پژوهشنامه ادبیات کردی
پاییز و زمستان ۱۴۰۴
سال ۱۱، شمارهٔ ۲، پیاپی ۲۰

Journal of Kurdish Literature
Autumn and Winter 2025
Vol. XI, No. 2, Series 20

بازنمایی الگوهای زبانی (تصویری و توصیفی) در ادبیات منظوم شفاهی و رسمی (مطالعهٔ موردی: اشعار فولکلوریک کُردی هورامی)

رنگین رستمی‌نژادان[۱] (نویسندهٔ مسئول)
سیّداسعد شیخ‌احمدی[۲]

(مقالهٔ پژوهشی)

تاریخ دریافت: ۱۱ شهریور ۱۴۰۲، تاریخ پذیرش: ۶ آذر ۱۴۰۲، صص. ۱۲۶-۱۰۳
DOI: 10.22034/JOKL.2023.139631.1326

چکیده

ادبیات منظوم دلالت بر حوزهٔ وسیعی دارد که بنا به محتوا یا روش‌های مطالعه، طبقه‌بندی‌های مختلفی از آن صورت گرفته است. ادبیات منظوم بر اساس شیوهٔ به‌کارگیری زبان، به دو طبقهٔ «ادب شفاهی» و «ادب رسمی» طبقه‌بندی می‌شود که زبان ادبی در هر یک از آنها به ترتیب در دو گونهٔ «تصویری» و «توصیفی» نمود می‌یابد. این پژوهش به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و با گردآوری داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای و میدانی، به تحلیل این دو گونه از نمودهای زبان می‌پردازد. براساس یافته‌های پژوهش، ساختار زبان در ادب شفاهی که برخاسته از جوامع سنتی و بدون نوشتار است، بیشتر از شیوهٔ پرداخت تصویری بهره می‌گیرد که با استفادهٔ حداقلی از زبان، مفاهیم را در ذهن خواننده تداعی می‌کند؛ امّا ادب رسمی، با توجه به خاستگاهش، بیشتر در جوامع بزرگ‌تر و فضای شهرنشینی و با حمایت حکومت‌های مرکزی، رشد یافته است که به اقتضای آن، فردگرا، عقلانی، دقیق و توصیفی است که در آن زبان نقشی پررنگ را ایفا می‌کند.

واژگان کلیدی: ادب رسمی، ادب شفاهی، شعر شفاهی کردی هورامی، زبان تصویری، زبان توصیفی

کورته

ئەدەبی هۆنراو دەڤەرێکی بەرین لە خۆ ئەگرێ کە بە پێی ناوەرۆک یان شێوەی خوێندنەوە، پۆلێنبەندیگەلی جۆراوجۆری لێ کراوە. ئەدەبی هۆنراو، بە پێی شێوازی بەکارهێنانی زمان، لە دوو پۆلی «ئەدەبی زارەکی» و «ئەدەبی ڕەسمی»دا پۆلێنبەندی ئەکرێ کە زمانی ئەدەبی لە هەر کام لەوانە بە ڕیز لە دوو جۆری «وێنەیی» و «تەوسیفی» دەرئەکەوێ. ئەم توێژینەوە بە شێوەی تەوسیفی-شیکاری و بە خڕکردنەوەی دەیتاکان بە شێوەی کتێبخانەیی و مەیدانی، ئەم دوو جۆرە لە دەرکەوتەی زمان شرۆڤە ئەکا. بە پێی ئەنجامەکان، بیچمی زمان لە ئەدەبی زارەکیدا کە لە کۆمەڵگای دابی و بێنووسین هەڵقوڵاوە، زیاتر لە شێوەی تەوسیفی کەڵک وەرئەگرێ کە بە کەمترین کەڵک لە زمان، چەمکەکان وەبیری خوێنەر دێنێتەوە؛ بەڵام ئەدەبی ڕەسمی بە پێی ئاخێزگەکەی، زیاتر لە کۆمەڵگای شاری و دۆخی شارنشینیدا و بە پشتیوانیی دەسەڵاتگەلی ناوەند گووراوە کە بەو پێیە، تاکەخواز، ژیرانە، ورد و تەوسیفییە و زمان تێیدا نەقشێکی بەرچاو ئەگێڕێ.

وشەگەلی سەرەکی: ئەدەبی ڕەسمی، ئەدەبی زارەکی، شیعری زارەکیی کوردیی هەورامی، زمانی وێنەیی، زمانی تەوسیفی

۱ . دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران ranginrostami@yahoo.com
۲ . استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران as.sheykhahmadı@uok.ac.ir

۱- مقدمه و طرح مسئله

منشأ و سرآغاز ادب رسمی، ادبیات فولکلور یا عامیانه است؛ ادبیات رسمی بدون گسست محسوسی از آن پا می‌گیرد و قلمرو خود را جدا می‌کند. هرچند مشخصات و میراث ادبیات فولکلور در بدنهٔ ادبیات رسمی با عنوان‌های متفاوتی تداوم پیدا می‌کند و رابطهٔ ناگسستنی با آن دارد به طوری که سرچشمهٔ بسیاری از شاهکارهای ادب رسمی را باید در ادب عامیانه جست (محجوب، ۱۳۸۶: ۴۳)، اما با این وجود در عرصهٔ مطالعات ادبی، این تأثیر و سهم فولکلور به فراموشی سپرده شده است و در جریان بدیهیات هضم و تحلیل رفته است که از یک سو صاحب‌نظران این عرصه که گویش‌های محلی را زبانی فاسد دانسته‌اند (پناهی سمنانی، ۱۳۸۲: ۱۵) و از دیگر سو صاحبان قدرت که اشعار محلی را به رسمیت نشناخته‌اند (نک: صفا، ۱۳۹۵: ۶۸) در این گسست و شکاف، نقش بسزایی داشته‌اند.

این فراموشی هزینهٔ گزافی را برای ادبیات رسمی در پی داشته است چراکه بخش زیادی از فرآیندها و جریانات اصلی رشد و ظرفیت‌های پیشرفت ادبیات برای ما ناشناخته باقی مانده‌اند؛ در واقع برخی دشواری‌های ادبی در سایهٔ شناخت ادب و فرهنگ عامه میسر است (ذوالفقاری، ۱۳۹۸: ۱۹ و ۲۰). این پیوستار در مطالعات اخیر بیشتر مورد توجه بوده است و برخی نظریه‌پردازان، مطالعهٔ فرهنگ شفاهی را بخش جدایی‌ناپذیر پژوهش ادبی دانسته‌اند (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۴۱).

مهمترین ویژگی مشترک ادبیات رسمی و ادبیات فولکلور، مشخصات زبانی آن‌ها در معنای کلی است؛ زبان ابزاری برای بیان ادبی است. اینکه چگونه این دو نوع ادبی، زبان را برای تولید ادبیات به کار می‌گیرند، مسئله‌ای است که با تبیین و توضیح آن، به ابعاد کلی اشعار و فهم عمیق‌تر آن‌ها دست می‌یابیم.

در این نوشتار برآنیم که ویژگی کلی زبان در ادبیات فولکلور و ادبیات رسمی را مطالعه کرده و سپس براساس این تمایزات و خصوصیت‌های کلی زبانی، چگونگی وامداری ادبیات رسمی از فولکلور را بررسی کنیم. در این تحلیل مبنای کار طبقه‌بندی انواع ادبی منظوم بر پایهٔ زبان به کار رفته در دو طیف کلی رسمی و شفاهی است. بر این اساس انواع ادبی منظوم به لحاظ نحوهٔ بیان و کاربرد زبان برای ادای معانی، به دو نوع تصویری و توصیفی تقسیم می‌شود که ادبیات رسمی در نوع توصیفی و ادبیات شفاهی در نوع تصویری جای می‌گیرد.

در این جستار حوزهٔ مورد مطالعهٔ ادب شفاهی، اشعار عامیانه کُردی هورامی و در حوزهٔ ادب رسمی، اشعار فارسی سبک‌های خراسانی و عراقی است که در هر یک، نحوهٔ به کارگیری زبان برای بیان ادبی تحلیل می‌شود. این مرحله خود مقدمهٔ شناخت و تعمیق در ادبیات فولکلور است. در تکمیل موارد فوق، برای تحلیل و بررسی ساختاری ابیات فولکلور، نمونه‌های شعری، بر اساس نمونه‌گیری نظری و معیار

اشباع نظری[۱]، انتخاب شده‌اند[۲]؛ شواهد با دقت در داشتن ابعاد متفاوتی که در ساختار کلی ابیات فولکلور کردی هورامی حاکم است، صورت یافته است و سعی شده ابیاتی انتخاب شوند که در آن‌ها جنبهٔ مذکور برجسته‌تر باشد. در روش نمونه‌گیری نظری، مقولهٔ مبنای داوری دربارهٔ زمان توقف نمونه‌گیری از گروه‌های مختلف مربوط به آن مقوله است و به یک نمونهٔ ساخت‌یافته منتهی می‌شود. در واقع نظریهٔ در حال تدوین، فرآیند گردآوری داده‌ها را کنترل می‌کند (نک. فلیک، ۱۳۹۳: ۱۳۸– ۱۴۰).

۲- پیشینهٔ پژوهش

طبقه‌بندی انواع ادبی و تحقیق دربارهٔ آن پیشینه‌ای طولانی دارد؛ این پیشینه از آرای ارسطو گرفته تا دورهٔ اخیر قابل بررسی است. در ادبیات فارسی به طور خاص، مهمترین و رایج‌ترین نوع طبقه‌بندی براساس موضوع و محتوای اشعار است؛ شفیعی‌کدکنی انواع ادبی را شامل حماسی، غنایی، نمایشی و تعلیمی می‌داند و برای هریک زیرشاخه‌هایی قائل می‌شود (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۲) به همین ترتیب در انواع شعر فارسی (رستگار فسایی، ۱۳۸۰) در تایید تقسیم‌بندی مذکور شعر را به لحاظ قالب و ارتباط وزن و قالب و صنایع ادبی بررسی می‌کند. شمیسا انواع ادبی را در قالب اصلی قدیم (حماسه، غنا، تراژدی و کمدی) و انواع جدید (داستان، داستان کوتاه و قصه‌های سنتی) و انواع دیگر (مرثیه، مفاخره و ...) بررسی می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۷). شفیعی‌کدکنی، شعر فارسی را براساس صورخیال به چهار دسته تقسیم می‌کند؛ دورهٔ ابتدایی، مرحلهٔ تصویرهای حسی، تصاویر خیالی و تثبیت و کلیشه شدن تصاویر شعری؛ هرچند به اذعان خود نویسنده این طبقه‌بندی نمی‌تواند دقیق و شامل باشد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۶).

