پژوهشنامه ادبیات کردی
بهار و تابستان ۱۴۰۲
سال ۹، شماره ۱، پیاپی ۱۵

Journal of Kurdish Literature
Spring and Summer 2023
Vol. IX, No. 1, Series 15

تحلیل تطبیقی شگردهای هنجارگریزی معنایی در اشعار شیرکو بیکس و سیدعلی صالحی

(بررسی موردی *تو می‌توانی با جرعه‌ای بوسه دیگربار مرا بیافرینی* و *آخرین عاشقانه‌های ری‌را*)

فردین حسین‌پناهی (نویسنده مسئول)[۱]؛ هیمداد رئوف حامد[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۰۷ اسفند ۱۴۰۱؛ تاریخ پذیرش: ۲۷ تیر ۱۴۰۲؛ صص. ۶۱-۸۰
DOI: https://doi.org/10.22034/jokl.2023.62769

چکیده

هنجارگریزی معنایی با گونه‌های مختلفی که دارد، از مهم‌ترین شگردهای هنجارگریزی در فرآیند تکوین زبان ادبی است و نقش مهمّی در بازنمایی وجوه معنا، تخیل و تصویر در زبان ادبی دارد. شیرکو بیکس و سیدعلی صالحی به عنوان دو نمایندهٔ مهمّ شعر معاصر کردی و فارسی، از شگردهای مختلف هنجارگریزی معنایی در آفرینش‌های ادبی خود بهره برده‌اند. از این روی، تحلیل تطبیقی شگردهای مختلف هنجارگریزی معنایی در شعر این دو شاعر، از ضروریات پژوهش در این حوزه است. در این پژوهش با تکیه بر شگردهای مختلف هنجارگریزی معنایی، به بررسی و تحلیل نمودها و کارکردهای مختلف شگردهای هنجارگریزی معنایی در شعر شیرکو بیکس و سیدعلی صالحی می‌پردازیم، چنان‌که بتوان شناخت بهتری از ساخت زبان ادبی در شعر این دو شاعر حاصل کرد و پیوند بسامدها و کارکردهای مختلف شگردهای هنجارگریزی معنایی با جهان‌بینی‌های شاعرانهٔ موجود در اشعار آن‌ها را تبیین کرد. برای این منظور، دو مجموعه شعر *تو می‌توانی با جرعه‌ای بوسه دیگربار مرا بیافرینی* از بیکس و *آخرین عاشقانه‌های ری‌را* از صالحی مبنای بررسی و تحلیل قرار گرفته‌اند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد از میان گونه‌های مختلف هنجارگریزی معنایی، «تجرید»، «تجسّم» (با زیرشاخه‌های: سیال‌پنداری، جسم‌پنداری و جاندارپنداری)، «رنگ‌آمیزی» (با زیرشاخه‌های: رنگ دادن به عناصری متفاوت از رنگ خود و رنگ دادن به امور یا عناصر انتزاعی و فی‌نفسه بی‌رنگ)، «حس‌آمیزی» و «پارادوکس»، از مهم‌ترین و پربسامدترین شگردهای مورد استفادهٔ بیکس و صالحی در هنجارگریزی‌های معنایی است و با توجه به رویکردها، تجربه‌های زیستی و جهان‌بینی‌های خاصّ حاکم بر اشعار هر یک از این دو شاعر، گونه‌های هنجارگریزی معنایی نیز با شکل‌ها و بسامدهای مختلف در اشعار بیکس و صالحی نمود یافته‌اند. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است و داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای و سندکاوی گردآوری شده‌اند.

واژگان کلیدی: شیرکو بیکس؛ سیدعلی صالحی؛ زبان ادبی؛ هنجارگریزی؛ هنجارگریزی معنایی.

کورتە

لادانی واتایی لەگەڵ جۆرە جیاوازەکانیدا یەکێکە لە گرنگترین شێوازەکانی لادان (=چوونە دەرەوەی نۆرم) لە پرۆسەی پەرەپێدانی زمانی ئەدەبیدا و ڕۆڵێکی گرنگی لە نوێنەرایەتیکردنی لایەنەکانی مانا، خەیاڵ و وێنە لە زمانی ئەدەبیدا هەیە. شێرکۆ بێکەس و سەید عەلی سالّحی وەک دوو نوێنەری گرنگی شیعری هاوچەرخی کوردی و فارسی، شێوازگەلی جۆراوجۆری لادانی واتایی¬یان لە ئافراندنە ئەدەبییەکانیاندا بەکارهێناوە، بۆیە شیکاری بەراوردکاریی میتۆدە جیاوازەکانی لادانی واتایی لە شیعری ئەم دوو شاعیرە پێویستییەکی تیۆرینەوە لەم بوارەدا هەیە. لەم لێکۆڵینەوەیەدا بە پێی شێوازە جیاوازەکانی لادانی واتایی، دەرکەوت و کردارە جیاوازەکانی تەکنیکەکانی لادانی واتایی لە شیعری شێرکۆ بێکەس و سەید عەلی سالّحیدا دەکۆڵینەوە و شیکاری دەکەین، بۆ ئەوەی، تێگەیشتنێکی باشتر لە بنیاتنانی زمانی ئەدەبی لە زمانی شیعریی ئەم دوو شاعیرە بەدەست بهێنین و پەیوەندی فرێکوێنسی و ئەرکە جۆراوجۆرەکانی شێوازگەلی لادانی واتایی لەگەڵ جیهانبینییە شیعرییەکانی ناو شیعرەکانیاندا ڕوون بکەینەوە. بۆ ئەم مەبەستە دوو کۆمەڵە شیعری "تۆ ئەتوانی بە قۆمێ ماچ بمخەیتەوە هەڵقوڵین" لە بێکەس و "دواهەمین ئاشقانەکانی ڕیرا" لە سالّحی وەک بنەمای شیکاری بەکارهێراون. ئەنجامی لێکۆڵینەوەکە دەریدەخات، لە نێوان جۆرە جیاوازەکانی لادانی واتاییدا، "بە ئەبستراکت کردن"، "بە جەستەبوون" (بە لقە لاوەکییەکان: بە ڕەوانکردن، بە تەن کردن و بە زیندەوەر کردن)، "ڕەنگپێدان" (بە لقە لاوەکییەکان: ڕەنگپێدان بە شتگەلێک جیاواز لە ڕەنگی خۆیان و ڕەنگپێدان بە شتانێکی ئەبستراکت و بێ ڕەنگ لە خۆیدا)، "هەستگۆڕکی" و "پارادۆکس"، لە گرنگترین و زۆرترین شێوازەکانن کە بێکەس و سالّحی لە لادانەکانی واتاییدا بەکاریان دەهێنن و بەپێی ئەو ڕێبازە و ئەزموونە ژیان و جیهانبینییە تایبەتانەی کە شیعری هەر یەکێک لەم دوو شاعیرە بەڕێوەدەبەن، جۆرە جیاوازەکانی لادانی واتایی (بەپێی سروشتی خۆیان) بە فۆرم و فرێکوێنسیی جیاواز لە شیعرەکانی بێکەس و سالّحیدا دەرکەوتوون. شێوازی تیۆرینەوەکە وەسفیی-شیکارییە و داتاکان بە شێوەی کتێبخانەیی و شیکاری بەلگەکان کۆکراونەتەوە .

وشە گەلی سەرەکی: شیرکۆ بێکەس؛ سەید عەلی سالّحی؛ زمانی ئەدەبی؛ لادان؛ لادانی واتایی.

۱- مقدمه

شیرکو بیکس (۲۰۱۳-۱۹۴۰م) در ادبیات کردی و سیدعلی صالحی (متولد ۱۳۳٤ش) در ادبیات فارسی از شاعران مطرح معاصر هستند. بیکس دارندهٔ جوایزی چون جایزهٔ کورت توخولسکی خانهٔ قلم سوئد (۱۹۸۸) و جایزهٔ شعر پیره‌میرد (۲۰۰۱) است و در کارنامهٔ ادبی صالحی، کسب جایزه‌های فروغ فرخزاد (۱۳۵٦)، انتخاب مجموعه شعری از او به‌عنوان کتاب برتر جایزهٔ شعر نیما (۱۳۸۹) و کسب جایزهٔ ادبی گلاویژ (۱۳۹۷) دیده می‌شود. سبک آزاد شعر

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران fardin.hp@uok.ac.ir
۲. کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران f.kandish@gmail.com

بیکس و «شعر گفتار» صالحی (با نوآوری‌هایی متفاوت از شعر سپید)، زمینهٔ مناسبی برای تحلیل تطبیقی شعر بیکس و صالحی فراهم آورده‌است، به‌ویژه آن‌که پیوندهای فکری و هنری قابل توجهی نیز میان این دو شاعر وجود داشته‌است (ر.ک: صالحی، ۱۳۷۵). *سلیمانیه و سپیده‌دم جهان: گزیدهٔ اشعار شیرکو بیکس* (۱۳۸۵) عنوان مجموعه‌ای است که به ترجمه و بازسراییِ سیدعلی صالحی و محمدرئوف مرادی در سال ۱۳۸۵ منتشر شده است.

مسألهٔ زبان ادبی و عناصر و مؤلفه‌هایی که به آن شکل می‌دهند، یکی از رویکردهای مهم در نقد ادبی است، چنان‌که نقش این مؤلفه‌های اثرگذار در تکوین «ساخت» ادبی تبیین شود. تینیانوف در این باره می‌نویسد که پویایی فرم ادبی در ساخت نمودار می‌شود، منتها نه به صورت موجودیتی متقارن و بسته، بلکه به صورت تمامیتی پویا که سیر خاصّ خود را دارد و عناصر آن نه با نشانهٔ تساوی یا جمع، بلکه با نشانهٔ پویای بازبستگی و یکی‌سازی به هم پیوسته‌اند (تینیانوف، ۱۳۹۲: ۱۳۱)؛ به عبارت دیگر، زبان ادبی از پیوند منسجم و اندام‌وار عناصر ادبی یا به قول شفیعی‌کدکنی، «هنرسازه‌ها» (ر.ک: شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۸: ۸۳) تشکیل می‌شود. نقش‌آفرینی و کارکرد این عناصر در فرم اثر نیز بر مبنای مؤلفه‌های بنیادین هنجارگریزی، قاعده‌افزایی و برجسته‌سازی صورت می‌گیرد. این مؤلفه‌ها با ویژگی‌های انتزاعی و بنیادینی که دارند، نقشی اساسی در تکوین زبان ادبی دارند. در این پژوهش با تکیه بر گونه‌های مختلف «هنجارگریزی معنایی» (به‌عنوان یکی از مهم‌ترین گونه‌های هنجارگریزی در آفرینش زبان ادبی)، به بررسی و تحلیل نمودها و کارکردهای مختلف شگردهای هنجارگریزی معنایی در اشعار شیرکو بیکس و سیدعلی صالحی می‌پردازیم، چنان‌که بتوان شناخت بهتری از ساخت زبان ادبی در شعر این دو شاعر حاصل کرد و پیوند بسامدها و کارکردهای مختلف شگردهای هنجارگریزی معنایی با جهان‌بینی‌های شاعرانهٔ موجود در اشعار آن‌ها را تبیین کرد. برای این منظور، دو مجموعه شعر *تۆ ئەتوانی بە قومێ ماچ بمخەیتەوە هەڵقوڵین* (ترجمه فارسی: *تو می‌توانی با جرعه‌ای بوسه دیگربار مرا بیافرینی*) (چاپ اول: ۲۰۰۷م) از بیکس و *آخرین عاشقانه‌های ری‌را* (چاپ اول: ۱۳۷۸ش) از صالحی مبنای بررسی و تحلیل قرار گرفته‌اند. هردو اثر از مجموعه‌های معروف این دو شاعر هستند.

۲ـ پیشینه

در حوزهٔ تحلیل تطبیقی اشعار بیکس و صالحی، رضایی راد و رضایی (۱۳۹۶) به‌صورت توصیفی و با رویکرد محتوایی به ارزیابی نگاه دو شاعر به مسألهٔ «زن» پرداخته‌اند. باقی‌نژاد و دعاگو (۱۳۹۸) نیز دو مؤلفهٔ «طبیعت‌گرایی» و «نوستالژی کودکی» را به‌مثابه دو مؤلفهٔ رمانتیسم در شعر بیکس و صالحی بررسی کرده‌اند.

از پژوهش‌هایی که دربارهٔ بیکس انجام گرفته، به موارد زیر اشاره می‌شود:

رئوف علی (۲۰۱۰) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «**ڕەهەندەکانی شوێنکات لە دەقە والاکانی شێرکۆ بێکەسدا**»، به بررسی مبحث زمان و مکان در شعر شیرکو پرداخته‌است. شیدا رشید محمّد (۲۰۱۶) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «**شێوازناسی شیعرەکانی شێرکۆ بێکەسدا قۆناغی دوای بزووتنەوەی ڕوانگە**»، به بررسی سبک‌شناختی اشعار بیکس پرداخته‌است.

