فصلنامهٔ

ادبیات و زبان‌های محلّی ایران‌زمین

دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یاسوج

سال سیزدهم، شمارهٔ چهارم (پیاپی: چهل و دو)

(دورهٔ جدید، سال نهم)

زمستان ۱۴۰۲

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 علمی کشور» 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.

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 محمد رضا معصومی
چاپ:	چاپخانه انتشارات نگارخانه

گروه دبیران	
دکتر خدابخش اسداللهی	استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی
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 محمدرضا معصومی	دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یاسوج
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

Email: adabemahali@gmail.com Website: adabemahali . yasuj .iau .ir

مشاوران علمی این شماره:

- دکتر علی آسمند — استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلامشهر
- دکتر جمال احمدی — استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج
- دکتر راحله ایزدی‌فر — مدرس زبان‌شناسی دانشگاه بوعلی سینای همدان
- دکتر شاپوررضا برنجیان — استادیار زبان‌شناسی مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی علوم و فناوری
- دکتر اطهر تجلی اردکانی — استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یاسوج
- دکتر محمدهادی خالق‌زاده — دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد یاسوج
- دکتر حسین خسروی — دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد
- دکتر قاسم صحرایی — استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان
- دکتر مهدی فاموری — استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد یاسوج
- دکتر خاور قربانی — استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مهاباد
- دکتر یوسف کرمی چمه — استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علوم انتظامی امین تهران
- دکتر فاطمه مدرسی — استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه
- دکتر محمدرضا معصومی — دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد یاسوج
- 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 ایران زمین 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 ادب‌پژوهی، جامعه شناسی، فرهنگ‌شناسی و زبان‌شناسی به شمار می‌آید.

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

امید است **دورهٔ جدید** فصلنامه که با اعتبار **نشریهٔ علمی** 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 ۳ تا ۵ 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 2010، 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، کلمات کلیدی، 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 مقاله. نام مجله *ایتالیک*، دوره (شماره)، فقط شماره صفحات (عدد-عدد)،کد doi

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 . yasuj .iau .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	**آلوکه‌خوانی و کاربردهای آن در آیین جشن و سرور سیستان** فاطمه الهامی، راضیه میرشکار	(۱-۲۵)
۲	**جلوه‌های عامیانهٔ نوستالژی اجتماعی در شعر لُری استان کهگیلویه و بویراحمد** مینا خوبانی، محمدهادی خالق‌زاده، محمدرضا معصومی	(۲۷-۵۱)
۳	**بررسی هنجارگریزی گویشی و برجسته‌سازی واژگان محلی در آثار حسین پناهی** مهران صادقی گوغری، پوران یوسفی‌پور کرمانی، هوشمند اسفندیارپور	(۵۳-۷۶)
۴	**بررسی برخی فرایندهای واجی در لهجهٔ مردم مزایجان در شهرستان بوانات** محمود کمالی، علی‌اصغر غفوری	(۷۷-۹۸)
۵	**تحلیل و بررسی ساختار و مفهوم گویشهای محلی منطقهٔ شیبکوه شهرستان فسا** خیرالله محمودی	(۹۹-۱۱۴)
۶	**نگرشی توصیفی- تحلیلی به خویشکاری زنان در افسانه‌های کُردی بر اساس الگوی ولادیمیر پراپ** هادی یوسفی، شیوا محمدی	(۱۱۵-۱۴۰)

فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلّی ایران‌زمین

(نشریهٔ علمی)

سال سیزدهم- شمارهٔ چهارم- زمستان ۱۴۰۲- شمارهٔ پیوسته ۴۲

آلوکه‌خوانی و کاربردهای آن در آیین جشن و سرور سیستان(ص ۱- ۲۵)

فاطمه الهامی[۱](نویسندهٔ مسئول)، راضیه میرشکار[۲]

:10.30495/irll.2023.1986409.1567

نوع مقاله: پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۲/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۵/۱۹

چکیده

آلوکه در گویش سیستانی به معنای ترانه‌های عروسی است که در آیین پیوند ازدواج اجرا می شود. این ترانه‌ها در این منطقه به قدمت وجود انسان ریشه دارد و بیانگر غنای فرهنگی و تمدن کهن این خطه است. آلوکه در مضامین مذهبی، عشقی و تاریخی نیز در سیستان رایج است. اما این مقاله فقط به بررسی آلوکه‌خوانی و کاربردهای آن در آیین جشن عروسی اختصاص دارد. پژوهش حاضر از طریق مصاحبه با گویشوران متعدد و استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام گرفته است. این پژوهش با بررسی مفهوم آلوکه، وجه‌تسمیهٔ آن، پیشینهٔ تاریخی، اجراکنندگان، شیوهٔ اجرا و انواع آن نشان می‌دهد که مردم سیستان چه اندازه به اجرای آیین عروسی با گویش محلی خود پایبند هستند و این نکته در فرهنگ آنان چه جایگاهی دارد. تطبیق شادی‌سروده‌های سیستان با نمونه‌های مشابه آن در دیگر نقاط ایران نیز نشان می‌دهد که اجرای شعر با آهنگ، در آیین‌های بومی و محلی اقوام ایرانی نقش بنیادینی دارد. از سوی دیگر، در این مقاله با ذکر انواع آلوکه‌ها به بررسی ویژگی‌های ساختاری از وزن، ردیف و قافیه، قالب، زبان، محتوا و جنبه‌های ادبی آن پرداخته شده است. برخورداری از این همه ترانه و ترنّم برای بهره‌بردن از لحظه‌لحظهٔ شادی‌ها بیانگر شور سرزندگی و نشاط جمعی مردم این خطّه است. برخورداری کامل آنان از شادی و سرور، اهمیت برگزاری یکی از اساسی‌ترین مسایل زندگی را نشان می‌دهد.

کلمات کلیدی: فرهنگ عامه، سیستان، آلوکه، آیین سرور، بومی‌سروده.

---

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه دریانوردی و علوم دریایی چابهار، چابهار، ایران.

E-mail: elhami_pn@yahoo.com

۲. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه دریانوردی و علوم دریایی چابهار، چابهار، ایران.

E-mail:zi.razi.mirshekar13958@gmail.com

CC BY NC ND

The Recitation of Alouk and its Applications in the Celebration of Festivals in Sistân

Fatemeh Elhami [1]*
Raziye Mirshekar [2]

Abstract

Aloukeh, in the Sistâni dialect, refers to wedding songs performed during marriage ceremonies. These songs have roots that trace back to the existence of humanity in this region and reflect the cultural richness and ancient civilization of this area. Additionally, Aloukeh is also prevalent in religious, romantic, and historical themes in Sistân. This article is dedicated solely to examining aloukeh-reading and its applications in wedding ceremonies. The current research has been conducted through interviews with multiple speakers and the use of library resources. This research examines the concept of "Alokhe," its etymology, historical background, performers, performance methods, and its various forms. It illustrates how dedicated the people of Sistân are to performing wedding rituals using their local dialect and the significance of this practice in their culture. Additionally, the comparison of celebratory songs from Sistân with similar examples from other regions in Iran highlights the fundamental role that poetic performance with melody plays in the indigenous and local customs of Iranian ethnic groups. On the other hand, this article examines the structural characteristics of various types of Aloukeh, including aspects such as weight, meter and rhyme, form, language, content, and literary elements. The abundance of songs and melodies for experiencing every moment of joy reflects the collective vitality and spirit of the people in this region. Their complete enjoyment of happiness and joy indicates the significance of celebrating one of the most fundamental aspects of life.

Keywords: folklore, Sistân, Aloukeh, celebration of joy, indigenous poetry.

---

[1] . Associate Professor of Persian Language and Literature of Chabahar Navy University, Chabahar, Iran . *(Corresponding Author)**
E-mail: elhami_pn@yahoo.com
[2]. M.A. Graduate of Persian Language and Literature of Chabahar Navy University, Chabahar, Iran. E-mail: zi.razi.mirshekar13958@gmail.com.
Received: 21/ May/2023 Accepted: 10/Aug/2023

۱. مقدمه

توجه به آداب، رسوم و آیین‌ها و بررسی دقیق گونه‌ها و لهجه‌های مختلف زبانی در سرزمین ایران یکی از مقوله‌های بسیار مهم در شناخت احوال اقوامی است که در جای‌جایِ این سرزمین پهناور زندگی می‌کنند. اقوام ایرانی با به‌کارگیری لهجه‌ها، گویش‌ها و اجرای آداب و رسوم گذشتهٔ خود در گوشه و کنار کشور، فرهنگ اصیل بومی را تقویت کرده‌اند. یکی از این آیین‌ها جشن‌های شادیانه به همراه سور سروده‌ها و نمایش‌های محلی است که در میان عامهٔ مردم پرتلاش، جدّی و متدین، گاه گریزگاهی فراهم می‌آورد تا فارغ از محدودیت‌ها و تکالیف سخت و ناروای روزگار، لحظاتی را با لذت و خوشی سپری کنند. بدین جهت این نوع از سروده‌های بومی در فرهنگ شفاهی ایران‌زمین جایگاه ویژه‌ای دارد و چون با عواطف صادقانهٔ مردمانش تلفیق و به عنوان یادگار پیشینیان، قرن‌ها دهان به دهان بازگو شده است، گوشه‌ای از فرهنگ غنی این سرزمین محسوب می‌شود. هرچند بسیاری از این ترانه‌ها، آیین‌ها و رسوم، از خاطر زدوده شده و اثری از آن‌ها به جا نمانده‌است؛ اما هنوز بخشی وجود دارد که در سینهٔ بزرگان این قوم محفوظ مانده و در محافل و مجالس بازخوانی می‌شود و جای تحقیق و تفحص دارد؛ اگرچه یکی از محققین معروف موسیقی محلی اروپا بررسی اشعار محلی را از سخت‌ترین تکلیف‌ها می‌داند و آن را دستِ کم به دشواری آفریدن یک اثر عظیم موسیقی محسوب می‌کند(نک. بارتوک، ۱۳۷۷: ۶۲)؛ با این حال، غور در این زمینه برای شناخت اقوام و پیشینهٔ فرهنگی هر منطقه ضرورت دارد.

۱-۱. بیان مسئله

ترانه و موسیقی برای حفظ و احیای آیین‌های شادی و غم در میان مردم خطهٔ سیستان بسیار رایج است. این ترانه‌ها به صورت شفاهی سینه به سینه از گذشتگان به ارث رسیده است. مردمان این ناحیه هم در روستاها و هم در شهر، در برگزاری آیین جشن و سرور و حتی آیین سوگواری از اشعار و ترانه‌های محلی خود استفاده می‌کنند و تلاش دارند تمامی سنت‌های گذشتگان را در این زمینه حفظ و احیا کنند. شعر و ترانه در همهٔ امور زندگی از کار و فعالیت روزانه، آیین تولد و ختنه‌سوران، اجرای مراسم سرور و سوگ، بیان احساسات عاشقانه، بافت قالی، کاشت گندم، رشتن پنبه، صید و شکار، چوپانی و غیره همراه و ملازم همیشگی آن‌هاست؛ گویی با افسون این ترانه‌های ساده و زیبا اندوه خاطر را می‌زدایند و عشق و شادی را مهمان سفره‌های دل خود می‌کنند. در واقع سرنوشت مردمان کویر با ترانه و ترنّم گره خورده است. «بیابان‌های وسیع و دشت‌های فراخ حاشیهٔ کویر، ذهن خیال‌پرداز ساکنان این جهنم خاموش را به گنجینهٔ شعر و ترانه بدل ساخته است»(طباطبایی و دیگران، ۱۳۹٤: ٦). به همین دلیل شعر و موسیقی در همه جای زندگی مردم این دیار حضوری گسترده دارد.

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

با توجه به اصالت فرهنگ و تمدن این خطه و برگزاری آیین‌ها و رسوم رایج آن، این پژوهش با بررسی و تحلیل آیین سور و شادمانی مردمان این خطه، قصد دارد تا با مکتوب کردن اشعار و ترانه‌های شفاهی به تحلیل و نقد آن‌ها بپردازد و پاسخی برای پرسش‌های زیر بیابد:

۱- آلوکه‌خوانی چه نوع شعری است و چه خصوصیاتی دارد؟

۲- آلوکه‌خوانی چه کاربردهایی در مراسم عروسی مردم سیستان دارد؟

۳- آلوکه‌خوانی چه شباهت‌هایی با نمونه‌های مشترک آن در بین دیگر اقوام ایران‌زمین دارد؟

۱-۳. ضرورت و هدف پژوهش

با تحقیق در آداب و رسوم مردم منطقهٔ سیستان آشکار است که آیین سور در میان آنان بسیار بااهمیت بوده است؛ شادی‌سروده‌ها از اندیشه‌ها و احساسات سرزنده و لطیف افراد در لحظهٔ وصال و شیرینی پیوند مقدس ازدواج نشئت گرفته و به شیواترین گونه بیان شده‌اند. این نوع از ادبیات شفاهی با آداب و رسوم، اعتقادات و سنت‌های مردم سیستان عجین است و با انتقال سینه به سینه تا حدودی سبب حفظ زبان و فرهنگ بومی منطقه شده است. ولی در حال حاضر، وضعیت جغرافیایی منطقهٔ سیستان، بادهای ۱۲۰ روزه و خشک‌سالی‌های متعدد که منجر به کوچ اجباری از این سرزمین شده، بسیاری از این آیین‌ها و رسوم را از خاطر زدوده است. در این مهاجرت‌ها و کوچ‌کردن‌ها نسل جدید به صورت ناخواسته، از گذشتهٔ خود دور و به فرهنگ اصیل خویش بی‌اعتنا شده‌اند. به همین دلیل، تلاش برای پاسداشت این قِسم از فرهنگ محلی اهمیت ویژه‌ای دارد، به‌خصوص اینکه هر روز از تعداد علاقه‌مندان به این گویش کاسته می‌شود و بیم آن وجود دارد که این اشعار لطیف با لهجهٔ شیوای سیستانی از میان برود. پرداختن به موضوعاتی از این دست و ثبت و ضبط آن‌ها نسل پیش رو را با آیین‌های سرزمین آبا و اجدادی در اجرای مراسم عروسی مأنوس می‌کند و آشتی می‌دهد.

۱-۴. روش پژوهش

این پژوهش با مطالعات میدانی و مصاحبه با تعدادی گویشور و با استناد به منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. داده‌های این تحقیق در تابستان ۱۳۹۸ه.ش. جمع‌آوری و دسته‌بندی شده است.

۱- ۵. پیشینهٔ پژوهش

آیین سور در میان اقوام مختلف از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، به همین دلیل پژوهش‌های متعددی در این زمینه صورت گرفته است که اهم آن‌ها به شرح ذیل است:

مقالهٔ «آیین سوگ و سرور در منطقهٔ سرکویر دامغان» از سیدحسین طباطبایی و دیگران(۱۳۹۴) به بررسی و معرفی «سُرو» و «اُنگاره» به عنوان دو نوای مخصوص عروسی و عزا و بیان ویژگی‌های آن و تشریح جنبه‌های ادبی و مردم‌شناسی آن پرداخته است؛ مقالهٔ «نگاهی به واسونک‌ها و ترانه‌های عروسی منطقه هندیجان» از فاطمه شهبازی و آزاده عبادی(۱۳۹۷) با تحلیل ترانه‌های محلی مربوط به مجالس عروسی در شهرستان هندیجان، خواننده را با سبک زندگی، آداب و رسوم و جهانبینی مردم این منطقه آشنا کرده است؛ در مقالهٔ «گونه‌شناسی بومی‌سروده‌های ایران» از حسن ذوالفقاری و لیلا احمدی(۱۳۸۸) به تعریف بومی‌سروده‌ها، بیان تاریخچه، ارزش‌ها و ویژگی‌های آن پرداخته شده است؛ مقالهٔ «بررسی و تحلیل ترانه‌های عروسی منطقهٔ لارستان با تکیه بر بن‌مایه‌های اساطیری» از عظیم جبّاره ناصرو و عارف فضلی(۱۴۰۱) به جایگاه آیین‌های عروسی در منطقهٔ لارستان و بومی‌سرودهای مربوط به آن اختصاص دارد. مطالعهٔ این مقالات در هدایت نگارندگان این تحقیق، مؤثر بوده است.

تاکنون در مورد ادبیات عامهٔ سیستان نیز مقالات و کتاب‌های زیر منتشر شده است:

کتاب «سیتک‌های سیستان» (۱۳۹۵) از الهامی و سنجرانی که به تصحیح ۱۲۰۰ دوبیتی‌های بومی و تحلیل موضوعی و ساختاری و زبانی آن‌ها سیستان پرداخته‌است؛ کتاب «کندو(فرهنگ مردم سیستان)» (۱۳۷۰) از رئیس‌الذاکرین به بازی‌ها، متل‌ها، سنت‌ها، رباعی‌ها و هنرهای نمایشی سیستان اشارهٔ مختصر داشته و آن‌ها را معرفی کرده است. مقالهٔ «اردهخوانی و کاربردهای آن در آیین سوگواری سیستان» از الهامی و میرشکار(۱۳۹۸)، به تحلیل ساختاری و محتوایی و جنبه‌های ادبی سوگ‌سروده های سیستان پرداخته‌است؛ اما تاکنون کار تحلیلی مبسوط و جداگانه‌ای در مورد آیین سور و شادی-سروده‌های آن از نوع آلوکه‌خوانی سیستان، انجام نشده است.

۲. سیستان و آیین سرور

۲-۱. معرفی منطقهٔ سیستان

منطقهٔ سیستان از لحاظ جغرافیایی با ارتفاع ۷۵۰متر از سطح دریا در جنوب شرق ایران واقع شده است. از شمال به بخشی از خاک افغانستان و قاینات، از شرق به خاک افغانستان، از غرب به کویر لوت و کرمان و از سمت جنوب به بلوچستان و بخشی از سرزمین افغانستان اتصال دارد(نک. بهرامی، ۱۳۱۷: ۵۰۵/۲). این منطقه با آب و هوای گرم و خشک دارای تابستان‌های گرم و سوزان به همراه بادهای ۱۲۰روزه و زمستان‌های سرد و خشک و کم‌باران است. این سرزمین که به «ملک نیمروز» شهرت دارد (نک. افشار، ۱۳٦۹: ۵-۸۹٤)، دارای میراث مادی و معنوی غنی و پرمایه‌ای است که در آداب و رسوم و آیین‌های آن نمود برجسته‌ای دارد.

بخشی از میراث معنوی سیستان شامل آداب و رسومی است که با شعر و ترانه‌های محلی درآمیخته است و آغازی بر آن متصور نیست. این آیین‌ها در قالب فرهنگ بومی منطقه شکل گرفته است؛ زیرا «انسانی که در بستر کار تولد می‌یابد، گاه شادمان است و گاهی غمگین؛ گاه سور دارد و گاهی سوگ؛ گاه در عروسی است و گاهی در عزا، در این مسیر بهترین یادگاری که برای نسل بعد از خود برجای می‌گذارد، فرهنگ است» (فرجی، ۱۳۷۶: ۱۰۵۸). بدین جهت آیین‌ها و رسوم این خطه، با تلفیق شعر و ترانه و موسیقی که با احساسات و تجربهٔ زندگی مردم و رخدادهای پیرامون آن درهم آمیخته، به صورت فرهنگی ماندگار در محافل و مجالس مردم این منطقه رواج یافته است. یکی از این آیین‌ها، آیین عروسی است که با بومی‌سرودهای خاص آن در سیستان رواج دارد.

۲-۲. آیین سور و بومی‌سروده‌های آن در سیستان

آیین سور و شادمانی در سرزمین ایران، با آداب و رسوم مخصوصی اجرا می‌شود و در بین هر قومی، ویژه و منحصربه فرد است. گویا شروع زندگی مشترک برای آحاد مردم، آن اندازه اهمیت داشته است که به عنوان مهم‌ترین اتفاق زندگی طی آداب و مراسم خاصی با شعر، ترانه و موسیقی، رقص و پایکوبی جشنی تدارک ببینند و آن را موسیقی حیات و سرزندگی بدانند و به‌رغم همهٔ داشته‌ها و نداشته‌های مادی، ناگزیر به برگزاری هرچه بهتر مراسم در جمع اجتماعی خود باشند. لذا آیین‌هایی از این دست به عنوان «بازتاب پنهان‌ترین خواست‌ها و باورهای بشری به خوبی از حفظ پیوند باورهای گوناگون هرقوم در طول تاریخ خبر می‌دهند و بدین‌سان در شمار مهم‌ترین نمودهای هویّت اجتماعی است»(فاضلی و پوربختیار، ۱۳۹۵: ۱۲۲). آداب و رسوم مربوط به جشن عروسی در کنار دیگر آیین‌های رایج در سیستان مانند آیین سوگواری همواره با آداب ویژه‌ای برگزار می‌شود. سیستانی‌ها به لحاظ الزام به انجام سنّت پسندیدهٔ ازدواج و اهمیت‌دادن به تشکیل خانواده، همواره آیین عروسی را با شور و هیجان و آداب زیبایی برگزار می‌کنند. این آیین معمولاً با شعر و موسیقی و ترانه که به آلوکه‌خوانی معروف است اجرا می‌شود:

۲-۲-۱. مفهوم و کاربرد بومی‌سرودهٔ آلوکَه (ālowka)

«آلوکَه» در فرهنگ بلوچی نیمروز به ترانه‌های عروسی اطلاق می‌شود(نک. شهنازی، ۱۳۹۲: ۳۷/۱). اشعاری که «برای عروسی‌های سنتی و ایام جشن‌ها به شکل مولودی‌خوانی شنیده می‌شود. این اشعار بیشتر از مضامین مذهبی و یا سروده‌های سنگین عشقی و تاریخی سرچشمه می‌گیرد. مردان و زنان سالخورده آلوکه‌ها را به طور دسته‌جمعی و گاه به حالت تک‌نوایی اجرا می‌کنند» (رئیس‌الذاکرین، ۱۳۷۰: ۷۶). نمونهٔ بارز آن در شرح مقام و منقبت دوازده امام، «دل ز مهر حیدر» است؛ نوع عشقی و غریب‌گونهٔ آن «ره دوره دوره» و نوع تاریخی آن آلوکه‌ای به نام «کوچه گیر کوچه بند کوچه ره واگذار» است و بیشتر با نواختن

دف و دایره همراه است و گاه با ساز و دهل خوانده می‌شود(همان). نمونه‌های رایج آن در مراسم سرور و عروسی برگزار می‌گردد که این نوع آلوکه‌ها موضوع مقالهٔ حاضر است.

۲-۲-۲. وجه تسمیهٔ آلوکه

همان‌گونه که ذکر شد، اصطلاح آلوکه به «ترانه‌خوانی سالخوردگان زنده‌دل با مضامین مذهبی، تاریخی و در نهایت عشقی» (آذرگان، ۱۳۹۵: ۱۵) اطلاق می‌شود. درباره ریشهٔ این واژه در منابع مکتوبی که دربارهٔ فرهنگ گویشی سیستان نوشته شده مطلبی دیده نشد؛ در فرهنگ دهخدا در مدخل واژه «اَلوکه (alooka)» آمده است که اسمی عربی به معنای رسالت و پیام است و برخی آن را واژه‌ای مغولی می دانند. در فرهنگ معین واژهٔ «اَلوک» (alook) به دو معنای «پروانه و پیغام» است و در گویش مازنی به معنای شراره، جرقهٔ آتش و شعلهٔ آتش آمده است. به نظر می‌رسد در معنای پیام و رسالت بی‌ارتباط با معنای آلوکه در سیستان نباشد؛ چون اشعار آن، هم در محتوای مذهبی، تاریخی و عشقی و هم در موضوع ترانه‌های عروسی، همواره حامل پیام است و رسالت خود را از این طریق نشان می‌دهد. از سوی دیگر به نظر می‌رسد با واژهٔ بلوچی «هالو (Hālō)» به معنی ترانه‌های عروسی هم‌ریشه باشد. چون هم در برخی از گویش‌ها و لهجه‌های زبان بلوچی و هم در گویش سیستانی، معمولاً واج (h) به صورت (a) تلفظ می‌شود، هالو می‌تواند صورت دیگری از آلو باشد؛ لذا واژهٔ «هالو ← آلو ← آلوکه» به معنای ترانه‌های عروسی، می‌توانند نوعی قرابت ریشه‌ای با یکدیگر داشته باشند.

۲-۲-۳. پیشینهٔ تاریخی

ترانه‌های محلی در میان هر قوم و قبیله‌ای «زادهٔ ذهن خلّاق و تسکین‌دهندهٔ آلام و رنج‌های ناشی از کار و تلاش و زندگی فردی و جمعی است» (ذوالفقاری و احمدی، ۱۳۸۸: ۱٤۷). معمولاً افراد در مراسم جشن و شادی یا سوگواری، در کار و امور مربوط به زندگی به فراخور حال، ترانه‌هایی را به صورت خودجوش زمزمه می‌کردند که با آهنگ کلام و یا گرفتن ضرب‌آهنگ از دایره به تدریج فراگیر شده و بدون هیچ‌گونه تاریخ مشخص و دقیقی نسل به نسل انتقال یافته است. شادی‌سروده‌های سیستان هم مانند سایر اشعار عامیانه، گوینده و تاریخ مشخصی برای سرایش ندارد. «سرایندگان این اشعار، ... احساسات خود را در ترانه‌هایی که فقط برای دل خود و به یاد دلدار خود می‌سروده‌اند؛ در نهایت سادگی و روشنی بیان کرده‌اند، بی‌آنکه مشخص شود زمان سرایش آن‌ها کِی بوده است» (کوهی کرمانی،۱۳۱۷: مقدمه) و اگر اغراق آمیز نباشد؛ ترانه‌های روستایی گاه از دوران ماقبل تاریخ سرچشمه گرفته‌اند(نک. هدایت، ۱۳۳٤: ۳٤٤). بنابراین می‌توان گفت بومی‌سروده‌های جشن و شادی نیز بدون زمان مشخص، تاریخچه‌ای به قدمت وجود انسان و تجربهٔ زیبای وصال و پیوستگی، در میان مردم این خطه دارد.

۲-۲-٤. اجرا کنندگان آلوکه

همان‌گونه که زنان سیستان در اجرای سوگ‌سرودهٔ «اردەخوانی» در مجالس عزاداری نقش محوری برعهده دارند(نک.الهامی، ۱۳۹۸: ٦)، در اجرای شادی‌سروده‌ها نیز نقشی بنیادین ایفا می‌کنند. آنان «آلوکه-خوانی را نیز در مجالس عروسی و شادی گاه به صورت گروهی و گاه به صورت تک‌نفره اجرا می کنند» (رئیس‌الذاکرین، ۱۳۷۰: ۷۶). نکتهٔ قابل توجه این است که محور اجرای تمامی این بومی‌سروده‌ها زنان هستند. به نظر می‌رسد اختصاص این هم‌نوایی و سرودخوانی به جنسیت زن و مسئولیت‌پذیری وی مربوط و برگرفته از اندیشهٔ فیلسوفان و اندیشمندان مشرق‌زمین است که زن را محور مرکزی دایرهٔ هستی به حساب می‌آوردند؛ بنابراین «این اندازه حضور زن می‌تواند انعکاسی کم‌فروغ از پریستاران معابد ایزدبانوی بزرگ (آناهیتا) باشد که همگی زن بوده‌اند؛ در باورهای عامیانه، پریان، عروس و داماد را تا به حجله همراهی می‌کنند و به آوازخوانی و پایکوبی می‌پردازند» (کریستین‌سن، ۱۳۵۵: ۱۳۶). در واقع این پری‌های افسانه‌ای در حکم «خدایان مادینهٔ باروری بوده‌اند که خویشکاری آن‌ها سوق‌دادن زن و مرد به سوی کام‌گیری برای ازدیاد نسل بوده است. لذا حضور برجستهٔ زنان بیانگر نقش کم‌رنگ آن خویشکاری است که ابراز شادمانی از ازدواج دو نفر، مایهٔ خشنودی ایزد بانوی مادر دانسته می‌شده است» (طباطبایی و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۵).

۲-۲-۵. آیین رقص و پایکوبی مردان و زنان در مراسم عروسی

علاوه بر اجرای اشعار و دایره‌زدن در مراسم مختلف عروسی، آیین رقص و پایکوبی، هم در خانهٔ عروس و هم در محوطهٔ بیرونی آن برپا می‌شود. به این نوع رقص محلی که هم بین خانم‌ها رایج است و هم بین آقایان، در اصطلاح «چاپ» (čāp) و چوبازی (čowbazi) (چوب بازی) می‌گویند. آقایان معمولاً در بیرون حیاط با ضرب‌آهنگی که از ساز سرنا و دهل می‌گیرند، با چوب در گروه‌های دونفره، چهارنفره یا بیشتر گرد هم می‌آیند و ضمن چرخیدن دایره‌وار گرد هم، در هر نیم‌چرخشی به دور خود با توجه به آهنگ و نواختن ضرب‌آهنگ دهل، چوب‌ها را دونفر دونفر به هم می‌کوبند و می‌رقصند. این هماهنگی باید به گونه‌ای باشد که گروه‌های رقصنده، دونفر دونفر با ضرب‌آهنگ در یک لحظه رودرروی هم و یک لحظه پشت سر هم قرار گیرند. این تمرکز بر آهنگ و ضربه‌های موزیک سبب می‌شود که گروه رقصندگان گاه ساعت‌ها مشغول رقص شوند؛ بدون آنکه احساس خستگی کنند و حتی تماشاچیان نیز از دیدن آن حرکات موزون نمایشی احساس خستگی نکنند. «چوبازی» سه مرحله دارد که ابتدا با موزیک آرام شروع می‌شود و به‌اصطلاح، رقصندگان خود را گرم می‌کنند؛ در میانه، آهنگ کمی تند می‌شود و در پایان سرعت موزیک و رقص اوج می‌گیرد. خانم‌ها نیز در خانه با دایره به سبکی خاص که اصطلاحاً «رقص چاپی» نام دارد، به صورت گروه‌های دو، سه یا چندنفری دایره‌وار از دایره ضرب‌آهنگ می‌گیرند و با

کوبیدن متناوب پا بر زمین و دست‌زدن، ضمن چرخش به دور خود، گرد هم می‌چرخند و محفل را گرم نگه می‌دارند. لباس زنان و مردان سیستانی برای چاپ نیز خاص است. مردان، از پیراهن‌های سفیدرنگ با دامن چین‌دار و گشاد و کوتاه استفاده می‌کنند و خانم‌ها نیز از شلوار و پیراهن‌های رنگی با دامنی پُرچین تا بالای زانو موسوم به «پاچین»، استفاده می‌کنند. در ضمن، رقص هراتی یکی از رقص‌های سنتی مردم منطقهٔ سیستان و خراسان است که امروزه با رقص‌های سیستانی آمیخته شده است.(راوی شمارهٔ ۱۴ و ۱).

۲-۲-۶. مقایسهٔ آلوکه‌خوانی با گونه‌های دیگر در مناطق مختلف ایران

از آنجا که آیین مقدس ازدواج از رسوم بااهمیت در اکثر جوامع است و تجربه و احساسی مشترک را عرضه می‌کند، همواره با جشن و سرور در دایرهٔ جمعی برگزار می‌شود و با ترانه-های محلی، رقص و آواز، دست‌افشانی و پایکوبی در میان دیگر اقوام ایرانی به شیوه‌ای تقریباً مشابه اجرا می‌شود.

نمونهٔ مشابه مراسم آلوکه‌خوانی در سیستان، «هالو» (Hālō) و «لارو» (Lārō) در بلوچستان است که مختص مراسم عروسی است و به هنگام استحمام داماد در روز هفتم عروسی به وسیلهٔ خوانندگان و نوازندگان حرفه‌ای که پهلوان یا شائر نام دارند، همراه با نواختن ساز و دهل خوانده می‌شود و حاضران با دست‌زدن و رقصی کُند و دایره‌وار آن را همراهی می‌کنند(نک. افتخارزاده، ۱۳۸۸: ۲۷). غیر از این‌ها، در بلوچستان ترانهٔ محلی «نازینک» (Nāzenk) به معنای ستایش‌کردن، ترانه‌ای است که در شش شب اول عروسی و در ستایش عروس و داماد خوانده می‌شود. متن نازینک برای عروس و داماد متفاوت است (همان: ۲۶). همچنین ترانه‌های شاد با مضامین عاشقانه با عنوان سوت (Sawt) که به صورت آواز با همراهی چند ساز در مراسم شادی، عروسی، نامزدی و ختنه‌سوران با رقص و پایکوبی اجرا می‌شوند از دیگر بومی‌سروده‌های شاد بلوچستان است.

نظیر این شادی‌سروده‌ها در جاهای دیگر ایران نیز وجود دارد: مثل «سُروی» در منطقهٔ سرکویر و «رَوایی» در دامغان که شامل اشعار طرب‌انگیزی است که زنان در مراسم عروسی می‌خوانند(نک. طباطبایی و دیگران، ۱۳۹۴: ۸). «واسونک» ترانه‌های محلی شیرازی که معمولاً زنان در مراسم عروسی همراه با دف و دایره می‌خوانند(نک. ذوالفقاری و احمدی، ۱۳۸۸: ۱۴۶). «سرو» و «بیت» بومی‌سروده‌های عروسی در هندیجان است(نک. شهبازی و عبادی،۱۳۹۷: ۶۶)، «سورو» شادی‌سروده‌های مربوط به کهگیلویه و بویراحمد؛ سروده‌های «توی آیدیملاری» و «آللشدیرمه» مربوط به بندر ترکمن؛ «بست» و «چویی» بومی سروده‌های بوشهر؛ اشعار عامیانهٔ «سیت بیارم» در لرستان؛ «ترنگینه» در ساوه؛ «دیلوک» در کردستان؛ «ساز» در دزفول (نک. ذوالفقاری و احمدی ، ۱۳۸۸: ۱۴۶) و باسِنک در استان هرمزگان که در مراسمی چون

حنابنـدان، اسـتحمام عـروس و دامـاد و مجـالس عروسـی خوانـده مـی‌شـود(نـک. جبـاره و همکـاران ۱۳۹۸: ۲۲). مـوارد فوق‌الـذکر نمونـه‌هـای از بـومی‌سـروده‌هـا در آیـین پیونـد و عروسـی اسـت کـه در مراسـم مشـابهی چـون حنابنـدان، مراسـم اسـتحمام عـروس و دامـاد، مجلـس عروسـی و خداحافظی عروس اجـرا مـی‌شـود. ایـن انـدازه همـاهنگی و تشـابه و تعـدد در نقـاط مختلـف ایـران بیـانگر اهمیـت دادن بـه برگـزاری هرچـه باشـکوه‌تـر آیـین مقـدس ازدواج در میـان اقـوام ایرانـی است.

۲-۲-۷. انواع آلوکه‌خوانی در مراسم عروسی

در آیین سرور سیستان این نواهای شاد در چهار موضع عروسی کاربرد دارد؛ هدف از اجرای این ترانه‌ها، شاد و سرگرم کردن میهمانان است: آلوکهٔ حنابندان، آلوکهٔ سرتراشک، آلوکهٔ شب عروسی، آلوکهٔ گِرا بردن (مشایعت‌کردن عروس از خانهٔ پدری) که ترنم هریک از این اشعار در جایگاه خود چاشنی مراسم است.

۲-۲-۷-۱. آلوکهٔ حنابندان

شب قبل از عروسی در سیستان به شب حنابندان یا «شب سرشویی» معروف است. این شب، آغاز مراسم عروسی است. برای انجام مراسم حنابندان، ابتدا حنای آماده را از خانهٔ داماد با ضرب‌آهنگ دایره به سمت خانهٔ عروس می‌آورند. بستگان داماد همراه با ظرف حنا در حیاط خانهٔ عروس به رقص و پایکوبی می‌پردازند و بعد از رسیدن به درب ورودی خانهٔ عروس، بستگان عروس در یک اجرای نمایشی با بستن در خانه، مانع ورود آنان می‌شوند و با خواندن «آلوکه‌ای» که به شیوهٔ مناظره بین دو خانواده عروس و داماد با همراهی دایره و دست زدن و پایکوبی همراهان اجرا می‌شود، مراسم آغاز می‌گردد و در پایان اجرای آلوکه، خانوادهٔ داماد در ورودی را می‌گشایند و مراسم حنابندان شروع می‌شود(راوی شمارهٔ ۱۳). نظیر این مراسم در بخش آبسرد دماوند، بوشهر، جندق، روستاهای اردبیل و غیره نیز برگزار می‌شود که با آیین و رسوم تقریباً مشابه همراه با ترانه‌ها و آوازهایی از سوی زنان و دست‌افشانی و پایکوبی و ضرب‌آهنگ دایره صورت می‌گیرد (نک. جاوید، ۱۳۸۲: ۳۹-۴۱).

۲-۲-۷-۱-۱. متن آلوکهٔ حنا، پشت درِ خانهٔ عروس

آلوکهٔ حنا شعری گروهی ا ست که دو خانوادهٔ عروس و داماد در موقعیت ذکر شده به صورت سؤال و جواب به شـیوهٔ مناظره اجرا می‌کنند. برای سـهولت درک متن ابیات، ابیات خانوادهٔ داماد را با شـمارهٔ یک و ابیات خانوادهٔ عروس را با شمارهٔ دو آورده‌ایم:

۱- در وا کُنِه، در وا کُنِه، حِنا میارِه وَر شما dar vā kone, dar vā kone, henā meyāre var ŝomā

برگردان: در را باز کنید، در را باز کنید، برایتان حنا آورده‌ایم.

۲- حِنا شما مالِ شما، ما زَ ندارِه وَر شما henā ŝomā māle ŝomā, mā za nadāre var ŝomā

برگردان: حنای شما مال خودتان، ما زنی برایتان نداریم.

۱- در وا کُنِه، در وا کُنِه، خفتی میارِه وَر شما dar vā kone, dar vā kone, xefti meyāre var ŝomā

برگردان: در باز کنید، در باز کنید، برایتان گردنبند آورده‌ایم.

۲- خفتی شما مالِ شما، ما زَ نداره وَر شما xefti ŝomā māl ŝomā, mā za nadāre var

برگردان: گردنبند شما مال خودتان، ما زنی برایتان نداریم.

۱- در وا کُنِه، در وا کُنِه، النگو میارِه وَر شما dar vā kone, dar vā kone, alango meyāre var ŝomā

۲- النگوی شما مال شما، ما زَ ندارِه وَر شما alango ŝomā māl ŝomā mā za nadāre var ŝomā

۱- هَزار هَزار آوردیم، اُشتر قطار آوردیم، پِنَرِ (پیراهن) یار آوردیم، ما می‌بریم عروس رو، ما می‌بریم عروس رو.

hazār hazār āvordim. oŝtor qatār āvordim. penare yār āvordim, mā mebarim aros ro. ma mebarim aros ro.

۲- اُشتر قطار رَ پس ببر، پیرَنِ یار رَ پس ببر، ما نمی‌دیم عروس رو، ما نمی‌دیم عروس رو

oŝtor qatār ra pas bebar. pirane yār ra pas bebar. mā nemidim aros ra. mā nemidim aros ro.

در آخر به احترام داماد و با اعلام عبارت زیر، در باز می‌شود و به قول معروف «قلعه» فتح می‌شود:

۱- در وا کُنِه، در وا کُنِه، دوماد میارِه وَر شما dar vā kone, dar vā kone, domād meyāre var ŝomā

بعد از باز شدن درِ خانه، حناها به درون خانه برده می‌شود و بعد از کمی رقص و پایکوبی و خواندن شعر، از مادر یا یکی از بزرگ‌ترهای خانوادهٔ عروس خواسته می‌شود تا بیاید و اجازه دهد تا به دست و پای عروس حنا بزنند.

۲-۲-۷-۱-۲. متن آلوکهٔ حنا وقت اجازه گرفتن از بزرگ‌تر عروس

-امشو حِنا می‌بندِه، وَ دست و پا می‌بندِه emŝow henā mibande. ve dast o pā mibande

-اگه حِنا نباشَه، خشک از طِلا می‌بندِه aga henā nabāŝa xoŝk az telā mibande.

-حِنای کرمانی رَه فامیل شا [داماد] می‌بندِه henāy kermāni ra fāmile ŝā mibande.

-حِنا حنِا حنِایه، حنِا چه خوش‌نِمایَه henā henā henāye, henā če xoŝ nemāya

-دست عروس مبندِه، تا مادرش بیایَه daste aros mebande, tā mādaraŝ beyāya.

(راوی شمارهٔ ۳)

بعد از اجرای آلوکهٔ حنا، مادر یا بزرگ‌تر عروس ضمن اجازه برای انجام مراسم، مقداری پول به عنوان هدیه به عروس می‌دهد. همچنین در حین حنازدن، مهمانان حاضر در مجلس نیز هرکدام به اندازهٔ وسع خود پولی در سینی حنای عروس می‌اندازند (راوی شمارهٔ ۲ و ۳).

۲-۲-۷-۲. آلوکهٔ سرتراشَک

روز عروسی در روستاهای سیستان ناهار می‌دهند. بعد از خوردن ناهار، میهمانان به اندازهٔ وسع خود مقداری وجه نقد به عنوان «کمکی» در سینی فردی که از جانب خانوادهٔ داماد انتخاب شده، می‌گذارند. این رسم پسندیده بیانگر کمک همنوع به خانوادهٔ داماد جهت جبران هزینه‌های ازدواج است. عصر همان روز داماد را بر روی سکویی می‌نشانند و از سلمانی محل می‌خواهند تا سر و صورت داماد را در پارچه یا اصطلاحاً «لنگی» که از طرف عروس هدیه شده، اصلاح کند. همزمان با این‌کار، زنان و مردان حاضر، آلوکهٔ «سرتراشَک» را با ضرب‌آهنگ دایره زمزمه می‌کنند و همزمان در لنگ داماد وجه نقد می‌ریزند (راوی شمارهٔ ۶ و ۹). این آیین هنوز هم در روستاهای سیستان کمابیش رواج دارد.

۲-۲-۷-۲-۱. متن آلوکهٔ سرتراشک

سر تراشَک مبارک باشَه sar tarāŝak mobārak bāŝa

برگردان: اصلاح موی سر مبارک است.

اونجا که سر متراشیدَه، نقل و نبات می‌پاشیدَه unjā ke sar metrāŝide, noql o nabāt mepāŝide

برگردان: آنجا که موی سر را اصلاح می‌کنند نقل و نبات نثار می‌کنند.

سرتراشَک مبارک باشَه sar tarāŝak mobārak bāŝa

اونجا که سر متراشیدَه، کلای(کلاه) خوب می‌بخشیده unjā ke sar metrāŝide, mebaxŝide kolāy xub

سرتراشَک مبارک باشَه sar tarāŝak mobārak bāŝa

اونجا که سر متراشیدَه، قبای خوب می‌بخشیده unjā ke sar metrāŝide, qabāye xub mebaxŝide

سرتراشَک مبارک باشَه sar tarāŝak mobārak bāŝa

اونجا که سر متراشیدَه، شلوار خوب می‌بخشیده unjā ke sar metrāŝide, ŝalvāre xub mibaxŝide

سرتراشَک مبارک باشَه sar tarāŝak mobārak bāŝa

اونجا که سر متراشیدَه، انگشتر خوب می‌بخشیده unjā ke sar metrāŝide, angoŝtare xub mebaxŝide

سرتراشَک مبارک باشَه sar tarāŝak mobārak bāŝa

(رئیس الذاکرین،۱۳۷۰:۷۳)

در پایان کار، مقداری نقل و نبات و سکه از روی دیوار بلندی بر سر داماد می‌ریزند تا حاضران به نشانهٔ تبرک چیزی از آن را به چنگ آورند. بعد از اصلاح یا «سرتراشک»، داماد را بر روی اسبی می نشانند و بر سر نهر آب به حمام می‌برند و جمعیت با ساز و دهل او را همراهی می‌کنند. سپس یکی از حاضران، لباس دامادی را بر تن وی می‌کند و با رقص و پایکوبی و هلهله به سمت خانهٔ عروس می‌آورند (راوی شمارهٔ ۲ و ۴). از آنجا که این آیین شباهت به آیین رایج در منطقهٔ بلوچستان دارد، به نظر می‌رسد به وسیلهٔ بلوچ‌های ساکن در خطهٔ سیستان رواج یافته است.

۲-۲-۷-۳. آلوکهٔ سبزه‌جان سیستانی

«سبزه‌جان» نمونه‌ای از آلوکهٔ شب عروسی است. خانوادهٔ عروس و داماد در طول مراسم شب عرو سی، ضمن پذیرایی از مهمانان با نواختن دایره و اجرای آلوکه‌های مختلف، مجلس را به‌ا صطلاح گرم و پر شور می‌کنند:

سبزَ گُلِه دارُ، منَه ملامت مَکنِه sabza gole dāro, mna malāmat makne

برگردان: گل سبزه‌رویی دارم، مرا ملامت نکنید.

مردم گَلَه دارُو، منَه ملامت مَکنِه mardom gala dāro, mna malāmat makne

برگردان: از مردم شکایت دارم، مرا ملامت نکنید.

از دَسیوُ شَدِه خَستَه، شکایت مَکنِه az das yo ŝade xasta, ŝekāyat makne

برگردان: اگر از دستش خسته شدید، شکایت نکنید.

از دس مِه شاکی استَه اوُ پِش کَلُوتر az das me ŝāki asta o peŝ kalo tar

برگردان: او از دست من نزد بزرگترها شاکی است.

یَک پِیغومِ دارُو مِه، وَر اوُ بَرِه yak peγome dāro me, var o bare

برگردان: یک پیغام دارم، برایش ببر.

سبزَه جان دلتَنگو، دل خَه وَر کِه بَندُو sabza jān del tango, del xa var ke bando

برگردان: سبزه جان دلتنگم، به چه کسی امید داشته باشم.

تو وَر خَه یارِ گرفتِه‌ای، مِه آلَا خِه کِه بخندُو to var xa yāre grafte, me ālā xe ke bexando

برگردان: تو برای خودت یار انتخاب کردی، حالا من با چه کسی بخندم؟

اَر رُوز دارُو مِه رُوزشُماری مِنُو ar ruz dāro me roz ŝomāri meno

برگردان: هر روز دارم روزشماری می‌کنم.

کِی جمعَه مِیشُو کِه سَبزَه جانَ بینُو key jomea meŝo ke sabza jāna bino

برگردان: کی روز جمعه می‌شود که سبزه جان را ببینم.

چِن هفتِه‌یَه کِه دل مِه وَر اُ آسییَه čen hafte ya ke del me var o āsiya

برگردان: چند هفته است که دلتنگش هستم.

سبزه‌جان کِی میایی کِه چشِ مِه ترَ بینَه؟ sabza jān key meyāee ke čaŝ me tra bina

برگردان: سبزه‌جان کی میایی که تو را ببینم؟

سبزَه جان دلتنگُو، دل خَه وَر کِه بَندُو sabza jān del tango, del xa var ke bando

برگردان: سبزه‌جان دلتنگم، به چه کسی امید داشته باشم؟

تو ور خَه یارِ گرفتِه‌ای مِه آلَا خِه کِه بخَندُو to var xa yāre graftey, me ālā xe ke bčando

برگردان: تو برای خودت یار انتخاب کردی، حالا من با چه کسی بخندم؟

(راوی شمارهٔ ۵ و۷)

۴-۷-۲-۲. آلوکهٔ گِرا بردن عروس

در پایان مراسم، زمان رفتن عروس به خانهٔ بخت، داماد به همراه پدر خود نزد پدر عروس می‌روند تا برای بردن عروس اجازه بگیرند. پدر عروس با دادن هدیه‌ای دخترش را برای رفتن به خانه بخت بلند می‌کند. معمولاً عروس به خاطر ترک خانهٔ پدری و لحظهٔ وداع، ناراحت است و بغض دارد. همزمان با «گِرا بردن» عروس (مشایعت کردن)، زنان سالمند به همراه دیگر خانم‌های حاضر در مجلس، وی را با آلوکه-ای پرسوز و دردناک با ضرب‌آهنگ دایره، تا خارج از منزل همراهی می‌کنند (راوی شمارهٔ ۸). آلوکهٔ «مُوکَه مِه کنجَه کِه تُونُو» از معروف‌ترین این آلوکه‌هاست که به صورت پیام‌هایی از زبان عروس برای مادر،

خواهر و برادرش خوانده می‌شود و حکایت از دل‌نگرانی‌های او از زندگی آینده‌اش دارد و اینکه نمی‌خواهد او را ببرند. سپس خواننده، بیم‌ها و بی‌تابی‌های مادر را از زبان خود برای دخترش بازگو می‌کند (نک. شهنازی، ۱۳۹۲: ۳۸). این نوع ترانه‌ها در شهرها و حتی کشورهای دیگر نیز وجود دارد: در منطقهٔ سرکویر دامغان نیز ترانه‌ای محلی به نام «سروی زن بُران» است که شب‌هنگام در انتقال عروس به خانهٔ داماد، ابیاتی که بدرقهٔ بانوی جوان است، خوانده می‌شود (نک. طباطبایی، ۱۳۹۴: ۱۳). در آداب و رسوم عروسی در شهرستان جهرم نیز اشعاری با عنوان خداحافظی عروس وجود دارد (نک. جباره و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۰). همچنین «اشعار یونانی هومنائیوس که به مناسبت نام هومن که خدای زناشویی می‌باشد به این نام موسوم شده است. این نوع شعر را در یونان قدیم تنها در جشن‌های زناشویی و هنگامی که عروس را به خانهٔ شوهر می برند، خوانده می‌شده است (نک. همان: ۱۳). این شباهت‌ها در بین اقوام مختلف بیانگر این نکته است که جدایی دختر از خانوادهٔ خود و پیوستن به خانوادهٔ جدید، به ایجاد اندوهی مشترک انجامیده و باعث شده این احساسات لطیف در قالب اشعار نمود پیدا کند.

این آلوکه نیز به صورت سؤال و جواب به شیوهٔ مناظره از زبان عروس، مادر، خواهر و برادر عروس بازخوانی و اجرا می‌شود. برای سهولت درک ابیات، ابیات شمارهٔ یک از زبان عروس، ابیات شمارهٔ دو از زبان مادر عروس، ابیات شمارهٔ سه از زبان خواهر عروس و ابیات شمارهٔ چهار از زبان برادر عروس نقل می‌شود:

۴-۷-۲-۲-۱. متن آلوکهٔ رفتن عروس از خانهٔ پدری

- خطاب عروس به مادرش

۱- مُوکَه مِه کنجَه کِه تُونُو، منَه نِلی کِه بَرِه. moka me kenja ke tono, mna nelli ke bare

برگردان: [مادر]، من دختر تو هستم، اجازه نده مرا ببرند.

۱- سُوزُونِه دستَکِه تُونُو، منَه نِلی کِه بَرِه. suzune dastake tono, mna nelli ke bare

برگردان: سوزن دست تو هستم اجازه نده مرا ببرند.

۱- خِه دوُل و سازَک مِی‌بَرِه، منَه نِلی کِه بَرِه. xe dol o sāzak mebare, mna nelli ke bare

برگردان: با ساز و دهل می‌برند، اجازه نده مرا ببرند.

