فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلّی ایران‌زمین

(نشریهٔ علمی)

سال یازدهم- شمارهٔ سوم- پاییز ۱۴۰۰- شمارهٔ پیوسته ۳۳

بررسی زبان سمبولیک اجتماعی در شعر «خەوە بەردینۀ» سواره ایلخانی‌زاده

(ص ۱۱۵-۱۳۸)

بهار کاظمی[۱]، جمال احمدی(نویسنده مسئول)[۲]، بدریه قوامی،[۳] رضا برزویی[٤]

:20.1001.1.2345217.1400.11.3.5.2

نوع مقاله: پژوهشی تاریخ دریافت: ۹۹/۱۰/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۵/۱۷

چکیده

ادبیات یکی از شئون اجتماعی است که همواره تحت تأثیر وقایع و رویدادهای سیاسی عصر خود بوده و جایگاهی برای بیان و بازتاب آن جریان‌هاست. از پیامدهای حاکمیت استبداد و اختناق بر جامعه، رویکرد شاعران به بیان نمادین است. سواره ایلخانی‌زاده از جمله شاعران نوپرداز کُرد در کردستان ایران است، که تحت تأثیر شرایط جامعه و شعر نو فارسی و تأثیرپذیری از شعر نیمایوشیج، در شعر خود به جامعه‌گرایی و توجه به دردها و رنج‌های مردم و متعهددانستن خود در فضای خفقان‌زده که ارمغان حکومت عصر بود، پرداخت. برخی از شاعران در شعر نو فارسی، برای بیان مشکلات و آرمان‌های مردم، از زبانی سمبولیک و نمادین بهره می‌بردند. سواره نیز به تأثیر از شرایط حاکم بر جامعه، در شعر، زبانی سمبولیک داشت. در این مقاله با نگاهی به اوضاع تاریخی و سیاسی دوران شعری سواره، به بررسی زبان شعر «خەوە بەردینە» (خواب سنگین / Khava bardîna)، سمبول‌های شعری‌اش و بهره‌گیری از آن‌ها برای بیان مشکلات و آرمان‌های جامعهٔ سواره می‌پردازیم و به این مهم دست می‌یابیم که سواره با تلفیق نمادگرایی و جامعه‌گرایی که دو ویژگی بارز سمبولیسم اجتماعی است، بازگوکنندهٔ وقایع تاریخی، سیاسی و اجتماعی عصر خود است.

کلمات کلیدی: سمبولیسم اجتماعی، شعر نو کُردی، سمبول، سواره ایلخانی‌زاده

---

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران.
Email: kazmibahar7@gmail.com

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران.
Email: jahmady52@yahoo.com

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران.
Email :badriqavami@gmail.com

٤. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران.
Email: rebo1344@gmail.com

۱. مقدمه

زبان فارسی به سبب غنای ادبی و وجود مشاهیر بزرگ همچون؛ حافظ، سعدی، مولوی و... همواره مورد توجه غیر فارسی‌زبانان و ملت‌ها و قومیت‌های منطقه بوده است. شاعران کُرد نیز از این قاعده مستثنا نبوده‌اند. شیوه‌های تأثیرپذیری شعرای کُرد از شعرای فارسی‌سرا گوناگون بوده و هر شاعر به اقتضای توانایی و مهارت خویش از شعر فارسی بهره جسته است. آنان با استفاده از بیت‌ها و مصراع-ها در لابه‌لای اشعار خود از اقتباس، بازآفرینی، استقبال و تخمیس گرفته تا تضمین و گرفتن مضمون به هر شیوه‌ای که ممکن بوده، از این اشعار در دیوان خود بهره برده‌اند(نک: جوانرودی و یار احمدی، ۱۳۹۴ :۵۷۷-۵۷۸). ترجمهٔ اشعار فارسی به کُردی و همچنین برگردان بسیاری از رمان‌های فارسی مانند بوف کور، شازده احتجاب، همسایه و... به زبان کُردی، به وفور انجام شده است که نشانهٔ دیگری از تأثیر ادبیات فارسی بر ادبیات کُردی است. به علاوه، ترجمهٔ اشعار شاملو، ابتهاج، سپهری، فروغ فرخزاد و همچنین شعر عقاب خانلری به کُردی نشان از توجه کردها به ادب فارسی است(نک:کرمی چمه،۱۳۹۰:۱۲۹). نیمایوشیج پدر شعر نو در شعر فارسی است. «تحولی که نیما در شعر فارسی انجام داد، در دو حوزهٔ قالب و محتوای شعر کلاسیک بود. نیما با انتشار افسانه بیانیهٔ شعر نو را مطرح کرد که تفاوت بزرگ محتوایی با شعر سنّتی ایران داشت. این شیوهٔ تازهٔ شعر سرودن، به سرعت جایگزین شعر کلاسیک فارسی گردید»(مقامی،۱۳۸۹:۹۰۹). شعر نو کُردی در ایران نیز از شعر نو فارسی تأثیر پذیرفته است. آغاز شعر نو کُردی به مفهوم نیمایی و استفاده از زبان سمبولیک در آن را –البته در کردستان ایران– می‌توان به علی حسنیانی، فاتح شیخ‌الاسلامی و سواره ایلخانی‌زاده نسبت داد. گرچه در شعر هر سه شاعر استفاده از نماد و سمبول دیده می‌شود، اما به نظر می‌رسد شعر سواره بسی سمبولیک‌تر از حسنیانی و شیخ‌الاسلامی است. در همان مقطع زمانی که نیمایوشیج تحت تأثیر ادبیات فرانسه، فعالیت جدی شعری‌اش را آغاز کرده بود و سرگرم ارائهٔ شعرهای نو در ادبیات فارسی بود، عبدالله گوران نیز با توجه به تأثیرات مثبتی که از جریان شعری «فجرآتی»[1] و شعر غرب گرفته بود، شعرهایی با سبک و سیاق تازه در شعر کُردی می‌سرود. اگرچه می‌توان رویکرد شعری نیما و گوران را شبیه هم دانست، اما مؤلفه‌ها و گزاره‌های ادبی‌ای که مورد حمله قرار داده بودند، کاملاً متفاوت بودند. در حقیقت می‌توان آغازگری شعر نو کُردی از جریان شعری نیمایوشیج را به شاعران کردستان ایران نسبت داد(محمدی خاجلو،۱۳۹۵:۴۳-۴۴). عطا نهایی در مورد شعر نو کُردی در کردستان ایران و اشعار سواره می‌گوید: «آنچه گوران و جنبش پیرامون او خلق کرد، در زمان سواره نه فقط نزد خواص، بلکه نزد عامه مردم، مقبولیت شایان توجهی داشت. بدون شک سواره، آشنایی جدی و عمیقی با این جنبش شعری و بزرگانی همچون گوران داشت، اما نکتهٔ بسیار جالب این است که برخلاف انتظار، حرکت شعر سواره در ادامهٔ شعر گوران و شاگردان او نبود. اگر نوگرایی در شعر گوران، بازگشت شعر هجایی و

به‌کارگیری زبان سادهٔ محاورهٔ مردم بود، نوگرایی در شعر سواره تحوّلی بود به شیوهٔ نیمایی، یعنی نگاه سواره مثلاً به موسیقی کلام بر مبنای عروض است، و یا زبان شعر سواره مخصوصاً، مشهورترین سروده‌اش «خواب‌سنگین»، زبانی فخیم و سمبولیستی دارد؛ یعنی از نیما و اخوان تبعیت کرده است»(امیری،۱۳۸۶:۹۴). جامعه‌گرایی و توجه به دردها و رنج‌های مردم و متعهددانستن خود در فضای خفقان‌زده که ارمغان حکومت عصر بود، کاری است که نیما و پیروان او به این مهم دست یافتند. همچنین آشنایی با شعر و ادب اروپا، زمینهٔ عوامل پیدایش شعر سمبولیک و نمادین را فراهم کرد(نک: حسین‌پور چافی،۱۳۸۴:۲۰۲). سواره چه در شیوهٔ شعری و چه در ارائهٔ مفاهیم و مضامین شعری از نیما نیز بهره برده است. شعر سواره را می توان آیینهٔ تمام‌نمای جامعهٔ عصر خود دانست. سواره نیز همچون نیما شاعری جامعه‌گرا و متعهد است، او نیز برای بیان دردها و مشکلات جامعه از زبانی نمادین و سمبولیک استفاده کرده است.

در این پژوهش که به صورت توصیفی ـ تحلیلی انجام می‌شود، تنها به بررسی شعر فاخر او با نام «خەوە بەردینە» (خواب سنگین/ xawa bardîna)، می‌پردازیم[۲]، و با توجه به بستر سیاسی و تاریخی شعر سواره و ارتباط نمادها و مفاهیم آن با تاریخ و اوضاع اجتماعی زمان شاعر، مشخص می‌کنیم که اوضاع سیاسی و اجتماعی دوران زندگی سواره در شعرش چگونه و تا چه حد بازتاب داشته است و سمبول‌های شعری او چه ارتباطی با جامعهٔ عصر او دارد.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

در مورد سمبولیسم و نمادگرایی در شعر شاعران نوپرداز در ادبیات فارسی، پژوهش‌های فراوانی انجام گرفته است اما در ادبیات کُردی کارهای اندکی صورت گرفته است. با وجود این می‌توان به مواردی چون پایان‌نامهٔ «بررسی تطبیقی اشعار سیاسی و اجتماعی معروف صافی و عبدالرحمن شرفکندی (ماموستا هەژار)» نوشتهٔ رضا شاه‌کرمی در سال ۱۳۹۲، در دانشکدهٔ زبان و ادبیات دانشگاه کردستان، و نیز پایان نامهٔ « بررسی نماد در شعر شاعران کُرد (ماموستا هیمن، ماموستا هەژار، سواره ایلخانی‌زاده و جلال ملکشا) » نوشتهٔ احمد رحیمی در سال ۱۳۹۶، در دانشگاه رازی کرمانشاه اشاره داشت. در پایان‌نامهٔ اخیر، نگارنده با توضیح مکتب سمبولیسم، نمادهای شعری را در شعر این شاعران پیدا می‌کند و مشخص می‌کند که هر نماد در شعر هر یک از آن‌ها چه مفهومی دارد، اما توضیحی در مورد سمبول‌های شعری چه در شعر دیگر شاعران و چه در شعر سواره نمی‌دهد. در سال ۱۳۹۵ حسین محمدزاده نیز مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی اجتماعیات در ادبیات کُردی»، در پژوهشنامهٔ ادبیات کُردی دانشگاه کردستان به چاپ رسانده است. اما تاکنون در زمینهٔ سمبولیسم اجتماعی و بررسی آن در شعر کُردی، هیچ پژوهشی انجام نگرفته است.

اهدافی که در این پژوهش دنبال می‌کنیم: بررسی اوضاع سیاسی و اجتماعی دوران زندگی سواره و چگونگی بازتاب آن در شعر او، شناخت بهتر سمبول‌های شعری سواره و ارتباط آن با جامعهٔ عصر شاعر و تأثیر پذیری شاعران نوپرداز کردستان ایران، از جریان شعری نیما یوشیج است.

