

سازه‌های قصه‌ی کردی و تشابه و تمایز ساختاری آن با داستان مدرن

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۲/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۷/۲۶

محمد رحیمیان^۱

دکتری فلسفه‌ی هنر، دانشگاه علامه طباطبایی تهران

چکیده

ادبیات داستانی کردی در دو بخش کلاسیک و مدرن، واجد عناصر روایی و سازه‌های داستانی است. این مقاله می‌کوشد در چارچوب نظریه‌های داستانی از طریق تبیین این عناصر، تحول مهمی را که در حوزه‌ی ادبیات داستانی روی داده است، توضیح دهد. در پژوهش حاضر به رده‌بندی سازه‌های قصه‌ی کردی و بررسی سازه‌های آن پرداخته می‌شود تا علاوه بر توصیف ویژگی‌های این نوع روایی و ادبی، ضمن توصیف قصه و ویژگی‌های آن، عمده‌ترین تفاوت این نوع روایی از حیث تکنیکی با ادبیات داستانی مدرن آشکار شود و از این طریق تحول مهمی که ادبیات داستانی کردی تجربه کرده است، مورد توجه قرار گیرد. شناخت زمینه‌های تاریخی و فرهنگی ادبیات داستانی مدرن از طریق بررسی پیشینه‌ی فرهنگی، زبانی، تاریخی و عناصر روایی آن در قصه‌های کردی و از سویی شناخت شاخصه‌ها و مؤلفه‌های مدرن آن، زمینه را برای داستان‌نویسان کرد، جهت تولید آثار بومی با هویت فرهنگی و تاریخی و متناسب با ذائقه‌ی زیباشناختی و ضرورت‌های تکنیکی عصر حاضر فراهم خواهد ساخت.

کورت

نمونه‌ی چیرۆکی کردی له دوو بهشی کلاسیک و مۆدێرندا، هێمانه‌گه‌لی گێڕانه‌وه‌یی و پێکهاته‌ی داستانی هه‌یه. ئەم وتاره هه‌ول ئەدات له چوارچێوه‌ی تیۆرییه چیرۆکییه‌کان له‌رینگای روونکردنه‌وه‌ی ئەم هێمانه‌گه‌له‌وه، ئەو گۆرانکارییه‌ی له ئاقاری ئەده‌بیه‌ی چیرۆکدا کراوه، شروۆفه‌ بکات. له‌م توێژینه‌وه‌یه‌دا پێکهاته‌کانی چیرۆکی کردی پۆلێنبه‌ندی ده‌کرێت و پێکهاته‌کانی تاوتوێ ده‌کرێت تا بپه‌جگه‌ له‌ وه‌سفی تایبه‌تمه‌ندییه‌کانی ئەم چه‌شنه‌ گێڕانه‌وه‌یی و ئەده‌بیه‌یه‌ی سه‌ره‌رای وه‌سفی چیرۆک و تایبه‌تمه‌ندییه‌کانی، سه‌ره‌کێترین جیاوازیی ئەم چه‌شنه‌ گێڕانه‌وه‌یه‌ له‌ باری ته‌کنیکییه‌وه‌ له‌گه‌ڵ ئەده‌بیه‌ی چیرۆکی مۆدێرندا ئاشکرا بکری‌ت و له‌م ریڤگایه‌وه‌ ئەو گۆرانه‌ گرنگی که ئەده‌بیه‌ی چیرۆکی کردی به‌ ئەزموونی گه‌یاندووه، بخاته‌ به‌ر سه‌رنج و توێژینه‌وه‌ی ناسینی به‌سێتیه‌ میژوویی و فه‌ره‌ه‌نگیه‌کانی ئەده‌بیه‌ی چیرۆکی مۆدێرن له‌ ریڤگای تاوتوێکردنی پێشینه‌ی فه‌ره‌ه‌نگی، زمانی، میژوویی و هێمانه‌ گێڕانه‌وه‌یه‌کانی له‌ چیرۆکه‌ کوردیه‌کان و هه‌روه‌ها ناسینی خاله‌ به‌رچاوه‌کان و مۆرکه‌ مۆدێرنه‌کانی، به‌سێتیه‌که‌ی بۆ چیرۆک‌نووسانی کورد، به‌مه‌به‌ستی خولقاندنی به‌ره‌می خۆجینی له‌گه‌ڵ ناسنامه‌ی فه‌ره‌ه‌نگی و میژوویی و گونجاو له‌گه‌ڵ هه‌ستی جوانی ناسی و پێویستییه‌ ته‌کنیکییه‌کانی ئەم سه‌رده‌مه‌ دا‌بین ده‌کات.

وشه‌گه‌لی سه‌ره‌کی: ئەده‌بیه‌ی چیرۆکی کردی، ویکچوون و جیاوازییه‌کان، پێکهاته‌، چیرۆکی مۆدێرن.

کلیدواژه‌ها: ادبیات داستانی کردی، تمایز و تشابه، ساختار، داستان مدرن.

۱- مقدمه

با قدری تسامح می‌توان گستره‌ی ادبیات داستانی را آن‌قدر بسط داد که همه‌ی روایاتی را که جنبه‌ی ابداعی و تخیلی دارند دربرگیرد و انواع خلاقه‌ی ادبی را شامل شود. در همین دامنه‌ی وسیع است که می‌توان حتی به طرح ضرب‌المثل‌ها، لطیفه‌ها و مثل‌های کردی پرداخت و به جنبه‌های تخیلی و شکل کمرنگ و فشرده‌ی داستان در آن‌ها اشاره کرد. اما با افزودن عوامل اساسی و محدودکننده، تعریف و تلقی خود را از داستان، چنین بیان می‌کنیم: داستان (Fiction) روایتی منثور است که در دامن خیال و خلاقیت ادبی زاده می‌شود و دارای شروع، شخصیت، حادثه، تضاد و کشمکش و پایان می‌باشد. از این منظر افسانه‌ها، قصه‌ها و حکایات کردی در پهنه‌ی ادبیات داستانی کلاسیک بر ما نمایان می‌شوند.

عناوین افسانه، قصه و حکایت، هیچ‌گاه معرّف نوع خاصی از اشکال داستانی فولکلوریک با مرزهای مشخص و محدوده‌ی ساختاری معین و ممتاز از یکدیگر نیست و عموماً بر قصه‌های عامیانه و رایج در میان عامه‌ی مردم که سازنده‌ی معین ندارند و با عناصر ساختاری ویژه‌ی خود در دامن تخیل و خلاقیت پرورش یافته‌اند، اطلاق می‌شوند. تنوع و فراوانی چنین قصه‌هایی و اشتراک مضامین و موضوع و تشابه قهرمانان تپیک و همسانی حوادث و همگونی خطّ سیر ماجراهایشان در شبکه‌ی دلالت آن‌ها، چنان مرز لغزنده‌ی ایجاد کرده است که ارزیابی تعریفی جامع و مانع از هر یک از این اصطلاحات مقدور و ممکن به نظر نمی‌رسد. فولکلورشناسان بدون این که خود را گرفتار تعیین و جوه افتراق و امتیاز افسانه و قصه و حکایت کنند با رده‌بندی‌هایی که در ساختار عنوان کلی قصه انجام داده‌اند، کوشیده‌اند بر تنوع و تکثر فوق‌العاده‌ی قصه‌ها چیره گشته، به مفاهیم و اهداف مورد نظر خود دست یابند.

این مقاله می‌کوشد با بررسی عناصر و سازه‌های روایی قصه‌های کردی و مقایسه‌ی آن‌ها با مؤلفه‌های آنچه داستان مدرن تلقی می‌شود، به گونه‌ای توصیفی، ویژگی‌های این انواع را نشان دهد و تحوّل مهمّ زبانی، روایی و تکنیکی را که در حوزه‌ی ادبیات داستانی کردی رخ داده است، تبیین نماید.