- جواب مادر عروس

۲- نَنَه وَ جُونِ نَنَه، کِنجِه کَلُونِ نَنَه! nana va jone nana, kenje kalone nana!

برگردان: ای جان مادر، دختر عاقل مادر!

۲- نَنَه وَ جُونِ نَنَه، کار کنِ دَرِه خُونَه nana va jone nana, kār kone dare xona

برگردان: ای جان مادر، ای دختر کارکن من!

۲- آلا کِه مِی‌بَرِه تَرَه، آتِش وَ جُونِ نَنَه ālā ke mebare tra, āteŝ va jone nana

برگردان: حالا که تو را می‌برند، آتش به جان مادر بیفته.

۲- آلا کِه مِی‌بَرِه تَرَه، اِشتُو گِریُونُو نَنَه! ālā ke mebare tra, eŝtow geryono nana!

برگردان: حالا که تو را می‌برند، ببین چگونه گریانم مادر!

- خطاب عروس به خواهرش

۱- خِه جفتِ چُوری مِی‌بَرِه، منَه نِلی کِه بَرِه. xe jofte čuri mebare, mna nelli ke bare

برگردان: با یک جفت النگو می‌برند، اجازه نده مرا ببرند.

- جواب خواهر عروس

۳- دَدَه وَ جُونِ دَدَه، آلا کِه مِی‌بَرِه تَرَه، dada va jone dada, ālā ke mebare tra

برگردان: ای جان خواهر، حالا که تو را می‌برند؛

۳- از خُونِه نیکِ بابا، خُونِه تو مِی‌بَرِه تَرَه. az xone neke bābā, xone to mebare tra

برگردان: از خانهٔ خوب بابا، به خانهٔ خودت می‌برند.

- خطاب عروس به برادرش

۱- از رائِه خَمَک مِی‌بَرِه، منَه نِلی کِه بَرِه. az ra e xamak mebare, mna nelli ke bare

برگردان: از راه روستای خمک می‌برند، اجازه نده مرا ببرند.

- جواب برادر عروس

۴- لَه‌لَه وَ جون لَه‌لَه، آلا کِه مِی‌بَرِه تَرَه، lala va jone lala, ālā ke mebare tra

برگردان: ای جان برادر حالا که تو را می‌برند،

۴- دَنِ سِرا مِه مِستُو دَدَ، از زِر قرآن گِرا بکنی. dane srā me mestow dada, az zer qorān grā bkni

برگردان: دمِ درِ حیاط می‌ایستم و از زیر قرآن تو را مشایعت می‌کنم.

- جواب مادر عروس

۲- گریه مَکُو دخترک، نازُوک و بلگِ چَغَک. gerya mako doxtarak, nāzuk o balge čaγak

برگردان: گریه نکن دختر من، ای که از برگ گل هم نازک‌تر هستی.

۲- امشُو که مِی‌بَرِه تَرَه، نَمک مَزَه بر دِلَک. emŝao ke mebare tra, nmak maza bar delak

برگردان: امشب که تو را می‌برند، نمک بر زخم دلم نزن.

۲- صَبا مُوکِه تو میایَه، رازای دل بُکنی تو. saba moke to myā ya, rāzāye del bokni to

برگردان: فردا مادرت می‌آید تا برایش رازهای دلت را بگویی.

۲- خاکای زِر حجله رَه، از گریه گِل بُکنی تو. xākāye zere hejla ra, az gerya gel bokni to

برگردان: خاک‌های زیر حجله را با گریه گل کنی. (راوی شمارهٔ ۱۴ و۱)

۲-۲-۸. ویژگی‌های ساختاری و محتوایی آلوکه‌ها

۲-۲-۸-۱. وزن و آهنگ

بومی‌سرودهای شادیانه در سیستان معمولاً با موسیقی و آهنگی شاد اجرا می‌شود. اغلب آن‌ها صرف‌نظر از پرش‌های وزنی، دارای وزن عروضی «مفتعلن - مفاعلن - مفتعلن - مفاعلن» و «مفتعلن - مفتعلن - مفاعلن - مفاعلن» در بحر رجز مثمن مطوی مخبون هستند. مردم سیستان با استفاده از دایره، ریتم و آهنگ را با این اشعار تلفیق می‌کنند، هرچند طنین صدای گوینده با هجاهای کشیده و آوای آهنگین موسیقی کلام را نیز غنا می‌بخشند اما احیاناً همین کشش‌های صوتی خاص در لهجه و آهنگین شدن اشعار به کمک دایره باعث می‌شود تا «اختلال وزنی برخی از این اشعار که در خوانش معمولی از نظر وزن سکته ایجاد می‌کند و وزن را از شکل طبیعی خود خارج می‌گرداند، تنظیم شود» (الهامی، ۱۳۹۵: ۷۳م). ضرب‌آهنگ این اشعار در برخی موارد با این سخن طیب‌زاده که وزن شعرهای عامیانه را بیشتر تکیه‌ای می‌داند تا هجایی و یا عروضی، نیز هم‌داستان است(نک. طیب‌زاده،۱۳۹۲: ۶۶). مثلاً در مصراع «نَنَه وَ جونِ نَنَه کنجه کلون نَنَه» (مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفا) اولین هجا در واژهٔ ننه در ابتدای مصراع (نَ) با تکیه، بلند تلفظ می‌شود و دومین هجای آن (نَ)، کوتاه تلفظ می‌شود (–^{U}) و همین واژه در پایان مصراع با تکیه، وزنی بالعکس ایجاد می‌کند؛ یعنی هجای اول، کوتاه و هجای دوم، بلند (–^{U})است. به همین دلیل اغلب این آلوکه‌ها با تکیه بر روی واژگان و «با ادای خاص واژه‌ها از طریق لهجه و شیوه خواندن که به کشش هجاها و کوتاهی آن‌ها کمک می‌کند، وزن را متعارف می‌کنند» (جباره و همکاران، ۱۳۹۸: ۷۰).

در شعر سبزه‌جان، وزن تقریباً صرف‌نظر از پرش‌های وزنی، در بحر هزج مثمن اخرب «مستفعلُ مستفعلُ مفعولن فع» است و بیت ترجیع آن در بحر رمل مثمن اصلم با وزن «فاعلاتن فعلن فاعلاتن فعلن» ظاهر می‌شود که البته با موسیقی و خوانش با لهجه و همین طور تکرار ترجیع‌وار که در وزنی تندتر اجرا می‌شود، اختلالی در آهنگ کل شعر ایجاد نمی‌کند و این آهنگ در سراسر شعر هماهنگی دارد.

در شعر سرتراشک، وزن اشعار در بحر رجز مثمن مطوی مخبون «مفتعلن – مفاعلن – مفتعلن - مفاعلن» است؛ اما تک‌مصراع ترجیع‌وار آن بر وزن «فاعلاتن فعلاتن فعلن» در بحر رمل مسدس مخبون اصلم است و چون این مصرع ترجیع را جمع حاضر با ضرب‌آهنگ دایره و دست زدن همخوانی می‌کنند، آهنگ شتاب بیشتری می‌گیرد؛ با این حال ناهماهنگی ناشی از اختلاف دو وزن در این شعر مانند آلوکهٔ قبلی ملموس نیست و این از زیبایی‌های شعر عامیانه است و جایگاه موسیقی را در اجرا نشان می‌دهد.

در آلوکهٔ حنا، صرف‌نظر از اختلالات وزنی در عبارات و واژه‌های «در وا کنه، خفتی، النگو، هزارهزار آوردیم و...»، وزن غالب، در بحر رجز مثمن مخبون تکرار «مفاعلن» است که با وزن متناوب «مفتعلن مفاعلن» در بحر رجز مثمن مطوی مخبون عبارات ترجیع‌وار (ما می بریم عروس را، ما نمی‌دیم عروس را) تلفیق می‌شود؛ در این شعر نیز اختلال وزنی به دلیل اینکه از یک بحر عروضی است، قابل لمس نیست و با آهنگ کلام و کشش‌های خاص واژه در عبارات تکراری وزن شعر گوشنواز می‌گردد.

۲-۲-۸-۲. قافیه و ردیف

بسیاری از این آلوکه‌ها به دلیل هم‌خوانی جمعی، مصراع‌های تکراری دارند که ترجیع‌وار در متن شعر بازخوانی می‌شوند. این اشعار در بهره‌گیری از قافیه چندان قاعده‌مند نیستند؛ مانند دوبیتی‌های سیستان و «دوبیتی‌های دیگر اقوام ایرانی با تعریف‌های شناخته‌شدهٔ صاحبان سخن و منتقدان دیروز و امروز هم‌سو نیستند؛ اما با تمام کاستی‌ها هم‌چنان سیطرهٔ خویش را بر عرصهٔ موسیقی شعر حفظ کرده‌اند» (الهامی، ۱۳۹۵: ۲۲م). برخلاف قافیه، وجود ردیف در آلوکه‌ها کاملاً پر رنگ است. در بیشتر ابیات، ردیف به صورت واژه، ترکیب یا جمله حضور دارد و این نکته به موسیقی کناری اشعار کمک می‌کند و زمینهٔ آهنگین بودن آن را فراهم می‌آورد؛ به طوری که به غنای موسیقی در بخش اجرا کمک می‌کند. به همین سبب سرایندگان گمنام این ترانه‌ها به وجود ردیف بیشتر از قافیه توجه کرده‌اند. توجه به رعایت و الزام ردیف در اغلب اشعار عامیانهٔ اقوام، بیانگر این نکته است که بدون تردید «ردیف از ابداعات فارسی‌زبانان بوده است و شاعران عرب و ترک به تبعیت از شاعران عجم آن را در آثار خود به کار برده‌اند» (ذوالفقاری و احمدی، ۱۳۸۸: ۱۵۸). در اغلب نمونه‌های مذکور در آلوکه‌ها، ردیف مشاهده می‌شود. فقط در آلوکهٔ سبزه جان، قافیه و ردیف چندان رعایت نشده است اما بیت ترجیع آن دارای قافیه است و چون تکرار می‌شود، خلأ قافیه در آن احساس نمی‌شود؛ ضمن اینکه اجرای این اشعار به صورت ریتمیک این کاستی‌ها را نشان نمی‌دهد:

سبزَه‌جان **دل‌تَنگو**، دل خَه وَر کِه **بَندُو**	sabza jān del tango del xa var ke bando
تو وَر خَه یارِ گَرفتِه‌ای، مِه آلا خِه کِه **بخندُو**	to var xa yāre grafte me ālā xe ke bxando

در آلوکهٔ سرتراشک، قافیه رعایت نشده است اما ردیف بر ابیات آن سیطره دارد و نقص قافیه در آن به چشم نمی‌آید. در آلوکهٔ گرا بردن، گاه دو مصراع با هم قافیه شده‌اند و یک تک‌مصراع به تنهایی با قافیه‌ای متفاوت ظاهر می‌شود؛ اما ردیف در آن قوی ظاهر شده است. ضمن اینکه مصراع‌هایی در وسط، ترجیع‌وار تکرار شده‌اند و موسیقی شعر را تکمیل می‌کنند. در برخی، همانند قالب مثنوی، هر بیت قافیه و ردیفی جداگانه دارد و در برخی، یک بیت بدون رعایت قافیه آمده است؛ فقط ردیف و عبارت‌های ترجیع‌وار، مصراع‌های از هم گسیخته را به هم پیوند می‌دهد.

این اندازه عدم انسجام در ذکر قافیه بیانگر این نکته است که سرایندگان آلوکه‌ها همانند گویندگان دیگر اشعار عامیانه، رعایت قواعد قافیه را در غنای موسیقی شعر چندان دخیل نمی‌دانستند بلکه بیشتر بر این باور بودند که «نزدیک‌بودن و هم‌مخرج بودن حروف پایانی و همچنین آهنگین‌بودن کلام، خود ایجاد موسیقی کرده و برای شنونده گوشنواز خواهد بود» (جباره و همکاران: ۱۳۹۸: ۲۱). در واقع، توجه‌نکردن به قافیه «یکی از ویژگی‌های ترانه‌های محلی همهٔ اقوام ایرانی است که طبق عادت گذشته، میزان قافیه را آهنگ کلمه قرار داده‌اند، نه حرف» (بهداروند،۱۳۹۰: ۲۵)؛ چنانکه در آلوکهٔ سبزه‌جان «گُلِه و گَلَه» و «آسییَه و بینَه» و در آلوکهٔ سرتراشک «کلاه و قبا» براساس آهنگ و تلفظ کلمه، قافیه شده‌اند. «برخی از ویژگی‌های ردیف و قافیه تقریباً در ترانه‌های اقوام ایرانی مشترک و یکسان است» (نک. یارشاطر، ۱۳۹۳: ۳۰۲).

۲-۲-۸-۳. قالب

موضوع بیشتر آلوکه‌های سیستان روایت‌گونه است و قالب یک‌دست و مشخصی ندارد. گاه در قالب مثنوی است بدون اینکه قافیه در بیت بیت آن رعایت شده باشد؛ گاه به صورت ترجیع‌بند، بندی در شعر برگردان و تکرار می‌شود. در آلوکهٔ سرتراشک، مانند قالب مستزاد، بندی در هر مصراع شعر تکرار می‌شود و در برخی از اشعار، بخصوص در آلوکهٔ «گرا بردن»، سه مصراع اول از زبان عروس باهم قافیه شده‌اند که شبیه «قالب سه‌خشتی‌های خراسان است» (ذوالفقاری و احمدی، ۱۳۸۸: ۱۵۲) و در ادامهٔ آن، جواب مادر به صورت دوبیتی‌های متعارف زبان فارسی آمده است که همان طور که ذکر شد، گاه وزنی متفاوت دارند. گاهی نیز به صورت تک‌بیتی بیان شده است؛ مانند آلوکهٔ حنابندان که تک‌مصراع آمده و مصراع دوم ترجیع و برگردان شده است. البته علت اختلال در فرم قالب‌ها به این دلیل است که اغلب اشعار به صورت سؤال و جواب در بین دو گروه اجرا می‌شود و دیگر اینکه چون قافیه در این بومی‌سروده‌ها چندان اهمیت نداشته است، بنابراین به تبعیت از آن قالب متعارف و مشخصی نیز در این نوع شعر دیده نمی‌شود بلکه ریتم و آهنگی که از ردیف و مصراع‌های تکراری حاصل می‌شود، بیشتر مورد توجه است.

۲-۲-۸-٤. زبان

زبان آلوکه‌ها متأثر از لهجهٔ سیستانی، تا حدودی واژه‌های محلی را در خود نگه داشته است. علت حفظ واژگان اصیل و کهن در این گویش، دور بودن از جوامع بزرگ شهری است که سبب شده تقریباً بخش-های متعددی از واژگان محلی در این ترانه‌ها ماندگار شود. ذبیح الله صفا معتقد است که گویش سیستانی یکی از اصیل‌ترین لهجه‌های زبان پارسی است و دلیل آن، قرابت معنایی واژگان این منطقه با لهجه و واژگان مراکز اولیهٔ زبان فارسی؛ یعنی خوارزم، هرات، بخارا و غیره است که خاستگاه زبان پارسی است. بسیاری از کلمات این گویش را می‌توان در قدیمی‌ترین کتاب نثر فارسی؛ یعنی تاریخ سیستان یافت(صفا،۱۳۵۱، ۲/ ۱۶۹). با وجود این، زبان آلوکه‌ها گاه به فارسی معیار نزدیک شده‌است؛ به گونه‌ای‌که غلظت لهجه در آن چندان ملموس نیست و زبان از واژگان اصیل در لهجه فاصله گرفته و به زبان ساده‌تر و نزدیک به فارسی معیار گرایش پیدا کرده است و در بستر زمان به تدریج نرم و صیقلی شده است. علت عمدهٔ آن، زندگی شهری، مهاجرت روستاییان و تحولات سریع اجتماعی است.

در اشعار مذکور، بیشتر واژگان، ساده و روان و نزدیک به زبان معیار است به‌طوری‌که برخی ابیات اصلاً نیازی به آوانگاری ندارد و تقریباً زبان اشعار قابل دریافت است بجز برخی واژگان و افعال که مختص گویش سیستانی است؛ مانند «چوری(čuri): النگو؛ چَغَک(čaγak): شکوفه‌های نازک بهاری؛ کلوتر (kalutar): بزرگتر؛ سوزون(suzune): سوزن؛ لَه لَه(lala): برادر؛ دَدَه(dada): خواهر؛ آلا (ālā): حالا؛ موکَه (moka): مادر و ...» . بیشتر فعل‌ها مثل «مِستو(mestow): می‌ایستم؛ طلبو / طلبم؛ نِلّی / نگذاری؛ مکنه/ نکنید؛ » و ضمایری چون «مِنَه/ مرا؛ خا / خود، اشتو (eštow) / چگونه» نیز برگرفته از لهجهٔ سیستانی است. صرف‌نظر از این واژگان، به طور کلی زبان اشعار به دلیل نزدیکی به زبان معیار، ساده و روان و قابل فهم است.

۲-۲-۸-۵. محتوا

محتوای اصلی آلوکه‌ها غالباً دربارهٔ دعوت به شادمانی و سرور، جشن وصال، عشق، رسم و آیین عروسی، موضوعات مذهبی، تاریخی و آرزوی وصال و دیدار یار است. شهنازی محتوای این ترانه‌ها را در قالب پیام‌هایی می‌داند که موضوعات مختلف از اشعار عاشقانه گرفته تا سختی‌ها و مرارت‌های زندگی و آنچه را ممکن است در آینده برای عروس در زندگی مشترک پیش آید، شامل می‌شود و گاه رنگ مذهبی به خود می‌گیرد (شهنازی، ۱۳۹۲: ۳۷/۱). در کل، این شعرها ساده و بی‌پیرایه‌اند و «سرایندگان آن‌ها از جهان‌بینی ساده‌ای برخوردارند؛ به این دلیل که ترانه‌های محلی با توده مردم سر و کار دارند و مردم عادی جز بیان ساده و روان مطلب هدفی ندارند» (ذوالفقاری، ۱۳۹۶: ۷۰).

ویژگی اصلی این نوع شعر، طرح روایی آن است که مانند داستان زندگی حکایت‌گونه بیان می‌شود و چون اجرای این گونه اشعار معمولاً به صورت دسته‌جمعی است به شیوهٔ مناظره و سؤال و جواب بیان می‌شود؛ یکی می‌خواند و دیگری با همان مضمون پاسخش را می‌دهد که در گویش سیستانی به آن «بحث بیت» می‌گویند:

۱-در وا کُنِه، در وا کُنِه، حِنا میارِه وَر شما ŝomā dar vā kone, dar vā kone, henā meyāre var ŝomā

۲-حِنا شما مالِ شما، ما زَ ندارِه وَر شما ŝomā henā šomā māle ŝomā, mā za nadāre var ŝomā

برتری‌جویی و سلطه‌طلبی خانوادهٔ داماد بر خانوادهٔ عروس از دیگر مفاهیمی است که از این ترانه‌ها دریافت می‌شود. در آلوکهٔ حنا که به شیوهٔ مناظره انجام می‌شود، وقتی شعر به این عبارت می‌رسد که: «در وا کُنِه، در وا کُنِه، دوماد میارِه وَر شما» با تحکم و زورآزمایی فامیل داماد، در گشوده و خانوادهٔ عروس در این نمایش مغلوب می‌شوند. همچنین محتوای شعر سرتراشک به پیشکش خانوادهٔ عروس به داماد شامل قبا، کلاه، انگشتر و شلوار و غیره اشاره دارد که بیانگر برتری و اهمیت دادن به خانوادهٔ داماد است. اصولاً طبقهٔ اجتماعی داماد در بین اقوام ایرانی سلطه‌گر و غلبه‌جو است. به نظر می‌رسد «سنت هوسبازانهٔ شاهزادگان و طبقات بالای جامعه در ازدواج اجباری با دختران رعیت و فرودستان، علت برتری داماد بوده که در برخی اشعار به عنوان شاه و شاهزاده معرفی شده است» (جباره و همکاران، ۱۴۰۱: ۷۲). در آلوکهٔ حنا به این برتری با لقب شاه به داماد اشاره شده است:

-حِنای کرمانی رَه فامیل شا [داماد] می‌بندِه henāy kermāni ra fāmile ŝā mebande.

در آلوکهٔ «گرا بردن» نیز از زبان مادر، شرح اندوه دختر از ازدواجی که به نظر اجباری است در قالب راز و نجوا و گریه و زاری بیان می‌شود:

- صَبا مُوکِه تو میایَه، رازای دل بُکنی تو. sabā moke to myā ya, rāzāye del bokni to

برگردان: فردا مادرت می‌آید تا برایش رازهای دلت را بگویی.

- خاکای زِر حجله رَه، از گریه گِل بُکنی تو. xākāye zere hejla ra, az gerya gel bokni to

برگردان: خاک‌های زیر حجله را با گریه گل کنی.

نگرانی عروس از آیندهٔ پیش‌رو و اندوه مادر از جدایی دختر دلبندش نیز از موضوعات مطرح شده در این آلوکه‌هاست. در آلوکهٔ «گرا بردن» این دغدغه بین عروس، مادر، برادر و خواهرش به شیوه مناظره مطرح می‌شود؛ به‌طوری‌که معمولاً حس مشترک آن تمام میهمانان را متأثر می‌کند.

۲-۲-۸-٦ ویژگی‌های ادبی

تصویر یا خیال که منتقدان اروپا بدان ایماژ می‌گویند، دریافت نوعی تجربه است که بیشتر با زمینه‌های عاطفی توأم است(نک. شفیعی کدکنی، ۱۳۹۳: ۱۷). آلوکه‌ها در عین حال که از جنبهٔ ادبی برخوردارند، ساده، بی‌تکلف، اما عاطفی و اثرگذار هستند و از هرگونه آرایش کلام و صنایع ادبی مصنوع به دورند. اغلب تصویرسازی‌های گویندگان ساده، روان و برگرفته از محل زندگی و مظاهر طبیعی ملموس و در دسترس است.

اغراق موجود در آلوکهٔ حنابندان «هزار هزار آوردیم اُشتر قطار آوردیم» اشاره به هدایایی دارد که از طرف داماد برای عروس تدارک دیده شده و بسیار زیبا اغراق شده است. همین طور وجود اغراق در آلوکهٔ گِرا بردن «خاکای زِیر حجلَه رَ از گریه گِل بُکنِی تو» بسیار هوشمندانه و ظریف از زبان مادر به دل‌نگرانی‌های عروس از آیندهٔ پیش‌رو در زندگی زناشویی اشاره دارد.

تشبیهات ادبی در ابیات «دخترک برگ چَغَک» و «مُوکَه مِه کِنجَه کِه تُونُو / سُوزُونِه دستَکِه تُونُو» در عین حسی و عینی بودن؛ زیبا، روان و بدون تکلف هستند. در عبارت «سبزَه گل دارُو »، استعاره‌ای ساده و ملموس از معشوق سبزه‌رویی است که چون گل، زیبا و لطیف است.

وجود کنایه در ابیات «دل خَه وَر کِه بَندُو: کنایه از به چه کسی امید داشته باشم» / « دل مِه وَر او آسییهَ: به کنایه: من دلتنگ او هستم»، «آتِش وَ جون نَنَه: کنایه از غصه دار شدن مادر»؛ و «سُوزُونِه دستَکِه تُونُو: کنایه از مطیع و فرمانبردار بودن » و... .

این نمونه‌ها نشان می‌دهد که سرایندگان بی‌نام و نشان، در نهایت سادگی و روشنی بیان سعی کرده‌اند تصویرسازی‌های خیال‌انگیز خود را از محیط طبیعی زندگی و اتفاقات پیرامون آن انتخاب و با چاشنی عاطفه و احساس در شادی‌سروده‌های خود بیان کنند.

۳. نتیجه‌گیری

نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که مردم سیستان به اجرای آیین سور و شادمانی با آداب خاص خود بسیار پایبند هستند و این مسئله در فرهنگ آنان جایگاه والایی دارد و بیانگر اصالت فرهنگی و غنای تمدن کهن این سرزمین است.

با معرفی آلوکه، بیان وجه‌تسمیه و تاریخچهٔ آن، مجریان و شیوهٔ اجرای آن مشخص شد که مردم سیستان با گویش بومی و موسیقی محلی خود به اجرای شادی‌سروده‌ها می‌پردازند و آن را به عنوان یکی

از آیین‌های اصیل و کهن ارج می‌نهند. آنچه مسلم است محتوا و مضمون بومی‌سرودها در نواها و ریتم-های موزون آن، ضمن اینکه بیانگر زندگی ملموس و عینی مردم این خطه است، از آرامشی بسیار برخوردار است به طوری که سیستانی‌ها با اجرای بومی‌سرودهٔ آلوکه در مراسم عروسی، بهترین لحظات زندگی را برای خود ثبت می‌کنند و در زلال جاری این شادی‌سروده، رنج‌ها و آلام درونی خود را با شرکت در مراسم جشن التیام می‌بخشند.

موشکافی و تحلیل مختصات آلوکه‌ها از نظر وزن، قافیه، ردیف، قالب، زبان و جنبه‌های ادبی نشان می‌دهد که آلوکه‌ها همسو با ویژگی ترانه‌های عامیانهٔ دیگر اقوام، مختصات فنی و محتوایی مشابهی دارند و مثل اغلب ترانه‌های عامیانه، موسیقی و ردیف بر آن‌ها سیطره دارد و قافیه و قالب، چندان مورد توجه سرایندگان آن‌ها نبوده است.

مقایسهٔ شادی‌سروده‌های سیستان با گونه‌های دیگر در مناطق مختلف ایران نیز بیانگر مشابهت تقریبی این نوع اشعار در آیین‌های بومی و محلی اقوام ایرانی است و نشان می‌دهد که اجرای شعر با ملودی در این آیین‌ها نقش بنیادینی دارد؛ نقشی که برگرفته از احساسات لطیف مشترک که در قالب اشعار نمود پیدا کرده و با موسیقی جاودان شده است.

نقش محوری زنان در اجرای بومی‌سروده‌ها نشان از حضور پررنگ و مؤثر آنان در موقعیت‌های خاص و حساس زندگی دارد. این اندازه برخورداری از ترانه و ترنّم برای بهره بردن از لحظه‌لحظهٔ شادی‌ها بیانگر شور سرزندگی و نشاط جمعی مردم این خطه است و برخورداری کامل آنان از شادی و سرور، اهمیت برگزاری یکی از اساسی‌ترین مسایل زندگی را نشان می‌دهد.

راویان شفاهی

۱- بَزی، پری، ۹۰ ساله از روستای خراشادی
۲- بَزی، شهربانو، ۵۷ ساله
۳- سنجرانی، غلامحسین، ۶۴ ساله
۴- سنجرانی، محمد، ۶۰ ساله
۵- غلامحسینی، بگم، ۷۵ ساله از روستای جزینک
۶- کمالی، مرضیه، ۵۳ ساله
۷- کهخا، ایران، ۵۸ ساله از روستای ژاله‌ای زابل
۸- گلستانه، کبری، ۷۰ساله
۹- گلستانه، نور بی‌بی، ۵۷ ساله
۱۰- مودی، طوبی، ۷۰ ساله

۱۱- میرشکار، خداداد، ۸۹ ساله
۱۲- میرشکار، غلامحسین،۵۰ ساله
۱۳- میرشکاری، شهین، ۴۹ ساله
۱۴- وحیدی، فداحسین، ۵۹ ساله

منابع

- آذرگان، محمدحسین (۱۳۹۵). سیستان قلمرو زبان پارسی(فرهنگ لغات سیستانی). گرگان: انتشارات نوروز.

- افتخارزاده، افسانه و همکاران (۱۳۸۸). قصه‌های بلوچی. با همکاری مریم نورزایی و غلامرضا ایجاد. تهران: چشمه.

- افشار سیستانی، ایرج (۱۳۶۹). سیستان‌نامه. تهران: مرغ آمین.

- الهامی، فاطمه (۱۳۹۵). سیتک‌های سیستانی. زاهدان: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

- الهامی، فاطمه، و میرشکار، راضیه (۱۳۹۸) . اَرده‌خوانی و کاربردهای آن در آیین سوگواری سیستان. فرهنگ و ادبیات عامه، ۷(۲۹)، ۲۳-۱. dor: 20.1001.1.23454466.1398.7.29.2.6

- بارتوک، بلا (۱۳۷۷). چندمقاله دربارهٔ موسیقی محلی. ترجمهٔ سیاوش بیضایی. تهران: رودکی.

- بهداروند، اکبر(۱۳۹۰). عاشقانه‌ها (دوبیتی‌های امروز). تهران: نگاه.

- بهرامی، تقی(۱۳۱۷). فرهنگ روستایی (دایرةالمعارف فلاحتی). تهران: چاپ خودکار.

- جاوید، هوشنگ (۱۳۸۲). نگرش به آیین پیوند. عروس هنر، ۳(۲۶)، ۴۱-۳۸.

- جباره ناصرو، عظیم، و فضلی، عارف (۱۴۰۱). بررسی و تحلیل ترانه‌های عروسی منطقه لارستان با تکیه بر بن‌مایه‌های اساطیری. ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین، ۱۲(۳)، ۶۱-۸۸. dor: 20.1001.1.2345217.1401.12.3.3.7

- جباره ناصرو، عظیم، و کوهنورد، رقیه (۱۳۹۸). بررسی اشعار و ترانه‌های عروسی در شهرستان جهرم. ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین، ۹(۴)، ۲۶-۱. dor: 20.1001.1.2345217.1398.9.4.1.6

- ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۶). شیوه‌های اجرایی اشعار محلی در ایران. شعر پژوهی، ۹(۳)، ۹۹-۶۹. doi: 10.22099/JBA.2017.4070

- ذوالفقاری، حسن، و احمدی، لیلا (۱۳۸۸). گونه‌شناسی بومی‌سروده‌های ایران. ادب پژوهی، بهار و تابستان، ۳(۷-۸)، ۱۷۰-۱۴۳.

- رئیس‌الذاکرین، غلامعلی(۱۳۷۰). کندو(فرهنگ مردم سیستان). مشهد: سعید.

- شهبازی، فاطمه،و عبادی، آزاده (۱۳۹۷). نگاهی به واسونک‌ها و ترانه های عروسی منطقه هندیجان. ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین، ۸(۲)، ۸۰-۶۳. dor: 20.1001.1.2345217.1397.8.2.4.8

- شهنازی، جواد (۱۳۹۲). فرهنگ گویشی سیستان «خنج»، جلد اول. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۵۱). تاریخ ادبیات در ایران. تهران: ابن‌سینا.

- طباطبایی، سیدحسین، طباطبایی، سیدحسن، و رضایی، محمد (۱۳۹۴). آیین سوگ و سرور در منطقه سرکویر دامغان. فرهنگ و ادبیات عامه، ۳(۵)، ۲۷-۱. dor: 20.1001.1.23454466.1394.3.5.1.9

- فاضلی، محمدتقی، و پوربختیار، غفار (۱۳۹۵). بررسی آداب و رسوم سوگواری در شاهنامهٔ فردوسی و مقایسهٔ آن با آداب مذکور در بین اقوام لر بختیاری و لر کوچک. علوم اجتماعی، ۱۰(۳۴)، ۱۴۴-۱۲۱.

- فرجی، عبدالرضا (۱۳۷۶). جغرافیای کامل ایران. تهران: نشر ایران.

- کریستن‌سن، آرتور (۱۳۵۵). آفرینش زیانکار در روایات ایرانی، ترجمهٔ احمد طباطبایی. تبریز: مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران.

- کوهی کرمانی، حسین(۱۳۱۷). هفتصد ترانه از ترانه‌های روستایی. تهران: بی‌نا.

- هدایت، صادق (۱۳۳۴). مجموعه نوشته‌های پراکنده. مقدمهٔ حسن قائمیان، تهران: امیرکبیر.

- یارشاطر، احسان (۱۳۹۳). تاریخ ادبیات فارسی(ادبیات شفاهی زبان‌های ایران). تهران: سخن.

فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلّی ایران‌زمین

(نشریهٔ علمی)

سال سیزدهم- شمارهٔ چهارم- زمستان ۱۴۰۲- شمارهٔ پیوسته ۴۲

جلوه‌های عامیانهٔ نوستالژی اجتماعی در شعر لُری استان کهگیلویه و بویراحمد (ص ۲۷- ۵۱)

مینا خوبانی[۱]، محمدهادی خالق‌زاده،[۲](نویسنده مسئول)، محمدرضا معصومی[۳]

doi : 10.30495/irll.2023.1992633.1578

نوع مقاله: پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۵/۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۸/۱۰

چکیده

شعر لری استان کهگیلویه و بویراحمد از گذشته در قالب‌های یاریار، دی‌بلال، سِرو و شَروه نمود داشته است. موضوع این اشعار، عمدتاً عشق به زادگاه و زن، ستایش طبیعت، نعمت‌های خدادادی، شرح حماسه و جنگ‌های محلی بوده است. یکی از درون‌مایه‌هایی که در شعری لری این خطه بسامد زیادی داشته، نوستالژی است. به موازات توسعهٔ منطقه، تعداد عشایر به حداقّل ممکن رسیده و فضای روستاها دچار تغییرات اساسی شده است و هر روز تمایل به شهرنشینی بیشتر می‌شود. در این میان، شعر دست‌مایه‌ای شده است تا انسان امروزی به کمک آن به بیان دلتنگی‌ها و حسرت بازگشت به گذشته و تکرار تجربهٔ زیست عشایری، روستایی و یادآوری سنت‌ها و خرده‌فرهنگ‌ها بپردازد. شعر لری امروز استان، عرصهٔ تداعی خاطرات شیرین زندگی در جوار کوه، دشت، چشمه و آبشارهاست. این نوع میل به یادآوری گذشته و آرزوی تکرار تجارب دیرین؛ یعنی نوستالژی، به دو گونهٔ اجتماعی و فردی تقسیم می‌شود. در پژوهش حاضر که به صورت میدانی و کتابخانه‌ای انجام شده، عوامل و وجوه مختلف نوستالژی اجتماعی در شعر لری استان بررسی و با ارائهٔ نمونه‌هایی از اشعار شاعران استان از جمله: حسن بهرامی، رسول سنایی، شاهرخ موسویان و فریدون داوری تحلیل شده است. یادآوری آواها و رایحه‌ها، آداب، رسوم عامیانه و سنت‌ها، دلتنگی برای شب‌نشینی‌ها و به دست گرفتن تفنگ، برپا کردن خیمهٔ عشایری، شکایت از شهرنشینی و تغییر محیط زندگی روستایی از جملهٔ این عوامل‌اند.

کلمات کلیدی: شعر لری، فرهنگ عامیانه، نوستالژی، کهگیلویه و بویراحمد.

---

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یاسوج، دانشگاه آزاد اسلامی، یاسوج، ایران.
E-mail: m.khoubani73@gmail.com

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یاسوج، دانشگاه آزاد اسلامی، یاسوج، ایران.
E-mail:asatirpars@gmail.com

۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یاسوج، دانشگاه آزاد اسلامی، یاسوج، ایران.
E-mail:mohammadreza.masoumi@iau.ac.ir

CC BY NC ND

Popular Aspects of Social Nostalgia in the Lore Poetry of Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad Province

Mina khoubani[1]

Mohammad Hadi Khaleghzadeh [2]*

Mohammad Reza Masoumi [3]

Abstract

The poetry of the Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad Province has historically manifested in forms such as Yaryar, Di-Ballal, Serv, and Sharveh. The themes of these poems primarily revolve around love for the homeland and women, praise of nature, divine blessings, and the narration of local epics and battles. One of the prominent themes in the poetry of this region is nostalgia. Alongside the development of the area, the number of nomadic tribes has diminished to a minimum, and the rural landscapes have undergone fundamental changes, with an increasing tendency toward urbanization. Amidst this transition, poetry has become a means for contemporary individuals to express their longings and yearnings to return to the past, to revisit the experiences of nomadic and rural life, and to remind themselves of traditions and subcultures.Today, Lori poetry reflects the realm of recalling the sweet memories of life near mountains, plains, springs, and waterfalls. This inclination to remember the past and the desire to repeat ancient experiences - termed nostalgia - is divided into two types: social and individual. In the present study, conducted through field and library research, the various factors and aspects of social nostalgia in Lori poetry are examined. This is analyzed through examples from poets of the region, including Hassan Bahrami, Rasool Sanaei, Shahrokh Mousavian, and Fereydoun Dâvari. Recollections of sounds and scents, folk customs and traditions, longing for gatherings at night, taking up arms, setting up nomadic tents, and complaints about urban living and the changes in rural life are among these factors.

Keywords: Lori poetry, folk culture, nostalgia, Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad.

[1]. Ph.D Candidate of Persian Language and Literature Department, Yasuj Branch, Islamic Azad University, Yasuj, Iran. E-mail : m.khoubani73@gmail.com

[2]. Associate Professor of Persian Language and Literature Department, Yasuj Branch, Islamic Azad University, Yasuj, Iran. *.(corresponding author*)
E-mail : asatirpars@gmail.com.

[3]. Associate Professor of Persian Language and Literature Department, Yasuj Branch, Islamic Azad University, Yasuj, Iran. E-mail : mohammadreza.masoumi@iau.ac.ir.

Received: 30/ Jul/2023 Accepted: 1/Nov/2023

۱. مقدمه

استان کهگیلویه و بویراحمد با مساحت ۱۵۵۰۴ کیلومتر مربع در مرزهای جغرافیایی و سرزمینی استان های فارس، ا صفهان، چهارمحال و بختیاری، بو شهر و خوز ستان جای دارد و شامل پنج شهر ستان بویراحمد، کهگیلویه، دنا، چرام، گچساران، بهمئی و با شت است. موقعیت جغرافیایی طبیعی مجموع مساحت و گسترهٔ ارضی استان که در خطوط رشته‌کوه‌های زاگرس مرکزی جای دارد، کوهستانی است، بجز بخش‌هایی از این خطه که دشت و نیمه‌کوهستانی است. در هر محدودهٔ جغرافیایی و سرزمینی آن، رودخانه‌ها و چشمه‌سارانی روان است. بودن این منابع طبیعی تأمین‌کنندهٔ زندگانی کشاورزی و دامداری مردم استان است(نک: مجیدی کرایی، ۱۳۹۳: ۱۷) در گذشته‌های نه چندان دور و به صورت جزئی در حال حاضر، افراد این استان زندگی کوچ‌نشینی و توأم با جابه‌جایی داشته که قشلاق آن‌ها مناطق گرم سیری ا ستان و ییلاق آن‌ها مناطق سرد سیری و سرحدی شامل شهر ستان کنونی بویراحمد و دنا است.

از آنجایی که زندگی فردی و تک‌بعدی در این دیار جایی نداشته و همهٔ مردم در همهٔ مراحل زندگی خود به خانواده و سطح بالاتر آن، قبیله و طایفه وابسته بوده‌اند، عادات و رسوم و خرده‌فرهنگ‌های این دیار نشانگر پیوندهایی قوی و استوار در حوزهٔ زندگی جمعی است. انسان‌ها در چنین شرایط و موقعیتی مبدع روش‌هایی می‌شوند که آنان را به یکدیگر نزدیک‌تر و پیوندهای فکری و همدلی عمیق‌تری را میان آن‌ها رقم بزند. یکی از این روش‌ها، سرودن شعر و ابیاتی متضمن عناصر فرهنگی و طبیعی است که در اغلب موارد در دورهمی‌ها و شب‌نشینی‌ها با مو سیقی محلی نیز همراه بوده ا ست. «با اندک تأملی بر مضامین و مفاهیم ساختاری ابیات این دیار با ویژگی‌های بارز و شاید بی‌نظیری روبرو می‌شویم که نشان از فرهنگی غنی و عمیق و دیرپا دارد، فرهنگی که بی شک بازمانده و یادگار اقوام ایرانی است که به صورتی منحصر به‌فرد و ا ستثنایی در این سرزمین در کشاکش تاریخ پرتلاطم ایران محفوظ مانده و ادامه یافته است. جایی که همواره پویایی و عشق و امید و آرزو چالاکی با خون و سلاح حماسه و سلحشوری نه تنها درهم می‌آمیزد بلکه یگانه و ممزوج می‌شود. هرجا به عشقی اشاره می‌شود لاجرم و بی‌درنگ با سلاح و جنگ و جنگاوری مقایسه می‌شود تا آنجا که سلاح‌ورزی با ذات آفریدگار هستی و همهٔ مقدسات دیگر از ائمه تا اولیا و امامزادگان پیوند و تبرک و تقدیس می‌یابد» (حسینی، ۱۳۸۱: ۱۴۵).

شکی نیست که شعر لری این استان به دلیل مقتضیات فرهنگی و اجتماعی، گستره‌ای از توصیفات زندگی ایلی و آداب و رسوم جمعی خاص خود و افتخار به آن‌هاست. فرهنگ عامیانهٔ سرزمین کهن کهگیلویه و بویراحمد در قالب‌های یاریار، دی‌بلال و سِرو و شَروه نمود پیدا کرده و غالب‌ترین گونهٔ شعر عامیانهٔ این سرزمین، یاریار و در قالب تک‌بیت است. «در شعر بومی کهگیلویه و بویراحمد به

دلیل نوع گویش لری (ایستایی و نازایی) و نبود قالب‌ها و وزن‌های گوناگون شعری، محدودیت دایرهٔ واژگان پیش می‌آید و به همین دلیل بعضی از اشعار بومی دچار آسیب عروضی شده‌اند»(بهرامی و فاموری، ۱۳۹۰: ۱۴۶). با این حال شاعران زیادی هستند که این سنت شعرگویی را زنده داشته و اشعار فاخری به زبان لری در قالب‌های دوبیتی و غزل نیز سروده‌اند. فاصله‌گرفتن از سبک زندگی قدیم مردمان لر، شاعر را واداشته تا زبان به گله و شکایت باز کند و از تغییر اوضاع و احوال زمانه بنالد.

او دورهٔ تش تاوه ره او دورهٔ میش کاوه ره
صیی درا وته نیا بوری گا وته نیا

(موسی عباسی؛ نقل در عباسی و سنایی، ۱۳۹۷: ۲۲)

u dowraye taš tāva rah
u dowraye miš kāva rah
siyey derā va tah niyā
bureye gā va tah niyā

برگردان: دورهٔ نان‌پختن با آتش و تابه(ابزار نون پختن) گذشته است، دورهٔ میش کاوه گذشته است. صدای زنگولهٔ گوسفندان دیگر به گوش نمی‌رسد، دیگر صدای گاو نیست.

همان انسانی که به محض صنعتی شدن منطقه و دیدن زیبایی‌های شهر، طبیعت بکر و نعمت‌های رنگارنگ خداوندی را فراموش کرد و به شهر پناه برد اکنون آرزوی بازگشت به همان روزها را دارد.

و یا:

«سخت مشتاقم که ورگردم و او مالل قییم» (فاطمه دانشی اصل؛ نقل در حسینیان، ۱۳۹۷: ۲۵)

saxt moštāqom ke vargardom va u mālal qayim

برگردان: بسیار مشتاقم تا به روزهای قدیم برگردم.

اشعار لری علاوه بر یادآوری خاطرات، بستری برای بازنمایی سنت‌ها و خرده‌فرهنگ‌های ایلیاتی و قومی در این سرزمین نیز هست؛ مثل «خصوصیات قومی و ایلی، آداب و رسوم، خانواده و آداب ازدواج، باورها و انگاره‌های خاص، فرهنگ و ذوقیات، ورزش و بازی، آرایش و پوشاک، خورد و خوراک و پوشاک و درمان»(جاودان، ۱۳۹۷: ۷۶).

در این پژوهش به بحث و بررسی جلوه‌ها و انواع تصویرپردازی‌های نوستالژیک در شعر لری استان کهگیلویه و بویراحمد، با تکیه بر اشعار شاعرانی از جمله حسن بهرامی، فریدون داوری، شاهرخ موسویان، رسول سنایی و برخی از یاریارها با مضامین و محتوای مرتبط پرداخته شده است.

۱-۱. بیان مسئله

در عرصهٔ شعر لری این خطه، هرچه به زمان‌های دورتر برگردیم، به تصویری زنده و روشن از وضعیت اجتماعی، امرار معاش و دغدغه‌های فردی و جمعی مردم منطقه می‌رسیم. در این گونه شعرها، به وضوح بر هر آنچه که برای شاعر و هم‌تبارانش مهم و پراهمیت بوده تأکید می‌شود و زندگی واقعی و ملموس را بیان می‌کند؛ زیرا شاعر خودش در میان آن عناصر و در بطن آن جامعه است اما هرچه به ادبیات دهه‌های متأخر نزدیک می‌شویم با گسستگی شاعر از موطن اصلی خود و ابراز دلتنگی و یادکرد از گذشته‌های پرافتخار و حسرت ساده‌زیستی در قالب زندگی ایلی و عشایری روبرو می‌شویم. با ورود به زندگی مدرن و ماشینی و دورشدن از محیط‌های روستایی، تغییر سبک زندگی مردم عشایر و یکجانشین‌شدن اغلب آن‌ها، بسیاری از سنت‌ها و خرده‌فرهنگ‌ها از میان رفته و شاعر امروزین با شعر خود به گذشته سفر می‌کند و خاطرات آن روزها را چه خود تجربه کرده باشد و چه شنیده باشد، بازگو می‌کند که در روان‌شناسی به آن نوستالژی گفته می‌شود. هم‌چنین در مقابل آن قالب‌های ساده و زبان شعری بی‌پیرایهٔ دیروزی، شعر خود را به‌عمد، با کاربرد واژگان اصیل لری می‌آراید و آن را در ظرف غزل و دوبیتی و مثنوی می‌ریزد.

مسئلهٔ این پژوهش این است که در شعر لری به چه جنبه‌هایی از نوستالژی پرداخته شده است و به کدام یک از عناصر فرهنگ عامیانه بیشتر و ویژه‌تر توجه شده است. این رهیافت، تنها از طریق بازشناسی جلوه‌های نوستالژیک در شعر لری استان کهگیلویه و بویراحمد با تکیه و تأکید بر اشعار لری شاعران از نقاط مختلف استان با تنوع گویش‌های لری آنها امکان‌پذیر است.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ موضوع این تحقیق، تا به حال کار جامع و مستقلی صورت نگرفته است. اما پژوهش‌هایی در حیطهٔ شعر لری و نوستالژی به صورت جداگانه انجام شده است که به برخی از آن‌ها اشاره می شود: «نمونه‌ای از اشعار محلی مردم کهگیلویه و بویراحمد» از یعقوب غفاری(۱۳۴۹)، «جستاری در شعر و شاعران ایل بزرگ بویراحمد» از عباس علی جبارنژاد(۱۳۸۴)، «علما و شاعران و استان کهگیلویه و بویراحمد» از نورمحمد مجیدی کرایی(۱۳۷۸)، «بخشی از شعر، موسیقی و ادبیات شفاهی کهگیلویه و بویراحمد» از ساعد حسینی(۱۳۸۱)، «تو را قوچ کوهی نفس می‌کشد(گردآوری، تصحیح

و تحلیل یاریارهای کهگیلویه و بویراحمد ازر آغاز تا امروز)» از حسن بهرامی(۱۳۹۸) از جمله آثاری هستند که در حیطهٔ شعر لری استان تألیف شده‌اند و در آن‌ها به جمع‌آوری و شناسایی گونه‌های شعر لری استان پرداخته شده است.

شاهرخ موسویان و عباس خائفی در مقاله‌ای با عنوان «پژوهشی اجتماعی در شعر لری» که در شمارهٔ سیزدهم نشریهٔ کاوش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی(۱۳۸۵) درج شده، می‌نویسند: «ادبیات لری با پیشینه‌ای کهن تصویرگر زندگی سنتی و ایلی است. شناخت چنین ادبیاتی مددرسان شناخت ویژگی های مردم‌شناختی و جامعه‌شناسی آن ناحیه است.» این مقاله به بررسی بافت عشیره‌ای و ایلاتی جامعهٔ لر با تأکید بر شهرستان بویراحمد پرداخته است. محدودهٔ زمانی این بررسی دههٔ هزار و سیصد و پنجاه و قبل از آن است و سادگی و بی‌پیرایگی رسوم لری را-قبل از آمیزش با ادبیات رسمی ده‌های اخیر-بیان می‌کند. جلیل نظری و علی پیروزه در مقاله‌ای تحت عنوان «بازتاب گیاهان و درختان در شعر محلی کهگیلویه و بویراحمد» که در فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین(۱۳۹۵) به چاپ رسیده است، به معرفی و تحلیل اشعاری که در آن‌ها از درختان و گیاهان نام برده شده است می پردازند. در نتیجه‌گیری این مقاله آمده است: مطالعه و بررسی ادبیات قوم لر اعم از شعر و نثر نشان می دهد که عناصر طبیعی و مناظر و مضامین حاصل از آن‌ها بیشترین کاربرد را در سروده‌ها و نوشته‌های لری دارد. این عناصر شامل کوه‌ها، جنگل‌ها، درختان، برف و باران و غیره می‌شوند که به همان سادگی و بی‌پیرایگی طبیعت در شعر لر بازتاب یافته است. روح‌الله کریمی، حمید رضایی و فرهاد درودگریان در مقاله‌ای با نام «نوستالژی در شعر برزگری؛ یکی از گونه‌های شعر عامهٔ بختیاری» چاپ شده در نشریهٔ فرهنگ و ادبیات عامه(۱۳۹۹)، نوستالژی در اشعار برزگری را با توجه به گویندهٔ آن‌ها به دو دوستهٔ نوستالژی زنانه و مردانه تقسیم می‌کنند و به بررسی جلوه‌های آن در این گونهٔ شعری می پردازند. یکی از نتایج این پژوهش این است که مهم‌ترین کارکرد نوستالژی در شعر برزگری، ایجاد آرامش روحی و روانی، رفع خستگی و تجدید نیرو برای برزگر دورمانده از یار و دیار است که با خواندن اشعار و ذکر خاطرات و یادآوری ایام وصال، دوران سخت درو و هجران را به پایان می‌رساند. پژوهش دیگری در شعر لری بختیاری با عنوان «نوستالژی دوران حماسی در شعر بختیاری» از حاتم طایی سمیرمی و همکارن ایشان در فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین (۱۳۹۹) به چاپ رسیده است و در آن آمده است که نوستالژی و حسرت بر گذشته‌ای که در اشعار شاعران بختیاری وجود دارد، بیانگر انس و هم‌زیستی آن‌ها با طبیعت و حال و هوای زندگی ایلیاتی در زمان نه چندان دور گذشته و عظمت بختیاری‌ها بوده و این غم فراگیر آرمان‌های از دست رفته، همیشه همراه مردم بختیاری بوده است.

دربارهٔ نوستالژی در ادب یا شعر فارسی نیز مقالاتی وجود دارد. مقالهٔ «خوانشی جامعه‌شناسانه از نوستالژی در مدرنیسم ادبی»، اثر سعید صفار حیدری و حجت صفار حیدری(۱۳۹۸)، مقالهٔ «بررسی فرایند نوستالژی در شعر معاصر فارسی» از مهدی شریفیان و شریف تیموری(۱۳۸۵)، مقالهٔ «بررسی نوستالژی در شعر منوچهر آتشی» از محمود عباسی و یعقوب فولادی(۱۳۹۲)؛ نمونه‌هایی از این مقالات هستند.