برای رسیدن به این اهداف، پرسش‌های زیر مطرح می شود:

۱- اوضاع سیاسی و اجتماعی دوران زندگی سواره چه تأثیری بر شعر او داشته است؟

۲- سمبولیسم اجتماعی در شعر شاعر چگونه و تا چه حد بازتاب جامعهٔ عصر او بوده است؟

۳- آیا شاعران نوپرداز مناطق کردنشین ایران، از جمله سواره و یارانش تحت تأثیر جریان شعری نیما بوده اند؟

برای رسیدن به پاسخ این پرسش‌ها، به روش توصیفی ـ تحلیلی داده‌ها را بررسی کرده‌ایم. جامعهٔ آماری این پژوهش، شعر فاخر سواره ایلخانی‌زاده به نام «خەوه بەردینە» (خواب سنگین) است.

۳. بحث اصلی

۳-۱. سمبولیسم

سمبولیسم علاوه بر معنی لغوی، در اصطلاح «نام مکتبی از مکاتب ادبی اروپایی است که تاریخ پیدایش آن از قرن نوزدهم و پس از مکاتبی چون کلاسیسیم، رمانتیسم، رئالیسم و ناتورالیسم است. این مکتب بر اساس بر ملا شدن وصف حال از طریق یک سلسله رمزگشایی و تأویل بنا شده است» (چدویک، ۱۰:۱۳۷۵). مکتب سمبولیسم با چندین ویژگی از دیگر مکاتب اروپایی متمایز می‌شود که برخی از آن‌ها عبارتند از: «بیان افکار و عواطف از طریق استفاده از نمادها و نمادهای شخصی، نیاز به رمزگشایی و درک و دریافت مشکل اشعار، توجه به آهنگ و موسیقی کلمات، گریز از واقعیت و عینیت، عدم توجه به مسائل سیاسی و اجتماعی و گرایش به شعر ناب و محض، عدم اعتقاد به جنبه-های تعلیمی و آموزندگی ادبیات و شعر و ترجیح تصوّر و تخیّل بر تفکّر و تعقّل» (حسین‌پور چافی،۱۹۷:۱۳۸۴). جریان سمبولیسم اجتماعی «نوعی شعر نیمایی است با محتوای اجتماعی و فلسفی و روشن‌بینانه؛ شعری که هدف آن بالا بردن ادراک و بینش هنری و اجتماعی است و غالباً پیامی اجتماعی و انسانی در آن بازگو می‌شود» (زرین کوب، ۱۳۵۸: ۱۲۳ -۱۲۴). طلیعهٔ سمبولیسم اجتماعی در شعر فارسی را در مطبوعات سال‌های پس از سقوط پهلوی اول، تا کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ می‌توان دید. عوامل مؤثر در پیدایش این جریان نیز، عوامل خارجی و داخلی است. «پس از سقوط پهلوی اول و پایان جنگ جهانی دوم و عوارض حاصل از آن تا کودتای ۱۳۳۲، فضا ناگهان عوض می‌شود، که در ایران علاقه‌مندان به شعر و شاعران و صاحبان قلم با خواندن شعرهای شاعرانی چون آراگون و الوار و مایاکوفسکی، استفن اسپندر و ناظم حکمت و پابلونرودا، شعر را به طرف مقاصد اجتماعی و نوعی

رمزگرایی اجتماعی می‌برد»(زرقانی، ۱۶۵:۱۳۸۳). سمبولیسم اجتماعی در ادبیات معاصر ایران، پس از کودتای سال ۱۳۳۲، یکی از مهم‌ترین صداهایی است که در آن دوران به گوش می‌رسد. شفیعی کدکنی می‌گوید:« ... صدای دیگری که با «کار شب پا» یا « پادشاه فتح» نیما شروع شده بود- در حقیقت، صدای سمبولیسم اجتماعی- دست کم در دو یا سه شاخه، به گوش می‌رسد که می‌توانیم یکی از آن‌ها را در شعر «زمستان» اخوان ثالث نشان بدهیم و شاخهٔ دیگرِ آن، صدای شاملو است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۶۰-۵۹)، این صدا در دههٔ چهل نه فقط ادامه پیدا می‌کند که عکس صدای رمانتیک‌ها، شدت پیدا می‌کند(همان: ۷۰). هدف شعر سمبولیک اجتماعی این است که خواننده با حوادث عصر خود آشنا شود، دیگر صبغهٔ فردی برای شاعر مطرح نیست و خود را در میان مردم جامعه می‌بیند و به اجتماع می-گراید. شعر اجتماعی، شعری است که با جان و جوهرهٔ جامعه‌گرا و انسان‌مدار بر پایه فلسفه تکامل تاریخ که بیانگر آرمان‌های جمعی مردم است در این قلمرو، شاعر با هدف بیدارگری و ارتقای بینش و ادراک توده‌های مردم، همگام و هم‌پیوند با عواطف و اندیشه‌های آنان به میدان می‌آید و می‌کوشد تا بازتاب صادق زمانهٔ خود باشد(پورنامداریان،۱۰۹:۱۳۸۱-۱۱۰). شاعران این جریان با احساس تعهّد در برابر جامعه و به کارگیری زبان نمادین، می‌کوشند تا وضعیت حاکم بر جامعهٔ خود را بهتر ترسیم کنند. یکی از این شاعران در ادب کُردی و فارسی «سواره ایلخانی‌زاده» است که توانسته است مسائل اجتماعی عصر خویش و پیامدهای آن را در سروده‌های خود منعکس کند.

۳-۲. جریان نوگرایی در کردستان ایران

نوگرایی شعر کُردی در مناطق کردنشین ایران پس از تحولات فرهنگی و جریان‌های شعر در کشورهای همسایه و تحت تأثیر این جریان‌ها شروع شد. پس از انقلاب شعری نیما در ایران و دگرگونی شعر کُردی توسط گوران در حریم کردستان عراق، شاعرانی چون سواره ایلخانی‌زاده، قاسم مؤیدزاده، علی حسنیانی و چاوه (فاتح شیخ‌الاسلامی) در کردستان ایران، با بهره‌گیری از انقلاب شعری نیما و تلفیق آن با ادبیات کُردی و در راستای نوگرایی پا به عرصهٔ سیاست و شعر نهادند، اما در میان این شاعران به دلایل شرایط اجتماعی و سیاسی موجود در جامعه تنها سواره ایلخانی‌زاده موفق به چاپ مجموعه اشعار کوتاه خود شد(نک: محسنی،۱۱۱:۱۳۸۰). سواره، بنیان‌گذار شیوه‌ای نو در شعر کردستان ایران بود. شیرکو بی‌کس، در مورد سواره می‌گوید: «من گمان می‌کنم که از وفایی که شاگرد مکتب بزرگ نالی بود، تا زمانی که به هژار و هیمن می‌رسد، شعر کُردی تکرار و دوباره تکرار است، هر چند هژار و هیمن از شاعران پیش از خودشان جلوتر بوده‌اند، امّا در شعر نو کردستان ایران، سواره سردمدار راهی جدید بود و آواز عصری نو را در شعرهایش نوید داد»(یعقوبی،۱۶:۲۰۰۷). صلاح‌الدین مهتدی، دوست و همراه سواره در آن سال‌ها، دربارهٔ شعر نو کُردی در کردستان ایران می‌گوید: «با تغییر برخی روش‌های حکومت (بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲)، اکثر راه و روش‌ها عوض شد، شاعران و نویسندگان

حرف‌های تازه‌ای برای گفتن داشتند، معناهای تازه پدید آمد و برای معانی تازه روش و شیوه‌ای تازه لازم بود، قالب‌های کهنه شعری نمی‌توانستند پاسخگوی معناهای تازه‌ای که وارد ادبیات شده بود، باشند، این باعث شد که قالب‌های کهنه، شکسته شوند تا معناهای تازه را در خود بگنجانند و این رخداد در پایان دههٔ پنجاه و اوایل دههٔ شصت میلادی رخ داد» (مهتدی،۲۰۱۱:۲۲۸).

۳-۳. زندگی‌نامهٔ سواره ایلخانی‌زاده

سواره فرزند احمد آقای ایلخانی‌زاده، فرزند حاج بایزید آقای ایلخانی از طایفه «دیبوکری» به سال ۱۳۱۶ هـ.ش در روستای تورجان از توابع بوکان چشم به جهان گشود. در همان دوران کودکی، مادرش وفات یافت و داغ گرانی بر دل خانوادهٔ سواره نهاد، اما مادرخوانده‌ای به خانهٔ آن‌ها پا نهاد که جای مادر وفات‌یافته را پر کرد و خانواده را در پناه مهر و محبت بی‌دریغش به آرامش رساند. در هفت سالگی به حجرهٔ «شیخ احمد کسنزانی» از علمای بنام آن منطقه فرستاده شد و در محضر این استاد، به فراگیری علوم ابتدایی پرداخت. از همان کودکی طبع شعر وی کاملاً نمایان بود و بسیاری از اشعار شعرای فارس و کُرد را از برداشت و گاهی نیز خود به مزاح اشعاری می‌سرود. سال۱۳۳۳ به بوکان مهاجرت کردند و آن همه خاطرهٔ زیبا و دلچسب را به جا گذاشت. همان سال سرآغاز مصیبت و محنت جانکاهی بود که برای سوارهٔ جوان و نورسیده در کمین نشست. در یکی از روزهای سرد پاییز، سواره به بیماری ناشی از سرمای شدید پاییزی مبتلا شد که تأثیر بسیاری بر روحیات و زندگی و حتی شعرش نهاد. بیماریی که موجب شد تا مدتها به پشت خوابیده و به جز سقف خانه، نتواند جای دیگری را ببیند. پس از آن به بیمارستان آمریکایی‌ها در تبریز منتقل شد و بعد از عمل جراحی به بوکان بازگشت و پس از سه سال تحمل بیماری و بستری بودن، توانست همچون کودکی تازه راه رفتن را بیاموزد دوباره سر پا بایستد و تا پایان سوم راهنمایی در بوکان تحصیل کرد. آن‌گاه دبیرستان را در تبریز به پایان رساند. برای ادامهٔ تحصیل وارد دانشگاه تهران در رشتهٔ حقوق شد(نک: احمدی و ورزنده،۱۳۹۵:۶۴).

