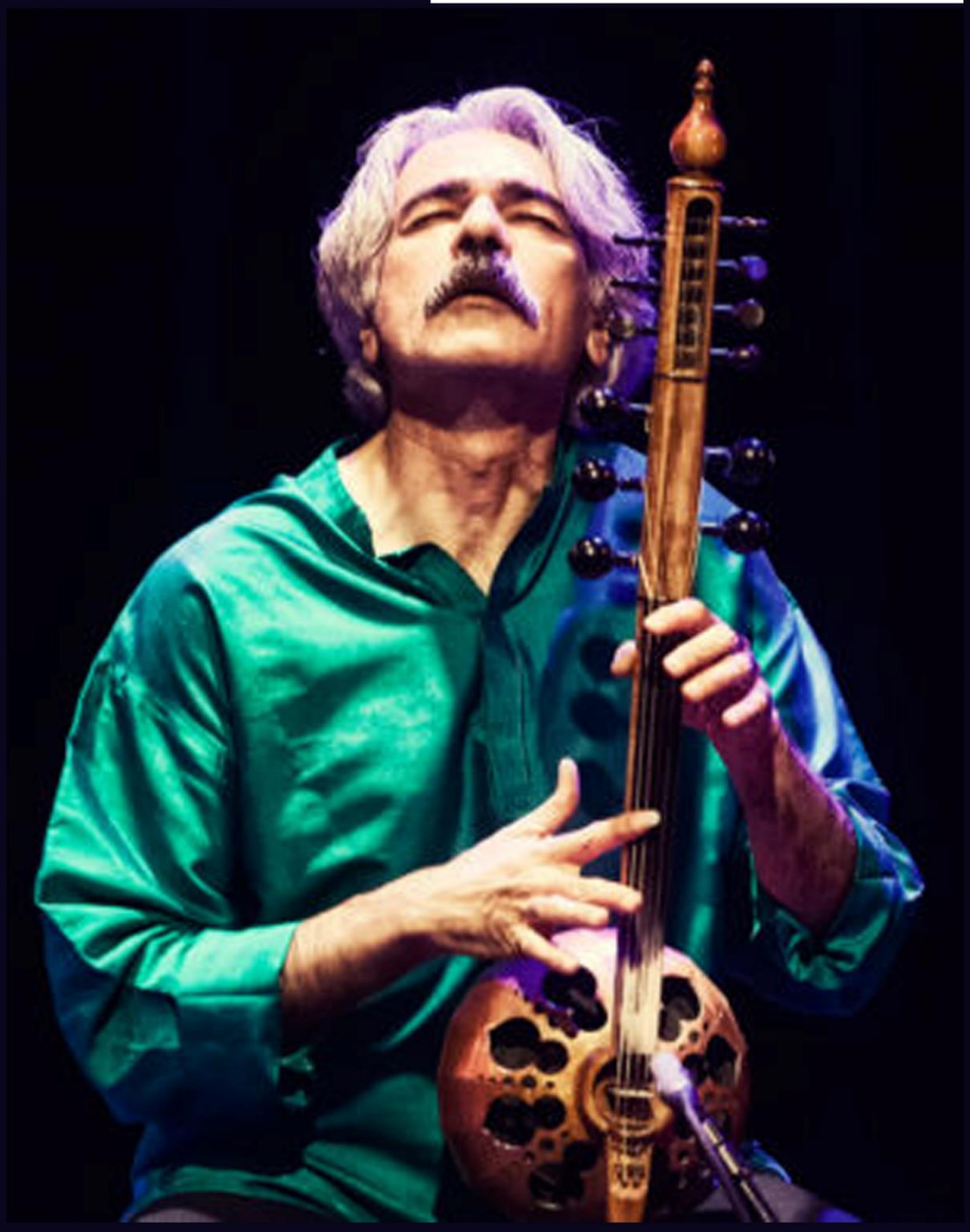
قلم

فصل‌نامهٔ ادبی فرهنگی

شمارهٔ ۱۲، زمستان ۱۳۹۸



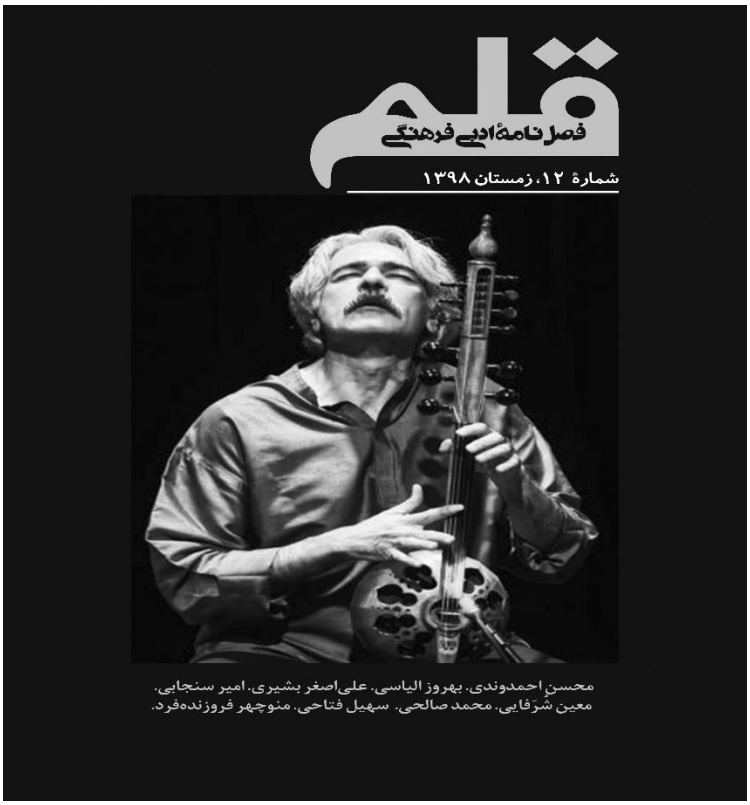
محسن احمدوندی. بهروز الیاسی. علی‌اصغر بشیری. امیر سنجابی.
معین شُرَفایی. محمد صالحی. سهیل فتاحی. منوچهر فروزنده‌فرد.

صاحب امتیاز: گروه آموزشی زبان و ادبیّات فارسی
متوسطهٔ اوّل استان کرمانشاه

مدیر مسئول: الهه دارابی

سردبیر: محسن احمدوندی

طراح جلد و صفحه‌آرا: مریم دارابی



مقالات ارسالی به فصل‌نامه بازگردانده نخواهد شد.

فصل‌نامه در ویرایش مطالب آزاد است.

آرای نویسندگان لزوماً دیدگاه فصل‌نامه نیست.

نشانی دفتر فصل‌نامه: کرمانشاه، بلوار شهید بهشتی، بعد از میدان سپاه پاسداران، پژوهشکدهٔ تعلیم و تربیت.

Email: mohsenahmadvandi@yahoo.com

فهرست

۱ **بیانیه‌نویسی دربارهٔ هنرهای تجسّمی معاصر ایران** | بهروز الیاسی

۷ **اوراق بادبُرده (۵)** | محسن احمدوندی

۲۱ **نگاهی به مجموعه داستان نیوکاسل: نقدِ «ایدهٔ نظارت رسمی»** | امیر سنجابی

۲۵ **نقد گزارش کشته‌شدن آبتین در کوش‌نامه و شاهنامه** | علی اصغر بشیری

۳۱ **گویش کلهری در زبان کُردی و بررسی نام‌آواها در آن** | سهیل فتاحی و محمّد صالحی

۵۲ **ولی دُنْد لطیفان که مشکلِن شرَزی (نکته‌هایی دربارهٔ برخی آثار مکتوب به زبان قدیم شیراز)** | منوچهر فروزنده فرد

٦٤ **جایگاه زن در شاهنامهٔ فردوسی (از پادشاهی کیومرث تا پادشاهی منوچهر)** | معین شُرَفایی

سخن سردبیر

موسیقی ناب‌ترینِ هنرهاست. آنجا که زبان از بیان درمی‌ماند، موسیقی به یاری انسان می‌آید تا آنچه را دریافته و قادر به بیان آن در قالب کلمه و کلام نیست، به یاری نغمه و آهنگ ابراز کند. موسیقی زبان مشترک تمام آدمیان در جای جای این کرهٔ خاکی است؛ زبان مشترکی که بی‌نیاز از هر نوع ترجمه است. موسیقی هیچ خط و مرزی را نمی‌شناسد، مرزها را درمی‌نوردد و آدمیان را با هر نژاد و قومیّت و ملّیتی به هم پیوند می‌دهد. شمارهٔ دوازدهم فصل‌نامهٔ قلم را به پاس سال‌ها تلاش در عرصهٔ موسیقی ایرانی و خلق صدها نغمهٔ به‌یادماندنی به استاد کیهان کلهر تقدیم کرده‌ایم. نام او امروزه در ردیف بزرگ‌ترین موسیقی‌دان‌های جهان است و چه فخری برای ما کرمانشاهیان از این بالاتر که هم‌تبار و هم‌قبیلهٔ او هستیم. برای این استادِ هنرمند، سربلندی و سلامت را از خدا خواهانیم و با کسب اجازه از حضرت مولانا به او می‌گوییم:

می‌گوید آن «کمانچه» که مُردم ز انتظار دست و کنار و زخمهٔ «کیهانم» آرزوست

محسن احمدوندی

بیانیه‌نویسی دربارهٔ هنرهای تجسّمی معاصر ایران

بهروز الیاسی

دکتری فلسفهٔ هنر

تصویر نخستین واسطهٔ فهم و ادراک انسان از جهان پیرامونش بوده است. این فهم از جهان، جادویی، کافرکیشانه (چندخدایی) و با جاندارپنداری همراه بوده است. سابقهٔ این‌گونه فهمیدن جهان هم‌پای اسطوره است. شکل دوم فهم جهان از طریق نوشتار است. نوشتار در برابر تصویر، کودکی نوپاست که همگام با الهیاتِ وحدت‌گرا وارد گسترهٔ اندیشهٔ آدمی شده است. اگر تصویر به شمایل‌پرستی و جادو متمایل می‌شود، نوشتار لوگوس‌محور است و با معجزه مناسبت می‌یابد. اشارات کتاب‌های مقدس، مؤیِد و دنبالهٔ فهم یونانی از نوشتار است که فهمی تاریخی است. نوشتار هم‌پای تفکر مفهومی از غیاب سخن می‌گوید؛ اما تصویر بیان‌گرِ تفکر تخیلی است و بر حضور تأکید دارد.

نوشتار و تصویر دو شکل فهم جهان‌اند که شکل نخست، در برگیرندهٔ آگاهی جادویی و دومی آگاهی تاریخی است. به اندازه‌ای که تصویر افسون‌گر است، نوشتار ادعایِ افسون‌زدایی دارد اما درواقع می‌توان گفت مواجههٔ نوشتار و تصویر، مواجههٔ افسون قدیم و افسون جدید است. پس از اختراع خط در دنیایِ سنت، آدمی برای قابل فهم کردن متن و وضوح بخشیدن به آن، تصویر را به کار گرفت. جهت‌دهی تصویر به اندیشهٔ مخاطب، آن را تبدیل به رسانه‌ای می‌کند که توانِ هژمونیک و چیرگی دارد. در دنیای تصویری مدرن و به‌ویژه پس از اشباع جهان به وسیلهٔ تصویر فنی، رابطهٔ تصویر(غیرمتحرک) و نوشتار، معکوس شد. ویژگی شاخصِ دنیای مدرن، بازنمایی همه چیز به وسیلهٔ سوبژه و در نتیجه مفهومی شدن جهان است. در این دنیا ناگزیر و برعکس دنیای کهن، نوشتار برای ابهام‌زداییِ تصویر به کار گرفته شد. اگر در عالم پیشاسقراطیِ یونانیان، علم نظری دربارهٔ هنر شکل نگرفت به دلیل بی‌واسطگی و شهود انسان یونانی بود که اصلاً نیازی به نظرورزی دربارهٔ هنر نمی‌دید. به محض آنکه انسان کوشید تصویر را تبیین و تفسیر کند، بر آن پرده‌ای پوشاند، زیرا خطا (کژتابی) و فرومانی در زبان امری ناگزیر است و این موضوع در نوشتار پیچیده‌تر شد. بنابراین مواجههٔ تصویر و نوشتار، امری بسیار خطیر است.

یکی از ضرورت‌های دنیای مدرن نوشتن عنوان (caption) و بیانیه (statement) برای کارهای هنری است، زیرا عمدهٔ هنرها به مفاهیم (concept) وابسته شده‌اند. زندگی و علم مدرن، رشد تکنولوژی، سرعت بالای زندگی انسان مدرن و پسامدرن و به همان میزان سطحی‌نگری، مناسبات پیچیدهٔ سیاسی، اجتماعی و... بیش از

پیش نوشتن بیانیه را ضروری کرد. همگام با آشنایی ایرانیان با هنر مدرن، نوشتن عنوان و بیانیه تبدیل به یک رسم شد. تا آنجا که نوشتن بیانیه دربارهٔ هنرهای سنتی ایرانی نیز رواج یافت. نخستین بیانیه‌هایِ هنری در ایران را کسانی می‌نوشتند که خود به‌عنوان هنرمند تجسمی شناخته نمی‌شدند اما ذوق هنری و نوشتن داشتند. به‌عنوان نمونه کریم امامی مترجم و نویسندهٔ سرشناس، بیانیهٔ هنرمندان سقاخانه را نوشت و کسانی مانند ناتل خانلری، دانشور، آل‌احمد، شایگان، گلستان و بعدها مجابی و دیگران نیز جسته و گریخته بیانیه‌هایی برای هنرمندان می‌نوشتند. بین افراد یادشده و هنرمندان معاصرشان رابطهٔ دوستی نزدیکی وجود داشت.

بعدها با افزایش تعداد گالری‌ها و نمایشگاه‌ها در سراسر کشور، بیانیه‌نویسی نیز رواج عام یافت. کمتر نمایشگاهی را می‌توان یافت که خودِ هنرمند یا کس دیگری بیانیه‌ای برای آن ننوشته باشد. با توجه به رابطهٔ پیچیده و خطیر تصویر و نوشتار که شمه‌ای از آن را برشمردیم، اکنون جای آن است که بپرسیم: اگر نوشتن عنوان و بیانیه در دنیای امروز امری ضروری است، آیا هنرمند ایرانی یا کسی که دربارهٔ هنر می‌نویسد، ورزیدگی کافی در این زمینه را دارد؟ آیا در فرآیند آموزش هنری وی به این موضوع اهمیت داده شده است؟ و پرسش دیگر این است: آیا هنرمندان صلاحیت دارند دربارهٔ کارهای خودشان بنویسند یا این کار را باید به دیگری بسپارند؟

پاسخ به پرسش نخست کوتاه است، هنرمندان ایرانی در فضای آکادمیک و دانشگاهی، نوشتن دربارهٔ هنر را چنان که سزاست نیاموخته‌اند. اما پرسش دوم نیازمند ژرف‌نگری است. روشن است که هنرمندان تجسمی سر و کارشان با زبان تصویری است و توقع نوشتن با معیارهای نقادانهٔ دقیق و درست از آنان، چشمداشتی گزاف است. البته هنرمندان استثنایی بوده و هستند که در دو گسترهٔ تصویر و نوشتار توانا هستند. اگر از موارد خاص بگذریم، بسیاری از هنرمندان تجسمی ما ورزیدگی و دقت لازم برای نوشتن را ندارند ولی از نوشتن پروایی ندارند و نوشتارشان پُر از واژگان پُرطمطراقی است که چونان طبل توخالی پر سر و صدا و بی‌خاصیّت‌اند. یکی دیگر از ایرادهای چشم‌گیر در بیانیه‌نویسی معاصر هنرمندان تجسمی ایران، انتساب کارشان به نظریه‌هایِ معاصر و کهن دربارهٔ هنر است، بی‌آنکه آن نظریه را عمیقاً بشناسند. این گونه نوشتارها نه‌تنها کمکی به فهم تصویر نمی‌کند بلکه چونان پرده‌ای، راهِ دیدارِ مخاطب را مسدود می‌کند. یادآوری می‌کنم که خودِ نوشتار در شکل درست و میزانش، فریبنده و رهزن خرد آدمی است و در حالت معمول معضلات و مشکلاتی برای فهمیدن ایجاد می‌کند که مهم‌ترین آن‌ها خطا و فرومانی است، این دو همزاد زبان‌اند. زبان از گفتن حقیقتِ کار هنری به طور دائمی پرهیز دارد، به همین دلیل کارهای هنری بزرگ همیشه در معرض تأویل و تفسیرند. حال تصور

کنید، چه روی می‌دهد اگر کسی با رندی و مغلق‌گویی بخواهد چیزی را به کارهنری بار کند که کار هنری پذیرای آن نیست و یا اصلاً در متن کار وجود ندارد. به دنبال همین مسئله یک آفت دیگر بیانیه‌های هنرمندان ایرانی پدیدار می‌شود، نقل‌قول‌ها و ارجاعاتی از فیلسوفان و زیبایی‌شناسان در جهت تأیید کارشان که صرفاً برایِ گرفتن مقبولیت است. درگیری با این عبارات مغلق و بعضاً نامربوط توانِ مواجهۀ مخاطب را از او می‌گیرد. غافل از اینکه هنر بزرگ همیشه بر نظریه پیشی دارد. ابتدا کار هنری وجود داشته که قواعد پیدا و پنهان آن موضوع اندیشه شده است.

اکنون اگر از این موضوع بگذریم که هنرمندان ایرانی از نوشتن این بیانیه‌ها چه سودایی در سر داشته و دارند، نتیجۀ کار در دو دهۀ اخیر برای اهالی هنرهای تجسمی ایران ناخرسندکننده است. هدف از نوشتن این بیانیه‌ها کمتر برای پرتو افکندن بر زوایای پنهان کار هنری بوده است. اگر تعارف و تکلّف را کنار بگذاریم، در این بیانیه‌ها ژستِ هنرمندانه گرفتن، فضل‌فروشی، جلب نظر گالری‌دار، نمایشگاه‌گردان، منتقد، خریدار و... بیش از روشنگری برای کار هنری به چشم می‌آید که سرانجامی ناخوش داشته است و نتیجه‌اش پریشانی و بی‌انسجامی زبان نوشتار بوده است. در این میان هدف اصلی از نوشتن بیانیه گم شده است که باید تنها سرانگشت اشارتی به سوی زوایای پنهان و حیرت‌انگیز کار هنری باشد نه بیشتر از آن. علاوه‌براین برخی از هنرمندان تلاش کرده‌اند لکنت و ضعف زبان تجسمی را با نوشتن بیانیه بپوشانند، چه خیال باطلی!

کار هنری اگر خود سخنی برای گفتن داشته باشد، همان سرانگشت اشارت کفایت می‌کند ولو این‌که با زبانی عامیانه بیان شود. این اشارت اگر درست باشد راه می‌نماید و اگر نادرست، فرسنگ‌ها ما را از حقیقتِ کار هنری دور می‌سازد. اطناب و پُرگویی، نَسَب‌سازی برای کار هنری و انتساب و ارجاع آن به فلان و بهمان نظریه و فیلسوف نه‌تنها مایۀ فخر و مباهات نیست بلکه میان‌مایگیِ اندیشه و بدتر از آن فقدان اندیشه را آشکار می‌کند. اینجاست که گفتۀ حکیمانۀ فروغ فرخزاد در شعرِ «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» را باید به آبِ زر نوشت: « همکاری حروف سربی/ اندیشۀ حقیر را نجات نخواهد داد». هرچند انکار نمی‌کنیم که هر فعل و کار انسانی، به‌ویژه کار هنری راه به جایی، در نزد دیگری می‌برد و تشخیص نسبت میان یک کار هنری و نظریه خود کاری هیجان‌انگیز است اما آویختن به دیگران برای کسب مقبولیت، با ذاتِ هنر که آزادی و رهایی است در تضاد و تعارض است. اندیشیدن در «بیانیه» اگر به اندازۀ کار هنری اهمیت نداشته باشد، اهمیتش در آن است که به زوایایی اشارت دارد که غفلت از آن‌ها ممکن است، سبب نادیدن بخش‌های مهمی از کار بشود.

با توجه به آنچه گفتیم نوشتن بیانیه مهم و ضروری است اما «چه چیز نوشتن» و «چگونه نوشتن» مهم‌تر است. بنابراین حساسیت در مواجهه با کار هنری، باید شامل مواجهه با بیانیهٔ کارِ هنری هم بشود. در غیر این صورت نوشتن بیانیه کاری زائد و بیهوده است. یادآوری می‌کنم که همهٔ کوتاهی‌ها دراین‌باره متوجه هنرمند نیست. چه‌بسا منتقدان و نویسندگان سرشناسی که نه‌تنها به پریشانی زبان نوشتار در بیانیه‌ها بی‌تفاوت بوده‌اند بلکه خود نیز بدین کار دامن زده‌اند. گاهی مشاهده می‌شود که برخی از اهل فن، رندانه و محافظه‌کارانه، برای برکشیدن هنرمندی متوسط یا نوپا، چنان کلاهی از تکبر بر سرش می‌گذارند که از فرق سر تا نوک پایش را می‌پوشاند، در نهایت حکایتِ موفقیت‌های این هنرمند، حکایتِ حکمرانی چند روزهٔ میر نوروزوی و دولت مستعجل اوست. هنگامی که کار هنری مشمول گذشت زمان گشته و به اصطلاحِ خود هنرمندان، «بیات» (کهنه) شد و تب‌وتاب‌ها فروکش کرد، تنها کلاهی خالی باقی می‌ماند و انسانی متوهم و کاریکاتورشده، نه هنرمند برجاست و نه کارش. این درواقع مواجههٔ برخی از خبرگان و اهالی هنر بود که عامدانه و آگاهانه برخی را برمی‌کشند و برخی دیگر را منزوی می‌سازند.

اکنون اگر قلم به دست نااهل بیفتد، که نااهلان قلم به دست هم کم نیستند، گویی تیغ در کف زنگی مست نهاده باشی، از هر جا بگذرد جز ویرانی ردی از خود به جای نمی‌گذارد. نوشتن یک تخصص است و نه تنها دانش و سواد کافی می‌طلبد، بلکه حساسیت‌های هنرمندانه و درکِ عمیق نویسنده از «مدیومی» که درباره‌اش می‌نویسد هم ضروری است، زیرا نویسندهٔ بیانیه واسطهٔ بین هنرمند، مخاطب و منتقد است. او باید زبان آن «مدیوم» را و آن هنرمند خاص را عمیقاً بفهمد که بتواند درباره‌اش چیزی بنویسد که دیگران هم اشاراتی و جهتی برای دیدن بیابند. پیچیدگی‌ها در هنرهای تجسمی معاصر فراوان است و گاهی فهم یک کار هنری برای کسی که با دنیای هنر بیگانه نیست هم دشوار است. هر چند هر مخاطبی می‌تواند دریافتی حسی از اثر هنری تجسمی داشته باشد، این شهود بسیار محترم و مغتنم است، ولی تا کسی نتواند با زبان گفتار و نوشتار در مورد کاری، موضعی اتخاذ کند تا اشارات کار تجسمی را به زبان بیاورد، آن را نفهمیده است، یعنی بازی آزاد حس و تخیل منجر به فهم نشده است. تکلیف بر این افراد روشن است، ببینند، لذت ببرند و بگذرند. کسی که کار هنری را این‌گونه شهود می‌کند، ممکن است از طریق یک بیانیه یا نقد، تأییدی بر ذوق سلیم خود بیابد. بنابراین نوشتن بیانیه برای کسی که کارش نوشتن است، فضیلتی در «دریافت» به شمار نمی‌آید، اما برای «انتقالِ» آن‌چه دریافت شده، راهِ نویسنده از مخاطب عام و بعضاً خاص هم جدا می‌شود و این‌جاست که هر کسی باید سرجای خود باشد.

سزاست متولیان نهادهای آموزشی، دانشگاه‌ها، نشریات هنری، استادان و نویسندگان چشم بر این آشفتگی نبندند. هنگامی‌که این مسئله جدی تلقی شود، آن‌گاه، همکاری نویسنده، نظریه‌پرداز و منتقد با هنرمندان شکل می‌گیرد و هنرمندان دائماً مخاطبی خلاق و ذهنی نقاد را بر کار خود حاضر و ناظر می‌بینند. یاد می‌گیرند و یاد می‌دهند. اینجاست که رشد و دگرگونی روی خواهد داد و فرآیند یادگیری و یاد دهی در شکل غیررسمی‌اش به طور دائمی برقرار خواهد بود. در مقاطعی از تاریخ هنر معاصر ایران، اگر شاهد رشدی بوده‌ایم، همنشینی هنرمندان تجسمی با نویسندگان، شاعران، منتقدان و جملگی کسانی که به کار نظروزی مشغول بوده‌اند به چشم می‌آید. اندیشهٔ شاعرانهٔ هنرمند نیازمند همراهی اندیشهٔ متأملانهٔ فیلسوف، منتقد و نظریه‌پرداز است. هر چند می‌دانیم این دو گونهٔ اندیشه به دشواری در یکجا و نزد یک تن گرد می‌آید، اندک شمارند کسانی مانند آدورنو که هم فیلسوف و نظریه‌پرداز است و هم یک موسیقیدانی برجسته.

همکاری بین هنرمند تجسمی و اندیشمندِ متأمل ضروری است. این دو گروه با همکاری می‌توانند، ارتقاءدهندهٔ هنرِ معاصرِ خود باشند. اما همکاری این دو گروه کاری ساده و بی‌مناقشه نیست. فیلسوفان و نظریه‌پردازان همیشه بر هنرمندان و مکاشفات آنان رشک می‌برند و متقابلاً هنرمندان نیز، نظرورزان را فخرفروش و معتادِ به عقل افسرده می‌دانند. پس پیکاری درمی‌گیرد که اگر نیک بنگریم بی‌شباهت به پیکار دیونوسوسی ـ آپولونی در هنراندیشیِ نیچه نیست. این پیکار، اگرچه موجب جراحت طرفین می‌شود ولی نابودکننده نیست، حتی می‌تواند شفابخش باشد به شرطی که تاب‌آوری هم در میان باشد. هم شورمستی دیونوسوس در آن به کار می‌آید و هم وقار آپولون. این پیکار است که هر کدام از طرفین را به ورای خود می‌برد و بلندمرتبه می‌سازد. همچنانکه ماهیت تصویر و نوشتار از هم متفاوت است، هنرمند هنرهای تجسمی و نظرورز نیز بهتر است به کار خود مشغول باشند. اما همنشینی آن‌ها مزیت‌های فراوان دارد. هر جا که اینان همکار شده‌اند، آنچه به قلم خود هنرمند یا نویسندهٔ بیانیه جاری شده، از ذوق سلیم برخوردار بوده و نتیجه نوشتاری سخته، سنجیده و منطقی شده است. در این جستار تأکید ما بر بیانیه‌نویسی و انتخاب عنوان بوده که همراه نمایش کارهای هنری به سمع و نظر بیننده می‌رسد. نقد و نظر پس از پایان نمایش کارِ هنری خود حکایتِ دیگری دارد.

