فصلنامهٔ

ادبیات و زبان‌های محلّی ایران زمین

دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یاسوج

سال یازدهم، شمارهٔ سوم (پیاپی: سی و سه)

(دورهٔ جدید، سال هفتم)

پاییز ۱۴۰۰

این فصلنامه بر اساس نامهٔ شماره ۸۷/۲۱۹۸۹۶ مورخ ۹۰/۶/۲۳ کمیسیونِ «بررسی و تأیید مجلات دانشگاه آزاد اسلامیِ» سازمان مرکزی مجوز دریافت کرده است.
این فصلنامه دارای مجوز به شمارهٔ ثبت ۹۲/۱۱۶۰ از «ادارهٔ کل امور مطبوعات و خبرگزاری‌های داخلیِ» وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است.

این فصلنامه به استناد نامهٔ شمارهٔ ۲۳۹۴۱۶/ ۳/۱۸/ مورخ ۱۳۹۳/۱۲/۱۸ «کمیسیون بررسی نشریات علمی‌کشور» وزارت علوم، تحقیقات و فناوری (بر اساس جلسهٔ مورخ ۹۳/۱۱/۱۵ و کارگروه مورخ ۹۳/۱۲/۱۲) و بر اساس آیین‌نامهٔ نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری مورخ ۱۳۹۸/۲/۹ با عنوان «نشریهٔ علمی» منتشر می‌شود.

این فصلنامه در پایگاه‌های *استنادی علوم جهان اسلام* (ISC) به نشانی www.isc.gov.ir، مرکز *مجلات تخصصی نور* به نشانی www.noormags.ir و در *بانک اطلاعات نشریات کشور* به نشانی www.magiran.com نمایه می‌شود.

در سوگ دریا

با دلی گرفته از غم و اندوه و در عین ناباوری خبر آمد که بزرگ‌مردی از تبار دانش و ادبیات و فرهنگ دار فانی را وداع گفته است. **دکتر اکبر نحوی** عضو هیئت علمی دانشگاه شیراز که به هیئت تحریریه این فصلنامه افتخار بخشیده بود، در سطح کشور از استادان کم‌نظیر ادبیات فارسی به شمار می‌آمد و در زمینه‌های نسخه‌شناسی، تاریخ ادبیات، متون حماسی و تاریخ عمومی این مرز و بوم رکنی وثیق و مرجعی بی‌مانند بود. متأسفانه طالبان علم در نقطهٔ اوج و کمال علمی وی از نعمت وجودش محروم ماندند.

از جنس دریا بود؛ شور نبود، شیرین بود و آثار قلمی او فیضان آن دریا. امّا صد حیف که این دریا ناگهان از خروش افتاد و آرام گرفت و دل دوستان را دردناک کرد.

این‌جانب به عنوان سردبیر فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین، این ضایعهٔ جبران-ناپذیر را به اهل فرهنگ و ادب عموماً و به اعضای محترم هیئت تحریریهٔ این فصلنامه خصوصاً، تسلیت عرض می‌کنم. بر این باورم همان گونه که وجود نازنین **دکتر نحوی** در این دنیای بی‌وفا جز به دوستی و صفا و اخلاص به چیز دیگری احساس نیاز نمی‌کرد، اینک پس از رحلت به سرای جاودانی، با آن همه اخلاص و از خودگذشتگی و وفای به عهدی که داشت در سایهٔ رحمت و عنایت الهی قرار گرفته است. روح و روانش شاد باد!

گنج زری بود در این خاکدان کاو دو جهان را به جوی می‌شمرد

دکتر جلیل نظری

پاییز ۱۴۰۰

فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین

(نشریهٔ علمی)

ISSN(شاپا):	۲۳۴۵-۲۱۷ X
صاحب امتیاز:	دانشگاه آزاد اسلامی‌واحد یاسوج
مدیر مسئول:	دکتر سید عطاء اله افتخاری
سردبیر:	دکتر جلیل نظری
مدیر داخلی:	دکتر محمد رضا معصومی
چاپ:	چاپخانه انتشارات نگارخانه

گروه دبیران	
دکتر محمود براتی	استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان
دکتر علی حیدری	استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان
دکتر عطا محمد رادمنش	استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف آباد
دکتر جلال رحیمیان	استاد زبان‌شناسی، دانشگاه شیراز
دکتر اکبر صیادکوه	استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز
دکتر اسحاق طغیانی	استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان
دکتر محمدحسین کرمی	استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز
دکتر ایران کلباسی	استاد زبان‌شناسی همگانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر کتایون مزداپور	استاد فرهنگ و زبان‌های باستانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر اکبر نحوی	استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز
دکتر جلیل نظری	دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یاسوج
دکتر احمدرضا یلمه‌ها	استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد دهاقان

نشانی: یاسوج، کیلومتر ٤ جاده اصفهان، ساختمان مدیریت دانشگاه آزاد اسلامی‌واحد یاسوج، دفتر مجلات.

کد پستی: ٧٥٩١٤ـ٩٣٦٨٦ تلفن: ٠٩١٠٨٤١٥٦١٨ تلفاکس: ٠٧٤٣٣٣١٠٤٩٤

Website: adabemahali .iauyasooj .ac .ir

Email: adabemahali@gmail .com

مشاوران علمی این شماره:

- دکتر علی آسمند جونقانی — استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلام‌شهر
- دکتر سید احمد پارسا — استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان
- دکتر مهری پاکزاد — استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مهاباد
- دکتر علی حیدری — استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان
- دکتر محبوبه خراسانی — دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
- دکتر حسین خسروی — دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد
- دکتر تورج زینی‌وند — دانشیار زبان و ادبیات عرب دانشگاه رازی کرمانشاه
- دکتر بهرام شعبانی — استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه جهرم
- دکتر یوسف کرمی چمه — استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علوم انتظامی امین
- دکتر نادر کریمیان سردشتی — استادیار زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه میراث فرهنگی
- دکتر عارف کمرپشتی — استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بابل
- دکتر جلیل نظری — دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد یاسوج

ویراستار علمی: دکتر محمد رضا معصومی

ویراستار زبانی: ریحانه افراز

ویراستار چکیده‌های انگلیسی: دکتر حامد عزیزی‌نیا

حروف‌چین و صفحه‌آرا: مؤسسهٔ نگار اصفهان

چاپ: انتشارات نگارخانه

ناشر: دانشگاه آزاد اسلامی واحد یاسوج

خط مشی فصلنامه

نقش و اهمیت زبان و ادبیاتِ هر جامعه، به عنوان اصلی‌ترین حامل سنت فرهنگی آن جامعه، بر هیچ‌کس پوشیده نیست. هم از این‌سان، ادبیات و فرهنگ‌های محلی، همواره یکی از سرچشمه‌های اصلی فرهنگ و هنر هر کشور و ملتی را برمی‌ساخته‌است. این بخش از فرهنگ و هنر، نه تنها گنجینه‌ای از میراث تاریخی هر جامعه را شامل می‌شود و گوشه‌های کمتر شناخته‌شدهٔ تاریخ، اسطوره، خیال و خاطرهٔ مردم آن دیار را با خویش برمی‌کشد، که به‌علاوه، چونان منبعی غنی از آیین، هنر، بلاغت و لغات دانسته می‌شود.

کشور پهناور ایران با سابقهٔ بلند تاریخی خود، در گوشه و کنار، پایگاه و پناهگاه مردم، اقوام و قومیت‌هایی است که هریک به سهم خود در برساختن تاریخ پرافتخار آن نقش داشته‌اند. این مردمان، هریک دارای ذخیره‌ای از میراثی فرهنگی و هنری و ادبی می‌باشند که از ابعاد گوناگون و با جنبه‌های مکمل در ساختن حیات فرهنگی ایرانیان موثر بوده‌اند. تنوع زبان‌ها، گویش‌ها و لهجه‌های مردم ایران‌زمین به حدی است که در کمتر نقطه‌ای از جهان پهناور ما نظیر و شبیه دارد. این زبان‌ها، گویش‌ها و لهجه‌ها، هم از جهت حفظ بخش‌هایی مهم از تاریخ ادب و هنر ایرانی، هم از جهت حفظ و نگاهداری گنجینهٔ لغات و واژگانِ کمتر شناخته‌شده، و نیز از جهات فرهنگ‌شناسی و مردم‌شناسی، دارای اهمیتی غایی می‌باشند و این عرصه، بستری برای تحقیق و مطالعهٔ گروه‌های مختلف ادب پژوهی، جامعه‌شناسی، فرهنگ‌شناسی و زبان‌شناسی به شمار می‌آید.

فصلنامهٔ «ادبیات و زبان‌های محلی ایران‌زمین» در همین راستا پذیرفتار مقالات پژوهشی محققانی است که در جنبه‌های گونه‌گونِ ادب محلی به کاوش می‌پردازند و بدان ارج می‌نهند.

امید است **دورهٔ جدید** فصلنامه که با اعتبار **علمی- ترویجی** منتشر می‌شود، بتواند بی‌وقفه و به شکلی منظم در دسترس پژوهندگان و علاقه‌مندان ادبیات و زبان‌های محلی این کشور پهناور قرار بگیرد.

آیین پژوهشی مقالات

مقالهٔ ارسالی باید:

– تحقیقی و حاصل کار پژوهشی نویسنده (یا نویسندگان) باشد. مقالات باید نتیجه کاوش‌ها و پژوهش های علمی‌نویسنده بوده؛ ضمن داشتن اصالت به نتایج تازه‌ای منتهی شوند.

– در نشریهٔ دیگری چاپ و یا هم‌زمان برای دیگر مجلات داخلی یا خارجی ارسال نشده باشد. نویسنده پس از ارسال مقاله به دفتر این مجله لازم است تعهد دهد که تا حصول نتیجهٔ داوری، مقاله را به نشریهٔ دیگری ارسال نکند.

شیوه‌نامهٔ نگارش مقالات

- **ترتیب بخش‌های مقاله**

۱. **چکیده به فارسی**

- سعی شود چکیده خلاصه‌ای از بیان مسئله، روش و نتیجهٔ مقاله را در بر داشته باشد.
- چکیده نباید از ۱۵۰ کلمه کمتر و از ۲۵۰ کلمه بیشتر باشد. کلیدواژه‌ها می‌تواند از ۴ تا ۸ واژه باشد.
- عنوان مقاله بر فراز چکیده آورده شود.
- نام و مرتبهٔ علمی‌نویسنده در چکیده آورده شود.

۲. **مقدمه**

مقدمه دربردارندهٔ عناصری از این‌دست باشد: بیان مسئله، هدف، پرسش یا فرضیه، پیشینه، روش، ضرورت، و جز این.

۳. **پردازش موضوع مقاله**

۴. **نتیجه‌گیری**

۵. **کتاب‌نامه (فهرست منابع و مآخذ)**

۶. **چکیدهٔ انگلیسی**

- **نکات مهم و کلیدی**

۱. در رسم‌الخط، اصل گسسته‌نویسی فارسی رعایت شود.
۲. ابیات در متن از نظر چینش تنظیم گردند.

۳. لازم است که عبارات و ابیات محلی به صورت دقیق و با رسم‌الخط فارسی نوشته شوند و سپس به صورت علمی‌با علائم کوچک آوانگاری گردند. در این نظام آوایی برای هر صدا نماد خاصی در نظر گرفته شده‌است؛ برای مثال «ش» با علامت š، «چ» با č، «آ» به صورت ā، «غ» به صورت γ، «خ» با x و ... نشان داده می‌شوند.

۴. فاصله‌ها و نیم‌فاصله‌ها رعایت شوند. بین هر دو کلمهٔ مستقل یک فاصله و بین اجزای کلمات و تعبیرهای مرکّب نیم‌فاصله داده‌شود.

۵. علایم نگارشی همچون نقطه، ویرگول و ... باید به کلمهٔ قبل متصل و از کلمهٔ بعد با یک فاصله جدا شود. علامت‌های گیومه و پرانتز باید به ابتدا و انتهای عبارت متصل باشند.

۶. حرف واو عطف در متن فارسی به صورت جدا از کلمهٔ پیشین و پسین باشد.

۷. در صورت وجود اصطلاحات و نام‌های خاص لاتین لازم است این تعابیر بلافاصله پس از فارسی آن‌ها، درون پرانتز نوشته شوند.

- **محیط نگارش و قلم‌ها**

۱. مقالات باید تحت برنامهٔ WORD XP 2007، حداکثر در ۲۰ صفحهٔ ۲۳ سطری حروف‌نگاری شوند.

۲. متن فارسی با قلم IRBadr، و بخش آوانگاری با قلم Times New Roman حروف‌نگاری شود.

۳. اندازهٔ قلم‌ها به شرح زیر باشد:

- **عنوان مقاله** با ۱۵ **تیره** نوشته‌شود.
- **عناوین اصلی** در متن با قلم ۱٤ **تیره** نوشته‌شود.
- **عناوین‌فرعی** در متن با قلم ۱۳ **تیره** نوشته‌شود.
- متن مقاله با قلم ۱۳ نازک نوشته‌شود.
- ارجاعات در داخل متن و بین دو پرانتز (هلال) با قلم ۱۰ باشد.
- کلمات وحروف لاتین به خاطر هماهنگی با متن، با قلم ۱۰ نوشته‌شود.

- **فاصله‌بندی‌ها**

۱. عنوان مقاله بدون فاصله از سرصفحه نوشته شود.

۲. نام نویسنده یا نویسندگان بدون فاصله با عنوان باشد. در پانوشت مشخصات آنان نوشته شود.

۳. فاصلهٔ متن با عنوان اصلی یا فرعی بعد از خود، دو برابر فاصلهٔ سطرها باهم باشد (یک اینتر اضافه زده شود).

٤. اولین بند بعد از هر عنوان هم‌طراز متن و بدون تورفتگی نوشته می‌شود، اما سایر بندها با نیم سانت تورفتگی نوشته شود.

۵. **کلمهٔ چکیده، کلیدواژه‌ها، عناوین اصلی و فرعی** هم‌طراز متن نوشته می‌شوند.

٦. متن چکیده، از سمت راست با یک سانت تورفتگی نوشته می‌شود.

- **کتاب‌نامه وشیوهٔ منبع‌نویسی**

۱. تمام ارجاعات داخل متن، غیر ایرانیک نوشته می‌شوند. نحوهٔ ارجاع درون‌متنی به این صورت است: (نام خانوادگی نویسنده، سال: صفحه). اگر کتاب چند جلدی باشد، به این صورت: (نام خانوادگی نویسنده، سال، ج: صفحه). دربارهٔ برخی کتب کلاسیک مانند شاهنامهٔ فردوسی که دارای دفاتر مختلفند، می‌توان به این شکل ارجاع داد: (فردوسی، سال، شماره دفتر: شماره بیت).

۲. بخش منابع و مآخذ بر اساس حروف الفبا و به شیوهٔ APA باشد.

۳. منبع‌نویسی کتاب‌ها بدین شکل باشد: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (سال انتشار داخل پرانتز). عنوان کتاب ***ایتالیک***. نام مترجم یا مصحح کتاب. نوبت چاپ. مکان انتشار: ناشر.

٤. منبع‌نویسی مجلات بدین شکل باشد: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (سال انتشار داخل پرانتز). «عنوان داخل گیومه». نام مجله ***ایتالیک***، دوره (شماره)، شماره صفحات (ص-ص).

۵. منبع‌نویسی مقالات اینترنتی بدین شکل باشد: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (تاریخ و زمان درج مقاله در وبگاه). «عنوان موضوع داخل گیومه»، نام و نشانی اینترنتی.

مقاله را به نشانی سامانهٔ مجله (www.adabemahali.iauyasooj.ac.ir) ارسال کنید.

ملاحظات

- این فصلنامه در رد و پذیرش مقالات، بر اساس نظریات داوران و مشاوران علمی مجله و نیز در ویراستاری آن‌ها آزاد است.
- مسئولیت مقالات، از نظر علمی و حقوقی، بر عهدهٔ نویسندگان است.
- نویسنده مسئول مقاله، موظف به تکمیل و امضای فرم **ضمانت چاپ** مبنی بر صحت داده‌ها و رعایت اخلاق علمی است.
- مقالات دریافت‌شده، به نویسندگان برگشت داده نخواهند شد.

فهرست مقالات

۱	**تأثیر شاخص‌های اقلیمی بر تصویرهای شاعرانهٔ اشعار شمس لنگرودی** زیبا اسماعیلی ، سیده کبری صفوی	(۱-۱۷)
۲	**بررسی نام‌واژه های حیوانات در ضرب‌المثل‌های لَکی** یوسف‌علی بیرانوند، قاسم صحرائی	(۱۹-۳۹)
۳	**بررسی تطبیقی سبک «آسمان آبی دز» و «پسرک بومی» بر اساس فرانقش‌های تجربی با نگاهی بر عناصر محلّی** فاطمه حیدری	(٤١-٦٥)
۴	**بررسی توصیفی، ساختاری و محتوایی افسانهٔ دختر جولاه** اصغر شهبازی	(٦٧-٩٠)
۵	**کارکرد کنایه در «جنگنامهٔ نادر» الماس‌خان کندوله‌ای** زهرا غریب حسینی، حمید جعفری، مریم کریانی	(۹۱-۱۱۴)
۶	**بررسی زبان سمبولیک اجتماعی در شعر «خه‌وه به‌ردینهٔ» سواره ایلخانی‌زاده** بهار کاظمی، جمال احمدی، بدریه قوامی، رضا برزویی	(۱۱۵-۱۳۸)

فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلّی ایران‌زمین

(نشریهٔ علمی)

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

تأثیر شاخص‌های اقلیمی بر تصویرهای شاعرانهٔ اشعار شمس لنگرودی

(ص ۱- ۱۷)

زیبا اسماعیلی[۱](نویسنده مسئول)، سیده کبری صفوی[۲]

:20.1001.1.2345217.1400.11.3.6.3

نوع مقاله: پژوهشی تاریخ دریافت: ۹۹/۸/۸ تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/٦

چکیده

توجه به شاخص‌های اقلیمی در شعر معاصر با نظریه‌های نیما آغاز شد. پس از او بسیاری از شاعران، عناصر بومی اقلیم خود را در تصویرآفرینی‌های شاعرانهٔ خود به کار گرفتند. شمس لنگرودی شاعری گیلانی است که عناصر بومی شمال ایران در آفرینش تصاویر شاعرانهٔ او نقش قابل ملاحظه‌ای داشته است. در این پژوهش، با مطالعهٔ کتابخانه‌ای و با رویکردی توصیفی- تحلیلی بر آن شدیم تأثیر شاخص‌های اقلیمی خطهٔ شمال را بر تصویرهای شاعرانهٔ اشعار شمس لنگرودی بررسی کنیم. عناصر بومی در سه سطح شاخص‌های جغرافیایی، فرهنگی و اقتصادی تقسیم‌بندی و بررسی شد. در شاخص‌های جغرافیایی، طبیعت، حیوانات محلی و نام مکان‌های خاص؛ در شاخص‌های فرهنگی، کاربرد واژه‌های محلی، کاربرد ضرب‌المثل‌ها و باورهای محلی؛ و در شاخص‌های اقتصادی، مشاغل و شیوه‌های امرار معاش مردم در تصویرهای شعری شمس لنگرودی بررسی شد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد در تصویرهای شعری شمس لنگرودی، شاخص‌های جغرافیایی با ۸۲/۸ درصد، بیشترین و شاخص‌های اقتصادی با ٦/۳ درصد کاربرد، کمترین بازتاب را دارند. در شاخص جغرافیایی، طبیعت با ۷۰/۲ درصد، بیشترین نقش را در آفرینش تصاویر شاعر ایفا می‌کند.

کلمات کلیدی: ادبیات اقلیمی، تصویر شاعرانه، شمس لنگرودی

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی، تهران، ایران.

Email:esmaeili_ziba@yahoo.com

۲. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی، تهران، ایران.

Email: f.safavi.1998@gmail.com

۱. مقدمه

تأثیر اقلیم جغرافیایی بر توصیف‌های داستانی و تصاویر شعری، یکی از رویکردهای مطالعات ادبیات اقلیمی محسوب می‌شود. ادبیات اقلیمی گونه‌ای از ادبیات است که زاییدهٔ شرایط اقلیمی و جغرافیایی است(نک: انوشه، ۱۳۷٦، ۲: ۳۸). ادبیات اقلیمی «شاخص‌های جغرافیایی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی منطقه معیّنی را نشان می‌دهد، به گونه‌ای که این شاخصه‌ها، وجوه ممیزهٔ این منطقه با سایر مناطق باشد مانند آداب، سنن، اعتقادات، زبان، مذهب، نژاد، وجود اقوام مختلف و سابقهٔ مبارزاتی علیه بیگانگان و ... داستان‌های اقلیمی معمولاً متضمّن بیان همه یا بخشی از این شاخصه‌ها هستند»(جعفری، ۱۳۸۲: ۱٤۱). ادبیات اقلیمی، مختص منطقهٔ جغرافیایی خاصی است(نک: خدادوست، ۱۳۸۰: ٤). وجود شاخص‌های جغرافیایی، معیشتی، زبانی و فرهنگی یک منطقهٔ خاص در ادبیات اقلیمی ضروری است (نک: دستغیب، ۱۳۸۰: ۷۹). ادبیات اقلیمی و تحقیق در زمینه‌های مربوط به آن، بیشتر در حوزهٔ ادبیات داستانی به انجام رسیده است و پژوهندگان این حوزه، شاخص‌های اقلیمی را در آثار نویسندگان بررسی کرده‌اند. میرصادقی داستان‌های بومی، روستایی، ناحیه‌ای و محلی را که کم و بیش در آنها وجوه فرهنگ، زبان، طبیعت، افکار و عقاید مناطق خاصی منعکس و غالب است، نیز در شمار ادبیات اقلیمی قرار می‌دهد(نک: میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱٤۷). یعقوب آژند ادبیات اقلیمی را به هشت سبک «تهرانی، اصفهانی، جنوب، خراسانی، شمال، آذربایجان، شیرازی و کرمانشاهی»(آژند، ۱۳٦۹: ۱۳) تقسیم می‌کند و قهرمان شیری این نوع ادبی را در هفت سبک «آذربایجان، اصفهان، خراسان، جنوب، شمال، غرب و مرکز» معرفی می‌کند(نک: شیری، ۱۳۸۲: ۱٤۸). همهٔ این تحقیق‌ها با محوریت ادبیات داستانی به انجام رسیده است اما با تحقیق دقیق‌تر در اشعار برخی شاعران می‌توان تأثیر شاخص‌های جغرافیایی، فرهنگی و اجتماعی زادبوم شاعر را در تصویرهای شعری آن شاعر مشاهده کرد. «رنگ محلی چگونگی بازتاب مسائلی است که شاعری متأثر از اقلیم و محیط زیست خود در شعرش پدید می‌آورد» (محققی و حیات داودی، ۱۳۹۳: ۲۰٦).

محمدتقی شمس لنگرودی در سال ۱۳۲۹ش. در لنگرود به دنیا آمد. دوران کودکی، نوجوانی و جوانی خود را در شهر رشت گذراند. محیط جغرافیایی و اقلیمی شمال ایران به خوبی در شعر او توصیف شده است، به گونه‌ای که با تحقیق در اشعار او می‌توان بازتاب شاخص‌های جغرافیایی و فرهنگی منطقهٔ شمال ایران را در تصویرهای شعری او مشاهده کرد.

۱-۱. ادبیات تحقیق

توجه به شاخص‌های بومی در شعر، با دیدگاه‌های نیما یوشیج، در شعر نیمایی آغاز شد؛ به این ترتیب توصیف‌های کلیشه‌ای طبیعت در شعر سنتی، به توصیف عناصر زیست‌بوم جغرافیایی شاعر مبدّل شد.

نیما معتقد بود که شعر هر شاعر باید نمایندهٔ محیط و اقلیم خود باشد. او باور داشت «هیچ حسنی برای شعر و شاعر، بالاتر از این نیست که بتواند طبیعت را تشریح کند» (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۱۰۰). توصیف اقلیم و محیط طبیعی در شعر بسیاری از شاعران پس از نیما بازتاب یافت.شمس لنگرودی یکی از شاعرانی است که توجه به مسائلی چون وصف طبیعت خاصّ منطقه، آداب و رسوم محلّی، باورها و اعتقادات، توجه به زبان و کلمات گویش محلی و توجه به شیوهٔ زندگی مردم، بومی‌گرایی او را آشکار می‌کند. تصویرهای شعری شمس لنگرودی از طبیعت، تنها منحصر به صورخیال نمی‌شود، بخش قابل‌توجهی از تصاویر شعری او تصاویر رمانتیک و سوررئال است. یکی از ویژگی‌های تصاویر رمانتیک استحالهٔ شاعر در طبیعت و اشیاء و یگانگی انسان با طبیعت است. به خصوص زمانی که محیط زندگی شاعر با وضعیت روحی او نیز شباهت داشته باشد (فورست، ۱۳۷۵: ۵۳). ویژگی دوم این تصاویر سایه‌واری است که حاصل نگاه خیالی، رؤیامانند و شبح‌گونه است (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۲۹). ویژگی سوم پویایی تصویر است. شاعری که با طبیعت زیسته و با آن همجوش گشته، شعرش نیز مانند جهانی طبیعی، دارای شور و نشاط و زندگی است (همان: ۱۳۵). تصاویر سوررئالیستی بدون تحکّم عقل و خارج از هرگونه تقیّد به قوانین زیباشناسی و اصول اخلاقی ایجاد می‌شود (سیدحسینی، ۱۳۸۵: ۳۶۸). این نوع تصویر حاصل ترکیب امور ناساز است. فضیلت این تصویر در اتفاقی، تصادفی و تناقض داشتن است (فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۱۴). در این پژوهش بر آن شدیم تا تأثیر شاخصه‌های اقلیمی منطقهٔ شمال را در تصویرهای شاعرانه شمس لنگرودی بررسی کنیم.

۲-۱. پرسش‌های پژوهش

- کدام شاخص‌های اقلیمی در تصاویر شعری شمس لنگرودی بازتاب دارد؟
- کدام عنصر بومی بیش از سایر عناصر در تصویرآفرینی شمس لنگرودی کاربرد داشته است؟

۳-۱. ضرورت و اهمیّت تحقیق

با توجه به رواج داستان‌نویسی با رویکرد ادبیات اقلیمی در دورهٔ معاصر، پژوهش در زمینهٔ ادبیات اقلیمی نیز در دهه‌های اخیر رواج و اهمیّت یافته است. با وجود این، تحقیق در زمینهٔ ادبیات اقلیمی با محوریت داستان، بیشتر مورد توجه بوده است و بررسی عناصر بومی و اقلیمی بازتاب یافته در شعر شاعران، چندان مورد توجه پژوهشگران قرار نگرفته است. بررسی زمینهٔ جغرافیایی و اقلیمی شاعر و میزان تأثیرگذاری آن در آفرینش تصاویر شعری او، ضروری به نظر رسید.

۱-۴. پیشینهٔ تحقیق

پژوهش در زمینهٔ تأثیر ادبیات اقلیمی بر تصاویر شعری، با وجود اهمیّت بسیار آن، چندان مورد توجه پژوهشگران قرار نگرفته است. با جستجو در منابع اطلاعاتی مانند نورمگز، مگیران و ایرانداک مشخص گردید که تاکنون، نه تنها بازتاب عناصر بومی و اقلیمی در اشعار شمس لنگرودی بررسی نشده، بلکه بررسی تأثیر عناصر اقلیمی بر صور خیال در اشعار او نیز بی‌سابقه است. در میان پایان‌نامه‌های موجود در مورد شمس لنگرودی، تنها یک پایان‌نامه، تا حدودی به موضوع این مقاله نزدیک است: بررسی و تحلیل صورخیال در مجموعه اشعار شمس لنگرودی، فاطره علی‌پور (۱۳۸۹) دانشگاه اصفهان، برای دریافت درجهٔ کارشناسی ارشد. علی‌پور در این پایان‌نامه صورخیال موجود در اشعار شمس لنگرودی را بررسی کرده است ولی هیچ اشاره‌ای به شاخص‌های اقلیمی و بومی منطقهٔ زندگی شاعر ندارد.

۱-۵. روش و جامعه آماری

این تحقیق به روش کیفی و مطالعهٔ کتابخانه‌ای با رویکرد توصیفی- تحلیلی به انجام رسیده است. جامعهٔ آماری این تحقیق، همهٔ اشعار گردآوری شده در مجموعهٔ اشعار شمس لنگرودی است.

۲. بحث

شاعران پس از نیما از زادبوم خود با تمام ویژگی‌های جغرافیایی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی در شعر خویش سخن گفته‌اند و عناصر بومی خود را به ساحت شعر وارد کرده‌اند. عناصر بومی دربرگیرندهٔ فرهنگ، معتقدات، آداب و رسوم، مشاغل و حرفه‌ها، شکل معماری منطقه، خوراک‌ها، پوشش‌ها و زبان محلی، شیوهٔ معیشتی، اقتصادی و تولیدی، مکان‌ها و مناطق بومی، محیط و طبیعت بومی، صورخیال اقلیمی، تحوّلات و جنبش‌های سیاسی و اجتماعی منطقه است(نک: مشتاق‌مهر، ۱۳۸۹: ۸٤).

در این بخش، ویژگی‌های بومی در سه دستهٔ شاخص‌های جغرافیایی، شاخص‌های فرهنگی و شاخص‌های اقتصادی، دسته‌بندی و در شعر شمس لنگرودی بررسی و تحلیل گردیده است.

۲-۱. شاخص‌های جغرافیایی

شاخص‌های جغرافیایی یک اقلیم؛ طبیعت و محیط، آب و هوا، نوع معماری و... است. در این قسمت، طبیعت، حیوانات محلی، نام مکان‌های خاص در شعر شمس لنگرودی بررسی شده است.

۱-۱-۲. طبیعت

الهام از زیبایی‌های طبیعت در میان شاعران کلاسیک و معاصر همواره وجود داشته است و شاعران از رهگذر خیال به خلق آثار هنری پرداخته‌اند. شاعر طبیعت‌گرا با دریافت‌های مستقیم از طبیعت، به آثار ادبی خود حیات می‌بخشد. ارتباط بی‌واسطه و مستقیم موجب می‌شود که «هرکدام از عناصر طبیعی در شعرش طعم و بوی واقعی خود را می‌دهند»(صدیقی،۱۳۸۷: ۵۲). در شعر شمس لنگرودی، جنگل‌های زیبای شمال، کوه‌ها، بوی نم باران، شب‌های مهتابی، درختان سرسبز و... در خلق تصاویر شاعرانه به کار رفته است. از میان صور خیال به‌کاررفته در شعر او، تشبیه بیش از سایر شیوه‌های بلاغی در تلفیق با طبیعت بازتاب دارد و جلوه‌های طبیعت اغلب در یکی از طرفین تشبیه به خصوص در جایگاه مشبه‌به واقع می‌شوند. در این بررسی عناصر طبیعی چون ماه، خورشید، آسمان، ابر و... به دلیل عمومیت، مورد بررسی قرار نگرفت. عناصری چون رود، چشمه، درخت و باران نیز منحصر به طبیعت شمال ایران نیست اما در طبیعت شمال، پرشمار و بسیار است از این رو از میان جلوه‌های طبیعت به دریا، چشمه، رود، مرداب، باران، جنگل، درخت و نیلوفر آبی اشاره گردید. این عناصر ۷۸ بار در ساختار صورخیال به کار رفته است و «دریا» در آفرینش تصویر بیش‌ترین کاربرد را دارد.

۱-۱-۱-۲. دریا

دریا نمادی از طبیعت خطهٔ شمال ایران و اصلی‌ترین شاخصهٔ جغرافیایی این منطقه محسوب می‌شود. در شعر شمس لنگرودی، تصویرسازی با دریا اغلب با آرایهٔ تشبیه و استعاره همراه است. تصاویر رمانتیک، تصاویر سوررئالیستی و آنیمیسم نیز در تصویرسازی با دریا مشاهده می‌شود.

دریا چندین بار با زبان استعاری مخاطب قرار می‌گیرد. برخی از تصاویر استعاری دلالت مستقیم ندارند بلکه دلالت‌ها ضمنی و اشاره‌ای است: «(دریا) ای ماده شیر شاعر/ اشکت را دیده‌ام / که قاطی آب‌ها جرقه زنان دور می‌شود / ققنوسی تو / ققنوس آب» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۸۳۱).

«دریا! / با آن همه توفان‌ها، گنج‌ها / از چه پای کرانه را می‌بوسی/ بر ایوانت سال جامه عوض می‌کند/ و سوی درخت می‌رود/ تو شوره‌زار پرندهٔ کوهساری، دریا! / که معجزات/ باغ‌های ماهی است» (همان: ۸۲۷).

در نمونه‌های فوق، تصویرها به طور ضمنی حامل احساس هستند. در تصویر رمانتیک دلالت ضمنی بر دلالت صریح غلبه دارد. در شعر کلاسیک، واژه دلالت صریح و شفاف دارد. اما در تصویرپردازی رمانتیک مفهوم ضمنی و حاشیه‌ای واژه مورد نظر است(نک: فتوحی، ۱۳۸٦: ۱۵۱).

در برخی از استعاره‌های مکنیه، خصوصیات و عواطف انسانی به دریا نسبت داده شده، تشخیص به وجود می‌آید: «دریا! /../ صدای تو، شب‌ها / لالائی آسمان است» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۸۲۸).

نمونه‌های دیگر: (همان: ۲۵۸) / (همان: ٦١٤) / (همان: ۸۳۱) / (همان: ۵۵۸) / (همان: ٦٤٢)

آنیمیسم و زنده‌انگاری دریا در تصویرهای شمس لنگرودی دیده می‌شود. آنیمیسمی که از دریا می‌آفریند تصاویری پویا و فعّال هستند که گویی یکی پس از دیگری بر پردهٔ شعر حاضر می‌شوند: «با کلاه ماسه و سنجاقک‌های سپیدش، دریا به اتاقم می‌آید/ پیرهنش را که بوی غرقه‌های گمشده را می‌دهد بر پنجره‌ام می‌آویزد / آه، دریا! به من آن ستارهٔ نوسال را که در آبت تن شست و به صدف‌هایت خانه کرد/ باز ده» (همان: ۳۲۲).

«آه می‌کشد دریا / وقتی‌که چون ستارهٔ آتشناکی/ در آب نیلگونه فرو می‌روی» (همان: ٢٦٥).

«اقیانوس آرام/ زانوها را بغل گرفته و/ کودک‌وار/ در گوشه سنگی/ خفته است/ کاکائی سودازده / در مه/ به شور ترانه‌یی در جانش/ گوش می‌دهد» (همان: ۵۱۵).

گاهی استعاره در فعل همراه با نام دریا است و به این ترتیب استعاره تبعیه می‌سازد: «نگاه کن/ دریای واژگونه چگونه ورق می‌خورد» (همان: ٤٥). ورق‌خوردن، استعاره از حرکت امواج است.

«ترانه‌های شوریده دریا / در روحم موج می‌زند» (همان: ٤٦٠). موج‌زدن ترانه در روح، استعاره از غلیان احساسات است.

گاه شاعر با ذکر دریا همراه با ملزومات آن؛ چون مروارید و صدف، تصاویری سوررئالیستی ایجاد می‌کند. او در تصویری نقشهٔ ملّاحان گمشده را از معشوقی طلب می‌کند که کلید دریاها را دارد و با آفریدن این تصویر حس تازگی و حیرت ایجاد می‌کند: «ای بادپا که کلید دریاها در دست توست/ صندوق قدیمی را بازکن / و نقشهٔ ملاّحان گمشده را به من ده / ببین چگونه مرواریدها تکثیر می‌شوند/ بر آتش مژگان من» (همان: ٦١٩).

علاوه بر تصاویر فوق، دریا در جایگاه مشبهٌ‌به و مشبه در تشبیهات حسی به حسی نیز به کار می‌رود. شاعر برای وصف دریا مشبهٌ‌به‌هایی انتخاب می‌کند که بتواند با آن دریا را توصیف کند: «دریا/ دلشورهٔ زمین است/ سبدی آب نور» (همان: ۸۲٦).

«و لبخندت که به شامگاه دریا می‌مانست» (همان: ٤٠٦).

نمونه‌های دیگر: (همان: ٧٦٦) / (همان: ۲۹۱) / (همان: ۷۵۱)

در همین تصویرآفرینی‌ها به ملزومات دریا چون صدف، موج، مروارید و مرجان نیز توجه دارد. ملزومات دریا اغلب در جایگاه «مشبهٌ‌به» و استعاره مکنیه به کار رفته است: «زاده می‌شویم چون حبابی / عمر می‌گذرانیم چون کفی/ می‌میریم / چون موجی» (همان: ٢٥٦).

نمونه‌های دیگر: (همان: ۱۹۳) / (همان: ۲۳۸-۲۳۹) / (همان:۲۹٦) / (همان: ۲٤۳)

«شکیبایی موج را / پشت سد ترک‌خورده، تو به من هدیه کردی» (همان: ٧٦٤).

نمونه‌های دیگر: (همان: ۲۰۵) / (همان: ٧٦٠) / (همان: ٧٦٢)/ (همان: ٧٦٤) / (همان:۲۷۸)

۲-۱-۱-۲. چشمه و رود

اگرچه چشمه و رود، عناصری منحصر به اقلیم شمال ایران نیستند اما به دلیل بسیاریِ چشمه‌ها و رودها در شمال ایران تصویرهای برساخته از این مفهوم بررسی گردید. در برخی از این تصویرها چشمه با آنیمیسم انسان‌انگاری می‌شود. در تصویری، آگاهی و شرم انسانی یافته، با حسن تعلیل سرچشمه گرفتن از بن کوه، نتیجه آگاهی او نسبت به حقارت خود دانسته شده است: «پس بدین‌گاه / هیچ چیز زیباتر از چشمه‌ای نیست/ که از سر دانایی / به خردی خود پی برده و از شرم/ به سوراخ کوه باز می گردد» (همان: ۵۷).

نمونه‌های دیگر: (همان: ۵۵) / (همان: ٧١٦) / (همان: ۸۲۳)

در ساختار تشبیهی، چشمه و رود را در جایگاه «مشبهٌ‌به مقیّد» یا «مشبه مفرد» و گاه به صورت تشبیه بلیغ در ترکیب اضافی به کار می‌برد: «بگذار تا میان شعرهای پاک شده‌ام پنهانت کنم/ اشعاری لرزان/ که مثل چشمهٔ ترس‌خورده / لای علف‌های لگدمال شده می‌درخشند» (همان: ۸٤۲).

«آدم چیست / رودخانه‌ای که نمی‌داند کجا خواهد ریخت» (همان: ۲۰۳).

«ایستادم و رود را چون طاقهٔ شالی برگرفتم/ طاقه طاقه گشودم و گردادگردم/ جویباره‌های لطیف» (همان: ۳۲۷).

نمونه‌های دیگر: «رودخانهٔ اشیاء» (همان: ۲۷۹). / «چشمه‌های تبسمش» (همان: ٤٤).

گاه با به کارگیری استعاره، تصاویر سورئال و رمانتیک می‌آفریند؛ رودخانهٔ شناور را استعاره از آگاهی سرشار یک کتاب و چشمهٔ لرزان را استعارهٔ مصرّحه از وجود خود می‌آورد: «رودخانه‌ای /که شعله‌کشان/ در سطور کتابت می‌گذشت/ تو را با خود بُرد/ و قلم‌هایت پارو شدند /و سرانگشت‌هایت پارو شدند» (همان: ۵۰۹)

«رهایم کن/ به سایه روشن شاخه های تو آرام گیرد / چشمهٔ لرزانی / که تاب سایش بال پرندگان را نیز / بر تن مجروحش ندارد» (همان: ۵۲۲).

۳-۱-۱-۲. مرداب

مرداب در شعر شمس لنگرودی بازتاب کمتری دارد و با ویژگی‌هایی چون ایستایی و سکون در شعر او به کار رفته است. تصاویر برساخته از این عنصر نیز پویایی و گونه‌گونی سایر عناصر را ندارد. تشبیه و استعاره تنها صورخیال به کار رفته با این عنصر است. تشبیه گاه تشبیه بلیغ با ترکیب اضافی است و گاه

در جایگاه مشبهٌبه یا صفت مشبهٌبه قرار می‌گیرد: «آنگاه طلایه‌دار / کلید شهر را / در مرداب سبز سجده رها کرد» (همان: ۵۳).

نمونه‌های دیگر: (همان: ۱۲۸) / (همان:۷۵) / (همان:۵۱)

زمانی نیز مرداب، استعاره مصرّحه است از انسان‌ها یا زندگی: «آی مرداب‌های گرداگرد / از زندگی تصویری هم بدان صراحت آورید / که از عشق» (همان: ٦١).

«و بدین حال در سرایچهٔ مردابی ستیزیدن / حقا که از سر نادانی است» (همان: ۵۳).

٤-١-١-٢. باران

باران، از عناصر پربسامد طبیعت شمال ایران است که در شعر شمس لنگرودی با ظرفیّت بسیار برای آفرینش تصاویر شعری به کار رفته است. اغلب تصویرهای برساخته با باران، با به کار گرفتن تشبیه و استعاره ایجاد شده است. بیشتر تشبیه‌های به‌کاررفته برای بیان مضامین عاشقانه، توصیف معشوق یا توصیف خود شاعر به کار رفته است. در این موارد باران یا مشبهٌبه مفرد یا مشبهٌبه مقیّد است: «بارانی بی‌برم / که به جستجوی تو سرگردان مانده‌ام» (همان، ٢٦٣).

«تو سفینه‌یی از شهابی / بارانی / که در آفتاب تفته / بر سرِ زندگی باریدی» (همان:٧٦٣).

نمونه‌های دیگر: (همان: ٧٦٦) / (همان: ٦٥٠) / (همان: ١٩٧) / (همان: ٦٦٦)

و گاهی در تشبیهی حسی به حسی، در جایگاه مشبه مفرد قرار می‌دهد:

«بر دکهٔ روزنامه فروشی / باران به شکل الفبا می‌بارد» (همان: ٦٣٤)

در تصاویر استعاری، باران انسان‌انگاری شده، در مواردی با حسن تعلیل نیز همراه می‌شود:

«کیستی و چه هستی، در غبار نیلی ساحل / باران و آفتاب در نبردند / تا دهان کدامشان شیرین شود / بر شانهٔ گلگونهٔ تو» (همان: ٢٦٥).

نمونه‌های دیگر: (همان:٦٩٥) / (همان: ٦٩٦) / (همان: ٧٠٦)

۵-۱-۱-۲. جنگل و درخت

جنگل یکی از نمودهای طبیعت و اقلیم شمال ایران است که در شعر شمس لنگرودی حضور دارد اما عنصر پربسامدی نیست. از میان صورخیال، تنها استعاره در تصویرسازی جنگل به کار رفته است. گاه استعارهٔ مصرّحه به کار می‌رود و در مواردی تنها با مخاطب‌ساختن جنگل، استعاره مکنیّه خلق می‌شود. او در تصویری با کاربرد استعارهٔ مصرّحه، خود را جنگل پیری می‌خواند که در آتش عشق معشوق شعله‌ور می‌شود: «و تو ناپیدا، همه چیزی را / به تپش درمی‌آوری / دامن شعله را بالا می‌گیری /و در هیجانی شوریده / جنگل پیر را آتش می زنی» (همان: ۲۷۳).

«ای جنگل ای پیر! / بالندهٔ افتاده / آزادِ زمینگیر» (همان: ١٤٠).

او با آمیختن حس‌ها و ایجاد حس‌آمیزی صدای معشوق را با بوی جنگل باران خورده توأم می داند: «صدایش بوی جنگل‌های باران‌خورده را دارد» (همان: ۲۶).

درختان در تصویرهای شاعرانهٔ شمس لنگرودی حضور بیشتری نسبت به جنگل دارند. درخت انار، درخت بومی اقلیم شمال، در ساختار تشبیه در جایگاه مشبه مفرد یا مشبهٌبه مفرد قرار می‌گیرد: «و این نهال انار نیست / درختوارهٔ نارنجک است که بر سر چهارراه می‌روید»(همان: ۷۲۲).

نمونه‌های دیگر: (همان: ۷۱۰) / (همان: ٦۰۱) / (همان: ۷٦۸) / (همان: ۱۸۵) / (همان: ۳۹۵) / (همان: ۲٤۳)

شمس با درختان مختلف منطقهٔ شمال؛ چون صنوبرها، تبریزی‌ها،گیلاس، چنار، سرو و سپیدار انسان‌انگاری ایجاد می‌کند و تعابیر استعاری پدید می‌آورد: «به این همه پنجه نیازی نبود/ درخت چنار من! به این همه پنجه نیازی نبود/ اگر چیزی در هوا بود» (همان: ۷۳۷).

نمونه‌های دیگر: (همان: ۲٤۹) / (همان: ۲۳۵) / (همان: ۳۹۵) / (همان: ٤٥۹- ٤٦۰)

۶-۱-۱-۲. نیلوفر

نیلوفر، «گل اساطیری و در آیین مهری و بودایی، نماد آفرینش است» (زمردی، ۱۳۸۷: ۲۹۵). نیلوفر در ادبیات فارسی به دلیل پشتوانهٔ عظیم تاریخی و فرهنگی خویش مورد توجه قرار گرفته است(نک: یاحقی، ۱۳۹۱: ۸٤۱). گل نیلوفر نماد آناهیتا، ایزدبانوی آب‌های روان است که با آیین مهر پیوندی نزدیک دارد (مرادی،۱۳۹٦: ۳). برخلاف نگاه اسطوره‌ها، لنگرودی نیلوفر را با ویژگی اندوه معرفی می‌کند. کاربرد نیلوفر پربسامد نیست و فقط تشبیه و استعاره در تصویرسازی با این عنصر به کار رفته است: «نیلوفران خواب را از نرده‌های نگاهم پس زنید / نیلوفران غرق، ریشه در اندوه» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۱۲۷).

نمونه‌های دیگر: (همان: ۷٤۳) / (همان: ۱۲۰)

۲-۱-۲. حیوانات و پرندگان محلی

نام برخی از حیوانات در شعر شمس لنگرودی به صورت گسترده به کار رفته است. او از حیواناتی چون پلنگ، مرغ، خروس، ماهی، پروانه، میش، مار، مارمولک، عقاب، لک لک، چکاوک، کفتار، شغال، کبوتر، گنجشک، قو و شب پره در شعر خود نام برده است. نام این حیوانات ۵۸ بار تنها در ساخت تشبیهات شاعر به کار رفته است. اما این حیوانات یا بومی خطّهٔ شمال ایران محسوب نمی شوند یا دارای تصویر شاعرانه نیستند. از این رو تنها نام حیوانات پرشمار در خطّهٔ گیلان یاد شده است. شمس لنگرودی، قاره‌ها را به ورزا تشبیه می‌کند و با اضافه‌کردن «پشّه باران تابستان» و مقیّد کردن «مشبهٌبه»، ویژگی‌های اقلیمی شمال را در تصویری پویا بیان می‌کند: «پنج قارهٔ سرگردانند /پنج ورزای سفید /خاموش /در پشّه باران تابستان» (همان: ٦٦۲).

ورزا (varzâ)، گاو مخصوص برنج‌زار و حیوان بومی و محلی گیلان و مازندران است. در گذشته به گاو نری که زمین را شخم می‌زد «کاری ورزا» و گاو نری که برای جنگ تربیت می‌کردند «کله ورزا» می‌گفتند (موسوی دیزکوهی و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۶۷).

او ماهی را که از حیوانات پرتعداد اقلیم شمال است، مورد خطاب قرار می‌دهد و تشخیص می‌آفریند، اما تشخیص خود را با اغراق همراه می‌کند و با حسن تعلیل، شوری آب دریا را به پاسداشت حضور او و آب را دنباله‌رو او می‌خواند: «از کجا آمده‌ای ای ماهی! / بوی تازه یاس می‌دهی / به کجا می‌روی / که برمی‌گردند رودها و زیر بال تو جمع می‌شوند / دریا به پاس حضور تو سرشار نمک می‌شود / چگونه تو آب را رام می‌کنی که در پی تو به جانب دریا روان است» (شمس لنگرودی، ۶۲۲:۱۳۹۰).

شمس لنگرودی برای آفرینش تصویر، نام این حیوانات را در ساختار تشبیه، در جایگاه مشبه‌به قرار داده و گاه صفات و افعال انسانی را به حیوانات نسبت می‌دهد و تشخیص می‌آفریند: «خون تباه شده در گلوی پلنگی زخمی بودم من /که دام تو درمانم کرد» (همان: ۵۸۷).

نمونه‌های دیگر: (همان: ۱۸۹) / (همان: ۷۴۸) / (همان: ۳۶۶) / (همان: ۶۱۱)

«مارمولک ترسان / به سرآستینش / نم چشمان را می‌گیرد / وقتی که تو دور می‌شوی»(همان: ۵۱۳).

نمونه‌های دیگر: (همان: ۶۷۶) / (همان: ۵۹۹)

حیواناتی چون «کرک»، «شغال»، «گرگ»، «سگ»، «خوک» و «اسب» نیز در شعر شمس لنگرودی یاد شده اما نام این حیوانات، مستقیم در ساختار صورخیال به کار نرفته است، بلکه اغلب برای کمک به آفرینش تصویر به کار گرفته می‌شوند؛ به عنوان مثال می‌گوید: «من کرک بریده بال را خوب می‌شناسم» (همان: ۴۶۷) که اگرچه با آوردن نام این پرنده به نام بومی حیوانات توجه نشان می‌دهد اما این یادکرد، فاقد تصویر است. در بیشتر مواردی که از حیوانات بومی سخن می‌گوید نام این حیوانات به تکمیل تصویر کمک می‌کنند و تداعی‌های ذهنی شاعر را تقویت می‌نمایند. او بانگ سحرگاهی خروسان را برای تکمیل توصیف آسمان سحر و چون قرینه‌ای برای استعارهٔ بدیع خود؛ یعنی لکّ تازهٔ صورتی می‌آورد و آسمان سحرگاه را به شیوه‌ای متفاوت توصیف می‌کند: «خروش خروسانی دورادور / و لکّ تازهٔ صورتی رنگی / که بر آسمان خاکستر نشت می‌کند» (همان: ۴۷۰).