سواره در تهران با مجلهٔ سخن و چند مجلهٔ ادبی دیگر همکاری داشت و شروع به نوشتن و شعر سرودن کرد. بعد از چند سال در بخش کُردی رادیو تهران استخدام شد و شروع به نوشتن و کار ادبی کرد (یعقوبی،۲۰۰۷:۹) «تاپۆ و بوومەڵێڵ / tāpo û bûmaĺeĺ» مجموعهٔ زنجیره برنامه‌های ادبی ـ فرهنگی بود که در سال‌های پنجاه، سواره شروع به نوشتن آن‌ها کرد و در بخش کُردی رادیو تهران آن‌ها را اجرا می‌کرد و توانسته بود در مدّت کوتاهی طرفداران خاص خود را پیدا کند و نقل مجالس شود، مضمون بیشتر برنامه‌ها، نقد و بررسی ادبی بود، که نثر و داستان کوتاه را نیز شامل می‌شد(همان: ۱). زندگی و تحصیلات سواره ایلخانی‌زاده در شهرهای بزرگ ایران، او را با جریان‌ها و تحوّلات ادبی زمان خود آشنا کرد و همین آشنایی، بعدها موجب شد تا او با تأثیر از شعر معاصر فارسی، بخصوص کارهای نیما دست به سرایش اشعاری خارج از نُرم شعری زبان خود بزند(نک: امیری،۱۳۸۶:۹۱). هرچند حیات ادبی

سواره بسیار کوتاه بود، اما در اشعار سواره جدای از سبک نیمایی، رد پای اخوان، فروغ فرخزاد و فردوسی را نیز می‌توان دید. سال ۱۳۴۳ در جریان فشار و خفقان رژیم شاه به همراه بسیاری از دانشجویان دستگیر و روانهٔ زندان قزل قلعه تهران شد(نک: احمدی و ورزنده،۱۳۹۵:۶۴). مجموعه‌ای از اشعارش با نام «خەوە بەردینە» با تلاش احمد قاضی و مارف ئاغایی در انتشارات فرهنگ و ادب کردی صلاح‌الدین ایوبی در ارومیه دو بار چاپ شدند(نک: یعقوبی،۲۰۰۷:۱۶). سواره در سال ۱۳۵۴ در تهران، هنگامی که از خیابان جام‌جم باز می‌گشت تصادف کرد و پس از مدتی بستری‌شدن در بیمارستان، زندگی را وداع گفت (همان: ۱۰).

۳-۴. بستر تاریخی، سیاسی و اجتماعی عصر سواره

تولّد ناسیونالیسم کردی به احمد خانی(۱۶۵۰-۱۷۰۶م) قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم میلادی، شاعر مشهور کُرد و آفرینش «مَم و زین/ mam û zîn» در همان دوران برمی‌گردد. این جریان با فراز و نشیب‌هایی ادامه پیدا کرد تا در سال ۱۸۲۱م، امیر بدرخان اعلام کرد که: «منم که شاه کشورم، نه سلطان عثمانی، اگر او از من مقتدرتر است، در عوض من از او شریف‌ترم». بدرخان بیگ که از اعقاب یکی از قدیمی‌ترین خاندان‌های کردستان است و در۱۸۲۱ امیر بوتان بود در خط این سنّت گام نهاد. (نک: کوچرا،۱۳۷۷:۲۱) پس از امیر بدرخان، شیخ عبیدالله شمدینان که نسب خود را به شیخ عبدالقادر گیلانی (۱۰۷۸-۱۱۶۶م) (بنیان‌گذار طریقت قادری) می‌داند، به عنوان رهبر کردها قیام می‌کند. او می‌خواهد که کردستان ایران و عثمانی را متحد کند(همان: ۲۵ - ۲۶). تلاش برای دستیابی به استقلال توسط کردها همچنان ادامه داشت، از جملهٔ آن‌ها می‌توان به پیمان سور اشاره کرد. قرارداد سور(sevr) نخستین قرار داد بین‌المللی بود که برای اولین بار مسئلهٔ کُرد را در سطح بین‌المللی مطرح ساخت. این قرارداد میان متّفقین پیروز بعد از جنگ جهانی اول، علیه امپراتوری عثمانی و به حمایت از جنبش ملی‌گرای کُرد بود که در خلال آن پیش‌بینی شده بود ظرف شش ماه زمینه را برای «خودمختاری» محلی در مناطقی که در آن غلبهٔ جمعیت با کردهاست فراهم کند(همان: ۴۷). در دوران پس از جنگ جهانی اول، شاهد شکوفندگی گروهک‌های ناسیونالیستی همچون «برایەتی/brāyatî»(برادری)، سازمان «دارکر/ dārker»(ذغالگر) و «هیوا/ hîwāāα»(آرزو) هستیم(همان: ۱۶۸- ۱۷۱). حرکت‌های ناسیونالیستی کردها بعد از جنگ جهانی دوم نیز ادامه دارد، پس از واداشتن رضاشاه به کناره‌گیری از سلطنت توسط بریتانیا و شوروی، روس‌ها، آذربایجان و کردستان را برای رقابت با رقیب انگلیسی خود، تحت نفوذ درمی‌آورند و از ابزارهای گوناگونی جهت گسترش ناسیونالیسم قومی استفاده می-کنند(نک: مک داول، ۱۳۸۶:۴۰۳). این ابزارها، فرهنگی، سیاسی و نظامی بودند که شامل نشریاتی همچون «نیشتمان/ nîštmān» (میهن، وطن) و «کردستان»، «ریا تازه/ reya tazaε» (راه تازه)، اجرای نمایشنامهٔ «دایکی نیشتمان/ dāykî nîštmān » (مام میهن) نام برد که محتوای نشریات و نمایش‌نامه

کاملاً ناسیونالیستی بود(نک: ایگلتون،۱۳۶۱:۲۴۵-۲۴۶). ارسال فرستندهٔ رادیویی و نصب آن در شهر مهاباد از دیگر ابزارهای مورد استفادهٔ شوروی بود(نک:جعفریان،۱۳۸۱:۲۲۴). محتوای برنامه‌های رادیویی در راستای اهداف کشور شوروی و تبلیغ افکار مارکسیستی و کمونیستی بود. «در برنامه‌های این رادیو به شکلی مبالغه‌آمیز از استالین تمجید می‌شد و ارتش سرخ، مورد ستایش فراوان قرار می‌گرفت»(نک: مصطفی امین، ۲۰۰۵:۱۷۶). اوّلین گروهکی که تحت تأثیر سیاست‌های شوروی پدید آمد، حزب کومله «ژ.ک/ komaĺaεžyānaway» که مخفف «کومله ژیانه‌وه کوردستان/ komaĺaεžeł.kāf kurdistanłε» به معنی «جمعیت تجدید حیات کردستان» بود(نک: ایگیلتون،۱۳۶۱:۶۵-۶۸) که فعالیت-هایی از جمله انتشار نشریاتی همچون «گلاویژ/ galāweža» (ستارهٔ سهیل) و «نیشتمان» (میهن) بود(بلوریان،۱۳۸۰:۴۴). پیمان «سێ سنوور/ se snûr » یعنی «پیمان سه مرز»، از جمله عهدنامه‌هایی بود که در زمان فعالیت ژ.ک بسته شد که موضوع اصلی آن اتحاد کردها و تعیین مرزهای منطقهٔ کردستان بزرگ بود(نک: روزولت،۱۳۷۶:۱۷۸). دو سال پس از تأسیس حزب کومله «ژ.ک»؛ یعنی در سال ۱۳۲۳ ، رهبریِ آن به قاضی محمّد که یکی از اعضای آن بود سپرده می‌شود(همان). مدّتی بعد، حزب کوملهٔ ژ.ک با نامی جدید (حزب دمکرات کردستان ایران) و اهداف و برنامه‌های تازه‌تری همچون؛ مردم کُرد در داخل ایران در ادارهٔ امور محلی خود آزاد باشند، با زبان کردی خود بتوانند تحصیل کنند و امور دوایر دولتی، با زبان کردی اداره شود، به میان آمد(نک: ایگیلتون،۱۳۶۱:۱۰۳). مدتی بعد، قاضی محمّد با پشتوانهٔ حمایت‌های نظامی روس‌ها، در بهمن ماه ۱۳۲۴، تشکیل جمهوری مهاباد را اعلام کرد و بعد از انتخاباتی که انجام گرفت، ریاست جمهوری آن، به قاضی محمد سپرده شد(مقصودی،۱۳۸۰:۳۲۶). هدف شوروری این بود که دو حکومت کردستان و آذربایجان را در یکدیگر ادغام کند، سپس در آن مناطق به ترویج افکار کمونیستی خود بپردازد تا نهایتاً آن‌ها را به اتحاد جماهیر شوروی ضمیمه کند، اما پس از مذاکراتی که با قوام‌السلطنه در رابطه با امتیاز نفت شمال داشتند و انعقاد توافق ایران و شوروی خاک آذربایجان و کردستان را ترک کردند و از آن‌ها دست‌کشیدند و نهایتاً جمهوری مهاباد با شکست روبرو شد و حکومت وقت، قاضی محمّد را اعدام کرد(جلالی-پور،۱۳۷۲:۵۷). از سال ۱۳۲۶ تا آبان ماه ۱۳۵۷؛ یعنی حدود سی سال، به جز دو حرکت سیاسی و کوتاه حرکت دیگری نمی‌توان برشمرد. یکی از این حرکت‌ها در سال ۱۳۳۶ بود که اعضای شورای حزب دمکرات کردستان ایران مجدداً با کمک حزب توده تحت سرپرستی عبدالله اسحاقی با نام مستعار احمد توفیق شروع به فعالیت می‌کردند و حرکت دیگر در سال ۱۳۴۶ از یک کمیتهٔ انقلابی با خط مشی مبارزهٔ مسلحانه به عنوان حزب دموکرات بود که از حزب توده قطع رابطه کرده بود (نک: جلایی پور،۱۳۷۲:۵۷).

۳-۵. تأثیرپذیری سواره از جریان‌های تاریخی و سیاسی عصر خود

سواره در سال ۱۳۱۶ خورشیدی به دنیا آمد. در آن زمان ، چراغ اندیشهٔ ناسیونالیستی کردی، تازه در موکریان روشن شده بود(نک: مهتدی،۲۰۱۱،۴۵۳). شاعران بسیاری بودند که از این اندیشه و باور پیروی می‌کردند و بر مبنای آن شعر می‌گفتند. از پرچمداران و سردمداران این اندیشه در ادبیات موکریان می‌توان به خالو امین برزنجی، سید کامیل امامی، هژار، هیمن و عباس حقیقی اشاره کرد. در زمان دولت دکتر مصدق، آن دسته از شاگردان این مکتب (حزب دمکرات) که تازه به بار نشسته بودند، در ردهٔ طرفداران حزب توده قرار می‌گرفتند. این گروه با به بار نشاندن اندیشهٔ ناسیونالیست کردی و استقلال اندیشه‌اشان، باعث نگرانی حزب کمونیست می‌شدند، اما حزب دموکرات هنوز نتوانسته بود آشکارا استقلالش را از حزب کمونیسم اعلام کند.، در همان زمان، حزب دموکرات با حزب تودهٔ ایران هم‌پیمان می‌شود. در اثنای همین دوره است که سواره یکی از شاگردان پروردهٔ این مکتب که تحت تأثیر ناسیونالیست کردی است، ظهور می‌کند. اگر چه خود او بگ‌زاده و جزو خانان و از طبقهٔ ارباب‌ها است، اما در تمامی آثارش حمایت از قشر پایین و زحمت‌کش جامعه و اندیشهٔ ناسیونالیسم کردی را مشاهده می‌کنیم. بعد از سرنگونی و فروپاشی حکومت ملی مصدق، تغییری اساسی در سیاست ایران و کردستان انجام می‌گیرد. این تغییر موکریان را هم در بر می‌گیرد. در پی این تغییر، تمام جنبش‌های سیاسی و آزادی‌خواهانه در سر تا سر کشور ممنوع می‌شود، در همین دوره، ساواک (سازمان اطلاعات و امنیت کشور) به وجود می‌آید و از ترس نفوذ شوروی در کشور، دست آمریکا در مداخله در امور ایران را باز می‌دارند. از همین رو آمریکاییان به عناوین مختلفی در کشور و از جمله کردستان و علی‌الخصوص موکریان پراکنده می‌شوند. در این میانه حزب دموکرات، به عنوان تنها جنبش و سازمان فعال سیاسی متشکل از جوانان به میدان مبارزه می‌آیند. جوانان کُرد سر از دانشگاه‌های تهران و تبریز در می‌آورند و در محیط دانشگاه، با دو مکتب سوسیالیزم و کمونیسم آشنا می‌شوند. آن‌ها به دلیل آگاهی بیشترشان، کمتر به کمونیسم کلاسیک گوش می‌دهند و حتی بعضی از قوانین مارکسیسم را تغییر می‌دهند و در این میانه است که حزب دموکرات با باوری ناسیونالیستی، به عنوان پرچمداری از ملت کُرد، به میدان می آید. در کردستان عراق بعد از براندازی رژیم شاهنشاهی و آمدن جمهوری عراق و بازگشت رهبر کردهای عراق، ملا مصطفی بارزانی، بار دیگر مبارزه برای احقاق حقوق کردها شروع می‌شود. بیشتر اعضای حزب دموکرات کردستان ایران هم در این جنگ مسلحانه شرکت می‌کنند. رژیم ایران به یاری کردهای عراق می‌رود و در این میانه آن‌ها (کردهای عراق و رژیم ایران) به توافق می‌رسند و علیه اعضای حزب دموکرات کردستان ایران، دست به یکی می‌کنند و باعث آوارگی‌شان در دشت‌ها و کوه‌ها و جنگ پارتیزانیشان با حکومت ایران می‌شوند. سواره همچون روشنفکری با اعضای حزب دمکرات همراهی می‌کند و در نوشته‌هایش از آن‌ها به عنوان قهرمانان یاد می‌کند. خصوصاً در