۱-۳. روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله، توصیفی-تحلیلی است؛ یعنی ابتدا اشعار شاعران استان مطالعه و بررسی شد و از میان آن‌ها شعرهای لری انتخاب و سپس از میان اشعار لری، آن دسته از شعرها که مضمون یادکردِ گذشته در آن‌ها قوی‌تر بود و نمود بیشتری داشت، جمع‌آوری گردید. در ادامه، همهٔ موارد براساس طبقه‌بندی محتوای نوستالژیک، دسته‌بندی و تحلیل و بررسی شد.

۲. مبانی نظری

۲-۱. نوستالژی

در تعریف لغوی نوستالژی، حسرت گذشته، احساس غربت و غم غربت را بیان می‌کنند و نوستالژیک را حسرت‌آور، حسرت‌بار، دستخوش حسرت گذشته و دچار غم حسرت معنی کرده‌اند(نک. باطنی، ۱۳۸۵: ۱۰۰۵). از لحاظ اصطلاحی، نوستالژی یک پدیدهٔ روان‌شناسی است؛ زیرا در ارتباط با روان و خاطرات ذهنی شخص شکل می‌گیرد. «نوستالژی حسرت از دست‌رفته‌ها و شکایت از زمان حال در تقابل با گذشته است. یادآوری خاطرات شیرین روزهایی که رفته‌اند و دیگر برنمی‌گردند»(عباسی و فولادی، ۱۳۹۲: ۴۵). یادآوری خاطرات گذشته ممکن است حالت اندوه یا لذت برای شخص به همراه داشته باشد و لزوماً یادآوری همراه با ناراحتی نیست گرچه در اغلب موارد با حسرتی که ایجاد می‌کند، باعث ناراحتی و اندوه می شود. این واژه که در فارسی به طورکلی حسرت بر گذشته و غم غربت معنا می شود قطعاً دربردارندهٔ تمام مفهوم آن نیست. از جمله عواملی که در فرد ایجاد حس نوستالژی می‌کند، به قرار زیر است:

«- از دست دادن اعضای خانواده یا عزیزی که باعث گریستن و مرثیه‌خواندن می‌شود؛

- حبس و تبعید؛

- حسرت بر گذشته که عامل گله و شکایت از اوضاع زمان می‌گردد. این مسئله ناشی از آن است که شاعر در دورهٔ پیشین در شادکامی می‌زیسته است؛

- مهاجرت؛

- یادآوری خاطرات دوران کودکی و جوانی و ...؛

– غم و درد پیری و اندیشیدن به مرگ» (شریفیان و تیموری، ۱۳۸۵: ۳۴).

بیان آلام ناشی از حس نوستالژی نه تنها در سخن‌گفتن و رفتارهای عادی انسان بروز می‌کند بلکه هنرمندان و ادیبان به‌زیبایی این حس را بیان می‌کنند. نوستالژی را به دو گونهٔ فردی یا شخصی و جمعی یا اجتماعی تقسیم می‌کنند. تمامی خاطرات و حسرت بر گذشته‌ای که حاوی اتفاقاتی خاص زندگی یک شخص باشد و نتوان دیگران را در آن حس با خود شریک کرد، نوستالژی فردی و ابراز احساسات دربارهٔ گذشتهٔ پرافتخار مشترک، یادآوری هرآنچه از دوران سپری شدهٔ پیشین که بتوان عموم یک جامعه یا اجتماعی خاص را با آن تحت تأثیر قرار داد و آن‌ها را در این حس نوستالژیک شریک گرداند، نوستالژی جمعی می‌گویند.

۲-۲. نوستالژی و ادبیات

همان طور که گفته شد، اصطلاح نوستالژی پدیده‌ای روان‌شناختی است که به حوزهٔ هنر و ادبیات نیز وارد شده است. «در بررسی‌های ادبی به شیوه‌ای از نگارش اطلاق می‌شود که برپایهٔ آن شاعر یا نویسنده در سروده یا نوشتهٔ خویش، گذشته‌ای را که در نظر دارد یا سرزمینی که یادش را در دل دارد، پرحسرت و دردآلود ترسیم می‌کند و به قلم می‌کشد» (همان: ۳۶). ظهور نوستالژی در عرصهٔ ادبیات با میزان مدرن بودن محیط زندگی شاعر و نویسنده ارتباط مستقیم دارد؛ زیرا هر نوستالژی‌ای بیان‌کنندهٔ دوری و جدایی انسان از چیزی یا موقعیتی است و این شکاف موجب دلتنگی او می شود و احساس حسرت بر گذشته را به بار می‌آورد. حیدری دربارهٔ همبستگی مدرنیته و نوستالژی چنین می‌گوید: نوستالژی یکی از پیامدهای فرهنگی ورود به عصر مدرن است. دلزدگی، احساس فقدان یا تمنّای بازگشتی که در نحله‌ها و آثار ادبی مدرن مشاهده می‌شود، همگی بر همبستگی میان مدرنیته و نوستالژی تأکید می‌کنند (نک: حیدری، ۱۳۹۸: ۱۹ و ۲۰). باتوجه به تعاریف نوستالژی فردی و جمعی، هرگاه شاعر یا نویسنده در اثر خود به یادآوری خاطرات و گذشتهٔ شخصی خود بپردازد و نتواند کسی را در حس نوستالژیک خود شریک کند و تنها حس همدردی را دیگران زنده می‌کند، اثر وی متضمن نوستالژی فردی است؛ مثل ابراز دلتنگی برای پدر و مادری که فوت شده‌اند. در مقابل، نوشتن و سرودن از خاطرات جمعی و حسرت بر اتفاقات و گذشتهٔ مشترک میان جامعه یا حداقل گروهی از مردم، نشان دهندهٔ عوامل نوستالژیک جمعی در اثر ادبی است.

پژوهشگران در این مقاله، به مطالعه و بررسی جلوه‌های اجتماعی نوستالژی در شعر لری استان کهگیلویه و بویراحمد پرداخته‌اند.

۲-۳. نگاهی به شعر لری استان کهگیلویه و بویراحمد

شعر لری استان را می‌توان به دو دستهٔ کلی تقسیم کرد. دستهٔ اول اشعاری که به مناسبتی خاص سروده شده‌اند؛ مانند اشعار متعلق به جنگ‌های محلی یا ستایش قهرمانی‌های یک شخص نامی و دستهٔ دیگر ا شعاری که سرایش آن‌ها به منا سبتی خاص نبوده، بلکه حاوی دغدغه‌ها، عشق‌ها، حما سه‌ها، طبیعت و مسائلی از این قبیل است که مقبولیت عام یافته‌اند و به عنوان فولکلور از آن‌ها یاد می‌شود اما تعداد این گونه ابیات محدود ا ست. غالب این ا شعار در قالب تک‌بیت‌های مثنوی‌گونه سروده شده‌اند که معانی مستقلی دارند؛ زیرا یک زندگی ساده و بدوی تنها یک قالب از شعر را برمی‌تابد که ساده و به دور از پیچیدگی باشد؛ یعنی مثنوی. شاعر آزاد لر با روحیهٔ سرکش و صحرایی نمی‌تواند قید و بند و محدودیت‌های قالب قصیده و غزل را تاب بیاورد. به‌ندرت پیش می‌آید که این مثنوی‌ها بیشتر از یک بیت باشند و شاعر، تمام مفهوم و حرف خود را در همان یک بیت بیان می‌کند. اشعار لری عمدتاً به صورت آواز و همراه با موسیقی خوانده و به‌ندرت به صورت تصنیف و ریتمیک خوانده می شده است. اغلب این ا شعار در د ستگاه د شتی یا مایه د شتی و مقداری نیز در د ستگاه همایون که با سوز و اندوه همراه هستند، خوانده می‌شده است(نک: موسویان و خائفی، ۱۳۸۵: ۱۵۲-۱۵۴). از اصلی‌ترین قالب‌های شعر لری فولک، یاریار و دی‌بلال است که موضوعات مختلفی دارند و غالباً با آواز حزن‌انگیز خوانده می شوند. سِرو(سرود) قالب دیگری است که مخصوص محتوای شاد بوده و به‌ویژه در مجالس عروسی خوانده می‌شود. در مقابل، شَروه که نالهٔ شیون و موضوع آن مرثیه است و کاربرد آن در مجالس عزاداری مردم و هم‌چنین در مراسم مذهبی مثل عاشوراست.

در عصر حاضر، این گونه اشعار سنتی و کلاسیک محسوب می‌شوند و شاعرانِ لر زبان، در قالب‌های مثنوی بلند، غزل، دوبیتی و شعر نو طبع‌آزمایی می‌کنند. این ا شعار برخلاف قالب‌های فولک، قابلیت امتزاج با موسیقی را ندارند و اشعاری در قالب ترانه‌های لری، به طور خاص برای ترکیب با موسیقی محلی سروده می‌شوند.

۳. بحث و بررسی

اگر نوستالژی را دو گونهٔ فردی و جمعی در نظر بگیریم، شعر لری استان کهگیلویه و بویراحمد، سرشار از این وجوه ا ست. شاعران برای هر چیزی که در زندگی دیروزین مردم این خطه جایگاه بالایی دا شته ا ست، ابراز دلتنگی می‌کنند. تفنگ و برنو، وطن و زادگاه، بهون، شب‌نشینی‌ها و آداب و رسوم خاص زندگی عشایری و غیره، از جمله پرکاربردترین مواردی هستند که شاعران در شعر خود از آن‌ها یاد می کنند. «انسان معا صر در برخورد با تکنولوژی آن‌گونه دچار سردرگمی و بحران هویت شده که به ناچار نقبی به گذشته‌ها می‌زند و دنبال پاره‌های از دست رفتهٔ خود می‌گردد. اکنون که روایت‌های کلان شکست خورده‌اند، بهترین روایت چیزی جز بها دادن به خرده‌فرهنگ‌ها نیست»(بهرامی، ۱۳۹۸: ۱۶).

گاهی شاعر نه تنها دلتنگ روزهایی ا ست که صفا و صمیمیت زندگی در کنار خانواده و خویشاوندان بیشتر و پررنگ‌تر بوده بلکه به هدف یادآوری آن برای دیگران یا بازنمایی و آشنایی با زندگی سنتی مردمان لر زبان در این خطه برای نسل جدیدی است که در عصر مدرن‌شدن زندگی‌ها و مهاجرت مردم از روستاها به شهر متولد شده‌اند و زندگی می‌کنند. بعضی از شاعرانی که در این گروه قرار می‌گیرند، به بیان دلتنگی‌ها و حسرت‌های شخصی همچون آرزوی بازگشت به دورانی که پدر یا مادر در قید حیات بوده‌اند، دلتنگی برای معشوقی که از عاشق دور مانده یا دست بدعهد روزگار وی را به عقد دیگری درآورده ا ست و سایر مواردی که در تعریف نو ستالژی می‌گنجد اما درد مشترک جامعهٔ لر نیست. این موارد که در دستهٔ نوستالژی فردی قرار می‌گیرند در پژوهش حاضر مورد توجه قرار نگرفته‌اند.

در ا شعار لری شاعران ا ستان، مواردی که در د ستهٔ نو ستالژی جمعی قرار می‌گیرد، ا ستخراج و دسته‌بندی شد که در ادامه به تفکیک موضوع، نمونه‌هایی ذکر و تحلیل می‌شود.

۳-۱. یادآوری خاطرات و عناصر زندگی عشایری و روستایی

از انگاره‌های پرکاربرد شعر لری، خاطره‌بازی با فضای روستایی و عشایری است. اغلب ابیاتی که دارای چنین مضمونی هستند با کلمهٔ «یاد» همراه هستند و شاعر، مخاطب را نهیب می‌زند که چرا روزهای خوش گذشته را از یاد برده است. خاطرات روز برفی و آتش روشن کردن در خانهٔ گلی، غذاها و پخت نان‌های محلی و بازی و سرگرمی‌های کودکانه از جمله یادآوری‌های شاعر است.

روز برفی، تش بلیطی، تو گلی یایش وخیر　　کنج چاله، کتر سه و خلخلی یایش وخیر

گِرده و کَلگ و تکو و شلشلی یایش وخیر　　او متیلل نصپ شو و کشک خردن زرجلی یایش وخیر

(موسویان، ۱۳۸۰: ۳۰)

ruze barfi taš baliti, tu geli yayeš vaxeyr

konje čāla ketre se vo xolxeli yayeš vaxeyr

gerda vo kalg o takow vo šolšeli yayeš vaxeyr

u matilal nespe šow vo kašk xardan zerjeli yayeš vaxeyr

برگردان: روز برفی و آتش با چوب بلوط یادش به‌خیر، کتری سیاه و پوشیده از خاکستر در کنج چالهٔ آتش یادش به‌خیر. گِرده و کَلگ و تکو و شلشلی (همگی نوعی نان هستند با ترکیب خمیر آرد گندم که به شیوه‌های متفاوتی پخت می‌شوند) یادش به‌خیر، متیل‌های نصفه‌شبی و دزدکی کشک‌خوردن زیر پتو یادش به‌خیر.

مه و یادت رهتنه مشـــک و ملارل زیتری؟ ما لل بهســـن زر ســـایی چ نارل زیتری

(بهرامی، ۱۳۹۲: ۳۳)

ma va yadet rahtene mašk o malāral zitari?

mālal behsen zer sayey čenāral zitari

برگردان: مگر مشـــک(پوســـتینه‌ای از چرم طبیعی که دوغ را در آن می‌ریزند) و ملارهای قدیمی (چوب‌های باریکی که به صورت سه‌پایهٔ بلند نصب و مشک را به آن وصل می‌کنند) از یادت رفته‌اند؟ مال‌ها(چارپایان) زیر سایهٔ چنارهای قدیمی، بار می‌انداختند.

شاعر در این بیت تصویر روشنی از زندگی ساده و با صفای عشایری را به تصویر می‌کشد و از خود امروزینش یا مخاطبانش می‌پرسد که آیا این تصاویر را از خاطر برده‌اید؟

۳-۱-۱. دل‌بستگی به تفنگ

تفنگ یکی از ملزومات زندگی عشایری است که همیشه همراه مردان لر بوده تا از خود، خانواده و گله محافظت کنند و تفنگ برنو یکی از نام‌های پرکاربرد در شعر بویراحمدی است که نشان از اهمیت آن در زندگی مردم این خطه دارد. همان طور که در حماسه‌های ادبیات فارسی از شمشیر و کمان و گرز سخن به میان می‌آید، مصداق آن در حماسه‌های بویراحمدی تفنگ برنو است. «برنو آن قدر عزیز بود که در بسیاری از محاورات و تشبیهات، مردم این منطقه هر چیز عزیزی را به برنو تشبیه می‌کردند. اگر می خواستند بگویند: چه بز خوبی! می‌گفتند: این بز یک برنو می‌ارزد. اگر می‌خواستند بگویند فلانی پسر خوبی دارد، می‌گفتند: پسر برنویی است»(موسویان و خائفی، ۱۳۸۵: ۱۵۵). برنو در میان مردم ایلیاتی بسیار پرطرفدار بوده به طوری که حتی معشـــوقه‌های خود را به برنو تشـــبیه می‌کردند و عبارت «برنو بلند» را خاصه برای زنان و دختران زیبا به کار می‌بردند. اهمیت تفنگ خاصه تفنگ برنو تا جایی بوده است که اغلب جنگ‌هایی که میان قبایل و ایلات و یا شـــهرهای اطراف صـــورت می‌گرفت، برای تصـــرف و به دست آوردن همین برنو بوده است:

«ای سفر که ایرَوُم غارتِ سمیرم، ایارُم برنو بلند اگر بمیرم»

برگردان: در این سفری که دارم برای غارت به سمیرم می‌روم، با خودم برنو به غنیمت خواهم آورد حتی اگر کشته شوم.(ناشناس)

بنابراین، مردان امروزی که تفنگ در زندگی آن‌ها جایگاه خاصی ندارد، حسرت دوباره در دست‌گرفتن برنو و اظهار قدرت و مردانگی به وسیلهٔ آن را در شعر خود بیان می‌کنند.

شـــور کـه گروهتمـه غم کرده زمنـدم کو دو لول خش زنم کو برنو بلنـدم؟

(بهرامی، ۱۳۹۸: ۱۵۰)

šur koh gerotemeh γam kerde zamandom
ku dolul xašzanom ku bernow blandom?

برگردان: شور و اشتیاق رفتن به کوه، مرا دربر گرفته و غم خرد خسته‌ام کرده، کجاست [تفنگ] دولول خوش‌نشانه‌ام؟ کجاست برنوی بلندم؟

برنو محبوب، یار و توتم مرد بویراحمدی بوده ا ست. برنو نماد حما سه و غیرت و شرف و مردانگی بوده و در اشعار حماسی و غنایی این منطقه کاربرد فراوان دارد(نک: جبارنژاد، ۱۳۷۷: ۶۹).
در زندگی امروزین مردم منطقه، دیگر نیازی به وجود تفنگ در دست هر مرد نیست و تفنگ‌داشتن دیگر نماد قدرت و آسودگی خیال برای محافظت از خانه و خانواده نیست. شاعر در نمونهٔ زیر، حذف تفنگ و فشنگ و باروت را قضا و بلا و بدبیاری می‌داند:

چه قضـــی بارســـه؟ نونم تش تندی نه دیاره نه و بارو تل بی نم، نه و کبریتل روســـی
نه و او کلگ نه ســـیده، نه و چشـــمی زر مالی نه تفنگی، نه قطاری، نه فشـنگی، نه کروســـی

(مصطفی مبارکی دیل، به نقل از بهرامی، ۱۳۹۲: ۸۵)

če qazey bārese? nownom taš tondi nadiyare
na va bārutale bi nam, na va kebritale rusi
na va u kalg naseyda, na va češmey zeremāli
na tofangi, na qatāri, na fešangi, na karusi

برگردان: چه اتفاقی افتاده؟ نمی‌دانم، آتش تندی پیدا نیســـت، نه از باروت‌های بی‌نم، نه از کبریت‌های روسی، نه از آن کَلگِ(نان بلوط) نسایيده[خبری ا ست]، نه از چشمهٔ زیر مال، نه تفنگی، نه فشنگی، نه خشابی.

۳-۱-۲. برپا کردن بُهون (bohun)

مردمان لر در محل قشلاق و ییلاق در طی مدت اقامت خود، در اولین قدم، بهون یا همان سیاه‌چادر را که از پشم طبیعی گوسفند بافته می‌شد، برپا می‌کردند. درواقع برپایی بهون، نخسین اقدام بعد از اتمام کوچ عشایر و انتخاب مکان مناسب یا ساکن‌شدن در ورودهای همیشگی ایل است که نیاز به مهارت و تجربه دارد. این بهون حکم خانه و منزلگاه آنان را داشته است و زندگی زیر سایهٔ آن، صفا و صمیمیتی به همراه داشته است که امروزه در خانه‌های مدرن یافت نمی‌شود.

برپا کردن بهون، نیازمند کمک چندین نفر بوده و ساعت‌ها طول می‌کشیده است. دلتنگی برای برپا کردن بهون در بعضی از اشعار دیده می‌شود؛ مانند:

مال بالا بکنی سی و سرحد بروی　　زر داری بغل چشمه بهونی بزنی

(رسول سنایی، نقل در بهرامی، ۱۳۹۲: ۶۶)

māla bālā bekeni siy o va sarhad beravi
zer dāri baγale češma behuni bezani

برگردان: [چه خوش است] چارپا را به سمت سردسیر(سرحد) ببری و زیر درختِ کنار چشمه، بهون برپا کنی.

شاعر تنها به دنبال یادآوری خاطرات نیست بلکه آرزو و تمنای تکرار آن تجربه را نیز دارد. بی‌شک برپایی بهون یکی از قوی‌ترین و پررنگ‌ترین تصاویر زندگی ایلی و سنتی است که هرگز از خاطر کسی زدوده نمی‌شود.

ایا از باره وربندم بهونه؟　　بنم سرپام و رو غن دم پرونه

(بهرامی، ۱۳۹۵: ۷۸)

iya az bārah varbandom behuna?
benom sarpām o ruγan dom peruna

برگردان: می‌آید [روزی که] دوباره سیاه‌چادر را برپا کنم؟ پرون(تفنگ ساچمه زنی رگباری) را بگذارم روی پایم و روغن‌کاری کنم؟

۳-۱-۳. بارش باران بر سقف خانهٔ کاهگلی

از خاطرات زیبا و فراگیر همهٔ روستاییان، تجربهٔ زندگی در خانه‌های کاهگلی است. در اغلب مناطق این استان، بارش برف و باران، یک امر عادی و همیشگی است و موجب رونق کشاورزی و دامپروری برای مردم این خطه است. در زمان‌های پیشین که مصالح اصلی خانه سازی در روستا کاه و گل بود، معمولاً سقف خانه‌های کاهگلی در روزهای بارانی چکه می‌کرد. این اتفاق در زمان خود، مطمئناً موجب ناراحتی و نگرانی اهالی خانه بوده است اما شاعران در سروده‌های خود آرزوی برگشت به دوران گذشته و تکرار چنین تجربه‌ای را بازگو می‌کنند.

خشه من تو سهو تی دی بشینی　　یه تک او تپ کنه من بال سینی

در در تاوتا بو سر بزرنی　　کتو زردونه زر بارون بوینی

(بهرامی، ۱۳۹۵: ۳۳)

xaše men tu sehu tey dey bešini
yatak ow top kene men bāle sini
dame dar tāvatā bu sar bezorni
ketu zarduna zer bārun bevini

برگردان: خوش ا ست توی اتاق تاریک قدیمی پیش مادر بنشینی، مدام آب از سقف چکه بکند و روی سینی بریزد. در چوبی خانه باز باشد، سر بچرخانی، سگ زرد را زیر باران ببینی.

۳-۲. دلتنگی برای آداب و رسوم و سنت‌ها

دوری از محیط زندگی صمیمانه و هم‌زیستی مسالمت‌آمیز با فامیل و خویشاوندان موجب از بین رفتن آداب این هم‌زیستی می شود و رفته رفته در خاطره‌ها رنگ می‌بازد. دورهم جمع شدن و شب نشینی های شبانه، شاهنامه خوانی در این شب نشینی‌ها و رسوم دیگری مانند کاسه بهره و شیر وهرّه از آن جمله‌اند.

۳-۲-۱. شب‌نشینی

مردان و زنان لر در طول روز سرگرم کار کشاورزی و گله‌داری و سایر امور زندگی بودند و در هنگام شب، همهٔ اعضای خانواده و حتی همسایه‌ها که همگی فامیل و خویشاوند بودند، آتشی روشن می کردند و گرد آن جمع می‌شدند و صمیمانه با هم گفتگو می‌کردند. درحالی که انسان امروز از این دورهمی شبانه محروم است، چنانکه حسرت این تجربه را در بیت زیر می‌بینیم:

آخ و او روزل خوبو که د نی ورگردن تا بشینی و نو حرف خمونی بزنی

(رسول سنایی، نقل در بهرامی، ۱۳۹۲: ۶۶)

āx va u ruzale xubu ke da ni vargarden
tā bešini va now harfe xomuni bezani

برگردان: حیف از آن روزهای خوب که دیگر برنمی‌گردند، تا بنشینیم و حرف‌های خودمانی بزنیم.

۳-۲-۲. شاهنامه‌خوانی

یکی از آداب هم‌نشینی‌های شبانه در سیاه‌چادرهای ایل، خوانش شاهنامه با لحنی خاص از طرف مردان بوده است. مردمان لر به‌اقتضای سبک زندگی خود با حماسه پیوندی عمیق دارند و از این روست که شاهنامهٔ فردوسی از دیرباز میان مردم این منطقه جایگاه ویژه‌ای داشته است. چنانچه در اغلب

موارد نام فرزندانشان را نیز از میان نام‌های پهلوانان و نامداران شاهنامه برمی‌گزیدند و در زندگی خود از دلاوری‌های آنان الهام می‌گرفتند. شاهنامه‌خوانی از رسوم دیرینه‌ای است که امروزه به صورت نمادین برجای مانده و در قدیم، جزئی جدانشدنی از محافل و شب‌نشینی‌ها بوده است.

شاهنامه‌خوانی در اینجا و سایر مناطق عشایری جنوب تنها روایتی تمثیل‌وار نبود که به حالت دکلمه خوانده شود بلکه با تمام وجود از دل برمی‌خاست و کوبنده و جوشنده و پرحرارت بود و در دل مردم، شوق و هیجان و امید و دلیری و ازخودگذشتگی ایجاد می‌کرد و تارهای سستی و خمودی و ترس و ضعف را ازهم می‌درید(نک: حسینی، ۱۳۸۱: ۳۷) شاعر در ابیات زیر به یادآوری این رسم زیبا پرداخته است:

کُه دنا شانومه خوندن من کپر یایت ایا؟ قصه سهراب و رستم شیر نر یایت ایا؟

شونشینی اهل دهن تا سحر یایت ایا؟ غلغل قلیون و خندهٔ بی‌قمر یایت ایا؟

(موسویان، ۱۳۸۰: ۲۴)

koh denā šānuma xondan men kapae yāyet iyā?

qesseye sohrāb o rostam šire nar yāyet iyā?

šownešini ahle dehna tā sahar yāyet iyā?

γolγole qelyun o xandey biqamar yāyet iyā?

برگردان: ای کوه دنا، شاهنامه‌خوانی داخل کپر را به یاد داری؟ قصهٔ سهراب و رستم دلاور مثل شیر نر را به یاد داری؟ شب‌نشینی اهل روستا را تا هنگام سحر به یاد داری؟ صدای قلیان و خنده‌های بی‌بی قمر را به یاد داری؟

اشعار و ابیات مهیّج و جذّاب شاهنامه در نشست‌ها، شادی، عزا، سور، سوگ و گاه برای تهییج احساسات قومی و قبیله‌ای و مردمی در بهترین ساعات خوش شب، در شب‌نشینی‌ها، در سیاه چادرهای عشایری در کوه و دشت توسط افرادی که عنوان خاص شاهنامه‌خوان را داشتند با صدای بلند و رسا و تأثیرگذار خوانده می‌شد. نگرش لرها به شاهنامه، پیوسته بر پایهٔ همان هدفی که شاهنامه را هستی بخشیده؛ یعنی برابری‌خواهی و عدالت قومی، در چهرهٔ صلح و دوری از ستم و خونریزی است» (یوسفی، ۱۳۸۹: ۹۶).

۳-۲-۳. کاسه‌بهره و شیر وَهرّه

از دیگر رسومی که امروزه به کلی فراموش شده و در اشعار شاعران، بسامد بالایی دارد، رسم «کاسه بهره» است. در سال‌های گذشته که خانوارهای عشایری در کپر یا چادر زندگی می‌کردند، نه دیواری

بود تا آنان را از یکدیگر جدا کند و نه پوشش و حایلی وجود داشت تا چیزی را استتار کند. درنتیجه، همه چیز آشکار بود ومردم از احوال یکدیگر باخبر بودند. در چنین حالتی همگان از غذای مصرفی یکدیگر و نوع آن اطلاع داشتند و چون گاهی مشاهده می‌کردند که بعضی از همسایه‌هایشان غذا ندارند یا غذایشان به قدر کفایت نیست، مقداری از غذای خود را به همسایگان می‌دادند که به این عمل «کاسه‌بهره» می‌گفتند(نک: جعفری، ۱۳۸۸: ۳۵- ۳۶). هم‌چنین نوع دیگری از تعاون در میان عشایر همیاری در گردش شیر بود. به این صورت که در هنگام دوشیدن شیر گوسفندان، زنان خانوار، شیرهای دوشیده شده را هر بار به یک خانوار می‌دادند تا تمام آن شیرها قابلیت بیشتری برای تبدیل به ماست و دوغ و کره داشته باشد و هر خانوار به اندازهٔ مقداری که شیر بخشیده بود از تولیدات آن بهره می‌برد. این روش برای خانوارهایی که دام کمتری داشتند بسیار کمک‌کننده بود(همان: ۴۲-۴۳). «نوبه و وعدهٔ شیر، چند خانواده مشترکاً شیر را روزانه یا بیشتر بین خود رد و بدل می‌کنند و این شیر وهره است»(حسینی بویراحمدی، ۱۳۸۱: ۱۶۳). در بیت زیر رسم کاسه بهره و شیر وهرّه که هر دو در میان مردم بویراحمد مسبوق به سابقه است را یادآوری می‌کند:

رسم کاسه بهریل یایت هه؟ جر شیر وهرّه‌یل یایت هه؟

(داوری، ۱۳۸۲: ۳۴)

rasme kāsa bahriyal yāyet he?
jar šir vaharreyal yayet he?

برگردان: رسم کاسه‌بهره و شیر وهرّه را به یاد داری؟

۳-۳. شکایت از شهرنشینی و تغییر شکل فضای زندگی روستایی

مدت زیادی از شهرنشینی و مهاجرت مردم این خطه از روستا به شهر نگذشته است. هنوز پیوند و رشتهٔ علاقهٔ مردم لر به محیط روستا و زندگی در دامان طبیعت پابرجاست.؛ به شهرنشینی عادت نکرده اند و از آن گله‌مند هستند. چنانکه شاعر حیات خود را طوری وابسته به طبیعت که خاستگاه نسل اوست می‌داند که زندگی‌اش را بدون آن رو به مرگ بیان می‌کند. در ابیات زیر، میزان دلبستگی به محیط زندگی سنتی چنان شدید است که شهر را خاک غربت معرفی کرده و بوی گل انار و بنه جای جان‌دادن دارد:

چه وری مومه که ویسامه منی خاک غریب؟ به خدا! بی بن و کهریز و کنار ئی‌میرم
شهر می بند گره خه و گرفتارم که سی صیی زنگل و سی بو گل نار ئی‌میرم

(حسن بهرامی، نقل در افسر، ۱۳۹۶: ۲۰)

če vari muma ke veysame meni xāke γarib?
be xoda bi ban o kohriz o konār imirom
šahr mey band gereh xah vo gereftārom ke
si siyey zangal o si bu golenār imirum

برگردان: چه به سرم آمده که در این شهر غریب مانده‌ام؟ به خدا قسم بدون بَن(بنه، نوعی درخت) و کهریز(انجیر کوهی) و کُنار(سدر) می‌میرم. شهر مانند بند [به دورم] گره خورد و گرفتارم کرد، برای صدای زنگوله و بوی گل انار می‌میرم.

همین انسان دردمند و گله‌مند از شهرنشینی، دیگر به زندگی در روستا هم راضی نیست زیرا فضای روستا نیز مانند قبل نیست. خانه‌های کاهگلی جای خود را به ساختمان‌های نوساخت داده و باغ‌ها از بین رفته‌اند. دیگر اثری از طبیعت بکر و دست نخوردهٔ محیط زندگی پیشین نیست:

قلعیل رمبهسنه دروازه یل پیسهسنه سیِ سه یل ریِ سهِ سنه افتانه دارل زیتری

(بهرامی، ۱۳۹۲: ۳۴)

qaliyal rombehsene darvāziyal pisehsene
sisiyal risehsene oftāne dāral zitari

برگردان: قلعه‌ها فروریخته‌اند، دروازه‌ها پوسیده‌اند، سیسه‌ها(نام میوه‌ای کوهی) ریخته‌اند و درختان قدیمی افتاده‌اند.

گاه شاعر این اتفاقات را طبیعی و جزئی از روال عادی زندگی می‌داند؛ مانند بیت بالا و گاه تغییرات را نتیجهٔ افعال انسان امروزی می‌داند که تیشه به ریشهٔ درختان و باغ‌ها زده و خود بر نابودی محیط اولیهٔ زندگی خویش کمر بسته است:

باد توسون او مده تولویی نزیِمه باغلِ شابهرمَ هَرَه وَش نَهیمه

(مصطفی مبارکی دیل، نقل در بهرامی، ۱۳۹۸: ۲۱۷)

bāde tusun umadeh tuluyi nazime
bāγal šābahrom harra vaš naheyme

برگردان: باد تابستان وزید(تابستان رسید) و هنوز توله‌ای نچیدیم، [چون] باغ‌های شاه‌بهرام را ارّه کرده‌ایم.

آنچنان که پیداست، برگشتن به زیست‌بوم گذشته و قرار گرفتن در همان حال و هوای روستانشینی کاملاً امری خیالی تلقی می شود؛ زیرا امکان چنین وضعیتی با وجود تغییر شکل فضای روستاها و از بین‌رفتن عناصری که هویت زندگی ایلی را می ساختند، دیگر وجود نخواهد داشت و بازگو کردن چنین مواردی در اشعار شاعران، تنها لمس دردی سخت و جانکاه است.

۳-۴. دلتنگی برای وطن

در شعر لری کهگیلویه و بویراحمد، وطن در معنای عام آن؛ یعنی ایران نیست بلکه محدود به سرزمین اجدادی است. «نظام محدود ایل و زندگی بستهٔ آنان موجب شده بود که مرد لر ایران را در زادگاه خویش، بویراحمد خلاصه کند. آن وقت‌ها راه‌های ارتباطی نبود. مرد لر آخر دنیا را سرحدّات ییلاق و قشلاق خودش می‌دانست» (موسویان و خائفی، ۱۳۸۵: ۱۶۱). یادکردهای وطن به دلایل مختلفی صورت می گیرد که مهم‌ترین آن دوری و جدایی انسان امروز از زادگاه آبا و اجدادی است. انسانی که روزگاری در دامان طبیعت بکر و کوه‌های بلند و دشت‌ها و چشمه‌ها به سر می‌برد، حالا شهرنشین شده است و دلش برای مناطق خوش‌آب و هوا و خاطره‌انگیز تنگ می‌شود. در اغلب این اشعار، دلتنگی برای زادگاه شخصی نیست بلکه بیان تصویرهای زیبا از مناطق خاص سرزمین پدری است:

شربت گل بزنین گل وابیده بیمار　　گلش پسوچنار برفوش سفیدار

(سهراب علی‌زاده، نقل در بهرامی، ۱۳۹۸: ۲۸۲)

šarbate gol bezanin gol vābide bimār
geleš pasowčenār barfoš safidār

برگردان: شربت گل فراهم کنید زیرا گل(استعاره از معشوق) بیمار شده است، گلش از پسوچنار و آبش از برف سپیدار باشد.

در این گونه اشعار، هر منطقه با ویژگی و امکانات خاص خود نام برده می‌شود. نمونهٔ این مضمون را در بیت زیر هم می‌بینیم:

اوی سردی وم بدین تا کنه هلاجی　　یا وچشمه‌ی تیت کُه یا و پیر حاجی

(کامحمد علی‌زاده، نقل در همان: ۱۰۷)

owy sardi vam bedin tā keneh halāji
yā va češmey titakoh yā va pirahāji

برگردان: آب سردی به من بدهید تا درمانم باشد، یا از چشمهٔ تیتِکُه یا پیرحاجی.

شاعر در این دو بیت، از زبان شخصی دورافتاده از وطن سخن می‌گوید و آب و خاک سرزمینش را معجزه‌آسا و شفابخش می‌پندارد. قوی‌ترین تصویر از وطن، همان جلوه‌های طبیعی و محیط دست نخوردهٔ روستاست که با همهٔ سادگی‌اش دیگر در دسترس نیست. در بیت زیر شاعر آرزو می‌کند به جای قوچی باشد تا در کوه و روستا بگردد.

چه خشه دمه پسین چی غوچ بلیدون　　بو بنی و تیتِکُه ری بدی و رونون

(حسن بهرامی، نقل در همان: ۱۵۰)

če xaše dame pasin či γuče balidun
bu beni va titekoh ri bedi va rownun

برگردان: خوشا غروب همچون قوچ بلیدون، تیتِکُه(نام مکان) را ببویی و به رونون(نام کوه) بروی.

نام بردن از مکان‌ها و کوه‌ها از بیشترین یادکردهایی است که در یاریارها و اشعار لری جدید به چشم می‌خورد. بیان نام‌های محلی مکان‌ها خود نوعی التیام‌بخشی برای روح درمانده و دورمانده از موطن است. در همهٔ این موارد، افتخار به مالکیت این مکان‌ها دیده می‌شود تا حسرت انسان امروزی را چندین برابر کند:

بگیتو ملهٔ بهشت مگیتو ملهٔ باشت　　اسکندر نیره و هند شیخ‌جلیل ار داشت

(سهراب علی‌زاده؛ نقل در همان: ۱۳۴)

bgitu mli behešt magitu mli bāšt
eskandar nira va hend šexjalila ār dāšt

برگردان: به ملهٔ باشت(نام مکان) ملهٔ بهشت بگویید، اسکندر اگر شیخ‌جلیل (نام مکان) را داشت هرگز به هند نمی‌رفت.

۳-۵. یادآوری صداهای طبیعی

زندگی ایلیاتی و روستایی در دامان طبیعت وحشی و بکر استان؛ یعنی زندگی در میان انواع صداهای طبیعت از جمله صدای حیوانات و آواهای طبیعی همچون صدای باران. انسان امروز از شنیدن صداهای گوش‌خراش شهری، فراری است و آرزوی شنیدن صدای حیوانات و اصوات طبیعت را دارد. همچنین از گذشته‌های دور، زندگی سنتی این مردم با موسیقی محلی عجین شده است و از موسیقی

اختصاصی خود در جشن‌ها و عزاداری‌ها و حتی شب‌نشینی‌ها استفاده می‌کرده‌اند که خود نوعی الهام از آوای طبیعت بوده است.

۳-۵-۱. صدای حیوانات

تنها تصویرسازی نیست که ما را با حسرت‌ها و خاطرات شیرین گذشته پیوند می‌دهد. شاعران با اشاره به صداها نیز روزهای خوب و شیرین گذشته را برای مخاطب تداعی می‌کنند. زندگی در دامان طبیعت، فرصت درک آواهای طبیعی پیرامون را به دست می‌دهد و مردمی که همهٔ عناصر زندگی خویش را وامدرا طبیعت‌اند به صداهای مختلفی از محیط پیرامون خود عادت کرده‌اند که همواره در گوش آن‌ها می‌پیچد. صداها و آواهای خاطره‌انگیزی مانند صدای حیوانات و باران و غیره.

هپی سگ، کارکار بز، رلی میش گری کلگ و صیی بارون و بو تش

(حسن بهرامی، نقل در همان: ۱۲)

hapey sag, kārakāre boz, relay miš
geray kalg o siyey bārun o bu taš

برگردان: [چه شد] هاپ هاپ سگ و مع مع بز و بع بع میش؟ لقمهٔ بزرگ کلگ(نان بلوط) و صدای باران و بوی آتش؟

زندگی مردم روستایی وابسته به دام و رمه است. آن‌ها با صدای حیواناتی مثل گوسفند و سگ و اسب مأنوس هستند. یادآوری این صداها نوعی بیان دلتنگی برای روزهایی است که در کمال سادگی در روستا زندگی می‌کرده‌اند و وجود حیوانات و جانوران اهلی در روستا بخشی از حیات آن‌ها بوده است و حالا که زندگی امروزی وابسته به این موجودات نیست، شاعر مخاطب را وادار می‌کند تا در پستوی ذهنش به دنبال صداهای آشنای اسب و گاو و گوسفند بگردد:

شهنهٔ اسب کهر یایت هه؟ بورهٔ گاو و گور یایت هه؟

(داوری، ۱۳۸۰: ۳۳)

šehneye asbe kohar yayet he?
buraye gāv o guar yayet he?

برگردان: صدای اسب کهر را به یاد داری؟ صدای گاو و گوسفند را به یاد داری؟

۳-۵-۲. نوای موسیقی

مردم استان کهگیلویه و بویراحمد نیز مانند هر قوم دیگری دارای موسیقی محلی و مخصوص به خود بوده‌اند و زندگی جمعی آن‌ها ایجاب می‌کرده که از این موسیقی در موقعیت‌های مختلف اجتماعی همچون جشن عروسی، دورهمی‌ها و حتی عزاداری‌ها استفاده کنند. افرادی که مسئولیت نواختن موسیقی محلی را برعهده داشتند و در قبال آن مزد می‌گرفتند و این پیشه را به نسل‌های بعد از خود واگذار می‌کردند «مهتر» نامیده می‌شوند. نمونهٔ زیر، ابراز دلتنگی برای دیدن و شنیدن رقص و آواز محلی است.

چه وابی گمب گمب گرم مهتر　　گل سوز و سفید و سرخ دسمال؟

(بهرامی، ۱۳۹۵: ۵۲)

če vābi gomb gombe garme mehtar
gole sowz o safid o sorxe dasmāl?

برگردان: صدای گرم نوازندهٔ ساز و نقاره چه شد؟ و گل سرخ و سفید و سبز دستمال[های رقاصی چه شد؟]

۳-۶. دلتنگی برای رایحه‌ها

شاعران علاوه بر صداها، با یادآوری بوها و رایحه‌های خاطره‌انگیز نیز بین زمان حال و گذشته پل می زنند تا مخاطب را بیشتر و بهتر با عناصر زندگی روستایی آشنا کنند و تصاویری نوستالژیک از زندگی در روستا بیافرینند. همسایگی و همجواری صمیمانه و نزدیک مردم روستایی یا عشایر موجب می‌شود که هیچ حد و مرزی بین خانواده‌ها نباشد. وقتی مادر خانواده‌ای درحال نان پختن یا غذا پختن بود، بی شک بوی نان یا غذایش به مشام همسایگان می‌رسید. اما امروزه وجود چنین موقعیت و تجربه‌ای در فضای شهری تنها می‌تواند یک خاطره باشد که شاعر این گونه از آن یاد می‌کند:

عطر چمپی زرجوک نی ریسه من آشاپلان　　خاله قندی وی بلندی نون بلبل نی‌کنه

(بهرامی، ۱۳۹۲: ۴۱)

atre čampey zerjovak nirise men āšāpelān
xāla qandi vey belandi nun balbal nikene

برگردان: عطر برنج چمپای زِرجُوَک در آش پالا نمی‌ریزد، خاله‌قندی نان بلبل نمی‌پزد.

علاوه‌بر بوی مطبوع غذاها، رایحه‌های طبیعی نیز از مواردی است که به مشام مردم ایلیاتی و روستایی آشناست و از صفحهٔ خاطرات آن‌ها پاک نمی شود. در این میان، بوهای میخک و مهلو که گیاهانی خوشبو هستند و از آن‌ها برای زیور و آرایش زنان نیز استفاده می‌شود خاطره‌انگیزتر هستند:

پسین بو میخک و مهلو نیایه زنی بی خرشله سر او نیایه

(بهرامی، ۱۳۹۵: ۶۲)

pasin bu mixak o mehlo niyaye

zani bey xaršala sar ow niyaye

برگردان: در هنگام عصر دیگر بوی میخک و مهلو نمی‌آید، و هیچ زنی با الاغ و بار برای آب آوردن نمی آید.

۴. نتیجه‌گیری

امروزه اشعار لری استان کهگیلویه و بویراحمد از شعر واقعی لری فاصله گرفته و بستری برای بیان مفاهیم و دغدغه‌های جدید شده است. این اشعار جدید به لحاظ محتوایی، دربردارندهٔ یک مضمون تازه به نام نوستالژی است. درمورد پدیدارشناسی این مضمون در شعر لری استان می‌توان گفت که به موازات توسعهٔ شهرنشینی، به تدریج روستاها خالی از سکنه شدند و سنت‌های مربوط به زندگی ایلی رنگ باخت. در چنین شرایطی، شاعران که طبعی لطیف و نکته سنج دارند به یادآوری خاطرات زندگی روستایی و عشایری می‌پردازند و گذشتهٔ پرشکوه زیستن در دامان طبیعت و همبستگی‌های فامیلی و طایفه‌ای را به مخاطب خود گوشزد می‌کنند. شعر دیرین لری، حاوی ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین مضامین همچون شادی، عزا، عشق، طبیعت و غیره بوده و شعر امروز آن، در کنار موضوعات همیشگی، آیینهٔ میراث گذشتگان و سنت‌هایِ روبه فراموشی است.

شاعرانی که به زبان لری می‌سرایند، علاوه بر اظهار احساسات نوستالژیک، در پی بازنمایی سنت‌ها و خرده‌فرهنگ‌های ریشه‌دار در ایل و طوایف استان هستند. آن‌ها به گونه‌ای شاعرانه و ظریف به وسیلهٔ شعر، در خط زمان سفر می‌کنند. گروهی از آنان تنها به بیان دلتنگی و حسرت بر گذشته اکتفا می‌کنند بی‌آنکه کسی یا چیزی را مقصر فراموشی راه و رسم و سبک زندگی اصیل و سادهٔ قوم لر بدانند یا راه چاره‌ای برای آن داشته باشند و گروهی دیگر علاوه بر اظهار غم و اندوه انسان امروز برای جدایی از گذشتهٔ خود، به دنبال تشویق و تحریک مخاطب جهت رجوع به گذشته و فراموش نکردن اصالت خود هستند. باتوجه به تنگ بودن دایرهٔ واژه‌ها در گویش لری و زاینده نبودن آن، بسیاری از شاعران، سعی در زنده کردن واژگان و اصطلاحات لری در شعر خود دارند.

از جمله عوامل نوستالژیک در اشعار لری، یادآوری عناصر زندگی روستایی و عشایری مانند تفنگ، وطن، خانه‌های کاهگلی، صداها و رایحه‌های آشنا و خاطره‌انگیز و شکایت از شهرنشینی و گله‌مندی از تغییر شکل محیط زندگی روستایی و یادآوری و تأکید بر سنت‌ها و آداب و رسوم خاص منطقه همچون شب‌نشینی و شاهنامه‌خوانی و کاسه‌بهره و غیره است. از میان اشعاری که برای جمع‌آوری داده‌های این پژوهش مورد بررسی قرار گرفتند، سروده‌های حسن بهرامی دارای بسامد بیشتری از مضامین نوستالژیک، بخصوص دربارهٔ دلتنگی برای وطن و یادآوری خاطرات زندگی ایلیاتی و روستایی است. فریدون داوری و شاهرخ موسویان در اشعارشان به یادآوری اصیل‌ترین آداب و رسوم مردم محلی و زندگی سنتی پرداخته‌اند. رسول سنایی و مصطفی مبارکی دیل نیز در اشعارشان بر یادکرد گذشته و زنده کردن عناصر فراموش شدهٔ زندگی عشایری و نظام ایلی تأکید دارند. در میان یاریارها نیز، اشعار کامحمد علیزاده و سهراب علیزاده بیشتر از دیگران متضمن مفاهیم نوستالژیک همچون دوری از وطن و حسرت بر گذشتهٔ پرافتخار ایل لر است.

منابع

- افسر، ماشاءاللّه (۱۳۹۶). چتر افتو: گزیده اشعار شاعران کهگیلویه و بویراحمد. تهران: سورهٔ مهر.

-بهرامی، حسن (۱۳۹۲). ساجمه باران: گزینهٔ غزل بومی کهگیلویه و بویراحمد. سی‌سخت: فرهنگ مانا.

- بهرامی، حسن(۱۳۹۸). تو را قوچ کوهی نفس می‌کشد: گردآوری، تصحیح و تحلیل یاریارهای کهگیلویه و بویراحمد از آغاز تا امروز. تهران: آناپنا.

- بهرامی، حسن(۱۳۹۵). خیش گا: دوبیتی‌های لری. یاسوج: رزبار.

- بهرامی، حسن، و فاموری، مهدی (۱۳۹۰). مرثیه در یاریارها. مجموعه مقالات همایش ملی ادب محلی و محلی سرایان ایران زمین، یاسوج، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یاسوج، صص۱۴۶-۱۶۲.

- باطنی، محمد رضا(۱۳۸۵). فرهنگ معاصر پویا: انگلیسی- فارسی. تهران: فرهنگ معاصر.

- جاودان، بهرام(۱۳۹۶). جامعه‌شناسی ایل بویراحمد. یاسوج: چویل.

- جبارنژاد، حسن‌قلی(۱۳۷۷). جستاری در شعر و شاعری ایل بزرگ بویراحمد. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه یزد.

- جعفری، محمّد جعفر(۱۳۸۸). عرف و عادت در کهگیلویه و بویراحمد. یاسوج: چویل.

- حسینیان، حمید(۱۳۹۷). تِشک اَفتو: مجموعه اشعار برگزیدهٔ جشنوارهٔ شعر محلی. تهران: آناپنا.

- حسینی بویراحمدی، سید ابوالحسن(۱۳۸۱). فرهنگ لغات و اصطلاحات لری. یاسوج: فاطمیه.

- حسینی، ساعد(۱۳۸۱). بخشی از شعر، موسیقی و ادبیات شفاهی استان کهگیلویه و بویراحمد. یاسوج: فاطمیه.

- داوری، فریدون(۱۳۸۰). ایل احساس. یاسوج: چویل.

- شریفیان، مهدی، و تیموری، شریف(۱۳۸۵). بررسی فرایند نوستالژی در شعر معاصر فارسی(براساس اشعار نیمایوشیج و مهدی اخوان ثالث). کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۷(۱۲)، ۳۳-۶۲. doi:10.29252/KAVOSH.2006.2337

- صفارحیدری، سعید، و صفارحیدری، حجت(۱۳۹۸). خوانشی جامعه شناسانه از نوستالژی در مدرنیسم ادبی (با تأکید بر آرای زیمل، وبر و لوکاچ). مکتب های ادبی، ۳(۹)، ۱۳۶-۱۱۴. doi:10.22080/RJLS.2019.16651.1028

- طایی سمیرمی، حاتم، تجلی اردکانی، اطهر، و علیزاده، علی(۱۳۹۹). نوستالژی دوران حماسی در شعر بختیاری. ادبیات و زبان‌های محلی ایران‌زمین، ۱۰(۳)، ۱۲۹-۱۱۱. doi: .10.30495/IRLL.2020.677878

- عباسی، محمود، و فولادی، یعقوب(۱۳۹۲). بررسی نوستالژی در شعر منوچهر آتشی. ادبیات پارسی معاصر، ۳(۲)، ۴۳-۷۴.

- عباسی، موسی، و سنایی، رسول(۱۳۸۵). کله پاچهٔ عروسی: گزیده شعرهای طنز بومی. تهران: سورهٔ مهر.

- کریمی، روح‌الله، رضایی، حمید، و درودگریان، فرهاد(۱۳۹۹). نوستالژی در شعر برزگری، یکی از گونه‌های شعر عامهٔ بختیاری. فرهنگ و ادبیات عامه، ۸(۳۶)، ۳۱۱-۲۸۷. doi: 20.101.1.23454466.1399.8.36.1.6

- مجیدی کرایی، نورمحمّد(۱۳۹۳). یادوارهٔ نظام سنتی ایلات کهگیلویه و بویراحمد. سی‌سخت: فرهنگ مانا.

- موسویان، شاهرخ(۱۳۸۰). کُه دنا. تهران: نقش جهان.

