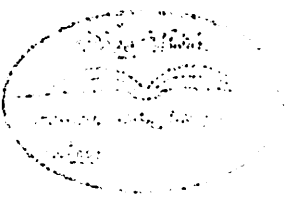
دیداری مەولەوی-۲۰۱۰ زایینی

دوزخ دوری

زیبایی‌شناسی دیوان اشعار مولوی کُرد

تألیف: کلثوم عثمان‌پور

بسم الله الرحمن الرحيم



دوزخ دوری

زیبایی‌شناسی دیوان اشعار مولوی کُرد

تألیف: کلثوم عثمان‌پور

شهریور ۱۳۸۹

شناسنامه‌ی کتاب

نام کتاب: دوزخ دوری (زیبایی‌شناسی دیوان اشعار مولوی کرد)
تألیف: کلثوم عثمان‌پور *osmanpoor۷۲@yahoo.com*
طراحی جلد: افشین بهاری‌زر
حروف‌چینی و صفحه‌آرایی: ڤیان کامپیوتر *ary_abdi@yahoo.com*
ناشر:
شمارگان:
سال انتشار:

﴿حق چاپ محفوظ است﴾

تقدیم به:

روح بلند مولوی کُرد و پدر بزرگوارم کـه بـا آن صدای آسمانی و روح لطیف و ذوق سرشـار، نهال عشق به ادبیّات کُردی را در کویر جان من نشاند و تقدیم به همه‌ی رنجهای ناسروده‌ام.

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

سرآغاز ۱
روش تحقیق ۳
پیشینه‌ی تحقیق ۴
بخش اول: مبانی نظری زیبایی‌شناسی ۷
۱-۱. زیبایی چیست؟ ۸
۱-۲. تاریخچه‌ی زیبایی‌شناسی ۱۰
۱-۳. دیدگاه‌هایی مربوط به زیبایی‌شناسی ۱۱
۱-۴. تخیّل ۱۱
۱-۵. تصویر ۱۴
۱-۶. تجربه‌های شخصی ۱۵
بخش دوم: فرازهایی از زندگی مولوی کرد ۱۷
۲-۱. مقدّمه ۱۸
۲-۲. زادگاه مولوی کُرد ۱۸
۲-۳. تخلّص و لقب مولوی کُرد ۲۰
۲-۴. دوستان مولوی ۲۲
۲-۵. جایگاه ادبی و اجتماعی مولوی کُرد ۲۳
۲-۶. تأثیرپذیری مولوی کُرد از دیگر شاعران ۲۶
۲-۷. آثار مولوی کُرد ۳۰
۲-۸. افکار و اندیشه‌های مولوی کُرد ۳۱
۲-۹. آخرین وداع ۳۴
بخش سوم: زیبایی‌شناسی دیوان مولوی کُرد ۳۶
درآمد ۳۷
۳-۱. زیبایی‌شناسی تشبیه ۳۷
۳-۲. انواع تشبیه به اعتبار حسّی یا عقلی بودن طرفین تشبیه در دیوان مولوی کُرد ۳۹
۳-۲-۱. تشبیه محسوس به محسوس ۳۹
۳-۲-۲. تشبیه معقول به محسوس ۴۱
۳-۲-۳. تشبیه معقول به معقول ۴۳

۴-۲-۴. تشبیه محسوس به معقول ۴۵
۵-۲-۳. مفرد، مرکّب یا مقید ۴۶
۶-۲-۳. تشبیه مفرد ۴۸
۳-۳. تشبیه بلیغ ۴۹
۴-۳. تشبیه ملفوف ۴۹
۵-۳. تشبیه مفروق ۵۱
۶-۳. تشبیه تسویه ۵۲
۷-۳. تشبیه مضمر ۵۲
۸-۳. تشبیه مشروط ۵۳
۹-۳. تشبیه معکوس یا مقلوب ۵۳
۱۰-۳. تشبیه جمع ۵۵
۱۱-۳. تشبیه غریب ۵۸
۱۲-۳. تشبیه به خود ۵۸
۱۳-۳. ادات تشبیه ۶۱
۱۴-۳. خاستگاه تشبیهات دیوان مولوی کُرد ۶۲
- حوزه‌ی تشبیهات با خاستگاه طبیعت ۶۳
- رستنیها (درختان، گیاهان) ۶۳
- نمونه‌های تشبیه دیوان مولوی کرد در حوزه‌ی روییدنیها ۶۶
- تشبیهات حوزه‌ی آب ۶۷
- دریا در تشبیهات شعری مولوی کُرد ۶۸
- نمونه‌های دیگر تشبیه نام دریا ۶۸
- تشبیهات سیل ۶۸
- نمونه‌های تشبیه سیل ۶۹
- نمونه‌های دیگر از تشبیهات با نام سیل ۷۰
- چشمه ۷۰
- از دیگر نمونه‌ها به این ابیات می‌توان اشاره کرد ۷۱
- تشبیهات رود ۷۱
- آبشار ۷۱
- تشبیهات حوزه‌ی آتش در دیوان مولوی کرد ۷۲
- تشبیهات حوزه‌ی بادها ۷۴
طبیعت بی‌جان فلکی (ماه، خورشید، ستاره و...) ۷۶

- کوه، کوهسار در تشبیهات شعر مولوی کُرد ۷۷
دشت و صحرا ۷۸
- خس و خاشاک ۷۸
تشبیهات با نام جانوران ۷۹
- سنگها، در تشبیهات دیوان مولوی ۸۰
- حوزه‌ی کشاورزی ۸۱
- شب و روز، صبح (اسم زمان) در تشبیهات ۸۲
- کلمات ییلاق و قشلاق در تشبیهات ۸۲
- خوراکیها ۸۳
۱-۱۴-۳. حضور اشیاء و مسائل علمی و عاطفی در تشبیهات مولوی کرد ۸۴
- حضور اشیاء در تشبیهات دیوان مولوی کرد ۸۵
۲-۱۴-۳. تشبیهات حوزه‌ی علوم مختلف ۸۶
۳-۱۴-۳. تشبیهات حوزه‌ی عاطفی ۸۷
۱۵-۳. تشبیهات با خاستگاه دینی ۸۸
۱۶-۳. خاستگاه اشرافی تشبیهات ۸۹
از دیگر نمونه‌های تشبیه با عناصر اشرافی ۹۰
۱۷-۳. تشبیهات حوزه‌ی موسیقی ۹۱
۱۸-۳. تشبیهات با خاستگاه سپاهیگری ۹۳
۱۹-۳. خاستگاه عرفانی تشبیهات دیوان مولوی ۹۴
۲۰-۳. خلاقیّتهای مولوی کرد در حوزه‌ی تشبیهات ۹۶
۲۱-۳. استعاره ۱۰۹
۱-۲۱-۳. استعاره‌ی مصرحه یا آشکار ۱۱۱
۲-۲۱-۳. استعاره‌ی مکنیّه ۱۱۲
- استعاره‌ها در دیوان مولوی کُرد ۱۱۳
- زیبارویان در دنیای استعاره ۱۱۸
- استعاره‌هایی برای زلف ۱۲۰
- استعاره‌هایی برای اشک ۱۲۳
- استعاره‌هایی برای خداوند ۱۲۳
۲۲-۳. استعاره‌ی مکنیّه ۱۲۵
- تشخّص‌یافته‌های حوزه‌ی طبیعت ۱۳۰
نامهای دنیا ۱۳۲

پدیده‌های مادّی تشخّص‌یافته ۱۳۲
- گروه فصلها و زمانها ۱۳۳
۳-۲۳. کنایه ۱۳۳
۳-۲۴. انواع کنایه به لحاظ مَکنیّ عنه ۱۳۵
۳-۲۴-۱. کنایه از موصوف (اسم) ۱۳۵
۳-۲۴-۲. کنایه از صفت ۱۳۶
۳-۲۴-۳. کنایه از فعل (حال) ۱۳۷
۳-۲۵. انواع کنایه به لحاظ وضوح و خفا ۱۳۷
۳-۲۶. تازه‌گری مولوی کرد در استفاده از کنایات رایج در زبان فارسی ۱۳۹
۱. مرگ ۱۴۳
۲. گور ۱۴۳
- کنایاتی با مضامین پراکنده ۱۴۸
۳-۲۷. مجاز ۱۵۳
۳-۲۸. موسیقی شعر ۱۶۰
۳-۲۹. قالب شعری دیوان معدومی ۱۶۰
۳-۳۰. پارادوکس ۱۶۲
۳-۳۱. حس‌آمیزی ۱۶۴
۳-۳۲. تکریر ۱۶۶
۳-۳۲-۴. تکرار واژه و عبارت ۱۶۸
۳-۳۳. جناس ۱۷۱
۳-۳۴. ایهام ۱۷۵
۳-۳۵. تضاد ۱۷۶
۳-۳۶. صبغه‌های بومی در شعر معدومی ۱۷۷
۳-۳۶-۱. نمود فرهنگ جغرافیایی و شرایط اقلیمی خاصّ منطقه‌ی زندگی شاعر ۱۷۹
بخش چهارم: نتیجه‌گیری و پیشنهادها ۱۹۲
۴-۱. نتیجه‌گیری ۱۹۳
۴-۲. پیشنهادها ۲۰۰
منابع و مآخذ ۲۰۲

سرآغاز

مولوی کُرد همچون همه‌ی بزرگان دنیای علم و ادب آن‌چنان جاذبه‌ای دارد که خاص و عام، به قدر معرفت خویش او را جسته‌اند و به قدر تشنگی از این دریا چشیده‌اند. عشق، عرفان، رنج و فراق همیشگی بشر و طبیعت سحرانگیز، همچون میدانهای مغناطیسی هستند که قلب دوستداران شعر و ادب را تسخیر کرده است. مجالس و محافل عالمانه‌ی زیادی با حضور دوستداران مولوی برگزار شده است و کتابها و مقاله‌های فراوانی در مورد وی نوشته شده است، امّا آن راز شگفت‌انگیزی که جاودانگی شعر مولوی کرد را در خود داشت همچنان ناگشوده بود.

عشق به شعر مولوی کرد، به سالهای رؤیایی کودکی و نوجوانی‌ام برمی‌گردد که مناجاتهای پرسوز و گداز مولوی کُرد، با صدای سحرانگیز پدر، فضای خانه را متبرّک می‌کرد و گاه گاه زمزمه‌ی فرزندان می‌شد و مادر، نامرادیهایش را با شعرهای پرشور مولوی مویه می‌کرد، در محافل عرفانی و بزمی اشعاری ما را به وجد می‌آورد که بعدها آنها را در دیوان مولوی کرد یافتم. خلاصه آن‌که شعر مولوی تار و پود رنجهای پیدا و پنهان زندگی‌ام شده بود. جستجویی تازه برای کشف آن رازهای باشکوهی که به شعر مولوی جاودانگی بخشیده است، آرزویی دیرینه شده بود و امید بر آن بسته شد که با راهنمایی استادان گران‌مایه بتوان به این آرزو دست یافت.

در قدمهای آغازین کار، مشورت با مولوی‌پژوهان را ضروری دانستم؛ از این‌رو با تنی چند از پژوهشگران دیداری داشتم و برای یافتن منابع مرتبط با کار، به شهرهای سلیمانیه و حلبچه سفری داشتم و از کتابخانه‌های عمومی شهر سلیمانیه و کتابخانه‌های شخصی برخی از پژوهشگران دیدار کردم. از جمله محمّد ملاکریم فرزند ملاعبدالکریم مدرّس، انور قادر محمّد، محمّدعلی قره‌داغی و حکیم ملاصالح که همه از پژوهشگرانی هستند که در مورد مولوی آثار ارزشمندی دارند. امّا از همه مهم‌تر راهنماییهای دلسوزانه‌ی استاد راهنما و مشاور بود که مرا به ادامه‌ی راه دلگرم می‌کرد و سخت تلاش کردن و خستگی‌ناپذیری در کار پژوهش را به من آموختند و تذکّرهای مشفقانه‌ی آنها کار را بر من آسان می‌کرد.

اگرچه یقین داشتم، نقد و تحلیل در مورد شعری عاشقانه، با رنگ و بویی عارفانه، سرشار از لطافت و ظرافت طبیعت، با زبانی بالقوه‌ی موسیقایی، کار آسانی نخواهد بود. نقدی از دریچه‌ی زیبایی‌شناسی، با آن همه گستردگی و اندیشه‌های زیبا بین شاعری که زشتیها را هم زیبا می‌بیند؛ کار را دو چندان دشوار می‌کرد و تنها توشه‌ی راه، عشقی دیرین، امّا ناتمام بود. برای طیّ طریق نام حق گفتیم و عشق آغاز شد. هرچه پیش رفتیم، راه دشوارتر و رهرو خام‌تر می‌نمود و مشکل دیگر آن‌جا بود که رهرو این راه با کشف هر زیبایی تازه‌ای، آن‌چنان در خرابه‌های خیال خود سرمست می‌شد که از پیمودن

وادیهای دیگر غافل می‌گشت، با تلاشهای شبانه‌روزی این پژوهش تقریباً دو سال طـول کـشید و در این راه سختیهایی پیش آمد که هرگز ناید به بیان و سرانجام کار، باریکه راهی شد، صد البتّه نـاهموار به سوی ییلاق شعر مولوی کرد و کوزه‌ای از آن بحر بی‌پایان، که بی‌شک کام تشنه‌ی دوستداران شعر و ادب را سیراب نخواهد کرد، امّا به کَرم فراوان اهل فرهنگ امیدوارم، باشد که مورد قبول واقع شود.

کتابی که پیشِ روی شما عزیزان است، پایان‌نامه‌ی دوره‌ی فوق لیسانس نگارنده است و به قـول جناب مولوی به اندازه‌ی پیاله‌ی خویش از آن نوشیده است.

بجۆشو هەر کەس وە قەد نالەی وێش　　بنۆشۆ هەر کـەس وە پیالـەی وێـش

(دیوان، ۲۲، ب ۶)

در پایان احساس وظیفه می‌کنم که از دو استاد گران‌قدرم آقایان دکتر سـیّد احمـد پارسـا و دکتـر جمال احمدی به لحاظ نقش ارزشمندشان در شکل‌گیری و جهت‌گیری کار صمیمانه سپاسگزاری کنم. همچنین از جناب آقای دکتر سیّد محمّد خالد غفّاری که در داوری ایـن اثـر نکـات مهمّـی را متـذکّر شدند.

مراتب سپاس خود را در برابر همه‌ی عزیزانی ابراز می‌نمایم که به دلیل اجتناب از تطویل کـلام از ذکر نامشان به ناچار صرف‌نظر کرده‌ام. از خداوند متعال آرزوی سلامتی و سربلندی همه‌ی بزرگـواران را خواهانم.

با احترام

کلثوم عثمان‌پور- شهریور ۱۳۸۹ سنندج

۳- سه‌جادی، عه‌لائه‌ددین، **میژووی ئه‌ده‌بی کوردی**، (۱۳٦۱)، سردشت، کتابفروشی معارف.

نویسنده در این کتاب با نثری زیبا و شاعرانه برخی از ابیات دیوان شعر مولوی را شرح و توصیف کرده و دیدگاههای شاعرانه‌ی وی را به خوبی نشان داده و سرگذشتهایی از زندگی شاعر را بیان کرده است.

۴- سنه‌یی، سۆران. **رسالەی عشق**، (۱۳۷۰)، ارومیه، ئینتشاراتی سه‌لاحه‌ددین ئه‌یووبی.

نویسنده در این کتاب بسیاری از واژگان و ترکیبهای شعری را در حوزه‌ی بیان و بدیع از زبان اورامی به سورانی برگردانده و نمونه‌هایی از هر کدام را ذکر کرده است. نویسنده در این کتاب به مباحث عرفانی شعر مولوی نیز پرداخته است.

۵. موده‌ڕڕس، عه‌بدولکه‌ریم. **یادی مه‌ردان**، (۱۳۸۵)، انتشارات کردستان، چاپی یه‌که‌م.

(یادی مه‌ردان) یکی از منابع مهم، برای یافتن اطّلاعاتی موثّق، پیرامون زندگی مولوی کرد است. مدرّس با جست‌وجو در منابع نوشتاری موثّق و بهره‌گیری از اطّلاعات سینه به سینه‌ی نوادگان مولوی کرد و همچنین از نوادگانِ مریدان و دراویش و مشایخ هم‌عصر مولوی، مجموعه‌ی ارزشمندی درباره‌ی زندگی شاعر گردآوری کرده است. در این کتاب همچنین سی و هشت نامه‌ی مولوی کرد که خطاب به شخصیّتهای دینی، سیاسی و ادبی می‌باشد و همگی به زبان فارسی نگاشته شده، به چاپ رسیده و سبک نگارش وی در این نامه‌ها بسیار قابل توجّه است.

۶- مه‌ولەوی، سیّد عبدالرّحیم تاوه‌گۆزی. **میهره‌جانی مه‌ولەوی** (۱۹۸۹) به‌غدا، ده‌زگای ڕۆشنبیری و بلاوکردنه‌وه‌ی کوردی کتێبی ژماره (۲٤۱).

این کتاب که محصول بزرگ‌داشت کنگره‌ی مولوی کرد در شهر سلیمانیه است. صرف‌نظر از برخی مقالات توصیفی، مقالات ارزشمند دیگری در این مجموعه آمده است که شناخت تازه‌ای از شعر و شخصیّت مولوی به خوانندگان ارائه می‌دهد.

۷- مەلا سالح حەکیم، مەولەوی. **مەولەوی و تەقینەوەی زمان**، (۲۰۰۸)، هەولێر، بلاوکراوەی ئاراس، چاپی یەکەم.

حکیم ملّا صالح دو اثر به نامهای (مولوی) و (مەولەوی و تەقینەوەی زمان) دارد. اثر اوّل نویسنده به مقایسه نسخههای خطّی مختلف شعر مولوی کرد پرداخته و به تأثیرپذیری مولوی از شاعران گذشته در ادبیّات فارسی و کردی توجّه داشته و در اثر دوم با نگاهی نقادانه به دیوان مولوی کرد با شرح مدرّس، معانی تازهای از برخی ابیات نشان میدهد و با نگاهی گذرا به تأثیر فرهنگ منطقهی کردستان بر شعر مولوی، شرح و توضیح جدید و متفاوتی ارائه کرده است.

۸. قەرەداغی، محەممەدعەلی، **بووژاندنەوەی مێژووی زانایانی کورد لە ڕێگەی دەستخەتەکانەوە**، (۱۹۹۸ز)، چاپخانهی (وَمِیضْ)، بهغدا.

نویسنده و محقّق کُرد در این مجموعهی هشت جلدی، با جستوجو و یافتن بسیاری از اسناد خطّی جدید، دریچههای تازهای از لایههای ناپیدای زندگی شخصیّتهای ادبی و آثار آنها را بر دوستداران فرهنگ و ادب گشوده است. نویسنده در چند جلد از این کار پژوهشی، به شعرهای چاپنشده، نامهها، مُهر و اسناد دیگری از زندگی و شعر مولوی کرد اشاره کرده است. ضمناً چندین مقاله در این کتابها به چاپ رسیده که موضوع آنها مناقشهی نقدهای ادبی نویسنده با دیگر محقّقان، بر سر اشعار مولوی کرد است.

۹- مجموعه مقالات کنگرهی بزرگداشت مولوی کُرد در سال ۷۱، شهر سقز، ۱۳۷۵.

در این مجموعه مقالات بحثهای فراوانی پیرامون زندگی، شعر و اندیشهی مولوی کُرد آمده است، امّا تعداد مقالههای علمی و دقیق و جزئینگر اندک است و مبحث زیبایی شعر در حوزههای صور خیال و صنایع لفظی در چند مقاله به آن پرداخته شده است.

روش تحقیق

روش کار در این تحقیق به صورت کتابخانه‌ای و پرداخت موضوع به صورت تحلیلی- توصیفی است. در آغاز کار منابع مورد نیاز درباره‌ی شناخت عناصر زیبایی شعر مطالعه شد و مهم‌تر از هر منبع دیگری دیوان شاعر بارها با دقّت و وسواس مطالعه و بررسی شد. با توجّه به مباحث تئوری نمونه‌های هر قسمت فیش‌برداری و طبقه‌بندی شد، نگارنده بر این باور است که ارائه‌ی تحلیلهای بدیع در مورد کلّ دیوان شعر مولوی کرد، با آوردن نمونه‌های اندک، مستند و مقبول نخواهد بود، به همین دلیل سعی شده که تمام آرایه‌های ادبی در حوزه‌ی صور خیال (تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز) و اکثر عناصر موسیقی شعر (حسّ‌آمیزی[1]، پارادوکس، تضاد، تکرار، انواع جناس و واج‌آرایی) استخراج شود. البتّه بعید نیست که تعدادی از صنعتهای ادبی در این راه از دید نگارنده به دور مانده باشد و غرض از این کار ارائه‌ی آمارهای کمی از عناصر زیبایی کلام برای تحلیل کیفی مستندتری از کار بوده، بنابراین فراوانی عناصر زیبایی شعر در هر زمینه به صورت آماری و علمی ارائه شده و براساس داده‌های آماری هر بخش به طور مستقل تشریح و تبیین شده است.

در این پژوهش تشریح و توضیحهای بخش بیان براساس تقسیم‌بندیهای کتاب بیان شمیسا صورت گرفته و در بحث موسیقی شعر، اساس کار بر مبنای فصل سوم کتاب موسیقی شعر شفیعی کدکنی، تحت عنوان «مبانی موسیقایی صنایع بدیعی» انجام گرفته است.

برای هر کدام از مباحث مورد نظر نمونه‌های برجسته‌ای از دیوان شاعر، ارائه گردیده، لذا از آوردن مثالهای کلیشه‌ای کتابهای مورد نظر خودداری شده است. برای درک بیشتر هر کدام از ابیات و عبارات، در حدّ بضاعت ترجمه شده و به منظور قرائت صحیح اشعار برای کسانی که با زبان کردی (اورامی) آشنایی ندارند، آوانگاری بین‌المللی هر بیت در مقابل آنها آمده است.

۱- شفیعی کدکنی عقیده دارد که حسّ‌آمیزی و پارادوکس موسیقی معنوی شعر هستند.

پیشینه‌ی تحقیق

تا آن‌جا که نگارنده جست‌وجو کرده است به ندرت کتاب علمیِ به سامانی در باب زیبایی‌شناسی دیوان شعر مولوی کرد نوشته شده است. آنچه در این زمینه وجود دارد، علاوه بر چند کتاب پژوهشی در زمینه‌های دیگری غیر از بحث مورد نظر، چیزی فراتر از بحثهای کلّی یا مقالاتی پراکنده نبوده است.

سیّد عبدالرّحیم تاوه‌گۆزی، معروف به مولوی کرد از معدود شاعرانی است که مطلوب نظر خاص و عام قرار گرفته و فضای وسیعی از فرهنگ و ادبیّات کردی را به خود اختصاص داده و راز و رمز این محبوبیّت هم‌چنان ناگشوده است. آثاری که درباره‌ی مولوی و کارهای او نوشتهُ شده و در دسترس نگارنده قرار گرفته است، به ترتیب زیر می‌باشد:

۱- تاوه‌گۆزی، سیّد عبدالرّحیم. **دیوان اشعار**، کۆ کردنەوه و لێکۆلینەوەی مەلا عەبدولکەریم مودەڕڕس، (۱۳۸٦)، سنه، ئینتشاراتی کوردستان، چاپی پینجەم.

این دیوان، توسط استاد فرزانه‌ی کُرد ملّا عبدالکریم مدرّس به زبان کردی (سورانی) شرح شده است و شارح در خلال توضیح ابیات، اشاره‌های زیبایی به هنر و اندیشه‌ی شاعر دارد. آثار دیگر مولوی با شرح عالمانه‌ی عبدالکریم مدرّس به چاپ رسیده است.

۲- قادر محەممەد، ئەنوەر. **لیریکای شاعیری گەورەی کورد مەولەوی**، (۲۰۰۷)، سلێمانی چاپی سێیەم.

نویسنده که به صورت مفصّل به موضوعهای شعری دیوان معدومی پرداخته و نیز به صورت آماری، بسامد هر کدام را مشخّص کرده است و در این میان به موضوع طبیعت توجّه بیشتری داشته و آماری از بسامد عناصر طبیعت را همانند گل، آتش، ماه و خورشید ارائه داده است. عرفان و تصوّف یکی دیگر از مباحث شعری است که نویسنده به آن پرداخته است؛ وی معتقد است که مولوی کرد با خلق آثار ارزشمندی توانسته است غنای بیشتری به فرهنگ شعر کردی ببخشد.

بخش اول:

مبانی نظری زیبایی‌شناسی

۱-۱. زیبایی چیست؟

آیا زیبایی در بند تعریف می‌گنجد؟ آیا براساس نظریه‌های مختلف می‌توان قانونی وضع کرد و درباره‌ی زشتی و زیبایی قضاوت کرد؟

فیلسوفان هنوز برای سؤالهایی از این دست پاسخ قانع‌کننده پیدا نکرده‌اند. زیبایی‌شناسی مفهوم بسیار وسیعی است که پرداختن به آن دردسرهای خاصّ خود را به همراه خواهد داشت، زیرا تاکنون تعریف جامع و کاملی از زیبایی و امر زیبا ارائه نشده است.

نویسنده‌ی کتاب «دانش‌نامه‌ی زیبایی‌شناسی»، دوازده نوع زیبایی‌شناسی را نام می‌برد. «زیبایی ادراکی، زیبایی‌شناسی بوم‌شناختی، زیبایی‌شناسی اروپایی، زیبایی‌شناسی اگزیستانس، زیبایی‌شناسی ایجابی، زیبایی‌شناسی پراگماتیستی، زیبایی‌شناسی تحلیلی، زیبایی‌شناسی خود بنیاد، زیبایی‌شناسی زیست محیطی، زیبایی‌شناسی مجذوبیّت، زیبایی عقلانی و زیبایی‌شناسی فلسفی». (مک آیورلویس، دانش‌نامه‌ی زیبایی‌شناسی. ۱۳۸۵: ۴۳۸)

هر کدام از انواع زیبایی‌شناسی سرزمین وسیعی است که جست‌وجو در آنها می‌تواند راههایی را به ما بیاموزد که بتوانیم به تجزیه و تحلیل امور زیبا به ویژه دنیای هنر بپردازیم. بنابراین به یقین می‌توان گفت که پرداختن به مقوله‌ی زیبایی‌شناسی یکی از راههای تجزیه و تحلیل و شناخت هنر است.

با نگاهی گذرا به نظریه‌پردازی‌های مختلف در باب زیبایی‌شناسی به نتایجی بسیار گسترده و گاهی ناهماهنگ می‌رسیم که این نظریه‌ها گاه متّضاد و یا متناقض هستند، از جمله تناسب درونی، هماهنگی، انسجام، مشابهت، چند بعدی بودن، غیره منتظر بودن، سودمندی، لذّت بردن، سادگی و ابهام، که همگی این بابها از معانی زیبایی به شمار می‌آیند. امّا هیچ‌کدام تعریفی جامع و مانع از زیبایی نیست و بالاخره آن‌که همه می‌توانند به میزان علم، دانش و معرفت خود زیبایی را درک کنند و آنچه که درک می‌کنیم الزاماً تعیین‌کننده کم و کیفیّت زیبایی موجود نیست، بلکه میزان درک و دریافت ما از زیبایی است «زیبایی کالایی خواستنی است؛ امّا همه‌ی افراد بشر یکسان نسبت به آن حساسیّت ندارند. همچنین همه‌ی افراد بشر درباره‌ی تعیین مقرّ زیبایی با یکدیگر هم رأی نیستند. به علاوه زیبایی با گذشت زمان تغییر می‌یابد.» (نیوتن، معنی زیبایی. ۱۳۵۰: ۲۴)

دانشمندان و نظریه‌پردازان نیز هر کدام با توجّه به تمایل خود به علوم مختلف نظریه‌هایی در مورد زیبایی‌شناسی ارائه کرده‌اند. مثلاً «افلاطون» در رساله‌ی «فیلبوس» به وضوح دیدگاه خود را بیان می‌کند که «زیبایی در مرحله‌ی نهایی قابل تبدیل به ریاضیات است؛ و درک زیبایی هنگامی حاصل می‌شود که شخص بر کردار مبتنی بر ریاضیات جهان شناسایی یابد.» (نیوتن، معنی زیبایی. ۱۳۵۰: ۲۴) بنابراین بسیاری از کردارهای موزون و مبهم پیچیده‌ی طبیعت را براساس ضابطه‌ی ریاضی زیبا و

قابل توجّه می‌داند.

علم و دانش ذهن و خرد انسان را ورزیده و پر توان می‌سازد و مسلماً ذهنهای توانمند درک بهتری از زیباییهای هستی دارند، امّا گاه ذهنهای عادی و بی‌بهره از دانش هم می‌توانند زیباییهای جهان را درک کنند، اگرچه ممکن است تسلّطی عالمانه موضوع نداشته باشند. تقارن، تناسب و نظم حاکم بر طبیعت که در علم ریاضیات و علوم دیگر مطرح است. زیباییهایی هستند که هر انسانی آنها را درک می‌کند، امّا وقتی بر این امر آگاه باشیم که حرکت رودخانه براساس قانون جاذبه است و زنبور عسل برای ساختن لانه‌اش پیچیده‌ترین فرمولهای هندسی را به کار می‌گیرد. درک و لذّت ما از طبیعت اطراف صد چندان می‌شود.

«*کروچه*» که او را می‌توان پدر علم زیبایی‌شناسی جدید دانست، بر این باور است که «*همیشه آن چیزی که احساسات ما را به ما بیان کند برای ما زیبا است و اعلام به دیگران از شرایط اصلی درک زیبایی نیست، یعنی احساس زیبایی ممکن است در درون ما بروز کند و اثر کامل خود را به ذهن ما ببخشد و در همان درون ما پایان پذیرد.*» (کروچه، کلّیّات زیباشناسی. ۱۳۸۶: ۷)

سخنی گزافه نیست اگر بگوییم، به تعداد انسانهایی که به این جهان هستی می‌آیند و می‌روند نظریه‌های زیبایی‌شناسی می‌تواند وجود داشته باشد. زیرا به میزان تفاوتهای فردی و اجتماعی تفاوت نگاه وجود دارد.

«*افلاطون*» که قدیمی‌ترین نظریه‌های زیبایی را از او می‌دانند عقیده دارد که مصداقهای زیبایی در جهان محسوس، نشان‌دهنده‌ی گوناگونی و نسبیت‌اند و می‌گوید: «هر چیز در زمان خاصّی زیباست نه در زمان دیگری، از جهتی و به نسبت خاصّی، نه از هر جهت و با هر نسبتی؛ برای مشاهده‌گر معیّنی، نه برای دیگران، خود امر زیبا فاقد همه‌ی این گوناگونیهاست، زیبایی همیشه هست و هرگز به وجود نمی‌آید و نابود نمی‌شود، نه تحلیل می‌رود و نه رنگ می‌بازد.» (مک آیورلویس، دانش‌نامه‌ی زیبایی‌شناسی. ۱۳۸۵: ۷)

«*کریستیان وولف*»، عقیده دارد که «هدف در زیبایی‌شناسی تحویل یا ترجمان دریافتهای گنگ حس به ایماژها یا تصاویر مفهومی روشن است.» (همان: ۱۰)

حرکت زیبایی‌شناسانه‌ی صاحب‌نظران تا آن‌جا پیش رفت که جمال‌گرایی در تاریخ هنر اروپا تبدیل به یک مکتب می‌شود و پیروانی پیدا می‌کند.

«مکتب زیبایی‌گرایانه دنباله و شاخه‌ای از مکتب رمانتیسم است و از فردگرایی آن مکتب سرچشمه می‌گیرد. در حقیقت پیروان مکتب رمانتیسم با اعتقادشان بر این‌که تنها زیبایی، حقیقی است، شالوده‌ی این مکتب را گذاشتند. از نظر بسیاری از وابستگان به این مکتب، هنر، بیش از زندگی ارزش داشت، آنها هنر را شقّ دیگری از زندگی می‌دانستند و به هنرمندانه زندگی کردن و به خاطر هنر زیستن

اعتقاد داشتند». (میرصادقی، واژه‌نامه‌ی هنر شاعری. ۱۳۷۶: ۱۲۰)

۲-۱. تاریخچه‌ی زیبایی‌شناسی

اغراق نیست که بگوییم زیبایی‌شناسی قدمتی به درازای تاریخ بشر دارد، انسان که خود موجودی زیبا آفریده شده است، از همان آغاز آفرینش، به دنبال یافتن زیباییهای دنیای اطراف خود بوده و همه‌ی موجودات طبیعت اطراف ما به زیباترین شکل ممکن خودنمایی کرده‌اند. آیا تحوّل نقاشیهای غارنشینان از اشکال ساده به نقشهایی واضح‌تر، جست‌وجوی زیبایی نیست؟ و به طور کلّی پیشرفت شگفت‌انگیز بشر در همه‌ی عرصه‌ها برای یافتن یک زندگی زیبا نیست؟

بنابراین زیبایی‌شناسی همیشه مورد توجّه بشر بوده است. امّا توجّه به زیبایی‌شناسی به عنوان یک روش علمی مقوله‌ی دیگری است. «تأمل در هنر و زیبایی، همچون دیگر مقوله‌های فلسفه و علوم انسانی قدمتی بیش از دو هزار سال دارد و چنان‌که می‌توان انتظار داشت، یونانیان باستان، آن‌گونه که از رساله‌های «هیپاس بزرگ»، «افلاطون» و «بوطیقای ارسطو» برمی‌آید، سهم عمده‌ای در تکوین آن داشته‌اند. با این حال اطلاق لفظ زیبایی‌شناختی (استتیک) به این نوشته‌ها، همچنین به نوشته‌های هنرشناسان چینی و هندی قرنهای بعد خالی از تسامح نیست.» (مک آیورلویس، دانش‌نامه‌ی زیبایی‌شناسی. ۱۳۸۵: ۱۰)[۱]

با این استنادها می‌توان گفت که: *«یونانیها اوّلین کسانی بودند که به زیبایی‌شناسی به مثابه‌ی مقوله‌ای علمی نگریستند؛ و رساله‌های متعدّدی در این خصوص ارائه دادند. بعد از افلاطون که نظریه‌هایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی دارد، نوشته‌های ارسطو را باید اوّلین مطالعات فلسفی درباره‌ی هنر بدانیم. اگرچه بسیاری از آثار او از بین رفته، «کتاب فنّ شعر» (بوطیقا) او به عنوان تنها یادگار نظریّه‌ی ارسطو در مورد هنر برای ما باقی مانده است. طی مدّت بیش از ششصد سال این کتاب تأثیر فرهنگی بی‌نظیری داشته است و نویسندگان برای سرودن شعر تابع اصول ارسطو بوده‌اند و نقّادان نیز برای ارزیابی کار این نویسندگان قواعد ارسطو را به کار بسته‌اند و تصوّر ما از هنر تا حدّ زیادی مدیون این کتاب کم حجم است.»* (مک آیورلویس، دانش‌نامه‌ی زیبایی‌شناسی. ۱۳۸۵: ۱۳)

زیبایی‌گرایی (aestheticism) طرز تفکّری است که در اواخر قرن نوزدهم در ادبیّات و هنر اروپا به وجود آمد و پایه‌ی یکی از مکتبهای ادبی رایج در آن دوره شد. پیروان این مکتب کلیّه‌ی نظریه‌های مربوط به مفید بودن هنر یا کارکرد اخلاق را در آن رد می‌کردند و اعتقاد داشتند که هنر به خودی خود، برای لذّت بخشیدن کافی است و نیاز به بیان مقصودی جز خودش ندارد و نباید درباره‌ی

۱- مقدّمه‌ی ویراستار.

آن از دیدگاه اخلاق، سیاست یا مواضع دیگر قضاوت کرد. آنها، تنها معیارهای زیباشناسی را برای سنجش آثار هنری مناسب می‌دانستند. (میرصادقی، واژه‌نامه‌ی هنر شاعری. ۱۳۷۶: ۱۲)

۳-۱. دیدگاه‌هایی مربوط به زیبایی‌شناسی

براساس نظریه‌های «کروچه» دیدگاههای زیبایی را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد. «یک دسته ذهنی و درونی هستند و دسته‌ی دیگر عینی و بیرونی. پیروان دسته‌ی اوّل بر این باورند که زیبایی چیزی نیست که موجودیّت خارجی داشته باشد بلکه عکس‌العمل ذهنی انسان است در برابر بعضی محسوسات. دسته‌ی دوم معتقدند که زیبایی جزء صفات عینی موجودات است و دریافت آن به وسیله‌ی قواعد و اصولی صورت می‌گیرد. وی همچنین بر این باور است که زیبایی یک فعّالیّت روحی صاحب حس است نه صفت شیئی محسوس.» (کروچه، کلّیّات زیباشناسی. ۱۳۸۶: ۷)

اگر بر نظریه‌های دسته‌ی اوّل تمرکز کنیم متوجّه می‌شویم که، ذهن عامل مؤثّری در دیدگاه زیبایی‌شناسی است، شاید به همین دلیل است که او زیبایی را «یک شهود یا مکاشفه یا یک دید «اشراقی» می‌داند. یعنی، صرف نقش بستن خیال در خاطر انسان چه در برابر محسوسات چه بر اثر تصوّرات ذهنی بدون هیچ‌گونه وساطت عقل و ادراک و انواع مفهومها.» (همان: ۹)

آنچه از این مباحث دریافت می‌شود جایگاه خیال در آفرینش هنر است، بنابراین باید به صورت مفصّل‌تری به آن پرداخت.

٤-۱. تخیّل

از جمله امکاناتی که ارزش زیبایی را در شعر بالا می‌برند صور خیال است. یعنی، همان شگردهای تصویرسازی که آنها را به نام (تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز) می‌شناسیم، اساس این تصویرسازی بر نیروی خیال است. خیال همان کارخانه‌ی نامرئی است که همه‌ی آثار هنری را طراحی می‌کند همان مهندسی است که بدون حضور او هیچ تابلویی و یا پیکره‌ای و یا بنایی خلق نمی‌شود و شعری بر زبان جاری نمی‌شود.

«شلی» می‌گوید: *«خرد مجموعه‌ای از کمیّتهای از قبل دانسته شده است، تخیّل، ادراک ارزش این کمیّتهاست، هم به صورت جداگانه و هم به عنوان یک کل. خرد به تفاوتهای اشیاء و پدیده‌ها توجّه دارد و تخیّل به شباهتها. او تخیّل را برتر از خرد می‌شمارد و می‌گوید: خرد برای تخیّل به منزله‌ی ابزاری است در دست عامل، به منزله‌ی جسم است برای روح و سایه برای ذات و جوهر».* (برت، آر. ال، تخیّل. ۱۳۹۰: ۹۳)

امّا خیال به تنهایی همان کارخانه‌ی بدون مصالح است که به تنهایی نمی‌تواند تولیداتی مرغوب

داشته باشد، ابزار این کارخانه، خرد، دانش و بینش است. امّا گروهی دیگر بر این باورند که خیال از همه‌ی عوامل دیگر در خلق یک اثر هنری مؤثّرتر است.

«کروچه» خاصیّت مشخّصه‌ی هنر را خیالی بودن آن می‌داند و می‌گوید: «به مجرّد این‌که صفت خیالی بودن جای خود را به تفکّر و قضاوت بدهد هنر از هم فرو می‌ریزد و می‌میرد.» (کروچه، کلّیّات زیباشناسی. ۱۳۸۶: ۶۵)

تعریفهای نقل شده، همگی این معنی را می‌رسانند که خیال، ستون ثابت هنر و اختصاصاً شعر است. او می‌گوید: «هنر عبارت از شهود و یا هنر کار خیال است.» (همان: ۷۰)

با بهره‌گیری از قدرت خیال است که شاعر به عالم خاصّ خود سفر می‌کند، عالمی که در آن قانون اشیاء و انسان و ارتباط آنها به گونه‌ای دیگر است، عالمی که مخصوص اوست، بنابراین ذهن و خیال اوست که تعیین می‌کند چه چیزی چه رنگ و چه اندازه‌ای باشد. منطق حاکم بر این عالم تنها منطق شاعر است و شاعر با توجّه به توان خود از این عالم کشف شده برای ما ارمغانی می‌آورد که ما آن را شعر می‌نامیم.

«شفیعی کدکنی»، عنصر اصلی شعر را خیال می‌داند و می‌گوید: «عنصر معنوی شعر، در همه‌ی زبانها و در همه‌ی ادوار همین خیال و شیوه‌ی تصرّف ذهن شاعر در نشان دادن واقعیّات مادّی و معنوی است، و زمینه‌ی اصلی شعر را صور گوناگون و بی‌کرانه این نوع تصرّفات ذهنی تشکیل می‌دهد.» (شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی. ۱۳۷۵: ۲)

بدیهی است که هر نوع خیال‌پردازی به هر صورت که به بیان درآید، نمی‌توان آن را از مقوله‌ی شعر شمرد. *«این‌که اندیشه و خیال شاعر در برابر انگیزه‌ها چه واکنشی نشان داده و این برخورد تا چه حد شاعرانه است و محصول ابتکار یا تألیف و تفسیر تخیّل او از مشهودات و تصوّرات، تا چه پایه از لطف، ذوق، حس و قریحه برخوردار است و بیان انفعالات و دریافتها و تجربه‌های وی با حسّ تعبیر و قدرت تأثیر همراه است یا نه و بسیاری نکته‌های دیگر در این زمینه درخور توجّه خاص است.»* (یوسفی، چشمه‌ی روشن. ۱۳۸۶: ۷۷۵)

البتّه زاده‌های خیال شاعر به تنهایی شعر نیست وقتی که ره‌آورد عالم خیال به دنبال واژگان منتقل می‌شود با رگه‌هایی از دنیای واقعی تلفیق می‌شود، پدیده‌ای بر کاغذ می‌ریزد هم خیال است هم واقعیّت، هم هست هم نیست. سحری است که شاعر ساخته تا خود را و دیگران را تسکین دهد. در همین دنیای خیالی است که چیزها شبیه هم می‌شوند، کلمات و معناها جای همدیگر را می‌گیرند، بنابراین استعاره‌ها پدید می‌آیند. حقیقتها می‌روند و مجازها جای آنها را می‌گیرند. گاه واژگان قدرت صراحت خود را از دست می‌دهند و یا شاعر نمی‌خواهد که به صراحت سخن بگوید، و در این‌جا کنایات پا به صحنه‌ی شعر و خیال شاعر می‌گذارند؛ پس می‌توان گفت که تشبیه، استعاره، کنایه،

مجاز، ره‌آوردهای همین عالم خیال هستند. همه‌ی این صناعات ساخته شده در دستگاه فکر و خیال و ذهن شاعر در کارخانه‌ی واژگان پیچیده است و به ذهن و خیال خواننده منتقل می‌شود و ما به اندازه ظرفیّت، درک و ذوق و احساس خودمان از آن لذّت می‌بریم. مسلّماً کسی که قدرت درک و ذهن فعّالی ندارد صد البتّه قدرت لذّت بردن از این محصول هنری را نخواهد داشت.

صاحب‌نظران بر این باورند که خیال شاعرانه بر دو محور امکان ظهور دارد، محور افقی و محور عمودی، محور افقی هر کدام از تصاویر کوچک به تنهایی را شامل می‌شود و محور عمودی کمیّت این تصاویر کوچک و نوع ارتباط آنها را در بر می‌گیرد.

«کلّ یک شعر در حکم مجموعه و تصویرهایی که در آن آمده –هر تصویر ممکن است یک کلمه یا چند سطر باشد– در حکم اشیاء و به اصطلاح دقیق‌تر عناصر آن مجموعه می‌باشند. تمامیّت و ارزش زیباشناختی هر شعر هم به تصویرها و هم به نوع ارتباط آنها با هم بستگی دارد. از دو شعر سرشار از تصویرهای زیبا و پر خون، شعری هنرمندانه‌تر و به اصطلاح، ارزش زیباشناختی آن بیشتر است که ارتباط تصویرها در آن کامل‌تر یا بیشتر باشد. برقرار کردن این ارتباطها مرحله‌ی عالی کار هر شاعر و مرحله‌ای است که اغلب به آن نمی‌رسند.» (موحّد، شعر و شناخت. ۱۳۷۰: ۱۲۸)

در دنیای آفرینش شعر، ما با کلمات سر و کار داریم؛ واژگان در هر زبانی جایگاه و شناسنامه‌ی خاصّ خود را دارند، واژگان گاه به تنهایی دارای موسیقی و معنی ویژه‌ای هستند و گاه در کنار دیگر کلمات جایگاه تازه‌ای می‌یابند، چیدمان این کلمات در پیامهای شاعرانه جایگاه شاعر و شیوه‌ی شعر او را تا حدودی رقم می‌زند.

همین تصاویر کوچک و بزرگ اگر با تدبیر شاعر با ریسمانی نامرئی که همانا ارتباط آنهاست انسجام یابند فضای دل‌انگیزی را برای مخاطب فراهم می‌کند که خستگی به آن راه ندارد. براهنی همین مضمون را با تشبیهی زیبا این‌گونه بیان می‌کند: «یک تصویر یا دسته‌ای از تصاویر، احتیاج به محیط زیست دارند. مثل پرنده یا دسته‌ای از پرندگان که اگر فضای بین زمین و آسمان نباشد معلوم نیست پروازشان را به چه نحوی و در چه جایی انجام خواهند داد.» (براهنی، طلا در مس. ۱۳۷۱: ۱۲۴)

شفیعی کدکنی توجّه به محور عمودی شعر را یکی از عمده‌ترین مباحث نقد شعر فارسی می‌داند که مطلقاً مورد توجّه قرار نگرفته و بر این باور است که در این عرصه *«می‌توان از مسأله هماهنگی و یا عدم هماهنگی اجزای شعر نسبت به یکدیگر سخن گفت و بررسی کرد که شاعر و سراینده تا چه حدّی توانسته میان خیالهای گوناگون تناسب و هم‌آهنگی را رعایت کند و در کار هنریِ خود چه مقدار از نقشهای مختلف صور خیال و موارد استفاده از آنها آگاه بوده است.»* (شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی. ۱۳۷۵: ۱۲۶) اگر این انسجام نباشد خوانندگان در برهوت واژگان سرگردان گم می‌شوند.

این هارمونی شبیه به تدبیر نقّاش است برای کاربرد رنگها در خلق یک اثر هنری؛ هر رنگی به تنهایی زیبایی دارد، امّا زمانی که نقّاش با مهارت، رنگهای متّضاد و یا مناسب را کنار همدیگر می‌نشاند، رنگها جلوه‌ای دیگر دارند که قبلاً نداشتند، کم‌رنگ و یا پر رنگ بودن آنها، و جایگاه هر رنگ و مساحتی که در بر می‌گیرد به نسبت بوم نقّاشی تأثیر به‌سزایی در زیبایی نقّاشی دارد، شعر هم به نسبت کلمه شبیه همین نقّاشی است.

شفیعی کدکنی آثاری همچون شاهنامه و قصاید ناصر خسرو و برخی از اشعار منوچهری را از نظر هماهنگی محور افقی و عمودی خیال شاعرانه از آثار ممتاز می‌داند و گرشاسبنامه را از این نظر اثری ضعیف می‌داند و هماهنگی تصاویر را در محور عمودی مهم‌تر می‌داند و می‌گوید: «*بیشتر سهم در ارزش یک اثر ادبی از آن محور عمودی و طرح کلّی آن اثر است که در ساختمان شعر جنبه‌ی اوّلی و اصلی دارد و اگر تجربه شعری رؤیایی باشد که شاعر بدان دست یافته، محور افقی، یعنی جنبه‌ی ثانوی خیال او که تصویرهای شعری اوست، در حقیقت ابزارهایی هستند برای رسیدن به آن تجربه. امّا این دو محور به یک حساب از یکدیگر جدا نیستند.*» (همان: ۱۷۵)

۵-۱. تصویر

تصویر را باید همان عمارتی بدانیم که ذهن آفریده است. تصویرسازی موجب زیبایی و تأثیر شعر و سخن است. به این سبب برخی از سخن‌سنجان آن را از لوازم اصلی شعر شمرده‌اند، زیرا «هیچ شعر خوبی نیست که تصویری در آن نباشد و اگر تصویرهای شعری را از آن بگیرند دیگر چیزی به نام شعر از آن باقی نمی‌ماند.» (فرشیدورد، درباره‌ی ادبیّات و نقد ادبی. ۱۳۶۳: ۲۸۵)

مقصود از تصویر مجموعه‌ای از واژگان است که شاعر با مدد از خیال خود می‌آفریند؛ به قول بابک احمدی «هرچه می‌گوییم –یا می‌شنویم- مجموعه‌ای است از آواها، که یا هم‌خوان با نظم کلام از واجها و تکواژها ساخته شده است، یعنی بنا به قاعده‌های هم‌نشینی دستوری و نحوی شکل گرفته است و یا بنا به نظم موسیقایی مجموعه‌ای است از نشانه‌ها.» (احمدی، از نشانه‌های تصویری تا متن. ۱۳۷۱: ۱۶)

شعرا که با تمرین و ممارست در آثار پیشکسوتان به دیدگاههای تازه دست می‌یابند. «خزانه‌ی مغزشان پر از هنرهای بزرگ‌تری می‌شود.» (کروچه، کلّیّات زیباشناسی. ۱۳۸۶: ۹۹) البتّه تجربه‌های ناقص و مبهم نمی‌تواند موفّق عمل کند، زیرا تصاویری گنگ و خام حاصل می‌شود کسی که خود درک درست و عمیقی از چیزی ندارد، تصاویرش هم به وضوح بیان نمی‌شود و خوانندگان هم در تلاش برای درک آن به جایی نمی‌رسند.