شعر «تو دەریامی/ to daryāmî» با تندی با حکومت بعث برخورد می‌کند و در داستان «خال ریبوار/ xaĺ rebwār » که دربارهٔ پارتیزان‌هاست به آمریکا و رژیم ایران حمله می‌کند(همان،۴۵۴-۴۹۲).

تۆ دەریامی «تو دریای من هستی»

تۆ دەریامی/ .../ ئەمڕۆ من لە خەستەخانەم/ نە وشیارم نە لەسەر خۆ/ لایەکی بیرم لای ئەو گەنجەیە/ بە دەمی برین پێکەنی/ بە شورەی وەک پۆڵای لەشی/ ڕێگای چەکمەی سووری خوێن و/ دەستی ڕەشی "بەعسی"تەنی/ .../ بەڵام ئەمڕۆ/ کە هەر ساتێ دڵی دایکێ/ لە کوردستان هەڵئەقرچێ/ بە هەر بۆمبێکی سووتێنەر، پێشمەرگەیەک/ داری چاکێک دائەقرچێ (ایلخانی‌زاده، ۲۰۱٤: ٤۰-۳۹).

to daryāmî/ amřo min la xastaxānam/ na wišyārm na lasar xo/ lāyakî bîrm lāy aw ganjay/ ba damî brîn pekanî/ ba šuray wak poĺāy lašî/ regāy čakmay sûrî xwen û/ dastî rašî "ba'sî"tanî/ .../ baĺām amřo/ ka har sāte dĺî dāyke/ la kurdistān haĺaqirče/ ba har bombekî sûtenar, pešmargayak/ dārî čākek dāaqirče

برگردان: دریایی مرا/ امروز من در بیمارستانم/ در حالت اغما و بیهوشی به سر می‌برم / نیمی از ذهنم پیش آن جوانی است که/ با دهان زخمی می‌خندد و (خم به ابرو نمی‌آورد)/ با پیکر و جسم استوار چون پولادش/ راه جنگ و خشونت را که با چکمه‌های خونین نشان شده بود و دست‌های سیاه بعث عراق را تنید/ لیک امروز/ که هر لحظه دل مادری/ در کردستان می‌سوزد/ با آتش هر بمب ویرانگر و سوزنده‌ای، پیش‌مرگه‌ای/ درختی بر مزار قدیسی می‌سوزد و جزغاله می‌شود(برزنجی،۱۳۷۹:۲۲-۲۳).

سواره در سال ۱۳۴۰ به عضویت «جمعیت دانشجویان کُرد در دانشگاه‌های ایران» که سه سال پیش از عضویت او تشکیل شده بود، در آمد. و به عنوان یک فعال سیاسی عمل کرد. او در سال ۱۳۴۳ از طرف سازمان امنیتی ساواک دستگیر شد، بعد از آزادی از زندان، در سال ۱۳۴۶ با کمیتهٔ انقلابی که سلیمان معینی و اسماعیل شریف زاده بعد از جدایی از حزب دمکرات کردستان ایران تشکیل داده بودند، همراه شد و در راستای اهداف حزبش، همچون یک فعال سیاسی به فعالیتش ادامه داد(نک: مهتدی،۲۰۱۹:۶۶).

سواره ایلخانی‌زاده از جمله شاعران مناطق کردنشین ایران است که در زبان شعریش از سمبولیسم اجتماعی بهره برده است. سمبولیسم و نمادگرایی شعر او را از ابتذال و روزمرگی می‌رهاند، از این‌ها گذشته، شرایط سیاسی و اجتماعی خاص کشور و درگیری همیشگی شاعر با حوادث جامعه‌اش، او را به شاعری سیاسی بدل کرده است. سمبولیسم، او را یاری می‌دهد تا درگیر سیاست و سیاست‌زدگی نشود و در پوشش نماد و رمز و تمثیل سخن بگوید. برجسته‌ترین شعر او که هرگز رنگ کهنگی نخواهند گرفت «خه وه بەردینه» (خواب سنگین) است.

۳-۶. بررسی سمبولیسم اجتماعی در شعر «خەوە بەردینە» سواره ایلخانی‌زاده

شعر (خەوە بەردینە) یکی از اشعار بلند سواره است که با زبان کُردی به لهجهٔ سورانی با زبانی فاخر سروده شده است. بعد از خواندن آن متوجه می‌شویم که این شعر محصول یک خلوت شاعرانه نیست، و تصویرهای گوناگون شعری آن برای ما مشخص می‌کند که سواره، زمان بسیاری را صرف سرودن آن کرده است. شاعر در این شعر، هفت تصویر را برای ما ترسیم می‌کند. واژهٔ اصلی شعر، یا به تعبیر دیگر نماد اصلی شعر، آب است. از نظر سواره آب انواعی دارد و هر آبی (چشمه، رود) نماد دسته‌ای از افراد جامعه است.

-خواب سنگین (خەوەبەردینە)

لە چەشنی گەروی کەو، / کەوی دۆمی یەخسیری زیندانی داری، / پڕی سەوزە بەستەی خرۆشانی بارِی / تەرەی باوەشی تاسەباری بناری (ایلخانی‌زاده، ۲۰۱٤: ۱۸)

lā čāšnî gārûy kāw,/ kāwî domî yāxsîrî zîndānî dārî,/ přî sāwzā bāstāy xrošānî bāřî/ tārāy bāwāšî tāsābārî bnārî

برگردان: بسان گلوی کبک / کبک کولیان که در زندانِ قفس چوبین اسیر افتاده است / لبریز و آکنده است از سبزه ترانه پر خروش جوانی /دور شده از دامنهٔ سرسبز کوه.

تصویری که شاعر در ابتدای شعرش از کبک و توصیف حال او آورده است، خوانندگانی را که هیچ شناختی از سواره و شعر او ندارد، دچار این اشتباه می‌کند که شعر (خەوە بەردینە) شعری در وصف طبیعت است یا شعری عاشقانه است؟ اما در واقع، کبک و توصیف وضعیت او، تشبیه و تصویری از آب پاک و روشنی است (که به واسطهٔ پاکی و روشنیش تصویر نور مهتاب در آن دیده می‌شود) و در غاری سنگین زندانی شده است. سواره آن آب و تقلّای آن (موج‌هایی که بر دامنهٔ غار می‌زند) را به عطش و تمنای خواندن کبکی اسیر در قفس، که از کوه و محل زندگی‌اش دور مانده، تشبیه می‌کند. نگاه شاعر سمبولیسم اجتماعی به طبیعت به گونه‌ای دیگر است. تمام پدیده‌های طبیعت از جمله شب و روز، جنگل و پرنده، دریا و رود، حیوانات، گل‌ها و... همه محملی برای بیان نمادین شاعر جامعه-گرا و متعهد می‌شوند تا با استعانت از آن‌ها بتواند دردها، آمال و آرمان‌ها را به گوش جهانیان برساند.

شەپۆلی لەگوێن خوێنی شەرمی کچانە / لەسەر ڕووەتی ماتی بووکی ڕەزاسووک / بەتینی بتاوێنی ڕوانینی زاوا / گەرمتر لە پرشنگی تاوی بەهاری (ایلخانی‌زاده، ۲۰۱٤:۱۸)

šapolî lagwên xwênî šarmî kčāna/ lasar rûmatî mātî bûkî razāsûk/ batînî btāwênî rwānînî zāwā/ garmtr la pršngî tāwî bahārî

برگردان: موجی به سان خون گرم شرم باکره‌ای، بازگشته از حجله‌گاه دامادش/ و مانند سرخی گونهٔ تازه عروس بانمک/ و همچون گرمی نگاه داماد به عروس/ که گرم‌تر وسوزنده تر از آفتاب بهاری است.

سواره بار دیگر موج آب اسیر و عطش رسیدن آن به آزادی را، مانند سرخی خون عروس در حجله و شرم و سرخی صورت تازه‌عروس؛ شرمی که گرمای آن از نور خورشید بهاران بیشتر است مانند می-کند.

وەکوو نەرمە هەنگاوی لاوی بەرەو ژوان/ لە جێژوانی زیندوو بەگیانی کچی جوان/ لە بژوێنی دەریای بلوورینی بەرۆی/ بە خورِ خۆ بە دیواری کێوا ئەدا ئاو (ایلخانیزاده، ۲۰۱٤: ۱۸)

wakû narma hangāwî lāwî baraw žwān/ la ježwānî zîndû bagyānî kčî jwān/ la bižwenî daryāy blûrînî baroy/ ba xuř xo ba dîwārî kewā adā āw

برگردان: بسان نرم‌گام جوانی به سوی میعادگاه/ میعادگاهی زنده به حضور دوشیزه‌ای زیبارو/در مرغزار سبز دریای بلورین سینهٔ معشوق/ موج‌وار به دیوار کوه می‌زند آب.

شاعر در اینجا موج را هنگامی که آرام می‌شود، بسان پسر جوانی می‌داند که با گام‌های گرمش به سوی میعادگاه معشوقه‌اش می‌رود، میعادگاهی که وجودش به وجود دوشیزگان زیبارو وابسته است و بدون آنان دیگر میعادگاه نیست و جایی مانند سایر مکان‌هاست ، موجی گرم، گرم‌تر از تب و التهاب پسری جوان به هنگام وصال به معشوقش. و دوباره به تصویر اولش که همان موج آبی است که برای رهایی از یوغ غار، خودش را به دامنه آن می‌زند، برمی‌گردد.