و اما نکتهٔ پایانی، به نظر می‌آید آنچه دربارهٔ نوشتن بیانیه در هنرهای تجسمی آمد قابل تعمیم به عرصهٔ هنرهای دیگر هم باشد. معضلی که در هنر معاصر ایران با آن روبرو هستیم، ورود برخی هنرمندان به رشته‌ای دیگر از هنر است که مقدمات آن هنر را نیز نمی‌شناسند، اگر بخواهیم سیاهه‌ای از این افراد بدست دهیم، بسیار بلندبالا خواهد بود. اهالی سینما، شاعران و موسیقی‌دانانی که وارد عرصهٔ هنرهای تجسمی شده‌اند کم نیستند. برکسی

پوشیده نیست که این افراد چه فاجعه‌ای در هنرهای غیرتخصصی‌شان به بار آورده‌اند و چه لطمه‌ای به اعتبار هنری خود وارد آورده‌اند. به نظر می‌آید بخشی از این دلیری و بی‌پروایِ هنرمندان ناشی از آن است که از بیانیه‌نویسان و منتقدانِ مزد بگیر تأیید و تحسین گرفته‌اند.

اوراق بادبُرده (۵)

محسن احمدوندی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

۱. شکوفه کردنِ اثیر اومانی

از طریق بررسی واژه‌گزینی‌ها و تصویرسازی‌های یک شاعر می‌توان اطّلاعات مفیدی دربارهٔ نژاد، طبقه، قومیّت، جنسیّت، جهان‌بینی، خلق‌وخو و حتّی ویژگی‌های جسمی او به دست آورد. روشن است که هرچه شاعر در سرودن شعرش مستقل‌تر باشد و به زندگی و تجارب زیستهٔ خودش اتکای بیشتری داشته باشد، امکان کسب این اطلاعات از خلال شعرش فراهم‌تر است و هرچه شاعر مقلّدتر باشد و در سرودن شعرش کمتر به زندگی و تجارب زیسته‌اش متکّی باشد، این امکان کمتر است. ما در ادامه از این منظر به بررسی اصطلاح «شکوفه کردن» در دیوان اثیر اومانی (ولادت ۵۵۲ـ ۵۶۲، وفات ۶۴۴) خواهیم پرداخت.

امروزه اگر از فارسی‌زبانان معنای اصطلاح «شکوفه کردن» را بپرسند، نخستین معنایی که به ذهنشان می‌رسد، «گُل دادن» است؛ اما جالب است بدانید این اصطلاح در متون کهن به معنای «استفراغ کردن» نیز به کار رفته است. شکوفه کردن در معنای استفراغ کردن از اصطلاحات تقریباً پُربسامد در دیوان اثیر اومانی است. برای نمونه شاعر در بیت زیر از یک سو بین واژهٔ «شکوفه» در معنای قی کردن و استفراغ کردن با «امتلا» و «گران شدن» تناسب برقرار کرده و از سوی دیگر بین این واژه در معنای گُل با «لاله» و «چمن» پیوند ایجاد نموده است. همچنین شاعر در این تصویرسازی به شکل ظاهری لاله ـ احتمالاً لالهٔ واژگون ـ و شباهت آن با کسی که سرش را به قصد استفراغ کردن خم کرده، توجه نموده است:

ز امتلا گشت گران لاله، مپندار که او　　تا شکــوفه نکند سر به چمن بردارد

(اثیر اومانی، ۱۳۹۰: ۵۶۱)

در ابیاتی دیگر نیز همین تصویرسازی و کاربرد ایهامی به چشم می‌خورد:

شکوفه خون جگر باد هر که را با تو　　به سان لالهٔ نشـکفته سرگران دیـدم

(همان : ۲۹۴)

ز امتلا که بُدَش لاله تا شکوفه نکرد　　سرِ فکنده به بر درنکرد بر بالا

(همان: ۱۴۳)

اما آیا کاربرد ایهامی این اصطلاح که در دیوان اثیر بسامد نسبتاً بالایی دارد و توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند، با زندگی شخصی و وضعیت جسمی شاعر ارتباطی دارد؟ پاسخ به این پرسش مثبت است. او در اواخر دیوانش، در قصیده‌ای که در شکایت از گرفتاری‌های روزگار سروده، از درد معده و بیماری گوارشی‌اش نالیده است. گویا دستگاه گوارش اثیر مشکل داشته و هرچه را می‌خورده پس می‌داده است. او در این قصیده از استفراغ‌کردن‌های مکرر خود شِکوِه می‌کند:

مرا همین جگر ریش بُد که می‌خوردم　　زمانه کرد خود آن باب نیز مسدودم

هم از تف جگر سوخته چو مجمر عود　　به درد معده بسی شد کنون که معدودم

از آنکه ماسکه را قوّت قبول نماند　　همی‌کند رقم معده لقمه مردودم

ز بس شکوفه که کردم به‌سان لاله و گل　　شد از درون و برون جمله حشو موجودم

ز جا نشستگی، از خوردن طعام و شراب　　دم و دهن چو سر شیشه بسته شد زودم

بسوخت شربت گرمم درون سینهٔ من　　چو یخ بکرد فسرده مزاج مبرودم

غذای من همه شیرینی است چون زنبور　　همیشه شهد عسل شاهدی است مشهودم

قضا میان من و درد معده عِقدی بست　　طبیب از آن همه جلاب داد و معقودم

از آن ز خوردن شیرینی‌ام برآمده پر　　کزو شده شکم آکنده همچو قاوودم

در این بلا مدد من ز بس قصور نداد　　کسی به‌جز دم مقصور و آه ممدودم

(اثیر اومانی، ۱۳۹۰: ۴۶۸ـ۴۶۹)

چنانکه مشاهده می‌کنید این درد معده و قی‌کردن‌های مکرّر باعث شده است که اثیر اومانی در طول دیوانش بارها از اصطلاح شکوفه کردن استفاده کند. اهمیت بسامد شکوفه کردن در دیوان او از جهت همین پیوندی است که با بیماری گوراشی‌اش داشته است، وگرنه این اصطلاح با همین معنا در اشعار شاعران دیگری چون خاقانی و مولوی نیز به کار رفته است

هدف از نوشتن این یادداشت این بود که نشان دهیم بررسی بسامد بالای برخی واژگان و تصاویر در آثار یک شاعر یا نویسنده ـ که در قلمرو دانش سبک‌شناسی قرار می‌گیرد ـ می‌تواند به ما در شناخت ویژگی‌های روانی و

جسمی صاحب اثر کمک کند تا از طریق آن بخش‌هایی از اطّلاعات زندگی‌نامه‌ای او را کامل‌تر کنیم و پس از کامل‌تر کردن این اطّلاعات زندگی‌نامه‌ای، باز هم به متن برگردیم و به فهمی دیگرگون از آن دست یابیم.

۲. حکایت دیدار ابن‌سینا و ابوالحسن خرقانی و تأثیرپذیری سعدی از آن

یکی از معروف‌ترین حکایات زندگی ابوالحسن خرقانی داستان دیدار ابن‌سینا (۳۷۰ـ ۴۲۸) با اوست. استاد شفیعی کدکنی در کتاب *نوشته بر دریا* که مجموعه‌ای از مقامات ابوالحسن خرقانی است، این دیدار را از سه منبع مختلف با اندک تفاوت‌هایی نقل کرده است؛ دیداری که سبب دگرگونی احوال ابن‌سینا می‌شود و او را از عالم فلسفه و استدلال به عالم عرفان و کشف و شهود می‌کشاند:

«وقتی به زیر کوه شده بود تا دَرمَنه آورد. جماعتی از خراسان عزم زیارت وی کرده بودند و آمده. چون به کنار دیه رسیدند، پیرزنی را دیدند. از صومعهٔ شیخ نشان خواستند. پیرزن گفت: دریغ این رنج شما، روزگار ضایع کردید. دلتنگ شدند و خواستند که بازگردند و بوعلی‌سینا مُتَنَکِّروار در میان ایشان بود، زیارتیان را گفت: بازگشتن صواب نبوَد نادیده، باری ببینیم. به در صومعه آمدند و حلقه بکوفتند. مَیْبَتی ـ نام زن شیخ بود ـ جواب داد که: کیست و مقصود چیست؟ گفتند: زیارت شیخ. گفت: دریغا روزگار شما. کدام شیخ و کدام زیارت؟ گفتند: آخر کجاست؟ گفت: به کوه. نشان خواستند و بر اثرش رفتند. از دور بنگریستند، شخصی می‌آمد با خرواری دَرمَنه. چون نزدیک رسید، شیری دیدند دَرمَنه بر وی نهاده. شیخ گفت: سلام‌علیکم، تا بوالحسن بار مَیْبَتی نکشد شیر بار بوالحسن نکشد. و از شیخی عزیز شنیدم که ماری نیز در دست داشت. چون به در صومعه رسیدند اژدها و شیر برفتند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۴۰ـ۲۴۱؛ نیز ر.ک: ۱۴۶و ۳۶۷ـ۳۶۸)

استاد شفیعی کدکنی در مقدمهٔ کتاب متذکّر می‌شود که روایات دیگری هم دربارهٔ این دیدار در متون دیگر نقل شده است و آن را مشابه با حکایت دیدار ابن‌سینا با ابوسعید ابوالخیر می‌داند. ایشان هرچند از نظر تاریخی چنین دیداری را غیرممکن نمی‌داند اما با برتلس[۱]، خاورشناس روس که این‌گونه حکایات را برساختهٔ اصحاب خانقاه می‌داند تا با تمسّک به آنها ایمان درویشان به کرامات اولیا را نیرو ببخشند و دغدغه‌های عقلانی ایشان را بزدایند هم‌عقیده‌اند:

۱. Berthels

«برتلس، خاورشناس برجستهٔ روسی، ظاهراً نخستین پژوهشگری است که در مسئلهٔ دیدار ابوسعید ابوالخیر و ابن‌سینا تردید کرده است و استدلال او بسیار استدلال استواری است، وی می‌گوید این‌گونه حکایات را اصحاب خانقاه برای آن برساخته‌اند که ایمان درویشان خانقاه را به کرامات اولیا نیرو بخشند و دغدغه‌های عقلانی ایشان را بزدایند. همین نکته را در مورد مسئلهٔ دیدار ابن‌سینا و خرقانی نیز می‌توان گفت. از روزگاری که دولت سلجوقی بر مرکب «کلام اشعری» وارد میدان شد، تمام کوشش نظریه‌پردازان این دولت قلع‌وقمع آثار خردگرایی در فرهنگ ایرانی بود. ستون فقرات کلام اشعری انکار عقل و آزادی ارادهٔ انسانی است و برای تثبیت دولت سلجوقی هیچ پیاده‌نظام و سواره‌نظامی بهتر از دشمنی با خرد و آزادی وجود نداشت و این کار بر دست نظریه‌پردازان کلام اشعری، امثال امام‌الحرمین جوینی و امام محمد غزالی به زیباترین وجهی سامان گرفت. هیچ بعید نیست که در جهت گسترش همان ایدئولوژی، درویشان خانقاه‌ها این حکایات را برساخته باشند تا آخرین رمق‌های خرد ایرانی را از میان بردارند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۷۷ـ۷۸).

البته سخن ما در اینجا ناظر به اثبات یا نفی واقعیّت تاریخی این دیدار نیست، بلکه بر آنیم تا نشان دهیم که سعدی یکی از حکایات *بوستان* را به تأثیر از همین حکایت سروده است. البته نمونه‌های چنین کراماتی در حکایات صوفیه کم نیست اما شباهت‌های ساختاری این دو حکایت، تأثیرپذیری سعدی را تأیید می‌کند:

حکایت کنند از بزرگان دین — حقیقت‌شناسان عین‌الیقین
که صاحب‌دلی بر پلنگی نشست — همی‌راند رَهوار و ماری به دست
یکی گفتش ای مرد راه خدای — بدین ره که رفتی مرا ره نمای
چه کردی که درنده رام تو شد؟ — نگین سعادت به نام تو شد؟
بگفت ار پلنگم زبون است و مار — وگر پیل و کرکس، شگفتی مدار
تو هم گردن از حکم داور مپیچ — که گردن نپیچد ز حکم تو هیچ

(سعدی، ۱۳۷۵: ۴۱)

چنانکه می‌بینید ساختار این حکایتِ *بوستان* همان ساختار حکایت دیدار ابن‌سینا و ابوالحسن خرقانی است، البته سعدی دو تغییر در روساخت حکایت ایجاد کرده است. نخست این‌که برای شخصیت‌های داستان نام ننهاده است یا بهتر است بگوییم نام شخصیت‌ها را که «ابوالحسن خرقانی» و «ابن‌سینا» بوده‌اند، به «صاحب‌دلی» و «یکی» که هر دو نکره و ناشناس هستند تغییر داده است و به این شکل دایرهٔ شمول حکایت را وسعت بخشیده

است. دیگر این‌که در مقامات خرقانی دلیل این‌که شیر و مار رام او شده‌اند این است که او بدزبانی‌ها و بدخُلقی‌های زنش، مَیْبَتِی، را تحمّل کرده است، اما سعدی در حکایتش دلیل سرپیچی نکردن حیوانات وحشی از امر و فرمان انسان عارف و صاحب‌دل را سرپیچی نکردن او از فرمان خدا می‌داند و با این تغییر، مضمون عرفانی حکایت را ارتقا بخشیده است.

۳. منبع حکایتی دیگر از بوستان سعدی

با خواندن *بوستان* متوجه می‌شویم که بسیاری از حکایاتی که سعدی در این اثر نقل می‌کند، برگرفته از متون پیش از اوست. البته زبان ساده و به دور از پیچیدگی سعدی این حکایت‌ها را برای ما خواندنی‌تر کرده است و باعث شده که ما کلام او را به خاطر بسپاریم. یکی از حکایت‌هایی که سعدی در باب دوم *بوستان* یعنی «باب احسان» نقل می‌کند، حکایت پیرمردی زرتشتی است که مهمان حضرت ابراهیم (ع) می‌شود. این پیرمرد موقع غذاخوردن بسم‌الله نمی‌گوید و حضرت ابراهیم (ع) دلیل این امر را از او جویا می‌شود، پیرمرد پاسخ می‌دهد که بر دین زرتشتی است و در آیینش چنین امری مرسوم نیست که قبل از غذا بسم‌الله بگوید. ابراهیم (ع) برآشفته می‌شود و او را از خانه‌اش بیرون می‌راند. بعد از این اتفاق، وحی بر ابراهیم (ع) نازل می‌شود و خدا او را مورد خطاب قرار می‌دهد که ما سال‌هاست به این پیرمرد جان بخشیده‌ایم و به او روزی داده‌ایم اما تو نتوانستی چند ساعت او را تحمل کنی و از او بیزار شدی، گیرم که او زرتشتی و آتش‌پرست باشد، تو چرا از کرم و بخشش دست کشیدی و احسان کردن را فراموش کردی؟ اصل حکایت را از زبان خود سعدی بشنویم که شنیدنی‌تر است:

شنیدم که یک هفته ابن‌السبیل — نیامد به مهمان‌سرای خلیل
ز فرخنده‌خویی نخوردی بگاه — مگر بینوایی درآید ز راه
برون رفت و هر جانبی بنگرید — بر اطراف وادی نگه کرد و دید
به‌تنها یکی در بیابان چو بید — سر و مویش از برف پیری سپید
به دلداری‌اش مرحبایی بگفت — به رسم کریمان صلایی بگفت
که ای چشم‌های مرا مردمک — یکی مردمی کن به نام و نمک
نَعَم گفت و برجست و برداشت گام — که دانست خُلقش، علیه‌السلام
رقیبان مهمان‌سرای خلیل — به عزّت نشاندند پیر ذلیل
بفرمود و ترتیب کردند خوان — نشستند بر هر طرف همگنان

چو بسم‌الله آغاز کردند جمع | نیامد ز پیرش حدیثی به سمع
چنین گفتش: ای پیر دیرینه‌روز | چو پیران نمی‌بینمت صدق و سوز
نه شرط است وقتی که روزی خوری | که نام خداوند روزی بری؟
بگفتا نگیرم طریقی به دست | که نشنیدم از پیر آذرپرست
بدانست پیغمبر نیک‌فال | که گبر است پیر تبه بوده حال
به خواری براندش چو بیگانه دید | که منکَر بوَد پیش پاکان پلید
سروش آمد از کردگار جلیل | به هیبت ملامت‌کنان کای خلیل
مَنَش داده صد سال روزی و جان | تو را نفرت آمد از او یک زمان
گر او می‌برد پیش آتش سجود | تو با پس چرا می‌بری دستِ جود؟

(سعدی، ۱۳۷۵: ۸۰ـ۸۱)

این حکایت را پیش از سعدی، ابوالقاسم قشیری از صوفیان قرن چهارم و پنجم هجری قمری در کتاب خود یعنی *رسالهٔ قشیریه* به شکل و لونی دیگر نقل کرده است و گویا سعدی حکایت را از او گرفته است. ابوالقاسم قشیری در باب دوازدهم کتاب خود که در باب رجاء است، چنین می‌نویسد:

گویند گبری از ابراهیم علیه‌السلام مهمانی خواست. گفت اگر مسلمان شوی تو را مهمان دارم.گبر برفت. خدای عزّ و جلّ وحی فرستاد که یا ابراهیم [تا] از دین خویش برنگردد و وی را طعام نخواهی داد، هفتاد سال است تا وی را روزی همی‌دهیم بر کافری. [اگر امشب تو او را طعام دادی و تعرض نکردی چه بودی؟] ابراهیم از پس آن گبر بشد و بازآورد و مهمانیش کرد. گبر گفت سبب این چه بود؟ ابراهیم علیه‌السلام قصه بازگفت. گبر گفت اگر خدای تو چنین کریم است با من، اسلام بر من عرضه کن و مسلمان شد. (قشیری، ۱۳۶۱: ۲۰۱ـ ۲۰۲).

سعدی این حکایت قشیری را گرفته و متناسب با هدف خود تغییراتی در آن ایجاد کرده است. نخست این‌که در حکایت قشیری خود گبر به سراغ ابراهیم می‌آید و از او می‌خواهد تا او را مهمان کند، اما سعدی این بخش از حکایت را تغییر داده است، زیرا با هدف او در این فصل از کتابش منافات داشته است، پس آن را به این شکل درآورده که ابراهیم دربه‌در به دنبال کسی بوده تا مهمان سرایش شود و از این طریق خصلت پسندیدهٔ احسان و بخشندگی را در ابراهیم (ع) برجسته‌تر کرده است. دیگر این‌که ابراهیم (ع) در حکایت قشیری برای مهمانش پیش‌شرط می‌گذارد، اما در حکایت سعدی این بخش حذف شده، زیرا با کرم و بخشش بی‌قید و شرط که موضوع اصلی باب دوم است همخوانی نداشته است.

٤. «چهار شاخ گریستن» در زبان کُردی

بسیاری از پیچیدگی‌های متون کهن زبان فارسی را به کمک دیگر زبان‌های ایرانی می‌توان حل‌وفصل کرد و این نشان از آن دارد که دیگر زبان‌های ایرانی نه‌تنها تهدیدی برای زبان فارسی به شمار نمی‌آیند، بلکه می‌توانند مکمّلی برای آن باشند و به تقویت آن کمک کنند. نگارنده که خود کُردزبان است، در طول سال‌هایی که در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی درس خوانده و درس داده است، در خواندن بسیاری از متون کهن به لغات و اصطلاحاتی برخورده است که دیگر نشانی از آنها در فارسی امروز نیست، اما هنوز در زبان و فرهنگ کُردی کاربرد دارند و همین امر فهم آن متن کهن را برایش آسان‌تر و ملموس‌تر و لذت‌بخش‌تر کرده است. این مسئله می‌تواند دربارهٔ دیگر زبان‌های ایرانی هم صدق کند. هرکدام از این زبان‌ها گنجینه‌های بسیار ارزشمندی هستند که می‌توانند به ما در فهم متون کهن فارسی یاری برسانند. من در اینجا تنها به یک مورد از این نوع پیوند و خویشاوندی میان زبان فارسی و کُردی می‌پردازم تا سخنم را مستدل کرده باشم.

در بخش‌های پایانی کتاب *اسرارالتوحید* با تعبیرِ غریب «چهار شاخ آب از چشم دویدن» روبه‌رو می‌شویم:

> ابوسعید قدّس الله روحَهُ‌العزیز اسبی کُمَیت داشت که برنشستی که هیچ‌کس را دست ندادی از تندی که بود. و چون شیخ برخواستی نشست، پهلو فرو دوکان داشتی و پشت فروداشتی تا شیخ پای به وی درآوردی. چون شیخ ما از دنیا رفت، آن اسب را دیدند افسارگسسته و چهار شاخ آب از چشمش می‌دوید و گِرد کوی برمی‌آمد و نه آب خورد و نه علف. هفت شباروز این اسب همچنین بود و هیچ‌چیز نخورد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۳۶۰).

دکتر کدکنی این تعبیر را از تعابیر نادر و کمیاب زبان فارسی برشمرده‌اند و در تعلیقات کتاب دراین‌باره نوشته‌اند:

> از تعبیرات نادر زبان فارسی قدیم است، به معنی شدت گریه به گونه‌ای که از هر چهار گوشهٔ چشم اشک بیرون آید و از فرهنگ‌ها فوت شده. در ترجمهٔ *احیاء علوم‌الدّین* غزالی در ترجمهٔ عبارت: «فرفعت رأسها و عیناها تدمع» و بعضی نسخ تذرفان، مؤیدالدّین خوارزمی آورده است: «پس سر برآورد و به چشمهاش به چهارشاخ می‌گریست» و همین عبارت در چاپ تهران احیاء (چاپ سنگی) به صورت: «و عیناها تدمع باربع» آمده است. و در این رباعی مسعود سعد کلمهٔ چهار شاخ در چهار معنی مختلف و از جمله چهار شاخ گریستن به کار رفته است:

چنگم به چهار شاخ زد پیراهن　　چنگ است مگر چهارشاخ از آهن
در اشک چهارشاخ آن شاخِ سمن　　شد نار چهار شاخ کفته رخ من

که مصراع آخر در متن چاپی «شد باز» آمده و غلط است و بیت ذیل [از مسعود سعد] هم شاهدی [دیگر] است برای چهار شاخ گریستن و هم شاهدی است برای نار چهار شاخ کفیده:

اشک دو دیده روی تو کرده　　نار　　چهارشاخ　　کفیده

که در آن ایهام چهارشاخ گریستن هم هست (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۶۳۳ـ۶۳۴).

همین تعبیر بار دیگر در مقامات کهن ابوسعید ابوالخیر که شفیعی کدکنی آنها را در کتابی با عنوان *چشیدن طعم وقت* گردآوری و منتشر کرده است تکرار شده است:

وی [ابوسعید ابوالخیر] را اسبی بود تند که در پیش شیخ پشت فروداشتی تا شیخ برنشستی، [بعد از وفات ابوسعید ابوالخیر] آن اسب را دیدند افسارگسسته و چهار شاخ آب از چشمش می‌دوید و گردِ کوی برمی‌آمد و نه آب خورد و نه علف هفت شبانروز (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۱۵ـ ۲۱۶).

استاد کدکنی در اینجا هم بخشی از تعلیقاتش بر *اسرارالتوحید* را تکرار کرده و نوشته است:

چهار شاخ گریستن: به گونه‌ای گریستن که از چهار گوشهٔ دو چشم اشک بریزد. در احیاءالعلوم، چاپ سنگی ایران، تعبیر «عیناها تَدمَعُ باربع» آمده است و در ترجمهٔ مؤیدالدّین خوارزمی به «چهارشاخ می‌گریست» ترجمه شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۰۹).

چنانکه مشاهده می‌شود استاد کدکنی این تعبیر را از تعابیر نادر زبان فارسی کهن دانسته‌اند که متأسفانه در فرهنگ‌ها ضبط و ثبت نشده است. این تعبیر در زبان فارسی امروز دیگر کاربرد ندارد، اما جالب است بدانید که با تغییری جزئی هنوز هم در زبان کُردی به کار می‌رود. در زبان کُردی واژه‌ای هست با عنوان «پەل»[1] که یکی از معانی آن «شاخه» و «شعبه» است. در اینجا به چند نمونه از کاربرد این واژه در زبان کُردی اشاره می‌کنیم:

۱ـ آبِ جوی را به چند پەل تقسیم کردن یعنی آن را به چند شاخه و شعبه قسمت نمودن.

۱. در رسم‌الخط کُردی «ـه» بیان حرکت جایگزین حرکت فتحه می‌شود.

۲ـ نخ، طناب یا سیم را چند په‌ل کردن یعنی آن را تاباندن و از هم گسیختن و به چند شاخه تقسیم کردن.

۳ـ به گیاهی که تازه از خاک رُسته و تنها دو شاخه دارد می‌گویند دو په‌ل دارد.

۴ـ وقتی موی سر دختران را می‌خواهند ببافند، آن را به دو بخش مساوی تقسیم می‌کنند و می‌بافند، به همین دلیل به هر یک از این بخش‌های بافته‌شده په‌لِک یعنی په‌لِ کوچک می‌گویند.

یکی از کاربردهای واژهٔ په‌ل در زبان کُردی، در تعبیری است که برای به شدت گریستن به کار می‌رود، در این زبان به کسی که با شدّت می‌گرید می‌گویند: «چُوار په‌لْکانی (په‌لْکی) ئه‌سْر ئه‌رشِنی[1]» یعنی «چهار شاخ اشک می‌ریزد». این تعبیر دقیقاً همان تعبیری است که در اسرارالتوحید و مقامات کهن ابوسعید به کار رفته است؛ تعبیری که در زبان فارسی متروک و فراموش شده است، اما هنوز در زبان کُردی کاربرد دارد.