- موسویان، شاهرخ، و خائفی، عباس(۱۳۸۵). پژوهش اجتماعی در شعر لری. کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۷(۱۳)، ۱۷۶-۱۴۹. doi:10.29252/KAVOSH.2007.2360

- نظری، جلیل، و پیروزه، علی(۱۳۹۵). بازتاب گیاهان و درختان در شعر محلّی کهگیلویه و بویراحمد. ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین، ۶(۳)، ۱۲۲-۹۵. doi: 20.1001.1.2345217.1395.6.2.6.6

- یوسفی، جعفر(۱۳۸۹). قوم لر. تهران: امیرکبیر.

فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلّی ایران‌زمین

(نشریهٔ علمی)

سال سیزدهم- شمارهٔ چهارم- زمستان ۱۴۰۲- شمارهٔ پیوسته ۴۲

بررسی هنجارگریزی گویشی و برجسته‌سازی واژگان محلی در آثار حسین پناهی

(ص ۵۳- ۷۶)

مهران صادقی گوغری،[۱] پوران یوسفی‌پور کرمانی[۲](نویسنده مسئول)، هوشمند اسفندیارپور[۳]

نوع مقاله: پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۶/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/٤

چکیده

حضور زبان و واژه‌های محلی و عامه در شعر، باعث نوعی هنجارگریزی و برجسته‌سازی می‌شود که آن را هنجارگریزی گویشی گویند. هنجارگریزی در گویش به شاعر این امکان را می‌دهد تا ساخت‌هایی از گویشی غیر از زبان هنجار به اثر ادبی خود وارد کند. حسین پناهی شاعری از استان کهگیلویه و بویراحمد است که به‌کرّات از هنجارگریزی برای خلق شعر و جذاب‌کردن متن بهره گرفته است. در این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی، به تبیین هنجارگریزی گویشی و کاربرد واژه‌های محلی در اشعار وی پرداخته شده است. به این منظور مجموعه شعری «من و نازی» و «چشم چپِ سگ» در هفت دفتر و برخی از آثار نثر وی از جمله «خروس‌ها و ساعت‌ها»، «بی‌بی یون»، «دو مرغابی در مه» و «چیزی شبیه زندگی» بررسی شده است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که بیشترین بسامد هنجارگریزی گویشی در مجموعهٔ «ساعت‌ها و خروس‌ها» و «من و نازی» وجود دارد. او در این آثار با بهره‌گیری از واژه‌های گویش لری و محلی، تصویری از خاطرات کودکی و زندگی عشایری و فرهنگ مردم لر را نشان می‌دهد. همچنین در آثاری که پناهی در سال ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۳ سروده است، هنجارگریزی گویشی را به کار بسته اما بسامد آن نسبت به دورهٔ اول کمتر است. شاعر در این دوران با هنجارگریزی گویشی با همان پس‌زمینه، درد اجتماعی و عدالت‌خواهی و نوع نگرش خود به جهان را به تصویر می‌کشد و توجه او به محیط و زندگی عشایری کم‌رنگ شده است. بیشترین بسامد هنجارگریزی در این دوره در مجموعهٔ «بی‌بی‌یون» و «نمی‌دانم‌ها» مشاهده شد. می‌توان گفت که در این دوره یکی از عوامل روی‌آوردن شاعر به هنجارگریزی، مسائل سیاسی و اجتماعی جامعه بوده است.

کلمات کلیدی: هنجارگریزی، برجسته‌سازی، هنجارگریزی گویشی، واژگان محلی، حسین پناهی.

---

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد انار، دانشگاه آزاد اسلامی، انار، ایران.

E-mail: Mehransadeghi25470@yahoo.com

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد انار، دانشگاه آزاد اسلامی، انار، ایران.

E-mail: pooran.yusefipoor@anariau.ac.ir

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بردسیر، دانشگاه آزاد اسلامی، بردسیر، ایران.

E-mail: Hooshmandeyp@gmail.com

CC BY NC ND

Investigating dialect deviance and the emphasis on local vocabulary in the works of Hossein Panahi

Mehran Sadeghi Goughari[1]
Pooran Yousofipoor Kermani[2] *
Hooshmand Esfandyarpoor[3]

Abstract

The presence of local and colloquial language in poetry leads to a form of norm-breaking and prominence, referred to as dialectal norm-breaking. This deviation allows the poet to incorporate structures from a dialect that differs from the standard language into their literary work. Hossein Panahi, a poet from the Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad province, has frequently utilized norm-breaking to create poetry and enhance the appeal of his texts. This research employs a descriptive-analytical method to elucidate the linguistic norm-breaking and the usage of local terms in his poetry. For this purpose, the poetry collections "Me and Nâzi" and "The Dog's Left Eye," along with seven sections and some of his prose works including "Roosters and Clocks," "Aunt Yun," "Two Ducks in the Fog," and "Something like Life," have been examined. The findings indicate that the highest frequency of linguistic norm-breaking exists in the collections "Clocks and Roosters" and "Me and Nâzi." In these works, he utilizes words from the Lori dialect and local vernacular to portray images of childhood memories, nomadic life, and the culture of the Lori people. Additionally, in the works composed by Panahi from 1995 to 2004, linguistic norm-breaking is employed, albeit with a lower frequency compared to the first period. In this era, the poet depicts a discourse that deviates from norms, reflecting their social struggles, quest for justice, and perspective on the world while their focus on the environment and nomadic life has diminished. The highest frequency of norm deviation during this period is observed in the collections "Bibi-Yun" and "I Don’t Know." It can be said that one of the factors influencing the poet's turn to norm deviation during this time has been the political and social issues in society.

Keywords: norm deviation, highlighting, dialectal norm deviation, local vocabulary, Hossein Panahi.

[1] .Ph.D Candidate of Persian Language and Literature Department, Anar Branch, Islamic Azad University, Anar, Iran. E-mail: Mehransadeghi25470@yahoo.com.
[2]. Assistant professor of Persian Language and Literature Department, Anar Branch, Islamic Azad University, Anar, Iran. *(Corresponding Author)** E-mail: pooran.yusefipoor@anariau.ac.ir.
[3]. Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Bardsir Branch, Islamic Azad University, Bardsir, Iran. E-mail: Hooshmandeyp@gmail.com

Received: 21/ Sep /2023 Accepted: 24/Jan/2024

۱. مقدمه

دوره‌های مختلف ادبیات فارسی نشان می‌دهد که زبان محلی و قومی، یک عنصر پایدار در ادبیات بوده است، به گونه‌ای که با بررسی نمونه‌های مختلف از آثار ادبی شاعران می‌توان وجود آن را در ادبیات مثال زد و به شاعرانی مثل سعدی و حافظ با گویش شیرازی، گویش لری در اشعار بابا طاهر و غیره اشاره کرد. همزمان با انقلاب مشروطه، در ساختار صوری و معنایی ادبیات معاصر، تغییر و تحولاتی صورت گرفت که سبب از بین رفتن قوانین شعر کلاسیک گردید. در این تطور، استفاده از واژه‌های غیر شاعرانه و تغییر زبانی مجاز شد و همین امر سبب حضور واژه‌های محلی در شعر فارسی گشت. در واقع، با ظهور نیما و تلاش‌ها و مهارت وی در آمیختن زبان مادری با زبان معیار، زبان محلی از کنج‌نشینی به زبان ادبیات راه یافت و به عنوان یک عنصر زبانی موجب تشخّص و برجسته‌سازی گردید. در حوزهٔ شعر نو، نیما اولین کسی بود که در کنار شعر فارسی به سرودن شعر به زبان محلی خود پرداخت و اصطلاحات و واژه‌های محلی و بومی منطقهٔ خود را وارد حوزهٔ شعر کرد. بسیاری از شاعران معاصر بعد از وی، با کاربرد واژه‌های محلی به خلق شعر پرداختند چنان‌که امروزه ادبیات بومی به صورت ادبیاتی مجزا شناخته شده است و عناصر آن حضور فعال در شعر فارسی دارد. بنابراین، حضور زبان محلی در شعر باعث نوعی هنجارگریزی و برجسته‌سازی شد(نک. حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۱۲۸).

استفاده از واژه‌های بومی و محلی علاوه بر جنبهٔ زیبایی‌شناسانه، تصویرگر زندگی و آداب و رسوم سنتی و فرهنگ هر قوم و ملتی است. شناخت و درک صحیح معنای این واژه‌ها می‌تواند موجب شناخت ویژگی‌های جغرافیایی، داستان زندگی اقوام و جامعه‌شناختی آن منطقه باشد. گویش مردم استان کهگیلویه و بویراحمد، لری بویراحمدی است که در سراسر این استان با تفاوت جزئی آوایی تکلم می‌شود. ساخت نحوی و واژگانی زبان لری نشان می‌دهد که از فارسی میانهٔ ساسانی انشعاب گرفته است. گویش لری با فارسی نو ارتباط نزدیک دارد و در عین حال شامل تطورات آوایی ویژه‌ای است که در فارسی قابل مشاهده نیست(نک. مقیمی، ۱۳۷۳: ۱۳).

همان طور که اشاره شد زبان محلی سبب هنجارگریزی می‌شود بنابراین برای بیان اثرپذیری یک شاعر یا نویسنده از محیط زندگی و گویش محلی خود، می‌توان از هنجارگریزی گویشی یا لهجه‌ای در آثار مورد نظر استفاده کرد. یکی از انواع هشت‌گانهٔ هنجارگریزی‌های لیچ،[1] هنجارگریزی گویشی است. شاعر در این شیوه، ساخت زبانی را از گویش محلی خود که در زبان معیار نیست در شعر خود وارد می‌کند که می‌تواند نشانه‌هایی از جغرافیای شعری شاعر باشد. زبان‌شناسان، هنجارگریزی را به هشت دسته تقسیم کرده‌اند: هنجارگریزی واژگانی، گویشی، نوشتاری، نحوی، معنایی، آوایی، زمانی و سبکی به عنوان انواع انحراف‌های زبانی مطرح شده است(نک. شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۳ و صفوی، ۱۳۸۳: ۱۴).

---

[1]. Geoffrey Leech

باتوجه به این تقسیم‌بندی زبان‌شناسان و تمرکز بر هنجارگریزی گویشی و واژگان محلی، پژوهش حاضر در تلاش است تا با استفاده از این هنجارگریزی، تأثیر محیط زندگی در اشعار حسین پناهی را واکاوی کند و به تجزیه و تحلیل آن بپردازد. بدین منظور، هشت دفتر شعری این شاعر بررسی شده است.

حسین پناهی، شاعر و هنرمند فرهیختهٔ کشورمان در روز ششم شهریورماه سال ١٣٣٥ در روستای دژکوه از توابع شهر سوق در استان کهگیلویه و بویراحمد چشم به جهان گشود و در چهاردهم مرداد سال ١٣٨٣ و در چهل و هشت سالگی درگذشت. در زمینهٔ شعر آثار مختلفی از وی به چاپ رسیده است. نخستین مجموعهٔ شعر او با نام «من و نازی» در سال ١٣٦٨ نوشته شد و در سال ١٣٧٢ از سوی نشر الهام به چاپ رسید. این مجموعه بیش از شانزده بار تجدید چاپ شده و به شش زبان دنیا ترجمه شده است. بعد از مرگ پناهی، نشر دارینوش بسیاری از اشعار او را در یک مجموعه به نام «چشم چپِ سگ» شامل « افلاطون کنار بخاری»، «نامه‌هایی به آنا»، «کابوس‌های روسی»، «به وقت گرینویچ» و «نمی‌دانم‌ها» در سال ١٣٨٩ چاپ نمود. مهم‌ترین اثر نثر او نیز «ساعت‌ها و خروس‌ها» نام دارد که در سال ١٣٧٧ به چاپ رسید(نک. حاذق نژاد، ١٣٩١: ٨۶).

١-١. پیشینهٔ پژوهش

رهنوا (١٣٩۶)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی سبک و درون‌مایه‌های اشعار حسین پناهی» به بررسی ویژگی‌های زبانی، ادبی و فکری حسین پناهی پرداخته است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که شعر پناهی از نظر صورت به سبک شعر سپید است و بیشترین آریه‌های ادبی مورد استفادهٔ او تکرار و تشبیه است و حیرت، یأس، مرگ اندیشی، آرزوی بازگشت به روستا و دورهٔ کودکی، مهم‌ترین مضامین شعری وی به حساب می‌آیند.

ویسی و عبادی (١٣٩٦)، در پژوهشی با عنوان «بررسی تطبیقی اشکال هنجارگریزی در شعر حسین پناهی و منوچهر آتشی»- با توجه به این‌که هر دو شاعر جنوبی بوده‌اند- سروده‌های این دو شاعر را برای تطبیق و بررسی انتخاب کرده است. نتایج نشان می‌دهد که شاخصهٔ اصلی شعر هر دو شاعر کاربست شگرد هنجارگریزی است و در نتیجه، از فرهنگ و ادب و گویش فلکلور خطهٔ جنوب ایران در شعر خود استفاده کرده‌اند.

پورمجیدی فتح و درخوش(١٣٩٧)، در مطالعه‌ای با عنوان «باستان‌گرایی(آرگائیسم) در اشعار حسین پناهی» به تحلیل هنجارگریزی زمانی در سروده‌های وی پرداخته و شعر او را در دو حوزهٔ باستان‌گرایی در نحو و باستان‌گرایی در واژگان بررسی کرده‌اند. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که

پناهی به نحو چشمگیری این شگرد را در سروده‌های خود به کار برده و با استفاده از آن، علاوه بر زیبایی، زبان شعر خود را نیز تشخص بخشیده است.

یوسفی و حکیم آذر(۱۳۹۸)، در پژوهشی با عنوان «بررسی و تحلیل سبک‌شناسی ادبی و فکری شعر حسین پناهی» شعر و اندیشهٔ حسین پناهی را از دیدگاه سبک‌شناسی ادبی و فکری مورد مطالعه قرار داده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که شعر پناهی دارای بن‌مایه‌های فکری مانند نگاه به فلسفه، زن، کودکی و زادگاه شاعر، وطن، مرگ و عشق با بسامد بالایی است.

پناهی شاعر از خطهٔ جنوب غرب ایران از استان کهگیلویه و بویراحمد و زبان مادری وی گویش لری است. کلام او در گفتار هنری خود، گویش‌محور است و برای هر خوانندهٔ زبان‌شناسی کنجکاوی لازم جهت شناخت گویش ایشان را بر می‌انگیزد. نویسندگان در این پژوهش برآنند که هنجارگریزی گویشی و استفاده از واژه‌های متنوع در آثار حسین پناهی را بررسی کنند و به تأثیر و چرایی استفاده از این هنجارگریزی‌ها در شعر وی بپردازند. پناهی به تناسب شعر خود، واژگان و اصطلاحات و گاه اشعار فولکلوری از گویش مادری (لهجهٔ لری) را در شعر خود به کار برده است. بررسی واژه‌های لهجه‌ای و محلی در اشعار پناهی، بیانگر میزان تأثیرپذیری وی از محیط زندگی و زبان مادری اوست.

۱-۲. مبانی نظری پژوهش

هنجارگریزی[1] یکی از اصطلاحات مهم صورتگرایان است. هنجارگریزی، نتیجهٔ اتفاقی است که در کلمات پیش می‌آید و نتیجهٔ خلاقیت ذهن در استفادهٔ نامأنوس و آشنایی‌زدایانه از کلمات است؛ بدین معنا که، هنجارگریزی در تعریف فرمالیستی، به عنوان شاخصهٔ مهم سبک به شمار می‌رود. به گونه‌ای که اگر بسامد هنجارگریزی در اشعار یا نوشته‌های شاعر یا نویسنده‌ای بیشتر از نمودار هنجار باشد مشخص‌کنندهٔ سبک آن شاعر یا نویسنده است» (نک. سجودی، ۱۳۷۶: ۲۱).

شفیعی کدکنی، هنجارگریزی را در دو گروه موسیقایی و زبانی تبیین می‌کند. گروه موسیقایی، مجموعه عواملی است که زبان ادبی را از زبان هنجار به کمک آهنگ و توازن ممتاز می‌سازد و عواملی چون وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های آوایی را به دست می‌دهد، و از آنجایی که این عوامل قواعدی را بیش از آنچه در زبان معیار است، بر آن اضافه می‌کند، آن را «قاعده‌افزایی» نامیده‌اند(نک. شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۴۱). اما«هنجارگریزی» یا «گروه زبان‌شناسیک» عواملی است که با توجه به ارزش تمایز نقش کلمه‌ها، در قوانین جمله‌ها، جدا از ویژگی‌های موسیقایی آن‌ها، سبب تمایز و یا رستاخیز واژه‌ها می‌شود. این گروه، صناعاتی همچون کنایه، مجاز، استعاره، حس‌آمیزی و غیره را در برمی‌گیرد (همان:۲۴۲). قاعده

---

[1]. Deviation

کاهی (هنجارگریزی) انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم مطابقت و هماهنگی معنایی با زبان متعارف است به‌گونه‌ای که در معنا خلل ایجاد نکند(نک. صفوی،۱۳۸۳: ۱۳).

زبان‌شناسان، شرایط متعددی را برای هنجارگریزی ادبی لازم می‌دانند. «لیچ، هنجارگریزی را گزینش عناصری نامتعارف از میان امکانات بالقوّهٔ زبانی تعریف می‌کند و معتقد است که هنجارگریزی یا آشنایی‌زدایی نباید موجب اختلال در ایجاد ارتباط شود». او هرگونه هنجارگریزی را خلاقیت هنری نمی‌داند و برای هنجارگریزی هنرمندانه سه شرط مهم را مطرح می‌کند: شرط اول، نقش‌مند باشد(مفهوم را بیان کند)؛ شرط دوم، جهت‌مند باشد(منظور گوینده را بیان کند) و شرط سوم،هدفمند باشد. در این صورت است که برجسته‌سازی تحقق می‌یابد(نک. صفوی، ۱۳۸۳: ۴۷).

۱-۲-۱. هنجارگریزی گویشی (لهجه‌ای)

یکی از انواع هشتگانهٔ هنجارگریزی لیچ، «هنجارگریزی در گویش» است که به شاعر این امکان را می‌دهد ساخت‌هایی را از گویشی غیر از زبان هنجار به اثر ادبی خود وارد کند(نک. صفوی، ۱۳۸۳: ۵۵). این نوع هنجارگریزی صمیمیتی را خلق می‌کند که واژه‌های زبان معیار این توانایی را نداشته باشند. به کار بردن واژگان بومی–محلی در شعر، سبب می‌شود تا مخاطب با زندگی و جغرافیای شاعر بیشتر آشنا شود. نیمایوشیج در این باره گفته است:« تفحص در اصطلاحات و واژه‌های دهاتی‌ها، اسامی چیزها مثل گیاهان، حیوان‌ها و درخت‌ها هر یک نعمتی است ...»(نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۰۹). نیمایوشیج در اشعار خود بسیاری از واژه‌های بومی شمال ایران (مازنداران) مانند داروگ، ریرا و غیره را به کار برده است. همچنین در شعر منوچهر آتشی، واژگان جنوبی ایران (بوشهر) به خوبی پیداست. استفاده مناسب از واژه‌های محلّی، ضمن این که آن‌ها را حفظ کرده و زنده نگه می‌دارد و امکانات و ظرفیت‌های زبان را افزایش می‌دهد، خود به عنوان یکی از عوامل یاری‌دهندهٔ شاعر در حفظ روانی جریان سرودن شعر و حفظ پیوستگی حالت عاطفی اوست، بدون اینکه ساختار دستوری کلام در نزاع بین وزن و معنی از هم بپاشد(نک. عباسی، ۱۳۷۸: ۱۲۰).

واژه‌های محلی علاوه بر شناساندن بوم‌زیست شاعر، میزان تعلق و زاویهٔ نگرش او به محیط را نیز روشن می‌سازد. گویش‌گرایی شاعر، ممکن است برای اهداف زیادی استفاده شود؛ مثلاً منوچهر آتشی در شعر «ظهور» با مبنا قراردادن زندگی عشایری جنوب، استبداد موجود در جامعه‌اش را نشان داده است. شعر داستان زندگی مردی به نام «عبدو جط » است.

- عبدوی جط دوباره خواهد آمد/ با سینه‌اش هنوز مدال عقیق زخم/ از تپه‌های آن سوی گردان خواهد آمد!... (آتشی، ۱۳۸۶: ۲۳۶).

در نگاه شاعر، عبدو نماد مبارزه در راه آزادی است که برای رسیدن به هدفش کُشته می‌شود.

– و ناگهان در عصیانی کیهانی / کر مشت می‌زند بر آروارهٔ شب. (همان: ۱۸۹).
در لهجهٔ جنوبی «کر مشت» (kar mošt) یعنی مشت محکم و درشت.

۱-۲-۲. برجسته‌سازی واژگان محلی

یکی از زیرمجموعه‌های نقد فرمالیستی «برجسته‌سازی[1]» است که در آن نقدهایی که مرتبط با ادبی‌بودن یک متن شعر است بررسی می‌شود. برجسته‌سازی، عدول‌های برجستهٔ هنری از زبان عادی است که زیرمجموعهٔ هنجارگریزی است(نک. صفوی، ۱۳۸۳: ۴۳).

مهم‌ترین نمود زبان محلی که زبان شعر معاصر را غنی کرد، برجسته‌سازی است(همان:۲۳۱). در روش برجسته‌سازی، زبان محلی قسمتی از هنجارشکنی گویشی قرار می‌گیرد. در این روش وقتی واژهٔ جدیدی در کنار واژه‌های رایج استفاده شود، اگر میان آن‌ها هماهنگی به وجود آیند، سبب محکم‌تر شدن بافت اثر و زبان می‌شود. این عمل در شعر مشروطه وجود نداشت (نک. زرقانی، ۱۳۹۱: ۳۵).

با ورود عناصر گویش محلی به زبان معیار و با پیوند واژه‌ها و عناصر زبانی بومی، هیچ اختلالی در منطق زبانی شعر به وجود نیامد، بلکه این شیوه باعث رشد زبانی آن‌ها شد. علاوه بر این، کاربرد گویش محلی، سبب واردشدن فرهنگ بومی به شعر گردید. در شعر شاعران بوم‌گرا نوعی نظام زبانی را می‌بینیم که به کارگیری واژه‌های بومی – محلی در کنار دیگر واژه‌ها باعث ایجاد ناهنجاری نشده، بلکه ذهن خواننده را به ماورای ذهنیت و افکار شاعر برده است و تشخص زبانی آن‌ها در نظام زبانی آشکار شده است. نظام‌دار بودن زبان نیز بدان معناست که هویّت هر کلمه و پیوند کلمات با یکدیگر از منطق زبانی خاصی پیروی می‌کند که در نظر اهل زبان پذیرفته شده است(نک. همان).

استفاده از واژه‌های محلی چندان زیاد نیست که خوانندهٔ غیربومی در فهم شعر ناتوان باشد و آن چنان کم هم نیست که به چشم مخاطب نیاید. در واقع، آن مهارت شاعرانگی در شاعران بوم‌گرا بوده که متناسب با فحوای کلام از این واژه‌ها بهره ببرند؛ به عبارت دیگر، نگاه شاعر به واژه‌ها، مانند یک شیء نیست، بلکه آن را همچون غایت و هدف به کار می‌برد و خود نیز به این موضوع معترف است(نک. عباسی، ۱۳۷۸: ۱۲۰).

واژهای بومی و محلی به صورت نام اشخاص، مکان‌ها عناصر طبیعت و فرهنگی، حیوانات محلی و غیره دیده می‌شوند. برای دریافت برخی از این واژه‌ها باید به لغت‌نامه رجوع کرد؛ مثل واژهٔ «سَلخ (salx)» در شعر سهراب سپهری که تلفظ محلی «استخر» در کاشان است(سپهری، ۱۳۸۵: ۳۵۴)، واژهٔ «نیم‌زاد (nimzād)» در شعر شفیعی کدکنی که تلفظ محلی «نامزد» در لهجهٔ خراسانی است(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۹۳)، و یا واژهٔ «سیولیشه(siuliša)» که در گویش مازندرانی به معنای «سوسک سیاه»

[1]. Foregrounding

است و در شعر نیما دیده می‌شود(نک. نیمایوشیج، ۱۳۹۱: ۲۸۵). اما واژه‌هایی هم وجود دارد که نمود بوم‌گرایی هستند در صورتی که همین واژه‌ها، واژه‌های آشنا و عام هستند؛ به عنوان مثال، در شعر نیمایوشیج و منوچهر آتشی واژهٔ «دریا» به وفور استفاده شده است، یا واژه‌های بیمارستان، کارخانه، خیابان و غیره که نشان از زندگی شهری است در شعر فرخزاد نمود یافته و خبری از دریا نیست.

ضرورتاً واژه‌های بومی که شاعر در شعر به کار می‌بندد به تنهایی ارزش شاعرانه ندارند، بلکه با هماهنگی در حوزهٔ هم‌نشینی و جانشینی این واژگان، ارزش شاعرانه پیدا کرده‌اند. این واژه‌ها در حوزهٔ جانشینی سنجیده گزین شده‌اند که وقتی با اجزای دیگر شعر در محور هم‌نشینی ترکیب می‌شوند، بیشترین تناسب معنایی و لفظی را پیدا می‌کنند. در محور هم‌نشینی، عوامل مؤثر رویدادها در کنار همدیگر قرار می‌گیرند و امکان حذف برای یکی و جانشین‌کردن دیگری وجود ندارد و وجود تمامی عوامل زبانی در کنار هم الزامی است(نک. شعیری، ۱۳۹۱: ۱۰۸).

۲. تجزیه و تحلیل داده‌ها

۲-۱. برجسته‌سازی در اشعار حسین پناهی

در ادبیات معاصر از مسائل ادبی نقد نوین زبان‌شناسی، واکاوی انحراف از قواعد و عدول از هنجارهای زبانی است که بسیاری از خالقان آثار هنری از آن بهره گرفته‌اند. در این رهگذر هنرمندان سعی می‌کنند با ابزار زبان، پیام یا مفهومی فراتر را به مخاطب برسانند. عدول از قواعد زبان معیار یا افزودن قواعدی بر آن، روشی بوده است که بیشتر شاعران معاصر برای آفرینش شعر از آن بهره گرفته‌اند.

حسین پناهی از جمله شاعران دورهٔ انقلاب اسلامی است و در زمینهٔ شعر ابتکارات بسیاری دارد. گفته می‌شود که او از طریق هنجارگریزی اشعارش را برجسته کرده است. این هنجارگریزی‌ها همهٔ سطوح برجستگی زبان اشعار وی را شامل شده است که مهم‌ترین راز موفقیت وی محسوب می‌شود. وی از زمرهٔ شاعرانی است که آثارش از لحاظ آشنایی‌زدایی و هنجارشکنی‌های هنرمندانه قابلیت دقت و بررسی را داراست. ابتکار و خلاقیت شاعر در اشکال مختلف زبانی و ادبی موجب شده که کلام وی رنگ و بوی دیگری یابد و آن را فراتر از همگنان قرار دهد. از سوی دیگر «هر شاعری يك هنرمند بی سابقه است و چشم‌اندازهای دنیایی و درونی او هم يك موقعیت بی‌سابقه» (خواجات، ۱۳۸۷: ۸۴). شخصیت و دنیای پناهی نیز از این امر جدا نیست. جهان او رنگ و بوی عدم و پوچی دارد و همین موضوع موجب بسیاری از هنجارگریزی‌های او در اشعارش شده است.

۲-۲. هنجارگریزی گویشی (لهجه‌ای) در آثار پناهی

برای ثابت‌کردن تأثیر گویش محلی شاعر در آثارش از هنجارگریزی گویشی می‌توان به‌عنوان یکی از شواهد یاری گرفت. شاعر در این شیوه، ساخت زبانی را از گویش مادری خود که در زبان معیار نیست در شعر خود به کار می‌بندد.

زندگی پناهی را می‌توان به دو دورهٔ تقسیم کرد: دورهٔ اول که از سال ۱۳۶۷ تا ۱۳۷۳ ادامه داشت و دورهٔ دوم که از سال ۱۳۷۴ شروع و ۱۳۸۳ خاتمه یافت. نتایج پژوهش حاکی از آن است که حسین پناهی، در آثار دورهٔ اول، تأثیر فراوانی از محیط زیست‌بوم خود و زندگی عشایری ادوار کودکی گرفته است. وی با کاربرد واژه‌ها و اصطلاحات گویش لری در آثارش، تصاویری از خاطرات دوران کودکی و شرایط زندگی عشایری را نشان داده است و رنج و شادی پیرامونش را در هم آمیخته است. با اینکه شاعر در اشعارش درد و مشقّت زندگی و محیطش را به تصویر می‌کشد اما به گونه‌ای سخن می‌گوید که درد دوری از محیط زندگی‌اش برای وی سخت‌تر از تحمل خود رنج و درد است. ولی در دورهٔ دوم آثار او، کمتر نشانه‌هایی از محیط و زندگی عشایر دیده می‌شود. در این دوره، توجه او به دنیا و مسائل سیاسی- اجتماعی کشور و غیره است و هنجارگریزی گویشی کم‌رنگ‌تر شده است. در ادامه به نمونه‌هایی از واژه‌ها و جملات گویشی در مجموعه آثار حسین پناهی در دو دورهٔ مذکور اشاره می‌شود.

نمونه واژه‌های گویشی که حسین پناهی در مجموعهٔ شعری «من و نازی» به کار بسته است؛ مانند گندم برشته«gandom berešta »: نوعی خوردنی محلی که از گندم درست می‌شود و سوغات مردم لر است (مقیمی، ۱۳۷۳: ۱۵۴)، تیهو«teho»: نام نوعی کبک از راستهٔ ماکیان‌سانان و تیرهٔ قره‌قاولان است(طاهری، ۱۳۹۱: ۲۸۶)، گِمَک«gemak»: نوعی خوردنی از برنج تازه و کوبیده شده که به عنوان آجیل محلی از آن استفاده می‌شود(همان: ۱۵۱) ، چِل«čel»: دیوانه(مقیمی، ۱۳۷۳: ۱۴۳)، تو«tow»: به معنی تب (همان: ۱۳۹)، خیار«xiyār»: هندوانه(طاهری، ۱۳۹۱: ۲۹۴)، تو«tu»: اتاق(طاهری، ۱۳۹۱: ۳۰۴). پُشتَه«pošta»: کوله، مجموعهٔ چند بافه(همان: ۲۶۸)، شِلَه«šela»: آش(مقیمی، ۱۳۷۳:۱۳۶).

– دکتر: میونه‌ات با حبوبات چطوره؟/ من: خوب، خیلی خوب، گندم برشته رو خیلی دوست دارم/ از اون بیشتر گِمَک !/ دکتر :این گِمَک آیا همون گندم نیم برشته است؟ /من :نع !برنج یه جوری برشته است (پناهی، ۱۳۷۶الف: ۶۸-۶۹).

در شعر بالا شاعر سعی در مشخص کردن معنای واژهٔ «گِمَک» دارد.

– پای برهنه
تاپ تاپ دل تیهو
خیار سبز زیر مشک
چشمه‌های آب گرم،

زالو... (پناهی ۱۳۷٦ الف: ٦۸)

– تا اینکه شب بشه و بِچپم توی چاردیواری حلبی که عمو بارون رو طاقش عشق سیاه خیالی منو زرد گرفته(همان: ۱۲۹).

مصدر «چپیدن (ča(e)pidan)»؛ یعنی به زور در جایی داخل شدن،در هم فرو رفتن(معین، ۱۳۷۵: ذیل«چپیدن»). در این‌جا منظور شاعر از «بچپم» به معنی آسوده‌شدن و سُکنی گزیدن است؛ یعنی در خانهٔ خود سکنی گزینم.

– دختری را دیدم بی دوک و پشتِه به سمتی می دوید(همان: ۲۰۴)

در اینجا منظور از واژه «پُشتِه» بسته‌هایی از گندم و جو، هیزم و ... است.

نمونه واژگان گویشی در مجموعه شعر «کابوس‌های روسی، من و نازی، ستاره‌ها، نمی‌دانم‌ها، سال‌هاست که مرده‌ام، سلام خداحافظ» که پناهی استفاده کرده است؛ مانند تُل«tol»: تپه(مقیمی، ۱۳۷۳: ۱۳۹)، لَته«lata»: جالیز، زمین زراعتی(طاهری، ۱۳۹۱: ۲۵۰)، وِریس «veris»: طناب (طناب تسمه‌ای‌شکل که زنان ایل می‌بافند و برای بستن بار روی چهارپایان و بستن سیاه چادر استفاده می‌شود)(همان: ۳۳۱)، سال لَرمیری (گله میری یا بُزمیری)«lar-miri»: لَر یعنی لاغر(مقیمی، ۱۳۷۳: ۱۴۹، طاهری، ۱۳۹۱: ۲۵۰)، لَرمیری یعنی سال قحطی و خشک‌سالی (برخی از نام‌های تیره و طوایف مردم لر برگرفته از محیط یا صفات محیطی و وقایع بوده است)(طاهری، ۱۳۹۱: ۱۵۵)، خالو«xālu»: دایی(مقیمی، ۱۳۷۳: ۱۴۳)، رَمِلَک«ramelak»: درختچه کنار کوهی(طاهری، ۱۳۹۱: ۲۷۲)، دُرَگ«dorag»:دروغگو(همان: ۲۲۳)، چاله«čāla»: اجاق، آتشدان(همان ۱: ۲۱۶)، شو«šow»:شب(مقیمی، ۱۳۷۳: ۱۴۵). گل‌های مِهلو« golaye mehlow»: گیاهی از مشتقات میخک که زنان قوم لر از آن به عنوان وسایل تزیینی استفاده می‌کنند(طاهری، ۱۳۹۱: ۲۵۶)، سیرسیرک«sīr sīrak»:جیرجیرک(مقیمی،۱۳۹۴: ۱۷۴، طاهری، ۱۳۹۱: ۳۱۶)، تماته«tamāta»: گوجه(طاهری، ۱۳۹۱: ۲۸۱) و تاسه رفتن«tāse raftan»: هق هق پی‌درپی گریه که به نفس کشیدن امان نمی‌دهد(همان: ۲۸۲)، (تاسه: تیغ و خارهایی که همراه با جو از زمین بیرون می‌آید(اسدیان، ۱۴۰۲: ۲۰)) از جمله واژه‌های گویشی هستند که حسین پناهی در مجموعه «خروس‌ها و ساعت‌ها» و «دو مرغابی در مه» برای هنجارگریزی استفاده کرده است.

- در گهواره از گریه تاسه می‌رود
  کودک کرولالی که منم. (پناهی، ۱۳۸۴ الف: ۷۰)
- اینجاییم
  در تُلی از خاکستر
  پا بر تیغ می‌کشیم (همان:۷۰)
- بگذارید گیسوهای کوچک بافتهٔشان بنفشهٔ شادی بچسبانند.

بگذارید عروسان جوان، حجله‌هایشان را با گل‌های مِهلو و نارنج بیارایند.(پناهی، ۱۳۹۷: ۱۹)

بدیهی است که یکی از جلوه‌های واقع‌گرایی، توجه به طبیعت پیرامون است. وقتی قرار باشد شاعر به میان جامعه برگردد، در بین آن‌ها قدم بزند، در منزل مردم زندگی کند، در مزارع با آن مردم کار کند و عرق بریزد، این طبیعی است که با زبان آن‌ها و با آن‌ها سخن بگوید. پناهی نیز در تصویرسازی از طبیعت و الهام از آن تلاش کرده است. نکتهٔ دیگر این است که رویکرد پناهی با به کار بردن اسامی بومی- محلی، نام گیاهان (گل‌ها، بابونه، شقایق، گل سرخ، گَوَن، شلتوک و غیره) و حیوانات (گاو، سگ، گوسفندان،روباه، شغال و غیره) و پرندگان (بلدرچین، گنجشگ و غیره) در اشعارش از ارتباط صادقانه‌اش با محیط پیرامون ناشی می‌شود، چنان‌که کمتر شاعری به اندازهٔ وی در رویارویی با طبیعت صادق است. شاعر می‌کوشد از جامعهٔ روستایی که ارتباط قوی با طبیعت داشته، تصویری آرمانی بسازد زیرا این تصویر سبب آرامش روحی می‌شود. با تأمل در شعر حسین پناهی درمی‌یابیم که طبیعت در خاطره‌سازی ذهنی او نقش بسزایی داشته و این خاطره‌ها در محتوای شعری همهٔ آثار وی هویدا هستند. محیطی که وی در آن زندگی می‌کرده، محیطی سرشار از زیبایی‌های طبیعی بوده است. زیستن در کوه‌های زاگرس شرایطی برای شاعر به وجود آورده که جداشدن و به فراموشی‌سپردن آن غیرممکن است. از همین رو، پناهی در اشعارش گریزی شاعرانه به زیستن در طبیعت دارد. پناهی در این حیطه خود را زادهٔ روستا و کوه و ابر می‌داند (پناهی، ۱۳۹۱: ۳۷).

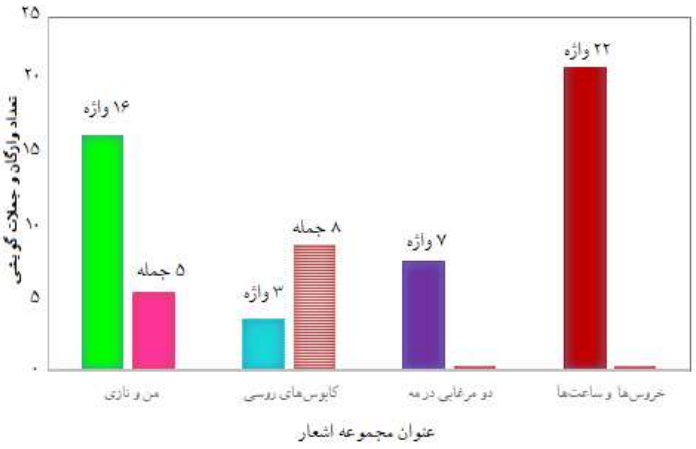
-چند سال است که مادرت را
کبوتران دست آموزت را
و کتاب فارسی اول دبستانت را
کنار بوتهٔ شقایق
به مقصد فتح مساحت ذوزنقه ترک گفته‌ای؟ (پناهی، ۱۳۸۴ ب: ۵۶)

در شعر بالا شاعر خاطرات دوران کودکی خود را بازگو می‌کند که در محیط طبیعیِ کنار شقایق همراه با کبوتران، کتاب می‌خواند.

- مادرت تو را خواهد شناخت!
کبوتران شانه‌هایت را از یاد نبرده‌اند!
و ورق می‌خورد همچنان کتابت
کنار شقایق خاطره! ...(همان: ۵۵)

شاعر، خاطرات را چنان بازسازی می‌کند که مخاطب احساس می‌کند در دل طبیعت قرار دارد.

پناهی در عصر بزرگی و بزرگ‌منشی و پُز دادن، درگیر حس کودکانه، خواب رؤیا و سادگی است. نگاه کنجکاوانه و کودکانهٔ حقیقت یاب‌تر او، دست اول است تا نگاه بزرگسالی که انسان را وادار می‌کند همرنگ جماعت شود و مثل آن‌ها ببیند و مثل آن‌ها قضاوت کند و مثل آن‌ها بشنود. کودک هر چه دارد مال خودش است و متعلق به خودش، بنابراین کودکِ درون و در واقع سرشت طبیعی و انسانی‌اش، را در جای جای آثارش می‌توان دید. در نمودارهای ۱-۱ و ۱-۲ تعداد واژه‌ها و جملات گویشی در آثار مورد نظر پناهی گزارش شده است.



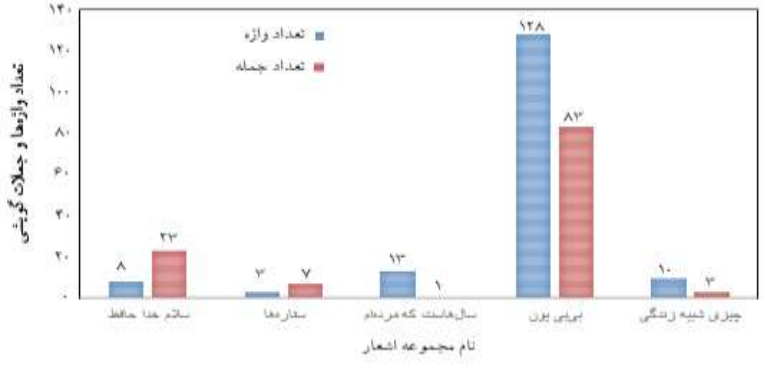
نمودار ۱-۱. تعداد واژه‌ها و جملات گویشی در آثار حسین پناهی دورهٔ اول

نتایج نمودار نشان می‌دهد که تعداد واژه‌های گویشی در آثار پناهی بیشتر از تعداد جملات گویشی است و از بین آثار او، مجموعهٔ خروس‌ها و ساعت‌ها بیشترین حجم هنجارگریزی‌های گویشی را در خود جای داده است که از این میان بیشترین تعداد هنجارگریزی گویشی مربوط به اسامی گیاهان، حیوانات و اشیای طبیعی و بومی است. بسامد بالای این اسامی نشان‌دهندهٔ این واقعیت است که نویسنده در آغازین روزهای نویسندگی خود، درگیر زندگی روستایی کودکی خود بوده و تصویری از وجود رنج و مشقّت را با هم در می‌آمیزد. محیط اطراف و حضور نویسنده در اوایل زندگی در آن محیط، تجربه‌ها و خاطرات بسیاری را به همراه دارد که در شعر شاعر تأثیر دارد.

نمونه‌هایی از واژه‌های گویشی که حسین پناهی در آثار دورهٔ دوم زندگی خود استفاده کرده است: واژه‌های لَغَت«laγat»: لگد(طاهری: ۱۳۹۱: ۳۴۱)، بلک بُرون«belak borun»: بله برون(همان: ۲۱۴)، هاش«hāš»: آغل(همان: ۲۳۶)، گُرده«gorda»: کلیه(همان:۳۳۷)، سَهل«sahl»: بوی بدی که بدن بُز می‌دهد(همان:۲۷۴)، هوف«huf»: صدای وزش باد(طاهری، ۱۳۹۱: ۲۳۸)، دُژدُر«doždor»: به معنی دکتر که در گویش محلی مردم لر این گونه تلفظ می‌شود (همان: ۲۲۳)، دِی‌بلال «dey belāl»: دی در لهجه لری

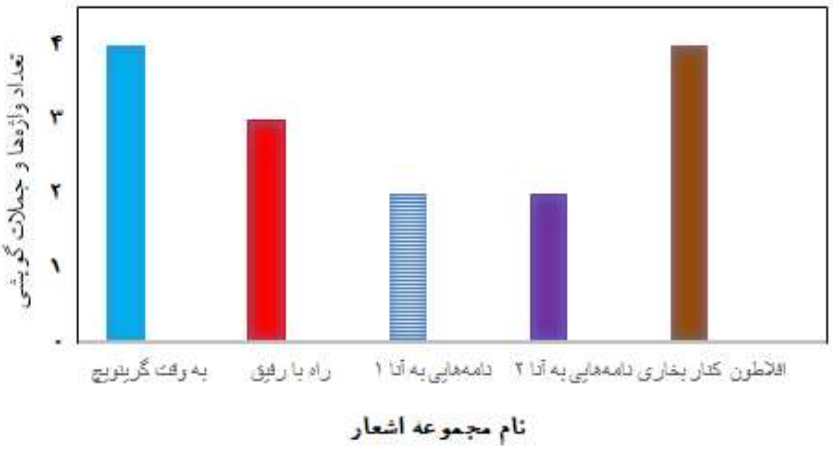
بویراحمدی به معنی مادر و شکلی دیگر از واژه «دا» است(مقیمی، ۱۳۷۳: ۱۵۰)، اصطلاح لغوی «بلال» یعنی سوخته، سوخته‌دل(طاهری، ۱۳۹۱: ۲۰۹) و در زبان لری دختری زیبا و چشم سبز و قد بلند است، دی بلال: نام کهن‌ترین نوع آواز در قوم لر است، در واقع نوعی شعر پرسوز و گداز و نوعی فراق‌خوانی که در گویش جنوبی(جنوب فارس، بوشهر، تنگستان، و غیره) در آوازها و نغمه‌های محلی به کار گرفته می شود(همان: ۱۸۵)، غورَه«yura»: یتیم، بی‌مادر، غوره اصطلاح از مادرمرده و کنایه از آدم بی‌اصل و نسب است(طاهری، ۱۳۹۱: ۲۳۴)، رومبیدن«rombidan»: آوار شدن، خسته شدن (مقیمی، ۱۳۷۳: ۱۵۷)، جومه«juma»: لباس، پیراهن(همان: ۱۳۹)، سَلَه«sala»: سبد(همان: ۱۴۴)، گاپون«gā-pun»: گاوچران یا چوپان گاو پسوند«pun» در این واژه به مفهوم نگهبانی می‌آید(همان: ۱۰۵)، تیَه کال«teya/tiya kāl»: تیَه: چشم، کال: سیاه و تیَ کال یعنی سیاه چشم (همان: ۱۴۳)، کَلگ«kalg»: نانی که از آرد میوهٔ درخت بلوط درست می‌شود(طاهری،۱۳۹۱: ۲۴۱)، پاپتی«pā-pati»: پابرهنه(مقیمی، ۱۳۷۳: ۱۳۸)، مِینا«meynā»: نوعی شال یا روسری(طاهری، ۱۳۹۱: ۲۵۶)، وار«var»: برخیز، بلند شو(همان: ۲۸۹)، مله‌جنگله« mele jangala»: منطقه‌ای در استان کهگیلویه و بویراحمد(مله یعنی گردنه)(همان:۲۵۳)، اوْ«ow»: آب (مقیمی، ۱۳۷۳: ۱۳۶)، چویل «čavill»: گیاهی سبز کمی مایل به تیره که در فرهنگ قوم لر نماد سرسبزی و خوشبویی و عطری که شبیه هیچ گیاهی نیست(طاهری، ۱۳۹۱: ۲۱۶)، هات پلات « hāt pelāt»:حیرت‌زدگی(این واژه در گویش لری به معنی شوکه شده یا کسی که هوش از سرش پریده است)(پناهی، ۱۳۸۴د: ۲۰)، شوشَه«šuša»: شیشه(مقیمی، ۱۳۷۳: ۱۴۶)، گُدار«godār»: جایی از رودخانه که گودی یا عمق کمی دارد و می‌توان از آن گذشت(طاهری، ۱۳۹۱: ۵۷)، چنگک«čengak»: چنگ زدن (همان: ۲۱۷)،جِغ جِغ «jeya jeya»: سر و صدا(مقیمی، ۱۳۷۳: ۱۰۹)، قاچ قاچ «qāč qāč»(همان: ۱۰۹)، قَصیل«qasil»: به حالت خوشهٔ جو یا گندم نارس قبل از بارور شدن گویند(اسدیان، ۱۴۰۲: ۶)، خیش«xiš»: نوعی وسیلهٔ محلی برای کندن زمین و کشاورزی(طاهری، ۱۳۹۱: ۳۲۰).

نمودار ۱-۲ تعداد واژه‌ها و جملات گویشی به کار رفته در آثار دورهٔ دوم حسین پناهی را نشان می‌دهد.



نمودار ۱-۲ تعداد واژه‌ها و جملات گویشی در آثار دورهٔ دوم

نوع کاربرد واژه‌ها و جملات گویشی در دورهٔ دوم در مقایسه با دورهٔ اول به کلی متفاوت است. شاعر در این دوره، دربارهٔ مسائل اجتماعی؛ ازجمله عدالت و درد بیداری و یأس و ناامیدی هنجارگریزی می‌کند در حالی که در دورهٔ اول، دربارهٔ احساسات و طبیعت و خاطرات دوران کودکی خود هنجارگریزی می‌کرد. واژه‌های گویشی مانند دُژک، رَمِلَک و واژگانی از اسامی گیاهان و حیوانات و خوردنی‌ها و وسایل زندگی روستایی، نشان‌دهندهٔ توجه شاعر به شادی و غم و محیط پیرامون و طبیعت است. شاعر در دورهٔ دوم با همان دید به زندگی روستایی، آن را پس‌زمینهٔ کار خود قرار داده است و می‌کوشد زندگی و غم و شادی و طبیعت زندگی روستایی را به تصویر بکشد. به‌عنوان نمونه در فیلم‌نامهٔ بی‌بی یون، شاهد حجم زیادی از واژه‌ها و بندهای محلی هستیم که نمایانگر گویش و زبان لری کهگیلویه و بویراحمد است. پناهی در این فیلم‌نامه آداب و رسوم و هویت عشایر لر را به تصویر می‌کشد. اما با این همه، توجه و دید او فراتر از نگاه احساسی و طبیعت‌گرایی دورهٔ اول است. بنابراین در فضای شعر و نثر دورهٔ دوم زندگی، خبری از خاطرات خوش و احساسات و تصاویر محیط اطراف نیست. پشت پردهٔ هر واژه گویشی و هر تصویر محلی، دردی عمیق پنهان شده است.



نمودار ۱-۳ تعداد واژه‌ها و جملات گویشی در دیگر آثار حسین پناهی

بررسی میزان هنجارگریزی گویشی در دیگر آثار حسین پناهی؛ مانند «راه با رفیق، نامه‌هایی به آنا (۱ و ۲)، به وقت گرینویچ و افلاطون کنار بخاری» -که همگی آثار مربوط به اواخر دورهٔ دوم است- و نتایج نمودار ۱-۳ نشان می‌دهد که تعداد واژه‌های لهجه‌ای در این مجموعه‌ها نسبت به واژه‌های گویشی مورد استفاده در دورهٔ دوم کمتر است. با توجه به این مجموعه‌ها کاملاً آشکار است که شاعر از حس و حال دوران اول زندگی فاصله گرفته است و دیگر از تصاویر طبیعت و عناصر آن و زندگی روستایی خبری

نیست. از روستا و زندگی در آن و غذاها تنها کورسویی از یاد و خاطره و در حد نام در ذهن باقی مانده است.

همان طور که بیان شد در مجموعه آثار دورهٔ اول، شاعر به گیاهان و حیوانات و خوراکی‌های اقلیمی و طبیعت پیرامون زندگی‌اش گریز می‌زد. اما در دورهٔ دوم اوضاع این گونه نماند و رفته‌رفته ظلمات در برابرش خیمه زدند. او در این دوره با استفاده از واژه‌هایی از قبیل کلگ، غوره، جیرمو و غیره، سخن از مسائل و مشکلات اجتماعی، منتها در همان پس‌زمینه می‌زند. «شب فلسفه آمد و به تلاش واداشته شد تا برای رسیدن به روشنایی حکمت در چارهٔ نقب باشد، مسلّم است با عقل، ولی او خوب می‌دانست به همان کودک خیره در ستاره‌ها نیاز دارد: آدمی پس از گذرگاه مدام دنبال روزنه‌ای می‌گردد برای ادامه دادن، بعدش هم زد به سرم که برم پشت سؤال، برگردم به کودکی، تا که با چرخ خیال، وصلهٔ نور بدوزم به پیراهن شب»(پناهی، ۱۳۹۱: ۶۴). مضمون این مجموعه اشعار نیز به دورهٔ دوم نزدیک است، درد اجتماعی و روشنفکری؛ اما در اینجا محل بروز درد متفاوت است. در آثار دورهٔ دوم، شاعر هنوز درگیر پیرامون خودش، روستا و زندگی عشایری است اما در اشعار این مجموعه‌ها درد و رنج وی جهانی شده است و به همین علت تعداد هنجارگریزی‌های گویشی در آن‌ها به نسبت کمتر است. این آثار نسبت به آثار دو دوره، تعداد و نوع هنجارگریزی محیط زندگی عشایری را نشان نمی‌دهد بلکه جهان‌بینی گسترده‌تری برای شاعر به همراه دارد.