در قسمتی از شعرش در تصویری نوستالژیک از عناصر مختلف طبیعت تقاضا می‌کند تا حنجره‌اش را از آواز سرشار کنند. تصویری رمانتیک که هدف آن تأثیرگذاری در احساس مخاطب و شرح حالات روحی شاعر است: «من دیگر آوازی ندارم / این حفرهٔ خالی، حالی / آشیان گنجشکان خواهد شد / ... / از آب ستاره‌ها، صدای بال ملخ–سایش گرما و بال هوا– از خون گلوی گنجشکی که لای لتهٔ در مانده است / از ریزش شور چکاوک... / از ماهیان خرد و... /سرشارش کن» (همان: ۹۲۷–۹۲۸)

۳-۱-۲. مکان‌ها

مکان‌های گیلان در شعر شمس لنگرودی بسیار محدود به کار رفته است. او از اتاکوه، نام یکی از جنگل‌های شهرستان لاهیجان و خزر با انسان‌انگاری و از چمخاله، شهر ساحلی گیلان، با تشبیه یاد می‌کند: «و ماه، ماه فراموش‌کار /صورت گردش را به سوی «اتاکوه» چرخاند /و تکه‌ای از روحت را /به پرنده‌ای که تو دوست داشتی بخشید و /چراغ سیاهش را روشن کرد» (همان: ٥٤٠).

«تو چه دوری از من خزر/ و چه نزدیکی با من /که دلم را خیس می‌کنی» (همان: ٥٥٦).

«چمخاله، آسمان درخشان» (همان: ۱۹۲).

۲-۲. شاخص‌های فرهنگی - اجتماعی

شاخص‌های فرهنگی، مسائل زبانی (لهجه و گویش)، آداب و رسوم، بازی‌ها و ... را در برمی‌گیرد. در این بخش، کاربرد واژه‌های محلی، کاربرد ضرب‌المثل‌ها و باورهای محلی بررسی شده است.

۱-۲-۲. کاربرد واژه‌های محلی

واژه‌های محلی در شعر شمس لنگرودی دیده می‌شود. اگرچه کاربرد این کلمات گسترده نیست ولی نشان‌دهندهٔ توجه شاعر به مسائل زبانی اقلیم خویش است.

- **واش** (vâš): علف هرز

لنگرودی، واش را استعاره از اندوه ساخته و استعارهٔ تبعیه در فعل کندن به کار می‌گیرد: «شوریده در هوای تیره و سرما و باد به کجا می‌روی / به کندن واش‌ها و اندوهان دلم می‌روم» (همان: ٤١٤).

- **گرمالت** (garmâlat): فلفل

شمس، سعادت را به گرمالت تشبیه می‌کند. سعادت در نگاه شاعر چون فلفل تند و گزنده است: «ای روزگار!/ که سعادت/ گرمالتی است/ که حقیقت راستینش نیست /ما را /از این متاع دروغینت نصیبی مباد» (همان: ۱۱۱).

- **هیمه** (heyme): هیزم

شاعر، گرمای نگاه معشوق را به هیمهٔ روشن تشبیه می‌کند:«وقتی صدای تو آواز روستایی من بود/ وقتی که ظهر، ظهر وحشی تابستان/ با هیمهٔ نگاه تو روشن می‌شد/ دنیا برای من نیمکتی بود/ که از شکاف کوچک انگشتان تو می‌دیدم» (همان: ۱۰۲).

- **برفچاله** (barfčâle): گودال‌های بزرگ برای نگهداری برف

شاعر، سینه‌اش را به برفچاله تشبیه می‌کند که برف سیاه در آن می‌ریزد و به این ترتیب تصویری سورئال ایجاد می‌کند: «چه برف‌های سیاهی / در برفچالهٔ سینه‌ام/ می‌لرزد» (همان:۴۸۱). در جایی دیگر به جای برفچاله از کلمه دامچاله (damčale) استفاده می‌کند و تصویری سورئالیستی ارائه می‌کند: «چه دامچاله تلخی/ یک سو دریچه‌یی به برف و خون و لجن/ یک سو نهنگ، حمله ارواح، هوهوی مرگ، نردبان شکسته» (همان: ۳۷۱).

کلماتی چون چپر: čapar (همان: ۲۱۳- ۲۰۴)/ چینه سنگ: čine sang (همان: ۴۵۳- ۱۶۵)/ کتله: katele (همان: ۲۱۳)/ شولا: šowla (همان: ۳۵۰)/ لته: late (همان: ۲۷۹)/ کومه: Koome (همان: ۵۴۸) نیز به کار رفته است که به دلیل فقدان تصویر شاعرانه ذکر نگردید.

۲-۲-۲. ضرب‌المثل‌ها

ضرب‌المثل، گونه‌ای از بیان با پیشینه‌ای کهن است که ریشه در زبان و فرهنگ مردم دارد. ضرب‌المثل به‌مثابهٔ بازتابندهٔ اندیشه‌های گویش‌وران یک زبان، بخشی از ادبیات بومی و مردمی است که می‌توان آن را جزو بهترین راه‌های بیان اندیشه‌های رایج در میان آنان دانست (آرمان، ۱۳۹۸: ۲۱۱). در شعر لنگرودی از ضرب‌المثلی رایج، به شیوهٔ تشبیهی تمثیلی بهره گرفته شده است: «آدم چیست / آه و دم / آه از دمی که این‌همه ساعت طول بکشد» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۲۰۳).

«این مادیان عرق کرده رخش نیست ... /بر شانه‌اش ننشینی! / آخر، کنام دیو و شعلهٔ آتش / خراب خرس و بادیه مس؟» (همان: ۲۰۹).

ضرب المثل «خانهٔ خرس و بادیهٔ مس» ضرب المثل رایج در میان مردم گیلان است و منظور از این ضرب المثل آن است که باید از کسی چیزی بخواهی که در توانش باشد. شاعر در این بخش نیز از این ضرب المثل به صورت تمثیل بهره برده است. این ضرب‌المثل در نسخهٔ چاپی دیوان شمس لنگرودی، «خراب خرس و بادیهٔ مس» ذکر شده است که به احتمال قوی اشتباه چاپی است و به دلیل عدم درک صحیح ضرب‌المثل چنین ذکر شده است.

«تو چه می‌خواستی! / باران و برف و بچهٔ بلبل!» (همان: ۲۱۴).

این ضرب‌المثل از دو کلمهٔ متضاد تشکیل شده و پرسش و تعجب را با هم در برابر مخاطب قرار می‌دهد و حالت استفهام انکاری دارد و گوینده با آن‌که می‌داند، می‌پرسد. زومسون و بولبول زای؟! هنگام زمستان و بچهٔ بلبل (پُرحلم، ۱۳۹۳: ۱۰۹).

۳-۲-۲. باورها

در اشعار شمس لنگرودی باورهای مردم در ساختار تصویرها به کار رفته است. در شعری با تشبیه تراوش عشق از نام خود، به تراوش شیرهٔ تک‌درختی در حیاط زیارتگاهی، تشبیه مرکّب می‌آفریند و به وجود درختان تنومند در اماکن مذهبی گیلان، اشاره می‌کند که مردم به آن‌ها دخیل می‌بندند و به آن «آقادار» می‌گویند: «دوستت دارم / و عشق تو از نامم می‌تراود / مثل شیرهٔ تک‌درختی مجروح / در حیاط زیارت‌گاهی» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۷۵٤)

در تصویری دیگر با تشخیص و انسان‌انگاری، شانه‌به‌سر را تسلیم‌شدهٔ معشوق می‌خواند: «شانه به سر تاجش را به زمین می‌گذارد/ که تو شه‌بانوی کوهستان‌ها شوی» (همان، ۵۹۹)

در باور مردم گیلان «اگر سر هدهد را با اشرفی بِبُرند و خشک کنند و با خود داشته باشند، در نزد مردم، مقبول‌الکلمه و محبوب‌القول می‌شوند» (بشرا و طاهری، ۱۳۹۸: ۳۷).

شمس معشوق خود را به شعر تشبیه می‌کند و دروغگویی را باعث زیباترشدن آن دو می‌داند. به باور مردم گیلان، چهرهٔ افراد براثر دروغ‌گفتن تغییر می‌کند: «از من مپرس که چرا دوستت دارم من/ تو همچون شعری/ که هر چه دروغ می گویی زیباتر می‌شوی» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰:: ٦۰٦).

نمونهٔ دیگر: (همان: ۲۸۹)

۳-۲. شاخص‌های اقتصادی

فعالیّت اقتصادی مردم منطقه یکی از شاخص‌های اقتصادی محسوب می‌شود. در این قسمت، مشاغل و شیوه‌های امرار معاش مردم منطقه، همچون (کشاورزی، ماهی‌گیری، صیّادی و شکار) به عنوان تنها مولفهٔ شاخص‌های اقتصادی، در تصویرسازی شمس لنگرودی بررسی شده است.

شمس لنگرودی برای آفرینش تصاویر از ماهیگیران و صیّادان اقلیم شمال بهره می‌گیرد. صیّادان را تیراندازان تشنهٔ خون می‌خواند و تشنه کنایه‌ای از صفت حریص است: «و تیراندازان تشنه/ چهل چشمهٔ شفاف در بال پرندگان گشودند» (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۳٦٤).

نمونه‌های دیگر: (همان: ۵۱) / (همان: ۲٤۳)

برنج از گیاهان و محصولات بومی شمال است. در بیت زیر با ایجاد حس‌آمیزی تصویری سوررئالیستی آفریده، آشنایی زدایی می‌کند: «ترانه بخوانید برزگران /ترانه بخوانید! /ترانه های شما / به طعم و بوی برنج است/ آکندهٔ تابستانی ملتهب /سرشار از هراس پرندگان /شیرین شده در بوی ماه» (همان: ٤۹٦).

او کار در کارگاه خرّاطی را با تصویری سوررئال معرفی می‌کند: «هیچ کس او را نمی‌بیند / و خرّاطی / در همهمهٔ اسب‌ها، جلگه‌ها و فرشتگان / زندگی را از سر می‌گیرد / خرّاطی روبه‌رو، حقیقت دنیاست» (همان: ۱٤٦).

نمونه‌های دیگر به کار رفته از مشاغل: (همان: ۲۷۵) / (همان: ۱۸٤) .

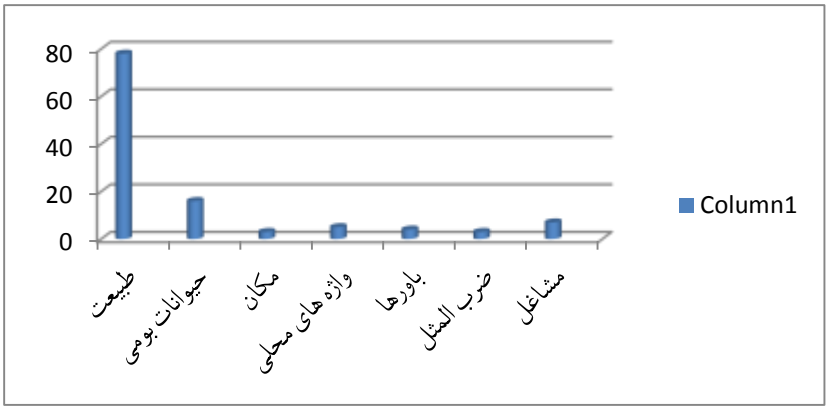
درصد فراوانی کاربرد شاخص‌های اقلیمی در تصویرهای شاعرانه شمس لنگرودی

شاخص‌های اقلیمی	شاخص‌های جغرافیایی	طبیعت	٪۷۰/۲
		حیوانات	٪۹/۹
		مکان‌ها	٪۲/۷
	شاخص‌های فرهنگی	واژه‌های محلی	٪٤/۵
		باورها	٪۳/٦
		ضرب‌المثل‌ها	٪۲/۷
	شاخص‌های اقتصادی	مشاغل	٪٦/۳

درصد فراوانی تصویرسازی با شاخص‌های اقلیمی

تصویرسازی با شاخص‌های اقلیمی	تشبیه	٪٤۷/۲
	استعاره	٪٤۳/۵
	کنایه	٪۲/۷
	تصاویر رمانتیک و سوررئال	٪٦/۳

نمودار۱. فراوانی شاخص‌های اقلیمی



۳. نتیجه‌گیری

بررسی شاخص‌های ادبیات بومی و اقلیمی در تصویرهای شاعرانهٔ شمس لنگرودی، در سه محور شاخص‌های جغرافیایی، شاخص‌های فرهنگی، شاخص‌های اقتصادی انجام گرفت. در شاخص‌های جغرافیایی طبیعت بومی، حیوانات و پرندگان محلی و نام مکان‌های خاص در ساختار صور خیال و تصویرهای شاعرانه به کار رفته‌اند. شاخص‌های طبیعت بومی ۷۰/۲٪ تصویرهای شاعرانه در عناصر اقلیمی را به خود اختصاص داده است و پرکاربردترین عناصر در ساختار تصویرهای شاعرانهٔ اقلیمی شمس لنگرودی محسوب می‌شود. حیوانات و پرندگان محلی ۹/۹٪ و نام مکان‌ها ۲/۷٪ از تصویرهای شاعرانه را به خود اختصاص داده‌اند.

در شاخص‌های فرهنگی و اجتماعی واژه‌های محلی ٤/٥٪، باورها ٣/٦٪ و ضرب‌المثل‌ها ۲/۷٪ در تصویرهای شعری شاعر نقش ایفا کرده‌اند. شاخص‌های اقتصادی با ٦/٣٪ کمترین نقش‌آفرینی را در ساخت تصاویر شاعرانه ایفا کرده است. نتایج بررسی نشان می‌دهد که شاخص‌های جغرافیایی پرتکرارترین عناصر در تصویرسازی شاعرانه بوده، شاخص‌های فرهنگی و اقتصادی در رده‌های بعدی توجه شاعر قرار دارند. با توجه به بسامد اندک این دو مقوله می‌توان نتیجه گرفت که شاعر، شاخص-های فرهنگی و اقتصادی را برای آفرینش تصویرهای شاعرانه چندان به کار نگرفته است.

در تصویرسازی با شاخص‌های اقلیمی تشبیه با ٤٧/٢٪ بیشترین کاربرد را دارد. پس از تشبیه، استعارهٔ مکنیه و تشخیص با ۳۲/۷٪ بیش از دیگر آرایه‌های ادبی مورد توجه بوده‌است. استعارهٔ

مصرّحه با ۸/۱٪، استعارهٔ تبعیّه با ۲/۷٪ و کنایه با ۲/۷٪ به ترتیب کاربرد کمتری نسبت به تشبیه و استعارهٔ مکنیه دارند. تصویرهای رمانتیک و سوررئال با ۶/۳٪ کاربرد، بیشتر در شاخص‌های جغرافیایی و در مرتبهٔ بعد در شاخص اقتصادی مشاهده می‌شود و در شاخص‌های فرهنگی نمود چندانی ندارد.

منابع

۱- آرمان، علیرضا و همکاران. (۱۳۹۸). «انگاشت‌های استعاره‌ای حیوانات در ضرب‌المثل‌های برآمده از متون ادب فارسی». ماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه. دانشگاه تربیت مدرس. ش ۲۶، صص ۲۰۷-۲۴۰.

۲- آژند، یعقوب. (۱۳۶۹). «وضع ادبیات داستانی در قبل و بعد از انقلاب». ماهنامهٔ فرهنگی تحلیلی سورهٔ اندیشه. حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی. دوره دوم، ش ۱۲، صص۱۲-۱۶

۳- انوشه، حسن.(۱۳۷۶). فرهنگ‌نامه ادب فارسی. جلد دوم. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

٤- بشرا، محمد و طاهری، طاهر. (۱۳۹۸). باورهای عامیانهٔ مردم گیلان. رشت: فرهنگ ایلیا.

۵- پُرحلم، محمد. (۱۳۹۳). بررسی و طبقه‌بندی ضرب‌المثل‌های گیلکی. رشت: فرهنگ ایلیا.

۶- جعفری(قنواتی)، محمدجواد.(۱۳۸۲). «در قلمرو ادبیات اقلیمی». کتاب ماه ادبیات و فلسفه. خانه کتاب ایران، ش ۶۵-۶۶، صص ۱۴۰-۱۴۵.

۷- خدادوست، ابراهیم.(۱۳۸۰). «داستان بومی در اقلیم سبز شمال» (گزارشی از همایش بررسی ادبیات اقلیمی)، ادبیات داستانی. سوره مهر، ش ۵۸، صص ۳۸-۴۱

۸- دستغیب، سید عبدالعلی.(۱۳۸۰). «درباره ادبیات بومی». ادبیات داستانی. سوره مهر، ش۵۶، صص ۱۴-۱۸

۹- زمردی، حمیرا. (۱۳۸۷). نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی. تهران: زوار.

۱۰- سیدحسینی، رضا.(۱۳۸۵). مکتب‌های ادبی. تهران: نگاه.

۱۱- شمس لنگرودی، محمدتقی. (۱۳۹۰). مجموعه اشعار شمس لنگرودی. تهران : نگاه.

۱۲- شیری، قهرمان. (۱۳۸۲). «پیش درآمدی بر مکتب‌های داستان‌نویسی در ادبیات معاصر ایران». نشریهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز. ش ۱۸۹، صص ۱۴۷-۱۹۰

۱۳- صدیقی، احمد. (۱۳۸۷). «رویکرد جدید نیما به طبیعت». رشد آموزش زبان وادب فارسی. سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، ش ۸۵، صص۵۱ - ۵۳.

۱٤- علی‌پور، فاطره. (۱۳۸۹). «بررسی وتحلیل صور خیال در مجموعه اشعار شمس لنگرودی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به راهنمایی دکتر حسین آقاحسینی، دانشگاه اصفهان: دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

۱۵- فتوحی، محمود. (۱۳۸٦). بلاغت تصویر. تهران: سخن.

۱۶- فورست، لیلیان. (۱۳۷۵). رمانتیسم. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: مرکز.

۱۷- محققی، عبدالمجید و حیات داودی، فاطمه.(۱۳۹۳). «جلوه‌های شاعرانهٔ رنگ محلی در اشعار منوچهر آتشی». فصلنامه ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین. دانشگاه آزاد اسلامی واحد یاسوج. ٤، (۱)، ۲۰۳-۲۲۵

۱۸- مرادی، رامین.(۱۳۹٦). «نقش و اهمیت گل نیلوفر در نقوش برجسته در پاسارگاد دوره هخامنشیان». مجلهٔ تحقیقات جدید در علوم انسانی. موسسه آموزش عالی آزاد نگاره یزد. ش ۲٦، صص۱-۲۳

۱۹- مشتاق‌مهر، رحمان.(۱۳۸۹). «ویژگی‌های اقلیمی و روستایی در داستان‌نویسی خراسان». جستارهای ادبی. دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد. ش ۱۶۸، صص ۸۱-۱۰۶.

۲۰- موسوی دیزکوهی، هاشم و همکاران.(۱۳۸۵). «پژوهش مرم شناختی دربارهٔ ورزا جنگ در فرهنگ گیلان». مجلهٔ مطالعات اجتماعی ایران. ش۲، صص۱۶۴-۱۸۱

۲۱- میرصادقی، جمال و میرصادقی، میمنت.(۱۳۷۷). واژه‌نامهٔ هنر داستان نویسی. چاپ اول. تهران: کتاب مهناز.

۲۲- نیمایوشیج. (۱۳۵۱). ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش. چاپ دوم. تهران: گوتنبرگ.

۲۳- یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۹۱). فرهنگ اساطیر. چاپ چهارم. تهران: فرهنگ معاصر.

فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلّی ایران‌زمین

(نشریهٔ علمی)

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

بررسی نام‌واژه های حیوانات در ضرب‌المثل‌های لَکی (ص ۱۹- ۳۹)

یوسف‌علی بیرانوند[۱]، قاسم صحرائی[۲](نویسنده مسئول)

:20.1001.1.2345217.1400.11.3.1.8

نوع مقاله: پژوهشی تاریخ دریافت: ۹۹/۹/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱/۱۷

چکیده

ضرب‌المثل‌ها جملاتی پرمغز و کوتاه هستند که کاربردی گسترده دارند و مردم برای اقناع یکدیگر از آن‌ها استفاده می‌کنند. هر کدام از اقوام ایرانی، مثل‌های خاص خود را دارند که به خاطر ارتباط با یکدیگر و گاهی ارتباط با طبیعت، آن‌ها را ساخته‌اند. در میان قوم لک نیز مانند سایر اقوام، ضرب المثل‌هایی وجود دارد. قوم لک از جمله اقوام ایرانی است که در استان‌هایی مانند لرستان، ایلام، کرمانشاه و همدان و... زندگی می‌کنند و به زبان لکی که یکی از زبان‌های بازمانده از زبان پهلوی است، سخن می‌گویند. نام‌واژه‌های حیوانات در ضرب‌المثل‌های این زبان نمودی پررنگ دارد. این موضوع می‌تواند بیانگر زندگی در کوهستان و ارتباط با حیوانات باشد. در این پژوهش کوشیده‌ایم نام واژه‌های حیوانات را در ضرب‌المثل‌های لکی به روش توصیفی- تحلیلی و میدانی مورد بررسی قرار دهیم. بنابراین نخست آن‌ها را آوانگاری کرده‌ایم و ترجمهٔ آن‌ها را به زبان فارسی نوشته‌ایم؛ سپس جایگاه کاربرد آن‌ها را مورد بررسی قرار داده‌ایم؛ سرانجام مثل‌های معادل آن‌ها را که در زبان فارسی و یا دیگر گونه‌های زبان‌های ایرانی وجود داشته است، آورده‌ایم.

کلمات کلیدی: ضرب‌المثل، قوم لک، نام‌واژه‌های حیوانات، زبان لکی، لرستان.

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان، لرستان، ایران.

Email: yossofali.biranvand@gmail.com

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان، لرستان، ایران.

Email: ghasem.sahrai@yahoo.com

۱. مقدمه

هر قومی به فراخور خویش گونه‌هایی از ادبیات مانند لطیفه‌ها، معماها، قصه‌های عامیانه، افسانه‌ها، لالایی‌ها، ترانه‌ها و ضرب‌المثل‌ها دارد که از آن‌ها به نام ادبیات عامیانه یا فولکلور یاد می‌شود. از این میان ضرب‌المثل‌ها از اهمیت فراوانی برخوردارند؛ چرا که ضرب‌المثل‌ها فرزندان تجربه‌های مردم هر قوم هستند. همچنین «برخلاف ادب کلاسیک که بیشتر بر اوضاع طبقهٔ حاکم از جمله درباریان، شاه و اطرافیان او حکایت دارد و کمتر به زندگی عامهٔ مردم می‌پردازد؛ ضرب‌المثل‌ها به طور مستقیم بیانگر وضع زندگی طبقات متوسط و فرودست جامعه است» (متقی‌زاده و نیکوبخت، ۱۳۹۳: ۲۹۶). ذوالفقاری در این باره می‌گوید: «ضرب‌المثل‌ها نشان‌دهندهٔ رفتارهای بهنجار، نابهنجار و ارزش‌های ضداجتماعی هستند که مردم آن‌ها را پذیرفته‌اند یا رد کرده‌اند؛ بدین سبب بیش از ادبیات مکتوب، شعر و نثر نشان دهندهٔ اندیشه‌های اجتماع هستند» (ذوالفقاری، ۱۳۸۶: ۲۹- ۲۸). ضرب‌المثل «گفته‌ای معمولاً کوتاه است که حقیقتی کلی را دربارهٔ زندگی بیان می‌کند» (Maser, 2007: ix). ضرب‌المثل «جمله‌ای است مختصر به نظم و نثر مشتمل بر پند یا قاعدهٔ اخلاقی که مورد تمثّل خاصّ و عام شود و از فرط سادگی و روانی و کمال ایجاز، همگان به آن استشهاد نمایند» (حکمت، ۱۳۸۷: ۴۸ به نقل از امانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۲). یکی از روش‌هایی که به سادگی می‌توانیم منظور خود را به دیگران انتقال دهیم تمثیل است. تمثیل یا ضرب‌المثل، برگرفته از فرهنگ دیرپای یک قوم است. ضرب‌المثل‌ها «حقایقی پرمغز و کوتاه دربارهٔ زندگی روزمره هستند که به صورت گسترده پذیرفته شده‌اند. بسیاری از ضرب‌المثل‌ها به خاطر شباهت نسبی، ارجاع گسترده و کاربرد همه‌گیر تمثیلی هستند» (Abrams and Harphan, 2012: 10).

مثل «یک سخن مشهور از نویسنده‌ای ناشناس است که حقایق کلی یا خرافات را بیان می‌کند» (Baldick, 2001: 208). ضرب‌المثل‌ها «نیاز انسان را به وسیلهٔ تجربیات و مشاهدات خلاصه‌شده، در قالبی خردورزانه برآورده می‌کنند»(Mieder, 2004: 1). ضرب‌المثل‌ها در عین سادگی‌شان پرمغز و بامفهوم هستند. اکنون دیگر مانند گذشته ضرب‌المثل ساخته نمی‌شود؛ چرا که ارتباطات رودرروی انسان‌ها بسیار کم شده است؛ از طرف دیگر انسان‌های امروزی به شدّت از طبیعت و حیوانات فاصله گرفته‌اند. نام حیوانات در ضرب‌المثل‌ها بسیار به کار رفته است؛ این موضوع بیانگر ارتباطات تنگاتنگ انسان‌های کهن با حیوانات بوده است. قوم لک نیز از جمله اقوامی است که نام‌واژه‌های حیوانات را در مثل‌های خود به کار گرفته است. این قوم از اقوام ایرانی است که در استان‌هایی مانند لرستان، ایلام، کرمانشاه، همدان و... زندگی می‌کنند و به زبان لکی که یکی از زبان‌های بازمانده از زبان پهلوی است، سخن می‌گویند(نک: بیرانوند و زهره‌وند، ۱۳۹۸: ۱).

از آن‌جا که حیوانات در طبیعت پیرامون وجود دارند؛ ارتباط با آن‌ها آسان است. نام حیوانات به مرور زمان وارد ضرب‌المثل‌ها شده است و هر حیوان با یک یا چند ویژگی از آن یاد شده است. در این

پژوهش سعی بر آن است که مثل‌هایی از زبان لکی که نام‌واژهٔ حیوانات در آن‌ها به کار رفته است مورد بررسی قرار گیرد و جایگاه کاربرد آن‌ها بیان شود.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

خرایی (۱۳۹۳) در مقاله‌ای ضرب‌المثل‌های لکی مرتبط با امور کشاورزی را گردآوری کرده است. خسروی و همکاران (۱۳۹۶) در مقاله‌ای به بررسی تطبیقی ضرب‌المثل‌های عربی و لکی در هجده موضوع پرداخته‌اند. عالی‌پور خرم‌آبادی (۱۳۸۴)، عسکری عالم (۱۳۸۹) و نجف‌زاده قبادی (۱۳۹۱) در کتاب‌هایشان تعدادی از ضرب‌المثل‌های لکی را گردآوری کرده‌اند. از این منابع به عنوان منبع ضرب‌المثل‌های لکی این مقاله استفاده کرده‌ایم. تا کنون پژوهشی که بخواهد نام‌واژه‌های حیوانی را در ضرب‌المثل‌های لکی مورد بررسی قرار دهد، نوشته نشده است.

۱-۲. روش تحقیق

روش این پژوهش توصیفی- تحلیلی و در برخی از موارد مصاحبه شفاهی با سخنوران لک بوده است. منابع مکتوب ضرب‌المثل‌های لکی این پژوهش عبارتند از: عالی‌پور خرم‌آبادی (۱۳۸۴)، نجف‌زاده قبادی (۱۳۹۱) خرایی (۱۳۹۳) و خسروی و همکاران (۱۳۹۶).

۲. بحث اصلی

۲-۱. باز

- باز با باز کورکوره با کورکوره

bāz bā bāz kūrkūræ bā kūrkūræ

برگردان: باز با باز کبوتر با کبوتر.

این مثل زمانی به کار می‌رود که بخواهند گروه و طبقهٔ اجتماعی افراد را مشخص نمایند. این مثل در شعر نظامی هم به کار رفته است:

کبوتر با کبوتر باز با باز کند همجنس با همجنس پرواز

(نظامی، به نقل از شکورزاده، ۱۳۷۲: ۵۵۶)

در فرهنگ مردم لک، باز پرنده‌ای نیرومند است و داشتن و پروردن آن نیز نشانه‌ای بر ثروتمندی بوده است. باز به خاطر آنکه برای شکار پرورش می‌یافت معمولاً بر دست اشراف و پادشاهان بود:

باز را در قفس چه کار بود جای او دست شهریار بود

(سنایی، به نقل از دهخدا، ۱۳۶۳: ۱/ ۳۶۰)

۲-۲. بره

- بره نرکه‌ای؟

beræ nærkei

برگردان: تو بره نره‌ای؟

«این ضرب‌المثل به کسی گفته می‌شود که ادعای زیادی دارد و مانند یک برهٔ نر که داخل یک گله (ماده) باشد [رفتار می‌کند]»(عالی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۲۷). این مثل هنگامی به کار می‌رود که شخصی ادعای زور و یا قدرت داشته باشد؛ به گونه‌ای که اجازهٔ عرض اندام به دیگران ندهد. برهٔ نر معمولاً در جلوی گوسفندان راه می‌رود و این خود دلیلی بر پیشرو بودن آن است.

- ورکِ کس ای کولی کس نموسی

værk-e- kas ?ë koíē kas nemūsē

برگردان: برّهٔ کسی در طویلهٔ دیگری نمی‌ماند(نک: خسروی و همکاران، ۱۳۹۶: ۷۷).

این مثل زمانی به کار می‌رود که کسی که متعلق به جایی یا خانواده‌ای است سرانجام به اصل یا وطن خود برگردد. به قول مولوی:

هر کسی کو دور ماند از اصل خویش　　باز جوید روزگار وصل خویش

(مولوی، ۱۳۹۰: ۵)

۳-۲. بز

- بز وختی اجله ماتی نون شونه مئری

bez væxē æjælæ mātē non šo'onæ mærē

برگردان: هنگامی که مرگ بز فرا می‌رسد نان چوپان را می‌خورد.

این مثل زمانی به کار می‌رود که سرنوشت چنان رقم خورده است که یک نفر خود را دچار بلایی کند.

- وئده بز هار دوشین

vædæ bez hār dūšĪn

برگردان: وعدهٔ بز، در هنگام دوشیدن آن است.

این مثل زمانی به کار می‌رود که بخواهند کسی را از وعده دادن دور دارند.

۴-۲. پشه

- پشقی نیشتی اَ سر مرکم و کار مردم چو زرکم

pæšqë nīštē ?æ sær merkem væ kār -e- mærdem čü zerkem

برگردان: پشه‌ای روی آرنجم نشست، من برای کار مردم چه‌قدر زرنگم.

این مثل زمانی به کار می‌رود که فردی در عین حال که خودش گرفتار است، تنها کار دیگران را راه بیندازد و گرفتاری خود را رها کند.

- پشقه ار دس چرمه منیشی

pæšqæ ʔær das čærmæ mænīšē

برگردان: پشه بر دست چرب می‌نشیند.

منظور آن است که افراد پول‌پرست بر گرد انسان ثروتمند جمع می‌شوند. جایگاه کاربرد آن موقعی است که پول‌پرستان یا شکم‌بارگان برای به دست آوردن پول یا لقمه‌نانی بر گرد شخص ثروتمندی جمع آیند.

سعدی نیز در بیتی که تبدیل به مثل شده، مگس (پشه) را نمادی از دوستان حریص به کار برده است:

ایـــن دغـــل دوســـتان کـــه مـــی‌بینـــی مگســـــانند گـــــرد شـــــیرینی

(سعدی، به نقل ازذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۱/۴۳۵)

۲-۵. خرس

- یه موی ای خرس بکنینا قنیمته

ye mö ʔē xers bekæninā qænimætæ

برگردان: یک مو از خرس کندن غنیمت است[۱].

این ضرب‌المثل هنگامی به کار می‌رود که انسان خسیسی چیزی را به زور به کس دیگر می‌دهد. معادل با این مثل در سایر اقوام ایرانی هم وجود دارد: «یک مو از خرس کندن غنیمت (عشق) است» (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۲/ ۱۹۹۴).

- دساؤیز خرس هپلوکه

dæsāwēz xers hæpelūkæ

برگردان: ارمغان خرس هپلوک است.

هپلوک یک نوع سیب‌زمینی ترش است (لغت‌نما، ۱۳۹۹). این گیاه در کوه‌های زاگرس به فراوانی وجود دارد. این مثل زمانی به کار می‌رود که شخصی چیز بی‌ارزشی را بخشش می‌کند یا هدیه می‌دهد.

۲-۶. خر

- خر زور اَ خر نمرستی زور ای پالونه مایجی

xær zūr ʔæ xær nemæræsētē zūr ʔë pālonæ māyjē

برگردان: خر زورش به خر نمی‌رسید، با پالان او می‌جنگید.

این مثل هنگامی به کار می‌رود که شخصی در دشمنی با شخص دیگر ناتوان است؛ بنابراین می‌کوشد به وسایل او آسیب برساند. دو مثل زیر در زبان فارسی نزدیک به این مثل لکی است: «زورش به خر

نمی‌رسد پالانش را می‌زند» (شکورزاده، ۱۳۷۲: ۳۷۴). «زورش به خر نمی‌رسد، پای کرّه خر را می‌گیرد» (همان: ۴۳۷).

- خره نَمِر وهاره، کنیر دِرِک چو داره

xeræ næmer vehāræ kæŋær deřek üč dāræ

برگردان: ای خر نمیر بهار است و کنگر و خار مانند مانند درخت (فراوان) است.

این مثل هنگامی به کار می‌رود که شخصی وعده‌های پوچ می‌دهد و مخاطب می‌داند که به آن‌ها عمل نخواهد کرد.

- خر ا پیام آو نمری

xær ?æ pēām ?āw nemærē

برگردان: خر با پیام آب نمی‌خورد.

این مثل هنگامی به کار می‌رود که پیغام دادن به این و آن باعث انجام کار نمی‌شود؛ بلکه باید شخصاً وارد عمل شد.

- سواری خر مردم گریکه

sūārī xær mærdem geřēkæ

برگردان: سواری خر مردم اندک زمانی است.

این مثل زمانی به کار می‌رود که شخصی از خودرو، چارپا، رایانه، مسکن و... دیگران استفاده می‌کند و پس از رفع نیاز باید آن را پس بدهد.

- هر که بییه خر ایمه پالونیم

hær kē bīyæ xær īmæ pālonim

برگردان: هر که خر شد، ما پالانش می‌شویم.

این مثل موقعی به کار می‌رود که کار سختی در پیش رو قرار می‌گیرد و کسی برای انجام آن پیش‌قدم نمی‌شود. در زبان فارسی نیز مثلی شبیه به این وجود دارد: «هر که خر شد ما پالانیم، هر که در شد ما دالانیم» (شکورزاده، ۱۳۷۲: ۷۲۴).

- خر هر خره پالون عوض بییسی

xær hær xæræ pālon ævæz bīyæsē

برگردان: خر همان خر است؛ تنها پالانش عوض شده است.

این مثل هنگامی به کار می‌رود که شخصی خود را در چشم دیگران تغییر داده باشد؛ مثلاً به جایگاهی رسیده باشد؛ ولی هیچ‌گونه تغییر شخصیتی نیافته باشد و همچنان به عادات ناپسند گذشتهٔ

خود ادامه دهد. معادل با این مثل فارسی است: «خر همان خر است، پالانش دیگر است» (شکورزاده، ۱۳۷۲: ۳۳۲).

- خودا خر دیی شاخه بین نیاسی

xwedā xær dīyë šāxæ bēn nīāsē

برگردان: خدا خر را دیده که به آن شاخ نداده است.

این مثل زمانی به کار می‌رود که شخص ناشایسته‌ای از برخی نعمت‌ها و مظاهر قدرت محروم شده است. معادل با این مثل فارسی است: «خدا خر را شناخت، شاخش نداد» (شکورزاده، ۱۳۷۲: ۳۱۴).

- ار سویر بو ار چمر خر هر آو کیشه

?ær sür bū ?ær čæmær xær hær āw kīšæ

برگردان: اگر عروسی باشد و یا عزاداری، خر آب‌کش است.

این مثل هنگامی به کار می‌رود که کسی چه در هنگام آسایش و چه در رنج بر یک اوضاع سر می‌کند و پیوسته در رنج است. در زبان فارسی نیز مثل‌هایی شبیه به این وجود دارد:

خـــران را کســـی در عروســـی نخوانـــد مگـــر وقـــت آن کـــآب و هیـــزم نمانـــد

(نظامی، به نقل از شکورزاده، ۱۳۷۲: ۳۲۱)

«خر را که به عروسی می‌برند، برای خوشی نیست؛ برای آب‌کشی است»(شکورزاده، ۱۳۷۲: ۳۲۱).

۷-۲. خروس

- کلشیر وسی شو خاو خرمن‌جا مونی

kelæšēr vesē šö xāw xærmonjā münē

برگردان: خروس گرسنه شباهنگام خواب خرمن‌جا را می‌بیند.

این مثل هنگامی به کار می‌رود که شخصی به خاطر نداشتن نعمتی به رویاپردازی بپردازد. در زبان فارسی رویا دیدن را به گربه و گرگ، شتر و مرغ نسبت داده‌اند. «گربه بیند دنبه اندر خواب خویش» (همان: ۵۸۵). «گرگ بیند دنبه اندر خواب خویش» (مولوی، به نقل از شکورزاده، ۱۳۷۲: ۵۹۰). «شتر در خواب بیند پنبه‌دانه» (دهخدا، ۱۳۶۳: ۲/ ۱۰۱۸). «مرغ گرسنه ارزن خواب می‌بیند» (شکورزاده، ۱۳۷۲: ۷۳۴). در همهٔ این مثل‌ها به چیزهایی که حیوان را از نظر زیستی تأمین می‌کند اشاره شده است.

۸-۲. رتیل

- ای مار بتر رؤتیا

?ë mār bæter rwetëyā

برگردان: از مار بدتر رتیل است.

این مثل زمانی به کار می‌رود که بخواهند خطرناکی و بدسرشتی دو انسان بدسرشت را با هم مقایسه کنند. در مثلی فارسی هم به ستیزندگی و خطرناکی رتیل اشاره شده است: «مثل رتیل می‌زند و می‌دود سر قبر آدم» (شکورزاده، ۱۳۷۲: ۶۲۳).

۹-۲. روباه

- روا دمی اَ انجیر نمرستی موشی تئله

rūā dæmē ?æ ænjīr nemæræsētē mūšē tælæ

برگردان: روباه دهانش به انجیر نمی‌رسد، می‌گوید: تلخ است.

این مثل زمانی به کار می‌رود که کسی برای اینکه شکست خود را توجیه کند، هدف را کوچک نشان دهد.

- روا ار کؤناوا نمچیا چپی تله گزی بستوتییه ا دؤما

rūā ?ær kwenāwā nemæčyā čapë tælægezē bæstütē yæ dwemā

برگردان: روباه به سوراخ نمی‌رفت، جارویی به دمش بسته بود.

این مثل هنگامی به کار می‌رود که کسی در عین ناتوانی بخواهد چند کار را با هم انجام دهد. شبیه این مثل‌های فارسی است: سنگ بزرگ برداشتن علامت نزدن است(شکورزاده، ۱۳۷۲: ۴۶۴). با یک دست دو هندوانه نمی‌توان برداشت (همان، ۴۶۴). کس برنداشته است، به دستی دو خربزه (همان).

۱۰-۲. زنبور

- دس ای گنجلو نیتی

dæs ?ë gwenjælo neytē

برگردان: دست به لانهٔ زنبور او نزن.

«منظور این است که او را اذیت نکن که همانند لانهٔ زنبور که زنبورهای جنگی دارد در مقابل تو خواهد ایستاد» (عالی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۷۷). از طرف دیگر این ضرب‌المثل هنگامی دیگر نیز به کار می‌رود؛ زمانی که شخصی که سکوت اختیار کرده، سخن‌دان و منتظر جرقه‌ای از طرف دشمن یا مدعی است.

۱۱-۲. سرندوک

- کسمم بی و کسم گاملوس

kesmem bi væ kesme gāmelūs

برگردان: «کسب و کار من مانند کسب و کار سرندوک است» (عالی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۵۵). این مثل زمانی به کار می‌رود که شخصی بخواهد کار زیاد؛ ولی کم‌درآمد خود را معرفی کند.

۱۲-۲. سگ

- مال ؤژت قافل نکه سگ مال هومسا ا دوز نکه

māl weẑet qāfel nækæ sæg māl homsā ?a dwez nækæ

برگردان: از اموال خودت غافل نشو؛ تا سگ همسایه را دزد به حساب نیاوری.

این مثل هنگامی به کار می‌رود که کسی به خاطر سهل‌انگاری دارایی‌اش مورد سرقت قرار گرفته باشد.

- دریا و دم سگ لیخن نماو

dæryā væ dæm sæg lēxen nemāw

برگردان: دریا با دهان سگ آلوده نمی‌شود.

این مثل زمانی به کار می‌رود که شخصی یا چیزی بسیار پاک است؛ ولی شایعاتی دربارهٔ ناپاکی آن انتشار یافته؛ بنابراین بیهوده مورد سرزنش قرار گرفته است. معادل با این مثل فارسی است: «دریا به دهان سگ نجس نگردد» (شکورزاده، ۱۳۷۲: ۳۶۸).

- دلم خوشه نوکر بگم و لم وسی و حال سگم

delem xwešæ nūkær bægem væ læm vesē væ hāl sægem

برگردان: «به خود دل‌خوشی می‌دهم که نوکر خان هستم؛ حال آن‌که شکمم گرسنه است و حال سگان را دارم» (نجف‌زاد، ۱۳۹۱: ۱۳۹). این مثل زمانی به کار می‌رود که شخصی برای بزرگی خدماتی را انجام داده؛ ولی خدماتش بی‌مزد مانده است.

- چو هیزه مین سگ دوزه میهوای

čū hēzæ meyn sæg dwezæ meyhwāē

برگردان: همین که تا چوب را بلند کنی، سگی که دزدی کرده فرار می‌کند.

این مثل هنگامی به کار می‌رود که شخص خلاف‌کار با تهدید و ارعاب تغییر حالت می‌دهد و دست خود را رو می‌کند.

- سگ نتلویا شوم نیری

sæg nætelöyā šom nerē

برگردان: سگی که او را فرانخوانند، شام به او نمی‌دهند.

این مثل را زمانی به کار می‌برند که مهمان ناخوانده می‌آید؛ بنابراین میزبان مجبور است غذایی آماده برای او بیاورد یا حتی ممکن است شام به او ندهد.

- سرچوپی یو دا و سگ، برد خونه چک

særčūpi yo dā væ sæg berdæ xonæčæk

برگردان: «سرچوپی را به سگ دادند، آن را به جانانی (جایی که نان‌ها را می‌گذارند) برد. این ضرب المثل زمانی بیان می‌شود که اختیار یک گروه یا چیزی را به آدم پستی بدهند و آن را به لجن بکشد» (عالی‌پور، ۱۳۷۴: ۱۷۴).

شبیه این مثل کردی است: «سرچوپی را به گاومیش سپارند، آن را به سمت کاهدان کشاند» (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۱/ ۱۱۷۳). سرچوپی کسی است که رهبری رقص را بر عهده می‌گیرد. این واژه در میان لرها، لک‌ها و کردها واژه‌ای پربسامد است؛ این موضوع بیانگر اهمیت رقص و شادی در میان اقوام زاگرس‌نشین است. رقص این سه قوم بدین صورت است که دست هم‌دیگر را می‌گیرند و دایره‌وار می چرخند؛ بنابراین بسیار اهمیت دارد که نفر اول در جابه‌جا کردن پاها و تکان‌دادن دستمال‌ها مهارت داشته باشد؛ چرا که دیگران به پیروی از او حرکت می‌کنند.

- ای دوما سگا سوخون جَمَه مِه

?ë domā sægā soxon jæmæ me

برگردان: به دنبال سگ استخوان جمع می‌کند.

این مثل برای اشخاص طمع‌کاری به کار می‌رود که در شرایطی هم که چیزی به آن‌ها نمی‌رسد، باز به دنبال منفعت باشند» (خسروی و همکاران، ۱۳۹۶: ۷۵).

۲-۱۳. سمور

- پوس سموره مگؤزری، یَو تنوریژه مگؤزری

pūs sæmūræ mægwezærē yö tænürīžæ mægwezærē

برگردان: پوست سمور و لب تنور هر دو از بین می‌روند.

این مثل زمانی به کار می‌رود که بخواهند گذرا بودن روزگار و نابودی موجودات هستی را بیان کنند.

۲-۱۴. شپش

- ششه بن جویر قوماره مکی

šešæ ben jüër qwemāræ mæke

برگردان: شپش در بن جیبش قمار می‌کند.

این مثل زمانی به کار می‌رود که بخواهند بی‌پولی شخصی را بیان کنند و یا مورد سرزنش قرار دهند. شبیه این مثل فارسی است: «شپش تو جیبش معلق می‌زند» (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۱/ ۱۲۴۳).

۲-۱۵. شیر

- خودا دیر گرو شیر گر

xwedā dēr gerö šēr ger

برگردان: خدا دیرگیر است؛ اما شیرگیر است.

این مثل هنگامی به کار می‌رود که شخصی در حق ما یا دیگران ستم روا داشته است؛ ولی انتظار داریم خدا او را تأدیب کند. با این حال اگر چه صبر خدا زیاد است؛ اما به خوبی او را سر جایش می‌نشاند. شبیه این مثل فارسی است: «خدا دیرگیر است؛ امّا سخت‌گیر است» (شکورزاده، ۱۳۷۲: ۲۱۵).

- شیره مایجی، دال و قلا مئرتی

šēræ māyjē dāl ō qelā mæretē

برگردان: شیر شکار می‌کند و عقاب و کلاغ آن را می‌خورند.

این مثل هنگامی به کار می‌رود که بزرگی کار بااهمیتی انجام می‌دهد؛ ولی سود آن به انسان‌های بی-ارزش می‌رسد.

- شیر بو دمه ماتی

šēr bū dæmæ mātē

برگردان: دهان شیر بدبو است.

«شیر با همهٔ قدرت و یال و گوپالش دهانی بدبو دارد (هر چیزی عیبی دارد؛ بی عیب و نقص فقط خداست)» (نجف‌زاده، ۱۳۹۱: ۱۵۷). این مثل زمانی به کار می‌رود که عیبی را در شخصی بزرگ ببینند؛ ولی می‌خواهند آن را به بزرگی‌های دیگرش ببخشند.

- شیری اَ نوم دو روا زوینه

šērē ?æ nom dō rowā zowīnæ

برگردان: یک شیر در جنگ با دو روباه ضعیف است.

«این مثل برای شخص قدرتمندی که بین چند نفر به خواری و ذلت افتاده [است] و از خود قدرتی ندارد، به کار می‌رود» (خسروی و همکاران، ۱۳۹۶: ۷۱- ۷۰). این مثل بیانگر انبوهی از دشمنان است که باعث خوارشدن شخص نیرومند می‌شود. سعدی نیز می‌گوید: «آزار دل ضعیفان سهل نگیرد که موران به اتّفاق، شیر ژیان را عاجز گردانند و پشهٔ بسیار، پیل دمان از پای درآورد» (سعدی، ۱۳۸۵: ۱۱۷۵).

۱۶-۲. شتر

- دویر ای شتر بیس خاو خاوه نکه

dür ?ë šoter bēs xāw xāwæ nækæ

دور از شتر بخواب و کابوس نبین.

این مثل زمانی به کار می‌رود که بخواهند کسی را از عاقبت بد یک چیز بر حذر دارند. معادل با این مثل فارسی است: «دور از شتر بخواب؛ خواب آشفته مبین» (شکورزاده، ۱۳۷۲: ۳۸۷).

۱۷-۲. عقرب

- اَر جا بازی نیشتیه عقرو کوری

ær jā bāzē nīšteyæ aqrō kūre

برگردان: باز مرده و عقرب کوری جایش را گرفته است» (خسروی و همکاران، ۱۳۹۶: ۷۶).

این ضرب‌المثل هنگامی به کار می‌رود که انسان‌های کوچک جای انسان‌ها بزرگ را بگیرند. در مثل-های دیگر نیز به بدسرشتی عقرب اشاره شده است: «عقرب از خبث طبیعت بزند سنگ به نیش» (شکورزاده، ۱۳۷۲: ۵۱۷)، «عقرب از خبث طبیعت بزند» (همان).

۲-۱۸. قاطر

- نه پس قاطر، نه پیش بوزورگ

næ pæs -e- qāter næ pēš -e- bwezerg

برگردان: نه پس قاطر، نه پیش بزرگ.

این مثل هنگامی به کار می‌رود که بخواهند خطر چیزی یا کسی را یادآور شوند.

۲-۱۹. کِرم

- دار کرمی ای ؤژی

dār kerm ?ë wežë

برگردان: کرم از درخت است.

این مثل زمانی به کار می‌رود که آفت یک چیز از خود آن چیز است. معادل با این مثل فارسی است: «کرم درخت از خود درخت است» (شکورزاده، ۱۳۷۲: ۵۵۹). ناصرخسرو نیز در شعری آفتی را که باعث شکار عقاب می‌شود پر وی دانسته است:

زی تیر نگه کرد و پر خویش برو دید گفتا ز که نالیم که از ماست که بر ماست

(ناصرخسرو، ۱۳۸۴: ۴۴۸).