البتّه مقصود از تصویر نه آن تصویری که در عالم حقیقی وجود داشته باشد بلکه مقصود تصویری

است که شاعر برای ما ایجاد می‌کند. مثلاً وقتی شاعری از گل برای ما سخن می‌گوید، شاید تصویر ذهنی شاعر با تصویر ذهنی ما فرق داشته باشد. امّا در هر حال شاعر سعی می‌کند از واژگان و ترفندهای زبانی بهره گیرد و بیشترین تلاش را برای فعّالیّت ذهنی خوانندگان داشته باشد و این تلاش کار اندیشه‌های توانا است. کروچه با اطمینان می‌گوید: «شکّی نیست که وقتی اندیشه حقیقتاً اندیشه باشد، یعنی به آن درجه‌ی پختگی که لازمه اندیشه است برسد آن‌گاه کلمات در سرتاسر اعضاء و جوارح ما جریان پیدا می‌کند. و عضلات دهان ما را تحریک نموده صدای خود را به گوش باطن ما می‌رساند.» (همان: ۹۸) شاعران بزرگ تصویرهایی تازه خلق می‌کنند، شاعر، آفریننده است و این قدرت آفرینندگی بدون تمرین و ممارست و جست‌وجو در علوم مختلف امکان‌پذیر نیست و همین صفت او را از دیگران متمایز می‌کند. بنابراین شاعر از مقام تقلید بالاتر می‌رود و اگر نرود شاعر نیست.

«شاعر چیزهایی را که قبلاً موجود بوده تقلید نمی‌کند، نمایش نمی‌دهد، بیان نمی‌نماید و مورد بحث قرار نمی‌دهد؛ وی چیزهای تازه‌ای ابداع می‌کند، شاعر چیزهایی می‌آفریند، به طوری که فلاسفه وقتی افسانه‌ای تمثیلی یا محاورات تخیّلی را به منظور توضیح افکار خود به کار می‌برند به شاعر بدل می‌شوند.» (دیچز، شیوه‌های نقد ادبی. ۱۳۶۶: ۱۰۸)

تصویرسازی، گامهایی عالمانه برای بالا بردن سطح کلام است از مرتبه‌ی عادی و معمولی به مرتبه‌ی عالی و این تصویرسازی موجب زیبایی و تأثیر سخن می‌شود. به همین دلیل است که بسیاری از صاحب‌نظران تصویر را از لوازم اصلی شعر دانسته‌اند.

٦-١. تجربه‌های شخصی

مهم‌ترین مایه‌ی شعر تجربه‌های شاعرانه از زندگی است و اصالت هنر در این است که از درون آفریننده‌اش بجوشد. زیبایی را در تجربه‌ها گاه متفاوت می‌یابیم و این تفاوتها را احساس کرده و یا توصیف می‌کنیم. تجربه امری واقعی، قابل درک و ملموس است، کسی که سوختن را تجربه نکرده باشد هرگز نمی‌تواند از سوختن سخن بگوید و اگر هم بگوید مؤثّر و گیرا نیست. «تأثیر انگیزه‌های عینی و اشتغالات ذهنی بر روان انسان منجر به ایجاد انفعال یا حالات روحی گوناگونی از قبیل غم، شادی، مهر و خشم اعجاب می‌شود که آنها را عاطفه می‌نامیم. کیفیّت این عواطف به همان اندازه که انسانها از نظر شخصیّت تفاوت دارند، از یکدیگر متفاوت است.» (پورنامداریان، سفر در مه. ۱۳۷۴: ۱۵۷) اگر شعر را برآیند حالات روحی و شخصی در قالب واژگان بدانیم عوامل بی‌شمار دیگری نیز در آفرینش یک شعر مؤثّر هستند از جمله فرهنگ، میزان سواد، عمق اندیشه‌ی شاعر و بسیاری از عوامل دیگر. بنابراین ادبیّات پهنه‌ی وسیعی است و تجربه‌ی هر شاعری با شاعر دیگر در زمینه‌های گوناگون متفاوت است. زرّین‌کوب ادبیّات را این‌گونه تعریف می‌کند: «ادبیّات عبارت است از آن‌گونه سخنانی که از حدّ سخنان

عادی برتر و والاتر بوده است و مردم آن سخنان را درخور ضبط و نقل دانسته‌اند و از خواندن و شنیدن آنها دگرگونه گشته‌اند و احساس غم و شادی یا لذّت و الم کرده‌اند و این سخنان ناچار با سخنان مکرّر و عادی تفاوت دارد و از آن سخنان برتر است.» (زرّین‌کوب، آشنایی با نقد ادبی. ۱۳۷۴: ۲۵) اگر غیر از این بود، این همه استقبال از شعر شاعران و همدم و همراز شدن با عشق و سوز و گداز آنها و تأثیر عمیق و ماندگار بعد از قرنها گذشت زمان وجود نداشت. براساس همین تعریف میزان غم و شادی و یا لذّت و الم هر شاعری به زندگی شخصی و اجتماعی او بستگی دارد و همه‌ی این عوامل تجربه‌هایی چون شعر هر دوره‌یی رنگ آن دوره را با خود همراه دارد. به علاوه شناخت ارزش واقعی هر شعر لازمه‌اش عبارتست از شناخت جامعه‌یی که شعر برای آن به وجود آمده است. همچنین است مسأله روان‌شناسی و مطالعه در احوال نفسانی شاعر و مخاطبانش. (زرّین‌کوب، شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب. ۱۳۷۱: ۲۷)

شاعر با مردمان زمان خود زندگی می‌کند و یقیناً توجّه و عنایت او به جوانب مختلف زندگی و مردم، تجربه‌های شعری او را واقعی‌تر و ملموس‌تر می‌کند و به همین دلیل است که شعر هر شاعری رنگ و بوی و فضایی دارد که با دیگر شاعران متفاوت است و دوستداران آنها هم متفاوت هستند. «تا شاعر با زندگی مردم آشنایی نیابد و دردها و هیجانهای واقعی‌شان را ادراک نکند نه می‌تواند در بین آنها همدرد بیابد و نه می‌تواند در نفوس آنها تأثیر کند و تصرّف. سرّ قبول بعضی شاعران که حتّی از ورای قرنها و مرزها در نفوس انسانی تأثیر دارند و تصرّف، همین است. همین که دردی دارند: دردی که همه‌ی آن را در می‌یابند. به علاوه آنها آن را بیان می‌کنند، هنرمندانه بیانش می‌کنند.» (همان: ۳۴)

شاعر در فرآیند تصویر سازش به یاری خیال و واژگان امور ذهنی را دیداری می‌کند، امور عادی را هنری می‌کند و به معنی دیگر شعر می‌سراید و شعر واقعی را همین دانسته‌اند «شعر واقعی که من آن را شعری بی‌دروغ خوانده‌ام، باید بیان واقعی و روشنی باشد از وجود شاعر، از اندیشه و تخیّل او.» (همان: ۸)

بخش دوم:

فرازهایی از زندگی مولوی کرد

۱-۲. مقدمه

سخن گفتن از زندگی مولوی به مراتب سخت‌تر از سخن گفتن درباره‌ی شعرهای اوست، برای سخن گفتن از شعرهای او به دیوانش مراجعه می‌کنیم و برای نوشتن زندگی مولوی به ناچار باید به سراغ تاریخ رفت و تاریخ پر از ابهام و گنگی و تاریکی است. اگرچه سالهای زیادی از روزگار او نمی‌گذرد، امّا متأسفانه منبع علمی موثّقی که تاریخ ادیبان کرد در آن به صورت منسجم نگاشته شده باشد، در دست نیست. آنچه که موجود است خاطرات و روایتهایی است که سینه به سینه به امروز رسیده است که گاه تا مرز افسانه پیش رفته و زندگی مولوی کرد را به یک داستان نیمه افسانه‌ایی تبدیل کرده، امّا دیوان شعر او، یکی از منابع مهمّی است که بسیاری از رنجهای پیدا و پنهان شاعر را در آن می‌توان یافت.

«پیر راستین شاعران، سر دفتر خوش پیکر ادیبان، باده‌نوش خاندان تاوەگوز، مشاطەگر شاهو، پیامبر شعر قرن نوزدهم، پیشاهنگ کاروان دُرشناسان، خرقه‌پوش آهنگ می‌نوشان، سوارکار صحرای نکته‌دانی، دلش منور به روشنایی آفریدگار جهان، زبانش گویا شده با صدای فرشتگان، شهباز خیالش هر لحظه در مرغزاری، لحظه‌ای با سوز پیر پیران و آه و فغان درویشان، لحظه‌ای با گوهر نیاز و لحظه‌ای دیگر به همراه صدای آبشار کوهستان، مولوی خوش‌خوان حق‌پرستی و نواخوان بزم سرمستی، سیّد عبدالرّحیم تاوەگوزی.» (سجّادی، مژووی ئەدەبی کوردی. ۱۳۶۱: ۲۴۷)

۲-۲. زادگاه مولوی کُرد

سیّد عبدالرّحیم، فرزند ملاسعید فرزند یوسف، فرزند ملا ابوبکر مصنف چوری[۱] و از نوادگان سیّد محمّدزاهد معروف به پیر خضر شاهو[۲] در سال ۱۲۲۱ هجری قمری، (۱۸۰۶ میلادی) در روستای

۱- سیّد ملا ابوبکر مصنف چوری پیر خضرانی شاهویی؛ علامه، عارف بلند مرتبه، فقیه، ادیب، نویسنده و شاعر که نثر فارسی را بسیار شیرین و روان می‌نوشته و دو کتاب فارسی وی به نامهای «ریاض الخلود» و «سراج‌الطریق» هرکدام نمونه‌های زیبایی از نثر فارسی است. (بابا مردوخ روحانی، تاریخ مشاهیر کُرد. ۱۳۷۱)

۲- سیّد محمّد زاهد ملقب به «ظهیرالدّین» و ملقب به «پیر خضر شاهو» یکی از اولیا و قطاب مشهور کردستان بوده است، عارفی بزرگوار و سر سلسله‌ی بسیاری از خاندانهای سادات کردستان. در کتاب نورالانوار نوشته‌ی «سیّد عبدالصمد تودارى» که در سال ۱۰۹۹ هجری قمری نوشته شده، آمده است که «لقب پیر به جای شیخ در منطقه‌ی کردستان برای اوّلین بار به سیّد محمّدزاهد داده شد و از آن نظر او را خضر گفته‌اند، هرجا که حضور داشته سرسبز بوده، حتّی در زمستانهای سرد کوهسار پر برف شاهو در پای او سبزه دمیده است. به همین دلیل او را «پیر خضر شاهو» نامیده‌اند و سلسله‌ی نسب پیر خضر را این‌گونه نوشته‌اند، سیّد محمّدزاهد پسر (سیّد محمود المدنی)، پسر (شیخ جعفر)، پسر (شیخ حسین)، پسر (سیّد محمود النبوعی العاصم)، پسر (سیّد رحمت‌الله)، پسر (شیخ موسی الداعی الی الله)، پسر (شیخ حسین الصامت)، پسر (سیّد هلال)، پسر (سیّد محمّد الخلف)، پسر (شیخ منهال)، پسر (سیّد ماجد)، پسر (سیّد عبدالرّحمن)، پسر (سیّد قاسم)، پسر (شیخ ادریس)، پسر (سلطان جعفر)، پسر (امام علی نقی علیه‌السلام)»، (محمّد ملاکریم، ۱۹۷۰م) قسمتی از کتاب نورالانوار توسط محمّد ملاکریم

سرشاته[1] از توابع [تایجوز] چشم به جهان گشود. آن‌گونه که خود می‌گوید: «حقیر از سلسله‌ی رسولم، و از صلب مرتضی و ترائب بتول.» (مدرّس، یادی مه‌ردان. ۱۳۸۵: ۴۳۷)

در کتاب تاریخ ادبیّات کرد آمده است که «ملا یوسف جان از نوادگان ملا ابوبکر مصنف چوری از روستای چۆر[2] در منطقه‌ی مریوان به تاوه‌گۆز[3] جوانرود رفته است و در آن‌جا اقامت گزیده، در آن‌جا چشمه و سرابی وجود داشته مابین دو درخت بزرگ (تاوگ و گویز)[4]، (تاوگ و گردو) که بعدها تاوه‌گۆز شده.» (سجّادی، میژووی ئه‌ده‌بی کوردی. ۱۳۶۱: ۲۴۸)

در کتاب زندگی و آثار مولوی کرد آمده است که مولوی در سال ۱۸۰۶ یا ۱۸۰۷ میلادی در روستای (سرشاته)ی پایین در کردستان عراق ناحیه‌ی «تاوه‌گۆز» متولد شده است. (محمّد ملاکریم، مولوی کُرد و آثار. ۱۳۸۶: ۳)

مؤلّف مشاهیر کُرد، تاوه‌گۆز را ناحیه‌ی کردنشین اورامان عراق دانسته است و می‌گوید که «مولوی در سرشاته در میان عشیره‌ی تاوه‌گۆز جوانرود متولد شده است.» (روحانی، تاریخ مشاهیر کُرد. ج اوّل، ۱۳۷۱: ۴۸۰)

همچنین وی را از عشایر جاف می‌داند و می‌گوید «از ایل جاف، چه آنهایی که در عراقند و چه آنهایی که در جوانرود می‌زیند مردانی نامی و شایسته همچون معدومی برخاسته‌اند»، «جافها از ایلات و عشایر بزرگ کُردند که تیره‌هایی از آن منشعب شده است، قسمتی در خاک جوانرود ایران به سر می‌برند و شاخه‌ای در کردستان عراق سکونت دارند. «مردم جاف عراق در گذشته بیشتر از طریق دامداری و به شیوه‌ی «رِحْلَة الشِّتاء و الصَیف» به منظور دام‌چرانی و استفاده از مراتع خوب هنگام بهار و تابستان به کردستان ایران آمده‌اند و پس از اعتدال هوا، به مساکن خویش بازگشته‌اند.» (روحانی، تاریخ مشاهیر کُرد. ج اوّل، ۱۳۷۱: ۵۴۹)

حدود جغرافیایی ایل جاف می‌تواند همان حدود جغرافیایی زندگی مولوی نیز باشد. در کتاب ایلات و طوایف کرمانشاهان که اوضاع اقلیمی، تاریخی و سیاسی و اجتماعی و اقتصادی تمام طوایف منطقه در آن آمده است در مورد ایل جاف که تاوه‌گۆز و تاوه‌گۆزیها نیز زیر مجموعه‌ی همین ایل بزرگ هستند،

ترجمه شده و به نام «گوشه‌هایی از تاریخ اورامان و مریوان» به چاپ رسیده است. این حاشیه بدان سبب آورده شده، که در همه‌ی منابعی که از مولوی کُرد سخن گفته‌اند، وی را به پیر خدر شاهو نسبت داده‌اند، امّا از پیر خدر شاهو سخنی گفته نشده و این آشنایی اندک ضروری به نظر می‌رسید.

۱ -Saršāta

۲ -Čor

۳ -Tāwaguz

۴ -Tāwg, guwez

این‌گونه آمده است:

ایل جاف در سرزمین وسیعی که از شمال به منطقه‌ی جنوبی سلیمانیه‌ی عراق و حلبچه و اورامان جنوبی از مشرق به دامنه شرقی رشته کوه شاهو، کامیاران و بیلوار و میان دربند از جنوب به منطقه سنجابی (الهیار خانی) قلخانی، سرپل ذهاب و از مغرب سراسر با خاک عراق کنونی یعنی، از مغرب (هرتا) hertā و کناره‌ی رود سیروان در خطّ مرز در شمال تا کناره‌ی رود قوره‌تو در جنوب این خطّ محدود است. هزاران سال است که این محدوده زیستگاه این ایل بوده است. (سلطانی، ایلات و طوایف کرمانشاهان. ۱۳۷۲: ۱۲۳)

«***سردسیر:*** *طوایف کوچر جاف، تابستان را در حوالی ییلاقی پاوه، دامنه‌های رشته کوه شاوه (شاهو)، کوه بنی گز، کوه سارابند، کوه ماکوان و در دشتهای دشت حُر، نهرآب و شادی‌آباد (شالی‌آباد)، دشت لیلی، حلول (holûl) زمکان به اسکان بهاری و تابستانی اقدام می‌نمایند.* ***گرمسیر:*** *طوایف مختلف ایل جاف هر کدام دارای سردسیر و گرمسیر مشخّصی هستند. گرمسیر جاف نواحی مرزی مَرخیل (maraxîl)، خانه‌شور، ازگله (azgle)، باویسی، سرقلعه، جیگیران، زهاب، حاجی لر، و چوار کلاو (Čûār kelāv) می‌باشد.*» (همان، ۱۳۷۲: ۱۲۳)

در زمان حیات مولوی مرز کنونی کشور ایران و عراق، به شکل امروزی نبوده، بنابراین همه‌ی حدود جغرافیایی جافها جزو ایران بوده، به همین خاطر مولوی کرد چه در سرشاته‌ی عراق و چه در جوانرود در استان کرمانشاه کنونی به دنیا آمده باشد ایرانی است. بنده اگرچه منبعی را نیافتم که دقیقاً حدود منطقه‌ی تاوه‌گوزیها را مشخّص کرده باشد، امّا با پرس‌وجو از اشخاص آگاه منطقه، نام روستاهای منطقه‌ی تاوه‌گوز را این‌گونه برشمرده‌اند: سرشاته‌ی (سفلی) و (علیا) و (موردکه) که متعلّق به کردستان عراق است و یازده روستای دیگر در کردستان ایران که عبارتند از:

۱- درمی ۲- اشکه ۳- پشته ۴- رَجَوی ۵- حماجه‌گ ۶- علیخانی ۷- شتاویس ۸- ناوخاص ۹- قلعه‌جی ۱۰- دولتا ۱۱- باینلوان در مسیر رودخانه‌ی لیلّه و زمکان.[۱]

۳-۲. تخلّص و لقب مولوی کُرد

سیّد عبدالرّحیم «معدوم» را به عنوان تخلّص شعری برای خود برگزیده است و در تمام دیوانش و در تمام مکاتباتش معدوم و یا معدومی تخلّص کرده است. و گاه در پایان برخی نامه‌های خود «معدوم‌الحسینی» نوشته است. امّا در میان مردم به مولوی کرد مشهور است و برای این شهرتش نیز داستانها گفته‌اند.

۱- اطّلاعات فوق از شخصی به نام حاج عبّاس امامی از بزرگان خاندان امامی در جوانرود گرفته شده است.

آورده‌اند که در روستای «چروستانه»[1] گروهی از مهاجران افغانی اقامت داشتند چون، مولوی از نظر ایشان یک روحانی تمام عیار به شمار می‌رفت او را مولوی نامیده‌اند و به تدریج مورد تقلید کُردهای دیگر هم قرار می‌گیرد؛ زیرا افغانها و بیشتر مسلمانان آسیای میانه و ساکنان سیستان و بلوچستان، روحانیان خود را «مولوی» می‌نامند. مولوی در سفر به سنندج، به یک انجمن ادبی که توسط امان‌الله خان ثانی با حضور گروهی از ادبا تشکیل شده بود، حضور یافته، امان‌الله خان که خود ذوق ادبی داشته، لقب مولوی کُرد را برای سیّد عبدالرّحیم تاوه‌گوزی برمی‌گزیند. (توکّلی، مجموعه مقالات کنگره‌ی مولوی کُرد. ۱۳۷۵: ۱۹۶)

سیّد عبدالرّحیم در خانواده‌ای دینی و آیینی چشم به جهان می‌گشاید، قرآن و دروس مقدّماتی فارسی و عربی را نزد پدر در روستای «بیژاوه» (Bežāwa) در اطراف حلبچه می‌آموزد و در مدارس روستاهای اطراف حلبچه همچون خرپانی، خورمال و بیاره و ته‌ویله دروس مقدّماتی یاد می‌گیرد. به جهت ادامه تحصیل در کسوت طلبگی، به شهرهای: پاوه، مریوان (در روستای چوّر)، سنندج، بانه، سلیمانیه و حلبچه و جوانرود عزیمت می‌کند و در مساجد و مدارس آن بلاد در دریای علم و حکمت غور نموده و دوران طلبگی را در پی یافتن علم با مشقّت فراوان طی می‌کند.

«در سنندج در مسجد وزیر و دارالاحسان، در سلیمانیه در مسجد بزرگ در خدمت شیخ معروف نودهی، در حلبچه در مسجد جامع در خدمت ملا صادق ته‌ویله و شیخ عبدالله خرپانی و در سلیمانیه در حضور ملاّ عبدالرّحمن نودشه‌ای، مفتی سلیمانیه در مسجد ملکندی علم آموخته است.» (مدرّس، یادی مه‌ردان. ۱۳۸۵: ۳۶۳)

مدّتی به دلیل مرگ پدر، و مسؤولیّت سرپرستی خانواده از ادامه‌ی تحصیل باز می‌ماند، سپس به جوانرود می‌رود و در حضور ملا محمّد قاضی کسب علم می‌کند. تا این‌که سرانجام از ملا «عبدالرّحمان نودشه‌ایی» که مفتی سلیمانیه و امام مسجد ملکندی بوده، موفّق به اخذ اجازه در فقه و درس می‌شود و در روستاهای چروستانه، گوّنه، بیاویله، کانی‌که‌وه، دره شه‌میّران، و سه‌رشاته تدریس می‌کند.

ملاّ عبدالکریم مدرّس، در کتاب «یادی مه‌ردان» آورده است: «آنچه که از نوادگان مولوی شنیده، این است که مولوی با دختری به نام عنبر خاتون ازدواج کرده که از افغانیهای مهاجری بوده که به دربار «بابان»ها پناه برده‌اند؛ مولوی روزگار خوبی را سرشار از عشق و محبّت با عنبر خاتون گذرانده و یکی از رنجهای جانگدازی که مولوی را در دنیای واقعی و دنیای شعر به آتش می‌کشد، مرگ عنبر

۱- چروستانه: از روستاهای اطراف شهر حلبچه در کردستان عراق.

خاتون است. مولوی از عنبر خاتون صاحب چند فرزند می‌شود که نام پسرانش به ترتیب ذکر می‌شود. در دیوان شعر او اشعاری در مرثیه‌ی فرزندانش آمده است:

۱- سیّد محمّد که در زمان حیات مولوی فوت می‌کند و از وی پسری به جا می‌ماند به نام محمّد سعید.

۲- شیخ محمّد که بعد از ازدواج فوت می‌کند و از وی نیز پسری به نام علی به جا می‌ماند.

۳- سیّد عبدالله که عمری طولانی کرده و فرزندان زیادی داشته است.

۴- سیّد هدایت که ناکام در زمان حیات پدر فوت می‌کند.

٤-۲. دوستان مولوی

عارف، شاعر، و روحانی بزرگی همچون مولوی در طول هشتاد سال زندگی می‌بایست دوستان و هم‌دلان و هم‌فکران زیادی داشته باشد. از مشایخ، علمای بزرگ و اربابان قدرت (اردلان و بابان و جاف) گرفته تا شعرا و شخصیّتهای برجسته‌ی اجتماعی، مولوی همچنین برای دوستان دوران طلبگی خود شعرهایی سروده است، و یا به صورت نثر برای آنها نامه‌هایی نوشته، در رنجها و شادیها از آنها یاد می‌کند و دیوانش مملو از یاد دوستان، مشایخ و عزیزانی است که مخاطب شعریِ او بوده‌اند. عبدالکریم مدرّس در کتاب «یادی مه‌ردان» نام برخی از دوستان مولوی را ذکر کرده، امّا تاریخ ولادت و فوت آنها مشخص نشده، و تنها به توصیف شخصیّت آنها بسنده کرده است.

از آن‌جا که وی ارادت خاصّی به مشایخ اورامان داشته، اشعاری برای مشایخ سروده، از جمله:

۱- شیخ عثمان سراج‌الدّین (۱۱۹۵-۱۲۸۳هـق)

۲- شیخ بهاءالدّین

۳- شیخ ضیاءالدّین

۴- شیخ تاج‌الدّین

۵- شیخ عمر بیاره

از دیگر شخصیّتهای معنوی که جایگاه ادبی خاصّی در نزد مولوی دارند. می‌توان به:

۱-(احمد پریسی)، ملا خیال

۲- شیخ یوسف نوسمه‌یی

۳- شیخ محمّد وسیم (دوم ۱۲۱۹- ۱۲۷۵هـق)

۴- ملا خیال در پاوه

۵- شیخ حسن مولان‌آباد (قرن دوازدهم هجری)

۶- شیخ عبدالله داخی

۷- شیخ مؤمن سازانی
۸- شیخ حسین هزارکانیان
۹- ملا عبدالرّحیم بخاری
از دوستان شاعر وی می‌توان به این شخصیّتها اشاره کرد:
۱- ملا نظام
۲- شیخ عزیز جانوره
۳- احمد بیگ کوماسی که او را (خالو) خطاب می‌کند. (۱۲۱۰-۱۲۹۴هـق)
۴- شیخ حسن سازانی (متخلّص به بلبل)
۵- مهجوری (قرن سیزدهم هجری قمری)
در دیوان شعر وی اشعاری برای بزرگان عشایر جاف و اطرافیان آنها سروده شده، از جمله:
۱- محمود پاشای جاف
۲- قادر بیگ کیخسرو بیگ جاف
۳- احمد پاشای جاف
۴- آمنه خانم دختر قادر بیگ، کیخسرو بیگ جاف
۵- محمود بیگ از بستگان محمود پاشا
۶- پری‌زاد خانم که همسر یکی از بزرگ‌زادگان جاف بود.

از دیگر مکاتبات مولوی کرد می‌توان به نامه‌ی بی‌نقطه‌ی مشهورش اشاره کرد که برای محمّد پاشا، بزرگ عشیره‌ی جاف نوشته است. مولوی برای اشخاصی به نام احمد پریسی و شیخ عبدالصمد، که از مریدان شیخ عثمان سراج‌الدّین بوده‌اند شعر سروده است. نام اشخاص دیگری به نام یونس و یا ملاّ قاسم در دیوان شعر او آمده است اما اطّلاعات دقیقی از آنها در دسترس نیست.

۵-۲. جایگاه ادبی و اجتماعی مولوی کُرد

مولوی کُرد، چه در زمان حیات و چه بعد از مرگش، جایگاه ویژه‌ای در میان عام و خاص داشته و دارد، چه در میان مردم عادی که او را یک روحانی و شاعر دل‌سوخته و توانا می‌دیدند و چه در میان امرا و صاحبان قدرت و شاعران و اهل ادب، که جایگاه معنوی و روحانی و درجه‌ی مقام او را درک می‌کردند و به او احترام می‌گذاشتند.

مولوی کُرد پیشتاز و سرآمد شاعران روزگار خود بوده؛ هم از نظر کیفیّت و عمق اندیشه و زیبایی کار و هم از نظر فراوانی آثار یگانه بوده. «علاوه بر این‌که در دوران اردلانها و بابانها، شاعری نازک خیال و لطیف طبع و بلند مرتبه بوده، بلکه اگر گفته شود، چه قبل و چه بعد از مولوی تا امروز، مثل و

نظیری نداشته است و در نوع خود شاعری به اندازه‌ی او مسلّط به زبان کُردی یافت نشده، سخن به گزافه زده نشده است.» (محمّد ملاکریم، مولوی کُرد و آثار. ۱۳۸۶: ۴) وی همیشه مورد توجّه علما و بزرگان روزگار خویش بوده مورد اعتماد مشایخ اورامان بوده و بارها به عنوان نماینده‌ی آنها برای انجام مأموریتهای خاصّ دینی و اجتماعی حضور فعّال داشته است. در کتاب تاریخ کُرد و کردستان، در بحث امان‌الله خان دوم اردلان این‌گونه آمده است:

امان‌الله خان دوم اردلان (۱۲۶۵- ۱۲۸۴ هـق) به موجب فرمان ناصرالدّین شاه قاجار به امارت اردلان نشست و چون به حکومت رسید به مردم خیلی سخت گرفت و بسیاری را کشت. در سال ۱۲۷۱ مذهب شیخی را پذیرفت و مسجد دارالامان معروف به مسجد والی را که از بناهای ساخت خود وی است مرکز ارشاد خود قرار داد و از مردم کردستان خواست که به این مذهب بگروند و علمای کردستان هرچند سعی کردند که والی را به موعظه و اندرز از این امر منصرف کنند فایده‌ای نداشت و حتّی شیخ سراج‌الدّین نقشبندی، شیخ عبدالرّحمن پسرش با ملا عبدالرّحیم تاوه‌گوزی را نزد والی فرستد تا او را از این کار منع کند، امّا مؤثّر واقع نمی‌شود، این کشمکش منجر به غائله‌ی کاروانسرا می‌شود و عدّه‌ای از علمای کردستان به دولت عثمانی پناهنده می‌شوند. غلام‌شاه خان (امان‌الله خان دوم)، گرچه به ظلم و ستم معروف شده بود مردی تیزفهم و باکمال بود، میل فراوانی به جمع‌آوری کتاب و به دست آوردن املاک داشت؛ می‌گویند در کتابخانه‌اش بیش از دو هزار کتاب خطّی وجود داشت. علما و شعرا را گرامی می‌داشت و خود نیز شعر می‌سرود. (صفی‌زاده، تاریخ کُرد و کردستان. ۱۳۷۸: ۵۰۸)

ملا عبدالکریم مدرّس در مقدّمه‌ی دیوان مولوی به صورت مختصر از ارتباط معدومی با فرهاد میرزا، غلام‌شاه خان و رضا قلی خان، که از حاکمان اردلانی بودند سخن گفته، که همه‌ی آنها نسبت به مولوی کُرد ارادت خاصّی داشتند و از نکته‌دانی و ذوق ادبی و بحثهای کلامی و دینی وی بهره گرفته‌اند.

«فرهاد میرزا، عموی ناصرالدّین شاه که حاکم کردستان بوده، زبان کردی و اورامی را به خوبی می‌دانسته و برای مولوی بسیار احترام قائل شده و او را شاعر «بالاخانه‌ی چهم»[1] می‌دانسته به شعر او بسیار علاقه‌مند بوده، و پیشنهاد می‌دهد که در جوار او ماندگار شود. امّا مولوی، زندگی ساده، در کنار بستگانش را به زندگی اشرافی ترجیح می‌دهد.» (توکّلی، مجموعه مقالات کنگره‌ی بزرگداشت مولوی کُرد. ۱۳۷۵: ۳۲۵)

مولوی ذات با برکاتی بوده، که در علم و عمل شهرت و معروفیّت بسزایی داشته است (روحانی، تاریخ مشاهیر کُرد. ۱۳۷۱: ۴۸۰) مولوی به مشایخ اورامان ارادت خاصّی داشته و آنها هم متقابلاً برای

---

۱ - ***Bālâkanaî*** Čam

مقام علمی و معنوی وی احترام قائل شدند و با یکدیگر مکاتباتی داشته‌اند و اشعار زیادی در دیوان وی آمده است که بیانگر این واقعیّت است که ارتباط مولوی با مشایخ، تنها ارتباط مرید و مرشدی نبوده، بلکه در مقامی بالاتر مورد توجّه رهبران طریقت خود قرار گرفته. نمونه‌هایی از اشعار او سندی است بر این ادعا، ملا عبدالکریم مدرّس در حاشیه‌ی بسیاری از اشعار او مناسبت شعرها را نوشته است. برای مثال در ص ۱۵۱، شعری با این بیت آغازین آمده است:

جه من تا دووری ئەر صەد فەرسەنگ بۆ ئەر بۆ رازی بوو زوانم لەنگ بۆ

(دیوان، ۱۵۱، ب ۲)

Ga mn ta dûrî ar sad farsang bo. Ar bo rāzî bû zwānm Lang bo.

زبانم لال اگر راضی باشم از اینکه صدها فرسنگ از من دوری.

مولوی این شعر را در جواب شیخ عمر بیاره سروده است که از مولوی گله کرده که چرا به وی سری نمی‌زند.

یا در جایی دیگر شیخ عثمان سراج‌الدّین تویله از مولوی درخواست می‌کند که برایش تسبیح بفرستد و مولوی در جواب، تسبیح را به همراه شعری برای شیخ می‌فرستد.

جیلوەی جەلای جام دڵەی پڕ جە گەرد فەرمات پەی تەزبیح ها رەوانەم کەرد

(دیوان، ۱۵۴، ب ۲)

Gîlwaî jalāi Jam ***dîlaî*** př ja Gard. Farmāt pai tazbeh ha rawānam kard.

جلوه‌ی جلای جام دل پر غبار! فرموده بودی تسبیحی بفرستم، روانه کردم.

اینها همه سندهایی هستند که بر ما آشکار می‌کند که مولوی اگرچه در طریقت خویش از مشایخ بزرگ پیروی کرده، امّا مقام وی در نزد رهبران طریقت بسیار بالاتر از یک مرید بوده است.

در این پژوهش تنها به شخصیّتهایی اشاره شده که نام آنها در دیوان شاعر آمده، در حالی که دوستان و دوستداران مولوی بسیار بیشتر از این بوده است.

مولوی خوش سخن بوده و برای مخاطبان خود بسیار احترام قائل شده، و از آن‌جا که او را صاحب کرامت دانسته‌اند بسیار مورد احترام بوده است.

می‌گویند، زمانی که فرزند بزرگش شیخ محمّد بر اثر بیماری فوت می‌کند، مولوی در سفر بوده، شخصی را به دنبال او می‌فرستند، مرگ فرزند را از او پنهان می‌کنند؛ به هنگام برگشت در کنار روستای (عنب)[1] گریه سر می‌دهد، همراهانش از او می‌پرسند که چرا گریه می‌کنی؟ در جواب می‌گوید: چگونه گریه نکنم، حضرت یعقوب با بوی پیراهن پسرش شادمان گشت و من بوی کفن

۱- enab: یکی از روستاهای کردستان عراق است.

محمّد پسرم را می‌شنوم، دلم آتش گرفته. وقتی که به روستا می‌رسند می‌بینند که محمّد را در کفن پیچیده و در مسجد منتظر پدر هستند که از پسر بزرگ خود خداحافظی کند. (مدرّس، یادی مه‌ردان. ۱۳۸۵: ۳۷۹)

محمّدتقی جعفری درباره‌ی شخصیّت عرفانی مولوی کُرد سخنرانی ایراد کرد؛ و وی را شایسته‌ی مقام علمی و معرفتی در تاریخ دانست و برخی از ابیات شعر مولوی را ذکر کرده و گفته است، «تفسیر هر کدام از این ابیات، موجی شگفت‌انگیز از دریای معرفت است و در توضیح و تفسیر معانی هر کدام از ابیات می‌بایست کتاب مستقلّی نوشت.» از جمله این ابیات، نمونه‌هایی است از کتاب الفوائح، که می‌فرماید:

«بیاموزش رموزات ادب را　　ببخش ای بوالعجب این بوالعجب را

و یا:

تو بی‌خبری بی‌خبری کار تو نیست　　هر بی‌خبری را نرسد بی‌خبری

قطعی است که چنین مضمونی موجی از دریای معرفت کلامی است که در درون گوینده در شکل شعر مزبور سرکشیده و برای افکار آگاهان بشری عرضه شده است.» (جعفری، مجموعه مقالات کنگره‌ی بزرگداشت مولوی کُرد. ۱۳۷۵: ۲۲۱)

«شما اگر در آثار علمی و عرفانی شخصیّت بزرگ مولوی کُرد دقّت کنید، بدون تردید به این نتیجه خواهید رسید که این عالم عارف از کاروانیانِ عشقِ حقیقی بوده است که سخنانش، آن همه دل‌نشین و مبتنی بر اصول و با اهمّیّت است.» (همان)

۶-۲. تأثیرپذیری مولوی کُرد از دیگر شاعران

معدومی هم‌چون همه‌ی شعرای دیگر از شاعران پیش از خود تأثیر پذیرفته و بر شاعران معاصر و بعد از خود تأثیر نهاده. هم در ادبیّات فارسی و هم ادبیّات کُردی شاعران زیادی مورد علاقه‌ی مولوی کُرد بودند که از آنها الهام گرفته است.

علاقه‌ی وافر مولوی کرد به ادبیّات فارسی و مطالعه‌ی منابع مهمّ از همان دوران طلبگی عشق او را به شعر و ادب فارسی صد چندان کرده است و به همین دلیل نشانه‌هایی از الهامهای گرفته شده از این سرچشمه‌ی زلال در شعر وی دیده می‌شود. سرچشمه‌های غنّی هم‌چون، آثار مولانا جلال‌الدّین محمّد بلخی، حافظ، خیّام، خاقانی، سنایی، انوری، وحشی بافقی و دیگر شاعران گلزار ادب فارسی. این تأثیرپذیری در چند اثر به آنها اشاره شده است. در این مجموعه، تنها به ابیاتی اشاره خواهد شد که در کتب و یا مقالات دیگر به آن اشاره نشده باشد، قادر محمّد در کتاب (لیریکای شاعیری گه‌وره‌ی

کورد مەولەوی)، فصلی را به مولوی و شعر کلاسیک فارسی اختصاص داده و می‌گوید: «تأثیر شعر فارسی بر ادبیّات کردی بیشتر از تأثیر ادبیّات عرب و ترک است، امّا تاکنون تحقیقی علمی در مورد این مسأله انجام نشده، بی‌گمان یکی از منابع مهمّ مطالعاتی مولوی کُرد، شعر کلاسیک فارسی بوده.» (قادر محمّد، لیریکای شاعیری گەورەی کورد مەولەوی. ۲۰۰۷: ۲۱۹) وی به ۲۷ مورد اشاره دارد که مولوی کرد از حافظ تأثیر پذیرفته و شاهد مثالهای هر کدام را ذکر می‌کند و برای تأثیرپذیری از مولانا جلال‌الدّین دو نمونه ذکر کرده است. هر کدام از ابیات ذیل از مولانا جلال‌الدّین محمّد بلخی، وحشی بافقی و خاقانی نمونه‌هایی هستند شاهد بر این ادّعا که مولوی کرد با مطالعه‌ی آثار این بزرگان هر کدام به گونه‌ای از آنها تأثیر پذیرفته است. نگارنده با تلاش و جست‌وجو در متون مختلف سعی کرده است که ابیات نزدیک به شعر مولوی را استخراج کند. برای مثال در بحث قضا و قدر برای تفهیم این مسئله تشبیهی می‌آورد و می‌گوید:

مەعدووم چون قضا ئاما جە ناکاو　　زانا چون نەزان و زۆ وە گەرداو

(دیوان، ۲۰۸، ب ۲۲)

Madūm Čon Gazā āmā Ja nākāw. Zānā Čon nazān wzo wa gardāw.

معدوم چون قضا به ناگاه به میدان آید دانا چون نادان به گرداب افتد. (دانش بشری در برابر قضا و قدر ناتوان و ضعیف است.)

این باور و اندیشه در مثنوی معنوی بارها تکرار شده است. و مولانا در این خصوص می‌فرماید:

چون قضا آید، طبیب ابله شود　　و آن دوا در نفع هم گمره شود

(دفتر پنجم: ۱۷۰۷)

چون قضا آید، شود دانش به خواب　　مه‌سیه گردد، بگیرد آفتاب

(دفتر اوّل: ۱۲۳۲)

چون قضا آید، نبینی غیرِ پوست　　دشمنان را باز نشناسی ز دوست

(دفتر اوّل: ۱۱۹۴)

در جایی دیگر مولانا جلال‌الدّین شیر علم را با شیر به معنی مجازی آن یعنی دلیر مقایسه می‌کند و می‌فرماید:

- ما همه شیران ولی شیر عَلَم　　حمله‌شان از باد باشد دم به دم

این مقایسه در شعر سنایی، نیز دیده می‌شود. سنایی می‌فرماید:

همه شیران زمین در آلمند　　در هوا شیر عَلَم بی‌آلم است

(تازیانه‌های سلوک، ص ۹۵ ب ۱۲)

همین تصویر و قیاس به مراتب زیباتر از شعر هر دو شاعر در دیوان مولوی کُرد این‌گونه آمده است.

تا شێر بەیداخ تۆ ئاما وە بەر نە گۆشەی بێشەی نەی فەوج لەشکەر

Tā Šer-e bayāx to āmā wa bar. Na Gošaî bešaî naî fawje Laškar.

آن‌گاه که شیر عَلَم تو از گوشه‌ی فوج لشکر پدیدار می‌شد.

دلێران (یا شێر ئامان) موانان شێران وێنەی شێر بەیداخ منمانان

Dlerān ya šer āmān mawānān. Šeran wenaî šer bayax mumānān.

دلیران یا (شیر الامان) می‌خوانند و شیران (دلیران) هم‌چون شیر عَلَم می‌نمایند.

ئیسە عام کەردەن مەرگت دلێری شێر بەیداخان منمانان شێری

Eesa ām kardan margt Dlerî. Šere bayāxān mumanan Šerî.

اکنون مرگت دلیری را عام کرده است و حتّی شیران عَلَم هم خود را شیر (دلیر) می‌نمایانند.

نمونه‌ی دیگری از تأثیرپذیری در شعر مولوی کرد در ابیات زیر است که از حضرت مولانا جلال‌الدّین الهام گرفته.

مزانۆ هەر کەس جە عیرفان کەیلەن هەر جنسێ چەنی جنس وێش مەیلەن

Mzano harkas Ja erfān kailan. Har Jnse Čanî Jns-e weš mailan.

آن‌که از معرفت عرفان پر باشد، می‌داند که هر جنسی به سوی هم‌جنس خود تمایل دارد.

بی دەرد ئەو بی دەرد، خەجل ئەو خەجل گیان ئارەزووش گیان دڵ تەمەناش دڵ

(دیوان، ۵۲۵، ابیات ۴ و ۵)

Be dard aw be dard xajl aw xajl. Giyan ārazūš giyan ***dî*** tamannāš ***dî*** .

بی‌درد با بی‌درد، خجل با خجل، جان آرزومند جان است و دل، دل را تمنّا می‌کند. مولانا می‌فرماید:

خوب خوبی را کند جذب، این بدان طیبات، لطیبین بردی بخوان
در جهان، هر چیز چیزی جذب کرد گرم، گرمی را کشید و سرد، سرد
قسم باطل، باطلان را می‌کشند باقیان، از باقیان هم سرخوش‌اند
ناریان مر ناریان را جاذب‌اند نوریان مر نوریان را طالب‌اند

(دفتر دوم، ۸۳- ۸۰)

حکیم ملا صالح در کتاب پژوهشی خود به نام (مولوی) می‌گوید «نه تنها در دیوان شعر اورامی مولوی، بلکه با مطالعه‌ی همه‌ی آثار مولوی، این مسأله برای ما آشکار می‌شود که مولوی بسیار هوشیارانه از ادبیّات فارسی تأثیر پذیرفته، دیوان اشعار شعرای بزرگی هم‌چون خیّام، سعدی، مولانا

جلال‌الدّین، انوری، وحشی بافقی، صائب، کلیم و بیدل، را مطالعه کرده و از آنها بهره‌مند شده، و در زمینه‌ی نثر نیز تأثیر فراوانی از سعدی گرفته، و این مسأله بسیار طبیعی است. چون تا این سالهای آخر گلستان و بوستان سعدی و دیوان حافظ در دوران طلبگی به صورت جدّی خوانده می‌شد و مولوی در ادامه‌ی تحصیلاتش بارها این آثار را مطالعه کرده، و در سالهای عمر ادبیش از این آثار سود برده.» (ملاّ صالح، مولوی، لێکۆڵینەوە و پشکنینی شێعری بلاو نەکراوە. ۱۳۷۶: ۲۰) امّا حکیم ملا صالح هیچ نمونه‌ایی از شعر مولوی را برای این تأثیرپذیری از هیچ کدام از شعرای ذکر شده نیاورده است.

نمونه‌های ذیل که در این قسمت آمده، برخی از ابیاتی است که مولوی از شعرای بزرگ ایرانی همانند جلال‌الدّین محمد بلخی و یا وحشی بافقی تأثیر گرفته است. این ابیات نتیجه‌ی کاوش نگارنده است:

من بیم خریدار کالای بالاکەت　　من بیم وە سەرگەرد گەرد پالاکەت

Mn bim Xarîdār kālāî bālākat. Mn bim wa sargard gard-e pālākat.

خریدار کالای قامتت من بودم، آن که فدای غبار کفشهایت شد، من بودم.

باعیث گەرمیی بازارت من بیم　　جەلای ئاینەی روخسارت من بیم

Bāese garmî bāzārt mn bim. Galāi āyenai roxsārt mn bim.

باعث گرمی بازارت من بودم، جلای آینه‌ی رخسارت من بودم.

من سکەم وە نام مەحبووبیت لێ دا　　من رەواجم دا وە شار و دێدا

(دیوان، ۳۸۶، ابیات ۳ و بعد از ۳)

Mn skam wa nām mahbubit ledā. Mn rawājm dā wa sāru de dā.

من به نام محبوبی (زیبایی) او سکه زدم، و زیبایی او را در شهر و روستا رواج دادم.

وحشی بافقی در شعری در قالب مربع ترکیب این‌چنین می‌گوید:

نرگس غمزه زنش این همه بیمار نداشت　　سنبل پر شکنش هیچ گرفتار نداشت

این همه مشتری و گرمی بازار نداشت　　یوسفی بود ولی هیچ خریدار نداشت

اوّل آن کس که خریدار شدش من بودم　　باعث گرمی بازار شدش من بودم

عشق من شد سبب خوبی و رعنایی او　　داد رسوایی من شهرت زیبایی او

بس که دادم همه جا شرح دلارایی او　　شهر پر گشت ز غوغای تماشایی او

(وحشی بافقی، دیوان، ۱۳۷۶: ۱۹۹)

بیت سوم شعر وحشی بافقی تماماً بدون تغییر در شعر مولوی کُرد آمده است و در بیت پنجم نیز

تصویر با اندکی تغییر آمده است.

معدومی، هم از شعر شاعران، و هم از ظرافتها و ظرفیتهای زبان فارسی در کنار زبان اورامی بهره گرفته است. وی علاوه بر سرچشمه‌های ارزشمندی در ادب فارسی از شعرای پر مایه‌ای در ادبیّات کردی نیز بهره گرفته است. «از یک سوی ادب فارسی و از سوی دیگر برخی از آثار ادبیّات کردی، چراغی فرا راه اشعار مولوی بودند تا او را به سوی قلعه‌ی شعر رهنمون شوند.» (ملاّ صالح، مولوی، لێکۆڵینەوە و پشکنینی شێعری بلاو نەکراوە. ۱۳۷۶: ۲۰)

از جمله شعرای کرد که مولوی از آنها تأثیر گرفته، می‌توان به خانای قبادی، ملا مصطفی بیسارانی و صیدی اورامی اشاره کرد. ملا صالح، هم‌چنین به ابیاتی از اشعار خانای قبادی اشاره کرده و با ابیات متأثّر از دیوان مولوی کُرد مقایسه کرده. مولوی کرد خود بارها از بشارانی نام برده است و گاه برخی از اشعار وی را تضمین کرده. و در شعر دیگری با مضمون و تصویر شعری بیسارانی شعری دارد، امّا در هیچ اثری به آن اشاره نشده، نام شعر در دیوان بیسارانی تحت عنوان «امشب آتشی به جان افتاد» آمده است و می‌گوید:

«امشب آتشی به جان افتاد، شراره‌هایش به سقف گردون رسید، از التهاب کوره و زبانه‌ی آتش سوختم، هم‌چون برق، فریاد برآوردم: آب. از فریاد و ناله‌های پرسوز و گداز من، در این میان، مسلمانی خداترس صدای مرا می‌شنود، کوزه‌ای از نفت بیت‌المال را می‌آورد و بر شعله‌های آتشم می‌پاشد، فکر می‌کند این کوزه‌ی آب است نمی‌داند که این نفتی است که کوه را ذوب می‌کند، تا سحرگاه سوختم و سحر خاکستر سوخته‌ام را باد با خود برد، هرکس که چون من بداقبال باشد آب طلب نکند چون نفت نصیبش می‌شود.» (دیوان صیدی، صص ۳۰ و ۳۱، ۱۳۸۱)

مولوی همین سوخته شدن با نفت و آب طلبیدن را این‌گونه آورده:

«امشب دوباره غمها به من سر زدند و سر تا پای تنم را به آتش کشیدند. جسمم ضعیف و استخوانهایم زخمی است، هر کدام از اعضای دردمندم برای خود زاری می‌کردند، بر گوشت و پوستم نفت پاشیده شده، مغز و استخوانم از هم پاشیده شده، کسی نبود که آبی بر این آتش بریزد، شراره‌های آتش به هر طرف زبانه کشیده، از حرارت آتش و گردباد درون دوباره زهرآب خون سر باز کرد.» (دیوان، ۲۰، ب ۱ الی ۴)

۷-۲. آثار مولوی کُرد

مولوی کُرد از معدود شاعران پرکاری است که آثار گران‌قدری از او بر جای مانده، و متأسفانه بسیاری از آثار ارزشمند وی در حادثه‌ی آتش‌سوزی خانه‌اش که کتابخانه‌اش نیز طعمه‌ی حریق شد، از بین رفته، و برخی از آثار وی به صورت نسخه‌ی خطّی در دست اشخاصی است که هنوز به چاپ

نرسیده است. امّا آثاری که از مولوی تاکنون به دست ما رسیده است، عبارتند از:

۱- العقیدةُالمرضیّه: به زبان کردی، که ۲۴۴۱ بیت است و موضوع آن اعتقادات و باورهای اسلامی و علم کلام است، خود مولوی و برخی دیگر از عالمان بر آن حاشیه‌هایی نوشته‌اند.