تا این‌جا ما شاهد تصویر اولیهٔ شعر هستیم. آب، «نماد مردم، روشنی و پاکی» و غار، سنگ و کوه، نماد «خفقان، ستم موجود در جامعه».

کچی نوور قەتیسی دەسی دێوی کێوە/ لە ئەنگوستە چاوی دڵی خێوی کێوا/ بەرەودەر، بەرەو شاری دەریا بەڕێوە./گەرووی وێشک و چاوی سپی چاوەکانی، دەرووی ڕوونی ئاوە/ بە فانۆسی ئەستێرە بەرچاوی ڕوونە/ لەبەر پێی حەریری کەوەی سێوەڕە/ بە پۆی مانگەشەو چندراوە./ ئەڵێی بورجی خاپووری مێژووی لەمێژین (ایلخانی‌زاده، ۲۰۱٤: ۱۹-۱۸).

kečî nûr qatîsî dasî dewî kewa/ la angusta čāwî dÎî xewî kewā/ barawdar, baraw šārî daryā bařewa./garûy wîšk û čāwî spî čāwakānî, darûy rûnî āwa/ ba fānosî astera barčāwî rûna/ labar pey harîrî kaway sewařa/ ba poy māngašaw čindrāwa./ aÍey burjî xāpûrî mežûy lamežîn

برگردان: دختر نور بی‌حرکت و راکد مانده در دستان دیو کوه/ در دل تاریک و سیاه خداوند کوه/ به سوی دریا و نور و فراسوی تاریکی در حرکت است/ چشمه‌ساری که گلویش خشک شده و نور از چشمانش رفته است از دریچهٔ نور به سوی دریا در حرکت است/ و فانوس ستاره، روشنی‌بخش راهش است / زیر پای آب، گیاهِ سبز شبدر(سیوه‌ره) مانند رشته‌های تاری، پود شب مهتابی را به هم بافته است/ گویی برج ویران تاریخ گذشته‌های دیرین است.

تصویر دوم آزادی است. دختر نور، نماد و تصویری از «آزادی» است که اسیر دست شیطان و دیو کوه که نماد و تصویری از «روزگار تاریک ستمشاهی» است و می‌خواهد به دریا «نماد آزادی، انقلاب، بشریت» برسد. چشمه‌سار نیز نماد «انسان‌ها و گروه‌های فعال سیاسی با آگاهی‌های کم» است و عطش رسیدن به دریا را دارد. آگاهی‌شان از کورسوی ستاره، نماد «آگاهی کم» مانند فانوسی بر سر راهشان قرار گرفته است.

لە درزی هەزار خشتی ڕۆژ و شەوانی/ دڵۆپەی چپەی پۆڵی پەریانی دادا/ ئەڵێی پێکەنینی کچی سەرگورشتەی قەدیمی/ لە ئەندامی تاپۆی وەکوو بوومەڵێڵی/ - سنووری شەوی سوێنێ ئەوڕۆی بەیانی-/ پەچەی قورسی نسیانی لادا (ایلخانی‌زاده، ۲۰۱٤: ۱۹-۱۸).

la dirzî hazār xištî rož û šawānî/ dĺopay čpay polî paryānî dādā/ aĺey pekanînî kčî sargurištay qadîmî/ la andāmî tāpoy wakû bûmaĺelî/ - snûrî šawî swene awřoy bayānî-/ pačay qursî nisyānî lādā

برگردان: خروش موج آب که از درز هزار خشت قرون و اعصار/ پیچانده بر گسترهٔ زمان پچ پچ نجوای زمزمه‌های گروه پریان/ به چکه‌ها، طنین آب./ گویی خندهٔ مستانهٔ دختر افسانه‌های دور/ در گرگ و میش سرابین شبح اندامی چون پگاه/ با تازیانهٔ شفق/ ز نسیان سنگین انسانی.

تصویر سوم مژدهٔ آزادی، در میان تاریخ و گذشت روزها و شب‌هاست. فرشته، نوید آزادی و رهایی و پیروزی را به چکه‌ها (نماد «افراد جامعه») می‌دهد و شاعر آن را مانند خندهٔ دختر افسانه‌ای نور می‌داند که بعد از تاریکی در انتهای شب، (نماد «سیاهی و تاریکی و خفقان» موجود در جامعه) و گرگ و میش، (نماد «نزدیک شدن به پایان دورهٔ ستم و سیاهی») مژدهٔ روشنی و آگاهی انسان‌ها را می‌دهد.

ئەڵێی دەنگی شمشاڵە ڕەشماڵی دۆڵی درێوە/ شەماڵی دەرەوەی دووڕە شاری/ پشووی پڕ لە عەتری بەهاری کچی کورد/ بە بلوێری شووشی گەروویی زەردوزۆڵی/ لە زەنوێری زێو ئاژنی سای زرینگانەوەی شەو (ایلخانی‌زاده، ۲۰۱٤:۱۹)

aĺey dangî šimšāĺa rašmāĺî doĺî dřîwa/ šamāĺî daraway dûra šārî/ pšûy pař la 'atrî bahārî kčî kurd/ ba bilwerî šûšî garûy zarduzoĺî/ la zanwerî zew āžnî sāy zrîngānaway šaw

برگردان: گویی صدای نی چوپانی است که طنین آن گوش خیمهٔ سیاه درّه را دریده/ باد بهاری‌ای که از دیاری دور می‌آید/ و پر از عطر بهاری نفس دختری از تبار کُرد است/ ز نازکی حنجره‌ای مانند نی/ بر بلندای صیقلی لطیف سیماب‌گون رو به انتهای شب/ از عمق نهایت وجود، به زمزمه خواند سرود که: شب رمید.

شاعر، نوید آزادی و آمدن روزهای بهتر را همچون صدای نی چادرنشین درّه می‌داند که سکوت درّه را درهم می‌شکند. شاعر بار دیگر تصویر آزادی و مژدهٔ آن را به نوای دلنشینی که از گلوی نی‌مانند دختری از تبار کُرد تشبیه می‌کند که با نوایی دلنشین چنین می‌خواند: شب رفت و اکنون روشنایی آمده است. شب، نماد «تاریکی و فضای اختناق‌آور موجود در جامعه» است.

بە خوڕ زەمزەمەی هەڵبڕیوە/ بە ئیعجازی ئەنگوستی موحەممەد/ شەتی نوور بە ڕووی مانگی عەرزا کشاوە (ایلخانی‌زاده، ۱۹:۲۰۱٤).

ba xuř zamzamay haĺbřîwa/ ba î'jāzî angustî muhammad/ šatî nûr ba rûy māngî 'arzā kšāwa

برگردان: گسترده بال نوازش بهار و زندگی/ فراخنای حضور پرسخاوت/ جاودان مهر روشن جاری جاوید/ چو اعجاز انگشت پاک محمد، بسان شط نور/ وارهاند زمین ز پندار مرگ و انکار و اوهام پلید.

او مژدگانی رسیدن آزادی را همانند اعجاز محمد(ص) می‌داند که با انگشتش ماه را به دو نیم کرد و برحق بودن خود را به همه ثابت کرد. نوید روزهای خوب و آزادی را همچون معجزهٔ پیغمبر می‌داند که آدمیان را از جهل رهانید.

تڕووسکەی بڕووسکەی شەوی دەم بەهاری بە هەورە/ لەسەر عاسمانی زەوی ڕاخوشاوە./ لە هەر گازو ڕێبازێ وا گازی ئاوی ئەگاتێ (ایلخانی‌زاده، ۱۹:۲۰۱٤)

trûskay brûskay šawî dam bahārî ba hawra/ lasar 'āsmānî zawî rāxušāwa./ la har gāzu rebāze wā gāzî āwî agāte

برگردان: زمین بسان آسمانی است که در شبی پر از ابر بهاری/ با آذرخش و رعد و برق آراسته شده باشد/ صدای آب به هر جا و مکانی می‌رسد.

رعد و برق، نماد «نشانه‌های ابتدای انقلاب» است و بیان می‌دارد که نشانه‌هایی از آمدن بهار، نماد «آزادی» آشکار شده است و رسیدن به آن نزدیک است.

نیازی هەزاران گەزیزەی بە نازی وەدی دێ/ ئەبووژێتەوە داری چاکی بە ودمی هەناسەی/ شنەی نەرمەلاوێنی دەم بای ئەخاتێ (ایلخانی‌زاده، ۱۹:۲۰۱٤)

nyāzî hazārān gazîzay ba nāzî wadî de/ abûžetawa dārî čākî ba widmî hanāsay/ šnay narmalāwenî dam bāy axāte.

برگردان: ز هر کوره‌راه و معبری که بانگ آب می‌رسدش/ نیاز هزاران زنبق نورسته را دهد نوید/ ز مسیحانفس نوازش نسیم/ عریان درخت مرده را/ روح جوانه‌ای دمید.

شاعر در این بند، راز شعری‌اش را آشکار می‌کند و بیان می‌دارد که آب نماد «زایش، زندگی و رویش» در هر جا که نوایش به گوش می‌رسد، هزاران بهار، نماد «آزادی،زندگی دوباره، انقلاب و دگرگونی» دیگر به دنبال خود دارد. زنبق، نماد «بهار» است. شاعر قداست آب را نشان می‌دهد و بیان می‌دارد که حتی درخت خشکیده، نماد «تحجّر»، به واسطهٔ آب، جانی دوباره می‌گیرد. شاعر بیان می‌دارد با ایجاد تحول و جاری‌بودن می‌توان از افکار کهنه و پوسیده دست برداشت.

ئەڵێن تاجی زمڕووتی دوڕگەی لەسەرناوە دەریا/ هەتا چاو هەتەرکا، شەپۆلە، شەپۆلە/ لە بوونا لە چوونا/ بە ئاهەنگە سەربەندی بزوێنی خۆشی/ لە بەر خۆرەتاوا ئەڵێی سینگی ژینە ئەهاژێ./ ئەڵێی: هانی هەستانە دەنگی خرۆشی (ایلخانی‌زاده، ۲۰:۲۰۱٤)

aĺen tājî zimřûtî duřgay lasarnāwa daryā/ hatā čāw hatarkā, šapola, šapola/ la bûnā la čûnā/ ba āhanga sarbandî bizwenî xošî/ la bar xoratāwā aĺey sîngî žîna ahāže./ aĺey: hānî hastāna dangî xrošî

برگردان: گویی دریا خود را به گوهرین تاج جزیره پیراسته است / تا چشم کار می‌کند موج است و موج / موج‌هایی که آسودگی نمی‌شناسند و پیاپی در آمد و شد هستند/ تلاطم دریا نوای روح‌انگیز روزهای خوش را در گوش می‌خواند/ در حضور نور گرم آفتاب گویی قلب زندگی است که می‌تپد/ می‌خواند که اکنون وقت رستاخیز است.