۲- پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش‌های مختلفی برای دسته‌بندی عناصر و سازه‌های روایی و داستانی آثار در حوزه‌ی ادبیات داستانی صورت گرفته است تا از این طریق با توصیف ویژگی‌های قصه در حوزه‌ی ادبیات شفاهی و رمان و داستان کوتاه در حوزه‌ی ادبیات مدرن، شناخت دقیق‌تری راجع به هریک از آن‌ها صورت گیرد و زمینه‌های نقد و تحلیل را برای پژوهشگران فراهم نماید. از این میان می‌توان به ریخت‌شناسی قصه‌های پریان اثر ولادیمیر پراپ، رده‌بندی‌های و.ف. میلر و وونت در کتاب *روان‌شناسی مردم راجع به کلیات سازه‌های قصه و آثار میریام آلتوت (رمان به روایت رمان‌نویسان)*، *سامرست موام (درباره‌ی رمان و داستان کوتاه)*، *جمال میرصادقی (عناصر داستان و ادبیات داستانی)*، *احمد اخوت (دستور زبان داستان)*، *ابراهیم یونسی (هنر داستان‌نویسی)* در مورد کلیات ادبیات داستانی مدرن و در حوزه‌ی ادبیات داستانی کردی می‌توان از آثاری مانند *ادب فولکلور کردی عزالدین مصطفی رسول*، *بنیان هنری داستان کوتاه کردی احلام منصور*، *متون ادب کردی از علاءالدین سجادی*، *داستان هنری کردی اثر ظاهر روزیانی و افسانه‌ها، نمایشنامه‌ها و بازی‌های کردی علی اشرف درویشیان* اشاره کرد.

از محققان کرد، عرب شمو و از مستشرقین کسانی مانند مان، نیکیتین، مینورسکی، سمینو، ویلچفسکی و لاسکو را می‌توان به این فهرست اضافه نمود. راجع به سازه‌های قصه‌ی کوردی، زین العابدین زینار در فصل‌نامه‌ی *گردی زند، سی و دو سازه‌ی قصه کردی* را بدون اشاره به تأثیر متقابل آن‌ها و تطبیق این عناصر، مورد ارزیابی قرار داده است (زینار، ۱۹۹۶: ۵۲).

۳- مبانی نظری

«ولادیمیر پراپ» با نقد رده‌بندی مضمونی «آرن» که نمایه و فهرستی از قصه‌ها ارایه کرده بود و زمینه را برای کدگذاری قصه فراهم نموده بود، این رده‌بندی را بر مسیر جدیدی هدایت کرد و با انتخاب نوعی از قصه‌ها به نام قصه‌های پریان به بررسی مورفولوژیکی موضوع پرداخت؛ به گونه‌ای که به توصیف قصه‌ها بر اساس اجزای سازنده‌ی آن‌ها و رابط متقابل این سازه‌ها با یکدیگر و با کل قصه پرداخت و حاصل کار خود را در کتابی با عنوان *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* در نه فصل در سال

۱۹۲۸ در روسیه منتشر ساخت.^۱

در روش پراپ که قصه‌های پریان را به عنوان رده‌ای خاص انتخاب کرده و به مقایسه‌ی مضامین آن‌ها پرداخته است، قصه‌ها چون مجموعه‌ای در نظر گرفته می‌شود و آن‌گاه رابطه‌ی این اعضا با یکدیگر و با کل قصه مورد بررسی قرار می‌گیرد و در مقایسه‌ی مجموعه‌ها عناصر ثابت و متغیّری وجود دارند، به طوری که نام و صفات قهرمانان، متغیّر، اما کارها و عمل داستانی آن‌ها ثابت است. الگوی پراپ را به عنوان الگویی جهانی می‌توان به قصه‌های گردی هم تعمیم داد. ابتدا به شیوه‌ی آرنا قصه‌ها را در کدهای معین گنجانند، سپس با انتخاب رده‌ای مشخص به مقایسه‌ی مضامین آن‌ها اقدام کرد که با این روش تطبیق قصه‌های گردی با قصه‌های اقوام و ملل دیگر را هم به سهولت و دقت می‌توان انجام داد.

۴- تحلیل و بررسی

۴-۱- قصه چیست؟

گسترده‌گی، تنوع و گوناگونی جنبه‌های قصه موجب شده که تعریفی واحد و یکدست در عبارتی کوتاه و به صورت جامع و مانع برای معرفی آن ارائه نشود، البته نباید انتظار داشت که قصه به عنوان پدیده‌ای ذوقی و تعمیم‌پذیر، تعریفی قطعی و مسلّم و فراگیر مانند «چگالی» که موضوعی کاملاً علمی در فیزیک است، داشته باشد؛ لذا تعاریفی که راجع به قصه طرح گردیده، تعریفی توصیفی و مبتنی بر دیدگاهی شکل‌شناسانه است: دکتر ابراهیم یونسی قصه را روایت ساده و بدون طرح (plot) می‌داند که اتکای آن به طور عمده، بر حوادث و شخصیت‌پردازی است و خواننده یا شنونده در آن به پیچیدگی خاص و غافلگیرکننده و اوج و فرود مشخصی بر نمی‌خورد (یونسی، ۱۳۵۱: ۲).

ولادیمیر پراپ بر جنبه‌ی بسط و تحوّل و حرکت قصه تأکید کرده، می‌نویسد: «از لحاظ ریخت‌شناسی، می‌توان قصه را اصطلاحاً بسط و تطوّر دانست که از شرارت یا کمبود و نیاز شروع می‌شود و با گذشت از عمل داستانی میانجی به ازدواج یا به عمل‌های دیگری که به عنوان سرانجام و خاتمه‌ی قصه به کار گرفته شده است، می‌انجامد. اعمال پایانی گاهی پاداش یا منفعت و بُرد، یا به طور کلی التیام و جبران

۱- ر.ک: پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸). ریخت‌شناسی قصه‌های پریان. ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای. تهران: توس.

مافات، فرار از تعقیب و مانند این‌ها است (پراب، ۱۳۶۸: ۲۵). معمولاً به آثاری که در آن‌ها تأکید بر حوادث خارق‌العاده، بیشتر از تحوّل و تکوین شخصیت‌هاست، قصه می‌گویند. در قصه‌ها ماجرا حول محور حوادث خلق‌السّاعه می‌گردد. حوادث، قصه‌ها را به وجود می‌آورند و در واقع رکن اساسی و بنیادی آن را تشکیل می‌دهند، بی‌آنکه در گسترش و بازسازی قهرمانان و آدم‌های قصه نقشی داشته باشند؛ به عبارت دیگر، «شخصیت‌ها در قصه، کمتر دگرگونی می‌یابند. بیشتر دستخوش حوادث و ماجراهای گوناگون‌اند» (میرصادقی، ۱۳۶۵: ۷۱).

در فرهنگ اصطلاحات ادبی جهان در تعریف قصه (tale) آمده است: «قصه به هر حکایت یا داستان منقول گفته می‌شود که از نظر شکل، ساخت روایی غالباً نامنسجم دارد و برای سرگرم کردن نقل می‌شود» (میرصادقی: ۷۷). «در قصه‌های عامیانه، آدم‌های قصه معمولاً نمونه‌ای کلی (تیپ) و قهرمانند نه شخصیت و این امر منتج از دیدگاه نویسندگان این نوع قصه نسبت به جهان است» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۷۲).

«ژرارژنت» به وجود سه عامل مجزّا در قصه اشاره می‌کند: «نقل - داستان - روایت. منظور از نقل ترتیب واقعی رویدادها در متن است، داستان تسلسلی است که رویدادها عملاً در آن اتفاق می‌افتند و می‌توان آن را از متن استنباط کرد و روایت همان عمل روایت کردن است» (اخوت: ۵۰).