۲-۲۰. کل

- کل ای کلما منیشی

kæl ?ë kælmā mænišē

برگردان: کلِ (کوهی) در کلما (خانه یا غار، جایگاه کل‌ها، می‌نشیند؛ یعنی هر چیزی در جا و جایگاه دلخواه خود قرار می‌گیرد» (عالی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۶۱).

این مثل زمانی به کار می‌رود که شخصی در جایگاهی که شایستهٔ آن است قرار ندارد؛ ولی امیدی به اصلاح امور وجود دارد.

۲-۲۱. کلاغ

- قلا ای وختی اویل کتیی دوم، سیر لم وژ نون نهواردی

qelā ?ë vætē āwiĺ katē o dwem sēr Íæm wež non næhwārdē

برگردان: کلاغ از وقتی که بچه به دنبالش افتاد (بچه‌دار شد)، نتوانست شکمش را سیر کند.

این مثل هنگامی به کار می‌رود که بخواهند تأثیر فرزند را در اقتصاد خانواده بیان کنند؛ اینکه هزینه‌های مراقبت از آن‌ها به‌قدری سنگین است که پدر و مادر مجبورند از غذای خود کم کنند. معادل این مثل در زبان فارسی نیز وجود دارد: «تا کلاغ بچه‌دار شد، یک شکم سیر به خود ندید» (شکورزاده، ۱۳۷۲: ۲۳۷).

- قلا ا قلا موشی لا رو سیا

qelā ?æ qelā mūšē Íā rü sēā

برگردان: کلاغ به کلاغ می‌گوید: روسیاه.

این مثل زمانی به کار می‌رود که شخصی عیبی دارد؛ ولی دیگران را به داشتن همان عیب سرزنش می‌کند. معادل با این مثل است که در میان دیگر اقوام ایرانی نیز کاربرد دارد: «کلاغ به کلاغ گوید: رویت سیاه» (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۲/ ۱۴۴۶).

- بویی ای باوون کور بی، وتو قلا ای قی ری چیم ایرواردی

böwī ?ë bāwon kūr bī veto qelā ?ë qe rē čēm ēröerdē

برگردان: عروس در خانهٔ پدر کور بود، گفتند: کلاغ در بین راه چشمش را کور کرد[۲].

این مثل هنگامی به کار می‌رود که چیزی از همان اول معیوب بوده است؛ ولی معیوب کردن آن را به گردن دیگران بیندازند.

- قلا اَ روئرو چئم آیمیر نماری

qelā ?æ rüærü čæm āyemër nemārē

برگردان: کلاغ از روبه‌رو چشم آدم را کور نمی‌کند.

این مثل زمانی به کار می‌رود که شخصی با نهایت بی‌شرمی رو در روی کسی بی‌احترامی کند.

۲۲-۲. گاو

- زمی گه سفت آ بی گا ای چیم گا موینی

zæmī gë seft ?ā bī gā ?ë čēm gā möīnē

برگردان: زمین که سفت شود گاو از چشم گاو می‌بیند[۳].

این مثل هنگامی به کار می‌رود که دو یا چند نفر که در زمینه‌ای همکاری دارند، شکست می خورند؛ بنابراین هر یک علت شکست خود را ناکارآمدی دیگری می‌دانند.

- مِنیا مِرد واری بِریا

meŋā merd vāřē beřyā

برگردان: گاو شیری مُرد و خبری از شیرواره نیست.

این مثل هنگامی به کار می‌رود که کسی یا چیزی که عامل ارتباط بوده است از بین رفته باشد. شیرواره رسمی در میان روستاییان و عشایر است و آن بدین صورت است که چند نفر شیر گاوها و گوسفندانشان را با هم می‌آمیزند و یکی از آن‌ها مسؤولیت جوشاندن و تبدیل آن به دوغ و کرهٔ آن شیر را بر دوش می‌گیرد. این کار هم باعث تقسیم کار می‌شود و هم کسانی که شیرشان کم است و تبدیل آن به دوغ و کره مشکل است به نوایی می‌رسند.

- گایی مکورنی گه نه من شیر بوتی

gāē mækūřenē gë nö mæn šīr būtē

برگردان: گاوی «ما! ما!» می‌گوید که نه مَن شیر داشته باشد»[۲].

این مثل زمانی به کار می‌رود که شخصی تنها گزافه‌گویی می‌کند و عمل ندارد.

- هالوئکه سری سری، گاتی داشت، داته خری

hālūæke særē særē gātē dāšt dātæ xærē

برگردان: ای خالویی که گاه به گاه نظرت عوض می‌شود، گاوت را به خری دادی.

این مثل زمانی به کار می‌رود که شخصی هر لحظه نظرش دربارهٔ کاری عوض می‌شود؛ ولی سرانجام تصمیمات نادرستی هم می‌گیرد.

- گا مردم گارن مردم، ار نرونم نومردم

gā mærdem gāřon mærdem ?ær næřonem nomærdem

برگردان: گاو و چوب گاو از آن دیگران است؛ اگر آن را حرکت ندهم نامردم.

این مثل زمانی به کار می‌رود که کسی برای انجام کاری از امکاناتی که دیگران در اختیارش قرار داده‌اند بهره می‌گیرد.

۲۳-۲. گراز

- گو کتیسه ور وراز

gō kætēsē vær verāz

برگردان: مثل این‌که جلوی گراز افتاده است.

«یعنی این‌که نیست و نابود شده است» (عالی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۵۹). این مثل هنگامی به کار می‌رود که کسی یا چیزی دچار بی‌نظمی شده باشد. وحشی‌گری گراز در مثل‌های فارسی هم دیده می‌شود: «گراز با سلام و صلوات از مرزرعه بیرون نمی‌رود» (شکورزاده، ۱۳۷۲: ۵۸۴).

۲۴-۲. گربه

- گوشد و دس گروه آمین

gūšd væ dæs görvæ āmein

برگردان: گوشت را به دست گربه سپرده‌ای.

این ضرب‌المثل زمانی بیان می‌شود که چیزی را به دست انسان خائن و نامطمئنی بسپارند (عالی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۵۸). این مثل اشاره دارد به این‌که نباید راه را برای نفوذ افراد خیانت‌کار باز بگذاریم.

- تراز گروه تا در کیه دو

terāz -e- görvæ tā dær e keyædo

برگردان: رفت و آمد تا در کاهدان است.

این مثل هنگامی به کار می‌رود که شخصی کارهای تکراری و بعضاً بی‌فایده‌ای را انجام می‌دهد. معادل فارسی این مثل عبارت است از: «خیز گربه تا دم کاهدان است» (شکورزاده، ۱۳۷۲: ۳۴۶).

- گروَ دسَ گوشد نمرسیایی موات تیله

gōrvæ dæsæ gūšd nemæræsēyāē mëet tēíæ

برگردان: گربه دستش به گوشت نمی‌رسید می‌گفت: تلخ است.

این مثل دربارهٔ افرادی به کار می‌رود که در عین محروم‌بودن از چیزی، از بدی آن چیز می‌گویند[۴]. شبیه این مثل در زبان فارسی این مثل است: «گربه دستش به دنبه نمی‌رسد، می‌گوید: بو می‌دهد» (شکورزاده، ۱۱۳۷۲: ۵۸۵).

۲۵-۲. گرگ

- سلام گورگ بی‌طما نیه ای کلاو سره بی‌بلا نیه

selām -e- gōrg bē tæmā nīyæ/ ī keíāwæ særæ bē belā nīyæ

برگردان: سلام گرگ بدون طمع نیست. این شخص کلاه به سر بدون بلایی نیست.

«این مثل برای افراد طمع‌کار که حتی سلام کردنشان برای رسیدن به خواستهٔ خودشان است و هر کار آن‌ها از روی طمع است، به کار می‌رود» (خسروی و همکاران، ۱۳۹۶: ۷۲).

- تووه گؤرگ مرگه

tūwæ gwerg mærgæ

برگردان: توبهٔ گرگ مرگ است.

این مثل زمانی به کار می‌رود که کسی دست از کارهای بد خود برنمی‌دارد و تا پای جان به آن‌ها ادامه می‌دهد. معادل با این مثل فارسی است: «توبهٔ گرگ مرگ است» (شکورزاده، ۱۳۷۲: ۲۵۰). در زبان بختیاری هم مثلی شبیه به این وجو دارد که از این قرار است: گرگ را پند می‌دهند می‌گوید: ولم کن گله رفت[۵].

- هتی ا طور گؤرگ دور سر ماتی

hætö ?ë tōr gwerg dōwr særæ mātē

برگردان: آمده بود، مثل گرگ دور سر می‌زد.

این مثل زمانی به کار می‌رود که کسی برای دشمنی اطراف را می‌پاید و همه جا را زیر نظر دارد.

۲۶-۲. گوساله

- گؤره هویه ا دو مالَی کردما

gweræ hüyæ ?e dū mālæy kerdemā

برگردان: گوساله قهوه‌ای [روشن] از دوغ خانه‌ها نیز بی‌بهره‌ام کرد.

بدین معنا که اگر در روستا، گاو کم‌شیری داشته باشی دیگر کسی به تو شیر نمی‌دهد؛ چون می گویند گاو دارد. این مَثل زمانی به کار می‌رود که داشتن چیزی دیگران را از کمک کردن وادارد.

۲۷-۲. لاک‌پشت

- هشت و بیس، کیسل رییس

hæšt -ö- bis kēsæl reis

برگردان: هشت و بیست لاک‌پشت رییس شد[۶].

این ضرب‌المثل هنگامی به کار می‌رود که شخصی که انتظار نداشته‌ایم در کاری پیروز شود، به پیروزی دست یابد. در قصه‌ای لکی آمده است که خرگوش و لاک‌پشتی مسابقهٔ دو گذاشتند. لاک پشت نیرنگ ورزید و با لاک‌پشتی که شبیه خودش بود همدستی نمود و آن را در خط پایان پنهان کرد. فردای آن روزی که شروع مسابقه بود، خرگوش با تلاش زیاد خود را به خط پایان رساند؛ ولی لاک-پشت را دید که پیش از او به آنجا رسیده است. لاک‌پشت خرگوش را که دید این ضرب‌المثل را گفت.

۲۸- ۲. مار

- اخه مار حواردیی بییسه حفی

?æxæ mār hwārdē bīyæsæ hæfī

برگردان: آن‌قدر مار خورده که تبدیل به افعی شده است.

این مثل زمانی به کار می‌رود که شخصی به خاطر تجربه‌های زیادی که دارد به پختگی رسیده است.

- دسی که هین وژ نیه ماره بینه مگرتی

dæsē ke hēn wež nīë māræ bēnæ mægerētē

برگردان: دستی که از آن خودش نیست، مار را با آن می‌گیرد.

«کنایه از سوءاستفاده از مال مردم است؛ یعنی با نردبان مردم به بام رفتن»(نجف‌زاده، ۱۳۹۱: ۱۲۳). در زبان فارسی نیز مثل‌هایی شبیه این مثل به وجود دارد: «از کیسهٔ خلیفه می‌بخشد» (شکورزاده، ۱۳۷۲: ۷۲).

خرج که از کیسه مهمان بـود حاتم طایی شدن آسان بوَد
(همان)

- مار هر چی هوله هول بکی آخری مچووه کوناوا

mār hær čē hwaÎē hwaÎ bekë āxerē mæčūæ kwenāwā

برگردان: مار هر چند پیچ و تاب می‌کند، سرانجام به سوراخ می‌رود.

این مثل زمانی به کار می‌رود که شخصی با نیرنگ‌بازی از پذیرفتن کاری سر باز زند؛ ولی سرانجام به آن تن دردهد.

- مار تا سر نتینینی نممری

mār tā sær næteyenīnē nemæmerē

برگردان: تا سر مار را له نکنی نمی‌میرد.

این مثل هنگامی به کار می‌رود که باید جلوی شر را به طور کلی گرفت. شبیه به این مثل لری است: «مار بدون زخم نمی‌میرد و چوپان خسته نمی‌شود»(ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۲/ ۱۵۷۴). همچنین این مثل شهربابکی به آن شبیه است: «مار را می‌گیرند سرش را می‌زنند؛ نه دمش را» (همان: ۲/ ۱۵۷۶).

- گو دم ماره

gōw düm māræ

برگردان: مانند دم مار است.

این مثل در دو هنگام به کار می‌رود: غذایی بدمزه باشد و یا از شخصی بدزبانی و بداخلاقی ببینند.

۲۹-۲. مرغ

- خیر مرخی تر مرخی

xeyr -e- merxē termerxē

برگردان: خیر مرغی تخم‌مرغی است.

از مرغ انتظار می‌رود تخم بگذارد. اگر تخم نگذارد، بی‌فایده است. این مثل هنگامی به کار می رود که انتظار خیری از کسی یا چیزی داریم.

۳۰-۲. مورچه

- خؤدا وختی بیتی نون موروژ بوری باله میتییه بین

xwedā vætē bëtē non mürūž bōřē bālæ mëtēyæ bēn

برگردان: وقتی که خدا بخواهد نان مورچه را ببُرد به او بال می‌دهد. این مثل زمانی به کار می‌رود که شخصی اندک‌زمانی پیش از مردن به قدرت یا ثروتی دست می‌یابد.

۳۱-۲. میش

- ار شیطون ناو می و گورگ ا یه جو آوه مئرن

?ær šëton nāw mē ?ō gwerg ?e ye jū ?āwæ mæren

برگردان: اگر شیطان نباشد، گرگ و میش از یک جوی آب می‌نوشند.

این مثل زمانی به کار می‌رود که فرد شروری میانهٔ دو یا چند نفر را بر هم می‌زند.

- بعضی چو گؤرگن، هانه جلد مییر

bæzē čü gwergen hānæ jæÎd mēër

برگردان: بعضی مانند گرگند که در پوشش میش هستند.

این مثل زمانی به کار می‌رود که شخصی بدسرشت ظاهرآرایی می‌کند.

۳۲-۲. میمون

- هر میمونی زشت‌تره بل بازیه ویشتره

hær mëmünē zeštteræ belbāzīe vīšteræ

برگردان: هر میمونی زشت‌تر است، بازیش بیشتر است.

این مثل زمانی به کار می‌رود که شخصی ظاهری زشت دارد و کارهای زشت و مسخره‌ای انجام می‌دهد. معادل است با مثل فارسی «هر میمون که زشت‌تر است، بازیش بیشتر است» (شکورزاده، ۱۳۷۲: ۷۳۴).

۳. نتیجه‌گیری

ضرب‌المثل‌ها از ارکان مهم ادبیات عامیانه به شمار می‌آیند. در میان قوم لک ضرب‌المثل‌های زیادی وجود دارد که تعدادی از آن‌ها گردآوری و چاپ شده است. حیوانات یکی از پربسامدترین واژگان ضرب‌المثل‌های لکی هستند. این موضوع بیانگر ارتباط با حیوانات در میان قوم لک است. بعضی از

حیوانات مانند پنگوئن، فیل و... در مثل‌های لکی وجود ندارد؛ اگر هم کسی آن‌ها را در مثلی به کار ببرد به تقلید از زبان‌های دیگر است. در این پژوهش سی و دو نام‌واژهٔ حیوانی مورد بررسی قرار گرفت. نخست آن‌ها را آوانویسی کردیم؛ سپس ترجمهٔ فارسی و جایگاه کاربرد آن‌ها را آوردیم. سرانجام مثل های معادلی را که در فارسی و یا دیگر زبان‌ها وجود داشت، بیان کردیم. از مجموع مثل‌هایی که مورد بررسی قرار گرفت، خر با هشت مورد و سگ با هفت مورد بیش از همه بسامد دارند؛ علتش هم می‌تواند کارکردی بوده که در میان روستاییان و عشایر لک داشته است.

برخی از نام‌واژه‌های حیوانات در مثل‌های لکی به صورت استعاری به کار رفته است که در اینجا به تعدادی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

بره به خاطر وابسته‌بودن به مادرش، به معنی وابسته‌بودن به چیزی به کار رفته است. پشه به خاطر ایجاد مزاحمت برای دیگران به معنی گرفتاری و به خاطر جمع‌شدن بر چربی به جای افراد پول‌پرست به کار گرفته شده است. خرس به جای انسان خسیس به کار رفته است؛ شاید بدین خاطر که در کوه زندگی می‌کند و چیز باارزشی در پیرامون او برای هدیه‌دادن وجود ندارد.

خر در معنای انسان ستیزه‌گر به کار رفته؛ شاید بدین خاطر که خر در فرهنگ ایرانی به عنوان حیوانی نادان مد نظر قرار گرفته است. همچنین خر به جای انسان تلاشگر نیز به کار رفته است. خروس به معنای انسان رؤیاپرداز به کار گرفته شده است. رتیل شخصیتی بدسرشت یافته است. سرندوک به عنوان حیوانی پرتلاش و کم‌درآمد معرفی شده است. سگ نیز به جای مهمان ناخوانده و انسان بی مهارت به کار رفته است. شیر به جای انسانی که کاری بااهمیت انجام می‌دهد و به دیگران سود می‌رساند؛ و نیز شخصی که با همهٔ خوبی که دارد، عیبی در او هست به کار گرفته شده است. عقرب به جای شخص بدسرشت و کوچک به کار رفته است؛ علتش هم نیش‌زدن اوست. کلاغ با سه ویژگی شاخص در مَثل‌های لکی دیده می‌شود: عیب‌جویی، شرمسار بودن و بچهٔ زیادداشتن. گراز نیز وحشی‌گری را در مفهوم خود دارد؛ بدین خاطر که این حیوان حالتی تهاجمی دارد. گربه به جای انسان خیانت‌کار به کار رفته است. گرگ به جای شخصیت خطاکار و توبه‌ناپذیر دیده می‌شود. مار نیز دو شخصیت خطرناک و نیرنگ‌باز را پذیرفته است. مورچه به جای فردی که به قدرتی گذرا دست می یابد، به کار رفته است. میش ویژگی مسالمت‌آمیزی را در خود دارد و میمون به عنوان حیوانی بازیگوش معرفی شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱- راوی: شیرین بیرانوند- ساکن خرم‌آباد- روستای میل‌میلک.

۲- راوی: مهران بیرانوند- ساکن خرم‌آباد- روستای میل‌میلک.

۳- عبدالعلی پااورنج- ساکن شهرستان خرم‌آباد.

۴- راوی: ولی بیرانوند- ساکن شهرستان خرم‌آباد.

۵- مینا خسروی- ساکن شهرستان خرم‌آباد.

۶- راوی: شیرین بیرانوند.

منابع

۱- امانی، رضا و رضائی، زهرا و خوشنامو‌ند، زهرا. (۱۳۹۶). «روش‌شناسی و ارزیابی ترجمه‌های قرآن کریم در برگردان ضرب‌المثل‌های اخلاقی قرآن همراه با ترجمه‌های پیشنهادی». مجلهٔ مطالعات قرآنی و فرهنگ اسلامی، ۱(۴)، ۲۳- ۱.

۲- بیرانوند، یوسف‌علی و زهره‌وند، سعید. (۱۳۹۹). «فرایند تغییرات واجی در انتقال از زبان پهلوی به لکی». فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین، ۶(۱)، ۲۰- ۱.

۳- حکمت، علی. (۱۳۸۷). امثال قرآن. چاپ سوم. آبادان: پرستش.

۴- خرایی، کبری. (۱۳۹۲). «کشاورزی در آیینهٔ ضرب‌المثل‌ها و کنایات بخش خزل». مجلهٔ فرهنگان، ۱۴(۱)، ۶۱- ۴۱.

۵- خسروی، کبری و فتحی ایرانشاهی، طیبه و کرمپور، علی. (۱۳۹۶). «بررسی تطبیقی ضرب‌المثل های عربی و لکی». فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین، ۷(۴)، ۸۰- ۶۳.

۶- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۶۳). امثال و حکم. چاپ ششم. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۷- ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۶). «هویت ایرانی و دینی در ضرب‌المثل‌های فارسی». مطالعات ملی، ۸(۲)، ۵۳- ۲۷.

۸- ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۸). فرهنگ بزرگ ضرب‌المثل‌های ایرانی. ۲ جلد. تهران: معین.

۹- سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۵). کلیات سعدی. تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: انتشارات هرمس.

۱۰- شکورزاده، ابراهیم. (۱۳۷۲). ده‌هزار مثل فارسی و بیست و پنج هزار معادل فارسی آن‌ها. چاپ اول. مشهد: آستان قدس رضوی.

۱۱- عالی‌پور خرم‌آبادی، کامین. (۱۳۸۴). دستور زبان لکی: ضرب‌المثل‌ها و واژه‌نامه. چاپ اول. خرم‌آباد: افلاک.

۱۲- عسکری عالم، علیمردان. (۱۳۸۹). ضرب‌المثل‌ها و تک‌بیت‌های سور و سوگ زبان لکی. چاپ اول. خرم‌آباد: انتشارات شاپورخواست.

۱۳- متقی‌زاده، عیسی و نیکوبخت، الهام. (۱۳۹۳). «مقایسهٔ ضرب‌المثل‌های فارسی و عربی با موضوع سخن از لحاظ واژگانی، نحوی، بلاغی و معناشناسی». مجلهٔ ادبیات تطبیقی، ۶(۱)، ۳۲۱-۲۹۵.

۱۴- مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۹۰). مثنوی معنوی. تصحیح رینولد نیکلسون. چاپ پنجم. تهران: انتشارات هرمس.

۱۵- ناصرخسرو، ابومعین. (۱۳۸۴). دیوان ناصرخسرو. تهران: انتشارات پیمان.

۱۶- نجف‌زاده قبادی، امیدعلی. (۱۳۹۱). ادبیات عامهٔ لکی. چاپ اول. خرم‌آباد: انتشارات شاپورخواست.

منابع لاتین

17- Abrams, M, H; Harpham, G, (2012*), A Glossary of Literary Terms*, Tenth Edition, Boston: Wadsworth publication.

18- Baldick, Chris, (2001*), The Concise Oxford Dictionary of Lterary terms*, Oxford University.

19- Maser, Martin H, (2007), *The facts on file Dictionary of proverbs*, Second edition, Infobase Publishing.

20- Mieder, Wolfgang, (2004), *Proverbs*, London: Greenwood Press.

منابع اینترنتی

۲۱- لغت‌نما. (۳ آبان ۱۳۹۹). «هپلوک». سایت www.loghatnama.ir به نشانی

https://loghatnama.ir/%d9%87%d9%8e%d9%be%d9%84%d9%88%da%a9/

فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلّی ایران‌زمین

(نشریهٔ علمی)

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

بررسی تطبیقی سبک «آسمان آبی دز» و «پسرک بومی» بر اساس فرانقش‌های تجربی با نگاهی بر عناصر محلّی (ص ٤١- ٦٥)

فاطمه حیدری[۱]

:20.1001.1.2345217.1400.11.3.2.9

نوع مقاله: پژوهشی تاریخ دریافت: ۹۹/۱۰/۳ تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۲/۲۸

چکیده

«احمد محمود» نویسندهٔ رئالیست اجتماعی و راوی خطّهٔ جنوب، مخاطبان را با زندگی واقعی روبه‌رو و از دادن نسخهٔ تحریف شدهٔ آن پرهیز کرده است. وی در دو داستان کوتاه «آسمان آبی دز» و «پسرک بومی» ریشهٔ همهٔ نابه‌سامانی‌ها، فقر و جهل طبقهٔ فرودست را در پدیدهٔ استعمار و حکومت سرسپرده می‌جوید و از کارکرد ارجاعی زبان برای نزدیک‌شدن به زندگی روزمره استفاده می‌کند. دستورزبان نقش‌گرای نظام‌مند مایکل هلیدی نیز زبان را با استناد به نقش آن در تعاملات اجتماعی بررسی می‌کند. به‌نظر هلیدی، بررسی دستورزبان باید به صورت کمّی انجام شود و از آن‌رو که به باور وی زبان پدیده‌ای اجتماعی است، می‌توان آن را در داده‌های تجربی آماده، کنش‌های ارتباطی و فرانقش‌های زبانی که با مبحث سبک مرتبط است، توصیف و تحلیل کرد. در آثار «محمود» می‌توان در «بافت» موقعیّتی دو داستان یادشده چگونگی بازنمایی استعمار را در فرانقش‌های شش‌گانهٔ دستورزبان هلیدی، مقایسه کرد. هدف این پژوهش آن است که با توجه به اطلاق عام رئالیسم به مکتب ادبی وی، مشخص گرداند که آیا پیروی از این‌مکتب خاص، سبب بهره‌گیری یکسان در فرانقش‌های دستوری شده، آیا وی اقلیم جنوب و برخورد افراد بومی آن را با فرنگیان معدودی که نمایندهٔ طبقه فرادست هستند، به‌گونه‌ای همسان بازنمایی کرده است؟ داده‌های پژوهش نشان می‌دهند که در سبک زبانی او در این دو داستان، به‌ترتیب فرایند مادی، رابطه‌ای و کلامی بیش از همهٔ فرایندها استفاده شده‌است. گرایش وی به بیان وقایع دنیای بیرون سبب وجود بسامد بیشتر فرایند مادی نسبت به‌سایر فرایندهاست و بسامد انجام اعمال فیزیکی به‌وسیلهٔ غیرجانداران، در «آسمان آبی دز» بیشتر از «پسرک بومی» است.

کلمات کلیدی: محمود، هلیدی، پسرک بومی، آسمان آبی دز، فرانقش

---

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

Email: fatemeh.heidari@kiau.ac.ir

۱. مقدمه

نظریّهٔ نقش‌گرایی مایکل هلیدی (Michael Halliday)(۲۰۱۸-۱۹۲۵) نظریّه‌ای زبان‌شناختی است که به‌کارکردهای زبان، فراتر از الفاظ آن می‌نگرد. این‌نظریّه در شرایطی که نظریّات ساختارگرایانه، تحلیل متن را به‌بررسی کارکرد درون آن محدود ساخته عناصر پیرامون متن را بلااثر باقی‌می‌گذارند،به‌بافت موقعیّتی وفرهنگی و غیرزبانی به‌عنوان لایهٔ دیگری که متأثّر از عناصر بیرون اثر است توجّه کرده به تحلیلگر، فرصت می‌دهد عوامل درونی و بیرونی بافتِ(Context)اثر، نظیر اندیشهٔ خالق و واقعیّت‌های اجتماعی مؤثّر در خلق اثر را ارزیابی‌کند. در دستور نقش‌گرایی، انتخاب پیکره‌ای مشخّص برای تعیین سبک اهمّیّت دارد.در این روی‌کرد دو مفهوم اصلی در تعیینِ پیکره در نظرگرفته-می‌شود:۱-باهم‌آیی‌واژه‌ها ۲-باهم‌سازی که به‌الگوهای دستوری و متنیِ پدیدارشدنِ واژه‌ها در پیکره، مربوط است و این‌مفهوم، وظیفهٔ‌تعیین ویژگی‌ها و الگوهای سبک نویسنده را به‌عهده دارد(تامپسون،۲۰۱۴: ۴۱). اگر بتوان، در بررسیِ پیکرهٔ دستوری، به این نتیجه رسید که مجموع بندهای دو داستان «آسمان آبی دز» و «پسرک بومی»، از فرانقش‌های یکسان یا نزدیک به‌هم برخوردار بوده‌اند، به‌الگویی بر اساس باهم‌سازی رسیده‌ایم.در این رویکرد، زبان ابزار انتقال معنا و ارتباط است و کنش‌های اجتماعی، از جمله متون ادبی را بررسی می‌کند. «ادبیات بومی و اقلیمی، معرّف و نشان‌دهندهٔ فرهنگ عامّهٔ منطقه‌ای خاص است»(فقیه پرشکوهی و عیسی پور کهلبونی،۱۳۹۶: ۱۱۰) و رویکرد بوم‌گرایانهٔ «احمد محمود» به‌علاوهٔ«واقع‌گرایی» و «مضامین اجتماعی-سیاسی»، فصل ممیّز آثار او و سایر نویسندگان رئالیست است. مسائل اقتصادی، قحطی، بیکاری، مهاجرت نیروی کار به‌اقلیم جنوب، به‌دلیل سرمایهٔ عظیم نفت و تقابل آن با فقر مردم،حضور ملّیّت‌ها و فرهنگ‌های گوناگون خارجی و داخلی، محیط‌های کارگری، نخلستان، شط، دریا، گرما، تب، توفان، صید، کشتی، جاشو، اسامی و لحن‌ها و لهجه‌های بومی، دیکتاتوری حکومت سرسپرده، ظلم و تبعیض، حضور استعمارگران و تاراج ثروت ملّی، آسیب‌پذیری فرهنگ بومی، از مهم‌ترین دل‌مشغولی‌های او به‌شمار می‌آیند.داستان‌های او با زندگی مردم جنوب و با روحیه، طبیعت، تربیت و فضای بومی پیوند مستقیم دارند و در دو داستان کوتاه یادشده،خواننده از قراین درمی‌یابد که محیط اقلیمی هر دو، آبادان است. عکس‌برداری دقیق از واقعیّات مربوط به تضادهای طبقاتی، محرومیّت مردم از منابع طبیعی و نمایش گستردهٔ فقر اقتصادی و فرهنگی از مشخّصه‌های ادبی آثار وی است.

۲. پیشینهٔ تحقیق

مقالاتِ «بررسی سنجشی مضمون و سبک در حکایات و حکمت‌های گلستان و بهارستان بر اساس کارکرد تجربی فرانقش اندیشگانی» تألیف طاهره ایشانی و زینب برزگری در مجلّهٔ علم زبان، شمارهٔ ده سال ۹۸؛ «بررسی و تحلیل فرایندهای فرانقش اندیشگانی در شعر کسی که مثل هیچ‌کس نیست» اثر فروغ فرخزاد در چارچوب نظریهٔ نقش‌گرای هلیدی» تألیف مژگان صفایی و همکاران، مجلّهٔ شعرپژوهی، شمارهٔ۳۲،سال۹۶؛ مقالهٔ «مهم‌ترین وجوه سبک‌شناختی داستان‌های احمد محمود» تألیف غلامرضا پیروز، مجلّهٔ بهار ادب،شمارهٔ۱۰، سال۸۹ و مقالهٔ«پسرک بومی، پیام‌آورعشق» تألیف شهناز زندی‌نژاد، مجلهٔ ادبیات داستانی، آذر ۸۲، شمارهٔ ۷۴، از جمله مقالاتی هستند که دربارهٔ فرانقش‌های هلیدی و داستان‌های «احمد محمود» نوشته شده‌اند ولی تاکنون مقاله‌ای دربارهٔ موضوع مقالهٔ حاضر منتشر نگردیده‌است.

۳. شیوه و پرسش‌های پژوهش

پژوهش حاضر به‌شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و بسامد فرایندهای فعلی، ساختار گذرایی دو داستان کوتاه «آسمان آبی دز» و «پسرک بومی» را از نگاه فرانقش تجربی بررسی کرده و در پی پاسخ به‌این پرسش‌ها بوده است: «محمود» با استفاده از چه شیوه‌هایی تجربیّات جهان پیرامون و درون خود را در گفتار اشخاص داستان بازنمایی کرده‌است؟ عناصر طبیعی، فضا، محلّه‌ها، موقعیّت و بافت جغرافیایی، اجتماعی و سیاسی در نقش کنشگر و کنش‌پذیر، تأثیرگذار بوده‌اند یا صرفاً در قالب رابطهٔ اسنادی بازنمایی شده‌اند؟ شیوهٔ داستان‌پردازی نویسنده در بازگویی کنش‌های نمایندگان استعمار تا چه اندازه بازگوکنندهٔ آشنایی وی دربارهٔ استعمار و استثمار بوده است؟ استفاده از کدام فرانقش‌ها در بازنمایی واقعیّات مؤثّرتر بوده است؟

۴. چارچوب نظری

دستور نقش‌گرای نظام‌مند(Function Systemic Grammar)«هلیدی» را می‌توان ادامهٔ رویکرد نقش‌گرایانهٔ زبان‌شناسان مکتب پراگ و ویلم متسیوس(Vilém Mathesius)، برونیسلاو کاسپر مالینوفسکی(Bronisław Kasper Malinowski) و جان روپرت فرث(John Rupert Firth) دانست. هلیدی، با الهام از مفهوم بافتِ موقعیتِ«جان روپرت فرث»، به‌زبان‌شناسی نظام‌مندِ نقشی در عرصهٔ تحلیل متون دست‌یافت. در این‌رویکرد، دستورزبان مجموعهٔ پیچیده‌ای از نظام‌های متوالی و هم‌زمان است که سخن‌گویان در درون آن‌ها به‌انتخاب پرداخته و از طریق آن‌ها، گفته‌ای را تولید می کنند و شنونده گفته را درمی‌یابد(روبینز، ۱۳۷۰: ٤٦٤). از منظر هلیدی نقش‌های زبان، اجتماعی تلقّی

می‌شوند و تحلیلگر اثر، واژگان متن را با بافتِ بیرونی در کنار یکدیگر نهاده، هر دو را دارای فرایندی یکسان می‌بیند؛ یعنی در کنار متن، بافت موقعیّتی و پیرامونی اثر توأم و همراه با آن می‌آید (هلیدی و حسن، ۱۳۹۵: ۳۸). از منظر زبان‌شناسان نقش‌گرا، زبان پدیده‌ای اجتماعی است که به‌دلیل نیاز ارتباطی ایجاد شده‌است و عبارت از مجموعهٔ مرتبطی از انتخاب‌هایی است که معنا را می‌سازند. این‌انتخاب‌ها امکان عینیّت‌بخشیدن به‌صورت‌های مختلف زبان را فراهم‌می‌کنند. از آن‌رو که دستور هلیدی بر پایهٔ روابط جانشینی قرار دارد، زبان، شبکه‌ای از نظام‌ها یا مجموعه‌ای از امکانات مرتبط‌به‌هم به‌منظور ساخت معنی تلقّی می‌شود(هلیدی و متیسن، ۲۰۰٤: ۲۳). هلیدی دستور خود را نقش‌گرا می‌نامد، زیرا هر واحد زبانی در آن با ارجاع به‌نقش ارتباطی و کاربردی زبان تبیین می‌شود.در دستور وی سه لایهٔ معنایی: فرانقش اندیشگانی(Metafunction ideational)، بینافردی(Metafunction interpersonal) و متنی(Metafunction textual) امکان تحلیل بندهای متن را به‌دست می‌دهند و با تحلیل مبتنی بر دستاوردهای زبان‌شناختی، سبک‌شناسی متون ادبی میسّر می‌شود. در تعریف وی، سبک عبارت از گوناگونی براساسِ کارکردها یا صورت‌بندی‌های خاص زبانی در بافت موقعیّتی و فرهنگی است(هلیدی، ۲۰۰٤: ۲٦-۲۵).

بر اساس نقش کلمات در چهارچوب دستورزبان نقش‌گرا، دو مفهوم برای نقش مطرح می‌شود: الف-نقش‌های دستوری ب-نقش‌های زبانی. این رویکرد به‌زبان،رویکردی تجربه‌گرایانه است (نک: هلیدی و متیسن، ۲۰۰٤: ٤٤) و معنا در فرانقش‌ها متجلی‌می‌شود و پدیده‌های زبانی به‌عنوان رفتاری معنی‌ساز و دارای امری با کارکرد در نظام اجتماعی تبیین می‌شوند. در این‌راستا نقش و معانی اجتماعی عناصر زبانی، نسبت به‌صورت آن‌ها اهمّیّت بیشتری دارند. در نتیجه اصطلاح معناشناسی صرفاً به‌معانی واژگان منحصر نمی‌شود، بلکه نظام کاملی از همهٔ معانی موجود در زبان را شامل-می‌گردد، به‌سخن دیگر رشته‌ای از عوامل دستوری و واحدهای نحوی اعمّ از عناصر واژگانی از قبیل افعال، اسامی و عناصر دستوری مانند حروف تعریف و نیز عناصری مانند حروف اضافه را دربر می-گیرد که در بین این‌دو مقوله جای‌می‌گیرند(نک: آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ۸۹).

از نگاه زبان‌شناسان نقشگرا، زبان ابزاری در خدمت ارتباط اجتماعی است و ماهیّت فطری یا ذاتی ندارد. از این‌رو، بر حضور نقش ارتباطی، کاربردشناختی به‌عنوان بخش‌های جدایی‌ناپذیر دانش زبانی تأکید می‌ورزند(نک: دبیرمقدّم،۱۳۸۷: ٤۱). پیرو این نگره، بافت در تحلیل متن، مهم به‌شمارمی‌آید؛ در واقع تحلیلگر اثر، در چنین تحلیلی به‌دنبال توصیف و تبیین آن است که خالق اثر به‌چه نحوی واحدها و روابط صوری زبان را به‌کار می‌گیرد تا حصول معانی خاص را میسّر سازد(نک: سلطانی،۱۳۸۷: ۲۹-۳۰). نقش بازنمایی تجارب در دستور نقش‌گرای نظام‌مند به فرانقش تجربی(Metafunction experiential) واگذار می‌شود که از اجزای فـرانقش اندیـشگانی است. تجارب در قالب افعال که

هلیدی آن‌ها را فرایند(Process) می‌نامد نمود می‌یابند.انواع افعـال یا فرایندهای منتخب نویسنده و بسامد وقوع آن‌ها، تجارب، تفکّرات و نیز سبک او را آشکارساخته، انگیزه‌های او و چگونگی ساخت متن وی را بازگومی‌کنند.

واحد اوّلیّهٔ تحلیل متن در این‌دستور، «بند» و دارای سه بُعد معنایی بنیادین مرتبط است که فرانقش نامیـده‌می‌شوند: ۱- فرانقش اندیشگانی که دارای دو بخش فـرابخش تجربـی و منطقـی و مختص بازنمایی تجربهٔ نویسنده از هستی است؛ ۲- فـرانقش بینـافـردی که عهده‌دار بازنمایی ارتباط شرکت‌کنندگان در یک تعامل زبانی و تثبیت روابط اجتماعی زبان و تأثیرگذاری بر دیگران است(نک: هالیدی ومتیسن، ۲۰۰٤ :۲۹)؛ ۳- فـرانقش متنـی که پیونددهندهٔ دو فرانقش مذکور اسـت و میان گفته‌ها یا نوشته‌ها و جهـان واقعـی و ساخت‌های دیگر زبانی ارتباط برقرار می‌سازد(نک: بلور و بلور،۲۰۰۴: ۱۷) و به پدیدهٔ کلامی موضوعیّت معنادار می‌بخشد و آن را به‌شکل پیام درآورده، سبب تمایز متن معنادار از جمله‌های تصادفی و نامربوط می‌گردد(نک: مهاجر و نبوی، ۱۳۷٦: ۲٦-۲۸).

«ساختار گذرایی»(Transitivity system) مفهومی است که در تحقّق زبانی فرانقش تجربی نقش دارد و منظور از آن، مفهوم سنّتی مربوط به افعال متعدّی و توصیف فعل و مفعول نیست بلکه شیوه‌ای است که در آن بازنمـایی انـواع فراینـدها و معـانی در جمله صورت‌می‌گیرد(نک: تامپسون،۲۰۱۴: ۸۹). در این‌ساختار، فرایندهای فعلی به‌تناسب معانیشان به‌انواع ششگانهٔ اصلی: مادی، ذهنی، رابطه-ای و غیر اصلی: رفتاری، گفتاری و وجودی تقسیم‌می‌شوند(نک: هلیدی،۲۰۱۴: ۳۰). فرایندهای اصلی پرکاربرد و مستقل‌اند و فرایندهای فرعی دارای بسامد کمتر، غیر مستقل و ترکیبی یا التقاطی‌اند و ویژگی‌های مشترکی از دو فرایند گروه نخست را دارند(نک: هلیدی و متیسن، ۲۰۰٤: ۱۷۰-۱۷۲). این ساختار، تعیین‌کنندهٔ: ۱-نوع فرایند (که هستهٔ بند است و معمولاً در یك فعل یا عبارت فعلی تجلّی‌می‌یابد و عبارت است از رخداد، کنش، احساس، گفتار یا بود و نبود)؛ ۲- مشارک (اشخاص یا هویّت‌هایی که به‌صورت گروه اسمی و صفتی آشکارمی‌شوند) و ۳-«افزودهٔ حاشیه‌ای» یا عناصر پیرامونی است که شرایط پس‌زمینه‌ای وقوع فعل را به‌صورت ادات نشان داده، اطّلاعات حاشیه‌ای دربارهٔ علّت، زمان، مکان، چگونگی بند بیان می‌کنند و در گروه‌های حرف اضافه‌ای، قیـدی نمایان می‌شوند(نک: تولان،۱۳۸٦: ۱۹٦). این‌ساختار، نشان‌دهندهٔ آن است که در هر بند چه‌کسی، چه‌فعلی را انجام داده و انواع فرایند فعل بر چه‌چیزی و در چه‌شرایطی انجام شده است و آیا بند دارای افزودهٔ حاشیه‌ای هست یا نه؟ با پاسخ به‌این سه پرسش، گذرایی هر بند تعیین می‌گردد(نک: تامپسون،۲۰۱۴: ۹۵). تحلیل «نظام گذرایی» سبب به‌دست‌دادن گزینشی نظام‌مند به تحلیلگر می‌شود و بدین‌گونه، الگوی گزینشی کـه بـر پایهٔ انگیزه‌های نویسنده از میان امکانات مختلف نظام زبـان، صـورت‌گرفتـه ابزار مهمّی برای شناخت سبک وی خواهدبود و یکی از کاربردهای انگارهٔ هلیدی ارتباط فرانقش‌ها با مبحث سبک است.

در این‌مقاله از فرانقش اندیشگانی برای بررسی سبک «احمد محمود»، در دو داستان کوتاه «آسمان آبی دز» و «پسرک بومی»استفاده می‌شود که این امر در نظام‌گذرایی قابل انجام است. انتخاب این دو داستان به‌دلیل اشتراک موضوع استعمار و تأثیر آن بر زندگی کارگران خطّهٔ جنوب است.«محمود» نویسنده‌ای واقع‌گرا است و غارت نفت، هستهٔ مرکزی هر دو داستان اوست که با رنگ‌مایهٔ غلیظ سیاسی نوشته‌شده‌اند. «در ادبیّات سیاسی جنوب، بخش عمده‌ای از اساس هم ستیزی‌ها استوار بر متغیّرهای اقتصادی است و در ظاهر ارتباط مستقیمی به‌سیاست ندارد. اما هنگامی که پیش‌زمینهٔ پیدایش این پدیده‌ها و پیامدهای آن‌ها واکاوی می‌شود، موضوع کاملاً سویهٔ سیاسی به‌خود می‌گیرد»(شیری،۱۳۹٤ :۲۰٦). زبان نگارش «محمود» انتقادی است و این مقاله بر آن است تا با انطباق داستان‌های یادشده با «فرانقش تجربی»، شیوهٔ استفادهٔ او را از تجربیّات دنیای بیرون و درون درجهت بازنمایی واقعیّت در دنیای داستانش بیان‌کند.«محمود» در شهر اهواز از پدر و مادری دزفولی‌الاصل به‌دنیا آمده است. وی «خود معترف است جنوب و خصوصیات مردم آن را بهتر می‌شناسد»(گلستان،۱۳۹۷: ۲٦). منطقهٔ جغرافیایی، سازندهٔ فضای داستان‌های اوست؛از این‌رو فضای داستانی او در آبادان و اطراف آن در محیط و فضای گرم و تفتیدهٔ جنوب می‌گذرد و محیط، اشخاص و رخدادهای اجتماعی و سیاسی مرتبط با این‌اقلیم، هویت شخصی و درونی او را مشخّص می‌کنند و صرفاً عاملی تزئینی نیستند. وی علاوه بر آن‌که از این‌عناصر به‌عنوان عناصر پیرامونی یا افزوده‌های حاشیه‌ای استفاده می‌کند، آن‌ها را در قالب عوامل مختلف فرانقش‌ها قرار داده به‌ادبیّت متن داستان های خود می‌افزاید.

۵. فرانقش اندیشگانی

فرانقش اندیشگانی متشکّل از دو کارکرد تجربی و منطقی است و پژوهش حاضر با استفاده از فرانقش تجربی انجام شده، زیرافرانقش منطقی، روابط منطقی میان بندها را دربرگرفته آن‌را در سطحی فراتر از بند بررسی‌می‌کند. در فرانقش تجربی، نویسنده، تجربیّات مربوط به‌عالم بیرون و درون را به‌محتوا و معنا تبدیل کرده، بازگویی به‌صورت محتوای گزاره‌ای بند و بازنمود(representation) ظاهر می‌گردد (هلیدی ۲۰۰٤ :۱٦۹-۱٦۸). در بافت موقعیّت که «متن در آن شکفته و آشکار می‌شود»(هلیدی وحسن،۱۳۹۵: ۵۲)، سه‌متغیّر زمینه، عاملان و شیوه وجود دارند که روی هم، سبک را تعیین‌می‌کنند. زمینه نشان می‌دهد که در بافت، چه‌چیزی در حال رخ‌دادن است؛ عاملان، اشخاصی‌اند که ایفای نقش می‌کنند و شیوهٔ گفتمان، نقشی است که زبان، جایگاه و مسیر ارتباطی آن دارد (نک: همان: ۳-۵۲)؛ سبک نشان‌می‌دهد که براساسِ نوع بافتِ موقعیّت، زبان، تغییرمی‌کند(همان:۹۵-۹۳). سبک، گونه‌ای از زبان است که از طریقِ آنچه گوینده، به‌لحاظ اجتماعی، انجام‌می‌دهد، تعیین‌می‌گردد (نک: متیسن و همکاران،۲۰۱۰ :۱۷٦). انتخاب سبک زبانی وابسته به‌موضوع گفتمان است. «محمود»، هر دو داستان را در بافتی محلّی در

اقلیم جنوب، در حوزهٔ مکانی استعمارزده، کارگرنشین با مضامین سیاسی-اجتماعی به تصویر می-کشد. حوزه یا زمینهٔ گفتمان و واژه‌های برگزیدهٔ وی دربارهٔ محلّه‌هایی در خوزستان است. در آبادان، این شهر استعمارزده پیش از ملّی شدن صنعت نفت، بنابر ترکیب اجتماعی «بخش مرکزی، احمدآباد و محلّهٔ بهمن‌شیر را گودنشینان و حاشیه‌نشینان شهری و محلّه‌های بریم، بوارده را اروپاییان یا آن عدّه از بومیانی که از آستین استعمار سرکشیده بودند در اشغال خود داشتند»(فرید،۱۳۹۰: ۲۹). بوارده، بریم، کفیشه، خیابان احمدآباد، خیابان ظلم‌آباد از جملهٔ محلّه‌ها و بهمنشیر رودخانه، و لتکه(lotak)، شانک(šānak)، زبیدی(zobeydi) و سبور(sabur) از انواع ماهیان رودخانه‌های آبادان است که «محمود»از آن‌ها نام‌می‌برد. «زمینهٔ گفتمان» او روایتی داستانی از بازنمایی واقعیت علاقهٔ پسرکی بومی به دخترکی فرنگی و حضور عوامل استعمار انگلیس در منطقهٔ نفت‌خیز آبادان و کنش‌های فردی و اجتماعی است که پیرو عشق کودکانه و مبارزات مردم بومی علیه استعمار به‌وقوع می‌پیوندد و در داستان دیگر، روایت مهاجرت و آوارگی کارگرانی که از شهرها و روستاهای مختلف به‌این منطقه آمده، با کارگران بومی برای یافتن کار همراهی می‌کنند و با انبوهی از رخدادها و اشخاص که قابلیّت گسترش در جهت رمان‌شدن را دارد؛ درون‌مایهٔ داستان «آسمان آبی دز» از موضوع سیاسی حضور استعمارگران به‌وضعیت اقتصادی-اجتماعی کارگران مهاجر و بومی گسترش‌می‌یابد. «محمود» و مخاطبان،«عوامل گفتمان» اویند و وی ناگزیر از داشتن رابطهٔ غیرمستقیم با خوانندگان است؛ زبانی که به‌کار می‌برد، دارای سطحی غیررسمی است؛ از سوی دیگر، اشخاصی که در زمینهٔ روایت و در جایگاه اجتماعی طبقهٔ فرودست ایفای نقش می‌کنند، «عوامل گفتمان»اند که راوی، فرانقش‌های آنان را در فرایندهای اصلی و فرعی در هر بند آشکار می‌سازد. «شیوهٔ گفتمان»، تک‌نگاری و مملوّ از کلام مرتبط با شرایط واقعی زندگی فرودستان در تقابل با فرادستان بیگانه است و از طریق نوشتار و به‌شیوهٔ محاکات، کنش‌های عاطفی، ترغیبی بیان‌می‌شود و بر داوری مخاطب تأثیر می‌گذارد و سبک نویسنده را که مخاطب عام دارد با سبک کسانی که مخاطب خاص دارند متفاوت‌می‌کند. نویسندگان واقع‌گرا برای نشان‌دادن رخدادها، تصاویری از جامعه و محیط اطراف خود خلق‌می‌کنند، اما سبک‌های متفاوتی را برای بیان آنچه می‌خواهند برمی‌گزینند که نشان از دید متفاوت آنان از دنیای پیرامون و دنیای درون خودشان دارد(نک: باریش،۲۰۱۱: ۱۲) و اساساً رابطه‌ای بینامتنی میان کاربر زبان و موقعیّت فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و جغرافیایی وجود دارد (نک: هلیدی،۱۳۹۵: ۱۲۶). نویسنده همواره با جهان پیرامون خود در ارتباط است و بر آن تأثیر گذاشته، از آن تأثیر می‌پذیرد و تمرکز این پژوهش بر بندهایی است که عناصر محیطی، جغرافیایی، محلّی و طبیعی جنوب در آن‌ها به کار گرفته-شده و در روند زندگی طبقهٔ استعمارشده تأثیرگذار بوده‌است.کاربرد این رویکرد در این‌دو داستان

نشان‌می‌دهد که علاوه بر مشخص‌شدن اقلیم و توجّه به‌واقعیّات، چگونه «محمود» از این عناصر در جهت ادبیّت متن کمک‌می‌گیرد.