تصویرچهارم، تصویر حرکت‌های گروهی و احزاب مردمی است. شاعر با توصیف حرکت به سوی انقلاب و آزادی، دریا را نماد «انقلاب، آزادی» می‌داند و بیان می‌دارد که گروه‌های مردمی چون موج که نماد «گروه‌ها و حزب‌های مردمی» است، باید با وجود نور گرم آفتاب که نماد «نماد آگاهی کامل» است به سوی دریای انقلاب و آزادی حرکت کنند.

سروودی خوناوەی بەهارە لە گوێما/ لە هەر شیوە جۆبارێ هەر دەشتە چۆمێ/ لە دڵمایە بڕوای بەرینی بە دەریا گەیشتن/ لە تاریکە تاراوگەکەمدا/ بەسەر چوو زەمانی تەریکیم/ ئیتر خێر و خۆشی لە ڕێما! (ایلخانی زاده، ۲۰:۲۰۱٤)

sorûdî xunāway bahāra la gwemā/ la har šîwa jobāre har dašta čome/ la diĺmāya biřwāy barînî ba daryā gayištin/ la tārîka tārāwgakamdā/ basar čû zamānî tarîkîm/ îtir xer û xošî la remā!

برگردان: گوش من پر از شنیدن ترانهٔ نم‌نم باران است/ از هر درّه‌ای، جویباری و از هر دشتی، باریکهٔ آبی است که به هم می‌رسد/ امید فراخ به دریارسیدن به جان دارم / در تبعیدگاه تاریکم/ که اینک آن تبعید انفرادی تمام شد/ بعد از این، بر سر راهم خیر و خوشی خواهد بود.

نم‌نم باران نماد «نشانه‌های انقلاب» است. شاعر بیان می‌کند که کم‌کم انقلاب رخ می‌دهد و من امید دارم که به دریای آزادی برسم. باید از سایه‌ها، نماد «تاریکی و خفقان ستمشاهی» خداحافظی کرد و آن‌ها را بدرود گفت. و دیگر فرشته‌ها نوید و مژدهٔ روزهای خوش زندگی را می‌دهند.

وەهایە، کە کانی بەهیوا/ بەهارانە لووزەو ئەبەستن بەرەو شاری دەریا؛/ بەڵام داخی جەرگم لەگەڵ هەر بەهارێ/ کە ڕائەچەڵەکن سەوزەڵانێ لە خاکینەخەونی گرانا، / لە دڵما خەم و داخی ئەم دەردە سەوزە:/ کە دەردی گرانی هەموو ڕێبوارێ، وەنەوزە!/ لەبەر نووری خۆرا/ گەلێ کوێرەکانی، شەوارەن/ زنەی دەم بە هاواری هاری درۆزن هەزاران/ کە تەلیسمی سێحر و تەلیسمی بنارن/ بەبێ هەوڵی هەڵدان و چارانی چارن/ بەهیوان بگرمێنێ هەوری بەهاری/ ڕەها بن/ لە زیندانی بەردینی غارا(ایلخانی‌زاده، ۲۰۱٤: ۲۱-۲۰).

wahāya, ka kānî bahîwā/ bahārāna lûzaw abastin baraw šārî daryā;/ baĺām dāxî jargim lagaĺ har bahāre/ ka rāačaĺakin sawzaĺāne la xākînaxawnî grānā,/ la diĺmā xam û dāxî am darda sawza:/ ka dardî grānî hamû rebwāre, wanawza!/ labar nûrî xorā/ gale kwerakānî, šawāran/ znanî dam ba hāwārî hārî drozn hazārān/ ka talîsmî sehir û talîsmî bnārn/ babe hawĺî haĺdān û čārānî čārn/ bahîwān bgirmene hawrî bahārî/ rahā bin/ la zîndānî bardînî xārā.

برگردان: بدین‌سان است که چشمه‌ساران امیدوار/ در بهاران شدت می‌گیرند پیوسته و خروشان پیش به سوی شهر دریا/ اما دریغا و حسرتا که هر بهار که می‌رسد/ و سبزه را دل خاک مرده بیدار می‌کند/ داغ دل تازه می‌شود / در دلم غم و داغ این درد هر لحظه نو می‌شود و می‌روید؛ چرا که درد جانکاه هر رهگذر سالکی چرت‌زدن است/ که در بیکران پرتو خورشید/ چشمه‌های خشک شب‌کور/ دروغین آب‌های پر ادعا که هزار به هزارند/ که تسلیم افسون و سحر پای کوهسارند/ خالی از تلاش برای چاره‌جویی و رهایی/ از غرّش رعد بهاری امید یاری دارند / ز بند غار سنگ‌آجین رهیدن.

تصویر شعری پنجم، توصیف چگونگی حرکت گروه‌ها و احزاب است. قوی‌ترین قسمت شعر و زیباترین نمادهای شعری سواره و بینش سیاسی او به صورت آگاهانه و پخته در این بند شعرش مشخص می‌شود. او بیان می‌دارد، وقتی که بهار، نماد «ابتدای انقلاب» می‌رسد، تمامی چشمه‌ها، نماد «مردم، گروه‌های سیاسی» می‌خواهند حرکت کنند و به دریا، نماد «آزادی» برسند. خروش و هزاهز چشمه‌های بیشماری بلند می‌شود که مقصد تمامشان دریاست اما راه تمام آن‌ها به دریا منتهی نمی‌شود چون راه را اشتباه می‌روند و از آزادی، فقط ادعای آن را دارند. آن‌ها با وجود، خورشید، نماد «راه راستین و آگاهی کامل»، به بیراهه می‌روند.

کەچی، وا کەوی و دەستەمۆی دەسەڵاتی ڕکەی دۆڵ و شیون / لەبەر سامی ڕێ، وا بەزیو و تەزیون / لەگەڵ گۆچی کردن گزنگی هەتاوێ، / چەواشەن لە پێچی نزارا. (ایلخانی‌زاده، ۲۰۱٤:۲۱)

kačî, wā kawî û dastamoy dasaĺātî rkay doĺ û šîwn/ labar sāmî re, wā bazîw û tazîwn/ lagaĺ gočî kirdin gzingî hatāwe,/ čawāšan la pečî nzārā.

برگردان: بدین‌سان، زیر سیطرهٔ قفس درّه آنچنان رام شده‌اند/ بهت گرفته از دهشت راه و تسلیم/ خزیده در دهلیز سرد و سیاه سایه‌ها/ از پرتو پیام مهر، دور/ ز هر اشارات تولّد شعاع نور، کور/ به بیراهه می‌روند با گام به پس پیمودن.

همانند کبک‌های قفسی، آنچنان تسلیم سیاهی سایه‌ها، نماد «خفقان و ظلم و ستم و استبداد موجود در جامعه» شده‌اند، که با وجود پرتو مهر، نماد «آگاهی راستین»، باز هم راه درست را باز نمی-شناسند و به عقب باز می‌گردند.

هەتا بیری تاڵی گڕاوێ بە دڵما گەڕاوە، / هەتا یاد ئەکەم، ئاوە بەو ورمە بەردینە، کاری کراوە، / ئەڵیم سەد مخابن. / وەجاخێ کە ڕووگەی هەزاران نزای شینە باهۆی بەتاسەن/ وە بووژینەوەی هەست و هان و هەناسەن، / چلۆنە کە بیژووی گڕاوان ئەبینن؟! / لە نێو چاوی ئەو خانەدانە/ لەهی چۆنە پیتی بڕاوە؟/ نە سۆزەی بلاوێنی میری خونماوەی بەهاری، / نە تووکی ڕێبواری، / لە کاسیی خەوا، فێری ڕاسانی ناکەن، / لە ،مانا، بە ئامان و بریا/ پەشیمانی هەر مانی ناکەن! / وەها گەی لەشی بەو گەردینە گاوی دراوە، / کەحێلێکە، کۆڕژن و حیلەی نەماوە! / وەهایە کە هەر گیایە، لەو دەشتە شینن/ لەسەر ماتەمی ئاوەبەردینە، سەرشین و سەرگەرمی شینن! گەلێ گۆلە لەو چۆلە یەخسیری خاکن/ بە ڕوویا گەڵا وەک چەمۆڵەی کلۆڵی وەریون، / گەمارۆی زەلی نێزە، وا تەنگی پێهەڵچنیون، / کە بێ دەرفەتی پێکەنینن بە سەد بەرزگی زەردەماسی، / لک و پۆپ و هەژگەڵ/ وەها دەور و پشتی تەنیون، / کە بێ فرسەتی چاوەبڕکێ لەگەڵ عەرشی پاکن(همان).

hatā bîrî tāĺî grāwe ba diĺmā gařāwa,/ hatā yād akam, āwa baw wirma bardîna, kārî krāwa,/ aĺîm sad mxābin./ wajāxe ka rûgay hazārān nzāy šîna bāhoy batāsan/ wa bûžînaway hast û hān û hanāsan,/ člona ka bîžûy gřāwān abînin?!/ la new čāwî aw xānadāna/ lahî čona pîtî břāwa?/ na sozay blāwenî mîrî xunāway bahārî,/ na tûkî

rebwārî,/ la kāsîy xawā, ferî rāsānî nākan,/ la ,mānā, ba āmān û biryā/ pašîmānî har mānî nākan!/ wahā gay lašî baw gbardîna gāwî drāwa,/ kaheleka, koržin û hîlay namāwa!/ wahāya ka har gyāya, law dašta šînin/ lasar mātamî āwabardîna, saršîn û sargarmî šînin! gale gola law čola yaxsîrî xākin/ ba rûyā gaĺā wak čamoĺay kĺoĺî warîwn,/ gamāroy zalî neza, wā tangî pehaĺčinîwn,/ ka be darfatî pekanînin ba sad barzigî zardamāsî,/ lik û pop û hažgaĺ/ wahā dawr û pištî tanîwn,/ ka be firsatî čāwa¬bířke lagaĺ 'aršî pākin.

برگردان: هر آنگه در اندیشه‌هایم ز تلخاب‌ها، تلخ یاد می‌خلد / هر آنگه به پایان آمده کار آب ز سحر سنگ آیدم به یاد/ صد افسوس گویم/ سرای گرم و پر زمهر میزبانی ناز/ بهر هزاران دست تمنا در فراز، نازنین سبزینهٔ نو رستهٔ پر ز امید و آرزو، نظرگه راز و نیاز./ مسیحادم برای نفس و شوق و احساس/ بزاید این سترگ بزرگ پاک‌تبار/ هیهات چگونه است/ نمانده ز سیلابش طغیان؟/ نه ترنم روح نو از نمنم باران میر بهار/ جنبشی آورد او را به یاد/ ز دریای ژرف خواب/ نه از این منگی و واماندگی به هزاران تمنا و رجا/ نادم شود او از قرون تا به قرون در بند بودن/ تنیده سنگ بند بند پیکرش را تار و پود/ شکسته فریاد شیهه در گلو/ یاد راهواری است که زین رنج، خمود/ این‌چنین در ماتم آب اسیر بند سنگی/ هر سبزینهٔ رسته در این دشت سرسبز/ پوشانده به تن رخت عزا و شیون/ گرم و سوزنده و پر لهیب، تنور موییدن.