۲- الفضیله: به زبان عربی که ۲۰۳۱ بیت است، با موضوع علم کلام و توسّط خود مولوی و چندین عالم و دانشمند از بزرگان هم عصرش حاشیه‌نویسی شده است.

۳- الفوائح: به زبان فارسی که ۵۲۷ بیت است، و موضوع آن، همچون دو اثر قبلی علم کلام است.

۴- «زبدةالعقیده» به زبان کردی که ۹۴۸ بیت است، با موضوع عقیده‌ی اسلامی که در سال ۲۰۰۰م توسط حکومت کردستان عراق به چاپ رسید.

۵- دیوان اشعار غزلیّات که توسّط ملاّ عبدالکریم مدرّس جمع‌آوری و شرح داده شده است و در سنه‌ی ۱۳۸۰ هـق در بغداد به چاپ رسیده است.

۶- رساله‌ای به نام «عقیده‌ی مولوی»، که در سال ۱۹۷۷ میلادی از طرف شیخ محمّدعلی قره‌داغی برای اوّلین بار، چاپ و منتشر شده است.

۷- رساله‌ای دیگر به زبان فارسی با موضوع مناجات با پروردگار و توسّل به پیران طریقت قادری که به همراه الفوائح چاپ و منتشر شده است.

۸- رساله‌ای به زبان فارسی درباره‌ی آداب طریقت نقشبندی که به چاپ نرسیده است.

۸-۲. افکار و اندیشه‌های مولوی کُرد

سیّد عبدالرّحیم تاوۀگوزی متخلّص به (معدومی) در مذهب شافعی و در مسلک صوفی متشرّع و متعبّد و در اصول عقاید، مانند بیشتر شافعیّه، پیرو فکر و اندیشه اشعریان است. شرح کامل باورهای وی به طور مفصّل و با شرح و حواشی در کتابهای فوائدالفوائح و عقیده‌ی مرضیه و الفضیله و زبده‌ی عقیده آمده است. در دیوان شعر وی نیز نشانه‌هایی از باورهای شاعر را می‌توان دید، که به سه زبانِ فارسی، کردی و عربی در علم کلام سروده شده، که هر کدام از این آثار از مفاخر ادبی و فرهنگی هر سه زبان به شمار می‌آید.

بر آن نیستیم که تمامی مباحث کتابهای کلامی مولوی کرد را نقد و بررسی کنیم و به وضوح باورهای مولوی را شرح دهیم، زیرا این کار خود موضوع یک پایان‌نامه است و از موضوع کار نگارنده خارج است، امّا مقصود از گشایش این باب تنها اشاره‌ای است به این مسأله که مولوی کرد در اصول عقاید اسلامی پیرو اشاعره است که به نمونه‌هایی از این اعتقادات به طور مختصر اشاره خواهد شد. در

بحث خداشناسی همانند بسیاری از بزرگان، عقل را در شناخت خدا ناتوان می‌داند و می‌گوید:

«کەناره‌ی صەحرا نادیاریيە بینایی عوقوول ئاو مرواریيە
(ضیق النفس)یە، هەناسەی نایە دانش، پێی دەلیل (عرق‌النسا)[1]یە

صحرای خداشناسی بی‌پایان است و چشم عقل دچار آب مروارید شده و دانش دچار تنگی نفس شده و توانایی نفس کشیدن ندارد و پای استدلال به عرق‌النساء مبتلا شده است.» (قره‌داغی، له عەقیده‌ی مەرزیه‌ی مەولەوی. ۱۹۸۵: ۳۰) از دیدگاه وی خداشناسی با عقل و دانش بیمار امکان‌پذیر نیست و او نیز همانند دیگر بزرگان پای استدلال را چوبین و سخت بی‌تمکین می‌داند.

موضوعات مورد بحث در کتاب عقیده‌ی مرضیه به این ترتیب آمده است:

ایمان، وجود و وجوب، وحدت وجود، ایمان به الله، اراده، قَدَر، صفات خداوند، بقا و تکوین، افعال الله و حکمة، حسن و قبح، رؤیة الله، وصف ملائکه، ایمان و تصدیق به جمیع کتب آسمانی به انبیاء و رسل علیهم‌السلام، خاتمیّت، اِسرا و معراج رسول، کرامات، خوارق، امتحان، اولیاء، خلفا و صحابه، خلافت و امامت، حسن و حسین، مبحث ائمه در اصول و فروع و طریقت و اقطابها، ایمان به آخرت و علامات الاخره، منکر و نکیر، آخرت و معاد، حساب و کتاب و صراط و میزان، جنت و نار، شفاعت و قضا و قدر.

در بسیاری از بحثها از ابوالحسن اشعری نقل قول می‌کند و با تکیه بر نظریّات آنها عقاید خود را شرح و بسط می‌دهد. برای مثال در فصل (مبحث‌البقاء و التکوین) می‌گوید:

ئەشعەری فەرمووی: بەقا هەشتەمین شێخئەبوو مەنصوور دەفەرموت: تەکوین
تەکوین لە لای ئەم، بە قا لە لای ئەو وەصفی وجوودین ئەمما تو مەشنەو

همین نظریّه در کتاب «فوائد الفوائح» در فصل «و منها البقاء عند الاشعری او التکوین عندالما تریدی رحمهما الله تعالی» (مدرّس، عقیده‌ی مرضیه، ۱۹۸۸: ۲۳۷، ابیات ۱ و ۲)

«بقا را اشعری هشتم بفرمود ره تکوین ابو منصور پیمود
بقا گر شد وگر تکوین به هشتم در اینجا بحث تحقیقش بِهِشتم

مولوی می‌فرماید: امام علی ابوالحسن اشعری(رضی‌الله عنه) بقای ذات واجب‌الوجود را به هشتمین صفت اعتبار کرده، و شیخ ابو منصور راه اعتبار تکوین را پیموده، یعنی، فرموده که تکوین به معنی ایجاد حوادث می‌باشد، و ناظم در مقابل آن دو فرموده اظهار داشته اگر بقا صفت هشتم باشد در نظر

۱- ورم رگ در ران و ساق پا.

امام اشعری و یا تکوین در نظر امام ماتریدی، من در این منظومه‌ی کوتاه اثبات و ردّ آنها را بهشتم و به جا گذاشتم، که این کتاب مختصر جای تفصیل نیست.» (مدرّس، فوائد الفوائح. ۱۹۹۵: ۷۷) و امّا مقصود از آوردن این مثالها تکیه‌ی شاعر بر اعتقادات ابوالحسن اشعری است. در بحث اثبات توحید و صفات این‌گونه می‌فرماید:

وجوب تام از وحدت نگردد (تعالی شأنه عَنْ اَنْ تَعدَّدْ)
به کثرت در، بود امکان آفات (بلِ التّوحیدُ اسقاطُ الاضافات)
تعدّد چون مجال هر محال است در آن حضرت تعدد بی‌مجال است
قدیم و باقی و قایم به ذات است خلاف جمع جمله‌ی حادثات است
ز دست و دیدهٔ تشبیه را هست نیفتی، (الحذر)، از دیده و دست
ز شک از روبه‌رو پرده نماند یقین داند به وی چیزی نماند
غنی از ما سوی و پاک از عیب (و محتاجُ الیه الکلُ لا ریب)

(همان، فوائد الفوائح. ۱۹۹۵: ۴۷)

کتاب فوائح که توسط خود مولوی و شیخ سلیم و حاج شیخ احمد عثمانی شرح داده شده، درباره‌ی ابیات بالا چنین نوشته است.

«جناب مولوی شروع به بیان صفات ذات واجب‌الوجود می‌کند و صفات سلبیه‌ی خمسه را تقدیم می‌نماید. صفات خمسه عبارتند از وحدت و قِدَم و بقا و مخالفه‌ی جمیع حوادثات و غنای مطلق از جمیع ماسِوی می‌باشند او می‌فرماید: وجوب تام از وحدت نگردد، یعنی مادام ذات حق تعالی را واجب‌الوجود دانسته و به دلیل ثابت شده که وجودش واجب و واجب‌الوجود است. بدانید که وجود به صورت کامل از وحدت و تنهایی برنمی‌گردد و جدا نمی‌شود.» (همان)

در کتاب (یادی مه‌ردان)، تعدادی از نامه‌های مولوی کرد به چاپ رسیده. در یکی از نامه‌های ایشان که برای ملا محمّد صالحی معروف به فخرالعلما نوشته و از شیخ یوسف نامی که مدرّس دارالاحسان بوده، انتقاد می‌کند و به شیوه‌ی طنز و تعریض او را روحانی وابسته به دربار می‌داند که به خاطر به دست آوردن موقعیّتهای دنیایی اعتقاد دینی خود را زیر پا گذاشته؛ در این نامه مولوی با شجاعت تمام، با استناد به آیات قرآن و احادیث و تفاسیری همچون تفسیر بیضاوی در ردّ معتزله سخن می‌گوید و با حمایت از اعتقادات اهل سنّت و جماعت موضع خود را در برابر حاکمان اردلان ابراز می‌کند و سیاستمداران را در عین رعایت ادب و نزاکت در برابر اعتقاد دینی خود هیچ می‌پندارد و شیخ یوسف را که روحانی مطیع دربار می‌داند، این‌گونه خطاب می‌کند: «ای مستولی بر مدرسه‌ی پر وسوسه، و ای متولّی اوقات، نشنیده‌ای».

فقیـه‌مدرسـه دی مـست بـود وفتـوی داد　　کـه‌مـی‌حرام،ولـی‌بـه ز مـال اوقـاف اسـت.»

(مدرّس، یادی مه‌ردان. ۱۳۸۵: ۴۳۵)

مولوی این شیخ را بی‌عقل می‌داند و به زبان طنز این‌گونه گفته است: «مدرّس گفته است: عقـل بگذار کان عقیله‌ی تست. انتهی. شکر بکند که وی آن عقیله را هم ندارد و از اکثرین اهل جنّت است. ان‌شاءالله» (مدرّس، یادی مه‌ردان. ۱۳۸۵: ۴۳۵)

و امّا عرفان مولوی؛ عرفان مقیدی است به مرزهای سنّت نبوی به همین دلیل است که در پایـان (الفضیله) در خطاب به سالکان طریقت این‌گونه می‌گوید:

«و اتّبِعـوا إثـرَ النبـیِ المُرتـضی　　فـی کـلِ مُوقِـع علـی مـا اقتـضی

بـالجهر و الخُفیـةَ و المجاملـة　　و اللـینِ و الغلظـة و المُجادلـة

لِکّـنکم کونـوا بِکّـلِ حـال　　لِلّـه خالـصینَ خلـوَ البـال»

(الفضیله، صص ۸۰۶- ۸۱۱)

ای کسانی که امر به معروف و نهی از منکر می‌کنید پیرو پیامبری باشید که خدا از او خشنود بود. به صورت آشکار و یا پنهان، به شیرینی و نرمش و به آرامی و یا با تندی و جدل.

باید در هر حال خالصانه، بدون اغراض شخصی و هواهای نفسانی باشد. [امر به معروف و نهـی از منکر]

«مولوی کرد، مرید سالک طریقت نقشبندی است و متـصوفی آگـاه بـه مقامـات تـصوّف اسـت.» (برزنجی، له ئیحرامی ئه‌ده‌بدا. ۲۰۰۸: ۳۷)

«فلسفه‌ی مولوی همان فلسفه‌ای است که در ادامه‌ی جنبشهای فلسفی از امام فخر رازی آغاز شد و در مراکز علمی کردستان خوانده می‌شد و رواج پیدا کرد و بسیاری از علما و دانشمندان کرد به خوبی آن را دریافت و حفظ کردند. آخرین حلقه‌ی این گروه در دوره‌ی معاصر، ملا عبدالکریم مدرّس بود که توانست آن فرهنگ مهم را برای نسلهای آینده حفظ کند.» (همان: ۳۸)

۹-۲. آخرین وداع

مولوی با تحمّل رنجهای فراوانی در زندگی توانست آثار ماندگاری به جامعه‌ی علمی و ادبی تقدیم کند، زیباترین تصویرهای شعری را در دیوانش ثبـت کنـد. باورهـا و اندیـشه‌هـایش را در قالـب منظومـه‌هـای ارزشمندی به زبانهای عربی، فارسی و کردی سرود، در دیوان شعرش که به زبـان اورامـی اسـت زیبـاترین تصویرها را خلق کرد، در شعرش رنجهایی از جنس کوه، قد بر افراشته‌اند، اشکهایی از جنس رود جاری‌اند و نغمه‌هایی از جنس سرود آبشاران در دیوانش طنین افکنده‌اند. سعادت را در تولّـد دوبـاره مـی‌دانـد. شـرایط

محیطی و روحی و روانی از شعر او دنیایی رمانتیکی ساخته است، احساسی بودن، تخیّلی و شخصی بودن بسیاری از اشعارش که در تأیید این نظر است، به انسان و طبیعت عشق می‌ورزد. زبان را هم بخشی از طبیعت دلربا می‌داند و همه‌ی زیباییهای آن را درک می‌کند. تسلّط کامل وی به زبان و شعر عربی و فارسی و کردی سبب شده که بسیاری از لغات ترکیبات و اصطلاحات هر سه زبان را به زیبایی در شعرش بیاورد.

عاقبت جان منتظر مولوی شراب آخرین را نوشید و آن دوری جان‌فرسا به پایان آمد. وداع آخرش را گفت، در حالی که در روزگار حیات خاکسترش را بارها باد با خود به کوهسار برده بود، و در آخرین منزلگاه ییلاق، پیاله‌ی برف آبش را نوشیده بود و دوباره شاعر شده بود. مولوی در طبیعت به آرامش ذهنی می‌رسد. از طریق طبیعت با دنیای درون و بیرون ارتباط برقرار می‌کند و به شکلی کاملاً صیقل‌یافته به دنیای شعر پیوند می‌خورد. شرایط محیطی و احساس نزدیکی مولوی به طبیعت آن‌گونه است که او درختها را می‌شناسد، و سبزه‌ها و گیاهان روحش را لطیف می‌کردند، نسیم او را می‌نواخت و آتش درونش هرگز خاموش نشد. گردبادهای آهش دائماً آخرین ریشه‌های درخت دلش را بر می‌کندند و بالاخره درختی که شاخه‌هایش بر سر راه رهگذران کمین کرده بود، مولوی را از مرکب بر زمین می‌اندازد پشتش را می‌شکند تا آنچه را که طبیعت به او داده بود، یکی یکی پس بگیرد. تمام کتابهایی که درباره‌ی زندگی مولوی کرد نوشته‌اند، داستان مرگ او را این‌گونه روایت کرده‌اند «مولوی سالهای پایانی عمرش بیناییش را از دست داده بود. روزی در راه برگشت در تعزیه‌ی یکی از دوستانش در روستای (پریس) به جلودارش می‌گوید: بر سر راهمان، در فلان مسیر درخت توت بزرگی قرار دارد که شاخه‌هایش به زمین نزدیک شده، به آن‌جا که رسیدیم، مرا آگاه کن تا خم شوم و به درخت برخورد نکنم، امّا همراهش این تذکّر را فراموش می‌کند، چون مولوی از زیر درخت رد می‌شود به شاخه درخت برخورد می‌کند از مرکب به زیر می‌افتد و بر اثر شکسته شدن پشت، بعد از چند روز جان به جان‌آفرین تسلیم می‌کند –روحش شاد–.» (توکّلی، مجموعه مقالات کنگره‌ی بزرگداشت مولوی کُرد. ۱۳۷۵: ۲۰۹)

مولوی در سال ۱۸۸۲ یا ۱۸۸۳ میلادی در سن ۷۶ سالگی فوت کرد و بر روی تپه‌ای بلند، نزدیک روستای سرشاته، به آغوش خاک سپرده شد. هم اکنون آرامگاهش زیارتگاه مردم است و اهالی با چشم حرمت به آن می‌نگرند تا جایی که شکار را در اطراف آرامگاهش حرام می‌دانند و کسی در آن‌جا دنبال شکار نمی‌گردد. (ملاّ کریم، زندگی و آثار. ۱۳۸۶: ۶)

بخش سوم:

زیبایی‌شناسی دیوان مولوی کُرد

درآمد

عالمان علم بلاغت، تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز، پارادوکس و حسن‌آمیزی را از شگردهای تصویرسازی می‌دانند و این زیبایی، حاصل قدرت خیال است، «خیال عنصر اصلی شعر، در همه‌ی تعریفهای قدیم و جدید است و هرگونه معنی دیگری را در پرتو خیال می‌توان شاعرانه بیان کرد.» (شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی. ۱۳۷۵: ۳)

فرشیدورد در کتاب «درباره‌ی ادبیّات و نقد ادبی» می‌گوید: «زیبایی شعر را می‌توانیم به دو شاخه‌ی عمده تقسیم کنیم: یکی زیبایی صوری، دیگری زیبایی معنوی؛ در زیبایی صوری می‌توان به زیبایی وزن و قافیه و واژگان و صناعات ادبی همچون تشبیه، استعاره، کنایه، تقارن و اغراق اشاره کرد و مراد از زیبایی معنوی شعر زیباییهای اندیشه شاعر است. یعنی زیباییهایی که از جنبه‌ی انسانی و اجتماعی و مردمی شاعر برمی‌خیزند.» (فرشیدورد، درباره‌ی ادبیّات و نقد ادبی. ۱۳۶۳: ۳۱۳) شفیعی کدکنی، به نقل از ویکتور شکلوفسکی می‌گوید: «جوهر شعر بیشتر در حوزه‌ی زیبایی صوری اتّفاق می‌افتد زیرا این اتّفاقها در حوزه‌ی زبانی رخ خواهد داد.» (شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی. ۱۳۷۵: ۵) از آن‌جا که صور خیال حاصل تجربه‌های شخصی شاعر است از کارکردهای زیبایی‌شناسانه برخوردار است. در این فصل تلاش می‌شود که انواع عناصر زیبایی و ویژگیهای خاصّ هر کدام از آنها بخصوص در حوزه‌ی صور خیال مورد بررسی و تحلیل و نقد زیباشناسانه قرار گیرد.

۱-۳. زیبایی‌شناسی تشبیه

تشبیه، یکی از برجسته‌ترین عناصر خیال است. و می‌توان آن را یکی از هسته‌های اصلی تصاویر شعری دانست. «تشبیه (simile) در لغت به معنی چیزی را به چیز دیگر مانند کردن است و در اصطلاح یعنی مقایسه و کشف و یادآوری شباهت یا شباهتهایی بین دو چیز یا دو امر متفاوت، این کشف حاصل دقّت و ذوق و قریحه‌ی شاعر یا نویسنده است.» (میرصادقی، واژه‌نامه‌ی هنر شاعری. ۱۳۷۶: ۶۶)

همایی، تناسب مورد نظر گوینده را هدف تشبیه می‌داند «یعنی وقتی شاعر می‌خواهد بخشنده بودن را به ابر و باران مانند کند، و یا چهره‌ی خندان را به گل، هدف، بیان کردن بخشندگی و زیبایی چهره‌ی خندان است.» (همایی، معانی و بیان. ۱۳۷۴: ۱۳۵) تشبیه یادآوری همانندی و شباهتی است که از جهتی یا جهاتی میان دو چیز مختلف وجود دارد که محور اصلی همه یک چیز است. «شفیعی کدکنی» تشبیه را پیش از آن که دانشمندان علم بیان مورد بحث و تحقیق قرار دهند، علمای علم بدیع و آنها که درباره‌ی اعجاز قرآن سخن گفته‌اند، مورد بررسی قرار داده‌اند. (شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی. ۱۳۷۵: ۵۵)

همچنین شفیعی کدکنی به نقل از «بدوی طبانه» می‌گوید شاید مبرد (متوفّی ۲۸۵ هـق) نخستین کسی باشد که تشبیه را با دقّت و بحث کامل و همه جانبه مورد نظر قرار داده است و بسیاری از تشبیهات قرآنی را از نظر زیبایی و جمال هنری بررسی کرده است. (شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی. ۱۳۷۵: ۵۵)

هر تشبیهی دارای ارکان زیر است:

۱. مشبه: آنچه که مانند می‌شود.

۲. مشبه‌به: آنچه که چیزی بدان مانند شده است.

۳. وجه شبه: صفت مشترک ادعایی بین مشبه و مشبه‌به که همواره در مشبه‌به باید قوی‌تر و آشکارتر باشد، مگر در موارد خاص.

۴. ادات تشبیه: کلمه‌ای که تشبیه به یاری آن انجام می‌گیرد.

از ارکان چهارگانه تشبیه، ذکر مشبه و مشبه‌به ضروری است امّا وجه شبه و ادات تشبیه گاهی مذکور و گاهی محذوف است.» (سپهرالدّین، بیان در ادب پارسی. ۱۳۷۳: ۱۹)

قەلای ویرم سەیل هوونـاو بـەردەبێ بـورج ئاگـاییم ویـران کـەردەبێ

(دیوان، ۱۵۲، ب ۵)

qalai wîrm saîl hunaw barda be. Borje Agaîm weran karda be.

خوناب سیل، قلعه‌ی اندیشه‌ام را برده بود برج آگاهیم را ویران کرده بود. شاعر در خیال خود اندیشه‌اش را قلعه‌ای تصوّر کرده. اندیشه مشبه است (آنچه که مانند می‌شود) و قلعه مشبه‌به، (آنچه که بدان مانند شده است) و ادات تشبیه و وجه شبه که بلندی و استواری و دیگر صفات است، حذف شده و تنها دو طرف اصلی تشبیه آورده شده است. تشبیه دیگر، (برج آگاهی)ست؛ آگاهی، مشبه، برج، مشبّه‌به، و ادات دیگر حذف شده‌اند. به عبارت دیگر در این بیت، تشبیه بلیغ اضافی به کار رفته است.

در کتابهای فنّ بیان برای تشبیه این فوائد و اغراض بیان شده است.

«۱- اثبات وجود مشبّه ۲- بیان حال مشبه ۳- بیان مقدار و اندازه مشبه ۴- تمکّن و خاطرنشان شدن مشبه‌به واسطه تشبیه امور معقول به محسوس مثل تشبیه سعی بی‌فایده به نوشتن بر روی آب (ما این امر را مجسّم می‌نامیم.) ۵- تزئین مشبه ۶- تقبیح مشبه ۷- استطراف یعنی تازه ساختن مشبه و این را تازه‌سازی و نوآوری می‌نامیم.» (فرشیدورد، درباره‌ی ادبیّات و نقد ادبی. ۱۳۶۳: ۵۰۹)

طرفین تشبیه را دو رکن اصلی تشبیه دانسته‌اند که بی آن دو، تشبیه امکان‌پذیر نیست و بهترین نوع تشبیه، تشبیهی است که صفات مشترک آن بیشتر باشد. (شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی. ۱۳۷۵: ۵۷) همچنین شفیعی کدکنی در این اثر از بدوی‌طبانه نقل می‌کند که هرچه جهات

اختلاف تشبیه بیشتر باشد، تشبیه زیباتر است، زیرا این کار می‌نماید که هنرمند نسبت به ارتباطات موجود میان عناصر طبیعت و اشیاء حساس‌تر است و حقایق نهفته را دقیق‌تر ادراک می‌کند. امّا شفیعی کدکنی، خود این نظر را تعدیل می‌کند و معتقد است در مواردی اگر جهات مشترک بیشتر باشد، مناسبت بیشتر و زیباتر است و در مواردی اندک جهت اشتراکی کافی است و هرچه این تشابه کمتر باشد بهتر است. (همان)

«توصیف به وسیله‌ی تشبیه یکی از زیباترین و دل‌انگیزترین شیوه‌های بیان مقصود است به همین جهت تشبیه از آغاز پیدایش بشر یکی از ابزارهای وصف زیبایی بوده است.» (فرشیدورد، درباره‌ی ادبیّات و نقد ادبی. ۶۳: ۵۰۸)

تشبیه با توجّه به کیفیّت و کمیّت طرفین آن یعنی مشبه و مشبه‌به، اقسامی دارد که به آنها اشاره می‌شود:

۱. تشبیه محسوس به محسوس؛ ۲. تشبیه محسوس به معقول؛ ۳. تشبیه معقول به محسوس؛ ۴. تشبیه معقول به معقول

«تشبیه محسوس به محسوس قدیمی‌ترین نوع تشبیه است. بشر ابتدا با محسوسات سر و کار دارد و بعد از آن با معقولات آشنا می‌شود بلکه اگر قدری دقیق‌تر شویم معقولات بشری جز زبده و خلاصه‌ی محسوساتش چیز دیگری نیست و محال است که جز با نردبان حس به بام معقولات پرواز کند.» (همایی، معانی و بیان. ۱۳۷۴: ۱۴۱)

۲-۳. انواع تشبیه به اعتبار حسّی یا عقلی بودن طرفین تشبیه در دیوان مولوی کُرد

در دیوان مولوی کُرد از میان ۱۰۲۰ تشبیه استخراج شده، حدود ۷۲۰ تشبیه از نوع تشبیه محسوس به محسوس می‌باشد، ۲۷۰ تشبیه از تشبیهات موجود معقول به محسوس است، تشبیهات معقول به معقول ۱۳ مورد و محسوس به معقول ۱۷ مورد می‌باشد. نمودار فراوانی تشبیهات براساس طرفین تشبیه در دیوان مولوی کُرد در نمودار شماره‌ی ۲ آمده است.

از آن‌جا که در میان صناعات ادبی موجود در دیوان مولوی کرد عنصر تشبیه دارای بسامد فراوانی می‌باشد می‌توان او را «شاعری تشبیه‌گرا» نامید.

۱-۲-۳. تشبیه محسوس به محسوس

بستر تشبیهات شعر مولوی کرد، اغلب در امور محسوس جریان دارد. شاعر تلاش می‌کند که تصاویرش را برای خواننده ملموس و قابل فهم کند.

«تشبیه محسوس به محسوس قدیمی‌ترین نوع تشبیه است. بشر ابتدا با محسوسات سر و کار دارد و بعد از آن با معقولات آشنا می‌شود. بلکه اگر قدری دقیق‌تر شویم، معقولات بشری جز زبده و خلاصه‌ی محسوساتش چیز دیگری نیست و محال است که جز با نردبان حس به بام معقولات پرواز کند.» (همایی، معانی و بیان. ۱۳۷۴: ۱۴۱)

در این نوع تشبیه هر دو سوی تشبیه حسّی هستند و در تعریف حسّی می‌گویند حسّ چیزی است که به یکی از حواس پنج‌گانه ظاهری: بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی (ذوق)، بساوای (لمس)، دریافته شود. (شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی. ۱۳۷۵: ۵۸) شاعر بیشتر در امور محسوس سیر می‌کند و با استفاده از محسوسات تلاش می‌کند که امور مختلف را برای خوانندگانش ملموس و قابل فهم کند. وی طبیعت را زیباترین بستر برای تصاویر شعریِ خود می‌داند و از گذرگاه طبیعت، خوانندگان را به سفری ماورای طبیعت دعوت می‌کند.

شعر تابع اندیشه، احساسها و تخیّلهای خاصّ شاعر است. برای درک زیباییهای دنیای شعر مولوی کُرد، نمونه‌هایی از انواع تشبیهات و همانندسازیهای بی‌نظیرش ذکر می‌شود.

چون دانه‌ی سەر ساج[1] هور ئامام جار جار جە تاوو دووکەڵ جە شەرارەی نار

(دیوان، ۲، ب ۵)

Čon dānai Sar Sāj hor āmām Jār Jār. Ja tāwî *dukaĺ* Ja šarāray nār.

همچون دانه‌های در حال بو دادن روی ساج از حرارت دود و از شراره‌های آتش گاه گاه به بالا و پایین می‌پرم.

شاعر خود را به دانه‌هایی در حال بو دادن تشبیه کرده که هر دو طرف تشبیه محسوس است. شاعر علاوه بر خلق یک تصویر بومی و آشنا شدن با گوشه‌ای از زندگی مردم، بی‌قراری آتشین خویش را با یک تابلوی زنده و پویا نشان می‌دهد.

همه‌ی تعریفهایی که پیرامون صنعت تشبیه شده است حول یک محور مشخّص است، امّا کم و کیف و رنگ و بوی آن در شعر هر شاعری، تابع اندیشه، احساسات و تخیّلات خاصّ آن شاعر است. صدها تشبیه زیبای دیگر که ساخته‌ی ذهن خلّاق مولوی کُرد است در دیوان دیده می‌شود که البتّه ثبت همه‌ی آنها خارج از حوصله‌ی پژوهش است. از دیگر تشبیهات محسوس به محسوس می‌توان به نمونه‌ی ذیل اشاره کرد.

۱- **ساج:** صفحه‌ای فلزی و مقعر همانند دیش که بر روی آتش قرار می‌دهند و برای پخت نان از آن استفاده می‌کنند و از طرف دیگر آن، برای سرخ کردن خوراکیها و یا بو دادن گندم استفاده می‌شود.

خار دندان: جەی **خار دندان** ژار ئاوەردەی مار. (دیوان، ۹۷، ب ۱۷)

Jai xare dandān Žar awardai mar.

کالبد زغالی: لافاو کووچەی **جەستەی زوخاڵی**. (دیوان، ۱۳۴، ب ۵)

Lafaw e- kučai Jastai *Zuxaîi*.

خاک دُرد: **ئاو مەی، خاک دوردی، بەناش ساقی** بۆ. (دیوان، ۲۹۳، ب ۸)

Aw mai Xak dordi banaš saqi bo.

چشمەی چشم- **چەمەی چەم:** هور کەر چون سەیل واران. (دیوان، ۷۲، ب ۹)

Čamai Čam hur kar Čun Sail waran.

اشرفی رنگ و سیم اشک: یە **سیم ئەسرین** یە **ئەشرەفی ڕەنگ**. (دیوان، ۲۴۷، ب ۷)

Ya Sime asrin ya ašrafi řang.

شاعر بە نخچیر هزار زخم تشبیە شدە: من نەچیرەکەی هەزار زام وەردە. (دیوان، ۵۱، ب ۲)

Mn načîrakai hazār zām warda.

آئینەی چشم: خەیال بالات نە ئاینەی چەم. (دیوان، ۸۰، ب ۵)

Xayāle *bāîāt* na ayenai čam.

خاشاک تن: دووی پووش جەستەی دەردینان خێزت. (دیوان، ۱۲۵، ب ۳)

Duy Puše Jastai dardinān Xezt.

۲-۲-۳. تشبیه معقول به محسوس

در این نوع تشبیه مشبه، عقلی و مشبه‌به، حسّی است. تشبیه عقلی به حسّی رایج‌ترین نوع تشبیه است. زیرا غرض از تشبیه، تقریر و توضیح حال مشبه در ذهن خواننده است و مشبه عقلی بە کمک مشبه‌به حسّی به خوبی در ذهن مجسّم و تبیین می‌شود. (شمیسا، بیان. ۱۳۷۶: ۳۷)

در دیوان شعر مولوی کُرد، بالاترین آمار بعد از تشبیهات محسوس به محسوس متعلّق به تشبیهات معقول به محسوس است. شاعر مفاهیم بلند عرفانی، علمی، دینی و اخلاقی و امور وجدانی را با محسوسات قابل درک زندگی درآمیخته است، تا آنها را حسّی کند و خواننده درک بهتری از آن داشته باشد. آنچه که در این نوع تشبیهات قابل توجّه است ظریف‌نگریهای مولوی کُرد است، دریافتن وجه شبه‌های بین دو طرف تشبیه و ساختن این پل ارتباطی مابین مفاهیم انتزاعی و محسوسات زندگی جنبه‌ی هنرنمایی شاعر در حوزه‌ی تشبیه است. برای مثال مولوی کُرد می‌گوید:

دڵ نە گەردەلوول بێ پەرداخی‌یەن دەماخم نەگێج بێ دەماخی‌یەن

(دیوان، ۳۹، ب ۲)

dî na gardalul be pardāxîyan. Damāxm na gej be damāxiyan.

دل در میان گردباد رنج و اندوه است، شادیم در گردباد غصّه و غم.

شاعر رنج و اندوه و غصّه و غم را که اموری عقلانی هستند به گردباد که یک تصویر حسّی (بینایی) است تشبیه کرده است. شاعر با این تصویر دل بی‌قرار و آشفته‌ی خویش را تجسّم می‌کند، در بیت، دل مفهومی استعاری دارد، «**بێدەماخی**» معنی مجازی دارد و در ترجمه‌ی شعر نیز معنی مجازی آن آمده است، میان دو واژه **دەماخ** و **بێدەماخ** تضاد ایجاد شده است. تکرار واژه‌ی «دەماخ» و «پەرداخ»، به عنوان قافیه، موسیقی شعر را بیشتر کرده، آرایه‌های تشبیه، استعاره، مجاز، جناس و تضاد زیبایی خاصّی در شعر ایجاد کرده است. البتّه شاعر تنها صنعت‌گری نمی‌کند، این طبع روان اوست که چیدمان صنایع ادبی را زیباتر کرده است. از دیگر تشبیهات معقول به محسوس به این نمونه‌های می‌توان اشاره کرد:

کلێلەی[1] **خەفەت**، نە سەر کاوەی دل　　**مەزرەعەی شادیم** کەردەن بێحاسل

(دیوان، ص ۱۳۰، ب ۴)

Klelai Xafat Na Sar kāwaî *dî* . Mazraî šādim kardan be *hāsî* .

انبوه برف اندوه در کوهسار دل، مزرعه‌ی شادی را بی‌حاصل کرده است.

در خیال شاعر اندوه به انبوه برف تشبیه شده است و شادی به مزرعه، با توجّه به موقعیّت جغرافیایی خاصّ اورامان، (محلّ زندگی شاعر) و زمستانهایی پر برف و طولانی منطقه تشبیه تجربه‌ی حسّی شاعر است که به صورت عینی آن را لمس کرده و با اندوه خویش گره زده است. از دیگر تشبیهات معقول به محسوس می‌توان به این نمونه‌ها اشاره کرد.

دست انبوی درد عشق- **بۆی شەمامەی ئێش عەشقت** نەکەردەن. (دیوان، ۷۷، ب ۵)

Boi šamāmai eiš ašgt Nakardan.

دست انبوی درد عشق را نبوییده است.

مقراض بی‌شرطی- دیدەم چون میقراز بێشەرتیت تێژ کەرد.

Didam Čon megrāz be šartit tež kard.

ای هم‌چو دیدگانم! آن‌گاه که مقراض بی‌شرطیّت را تیز کردی. (معنی کنایی آن، یعنی آن‌گاه که قصد بی‌وفایی کردی.) (دیوان، ۷۹، ب ۳)

زاهێد مایەی هۆش هیچ نەمانۆ پێش　　**پەشێو بۆ تەقواش چۆن مێزەرەی وێش**

۱- **کلیله**= انبوه برف که در طی زمستان بر هم انباشته می‌شود که گاه ریزش می‌کند و از بهمن کوچکتر است.

(دیوان، ۴۷۰، ب ۸)

Zahid māyaî huš hič namāno peš. Pašew bo taqwaš čon mezarai weš.

زاهد مایه‌ی هوشش را از دست بدهد و تقوایش آشفته شود همچو عمامه‌اش. پریشانی تقوا که امری معنوی است به عمامه‌ی آشفته تشبیه شده است.

نخ آشنایی- درووما‌ن وه تای نه‌ی ئاشنایی

druman wa tai Nai āšnai.

دوخته شده با رشته‌ی نخ آشنایی. (دیوان، ۸۲، ب ۳)

کوهسار لطف- گه‌ردش نه پای کاو لطف تۆ که‌رۆ

Gardš na paî kāw Lotf-e to karo.

در دامنه‌ی کوهسار لطف تو گردش کند.

دکانچه‌ی شادی- دووکانچه‌ی شادی ده‌ردینان شێوه‌ن. (دیوان، ۸۳، ب ۱)

Dukančai šādi dardinān šewan.

دشت صفا- ڕووی ده‌شت سه‌فای ئه‌هل دل ته‌مه‌ن. (دیوان، ٦٧، ب ١١)

ruy dašte safai ahl-e *dî* taman.

روی دشت صفای اهل دل مه‌آلود است.

۳-۲-۳. تشبیه معقول به معقول

تشبیهاتی که طرفین تشبیه هر دو از امور عقلی باشند تعدادشان در دیوان مولوی کرد اندک است. «این نوع تشبیه قاعدتاً نباید وجود داشته باشد زیرا از مشبه‌به عقلی، وجه شبه روشن و صریحی اخذ نمی‌شود.» (شمیسا، بیان. ۱۳۷۶: ۳۸) در بیت زیر نمونه تشبیه معقول به معقول آمده است.

مه‌عدووم! چون قه‌زا ئاما جه ناکاو دانا چون نادان وزۆ وه گه‌رداو

(دیوان، ۲۰۸، ب ۲۲)

Madum Čon qaza āmā Ja nākāw. Dānā Čon nādān wzo wa gardaw.

معدوم، چون قضا به ناگاه بیاید دانا چون نادان به گرداب می‌افتد.

در این تشبیه دانا که صفت فاعلی است، در معنی و مفهوم (دانایی)، یعنی در معنی مصدری آن آمده است و دانایی به نادانی مانند شده، و در تشبیه یک مفهوم پارادوکسی ایجاد نموده است. آن‌گاه که قضا و قدر الهی حاکم شود، دانایی عین نادانیست. در فرآیند تشبیه و همانندسازی مشبه و مشبه‌به در عین دارا بودن مفهوم تضاد و تناقض مانند یکدیگر هستند.

در بیت دیگری آمده است که:

حـال، ماضـی ئاسـا هانـه گـوزەردا مقـیم مـسافر ڕەنـگ نـه سـەفەردا

(دیوان، ۲۹۲، ب ۳)

Hāl̂ māži āsā hāna gozarda. Mogĭm mosāfr rang na safarda.

حال ماضی‌آسا در گذر است، مقیم هم‌چو مسافر در سفر است.

در این بیت شاعر، گذشت زمان را که یک امر عقلی است به مفهوم ذهنی دیگر که زمان گذشته است تشبیه می‌کند. هدف شاعر از این تشبیه بیان مفهوم گذر زمان است که ثانیه‌ها چگونه با سرعتی باور نکردنی به گذشته می‌پیوندند. حال، که مفهومی انتزاعی است به ماضی تشبیه شده است. شاعر ضمن خلق یک مفهوم پارادوکسی -که حال چون ماضی است- دو مفهوم عقلی را به یکدیگر تشبیه کرده است و وجه شبه که گذر زمان است در فرآیند تشبیه ذکر شده است. شاعر گذشت زمان را آن‌قدر سریع می‌داند که حال، در حال ماضی می‌شود گویی که گذشت زمان با هیچ پدیده‌ی دیگری به جز خود گذشت زمان همانندی ندارد و مفهوم گذشت زمان را در عین ناپیدایی آشکار می‌سازد.

تشبیه **خیال به یاد** که هر دو مفهوم ذهنی هستند در بیت زیر آمده:

خـەیاڵ بـالات نـه ئاینـەی چـەم سەبتەن چون یادت نه دڵەی پڕ خەم

(دیوان، ۸۰، ب ۵)

Xîyāl̂ – e bāl̂āt Na aycnaî čam. Sabtan čon yādt na *dl̂aî* pr Xam.

خیال قامتت در آئینه‌ی چشم چو یادت در دل پر غم ثبت گشته.

تشبیه **معنا به آب حیات**، معنی یک امر ذهنی است و آب حیات یک مفهوم خیالی است. بنابراین دو طرف تشبیه غیر قابل محسوس هستند. این تشبیه علاوه بر عقلی به عقلی از دیدگاهی دیگر تشبیه مقید به مقید هم هست.

نه تاریکی خـەت مـەعناش مەجۆشـا چۆن ئاو حەیات دڵ خاس خاس نۆشا

(دیوان، ۸۷، ب ۴)

Na tāriki Xat manāš majoša. Čon āwe hayāt *dl̂* Xas Xas noša.

در میان تاریکی خطّ معنیش می‌جوشید هم‌چو آب حیات، و دل به قدر کفایت نوشید، این تصویر، یک تصویر اسطوره‌ای را در ذهن تداعی می‌کند.

دەڵاڵەت جۆشو چون ڕۆی ئازادی. (دیوان، ۴۱۱، ب ۳)

Daڵaڵat Jošo Čon řoy azadĭ.

مهربانی می‌جوشد چون روز آزادی.

مهربانی یک امر وجدانی است و درک کردن روز آزادی نیز، یک مفهوم ذهنی است حتّی خود آزادی نیز یک دریافت است نه امری حسّی و...

هەر دەلالەتێش مەلالەتێوەن هەر لوتفێش پەریم خەجالەتێوەن

(دیوان، ۲۲۳، ب ۸)

Har dalālateš malālatewan. Har Lotfeš parem Xajālatewan.

هر مهربانیش ملالتیست و هر لطفش برای من خجالتیست.

مهربانی به مانند ملال و اندوه است و لطف به مانند خجالت است. طرفین تشبیه در هر دو تشبیه امور وجدانی است و با نیروهای درونی درک و دریافت می‌شوند. رابطه‌ی اجزای تشبیه، یک رابطه‌ی پارادوکسی است و این تصویر پارادوکسی ما را به حیرت می‌اندازد و زیبایی این تشبیه در همین حیرت است که در عین متناقض بودن، همانند هم هستند.

٤-٢-٤. تشبیه محسوس به معقول

به لحاظ تئوری این نوع تشبیه نباید وجود داشته باشد چون غرض از تشبیه این است که به کمک معلومی وضع مجهولی را در ذهن روشن کنیم. یعنی «به کمک مشبه‌بهی که در صفتی اعرف و اجلی و اقوی از مشبه است حال و وضع مشبه را توصیف کنیم و بدیهی است که عقلی نسبت به حسّی اخفی است.» (شمیسا، بیان. ۱۳۷۴: ۶۴)

در بیت زیر تشبیهی آمده است که مشبه‌به خیالی است، تشبیه خیالی از فروعات تشبیه محسوس به معقول محسوب می‌شود.

نە تۆی تاریکی تای شەدەی بێ‌گەرد لەطافت چون ئاو حەیات مەوەرد

(دیوان، ۱۸۳، ب ۶)

Na toi tārîkî tāi šadai be gard. Latāfat čon āw hayāt mawj maward.

در میان سیاهی سربند زیبایش، لطافت چون آب حیات موج می‌زد.

لطافت صورت زن زیبارو در تقابل و تضاد به سربند سیاه دو چندان جلوه‌گر است از سویی دیگر یک داستان اسطوره‌ایی را یادآور می‌شود و تلمیحی به داستان یافتن آب حیات دارد. لطافت صورت قابل مشاهده و درک است امّا آب حیات مفهومی خیالی و غیر واقعی است امّا همین تضاد در رنگ و اغراق در تشبیه تصویر را خیال‌انگیزتر می‌سازد.

میهری بەهارێ قەهری خەریفێ. (دیوان، ۴۸۴، ب ۱)

Mehrî bahāre gahri xarife.

مهرش به بهار ماند و قهرش به خریف (پاییز).

مهر و محبّت که امری وجدانی است به بهار که قابل احساس و درک است تشبیه شده است و قهر و غضب به پاییز.

من قەقنەس نەویم، هابیم وە قەقنەس. (دیوان، ۳۰، ب ۷)

Mn gagnas nawim ha bĭm wa gagnas.

من ققنوس نبودم، اکنون ققنوس شدم.

شاعر خود را به ققنوس (مرغ آتش) که موجودی غیر واقعی است تشبیه کرده است.

هەر لایێ بادەی شوقێوەم وەردا　　یەکسەر سەر چون گیان شاباشم کەردا

(دیوان، ۴۱۵، ب ۲۰)

Har Laye bādai šawqewam wardā. Yaksar sar čon giyan Šābašm karda.

به هر طرف که بادەی شوقی نوشیدەام به یکباره سر را چو جان (بخشیدەام) شاباش کردەام.

شاعر سر را به جان تشبیه کرده است.

وێنەی عوقدەی پێچ ریشەی ئەرواو دل　　بەستە بۆ جە نم خووی مۆبەت زەنگل

سیلسلەی پێچ پێچ زولف نازاران　　زەنگلە بەستەو، جە دانەی واران

(دیوان، ۱۶۲، ب ۱۱)

Wenai ogdai peč rĭšai arwāw ***dî*** . Basta bo Ja nm xoy mobat ***zangî*** .

Silslai peč peč zolfe nāzdārān. Zangla bastawa ja dānai wārān.

همان‌طور که ریشەی روح و دل با نم عرق محبت و عشق عشّاق گره می‌بندد، به همان صورت بر سلسلەی زلف یاران چون زنگوله آویخته شده است.

در این دو بیت شاعر، گره ریشه‌های روح و دل را که یک تصویر خیالی است به سلسلەی زلف زیبارویان تشبیه کرده است. در عین حال تشبیه، مرکّب است.

۵-۲-۳. مفرد، مرکّب یا مقید

مفرد، مرکّب یا مقید بودن طرفین تشبیه از تقسیم‌بندیهای دیگری است که زاویەی جدیدی از زیباییهای کار مولوی کُرد را بر ما نمایان می‌سازد، یکی از حالات مهمّ تشبیه وقتی است که مشبه‌به آن مرکّب باشد؛ در تشبیه مرکّب «هیأت حاصله (ایماژ، تصویر، تابلو) از امور متعدّد است و به اصطلاح منتزع از چند چیز است؛ یعنی تابلو و تصویری است که از مجموع جزئیّات گوناگون حاصل می‌شود و فقط اذهان ورزیده و مأنوس به شعر قادر به لذّت بردن از آنند.» (شمیسا، بیان. ۱۳۷۴: ۱۰۱) از آن‌جا که تشبیهات زیبایی از این نوع در دیوان مولوی کُرد دیده می‌شود، به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود:

شاعر در بیت زیر در مرثیه‌ی یکی از دوستان خود تشییع جنازه‌اش را این‌چنین به تصویر می‌کشد:

مـدیا ئـەو شـۆنت دڵ نـە پـەنهان دا　　چون اسم (ره‌حیم) وه شۆن (ره‌حمان)دا

(دیوان، ۳۳، ب ۳)

Mdya aw šont *dî* na panhānda. Čon esme rahim wa šon rahmāndā.

دل، پنهانی رفتنت را می‌نگریست، همچون اسم رحیم که به دنبال رحمان می‌آید.

در این بیت، تصویر پنهانی نگریستن دل، به هنگام رفتن عزیز، به قرار گرفتن اسم رحیم به دنبال رحمان تشبیه شده است. بیت، علاوه بر تشبیه، صناعات زیبای دیگری نیز دارد که همه‌ی آنها در کنار هم اوج تخیّل شاعر را می‌رساند. دل، شخصیّت انسانی یافته و پنهانی، رفتن عزیزی را می‌نگرد. رفتن در این‌جا کنایه از مرگ است، مشبه‌به که پشت سر هم قرار گـرفتن اسـم رحمـان و رحـیم را نـشان می‌دهد، تکرار ۱۱۴ باره‌ی عبارت «بسم‌الله الرحمن الرحیم» فضایی دینی را بـا مفهـوم بخـشندگی و مهربانی خداوند در ذهن تداعی می‌کند. رحمان و رحیم مراعات‌النظیر است و ایهام لطیفی در آن نهفته است. رحیم نام شاعر و رحمان نام شخص متوفّی است. آمدن اسم رحیم به دنبال رحمـان، عمومیّـت مرگ را به خاطر می‌آورد که رحیم نیز به دنبال رحمان به سوی مرگ خواهد رفت.

بەو تەور تەن غەرقەن نە گێج هوونـدا　　ماچی موورێوەن ها نە «جەیحوون»دا

(دیوان، ۲۴۴، ب ۵)

Baw tawr tan qarqan na gege hun-dā. Māči murewan ha na Jaihun-da.

تن آن‌گونه در گرداب خون غرق است گویی مهره‌ایی در میان جیحون است.

طرفین تشبیه یک «هیئت منتزع از چند چیز است و به زبان امروزی، تابلو و تصویری است ذهنی که چند چیز در به وجود آوردن آن توأماً نقش داشته‌اند.» (شمیسا، بیان. ۱۳۷۴: ۷۱) این همان تـشبیه مرکّب است.

هدف شاعر بیان دردمندی و رنج خویش است که با تشبیه خویش به مهره‌ایـی کوچـک در میـان دریای بیکران اندوه، اغراق قابل قبولی می‌سازد که خواننده عمق اندوه و غم شاعر را درمی‌یابد.

مەی نە خوم چون من نە خەم ئەسیرەن　　مەیخانـە سـەفاش خـەیلێ دڵـگیرەن

(دیوان، ۳۹۴، ب ۳)

Mai na xom čon mn na xam asîran. May xāna Safāš xaile ***dîgîran***.

می در میان خم همچو من در میان غم اسیر است، صفای میخانه بسیار غم‌انگیـز اسـت. مـشبه و مشبه‌به هر دو تصاویری متشکّل از چند جزء هستند.

بۆ پرووز جەرگ قرچەی پارچـەی دل　　بۆی هوون جۆ شیای دەروون پر چـڵ

(دیوان، ۲۸۳، ب ۷)

Bo proze jarg qrčai parčai *dî* . Boi hun-e jošyai darune př č*î* .