اغلب تعاریفی که برای قصه ارایه می‌شود به جای آن که توصیف خود قصه مانند آنچه پراب مطرح کرده است، باشند حاصل مقایسه‌ی قصه با داستان مدرن است. در واقع، عناصر تکنیکی نوع ادبی اخیر در این گونه تعاریف محک و سنجش قصه قرار می‌گیرد. در کنار این تعاریف با نگاهی ذات‌گرایانه می‌توان سادگی مضمون، شکل روایی منقول، نضج و پرورش در فضای تخیلی، پندآموزی و برخوردارگی از جنبه‌های تفنّنی و سرگرم‌کننده را به عنوان خصیصه‌ی عمومی قصه برشمرد. این ویژگی مهم قصه که مضامین پندآموز را از طریق تفنّن بیان می‌کند در تعریف آلوت دیده می‌شود: «کار قصه نخست این است که توجّه برانگیزد و دوم آن که توجّه برانگیخته را به سوی غایتی سودمند، یا دست کم معصومانه، سوق دهد» (آلوت، ۱۳۶۸: ۴۴).

«قصه روایتی است به نثر یا به شعر که تأکیدش بیشتر بر حوادث شگفت‌انگیز و نامعمول است» (آلوت، ۱۳۶۸: ۵۰). در این تعریف دوباره بر محوری بودن حادثه که جنبه‌ی تفنّنی و سرگرمی قصه را شکل می‌دهد، تأکید شده است. ساختارگرایان فرانسوی دو ساختار مجزا برای قصه قایل شده‌اند: روایت (Hiestoire) و گفتار (Discourse)، یعنی ماجرا و چگونگی عرضه‌ی آن روایت، حوادث و شخصیت‌ها را دربرمی‌گیرد و گفتار، چگونگی ارتباط میان راوی، داستان و خواننده است (اخوت، ۱۳۷۱: ۴۱).

۴-۲- قصه‌ی کُردی

افسانه و فابل (Fable)، قصه و حکایت بخش عظیمی از ادب فولکلور کُردی را تشکیل می‌دهد که با عناوین چیروک (Cirok)، نه‌قل (Naql)، سه‌رگوزه‌شته (Sarguzashta)، سه‌ربورد (Sarburd)، حه‌قایهت (Haqayat)، حه‌کایهت (Hakayat) از آن‌ها نام برده می‌شود.

دکتر عزالدین مصطفی رسول مؤلف کتاب فولکلور کُردی می‌نویسد: «افسانه» در فولکلور ملل جزو بخش‌های بسیار قدیمی و باستانی است. چون محصول عصری است که آدمی در مقابل طبیعت با عجز تمام سر تسلیم فرود می‌آورد و قادر به تفسیر و تعبیر هیچ حادثه‌ی طبیعی که در جهان خلقت روی می‌داد، نبود، لذا به عالم خیال پناه می‌برد و به یاری تخیل به تفسیر وقایع می‌پرداخت، بدین ترتیب افسانه‌ها شکل گرفتند (رسول، ۱۹۷۰: ۱۲). از این منظر می‌توان قصه را نوعی تلاش ذهنی انسان اعصار گذشته برای شناخت و تفسیر جهان و کشمکش‌های وی با مشکلات تلقی کرد و تأثیر و تأثرهای آیینی را نیز در آن‌ها ردیابی نمود.

در افسانه‌های کُردی صورت خیالی دیو از بسامد بالایی برخوردار است با این توضیح که در کشمکش میان دیو و آدمیزاد، پیوسته آدمی پیروز و غالب است. نیروی اهورایی این درگیری که آدمی است در همه جا و در زیر پرتو آفتاب می‌زید، اما دیو که نماد نیروی اهریمنی می‌باشد، مدام در غارهای تاریک و خرابه‌ها زندگی می‌کند و از آفتاب که به نماد دانش تعبیر شده، می‌هراسد.

افسانه‌ی کُردی تحت تأثیر باورهای آیینی هم قرار گرفته است، به گونه‌ای که دیو در ماه رمضان در کوه قاف به زنجیر کشیده می‌شود تا در این ایام مردمان از شر او

راحت باشند (همان: ۱۴). این صحنه می‌تواند یادآور قیام کاوه و پیروزی فریدون بر ضحاک و به زنجیر کشیدن او در کوه دماوند باشد.

قهرمانان پیروز افسانه‌های کردی آدمیزاد و اغلب از طبقه‌ی پایین و رنج دیده‌ی اجتماع‌اند که شیشه‌ی عمر دیو را نابود می‌سازند و طلسم را می‌شکنند. در کتاب فولکلور کردی «چپروک» (قصه)، تکامل تاریخی افسانه دانسته شده و آمده است: «قصه از لحاظ فرم شبیه افسانه است گرچه از نظر برخی عناصر و محتوا تفاوت‌هایی با هم دارند. افسانه مبتنی بر خیال است در حالی که قصه بر مبنای زندگی روزمره بنیان نهاده شده است» (همان: ۱۸).

در این مقال ما در پی این نیستیم که به نقد رده‌بندی قصه‌ها مبادرت ورزیم و به بیان صحّت و سقم تعاریف آن پردازیم. قدر مسلم آن است که ایرادهایی را که ولادیمیر پراپ در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان بر رده‌بندی «میلر» وارد می‌کند (پراپ، ۱۳۶۸: ۲۵)، در مورد تعریفی که دکتر «عزالدین مصطفی رسول» راجع به افسانه و قصه ارایه نموده‌اند، صادق است؛ چرا که تحیل و صحنه‌های خیالی نمی‌تواند مختصّ افسانه‌ها باشد بلکه تمام قصه‌ها از این چشمه‌ی زایا بهره‌منداند. لذا افسانه‌ها و قصه‌ها و حکایات کردی را بدون هیچ مرزی با همان عنوان قصه‌ی کردی (چپروک) مدّ نظر قرار می‌دهیم. البتّه این حق برای محققانی که در پی تبیین حد و مرزی برای «چپروک»، «حقایه‌ت»، «راز»، «نه‌قل» و «سه‌رگوزشته» در ادب شفاهی کردی باشند، باقی است. آیا این تنوع اسامی حاصل پراکندگی ژئوپلتیکی و جغرافیایی است؟ یا ساختار و محتوا موجب تکثر عناوین گشته است؟ صورت مسئله چیست و چه جنبه یا جنبه‌هایی می‌تواند زمینه را برای چنین تحقیقی فراهم کند؟ شاید با روش ریخت‌شناسانه‌ی «پراپ» بتوان قصه‌ها را در چند طبقه‌ی محدود دسته‌بندی نمود و آنگاه با توجه به فراوانی مصداق‌ها هر یک از عناوین مذکور را به دسته‌ای از قصه‌ها اطلاق کرد. در هر حال در این نوشته، قصه معادل مناسبی برای «چپروک» می‌باشد و این واژه در زبان کردی از بار معنایی کافی برای دلالت بر ادب روایی منقول و منشور عامیانه‌ی کردی که اسامی گوناگونی را به خود اختصاص داده است، می‌باشد.

احلام منصور در اثر تحقیقی خود که راجع به داستان کوتاه کردی دهه‌ی هفتاد نگاشته، آورده است: «ریشه‌ی واژه‌ی چپروک در زبان کردی مشخص نیست، اما

در زبان عربی قصّه از واژه‌ی قص به معنای روایت گرفته شده است» (منصور، ۱۹۹۹: ۲) و عبدالواحد محمد در مقاله‌ای با عنوان «القصّه الیابانیه القصیره»^۱ قصّه‌های کردی همانند قصّه‌های همه‌ی اقوام جهان، آداب و رسوم و اندیشه‌ها و آمال و باورهای آیینی جامعه‌ی خود را به شکل بالقوه‌ای در ژرف‌ساخت و سطح درونی خویش نهفته دارد که می‌تواند محققان را برای شناخت آداب و آیین‌های مذهبی و اجتماعی کردها در مسیر تاریخ، رهنمون گردد. کما اینکه مستشرقین از جمله مار، نیکیتین، مینورسکی، سمینوو، ویلچفسکی و لاسکو و نویسنده‌ی کرد «عرب شمو» در تحقیقات خود که در مورد قصّه‌های کردی انجام داده‌اند، فراتر از منظر ادبی به دنبال احیای اندیشه و افکار و باورهای آیینی کهن و نو کردها بوده‌اند و در جستارهای خویش تصاویر دیو، پری، آفتاب، ماه، سن، درخت و برخی جانوران از جمله «مار» را مورد توجه و دقت قرار داده‌اند (همان: ۱۱).