در این متروکه گودال‌ها تن داده به دام و بند خاک/ چون پنجهٔ نفرین معلول دستی تیره بخت/ پوشیده در نقاب برگ و خاشاک/ ز حصار تنگ کمند نی‌زار به ستوه و غمناک/ ز تسلای غرورین قدم ماهی آزاد/ لب فرو مانده ز لبخند و جواب/ بافته پودی ز لجن، حجاب/ که با عرش پاکشان نیست فرصت عشق ورزیدن.

هەتا جۆگە ئاوێ بە وشکی دەبینم، / ئەڵێی مێرگی ڕوخساری کێژێکی کاڵ و منااڵە/ بە کووزی تەمەن، جارەجوانێکی پڕ خەوش و خاڵە، / تەشەنداره جەرگی برینم!/ بەڵێ! دووره گەرمێنی دەریا/ بەڵێ! وایە کانی هەژاران/ ئەزانم ئەوانەی کە پاراوی ئاون بژارن!/ ئەزانم لە ڕێگا، مەترسی گەلێ ژەنگ و ژارن(ایلخانی‌زاده، ۲۰۱٤: ۲۳-۲۱).

hatā joga āwe ba wiškî dabînim,/ aĺey mergî ruxsārî kîžekî kāĺ û mnāĺa/ ba kûzî taman, jāřajwānekî pir xawš û xāĺa,/ tašandāra jargî brînim!/ baĺe! dûra garmenî daryā/ baĺe! Wāya kānî hažārān/ azānim awānay ka pārāwî āwn bžārn!/ azānim la regā, matrisî gale žang û žārn.

برگردان: هر آنگه که جویباری بینم خشک/ گویی شادابی مرغزار چهرهٔ دختری نورسته/ ز اعماق زخم زخمی ضجه‌های درد/ نشکفته تمام، فسرده و پژمرده / تازه می‌شود داغ این دل/ بله؛ قشلاق

دریا در دوردست‌هاست/ بله؛ چشمه‌ها تهیدست و بی‌پناه/ / می‌دانم راه و ترس خطرهای بی‌شمار/ در جانشان کرده کمین.

تصویر ششم شعر سواره، وصف حال اشراف‌زاده‌هایی است که با وجود اینکه در آن دوران، طبقهٔ روشنفکر و تحصیل‌کردهٔ جامعهٔ سواره را تشکیل می‌دادند، اما هیچ کاری برای رهایی از وضعیت موجود خود و هم نسل‌هایشان انجام نمی‌دهند. تلخاب، نماد «انسان‌هایی که از طبقهٔ متوسط و آگاه جامعه هستند، روشنفکران جامعه»، که می‌توانند مفید باشند و برای رسیدن به آزادی کاری کنند اما ساکت نشسته‌اند و شاعر افسوس می‌خورد که چرا این روشنفکران از خواب بیدار نمی‌شوند و در تحجّر و عقب ماندگی مانده‌اند و کاری نمی‌کنند و با این بی‌تفاوتی آن‌ها هر سبزینه، نماد «امید رهایی»، از بین می‌رود. و آن‌ها در این گودال‌های متروک، و نقابی از خس و خاشاک، نماد «تحجّر و عقب ماندگی، فکرهای کهنه» مانده‌اند و با این کار، خود را اسیر بند خاک و حصار تنگ نیزار، نماد «خفقان جامعه» کرده‌اند. با وجود نویدهایی که ماهی آزاد، نماد «انسان‌های مبارز و آگاه» به آن‌ها می‌دهند، باز هم حجابی از لجن، نماد «افکار قدیمی و کهنه» بر رخسار خود دارند و هر گاه رودی را می‌بینم که خشک شده، نماد «مردمی که برای آزادی خود هیچ کاری نمی‌کنند و اسیر افکار کهنه هستند»، دردهایم تازه می‌شود و می‌فهمم که رسیدن به دریا، نماد «آزادی، عدالت» دور است. این بند از شعر سواره در ذهن خوانندگانی که با شعر نیمایوشیج آشنایی دارند، تداعی‌کنندهٔ شعر «می‌تراود مهتاب» نیماست.

بەڵام کاکە ئەو گشتە، عەقڵی خەسارن! / لەناو ئەو هەموو ئاوە، هەر چاوەیەک / باوی هەنگاوی خۆشە / بە تەنیا ئەوە شارەزای کۆسپ و کەندڵی ڕێیە / هەوەڵ مەنزڵی زێیە، ئاواتی بەرزی، زرێیە! / ئەزانی لە هەڵدێرە هاتی بەهێزی، / لە ئەسکوند و چاڵاَیە هەڵدان و گێژی / پەڕۆی شینی سەر شانی دەریایە ژینی کەریزی! / ئەزانێ لە بێ ناکەوێ پێبە پێڵاوی تاسەی پیاسەی لە بێ بێ! / نە، وەستان ئەوەستێ بە دەستێ / کە خاراوی ئێش و سواوی سوێ بێ! / لە هەر شوێنێ ڕاماوە، داماوە، کاری تەواوە! / ئەزانێ ئەبێ هەر بژێ و باژوێ، تا بژی، تا بمێنێ؛ / هەناوی بە هەنگاوە نەسرەوتتە، کوولەکەی ڕۆحی ئاوە! (ایلخانی‌زاده، ۲۳:۲۰۱٤)

baĺām kāka aw gišta, 'aqĺî xasārn!/ lanāw aw hamû āwa, har čāwayak/ bāwî hangāwî xoša/ ba tanyā awa šārazāy kosp û kandāĺî reya/ hawaĺ manizĺî zeya, āwātî barzî, zreya!/ azānî la haĺdera hātî bahezî,/ la askund û čāĺya haĺdān û gežî/ pařoy šînî sar šānî daryāya žînî karezî!/ azāne la pe nākawe peba peĺāwî tāsay pyāsay la pe be!/ na, wastān awaste ba daste/ ka xārāwî eš û swāwî swe be!/ la har šwene rāmāwa, dāmāwa, kārî tawāwa!/ azāne abe har bže û bāžwe, tā bžî, tā bmene;/ hanāwî ba hangāwa nasrawtna, kûlakay rohî āwa!

برگردان: اما برادر، این‌ها مشتی نادانند/ زین میان، تنها یک آب گرم‌روست/ آبی که آشناست هر فراز و نشیب راه را/ در دریا می‌کند مشق به اقیانوس پیوستن به شکیب/ می‌داند خروش قادرش را

پرتگاهی است/ در کمین خیز و تابش گرداب و چاهی است/ ننگ دریا تن‌دادن و تسلیم بودنی در عرصهٔ تنگ قناتی است/ محضر ز خستگی رمیدهٔ گامی که سرفراز و جستجو گرانه می‌رود به شوق/ تکیه‌گاهی است/ ز عزم دستی/ که باشدش ز تجربه درس‌ها/ ز معبرهای بی‌نفوذ، گذار پر ز رنج، درمانده و وامانده راه و شرمسار نستوهی باخته نبرد، وامانده و راه نشناخته رفته را، انجام کار نابودی/ می‌داند رمز زندگی است پویندگی/ شیشهٔ عمر روح آب است/ گام نهادن در وادی نستوهی(برزنجی،۱۳۷۹:۱۴-۹) .

تصویر هفتم و پایانی شعر سواره، توصیف هدف شعری اوست. او می‌گوید در صورت مبارزه‌ای راسخ و آگاهانه می‌توان به دریای آزادی رسید و در صورت وجود آزادی می‌توان عدالت جهانی «اقیانوس» را برقرار کرد. تنها چشمه‌ای، نماد (دسته و گروهی از مردم) می‌تواند به راهش ادامه دهد که با عزمی راسخ پا در این راه می‌نهد و می‌داند که این راه فراز و فرود بسیاری دارد و در راه رسیدن به آزادی تسلیم نمی‌شود و از ادامهٔ راه باز نمی‌ایستد و بعد از رسیدن به دریا، نماد (آزادی) در امید رسیدن به اقیانوس، نماد (بشریت و عدالت جهانی)، است.

شعر «خەوه بەردینه» حماسهٔ اسارت‌بار چشمه‌ای است که خود سمبول دیگر چشمه‌های خشکی است که در زیر سنگ‌های کوه اسیر مانده‌اند و در آرزوی رهایی و سیراب‌کردن سرچشمه‌های تازه و جاری شدن هستند. آنان می‌خواهند، خواب سنگین یا سنگینه خوابی را به پا شویند و تشنگی را سامان دهند. عطش جاری برای رسیدن به آزادی و عدالت را و دشت‌های خشک و جویبارهای آب ندیده را سیراب نمایند. در واقع سواره در جنگ بین آب و سنگ، در قالب تمثیل و استفاده از نمادها سعی در به تصویر کشیدن جامعهٔ پیرامون خود دارد. آب سمبول مردم و نور و روشنی و پاکی است که برای رها شدن از یوغ سنگ و خار که سمبول سیاهی و بیخبری و بی‌عدالتی و مرگ است به نبرد بر می‌خیزد. در آخر می‌گوید که پیروزی از آن نور و آب است. در اساطیر ایرانی آب و نور دو عنصر مقدس هستند. «آب یکی از چهار عنصر سازندهٔ جهان است و در عقاید زردشتی، پس از آسمان نخستین آفریدهٔ مادی توسط اهورامزداست و دومین نبرد با اهریمن را انجام می‌دهد»(بهار،۱۳۷۶:۳۷). وجود آب در چرخهٔ طبیعت و تغییر و تبدیل آن، سبب شده که یکی از مظاهر خدایان قرار گیرد، مثلاً دربارهٔ تیشتر یکی از ایزدان ایرانی که یشت هشتم متعلق به اوست، گفته می‌شود: «سرشت آب دارد» (همان:۶۱). ایزدان دیگری همچون میترا، بُرز ایزد و آناهیتا نیز با آب در پیوندند(همان: ۸۳). در دین زرتشتی از دو هستی سخن به میان می‌آید: یکی جهان نور و روشنایی و جهان متعلق به اورمزد و دیگری جهان تاریکی و جهان متعلق به اهریمن (آموزگار: ۱۳۸۷: ۴۲- ۴۳)، بنابراین ردپای اساطیر و خدایان مقدس را نیز می‌توان در این شعر سواره مشاهده کرد.

مهم‌ترین ویژگی شعر سواره، گذشته از ساختارشکنی سنّتی از نظر قالب و وزن و قافیه، نمادین‌بودن زبان آن است. صلاح‌الدین مهتدی شعر خواب سنگی را شعری رمزی و تمثیلی می‌داند و بیان می‌کند که این شعر رمز و تمثیلی برای حرکت یک ملت است. تمام آب‌ها، گونه‌گونی حرکت انسان‌ها را نشان می‌دهد، حرکت یکی تند و تیز است، یکی دیگر آرام، یکی از آن‌ها می‌ایستد و سرانجام تبدیل به گندابی می‌شود و در نهایت تبدیل به سنگ می‌شود.