بوی جگر سوخته و صدای پاره‌ی دل و بوی خون به جوش آمده‌ی درون دردمند.

ئیدچون‌توف سەخت تەم وست ئەو کووان ئــەو وێنــەی لافــاو بــالای تــو ڕەوان

(دیوان، ۲۸۳، ب ۸)

Eed čon Tofe saxt Tam wst aw kowān. Aw wenai Lāfāw bālāî to rawān.

این همچون کولاکی سخت مه به کوهسار انداخته است و آن همچون سیلاب قامت تـو جـاری است.

در این دو بیت مصراعهای سوم و چهارم مشبه‌به‌هایی هستند به ترتیـب بـرای مـصراعهای اوّل و دوم شاعر بوی و صدای سوختن پاره‌های دل و جگر را به کولاک هوای سرد که منجر به پدید آمدن مه در کوهساران می‌شود تشبیه کرده است و از سویی دیگر، بوی خون به جوش آمده‌ی درون دردمند به سیلاب قامت روان یار که خود تشبیه دیگری است مانند شده.

حەلقەی خەفیەی ذکر نالەی هەزار ڕەنگ چون حەلقەی دەرگای وێرانان دڵ تەنگ

(دیوان، ۶۷، ب ۱۲)

Haîqaî xafyai zkr *naîaî* hazar rang. Con halqai dargaî werānān *dî* tang.

حلقه‌ی خفیه‌ی ذکر ناله‌های هزار رنگ همانند حلقه‌ی درگاه دل‌تنگان ویرانه دل است.

٦-۲-۳. تشبیه مفرد

در تشبیه مفرد تصوّر و تصویر یک هیئت و یک چیز است. نمونه‌هایی از این نوع تشبیه در دیـوان مولوی کُرد به وفور یافت می‌شود و به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود.

نەی خانەی تەن- (نی خانه‌ی تن) Nai khanai tan (دیوان، ۴۴۲، ب ۲)

قەڵەم ئاخ- (قلم آخ) galam e Aku (دیوان، ۵۰۱، ب ۹)

ئاه ڕاه- (آه راه) AH rah (دیوان، ۵۳۸، ب ۵)

دیوه لوول خەمان- (گردباد غمها) Deva lool khaman (دیوان، ۳۸۷، ب ۲)

مارەکەی دووری- (مار دوری) mārakay Doorî (دیوان، ۲۶۶، ب ۸)

چنور[1] شەوق- (چنور شوق) čonōr shawg (دیوان، ۵۱۴، ب ۴)

وەیشوومەی دەرد- (دبور درد) waîšumaî dard (دیوان، ۴۹۶، ب ۱۶)

۱- چنور: نام گلی است وحشی که در ارتفاعات کوهستان می‌روید.

بەیداخ تاقەت- (بیرق طاقت) Bayax taqat (دیوان، ۳۱۹، ب ۶)

زەلکاو دەوات- (باتلاق دوات) zalkawe dawat (دیوان، ۴۵۶، ب ۱۹)

شاەرزوور دل- (شهرزور دل) Šārazūre del (دیوان، ۴۱۸، ب ۱۲)

کوتەرەی جەرگ- (کندەی جگر) kotaray Jarg (دیوان، ۳۵۹، ب ۶)

۳-۳. تشبیه بلیغ

تشبیه بلیغ یعنی تشبیه عالی و رسا، تشبیهی که در آن ادات تشبیه و وجه شبه محذوف است. به اصطلاح علم بیان، تشبیه هم مجمل است و هم مؤکد. به این گونه تشبیه در علم بیان تشبیه بلیغ می‌گویند. مانند: مزرعه‌ی شادی (دیوان، ۳۳۶، ب ۴) این نوع تشبیه در دیوان مولوی کرد فراوان دیده می‌شود.

کندەی جگر (دیوان، ۳۵۹، ب ۶)، الماس دوری (دیوان، ۴۹۲، ب ۲۸)، سبزەی اشتیاق (دیوان، ۲۳۴، ب ۵)، کاخ درون (دیوان، ۳۸۳، ب ۳)

تشبیه بلیغ بر دو نوع است: ۱. اسنادی، که در آن «مشبه‌به» به «مشبه» اسناد داده می‌شود؛ ۲. اضافی، که آن را اضافه‌ی تشبیهی می‌خوانند و در آن یکی از طرفین تشبیه به دیگری اضافه می‌شود و نمونه‌هایی از هر دو در دیوان مولوی دیده می‌شود.

٤-۳. تشبیه ملفوف

چند مشبه (حداقل دو تا) جداگانه ذکر می‌شود و سپس مشبه‌به‌های هر کدام گفته می‌شود. این‌گونه تشبیه مبتنی بر صنعت لفّ و نشر است- تشبیه ملفوف به گونه‌ای دیگر می‌تواند تشبیه مرکّب باشد.

چێش بێ،هام‌دەردان‌دەروون‌جەخەم کەیل ئەو بالا و چیهره و خال و زولف لەیل

Češ be hāmdardān darun ja xam kayil. Aw $b\bar{a}l\hat{a}-w$ čehraw-w $x\bar{a}l-w$ zolllf-e Layl.

شما را چه شده است ای همدردان که درونتان پر از غم شده، آن بالا و چهره و خال و زلف لیلی.

تومەی سەرو و گول وەنەوشە و سونبول شا ناش باخەوان ئەجەل وە تۆی گل

(دیوان، ۳۸۹، ب ۱۰ و ۱۱)

. $gel\hat{\imath}$. Šānāš bāxawān ajal wa toy $sonbol\hat{\imath}$ wanawšaw $Gol\hat{\imath}$ Tomay sarwo-w

بذر سرو و گل و بنفشه و سنبل است که باغبان اجل در میان گِل نشانده است. در این شعر مصراع دوم بیت اوّل، با چهار مشبه در برابر مصراع اوّل بیت دوم که چهار مشبه‌به دارد، قرار گرفته.

بالا و چهره و خال و زلف لیلی به ترتیب در برابر سرو، گل، بنفشه و سنبل قرار گرفته است. این شعر مرثیه‌ای است در سوگ عنبر خاتون همسر شاعر که مرگش، وی را بسیار پژمرده کرده. نکته‌ها و ظریف کاریهایی در اطراف این تشبیه، تشبیه را آراسته‌تر کرده است. مشبه و مشبه‌به‌ها هر کدام مراعات‌النظیرهایی هستند که ذهن ما را متمرکز می‌کنند.

نکته‌ی جالب توجّه در آن است که شاعر بالا و چهره، و زلف و خال را به تخم سرو و گل بنفشه و سنبل تشبیه می‌کند بدین طریق شاعر گور همسرش را جایگاه همه‌ی رستنیهای زیبای طبیعت می‌داند و باغبان اجل در نگاه شگفت‌انگیز او باز هم چمن‌آرایی می‌کند.

در اکثر کتابهای بلاغی در تشبیه ملفوف گروه مشبه‌ها در یک مصرع و مشبه‌به‌ها در مصرع دیگر است؛ آنچه زیبایی این تشبیه را در این نمونه‌ها به حد اعلای خود رسانده، آن است که تشبیه‌های ملفوف گاه در یک بیت و گاه مابین سه تا چهار بیت اتّفاق افتاده. در بیت زیر، همه‌ی تشبیهات که از نوع معقول به محسوس هستند، در چهار بیت پشت سر هم آمده است.

در دو مصراع اوّل، لفّ اوّل و دوم و در بیت دوم نشر اوّل و دوم آمده است که یاد و خیال به یک هیئت و تصویر دیگر تشبیه شده است. و در بیت سوم و چهارم نیز به همین ترتیب.

(لفّ اوّل) یاد زولف لوول شیرین نیگاران (لفّ دوم) خه‌یال ئه‌برۆی نازک نازاران

Yāde *Zolf – e* Lul širin nigārān. Xayāl-e abro-y Nazk Nāzdārān.

یاد زلف مجعد شیرین‌نگاران و خیال ابروی نازک نازداران.

(نشر اوّل) ئه‌وبی‌یه‌ن‌وه‌چین‌سه‌فحه‌ی پێشانیم (نشردوم) ئیدخه‌م‌چه‌مه‌که‌ی بالای که‌مانیم

Ao bîyan wa Čîn Safhaî Pišānîm. ED Xam Ğamakai *bālā* î kamānîm.

آن، چین صفحه‌ی پیشانیم شده و این مایه‌ی خم شدن قامت کمانیم شده.

(لفّ سوم)فکر دانه‌ی خال ژه‌ره‌ژ خه‌رامان (لفّ چهارم)ئه‌ندێشه‌ی‌بالای‌نه‌وڕه‌س نه‌مامان

Fekre Dānai Xāl Žaraž Xarāmān. Andišai *bšîai* Nao řas namāmān.

فکر دانه‌ای خال کبک خرامان، اندیشه‌ی قامت نونهال‌گونه است.

(نشرسوم)ئه‌وتانه‌ی‌دیده‌ی‌سۆما بێزمه‌ن (نشرچهارم) ئێددانه‌ی ئه‌سرین وه تاو ڕێزمه‌ن

(دیوان، ۵۳۵، ب ۱ و ۲ و ۳ و ۴)

Ao Tānai dîday Somā bezman. ED Dānai asrîn wa taw rezman.

آن تاریکی دیدگان از روشنایی رمیده است و این دانه‌ی اشک فراوان ریز است.

تشبیهات دیگری از این دست در دیوان مولوی یافت می‌شود همانند:

(دیوان، ۲۸۳، ب ۸ و ۷)، (دیوان، ۳۱۶، ب ۷ و ۶ و ۵)، (دیوان، ۳۱۹، ب ۵)، (دیوان، ۳۸۴، ب ۹ و ۸ و

۷)

۵-۳. تشبیه مفروق

آن است که هر مشبه در کنار مشبه‌به خود قرار گیرد. برعکس تشبیه ملفوف که مشبه‌ها در یک گروه و مشبه‌به‌ها در گروه دیگر قرار می‌گیرند. بسیاری از تشبیهات در دیوان مولوی کُرد به صورت مفروق آمده‌اند، بدون هیچ واسطه‌ای. یعنی به صورت تشبیهات بلیغ آمده، گاه سه تشبیه در یک مصرع پشت سر هم آمده‌اند.

عەمارەتێوەن بینـــاش بـــاقی بـــۆ ئاومەی، خاک دوردی، بەناش ساقی بۆ

(دیوان، ۲۹۳، ب ۸)

Eemāratevan bināšn bagi bo. Āo may- Xāk dordi banaš sāgi bo.

بنای عمارتی باقی خواهد بود که آبش می و خاکش درد و بنّایش ساقی باشد.

پاییز زەر، یەخ جام، چارشێوێ هەی تەم دێـرەن ســوارەن نەوعــەروس خــەم .

(دیوان، ۲۷۶، ب ۱۰)

Pāiz zar yax jām Ğārševe hai tam.

پاییز، زر، یخ آینه و چادر مه، دیر هنگام است و نوعروس غم سوار.

در مصراع اوّل سه تشبیه آمده است و هر کدام از آنها، دو طرف تشبیه در کنار هم آمده است. پاییز همچون سکّه‌های زر، یخ همچون آینه و مه در نقش چادر باشد.

رخـسار و زولـف ســوبح و رەواحــی دیـــده و نیگـــا پیالـــه و راحـــی

(دیوان، ۴۸۳، ب ۱۲)

Roxsar-o zolf sobh-u rawahĭ. Dida-w niga piyala-u rahi.

رخسار و زلف، صبح و غروب، دیده و نگاه پیاله و شراب.

در بیت بالا چهار تشبیه آمده است. هر مصراع دو تشبیه که مشبه و مشبه‌به‌ها در هر مصرع آمده است. صبح و غروب به ترتیب در برابر رخسار و زلف و پیاله و شراب در برابر دیده و نگاه آمده، و زیبایی تشبیهات لفّ و نشر در این است که شاعر با حذف چهار ادات تشبیه و چهار وجه شبه ایجاز به کار گرفته و بخشی از زیبایی کار علاوه بر تشبیه همین ایجاز و خلاصه‌گویی است که کلام وی را پر مایه کرده است.

در بیت زیر شاعر با بهره‌گیری از همین لفّ و نشر حداکثر استفاده را از فضای ممکن در یک بیت می‌کند و پنج تشبیه را در یک بیت جای می‌دهد.

دروستی و هەڵمەت قەزا و خەیال تەور نالەو نارو دوود رەعد و بەرق و هـەور

(دیوان، ۴۹۰، ب ۱۵)

Drosti u *halîmat* qazā-w *xayāl* tawr. *Nalîa – w* nar-w dood rad-w barq-w hawr.

درستی و حمله، قضا و خیال طرز، ناله و نار و دود، رعد و برق و ابر.

در مصراع اوّل دو تشبیه و در مصراع سوم سه تشبیه آمده است؛ دو تشبیه اوّل خیالی و سه تشبیه دیگر حسّی هستند. شعر فضایی حماسی دارد و گویی شاعر مجبور می‌شود که به سرعت بر روی واژگان بگذرد و تصویرش را بسازد. در طبیعت قانونی وجود دارد که دانشمندان به «قانون حداقل مساحت گنجایش» (اریک نیوتن، معنی زیبایی. ۱۳۵۰: ۶۵)» از آن نام می‌برند که بسیاری از پدیده‌های طبیعی در کمترین مساحت ممکن بهترین استفاده را می‌کنند. همانند ساختن لانه‌های زنبور یا حبابهای کف صابون که در کم‌ترین مکان، بیشترین لانه‌های زنبور و حبابهای کف صابون تشکیل می‌شوند. شاعر نیز در یک بیت با آوردن یازده واژه پنج تشبیه می‌سازد. آوردن تنها یک ادات تشبیه برای پنج تشبیه و چند واو عطف توان شاعر را برای استفاده از واژگان برای ساختن تصاویر بکر و صناعات ادبی ظریف نشان می‌دهد گویی که شاعر در دنیای شعرش از «قانون حداقل مساحت گنجایش» بهره گرفته و از کردارهای طبیعت استفاده کرده است.

۳-۶. تشبیه تسویه

برای چند مشبه یک مشبه‌به بیاورند، یعنی آن چند مشبه را به لحاظ حکمی (وجه شبه) یکسان و مساوی در نظر بگیرند.

صەحرا و دەشت و دەڕ بەهەشت منمانۆ مۆرەی هەوای وەش وەشەش دەرشانۆ

(دیوان، ۳۲۷، ب ۲)

Sahrā-w dašt-u dar bahašt mnmāno. Morai hawā waš wa šaš dar šāno.

صحرا و دشت و دمن به بهشت می‌ماند به مهره‌ی هوای خوش به شش در می‌پاشد.

در این بیت صحرا و دشت و دمن مشبه است و بهشت مشبه‌به.

۳-۷. تشبیه مضمر

تشبیه مضمر یعنی، تشبیه پنهان، بدین معنی که ظاهراً با ساختار تشبیهی مواجه نیستیم ولی مقصود گوینده تشبیه است و به هر حال جمله قابل تأویل به جمله‌ی تشبیهی است. در تشبیه زیر:

پەی نیگای بالای مەحبووب بێ گەرد یەخ ئاینە گرت، تەم چارشێو ئاوەرد

(دیوان، ۲۷۸، ب ۴)

Pai nigai ***baîai*** mahbobe be gard. Yax ayna grt Tam čaršeu avard

برای دیدن قامت محبوب بی‌عیب یخ، آینه در دست گرفت و مه چادر آورد.

در این تصویر ظاهراً صنعت تشخیص برجسته است، امّا آنچه دریافت می‌شود همانندی یخ به آینه و مه به چادر است. در تصویر خیالی شاعر، یخ را به مانند آینه‌ای می‌داند که قامت یار را در آن می‌بیند و مه مانند چادر روی سر عروس است.

۸-۳. تشبیه مشروط

شباهت بین مشبه و مشبه‌به در گرو شرطی است که آن را ذکر می‌کند. ادات شرط معمولاً، اگر (گر) است. تشبیهی با این ویژگی در دیوان مولوی کرد یافت نشد.

۹-۳. تشبیه معکوس یا مقلوب

تشبیه معکوس یا مقلوب آن است که گوینده ابتدا به مناسبتی چیزی را به چیزی تشبیه کند و سپس به مناسبتی دیگر عکس آن عمل نماید یعنی مشبه را مشبه‌به قرار دهند.

«در کتب بلاغی عربی از جمله مختصرالمعانی و جواهرالبلاغه، تشبیه معکوس یا مقلوب را به گونه دیگر تفسیر کرده و گفته‌اند: فایده تشبیه معمولاً عاید مشبه می‌گردد مگر در تشبیه مقلوب یا معکوس و آن تشبیهی است که مشبه را مشبه‌به قرار می‌دهند. به ادعای این‌که مشبه در وجه شبه کامل‌تر از مشبه‌به است.» (سپهرالدّین، بیان در ادب پارسی. ۱۳۷۳: ۴۳) و شمیسا این معنی را این‌گونه در کتب بلاغی عربی استنباط کرده که «مراد از تشبیه معکوس یا مقلوب تشبیهی است که در آن مشبه را بر مشبه‌به ترجیح و تفضیل نهند یعنی مشبه را از مشبه‌به اعرف بدانند در این صورت -که در آن نوعی نوآوری است- به مبالغه‌ی تشبیه افزوده می‌شود.» (شمیسا، بیان. ۱۳۷۶: ۱۲۱)

عبدالقاهر جرجانی در کتاب اسرارالبلاغه مفصّل در مورد تشبیه معکوس سخن گفته و با آوردن نمونه‌هایی از شعر عرب تعاریف و شرایط مختلف تشبیه معکوس را تشریح کرده است. او می‌گوید: «گاهی شاعر براساس عادت خیال‌پردازی یک چیزی را که نظیرش کمتر و فروتر است، آن‌گونه تصوّر می‌کند که بیشتر و بالاتر از آن است و در تشبیه شایسته است که آن کمتر را اصل فرض کند و تشبیه -به موجب همین ادعا و زیاده‌روی و تناسی که شاعر دارد- در این‌که فرعی را اصل می‌پندارد درست است.» (جرجانی، اسرارالبلاغه. ۱۳۷۴: ۱۳۷)

در دیوان مولوی کُرد تشبیهات معکوس و مقلوب از نوع تعریفهای کتب بلاغی عربی دیده می‌شود که نمونه‌هایی از این تشبیه ذکر می‌شود.

گوڵ چون رووی ئازیز نەزاکەت پۆشان وەفراوان چون سەیل دیدەی من جۆشان

(دیوان، ۴۳۱، ب ۲)

Gul Čun ruy āzîz nazākat pošān. Wafrāwān Čon Sail dîday mn jošān.

گل همچون روی عزیز از اثر ادب و نزاکت خود را پوشیده است برف آبها چون سیل دیدگان من به جوش آمده است.

گل به روی یار تشبیه شده است حال آن‌که عرفاً می‌باید روی یار به گل تشبیه می‌شد و برف آبها به اشک دیدگان. شاعر به خوبی می‌داند که تشبیه روی یار به گل تشبیهی مبتذل و به قولی «کلیشه‌ای و نخ‌نما» (فتوحی، بلاغت تصویر. ۱۳۸۵: ۲۳۷) شده است او با بر هم زدن جایگاه کلیشه‌ایی و صدها ساله‌ی مشبه و مشبه‌به به اغراق‌آفرینی جدیدی دست می‌زند، گل، آن نماد همیشگی و قدیمی زیبایی، در برابر یار نقصان می‌یابد. این بار نماد زیبایی از یار الگو می‌پذیرد نه تنها در زیبایی، بلکه در ادب و نزاکت و پوشیدگی که صفت بارز مشبه‌به است. گویی شاعر در مشبه‌به جذبه و افسونی می‌بیند که در مشبه نیست. صفت برجسته‌ی یار در برابر گل، وقار و پوشیدگی اوست که شاید کمتر شاعری از این صفت نهانی یار یاد کرده باشد. شاعر زیباترین پدیده‌ی طبیعت را در برابر یار کم‌بها می‌داند. در تقابل انسان و طبیعت، انسان برای شاعر زیباییهای چشمگیرتری دارد و از این طریق خیال‌پردازی شاعرانه را بیشتر می‌کند. شاعر شیفته‌ی فرهنگ و باورهای دینی خویش است. برخلاف تصاویر معمول بسیاری از شعرا که یار را در بی‌پردگی می‌طلبند او پوشیدگی و نزاکت یار را بیشتر می‌پسندد و همه‌ی این عوامل تصویر شعری او را لطیف‌تر می‌کند.

چەمەن هەم لیباس سەوز، ڕەنگ پۆشان وەفراوان چون سەیل دیدەی من جۆشان

(دیوان، ۳۲۸، ب ۵)

Gaman ham Lîbās Sawz rang pošan. Wafrāwān Con Sayl dîday mn jošan.

چمن هم لباس سبز رنگ پوشان است، برف آبها چون اشک دیدگان به جوش آمده.

شاعر با بیانی اغراق‌آمیز، برف آبهای کوهستان را به اشک دیدگان خود تشبیه می‌کند.

شەتاوان چون سەیل دیدەمەن جاری پیچ مدان چەنی زامان کاری

(دیوان، ۳۹۸، ب ۴)

Šatāwān Čon Saîl dîdaman jārî. Peč mdān Čani zāmānekarî.

رود پر شتاب چون سیل دیدگان من جاری است و بر خود می‌پیچد با آن زخمهای سخت و جانکاه؛ مقصود شاعر در آفرینش این نوع تشبیه بیان اغراق‌آمیز اندوهی است که با آن درگیر است.

شەتاوم هوونا دیدەی پڕ دەردەن نەسیمم شنۆی هەناسەی سەردەن

(دیوان، ۴۰۹، ب ۱۳)

Šatāwm hunaw dîday pr dardan. Nasîmm šnoî hanāsai sardan.

رود پر شتاب من خوناب دیده‌ی پر درد من است، نسیمِ وزش آه سرد من است.

در ابیات زیر نیز تشبیهات معکوس آمده است: (دیوان، ۳۲۸، ب ۵)، (دیوان، ۳۹۸، ب ۴)

در تشبیه‌های معکوس اگرچه که اکثر مشبه و مشبه‌به‌ها کلیشه‌ای هستند، امّا او رفتار تازه‌ای با کلام در پیش می‌گیرد که تازه‌گری در کار ایجاد کند؛ جای مشبه و مشبه‌به‌ها را به طور معمول عوض می‌کند و این راهی برای تازگی کار است.

۱۰-۳. تشبیه جمع

از دیگر تشبیهات زیبای دیوان شعر مولوی کُرد تشبیه جمع است. در تشبیه جمع یک مشبه، به چند مشبه‌به پیوند داده می‌شود. در بیت زیر شاعر یک مشبه را به چند مشبه‌به ربط می‌دهد، علاوه بر ساخت چهار تشبیه رابطه‌ی چند گانه‌ای بین مشبه و دیگر مشبه‌به‌ها برقرار می‌کند.

چون دیوانه‌ی شۆر ئازیز نەسەردا　　شەتاو سەر هۆر گرت و دەشت و دەردا

Čon dewanai šor āzîz na Sar dā. Šatāw sar hor grt na dašt-u dar dā.

همچون دیوانه‌ای که شور عزیزی در سر دارد رود پر شتاب سر به دشت و صحرا نهاد.

تووڵانی چون هیجر خاتر پر دەردان　　ڕەوان وێنەی وەسل گەردەن بێ‌گەردان

(دیوان، ۴۶۷، ب ۵ و ۶)

Tûlāni Čon hejr xātr pr dardān. Rawān wenai ***wasl*** gardan be gardan.

طولانیست همچون هجران دردمندان، روان همچون وصل زیبارویان[۱].

در همان بیت اوّل رود پر شتاب تشخّص یافته، دیوانه‌ایی پر شتاب یا خود شاعر است که همیشه شور عشق در سر داشته از کوهستانهای بلند به سوی گرمسیر (دشت و صحرا) سر می‌نهد.

شاعر چون رود پر آشوب و شتابان بهاری است، این رود همچو هجران دردمندان طولانیست و رونده است و یا روان و صاف مایه‌ی آرامش روح و روان است؛ همچون وصل زیبارویانی که گردنهای بی‌عیب و زیبا دارند. واژه‌ی روان ایهام زیبایی دارد. روان به معنی رونده و جاری به معنی صاف[۲] و به معنی آرامش‌دهنده‌ی روان می‌باشد، وصل زیبارویان این معنی را می‌رساند، در این بیت یعنی رود پرشور به دیوانه، هجر و وصل تشبیه شده است.

«روان» در گویش اورامی به معنی جایز هم می‌تواند باشد. یعنی وصل زیبارویان رواست، در این

۱- در شعر، گەردەن بێ‌گەردان آمده به معنی گردنهای بی‌عیب است که مجازاً مقصود زیباروست.

۲- در دیوان مولوی کُرد وصف (صافی) برای رودخانه‌ها بسیار تکرار شده.

تشبیه جزئیات مشبه‌به در بیت دوم آمده است؛ در وجه شبه پرشتابی، هراسانی، و طولانی و روان بودن از ویژگیهای مشبه است که برجسته شده، گویی شاعر با رود یگانه می‌شود سر به صحرا می‌زند. او در همه‌ی فصلها از راههای باریک و پلکانی کوهسار به دامنه‌های کوههای برف‌گیر صعود می‌کند و در فصلی دیگر به دشتهای گرم‌تر باز می‌گردد. حیفم می‌آید که در این تصویرسازی او را عکاس یا نقاش بنامم، در حالی که این همه حرکت، شور، و پویایی در تصویر او دیده می‌شود؛ حال آن‌که نقاشی تابلویی صامت است بیشتر به فیلم کوتاهی می‌ماند که کارگردان با قدرت خیال به طبیعت، جان بخشیده است؛ تا رنجهایش را در طبیعت جاری کند. تناسبهای معنایی و لفظی واژگان در کنار هم شاید پشت صحنه‌ایی از این فیلم باشد، تضاد میان وصل و هجران جناس زائد میان گەردن و گەردان. کنایه‌ی (سر به صحرا گذاشتن) و (شور عزیز در سر داشتن) رابطه‌ی معنایی (دیوانه و شور) همه نشان پیوند عمیق شاعر با طبیعت است.

وی شاعری است که با دوربین عشق از طبیعت فیلم می‌گیرد و این، یکی از زیباییهای کار مولوی کُرد است. «البتّه شک نیست در چنین مواردی به خصوص در سخن شاعران بزرگ مایه، زیبایی و گیرایی همه‌ی عواملی است که ذکر شده، اعم از تشبیه و صنایع دیگر. به گفته‌ی دیگر، عامل جذّابیّت شعر این سخن‌سرایان، ترکیب سخن و مجموعه‌ی کلامیست که زیبایی اثرشان را تا سرحدّ اعجاز رسانده است.» (فرشیدورد، درباره‌ی ادبیّات و نقد ادبی. ۱۳۶۳: ۴۷۶)

در بیت زیر نمونه‌ی دیگری از زیبایی در حوزه‌ی تشبیه در شعر مولوی کُرد دیده می‌شود که شاعر تشبیهی را در حدّ چهار بیت وسعت بخشیده است. در تشبیه دیگری مفصّل‌تر از طرفین تشبیه سخن می‌گوید:

پۆی خەیاتەی فەرد بۆ عەنبەرینت دەس رێسەکەی فکر بیکر شیرینت

Poi Xayātai fard bo anbarînt. Das resakai fekr bekr-e šîrînt.

پود ابریشمی شعر عنبرآمیزت، دست بافته‌ی فکر بکر شیرینت.

چون ئارەزوی وەسل نە تۆی مەحروومی تەندە بێت وەتان فەرد مەعدوومی

Čon ārazoî wasl na toy mahrumî. Tanda bet wa tān farde madomî.

همچون آرزوی وصل در میان محرومی، بافته بودی با تار فرد معدومی.

چون شەبەند رۆژ سەد تەرزە ڕەنگدا تەوەن دان وە تاڵ دیبای فەرەنگدا

(دیوان، ۱۰۲، ب ۲ و ۳ و ۴)

Čon Šabande rož sad tarza rangdā. Tawan dān wa *tāl* dîbāy farangdā.

همچو ابریشم بوقلمونی صد رنگ، بر رشته‌ی دیبای فرنگ سنگ می‌زند.

شاعر شعر دوستش را ابریشم عنبرآمیزی می‌داند که بافته‌ی فکر بکر شیرین اوست. همچون

آرزوی وصل در عین محرومی است که با تار فرد شعر معدومی بافته شده، شاعر ابتدا طرح تشبیه را می‌کشد، در بیت سوم به رنگ تشبیهش توجّه می‌کند، رنگ پارچه‌ی شعر بافته‌شده‌ی دوستش را با تارهای شعر خودش به آرزوی وصل و سپس به ابریشم صد رنگ تشبیه می‌کند. که در اوج زیبایی ابریشم فرنگ را بی‌اعتبار می‌کند. مراعات‌النظیری عمودی در بین ابیات، انسجامی پنهانی را در همه‌ی شعر رسم کرده است. در این‌جا و در بسیاری از اشعار مولوی کُرد، انسجام در محور عمودیِ خیال به خوبی نمایان است. این محور عمودی در شعر، یکی از ویژگیهای برجسته‌ی شعر اوست.

پود ابریشمی، دست‌بافته، تنیدن، تار، شه‌به‌ند (šaband) (= رنگ بوقلمونی)، روژ (řož) (= روز)، دیبا، تال (tāî) (= رشته)، واژگانی هستند که همه در یک حوزه‌ی معنایی با یکدیگر ارتباط دارند.

تشبیه در این‌جا به پایان نمی‌رسد و در بیت چهارم شعر فرستاده‌ی دوستش را بالاپوشی برای دل خویش می‌داند و یا مناسب برای دفع سودای عشق زیبارویان خوش‌اندام.

شاعر چهار بیت را حول محور یک تشبیه می‌چرخاند و به جزئیات تشبیهش می‌پردازد، حس‌آمیزی (شعر عنبر بو و فکر شیرین). استعاره، کنایات، انواع تشبیه مرکّب و مفرد در تشبیه آفریده‌شده‌ی جوانب دیگر زیبایی کار شاعر است.

تشبیه اگر با آرایشهای دیگر کلامی یا به اصطلاح اهل ادب با صنایع دیگر ادبی و بدیعی توأم باشد، زیباتر است. مثلاً تشبیه و استعاره‌ای که با تشبیه و استعاره‌ی دیگر، انسجام و روانی، تناسب و مراعات‌النظیر، تضاد، اغراق، کنایه، تجنیس، ارسال مثل، تلمیح، تأکید و غیره همراه باشد، بی‌گمان زیباتر از یک تشبیه ساده است. چه بسا که این کار توأم شدن تشبیه، استعاره با زیباییهای دیگر کلام موجب می‌شود که تشبیهی مکرّر و مبتذل، بدیع و تازه به نظر برسد و از ابتذال و نارسایی آن کاسته شود. (فرشیدورد، درباره‌ی ادبیّات و نقد ادبی. ۱۳۶۳: ۴۷۵)

بیت زیر یکی دیگر از همین تشبیهات است که شاعر تشبیهش را با صناعات دیگر آراسته است.

یاران وێنه‌ی ساف مه‌ی وه کامه‌وه ویه‌رده‌ن چون دورد هه‌ر من مامه‌وه

(دیوان، ۳۰۲، ب ۳۶)

Yārān wenaî sāf may wa kāmawa. Wyardan Čon dord har mn māmawa.

یاران چون می صاف، کامران گذشتند و چون دُرد من مانده‌ام.

(صاف می) ترکیب وصفی مقلوب است. (یاران چون می صاف کامران گذشتند) کنایه از مرگ است. بین می صاف و دُرد علاوه بر مراعات‌النظیر، تضاد نیز برقرار است. عبور می از صافی زندگی، و پالوده شدن و صاف گذشتن و دُرد ماندن، جریان زندگی را تجسّم می‌بخشد و مرگ که از مفاهیم پیچیده‌ی هستی است با تشبیهات شاعرانه مولوی کُرد دلپذیر می‌شود. تصویر شعر، فضای مستی و

بریدن از قیود زندگی و تنهایی و دلتنگی شاعر را در زندگی ترسیم می‌کند، و دور ماندن از یاران کامروا از جنبه‌های زیبای کار شاعر است.

این تشبیه اگرچه به تنهایی نیز زیبا و بدیع است، امّا زیباییهای دیگر کلام به صورت آشکار و نهان در جذّابیّت کلام دست دارند.

«گاهی توأم شدن تشبیه و استعاره، با آرایشهای دیگر ادبی سخن‌شناس را به اشتباه می‌اندازد که عامل زیبایی، تشبیه یا استعاره است یا عوامل دیگر و یا همه‌ی آنها.» (فرشیدورد، دربارهٔ ادبیّات و نقد ادبی. ۱۳۶۳: ۴۷۵) دیوان شعر معدومی مجموعه‌ای زیباییست از نمونه‌های بدیع برای نشان دادن صناعات زیبای ادبی در حوزه‌های مختلف معانی و بیان.

۱۱-۳. تشبیه غریب

رابطه‌ی مشبه و مشبه‌به از لحاظ ایجاد ارتباط هنری که شاعر می‌تواند بین دو طرف تشبیه ایجاد کند، یکی از وجوه زیبایی تشبیه است. یعنی، «هر قدر زاویه‌ی تشبیه (The Angle of Simile) بازتر باشد یعنی، ربط مشبه و مشبه‌به دورتر باشد تشبیه هنری‌تر است، و در اصطلاحات قدیم به آن تشبیه غریب می‌گویند.» (شمیسا، بیان. ۱۳۷۴: ۱۰۷)

یکی از زیباییهای کار مولوی کرد در حوزه‌ی تشبیه، خلق تشبیهات غریب است. در تشبیه غریبی، شاعر خود را به جوراب تشبیه کرده است، در نگاه اوّل خواننده رابطه‌ی انسان با جوراب را بعید می‌داند، امّا وقتی از زخم سخن می‌گوید سوراخهای جورابی پاره در ذهن تصوّر می‌شود و زیبایی ساخت تشبیه در این است که شاعر با اموری بسیار عادی و به ظاهر نامربوط میدان وسیعی از سخن تازه و تصاویر نو را خلق می‌کند.

جۆراب چون من زامان نەسرەفتە وە سەرپەنجەی پای ئیستغنا کەفتە

(دیوان، ۱۵۷، ب ۲)

Gūrāb Čon mn zām-ān nasrafta. Wa sar panja-e pai estegna kafta.

جوراب چون من زخمهایش التیام نیافته و بر سر انگشت پای استغنا افتاده است.

تصویر یک جوراب پاره به شاعری دردمند، تشبیه غریبی است «تشبیهات غریب (در مقابل تشبیهات مبتذل یعنی کلیشه‌ای و تکراری) حاصل ذهن خلّاق شاعران و مبین نوآوری ایشان است. هنرمندان از این طریق مدام به ابعاد جهان و حوزه‌ی معناها می‌افزایند و جهان را متوسّع و گسترده‌تر می‌کنند و می‌توان گفت که شاعران نیز چون خدایان بر مسند ابداع و خلق نشسته‌اند.» (شمیسا، بیان. ۱۳۷۴: ۱۰۸)

۱۲-۳. تشبیه به خود

علمای علم بیان در صنعت تشبیه دو رکن مهمّ مشبه و مشبه‌به را از ارکان اصلی صنعت تشبیه قرار داده‌اند و از آن‌جا که تشبیه ادعای همانندی دو چیز به یکدیگر است، اساساً باید تفاوتی میان مشبه و مشبه‌به وجود داشته باشد. «از این‌رو از قدیم این قاعده را می‌دانستند که تشبیه دو چیز نزدیک و شبیه به هم صحیح نیست و لذا نمی‌توان چیزی را به خود آن تشبیه کرد.» (همان: ۱۰۹)

شمیسا همانند دیگران تشبیه چیزی را به خودش تشبیه نمی‌داند، امّا از سویی دیگر این کار را راهی برای نو کردن تشبیهات مبتذل می‌داند و می‌گوید: «چون تشبیه چیزی به خود آن چیز، گاه مرسوم نبوده است. گاهی برخی از شاعران (بیشتر شاعران معاصر) بدین‌وسیله نوآوری کرده‌اند.» (شمیسا، بیان، ۱۳۷۶: ۱۰۹)

برای نمونه می‌گوید:

«خوابیده مخمل شب/ تاریک مثل شب» (اخوان ثالث)

«ایمان به مرگ/ از مرگ شبیه‌ترند.» (ا. بامداد) (همان: ۱۱۰)

مولوی کُرد در قرن سیزدهم از این شگرد بهره گرفته و نشان داده است، که در تشبیه به خود، شگفتی و نوآوری‌ای است که گاهی در تشبیهات دیگر نیست و ذکر نمونه‌هایی از این تشبیهات دریچه‌ی دیگری به سوی زیباییهای کار مولوی کُرد می‌باشد.

پەشێو وێنەی وێم نیشتە بێم خەجڵ　　دیم شادی دەس دا نە دەروازەی دڵ

(دیوان، ۸۷، ب ۲)

Pašew wenai wem nîštabem ***xajî*** . Dim Šādī das dā na darwāzai ***dî*** .

پریشان همچون خویش خجل نشسته بودم، دیدم که شادی دروازه‌ی دل را کوبید.

شاعر نه این‌که مشبه‌بهی را نیافته باشد که پریشان حالی و درماندگی و شرمندگی خویش را بیان کند بلکه می‌خواهد بگوید هیچ چیز و یا هیچ‌کس دیگری در این جهان و حتّی جهان خیالی او نیست که مانندهٔ‌ی او باشد و پریشانی او را تجسّم کند، و فقط خود اوست که در این دنیا به او شبیه است.

لازم به ذکر است چنین تشبیهی در زبان عامه در ادبیّات کردی رواج دارد، البتّه با بار معنایی منفی، وقتی به کسی می‌گویند «هەر خوەت وەک خوەت.» (Har xowat wak xowat) (تنها خودت مثل خودت هستی.) این عبارت در حکم یک توهین است؛ که در بدی یگانه‌ایی و کسی مانند تو نیست یا در بیتی دیگر می‌گوید:

چـون تـازه زامـێ هۆشـت ویـەردەن وێت ئاسـا خـەیاڵ ئـازیزت کـەردەن

(دیوان، ۴۶۴، ب ۱۵)

Čon taza zāme hošt wîyardan. Wet āsā xayāl āzizt kardan.

چون تازه زخمی شده‌ای هوش از دست داده‌ایی، خویش‌آسا از عزیزانت یادی کرده‌ای.

شاعر دوستش را در یادآوری عزیزانش منحصر به فرد می‌داند، او با همه‌ی لطـف و مهربـانیش از دوستانش یاد می‌کند. او مثل خودش است.

ئەساسـەی نـەچیر مـاوەردم پـەرێت وێت تەیار مەکەرد چون کێ هەرچون وێت

(دیوان، ۴۸۹، ب ۱۰)

Asāsai načîr māwardm paret. Wet taiyār makard. Čon ke? Har čon wet.

اسباب شکار را برایت مهیّا می‌کردم. خود را آماده می‌ساختی، همچون کی؟ چون خودت.

شاعر قصد دارد که دوست خویش را که در کار شکار ماهر و تواناست به کـسی تـشبیه کنـد، امّـا پشیمان می‌شود او را به خودش تشبیه می‌کند که مهارت، شجاعت و توانـایی او را دو چنـدان نـشان دهد و او را در این فنّ یکه و تنها بداند و بگوید کسی همانند او نیست. این کار شـاعر راه معمـولی و کلیشه‌ایی نیست بلکه یک میان‌بر است. راهی جدید در بیان زیبایی.

وەر فرسەت نەدا فەڵەک وێنەی وێش تۆ سڵامەت بی ئەر من نەبوو چـێش؟

(دیوان، ۳۶۶، ب ۸)

War frsat nadā ***falak*** wenai weš. To ***slāmat*** bi ar mn nabu Češ?

اگر فلک مرا فرصتی نداد همچون خودش، تو سلامت باشی، اگر من نبودم باکی نیست.

شاعر فلک را همچو خویش می‌داند، روزگار همچو خویش است مانندی برای او نیست.

بکیـان پـەرێ مـن دڵ ئـەو دمـاوە وێـت وێـت ئاسـایی بـشۆ وەراوە

(دیوان، ۲۱۷، ب ۴)

Bkyāna pare mn ***dl*** aw dmāwa- wet wet āsāî bšo wa rāwa.

دلت را برای من پس بفرست و خود خویش‌آسا راهت را طی کن.

وێت ئاسا وە نەرم وێت نە رووی نم دەر بـەو شـنۆی فێنـک دڵـش بیـدار کـەر

(دیوان، ۵۱۲، ب ۱۶)

Wet āsā wa narm wet na ruî nmdar baw šnoî fenk ***dlš*** bedār kar.

خویش آسا و به نرمی بر عرقش گذر کن با آن وزش خنک دلش را بیدار کن.

شاعر در گفتگو به نسیم سفارش می‌کند که همچـون نرمـی و مهربـانی همیـشگی‌اش بـر عـرق

صورت یار بگذرد و او را خنک کند.

۱۳-۳. ادات تشبیه

در میان ارکان چهارگانه‌ی تشبیه، وجه شبه و ادات تشبیه گاهی مذکور و گاهی محذوف هستند. ادات تشبیه را کلمه‌ایی دانسته‌اند که تشبیه به یاری آن انجام می‌گیرد. و یا کلمه‌ای که دلالت بر معنی شباهت و مانندگی داشته باشد، خواه از نوع اسمها باشد از قبیل: مثل، در عربی و مانند، در فارسی، یا از انواع افعال از قبیل: می‌ماند، یا از انواع حروف از قبیل: چو، در فارسی و ک (کاف تشبیه) در عربی. تنوّع ادات تشبیه در دیوان شعر مولوی کُرد زیبایی خاصّی به تشبیهات شعر وی بخشیده است.

وی علاوه بر اداتی همچون: مانا، چو، آسا، چون، که در شعر کُردی و فارسی معمول است، از ادات تشبیه دیگری مانند: رنگ، دستور، وەش، و تەور و تەرز نیز بهره گرفته است، که به نمونه‌هایی از این تشبیهات اشاره می‌شود.

تا سفتەی قامەت من وسمە وەشەن ئەبرۆی ئەو وە ڕووی دڵ کەمان کەشەن

(دیوان، ۸۹، ب ۱۲)

Tā sftai qāmat mn wsma wašan. Abroi aw wa řuy ***dî*** kamān kashan.

تا خاکستر قامت من وسمه وش است، ابروی او بر دل من کمان‌کش است.

وەش- (وش) به معنی «مانند» آمده است.

حاڵ ماضی ئاسا هانە گوزەردا مقیم، مسافر ڕەنگ نە سەفەردا

hal māzi āsā ha na gozardā. Moqim mosāfer rang na safar-dā.

حال، ماضی‌آسا در گذر است، مقیم مسافر رنگ در سفر است.

در دو تشبیه **آسا** و **رنگ** در معنی مثل و مانند آمده است.

زرنگەی سەدای ساز جە ریشەی ئەعزام کەمانچە دەستوور ماوەڕۆ مەقام

(دیوان، ۲۴۳، ب ۳)

Zrngaî sadāi sāz ja rīšaī aazām. Kamānča dastur mavaro maqam.

طنین صدای ساز از ریشه‌ی اعضایم همانند کمانچه مرا به آواز در خواهد آورد.

در بیت **دستور** به معنی مانند آمده است.

ئەو سینەی سیم وەنگ، ئاینەی جەم ڕەنگ منمانۆ هەوەس نە دڵ دای خەدەنگ

(دیوان، ۲۷۴، ب ۵)

Aw sīna sīm wang Ayenai Jam rang. Mnmāno hawās Na ***Dî*** Dāî Xadang.
آن سینه سیم رنگ و آن آینه‌ی جم رنگ، خدنگ بر دل زدن را هوس کرده است.
وەنگ و **رەنگ** هر دو به معنی مانند آمده است.
هێجرانت جه **تەرح** باد وەیشوومی. (دیوان، ۵۳۲، ب ۱)
hejrant ja tarh bade waīšumi.
هجرانت به طرح باد دبور است.
طرح، به معنی مثل و مانند است.
از دیگر ادات تشبیه می‌توان به این موارد اشاره کرد:
وار← به معنی مانند، وێنه← همانند، تەور← همچون، تەرز← همانند، ماچی← گویی، در معنی همانندی، گوون← گون، رنگ، در معنی مانند، طرح← همچون، رەنگ← همانند، وەنگ← همچون، دستور← همانند، وەش← مانند، آسا← همچون، چون← ...، چمان← گویی که، همانند آن است.

مولوی از میان عناصر زیبایی شعر، به تشبیه و استعاره توجّه بیشتری دارد و فراوانی آمار این دو آرایه‌ی ادبی عنایت وی را نشان می‌دهد. به همین دلیل به صورت مفصّل بررسی شده، تا مخاطب شناخت دقیق‌تری از آنها داشته باشد. جرجانی در کتاب ارزشمند اسرارالبلاغه می‌گوید: «*نخستین و شایسته‌ترین و سزاوارترین چیزی که باید در آن به طور کامل اندیشیده و دقّت شود، بررسی درباره‌ی تشبیه و تمثیل و استعاره است. یعنی اصولی بزرگ که مهمّ‌ترین محاسن کلام را -اگر نگوییم که همه است- در بر گرفته و به آنها برمی‌گردد و همچون قطبهایی هستند که معانی پیرامون آنها دور می‌زنند و مانند قطره‌هایی می‌باشند که از هر سو آن را احاطه نموده‌اند.*» (جرجانی، اسرارالبلاغه. ۱۳۷۴: ۱۶)

۱۴-۳. خاستگاه تشبیهات دیوان مولوی کُرد

همایی می‌گوید: «از روی تشبیهات می‌توان ملیّت و قومیّت و آداب و رسوم هر قوم و محیط زندگی و جغرافیایی محلّی و محصولات و امور موجود هر ناحیه را به خوبی معلوم کرد.» (همایی، بیان. ۱۳۷۴: ۱۳۸)

تنوّع و گوناگونی فضاهای تشبیه از دیگر زیباییهای کار مولوی است که می‌تواند آئینه‌ی تمام‌نمای باورها و توجّهات و تمایلات درونی شاعر باشد. طبیعت زیباییِ مطلق است و در همه‌ی زمانها و در همه‌ی سرزمینها جذّاب و قابل توجّه است؛ دیوان مولوی کُرد سرشار از این زیبایی مطلق است. خاستگاه تشبیهات برای درک و تحلیل بهتر به هفت گروه تقسیم‌بندی شده:

۱. خاستگاه طبیعت در تشبیهات.
۲. خاستگاه دینی تشبیهات.
۳. خاستگاه عرفانی تشبیهات.
۴. خاستگاه اشرافی تشبیهات.
۵. خاستگاه موسیقی تشبیهات.
۷. خاستگاه سپاهیگری تشبیهات.
۶. خاستگاه علمی و عاطفی و اشیاء زندگی در تشبیهات.

- حوزه‌ی تشبیهات با خاستگاه طبیعت

تشبیهات با زمینه‌ی طبیعت در این حوزه بالاترین سهم، و مسائل و اصطلاحات عرفانی کمترین سهم را به خود اختصاص داده است.

نمودار شماره ۳ گویای آن است، که مولوی کُرد در آفرینش زیباییهای شعری در صنعت تشبیه از مفاهیم متنوّع و حوزه‌های گوناگون بهره گرفته و همین امر موجب تازگی و طراوت فضای شعر او شده، و نشان از قدرت خیال و توان شاعری وی دارد و در دیوان وی مجموعه‌ای غنی از مفاهیم مختلف عرفانی، اشرافی، سپاهیگری، دینی، عاطفی و عناصر متنوّع طبیعت فراهم آمده است.

فراوانی عناصر طبیعت و نوع کارکرد این عناصر در شعر مولوی، ویژگی خاصّی به شعر او بخشیده است، با توجّه به آگاهی که نسبت به زندگی مولوی داریم که وی سالهای زیادی از عمر خویش را در طبیعت بکر کردستان و اورامان سپری کرده، به این نتیجه می‌رسیم که او تجربه‌ی مستقیمی از طبیعت دارد. از این‌رو تصاویر او از جذّابیّت و دلربایی و صمیمیّت ویژه‌ایی برخوردارند.

تشبیهات حوزه‌ی طبیعت در دیوان شعر مولوی کرد، در سیزده گروه متنوّع تقسیم‌بندی شده که مجموعه‌ی زیبایی از عناصر مختلف را از طبیعت جان‌دار و بی‌جان در بر می‌گیرد. در هر گروه نمونه‌هایی از آنها ذکر شده است. طبیعت براساس تقسیم‌بندی زیر در دیوان شعر مولوی کُرد تقسیم شده است:

۱. طبیعت بی‌جان:
- الف: طبیعت بی‌جان فلکی شامل: (خورشید، ماه، ستاره و...)
- ب: طبیعت بی‌جان زمینی شامل: (کوه، چشمه، رود، آب، آتش، دود، جرقه، خاکستر، دشت و صحرا، خس و خاشاک، آبشار، سنگها)

۲. طبیعت زنده:
- الف: نباتات شامل همه‌ی رستنیها اعم از درختان، گلها، گیاهان، میوه‌ها و خوراکیها
- ب: حیوانات

- رستنیها (درختان، گیاهان)

با نگاهی گذرا به نمودار شماره ۴ و با توجّه به فراوانی عناصر: آب، آتش، باد، عناصر اربعه در ذهن تداعی می‌شود، البتّه فراوانی رویدنیها شامل: گل، گیاهان و درختان، با بالاترین درصد، نشان از توجّه وی به زمین و خاک و پدیده‌های حاصل از آن است و همین مسأله چهار عنصر وجودی جهان را تکمیل می‌کند؛ یعنی، قبل از عناصر دیگر چهار عنصر اصلیِ خاک و آب و آتش و باد، مجموعه‌ی ذهنی او را تشکیل می‌دهند. بعد از روئیدنیها، آب با اشکال مختلف آن یعنی (سیل، چشمه، رود، دریا و آبشار)، بالاترین درصد را در تشبیهات شعر وی دارند. برخورد شاعر با طبیعت تنها وصف نیست؛ اگرچه که وی چند شعر در وصف بهار و پاییز و تابستان دارد، امّا اشعار مولوی کُرد در فضایی رمانتیکی و توصیفی صرف نیست، بلکه نوعی زندگی تنگاتنگ و آمیختگی روح و جان وی با طبیعت است. برخورد معدومی با طبیعت، ما را به یاد رمانتیکها می‌اندازد.