تباری و همکاران (۱۳۹۵) به بررسی مضامین اجتماعی در شعر بیکس پرداخته‌اند و موضوعاتی چون آزادی، فضای خفقان‌آلودِ عراقِ دوران حکومت بعثی و درد و رنج مردم در شعر بیکس را بررسی کرده‌اند. ایرانی و کنعانی (۱۳۹۶–الف) شخصیت نمادین و اسطوره‌ای کاوهٔ آهنگر در نمایشنامهٔ منظوم *کاوه‌ی ئاسنگەر* بیکس را بررسی کرده‌اند و ارتباط آن را با مضامین ظلم‌ستیزی و آرمان‌خواهی تبیین کرده‌اند؛ ایرانی و کنعانی (۱۳۹۶–ب) همچنین در پژوهش

دیگری تلمیح‌های شاعرانهٔ بیکس از داستان‌های پیامبران، و ارتباط آن را با انتقادهای سیاسی، مسائل اجتماعی و مصایب کردها بررسی کرده‌اند. علی‌آقایی و همکاران (۱۳۹۹) با رویکردی شناختی، چگونگیِ نمود استعارهٔ عشق و دیگر استعاره‌های مفهومیِ خُرد حول استعارهٔ کلان عشق را در مجموعه اشعار *اینک دختری سرزمین من است* بررسی کرده‌اند. سلمانی‌نژاد مهرآبادی و شکری رشید (۱۳۹۹) نیز نمودهای کهن الگوی مام میهن در اشعار بیکس را در موضوعاتی چون آب و خاک، درخت و فصل‌ها، و همچنین در نمودهایی چون مادر، معشوق و زن مورد توجه قرار داده‌اند.

در زمینهٔ مطالعات تطبیقی، مرادی (۱۳۹۳) در پایان‌نامهٔ خود، مضامین ادب پایداری در اشعار محمود درویش و شیرکو بیکس را بررسی کرده‌است. پشابادی (۱۳۹۵) با تحلیل تطبیقی دو قصیده از بیکس و درویش، معتقد است استفادهٔ ماهرانه و شاعرانه از تخیل در شعر بیکس بسیار پررنگ‌تر و متنوع‌تر است، درحالی‌که درویش با وجود وسعت خیال و تصویرپردازی‌اش در قصیدهٔ مورد بررسی، چندان به تخیل و گستردنِ آن دامن نزده است. مالمیر (۱۳۹۶) با نگاه به مقولهٔ تحول اندیشه و مضمون در اشعار شاعران، تأثیر زمینه‌های تاریخی، سیاسی و اجتماعی را در انعکاس بن‌مایهٔ عشق در شعر شیرکو بیکس و حمید مصدق بررسی کرده‌است. دلایی‌میلان و فهری (۱۳۹۷) بازتاب نمادهای اسطوره‌ای در شعر شاملو و بیکس را بررسی کرده‌اند، چنان‌که دو شاعر با بهره‌گیری از اسطوره‌های بومی و گاه جهانی، تلاش و مبارزه را موضوع شعر خود قرار داده، به بیان دردها و دغدغه‌های اجتماعی و سیاسی خود پرداخته‌اند. عبداللهی و همکاران (۱٤۰۰) با تکیه بر آرای لاکلاو و موف، دغدغهٔ مشترک «میهن‌پرستی» را به‌مثابه دال مرکزی در اشعار بیکس و اخوان ثالث تحلیل کرده‌اند. آن‌ها همچنین دال‌های شناوری چون آزادی، عدالت، عشق و انسان در اشعار این دو شاعر را به‌عنوان دال‌هایی حول دال مرکزی بررسی و تحلیل کرده‌اند. نادری و همکاران (۱٤۰۰) به نشانه‌شناسی مفهوم عشق در مجموعه‌های *هوای تازه* از شاملو و *آینه‌های کوچک* از بیکس پرداخته‌اند. از نظر آنان، مفهوم عشق در اشعار شاملو و بیکس پدیده‌ای صرفاً جسمانی و مرتبط با ویژگی‌های زیستی آدمی نیست بلکه این مفهوم با موضوعات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی نیز پیوند خورده‌است.

دربارهٔ سیدعلی صالحی، احمدی جیلدانی (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ خود با تکیه بر اصول و مبانی رمانتیسم اجتماعی، به بررسی و تحلیل مضامین اجتماعی در شعر صالحی پرداخته‌است. نواصر (۱۳۹۵) نیز در پایان‌نامهٔ خود با استخراج صنایع بیانی تشبیه، استعاره، کنایه و نماد از اشعار صالحی، تصویرپردازی‌های صورت گرفته در آن‌ها را بررسی کرده‌است. یاری و جوکار (۱۳۹۲) سیر تحول جریان شعر موج ناب را در شاعران این جریان (از جمله: صالحی) بررسی کرده‌اند. علی‌زاده و باقی‌نژاد (۱۳۹۳) نقش مؤلفه‌های زبان محاوره در شعر گفتار صالحی و همچنین کیفیت نمادپردازی و بیان سمبولیک را در اشعار او بررسی و تبیین کرده‌اند. انصاری و خلیلی جهان‌تیغ (۱۳۹۲) نیز بر اساس تحلیل محتوا، عواطف شاعر را در پیوند با مضامین شعری‌اش همچون انسان، امید، ناامیدی، اندوه، شادی، پیری و وارستگی تبیین کرده‌اند.

بررسی پیشینهٔ مطالعاتی نشان می‌دهد مقولهٔ هنجارگریزی معنایی در اشعار بیکس و صالحی مسأله‌ای است که مورد توجه قرار نگرفته‌است و در این پژوهش سعی داریم بدان بپردازیم.

۳ـ هنجارگریزی معنایی

هنجارگریزی یا فرا رفتن از نُرم یا قراردادهای معمولِ زبانی، از مؤلفه‌های بنیادین در فرآیند تکوین زبان ادبی است و یکی از مهم‌ترین وجوه تمایز زبان ادبی از زبان معیار است؛ یعنی هرچقدر زبان معیار بر مبنای «قراردادها» میان دال و مدلول شکل می‌گیرد، ساخت زبان ادبی بر مبنای هنجارگریزی و آشنایی زدایی از قواعد و اسلوب‌های رایجِ زبان صورت می‌گیرد، همچنان‌که شفیعی‌کدکنی می‌گوید: «شعر در حقیقت چیزی جز شکستن نُرمِ زبان عادی نیست؛ یعنی جوهر آن بر شکستن هنجار منطقیِ زبان استوار است» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۵: ۲٤۱) و کوهن نیز معتقد است، هنجارگریزی عامل اصلی پیچیدگی و ابهام در شعر است و در انتقال بنیادهای ساده به بنیادهای عمیق در زبان شعر، نقش مهمّی دارد (کوهن، نقل از: محمد و میره،۲۰۱۹: ۲٦٦).

جفری لیچ دسته‌بندی هشتگانه‌ای برای انواع هنجارگریزی در زبان ادبی ارائه داده‌است که عبارتند از: هنجارگریزی‌های واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، گویشی،سبکی، زمانی و معنایی (ر.ک: صفوی،۱۳۹۰: ۵۳-۱/۵۹). هنجارگریزی واژگانی مربوط به فرا رفتن از هنجارها در ساخت‌های واژگانی است (ر.ک: صفوی،۱۳۹۰: ۱/۵۳). در هنجارگریزی نحوی، شاعر با جابه‌جا کردن عناصر سازندهٔ کلام در محور همنشینی، از قواعد نحوی رایج در زبان معیار گریز می‌زند (ر.ک: همان: ۱/٥٤). هنجارگریزی آوایی، به هنجارگریزی‌های زبانی در کاربرد عناصر آوایی اشاره دارد که برخلاف نُرم رایج در دستگاه آوایی زبان معیار باشد (ر.ک: همان). هنجارگریزی نوشتاری در وجه بصریِ زبان اتفاق می‌افتد، چنان‌که واج‌ها، واژه‌ها، ترکیب‌ها، مصراع‌ها یا بیت‌ها به شکل خاصی نوشته می‌شوند تا بدون ایجاد تغییر در تلفظ آن‌ها، به انتقال معانی ثانوی و یا انتقال عمیق‌تر معنا کمک کنند (ر.ک: همان: ٥٤-۱/٥٥). این نوع از هنجارگریزی را «شعر نگاره» نیز نامیده‌اند (میرصادقی،۱۳۸۸: ۲۰۳-۲۰٤). در هنجارگریزی گویشی، عناصری از زبان یا گویشی غیر از زبان معیار استفاده می‌شود (ر.ک: صفوی،۱۳۹۰: ۱/٥٦). در هنجارگریزی سبکی، شاعر یا نویسنده با گریز از نُرم‌های رایج و قراردادی در نوشتار، از گونه‌های دیگری چون گونه‌های گفتاری نیز استفاده می‌کند (ر.ک: همان: ۱/۵۷). در هنجارگریزی زمانی یا باستان‌گرایی، شاعر یا نویسنده عناصری از زبان کهن یا باستانی را که اکنون رایج نیست، در متن اثر می‌گنجاند، چنان‌که به لحاظ زیبایی‌شناختی برجسته‌سازی می‌کند و پیوند همگن و منسجمی با دیگر عناصر موجود در بافت اثر نیز ایجاد می‌کند (ر.ک: همان: ۱/۵۸).

یکی از مهم‌ترین گونه‌های هنجارگریزی در شعر، «هنجارگریزی معنایی» است. این شگرد محدود به لایه‌های سطحی کلام نیست بلکه «شکستن قوانین درونی زبان است و رابطهٔ تنگاتنگی با تغییر مفهوم و معنا دارد» (فتاح،۲۰۱۰: ٤۱۸). هنجارگریزی معنایی نه تنها به بزرگ‌ترین بخش شعر، یعنی «معنا و اندیشه» مربوط است، بلکه مستقیماً برآمده از روح خلاقیت و نوآوری و شاعرانگی در زبان شعر است، چنان‌که معانی و اندیشه‌های عمیق در شعر از طریق هنجارگریزی‌های معنایی به هیأت زبان ادبی درمی‌آیند.

از منظر شناختی[1]، هنجارگریزی معنایی نقش بسیار مهمی در وجه ادراکی زبان ادبی دارد. همان طور که در رویکرد شناختی، شناخت و تفکّر فرآیندی استعاری است که خاستگاه استعاری آن را باید در چگونگی مفهوم‌سازیِ یک قلمرو ذهنی بر حسب قلمرو ذهنیِ دیگر یافت (ر.ک: لیکاف،۱۳۸۳: ۱۹۷) که لیکاف از آن به نگاشت[2] بین قلمروها در نظام مفهومی زبان یاد می‌کند (همان)، شاعر نیز با مفهوم‌سازی از طریق هنجارگریزی‌های معنایی، یک اندیشه یا ادراک نو و شگفت را در قالب واژه‌ها، ترکیب‌ها و گزاره‌های زبانی مفهوم‌سازی می‌کند که با توجه به میزانِ

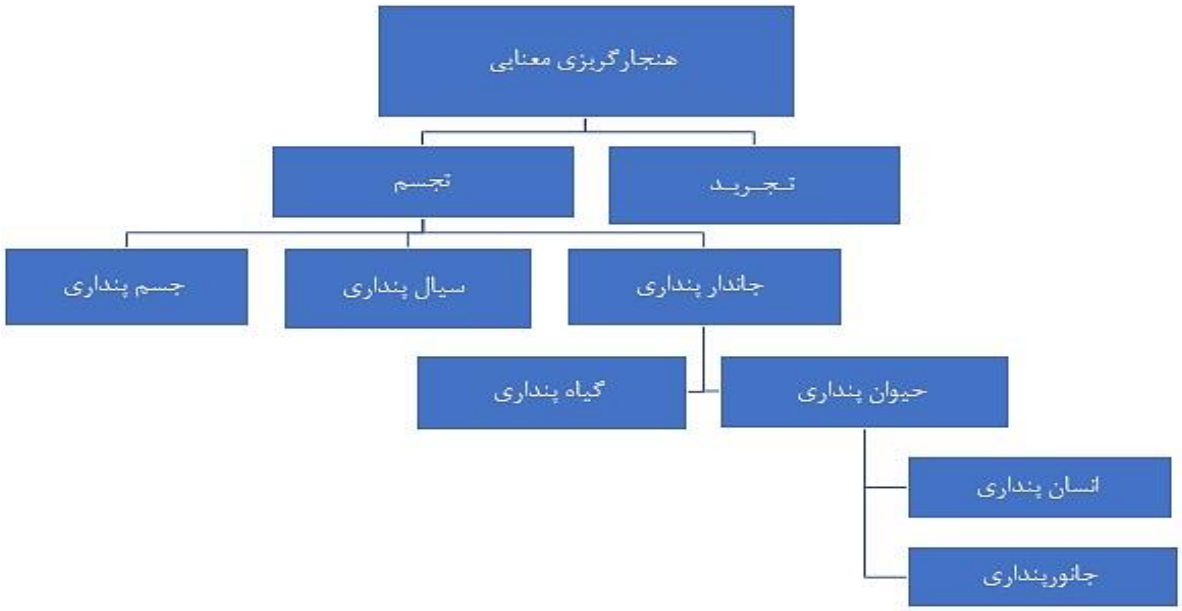
[1] . Cognitive
[2] . mapping

زیبایی، عمق و غرابت مضمون یا تصویر، می‌تواند فرمی غریب و نو ایجاد کند؛ به عبارت دیگر، یک وجه سمبولیستی قابل تأمل در هنجارگریزی‌های معنایی وجود دارد که شاعر از یک تجربه، احساس یا ادراک فوق‌العاده شخصی محاکات می‌کند و آن را در هیأتی دیگر (مثلاً به صورت تجرید یا تجسّم و یا جاندارپنداری) بیان می‌کند؛ یعنی آن ادراک یا تجربهٔ درونی مستقیماً بیان نمی‌شود اما وجه استعاری آن، که همان صورت هنجارگریزی معنایی است، بیان می‌شود. این مسأله، از مهم‌ترین مبانی آفرینش زیبایی و ابهام هنری در هنجارگریزی‌های معنایی است.