لوی استروس در اهمیت تحقیقی قصّه‌ها می‌گوید: «از بررسی ساختار قصّه‌های عامیانه‌ی اساطیری یک ملت، می‌توان به اساطیر و ساختار تفکر آن جامعه پی برد. از این رو مجموعه قصّه‌های یک ملت، منظومه یا زبان واحد را تشکیل می‌دهد و هر قصّه جداگانه هم‌سازه یا جزء ترکیب‌کننده (Syntagm)ی آن منظومه یا نظام است. این نظام به طور کلی متضمّن درک استعاره‌ی جایگاه‌های نسبی آدمیان و جانوران و خدایان در ماتریسی مرکب از این تقابل‌هاست: بالا/ پایین، این جهان/ آن جهان، فرهنگ/ طبیعت» (اخوت، ۱۳۷۱: ۵۶).

راویان قصّه‌های کردی معمولاً روایت خود را با عبارات زیر آغاز می‌کنند:

«ه‌بوو نه‌بوو، که‌س له خوای گه‌وره‌تر نه‌بوو، که‌س له به‌ندی رووره‌ش‌تر نه‌بوو.» Ha Bu Na Bu , Kas La Xway Gawratr Nabu , Kas La Bandy Ru Rastr Nabu. (یکی بود، یکی نبود، بزرگ‌تر از خدا هیچ‌کس نبود، از انسان شرمسارتر کسی نبود). و با عباراتی نظیر: «سبندی سیب از آسمان آمد، سیبی سهم من و بقیه برای شنوندگان» یا «دسته‌ای گل و دسته‌ای نرگس مرگتان را نبینم هرگز» یا... قصّه را به پایان می‌برند. راوی که قصّه را مطابق میل شنوندگان و با پیروزی قهرمان و شکست ضدقهرمان به پایان رسانده است، با عبارات یادشده، خرسندی خود را اظهار داشته و بر صفای مجلس می‌افزاید.

۱- به نقل از: عبدالواحد محمد، «القصّه الیابانیه القصیره»، مجله الادیب المعاصر، العدد. ۳۴ عدد خاص عن القصّه القصیره (۱۹۹۲)، ص. ۴۸. چپروک را معادل (Story و Storey) به معنای قصّه و حکایت قرار داده است (منصور: ۱۲).

گاه در میان قصه‌ی راوی برای توجیه اغراق‌ها یا شاید برای پیشگیری از هیجان بیش از حد مخاطبین، فضا را می‌شکند و پس از صحنه‌های غلوآمیز می‌گوید: «راست و دروغش گردن استادی که از او شنیده‌ام».

۴-۳- سازه‌های قصه‌های کوردی

قصه‌های کُردی دارای اجزاء و سازه‌هایی هستند که بنای قصه بر پایه‌ی آن‌ها شکل می‌گیرد. این اجزای بنیادین، حوادث، کنش‌ها و سیر قصه را شکل می‌دهند و تأثیر و تعامل آن‌ها در شبکه‌ای سیال، ساختار و شاکله‌ی قصه را ایجاد می‌کند. ساختار قصه را می‌توان تا کوچک‌ترین سازه‌ها تجزیه نموده و سپس مورد بررسی قرار داد: از اندیشه‌ها، آرزوها، واکنش‌های ذهنی به محیط و تلاش برای تحوّل شرایط تا اعمال و عملکرد قهرمان و هر آنچه ارتباط مستقیم و غیرمستقیم با آن دارد. اما در این مجال تنها به بیست و هفت مورد از سازه‌های بسیار مشهور و محوری قصه‌های کوردی اشاره می‌شود؛ با تأکید بر این نکته که تجزیه‌ی تمام قصه‌ها و یا حتی بخشی از آن‌ها و بررسی رابطه‌ی متقابل سازه‌ها، نیاز به پژوهشی مستقل دارد که تاکنون چنین جستاری راجع به این قصه‌ها صورت نگرفته است.

بررسی سازه‌ها ضمن تشریح ساختار قصه‌ها، مضامین و محتوای آن‌ها را نیز آشکار می‌سازد و هویت فرهنگی و رویکرد سازندگان قصه‌ها و فهم آن‌ها را از جهان پیرامون صورتبندی می‌کند. بخشی از این سازه‌ها عبارتند از:

آب حیات: در قصه‌های کُردی از چشمه‌ساری نام برده می‌شود که آب آن به کسانی که جرعه‌ای از آن بنوشند، حیات جاودان می‌بخشد.

ازدواج: در برخی از قصه‌ها جوانان دست به سنت شکنی می‌زنند، به گونه‌ای که بدون اطلاع والدین خود و بدون رضایت آن‌ها، خود مستقیماً به خواستگاری دختر دلخواه خویش می‌روند. در بعضی موارد برخلاف هنجار جامعه‌ی کوردی، خود دختر پیشنهاد ازدواج به جوان دل‌بند خویش می‌دهد. گاه جوانی تپیدست سر به سفر می‌نهد و در شهری غریب به بیگاری شاه یا بزرگی محتشم گمارده می‌شود که پس از آن که در گذر زمان، مردانگی و لیاقت از خود نشان می‌دهد به دامادی آن پادشاه یا مرد محتشم برگزیده می‌شود.

اژدها: گاه در قصه‌ی کُردی اژدهایی ظاهر می‌شود که به محل زندگی آدمیان

هجوم می‌آورد و هر آنچه را که در سر راهش باشد فرو می‌بلعد. در بعضی قصه‌ها، ازدها موجودی مهربان است و کمتر به مردم آزار می‌رساند و گاه به خاطر بدی‌هایی که بر مردم روا داشته احساس گناه می‌کند و به قصد انتقام از خود، خویشان را به دم تیغ قهرمان قصه می‌سپارد.

برادران: در قصه‌های کُردی همیشه چند برادر همدل و مصمم، ایفای نقش کرده، قصه را از آغاز تا انجام، شکل می‌دهند. در اغلب قصه‌ها سه برادر ایفای نقش می‌کنند که در برخی قصه‌ها تعداد آن‌ها دو، یازده یا چهل نفر است. در این قصه‌ها همیشه برادر کوچک‌تر دانا و برخوردار از بهره‌ی هوشی بسیار بالایی است که با فداکاری در عبور از بحران‌های داستان، برادران خود را یاری می‌کند. برادر بزرگ‌تر هم اغلب نادان و کم‌مایه و از لحاظ مادی هم بی‌بضاعت است. برادر میانی هم، کم و بیش موفق‌تر و تواناتر از برادر بزرگ است.

پادشاه مارها: گاهی اجنه بر مارها خشم می‌گیرند و آن‌ها را در اعماق زمین محبوس می‌نمایند. در این میان پادشاه مارها و وزیرش به ایفای نقش می‌پردازند. قهرمان قصه طی وقایعی به آن‌ها دچار می‌شود، اما با فراست خود و از طریق گفتگو با شاه اجنه، مارها را از حبس نجات می‌دهد.

پیرزن: عمده‌ترین نقشی که پیرزنان قصه‌ی کُردی برعهده می‌گیرند، رساندن پیام عاشق و معشوق به یکدیگر است و به ویژه در بردن معشوق به میعادگاه نقش مهمی دارند. به یاری پیرزن دختری بر اسب عاشق دلخواه خود سوار شده و با او می‌گریزد. در مواردی هم پیرزن باعث گمراهی گشته، عفاف زنان را خدشه‌دار می‌کنند و گاه موجبات قتل قهرمان جوان قصه را فراهم می‌آورند.

پیوند دختری ثروتمند با جوان تهیدست: عشق فاصله‌ی طبقاتی را در می‌نوردد و سنت‌ها را می‌شکند و دختری متنعم به عقد جوانی تهی دست در می‌آید و در بعضی از قصه‌ها شاهزاده‌ای با پسری غلام‌زاده از دواج می‌کند و در برخی برعکس شاهزاده‌ای جوان دختری غلام‌زاده را به عقد خویش در می‌آورد.