صاحب‌نظران معتقدند که برخورد رمانتیکها در ارتباط با طبیعت و اشیاء، نوعی استحاله است. «در شعر رمانتیک، طبیعت برای هنرمند در حکم الگوی نقاشی نیست، بلکه رابطه‌ی او با طبیعت نزدیک‌تر و عمیق‌تر و توأم با احساسات می‌شود. رمانتیکها به جای توصیف دقیق طبیعت بیرونی می‌کوشیدند، تا حالات و روحیّات درونی خود را در طبیعت کشف کنند. آنها با اشیاء، نوعی ارتباط روحی داشتند و امیدوار بودند، که از خلال تخیّل و بصیرت خلّاق روح بتوانند هم اشیاء را درک کنند و هم آنها را در شعر به نحوی جذّاب و نافذ عرضه نمایند.» (فتوحی، بلاغت تصویر. ۱۳۸۵: ۱۲۳)

فتوحی در کتاب بلاغت تصویر به نقل از احمد زکّی ابو شادی (۱۸۹۲- ۱۹۵۵) شاعر رمانتیک عرب می‌گوید: «به نظر من شعر تعبیری است از همدلی و مهربانی حواس با طبیعت، شعر زبان دلبردگی و جذّابیّت است. خاستگاه شعر تأثیرهای متقابل میان حواس و آثار طبیعی است و هدف آن شکیبایی و آرامش یافتن با این طبیعت است.» (همان: ۱۲۴)

«نیما در مقدّمه‌ی افسانه می‌گوید: هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند.» (همان: ۱۲۸)

توجّه فراوان مولوی کُرد به طبیعت، تحرّک و سرزندگی ویژه‌ایی به شعر او بخشیده است.

«نخستین عاملی که در تحرّک یا ایستایی تصویرها می‌توان تشخیص داد. میزان نزدیکی شاعر به تجربه‌های خاصّ شعری است. شاعری که صور خیال خود از جوانب مختلف حیات و احوال گوناگون طبیعت می‌گیرد. یا آن‌که از رهگذر شعر دیگران یا کلمات، با طبیعت و زندگی تماس برقرار می‌کند، اگرچه ذهنی خلّاق و آفریننده و آگاه داشته باشد. وضعی یکسان ندارد. تجربه‌ی شعری حاصل از تماس مستقیم با ادراک طبیعت ناگزیر، تحرّک و پیوند بیشتری با زندگی دارد.» (شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی.

۱۳۷۵: ۲۵۲، ۲۵۳) طبیعت با تمام رنگها، جذّابیّتها، تنوّع، شور و حرکت با دردها، رنجها و عشق و سوز و گداز مولوی در حرکت است. اگر بهار رنگ و بویی تازه دارد برای التیام درد شاعر است. ببینید که چگونه بهار با شاعر همدرد می‌شود.

«هنگامه‌ی بهار است و تماشا، سبزه‌ی دیاران نمی به دیدگانش افتاد همچون دیده‌ی شب زنده‌داران، (ب ۲)

برای دلهای خسته‌ی درون دردمند خیمه‌ی آلاله‌ها سایه بسته است. (ب ۳)

بوی یقه‌ی سحر برای مستی دماغ دل همانند نسیم یقه‌ی گل چهرگان است. (ب ۴)

رودخانه‌ی پر شتاب بهاری، همچو دیوانه‌ای که شور عزیزی در سر دارد، سر به صحرا می‌نهد. (ب ۵)

این رود طولانیست همچو هجران دردمندان، همچون وصل زیبارویان، روان است. (ب ۶)

آه از نسیم خوش روح‌افزای کوهستان، از صدای آبشار صاف سرچشمه‌ها. (ب ۷)

امّا او نه چون آبشار پر اشک چرخ است بارک‌الله چرخ، ای آفرین چرخ (چرخ= نام آبشار هم هست) (ب ۸)

ببین چگونه از هستی خویش عاصی شده‌ای با آن جوشش عشق مجنون آسائیت، (ب ۹)

ببین چگونه از نام و ننگ گذشته است و بی‌پروا خود را به روی سنگ می‌زند. (ب ۱۰)

آی ساقی، هنوز هم سرمایه‌ی خامی مرا به دست نیک‌نامی نداده است، (ب ۱۱)

پس خوش خوش بیاور از آن شیشه‌ی می آبشار تند و صاف، (ب ۱۲)

شاید که موجش ریشه‌ام را بر هم بزند و هستیم را بر سنگ عدم بزند.» (ب ۱۳) (دیوان، صص ۴۶۷ و ۴۶۸ و ۴۶۹، ابیات ۲ الی ۱۳) ببینید که چگونه شبنم، آلاله‌ها، رود پر شتاب و آبشار، همدرد با شاعر در جوش و خروشند. اگر شاعر مست می‌شود، با همان شراب رود پر شتاب است، تندی، شتاب، خروش و حرکت بهار برای تسکین درون آشفته‌ی شاعر است. آبشار، خود شاعر است که نام و ننگ نمی‌شناسد و خود را بر سنگ بدنامی می‌زند. شاعر، طبیعت را آن‌گونه که هست وصف نمی‌کند بلکه طبیعتی را وصف می‌کند که با دوربین دردمندانه‌ی او تصویربرداری شده باشد.

آن‌گاه که در طلب یار محبوب خویش است در ذهن رمانتیک خویش یاری را می‌طلبد که منطبق با طبیعت باشد. *«نیش پر درد زهرمار سراپای او را پاره پاره کرده است، نوک نشتر فولادین فراق، درون مشتاق او را پر از زخم کرده است برای یاری که جبینش چون قمر است، جلوه و جلایش چون خورشید، دیدگانش چون غزال و صدایش چون قمری و بلبل، رنگش همچون آلاله‌هاست، و خرامیدنش چون کبک، بنفشه بوی است و غنچه دهان.»* (دیوان، ۵۰۵ و ۵۰۶، ابیات ۳ و ۴ و ۷ و ۸ و ۹ و ۱۲) شاعر علاوه بر تصویر طبیعت، صداهای طبیعت را نیز دوست دارد، بنابراین در همین شعر به صدای قمری و نوای بلبل و خوش زبانی طوطی اشاره می‌کند.

«تصویر رمانتیکی نمی‌تواند ایستا و راکد باشد؛ زیرا شعر رمانتیک، شعر طبیعت زنده و پویاست. شاعری که با طبیعت زیسته و با آن همجوش و همسو شده، شعرش مثل طبیعت زنده و پویاست. البتّه شور و نشاط روحی شاعر نیز در پویایی تصویرها نقش عمده‌ایی دارد.» (فتوحی، بلاغت تصویر. ۱۳۸۵: ۱۳۵) نمونه‌های شعر متأثّر از طبیعت در دیوان شعر وی فراوان است و بیم آن می‌رود که حجم زیادی از پایان‌نامه را به خود اختصاص دهد به همین دلیل در هر کدام از زمینه‌های طبیعت نمونه‌هایی ذکر می‌شود.

نمونه‌های شعری هر عنصر براساس فراوانی آنها در نمودار شماره ۴ آمده است.

- نمونه‌های تشبیه دیوان مولوی کرد در حوزه‌ی روییدنیها

گولالەم چون ویم فەراموش کەردەن. (دیوان، ۳۸۱، ب ۸)

Goîāîam Čon wem farāmoš kardan.

آلاله‌ها را چو خویش فراموش کرده‌ام.

نەسوچنۆ تەمام سەوزەی ئیشتیاق. (دیوان، ۲۳۴، ب ۵)

Nasočno tamām sawzai eštiyaq.

نسوزاند اگر به تمامی سبزه‌ی اشتیاق را.

صەدای واوەیلای بادام تەرزانەن. (دیوان، ۳۸۳، ب ۵)

Salāi wawaîlāî badām tarzānan.

صدای واویلای بادام طرزان است.

ساقی، ترس دەرد دووری جەمین گوڵ. (دیوان، ۴۷۶، ب ۴)

Sāgî tars-e dard doorî Jamîn ***guî*** .

تای بەرەزای شەنگ نە سای موغاران شـێونا چـون زوڵـف تەعزیـەداران

(دیوان، ۵۲۳، ب ۴)

Tāi barazāi šang na sāy moqārān. Šewna Čon zolf taziyadārān.

رشته‌ی برزای[1] شوخ و شنگ در سایه‌ی غارها همچو زلف تعزیه‌داران آشفته شد.

جە جۆی سەوزەی دل ئاویش دەر پەنە. (دیوان، ۷۲، ب ۶)

Ga joî Sawzaî ***dî*** awîš dar pana.

از جوی سبزه‌ی دل آبیاریش کن.

۱- بەرەزا، برزا= نام گیاهی است خودرو و خوراکی که بر روی صخره‌های بلند کوهستان می‌روید و شبیه به زلف بر صخره‌ها آویزان می‌شود.

خەستەی **خار خم** خەم خەیال وێم. (دیوان، ۳۳۰، ب بعد از ۹)

Xastaî Xar-e xam xam xayāl wem.

خستەی **خار غم** غم خیال خویشم.

وەلگەکەی شادی سەر تەل ڕێزاوە. (دیوان، ۴۳۶، ب ۶)

Walgakai šādî ***sartaî*** rezāwa.

برگ شادی سر شاخەها ریختە شد.

ڕیشەی کۆتەڕەی جەرگم بەراوەرد. (دیوان، ۳۵۹، ب ۶)

Rîšaî kotaraî Jargm barāward.

ریشەی کندەی جگرم را درآورد.

کندەی جگر- (دیوان، ۳۵۹، ب ۶)- سبزەی مراد- (دیوان، ۶۷، ب ۶)

بالای نونهالش- (دیوان، ۳۲۲، ب ۲)- سبزەی حیات- (دیوان، ۳۰۹، ب ۱۵)

سبزەی اشتیاق- (دیوان، ۲۶۲، ب ۱۴)- سبزەی دل- (دیوان، ۷۲، ب ۶)

آلالەی درد- (دیوان، ۴۳، ب ۶)- برگ همّت- (دیوان، ۷۵، ب ۸)

سبزەی آرزو-

طرەی ورزاخان- (دیوان، ۳۱۰، ب ۲)- جبین برگ گل- (دیوان، ۴۳۹، ب ۴)

خار غم- (دیوان، ۳۳۰، ب بعد از ۹)- بذر محبّت- (دیوان، ۴۴، ب ۴)

جسم خستەی خار- (دیوان، ۱۴۴، ب ۲۹)- خار محنت- (دیوان، ۲۶۱، ب ۶)

غنچەی نشکفتەی زخم- (دیوان، ۴۰۹، ب ۱۴)- قامت عرعر- (دیوان، ۱۹۰، ب ۴)

- تشبیهات حوزەی آب

آب، دومین عنصری است که با ۹۰ مورد بیشترین تشبیهات را به خود اختصاص داده، آب شامل زیر مجموعه‌های دریا، سیل، چشمه، رود و آبشار است. فراوانی هر کدام از عناصر این مجموعه در نمودار شماره ۵ آمده است.

توجّه مولوی به رودخانه‌های پر شتاب بهاری، برف آبهای سرازیر شده از کوه، آبشارهای باشکوه کوهستانهای دلربای اورامان، چشمه‌های زلال، تصاویر زیبایی را خلق کرده است. امّا این استقلال دید و قدرت تصرّف شاعرانەی مولوی کُرد است که تصاویر بکر و رنگ و بوی جغرافیایی خاصّ اورامان را به نمایش گذاشته است. جالب است اگر بدانیم در اورامان کردستان عراق و محلّ زندگی مولوی کرد، بیش از سیزده آسیاب آبی وجود داشته، و منطقەی وسیعی از کردستان آرد مورد نیاز خود را در این آسیابها تهیّه می‌کردند و شغل قابل توجّهی بوده است. اگرچه تشبیهات و تصاویر دریا از

تجربه‌های حسّی مولوی به دور است، زیرا مولوی هرگز دریا را ندیده است، امّا در تصاویر دریا بیشتر گردابها و تنوره‌های موجود در آن مورد بحث شاعر است، که این تنوره و گردابها در رودخانه‌های عمیق هم یافت می‌شود.

- دریا در تشبیهات شعری مولوی کُرد

از میان ۲۹ تشبیه با عنصر دریا ۱۷ مورد در آن تنوره و گرداب به عنوان یکی از طرفین تشبیه آمده است. قسمتی از دریا یا رودخانه‌های عمیق که آب با حرکت دورانی خود هر چیزی را به اعماق فرو می‌برد. مولوی در بسیاری از موارد خود را در حال غرق شدن در این تنوره می‌داند:

نه‌ی گێجا و خەم دەسگیریم کەرۆ. (دیوان، ۱۳۰، ب ۶)

Nai Gejāwe Xam dasgîrîm karo.

شاید در این گرداب غم، دستم را بگیرد.

دەماخم نە گێج بێ دەماخی یەن. (دیوان، ۳۹، ب ۲)

Damāxm na gej be damāxîyan.

خوش دماغیم در گرداب بی‌دماغیست.

ئازیز کەم بووزەم نە گێجا و خەم. (دیوان، ۵۸، ب ۱)

Āzîz kam bowzam na gejāwe xam.

ای عزیز، کمتر مرا به گرداب غم بینداز.

جە بەحر کەرەم بێ بەشم مەکەر. (دیوان، ۶۲، ب ۱)

Ga bahr-e karam bē bašm makar.

از بحر کرم مرا بی‌نصیب مکن.

من نه پیچ گێج دەریای خەتەردا. (دیوان، ۳۳۴، ب ۶)

Mn na Peč-e gej daryaî xatardā.

من در پیچ گرداب دریای خطرم.

- نمونه‌های دیگر تشبیه نام دریا

دریای میل (دیوان، ۳۷۶، ب ۲)، بحر مشکل (دیوان، ۳۲۲، ب ۳)، گرداب قلندری (دیوان، ۴۴۹، ب ۲)، گرداب بحرین دیده (دیوان، ۳۶۰، ب ۲)، گرداب بحر غم (دیوان، ۳۶۰، ب ۳)، دریای غم (دیوان، ۲۸۷، ب بعد از ۲۸ (بیت آخر))، عمان عینین (دیوان، ۲۴۴، ب ۴)، گرداب خون (دیوان، ۲۴۴، ب ۵)، دریاچه‌ی مشکل (دیوان، ۲۳۷، ب ۶)، بحر هجران (دیوان، ۲۳۷، ب ۳)، گرداب زرێبار اشک (دیوان، ۵۰۰، ب ۷)، بخت نیل‌گون (دیوان، ۳۸۵، ب ۱۱)، گرداب دوری (دیوان، ۱۸، ب ۲)، دریای هوا (دیوان،

۱۹۷، ب ۳)، گرداب درد (دیوان، ۱۷۰، ب ۱۸)، گرداب موج فنا (دیوان، ۲۶، ب ۶)

- تشبیهات سیل

سیل از پدیده‌های طبیعی است و نام و تصوّر آن، پدیده‌ای مخرب و ویرانگر را در ذهن ما تداعی می‌کند. برخلاف آن تصوّر همیشگی که طبیعت، لطافت و مناظر زیبا و دل‌فریب را به خاطر می‌آورد. امّا سیل جنبه‌ی خشن طبیعت است و مولوی کرد روح ناآرام خود را با ویرانگری سیل همگام می‌بیند. «تصویر زمانی هنری است که شور و عاطفه‌ای انسانی در آن نهفته باشد و شور برانگیزد و لذّت بیافریند. تصویر بی‌پشتوانه‌ی عاطفی، بی‌روح و سرد و غیر هنری است.» (فتوحی، بلاغت تصویر. ۱۳۸۵: ۶۸۰) نوعی همزادپنداری مابین شاعر و طبیعت دیده می‌شود سیل در تشبیهات شعری مولوی کرد با نامهای (سه‌یلاو، لافاو و سه‌یل) (Sailāw، Lāfāw و Sail) که هر سه در معنی سیل هستند، ۲۶ بار تکرار شده؛ جالب است بدانیم که از میان این ۲۶ تشبیه، ۱۸ مورد آن به اشک شاعر تشبیه شده، این اغراق نشانگر تأثّرات عمیق روحی و عاطفی شاعر است. (سیل گناهان)، (سیل محنتها)، (سیل دردهای دل)، (سیلاب دوری)، سیل روان قامت یار، از تشبیهات غریب است از آن نظر که رابطه‌ی قامت یار و سیل، مشکل کشف می‌شود.

- نمونه‌های تشبیه سیل

سەر واز کەرد جۆشا نە دیدەم چون سەیل. (دیوان، ۲۴۱، ب ۳)

Sar wāz kard još na didam čon sail.

سر باز کرد و جوشید از دیدگان من چون سیل.

گویی رنج فراوانی اشکهای شاعر را، سیلابهای کوهساران بر دوش می‌کشد.

«شاعر رمانتیک تصویر را به قصد شرح اندیشه و آرایش پیام خود به کار نمی‌گیرد، او در اشیاء، حالات درونی خود را می‌بیند، رنج و اندوه خویش را بر دوش اشیاء می‌نهد، تا آنها را تابع خود و همدل و همزبان خویش کند. شاعر می‌خواهد در تصویر همان حالتی را به خواننده نشان دهد که خود عیناً تجربه کرده است.» (فتوحی، بلاغت تصویر. ۱۳۸۵: ۱۴۷)

لافاو دەردان دل ویران کەردە. (دیوان، ۳۱۸، ب ۷)

Lāfāwe dardān ***dî*** weran karda.

سیلاب دردها دل را ویران کرده.

وەسەن سەیل چەم بەخت سیای من. (دیوان، ۳۳۲، ب ۸)

Wasan Saîl-e Ğam baxte Siyaie mn.

کافیست سیل چشم بخت سیاه من.

وەر نــە مــن لافــاو تاوانــان بــەردەم دوعا رای دەرگای قەبوول گوم کــەردەم

(دیوان، ۲۴، ب ۷)

Warna mn Lāfāw tāwānān bardam. Doa řāy dargāi ***gabuî*** gum kardam.

وگرنه سیلاب گناهان مرا با خود می‌برد و دعاراه درگاه قبول را گم خواهم کرد.

سێلاو دووریش ریشەی هەستیم بەرد. (دیوان، ۴۱، ب ۳)

Selâw – e doorîš rîšai hastim bard.

سیلاب دوریش ریشه‌ی هستیم را با خود برد.

جە مەی چەم هور کەر چون سەیل واران. (دیوان، ۷۲، ب ۹)

Ğamay Ğam hor kar Ğon Sail-e waran.

چشمه‌ی چشم را بگشا هم‌چو سیل باران.

- نمونه‌های دیگر از تشبیهات با نام سیل

سیل دیده (دیوان، ۶ ب ۹)، سیلاب دوری (دیوان، ۴۱، ب ۳ و ۳۳۷، ب ۷)، برفابها چون سیل (دیوان، ۴۳۱، ب ۲)، سیل محنت (دیوان، ۳۷۰، ب بعد از ۲)، چشمه چون سیل (دیوان، ۷۲، ب ۹)، سیلاب اشکها (دیوان، ۵۱۲، ب ۱۸ و ۳۳۷، ب ۷)، سیل اشک چشم (دیوان، ۳۱۰، ب ۵)، سیل چو قامت یار (دیوان، ۲۸۳، ب ۸)، اشک چون سیل (دیوان، ۵۲۶، ب ۹)، سیل اشک (دیوان، ۳۸۷، ب ۶)، سیل چشم (دیوان، ۳۸۲، ب ۵ و ۱۶۴، ب ۱۸)، سیل درد دوری (دیوان، ۱۳۱، ب ۵)، سیل خوناب (دیوان، ۱۵۲، ب ۵ و ۱۳۱، ب ۵ و ۴۱، ب ۳ و دیوان، ۲۴، ب ۷)

- چشمه

چشمه، نماد پاکی و زلالی است و در اکثر تشبیهات دیوان مولوی کرد، چشمه به اشکهای بی‌پایان شاعر تشبیه شده است، بیان اغراق‌آمیز این تشبیهات در حوزه‌ی آب نشانگر رنجهای بی‌پایان شاعر است.

سەد بەستەن نە دەور سەر چەمەی دیدە. (دیوان، ۱۵۶، ب ۵)

Sad bastan na dawr sar Ğamai dîda.

سد بسته است به دور سرچشمه‌ی دیده.

وە جۆی چەمەی چەم، ئاو نەدریا بۆ. (دیوان، ۱۸۰، ب ۷)

Wa Joî Čamaî Čam Ao nadrya bo.

اگر با جوی چشمه‌ی چشم آبیاری نشده باشد.
نه چه‌شمه‌ی حه‌یات ئاومان وه‌رده‌ن. (دیوان، ۲۱۰، ب ۷)
Na Čašmai hayat Awmān wardan.
از چشمه‌ی حیات آبی نوشیده‌ایم.

- از دیگر نمونه‌ها به این ابیات می‌توان اشاره کرد

سرچشمه‌ی دیده (دیوان، ۱۵۶، ب ۶)، چشمه‌ی غم (دیوان، ۷۲، ب ۹)، خون چون سرچشمه‌ی چشم (دیوان، ۷۹، ب ۵)، چشمه‌ی چشم (دیوان، ۱۰۴، ب ۱۲ و ۳۱۳، ب ۱ و ۵۱۷، ب ۶ و ۳۹۰، ب ۲)، چشمه‌ی عین (دیوان، ۲۹۵، ب ۱)، (زه‌لم) چشم (دیوان، ۴۱۸، ب ۱۳)، چشمه‌ی حیات (دیوان، ۲۱۰، ب ۵)

- تشبیهات رود

رود به طور طبیعی در حرکت است همانند آبهای دیگر، چون سیل، آبشار و چشمه، و همین مسأله باعث حرکت و پویایی در تشبیهات دیوان مولوی کرد شده است. رود در اکثر تشبیهات مولوی همانند سیل، اشکهای شاعر هستند و یا غمی است که طغیان می‌کند و روح رمانتیکی، ناکام و شکست خورده‌ی مولوی را به تصویر می‌کشد. مانند این ابیات:

تانجه‌ڕۆی ئه‌ی[1] چه‌م، سیروان ئه‌و چه‌م. (دیوان، ۱۳۱، ب ۶)
Tānjařoî aî Ğam sîrwān-e awo Ğam.
تانجه‌روی این چشم و سیروان آن چشم.
شاعر دو چشم خود را به دو رودخانه تشبیه کرده است.
وه‌رنه ده‌جله‌ی غه‌م، توغیان که‌رده‌بێ. (دیوان، ۱۵۶، ب ۶)
War na dijlai qam toqyan karda be.
وگرنه دجله‌ی غم طغیان کرده بود.
سیروان هووناو ده‌روونش گول گول. (دیوان، ۴۱۸، ب ۱۲)
Sirwan-e hunawo daronš gull gull.
«سیروان» خوناب درونش، گُله گُله شده بود.
موارد دیگر این‌گونه تشبیهات عبارتند از:
(دیوان، ۳۸۴، ب ۱۳)، (دیوان، ۳۱۶، ب ۶)، (دیوان، ۴۶۸، ب ۱۲)، (دیوان، ۲۶، ب ۵)، (دیوان،

۱- تانجه‌رو و سیروان نام دو رودخانه هستند.

۳۲۸، ب ۵)، (دیوان، ۳۰۲، ب ۲۳)

- آبشار

در دیوان مولوی ۸ بار تشبیه با نام آبشار آمده است. آبشار با نامهای شه‌تاو، تاف، تافگه آمده است و «شتاو» می‌تواند تند آبهای فصلی حاصل از برف آبهای بهاری نیز باشد که در شیب تند کوهستانها جاری می‌شود. بنابراین شتاو را از رود و چشمه جدا کرده، و به نام آبشار آمده است. در تشبیهات آبشار نیز در همه‌ی تشبیهات، بیان اغراق‌آمیز اشکهای شاعر است، در حقیقت گزارشی از احساس و عاطفه‌ی خود شاعر است. همانند این ابیات:

هاژه‌ی تاف ساف شه‌تاوگه‌ی شادی. (دیوان، ۵۱۳، ب ۳)

Hažai Tāf-e sāf Šatāwgaî Šādî.

(صدای خرّم) آبشار صاف تندآب شادی.

دیده‌م (ریژاو)[1]ه روخسارم (زه‌رده)[2]ن. (دیوان، ۲۵۴، ب ۱)

didam režāwa roxsarm zardan.

دیدگانم (ریژاو)، آبشار است رخسارم زرد است.

نه چه‌م شه‌تاوان جاری که‌رد چون هوون. (دیوان، ۲۶، ب ۴)

Na Ğam Šatāwān Jarî kard Ğon hun.

آبشار از چشمانم جاری شد چو خون.

آبشار جسم غمبار (دیوان، ۳۱۳، ب ۲)، آبشار چون دیده (دیوان، ۳۹۸، ب ۴)، آبشارم خوناب دیده (دیوان، ۴۰۹، ب ۱۳)، آبشار چون دیوانه (دیوان، ۴۶۷، ب ۵)، آبشار چون اشک خون (دیوان، ۲۶، ب ۴)

- تشبیهات حوزه‌ی آتش در دیوان مولوی کرد

با توجّه به نمودار شماره ۴ سومین عنصری که تشبیهات شعری دیوان مولوی کرد را به خود اختصاص داده، آتش است. آتش با زیر مجموعه‌های خود، همانند: جرقه، دود، خاکستر، زغال و شعله، ۷۴ تشبیه را به خود اختصاص داده، البتّه اگر تشبیهات را به استعاره، کنایات و دیگر صنایع اضافه کنیم و آتش را در معنی قاموسی آن و دیگر تصاویری که سوختن را به ذهن ما می‌رساند به آن بیفزاییم، می‌توان گفت که بیش از نیمی از تصاویر شعریش، تصاویر سوختن است. شاعر با اتّکا بر طبیعت،

۱- ریژاوه= نام آبشاریست در روستاهای اطراف، در معنی فروریز هم آمده است. ضمناً نام روستایی هم هست. نامهای رژاوۀ و زۀردۀ هر دو ایهام دارند.

۲- زه‌رده= نام روستاییست.

می‌سوزد، ناله‌های آتشین سر می‌دهد و خاکستر وجودش را باد با خود می‌برد. و همین شعر، و دردهای هنریش او را ققنوس کرده است. مولوی از واژگان (آتش، ئایر و نـار) اسـتفاده کـرده اسـت. بـه نظـر می‌رسد، دو عامل مهمّ در آفرینش تـصویر آتـش در اشـعار مولـوی کُـرد مـؤثّر بـوده؛ اوّل، رنجهـا و مصیبتهای زندگی از جمله مرگ عزیزان که گویی هر کدام آتشی است که او را سوزانده‌اند و از سوی دیگر زندگی در منطقه‌ی سردسیر و نیاز به آتش تصویری عینی و ملموس از آتش، بـرای وی فـراهم ساخته است.

سوچیای ئایر چون تۆ کلێنمێ. (دیوان، ۴۱۰، ب ۲۱)

Sočyāî āyer čon to ***klênme*** .

سوخته‌ی آتشم، چون تو چوب قابل اشتعال و سوختنی هستیم.

نامه‌ی ئایرین دلسۆزیت یاوا. (دیوان، ۴۳۴، ب ۴)

Nāmaî āîrin ***dlsozit*** yāwā.

نامه‌ی آتشین دلسوزیت رسید.

کووره‌ی نار ناز ماوه‌رۆ وه جۆش. (دیوان، ۹۲، ب ۲۲)

Kurai nāre naz māwaro wa još.

کوره‌ی نار ناز را به جوش می‌آورد.

ئـــازیزم! ئـــاهیر دووری بـــالای تـــۆ جەستەم کەرد وە بووڵ شەماڵ بەرد پەی کۆ

(دیوان، ۲۵، ب ۱)

Azîzm āhîr durî ***bālāy*** to. Gastam kard wa bull ***Šamāl*** bard pai ko.

عزیزم، آتش دوری قامت تو، جسمم را خاکستر کرد و باد شمال به کوه برد.

موو ئاسا و ئایر هەر پێچ مەدا پێم. (دیوان، ۳۴، ب ۵)

Mu āsā-w āir har peč madā pem.

همچو موی بر آتش، به خود می‌پیچیدم.

گێج دود ئاخ هەواش پەر کەردەن. (دیوان، ۵۱۱، ب ۱۳)

Peč-e doode āx hawāš par kardan.

پیچ دود آخ هوا را پر کرده است.

دود هجران- (دیوان، ۱۳۴، ب ۲)، تن چون کـوه زغـال- (دیـوان، ۱۱۵، ب ۸)،کوچـه‌ی جسم زغالی- (دیوان، ۱۳۴، ب ۵)، نار مهجوری- (دیوان، ۴۴، ب ۴)، آتشین بـاده‌ی سـاقی- (دیوان، ۵۲، ب ۹)، خاکستر درد- (دیوان، ۱۰۰، ب ۵)، گوشه‌ی آتشخان دل- (دیوان، ۳۶۵، ب ۲)، جرقه‌ی داغها- (دیوان، ۳۶۵، ب ۲)، شعله‌ی رخ- (دیوان، ۴۹۹، ب ۲)، آتـش دوری-

(دیوان، ۲۵، ب ۱)، حسرت دود جدایی- (دیوان، ۴۴۸، ب ۲)، کوره‌ی نار عشق- (دیوان، ۳۲۲، ب ۳)، از دوریت ققنوس شدم- (دیوان، ۲۶، ب ۷)، دل سوخته‌ی آتش مهجوری- (دیوان، ۵۴۲، ب ۵)، لهیب یاد تنهایی- (دیوان، ۲۳۶، ب ۸)، آتش مستی- (دیوان، ۵۲۴، ب ۱۱)، دله‌ی پاره‌ی زغالی (آتش)- (دیوان، ۴۳۳، ب ۶)، شه‌راره‌ی مستی می- (دیوان، ۴۷۱، ب ۱۱)، درمان و سوزش آتش‌نما- (دیوان، ۳۴۴، ب ۸)، دود کوره‌ی دوری- (دیوان، ۳۸۰، ب ۳)، تن زغالی خویش- (دیوان، ۳۳۰، بعد از ۹)

به نظر می‌رسد عوامل مختلفی در آفرینش تصویر آتش در شعر معدومی مؤثّر بوده، ابتدا رنجها و مصیبتهای زندگی، که هر کدام آتشی است و او را سوزانده‌اند. دوم سوخته شدن کتابخانه و همه‌ی زندگی شاعر و همچنین زندگی در منطقه‌ای سردسیر و نیاز به آتش و تصویر فراوان عینی و ملموس از آتش، گویی همه‌ی شعر او را به آتش کشیده‌اند.

- تشبیهات حوزه‌ی بادها

مولوی کرد در دیوانش ۴۷ تشبیه با عنصر باد ساخته است و ۱۱ نام مختلف برای باد آورده است. در ساخت تشبیهات از انواع باد سخن می‌گوید، از باد صبا و نسیم شمال که پیک عاشقان است تا بادهای کشنده؛ شاعر همه‌ی اجزای طبیعت را در جای خویش می‌شناسد، طبیعت خشن و لطیف به وقت خود در شعرش جای می‌گیرند. همانند زندگی که مملو از خیر و شرّ و لطف و دشمنی است. «باد در زندگی انسانهایی که در کوهستان زندگی می‌کنند نقش بسیار مهمّی دارد، به همین دلیل چندین نام متفاوت دارد». (قادر محمّد، لیریکای شاعیری گه‌وره‌ی کورد مه‌وله‌وی. ۲۰۰۷: ۱۳۶) به همین دلیل مولوی با سلیقه‌ی شاعرانه‌ی خود نامهای متفاوتی برای باد آورده است و این کار تنوّع زیبایی به شعر او بخشیده است. از دیگر زیباییهای کار مولوی، آن است که از دیوان او فرهنگ جغرافیایی نسبتاً کاملی می‌توان تهیه کرد، مولوی از کلمات «باد، سه‌بوون، وه‌یشوومه، ره‌شه‌با، شه‌مال، باد خزان، صبا، باد صبح، شنو، نسیم، گه‌رده‌لوول، گیجه‌لوول، سه‌موم» برای عنصر باد استفاده کرده است. شاعر در جغرافیای زندگی خود وزش انواع بادها را تجربه کرده.

هه‌وای وه‌ش نه‌سیم وه‌سڵ و حزووری سه‌موومه‌ن په‌ڕێم چون شنۆی دووری

(دیوان، ۲۲۳، ب ۹)

Hawāî waš nasîm ***wasî̂ – u*** huzurî. Samuman Parem čon šnoy duri.

هوای خوش نسیم وصل و حضوری، باد گرم و کشنده‌ی سموم است برای من، همچون نسیم دوری.

گۆم بۆ نه گێجاو گەردەلوول دەرد. (دیوان، ۱۴۸، ب ۱۵)

Gom bo n gejaw gardalul-e dard.

گم می‌شود در گرداب گردباد درد.

کزەی رەشەبای هەناسان سەرد. (دیوان، ۴۲۰، ب ۱۸)

Kzai rašabāi hanāsāne sard.

سوز باد سیاه آه‌های سرد.

نەسیمم شنۆی هەناسەی سەردەن. (دیوان، ۴۰۹، ب ۱۳)

Nasîmm Šnoy hanasaî sardan.

نسیمم وزش آه سرد است.

جە وەیشوومەی دەرد خەزانش ئامان. (دیوان، ۴۹۶، ب ۱۶)

Ga waîšumaî dard xazānš āmān.

از باد سرد کشنده‌ی درد، خزانش رسیده است.

هەناسەم چون بای خەزان مەخێزو. (دیوان، ۴۵۸، ب ۷)

Hanasam čon bāy xazān maxezo.

نفسهایم چون باد خزان برمی‌خیزد.

دێوەلوول ئاخ دڵەی پڕ جە داخ. (دیوان، ۳۹۶، ب ۵)

Dewalul-e āx ***dîlaî*** př ja dāx.

گردباد آخِ دل پر از داغ.

نمونه‌هایی همانند این ابیات بر ما آشکار می‌کند که بادها، آه دردمند شاعر هستند، چه آه سرد باد ویشووم و چه بادهای گرم کشنده. طبیعت بخشی از وجود اوست، بادها آه‌های او هستند، همان‌طور که چشمه‌ها، رودها و آبشارها، اشکهای او بودند، رستنیها نیز بخشی از وجود اویند. «از برجسته‌ترین مشخّصه‌های رمانتیسم، همدلی و یگانگی با طبیعت است.» (فتوحی، بلاغت تصویر. ۱۳۸۵: ۱۱۷) توجّه مولوی به طبیعت به عنوان شاخصه‌ی شعر او، این راستی را بر ما آشکار می‌کند که او شاعر طبیعت است، طبیعتی که به صورت عینی عین وجود اوست. گویی طبیعت، ظرفی است برای همه‌ی مفاهیم شعری او.

از دیگر نمونه‌های تشبیه با عنصر باد می‌توان به این موارد اشاره کرد:

گردباد بی‌دماغی (دیوان، ۳۹، ب ۲)، صبای نفس (دیوان، ۲۱۶، ب ۱۴)، باد نیستی فنا (دیوان، ۴۲۳، ب ۷)، وەیشوومەی (دبور) محنت (دیوان، ۴۳۶، ب ۶)، نسیم زندگی (دیوان، ۱۱۵، ب ۳)، گردباد نفسهایم (دیوان، ۲۱۷، ب ۵)، (دیوان، ۲۹۰، ب ۸)، نسیم دوری (دیوان، ۴۳۷، ب ۸)، باد

دوری لیل (دیوان، ۱۶۰، ب ۲)، گردباد باد بیم (دیوان، ۲۲۹، ب ۴)، نسیم مـی آشـنایی (دیـوان، ۲۷۶، ب ۷)، گردباد سختی (دیوان، ۴۴۳، ب ۳)، دبـور جـرم (دیـوان، ۲۹۰، ب ۱۸)، گردبـاد درد (دیوان، ۱۴۸، ب ۱۵)، دنیای بادی (دیوان، ۴۷۸، ب ۳)، نسیم نفس (دیوان، ۴۹۱، ۲۰)، هجرانت چون باد وەیشووم (دیوان، ۵۳۲، ب ۱)، باد طالع سستیم (دیوان، ۴۰۹، ب ۱۵)، گردباد آخ (دیوان، ۳۹۶، ب ۵)، نسیم راز (دیوان، ۳۸۸، ب ۵)، نسیم غیرت (دیوان، ۴۴۶، ب ۴)، باد فنا (دیوان، ۴۲۵، ب ۹)، (دیوان، ۳۲۷، ب ۱)، باد سیاه آهها (دیوان، ۴۲۰، ب ۱۸)

طبیعت بی‌جان فلکی (ماه، خورشید، ستاره و...)

در این بخش علاوه بر ماه و خورشید و ستارگان برخی از پدیده‌های جوی کـه در آسـمان اتّفـاق می‌افتد همانند رنگین‌کمان- ابرها و رعد و برق، در این مجموعه قرار می‌گیرد.

ستارەت نـه شـەو طـڕەی قـەترانی هوەیدا و پـەنهان- شـەمس پیـشانی

Stārat na šaw torraî qatrānî. Howaidao panhan, Šams-e Pî šanî.

ستاره‌ات در میان شبْ طره‌ی قطرانی، هویدا و پنهان است، شمس پیشانی.

چون هیلال شێوەی ئەبرۆی تۆش پێوەن. (دیوان، ۲۳۵، ب ۴)

Čon hîlāl šewai abroi toš pewan.

همچون هلال تصویر ابروی تو را به همراه دارد.

بەو هیلال نال کومەیت خۆش دەو. (دیوان، ۳۷۳، ب ۱۳)

baw hîlāle nāl komaît-e coš daw.

با آن هلال نعل کمیت خوش دو.

گوم بی چون خورشید ئەو نە پەڕتەودا. (دیوان، ۳۶۷، ب ۲)

gum bî čon xoršîd aw na partaw da.

همچون خورشید در پرتو خویش گم شد.

ورشەی ستاره نـەو زولـف بـووم زەڕ چون قەوس و قەزەح گرتەن دەوروەر

Wršaî stārā nao $zo\hat{l}f - e$ boom zař. Čon qaws-w qazah gertan dawr-u war.

درخشش ستاره در میان زلف با بوم زر چون رنگین‌کمان دوروبر را گرفته است.

شفق، خون دل (دیوان، ۳۲۹، ب ۵)، هلال قامتم (دیوان، ۳۲۹، ب ۵)، بدر رخساران (دیـوان، ۳۷۳، ب ۱۵)، خورشید دوری (دیوان، ۵۰۸، ب ۲۳)، چون مـاه در گوشـه‌ی ابـری سـیاه (دیـوان، ۳۶۹، ب ۲)، جـن ستاره‌ی صبح (دیوان، ۴۲۱، ب ۴)، ابر لطف (دیوان، ۳۰۳، ب ۲۷)، همچـو نـور خورشـید شـعله ارزان کـرد (دیوان، ۴۸۹، ب ۱۲)، گاه چون قمر و گاه چون خور به نظر می‌آید (دیوان، ۹۱، ب ۱۹)، رخسار خورشـیدوار

(دیوان، ۳۸۸، ب ۴)

- کوه، کوهسار در تشبیهات شعر مولوی کُرد

واژه‌ی کوه و کوهسار، اگرچه که ۴۰ بار در دیوان معدومی تکرار شده، (انور قادر محمّد، لیریکای شاعری گه‌وره‌ی کورد، مه‌وله‌وی. ۲۰۰۷: ۱۴۲) امّا تنها ۱۷ بار آن به صورت تشبیه آمده است. کوه گاه از مرز تشبیه و همانندی فراتر رفته و بخشی از وجود شاعر می‌شود، مانند این تشبیهات:

نه هه‌رده‌ی ده‌روون ئایر وه‌رداوه. (دیوان، ۴۲، ب ۱)

Na hardai daroon ayer war dāwa.

در کوهسار درون آتشی برپا کرد.

ئه‌و وه‌خت پای کاو هه‌رد دڵ ته‌م بۆ. (دیوان، ۱۳، ب ۱۰)

Ao waxt-a Paî kāw harde ***dî*** tam bo.

آن‌گاه که دامنه‌ی کوهسار دل مه‌آلود است.

کلیله‌ی خه‌فه‌ت نه سه‌ر کاوه‌ی دڵ. (دیوان، ۱۳، ب ۴)

Kllelllaî xafat na sar kāwaî ***dî*** .

بهمن اندوه بر کوهسار دل.

ئه‌و کۆی نه‌زاکه‌ت وه ناز په‌روه‌رده. (دیوان، ۳۸۴، ب ۱)

Ao koî nazākat wa nāz parwarda.

او، آن کوه نزاکت و با ناز پرورده شده.

پای هه‌رده‌ی به‌قا یا تاغگه که‌رده. (دیوان، ۲۹۸، ب ۳)

Pāî hardai bagā yā taqga karda.

در دامنه‌ی کوهسار بقا منزل گزیده‌ای.

تو پا شکسته‌ی به‌رد هه‌رده‌ی ده‌رد. (دیوان، ۳۵۰، ب ۱۴)

To bā škastaî bard-e harde dard.

تو پا شکسته‌ی سنگ کوهسار دردی.

کوه طاقت (دیوان، ۲۶۷، ب ۱۴)، دامنه‌ی کوه درون (دیوان، ۲۴۸، ب ۱)، بیستون هستی بنا (دیوان، ۹۱، ب ۲)، جاسوسگاه گردنه‌ها (دیوان، ۴۸۹، ب ۱۲)، کوهسار قضا (دیوان، ۳۸۳، ب ۴)، برف کوهسار درد خال خال است (دیوان، ۵۱۳، ب ۲)، کوه لطف تو (دیوان، ۷۵، ب ۹)، کوهسار بارگاه (دیوان، ۷۴، ب ۷)

دشت و صحرا

مولوی کُرد، اگرچه که تجربه‌های عینی از کوهسارهای پر برف و سر به فلک کشیده‌ی اورامانات دارد، که در شعرش فراوان به تصویر کشیده شده است، امّا زندگی در حلبچه‌ی کردستان عراق، و روستاهای اطراف در مجاورت صحرای گرم و وسیع شهرزور، تصاویری از دشت و صحرا، بادهای گرم و کشنده و گرمای فراوان و طاقت‌فرسای آن جغرافیا را هم در شعرش به تصویر کشیده است. اگرچه که این تصاویر به اندازه‌ی تصویرهای کوهستانی او نیست، امّا بخشی از تجربه‌های او را شامل می‌شود.

رووی دەشت سەفای ئەهل دڵ تەمەن. (دیوان، ۶۷، ب ۱۱)

Ruy dašt-e safāi ahle *dl̂* taman.

روی دشت صفای اهل دل مه‌آلود است.

سەودایی سارای دەرد بێ دەردیم. (دیوان، ۱۲۷، ب ۱۵)

Sawdāei sārāî darde be dardim.

سودایی صحرای درد بی‌دردیم.

من نه (کەربەلا)ی سارای ماتەمدا. (دیوان، ۳۲۰، ب ۳)

Mn na karbalai sārāi mātamdā.

من در کربلای صحرای غمم.

دشت دل (دیوان، ۲۱۲، ب ۱۲)، صحرای درد میل (دیوان، ۳۷۶، ب ۲)، دشت و صحرا چو بهشت است (دیوان، ۳۲۷، ب ۲)، صحرای هدایت (دیوان، ۴۶۹، ب ۱۳)، صحرای دل (دیوان، ۴۳، ب ۳)، صحرای دل، خوناب چشم شده (دیوان، ۲۶۷، ب ۱۵)، صحرای گرم میل (دیوان، ۲۶۰، ب ۲)

- خس و خاشاک

از میان ۱۳ تشبیه ساخته شده با خاشاک، شاعر، ۱۰ مورد آن را برای خود ساخته است. شاعر خود را خاشاک پنداشته است، این اغراق در نحیف و ضعیف شمردن جسم شاعر است.

خاشاک هەستیم لافاو بەردەو. (دیوان، ۵۰۹، ب ۴)

Xašāk-e hastîm lāfāw bardawa.

خاشاک هستیم را سیلاب برده بود.

پووشەکەی جەستەش و ئارباباوە. (دیوان، ۴۹۸، ب ۲۲)

Pušakaî Jastaš wa ārbābāwa.

خاشاک جسمش بر کوه آرباباست.

سوچنۆ یەکسەر خاشاک هەستی. (دیوان، ۵۲۴، ب ۱۱)

Sočno yaksar xašake hastî.

به یکباره بسوزاند خاشاک هستی را.

صحرای گرم میل (دیوان، ۲۶۰، ب ۲)، خاکستر روی آتشم (خس و خاشاک) (دیوان، ۲۷۵، ب ۹)، خار و خاشاک موژه‌ی چسبیده (دیوان، ۱۵۶، ب ۵)، خاشاک هستیم (دیوان، ۲۴۳، ب ۷)، رقیب چون خس (دیوان، ۳۶۰، ب ۱۳)، خاشاک جسم (دیوان، ۳۳۶، ب ۴)، خاشاک هستی (دیوان، ۴۱۹، ب ۱۴)، مانند خاشاک روی کف آب (دیوان، ۴۱۹، ب ۱۴)

تشبیهات با نام جانوران

– در این حوزه، شاعر ۴۶ تشبیه ساخته و از ۱۸ جانور نام برده، ۲۴ مورد این تشبیهات، پرندگان و ۱۴ مورد آن درباره‌ی مار است. جالب است بدانیم که مولوی، شعری را در مرثیه‌ی شیخ عبدالصمد نامی سروده است، که چند روز قبل از مراسم عروسیش بر اثر مارگزیدگی فوت می‌کند و این حادثه‌ی ناگوار باعث شده که او هر اندوه و رنجی را ماری بداند که او را نیش می‌زنند.

مولوی کرد مرثیه‌ی شیخ عبدالصمد را با این بیت آغاز می‌کند.

پای شادیم دیسان ماران گەستەوە نە پیاڵەی چەم ژار تۆ بەستەوە

(دیوان، ۹۴، ب ۲)

Paî Šādîm dîsān mārān gastawa. Na ***Pîyaîaî*** Čam Žār to bastawa.

پای شادی مرا دوباره مارها گزیده‌اند لایه‌ایی از زهر در پیاله‌ی چشم من جمع شده است.

مولوی کرد درد دوری و رنجهای دیگرش را به مارگزیدگی تشبیه کرده است. در همین شعر پنج بار واژه‌ی مار با ترکیبهایی همانند: زخم مار، زهر مار، گزیدن مار، و آن باور قدیمی که مارها در کنار گنج هستند آمده است.

ژار مار دەرد دووریت وە یاد بۆ. (دیوان، ۲۲۴، ب ۶)

Žar-e mār-e dard durît wa yād bo.

زهر مار درد دوریت را به یاد داشته باش.

یانێ ژار مار دووری وەردەنم. (دیوان، ۱۲۹، ب ۲)

Yāne Žār-e mār dure wardanm.

یعنی زهر مار دوریت را خورده‌ام.

ئێش پێچ چون ئێش وەماران رێشێ. (دیوان، ۴۸۲، ب ۲)

Eeš-e peč Čon eiš wa māran reše.

درد سختی همچون درد زخم مار.

چەمم چون شاباز وێڵ شکار بۆ. (دیوان، ۲۱۶، ب ۷)

Čamm Čon Šābāz wellle Škar bo.

چشمانم همچو شهباز به دنبال شکار باشد.

ڕەشک ئەفزای گرۆی دیدە غەزالان. (دیوان، ۱۸۹، ب ۱۱)

Rašk afzāy groy dida ***qazālān***.

رشک افزای گروه دیده غزالان (زیبارویان).

تو وێنەی بوڵبوڵ مەست هەوای گول من چون بایەقوش چۆڵ نەوای دل

(دیوان، ۱۱۹، ب ۱۹)

To wenay ***bolbol*** mast-e hawāy gull. Mn Čon bayequš ***čul – e*** nawaî ***dl***.

تو همچو **بلبل**، مست عشق گل، من نیز به مانند جغد تنهایی که غیر از نوای دل صدایی به گوشش نمی‌آید.