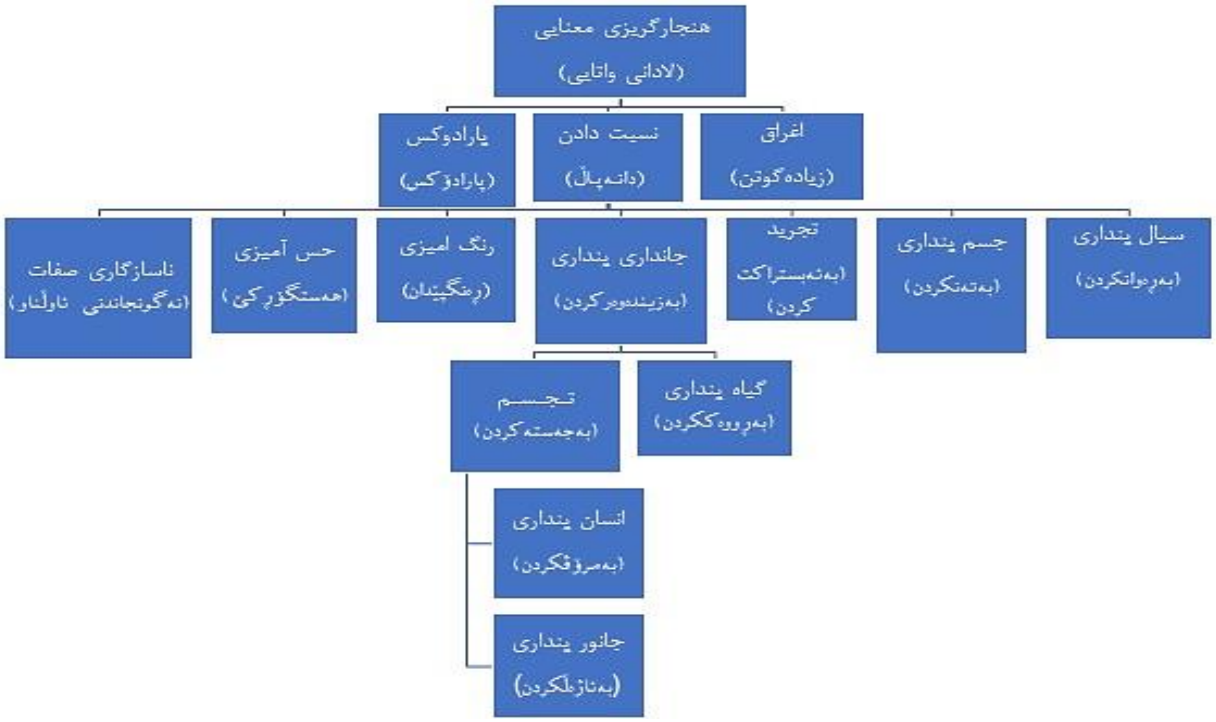
با وجود بنیان یافتنِ هنجارگریزی بر فرا رفتن از قواعد و هنجارهای معمولِ زبان معیار، قوانین بنیادین زبان (همچون: اصل انتقال معنا–ولو به‌صورت پیچیده و مخیّل) در شعر نیز به‌عنوان یکَ «زبان» (یعنی زبان ادبی) مصداق دارد. به قول ادریس عبدالله، همین زبان بدیع و تازه نیز در پرتو قوانین «زبان» (=زبان در معنای مطلق خود) اداره می‌شود (عبدالله،۲۰۱۳: ٦٩). محمّد معروف فتاح دو اصل صحت دستوری (نحوی) و داشتن قابلیت انتقالِ معانی موجود در شعر به مخاطبان را به عنوان دو شرط لازم برای هنجارگریزی معنایی برمی‌شمرد (فتاح،۲۰۱۰: ٤٠٨). شرط اول؛ یعنی تبعیت از قواعد دستوری را نمی‌توان «شرط لازم» برای شعر برشمرد، به‌ویژه آن‌که «هنجارگریزی نحوی» یکی از گونه‌های هنجارگریزی ادبی است، اما انتقال معنا از شرط‌های اساسی در تکوین زبان ادبی است. شفیعی کدکنی نیز بر این نکته تأکید دارد و معتقد است که هنجارگریزی باید اصل رسانگی را رعایت کند (شفیعی کدکنی،۱۳۸۵: ۱۳).

منتقدان تقسیم‌بندی‌های مختلفی برای هنجارگریزی معنایی آورده‌اند. محمّد معروف فتاح دو نوع هنجارگریزی معنایی را شناسایی کرده‌است. الف) اطناب ب) برخورد معنایی؛ برخورد معنایی نیز انواع مختلفی دارد: الف) درجهٔ ناسازگاری، ب) درجهٔ تضاد، ج) درجهٔ نگنجیدن در مفاهیم زبان معیار (فتاح،۲۰۱۰: ٤٢٠–٤٢١). ئاڤان میرزا از منظر دیگری، هنجارگریزی معنایی را طبقه‌بندی کرده‌است: الف) هنجارگریزی تفسیری، ب) هنجارگریزی مجازی (میرزا،۲۰۱۲: ۲۳۵– ۲٤٥).

سجودی (۱۳۷۸: ۱۳۷–۱۳۹) انواع هنجارگریزی معنایی را به شکل زیر طبقه‌بندی کرده‌است:



سافیه محمّد احمد (۲۰۱۳: ۱۷۲) نیز برای گونه‌های مختلف هنجارگریزی معنایی تقسیم‌بندی زیر را ارائه کرده‌است:



تعدّد طبقه‌بندی‌های موجود برای هنجارگریزی معنایی، اهمیت و گستردگیِ وجوه مختلف هنجارگریزی معنایی را در فرآیند آفرینش ادبی نشان می‌دهد. در این پژوهش با توجه به جامع‌تر بودن تقسیم‌بندی‌های سجودی و سافیه محمّد، با تکیه بر این دو تقسیم‌بندی، به بررسی مهم‌ترین گونه‌های هنجارگریزی معنایی در مجموعه‌های منتخب شیرکو بیکس و سیدعلی صالحی می‌پردازیم. ذکر این نکته لازم است که مبنای بررسی ما بر بسامد قابل اتکای شگردهای هنجارگریزی معنایی در اشعار این دو شاعر است؛ لذا دو یا سه مورد از شگردهای مذکور به دلیل نداشتن بسامد قابل اتکا، بررسی نشده‌اند.

٤- هنجارگریزی‌های معنایی در شعر شیرکو بیکس و سیدعلی صالحی

٤-١- تجرید

تجرید از شگردهای مهمّ هنجارگریزی معنایی است. تجرید، دادن مشخصهٔ مجرد به واژه‌ای است که در کاربرد ارجاعی‌اش غیرمجرد یا به عبارتی، ملموس است (سجودی،۱۳۸۷: ۱۳۷). این شگرد با توجه به ویژگی تجریدی یا ابستراکت بالایی که دارد، معمولاً درصد اندکی از هنجارگریزی‌های شاعرانه را به خود اختصاص می‌دهد (همچنین ر.ک: همان). در این نوع هنجارگریزی، شاعر برای بازنمایی یک تجربهٔ ذهنی یا زیستی، به شکل خلاقانه، عناصر یا ویژگی‌هایی انتزاعی را به عناصر محسوس جهان اطرافش نسبت می‌دهد. این نوع از هنجارگریزی در شعر بیکس نمود بارزی دارد؛ برای مثال به نمونهٔ زیر می‌توان اشاره کرد:

من ئەڵێم کێ ئەگاتە ناو/ ڕۆحی غوربەت/ ئەگەر ژان دانەگیرسێنی و/ لە تەنیایی عەشقی خۆیدا/ وەکوو "نالی"/ سەری خۆی نەکا بە قوبەی نائومێدی و/ "وسا"یش نەکا بە هیجرەت (بیکس،۱۳۹٤: ٤٤)

شاعر یک امر عینی (=سر نالیِ شاعر را) را به امری ذهنی و مجرّد (= گنبدِ ناامیدی: گنبدی که از جنس «ناامیدی» است) تشبیه کرده‌است. عینیت‌بخشی مجدد به یک مشبه‌به ذهنی (=گنبد ناامیدی) از جمله شگردهای بیانیِ بیکس برای تشدید یک مضمون یا مفهوم است، چنان‌که احساس ناامیدی را به بنایی مانند کرده که گنبد دارد. در مجموعهٔ موردبررسی بیکس هشت نمونه از شگرد تجرید به‌دست آمد و در مجموعه شعر مورد بررسی صالحی، سه نمونه از این شگرد مشاهده شد.

نمونه‌هایی از تجرید در شعر بیکس: **شاعیری خەمە سپیەکان پۆلە مەلن** (همان: ۳۸)؛ **قەسیدەیەك بوو بە ئاسۆ** (همان: ۳۹)؛ **لەیلیٚ یەك تاڵ قژی دامیٚ/ منیش کردم بە ڕێگای عەشق** (همان: ٤٨)؛ **چومە ناو تیشکەوە** (همان)؛ **سەما ئەبیٚ بە ئازادی** (همان: ۱۱۳)؛ همچنین ر.ک: همان: ٤٤؛ ۵۳؛ ۱۲۲.

نمونه‌های تجرید در شعر صالحی:

گویا کسانی از پستوی احتیاط آواز مبهمی از مرغِ ماه شنیده‌اند (صالحی،۱۳۹٦: ٦٧٨)؛ کفش‌های تنگِ این گریختنِ غمگین (همان: ۵۹۷)؛ من شعرِ تمام شدم (همان: ٦٨٩).

٤-۲- تجسّم

تجسّم، جسمیت بخشیدن به امور یا مفاهیم انتزاعی است. «هدف از تجسم، بخشیدن ویژگی‌های تجسم‌یافته به اشیاء انتزاعی است» (هاوژین صلیوه،۲۰۱۹: ۸۵). این روش از ابزارهای مهمّ شاعر در تصویرپردازی است، چنان‌که به همهٔ چیزهای ذهنی و انتزاعی جسم و جان می‌بخشد و با آن‌ها مانند جاندار رفتار می‌کند. آن‌ها را وادار به حرکت، دیدن، راه رفتن، پرواز و... می‌کند. این نوع هنجارگریزی دارای سه شاخه است که در ادامه به آن‌ها می‌پردازیم.

٤-۲-۱- سیال‌پنداری

در این نوع هنجارگریزی، شاعر به مفهومی حرکت و جنبش می‌دهد که در تجربهٔ روزمره نمی‌تواند اتفاق بیفتد، اما در زبان شاعرانه امکان‌پذیر است و تصویر (و ادراکی) زیبا و بدیع ایجاد می‌کند. همچنین هرگاه یک امر غیرسیال (=جسم، انسان و...) جانشین واژه‌ای شود که بر اساس قواعد همنشینیِ واژگان در زبان معیار باید دارای مشخصهٔ سیالیت باشند، سیال‌پنداری ایجاد شده‌است (ر.ک: خندان و فرزاد،۱۳۹٦: ٧٦). در مجموعهٔ موردبررسی صالحی چهار مورد سیال‌پنداری و در مجموعهٔ بیکس سه مورد به دست آمد. بیکس در شعری می‌گوید:

تۆ ئەتوانی بمکەی بە جۆگەی کورتە چیرۆک (بیکس،۱۳۹٤: ۲۲).

در این جا که مجدداً تشدید و تعمیق یک مضمون یا موضوع را می‌بینیم، ضمیر «من» را (که خود جسمیت دارد و می‌تواند سیالیتی برای خود فرض کند) به جهانی دیگر و به سیالیتی دیگر وارد می‌کند؛ او را به «جویباری از داستان کوتاه» بدل می‌کند. این نوع تصویرسازی‌ها با صبغهٔ سوررئالیستی‌یی که دارند، غرابت بدیعی به شعر او می‌بخشند. نمونه‌های دیگری از هنجارگریزی سیال‌پنداری در اشعار بیکس به قرار زیر است:

عەشقێك بووە بە قەدەری/ ئەم سەفەرە بیٚ کۆتایە و ئەڕوا و ئەڕوا (همان: ۲۹)؛ **ئەبین بەبآڵی ستران و پرچی ئازادانەی ژن و ئەبین بە شەپۆلی ڕووبار** (همان: ۷۹).

صالحی نیز در شعری می‌گوید:

این لحظه چقدر مثل تو ماه است (صالحی،۱۳۹٦: ٦٤٧).

تشبیه لذتِ تجربهٔ یک لحظهٔ زمانی به زیبایی رخسار معشوق، به معنای دادن «جلوه‌ی بصری زیبا» به‌علاوهٔ «لذت روانشناختیِ دیدار با معشوق» به یک پارهٔ زمانی است، طوری‌که سیالیت عاطفی و بصری خاصی به «زمان» داده می‌شود. اینِ غرابت در معنا و تصویر، منشأ خلق زیبایی و هنجارگریزی شاعرانه می‌شود. صالحی گاه از «آب» و

حالت‌های مختلف آن (مثلاً بارش) برای سیالیت‌بخشی به امور مجرد و ذهنی استفاده می‌کند، که به موارد زیر می‌توان اشاره کرد:

خشنودی ببارد (همان: ٦٨٧)؛ کلمات قدیمی خودم ببارد (همان: ٦٨٧)؛ کلمه ببارد (همان: ٦٩١).