آب، رمز حرکت، و سنگ، رمز بی‌حرکتی و ایستایی است. آبی که با سکون و بی‌حرکتی‌اش نهایتاً دشمن جان خودش می‌شود. این فاجعه‌ای است که در قالب نمادین بر سر انسان‌ها هم می‌آید. او بیان می‌دارد که وقتی این شعر را گفت، افراد را دسته‌بندی کردیم که چه کسی کدام آب است و چه حرکتی در پیش می‌گیرد و در این دسته‌بندی، آبی که تبدیل به سنگ می‌شد کسانی بودند که دشمن ملت خودشان بودند. سواره در آخر می‌گوید تمام جوییارها و چشمه‌های کوچک در نهایت به یک رودخانهٔ بزرگتر می‌رسند و این نمادی از زندگی ملت کرد در میان دیگر ملت‌ها است که سرانجام همه به یک مکان می‌رسند و تشکیل یک ملت واحد می‌دهند. منظور سواره اتحاد کردها در سرتاسر کشورهایی است که در آن پراکنده شده‌اند و این استقلال و آزادی است که ملت کُرد به دنبال آن است. سرانجام وقتی این استقلال به دست آمد، این ملت و دیگر ملت‌های بزرگ جهان به دریایی می‌رسند که این دریا دریای بشریت است، دریایی جهانی که در آن تمام انسان‌ها آزادند(نک: مهتدی،۲۰۱۱:۲۴۶-۲۵۱). همان‌طور که مولانا در غزلیات خود با بهره‌گیری استعاری این مطلب را در بیت «ما ز بالاییم و بالا می‌رویم / ما ز دریاییم و دریا می‌رویم» بیان می‌دارد که تمام راه‌ها به یک مقصد مشخص منتهی می‌شود. از سخنان صلاح‌الدین مهتدی چنین برداشت می‌کنیم که شعر خواب سنگی، شعری در راستای اهداف ایدئولوژیکی سواره و تحت تأثیر افکار حزبی و ایدئولوژی اوست، زیرا همان طور که پیش‌تر گفتیم، سواره همچون یک فعال سیاسی که فعالیتش بیشتر فرهنگی بود در راستای اهداف حزبی‌اش فعالیت می‌کرد و اندیشهٔ ناسیونالیسم کردی که از مدت‌ها پیش بر کردستان سایه افکنده بود و یکی از اهداف حزب دمکرات بود در شعر او کاملاً نمایان است. او تلاش برای رسیدن به استقلال را، راهی برای رسیدن به آزادی می‌داند. امید دارد که چشمه‌ها که نماد ملت کُرد هستند و در دست سنگ‌های سنگین کوهستان که نماد ظلم و بی‌عدالتی حکومت ستمشاهی‌اند اسیرند ، راه روشن و زلال خود را به سوی دریا و به سوی آزادی و عدالت بیابند، و حماسه‌ای تازه در راه آزادی و نفی سیاهی و ستم سنگ بیافرینند.

۴. نتیجه گیری

اشعار سواره ایلخانی‌زاده، مربوط به دههٔ چهل خورشیدی است. در آن هنگام، حزب توده در ایران تحت تأثیر افکار مارکسیستی و کمونیستی فعالیت می‌کرد. به علاوه، شعر سمبولیسم اجتماعی که پس از کودتای ۱۳۳۲ در شعر برخی از شاعران و ازجمله خود نیما آغاز شده بود، در این دهه با شدت بیشتری در شعر شاعرانی چون اخوان و شاملو ادامه یافت. در کردستان هم اندیشهٔ ناسیونالیسم کُردی که به مدت‌ها پیش برمی‌گردد، همچنان پا برجا بود. سواره ایلخانی‌زاده که عضو حزب دمکرات کردستان ایران بود ابتدا با کمک حزب توده فعالیت می‌کرد اما پس از مدتی راهش را از حزب توده جدا کرد ولی از فعالیت بازنایستاد. سواره در شعر «خواب سنگین»، با استفاده از نمادهای شعری، به ایدئولوژی اصلیش که همان استقلال و یکپارچگی کردهاست، می‌پردازد. او هر کدام از بخش‌های کردستان را به آبی تشبیه کرده که در حرکتشان به سوی رودِ استقلال متفاوتند و سرانجام این رود به سوی دریایی می‌رود که همان دریای بشریت است. استفاده از نماد دریا در شعر سواره، بار دیگر هنگامی به کار می‌رود که کردهای عراق با دولت ایران، علیه کردهای ایران دست به یکی می‌کنند و باعث آوارگی آن‌ها و جنگ پارتیزانیشان با حکومت وقت ایران می‌شوند. بنابراین سواره با تلفیق نمادگرایی و جامعه‌گرایی که دو ویژگی بارز سمبولیسم اجتماعی است، با پیروی از شاعران دههٔ بیست و دههٔ سی توانسته است بازگوکنندهٔ وقایع تاریخی، سیاسی و اجتماعی عصر خود به‌ویژه دههٔ چهل باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱- جریانی در ادبیات ترکیه بود که سوژه‌های مدرن را در قالب‌های کلاسیک ارائه می دادند.

۲- در بخش ترجمهٔ اشعار علاوه بر کتاب اسماعیل برزنجی به کانال تلگرامی اسماعیل پاکزاد (سمکو) رجوع کرده‌ایم. پاکزاد (سمکو)، (۱۳۳۹-۱۳۹۷ه.ش.) پژوهشگر، محقق و نقاش، در روستای نوبار مهاباد در خانواده‌ای فرهنگی متولد شد و در سال ۱۳٤۷ در شهر مهاباد ساکن شد. فعالیت‌های او در زمینهٔ ادبیات کلاسیک و نو کُردی است و همچنین در زمینهٔ نقاشی تابلوهایی از تصویر اُدبای کُرد به یادگار گذاشته است. در بخش تحلیل اشعار نیز به سخنان صلاح‌الدین آشتی در آرشیو رادیو مهاباد رجوع کرده‌ایم. صلاح‌الدین آشتی، (۱۳٤۲-) متولد مهاباد، پژوهشگر، مترجم، محقق در زمینهٔ ادبیات کُردی است. گردآورندهٔ «تاپوو بومه‌لیل» و مجموعه اشعار سواره با عنوان «شه‌نگه سوار» و یکی از صاحب‌نظران در شعر سواره است.

منابع

۱- آموزگار، ژاله. (۱۳۸۷). تاریخ اساطیری ایران. چاپ دهم. تهران: انتشارات سمت.
۲- احمدی، جمال و ورزنده، امید. (۱۳۹۵). زبان و ادبیات کردی. سنندج: دانشگاه آزاد سنندج.
۳- امیری، رضا. (۱۳۸۶). «گریز از سلطه آهن». فصل نامه شعر گوهران، ویژەنامه شعر کردی، ۵(۱)، پیاپی ۱۵، ۹۱-۹۶.
۴- ایگلتون، ویلیام. (۱۳۶۱). جمهوری ۱۹۴۶ کردستان. ترجمۀ محمد صمدی، مهاباد: سیدیان.
۵- ایلخانی‌زاده، سواره. (۲۰۱۴). شه نگه سوار. سلیمانیه: غەزەلنووس.
۶- برزنجی، اسماعیل. (۱۳۷۹). سنگینه خواب. مهاباد: توکلی.
۷- بلوریان، غنی. (۱۳۸۴). ئاله کوک. ترجمه رضا خیری مطلق. تهران: رسا
۸- بهار، مهرداد. (۱۳۷۶). پژوهشی در اساطیر ایران. چاپ دوم. تهران: آگه
۹- بهره‌ور، محمد. (۲۰۱۱). شیعر و پەخشانی سواره (نقد و تحلیل آثار سواره ایلخانی‌زاده). هەولیر: آکادمی کوردی.
۱۰- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). سفر در مه. تهران: نگاه.
۱۱- چدویک، چارلز.(۱۳۷۵). سمبولیسم. ترجمۀ مهدی سحابی. تهران: مرکز.
۱۲- حسین‌پور چافی، علی. (۱۳۸۴). جریان‌های شعری معاصر از کودتا تا انقلاب اسلامی. تهران: امیر کبیر.
۱۳- جعفریان، رسول. (۱۳۸۱). خاطرات آیت الله عبدالله مجتهدی. تهران: مؤسسه مطالعات تاریخ معاصر .
۱۴- جلایی پور، حمید رضا. (۱۳۷۲). کردستان و علل تداوم بحران آن پس از انقلاب. تهران: دفتر مطالعات سیاسی وزارت امور خارجه.
۱۵- رحیمی، احمد و پرنیان، موسی و ویسی، هیوا. (۱۳۹۶). «بررسی نماد در شعر شاعران کرد (ماموستا هیمن، ماوموستا هه ژار، سواره ایلخانی‌زاده، و جلال ملکشاه)». پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد. گروه زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه رازی کرمانشاه.
۱۶- روزولت، آرچی. (۱۳۷۶). جمهوری مهاباد. ترجمۀ ابراهیم یونسی. تهران: نگاه.
۱۷- زرقانی، سید مهدی. (۱۳۸۳). چشم انداز شعر معاصر ایران. تهران: ثالث.
۱۸- زرین‌کوب، حمید. (۱۳۵۸). چشم انداز شعر نو فارسی. جلد اول. تهران: انتشارات توس.

۱۹- شاه‌کرمی، رضا و جعفری، جمیل و رضوان، هادی. (۱۳۹۲). «بررسی تطبیقی اشعار سیاسی و اجتماعی معروف رصافی و عبدالرحمن شرفکندی». پایان نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه کردستان: گروه زبان و ادبیات عربی.
۲۰- کرمی چمه، یوسف و هاشمی، مرتضی و شریفی، غلامحسین. (۱۳۹۰). «تصویری از حافظ در دیوان ناری»، فصلنامهٔ ادبیات و زبان های محلی ایران زمین، ۱ (۲)، ۱۵۶-۱۲۷.
۲۱- کوچرا، کریس. (۱۳۷۷). جنبش ملی کرد. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: نگاه.
۲۲- محسنی، شهباز و دیگران. (۱۳۸۰). «شعر معاصر کردی و پیوند آن با ادبیات فارسی». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. گروه زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه علامه طباطبایی.
۲۳- محمدزاده، حسین.(۱۳۹۵). «بازنمایی اجتماعیات در ادبیات کردی». پژوهشنامهٔ ادبیات کردی، ۲ (۲)، ۶۱-۸۰.
۲۴- محمدی خاجلو، نشمیل و خضری، محمد رضا و فیض الله زاده، عبدعلی .(۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی نماد عقاب در شعر عربی، کردی و فارسی». پایان نامهٔ کارشناسی ارشد. گروه زبان و ادبیات عربی. دانشگاه شهید بهشتی.
۲۵- مصطفی امین، انوشیروان. (۲۰۰۵). حکومت کردستان و کرد در بازی سیاست شوروی. ترجمهٔ اسماعیل بختیاری. سلیمانیهٔ عراق: ژین.
۲۶- مقامی، علیرضا. (۱۳۸۹). «شکل گیری جریان های شعر در دورهٔ معاصر از عصر مشروطه تا حال». همایش کشوری افسانه، صص ۹۲۶-۹۰۵.
۲۷- مقصودی، مجتبی. (۱۳۸۰). تحولات قومی در ایران. تهران: مؤسسه مطالعات ملی.
۲۸- یعقوبی، عبدالخالق. (۲۰۰۷). زەمزەمەی زولال (مجموعه اشعار و آثار سواره ایلخانی‌زاده)، تهران: پانیذ.