۱-۵. فرایندهای اصلی

۱-۱-۵. فرایند مادی

معمول‌ترین فرایند در ساختار گذرایی یا در فرانقش تجربی مربوط به‌تجربه از دنیای بیرون و کنش فیزیکی است که بر انجام کاری یا رویدادی دلالت می‌کند(نک: هلیدی و متیسن،۲۰۰٤:۱۹۰). فرایند مادی، پرکاربردترین فرایند و در بازنمایی سبک واقع‌گرا، مؤثّر است. عناصر آن عبارتند از: کنشگر(actor)، کنش پذیر(goal) و افزوده. نخستین عنصر، انجام‌دهندهٔ کار و دیگری عنصری است که کار بر روی آن انجام می‌شود. هردو عنصر می‌توانند انسان یا غیر انسان باشند و افعال گذرا و ناگذرا می‌توانند از این‌طریق بررسی‌شوند(نک: تامپسون،۲۰۱۴: ۹۵). در بند «باد شمال، سطح بهمنشیر را چین‌می‌داد» (محمود،۱۳۸۱: ۱۷۷) شامل فرایند: «چین‌دادن»، کنشگر: «باد شمال»، کنش‌پذیر: «سطح بهمنشیر» هر دو عناصر غیر انسانی و غیرجاندار و گویای طبیعت آبادان‌اند. در بندِ «فولاد سعف‌های[1] نیم‌گرفته را تو چاله جابه‌جا می‌کرد»(همان:۷۲)، فرایند مادی: «جابه‌جا کردن»، کنشگر انسانی: «فولاد»، کنش پذیر:«سعف‌ها»(عنصری از طبیعت جنوب)و افزوده: «تو چاله» هستند. در هر دو بندِ «از تو سبق[2]می‌زنیمتو نخلستون»(همان:۱۸۲) و «مویزه‌های[3]زغال راتو اجاق ریخت»(همان: ۳۸) «کنشگران انسانی» (یاقوت و جوان قد کوتاه و قاصد) محذوف‌اند و در بند اوّل کنش‌پذیر: (۰) است، زیرا اگر فعل از نوع لازم باشد، نیازی به‌عنصر «کنش‌پذیر» نیست.«تو سبق»، «تو نخلستون»و «تو اجاق» افزوده‌ها یا عناصر پیرامونی‌اند.

در این فرایند، کنشگران/طبقهٔ فرودست، بیشترین نقش را در باورپذیرکردن تجربه‌های «محمود» و انتقال آن‌ها به‌مخاطبان دارند. هر دو داستان، از زاویهٔ دید سوم شخص که شاهد زندگی مردم بومی رنج‌کشیده جنوب است روایت‌می‌شوند و جهت‌گیری‌های نویسنده، حاکی از آگاهی وی دربارهٔ نحوهٔ زیست این‌گروه از مردم است که غالباً در داستان، نقش کنشگر را ایفا می‌کنند. زندگی فرودستان و رنج‌هایشان که از زبان یکی از آنان نقل‌می‌شود، گویای آگاهی از علل و ریشه‌های ستم‌دیدگی است و ذکر غیرمستقیم علل واقعی، مکتب ادبی این‌دو داستان را از ناتورالیسم متمایز می‌کند: «اگه ما بار و بندیلمونو رو کولمون نذاریم و به‌حرف مفت هر کسی راهی این خراب‌شده نشیم...و خونه زندگیمونو از هم نپاشونیم که تو این خراب‌شده این‌همه عمله‌بنّا زیاد نمیشه تا به هر اجرتی که دلشون بخواد کارگر خوب و ورزیده پیداکنن»(همان:٤۰). کارگران اصفهانی، یزدی، لنجانی، آباده‌ای، دوانی، گتوندی، دزفولی و شوشتری (همان:۵۱) برای یافتن کار و رهایی از فقر به‌این منطقه آمده‌اند. اغلب فرایندهای

مادی در دو داستان، دربازگویی کنش‌های شخصیت‌های انسانی است؛ اما نویسنده با دخیل‌کردن کنشگران و کنش‌پذیران غیر جاندار، ادبیّت متن را بیشتر نشان می‌دهد و در عین بازگویی جزئیات که ویژگی مکتب رئالیسم است مخاطب را در مسیر شناسایی محیط، فضا و طبیعت آبادان و وضعیّتی که خلق‌می‌کند، قرارمی‌دهد. با ایجاد استعاره در فعل، خواننده را متوجّه‌می‌سازد که بافت جغرافیایی داستان، جنوب ایران است: «شعله‌های نارنجی رنگ گاز که از فراز لوله‌های بلند تصفیه‌خانه بیرون می‌زد، گُله‌به‌گُله، سیاهی شب را می‌درید»(همان:۶۹). وی با این‌فرایند، زمان انجام رویدادها را بیان‌می-کند: «خورشید در انبوه نخلستان نشست. شعله‌ها در انبوه نخل‌ها فرورفت، به‌شوره‌بوم نشست» (همان:۳۷) و شرایط خشک‌سالی را که سبب کوچ کارگران شده توضیح‌می‌دهد: «این یکی‌دو سال اخیر هم که آسمان بدجوری با ورزگرا کج‌تابی کرد»(همان: ۴۳) و وضعیّت کنونی آنان را به‌دنبال رقابت بر سر کار، هنگام بالارفتن از کامیون که امکان داشت به‌مرگ «احمدعلی» بینجامد، با ذکر لباس خاص آن اقلیم در بندهای روبه‌رو بیان می‌کند: «دست‌های فراوان دو سر لنگوتهٔ[۴](longute) احمدعلی را کشید و لنگوته دور گردنش خفت شد»(همان:۵۳) «محمود» بخشی از واقعیّت را به مخاطب وامی‌گذارد تا دریابد که خشکی زمین و خاک نرم به‌هوا برخاسته برای آسایش کارشناسان بیگانه با نفت‌پاشی مرتفع می‌شود، از این‌رو به‌مدد مجاز تبیین می‌کند که: «نفت‌پاش آمد و رو جاده نفت سیاه ریخت»، اما این - عمل برای کارگران به‌استعمار و استثمار درآمده انجام نمی‌شود؛ زیرا «تخت لاستیکی گیوه‌ها رو نفت جاده سُر می‌خورد و گاه مردی با نشیمن به‌زمین می‌افتاد» (همان: ۵۲) و با استفاده از جان‌بخشی به کنش‌پذیران غیرجاندار صحنه‌های واقعی می‌آفریند. وی به‌ندرت، در برخی رویدادها، کنشگرها را حذف و از کنش‌پذیر و افزودهٔ غیرانسانی استفاده‌می‌کند تا با کنایه، عمق بلای طبیعی خشک‌سالی فرودآمده بر برزگران را نشان‌دهد: «انگار رو زمینم خاک قبرسون پاشیده بودن، خشک خشک»(همان:۴۳).

بررسی این‌فرایند نشان می‌دهد که راوی با ذکر عناصر طبیعی و مکان‌های خطّهٔ جنوب،مخاطبان خود را با چگونگی کنش‌های اشخاص آشنا می‌سازد. عدم گزارش از فرایند مادی بیگانگان، ذهن خواننده را به‌هدف و باور نویسنده که خودآگاه یا ناخودآگاه قصد حذف آن‌ها را از محلّ زندگی خود دارد، نزدیک و گوشزد می‌کند که نویسنده از نحوهٔ زندگی و چگونگی عمل‌کردشان دربارهٔ استعمار تجربه ندارد. استعمارگران جز در مقابل زندگی شخصی خود در چند جای معدود، نقش کنشگر را ایفا نمی‌کنند و مخاطب خط و ربط پویا و عمل استعمارگرانه از جانب آنان نمی‌یابد. کنش‌های آنان گزارش مستقیمی از چگونگی تسلّط بر بومیان و استعمار ندارد. سیگارکشیدن، رفتن به داخل اتاق و بیرون‌آمدن، عکاسی‌کردن از کارگران (همان: ۲-۵۱) تنها فرایندهای مادی هستند که فرنگیان انجام می دهند. تنها عملی که راوی ذکر می‌کند دربارهٔ «مندل» است که از اندیکا[۵] آمده و باغبان خانه‌های بریم

شده، فرنگی به‌دلیل کشیدن چپق «می‌فرسدش حفیظ[۶] و حسابش رو می‌دن و از کار بیرونش می‌کنن»(همان: ۱۹۰). ورود کنشگران و کنش‌پذیران متعدّد در فضای داستانی سبب واقعی‌تر جلوه‌کردن صحنه‌های داستان می‌شود و دیدگاه و تجربهٔ نویسنده دربارهٔ دنیای بیرون به‌خواننده انتقال می‌یابد.

با وجود افعال گذرا، کنش‌پذیر هم در این فرایند به‌میدان نوشتار پای می‌نهد و تعداد شرکت‌کنندگان بیشتری مجال ظهور می‌یابند و نویسنده می‌تواند تأثیر بیشتری بر مخاطبان خود بگذارد.«محمود» در هر دو داستان در ترسیم نحوهٔ گذران زندگی طبقهٔ کارگر (کنشگر) و تعامل با طبقهٔ کارفرما (کنش‌پذیر) کوشیده است تا مشارکین متعدّدی متناسب با فضای داستان کوتاه به‌دنیای داستانی وارد سازد و واقعیّات را در موقعیّت‌های اقتصادی، سیاسی قابل لمس و باورپذیر جلوه‌دهد وشرایط زندگی افراد بومی را در شیوه‌های شخصیّت‌پردازی مستقیم و غیرمستقیم بازگو کند. در «پسرک بومی» «سوری» در پاسخ اعتراض «شهرو» دربارهٔکار نکردن افراد بومی برای فرنگی‌ها می‌گوید: «باید مث موسی، شبا بره سیم‌های تلگراف خط دریایی رو بِبُره و بدزده و بگیرنش و کلبچه‌ش بزنن و بندازنش تو زندون» یا مثل پدر «شهرو»، برادر «سوری» و باغبان برای فرنگی‌ها نوکری و عملگی کنند(نک: همان :۴-۱۹۳ و نیز ۱۷۰). «نبی» هم در «آسمان آبی دز» از فرط فقر و بیماری، شبانه به‌کنار یکی از پایه‌های چوبی خط تلگراف دریایی می‌رود و «با گازانبر سیم‌های مسی خطّ تلگراف دریایی را می‌بُرَد» (همان:۷۰-۶۹). کنش‌های مشترک در هر دو داستان حکایت از تقابل زندگی فرودستان با فرادستان دارد که هر روز جعبه‌های لیموناد، بسته‌های نان سفید، قوطی‌های کنسرو و کمپوت به‌خدمتکاران آنان تحویل داده می‌شود (همان: ۵۴). فرایندهای مادی در هر دو داستان، فرایندهای غالب‌اند. در «آسمان آبی دز» از ۱۰۱۲ فرایند مادی، ۲۱۲ و در «پسرک بومی» از ۷۵۷ فرایند،۱۴۲ فرایند به‌کنشگرهای بیجان اختصاص داده و با جاندارپنداری، تصاویر استعاری خلق شده‌است. بازنمایی واقعیّات از این‌طریق در حوزهٔ بیان روایی رئالیسم پررنگ‌تر از سایر فرایندهاست. وظیفهٔ نویسندهٔ رئالیست، بازگویی جزئیات حوادث است. وی که نمی‌تواند مستقیماً به داوری حوادث بپردازد با این‌فرایند، زمینه را برای داوری مخاطب آماده‌می‌سازد. عنصر وضعیّت که مربوط به‌گروه قیدی است غالباً نشان‌دهندهٔ مکان‌های مختلفی است که وقایع در آن‌جاها اتفاق‌می‌افتند، ذکر اداره، نخلستان، خانه اجاره‌ای، بَنگِله[۷]،نزدیک خانه «بتی»، کنار رودخانه، میدان مال‌فروش‌ها، خیابان احمدآباد، بوارده، کفیشه برای آن است که نویسنده داستانش را شبیه زندگی واقعی بنمایاند.

۱-۱-۵. فراوانی فرایند مادی

۲-۱-۵. فرایند ذهنی

فرایند ذهنی به‌تجربه از جهان خودآگاه درونی، احساس، ادراک، شناخت و واکنش ذهنی مربوط است. فرایند مادی به‌تجربهٔ ما از دنیای بیرون برمی‌گردد (هلیدی، متیسن،۲۰۰٤: ۱۹۷) و این‌فرایند دربردارندهٔ واکنش‌های ذهنی (دوست‌داشتن، ترسیدن) و افعال حسّی (دیدن، شنیدن)، و شناخت (فکر کردن و اعتقاد داشتن) است (تولان،۱۳۸٦: ۱۹۹) و به حواس پنجگانه و افعالی نظیرحس‌کردن، تصوّرکردن، شک‌کردن، فهمیدن، خواستن مربوط است(تامپسون،۲۰۱٤: ۹۷). مشارکان این فرایند عبارتند از: مُدرِک/حس‌کننده(Senser) که انسان یا غیر انسان را شامل می‌شود و نمود/پدیده(Phenomenon)که کسی یا چیزی است که دیده، شنیده، حس و خواسته می‌شود. از این طریق، نویسنده تجربیّات ذهنی خود را به‌مخاطب انتقال‌داده چیزی را فرافکنی می‌کند. عمدهٔ این فرایند در توصیف حالات روحی و عاطفی «شهرو» در مراحل مختلف داستان «پسرک بومی» با مشارکت «بتی» شکل می‌گیرد، وی که نسبت به‌آینده و فرجام نامعلوم عشق خود نگران است به - دوست خود «سوری» می‌گوید: «من از پس‌فردامی‌ترسم»(محمود،۱۳۸۱: ۱۸۹) و در روز تظاهرات نیز چندبار ترس خود را گزارش می‌کند (همان:۲۰۳) یا ناآرامی درون را بیان می‌کند: «دلم قرار نمی‌گیره» (همان:۱۸٦ ونیز ۱۹٤و ۱۹۵). در این‌مکالمات، واکنش‌های ذهنی «شهرو»(حسگر) دربارهٔ «بتی»(پدیده) آشکار می‌شود و از آن‌رو که تجربهٔ دوست داشتن، تجربهٔ شخصی و حس ناشناخته‌ای است و«شهرو» نمی‌تواند عمق آن را بر زبان جاری کند، نویسنده ضمن بیان فرایندهای ذهنی ناگزیر از گذاشتن سه نقطه میان جملات اوست تا ناتوانی او را در انتقال تجربه‌اش بنمایاند: «من فقط دوستش دارم...دلم می‌خوادنگاش کنم»(همان:۱۸۷). «سوری»می‌گوید: «تو که زبونشونو نمی‌فهمی» پاسخ می‌دهد: «من همین که نگاش کنم راضیم»(همان:۱۷۳). بافت متنی این بندها منحصر به‌بیان تجربهٔ درونی اوست. در این‌تجربیّات، شاهد اشتیاق درونی یک‌سویه شهرو هستیم. نویسنده حالات او را هنگام آتش‌گرفتن اتومبیلی که «بتی» در آن است با افعالی مانند «جیغ‌کشیدن»، «فریادکشیدن از ته جگر» (همان:۲۰۷) که حاکی از احساس ناشی از فقدان «بتی» (نمود/پدیده)است، بیان‌می‌کند.

در میان جملات «سوری» و «شهرو»، فرایند ذهنی «شهرو» آشکار می‌شود. «سوری» به او می گوید: «تو اگه می‌تونی اول برو مدرسه زبون خودمون رو یاد بگیر و اون‌وقت به‌فکر...»،«شهرو» سخنش را قطع‌کرده می‌گوید: «خیال دارم برم اکابر» (همان:۱۸۵). در این‌فرایند، امکانات ناچیز تحصیل در بافت موقعیتی آشکارمی‌شود. متن هر دو داستان حاکی از آن است که: «اصولاً فرودستان از دسترسی به‌امکانات و فضای آموزشی مناسب برای درك بهتر جامعه محروم‌اند»(برتنز،۲۰۰۱: ۱۴۳). بی‌سوادی و نادانی، علّت اصلی تن‌دادن به‌استعمار و عدم توانایی خروج از آن است چنانکه وجود چند فرد آگاه که رهبری گروه‌ها را به‌عهده‌دارند، در روز شورش، دچار اختلاف شده و اعتراضشان از مسیر درست منحرف و به آتش‌کشیدن اتومبیلی که بچّه‌ای سرنشین آن است منجر می‌شود، راه به‌مقصود نمی‌برند. در بندهای ذهنی که غالباً به«شهرو» نسبت به«بتی» تعلّق دارد، مخاطب را از طریق واکنش کلامی در جریان میزان شناخت او نسبت به‌پدیده‌ها قرارمی‌دهد. هنگامی‌که «بتی» در جایگاه کنشگر قرار می‌گیرد بنابر عدم فهم زبان، تنها واکنشش نسبت به«شهرو» در فرایند رفتاری «خندیدن»، «لبخندزدن» (محمود،۱۳۸۱: ۱۷۱ و۱۷۲ و ۱۸۴) بازنموده می‌شود که حاکی از شباهت احساس و ادراک «شهرو» نیست.

اشخاص داستان، نشان‌دهندهٔ ذهن و دنیای درون نویسنده در بندهای ذهنی‌اند و نشان‌می‌دهند او دربارهٔ دنیای اطرافش چطور می‌اندیشیده، «شهرو» که به فکر فرورفته، به پدر می‌گوید: «تو فکر باغبونم که تو لوله‌ها زندگی‌می‌کنه»(همان:۱۷۷). «شهرو» در جایگاه مُدرِک داستان «پسرک بومی» ادراکات و اندیشه‌های «محمود» را بازمی‌نمایاند: «به‌حرف‌های آرزو فکر کرد» و «تو خودش بود»، «تو فکر مندل بود»، از جمله فرایندهای ذهنی «شهرو» است که در صفحات ۱-۱۹۰ به‌قلم درمی آید.عمدهٔ این‌فرایند در «آسمان آبی دز» در تبیین افکار و خیالات کارگرانی شکل می‌گیرد که محلّ زندگی و شغل زراعت را رها کرده، می‌دانند به‌دلیل وجود تقاضای کار در مقابل عرضهٔ کار کم، از آنان بهره‌کشی می‌شود و در اندیشهٔ بازیابی علّت بدبختی هستند: «اگه من و تو بشینیم و فکرامونو بکنیم و بی‌گدار به‌آب نزنیم...»(همان:۴۰). کارگران برای پیشی‌گرفتن در رقابت با سایرین می‌خواهند متّحد شوند و راه چاره‌ای برای به‌دست آوردن کار بیابند. «استاد موسم»می‌گوید: «ببینیم چه‌خاکی باید به‌سر کنیم» (همان:٤٥). در فرایند ذهنی، دو بند زیر، گرسنگی و نیاز به یافتن کار و رسیدن به‌لقمه‌نانی با تشبیه دهان یاقوت به‌پوزهٔ کوسه که ناشی از تأثیر بافت موقعیّتی نویسنده است، آشکار می‌شود: «پوزهٔ پهن یاقوت که به‌پوزهٔ کوسه می‌ماند گرسنگی کشیده می‌نمود»(همان:۵۱). «محمود» در فرایند ذهنی که آشکارکنندهٔ تجربیّات دنیای درون و ایده‌های اشخاص داستان است، کمتر به‌درون ذهن مُدرِک می-رود. در فرایندهای ذهنی، «فولاد» که «زمینش را و زنش را و بچه‌هایش را به‌خدا سپرده بود» (همان:۴۸) آشکار می‌شود که وی از «مام زرد[۸]» به‌این منطقه آمده‌است و در بندهای«تا که به‌کرخه برسد و تا که به‌کارون برسد و تا که به بهمنشیر برسد، چشم از زمین‌های همچون مس گداخته نگرفته

بود»(همان). نویسنده دشواری دل‌کندن از تعلّقات را با کندی گذر از مناطق مختلف به‌نمود می‌گذارد. اشخاص اصلی «آسمان آبی دز»: احمدعلی، نبی، رحمان، یاقوت و علی‌رضا محور حوادث این-داستان کارگران مهاجر دزفولی‌اند و دزفول از شهرهای لرنشین خوزستان است. علی‌رضا در فرایند ذهنی چشم‌دوختن به‌آسمان بهمنشیر و یادآوری آسمان دز می‌اندیشد:

قاصدُم کَموتری شُو رفت و نه ئومَه ندونُم گرفتنش یا شاهین وَش دروَمَه

qāsedom kamutari šo va nauma, nadunom gereftaneš yā šāhin vaš daruma.

برگردان: قاصدم کبوتری شد، رفت و نیامد، نمی‌دانم او را گرفتند یا شاهین سر راهش سبز شد، ترسید و نیومد.

صدای بهمنشیر و رطوبت ماسه‌ها «انگار بوی خنکی بالارود[۹] را بـه‌ذهـن» او و «بـوی صـفّه‌هـا[۱۰] را و بوی کلک‌ها[۱۱](kalak)را» به‌یادش می‌آورد و می‌اندیشد:

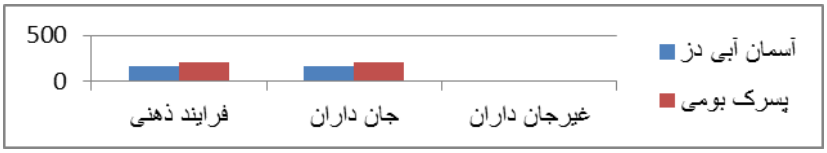
در پَسینِ خراب یار ئومَه به‌یادُم حرمت اَفتو نشین تو بده مرادُم

dar pasine xarāb yār uma be yadom, hormate aftonešin to bede morādom.

برگردان: در عصر غمگین، یار به‌یادم آمد، به‌حرمت غروب آفتاب، تو مرادم را بده.

کاهش بسامد استفاده از این‌فرایند در «آسمان آبـی دز» (۱۶۶) بـه‌نسـبت «پسـرک بـومی» (۲۰۷) قابل‌توجّه است. در داستان نخست، یک و در داستان دوم، دو فرایند ذهنی به‌غیرجانـداران اختصـاص یافته که به‌نسبت سایر فرایندها کمترین تعداد است. موضوع عشـق در داسـتان دوم بـه‌افـزایش بسـامد این‌فرایند کمک کرده‌است. غالب فرایندهای داسـتان اول، مربـوط بـه‌حـواس پنجگانـه اسـت، امـا در داستان دوم، ترسـیدن، شـورزدن دل، دوسـت داشـتن و فکـر کـردن، بـر حـواس پنجگانـه غلبـه دارد. «محمود» از این‌فرایند به‌عنوان یک فرایند مکمّل در کنار دو فرایند اصلی دیگر اسـتفاده‌مـی‌کنـد تـا بـه هدف خود که ایجاد حسی رئالیستی است نایل‌شود.

۲-۱-۵. نمودار فرایند ذهنی



۳-۱-۵. فرایند رابطه‌ای

فرایند رابطه‌ای، ابزار توصیف و تعریف است و با افعال ربطی بودن، هستن،شدن، و به‌نظر رسیدن و داشتن که مربوط به‌توصیف یا نشان‌دادن رابطهٔ میان مفاهیم یا شناسایی و متضمن وجود افعالی است که روابط موقعیّتی یا ملکی دارند و فعل معمول در آن‌ها بودن است، نشان‌داده‌می‌شود (نک: تولان،۱۳۸٦: ۲۰۲) و به‌کیفیت پدیده‌ها ارتباط‌می‌یابد. این فرایندبا توجه به‌تفاوت‌های دستوری به‌دو نوع تقسیم می شود:

الف-حالت شناسایی یا هویتی(identifying)

در این‌حالت از فرایند رابطه‌ای، دو مشارکِ شناسا(identifier) و شناخته(identified) وجود دارد. با شناسا، هویت شناخته شناسایی می‌شود و فعل ربطی در معنی «برابر است با» به‌کار می‌رود؛ یعنی شناخته همان شناسا است، پس دو طرف، رابطه قابلیّت جابه‌جایی دارند.

ب-حالت وصفی یا اسنادی(attributive)

در این‌حالت، وضعیّت یا ویژگی خاصی به‌کسی یا چیزی نسبت داده‌می‌شود. مشارکان در ترکیبات اسنادی، «حامل»(carrier) و «مسند یا محمول»(attribute) و اگر مالکیّت مطرح باشد، مالک و مملوك‌اند(تامپسون،۲۰۱٤: ۱۰۱). همهٔ فرایندهای رابطه‌ای در این‌دو داستان اسنادی‌اند. حدود ۵۲ درصد از جمعیّت آبادان را در سال ۱۳۳۵،مهاجران روستایی و شهرستانی تأمین کرده‌بود (فرید،۱۳۹۰:۱٤۸) و «محمود» در بازنمایی واقعیّت زندگی آنان در حالی‌که علّت آن‌را در افکار «فولاد» جای‌می‌دهد، از بازگویی مستقیم و داوری دربارهٔ امور می‌پرهیزد و سازگاری آب و هوا را هنگامی که می‌توانستند بر سر زمین زراعی خود بمانند و مجبور به‌مهاجرت به‌این منطقه نشوند، با فرایند رابطه‌ای یادآور می‌شود: «آسمان مهربان بود، زمین مهربان بود و سخی بود و بارور بود» (محمود،۱۳۸۱: ٤۹). وی، نگاه واقع‌نگر خود را متوجّه موقعیّت جغرافیایی منطقه می‌کند: «خاکش انگار که بیخته باشد، همراه هر نرمه‌بادی لوله می‌شد» (همان:٤۸). وی داوری دربارهٔ جزئیات محلّ زندگی کارگران را که اتاق‌های اجاره‌ای قدیمی‌اند، به‌مخاطب وامی‌گذارد: «از شکاف لای لته‌های درِ اتاق‌ها که خوب چفت نمی‌شد، جابه‌جا خط روشن نور افتاده بود» (همان:۷۸). «آرزو» هنگام نقد وضعیّت اسفناک بومی‌هایی که از فرط فقر در لوله فاضلاب زندگی‌می‌کنند می‌گوید: «راضی هستن که اجاره‌خونه نمیدن»(همان: ۱۷٦). «محمود» برای معرفی ویژگی‌های بیگانگان از زبان «سوری» به«شهرو» می‌گوید: «فرنگیا چه لجبازن» (همان:۱۸٦) و «شهرو» با استناد به‌سخن «آرزو» نگاه فرادستانهٔ فرنگی‌ها را نسبت به‌افراد بومی بازنمایی‌می‌کند که: «ما غربتی هستیم، ما وحشی هستیم»(همان:۱۹۵) و در بندهای زیر نویسنده با به یادآوردن اشکفت‌های[۱۲](eškaft) مشرف به‌رود دز که در گویش دزفولی به‌کت (kat) نیز معروف‌اند

قدرت و نفوذ سخن «آرزو» را توصیف‌می‌کند: «حرفش صدای کوه بود که تو اشکفت‌ها سر در گم بود، غرش بهمنشیر بود و نجوای نخل‌ها و صدای سایش برگ‌های نیزه‌ای بود» (همان:۱۷۷). حرف، حامل و صدای کوه، غرّش بهمنشیر و نجوای نخل‌ها همانی /یکسانی و سر در گم مسند است و در «آسمان آبی دز» نیز از رابطهٔ اسنادی برای توصیف فضا استفاده‌می‌شود: «خروش بهمنشیر سیلابی بود. نخل‌ها بی‌قرار بودند، سرشاخه‌ها...از هم جدا می‌شدند و باز درهم می‌شدند» (همان:۷۸) و در بندهای: «سرد که شد، روزهابدتر شد، هواخشک بود»(همان:٦٧)؛ «باد سوز داشت، زمین خشک بود» (همان:٦٩)؛ فضای سرد و تاریک داستان را گزارش می‌کند. «محمود» در این‌فرایند، متن را با توصیف‌کردن رابطهٔ موجود میان مفاهیم، قابل درک می‌سازد.گویی «پسرک بومی» دنبالهٔ «آسمان آبی دز» است از سرمای زمستان به‌گرمای تابستان، از انفعال اشخاص فرودست «آسمان آبی دز» به‌جوش و خروش اشخاص «پسرک بومی» می‌رسیم.او با فرایند رابطه‌ای در داستان اخیر اتومبیل فرنگی را توصیف‌می کند: «سواری فیلی‌رنگی که طاقش سفید بود و نور تند صبحگاهی را بازمی‌تافت» (همان:۵۲) و در «پسرک بومی» اتومبیل خاکستری‌رنگ پدر «بتی» را با فرآیند ذهنی با همان ویژگی بازمی‌نمایاند: «نگاه شهرو به‌سقف سفید اتومبیل بود که نور خورشید را بازمی‌تافت»(همان:۱۶۹).

وجود چند نمونهٔ اندک از فعل داشتن (مالکیت) در وجه منفی، حکایت از فقر فرودستان می‌کند و وجه حامل و محمول یا مالکیت در این‌بندها رنگ می‌بازد.«شهرو»مصایب این‌طبقه را با حامل و محمولی که گزارشگر بدبختی و ناداری است بیان‌می‌کند: «نسیم بدبخت شش‌هفتا بچهٔ لخت و لیشداره» (همان:۱۹۱) آرزو می‌گوید: «خونه و زندگی درست و حسابی نداریم»(همان:۱۹۲). کارگران، لباس دست دوم فرنگی‌ها را به‌تن خود و زن و بچه خود می‌کنند، «شهرو»با دیدن لباس «بتی» در تن دختر باغبان می‌اندیشد: «به‌تن دختر باغبون قناسبود» (همان:۱۹۱). -حامل که «پیراهن» است در بند محذوف است-. این‌فرایند به نویسنده کمک می‌کند تا شرایط شخصیّت‌های انسانی و غیرانسانی و احساسات و محیط آن‌ها را به‌صورتی قابل درک توصیف کرده، در کنار فرایند مادی صحنه‌های رئالیستی بیشتری برای مخاطب به‌وجود آورد. فرایند رابطه‌ای ملکی در داستان «پسرک بومی» بسیار کم است و مربوط به‌فرادستان می‌شود که گروه قلیلی از جامعه را تشکیل‌می‌دهند: «خانه‌های فرنگی-ها، همه مرغ‌دانی داشتند امّا خانهٔ پنجمی، یک اتاقک سبزرنگ تخته‌ای هم داشت... صاحب‌خانهٔ پنجمی... یک سگ میانه‌اندام گرگ‌نما هم همراه داشت»(همان:۱۶۶) که زوزهٔ گرگ‌نمایَش در قیاس با سگ «سوری» که دارای زوزهٔ یغور، تتهٔ لخت و چشمان قی‌گرفته است، تفاوت میان حیوانات را هم بازمی‌نمایاند. اظهار نظر «شهرو» دربارهٔ تأثیر اعتیاد همسایهٔ«سوری» بر بلبل که: «اون زبون‌بسته که دودی شده» (همان:۱۸٦) حاکی از مشکلات سلامت روان برخی اهالی است. در «آسمان آبی دز» نیز که مرد بلندقامت به همدست خود اشاره‌می‌کند: «تفش[۱۳]کن اسی[۱٤]...ببینم راس می‌گه هیچی

نداره»(همان:٦٣). واقعیّت فقر کارگران را در نداشتن پول اجارهٔ اتاق تبیین‌می‌کند و ترس از سرمای زمستان را در فرایند رابطه‌ای مالک و مملوک نشان‌می‌دهد: «زمستون روزای بدتری داریم»(همان:٦٧)، «تا کارت کارگری نداشته باشی از در اصلی (درمانگاه) رات نمیدن» (همان:٥٨). «محمود» ذهنیّت خود را به‌یکی دیگر از کارگران مهاجر که در حسرت داشتن پول برای آبادکردن زمین زراعی است انتقال‌می‌دهد: «اگه پول داشتم...» (همان:٤٨) و هم او به‌مزدوران می‌گوید: «ما تا کار گیرمون نیاد، آه در بساط نداریم»(همان:٦٤). اشخاص نیز با فرایند رابطه‌ای اسنادی توصیف می‌شوند: «نبی، مشت استخوانی بود»(همان:٦٨) «غلام‌علی، انگار گورزا بود» (همان:٦٦).«محمود» هنگامی‌که قصد معرفی شخص، مکان یا شرایط جدیدی را دارد متن را به‌سبب توصیف‌کردن، قابل درک می‌کند: «صاحب خانه که لاغر بود و کشیده بود هنوز نیامده بود»(همان:١٦٧). وی برای توصیف چهره و ظاهر اشخاص از فرایند رابطه‌ای همانی/ یکسانی استفاده می‌کند: «جوان سرخ‌رویی که به‌تیزی زنبور بود و مویش قرمز بود سر راهشان سبز شد» (همان:٨٨)، «چهره‌ها، انگار که تراشیده از سنگ و چشم‌ها نشسته در حدقه‌های استخوانی و دست‌ها رگ‌نما شده» بود (همان:٥٥)، «سرش بزرگ بود. مویش چین‌دار بود» (همان:٨٤)، «پرده‌های چشم دخترآغا ورم داشت»(همان:٧٩) و در نگاه «شهرو»ی نوجوان در جلسهٔ شبانه: «قیافه‌ها بزرگ‌تر می‌شد»(همان:١٧٦).

طبیعت، جغرافیا و فضای جنوب، در داستان‌های «محمود» عناصری فعال و نقش‌آفرین‌اند. وی با استفاده از رابطهٔ اسنادی در بندهای «بوی گاز نفت و بوی شور دریا و بوی چمن با هم قاطی بود» (همان:١٧١) و «شعله‌های گاز نفت...تو مه شناور بود و مثل رگه‌های خون بود»(همان:١٩٦)، از مکان زندگی اشخاص خبر می‌دهد. «محمود» پس از وصف کار سخت روزانه، شب را زمان گرد هم آمدن مردم بومی و اجتماع آنان در خانه یا حوزه می‌داند و با توصیف سر و صدای رود و نجوای نخل‌ها در واقع ذهن خواننده را آمادهٔ پذیرفتن بحث‌های انتقادی، اقتصادی و سیاسی اشخاص داستان می‌کند: «شب که می‌شد انگار که بهمنشیر خروشان‌تر می‌شد و پر سر و صداتر می‌شد»(همان:١٧٦). در داستان «آسمان آبی دز» از این فرایند برای توصیف طبیعت و اتمسفر داستان، صحنه‌های مختلف و برای به وجود آوردن حسی رئالیستی استفاده می‌شود: «شب سنگین بود و خفه بود و هوهوی نخل‌ها و صدای بهمنشیر از شب‌های دیگر پرتوان‌تر بود» (همان:٤٨). در مثال «هوا سرد بود، آسمان بلور یخ‌زده بود»(همان،٧٢)، بلور یخ‌زده محمولی است که با آسمان همانی/یکسانی دارد. نویسنده از بادهای محلّی «باد شمال» و «باد شرجی» برای توصیف وضعیّت دما و هوا کمک می‌گیرد؛ باد شمال در تابستان رطوبت و دما را کاهش‌داده قابل تحمّل می‌کند. روز تظاهرات باد شرجی که نفس‌کشیدن را دشوار کرده مثل مه سبکی روی شهر نشسته است و کارگری با دل‌واپسی می‌گوید: «اگه شمال نشه؟» و دیگری پاسخ می‌دهد: «همه خفه می‌شیم»(همان:١٩٨).

بند «بازارچه‌ها پر بودند از کارگران بیکار که همه خاموش و هراس بر آن‌ها چیره...»(همان:۵۵)، در توصیف وضعیّت اشخاص، استفاده شده است. بند «اگه هم‌دیگه رو داشته باشیم، خیلی کارا می‌تونیم بکنیم»(همان:۴۷)، حاکی از عدم همکاری و اتّحاد افراد فرودست در برابر ستم فرادستان است. در توصیفات مستقیم و غیرمستقیم «محمود»، اشخاص محلّی مثل «سوری» دارای چشمان آب چکان(همان:۱۷۳)، جاشو سیه‌چرده(همان:۱۹۲)، نسیم بدبخت(همان:۱۹۱) و دیگری مفنگی، گرسنه وصف-می‌شوند، امّا سرانجام«عبدول» پدر «سوری» که شخصیّتی تیپیک و نمایندهٔ اشخاص اقلیم جنوب است «با شانه‌هایی پهن، صفوف آدم‌ها را» می‌شکافد (همان:۱۹۹) و همراه سایر کارگران علیه استعمار به‌اعتراض برمی‌خیزد. سیر واقع‌گرایی نویسنده در داستان «پسرک بومی»به‌اوج می‌رسد و اشخاص داستان او طیّ فرایند توصیفی ریشهٔ مشکلات خود را بازگو می‌کنند که: «اگه نون نداریم، اگه جا نداریم، اگه گشنه و بیکاریم، همه زیر سر فرنگیاس»(همان:۲۰۵) «محمود» در استفاده از حامل‌ها و محمول‌ها متفاوت عمل‌می‌کند، او از عناصر غیر انسانی، مانند جاده، هوا، شب و عناصر دیگر به عنوان حامل(Carrier) استفاده کرده تا اتمسفر داستانش را بهتر به‌تصویر کشیده واقعی جلوه‌دهد و این‌امر میزان اهمّیّت دنیای بیرون را نشان‌می‌دهد: «زبانه‌های آتش با شاخه‌های درختان میموزا درهم شده بود و دود بالای دهانهٔ خیابان اول بوارده تنوره می‌کشید» (محمود،۱۳۸۱: ۲۰۶). نمودار زیر نشان می‌دهد تا چه‌اندازه، هر دو داستان «محمود» به‌زندگی روزمره و واقعی نزدیک هستند.

۳-۱-۵. نمودار فرایند رابطه‌ای

۲-۵. فرایندهای غیر اصلی در «آسمان آبی دز» و «پسرک بومی»

ساختار گذرایی فرانقش اندیشگانی، دارای سه فرایند فرعی: فرایندهای وجودی، رفتاری و کلامی است. این‌سه، در مرز فرایندهای اصلی قرار دارند و در به‌دست آمدن تحلیل‌های دقیق‌تر استفاده می‌شوند. نویسنده در استفاده از فرایندهای غیر اصلی این دو داستان متفاوت است؛ در «آسمان آبی دز»بیشتر از فرایند کلامی، امّا در «پسرک بومی» بیشتر از فرایند رفتاری استفاده‌می‌کند.

۱-۲-۵. فرایند وجودی

در این‌فرایند، بود و نبود و هستی و نیستی پدیده‌ها مطرح است و از طریق افعالی نظیر بودن، هستن، وجودداشتن، ظاهرشدن، آویزان‌بودن، باقی‌ماندن و غیره، از وجودداشتن یا نداشتن کسی یا چیزی در جایی یا اتفاق‌افتادن چیزي خبر می‌دهد(هلیدی و متیسن،۲۰۰٤: ۲۵٦). از آن‌رو که این‌فرایند اساساً با فعلِ «بودن» همراه است و حضور یا وجود چیزی را نشان‌می‌دهد، مشابه فرایند رابطه‌ای است، چون رخ‌دادن را نشان‌می‌دهد، با فرایند مادی ارتباط‌می‌یابد. شرکت‌کننده و یا رویداد این‌فرایند که وجودش نشان داده‌می‌شود،موجود (Existent) نام‌دارد که هر چیزی می‌تواند باشد(تامپسون،۲۰۱٤: ۱۱۰). مثال‌های زیر چگونگی استفادهٔ «محمود» را از این‌فرایند در داستان «پسرک بومی»نشان‌می‌دهد:

«خط تلگراف دریایی در طول جاده بود»(محمود،۱۳۸۱: ۱٦۵). «خط تلگراف» موجود و «در طول جاده»، عناصر محیطی‌اند که با فعل «بودن» نشان‌داده‌می‌شوند. «بیابان بود و زمین شوره بود...خلیج بود و هوهوی موج‌های پر توان تو گوشش بود» (همان:۶۹)، «چراغ‌های رنگارنگ کشتی‌ها، شعله‌های سرکش بیلرهای[۱۵]تصفیه‌خانه»(همان:۱۷۲)،«گاز نفت» (همان:۵۰) «بوی علف با بوی گس خارک‌های-xārak)[۱۶] نرسیده» (همان:۱۸۶)، دیگر عناصر محیط آبادان هستند که با فرایند وجودی، اقلیم جنوب را نشان‌می‌دهند. تصمیم بازگشت به‌دزفول در بند روبه‌رو بیان‌می‌شود: «اگه تا آخر هفته بازم بیکاری بود راه میفتم به‌طرف ولایت» (همان:۸۳). اگرچه بسامد کلّی این‌فرایند در هر دو داستان نزدیک به‌هم است، عناصر موجود در «آسمان آبی دز» عناصری متفاوت مانند بیابان، خلیج، هوهوی امواج، آسمان و عناصر جاندار است و در «پسرک بومی» تعداد عناصر غیرجاندار بیشتر حضور دارند. تعداد فرایندهای وجودی در داستان «پسرک بومی»در رتبهٔ ششم است؛ زیرا از فرایندهای دیگری برای بیان وجود اشخاص، رویدادها یا چیزها استفاده‌می‌شود. حال آن‌که در داستان دیگر پس از فرایند رفتاری، کمترین فرایند، فرایند وجودی است. از ۸۱ فرایند وجودی در «آسمان آبی دز»، ۳٤ بند به‌جانداران و ٤۷ بند به‌غیرجانداران و در «پسرک بومی» از ۸٤ فرایند وجودی، ۹ بند به‌جانداران و ۷۵ بند به غیرجانداران اختصاص یافته‌است.

۱-۲-۵. نمودار فرایند وجودی

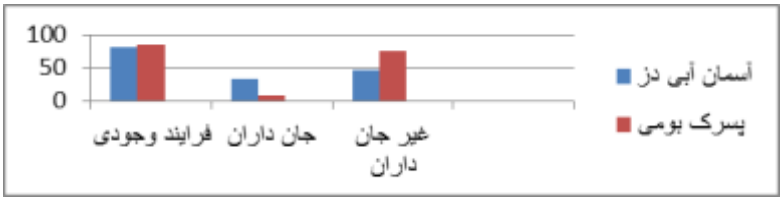
۲-۲-۵. فرایند رفتاری

فرایند رفتاری، فرایندی ترکیبی و حد واسط فرایندهای مادی و ذهنی و دربرگیرنده رفتارهای روان شناختی فیزیکی است و رفتارهای جسمانی و روانی مانند نفس‌کشیدن، سرفه‌کردن، خندیدن، خواب-دیدن، خیره‌شدن، گریستن، نگریستن، آوازخواندن، اخم‌کردن، نگاه‌کردن، گوش‌دادن، لبخندزدن، دادزدن و غیره را در برمی‌گیرد. شرکت‌کننده؛ یعنی رفتارکننده(Behaviorist) باید جاندار باشد تا رفتاری از او سربزند. این‌عنصر معمولاً انسان یا حیوان است(تامپسون،۲۰۱۴: ۱۰۹)؛ برای مثال، «پدر بتی و مادر بتی و فرنگی چاق نگاهش می‌کردند» (محمود،۱۳۸۱: ۱۷۲)، «پدر، مادر و فرنگی» «رفتارگر» تلّقی - می‌شوند و فرایند رفتاری «نگاه کردن» از آنان سرمی‌زند. فرایندهای مربوط به‌افعال انسانی، فرایندهای خودجوش یا کنترل‌نشده هستند و می‌توانند درونی یا بیرونی باشند(تولان،۱۳۸٦: ۲۰۱).

«محمود» به‌دلیل توجه به عمل، قادر به‌خلق متنی واقع‌گرا در دنیای داستانی «پسرک بومی» می شود و از طریق فرایند رفتاری، چگونگی مواجههٔ مردم بومی را با یکدیگر و با افراد بیگانه و استعمارگر نمایش‌می‌دهد. نگاه «شهرو» از دریچهٔ چشم راوی نسبت به افراد بیگانه از این‌طریق بازنمایی می-شود. مثال‌های زیر گویای بی‌تجربگی نویسنده از دنیای فرنگیان است: «فرنگی چاق و کوتاه‌قامت که همیشه یک‌بند عرق می‌ریزد و نفس نفس می‌زند و هیچ‌وقت هم نمی‌خندد» (محمود،۱۳۸۱: ۱۶۶). «فرنگی چاق که هیچ‌وقت نمی‌خندید...به شهرو نگاه کرد» (همان:۱۷۲). علاقهٔ «شهرو» به«بتی» فقط از طریق از دور نگریستن است، هرگز کلامی میان آن دو رد و بدل نمی‌شود، تنها رخدادی که نقطهٔ اوج ارتباط این دو است در این اتّفاق خلاصه می‌شود که: «هر دو با هم خندیدند» (همان:۱۸۴) و پس از رفتن بتی به‌اتاق، خنده رو لب‌های شهرو می‌ماسد و نگاهش به در اتاق که پشت سر بتی بسته‌می‌شود، سکته می‌کند(نک: همان).

خیره‌شدن «شهرو» به‌نخ قلّاب (همان:۱۸۹) و سطح رودخانه (همان:۱۹٤) و خجالت‌کشیدن باغبان از نگریستن در چشمان وی (همان:۱۹۳)، از جمله فرایندهای رفتاری شمرده‌می‌شوند. بدون‌اسم‌بودن شخصیت‌های بیگانه، حکایت از ناشناخته بودن آنان در هر دو داستان دارد. در هر دو، فرنگی نام دارند با صفاتی همسان. گویا فرنگی چاق در «آسمان آبی دز» که «عرق کرده بود» (همان:۵۱)، «فرنگی چاق و کوتاه‌قامتی» است که در «پسرک بومی»عرق می‌ریزد و نفس نفس می‌زند. در «آسمان آبی دز» از مجموع ۱۸فرایند رفتاری، ۵فرایند به غیرجانداران و در «پسرک بومی» از مجموع ۱٤۵ فرایند رفتاری، ۳۱ فرایند به غیرجانداران اختصاص‌یافته‌است.

۲-۲-۵. نمودار فرایند رفتاری



۳-۲-۵. فرایند کلامی

فرایند کلامی شامل هرگونه کنشی دربارهٔ«سخن‌گفتن» است که از طریق افعالی چون صحبت‌کردن، گزارش‌دادن، پرسیدن، پیشنهاددادن بیان‌می‌شود(هلیدی و حسن،۱۳۹۵: ۷۷). «فرایندهای کلامی، فرایندهای گفتن یا صحبت کردن در معنای کلّی آن هستند»(تولان،:۲۰۰۱۳۸۶). شرکت‌کنندگان این فرایند عبارت‌اند از: گوینده(sayer)، دریافت‌کننده(Receiver) و پیام(Verbiage)(تامپسون،۲۰۱٤: ۱۰۵). متون روایی، بهرهٔ بیشتری از این‌فرایند می‌برند اما آنچه در متن دو داستان «محمود»، توجّه را جلب می‌کند آن است که هیچ‌گونه گفت‌وگویی مابین اشخاص بومی و خارجی صورت نمی‌گیرد. در هیچ‌جای این‌دو داستان، اثری از دستور یا جبر کلامی، پیشنهاد، سرزنش فرنگی‌ها که نمایندهٔ طیف طبقهٔ فرادست‌اند، وجود ندارد. خواننده، ستم و بهره‌کشی را از میان سخنان افراد بومی که قادر به‌ارتباط با هم هستند درمی‌یابد. نویسنده در گفت‌وگوی «باغبان» با «شهرو»، گفت و گوی «شهرو» در ضمن ماهی‌گیری با «سوری» و مشارکان در تظاهرات درباره موضوع استعمار، خواننده را متوجّه‌می‌سازد که کلام گویندگان، یك‌رشته قضیه است که داوری‌های انتظام‌یافتهٔ آنان را دربارهٔ موضوع یا موضوعاتی می رساند (فالر و همکاران،۱۳۹۷: ۸٤). «محمود» به‌صورتی ظریف بدون اعلام نظر یا داوری در ایدئولوژی، آشکار می‌سازد که وجه مشترکی میان این‌دو گروه وجود ندارد، هیچ‌یک زبان هم را نمی‌فهمند و هم‌دل نیستند و این از مقایسهٔ توصیفات جزء به‌جزء زندگی دو گروه به‌دست می‌آید. وجود این فرایند در میان اشخاص بومی گواه آن است که برقراری ارتباط زبانی، کارکرد اجتماعی است و نشان‌می‌دهد: «نقش گرایی، رویکردی است که سعی‌می‌کند زبان را هم به‌طور ذاتی در درون خود توضیح‌دهد و هم درصدد آن است که رابطهٔ زبان را با نظام‌هایی نظیر فرهنگ و نظام اجتماعی و باورها بیان کند» (لیچ،۱۹۸۷: ۷٦). در «آسمان آبی دز» نخستین بند با فرایند کلامیِ «بمان گفت» (محمود،۱۳۸۱: ۳۷) آغاز می‌شود و غالب بندها با گفت و گوی گارگران دزفولی شکل می‌گیرند و با وجود خودداری نویسنده از کاربرد افعال حاکی از این‌فرایند، بسامد آن در رتبهٔ سوم فرایندهای اصلی و فرعی قرار دارد. «محمود» که خود در بافت موقعیّتی و فرهنگی افراد فرودست قرار دارد، تمام بندهای این‌فرایند را به‌این گروه اختصاص‌داده حتّی یک‌بار هم نقل قول و پیامی از فرادستان استعمارگر بیان نمی‌کند.