شاعر از این طریق، علاوه بر تصویرپردازی از امور ذهنی، با بهره گرفتن از «بارش» آب از آسمان، بی‌نهایت بودن و بی‌شمار بودن مفاهیم را به بیانی دیگر به مخاطب انتقال داده‌است.

٤-٢-٢- جسم‌پنداری

جسم‌پنداری به معنای تصوّر اندازه و حجم برای امور ذهنی و معنوی است (گه‌ردی،٢٠٠٤: ١٣٧). گاه شاعر از وجوه دیگری چون: عینیت‌بخشی بصری، شنوایی و... نیز برای تجسم‌بخشی به امور انتزاعی یا حتی تجربه‌ها استفاده می‌کند. در مواردی نیز ممکن است شاعر دو نوع تجربهٔ متفاوت با دو سرشت متفاوت را درهم آمیزد، مثل عبارت: «هق هق بوسه‌ها» (صالحی،١٣٩٦: ٦٩٦). شاعر از چنین تکنیک‌هایی برای تجسم بخشیدن یا تصویربخشی به احساسات و ادراکات عمیق درونی استفاده می‌کند. بیکس در شعری با عنوان (باوه، ناباو، دەقێکی) می‌گوید:

هەموومان بێدەنگیمان بەچوارقەدکراوی/ لەگەروماندا و لە گیرفان و باخەڵماندا هەڵگرتووە (بیکس،١٣٩٤: ١٤١)

تجسم امر انتزاعی «سکوت در برابر آداب و رسوم» در قالب چیزی اتوکشیده که نویسنده-راویِ شعر در گلو، جیب و سینه نگهش داشته، تازگی و بداعت خاصی به این مضمون‌پردازی داده‌است، به‌ویژه استفادهٔ از واژهٔ گه‌رو (گلو) که به طور ضمنی بیانگر بغض، خشم یا فریاد نیز می‌تواند باشد. در این حالت، تشبیه ضمنیِ «سکوت» (بێدەنگی) به «فریاد»، بر بداعت و عمق زیبایی‌شناختیِ شعر افزوده‌است. از دیگر نمونه‌های هنجارگریزی جسم‌پنداری در شعر بیکس به موارد زیر می‌توان اشاره کرد:

لەو سەری تونێلی عومرەوە/ خەونێک ئەسوتێ و ناسوتێ (همان: ١٧)؛ شەو خەوی دێ لەگەڵ "مانگ"دا لەناو خەرمانەکەی ئەودا شاییمان کرد (همان: ١٨)؛ ئەی مەراقی کۆماوە (همان: ٢٠)؛ ئاگردانەکانی بیرەوەری (همان: ٢٠)؛ وەکو گزنگی بەیانیان پڕ ببیتەوە لەمنالّی و لەگومان (همان: ٢١)؛ مانگە شەو ئەهات/ و ئەبوو بەشەقامی خەومان (همان: ٢٦)؛ همچنین ر.ک. همان: ١٨؛ ٢١؛ ٢٢؛ ٢٤؛ ٢٧؛ ٢٨؛ ٢٩؛ ٣٤؛ ٤٤؛ ٤٦؛ ٤٨؛ ٥١؛ ٥٣؛ ٥٤؛ ٥٥؛ ٥٦؛ ٥٨؛ ٦٤؛ ٦٦؛ ٦٧؛ ٦٨؛ ٧١؛ ٧٥؛ ٧٨؛٨٠؛٨١؛ ٩٢؛ ٩٥؛ ٩٨؛ ١٠٠؛ ١٠١؛ ١٠٢؛ ١٠٣؛ ١٠٤؛ ١٠٨-١٠٩؛ ١١٢؛ ١١٣؛ ١٢١؛ ١٢٢؛ ١٢٦؛ ١٢٩؛ ١٣٠؛ ١٣٢؛ ١٣٣؛ ١٣٥؛ ١٣٦؛ ١٣٧؛ ١٤١؛ ١٤٢؛ ١٤٤؛ ١٤٨؛ ١٥١؛ ١٥٧؛ ١٥٩؛ ١٦٠؛ ١٦١؛ ١٦٢؛ ١٦٨؛ ١٦٩؛ ١٧٠؛ ١٧٢؛ ١٧٤؛ ١٧٥.

از موارد جسم‌پنداری در اشعار صالحی می‌توان به نمونهٔ زیر اشاره کرد:

واژهٔ چرکین بغض‌کردهٔ آزادی (صالحی،١٣٩٦: ٦٥٦).

شاعر مفهوم انتزاعی «آزادی» را به امری عینی (=چرکین بغض کرده) مانند کرده‌است. بخش قابل توجهی از نوآوری‌های شاعرانهٔ صالحی نیز به این مضمون‌پردازی‌ها بازمی‌گردد، به‌ویژه آن‌که در «شعر گفتار» سعی کرده‌است از امکانات طبیعی زبان بهره ببرد، لذا به چنین هنجارگریزی‌هایی توجه ویژه‌ای دارد. از دیگر نمونه‌های هنجارگریزی جسم‌پنداری در شعر صالحی به موارد زیر اشاره می‌شود:

جرم باد ربودن بافه‌های رؤیا/ عکس بی‌قراری ماه (همان: ٥٨٧)، کوک بریدهٔ باد (همان: ٥٩٠)، گردنهٔ بادها (همان: ٦٢٢)، روسری خیس گریه‌ها (همان: ٦٢٩)، کرانه بینایی گریه (همان: ٦٤١)، سرشاخه‌ها نور می‌زایند (همان: ٦٨٤)؛ همچنین ر.ک. همان: ٦٠٤؛ ٦٠٩؛ ٦١٢؛ ٦١٥؛ ٦١٩؛ ٦٣٥؛ ٦٣٧؛ ٦٤٣؛ ٦٦٤؛ ٦٨٠؛ ٦٨١.

بیکس در مجموعهٔ مورد بررسیِ این پژوهش ۱۲۷ بار از جسم‌پنداری استفاده کرده‌است و در مجموعهٔ مورد بررسی صالحی نیز ٦٥ مورد از این نوع هنجارگریزی را می‌توان مشاهده کرد. این تفاوت بسامد، به وضوح بسامد قابل توجه مضمون‌پردازی در شعر بیکس را نشان می‌دهد.

٤-٢-٣- جاندارپنداری

یکی از کهن‌ترین الگوهای اساطیری بشر که در آیین‌های اولیه نیز مشاهده می‌شود، جاندارانگاری طبیعت یا آنیمیسم است (ر.ک: Tylor، ۱۸۷۱). در دوران پیشامنطقی و غلبهٔ اساطیر بر ذهنیت انسانی، نیروهای قاهر طبیعت همچون باد، ابر، صاعقه و... را دارای جان، و یا ابزار و سلاحی متعلق به ایزد یا ایزدانی برین می‌دانستند. از این روی، جان‌بخشی به عناصر بی‌جان از دیرباز در روایت‌پردازی‌های بشر وجود داشته‌است. در زبان ادبی نیز جاندارپنداری از شگردهای آشنایی‌زدایی از منطق علّیِ حاکم بر زبان معیار است، چنان‌که بیش از دیگر گونه‌های هنجارگریزی معنایی مورد توجه بوده‌است. جاندارپنداری را به سه زیرشاخهٔ گیاه‌پنداری، انسان‌پنداری و جانورپنداری می‌توان تقسیم کرد. در زیر به بررسی این گونه‌ها در اشعار بیکس و صالحی می‌پردازیم.

٤-٢-٣- ١- گیاه‌پنداری

گیاه‌پنداری عبارت است از دادن ویژگی‌های نباتی (=درختان، گیاهان و گونه‌های گیاهی) به چیزی که دارای ویژگی‌های غیرگیاهی باشد (احمد،۲۰۱۳: ١٦٢). گیاهان با ویژگی‌هایی چون: زیبایی، لطافت، رنگارنگی و پیچیدگی، از دیرباز از جمله موضوعات مورد توجه شاعران برای مضمون‌پردازی‌ها و تصویرپردازی‌ها بوده‌اند، چنان‌که حتی در زبان معیار نیز برخی رخدادهای طبیعی به عنوان مفاهیمی رایج جا افتاده‌اند، مثل تعبیر «شکوفا شدن» به معنای «آغاز»، «آغاز دوباره» و یا «سرزندگی»، که از رخداد «شکوفه دادن گل‌ها» در طبیعت گرفته شده‌است. مفهوم «شکوفا شدن» بعد از دست‌فرسود شدن در زبان ادبی، به زبان معیار راه یافته‌است، اما گاه شاعر با خلق مضمون و تصویری تازه دوباره می‌تواند این تعبیر رایج را از نو زنده کند، همچنان‌که صالحی در قطعه‌ای می‌گوید:

یک وقتی بی‌هنگام اگر بشکفی (صالحی،١٣٩٦: ٥٥٩).

گاهی اوقات استفاده از نمادهای گیاهی در شعر، جنبهٔ سمبولیک پیدا می‌کند، همچنان‌که بیکس می‌گوید:

دایکانی ئێمە هەموو ڕۆژێ/ ئەبن بە سنۆبەری داگیرساو و/ ڕێگا بۆ زاڕۆکێ تازە پێگرتوو/ ڕۆشن دەکەنەوە (بیکس،١٣٩٤: ٦٧).

در جای دیگری، شاعر در بیان نگاه نابرابر به زن و طردشدگی او، از استعارهٔ «دره‌ختی زڕ» (درخت خشک و بی‌بر) استفاده می‌کند: کردیانی به دره‌ختی زڕ (همان: ٥٥).

بسامد هنجارگریزی گیاه‌پنداری در مجموعهٔ بررسی‌شده از صالحی پنج مورد است، اما در مجموعهٔ بررسی‌شده از بیکس دوازده بار آمده‌است. بیکس گیاه‌پنداری را با نقدهای فرهنگی و اجتماعی نیز همراه و آمیخته کرده‌است. نمونه‌هایی از هنجارگریزی گیاه‌پنداری در شعر شیرکو بیکس:

شاییمان کرد بۆ بووك و زاوای دره‌ختی دارستان (همان: ١٨)؛ تۆ ئەتوانی بمکەیتەوە بە باڵای گوڵە بەڕۆژەی ناو قەسیدە (همان: ٢١)؛ دێتەوە بەردەم وەرینم (همان: ٢٤)؛ پیاوێك لەدار هەنار (همان: ١٣٥)؛ همچنین ر.ک. همان: ١٤؛ ٤٢؛ ٤٨؛ ٥٥؛ ٦٧؛ ٧٧؛ ١١١؛ ١٦٧.

در زیر به نمونه‌هایی از هنجارگریزی گیاه‌پنداری در شعر صالحی اشاره می‌شود:

میوهٔ زنانه (صالحی،١٣٩٦: ٦٠٤)؛ ماه را از آسمان می‌چیند (همان: ٦٢٨)؛ مزرعهٔ ستاره‌ها (همان: ٦٦٢)؛ باد پژمرده (همان: ٦٧٠).

٤-۲-۳-۲- انسان‌پنداری

انسان‌پنداری، نسبت دادن شعور، عواطف، حرکات و ویژگی‌های انسانی به اجزا، عناصر، موجودات و مفاهیم غیرذی‌شعور است. دادن عواطف و ویژگی‌های انسانی به جمادات یا عناصر طبیعی، شگردی برای مضمون‌آفرینی و دادن عواطف انسانی به جهان پیرامون است. این شگرد، از ابزارهای مهمّ تخیّل به حساب می‌آید و نتیجهٔ آن، خلق زبان و جهانی شگرف، بدیع و اثرگذار است. از این راه، شاعر دنیای واژگانی و درنتیجه، دنیای زبانیِ شعر را تا حدّ زیادی گسترش می‌دهد. مجموع این مسائل به ارتقای سطح تصویر (ایماژ) و تنوع آن در زبان ادبی نیز منجر می‌شود، به‌ویژه آن‌که به مفاهیم انتزاعی و بی‌روح نیز روح و عاطفه‌ای انسانی داده شود، مثل شعر زیر از بیکس:

شیعرەکانم زۆری پیر بوون/ تەنها شیعرێ بە گەنجی مابێتەوە/ ...ئەو شیعرەیە کە بە ماچی لێوەکانی تۆ نوسیبووم (بیکس،۱۳۹٤: ۳٦).