فتوحی، انواع تصاویر شعری را بررسی می‌کند که از تصویر شعری منظور ادای معنی به واسطهٔ صورخیال است که در علم بدیع و بیان، تعریف می‌شوند (فتوحی، ۱۳۸۹). جباری، قالب‌های شعری را بر اساس مقبولیت و موسیقی شعر در سه دستهٔ رسمی، نیمه رسمی و غیررسمی طبقه‌بندی می‌کند (جباری، ۱۴۰۱). زرقانی زبان آثار ادبی را به سه نوع نرم، تیز، نرم–تیز دسته‌بندی می‌کند که مبنای کار این پژوهش نوع محتوا است؛ غنایی به جانب نرم، حماسی تیز و تعلیمی– القایی را نرم– تیز، معرفی

---

۱. نمونه‌گیری نظری از فرآیند گردآوری داده‌ها برای نظریه‌پردازی شکل می‌گیرد که از این طریق تحلیل‌گر به طور همزمان داده‌هایش را گردآوری می‌کند و تصمیم می‌گیرد که چه داده‌هایی را در مرحلهٔ بعدی گردآوری و آن‌ها را کجا پیدا کند، تا بدین وسیله نظریه‌اش را در حین شکل‌گیری‌اش تدوین کند. غالباً تصمیم‌گیری در نمونه‌گیری بیش از آنکه انتزاعی و صوری باشد، در سطح عینی و انضمامی انجام می‌گیرد؛ یعنی تصمیمات هدفمند دربارهٔ یک مورد خاص به جای نمونه‌گیری تصادفی. عمدهٔ هدف نمونه‌گیری نظری، افزودن بر غنای نظریهٔ در حال تدوین است (نک. *درآمدی بر تحقیق کیفی*، اووه فلیک: ۱۳۹۳).

۲. نمونه‌های شعری از بین داده‌هایی انتخاب شده‌اند که به صورت میدانی گردآوری شده‌اند.

می‌کند (زرقانی، ۱۳۸۸). گیفورد در ادبیات شبانی نوع ادبی میانه را معرفی می‌کند که هم از گفتمان عامیانهٔ چوپانان عقب نشسته و هم از گفتمان فرهیختهٔ دربار (گیفورد، بی‌تا).

تقسیم‌بندی‌های صورت گرفته از انواع ادبی و انواع شعر، از نوع موضوع و محتوا بوده است و تکیه اصلی بر همان طبقه‌بندی موضوعی (غنا، حماسه و ...) می‌باشد و تاکنون طبقه‌بندی‌ای که از منظر زبانی و نوع زبان به کار رفته در اشعار باشد، صورت نگرفته است که این خود نگاهی نو به انواع ادب منظوم فارسی است. این پژوهش گامی برای پر کردن این خلأ است.

۳- مبانی نظری

برای مطالعهٔ توصیفی- روایی ادبیات رسمی از یک سو و تصویری بودن ادبیات فولکلور از سوی دیگر، نیازمند آن هستیم که صورت و محتوا را تحلیل کنیم و امکان تفکیک‌پذیری یا ناپذیری این دو را از هم، در ساختار آن‌ها بررسی کنیم که این امر مستلزم تبیین زبان بکار رفته و نوع بیان ادبی در متن است. بدیهی است ادبیات با وجود پیوستگی با زبان، به عنوان یک اثر زبانی تلقی می‌شود (ژنت، ۱۳۹۴: ۱۵۲) که در نگاه ساخت‌گرایی نیز تصویری که اثر ادبی از یک ساختار ارائه می‌کند، کاملاً با ساختار زبان همانند است (بارت، ۱۳۹۴: ۱۷۲).

براین اساس با بررسی زبان به کار رفته در یک اثر ادبی، می‌توان به ساختار ادبی پنهان در آن دست یافت، ساختار پنهان در ادبیات که گونه‌ای از کاربرد هنری زبان است، به شکلی ظریف‌تر و ضمنی‌تر از زبان قرار گرفته است و این به جنبهٔ فرازبان بودن ادبیات باز می‌گردد (احمدی، ۱۳۹۶: ۱۹۳) که با گریز از قواعد زبان و کاربرد نامتعارف آن، شعر را می‌آفریند. یعنی شاعر خارج از گسترهٔ بیان و دلالت‌گری به بیان و دلالت می‌پردازد و زبان خود عاملی برای درهم شکستن زبان می‌شود (همان: ۳۹ و۱۸۶). اما چه چیز باعث می‌شود ساختار زبان در هم بشکند و ادبیات–شعر در جستجوی چیست و با این در هم شکستن ساختار بیرونی، کدام زیرساخت و معنا را می‌خواهد تولید کند؟

به نظر لوی اشتروس اسطوره، سویهٔ معنایی اصلی زبان است (همان: ۱۸۸)، تمایل زبان به کاربرد هنری و اسطوره‌ای آن، در جوامع سنتی مسأله‌ای مهم است که این ویژگی، به‌خصوص در هنرمندان هر قوم و ملت، نمودار می‌شود؛ کاسیرر بزرگترین شاعران تغزلی را کسانی می‌داند که هنوز بینش اسطوره‌ای را در خود دارند (کاسیرر، ۱۳۹۰: ۱۴۵) از سوی دیگر اسطوره بر وجه احساس تکیه دارد (اشتروس، ۱۳۹۰: ۶۰) و شهودی و تحت تأثیر بازنمایی‌های عرفانی و احساسی است (اشتروس، ۱۳۷۶: ۳۰) و در جهان تصاویر زندگی می‌کند (هنله، ۱۳۷۸: ۲۰۴)؛ این نوع اندیشه به تمرکز، ایجاز و تشخیص جداگانه متمایل است (کاسیرر، ۱۳۹۰: ۹۷). بنابراین فولکلور ادامهٔ اندیشه و زبان اسطوره‌ای است؛ بیان اندیشه و معنایی که زبان به تنهایی نمی‌تواند آن‌ها را بازتاب دهد، زبان را به سمت و سویی دیگر می‌کشاند که غیر از زبان توصیفی و روایی است و آن به حداقل رساندن زبان و استفاده از دیگر

ظرفیت‌های بیانی چون تداعی و تصویرسازی به واسطهٔ بیانی ساده است و زبان چون ابزاری در خدمت ادای معانی است. این سیر به نظمی مشخص مبدل می‌شود و به صورت ناخودآگاه در به کارگیری دگرگونهٔ زبان منتهی می‌شود که همان زبان فولکلور و ادب شفاهی است.

سویهٔ دیگر ادب فولکلور که ریشه‌های آن به اسطوره بازمی‌گردد، موسیقی است؛ پیوستگی موسیقی در اشعار عامه چون پیوستگی فرم و محتواست؛ جزئی از شعر که جنبهٔ فرازبان را در خود جای می‌دهد و آن را بیان می‌کند که در تکملهٔ محتوا نقش دارد. به نظر لوی اشتروس، موسیقی به صورت ناخودآگاه از ساختار اسطوره به امانت گرفته می‌شود و هر دو ریشه در زبان دارند (اشتروس، ۱۳۹۰: ۵۷ و ۶۰) که اصل اولیهٔ آن‌ها تصویر، استعاره و تداعی است. بنابراین در پس ساختار فرمیک زبان ادبی، به ویژه فولکلور، ساختارهای معنایی و پنهانی وجود دارند که به واسطهٔ امکانات و ظرفیت‌های کاربرد استعاری و تصویری زبان، تداوم پیدا می‌کنند که با روش و نظریهٔ ساختارگرایی و از جزء به کل رسیدن و بالعکس و همچنین شیوهٔ ترکیب عناصر زبانی (اشتروس، ۱۳۷۳: ۱۳۹) این زیرساخت‌ها قابل دست‌یابی است.

۴- سیر کلی زبان ادبی

زبان نخست از مرحلهٔ تصویری عبور می‌کند و سپس به مرحلهٔ توصیفی و روایی می‌رسد؛ به عبارتی دیگر، نخستین شکل زبان تصویری و مخیل بوده است و مفاهیم را از طریق فرآیندهای انتقال استعاره‌ای القا می‌کرده است، دلیل مجازی بودن نخستین زبان، در منشأ و خاستگاه آن یعنی در شور عاطفی است نه نیاز (نک: اشتروس، ۱۳۶۱: ۲۰۲ و صفوی، ۱۳۹۹: ۵۶). از ویژگی‌های بارز زبان تصویری، استعاره است که در محور جانشینی زمینه‌ای مناسب برای نمادپردازی و ارائهٔ تصویر و استفاده حداقلی از زبان فراهم می‌کند، واژگانی که تصویری در خود دارند به گونه‌ای با سایر اجزای متن ترکیب می‌شوند که در سطح وسیعی معناها را پدیدار می‌کند و ذهن مخاطب را در فراز و فرودی نامتناهی به جولان می‌آورد.

اندیشه‌ای که در قالب احساس ذهنی ظهور می‌کند، ابتدا جنبهٔ اسطوره‌ای و نمادین داشته است (کاسیرر، ۱۳۹۰: ۷۷) و نخستین زبان انسان نیز زبانی شاعرانه بوده است (همان: ۷۴). بنابراین آبشخور نخستین اشعار، عواطف و احساسات درونی بوده است که به تبع آن شعر غنایی را مرحلهٔ آغازین شعر دانسته‌اند (صفوی، ۱۳۹۹: ۲۷۹). این همزیستی و دیالکتیکی که مابین زبان و احساس در جریان بوده به شکلی ذاتی و درونی در نهاد انسان تثبیت شده است و به نام ناخودآگاه قومی یا جمعی در گذار از اندیشه به سخن، در بسترهای متفاوتی متجلی می‌شود که متأثر از مکان و زمان و جغرافیای فرهنگی نیز بوده است.

این سخن و احساس ذهنی نخستین مصداقش را در شعر عامیانه یا فولکلور می‌یابد، یعنی همان نخستین گفتار که به عقیدهٔ اشتروس همه شعر بوده است (لیچ، ۱۳۵۸: ۶۰) که با اسطوره، در ارتباطی پیوسته و نزدیک قرار می‌گیرد و این هر دو در ناخودآگاه ریشه دارند؛ اما در سیری تاریخی و با عقلانی شدن جامعه، خودآگاهی و فردگرایی صورت غالب می‌شود که در زبان نمود پیدا می‌کند. بنابراین با این

سیر و تحول، ادبیات نیز به تبعیت از زبان، که دارای ارتباطی مستقیم هستند (تایسن، ۱۳۹۴: ۳۵۴)، از شهود و اسطوره که جنبهٔ ناخودآگاه دارند، دور می‌شود و سمت و سویی عقلانی و منطقی به خود می‌گیرد که از ناخودآگاه قومی به خودآگاه فردی می‌رسد و به گذرهای سه‌گانهٔ اشتروس که یکی از آن‌ها گذر از عاطفه به تعقل است، می‌رسیم (اشتروس، ۱۳۶۱: ۲۰۱). بازتاب این تغییر و تطور در ادبیات و به کارگیری زبان در بیان ادبی مسئله‌ای است که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

۵- ادبیات رسمی و زبان توصیفی

ادبیات رسمی و مکتوب در ایران معمولاً در میان دربارها و حکومت‌های مرکزی و مقارن با پیدایش مکتب‌ها، مدارس و خانقاه‌ها بوده است و از همان ابتدای ادبیات فارسی، نوع شعر درباری ظهور می‌کند (صفا، ۱۳۳۹: پنجاه). این شناسنامهٔ ادبیات رسمی، آن را به نوعی با تمدن‌های شهرنشینی و علمی مرتبط می‌کند. در چنین بستری است که ادبیات، به همان شیوه‌ای که زبان در کلیت خود، از مبانی تصویری و اسطوره‌ای فاصله می‌گیرد. بنابراین زبان، علمی و دقیق است که توصیفات و توضیحات و تفصیل، از اصول اولیه در آن است.