جام زهر: گاه در قصه‌ی کُردی دختری به اجبار تن به ازدواجی ناخواسته می‌دهد که این اجبار یا ریشه در قدرت اجتماعی داماد دارد یا از حرص و طمع پدر دختر نسبت به پول و شیرها ناشی می‌شود، یا دختری به خاطر عشق برادرش مجبور می‌گردد تسلیم سنت زن‌به‌زن شود. روز عروسی فرا می‌رسد، دختر بی‌میل و متنفر

از این پیوند جامی زهر همراه خود به خانه‌ی بخت می‌برد، آنگاه در حجله داماد را تهدید می‌کند که اگر قصد نزدیکی به وی نماید، جام زهر را سر خواهد کشید. جانوران: در بعضی از قصه‌های کردی جانوران در کنار قهرمان قصه ظاهر می‌شوند و به او کمک می‌کنند، این جانوران در اغلب موارد عبارتند از: الف) اسب که با قدرتی خارق‌العاده و نیرویی شگفت‌آور، سوار خود را یاری می‌رساند، راه‌های غریب و ناشناخته را به راحتی طی می‌کند، طلسم جاده‌ها و جاهای نامکشوف را می‌گشاید، شخصیت و هویت آدم‌ها را تشخیص می‌دهد و به نیات و مقاصد آن‌ها پی می‌برد. این اسب می‌تواند جلد عوض کرده به شکل و قالب حیوانی دیگر هم درآید. در قصه‌ها سه گونه اسب دیده می‌شود: اسب آب، اسب آتش و آذرخش و اسب باد.

ب) سیمرغ که در قصه‌ها قهرمان را بر بال خود می‌نشانند و او را به سر منزل مقصود و گاه به وطن می‌رساند. گاهی قهرمان را از این جهان به جهانی دیگر می‌برد.

پ) قوچ‌های سیاه و سفید که قوچ سیاه جنبه‌ی منفی دارد و بر ضد قهرمان عمل می‌کند و قوچ سفید با صفات مثبت پشتیبان قهرمان است. در برخی از قصه‌ها این دو قوچ به مصاف هم می‌روند و معمولاً هم پیروزی نصیب قوچ سفید می‌شود. قوچ‌ها در طبقات زیرین زمین زندگی می‌کنند. زمانی که قهرمان قصه طی اتفاقی تا اعماق زمین سقوط می‌کند، اگر بر روی قوچ سفید بیافتد، این قوچ وی را به روی زمین باز می‌گرداند و اگر از روی غفلت یا بداقبالی بر روی قوچ سیاه بیافتد، این قوچ وی را تا هفت طبقه‌ی زمین پایین می‌برد.

ت) موش‌ها که گاهی نقشی مهم و کلیدی در قصه‌ها ایفا می‌کنند، همچون آدمی با قهرمان قصه سخن می‌گویند، راز راه‌های پیروزی را فاش می‌کنند، راهنمای مسیرهای ناشناخته می‌شوند و حتی گاهی قهرمان را از مرگ نجات می‌دهند. جشن عروسی: جشن عروسی در قصه‌های کردی با رقص و پایکوبی به مدت هفت شبانه‌روز و گاه چهل شبانه‌روز برگزار می‌شده است.

جن: در بعضی از قصه‌ها اجنه نیز وارد صحنه می‌شوند. آن‌ها در مواردی اقدام به ایذای مردم می‌نمایند اما گاهی هم از یاری رساندن به آن‌ها خودداری نمی‌کنند. گاه دختر اجنه عاشق قهرمان قصه می‌شود و با او ازدواج می‌کند. در برخی از

قصه‌ها پسر یا دختر پادشاه اجنه دچار بیماری صعب‌العلاجی می‌شود که قهرمان قصه همچون پزشکی حاذق بر بالین بیمار حاضر شده، او را مداوا می‌کند. اجنه بیش از آدمی با مارها دشمنی می‌ورزند و هر بار که خشمگین می‌شوند آن‌ها را در غاری زندانی می‌کنند.

جهان: برخی از قصه‌ها دو جهان را به نهایش می‌گذارند که قهرمان قصه از این جهان به جهانی دیگر می‌رود و در آنجا مهمان سلطان آن دیار می‌شود. آن جهان نیز همچون جهان محسوس ما توأم با بدی‌ها و پلیدی‌ها و مشکلات و موانع است. قهرمان مسافر، آداب و آیین‌هایی را که در این جهان مرسوم است و مردم آن جهان با آن بیگانه‌اند، به آن‌ها می‌آموزد.

حسادت: حسادت در قصه‌های گردی موجب تیرگی رابطه‌ی برادران می‌گردد. عوامل گوناگونی زمینه‌ساز حسادت می‌شود، از جمله علاقه و محبت افراطی و تبعیض‌آمیز پدر و مادر نسبت به یکی از فرزندان یا محبوبيت یکی از برادران در میان مردم و مقبولیت اجتماعی وی. برادران حسود توطئه‌ای علیه برادر محسود می‌چینند که موجب مرگ یا مفقود شدن او می‌شود. قهرمان گمشده در اثر اتفاقاتی به مقام و مکنّت دست می‌یابد اما به خاطر رأفت و مهربانی ذاتی خود، از کینه‌کشی و انتقام چشم می‌پوشد.

دختر یتیم: قصه‌ی گردی گاهی به بیان رنج‌های دختر یتیم می‌پردازد که مادر خود را از دست داده با نامادری زندگی می‌کند. نامادری بدرفتاری‌های بسیاری نسبت به وی روا می‌دارد و به حرمان و حسرت دچارش می‌کند. این دختر رنج‌دیده با زیبایی بی‌نظیر خود نقطه‌ی مقابل و رقیب دختر زشت و سیاه‌چرده‌ی نامادری است. روز رهایی دختر یتیم از بدبختی فرا می‌رسد، نامزد زندگی با کسی می‌شود که از او امید خوشبختی می‌رود. روز عروسی، نامادری جامه‌ی عروس را بر دختر بدقواره‌ی خود می‌پوشاند و عروس حقیقی را به اجبار در جایی پنهان می‌کند؛ اما لحظه‌ای که اسب عروس را حرکت می‌دهند، پرنده‌ای پرنده‌ای از راه می‌رسد و آواز سر می‌دهد و از ماجرای مکر نامادری پرده بر می‌دارد.

دیو: در قصه‌های گردی دیوها همواره دشمنان و همناک و پرخاطر قهرمانند. جنگ‌های زیادی میان دیو و پهلوان پر قدرت قصه درمی‌گیرد. دیوها دو گونه‌اند، دیوان نر و ماده. برخی از دیوهای نر دو سر دارند و دیوهای ماده دارای هفت سرند،

ولی پسران هفتگانه‌ی آن‌ها دارای سه سرند. خانه‌ی دیو ماده غاری است بر قلّه‌ی کوهی بلند و آن محدوده حریم ممنوعه‌ی اوست. در این غار، دیو هفت سر همراه هفت نوازش‌گر خود زندگی می‌کند. دیو نر به تنهایی زندگی می‌کند و هیچ کس قادر به شکست او نیست. قهرمان قصه برای غلبه بر او به دنبال کشف و ابطال طلسم عمر وی می‌رود. طلسم عمر این دیو سه تا کرم است که در یک جعبه جا داده شده‌اند. این جعبه در شکم گنجشکی و گنجشک در شکم خرگوشی و خرگوش در شکم غزالی است که در پشت کوه قاف می‌چرد. دیو ماده نیز نمی‌میرد مگر اینکه هر هفت سر او از بدنش جدا شود. این دیو ماده در برخی قصه‌ها با هفت برادر خود در غاری زندگی می‌کند.

سه یا چند خواهر: تعداد خواهران در قصه‌های کردی متغیّر است؛ به طوری که گاهی تعداد آن‌ها به یازده و گاهی به چهل تن می‌رسد. خواهر کوچک‌تر همواره زیباتر از بقیه است که در فرصتی مناسب خود را به قهرمان اصلی قصه می‌نمایاند و دل از او می‌رباید. سرانجام خواهر کوچک به همسری برادر کوچک که قهرمان قصه است در می‌آید و بقیه‌ی خواهران هم به تناسب سنی، به برادران دیگر تعلق می‌گیرند.