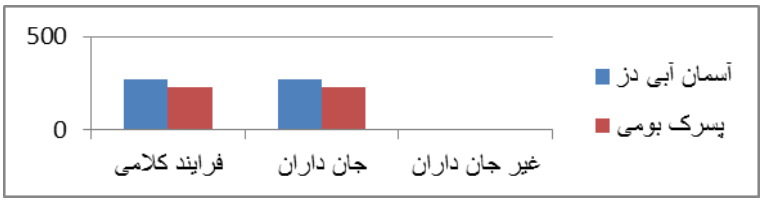
از میان فرایند کلامی کارگران جز بدبختی و ستم‌دیدگی چیزی شنیده نمی‌شود. بیشتر رخدادها از خلال گفت و گوی «یاقوت» و سایر کارگران گزارش می‌شود. نویسنده، هنگام پیشنهاد به اتّحاد در برابر سایر کارگران مهاجر از تشبیه دهان «یاقوت» به‌پوزه خودداری نمی‌کند و با کنایه، فرایند کلامی سخن‌گفتن را با تکان‌خوردن پوزه به‌او نسبت می‌دهد: «پوزهٔ پهن یاقوت تکان‌خورد:-مگه دیگرون چوب سفیدن؟» و «علی‌رضا» می‌گوید: «بذار برا یه‌دفعه هم که شده همگی عقلامونو رو هم کنیم» (همان:۴۷). از میان فرایند کلامی «احمدعلی» آشکارمی‌شود که: «-می‌گفتن که انگار یه قنتراتچی[۱۷]از تهرون اومده و پونصد تا بنگله سه‌اتاقه قنترات کرده»(همان:۴۶). سرانجام داستان با مرگ «نبی» ناشی از بیماری مالاریا و عدم توانایی درمان و ضربات مزدوری که او را هنگام دزدی سیم تلگراف یافته و تصمیم برگشت کارگران به‌روستاهای قحطی‌زده، پایان می‌پذیرد.

«محمود» در «پسرک بومی»نیز گفت و گویی از آغاز داستان میان «شهرو» و «باغبان پیر» قرار داده تا خواننده به‌گره بازنشدنی داستان که عشق کودکانهٔ«شهرو» به«بتی» است پی ببرد. این‌بخش مانند دیالوگ‌های دیگر، اغلب در آغاز مکالمات و گاه با حذف افعالِ گفت، پرسید، پاسخ داد، سؤال کرد، پیشنهاد داد، همراه است: «باغبان شهرو را که دید، گفت: شهرو تو خسته نشدی؟ شهرو پرسید: -از چی؟» (همان:١٦٦). در مکالمهٔ«شهرو» و «سوری» که قرار است به‌ماهیگیری بروند از افعال یاد-شده استفاده نمی‌شود و خواننده از سیاق جملات به سؤال و جواب پی‌می‌برد. هنگامی که مادر، سر از لته‌های در بیرون آورده می‌گوید: «شهرو، ظهر بیای که ناهار بابات رو ببری»، موقعیّت پدر «شهرو» آشکار می‌شود که کارگری است که به‌قول باغبان «بابای بدبخت» است (همان:١٩٤) و اندک ماحضری ویژهٔ ظهرش به‌وسیلهٔ پسرکش به‌او می‌رسد که حاصل ماهیگیری آن روز اوست. برای بازگویی شرایط سخت ناشی از استعمار و استثمار، «شهرو»که در جلسات حوزه شرکت می‌کند در مقام گوینده قرار می‌گیرد تا دریافت‌کننده/سوری را از نقل‌وارهٔ بند روبه‌رو آگاه‌کند که: «آرزو همه‌اش میگه تقصیر این فرنگیاس»(همان:۱۹۲).

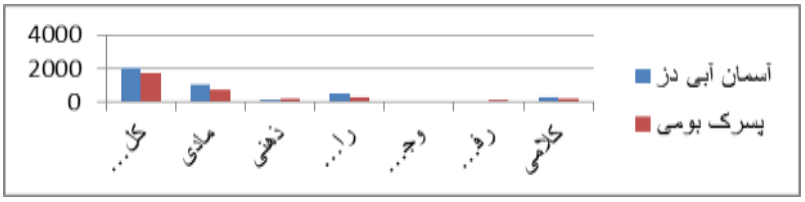
فرایند کلامی در واقع ایدهٔ ذهن است که به‌صورت کلام از طرف گوینده گفته‌می‌شود (نک: تامپسون،۲۰۰۴: ۱۰۶)؛ اما ایده‌های فرنگیان هرگز بازگو نمی‌شود. «محمود» در فرایند کلامی، رابطهٔ گفتاری اشخاص را در زندگی روزمره نشان‌می‌دهد. وی با بازگو نکردن حتّی یک گفتار از خارجی‌ها، مخاطب را متوجّه می‌سازد که بومیان و خارجی‌ها هیچ‌گونه ارتباط معنی‌داری از طریق زبان که ابزار انتقال معناست، نمی‌توانند داشته‌باشند؛ وی احساس بیگانگی را به‌خوبی به‌خواننده انتقال‌می‌دهد، تنها ارتباط «شهرو» و «بتی» نیز حاصل کلامی ندارد چون به دلیل ندانستن زبان، نمی‌توانند کلامی به زبان آورند و نویسنده از کلام «بتی» تعبیر به«حرف زدن» می‌کند که قابل فهم نیست(نک: محمود،۱۳۹۱: ۱۸۴). هنگام گفت و گوی فرنگی با همسر، دوست و فرزندش و نیز در مواجهه با «شهرو» گزارشی از محتوای

سخنان آنان انجام نمی‌گیرد و صرفاً به‌فعل «حرف زدن» بسنده‌می‌شود(نک: همان:۱۷۲و نیز ۱۶۹). تمام گزارش راوی دربارهٔ فرنگی‌ها از طریق فرایند رفتاری مختصری انجام‌می‌گیرد. «محمود» در هر دو داستان،از فرایند کلامی میان بومیان به‌شکل مناسب بهره می‌برد؛ در داستان «آسمان آبی دز»۲۷۱ و در «پسرک بومی» ۲۲۷ فرایند کلامی استفاده کرده ودر هر دو داستان، هیچ‌گونه فرایند کلامی دربارهٔ غیرجانداران نیامده است.

۳-۲-۵. نمودار فرایند کلامی



نمودار کل فرایندها



٦. نتیجه‌گیری

درصد و بسامد وقوع انواع فرایندها که با بررسی تمامی افعال موجود در داستان‌های مـذکور حاصل شده، مبنای شاخص سبکی در نظر گرفته شده‌است. بسامد استفادهٔ«محمود» از فرایندهای اصلی و غیر اصلی نشان می‌دهد وی برای ایجاد متن و سبکی رئالیستی از چه فرایندهایی استفاده می‌کند. او به‌مفهوم‌سازی و مقوله‌بندی وقایع جهان بیرون و درون پرداخته، از طریق محتوای گزاره‌ای و معنایی به آن‌ها شکل‌داده احساسات و اندیشه‌های خود را بازمی‌نمایاند. با توجه به‌یافته‌ها، بسامد فرایند مادی از سایر فرایندها بیشتر است و این‌نکته حاکی ازگرایش «محمود» به‌بیان وقایع دنیای بیرون است. انجام اعمال فیزیکی به‌وسیلهٔ غیرجانداران، توجّه او را به ادبیّت متن و استفاده از تصویر خیالی استعاره و جان‌بخشی نشان‌می‌دهد که بسامد استفاده از آن در «آسمان آبی دز» بیشتر از «پسرک بومی» است. در هر دو داستان، بسامد استفاده از فرایند رابطه‌ای در ردیف دوم فرایندها قراردارد که هم به جانداران و هم غیرجانداران اختصاص دارد و این نشان‌دهندهٔ سبک واحد او در بازنمایی واقعیّات در هر دو

داستان است. فرایند مادی، بهترین فرایند تبیین جزئیات و فرایند رابطه‌ای مناسب‌ترین فرایند در توصیف اشخاص و وضعیّت آنان و فضا و طبیعت اقلیم جنوب است. بنابر این دستورزبان، فرایند کلامی که مناسب‌ترین فرایند در ایجاد ارتباطات اجتماعی و بازگویی گفته‌هاست در رتبهٔ سوم قرار می گیرد. در هیچ‌یک از دو داستان، کلامی میان استعمارگران و اشخاص بومی صورت نمی‌گیرد، اما این فرایند، میزان ارتباطات اجتماعی بومیان را با یکدیگر نشان می‌دهد و تأکیدی بر نگرش هلیدی است که بر نقش اجتماعی زبان مبتنی است. فصل مشترک هر دو داستان موضوع «استعمار» و «فقر و نادیده گرفتن افراد بومی» است. میزان کنش‌های افراد فرادست؛ یعنی استعمارگران، در متن بسیار ناچیز است. در داستان «آسمان آبی دز» حدود ده و در «پسرک بومی» حدود بیست فرایند مادی و رفتاری دربارهٔ آنان آمده است. تفاوت این دو داستان در آن است که اشخاص و جامعهٔ «آسمان آبی دز» منفعل‌اند حال آن‌که در «پسرک بومی» در حال بیدارشدن هستند و روند تغییر و تحوّل فکری «محمود» و مخاطبان او را در این دو داستان می‌توان دید. وی کارکردهای فردی و جمعی طبقه فرودست را می‌نویسد. «شهرو» شخصیّت اصلی «پسرک بومی» گویی وجه دیگری از شخصیت خالد در داستان «همسایه‌ها» است و نویسنده با خلق او قصد ایجاد تغییر در زندگی و نگرش دارد. فرایند ذهنی که ایده‌های نویسنده را فرافکنی می‌کند در رتبهٔ چهارم قرار دارد و بسامد آن در «پسرک بومی» بیشتر از «آسمان آبی دز» است و همین کاربرد نشان می‌دهد که «محمود» ایده‌های خود را دربارهٔ مبارزه با استعمار در این داستان مطرح‌می‌کند. بسامد نزدیک به‌هم فرایند وجودی که برای توصیف استفاده می‌شود، نشان می‌دهد که نگرش نویسنده در تبیین موجودیت پدیده‌ها تقریباً همانند است. حضور کم فرایند رفتاری در داستان «آسمان آبی دز» به نسبت داستان «پسرک بومی» نشانگر آن است که «محمود» نه‌تنها در داستان اول کمتر از داستان دوم، بلکه به‌نسبت همه فرایندها کمتر به افعال فیزیکی- روان‌شناختی پرداخته است. بنا بر دستورزبان هلیدی، الگوهای دستوری «محمود» حاکی از سبک واحد او در روایت واقعیّات و رئالیسم است.

پی‌نوشت‌ها

۱- شاخهٔ بدون برگ درخت خرما. (دهخدا، ذیل سعف)
۲- شوره‌زار. (همان، ذیل سبق)
۳- زغال‌سنگِ ریز. (همان، ذیل مویزه)
٤- لنگ پارچهٔ نخی قرمز یا آبی یا مشکی در حاشیهٔ آن. (همان، ذیل لنگوته)
۵- بخشی در شمال خوزستان
۶- در زبان محلّی به‌جای (office)

۷- خانهٔ ویلایی که با ورود انگلیسی‌ها و پیدایش صنعت نفت برای استعمارگران ساخته‌شده‌بود. (کعبی فلاحیه، ۱۳۹۳: ذیل واژه)

۸- امامزاده محمدبن زید در زبان محلی

۹- محلّی در ساحل رود دز

۱۰-غرفهٔ کنار رود دز برای استفاده از خنکی رود در شب

۱۱-قایق مرکّب از چوب و نی و مشک پرباد

۱۲- فرورفتگی ناشی از آب‌شستگی رود

۱۳-مخفّف تفتیش در اصطلاح‌جاهل‌های خوزستان (محمود،۱۳۸۱: ٦٣)

١٤-مخفّف اسفندیار

۱۵-در اصطلاح محلّی دودکش های بلند دیگ های تصفیه خانه را گویند (boiler).

١٦-میوهٔ نرسیدهٔ خرما

۱۷-به‌معنی پیمان‌کار contrat گویش محلّی از واژهٔ فرانسوی

منابع

۱- آقاگل‌زاده، فردوس.(۱۳۸۵). تحلیل گفتمان انتقادی (تکوین تحلیل گفتمان در زبان‌شناسی). چاپ اوّل. تهران: علمی فرهنگی.

۲- تولان، مایکل.(۱۳۸٦). روایت شناسی:درآمدی زبان شناختی- انتقادی. ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، . تهران: سمت.

۳- دبیرمقدّم، محمّد.(۱۳۸۷). زبان‌شناسی نظری (پیدایش و تکوین دستور زایشی). چاپ سوم. تهران: سمت.

٤- روبینز، آر. اچ.(۱۳۷۰). تاریخ مختصر زبان‌شناسی. مترجم علی محّمد حق‌شناس. تهران: نشر مرکز، کتاب ماد.

۵- سلطانی، سیّد علی‌اصغر.(۱۳۸۷). قدرت، گفتمان و زبان؛ سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی. چاپ دوم. تهران: نی.

٦- شیری، قهرمان.(۱۳۹۴). مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران. چاپ دوم. تهران: نشر چشمه.

۷- فالر، راجر. رومن یاکوبسن، دیوید لاج، پیتر بری.(۱۳۹۷). زبان‌شناسی و نقد ادبی. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. چاپ ششم. تهران: نشر نی.

۸- فرید، یدالله. (۱۳۹۰).جغرافیا و شهرشناسی. چاپ هشتم. تبریز: انتشارات دانشگاه تبریز.

۹- فقیه پرشکوهی، آسیه و اصغر عیسی پور کهلبونی.(۱۳۹۶).«بررسی مقایسه ای عناصر بومی و اقلیمی در آثار هوشنگ مرادی کرمانی ومحمد بهمن بیگی». فصل‌نامه ادبیات و زبان‌های محلی ایران‌زمین. دانشگاه آزاد اسلامی واحد یاسوج، (۳)۳، ۸۷-۱۱۴.

۱۰- کعبی فلاحیه، احمد. (۱۳۹۳). فرهنگ اصطلاحات آبادان. تهران: انتشارات تمدن پارس.

۱۱- گلستان، لیلی. (۱۳۹۷). حکایت حال گفتگو با احمد محمود. چ چهارم. تهران: انتشارات معین.

۱۲- محمود، احمد.(۱۳۸۱). غریبه‌ها و پسرک بومی. چاپ اول. تهران: انتشارات معین.

۱۳- مهاجر، مهران و محمّد نبوی.(۱۳۷۶). به سوی زبان‌شناسی شعر. چاپ اوّل. تهران: مرکز.

۱۴- هلیدی، مایکل، رقیه حسن.(۱۳۹۵). زبان، بافت و متن: جنبه‌هایی از زبان در چشم‌اندازی اجتماعی-نشانه شناختی. ترجمهٔ مجتبی منشی زاده و طاهره ایشانی. چاپ دوم. تهران: انتشارات علمی.

منابع لاتین

15- Barrish, Phillip J .(2011) .*The Cambridge Introduction to American Literary Realism***.** USA: Cambridge University Press, PDF file.

16- Bertens, Hans. (2001). *Literary Theory ; The Basics*. New York: Routledge, Print.

17- Bloor, Thomas & Meriel Bloor. (2004). *The Functional Analysis of English*, 2nded, Great Britain: Arnold, a member of the Hodder Headline Group, PDF file.

18- Halliday, M. A. K.(2004). *An Introduction to Functional Grammar*(Revised by Christian Matthiessen), London: Hodder Arnold.

19-Halliday, M. A. K.(2014). *Halliday's Introduction to Functional Grammar*, 4th ed. Christian M. I. M. Matthiesen Red, ed. USA: Routledge, PDF file.

20- Leech, G .(1987). *Stylistics and Functionalism*, in N. Fabb, D. Attridg.

21- Mathiesen, M.I.M. Christian, Kazuhiro Teruya, Marvin Lam. (2010). *Key Terms in Systemic Functional Linguistics*, London: Continuum, PDF file.

22- Thompson, Geoff. (2014). *Introducing FunctionalGrammar*, 3rded, USA: Routledge, PDF file.

فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلّی ایران‌زمین

(نشریهٔ علمی)

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

بررسی توصیفی، ساختاری و محتوایی افسانهٔ دختر جولاه (ص ٦٧-٩٠)

اصغر شهبازی[۱]

:20.1001.1.2345217.1400.11.3.3.0

نوع مقاله: پژوهشی تاریخ دریافت: ۹۹/۷/۲۰ تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۰/۷

چکیده

افسانه‌های عامّه یکی از گونه‌های ادب داستانی عامّه‌اند. در همین راستا، افسانهٔ دختر جولاه، یکی از افسانه‌های مردم چهارمحال‌وبختیاری به زبان فارسی گفتاری رایج در روستای گیشنگان است که با این روایت تاکنون ثبت و تحلیل نشده‌است. نگارنده در این مقاله با معرفی و گزارش کامل افسانه، آن را از منظر عناصر داستان و افسانه کاویده و در نهایت آن را بر اساس الگوی ریخت‌شناسی قصه‌ها (الگوی پراپ) بررسی کرده‌است. روش تحقیق در این مقاله، توصیفی- تحلیلی (تحلیل محتوا) و روش گردآوری داده‌ها از نوع میدانی است و به‌طور خلاصه مشخص‌شده که این روایت از افسانهٔ دختر جولاه، روایتی متفاوت با روایت‌های ذیل تیپ ۸۷۹g است که مارزلف بررسی کرده‌است. این افسانه، از منظر عناصر داستان، قوی است؛ کنش‌ها همانند اغلب افسانه‌ها، بیرونی، متنوع و گوناگون‌اند؛ زاویهٔ دید، سوم شخص مفرد؛ و راوی، دانای کل است. شخصیت‌ها متنوع‌اند، اما اغلب بی‌نام و نشان؛ مقدمه‌چینی، گره‌افکنی، اوج، گره‌گشایی و فرود، در نهایت اختصار تنظیم شده‌اند. زمینهٔ خرق عادت در آن قوی است. تصادف و تقدیر به‌خوبی نمایان است و یکی از مضامین اصلی آن، تقدیرباوری است. تقابل‌های دوگانه در قالب شاه و فقیر، بدجنس و نیک‌اندیش، دروغگو و راستگو ترسیم شده‌اند. حوادث در عین فشردگی، همانند بسیاری از افسانه‌ها، استقلال دارند و تشابه بن‌مایه‌ها در این افسانه در قالب وجود سیمرغ، دیو، خوابِ دیو، تبدیل‌شدن به سنگ، ناپدیدشدن، داروی شگفت‌انگیز و... رخ می‌نماید. این افسانه بر اساس الگوی پراپ هم بررسی و مشخص‌شده که اغلب خویشکاری‌ها را دارد.

کلمات کلیدی: ادب عامّه، افسانه، افسانهٔ دختر جولاه، روایت، عناصر داستان، ریخت‌شناسی.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، شهرکرد، ایران.

Email: asgharshahbazi88@gmail.com

۱. مقدمه

ادبیات داستانی عامّه به گونه‌هایی همچون افسانه، اسطوره، حکایت، متل و... تقسیم می‌شود. سابقهٔ ادبیات داستانی عامّه در ایران، به دوران پیش از اسلام برمی‌گردد؛ یعنی روزگاری که داستان‌گزاران در کوچه و بازار مردم را به دور خود جمع می‌کردند و برای آنان (مانند نقّالان در دوره‌های بعد) داستان می‌گفتند.

قصه‌گویی در ایران بعد از اسلام نیز رواج داشته‌است. نقّالان، قصه‌گویان، قصه‌خوانان، دفترخوانان، داستان‌گزاران، مناقبیان و... گروه‌های اجتماعی‌ای بودند که هر کدام از آن‌ها بر اساس مبانی فکری و عقیدتی خود از قصه‌گویی استفاده‌می‌کردند و قصه‌های آن‌ها، اینک مجموعهٔ بزرگی از داستان‌های سنتی را پدید آورده‌است که به این مجموعه باید ادبیات داستانی عامّه را نیز افزود و اقرارکرد که ادبیات داستانی سنتی و عامّه در زبان فارسی حجم زیادی دارد و البته ارزش و غنای این دو مجموعه خود بحث دیگری است.

از این دو مجموعه؛ یعنی ادبیات داستانی سنتی رسمی و ادبیات داستانی عامّه، ادب داستانی عامّه ویژگی‌های خاصّ خود را دارد. ادبیات داستانی عامّه، ترجمان ذوق و صفای باطن مردان و زنان بی‌نام و نشان و بعضاً بی‌سوادی است که آرزوها، آمال، غم‌ها و شادی‌ها، داشتن‌ها و نداشتن‌ها، آموزه‌ها و اندرزهایشان را در دل قصه‌ها و افسانه‌هایی نشاندند و سینه‌به‌سینه به نسل‌های بعد منتقل‌کردند.

در مناطق مختلف ایران، متناسب با زبان‌های محلی رایج در آن مناطق، مجموعهٔ عظیمی از داستان‌ها و افسانه‌های عامّه وجوددارد که غالباً در هر منطقه با عنوان خاصی نامیده‌می‌شوند. (ذوالفقاری، ۱۳۹۷: ۷۳) جای بسی خوش‌بختی است که تعدادی از آن داستان‌ها و افسانه‌ها گردآوری‌شده و جای نگرانی است که بخشی از آن داستان‌ها، در اثر درگذشت پیران و بزرگان و بی‌توجهی نسل کنونی از دست رفته‌است.

در همین خصوص، استان چهارمحال‌وبختیاری، به عنوان یکی از استان‌های دارای زبان، ادبیات و فرهنگ کهن، از ادبیات عامّهٔ غنی و ریشه‌داری (به‌ویژه ادب داستانی عامّه) برخوردار است. این استان در یک تقسیم‌بندی بر مبنای زبان از دو بخش چهارمحال و بختیاری تشکیل شده‌است. مردم چهارمحال که غالباً در شهرستان‌های شهرکرد، بروجن و کیار ساکن‌اند به زبان فارسی گفتاری (با اندکی لهجه) سخن می‌گویند و بختیاری‌ها که بیشتر در شهرستان‌های کوهرنگ، اردل و لردگان ساکن‌اند به زبان بختیاری (گونه‌ای از زبان لری) حرف‌می‌زنند.

در هر دو بخش این استان، مجموعهٔ قابل‌ملاحظه‌ای از آثار ادب عامّه؛ به‌ویژه ادب داستانی عامّه وجوددارد. بختیاری‌ها به داستان‌های عامه، اَوسانه (افسانه)، نظیر و متل می‌گویند و مردمان چهارمحال بیشتر از متل و قصه برای نامیدن انواع داستان‌های عامّه استفاده‌می‌کنند.

چنانکه گفته‌شد در سال‌های اخیر و در پرتو توجه محافل دانشگاهی، پژوهشگاه مردم‌شناسی میراث فرهنگی و بنیاد ایران‌شناسی، بخشی از افسانه‌های عامّهٔ استان چهارمحال‌وبختیاری گردآوری‌شده، اما بررسی دقیق‌تر نشان‌می‌دهد که هنوز افسانه‌ها یا روایت‌هایی از افسانه‌ها وجوددارد که از نظرها درو مانده‌است. برای مثال در همین استان (بخش چهارمحال) افسانهٔ کهنی به نام «افسانهٔ دختر جولاه» وجوددارد که تقریباً با این روایت، از نظرها دورمانده و به همین دلیل تحلیلی هم از آن ارائه نشده‌است.

۱-۱. پرسش‌های تحقیق

نگارنده برای پاسخ به پرسش‌های زیر این مقاله را تنظیم کرده‌است:

الف) قدمت افسانهٔ دختر جولاه به چه زمانی برمی‌گردد و در کدام تیپ از تیپ‌های قصه‌های عامّه قرارمی‌گیرد؟

ب) افسانهٔ دختر جولاه از نظر قالب، ساختار روایی، پایان، بیان، حجم و نوع ارائه چگونه است؟

ج) عناصر داستان در افسانهٔ دختر جولاه چگونه‌اند؟

د) پرداخت عناصر افسانه در قصهٔ دختر جولاه چگونه است؟

ه) افسانهٔ دختر جولاه بر اساس الگوی پراپ، از چه خویشکاری‌هایی برخوردار است؟

۱-۲. روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی- تحلیلی (تحلیل محتوا) و روش گردآوری داده‌ها از نوع میدانی است. راویِ این افسانه آقای ولی‌محمد سهرابی‌فرد، ۸۰ ساله، ساکن روستای گیشنیزجان (گیشنگان)، از توابع شهرستان کیار استان چهارمحال‌وبختیاری (شغل: کشاورز، بی‌سواد) است.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

در برخی از پژوهش‌های صورت‌گرفته دربارهٔ افسانه‌ها و قصه‌های عامّه در ایران، این روایت از افسانهٔ دختر جولاه ثبت‌نشده‌است. این روایت در کتاب «قصه‌های ایرانی» (انجوی شیرازی، ۱۳۵۲) دیده‌نمی‌شود؛ البته انجوی شیرازی روایت‌های مشابهی از این افسانه در مناطق مختلف ایران نشان‌داده‌است(نک: مارزلف، ۱۳۷۶: ۱۴۶) در کتاب «قصه‌های مشدی گلین خانم»(الول ساتن، ۱۳۷۴) نیز این روایت ثبت‌نشده، اما روایتی از آن را می‌توان ذیل ترجمهٔ شمارهٔ ۲۱ دید(همان). این افسانه با این روایت در کتاب‌های «قصه‌های مردم» (وکیلیان، ۱۳۸۲) و کتاب «فرهنگ افسانه‌های مردم ایران» نیز دیده‌نمی‌شود، اما در کتاب «فرهنگ افسانه‌های مردم ایران»، افسانهٔ «دختر سوم و پسر کاکل زری» را می‌توان روایت دیگری از این افسانه دانست که البته در بسیاری از بخش‌ها با این افسانه تفاوت دارد(نک: درویشیان و خندان، ۱۳۸۲: ۵/ ۲۸۳- ۲۸۷).

در پژوهش‌های انجام‌شده دربارهٔ ادبیات داستانی عامّهٔ در استان چهارمحال‌وبختیاری نیز گزارشی از این افسانه با این ویژگی‌ها و جزئیات وجود ندارد. نگارنده در بررسی کتاب‌های «افسانه‌های مردم چهارمحال و بختیاری» (آسمند و خسروی، ۱۳۷۷)، «ماه‌پیشونی» (کیوانی، ۱۳۹۳)، «اوسانه‌های لردگان» (تهماسبی، ۱۳۹۱)، «افسانه‌های مردم بختیاری» (لیموچی، ۱۳۸۵) گزارشی از این افسانه مشاهده‌نکرد، اما در کتاب «افسانه‌های بختیاری» اثر ویکتوریا دقیقیان، داستان «خواهران بدجنسِ زنِ پسرِ پادشاه» را می‌توان صورت تغییریافتهٔ این افسانه دانست، با این تفاوت که در افسانهٔ دختر جولاه، شاه‌عباس است که خواستار دختر جولاه می‌شود، درحالی‌که در داستان «خواهران بدجنس...» این پسر پادشاه است (نه پسر شاه‌عباس) که عاشق خواهرِ سومی (خواهر کوچک‌تر) می‌شود؛ چون خواهرِ کوچک‌تر گفته‌است که اگر زن پسر پادشاه بشود، دختر زیبایی به‌دنیامی‌آورد که تارهای موهایش از طلا باشد و پسری که وقتی بخندد، از دهانش، الماس و وقتی بگرید از چشمانش مروارید می‌بارد(نک: دقیقیان، ۱۳۸۵: ۱۰۷- ۱۱۴). در قصه‌های فارسی لوریمر (۲۸ قصهٔ مردم بختیاری) هم گزارشی از این قصّه وجود ندارد، اما از این منظر که یکی از قهرمانان افسانهٔ دختر جولاه، شاه‌عباس صفوی است، با قصه‌های حیدربیگ و سمنبر (Lorimer. 1999. PP 335- 353) و شاه‌عباس و مادر فقیر (Idem. pp324- 331) شباهت دارد یا می‌توان آن را با قصهٔ شمارهٔ ۱۰ که لوریمر از کرمان ضبط‌کرده، نزدیک دانست؛ وانگهی از پژوهش‌های تحلیلی مشابه می‌توان به مقالهٔ «ریخت‌شناسی افسانهٔ عاشقانهٔ گل بکاولی» از حسن ذوالفقاری اشاره‌کرد که نویسنده در آن، ضمن گزارش کامل افسانه، آن را بر اساس الگوی ریخت‌شناسی پراپ تحلیل‌کرده‌است(نک: ذوالفقاری، ۱۳۹۸: ۴۹- ۶۲). بر اساس این، چون در پژوهش‌های صورت‌گرفته دربارهٔ ادبیات داستانی عامّه و مجموعه‌های گردآوری‌شده از قصه‌های عامّه، این روایت از این افسانه ثبت نشده و بالتبع تحلیلی هم از آن ارائه‌نشده‌است، نگارنده بر آن شد تا در قالب این مقاله، ضمن گزارش کامل متن گویشی این افسانه، آن را از جهات ساختاری و محتوایی نقد و بررسی‌کند.

۲. بحث اصلی

۲-۱. معرفی افسانه

افسانهٔ دختر جولاه، از منظر نوع (ژانر) و گونه، جزو ادبیات داستانی عامّه (افسانه) است. آنچه این داستان را در مجموعهٔ آثار افسانه‌ای عامّه قرارمی‌دهد، سرگذشت‌ها و رویدادهای خیالی است از زندگی انسان‌ها، همراه با داستان‌هایی از دیو و سحر و جادو(نک: ذوالفقاری، ۱۳۹۷: ۷۸؛ نعمت‌اللهی، ۱۳۸۶: ۴۸). در این افسانه، فقط شاه‌عباس واقعیت تاریخی دارد که آن هم در یک زمینهٔ افسانه‌ای و اسطوره‌ای در کنار موجوداتی وهمی همچون سیمرغ و دیو و حوادثی خارق‌العاده قرارگرفته و همین باعث‌شده، شخصیت تاریخی وی نیز رنگ‌ببازد.

پدیدآورنده یا سازندهٔ این افسانه مشخص نیست، اما چنانکه گفته شد فردی که این افسانه را برای نگارنده نقل‌کرده، پیرمردی هشتادساله (بی‌سواد و کشاورز) از مردم روستای گیشنگان (شهرستان کیار) استان چهارمحال‌وبختیاری است، با این توضیح که احتمال دارد روایت‌های دیگری از این افسانه در روستاهای هم‌جوار موجود باشد. این افسانه به زبان فارسی گفتاری رایج در روستای گیشنگان ضبط‌شده؛ زبانی که در آن، برخی از کلمات شکسته و ارکان جمله جابه‌جا می‌شود و در آن از واژگان و تعابیر محاوره‌ای استفاده‌می‌شود. موضوع اصلی قصه، بدجنسی و شرارات است و در ضمن آن، محتوم‌بودن سرنوشت، شومی عاقبت خیانت‌کاری و شرانگیزی نیز مطرح‌می‌شود. با احتمال می‌توان‌گفت این افسانه کهن‌تر از دورهٔ صفوی است، اگرچه شاه‌عباس یکی از قهرمانان آن است(نک: حسن‌زاده، ۱۳۹۳: ۲۳۷).

شاه‌عباس در این افسانه یکی از شخصیت‌های اصلی است که لباس مبدّل می‌پوشد و در هنگام گشت‌زنی اتفاقاتی برایش روی‌می‌دهد. از افسانه‌های نظیر این افسانه که در آن‌ها شاه‌عباس حضوردارد، می‌توان به داستان‌های شمعون جهود و خواجه نعمان اشاره‌کرد؛ داستان‌هایی که کیوانی در کتاب ماه‌پیشونی ضبط کرده‌است(نک: کیوانی، ۱۳۹۳: ۱۷۳ و ۸۵) و این دو داستان، جدای از دو داستانی هستند که لوریمر جمع‌آوری کرده‌است. (Lorimer. 1919. PP 335- 353 ؛324-331)

روایت دیگری از این افسانه در کتاب «طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی» اثر مارزلف با کد ۷۰۷ با عنوان «زن متهمِ مبرّا از گناه» ثبت شده (مارزلف، ۱۳۷۶: ۱۴۵- ۱۴۷) و مارزلف در همان‌جا روایت‌های گوناگونی از آن را از مناطق مختلف کشور نشان‌داده، اما از این روایت خبری نیست.

افسانهٔ دختر جولاه از نظر ساختار روایی، طرحی مدوّر دارد؛ یعنی شاه‌عباس پس از گذشتن چند مرحله، دوباره به دختر جولاه و فرزندان خود می‌رسد. پسر (پسر متولدشده از ازدواج شاه و دختر جولاه) پس از عبور از مهالک بسیار و برآوردن خواسته‌های خواهرش، دوباره به زندگی خود برمی‌گردد. افسانهٔ دختر جولاه برشی از یک زندگی نیست، بلکه داستان کامل زندگی یک زن و مرد و فرزندانشان از تولد تا بلوغ و ازدواج است.

این افسانه از نظر مضمون و درون‌مایه، اخلاقی- اجتماعی است. هدف از ساخت و پرداخت آن، علاوه بر جنبهٔ سرگرمی، تعلیم اخلاق و انصاف و جوانمردی است؛ بنابراین پایان این افسانه، عبرت است. بیان آن جدّی است و چنانکه گفته‌شد به زبان فارسی گفتاری (نثر) است و از نظر حجم جزو داستان‌های متوسط و حدود ۲۳۶۶ کلمه دارد و تا کنون به صورت شفاهی در این بخش از استان چهارمحال‌وبختیاری روایت می‌شده‌است.

۲-۲- گزارش افسانه

«یِه [یک] روزی بید [بود] و یِه روزگاری بید. او [آن] دوراها [دوره‌ها] قِدیم، شاعباس، بعضی شُوا [شب‌ها]، یِه دَس لِباس شندره [ژنده] می‌کِرد وَرِش [بر تنش] و می‌رف [می‌رفت] تو شَر [شهر] تا ببینه چه خبره. کی به کیه و مردم چی‌طوری زندگی می‌کنن. پُش [پشت] سَرش چی‌چی میگن و مَموراش [مأمورانش] با مردم چی‌طوری رفتارمی‌کنن.

یکی اَ [از] او شوا که شاعباس همی‌طوری داش [داشت] تو شر قدم‌می‌زد و جلومی‌رف؛ رفت و رف تا رِسید به او محله‌ها پایین؛ اونجاهاکه مردم فقیر بیچاره زندگی‌می‌کِردن. نِزیکا [نزدیکی‌های] خونه یه جولا رسید. دید دو تا اَ [از] دخترا جولا دارن با هم حرف‌می‌زنن. با خودِش گف: واستیم ببینیم [بایستیم و ببینیم] اینا با هم چی‌چی میگن؟ خوب که گوش‌داد، دید یکی اَ دخترا به دَدَش [خواهرش] می‌گه: شیکم [شکم] اول مو [زایمان اول من] دو تا بِچّه کاکل زریه؛ اَی [اگر] شاعباس بیدونه [بداند] که ای دو تا بِچّه، چقد قشنگن، همی صُبا [فردا] می‌آ [می‌آید] و مونه [از من] خواستگاری‌میکنه.

خلاصه، شاعباس وختی [وقتی] ای حرفایه اَ [از] دختر جولا شنفت، رف تو فرک [فکر]، اما هیچی نگفت و رفت. او شو تا صُب به حرفا دختره فکرمی‌کِرد. صُب که شد، دستور داد: بریت [بروید] و جولایه وردارید [بردارید] وُ بیارید. ماموراشم رفتن و جولایه ورداشتن اُوُردن. شاعباس بِش [به او] گف: مو دخترته می‌خام. جولام که بدبخت و بیچاره بید، گفت: خودت صاحاب اختیاری.

هیچی، خلاصه، شاعباس دخترهِ‌ی اِستَد [گرفت] و ا همو روزِ اول بش گف: مبادا یکی بفهمه که داستان اَ چه قِراریه! چن وخ [چند وقت] گذشت و شا [شاه] روزشُماری می‌کرد تا نو [نُه] ما [ماه] بشه و دختره بزایه و او بِچّاهایه ببینه. یکی اَ او دوروری‌ها [دور و بری‌ها/ اطرافیان] شاه یه جوری به زنا شا [زن‌های شاه] اطلاع‌داد و خلاصه همه فهمیدن. زنا شاعباسم وختی اَ جریان خبردار شدن، اَ حسیدی [حسودی] می‌خواستن بیمیرن. رفتن و اَ یه پیرزن جادوگر پرسیدن که ای دختره راس میگه یا نه. جادوگره هم کلّی پیل [پول] اَزشون اِستد و گف: بعله، ای دختره، شیکم اولش دو تا بِچه کاکل‌زریه. شمام [شما هم] اَی می‌خایید اَ دسِش راحت بشید، باید هم اوسا که [همان وقت که] دختره می‌زایه، بچّاهاشه بدزیت [بدزدید] و دو تا تیله‌سگ جاشون بیلید [بگذارید].

خلاصه، نو ما گذشت و موقع زایمون دختره شد. شاعباس منتظر بید [بود] ببینه بچاها دختره چی‌طورین. هیچی، زنا شاعباس تا دختره زایید، بِچّاهاکه‌یِ [بچه‌ها را] دزّیدن و دو تا تیله‌سگ جاشون هِشتن و شرو کردن به جیغ‌وداد که دختر جولا دو تا تیله‌سگ زاییده. شاعباسم تا سر و صدا و جیغ و داده، شنفت، گف: بِرید ببینید چه خبره؟ ماموراش رفتن و اومدن پعلی [پهلو] شا، اما جریت [جرئت] نِداشتن بیگن چه خبره. شاعباس عصبانی شد و خودش رف تو خونه و دید که بعله، درسته.

هیش‌کی [هیچ کس] هم نیم‌یشت [نمی‌گذاشت] تا دختر جولا حرفا بزنه. ینی [یعنی] اصلاً او وخ که [آن وقت که] زاییده بید، اَ هوش رفته‌بید و خوچّم [خودش هم] نفهمیده بید که چه خبر شده.

شاعباس که خیلی ناراحت شُدید (شده‌بود)، گفت: ای زنِ ببریت و بکشیت. یکی اَ او دورووریاش گف: قبلهٔ عالم، کشتن زن شکوم [شگون] نِداره. اَی [اگر] اجازه بدی، سر را [راه] گچش بیگیریم تا برا بقیه عبرت بشه و دیگه هیش‌کی اَ ای دوروغا نگه.

شاعباسم قبول‌کرد. زنه‌یِ گچ گرفتن. اما او دو تا بچّه‌یِ براتون بیگوم. هیچی، او دو تا بچّه‌یِ اِنداختن تو بیابون تا گرگا و شاغالا بخورنشون. کار خدا و به اذن پروردگار، سیمرغ اومد و او دو تا بچّه‌یِ وَرداشت و برد تو لونه خوچّ و [خودش و] بزرگشون کرد. به دختره را و رسم خونه‌داریه یادداد و به پسره راه و رسم شیکاله [شکار را]. پسره همچی قوی شُدِید که اَی بِه مش [مشت] به فیل می‌زد، فیل می‌یفتاد [می‌افتاد].

چند سال بعد، یه روز پسره اومد پعلی سیمرغ و بش گف: ما دیگه بزرگ شدیم. اَی اجازه بدی می‌خاییم بریم رو زیمین [زمین] و خونه درست‌کنیم و زندگی‌کنیم. سیمرغم اول ناراحت شد، اما بعد قبول‌کرد و بشون گفت: به شرطی که همی نزیکیا خودُم باشیت و هر وَخ کار داشتیت، مونه خبر کنید. بِچّاهم قبول‌کِردن و رفتن. رفتن همو نِزیک لونه سیمرغ و بِه خونه با سنگ و چُل برا خوچّون (خودشان) دُرُس‌کِردن. دختره خونه‌داری می‌کرد و پسره هم می‌رف شیکال.

خلاصه، یه چن سال بعد، یه روز شاعباس و سپاهیاش اَ اونجه [آنجا] رد می‌شدن. چِشَون [چشمانشان] افتاد به بِه خونه سنگی و بِه دختر و بِه پسر. رفتن نِزیک و دیدن یه دَده و کاکا اینجِه دارن با هم زندگی‌می‌کنن. شاعباس حال و روزشونه پرسید، اما نه پسره و نه دختره، هیش کُدُم هیچی نگفتن. پسره گفت: اجازه بدید تا بِه ناهار درست‌کنیم و با هم بُخوریم. شاعباسم قبول کرد. ناهار که می‌خوردن، شاعباس رفته بید تو فکر دختره. اَ بس دختره قشنگ و کدبانو بید. میباش [موهایش] طلایی بیدن. می‌خواست دختره‌یِ بیستونه برا پسرش. وختی ناهاره خوردن، کاکا دختره‌یِ [برادر آن دختر را] کشید یه کنار و بِش گفت: اَی اجازه بدی، می‌خام ددته [خواهرت را] بیستونم [بگیرم] برای پسرم. کاکایه تا ای حرفه شنفت، مث اسفند که بیریزی رو آتیش، از جا پِرید و گفت: خدا یه کس که بنده دو کس. جونومه ای بخایی بّت می‌دم، اما ای حرفه نزن. مو بی ای دده، می‌میرم. مو تا زنده‌یُم نیمیلُم ای کار بشه. شاعباسم که اوضایه‌یِ ای طوری دید، گفت: باشّه و رفت.

شاعباس وختی به قصرش رسید، به فرگ اوفتاد که یه‌جوری او دختره‌یِ اَ دس کاکایه دربیاره. اومد و با یه جادوگر صوبت [صحبت] کِرد. جادوگره گف: ای کاکایه تا زنده‌یِ نیمیله ای کار بشه. شمام باید یه کاری بکنید که ای پسره اَ بین بره. باید یه جایی رونش کنیت [روانه‌اش کنید] تا سر به نیس بشه. شاعباسَم گف: مو نیمدونم. خودت می‌دونی. بره هر کار که می‌تونی بکن.

خلاصه، پیرزنه مامور شد تا بره و یک کاری بکنه که پسره اَ بین بره. صُبا صُب زید [فردا صبح زود] رفت و رفت تا رِسید به خونه دختره و پسره. پسره رفته بید شیکال و دختره تهنا بید. دختره تا پیرزنه‌یِ دید، بردش تو خونه و یه پیاله او [آب] بش داد و براش یه چایی درست‌کِرد و گف: تو اَ اینجه کجا می‌ری وُ اَ ای حرفا. پیرزنه گف: هیچی، مونم یه دختر دارم، خونش پش همی کوهه، داشتُم می‌رفتم بش سر بزنم. تو تنایی [تنهایی] اینجه چی کار می‌کنی؟ خسته نیم‌شی؟ دختره گف: چرا، چی‌کار می‌شِه کرد؟ پیرزنه بش گف: تو که کاکا به ای خوبی داری، بش [به او] بیگو برات سیب سخن‌گوِ بیاره، تا روزا که کاکات نیست، باش صوبت کنی و خستیت [خستگی‌ات] در بره. اینه گف و رف.

دختره تا شوم [شب] تو فرک بید. همچی که کاکایه اومد، شوم و شوشِ [شام] بش داد وُ واستاد گیروه [گریه] کردن. کاکایه بش گف: پ چته؟ چیکا [چرا] گیروه می‌کنی؟ دختره بش گف: خسته شدم اَ تنایی. میگن یه سیب سخن‌گویی هِست که آدم می‌تونه باش حرف بزنه. اَی مونه می‌خایی، صُب بره برام بیارش. کاکایه بش گف: باشه. تو اصلاً خوتّه ناراحت نکن. قول بت می‌دهم صُبا برات پیداش کنم و بیارم.

هیچی، کاکایه صُب زید [زود] وخساد [برخاست] و کولبارچیشه [کوله‌بارش را] ورداشت و راه‌افتاد. خیلی دیر نشده بید که سیمرغ پیداش شد. اَ پسره پرسید: هان، کجا می‌خایی بری؟ مَی [مگر] قِرار نشد هر وَخ کار داشتی مونه خبر کنی؟ پسره گف: هیچی، ددم [خواهرم] پاشه کرد تو یه کبش [کفش] که مو سیبِ سخن‌گویه می‌خام. سیمرغ گف: ناراحت نباش. کار سختیه، اما اَی حواست باشه می‌تونی بیاریش. درخ [درخت] سیب سخن‌گو، بالا همی کوهه، اما زیر درخته، یه دیو خوابیده که ای [اگر] یه ذره سر و صدا کنی، اَ خو [خواب] بیدار می‌شه و هیچی دیگه، کار خِراب میشه. تو باید یه چوب بلند دوشاخله [دو شعبه] با خودت ببری که اَ دیردیرا [دورادور] یکی اَ او سیبا [سیب‌ها] بکنی و بیاری. برا ای‌که [اینکه] سیبام [سیب‌ها هم] حرف نزنن و دیوه نفهمه، باید یه کاری بکنی که یکی اَ او سیبا تونه بخا [بخواهد]. سیمرغ پسره‌یِ برد کنار یه جوق [جوی آب] و یه ترکه دو شاخله بش نشون داد و گف: یو ترکه‌یّ بِبُر و بِره به امید خدا.

پسره‌ام او ترکه‌هیّ [پسره هم آن چوب را] برید و رفت وُ هَم اوطور که سیمرغ گفته بید، یکی اَ او سیبایه کند و برا ددهه اُوُرد.

خلاصه، یه چن وخ گذشت. باز سر و کله پیرزنه پیداش شد. دید بعله، سیب سخنگوه اُورده. به یه فرک دیگه اوفتاد. به دختره گف: تو دلت نیمخا وختی یکی داره می‌آ اینجه، زیتر [زودتر] خبردار شی؟ دختره گف: چرا [بله]. گف: اَ کاکات بخا تا برات تُل و تازیه بیاره. تل و تازی ای‌قد [این‌قدر] هوشیارن که اَ او دیر دیرا هم می‌فهمن یکی داره می‌آ اینجه.

هیچی، شوم باز که کاکایه اومد، ددهه شرو کرد به گیروه کِردن که مو می‌ترسم تو که نیستی یه وِخ یکی بیا اینجه و اَ ای حرفا. پسر هم گف: خُب، بوگو بینم باید چی کار کُنُم؟ دختره گف: میگن اَی تُل و

تازیه داشته باشی، اونا اَ او دیر هم می‌فهمن که یکی داره می‌یا اینجه و مونه خبردار میکنن. پسره گف: باشه، تو ناراحت نباش، قول بت می‌دم که تل و تازیم برات بیارم.

صُبا صُب [فردا صبح] باز پسره راه افتاد. باز سیمرغ بش رسید و گف: چه خبر؟ باز کجا می‌خایی بری؟ پسره‌ام داستانه براش تعریف کرد. سیمرغ بش گف: تل و تازیا یه گله‌ین [یک گله هستند] تو باید شیش [شش] تا لاش گوسفند با خودت ببری، اَ او کمرا [آن صخره‌ها] آویزون کنی تا اونا مشغول خوردن لاشا بشن. همی طور که مشغول خوردن میشن، تو یِه جفت اَ اونایه اوسار [افسار] می‌کنی و می‌یاری [می‌آوری]. پسره هم قبول کرد و رفت و هم اوطور که سیمرغ گفته بید، تل و تازیه برا دَدَش اُوُرد.

خلاصه باز یِه چن وَخ گذشت. باز دوبارته [دوباره] پیرزنه پیداش شد. دید بعله، تل و تازیم اُورده. به دختره گف: تو که کاکا به ای زرنگی داری، بِش بیگو تا برات مادیون چل‌کره‌ام [چهل کره را هم] بیاره. او مادیون ای قد [این قدر] قشنگه که آدم حظ میکنه.

باز شوم که شد وُ شوم و شوشونه خوردن، ددهه به کاکایه گف: میگن یه مادیونی هِست که چل تا کره داره. ای [اگر] مونه [من را] دوس داری، بره برام بیارش تا هر وخ تو نیستی مونم باش [من هم با آن] سرگرم بِشُم. کاکایه‌ام قبول کرد و باز صُبا به‌راه‌افتاد. دوبارته سیمرغ بش رسید و گف: هان، باز چه خبره؟ پسره‌ام براش داستانه تعریف کرد. سیمرغ بِش گف: پُش ای کوه، یِه چشمه‌یه. مادیون چل‌کره برای او خوردن میا پهلی او چشمهِ، اما پهلی چشمهِ، یه دیوه که چن ساله از درد دِنداهاش داره می‌ناله. اَی یکّیه [یکی را/ کسی را] اونجه [انجا] ببینه، می‌کشش. او دیوه نیم‌دونه که یه دَرَخت بغل همو چشمه‌یهِ، که زیدیش [صمغش] برا دردِ دِندَش [دنده‌اش] خوبه. تو باید یه ذره اَ زیدیا او دَرخته تر کنی و یواش بمالی رو دِندَش. او وخ دیوه خودش بت میگه که باید چی‌کار کنی. پسره‌ام قبول کرد و رف.

کاکاهه رفت و رف تا رسید به همو چشمهِ که سیمرغ گفته بید. نِزیک چشمهِ که رسید، دید یه دیو مِث شیر داره نعره می‌کشه. آروم آروم خوچّه [خودش را] رسوند به درخته و یه ذرّه اَ زیدیا درخته کند و خیس کرد و اَ پش سر دیوه، یواش مالید رو پهلیش. دیوه انگار اَ بال آسمون اوفتاد رو زیمین [زمین]. خووش رف [خوابش رفت]. یِه چار پَین [پنج] ساعت خوو بیدو؛ وختی که وَخساد به پسره گف: حالا که درد مونه درمون کردی، بیگو بینم چی‌چی می‌خایی؟ پسره‌ام داستانه بِش گف. دیوه گف: اول بیل [بگذار] تا تونه مث یه سوزن کنم که بچّاهام نبیننت. بعدم بیدون که مادیون چِل‌کره، ظورا [ظهرها] می‌آ اینجه او بخوره. تو باید هر دفه که مادیونه می‌یا او بخوره، اوه [آب را] گِل کنی. هی اوه گِل کنی تا مادیونه خوب تِشنه بشه. وختی خوب تِشنه شد، دیگه حواسش به دور و ورش نیست. او وقت طناف می‌ندازی دور گردنش و اوسارش [افسارش] می‌کنی و می‌کشیش وُ می‌بری. همی طور که اونه می‌بری، چل تا کرَّشم [کره‌اش هم] پی‌ش [به دنبالش] می‌یان.

خلاصه، دیوه پسرهٔ به شکل اولش درأورد و پسره هم اوجوری‌که دیوه گفته بید، مادیون چل کره‌یم برای دَدَش اُوُرد. باز چن روز گذشت و دوبارته پیرزنه پیداش شد. پیرزنه دید نه، فایده نداره. به دختره گف: تو تا حالا هر چی خواستی برا خودت خواستی. امشو که کاکات اومد، بش بیگو، تو هم باید یه سر و سامونی بیگیری. اَی گو [گفت] کیه بیستونُم، بیگو، گل مولایه.