با توجه به سبک‌های ادبی که همه از فروع دو سبک شعری خراسانی و عراقی هستند (بهار، ۱۳۳۴: ۷۷)، در تقسیم‌بندی حاضر، مقصود ما از ادبیات رسمی همان سبک شعری خراسانی است که در تاریخ ادبیات ایران نقطهٔ آغاز این نوع ادبی است. بنابراین آغاز جدایی ادب رسمی از شفاهی و اسطوره که به واسطهٔ زبان توصیفی بنیان گذاشته می‌شود، در سبک خراسانی رخ می‌دهد و پایه‌های این تفکیک و مجزایی در این دوره استوار می‌شوند.

گذار از ادبیات شفاهی به ادبیات رسمی به معنای گذار از شعر مردمی به شعر درباری، جمعی به فردی، ناخودآگاه و شهودی به خودآگاه و عقلانی، ذهنی به عینی و نامکتوب به مکتوب است؛ به تبع این تغییر و تحولات، ادبیاتی با مشخصات زبانی، ادبی و فکری متفاوتی پدید می‌آید که پایه‌های آن بر مبنای تحولات سیاسی، فرهنگی و اجتماعی قرار می‌گیرند. در چنین بسترهایی است که قالب‌های نخستین ادبیات، قصیده و غزل، شکل می‌گیرد که مشخصات این نوع ادبیات را بازنمایی می‌کند. براساس یک طبقه‌بندی، این دو قالب به دلیل مقبولیت یافتن از جانب دربار و داشتن وزن عروضی، جزو ادبیات رسمی هستند (جباری، ۱۴۰۱: ۲۹ و ۴۵) که به تناسب این دو فاکتور در ادوار بعد نیز به حیات خود در ادب فارسی، ادامه می‌دهند.

۱- ۵- ویژگی‌های کلی ادب رسمی

در این بخش به ویژگی‌هایی می‌پردازیم که مرزهای بین ادب شفاهی و ادب رسمی را مشخص می‌کند و مهم‌ترین نقاطی است که مبنای تقسیم‌بندی مذکور در این پژوهش واقع شده است.

۱-۱ -۵- توصیفی- روایی بودن

از ویژگی‌های بارز ادب رسمی، توصیفی بودن اشعار است که از یک سو جنبهٔ عقلانی بودن را نشان می‌دهد و از دیگر سو در سطح ماندن اشعار به دور از نمادپردازی‌های ادبی و سیر واقع‌گرایانهٔ اشعار را نمودار می‌کند؛ طرز ادای مقصود شعرا حسی بوده و مطلب را خالی از ابهام و کنایات بیان می‌کردند (بهار، ۱۳۳۴: ۵۲) که در ادامه و با پختگی علمی و فنی شاعران، همین تعقیدات لفظی و صنایع بدیعی و بیانی وارد شعر می‌شود به گونه‌ای که اشعار در قرن ششم مشکل شده و محتاج شرح و توضیح می‌شوند و به صنایع بدیعی و بیانی توجه ویژه دارند (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۷۵و ۱۷۶) که این موضوع بیش از پیش نقش زبان و بهره گرفتن از ظرفیت‌های زبانی را در این گونه اشعار نشان می‌دهد.

در این دوره شاعر از ناخودآگاه دور گشته و متوجه امور عینی و محسوس شده است که کاملاً با سیر عقلانی شعری مطابقت دارد؛ به همین دلیل توصیف قوی است و جنبه‌های عقلانی و تعادل بر جنبه‌های احساسی و اغراق چیره است (همان: ۶۴). اگر تشبیهی هم به کار گرفته باشند، کاملاً فکرشده و آگاهانه بوده است که این امر شاعر را از معنای عمیق آن دور می‌کند، چرا که شعر با تصویرهای خیالی و ادبی اشباع می‌شود تا به درجه‌ای که حالت شهود در آن جریان پیدا می‌کند و زایش شعر از بطن شهود و ناآگاه صورت می‌بندد که این امر مستلزم نگاهی طبیعی و ناآگاه است به طرزی که شعر از درون شاعر بجوشد که به یگانگی این دو بدل می‌شود.

۲ – ۱ -۵- قالب شعری

تمام ویژگی‌های یک جریان شعری در تناسب و هماهنگی با هم هستند، به طوری که یک ویژگی بستری برای ظهور خصیصهٔ دیگر می‌شود. در سبک خراسانی با توجه به درباری بودن شعر و حسی و واقع‌گرا بودن آن، شاعر از قصیده به عنوان مناسب‌ترین قالب برای توصیفات خویش و مدیحه‌گویی و بیان جزئیات بهره می‌گیرد که عدم محدودیت در تعداد ابیات در تناسب تام با چنین مضامینی است.

قالب‌های شعری خاصی در این دوره (تا قرن ششم) به تبع خصوصیات و مضامین زبان روایی و توصیفی رواج پیدا می‌کند، قصیده و مثنوی دو قالب اصلی هستند که با ابیات طویل و پرداخت مفصل جزئیات برای موضوعات وصفی و مدح و ... به کار می‌روند؛ شعر فارسی در دورهٔ سبک خراسانی قصیده و بعدها مثنوی است، بقیهٔ قالب‌های شعری نسبت به این دو شکل چندان اهمیتی ندارد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۳۷۸ و ۳۸۳). قالب مثنوی امکان داستان‌پردازی را برای شاعر آن دوره فراهم می‌کند که برجسته‌ترین نمونهٔ آن شاهنامه فردوسی و منظومه‌های نظامی است.

۳ - ۱ -۵- پررنگ بودن زبان

زبان توصیفی خود دالی است بر نقش کلیدی و اساسی زبان با تمام ظرفیت‌هایش در بیان ادبی. شاعر برای بیان مقاصد خویش مستقیماً به زبان متوسل می‌شود؛ در دوره‌های دوم تا چهارم از سبک خراسانی (قرون چهارم تا ششم) برجسته‌ترین خصوصیت شعر، جنبهٔ تفصیلی تصاویر شعری است و

تشبیهات خیالی وارد شعر می‌شوند. در واقع تصاویر تشبیهی و استعاری با نوعی تصرف عقلی و منطقی همراه شده و دورهٔ مضمون‌سازی است (همان: ۴۰۵-۵۷۷).

شاعر در قالب تشبیه‌های متنوع و استعاره و سایر تصنعات بدیعی و بیانی، فرم و صورت را شکل می‌دهد و محتوا براساس فرم و روابط هم‌نشینی یا جانشینی تشریح و تبیین می‌شود؛ به بیان دیگر «دستگاه دوقطبی بلاغت رسمی براساس جدایی صورت از محتوا و حقیقت از مجاز طراحی شده است» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۴). این صورت همان زبان است که با جدا شدن از تصویر و نمادپردازی نقش پررنگی ایفا می‌کند. در این نوع از بیان شاعر در سطح زبان به خلق معانی می‌پردازد؛ یعنی به طور مشخص واژه‌ای را بر اساس مفهومی استعاری یا مجازی در بافت کلام قرار می‌دهد.

۴ - ۱ -۵ - رسمی‌بودن

تشویق و دادن صلت به شاعران از جانب درباریان و صاحبان قدرت با طرز بیان و شیوهٔ پرداخت معانی در شعر ارتباطی مستقیم یافت که این موضوع از همان نخستین دورهٔ شعر مکتوب فارسی وجود داشت؛ پدید آمدن یک زبان رسمی به عنوان زبان ادبی وقتی امکان یافت که دولت‌های نیمه‌مستقل و مستقل به وجود آمدند (صفا، ۱۳۹۵: ۶۹). در حقیقت این مسأله عاملی بیرونی شد برای تولید محتوایی که متناسب با ذوق و اندیشهٔ دیگری باشد.

بنابراین همین امر مستلزم فکرکردن و گزینش واژگانی شد تا به مذاق شنونده خوش آید؛ یعنی اشعاری کاملاً خودآگاه و فکری که با استفاده و بهره‌گیری حداکثری از امکانات زبان (صورخیال) نوشته شدند. بنابراین اشعار فارسی وجهه‌ای درباری و به نقل از شفیعی‌کدکنی اشرافی می‌یابند؛ اگرچه شعر پارسی در همهٔ ادوار، در خدمت اشراف بوده، اما خصوصیت اشرافی بودن شعر در آثار شعری این دوره (سبک خراسانی) بیش از دوره‌های دیگر قابل ملاحظه است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۸۸).

۲- ۵ - دوگونگی ادبیات رسمی

ادبیات رسمی با چنین خاستگاه‌هایی هیچگاه پیوند خود را با زبان تصویری از دست نداد. این پیوند در ادبیات فارسی و سیر تاریخی آن، در قالب آثار عرفانی و نمادین پدیدار شد که به ویژه در سبک عراقی نمود پیدا می‌کند. بنابراین ادبیات فارسی را می‌توان به دو بخش سبک عراقی و سایر سبک‌ها تقسیم کرد. در ادبیات عرفانی مانند فولکلور، زبان تصویری است اما به روش متفاوتی از زبان بهره می‌جوید؛ در عرفان تصویرپردازی از نوع نمادین است به این معنی که واژه‌های رمزگونه گرچه خاستگاه زبانی دارند، اما از محدودهٔ معناشناختی و منطق زبان رها می‌شوند و در قلمرو معنایی‌ای فراتر از زبان، بر معرفت شهودی و تأویل‌پذیری دلالت می‌یابند (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۶۳)؛ اما چه در ادب فولکلور و چه در ادب عرفانی با ادبیاتی زبان‌گریز مواجه هستیم با این تفاوت که در فولکلور رابطه تداعی است و در ادب عرفانی رابطه نمادین است. شفیعی‌کدکنی در مورد اشعار مولوی، به عنوان نمونهٔ عالی ادب عرفانی و

فولکلور چنین نتیجه می‌گیرد که در شعر مولوی موسیقی جمع است و همراه با دف و ضرب؛ ازین لحاظ آن را به موسیقی فولکلور که پرجنبش و پویاست، نزدیک می‌داند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۷: ۴۰۰). بنابراین اگر در ادبیات عرفانی با نماد و در نتیجه تفسیر و تأویل مواجهیم، در ادبیات شفاهی با تصویر و نشانه و تداعی روبرو هستیم که تصویر عرصهٔ وسیع‌تری را نسبت به نماد در برمی‌گیرد و معانی را در تبادلی پویا و زایا بین فرم و محتوا، خلق می‌کند.