عفریته: عفریته بیش از دیوها و اجنه در قصه‌های کردی ایفای نقش می‌کند و بیشتر برای ترساندن کودکان و یادآوری این نکته که مبادا به تنهایی جایی بروند یا راهی ناشناخته را در پیش گیرند، نقل می‌شود.

غار: مأوا و مکان قابل توجه قصه‌ها همانا غارها هستند که قهرمان قصه در این غارها دچار دیوان، اجنه، مارها و عفریتگان می‌شود.

فقر و مسکنت: فقر و تهی‌دستی همواره مصایب و مشکلاتی را برای قهرمان قصه‌ی کردی به همراه می‌آورد. جوانی برنا و یا دو برادر در برخی قصه‌ها به خاطر فقر و مسکنت، جلای وطن کرده رو به راه سفر می‌نهند و در دیاری غریب در قبال قوتی لایموت تن به سخت‌ترین کارها می‌دهند. اما به مرور زمان به مال و مکنّت نایل می‌شوند؛ گاهی هم تا مقام فرمانروایی ارتقا می‌یابند. در مواردی دو برادر به خاطر شرارت یکی از آن‌ها، در میانه‌ی راه از هم جدا می‌شوند که سرانجام برادر نیک‌سرشت به منزلت و مکنّت می‌رسد و برادر بداندیش مضمحل‌گشته و به طرزی فجیع می‌میرد. قصه‌های «بدبخت و بختیار» و «راستو و چه‌فتو» از این جمله‌اند.

قصر: قصر قصه‌ها همواره بر فراز کوهی است و در پیرامون آن، بنای دیگری وجود ندارد. در این قصرها یا دیوی نر سکنی گزیده یا دیو ماده به همراه دختر یا هفت پسر خود در آن زندگی می‌کند. قهرمان قصه گاه گذرش بر این قصرها می‌افتد که در مواردی گرفتار گشته، با وی بدرفتاری می‌شود، اما در بعضی موارد ساکنان قصر به او یاری می‌رسانند.

قهرمان قصه: در هر قصه‌ای قهرمانی نقش اصلی را عهده‌دار می‌شود که ممکن است مرد یا زن، بزرگسال یا خردسال باشد. این قهرمانان اسامی گوناگونی دارند. بعضی نام‌ها گاه غیر مصطلح و نامأنوسند و تنها لفظ آهنگین آن‌ها مورد توجه است؛ مانند: شاکه و شوکه، سندر و مندر، دالان و شالان.

کوه قاف: جهان در جغرافیای قصه‌های گردی دشتی وسیع و هموار است که پیرامون آن رازنجیره کوه‌هایی به نام قاف فرا گرفته است. پشت کوه قاف دنیایی آرمانی و خوش‌تر از دنیایی است که قهرمانان قصه در آن زندگی می‌کنند. در بعضی قصه‌ها هم سه جهان دیده می‌شود که دنیای سوم از بدی و زشتی‌ها بری است و مردم آن سامان چیزی از فساد و پلیدی نمی‌دانند و به جانوران آسیب نمی‌رسانند و حیوانات همه رام و اهلی‌اند و در کنار انسان‌ها زندگی می‌کنند. فضا، محیط، سنگ و درخت و همه‌ی موجودات آنجا آبی رنگ‌اند.

قهرمان قصه پس از طی دنیای دوم به جهان سوم گام می‌نهد و صفا و آرامش و پاکی آن دیار را مکدر می‌نماید؛ به گونه‌ای که ساختن تیر و کمان و نخجیر و شکار و قتل و غارت و کردارهای مذموم را به مردمان آن دیار می‌آموزد.

گنج: گنج‌ها همواره منابعی هستند که در اندک‌زمانی قهرمان فقیر قصه را به مال و مکنت می‌رسانند. این خزاین گاه قهرمان را تا تخت شاهی رفعت مقام می‌دهند. معمولاً این گنج‌ها را مرشدی به نام «میرشفی» بر خواهندگان تهنی دست می‌نمایاند، یا آن‌ها به گونه‌ای ائتفاقی از زبان جانوری، نشانی نهان‌گاه دینه‌ها را می‌شنوند.

مفهوم حکومت: جامعه‌ی مطرح‌شده در قصه‌های گردی توسط سلطانی با معاضدت دو وزیر اداره می‌شوند.

ملکه‌ی زیبایی: در برخی از قصه‌ها دختری دل‌فریب با زیبایی و صفا ناپذیری ظاهر می‌شود و دل از قهرمان قصه می‌رباید و این عاشق دلباخته پس از سعی فراوان به وصال او می‌رسد و گاهی نیز ناکام می‌ماند. در برخی موارد هم آوازه‌ی زیبایی

این دختر در جهان می‌پیچد و عشاق سر در راه عشق او می‌بازند. با بررسی سازه‌های قصه‌ی کردی می‌توان به گونه‌ای توصیفی، ویژگی‌های خصلت‌نمای آن را به عنوان یکی از انواع روایی زبان و ادبیات شفاهی کردی مورد مذاقه قرار داد و ابعاد زبانی، روایی، تخیلی و زیباشناختی‌اش را بررسی کرد. در این زمینه برای شناخت بیشتر ابعاد ساختاری و فنی قصه، می‌توان آن را با جنبه‌هایی از داستان مدرن مقایسه کرد تا ویژگی‌های قصه در نسبت با داستان مدرن آشکار شود و از سوی تحوّل‌ی را که از حیث روایت‌شناختی روی داده است، به صورتی عینی‌تر ملاحظه نمود.

۴-۴- تشابه و تمایز ساختاری و فنی قصه و داستان‌های مدرن

قصه‌ها پیش‌زمینه‌ی داستان مدرن‌اند و به عبارت دیگر، رمان و داستان کوتاه شکل مدرن و متکامل قصه می‌باشند. قصه با شکل داستان عامیانه‌ی خود دارای عناصر و عواملی است که پیکره‌ی آن را می‌سازد و این عناصر در داستان مدرن به شکل فنی و هنری تبلور یافته است. لذا برای بیان پیوند ساختاری میان قصه و داستان مدرن این عوامل را در دو مقوله‌ی مذکور مقایسه می‌نماییم.

الف) پایان (The End)

نحوه‌ی پایان ماجرا به خاطر این که تأثیر نهایی را در ذهن مخاطب بر جای می‌نهد، در هر اثری اهمیت بسزایی دارد. قصه، پیوسته دارای پایانی معین و مشخص و خاتمه‌ای خوش و منطبق بر میل مخاطب و به نفع قهرمان می‌باشد. با پایان قصه، هیچ نقطه‌ی ابهامی راجع به آن باقی نمی‌ماند و تداوم یا انجامی جز آنچه طرح می‌شود، برای مخاطب متصور نمی‌گردد؛ در حالی که پایان داستان، برآیندی منطقی از سلسله‌ی حوادث است و نحوه‌ی خاتمه‌ی داستان به گونه‌ای است که هرگز نقطه‌ای قطعی و انعطاف‌ناپذیر بر انتهای آن نمی‌گذارد و جنبه‌ها و نکات و گره‌هایی هنوز باقیست که می‌تواند داستان را به شکلی دیگر پایان دهد و در اغلب موارد داستان‌نویس تنها داستان را تا مراحل همراهی می‌کند و سپس بی آن که داستان را به پایان مشخصی سوق دهد، آن را رها می‌کند تا مخاطب با به‌کارگیری ذهن و ذکاوت خویش بر اساس عوامل موجود در داستان، سرانجامی را برای آن مجسم سازد. لذا در این موارد می‌توان گفت که نحوه‌ی پایان هر داستانی رابطه‌ای مستقیم با تعداد مخاطبان

دارد. به این ترتیب مشخص می‌شود که مخاطب قصه، ذهنی منفعل در برابر آن دارد اما مخاطب داستان به خاطر وجود زمینه‌ی فعالیت ذهنی برای او، فعال است و حتی در خاتمه‌ی ماجرا مشارکت مستقیم دارد.