نمونه‌هایی از جملات گویشی و بندهای شعری که حسین پناهی از واژه‌های گویشی در آن‌ها استفاده کرده است:

– **کلگ جیرمو** می‌بخشیدم به **غوره‌های** پاپتی که از گشنگی شده بودند نی قلیون. (پناهی، ۱۳۷۶ب: ۵۸)

معنی: غذای سهم خودم (کلگ جیرمو) را به یتیم‌های(غوره) پابرهنه(پاپتی) که از گشنگی مثل نی قلیون شده بودند(کنایه از لاغر بودن) می‌بخشم.

– زنانی هستند عجیب که به شیشه می‌گویند **شوشه**...!(پناهی، ۱۳۹۳: ۵۷)

– و داس سؤال

بر گردن مردی **بازیار**

در مزرعه دور می شود...! (همان، ۸۰).

واژهٔ «بازیار bāzyār»: کارگر کشاورزی، زارع(برهان، ۱۳۹۱: ذیل«بازیار»)

- با ابرها، با پرنده‌ها بر شاخهٔ نارون‌ها قارقار کردیم
  ترکیدیم با انارها و **سیرسیرک‌ها**
  وزیدیم ...(پناهی، ۱۳۹۳: ۲۷)
- گوشهٔ **مینارش** را تور کرد بر گودال کوچک آب(پناهی، ۱۳۸۴ ب: ۱۲۳).

واژهٔ «مینار:minār » روسری بلند و تورمانند را می‌گویند که معمولاً زنان ایلیاتی و روستانشین در مناطق لرنشین می‌پوشند(طاهری، ۱۳۹۱ :۲۵۶).

- هر وقت سردمان شد می‌توانیم در اولین خط‌نوشته‌هامان با مشتی **هیمهٔ** خشک، آتشی
  روشن کنیم ...! (پناهی، ۱۳۹۱: ۸۴).
- دیگه وقت زایمان نمی‌ترسم از **آل** (همان: ۴۹).

«آل: āl» به معنای شیطان است (مقیمی، ۱۳۷۳: ۱۳۶). در فرهنگ عامهٔ لری اعتقاد بر این است که جنّی به اسم آل، زنان حامله را با خود به فنا می‌برد.

- در آن روزهای دور از **مِلَه جنگله** بلند شو بلند شو ... (پناهی، ۱۳۸۹الف: ۱۶).
- **بلک بُرونِ** فریدیون و گلناره (پناهی، ۱۳۷۷: ۲۵)
- در ایوان نشسته بود
- با قیچیُ **چلوارِ** سفیدُ چشمان میشی‌اش! (پناهی، ۱۳۷۶ج: ۳۲).

«bā qeyči o čelvāre sefido čašmāne mišiaš »

- **تَلامِلی مَزارِه** «talā meli mazāre»
  گِلال حَقَش نداره « gelāl haqaš nedāre»
- هفت تا شاهد **اِیارُم** (پناهی، ۱۳۷۶ب : ۴۱). «haft ta šāhed iyārom»

«تَلا مِلی مَزارِه: تپه‌ای به اسم شخص خاصی است» و واژهٔ «اِیارم» در گویش محلی ایل لر به معنی «می‌آورم» است.

- مَیَ نِی بینی دارُم **اُوویاری** می‌کُنُم « mia ney bini dārom ow yāri mikonom
  اَه آبروی تو و اُوو بنده **بِل بِره**(همان: ۵۴) « āy/āh ābruye to va ow banda bel bere»
- در میان شعله‌ها **کلَگ** می‌خوردیم و پابرهنه می‌دویدیم
  در خط خاکی جاده‌ای به سایه می‌رسید...! (پناهی، ۱۳۸۴ ج: ۷۶).

- هر وقت به سالی که در **آورزگه** درس می‌خواندی فکر می‌کنم، چیزی دلم را می‌فشارد!
(پناهی، ۱۳۹۳: ۱۵)

«آورزگه: āvarzga» همان روستای آبرزگه است که در شهرستان لنده واقع شده است.

- از سیلویا پلات به **هات و پلات**، / از زمین به آسمان، از چرا به چون...! (پناهی، ۱۳۸۴ ج: ۲۰)

«هات پلات» در گویش لری به معنای مکان و زمان باختگی است.

در شعر«بگو مادرم» از کتاب «سلام، خداحافظ» نمونهٔ عینی از احساسات و درد شاعر قابل مشاهده است:

- بگه دا دا دائیم کَل کنیزو / داییم کَل کَتا دائیم /دا دا دائیم مشّری ماه‌بی‌بی / دائیم مشّری زینب /دا دا دا دائی بی دورم، مشّـــری ترکی / بگه دا وو ایوم زی تری / وو من مله جنگله /وری وری وری وری / بگه دا جنگل رفتن اَ بات / بگه دا دائیم دا دا گُل بی نزاکت دائیم / بگه دا فرخنده دریم /بگه دا خار زرد مِنِ وار خار زرد مِنِ وار / بگه دا مَر گِرو لُنگ مینات / که دا مَر گِرو لُنگ مینات (پناهی، ۱۳۸۹الف: ۱۶).

bege dā dā dāyim kal kanizu/ dā dayim kal katâ dāyim/ dā dā dāyim maššari mah bibi/ dāyim maššari zeynab/ dā dā dā dayi bi dowaram, maššari torki/ bege dā wo ayum zi tari/ wo men mela jangal/ vari vari vari vari/ bege dā/ jangal raftan a bāt/ bege dā dayim dā dā gol bi nezākat dayim/ bege dā farxonde darim/ bege dā xāre zard o mene var, xāre zard o mene var / bege dā margero longe mināt/ ke dā margro longe mināt.

بگو مادر، مادر، مادرم کل(کربلایی) کنیزو / مادرم کل کتا(کتایون) / مادر، مادر، مادرم مشهدی ماه‌بی‌بی / مادرم، مشهدی زینب / مادر، مادر، مادر، مادر بی‌دخترم، مشهدی ترکی / بگو مادرم در آن ایام دورتر / توی تپه‌های جَنگَله / بلند شو، بلند شو، بلند شو بلند شو /مادرم بگو که زن‌ها(دوستان و رفقایت) تو را جاگذاشتند و رفتند(تو را ترک کردند) / بگو مادرم، مادرم بی‌بی نزاکت، مادرم / بگو فرخنده خواهرم / بگو مادرم که: گوشه‌ای از مینارت(روسری‌ات) به خار زرد توی وار(خانهٔ پدری) گیر کرده است.

- دا کِرون بِرَم کرون لی /جاتَ ایبوم سایه ی بَلی /نه ای بَلی /نه او بَلی / سایه ی دار اوّلی / سیدی محمیر پیرش بکن /صحاب شمشیرش بکن! (پناهی، ۱۳۸۴ د: ۱۹).

dā keron beram keron li/ jāta iybom sāyay bali/ ne i bali/ ne ov bali/ sāya dāre avvali/ seyied mehmir pireš bokon/ sāhābe šomšīreš bokon!

مادر، قربونت بروم/ جایت را زیر سایهٔ درختِ بلوطی می‌اندازم/نه این بلوط / نه آن بلوط / سایهٔ درخت اوّلی / سید محمود(نام امامزاده)، بزرگش کن، پیر شود(جملهٔ دعایی) / صاحب شمشیر شود.

شعر از زبان مادری که در ایل به ناز و نوازش کودکش می‌پردازد، تضمین یافته است. این شعر را تمام زنان ایل، از بر دارند. شاعر به یاد مادرش و کودکی از دست رفته‌اش این شعر را بازگو می‌کند.

یکی از موقعیت‌های اصلی اشعار حسین پناهی، زادگاه و دوران کودکی اوست. جایی که شاعر با نگاه نوستالژیک نسبت به زادگاه و کودکی خود، پیوند عاطفی برقرار می‌کند و معتقد است با آمدن مدرنیسم و زندگی شهری، صفا و صمیمیت کودکی از بین رفته است. از این رو در اشعارش بازگشت به دوران کودکی همیشه با حسرت و اندوه همراه بوده و شاعر از گذر این دوران، بسیار ناراحت و اندوهگین است. این خاطرات برای شاعر، پناه‌بردن به سادگی و پاکی و صمیمیت دوران گذشته است:

-چشم می‌چرخانم و بو می‌کشم و گوش می‌دهم!
غروب **اندیمشک** ! اندیمشک جنوب
و **جنوب** و**خرما** و **ماهی** و نفس‌تنگی و کانادارای!
هوا را به درون می‌کشم!
بوی سرد آهن،
بوی ترش **نفت و گاز**،
بوی **کُنار** و **سنجاقک** و خاک... (پناهی، ۱۳۸۴ د: ۱۶).

شهرهای خوزستان در شعر پناهی، نمادی از سرتاسر سرزمین جنوب و یادآور خاطراتی است که در آن شهرها داشته است؛ ماهی، خرما، کُنار (درختی در مناطق گرمسیر)، گاز و نفت، همگی از عناصر طبیعی جنوب است.

-من: **بقچهٔ** مسافرت می‌بندی؟
نازی : ار خدا بخواد می‌خوام برم **جنوب**!
من : با تب مو و خون ریزی؟
کی می‌خوای برگردی؟
نازی : سه میلیون سال دیگه
من :سه میلیون سال دیگه!!!
چه طوری پیدات کنم؟

نازی : با قطار بیا **جنوب**
هر کجا **بابونه** دیدی، بو کن
من اون جام (پناهی، ۱۳۷۶ الف: ۶۰)

واژه «جنوب» در شعر پناهی یادآور خاطرات دوران کودکی وی است، جنوبی که نشانهٔ آن «بابونه» است.

دیگر واژه‌های محلی که پناهی در اشعار خود استفاده کرده، هم خاص کهگیلویه و بویراحمد هستند و هم در بسیاری از شهرهای جنوبی یافت می‌شوند؛ به‌عنوان نمونه، بُقچه«boxča»، لِیکُو«leyko»: پرنده‌ای با صدای عالی و دمی بلند که در مناطق جنوبی زندگی می‌کند، جارو بادومی«jāro bādomi»: جاروی ساخته‌شده از شاخ و برگ درخت بادام در منطقه جنوب، کُنار«konār»: درخت سدر را کُنار گویند، خیار گرگ«xiyār gorg»: میوه‌ای شبیه به هندوانهٔ خط‌دار و سمی اما در اندازهٔ گوجه‌فرنگی است که در دشت‌های جنوب می‌روید و مصرف آن سبب مسمومیت و سرگیجه می‌شود، گویا مصرف دارویی دارد. خارک«xārk»: میوه‌ای سبزرنگ نرسیدهٔ درخت خرما که تلخ است و قابل خوردن نیست. در زیر نمونه‌هایی از کاربرد این واژه‌ها و گویش‌های محلی در اشعار وی ارائه می‌شود:

- مثل ییلاق : آخر چگونه می‌شود
خود را تکثیر کند
خیار گُرگ مسموم
در آوار پر کودک صحرا رد این گرمسیر؟... (پناهی، ۱۳۸۴ ب: ۶۷).

- تلخ تلخم،
مثل یک **خارک** سبز
سردمه و می‌دونم هیچ زمانی دیگه خرما نمی‌شم! (پناهی، ۱۳۸۹الف: ۷۱).

- ترکیبی از سوسن‌های وحشی و باروت‌های دست ساخت خودش
که از آن **پازن‌های** بهار را تنبه می‌کرد
و روزی که مرد باورمان شد که همه مردنی‌اند...! (پناهی، ۱۳۹۳: ۵۱).

«پازن» در زبان محلی به «بُز نَر کوهی» گفته می‌شود.

- تو دهنِ **پازَن** پیر، آب بشی!
آفتابُ از یاد ببری، خواب بشی!
فردا صبش ناغافل، یه **پِشکلِ** ناب بشی!... (پناهی، ۱۳۷۶ الف: ۹۳)

– مستحق بودی همون جا می‌موندی،! **جارو بادومی**ـمی‌گرفتی دستت **پِشکِل** و **تپاله** خمیر می‌کردی! پایتخت اندونزی جاکارتاست(پناهی، ۱۳۷۶ج: ۵۸).

– در جالیز
مترسکی در هیأت زنان ایستاده است
با موها و چشم‌های عشق
فصل هندوانه‌ها گذشته است
در کرت‌ها
جز **تپاله** و زنبورهای سبز و برگ‌های مرده برای باد طلبی نمانده است. (پناهی، ۱۳۸۹ب : ۳۷)

– اوه همه افسانه و افسون ولش؟/ این دل پر خون ولش؟/ دلهرهٔ گم کردن **گدار مارون** ولش؟/ تماشای پرنده‌ها بالای کارون ولش؟ (پناهی، ۱۳۷۶ ج: ۴۲).

«مارون» رودخانه‌ای که از رشته‌کوه زاگرس در استان کهگیلویه و بویراحمد سرچشمه می‌گیرد. گدار«godār» به گویش محلی یعنی محل کم‌عمق رودخانه که جهت عبور افراد یا احشام تنگ است.

– به **وار** وا نهاده‌ام مهر مادری‌ام را
گهواره‌ام را به تمامی
و سیاه شده در فراموشی
سگ سفید امنیتم
و کبوترانم را از یاد بردم (پناهی، ۱۳۸۹ج: ۴۱).

یا در اشعار زیر شاعر استفاده از واژهٔ لری را ترجیح می‌دهد؛ چون هم طبیعت و مکانی که توصیف می‌کند محیطی لرزبان است و هم احساس می‌کند بار معنایی‌ای که قصد دارد به مخاطب منتقل کند، با واژه‌های فارسی به رسایی واژهٔ لری منتقل نمی‌شود:

– یونجه به خوردم دادند و با **سَهل**ـپازن‌ها **معطرم** کردند (همان: ۱۱۹).

یا در نمونه زیر، ابتدا از زبان محلی خود شعری فولکلور می‌آورد و در ادامه به نوعی بازنویسی آن به زبان فارسی می‌پردازد:

– رَفتُم وَ وارِت دیدُم چِلِ وارِت/ چِلِ وارِ کُهنتَ و بَرِدِ دس نِهارِت
raftom va vāret didom čelvāret/ čelvāre kohnat o barde das nehāret

خرابهٔ اجاق‌ها را دیدم در خرابی خانه‌ها /و دیدم سنگ‌های دست‌چین تو را در خرابهٔ کهنه‌تری / پشت دیوار لحظه‌ها همیشه کسی می‌نالد! / این بار دختری به یاد مادرش (پناهی، ۱۳۸۴ ج: ۷۹).

تناسب واژهای «اجاق، خانه، سنگ دیوار و دختر، مادر» در کنار هم، برای شاعر زنده‌کنندهٔ زندگی در خانهٔ قدیمی است و همچنین شاعر در این شعر به مرگ مادرش اشاره می‌کند، مادری که در آن اجاق برای فرزندان خود غذا می‌پخت.

همان طور که اشاره شد پناهی در آثار دورهٔ دوم با استفاده از هنجارگریزی در اشعار خویش، رنج‌ها و مرارت‌های هم‌نوعان خود را به یدک می‌کشد.

علاوه بر واژه‌های محلی، واژه‌های دیگری نیز در سروده‌های پناهی یافت می‌شود که از زبان فارسی وارد زبان لری شده‌اند و با توجه به دستگاه آوایی زبان مقصد، این گونه تلفظ می‌شوند؛ یعنی در اصل این گونه نیستند. درحقیقت، این واژه‌ها در گفتار لری وجود دارند که در زبان‌فارسی تغییر و تحول یافته‌اند؛به عبارت دیگر می‌توان این گونه گفت که این واژه‌ها با لهجه‌های گوناگون و با تحولات آوایی در گویش‌های زبان‌فارسی وجود دارند؛ مثلاً جوب/ جوی؛ دمب/ دم؛ نردبان/ نردبام ؛ انبان/ انبار؛ ازاین ور / زین ره ؛ نمی‌تانی/ نمی‌توانی؛ بی‌بفا/ بی‌وفاء؛ بیو/ بیا؛ عیالبار / عیالوار؛ وردار/ بردار؛ هاشق/ عاشق؛ واز کن/ باز کن؛ هصبانی/ عصبانی؛ عقشی/ عشقی؛ طوق طوق/ طبق طبق.

۲-۳. استفاده از واژه‌های مشترک گویشی زبانی

تعدادی از واژه‌های مرسوم در آثار پناهی به گونه‌ای هستند که تشخیص فارسی یا گویشی بودن آن‌ها به بررسی و تحلیل بیشتری نیاز دارد. این قبیل واژه‌ها در ادبیات فارسی وجود دارند؛ اما در زبان روزمره فارسی با کلمات دیگری جایگزین شده‌اند؛ درحالی که به‌صورت رایج در گویش لری مورد استفاده قرار می‌گیرند، ازقبیل پیه‌سوز«pe/peh suz»:چراغ چربی‌سوز(مقیمی، ۱۳۷۳: ۱۳۹)، بُل«bol»: پرش(طاهری، ۱۳۹۱:۳۱۰)، گز«gaz»: گزیدن(همان: ۲۲۷)، جاده مال‌روی(همان: ۲۴۵)، پِشکل«peškel»: پِهِن(طاهری، ۱۳۹۱: ۲۶۷) تَل«tal»: تلخ (همان: ۲۸۲)، رَه«ra»: راه(مقیمی، ۱۳۷۳: ۱۴۴)، دوشاب«dušow»: شیرهٔ انگور(مقیمی، ۱۳۷۳: ۱۴۳)، تپاله«tapāla»:سرگین و فضلهٔ گاو، پِهِن(همان: ۱۳۹)، پِلَشت«pelašt»: کثیف، آلوده(طاهری، ۱۳۹۱: ۲۶۶)، شَلتوک«šaltok»: برنج(همان: ۲۱۵)، پازن«pāzan»: بز کوهی(همان: ۲۶۵) و غیره.

- گز می‌کنم
- خیابان‌های چشم بسته از بَر را (پناهی، ۱۳۸۹ الف: ۶۳)

- گنجشک‌ها را

از دورُ برِ **شَلتوک‌ها** کیش کن،
که قند شهر، دروغی بیش نبوده است**!**(پناهی، ۱۳۹۰: ۱۵)

– و کلاغی را دیدم که چهار جهت اصلی را گم کرده بود
و قورباغه‌هایی که طرح حمل و نقل **پشکل‌ها** را
در ذهن کاغذهایش کروکی می‌کرد...**!**(پناهی، ۱۳۹۱: ۶۴)

همچنین در اشعار پناهی با واژگانی مثل کِل‌زدن «kel»: در اصطلاح مردمان غرب و جنوب ایران هلهله کردن زنان، مُشتُلُق«moštoloq»: مژدگانی، چُو انداختن«čow»: شایعه‌پردازی یا شایعه‌سازی کردن، گُرده«gorda»: کلیه، نَنو«nannu»: گهواره و غیره روبه‌رو می‌شویم که این واژه‌ها نه تنها در گویش لری بلکه در گویش‌های مختلف با معنای یکسان رایج هستند.

پناهی در جایی بزرگ شده بود که زمین و آسمانش برای او شعر بود. شعر محض همراه با اتفاقاتی که فقط در آنجا به وقوع می‌پیوست. این اتفاق‌ها برای او عجیب، مؤثر و جالب بود و به گفتهٔ خود او «بعد از مدتی دیدم مثل یک جاروبرقی همهٔ آن تصاویر و اتفاق‌های زندگی را در ذهنم جمع کرده‌ام و حالا در کارهای نیمه‌هنری که انجام می‌دهم، نشانه‌هایی شده‌اند که نمی‌گذارند یا نمی‌خواهند که از گذشته‌ام جدا شوم.»(پناهی، ۱۳۹۱ :۶۰). می‌توان گفت صاعقه‌هایی که از آسمان دژکوه (زادگاه پناهی) می‌گذشتند، طنین‌هایی که روزگار کودکی و نوجوانی در دلش افکنده شده بود، سرآغاز و مایهٔ فلسفه‌اش شدند.

۳. نتیجه‌گیری

در این پژوهش هنجارگریزی گویشی و برجسته‌سازی واژه‌های محلی در اشعار حسین پناهی مورد بررسی قرار گرفت. از نظر زبانی شعر پناهی بیشتر زبان ساده مطابق با قواعد زبان محاوره است، که در آن واژگان و اصطلاحات محلی، اقلیمی و گویش‌های عامیانه به وفور دیده می‌شود. پناهی شاعر تأثیرگذار و تأثیرپذیر قوم لر، از شگردها و تکنیک هنجارگریزی برای خلق شعر و جذاب کردن متن و مشتاق کردن مخاطب بهره گرفته است و یکی از عوامل روی آوردن او به هنجارگریزی، مسائل سیاسی و اجتماعی جامعه بوده است. حسین پناهی با هنجارگریزی گویشی در اشعارش تصاویری از خاطرات شیرین، به‌ویژه دوران کودکی و طبیعت و زندگی عشایری خود را به تصویر کشیده است. نتایج نشان می‌دهد که تعداد هنجارگریزی گویشی دراشعار وی، در دورهٔ ۱۳۶۷ تا ۱۳۷۳ در مقایسه با دورهٔ ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۳بیشتر است. در دورهٔ اول، هویت زندگی روستایی و عشایری شاعر به طور کامل در آثارش آشکار است و با یادآوری خاطرات دوران کودکی با حالت عاطفی، غم و دردی شیرین برای وی به ارمغان می‌آورد. بیشترین بسامد هنجارگریزی گویشی در مجموعهٔ «خروس‌ها و ساعت‌ها» (۲۲ مورد)

و «من و نازی» (۱۶ مورد) به دست آمد. در مجموعه آثار دورهٔ دوم، بیشترین بسامد در مجموعهٔ «بی‌بی یون» (بیش از ۱۳۰ مورد) و «نمی‌دانم‌ها» (۲۲ مورد) یافت شد. شاعر در این دوره، با هنجارگریزی لهجه‌ای (گویشی) با همان پس‌زمینه، مشکلات اجتماعی و عدالت‌خواهی و نوع نگرش خود به جهان را به رخ می‌کشد. در چند اثر آخر دوران زندگی پناهی نشانی از خاطرات گذشته نیست، گویا وی به جهانی وسیع‌تر پیوسته و دردی جهانی پیدا کرده است.

همچنین در این پژوهش مواردی از هنجارگریزی گویشی از قبیل واژه‌های بومی و اقلیمی، واژه‌های مشترک گویش زبانی و استفاده از واژه‌هایی مشترک با گویش‌های دیگر که در معانی متفاوت به کار رفته‌اند بررسی گردید. این موارد نشان می‌دهد که حسین پناهی در خلق آثارش بی‌تأثیر از این گویش‌ها نیز نبوده است.

منابع

- آتشی، منوچهر(۱۳۸۶). مجموعه اشعار. تهران :نگاه
- اسدیان، زهره، محمودی، مریم، و داوری، پریسا(۱۴۰۲). واژه‌ها و اصطلاحات کشاورزی سنّتی در دهاقان با تکیه بر کاشت گندم و جو. ادبیات و زبان‌های محلّی ایران زمین، ۱۳(۲). ۲۳-۱. doi:10.30495/IRLL.2023.1962408.1515
- برهان، محمدحسین بن خلف(۱۳۹۱). برهان قاطع. تصحیح محمد معین. تهران: امیرکبیر
- پناهی، حسین(۱۳۷۶ الف). من و نازی. تهران: دارینوش.
- پناهی، حسین(۱۳۷۶ ب). چیزی شبیه زندگی. تهران: الهام.
- پناهی، حسین(۱۳۷۶ج). دومرغابی در مه.تهران: دارینوش
- پناهی، حسین(۱۳۷۷). بی بی یون. تهران: الهام.
- پناهی، حسین(۱۳۸۴الف). خروس‌ها و ساعت‌ها. تهران: الهام
- پناهی، حسین(۱۳۸۴ ب). سال‌هاست که مرده‌ام. تهران: دارینوش.
- پناهی، حسین(۱۳۸۴ج). نمی‌دانم ها. تهران: دارینوش.
- پناهی، حسین(۱۳۸۴د). کابوس‌های روسی. تهران: دارینوش.
- پناهی، حسین(۱۳۸۹الف). سلام؛ خداحافظ. تهران: دارینوش.
- پناهی، حسین(۱۳۸۹ ب). به وقت گرینویچ. تهران: دارینوش.
- پناهی، حسین(۱۳۸۹ج). نامه‌هایی به آنا. تهران: دارینوش

- پناهی، حسین(۱۳۹۰). ستاره‌ها. تهران: دارینوش.
- پناهی، حسین(۱۳۹۱). افلاطون کنار بخاری. تهران : دارینوش.
- پناهی، حسین (۱۳۹۳). راه با رفیق. تهران: دارینوش.
- پناهی، حسین(۱۳۹۷). سرودی برای مادران. تهران: آناپنا
- حاذق نژاد، آرش (۱۳۹۱). تحلیل عناصر زبانی شعر حسین پناهی از دیدگاه سبک‌شناسی. فرهنگ و ادب، ۱۲، ۱۱۰-۸۵.
- حسن‌لی، کاووس(۱۳۸۳). گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران. تهران :ثالث.
- خواجات، بهزاد (۱۳۸۷). عوامل ایجاد ابهام در شعر معاصرفارسی. ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی. ۱۱(۴). ۹۷-۷۵.
- زرقانی، مهدی(۱۳۹۱). چشم‌انداز شعر معاصر ایران. تهران: ثالث
- سپهری، سهراب(۱۳۸۵). هشت کتاب. تهران: طهوری.
- سجودی، فرزان(۱۳۷۶). سبک‌شناسی شعر سپهری رویکردی زبان‌شناخت، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ، به راهنمایی کوروش صفوی، دانشگاه علامه طباطبایی تهران.
- شعیری، حمیدرضا(۱۳۹۱). مبانی معناشناسی نوین. تهران : سمت.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا(۱۳۸۵). موسیقی شعر. تهران: آگاه.
- صفوی، کوروش(۱۳۸۳). از زبان‌شناسی به ادبیات. تهران :سوره مهر.
- طاهری، اسفندیار(۱۳۹۱). گویش لری بویراحمدی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- عباسی، حسین(۱۳۷۸). سفرنامه باران. تهران: نشر روزگار
- معین، محمد(۱۳۷۵). فرهنگ فارسی. تهران: امیرکبیر.
- مقیمی، افضل(۱۳۷۳). بررسی گویش بویراحمد. شیراز: نوید.
- نیمایوشیج(۱۳۶۸). دربارهٔ شعر و شاعری. تدوین سیروس طاهباز. تهران : دفترهای زمانه.
- نیمایوشیج(۱۳۹۱). مجموعه کامل اشعار. سیروس طاهباز. تهران : نگاه.

فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلّی ایران‌زمین

(نشریهٔ علمی)

سال سیزدهم- شمارهٔ چهارم- زمستان ۱۴۰۲- شمارهٔ پیوسته ۴۲

بررسی برخی فرایندهای واجی در لهجهٔ مردم مزایجان در شهرستان بوانات (ص ۷۷- ۹۸)

محمود کمالی(نویسندهٔ مسئول)،[۱] علی‌اصغر غفوری[۲]

: 10.30495/irll.2023.1988280.1568

نوع مقاله: پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۳/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۵/۶

چکیده

این پژوهش به بررسی برخی فرایندهای واجی همانند تضعیف، تقویت، همگونی، ناهمگونی، قلب و ابدال در لهجهٔ مردم مزایجان بوانات می‌پردازد. در جمع‌آوری داده‌ها و اطلاعات این لهجه، به صورت میدانی از گویشوران بومی استفاده شده است. روش پژوهش نیز، کیفی و از نوع هم‌زمانی است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که همگونی پیش‌رو و پس‌رو؛ ناهمگونی‌های مختلف؛ قلب دور و نزدیک؛ فرایند تضعیف و انواع آن همانند ناسوده‌شدگی، واک‌داری، سایشی‌شدگی و حذف؛ تقویت و اضافه و انواع آن همانند پیش‌هشت، میان‌هشت و پس‌هشت؛ ابدال واکه‌ای و انواع آن و ابدال همخوان‌ها از فرایندهای پرکاربرد در گونهٔ مزایجانی است. همچنین در حالی که در این گونه و در موارد متعدد، زنجیره‌ای از فرایندها در یک واژه مشاهده می‌شود که باعث تغییر اساسی آن واژه می‌شود؛ برخی از فرایندهای واجی همانند حذف آغازین وجود ندارد. فرایند ابدال واکه‌ای نیز با وجود انواع مختلف و فراوانی بسیار بالای آن در این لهجه می‌تواند به عنوان شاخص مهم تشخیص لهجه به حساب آید.

کلمات کلیدی: لهجهٔ مزایجانی، تضعیف، تقویت، همگونی، ناهمگونی، قلب، ابدال.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

E-mail : kamali.mahmoud@gmail.com

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران.

E-mail : a_ghafouri@yu.ac.ir

An examination of certain phonological processes in the dialect of the people of Mazâyejân in the Bavânât County

Mahmoud Kamali [1]*
Ali Asghar Ghafouri [2]

Abstract

This research examines certain phonological processes such as weakening, strengthening, homogeneity, heterogeneity, metathesis, and substitution in the dialect of the people of Mazâijân in Bavânât. To collect data and information on this dialect, fieldwork was conducted with native speakers. The research method is qualitative and synchronic in nature. The findings indicate that anticipatory and retentive homogeneity, various heterogeneities, distant and proximal metathesis, weakening processes and their types such as disyllabification, epenthesis, fricativisation, and deletion; strengthening and adding processes and their types such as pre-insertion, mid-insertion, and post-insertion; vowel substitution and its various forms, along with consonant substitution, are prevalent processes in the Mazâijân variant. Moreover, while in this variant and in multiple instances, a chain of processes is observed within a single word that leads to a fundamental alteration of that word, certain phonological processes such as initial deletion are not present. The vowel substitution process, despite its various types and high frequency in this dialect, can be regarded as an important indicator for distinguishing the dialect.

Keywords: Mazâijâni dialect, weakening, strengthening, homogeneity, heterogeneity, metathesis, substitution.

[1] . Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Payame Noor University, Tehran, Iran. *(corresponding author)**
Email: kamali.mahmoud@gmail.com.
[2]. Assistant Professor of Persian literature and language Department, Yasuj University, Yasuj, Iran. E-mail: a_ghafouri@yu.ac.ir

Received: 9/ Jun/2023 Accepted: 28/Jul/2023

۱. مقدمه

شهر مزایجان در شهرستان بوانات و در شمال شرقی استان فارس قرار دارد. مردم این شهر به زبان فارسی سخن می‌گویند و با توجه به اینکه از زمان‌های دور در این منطقه ساکن بوده‌اند، واژه‌های بسیاری از دوران باستان و به‌ویژه زبان پهلوی در زبان آن‌ها وجود دارد که بررسی آن مجالی دیگر می‌طلبد. برای آشنایی با قدمت منطقه و تاریخ آن که در تغییرات زبان منطقه بی‌تأثیر نیست، به قسمتی از پژوهش خانی پور و همکاران (۱٤۰۰) اشاره می شود. «طی بررسی‌های صورت‌گرفته مشخص گردید قدیم‌ترین استقرار مربوط به نیمهٔ دوم هزارهٔ هفتم پیش از میلاد است... از دورهٔ هخامنشی تا به امروز استقرارهای مختلفی در این منطقه شناسایی شده است که سه عامل رودخانه، زمین‌های حاصل‌خیز و شیب، از عوامل تأثیرگذار در شکل‌گیری استقرارها بوده‌اند. این آثار را به لحاظ ماهیت و ریخت‌شناسی کلی می‌توان به تپه و محوطه، ماندگاه‌ها، بنا، قلعه، پل‌ها، گورستان (قبور سنگی دوران تاریخی و قبور دوران اسلامی) معادن و محوطه‌های سرباره، آسیاب و نقوش صخره‌ای تقسیم کرد» (خانی پور و همکاران، ۱٤۰۰: ۷).

همان‌طور که یول می‌گوید: «همهٔ ما با لهجه سخن می‌گوییم. این افسانه است که برخی گویندگان زبان لهجه دارند و برخی ندارند. ما ممکن است احساس کنیم که برخی گویندگان، لهجهٔ مشخص و آشکاری دارند و برخی دیگر لهجهٔ کمتر و نامحسوس‌تری دارند؛ اما همهٔ گویندگان زبان لهجه دارند» (Yule, 2006: 195). ما در اینجا از واژهٔ «لهجه» به جای «گویش» استفاده می‌کنیم. نخست به این دلیل که «از نظر فنی، واژهٔ لهجه محدود به توصیف جنبه‌های تلفظی است... و با گویش که برای توصیف جنبه‌های دستوری، واژگانی و همچنین جنبه‌های تلفظی به کار می‌رود، تفاوت دارد» (Yule, 2006: 195). دلیل دوم اینکه «لهجه، گونه‌ای است از یک زبان که با لهجه‌های دیگر آن زبان هستهٔ ارتباطی مشترک دارد ولی گویش‌های یک کشور با یکدیگر و با زبان رسمی هستهٔ ارتباطی مشترک ندارند؛ یعنی سخن‌گویان آن جز در موارد حاشیه‌ای، بدون آموزش، سخن یکدیگر را نمی‌فهمند» (باطنی، ۱۳۷٤: ۲۸). روچ هم در تعریف لهجه (accent) و گویش (dialect) چنین می‌گوید: «زبان‌ها لهجه‌های گوناگون دارند: آن‌ها به طور متفاوتی به وسیلهٔ مردمی از حوزه‌های جغرافیایی گوناگون، از طبقه‌های اجتماعی مختلف، با سن و تحصیلات متفاوت تلفظ می‌شوند. واژهٔ لهجه اغلب با گویش اشتباه گرفته می‌شود. ما واژهٔ گویش را به معنای گونه‌ای از زبان به کار می‌بریم که نه تنها در تلفظ بلکه در واژگان، دستور زبان و ترتیب واژگان نیز تفاوت دارد. از سوی دیگر، تفاوت لهجه تنها در تلفظ است» (Roach, 2009: 3). با توجه به این تعریف، از آنجایی که لهجهٔ مردم مزایجان تفاوت چندانی از نظر دستور زبان و واژگان با زبان رسمی معیار ندارد و بیشتر در تلفظ اختلاف دارد، در این پژوهش

اصطلاح «لهجهٔ مزایجانی» را به کار می بریم که با وجود تلفظ متفاوت برخی واژگان، برای دیگر فارسی‌زبانان قابل فهم است.

«آواها و واج‌های هر زبان به دلیل عوامل گوناگون و نیز اصل اقتصاد زبانی و قانون کم‌کوشی و آسان‌گویی به شکل‌های مختلف دچار تحول، سایش و فرسایش می‌شوند. دگرگونی‌های صامت‌ها (همخوان‌ها) و مصوّت‌ها (واکه‌ها) در همهٔ دوره‌های زبان فارسی دیده می‌شود؛ در دوران کنونی نیز مصوّت‌ها و صامت‌های بسیاری به شکل ابدال، کاهش، افزایش، همگونی، ناهمگونی و غیره تغییر کرده‌اند» (مشکوةالدینی، ١٣٨٤: ٧٨-٦١). در لهجهٔ مردم مزایجان هم تغییرات متنوعی از فرایندهای واجی وجود دارد که در این پژوهش به آن‌ها پرداخته می‌شود.

۱-۱. روش پژوهش

این پژوهش از نوع هم‌زمانی است. با توجه به اینکه هیچ کتاب علمی دربارهٔ این لهجه وجود نداشت، برای گردآوری داده‌ها، از بیان مستقیم گویشوران بومی با سن‌های مختلف (بیشتر سی تا هفتاد سال) استفاده شد. پس از جمع آوری داده‌ها، واژه‌هایی که فرایندهای واجی در آن‌ها مشاهده شد، به روش کیفی بررسی و تحلیل شدند.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ گویش‌ها و لهجه‌های استان فارس و بررسی فرایندهای واجی آنان، پژوهش‌های خوبی انجام شده است که می‌توان به چند مورد اشاره کرد:

«بررسی واج شناختی گویش آباده‌ای» از امیری و زارعی (۱۳۹۳) که در این پژوهش، پرسش‌های دربارهٔ همخوان‌ها و واکه‌های موجود در گویش آباده‌ای و فرایندهای واجی و ساختمان هجا مطرح و پاسخ داده شده است. «بررسی برخی فرایندهای واجی در گویش دارابی» از رشیدی و رهسپار(۱۳۹۵) که به توصیف و تحلیل برخی از مهم‌ترین فرایندهای واجی در شهرستان داراب در چارچوب واج شناسی خودواحد می‌پردازد. «بررسی مقایسه‌ای فرایند همگونی در گونه‌های زبانی استان فارس» از منصف و زعفرانلو کامبوزیا و گلفام (١٣٩٦) که به بررسی فرایند همگونی در همخوان‌های پانزده گونهٔ زبانی استان فارس از جمله شیرازی، شورابی، کازرونی، دوانی، عبدویی، ممسنی، پاپونی، ریچی، بیروکانی، دادنجانی، مهبودی، زاخرویهای، قلاتی، لاری و خنجی در چارچوب واج‌شناسی زایشی می‌پردازد. «بررسی و تحلیل فرایندهای واجی گویش کوهمره سرخی» از رنجبر (۱۳۹۹) و موارد متعدد دیگر که دربارهٔ گویش‌ها و لهجه‌های استان فارس انجام شده است. اما دربارهٔ لهجهٔ مردم مزایجان بوانات تاکنون هیچ کتاب یا مقاله‌ای که به بررسی و تحلیل این لهجه بپردازد نوشته نشده است.

بر این اساس، پژوهش اخیر به بررسی فرایندهای واجی در لهجهٔ مزایجانی می‌پردازد و تفاوت‌های آن با فارسی معیار را نشان می‌دهد (منظور از فارسی معیار، فارسی گویندگان خبر صدا و سیمای ایران است) و تلاش می کند که به این پرسش‌ها پاسخ دهد: چه فرایندهای واجی در این لهجه دیده می‌شود؟ کدام فرایند وجود ندارد؟ پرکاربردترین آن‌ها کدامند؟ آیا در یک واژه تنها یک فرایند به کار رفته است یا زنجیره‌ای از آن‌ها دیده می شود؟ و این فرایندها تا چه حد در واژه تغییر ایجاد کرده‌اند؟

۲. بحث و بررسی

۲-۱. فرایندهای واجی

«به تأثیرگذاری و تأثیرپذیری‌های آوایی و تظاهرات ناشی از آن فرایندهای واجی گفته می‌شود» (مشکوةالدینی، ۱۳۸۵: ۱۳۰). این تغییرات آوایی به مرور زمان در زبان ایجاد می شود و در زبان‌ها و گویش های مختلف قابل مشاهده است. در اینجا به فرایندهای پرکاربرد در لهجهٔ مزایجانی پرداخته می‌شود.

۲-۱-۱. همگونی (assimilation)

رایج‌ترین فرایند واج‌شناختی در زبان، همگونی است که در آن دو واج، با گرفتن مقداری از ویژگی یا ویژگی‌های واج نزدیک و کنار خود، همانندتر می‌شوند.(Odden, 2013: 208) همگونی دو نوع است: همگونی پیش‌رو و پس‌رو.

همگونی پیش‌رو: «در همگونی پیش‌رو از دو همخوان هم‌نشین، آن یکی که جایگاه نخستین را اشغال کرده است، ثابت و بدون تغییر می‌ماند و هم‌خوانی که در جایگاه دوم قرار دارد، دست‌خوش همگونی می‌شود» (حق شناس، ۱۳۷۸: ۱۵۲).

از نمونه‌های رایج این فرایند در لهجهٔ مزایجانی ، زمانی است که همخوان /t/ پس از همخوان /s/ قرار می‌گیرد و حالت انسدادی خود را از دست می‌دهد و ویژگی سایشی را از همخوان کنارین پیش از خود به دست می‌آورد و تبدیل به /s/ می‌شود:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
شکسته	ŝekesse
نشاسته	nešasse
پسته	pesse

نمونهٔ دیگری که در آن، همخوان انسدادی به همخوان سایشی تبدیل می‌شود، تبدیل همخوان /d/ به /z/ است که در مثال‌های زیر دیده می‌شود:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
یازده	yazze
دوازده	davazze
سیزده	sizze

می‌توان گفت که علت تبدیل در هر دو نمونه، آسانی تلفظ سایشی‌ها نسبت به انسدادی‌هاست. نمونهٔ دیگر همگونی پیش‌رو، همانندشدن همخوان /k/ با همخوان پیش از خود از نظر واک است:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
بانک	bāng

که در اینجا /k/ بی واک به /g/ تبدیل شده است که همانند /n/ پیش از خود واک‌دار است.

همگونی پس‌رو زمانی رخ می‌دهد «که یک آوا بر آوای پیشین خود که هم در واژه و هم در خوانش زودتر می‌آید، تأثیر بگذارد» (Koch, 2019: 72).

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
سقف	saxf

در این مثالِ لهجهٔ مزایجانی، واج انسدادی و واک‌دار /q/ تحت تأثیر واج سایشی و بی‌واک پس از خود /f/، واک خود را از دست داده و به واج سایشی و بی‌واک /x/ تبدیل شده است.

۲-۱-۲. ناهمگونی (dissimilation)

«ناهمگونی، در برابر همگونی، تغییری است که در آن، آواها کمتر به هم شبیه می‌شوند. همگونی، بسیار رایج‌تر از ناهمگونی است. همگونی در کل زبان معمولاً باقاعده است، گرچه گاهی نیز بی قاعده است.

ناهمگونی بسیار کمتر است و معمولاً بی‌قاعده است، گرچه ناهمگونی هم می تواند باقاعده باشد» (Campbell, 2020: 28).

از پرکاربردترین ناهمگونی‌ها در لهجهٔ مزایجانی، ناهمگونی همخوان لثوی خیشومی /n/ با همخوان لثوی سایشی /z/ است که به همخوان دولبی خیشومی /m/ تبدیل می‌شود. در اینجا این فرایند در کنار ابدال /ā/ به /u/ و حذف /d/ دیده می‌شود:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
پانزده	pumze
شانزده	šumze

نمونهٔ دیگر، ناهمگونی همخوان لثوی خیشومی /n/ با همخوان لثوی سایشی /s/ و تبدیل آن به همخوان دولبی خیشومی /m/ است:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
شانس	šāms

در نمونهٔ زیر، ناهمگونی همخوان دندانی انسدادی واک‌دار /d/ با همخوان ملازی انسدادی واکدار /q/ و تبدیل آن به همخوان دندانی انسدادی بی‌واک /t/ مشاهده می‌شود:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
چارقد	čārqat

۲-۱-۳. قلب (metathesis)

«یکی از جالب‌ترین فرایندهای آوایی وقتی صورت می‌گیرد که ما دو همخوان نزدیک هم را پس‌وپیش می‌کنیم. این نوع جابه‌جایی‌ها را قلب می‌نامیم» (صفوی، ۱۳۹۱: ۱۱۳). صفوی در ادامهٔ این تعریف می‌نویسد که شاید تصور شود که فقط افراد بی‌سواد این فرایند را به کار می‌برند، اما این طور نیست و واژهٔ «برف»

را به عنوان نمونه می‌آورد که امروزه شکل درست واژه می‌دانیم اما در اصل قلب واژهٔ «vafr» است(نک. همان). هنریش هوک نیز در مقاله‌ای با عنوان «قلب واجی منظم» (regular metathesis) افزون بر این واژه، نمونهٔ دیگری را در زبان فارسی ارائه می‌کند که امروزه شکل قلب‌شدهٔ آن به کار می‌رود و آن «surx» است که در اصل «suxra» بوده است. (Hock, 1985: 435). البته احمدخانی و همکاران در پژوهشی دربارهٔ فرایند قلب در زبان فارسی، میزان تحصیلات را در به‌کارگیری این فرایند بسیار مؤثر می‌دانند: «پارامتر تحصیلات نشان داد که افراد کم‌سواد و بی‌سواد به‌طور معناداری بیش از افراد باسواد از این فرایند استفاده می‌کنند. همان‌گونه که اشاره کردیم، علت این امر این است که افراد بی‌سواد که کمتر تحت‌تأثیر قراردادهای زبانی، به‌ویژه قراردادهای نوشتاری هستند، بیشتر از افراد تحصیل‌کرده از اصول ذاتی‌جهانی واجی زبانی تبعیت می‌کنند» (احمدخانی و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۳).

در دانش‌نامهٔ زبان‌شناسی از دو نوع قلب نام برده می‌شود و برای هر کدام نمونه‌هایی آمده است: اولی قلب نزدیک (adjacent metathesis) است که در آن دو همخوان کنار هم، جای خود را با یکدیگر عوض می‌کنند؛ همانند:

foliage → foilage

نوع دوم، قلب دور (nonadjacent metathesis) است که همخوان‌هایی که جای خود را با یکدیگر عوض می‌کنند، از هم فاصله دارند و واژه‌هایی را به عنوان نمونه می‌آورد که وقتی از زبان لاتین به اسپانیایی وارد شده‌اند، دچار این نوع قلب شده‌اند؛ همانند:

parabola → palabra

(Strazny, 2011:678-679)

قلب واژهٔ «کنار» با «کران» در زبان فارسی نیز از همین نوع است. در لهجهٔ مزایجانی هر دو نوع قلب وجود دارد. در نمونه‌های زیر قلب نزدیک دیده می‌شود:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
توبره	torbe
اخگر (در این واژه حذف و افزایش هم وجود دارد)	xorg
قفل	qolf

در مثال‌های زیر، قلب دور وجود دارد که با فاصلهٔ یک حرف رخ داده است:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
رمل	lmr
دلو	dul

در واژهٔ «دلو»، فرایند قلب باعث تغییر تلفظ /v/ نیز شده است. به نحوی که در اصل واژه، تلفظ به صورت /v/ است و در واژهٔ قلب‌شده به صورت /u/ در آمده است.

۲-۱-٤. تضعیف (lenition)

تضعیف، فرایند خاصی نیست بلکه فرایندهای مختلف واجی را در بر می‌گیرد که هر کدام ویژگی خاص خود را دارد. تراسک آن را این گونه تعریف می‌کند: «هر فرایند واجی که در آن یک همخوان یا دچار انسداد کمتر و یا واک‌دار می شود» (Trask, 2006: 201). در اینجا چند نوع از تضعیف را که در لهجهٔ مزایجانی به آن برخوردیم، بررسی می‌کنیم.

۲-۱-٤-۱. ناسوده‌شدگی (approximantization)

یکی از پرکاربردترین تضعیف‌ها در این لهجه، ناسوده‌شدگی همخوان انسدادی /b/ و تبدیل آن به همخوان ناسودهٔ /w/ است که بر اساس شیوهٔ تولید آن است. نمونهٔ این مورد تبدیل توالی /ab/ به توالی /ow/ است:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
شبدر	šowdar
سبز	sowz

نمونه‌های قابل ذکر دیگر برای این مورد تبدیل توالی /āb/ به توالی /ow/ است:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
آب	ow
آسیاب	āssiow
خواب	xow
آفتاب	aftow
تابه	towe

نمونهٔ دیگر ناسودگی همخوان /f/ و تبدیل آن به /w/ است که در تبدیل توالی /af/ به /ow/ دیده می‌شود:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
افسار	owsār
درفش	derowsh

۲-۱-٤-۲. واک‌داری (voicing)

در این فرایند، تضعیف با واک‌دار شدن همخوان بی‌واک در میانه یا پایان واژه صورت می‌پذیرد:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
شاپرک	šowparu

۲-۱-٤-۳. سایشی‌شدگی (spirantization)

«سایشی‌شدگی نوعی فرایند تضعیف است که در آن، همخوان‌های انسدادی به همخوان سایشی تبدیل می‌شوند» (رزمدیده و کرد زعفرانلو، ۱۳۹۲: ۱۰۸).

تبدیل همخوان انسدادی /d/ به همخوان سایشی /š/ و ساکن‌شدن آن:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
بدن	bašn

۲-۱-٤-٤. حذف (deletions)

«مرحلهٔ پایانی در هر تضعیفی، حذف است: البته این بدان معنا نیست که همهٔ حذف‌ها نتیجهٔ تضعیف است»(lass, 2010: 159). این فرایند «حذف یک یا چند آوا (همانند واکه، واج و هجا) در یک واژه یا عبارت است» (Harmon&Holman, 2010: 512). «این بافت خاص می‌تواند در یک واژهٔ بسیط وجود داشته باشد یا در اثر یک فرایند ساخت‌واژی همچون ترکیب یا وندافزایی ایجاد شود»(کرد زعفرانلو کامبوزیا، ۱۳۹۸: ۱).

حذف بر سه گونه است:حذف آغازین (aphaeresis): که در آغاز واژه رخ می‌دهد و موردی در این لهجه یافت نشد. حذف میانی (syncope): که در میانهٔ واژه رخ می‌دهد و در این لهجه بیشتر به صورت حذف همخوان است و در مواردی حذف هجا نیز دیده می‌شود:

فرایند صورت گرفته	فارسی	لهجهٔ مزایجانی
حذف همخوان چاکنایی سایشی /h/ در فعل امر	بِهل	bel
حذف همخوان چاکنایی سایشی /h/ در فعل نهی	نَهِل	nal

این دو فعل در فارسی معیار امروز به صورت «بگذار و نگذار» تلفظ می شود.

فرایند صورت گرفته	فارسی	لهجهٔ مزایجانی
حذف همخوان دندانی انسدادی /d/ در اسم	رودخانه	ruxune
حذف همخوان و هجای میانی در فعل	می‌گذاشتی	mešti
حذف هجای میانی /dā/ در فعل	برداشته‌اند	vaštan

«گاه چندین فرایند آوایی، یکی پس از دیگری روی یک زنجیره عمل می‌کنند و شکلی را پدید می‌آورند که با شکل اولیهٔ زنجیره تفاوت بارزی دارد»(صفوی، ۱۳۹۱: ۱۱٤). در موارد ذکرشده، چندین فرایند آوایی رخ داده است؛ مثلاً در نمونهٔ زیر، فرایندهای دیگری همچون ابدال /b/ به /v/ ، حذف میانی /r/ و حذف پایانی همخوان های /h/، /ā/ و /d/ هم دیده می‌شود:

برداشته اند ← ورداشته اند ← وشتن.

حذف پایانی (apocope) : که در پایان واژه رخ می‌دهد و در لهجهٔ مزایجانی پرکاربرد است:

فرایند صورت گرفته	فارسی	لهجهٔ مزایجانی
حذف همخوان دندانی انسدادی /t/	دست	das
حذف همخوان دندانی انسدادی /d/	کلید	kili

در واژهٔ «کلید»، ابدال نیز رخ داده است: پس از /k/ واکهٔ میانه /e/ به واکهٔ افراشتهٔ /i/ تبدیل شده استY یعنی افراشتگی هم صورت گرفته است.