هیچی، باز شوم که کاکایه اومد، دوباره دَدِهه شرو کرد به گیروه و زاری کردن و ای‌که [اینکه] تونم [تو هم] باید به فکر خودت باشی و اَ ای حرفا. کاکایه‌م قبول کرد و باز صُبا به راه افتاد. باز سیمرغ بش رسید و بش گف: هان، کجا؟ پسره‌یم براش داستانه تعریف کرد. سیمرغ بش گف: دختر گل مولا، پش هف کوه سیاهه. از اینجه باید بری تا برسی به کوه هفتم. به کوه هفتم که رسیدی، می‌بینی تمام سنگا او کوهه، آدمایی ین که رفتن اونجه وُ سنگ شدن. وختی به او کوهه رسیدی، یه داد بزن. داد اوله که زدی، تا زونی اسبت سنگ میشه، اما نترس. یه دفه دیگه داد بزن. دفه دوم که داد زدی تا زین اسبت سنگ میشه، اما بازم نترس. یه دفه دیگه داد بزن. دفه سوم که داد زدی، دختر گل مولا پیداش میشه. تو باید دستِ دِراز کنی و دختره‌یّ سُوار اسبت کنی. وختی دختره‌یِ سُوار اسب کردی، باز دوبارته، اسبت مث روز اولش میشه. وَرِش می‌داری و می‌یایی.

خلاصه، پسره رفت و به ای طریق، دختر گل مولایم اُوُرد. بعد چن روز باز پیرزنه پیداش شد. دید بعله، گل مولایم آورده و دیگه کاری ا دستش ساخته نیس. گف: مو اَ طرف شاعباس اومدم، شمایه به میمونی [مهمانی] دعوت کنم. دختره و پسره و گل مولایم قبول کِردند.

شوم که شد هر سه تاشون رفتن به قصر شا. بعد از ایکه شوم و شوشونه خوردن. شاعباس گف: هر کی باید امشو سرگذشت خوچّه تعریف کنه. گل‌مولا گف: اَی شا اجازه بده، مو سرگذشت همه یونایه [همهٔ این‌ها را] تعریف می‌کُنُم؟ شاعباس که تعجب کرده بید، گف: عجب! بیگو بینیم. گل مولا شروع کرد که یه روزی بید و یه روزگاری بید. او دوراها قِدیم، شاعباس، بعضی شُوا، یه دس لِباس کونه می‌کِرد ورش و می‌رف تو شر تا ببینه چه خبره. کی به کیه و مردم چی‌طوری زندگی می‌کنن. پش سر شا چی‌چی میگن و مَموراش با مردم چی‌طوری رفتار می‌کنن. یکی اَ او شُوا که شاعباس همی‌طوری داش تو شهر قدم می‌زد و جلو می‌رف، رفت و رف تا رسید به پایین شهر. اونجه که مردم فقیر بیچاره زندگی می‌کردن. نزدیکا خونه یه جولا رسید. دید دخترا جولا دارن با هم حرف می‌زنن و... خلاصه داستان زاییدن دخترِ جولا و ای‌که بچّاهاشه دُزّیدن و جاشون دو تا تیله‌سگ هِشتن و بچّاهاکه‌ی یه سیمرغ بزرگ کرد و بچاهاکه هم همیناین که اینجه نشستن و دختر جولایم زنده‌یُ و... همهٔ تعریف کرد. شاعباس که دیگه گیروش گرفته بید، دستور داد که برن و دختر جولایه اَ گچ دربیارن و بیارنش و او زنان بدجنسم به سزای عملشون برسونن. بعله، عزیزُم هر کی هر کار بکنه به خودش می‌کنه. شو و روز دوروغ نی.

۲-۳. عناصر داستان در افسانهٔ دختر جولاه

۲-۳-۱. طرح یا هستهٔ داستان (plot)

پیوستگی منظّم اعمال و حوادث داستان که مبتنی بر رابطهٔ علّت و معلولی است، طرح داستان نام دارد(نک: شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۶۲). طرح به سلسله‌حوادث داستان وحدت هنری می‌بخشد و آن را از آشفتگی می‌رهاند. برای پیداکردن طرح یا هستهٔ داستان، غالباً از سؤال «چرا؟» استفاده‌می‌کنند (نک: ذوالفقاری، ۱۳۹۷: ۹۱) تا به آن فکر اصلی و مسلط بر هر داستان برسند؛ فکری که در تمام داستان همچون رشته‌ای کشیده‌شده و حوادث در گرداگرد آن پدیدمی‌آیند.

طرح افسانهٔ دختر جولاه، بدجنسی و شرارت و نتایج حاصل از آن است و بر همین اساس اغلب حوادث در اطراف طرح (هسته) شکل‌گرفته‌اند و تقریباً روابط بین حوادث بر اساس طرح تنظیم شده و این موضوع برخلاف نظر برخی از محققان است که معتقدند طرح در افسانه‌ها چندان قاعده‌مند و سازمان‌یافته نیست؛ یعنی روابط علّی و معلولی در افسانه‌ها ضعیف است(نک: نعمت‌اللهی، ۱۳۸۶: ۴۹). اما در پاسخ به سؤالِ «بعد چه می‌شود؟» هم باید گفت پیرنگ افسانهٔ دختر جولاه، پرگره است و شنونده به راحتی نمی‌تواند ادامهٔ داستان را پیش‌بینی کند و از این جهت می‌توان گفت پیرنگ افسانهٔ دختر جولا پیرنگی پیچیده است؛ یعنی ترکیب و توالی حوادث در بستر زمان افسانه‌ها شکل گرفته و این پیچیدگی متناسب با افسانه‌هاست.

۲-۳-۲. کنش‌ها

در داستان‌های عامّه، کنش‌ها باعث برجسته‌شدن و نمایان‌شدن شخصیت قهرمانان می‌شوند. داستان‌های عامّه غالباً پرکنش و پرحادثه‌اند و کنش‌ها در آن‌ها متنوع و رنگارنگ است. نبرد با موجودات افسانه‌ای، سفرهای دور و دراز، جنگ با دیوان و غولان، تلاش برای باطل‌کردن سحرها و جادوها، توطئه‌گری، خنثی‌کردن توطئه‌ها، عاشق‌شدن، ازدواج‌کردن و... مهم‌ترین کنش‌های افسانه‌های عامّه‌اند. در افسانهٔ دختر جولاه نیز مهم‌ترین کنش‌ها عبارت‌اند از: توطئه، بدجنسی، جادوگری، تلاش برای برداشتن رقیب، تلاش برای برآوردن آرزوها، درگیرشدن با دیو، خود را در خطر افکندن، به استقبال خطر رفتن، جان‌نثاری، سفرکردن، برپاکردن بزم و... بنابراین کنش‌ها در این افسانه فراوان و متنوع‌اند؛ به عبارت دیگر، پردازندهٔ این افسانه برای مهیج‌کردن آن به خوبی از این تکنیک (کنش‌های متنوع) بهره برده‌است؛ البته کنش‌ها را بر اساس شخصیت‌ها هم می‌توان بررسی‌کرد که در آن صورت، کنش‌ها با شخصیت‌ها هماهنگی خوبی دارد. پسر در این افسانه با کنش‌هایی همچون نبرد با دیوان، فداکاری، به آغوش خطر رفتن و خواهر با کنش‌هایی همچون درخواست‌های مکرر، فریب‌خوردن از جادوگر و... تناسب دارند. بخش مهمّی از کنش‌های افسانه‌ها

را جدال‌ها تشکیل‌می‌دهند. در افسانهٔ دختر جولاه نیز جدال‌ها بسیارند، اما همانند اغلب افسانه‌ها، جدال‌ها بیرونی، پرشتاب و بی‌درنگ‌اند و در یک فضای تخیّلی صورت‌می‌گیرند. پسر، سیب سخن‌گو، تل و تازی، مادیان چهل‌کره و گل مولا را با سرعت به‌دست‌می‌آورد.

۲-۳-۳. زاویهٔ دید

زاویهٔ دید در افسانهٔ دختر جولاه همانند اغلب افسانه‌های عامّه، سوم شخص مفرد است؛ یعنی راوی بیرون از داستان است و دانای کل؛ یعنی از تمام ماجرا مطلع است. راوی، افسانه را با گزارهٔ قالبی «روزی بود و روزگاری بود» شروع می‌کند و با دو جملهٔ اندرزی «هر کسی هر کار بکند، به خودش می‌کند» و «شب و روز دروغ نیست» به‌پایان‌می‌رساند. راوی همچنین در نقل روایت، آن‌گاه که می‌خواهد بخش دیگری از افسانه را روایت‌کند از واژگان و عبارت‌های «خلاصه» و «هیچی» استفاده‌می‌کند. عبارت «هیچی» که در معنای «هیچ چیز» است در گویش راوی به معنای همان «خلاصه» و «ادامهٔ داستان» است و در منطقهٔ راوی، گویشوران گاه در صحبت‌های خود نیز از آن استفاده‌می‌کنند.

۲-۳-۴. شخصیت‌ها

شخصیت‌ها را در این افسانه می‌توان از چند منظر تقسیم‌بندی کرد:

الف) بر اساس نوع: که به دو نوع انسان و غیرانسان تقسم می‌شوند و بر این اساس، شاه‌عباس، دختر جولاه، جولاه، پسر و دختر، پیرزن جادوگر، زنان شاه و نزدیکان شاه انسانی‌اند و سیمرغ و دیو غیرانسانی.

ب) بر اساس نقش: که به دو نوعِ واقعی (عادی) و غیرواقعی (تمثیلی) تقسیم می‌شوند و در این صورت، نقش شاه‌عباس، زنان وی، نزدیکان وی عادی‌اند، اما نقش پسر غالباً غیرعادی است؛ چون اغلب کنش‌های وی با نوعی خرق عادت همراه‌اند.

ج) بر اساس منش: که به دو گونهٔ ساده (یک‌بعدی) و چندبعدی تقسیم می‌شوند. به جز شاه‌عباس که در بخشی از افسانه او نیز به جادوگران متوسّل‌می‌شود، منش سایر شخصیت‌ها، ساده است.

د) بر اساس رفتار: که به دو نوع ایستا و غیرایستا تقسیم می‌شوند. ایستا به این معنی است که قهرمانان یا خوب‌اند یا بد و آنکه خوب است تا پایان داستان خوب است و آنکه بد است نیز تا پایان داستان بد است. در این افسانه، زنان شاه و جادوگران جزو شخصیت‌های منفی‌اند که تا پایان داستان، بد باقی‌می‌مانند و سرانجام مجازات می‌شوند؛ در مقابل پسر و دختر، خوب‌اند و تا پایان داستان هم خوب باقی‌می‌مانند؛ البته در این افسانه، سیمرغ نیز با کنش‌های مثبت و ماورائی همچنان تا آخر افسانه خوب و یاریگر است.

شخصیت‌ها را بر اساس کنش‌های بیرونی یا درونی نیز می‌توان بررسی‌کرد که در آن صورت باید گفت اغلب کنش‌ها در این افسانه بیرونی‌اند؛ یعنی قهرمانان برون‌گرایند و این موضوع در اغلب افسانه‌های عامّه دیده‌می‌شود. شخصیت‌ها در این افسانه بی‌نام‌اند. جولاه، دختر جولاه، پسر و دختری که از دختر جولاه متولد می‌شوند، زنان شاه، نزدیکان شاه، پیرزن جادوگر همگی بی‌نام‌اند. از این جمع، فقط شاه‌عباس نام دارد که آن هم احتمالاً فقط «شاه» بوده و بعدها از حیث معروف‌بودن و کارهایی که شاه عباس در دوران حکومتش انجام داده، به داستان‌های عامه وارد شده و جای «شاه» را گرفته‌است(نک: حسین پور، ۱۳۹۱: ۱۹۹- ۲۰۱). وانگهی پردازشگران این افسانه برای معرفی شخصیت‌ها از صفات جادوگر، کاکل‌زری، سخن‌گو، چهل‌کره و گل مولا استفاده کرده‌اند؛ صفاتی که غالباً از ناشناختگی، افسانه‌ای و غیرقابل دسترس‌بودن حکایت‌می‌کنند.

۲-۳-۵. مقدمه‌چینی، گره‌افکنی، درگیری، دلهره (تعلیق)، اوج، گره‌گشایی و فرود

معمولاً افسانه‌های عامّه با یک گره اصلی آغاز می‌شوند و قهرمان برای گشودن آن تلاش می‌کند و مقدمه در آن چندان طولانی نیست و بر همین اساس، اوج و گره‌گشایی، پس از ماجراهایی افسانه‌ای، بسیار پرشتاب انجام‌می‌شوند. در افسانهٔ دختر جولاه، مقدمه‌چینی، همان گشت‌وگذار شبانهٔ شاه‌عباس است با لباس مبدّل و شنیدن سخنان دختر جولاه؛ این مقدمه‌چینی به‌سرعت با ازدواج شاه و دختر جولاه طی‌می‌شود و با به‌دنیاآمدن دو فرزند از دختر جولاه و جایگزین‌کردن دو توله‌سگ به جای آن‌ها، گره اصلی افکنده‌می‌شود؛ اگر چه این گره با گیج‌گرفتن دختر جولاه به کناری نهاده‌می‌شود و پردازشگر با داستان عبور شاه‌عباس از محل زندگی دختر و پسر، صحنهٔ جدیدی را می‌آراید که در آن صحنه، گره اصلی برای شاه عباس، برداشتن پسر از پیش پا است و برای پسر گره عبارت است از برآوردن آرزوهای خواهر، اما در هر حال، پردازشگر به‌خوبی از عناصر گره‌افکنی و ایجاد دلهره و اضطراب در شنونده بهره برده و با آگاهی از پردازش افسانه‌ها، هنرمندانه صحنه‌های اوج، گره‌گشایی و فرود افسانه را به پیش برده و افسانهٔ دختر جولاه از این نظر نیز، افسانه‌ای به‌سامان است.

۲-۳-۶. زمان و مکان

زمان و مکان در افسانه‌ها، مبهم، کلّی، عام و رازآمیز است(نعمت‌اللهی، ۱۳۸۶: ۵۰). در افسانهٔ دختر جولاه نیز زمان و مکان مبهم است. درست است که در این افسانه به زمان شاه‌عباس اشاره شده، اما چنانکه گفته شده، شاه‌عباس را احتمالاً بعدها به جای لفظ «شاه» گذاشته‌اند؛ وانگهی موجوداتی مثل سیمرغ، دیو، سیب سخن‌گو، تل و تازی و مادیان چهل‌کره نشان می‌دهند که زمان در این افسانه مبهم است؛ یعنی به طور قطع نمی‌توان گفت این افسانه در چه زمانی اتفاق افتاده‌است. مکان نیز در این افسانه نامعلوم است. شهری که شاه‌عباس در آن به گشت‌وگذار می‌پردازد و نجوای دو دختر جولاه را

می‌شنود، ناشناخته است؛ به‌ویژه آنکه از جاهایی سخن به میان می‌آید که در آنجاها هنوز دیو وجود دارد و قهرمان با سیمرغ در ارتباط است و جادوگران با سحر و جادو از نهانی‌ها خبرمی‌دهند و ... مواردی که جز در مکان‌های ناشناخته و افسانه‌ای در جایی دیگر یافت‌نمی‌شوند.

۲-۳-۷. زبان و بیان

زبان و نحوهٔ بیان قهرمانان در افسانه‌های عامّه، همان زبان و بیان راوی است؛ به عبارت دیگر، پادشاه و عامّی، وزیر و وکیل، پیرزن جادوگر، دختر و پسر و سیمرغ همه با یک زبان سخن می‌گویند و آن زبان، زبان راوی است. در افسانهٔ دختر جولا نیز راوی است که صحنه‌ها و ماجراها و گفت‌وگوها را روایت می‌کند و قهرمانان افسانه، جز به‌ندرت سخن نمی‌گویند.

از آنجا که زبان و نحوهٔ گفت‌وگوی قهرمانان در افسانهٔ دختر جولاه همان زبان و گفتار راوی است؛ بنابراین برای تعیین زبان و گفتار این افسانه باید به سراغ زبان و گفتار راوی رفت. به همین دلیل زبان در این افسانه، زبان فارسی گفتاری است؛ یعنی زبانی ساده، روان و صمیمی که در آن کلمات شکسته می‌شوند؛ ارکان جمله جابه‌جا می‌شوند و در آن، کلمات و تعابیر گفتاری و محاوره‌ای فراوان است. جملات کوتاه‌اند؛ حذف‌های معنوی و تکرار افعال و واژگان، چندین بار دیده می‌شود و چنانکه گفته شد در آن از تعابیر و واژگان گفتاری نظیر بید به جای بود؛ رَف به جای رفت؛ گُف، به جای گفت؛ هِشت، به جای گذاشت؛ اِستَد به جای گرفت؛ وَرداشت، به جای برداشت؛ هیش‌کی به جای هیچ کس؛ یِه به جای یک؛ اَی به جای اگر؛ اَ به جای از؛ هَموسا به جای همان وقت؛ شوم به جای شب؛ چی‌چی، به جای چه چیزی؛ مَمور به جای مأمور؛ شندره به جای ژنده و مندرس؛ گیروه به جای گریه؛ اونجه به جای آنجا؛ اینجه به جای اینجا؛ بِچّاهاکه به جای بچه‌ها (در حالت معرفه)؛ زنا به جای زن‌ها؛ شا به جای شاه؛ خوچّه به جای خودش را؛ بش به جای به او؛ زونی به جای زانو؛ چِل به جای چهل؛ چوق به جای چوب؛ جوق به جای جوی؛ زیدی به جای صمغ؛ هیش‌کی به جای هیچ کس؛ نیمِ‌پشت به جای نمی‌گذاشت؛ وَخ به جای وقت؛ خوچّم به جای خودش هم و... وانگهی چنانکه گفته شد در این زبان، تعابیر عامیانه نیز دیده می‌شود، تعابیری همچون کنار کشیدن کسی در معنای با کسی در یک گوشه سخن گفتن و... .

۲-۳-۸. درون‌مایه و مضمون

فکر اصلی و مسلط در این افسانه در بُعد اخلاقی، برتری راستی و درستی است و اینکه «بار کج هرگز به منزل نمی‌رسد.» این مضمون در بسیاری از افسانه‌های عامّه وجود دارد. ضدقهرمانان برای رسیدن به مقاصد شوم خود، به حیله، تزویر، جادو و ناجوان‌مردی متوسّل می‌شوند و در مقابل قهرمانان با صداقت و پشتکار و توکل بر خدا، آن بداخلاقی‌ها را خنثی می‌کنند و به جایشان خوش‌اخلاقی، نیکی، گذشت و فداکاری و راستی و درستی را ترویج‌می‌دهند. در افسانهٔ دختر جولاه نیز ضدقهرمانان در

لباس حرمسرای شاه‌عباس و پیرزنان جادوگر، با بدجنسی کودکان دختر جولاه را می‌ربایند؛ به جای آنان دو توله‌سگ قرارمی‌دهند و باعث آوارگی و در معرض مرگ قرارگرفتن دختر جولاه و دو بچهٔ او می‌شوند، اما چون خداوند چیز دیگری در سرنوشت آنان مقدّر فرموده، دو کودک به‌وسیلهٔ سیمرغ بزرگ می‌شوند و پس از آن نیز نقشه‌های ضدقهرمانان، یکی پس از دیگری خنثی می‌شود؛ البته پردازشگران این افسانه به صورت ضمنی از مضامینی همچون فاصلهٔ طبقاتی، فقر، بی‌عدالتی و توسّل به سحر و جادو نیز سخن گفته‌اند. زنان پادشاه تحمّل این را ندارند که دختری از طبقات محروم جامعه، زن پادشاه شود، به همین دلیل به بدجنسی و شرارت و سحر و جادو روی می‌آورند؛ کارهایی که در اغلب دربارها مصداق داشته‌است. از مضامین دینی برجسته در این افسانه نیز می‌توان به تقدیرباوری اشاره‌کرد؛ مضمونی که در بسیاری از داستان‌های عامّه به کرّات تکرار شده‌است. پردازشگران افسانه‌های عامّه متأثر از تعالیم دینی، معتقد بودند که سرنوشت محتوم و قطعی است و تغییرناپذیر، بنابراین هیچ کس نمی‌تواند آن را تغییر بدهد. در این افسانه نیز این بن‌مایه قوی و برجسته است.

۲-۴. چگونگی پرداخت عناصر افسانه در قصهٔ دختر جولاه

۲-۴-۱. خرق عادت و شگفت‌زدگی

خرق عادت و عادت‌شکنی یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های افسانه‌هاست؛ به گونه‌ای که غالباً این ویژگی، غیرواقعی بودن افسانه‌ها را بیشتر نمایان می‌کند(نک: پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۱۳۲). در افسانهٔ دختر جولاه هم خرق عادت نمایان و برجسته است. گچ‌گرفتن دختر جولاه و زنده‌ماندن او پس از چندین سال، بزرگ‌شدن دو کودک به وسیلهٔ سیمرغ، صحبت‌کردن با سیمرغ، خبریافتن از نهانی‌ها به‌وسیلهٔ جادوگران، سنگ‌شدن افراد و جانوران، محفوظ‌ماندن پسر از چشم دیو در آنجا که برای یافتن سیب سخن‌گو می‌رود و حرف‌زدن پسر با دیو و... این کنش‌ها، با منطق و تجربهٔ علمی سازگاری ندارند و همانند اسطوره‌ها تنها می‌توان آن‌ها را از رهگذر عقاید و باورهای ماورائی مردمان اعصار گذشته توجیه‌کرد؛ به عبارت دیگر، مردم عقاید ماوراء طبیعی خود را به عنوان عاملی شگفت‌آور در افسانه‌ها به کار گرفته‌اند و بدین گونه است که در اغلب افسانه‌ها، موجودات، آفریده‌ها و اعمال غیرطبیعی در ضمن داستانی که داستان‌پردازان می‌سازند، ظهور می‌یابند و درنهایت اینکه، این حوادث و موجودات غیرواقعی، زمینهٔ تخیّلی افسانه‌ها را تقویت‌می‌کنند. ذوالفقاری معتقد است: «آنچه پیرنگ قصه‌های عامّه را قوّت می‌بخشد، شگفت‌آوری قصه‌هاست»(ذوالفقاری، ۱۳۹۷: ۱۰۶). به عبارت دیگر، پردازشگران و راویان افسانه‌های عامّه با به‌کارگیری اعمال و اشخاص عجیب و غریب، شنوندگان را به شگفتی وامی‌دارند، چنانکه در افسانهٔ دختر جولاه، سیب سخن‌گو، تل و تازی، مادیان چهل‌کره، دختر گل

مولا، سیمرغ و دیو همه سبب شگفتی و تعجب شنونده می‌شوند؛ تخیّل او را به کار می‌اندازند و او را در یک بستر افسانه‌ای قرارمی‌دهند، بی‌آنکه شنونده به غیرواقعی‌بودن افسانه فکرکند.

۲-۴-۲. تکرار

تکرار در افسانه‌ها غالباً به معنای تکرار کنش‌ها، صحنه‌ها و توصیفات است. در افسانهٔ جولاه هم بسامد کنش‌های یکسان بالاست. پسر برای به‌دست‌آوردن سیب سخن‌گو به محلی عازم می‌شود که در آنجا دیوی خفته است. کمی بعد، باز برای یافتن مادیان چهل‌کره به جایی می‌رود که در آنجا دیوی وجود دارد، با این تفاوت که این دیو بیدار است و از درد می‌نالد. پسر چهار بار برای برآوردن آرزوهای خواهرش به مهلکه‌هایی می‌رود که تقریباً شبیه به هم‌اند؛ یعنی مهلکه مانعی است که پسر با کمک‌گرفتن از سیمرغ از آن عبورمی‌کند و با توجه به اینکه در تمام این موارد، شخصیت اصلی ایستا و ثابت است، تکرار کنش‌ها شاید موجب ملال شود، اگر چه راویان با آب‌وتاب دادن به صحنه‌ها و بیان هیجان‌انگیز خود، مانع ایجاد ملال و خستگی در شنونده می‌شوند.

۲-۴-۳. تصادف، تقدیر و سرنوشت

در افسانهٔ دختر جولاه، تصادف بیشتر آنجا رخ‌می‌دهد که سیمرغ نمودار می‌شود. می‌دانیم که در شاهنامه هم سیمرغ زال را بزرگ کرده و دستِ‌کم در سه موضع به فریاد او رسیده‌است، اما در هر سه موضع، این زال است که با آتش‌زدن بخشی از پر سیمرغ او را به یاری فرامی‌خواند، درحالی‌که در افسانهٔ دختر جولاه در هر چهار مرحله، سیمرغ به صورت تصادفی جلو قهرمان ظاهرمی‌شود و او را راهنمایی‌می‌کند. در بحث تقدیر هم باید گفت، تقدیرباوری و اعتقاد به محتوم‌بودن سرنوشت یکی از بن‌مایه‌های اساسی افسانه‌ها و قصه‌های عامّهٔ فارسی است، به‌ویژه که در گذشته، افکار غالب مردم به منبع ایمان وصل بود و به مشیّت و قضا و قدر اعتقاد راسخی داشتند. در افسانهٔ دختر جولاه نیز این باور برجسته است. سراسر افسانه توضیح این باور است که تا خدا نخواهد، برگی از درختی نمی‌افتد و هر کسی هر کاری بکند، نتیجهٔ آن را خواهددید و این موضوع چنانکه گفته‌شد در بسیاری از افسانه‌های ایرانی دیده‌می‌شود.

۲-۴-۴. تقابل‌های دوگانه (دوآلیسم یا ثنویّت)

قائل‌بودن به دوگانگی و ثنویّت ریشه در گذشته‌های بسیار دور تفکر بشر دارد. این باور در برخی از ادیان و نحله‌های مذهبی و فکری بسیار پررنگ است. این موضوع متأثر از عوامل مختلف در افسانه‌ها و قصه‌های عامّه نیز ظاهر شده‌است. تقابل‌های خیر و شر، دوست و دشمن، قهرمان و ضد قهرمان، دیو و پهلوان، ایرانی و انیرانی، مسلم و مشرک، کهنگی و نوی و... نمونه‌هایی از آن باور و اعتقاد است. در افسانهٔ دختر جولاه هم این تقابل‌گرایی در چهرهٔ قهرمان و ضدقهرمان خود را نمایانده‌است.

پسر به عنوان یکی از قهرمانان اصلی این افسانه در برابر جادوگران دربار قرارمی‌گیرد. فداکاری، جان‌بازی و صداقت در برابر بدجنسی، جادوگری و دروغ‌گویی قرار دارد. زودباوری دختر در برابر بردباری و تأمل پسر قرارمی‌گیرد و درنهایت این جبههٔ راستی و درستی است که پیروز می‌شود؛ به عبارت دیگر، پردازشگران و راویان قصه‌های عامّه با بهره‌گیری از این تقابل‌ها به‌خوبی پیروزی حق بر باطل را مجسم ساخته‌اند و از این منظر نیز افسانه‌های عامّه قابل نقد و بررسی‌اند.

۲-۴-۵. استقلال حوادث و فراموش‌کردن فاصله‌های زمانی

در بسیاری از افسانه‌های عامّه، برخی از حوادث و اتفاقات را می‌توان حذف‌کرد و این بدان معنا است که این حوادث، استقلال دارند و اگر چه در طولِ حوادثی دیگر قراردارند، اما به گونه‌ای نیستند که مانند حلقه‌های زنجیر به هم وصل باشند. در افسانهٔ دختر جولاه آنجا که دختر، طیّ چهار درخواست به ترتیب از برادرش سیب سخن‌گو، تل و تازی، مادیان چهل‌کره و گل مولا را می‌خواهد، درخواست‌های اول تا سوم استقلال دارند؛ یعنی می‌توان از این سه درخواست، درخواست دوم و سوم (سیب سخنگو و تل و تازی) را حذف‌کرد، بدون آنکه آسیب چندانی به اصل داستان بخورد؛ وانگهی در این استقلالِ حوادث، گاه فاصله‌های زمانی هم فراموش‌می‌شود. در افسانهٔ دختر جولاه، بعد از آنکه شاه‌عباس از حقیقت ماجرا خبردار می‌شود، دستورمی‌دهد زنش را از گچ بیرون بیاورند، بدون اینکه مشخص شود، دختر جولاه بعد از آن‌همه سال چگونه زنده مانده و این موضوع در بسیاری از افسانه‌های عامّه دیده‌می‌شود، چون زمان در افسانه‌ها مبهم است.

۲-۴-۶. فشردگی حوادث

اگر مطابق با داستان‌نویسی جدید کسی بخواهد بخش عمده‌ای از یک زندگی را در قالب داستانی بنویسد، حجم آن، زیاد خواهدشد؛ به‌ویژه آنکه بخواهد از تولد تا بلوغ و ازدواج یک یا چند شخصیت را در آن بگنجاند، درحالی‌که در افسانه‌ها با اینکه راویان و پردازشگران، گاه تمام زندگی یک یا چند نفر را در افسانه‌ای می‌گنجانند، اما افسانه معمولاً به بلندی یک داستان یا رمان نمی‌رسد؛ به عبارت دیگر، حوادث و رویدادها در افسانه‌ها در کمال فشردگی و اختصار بیان‌می‌شوند. در این اختصار به بسیاری از رویدادها و جزئیات اشاره‌نمی‌شود. در افسانهٔ دختر جولاه نیز به رویدادهایی همچون چگونگی بزرگ‌شدن کودکان به وسیلهٔ سیمرغ، چگونگی خانه‌ساختن آن‌ها، چگونگی زنده‌ماندن دختر جولاه، دربار و رویدادهای آن در طول داستان و... اشاره نشده و آن حوادثی هم که در افسانه آمده‌اند، در نهایت اجمال و اختصار بیان شده‌اند.

۲-۴-۷. تشابه بن‌مایه‌ها (موتیف‌ها)

در بسیاری از افسانه‌ها بن‌مایه‌هایی وجود دارد که با اندکی تفاوت در سایر افسانه‌ها نیز دیده می‌شود. از این بن‌مایه‌ها، شخصیت یا الگوی معینی وجود دارد که به صور گوناگون در ادبیات و هنر تکرار می‌شود. در بسیاری از قصه‌های عامّه، بن‌مایه دختر زشتی است که به شاهزاده خانمی زیبا بدل می‌شود(نک: داد، ۱۳۸۷: ۸۵). برخی دیگر از بن‌مایه‌های قصه‌های عامّه عبارت‌اند از: حضور سیمرغ و کمک‌کردن او به قهرمان، وجود دیوان و غولان، پیش‌آمدن آزمایش‌های دشوار، پیش‌گویی، داروهای شگفت‌انگیز، آرزوهای بلند، سفرهای طولانی، حرف‌زدن موجوداتی مثل دیو، تبدیل‌شدن به سنگ، پنهان‌شدن از دیده‌ها و... .

در افسانهٔ دختر جولاه، گشت‌زنی شاه‌عباس در لباس مبدّل، وجود سیمرغ، وجود دیوها، پیش‌گویی، جادوگری، پیش‌آمدن آزمون‌های بزرگ جزو بن‌مایه‌های مشابهی‌اند که در افسانه‌های دیگر نیز وجوددارند. سیمرغ در این افسانه، همچون داستان زال، پرورش‌دهندهٔ دو کودک است؛ آنان را بزرگ می‌کند و راه و رسم زندگی و شکار را به ایشان می‌آموزد. کودکان از سیمرغ خداحافظی‌می‌کنند. سیمرغ در چهار موضع به کمک پسر می‌آید و او را راهنمایی‌می‌کند. در موضع اول شباهت با داستان رستم و اسفندیار بسیار جالب است. سیمرغ به پسر می‌گوید باید چوب دوشعبه‌ای با خود ببری و حتی سیمرغ خودش با او تا کنار جویی می‌آید و در انتخاب چوب دوشعبه به او کمک می‌کند.

وجود دیوان در این افسانه، یادآور باورهای کهن دربارهٔ غولان و دیوان است؛ به‌ویژه خوابیدن دیوها. پسر وقتی برای به‌دست‌آوردن سیب سخن‌گو می‌رود، دیو خواب است و او نباید کاری بکند که دیو از خواب بیدار شود. در آزمون چهارم نیز وقتی پسر برای یافتن گل مولا می‌رود، دیو از درد می‌نالد و پسر باید صمغی بر پهلوی او بگذارد تا دیو آرام بگیرد و بخوابد. با این توضیح که دیو و خواب آن به عنوان یک بن‌مایهٔ تکراری در بسیاری از افسانه‌های عامّه وجود دارد تا جایی که در چهارمحال‌وبختیاری وقتی کسی خیلی می‌خوابد به او می‌گویند: «مثل دیو می‌خوابد».

داشتن آرزوهای دور و دراز هم یکی از بن‌مایه‌های تکراری در افسانه‌هاست. مارزلف در کتاب طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی، در شرح تیپ ۸۷۹g از سه دختری یاد می‌کند که هر کدام آرزوهایی دارند و از این سه، دختر سوم آرزو دارد شاه نوکری وی را بکند و... (نک: مارزلف، ۱۳۷۶: ۱۶۷). در افسانهٔ دختر جولاه، آرزوها بیشتر از زبان خواهر و در خطاب به برادر بیان‌می‌شوند و برادر، هر چهار آرزوی خواهر را برآورده‌می‌کند.

پیش‌آمدن آزمون‌ها و آزمایش‌های دشوار هم یکی از بن‌مایه‌های تکراری در افسانه‌هاست. در افسانهٔ دختر جولاه، این بن‌مایه در چهار مرحله رخ می‌نماید و برادر برای برآوردن آن آرزوها، عازم کوه و کوهسار می‌شود و از هر چهار آزمون سربلند بیرون‌می‌آید.

داروها و مرهم‌های جادویی هم یکی از بن‌مایه‌های افسانه‌هاست. در شاهنامه نوشدارو و گیاهان شگفت‌انگیز نمونهٔ بارز این بن‌مایه‌اند. در افسانهٔ دختر جولاه هم درختی که صمغش درد پهلوی دیو را آرام می‌کند و دیو با اینکه در زیر آن درخت خوابیده، اما از آن خبر ندارد، تکرار همین بن‌مایه است.

پیش‌گویی نیز یکی از آن بن‌مایه‌هاست که در افسانهٔ دختر جولاه در چند جا آشکار می‌شود. اول آنجا که دختر جولا از زایمان آیندهٔ خود خبر می‌دهد. دوم آنجا که جادوگران نیز آیندهٔ دختر جولاه را تأیید می‌کنند.

تبدیل‌شدن قهرمان به موجود یا شیئی که دیگران نتوانند او را ببینند، نیز از بن‌مایه‌های تکراری افسانه‌هاست که در افسانهٔ دختر جولاه هم دیده‌می‌شود. در سفر سوم که پسر برای به‌دست‌آوردن مادیان چهل‌کره می‌رود، دیو او را به شکل سوزنی درمی‌آورد تا بچه‌های دیو نتوانند او را ببینند. ذوالفقاری این بن‌مایه را بازتاب اعتقاد به تناسخ در آیین‌های هندوان می‌داند که از آن طریق به قصه‌های ایرانی راه پیدا کرده‌است(نک: ذوالفقاری، ۱۳۹۷: ۱۱۶).

تعقیب شکار یا حیوانات، جادو و جادوگری، وجود موجودات مددکار، وجود اعداد مقدس (هفت در ترکیب هفت کوه و چهل در واژهٔ مادیان چهل‌کره)، وجود رقیب، سفرکردن، شبگردی شاهان در لباس مبدّل، شکارگری و مکر زنان نیز از بن‌مایه‌هایی هستند که هر کدام به نوعی در افسانهٔ دختر جولاه دیده‌می‌شوند.

۲- ۵. ریخت‌شناسی افسانهٔ دختر جولاه بر اساس الگوی پراپ

یکی از پژوهش‌هایی که در سال‌های اخیر بر روی افسانه‌ها و قصه‌های عامّه صورت گرفته، تحلیل و بررسی آن‌ها از منظر الگوی ریخت‌شناسی قصه‌ها اثر پراپ است. ولادیمیر پراپ (۱۸۹۵- ۱۹۷۰) در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌ها معتقد است نام قهرمانان و صفات آن‌ها تغییرمی‌کند، اما خویشکاری‌های آن‌ها تغییرنمی‌کند، بنابراین در تجزیه و تحلیل قصه‌ها باید به دنبال کارکردهای ثابت (خویشکاری‌ها) بود (نک: پراپ، ۱۳۶۸: ۲۱ و ۵۲). ذوالفقاری در توضیح الگوی ریخت‌شناسی پراپ می‌نویسد: «در قصه‌ها، فقط ۳۱ کارکرد است که همیشه در ترتیب و توالی یکسان ظاهر می‌شود؛ البته امکان دارد شخصیتی بیش از یک خویشکاری پیداکند و یا چند نفر یک خویشکاری بیابند؛ لازم نیست هر قصه‌ای تمام این خویشکاری‌ها را داشته‌باشد، بلکه می‌تواند چند تا از آن‌ها را شامل شود» (ذوالفقاری، ۱۳۹۷: ۲۰۷).

بر این اساس، افسانهٔ دختر جولاه نیز قابل بررسی است، اما از آنجا که این مقاله بیشتر برای گزارش و بررسی ساختاری و محتوایی این افسانه نوشته‌شده، به این موضوع با تفصیل توجّه نشده، اما به طور اجمالی می‌توان‌گفت بررسی افسانهٔ دختر جولاه بر اساس الگوی پراپ نشان‌می‌دهد که این افسانه تقریباً تمام خویشکاری‌ها یا کارکردهای ثابت را دارد؛ البته در ترتیب و توالی آن‌ها جای حرف هست؛

وانگهی خویشکاری‌ها صرفاً مربوط به قهرمان اصلی اثر نیستند و ممکن است از شخصیت‌های دیگر افسانه سر زده باشند. با این توضیحات، ریخت‌شناسی افسانهٔ دختر جولا به شکل زیر ارائه‌می‌شود:

ریخت‌شناسی افسانهٔ دختر جولاه بر اساس الگوی پراپ			
ردیف	عنوان	خویشکاری	نشانه
۰	صحنهٔ آغازین		α
۱	غیبت	شاه عباس از قصر خارج می‌شود.	β
۲	نهی	دختر جولاه از گفتن اینکه دو فرزند کاکل زری می‌زاید، نهی‌می‌شود.	γ
۳	نقض نهی	یکی از نزدیکان شاه، موضوع را به اطلاع زنان شاه عباس می‌رساند.	δ
۴	خبرگیری	زنان شاه عباس با کمک پیرزن جادوگر می‌خواهند خبر موثّقی از زایمان اول دختر جولاه به دست بیاورند.	ε
۵	خبردهی	پیرزن جادوگر اطلاعات لازم را در اختیار زنان شاه عباس قرارمی‌دهد.	y
۶	فریبکاری	زنان شاه‌عباس با بدجنسی دو کودک دختر جولاه را می‌ربایند و به جایش دو توله سگ قرارمی‌دهند.	η
۷	همدستی	دختر جولاه در حین زایمان بیهوش می‌شود و بی آنکه خودش هم از ماجرا خبردار شود، کودکانش ربوده‌می‌شوند.	θ
۸	شرارت	زنان شاه با این کار به دختر جولاه و شاه عباس صدمات روحی و جسمی زیادی واردمی‌کنند.	A
۹	اعلام مصیبت	داستان زاییدن دختر جولاه (دو توله‌سگ) علنی می‌شود و برای همین او را در سر گذرگاه گچ می‌گیرند.	B
۱۰	مقابلهٔ آغازین	دو کودک رهاشده در بیابان با خداحافظی‌کردن از سیمرغ، وارد مرحلهٔ جدیدی از مقابله با حوادث می‌شوند.	C
۱۱	عزیمت	قهرمان داستان (پسر) بارها خانه را برای برآوردن آرزوهای خواهرش ترک‌می‌کند.	↑
۱۲	نخستین خویشکاری بخشنده	پسر برای یافتن سیب سخن‌گو، راهی کوهی می‌شود که درخت سیب سخن‌گو در آنجاست و او در آنجا با وجود دیو، سیب را به‌دست‌می‌آورد و برمی‌گردد. او در این خویشکاری از راهنمایی سیمرغ برخوردار می‌شود.	D
۱۳	واکنش قهرمان	پسر در برابر راهنمایی‌ای که از سیمرغ می‌گیرد، واکنش مثبت نشان‌می‌دهد؛ یعنی موفق می‌شود آزمون‌ها را با سربلندی پشت سر بگذارد.	E
۱۴	تدارک	پسر اختیاردارد از چاره یا فریب را در برآوردن آرزوهای خواهرش استفاده‌کند؛ در یافتن سیب سخن‌گو با چوب دوشعبه، در یافتن تل و تازی با لاشه‌های گوشت، در یافتن مادیان چهل کره با کمک داروی شفابخش و در پیداکردن دختر گل مولا با نترسیدن و فریادزدن و...	F
۱۵	انتقال مکانی یا راهنمایی	پسر به مکان‌هایی که در جست‌وجوی آن‌هاست، راهنمایی می‌شود. چهار بار سیمرغ او را در یافتن مکان‌ها راهنمایی‌می‌کند.	G

ریخت‌شناسی افسانهٔ دختر جولاه بر اساس الگوی پراپ			
ردیف	عنوان	خویشکاری	نشانه
۱۶	کشمکش	پسر با عنوان قهرمان اصلی با شریر یا همان پیرزن جادو به کشمکش پنهان می‌پردازند.	H
۱۷	داغ کردن یا نشانه گذاشتن	سیمرغ بارها نشانه‌هایی در اختیار قهرمان (پسر) می‌گذارد تا از طریق آن نشانه‌ها بتواند به خواسته‌هایش دست‌پیدا کند. چوب دو شعبه، لاشه‌های گوشت، داروی شفابخش و... .	J
۱۸	پیروزی	پسر با برآورده‌کردن تمام آرزوهای خواهر و گذشتن از چهار آزمون بزرگ به پیروزی دست‌می‌یابد و شاه‌عباس و پیرزن جادوگر شکست می‌خورند.	I
۱۹	رفع مشکل یا التیام مصیبت	بدبختی‌های شاه عباس کم می‌شود.	K
۲۰	بازگشت	کم‌کم بازگشت دو فرزند شاه عباس و دختر جولاه نزدیک می‌شود.	↓
۲۱	تعقیب	در افسانهٔ دختر جولاه این تعقیب را شاید بتوان در آنجایی دید که شاه‌عباس با فرستادن پیرزن جادوگر، پسر را تعقیب‌می‌کند تا از بین برود.	P
۲۲	رهایی	پسر با عبور از چهار آزمون سخت، از تعقیب رهایی می‌یابد.	SR
۲۳	ورود ناشناس	پسر ناشناخته به کوه‌ها و جاهایی می‌رود تا آروزهای خواهرش را برآورده کند.	O
۲۴	کار دشوار	دختر از پسر چیزهایی را می‌خواهد که به‌دست‌آوردنشان بسیار دشوار است؛ یعنی همان سیب سخن‌گو، تل و تازی، مادیان چهل کره و دختر گل مولا	M
۲۵	ادعاهای بی‌پایه	قراردادن دو توله‌سگ به جای دو نوزاد و ادعای اینکه این‌ها فرزندان دختر جولاه‌اند.	L
۲۶	حل مسئله	پسر با برآوردن خواسته‌های خواهر، مشکلات او را حل‌می‌کند. مشکل شاه‌عباس با سخنان دختر گل مولا حل‌می‌شود.	N
۲۷	شناختن	شاه‌عباس فرزندان خود را می‌شناسد و می‌فهمد این پسر و دختر، بچه‌های دختر جولاه‌اند.	Q
۲۸	رسوایی	زنان شاه رسوا می‌شوند.	XE
۲۹	تغییر شکل	پسر و دختر در شکل جدید با عنوان دختر و پسر شاه شناخته می‌شوند و دختر جولاه مجدداً به عنوان بانوی شاه وارد دربار می‌شود.	T
۳۰	مجازات	زنان شاه عباس مجازات می‌شوند.	U
۳۱	عروسی	در افسانهٔ دختر جولاه، عروسی را باید همان بازگشت مجدد دختر جولاه به دربار دانست.	W

پراپ علاوه بر ۳۱ کارکرد بالا، هفت نوع شخصیت هم در قصه‌ها ذکرمی‌کند که آن شخصیت‌ها عبارت‌اند از: شرور، بخشنده، قهرمان (جست‌وجوگر)، قهرمان دروغین، روانه‌شونده، یاور و شاهزاده خانم(پراپ، ۱۳۶۸: ۵۹). در افسانهٔ دختر جولاه از این هفت شخصیت، شاه‌عباس، زنان وی، پیرزن جادوگر و پسر، کننده یا فاعل‌اند؛ دختر جولاه و خواهر (تا حدودی) پذیرنده؛ سیمرغ هم یاریگر. در این افسانه از نظر تنوع شخصیت‌ها نیز طیف رنگارنگی از اشخاص از جمله پادشاه، درباریان، زنان شاه، پسران، دختران و موجودات خیالی حضوردارند و این افسانه از این منظر نیز داستان متنوّعی است.

۳. نتیجه‌گیری

افسانهٔ دختر جولاه، یکی از افسانه‌های عامّهٔ چهارمحال‌وبختیاری است که با این روایت تا کنون ثبت و ضبط نشده‌است. راویِ این افسانه، پیرمردی هشتادساله از مردم روستای گیشنیزجان (شهرستان کیار، استان چهارمحال و بختیاری) است و افسانهٔ به زبان فارسی گفتاری رایج در روستای گیشنگان به‌وسیلهٔ نگارنده ثبت شده‌است. از آنجا که در اغلب پژوهش‌های مرتبط با افسانه‌ها و قصه‌های عامّه این روایت ضبط نشده و به‌تبع آن تا کنون مورد تجزیه و تحلیل قرارنگرفته، نگارنده در این مقاله با نگاهی اجمالی به برخی از ویژگی‌های افسانه‌های عامّه، پیشینهٔ پژوهش‌های انجام‌شده، گزارش کامل افسانه و معرفی آن از جهات گوناگون، این افسانه را از منظر عناصر داستان و عناصر اصلی افسانه‌های عامّه بررسی‌کرده و درنهایت آن را بر اساس الگوی ریخت‌شناسی قصه‌ها (الگوی پراپ) سنجیده‌است. در این بررسی مشخص‌شده که افسانهٔ دختر جولاه از نظر عناصر داستان، قوی است؛ یعنی هستهٔ داستان به سلسله حوادث داستان، وحدت هنری خوبی بخشیده و روابط علّی- معلولی نسبتاً خوب تنظیم شده‌است؛ کنش‌ها همانند اغلب افسانه‌ها، بیرونی، متنوع و گوناگون‌اند؛ زاویهٔ دید، سوم شخص مفرد است و راوی، دانای کل؛ شخصیت‌ها متنوع‌اند، اما اغلب بی‌نام و از جهات مختلف می‌توان آن‌ها را دسته‌بندی‌کرد؛ مقدمه‌چینی، گره‌افکنی، اوج، گره‌گشایی و فرود درنهایت اختصار، به‌خوبی تنظیم شده‌اند. از منظر عناصر افسانه نیز در این افسانه، زمینهٔ خرق عادت قوی است و پیش‌گویی، بزرگ‌شدن به‌وسیلهٔ سیمرغ، حرف‌زدن با سیمرغ و دیو، زنده‌ماندن پس از سال‌ها و... برخی از مصادیق آن‌اند. تصادف و تقدیر در چند جا به‌خوبی نمایان است و اصلاً یکی از مضامین اصلی این افسانه، تقدیرباوری است. تقابل‌های دوگانه در قالب شاه و فقیر، بدجنس و سالم، دروغ‌گویی و راستی و... به‌خوبی ترسیم شده‌اند. حوادث در عین فشردگی، همانند بسیاری از افسانه‌ها، استقلال دارند و تشابه بن‌مایه‌ها در این افسانه در قالب وجود سیمرغ، وجود دیو، خواب دیو، تبدیل‌شدن به سنگ، ناپدیدشدن، داروی شگفت‌انگیز و... رخ می‌نماید. در این مقاله همچنین، افسانهٔ دختر جولاه بر اساس الگوی ریخت‌شناسی قصه‌های پراپ بررسی شده و مشخص شده، این

افسانه اغلب خویشکاری‌های الگوی پراپ را دارد و از این منظر هم این افسانه، یکی از افسانه‌های قابل‌توجه است.

منابع

۱- آسمند، علی و خسروی، حسین.(۱۳۷۷). افسانه‌های چهارمحال و بختیاری. شهرکرد: ایل.

۲- آسمند، علی.(۱۳۸۰). تاریخ ادبیات در قوم بختیاری. اصفهان: شهسواری.

۳- اته، کارل هرمان.(۱۳۵۶). تاریخ ادبیات فارسی. ترجمهٔ صادق رضازاده شفق. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۴- الول ساتن، ل. پ.(۱۳۷۴). قصه‌های مشدی گلین خانم. تهران: مرکز.

۵- انجوی شیرازی، سید ابوالقاسم. (۱۳۵۲). قصه‌های ایرانی. تهران: امیرکبیر

۶- پراپ، ولادیمیر.(۱۳۶۹). ریخت‌شناسی قصه‌های پریان. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس.

۷- پورنامداریان، تقی.(۱۳۶۷). رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی. تهران: علمی و فرهنگی.

۸- تهماسبی کهیانی، جهانبخش.(۱۳۹۱). اوسانه‌های لردگان. شهرکرد: نیوشه.

۹- حسن‌زاده، شهریار.(۱۳۹۳). «نگاهی به ادبیات عامیانه در عصر صفوی». فصل‌نامهٔ بهارستان سخن، ۱۱ (۲۶). ۲۲۱- ۲۴۸.