ب) پیرنگ (The Plot)

ارسطو پیرنگ را ترکیب‌کننده‌ی حوادث و تقلید از عمل (Action)، دانسته و مؤلف کتاب عناصر داستان پیرنگ را چنین تعریف کرده است: «پیرنگ، وابستگی موجود میان حوادث داستان را به طور عقلانی تنظیم می‌کند... و مجموعه‌ای سازمان‌یافته از وقایع است. این مجموعه‌ی وقایع و حوادث با رابطه‌ی علت و معلولی به هم پیوند خورده و با الگو نقشه‌ای مرتب گردیده است» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۷۰).

پیرنگ قصه از بافت منسجمی برخوردار نیست و رابطه‌ی علی و معلولی میان وقایع وجود ندارد و به خاطر چیرگی عاطفه بر عقل، در جریان قصه، سلسله‌ی حوادث سیری منطقی ندارند و هر رویدادی نتیجه‌ی ضروری حادثه‌ی پیش از خود نیست و حوادث می‌توانند به طور مستقل و موازی هم‌دیگر روی دهند؛ در حالی که فضایی منطقی بر سیر وقایع داستان حاکم است و بر خلاف جریان افقی رویدادهای قصه، حوادث داستان سیری عمودی دارند و پیوند عقلانی، آن‌ها را به هم متصل می‌گرداند.

نقطه‌ی شروع قصه همواره حادثه‌ی نخستین است و سپس حوادث دیگر به نوبت در محور قصه جای می‌گیرند، اما همین حوادث در داستان، دارای چرخه‌ای منطقی‌اند که هر یک از آن‌ها می‌توانند نقطه‌ی آغاز داستان باشند.

حوادث قصه در حالت کلی، تخیلی و غیرواقعی‌اند و فضایی متافیزیکی و عقلی و خرافی بر آن‌ها سیطره دارد و شکل آرمانی حوادث اغلب برای مخاطب قابل احساس و تجربه نیست. ولی در داستان، وقایع واقعی و قابل درک‌اند و چه بسا مخاطب در زندگی روزمره‌ی خود آن‌ها را تجربه کرده و یا خواهد کرد و از آنجا که ذهن داستان‌نویس از صحنه‌های متافیزیکی رها گشته، بحران‌ها با عقل و منطق طی می‌شوند نه با اعمال خیالی و خارق‌العاده. داستان‌نویس بر خلاف راوی قصه، دخالتی مستقیم و آشکار در سیر حوادث ندارد، بلکه اغلب خود را از تأثیر بر وقایع کنار می‌کشد تا آن‌ها مسیر منطقی خود را طی نمایند.

پ) تکنیک (The Technique)

جنبه‌های فنی و تکنیکی در قصه‌ها به چشم نمی‌خورد؛ در حالی که داستان، دارای جنبه‌ی فنی است و به‌کارگیری تکنیک‌ها و فنون داستانی به میدان رقابت داستان‌نویسان مبدل شده و نحوه‌ی اعمال تکنیک داستان است که موجب سبقت از رقیبان می‌گردد. از جمله‌ی تکنیک‌ها می‌توان به «بازگشت به گذشته» (Flash Back) و «جریان سیال ذهن» (Stream Of Consciousness)، اشاره کرد که داستان‌های جیمز جویس (نویسنده‌ی ایرلندی، ۱۹۴۱-۱۸۸۲)، در کاربرد فن اخیر شهرت دارد.

ت) درون‌نایه و مضمون (The Theme)

«درون‌نایه، فکر اصلی و مسلط در هر اثری است؛ خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و وضعیّت و موقعیّت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۱۷۴). «جوزف شیپلی»، در فرهنگ اصطلاحات ادبی جهان درون‌نایه را چنین تعریف می‌کند: «درون‌نایه عبارت است از جوهر بیان، عمل یا حرکت زیربنایی، یا موضوع کلی که داستان تصویری از آن‌هاست» (همان: ۱۷۵). درون‌نایه در قصه مبتنی بر رویدادی تاریخی یا هر موضوع کهن و فولکلوریک می‌باشد و برآیندی است از موضوعاتی کلی مانند عشق، شجاعت، فداکاری، دانایی و غیره، اما مضمون داستان آمل، آرزوها، خواسته‌ها و گرفتاری و درد انسان معاصر است و از معضلات سیاسی، اجتماعی و اقتصادی بشر امروز الهام می‌گیرد. مضامین قصه بر اساس تفکر کلی ملت‌ها و حاصل اندیشه‌ی جمعی است در حالی که هر داستانی درون‌نایه‌ی خود را از نحوه‌ی نگرش و دیدگاه نویسنده‌اش نسبت به جهان امروز وام می‌گیرد.

ث) زبان (The Language)

زبان، نقشی اساسی و مهمی در انواع ادبی دارد و میان قصه و داستان از این لحاظ تمایزی چشمگیر وجود دارد. شیوه‌ی بیان در قصه، روایی است و زبان مبتنی بر زبان عامّه و مردم کوچه و بازار می‌باشد که بیشتر به توصیف می‌پردازد و مقصود و منظور راوی را مستقیماً و عاری از ابهام و رمز و راز بیان می‌کند. زبان قصه آمیخته به ضرب‌المثل و متل و به‌طور کلی زبان محاوره است نه نوشتار. زبان داستان، بر اساس زبان نوشتاری و معیار است که گاه با بیانی رمزآلود به

شرح وقایع پرداخته و مقصود خود را در هاله‌ای از ابهام و رمز و نهاد ابراز می‌کند که مخاطب را مجبور به کشف محتوا و پیام داستان از لابه‌لای اشارات و مرزها می‌نماید. زبان داستان، بیش از آن که به روایت پردازد از دیالوگ (گفت‌وگویی دوطرفه) و منولوگ (تک‌گفتاری) استفاده می‌کند.

ج) شخصیت (The Character)

اشخاصی را که مخلوق ذهن قصه‌پردازان و داستان‌نویسان‌اند و ایفای نقش‌های داستانی را بر عهده می‌گیرند، شخصیت می‌گویند و فرایندی که به توصیف اشخاص پرداخته و خلق و خوی آن‌ها را نشان می‌دهد و می‌کوشد کردار و گفتار آن‌ها، مطابق پندارشان صورت گیرد، شخصیت‌پردازی نامیده می‌شود.

اشخاص قصه، تنها از جنبه‌ی فیزیکی و اجتماعی توصیف می‌شوند. مخاطب ممکن است با ظاهر قهرمان و موقعیت و طبقه‌ی اجتماعی وی آشنا شود، اما به ندرت ابعاد درونی و روانی او را می‌شناسد. در واقع، اشخاص قصه به صورتی تک‌بعدی ظهور می‌یابند؛ درحالی‌که در داستان، ابعاد درونی و بیرونی قهرمانان و حتی تأثیر و تأثر جنبه‌های جسمی و روحی در یکدیگر ارزیابی می‌گردد.

یکنواختی و عدم تحول قهرمانان، خصوصیت دیگر قصه است و از طرفی اشخاص قصه به طور مطلق، یا مثبت‌اند یا منفی. اما در داستان شخصیت قهرمانان فعال و پویاست و می‌تواند در طول داستان متحول گردد. همچنین صفات خوب و بد انسانی در آن‌ها مطلق نیست، بلکه جنبه‌های گوناگون و صفات عالی و دانی بشری با ضعف و قوت ویژه‌ی خود در کنار هم در وجود اشخاص داستان تبلور می‌یابند.

قهرمان قصه به هر نحو ممکن بر مشکلات و گرفتاری‌هایی که با آن‌ها مواجه می‌گردد، فایق می‌آید و از قدرت و نیرویی فوق بشری برخوردار است؛ در حالی که شخصیت داستان، انسانی عادی با توانایی‌ها و امکانات محدود و نسبی بشری می‌باشد.

به طور کلی، باید گفت که در قصه شخصیت‌پردازی صورت نمی‌گیرد، لذا قهرمانان آن با سیاهی تپیک قدم بر صحنه‌ی قصه می‌گذارند، اما قهرمانان داستان یک شخصیت هستند.