اگر بخواهیم یک نمای کلی از تقسیم‌بندی انواع ادبی بر اساس زبان به‌کار رفته و نوع بیان در آن‌ها ارائه دهیم، به نتایج زیر می‌رسیم:

زبان تصویری ← ادبیات شفاهی یا فولکلور← مفردات و دوبیتی‌ها

زبان نمادین ← ادبیات عرفانی ← سبک عراقی

زبان توصیفی ← ادبیات رسمی ← سبک‌های ادبی به استثنای سبک عراقی

۶- بسترهای فرهنگی فولکلور

۱ - ۶- اسطوره

ادبیات در سیر تاریخی خود از ادبیات فولکلور و تصویرپردازی شروع می‌شود و به ادبیات رسمی- توصیفی می‌رسد؛ به عبارت دیگر نخستین نمودهای ادبی زبان، ادبیاتی با زبان تصویری است. این ویژگی مشخصهٔ غالب ادبیات فولکلور است. اینکه چرا در اشعار فولکلور زبان تصویری، غالب است آن را باید در بستر فرهنگی این ابیات جستجو کرد، چون این ابیات در درجهٔ اول مکتوب نیستند و مرز آن‌ها با روایات و اساطیر، که غالباً هنری و ادبی هستند، هنوز مشخص نیست؛ اما وجه اشتراک شعر و اسطوره در جنبهٔ ناخودآگاهی این دو مقوله است؛ شعر از ضمیر نامکشوف برمی‌خیزد، اسطوره نیز بیانگر رؤیای جمعی یک قوم یا یک ملت است (اسماعیل‌پور مطلق، ۱۳۹۸: ۲۳۰).

از سوی دیگر نوع ادبی شفاهی نسبت به ادب مکتوب به اسطوره نزدیکتر است؛ چرا که در سرودن این اشعار، ناخودآگاه قومی نقش اساسی و غیرقابل انکاری را ایفا می‌کند و در هر دو (شعر -به ویژه شفاهی- و اسطوره) با تصویر مواجه هستیم؛ چون ادبیاتی که وجه اسطوره‌ایش را هنوز در خود حفظ کرده است، کمتر رنگ تصنع‌های ادبی را می‌پذیرد. آنچه با تصویر و استعاره آورده می‌شود همواره امری کلی است که ضمانت انتقال و بقای آن در جامعه است. از طرف دیگر در جامعهٔ بدون نوشتار غالباً زبان به صورت استعاری، کلی و غیردقیق به کار می‌رود. در جوامع سنتی، برخلاف جوامع پیشرفته، مردم با انواع استعارات و تمثیلات سر و کار دارند. به کارگیری ضرب‌المثل‌ها مرتبه‌ای از کاربرد اشعار فولکلور است که در آن زبان به صورت غیردقیق، کلی، استعاری و مختصر ارائه می‌شود.

ادب فولکلور و مخصوصاً اشعار فولکلوریک، تولید کلی جامعه است که از راه ناخودآگاه و دارای بسترهای اسطوره‌ای-تصویری است. در واقع به عنوان یک نوع ادبی وارث نوعی اساطیر است (فرای،

۱۳۷۴: ۱۱۵) و به همان مقدار که از زبان و ظرفیت‌های آن استفاده می‌کند، به همان میزان نیز از تصاویر و بیان تصویری برای انتقال مفهوم بهره می‌گیرد. تصویر در اسطوره و در شعر، به عنوان یک اثر زبانی، استعاره است که حلقهٔ پیوندی است میان زبان–شعر و اسطوره (کاسیرر، ۱۳۹۰: ۱۳۰). در واقع در این اشعار به جای وصف احساس، با احساسی تمرکزیافته که در کمال ایجاز و اختصار زبانی بیان شده است، می‌پردازد. با این توضیح که در شعر فولکلور فراتر از مرزهای استعاره، که محدود به معنایی مشخص است، به خلق تصاویری متنوع و گسترده دست می‌زند.

۲ – ۶- موسیقی

موضوع دیگر که در تکمیل زبان تصویری ادبیات شفاهی وجود دارد، موسیقی در ارتباطات این مردم است به گونه‌ای که اشعار، آوازه‌ها، لحن و موسیقی به جای مفهوم‌پردازی زبانی، کلیت احساس و مضامین را منتقل می‌کند. افزون براین، با بیان معانی درونی‌ای که در حوزهٔ زبان ناگفته می‌مانند، به تقابل‌ها نیز اهمیت می‌دهد (احمدی، ۱۳۹۵: ۱۹). این ادبیات در نوع خود، ادبیاتی زبان‌گریز است و با گونه‌های دیگر مانند موسیقی، تصویر و طبیعت و ... در تعاملی پیوسته است. به طور مثال در خواندن یا به عبارتی خواندن همراه با آواز اشعار فولکلور هورامی (سیاوچَمانه[۱])، می‌توان تأثیر و الهام از صدای پرندگانی چون کبک را به وضوح درک کرد و در اصطلاح موسیقی، تحریرها آنقدر با صدای کبک همانندند که خود کبک نیز همراه آن می‌خواند (اردلان و احمدی، ۱۳۹۲: ۱۰۲ و ۱۱۳) و کشش آواز می‌تواند آن‌ها را پرثمر سازد (مکری، ۱۳۷۳: ۲۶). همچنین بخش مهمی از محتوا و فرم را باید با توجه به بستر سرایش آن‌ها که با لحن و آواز همراه بوده است، درک کرد؛ چراکه خاستگاه اصلی شعر و ادب شفاهی در بطن آواز و موسیقی و اصوات طبیعت بوده است.

همانطور که گفته شد، اشعار فولکلور فقط مربوط به پیشینهٔ ادبیات رسمی نیست، بلکه در ادبیات رسمی نیز تداوم یافته است که مهمترین نمونهٔ آن ترانه‌ها هستند. موسیقی در شعر فولکلور برخلاف اشعار توصیفی ناشی از زبان نیست؛ اشعار شفاهی– فولکلور کردی– جزو ملحونات هستند؛ یعنی با آواز خوانده می‌شوند به گونه‌ای که لحن و خواندن با آواز جزئی از شعر است و در مفهوم و معنای این اشعار نقش مکمل دارد؛ یعنی تا خوانده نشوند وزن و ریتم به درستی قابل تشخیص نمی‌باشد (محمدپور، ۱۳۹۲: ۸۰). اما در ادب رسمی موسیقی همان نرمش‌های زبانی در قالب بیان و بدیع و ... است.

۷- ویژگی‌های ادبیات فولکلور و زبان تصویری آن

۱ -۷- زبان تصویری

تصویر در فولکلور در مرکز قرار می‌گیرد و زبان به حاشیه می‌رود و در سطح وسیعی با تخیل و ناخودآگاه خواننده ارتباط برقرار می‌کند، ساختار تصویری، زبان را انکار می‌کند و تنها در حد ضرورت از زبان بهره

۱- سیاوچمانه (Ciyāwčamānĕ) ترکیبی است از دو واژهٔ «سیاو» به معنی سیاه و «چَمان» به معنی چشم‌ها و به ترانه‌های گفته می‌شود که در وصف سیاه چشمان سروده شده‌اند (شیری و سعیدیان، ۱۳۸۷).

می‌گیرد؛ یعنی به لحاظ کمی اشاره‌وار و به لحاظ کیفی بدون صنایع بدیعی و بیانی است. این امر موجب غنای فولکلور است؛ همانطور که آدورنو عالی‌ترین متن غنایی را متنی می‌داند که بدون بهره‌گیری حتی از ساده‌ترین مصالح در درون زبان به نوعی سخن بگوید که زبان خود به سخن درآید (آدورنو، ۱۳۹۲: ۱۳۲) و او به طور تلویحی، تصویری بودن شعر را، رمز غنا و قوت آن می‌داند.

یکی از نمونه‌های اشعار فولکلور شعر هورامی است که بسان تابلویی، تصویری و تجسمی در ذهن تداعی می‌شوند و سرشار از حضور هستند (سنندجی، ۱۳۹۷: ۴۳۹) در این نوع ادبی تصاویر از ناخودآگاه برخاسته و به واسطهٔ ناخودآگاه نیز درک و فهم می‌شوند و التذاذ روح را موجب می‌شوند که راز ماندگاری آن‌ها در همین نکته است.

در نمونه‌های این گونه اشعار که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود، به جای سخن گفتن، تصاویر را در برابر چشمانمان مجسم می‌کند و به تصنعات ادبی متوسل نمی‌شود. دو تصویر مجزا که در سطحی گسسته مفهومی به غایت منسجم و مرتبط را ارائه می‌دهد:

در نمونهٔ زیر و سایر ابیات کردی، ابعاد مختلف معنایی بیت را با نشان ستاره مشخّص کرده‌ایم.

تاقه ته‌شابی[۱] مه‌ڤیۆوه بێلۆ[۲] داخۆم سالێ تر چه‌رخ چه‌نی گێلۆ[۳]

ترجمه: پنجره خانه بر محل بیلو مشرف است / نمی‌دانم سال بعد چرخ گردون چگونه می‌گردد.[۴]

* تاقه ته‌شابی مظهر مکان است دو مکان (ته‌شابی و بیلو) که مقابل یکدیگر و ثابت هستند، در مصراع دوم بحث زمان و گردش چرخ در تقابل با سکون مکان بیان شده است. از مکان و محسوسات به زمان که موضوعی انتزاعی است منتقل می‌شود.

* به صورت کلی وقتی می‌خواهد از پیشامد و عدم تعینی سخن بگوید که انسان جهان مادی را به عالم ماوراء ارجاع می‌دهد و او را به باورداشت تقدیر و سرنوشت متمایل می‌کند.

* در ضمن ته‌شابی را از این لحاظ به کار برده است که آن دورنگری و آیندهٔ نامعلوم را در انسانی که منتظر پیشامد است، معطوف سازد. یعنی انتظار شخص نگران کنار پنجره را به تصویر می‌کشد، که این موضوع را به گونه‌ای غیرمستقیم و کاملا ضمنی بیان می‌کند و اجازه می‌دهد تصاویر این معانی را حمل کنند تا به شکلی متداعی در ذهن مخاطب تجسم شوند.

---

۱. طاق مانندی است که حالت روزنه‌ای بزرگ را داشته برای نورگیر خانه.

۲. اسم مکان خاصی شبیه دشتی وسیع یا دامنهٔ کوه.

۳. از اشعار شفاهی مناطق هورامان که به زبان کُردی- هورامی است. این بیت و ابیاتی که در ادامه خواهند آمد به شیوهٔ میدانی گردآوری شده‌اند و برخی از آن‌ها هنوز جایی ثبت نشده‌اند.

۴. بنابه هدف منظور در مقاله، ترجمه‌ها نزدیک به زبان تحت‌الفظی صورت گرفته تا آن گسست ظاهری که در اصل بیت وجود دارد در ترجمه نیز حفظ شود.