٦. پوپَک و پُپُو سلیمانی در افسانه‌های کُردی

«پُوپَک»، «پُوْپُوک»، «پُوپُو» و «بُوبُو» همگی نام‌هایی هستند که در متون کهن فارسی برای نامیدن هُدهُد یا شانه‌به‌سر به کار رفته‌اند:

پوپک دیدم به حوالیْ سرخس بانگـــک بَربُرده به ابر اندرا
(رودکی)

پوپوک پیکی نامه زده اندر سر خویش نـــامه گه باز کند گه شکند در شکنا
(منوچهری)

خلاف نیست که شاه پرندگان باز است اگـرچه تاجْ وطن بر چکاد پوپو کـرد
(اثیر اخسیکتی)

این نام‌ها برای هدهد برگرفته از آواز «پوپو»ی این پرنده است، چنانکه فاخته را نیز به‌تبع آوازش «کوکو» می‌نامند. نزاری قهستانی دراین‌باره در بیتی این‌گونه می‌سراید:

۱. در رسم‌الخط کُردی همزهٔ آغازین کلماتی که با مصوت آغاز می‌شوند نوشته می‌شود.

وصـــال بلبل با گـل هنـوز نـابـوده　　به خیره شور برآورده شانه‌سر، پوپو

(نزاری قهستانی)

هدهد از پرندگانی است که در ادبیات اسطوره‌ای، دینی و عرفانی ما نقش برجسته‌ای دارد . داستان پیغام بردن هدهد از سوی حضرت سلیمان (ع) برای بلقیس، ملکهٔ سبا، در قرآن و در سورهٔ نمل مشهور است و نیازمند به یادآوری نیست؛ به دلیل همین پیشینهٔ اسطوره‌ای، این پرنده نمادی برای پیغام‌بری و واسطه‌گری بین عاشق و معشوق شده است:

الا تـا بـاز گـویـنـد از سلیـمان　　که با بلقیس وصلش داد پوپک

(هندوشاه نخجوانی)

هدهد در عرفان ایرانی و به تأثیر از منظومهٔ منطق‌الطیرِ عطار نمادی برای مرشد و پیر و راهنما نیز هست:

مرحبـــا ای هدهد هادی شده　　در حقیقت پیک هر وادی شده

ای به سرحدّ سبا سیر تو خوش　　با سلیمان منطق‌الطیر تو خوش

(عطار)

در زبان کُردی به هدهد، «پِیُو سلیمانی» می‌گویند. در این ترکیب از یک سو واژهٔ «پوپک» فارسی با تغییری مختصر به کار رفته است و از سوی دیگر با اضافه کردن صفت نسبی «سلیمانی» به نام این پرنده، پیشینهٔ اسطوره‌ای، دینی، عرفانی و ادبی آن نیز لحاظ شده است.

برای شانه‌به‌سر (پِیْو سلیمانی) در فرهنگ عامیانهٔ کُردی افسانه‌هایی ساخته و پرداخته‌اند که شنیدن آن‌ها خالی از فایده نیست. در یکی از این افسانه‌ها شانه‌به‌سر در اصل تازه‌عروسی جوان و خوشگل بوده که برای رهایی از جور مادرشوهر بداخلاقش به این پرنده بدل شده است. زنده‌یاد علی‌اشرف درویشیان که سال‌ها عمر خود را صرف پژوهش در زمینهٔ متل‌ها وافسانه‌های کُردی کرده است، در رمان «سال‌های ابری» این افسانهٔ عامیانه را از زبان بی‌بی این‌گونه نقل می‌کند.

کَفو... کَفو... کَفو کَفو... کَف کَفو... کَف کَفو...

[...] یک شانه‌به‌سر، پشت شیشه روی هرهٔ در نشسته است. بی‌بی با دندان نان بیات را ریز ریز می‌کند و آرام به پشتِ در می‌ریزد.

ـ می‌دانی شریف، شانه‌به‌سر یک زمانی آدم بوده. یک عروس جوان و خوشگل.

به کاکل قشنگ روی سر پرنده خیره می‌شوم.

ـ پس چه جور شده پرنده بی‌بی؟

ـ شانه‌به‌سر یک عروس بوده، تازه عروس. مادرشوهر بداخلاقی داشته. یک روز مادرشوهر کاسه‌ای شیر به او می‌دهد که بجوشاند. عروس شیر را روی آتش می‌گذارد و مشغول شانه کردن موهای زیبای خود می‌شود. شیر کف می‌کند، سر می‌رود و در آتش می‌ریزد. عروس خیلی می‌ترسد و از شدت ناراحتی از خدا می‌خواهد که او را به صورت پرنده‌ای در آورد تا از دست مادر شوهر به آسمان پرواز کند. دعایش مستجاب می‌شود . شانه به سرش می‌چسبد و می‌پرد و فرار می‌کند.

ـ دیگر مادر شوهر او را نمی‌گیرد بی‌بی؟

ـ نه دیگر، گفتم که فرار می‌کند (درویشیان، ۱۳۸۷: ۳۳۵ـ ۳۳۶).

چنان‌که می‌بینید در این افسانه صدای آواز این پرنده با نام‌آوای «کَف‌کَفو» و نه «پُوپُو» بازنمایی می‌شود تا با حادثهٔ کَف کردن و سررفتن شیر در داستان همخوان شود. کاکل روی سر این پرنده همان شانه‌ای است که این تازه‌عروس با آن موهایش را شانه زده است، و لابد رنگ سیاه و سفید پرهایش هم برگرفته از رنگ گُلْوَنی‌ای (سربند دورنگ سیاه و سفیدی که زنان کُرد و لک و لُر به سر می‌بندند) است که این عروس زیبا پیش از پرنده شدن به سر می‌بسته است.

گویا این افسانه‌پردازی‌ها دربارهٔ شانه‌به‌سر محدود به قوم کُرد نبوده است و در دیگر نواحی ایران نیز وجود داشته است. هدایت در کتاب ارزندهٔ خود، *نیرنگستان*، روایت‌های دیگری از این افسانه را جمع‌آوری و مکتوب کرده است، اما متأسّفانه مشخّص نکرده است که این افسانه‌ها متعلّق به کدام مناطق ایران و کدام اقوام بوده است:

هدهد یا شانه‌به‌سر تازه‌عروس بوده، جلو آینه سرش را شانه می‌زده، پدرشوهرش سر می‌رسد، او از زور خجالت با شانه که به سرش بوده پر می‌زند و می‌رود. به روایت دیگر خواستگار بلقیس بوده، حضرت سلیمان هرچه می‌خواسته او را ببیند، نمی‌گذاشته تا این‌که بالاخره دیو برایش جادو می‌کند و به شکل هدهد می‌شود (هدایت، ۱۳۷۸: ۱۱۲).

پیشینهٔ عاشقانهٔ پُیو سلیمانی در فرهنگ فولکلور کُردی موجب سرودن ترانه و ساختن ملودی‌ای به همین نام شده است که خوانندگان مختلف کُرد و فارس بارها آن را با تغییراتی اجرا و بازخوانی کرده‌اند. در این ترانه پُیو سلیمانی نمادی از معشوق و یا واسطه‌ای میان عاشق و معشوق است.

۷. انتقادناپذیری و ارادهٔ معطوف به قدرت

سعدی در باب چهارم کتاب گران‌سنگِ خود، بوستان، حکایتی نقل می‌کند که بسیار آموزنده است. داستان از این قرار است که شخصی مسئله و مشکلی دارد و در میان جمع مسئله‌اش را با علی (ع) در میان می‌گذارد. علی پس از اندکی تأمّل و تدبّر به پرسش او پاسخ می‌دهد؛ اما یکی از حاضرانِ در جلسه بر پاسخ علی خُرده می‌گیرد و به او می‌گوید که پاسخش به اشتباه است. واکنش علی به این رویداد برای هر یک از ما درس بزرگی است. علی نمی‌رنجد، برنمی‌آشوبد، برافروخته نمی‌شود، آن شخص را از مجلسش بیرون نمی‌اندازد، بلکه با متانت می‌گوید: «اگر تو پاسخی بهتر از من برای این مسئله داری، بگو تا ما هم بشنویم». مرد پاسخش را می‌گوید و درست هم می‌گوید. علی پاسخ درست او را می‌پذیرد و اذعان می‌کند که در پاسخ به این سؤال اشتباه کرده است:

کسی مشکلی برد پیش علی — مگر مشکلش را کند مُنْجَلی
امیر عدوبندِ مشکل‌گشای — جوابش بگفت از سر علم و رای
شنیدم که شخصی در آن انجمن — بگفتا چنین نیست یا باالحسن
نرنجید از آن، حیدر نامجوی — بگفت ار تو دانی از این بِهْ بگوی
بگفت آنچه دانست و بایسته گفت — به گِل چشمهٔ خور نشاید نهفت
پسندید از او شاه مردان جواب — که من بر خطا بودم او بر صواب
بِهْ از من سخن گفت و دانا یکی است — که بالاتر از علم او علم نیست

(سعدی، ۱۳۷۵: ۱۳۳)

این نوع برخورد با کسی که خطاهای ما را بر ما آشکار می‌کند یکی از زیباترین و خردمندانه‌ترین برخوردهایی است که تاریخ به خود دیده است. به‌راستی چه تعداد از ما پدران، مادران، معلّمان، مربیان، استادان، وکیلان، وزیران و حاکمان این‌گونه جسارتی داریم که اگر خطایی کردیم و کسی آن را به ما گوشزد کرد، برنیاشوبیم و با سعهٔ‌صدر بپذیریم؟

سعدی در ادامهٔ این داستان از زمانهٔ خودش می‌گوید، از قرن هفتم و نقدناپذیری حکّام و خداوندانِ جاه. سعدی می‌گوید اگر این اتّفاق در زمانهٔ او می‌افتاد، صاحب منصبانی که بر اریکهٔ قدرت تکیه زده‌اند، حتی به این شخص نگاه هم نمی‌کردند و دستور می‌دادند تا حاجبان درگاه او را از مجلسشان بیرون بیندازند و تا آنجا که می‌خورَد بزنند؛ زیرا به پَرِ قبایشان برمی‌خورَد که کسی حرف روی حرفشان بیاورَد. این را برنمی‌تابند. ادب و اخلاق حکم می‌کند که زیردستان سکوت کنند و خفه شوند تا صاحبان مقام و منصب آزرده‌خاطر نگردند.

گر امروز بودی، خداوندِ جاه　　نکردی خود از کبر در وی نگاه
به در کردی از بارگه حاجبش　　فروکوفتندی به ناواجبش
که مِن‌بعد بی‌آبرویی مکُن　　ادب نیست پیش بزرگان سخُن

(همان: ۱۳۳ـ۱۳۴)

ببینید چگونه با توسّل به ادب می‌شود زبان‌ها را بست، ببینید چگونه اخلاق به اهرم فشاری بدل می‌شود برای سرکوب. بدبختانه تصویری که سعدی از زمانه‌اش ارائه می‌دهد بسیار شبیه به زمانهٔ ماست. گویی این حکایت برای همین روزگار گفته شده است. کدام یک از ما لااقل برای یک‌بار هم که شده در موقعیتی که او از زمانه‌اش به تصویر کشیده قرار نگرفته‌ایم؟ موقعیتی که پدر یا مادرمان به خاطر این که حرف روی حرفشان زده‌ایم ـ هرچند حرفمان منطقی و مستدل بوده است ـ از ما رنجیده‌اند؟ موقعیتی که به خاطر بیان خطای یک معلّم یا استاد از کلاس درس بیرونمان انداخته‌اند؟ موقعیتی که به دلیل خرده گرفتن بر سخن صاحب‌منصبی تهدید شده‌ایم و درِ گوشی به ما گفته‌اند مواظب حرف زدنمان باشیم و زیپ دهانمان را بکشیم؟ آری، همین موقعیت آشنا؛ این موقعیت که گویی خاصّ تاریخ ماست؛ خاصّ جامعه‌ای که تک‌تک افرادش همین که به قدرت می‌رسند، می‌خواهند اعمال سلطه کنند. می‌خواهند برتری خود را به رخ بکشند. می‌خواهند دیگران را زیردست خود بشمارند. تحقیر کنند. تهدید کنند. تنبیه کنند. تا کسی جرئت نداشته باشد خطاهای آنها را برشمرد. تا کسی جسارت نکند از اشتباهاتشان بگوید. منظورم از قدرت تمام سطوح و سلسله مراتب آن است. منظورم از قدرت امکان اعمال اراده بر دیگری است. منظورم از قدرت فقط قدرت سیاسی نیست، منظورم «ارادهٔ معطوف به قدرت» است.

منابع

ـ اثیر اومانی، عبدالله. (۱۳۹۰). *دیوان اثیر اومانی*. تحقیق و تصحیح امید سروری و عباس بگ‌جانی. چاپ اوّل. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

ـ درویشیان، علی‌اشرف. (۱۳۸۷). *سال‌های ابری*. جلد اوّل و دوم. چاپ هفتم. تهران: چشمه.

ـ سعدی، مصلح‌بن عبدالله .(۱۳۷۵). *بوستان*. تصحیح و توضیح غلام‌حسین یوسفی. چاپ پنجم. تهران: خوارزمی.

ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). *چشیدن طعم وقت (مقامات کهن و نویافتهٔ بوسعید)*. با مقدّمه، تصحیح و تعلیقاتِ محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ پنجم. تهران: سخن.

ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). *نوشته بر دریا: از میراث عرفانی ابوالحسن خرقانی*. چاپ ششم. تهران: سخن.

ـ قشیری، عبدالکریم‌بن هوازن. (۱۳۶۱). *ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه*. با ترجمهٔ ابوعلی حسن‌بن احمد عثمانی. با تصحیحات و استدراکات بدیع‌الزمان فروزانفر. چاپ اوّل. تهران: علمی و فرهنگی.

ـ محمدبن منوّر. (۱۳۸۱). *اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابی‌سعید*. با مقدّمه، تصحیح و تعلیقاتِ محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ پنجم. تهران: سخن.

ـ هدایت، صادق. (۱۳۷۸). *فرهنگ عامیانهٔ مردم ایران*. گردآورنده جهانگیر هدایت. چاپ اوّل. تهران: چشمه.

نگاهی به مجموعه داستان نیوکاسل

نقدِ «ایدهٔ نظارت رسمی»

امیر سنجابی

داستان‌نویس و منتقد ادبی

«نیوکاسل» مجموعه داستانی است از آرش محمودی که اخیراً توسط انتشارات روزنه چاپ شده است. این مجموعه نُه داستان کوتاه دارد با عناوین «نیوکاسل»، «مثل برف داریم آب می‌شویم»، «گاوکش‌ها»، «جشن سایبان‌ها»، «شب عروسی»، «در احوال این نیمهٔ روشن»، «نهنگ آب‌های خُرد»، «طولانی‌ترین شب سال» و «خارج». مجموعه داستان «نیوکاسل» از جهاتی مجموعه داستان مهمی‌است اما در عین حال انتقاداتی نیز بر آن وارد است که به مرور وارد بحث می‌شویم. ابتدا بیان دو نکته ضروری می‌نماید. یکی این‌که این نوشتار کوششی است برای روشن ساختن مفاهیمی‌که نویسنده آنها را دستمایهٔ کار خود قرار داده است. دوم، استفاده از لفظ «قدرت» در این متن، اشاره به قدرت خاصی ندارد و می‌تواند هر قدرتی در هر قلمرو جغرافیایی را در برگیرد.

در پشت جلد این کتاب می‌خوانیم «روح حاکم بر داستان‌های این مجموعه «دید زدن» است و در بستر روایت‌ها، ما با اشکال مختلفی از نظارت مواجهیم. در جهان داستان‌ها، دایرهٔ این دید زدن‌ها مدام کوچک و کوچک‌تر می‌شود تا جایی که حتی خصوصی‌ترین مسائل شخصیت‌ها هم مورد کنکاش قرار می‌گیرد. نویسنده تلاش کرده است تا نتیجهٔ این مسئله را پیش روی مخاطب بگذارد؛ ناظرانی که جهان را احاطه کرده‌اند و حتی مخاطب را هم با این پرسش مواجه می‌کنند که «آیا او نیز تحت نظارت نیست؟» این پاراگراف درحالی‌که تلاش می‌کند سرنخ‌هایی از جهان داستانی نویسنده به مخاطب ارائه دهد، در عین حال مجموعه را دچار تردید و ابهام می‌کند. روشن ساختن مفهوم «نظارت» یکی از اهداف این نوشته است. «دید زدن» یک مفهوم جعلی و تعریف‌ناشده است و هیچ کمکی به شناخت بیشتر ما از این مجموعه نمی‌کند پس بهتر است آن را کنار گذاشت؛ اما «نظارت» یک مفهوم فلسفی و جامعه‌شناختی است که بارها در فلسفه و جامعه‌شناسی به روشنی تعریف و بحث شده است.

در تعریف کلی، «نظارت اجتماعی» به ابزارها و روش‌هایی اطلاق می‌شود برای وادار کردن فرد به انطباق با انتظارات گروهی معین یا کل جامعه. در واقع «نظارت اجتماعی» وسایل و شیوه‌هایی است که با استفاده از آن‌ها،

یک گروه، اعضای خود را به پذیرش رفتارها، هنجارها، قواعد اجتماعی و حتی آداب و رسومی منطبق با آنچه گروهْ مطلوب تلقی می‌کند، سوق می‌دهد. طبق تعارف جامعه‌شناسان دو نوع نظارت وجود دارد:

۱ـ نظارت غیررسمی: شامل درونی کردن هنجارها و ارزش‌ها به وسیلهٔ فرایند اجتماعی شدن است که به صورت «جریانی که طی آن، انسان الگوهای فرهنگی جامعه یا گروه خود را می‌آموزد و آن‌ها را به عنوان جزئی از نظام رفتاری خویش می‌پذیرد» تعریف می‌شود. در حقیقت هر فرد از خلال فرایند اجتماعی شدن می‌آموزد که در موقعیت‌های مختلف، چه رفتارهایی قابل قبول (مناسب) و چه رفتارهایی غیرقابل قبول (نامناسب) است تا بر اساس آن تمایز لازم را قائل شود. طیف وسیعی از مکانیسم‌های غیررسمی برای این نوع از نظارت اجتماعی عبارت‌اند از: تمسخر، خندیدن بی‌جا، زخم زبان، شایعه‌پراکنی و طرد کردن. به عنوان مثال از آن‌جا که فرد تمایل شدید دارد که مورد قبول گروه واقع شود، ترس از طرد شدن توسط گروه، یکی از مؤثرترین عوامل نظارت اجتماعی به‌شمار می‌رود.

۲ـ نظارت رسمی: نظارتی است که به صورت رسمی و طبق روش‌ها و قوانین و مقررات تعریف شده صورت می‌گیرد و غالباً توسط افراد یا نهادها و سازمان‌هایی که وظیفه‌شان نظارت اجتماعی است انجام می‌پذیرد. نظارت اجتماعی رسمی را ممکن است تعدادی از مؤسسات و سازمان‌های مختلف در درون جامعه اعمال نمایند که تعدادی از آن‌ها عبارت‌اند از: پلیس، زندان، دادگاه، نهادهای امنیتی، مرکز نگهداری جوانان بزهکار و مؤسسه‌های رفاهی و اجتماعی. برای نظارت اجتماعی رسمی، شیوه‌های اعمال نظارت معمولا عبارت‌اند از: جریمه، زندان، دوربین، شنود، محکومیت اعدام و... .

با توضیحاتی که ارائه شد اکنون به یکی از داستان‌ها که نام مجموعه نیز برگرفته از آن است و بر اساس توضیحات ارائه‌شده قابل بررسی می‌باشد به طور مختصر نگاهی می‌اندازیم.

در داستان «نیوکاسل» عده‌ای نوجوان از طبقهٔ محروم جامعه در حال دیدن مراسم اعدام مردی هستند که مرتکب قتل شده است. با توجه به توضیحاتی که در مورد نظارت اجتماعی ارائه شد، در داستان نیوکاسل، قدرت توسط «پلیس» و به کارگیری روش «اعدام» در صحنه حضور دارد. در این مراسم، پلیس مردی را که مرتکب قتل شده است به طور نمایشی و پیش چشم مردم محله‌ای حاشیه‌نشین اعدام می‌کند. لازم به ذکر است که در این نمایش، صرفاً اعدامِ فرد مجرم مد نظر نیست و شیوهٔ مجازات اعدام یک کارکرد اجتماعی نیز دارد؛ در واقع اعدام در ملأعام با این امید انجام می‌شود که جامعه با چشمان خود ببیند که مجازات انجام رفتارِ قتل چیست و به این

صورت، نهادِ قدرت امید دارد که با این روش رفتارهای مجرمانه‌ای چون قتل را در جامعه اصلاح کند. اما در مقابل چه اتفاقی می‌افتد؟ نوجوانانی که قرار است در این نمایش در خصوص انجام رفتار قتل ترسانده شوند، پس از دیدن چندبارهٔ مراسم اعدام، به آن عادت می‌کنند و دیدن اعدام برای آنها تبدیل به تفریح می‌شود. درواقع قدرت نه‌تنها به هدف نمی‌زند بلکه مراسمی خوف‌انگیز چون اعدام، برای جامعه جنبهٔ سرگرمی پیدا می‌کند!

الگوی تقابل بین نهادِ قدرت و جامعه که در داستان کوتاه نیوکاسل به طور مختصر شرح داده شد در داستان‌های دیگر مجموعه از جمله «مثل برف داریم آب می‌شویم»، «گاوکش‌ها»، «جشن سایبان‌ها»، «شب عروسی»، «در احوال این نیمهٔ روشن» و «نهنگ آب‌های خُرد» تکرار می‌شود، اما هر بار با وجود یک نهاد قدرت، یک گروه از جامعه و با شیوه مشخصی از نظارت رسمی.

به طور کلی در این داستان‌ها، مخاطب شاهد تقابل بین نهادهای قدرت و گروه‌هایی از جامعه است. قدرت به شیوه‌های مختلفی از جمله شیوه‌های «نظارت رسمی» سعی در کنترل جامعه دارد و همزمانْ جامعه نیز به شیوه‌های خود به این نظارت و کنترل واکنش نشان می‌دهد. در این رویارویی، «قدرت» توسط اعدام، دوربین، پلیس، ساواک، حراست دانشگاه و... در اکثر داستان‌های این مجموعه عینیت پیدا می‌کند و «جامعه» نیز توسط دانشجو، استاد دانشگاه، زن، طبقات محروم اجتماع و... و شیوه‌های مختلفی که این گروه‌ها به کار می‌برند واکنش خود را به حضور قدرت نشان می‌دهد. در نهایت مخاطب از طریق این تقابل و کشمکش متوجه می‌شود نهادهای نظارت رسمی با چه گروهایی از جامعه زاویه دارند و چه شیوه‌هایی را برای کنترل و زُدایش این گروه‌ها به کار می‌برند.

تا به این جای کار آرش محمودی کارش را خوب انجام داده است و روابط و مناسبات نظارت را به خوبی به نمایش می‌گذارد. نقد اساسی که می‌توان به این مجموعه داشت این است که «نظارت» در اکثر داستان‌های این مجموعه صرفاً به صورت یک عنصر فرمی‌و دکوراتیو حضور دارد نه به عنوان یک موضوع مسئله‌ساز! ما تنها در یک داستان «نهنگ آبهای خُرد» شاهد بحران‌آفرینی «نظارت رسمی» هستیم؛ در این داستان حراستِ دانشگاه به عنوان یک نهاد نظارتی، یک استاد دانشگاه را به علت صدای زنانه‌اش اخراج می‌کند و از این طریق «نظارت» تبدیل به موضوعی بحران‌آفرین و مسئله‌ساز می‌شود اما در دیگر داستان‌های این مجموعه «نظارت» صرفاً در حد یک عنصر فرمی و نمایشی باقی می‌ماند و همان روابط و مناسبات نظارت که در جامعه وجود دارد، عیناً در داستان‌ها بازنمایی می‌شود بدون آنکه مخاطب بفهمد اساساً چرا نظارت مسئله مهمی است؟ به عبارتی چندان

اهمیتی ندارد که مخاطب صرفاً بفهمد «تحت نظارت است»، موضوع آنجایی اهمیت پیدا می‌کند که مخاطب پی ببرد «نظارت اجتماعی چرا مسئله است!» که جز در یک داستان (نهنگ آبهای خرد) در سایر داستان‌ها این اتفاق نمی‌افتد.

در مجموع می‌توان گفت «نیوکاسل» تاحدودی مجموعه داستان موفقی است و ایده‌های خلاقانه و جسورانه‌ای دارد. امید آن می‌رود نویسنده این مجموعه در دیگر آثار خود مفاهیم اجتماعی و انسانی را با نگاهی دقیق‌تر مورد واکاوی قرار دهد.

نقد گزارش کشته‌شدن آبتین در کوش‌نامه و شاهنامه

علی اصغر بشیری[1]

پژوهشگر ادبی

مقدمه

خاندان فریدون و اولاد و اجداد او در متون تاریخی و داستانی ایران اهمیت بسیاری دارند. در بسیاری از متون با اسناد مختلف دربارهٔ اجداد فریدون بحث شده است. در اکثر منابع نام پدر فریدون را آبتین (یا آتبین) گفته‌اند و گفته شده که او به دست ضحاک کشته شده و به همین دلیل فریدون انتقام پدر خود را از ضحاک گرفته است. گفته شده که آبتین از آثویه در *اوستا* گرفته شده که در متون اسلامی به‌صورت اثفیان نیز آمده است. در *شاهنامهٔ* فردوسی، داستان آبتین صرفاً در چند بیت خلاصه شده است؛ اما در *کوش‌نامه* داستان آبتین به‌تفصیل بیان شده است. داستان‌های آبتین در کوش‌نامه، بخش مهمی از این منظومه را به خود اختصاص داده است. مسائلی که دربارهٔ آبتین در *کوش‌نامه* به‌تفصیل بیان شده و در *شاهنامه* و حتی متون دیگر، چنین تفصیلی وجود ندارد به‌طور خلاصه بدین قرار است: تولد آبتین، رهبری خاندان جمشید، نبردهای آبتین با سپاهیان ضحاک، سفرهای آبتین به کشورهای مختلف جهان، ازدواج‌های آبتین و به‌خصوص شرح مفصل ازدواج او با فرارنگ (ایرانشان، ۱۳۷۷: ۳۳۸ـ۳۵۱)، تولد فریدون و سرانجام کشته شدن او به دست سپاهیان ضحاک. فقط داستان‌های مربوط به آبتین در منظومهٔ *کوش‌نامه* بیش از سه‌هزاروپانصد بیت را شامل است. این حجم از روایات دربارهٔ آبتین نه‌تنها در هیچ‌کدام از منظومه‌های حماسی که تاکنون منتشر شده‌اند، نیامده است؛ بلکه در متون نقالی و تاریخی نیز این حجم از داستان‌ها دربارهٔ آبتین وجود ندارد. این بخش از داستان‌های کوش‌نامه برای بررسی‌های تطبیقی و بینامتنی، مطالب مفیدی را فراپیشِ خواننده قرار می‌دهد. در جستار حاضر به اختصار گزارش مرگ آبتین در *شاهنامه* و *کوش‌نامه* بررسی می‌شود.