موارد دیگر این‌گونه تشبیهات عبارتند از:

طره‌ی چو طاوس (دیوان، ۳۰۶۰، ب ۱)، من همچو بره (دیوان، ۳۴۹، ب ۱۰)، زهرمار درد (دیوان، ۵۰۵، ب ۳)، همچو نخچیر (دیوان، ۱۹۰، ب ۷)، یار طوطی زبانی (دیوان، ۵۰۷، ب ۱۸)، بر خود می‌پیچد چون مارگزیده (دیوان، ۳۴۶، ب ۴)، نیش دوری چون زهرمار (دیوان، ۳۹۰، ب ۴)، قمری صلایی (دیوان، ۵۰۶، ب ۱۰)، نامه بر خود می‌پیچد چو مار (دیوان، ۴۵۵، ب ۱۲)، زخمم چو نیش مار (دیوان، ۹، ب ۱)، زندگی چون زهرمار (دیوان، ۲۲۰، ب ۵)، یار چو شهبازی (دیوان، ۴۸۵، ب ۱۹)، زهرمار هجران (دیوان، ۵۰۸، ب ۲۱)، چشمم چو شهباز (دیوان، ۲۶، ب ۷)، لانه‌ی دل چو تذرو (دیوان، ۳۸۴، ب ۸)، گلی چو بلبلی (دیوان، ۴۸۵، ب ۲۰)، دانه‌ی خال کبک (دیوان، ۵۳۵، ب ۳)، چو کرم شب‌تاب می‌درخشم (دیوان، ۱۱۳، ب ۲)، تذروآسا (دیوان، ۳۸۴، ب ۸)، بلبلم، ناله‌های غمگینی است (دیوان، ۴۰۹، ب ۱۴)، مار دوری (دیوان، ۲۶۶، ب ۸)، چون خوش غزالان (دیوان، ۱۹۵، ب ۳)، دیده غزالی (دیوان، ۵۰۵، ب ۸)، غزال‌آسا (دیوان، ۲۳۴، ب ۷)، زهرمار درد (دیوان، ۱۹۰، ب ۶)

– سنگها، در تشبیهات دیوان مولوی

سنگ در تشبیهات ۱۲ بار تکرار شده که تنها دو بار از الماس، و بقیه از واژه‌ی سنگ استفاده شده؛ سنگ در بیشتر این تشبیهات نماد جمود و بی‌تحرکی و سرسختی است.

بەلکم بێدار بوو جەی خاو سەنگی. (دیوان، ۴۶۰، ب ۲۰)

Baîkam bedār bû Jai xaw-e Sangî.

شاید که از این خواب سنگی بیدار شوم.

ماتم وێنەی سەنگ زەردم چون خەزان. (دیوان، ۳۴۶، ب قبل از ۳)

Mātm wenai sang zardm čon xazān.

غمگینم چو سنگ، زردم چون خزان.

ئیسە و ئەلماس دووری دل کاوام. (دیوان، ۴۹۲، ب ۲۸)

Esa wa ***alîmās*** durî ***dî*** kāwām.

اکنون با الماس دوری دل را شکافته‌ام.

مطرب یەکارەن مەرسیا سەنگی. (دیوان، ۲۷۶، ب بعد از ۱۰)

Motreb ya kāran mar sîya sangî.

مطرب، این چه کاریست مگر تو سنگ سیاهی؟

سنگ چون گَرد می‌شد (دیوان، ۴۹۱، ب ۲۳)، من از سنگ سرسخت‌ترم (دیوان، ۲۷۱، ب ۴)، دوریت چون الماس بر جگر نشسته (دیوان، ۴۳۸، ب ۷)، دل سخت چون سنگ (دیوان، ۳۳۱، ب ۲)، چون سنگ کوه قزاله (دیوان، ۵۳۲، ب ۱)، من بی‌صدایم چون سنگ قلّەی قزاله (دیوان، ۴۹۰، ب ۱۸)

- حوزه‌ی کشاورزی

تجربه‌های مستقیم و بی‌نظیر شاعر از امور کشاورزی، باعث شده که دیوان او مجموعه‌ی واژگان و اصطلاحات جالبی را به خاطر آورد که بعضی از آنها در حال فراموش شدن هستند، امّا بسیار هنرمندانه در کسوت شعر به کار گرفته شده‌اند. البّته تشبیه در این حوزه محدود است و بیشتر از کلمه‌ی خرمن و مزرعه استفاده کرده.

مەزرەعەی شادیم دای وە فەنادا. (دیوان، ۳۳۶، ب ۴)

Mazrai Šādîm dāî wa fanada.

مزرعه‌ی شادیم را به فنا دادی.

مەزرەعەی هەستیم شەلّتە[1] بەردەوە. (دیوان، ۱۸، ب ۸)

Mazraî hastin ***šaîta*** bardawa.

مزرعه‌ی هستیم را سرمای سخت زمستانی برد.

۱- شەلّتە: سرمای کشنده و سخت پاییز و زمستان که آخرین محصولات مزرعه را نابود می‌کند و همه چیز یخ می‌زند.

خەرمانی خەمان هاوە کەل باوە. (دیوان، ۲۰۳، ب ۱)

Xarmānî xamān hāwa kal bāwa.

خرمن غمها بر گردنه‌ی باد است.

خرمن غم (دیوان، ۴۰۹، ب ۱۶)، باغبان اجل (دیوان، ۳۸۹، ب ۱۰)، مزرعه‌ی هستی (دیوان، ۱۸، ب ۸)، مزرعه‌ی خارج انسانی (دیوان، ۲۷۱، ب ۴)، بنیاد خرمن عرفان (دیوان، ۳۸۷، ب ۲)، مزرعه‌ی شادی (دیوان، ۱۳۰، ب ۴)

- شب و روز، صبح (اسم زمان) در تشبیهات

شب و روز، صبح، ۷ بار در تشبیهات آمده است.

ئارێ تا پەی ئەو من رۆمەن چون شەو شەوقەن پەی خەندەی سوبح جەبهەی ئەو

(دیوان، ۸۹، ب ۹)

Arē tā paî aw mn roman čon šaw. Šawqan paî xanday sobh-e Jbhaî aw.

تا در عشق او روز من چون شب است. شوقی است برای خنده‌ی صبح سیمای او.

شەو زولف و رۆ رووت مەوزۆ ئەو یادم. (دیوان، ۲۳۵، ب ۵)

Šaw ***zolf*** – ***o*** Ro rut mawzo aw yādm.

شب، زلف و روز رویت را به خاطرم می‌آورد.

ستارەت نە شەو طرەی قەترانی. (دیوان، ۳۹۵، ب ۸)

Stārat na šaw torraî gatranî.

ستاره‌ات در میان شب طره‌ی قطرانیت.

تای بەڕەزای شەنگ عەنبەر بۆی شەو رەنگ. (دیوان، ۳۸۴، ب ۹)

Tāî barazāi šang anbar boi šaw rang.

شوخ عنبر بوی شب رنگ.

- کلمات ییلاق و قشلاق در تشبیهات

این تشبیهات که با دو قطب جغرافیایی آب و هوای محلّ جغرافیای زندگی مولوی ساخته شده، ۷ مورد است. نقطه‌ی سرد و خنک و دلپذیر یعنی همان هەوار یا ئیلاخ (سردسیر) و نقطه مقابل منطقه‌ی گرمسیر یا قشلاق و ضمناً شهرزور نیز به معنی گرمسیر آمده است.

گێج مدا سەبوون، شارەزوور دڵ. (دیوان، ۴۱۸، ب ۱۲)

Gej mdā sabun šārazuor-e ***dî*** .

بر خود مپیچید باد گرم و کشندەی شهرزور دل.

گەرمەسێر دڵ سیا سالیشەن. (دیوان، ۴۱۹، ب ۱۶)

Garma ser-e ***dî*** siyā ***sālîîšan*** .

گرمسیر دل، سال خشک و بی‌بارانی دارد.

تازە وارگەی عەشق، مەنزڵ کەردەنی. (دیوان، ۲۱۱، ب ۸)

Tāza wārgai ašg ***manzî*** kardani.

به تازگی در ییلاق عشق منزل گزیده‌ای.

کۆچێ کەر وەخەیر مەنزڵ و مەنزڵ تا قەدیم وارگەی گەرمیان دڵ

Kuče kar wa xair ***manzî*** wa ***manzî*** . Ta qadim wargai garmiyan-e ***dî*** .

منزل به منزل کوچ کن به خیر و خوشی تا ییلاق قدیمی گرمسیر دل.

خانەی ییلاق عشق (دیوان، ۲۱۱، ب ۸)، خانەی ییلاق فنا (دیوان، ۲۹۸، ب ۳)، ییلاق درد (دیوان، ۵۴۱، ب ۵)، گرمسیر دل معدولی (دیوان، ۳۳۹، ب ۷)

- خوراکیها

آخرین ردیف نمودار عناصر طبیعت در جدول شماره ۴ شامل خوراکیهاست؛ شکر، انار، حلوا، بە و قهوه، تنها خوراکیهایی هستند که مولوی کرد با آنها تشبیه ساخته است. دل را به انار، محبّت را به حلوا، راز را به شکر، رنگ زرد خود را به، بِه و قهوه را به جگر تشبیه کرده است.

هەنارەکەی دڵ پڕ جە دانەی ئێش پیشیای کووڕەی نار عەشق وێش

(دیوان، ۳۲۲، ب ۳)

Hanārakaî ***dî*** pr ja dānaî eš. Pîšyaî kuraî nāre ašge weš.

انار دل پر از دانه‌ی درد که با آتش عشق خویش گرم شده است.

مەر چون تو حەلوای مەحەبەت خامێ. (دیوان، ۱۷۵، ب ۱۴)

Mar čon to hallwāy mahabat xame.

شاید که چون تو کسی که حلوای محبّتش خام است...

پەی قوربان کەردەی نالەنەی ڕەنگ بەی. (دیوان، ۳۴۹، ب ۹)

Paî qurban kardai ***nāîa*** naî rang baî.

برای قربانی کردن ناله‌های چون نی و رنگ همچون به.
پەی تۆ گۆش دای راز شەکەر وارەکەیش. (دیوان، ۳۴۰، ب ۳)
Pai to gaš dai raz šakar warakaš.
برای تو گوش دادن راز شکربارش.

تشبیهات حوزه‌ی طبیعت با بالاترین آمار در حوزه‌ی رستنیها شروع و با کمترین آمار در حوزه‌ی خوراکیها به پایان رسید. انار و به از درختان میوه‌ی منطقه‌ی زندگی شاعر هستند، شرایط جغرافیایی منطقه‌ی زندگی معدومی مناسب برای رشد این نوع درخت است.

در تشبیهات با زمینه‌ی طبیعت شاعر به وسیع‌ترین عناصر هستی همچو، کوه، دشت، دریا، ماه و خورشید تا کوچکترین آنها همچون کرم شب‌تاب و سبزه، شب‌نم توجّه دارد، امّا اجزای سازنده‌ی اکثر تصویرهایش عناصر بزرگ و وسیع هستند.

شاعر تحت تأثیر عوامل محیطی زندگیش انس و الفت خاصّی با طبیعت دارد، همه جا از کوه، چشمه، برف، مه و درخت و گل سخن به میان می‌آورد و آن‌جا که سخنی برای گفتن دارد با بهره‌گیری از همانندیها و همزادپنداریها در خلق و خوی و رنگ و بوی طبیعت، مفاهیم دشوار را به آسانی بیان می‌کند.

نمودار شماره ۳ بر ما نشان داد که عنصر غالب در تصاویر تشبیهی مولوی کرد طبیعت است، عنصر طبیعت اغلب یک سوی تصویر را نشان می‌دهد حتّی آن‌جا که از عرفان و یا مسائل علمی و مفاهیم انتزاعی سخن می‌گوید. کارگاه خیالش را در بستر طبیعت برپا می‌کند، نمونه‌های زیر گواه این سخن است:

هەوارگەی فەنا- (ییلاق فنا) (دیوان، ۲۹۸، ب ۳)، هەردەی بەقا- (کوهسار بقا) (دیوان، ۲۹۸، ب ۳)

ابر لطف- (دیوان، ۳۰۳، ب ۲۰)، زەلکاو دەوات- (نی‌زار دوات) (دیوان، ۴۵۶، ب ۱۹)
لیتەی غەم- (گل و لای اندوه) (دیوان، ۱۹۳، ب ۵)

۱-۱۴-۳. حضور اشیاء و مسائل علمی و عاطفی در تشبیهات مولوی کرد

متنوّع‌ترین تشبیهات در این مجموعه می‌باشد و به نظر می‌رسد که شاعر در این حوزه، ابتکارات و خلّاقیّت و تازه‌گریهای خاصّی داشته است. *«شاعر کسی است که با رسوخ دادن شعور معنوی خود در اشیاء دست به کشف خود در محیط زیست می‌زند. در این‌جا برهنگی یکپارچه‌ی روح در جریان ماده به چشم می‌خورد و جهان ماده در آیینه‌ی روح بشر انعکاس می‌یابد. اشیاء روحی مشابه روح آدمی پیدا می‌کنند و در نتیجه چون او زبان باز می‌کنند و صاحب اندیشه و احساس می‌شوند و این اندیشه و*

احساس را در قالب واژه‌هایی می‌ریزند که از میان تمامی موجودات، در انحصار مطلق انسان به ویژه شاعر است. شاعر به وسیله‌ی قدرت تخیّل و تصوّر خود و با اشتیاق و انگیزه‌ی درونی برای کشف و جست‌وجو ناگهان می‌بیند که اشیاء به شکل او درآمده‌اند. (براهنی، طلا در مس. ۱۳۷۱: ۴۷)

مولوی در مورد اشیاء نگرشی شاعرانه و احساسی دارد، بنابراین نوعی حرکت و حیات هم در اشیاء دیده می‌شود تنوّع در دید و تنوّع در تصاویر تلفیقی، احساس شاعرانه و اشیاء زندگی، کوشش زیبایی است که در تشبیهات شعر مولوی فراوان است. شاعر صور خیال شاعرانه‌ی بسیار قوی در این زمینه دارد و هنرنمایی دیگر او در استفاده از واژگان است. حوزه‌ی کاربرد لغات در دیوان مولوی بسیار وسیع است. «بی‌گمان یک شاعر بزرگ، به مناسبت نیازمندیهایی که در ارائه‌ی عواطف و تخیّل خویش دارد، و بر اثر داشتن پشتوانه‌ی فرهنگی پهناور، از واژگان وسیع و گسترده‌ای برخوردار است. در صورتی که یک شاعر اندک مایه، مجموعه‌ی واژگانش بسیار اندک است.» (شفیعی کدکنی، ادوار شعر فارسی. ۱۳۸۷: ۹۲)

- حضور اشیاء در تشبیهات دیوان مولوی کرد

دیگ درون (دیوان، ۴، ب ۱۶)، دوربین چشم (دیوان، ۴۷۷، ب ۴)، قازان (دیگ) غم (دیوان، ۱۱، ب ۱۳)

کالای غمها [معنی کالا در کنار واژه‌ی بالا اختصاصاً پارچه است] (دیوان، ۲۱، ب ۸)، کالای بلا (دیوان، ۱۷۴، ب ۱۰)، کوره‌ی دل [کوره، اختصاصاً به معنی بخاری آمده است] (دیوان، ۲۱، ب ۱۱)، کوره‌ی جسم (دیوان، ۲۵، ب ۲)- فواره‌ی چشم (دیوان، ۲۶، ب ۵)، لونگ غم (دیوان، ۳۰۸، ب ۹)، کوره‌ی هجران (دیوان، ۴۱، ب ۵)، میخ محبّت (دیوان، ۶۳، ب ۱۷)، مقراض بی‌شرطی (دیوان، ۷۹، ب ۳)، نخ آشنایی (دیوان، ۸۲، ب ۲)، عبا چون لونگ مجنون (دیوان، ۸۲، ب ۴)، ارّه‌ی درد (دیوان، ۸۹، ب ۱۰)، هستی بنا (دیوان، ۹۱، ب ۲۰)، پرده‌ی صبوری (دیوان، ۹۹، ب ۳)، تور دام عشق (دیوان، ۱۲۵۰، ب ۶)، قامت چون چوگان (دیوان، ۱۳۰، ب ۲)، کوره‌ی میل (دیوان، ۱۴۵، ب ۴)، نعلچه‌ی داغ (دیوان، ۱۵۳، ب ۱۰)، دیگها چو یاران (دیوان، ۱۶۲، ب ۱۲)، دام توری دوری (دیوان، ۱۷۰، ب ۲۱)، حلقه‌ی غم (دیوان، ۱۸۴، ب ۲)، کوزه‌ی غم (دیوان، ۲۱۷، ب ۷)، پیری حلقه‌سان (دیوان، ۲۲۷، ب ۵)، من کتان وارم (دیوان، ۲۵۲، ب ۳)، رشته‌ی تار دوری (دیوان، ۲۵۳، ب ۱)، کارد مهجوری (دیوان، ۲۶۶، ب ۱۳)، دام هجران (دیوان، ۲۷۲، ب ۶)، رشته‌ی چند لایه‌ی محنت (دیوان، ۲۹۴، ب ۱)، دوک غم (دیوان، ۲۹۴، ب ۱)، کارد محنت (دیوان، ۱۵۱، ب ۴)، بادبزن ورق (دیوان، ۵۴۲، ب ۳)، سوزن مژه (دیوان، ۵۰۱، ب ۹)، نخ دو لای محنت (دیوان، ۵۰۱، ب ۱۰)، زنگ دل تنگ (دیوان، ۵۰۱، ب ۱۳)، پارچه‌ی جان (دیوان، ۵۰۳، ب ۲۰)، آینه‌ی جبین (دیوان، ۱۹۹، ب ۴)

«در شعر گفتن، نوعی حالت عارفانه وجود دارد و نوعی از خود بی‌خود شدن در پهنه‌ی بی‌کرانه‌ی

اشیاء. شاعر عارفی است که می‌خواهد با اشیاء پیوند یابد، شاعر عارفی است سر بر سجده نهاده در معبد اشیاء و انسانها.» (براهنی، طلا در مس. ۱۳۷۱: ۴۳)

دیدەم چون مقراض بی‌شەرتیت تێژ کەرد دات جە تانتەی وەسڵ جەو پەڕش ویەرد

(دیوان، ۷۹، ب ۳)

Didam čon meqrāz be šartît tež kard. Dāt ja tāntai ***wasl*** Jaw parš viyard.

ای دیدگانم، آن‌گاه که مقراض بی‌شرطیّت را تیز کردی آن‌گونه بر بافته‌ی وصل زدی که از پشتش عبور کرد.

جۆش سەماوەر دێگ دڵەی تەنگ لوولەی فوارەی فرمێسک سەد رەنگ

(دیوان، ۳۵۹، ب ۵)

Goše samāwar dig-e ***sîlaî*** tang. Lulaî fowaray frmesk sad rang.

جوش سماور دل تنگ و لوله‌ی فواره‌ی اشک صد رنگ (بیت موقوف‌المعانی است). (دیوان ۳۵۹، ب ۵)

قەیاسەی قایش پۆسەکەی جەستەم حەڵقەی چەڵەمەی پێشەی شکستەم

(دیوان، ۵۰۱، ب ۱۱)

qayāsay qaiš posakay jastam. Halqai ***calîamai*** pešaî škastam.

تسمه‌ی چرمی پوست جسمم، حلقه‌ی جناغ استخوان شکسته‌ام.

۲-۱٤-۳. تشبیهات حوزه‌ی علوم مختلف

در دیوان مولوی کرد، فروع علوم مختلف همانند: کلام، فقه، فلسفه و طب دیده می‌شود. «شعر، زاییده‌ی بروز حالتی ذهنی است برای انسان در محیطی از طبیعت؛ به این معنی که به شاعر حالتی دست می‌دهد که در نتیجه‌ی آن، او با اشیای محیط خود و با انسانها، نوعی رابطه‌ی ذهنی پیدا می‌کند و این رابطه، به نوبه‌ی خود، رابطه‌ی روحی است که در آن اشیاء، حالات مطلقاً فیزیکی و مادی خود را از دست می‌دهند و بخشی از احساس و اندیشه‌ی شاعر را به عاریه می‌گیرند. شاعر در آن حالت، تحت تأثیر افسون ذات اشیاء قرار می‌گیرد.» (براهنی، طلا در مس. ۱۳۷۱: ۴۱)

ئازیز جە دوورێت تەن بێ کەڵافە روح بی و تەنوین حاڵ اضافە

(دیوان، ۵۹، ب ۱)

Aziz Ja durît tan bî ***kalîāfa*** . Roh bî wa tanweîn ***halîe*** ezafa.

ای عزیز در دوریت تن کلافه شده و روح، تنوین حال اضافه شده.

دەفتەرم جە رووی وێم سیاتەرەن. (دیوان، ۲۲۸، ب ۱۲)

Daftarm Ja roi wem siyātaran.

دفترم از روی خودم سیاه‌تر است.

نامەی سەد شکەنج و هەم پێچ وەردەن چون من سەر تا پاش شکستەی دەردەن

Nāmaî sạd škanj wa ham peč wardan. Čon mn sar tā paš škastaî dardan.

نامه‌ی صد شکنج به هم پیچ خورده است همچو من سر تا پایش شکسته‌ی درد است. (دیوان، ۱۹۲، ب ۳)

سیای سورمەی خەت نە دیدەم شانا. (دیوان، ۵۴۲، ب ۳)

Siya Sormai xat na dîdam šānā.

سیاه سرمه‌ی خط بر دیدگانم پاشید.

نامه چون، پارچه‌ی ابریشمی. (دیوان، ۱۰۲، ب ۲ و ۳)

نی‌زار دوات= (دیوان ۴۵۶، ب ۱۹)

۳-۱۴-۳. تشبیهات حوزه‌ی عاطفی

عومرەنی ئازیز، هەر عادەت بێیەن کەس جە عومر وێش وەفاش نەدیەن

(دیوان، ۵۲۸، ب ۲)

Omranî āzîz, har ādat bîyan. Kas Ja omre weš wafaš nadîyan.

همچو عمری ای عزیز، این عادت [دنیا] بوده که کسی از عمر خویش وفایی ندیده است.

دەلاڵەت جۆشۆ چون ڕۆی ئازادی. (دیوان، ۴۱۱، ب ۳)

Dalâlat jošo čon roy āzādî.

مهربانی همچو روز آزادی می‌جوشد.

در شعر مولوی کرد زمینه‌ی عاطفی و غنایی بسیار قوی است و احساسهای عاشقانه تقریباً در همه‌ی شعرش موج می‌زند و مثالهای این فصل همه دلیلی است برای این نظریه.

بار هجران (دیوان، ۲۶، ب ۸)، فصل فراق (دیوان، ۲۲۸، ب ۱۱)، سرمایه‌ی طاقت (دیوان، ۳۷، ب ۳)، شفشاهنج حسرت (دیوان، ۲۳۵، ب ۳)، تپّه‌ی صبوری (دیوان، ۴۴، ب ۴)، آه راه (دیوان، ۵۳۸۰، ب ۵)، خانه‌ی چشم (دیوان، ۴۷، ب ۳)، میله‌ی اشک (دیوان، ۵۳۹، ب ۸)، سیاه چادر شادی (دیوان، ۵۴۰، ب ۴)، سوز غم چون مو خم شده (دیوان، ۱۴۷، ب ۱۴)، محنت چون تجار (دیوان، ۱۴۹، ب ۵)، حجره‌ی دل (دیوان، ۱۹۴، ب ۱۲)، پنجره‌ی ناز (دیوان، ۲۳۹، ب ۱)، تب دوری (دیوان، ۴۴، ب ۲)، سر بالایی ستم (دیوان، ۱۴۰، ب ۶)، سرازیری غم (دیوان، ۱۴۰، ب ۶)، لطافت چون آب حیات (دیوان،

۱۸۳، ب ۶)، لجنزار غم (دیوان، ۱۹۳۰، ب ۵)، شاه‌نشین چشم (دیوان، ۲۰۳، ب ۲)، دوای خلاصی (دیوان، ۲۱۲، ب ۱۴)، بنای وجود (دیوان، ۲۱۵، ب ۱۳)، چیخ[1] ئارام (دیوان، ۵۴۰، ب ۴)، قیمه‌ی درد (دیوان، ۳۴۱، ب ۷)، رشته‌ی بافته‌ی دوری (دیوان، ۴۷۲، ب ۶)، رشته‌ی طاقت (دیوان، ۵۱۶، ب ۲)

۱۵-۳. تشبیهات با خاستگاه دینی

مطالعه‌ی وسیع مولوی در زمینه‌های علوم مختلف این امکان را به او داده است که دست‌مایه‌ی فراوان و متنوّعی برای آفرینش زیبایی در اختیار داشته باشد. وی به واسطه‌ی مطالعه‌ی سالهایی از عمرش در زمینه‌ی علوم دینی، و قرار گرفتن در مقام روحانیّت و تعلیم و تدریس معارف دینی، بسیار زیبا و شاعرانه مفاهیم دینی را به دنیای احساس و عاطفه‌ی خویش گره زده است.

برخی از این تشبیهات به عرفان تعلق دارند که اگر جداگانه به عنوان زیرمجموعه‌ی خاستگاه دینی آورده شوند بهتر است.

تشبیهاتی از قبیل: کاخ دین (دیوان، ۲۸۶، ب ۲۳)، مسجد تنهایی (دیوان، ۳۸۹، ب ۱)، لباس عفو (دیوان، ۶۴ بیت بعد از ۱۹)، دوزخ دوری (دیوان، ۴۲۷، ب ۲)، حشر دوری (دیوان، ۱۶۱، ب ۳)، تیر تدبیر تقدیر (دیوان، ۳۹۹، ب ۴)، لباس طاعت (دیوان، ۳۹۴، ب ۵)، جاده‌ی ورع (دیوان، ۲۸۶، ب ۲۴)، مصلای ذوق (دیوان، ۲۶۰، ب ۳)، یزید مرگ (دیوان، ۳۲۰، ب ۴)، شهر الست (دیوان، ۱۷۴، ب ۹)، هجران دوزخ (دیوان، ۵۰۷، ب ۱۶)، یار حوری سرشت (دیوان، ۴۸۶، ب ۲۶)، شیر قضا و قدر (دیوان، ۱۲۲، ب ۱۱)

شاعر در شعر کوتاهی که در مرثیه‌ی همسرش می‌سراید، اندوه خود را در مرگ همسر به حادثه‌ی عاشورا تشبیه می‌کند و بدین طریق با یادآوری مرثیه‌ی دینی اندوه خویش را ابراز کرده، می‌گوید:

– شور عاشورا دوباره برپا شده است، مُحرّم آمده است و مَحرم (عنبر خاتون) از دست رفته است.
– او در شهر عدم مشغول است و من در صحرای کربلای اندوه.
– او را یزید مرگ اسیر کرده است و مرا زیاد (عبدالله بن زیاد) غم در بنده کرده.
– بازار است و هنگامه‌ی معامله، ای ساقی (خداوند) فانی را از من بگیر و باقی را بده.
– وای بر من، فردا، روز پدیدار شود، راستی سرم کجا و تنم کجا باشد؟
(دیوان، ۳۲۱ و ۳۲۰، ب ۲ و ۳ و ۴ و ۵ و ۶)

در جای دیگر در وصف ماه رمضان و منع شراب‌خواری از شعائر دینی سخن می‌گوید و خود در

۱- چیخ: دیواری از حصیر یا چوب در چادر چادرنشینان.

کسوت ملامتیان مجلس شراب را وصف می‌کند. در این شعر با یک ارتباط عمودی بین ابیات مراعات‌النظیر زیبایی را از بیت اوّل تا پایان شعر برقرار کرده است گویی یک خطّ اتّصال نامرئی در همه‌ی شعر آمده که مخاطب را در تمام شعر در یک فضای یک‌دست قرار می‌دهد.

«- شمشال[1] تراویح[2] خوش خوش به صدا درآمده است و مجلس تار طنبور بی‌رونق شده.

- مناره صدای اذانش به صد گونه است و مسجد از شادمانی به وجد آمده است.

- می در خم چو من در غم اسیر شده است، میخانه، صفایش خیلی دلگیره شده.

- هنگام مرحبا[3] گفتن لباس طاعت‌پوشان است و الوداع باده نوشانی است که پی‌درپی باده می‌نوشیدند.

- ساقی صد بار به نازت می‌نازم، گلبانگ صدای (وامتازُ و الیوم) را برپا کن.

- طره‌ات بر روی خالهای چهره‌ات آویزان باشد و پیاله‌ات چون جام کجی باشد که کج‌دار و مریز باشد.

- ستاره‌ی چشمانت در آن زلف قطرانی چو شبت، آشکار و نهان باشد همچو شمس پیشانیت.

- در پای آن زلف چون شب و خوش بو چو ناف آهو و در کنار آن شفق سرخ باده‌ی صاف، هلال ابرو را بر ما نمایان کن. (اشاره به آمدن ماه نو بعد از پایان رمضان)

- صدای آی هلال (هلال ماه دیده شده) آی عید از یاران برپا می‌شود به رغم گروه پرهیزکاران.

- به دل میخواران شادی بینداز و بر دل روزداران اندوه.» (دیوان، صص ۳۹۳ و ۳۹۴ و ۳۹۵، ب ۲ الی ۱۱)

شعر با صدای بلند و شاد مسجد و مناره آغاز می‌شود (که آغاز رمضان است) و با اندوه روزه‌داران (پایان رمضان است) به پایان می‌رسد.

۱۶-۳. خاستگاه اشرافی تشبیهات

رنگ اشرافی شاید در شعر همه شاعران با شدّت و ضعف متفاوتی دیده شود، این دیدگاه می‌تواند متأثّر از شعر دیگر شعرا باشد و یا دیدگاه مستقلّ خود شاعر. آنچه که بر ما آشکار است این حقیقت است که مولوی کرد زندگی مرفّهی که اشرافیّت در آن برجسته باشد، نداشته است. شاعر حتّی پیشنهاد امرای اردلان را برای پذیرفتن امکانات درباری برای زندگی بهتر، نمی‌پذیرد. روحیّه‌ی دنیاگریزی و درویش مسلکی مولوی کرد، تجربه‌ی مستقیم وی را در صبغه‌ی اشرافی منتفی می‌کند.

۱- نام آلتی موسیقی همچون نی.

۲- تراویح: نماز مستحبی که در ماه رمضان بعد از نماز عشاء خوانده می‌شود.

۳- مرحبا ایهام دارد، یکی از معانی آن، اشاره‌ای است به دعاهای سحر در ماه مبارک رمضان. در پانزده روز اوّل رمضان، «مرحبا یا شهر رمضان» می‌گویند و در پانزده روز دوم «الوداع یا شهر رمضان» می‌خوانند و معنی دوم آن، تحیّت گفتن و سلام و احوال‌پرسی است.

اگرچه که شاعر با محیطهای اشرافی آن زمان خود از جمله امرا و خوانین اردلان و امرای خانـدان جافها که از سوی دولت عثمانی لقب پاشا را می‌گرفتند، آمد و رفتهایی داشته است، امّا بیشتر تشبیهات در این زمینه کلیشه‌ای و تقلیدی است و به تأثیر از آثار دیگر شاعران است.

تشبیه اشک به نقره‌ی صاف (دیوان، ۴۱۵، ب ۱۹) و رنگ صورت به اشرفی (دیـوان، ۲۴۷، ب ۷)، تشبیه جسم شاعر به زمـین بـزم میخـواران (دیـوان، ۳۷۷، ب ۷)، تـشبیه قامـت بـه چـوب چوگـان [چوگان‌بازی یک سرگرمی اشرافی بوده] (دیوان، ۱۳۰، ب ۲)، قرار گرفتن، می و جام و ساقی در یک مجموعه تصویر اشرافی است (دیوان، ۱۴۰، ب ۹).

جامت جەم ئاسا لەب ڕێز کەر جەمەی. (دیوان، ۴۵۹، ب ۱۳)

Gāmt Jam āsā labriz kar Ja maî.

جامت را جم‌آسا لب‌ریز کن از می.

دانەی شەوچراغ خەزانەی هەستی. (دیوان، ۱۸۹، ب ۲)

Dānaî šaw črāî xazānaî hastî.

دانه‌ی شب‌چراغ خزانه‌ی هستی.

جامـێ جـەو بـادەی وەسـڵ دیـدارت جەو قەهقەهەی مەی شیشەی ڕوخسارت

(دیوان، ۳۴۳، ب ۶)

Gāme Jaw badai ***wasîe*** didārt. Gao qahqahai mai šîšaî roxsārt.

جامی از آن بادەی وصل دیدارت از قهقهه‌ی می شیشه‌ی رخسارت. (بیت موقوف‌المعانی است)

ئەو سینەی سیم وەنگ ئاینەی جەم ڕەنگ. (دیوان، ۲۷۴، ب ۵)

Āw sînai sîmwang āyenai Jam rang.

آن سینهِ سیم رنگ و آینه‌ی جم رنگ.

از دیگر نمونه‌های تشبیه با عناصر اشرافی

پیاله‌ی دل (دیوان، ۴۷۸، ب ۲)، کاخ دماغ (دیوان، ۲۱۱، ب ۱۰)، دانه‌ی مرجانی اشـک مهجـوری (دیوان، ۱۵۵، ب ۷)، خزانه‌ی درد پنهانی (دیوان، ۴۴۲، ب ۴)، جبین جام‌جم (دیوان، ۳۹۰، ب ۷)، زلف عنبر[1] بو (دیوان، ۲۰۵، ب ۳)، گردن سیم خالص (دیوان، ۱۵۰، ب ۹)، کاخ درون (دیوان، ۳۸۳، ب ۳)

سـلێمان جاهی، جـام جـم نگـاهی سـکندر شـاهی، دارا درگـاهی

(دیوان، ۵۰۷، ب ۱۳)

معدوم، زمین بزم ساقیست (دیوان، ۳۷۷، ب ۹)

۱- در گذشته موادّ خوشبو همانند مشک و عنبر خاصّ طبقه‌ی اشراف بوده است.

۱۷-۳. تشبیهات حوزه‌ی موسیقی

شاعر از آلات موسیقی همچون، شمشال، لوله[۱]، تار، طنبور، سنتور، دف، رباب، کوس، (طبل)- نی، تاس (نوعی طبل)، کمانچه نام می‌برد. همچنین از اصطلاحاتی همانند: کوک کردن، نواختن، پرده‌ی حجازی (دستگاهی در موسیقی) و مقام پرده‌ی شهنازی (دستگاهی در موسیقی)، نه پرده و واژگانی چون تار (رشته)، نواختن و آهنگ سخن می‌گوید. از زیبایی کار شاعر این است که در ساختن یک تصویر تنها جنبه‌ی بصری را در نظر نمی‌گیرد بلکه تصاویر، همراه با واژه‌گانیست که جنبه‌ی شنیداری را نیز تحت پوشش قرار می‌دهد. خواننده علاوه بر تجسّم تصویر شاعرانه‌ی شاعر صدای تصویر را هم می‌شنود؛ همانند فیلمی که موسیقی متن داشته باشد. نکته‌ی جالب توجّه دیگر در این حوزه، این است که، در اکثر این تشبیه‌ها انواع سازها به خود شاعر تشبیه شده‌اند.

شاعر در تخیّل شاعرانه‌ی خود همه‌ی آلات موسیقی را زنده می‌پندارد و با آنها همزادپنداری می‌کند. شاعر گوش خود را به طبلی که نم کشیده و خوب به صدا در نمی‌آید تشبیه کرده (دیوان، ۴۷۷، ب ۴) دل و سینه‌اش را به سنتور (دیوان، ۲۴۲، ب ۴)، صدای شکستن استخوانهایش را به لوله (دیوان، ۲۵، ب ۲)، همه‌ی اعضایش را به کمانچه (دیوان، ۲۴۳، ب ۳) و دف و نی، خود شاعر هستند که در مجالس درویشان، ناله سر می‌دهند.

چون دەف، بەرگ پۆس ئیرادەت پۆشم　　غولام بەردەس حەلقە نە گۆشم

(دیوان، ۲۸، ب ۹)

Čon daf barg-e pos erādat pošm. ***Qolāme*** bar das ***halqa*** na Gošm.

همچو دف برگ پوست ارادت پوشیده‌ام. غلام خدمتکار و حلقه به گوشم (اشاره به حلقه‌های فلزی آویزان در اطراف دف نیز هست).

دەف ئاسا بەو سۆز نالە و سەداوە　　روو ئەو یاران بوو، پشت ئەو دماوە

daf āsā baw soz ***nālaw*** sadāwa. Ru aw yārān bo pšt aw dmāwa.

دف آسا با آن سوز و ناله و صدا رو به یاران داشته باشم و به خود پشت کرده باشم. (دیوان، ۳۱۹، ب ۷)

به هنگام نواختن دف روی دف روبه‌روی مخاطبان قرار می‌گیرد. پشتش به نوازنده است.

شاعر کسی است که می‌خواهد تبدیل به سنگ و ستاره شود. در همه‌ی این حالات شاعر به پلی دو طرفه می‌ماند که از یک سوی آن موادّ خام طبیعت جریان می‌یابد و از سوی دیگر، آن مخلوقات شعری، یا شاعر حکم کارخانه‌ای را دارد که در کارگاه ذهن خود به اشیاء شکل انسانی می‌بخشد، طوری که اشیاء

۲- نوعی ساز همانند نی، از جنس فلز است.

هم حالت عینی خود را داشته باشند، هم حالت ذهنی ادراک و تخیّل انسان را: هم خود باشند و هم چیزی دیگر که انسان است. و در واقع همین خود بودن و دیگری بودن و عینی بودن و خود را در اشیاء، و اشیاء را در خود دیدن پایه‌های اصلی شعر هستند و شعر ویژگیهای خود را که عبارت از داشتن دنیایی از تصاویر، تشبیهات، استعارات، سمبولها و کنایات و اساطیر است؛ از همین پایه‌های اصلی و ارکان اساسی می‌گیرد. (براهنی، طلا در مس. ۱۳۷۱: ۴۴)

مطرب یەکەمان بالای خەم وەردەم　　یەتار ئەسرین خەم کۆک ئاوەردەم

(دیوان، ۵۳۵، ب ۵)

Motreb ya kamān ***bālâi*** xam wardam. Ya tāre asrîn xam kok āwardam.

مطرب، این کمان (کمانچه) قامت خم خورده‌ام و این تار (رشته) اشک غم کوک کرده‌ام.

زرنگەی سەدای ساز جە ریشەی ئەعزام　　کەمانچە دەستوور ماوەرۆ مەقام

(دیوان، ۲۴۳، ب ۳)

Zrengaî sadāi sāz Ja rišaî azām. Kamānča dastur māwaru maqām.

زرنگه (اسم صوت است برای صدای فلزات) صدای ساز از ریشه‌ی اعضایم همچو کمانچه آواز سر می‌دهد.

کالای شیرینی وە بالات بڕیان　　تاس مەحبووبیت نە عالەم زڕیان

(دیوان، ۱۹۰، ب ۵)

Kālâi šîrînî wa b***ālât*** břyan. Tas-e mahboobît na ālam zřyān.

پارچه‌ی شیرینی به قامتت بریده‌اند و تاس محبوبیّت در عالم به صدا درآمده است (کنایه از مشهور شدن).

وەلوەلەی لوولەی پێشەی ئازای چاک　　یاوا وەسەرین نۆ پەردەی ئەفلاک

(دیوان، ۳۱۳، ب ۳)

Walwalaî Lulaî pešaî āzāi čāk. Yawa wa sarîn no pardaî aflāk.

ولوله‌ی لوله‌ی استخوانهای اعضای چاک شده‌ام به بالای نو پرده‌ی افلاک رسید.

نالەم نەی ئاسا ئالەم گرت نەوەر. (دیوان، ۴۶۹، ب ۵)

Nālam naî āsā ālām grt nawar.

ناله‌ام نی‌آسا عالمی را در برگرفت.

از میان سازها و آلات موسیقی شاعر توجّه خاصّی به دف و نی دارد، به دلیل این‌که، دف از قدیم‌الایّام ساز عرفانی خانقاها و تکایا و محافل دراویش و صوفیان مناطق مختلف کردستان بوده است.

سنتور سینه‌ام (دیوان، ۲۴۲، ب ۴)، ناله‌ی دل همچون صدای نی (دیوان، ۴۴۶، ب ۲)، لوله‌ی استخوان ریش (دیوان، ۴۲۶، ب ۱۴)، شمشال بالا (دیوان، ۴۸۲، ب ۴)، سر چون تاس (دیوان، ۱۳۴، ب ۳)، رشته‌ی سیم سنتور شادی و ذوق پاره شد (دیوان، ۲۸۴، ب ۱۵)

۱۸-۳. تشبیهات با خاستگاه سپاهیگری

اغلب تشبیهات حوزه‌ی سپاهیگری در شعر مولوی، متأثر از ادبیّات فارسی و عرب است، چون مولوی از منشأ طبیعی این‌گونه تصاویر دور بوده و اگر تصاویری دیده بسیار محدود است و به تأثیر از شعر قدماست.

کلماتی همانند: تیغ، ناوک، خدنگ تیر و کمان، سپاهیان را با ابزار جنگی در ذهن ما تداعی می‌کند. سرگذشت آمدن این واژگان به دنیای شعر بسیار طولانی خواهد بود و در حوصله‌ی این گفتار نمی‌گنجد.

خەدەنگ چل چەنگ شۆت وە جگەردا. (دیوان، ۳۸۷، ب ۷)

Xadang-e čl cang šot wa jgardā.

خدنگ چهل چنگ بر جگرت فرو رود.

چمان دەروونم مە پێکان وە تیر. (دیوان، ۱۶۹، ب ۱۷)

Cmān darunm mapekān wa Tîr.

گویی که تیر بر درونم اصابت می‌کند.

ئەبرۆ کەمانێ، پەیکان موژانێ. (دیوان، ۵۰۸، ب ۲۰)

Abro kamāne paîkān možane.

ابرو کمانی، پیکان مژگانی.

فراقت قامەت کەردەن وە کەمان. (دیوان، ۲۴۲، ب ۱)

Fîrāqt qāmat kardan wa kamān.

فراقت قامتم را کمانی کرده است.

وە نووک نەشتەر پۆلایی فیراق. (دیوان، ۵۰۵، ب ۴)

Wa nuke naštar ***poîaî*** feraq.

با نوک نشتر پولادین فراق.

علاوه بر این واژگان، کلماتی همچون: کشیک‌چی، قلعه، برج، تفنگ و زنجیر که در این تشبیهات آمده است. شامل حوزه‌ی سپاهیگری خواهد بود.

کێشک‌چی خەیال خەم فام سەندە بێ. (دیوان، ۱۵۲، ب ۶)

Keškčî ***xayāî*** xam fam sanda be.

غم فهم را از کشیک‌چی خیال گرفته بود.

– زخم تن با تیر بلایش بیشتر (دیوان، ۹۴، ب ۲۷)
– آرزوی خدنگ سر انگشتان تو را دارد. (دیوان، ۵۴، ب ۱)
– آن‌گاه که دل با تیر محنتها زخمی است. (دیوان، ۲۳۹، ب ۴)
– چه بسیار تیر نگاه بی‌میلی بر من زد. (دیوان، ۵۰۸، ب ۲۱)
– با تیر طعنه‌ی رقیب دل سنگ (دیوان، ۴۳۹، ب ۵)
– دل در میان زنجیر دو لایه‌ی زلف نگار است. (دیوان، ۳۲، ب ۹)
– درون با نوک خنجر دوریت ریش است. (دیوان، ۲۲۱، ب ۱۰)
– تفنگی ساخته شده از بهترین فلز با لوله بلند همچون نگاه دلبر هزار زخمی دارد. (دیوان، ۴۹۰، ب ۱۴)

۱۹-۳. خاستگاه عرفانی تشبیهات دیوان مولوی

تم اصلی دیوان شعر مولوی کرد عشق است امّا مسائل عرفانی از موتیوهای پر رنگ شعر وی است. عرفان همانند بسیاری از موضوعات دیگر مجموعه‌ای از واژگان را با خود به دنیای شعر وارد کرده، که هر کدام معنی قراردادی خاصّ خود را دارند؛ باده، ساقی، شراب، پیاله، فنا، بقا، دُرد، می، لطف، رجا، بزم.

بادەی بێ وادەی فەنام وەردە بۆ. (دیوان، ۱۴۴، ب ۲۷)
Bādaî be wadaî fanām warda bo.

بادەی بی‌هنگام فنا نوشیده‌ام.

سەرشار سەهبای بەزم موناجات. (دیوان، ۲۸۸، ب ۲)
Sar šār-e sahbaî bazme monājat.

سرشار صهبای بزم مناجات.

موحتاج وە ڕێزەی سفرەی رجای توم. (دیوان، ۳۵۸، ب ۸)
Mohtaj wa rezaî sfraî rjāî tom.

محتاج و ریزخوار سفره‌ی رجای تو هستم.

مەخموور کەر دەروون جە بادەی ساقی. (دیوان، ۴۶۲، ب ۷)
Maxmur kar darun Ja bādaî sāqî.

درون را از بادەی ساقی مخمور کن.

جە شەو هەوارگەی فەنا وێردە پای هەردەی بەقا یاتاغگە کەردە
(دیوان، ۲۹۸، ب ۳)

Ga šaw hawārgaî fanā wyarda. Pai hardaî baqā yātāqga karda.

از اقامت‌گاه شبانه‌ی موقت ییلاق فنا گذشته‌ایی، در دامنه‌ی کوهسار بقا منزل گزیده‌ایی.

جەو مەعجوون ئەجزای لوطف و مەیل ویش دەوا دۆ پەی زام خەستەکەی دل ڕیش

(دیوان، ۴۶۶، ب ۱۲)

reš. ***dî*** Gaw majun ajzāî lotfu mail-e weš. Dawā do paî zām xastajai

از معجون اجزای لطف و میل خویش دوایی ده برای زخمهای سخت و جانکاه دل ریش.

جامێ جه سەهبای دیای بالاکەت. (دیوان، ۲۳۳، ب ۲)

bālākat Gāme Ja sahbaî dyaî.

جامی از صهبای دیدار قامتت.

خەلیفەی سەدای (ادن) شنەفتە بەڵەد نە سارای ئەطوار هەفتە

(دیوان، ۲۹۸، ب ۵)

Xalîfaî sadāî adn šnafta. ***Balad*** na sārāî atwar-e hafta.

خلیفه‌ی صدای (ادن) شنیده، و راهنمای صحرای هفت مرحله‌ی عرفان (هفت اطوار) است.

جەو دما وە دەس بای ئیستغناوە لەرزمێ وە سەر تەڵ دار فەناوە

(دیوان، ۱۲۶، ب ۱۱)

Gaw dma wa das baî esteqnāwa. Larzme wa sar ***tal*** dāre fanāwa.

پس با دست باد استغنا بر سر شاخه‌های درخت فنا خواهی لرزید.

خواجەی سەر حەڵقەی بەزمەکەی (ألست) دەماخ وە نەشئەی بادەی فەنا مەست

(دیوان، ۲۶۰، ب ۴)

Xājaî sar ***halqaî*** bazmakaî alast. Damax wa našaî bādaî fanā mast.

خواجه‌ی سر حلقه‌ی بزم الست، سرمست از نسیم باده‌ی فنا.

تشبیهات دیوان مولوی کرد آمیخته با برف‌آبهای کوهستان، بر اوج کوهساران و جاری در درّه‌ها و رودها همراه با نغمه‌های آبشاران با زمینه‌های متفاوت و متنوّع، رنگ و جلایی از فرهنگ اسلامی، عرفانی و بومی را به شعر وی بخشیده است. روح کوهستان بر تشبیهات ساده و صمیمی شاعر حاکم است، لطافت نسیم زندگی‌بخش، رودهای پرشتاب، موسیقی مست‌کننده‌ی همه‌ی عناصر طبیعت و هرچه هست، صمیمیّت یک زندگی ساده و روحی بزرگ به دور از تصنّعهای ملال‌آور است. تشبیهات کمتر اسیر ابتذال شده‌اند و بیشتر با تازگی و طراوت منحصر به فردی آراسته شده‌اند، و اغلب شناسنامه‌ای از فرهنگ غنی و خلاقیّت و ذوق معجزه‌آسای شاعر را در دست دارند. تشبیهات حوزه‌ی

طبیعت نمایانگر روح ناآرام مولوی هستند. شاعر در همزادپنداری شاعرانه‌اش همین طبیعتی است که امروز هم می‌توان آن را دید، شنید و فهمید؛ همه‌ی آبشارها و رودها و برف آبهای پرشتاب کوهساران، اشکهای مولوی‌اند؛ امّا کمی گرم‌تر و پرشتاب‌تر. همه‌ی نهالهای تازه رسته نماینده‌ی زیبارویان محبوب اویند، امّا کمی دل‌رباتر. همه‌ی نسیمهای پاییزی و بهاری آههای جان‌سوز اویند، امّا کمی داغ‌تر، گرد و غبار فصلها جسم سبک‌بال اویند، امّا کمی سبک‌بال‌تر و همه‌ی خرمن خردادها دانه‌های پر مایه‌ی کلام اویند، امّا کمی طلایی‌تر و بالاخره مارهایی که در لابه‌لای بوته‌ها با رنگ و نقش فریبایشان به ناگهان پای شادی را می‌گزند، رنجهای دوری مولویند، امّا کمی زهردارتر.

۲۰-۳. خلاقیتهای مولوی کرد در حوزه‌ی تشبیهات

بیش از ۲۵۰ تشبیه از تشبیهات استخراج‌شده‌ی دیوان مولوی کرد، تشبیهاتی هستند که هیچ سابقه‌ای در ادبیّات فارسی ندارند. این جستجو با استفاده از نرم‌افزار درج صورت گرفته است.

چون دانه‌ی سەر ساج[1] هور ئامام جار جار جە تاو دووکەڵ جە شەرارەی نار

(دیوان، ۲، ب ۵)

Čon dānai Sar Sāj hor āmām Jār Jār. Ja tawē ***dukaî*** Ja šarāray nār.