فرایند صورت گرفته	فارسی	لهجهٔ مزایجانی
حذف همخوان لثوی‌کامی سایشی /š/	مرزنگوش	mārzangu
حذف همخوان لثوی سایشی /z/	امروز	emru
حذف همخوان لثوی سایشی /z/	هنوز	hani

۲-۱-۵. تقویت (fortition)

«فرایندی که درجهٔ قدرت یک آوا را بالاتر می‌برد، تقویت خوانده می‌شود. این تغییرات شامل انسدادی شدن سایشی‌ها، بی واک‌شدن انسدادی‌های واک‌دار و تبدیل‌شدن واج‌های غلتان به سایشی و حتی انسایشی می‌شود»(Nathan, 2008: 75).

در نمونهٔ زیر، بی‌واک‌شدن همخوان انسدادی واک‌دار /d/ و تبدیل آن به همخوان انسدادی بی‌واک /t/ دیده می‌شود:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
لگد	laqat

با اینکه واک‌دارشدگی از موارد تضعیف شمرده می‌شود، واک‌دارشدگی همخوان گرفته در آغاز واژه را می‌توان از موارد تقویت به حساب آورد. «برخی پژوهشگران برای دسته‌بندی این فرایند در زمرهٔ فرایندهای تضعیف یا تقویت با توجه به نوع همخوان تمایز قائل می‌شوند؛ برای نمونه، لوشوتسکی واک‌دارشدگی همخوان‌های گرفته یا غیر رسا را در زمرهٔ تقویت قرار داده است» (ثباتی و افشار، ۱۳۹۵: ۲۰)؛ همانند نمونهٔ زیر:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
کلاغ	qolāq

که همخوان گرفته و بی‌واک /k/ در آغاز واژه واک‌دار شده و به /q/ تبدیل شده است.

۲-۱-۵-۱. اضافه (addition)

فرایندی پرکاربرد است که در مقابل حذف قرار می‌گیرد و آن افزودن همخوان یا هجا به واژه است و بر اساس محل افزوده‌شدن همخوان یا هجا، سه نوع مختلف دارد: «اضافه به آغاز واژه را «پیش‌هِشت» (prosthesis)، به میانهٔ واژه را «میان‌هِشت» (epenthesis) و به آخر واژه را «پس‌هِشت» (paragoge) می‌گویند» (Marmaduke Hewitt & Beach, 1889:663).

نمونه‌های پیش‌هشت: واژه‌هایی در لهجهٔ مردم مزایجان وجود دارد که شاید بتوان آن‌ها را در برابر فارسی معیار امروز، نمونه‌های فرایند پیش‌هشت دانست؛ اما اگر به ریشهٔ پهلوی آن‌ها رجوع کنیم، می‌توانیم بگوییم که این فارسی معیار امروزی است که دچار حذف آغازین شده است. به هر حال از آنجا که روش این پژوهش هم‌زمانی است، نمونه‌های زیر برای فرایند پیش‌هشت ارائه می شود:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
شکستن	eškessan

شمردن	ošmordan
شناختن	ošnaxtan
شنیدن	ošnoftan

نمونه‌های میان‌هشت:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
خیس	xilis
کرک	korik

نمونه‌های پس‌هشت:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
مو	mud
گره	gerend
ریواس	ruāsk

در واژهٔ «ریواس»، واکهٔ بلند /i/ به واکهٔ بلند /u/ تبدیل و همخوان /k/ به پایان واژه افزوده شده است.

۲-۱-٦. ابدال (substitution)

ابدال «تبدیل یک همخوان به همخوانی است که یا ساده‌تر تولید می‌شود و یا وضوح بیشتری در درک پدید می‌آورد» (صفوی،۱۳۹۱: ۱۱۳). مهم‌ترین ابدال‌های لهجهٔ مزایجانی به شرح زیر است:

۲-۱-٦-۱. ابدال واکه (vowel substitution)

کوتاه‌شدگی واکه‌ای (vowel reduction) فرایندی است که در آن واکه‌های بلند به واکه‌های کوتاه تبدیل می‌شوند. بسامد این فرایند همانند زبان فارسی معیار، در لهجهٔ مزایجانی بالاست.

۱)تبدیل واکهٔ بلند /ā/ به واکهٔ کوتاه /a/

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
قاشق	qašoq
دولاخ	dulax
قاتق	qatoq
ملاقه	malaqe

۲)تبدیل واکهٔ بلند /i/ به واکهٔ کوتاه /e/

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
ریخته	rexte
بیخته	bexte
ریسمان	resmun

در واژهٔ «ریسمان»، تبدیل واکهٔ بلند /ā/ به واکهٔ بلند /u/ نیز وجود دارد.

۳) تبدیل واکهٔ بلند /u/ به واکهٔ کوتاه /o/

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
قورباغه	qorbaqe

در این واژه، تبدیل واکهٔ بلند /ā/ به واکهٔ کوتاه /a/ نیز وجود دارد.

٤)تبدیل واکهٔ بلند /ā/ به واکهٔ کوتاه /o/

فراوانی این نوع ابدال در لهجهٔ مزایجانی بسیار زیاد است.

در آغاز واژه:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
آلبالو (در میان واژه هم انجام شده است)	olbolu
آتش	otiš
آدم	odam
بانگ	bong

در میان واژه:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
تاول	towol
وادار	vodār
بافه	bofe

در پایان واژه:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
شوربا	šurbo

در پایان هجا:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
کاکا	koko

نوع دیگر ابدال واکه‌ای، تبدیل واکه‌های بلند به یکدیگر است:

۱)تبدیل واکهٔ بلند /ā/ به واکهٔ بلند /u/ (افراشته به افراشته)

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
زانو	zuni

در پایان این واژه ابدال واکهٔ بلند /u/ به واکهٔ بلند /i/ هم صورت پذیرفته است.

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
بام	bun

در پایان این واژه ابدال همخوان /م/ به /ن/ هم انجام شده است.

۲)تبدیل واکهٔ بلند /u/ به واکهٔ بلند /i/ (پیشین شدگی)

این نوع ابدال در لهجهٔ مزایجانی فقط در میانه و پایان واژه به کار رفته است. نمونه‌های میانهٔ واژه:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
بود	bid
دود	did
توت	tit
کوچه	kiče
فوت	fit
زود	zid
سوزن	sizan

پوک	pik
توله	tile
تنور	tanir
جوجه	jije
سوراخ	silāx

در واژهٔ «سوراخ»، ابدال همخوان لثوی لرزشی /r/ به لثوی کناری /l/ نیز صورت گرفته است.همان‌طور که در مثال‌ها دیده می شود، فراوانی این نوع ابدال بسیار زیاد است.

نمونه‌های پایان واژه:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
کدو	kodi
گلو	goli

در دو نمونهٔ بالا، واکهٔ کوتاه /a/ نیز به /o/ تبدیل شده است.

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
شفتالو	ŝoftoli
زردآلو	zardoli

در این دو نمونه، واکهٔ بلند /ā/ نیز به واکهٔ کوتاه /o/ تبدیل شده است.

۲-۱-٦-۲. ابدال همخوان (Consonant Substitution)

ابدال همخوان /r/ به همخوان /l/ که در بیشتر لهجه‌های دیگر هم دیده می‌شود:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
دیوار	divāl
برگ	balg
سرفه	solfe

ابدال همخوان‌های /y/ و /b/ به /q/ پس از واکهٔ بلند /u/:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
جوی	juq
چوب	čuq

ابدال همخوان کامی ناسوده /y/ به نرم‌کامی انسدادی /g/:

فارسی معیار	لهجهٔ مزایجانی
گریه	gerge

۳. نتیجه‌گیری

از لهجه‌های زبان فارسی که تا حد زیادی اصالت خود را حفظ کرده، لهجهٔ مردم مزایجان در شهرستان بوانات در شمال استان فارس است. با توجه به اینکه این منطقه، در زمان‌های گذشته به خاطر سرسبزی و وفور نعمت، منطقه‌ای مهاجرپذیر بوده و از شهرهای مختلف مثل کرمان و یزد به آن مهاجرت کرده‌اند و ارتباط نزدیکی نیز با شهر شیراز داشته است، تنوع واژگانی قابل توجهی دارد که خود می‌تواند به صورت جداگانه مورد پژوهش قرار بگیرد. در این مقاله به طور خاص، برخی فرایندهای واجی در این لهجه بررسی و نتایج زیر به دست آمد:

همگونی پیش‌رو، بسیار بیشتر از همگونی پس‌رو مشاهده شد. به‌ویژه همگونی همخوان انسدادی /t/ و تبدیل آن به همخوان سایشی /s/ که می‌توان علت تبدیل آن را آسانی تلفظ سایشی‌ها نسبت به انسدادی‌ها دانست.

فرایند ناهمگونی به نسبت همگونی کمتر است و بیشتر ناهمگونی‌ها، ناهمگونی همخوان لثوی خیشومی /n/ با همخوان‌های لثوی سایشی /z/ و /s/ و تبدیل آن به همخوان دولبی خیشومی /m/ است. در رابطه با فرایند قلب نیز گرایش به کم‌کوشی و آسانی تلفظ واژگان از دلایل مهم به کار رفتن آن است؛ به نحوی که در هر دو نوع قلب، این امر کاملاً آشکار است، همان‌طور که در واژه «خُرگ» به جای «اخگر» دیده می‌شود.

از فرایندهای تضعیف، ناسوده‌شدگی، نسبت به واک‌داری و سایشی‌شدگی، فراوانی بیشتری دارد؛ به‌ویژه ناسوده‌شدگی همخوان انسدادی /b/ و تبدیل آن به همخوان ناسودهٔ /w/. در مورد فرایند حذف نیز که به عنوان مرحلهٔ نهایی تضعیف بررسی شد، دو نوع آن؛ یعنی حذف میانی و حذف پایانی بسیار پرکاربرد است اما نمونه‌ای برای حذف آغازین یافت نشد.

در مورد فرایند اضافه که به عنوان نوعی فرایند تقویت بررسی شد، یافته‌ها نشان داد که فرایند میان‌هشت و پس‌هشت از فرایندهای پرکاربرد هستند اما فرایند پیش‌هشت بیشتر در واژه‌هایی دیده می‌شود که شکل پهلوی خود را در لهجهٔ مزایجانی حفظ کرده‌اند و در مقایسه، زبان فارسی معیار آن همخوان‌ها را حذف کرده است؛ همانند eškessan.

دربارهٔ فرایند ابدال نیز یافته نشان می‌دهد که هر دو نوع ابدال؛ یعنی واکه‌ای و همخوان وجود دارد اما بسامد ابدال واکه‌ای بسیار بالاست و می‌توان آن را از شاخص‌ترین ویژگی‌های این لهجه به حساب آورد، به‌ویژه تبدیل واکهٔ بلند /ā/ به واکهٔ کوتاه /o/ و تبدیل واکهٔ بلند /u/ به واکهٔ بلند /i/.

منابع

- احمدخانی، محمدرضا، کرد زعفرانلو کامبوزیا، عالیه، و حاجی حسنلو، لیلا (۱۳۹۵). واج‌شناسی اجتماعی: بررسی موردی قلب واجی در زبان فارسی. جستارهای زبانی، ۷(٤)، ۳۷-۲۱.

- امیری، عاطفه، و زارعی، مریم (۱۳۹۲). بررسی واج‌شناختی گویش آباده‌ای. ادبیات و زبان‌های محلی ایران‌زمین، ٤(۱)، ۲۸-۱. Dor: 20.1001.1.2345217.1393.4.1.1.5

- باطنی، محمدرضا(۱۳۷٤). مسائل زبان‌شناسی نوین. تهران: نقش جهان

- ثباتی، الهام، و افشار، طاهره(۱۳۹۵). فرایندهای واجی تقویت در گونه‌های کردی ایلامی. مطالعات زبان‌ها و گویش‌های غرب ایران، ۳(۴)، ۳٤-۱۷. Doi: 10.22126/JLW.2016.1238

- حق‌شناس، علی محمد (۱۳۷۸). آواشناسی (فونتیک). تهران: آگاه

- خانی پور، مرتضی و همکاران(۱٤۰۰). بررسی‌های باستان‌شناسی بخش مرکزی و مزایجان شهرستان بوانات. پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران،۱۱(۱)، ۲۵-۷. Doi: 10.22084/NBSH.2019.17319.1812

- رزمدیده، پریا، و کرد زعفرانلو کامبوزیا، عالیه (۱۳۹۲). مقایسهٔ فرایند سایشی‌شدگی در گونه‌های زبانی استان کرمان. پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی، ۳(٦)، ۱۲۱-۱۰۵.

- رشیدی، ناصر، و رهسپار، فرخنده(۱۳۹۵). بررسی برخی فرایندهای واجی در گویش دارابی. ادبیات و زبان‌های محلی ایران‌زمین، ٦(۱)، ٥٤-٤۱. Dor: 20.1001.1.2345217.1395.6.1.3.1

- رنجبر،حسن (۱۳۹۹). بررسی و تحلیل فرایندهای واجی گویش کوهمره سرخی. مطالعات نقد ادبی و زبانی، ٤(۳)، ۵۸-۳۰.

- صفوی،کوروش (۱۳۹۱). آشنایی با زبان شناسی در مطالعات ادبی. تهران: نشر علمی.

- کرد زعفرانلو کامبوزیا، عالیه، تاج‌آبادی، فرزانه، و فیروزیان پوراصفهانی، آیلین(۱۳۹۸). فرایند حذف در زبان فارسی. زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان، ۱۱(۱)، ۳۸-۱.

- مشکوةالدینی، مهدی (۱۳۸٤). توصیف و آموزش زبان فارسی. مشهد: دانشگاه فردوسی

- مشکوةالدینی، مهدی (۱۳۸۵). ساخت آوایی زبان. مشهد: دانشگاه فردوسی

- منصف، ماهرخ، کرد زعفرانلو کامبوزیا، عالیه، و گلفام، ارسلان (۱۳۹٦). بررسی مقایسه‌ای فرایند همگونی در گونه‌های زبانی استان فارس. ادبیات و زبان‌های محلی ایران‌زمین، ۳(۳)، ۱۳۵-۱۱۵. Dor: 20.1001.1.2345217.1396.7.3.6.5

- Campbell, L. (2020). *Historical Linguistics*, Cambridge: The MIT press.

- Hock, H. H. (1985). Regular metathesis. *Linguistics*. (23). 529-546.

- Harmon,W. & Holman, H. (2010). *A Handbook to Literature*, London: Pearson.

- Koch, C. (2019). *Clinical Management of speech sounds disorders: a case-based approach*, Burlington: Jones & Bartlett Learning.

- Lass, R., Anderson, J., & Malcom, J. (2010). *Old English Phonology*, New York: Cambridge University Press.

- Marmaduke Hewitt, H. & Beach, G. (1889). *A Manual of our mother tongue*, London: Joseph Hughes.

- Nathan, G. (2008). *Phonology: A Cognitive Grammar Introduction*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

- Odden, D. (2013). *Introducing Phonology*, New York: Cambridge University Press.

- Roach, P. (2009). *English Phonetics and Phonology*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Strazny , P. (2011). *Encyclopedia of Linguistics*. *Vol. 1&2, A–Z.* New York: Fitzroy Dearborn. pp.678- 679.

- Trask, R.L. (2006). *A Dictionary of Phonetics and phonology*, London &New York: Routledge.

- Yule, G. (2006). *The Study of Language*, New York: Cambridge University Press.

فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلّی ایران‌زمین

(نشریهٔ علمی)

سال سیزدهم- شمارهٔ چهارم- زمستان ۱۴۰۲- شمارهٔ پیوسته ۴۲

تحلیل و بررسی ساختار و مفهوم گویش‌های محلی منطقهٔ شیبکوه شهرستان فسا (ص ۹۹-۱۱٤)

خیرالله محمودی[۱]

doi: 10.30495/irll.2023.1989324.1571

نوع مقاله: پژوهشی تاریخ دریافت: ۱٤۰۲/٤/۹ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۲/٦/٦

چکیده

گویش‌ها گنجینهٔ فرهنگ، هویّت و زبان هر قوم و سرزمین‌اند که زنده نگه‌داشتن آن‌ها و پژوهش دربارهٔ آن‌ها در زنده نگه‌داشتن زبان و فرهنگ آن قوم کمک شایانی می‌کند و شناخت شکل ظهور آن‌ها نشان می‌دهد که گویشوران با آگاهی کامل آن‌ها را به کار می‌برند. این پژوهش به تحقیق و بررسی گویش‌های بومی منطقهٔ شیبکوه فسا پرداخته‌است و تعداد گویش‌هایی که انتخاب گردیده‌اند از جنس اسم یا فعل هستند که از نظر ساختار و محتوا بررسی شده و با مفهوم رایج در زبان امروز تطبیق داده شده‌اند. در این تحقیق مشخص گردید بیشتر این گویش‌ها دارای ریشهٔ باستانی و قبل از اسلام هستند و ریشه در زبان‌های باستانی از جمله سانسکریت، پهلوی و اوستایی دارند و گویشوران با آگاهی و شناخت، این گویش‌ها را در جای خاص خود به کار می‌برند. در این مقاله سعی شده است واژه‌ها و ترکیباتی از گویش‌ها انتخاب شود که در منطقه‌های محلی و بومی دیگر کاربرد نداشته یا کمتر مورد استفاده قرار گرفته‌است. بحث اصلی پژوهش بر دو محور اسم و فعل تنظیم گردیده‌است.

کلمات کلیدی: گویش‌های بومی، شیبکوه فسا، ریشه‌های زبانی، پهلوی میانه، لهجه‌های محلی.

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.

Email: mahmoudi_kh27@yahoo.com

CC BY NC ND

Analysis and examination of the structure and concept of the local dialects in the Shibkuh region of Fasâ County

Khairollah Mahmoudi [1]

Abstract

Dialects are a treasure trove of the culture, identity, and language of each group and region. Preserving them and researching them significantly contributes to the sustenance of the language and culture of that group. Understanding their emergence reveals that speakers apply them with full awareness. This research investigates the local dialects of the Shibkuh region in Fasâ, focusing on a selection of dialects categorized as either nouns or verbs, analyzed in terms of structure and content, and compared with contemporary meanings in today's language. It has been determined that most of these dialects have ancient roots predating Islam, tracing back to ancient languages such as Sanskrit, Pahlavi, and Avestan. Speakers consciously and knowledgeably utilize these dialects in their specific contexts. This article attempts to select words and combinations from these dialects that are not commonly used, or are rarely found, in other local and regional contexts. The main discussion of the research is organized around two axes: nouns and verbs.

Keywords: local dialects, Shibkuh Fasâ, linguistic roots, Middle Persian, local accents.

[1]. Associate porfessor of persian Language and Literature Department, Faculty of Literature and Humanities, Shiraz university, Shiraz, Iran.
E-mail: mahmoudi_kh27@yahoo.com.

Received: 30/Jun/2023 Accepted: 28/Aug/2023

۱. مقدمه

شهرستان فسا از شمال با شهرهای شیراز و استهبان، از غرب با شیراز و جهرم، از جنوب با جهرم و از شرق با داراب همسایه است. این شهر از نظر وسعت، دوازدهمین شهرستان استان فارس محسوب می‌شود. از آثار باستانی آن، خرمن‌کوه، تل ضحاک، غنپ (گودال پر از آب) و آتشکده را که مربوط به دورهٔ ساسانیان است می‌توان نام برد. شهرستان فسا از چهار بخش تشکیل شده‌است: ۱- بخش مرکزی؛ ۲- بخش نوبندگان؛ ۳- بخش شش ده و قره بلاغ؛ ۴- بخش شیبکوه

۱-۲. بخش شیبکوه

بخش شیبکوه با مرکزیت زاهدشهر، در نیمهٔ جنوبی شهرستان فسا واقع است و شامل روستاهای سنان، فدشکویه، کنکان، میانده و غیره است.

این بخش به شهرهای جهرم و داراب راه دارد. این بخش از نظر جغرافیایی، منطقه‌ای خشک، با آب و هوای نیمه‌بیابانی به حساب می‌آید. در این بخش، نژادهای مختلف پوستی اعم از سیاه و سفید و همچنین نژاد ترک و عرب عشایری زندگی می‌کنند و به زبان فارسی، ترکی و عربی سخن می‌گویند. از آثار مهم این بخش می‌توان به تنگ خمار در روستای سنان، تل سیاه در فدشکویه، تپه‌های گلو انجیری، تل شیخ حسن سوری و تپه‌های شهدا که به زبان محلی «تل شُودا» گفته می‌شود اشاره کرد.

از بزرگان این بخش می‌توان این افراد را نام برد: مولانا محمدمسیح‌بن ا سماعیل فد شکویی از فقیهان، فیلسوفان و شاعران دورهٔ صفویه است و مقبرهٔ وی در روستای فدشکویه است. میرزا کمال الدین محمدبن معین‌الدین فدشکویی از بزرگان عهد صفوی و داماد ملامحمدتقی مجلسی است. حاج‌شیخ ملا محمدتقی فدشکویی از علمای عصر قاجار و دارای آثاری در اصول فقه و فنون ادبی است.

۱-۳. روش تحقیق

روش تحقیق این پژوهش، توصیفی- تحلیلی همراه با گزارش شفاهی و گفت‌وگو با افراد بومی و محلی است.

۱-۴. ضرورت و اهمیت تحقیق

زبان، مهم‌ترین و اساسی‌ترین رکنی است که بین افراد جامعه و دیگر جوامع انسانی ارتباط برقرار می‌کند و شناخت گونه‌های آن برای درک مفاهیم ذهنی و فرهنگی هر قوم و سرزمین ضرورت دارد؛ بنابراین

شناخت گویش‌ها و تحولات ساختاری و معنایی آن‌ها، ما را در درک درست از تحولات زبان یاری می‌دهد.

۱-۵. پیشینهٔ تحقیق

جلیل رضازاده (۱۳۸۱) در کتابی با عنوان «از پسا تا فسا »، مطالبی دربارهٔ آثار فرهنگی، جغرافیایی و تاریخی مردم فسا جمع آوری کرده‌است. در این کتاب بیشتر به معرفی جغرافیایی و تاریخی شهر فسا پرداخته‌است. غلامرضا رضایی (۱۳۸۷) کتابی با عنوان «شهر من فسا» مشتمل بر مطالبی دربارهٔ شهرستان فسا تدوین کرده‌است. حجت‌الله عبدالله‌زاده (۱۳۹۲) کتابی با عنوان «فدشکویه سرزمین مسیحا و کمالا» دربارهٔ اوضاع تاریخی، جغرافیایی، و بزرگان روستای فدشکویه تدوین کرده‌است. سارا بختیاری‌نسب (۱۳۹۴) پایان‌نامه‌ای با عنوان «آداب و رسوم منطقهٔ شیبکوه فسا» به راهنمایی خیرالله محمودی تدوین کرده‌است که در آن گونه‌های آداب و رسوم منطقهٔ شیبکوه را توضیح داده‌است. مریم علیمرادی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «افعال‌های محاوره‌ای در لهجهٔ روستای دستجه فسا» افعال و کاربرد آن‌ها در زبان محاورهٔ مردم دستجه فسا را بررسی کرده و کاربرد آن در زبان محلی را توضیح داده‌است. عظیم جباره ناصرو و ندا شادمانی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی درون‌مایهٔ دوبیتی-های شهرستان فسا » درون‌مایه‌هایی مانند عشق، برادری، بی‌وفایی و غیره را در دوبیتی‌های این منطقه بررسی کرده‌اند.

۱ - ۶. زبان، گویش، لهجه

زبان از نظر زبان‌شناسان، ابزاری است که با توجه به قاعده‌های آوایی، معنایی، صرفی و نحوی برای ارتباط بین افراد به کار می‌رود. در راستای این کاربرد، گویش‌ها، لهجه‌ها و گونه‌های زبان پدید می‌آیند. ظهور این عناصر به دلیل حوزهٔ جغرافیایی و عدم ارتباط افراد با زبان رسمی و دیگر تحولات به وجود می‌آید؛ بر این اساس، کاربرد زبان به دو صورت نمایان می‌شود: یکی زبان رسمی که زبان اصلی است و قابل فهم برای تمام کاربران آن زبان است و دیگری زبان غیررسمی که همان زبان محلی و بومی است و به گویش، لهجه و گونه تعبیر می‌شود.

مشکوةالدینی می‌گوید «سخنگویان محلی در گفتار و سخن، تحت تأثیر لهجهٔ بومی، فارسی کتابی را با برخی ویژگی‌های آوایی و نوایی لهجهٔ خود فراگویی می‌کردند. بدین‌سان در کنار لهجهٔ رسمی، لهجه‌های محلی ظهور کردند؛ به‌ویژه در مواقع غیر رسمی تداول یافتند. این پدیده را هم‌اکنون در سخن‌گفتن به دو گونه لهجهٔ رسمی و لهجهٔ محلی زبان فارسی شاهدیم» (مشکوةالدینی، ۱۳۷۸: ۷۳).

۲. بحث اصلی

۲-۱. بررسی اسم‌ها

- اَو بی لُغوم خورده (aw bi loγūm xorde)

این عبارت کنایه از خودسری و بی بندباری است و برای افرادی که مطیع و رام نیستند، به‌ویژه جوانان و نوجوانان به کار می‌رود. اصل این عبارت به صورت «آب بی‌لگام یا لجام خوردن» است که در گویش محلی با ابدال «آب» به «اَو» و ابدال «گ یا ج » به «غ» به این شکل درآمده‌است. این اصطلاح برای چهارپایانی به کار می‌رود که بدون لگام و افسار هستند و برای آب‌خوردن، بدون اجازهٔ صاحبانشان، خودسرانه هرکجا می‌روند.

صائب می‌گوید:

می‌کند کار شراب تلخ آب بی‌لجام این سخن از مستی ارباب دولت روشن است

(صائب تبریزی، ۱۳۶۹: ۵۳۵/۲)

- اَومَلَک (aw malak)

به کسی که جوی‌های آب را پاک می‌کرد می‌گفتند. در گذشته، آب این منطقه از آب قنات تأمین می‌شد و از قنات تا داخل آبادی‌ها جوی‌های آب تعبیه می‌کردند. برای تمیز کردن این جوی‌ها، ارباب یا کدخدا به فردی مزد می‌دادند که هرروز این جوی‌های آب را تمیز کند. این فرد «**اَومَلَک**» لقب داشت.

- بَرَتَش (barataŝ)

به معنی خاک و خاکستری است که از آتش باقی می‌ماند. علت به کار بردن این واژه در معنای خاکستر مشخص نیست. آنچه مشخص است «تش» شکل دیگر «آتش» است؛ شاید از دو جزء «بر» به معنی باقی مانده، ثمره و نتیجه باشد یا «بر» به معنی روی چیزی، بالا چیزی و چون بر روی زغال یا هیزم بعد از آتش گرفتن، گردی می‌نشیند چنین تعبیر شده است؛ یعنی آنچه از آتش باقی مانده‌است یا گرد بر روی آتش؛ مثلاً می‌گویند «برتش بریز روتشو که کور نشه» baratašberizrůtašůtâkůnaša یعنی خاکستر را روی آتش بریز که خاموش نشود.

- بِریزِه (berize)

تابهٔ گِلی‌ای است که از گل رُس ساخته می‌شود و بر روی کرسی از سنگ و گل قرار می‌دهند؛ به گونه‌ای که زیر آن شکل تنور دارد و با آن نانی می‌پزند که نان بریزه‌ای نام دارد. این واژه از بن مضارع «برشتن» (بریز) با پسوند ابزار «ــ ن» یا «ــِ ه» ساخته شده‌است و به شکل «بریزن» یا« بریزه» به کار می‌رود.

بر سفرهٔ سخای تو خورشید و مه دو نان در مطبخ نوال تو افلاک، برزن اســـت

(مقربی،۱۳۷۲: ۱۲۰)

- بِجِشک (bejeŝk)

پرندهٔ مشهورکه همان گنجشک است. این واژه در فارسی میانه (vinĉišk) (وینچیشک) که گویا از (vanĉ) ریشهٔ vak-vav به معنی سخن‌گفتن است. در زبان تاجیکی به صورت be/onješk به کار می‌رود(نک. حسن‌دوست، ۱۳۹۲: ۲۴۴۲/۴). در گویش محلی این واژه با حذف«ن» و ابدال«گ» به «ب» به این صورت درآمده‌است.

- بُک(bok)

کوزه‌ای است که سر آن شکسته باشد. در این منطقه به کوزه، «سود» (souwd) می‌گویند و به سودی که سر آن شکسته باشد «بُک» گفته می‌شود. اگر طوری شکسته شود که ته آن باقی بماند به آن «کَل» (kal) می‌گویند و به تکه‌های شکسته آن «کُوره» (kowre) یا«سَکل»(sakal) می‌گویند. در اصطلاح عامیانه برای کسی که صاحب کالایی است؛ مثلاً صاحب باغ یا قصّابی و غیره است ولی از بدترین جنس برای خودش استفاده می‌کند می‌گویند: «کوزه‌گر آبشه بُکه»(kúzagar âbeša boke)؛ یعنی کوزه‌گر از کوزهٔ شکسته آب می‌خورد.

- بَندِگو (bande gouw)

واحد اندازه‌گیری زمین کشاورزی است. چون در گذشته در کارهای کشاورزی از گاو استفاده می‌کردند، به مقدار زمینی که گاو آن را «شیار» یا شخم می‌زد «یه بَندِگَو» می‌گفتند. اندازهٔ آن تقریباً چهار یا پنج هکتار است.

- پِت (pet)

به قسمت‌های باقی‌ماندهٔ پشم قالی و دیگر فرش‌هایی که با پشم و نخ بافته می‌شود می‌گویند. همچنین به موهای درهم رفته و پریشان، بویژه موی زنان که شانه‌کردن آن سخت باشد؛موی پت‌شده می‌گویند. به پرهای پرندگان که ریخته می‌شود هم «پت» می‌گویند؛ مثل «پت مرغ» یا «پت کبوتر». در گذشته، مردم این منطقه با پت قالی یا پرندگان، بالشت درست می‌کردند.

- تُخش (toxŝ)

برای بچه‌ای که ناآرام باشد به کار می‌برند. این واژه از مصدر «تُخشیدن» (toxŝidn) به معنی کوشیدن است. فارسی میانهٔ آن (toxŝitan) و سانسکریت آن (tvakŝati) به معنی زور و توان است.

فارسی میانهٔ توفانی آن (twxs-tuxs) به معنی کوشابودن است(نک. حسن‌دوست، ۱۳۹۳: ۲ /۸۲۱). صورت دیگر آن تُخس (toxs) است که با ابدال «ش» به «س» به این صورت درآمده است.

- پُدوسک (podūsk)

به خارکی گفته می‌شود که تازه رُسته و رشد کرده‌است اما هنوز سبز و تلخ است. بعد از آن که رسیده شود، رنگ آن زرد می‌گردد و شیرین می‌شود که به آن «خارک» می‌گویند و بعد تبدیل به خرما می‌شود. به نظر می‌رسد این واژه از دو بخش «پُدوس» + «ـک» باشد.

- پنجیل / پنجیر (penjir/l)

به معنی گرفتن قسمتی از بدن کسی با دو انگشت دست، برای آزار رساندن است. این واژه از دو بخش: (penj)+(ir/il) ترکیب شده‌است. بخش اول به معنی انگشت است و بخش دوم پسوند ابزار یا نسبت است. این پسوند در ترکیباتی مثل «غربیل» «باربندیل» «شویل» هم به کار رفته‌است(نک. مقربی، ۱۳۷۲: ۷۲). این واژه با ابدال «پ» به «ک» به صورت «کُنجیر» (konjir) هم به کار می‌رود؛ مثلاً می‌گویند «اگه جورجور کردی کنجیرت می‌گیرم» agajůrjůrkardikonjiretmigiram؛ یعنی اگر آرام ننشینی، نشگونت می‌گیرم.

- تُرش‌بالا (toroŝbâlâ)

ظرفی است که با آن برنج و دیگر حبوبات را آب می‌کشند. به آن ریسگیر (risgir) و آبکش(abkaŝ) هم می‌گویند.

این واژه از دو بخش ترکیب شده است: بخش اول «تُرش» که از «تراوش» مشتق شده‌است و جزو دوم، «پالود» است که صفت مفعولی «پالوده» از مصدر «پالودن» است. با ابدال«پ» به «ب» و تحوّل در حرف«و» به این شکل درآمده است. در اصل، «تراوش پالوده» بوده‌است یا ممکن است از دو بخش «تراوش»+«پیاله» باشد که صورت پهلوی آن (fkactacitan)؛ یعنی تراوش‌کرده، همراه با (piâla) یعنی پیاله باشد (فره‌وشی،۱۳۵۸: ۱۳۶).

- جَغَله (jaɣale)

به معنی کوچک‌اندام است و برای کودکان و نوجوانان به کار می‌برند. این کلمه از دو بخش ترکیب شده است: «جغ» به معنی «کوچک و ریز» (jay)+ «ـله» (ale) که به نظر می‌رسد پسوند نسبت باشد. این کلمه با ابدال «ج» به «چ » برای بادام هم به کار می‌رود: «چغله بادام».

- خَزوک (xazūk)

نوعی سوسک است. پهلوی آن puzdok- pazdůk و اوستایی آن pazdu است. شکل دیگر این واژه، خَبَزدُوک یا سرگین‌غلتان و جُعَل است. در عربی، به آن «خنفسا» و در هندی «کهروله» گفته می‌شود. نوعی از آن به‌رنگ طلایی است که به آن خزوک زری می‌گویند. در گویش محلی این منطقه به سوسک فاضلاب و دستشویی، «شَک» (šak) می‌گویند.

- خَلَنگ (xalang)

به جوجه‌خروس می‌گویند و معمولاً همراه با واژهٔ خروس هم به کار می‌برند: «خلنگ و خروس». این واژه از دو جزء: خَل(xal) + ـَنگ (any) ترکیب شده است. جزء اول، بن مضارع «خَل» از مصدر «خلیدن» به معنی چنگ زدن و خراشیدن است؛ جزء دوم، پسوند فاعلی است؛ بنابراین «خلنگ» به معنی «چنگ‌زننده» صفت فاعلی است. شاید به این دلیل باشد که وقتی می‌خواهند خروس را بگیرند، به فرد حمله می‌کند و چنگ می‌زند. این پسوند در ترکیبات دیگری مثل: «تلنگ» به معنی بانگ کردن، «کلنگ» از مصدر «کلیدن» به معنی کندن، «پشنگ» به معنی ترشح آب هم به‌کار رفته‌است(نک. مقربی، ۱۳۷۲: ۶۶).

- رِخ (rex)

به معنی سرگین و مدفوع آبکی است. اصل آن «ریخن» است و برای گلی که آبکی و بدبو باشد؛ مثل گل و لای ته جوی آب هم به کار می‌برند؛ مثلاً می‌گویند: «او جوغو رخ زده»

aw jůγů rex zade؛ یعنی آب این جوی گندیده است. این واژه از دو بخش رِخ (rex/ rix) + ـــــن (an) پسوند اتصاف ترکیب شده است. در زبان عامیانه، برای حیواناتی مثل گاو یا الاغ که بیمار باشند و فضلهٔ آن‌ها بدبو و آبکی باشد هم به کار می‌برند؛ مثلاً «گو رخ زده» gowe rexzade (گاو رخ‌زده). رودکی می‌گوید:

یکی آلوده کس باشد که شهری را بپالاید چو از گاوان یکی باشد که گاوان را کند ریخن

(دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «ریخن»)

- فاضا(fâzâ)

به جایی که باز باشد می‌گفتند و در این منطقه بیشتر برای حیاط خانه به کار می‌بردند؛ مثلاً می‌گفتند «درِ فاضاتون چارتاق بود»؛ یعنی در حیاط خانه‌اتان باز بود.

- قادمَه(qâdma)

ریسمان بافته‌شده و بلند که برای بافتن قالی، گلیم و فرش‌های دیگر استفاده می‌کردند. معنی اصلی این کلمه، پرهای بزرگ پرندگان است. در گویش عامیانهٔ این منطقه برای نخ قالی به کار می‌برند و می‌گویند: قادمه قالی. در زبان محلی به قادمه، پود هم می‌گفتند.

قادمه را به صورت بیضی‌شکل می‌پیچیدند که به آن «کَلفه» kalafa می‌گفتند و گاهی هم به صورت گلوله می‌پیچیدند که به آن «گُوروک» gorůk می‌گفتند.

- کرکیت (karkit)

ابزاری بود که در قالیبافی از آن استفاده می‌کردند. شکلی مانند چنگال داشت با یک دستهٔ چوبی و صفحه‌ای که از آهن بود. آن را با شدت و پشت سرهم به نخ‌های بافته‌شده می‌زدند تا بافت قالی محکم شود. گاهی بر روی صفحهٔ آن چند زنگوله آویزان می‌کردند که در موقع کوبیدنش، صدایی داشته باشد و رفع خستگی نماید. نکتهٔ جالب این‌که گاهی زنان قالیباف، موی‌هایشان را با آن شانه می‌کردند.

- کَلپُک (kalpok)

نوعی سوسمار یا مارمولک است. پهلوی آن (karpak-karpak) و اوستایی آن (kahrpū) است. نام دیگر آن کرپاسه و کرباشه است. در توضیح کرباسه در فرهنگ‌ها آمده‌است که نوعی حربا است که چون دمش را بزنند تا دیری حرکت می‌کند که صفت همان کلپک است. در مورد این موجود در بین مردم باورهایی وجود دارد؛ از جمله این‌که نباید در مقابل کلپک خندید چون دندان‌ها را می‌شمارد و دندان‌ها می‌ریزد.

- گُهر (gohr)

به نصف روز، «گُهر» می‌گفتند. گاهی برای مشخص‌شدن زمان هم به کار می‌رفت؛ مثلاً «گهر پَسینی» (gohre pasini) یعنی عصر. گاهی برای ظهر هم به کار می‌بردند «تُو ای گُهرِ گرما چه می‌خَی» (tu in gohre garmâ ĉe mixâya).

- لُص(los)

به کسی گفته می‌شود که هنگام غذاخوردن دیگران، چشم به غذای آن‌ها دارد و انتظار دارد که به او هم بدهند. فرد لُص معمولاً شکمو هم است. احتمال دارد همان واژه «لص» عربی به معنی دزد باشد.

- لو و لیبیر(lo o libir)

این ترکیب برای لب به کار می‌رود. معمولاً این اصطلاح را برای کوچک‌کردن کسی یا بی‌احترامی به کسی به کار می‌برند. بویژه برای کسی که خشمگین باشد یا از کسی متنفر باشد و با حرکات لب‌هایش این حالت را نشان دهد؛ می‌گویند «فلانی لیبرش بَرَی من کج می‌کرد» libireš baray man kaj) mikard) یا« لو و لیبرش اَوزون بود» bůd). (lo o libireš ayzůn سعدی در گلستان این حالت را لب فروهشتن گفته است: « یکی را دید که لب فروهشته و تند نشسته» (سعدی، ۱۳۹۰: ۵۷)

- مِگ(meg)

این واژه را برای خرما یا خارکی به کار می‌برند که کامل نرسیده و نسبت به خارک‌های دیگر باریک‌تر است و هنوز شیرین نشده‌است بنابراین قابل استفاده نیست. مردم این منطقه از «مگ» سرکه درست می‌کردند.

ا صل کلمهٔ «مَگ» در لغت زند و پازند به معنی درخت خرما و نخل به کار رفته‌ا ست (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «مگ»). هزوارش این واژه «تگ» است؛ مثل تاک و تک که در کلمه مَگ تصحیف شده است. بنابراین این واژه به صورت مجاز به کار رفته است. در اصل، درخت خرماست و مردم این منطقه، مجازاً به میوهٔ نخل می‌گویند.

- مَمّوله (mammule)

ظرفی از جنس روی یا چدن که شکل «دبّه» بود و برای نگهداری روغن و عسل استفاده می‌کردند. به نظر می‌رسد شکل اصلی این کلمه منبوله (manbůle) باشد که «ن و ب» ابدال به «م» شده است.

- میجیری (mijiri)

جعبهٔ کوچک چوبی همراه با چفت و قفل بود و با پارچهٔ مخمل آن را می‌پوشاندند و گاهی روی آن را با گلدوزی تزیین می‌کردند. بیشتربرای نگهداری وسایل باارزش مثل زیورآلات یا مدارک و سندهای معتبر استفاده می‌شد.

۲ -۲.بررسی افعال (مصادر)

- اَرغنی‌شدن (arγaniŝodan)

این مصدر مرکّب به معنی در جایی افتادن به صورت ناگهانی، به‌ویژه افتادن در چاله یا چاه یا جایی عمیق است؛ چنان‌که می‌گویند «فلانی ارغنی شد در چاه» . این ترکیب از «ارغن» به معنی تند و تیز و ناگهانی

+ «ی» مصدری همراه با فعل شدن است؛ یعنی کسی که یک‌باره در جایی افتاده باشد. در گویش این منطقه به جوانی هم که سر به راه نیست «ارغن» می‌گویند.

- برقاشی آفتو نشسن(barqaŝi âftow neŝassan)

یعنی روبروی آفتاب نشستن برای گرم شدن. این اصطلاح را بیشتر در زمستان که هوا سرد است به کار می‌برند.

- پَلکیدن(palakidan)

این مصدر به معنی گلاویز شدن در دعوا و در خاک غلتیدن است و شکل‌های مختلف فعلی آن به کار می‌رود. این واژه را در معنی تلاش‌کردن و کوشیدن نیز به‌کار می‌برند؛ چنانکه به کسی که مشغول کاری است گفته می‌شود: «بپلک تا کارو آفتو غروب نکرده تموم بشه»؛ یعنی تلاش کن، زود باش. در فرهنگ‌ها در معنی سستی و آهستگی و کندی در راه رفتن به‌کار رفته است. به‌نظر می‌رسد از اضداد باشد که در دو معنی متضاد به‌کار می‌رود؛ مانند «فراز کردن» در این بیت حافظ:

حضور مجلس انس است و دوستان جمعند و ان یکـاد بـخوا نیـد و در فراز کـنیـد

(حافظ،۱۳۸۵: ۳۳۰)

از این مصـــدر، فعل مرکّب «پلکی کرد» هم ســـاخته می‌شـــود. این فعل زمانی به کار می‌رود که از محصـــولاتی مثل گندم، پنبه یا میوه‌های خاص، مقداری مانده باشـــد و افراد آن‌ها را جمع کنند؛ مثلاً می‌گویند: «بَچا بریم پلکی گندم یا پلکی پنبه [کنیم]».

- تَرَکمون‌زدن (tarakmunzadan)

«ترکمون» مدفوعی است که به خاطر بیماری آبکی و شل باشد. ترکمون‌زدن یعنی خود را خراب‌کردن. برای نفرین هم به کار می‌برند و می‌گویند: «ترکمون مرگت بزنه» یا «ترکمون بگیری».

- تیف‌کردن(tifkardan)

به معنی پخش‌کردن اســـت. معمولاً برای دانه‌های گندم و دیگر حبوبات به‌کار می‌برند؛ مثلاً می‌گویند: «هَمَی گندمامُ تیف‌کرد» (hamay gandomâmo tifkard). در لهجهٔ گیلکی به معنی خار و خاشـاک است اما ارتباط این واژه با خار و خاشاک چندان مشخص نیست. شاید به دلیل پخش شدن خس و خاشاک در زمین است که این ترکیب ساخته‌شده است.

- چُوغَت‌زدن (cuγatzadan)

«چوغت»(چوب‌خط) چوبی بود که بین خانواده‌ها و قصّابان برای خرید گوشت به کار می‌رفت. هر وقت کسی گوشت می‌خرید، قصاب بر روی آن چوب یک خط می‌کشید و در پایان به تعداد خط‌ها قیمت گوشت‌ها را محاسبه می‌کرد. هر دو طرف معامله، در نگهداری این چوب به یکدیگر اعتماد داشتند. این اصطلاح در اصل به صورت چوب‌خط بوده است که در گویش عامیانه، «چوب» به «چوغ» تبدیل شده و حرف «خ» هم حذف شده‌است. تمثیل «تو چُوغَتِت پر شده» یعنی دیگر چیزی(نسیه) به تو داده نمی‌شود. همچنین برای کسی که اواخر عمرش باشد می‌گفتند: «فلانی چوغتش پر شده»؛ یعنی دیگر عمری از او باقی نمانده و امیدی به زنده‌ماندنش نیست.

- خِنجلکو /خِنجلک کردن(xenjelaku- xenjelak kardan)

مصدر مرکّب به معنی قلقلک‌کردن است. این واژه از دو بخش «خِنج» به معنی پنجه و پسوند « ـَـ لک / ـَـ لکو» نسبت است. اوستایی این واژه، (cingho) است چنانکه ترکیب (pasho-cingho) به معنی چنگال‌های باز است.

- دَنگ دُروردن(dang darovordan)

مسخره‌بازی و نمایش‌دادن برای خنداندن افراد است. به رفتار و حرکات نادرست هم می‌گویند. شکل دیگر آن، دنگل(dangal) است که از «دنگ»+«ال» ساخته شده‌است. به نظر می‌رسد «ال» پسوند فاعلی باشد؛ یعنی کسی که دنگ درمی‌آورد. به کسی که اهل دعوا بود نیز دنگل می‌گفتند و گاهی این صفت برای این گونه افراد باقی می‌ماند.

- دُون کسی‌بودن (dune kasi budan)

اصطلاحی که بین دامداران رایج بوده است. به این‌گونه که چند خانواده با هم شریک می‌شدند و هر روز شیرهای گوسفند یا گاو خود را جمع می‌کردند و به نوبت به یکی از این شرکا می‌دادند و شاخه‌ای از درخت بید با خود داشتند که با آن شیر داخل ظرف را اندازه می‌گرفتند؛ برای کسی که نوبت او بود تا شیرها را به وی بدهند؛ این عبارت را به کار می‌بردند: «فلانی دونِشَه».

- سُکلی‌زدن /سکلی کردن (sokolizadan/sokolikardan)

با دست یا انگشت خمیده و به قصد اذیت و آزار به پشت کسی زدن یا کسی را نسبت به چیزی آگاه کردن است. این ترکیب از «سُک»(sok) + «ی»+ زدن / کردن ساخته شده است. «سُک» به چوبی نوک‌تیز

گویند که چهارپایان را با آن حرکت می‌دهند و می‌رانند و «ال»(ol) پسوند صفت‌ساز است. این پسوند در کلماتی مثل تپل،کپل (کسی دارای کپ یا لپ باشد) و «زدن» و «کردن» فعل همکرد است.

- شپک‌زدن(ŝapakzadan)

به معنی دست‌زدن است. این اصطلاح را بیشتر برای مراسم عروسی یا شادی یا تشویق‌کردن کسی در جایی یا برای کاری به کار می‌برند؛ مثلاً در عروسی می‌گویند: « دومادو با کِل و شپک بردن حموم» (dumâd o bâ kel o ŝapak bordan hamum).

- گِند زدن(gend zadan)

به معنی گره‌زدن بند یا ریسمان است. این اصطلاح را بیشتر در قالیبافی به کار می‌بردند؛ مثلاً می‌گفتند: «اِیقَد شَو و روز گِند قالی زدم که چیشُم کورشد» (iqad ŝo o ruz gende γâli zadam ke ĉiŝom kur ŝod)

- لُمبیدن(lombidan)

برای کسی به کار می‌برند که زیاد غذا می‌خورد یا به گونه‌ای غذا می‌خورد که جلب توجه می‌کند. احتمال دارد این واژه به صورت «لنبیدن» باشد که حرف «ن، ب» در کنار هم به «م» ابدال شده است.

- ویلیکا کردن(vilikâ kardan)

مصدر مرکّب به معنی آویزان‌کردن است و در انواع صیغه‌های فعلی به‌کار می‌رود. این مصدر از «ول» به معنی آویزان کردن و رها کردن است که می‌تواند بن مضارع از مصدر «هشتن» یعنی «هل» باشد و با ابدال «ه» به «و» به صورت «ول» درآمده‌است و ول کردن یعنی رها کردن. «ی» در این ترکیب، اشباع کسره است. در اصل «ولکا کردن» است که به‌صورت محاوره و محلی، کسره به «ی» تبدیل شده است؛ مثلاً می‌گویند: «پیرَنُو رو بَندوُ ولیکا کن» یعنی پیراهن را روی بند آویزان کن.

- وَقّه کردن (vaqqe kardan)

به معنی تکه‌تکه کردن کسی برای مجازات یا تنبیه است. اگر بچه‌ای کار زشتی می‌کرد برای نشان‌دادن شدت تنبیه، این اصطلاح را به کار می‌بردند؛ مثلاً می‌گفتند: «اُوَمدی خُونه وَقّه وَقّت می‌کنم». وَقّه: واحد وزن و معادل نود مثقال است. در اصطلاح به معنی ریزریز کردن و تکه‌تکه کردن است.

- نَیمهِ کاری(naymekari)

«نَیمه» بوتهٔ گوجه و بادنجان است. تخم گوجه و بادنجان را که می‌کاشتند، به صورت بوتهٔ کوچکی رشد می‌کرد، سپس آن را بیرون می‌آوردند و در جای دیگر می‌کاشتند. به این کار «نیمه‌کاری» یا «نیمه‌نشوندن» می‌گفتند.

- هَیلَم هَو کردن (haylam hu kardan)

اصطلاحی است که برای کوفتن خرمن گندم به کار می‌برند؛ یعنی خرمن را کوفتن. به این صورت بود که گردن دو یا چند گاو یا الاغ را با بند به‌هم می‌بستند و دور خرمن حرکت می‌دادند و یک نفر هم پشت سرشان آن‌ها را هی می‌کرد و این شعر را می‌خواند: «هَیلَم هو، جانم هَو، گَو زرده، نمی‌گرده، هَوهَوهَو» (haylamhu – Janamhu – guezarde – numigarda hu hu hu)

- یَه لِختری‌کردن (ya lexterikardan)

نوعی بازی بود به این شکل که دو نفر روبه‌روی هم قرار می‌گرفتند و یک پای خود را بلند می‌کردند و دست خود را پشت کمرشان می‌گرفتند و شروع می‌کردند به همدیگر تنه‌زدن تا یکی بر زمین بیفتد و شکست بخورد. در این ترکیب «یه» شکل تلفظ «یک» است. به نظر می‌رسد «لختر» به معنی «پا» باشد + «ی» مصدری. «یک لختر»؛ یعنی یک پا بودن است.

۳. نتیجه‌گیری

زبان، هویّت فرهنگی هر قوم و ملتی است و گونه‌هایی که در هنگام کاربرد آن ظهور می‌کند؛ مثل گویش، لهجه و وجه، هر کدام می‌تواند گنجینهٔ باارزشی برای آن زبان باشد. بخش شیبکوه فسا که در این پژوهش به تحلیل و بررسی گویش‌های آن پرداخته شده‌است از نظر قدمت تاریخی و فرهنگی، سابقه‌ای چندین هزارساله دارد و گویش‌هایی که در این منطقه به کار می‌رود ارزش زبانی و تاریخی دارد.