۱۰- حسین‌پور، علی.(۱۳۹۱). فرهنگ و ادبیات کودکان و بختیاری. شهرکرد: نیوشه.

۱۱- داد، سیما.(۱۳۸۷). فرهنگ اصطلاحات ادبی. چاپ چهارم. تهران: مروارید.

۱۲- درویشیان، علی‌اشرف و رضا خندان.(۱۳۸۱). فرهنگ افسانه‌های مردم ایران. چاپ دوم. تهران: انتشارات کتاب و فرهنگ.

۱۳- دقیقیان، ویکتوریا.(۱۳۸۵). افسانه‌های بختیاری. تهران: کتاب روشن.

۱۴- ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۹). «ریخت‌شناسی افسانهٔ گل بکاولی». فنون ادبی، ۱ (۲)، ۴۹- ۶۲.

۱۵- ذوالفقاری، حسن.(۱۳۹۷). زبان و ادبیات عامّهٔ ایران. چاپ سوم. تهران: سمت

۱۶- ریپکا، یان.(۱۳۵۴). تاریخ ادبیات ایران. ترجمهٔ عیسی شهابی. تهران:

۱۷- ساتن، الول.(۱۳۷۴). قصه‌های مشدی گلین‌خانم. به کوشش اولریش مارزلف. سید احمد وکیلیان و آذر امیرحسینی. تهران: نشر مرکز.

۱۸- شمیسا، سیروس.(۱۳۷۶). انواع ادبی. چاپ پنجم. تهران: فردوس.

۱۹- صفا، ذبیح‌الله.(۱۳۷۳). تاریخ ادبیات در ایران. تهران: فردوس و مجید.

۲۰- کریستن‌سن، آرتور.(۱۳۳۵). «قصه‌های ایرانی». ترجمهٔ کیکاووس جهانداری. مجلهٔ سخن، ۷ (۱-۲).

۲۱- کیوانی، مژگان.(۱۳۹۳). ماه پیشونی. شهرکرد: سامان دانش.
۲۲- لیموچی، کتایون.(۱۳۸۵). افسانه‌های مردم بختیاری. تهران: آنزان و پازی تیگر.
۲۳- مارزلف، اولریش. (۱۳۷۶). طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی. ترجمهٔ کیکاووس جهانداری. چاپ دوم. تهران: سروش.
۲۴- محجوب، محمدجعفر.(۱۳۹۷). ادبیات عامیانهٔ ایران. به کوشش حسن ذوالفقاری. چاپ ششم. تهران: چشمه.
۲۵- نعمت‌اللهی، فرامرز.(۱۳۸۶). ادبیات کودک و نوجوان. چاپ سوم. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
۲۶- وکیلیان، سید احمد.(۱۳۸۲). قصه‌های مردم. چاپ دوم. تهران: مرکز.
۲۷- هدایت، صادق.(۱۳۷۱). فرهنگ عامّهٔ مردم ایران. تهران: چشمه.

منابع لاتین

28- Arne/ Thompson. (1964). *The Types of thr Folktale A Classification and Bibliography*. Helsinki.
29- Lorimer, D. L. and Lorimer, E. O. (1919). *Persian Tales: Written Down For The First Time in the Original Kermani and Bakhtiari*. London: Macmillan.
30- Cuddon, J. A. (1984). *A Dictionary of Literary Terms*. England.

فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلّی ایران‌زمین

(نشریهٔ علمی)

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

کارکرد کنایه در «جنگنامهٔ نادر» الماس‌خان کَندوله‌ای (ص ۹۱- ۱۱۴)

زهرا غریب حسینی[۱] (نویسنده مسئول)، حمید جعفری[۲]، مریم کریانی[۳]

:20.1001.1.2345217.1400.11.3.4.1

نوع مقاله: پژوهشی تاریخ دریافت: ۹۹/۱۰/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱/۸

چکیده

تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز مبانی اصلی بلاغت سنّتی هستند که شاعر را در ساختن تصاویر مخیّل یاری می‌رسانند. در این میان کنایه به دلیل پیوندی که با زبان عامهٔ مردم دارد و از آبشخورهای آداب و رسوم و باورهای مردم بهره می‌گیرد، در انتقال اندیشه‌ها و تجارب، شگردی کاراتر و اثرگذارتر است. اساساً اعتبارسنجی کنایه در کنار تصویرآفرینی‌ای که دارد، به محتوای فکری آن وابسته است که می‌تواند اندوخته‌های ارزشمندی را در اختیار مخاطب خود قرار دهد. در این پژوهش به‌منظور بررسی و شناساندن بهتر کنایه در فرهنگ مردم، جنگنامهٔ نادر، از الماس‌خان کندوله‌ای به‌روش توصیفی- تحلیلی بررسی شده است. این منظومه در قرن دوازده هجری سروده شده است و اثری حماسی در زبان کُردی محسوب می‌شود. بررسی کنایه در منظومهٔ جنگنامهٔ نادر نشان می‌دهد که الماس‌خان کندوله‌ای با آگاهی از نقش کم نظیر کنایه در گسترش زبان و انتقال افکار و باورها، و حفظ آداب و رسوم اجتماعی به‌گونه‌ای گسترده از این شگرد ادبی بهره برده است. کنایاتی که برخی دستاورد ادبی خود او بوده و زبان شعر او را مایه‌ورتر کرده است. نکتهٔ درخور تأمّل این است که بیشتر کنایاتی که از عواطف انسانی سرچشمه گرفته‌اند یا ژرف‌ساختی اسطوره‌ای، اعتقادی و اجتماعی دارند، نیز در تقویت جنبه‌های حماسی اثر یاری رسانده‌اند و این موضوع نشان می‌دهد که سراینده از این دلالت‌های کنایه غافل نبوده و عمداً آن‌ها را در سروده‌های خود به‌کار بسته است. همچنین پایبندی سراینده به اصول دینی سبب شده بسیاری از کنایاتی که ژرف‌ساخت اعتقادی دارند، در شعر او راه یابند.

کلمات کلیدی: کنایه، جنگنامه، صور خیال، زبان کردی، الماس‌خان کندوله‌ای.

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولی عصر (عج) رفسنجان ، رفسنجان، ایران.

E-mail : tabasom_moola@yahoo.com

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولی عصر (عج) رفسنجان، رفسنجان، ایران.

E-mail: h.jafari@vru.ac.ir

۳. دانش آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولی عصر(عج)رفسنجان، رفسنجان، ایران.

E-mail : m.karyany@gmail.com

۱. مقدمه

بهره‌گیری از تصاویر شاعرانه نوعی آفرینش جهانی نو و به تعبیری نمایشی از دنیایی است که نمی‌توان عین آن را در بیرون از عالم ذهن مشاهده کرد. در بیشتر موارد توانایی شعرا با کمک نقد زیبایی‌شناسی آثار آنان انجام می‌شود. شگردهای ادبی در مواردی نیز یاریگر مخاطب برای دریافت مفاهیم و اندیشه های شعرا شمرده می‌شوند. به هم پیوستن معنا و زیبایی در هنگام آفرینش تصاویر شعری، اعجاز شاعرانه است. به همین روی می‌توان با بررسی شگردهای شعری حتی به جهان‌بینی شاعر نیز دست یافت. به علاوه آن، «کنایه، از لطیف‌ترین و دقیق‌ترین شیوه‌های بلاغت است... . انسان را قادر می-سازد تا چیزهای زیادی را بیان کند که نمی‌تواند با صراحت بیان نماید یا از روی احترام نهادن به مخاطب یا برای مبهم گذاشتن سخن را به مخاطب‌ها یا برای دستیابی بر دشمن یا برای پاک نگه داشتن گوش‌ها از آنچه آزرده می‌شوند(نک: هاشمی، ۱۳۹۳ :۲۹۸) عبدالقاهر جرجانی تأکید می‌کند در کنایه گوینده، اثبات معنایی از معانی را قصد می‌کند و آن معنا را با لفظی که در لغت وضع شده، ذکر نمی‌کند بلکه به معنایی اشاره می‌کند که تالی و پیرو آن لفظ می‌آید(۱۳٦٦: ۵۳) در زبان کردی با عنوان «درکه» یاد می‌شود. معنای لغویی آن؛ گفتن سَرِ نَخی از چیز پنهانی است (نک: هژار موکریانی:۱۳۸۵: ذیل کنایه به نقل از پارسا، ۱۳۹۷: ۹۱). درکه، برای بیانِ هدفی غیر از معنای واقعی کلمه یا جمله استفاده می‌شود . در استعاره، همیشه نشانه‌ای وجود دارد که نشان می‌دهد کلمه در معنای واقعی خودش استفاده نشده است و معنای واقعی پنهان می‌باشد؛ لیکن در کنایه هیچ مانعی برای کاربرد معنای واقعی‌اش وجود ندارد(نک: پارسا، ۱۳۹۷: ۹۲-۹۱).جلال الدین محمد قزوینی، برای بیان برتری تصاویر شعری در متون نسبت به کاربرد نثر ساده آنها را همچون آبی روان،عسلی گوارا و نسیمی لطیف می‌داند که متن را زیبا می‌سازند؛ «الفاظها تسابق مَعانیها و مَعانِیها تسابِق الفاظها....کلّها کَالماءِ فِی السّلاله، و کالعَسل فی الحَلاوه، و کالنّسیمِ فی الرّقهٔ» (القزوینی،۲۰۰۰:۲۸۵).

ادبیات حماسی، آیینهٔ پنداشت و زندگی پیشینیان در سالیان گذشته است که مجموعه بزرگی از اسطوره، تاریخ و روایت‌های داستانی را دربرمی‌گیرد و با بهره‌گیری از تصاویر شعری، به باورهای دینی و قومی، شکست‌ها و پیروزی‌های تاریخی ملت‌ها اشاره می‌کند؛ شاهنامه‌های کردی، گونه‌ای از ادبیات حماسی و پهلوانی هستند که غالبا به زبان گورانی سروده شده‌اند. «الماس خان حدود بیست و پنج تألیف به زبان کردی دارد که اکثر این کتاب‌ها، شرح داستان‌های شاهنامه به شعر ده هجای کُردی است» (صالحی و پارسا،۱۳۸۷: ۱۵۰). کتاب جنگنامهٔ نادر، اثر الماس‌خان کندوله‌ای، داده‌های موثّق تاریخی دوره افشاری را با تصاویر شاهنامه‌ای و حماسی بیان می‌کند.

هدف پژوهش حاضر در وهلهٔ اوّل آشنایی با انواع کنایه و درون‌مایه های آن در شعر الماس‌خان کندوله‌ای و در مرحلهٔ بعدی کمک به‌ایجاد زمینهٔ لازم برای پژوهشگران دو زبان کُردی و فارسی و

بهره‌مندی از نتایج حاصل از این پژوهش در انجام‌دادن پژوهش‌های دیگر در پیوند با کنایات و سایر شگردهای ادبی است؛ بر مبنای هدف پژوهش، روش انجام کار توصیفی- تحلیلی است و شیوه گردآوری داده‌ها، اسنادی یا کتابخانه‌ای است

۱-۱. بیان مسئله و اهمیت پژوهش

کنایه شگردی است که نسبت به سایر شگردهای ادبی با زبان مردم پیوندی نزدیک‌تر دارد؛ چرا که آن از طبیعی‌ترین راه‌های بیان است که در گفتار عامه مردم و امثال و حکم ایشان فراوان می‌توان یافت و جست و جو در امثال و نکته‌های رایج در زبان مردم این موضوع را به خوبی روشن می‌کند و در شعر از قوی‌ترین راه‌های القای معانی است(نک: شفیعی کدکنی، ۱۳٦٦: ۱٤۸). به‌طور معمول شعرا و نویسندگان از این شگرد برای طرح موضوعات اجتماعی و اخلاقی بهره می‌برند. عبدالحسین زرین کوب معتقد است: «باری کنایه در غزل، در تقاضا، و در هجو خدمت بیسار به شاعران می‌کند و بسا که آنان را از ارتکاب خطرها -آنجا که گفتن حقیقت سخت است- می‌رهاند؛ به علاوه چاشنی ملاحت و لطف خاصی هم به کلام می‌بخشد»(زرین‌کوب، ۱۳۷٤: ۷۲). از آن‌جا که کنایه از میان مردم برخاسته و آبشخور آن نیز باورها، سنّت‌ها و رسوم مردم است، ظرفیّت بسیار بالایی برای بیان آداب و رسوم مردمی دارد. این عنصر ادبی از دل حقیقت برخاسته و همین موضوع نیز به پذیرش و گسترش آن یار می‌رساند. با این توضیح می‌توان گفت کنایات قبل از اینکه آرایه ادبی باشند، مجموعه‌ای گلچین شده از آداب و رسوم اجتماعی‌اند و به بیانی خود بخشی جدایی‌ناپذیر از فرهنگ یک قوم شمرده می‌شوند. نکتهٔ دیگر در مورد کنایه نزدیکی آن به زبان مردم است. طبیعی بودن و در دسترس بودن این صنعت ادبی چنان است که در بسیاری از موارد کنایه بودن آن‌ها از دید ما پنهان می‌ماند، بدین‌گونه که در برخورد با برخی از کنایات تصوّر می‌کنیم با عناصر و سازه‌های معمول زبانی سرو کار داریم. در این میان نباید از نقش کنایه در توسعهٔ زبان غافل بود. کنایات به‌گونه‌ای در فرایند واژه سازی و ترکیب‌آفرینی نیز دخالت دارند. از این عنصر ادبی می‌توان در سخنوری به درستی بهره برد و حوزهٔ زبانی را گسترش داد.

در هر روی باید اذعان کنیم که ارزش‌گذاری کنایات صرفاً نه از تصویرآفرینی آن‌ها که از معناآفرینی یا معنا افزایی آن‌ها ناشی می‌شود. در این پژوهش با تأکید بر جنبه‌های فرهنگی و اجتماعی کنایه، کارکرد این شگرد ادبی در جنگنامهٔ نادر الماس‌خان کندوله‌ای بررسی می‌شود. با این توضیح اساسی‌ترین پرسش پژوهش حاضر این است که کنایه چه تأثیری در انتقال مفاهیم و اندیشه‌های الماس‌خان کندوله‌ای داشته است؟

۱-۲. مروری بر پژوهش‌های انجام‌شده

با توجّه به‌تحقیقات و بررسی‌های انجام‌گرفته، تاکنون در زمینهٔ بررسی کارکردهای کنایه در جنگنامهٔ نادر الماس‌خان کندوله‌ای پژوهشی انجام نشده است و این پژوهش برای نخستین بار انجام می‌گیرد. امّا در موارد مشابه آثاری به‌صورت پایان‌نامه و مقاله ارائه شده است از جمله:

– «پیوند تشبیه و کنایه در یک گونه بلاغی نادر در ادب عامه» (پارسا، ۱۳۹۷). نویسنده در این پژوهش به معرفی تشبیهات کنایی می‌پردازد که روساخت تشبیهی و ژرف ساخت کنایی دارند ایشان وجه شبه این گونه را لازمی می‌داند که در خدمت ملزومی قرار گرفته است.

– «رووبنیژی له ئەدەبی کوردیدا» (پارسا،۱۳۹۷). در بخش چهارم این کتاب، تعریف و تقسیم بندی کنایه ؛ "درکه"، در زبان کردی ذکر شده است و در سه بخش قبلی آن مبحث تشبیه، استعاره ومجاز قرار دارد.

– در مقاله‌ای با عنوان«مقالهٔ مقایسهٔ خسرو شیرین نظامی با فرهاد و شیرین الماس خان کندوله‌ای» (صالحی و پارسا، ۱۳۸۷)، روایت‌های کردی این حکایت از راه بررسی وجوه اشتراک و افتراق این دو اثر مطرح شده است.

– «تحلیلی بر رجزخوانی در شاهنامه فردوسی و شاهنامه کردی الماس خان کندوله‌ای» (رادمرد و همکاران:۱۳۹۵). نویسنده با شیوهٔ ادبیات مقابله‌ای، داستان‌های مشترک دو اثر مذکور را بررسی نموده است

– «بررسی صُوَر خیال در دیوان نالی» (مظفری، ۱۳۸۸). در این پایان‌نامه ضمن تأثیرپذیری نالی از شاعران فارسی‌زبان، به‌ویژه حافظ شیرازی به بررسی مجازها، استعارات، تشبیه‌ها و کنایه‌های موجود در دیوان نالی پرداخته‌شده است.

– «بررسی صُوَر خیال در شاهنامهٔ لَکی» (خوش‌کلام، ۱۳۹۱)، عنوان پایان‌نامهٔ دیگری است که در این پژوهش ابتدا برای آشنایی مخاطبان با زبان، فرهنگ و ادبیات لَکی مطالب مفیدی با استفاده و استناد به‌منابع مختلف ارائه گردیده و سپس به‌بررسی صُوَر خیال در اثر مذکور پرداخته شده است.

– مقالهٔ «نگاهی به شاهنامه‌سرایی و رزم‌نامه‌سرایی در ادب کُردی و سنجش آن با شاهنامه فردوسی» (نقش‌بندی و دیگران، ۱۳۹۳)، تلاشی است برای شناخت و معرّفی منظومه‌هایی که با نام شاهنامه‌ها یا رزم‌نامه‌های کُردی، معلوم و مشهورند. همچنین سعی شده است، سنجشی محدود بین باورها و مفاهیم اسطوره‌ای و حماسی شرق و غرب ایران که در شاهنامه فردوسی و شاهنامه‌های کُردی نمایان و متجّلی است، انجام گیرد. در مورد کنایه در آثار ادبی پژوهش‌های بسیاری انجام شده است که پیوندی مستقیمی با این پژوهش ندارند. در این پژوهش به‌طور ویژه به بررسی کنایه در منظومه

جنگنامه پرداخته می‌شود و تصوّر نویسندگان این است که در مواردی برخی کارکردها در پیوند با کنایه برای اوّلین بارمطرح شده است.

۱-۳. زبان کردی

کُردی از مهم‌ترین زبان‌ها و گویش‌های ایرانی است و تفاوت‌های موجود در میان گویش‌های کُردی به‌گسترهٔ جغرافیایی این گویش‌ها از یکدیگر بستگی دارد، چراکه این گویش‌ها به‌خطّه‌ای پوشیده از کوه‌های بلند تعلّق دارند که برقراری ارتباط در آن دشوار است و از نظر سیاسی نیز هیچ‌گاه به‌خطّه‌ای واحد تبدیل نشده است (نک: اشمیت، ۵٤۲:۱۳۸۳). پژوهشگران نیز دیدگاه‌های متفاوتی پیرامون تقسیم بندی زبان کُردی ذکر کرده‌اند. مک کاروس و ویندفور معتقد هستند که کُردی به سه شاخهٔ شمالی، مرکزی و جنوبی تقسیم می‌شود (به نقل از پروانه و همکاران،۴۸:۱۳۹۹). پرفسور جویس بلو نیز همین تقسیم-بندی را برای زبان کردی درنظر دارد (۱۳۸۶:۱۴). بدلیسی نویسندهٔ شرف‌نامه که آن را در ۱۰۰۵ هجری نگاشته است، زبان کُردی را به‌چهار دسته تقسیم کرده است و می‌نویسد: «طایفهٔ اکراد چهار قسم است و زبان و آداب ایشان مغایر یکدیگر است: ۱. کُرمانج- ۲. لُر- ۳. کَلهُر- ٤. گوران» (بدلیسی، ۸۵:۱۳٦٤). کُرمانجی مهم‌ترین گویش شاخهٔ شمالی، و هم‌چنین سورانی مهم‌ترین گویش شاخهٔ مرکزی است.

شعر کُردی یکی از اقسام شعرهای پنج‌هجایی قدیم محسوب می‌شود و بر کمیّت هجاها تکیه دارد و تعداد هجاهای دو مصراع باید باهم برابر باشد (بهار، ۱۳۷۵، ۱: ۵). ذکر این مطلب لازم است که «وزن هجایی در زبان فارسی پیش از اسلام و حتی بعد از اسلام هم رایج بوده؛ به‌طوری‌که می‌توان گفت وزن هجایی کُردی نیز بازماندهٔ همان وزن هجایی ایرانی پیش از اسلام است» (نظری تاویرانی،۱۳۹۰: ۲۱-۲۰). لذا اصلی‌ترین وزن در شعر کُردی وزن ده‌هجایی است، که در هر بیت آن بیست هجا، ده هجا در مصرع اول و ده هجا در مصرع دوم قرار می‌گیرد. در وزن عددی کیفیت هجاها اهمیت ندارد؛ و تأکید بر تعداد هجاهاست و تخطّی از آن نوعی لغزش وزنی و موسیقیایی محسوب می‌شود و وزن را مختل می‌کند. جنگنامهٔ نادر و سایر آثار الماس‌خان کندوله‌ای نیز بر همین وزن سروه شده است. این اثر را الماس خان بعد از سال۱۱٦٦ه. ق برابر با حادثه ویرانی قلعه نادری به دست محمدخان و پس از مرگ نادر (در۱۱٦۰) سروده است(نک: حسینی آباریکی،۱۳۹٦: ۸۸). [1]

۲. بحث و بررسی

در خصوص کاربرد کنایه در آثار ادبی، این نکته نیز درخور درنگ است که بسیاری از شعرا و نویسندگان در آثار خود به آفرینش این شگرد ادبی توجّه می‌کنند و صرفاً کنایات کلیشه‌ای و پرکاربرد ادبیات را که دست‌مایهٔ دیگران بوده‌است به‌کار نمی‌گیرند. این هنر گویندهٔ ادبی است که با ابزار زبانی و

تصاویر شعری با کمک گرفتن از رخدادهای اجتماعی و موضوعات اخلاقی به آفرینش کنایه مبادرت کند. می‌توان گفت یکی از نشانه‌های توانمندی و خلّاقیت شعرا در همین شیوه‌های آفرینش ادبی نمودار می‌شود. البته بدیهی است که کاربرد مناسب کنایات رایج نیز در جای خود و به اقتضای کلام می‌تواند در القای مفاهیم مورد نظر گوینده نقشی مؤثر داشته باشد. در این خصوص نکتهٔ اساسی شیوه و نوع کاربرد کنایات است که به کلام ادبی ارزش و اعتبار می‌بخشد. در منظومهٔ الماس‌خان هم هر دو نمونه کنایه مشاهده می‌شود با این توضیح که بخش عمدهٔ کنایات شاعر همان کنایات رایج در زبان فارسی است که سراینده بنابه موقعیّت خاص کلام از آن‌ها به‌درستی بهره گرفته است.

یادآوری این نکته ضروری است که ارتباط الماس‌خان با منشی‌های نادرشاه و آشنایی با آثار ایشان، ازجمله میرزا مهدی‌خان استرآبادی سبب پیدایش شباهت‌های زیادی بین تمام‌کارهای الماس خان و کارهای منشی‌ها به‌لحاظ کاربرد تشبیه‌ها و کنایات و ... شده است.

۲-۱. کارکرد کنایه در جنگنامهٔ نادر الماس‌خان کندوله‌ای

اگر این نظریه را بپذیریم- البتّه چندان هم دور از ذهن نیست- که از راه زیبایی‌شناسی می‌توان به حقایق جهان شمول در بارهٔ اخلاق و اغراض انسان دست یافت (نک: کوش، ۱۳۹۶: ۲۰۵)، می‌توانیم امیدوار باشیم که با مطالعهٔ کنایه در متون مختلف به برخی از اندیشه‌ها و اهداف گوینده پی ببریم. طبیعی است که با ساز و کارهای زبان ادبی، مفاهیم استواری در متون ایجاد می‌شود که می‌تواند به کلّ متن جهت بخشد و همسو با نظریات و افکار گوینده، به مخاطب ادراک و آگاهی دهد.

۲-۱-۱. کارکرد کنایه در گسترش حوزهٔ زبان

کارکرد تکراری برخی از عناصر و سازه‌های زبانی فرصت بیان مفاهیم متنوّع را از گوینده می‌گیرد و مخاطب را نیز بی‌حوصله می‌کند. طبعاً هرچه دایرهٔ واژگانی گوینده وسیع‌تر باشد، هم امکانات تنوع کلام فراهم‌تر است و هم توان انتقال اندیشه‌ها ببش‌تر می‌شود. کنایه عنصری ادبی است که به گوینده این امکان را می‌دهد که از ابزارهای زبانی بهرهٔ بهتر و اثرگذارتری ببرد. در کتاب‌های بلاغی از نوعی کنایه به نام کنایه از موصوف یاد شده است و آن بر دو قسم است: به‌گونه‌ای که صفتی از صفات به موصوف معیّنی اختصاص یابد، یا کنایه موصوف از مجموعه چند صفت است (نک: تفتازانی، ۱٤۳٤: ۳۸۹-۳۹۰). این نوع کنایه که درواقع نوعی جانشین‌سازی ترکیبات و واژه‌های زبانی است و خلّاقیت شاعر و نویسنده را نشان می‌دهد، عاملی برای گسترش حوزهٔ واژگانی زبان شمرده می‌شود. کارایی «کنایه از صفت» نیز در گسترش دایرهٔ واژگانی زبان درخور درنگ است. در کنایه صفت، انتقال از ملزوم به لازم یا بی‌واسطه است یا با واسطه که در متون بلاغی از آن با عنوان کنایه بعید و قریب یاد شده است (نک: العسکری، ۱٤۲۷: ۲۷۵).

این نکته را نیز اضافه کنیم که کنایه‌سازی با ذوق و بلاغت انسان و به رعایت مصالح سیاسی و اجتماعی نیز وابسته است(نک: میرزانیا، ۱۳۷۸: ۸۹۹).

هنر گویندهٔ توانمند در شیوهٔ به‌کارگیری کنایه‌ها طبعاً به گسترش دایرهٔ واژگانی مخاطب یاری می رساند. در نمونه‌های زیر ترکیبات زبانی که جایگزین عناصر و سازه‌های زبانی شده و به‌گونه‌ای امکان تنوّع سخن را برایر گوینده فراهم کرده‌اند، مشاهده می‌شود. درست است که در بسیاری از مواقع این کنایات ساخته و پرداختهٔ سراینده نیستند، ولی قرار دادن آن‌ها در بافت زبانی آن‌گونه که به کلام ادبیّت بخشد و خواننده احساس ملال نکند، خود نوعی آفرینش ادبی شمرده می‌شود کنایه صفت و کنایه موصوف گاه در عبارات می‌آید و گاه در بافت کلام . به کنایه‌هایی که در جمله می‌آیند، لیکن ماحصل آن‌ها گسترش حوزه زبانی در کاربرد متنوع واژه‌هاست:

و هجوم تیغ الماسِ آبدار　　دا نه طوق وتیپ ایرانی وقار (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۲۷۰).

va hojome tiqa almase abdār　　da na toq ow tip irani va qār

الماسِ آبدار کنایه از محکم است.

برگردان: [افغان‌ها] با تیغ‌های الماس آب داده‌شده و با داد و فریاد، بر پیش‌قراولان و تیپ ایرانی حمله‌ور شدند.

کشتیمان گیرن نه گرداب وی　　نجات در طوفان ژبحر بی‌پی (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۲۰٤).

keštimān giren na gerdābe vey　　nejāt dar tūfān že bahre bi pey

طوفان کنایه از هر بلا یا روی داد سخت و ناگوار (انوری، ۱۳۹۰، ۲: ۱۰۸۷).

برگردان: کشتی ما در گردابی گیر افتاده است، این کشتی را از این طوفان و دریای بی پایان و عمیق نجات بده.

خروار (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۲۵۰) کنایه از بار فراوان (انوری، ۱۳۹۰، ۱: ۵۰۲). آه سرد (کندوله‌ای،۱۳۹٦: ۲۲۷،۲۸٦) کنایه از آه و ناله‌ای از سر ناامیدی و اندوه (انوری، ۱۳۹۰، ۱:۳۹). سینه‌چاک (کندولـه‌ای، ۱۳۹٦:۱۱۵) کنایه از بسیار علاقه‌مند به کسی (انوری، ۱۳۹۰، ۲: ۹۸۵).(۲)

چنان‌که در کنایات مورد اشاره دیده می‌شود، جانشینی برخی صفات و ترکیبات اسمی منجر به ساخت ترکیبات یا مفاهیمی متنوّع شده که هر کدام در گسترش ساخت‌های دستوری و ایجاد معانی نو، کارآمدی خود را نشان داده‌اند. کارکرد واژه‌سازی و ترکیب‌آفرینی بیشتر در دو نوع کنایهٔ صفت و موصوف دیده می‌شود و کارکرد معناآفرینی یا معناگستری در هر سه نوع کنایه؛ یعنی کنایه از صفت، کنایه از موصوف و کنایه در فعل قابل رهگیری است.

۲-۱-۲. کنایه‌سازی مبتنی بر تشبیه

در بحث کنایه باید به این موضوع توجّه داشت که در مواردی کنایه با شگردی دیگر از شگردهای ادبی درهم می‌پیوندد و تقویت می‌شود. حتی می‌توان گفت در مواردی با یاری آرایهٔ دیگر هویّت می‌یابد. آرایهٔ تشبیه ازموارد نادر سازندهٔ کنایه در جنگنامهٔ الماس‌خان کندوله‌ای شمرده می‌شود. البته باید یادآوری کرد که تنها بخشی از کنایات بدین‌گونه ایجاد می‌شوند و در بستر زبان ادبی با مفهومی جدید به حیات خود ادامه می‌دهند. به بیانی دیگر می‌توان گفت عنصر تشبیه در مواردی به خلق کنایه یاری می‌رساند البته این مورد به گونه بلاغی خاصی اشاره می‌نماید که سید احمد پارسا برای اولین بار از آن با عنوان تشبیه کنایی یاد می‌کند و متذکر می‌گردد که در تشبیهات کنایی «وجه شبه در معنای اصلی خود ایفای نقش نمی‌کند بلکه لازمی است در خدمت ملزوم» (پارسا،۱۳۹۷: ۹۶)، بنابراین رسالت وجه شبه انتقال مفهوم دیگری غیر از مفهوم اصلی خود است:

پیچیا ژ قین چون مار زخمین　　جوشیا چون زهرچی نه کفر و کین (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۳۲٤).
pičiā ža qīn čon māre zaxmīn　　jošīā čon zahr čina kofr ow kin

چون مار زخمین پیچیا ژ قین، کنایه از دچار پیچش اعضای بدن شدن بر اثر خشم، به‌شدّت خشمگین و عصبانی شدن (انوری، ۱۳۹۰، ۱: ۲٤۷). جوشیا چون زهر، کنایه از خشمگین شدن (انوری،۱۳۹۰، ۱:۳۷٤).

برگردان: توپال مانند مار زخمی از خشم به خود می‌پیچید و مانند زهر می‌جوشید و در کفر و کینه فرورفت.

در کنایهٔ بالا «به خود پیچیدن»، وجه شبه است. تشبیه انسان به مار با این وجه شبه، به ایجاد چنین کنایه‌ای منجر شده است.

زانا حسابش و آخر یاوان　　لرزیا چون بید ژ تاف آوان (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۲۲۰).
zānā hesābeš va āxer yāvān　　larziā čon bid ža tāfe āvān

لرزیا چون بید، کنایه از به‌شدّت ترسیدن (انوری، ۱۳۹۰، ۲: ۱٤۱۱).

برگردان: فهمید که کارش به آخر رسیده است پس همانند بیدی که از نسیم همراه با قطرات آب [باران] می‌لرزد، لرزه بر اندامش افتاد.

در این کنایه نیز وجه شبه «لرزیدن» است. واضح است که تشبیه انسان به بید، با تأکید بر ویژگی «لرزیدن» که مشخصهٔ درخت بید است، کنایه را ایجاد کرده است.

بی و گرت لول شانا چی و باد (مانند گردباد به هوا بلند شد و بر باد رفت) (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۱٦٤) موش وینهٔ دِرفش برچی ژ جامه (موی‌های بدنش مانند درفش از لباس بیرون زد) (همان:٤۰۹) کنایه از شدّت وحشت.

۲-۱-۳. ریشه‌شناختی کنایات

بررسی آبشخورهای کنایات ادب فارسی نشان می‌دهد که بیشتر کنایات از فرهنگ عامه مردم نشئت گرفته‌اند. آداب و رسوم اجتماعی، اندیشه‌های مذهبی، اسطوره‌ها زمینه‌های شکل‌گیری کنایات را فراهم کرده‌اند. سید احمد پارسا می‌گوید: « به عقیدهٔ من کنایه در زبان مردم عادی خیلی بیشتر از زبان ادبی رایج تر است و در زبان مردم روستا در مقایسه با زبان مردم شهر بیشتر استفاده می‌شود؛ مشخص است شاعری که زندگی بچگّی و جوانی خود را در روستا به سر برده، از گنجینه کنایه بیشتری بهره می‌برد»(پارسا، ۱۳۹۷: ۹۲-۹۱). نکتهٔ مهم این است که لایه‌های زیرین این کنایت حوادث و اتفاقات و یا رسومی بوده که در جریان طبیعی زندگی ما پیش آمده و مرور زمان سبب شده است که این لایه‌های زیرین فراموش و ساختی نو متولّد شود. و البته این ساخت در معنای جدید با آبشخورهای خود در پیوندی بسیار نزدیک است.

۲-۱-۳-۱. اسطوره‌ها و کنایه

اسطوره‌ها خاستگاه مذهبی و اعتقادی دارند و به همین روی همواره مورد احترام مردم بوده‌اند. باور به قدرت یا نیروهای فراسویی عاملی مهم در شکل‌گیری اسطوره‌ها بوده است. آفرینش جهان، خاستگاه پدیده‌ها، تمایلات انسانی و پیوند آن با عوالم فراسویی و چگونگی پیدایش اقوام از موضوعات مهم در اسطوره است. این موضوعات در واقع به باورهای انسان‌ها مربوط است و مجموع آن‌ها داستانی مقدّس را تشکیل می‌دهد که گونه‌ای خاص از بیان است. نمونه‌هایی از این داستان‌ها و رخدادهای اسطوره‌ای در کتب مقدّس بازتاب داشته است. موضوع ارتباط اسطوره با خلقت و اعتقادات مردم عاملی مهم بوده که سبب شده اشکال کوتاه گونه و بسیار فشرده و تلمیح‌وار آن در کنایات ادب فارسی نمود پیدا کند و بدین‌گونه کنایه نیز در جای خود بستری برای اشارات اسطوره‌ای شده باشد.

بدی بخته‌نصر بی‌دینم دین دور دقیانوس ورینم دین (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۱۲۰).
badi baxta nasr bi dinem deyen dore daqyānūs varinem deyan

دور دقیانوسی کنایه از حکومت ستم‌گرانه و ظالمانه است

برگردان: رنج و سختی‌هایی که با آن مواجه شدم مانند سختی ناشی از ستم بخت النصر کافر، و ظلم حکومت دقیانوس است.

ملتانی ملت آتش‌پرستان گبر گاو پرست خارج داستان (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۲٤۳).
melatāni melat ātaš parastān gabre gāv parast xāreje dāstān

آتش‌پرست کنایه از زرتشتی و گاو پرست کنایه از هندو است.

برگردان: مردمان ملتان، که آتش را پرستش می‌کنند، و گبرهای گاوپرست و بیگانه‌ای هستند [نادرخان بر آن‌ها مسلط شد].

۲-۱-۳-۲. بازتاب حالات، نفسانیات و عواطف انسانی در کنایات

عواطف و رفتارهای فردی با توجه به محرّک‌ها و موقعیّت‌هایی که انسان در آن قرار می‌گیرد، شخصیّت افراد را مشخّص و معرّفی می‌کند. احساسات، هیجانات و واکنش‌های ما در برابر رخدادهای طبیعت و رفتار دیگران، تمایلات و نیازهای روحی ما را نشان می‌دهد. نفرت داشتن، علاقه، اظهار حسد، شادمانی و امثال آن از نیازهای روحی ما سرچشمه می‌گیرد. بروز حالات و رفتارهای مختلف انسان بسیاری از مواقع از رفتارهای زبان بدن آن‌ها مشخّص می‌شود. چهره در هم کشیدن، زرد شدن صورت، یا سرخ شدن گونه‌ها همه نشانه‌هایی از حالات درونی انسان است. این رفتارها گاهی نیز در قالب عناصر و سازه‌های زبانی نشان داده می‌شود. ما از طریق زبان گفتار یا نوشتار به اظهار تمایل یا ابراز نیازهای روحی می‌پردازیم. در چنین فرآیندی عنصر ادبی که می‌تواند به یاری سازه‌های زبانی بیاید، کنایه است. با بررسی نمونه‌های زیر کارکرد کنایات ادب فارسی برای نشان‌دادن احساسات و رفتارهای روحی ما قابل توجیه خواهد بود:

محمد شاه شنفت خروشا و قین　　گِرتش لب ویش وَ دندان کین (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۲٤٤).
mohamad šāh šenaft xorošā va qīn　　gerteš labe vīš va dandāne kīn

گِرتش لب ویش وَ دندان کین، کنایه از خشمگین شدن است.

برگردان: محمدشاه با شنیدن این سخنان از خشم فریادی برآورد و با خشم، لبش را به دندان گرفت.

داو داو توپال آوردش او یاد　　چپ‌چپ ریش ویش کندش دا وَ باد (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۳٤۲).
dāv dāve topāl āverdeš ow yād　　čap čap rīše vīš kandeš dā va bād

چپ‌چپ ریش ویش کندش دا وَ باد، کنایه از پشیمان شدن و افسوس‌خوردن و در این‌جا به معنی شدّت خشم و عصبانیت است (انوری، ۱۳۹۰، ۱: ۸۳۰).

برگردان: نادر توپال را به یادآورد، با خشم ، تمام ریش خود را کند و بر باد داد.

دود هناسان دَرون دا وَ باد (کندوله‌ای، ۳٤۲:۱۳۹٦) کنایه از آه کشیدن (انوری، ۱۳۹۰، ۱: ۷۳۵). زاله‌دار زالش بی وَ آو (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۲۵۱) ؛از وحشت زیاد به حال مرگ افتادن او (انوری، ۱۳۹۰، ۱: ۸٦۵).[۳]

نکتهٔ مهمی که در مورد کنایات این بخش درخور اهمیت است، پیوند مفاهیم و دلالت های آن با رزم‌آوری و نبرد است. درست است که این کنایات به‌لحاظ ژرف‌ساختی از عواطف و احساسات آدمی سرچشمه می‌گیرند، ولی از نظرگاه مفهوم‌شناختی و کارکردی با مقوله‌ها و مؤلّفه‌های حماسی ارتباطی

نزدیک دارند. این موضوع نشان می‌دهد که الماس‌خان کندوله‌ای از این کنایات آگاهانه برای تقویت جنبه‌های حماسی اثر خود بهره برده است.

۲-۱-۳-۳- ژرف‌شناسی اعتقادی و مذهبی کنایه

پای‌بندی به اصول اعتقادی و مذهبی و گسترش این فرهنگ در آثار ادبی منجر به شکل‌گیری نوعی ازکنایات شده که ژرف‌ساخت آن‌ها مبتنی بر دریافت‌های دینی و اعتقادی است. آبشخور این کنایات، آیات قرانی، احادیث و روایات و داستان‌های دینی است. در کنار گسترش دین به ویژه دین اسلام، کنایاتی با بار معنایی اعتقادی شکل گرفته و در زبان مردم و آثار ادبی رایج گردیده است. فلسفهٔ کاربرد این کنایات نیز بی‌ارتباط با اشاعهٔ مبانی فکری دین نیست. البته در این میان نباید از نقش تأثیرگذار این نوع کنایات در القای اندیشه‌ها و خواست‌های گوینده به مخاطب خود غافل بود. در هر روی نمونه های متعددی از کنایاتی که مبتنی براندیشه‌های دینی‌اند، در جنگنامهٔ الماس‌خان کندوله‌ای بازتاب داشته است. می‌توان شیعه‌بودن نویسندهٔ جنگنامه را در بهره‌گیری از این نوع کنایات در نظر گرفت.

بستانیم حقمان و چند علامت نمانون قصاص او رو قیامت (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۲۸۷).

bestānīm haqmān va čand a'lāmat namānūn qesās av ro qīāmat

روز قیامت کنایه از روز رستاخیز است که بعد از گذشت مدت زمان طولانی هنوز زمان وقوع آن مشخص نیست بنابراین، «به قیامت نگذاریم» کنایه از انجام قطعی کار در زمان نزدیک و «چندعلامت» نشانهٔ حتمی‌بودن وعید است.

برگردان: حقمان را می‌گیریم؛ این خط، این هم نشان، انتقام را به روز قیامت موکول نمی‌کنیم.

ژهَر لا خیزا بانکِ یا علی نبرد هی هی نادر بی بلی (کندوله،ای، ۱۳۹٦:۳٤۷).

Že har la xižā bānke yā ali nabarde hihi nāder bi bali

بانگ یاعلی کنایه از اظهار شادی و سپاسگزاری است.

برگردان: از هر سوی بانگ یاعلی برخاست و نبرد و هی هی نادر پذیرفته شد (پیروزی نادر قطعی شد).

بهره‌گیری درخور توجّه شاعر از کنایاتی که به معتقدات شیعه نزدیک است، تعلّق خاطر گوینده را به این مذهب نشان می‌دهد. می‌توان گفت که گوینده از این عنصر بلاغی برای بیان و القای گفتمان مورد نظر خود عالمانه و عامدانه یاری می‌گیرد:

ژ تاوشت تیپ سپاه دین دو رنگ خورشید خاور گیلیا ژ رنگ (همان،۲۲۳).

Že tāveshte tīp sepāhy din do rang xoršide xāvar giliā že rang

سپاه دین دو رنگ کنایه از سپاهان با دو مذهب متفاوت (سنی و شیعه) است.

برگردان: از پایداری تیپ‌های سپاه که از دو دین متفاوت بودند، رنگ خورشید در شرق متغیر شد.

واتن و نادر خدا یارنی دست‌نشان دست هشت چارنی (همان،۲۰۵).
Vāten va nāder xodā yāreni dastnešāne dast hašto čāreni

هشت و چهار کنایه از دوازده امام (ع) است.

برگردان: به نادر گفت: خدا یار توست و شما دست‌نشاندهٔ دوازده امام هستی.

شهید بین شیران و حربهٔ سلاح بی و رستاخیز روز کربلاح(همان،۱۴۳).
Šahid bin širān va harbey selāh bi va rastāxīz roze karbalāh

رستاخیز روز کربلاح، کنایه از غوغا به‌پا کردن توأم با قساوت و ناجوانمردی.

برگردان: شیران ایران با حربه و سلاح افغان‌ها کشته شدند و رستاخیزی چون روز کربلا برپا شد.

امیدم ایدن شای مشهد یا نه سرم آوردن من وی آستانه(کندوله‌ای،۱:۲۰۵،۱۳۹۶).
omidem eyden šāy mašhad yā na sarem āverden men vey āsetāna

سرم آوردن من وی آستانه؛راهی آنجا شدن این‌جا متوسّل شدن به‌امام رضا (ع) (انوری، ۱۳۹۰، ۲: ۸۹۹).

برگردان: ای شاه مشهد، امیدم به خانهٔ تو است و به‌درگاه تو پناه آورده‌ام.(٤)

۲-۱-۳-٤. بن‌مایه‌های فرهنگی در کنایه

یکی دیگر از آبشخورهای کنایات ادب فارسی، آداب و رسوم و رفتارهای اجتماعی است. به این موضوع اشاره شد که کنایه با فرهنگ عوام پیوندی بسیار نزدیک دارد. نزدیکی این شگرد ادبی به زبان عامه مردم سبب شده است که بخش عمده‌ای از کنایات از زبان کوچه و بازار به آثار ادبی نفوذ کنند و رسایی و بار معنایی آن‌ها سبب ماندگاریشان شده است. در این خصوص نکتهٔ درخور اهمیت این است که کنایات برخاسته از آداب و رسوم اجتماعی، ناخودآگاه نقشی مهم در حفظ رسوم کهن داشته اند. در جنگنامه نادر، از این کارکرد کنایه نیز در حوزهٔ ارزش‌گذاری و اعتبار سنجی کنایات نباید غفلت شد:

دست شاه بوسا و خاطرخواهی آخیز کرد سپاه روان بی‌راهی (کندوله‌ای،۱،۱۳۹٦ :۲۰۷).
daste šāh būsāh va xāterxāhi āxiz kerd sepāh ravan bi rāhi

دست شاه بوسا؛ به او اظهار ادب یا فرمان‌برداری کردن (انوری، ۱۳۹۰، ۱: ٦١٤).

برگردان: نادر، دست شاه‌طهماسب را به‌نشانهٔ خاطرخواهی بوسید، سپاه را آماده کرد و به‌راه افتاد.

بوساه روی زمین نه پای تخت شاه (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۱۹۵) کنایه از تعظیم کردن (انوری، ۱۳۹۰، ۱: ۸۳۵).

زاری ذلیلان ظالم کشیده پرده پروران آفتاب ندیده(کندوله‌ای،۱۳۹٦:۱٦٦).

zārī zalilān zālem kešida parda parvarān āftāb nadida

آفتاب ندیده؛ ویژگی زن یا دختر عفیف و خانه‌نشین (انوری، ۱۳۹۰، ۱: ۳۲).[۴]

برگردان: صدای شیون کسانی بلند شد که ذلیل‌شده بودند و ظلم و ستم را تحمل کرده بودند؛ زنان اشراف ایرانی که در ناز و نعمت بزرگ‌شده بودند و هیچ‌وقت آفتاب ندیده بودند و عفیف و پاکدامن بودند ناله و زاری می‌کردند.

۲-۱-۳-۵. باورهای عامیانه

ترس و امید در زندگی اقوام مختلف به باورهایی منجر شده که امروزه از دیدگاه علمی، خرافه تلقّی می شود. واقعیت آن است که این باورها ریشه در نیازهای بشری داشته و بخشی جدایی ناپذیر از زندگی اقوام کهن بوده‌اند. با همه پیشرفت‌های علمی این باورها هنوز در وجود ما ریشه دارند و این موضوع نشان می‌دهد کنش‌هایی از قبیل «اسپند سوختن»، «فلفل در آتش افکندن» و «تخم مرغ شکستن» بخشی از رفتارهایی بوده که انسان برای بقای خود، دورماندن از شرور لازم می‌دانسته است. البته ریشه‌یابی این باورها سرنخ‌هایی از ضرورت این رفتارها و باورها را به ما نشان می‌دهد. روشن‌تر بگوییم که این اعمال و رفتار و باورهای به ظاهر خرافی، بخشی از نیازهای ضروری عاطفی و روحی مردم بوده‌اند که با آن ها زندگی کرده و حتی گاهی ادامهٔ زندگی خود را به انجام دادن این‌گونه اعمال وابسته دانسته اند. منظومهٔ الماس‌خان نمونه هایی از این باورها را در قالب کنایات حفظ کرده و نشان می‌دهد که این منظومه نیز نظیر بسیاری دیگر از آثار حماسی و ملی بازتاب افکار و باورهای مردم است:

هر ژ بازیچهٔ پر مکر و افسون بیابی فرصت ژ گیج گردون (کندوله‌ای،۱۳۹۶: ۳۲۳).

har že bāzičy por makrow afsūn biābi forsat že gije gardūn

کل بیت کنایه از سرانجام قرعه‌ای هم به‌نام تو خواهد شد.

برگردان: در این دنیای بازیچه، باهمهٔ مکرها و افسون‌ها، سرانجام در این گردش گردون فرصتی پیدا نمی‌کنی.

واتش دخیلم هی نام‌آوران (همان، ۱۹۵)؛ به التماس از او چیزی خواستن (انوری، ۲، ۱۳۹۰: ٥٦٤).

۲-۱-۳-٦. حکومت‌داری و کنایه

تشکیل حکومت‌ها، برقراری رسوم درباری، لزوم احترام به صاحب منصبان و کلیهٔ لوازم مملکت‌داری از سویی و ارتباط شعرا و نویسندگان با دربار و آداب دانی آن‌ها و راه‌یابی تشریفات حکومتی در بین مردم به مرور زمان سبب شکل‌گیری برخی از کنایات شده است. بدین‌گونه که می‌توان ریشهٔ برخی از کنایات ادب فارسی را در آداب و رسوم مملکت‌داری، لوازم پادشاهی و تشریفات معمول سیاسی جست و جو کرد.

دا نه طبل وکوس شادی شوروشر سِکش دا نه زر ضرب و سیم و زر(کندوله‌ای،۱۳۹٦:۱۸۱).
dā na tablo kūs šādi šūrow šar sekaš dā na zar zarbow simow zar

در این بیت سکه، زر و سیم ضرب کردن علاوه بر این که در معنای واقعی دریافت می‌شود بـا توجـه بـه تسلط اشرف، در معنای کنایه‌ای تصوّر حاکمیت و اعلام تثبیت قدرت نیز به کار رفته است.

برگردان: با نواختن برطبل و کوس، شادی و شوری به‌راه افتـاد و اشـرف سـکه، زر و سـیم بـه‌نام خـود ضرب کرد.

خواجه غلامان والا حریر پوش ضرب سر زرکش حلقه دُر نه گوش (همان،۲۵٤).
xāja qolāmān vālā harir poš zarbe sar zarkeš halqa dor na goš

حلقه دُر نَه گوش کنایه از مطیع است (انوری، ۱۳۹۰، ۱: ٤۹۵).

برگردان: غلامان خواجه که لباسی از جنس حریر بر تن داشتند، کلاه سرشان زر دوزی بود و حلقـه‌ای از دُر بر گوش داشتند.

گاهی اوقات ادای احترام همراه با بیان ندامت بود که نویسنده از کنایه خاکش گِرت وَ دَم رو گِرت وَ بالا (با دهان خاک را گاز گرفتن) (همان:۳۷۳) استفاده کرده است.