در واقع تصویرپردازی در ادبیات فولکلور ادامهٔ زبان اسطوره‌ای است که در آن نماد جایگزین زبان است و این موضوع بر پیوند دیرینهٔ اسطوره و شعر دلالت دارد (اسماعیل‌پور مطلق، ۱۳۹۸: ۲۳۰). در این نوع از بیان ادبی، معانی لغزان و معلق هستند که همچون منشوری از چند بُعد می‌توان به آن‌ها نگریست و در هربار تصویری بدیع را درک کرد.

در بیت زیر از چند منظر می‌توان واژه‌ها را در ذهن مفهوم‌پردازی کرد هربار که به ترکیب شعر بازمی‌گردیم تصویری بدیع را به ما نشان می‌دهد:

پەرسام ئەی درەخت بەرزی سەرکانی تۆ هەواڵوو نازارا هیچیو مەزانی

ترجمه: پرسیدم ای درختی که بر بلندای چشمه‌ای / تو هیچ خبری از نازنینان نداری.

* عاشقی که شب و روز در اندیشهٔ معشوق است، حکایت خود را به جهان پیرامون خود و حتی درختان تعمیم می‌دهد به گونه‌ای که از درختی که کنار چشمه است، توقع دارد خبری از معشوق او را داشته باشد.

* از طرف دیگر در این تصویر راز و سرّ عشق، عیان است که عاشق قادر به درمیان گذاشتن او با مردم و دیگران نیست و درختان و چشمه و ... محرم اسرار او هستند.

* تصویر درختی که در کنار چشمه‌ای است، تداعی‌کنندهٔ معشوقی است که روزی از آن چشمه کوزهٔ خود را پر آب کرده است و اینکه از آنجا کوچیده است، در این غیاب، تنها چشمهٔ خلوت و تک درخت آن حاضر است.

* قدرت این تصویر در بیان اینکه شاعر اینک آوارهٔ دشت و بیابان و در جستجوی یار است، تنها در قالب یک تصویر زیبا آمده است؛ به گونه‌ای که در آن عشق نافرجام و اندوه بی‌پایان او بدون آنکه اشاره‌ای به آن شده باشد، به خوبی منتقل شده است.

در ادبیاتی که زبان تصویری است، می‌توان قائل به دو نوع تصویرپردازی شد: تصویرپردازی نمادین و تصویرپردازی نشانه‌ای (مستقیم و متداعی)؛ فولکلور از هردو نوع تصویرپردازی بهره می‌گیرد. اما به طور خاص تصویرپردازی نشانه‌ای و تداعی کننده در آن، حالت مبنا را دارد. نفوذ به ساختار این تصویرپردازی و معنای آن با روش نشانه‌شناختی میسر است. این اشعار مانند هایکو هستند. در هایکو شاعر به دنبال پایانی برای زبان است (بارت، ۱۳۸۶: ۱۰۹) و رفتن به فراسوی ساختار زبانی را ایجاب می‌کند. آنچه در این گونه اشعار جایگاهی ندارد دو مشخصهٔ اصلی ادب رسمی، یعنی توصیف و تعریف است (همان: ۱۲۳). نکتهٔ مهم در اینجا این است که تصویری بودن در تقابل با زبان توصیفی است. تصویر اشعار فولکلور بخصوص در زبان غیرمنسجم آن‌ها پنهان می‌شود.

در این بیت می‌توان شباهت اشعار شفاهی را با هایکو درک کرد؛ دو تصویر متفاوت که تنها با اشاره‌ای به آن‌ها همسانی و همانندی را مدنظر دارد:

هەورە هەورە گرمە گرمە چاوی ڕەشت پڕ لە سرمە

ترجمه: ای ابر ای ابر به غرش درآ به غرش درآ / چشم سیاهت آکنده از سرمه است.

* آوردن تصویر بارش باران و آسمان تیره و تار ابرآلود و نمناک، سپس ذکر تصویر چشمان سرمه کشیدهٔ یار، زیبایی و یکسانی این دو را تداعی می‌کند. ساختار معنایی در یک نشانه یعنی همان ابر و هوای بارانی و چشم یار قرار دارد. اگر در این گونه اشعار زبان و قواعد آن را معیار قرار دهیم تمام شعر و خیال‌پردازی آن از دست می‌رود.

در نمونه‌ای دیگر دو تصویر دور از هم ارائه می‌دهد که در بطن این تصاویر وحدت‌های معنایی بدیع و خلاقانه‌ای را مدنظر داشته است؛ هر کدام از صورت‌های واژگانی پربار و زایا هستند و تصاویری کاملا سیال و پویا را دربردارند:

سەرکەشان لێڵا پەی کەشان وێڵا خاڵ چۆن نیم لیرە نەقشی تەوێڵا

ترجمه: قله‌های کوه مه‌آلوده و دامنه‌هایش سرگردان / خط و خال یار همچون نیم‌سکه بر جبینش نقش بسته است.

* شاعر به جای توصیف عشق و دلداگی خود، تصویری از مه‌آلودگی و سرگردانی ابر و باران و .. ارائه می‌دهد و اندوه خود را به آن فرافکنی می‌کند، سپس در مصراع بعد تصویر زیبایی و دلربایی یار را می‌آورد که در مصراع اول تأویل می‌شود.

* در این بیت زبان به حاشیه رفته است و فقط تصاویر نقش بازی می‌کنند؛ تصاویری چند بُعدی.

* مصراع اول در مجموع بحث سرگردانی عاشق است و مصراع دوم ثبات و بی‌توجهی معشوق را در قالب جایگیری و ثبات خال روی پیشانی، بنیان نهاده است.

* به لونی دیگر سەرکەشان –بلندی‌های کوه– نمودی از چشمان مست و خمار یار است و این معنی براساس صفتی که به کوه داده است قابل تأویل است و پەی‌کەشان– دامنه کوه– زلف پریشان او و خال را در همان ثباتی که ذکر شد در ارتباط با کوه و نقش بستن، مطرح کرده است.

۲ -۷- فرم و محتوا

نگاه رایج دربارهٔ اشعار فولکلور به غلط و به دلیل تکیهٔ منحصراً زبانی، که تناسبی با ماهیت این اشعار ندارد، این اشعار را سیاهه‌ای از عدم انسجام و حتی تناقض‌گویی دانسته است. زبان همان صورت است که اختصار و موجز بودن آن، تنها نشانه‌ای از محتوا را فاش می‌کند و از روی ساختار و قواعد زبان نمی‌توان به واقعیت این اشعار دست یافت، ناچار باید صورت و فرم را کنار زد.

صورت به طور کلی در ساختار فرهنگی مردم جوامع سنتی فراتر از نمادپردازی به تصویرپردازی می‌پردازد، به گونه‌ای که تفکیک فرم از محتوا ناممکن می‌نماید؛ درواقع در تجزیه و تحلیل ساختی نمی‌توان صورت را از محتوا تفکیک کرد (اشتروس، ۱۳۶۱: ۱۸۱). جریان سیال و زنده‌ای که فرم و محتوا را در تبادلی پیوسته با هم نگه می‌دارد، به صورت تصویرهایی پویا از فرم به محتوا می‌رسد و از

محتوایی که می‌آفریند گریزی دوباره به فرم را می‌طلبد که خواننده را به نگاهی دگرگونه و نو سوق می‌دهد؛ به عبارتی دیگر هربار فرم، محتوای تازه‌ای خلق می‌کند و محتوا شکل و صورت نو و بدیعی را در واژگان آشکار می‌کند.

در بیت زیر به صورت اجمالی واژه‌ها و مضمون‌هایی که مرتبط به فرم و محتوا هستند ذکر می‌شوند که این به معنای تفکیک این دو نیست، بلکه صورت مختصری است از آنچه این واژه‌ها در ترکیب واژگانی خویش می‌خواهند نقل کنند:

سوورەهەڕاڵە[1] سووری پەل باریک یانەو دڵەکەو من نەکەری تاریک

ترجمه: ای سووره هه‌راله[2]! گل سرخی که گلبرگ‌هایت نازک و لطیف است / خانه دلم را تیره و تار نکنی.

* فرم: گل سووره‌هه‌راله، سرخی گل، دل، خانه، تاریکی

* محتوا: سرخی چراغ، روشنایی، سرخی گل، سرخی رخسار یار و گرمای تابستان، قلب عاشق، سنگلاخی بودن مکان گل، آوارگی عاشق، تاریکی خانه، گلبرگ‌های نازک در تناقض با سنگلاخی مکان

* گل سرخ «سووره هه‌راله» همانند چراغی است که سرخی آن یادآور امید و گرمای عشق و فصل تابستان –هنگام شکوفایی این گل کوهستانی تیرماه است– است زمانی که عشایر (ایل معشوق) به ارتفاعات کوچ می‌کنند و در آنجا ساکن می‌شوند. بنابراین درخشش «سوره‌هه‌راله» همانند جلوهٔ یار است و پیوسته گرمابخش است و شعر بیم عاشق از کوچ یار به مکان دیگر را در بردارد که موجب نابودی و خانه خرابی است. این بیم و امید را با این گل در میان گذاشتن، بی‌ارتباط با لایه‌های دیگر تصویر گل «سووره‌هه‌راله» نیست.

* این گل در جاهای مرتفع و سنگلاخی می‌روید و تداعی کنندهٔ این سنگ‌هاست که در تضاد با شعلهٔ نحیف و شکنندهٔ قلب عاشق است. از طرف دیگر واژهٔ «یانه» (خانه) در شعر به خوبی این تضاد را با بی‌خانگی و سنگلاخی بودن مکان «سوره هه‌راله» آشکار می‌کند. خانه‌ای که اگر ویران شود عاشق مانند «سوره‌هه‌راله» بی‌کاشانه و آواره می‌شود. تضاد ویرانی با خانه ادامهٔ تضاد روشنایی[3] یا سرخی با تاریکی است.

---

1. Surahařāĭeh

۲. گیاهی بسیار خوشبو با گل‌هایی به رنگ سرخ مایل به صورتی که در کوهستان‌ها می‌روید، فصل شکوفایی این گیاه گرمای تیرماه است. این گیاه در کوهستان‌های کردستان به وفور یافت می‌شود (سوور به معنای سرخ و هه‌راله به معنای شکوفه است).

۳. در زبان کردی سوور (سرخ) در دو معنی به کار می‌رود؛ رنگ سرخ و دیگری به معنای گرم شدن زیاد در حد سرخ شدن که مفهوم روشنایی و نور را در خود دارد، در واقع نور و روشنایی در فرهنگ این زبان به رنگ سرخ است.

* تضاد درونی مابین لطافت گلبرگ و سنگلاخی بودن مکان، امکان سرازیر شدن همراه با سنگریزه‌ها را تداعی می‌کند که نمودی برای ترس عاشق است؛ هدیه دادن این گل به معشوق حالت وصال را بازگو می‌کند و پرپر شدن آن برابر است با جدایی از یار یا انقطاع رابطه.