گزارش مرگ آبتین در شاهنامه

در *شاهنامه* داستان آبتین (یا آتبین) صرفاً در چند بیت بیان می‌شود. زمانی که ضحاک در خواب می‌بیند که قرار است به دست فریدون کشته شود، دستور می‌دهد که او را بیابند؛ زمانی که روزبانان ضحاک مشغول گشت‌زنی بودند، ناگاه آبتین را می‌یابند:

1 .aliasgharebashiri@gmail.com

زمین کرده ضحاک پر گفت و گوی / به گرد جهان هم بدین جست و جوی
فریدون که بودش پدر آبتین / شده تنگ بر آبتین بر زمین
گریزان و از خویشتن گشته سیر / برآویخت ناگاه بر کام شیر
از آن روزبانان ناپاک مرد / تنی چند روزی بدو باز خورد
گرفتند و بردند بسته چو یوز / برو بر سر آورد ضحاک روز
خردمند مام فریدون چو دید / که بر جفت او بر چنان بد رسید
فرانک بدش نام و فرخنده بود / به مهر فریدون دل آگنده بود
پر از داغ دل خستهٔ روزگار / همی‌رفت پویان بدان مرغزار

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۶۳)

پس از کشته شدن آبتین در *شاهنامه*، داستان به تلاش‌های فرانک، مادر فریدون اختصاص دارد که او را به دماوند می‌برد و داستان‌های مربوط به بزرگ شدن فریدون بیان می‌شود. مدت‌ها بعد که فریدون از مادر خود دربارهٔ پدرش می‌پرسد، فرانک به او پاسخی می‌دهد که وجوهی دیگر از مرگ آبتین و داستان‌های او را بیان می‌کند:

فرانک بدو گفت کای نامجوی / بگویم تو را هر چه گفتی بگوی
تو بشناس کز مرز ایران‌زمین / یکی مرد بُد نام او آبتین
ز تخم کیان بود و بیدار بود / خرمند و گرد بی‌آزار بود
ز طهمورث گُرد بودش نژاد / پدر بر پدر بر همی داشت یاد
پدر بُد تو را و مرا نیک‌شوی / نَبُد روز روشن مرا جز بدوی
چنان بد که ضحّاک جادوپرست / از ایران به جان تو یازید دست
از او من نهانت همی‌داشتم / چه مایه به بد روز بگذاشتم
پدرت آن گرانمایه مرد جوان / فدا کرد پیش تو روشن‌روان

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۶۵)

این ابیات همهٔ آن چیزی است که دربارهٔ آبتین در *شاهنامه* بیان شده است و به طور خلاصه چنین است: ۱ـ آبتین، پدر فریدون است. ۲ـ آبتین همسر فرانک است. ۳ـ آبتین از ترس ضحاکیان فراری است. ۴ـ روزی

روزبانان ضحاک او را می‌یابند و نزد ضحاک می‌برند و ضحاک او را می‌کشد. ۵ـ فرانک فریدون را نهان کرده و آبتین جانش را برای فرزندش فدا می‌کند.

گزارش آبتین در شاهنامه، غالباً پایان زندگی او را در بر دارد و ممکن است فردوسی (و یا منابع او) روایت‌های دیگر را بیان نکرده‌اند و یا از تفصیل آن آگاه نبوده‌اند.

گزارش پایان کار آبتین در *کوش‌نامه*، به‌گونه‌ای دیگر بیان شده است.

کشته شدن آبتین در کوش‌نامه

کوش که برادرزادهٔ ضحاک بوده، مأموریت داشته که آبتین را بکشد. کوش و آبتین جنگ‌های فراوانی با هم داشتند. سرانجام پس از آنکه فرارنگ (= همان فرانک در شاهنامه) فریدون را به دنیا آورد، آبتین فریدون را به سلکت می‌سپارد تا به او خواندن و نوشتن بیاموزد. آبتین پس از آنکه مدتی در ایران ماند، تصمیم گرفت که با دو پسرش از ایران به سمت بسیلا برود و این دقیقاً زمانی است که با دژخیمان ضحاک مواجه می‌شود:

یکی روز از بیشه شاه آبتین — پیامد به در با دلیران کین
ز ناگه بدو لشکری بازخورد — برآمد ز لشکر ده و دار و برد
بکردند رزمی چنانچون سزید — بسی کشته آمد ز هر سو پدید
فراوان بکوشید و مردی نمود — چو آمد زمانه، ز مردی چه سود؟
به رزم اندرون نامور کشته شد — وز ایرانیان بخت برگشته شد
دو فرزند او نیز با او چو ماه — در این رزم گشتند، هر دو تباه
سر هر سه از تن چو برداشتند — به درگاه ضحاک بگذاشتند
برون کرد مغز سرش در زمان — خورش داد ماران هم اندر زمان
فرارنگ دلخسته شد ز آن میان — نهان با تنی چند از ایرانیان...

(ایرانشان، ۱۳۷۷: ۴۰۲)

در این گزارش چند نکته وجود دارد: ۱ـ آبتین شاه است؛ چرا که او رهبر بخشی از خاندان جمشید است که مدت‌ها با کوش (برادر ضحاک) و کوش پیل‌دندان (پسر کوش) در نبرد بوده است. ۲ـ در هنگام برخورد با لشکر ضحاک، آبتین تنها نبوده و با لشکریانش بوده است. ۳ـ نبرد شدیدی بین یاران آبتین و سپاه ضحاک درگرفته است. ۴ـ آبتین در حین نبرد کشته می‌شود. ۵ـ دو فرزند دیگر او هم در نبرد کشته می‌شوند. ۶ـ سر هر سه تن را نزد ضحاک می‌برند و او مغز آنان را به ماران خود می‌دهد.

پس از کشته شدن آبتین در *کوش‌نامه* (با اینکه بخشی از ابیات ناقص است)، داستان پرورش فریدون و ادامهٔ داستان‌های کوش بیان می‌شود.

وجوه شباهت در گزارش کشته شدن آبتین

با اینکه در دو داستان، تفاوت‌های فراوانی وجود دارد؛ اما چند شباهت در دو داستان وجود دارد که نشان می‌دهد، هر دو داستان گویی اساس یکسانی داشته‌اند:

۱ـ در هر دو داستان، عامل اصلی کشته شدن آبتین، ضحاک و یارانش هستند. این موضوع از این نظر بیان می‌شود که آبتین در *کوش‌نامه* با ضحاک مبارزهٔ چندانی ندارد و بیشترین نبردهای او با کوش، برادر ضحاک و پیل‌دندان، برادرزادهٔ اوست. زمانی که پیل‌دندان در نبردهای خود با آبتین ناکام می‌شود و آبتین به ایران می‌آید، نامه‌ای به ضحاک می‌نویسد و او را از آمدن آبتین آگاه می‌کند و در همین زمان است که ضحاک نامه‌ای به همهٔ کارداران خود در کشورهای مختلف می‌نویسد که آبتین را اسیر کنند و بکشند:

چو نامه به ضحاک جادو رسید — برآشفت و لب را به دندان گزید
به بلغار و سقلاب و دربند و روم — فرستاد نامه به هر مرز و بوم
که در کوه و دریا درنگ آورید — مگر آبتین را به چنگ آورید

(ایرانشان، ۱۳۷۷: ۴۰۱)

و در پی همین فرمان ضحاک است که سپاهیانش به جست‌وجوی او می‌روند و او را می‌یابند و می‌کشند؛ بنابراین با اینکه بخش مهم نبردهای آبتین با کوش پدر و پسر بوده است؛ اما عاملیت مرگ نهایی او به ضحاک ختم می‌شود؛ آنچنان که در *شاهنامه* نیز همین است.

۲ـ در هر دو گزارش فرانک و فریدون نزد آبتین نیستند. در *شاهنامه*، گزارش به گونه‌ای است که گویی فرانک و آبتین فقط زن و شوهرند که یار و سپاهی ندارند و زمانی که آبتین ناگاه کشته می‌شود، فرانک، فریدون را به کوه دماوند می‌برد.

وجوه تفاوت در دو روایت

در گزارش مرگ آبتین در *کوش‌نامه* و *شاهنامه* چند موضوع برجسته است:

۱ـ در گزارش *کوش‌نامه* گفته شده که آبتین با دو پسر دیگرش کشته می‌شود و در *شاهنامه* اثری از کسان دیگر نزد آبتین نیست.

۲ـ در *کوش‌نامه* آمده که آبتین و همراهانش پس از نبردی سخت و سهمگین کشته می‌شود و در *شاهنامه* اشاره‌ای به نبرد آنان نشده است.

۳ـ در شاهنامه، روزبانان ضحاک، آبتین را دستگیر کرده و نزد ضحاک می‌برند و از فحوای گزارش شاهنامه چنین برمی‌آید که ضحاک خود آبتین را کشته است؛ اما در گزارش *کوش‌نامه*، آبتین و یاران و فرزندانش در نبردی سخت که با سپاهیان ضحاک داشته‌اند کشته می‌شوند.

روایت *شاهنامه* دربارهٔ نژاد آبتین نیز با *کوش‌نامه* متفاوت است؛ در *کوش‌نامه* نژاد آبتین به‌گونه‌ای دیگر بیان شده است(ایرانشان، ۱۳۷۷: ۲۰۰ و ۲۰۱) و همچنین نوعی که فرانک فریدون را پرورش داده نیز چیزی غیر از شاهنامه است که چون ارتباط اصلی با مرگ آبتین ندارد بدان ورود نمی‌شود.

دربارهٔ آبتین در متون تاریخی مانند *تاریخ طبری* نیز گفته شده که پدر فریدون اثفیان بن اثفیان بوده و در برخی منابع تا ده نسل را اثفیان نامیده‌اند که سرانجام نژاد همه به جمشید می‌رسد. گزارش مرگ آبتین در منابع دیگر نیز چیزی فراتر از *شاهنامه* نیست و گویا گزارش *کوش‌نامه* در این زمینه تا حدودی منحصربه‌فرد است و این نشان می‌دهد، منبع کوش‌نامه به‌طورکلی متفاوت از شاهنامه بوده است. چنین برمی‌آید که با توجه به اینکه ایرانشان/ ایرانشاه بن ابالخیر از مداحان سلجوقیان بوده و در مرکز و غرب ایران می‌زیسته است، به منابعی در این حدود دسترسی داشته که در گزارش مسائل ایران باستان به‌طورکلی متفاوت از شاهنامه و منابع شرقی بوده است و این امکان وجود دارد که او حتی از منابع یونانی و سریانی نیز بهره برده است؛ این موضوع را گزارش‌های دیگر *کوش‌نامه* نیز تا حدودی تأیید می‌کند. داستان‌های دقیانوس، پلاطس و اسطلیناس که در آغاز منظومهٔ *کوش‌نامه* نیز آمده است (ایرانشان، ۱۳۷۷: ۱۷۲ـ۱۷۹)، می‌تواند تأییدی بر این نظریه باشد. با توجه به همین موضوع تفصیل در زندگی آبتین و گزارش نوع مرگ او که به‌کلی متفاوت از شاهنامه و متون دیگر است باید ناشی از همین تفاوت در منابعی باشد که ایرانشان/ ایرانشاه بن ابالخیر در گزارش *کوش‌نامه* بدان دسترسی داشته است.

منابع

ـ ایرانشان، ایرانشان بن ابالخیر. (۱۳۷۷). *کوش‌نامه*. به‌کوشش جلال متینی چاپ اول. تهران: علمی.

ـ فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). *شاهنامه (ج۱)*. به‌تصحیحِ دکتر جلال خالقی مطلق. چاپ اول. تهران: بنیاد دایرةالمعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی).

گویش کلهری در زبان کُردی و بررسی نام‌آواها در آن

سهیل فتاحی[1]

دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی

محمّد صالحی[2]

دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی

چکیده

با توجّه به سبک زندگی و محیط جغرافیایی قوم کُرد و از جمله کُردهایی که در محدودهٔ جغرافیایی گویش کلهری زندگی می‌کنند، ارتباط تنگاتنگی با جغرافیای طبیعی اطراف و تعاملی با حیوانات (اهلی) دارند، که این باعث شده‌است که آواها (صدا) در زبان و فرهنگ این سرزمین اهمیت ویژه‌ای پیدا کند، به گونه‌ای که برای حیوانات و امور طبیعی گاهی چندین نام‌آوا با بار معنایی متفاوت به کار می‌رود، در این گویش هر نام‌آوایی بیانگر مفهوم ویژه و خاصی است. در این مقاله که به روش تحلیلی ـ توصیفی و بر پایهٔ منابع کتابخانه‌ای است، تلاش شده‌است که نام‌آواهای متفاوت و مختلفی که برای یک حیوان یا باد و باران به کار می‌رود، استخراج شود و معانی و مفاهیم گوناگون آن که اهل این زبان با شنیدن آن نام‌آوای مخصوص دریافت می‌کنند رمزگشایی شود. از دستاوردهای این پژوهش است که در میان حیوانات «اسب» با ۱۴ مورد کاربرد و در میان آواهای طبیعت «آب» به‌عنوان مایهٔ حیات و مهم‌ترین عامل تداوم زندگی و سکونت‌گاه ایل کلهر، با ۹ مورد بیشترین استعمال را به خود اختصاص داده‌است که بیانگر انس و الفت فراوان کُردها با طبیعت و زندگی کوهستانی است.

واژه‌های کلیدی: نام‌آوا، زبان کُردی، گویش کلهری، حیوانات، طبیعت.

1.soheilfatahi67@yahoo.com

2. mohammadsalehi65@yahoo.com

مقدّمه

انسان به عنوان موجودی که با تکیه بر زبان و اندیشه از دیرباز تلاش کرده‌است تا با محیط اطراف خود ارتباط برقرار کند، همواره از تمام راه‌ها و شیوه‌ها برای رسیدن به این منظور بهره جسته‌است. یکی از این شیوه‌ها بهره-گیری از صداهایی است که به اصطلاح «نام‌آوا» یا «اسم صوت» نامیده می‌شوند. در طبیعت اطراف ما حیوانات، باد، آب و ... هر کدام آوایی ویژه از خود تولید می‌کنند که با آن شناخته می‌شوند به عنوان مثال: «عرعر» خر، « زوزهٔ» باد، «شُرشُر» آب و ... .

انسان در بسیاری از اقوام و زبان‌ها با توجه به شرایط زیست‌محیطی و جغرافیایی، ارتباطی عمیق با محیط اطراف خود برقرار می‌کند. شرایط جغرافیایی و اقلیمی باعث می‌شود هر سرزمینی حیوانات، محصولات، آب و هوای ویژهٔ خود را داشته‌باشد؛ برای نمونه در مناطق قطب جنوب به دلیل سرمای بیش از حد هوا قطعاً مردمان آن برای برف و یخ و سرما اسامی متفاوتی با بار معنایی مختلف دارند که برای ما نامفهوم خواهد بود؛ همان‌گونه که در سرزمین‌های گرمسیر مانند کشورهای عربی‌ای چون عراق، عربستان، کویت و ... با توجّه به آب و هوای گرم و وجود حیوانی مانند شتر و محصولی مانند خرما، اسامی بی‌شماری برای آن‌ها به کار می‌برند.

مایل هروی، در مقاله‌ای با عنوان «پسوندی نام‌آواساز در گونه‌های فارسی خراسانی» در خصوص رابطهٔ بین جغرافیای یک قوم و نام‌آواهای که در زبان به کار برده می‌شود می‌نویسد: «نام‌آوا (onomatopoeia) به واژه‌هایی اطلاق می‌شود که از اصوات طبیعی و غیرطبیعی اخذ و تقلید شده‌اند. وجود نام‌آوا هم نظریهٔ محاکات را در باب منشاء زبان تأیید می‌کند و هم پیوند اهل زبان را با طبیعت به اثبات می‌رساند. به همین جهت در زبان‌هایی که سخن‌گویان آن با طبیعت بیش‌تر الفت دارند نام‌آواهای بیش‌تری وجود دارد. باید گفت که واژگان زبان به قیاس با نام‌آواها در مرحلهٔ فروتر نظام واژگانی قرار می‌گیرند؛ زیرا آن کیفیت محسوس و زنده‌ای که در نام‌آواست و اهل زبان آن را درمی‌یابد در واژگان با دلالت صرفاً وضعی است و در تاریخ این زبان، اصول و مبانی و ارزش‌های آن باید پی گرفته شود و انواع آن ـ اعم از طبیعی و حیوانی و انسانی ـ طبقه‌بندی و به لحاظ صورت و معنی بررسی گردد. مقصود از گونه‌های بستهٔ زبان آن گروه از گونه‌های بستهٔ زبان است که سخن‌گویان آن‌ها با دگرگونی‌های شهری معاصر کم‌تر تماس داشته‌اند و تحوّلات گونه‌های زبان در شهرهای بزرگ به قلمرو این گونه‌ها راه نیافته‌است و بیش‌تر ساختارهای زبان در سطح تک‌واژها خصلت باستانی (آرکائیک) دارند» (مایل هروی، ۱۳۷۴: ۶۸).

قوم کُرد از جمله اقوامی است که از هزاران سال پیش با چراندنِ بز و میشی چند، در کوهستان‌ها روزگار گذرانیده‌اند. همین سبک زندگی و ارتباط تنگاتنگ با طبیعت، باعث شده‌است که کوچک‌ترین آوایی در محیط اطراف برای آن‌ها معنا و مفهومی خاص پیدا کند. بنابراین کاملاً طبیعی است اگر برای حیوانی همچون «اسب» ـ که در زندگی بسیار یاور آن‌ها بوده‌است ـ نام‌آواهای مختلفی داشته‌باشند که از طریق آن آواها به مفاهیم گوناگون آن پی ببرند. همچنان‌که اسامی چندگانه‌ای برای این حیوان اهلی به کار می‌برند.

پیشینهٔ تحقیق

تا کنون هیچ پژوهش خاصی دربارهٔ نام‌آوا یا اصوات در زبان کُردی و گویش کلهری صورت نگرفته و این پژوهش می‌تواند آغازی بر شناخت نام‌آواها در این زبان و گویش باشد.

بحث و بررسی

زبان یک نظام است که کار اصلی آن ایجاد ارتباط میان انسان و طبیعت اطراف اوست. بنابراین هرگونه آوا یا صدایی که به هر نحوی باعث شود انسان با محیط اطرافش ارتباط برقرار کند، نوعی از زبان به حساب می‌آید. شک نیست هزاران سال پیش از آن‌که بشر خط را اختراع کند ـ که ما از وجود هرگونه نشانه‌ای دال بر استفاده از زبان‌ها بی‌خبر بودیم ـ انسان برای برقراری ارتباط از زبان‌ها و گویش‌هایی که امروزه از آن بهره‌مند است استفاده نمی‌کرد. بنابراین آواها در زندگی بشرِ اولیه نقش به‌سزایی را در راستای ایجاد ارتباط ایفا می‌کردند و به همین سبب، سابقهٔ استفاده از آوا ـ که در واقع نوعی زبان به حساب می‌آمد ـ بسیار بیش‌تر از زبان‌ها و گویش‌هاست.

ایران عبدی در کتاب «بررسی جامع مسائل زبان‌شناسی» در خصوص منشاء آواهای طبیعت چنین آورده‌است: «نظریه‌های بسیاری وجود دارد که منشاء پیدایش زبان را صداهای طبیعی می‌داند. به‌عقیدهٔ این گروه، تقلید از صداهای طبیعت، پرندگان و دیگر حیوانات اساس و پایهٔ پیدایش این نظریه است. نظریهٔ «دینگ‌دانگ» نام‌آواها را سرچشمهٔ زبان بشر می‌داند. «نام‌آوا» (onomatopoeia) نامی است که براساس آوای جسم مورد نظر انتخاب شده‌است. برای مثال در فیزیک، «شرشر»، «شریدن» و در زبان عمومی «شرشرکردن»، همگی از صداهای مربوط به جریان آب یا اشیای سیَال گرفته‌شده‌است. نظریهٔ (bow-bow) در ارتباط نزدیک با نظریهٔ «دینگ-دانگ» و البتّه محدودتر از آن است و سرچشمهٔ زبان‌ها را تقلید از «نام‌آوا»های حیوانات می‌داند مانند «وزوز»، «عوعو» و ... . نظریهٔ (yo-heave-ho) یکی دیگر از نظریات رایجِ این دیدگاه است که بر اساس آن زبان در

آغاز با نواها و آوازهای دسته‌جمعی در هنگام کار به‌وجود آمده‌است. مخصوصاً هنگامی که لازم بوده‌است افراد زیادی در انجام کار دخیل بوده و تعامل گروهی سبب پیدایش واژه‌هایی شده‌است که منشاء پیدایش زبان واقع شده‌اند» (عبدی،۱۳۹۲: ۲۰ـ۲۱).

برای ورود به این بحث در ابتدا پیشینه‌ای از زبان کُردی و زیرشاخه‌های آن ارائه می‌کنیم؛ سپس جایگاه شاخهٔ کَلهُری این زبان را بررسی می‌کنیم و در ادامه به تعاریفی از نام‌آوا ـ که به‌وسیلهٔ دانشمندان این علم بیان شده‌است ـ می‌پردازیم و در پایان به شرح و بررسی «نام‌آوا» در گویش کلهری زبان کُردی خواهیم پرداخت.

قوم کُرد

قوم کُرد یکی از اقوام ایرانی است که از هزاران سال است در محدودهٔ جغرافیایی خاص خود زندگی می‌کند و علی‌رغم مشکلاتی که در طول تاریخ هزاران‌ساله بر آنها عارض شده‌است توانسته‌اند از فرهنگ و زبان خود به‌خوبی حفاظت کنند. آنتونی آرلاتو در کتاب «درآمدی بر زبان‌شناسی تاریخی» درخصوص پیشینهٔ تاریخی و جغرافیای زیستی قوم کُرد می‌نویسد: «امروزه مرزهای سیاسی سرزمین کُردها را به چهار قسمت مجزا و تحت لوای چهار پرچم و سه زبان متفاوت درآورده‌اند و هر قسمت به ناگزیر متأثر از زبان کشور حاکم است. در کردستانِ تحت سلطهٔ عراق و سوریه بسامد واژگان عربی بی‌تردید بالاتر است و در قسمت‌های تحت حاکمیت ترکیه و ایران به ترتیب ترکی و فارسی چنین هستند. با این وجود زبان کُردی ماهیت خود را حفظ کرده، در طول زمان در برابر هجوم واژگان بیگانه با واژه‌سازی و رجوع به واژگان اصیل کُردی مقاومت کرده‌است. اما دربارهٔ خویشاوندی زبان کُردی با سه زبان دیگر باید گفت که بیش‌ترین همسانی و نزدیکی را میان کُردی و فارسی می‌توان جست و یافت. چنان‌که گفته شد زبان مادی ایرانی ـ زبانی که از آمیختگی زبان مادهای اولیّه با اقوام مهاجری که به اتّحادیه ماد پیوسته بودند به وجود آمده بود ـ شاکله و بدنهٔ کُردی امروز را تشکیل می‌دهد و این زبان دارای ماهیت هند و اروپایی است که ما در تمام زبان‌های ایرانی قدیم و جدید از جمله اوستایی، فارسی باستان و زبان‌های ایرانیِ نو همچون فارسی، کُردی، پشتو و آسی است» (آرلاتو، ۱۳۸۴: ۱۲۲). بهزاد خوشحالی در کتاب «زبان‌شناسی کُرد و تاریخ کردستان» دربارهٔ سرزمین کُرد بیان می‌کند: «این سرزمین امروزه شامل قسمت‌های شرقی و جنوبی خاک ترکیه، شمال شرق سوریه، شمال عراق و مناطق غربی کشور ایران است که مجموعاً کردستان نامیده شده و زبان ساکنان آن با وجود انشعابات متعدّد همگی کُردی خوانده می‌شود. زبان

کُردی امروز ترکیبی از زبان ساکنان اولیّهٔ کردستان شامل؛ مادها، میتانی‌ها، ماننا‌ها و گوتی‌ها است. زبان سومری و اکدی نیز به دلیل همسایگی، تأثیرات قاطعی بر زبان کُردی نهاده‌اند» (خوشحالی، ۴۲:۱۳۷۹).

زبان کُردی

زبان کُردی از گروه زبان‌های ایرانی شمال غربی است. زبان‌ها و گویش‌های شمال غربی از گویش‌هایی گرفته شده‌اند که در دورهٔ باستان، در بخش شمالی و شمال غربی فلات ایران (منطقهٔ ماد) رواج داشته‌اند. از زبان مادی تنها چند واژه باقی مانده‌است؛ با وجود این، در بخش غربی و شمال غربی فلات ایران، در کردستان، آذربایجان و در سواحل دریای خزر، تعداد زیادی از گویش‌های ایرانی شمال غربی باقی مانده‌است. علی‌رغم این که از قرون گذشته، در آذربایجان ایران، زبان ترکی، جای این گویش‌ها را گرفته و در بعضی مناطق دیگر، فارسی جایگزین آن‌ها شده و بدین ترتیب، منطقهٔ رواج آن‌ها، به تدریج محدود شده‌است، هنوز در زمان ما، تعداد قابل توجهی از زبان‌ها و گویش‌های این منطقه، دنبالهٔ شاخهٔ شمال غربی است. این زبان و گویش‌ها، علاوه بر کُردی و انواع گویش‌های آن، عبارتند از تالشی (با گویش‌های آن)، تعدادی از گویش‌های غرب ایران و آذربایجان ایران، گیلکی و مازندرانی (اُرانسکی، ۱۳۷۸: ۱۶۴).