۲-۱-۳-۷. بن‌مایه‌های حماسی در کنایات

درگیری‌های بشری برای بقا، حفظ قلمرو، گسترش مناطق جغرافیایی، کینه‌ورزی‌ها و منـافع شخصـی از بدو خلقت انسان وجود داشته و بخش عمده‌ای از آثار تاریخی بازگویی ایـن نبردهـا بـوده اسـت. در ادبیات، نوع حماسی به ویژه به این نبردها می‌پردازد و در انواع دیگر نیز می‌تـوان شـواهدی را از نقـش جنگ ایزدان و انسان‌ها یافت. بخش پراکنده‌ای از کنایات نیز خودآگاه یا ناخودآگاه، محملی بـرای بـه تصویر کشیدن رخدادها، نتایج و پی‌آمدهای جنگ‌ها بوده است.

چون شیر جنگی نه رمهٔ شاهی بِربری کردن سان و سپاهی (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۳٤۷).
Čon šīre jangi na ramy šāhi berberi kerden sānow sepāhi

بِربری کردن کنایه از نابود کردن است.

برگردان: نادر همانند شیر جنگی که وارد گلهٔ شاهی شود، سپاه عثمانی را نابود کرد.

تیپِ تورانی آوردن وَ تنگ (عرصه را برکسی تنگ کردن) (کندوله ای، ۱۳۹٦:۳٦۹)، کنایه از او را در سختی و گرفتاری در تنگنا قرار دادن (انوری، ۱۳۹۰، ۲: ۱۰۹۹).

سلیمان آسا و شورشت کین طایف طایفان آورد و نگین (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۲٤٤).
Soleymān āsā va šorešte kīn tāyef tāyefān āverd va negīn

آورد وَ نگین؛ کنایه از تصرّف کردن، به‌زیر سلطه خود درآوردن است.

برگردان: مانند حضرت سلیمان ، همهٔ طوایف را در زیر سلطهٔ خود درآورد.

کمر بست و عزم داوی دلیران و جهانگیری رو کرد و ایران (کندوله‌ای،۱۳۹۶:۲۲۷).
kamar bast va azm dāvi dalīrān va jahāngirī ro kerd va irān

کمربستِن کنایه از مصمم و آماده شدن برای انجام کاری، عزم کردن (انوری، ۱۳۹۰، ۲: ۱۳۷۸). جهانگیری کنایه از تسخیر سرزمین‌های بسیار و فتوحات مهم است.

برگردان: نادر به‌عزم نبرد دلیران، کمرش را محکم بست و خودش را آماده کرد و برای جهانگیری به‌ایران رو کرد.

یک‌یک آوردن به زاری‌وذلیل محبوس ومجروح دست‌بسته دویل (کندوله‌ای،۱۳۹۶:۲۲۷).
yak yak āverden be zāri ow zalīl mahbūsow majrowh dast basta dovīl

دست بسته، کنایه از تسلیم بدون قید و شرط است (خوشحالی،۱۳۸۷: ۳۷۰).

برگردان: یکی‌یکی همهٔ آن‌ها را با گریه و تحقیر آوردند، برخی را مجروح و برخی را هم‌دست بست و سپس زندانی کردند.

بنیاد مردان برآوِرد ژَبیخ (کندوله‌ای،۱۳۹۶:۳۲۶) وَرکندش بنیاد بنچینم ژَبیخ (همان، ٥٣٤)؛ از ریشه یا اساس یا اصل نابود شدن، ریشه کندن (گه‌ردیگلانی، ۲۰۰۹:۱۰۸).

دوار وَ گردن پردهٔ پلاس پوش وَ شین و شیون خاک و گل ندوش (کندوله‌ای،۱۳۹۶:۲٤٤).
davār va gardan pardey pelās pūš va šīnow šīvan xākow gel nadoš

دوار وَ گردن و پرده پلاس پوش، کنایه از تسلیم شدن و زنهار خواهی و خاک‌برسر ریختن؛ وَ شین و شیون خاک و گل ندوش، کنایه از ماتم گرفتن است (انوری، ۱۳۹۰، ۱: ٤٧٣).

برگردان: پرده و پلاسی بر گردن پیچیده بودند و با گریه و زاری خاک و گِل بر دوش می‌ریختند.

نویساه نامه وزیر دانا خنگار خونخوار هانا صد هانا (کندوله‌ای،۱۳۹۶:۲۹۲).
nevisā nāma vazīre dānā xengāre xūnxār hānā sad hānā

هانا کنایه از: پناه بردن و دادخواهی (خوشحالی،۱۳۸۷:۵۳۲) خونخوار کنایه از ظالم و خونخوار (همان: ۳۵۸).[٦]

برگردان: وزیر دانا نامه‌ای نوشت و نزد سلطان عثمانی خونخوار فرستاد و از او درخواست کمک کرد.

در جای دیگر، عبارت هَر یَک جامی خون غنیم وَردشان (جامی از خون دشمن را نوشیدن) (کندوله‌ای،۱۳۹۶:۲۲۷) در معنای کنایه‌ای مشابهی به کار برده است.

بسامد کنایاتی با بن‌مایه‌های آداب و لوازم نبرد و آن هم کنایاتی که به‌طور معمول در آثار حماسی و رزمی دیده می‌شود، نشان می‌دهد که الماس‌خان کندوله‌ای به تبع اسلاف رزمی‌سرای خود، از ظرفیّت این شگرد ادبی در ایجاد لحن حماسی آگاه بوده است. در این خصوص باید یادآوری کرد که برخی از عناصر و سازه‌های زبانی به‌دلیل قابلیّتی که دارند، با همراهی تصویرهای شاعرانه به خلق فضا و لحنی حماسی یاری می‌رسانند. برای نمونه کنایهٔ «خون‌خوار» نسبت به ترکیب «بسیار بی‌رحم» حماسی‌تر است. این گزین‌گویه‌ها چنان‌که در نمونه‌های ذکر شده دیده می‌شود، با فضای شعری مورد نظر شاعر کاملاً همخوانی دارند. حاصل سخن این که شکل‌های ویژه‌ای از کاربرد زبان که به خلق صناعات ادبی منجر می‌شود، به خواننده این امکان را می‌دهد که مفاهیم انتزاعی را بهتر درک کند و در نوع خاصی از شعر، مثلاً حماسی حالات روحی مبارزان، فضای حاکم بر میدان جنگ، و حتی حسّ و حال سراینده را بهتر دریابد. این نیز از کارکردهای کنایه به ویژه کنایاتی در گفتمان نبرد است.

۲-۱-۳-۸. ژرف‌شناسی اخلاقی کنایات

انسان‌ها در کنار توجّه به گذران زندگی مادی به مفهوم خوبی و خیر توجه می‌کنند. این مفهوم در کنار نیازهای مادی به‌گونه‌ای با منافع انسانی در پیوندی نزدیک است. توجّه به واجبات و پرهیز از محرّمات نقش مهمی در تربیت و هدایت انسان‌ها در جوامع مختلف داشته است. در جوامعی با اعتقادات مذهبی، اخلاق و فضیلت‌های انسانی به دین وابستگی غیر قابل انکاری داشته است. معیارهای اخلاقی برای زندگی اجتماعی ما چهارچوب‌های مشخصی تعیین کرده است و به‌طور طبیعی ما با پیشرو قرار دادن برخی بایدها و نبایدها رفتارهای اجتماعی خود را تنظیم می‌کنیم. اهمیت این موضوع سبب شده است که در فرهنگ زبانی نیز شاهد حضور دستورالعمل‌ها، توصیه‌ها و داوری‌های اخلاقی باشیم. در این میان کنایات زبان به دلیل ارتباط بسیار نزدیک و صمیمی با زبان عامه مردم، نقشی مهم در انتقال بایدها و نبایدهای اخلاقی به عهده می‌گیرند. نکتهٔ درخور تأمّل این است که با توجه به اهمیت ابلاغ مفاهیم اخلاقی در چهار چوب زبان نرم و ملایم و پرهیز از شیوه‌های آمرانه می‌توان برای کنایات نقش کلیدی در طرح مضامین و مفاهیم اخلاقی قائل شد. چرا که فلسفهٔ کنایه پوشیده و نرم سخن گفتن در جای خود است و همین موضوع اهمیت کنایه را در بلاغت کلام نشان می‌دهد. با این مقدّمه در بخش زیر به کنایاتی که بر فضیلت‌های اخلاقی یا به‌طور کلّی توصیه‌های اخلاقی توجه دارد، اشاره می‌شود:

ناموس مَردی آوردش ویر　　نه عامیهٔ عام بی و جهانگیر(همان،۲۰۳).

nāmūse mardi āverdeša va vīr　　na āmīey ām bi va jahāngīr

مردی، کنایه از داشتن خصلت‌های عالی انسانی، جوان‌مردی، دلیری، شجاعت (انوری، ۱۳۹۰، ۲: ۱۴۷۶) و جهانگیر شدن، کنایه از بسیار مشهور در همهٔ جهان است(همان، ۳۷۸).

برگردان: نادر ناموسِ مردی را به یادآورد و نام نادر در عالم جهانگیر شد.

۲-۱-۳-۹. مفاهیم جنبی کنایات

در میان کنایات جنگنامهٔ نادر، نمونه‌هایی را می‌توان یافت که بر مفاهیم کلّی دلالت دارند و نمی‌توان برای آن‌ها زیر شاخهٔ ویژه‌ای تعریف کرد:

چکارمان بی یه وی هوزوه چومان کرد وَ لا سوره موزَوه (همان، ۲۹۳).

Čekāremān bi ya vey howzava čūmān kerd va lā sūra mowzava

چومان کرد وَ لا سوره موزَوه، کنایه از افراد شرور یا عاصی را به‌شورش و آشوب واداشتن (انوری، ۱۳۹۰،۱: ۳۲۵).

برگردان: ما چه‌کار به‌این طایفهٔ (ایران) داشتیم و با این کندوی زنبورهای سرخ چه‌کار کردیم (چوب به‌لانهٔ زنبور فروکردیم).

چون شور شبخون بهرام وبهزاد سلسهٔ بازار بختش دان وباد (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۲۰٦).

Čown šowre šabxown bahrāmow behzād selselay bāzār baxteš dān va bād

دان وَ باد، کنایه از نابود کردن و از بین بردن است(انوری، ۱۳۹۰، ۱: ۸۸).

برگردان: همانند شورشی که در شبیخون‌های بهرام و بهزاد [دو پهلوان اسطوره‌ای ایران] وجود داشت، نادر نظم سپاه و سرنوشت آن را بر باد داد.

برخی از تحلیل‌گران متون ادبی معتقدند که مجازها (کاربرد پوشیدهٔ زبان) در فهم و یادگیری ما نقشی اساسی دارند؛ زیرا به‌عنوان فرایندهایی تفسیر می‌شوند که غرایب را برایمان آشناتر می‌سازند. اساساً اشکال بلاغی عمیقاً و به‌طور اجتناب ناپذیری در شکل‌دهی به واقعیّات دخالت دارند(نک: چندلر، ۱۳۹٤:۱۸۸-۱۸۷). این موضوع در مورد کنایه صدق می‌کند. گاهی کنایات با رمزگان واژگانی، تصویر گویایی از مفهوم نهفته در خود را به مخاطب نشان می‌دهند. در کنایهٔ «به باد دادن»، «باد» با آن تصویری که ما از آن در ذهن داریم و کنش‌هایی که ایجاد می‌کند، و مثلاً اشیاء را می‌پراکند و گاهی با خود می‌برد، نقش اصلی را برای ایفای مقصود بر عهده دارد. همچنین در کنایهٔ «چوب به سوراخ زنبور فرو کردن»، نشانه‌های زبانی «چوب» و زنبور» در فرایند شکل‌گیری کنایه نقش اصلی را ایفا می‌کنند. در نهایت از این کنایه ابتدا تصویری در ذهن شکل می‌گیرد که با واقعیت کاملاً سازگار است و تجربه نیز شده است. می‌توان گفت که در چنین کنایاتی نشانه‌های زبانی با کمک هم به خلق تصویری می پردازند که مابه ازای خارجی دارد. نتیجهٔ این اتّفاق ما را به معنای نهفته در کنایه هدایت می‌کند. نکتهٔ دیگر در پیوند با کنایات بخش بالا این است که بیشتر این کنایات نیز با زبان و لحن حماسی

سازگارند. بنابر این می‌توان پذیرفت که الماس‌خان در کاربرد کنایات، نقش آن‌ها درشکل‌گیری زبـان و لحن حماسی را در نظر داشته است.

۲-۱-٤. کنایات برساخته

واژه‌ها و ترکیبات زبان با همراهی ذوق و بلاغت و با یاری گرفتن از تجربیات زندگی انسـان کنایـاتی را ایجاد می‌کند. کنایات برساخته چنان‌که اشاره شد، به گسترش زبان یاری می‌رسـاند و در مـواردی نیـز می‌توانند سبب شناختی نو از جهان اطراف شوند. الماس‌خان کندوله‌ای نیز از نقش ایـن کـارکرد مهـم کنایه غافل نبوده و نمونه‌هایی از کنایات کم سابق یا بی‌سابقه را در سروده‌های خود به کاربسته اسـت. در بخش زیر به نمونه‌هایی از این کنایات اشاره می‌شود:

معلوم بو لیتان داوی دلیران ایرانم نیا نراگۀ توران (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۳٤۱).
ma'lūm bo leitān dāvi dalirān irānem niya narāgy tūrān

ایرانم نیا نراگۀ توران، کنایه از دوباره به‌جنگ با عثمانی خواهم رفت.

برگردان: ای دلیران نبرد، برای شما معلوم باشد که ایران را سر راه عثمانی قرار خواهم داد.

این کنایه به مقتضای کلام و مقصود گوینده شکل گرفته است. الماس‌خان می‌توانست کنایات بسـیاری که در پیوند با نبرد کاربرد زبادی در زبان فارسی دارند، بهره ببـرد، امـا بـا ایـن شـیوه کـاربرد زبـان مـی خواهد، از سویی نوآوری کند و از سوی دیگر مخاطب خود را به تأمّل وادارد و با ساخت‌هـای تـازه‌ای از زبان آشنا کند. این نوآوری در تحریک مخاطب به ادامهٔ مطالعهٔ منظومه و کنکاش در سایر آفرینش-های ادبی سراینده بی تأثیر نیست.

شیرین مهوشان شوخ باجلان پریزادکان ترک و تردلان (همان، ۲۷۱).
Širin mahvašān šūxe bājelān pari zādakān torkow tardelān

تردلان، کنایه از زیبارویان جذاب و شادمان است.

برگردان: دختران شیرین، خوبروی و شوخ طایفهٔ باجلان، پریزاده های زیباروی طنـاز (اسـیر شـدند).

واژهٔ شیرین، در اصل کُردی و به معنای زیبا، دوست‌داشتنی و دلفریب اسـت(نـک: صـالحی و پارسـا،۱۳۹۰: ۳۹).

قسم و قرآن هرچند کلامن شوال مردی و من حرامن (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۳٤۰).
Qasam va qorān har čand kalāmen šūvāle mardī va men harāmen

شوال مردی وَ مِن حرامن، کنایه از ادعای مردانگی نمی‌کنم و همچون زنان لباس می‌پوشم.

برگردان: قسم به قرآن که کلام خداوند است، شلوار مردانگی بر تن کردن برای من حرام است.

ژ دود دوران دل مالا وَ خاک وَناخون خرقه خفتانش کردچاک (همان،۲٤٤).

Že dūde dorān del mālā va xāk va nāxūn xerqa xaftāneš kerd čāk

دل مالا وَ خاک، کنایه از دنبال بهانه گشتن است. وَناخون خرقه خفتانش کردچاک، کنایـه از عصـبی شدن است.

برگردان: از دودِ زمانه که از این ویرانی‌ها برخاسته بود، محمدشاه دلـش را برخـاک مالیـد و بـا نـاخن جامه و خفتان خود را پاره کرد.

کمیت گاو گیر پر زور کم دان دوندهٔ داوی داو داو میدان (همان،۲۸۹).

kamīte gāv gīr porzore kamdān davandey dāvi dāvdāve meydān

گاوگیر، کنایه از پرقدرت است.

برگردان: اسبی سرکش و گاو گیر نیرومند و کم‌خوراک، دونده و جنگجـو کـه در میـدان جنـگ در پـی دعوا بود.

کنایهٔ میدان عرصهٔ کارزار (از میدان جدا شدن یا درآمدن)، (همان،۳۲۳) کنایه از آمادهٔ عمل شـدن (انـوری، ۱۳۹۰، ۲: ۱۵٤٤).

عراق اوراقن، و اوزبک و اوراق کنـدن ژمیـدان (کندولـه‌ای،۱۳۹٦ : ٤۲۲و۲۰٤)؛ اوراق شـدن کنایـه از بسـیار ناتوان شدن، از پا درآمدن (انوری، ۱۳۹۰، ۱: ۷۷) / قدقد کرد وَ قین (کندوله‌ای، ٤۱۵:۱۳۹٦) کنایه از حرف بیجـا زدن (انوری، ۱۳۹۰، ۲: ۱۱۸٤) / حلقه بو نه گوش خاقـان و قیصـر (کندولـه‌ای،۱۳۹٦:٤۵۰)؛ فرامـوش نکـردن و همواره در یاد داشتن است / بر آورد آب ژاَوجاختان (آب از اجـاق کسـی بـرآوردن) (همـان،٤۵۱)؛ نسـل شما را منقرض می‌کند.

۳. نتیجه‌گیری

بررسی‌ها و تحلیل‌های ارائه‌شده در این پژوهش نشان می‌دهد که الماس‌خان کندوله‌ای به‌دلیل کـارکرد مؤثر کنایه در توسعهٔ زبان و انتقال افکار و باورها، و حفظ آداب و رسوم اجتماعی به‌گونه‌ای گسـترده از کنایه بهره برده است. کنایه در جنگنامه، ابزاری برای ایجاد ابهام، تأثیرگذاری بیشـتر و انتقـال مفـاهیم ذهنی در زبان کردی محسوب می‌شود. الماس خان با استفاده دقیق از تشبیهات کنـایی، فضـای تـرس آور و غمگین بعد از دوران نادرشاه را به تصویر کشیده است و به خـوبی از عهـده بیـان بـن مایـه‌هـای حماسی برآمده است. کارکرد چنین اغراضی، سبک جنگنامه را به سـبک شـاهنامه فردوسـی نزدیـک نموده است.

در یک تقسیم بندی کلّی می‌توان گفت که در منظومهٔ جنگنامهٔ نادری دو دسته کنایات دیـده مـی‌شـود: ۱-کنایاتی پرکاربرد که از دیرباز در قلمرو زبان فارسی وجود داشـته و دسـتمایهٔ گوینـدگان ادب فارسـی قرار گرفته‌اند. این کنایات با اندک تغییری در ساخت دسـتوری در شـعر و نثـر فارسـی پراکنده‌انـد. ۲- کنایاتی که دستاورد ادبی سراینده بوده و زبان شعر او را مایه‌ورتر کرده است. در خصوص بن‌مایـه‌هـای

کنایات به‌کار رفته در جنگنامه نیز این نتیجه حاصل شد که بسیاری از کنایات ادبی او در پیوند با آداب و رسوم جنگ، ابزار نبرد و تقابل مبارزان است. با توجّه به این‌که اثر الماس‌خان از نوع حماسی است، کاربرد گستردهٔ کنایاتی با این بن‌مایه‌ها قابل توجیه است. در این خصوص باید یادآوری کرد که برخی از عناصر و سازه‌های زبانی با همراهی تصویرهای شاعرانه به خلق فضا و لحنی حماسی یاری می رسانند. بدین ترتیب، ظرفیّت برخی از کنایات در ایجاد لحن حماسی در کاربرد گسترده کنایاتی با بن مایه‌های آداب و لوازم نبرد در منظومهٔ الماس‌خان مؤثّر بوده است. همچنین پایبندی او به اصول دینی نیز سبب شده بسیاری از کنایاتی که ژرف ساخت مذهبی دارند، در شعر او مجالی برای بروز و ظهور بیابند. نکتهٔ مهمی که در مورد کنایات مورد استفاده الماس‌خان کندوله‌ای به‌دست می‌آید این است که بخش عمده‌ای از سایر کنایات که به لحاظ ژرف‌ساختی از آبشخورهای دیگر برمی‌خیزند، از نظرگاه مفهوم‌شناختی و کارکردی با مقوله‌ها و مؤلّفه‌های حماسی ارتباطی نزدیک دارند. این موضوع نشان می‌دهد که الماس‌خان کندوله‌ای از این کنایات آگاهانه برای تقویت جنبه‌های حماسی اثر خود بهره برده است.

پی‌نوشت‌ها

۱- سرهنگ الماس‌خان از اهالی روستای کندولهٔ کرمانشاه است. ازجمله آثار الماس‌خان می‌توان به «خورشید و خرامان»، «هفت لشکر»، «شیرین و فرهاد» و داستان تمثیلی «موش و گربه» اشاره کرد؛ امّا معروف‌ترین شاهکار وی سرایش شاهنامهٔ کُردی است که مجموعه‌ای از افسانه‌ها و داستان‌های حماسی مردم جنوب کردستان را در بر دارد. مجموعه‌ای از اشعار پراکنده و مناجات‌نامه‌ای هم از او به‌یادگار مانده است. الماس‌خان کندوله‌ای از ادبا و سرایندگان صاحب‌نام ادب کُردی است. شرح‌حال وی در چندین کتاب به‌صورت مختصر بیان گردیده است. جمله محققان نام وی را «الماس‌خان کندوله‌ای، خان الماس، الماس‌خان کردستانی، سرهنگ الماس‌خان، میرزا الماس‌خان و... نوشته‌اند (نک: کندوله‌ای، ۱۳۹۶: ۲۵). وی در نیمه دوم سدهٔ دوازدهم؛ یعنی حدود سال ۱۱۸۰ هـ.. ق در قید حیات بوده و احتمالاً مرگ وی در اواخر سدهٔ دوازدهم در حدّ فاصل سال‌های۱۱۹۰ و ۱۲۰۰ اواخر سدهٔ دوازدهم هـ. ق. در روستای کندوله بیلوار اتّفاق افتاده است (نک: صالحی، ۱۳۸۰: ۱۶۵).

۲- سایر شواهد برای کارکرد کنایه در گسترش حوزهٔ زبان

سرمست (کندوله‌ای،۱۳۹۶: ۱۷۸)،کنایه از خودپسند (انوری، ۱۳۹۰، ۲: ۹۴۱) / زبردست؛ دارای توانایی و مهارت بسیار در انجام کاری، داری قدرت یا مقام (همان، ۸۴۴). / بی‌گدار به آب زدن (کندوله‌ای،۱۳۹۶: ۴۴۹)؛ کاری را بدون فکر و احتیاط لازم انجام دادن (انوری،۱۳۹۰، ۱: ۱۶۷) / ارزش قانون قافیه را بدانند (کندوله‌ای،۱۳۹۶: ۵۳۶) از من ایراد نگیرند. / یقه‌درانی کردن (همان، ۴۲۵)؛ جنجال به راه انداختن و مظلوم نمائی کردن (انوری،۱۳۹۰، ۲: ۱۷۲۴) / خاک بر

سر ریختن؛ هنگامی گفته می‌شود که کسی برای مشکل خود راه حلی پیدا نکند و بسیار بیچاره و مضطرب باشد (همان، ٤٧٣) / نورسته (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۱۹٦)؛ دختران جوانی است که تازه به‌سن بلوغ رسیده‌اند، این‌جا دختران ایرانی (انوری، ۱۳۹۰، ۲: ١٦٤٣) / نازک نازداران (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۲۹۲)؛ صفت ثروتمند و با اصل و نسب / زلزله و تاریکی ایجاد شدن (همان، ٣٤٩)؛ نوعی خفقان سیاسی / به سر تبدیل شدن (همان، ٤٢١)؛ کشته شدند / به باد دادن (همان، ۲۰۵ ،۲٤۳)؛ نابود کردن (انوری، ۱۳۹۰، ۱: ۸۸) / نامی (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۲۲۳)؛ مشهور (انوری،۱۳۹۰، ۲: ۱۵۷۵) / هرزه آب؛ آب مفت هرزگی را خورده‌ای (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۲۲۲)؛ بسیار بی‌ارزش و هرزه بودن. سران (کندوله‌ای، ۱۳۹٦:۲۲۲) بزرگان، به‌ویژه بزرگان کشور و رؤسای دولت‌ها (انوری، ۱۳۹۰، ۲: ۹۲۱).

۳- سایر شواهد کارکرد بازتاب حالات، نفسانیات و عواطف انسانی در کنایات

شُل و پار (همان،۲۲٦)؛ بی‌حال و بی‌رمق، وارفته (انوری، ۱۳۹۰، ۲: ۱۰۲۰).دودشان برچی ژ کاپول (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۳٤۰) دود از سر کسی بلند شدن؛ به‌شدت اندوهگین، متعجّب یا خشمگین شدن او (انوری، ۱۳۹۰، ۱: ۷۳٤).چشم روشن شدن (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۱۱٤)؛ شاد شدن (انوری،۱۳۹۰، ۱:٤۱۵). روی کسی سیاه بودن (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۱۸۰)؛ شرمنده بودن او دست به سر زدن (همان، ۱۸۰)؛ اظهار اندوه و تأسف کردن(انوری،۱:۵۹۸،۱۳۹۰) / هانا صد هانا (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۱۹۵)؛ هانا کنایه از: پناه بردن و دادخواهی (خوشحالی،۵۳۲:۱۳۸۷) / نفس سرد برآوردن (همان، ۱۹٦)؛ از سر ناامیدی و ناراحتی نفس یا آه کشیدن (انوری،۱۳۹۰، ۲:۱٦۱٦) / دل پر از خار داشتن (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۲۸٦)؛ بسیار آزرده خاطر یا خشمگین بودن / درونم خارن (همان، ۳۵۰)؛ ناراحتی و غم تحمل ناپذیر / دل کسی به جوش افتادن (همان، ٤۱۸)؛ بسیار ناراحت شدن او (انوری،۱۳۹۰، ۱: ٦٦۸) / دست بر سر نهادن (کندوله‌ای،۱۳۹٦:٤٦۲)؛ اظهار ادب یا اطاعات کردن / دل ریش (همان،۵۳۸)؛ آزرده خاطر غمگین / دنیا پیش چشم کسی تیره‌وتار شدن (همان،۳۲٤)؛به‌شدت ناخوش یا اندوهگین و آزرده شدن او (انوری، ۱۳۹۰، ۱: ۷۲۸).رنگ از رخسار کسی پریدن (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۲۷۰)؛ ترسیدن (انوری، ۱۳۹۰، ۱: ۸۰۱) / به‌تنگ آمدن؛ به‌شدت آزرده شدن، به‌ستوه آمدن (همان، ۳۰۲). بر خود لرزیدن (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۲۲۷)؛ وحشت کردن از چیزی، به‌شدّت ترسیدن (انوری، ۱۳۹۰، ۲: ۱٤۱۱).

٤- سایر شواهد برای کارکردژرف شناسی اعتقادی و مذهبی کنایه

صوفی دان صلات ذکر زابلی بریا ژ اذان علی ولی (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۱٤٤).

sūfī dān salat zekre zāboli beryā že azān alie vali

بریا ژاذان علی ولی، رواج مذهب تسنن (رسمی شدن).

مؤذن شروع به اذانی کرد که این بار ذکر زابلی بود و عبارت «اشهد ان علی ولی الله» [که صفویان آن را در اذان می‌گفتند] را افغان‌های سنی برداشتند.

رو کرد و نجف نه سمت دامان لالا و حیدر اهلِ امامان (همان، ۳۷۳).

rū kerd va najaf na samte dāmān lālā va heydar ahle emāmān

دامن کسی را گرفتن، یا به دامن کسی رو کردن از به او متوسل شدن و از او کمک خواستن (انوری،۱:۵۵۸،۱۳۹۰) /حیدر صفت امام علی (ع) /.

سپس رو به سوی نجف و دامان امام علی (ع) کرد و از امام علی (ع) و دیگر امامان خواهش و تمنا می‌کرد.

/شهادتین را بر زبان آوردن (کندوله‌ای،۱۳۹٦:٤۸٤)؛ آماده مردن شدن.

۵- بن مایه‌های فرهنگی در کنایه

دمار برآوردن (همان،۱٤۳)؛به سختی آزار دادن یا کشتن او، به سختی آسیب دیدن یا هلاک و نابود شدن (انوری،۱۳۹۰، ۱:۷۱۵). اشاره به رسم اعراب هنگام کباب کردن گوشت شتردارد که تمام گوشت آن را به صورت نواره‌های نازک و بلندی از جسد حیوان جدا کرده، به صورت گردی درآورده در آتش قرار می‌دادند/ مشکین کلافان کتون طاوس تار (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۲۷۱) اشاره به نوع پوشش شاهزادگان قاجار .

شاهزادگانی که لباس هایی سیاه از جنس کلاف و کتانی که به رنگ پرهای طاووس بود بر تن داشتند. / جدایی گوشت از ناخون (همان،۳٤۹) و (همان،٤۸۳)؛ مجازات شدید /سیاه پوشی به نشانه عزا (همان،۳٦۳) پاینداز (همان،٤٥۸)؛ تسلیم و تقدیم نمودن/ اخته کردن (همان،٤۷۲)؛ شکستن و نابود کردن اراده و شخصیت کسی به منظور تسلط یافتن بر وی (انوری،۱۳۹۰، ۱:٥۰) / نان و نمک کسی را خوردن (کندوله‌ای،۱۳۹٦:٤۹۹) نمه‌ک کردن : کنایه از نان و نمک کسی را خوردن (خوشحالی،۱۳۸۷:٥۱۹).

٦-سایر شواهد برای بن‌مایه‌های حماسی در کنایات

شمشیرِ کروچان (کندوله‌ای،۱۳۹٦:۲٤۲)؛ جسور و دلیر/ مکان بلندی پرچم‌ها را در جهت باد نصب کردن (همان،۲۸۸)؛ فراخوتندن مبارز جنگی و هوادار/ طبل چیزی را زدن (کوبیدن) (همان، ۳۷۰)؛ خبر آن را در همه جا پخش کردن (انوری،۱۳۹۰، ۲:۱۰۷۸) خاک جایی را به توبره کشیدن (کندوله‌ای،۱۳۹٦:٤۱۹)؛ ویران کردن آنجا، خراب کردن آن جا (انوری،۱۳۹۰، ۱: ٤۷۳) / کسی را زنده نگذاشت منقرض کردن نسل/خاپور کردن (همان، ٥۳٥)؛ ویران کردن.

منابع

۱- اشمیت، رودیگر. (۱۳۸۳). راهنمای زبان‌های ایرانی. ترجمهٔ آرمان بختیاری و دیگران، جلّد دوم. تهران: انتشارات ققنوس.

۲- الهاشمی الزهری مصری، احمدبن ابراهیم بن مصطفی. (۱۳۹۳). جواهر البلاغه. مترجم محسن غرویان. چاپ سوم. قم: انتشارات اندیشه مولانا.

۳- انوری، حسن. (۱۳۹۰). فرهنگ کنایات سخن. جلد ۱و۲. چاپ سوم. تهران: انتشارات سخن.

٤- بلو،جویس. (۱۳۸٦). «زبان و ادبیات کردی». ترجمهٔ لیلا ضیا مجیدی. فصلنامهٔ گوهران:ویژه زبان کردی. ش پانزدهم، صص۱۳-۱۸.

٥- بدلیسی، امیرشرف خان. (۱۳٦٤). شرفنامه؛ تاریخ مفصل کردستان. تصحیح محمد عباسی. چاپ سوم. تهران: انتشارات تهران.

٦- بهار، محمدتقی. (۱۳۷٥). سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی. جلّد اول. چاپ هشتم. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۷- پارسا، سیداحمد.(۱۳۹۷). «پیوند تشبیه و کنایه در یک گونه بلاغی نادر در ادب عامه». دو ماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه،٦ (۲۲). ۱۰٦-۹۱.

۸- پارسا، سه ید ئه حمه د. (۱۳۹۷). رووبیژی له ئه ده بی کوردیدا. سنندج: انتشارات نالی.

۹- پروانه، فرهاد. (۱۳۹۹). «بررسی تحولات واکی واژه‌های زبان کردی (گویش کلهری) در گذر تاریخ نسبت به زبان پهلوی». فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین، ٦ (۲)، ٦۹-٤۷.

۱۰- تفتازانی، مسعود بن عمر. (١٤٣٤). مختصرالمعانی. قاهره: مکتبه الثقافه الدینیه.

۱۱- جرجانی، عبدالقاهر.(١٣٦٦). دلائل الاعجاز. تصحیح السید محمد رشید رضا. الطبعه الثالثه. مصر: مطبعه دار المنار.

۱۲- حسینی آبباریکی، سید آرمان. (١٣٩٦). «بررسی زندگی و احوال و آثار الماس خان کندوله ای». پژوهشنامه ادبیات کُردی، ۳ (٤)، ۱۱۲- ۷۵.

۱۳- خوشحالی، بهزاد. (۱۳۸۷). فرهنگ واژگان،اصطلاحات و کنایات. تهران: نشر پانیذ.

١٤- خوش‌کلام، حسام. (۱۳۹۱). «بررسی صُوَر خیال در شاهنامه لَکی». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه پیام نور مرکز قزوین.

۱۵- رادمرد،مصطفی و همکاران. (۱۳۹۵). «تحلیلی بر رجز خوانی در شاهنامه فردوسی و شاهنامه کردی الماس خان کندوله ای». جستارهای ادبی، ۷ (۳)، ۱۰۱-۷۳.

١٦- رجائی، محمد خلیل. (۱۳۵۳). معالم البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع. چاپ دوم. شیراز: انتشارات دانشگاه.

۱۷- زرین کوب، عبدالحسین. (١٣٧٤). شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب. چاپ هشتم. تهران: انتشارات علمی.

۱۸- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (١٣٦٦). صور خیال در شعر فارسی. چاپ سوم. تهران: آگاه.

۱۹- صالحی، محی‌الدّین. (۱۳۸۰). سرود بادیه در احوال و آثار شعرای کُرد و لَک و لُر. سنندج: مؤلف با همکاری انتشارات کردستان.

۲۰- صالحی، ژیلا و پارسا، سیداحمد. (۱۳۸۷). «مقایسه خسرو وشیرین نظامی با شیرین و فرهاد الماس خان کندوله ای». کاوش نامه، ۹ (۲)، ۱۵۲-۱۲۹.

۲۱- صالحی، ژیلا و پارسا، سیداحمد. (۱۳۹۰). «بررسی جلوه‌های زبانی فرهنگ مادری در خسرو و شیرین و هفت پیکر نظامی گنجوی». کاوش نامه، ۱۲ (۱)، ۵۷-۳۱.

۲۲- العسکری، ابی هلال الحسن بن عبدالله سهل. (١٤٢٧). کتاب الصناعتین:الکتابه و الشعر. بیروت: مکتبه العصریه.

۲۳- القزوینی، جلال الدین محمد بن عبدالرحمن. (۲۰۰۰). الایضاح فی علوم البلاغه. بیروت-لبنان: دار و مکتبه الهلال.
۲٤- کندوله‌ای، الماس خان.(۱۳۹٦). جنگنامهٔ نادر الماس‌خان کندوله‌ای. به تصحیح مظهر ادوای. تهران: انتشارات ققنوس.
۲۵- کوش، سلینا .(۱۳۹٦). اصول تحلیل متون ادبی. ترجمهٔ حسین پاینده. چاپ اول. تهران: مروارید.
۲٦- گەردیگلانی، ئەمین. (۲۰۰۹). فەرهەنگی ریژگە (ئەو وشانەی لە هەنبانەبورینەدا نەهاتوون).چاپ یەکەم. چاپخانه: چاپخانه‌ی خانی (دهوک).
۲۷- مظفری، شهلا. (۱۳۸۸). «بررسی صُور خیال در دیوان نالی». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه پیام نور مرکز تهران.
۲۸- میرزانیا، منصور.(۱۳۷۸). فرهنگ‌نامهٔ کنایه. چاپ اول. تهران: امیر کبیر.
۲۹- نظری تاویرانی، علی نظر. (۱۳۹۰). «مقایسهٔ شیرین و فرهاد الماس خان کندوله‌ای با خسرو شیرین نظامی (با درآمدی بر ادبیات کلاسیک کردی)». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه علامه طباطبایی.
۳۰- نقش‌بندی، سید ایوب و کزازی، میر جلال‌الدّین و داوود آبادی فراهانی، محمدعلی. (۱۳۹۳). «نگاهی به شاهنامه سرایی و رزم‌نامه سرایی در ادب کُردی و سنجش آن با شاهنامه فردوسی». فصلنامهٔ علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، ٦ (۱)، ۱٦٦-۱٤۹.

فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلّی ایران‌زمین

(نشریهٔ علمی)

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

بررسی زبان سمبولیک اجتماعی در شعر «خەوە بەردینەُ» 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 بوومەلْیِلْ / 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/ komaĺaεžyāanaway» که مخفف «کومله ژیانەوه 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 piř 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 خورِ 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.

تروسکەی بروسکەی 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 جۆباریێ 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 خوناوەی 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, kořžin 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¬biřke 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 کەندالّی ڕێیە / هەوەڵ مەنزڵی زێیە، ئاواتی بەرزی، زرێیە! / ئەزانی لە هەڵدێرە هاتی بەهێزی، / لە ئەسکوند و چاڵاّیە 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, 'aqÍî xasārn!/ lanāw aw hamû āwa, har čāwayak/ bāwî hangāwî xoša/ ba tanyā awa šārazāy kosp û kandāÍî reya/ hawaĺ manizÍî zeya, āwātî barzî, zreya!/ azānî la haÍdera hātî bahezî,/ la askund û čāÍya haÍdān û gežî/ pařoy šînî sar šānî daryāya žînî karezî!/ azāne la pe nākawe peba peÍāwî 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 «خه‌وه به‌ردینه» 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- بهرەور، 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.

Abstract of Persian Articles in English

A Study of Social Symbolic Language in the poem of «Khava bardina» by Savareh Ilkhanizadeh

Bahar Kazemi
Jamal Ahmadi *
Badrieh Ghavami[3]
Reza Borzooei[4]

Abstract

Literature is one of the social affairs that has always been influenced by the political events of its time and is a place to express and reflect those ones. One of the consequences of the rule of dictatorship and oppression on society is the approach of poets to symbolic expression. Savareh Ilkhanizadeh is one of the new Kurdish poets in Iranian Kurdistan, who under the influence of the conditions of society and modern Persian poetry and the influence of Nima Yoshij's poetry, pay attention in his poetry to socialism the pains and sufferings of people. Some poets in modern Persian poetry used symbolic language to express the problems and people's aspirations. The Savareh also had a symbolic language in poetry due to the influence of the prevailing conditions in the society. In this article, by looking at the historical and political situation of the Savareh's poetic era, he examines the language of the poem "*Khava bardina*". We use his poetic symbols to express the problems and ideals of the Savareh's community, and we achieve the important point that the Savareh is a combination of symbolism and socialism, which are two prominent features of social symbolism. And he is a narrator of the historical, political and social events of his time.

Keywords: social symbolism, new kurdish poetry, symbol, Ilkhanizadeh**.**

1 . Ph.D Graduated of Persian Language and Literature Department, Sanandaj University, Sanandaj, Iran. Email: kazmibahar7@gmail.com
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Sanandaj University, Sanandaj, Iran. *(corresponding author*)*
E-mail: jahmady52@yahoo.com
3. Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Sanandaj University, Sanandaj, Iran. E-mail: badriqavami@gmail.com
4. Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Sanandaj University, Sanandaj, Iran. E-mail: rebo1344@gmail.com

Received: 14/ Jan /2021 Accepted: 8/ Aug /2021

The Function of Irony in Jang Nameh-ye Nader By Almas Khan Kandouleh'ei

Zahra Gharib Hosseini[1]*
Hamid Jafari [2]
Maryam Karyany[3]

Abstract

Simile, metaphors, irony, and imagery are the main fundamentals of traditional rhetoric that help the poet to create imaginative images. Meantime, irony is more applicable in transmitting ideas and experiences due to its connection with the popular people's language and using the sources of people's customs and beliefs. In this paper, in order to study and identify irony in people's culture better, Nader Almas Khan Kondoleh's Jangnameh has been studied in a descriptive-analytical way. This poem was written in 12 century AH and is considered as an epic work in the Kurdish language. In this study,it has been studied in a descriptive-analytical way .
An examination of irony in Nader's system of Jang Nameh shows that he was aware of the unique role of irony in the spread of language, and the preservation of social customs, has made extensive use of this literary technique. Ironies are some of his own literary achievements and they have enriched the language of his poetry. It is noteworthy that most of the ironies that originate from human emotions or have a deep mythological, doctrinal, and social underpinning have also helped to reinforce the epic aspects. This shows the poet has not been unaware of these ironic implications. Also, the poet's adherence to religious principles has caused many ironies to have a deep belief structure in his poetry. Ironies are some of his own literary achievements and have enriched the language of his poetry.

Keywords: Irony, Jang Nameh, Imaginary Technique, Kurdish Language, Almas Khan Kandolei.

[1] . Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Vali-e-Asr University of Rafsanjan, Rafsanjan, Iran. *(corresponding author)**
E-mail: tabasom_moola@yahoo.com
[2] .Associate Professor of Persian Language and Literature Department, Vali-e-Asr University of Rafsanjan, Rafsanjan, Iran. E-mail: h.jafari@vru.ac.ir
[3]. M.A. Graduate of Persian Language and Literature Department, Vali-e-Asr University of Rafsanjan, Rafsanjan, Iran. E-mail: m.karyany@gmail.com.

Received: 16/ Jan /2021 Accepted: 28/Mar/2021

Descriptive, structural and contentual study of the girl of Julah's legend

Asghar Shahbazi[1]

Abstract

Folk tales are one of the genres of pulp fiction. In this regard, the legend of the girl Julah, is one of the legends of the people of Chaharmahal and Bakhtiari in Persian a common speech in the village of Gishangan, which has not been recorded and analyzed with this narration. In this article, the author introduces and reports the complete myth, and explores it from the perspective of the elements of the story and the myth. Finally, he examines it based on the morphological pattern of the stories (Propp's pattern). The research method in this article is descriptive-analytical (content analysis) and the method of data collection is field type. This myth is strong in terms of the elements of the story; Actions, like most myths, are external, varied, and different; The viewpoint is the third person singular and the narrator is the omniscient; Characters are varied, but often anonymous; Finally, the Chinese introduction, comlexing, apex, joining, and descent are briefly arranged. The ground for breaking the habit is strong in it. Coincidence and destiny are well visible, and one of its main themes is destiny. The dual confrontations are depicted in the form of the king and the poor, the wicked and the benevolent, the liar and the truthful. Events, while compact, like many legends, have independence, and the similarities of the themes in this myth occur in the form of the presence of Simorgh, demon, demon's dream, turning to stone, disappearing, amazing medicine, and so on. This myth is also examined and characterized according to Propp's model, which often has its own functions.

Keywords: Folk Literature, Myth, Joulah Girl Legend, Narrative, Story Elements, Morphology.

[1] . Assistant Professor of Persian language and literature Department, Farhangian University, Shahrekord, Iran. E-mail: asgharshahbazi88@gmail.com

Received: 11/Oct/2020 Accepted: 27/Dec/2020

A comparative study of the style of "Blue Sky of Dez" and "The Little Native Boy" based on experimental metafunctions with a glance on Local elements

Fateme Heydari

Abstract

Ahmad Mahmoud, a social realist writer and narrator of the Southern region , confronts the audience with real life and avoids giving a distorted version, in his works. He blames the root of all disorganization, poverty and ignorance of the lower class on the phenomenon of colonialism and government, in his two short stories, "The Blue Sky of Dez" and "The Little Native Boy". He uses the referential function of language to approach everyday life. Michael Halliday's intorduction to functional grammar also examines language with reference to its role in social interactions. According to Halliday, the study of grammar should be done quantitatively, and since he believes that language is a social phenomenon, it can be described and analyzed in empirical data, communicative actions, and metafuncion of language related to style. Based on his view, "context" is at the highest level of linguistic research and is represented in the language of the writer or poet. In Mahmoud's works the represention of colonism in the situational context of the two mentioned stories can be compared to six paradigms of Halliday's grammar.The purpose of this study is to determine whether following particular school has led to equal use of grammatical metafuntions according to the general application of realism to his literary school or not. Has he represented the southern environmental aspects and its natives' attitudes with the few foreigners representing the upper class equally? The research data show that in his linguistic style in these two stories, material, relational and verbal processes have been used more than all other processes, respectively.

Keywords: Mahmoud, halliday, The Little Native Boy, Blue Sky of Dez, metafunction.

[1]. Associate Professor of Persian Language and Literature Department, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran.
E-mail: fatemeh.heidari@kiau.ac.ir

Received: 22/ Jan /2021 Accepted: 18/Mar/2021

A Study the names of Animals in Laki proverbs

YosofAli Beiranvand[1]
Qasem Sahrai[2]*

Abstract

Proverbs are short and pithy sentences which have abundant uses and are used by people to persuade each other. Each of the Iranian tribes has themselves proverbs, they have made them for their relationship with each other and sometimes with their nature. Among the people of Lak, like other people, there are proverbs. The Lak is one of the Iranian tribes that live in provinces such as Lorestan, Ilam, Kermanshah, Hamedan and so on. The people of Lak speak the Lak language, which is one of the surviving languages of the Pahlavi language. The names of Animals are prominent in the proverbs of this language. This subject can indicate who they live in the mountains and relationship with animals. In this research, we have tried to study the names of animals in Laki proverbs by descriptive-analytical and field methods. So first we have written phonetics them, then translated them to Persian language and examined the position of their use. Finally, we have given equivalent proverbs that existed in Persian or other types of Iranian languages.

Keywords: Proverbs, Lak people, The names of Animal, Laki language, Lorestan.

[1] . Ph.d. Graduated of Department of Persian Language and Literature, Lorestan University, Lorestan, Iran.
Email : yossofali.biranvand@gmail.com
[2]. Associate Professor of Department of Persian Language and Literature, Lorestan University, Lorestan, Iran. *(corresponding author)**
Email :ghasem.sahrai@yahoo.com

Received: 16/ Dec /2020 Accepted: 6/Apr/2021

The effect of environmental indicators on the poetic images of Shams Langroudi's pomes

Ziba Esmaeili [1]*
Seyyede Kobra Safavi [2]

Abstract

Attention to environmental characteristics in contemporary poetry began with Nima's theories. After him, many poets used the indigenous elements of their climate in their poetic illustrations. Shams Langroudi is a Gilani poet whose indigenous elements in northern Iran have played a significant role in creating his poetic images. In this research, a library method, and a descriptive-analytical approach are used. We aimed to investigate the effect of environmental features of the northern region on the poetic images of Shams Langroudi. Native elements were divided into three levels of geographical, cultural and economic indicators.
Shams Langroudi investigated in his poetic images the following images: In the geographical features of nature, local animals and the names of specific places, in the cultural indicators the use of local words, the use of local proverbs and beliefs, and in the economic indicators the occupations and livelihoods of the people. The results show that in Shams Langroudi's poetic images, geographical indicators with 82.8% have the highest and economic indicators with 6.3% have the lowest reflection. In the geographical index, nature plays the most important role in creating the poet's images with 70.2%.

Keywords: Climatic Literature, Poetic image, Shams Langroudi.

[1] . Assistant Professor of Persian language and literature Department, Tarbiat Dabir Shahid Rajaei University,Tehran, Iran . (corresponding author)*
E-mail : esmaeili.ziba@sru.ac.ir
[2] . M.A. Graduate of Persian Language and Literature Department, Tarbiat Dabir Shahid Rajaei University,Tehran, Iran . Email: f.safavi.1998@gmail.com

Received: 29/ Oct /2020 Accepted: 25/Jan/2021

Content:

The effect of environmental indicators on the poetic images of Shams Langroudi's pomes (1- 17) Ziba Esmaeili, Seyyede Kobra Safavi	**1**
A Study the names of Animals in Laki proverbs (19- 39) YosofAli Beiranvand, Qasem Sahrai	**2**
A comparative study of the style of "Blue Sky of Dez" and "The Little Native Boy" based on experimental metafunctions with a glance on Local elements (41-65) Fateme Heydari	**3**
Descriptive, structural and contentual study of the girl of Julah's legend (67-90) Asghar Shahbazi	4
The Function of Irony in Jang Nameh-ye Nader By Almas Khan Kandouleh'ei (91-114) Zahra Gharib Hosseini, Hamid Jafari, Maryam Karyany	5
A Study of Social Symbolic Language in the poem of «Khava bardina » by Savareh Ilkhanizadeh (115-139) Bahar Kazemi**,** Jamal Ahmadi, Badrieh Ghavami, Reza Borzooei	6

Abstract of Persian Articles in English

Journal of Iranian Regional Languages and Literature

Quarterly

JournalOfIranianRegionalLanguages&Literature

License Holder:	Iau, Yasooj Branch
Executive Director:	Seyyed Ata-Alah Eftekhari
Editor-in- Chief:	Jalil Nazari
Internal Manager:	Mohammad Reza Masoumi

Editorial Board:	
Barati. M.	Prof. of Persian Language & Literature, Esfahan University.
Heidary .A	Prof. of Persian Language & literature, Lorestan University.
Khosravi. M.H.	Associate Prof. of Persian Language & literature, Iau, Shahrekord Branch.
Sayyadkooh.A.	Prof. of Persian Language & literature, Shiraz University.
Toghyani.E.	Prof. of Persian Language & literature, Esfahan University.
Karami. M.H.	Prof. of Persian Language & Literature, Shiraz University.
Kalbasi. I.	Prof. of Linguistics, Institute for humanities and cultural studies.
Mazdapour. K.	Prof. of Old Iranian Languages, Institute for humanities and cultural studies.
Nahvi. A.	Prof. of Persian Language & literature, Shiraz University.
Nazari. J.	Associate Prof. of Persian Language & literature, Iau, Yasouj Branch.
Yalameha.A.R.	Prof. of Persian Language & literature, Iau, Dahaghan Branch.

Tel. & Fax.: +98 – 9108415618- 7433310494

P. O. Box: 75914-93686

Website: adabemahali.iauyasooj.ac.ir