با توجه به این خصوصیت شعر فولکلور، صورت و محتوا شکلی درهم تنیده و غیرقابل تفکیک را دارا هستند. محتوا چنان در صورت پنهان شده که هر واژه خود نمودار تصاویر بخصوصی است که در ارتباط با سایر اجزا، گستردگی و وسعت معنایی بیشتری را به خود می‌گیرد. جایی که زبان کمرنگ است، فرم اهمیت کمتری پیدا می‌کند.

۸- تحلیل نمونه‌هایی از اشعار شفاهی کردی هورامی

در این بخش نمونه‌های دیگری از اشعار شفاهی کُردی هورامی را از منظر نمادپردازی و تصویرپردازی بررسی و تحلیل می‌کنیم تا نشان دهیم چگونه این قواعد تصویری در شعر فولکلور مصداق پیدا می‌کند.

با واران وارۆ سەروو گیواوی گەردّە نەنیشۆ سەرتاپا سیاوی

ترجمه: بگذار باران بر گیاه و سبزه ببارد / گرد و خاکی ننشیند بر قامت سیاهپوشش.

در این بیت برای یافتن ارتباط استعاری یا تشبیهی نیاز به درک آن تصویری است که فرم را کاملاً به تسخیر خود درآورده است و هر چند با تضادی در آنچه فرم ارائه می‌دهد مواجهیم، اما در پس ارتباطات واژگانی می‌توان مقصود اصلی از چنین چینش واژگانی و تصویری را دریافت کرد:

* باریدن باران روی گیاه تصویر متضاد با نشستن گرد روی قامت یار است. یار و گیاه در اینجا به صورت معکوس ولی متناظر ظاهر می‌شوند. دربارهٔ تشبیه و استعاره (یار= گیاه) تنها به صورت تصویر و اشاره سخن گفته می‌شود و این تشبیه و استعاره آزاد است و می‌تواند معناها و تصاویر دیگری جایگزین آن شود.

* موضوع دیگری که عناصر بیت در ارتباط با هم منتقل می‌کنند، تصویر عناصر اربعه (آب، آتش، هوا، خاک) در ارتباط با انسان است؛ به گونه‌ای که در این بیت بیان شده است به طور ضمنی این عناصر در خدمت انسان و نظاره‌گر او هستند؛ واران (باران) نمودی از آب، وارو (باریدن) از باد؛ باریدن به واسطهٔ باد است وگرنه در سطح آب باقی است. گیواو (گیاه) از آتش[1] و گەرده (گرد و خاک) از خاک است. در مقابل این نمادها، سەر تا پا سیاو (سر تا پا سیاه‌پوش) نمودی از انسان و عالم صغیر است، و شاعر این عناصر (اربعه) را به خدمت گرفته است و بدین ترتیب ارزش و مقام معشوق را والا و مقدس نشان دهد.

۱. ارتباط گیاه و آتش در اسطورهٔ ایرانی، در نماد گاو نخستین گرد آمده است و در حقیقت یک نمادپردازی واحد دارند؛ سه آتش مقدس ایرانیان «آذرفرنبغ»، «آذرگشنسب» و «آذربرزین مهر»، در ابتدا در دریای فراخکرد و بر پشت گاو «سرسیوگ» بودند، بادی وزید و آتش به دریا افکند (نک. دادگی، ۱۳۸۵: ۹۰ و ۹۱). همزمان «ایندرا» سرور گاوآهن و خدای کشتزارها و صاعقه است (نک. الیاده، ۱۳۸۹: ۹۵ و ۹۶) که عناصر مهم مرتبط با نماد گیاه و رویش گیاهان است.

هەناسەی سەردم کۆ لە مشکاوۆ داخۆم خواکەو من چیت لە سەر بارۆ

ترجمه: آه سرد من کوه را از هم می‌شکافد / نمی‌دانم خدای من چه بر سرت خواهد آورد.

* آه سردی که کوه را از بیخ می‌کَند مانند صاعقه و قضا و قدر خداوند است که دامن‌گیر یار می‌شود. ترکیب تصویر و استعاره‌های پنهان صاعقه و آه سرد و ارتباط آن با ویرانی و سرنوشت شوم در اینجا مدنظر است.

چنوور[1] بەرامان چۆن پەنجەی تفلّان نازاران کەردّەن ئامیتەی زۆلّفان

ترجمه: گل چنور[2] همچون پنجه دست طفلان سر برآورده / خوبرویان آن را به زلفان خویش بسته‌اند.

شعر در پی توصیف نیست، تصاویر را رها می‌کند تا ما آن زیبایی را بکر و بدون تکرار دریابیم. در این شعر تصویر طفل، و پنجهٔ لطیف نوزاد همراه با تصویر فصل بهار و گیاه معطر چنوور و نیز تصویر زلف معشوق و زیبایی او آمده است. تنها یکبار توصیف ارائه شده است و آن تشبیه چنوور به پنجهٔ نوزاد و لطافت آن است. روابط دیگر تصاویر حذف شده است و از خلال تداعی و با کمک زمینهٔ فرهنگی آن امکان پذیر است؛ مهمترین این تداعی گیاه نمادین چنوور است که در فصل بهار عشاق به عنوان نماد عشق و دلدادگی به یکدیر هدیه می‌دادند و از طرف دیگر، این گیاه یادآور گردش‌های بهاری دختران و پسران و تازه شدن دیدارهای عاشقانه در دامنه‌های سرسبز کوهستان‌هاست. وجه اشتراک تمام این تصاویر تازگی و نوزایی است که در گیاه چنور و لطافت پنجهٔ نوزادان بیان شده است.

ڕەیحان جە سەرجۆ ملش کەج کەردّەن سۆجدەش وە بالّای بەرزی تۆ بەردّەن

ترجمه: گل ریحان بر سر جوی گردنش را خم کرده / در برابر قامت بلند تو سجده کرده.

* دو مصراع شعر در مجموع با اشارات جویبار و ریحان، تصویر باغ را تداعی می‌کند. از طرف دیگر سجده کردن ریحان، تداعی کنندهٔ مناجات و نیایش است. با توجه به اینکه باغ و نیایش مانند باغ عدن، پیوستگی تاریخی و فرهنگی دارند، این تصویر معنای واقعی و عمیق پیدا می‌کند. تمام این تصاویر در خدمت بیان این نکته‌اند که معشوق برای شاعر مقدس و حتی دارای مقام خدایی و پرستش است.

* ازطرف دیگر ریحان نماد عشق است و عطر آن یادآور وصال یار است که در گذشته بین عشاق رد و بدل می‌شد.

* جویبار در کنار ریحان تداعی کنندهٔ جوانی و فصل نشاط و عشق است که تمام آن‌ها تابلویی عاشقانه را ترسیم می‌کنند بدون اینکه تلاشی برای تشبیه یا تفصیل سخن در این شعر اتفاق افتد.

1. Čnûr

۳. نام گیاهی خوشبوست که سوزنی شکل و با ساقه‌ایی ضخیم است و بی‌شباهت به ساق دست و انگشتان نیست! این گیاه در فصل بهار می‌روید.

هەر وەختێو کریۆم تاسەو باڵاو تۆ مەر کیانوو بارا وەرکەمەر[1] جە کۆ

ترجمه: هرگاه دلتنگ قد و قامتت شوم /// ناگزیرم به کسی بسپارم برایم وەرکەمەر[2] بیاورد.

*در این شعر، همانند بیشتر اشعار فولکلور، از جمله ادبیات و اشعار شبانی (نک: گیفورد، بی‌تا: ۴۲) روح رئالیسم و واقع‌گرایی موج می‌زند. این واقع‌گرایی بیش از هرچیز در قالب تصاویر پی‌درپی که از طبیعت به وام گرفته شده است قرار دارد. در اینجا گیاه معطر و کوهستان «وەرکەمەر» نماد و جایگزینی از معشوق قلمداد شده است، به طوری که شاعر با احساس دلتنگی برای معشوق، به این گیاه روی می‌آورد و به طور تلویحی زیبایی و دور دست بودن آن نماد معشوق و زیبایی اوست. از طرف دیگر این شعر یادآور باد «شەمال» است که در نمونه‌های فراوانی از اشعار فولکلور پیام‌آور (بوی) معشوق است.

چنار نمازۆ باڵاڎ دیار بۆ یاخوا بای شەماڵ هەر لارە لار بۆ

ترجمه: درخت چنار مانع دیدن قامتت می‌شود / خدا کند نسیم همیشه در حال وزیدن باشد.

* بدون اینکه از احساسات درونی سخن به میان بیاید، با ترکیب چند تصویر این احساسات لطیف به بهترین وجه منتقل شده است. احساس دلتنگی برای معشوق به وسیلۀ آرزو کردن وزش باد بر چنارها و نمایان شدن قامت یار از پشت این درختان بیان می‌شود. از طرف دیگر قد و بالای یار به طور تلویحی به چنار می‌ماند؛ هم به لحاظ بلندی و راست قامتی و هم اینکه مانند چنار دور و دست نیافتنی است، این مضمون در ادامۀ آرزوی دیدار یار است و آن را تقویت می‌کند که آرزوی وزیدن نسیم هم دال بر همان مفهوم فراق است که نماد پیام‌آوری از جانب یار است.

ئارۆ لوانێ بنۆ کەکەوێ[3] ئا کۆساڵانە چەنی من گرەوێ

ترجمه: امروز به زیر درخت کەکەو[4] رفتم / کوهستان‌ها همراه با من می‌گریستند.

* در این شعر شاعر بجای توصیف اندوه خود، می‌گوید: طبیعت و کوهستان با من گریه می‌کرد؛ تصویر کردن کوهستان در اینجا و جاندارپنداری آن همچون همدرد شاعر، به زیبایی و قوت شعر می‌افزاید. در این تصویرپردازی به جای توصیف احساس قلبی، از طبیعت سخن می‌رود. فقط تصویری ارائه می‌شود که ما را به معنی می‌رساند.

1. Varkamar

۲. گیاهی است خوشبو که در فصل بهار می‌روید و از تیرماه به بعد در کوهستان‌های مرتفع و خنک به عنوان خوشبوکننده چیده می‌شود. به همین خاطر دستیابی به این گیاه خوش‌عطر دشوار است. این گیاه در تکه پارچه‌های کوچک تعبیه شده و بجای عطر استفاده می‌شده، چون پس از چیدن و خشک کردن، بوی و رایحه‌اش ماندگار و همیشگی است.

3. Kakav

۲. نام درختی است کوهی که در کوهستان‌ها می‌روید و برگ‌هایی ریز و گشن دارد؛ سایۀ این درخت بسیار خنک است.

گەلاوێژەکە[1] بەر ئاما جە کۆ خوا حەقوو من بسانۆ جە تۆ

ترجمه: گەلاویژ[2] از پشت کوه طلوع کرد / خدا انتقام مرا از تو بگیرد.