همچون دانه‌های در حال بو دادن روی ساج از حرارت دود و شراره‌های آتش گاه گاه به بالا و پایین می‌پریم.

خار دندان: جه‌ی **خار دندان** ژار ئاوەردەی مار. (دیوان، ۹۷، ب ۱۷)

Jai xare dandān Žar awardai mar.

جسم زغالی: لافاو کووچه‌ی **جەستەی زوخاڵی**. (دیوان، ۱۳۴، ب ۵)

Lāfaw e- kučai Jastai Zuxallli.

دکانچه‌ی بدن.

Dukančai badan.

اشرفی رنگ و سیم اشک: یه **سیم ئەسرین** یه **ئەشرەفی ڕەنگ**. (دیوان، ۲۴۷، ب ۷)

Ya Sime asrin ya ašrafi řang.

شاعر به نخچیر هزار زخم تشبیه شده: من نەچیرەکەی هەزار زام وەردە. (دیوان، ۵۱، ب ۲)

Mn načîrakai hazār zām warda.

خاشاک جسم: دووی پووش جەستەی دەردینان خێزت. (دیوان، ۱۲۵، ب ۳)

Duy Puše Jastai dardinān Xezt.

۱- **ساج**: وسیله‌ایی فلزی، دیش مانند که بر روی آتش قرار می‌دهند و برای پخت نان از آن استفاده می‌کنند و از طرف دیگر آن گاه، برای سرخ کردن خوراکیها و یا بو دادن گندم استفاده می‌شد.

دل نه گەردەلوول بێ پەرداخی‌یەن دەماخم نەگێج بێ دەماخی‌یەن

(دیوان، ۳۹، ب ۲)

dÎ na gardalūl be pardāxîyan. Damāxm na gej be damāxiyan.

دل در میان گردباد رنج و اندوه است، شادیم در گردباد غصّه و غم.

کلێلەی[۱] خەفەت، نە سەر کاوەی دل مەزرەعەی شادیم کەردەن بێ‌حاسل

(دیوان، ص ۱۳۰، ب ۴)

KÎeÎai Xafat Na Sar kāwai ***dÎ*** . Mazraî šādim kardan be ***hāsÎ*** .

انبوه برف اندوه در کوهسار دل، مزرعه‌ی شادی را بی‌حاصل کرده است.

دست انبوی درد عشق- بۆی شەمامەی ئێش عەشقت نەکەردەن. (دیوان، ۷۷، ب ۵)

Boi šamāmai eiš ašgt Nakardan.

دست انبوی درد عشق را نبوییده است.

مقراض بی‌شرطی- دیدەم چون میقراز بێشەرتیت تێژ کەرد.

Didam Čon megrāz be šartit tež kard.

ای هم‌چو دیدگانم! آن‌گاه که مقراض بی‌شرطیّت را تیز کردی. (معنی کنایی آن، یعنی آن‌گاه که قصد بی‌وفایی کردی.) (دیوان، ۷۹، ب ۳)

زاهید مایەی هۆش هیچ نەمانۆ پێش پەشێو بۆ تەقواش چۆن مێزەرەی وێش

(دیوان، ۴۷۰، ب ۸)

Zahid māyaî huš hič namāno peš. Pašew bo taqwaš čon mezarai weš.

زاهد مایه‌ی هوشش را از دست بدهد و تقوایش آشفته شود همچو عمامه‌اش. پریشانی تقوا که امری معنوی است به عمامه‌ی آشفته تشبیه شده است.

نه تاریکی خەت مەعناش مەجۆشا چو ئاو حەیات دل خاس خاس نۆشا

(دیوان، ۸۷، ب ۴)

Na tāriki Xat manāš majoša. Čon āwe hayāt ***dÎ*** Xas Xas hoša.

در میان تاریکی خطّ معنیش می‌جوشید هم‌چو آب حیات، و دل به قدر کفایت نوشید، این تصویر، یک تصویر اسطوره‌ای را در ذهن تداعی می‌کند.

دەلاڵەت جۆشو چون ڕۆی ئازادی. (دیوان، ۴۱۱، ب ۳)

DaÎāÎat Jošo Čon řoy azadî.

۲- کلیله= انبوه برف که در طی زمستان بر هم انباشته می‌شود که گاه ریزش می‌کند و از بهمن کوچکتر است.

مهربانی می‌جوشد چون روز آزادی.

مهربانی یک امر وجدانی است و درک کردن روز آزادی نیز، یک مفهوم ذهنی است حتّی خود آزادی نیز یک دریافت است نه امری حسّی.

نه توی تاریکی تای شەدەی بێ‌گەرد لەطافت چون ئاو حەیات مەوج مەوەرد

(دیوان، ۱۸۳، ب ۶)

Na toi tārîkî tāi šadai be gard. Latāfat čon āw hayāt mawj maward.

در میان سیاهی سربند زیبایش، لطافت چون آب حیات موج می‌زد.

مـدیا ئـەو شـۆنت دڵ نـە پـەنهان دا چون اسم (رەحیم) وە شۆن (رەحمان)دا

(دیوان، ۳۳، ب ۳)

Mdya aw šont *dl̂* na panhānda. Čon esme rahim wa šon rahmāndā.

دل، پنهانی رفتنت را می‌نگریست، همچون اسم رحیم که به دنبال رحمان می‌آید.

بەو تەور تەن غەرقەن نە گێج هوونـدا ماچی موورێوەن هانە «جـەیحوون»دا

(دیوان، ۲۴۴، ب ۵)

Baw tawr tan qarqan na gege hun-da. Māči murewan na Jaihun-da.

تن آن‌گونه در گرداب خون غرق است گویی مهره‌ای در میان جیحون است.

مەی نە خوم چون من نە خەم ئەسیرەن مەیخانـە سـەفاش خـەیلێ دڵـگیرەن

(دیوان، ۳۹۴، ب ۳)

Mai na xom čon mn na xam asîran. May xāna Safāš xaile dlgĭran.

می در میان خم همچو من در میان غم اسیر است، صفای میخانه بسیار غم‌انگیز است.

بۆ پرووز جەرگ قرچەی پارچـەی دڵ بۆی هوون جۆ شیای دەروون پر چـڵ

(دیوان، ۲۸۳، ب ۷)

Bo proze jarg qrčai parčai *dl̂* . Boi hun-e jošyāi darune př *čl̂* .

بوی جگر سوخته و صدای پاره‌ی دل و بوی خون به جوش آمده‌ی درون دردمند.

ئید چون توف سەخت تەم وست ئەو کووان ئـەو وێنـەی لافـاو بـالای تـو ڕەوان

(دیوان، ۲۸۳، ب ۸)

Eed čon Tofe saxt Tam wst aw kowān. Aw wenai Lāfaw bālāĭ to rawān.

این همچون کولاکی سخت مه به کوهسار انداخته است و آن همچون سیلاب قامت تو جاری است.

حەلقەی خەفیەی ذکر نالەی هەزار ڕەنگ چون حەلقەی دەرگای ویرانان دل تەنگ

(دیوان، ۶۷، ب ۱۲)

Halqaî xafyai zkr ***nalaî*** hazar rang. Con halqai dargaî werānān ***dl*** tang.

حلقه‌ی خفیه‌ی ذکر ناله‌های هزار رنگ همانند حلقه‌ی درگاه دل‌تنگان ویرانه دل است.

نەی خانەی تەن- (نی خانه‌ی تن) Nai khanai tan (دیوان، ۴۴۲، ب ۲)

قەلەم ئاخ- (قلم آخ) galam e Akh (دیوان، ۵۰۱، ب ۹)

مارەکەی دووری- (مار دوری) mārakay Doorî (دیوان، ۲۶۶، ب ۸)

چنور[1] **شەوق**- (چنور شوق) čonōr shawg (دیوان، ۵۱۴، ب ۴)

وەیشوومەی دەرد- (دبور درد) waîšumaî dard (دیوان، ۴۹۶، ب ۱۶)

بەیداخ تاقەت- (بیرق طاقت) Bayax tāqat (دیوان، ۳۱۹، ب ۶)

زەلکاو دەوات- (باتلاق دوات) zalkāwe dawāt (دیوان، ۴۵۶، ب ۱۹)

شاەرزوور دل- (شهرزور دل) Šārazūre del (دیوان، ۴۱۸، ب ۱۲)

کوتەرەی جەرگ- (کنده‌ی جگر) kotaray Jarg (دیوان، ۳۵۹، ب ۶)

چێش بێ، هام دەردان دەروون جە خەم کەیل ئەو بالا و چیهرە و خال و زولف لەیل

Češ be hamdardan darun ja xam kayil. Aw ***bālā – w*** čehraw-w ***xal – w*** zolllf-e Layl.

شما را چه شده است ای همدردان که درونتان پر از غم شده، آن بالا و چهره و خال و زلف لیلی.

تومەی سەرو و گول وەنەوشە و سونبول شاناش باخەوان ئەجەل وە تۆی گل

(دیوان، ۳۸۹، ب ۱۰ و ۱۱)

Tomay sarwo-w *Gol* wanawšaw ***sonbol*** . Šānāš baxawān ajal wa toy *gl* .

تخم سرو و گل و بنفشه و سنبل است که باغبان اجل در میان خاک نشانده است.

پاییز زەر، یەخ جام، چارشێوێ هەی تەم دێرەن سوارەن نەوعەروس خەم

(دیوان، ۲۷۶، ب ۱۰)

Pāiz zar yax jām Ğārševe hai tam.

پاییز، زر، یخ آینه و چادر مه، دیر هنگام است و **نوعروس غم سوار**.

* نوعروس غم هم در دیوان انوری و هم در دیوان خاقانی شروانی آمده است.

۱- چنور: نام گلی است وحشی که در ارتفاعات کوهستان می‌روید.

روخسار و زولف سوبح و رەواحی دیده و نیگا پیالە و راحی

(دیوان، ۴۸۳، ب ۱۲)

Roxsar-o zolf sobh-u rawahĭ. Dida-w niga ***piyāÎa – u*** rāhi.

رخسار و زلف، صبح و غروب، دیده و نگاه پیاله و شراب.

دروستی و هەڵمەت قەزا و خەیاڵ تەور نالەو نارو دوود رەعد و بەرق و هەور

(دیوان، ۴۹۰، ب ۱۵)

Drosti u ***haÎmat*** qazā-w ***xayāÎ*** tawr. ***NaÎa – w*** nar-w dood rad-w barq-w hawr.

درستی و حمله، قضا و خیال طرز، ناله و نار و دود، رعد و برق و ابر.

چەمەن هەم لیباس سەوز، ڕەنگ پۆشان وەفراوان چون سەیل دیدەی من جۆشان

(دیوان، ۳۲۸، ب ۵)

Gaman ham Lîbās Sawz rang pošan. Wafrawan Con Sayl dîday mn jošan.

چمن هم لباس سبز رنگ پوشان است، برف آبها چون اشک دیدگان به جوش آمده.

شەتاوان چون سەیل دیدەمەن جاری پێچ مدان چەنی زامان کاری

(دیوان، ۳۹۸، ب ۴)

Šatawān Čon Saîl dîdaman jarî. Peč mdān Cani zāmānekarî.

رود پر شتاب چون سیل دیدگان من جاری است و بر خود می‌پیچد با آن زخمهای سخت و جانکاه؛ مقصود شاعر در آفرینش این نوع تشبیه بیان اغراق‌آمیز اندوهی است که با آن درگیر است.

شەتاوم هوونا دیدەی پڕ دەردەن نەسیمم شنۆی هەناسەی سەردەن

(دیوان، ۴۰۹، ب ۱۳)

Šatāwm hunāw dîday pr dardan. Nasîmm šnoî hanāsai sardan.

رود پر شتاب من خوناب دیده‌ی پر درد من است، نسیمم وزش آه سرد من است.

چون دیوانەی شۆر ئازیز نەسەردا شەتاو سەر هۆر گرت و دەشت و دەردا

Čon dewanai šor āzîz na Sar da. Šatāw sar hor grt na dašt-u dar da.

همچون دیوانه‌ای که شور عزیزی در سر دارد رود پر شتاب سر به دشت و صحرا نهاد.

تووڵانی چون هیجر خاتر پر دەردان ڕەوان وێنەی وەسڵ گەردەن بێ گەردان

(دیوان، ۴۶۷، ب ۵ و ۶)

Tûlāni Čon hejr xātr pr dardān. Rawān wenai ***wasÎ*** gardan be garden.

طولانیست همچون هجران دردمندان، روان همچون وصل زیبارویان[1].

پۆی خەیاتەی فەرد بۆ عەنبەرینت دەس ڕیسەکەی فکر بیکر شیرینت

Poi Xayātai fard bo anbarînt. Das resakai fekr bekr-e šîrînt.

پود ابریشمی شعر عنبرآمیزت، دست بافته‌ی فکر بکر شیرینت.

چون ئارەزوی وەسل نە تۆی مەحروومی تەندە بێت وەتان فەرد مەعدوومی

Čon ārazoî wasl na toy mahrumî. Tanda bet wa tān farde madomî.

همچون آرزوی وصل در میان محرومی، بافته بودی با تار فرد معدومی.

چون شەبەند ڕۆژ سەد تەرزە ڕەنگدا تەوەن دان وە تاڵ دیبای فەرەنگدا

(دیوان، ۱۰۲، ب ۲ و ۳ و ۴)

Čon Šabande rož sad tarza rangdā. Tawan dān wa ***tāl*** dîbāy farangdā.

همچو ابریشم بوقلمونی صد رنگ، سنگ میزدی رشته‌ی دیبای فرنگ را.

یاران وێنەی ساف مەی وە کامەوە وێەردەن چون دورد هەر من مامەوە

(دیوان، ۳۰۲، ب ۳۶)

Yaran wenaî saf may wa kamawa. Wyardan Čon dord harm n mamawa.

یاران چون می صاف، کامران گذشتند و چون دُرد من مانده‌ام.

پەشێو وێنەی وێم نیشتە بێم خەجڵ دیم شادی دەس دا نە دەروازەی دڵ

(دیوان، ۸۷، ب ۲)

Pašew wenai wem nîštabem ***xajl*** . Di Šādî das dā na darwāzai ***dl*** .

پریشان همچون خویش خجل نشسته بودم، دیدم که شادی دروازه‌ی دل را کوبید.

چون تازە زامێ هۆشت وێەردەن وێت ئاسا خەیاڵ ئازیزت کەردەن

(دیوان، ۴۶۴، ب ۱۵)

Čon tāza zāme hošt wîyardan. Wet āsā xayāl āzizt kardan.

چون تازه زخمی شده‌ایی هوش از دست داده‌ایی، خویش‌آسا از عزیزانت یادی کرده‌ایی.

ئەساسەی نەچیر ماوەردم پەرێت وێت تەیار مەکەرد چون کێ هەرچون وێت

(دیوان، ۴۸۹، ب ۱۰)

Asāsai načîr māwardm paret. Wet taiyār makard. Čon ke? Har čon wet.

۱- در شعر، «گەردەن بڕ گەردان» آمده به معنی گردنهای بی‌عیب است که مجازاً مقصود زیباروست.

اسباب شکار را برایت مهیّا می‌کردم. خود را آماده می‌ساختی، همچون کی؟ چون خودت.

وەر فرسەت نەدا فەڵەک وێنەی وێش　　تو سڵامەت بی ئەر من نەبوو چێش؟

(دیوان، ۳۶۶، ب ۸)

اگر فلک مرا فرصتی نداد همچون خودش، تو سلامت باشی، اگر من نبودم باکی نیست.

شاعر فلک را همچو خویش می‌داند، روزگار همچو خویش است مانندی برای او نیست.

بکیان پەرێ من دڵ ئەو دماوە　　وێت وێت ئاسایی بشو وەراوە

(دیوان، ۲۱۷، ب ۴)

Bkyāna pare mn ***dl̂*** aw dmāwa- wet wet āsāî bšo wa rāwa.

دلت را برای من پس بفرست و خود، خویش‌آسا راهت را طی کن.

وێت ئاسا وە نەرم وێت نە رووی نم دەر　　بەو شنۆی فێنک دڵش بیدار کەر

(دیوان، ۵۱۲، ب ۱۶)

Wet āsā wa narm wet na ruî nmdar baw šnoî fenk ***dl̂š*** bedar kar.

خویش آسا و به نرمی بر عرقش گذر کن با آن وزش خنک دلش را بیدار کن.

حال ماضی ئاسا هانە گوزەردا　　مقیم مسافر ڕەنگ نە سەفەردا

hal māzi āsā ha na gozardā. Moqim mosāfer rang na safar-dā.

حال ماضی‌آسا در گذر است، مقیم مسافر رنگ در سفر است.

در دو تشبیه آمده **آسا** و **رنگ** در معنی مثل و مانند آمده است.

زرنگەی سەدای ساز جە ریشەی ئەعزام　　کەمانچە دەستوور ماوەڕۆ مەقام

(دیوان، ۲۴۳، ب ۳)

Zrngaî sadāi sāz ja rīšaī aazām. Kamānča dastur mavaro maqma.

صدای ساز از ریشه‌ی اعضایم کمانچه دستور مرا به آواز در خواهد آورد.

در بیت **دستور** به معنی مانند آمده است.

هیجرانت جە **تەرح** باد وەیشوومی. (دیوان، ۵۳۲، ب ۱)

hejrant ja tarh bade waīšumi.

گوڵاڵەم چون وێم فەراموش کەردەن. (دیوان، ۳۸۱، ب ۸)

Gol̂āl̂am Čon wem farāmoš kardan.

آلاله‌ها را چو خویش فراموش کرده‌ام.

نەسوچنۆ تەمام سەوزەی ئیشتیاق. (دیوان، ۲۳۴، ب ۵)

Nasočno tamām sawzai eštiyaq.

نسوزاند اگر به تمامی سبزه‌ی اشتیاق را.

صەلای واوەیلای بادام تەرزانەن. (دیوان، ۳۸۳، ب ۵)

Salāi wawaîlāî badam tarzānan.

صدای واویلای زیبارویانی است که قامتی همچون درخت بادام دارند.

تای بەڕەزای شەنگ نە سای موغاران شـێونا چـون زولـف تەعزیـەداران

(دیوان، ۵۲۳، ب ۴)

Tāi barazāi šang na sāy moqārān. Šewna Čon zolf taziyadārān.

رشته‌ی برزای[1] شوخ و شنگ در سایه‌ی غارها همچو زلف تعزیه‌داران آشفته شد.

کندەی جگر- (دیوان، ۳۵۹، ب ۶)- سبزەی مراد- (دیوان، ۶۷ ب ۶)

بالای نونهالش- (دیوان، ۳۲۲، ب ۲)- سبزەی حیات- (دیوان، ۳۰۹، ب ۱۵)

سبزەی اشتیاق- (دیوان، ۲۶۲، ب ۱۴)

آلالەی درد- (دیوان، ۴۳، ب ۶)

سبزەی آرزو-

بذر محبّت- (دیوان، ۴۴، ب ۴)

غنچەی نشکفتەی زخم- (دیوان، ۴۰۹، ب ۱۴)- قامت عرعر- (دیوان، ۱۹۰، ب ۴)

جسم خستەی خار- (دیوان، ۱۴۴، ب ۲۹)- خار محنت- (دیوان، ۲۶۱، ب ۶)

دەماخم نە گیج بێ دەماخی یەن. (دیوان، ۳۹، ب ۲)

Damāxm na gej be damāxîyan.

خوش دماغیم در گرداب بی‌دماغیست.

دریای میل (دیوان، ۳۷۶، ب ۲)، گرداب قلندری (دیوان، ۴۴۹، ب ۲)، گرداب بحرین دیده (دیوان، ۳۶۰، ب ۲)، عمان عینین (دیوان، ۲۴۴، ب ۴)، دریاچەی مشکل (دیوان، ۲۳۷، ب ۶)، گرداب زرێبـار اشک (دیوان، ۵۰۰، ب ۷)، گرداب دوری (دیوان، ۱۸، ب ۲)، بەخت نیل‌گـون (دیـوان، ۳۸۵، ب ۱۱)، سیل درد دوری (دیوان، ۱۳۱، ب ۵)، سرچشمەی دیده (دیوان، ۱۵۶، ب ۶)، (زەلم) چشم (دیوان، ۴۱۸، ب ۱۳)

وەسەن سەیل چەم بەخت سیای من. (دیوان، ۳۳۲، ب ۸)

Wasan Saîl-e Ğam baxte Siyaie mn.

کافیست سیل چشم بخت سیاه من.

۱- بەرەزا، برزا= نام گیاهی است خودرو و خوراکی که بر روی صخره‌های بلند کوهستان می‌روید و شبیه به زلف بـر صخره‌ها آویزان می‌شود.

وەر نــە مــن لافــاو تاوانــان بــەردەم دوعا رای دەرگای قەبوول گوم کەردەم

Warna mn Lāfāw tāwānān bardam. Doa řāy dargāi ***gabuî*** gum kardam.

وگرنه سیلاب گناهان برده خواهم شد و دعا راه درگاه قبول را گم خواهم کرد.

سێلاو دووریش ریشەی هەستیم بەرد. (دیوان، ۴۱، ب ۳)

Selāw – e doorîš rîšai hastim bard.

سیلاب دوریش ریشه‌ی هستیم را با خود برد.

تانجەڕۆی ئەی[1] چەم، سیروان ئەو چەم. (دیوان، ۱۳۱، ب ۶)

Tānjařoî aî Ğam sîrwān-e awo Ğam.

تانجه‌روی این چشم و سیروان آن چشم.

شاعر دو چشم خود را به دو رودخانه تشبیه کرده است.

وەرنە دەجلەی غەم، توغیان کەردەبێ. (دیوان، ۱۵۶، ب ۶)

War na dijlai toqyan karda be.

وگرنه دجله‌ی غم طغیان کرده بود.

سیروان هووناو دەروونش گول گول. (دیوان، ۴۱۸، ب ۱۲)

Sirwan-e hunawo daronš gull gull.

سیروان خوناب درونش، گُله گله شده بود.

هاژەی تاف ساف شەتاوگەی شادی. (دیوان، ۵۱۳، ب ۳)

Hažai Tāf-e sāf Šatāwgaî Šādî.

(صدای خرّم) آبشار صاف تندآب شادی.

دیدەم (ڕێژاو)[2]ە روخسارم (زەردە)[3]ن. (دیوان، ۲۵۴، ب ۱)

didam režawa roxsaram zardan.

دیدگانم (ریژاو)، آبشار است رخسارم زرد است.

تن چون کوه زغال- (دیوان، ۱۱۵، ب ۸)، کوچه‌ی جسم زغالی- (دیوان، ۱۳۴، ب ۵)، نار مهجوری- (دیوان، ۴۴، ب ۴)، خاکستر درد- (دیوان، ۱۰۰، ب ۵)، گوشه‌ی آتش خان دل- (دیوان، ۳۶۵، ب ۲)، جرقه‌ی داغها- (دیوان، ۳۶۵، ب ۲)، حسرت دود جدایی- (دیوان، ۴۴۸، ب ۲)، لهیب یاد

۱- تانجه‌رو و سیروان نام دو رودخانه هستند.

۱- ریژاوه= نام آبشاریست در روستاهای اطراف، در معنی فروریز هم آمده است. نامهای ریژاوه و زەردە هر دو ایهام دارند.

۲- زەردە= نام روستاییست.

تنهایی- (دیوان، ۲۳۶، ب ۸)، دله‌ی پاره‌ی زغالی (آتش)- (دیوان، ۴۳۳، ب ۶)، دود کوره‌ی دوری- (دیوان، ۳۸۰، ب ۳)

گوم بۆ نه گێجاو گەردەلوول دەرد. (دیوان، ۱۴۸، ب ۱۵)

Gom bo n gejaw gardalul-e dard.

گم می‌شود در گرداب گردباد درد.

نەسیمم شنۆی هەناسەی سەردەن. (دیوان، ۴۰۹، ب ۱۳)

Nasîmm Šnoy hanasaî sardan.

نسیمم وزش آه سرد است.

صبای نفس (دیوان، ۲۱۶، ب ۱۴)، وەیشوومەی (دبور) محنت (دیوان، ۴۳۶، ب ۶)، نسیم زندگی (دیوان، ۱۱۵، ب ۳)، نسیم دوری (دیوان، ۴۳۷، ب ۸)، باد دوری لیل (دیوان، ۱۶۰، ب ۲)، گردباد باد بیم (دیوان، ۲۲۹، ب ۴)، گردباد سختی (دیوان، ۴۴۳، ب ۳)، دبور جرم (دیوان، ۲۹۰، ب ۱۸)، گردباد درد (دیوان، ۱۴۸، ب ۱۵)، دنیای بادی (دیوان، ۴۷۸، ب ۳)، هجرانت چون باد وەیشووم (دیوان، ۵۳۲، ب ۱)، یم راز (دیوان، ۳۸۸، ب ۵)، نسیم غیرت (دیوان، ۴۴۶، ب ۴)، خورشید دوری (دیوان، ۵۰۸، ب ۲۳)

در کوهسار درون آتشی برپا کرد.

ئەو وەخت پای کاو هەرد دل تەم بۆ. (دیوان، ۱۳، ب ۱۰)

Ao waxt-a Paî kaw harde ***dÎ*** tam bo.

آن‌گاه که دامنه‌ی کوهسار دل مه‌آلود است.

کلیلەی خەفەت نە سەر کاوەی دل. (دیوان، ۱۳، ب ۴)

KÎeÎaî xafat na sar kawaî ***dÎ*** .

بهمن اندوه بر کوهسار دل.

ئەو کۆی نەزاکەت وە ناز پەروەردە. (دیوان، ۳۸۴، ب ۱)

Ao koî nazākat wa nāz parwarda.

او کوه نزاکت و با ناز پرورده شده.

پای هەردەی بەقا یا تاغگە کەردە. (دیوان، ۲۹۸، ب ۳)

Pāî hardai bagā yā taqga karda.

در دامنه‌ی کوهسار بقا منزل گزیده‌ای.

بیستون هستی بنا (دیوان، ۹۱، ب ۲)، جاسوسگاه گردنه‌ها (دیوان، ۴۸۹، ب ۱۲)، کوهسار قضا (دیوان، ۳۸۳، ب ۴)، صحرای هدایت (دیوان، ۴۶۹، ب ۱۳)، صحرای گرم میل (دیوان، ۲۶۰، ب ۲)،

خار و خاشاک موژه‌ی چسبیده (دیوان، ۱۵۶، ب ۵)

ژار مار ده‌رد دووریت وه یاد بۆ. (دیوان، ۲۲۴، ب ۶)

Žar-e mār-e dard durît wa yād bo.

زهر مار درد دوریت را به یاد داشته باش.

یانێ ژار مار دووری وه‌رده‌نم. (دیوان، ۱۲۹، ب ۲)

Yāne Žār-e mār dure wardanm.

یعنی زهر مار دوریت را خورده‌ام.

زهرمار درد (دیوان، ۵۰۵، ب ۳)، دانه‌ی خال کبک (دیوان، ۵۳۵، ب ۳)، مار دوری (دیوان، ۲۶۶، ب ۸)

شاید که بیدار شوم از این خواب سنگی.

ماتم وێنه‌ی سه‌نگ زه‌ردم چون خه‌زان. (دیوان، ۳۴۶، ب قبل از ۳)

Mātm wenai sang zardm čon xazān.

غمگینم چو سنگ، زردم چون خزان.

ئیسه وه ئه‌لماس دووری دڵ کاوام. (دیوان، ۴۹۲، ب ۲۸)

Esa wa ***alîmās*** durî ***dl̂*** kāwām.

اکنون با الماس دوری دل را شکافته‌ام.

مه‌زره‌عه‌ی شادیم دای وه فه‌نادا. (دیوان، ۳۳۶، ب ۴)

Mazrai Šādîm dāî wa fanada.

مزرعه‌ی شادیم را به فنا دادی.

باغبان اجل (دیوان، ۳۸۹، ب ۱۰)

بنیاد خرمن عرفان (دیوان، ۳۸۷، ب ۲)

گێج مدا سه‌بوون، شاره‌زوور دڵ. (دیوان، ۴۱۸، ب ۱۲)

Gej mdā sabun šārazuor-e ***dl̂*** .

بر خود مپیچید باد گرم و کشنده‌ی شهرزور[1] دل.

گه‌رمه‌سێر دڵ سیا سالیشه‌ن. (دیوان، ۴۱۹، ب ۱۶)

Garma ser-e ***dl̂*** siyā sālllîšan.

گرمسیر دل، سال خشک و بی‌بارانی دارد.

خانه‌ی ییلاق عشق (دیوان، ۲۱۱، ب ۸)، خانه‌ی ییلاق فنا (دیوان، ۲۹۸، ب ۳)، ییلاق درد (دیوان،

۱- نام منطقه‌ای در کردستان عراق.

۵۴۱، ب ۵)، گرمسیر دل معدولی (دیوان، ۳۳۹، ب ۷)

مەر چون تو حەلوای مەحەبەت خامێ. (دیوان، ۱۷۵، ب ۱۴)

Šāyad čon to hallway mahabat xame.

شاید که چون تو کسی که حلوای محبّتش خام است...

پەی قوربان کەردەی نالەنەی رەنگ بەی. (دیوان، ۳۴۹، ب ۹)

Paî qurban kardai ***naîa*** naî rang baî.

برای قربانی کردن ناله‌های چون نی و رنگ همچون به.

هەوارگەی فەنا- (ییلاق فنا) (دیوان، ۲۹۸، ب ۳)، هەردەی بەقا- (کوهسار بقا) (دیوان، ۲۹۸، ب ۳)، زەلکاو دەوات- (نی‌زار دوات) (دیوان، ۴۵۶، ب ۱۹)، لیتەی غەم- (گل و لای اندوه) (دیوان، ۱۹۳، ب ۵)، دیگ درون (دیوان، ۴، ب ۱۶)، دوربین چشم (دیوان، ۴۷۷، ب ۴)، کالای بلا (دیوان، ۱۷۴، ب ۱۰)، کورەی جسم (دیوان، ۲۵، ب ۲)، فوارەی چشم (دیوان، ۲۶، ب ۵)، لونگ غم (دیوان، ۳۰۸، ب ۹)، میخ محبّت (دیوان، ۶۳، ب ۱۷)، مقراض بی‌شرطی (دیوان، ۷۹، ب ۳)، نخ آشنایی (دیوان، ۸۲، ب ۲)، ارّەی درد (دیوان، ۸۹، ب ۱۰)، هستی بنا (دیوان، ۹۱، ب ۲۰)، پردەی صبوری (دیوان، ۹۹، ب ۳)، کورەی میل (دیوان، ۱۴۵، ب ۴)، کارد محنت (دیوان، ۱۵۱، ب ۴)، کوزەی غم (دیوان، ۲۱۷، ب ۷)، کارد مهجوری (دیوان، ۲۶۶، ب ۱۳)، بادبزن ورق (دیوان، ۵۴۲، ب ۳)، پارچەی جان (دیوان، ۵۰۳، ب ۲۰)

دات جە تانتەی وەسڵ جەو پەڕش ویەرد. (دیوان، ۷۹، ب ۳)

Didam čon meqrāz be šartît tež kard. Dāt ja tāntai ***wasî*** Jaw parš viyard.

ای دیدگانم، آن‌گاه که مقراض بی‌شرطیّت را تیز کردی آن‌گونه بر تار بافته‌ی وصل زدی که از پشتش عبور کرد.

جۆش سەماوەر دیگ دڵەی تەنگ لوولەی فوارەی فرمێسک سەد رەنگ

Goše samāwar dig-e ***sîlaî*** tang. Lulaî fowaray frmesk sad rang.

جوش سماور دل تنگ و لوله‌ی فواره‌ی اشک صد رنگ (بیت موقوف‌المعانی است). (دیوان ۳۵۹، ب ۵)

قەیاسەی قایش پۆسەکەی جەستەم حەلقەی چەڵەمەی پێشەی شکستەم

qayāsay qaiš posakay jastam. Halqai ***calîamai*** pešaî škastam.

تسمه‌ی چرمی پوست جسمم، حلقه‌ی جناغ استخوان شکسته‌ام.

ئازیز جـه دووریـت تـەن بی کەلافـه　　روح بی و تـــەنوین حـــال اضـــافه

(دیوان، ۵۹، ب ۱)

Aziz Ja durît tan bî ***kalîāfa*** . Roh bî ba tanweîn ***halîe*** ezafa.

ای عزیز در دوریت تن کلافه شده و روح، به تنوین حال اضافه شده. (کنایه از این‌که روحـم فنـا شـده است.)

فصل فراق (دیوان، ۲۲۸، ب ۱۱)، سرمایه‌ی طاقت (دیوان، ۳۷، ب ۳)، تپّه‌ی صبوری (دیوان، ۴۴، ب ۴)، میله‌ی اشک (دیوان، ۵۳۹، ب ۸)، سیاه چادر شادی (دیوان، ۵۴۰، ب ۴)، پنجره‌ی ناز (دیـوان، ۲۳۹، ب ۱)، تب دوری (دیوان، ۴۴، ب ۲)، سر بالایی ستم (دیوان، ۱۴۰، ب ۶)، سرازیری غم (دیوان، ۱۴۰، ب ۶)، چیخ ئارامت (دیوان، ۵۴۰، ب ۴)، قیمه‌ی درد (دیـوان، ۳۴۱، ب ۷)، کـاخ دیـن (دیـوان، ۲۸۶، ب ۲۳)، مـسجد تنهـایی (دیـوان، ۳۸۹، ب ۱)، دوزخ دوری (دیـوان، ۴۲۷، ب ۲)، حـشر دوری (دیوان، ۱۶۱، ب ۳)، لباس طاعت (دیوان، ۳۹۴، ب ۵)، مـصلای ذوق (دیـوان، ۲۶۰، ب ۳)، هجـران دوزخ (دیوان، ۵۰۷، ب ۱۶)، یزید مرگ (دیـوان، ۳۲۰، ب ۴)، پیالـه‌ی دل (دیـوان، ۴۷۸، ب ۲)، کـاخ دماغ (دیوان، ۲۱۱، ب ۱۰)، خزانه‌ی درد پنهانی (دیوان، ۴۴۲، ب ۴)، کاخ درون (دیوان، ۳۸۳، ب ۳)

نامه‌ی سەد شکەنج و هەم پـێچ وەردەن　　چون من سەر تا پاش شکستەی دەردەن

(دیوان، ۱۹۲، ب ۳)

Nāmaî sad škanj wa ham peč wardan. Čon mn sar tā paš škastaî dardan.

نامه‌ی صد شکنج به هم پیچ خورده است همچو من سر تا پایش شکسته‌ی درد است.

چون دەف، بەرگ پۆس ئیرادەت پۆشـم　　غـــولام بـــەردەس حەلـــقه نـــه گۆشـم

(دیوان، ۲۸، ب ۹)

Čon daf barg-e pos erādat pošm. Qolllāme bar das ***halîqa*** na Gošm.

همچو دف برگ پوستی ارادت پوشیده‌ام. غلام خدمتکار و حلقه به گوشم (اشاره به حلقه‌های فلزی آویزان در اطراف دف نیز هست).

دەف ئاسا بـەو سـۆز نالـه و سـەداوه　　روو ئەو یاران بوو، پـشت ئـەو دمـاوه

daf āsā baw soz ***nalîaw*** sadawa. Ru aw yaran bo bšt aw dmawa.

دف آسا با آن سوز و ناله و صدا رو به یاران داشته باشم و به خود پشت کرده باشم. (دیـوان، ۳۱۹، ب ۷)

به هنگام نواختن دف روی دف روبه‌روی مخاطبان قرار می‌گیرد. پشتش به نوازنده است.

کـالای شـیرینی وه بـالات بـرپان　　تـاس مـەحبووبیت نـه عالـەم زرپـان

(دیوان، ۱۹۰، ب ۵)

Kālāî šîrînî wa b ***ālāt*** břyan. Tas-e mahboobît na ālam zřyan.

پارچه‌ی شیرینی به قامتت بریده‌اند و تاس محبوبیّت در عالم به صدا درآمده است (کنایه از مشهور شدن).

وەلوەلەی لوولەی پێشەی ئازای چاک یاوا وەسەرین نۆ پەردەی ئەفلاک

(دیوان، ۳۱۳، ب ۳)

Walwalaî Lulaî pešaî āzāi čāk. Yawa wa sarîn no pardaî aflak.

ولوله‌ی لوله‌ی استخوانهای اعضای چاک شده‌ام به بالای نو پرده‌ی افلاک رسید.

سنتور سینه‌ام (دیوان، ۲۴۲، ب ۴)، لوله‌ی[1] استخوان ریش (دیوان، ۴۲۶، ب ۱۴)، شمشال[2] بالا (دیوان، ۴۸۲، ب ۴)، سر چون تاس (دیوان، ۱۳۴، ب ۳)

– آرزوی خدنگ سر انگشتان تو را دارد. (دیوان، ۵۴، ب ۱)

– چه بسیار تیر نگاه بی‌میلی بر من زد. (دیوان، ۵۰۸، ب ۲۱)

جە شەو هەوارگەی فەنا وێەردە پای هەردەی بەقا یاتاغگە کەردە

(دیوان، ۲۹۸، ب ۳)

Ga šaw hawārgaî fanā wyarda. Pai hardaî baqā yātāqga karda.

از اقامت‌گاه شبانه‌ی موقت ییلاق فنا گذشته‌ایی، در دامنه‌ی کوهسار بقا منزل گزیده‌ایی.

جەو مەعجوون ئەجزای لوطف و مەیل وێش دەوا دۆ پەی زام خەستەکەی دل ڕێش

(دیوان، ۴۶۶، ب ۱۲)

Gaw majun ajzāî lotfu mail-e weš. Dawā do paî zām xastajai ***dî*** reš.

از معجون اجزای لطف و میل خویش دوایی ده برای زخمهای سخت و جانکاه دل ریش.

۲۱-۳. استعاره (*metaphor*)

یکی از شگفت‌انگیزترین بخشهای شعر دیوان مولوی کرد استعاره است که با ابتکارهای ویژه‌ی خود، واژگان مختلف زبان را برای معانی مورد نظر خود به عاریّت گرفته است.

استعاره در لغت به معنی عاریت خواستن و به عاریت گرفتن است و در اصطلاح آن است که لفظی در غیر معنی حقیقی خود به کار رود. (میرصادقی، واژه‌نامه‌ی هنر شاعری. ۱۳۷۶: ۱۱)

استعاره یکی از شگردهای دنیای سخن است و شاعر به وسیله‌ی آن کلام را هرچه بیشتر آراسته

۱- نام آلتی موسیقی همانند نی.

۲- شمشال: نام دیگر نی است.

می‌کند تا در جان مخاطبان نقش پذیرد. «استعاره دامی است تنگ‌تر و نهان‌تر از تشبیه، که سخنور در برابر خواننده یا شنونده‌ی خود در می‌گسترد.» زیرا سخن‌دوست را بیشتر به شگفتی درمی‌آورد و به درنگ در سخن برمی‌انگیزد: بدین‌سان، سخنور بر پیوند و آمیختگی ذهن سخن دوست با سخن بیشتر در خواهد افزود؛ و او را بیشتر، در آفرینش هنری با خود دمساز و هنباز خواهد کرد؛ و سخنور به آرمان هنری خویش، که پیوند ژرف‌تر و پایاتر خواننده یا شنونده است با سخن، نزدیک‌تر خواهد شد. (کزازی، زیباشناسی سخن پارسی (بیان). ۱۳۶۸: ۹۴)

با توجّه به تعریفهای مختلف و نمونه‌های گوناگونی از این کلمه، شفیعی کدکنی یکی از پریشان‌ترین تعریفها را در کتب بلاغت پیشینیان، تعریف استعاره می‌داند و می‌گوید: «بعضی هرگونه تشبیه را که ادات آن حذف شده باشد، استعاره دانسته‌اند.» (شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی. ۱۳۷۵: ۱۰۷)

استعاره‌ها ما را با سرزمینی متفاوت و هویّت تازه‌ای از واژگان روبه‌رو می‌کنند. چون شاعر قصد دارد صحنه‌ی بازی کلمات و معانی را تغییر دهد.

«بسیاری از استعاره‌ها حاصل خلاصه شدن تشبیهات هستند، بدین ترتیب کلمه‌ای که در استعاره به کار می‌رود حاوی معنی وسیع و گسترده‌ای است که درک آن به خواننده و شنونده واگذار می‌شود. با این همه بعضی اعتقاد دارند که تشبیه از استعاره، زنده‌تر، پر تحرک‌تر و در نتیجه مؤثرتر است و وجود ارکان تشبیه در کلام آن را رساتر می‌کند، اما بعضی تأثیر استعاره را بیشتر و قوی‌تر از تشبیه می‌دانند با این استدلال که در تشبیه یک یا چند مورد مشابهت بین مشبه و مشبه‌به مورد نظر گوینده است، در حالی که در استعاره، مشبه‌به کلّاً جایگزین مشبه می‌شود.» (میرصادقی، واژه‌نامه‌ی هنر شاعری. ۱۳۷۶: ۱۱)

در بخش بررسی تشبیهات دیوان مولوی به دلیل فراوانی صنعت تشبیه و توجّه و عنایت وی در آوردن انواع تشبیه و نوآوریهای وی در زمینه‌های مختلف در این حوزه، وی را شاعری تشبیه‌گرا یافتیم. امّا گویی مولوی میان‌بر هنری تشبیه تا استعاره را زیرکانه کشف می‌کند و در این راستا بسیاری از تشبیهات خوش‌بخت شعر وی به کمال استعاره می‌رسند. استخراج بیش از ۱۰۱۸ استعاره و تنوّع آنها و خلّاقیّت وی در آوردن انواع استعاره‌ها و دمیدن روح تازه‌ای از زندگی و تحرّک در کالبد واژگان کم رمق و فرسوده، باب تازه‌ای از زیبایی شعر مولوی کُرد را بر ما گشود.

صاحب‌نظران بر این باورند که چون استعاره بنیادش بر تشبیه است یا به تعبیر دیگر تشبیه فشرده‌ای است. همانند تشبیه چهار رکن دارد:

– کلمه‌ای را که در غیر معنی حقیقی به کار رفته مستعار.

– معنی مورد نظر یا مشبه را مستعار له.

- و مشبه به را مستعار منه و
- وجه مشبه را جامع می‌گویند.

مولوی کُرد می‌گوید:

هووناو دەروون ریشەی گیان کەندەن سەرمایەی تاقەت نەدەسم سەندەن

(دیوان، ص ۳۷ ب ۳)

hunāve daroon rišaî giān kandan. Sarmayai Taqat Na dasm sandan.

خوناب درون ریشه‌ی جان را کنده است، سرمایه‌ی طاقت را از دستم ربوده است.

از آن‌جا که زیر ساخت هر استعاره‌ای تشبیه است؛ جان، در تصوّر شاعر به درخت و یا گیاهی می‌ماند که ریشه دارد و در فرآیند پروراندن تصویر، درخت یا گیاه که مشبه به است حذف می‌شود و ریشه که یکی از اجزای مشبه‌به است باقی می‌ماند تا دلیلی باشد بر معنی استعاری واژه. بدین‌گونه، ایجازی در کلام ایجاد می‌شود و خیال اندکی عمیق‌تر و پوشیده‌تر در جان مخاطب جای می‌گیرد و ارزش زیبایی آن اندکی فراتر از تشبیه می‌رود. به خصوص آن که این استعاره با استعاره‌ی خوناب درون که استعاره از اشکهای خون رنگ است دست به دست هم با ایجاد اغراق لطیفی تصویر را تأثّرانگیز می‌کند، مصراع اوّل با دو استعاره معنی کنایی ایجاد می‌کند و در مصراع دوم با آوردن تشبیه (سرمایه‌ی طاقت) و خلق معنی کنایی دیگری هنرمندانه همه‌ی عناصر خیال را در یک بیت جمع می‌کند تا بیان‌کننده‌ی احساسات شاعر در حدّ عالی باشد؛ کزازی استعاره را یکی از ترفندهای شاعرانه می‌داند که شاعر به یاری آن می‌کوشد تا دامی تنگ‌تر در برابر خواننده بگستراند. از این‌رو ارزش زیباشناختی آن را از تشبیه فزون‌تر می‌داند. (کزازی، زیباشناسی سخن پارسی (بیان). ۱۳۶۸: ۹۴)

ارسطو، فیلسوف یونانی با آن‌که برای تشبیه تأثیر فوق‌العاده قائل است، استعاره را بر تشبیه ترجیح می‌دهد، از این نظر که در تشبیه، شاعر دو شیء جداگانه را عیناً یکی نمی‌داند، امّا در استعاره یکی را جانشین دیگری می‌کند.

برای استعاره از نظرهای مختلف، تقسیماتی در نظر گرفته‌اند که مهم‌ترین آنها تقسیم آن از لحاظ دو طرف تشبیه است بدین ترتیب:

۱- استعاره‌ی مصرّحه یا محقّقه ۲- استعاره‌ی مکنیّه یا بالکنایه

۱-۲۱-۳. استعاره‌ی مصرحه یا آشکار

در این نوع استعاره تنها مشبه‌به ذکر می‌شود، در حالی که منظور گوینده مشبه است. همانند این بیت:

چ شیرین زەرگەر، تۆف هەوای سەرد گۆشواره، نەگۆش نەونە مامان کەرد

(دیوان، ۲۷۸، ب ۳)

Č širin zargar Tofe havaî sard. Gošvara na goš naw namāmān kard.
زرگر کولاک هوای سرد چه شیرین کارانه گوشواره‌ی به گوش نو نهالان آویخته است.

شاعر در خلق یک تصویر زمستانی توده‌ی هوای سرد و کولاک را زرگر ماهری می‌پندارد که گوشواره به گوش درختان آویخته است. در این‌جا گوشواره استعاره از قندیل‌های یخی است و گوش استعاره از شاخه‌های درختان است. در تصاویر ذهنیِ شاعر، همه‌ی عناصر تشبیه به غیر از مشبه‌به حذف شده است.

زرگر هوای سرد اگر چه که تشبیه است، اما وقتی مهارت را برای هوای سرد قائل می‌شود که گوشواره به گوش درختان آویخته است. جان پنداری نیز به همراه دارد و به هوای سرد تشخّص داده است همین تصویر کریستالهای یخ بر شاخه‌ی درختان را تصویری شیرین و زیبا می‌پندارد و حساس‌آمیزی را با استعاره‌ها آمیخته می‌کند. این‌چنین است که مولوی کرد شیرین کارتر از هوای سرد، تصویری زمستانی می‌آفریند. و همچنین مرگ‌اندیشی شاعر با تصویری زمستانی از دوران سفیدی عمرش به زیبایی هرچه تمام‌تر به تصویر کشیده شده، شاعر با فلاش بک هنرمندانه‌اش ما را به خوانش دیگری وامی‌دارد. فصل زمستان عمر شاعر است و استاد ماهر آفرینش موی و روی شاعر را سفیدپوش کرده است. آینه‌ی قلب شاعر جام بلورین صیقل یافته‌ای برای جلوه‌ی یار است. اگرچه گرمی و حرارت زندگی پایان یافته است، امّا نهال وجود شاعر آراسته به گوشواره‌ی معرفت خداوندی است. قصر کامل و سفیدکاری وجود شاعر و از سویی دیگر، دیدار با محبوب بی‌عیب خداوندی هنگامه‌ی نوشیدن شراب مرگ را مهیا ساخته است.

۲-۲۱-۳. استعاره‌ی مکنیّه

در این نوع استعاره، تنها مشبه را ذکر می‌کنند و گاه یکی از اجزای مشبه به را نیز به عنوان قرینه می‌آورند. این نوع استعاره را تخییلیّه نیز گفته‌اند.

در استعاره‌ی مکنیّه‌ی تخییلیّه. مشبه‌به که ذکر نمی‌شود در غالب موارد انسان است. غربیان به این نوع Personification می‌گویند که در عربی و فارسی به تشخیص ترجمه شده است؛ به آن انسان وارگی یا جان پنداری نیز می‌گویند.

«قسمتی از خصوصیّات روحی انسان را به اشیاء نسبت دادن، و یا اشیاء را صاحب روحی انسانی ساختن «Animation» نامیده می‌شود و مکتبی که براساس این فکر ساخته شده، «Animism» خوانده می‌شود.» (براهنی، طلا در مس. ۱۳۷۱: ۵۰) آنیمیسم در اغلب تصاویر شعری مولوی کُرد، به صورت فعّال دیده می‌شود.

مولوی می‌گوید:

پەی نیگای بالای مەحبووب بێ گەرد یەخ ئاینە گرت، تەم چارشێو ئاوەرد

(دیوان، ۲۷۸، ب ۴)

Pai nigai balāi mahbobe be gard. Yax āyna grt Tam čaršeu āvard

برای دیدن قامت محبوب بی‌عیب یار یخ، آینه‌دار است و مه چادر آورده، در این بیت محبوب بی‌عیب استعاره از خداوند است و یخ و مه هر دو تشخّص یافته‌اند. و در فضای زمستانی و تنهای شاعر یخ و مه جان‌دار تصوّر می‌شود.

در تصوّر اولیّه‌ی شاعر، یخ همانند شخصی است که آینه گردان است، و مه با آن ویژگی خاص، چادر می‌آورد. همه‌ی عناصر تشبیه حذف می‌شوند و تنها مشبه‌ها که یخ و مه است می‌مانند به اضافه‌ی آن کار انسانی که آینه‌گردانی و چادر آوردن است به آنها نسبت داده می‌شود.