پژوهشگران در مورد گویش‌های زبان کُردی، اختلاف نظر دارند؛ صدیق صفی‌زاده در *فرهنگ ماد*، شاخه‌های زبان کُردی را، گویش‌های کرمانجی شمالی، کرمانجی جنوبی، لکی و گورانی دانسته است (صفی‌زاده، ۱۳۶۱، ج۱:۲۴). اشمیت رودیگر نیز زبان کُردها را به سه بخش تقسیم کرده و گروه جنوبی زبان کُردی را شامل گویش‌های: کرمانشاهی (رایج در استان کرمانشاه)، سنجابی، کلهری، لکی و لُری (متعلّق به پشتکوه) می‌داند (رودیگر، ۱۳۸۲، ج۱:۵۴۴). امّا به طور معمول، زبان کُردی را به چهار شاخهٔ اصلی، تقسیم می‌کنند که هر شاخهٔ اصلی نیز بر اساس حوزه‌های وسیع جغرافیایی گونه‌هایی دارد:

۱ـ کُردی کرمانجی شمالی: تعداد سخنوران این گویش، از دیگر گویش‌ها بیش‌تر است. کُردهای ترکیه، سوریه، شمال و شمال شرقی عراق، شهرهای ارومیّه، سلماس، ماکو، نقده، کُردهای خراسان، کُردهای ارمنستان، آذربایجان، گرجستان و ترکمنستان با آن تکلّم می‌کنند.

۲ـ کُردی کرمانجی جنوبی (سورانی): این گروه خود دارای گویش‌های مهابادی، مکری، اردلانی یا سنه‌ای و جافی است. زبان گویشوران کُرد ایران، شهرهای مهاباد، بوکان (با گونهٔ مُکری)، سردشت، پیرانشهر، اشنویّه، بخش‌هایی از سرپل ذهاب، روانسر، جوانرود (با گونهٔ جافی)، ثلاث و باباجانی، کامیاران، سنندج (با گونهٔ سنندجی)، سقز، دیواندرّه، بانه، بخش‌هایی از مریوان و ... و در کشور عراق، شهرزور، کرکوک، کلاز،

کفری، سلیمانیّه، اربیل، موصل، دکه و بانیان، رواندوز، چمچمال، شقلاوه، کویه، قلعه دیزه و... در این حوزه قرار می‌گیرد؛ امروزه کُردی کرمانجی جنوبی، بیشتر از گویش‌های دیگر مورد توجّه قرار گرفته‌است.

۳ـ کُردی جنوبی: این گروه نیز شامل کلهری، لکی، کُردی مردم صحنه، فیلی و کُردی کرمانشاهی است. در ایران، کُردهای کرمانشاه، اسلام‌آباد غرب، دالاهو، قصر شیرین، سنقر و کلیایی، صحنه، کنگاور، بخش‌هایی از اسدآباد، هرسین، نورآباد، کوهدشت، بخش‌هایی از الشتر، گیلان‌غرب، ایوان، ایلام، شیروان و چرداول، مهران، آبدانان، درّه‌شهر، دهلران، قروه، بیجار، کُردهای اطراف قزوین، خواجه‌وندهای کلاردشت و... و در خانقین و مندلی عراق، سخنوران این گروه محسوب می‌شوند.

۴ـ کُردی اورامی ـ زازایی: زبان گویشوران کُرد اورامان تخت (جنوب مریوان، ژاورود)، اورامان لهون (پاوه، نوسود، نودشه) در ایران؛ و حلبچه، بیاره، تویله، منطقهٔ زنگنه و کاکه‌ای کرکوک در عراق؛ و بخش‌هایی از بین گول، دیرسیم، خارپوت، معدن، ارزنجان، دیاربکر، اورفا و تبلیس در ترکیه (برای آشنایی بیشتر ر.ک: رخزادی، ۱۳۸۳، ج ۲: ۲۸۲ و نیز بلو و باراک، ۱۳۸۷: ۱۴ـ ۱۵).

دکتر پرویز ناتل خانلری در کتاب خود در خصوص زبان کُردی می‌گوید: «نام کُردی عادتاً به زبان مردمی اطلاق می‌شود که در سرزمین کوهستانی واقع در مغرب فلات ایران زندگی می‌کنند» (خانلری، ۱۳۶۵: ۲۹۴) زبان کُردی به دلیل گسترهٔ جغرافیایی و هم‌جوار بودن با زبان‌ها و اقوام مختلف، تحت تأثیر آن‌ها قرار گرفته، اما ماهیّت خود را از دست نداده‌است. «زبان اولیهٔ ساکنان کردستان مستقل از زبان‌های گروه سامی بوده‌است. این زبان به تدریج تحت تأثیر آشوری‌ها در غرب و مهاجران آریایی در شمال و شرق دچار دگرگونی شده و در نهایت ماهیّتی هند و اروپایی به خود گرفته است» (خوشحالی، ۳۸:۱۳۷۹) .

این زبان اگرچه آبشخورهای متعدّد و متنوّع داشته اما نهایتاً شکل یک زبان منسجم و واحد به خود گرفته که کُردی خوانده می‌شود. خوشحالی می‌نویسد: «عموم زبانشناسان بر این نکته اتّفاق نظر دارند که زبان کُردی به شکلی که بتوان آن را مجموعه‌ای منسجم در قالب یک زبان مستقل نامید از هزارهٔ نخست پیش از میلاد به این سو وسیلهٔ تبادل اندیشهٔ مجموعه‌ای از انسان‌های ساکن در بین‌النهرین بوده که ملّت کُرد نام دارند» (خوشحالی، ۳۸:۱۳۷۹).

ولادیمیرمینورسکی، خاورشناس و اسلام‌شناس روس، بر این باور است که: «زبان کُردی به طور قطع از ریشهٔ زبان مادی است و اگر کُردها از نوادگان مادها نباشند، پس بر سر ملّتی چنین کهن و مقتدر چه آمده‌است و این همه قبیله و تیرهٔ مختلفِ کُرد که به یک زبان ایرانی و جدای از زبان دیگر ایرانیان تکلّم می‌کنند؛ از کجا آمده‌اند؟» (مینورسکی، ۱۳۸۲: ۷۱ـ۷۲).

ایل کلهر

ایل کَلهُر یکی از شعب اصلی ایل‌های کُرد ایران و از کهن‌ترین طوایف غرب ایران است. ایل کَلهُر بزرگترین ایل کُردستان و دومین ایل بزرگ ایران می‌باشد. مردمان آن کُردتبار هستند و به گویش کُردی کلهری تکلُم می‌کنند. مسکن آنان در غربِ ایران در شهرستان ایوان‌غرب در استان ایلام و در استان کرمانشاه در شهرستان‌های گیلان‌غرب، اسلام‌آبادغرب، بخشی از کرمانشاه، سرپل‌ذهاب، قصرشیرین و بخشی از شهرستان‌های چرداول، درّه‌شهر و سیروان می‌باشد و بیجار و قروه در کردستان و جغاتو شاهین‌دژ (چهاردولی‌ها)، و از طرف مغرب به خاک کردستان عراق (مندلی و خانقین) محدود می‌شود» (کشاورز، ۱۳۸۴: ۳۶۷).

گودرزی در کتاب *ایل کلهر در دورهٔ مشروطّیت* به نقل از «هنری کرزیک راولینسون» در سفرنامهٔ *گذر از زهاب به خوزستان* دربارهٔ قدمت و موقعیت ایل کلهر بیان می‌دارد: «کلهرها اگر قدیمی‌ترین ایل کردستان نباشند، به عنوان یکی از طوایف قدیمی منطقه شناخته شده‌اند. مسکن اولیّهٔ ایل‌کلهر همراه با گوران بزرگ در نواحی دامنه‌های شاهو قلعهٔ پلنگان و دیگر نواحی این منطقه حضور داشته‌اند و در کردستان عراق نیز به طور سنتی در اطراف شهرزور، خانقین، کلار و دیگر نواحی گرمسیری جنوب کردستان عراق حضور داشته‌اند. سپس طیّ یک سری حوادث و اتّفاقات به جنوب شاهراه کرماشان ـ خانقین نقل مکان کرده و ساکن شده‌اند و مرکز اصلی ایل، امروز در این جا می‌باشد ولی طوایف کلهر امروزه در تمام کردستان ایران و عراق به طور پراکنده و گاه متمرکز در تمام شهرهای کُردنشین ایران و عراق از جمله سقز، بوکان، شاهین‌دژ (چهاردولی)، مهاباد، ارومیه، ماکو، سنندج، ایلام، درّه‌شهر، مهران و در عراق در سلیمانیه، کرکوک، کلار، حلبچه، نواحی گرمیان زندگی می‌کنند. اکنون قسمت اعظم ایل در استان کرماشان ساکن است. حال با ذکر این نکته که مناطق کلهرنشین (ایوان‌غرب، اسلام‌آباد، گیلان‌غرب، بخش‌هایی از سرپل‌ذهاب، سومار، نفت‌شهر، ماهیدشت، برخی نواحی کرماشان و قصرشیرین) بخشی از مناطق کلهر زبان است که از شاهین‌دژ (چهاردولی‌ها) و بیجار در شمال تا مهران و چرداول در جنوب و در شرق از کرماشان ماهیدشت تا خانقین در غرب را شامل می‌شود. زبان ایل کلهر، کُردی با گویش کلهری است که خود به لهجه‌هایی تقسیم می‌شود. ایل کلهر در طول تاریخ خود مورد اقدامات سیاسی ـ نظامی قرار گرفته:

۱ـ تجزیهٔ ایل کلهر و تبعید طوایف مختلف آن که از زمان ترکمنان و صفویه شروع شده و تا زمان قاجار ادامه داشته و طوایف زیادی از این ایل به نواحی خارج از کردستان از جمله، همدان، قزوین، قم، سیستان، کرمان، شمال خراسان تایباد نواحی شمالی افغانستان، خوزستان، فارس، لرستان، گیلان، مازندران، گرگان و... تبعید شده‌اند.

۲ـ اقدامات نظامی: که بارها و بارها توسط ارتش صفویه و عثمانی مورد هجوم قرار گرفته و حکومت‌های خودمختار و مستقل مانند (حکومت ذوالفقارخان کلهر در بغداد در زمان صفویه) سرنگون شده و از بین رفته‌است.

۳ـ تبعید و کشتن بزرگان ایل مانند کشته شدن ذوالفقارخان... یا تبعید چندساله و زندانی شدن بزرگان مانند زندانی شدن خان‌منصور ایوانی یا عباس‌خان که باعث فروپاشی قدرت ایل در زمان‌های خاصّی شده‌است» (گودرزی، ۱۳۸۱: ۲۳ـ۲۴).

در ادامه، گودرزی در مورد علت نام‌گذاری کلهر چنین آورده‌است: «در علت نام‌گذاری این ایل اصیل با نام کلهر، باید در ساخت، ریشه و معنی آن دقیق شد. لفظ کلهر با فتح کاف و ضم هاء از دو بخش «کل» و «هور» یا «هُر» تشکیل شده‌است. این کلمه که با تلفظ‌های متعدّد در منابع آمده‌است از قبیل کلهور، کلهر و کَلِر. در زبان محلی تلفظ سوّم بیش‌تر رایج است. از همهٔ آن‌ها یک معنی به ذهن متبادر می‌شود. کَل به معنای آهوی کوهی نر می‌باشد و از خصوصیات آهوی کوهستان، همانا شجاعت و جنگندگی و جست و خیز فراوان آن است. قسمت دوّم کلمه، هور یا هُر می‌باشد که در واژه‌نامه‌ها به معنای خورشید و آفتاب آمده‌است. از ویژگی‌های خورشید، درخشندگی و سرعت و جذابیّت می‌باشد. حال اگر به دنبال وجه‌شبهِ این دو کلمه «کل» و «هور» با مردمان ایل کلهر بگردیم باید نظری داشته باشیم به زیستگاه و قلمرو آن‌ها یعنی دامنه‌ها و ارتفاعات پر فراز و نشیب زاگرس. مردمان این ایل در طول تاریخ با ناملایمات طبیعی دست و پنجه نرم کرده با شجاعت و جنگندگی همانند آهو و کل، کوه‌ها و صخره‌ها را در نوردیده و رام خواسته‌های خویش کرده‌اند و مهاجمانی که از صفحات غربی ایران قصد سوئی نسبت به کشورمان را داشته‌اند عقب رانده، آنها را به خاک مذلّت نشانده‌اند. از طرفی این‌ها را به خاطر چهره‌های بشاش و جذاب و همچنین سرعت برق‌آسایی که در پیمودن کوه‌ها و گردنه‌های سخت‌گذر داشته‌اند، به خورشید که مظهر جذابیت است، تشبیه کرده‌اند. قسمت دوّم نام کلهر یعنی هُر (هور) نیز احتمالاً از نام قوم «هوری‌ها» گرفته شده‌است» (همان: ۲۴).

در دایرةالمعارف بزرگ اسلامی در خصوص «گویش کلهری» زبان کُردی آمده‌است: «گویش کلهری، یکی از گویش‌های جنوبی کُردی است که خود شامل لهجه‌های مختلف و متعددی از جمله: کلیایی، زنگنه‌ای، چه‌رداوریانه (چهاردولی)، قصری، کرماشانی، فیلی، سنجابی، خزلی، خانقینی و... می‌باشد. قابل ذکر است کُردی گروسی مابین گویش سورانی و گویش کلهری است و از گویش کرمانجی نیز واژگانی در کُردی گروسی راه یافته‌است که در استان کرمانشاه، قسمت‌های شمالی استان ایلام (شهرستان ایوان غرب)، بخشی از کردستان عراق یعنی شهرهای خانقین، مندلی، زرباتیه، جلولا، جسان، کلار و کفری بدان سخن گفته می‌شود. یکی از بکرترین گویش‌های کُردی است؛ چرا که با توجّه به قرارگرفتن مناطق سکونت گویشوران این گویش بر سر یکی از شاهراه‌های مهم تاریخی دنیا که همانا راه ارتباطی فلات ایران به بین‌النهرین می‌باشد و در دوران پس از اسلام نیز حملات متعددی از اعراب تازه‌مسلمان را به خود دیده، پس از آن نیز هجوم وحشیانهٔ مغولان را نیز تجربه کرده‌است و در دوران اخیر نیز با توجّه به رونق سفرهای زیارتی به عتبات عالیات و رفت‌وآمد سایر اقوام و ملل در این ناحیه توانسته‌است ساختار زبانی خود را طبق شالوده‌های اصیل زبان کُردی حفظ نماید و از امتزاج و استحال در دیگر زبان‌ها مصون بماند. به‌گونه‌ای که منابع فولکلور آن یکی از غنی‌ترین و اصیل‌ترین منابع برای پژوهش‌گران عرصهٔ زبان کُردی است. و در سال‌های اخیر نیز با توجّه به رونق ابزارهای ارتباط جمعی و فراوانی و گستردگی دایرهٔ زبانی و تعدد گویشور شاهد رخ‌نمایی آن در عرصهٔ ادبیات روز کُردی در شرق کردستان و حتی سایر بخش‌های کردستان بوده‌ایم» (دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۰: ۵۴۸ـ۵۴۹).

با توجه به وسعت جغرافیایی «گویش کلهری» در زبان کُردی، وجود لهجه‌های گوناگون در این گویش کاملاً طبیعی به نظر می‌رسد. در این مورد فرهاد جهان‌بیگی در مقالهٔ «کُردها و تقسیم‌بندی زبانی» عنوان می‌کند: «اختلاف لهجه در هر زبانی طبیعی و معلول علت‌های بسیاری از جمله مهاجرت، مجاورت، اختلاط و تأثیر است که برای نمونه می‌توان به یکی دیگر از گویش‌های کُردی یعنی کرمانجی اشاره کرد. برای نمونه آگاهان به زبان می‌دانند گویش کرمانجی در مناطق اصلی خود در شمال کردستان، جنوب کردستان و قسمت‌های شمال شرق کردستان بسیار متفاوت است با گویش کرمانجی در شمال خراسان که سال‌ها پیش به این منطقه کوچانده شده‌اند. این اختلاف به حدی است که دو فرد گویشور این دو منطقه به راحتی با هم ارتباط برقرار نمی‌کنند در حالی که تقریباً چهارصد سال پیش همهٔ آن‌ها در یک منطقه زیسته و به یک گویش سخن می‌گفته‌اند. نمونه‌های بیشتری از این سیر زبانی در خارج از این حوزه نیز قابل لمس است به عنوان مثال تعدّد لهجهٔ در انگلیسی که در استرالیا، امریکا و انگلستان و دیگر مناطق به گویش‌های مختلف از این زبان تکلم می‌شود.

تفاوت لهجه در مناطق حوزهٔ گویش کلهری نیز طبیعی است و وابسته به دلایل بسیاری چون قرابت و اختلاط با دیگر گویش‌های کُردی و زبان‌های غیرکُردی، مهاجرت از منطقه‌ای به منطقه‌ی دیگر، دین و آئین و... باعث این تفاوت‌ها شده درحالی‌که تمام لهجه‌ها و زیر لهجه‌هایی که ذکر شد همسانند و تنها خود گویشورانِ این لهجه‌ها قادر به درک تفاوت‌های آن هستند؛ زیرا اگر کسی خارج از این حوزه به طور هم‌زمان مخاطب چند لهجه از این گویش باشد همهٔ آن‌ها را یکسان خواهد شنید» (جهان‌بیگی، ۳۷:۱۳۸۹).

با توجه به تعاریفی که از زبان‌کُردی، زیستگاه جغرافیایی قوم کُرد و گویش‌کلهری از زبان صاحب‌نظران و اندیشمندان داخلی و خارجی ارائه شد، به بحث و بررسی پیرامون «نام‌آوا» در گویش کلهری می‌پردازیم. ابتدا تعاریف مختلفی از نام‌آوا را ارائه می‌کنیم:

انوری در کتاب دستور زبان فارسی در این مورد آورده‌است: «نام‌آوا یا اسم صوت، لفظی است مرکّب که معمولاً از طبیعت گرفته شده و خود بیانگر صداهایی از قبیل صوت خاص انسان یا حیوان، صوت خواندن و راندن حیوانات و صوت به هم خوردن چیزی به چیزی است» (انوری، ۱۳۹۰: ۱۰۹).

مسعود قاسمی در مقالهٔ «اسم صوت و کاربردهای یک نام‌آوا در فارسی و عربی» در تعریف اسم صوت آورده‌است که: «اسم صوت یا نام‌آوا به کلماتی می‌گویند که از صدا و آواز طبیعی جانداران (انسان و حیوان) و نباتات و جمادات و اشیا، تقلید و برگرفته شده‌اند» (قاسمی، ۱۳۷۷: ۴۹).

نام‌آوا تمامی واژگانی را که منشاء صوتی دارند یا به عبارت دیگر بین صوت و معنی آن‌ها مناسبتی وجود دارد، شامل می‌شود. بنابراین ممکن است واژه‌ای فعل، مصدر، اسم، صفت، قید، شبه‌جمله و .... باشد و در فرهنگ‌ها و کتاب‌های دستور زبان ذیل یکی از همین عنوان‌ها طبقه‌بندی شده باشند؛ امّا چون در صدایی طبیعی ریشه دارد یا به بیانی دیگر از یک صوت برگرفته شده است، نام‌آوا به حساب می‌آید؛ فی‌المثل مصدر تپیدن برآمده از «تپ»، صدای طبیعی قلب است و چون منشاء صوتی دارد، نام‌آوا است و تمامی مشتقات آن؛ اعم از فعل، اسم، صفت، و... همچون می‌تپد، تپیده‌است و... فعل، تپش (اسم) تپنده، تپیدنی (صفت) و... نیز نام‌آوا به حساب می‌آیند (میری، ۱۳۸۰: ۶۰).

آنچه مسلّم است این است که در زبان کُردی (گویش کلهری) صدای هرچیز مخصوص است؛ حتّی اگر هم دو صدا مولّد از یک شئ باشند؛ برای مثال اگر ما یک سکّه را چند بار جداگانه به روی زمین بیندازیم، ممکن است

هر مرتبه صدای ویژه‌ای داشته‌باشد که متفاوت با مرتبهٔ پیش است. تشخیص این نام‌آواها سماعی و نیازمند دقّت و البته آشنایی با این زبان است.

بسیاری از نام‌آواها در کُردی تبدیل به واژه شده‌اند؛ این نام‌آواها در گذر زمان و تکرار در زبان محاوره این قابلیّت را پیدا کرده‌اند. این نوع تغییر از نام‌آوا به واژه یا اسم ذات در فارسی نیز موجود است؛ چنان که واژهٔ بلبل نام‌آوایی از صدای این پرنده است که پیش‌تر آن را هزار می‌گفته‌اند. همین‌طور کوکو که باز پرنده‌ای است که نام آن برگرفته از نام‌آوای اوست. خیام می‌گوید:

آن قصر که بر چرخ همی‌زد پهلو بر درگه آن شهان نهاندندی رو
دیدیم که بر کنگره‌اش فاخته‌ای بنشسته همی‌گفت که کو کو کو کو

(خیام، ۱۳۷۲: ۱۰۸)

برخی از نام‌آواها نیز در زبان کُردی و در سیر تطوّر و تکرار تبدیل به فعل گشته‌اند. در واقع در زبان کُردی بسیاری از فعل‌ها برگرفته از نام‌آواهاست؛ به این شرح که با اضافه کردن نشانهٔ مصدری در زبان کردی که «انن» در فعل است، نام‌آوا به فعل بدل گشته‌است؛ برای نمونه نام‌آوای بریدن یا قطع کردن در زبان کُردی «قِرتَه» است که در اثر تکرار، فعل «قِرتانن» یا «قِرتیان» را می‌سازد که به معنای بریدن است. همچنین «رِمانن» یا «رِمیان» که به معنای افتادن است، از نام‌آوای افتادن چیزی در زبان کُردی که بیش‌تر «رِمه» است، ساخته شده‌است.

لازم به یادآوری است بسیاری از نام‌آواهای یک زبان شاید برای یک فرد بیگانه با آن زبان پذیرفتنی نباشد؛ برای مثال نام‌آوای اسب در زبان فارسی «شیهه» و در زبان کُردی ـ البته یکی از نام‌آواهای اسب ـ «هیلِه» است که ممکن است یک فرد فارس‌زبان این نام‌آوا را به عنوان صدا و نام‌آوای اسب نپذیرد. در پاسخ به این نکته باید گفت که نام‌آواهای هر زبان تا حدّ بسیار زیادی به بستر و فضای جغرافیایی و فرهنگی یک قوم بازمی‌گردد که جغرافیای فرهنگی نامیده می‌شود. نیکوبخت در مقاله‌ای با عنوان «صوت‌آواها و نظریه‌ی منشاء زبان» چنین می‌گوید: «تفاوت تلفظ در نام‌آوا در زبان‌های مختلف را می‌توان معلول عواملی چند، چون عجز انسان از تقلید کامل صداهای محیط اطراف، فقدان پاره‌ای از مصوّت‌ها و صامت‌ها در بعضی زبان‌ها، تصرفات و تلقّیات متفاوت هرگروه از مردم در تقلید و ابراز صداها و... دانست» (نیکوبخت، ۱۳۸۳: ۱۲۳). درواقع صدای «هیله» برای کُردها پذیرفتنی‌تر از «شیهه» برای صدای اسب است؛ چرا که در این محیط جغرافیای فرهنگی و زبانی بیش‌تر این صدا آشنا به گوش است.

استفاده از نام‌آواهای متعدد در زندگی مردمان پیشین که با حیوانات و محیط طبیعی اطراف خود ارتباط تنگاتنگی داشتند بسیار حائز اهمیت بوده‌است. وقتی‌که صدایی خاص از یک حیوان ـ به عنوان مثال آوای (هَرّه: harra) از گوسفند ـ به گوش می‌رسد به مفهوم ویژه‌ای دلالت دارد و صاحب آن متوجّه می‌شود که گوسفندش به علّت پرخوری در معرض مرگ است و باید برای رفع آن چاره‌ای اندیشید و در غیراین‌صورت منجر به مرگ او می‌شود. همین ارتباط و درک که از طریق نام‌آوا به دست می‌آید آرامش را برای صاحب حیوان به دنبال دارد چرا که از راهِ نام‌آوا با حیوانش ارتباط برقرار نموده، باعث نجات آن شده‌است.

در ابتدا نام‌آواها را در گویش کلهری به دو قسمت دسته‌بندی می‌کنیم:

الف: نام‌آواهای مربوط حیوانات

حیواناتی که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته‌اند با توجّه به ارتباطی تنگاتنگ و نزدیکی که با مردمان در این گویش داشته‌اند انتخاب شده‌اند و عبارتند از: ۱ـ اسب ۲ـ سگ ۳ـ گاو ۴ـ گوسفند ۵ـ بز.

اسب: زبان معیار (شیهه)؛ گویش کلهری:

۱ـ مِرّه (merra): آوایی است که هنگام پرخوری یا زاییدن تولید می‌کند، این نام‌آوا بین اسب، گوسفند، بز و گاو مشترک است؛ با شنیدن چنین آوایی صاحب حیوان درمی‌یابد که حیوان در معرض خطرِ جدی است.

۲ـ شیپه (shipa): بیانگر خشم و هیجان اسب؛ در این حالت از نزدیک شدن به اسب باید پرهیز کرد در غیراین‌صورت شخص با خطر جدّی روبه‌رو می‌شود.

۳ـ هیله (hila): بیانگر آوایی است که از اسب (نر) سر می‌دهد.

۴ـ هَسَه‌هَس (hasahas): آوایی است که در فصل تابستان و هنگام تشنگی شدید تولید می‌شود که این نام‌آوا در بین چندین حیوان مشترک است؛ صاحب حیوان، در پی شنیدن این آوا به دنبال رفع تشنگی و استراحت دادن به حیوان خواهد بود.

هەسه هەسمه هناسم تەنگە　　پەنج تیر چاوکیم شرە و بی‌شەنگە

(بنفشی، ۱۳۸۹: ۹)

ترجمه: به نفس نفس افتاده‌ام و نفسم بند آمده است و چالاکی و توانایی من که مانند اسلحه‌ای (پنج تیر) کارا بود، اکنون کهنه و بی‌فشنگ و بی‌کاربرد مانده‌است.

۵ـ نِرکه (nerka): بیانگر حرکت قدرتمند و با اطمینان اسب که مایهٔ آرامش سوارکار است؛ سوارکار با شنیدن این آوا به وجد می‌آید و با اطمینان به حرکت ادامه می‌دهد.

۶ـ پرمه (perma): آوایی است که هنگام دویدن تند اسب تولید می‌شود و بیانگر توان و قدرت اسب است و این آوا مایهٔ مباهات سوارکار است.

۷ـ کیشکه (kishka): بیانگر نوعی آوا است که معمولاً صدای نفس اسب است که به هنگام دویدن تولید می‌شود و نهایت سرعت اسب را می‌رساند.