داده‌هایی در این پژوهش به دست آمد که می‌تواند راهگشای پژوهش‌های دیگر در زمینه گویش‌شناسی و لهجه‌شناسی باشد. این پژوهش نشان داد که این گویش‌ها از نظر ساختاری ریشهٔ باستانی دارند؛ چنانکه در بیشتر آن‌ها نشانه‌های زبان پهلوی میانه و ساسانی، زبان سانسکریت و زبان اوستایی نمایان است که با گذر زمان در ساختمان آن‌ها تحولات زبانی از جمله ابدال، حذف و قلب رخ داده‌است و از نظر محتوایی، گویشوران این منطقه، این ترکیبات را مطابق با آنچه منظور آن‌هاست به کار برده‌اند. واژه‌هایی که در این پژوهش انتخاب و بررسی شدند از نوع فعل و اسم بودند تا تحولات ساختاری و

محتوایی آن‌ها دقیق‌تر ارزیابی گردد. آنچه از این تحلیل‌ها استنباط می‌شود این است که گویش‌ها آگاهانه خلق شده‌اند و باید در حفظ آن‌ها نهایت تلاش و دقت به کار برود.

منابع

- بختیاری‌نسب، سارا (۱۳۹۴). آداب و رسوم منطقهٔ شیبکوه فسا. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه شهید بهشتی.

- جباره ناصرو، عظیم،و شادمانی، ندا (۱۳۹۸). بررسی درون‌مایهٔ دو بیتی‌های شهرستان فسا. ادبیات و زبان‌های محلی ایران‌زمین، ۹ (۱)، ۷۰-۱۵۳. Dor: 20.1001.1.2345217.1398.9.1.2.153

-حافظ، شمس الدین محمد(۱۳۸۵). دیوان حافظ. به کوشش خلیل خطیب رهبر. تهران: صفی علی شاه.

- حسن‌دوست، محمد(۱۳۹۲). فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی. تهران: توس.

- دبیرمقدم، محمد(۱۳۸۷). زبان، گونه، گویش و لهجه:کاربردهای بومی و جهانی. ادب پژوهی، ۱۲(۵)، ۱۲۸-۹۵. Dor: 20.1001.1.17358027.1387.2.5.4.6

- دهخدا، علی اکبر(۱۳۷۷). لغت نامه. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

- رضازاده، جلیل(۱۳۸۱). از پسا تا فسا. تهران: فاضل.

- رضایی، غلامرضا (۱۳۸۷). شهر من فسا. شیراز: نوید.

- سعدی، شیخ مصلح‌الدین(۱۳۹۰). کلیات سعدی. به اهتمام محمدعلی فروغی. تهران: امیر کبیر.

- صائب تبریزی، محمدعلی بن عبدالرحیم (۱۳۶۹). دیوان صائب تبریزی. به کوشش محمد قهرمان. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

- عبداللهزاده، حجت(۱۳۹۲). فدشکویه سرزمین مسیحا و کمالا. فسا: فرنام.

- علیمرادی، مریم(۱۳۹۷). بررسی فعل‌های محاوره‌ای در لهجهٔ روستای دستجه فسا. ادبیات و زبان‌های محلی ایران‌زمین، ۸(۴)، ۸۴ - ۶۳. Dor: 20.1001.1.2345217.1397.8.3.4.0

- فره‌وشی، بهرام (۱۳۵۸). فرهنگ زبان پهلوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران

- مشکوةالدینی، مهدی(۱۳۷۸). رابطهٔ لهجهٔ رسمی و لهجه‌های محلی زبان فارسی. نامهٔ فرهنگستان، ۱۰(۱)، ۸۲-۷۱.

- مقربی، مصطفی (۱۳۷۲). ترکیبات در زبان فارسی. تهران: توس.

فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلّی ایران‌زمین

(نشریهٔ علمی)

سال سیزدهم- شمارهٔ چهارم- زمستان ۱۴۰۲- شمارهٔ پیوسته ۴۲

نگرشی توصیفی- تحلیلی به خویشکاری زنان در افسانه‌های کُردی بر اساس الگوی ولادیمیر پراپ (ص ۱۱۵- ۱۴۰)

هادی یوسفی (نویسندهٔ مسئول)،[۱] شیوا محمدی[۲]

: 10.30495/irll.2023.1993577.1579

نوع مقاله: پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۵/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۷/۳

چکیده

افسانه‌ها به‌عنوان یکی از اجزای مهم ادب عامه، دربرگیرندهٔ فرهنگ و ابعاد آن شامل افکار، اعتقادات، قواعد عرفی و اخلاقی و نوع نگرش و جهان‌بینی جامعه‌اند که با بهره‌گیری از زبان و لحن ساده و قابل فهم به‌صورت مکتوب و شفاهی بخش مهمی از فرهنگ ملت‌ها را به آیندگان منتقل می‌کنند. زنان به‌عنوان بخشی از جامعهٔ انسانی، همواره در عرصهٔ افسانه‌ها حضوری فعال داشته و رفتارهایی را انجام داده‌اند و یا به آن‌ها نسبت داده شده است که در الگوی پراپ با نام خویشکاری از آن یاد می‌شود و مجموع این خویشکاری‌ها نشان‌دهندهٔ سیمای زنان در افسانه‌های یک ملت است. نوشتار حاضر در پی آن است که به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، سیمای زنان و خویشکاری‌های آنان در افسانه‌های کُردی را با نگاه به الگوی ولادیمیر پراپ، بررسی و ریشه‌ها و عوامل نوع نگرش جامعه به زنان را از این منظر واکاوی نماید. بر اساس یافته‌های پژوهش، زنان در افسانه‌های کُردی بر مبنای میزان حضور، به ترتیب در نقش‌های دختر، همسر، مادر، کنیز (کُلفَت)، پیرزن، نامادری (زن بابا)، زن همسایه، مادر شوهر، خاله و غیره ظاهر شده‌اند و در خویشکاری و کارکردهایی چون شریر، قهرمان، شاهزاده خانم، قهرمانِ دروغین، بخشنده، گسیل‌دارنده و یاریگر ایفای نقش می‌کنند. نقش «دختری» بالاترین بسامد را در میان شخصیت‌های افسانه‌های کُردی دارد و در میان خویشکاری‌ها، بیشترین بسامد به «شرارت» تعلق دارد که نشانهٔ نوع نگرش منفی جامعه به زنان و رفتارهای آنان است.

کلمات کلیدی: پراپ، ریخت‌شناسی، افسانهٔ کُردی، زن، خویشکاری.

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

E-mail : dr.h.yousefi80@gmail.com

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

E-mail: akhtaran7@gmail.com

CC BY NC ND

A descriptive-analytical perspective on the role of women in Kurdish Myths based on Vladimir Propp's Model

Hadi Yousefi [1]*
Shiva Mohammadi [2]

Abstract

Myths, as one of the essential components of popular literature, encompass culture and its dimensions, including the thoughts, beliefs, customary and ethical rules, as well as the perspectives and worldview of society. They convey a significant portion of the culture of nations to future generations through written and oral forms, utilizing simple and comprehensible language and tone. Women, as part of the human community, have always played an active role in the realm of myths, engaging in behaviors that are either performed by them or attributed to them. These actions are referred to in Propp's model as "functions," and the totality of these functions reflects the image of women in the myths of a nation. The present writing aims to descriptively and analytically examine the image of women and their functions in Kurdish myths, drawing on Vladimir Propp's model, and to explore the roots and factors influencing societal attitudes toward women from this perspective using library resources. Based on the research findings, women in Kurdish myths appear in roles such as daughter, wife, mother, maidservant, old woman, stepmother, neighbor, mother-in-law, aunt, and so on, with frequency order according to their presence. In terms of functions and roles, they perform as malevolent, heroines, princesses, false heroes, benefactors, senders, and helpers. The role of "daughter" has the highest frequency among the characters in Kurdish myths, while "malevolence" ranks as the most frequent function, indicating the society's negative perception of women and their behaviors.

Keywords: Propp, morphology, Kurdish myth, women, function.

[1]. Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Payame Noor University, Tehran, Iran. *(corresponding author)* Email: farrokh_p@yahoo.com
[2]. M.A of Persian Language and Literature Department, Payame Noor University,Tehran, Iran. Email:shiwamohammadi@yahoo.com
Received: 10/ Aug/2023 Accepted: 25/Sep/2023

۱. مقدمه

افسانه‌ها بخش مهمی از ادبیات عامه هستند که از آرزوها و خواسته‌های درونی و اندیشگانی جامعه تغذیه کرده و با زبان و لحنی ساده به‌صورت مکتوب یا شفاهی، نگرش و جهان‌بینی آن جامعه را نشان می‌دهند؛ به‌عبارت‌دیگر، افسانه‌ها واگویه‌های دلاوری‌ها، درگیری‌ها، رویدادها، دانش‌آموزی‌ها، تجربه‌اندوزی‌ها، باورها، امیدها، آرمان‌ها، شادی‌ها و غم‌های جامعه هستند که از دیرباز با زبان و بیانی ساده و کارکردهای گوناگون، سینه‌به‌سینه و نسل به نسل منتقل شده‌اند و بر این اساس، دیرینگی افسانه ها را می‌توان با دیرینگی حیات انسان برابر دانست(نک. نعمت‌اللهی،۱۳۸۵: ۵۱). «افسانه در لغت به معنی داستان، قصه و سرگذشت است» (نک. داد،۱۳۸۰: ۳۲). در زبان فارسی اصولاً دو اصطلاح خاص فنی برای قصّه وجود دارد؛ یکی از آن‌ها کلمهٔ قصّه است(مقتبس از لفظ عربی به معنی حکایت و داستان) که در اصل، هم حکایات تاریخی و هم داستان‌های خیالی را در بر می‌گرفته است. امّا اصطلاح مناسب‌تر و دقیق‌تر دیگر برای آن، افسانه است چون در اینجا عنصر اساسی قصّه؛ یعنی جنبهٔ جادویی آن هم مهم است و ارتباط و بستگی ریشه‌ای با لغاتی همچون فسایيدن به معنی مسحور و مجذوب‌کردن و فسون، افسون به معنی تسخیر ارواح و جادو در این‌جا دست‌اندرکار است(مارزُلف،۱۳۹۶: ۳۸). شمیسا این کلمه را مرکّب از aiwi به معنی «به» و «بر» (مثلاً در افسار یا افسر: آنچه بر سر می‌گذرانند) و «سان» به معنی طرز و روش و آیین می‌داند و بر این مبنا، اوسانه یا افسانه روی‌هم به معنی بسان، مانند و شبیه است(نک. شمیسا،۱۳۹۴: ۲۰۳). افسانه، بازتاب ویژگی‌های زندگی مردم است. روابط انسان‌ها و روش برخورد آن‌ها با یکدیگر را تجزیه و تحلیل می‌کند و تفسیرگر احساسات عمیق و ژرف انسانی است و در بطن خود، طی قرون و اعصار ساختار سیاسی، اقتصادی و فرهنگی جامعه را حفظ کرده است(نک. درویشیان،۱۳۹۶: ۲۱). عقیدهٔ همهٔ پژوهشگران این است که اساطیر و قصه‌های پریان به زبان نمادهایی که معرّف محتویات ضمیر ناآگاه ما هستند با ما سخن می‌گویند(نک. بتلهایم،۱۳۸۶: ۴۴). افسانه‌ها همچون اسطوره‌ها قابلیت رمزگشایی دارند و از ناخودآگاه جمعی یک ملت و یک فرهنگ و اندیشه و تفکر سخن به میان می‌آورند و به تعبیر مارزلف، قصه نمودار قسمت مهمی از میراث فرهنگی هر قوم و ملتی است که ارزش‌های سنّتی و زمینه‌های فرهنگی و روان‌شناختی و همچنین حوادث و سوانح اجتماعی جدید در آن انعکاس پیدا می‌کند(مارزلف، ۱۳۹۶: ۱۵). ازاین‌رو «بهترین و متداول‌ترین شیوه برای درک و دریافت مسایل اجتماعی، مطالعهٔ آثار ادبی به‌عنوان مدارکی اجتماعی و تصاویری فرضی از واقعیت اجتماعی است» (حسینی،۱۳۹۶: ۹۳) و بنا به قول مینورسکی، آنجایی که در مورد اهمیت قصه‌گویی در میان کردها می‌نویسد: «در نزد آسوری‌ها نقل ترانه و افسانه‌های کُردی به صورت یک عادت همیشگی درآمده است» (سلیمی، ۱۳۹۰: ۹۰)، در این جستار، نگارندگان برآنند تا از افسانه‌های کُردی به‌عنوان یکی از آثار و منابع ادبی- که بازتابانندهٔ نگرش اجتماعی حاکم بر جامعه نسبت به زنان و خویشکاری آنان است -

استفاده و از طریق آن بخشی از زوایای پنهان دیدگاه‌های فرهنگی و اجتماعی مردم کُرد را تبیین نمایند. زنان به عنوان بخشی از جوامع بشری، دارای نقش‌هایی مهم مانند مادر، همسر، خواهر و غیره بوده و با رفتارها، احساسات و خویشکاری‌های ویژهٔ خود در موقعیت‌های مختلف بر محیط پیرامون و اطرافیان، تأثیر گذاشته و بر مبنای این خویشکاری‌ها موقعیّت و جایگاه آنان نیز دچار تغییر و تحوّل شده است؛ به‌عنوان مثال، «جایگاه زن در کردستان دو وجه متناقض دارد، در ادبیات و نظام اجتماعی کنونی تا حدّی شاهد نظام و ایدئولوژی مردسالار هستیم، اما زمانی که ریشه‌های آیینی و مذهبی مردم کردستان را مطالعه می‌کنیم با شواهد مربوط به نظام مادرسالاری و تقدّس الهگان و به‌تبع آن جایگاه معنوی و مقتدر زن، مواجه می‌شویم» (رستمی‌نژادان و منصوری مقدم، ۱۳۹۷: ۵۴۹).

برای مشخص‌کردن نقش و خویشکاری زنان در افسانه‌های کُردی، الگوی ریخت‌شناسی پراپ در نظر گرفته شده است و در این جستار، ابتدا به‌صورت اجمالی به معرفی الگوی ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ پرداخته خواهد شد و در مرحلهٔ بعد جایگاه و موقعیت زنان در افسانه‌ها و خویشکاری‌های آنان مورد تجزیه و تحلیل قرار خواهد گرفت. ناگفته پیداست که وفور و گستردگی ادبیات عامهٔ کُردی بویژه در بخش افسانه باعث شده است که برخی از مستشرقین همچون اسکارمان، رودنکو، واسیلی نیکتین، مینورسکی، ماکاس و عده‌ای از پژوهشگران داخلی همانند درویشیان، سلیمی و غیره به پژوهش و تألیف یا گردآوری آثار گوناگونی در این زمینه بپردازند. آثاری همچون «افسانه‌های کُردی» اثر مارگاریتا باریسونا رودنکو و ترجمهٔ کریم کشاورز، کتاب «گزیده‌ای از افسانه‌های کُردی» گردآوری قنات کوردیف و اسکار مان، ترجمهٔ محمد امین شیخ‌الاسلامی(هیمن)، کتاب‌های «افسانه‌های کُردی» و «مادیان چهل‌کُره: افسانه‌هایی از ده‌نشینان کُرد» هردو از منصور یاقوتی، کتاب چیروک (افسانه‌ها و قصه‌های کُردی)، گردآوری هاشم سلیمی، کتاب «افسانه‌های کُردی» گردآوری ثریا الله‌دادی و کتاب‌های «افسانه‌ها و متل‌های کُردی» و «افسانه‌ها، نمایش‌نامه‌ها و بازی‌های کُردی» هر دو اثر از علی‌اشرف درویشیان از آن جمله‌اند که از این میان، کتاب «افسانه‌ها، نمایش‌نامه‌ها و بازی‌های کُردی» تألیف و گردآوری علی‌اشرف درویشیان به دلیل جامعیت و فراوانی افسانه‌های آن از منظر مورد مطالعهٔ این نوشتار؛ یعنی زنان و خویشکاری آنان، به عنوان منبع اصلی پژوهش حاضر در نظر گرفته شد.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

- زنان در افسانه‌های کُردی بیشتر در کدام نقش‌ها ظاهر شده‌اند؟
- کارکرد و خویشکاری‌های زنان در نقش‌های تعیین‌شده برای آنان در افسانه‌های کُردی کدامند؟

۱-۲. روش، جامعهٔ آماری و حجم نمونهٔ پژوهش

روش این پژوهش، توصیفی- تحلیلی است و داده‌های گردآوری‌شده با استفاده از روش تحلیل محتوا بررسی شده است. در مجموع، از میان ۷۳ افسانه، ۳۹ افسانه -که زنان در آن‌ها حضور دارند- استخراج و بر اساس الگوی پراپ در ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، بررسی گردیده و پس از تعیین خویشکاری‌ها و حوزهٔ عملیات شخصیت‌ها، برای تفهیم بیشتر از نمودار و جدول استفاده شده است. حوزهٔ پژوهش حاضر، کتاب «افسانه‌ها، نمایش‌نامه‌ها و بازی‌های کُردی» (۱۳۹۶) تألیف و گردآوری «علی‌اشرف درویشیان» است. افسانه‌های بررسی شده عبارتند از:

«۱.آسک (صص ۱۴۹-۱۵۳)، ۲. میمونه چوپان (۱۷۱-۱۷۷)، ۳. گوره هویل (۱۰۱-۱۰۶)، ۴. سبز علی سبزه‌قبا (۲۵۳-۲۶۴)، ۵. ماه‌پیشانی (۲۰۰-۲۰۵)، ۶. کیقباد و بحری (۱۵۴-۱۵۹)، ۷. احمد تجار (۶۳-۶۸)، ۸. رمال خوش‌بیار (۲۸۶-۲۹۱)، ۹. پیر خارکن (۲۲۱-۲۳۰)، ۱۰. زن‌باوهٔ بدجنس (۲۳۴-۲۴۳)، ۱۱. سعید و مسعود (۲۴۴-۲۵۲)، ۱۲. حسن ترسالو (۲۱۴-۲۱۹)، ۱۳. تاجر و کارگر (۳۰۷-۳۱۴)، ۱۴. گنجشک دیو(۹۱-۹۴)، ۱۵. سندر و مندر (۱۲۱-۱۳۳)، ۱۶. دالان و شالان (۳۲۳-۳۲۵)، ۱۷. دختر پادشاه و پسر درویش (۶۹-۸۶)، ۱۸. باوه بیل به‌ته (۲۰۶-۲۱۰)، ۱۹. خاله گردن‌دراز (۱۳۴-۱۴۳)، ۲۰. حلیم حلیره (۳۰۲-۳۰۳)، ۲۱. کلاغ و جفتیار (۳۵۸-۳۶۳)، ۲۲. شاه و وزیر (۱۷۸-۱۸۴)، ۲۳. میهمان ناخوانده (۳۰۴-۳۰۶)، ۲۴. کره کچل (۴۰-۴۴)، ۲۵. جیرکه جارکه (۱۸۸-۱۹۱)، ۲۶. تُل (۱۹۲-۱۹۵)، ۲۷. جولاه (۳۶-۳۸)، ۲۸. بز فضول (۴۹-۵۳)، ۲۹. پیرزن و گربه (۳۲-۳۳)، ۸۰. پرندهٔ طلایی (۳۲۶-۳۳۲)، ۳۱. حیلهٔ تاجر (۴۵-۴۸)، ۳۲. کشاورز، خرس و روباه (۵۴-۵۷)، ۳۳. نخود نخودی (۲۹۴-۲۹۸)، ۳۴. زن و مرد ندار (۳۳۳-۳۳۷)، ۳۵. مه‌لوچک (۳۳۸-۳۴۱)، ۳۶. میخر (۱۹۶-۱۹۹)، ۳۷. توبهٔ نصوح (۲۹۲-۲۹۳)، ۳۸. دزد و روستایی (۱۶۷)، ۳۹. ملک ابراهیم (۲۶۵-۲۷۱)».

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ ادب پارسی، «اولریش مارزلف» در کتاب «طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی» شخصیت‌های ثابت قصه‌های ایرانی را به روش ساختارگرایان بررسی کرده است. این کتاب بر اساس محتوا، شخصیت و موضوع قصه‌ها، به طبقه‌بندی اکثر قصه‌های عامیانهٔ معروف ایرانی پرداخته است. همچنین کتاب «ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی» (۱۳۹۲) از پگاه خدیش به بررسی و طبقه‌بندی افسانه‌های ایرانی بر اساس الگوی ولادیمیر پراپ می‌پردازد.

مقاله‌ای با عنوان «طبقه‌بندی انواع خویشکاری تولد قهرمان در اسطوره‌ها، افسانه‌ها، داستان‌های عامیانه و قصه‌های پریان» (۱۳۹۲) از نسرین شکیبی و مریم حسینی که به خویشکاری‌ها از منظر دلایل

و چگونگی به وجود آمدن قهرمان (زن و مرد) می‌پردازد. منبع این بررسی، خویشکاری‌های تمام قهرمانان افسانه‌های ایرانی است و به جنسیت قهرمانان توجّهی ندارد و اساس کار بر نظریهٔ اسطورهٔ تولد آرتور رانک استوار است که با شیوهٔ بررسی در این مقاله ارتباطی ندارد.

مقالهٔ «بررسی خویشکاری‌های زنانه در افسانه‌های بیرجند» به قلم کلثوم قربانی جویباری و سارا جلیلیان(۱۳۹۶) به بررسی ۲۳ افسانه از افسانه‌های بیرجند بر اساس الگوی ولادیمیر پراپ پرداخته است. نویسندگان این مقاله به این نتیجه رسیده‌اند که بیشترین خویشکاری زنان، شرارت است. لازم به ذکر است نگارندگان در این مقاله حوزه‌های عملیات را با خویشکاری اشتباه گرفته و در بخش تحلیل خویشکاری‌ها به تحلیل حوزه‌های عملیات پرداخته‌اند.

مشهدی و گلشنی در سال ۱۳۹۴ مقاله‌ای با عنوان «ریخت‌شناسی حکایت‌های عاشقانهٔ بخش مکر زنان در هزار و یک‌شب بر پایهٔ نظریهٔ روایی پراپ» نگاشته‌اند که تنها به بررسی مکر زنان اختصاص دارد و محدود به کتاب هزار و یک‌شب است. دربارهٔ سیما و جایگاه زنان در ادب فارسی نیز تحقیقات گسترده و متنوعی صورت گرفته است؛ از جملهٔ این آثار «ریشه‌های زن‌ستیزی در ادبیات کلاسیک فارسی» از مریم حسینی است که به بررسی نگاه مردسالارانه در ادب پارسی می‌پردازد.

در زمینهٔ قصه‌های کُردی نیز پژوهشی به نام «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان در زبان کُردی» بر اساس الگوی پراپ به وسیلهٔ سید مظهر ابراهیمی و سید احمد پارسا انجام گرفته است. نگارندگان در این پژوهش با بررسی ساختاری ۱۵۵ قصه به این نتیجه رسیده‌اند، که قصه‌های پریان در زبان کُردی با الگوی پراپ مطابقت دارد. در این پژوهش، ساختار قصه‌های پریان و ریخت‌شناسی کامل آن‌ها بررسی شده و در تعیین خویشکاری‌ها و شخصیت‌ها، تفاوت جنسیتی - که امر بسیار مهمی در تحلیل نگرش اجتماعی به موقعیت افراد جامعه است- در نظر گرفته نشده است.

مقالهٔ «جایگاه الههٔ مادر در فرهنگ مردم کردستان»(۱۳۹۷) نوشتهٔ دیانا رستمی‌نژادان و منصور منصوری مقدم؛ دیگر تحقیق انجام‌شده دربارهٔ جایگاه زن در فرهنگ کُردی است. نگارندگان در این پژوهش بر ریشه‌های آیینی- مذهبی زن و به‌ویژه الههٔ مادر متمرکز شده‌اند.

با بررسی مقالات و پژوهش‌های پیشین این نتیجه حاصل شد که تاکنون در زمینهٔ خویشکاری‌های زنان و بررسی و تحلیل اجتماعی این خویشکاری‌ها در افسانه‌های کُردی تحقیقی صورت نگرفته و این نوشتار در نوع خود می‌تواند پژوهشی در خور و مفید در این زمینه باشد.

۲. بحث

۲-۱. مبانی نظری: الگوی ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ

یکی از جهت‌های جدید در تحقیقات مربوط به داستان‌های عامیانه، تجزیه و تحلیل ساختمان آن‌ها یا ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه است و آن عبارت است از به کار گرفتن فنون و تکنیک‌های زبان‌شناسی

و مردم‌شناسی ساختاری در بررسی قصه و اسطوره (نک. پراپ،۱۳۹۷:۱۱). تجزیه و تحلیل‌های ساختاری، وسیله‌ای است برای رسیدن به هدف و غایتی دیگر و آن غایت و هدف، شناخت بهتر طبیعت و سرشت انسان و یا دست کم، شناخت بهتر و بیشتر یک جامعهٔ خاص انسان است. هر اندازه این تجزیه و تحلیل‌ها از ساختار مواد فولکلوریک بیشتر گردد، بینش و آگاهی ما از عقاید، هنرها، دانش و دانش عامه بیشتر خواهد بود(نک. همان: ۲۰).

ریشهٔ ساختارگرایی (structuralism) به فرمالیسم و مکتب پراگ و نئوفرمالیسم و فوتوریسم می‌رسد. ساختارگرایی یک شیوه و روش است و سخن آن این است که هر جزء یا پدیده در ارتباط با یک کل بررسی شود؛ یعنی هر پدیده، جزئی از یک ساختار کل است (نک. شمیسا،۱۳۸۶: ۱۹۳). یکی از نمونه‌های درخشان ساختارگرایان، کار پراپ است. ولادیمیر پراپ، محقّق روسی، به مطالعهٔ ساختارگرایانه در قصص فولکلوریک روسی پرداخت و کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان را -که به فارسی ترجمه شده است- در سال ۱۹۲۸ در روسیه به چاپ رساند. این کتاب در ۱۹۵۸ به انگلیسی ترجمه شد و توجّه محافل غرب را به خود جلب کرد. پراپ، صد قصه را انتخاب و سازه‌های آن را مشخص کرد و به طرح‌های معینی دست یافت. نتیجهٔ این کار، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان بود؛ یعنی توصیف قصه‌ها بر پایهٔ اجزای سازه‌ای آن‌ها و همبستگی این سازه‌ها با یکدیگر و با کل قصه (نک. پراپ،۱۳۹۷ :۷۹). اندیشهٔ اساسی در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه آن است که کثرت بیش از اندازهٔ جزئیات قصه‌ها به یک طرح واحد قابل تقلیل است و عناصر این طرح که تعدادشان سی و یک طرح بیشتر نیست، همیشه یکی هستند؛ به عبارت دیگر، شخصیت‌های یک قصه، هر اندازه هم که با یکدیگر متفاوت باشند، غالباً کارها و عملیات یکسانی را انجام می‌دهند(نک. همان: ۸۰).

وی واحد سازندهٔ روایت را کارکرد یا خویشکاری نامید. خویشکاری یعنی عمل شخصیتی از اشخاص قصه که از نقطه نظر اهمیّتی که در جریان عملیات قصه دارد، تعریف می‌شود(همان: ۸۲). خویشکاری‌ها عناصر بنیادی قصه را تشکیل می‌دهند، عناصری که جریان قصه بر روی آن‌ها ساخته می‌شود(نک. همان: ۱۵۳).

پراپ با تجزیه و تحلیل کارکردها و شخصیت‌های قصه به چهار قاعدهٔ کلی در بارهٔ قصه‌ها دست یافت:

- خویشکاری‌های اشخاص قصه، عناصر ثابت و پایدار را در یک قصه تشکیل می‌دهند؛
- شمارهٔ خویشکاری‌ها محدود است؛
- توالی خویشکاری‌ها همیشه یکسان است؛
- همهٔ قصه‌های پریان از جهت ساختمان از یک نوع هستند(همان: ۸۴-۸۲).

هر قصه‌ای معمولاً با یک صحنهٔ آغازین شروع می‌شود. مثلاً اعضای خانواده‌ای نام برده می‌شوند، یا قهرمان آینده با ذکر نام و موقعیتش معرفی می‌شود. این صحنه با آنکه یک خویشکاری محسوب نمی‌شود، یک عنصر ریخت‌شناسی بسیار مهم است(نک. همان: ۸۸).

بنیاد ریخت‌شناسی قصه‌های پریان به‌طورکلی بر اساس زنجیره خویشکاری‌های زیر است:

از سی ویک خویشکاری مورد نظر پراپ، هفت مورد اول، شامل ۱. غیبت، ۲. نهی (که گاهی به‌صورت امر یا پیشنهاد ابراز می‌گردد) ۳. نقض نهی، ۴. خبرگیری، ۵. خبردهی، ۶. فریب‌کاری، ۷. همدستی پس از وضعیت آغازین قصه می‌آیند. این عناصر، جای ثابتی ندارند و ممکن است در بخش های میانی و پایانی قصه هم ظاهر شوند.

خویشکاری‌های بعد از بخش مقدماتی، به ترتیب عبارتند از: ۸. شرارت (A)؛ ۹. میانجیگری یا گسیل داشتن (B)؛ ۱۰. مقابلهٔ آغازین (C)؛ ۱۱. عزیمت قهرمان (↑)؛ ۱۲. دیدار با بخشنده (D)؛ ۱۳. واکنش قهرمان (E)؛ ۱۴. تدارک یا دریافت شیء جادو (F)؛ ۱۵. انتقال مکانی، راهنمایی (G)؛ ۱۶. کشمکش (H)؛ ۱۷. داغ کردن، نشان گذاشتن (J)؛ ۱۸. پیروزی (I)؛ ۱۹. کارسازی مصیبت یا کمبود (K)؛ ۲۰. بازگشت (↓)؛ ۲۱. تعقیب (Pr)؛ ۲۲. رهایی (Rs)؛ ۲۳. رسیدن به ناشناختگی (O)؛ ۲۴. ادعاهای دروغین (L)؛ ۲۵. حل مسئله (N)؛ ۲۶. انجام کار دشوار (M)؛ ۲۷. بازشناختن (Q)؛ ۲۸. رسوایی (Ex)؛ ۲۹. تغییر شکل (T)؛ ۳۰. مجازات (U)؛ ۳۱. عروسی (W) (پراپ،۱۳۹۷: ۸۷-۱۴۳).

بسیاری از خویشکاری‌ها به صورت منطقی به یکدیگر می‌پیوندند و حوزه‌ای از خویشکاری به وجود می‌آورند. این حوزه‌ها در کل با انجام‌دهندگان متناظر خود مطابقت دارند و درواقع حوزه‌های عملیات هستند. حوزه‌های عملیات در قصه عبارتند از:

۱- حوزهٔ عملیات شریر که متشکل است از شرارت، جنگ یا هر صورت دیگری از کشمکش با قهرمان، تعقیب.

۲- حوزهٔ عملیات بخشنده، متشکل از: آماده شدن برای انتقال یک شیء یا عامل جادویی، دادن یک عامل جادویی به قهرمان.

۳ - حوزهٔ عملیات یاریگر، متشکل از: انتقال مکانی قهرمان؛ جبران و التیام مصیبت یا کمبود؛ رهایی از تعقیب؛ حل کردن یا انجام دادن امری دشوار؛ تغییر شکل قهرمان.

۴- حوزهٔ عملیات شاهزاده خانم (شخص مورد جستجو) و پدرش. متشکل از: واگذا شتن کاری د شوار به قهرمان؛ داغ زدن یا نشان کردن؛ رسوا ساختن یا فاش کردن؛ باز شناختن؛ مجازات شریر؛ عروسی.

۵- حوزهٔ عملیات گسیل‌دارنده، متشکل از: گسیل‌داشتن.

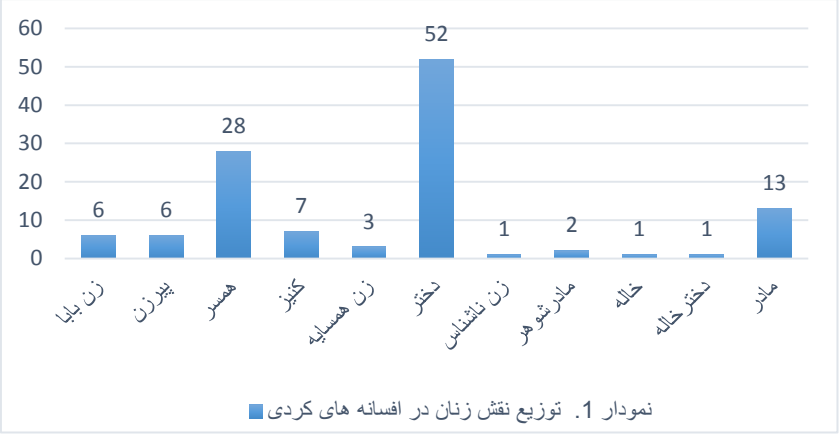
۶- حوزهٔ عملیات قهرمان، متشکل از: رفتن به جستجو؛ واکنش در برابر درخواست‌های بخشنده؛ عروسی؛ خویشکاری نخست، مشخصهٔ قهرمان جستجوگر است؛ قهرمان قربانی خویشکاری‌های باقی‌مانده را انجام می‌دهد.

۷- حوزهٔ عملیات قهرمان دروغین نیز شامل رفتن به جستجو، واکنش در برابر درخواست‌های بخشنده و به‌عنوان یک خویشکاری ویژه ادعاهای دروغین(نک. همان: ۱۶۵-۱۶۶).

میان این شخصیت‌ها و کارکردهایشان سه نوع رابطه می‌تواند وجود داشته باشد: ۱. یک شخصیت فقط با یک نوع کنش سر و کار دارد. ۲. یک شخصیت در چند نوع حوزهٔ کنش شرکت می‌کند. ۳. یک حوزهٔ کنش میان چند شخصیت تقسیم می‌شود.

۲-۲. نقش‌ها و شخصیت‌ها

مجموع کل شخصیت‌های زنِ موجود در این سی و نه افسانه، صد و بیست شخصیت است. این زنان در افسانه‌ها نقش‌های اجتماعی مختلف ایفا می‌کنند. نقش «دختری» با «پنجاه و دو مورد» بالاترین بسامد را به خود اختصاص داده است: دختر فرد عادی (سی مورد)، دختر پادشاه (دوازده مورد)، دختر کشاورز (هفت مورد)، دختر دیو (دو مورد) و دختر وزیر (یک مورد). نقش بقیهٔ زنان افسانه‌های مذکور، نقش «همسری» با مجموع بیست و هشت مورد است که در مقام همسر فرد عادی (هیجده مورد)، همسر وزیر (چهار مورد)، همسر پادشاه (سه مورد)، همسر وکیل، همسر ارباب و همسر کدخدا هرکدام یک مورد قابل شمارش‌اند. شایان ذکر است که بر اساس نتایج به‌دست‌آمده در این بخش، خانواده‌های عادی با بالاترین بسامد، نقش تعیین‌کننده‌ای در فضای افسانه‌های کُردی دارند. در نمودار زیر نحوهٔ توزیع نقش و جایگاه اجتماعی زنان نشان داده شده است:



۲-۳. خویشکاری‌ها

خویشکاری‌هایی که پس از صحنهٔ آغازین می‌آیند. (لازم به ذکر است نگارندگان تنها بخش نخست قصه‌ها را بررسی کرده و این نتایج شامل کل افسانه نمی‌شود. همان‌طور که پیش‌تر هم اشاره گردید این

عناصر جای ثابتی ندارند و ممکن است در بخش‌های میانی و پایانی قصه هم ظاهر شوند. هدف از این کار، درک این نکته است که زنان تا چه اندازه در شروع ماجراهای قصه مؤثر هستند.)

۲-۳-۱. نهی (که گاهی به‌صورت امر یا پیشنهاد ابراز می‌گردد) (نشانه: γ)

ماجرا در افسانه‌های پیر خارکن، رمال خوش بیار، سبز علی سبزه‌قبا، ماه‌پیشانی، پیرزن و گربه و نخود نخودی با خویشکاری امر و در افسانه‌های سعید و مسعود و حیلهٔ تاجر با خویشکاری نهیِ شخصیت‌های زن، آغاز می‌شود. بسامد بالای خویشکاری امر نشان‌دهندهٔ محرّک بودن زنان در افسانه‌های کُردی است، هرچند بیشتر اوامر از سوی شخصیت‌های منفی و شریر قصّه است، اما همین شخصیت‌ها خود باعث به جریان افتادن خط داستانی قصّه و ماجراها می‌شوند؛ به‌عنوان مثال در افسانهٔ ماه‌پیشانی، خویشکاری امر زن‌بابا باعث به وجود آمدن و شکل‌گرفتن ماجرای اصلی قصّه می‌شود.

گاهی نهی به‌صورت درخواست یا اندرز اظهار می‌گردد. زنانی که فرزندان یا همسرانشان را از کاری نهی می‌کنند، در واقع می‌خواهند از آنان در برابر خطرات احتمالی محافظت کنند؛ برای نمونه در افسانهٔ حیلهٔ تاجر، مادری چون می‌داند رفتن فرزندش به همراه تاجر برای او خطراتی به همراه دارد سعی می‌کند تا پسرش را از همراه‌شدن با تاجر باز دارد: «ای کچل تو تنها پسر منی و اگر بروی من دق می‌کنم» (درویشیان، ۱۳۹۶: ۴۵).

۲-۳-۲. غیبت (نشانه: β)

گاهی اشخاصی که غیبت اختیار می‌کنند از نسل جوان‌تر خانواده هستند؛ مانند دخترانی که صبح‌ها برای فراگرفتن هنر خیاطی پیش استادکار خود می‌روند (افسانهٔ زن‌باوهٔ بدجنس). دختری که به دنبال پنبهٔ بربادرفتهٔ خود از خانه خارج می‌شود (ماه‌پیشانی) و در اکثر موارد به یکی از شکل‌های حادّ غیبت- که مرگ مادر است- نشان داده می‌شود. بعد از مرگ مادر، مرد، زن دیگری اختیار کرده و با آمدن شریر (زن‌بابا) قصّه آغاز می‌شود. جیرکه و جارکه، میمونه چوپان، کیقباد و بحری نمونه‌هایی از این مورد هستند.

۲-۳-۳. فریبکاری (نشانه: η)

شریر می‌کوشد قربانی‌اش را بفریبد تا بتواند بر او یا چیزهایی که به وی تعلق دارد، دست یابد. درمجموع، پنج شخصیت در افسانه‌های گنجشک دیو، جولاه، بز فضول، کُره کچل کارکرد فریبکاری دارند. شریر در این افسانه‌ها از نادانی و ساده‌لوحی شخصیت‌ها استفاده کرده و به هدف خود می‌رسد. در افسانهٔ «بز فضول» شریر کُلفَت را می‌فریبد و مقدار زیادی پول از او می‌گیرد. شریر در افسانهٔ «گنجشک دیو» دیوی است که در قالب گنجشک تغییر شخصیت داده و از پیرزن می‌خواهد خاری را

از پایش بیرون بیاورد تا با این وسیله گِردهٔ نان را از او بدزدد. در افسانهٔ «جولاه» زن به‌راحتی از دزد فریب می‌خورد و باعث به وجود آمدن مشکلاتی برای همسرش می‌شود؛ درنهایت مرد با گفتن این جمله «همهٔ این بدبختی‌ها در اثر نادانی زنِ من بود» قصه را به پایان می‌برد(درویشیان،۱۳۹۶: ۳۸). این خویشکاری بعد از خویشکاری شرارت، یکی از منفی‌ترین کارکردهای شخصیت‌های قصّه در الگوی پراپ است؛ زیرا باعث به وجود آمدن مصیبت، شکست و بدبختی می‌شود.

۲-۳-۴. همدستی(نشانه: θ)

قربانی ناآگاهانه فریب می‌خورد و کاری را که شریر از او می‌خواهد انجام می‌دهد. گاهی شریر از موقعیت دشواری که قربانی، گرفتار آن است، سود می‌جوید؛ مانند دختری که به دلیل نیاز به آتش وارد خانهٔ دیوی می‌شود، دیو به او آتش می‌دهد و از او می‌خواهد یک کیسه کاه هم با خودش ببرد. دختر به دلیل ترسی که از دیو دارد قبول می‌کند، اما نمی‌داند دیو کیسه را سوراخ کرده تا با این وسیله خانهٔ دختر را پیدا کند(افسانهٔ گوره هویل) و گاهی قربانی فریب ظاهر ساده و ضعیف شریر را می‌خورد؛ مثل پیرزن افسانهٔ «گنجشک و دیو». پیرزن قبول می‌کند خار را از پای گنجشک زخمی بیرون بیاورد درحالی‌که نمی‌داند این گنجشک، دیو شریری است که درنهایت گردهٔ نانش را می‌دزدد. این خویشکاری تنها در این دو مورد از افسانه‌ها دیده شد.

۲-۳-۵. نقض نهی (نشانه: δ)

صورت‌های مختلف نقض‌کردن با صورت‌های نهی‌کردن مطابقت دارد؛ به‌عنوان مثال، در افسانهٔ «رمال خوش بیار» دختر پادشاه از کنیز می‌خواهد انگشترش را نگه داشته و آن را گم نکند (نهی کردن) اما کنیز انگشتر را گم می‌کند (نقض نهی) و ماجرای قصّه این‌گونه آغاز می‌شود. نمونهٔ دیگر برای این خویشکاری در افسانهٔ «نخود نخودی» برای شخصیت زن ناشناسی است که نقش عنصر پیونددهنده را دارد. شخصیت اصلی از او می‌خواهد لباس‌هایش را بشوید اما زن قبول نمی‌کند و با این کار، نخود نخودی تمام آب‌های رودخانه را می‌بلعد. شاید بسامد کم این خویشکاری، نشان‌دهندهٔ مطیع‌بودن زنان باشد. آنان حاضر به انجام هر امر و درخواستی هستند و با اوامر و نواهی اطرافیان هیچ‌گونه مخالفتی نمی‌کنند، حتی اگر این دستورها و خواسته‌ها از سوی کسی باشد که احتمال دارد به آنان ضرر و آسیب برساند.

۲-۳-۶. خبرگیری (نشانه: ε)

بعد از خویشکاری نقض نهی، عموماً شخصیت شریر وارد قصه می‌شود. هدف شریر از خبرگیری، یافتن جای کودکان، اشیای گران‌بها و حتّی آگاهی‌یافتن از شرایط زندگی قربانیان است. در افسانه‌های

بررسی شده، شریر تنها در یک مورد از این خویشکاری استفاده کرده است. شخصیت زن‌بابا در افسانهٔ «زن‌باوهٔ بدجنس» با پرسش در مورد زندگی خصوصی و خانوادگی قربانیان، کم‌کم نقشهٔ قتل قربانی را می‌کشد و برای انجام شرارت‌ها برنامه‌ریزی می‌کند.

خویشکاری‌ها همراه با نشانه‌های اختصاری و نمونه‌های انتخاب شده از افسانه‌های کتاب علی‌اشرف درویشیان در جدول زیر آمده است:

جدول ۱. خویشکاری و عناوین آن‌ها

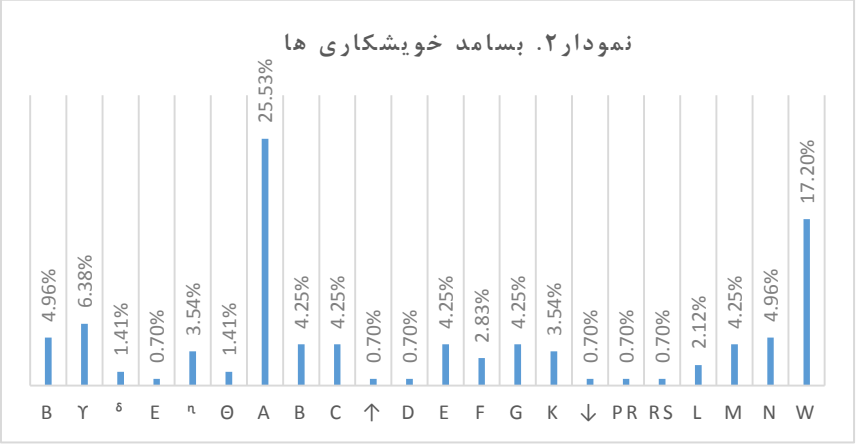
	نشانه	خویشکاری	شخصیت	نمونه	نام افسانه
۱	A^9	شریر کسی را اخراج می‌کند.	زن‌بابا	زن‌پدر دخترخوانده‌اش را از خانه بیرون می‌اندازد.	میمونه چوپان
۲	A^2	شریر یک عامل جادویی را می‌رباید.	شاهزاده خانم	جگر مرغ جادویی را از شکم مرد بیرون می‌آورد.	سعید و مسعود
۳	A^3	شریر فراورده‌های کشاورزی را چپاول می‌کند.	دختر دیو	از همان وقتی‌که دختر به دنیا می‌آید هر شب یکی از گوسفندها در طویله می‌میرد.	دالان و شالان
۴	A^6	شریر صدمات جسمانی وارد می‌آورد.	دختر	شریر چشم عروس را از حدقه بیرون می‌آورد.	پیر خارکن
۵	A^8	شریر قربانی خود را اغوا می‌کند و به دام می‌اندازد.	پیرزن	پیرزن با گریه و زاری و حیله همسر احمد تجار را فریب می دهد.	احمد تجار
۶	A^{11}	شریر کسی یا چیزی را افسون یا طلسم می‌کند.	همسر پادشاه	با آتش زدن پوست اسب مرد را به کبوتر تبدیل می‌کند.	سبز علی سبزه‌قبا
۷	A^{12}	شریر کسی یا چیزی را جانشین کس یا چیز دیگر می‌کند.	زن همسایه	زن همسایه به خاطر حسادت به‌جای آویزان کردن گردنبند، تیر و کمان را از دروازه آویزان می کند.	گوره هویل
۸	A^{13}	شریر دستور می‌دهد کسی را به قتل برسانند.	مادر	مادر دستور می‌دهد پسرانش را به گوشه‌ای برده و شکمشان را پاره کنند.	سعید و مسعود
۹	A^{14}	شریر مرتکب قتل می‌شود.	زن‌بابا	زن‌بابا به بهانهٔ حمام دختر را بیرون می‌برد و در بین راه او را به داخل چاهی می‌اندازد.	آسک
۱۰	A^{15}	شریر کسی را زندانی می‌کند.	زن‌بابا	زن‌باوه دختر را در اتاقی زندانی کرده و اجازه بیرون آمدن را به او نمی‌دهد.	ماه‌پیشانی

۱۱	A^{17}	شریر کسی را برای خوردن می‌خواهد.	زن‌بابا	به شوهرش دستور می‌دهد پسرش را بکشد و گوشتش را برای خوردن برای او بیاورد.	جیرکه جارکه
۱۲	A^{18}	شریر قربانی‌اش را شکنجه می‌دهد.	مادرشوهر	به عروسش دستور می‌دهد هفت خمره را با اشک چشم پر کند.	سبز علی سبزه‌قبا
۱۳	Pr^{6}	تعقیب‌کننده بر آن می‌شود که قهرمان را بکشد.	خاله	خاله همراه با شوهرش به دستور مادرشوهر به تعقیب قهرمانان می‌پردازند و می‌خواهند آن‌ها را بخورند.	سبز علی سبزه‌قبا
۱۴	B	از قهرمان قصه درخواست می‌شود به اقدام بپردازد.	همسر	زن از همسرش می‌خواهد با دادن ناهار به مردم و مهمانی، سفرهٔ جادویی‌شان را امتحان کنند.	کلاغ و جفتیار
۱۵	B^{2}	قهرمان مستقیماً اعزام می‌شود.	مادر	مادر پسرش را که بسیار وابستهٔ اوست از خانه بیرون می‌کند و از او می‌خواهد تا برای خودش کسی نشده به خانه برنگردد.	حسن ترسالو
۱۶	B^{4}	بدبختی و مصیبت اعلان می‌شود.	مادر	مادر با بازگو کردن حال و حکایت، پسرانش را از مشکلات پیش‌آمده آگاه می‌سازد.	گوره هویل
۱۷	G^{3}	قهرمان راهنمایی می‌شود.	پیرزن	پیرزن مردی را که هرروز پول-هایش دزدیده می‌شود راهنمایی می‌کند تا دزد را پیدا کند.	دزد و روستایی
۱۸	$R^{9}{}_{s}$	قهرمان از خطر مرگ نجات داده می‌شود.	پیرزن	پیرزن قهرمان قصه را در شهر غریب از مرگ نجات داده و در خانهٔ خود پناه می‌دهد.	کیقباد و بحری
۱۹	K^{1}	شیء مورد جستجو با زرنگی به دست می‌آید.	همسر	مرد با کمک همسرش اموال از دست رفته را با زرنگی به دست می‌آورند.	زن و مرد ندار
۲۰	K^{3}	شیء مورد جستجو با فریب به دست می‌آید.	کنیز	دلارام چین همراه با کنیزانش مرغ جادویی را از قهرمان قصه می‌دزدند.	سعید و مسعود
۲۱	K^{8}	طلسم شخص افسون‌شده-ای شکسته می‌شود.	همسر پادشاه	زن کمک می‌کند تا طلسم پادشاه شکسته شود و شوهرش را از قالب طوطی بیرون می‌آورد.	شاه و وزیر

۲۲	N	مأموریت انجام می‌گیرد و مشکل حل می‌شود.	دختر	پدر به یاری دخترانش خرسی را که می‌خواست محصولاتشان را از بین ببرد با چماق شکست می‌دهد.	کشاورز، خرس و روباه
۲۳	C	جستجوگر موافقت می‌کند یا تصمیم می‌گیرد که به مقابله بپردازد.	همسر	قهرمان در عرض یک ماه همه‌چیز را حاضر می‌کند و تصمیم می‌گیرد از شریر که در کشور چین است انتقام بگیرد.	احمد تجار
۲۴	↑	قهرمان خانه را ترک می-گوید.	همسر	زنِ قهرمان همراه با چندین خیمهٔ هفتاد رنگ شهر و خانهٔ خود را به مقصد چین ترک می-کند.	احمد تجار
۲۵	↓	قهرمان بازمی‌گردد.	همسر	زن بعد از شکست شریر همراه با شوهرش به کشور و خانهٔ خود برمی‌گردد.	احمد تجار
۲۶	L	قهرمان دروغین ادعاهای بی‌پایه می‌کند.	کنیز	کنیز با بستن طاسچه روی شکم و پوشاندن صورتش ادعا می‌کند همسر پادشاه است.	ماه‌پیشانی
۲۷	W	قهرمان عروسی می‌کند.	دختر	دختر همراه با سگش به قصر پادشاه می‌رود و با شاهزاده عروسی می‌کند.	تُل
۲۸	M	انجام کار دشواری از قهرمان خواسته می‌شود.	دختر	از قهرمان خواسته می‌شود برای بهبودی پادشاه به دنبال گوشت یک نوع پرنده برود و در صورت موفقیت با شاهزاده خانم ازدواج کند.	کیقباد و بحری
۲۹	D^1	بخشنده قهرمان را آزمایش می‌کند.	همسر کدخدا	زن کدخدا کاسهٔ پیمانه را در اختیار قهرمان می‌گذارد و در ازای کرایهٔ پیمانه او را آزمایش می‌کند.	سندر و مندر
۳۰	F^1	عامل جادویی مستقیماً به قهرمان می‌رسد.	مادر	مادر کیسهٔ جادویی را که از همسرش به ارث برده در اختیار پسرش قرار می‌دهد.	دختر پادشاه و پسر درویش
۳۱	F	قهرمان اختیار استفاده از یک عامل جادویی را به دست می‌آورد.	دختر	با شستن استخوان‌های برادر مرده‌اش به وسیلهٔ گلاب او را تبدیل به گنجشک می‌کند و توانایی پرواز را به او می‌دهد.	جیرکه جارکه

۳۲	Y^1	قهرمان قصه از کاری نهی می‌شود.	همسر	زن شوهرش را از فروختن تخم مرغ‌های جادویی نهی می‌کند.	سعید و مسعود
۳۳	Y^2	شکل وارونه‌ای از نهی به‌صورت امر یا پیشنهاد ابراز می‌گردد.	پیرزن	پیرزن به گربه امر می‌کند برود و شیر را برایش بیاورد.	پیرزن و گربه
۳۴	δ	نهی نقض می‌شود.	کنیز	دختر پادشاه به کنیز امر می‌کند تا مواظب انگشترش باشد اما کنیز آن را گم می‌کند.	رمال خوش بیار
۳۵	θ	قربانی فریب می‌خورد و لذا ناآگاهانه به دشمن خود کمک می‌کند.	پیرزن	پیرزن به‌قصد کمک، خاری را که در پای گنجشک فرو رفته بیرون می‌آورد اما گنجشکِ شریر نان پیرزن را می‌دزدد.	گنجشک دیو
۳۶	β	یکی از اعضای خانواده از خانه غیبت می‌کند.	دختر	دختر برای پیدا کردن پنبهٔ گم شده‌اش از خانه بیرون می‌رود.	ماه‌پیشانی
۳۷	η	شریر می‌کوشد قربانی‌اش را بفریبد تا بتواند بر او یا چیزهایی که به وی تعلق دارد دست یابد.	همسر	شریر از نادانی و ساده‌لوحی زن استفاده می‌کند، او را می‌فریبد و پول زیادی از او می‌گیرد.	بز فضول
۳۸	ε	شریر به خبرگیری می پردازد.	زن‌بابا	شریر با پرسیدن سؤالاتی در مورد زندگی خانوادهٔ قربانی به کشیدن نقشهٔ می‌پردازد.	زن‌باوهٔ بدجنس

بر اساس این نظریه و پس از تحلیل خویشکاری‌های سی و نه افسانه، مشخص شد که زنان از سی و یک خویشکاری موجود در الگوی پراپ، در مجموع بیست و دو خویشکاری را عرضه می‌کنند و از میان آن‌ها، «شرارت» دارای بیشترین بسامد است که در نمودار زیر قابل مشاهده است:



در افسانه‌های بررسی شده علاوه بر خویشکاری‌های موجود در الگوی پراپ، زنان سه نوع کارکرد دیگر هم از خود نشان داده‌اند:

۱- خویشکاری نخست با بیشترین بسامد، گریه و شیون است. اوّلین واکنش عاطفی و احساسی زنان در مواجهه با موقعیت‌های دشوار و گرفتاری‌ها گریه و زاری است. در افسانه‌های بررسی‌شده، این خویشکاری را بیشتر دختران انجام داده‌اند. در مجموع شش افسانه، چهار مورد مربوط به دختران در افسانه‌های تُل، باوه بیل به‌ته، زن‌باوهٔ بدجنس و سبزه علی سبزه‌قبا و دو مورد هم مربوط به مادران در افسانه‌های حیلهٔ تاجر و گوره هویل است.