در مجموعهٔ مورد بررسی بیکس ۲٦۲ بار از این نوع هنجارگریزی استفاده شده‌است. او در بیان مضامین اجتماعی به‌ویژه مسائل زنان نیز از این شگرد بهره برده‌است (ر.ک: همان: ۲۰؛ ۵۸؛ ٦۱؛ ۸۰؛ ۱۳٤). در زیر، به نمونه‌هایی از هنجارگریزی انسان‌پنداری در اشعار بیکس اشاره می‌شود:

تۆ ئەتوانی بمدەیتە دەست "با"یەکی گەنج (همان: ۱٤)؛ ئێوە فریای گەڕانەوەیەکی تر ئەکەون بۆلای/ باڕێژە گەنجەکان و بەستەی قنج و/ دەختی کچ؟ (همان: ۲۰)؛ قەڵەم چوە سوچێکەوە و وشەیش تۆزا (همان: ۳٤)؛ ئاوازێك و چیرۆکێك و قەسیدەیەك/ بەسواری هەورێکی سپی/ سەفەریان کرد بۆ لای گۆمێکی بێوەژن/ لەخواردەویش لەگەڵ بادا بەپێ ڕۆیشتن (همان: ۳۹)؛ هەتا دەنگی خوێن بڕ ئەکا تۆ هەر بێدەنگیەکی کوژراو و هەر خڵتانی شەوە زەنگ بووی (همان: ٥٦)؛ یەخەی دیواری ئەگرت و سەری "دڕۆ"کانی ئەشکاند (همان: ۱٤٤)؛ کەلێنێ کەوتە "ریتم"وە "فۆڕم" خەمی زۆری لێهات (همان: ۱۷٤)؛ همچنین ر.ک. همان: ۱٤؛ ۱٦؛ ۱۷؛ ۱۸؛ ۲۱؛ ۲۲؛ ۲٤؛ ۲۷؛ ۲۸؛ ۲۹؛ ۳۳؛ ۳٤؛ ۳۵؛ ۳٦؛ ۳۸؛ ۳۹؛٤۰؛ ٤۵؛ ٤٦؛ ٤۸؛ ۵۱؛ ۵۲؛ ۵٦؛ ۵۸؛ ۵۹؛ ٦۱؛ ٦۲؛ ٦۳؛ ٦٤؛ ٦۵؛ ٦۸؛ ٦۹؛۷۰؛ ۷۱؛ ۷۲؛ ۷۳؛ ۷۵؛ ۷۹؛۸۰؛ ۸۱؛ ۸۲؛ ۸۳؛ ۸٤؛ ۸۵؛ ۸۸؛ ۹۱؛ ۹۲؛ ۹٦؛ ۱۰۰؛ ۱۰۲؛ ۱۰۳؛ ۱۰٤؛ ۱۰٦؛ ۱۱۰؛ ۱۱۲؛ ۱۱۳؛ ۱۱٦؛ ۱۱۹؛ ۱۲۱؛ ۱۲۲؛ ۱۲٦؛ ۱۲۸-۱۲۹؛ ۱۳۲؛ ۱۳۳؛ ۱۳٤؛ ۱۳٦؛ ۱۳۷؛ ۱٤۱؛ ۱٤۲؛ ۱٤۳؛ ۱٤٤؛ ۱٤٦؛ ۱۵۱؛ ۱۵۳؛ ۱۵۷؛ ۱۵۹؛ ۱٦۳؛ ۱٦٤؛ ۱٦٦؛ ۱٦۹؛ ۱۷۰؛ ۱۷۲؛ ۱۷۳؛ ۱۷٦.

صالحی در مجموعهٔ موردبررسی‌اش ۱٤۰ بار از انسان‌پنداری در آفرینش مضامین شعری بهره برده‌است. لحن گفتاری شعر صالحی و «مخاطبی نوعی» که همواره مورد خطاب شعر اوست، سادگی و صمیمیت خاصّی به شعر او داده‌است، همچنان‌که خود در توصیف شعر گفتار، از آن به «نوعی سادگی فهیمانه و شفاف» (صالحی،۱۳۷۵: ۳۰) تعبیر می‌کند. صالحی از پنجرهٔ ذهن شاعرانه‌اش بسیاری از عناصر غیر انسان را با انسان‌پنداری مورد خطاب قرار می‌دهد و عاطفهٔ خاصی در کلام ایجاد می‌کند؛ برای مثال می‌توان به ترکیب‌هایی چون: شبِ نزدیک‌بین (صالحی،۱۳۹٦: ۵۹۸)، بیداری باران (همان: ٦۵۷)، بال یک رود برهنه (همان: ٦۵۸) و به گفتهٔ دریا... (همان: ٦۹٦) در شعر او اشاره کرد. در زیر به نمونه‌های دیگری از انسان‌پنداری در شعر صالحی اشاره می‌شود:

خواب یک استکان شکسته (همان: ۵۹٤)؛ به قول ماه/ دریا را به دیدار تو می‌آورند (همان: ٦۸۸)؛ گفتگوی صندلی‌های ساکت منتظر (همان: ۵۸۷)؛ دلتنگی علفزار (همان: ٦۰۱)؛ کسالت ناتمام سکوت (همان: ٦۱۷)؛ فانوس آگاه است (همان: ٦٤۱)؛ همچنین ر.ک: ۵۵۹؛ ۵۸۷؛ ۵۹۱؛ ۵۹۲؛ ۵۹۳؛ ۵۹٦؛ ۵۹۷؛ ۵۹۸؛ ٦۰۰؛ ٦۰۲؛ ٦۰۳؛ ٦۰٤؛ ٦۰۵؛ ٦۰۷؛ ٦۱۰؛ ٦۱۲؛ ٦۱۳؛ ٦۱٤؛ ٦۱۵؛ ٦۱٦؛ ٦۱۷؛ ٦۲۰؛ ٦۲۲؛ ٦۲٤؛ ٦۲۵؛ ٦۲٦؛ ٦۲۸؛ ٦۲۹؛ ٦۳۰؛ ٦۳۱؛ ٦۳۲؛ ٦۳۳؛ ٦۳۵؛ ٦۳۷؛ ٦۳۹؛ ٦٤۲؛ ٦٤۷؛ ٦۵۰؛ ٦۵۲؛ ٦۵۵؛ ٦۵٦؛ ٦۵۷؛ ٦۵۸؛ ٦٦۰؛ ٦٦٤؛ ٦٦٦؛ ٦٦۷؛ ٦٦۸؛ ٦۷۰؛ ٦۷۲؛ ٦۷۳؛ ٦۷٤؛ ٦۷۷؛ ٦۸۰؛ ٦۸۱؛ ٦۸۳؛ ٦۸٤؛ ٦۸۷؛ ٦۹٤؛ ٦۹٦؛ ٦۹۷.

٤-٢-٣-٣- جانورپنداری

جانورپنداری عبارت است از دادن صفت یا نامی متعلق (یا منسوب) به «حیوان یا جانور یا پرنده» به چیزی که از حیوانات (یا جانوران و پرندگان) محسوب نمی‌شود و نسبتی با آن‌ها ندارد، همچنان‌که صالحی در دو مصراع «بال هوا/ بال بابونه» (همان: ٦٤٠) به «هوا» و «بابونه» ویژگی پرندگان را داده‌است. در این مثال، شاعر گستردگی و همه‌گیری «هوا» و حرکت سیال و گسترش بوی «بابونه» را به زبانی ادبی بیان کرده‌است. در این نمونه دو ویژگی بنیادین زبان ادبی، یعنی «بیان و انتقال غیرمستقیم موضوع» و «پرهیز از معرفی کردن و درعوض، به نمایش گذاشتن یک موضوع» دیده می‌شود. نکتهٔ جالب توجه این‌که در نمونه‌های هرچند اندکِ جانورپنداری در اشعار مورد بررسی صالحی، مضمون‌پردازی و تصویرپردازی با ویژگی‌ها و مؤلفه‌های پرندگان بیشترین بسامد را دارد:

بال هوا/ بال بابونه (همان: ٦٤٠)؛ آواز مرغ ماه (همان: ٦٧٨)؛ ابر آواز مرغ ناشناس در باد (همان: ٥٩٨)

شیرکو نیز به میزان قابل توجهی از «پرندگان» برای هنجارگریزی جانورپنداری بهره برده‌است. علت بسامد کاربرد ویژگی‌های مربوط به پرندگان در هنجارگریزی‌های هر دو شاعر، وجود خصلت پرواز و حرکت سیال در پرندگان است. این ویژگی با خصلت فرازمانی و فرامکانی تخیّل (که از ارکان مهمّ زبان ادبی است) ارتباط معناداری دارد. از این روی، هر نوع سوژه‌ای که بتواند بهتر و بیشتر خصلت سیّال و انتزاعی «خیال» را انتقال دهد، مورد توجه شاعر قرار می‌گیرد؛ لذا شاعر ناخودآگاه میان عناصر خیال و ویژگی‌های مربوط به پرندگان (به‌ویژه پرواز) نسبت خاصّی ایجاد می‌کند. البته بیکس در مواردی نیز از آهو و اسب برای جانورپنداری استفاده کرده‌است:

مامزی ئاوڕی (بیکس،١٣٩٤: ٢٦)؛ **هەور ئەحیلێنێ** (همان: ٧٦)؛ **حیلەی ئاوە؟** (همان: ١٥٧)؛ **ئەبم بە ئەسپی بااڵدار** (همان: ٧٤)؛ **ئەبێت بە ئەسپی باڵ بەرین** (همان: ٧٤).

درمجموع، بیکس در مجموعهٔ مورد بررسی‌اش ٣٤ بار از هنجارگریزی جانورپنداری بهره برده‌است و صالحی به میزانی کمتر؛ یعنی ٨ بار از این شگرد استفاده کرده‌است. در زیر نمونه‌هایی از این گونه هنجارگریزی در شعر بیکس آمده‌است:

شاعیرەکان... لەدوای خۆیان میراتێ لە پەپولە و... نۆتەکانی گمەگم بۆ عاشقان بەجێ دەهێڵن (همان: ٣٨)؛ **بەقسەی "مەل"م کرد/ چوومە ناو تشیتەوە و دوو باڵم لێ ڕوا** (همان: ٤٨)؛ **ئەمڕۆ هەموو ژنە هەور و هەموو کچە کۆتر و/ هەموو کوڕە قوڵنگ و هەموو شینە شاهۆ پیاوەکان و هەموو پاساریپە منداڵەکان و/ لەقەتاریەکی درێژ درێژی ڕەنگاڵەدا/ باڵ باڵی یەکتری گرێ ئەدەن...** (همان: ٦١)؛ **شاعیرێك لەپەروانە** (همان: ١٣٥)؛ همچنین ر.ک: ٢٦؛ ٣٩؛ ٤٢؛ ٥٤؛ ٦٢؛ ٧٣؛ ٧٤؛ ٧٥؛ ٧٦؛ ١٢٨؛ ١٣٠؛ ١٣٤؛ ١٤٨؛ ١٥٥؛ ١٥٦؛ ١٥٧؛ ١٦١؛ ١٦٧.

٤-٣- رنگ آمیزی[٣]

انسان از ابتدای هستی‌اش در مواجهه با پدیده‌های متنوع و رنگارنگ طبیعت (همچون شب، روز، زمستان، بهار و...) تجربیات بصری بی‌شماری داشته‌است. در طول هزاران سال، در فرهنگ‌های مختلف (بسته به جغرافیا و ضرورت‌های زیستی و فرهنگی) برخی رنگ‌ها هویت‌های نمادینی به خود گرفته‌اند. شفیعی‌کدکنی در این باره می‌گوید که اعراب زمان جاهلیت رنگ سبز را بسیار دوست داشتند؛ زیرا یادآور بهار و مراتع خرم بود و درعوض رنگ قرمز را دوست نداشتند، مثلاً سال قرمز (**السنةُ الحمراء**) را سال خشکسالی، مرگ سرخ (**میتة حمراء**) را بدترین مرگ، و باد سرخ (ریحٌ حمراء) را بدترین باد می‌نامیدند (شفیعی‌کدکنی،١٣٩١: ٢٦٩-٢٧٠). لذا رنگ‌های خاص با دلالت‌های مفهومی، فرهنگی

---

[٣]. ڕەنگپێدان

و ایدئولوژیک خاصی که حول آن‌ها در فرهنگ‌های مختلف وجود دارد، از ظرفیت‌های سمبلیک خاصی برای مضمون‌پردازی و بیان اندیشه در شعر برخوردارند، چنان‌که به جای تفصیل و تشریح یک موضوع یا مسأله، با کاربرد نمادین یک رنگ خاص می‌توان حجم زیادی از معنا و اندیشه را به مخاطب منتقل کرد. رنگ‌ها با چنین قابلیت‌هایی از شگردهای مورد توجه شاعران در مضمون‌پردازی‌ها و هنجارگریزی‌ها هستند. در زیر به بررسی کاربرد رنگ‌ها در هنجارگریزی‌های معنایی بیکس و صالحی می‌پردازیم.

٤-٣-١- رنگ دادن به عناصر، متفاوت از رنگ خود

شاعر در این شگرد عناصر جهان اطرافش را با رنگی متفاوت از رنگ واقعی‌شان مفهوم‌پردازی می‌کند. این شگرد کارکردهای متنوعی در تکوین زبان ادبی دارد، همچنان‌که یکی از تکنیک‌های ایجاد رئالیسم جادویی و یا فضاهای سوررئال در متن است. دادن رنگ‌های متفاوت با واقعیت عناصر، باعث می‌شود مدلول یا تصویر ذهنیِ متفاوتی با تصویر واقعیِ آن عنصر در ذهن مخاطب شکل بگیرد و از این راه، اندیشه، ایماژ و تخیّل پیچیده و غریبی در کلام ایجاد شود. این آشنایی‌زدایی بصری و مفهومی از شگردهای مهم در خلق معانی جدید در شعر، به‌ویژه انتقال عاطفه و احساس خاصّ شاعرانه به مخاطب است. شاعر گاه از بار مفهومی و نمادین رنگ‌ها برای خلق معنا یا تأکید بر یک معنا استفاده می‌کند، مانند این نمونه از شعر بیکس:

فەنەرێک بە ئاسمانێکی ڕەشەوە/ ئەوە سەری ئێوە بوو (بیکس،١٣٩٤: ١١٠).