۸ـ پیخه (pikha): آوایی است که از اسب به هنگام حمله به دشمن ـ چه انسان چه حیوان ـ تولید می‌شود؛ با شنیدن این صدا، صاحب حیوان خود را به اسب می‌رساند تا خطرِ حیوان یا شخص مزاحم را دفع کند.

۹ـ پرخه (perkha): بیانگر این است که حیوان بار زیادی را تحمل می‌کند یا از نظر تنفسی تحت فشار است. این آوا هشداری است بسیار حسّاس به صاحب حیوان که هرچه سریع‌تر به دادش برسد.

۱۰ـ تریکه (terika): بیانگر این است که اسب ماده (مادیان) به جفت‌گیری تمایل دارد که معمولاً سه بار این صدا را درمی‌آورد؛ با شنیدن این صدا تلاش می‌شود که آن را در معرض دید اسب نر قرار دهند.

۱۱ـ پیرّه (pirra): آوایی است که اسب به هنگام احساس خطر از خود سر می‌دهد؛ با سر دادن این آوا صاحب خود را از خطر آگاه می‌کند.

۱۲ـ نِکه (neka): آوایی است که اسب به هنگام پرخوری یا ماه‌های آخر بارداری از خود تولید می‌کند و به این ترتیب صاحب اسب متوجّه می‌شود که باید بیش‌تر از آن مراقبت کند و اسب را در استراحت مطلق قرار دهد.

۱۳ـ هیرکه (hirka): آوایی است که اسب ماده (مادیان) تولید می‌کند؛ با شنیدن این صدا اهل زبان متوجّه می‌شوند که حیوانِ صاحبِ صدا، اسب ماده‌ای است.

۱۴ـ هرّه (Harra): آوایی است که به‌هنگام پرخوری ـ که موجب باد کردن و ورم معده می‌شود ـ تولید می‌کند و در صورت درمان نشدن باعث مرگ حیوان می‌شود؛ لذا با شنیدن این صدا سریعاً باید به درمان اسب پرداخت. این نام‌آوا بین گوسفند، بز، گاو و اسب تقریباً مشترک است.

بز: زبان معیار(مع‌مع). گویش کلهری:

۱ـ زغه (zagha): بیانگر صدای بز ماده.

۲ـ بوله (boola): بیانگر صدای بز نر.

۳ـ هسه‌هس (hasahas): آوایی است که در فصل تابستان و هنگام تشنگی شدید تولید می‌شود که این نام‌آوا در بین چندین حیوان مشترک است.

۴ـ پرمه (perma): آوایی است که بز به هنگام خوردن و لذّت بردن از علوفه تولید می‌کند.

۵ـ پیرّه (pirra): آوایی است که بز نر هنگام انجام عمل جفت‌گیری از خود تولید می‌کند که بیانگر اعلام قدرت و مالکیت او بر بز ماده نیز هست.

۶ـ مرّه (merra): آوایی است که هنگام پرخوری یا زاییدن تولید می‌کند، این نام‌آوا بین گوسفند، اسب، بز و گاو مشترک است.

۷ـ سویکه (suiaka): آوایی است که نشان می‌دهد حیوان، نوعی بیماری مخصوص در سپرز یا طحال دارد که به نام «علّت» معروف است؛ معمولاً با شنیدن این آوا، صاحب حیوان از زنده ماندن آن ناامید می‌شود. این نام‌آوا بین گوسفند و بز مشترک است.

۸ـ هرّه (Harra): آوایی است که به‌هنگام پرخوری ـ که موجب بادکردن و ورم معده می‌شود ـ تولید می‌کند و در صورت درمان نشدن باعث مرگ حیوان می‌شود؛ لذا با شنیدن این صدا سریعاً باید به درمانش پرداخت. این نام‌آوا بین گوسفند، بز، گاو و اسب تقریباً مشترک است.

گوسفند: زبان معیار (بع بع)؛ گویش کلهری:

۱ـ قارّه (ghaarra): بیانگر صدای گوسفند نر و ماده.

۲ـ گورمه (gurma): بیانگر صدایی آرام است که گوسفند به هنگام زاییدن و خواندن برّهٔ کوچکش تولید می‌کند؛ صاحب گوسفند با شنیدن این آوا متوجّه می‌شود که گوسفندش یا برّه‌اش را به دنیا آورده‌است و یا در حال وضع حمل است؛ بنابراین خود را به گوسفند می‌رساند تا به او کمک کند.

۳ـ مرغه (mergha) آوایی است که گوسفند نر (قوچ) هنگام جفت‌گیری و درگیری با سایر قوچ‌ها تولید می‌کند.

۴ـ مرّه (merra): آوایی است که هنگام پرخوری یا زاییدن تولید می‌کند، این نام‌آوا بین گوسفند، اسب، بز و گاو مشترک است.

۵ـ پرمه (perma): آوایی است که بیانگر سرفهٔ گوسفند است.

۶ـ مرخه (merkha): آوایی است گوسفند هنگام سرما خوردگی تولید می‌کند که معمولاً با مشکل تنفسی همراه است؛ با شنیدن این آوا، صاحب گوسفند سعی در درمان آن دارد.

۷ـ هرّه (Harra): آوایی است که به‌هنگام پرخوری ـ که موجب بادکردن و ورم معده می‌شود ـ تولید می‌کند و در صورت درمان نشدن باعث مرگ حیوان می‌شود؛ لذا با شنیدن این صدا سریعاً باید به درمان پرداخت. این نام‌آوا بین گوسفند، بز، گاو و اسب تقریباً مشترک است.

۸ـ سویکه (suiaka): آوایی است که نشان می‌دهد گوسفند نوعی بیماری مخصوص در سپرز یا طحال دارد که به نام «علّت» معروف است؛ معمولاً با شنیدن این آوا، صاحب حیوان از زنده ماندن آن ناامید می‌شود. این نام‌آوا بین گوسفند و بز مشترک است.

۹ـ هسه‌هس(hasahas): آوایی است که در فصل تابستان و هنگام تشنگی شدید تولید می‌شود که این نام‌آوا در بین چندین حیوان مشترک است.

۱۰ـ پیرّه (pirra): آوایی است که بیانگر عطسهٔ گوسفند است.

گاو: زبان معیار (ماء)؛ گویش کلهری:

۱ـ قورّه (ghoorra): در همان مفهوم ماء است که در زبان معیار کاربرد دارد.

۲ـ مرّه (merra): آوایی است که گاو هنگام پرخوری یا زاییدن تولید می‌کند این نام‌آوا بین گوسفند و گاو مشترک است.

۳ـ هرّه (Harra): آوایی است که به‌هنگام پرخوری ـ که موجب بادکردن و ورم معده می‌شود ـ تولید می‌کند و در صورت درمان نشدن باعث مرگ حیوان می‌شود؛ لذا با شنیدن این صدا سریعاً باید به درمان پرداخت. این نام‌آوا بین گوسفند، بز، گاو و اسب تقریباً مشترک است.

سگ: زبان معیار(عوعو)؛ گویش کلهری:

۱ـ چلنگه (chelnga): بیانگر این است که سگ غریبه یا حیوانات مزاحم و ناآشنا دیده‌است.

۲ـ نوزه (Nuiza): بیانگر مریضی و یا ابراز آشنایی سگ با اطرافیان است. نیز حالت درد و رنج کشیدن سگ را می‌رساند؛ این نام‌آوا کنایه‌ای در زبان ایجاد کرده‌است؛ در خصوص افرادی که زیاد گریه و زاری می‌کنند، به کار می‌رود.

۳ـ لوله (Luila): نوعی آوای ممتد از جانب سگ که بیش‌تر مواقع در فصل زمستان سر داده می‌شود و در فرهنگ این قوم شگون ندارد، خبری تلخ را به دنبال دارد و معمولاً مرگ عزیزی است.

۴ـ نیخه (nikha): بیانگر آمادگی سگ جهت حمله به دشمن.

۵ـ قیچه (gheycha): نام‌آوایی است که سگ بی‌مورد و بیهوده از خود سر می‌دهد. کنایه‌ای نیز در این زبان ایجاد کرده است و معمولاً در مورد کسانی که سخنان بیهوده گفته و مایهٔ آزار دیگران شوند به کار می‌رود.

۶ـ هسه‌هس (hasahas): آوایی است که در فصل تابستان و هنگام تشنگی شدید تولید می‌شود که این نام‌آوا در بین چندین حیوان مشترک است.

۷ـ گرّه (Gerra): بیانگر این است که سگ در شناخت شخص یا موجود مورد نظر مردد است و یا آمادهٔ حمله و مبارزه می‌شود.

ب: نام‌آواهای مربوط به طبیعت

با توجّه به گستردگی بیش از حدّ نام‌آواهای طبیعت و محدودیت این پژوهش، به نام‌آواهایی محدود می‌پردازیم: ۱ـ رعد و برق ۲ـ باد ۳ـ آب.

رعد و برق: زبان معیار (آسمان غرنبه، گُروم‌گُروم) گویش کلهری:

۱ـ گرمِ هِر (germeher): بیانگر صدای عادی رعد و برق که ممکن است الزاماً منجر به بارش نشود؛ اهل این گویش با شنیدن چنین آوایی از آسمان به بارش باران امیدوار می‌شوند ضمن این‌که از بردن حیوانات برای چَرا خودداری نمی‌کنند. اما احتیاط لازم را به کار می‌برند و حیوانات را در مسیر سیلاب‌ها یا رودخانه‌ها قرار نمی‌دهند.

۲ـ تریقه (terigha): بیانگر آوایی است که پس از آن بارش شدید باران و احیاناً تگرگ خواهد بود؛ بنابراین بسیار مراقب هستند که در چنین حالتی حیوانات خود را به دور از خانه نبرند تا در صورت لزوم آنها را به جای استراحت برگردانند.

۳ـ تغ پوغ (taghepoogh): بیشتر مفهوم طنز و ریشخند به دنبال دارد و بیانگر این است که معمولاً موجب باران نمی‌شود؛ در این‌صورت حیوانات را با خیالی آسوده به چرا خواهند برد؛ زیرا بارش نخواهد بود و یا دست‌کم بسیار اندک خواهد بود.

۴ـ گرمه (germa): بیانگر آوای بسیار بلند و مهیب است که عموماً باعث ایجاد باران‌های سیل‌آسا می‌شود؛ در این حالت آسمان تاریک می‌شود و ترسی بر مردمان چیره می‌شود که حیوانات خود را از آغل بیرون نمی‌آورند.

۵ـ شریقه (Sherigha): آوایی است که با صدای بلند تولید و باعث ایجاد چاله‌هایی عمیق در زمین می‌شود که در این فرهنگ به برقه‌چال (Barghachall) - چاله‌ای که با رعد و برق ایجاد می‌شود ـ معروف است. در این مورد چوپان سعی دارد هرچه سریع‌تر حیوانات خود را از ارتفاعات دور کند و به مکانی امن و یا در صورت نزدیکی، به خانه پناه دهد.

آب: زبان معیار (شُرشُر)؛ گویش کلهری:

۱ـ چوره (choora): نام‌آوایی است که بیانگر جریان آب اندک است که در جوی یا از جایی جاری است؛ به‌گونه‌ای که با شنیدن این صدا به وجود آبی اندک پی می‌بریم.

۲ـ شرّه (sherra): بیانگر این است که آب با سرعت زیاد و صدای بلند در جریان است؛ در فرهنگ این قوم چنین صدایی نشانهٔ تداوم زندگی ایل در آن حوالی است؛ چرا که وجود آب بیان‌کنندهٔ فراهم بودن شرایط عالی برای چَرای دام و در نتیجه، رفاه زندگی مردم است.

۳ـ نَلَته (nallata): بیانگر این است که آب یک رودخانه با عمق و فراوانی زیاد در حرکت است که عبور از آن ناممکن است؛ چنین صدایی از رودخانه‌های منطقه، در اواخر زمستان و تقریباً تمام فصل بهار به گوش می‌رسد که در این صورت باید با احتیاط به این رودخانه‌ها نزدیک شد زیرا خطر غرق‌شدن به دنبال دارد.

۴ـ حوفه (hoofa): آوایی است که بیانگر صدای سیل عظیم و ترسناک است که در زبان محلی به آن « لاو؛ law» گفته می‌شود؛ شنیدن چنین آوایی ترس و عظمت طبیعت را به شنوندهٔ آن منتقل می‌کند بنابراین با شنیدن این صدا باید به شدّت از نزدیکی به محل صدا خودداری کرد همچنین از نزدیک نمودن حیوانات به آن‌جا پرهیز کرد؛ زیرا افتادن در آب برابر است با مرگ حتمی و نجات غیرممکن است.

۵ـ شِلپه (shellpa): بیانگر برخورد جسمی بزرگ با آبِ عمیق است؛ شنونده پی می‌برد که شیئی بزرگ در آب افتاده است که شاید یک انسان یا یک حیوان باشد؛ بنابراین به دنبال روشن شدن موضوع و کمکِ احتمالی به سمت منشاءِ صدا می‌رود.

۶ـ قلپه (ghollpa): بیانگر آوایی است که نشان می‌دهد آب در چشمه شروع به جوشش کرده‌است؛ این صدا آن قدر ضعیف است که تنها هنگامی به گوش می‌رسد که در نزدیکی منبع صدا (چشمه) باشیم.

۷ـ ترنگه (terŋa): بیانگر صدای آبی اندک که در جریان باشد که بیشتر شامل آب سرچشمه می‌شود؛ شاهد مثال آن شعری از سعید عبادتیان است:

وینهٔ ترنگهٔ ئاو خاتر خوازدم　　بخچهٔ سەر بەسیای ریزهٔ رازدم

(عبادتیان، ۱۳۸۸: ۱۵)

ترجمه: مانند ترنگه (صدای آبی که از سرچشمه جاریست - که مفهوم زندگی را با خود دارد ـ) آب آرزومند رسیدن به تو هستم و رازدار وفادار تو خواهم بود.

۸ـ خورّه (khorra): بیانگر صدای آرام و ملایم و پیوستهٔ آب است که معمولاً از چشمه جاری است. البتّه در زبان معنای مجازی آن برای جاری شدن اشک از چشم عاشق نیز کاربرد دارد. نمونه:

ئەسرین خور لە جوو گلارەم مەکە　　چو کەپوو پایز ئاوارەم مەکە

(همان: ۳۱)

ترجمه: ای یار! کاری نکن که مانند جوی آب اشک از چشمانم جاری شود و مرا مانند قاصدکِ پاییزان آواره نکن.

۹ـ تافه (Taffa): بیانگر آوایی است که از بلندی و با حجم زیاد - آبشار- پایین می‌آید که صدای آن از دور نیز شنیده می‌شود.

باد: زبان معیار (زوزه)؛ گویش کلهری:

۱ـ حوفه (hoofa): بیانگر صدای غیر معمول باد است که سرعت وزش آن بالا باشد و ترس و وحشت را در دل ایجاد می‌کند که با یکی از نام‌آواهای آب در همین مفهوم برابر است.

۲ـ هرّبیف (Herrebif): بیانگر صدای است که مفهوم باد و بارانِ تند و سرد را به دنبال دارد.

۳ـ هژّه (Hejha): آوایی شدید و ترسناک که هنگام بارش باران به گوش می‌رسد و سیل به دنبال دارد.

۴ـ هیوّه (Hivva): بیانگر وزش باد تند و سرد است.

۵ـ شنه (Shena): آوایی است که به آرامی از سوی شمال می‌وزد که معمولاً در فصل تابستان باد خنکی است که هنگام وزش آن، کشاورزان از طریق آن کاه را از گندم، ذرت و جو جدا می‌کنند (که در اصطلاح محلی به آن «شَن: shan» می‌گویند).

۶ـ سروه (serwa): بیان‌کنندهٔ این است که باد به آرامی می‌وزد، در واقع نام‌آوایی است برای نسیم.

سروهٔ کەله‌وای سووز سویلی شنهٔ با شمال سەر کویلی

(همان: ۳۱)

ترجمه: تو مانند نسیمی صبحگاهی هستی و به صدای خیزش بادها در کوهستان‌ها می‌مانی.

۷ـ گژه (gejha): بیانگر تداوم باد خنک و ملایم است.

۸ـ کیفه (kiffa): بیانگر صدای شدید باد که رفت و آمد را دشوار می‌سازد.

نتیجه‌گیری

برآیند به دست آمده از این پژوهش عبارتند از: ۱ـ با توجّه به نام‌آواهایی که برای حیوانات ذکر شد به این نتیجه می‌رسیم که اسب به دلیل سابقهٔ هزاران‌ساله در زندگی بشر و اهمّیتی که برای انسان دارد بسامد نام‌آوایش بیشتر از دیگر حیوانات است (۱۴مورد). گوسفند (۱۰مورد)، بز (۸ مورد)، سگ (۷ مورد) و گاو (۴ مورد) در مراحل بعد قرار دارند. نکتهٔ قابل توجّه در این پژوهش، کاربرد نام‌آواهای اندک برای «گاو» است که تقریباً یک چهارم اسب نام‌آوا دارد. این در حالی است که گاو در زندگی اقوام آریایی، جایگاه بسیار مقدّسی دارد که البتّه یکی

از دلایل عمدهٔ آن، محیط جغرافیایی این قوم است که بیشتر گوسفند و بز پرورش می‌دهند. ۲ـ نتیجهٔ مهم دیگر که از این پژوهش به دست آمده، این است که نام‌آواها در این گویش به مصوت کوتاه (ـَـ) ختم می‌شوند مثل: حوفه (Hoofa)، هیله (hila)، کیفه (kiffa) و.... . نتیجهٔ به دست آمده در خصوص نام‌آواهای طبیعت بیانگر آن است که «آب» به‌عنوان مایهٔ حیات و مهم‌ترین عامل تداوم زندگی و سکونت‌گاه ایل، بیشترین نام‌آوا (۹ مورد) را به خود اختصاص داده‌است. باد (۸ مورد) و رعد و برق (۵ مورد) در جایگاه بعدی قرار دارند.

منابع

ـ آرلاتو، آنتونی. (۱۳۸۴). *درآمدی بر زبانشناسی تاریخی*. ترجمهٔ یحیی مدرسی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ـ اُرانسکی، یوسف میخائیلوویچ. (۱۳۷۸). *زبان‌های ایرانی*. ترجمهٔ علی‌اشرف صادقی. تهران: سخن.

ـ اشمیت، رودیگر. (۱۳۸۲). *راهنمای زبان‌های ایرانی*. مترجمان آرمان بختیاری و دیگران. چاپ اوّل. تهران: ققنوس.

ـ انوری، حسن و حسن احمدی گیوی. (۱۳۹۰). *دستور زبان فارسی*. تهران: انتشارات فاطمی.

ـ بنفشی، پرویز. (۱۳۸۹). *دەنگ دل*. چاپ اوّل. کرمانشاه: باغنی.

ـ جهانبیگی، فرهاد. (۱۳۸۹). کُردها و تقسیم‌بندی زبانی. *گاهنامهٔ میدیا*. ۱ (۱۲). صص ۳۱ـ۴۳.

ـ خوشحالی، بهزاد. (۱۳۷۹). *زبانشناسی کُرد و تاریخ کردستان*. چاپ اوّل. همدان: فن‌آوران.

ـ خیام نیشابوری، حکیم عمر. (۱۳۷۲). *رباعیات خیام*. به‌اهتمام محمّدعلی فروغی و قاسم غنی. تهران: عارف.

ـ دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. (۱۳۸۰). تهران: مرکز نشر دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

ـ رخزادی، علی. (۱۳۸۳) پژوهشی زبان‌شناختی در تبیین هویّت زبان کُردی. در: *مجموعه مقالات نخستین همایش ملّی ایران‌شناسی. زبان ۳۸۱ و زبان‌شناسی. تهران.* (صص ۲۷ـ۳۰). تهران: بنیاد ایران‌شناسی.

ـ صفی زاده بوره‌که‌یی، صدیق. (۱۳۸۰). *دایرة المعارف کُردی*. تهران: پلیکان.

ـ عبادتیان، سعید. (۱۳۸۸). *هه له لام بود گومد کردم*. چاپ اوّل. کرمانشاه: مسعود.

ـ عبدی، ایران. (۱۳۹۲). *بررسی جامع مسائل زبان‌شناسی*. چاپ اوّل. همدان: روزاندیش.

ـ قاسمی، مسعود. (۱۳۷۷). اسم صوت و کاربردهای یک نام‌آوا در فارسی و عربی. *نامهٔ پارسی*. ۹ (۱۲). صص۴۹ـ۵۲.

ـ کشاورز، اردشیر. (۱۳۸۴). واقعیت تاریخ و ایل کلهر. *هفته‌نامهٔ سیروان. ۳۶۷*. (۸). صص ۳۵۱ـ ۳۶۹.

ـ گودرزی، علیرضا (۱۳۸۱). *ایل کلهر در دوره مشروطّیت*. چاپ اوّل. کرمانشاه: انتشارات کرمانشاه.

ـ مایل‌هروی، نجیب. (۱۳۷۴). پسوندی نام‌آواساز در گونه‌های فارسی خراسانی. *نامهٔ فرهنگستان*. ۲ (۲). صص۶۸ـ۷۳.

ـ میری، میرهاشم. (۱۳۸۰). فرهنگ نام‌آوایی زبان فارسی. *رشد معلّم. ۱۶۰* (۹). صص ۶۰ـ۶۲.

ـ نیکوبخت، ناصر. (۱۳۸۳). صوت‌آواها و نظریهٔ منشاء زبان. *پژوهش‌های ادبی*.۳ (۸). صص ۱۱۵ـ۱۳۲.

ولی دُنِنْد لطیفان که مشکلِن شِرَزی*

(نکته‌هایی دربارهٔ برخی آثار مکتوب به زبان قدیم شیراز)

منوچهر فروزنده فرد[۱]

دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد فرهنگ و زبان‌های باستانی

مقدمه

اگر از برخی اشارات پراکندهٔ شارحانی چون سودی بسنوی بگذریم، نخستین پژوهش‌ها دربارهٔ زبان قدیم شیراز بر دست شرق‌شناسانی چون اسکار مان (O. Mann)، ادوارد گ. براون (E. G. Browne) و کلمان هوار (C. Huart) صورت گرفته‌است. اما در ایران ـ پس از توجه مرحوم صادق کیا به نیریزیات در دههٔ ۲۰ ـ زنده‌یاد محمدامین ادیب‌طوسی را باید آغازگر مطالعات این حوزه دانست. مقالات ایشان که در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ خورشیدی نگاشته شده، اگرچه امروزه به لحاظ روش‌شناختی چندان محل اعتنا نیست، همچنان مورد ارجاع پژوهشگران است. پس از ادیب‌طوسی و در همان دههٔ ۴۰ شادروان یحیی ماهیار نوابی پژوهش‌های ارزندهٔ خود را در این زمینه آغاز کردند که عمدتاً معطوف به شمس پُس ناصر بود و تا پایان زندگانی ایشان (دههٔ ۷۰) ادامه یافت. همچنین در دههٔ ۴۰ و ۵۰ مرحوم محمدجعفر واجد شیرازی پژوهش‌های ذی‌قیمتی به‌ویژه در باب شاه داعی عرضه کردند که همچنان قابل استفاده و تحسین است[۲]. اما از دههٔ ۸۰ پژوهش‌های این حوزه مسیری تازه یافت. مقالات ارزشمند دکتر علی‌اشرف صادقی با اشراف بی‌مانند ایشان بر زوایای گوناگون زبان‌ها و گویش‌های ایرانی راهی را گشود که مسلماً گام نهادن دیگر محققان در آن «شیرازی‌پژوهی» را به مقصد عالی تواند رساند[۳]. از جملهٔ این پژوهشگران می‌توان به جناب پژمان فیروزبخش اشاره کرد که در سال‌های اخیر نوشته‌هایی دربارهٔ زبان شیرازی قدیم منتشر کرده‌اند. نگارنده در این یادداشت به برخی نکات طرح‌شده در سه

---

* مصراعی است از کاتب دیوان شمس پُس ناصر (نک. ماهیار نوابی، ۱۳۷۴: ۳۷). دُنِند: دانند، مُشکِلِن: مشکل است، شِرَزی: شیرازی.

۱- manouchehr_forouzandeh@yahoo.com

۲. برای کتاب‌شناسی منابع مربوط به شیرازی نک. ویندفور (Windfuhr, 1999)؛ فیروزبخش، ۱۳۸۸؛ همو، ۱۳۸۹؛ فروزنده فرد، ۱۳۹۷الف.

۳. نگارندهٔ این سطور پیش‌تر ملاحظاتی بر حاشیهٔ برخی از مقالات استاد نگاشته‌است؛ نک. فروزنده فرد، ۱۳۹۵؛ همو، ۱۳۹۸. مجموعهٔ مقالات استاد دربارهٔ زبان‌ها و گویش‌های استان فارس نیز ان‌شاءالله به کوشش این نگارنده منتشر خواهد شد.

مقاله از مقالات ایشان نگاهی نقادانه می‌اندازد. از آنجا که بنای این نوشتار بر اختصار است لازم است خوانندگان گرامی هنگام مطالعهٔ آن مقالات ایشان را پیش چشم داشته باشند.

نخست) دربارهٔ مقالهٔ «دو غزل از شمس پُس ناصر به گویش قدیم شیراز» (فیروزبخش، ۱۳۹۰)

در این مقاله که برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ایشان است (نک. همو، ۱۳۸۸)، دو غزل از شمس پُس ناصر تحلیل شده‌است. نکاتی که در حاشیهٔ این مقاله به نظر نگارنده رسیده از این قرار است:

۱ـ مشابهت با نیریزیات (غزل نخست، بیت۱): مشابه بیت نخست در «نیریزیات» نیز آمده‌است (جنگ شمارهٔ ۹۰۰ کتابخانهٔ مجلس، گ۵۰۶):

وصال کس ودا مکنا/ فراق کس وَ دا مکنا

یعنی: وصالْ کس را وداع (؟) مکناد/ فراقْ کس را به داغ مکناد (سنج. ادیب طوسی، ۱۳۳۸: ۸).

۲ـ رزی اما (غزل نخست، بیت۱): این ترکیب را نگارنده به‌صورت rozi=y ʔamā واج‌نگاری می‌کند (نک. فروزنده فرد، ۱۳۹۵: ۸۲؛ توضیحات ذیل «لولی اما»).

۳ـ هن (غزل نخست، بیت ۵): فعل «هن» (= است) در برخی متون فارسی نیز دیده می‌شود (نک. رواقی، ۱۳۸۱: ۳۶۴ و ۵۵۷).