۲- خویشکاری دوم با بسامد پنج مورد، آسیب‌رسانی به خود به منظور اظهار ناراحتی است که شامل سوزاندن قسمت‌هایی از بدن و یا دو دستی بر سر کوبیدن است. برای دو دستی بر سر کوبیدن می‌توان دو شخصیت زن (یک مورد) و مادر (دو مورد) را در افسانه‌های «جولاه» و «دختر پادشاه و پسر درویش» مثال زد. همچنین در افسانهٔ «باوه بیل‌به‌ته» شخصیت‌های «مادر» و «زن همسایه» بعد از شنیدن یک خبر ناگوار، با آتش و تنور داغ به خود آسیب می‌رسانند.

۳- سومین خویشکاری افشای راز است. این خویشکاری را شخصیت‌های مادر، دختر و همسر به ترتیب در افسانه‌های «کره کچل»، «سبز علی سبزه‌قبا» و «کلاغ و جفتیار» به کار برده‌اند.

۲-۴. حوزه‌های عملیات زنان و تحلیل خویشکاری‌های آنان

۲-۴-۱. شریر

بر اساس الگوی پراپ، داستان با شرارت یک شریر شروع می‌شود یا اگر شرارتی رخ ندهد، کمبود یا نیاز به داشتن چیزی یا کسی، داستان را به حرکت درمی‌آورد. این خویشکاری، اهمیّت استثنایی دارد؛ زیرا

تحرک واقعی قصّه با آن آغاز می‌شود؛ فاجعه یا گره قصّه با عمل شرارت آغاز می‌شود(نک. پراپ،۱۳۹۷: ۹۴). نقش او به‌هم‌زدن آرامش خانوادهٔ خوشبخت، ایجاد یک نوع مصیبت، خرابکاری و یا وارد آوردن صدمه و زیان است. در افسانه‌های کُردی، کارکرد شریر در سطوح زیر دسته‌بندی شده است:
۱. شریر کسی را برای کشتن و خوردن می‌خواهد (افسانهٔ دالان و شالان/ جیرکه و جارکه/ آسک) ۲. شریر یک عامل جادویی را از بین می‌برد (افسانهٔ پرندهٔ جادویی/ افسانهٔ خاله گردن دراز) ۳. شریر مرتکب قتل می‌شود (افسانهٔ کیقباد و بحری) ۴. شریر فرآورده‌های کشاورزی و دامداری را چپاول می‌کند (دالان و شالان) ۵. شریر قربانی را اغوا می‌کند (مه‌لوچک/ دختر پادشاه و پسر درویش/ احمد تجار/ آسک/ زن‌باوهٔ بدجنس) ۶. شریر صدمات جسمانی وارد می‌آورد (پیرزن و گربه/ ماه‌پیشانی/ پیر خارکن/ میخر)۷. شریر کسی را زندانی می‌کند (ماه‌پیشانی/ میمونه چوپان) ۸. شریر یک عامل جادویی را می‌رباید (دختر پادشاه و پسر درویش/ سعید و مسعود) ۹. شریر دستور می‌دهد کسی را به قتل برسانند (سندر و مندر/ سبزعلی سبزه‌قبا/ زن‌باوهٔ بدجنس/ سعید و مسعود) ۱۰. شریر کسی را جانشین کس دیگری می‌کند (میمونه چوپان/ ماه‌پیشانی/ گوره هویل) ۱۱. شریر قربانی را طلسم می‌کند (تاجر و کارگر/ سبزعلی سبزه‌قبا) ۱۲. شریر قربانی را به دام می‌اندازد (تاجر و کارگر/ دختر پادشاه و پسر درویش) ۱۳. شریر می‌کوشد قهرمان را بکشد (سبزعلی سبزه‌قبا).
همان‌طور که از نمودار شمارهٔ دو و آمار و داده‌ها پیداست، زنان در افسانه‌های کُردی در هر نقشی که باشند، بیشترین خویشکاری آنان، شرارت است. این زنان، کارکردهای نامطلوبی چون قتل، خیانت، حیله‌گری، دروغ‌گویی و بی‌رحمی دارند. دو پرسش اساسی که در این‌جا مطرح می‌شود این است که چرا بیشترین کارکرد زنان شرارت است؟ و آیا شخصیت زنِ قصّه، به‌راستی نمایندهٔ زنان و وضعیت روان شناختی آنان است؟ در پاسخ به این دو پرسش می‌توان گفت درواقع، این‌که چهرهٔ زنانه، نقش اصلی قصّه را ایفا می‌کند به این معنی نیست که روایت به زن و مسائل زنانه به‌گونه‌ای می‌پردازد که زنان نیز آن‌ها را حس می‌کنند، زیرا بسیاری از داستان‌ها را- که توصیفگر ماجراها و رنج‌های یک زن است- مردان نقل کرده‌اند. در حقیقت این‌ها بسط و گسترش و فرافکنی‌های خیال‌پروری مردان و ترجمان آرزوها و آمال آنان و دشواری‌هایی است که در هم‌زیستی با قطب مادینهٔ درونشان و پیوند با دیگر زنان دارند (نک. فرانس، ۱۳۹۷: ۱۱) و با توجّه به این‌که همواره قلم و قدرت در دست مردان بوده است، زن را به‌عنوان جنس دوم، جنس ضعیف و ناقص‌العقل در جامعهٔ بشری قلمداد کرده، شرارت را در وجود این جنس ذاتی و طبیعی دانسته‌اند جان استوارت میل، به‌روشنی می‌نویسد که مفهوم «طبیعت زنان» مفهومی است که مردان در جهت خواست، اهداف و منافع خود آن را ساخته و پرداخته‌اند، زیرا آداب معاشرت، تعلیم و تربیت زنان همواره و در طول زمان به وسیلهٔ مردان شکل گرفته است (نک. استوارت میل، ۱۳۹۷: ۲۰). سلطهٔ مردان بر زنان، از آغاز حیات اجتماعی انسان‌ها در جوامع اولیه وجود داشته است. در آن جوامع، مردان به سبب قدرت بازو، بر امور مسلط بودند، ازاین‌رو زنان که دارای چنین عضلات نیرومندی نبودند، به عنوان

موجودات ضعیف و فرودست زیر یوغ و بندگی مردان درآمدند(همان: ۳۰). همچنین چون در گذشته، تاریخ را مردان بنا بر ذهنیات خود می‌نوشتند و کمتر از حقیقت و آنچه که واقعاً رخ داده می‌گفتند، سیمای زن به تصویری کژ و کوژ و ناخوشایند تبدیل گشته و حاوی نمایشی نه‌چندان درخور از زنان است (نک. حسینی،۱۳۹۶: ۱۲). «زن، نمایندهٔ جایگاه سوژه‌ای است که به وسیلهٔ قدرت اخته‌کنندهٔ نرینه‌سالاری به قلمرو تاریکی تبعید شده است» (سلدن و ویدوسون،۱۳۹۷: ۳۱۴). سابقهٔ نگرش برتری‌جویانهٔ مرد بر زن، دست کم به فیثاغورثیان می‌رسد. در این طرز تفکر، هر آنچه ارزشمند به شمار می‌آید بی‌درنگ با مرد بودن یکی گرفته می‌شود. مرد بودن با داشتن صفات برتر، تعریف می‌شود و در نتیجه، ویژگی‌های زنانه نسبت به هنجارهای مردانه پست‌تر و دون‌تر شمرده می‌شود(نک. حسینی،۱۳۹۶: ۹۷).

نقش نوعی مقابل قهرمان قصه، بیش از همه به عهدهٔ خویشان اوست و باز بیش از همه، اعضای مؤنث خانواده دارای خصایل منفی هستند. به‌خصوص مادر شوهر، زن‌پدر و عمه (خاله) کسانی هستند که حسادت می‌ورزند و در تلاش هستند تا با تهمت زدن، بی‌ملاحظگی و میل و ولع به تخریب و ویران کردن به هدف‌های خود برسند(نک. مارژلف،۱۳۹۶: ۴۳). مریم حسینی در کتاب ریشه‌های زن‌ستیزی دربارهٔ منشأ وارد شدن این اندیشه‌های ضد زن در ادبیات فارسی می‌نویسد: «ترجمهٔ متون هندی از زبان سانسکریت در روزگاران ساسانیان و راه یافتن حکایت‌ها و قصه‌های این سرزمین در نثر فارسی و ترجمهٔ متون یونانی و عبرانی پس از اسلام و واردشدن حکمت و فلسفهٔ یونانی و اسرائیلیات گذشته از سودمندی‌های ناشی از برخورد آرا و نزدیکی اندیشه‌های تمدن‌های گوناگون به یکدیگر، موجبات ورود نگرش‌های زن‌ستیز در ادبیات فارسی را هم فراهم کرده است» (حسینی، ۱۳۹۶: ۲۱). نسبت‌دادن کارکردهای شریرانه با درون‌مایهٔ مکر و دروغ و تزویر، انعکاس ذهنیات بشر است که در قصه‌های عامیانه متبلور می‌شود. این نگرش، ریشه در فرهنگ و ضمیر ناخودآگاه جمعی بشر دارد که به‌طور سمبلیک در خواست‌ها، ترس‌ها و تنش‌های ناخودآگاه نمود می‌یابد(نک. کمپبل،۱۳۸۷: ۲۶۱-۲۶۲) و به نظر می‌رسد همین ضمیر ناخودآگاه، زنان را به سمت شرارت می‌کشاند تا جان و مال و هویت خویش را نجات دهند و با ایجاد درگیری و تنش از زیر سلطهٔ برتری مردان رها شوند.

۲-۴-۲. شاهزاده‌خانم

دختران به‌عنوان پربسامدترین نقش در افسانه‌های کُردی، اصلی‌ترین کارکردشان به‌عنوان شاهزاده‌خانم عروسی است. گاهی نگرانی دختران از پیدا نشدن خواستگار شایسته، آن‌ها را به انجام کارهایی خلّاقانه وادار می‌کند(افسانهٔ سبز علی سبزه‌قبا). الگویی که در بیشتر افسانه‌های ایرانی دیده می‌شود این است که دختران پادشاه معمولاً در انتخاب همسر نقشی ندارند و پادشاه با شرط‌هایی که برای خواستگاران می‌گذارد به انتخاب همسر برای دخترانش اقدام می‌کند. پراپ این شرط‌ها را به‌عنوان زیر مجموعهٔ انجام کار دشوار قرار داده است. این الگو در افسانه‌های کُردی نیز دیده می‌شود؛ به‌عنوان مثال، در افسانهٔ

«کیقباد و بحری» پادشاه قرار می‌گذارد که پرندهٔ باز بر روی سر هر کسی بنشیند، آن فرد داماد او می‌شود. یا در افسانهٔ «تاجر و کارگر» پادشاه هر خواستگاری که بتواند دخترش را -که مدت‌هاست حرف نمی-زند- سه بار به حرف بیاورد به‌عنوان داماد قبول می‌کند. همچنین در افسانه‌های شاه و وزیر، دختر پادشاه و پسر درویش نیز شروطی برای داماد شدن گذاشته شده است. در سه افسانهٔ زن‌باوهٔ بدجنس، ماه‌پیشانی، سبز علی سبزه‌قبا، این دختران کوچک خانواده هستند که در نقش قهرمان و با ارائهٔ راه‌حل‌های متعدّد و زیرکانه به خواسته و هدفشان می‌رسند و در نهایت، قصه با ازدواج آن‌ها به پایان می‌رسد. بتلهایم در افسون افسانه‌ها دربارهٔ نقش کوچک‌ترها می‌گوید: «بیشتر اوقات کوچک‌ترها هستند که با این‌که در آغاز بی‌اهمیّت و حقیر شمرده می‌شوند، سرانجام پیروز می‌شوند» (بتلهایم، ۱۳۸۶: ۵۵)؛ امّا دربارهٔ این موضوع که در بیشتر افسانه‌های کُردی مانند افسانه‌ها و قصه‌های دیگر ملل، عروسی جزو اصلی خویشکاری است، می‌توان گفت این قصه‌ها می‌آموزند که شخص با این کار به نهایت ایمنی عاطفی و پیوند پایدار، تا آنجا که برای انسان میسر است، دست می‌یابد و تنها همین امر می‌تواند ترس از مرگ را از میان بردارد. کسی که عشق حقیقی دوران بزرگ‌سالی را بیابد نیازی به زندگی جاوید ندارد(نک. همان: ۱۱). در اغلب قصه‌ها دختر مورد جستجو، شاهزاده‌خانمی زیباست، زیبا و محبوب‌بودن به حدّی است که حتّی تصویر دختر هم از مردان مختلف دل می‌رباید. شاهزاده، به صورت تصادفی دختر زیبارو را می‌بیند و شدیداً عاشق او می‌شود (افسانه‌های تل و پیر خارکن). این زیبایی، تجلّی رؤیای زیبایی ظاهری است. در بسیاری از افسانه‌ها همین عدم زیبایی ظاهری و حسادت نسبت به دختر زیبارو، نیروی محرکی برای شخصیت شریر قصه و شروع خویشکاری شرارت می‌شود (افسانهٔ ماه‌پیشانی).

در کنار شاهزاده‌خانم‌های قهرمان، دختران منفعلی نیز در افسانه‌های کُردی حضور دارند که هیچ‌گونه حرکت و جنبشی در آن‌ها دیده نمی‌شود. این دختران، مصداق بارز نظر مارزلف هستند. زن به‌ندرت چیزی بیش از یک موجود خواستنی است که شاهزاده می‌خواهد جسم او را در تملک خود بگیرد. زن در این افسانه‌ها چیزی جز زهدان نیست! در دو افسانهٔ حسن ترسالو، کیقباد و بحری چنین شاهزاده-خانم‌های منفعلی دیده می‌شوند.

در افسانهٔ پیر خارکن با نمونهٔ جالبی برخورد می‌کنیم: شاهزاده‌خانم دختری است که پدر و زن بابایش او را در قلعه‌ای زندانی کرده‌اند و شاهزاده در جستجوی یافتن او وارد عمل می‌شود. «در قصه‌ها و افسانه‌ها هر بار که ذکر زیرزمین، مغازه و دخمه، چاه، صندوق، برج و جاهای بسته یا محصور به میان می‌آید که در آن زن داستان زندانی است، مقصود «مناسک گذر» و کمال‌یابی است. این زن مظهر جان و نفس نوع بشر است که از تناسخی به تناسخ دیگر می‌رود؛ و از مرگ به زندگی، از کودکی به سن بلوغ از درجه‌ای دانی به مرتبه‌ای عالی در رازآموزی می‌رسد (لوفر، ۱۳۸۶: ۱۰۵).

۲-۴-۳. یاریگر

تقریباً در تمام افسانه‌ها یک عنصر کمکی و یاری‌دهنده دیده می‌شود که به‌نوعی قهرمان را حمایت و مشکل را کارسازی می‌کند که به این شخصیت، یاریگر گفته می‌شود و البته این یاری و حمایت، همیشه جنبهٔ جادویی و ماورایی ندارد(نک. خدیش،۱۳۹۱: ۱۱۶). در افسانه‌های کُردی، در پانزده مورد، زنان به‌عنوان یاریگر به ایفای نقش پرداخته‌اند؛ به‌عنوان مثال، شخصیت پیرزن در افسانهٔ «کره کچل» یا شخصیت دختر کوچک در افسانهٔ «آسک» به‌عنوان یاریگر به راهنمایی قهرمان می‌پردازند و مسیر درست و رسیدن به هدف را به او نشان می‌دهند یا در افسانهٔ «شاه و وزیر» همسرِ پادشاه با شکستن طلسم به یاری همسرش می‌آید و مصیبت و بدبختی آغاز قصّه التیام می‌یابد. همچنین شیء مورد جستجو با کمک کنیز یاریگر در افسانهٔ «سعید و مسعود» دوباره به دست می‌آید. مثالی دیگر برای خویشکاری حل مسأله، دخترانی هستند که در افسانهٔ «کشاورز، خرس و روباه» به یاری پدرشان می‌آیند و مشکل پیش‌آمده را حل می‌کنند.

نکتهٔ قابل توجه این است که زنانِ یاریگر متعلق به سن خاص یا جایگاه و نقش مشخصی نیستند بلکه یک پیرزن، یک دختر جوان، همسر پادشاه و یک کنیز، همگی قابلیت راهنمایی و گره‌گشایی در قصه را دارند و اگر این یاریگران نباشند قهرمانِ قصه- که معمولاً عنصر مذکّر است- سرانجام خوشی پیدا نمی‌کند.

۲-۴-۴. قهرمان

قهرمان، شخصیت اصلی افسانه‌هاست که به سبب بروز مشکل یا کمبود و نیاز از خانه خارج و گاهی رانده می‌شود و حوادثی برای او اتّفاق می‌افتد و در نهایت با طیّ مراحل و پشت سر گذاشتن مشکلات بسیار، کمبود و نیاز برطرف می‌شود. از دیدگاه پراپ دو نوع قهرمان وجود دارد:

اگر دختر جوانی ربوده شود و از افق دید پدر (و شنونده) ناپدید گردد و اگر ایوان به جستجوی او بپردازد در این صورت قهرمان قصه ایوان است نه دختر دزدیده‌شده. قهرمانانی از این نوع را می‌توان اصطلاحاً جستجوگران نامید. اگر دختر یا پسر جوانی دزدیده شود یا از خانه بیرون رانده شود و رشتهٔ داستان به سرنوشت او وابسته باشد نه به آنان که باقی مانده‌اند، در این صورت، قهرمان قصه همان دختر یا پسر دزدیده‌شده یا رانده‌شده است(نک. پراپ، ۱۳۹۷: ۱۰۳).

در افسانه‌های بررسی‌شده، نُه مورد از زنان در جایگاه قهرمان قرار دارند؛ هشت مورد از آن‌ها از نوع قهرمان قربانی هستند و تنها یک مورد، قهرمان جستجوگر است. قهرمان جستجوگر، مادری است که در جستجوی پسران گم‌شده‌اش سوار پرندهٔ بزرگی می‌شود و بعد از ماجراهای بسیار آن‌ها را می‌یابد (گوره هویل). در قهرمانان قربانی، ماجرا با بیرون رانده شدن دختر از خانه آغاز می‌شود و در نهایت با ازدواج

او به پایان می‌رسد (زن‌باوهٔ بدجنس) یا همسری با هر بار خندیدن دسته‌گلی از دهانش بیرون می‌آید؛ به او تهمت خیانت زده می‌شود و او برای اثبات بی‌گناهی خود راهی کشور چین می‌گردد و سپس با تغییر ظاهر و پوشیدن لباس مردانه مشکل را حل کرده، به خانهٔ خود بازمی‌گردد (احمد تجار). دختر کوچک خانواده همراه با دو خواهرش از خانه بیرون رانده می‌شوند و او کسی است که با از بین بردن میمونی که قصد دارد آن‌ها را بخورد خواهرانش را نجات می‌دهد و با این کار، هر سه با پسران پادشاه ازدواج می‌کنند (میمونه چوپان).

معمولاً در افسانه‌های ایرانی، قهرمان و شخصیت اصلی یک مرد است و زنان بیشتر به‌عنوان شخصیت‌های فرعی به ایفای نقش می‌پردازند اما این نمونه‌ها نشان می‌دهد که زنان و دختران در افسانه-های کُردی برخلاف تصور رایج، زنانی شجاع و متفکر هستند. البته اثبات این دیدگاه نیاز به بررسی و پژوهش بیشتری دارد.

۲-۴-۵. گسیل‌دارنده

این خویشکاری، قهرمان را به صحنهٔ قصه می‌آورد. زمانی که مصیبت یا نیاز، علنی می‌شود از قهرمان قصه درخواست می‌شود یا به او فرمان داده می‌شود که اقدام کند(نک. پراپ،۱۳۹۷: ۱۰۲).

همسران، بیشترین بسامد را به‌عنوان شخص گسیل‌دارنده در افسانه‌های کُردی به خود اختصاص داده-اند. آن‌ها به طور مستقیم، قهرمان را اعزام می‌کنند. در افسانهٔ «حلیم حلیره» همسر، شوهرش را برای پرسیدن نام یک نوع آش، راهی روستای دیگری می‌کند و با این کار ماجرای قصّه آغاز می‌شود. گاهی علاقه به این‌که شوهر از موقعیت اجتماعی، اقتصادی، شجاعت، قدرت جسمانی و حتی زیبایی بهره-مند باشد تا زن، هم مورد تحقیر قرار نگیرد و هم بتواند بر زنان دیگر فخر بفروشد عاملی برای این می‌شود که زن همسرش را به دنبال یافتن شغلی پردرآمد بفرستد (افسانهٔ رمال خوش بیار). زن یک روز شوهرش را برای خریدن پنبه عازم بازار می‌نماید تا برای او یک جفت کلاش(گیوه)ی خوب ببافد! و همین تصمیم و اعزام باعث به وجود آمدن افسانهٔ «خاله گردن‌دراز» در افسانهٔ کُردی شده است. «حسن ترسالو» ماجرای پسری است که از رفتن به بیرون خانه می‌ترسد و به‌شدت به مادرش وابسته است. مادر به‌عنوان گسیل‌دارنده، او را اعزام می‌کند تا از خانه بیرون برود و برای خودش کسی شود. مادران و همسران دیگری نیز در افسانه‌های کلاغ و جفتیار، گوره هویل و رمال خوش بیار، به‌عنوان گسیل‌دارنده ظاهر می‌شوند.

۲-۴-۶. بخشنده

بخشنده کسی است که قهرمان را آزمایش می‌کند، مورد پرسش قرار می‌دهد یا به او حمله می‌کند تا به این وسیله یک عامل جادویی یا یک عامل یاریگری را در اختیار قهرمان بگذارد (نک. پراپ،۱۳۹۷: ۱۰۷).

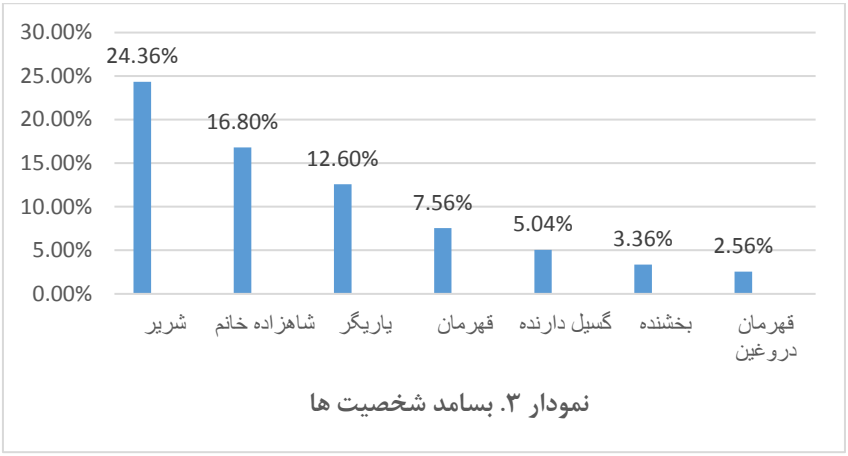
در افسانه‌های بررسی شده، زنان در دو مورد، خویشکاری تدارک و دو بار نخستین خویشکاری بخشنده را انجام می‌دهند؛ برای مثال، در افسانهٔ «دختر پادشاه و پسر درویش» مادر مستقیماً سه عامل جادویی (کیسه، کلاه و بوق) را در اختیار فرزندش می‌گذارد. همچنین در افسانهٔ «دالان و شالان» باز هم مادر عامل نجات‌دهنده (سگ) را برای فرزندانش می‌فرستد.

۲-۴-۷. قهرمان دروغین

کارکرد قهرمان دروغین در نظام پراپ، درواقع، نوعی ایجاد مشکل و شرارت است. «قهرمان دروغین، معمولاً قهرمان اصلی را مخفی می‌کند یا به او آسیب می‌رساند. چیزهایی را که او با سعی و تلاش به دست آورده است، تصاحب می‌کند و مدعی انجام کارهای دشواری می‌شود که در اصل، قهرمان آن‌ها را انجام داده است و خود را به‌جای او معرفی می‌کند» (خدیش، ۱۳۹۱: ۱۱۶).

زنان کمترین بسامد را در این حوزهٔ عملیاتی دارند. در دو افسانه با این شخصیت برخورد می‌کنیم. دختر در افسانهٔ «پیر خارکن» عروس را در گودالی واژگون می‌کند و با پوشیدن لباس‌های او و پوشاندن صورت خودش می‌خواهد جای شاهزاده خانم را بگیرد. در افسانهٔ ماه‌پیشانی نیز این جایگزینیِ شریرانه و ناموفّق دو بار صورت می‌گیرد؛ یک‌بار در ابتدای قصه، خواهر ناتنیِ ماه‌پیشانی به دستور زن‌بابا خود را به جای قهرمان جا می‌زند و بار دوم کنیزِ قصر پادشاه با قرار دادن یک طاسچه روی شکم، خود را به‌صورت زن حامله‌ای درمی‌آورد؛ به قصر می‌رود و بر جای ماه‌پیشانی می‌نشیند. شاید یکی از دلایلی که در افسانه‌های عامیانه، بر مکر و حیله‌گری زنان تأکید شده است این نوع کارکرد و خویشکاری است؛ زیرا شخص در این موقعیت و با آگاهی کامل، مسیر شرارت، دروغ، مکر و نیرنگ را انتخاب می‌کند و به ایجاد مشکل و شرارت می‌پردازد.

طبق نظر پراپ، تنها هفت شخصیت مختلف در قصه‌ها ظهور و بروز می‌کنند (نک. پراپ،۱۳۹۷: ۷۷). خویشکاری‌های افسانه‌های کُردی را زنانِ کنشگرِ هفت حوزهٔ عملیات بر عهده دارند. در میان کنشگران، «شریر» بیشترین بسامد و «قهرمان دروغین» کمترین بسامد را دارند. بسامد کنشگران در نمودار زیر نشان داده شده است:



نمودار ۳. بسامد شخصیت ها

۲-۵. عناصر دیگرِ قصه

خویشکاری‌ها عناصر بنیادین قصه را تشکیل می‌دهند؛ عناصری که جریان عملیات قصه بر روی آن‌ها ساخته می‌شود. در کنار این‌ها، اجزای سازه‌ای هستند که گرچه تکامل و پیشرفت عملیات قصّه را تعیین نمی‌کنند؛ دارای اهمیت فراوان هستند(نک. پراپ،۱۳۹۷: ۱۵۳).

عناصر کمکی برای پیوند خویشکاری‌ها با یکدیگر در متن حضور پیدا می‌کنند. عناصر کمکی در رویدادهای سه‌گانه و انگیزش‌ها از این نوع‌اند. در افسانه‌های کُردی، بیست و چهار شخصیت به‌عنوان عناصر کمکی به ایفای نقش پرداخته‌اند. در افسانهٔ «باوه بیل بەته» سه شخصیت زن حضور دارند که هر سه از عناصر کمکی پیونددهندهٔ خویشکاری‌ها هستند.

بسیاری از قصّه‌ها با وصف مردانی شروع می‌شود که از بی‌فرزندی شکایت دارند و به دعا و نذر و نیاز می‌پردازند تا صاحب فرزند شوند. این امر، نشانهٔ اهمیّت موضوع فرزندآوری در جامعهٔ سنتی است. «افسانهٔ ملک ابراهیم» مصداقی برای این نوع قصه است؛ همسر پادشاه که تنها کارکردش، خوردن نصفی از یک سیب و سپس بچه‌دار شدن است، یک نوع عنصر کمکی برای پیوند خویشکاری‌ها است.

علاوه بر این، در افسانه‌ها زنانی هم وجود دارند که هیچ تأثیری در جریان قصه نداشته و زیرمجموعهٔ نقش‌های خنثی یا زائد قرار می‌گیرند. از میان صد و بیست شخصیت زن، نُه زن در این جایگاه هستند. مادرانی که در همان ابتدای داستان، دست بر قضا از دنیا رفته، سپس شوهرانشان زن دیگری اختیار می‌کنند؛ بیشترین فراوانی را در نقش‌های خنثی دارند. با توجّه به کم تعدادبودن شخصیت‌های خنثی می‌توان گفت زنان، در هر جایگاه و موقعیتی که باشند کمترین انفعال را از خود نشان می‌دهند و این بیان‌کنندهٔ پویایی زنان در جامعه است.

۳. نتیجه‌گیری

با بررسی الگوهای ساختاری و خویشکاری‌های مربوط به زنان در کتاب «افسانه‌ها، نمایشنامه‌ها و بازی‌های کُردی» درمی‌یابیم که:

– زنان در افسانه‌های کُردی بر اساس میزان حضور، به ترتیب در نقش‌های دختر، همسر، مادر، کنیز (کُلفَت)، پیرزن، نامادری (زن بابا)، زن همسایه، مادرشوهر، خاله و غیره ظاهر شده و خویشکاری‌ها را در هفت حوزهٔ عملیات به انجام رسانده‌اند که عبارتند از: شریر، شاهزاده‌خانم، قهرمان، یاریگر، بخشنده، گسیل‌دارنده و قهرمان دروغین. بیشترین بسامد مربوط به حوزهٔ شریر و خویشکاری شرارت و کمترین بسامد مربوط به قهرمان دروغین است.

– نوع نگرش به زنان در افسانه‌های کُردی و به‌ویژه پررنگ‌بودن خویشکاری شرارت بیانگر این موضوع است که افسانه‌های موجود، پس از سپری‌شدن دوران الهه‌بودن زنان و قرار گرفتن در دوران مردسالاری به وجود آمده‌اند.

– افسانه‌ها دغدغه‌ها و مشکلات یا رؤیاها و آرزوهای زنان و دختران کُرد را در جامعهٔ مردسالار نشان می‌دهند و اگرچه در بیشتر افسانه‌ها مردان در جایگاه قهرمان و شخصیت اصلی قصه قرار دارند، زنان نیز از خود ابتکار عمل نشان داده و مسیر قصه را با رفتار و اعمالشان تغییر می‌دهند. حتی می‌توان گفت خویشکاری بیش از اندازهٔ شرارت نیز یک نوع عملکرد دفاعی ناخودآگاه برای مقابله با زور و سلطه و قدرت قهرمان اول؛ یعنی مردان است. علاوه بر این، حضور زنان در سایر حوزه‌های عملیات، نشان‌دهندهٔ نقش چشمگیر و فعّال آنان در محیط خانواده و عرصه‌های مختلف اجتماعی است. در همین افسانه‌ها، زنان قهرمانی نیز وجود دارند که حوادث بر اساس اعمال و رفتار آن‌ها شکل می‌گیرد. به نظر می‌رسد اگر حوزهٔ پژوهش گسترده‌تر شود و دیگر منابع افسانه‌های کُردی نیز بررسی شوند تصوراتی که در مورد شرارت زنان در ذهن مخاطب شکل گرفته است تا حدودی از بین خواهد رفت و سیمای واقعی زنان در افسانه‌های کُردی نشان داده خواهد شد.

منابع

– ابراهیمی، سید مظهر، و پارسا، سید احمد(۱۳۹۵). ریخت‌شناسی قصه‌های پریان در زبان کردی. نقد ادبی، ۹(۳)، ۵۲–۷. Dor: 20.1001.1.20080360.1395.9.35.5.5

– استوارت میل، جان(۱۳۹۷). فرودستی زنان. ترجمهٔ نادر نوری‌زاده. تهران: قصیده‌سرا.

- بتلهایم، برونو(۱۳۸۶). افسون افسانه‌ها. ترجمهٔ اختر شریعت‌زاده. تهران: هرمس.

- پراپ، ولادیمیر(۱۳۹۷). ریخت‌شناسی قصه‌های پریان. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس.

- حسینی، مریم(۱۳۹۶). ریشه‌های زن‌ستیزی در ادبیات کلاسیک فارسی. تهران: چشمه.

- خدیش، پگاه (۱۳۹۱). ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی. تهران: علمی و فرهنگی.

- داد، سیما(۱۳۸۰). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید.

- درویشیان، علی‌اشرف (۱۳۹۶). افسانه‌ها، نمایش‌نامه‌ها و بازی‌های کُردی. تهران: چشمه.

- رستمی نژادان، دیانا، و منصوری مقدم، منصور(۱۳۹۷). جایگاه الهه مادر در فرهنگ مردم کردستان. زن در فرهنگ و هنر، ۱۰(۴)، ۵۷۵-۵۴۹. Doi: 10.22059/jwica.2019.260839.1097

- سلدن، رامان، و ویدوسون، پیتر(۱۳۹۷). راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر بان.

- سلیمی، هاشم(۱۳۹۰). چیروک (افسانه‌ها و قصه‌های کُردی). تهران: آنا.

- شمیسا، سیروس(۱۳۹۴). انواع ادبی. تهران: میترا.

- شمیسا، سیروس(۱۳۸۶). نقد ادبی. تهران: میترا.

- فرانس لوئیزفون، ماری(۱۳۹۷). زن در قصه‌های پریان. ترجمهٔ ماندانا صدر زاده، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

- قربانی جویباری، کلثوم، و جلیلیان، سارا(۱۳۹۶). بررسی خویشکاری‌های زنانه در افسانه‌های بیرجند. مطالعات فرهنگی-اجتماعی خراسان، ۱۲(۱)، ۹۸-۸۱. Dor: 20.1001.1.26766116.1396.12.1.4.9

- کمپبل، جوزف(۱۳۸۷). قهرمان هزارچهره. ترجمهٔ شادی خسرو پناه. مشهد: گل آفتاب.

- لوفر، م، دلاشو(۱۳۸۶). زبان رمزی افسانه‌ها. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.

- مارزلف، اولریش(۱۳۹۶). طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی. ترجمهٔ کیکاووس جهانداری. تهران: سروش.

- مشهدی، محمد امیر، و گلشنی، مقداد (۱۳۹۴). ریخت‌شناسی حکایت‌های عاشقانهٔ بخش مکر زنان در هزار و یک‌شب بر پایهٔ نظریهٔ روایی پراپ. کهن‌نامهٔ ادب پارسی، ۶(۳)، ۱۲۳-۹۹.

– نعمت‌اللهی، فرامرز (۱۳۸۵). ادبیات کودک و نوجوان. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.

A descriptive-analytical perspective on the role of women in Kurdish Myths based on Vladimir Propp's Model

Hadi Yousefi [1]*
Shiva Mohammadi [2]

Abstract

Myths, as one of the essential components of popular literature, encompass culture and its dimensions, including the thoughts, beliefs, customary and ethical rules, as well as the perspectives and worldview of society. They convey a significant portion of the culture of nations to future generations through written and oral forms, utilizing simple and comprehensible language and tone. Women, as part of the human community, have always played an active role in the realm of myths, engaging in behaviors that are either performed by them or attributed to them. These actions are referred to in Propp's model as "functions," and the totality of these functions reflects the image of women in the myths of a nation. The present writing aims to descriptively and analytically examine the image of women and their functions in Kurdish myths, drawing on Vladimir Propp's model, and to explore the roots and factors influencing societal attitudes toward women from this perspective using library resources. Based on the research findings, women in Kurdish myths appear in roles such as daughter, wife, mother, maidservant, old woman, stepmother, neighbor, mother-in-law, aunt, and so on, with frequency order according to their presence. In terms of functions and roles, they perform as malevolent, heroines, princesses, false heroes, benefactors, senders, and helpers. The role of "daughter" has the highest frequency among the characters in Kurdish myths, while "malevolence" ranks as the most frequent function, indicating the society's negative perception of women and their behaviors.

Keywords: Propp, morphology, Kurdish myth, women, function.

---

[1]. Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Payame Noor University, Tehran, Iran. *(corresponding author)* Email: farrokh_p@yahoo.com
[2]. M.A of Persian Language and Literature Department, Payame Noor University,Tehran, Iran. Email:shiwamohammadi@yahoo.com
Received: 10/ Aug/2023 Accepted: 25/Sep/2023

Analysis and examination of the structure and concept of the local dialects in the Shibkuh region of Fasâ County

Khairollah Mahmoudi [1]

Abstract

Dialects are a treasure trove of the culture, identity, and language of each group and region. Preserving them and researching them significantly contributes to the sustenance of the language and culture of that group. Understanding their emergence reveals that speakers apply them with full awareness. This research investigates the local dialects of the Shibkuh region in Fasâ, focusing on a selection of dialects categorized as either nouns or verbs, analyzed in terms of structure and content, and compared with contemporary meanings in today's language. It has been determined that most of these dialects have ancient roots predating Islam, tracing back to ancient languages such as Sanskrit, Pahlavi, and Avestan. Speakers consciously and knowledgeably utilize these dialects in their specific contexts. This article attempts to select words and combinations from these dialects that are not commonly used, or are rarely found, in other local and regional contexts. The main discussion of the research is organized around two axes: nouns and verbs.

Keywords: local dialects, Shibkuh Fasâ, linguistic roots, Middle Persian, local accents.

[1]. Associate porfessor of persian Language and Literature Department, Faculty of Literature and Humanities, Shiraz university, Shiraz, Iran.
E-mail: mahmoudi_kh27@yahoo.com.

Received: 30/Jun/2023 Accepted: 28/Aug/2023

An examination of certain phonological processes in the dialect of the people of Mazâyejân in the Bavânât County

Mahmoud Kamali [1]*
Ali Asghar Ghafouri [2]

Abstract

This research examines certain phonological processes such as weakening, strengthening, homogeneity, heterogeneity, metathesis, and substitution in the dialect of the people of Mazâijân in Bavânât. To collect data and information on this dialect, fieldwork was conducted with native speakers. The research method is qualitative and synchronic in nature. The findings indicate that anticipatory and retentive homogeneity, various heterogeneities, distant and proximal metathesis, weakening processes and their types such as disyllabification, epenthesis, fricativisation, and deletion; strengthening and adding processes and their types such as pre-insertion, mid-insertion, and post-insertion; vowel substitution and its various forms, along with consonant substitution, are prevalent processes in the Mazâijân variant. Moreover, while in this variant and in multiple instances, a chain of processes is observed within a single word that leads to a fundamental alteration of that word, certain phonological processes such as initial deletion are not present. The vowel substitution process, despite its various types and high frequency in this dialect, can be regarded as an important indicator for distinguishing the dialect.

Keywords: Mazâijâni dialect, weakening, strengthening, homogeneity, heterogeneity, metathesis, substitution.

[1] . Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Payame Noor University, Tehran, Iran. *(corresponding author)**
Email: kamali.mahmoud@gmail.com.
[2]. Assistant Professor of Persian literature and language Department, Yasuj University, Yasuj, Iran. E-mail: a_ghafouri@yu.ac.ir

Received: 9/ Jun/2023 Accepted: 28/Jul/2023

Investigating dialect deviance and the emphasis on local vocabulary in the works of Hossein Panahi

Mehran Sadeghi Goughari[1]
Pooran Yousofipoor Kermani[2] *
Hooshmand Esfandyarpoor[3]

Abstract
The presence of local and colloquial language in poetry leads to a form of norm-breaking and prominence, referred to as dialectal norm-breaking. This deviation allows the poet to incorporate structures from a dialect that differs from the standard language into their literary work. Hossein Panahi, a poet from the Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad province, has frequently utilized norm-breaking to create poetry and enhance the appeal of his texts. This research employs a descriptive-analytical method to elucidate the linguistic norm-breaking and the usage of local terms in his poetry. For this purpose, the poetry collections "Me and Nâzi" and "The Dog's Left Eye," along with seven sections and some of his prose works including "Roosters and Clocks," "Aunt Yun," "Two Ducks in the Fog," and "Something like Life," have been examined. The findings indicate that the highest frequency of linguistic norm-breaking exists in the collections "Clocks and Roosters" and "Me and Nâzi." In these works, he utilizes words from the Lori dialect and local vernacular to portray images of childhood memories, nomadic life, and the culture of the Lori people. Additionally, in the works composed by Panahi from 1995 to 2004, linguistic norm-breaking is employed, albeit with a lower frequency compared to the first period. In this era, the poet depicts a discourse that deviates from norms, reflecting their social struggles, quest for justice, and perspective on the world while their focus on the environment and nomadic life has diminished. The highest frequency of norm deviation during this period is observed in the collections "Bibi-Yun" and "I Don’t Know." It can be said that one of the factors influencing the poet's turn to norm deviation during this time has been the political and social issues in society.

Keywords: norm deviation, highlighting, dialectal norm deviation, local vocabulary, Hossein Panahi.

[1] .Ph.D Candidate of Persian Language and Literature Department, Anar Branch, Islamic Azad University, Anar, Iran. E-mail: Mehransadeghi25470@yahoo.com.
[2]. Assistant professor of Persian Language and Literature Department, Anar Branch, Islamic Azad University, Anar, Iran. *(Corresponding Author)** E-mail: pooran.yusefipoor@anariau.ac.ir.
[3]. Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Bardsir Branch, Islamic Azad University, Bardsir, Iran. E-mail: Hooshmandeyp@gmail.com
Received: 21/ Sep /2023 Accepted: 24/Jan/2024

Popular Aspects of Social Nostalgia in the Lore Poetry of Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad Province

Mina khoubani[1]

Mohammad Hadi Khaleghzadeh [2]*

Mohammad Reza Masoumi [3]

Abstract

The poetry of the Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad Province has historically manifested in forms such as Yaryar, Di-Ballal, Serv, and Sharveh. The themes of these poems primarily revolve around love for the homeland and women, praise of nature, divine blessings, and the narration of local epics and battles. One of the prominent themes in the poetry of this region is nostalgia. Alongside the development of the area, the number of nomadic tribes has diminished to a minimum, and the rural landscapes have undergone fundamental changes, with an increasing tendency toward urbanization. Amidst this transition, poetry has become a means for contemporary individuals to express their longings and yearnings to return to the past, to revisit the experiences of nomadic and rural life, and to remind themselves of traditions and subcultures.Today, Lori poetry reflects the realm of recalling the sweet memories of life near mountains, plains, springs, and waterfalls. This inclination to remember the past and the desire to repeat ancient experiences - termed nostalgia - is divided into two types: social and individual. In the present study, conducted through field and library research, the various factors and aspects of social nostalgia in Lori poetry are examined. This is analyzed through examples from poets of the region, including Hassan Bahrami, Rasool Sanaei, Shahrokh Mousavian, and Fereydoun Dâvari. Recollections of sounds and scents, folk customs and traditions, longing for gatherings at night, taking up arms, setting up nomadic tents, and complaints about urban living and the changes in rural life are among these factors.

Keywords: Lori poetry, folk culture, nostalgia, Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad.

[1]. Ph.D Candidate of Persian Language and Literature Department, Yasuj Branch, Islamic Azad University, Yasuj, Iran. E-mail : m.khoubani73@gmail.com

[2]. Associate Professor of Persian Language and Literature Department, Yasuj Branch, Islamic Azad University, Yasuj, Iran. .*(corresponding author*)
E-mail : asatirpars@gmail.com.

[3]. Associate Professor of Persian Language and Literature Department, Yasuj Branch, Islamic Azad University, Yasuj, Iran. E-mail : mohammadreza.masoumi@iau.ac.ir.

Received: 30/ Jul/2023 Accepted: 1/Nov/2023

The Recitation of Alouk and its Applications in the Celebration of Festivals in Sistân

Fatemeh Elhami [1]*
Raziye Mirshekar [2]

Abstract

Aloukeh, in the Sistâni dialect, refers to wedding songs performed during marriage ceremonies. These songs have roots that trace back to the existence of humanity in this region and reflect the cultural richness and ancient civilization of this area. Additionally, Aloukeh is also prevalent in religious, romantic, and historical themes in Sistân. This article is dedicated solely to examining aloukeh-reading and its applications in wedding ceremonies. The current research has been conducted through interviews with multiple speakers and the use of library resources. This research examines the concept of "Alokhe," its etymology, historical background, performers, performance methods, and its various forms. It illustrates how dedicated the people of Sistân are to performing wedding rituals using their local dialect and the significance of this practice in their culture. Additionally, the comparison of celebratory songs from Sistân with similar examples from other regions in Iran highlights the fundamental role that poetic performance with melody plays in the indigenous and local customs of Iranian ethnic groups. On the other hand, this article examines the structural characteristics of various types of Aloukeh, including aspects such as weight, meter and rhyme, form, language, content, and literary elements. The abundance of songs and melodies for experiencing every moment of joy reflects the collective vitality and spirit of the people in this region. Their complete enjoyment of happiness and joy indicates the significance of celebrating one of the most fundamental aspects of life.

Keywords: folklore, Sistân, Aloukeh, celebration of joy, indigenous poetry.

[1] . Associate Professor of Persian Language and Literature of Chabahar Navy University, Chabahar, Iran . *(Corresponding Author)**
E-mail: elhami_pn@yahoo.com
[2]. M.A. Graduate of Persian Language and Literature of Chabahar Navy University, Chabahar, Iran. E-mail: zi.razi.mirshekar13958@gmail.com.
Received: 21/ May/2023 Accepted: 10/Aug/2023

Abstract of Persian Articles in English

Abstract of Persian Articles in English

Content:

The Recitation of Alouk and its Applications in the Celebration of Festivals in Sistân(1- 25) Fatemeh Elhami, Raziye Mirshekar	1
Popular Aspects of Social Nostalgia in the Lore Poetry of Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad Province (27- 51) Mina khoubani, Mohammad Hadi Khaleghzadeh, Mohammad Reza Masoumi	2
Investigating dialect deviance and the emphasis on local vocabulary in the works of Hossein Panahi (53-76) Mehran Sadeghi Goughari, Pooran Yousofipoor Kermani, Hooshmand Esfandyarpoor	3
An examination of certain phonological processes in the dialect of the people of Mazâyjan in the Bavânât County (77-98) Mahmoud Kamali, Ali Asghar Ghafouri	4
Analysis and examination of the structure and concept of the local dialects in the Shibkuh region of Fasâ County (99-114) Khairollah Mahmoudi	5
A descriptive-analytical perspective on the role of women in Kurdish Myths based on Vladimir Propp's Model (115-140) Hadi Yousefi, Shiva Mohammadi	6

Quarterly

Journal Of Iranian Regional Languages & Literature

License Holder:	Iau, Yasuj Branch
Executive Director:	Seyyed Ata-Alah Eftekhari
Editor-in- Chief:	Mohammad Reza Masoumi

Editorial Board:	
Asadollahi. kh	Prof. Persian Language & Literature, Mohaghegh Ardabili University.
Barati. M.	Prof. of Persian Language & Literature, Esfahan University.
Heidary .A	Prof. of Persian Language & literature, Lorestan University.
Radmanesh. A.M	Prof. of Persian Language & literature, Iau, Najaf Abad Branch.
Rahimian. J	Prof. of Linguistics, Shiraz University.
Sayyadkooh.A.	Prof. of Persian Language & literature, Shiraz University.
Karami. M.H.	Prof. of Persian Language & Literature, Shiraz University.
Kalbasi. I.	Prof. of Linguistics, Institute for humanities and cultural studies.
Toghyani.E.	Prof. of Persian Language & literature, Esfahan University.
Mazdapour. K.	Prof. of Old Iranian Languages, Institute for humanities and cultural studies.
Masoumi. M.R	Associate Prof. of Persian Language & literature, Iau, Yasuj Branch.
Nazari. J.	Associate Prof. of Persian Language & literature, Iau, Yasuj Branch.
Yalameha.A.R.	Prof. of Persian Language & literature, Iau, Dahaghan Branch.

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

P. O. Box: 75914-93686

Website: adabemahali.yasuj.iau.ir

Journal of Iranian Regional Languages and Literature