واژۀ فەنەر (فانوس) در معنای سر (یا ذهنِ) مترقی خاندان بدرخانی به کار رفته‌است که با آن نورانیتشان در یک آسمان سیاه (=استعاره از اجتماع و فضای به دور از سواد و دانشِ آن روزگار) نورافشانی می‌کنند. در این جا رنگ‌های سپید (یا زرد) چراغ، و سیاهیِ آسمان شب، هر کدام با نظام مفهومی و فرهنگیِ خاصی که حول آن‌ها وجود دارد، معنا و اندیشۀ مورد نظر شاعر را به وجهی مؤکّد اما شاعرانه بیان کرده‌اند.

در مجموعۀ موردبررسی صالحی، بسامد قابل توجهی از «رنگ دادن به عناصر، متفاوت از رنگ خود» مشاهده نشد. در مجموعه شعر بیکس نیز پنج مورد از این هنجارگریزی معنایی دیده شد که به قرار زیر است:

دوو ڕیز ددانی ڕەش و کەلی سەدەکانی ناوەڕاستم بینی (همان: ٨٨)؛ زمانێکی زیوینی درەوشاوە (همان: ١٢٦)؛ همچنین ر.ک. همان: ١١٠؛ ١٢٧؛ ١٤٤.

٤-٣-٢- رنگ دادن به امور یا عناصر انتزاعی و فی‌نفسه بی‌رنگ

این شگرد از شیوه‌های مهمّ توسّع معنا و مضمون‌پردازی در زبان ادبی است. شاعر با دادن رنگ به عناصر یا مفاهیم فی‌نفسه بی‌رنگ، دو حوزۀ مفهومی؛ یعنی حوزۀ مفهومی عنصر (یا مفهوم) فی‌نفسه بی‌رنگ و حوزۀ مفهومی آن رنگ خاص را با یکدیگر ترکیب می‌کند و حوزۀ مفهومی کاملاً تازه‌ای خلق می‌کند. این نوع هنجارگریزی معمولاً با درهم آمیزی و تراکم تصاویر در یکدیگر نیز همراه است و گاه ممکن است درک شعر را با دشواری‌هایی نیز همراه کند. بیکس در قطعه‌ای می‌گوید:

کچە کۆترەکان ئامەدین،گمە گمی شینی خۆیان/ کردووە بە چرای ستران (همان: ٦٢).

«گمه‌گم» به معنای صدای کبوتر، ذاتاً هیچ رنگ یا وجه بصری ندارد اما شاعر با دادن رنگ «آبی» به این صدا، حوزۀ مفهومی آن را تا حد زیادی گسترش داده‌است. آبی در فرهنگ کردی نماد خویشتنداری، آرامش، ایمان، امید و پیروزی است و مفهوم و اندیشۀ آسمان، روح و بلندی بیکران را نیز در خود دارد (ر.ک: زەنگنە،٢٠٠١: ١١). کاربرد زیاد ترکیب «آبی» و «چشم» در فرهنگ کردی (چاو شین/ چشم آبی) به عنوان مثل و نماد زیبایی از دیرباز نیز باعث

شده واژهٔ شین (آبی) به طور ضمنی بر زیبایی افسونگر نیز دلالت داشته باشد. در قطعهٔ بالا نیز بیکس با کاربرد واژهٔ «شین» برای صدای دختران (یا به‌صورت اضافهٔ تشبیهی: کبوترانِ دختر)، گسترهٔ مفهومی قابل توجهی به صدای کبوتران (و به طور ضمنی: سبک آواز کرمانجی) داده‌است؛ با این دلالت که در سبک خاصّ آواز کُردیِ آن مناطق زیبایی، سیالیت، بی‌کرانگی و روح بلندی دیده می‌شود. شاعر تمام این دلالت‌های مفهومی و پنهان را تنها با نسبت دادن رنگ آبی به صدای دختران آن سرزمین ایجاد کرده‌است. از سوی دیگر، «شین» معنای «نوحه و گریه» را نیز در خود دارد و از این راه، معانی دیگری بر بار مفهومی این شعر افزوده شده‌است، به‌ویژه آن‌که بیکس گاه مفاهیمی چون «آهنگ» و «ماتم و اندوه» را با صفات مؤنث مفهوم‌پردازی کرده‌است:

ئەی **نۆتەی مێ** و ئەی پرچی گۆرانی و ئەی/ باسکە ناسکەکانی کزە با (بیکس،۱۳۹٤: ۱۱۲).

خەمێکی مێ کاکۆڵ ڕەشی کرمانجیم دی/ بۆیە "با"ی عەشقم فڕانی (همان: ۱۵۹)

در مجموعهٔ مورد بررسی شیرکو، این نوع هنجارگریزی با بسامد ۳۸ بار آمده‌است. از این میان، رنگ‌هایی چون سبز، قرمز، صورتی، بنفش، نارنجی و ارغوانی بسامد قابل توجهی (با تعداد ۲۳ بار) دارند که به لحاظ مفهومی بر مفاهیمی چون زیبایی، جذابیت، پاکی، بی‌کرانگی و... دلالت دارند. در مقابل، فقط حدود ۹ مورد از رنگ‌هایی با دلالت غم و اندوه (مانند سیاه، خاکستری و تاریک) آمده‌است. از نمونه‌های این نوع هنجارگریزی در شعر بیکس به موارد زیر اشاره می‌شود:

ئەوسا ئیتر ڕەنگەکانی ئەلیزابێت پڕم ئەکەن لەقەسیدەی ڕەش و سپی/ پڕم ئەکەن لەماچی سەوز/ لەڕاموسانی پەمەیی/ لەسەمایەکی نارنجی و/ خۆزگەی سپی (همان: ۲۸)؛ شەپۆل بوو بوو بەئاوازی زەرد و سوور (همان: ٤۲)؛ بۆ بەیانی کە هەستام کڕێوە بوو/ بیرۆکە سەوز و سوورەکانیش/ ڕەق بوو بوونەوە (همان: ۸۱)؛ لەبەیانیەکی وەنەوشەیی ناسکی بۆتاندا (همان: ۱۰۰)؛ ناخت پڕ ئەکەن لەقاسپەی سپی (همان: ۱۲۵)؛ همچنین ر.ک. همان: ١٤؛ ١٦؛ ٢٠؛ ٢٢؛ ٢٦؛ ٣٨؛ ٤٧؛ ٤٨؛ ٦٢؛ ٧٥؛ ٧٦؛ ٧٧؛ ٨١؛ ٨٧؛ ٨٨؛ ٩٩؛ ١١١؛ ١٢٩؛ ١٣٧؛ ١٤٨؛ ١٥٥؛ ١٥٧؛ ١٧٠.

از مصادیق رنگ دادن به امور انتزاعی و فی‌نفسه بی‌رنگ در شعر صالحی، به نمونهٔ زیر می‌توان اشاره کرد:

گاه کمی تاریک زیسته‌ایم (صالحی،۱۳۹٦: ٦۳٤).

رنگ «تاریک» برای توصیف یک تجربه (=زیستن ناخوشایند) به کار رفته‌است، در حالی که این «تجربه» ذاتاً بی‌رنگ و بی‌شکل است و این تعبیر ادبی صالحی، بیان یا تعبیری ثانوی از یک تجربهٔ خاص است که شاعر با جایگشت (انتقال) از حوزهٔ مفهومیِ درک بصریِ رنگ تاریکِ چیزها به حوزهٔ مفهومیِ یک احساس خاص، به بیان آن احساس پرداخته‌است و هرچقدر این نوع بیان تازه‌تر و بدیع‌تر باشد، لذت ادبی آن نیز بیشتر خواهد بود. در مجموعه شعر صالحی این هنجارگریزی با بسامد ۲۳ بار آمده‌است. از مصداق‌های این نوع هنجارگریزی در شعر صالحی به نمونه‌های زیر اشاره می‌شود:

بحث روشنِ باران (همان: ٥٩٦)؛ خواب کمرنگ این ترانه (همان: ٦۰۰)؛ سایه روشن زندگی (همان: ٦۲۷)؛ درگاه نیلگون گریه (همان: ٦٦٤)؛ صفحه نخست همه خواب‌های ما سفید بود (همان: ٦۷۰)؛ همچنین ر.ک: ٥٥٨؛ ٥٨٧؛ ٦۲۱؛ ٦۳٤؛ ٦۳٥؛ ٦٤٤؛ ٦٤٥؛ ٦٤٦؛ ٦٤٨؛ ٦٥٨؛ ٦٦٦؛ ٦۷۳؛ ٦۸٥؛ ٦۹۱.

بیشتر موارد کاربرد رنگ در مجموعهٔ مورد بررسی صالحی شامل واژه‌هایی است که می‌توانند صفت‌هایی برای رنگ‌ها باشند، مثل: تاریک، روشن، کمرنگ و... اما در هر حال، چنین واژه‌هایی نیز در دایرهٔ کاربرد رنگ در زبان ادبی می‌گنجند، همچنان‌که شفیعی‌کدکنی (۱۳۹۱: ۲۷۷) بر اهمیت تعبیرهایی چون «روشنی» و «تاریکی» در تصویرسازی‌ها تأکید دارد و معتقد است «سایه روشن» تصویرپردازی‌ها برعهدهٔ چنین مفاهیمی است (همان). به نظر می‌رسد اندک

بودن بسامد رنگ‌ها در مجموعهٔ مورد بررسی صالحی، و در عوض، کاربرد زیاد تعبیرات ثانوی از رنگ‌ها، به ذهنیت‌گرایی غالب بر اشعار او مربوط است، چنان‌که بیشتر حول دریافت‌های انتزاعی از رنگ‌ها سیر کرده‌است؛ یعنی تعبیراتی چون: روشن، روشنایی، تیرگی و... همچنان‌که از میان رنگ‌ها (یا تعبیرات مربوط به رنگ‌ها) در شعر صالحی نیز رنگ‌های روشن بسامد قابل توجهی دارند؛ نمونه‌هایی چون: یاقوت روشن باد (صالحی، ۵۵۸)؛ پاره‌های روشن رؤیا (همان، ٦٤٦)؛ صفحه نخست همه خواب‌های ما سفید بود (همان: ٦٧٠)؛ بحث روشن باران (همان: ٥٩٦)؛ از سوی دیگر، این ویژگی حاصل فضای ساده و صمیمی موجود در «شعر گفتار» صالحی نیز هست. حتی تأثیر سنت‌های کلاسیک را از نظر نباید دور داشت. شفیعی‌کدکنی معتقد است با توجه به تنوع کمتر رنگ‌ها در گذشته، مسألهٔ رنگ در ادب فارسی تحولات بسیاری ندیده‌است و در دوره‌های مختلف دایرهٔ لغوی زبان شاعران در حوزهٔ رنگ‌ها دگرگونی بسیاری ندیده‌است (همان: ٢٦٨)، اما دلیل ارجح را باید در ذهنیت‌گرایی غالب بر اشعار صالحی جست. این ویژگی در مقابل عینیت‌گرایی اجتماعیِ غالب بر اشعار بیکس قرار دارد، به‌ویژه آن‌که باید در نظر داشت که شاعرانگی بیکس برآمده از تجربه‌های عمیقِ آگنده از درد و رنج (همچون نسل‌کشی انفال، تبعید و آوارگی) است. این ویژگی‌ها به‌طرز اجتناب‌ناپذیری شعر او را به سوی یک عینیت‌گرایی عمیق و در عین حال شاعرانه سوق داده است و یکی از نتایج آن، بسامد بالای هنجارگریزی‌های معنایی در حوزهٔ کاربرد رنگ‌هاست. از سوی دیگر، نمود قابل توجه عناصر طبیعت در شعر بیکس، که به گفتهٔ خودش با تجربهٔ زیستی و شاعرانگی‌اش ارتباط تنگاتنگی دارد (ر.ک: صالحی،۱۳۷۵: ۲۹) در کاربرد متنوع رنگ‌ها در شعر او نیز تأثیر دارد.

٤-٤- حس‌آمیزی

حس‌آمیزی، ایجاد تغییر در نسبت‌ها یا کارکردها و ویژگی‌های مربوط به حواس پنجگانه در زبان ادبی است. به گفتهٔ شفیعی‌کدکنی، توسعهٔ واژه‌ها و ترکیب‌های مربوط به یک حس، و یا انتقال تعبیرها و واژه‌های مربوط به یک حس به حسی دیگر، فرآیندی است که در حس‌آمیزی صورت می‌گیرد (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۱: ۲۷۱). اهمیت حس‌آمیزی در آن است که حسّ دیگری به نظام ادراکی شاعرانه افزوده می‌شود که منجر به توسّع جهان ذهنی (و درنتیجه: جهان زبانی) در زبان ادبی می‌شود. برای نمونه می‌توان به این شعر از صالحی اشاره کرد:

تیرگی به طعم روز (صالحی،۱۳۹٦: ٦٧٣)

در این مثال، ناخوشایندی روزگار (به‌عنوان یک تجربهٔ ترکیبی)، با حسّ چشایی نیز درآمیخته‌است. البته چنین تعبیراتی به زبان معیار نیز راه یافته‌است؛ مثل: روزگار تلخ، روزگار تیره و...