* هنگام طلوع گەلاویژ موسم کوچ و سرد شدن هواست که دیگر دو دلداده از هم جدا می‌شوند از طرف دیگر هر ستاره‌ای با سرنوشت و تقدیر مناسبت دارد؛ در این شعر طلوع ستارهٔ «گەلاویژ» نماد و تداعی کنندهٔ مفهوم سرنوشت است که در مصراع دوم به صورت مستقیم و محسوس‌تر بدان اشاره می‌شود و زیبایی شعر در این گونه تصویرپردازی است.

قاژە سیاوێ مەشرێخنا دەربەن باربەنیشانا بلاوە وەتەن

ترجمه: زاغ سیاه بر کوه و کمر ناله و آواز سر می‌دهند / کوچ و بارشان را بسته‌اند تا به وطن بازگردند.

* آرزوی وطن با آرزوی دیدار یار سفرکرده در این شعر همزمان مدنظر است و ساختار معنایی بازگشت شاعر یا معشوق به وطن، در قالب تصویر کوچ زاغ‌های کوهی و تغییر فصل بیان شده است. همهٔ نشانه‌های زبانی برای بیان این مضمون حذف شده است و فقط در قالب تصویر بازگشت زاغ‌ها بیان شده است.

ئازیز بە زۆلفی ڕەش مارت قەسەم ئازیز بە کۆڵمی پڕ خاڵت قەسەم

ترجمه: عزیز من سوگند به زلف سیاه مارت / عزیز من سوگند به گونهٔ پر خط و خالت.

* زیبایی معشوق در قالب دو تصویر متضاد، مار جنگاور و سیاه و گونهٔ پرخال (مانند سیب) بیان شده است. از طرف دیگر همیشه بین مار و سیب رابطهٔ پنهان و نمادین فرهنگی وجود دارد که از طریق تداعی وارد این شعر شده است.

ئایرێو گڕۆ گڕەش سووڕەنە ماچا سەوزێنە شارەزوور[3]ەنە

ترجمه: آتشی شعله‌ور است و شعله‌اش سرخ است / می‌گویند سبزهٔ من است که در شارەزوور[4] است.

* تداعی آتش و سرخی آن با سبزی و جوانی معشوق ارتباطی یکسان برقرار شده است. اما این ارتباط تنها در قالب دو تصویر آزاد است.

بەرزەڵەنگ[5] بەرزا هەرگیز پیر مەبۆ دڵەکەی من هەرگیز پەی تۆ ژیر مەبۆ

---

1. Galāwĕž

۴. نام ستاره‌ای درخشان است (شاید همان ستارهٔ سهیل باشد) که در گاهشماری مردم منطقه، مردادماه رویت می‌شود و طلوع آن نشانهٔ خنک شدن هوا و اتمام گرمای تابستان است که به همین مناسبت ماه مرداد در تقویم کُردی به نام "گەلاویژ" نام‌گذاری شده است.

3. Šārazūr

۲. یکی از شهرهای کردستان که هم‌مرز با منطقهٔ هورامانات در ایران است. در فارسی به "شهرزور" معروف است.

5. Barzaĺang

ترجمه: به‌رزه‌لَنگ[۱] بر بلندی‌هاست و هرگز پیر نمی‌شود / دل من هیچگاه نسبت به تو عاقل نمی‌شود.

* دل به به‌رزه‌له‌نگ تشبیه شده است ولی این تشبیه بیان نشده است و بصورت تداعی آمده است. از طرف دیگر دانایی و پیری به یک معنا بکار رفته است و زیبایی شعر در این روابط پنهان و آزاد است.

بالّا پەی بەرزی قەدّ پەی باریکی هەسارەی سوەیل[۲] کەوتەن تاریکی

ترجمه: قد و بالایت بلند و کمرت باریک / ستارهٔ سهیل در تاریکی فروافتاده.

* در تصویرپردازی، زیبایی و قدباریکی یار به ستارهٔ سهیل که در آسمان شب می‌درخشد مانند شده است، ولی این ارتباط پنهانی است و رابطهٔ زبانی و تشبیهی برقرار نشده است.

* درخشندگی یک ستاره در تاریکی نمایان است، حال بستر مناسب برای اوج درخشش سهیل فراهم است که به این واسطه بلوغ و اوج جوانی و زیبایی یار را می‌خواهد بازگو کند.

* شباهت ظاهری ستاره (قوس‌های بین مثلث‌ها) و کمرباریکی یار نیز قابل تأمل است.

پەو هەسارەکەی شەبەق زاهێرا دڵم نەوتەنە بەرم ئاییّرا

ترجمه: ستاره روز به وقت شفق ظاهر و روشن است / دل من نفت است و سینه‌ام آتش.

* از ستاره شفق منظور ستاره ناهید (ایشتار) است که الهه مرتبط با عشق و جنگاوری است. به صورت تصویرپردازی و نمادین طلوع ستارهٔ عشق و سرنوشت، جدایی و از دست رفتن معشوق را خبر می‌دهد و به این ترتیب مرگ و نابودی او را رقم می‌زند.

* تناظر سرخی شفق و آتش، سینه و پهنهٔ آسمان (شفق)، ستاره و نفت (رنگ سفید هر دو) و این هر دو با دل، ارتباط اجزای بیت را توجیه و منطق درونی بیت را آشکار می‌کند.

بازم وەر بیەن بە تەنافەوە سەیادّ نەمەنەن بە کۆی قافەوە

ترجمه: باز[۳] من با طنابش رها شده / هیچ صیادی بر کوه قاف هم باقی نمانده.

* باز یا باشه (واشه) یادآور یار و زیبایی اوست که شاعر او را از دست داده است و بدون اظهار حسرت یا بیان این مطلب، این مضون و مفهوم را در قالب تصاویر بیان کرده است.

* کوه قاف مکانی مقدس و دوردست است که به منظور نشان دادن قداست یار و دست‌نیافتنی بودن او آمده است، از سوی دیگر طناب نشان‌دهندهٔ احساس تعلق و مالکیت نسبت به معشوق است و ترکیب نبودن صیاد در کوه قاف دال بر وفادار ماندن معشوق نسبت به اوست.

سەوزەم کوێسانی پەروەردەی چنوور ئیسە گەرمایی دەشتی شارەزوور

---

۴. به کوهستان‌های مرتفع که تمام فصول سال خنک هستند "به‌رزه‌له‌نگ" می‌گویند، خنکی هوا همیشه آن را سرسبز نگه می‌دارد بنابراین همیشه جوان است.

2. Sovail

۱. پرنده‌ای زردچشم از تیرهٔ پرندگان شکاری است که در ادبیات فولکلور مکرر به معشوق زیبارو تشبیه شده است.

ترجمه: سبزه‌ام از تبار کوهستان است و دست پرورده چنور/ حال در گرمای دشت شاره‌زور به سر می‌برد.

* معشوق، دلتنگی‌اش را در قالب دو تصویر بیان می‌کند بی‌آنکه احساسش را توصیف یا بیان کند؛ مصراع اول یادآور زمان وصال است که میعادگاه آن‌ها کوهستان بوده (کوهستان نماد وطن و عشق است) و گل چنور بوی او را به یاد می‌آورد (چنور اشاره به فصل بهار نیز دارد که نمادی از عشق و وصال است؛ هدیه دو دلداده به هم). در مصراع دوم بُعد مکانی در قالب دشت (= مقابل کوهستان)، شاره‌زوور– شهر (= مقابل چنور، زندگی غیرشهری) و بهار (= مقابل تابستان) آمده است.

* تشابه یار با گیاه سبز چنور و گیاه بودگی و شادابی او، هم در نام او (سه‌وزه= (پسر) سبزه) و هم در مصراع بعدی شعر که به دشت و دمن و گرمای تابستان اشاره دارد، جاری است.

ئه‌گەر جەهەنەم وەک دووری تۆ بێ یاخۆدا بە نەسیب گەوری سەرکۆ بێ

ترجمه: اگر جهنم بسان دوری تو باشد / خدا کند سهم گبریان کوه‌نشین شود.

* دوری یار به مثابهٔ جهنم و دوزخ است، که شایستهٔ کافر و آتش‌پرستان است. اما زیبایی این شعر در مضمونی پنهانی است که تصویرپردازی شعر آن را بدون اینکه بیان کند، نشان می‌دهد؛ و آن وصال یار به مثابهٔ بهشت و باغ فردوس است. که تمکن و آرامش در بهشت وصال در تقابل با گبر و آوارگی او (سه‌رکو= کوه‌نشین) در دوزخ فراق است.

ئه‌گەر کەڵ[1] کۆژی کەڵ وا لە زاخا کەڵ وا لە سینەی بەرزە دەماخا

ترجمه: اگر بز کوهی را می‌خواهی بکشی قوچ در شکاف‌های کوه خانه دارد / قوچ بر ارتفاعات کوهستان‌های خنک خانه دارد.

* بزکوهی یا قوچ در فرهنگ مردم کُرد مقدس است و شکار آن مذموم است که در تصویرپردازی بالا به صورت ظریفی منتقل شده است. شعر بدون هیچ قضاوتی می‌گوید اگر بزکوهی را میخواهی بکشی، او در ارتفاعات و کوهستان‌های خرم ساکن است. این بیان نه ترغیب می‌کند و نه منع می‌کند و این رمز قوی بودن آن است.

* جایگاه والای قوچ و زیست‌بوم شاعرانه و آمیخته با زیبایی و سرسبزی، همزمان نوعی ستایش او و نیز در دسترس نبودنش را یادآور می‌شود که در هردو حالت شکار آن همچون عملی حقیر طرد می‌شود.

* بیت با وصف زیست مکان بزکوهی که زیباترین و مرتفع‌ترین قسمت کوهستان است با تأثیر در ناخودآگاه مخاطب، او را از کشتن «کەڵ» بازمی‌دارد؛ چینش واژگان زاخ، دەماخ و بەرز به گونه‌ای است که فضای خنک، مرتفع، سرسبز و جوان کوهستان را تداعی می‌کند و سه بار تکرار واژهٔ کەڵ نیز تأکیدی بر اهمیت این موجود است.

1. Kaĺ

با وانۆ ژەرەژ[1] چا کاوە کاوا وەش نیا دەرە بێ چەمە سیاوا
مات و مەلوولا هاڕەو وەرواوا

ترجمه: بگذار بخواند کبک برکوهستان‌ها / بی‌حضور سیه چشمان، کوه و دره صفایی ندارد.
صدای برفاب کوهستان و شُرشُر آن غمگین و ملول است)

* زیبایی و آواز کبک و منظرهٔ آب شدن برف‌های زمستانی که نوید بهار را می‌دهند، تنها تصاویر و زیبایی‌های گذرایی هستند که بیش از بیش غیاب معشوق را یادآور می‌شوند، از این‌رو در اصل، آن شادی و سرور، غیاب و فقدان و غم را نمایان کرده است. از طرفی زیبایی آن‌ها با توصیفی از زیبایی چشم یار ترکیب شده است، گویی تمام آن زیبایی در زیبایی و سیمای یار قابل درک است و معنا پیدا می‌کند.