در قصه کم‌تر به فضا و محیط معنوی و اجتماعی و خصوصیت ذهنی و روان‌شناختی

شخصیت‌ها توجه می‌شود. در حقیقت در قصه‌ها قهرمان (Hero) وجود دارد و در داستان‌ها شخصیت (Character) (میرصادقی، ۱۳۶۵: ۹۴).

چ) فضا (Atmosphere)

در فرهنگ اصطلاحات ادبی هاری شا، آمده است: ... فضا و رنگ با حالت مسلط مجموعه‌ای که از صحنه، توصیف و گفتگو آفریده می‌شود، سرو کار دارد (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۵۳۱). و فرهنگ اصطلاحات ادبی سیل ون بارت راجع به فضا نوشته است: «هوایی را که خواننده به محض ورود به دنیای مخلوق اثر ادبی، استشاق می‌کند، فضا و رنگ می‌گویند» (همان: ۵۳۲). از این تعاریف چنین بر می‌آید که مکان و زمان داستان، توصیفی که موقعیت و روحیات و دیدگاه قهرمان را بیان می‌کند و حال و هوای موجود در قصه و هر آنچه ذهنیت مخاطب را متناسب با قصه یا داستان شکل می‌دهد و فضا و شگردی که برای القای آن اعمال می‌گردد، فضا سازی نامیده می‌شود. در قصه فضا و فضا سازی اهمیت چندانی ندارد و فضا تنها در حد بیان مکان جغرافیایی زندگی قهرمان یا محل حادثه به کار گرفته می‌شود و تأثیری در القای روحیه‌ی اشخاص قصه و انعکاس موقعیت‌ها و حال و هوای حوادث ندارد. «آزاد محمد شریف» در مقاله‌ای که به مقایسه‌ی قصه و داستان پرداخته، فضا را چهارچوب جغرافیایی و حال و هوایی دانسته که قصه یا داستان در آن روی می‌دهد که علاوه بر اینکه زمینه‌ی جغرافیایی (Geographical Background)، اشخاص را در بر می‌گیرد، عوامل اجتماعی مؤثر در قهرمان و پیشرفت داستان را نیز شامل می‌شود که قصه از این عنصر تنها به عنوان عاملی جغرافیایی و مکانی بهره می‌گیرد و بس (محمد شریف، ۱۳۷۶: ۴۷).

ح) کشمکش (The Conflict)

بنیان قصه، داستان و دراما بر کشمکش نهاده شده است، که از تنازع میان دو نیرو ایجاد می‌شود. با ظهور یک بحران، گرهی در مسیر داستان به وجود می‌آید؛ کشمکشی برای گشودن این گره به جریان می‌افتد که داستان را به نقطه‌ی اوج هدایت می‌نماید. از تلاطمی که کشمکش ایجاد می‌کند، قصه شکل می‌گیرد و بدون این تلاطم، حادثه و رخداد که سنگ بنای قصه است به وجود نخواهد آمد. «ولادیمیر پراپ» که به مطالعه و تحقیق درباره‌ی قصه‌ها همت گماشت، به این نتیجه رسید که «همه‌ی قصه‌ها در آغاز شرایط متعادل و بسامانی را روایت می‌کنند، سپس نیروهایی این

وضعیت متعادل را بر هم می‌زنند و بالاخره طی کنش‌هایی تعادل اولیه دوباره برقرار می‌شود» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۲).

عدم توازن قوا میان دو نیروی متنازع، از ویژگی‌های کشمکش قصه است. در آغاز، سویی اهریمنی درگیر در ماجرا برای ایجاد هیجان در مخاطب بسیار برتر وانمود می‌شوند؛ مثلاً دیو هفت سر یا اژدهای آتشین نفس با قدرت تمام در مقابل قهرمان قصه قد علم می‌کند، آنگاه به طور غیرمترقبه و زنه‌ی سنگین میدان مبارزه به نفع قهرمان تغییر می‌یابد و سویی اهورایی چیرگی می‌یابد. ولی در داستان توازن قوا میان نیروهای درگیر از پیروزی غیرمنطقی یکی بر دیگری جلوگیری می‌کند و شکست یا پیروزی قهرمان از فاکتورها و عواملی عقلانی و واقعی نشأت می‌گیرد؛ لذا برای مخاطب، حقیقی و قابل پذیرش جلوه می‌نماید.

با بیان تمایز قصه و داستان، آشکار شد که گرچه قصه پیش‌زمینه‌ی تاریخی و فرهنگی ظهور داستان در شکل مدرن خود است و طبعاً داستان مدرن مربوط به ملل گوناگون و از جمله داستان معاصر کوردی، می‌تواند ریشه در قصه‌ی ادب شفاهی و مکتوب ملت خود داشته باشد، اما عناصر و عوامل ساختاری و محتوایی، چنان تکاملی یافته‌اند که مرزی اجتناب‌ناپذیر و قابل تعریف میان قصه و داستان ترسیم نموده‌اند.

۵- نتیجه

با بررسی ابعاد ساختاری و مضمونی قصه‌های کردی در قالب سازه‌های این شکل روایی، نه تنها شکل قصه‌ها از حیث مورفولوژیکی آن‌ها معین می‌شود، بلکه وجوه محتوایی قصه‌ها و مضامین آن‌ها دسته‌بندی می‌شوند. بهره‌گیری از نهادها برای تجسم امور انتزاعی و استفاده از زبان روایی برای بیان خواست‌ها و آرزوهای خودآگاه و ناخودآگاه جمعی، ترویج نرم‌های انسانی و اجتماعی و جنبه‌ی سرگرم‌کننده و تفریحی قصه‌ها، ویژگی‌هایی قابل توجه است. از لحاظ محتوایی در این قصه‌ها مضامینی مانند تمایل به جاودانگی، عشق و هنجارشکنی‌های عاشق برای نیل به آرزوهای خود، آموزه‌هایی مانند سعادت دانایی، ذمّ جهل و نادانی، فداکاری، نقد فاصله طبقاتی و سنت‌های دست و پاگیر، ارج نهادن بر تابوهای قوم، تسخیر طبیعت از طریق رام کردن حیوانات، نفی پلیدی‌ها و تلاش برای تحقق آرمان‌های انسانی، از

فراوانی بیشتری برخوردارند.

از طریق مقایسه‌ی ساختار قصه و داستان در معنای مدرن آن، می‌توان به این نتیجه رسید که داستان به عنوان زبان روایی معاصر، فارغ از پیش‌زمینه‌های تاریخی، زبانی، تحلیلی، زیباشناختی، تکنیکی و... غیرقابل تحقق بوده است. بر این اساس، داستان مدرن کردی برای برخورداری از هویت بومی خود و بهره‌مندی از خلاقیت‌های زبانی، تکنیکی، روایی و ساختاری، به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر لازم است ظرفیت‌های نهفته در قصه‌های کردی را مورد توجه قرار دهد.

منابع

- آلوت، میریام (۱۳۶۸). *رمان به روایت رمان‌نویسان*، ترجمه‌ی علی‌محمد حق‌شناس. تهران: مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*، تهران: فردا.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای. تهران: توس.
- رسول، عزالدین مصطفی (۱۹۷۰). *ادب فولکلور کردی*، بغداد.
- زینار زین‌العابدین (۱۹۹۶). «بنیان قصه‌ی کردی»، *فصل‌نامه‌ی کُردی زند*، استانبول.
- محمد شریف، آزاد (۱۳۷۶). «تفاوت حکایت و داستان»، *مجله‌ی سروه*، ش ۱۴۰، اسفند.
- منصور احلام (۱۹۹۹). *بنیان هنری داستان کوتاه کوردی*، سلیمانیه: انجمن چاپ و نشر کتاب.
- میرصادقی، جمال (۱۳۶۵). *ادبیات داستانی*، تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی ماهور.
- میرصادقی، جمال (۱۳۶۷). *عناصر داستان*، چاپ سوم. تهران: سخن.
- یونسی، ابراهیم (۱۳۵۱). *هنر داستان‌نویسی*، تهران: امیرکبیر.