٤ـ خداون (غزل نخست، بیت ۵): این کلمه در فارسی میانهٔ مانوی به‌صورت xwadāwan به کار رفته‌است (نک. Meisterernst, 2004: 366_Boyce, 1977: 100; Durkin). با توجه به شباهت‌های شیرازی قدیم با فارسی میانهٔ مانوی اشاره به این صورت خالی از لطف نیست.

۵ـ بنغنی (غزل نخست، بیت ۵): «بنغئیم» را ظاهراً باید «بنغنیم» خواند. صورت «بنغنی» احتمالاً از «*بندگانی» گرفته شده همچنان‌که «زنغنی» از «زندگانی» ساخته شده‌است.

٦ـ شمس ناصر و حافظ (غزل نخست، بیت ۵): بیت پنجم به لحاظ کلمات و ترکیبات قابل مقایسه با این بیت حافظ است: آن جوان‌بخت که می‌زد رقم «خیرُ قبول»[1]/ بندهٔ پیر ندانم ز چه آزاد نکرد (حافظ، ۱۳۹۴: ۲۰؛ بخش‌هایی را که زیرشان خط کشیده‌شده‌است به‌ترتیب بسنجید با «نیک‌بخت»، «قبول»، «بُنغ/ بُنغُنی»، «ازا مکنا» در بیت حاضر از شمس ناصر).

۱. دربارهٔ این بیت نک. فروزنده فرد، ۱۳۹۷ب: ۱-۲.

۷ـ برغم تو (غزل نخست، بیت ۶): لزومی ندارد «برغم تو» را به «برخلاف [میل] تو» ترجمه کرد، زیرا بیت را بدون افزودن «میل» نیز می‌توان این‌گونه فهمید که «بر خلاف تو ـ که قطعاً آمین می‌گویی ـ کسی این دعا را آمین نگوید».

۸ ـ کس (غزل نخست، بیت ۶): واج‌نگاری kas به لحاظ عروضی و دستوری بهتر است به kas=e (= کسی) تصحیح شود؛ سنج. «یَکِ: یکی» در شعر شیخ روزبهان بقلی (واجد شیرازی، ۱۳۴۹: ۷۲۷ـ۷۲۸).

۹ـ استه (غزل نخست، بیت ۷): صورت «اُستُه» ظاهراً باید تصحیف «اُستُنه» (یعنی فعل مضارع) باشد، نه «اُستِه» (فعل ماضی). وزن بیت هم اجازهٔ خوانش o-ston-e را می‌دهد. بر این اساس احتمالاً در این بیت ساخت کُنایی هم نداریم و ضمیر «تو» برای مبتداسازی (topicalization) مضاف‌الیه در آغاز بیت تکرار شده‌است (در فارسی نیز می‌توان گفت: تو در دلت است که[1] ...). ترجمهٔ تحت‌اللفظی بیت هفتم ظاهراً چنین است: تو در دلت است که اگر از شمس ناصر بستانی (= برگیری) دل، دلش بدهد که دل بستانَد (= برگیرد) او[2]؛ خدا مکناد! (دربارهٔ ساخت کُنایی همچنین نک. توضیحات ذیل شمارهٔ ۲۳ همین یادداشت)

۱۰ـ خوشهٔ همخوانی (غزل دوم، بیت ۱): اطلاق اصطلاح «خوشهٔ همخوانی» بر گروه آوایی zd در کلمهٔ «نزدیک» (ص۳۵۸) و امثال آن (ص۳۵۹) درست نیست؛ زیرا «خوشهٔ همخوانی» در یک هجاست ولی z و d در «نزدیک» در یک هجا نیستند بلکه واج اول در پایانهٔ هجای اول و واج دوم در آغازهٔ هجای دوم قرار دارد.

۱۱ـ اخباری یا التزامی؟ (غزل دوم، بیت ۳): فرموده‌اند «"بوت"، "ببوت"، "ببوتن" در **همهٔ** نمونه‌های بازمانده از شیرازی قدیم در وجه التزامی و در معنی "باشد" یا "شود" است» (ص ۳۵۸) [تأکید از نگارنده است] و در پانوشت افزوده‌اند: «در گویش قدیم کازرون نیز "بوت، ببوت" فعل مضارع التزامی و به معنای "باشد، شود" است. این نکته از ترجمه‌های کهن عبارات کازرونی مندرج در *فردوس المرشدیه* و *مرصد الاحرار* نیز مشخص می‌شود» (همانجا). سپس به شماره‌های ۱۰، ۱۳، ۱۴ و ۱۹ از عبارات کازرونی منقول در مقالهٔ دکتر صادقی (صادقی، ۱۳۸۳) ارجاع داده‌اند.

---

۱. در واقع فک اضافه هم در فارسی نوعی مبتداسازی مضاف‌الیه است ولی بدون تکرار؛ برای نمونه: تو را در دل است.

۲. تصحیح «اُی» به ā نیز وجهی ندارد و «اُی» ـ چنانکه در ترجمه «او» آورده‌اند ـ مفید معناست.

باید گفت که اولاً «بوت، ببوت، بوتن» در شیرازی ـ مانند «باشد» و «شود» فارسی ـ در وجه اخباری هم به کار رفته‌است؛ مثلاً: صفر دراز نبوتن و پی طلب‌کر[1] دوست (شمس [پُس] ناصر، گ۵۱؛ نبوتن: نباشد، نیست) همچنان‌که در «سفر دراز نباشد به پای طالب دوست» (سعدی، ۱۳۸۵: ۱۴۶ و ۱۵۳) نیز «باشد» در وجه اخباری است، نه التزامی. ثانیاً در نمونه‌های کازرونی مورد ارجاع ایشان نیز شماره‌های ۱۳ و ۱۴ اخباری‌اند و در شمارهٔ ۱۰ یک فعل اخباری و دیگری التزامی است. فقط شمارهٔ ۱۹ ظاهراً التزامی است.

۱۲ـ دز (غزل دوم، بیت هفتم): تحول قید «دز» را به نقل از قائم‌مقامی به‌صورت did-iz > *diz-iz > dez دانسته‌اند (ص۳۶۱). به گمان نگارنده ضرورتی ندارد که پیشینهٔ «دز» را به دورهٔ میانه برسانیم و می‌توان آن را ساختی همزمانی پنداشت که در شیرازی از ترکیب دو قید «دِ» و «ز» پدید آمده‌است.

۱۳ـ نوابی: در فهرست منابع (ص۳۶۱) مشخصات دکتر یحیی ماهیار نوابی به‌صورت «نوابی، یحیی ماهیار» آمده درحالی‌که صورت صحیح «ماهیار نوابی، یحیی» است. خوشبختانه در مقالات بعدی ایشان این اشکال برطرف شده‌است.

***

دوم) دربارهٔ مقالهٔ «اشعار شیرازی دو کتاب *نسیم الربیع* و *تاریخ وصاف*» (فیروزبخش، ۱۳۹۲)

۱٤ـ قطعه یا رباعی؟ (ص۴۲): چنانکه پیشتر اشاره کرده‌ام (نک. فروزنده فرد، ۱۳۹۵: ۸۸) متأسفانه در بیان قالب شعر دچار خطا شده‌اند و قطعه را رباعی پنداشته‌اند.

۱۵ـ غت (ص۴۴): این صورت زبانی را صورتی از γar-at دانسته‌اند؛ درحالی‌که در شیرازی اصلاً γar-at نداریم. صورت‌های رایج در شیرازی از این قرارند: γar=et, (a)γa=t, aγ=et.

۱٦ـ ضبط بیت حافظ و خطیب شفعوی (ص۴۴): اگرچه بیت را از دیوان حافظ مصحح خانلری نقل کرده‌اند اما در شیرازی «همچون» نداریم و صورت «همچو» درست است. در قدیم‌ترین نسخهٔ شناخته‌شدهٔ کامل دیوان حافظ هم «همجو» آمده‌است (نک. حافظ، ۱۳۹۴: ۶۷). اما عجیب است که ضبط صحیح «بحر الودادِ» خانلری (همو، ۱۳۷۵: ۸۷۴) را به‌صورت «بحر الودادی» درآورده‌اند. درست است که چنین املایی در نسخ کهن هم هست (نک. همو، ۱۳۹۴: ۶۷) ولی بهتر بود یا در این مورد نیز به ضبط منبعشان پایبند می‌ماندند و یا

۱. این کلمه را «طلب‌گر» خوانده‌اند (فیروزبخش، ۱۳۹۲: ۴۴)، اما به نظر نگارنده «طلب‌کر» نیز می‌توان خواند (گونه‌ای از «طلبکار» که مصوت پایانی آن پیش از واژه‌بست کوتاه شده‌است).

«همچون» را نیز به «همچو» تغییر می‌دادند. متأسفانه در ضبط بیت خطیب شفعوی (ص۴۵) نیز «کهیز» به «که هیز» تغییر داده‌شده‌است (سنج. فروزنده فرد، ۱۳۹۵: ۸۱).

۱۷ـ بیت کاتب شمس ناصر (ص۴۵): بیت «هر آنکش آت ...» در واقع از کاتب دیوان شمس پس ناصر است و نه از خود او (نک. ماهیار نوابی، ۱۳۷۴: ۳۷)، اما ارجاع به گونه‌ای است که خواننده این بیت را نیز از شمس ناصر می‌پندارد.

۱۸ـ قاعدهٔ حذف مصوت اولین هجای بن فعل (ص۴۵ـ۴۶): دربارهٔ «ببسنت» نوشته‌اند:

> فارسی میانهٔ آن wisāndan (صورت سببیِ -wisin(n)) است و در گویش قدیم شیراز پیشوند -wi به -be بدل شده‌است. جزء اول bebsonet پیشوند تصریفی -be است که با افزوده شدن بر سر فعل مضارع واکهٔ بعد از نخستین همخوان را می‌اندازد. این ویژگی، مانند فارسی امروز، در بعضی از افعال مضارع دیده می‌شود. از جملهٔ این افعال، آنهایی است که با پیشوند باستانی -wi* آغاز می‌شوند، مانند: bebdaret (= بگذرد)، bebdašt (= بگذشت)، bebδazonet (= بگدازاند).

تذکر این نکته لازم است که wisāndan حتی در فارسی میانه هم فعل پیشوندی نیست و نمی‌توان -wi را از آن جدا کرد. بنابراین بهتر بود سخن از تحول «هجا»ی -wi بشود و نه «پیشوند» -wi. بحث اینجا اساساً ارتباطی به صرف ندارد و در حوزهٔ واج‌شناسی است. بر همین اساس حذف نخستین واکهٔ بن فعل در فارسی و شیرازی هم هیچ ارتباطی به صرف یا پیشوندهای فعلی ندارد و قاعده‌ای عام است. نمی‌توان از گویشوران شیرازی یا فارسی انتظار داشت که در چنین مواردی ملاحظات تاریخی را در نظر داشته باشند. این بدان می‌ماند که فی‌المثل با توجه به تبدیل «گذار» و «نشین» به «ذار» و «شین» در فارسی گفتاری، نتیجه بگیریم که پیشوندهای باستانی -wi و -ni در فارسی گفتاری امروز حذف می‌شوند!

۱۹ـ کَش (ص۴۶): این صورت زبانی که در بیت دوم روزبهان ۴ بار تکرار شده برای فیروزبخش مبهم بوده‌است. به نظر نگارنده «کَش» متشکل است از «کَ» به معنی «هنگامی که» و ضمیر متصل «ـش». بر این اساس معنای بیت چنین می‌شود: هنگامی که او را [چیزی] بوَد همچنان هنگامی [است] که او را [چیزی] نیست/ هنگامی که او را [چیزی] نیست همچنان هنگامی [است] که او را [چیزی] بوَد.

۲۰ـ بیر (ص۴۷): این کلمه را ظاهراً باید per خواند و سپس مصوت آن را به ضرورت وزن حذف کرد تا وزن بیت به‌سامان شود؛ یعنی

ʔentezār=o zan=e pr=o kawš=e na-xaš

۲۱ـ تس (ص۴۷): اینکه صورت tis را منحصراً مانوی و در تقابل با صورت زردشتی čiš دانسته‌اند صحیح نیست؛ زیرا اولاً مکنزی (MacKenzie, 1986: 83) و دیگر پژوهشگران (مثلا رضایی باغ‌بیدی، ۱۳۸۲: ۳۹) نیز به وجود tis در فارسی میانهٔ زردشتی قائل‌اند و ثانیاً این کلمه در خط پهلوی با هزوارش نوشته می‌شود و نمی‌توان با قطع و یقین تلفظش را ثابت کرد (در چنین مواردی معمولاً از مانوی یاری می‌جویند ولی در این مورد خاص چنین امکانی وجود ندارد).

۲۲ـ مضارع التزامی یا اخباری (ص۴۸): نک. شمارهٔ ۳۱.

۲۳ـ مزم می‌نلی دل خوش از نلغ بلبل (ص۵۰): در این جمله «ـِم می‌نلی» را ساخت کُنایی دانسته‌اند و معتقدند «در شیرازی قدیم ساخت کُنایی توسّع پیدا کرده و در صرف افعال لازم (در اینجا فعل نالیدن) نیز به کار می‌رفته‌است.» به نظر این نگارنده با همین یک شاهد نمی‌توان چنین نکته‌ای را ثابت کرد و تا یافته شدن شواهد بیشتر ـ به‌ویژه در شمس ناصر که حجم زیادی از آثار او در دست است ـ نمی‌توان چنین حکمی داد (نیز نک. شمارهٔ ۹ همین یادداشت). بعید نیست که فاعل جمله «دل» باشد و «می‌نلی» فعل ماضی سوم‌شخص مفرد و «مُ» ضمیری که برای مبتداسازی (topicalization) به آغاز جمله منتقل شده و «ـِم» مضاف‌الیه «دل». بر این اساس ترجمهٔ تحت‌اللفظی جمله چنین خواهد بود: مرا نیز می‌نالید دل (= من نیز دلم می‌نالید) [درحالی‌که] خوش از نالهٔ بلبل [بود] ... (بااین‌همه، سنج. صادقی، ۱۳۸۳: ۵).

۲٤ـ ز (ص۵۰): نوشته‌اند «حرف ربط z- نیز مانند فارسی میانه همیشه به واژهٔ پیش از خود متصل می‌شود.» اما اولاً z- در فارسی میانه و شیرازی حرف ربط نیست بلکه ادات متصل قیدی است (ظاهراً با ča- در دورهٔ باستان که حرف ربط واژه‌بستی است خلط شده‌است). ثانیاً قید «همیشه» را باید به «اغلب» یا چیزی از این دست تقلیل داد زیرا حداقل یک استثنا می‌شناسیم و آن کلمهٔ «زز» است که حاصل تکرار همین ادات «ز» است و «ز» اول آن به واژهٔ پیش از خود متصل نشده‌است.

***

سوم) دربارهٔ مقالهٔ «چند نکته دربارهٔ ابیات شیرازی قصیدهٔ ناصرالدین خطیب شفعوی»

(فیروزبخش، ۱۳۹۵)

مقالهٔ یادشده در واقع تکمله و نقدگونه‌ای است بر مقالهٔ این نگارنده با عنوان «نگاهی انتقادی به ابیات شیرازی قصیدهٔ مثلث ناصرالدین خطیب شفعوی» (فروزنده فرد، ۱۳۹۵). اینک نکاتی بر حاشیهٔ آن:

۲۵ـ مصوت‌های معلوم و مجهول (ص۱۶۷): نوشته‌اند:

اگرچه کیفیت دو مصوّت کوتاه e/i و o/u در گویش قدیم شیراز بر ما معلوم نیست ... اما دربارهٔ دو مصوّت بلند ē و ō (موسوم به واو و یای مجهول) وضع فرق می‌کند و برگرداندن آنها به ī و ū (یعنی واو و یای معروف) خطاست؛ زیرا ē و احتمالاً ō در این گویش – دست‌کم تا اواخر قرن هشتم قمری – ماهیت واجی داشته‌اند. ... در همین قصیدهٔ ناصرالدین خطیب هم می‌بینیم که او یای مجهول و معروف را با هم قافیه نبسته‌است. کلمات ممال نیز بی‌شک با یای مجهول ادا می‌شده‌اند و مثلاً واج‌نویسی **اسلیم** (← اسلام)، **ابوالحیرث** (← ابوالحارث) و **رسیله** (← رساله) به‌صورت eslīm، abo-l-hīres و resīla، چنانکه در صفحهٔ ۸۹ مقالهٔ آقای فروزنده فرد آمده، خلاف واقع است.

در پاسخ عرض می‌شود اولاً بنده هیچ‌گاه ē و ō را به‌صورت ī و ū واج‌نگاری نکرده‌ام بلکه - به پیروی از روش دکتر صادقی (برای نمونه نک. صادقی، ۱۳۹۳) و چنانکه در مقالهٔ موردبحث هم توضیح داده‌ام -«قرارداد» کرده‌ام که در واج‌نگاری قصیدهٔ ناصرالدین به بحث معروف و مجهول وارد نشوم و بازمانده‌های واو و یای مجهول را نیز مانند بازمانده‌های واو و یای معروف با نشانه‌های u و i نشان دهم. در مقالهٔ بنده هیچ‌گاه صورت‌های نادرستِ eslīm، abo-l-hīres و resīla به کار نرفته بلکه به‌جای آنها از صورت‌های ʔeslim، abo-l-hires و resila استفاده شده‌است (نک. فروزنده فرد، ۱۳۹۵: ۸۹). بدیهی است تمایز ننهادن میان معروف و مجهول در واج‌نویسی آگاهانه و برای وارد نشدن به وضعیت پیچیدهٔ این واج‌ها بوده که ایشان خود بدان واقف‌اند و شمه‌ای از آن را بیان کرده‌اند. گواه این سخن بنده اشاره‌ای است که به قافیه نشدن یای معروف و مجهول در قصیدهٔ ناصرالدین کرده‌ام (همان: ۸۶). در اینجا نیز قصد ورود به این مبحث پیچیده را ندارم اما ناگزیرم دربارهٔ بخش دیگری از سخن ایشان توضیحی بیفزایم. نوشته‌اند (ص۱۶۸):

از قافیه که بگذریم، مصوّت ā پیش از صامت‌های r، m، n و v – گاه و نه همیشه – با همان شرایطی که آقای فروزنده فرد توضیح داده‌است (ص ۸۰ـ۸۱)، به ō بدل می‌شده، که آن را در خط با الف ماقبل مضموم نشان داده‌اند. پس آوای ō به‌عنوان واجگونهٔ ā نیز در شیرازی قدیم وجود داشته‌است.

این ادعا به لحاظ عروضی درست نمی‌نماید؛ به مثالی از همین قصیدهٔ موردبحث توجه فرمایید: کلمهٔ jān (بیت ۱۲) را در نظر می‌گیریم. در این کلمه مصوت ā پیش از صامت n قرار دارد و در شرایطی که توضیح داده‌ام (یعنی وقتی که تکواژِ پس از آن با مصوت آغاز شود، در اینجا کسرهٔ اضافه) بر اساس نظر ایشان باید به صورت jōn درآید. حال آنکه بر اساس وزن بیت مسلماً باید jon (با o کوتاه، نه ō کشیده) تلفظ شود.

ضمنا در چنین مواردی در خط الف ماقبل مضموم نداریم بلکه الف ماقبل مضموم در مواردی می‌آید که تکواژ پس از آن با صامت آغاز شود. اساساً در این مورد الفی در کار نیست و ضمه هم ممکن است در خط بیاید یا نیاید (ظاهراً دو قاعدهٔ پیشنهادی بنده را خلط کرده‌اند).

۲۶ـ خوشهٔ صامت آغازین (ص۱۶۸): نوشته‌اند:

> ظهور خوشهٔ صامت آغازین در مجاورت کلمات مختوم به مصوت ... لزوماً حاصل ضرورت وزن نیست و تواند بود که در تداول عامه هم وجود داشته‌است؛ مخصوصاً اگر توجه کنیم که در زبان مردم فسا (و احتمالاً بعضی نواحی دیگر فارس) ابتدا به ساکن، یعنی همان خوشهٔ صامت آغازین، معمول بوده‌است.

این سخن درست بدان می‌ماند که بر اساس کاربرد مواردی چون «چه بْوَد/ چبود» če bvad یا «نه شْگفت/ نشگفت» na šgeft در شعر فارسی، ادعا کنیم که در تداول فارسی‌زبانان نیز ابتدا به ساکن یا خوشهٔ صامت آغازین وجود دارد! اما دربارهٔ فسایی باید توجه داشت که این گونهٔ زبانی با «شرزی» تفاوت‌هایی داشته که از جملهٔ آنها همان کلمه «ثْر» مورد استناد ابن درستویه و شمس قیس است؛ زیرا تا آنجا که می‌دانیم در نمونه‌های شیرازی قدیم/ شرزی «سر» با «ث» نیامده‌است.

۲۷ـ همتی (ص۱۶۸ـ۱۶۹): نگارنده با ایشان در اینکه «کلمهٔ همتا در پیکرهٔ اشعار شیرازی به‌صورت همتی نیامده» همداستان است (البته بنده به‌صورت hamtī واج‌نگاری نکرده‌ام، بلکه hamti نوشته‌ام). آنچه با قید «ثانیاً» آورده‌اند نیز نکته‌ای بدیهی است که در همان مقاله بدان اشاره کرده بودم (فروزنده فرد، **۱۳۹۵: ۸۲**، پانوشت **۲**، سطر آخر؛ نیز نک. واجد شیرازی، **۱۳۵۳**: خاتمه، **۴**).

۲۸ـ چونگ یا چئونگ؟ (ص۱۶۹، پانوشت): نام Cheung در فارسی بهتر است به‌صورت «چونگ» (نه «چئونگ») ضبط شود؛ زیرا این ایران‌شناس خود در مصاحبه‌ای به زبان فارسی نام خانوادگی‌اش را «چونگ» گفته‌است (نک. چونگ، ۱۳۸۹). در وبگاه کتابخانهٔ ملی نیز نامش به صورت «چونگ» ضبط شده‌است[۱].

۲۹ـ wistan پهلوی (ص۱۶۹، پانوشت): می‌توان افزود که این فعل در شوشتری نیز به صورت «بِسَّن» به کار رفته‌است[۲].

---

۱. نک. http://opac.nlai.ir/opac-prod/bibliographic/1219855

۲. دکتر صادقی پیشتر «بِسَّن» شوشتری را از ōbastan پهلوی دانسته بودند (صادقی، ۱۳۸۰: ۲۹)، اما در گفت‌وگویی که نگارنده با ایشان داشت آن را از wistan پهلوی دانستند.

۳۰ـ خسرو (ص۱۶۹ـ۱۷۰)**:** دربارهٔ تلفظ «خَسرو» دو نکته قابل طرح است. نخست اینکه املای «خوسرو» در *سمک عیار* از آنجا که مشکول و حرکت‌گذاری نشده قاعدتاً به صورت xusraw نیز خوانده می‌شود و لزوماً تأییدی بر مدعای ایشان نیست. دوم اینکه صورت‌های «خَسرُدارَه»، «حَسرُودار» و «جَسرُودار» در عربی که معرب و مصحف «خسرودارو» (=خولنجان) هستند (نک. شیر، ۱۳۸۶: ۷۹ و سنج. قرطبی، ۱۳۹۳: ۴۲ و تعلیقات مایرهوف در همان: 200) نیز مؤید تلفظ «خَسرو» توانند بود اگرچه ممکن است در تعریبْ تغییرات نامنتظَری در مصوت‌ها رخ دهد[۱]. دربارهٔ صورت‌های دیگر «خسرو» همچنین نک. صادقی، ۱۳۹۲: ۱۰ـ۱۱.

۳۱ـ وجه اخباری یا التزامی؟ (ص۱۷۰): متأسفانه ترتیب عرضهٔ شواهد ایشان در مقالهٔ مورد نقد بنده به‌گونه‌ای است که نمی‌توان بین شواهد قاعده و استثنا تمایزی قائل شد. وانگهی آنچه نگارنده را به تذکار این نکته واداشت سابقهٔ بی‌توجهی ایشان به وجه اخباری و التزامی بود چنانکه در صفحات پیش نظر ایشان را دربارهٔ همهٔ «بوت»های شیرازی نقل و نقد کردیم (نک. شمارهٔ ۱۱ همین یادداشت).

۳۲ـ مسُلمان (ص۱۷۰)**:** آنچه دربارهٔ مسلمان (به ضمّ سین) نوشته‌اند صحیح است و ضبط بیتی از *کان ملاحت* شاه داعی در نسخهٔ گنج‌بخش (نک. داعی شیرازی، گ ۱۱۸) نیز این تلفظ را تأیید می‌کند:

مُسُلْمنان دلِ دیوا دزِش چه می‌بوتن/ نَه نَه سرَیْ خهن آیا دزِش چه می‌بوتن

mosolmon-ān del=e divā de=z=eš če mi-bu-t-en

na na sera=y xo hen āyā de=z=eš če mi-bu-t-en

ترجمه: مسلمانان! دل دیوانه دیگرش چه می‌باشد (/ می‌شود)؟/ نه اندر سرای خود است آیا؟ دیگرش چه می‌باشد (/ می‌شود)؟

از متون فارسی نیز افزون بر مواردی که نوشته‌اند می‌توان به کاربرد «مسُلمان» در *ورقه و گلشاه* اشاره کرد (نک. صادقی، ۱۳۹۰: ۲۱۴). همچنین شایان یادآوری است که این واژه با همین تلفظ و ظاهراً از طریق ترکی به زبان‌های اروپایی وارد شده‌است (فرانسوی: musulman، انگلیسی: Mussulman[۲]).

۳۳ـ دعی: «دُعی» ممال «دعا»ست و فرایند اماله، چه در میان و چه در پایان واژه، در شیرازی رایج بوده‌است[۱]. برای نمونه واژهٔ «ابتدا» در نخستین بیت *کان ملاحت* به صورت «ابتدی» آمده‌است. بر این اساس واج‌نگاری

---

۱. صورت «خِسرو» نیز در *حدود العالم* و در زبان تاجیکی به کار رفته‌است (نک. قاسمی، ۱۳۹۰: ۲۸۸ و ۲۹۶).

۲. کلمهٔ Mussulman در فرهنگ‌های عمومی انگلیسی وارد نشده‌است و ما آن را از پارتریج (Partridge, 2006: 1607) برگرفتیم.