۹- نتیجه

اشعار فولکلور در جوامع سنتی از جمله اقوام زاگرس‌نشین از سبک و سیاق تصویری در پرداخت ادبی بهره می‌گیرد. در این اشعار زبان از ظرفیت‌های زبانی خود تهی می‌شود و روح طبیعت و تصویر، جای آن می‌نشیند؛ به عبارتی دیگر محتوا فرم زبان را در هم می‌شکند و به مرزهای اسطوره و تصویر گسترش می‌دهد و استعاره و تصویر خط جداکنندهٔ واقعی ادبیات رسمی و ادبیات فولکلور است. فولکلور از زبان تصویری استفاده می‌کند، چرا که هنوز قلمرو آن از سایر حوزه‌ها و بسترهای فرهنگی مانند اسطوره و نماد کاملاً جدا نشده است.

به دلیل ماهیت تصویری این اشعار و به حاشیه رفتن زبان، برای دریافت معنا و محتوای این اشعار، آشنایی با زمینه های فرهنگی و نمادهای فرهنگی جامعه، همواره امری اجتناب ناپذیر است. با اینکه فولکلور و اشعار مردمی‌از زبان بهره می‌گیرند، ولی آثار بینابینی هستند که تا حدود زیادی ساختار و قید و بندهای زبان در آن‌ها شکسته می‌شود. عدم تجانس و تناقضات ظاهری در آثار فولکلوریک نمونهٔ بارز شکستن زبان و فرارفتن از آن است که در پی آفرینش هنری با استفاده از تصویر و زبان‌گریزی است. بنابراین همیشه فاصله و شکافی بین محتوا و صورت وجود دارد که روش خاص مطالعهٔ این نوع ادبی را ایجاب می‌کند، روشی که فرارفتن از زبان و سطوح زبانی و به دست آوردن محتوای تصویری آن است که زبان تنها به صورت اشاره وار برای انتقال آن به کار رفته است.

از دستاوردهای مهم این مطالعه آن است که محور نوینی برای تقسیم‌بندی ادبیات براساس دو شیوهٔ اصلی بهره‌گیری از زبان را به دست می‌دهد که همان زبان تصویری و زبان توصیفی است. گرچه در زبان توصیفی نیز آثار مبتنی بر تصویر و نمادپردازی وجود دارد، اما این امر مانع از آن نیست که این دو جریان و دو سنت اصلی را در ادبیات مشخص کنیم و آن را مبنای شناخت‌ها و جریان‌های ادبی قرار دهیم. این موضوع از آنجایی بیشتر اهمیت پیدا می‌کند که دو شیوهٔ کلی نوع زبان را در ساحت ادبیات که

1. Žaraž

اولین بستر و مادهٔ آن همان زبان است، از یکدیگر تفکیک می‌کند و چگونگی ارتباط بین زبان و سایر عرصه‌های هنری و زیبایی‌شناختی را هرچه بیشتر به ما نشان می‌دهد و اگر دو رکن ادبیات را زبان و تصویرپردازی (تصویر و نماد) بدانیم، این محور از زایاترین محورهای تقسیم بندی در ادبیات است.

فولکلور نه تنها به لحاظ تاریخی مقدم بر ادبیات رسمی و مادر آن است، بلکه به لحاظ ساختار و غنایی که به یمن تصویرپردازی در آن وجود دارد، منبع پرباری است که پویایی، خلاقیت و اصالت هرچه بیشتر ادبیات رسمی را تضمین می‌کند. ادبیات رسمی، نمادپردازی و تصاویر متعدد در فولکلور را می‌تواند به مثابهٔ مادهٔ خاصی به کار گیرد و با توجه به اصالتی که که این نمادها و مضامین در فرهنگ ما دارند، ادبیات رسمی بیشتر رشد و بالندگی پیدا کرده و از تقلیدها و جریان‌های سطحی به دور بماند. بنابراین نه تنها تقابلی بین این دو حوزه وجود ندارد، بلکه ارتباط پویا و تنگاتنگی بین آن‌هاست و ادبیات رسمی به پشتوانهٔ فولکلور، هویت و خلاقیت و سرمایهٔ واقعی خود را به دست خواهد آورد. نمادهای فولکلوریک و ساختارهای معنایی نهفته در بستر ادبیات رسمی می‌تواند به صورت بارزتر و دقیق‌تر، در قالب مفاهیم ساختار زبانی، توصیف و بازتولید شوند.

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۸۶). *حقیقت و زیبایی*: درس‌های فلسفه هنر، چاپ چهاردهم، تهران: مرکز.

..... (۱۳۹۵). *ساختار و هرمنوتیک*، چاپ هفتم، تهران: گام نو.

..... (۱۳۹۶). *ساختار و تاویل متن*، چاپ نوزدهم، تهران: مرکز.

اسماعیل‌پور مطلق، ابوالقاسم. (۱۳۹۸). *اسطوره، ادبیات و هنر*، چاپ دوم، تهران: چشمه.

اشتروس، کلودلوی. (۱۳۷۳). «بررسی ساختاری اسطوره»، *ارغنون*، ترجمهٔ بهار مختاریان و فضل‌الله پاکزاد، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، صص. ۱۳۵-۱۶۰.

..... (۱۳۷۶). *اسطوره و معنا (گفتگوهایی با کلود لوی اشتروس)*، ترجمهٔ شهرام خسروی، تهران: مرکز.

..... (۱۳۶۱). *توتمیسیم*، ترجمهٔ مسعود راد، تهران: توس.

..... (۱۳۹۰). *اسطوره و تفکر مدرن*، ترجمهٔ فاضل لاریجانی و علی جهان‌پولاد، چاپ دوم، تهران: فرزان.

اردلان، حمیدرضا و مهدی احمدی. (۱۳۹۲). *موسیقی هورامان*، نامه هنرهای نمایشی و *موسیقی*، ش. ۷، صص. ۹۱-۱۱۴.

الیاده، میرچا (۱۳۸۹). *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: سروش.

آدورنو، تئودور و. (۱۳۹۲). «سخنی پیرامون شعر غنایی و اجتماع»، *درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات*، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، چاپ سوم، تهران: نقش جهان، صص. ۲۲۴-۲۴۳.

بارت، رولان. (۱۳۸۶). *امپراتوری نشانه‌ها*، ترجمهٔ ناصر فکوهی، چاپ سوم، تهران: نی.
..... (۱۳۹۴). «علم در برابر ادبیات»، ساخت‌گرایی، *پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*، ترجمهٔ آزیتا فراشی، فرزان سجودی، چاپ سوم، تهران: سورهٔ مهر، صص. ۱۶۷-۱۷۵.
بهار، محمدتقی. (۱۳۳۴). *تاریخ تطور شعر فارسی*، مشهد: باستان رضوی.
پناهی‌سمنانی، محمداحمد. (۱۳۸۲). *ترانه های ملی ایران؛ سیری در ترانه و ترانه‌سرایی در ایران*، تهران: علم.
تایسن، لیس. (۱۳۹۴). *نظریه های نقد ادبی معاصر*، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، چاپ سوم، تهران: نگاه امروز.
گیفورد، تری (بی‌تا). *ادبیات شبانی*، ترجمهٔ عباس ارض‌پیما، تهران: نشانه.
جباری، نجم‌الدین. (۱۴۰۱). «پیشنهادی برای طبقه‌بندی قالب‌های شعری ادب فارسی بر پایهٔ نگرش پیشینیان»، *کهن‌نامهٔ ادب پارسی*، سال ۱۳، ش. ۲، صص. ۲۳-۴۹.
دادگی، فرنبغ (۱۳۸۵). *بندهش*، ترجمهٔ مهرداد بهار، تهران: توس.
ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۸). *زبان و ادبیات عامه ایران*، تهران: سمت.
زرقانی، سیدمهدی (۱۳۸۸). «طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دورهٔ کلاسیک»، *پژوهش‌های ادبی*، ش. ۲۴.
رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۰). *انواع شعر فارسی*، چاپ دوم، شیراز: نوید شیراز.
ژنت، ژرار. (۱۳۹۴). *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*، ترجمهٔ محمود عبادیان، چاپ سوم، تهران: سوره مهر، ۱۵۱-۱۵۷.
سنندجی، مهدی. (۱۳۹۷). *شۆن و بەر (اصل و نسب)، سنندج: کردستان.*
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۵). *صور خیال در شعر فارسی*، چاپ ششم، تهران: آگاه.
.....(۱۳۹۷). *موسیقی شعر*، چاپ هجدهم، تهران: آگه.
.....(۱۳۵۲). *انواع ادبی و شعر فارسی*، خرد و کوشش، ش. ۱۱-۱۲، صص. ۹۶- ۱۱۹.
شمیسا، سیروس. (۱۳۹۴). *نقد ادبی*، چاپ سوم، تهران: میترا،
..... (۱۳۸۷). *انواع ادبی*، چاپ سوم، تهران: میترا.
شیری، فرهاد و رئوف سعیدیان. (۱۳۸۷). *صد سیاوچمانه (سروده‌های کُردی)*، تهران: مشکی.
صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۳۹). *گنج سخن، ج۱*، چاپ چهارم، تهران: ابن‌سینا.
..... (۱۳۹۵). *تاریخ ادبیات ایران، ج اول*، چاپ دوازدهم، تهران: فردوس.
صفوی، کوروش. (۱۳۹۹). *زبان شناسی و ادبیات*، چاپ پنجم، تهران: هرمس.
فتوحی، محمود. (۱۳۸۹). *بلاغت تصویر*، چاپ دوم، تهران: سخن.
فرای، نورتروپ. (۱۳۷۴). *اسطوره و رمز*، جلال ستاری، تهران: سروش.

فلیک، اووه. (۱۳۹۳). *درآمدی بر تحقیق کیفی*، ترجمهٔ هادی جلیلی، چاپ هفتم، تهران: نی.
کاسیرر، ارنست. (۱۳۹۰). *زبان و اسطوره*، ترجمهٔ محسن ثلاثی، چاپ دوم، تهران: مروارید.
لیچ، ادموند. (۱۳۵۸). *لوی اشتروس*، ترجمهٔ حمید عنایت، چاپ دوم، تهران: خوارزمی.
محجوب، محمدجعفر. (۱۳۸۶). *ادبیات عامیانهٔ ایران*، به کوشش حسن ذوالفقاری، چاپ سوم، تهران: چشمه.
محمدپور، عادل. (۱۳۹۲). *طرح جریان شناسی شعر کردی هورامی از آغاز تا به امروز*، تهران: احسان.
مکری، محمد. (۱۳۷۳). *ویژگی‌های عروضی در فرهنگ عامه*، چاپ دوم، پاریس: پترز.
ولک، رنه و اوستین وارن. (۱۳۷۳). *نظریه ادبیات*، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.
هنله، پل. (۱۳۷۸). «زبان، اندیشه و فرهنگ»، زبان، اندیشه و فرهنگ، ترجمهٔ یدالله موقن، تهران: هرمس.