در شعر بالا، صالحی برای تأکید بر احساسی ناخوشایند، با قلب موصوف و صفت «روز تیره»، آن را به صورت «تیرگی به طعم روز» آورده‌است. این مثال و مثال‌های دیگری چون: «روز به طعم ترانه» (همان: ٥٩٠) و «مزهٔ آسان زندگی» (همان: ٥٩٨) نشان می‌دهد که کاربرد حس‌آمیزی همراه با قلب موصوف و صفت، از تکنیک‌های مورد توجه صالحی برای هنجارگریزی معنایی است. از دیگر نمونه‌های این نوع هنجارگریزی معنایی در شعر صالحی به موارد زیر می‌توان اشاره کرد:

بوی ماه (همان: ٦١٣)؛ خواب خیس شهد فطیر/ بوی خوش صندوقچهٔ عناب/ بوی نام تو (همان: ٦٢٥)؛ طعم نازک نماز (همان: ٦٧٩)؛ همچنین ر.ک. همان: ٦٤٠؛ ٦٥٤؛ ٦٦٤؛ ٦٦٨؛ ٦٧٢؛ ٦٧٣؛ ٦٧٩.

در مجموعه شعر مورد بررسی صالحی ۲۰ مورد حس‌آمیزی قابل استخراج است و این در مقایسه با پنج مورد حس‌آمیزی مستخرج از مجموعهٔ بیکس بسامد بیشتری دارد. نمونه‌های حس‌آمیزی در شعر بیکس به قرار زیر است:

بۆنی ماچی (بیکس،۱۳۹٤: ٢٦)؛ ناخت پڕ دەکەن لەقاسپەی سپی (همان: ۱۲۵)؛ لە ڕەنگی بێدەنگی زیاتر (همان: ۱۷۰).

٤-٥- پارادوکس

پارادوکس (Paradox) برگرفته از ریشهٔ لاتینی Paradoxum و مرکب از Para به معنی مقابل و متناقض، و Dox به معنی نظر و عقید است (ر.ک: چناری،۱۳۷۷: ۱۳). شفیعی‌کدکنی دربارهٔ پارادوکس می‌گوید: «تصویری است که دو روی ترکیب آن، از لحاظ مفهومی یکدیگر را نقض می‌کنند» (شفیعی‌کدکنی،۱۳٦٦: ۲۹). در زبان معیار که تابع «احکام منطقی» است، اجتماع نقیضین محال است، اما در زبان ادبی یکی از شگردهای هنجارگریزی، شکستن احکام منطقیِ حاکم بر زبان معیار است. پارادوکس، نسبتی متناقض ایجاد می‌کند و این خود باعث ایجاد جهان‌های فکری شگفت و بی‌سابقه می‌شود که نتیجهٔ آن، تشدید دیگربودگیِ حاکم بر معنا (=ابهام هنری) در زبان ادبی است که آن را از معانی رایج و دست‌فرسود در زبان معیار متفاوت و متمایز می‌کند، چنان‌که ادراکی شگفت، نو و بی‌سابقه از ابژه در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که نتیجهٔ آن، لذت ادبی در هنگام خواندن متن ادبی است.

کاربرد پارادوکس در اشعار صالحی بیشتر به همان سبک کلاسیک؛ یعنی آوردن دو یا چند واژه در یک ترکیب (با رابطهٔ وصفی یا اضافی) با تکیه بر ایجاد نسبت‌های پارادوکسیکال است، برای مثال: خاموشِ روشن (صالحی،۱۳۹٦: ۵۵۸)؛ کلمات روشن بی‌چراغ (همان: ٦۳۵)؛ بوته‌های روشن قیر (همان: ۵۹۱). در شعر بیکس نیز این شکل رایج ترکیبات پارادوکسی دیده می‌شود، اما در کنار آن، شکل دیگری از کاربرد نسبت‌های پارادوکسیکال به صورت آوردن «ساخت‌های پارادوکسیکال در یک وجه روایی» دیده می‌شود که تمایز خاصی به پارادوکس در شعر او داده‌است. این ویژگی ظرفیت‌های قابل توجهی برای مضمون‌پردازی مبتنی بر آشنایی‌زدایی در شعر او ایجاد کرده‌است که نتیجهٔ آن، ارائهٔ تخیلی بی‌مرز و سیال است:

تۆ ئەتوانی ئەنگۆرە بخەیتە ناو گزنگ/ وەرین بەریتەوە لای شکۆفە (بیکس،۱۳۹٤: ١٤)

در این نمونه، کاربرد پارادوکس صرفاً به صورت ترکیب‌های وصفی یا اضافی نیست بلکه شاعر با تعبیه کردن رخداد[4] در این زنجیرهٔ کلامی (همچنان‌که «رخداد یا کنش» یکی از پایه‌های مهمّ شکل‌گیری روایت است (ر.ک: لوته،۱۳۸۸: ۹٦))، و همچنین با خلق تصاویر بکر به کمک ایجاد نسبت واحد میان مفاهیم یا ادراکات متناقض (مثلاً: =غروب در کنار سپیده دم؛ پاییز و برگریزان در کنار بهار و شکفتن)، پارادوکس را در زنجیرهٔ همنشینی کلام گسترش داده‌است که نتیجهٔ آن، هنجارگریزی‌های معنایی بکر و اثرگذار است، چنان‌که در این نمونه که شاعر از قدرت و اثرگذاری شگفت معشوق سخن می‌گوید، بن‌مایهٔ کهن و پرتکرار «عشق» را این گونه با بیانی نو، تصویری تازه و احساس و تأثیری عمیق، از نو زنده کرده‌است. در شعر بیکس شکل‌های دیگری از این شگرد را می‌توان دید که البته آن‌ها را نمی‌توان جزو پارادوکس به حساب آورد اما در هنجارگریزی‌های معنایی در شعر او مؤثرند؛ برای مثال به شعر زیر می‌توان اشاره کرد:

هەندێ جار ئاوابوون ئەبێ بەهەڵهاتنەوە/ وەرین ئەبێ بە ڕواندنەوە و کەوتن بە هەڵسانەوە/ هەندێ جار لە شیوەنەوە زەماوەند دێتە دەرێ/ لە هۆن هۆنی فرمێسکدا پێکەنین ئەپشکوێ/ لە بیاباندا ئاو هاژە ئەکا و لە "فیراق" دا/ "وەسڵ" تازە ئەبێتەوە و لە غوربەتدا/ نیشتیمان پەیدا ئەبێ و لە ترسدا دڵنیایی و/ لە نائومێدیدا هیوا ئەتەقێتەوە/ ئێمەش لە مەرگی هەڵبجەدا لە دایك بووینەوە (بیکس،۱۳۹٤: ۹۵-۹٦).

[4] . Event

در مجموع، در منظومهٔ مورد بررسی بیکس ۳۲ مورد از هنجارگریزی‌های پارادوکسی دیده می‌شود اما در مجموعهٔ مورد بررسی صالحی هشت مورد پارادوکس به دست آمد. از مصادیق هنجارگریزی معنایی از نوع پارادوکس در شعر بیکس به موارد زیر اشاره می‌شود:

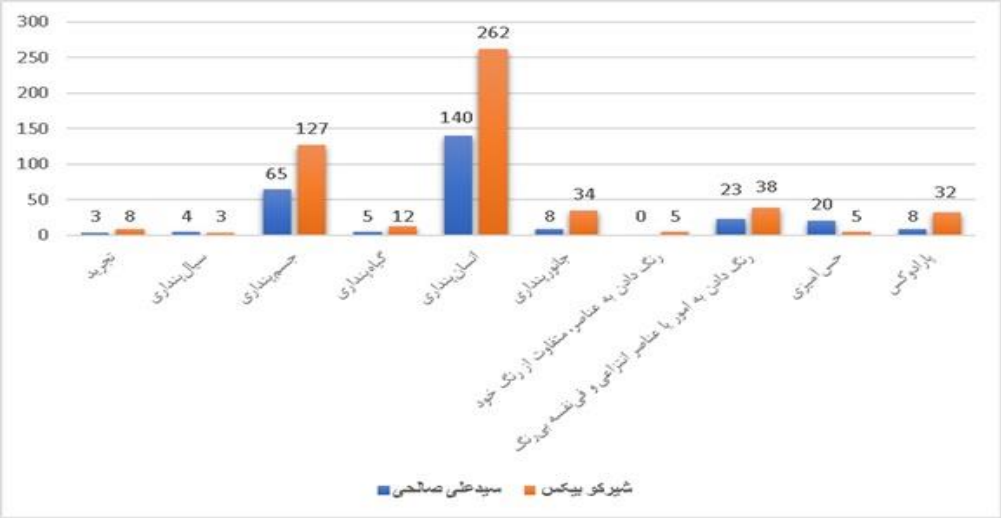
خەڵوەتێ لەبێ ئارامی و یەقینێ لەگومان و/ دەنگێك لەبێدەنگی/ خەون لەناو بێخەونیدا/ لەوسەری تونێلی عومرەوە/ خەونێك ئەسووتێ و ناسووتێ (همان: ۱۷)؛ من کۆنم لەگەڵ زایەڵەکەی نانی برسی/ ئاوی تینووی ئەم و ئەودا (همان)؛ دەنگی بێدەنگی نێوانمان (همان: ۲٦)؛ همچنین ر.ک. همان: ١٤؛ ١٥؛ ٥٤؛ ٧٣؛ ٩٣؛ ١٠٩.

۵ـ نتیجه

هنجارگریزی معنایی به‌عنوان یکی از فرآیندهای اساسی در تکوین زبان ادبی، با اشکال و کارکردهای متنوعی در اشعار مورد بررسی بیکس و صالحی به کار رفته‌اند و نقش مهمی در توسّع معنا و گسترش حوزه‌های مفهومی و واژگانی، مضمون‌پردازی، تداخل سطوح شناختی، تصویرپردازی و گاه تراکم تصاویر در اشعار مورد بررسی دارند. از میان گونه‌های مختلف هنجارگریزی معنایی، «تجرید»، «تجسّم» (با زیرشاخه‌های: سیال‌پنداری، جسم‌پنداری و جاندارپنداری)، «رنگ‌آمیزی» (با زیرشاخه‌های: رنگ دادن به عناصری متفاوت از رنگ خود و رنگ دادن به امور یا عناصر انتزاعی و فی‌نفسه بی‌رنگ)، «حس‌آمیزی» و «پارادوکس» از مهم‌ترین و پربسامدترین شگردهای مورد استفادهٔ بیکس و صالحی در هنجارگریزی‌های معنایی است. هر دو شاعر با مضمون‌پردازی در هریک از گونه‌های مختلف هنجارگریزی معنایی، اندیشه یا ادراکی نو و شگفت را در قالب واژه‌ها، ترکیب‌ها و گزاره‌های زبانیِ متفاوت با مفهوم قراردادی آن‌ها در زبان معیار، مفهوم‌سازی کرده‌اند که با توجه به میزانِ زیبایی، عمق و غرابت مضمون یا تصویر، فرمی غریب و نو ایجاد می‌کنند. ویژگی بنیادی هنجارگریزی معنایی که به محاکات از یک تجربه، احساس و یا ادراک فوق‌العاده شخصی یا جمعی می‌پردازد و سپس آن را در هیأتی دیگر بیان می‌کند، باعث شده گونه‌های مختلف هنجارگریزی معنایی در اشعار بیکس و صالحی از تمهیدات ادبی[5] رایج در نمادپردازی‌ها و حتی ایجاد وجوه سمبولیستی در زبان شعریِ آن‌ها باشند.

در هنجارگریزی‌های مورد بررسی، هرچقدر ادراکات شاعرانه شخصی‌تر باشد، به همان اندازه نیز هنجارگریزی‌ها انتزاعی‌تر شده‌است و به دلیل بار انتزاعی (و در نتیجه: ابهام هنری) بالایی که این مضمون‌پردازی‌ها دارند، در مقایسه با دیگر گونه‌های هنجارگریزی معنایی، بسامد کمتری در اشعار موردبررسی دارند، همچنان‌که بسامد هنجارگریزی‌های تجرید و سیال‌پنداری نسبت به دیگر گونه‌های هنجارگریزی معنایی در اشعار بیکس و صالحی کمتر است، اما هنجارگریزی‌هایی که معطوف به ابژه‌های عینی است و درنتیجه به ادراکات جمعی و پیش‌فرض‌های ذهنی و ادبیِ مخاطب نزدیک‌تر است، بسامد آن‌ها در اشعار بیکس و صالحی بیشتر است، همچنان‌که بیشترین بسامد هنجارگریزی‌های معنایی در اشعار هردو شاعر به هنجارگریزی‌های معطوف به مسائل عینی همچون جسم‌پنداری، انسان‌پنداری و جانورپنداری مربوط است. در زیر، نمودار بسامد گونه‌های مختلف هنجارگریزی معنایی در مجموعه‌های مورد بررسی بیکس و صالحی آمده‌است:

[5] . Poetic Devices



غیر از هنجارگریزی‌های «سیال‌پنداری» و «حس‌آمیزی» که بسامد بیشتری در اشعار صالحی دارند، در سایر موارد، هنجارگریزی‌های معنایی در اشعار بیکس بسامد بیشتری دارند. این مسأله به ماهیت «شعر گفتار» در اشعار صالحی مربوط است؛ زیرا این نوع شعر مبتنی بر عناصر و ظرفیت‌های طبیعی زبان است. «لحن» گفتاریِ شعر صالحی و «مخاطبی نوعی» که همواره مورد خطاب شعر اوست، سادگی و صمیمیت خاصی به شعر او داده‌است، چنان‌که سوژهٔ شعرش را بیشتر در یک رابطهٔ رمانتیک شخصی و دونفره شکل می‌دهد و بیشتر به ایجاد یک عاطفهٔ سیال، صمیمی و زودفهم در شعر روی می‌آورد. این ویژگی‌ها در کنار غلبهٔ ذهنیت‌گرایی بر جهان‌بینی شاعرانهٔ او، ویژگی خاصی به اشعار صالحی داده است و بسامد بیشتر «سیال‌پنداری» و «حس‌آمیزی» در اشعار او نسبت به اشعار بیکس نیز به این ویژگی مربوط است، اما در شعر بیکس، توجه شاعر به بیان دراماتیکِ هنری مبتنی بر خلق تصویر، شعر او را به سوی یک عینیت‌گرایی شاعرانه سوق داده‌است، چنان‌که افق دید گسترده و فراگیری (با نگاه به کلیت اجتماع، به‌مثابه یک سوژه) ارائه می‌دهد و گاه به صورت مشخص یا در قالب نماد، بر ابژه‌های عینی مثل رویدادهای تاریخیِ خاص، مکان‌های خاص و گاه بر شخصیت‌هایی خاص (با تأثیر نمادین اجتماعی که دارند) انگشت می‌گذارد، که نتیجهٔ آن بسامد بیشتر شگردهای هنجارگریزی معنایی در اشعار اوست. این تفاوت جهان‌بینی‌های شاعرانه، به تفاوت تجربه‌های زیستهٔ دو شاعر نیز بازمی‌گردد. رنج، تبعیض و خشونتِ تحمیل‌شده بر جامعهٔ بیکس، نسل‌کشی انفال، تبعید و آوارگی تأثیر قابل توجهی در شکل دادن به بن‌مایه‌ها و درون‌مایه‌های شعریِ بیکس داشته‌اند و به‌طرز اجتناب‌ناپذیری شعر او را به سوی یک عینیت‌گرایی عمیق و در عین حال شاعرانه سوقَ داده‌اند که نتیجهٔ آن، غلبهٔ یک بیان دراماتیک هنری توأم با عینیت‌گرایی اجتماعی در اشعار اوست. البته با وجود این، فرم تکامل‌یافتهٔ شعر بیکس نمونه‌های شاخصی از مضمون‌پردازی‌های انتزاعی را نیز دارد، چنان‌که در دو مجموعهٔ مورد بررسی، بسامد «تجرید» در شعر بیکس به‌مراتب بیشتر از کاربرد این شگرد در شعر صالحی بود. همچنین در کاربرد پارادوکس، نوآوری خاصی به‌صورت ایجاد «ساخت‌های پارادوکسیکال در یک وجه روایی» در شعر بیکس دیده می‌شود که متفاوت از شیوهٔ رایج ساخت پارادوکس در زبان شعری است.

منابع

فارسی

احمدی جیلدانی، فریبا (۱۳۹۵). «رمانتیسم اجتماعی در اشعار سید علی صالحی». *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*، دانشگاه گیلان، دانشکده زبان و ادبیات.

انصاری، صدیقه و مریم خلیلی جهان‌تیغ (۱۳۹۲). «تجربیات شاعرانه سید علی صالحی در سه دفتر شعر او». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، شماره ۲، بهار و تابستان، صص ۹-۲۸.

ایرانی، محمد و سمیرا کنعانی (۱۳۹٦.الف). «بازنمود آرمان‌خواهانه اسطورهٔ کاوه در نمایشنامهٔ منظوم "کاوه‌ی ئاسنگەر" شیرکو بیکس». *نشریه فرهنگ و ادبیات عامه*، شماره ١٤، صص ٤٨-٢٣.

ایرانی، محمد و سمیرا کنعانی (۱۳۹٦.ب). «مضمون‌آفرینی‌های شیرکو بیکس با نوسازی تلمیح به داستان پیامبران». *فصلنامه ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین*، سال هفتم شماره ۱۵، صص ۲۸-۱.

باقی‌نژاد، عباس و سید اسلام دعاگو (۱۳۹۸). «تطبیق و تحلیل دو مؤلفهٔ رمانتیسم در شعر شیرکو بیکس و سیدعلی صالحی». *پژوهش‌های تطبیقی زبان و ادبیات ملل*، شماره ۱۸، صص ۵۷-۷۸.

بیکس، شیرکو (۱۳۸۵). *سلیمانیه و سپیده‌دم جهان: گزیدهٔ اشعار شیرکو بیکس*. بازگردانی سیدعلی صالحی و رئوف مرادی (با همراهی: مریوان حلبچه‌ای و امان جلیلیان)، تهران: نگاه.

پشابادی، یدالله (۱۳۹۵). «تخیل خلاقانه و تصویرپردازی مبتنی بر آن در شعر شیرکو بیکس و محمود درویش (با تکیه بر ده‌ربه‌ندی په‌پووله و مدیح الظل العالی)». *پژوهشنامهٔ ادبیات کردی*، شماره ۳، صص ۸۳-۱۰۹.

تباری، پیمان و سید احمد پارسا و محمدعلی گذشتی (۱۳۹۵). «انعکاس اوضاع اجتماعی در اشعار شیرکو بیکس». *پژوهشنامهٔ ادبیات کردی*، شماره ۳، صص ١٤-١.

تینیانوف، یوری (۱۳۹۲). «مفهوم ساخت». *نظریهٔ ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*. گردآوری: تزوتان تودورف، ترجمهٔ عاطفه طاهایی، تهران: نشر دات، صص ۱۲۷-۱۳۲.

چناری، عبدالامیر (۱۳۷۷). *متناقض‌نمایی در شعر فارسی*. تهران: نشر فرزان.

خندان، تاج‌الدین و عبدالحسین فرزاد (۱۳۹۳). «هنجارگریزی در شعر شاملو». *مجله زیباشناسی ادبی*، شماره ۲۱، صص ۱۵۱–۱۸٦.

دلایی‌میلان، علی و سلیمان فهری (۱۳۹۷). «بررسی بازتاب نمادهای اسطوره‌ای در اشعار احمد شاملو و شیرکو بیکس». *پژوهشنامهٔ ادبیات کردی*، شماره ۵، صص ۲۷۵-۲٤۷.

رضایی‌راد، مریم و پرستو رضایی (۱۳۹٦). «ارزیابی زن در شعر و نگاه جامعه‌شناختی شیرکو بیکس و سیدعلی صالحی». *مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه*، دوره سوم، شماره ۱، صص ۲٤۸–۲۵۸.

سجودی، فرزان (۱۳۷۸). «درآمدی بر نشانه‌شناسی شعر». *مجله فرهنگ و توسعه*، شماره ٤١/٤٠/٣٩، صص ۱۳۵-۱٤۰.

سلمانی‌نژاد مهرآبادی، ساغر و جیهاد شکری رشید (۱۳۹۹). «جایگاه کهن‌الگوی اصل مادینه در اشعار شیرکو بیکس». *پژوهشنامهٔ ادبیات کردی*، سال ششم، شماره ۱۰، صص ۱-۱٦.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳٦٦). *شاعر آینه‌ها*. تهران: آگاه.

ـــــــــــــــــ (۱۳۸۵). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.

ـــــــــــــــــــــ (۱۳۹۱). *صور خیال در شعر فارسی: تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران*. تهران: آگه، چاپ پانزدهم.

ـــــــــــــــــــــ (۱۳۹۸). *رستاخیز کلمات: درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس*. تهران: سخن، چاپ پنجم.

صالحی، سیدعلی (۱۳۷۵). «دیدار در درهٔ پروانه‌ها: گفتگو با شیرکو بیکس». *دنیای سخن*، شماره ۷۰، صص ۲۸-۳۰.

ـــــــــــــــــــــ (۱۳۹٦). *آخرین عاشقانه‌های ری‌را*. مجموعه اشعار، تهران: نگاه. چاپ هفتم.

صفوی، کورش (۱۳۹۰). *از زبان شناسی به ادبیات*. جلد اول، تهران: سوره مهر، چاپ سوم.

عبداللهی، حیدر و بهناز پیامنی و ایوب مرادی و بهناز علی‌پورگسکری (۱٤۰۰). «مطالعهٔ تطبیقی اندیشه‌های اجتماعی-سیاسی در اشعار شیرکو بیکس و مهدی اخوان ثالث بر اساس نظریهٔ تحلیل گفتمان لاکلا و موف». *نشریهٔ زبانشناسی اجتماعی*، شماره ۱۷، صص ۹۹-۱۱۰.

علی‌آقایی، صمد و وحید غلامی و صادق محمدی بلبلان‌آباد و عادل دست‌گشاده (۱۳۹۹). «رویکردی شناختی به کلان استعارهٔ عشق در اشعار شیرکو بیکس». *پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی*، سال دوم، شماره ٤، صص ۲۵۳-۲۷۳.

علیزاده، ناصر و عباس باقی‌نژاد (۱۳۹۳). «سیدعلی صالحی، شعر گفتار و سمبولیسم». *فصلنامه شعرپژوهی (بوستان ادب)*، سال ششم، شماره ۲۰، صص ۱۰٦-۸۳.

لوته، یاکوب (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی خرد.

لیکاف، جورج (۱۳۸۳). «نظریهٔ معاصر استعاره». ترجمهٔ فرزان سجودی، *استعاره: مبنای تفکّر و ابزار زیبایی‌آفرینی*، به‌کوشش فرهاد ساسانی، تهران: سوره مهر، صص ۱۹۵ـ۲۹۸.

مالمیر، تیمور (۱۳۹٦). «مطالعهٔ تطبیقی عشق و سیاست در اشعار شیرکو بیکس و حمید مصدق». *پژوهشنامهٔ ادبیات کردی*، شماره ٤، صص ۳۰-۱.

مرادی، دلبر (۱۳۹۳). «بررسی تطبیقی مضامین ادبیات پایداری در اشعار محمود درویش و شیرکو بیکس». *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*، دانشگاه کردستان.

میرصادقی(ذوالقدر)، میمنت (۱۳۸۸). *واژه‌نامهٔ هنر شاعری: فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فنّ شعر و سبک‌ها و مکتب‌های آن*. ویراست سوم، تهران: کتاب مهناز.

نادری، هیوا و محمدعلی خالدیان و حسنعلی عباس‌پور اسفدن (۱٤۰۰). «بررسی تطبیقی نشانه‌شناسی مفهوم «عشق» در مجموعه‌های هوای تازه اثر احمد شاملو و آینه‌های کوچک اثر شیرکو بیکس بر اساس نظریهٔ رمزگان دانیل چندلر». *پژوهشنامهٔ ادبیات کردی*، دوره هفتم، شماره ۱، صص ۹۷-۱۱۳.

نواصر، نادیا (۱۳۹۵). «آشنایی‌زدایی و بلاغت تصویری در شعر سیدعلی صالحی». *پایان نامهٔ کارشناسی ارشد*، دانشگاه شهیدچمران اهواز.

یاری، علی و منوچهر جوکار (۱۳۹۲). «بررسی شعر موج ناب فارسی از آغاز تا سرانجام». *کاوشنامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۲٦، صص ۲۰۳-۲۲٤.

کوردی

بێکەس، شێرکۆ (١٣٩٤). *تۆ ئەتوانی بەقومێ ماچ بمخەیتەوە هەڵقوڵین*. تهران: آریوحان.

ڕەشید محەمەد، شەیدا (٢٠١٦). «شێوازناسی شیعرەکانی شێرکۆ بێکەسدا قۆناغی دوای بزووتنەوەی ڕوانگە». *ماستەرنامە*، زانکۆی سلێمانی.

ڕەئووف عەلی، لوقمان (٢٠١٠). «ڕەهەندەکانی شوێنکات لە دەقە والاکانی شێرکۆ بێکەسدا». *ماستەرنامە*، زانکۆی سلێمانی.

زەنگەنە، مستەفا محمد (٢٠٠١). «ڕەنگ لەزمانی کوردیدا». *تێزی دکتۆرا*، زانکۆی سەلاحەدین هەولێر.

صلیوه، هاوژین (٢٠٠٩). *بنیاتی وێنەی هونەری لە شیعری شێرکۆ بێکەس*. سلێمانی: سەردەم.

عەبدوڵڵا، ئیدریس (٢٠١٣). *شێوازگەری لادان*. سلێمانی: چاپخانەی لەریا.

فەتاح، محەمەدمەعروف (٢٠١٠). *لێکۆڵینەوە زمانەوانیەکان*. کۆکردنەوە و ئامادەکردن: شێروان حسن و شێروان میرزا، هەولێر: ڕۆژهەڵات.

گەردی، سەردار حەسەن (٢٠٠٤). *بنیاتی وێنەی هونەری لە شیعری کوردیدا (١٩٧٠ – ١٩٩١)*. سلێمانی: سەردەم.

محەمەد، محەمەد دلێر و ئەحمەد محەمەدمیرە (٢٠١٩). «زمانی شیعری یاخیبوون لە دیوانی "ئێستا کچێك نیشتمانمە"ی شێرکۆ بێکەسدا». *گۆڤاری زانکۆی گەرمیان*، ژ ١، لاپەڕە ٢٦٦–٢٨١.

میرزا، ئاڤان عەلی (٢٠١٢). *چنینی دەق لە شیعرەکانی نالی*. سلێمانی: چاپخانەی کەمال.

ئەحمەد، سافیە محەمەد (٢٠١٣). *لادان لە شیعری نوێخوازی کوردیدا*. هەولێر: چاپخانەی هاشم.

English

Tylor, Edward Burnett (1871). *Primitive Culture: Research into the Development of Mythology, Philosophy, Region, Art and Custom*. London: John Murray.