نگارنده، یعنی صورت do?i=y-i، نیز نادرست نیست هرچند صورت do?a(/i)=y-i دقیق‌تر و احتیاط‌آمیزتر می‌نماید. وانگهی بنده از قاعدهٔ موردنظر ایشان غافل نبوده‌ام و چنانکه در شمارهٔ ۲۷ همین یادداشت یادآوری کردم در مقالهٔ من هم به این قاعده اشارتی هست.

***

یادداشت‌های نگارنده بر حاشیهٔ مقالات جناب فیروزبخش بیش از اینهاست، اما از ذکر برخی موارد استحسانی و بحث‌انگیز صرف‌نظر شد. قطعاً در تصحیح دیوان شمس پس ناصر و شیرازی‌پژوهی‌های آیندهٔ ایشان نسبت به مقالات نقدشده در اینجا شاهد عنایت بیشتری به دقایق دستور زبان و عروض و قافیه و علوم بلاغی و قوالب شعری خواهیم بود.

منابع

ـ ادیب طوسی، محمدامین. (۱۳۳۸). «دو غزل به لهجهٔ شیرازی و چند ترانهٔ نیریزی». *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز*، س۱۱، ش۱ (پیاپی ۴۸)، ص۱ـ۱۸.

ـ جنگ شمارهٔ ۹۰۰ کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی.

ـ چونگ، جانی. (۱۳۸۹). «ریشه‌شناسی فعل‌های زبان ایرانی: گفت‌وگو با جانی چونگ، برندهٔ جایزهٔ جهانی کتاب سال جمهوری اسلامی ایران». *کتاب ماه ادبیات*، ش۳۸ (پیاپی ۱۵۲)، ص۳ـ۵.

ـ حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۵). *دیوان حافظ*. به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. ج۱. چ۳. تهران: خوارزمی.

ـ حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۴). *دیوان حافظ شیرازی: کهن‌ترین نسخهٔ شناخته‌شدهٔ کامل*. کتابت ۸۰۱ هجری با دیباچهٔ محمد گلندام (جامع دیوان حافظ). نسخه‌برگردان دستنویس شمارهٔ ۵۱۹۴ کتابخانهٔ نورعثمانیه (استانبول). به کوشش بهروز ایمانی. تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

ـ داعی شیرازی، نظام‌الدین محمود. *کان ملاحت و سه گفتار*. نسخهٔ خطی محفوظ در کتابخانهٔ گنج‌بخش اسلام‌آباد (مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان) با تاریخ کتابت حدود ۸۸۲ـ۸۹۵ ق. به خط محمود بن حسن محمود الحسنی. گ۱۱۱ـ۱۲۸.

ـ رضایی باغ‌بیدی، حسن. (۱۳۸۲). «شیرازی باستان». *گویش‌شناسی*، س۱، ش۱، ص۳۲ـ۴۰.

۱. مثال‌هایی که لازار (۱۳۸۴: ۵۹) برای کاربرد گستردهٔ اماله در *کان ملاحت* آورده همگی امالهٔ میانی را نشان می‌دهند که البته در شیرازی بسامد بیشتری هم دارد.

ـ رواقی، علی. (۱۳۸۱). *ذیل فرهنگ‌های فارسی*. با همکاری مریم میرشمسی. تهران: هرمس.

ـ سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۸۵). *غزل‌های سعدی*. تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: سخن.

ـ شمس [پس] ناصر. *دیوان شمس [پس] ناصر*. گردآوردهٔ احمد بن الحسین شانه. تصویر نسخهٔ خطی کتابخانهٔ دانشکدهٔ الهیات دانشگاه فردوسی مشهد با تاریخ کتابت ۱۰۱۹ ه.ق. متعلق به دکتر علی‌اشرف صادقی (اصل نسخه فعلاً مفقود است).

ـ شیر، ادی. (۱۳۸۶). *واژه‌های فارسی عربی‌شده*. ترجمهٔ حمید طبیبیان. تهران: امیرکبیر.

ـ صادقی، علی‌اشرف. (۱۳۸۰). «فارسی شوشتری». *نگاهی به گویش‌نامه‌های ایرانی (مجموعه‌ای از نقدها و بررسی‌ها)*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی و فرهنگستان زبان و ادب فارسی. ص۲۵ـ۳۵.

ـ صادقی، علی‌اشرف. (۱۳۸۳). «گویش قدیم کازرون». *مجلهٔ زبان‌شناسی*، س۱۹، ش۱، ص۱ـ۴۱.

ـ صادقی، علی‌اشرف. (۱۳۹۰). «دربارهٔ ورقه و گلشاه عیوقی». *ارج‌نامهٔ ذبیح‌الله صفا: نقد و بررسی آثار و جستارهای متن‌شناسی*. به کوشش سید علی آل‌داود. تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب. ص۱۹۷ـ۲۲۳.

ـ صادقی، علی‌اشرف. (۱۳۹۲). «فواید زبانی و لغوی تصحیح الفصیح ابن درستویه». *فرهنگ‌نویسی*، ش۷، ص۳ـ۲۲.

ـ صادقی، علی‌اشرف. (۱۳۹۳). «غزلی ملمع از ناصرالدین خطیب شفعوی». *زبان‌ها و گویش‌های ایرانی*، ش۴، ص۱۱۷ـ۱۲۷.

ـ فروزنده فرد، منوچهر. (۱۳۹۵). «نگاهی انتقادی به ابیات شیرازی قصیدهٔ مثلث ناصرالدین خطیب شفعوی». *گزارش میراث*، دورهٔ ۳، س۱، ش۱ـ۲، پیاپی ۷۴ـ۷۵، ص۷۹ـ۹۱.

ـ فروزنده فرد، منوچهر. (۱۳۹۷الف). توصیف زبان‌شناختی گویش قدیم شیراز با تکیه بر کتاب‌های کان ملاحت و سه گفتار شاه داعی شیرازی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد به راهنمایی دکتر محمد مطلبی و مشاورهٔ دکتر محمود مدبری. دانشگاه شهید باهنر کرمان. چاپ‌نشده.

ـ فروزنده فرد، منوچهر. (۱۳۹۷ب). «سلسلهٔ پریشان (۲): ده نکته دربارهٔ حافظ». *فصلنامهٔ قلم*. ش۸، ص۱ـ۱۰.

ـ فروزنده فرد، منوچهر. (۱۳۹۸). «ملاحظاتی دربارهٔ غزل شیرازی قطب‌الدین شیرازی». *فصلنامهٔ قلم*. ش۱۱، ص۳۴ـ۳۹.

ـ فیروزبخش، پژمان. (۱۳۸۸). بررسی گویش قدیم شیراز بر اساس چهل غزل از اشعار شمس پس ناصر شیرازی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد به راهنمایی محمود جعفری دهقی و مشاورهٔ حسن رضایی باغ‌بیدی. دانشگاه تهران. چاپ‌نشده.

ـ فیروزبخش، پژمان. (۱۳۸۹). «نمونه‌های بازمانده از گویش قدیم شیراز». *تا به خورشید به پرواز برم: یادنامهٔ حمید محامدی*. به اهتمام کتایون مزداپور و هایده معیری (محامدی). تهران: کتاب روشن. ص۲۸۲ـ۲۹۶.

ـ فیروزبخش، پژمان. (۱۳۹۰). «دو غزل از شمس پس ناصر به گویش قدیم شیراز». *ایران‌شناسی*، دورهٔ جدید، س۲۳، ش۲، ص۳۴۸ـ۳۶۲.

ـ فیروزبخش، پژمان. (۱۳۹۲). «اشعار شیرازی دو کتاب نسیم الرّبیع و تاریخ وصّاف». *زبان‌ها و گویش‌های ایرانی*، ش۲، ص۴۱ـ۵۱.

ـ فیروزبخش، پژمان. (۱۳۹۵). «چند نکته دربارهٔ ابیات شیرازی قصیدهٔ ناصرالدین خطیب شفعوی». *گزارش میراث*، دورهٔ ۳، س۱، ش۳ـ۴، پیاپی ۷۶ـ۷۷، ص۱۶۷ـ۱۷۱.

ـ قاسمی، مسعود. (۱۳۹۰). «تصحیحات کتاب حدود العالم». *فرهنگ‌نویسی*، ش۴، ص۲۸۳ـ۳۰۳.

ـ قرطبی، موسی بن عبدالله. (۱۳۹۳). *شرح اسماء العقّار*. همراه با تعلیقات ماکس مایرهوف به زبان فرانسوی. قم: مجمع ذخائر اسلامی.

ـ لازار، ژیلبر. (۱۳۸۴). *شکل‌گیری زبان فارسی*. ترجمهٔ مهستی بحرینی. تهران: هرمس.

ـ ماهیار نوابی، یحیی. (۱۳۷۴). «چند غزل از شمس پس ناصر». *نامهٔ فرهنگستان*، س۱، ش۴، ص۲۷ـ۳۸.

ـ واجد [شیرازی]، محمدجعفر. (۱۳۴۹). «شرح سه بیت به زبان شیرازی از شیخ روزبهان». *راهنمای کتاب*، س۱۳، ش۱۰ـ۱۲، ص۷۲۷ـ۷۳۰.

ـ Boyce, M. (1977). *A Word_list of Manichaean Middle Persian and Parthian (=Acta Iranica 9a)*. Téhéran_Liège: Bibliothéque Pahlavi and Leiden: Brill.

ـ Durkin_Meisterernst, D. (2004). *Dictionary of Manichaean Middle Persian and Parthian*. Turnhout: Brepols.

ـ MacKenzie, D. N. (1986). *A Concise Pahlavi Dictionary*. London: Oxford.

ـ Partridge, E. (2006). *Origins: A Short Etymological Dictionary of Modern English*. London and New York: Routledge.

ـ Windfuhr, G. (1999). “Fārs: Dialects”. *Encyclopædia Iranica*. E. Yarshater (ed.). Vol. IX. New York: Bibliotheca Persica. pp. 362_373.

ـ www.nlai.ir.

جایگاه زن در شاهنامهٔ فردوسی

(از پادشاهی کیومرث تا پادشاهی منوچهر)

معین شُرَفایی

داستان‌نویس

بسیاری از منتقدین *شاهنامهٔ* فردوسی بر این باورند که فردوسی نگاهی زن‌ستیزانه در این کتاب داشته و اثر زن در *شاهنامه* بسیار کمرنگ است و تمامی اتفاقات و پادشاهی‌های رخ داده در *شاهنامه* حول پهلوانی و زورآزمایی مردان می‌چرخد، اما آیا فردوسی هیچ توجهی در *شاهنامه* به زن نداشته است؟ ما در این‌جا خلاصه‌ای مختصر از پادشاهی کیومرث تا پادشاهی منوچهر ارائه می‌کنیم و وجود زن را در این بازهٔ زمانی را بررسی می‌نماییم و در انتها یکبار دیگر به این پرسش پاسخ دهیم.

کیومرث، اولین پادشاه ایران باستان در *شاهنامه* است. داستان پادشاهی او با جنگی که میان او و شیطان درمی‌گیرد به نوعی آغاز دراماتیک *شاهنامه* است، در این داستان ابلیس کیومرث را به پیکار فرامی‌خواند، کیومرث و ابلیس بر سر این موضوع به توافق می‌رسند که فرزندانشان به جای آنها با یکدیگر پیکار کنند. بنابراین سیامک (پسر کیومرث) به جنگ فرزند ابلیس (خرزوان دیو) می‌رود و در نهایت سیامک کشته می‌شود.

کیومرث که از این اتفاق بسیار غمگین و سرشکسته شده از سوی حق به او پیام فرستاده می‌شود که حال فرصت انتقام از ابلیس است و در نتیجه فرزند سیامک (نوه کیومرث) به نام هوشنگ به قصد انتقام علیه ابلیس به پیکار او می‌رود و در نتیجه پیروز می‌شود و بعد از مرگ کیومرث، هوشنگ پادشاه ایران می‌شود.

در اینجا گره داستان کیومرث توسط هوشنگ گشوده می‌شود، به‌نحوی که می‌توان گفت تولد هوشنگ این انتقام جویی را به کرسی می‌نشاند. پس وجود زن در این قسمت در زیرلایه کاملاً مشهود است اما فردوسی اسمی از زن سیامک یا مادر هوشنگ نمی‌برد ولی تولد هوشنگ این مهم را می‌رساند که وجود یک زن گره از کار داستان فردوسی باز می‌کند و تولد هوشنگ که اتفاقاً دوران کم افت و خیزی در دوران پادشاهی او را شاهد هستیم داستان را به مرحله دیگری می‌برد.

دوران پادشاهی هوشنگ به آهستگی پیش می‌رود و سرانجام به پادشاهی تهمورث دیوبند می‌رسد که این پادشاه (تهمورث) فرزند هوشنگ است و در دوران پادشاهی او فقط به بند کشیدن دیوها نقطهٔ اوج داستان

تهمورث دیوبند به شمار می‌آید که در این دوره نیز نامی از زن نمی‌بینیم البته باید این نکته را یادآور شد که ضرباهنگ تعریف این داستان‌ها در *شاهنامه* بسیار سریع است و فردوسی از پادشاهی جمشید کمی از حرکت طولی *شاهنامه* می‌کاهد و بر عرض آن می‌افزاید.

پادشاهی جمشید یکی از بحث‌برانگیزترین پادشاهی‌های *شاهنامه* است، مدت پادشاهی جمشید حدود هفتصد سال است. جمشید که فرزند تهمورث دیوبند است در آغاز پادشاهی خود چهره خوبی از خود نشان می‌دهد و تحولات عظیمی در پوشش مردم ایجاد می‌کند، همچنین ایدهٔ انجمن‌سازی مشاغل در دوران پادشاهی جمشید عملی می‌شود، عید نوروز را که عید باستانی و مقدس مردم ایران به شمار می‌آید در دوران پادشاهی جمشید بنیان گذارده می‌شود. دوران پادشاهی جمشید دوران شکوفایی و رشد مردم ایران است تا این‌که جمشید مغرور می‌شود و کم کم مملکت و اوضاع سیاسی از دستش خارج می‌شود و لشکریان و مردم ایران علیه جمشید قیام می‌کنند اما بهتر است نگاهی به نام دو زن که به سرنوشتی تلخ دچار می‌شوند بپردازیم، ارنواز و شهرنواز دو دختر جمشید!

در راستای پادشاهی جمشید، در کشور تازی (عربستان کنونی) مرداس، پادشاه تازی است و یک فرزند دارد به نام ضحاک که شیطان پس از تلاش فراوان برای این‌که بتواند ضحاک را فریب بدهد که پدرش را به قتل برساند ناکام می‌ماند. ناچار با حیلهٔ شیطان مرداس به درون چاهی می‌افتد و ضحاک پادشاه کشور تازی می‌شود، اگر نگاهی خلاصه داشته باشیم به دوران پادشاهی ضحاک، با حیله و مکر شیطان بر دوش ضحاک دو مار می‌رویند که چهرهٔ ضحاک را بسیار خشن جلوه می‌دهد؛ در نتیجه از آن سو در کشور ایران که مردم علیه جمشید قیام کرده‌اند دنبال پادشاهی قدرتمند می‌گردند و در نهایت ضحاک به پادشاهی ایران می‌رسد و بعد از مرگ جمشید، دو دختر جمشید یعنی ارنواز و شهرنواز به همسری ضحاک درمی‌آیند. این اتفاق به نوعی چهرهٔ زن را در دورهٔ زندگانی فردوسی نشان می‌دهد کمااین‌که وجود زن هم اکنون در بسیاری از نقاط جهان با خشونت و ظلم همراه است. باری فردوسی چهرهٔ زن را در غمگین‌ترین حالت خود نشان می‌دهد و این غم در ابتدای *شاهنامه* پیامی دارد و ناحق بودن سرنوشت دو دختر جمشید یعنی ارنواز و شهرنواز را می‌رساند .

ضحاک شبی خواب می‌بیند که سه نفر او را به بند می‌کشند و شخصی به اسم فریدون او را با گرز گاوسر به قتل می‌رساند، او پس از تعریف خواب خود برای ستاره‌شناسان و طالع‌بینان، به این نتیجه می‌رسد که شخصی به اسم فریدون که از قضا تازه نیز متولد شده و از نوادگان جمشید است باید از بین برود تا پادشاهی ضحاک و عمر او خدشه‌دار نشود، پس از دستور ضحاک مبنی بر کشتن فریدون، جست‌وجو برای پیدا کردن فریدون آغاز

می‌شود و در نهایت آبتین پدر فریدون توسط یاران ضحاک کشته می‌شود و مادر فریدون یعنی فرانک در فکر چاره‌ای است که جان فرزندش را از این مهلکه نجات دهد، در اینجا فردوسی چهرهٔ مادر را در *شاهنامه* نشان می‌دهد، فرانک در تب و تاب این است که فرزندش کشته نشود و در جست‌وجوی کسی می‌گردد تا فرزندش را به او بسپارد و صحنه‌ای که مجبور می‌شود جگرگوشه‌اش را که شیرخواره است به نگهبان مزرعه‌ای بسپارد، جلوهٔ غم یک مادر را به خوبی نشان می‌دهد و فردوسی، فرانک را نمونهٔ یک مادر زجر کشیده در *شاهنامه* معرفی می‌کند.

ارنواز و شهرنواز از یک سو به ظلم به عقد ضحاک درآمدند و از سوی دیگر فرانک (مادر فریدون) که مجبور شد فرزندش را در کوه و دشت به امان خدا رها کند، جفا در حق زن را نشان می‌دهد. فردوسی سعی داشته این موضوع را مطرح کند که که ظلم و سختی در یک جامعه از سوی شخص بدطینتی مثل ضحاک ابتدا گریبان زنان را می‌گیرد.

اما در ادامهٔ داستان قیام کاوه آهنگر، پادشاهی فریدون اتفاق می‌افتد، به قولی پس از سختی آسانی است، ارنواز و شهرنواز بعد از آن‌که فریدون، ضحاک را از بین می‌برد به همسری فریدون درمی‌آیند که سختی گذشته حالا جای خود را به خوشی می‌دهد و سرانجام با پادشاهیِ علیه بدی و کژی یعنی فریدون این ظلم و جور علیه دختران جمشید از بین می‌رود. همچنین زحمات مادر فریدون و نقش اصلی او در رسیدن فریدون به پادشاهی و تاراندن ظلم و بدی از سرزمین ایران در جهت درستی به بار می‌نشیند.

فریدون بعد از آن‌که با ارنواز و شهرنواز ازدواج می‌کند صاحب سه پسر می‌شوند، پسران فریدون آنقدر برای او عزیز بودند که فریدون حاضر نشد هیچ اسمی روی آنها بگذارد و سه پسر فریدون حتی در بزرگسالی اسم نداشتند و دلیل این کار را نیز والایی پسران فریدون و ارزش بسیار آنها عنوان می‌کند که هیچ اسمی لیاقت پسران من را ندارد و ارزش سه پسر من بالاتر از هر اسمی است، در نهایت وقتی موقع ازدواج سه پسر فریدون می‌رسد، فردوسی با زیرکی داستان را قرینه می‌کند، فریدون از پیشکار خود می‌خواهد به دنبال سه دختر بگردد که مانند پسران من اسمی نداشته باشند و ارزش و والایی آنها حفظ شده باشد، پس فردوسی یک‌تنه داستان پسران فریدون را جلو نمی‌برد بلکه نشان می‌دهد که اگر در ایران پادشاهی مثل فریدون برای پسرانش ارزش بسیاری قائل است در آن سو در کشور یمن پادشاهی وجود دارد که ارزش بسیاری برای دخترانش قائل است؛ البته قبل از آنکه سه پسر فریدون ازدواج کنند، فریدون اسم آنها را به ترتیب سن سلم و تور و ایرج می‌گذارد، پادشاه یمن نیز اسم دخترانش را قبل از ازدواج با پسران فریدون (آرزو، آزاده و سهی) می‌گذارد.

سلم و تور و ایرج پسران فریدون، به دستور پدرشان هر کدام پادشاهی قسمتی از ایران را بر عهده می‌گیرند، سلم قسمت غربی ایران، تور قسمت شرقی که همان (ترکانیان یا تورانیان) و ایرج که پسر کوچکتر فریدون است ولیعهد او می‌شود، سلم و تور برادران بزرگتر فریدون از این موضوع سخت آزرده می‌شوند که چرا ولیعهدی به پسران بزرگتر نرسیده و در نهایت تصمیم به قتل ایرج می‌گیرند و او را از بین می‌برند.

فریدون از قتل پسر کوچکترش (ایرج) توسط پسران بزرگش (سلم و تور) ناراحت و خشمگین می‌شود. نکته اینجاست که فریدون می‌داند ایرج هیچ پسری ندارد که بیاید انتقام پدرش را از عموهایش بگیرد. او از این موضوع بسیار ناراحت می‌شود که کاش ایرج پسری داشت و انتقام خون او را می‌گرفت اما گره داستان فردوسی اینجا گشوده می‌شود که در حرمسرای ایرج زنی به اسم ماه‌آفرید از ایرج که حالا دیگر کشته شده حامله است، این خبر که به گوش فریدون می‌رسد بسیار خوشحال می‌شود و آرزو می‌کند کاش نوهٔ او پسر باشد و انتقام ایرج را بگیرد (دلیل دیگری که خود فریدون انتقام خون پسر کوچکش را نمی‌گیرد به خاطر این است که او بسیار پیر شده و توان مبارزه ندارد و اینکه فریدون دارای فرهٔ ایزدی است و نمی‌تواند چنین کاری انجام بدهد) فریدون نُه ماه منتظر می‌ماند و فرزندی که ماه آفرید به دنیا می‌آورد یک دختر است، در اینجا فردوسی به نوعی فرزند ماه‌آفرید را دختر معرفی می‌کند که نشان دهد فریدونی که پسر می‌خواست و قرار بود نوهٔ او انتقام خون ایرج را بگیرد حالا یک دختر است.

نقش ماه‌آفرید به شکلی است که جلوه آن در ظاهر مشخص نیست اما در زیر لایه به این شکل اتفاق می افتد که یک زن ممکن است توان مبارزه تن به تن با مرد را نداشته باشد اما می‌تواند کاری کند پسری از خون و گوشت او متولد شود و به مبارزه بپردازد و انتقام بگیرد و در نهایت دختر ماه‌آفرید با پشنگ ازدواج می‌کند و امید فریدون باز به دختر ماه‌آفرید بند است که آبستن شده است. به تعبیری امید همچنان به یک زن بسته شده و یک زن می‌تواند این امیدواری را به فریدون برگرداند و در نهایت از فرزند پشنگ و دختر ماه‌آفرید، پسری به دنیا می‌آید به اسم مینوچهر یا منوچهر (دلیل انتخاب چنین نامی به این دلیل است که شباهت بسیاری با ایرج دارد) که بعد از آنکه بزرگ می‌شود انتقام پدرش را می‌گیرد. امید فریدون به دختری بود که با به دنیا آوردن فرزندی چون منوچهر توانست خون به ناحق ریخته شده را پاسخ بدهد.

اما اگر کمی از پادشاهی منوچهر فاصله بگیریم، به سراغ سام می‌رویم، پهلوان و سرلشکر ایران در دوره پادشاهی منوچهر. سام پهلوان پس ازآن‌که فرزندش به دنیا می‌آید، در کمال ناباوری می‌فهمد که تمام موی او سپید است و به دنیا نیامده پیر شده است. فرزندش را که نام او را زال می‌گذارد در بیابان رها می‌کند و زال نزد

پرنده‌ای به نام سیمرغ بزرگ می‌شود، سال ها می‌گذرد و سام یک شب خواب فرزندش را می‌بیند و از کردهٔ خود پشیمان می‌شود و به دنبال زال می‌گردد و در نهایت نیز با یکدیگر آشتی می‌کنند و زال را به خانه خودش برمی‌گرداند اما در این بین زال که حالا بزرگ شده و پهلوانی نیرومند به حساب می‌آید، عاشق دختر مهراب پادشاه کابلستان، یعنی رودابه می‌شود اما این ازدواج از نظر پدرش سام و پادشاه ایران منوچهر بدیمن و بدشگون است، زیرا مهراب (پدر رودابه) از نوادگان ضحاک است و خاندان زال همه مطیع و طرفدار پادشاه خود منوچهر و نیای او یعنی فریدون هستند، اما در نهایت با وساطت طالع‌بینان و ستاره‌شناسان این ازدواج را خوش‌یمن پیش‌بینی می‌کنند و مشکلی در ازدواج آنها نمی‌بینند؛ اما نقش اصلی زن در این بخش از داستان بر عهدهٔ سیندخت (همسر مهراب و مادر رودابه) است. سخت‌ترین دوران حیات سیندخت زمانی است که شوهرش مهراب از راز میان رودابه و زال آگاه می‌شود و روزی خشمگین وارد کاخ می‌شود و پس از مشاجره سخت با همسرش سیندخت، به اتاق رودابه می‌رود که او را هلاک نماید. مادر متوجه وضعیت وخیم می‌شود و ناچار باید جلوی فاجعه بگیرد. او با دو دستش محکم کمر مهراب را می‌چسبد و مانع حرکت او می‌شود. البته نقش اصلی سیندخت در این داستان زمانی است که واسطهٔ آشتی بین دو قوم ضحاک و فریدون می‌شود. شب قبل از عروسی زال و رودابه، سیندخت این دو سرزمین را که با یکدیگر مشکل داشته‌اندآشتی می‌دهد و به نوعی تلاش می‌کند که کدورت های دوران فریدون و ضحاک از بین برود که تا آن موقع هیچ‌کس جز سیندخت نتوانسته بود چنین جسارتی از خودش نشان بدهد.

حال برمی‌گردیم به پرسشی که ابتدا مطرح شد: آیا فردوسی توجهی به زن و مقام زن در کتاب *شاهنامه* نداشته است؟ بر اساس آنچه در این مقاله آورده شد که بخش کوتاهی از *شاهنامه* بود دیدیم که هر جا داستان و روند داستان در *شاهنامه* به مشکل برمی‌خورد و اصطلاحاً گره می‌خورد با وجود زن این گره باز می‌گردد، اما به هر حال نقش زن در *شاهنامه* بسیار محوری است؛ هر چند در طول تاریخ تمام سرزمین‌ها و کشورها بیشتر امورات به دست مردان بوده است (کما این‌که هنوز نیز همینطور است) اما اگر در همین بخش‌هایی که نام برده شد زن را حذف کنیم، داستان‌های *شاهنامه* به مشکل برخواهند خورد، باری این پرسش از اساس ساقط است و فردوسی تا آنجا که توانسته چهرهٔ زن را در *شاهنامه* به نیک‌ترین و اثرگذارترین شکل ممکن نشان داده است.