- استعاره‌ها در دیوان مولوی کُرد

دیوان مولوی کُرد پر از گذرگاههای خوش منظری است که علاوه بر تشبیهات لطیف که جان خواننده را مسحور می‌کند، استعاره‌های گویا و جان‌دار رابطه‌ی شاعر را با دنیای اطراف او صمیمانه‌تر می‌کند.

از گلها، گیاهان، سنگها، ییلاق و دیگر عوامل طبیعی گرفته تا امور انتزاعی همچون غم، شادی، یاد هجران، فهم، ذوق، همراهان همیشگی شاعرند و در هیئت دوستان و یاران و رقیبان، دنیای تنهایی شاعر را پر ازدحام کرده‌اند. شاعر در تنهایی همیشگی خویش، با آن یار قدیمی که دل اوست در گفتگو است.

البتّه فراوانی تشبیه و استعاره به تنهایی نمی‌تواند دلیل زیبایی شعر او باشد چه بسیار دیوان شعرهایی که ترافیکی از صناعات ادبی در آنها ایجاد شده امّا نتیجه، کلامی متکلف و ناساز بوده، بنابراین «تشبیه و استعاره به خودیِ خود و به تنهایی برای زیبا کردن سخن کافی نیست و حتماً باید شرایطی دیگر که همان فصاحت و بلاغت کلام باشد توأم گردد.» (فرشیدورد، درباره‌ی ادبیّات و نقد ادبی. ۱۳۶۳: ۴۷۳)

معدومی با بهره‌گیری از توان شاعریش از واژگان ساده، استعاره‌های صمیمی می‌آفریند و با استفاده از آرایه‌های معنوی و لفظی استعاره را آرایش می‌دهد و بدین طریق استعاره‌ها و تشبیه‌ها را زینت می‌دهد و بر دل‌انگیزی کارش می‌افزاید. با توجّه به فراوانی استعاره‌ها در دیوان مولوی کُرد می‌توان او را شاعری **استعاره‌گرا** خواند. اگرچه که یقیناً نمی‌توان به صراحت آمار مشخّصی را اعلام کرد و

تعداد استعاره‌های دیوان شعری مولوی را مشخّص کرد، زیرا در روند کار تمییز دادن بسیاری از ترکیبهای تشبیهی و یا استعاری، گاه به نظر دشوار می‌نمود امّا با تلاش و آموخته‌هایی که در کتب مختلف علم بیان کسب شده، ۱۰۱۸ استعاره در دیوان مولوی کُرد استخراج شده. فراوانی هر کدام از استعاره‌ها در نمودار شماره‌ی ۷ آمده است.

۱۰۱۸= تعداد کلّ استعاره‌ها

۴۷۰ = استعاره‌ی مصرّحه

۵۴۸ = استعاره‌ی مکنیّه‌ی تخییلیّه

جالب است بدانیم که از میان ۵۴۸ استعاره‌ی مکنیّه‌ی تخییلیّه، ۴۳۸ استعاره از نوع تشخیص و تنها ۹۰ استعاره از نوع مکنیّه می‌باشد. یعنی، او در دمیدن روح زندگی در هر آنچه که در اطراف اوست مهارت خاصّی دارد.

جدا از آوردن استعاره‌های فراوان خلّاقیت وی در ساخت استعاره‌های بدیع، بخشی از زیبایی کار اوست. شفیعی کدکنی بر این باور است که «هیچ‌کدام از صور خیال شاعرانه به اندازه‌ی استعاره، در آثار ادبی، به ویژه شعر اهمّیّت ندارد.» (شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی. ۱۳۷۵: ۱۱۸) بر همین اساس نمونه‌هایی از استعاره‌های زیبای دیوان مولوی کُرد را در این فصل یادآور می‌شوم تا تازه‌گریهای او را در دنیای سخن با ذرّه‌بین علم بیان بهتر ببینم. استعاره‌هایی که ابتکار خاصّ مولوی کُرد هستند و برآیند فرهنگ و باورها و نمودی از اقلیم او بودند و جایگاه ویژه‌ایی در این مجموعه دارند.

مولوی کُرد نسبت به بسیاری از مفاهیم حساسیّت خاصّی دارد بنابراین در تصاویر خیالی خود برای آنها واژگان هنری تازه‌ای می‌تراشد. از جمله‌ی این مفاهیم می‌توان به یاران شاعر، دنیا، اشک، خداوند و خود شاعر– اشاره کرد و ارزش کار او از آن‌جا مشخّص می‌شود که بیشتر این استعاره‌ها کلیشه‌ای نبوده و ساخته و پرداخته‌ی ذهن شاعر هستند و در ادبیّات فارسی و کُردی سابقه و نظیری ندارند.

از میان استعاره‌های فراهم شده به ترتیب فراوانی می‌توان به این مفاهیم زیر اشاره کرد. مولوی کرد از میان ۴۷۰ استعاره ۱۹۵ مورد آنها موضوعهای پراکنده‌ای هستند که در یک دسته و یا مجموعه‌ی خاصّی نمی‌گنجند مانند: عاشقان، شعر، کاغذ، دهان، جسم، زندگی، قندیل یخی، جوهر، نامه، سرنوشت، زلف، نگاه و کفن.

گروه دوم: زیبارویان اعم از همسر و دیگر کسان که ۱۱۳ مورد است.

گروه سوم: شخصیّتهای دینی و روحانی و شعرا ۴۷ مورد می‌باشد.

گروه چهارم: نامهای استعاری برای دنیا که ۴۵ مورد می‌باشد.

گروه پنجم: استعاره‌هایی برای خود شاعر که ۳۷ مورد می‌باشد.

گروه ششم: استعاره‌هایی برای «اشک» که ۲۷ مورد می‌باشد.

گروه هفتم: استعاره‌هایی برای نام خداوند که ۱۶ مورد می‌باشد.

نمودار شماره‌ی ۸ گویای فراوانی هر کدام از مفاهیم استعاری از نوع استعاره‌ی مصرحه است.

معدومی مخاطبان خود را در نهایت احترام و زیبایی در شعرش آورده است.

یاران و مخاطبان مولوی کُرد در دیوان شعر دو گروهند:

گروه اوّل؛ عرفا، مشایخ و بزرگان طریقت و شعرا و اهل علم و فضل. و گروه دوم؛ زیبارویان خیالی و یا واقعی از جمله همسر وفادار مولوی که مرگش او را بسیار متأثر کرده. وی برای هر کدام از اینها با توجّه به جایگاه خاصّ خود در تصوّر شاعرانه‌اش، واژه‌های استعاری خاصّی آورده است.

برای گروه اوّل به **جایگاه معنوی و علمی** آنها توجّه داشته، و در گروه دوم، در اکثر مواقع جنبه‌های ظاهری و جایگاه عاطفی آنها در ضمیر شاعر مورد توجّه بوده است. برای شرح بیشتر به استعاره‌های مورد نظر شاعر اشاره می‌شود.

مولوی کُرد در خطاب به شخصیّتهای دینی و روحانی بیش از ۴۷ استعاره آورده است که در ۲۸ مورد آنها ترکیبهای وصفی طولانی به کار گرفته، و در ۱۹ مورد آنها استعاره به صورت یک ترکیب دو واژه‌ای یا یک واژه‌ای است. نمودار شماره‌ی ۱۱ گویای این مسأله است.

مرشد میراب جوی باده‌ی لیل و یا انیس مجلس عیش و نشاط.

معدومی در خطاب به شیخ بهاءالدّین وی را این‌گونه وصف می‌کند.

دەلیـــل وادەی ســـەر ســـەراوەکەم　　بینـایی دیـدەی شـەو بـێ خاوەکـەم

(دیوان، ۲۳۶، بیت ۲)

راهنمای هنگامه‌ی غسل مرگم و ای بینایی دیدگان شب بی‌خوابم.

شاعر در این شعر ممدوح خود در ۵ بیت اوّل شعر به زبان استعاری یاد می‌کند و مقام علمی و معنوی وی را یادآوری می‌شود.

رەفیـــق ســـەر حـــەد ئـــەقلیم دردان　　ناخودای کەشتیی‌ی به حرەکەی هیجران

Rafîq-e sar had ***eq*** **îîm** ***e*** ***eq*** **îîm** ***e*** dardān. Nāxodāî kaštî bahrakaî hijrān.

ای دوست مرزهای اقلیم دردها و ای ناخدای کشتی بحر هجران.

ئوســتاد تــەعلیم دەرس مــەجنوونیم　　دەس گیر راگەی سەختی و زەبوونیم

Ostāde ***ta*** **îîm** dars-e majnoonim. Dasgire rāqaî saxtiu zabunîm.

استاد تعلیم درس مجنونیم و ای دست‌گیر راه سختی و زبونیم.

شەمع بەزمگەی مەهجووری و دووری　　میعمـار ئەسـاس پایـەی سـەبووری

Same bazmgaî mahjuri-u durî. Memār-e asās payaî saburî.

شمع بزمگه مهجوری و دوریم وای معمار اساس پایه‌ی صبوریم.

مەسـقەلچی سـەواد ئاینەکـەی دل غەواس دانەی دەریاچـەی موشـکول

(دیوان، ۲۳۷، ابیات ۳ و ۴ و ۵ و ۶)

Masgalčî sawād āyenakaî ***dl*** . Qawās-e dānaî daryačaî ***mošk*** .

صیقل‌دهنده‌ی سیاهی آینه‌ی دل و غوّاص دانه‌ی دریاچه‌ی مشکل.

در شعر دیگری، خطاب به شیخ سراج‌الدّین در ۵ بیت اوّل جایگاه معنوی شیخ و ارادات قلبی خـود را نسبت به ایشان این‌گونه بیان می‌کند.

رەفیـق مـەحرەم عیجـز و سـرووم حەکیمەکـەی ئـێش زام ناسـۆرم

Rafeqak-e mahram egzu srurm. Hakîmakaî eš zāme nāsorm.

رفیق محرم عجز و سرورم، حکیم درد زخم‌های التیام نیافته‌ام.

ئاویارەکـەی سـەوزەی ئـارەزووم دانـا بـە گـردین راز کۆنـە و نـۆم

Āwyarakaî sawzaî ārazum. Dāna ba grdin Rāz-e konaw nom.

آبیاری کننده‌ی آرزویم، دانا به همه‌ی رازهای کهنه و نوی من.

دەماخ و نەشئەی سەر بەرزان کـەیل مورشید میراو سەر جۆی بادەی لەیل

Damāx wa našaî sarbarzā kaîl. Moršed-e mîraw sar Joi badaî Laîl.

دماغ از نسیم بلندی‌ها پر، مرشد میراب جوی باده‌ی لیل.

ئـەنیس مـەجلیس عـەیش و نیـشاتم دەسـگیر راگـەی هـات و نـەهاتم

anis-e majlis aišatm. Dasgir-e ragai hat w nahatm.

انیس مجلس عیش و نشاطم، دستگیر راه.

جـلەو کـێش زەوق ئـاهووی رەوێـلم بەزم ئارای مەجلیس کەمەن وەپێـلم

(دیوان، ۲۶۴، ابیات ۲ و ۳ و ۴ و ۵ و ۶)

Gîaw keše zawq āhuî rawelllm. Bazm arāy majles Kaman wa ***pelm*** .

ذوق گله‌ی آهوها و ای بزم آرای مجلس کمند بسته‌ها.

عبارتهایی همچون (آبیاری‌کننده‌ی سبزه‌ی آرزو)، (دماغ از نسیم بلندیها پر) و (مرشد میراب جـوی باده‌ی لیل) یادآور زندگی در منطقه‌ی بکر کوهستانی و تقسیم آب در میان مزارع اسـت کـه یکـی از جلوه‌های آشکار طبیعت کردستان است. و نمونه‌ایی از صبغه‌ی بومی در شعر مولوی است.

در شعر دیگری برای شیخ حسن مولانا آباد که از مشایخ و ادبای برجسته‌ی کُرد بـوده، ایـن‌گونـه اسـتعاره می‌سازد:

بولبول گولشەن بێ نام و نەنگی تەزەرو سەر سەرو باغچەی بێ رەنگی

Bulbulê gulšan be nām u nangi. Tazarw-e sar sarw baqčaî be rang.

بلبل گلشن بی‌نام و ننگی، تزرو روی سرو باغچه‌ی بی‌رنگی.

نوختەی ئینتەهای دائیرەی تەمام نەی دەس نەی چی تووتی دیای جام

Noxtaî entehaî daeraî tamām. Nai das nai čî tûti diyai Jam.

نقطه‌ی انتهای دایره‌ی تمام نی در دست و نی‌چی طوطی برابر آینه.

یانەی دل وە فەیض رای مەولاناوا تەوار تەرلان لان (مەولان ئاوا)

Yanai ***dî*** wa faiz rai mawlanawa. Tawār-e tarlan lān malānawa.

باز چالاک لانه در مولانا آباد.

ئاهووی تووں دل وە بۆی ناف ئاوا تار بی نە جەلەو گەرمەسێر ماوا

(دیوان، ۷۳، ابیات ۲ و ۳ و ۴ و ۵)

Ahûî tûn-e ***dî*** wa boi nāf awa. Tār bî na Jlaw grmaser mawa.

آهویی که آتشخان دل با بوی ناف او آباد شده.

جدا شده از گله‌ی آهوان و در گرمسیر مأوا گرفته.

مولوی در هر حال نگاهی به طبیعت دارد شیخ و پیر و مراد خویش را بلبل و تذرو و آهو می‌خواند. امّا نه آن گلشنی که در طبیعت یافت می‌شود گلشن بی‌نام و ننگی، گویی او طبیعت را با باورهای صوفیانه‌ی خویش آمیخته است. و از این تلفیق باغچه‌ی بی‌رنگی و گلشن بی‌نام و ننگی می‌آفریند و پیر خود را بلبل تذرو این گلشن و باغچه می‌داند.

سەر حەلقەی فیرقەی نازک خەیالان دیباچەی کیتاب صاحب کەمالان

(دیوان، ۲۹۳، ب ۲)

Sar ***halqai*** ferqaî nāzk ***xāyalān***. Dibačaî ktab sāheb ***kamālan***.

سر حلقه‌ی فرقه‌ی نازک خیالان، دیباچه‌ی کتاب صاحب کمالان.

رۆشنی دیدە، سەرمایەی ژینم مەزەی بەزم کەیف دلەی خەمینم

(دیوان، ۲۷۱، ب ۱)

Rošnî dîda sarmāyaî žinm. Mazaî bazm kaif ***dlaî*** xaminm.

روشنی دیدگان، سرمایه‌ی زندگی، مزه‌ی بزم کیف دل غمگینم.

- از دیگر استعاره‌های قابل توجّه در شعر معدومی ترکیب هام فەرد (هم فرد) است که

شاعر آن را در خطاب به شاعران آورده است و معنی هم‌فکر، هم‌اندیش و یا همدل را از آن استنباط کرده است.

(دیوان، ۱۴۹ بیت ۸ و ۳۵۷ بیت ۱۳ و ۲۱ بیت ۸ و ۵۲۶ ب ۴۴۲ بیت ۴ و ۷۱ بیت ۱)

- زیبارویان در دنیای استعاره

استعاره‌هایی که مولوی کُرد برای زیبارویان یاران و محبّان خود ساخته است از آن نظر که نشانه‌هایی از طبیعت و جلوه‌هایی از زندگی خاصّ اقلیم شاعر را به همراه دارد قابل توجّه می‌باشند. او کمتر از واژه‌های کلیشه‌ایی و فرسوده‌ی ادبیّات گذشته استفاده کرده؛ برای نمونه اگر در ادب فارسی سرو نماد قامت زیباست، سرو به عنوان یک استعاره‌ی کلیشه‌ایی جذّابیّت و گیرایی خویش را از دست داده، امّا مولوی کُرد در دنیای طبیعی اطراف خود سروی نمی‌بیند که زیبارویان خیالی و یا واقعی اطراف خود را به آنها تشبیه کند در طبیعت اطراف او این نهالهای تازه رسته هستند که بیش از هر پدیده‌ی طبیعی دیگری در اعتدال قامت خودنمایی می‌کنند بنابراین مناسب‌ترین واژه را برای معنی استعاری قامت زیبا، نهالهای تازه رسته می‌داند که مکرّر آنها را دیده است. بنابراین از میان ۱۱۳ واژه و ترکیب استعاری برای یاران محبوب و زیبارو و زیبا اندام ۲۳ بار از عبارتهایی همانند: نونهال، شاه نونهالان و نهال نورس بهره گرفته. در این حوزه تنها دو بار از واژگان کلیشه‌ای، سرو و عرعر استفاده کرده، بالای ئالای سه‌هی سه‌رو. (دیوان، ۳۸۴، ب ۷)

و عه‌ر عه‌ر سه‌هه‌ند په‌روه‌رده (دیوان، ۴۴۴، ب۳) و در حوزه‌ی تشبیه نیز ۴ بار از واژه‌ی عرعر (دیوان، ابیات ۴۹۶ و ۷۸ و ۱۹۰ و ۲۱۷) و تنها دو بار از واژه‌ی سرو (دیوان، ۵۰۵ و ۳۸۴) و یک بار از واژه‌ی صنوبر (دیوان، ب ۵۰۷) و یک بار از واژه‌ی بادام استفاده کرده است. آمار این تصاویر در نمودار شماره ۹ به تصویر کشیده شده.

در یک قیاس کوتاه اگر پیکره‌ی زیبارویان دیوان حافظ را بخواهیم ترسیم کنیم آنها را در قامت سروی بلند می‌پنداریم امّا ترسیم زیبارویان دیوان مولوی در قامت نهالهای نو رسته در ذهن ما مجسّم می‌شود.)

زیبارویان و میانه‌ی اندام‌هایی که او می‌بیند شبیه به همان نهالهای تازه رسته‌ی باغها و دامنه‌های کوهسار است نه سرو و صنوبری که ندیده است.

پیروی کردن از سنّت ادبی در کار همه‌ی شاعران دیده می‌شود، امّا بزرگانی چون مولـوی کُرد خلّاقیّت و ابتکاری در کار خویش دارند که منحصر به فرد و یگانه است و این‌گونه اسـت که شعر آنها متمایز می‌شود. وی برای تنوّع و پرهیز از تکرار، عبارتهای استعاری جدیدی بـه کار می‌گیرد. برای نمونه به همراه نونهال، واژگانی همچون: شاه، بزرگ ایل و با جان پنداری، نونهال را زنده می‌پندارد تا صمیمیّت کار بیشتر شود.

نەونەهال — نو نهال (دیوان، ۱۲ بیت ۳) و ۳۳۰ بیت ب×

نەونەهالان- مخفف نونهالان (دیوان، ۳۷۴ بیت ۲)

نەو تووڵ نەمامان - نهال باریک تازه رسته (دیوان، ۲۲۴ بیت ۵)

نەو تووڵ ساوا- نهال باریک جوان (دیوان، ۲۴۶ بیت ۲)

نەو تووڵ نەمامان- نهال باریک نو (دیوان، ۲۲۴ بیت ۵) و (دیوان، ۱۶۴، ب ۱۸)

نەو تووڵ سەرسەراوان- نهال نو رسته‌ی سر چشمه‌ها (دیوان، ۱۴۶ بیت ۹)

نەمامان- نهال‌ها (دیوان، ۳۹۳ بیت ۱۲) (۴۱۲ بیت۵) و بیت ۲

نەومام — نهال نو رسته (دیوان، ۱۲ بیت ۳) و ص ۳۱۱ بیت ؟ و ۲۴۶ بیت ۱۰

شای نەو نەمامان- شاه نو نهـالان (دیـوان، ۴۰۸ بیـت ۱۹) (دیـوان، ۴۵۷ بیـت ۲۳) (دیـوان، ۳۱۵، ب ۱۰)

نەو نەمام نو- نو نهال نو (دیوان، ۱۰۹ بیت ۴)

نەو رەس نەمامان- نو رسیده نهال (دیوان، ۵۳۵ بیت)

سەر خێڵ نەو تووڵ نەمامان- بزرگ ایل نو نهالاهای نو رسته (دیوان، ۱۴ بیت ۱۲)

نەو تووڵ باخان- نو نهال باغ‌ها (دیوان، ۳۱۰ بیت ۲)

نەمام بێ گەرد- نهال بی عیب (دیوان، ۴۹۷ بیت؟)

بسامد بالای نهال برای استعاره از یار، قامت یارهای مولوی را خصوصیّت خاصّی بخـشیده که با زیبارویان سرو قامت معمول در ادبیّات فارسی متمایز ساخته و این سندی است بر این ادعا که شاعر از بند کلیشه‌های فرسوده رسته است.

در استعاره‌هایی که شاعر در خصوص بلند بالایی یار ساخته بود، نمونه‌هـایی آوردیـم کـه تصویر او نهال است؛ اگرچه که در تصویر صورت زیبا واژه‌های کلیشه‌ای چون خورشـید هـم دارد، امّا در این قسمت نیز استعاره‌های بدیعی ساخته، که در نوع خود بی‌نظیر است.

برای مثال:

چێهره ئێلاخان (Čehra *Elāxān*)- به معنی چهره ییلاقیها (دیوان، ۱۶۱، ب ۶) گویی زیبارویان مناطق سردسیری و خوش آب و هوا بیشتر مورد نظر شاعر بوده است.

ئاینه‌ی جەم رەنگ- (آیینه‌ی جم رنگ) سه‌فحه‌ی بێ‌گه‌رد (صفحه‌ی بی‌عیب) و یا خه‌رمان (خرمن) و خورشید و آب حیوانی از استعاره‌هایی هستند که برای صورت یار از آن بهره گرفته است.

امّا برای زلف، استعاره‌های جدیدی دارد که بیشتر رنگ و بوی محلّی دارد.

- استعاره‌هایی برای زلف

گیج ئالانی- قلاب آویزان (دیوان، ۳۶۷ ب ۱)

چین چنوور[۱]- چین چنور (دیوان، ۳۵۵، ب ۶)

توغراکه‌ی سنبل- طغرای سنبل (دیوان، ۱۱، ب ۱۲)

سه‌وزه‌ی وەش بۆ- سبزه‌ی خوش‌بو (دیوان، ۳۸۴، ب ۹) (دیوان، ۳۸۲، ب ۱۲)

کلافه‌ی شەو رەنگ- کلافه‌ی شب رنگ (دیوان، ۱۲۱، ب ...)

تای به‌رەزای شەنگ- برزای شنگ (زیبا) (دیوان، ۳۸۴، ب ۹)

عەنبەر بوی وەش رەنگ- عنبر بوی خوش رنگ (دیوان، ۳۸۴)

باخچه‌ی سونبول- باغچه‌ی سنبل استعاره از موی سیاه (دیوان، ۴۵۸، ب ۴)

شکۆفه‌ی باخچه‌ی پیری- شکوفه باغچه‌ی پیری استعاره از موی سفید (دیوان، ۴۵۷، ب ۳)

از میان نمونه‌های ذکر شده، چین چنوور- تای به‌رزه‌ای شه‌نگ از نوع پوششهای گیاهی خاصّ اقلیم مولوی است. و از این نظر که خوانندگان آشنا به زبان و ادبیّات کُردی تصویر آویخته شدن رشته‌های (به‌رەزا)[۲] بر صخره‌ها و پیچ و تابهای چنور در مسیر باد را بارها دیده‌اند، این تصویر که با خون و ذهن کودکی شاعر آمیخته شده و در خیال او به زلف یار بدل شده، در ساختار شعر معنی دیگری می‌یابد و همین وضعیّت صمیمیّت خاصّی به شعر می‌بخشد.

یکی از ویژگیهایی که شعر مولوی کرد را گیرا و پر تأثیر می‌کند، طبیعت‌گرایی خاصّ

۱- نام گلی خودرو و خوش‌بو است که در کوهستانهای دوردست می‌روید.

۱- به‌رەزا، برزا= نام گیاهی است خودرو و خوراکی که بر روی صخره‌های بلند کوهستان می‌روید و شبیه به زلف بر صخره‌ها آویزان می‌شود.

مولوی و حضور فرهنگ بومی در همه جای دیوان اوست. او با چشمان خود بـه اطـراف نگـاه می‌کند نه با عینک سنّت شعری دیوان شاعران؛ اغلب همـه‌ی آنچـه را کـه حاصـل کـشف و شهود خود اوست در شعر می‌بینیم. امّا برخـی از قـسمتهای اعظـم تـصاویر شـعریش همـان سنّتهای شعری است که به آسانی در دیوان شعرای فارس و عرب گذشته یافت می‌شود.

مولوی شیفته‌ی طبیعت است از سویی دوستدارانش را نهال نو رسته چشمه‌ها می‌پندارد. از سویی دیگر صوفی متعبّدی است که شبها و روزها رو به قبله می‌نشیند و به راز و نیـاز بـه درگاه پروردگار می‌پردازد. بنابراین برخی از استعاره‌هایش ریشه در باورهای دینی او دارنـد و محبوبان خویش را قبله می‌نامد و به همین دلیل از میان استعاره‌هایی که برای زیبارویان، ۷ بار عزیز خود را قبله و یک بار قبله‌ی محراب می‌نامد.

قیبلەم- قبله‌ام (دیوان، ۱۵ بیت ۲ ، ۴۱ بیت۲ ، ۳۴۰ بیت ۲، ۲۶۸ بیت ۴ و ۳۴۶ بیت ۲ (دو بار)

قیبله‌ی محرابم، قبله‌ی محرابم (دیوان، ۳۴۸، بیت ۱۳)

عزیزان مورد نظر مولوی کرد عـلاوه بـر زیبـایی ظـاهری همچـون قبلـه قابـل احتـرام و پرجاذبه و تأثیر هستند و در نزد او قداست خاصّی دارند. از عبارتهای دینی می‌توان بـه ایـن واژگان و ترکیبها نیز اشاره کرد:

- مه‌حرم حرم کعبه‌ی مقصود (دیوان، ۳۲۱ بیت ۱)
- رهنمای طریق و جایگاه سجود (دیوان، ۳۲۱ بیت۱)

مولوی یار منتخب خود را خاص‌الخاص می‌داند و او را برگزیده‌ی دیگر خوبان می‌پندارد و او را شاه خوبرویان می‌نامد.

شای گول ئەندامان- شاه گل اندام‌ها (دیوان، ۳۸۴ بیت ۶)، شای نـەو نـەمامان- شـاه نـو نهالان (دیوان، ۴۰۸ بیت ۱۱)، شای شیرین رازان- شاه شیرین رازها (دیوان، ۴۲۲ بیت ۱۱)، شای ساحیب شەرتان- شاه صاحب شرطها (دیوان، ۴۳۸ بیت ۶)، شای خـال خاسـان- شـاه خال خوب‌ها (دیوان، ۳۶ بیت ۸)، شای وفاداران- شاه وفاداران (دیوان، ۱۰۹ بیـت ۴)، شـای سەکەر رازان- شاه شکر رازها (دیوان، ۲۳۹ بیـت ۳)، شـای شـیرین چـەمان- شـاه شـیرین چشم‌ها (دیوان، ۲۴۲ بیت ۱)، شای سوسن‌خالان- شاه سوسن خال‌ها (دیوان، ۱۸۲ بیت ۳)

شاعر، حبیبان خود را در اوج و شکوه می‌بیند آنها را سرکرده‌ی درد (۱۹۵ بیـت ۲) و یـا بزرگ ایل خوب‌رویان و نازک نهالها می‌داند.

- سەر خێڵ نەو تووڵ نەمامان- سردار ایل نو نهالان (دیوان، ۱۴ بیت ۱۲)
- سەر ئێڵ بلند دماخان- سردار ایل مغرورها (زیبارویان) (دیوان، ۵۱۶ بیت ۳)
- سەر خێڵ نازک نەمامان- سردار ایل نازک نهالان (دیوان، ۲۷۴ بیت ۳)
- سەر خێڵ نازک ئەندامان- سردار ایل نازک نهالها (دیوان، ۲۳۲ بیت ۸)

وقتی که در تصاویر شعری مولوی واژگانی چون سردار ایل برای مفاهیم استعاری کاربرد پیدا می‌کند، تجربه‌ی شاعر را در رفت و آمد ییلاق و قشلاق و همراه شدن با گروه‌های کوچنشین در ذهن ما تداعی می‌کند البتّه این وضعیت تنها در حوزه‌ی استعاره نیست بلکه فراوانی واژگانی که چنین تصویری از زندگی را برای ما ترسیم می‌کند در همه‌ی دیوان مولوی کرد به فراوانی دیده می‌شود. آوردن واژه‌های سردار ایل یادآور کوچهای فصلی، ییلاق و قشلاق و مناطق گرمسیر و سردسیر است که در محلّ زندگی شاعر و اقلیمی که مولوی کرد در آن به سیر و سیاحت پرداخته، معمول بوده.

و از دیگر واژگان استعاری برای بیان هنری یاران زیبارو می‌توان به این واژه‌ها و ترکیبها اشاره کرد.

دیده‌ام- دیدگانم (دیوان، ۷۹ بیت ۳) (دیوان، ۵۲۸ بیت ۱) (دیوان، ۲۴۲ بیت ۱) (دیوان، ۲۴۶ بیت ۲) و ۲۴۹ بیت ۱ / ۲۳۱ بیت ۴ / ۲۳۶ بیت ۹/ بینـاییم. – بینـایی (دیـوان، ۲۲۰ بیت ۲)

شاعر یاران عزیز را عزیزترین عضو وجود خویش یعنی دیدگانش می‌داند. چه آن زمان که با دیدگانش طبیعت و دنیای اطراف خویش را می‌دید و چه آن زمانی که نور دیدگانش را از دست داد. او در خطاب به یاران و عزیزان آنها را دیدگان خویش و همه‌ی روشنایی وجود خویش می‌پندارد.

اندامهای انسان نیز یکی از جلوه‌های ظهور طبیعت در کار شاعران است که نام بردن دل و چشم در شعر مولوی از پر کاربردترین واژگان در حوزه‌های مختلف بیان و دیگر عناصر شعری است.

به نظر می‌رسد که مولوی کُرد در همه‌ی شاخه‌ها گرایش خاصّی به طبیعت دارد و آن را به دنیای شعر کشانده است. «امتیاز شعر بر طبیعت، این است که اگر طبیعت چیزی قابل لمس است، واقعی و غیر مجرد، شعر چیزی است که گویی، هم قابل لمس است و هم غیر قابل لمس. هم واقعی است و هم غیر واقعی، هم مجرد است و هم غیر مجرد.» (براهنی، طلا

در مس. ۱۳۷۱: ۶۲)

- استعاره‌هایی برای اشک

از جمله واژه‌های مورد نظر مولوی در تصاویر شعری، اشک است؛ وی برای «**اشک**» ۲۷ استعاره مصرّحه ساخته است که محصول کشف رابطه‌ی حسّی وی با طبیعت است و با آوردن این نمونه‌ها، مهر تأییدی بر این ادعا نقش خواهد بست. این استعاره‌ها ۱۹ نوع است که ۶ مورد آنها تکراری هستند:

[سه‌یل هووناو- سیل خوناب (دیوان، ۱۵۲، ب ۵)]، [سێلاو- سیلاب (دیوان، ۵۰۹، ب ۳)، (دیوان، ۵۱۲، ب ۱۸)، (دیوان، ۳۹۰، ب ۲)]، [سه‌یل دیده- سیل دیده (دیوان، ۳۹۸، ب ۴)]، [سه‌یل چه‌م- سیل چشم (دیوان، ۳۳۲، ب ۸)]، [هووناو چه‌م- خوناب چشم (دیوان، ۲۶۷، ب ۱۵)، (دیوان، ۲۴۲، ب ۲)]، [جووی هووناو دڵ- جوی خوناب دل (دیوان، ۱۴۸، ب ۱)]، [جوی چه‌مه‌ی چه‌م- جوی چشمه‌ی چشم (دیوان، ۱۸۰، ب ۷)]، [هوون چه‌مه‌ی چه‌م- خون چشمه‌ی چشم (دیوان، ۵۱۷، ب ۶)]، [هووناو- خوناب (دیوان، ۳۱۳، ب ۲)، (دیوان، ۴۶۴، ب ۷)]، [هووناو دڵ- خوناب دل (دیوان، ۳۶۷، ب ۴)]، [شه‌ونم- شب‌نم (دیوان، ۴۹۷، ب ۲۰)]، [نم- نم (دیوان، ۲۰۵، ب ۵)، (دیوان، ۳۹۶، ب ۶)، (دیوان، ۴۶۷، ب ۲)]، [قه‌ترەی خوم جه عه‌ین عه‌ین- قطره‌ی خم در عین عین (دیوان، ۱۲۱، ب ۵)]، [تاف ساف- آبشار صاف (دیوان، ۴۵۳، ب ۷)]، [گوڵاو ده‌روون- گلاب درون (دیوان، ۲۴۱، ب ۳)]، [جه‌یحوون- جیحون (دیوان، ۲۶۷، ب ۱۵)]، [دانه‌ی روب ریوه‌ند- دانه‌ی رب (دیوان، ۴۹۸، ب ۱۸)]، [دانه‌ی مه‌رجانی- دانه‌ی مرجانی (دیوان، ۱۵۵، ب ۷)]، [په‌روین- پروین (دیوان، ۱۱۰، ب ۲)]

به جز سه مورد دانه‌ی مرجانی و پروین و دانه‌ی رب تمام استعاره‌ها برگرفته از طبیعت است. فراوانی واژگان سیل، چشمه، جوی، خوناب و یا به کارگیری کلماتی چون: آبشار، جیحون و شب‌نم در معنی اشک، این واقعیّت را بر ما می‌نمایاند که شاعر میان خود و طبیعت، پلی کلامی ساخته است. این بسامد در نمودار شماره‌ی ۱۲ نشان داده شده است..

- استعاره‌هایی برای خداوند

مولوی در یک رابطه‌ی صمیمانه که با خدای خویش دارد، ما را به یاد مناجاتهای خواجه

عبدالله انصاری می‌اندازد. استعاره‌هایی ملموس و صمیمی می‌سازد و جنبه‌ی آفرینشی پروردگار را برای ما عینیّت می‌بخشد و در این خصوص تصاویر زیبایی می‌آفریند. آن‌جا که از مشاهده‌ی طبیعت شگفت‌زده و مست می‌شود، او را بنای ماهری می‌نامد و در جایی دیگر بنّایی که شاقول دانش در دست دارد و در استعاره‌هایش علم، وحدانیّت و حکمت خداوند را مدّ نظر دارد. و رگه‌هایی از ویژگیهای فرهنگی و اقلیمی جغرافیایی محلّ زندگی شاعر را در خود دارد.

بەناباشی بورج بەرزە دیاران- بناباشی برجهای کوهساران بلند (دیوان، ۲۷۸، ب ۲)

بەناباشی دیواران- بناباشی دیوارها (دیوان، ۲۹۳، ب ۶)

ئوسای تای شاول دانش و مشتی- استاد شاقول دانش در دست (دیوان، ۲۹۲، ب ۶)

بەناباشی- بناباشی (دیوان، ۲۷۸، ب ۲)

ئوسای بلووربەند- استاد بلوربند (دیوان، ۵۳۸، ب ۴)

میراو سەر جوی بادە- میراب جوی باده (دیوان، ۱۸۱، ب ۱۲)

مەحبووب بێ‌گەرد- محبوب بی‌عیب (دیوان، ۲۷۸، ب ۲)

مەحبووب خاس- محبوب خوب (دیوان، ۲۷۹، ب ۸)

کار بە دەس ئاسان- کار در دست آسان (دیوان، ۵۳۰، ب ۲)

فەرد تەنیای تاک- فرد تنهای یگانه (دیوان، ۲۲۸، ب ۱۰)

شاعر در استعاره‌های خود، خداوند را بنّا تصوّر می‌کند و همین تصویر نشأت گرفته از فرهنگ اقلیمی اورامانات می‌باشد. فراوانی این نوع استعاره در نمودار شماره‌ی ۱۳ آمده است.

او با بهره‌گیری از خیال توانای خویش در امور ذهنی تصرّف می‌کند و به وسیله‌ی استعاره، به آن تجسّم می‌بخشد، وی نظم و ساختن بناهای محکم را مشاهده کرده و تصویرش زنده و پر تأثیر می‌شود و در مورد ذات غیر قابل درک حق تعالی، حتّی انسان‌نگاری می‌کند و تصویر، آن‌چنان ساده و ملموس است که هر خواننده‌ای آن رامی‌پذیرد و از آن لذّت می‌برد و این خود نشان‌دهنده‌ی تجربه‌ی فردی شاعر است. شعرا غالباً خداوند را نقّاش می‌پندارند، امّا چرا مولوی خداوند را نقّاش و یا پیکره‌تراش نخوانده است؟ هر کسی که یک بار به اورامان سفر کرده باشد می‌داند بافت معماری خانه‌های اورامان و یا بافت طبیعی کوههای سنگی و شیب درّه‌ها، آن‌چنان شکوه شگفت‌انگیزی دارد که ناخودآگاه بیننده در نگاه اوّل، معمارش را تحسین می‌گوید و شاید یکی از دلایلی که شاعر خداوند را بنّا می‌نامد

همین است، که ساختن بناهای مستحکم در آن شیبهای تند، به راستی تحسین‌برانگیز است.

۲۲-۳. استعاره‌ی مکنیّه

استعاره از نظر ساختار به دو گونه‌ی بنیادی تقسیم شده است:

۱. استعاره‌ی آشکار (مصرّحه) ۲. استعاره‌ی کنایی (مکنیّه)

در فصل گذشته به استعاره‌ی آشکار و چگونگی استفاده و برخورد مولوی کُرد در عرصه‌ی این نوع استعاره پرداختیم، بار دیگر یادآور می‌شویم که از میان استعاره‌های استخراج شده در دیوان مولوی کُرد از میان ۱۰۱۸ استعاره ۴۷۰ استعاره‌ی مصرّحه و تعداد ۵۴۸ استعاره‌ی مکنیّه است.

«بنیاد استعاره‌ی کنایی، در ادب پارسی، بیشتر بر آدمی گونگی و جاندارگرایی نهاده شده است. به سخنی دیگر، یک سوی استعاره، مستعارٌمنه بیشتر آدمی است؛ یا جاندار.» (کزازی، زیباشناسی سخن پارسی (بیان). ۱۳۶۸: ۱۲۷)

استعاره‌ی مکنیّه از استعاره‌ی مصرّحه و در نتیجه از تشبیه، بلیغ‌تر و مؤثّرتر است، زیرا ذهن برای فهم آن نیازمند دقّت، تلاش و تأمّل بیشتری است. از میان ۵۴۸ استعاره‌ی مکنیّه ۴۳۸ از استعاره‌ها آنهایی هستند که مستعارٌمنه انسان است، فراوانی این نوع استعاره در نمودار شماره‌ی ۱۴ ترسیم شده. یعنی همان صنعت تشخیص که در اغلب کتب بیان توجّه خاصّی به آن شده از آن نظر که شاعر از این رهگذر جان تازه‌ایی به اشیاء و جهان پیرامون خود می‌بخشد و حرکت و پویایی خاصّی به تصاویر شعریش می‌بخشد، به گفته‌ی کزازی: «جهان پندارهای شاعرانه جهانی است فسون‌خیز و فسانه‌آمیز که پر از هنگامه‌هاست. در این جهان شگفت، بی‌جانانِ خاموش نیز جان می‌گیرند و به سخن می‌آیند. مردگانی افسرده، چون کانیها و سنگها می‌جنبند و می‌زیند.» (همان) تشخیص، از لوازم طبیعی شعر همه‌ی زبانهاست. (شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی. ۱۳۷۵: ۶۱)

شخصیّت دادن به عناصر مختلف که فرنگیها، آن را Personification می‌نامند تنها خاصّ غیر جانداران نیست، در اشعار مولوی کُرد شاعر گاه بلبل را انسان تصوّر می‌کند که طبیعت زنده است و گاه آبشار را انسانی می‌پندارد که دیوانه‌وار سر به صحرا می‌زند و گاه در دنیای خیالی و همیشه زنده‌اش عبارتهای انتزاعی و معنایی نیز حضوری فیزیکی و انسانی پیدا می‌کنند. برای مثال:

زەهر خەم شیـەن نـە کـام شـادیم　　هـەر دەردەن مـەیۆ موبـارەک بـادیم

(دیوان، ۱۴۹، ب ۳)

Xahre Xam Šiyan na kāme šādim- har dardan mauo mobārak bādim.

زهر غم به کام شادیم فرو رفته است، تنها درد است که به مبارک بادم می‌آید.

شاعر درد را انسانی می‌پندارد که به (مبارک‌باد) او می‌آید غم آن‌چنان حـضور فعّـالی در شعر وی دارد که او را چون انسانی می‌پندارد که به سراغ او می‌آید و با او سخن می‌گوید.

امّا ساختن و پرداختن به یک صنعت ادبی، به تنهایی نمی‌تواند یک مزیّت و برتری هنری باشد مگر آن‌کـه چگونـه سـاختن و در کجـا نهـادن اسـتعاره‌هـا، مـا را بـه یـک مـشاهده‌ی جمال‌شناسانه‌ی هنری ببرد. توجّه ویژه‌ی مولوی کُرد به عناصر مادّی و یا امور انتزاعی مـا را بر آن داشت که باب ویژه‌ایی در این مورد بگشاییم. «مسأله شخـصیّت بخـشیدن و حیـات و جنبش دادن به اشیاء و عناصر طبیعت چیزی است که نمونه‌های آن را در شـعر بـسیاری از شاعران می‌توان یافت، امّا شاعران در این راه یکسان نیست.» (شفیعی کدکنی، صـور خیـال در شعر فارسی. ۱۳۷۵: ۱۵۰) به نظر می‌رسد همین توانایی فوق‌العاده‌ی مولوی کُرد در عرصـه‌ی تشخیص، جان تازه‌ایی به شعر او بخشیده است. بـرای شـناخت بیـشتر ذوق و هنرنماییهـای مولوی کرد تمام استعاره‌هـای حـوزه‌ی تـشخیص در دیـوان مولـوی کـرد در شـش قـسمت تقسیم‌بندی شده، و به طور جداگانه درباره‌ی استعاره‌های هر گروه بحث خواهد شد. لازم بـه ذکر است که این تقسیم‌بندیها براساس توجّه خود شاعر و فراوانی استعاره‌ها در دیـوان شـعر وی در نمـودار شـماره‌ی ۱۵ مـشخص شـده. گروههـای مـشخّص شـده بـرای مفـاهیم تشخّص‌یافته‌ی شعر مولوی کرد عبارتند از:

۱. گروه مفاهیم انتزاعی، چون: غم، شادی، ذوق (۱۶۳ مورد)
۲. گروه اعضا و اندامهای بدن آدمی، هم‌چون: دل، چشم، زبان (۱۲۱ مورد)
۳. گروه پدیده‌های طبیعی، هم‌چون: کوه، نسیم، گلها (۷۱ مورد)
۴. گروه دنیا نامهای آن، همانند: چرخ، فلک (۴۴ مورد)
۵. گروه پدیده‌های مادّی، هم‌چون: قلم، مسجد، دوات (۲۳ مورد)
۶. گروه فصلها و زمانها، همانند: بهار، سحر، ماه رمضان (۱۶ مورد)

با توجّـه بـه نمـودار شـماره‌ی ۱۶ از میـان ایـن شـش دسـته، گـروه اوّل بـا **۱۶۳** مـورد

استعاره‌های بیشتری را به خود اختصاص داده، و علاوه بر فراوانی آنها دارای تنوّع مفاهیم بیشتری هستند، یعنی شاعر در این زمینه خلّاقیّت بیشتری به خرج داده، تا مفاهیم وجدانی را به خدمت شعر درآورد. شاعر در این گروه به ۵۹ واژه‌ی مختلف مغنایی و عقلی، جان می‌دهد تا در تحرّک و پویایی شعرش او را یاری دهند. گویی در خیمه شب‌بازی شعر او، شاعر کارگردان حاذقی است که غم، شادی، ذوق، محنت، فراق و بسیاری از واژه‌های دیگر را به صحنه‌ی خیال کشانده است و هر کدام نقش خود را بازی می‌کنند. از میان این مفاهیم غم، نقش اوّل را بازی می‌کند و در همه‌ی پرده‌های این تئاتر نقش دارد، زیرا در ۲۲ نقش مختلف حضور دارد، همچنین کلمات نزدیک به آن هم‌چون محنت، غصّه، فراق و دوری و درد و حسرت، نقش او را پر رنگ‌تر می‌کنند. در برابر این اندوه حاکم بر استعاره‌های او اگرچه شادی و خوشی نیز در پانزده صحنه وارد می‌شود امّا در برابر هجوم رنجهای شاعر شکست خورده است و سایه‌ی اندوه و رنج، در همه جا گسترده است. او می‌کوشد تا اندوه و احساسات خود را زیبا عرضه کند. تصاویری که در فرآیند این استعاره‌ها ساخته شده، غالباً ساده هستند.

به مرگ تو سوگند، غمها آن‌چنان در نزد من جمع گشته‌اند، سیلاب خون پای شرم را گرفته است. (دیوان، ۲۶۵، ب ۷)

در این تصویر تنها هیئت انسانی غمها به دور شاعر و شرم که پای بسته‌ی سیلاب خون است درک می‌شود و یا در جایی دیگر شاعر در کشمکش عناصر خیالی خویش در رنج است.

اکنون حسرتها و بیم بداندیش هر کدام از جانبی مرا به سوی خود می‌کشند. (دیوان، ۱۶۹، ب ۱۶)

مفاهیم انتزاعی و درصد فراوانی آنها در دیوان مولوی کُرد این‌گونه آمده است:

ردیف	کلمات	تعداد تکرار	ردیف	کلمات	تعداد تکرار
۱	غم	۲۲ بار	۳۰	عشق	۱ بار
۲	شادی و خوشی	۱۵ بار	۳۱	ناز	۱ بار
۳	دو ری	۱۰ بار	۳۲	سوز	۱ بار
۴	خیال	۷ بار	۳۳	حسرت	۱ بار
۵	مرگ و اجل	۷ بار	۳۴	وسوسه	۱ بار
۶	محنت	۶ بار	۳۵	هستی	۱ بار
۷	فهم	۵ بار	۳۶	گناه	۱ بار
۸	درد	۵ بار	۳۷	دل‌تنگی	۱ بار
۹	میل	۵ بار	۳۸	وفا	۱ بار
۱۰	یاد	۵ بار	۳۹	خامی	۱ بار
۱۱	جان	۵ بار	۴۰	استغنا	۱ بار
۱۲	غصّه	۴ بار	۴۱	جذبه	۱ بار
۱۳	فراق	۴ بار	۴۲	رجا	۱ بار
۱۴	کیف	۴ بار	۴۳	عرفان	۱ بار
۱۵	پیری	۴ بار	۴۴	فانی	۱ بار
۱۶	بخت، خوش‌بختی، بدبختی	۳بار	۴۵	لطافت	۱ بار
۱۷	شوق	۳ بار	۴۶	شرم	۱ بار
۱۸	نفس (انسانی)	۳ بار	۴۷	صبر	۱ بار
۱۹	زخم رنجوری	۲ بار	۴۸	غفلت	۱ بار
۲۰	ذوق	۲ بار	۴۹	جور	۱ بار
۲۱	هوش	۲ بار	۵۰	بدنامی	۱ بار
۲۲	ژاله	۲ بار	۵۱	پژمردگی	۱ بار
۲۳	عقل	۱ بار	۵۲	قضا	۱ بار
۲۴	فکر	۱ بار	۵۳	ارواح	۱ بار
۲۵	امید	۱ بار	۵۴	فنا	۱ بار
۲۶	جوانی	۱ بار	۵۵	بهشت	۱ بار
۲۷	آخ	۱ بار	۵۶	سستی	۱ بار
۲۸	داخ	۱ بار	۵۷	مستی	۱ بار
۲۹	خاطر	۱ بار	۵۸	بیم	۱ بار

فراوانی صنعت تشخیص در زمینه‌ی مفاهیم انتزاعی بیانگر تخیّل قوی شاعر است. از نظر او این مفاهیم دارای حیات انسانی و خصوصیّات زندگی آدمی‌زاد هستند.

مەینەت سەربەرزەن، شادیم زگـارەن ساقی! جامەکـەت ئـەمجار وەکـارەن

(دیوان، ۱۰، ب ۶)

Mayinat sarbarzan šādim zagaran. Sāqi Jāmakat amijār wa karan.

محنت سربلند است و شادیم اندوهگین، ساقی! جام تو، اکنون کارساز است.

اعضای بدن انسان و صنعت تشخیص در شعر مولوی کُرد جایگاه خاصّی دارد، ۱۲۱ مورد ساخت استعاره‌ی تشخیص در مورد اعضای بدن انسان، قابل توجّه است. هر کدام از اعضای بدن انسان به طور مستقل، دارای شخصیّت، جان و زندگی هستند.

اعضای بدن انسان که در شعر مولوی تشخّص یافته‌اند. در نمودار شماره‌ی ۱۷ ترسیم شده است:

ردیف	کلمات	تعداد تکرار	ردیف	کلمات	تعداد تکرار
۱	دل	۷۱ بار	۷	چهره، صورت	۲ بار
۲	دیده، چشم، بینایی	۳۲ بار	۸	لب	۱ بار
۳	اعضای بدن	۵ بار	۹	زبان	۱ بار
۴	پا	۳ بار	۱۰	سر انگشت	۱ بار
۵	جگر	۲ بار	۱۱	زلف پریشان	۱ بار
۶	پیشانی	۲ بار			

دل، مرکز ثقل همه‌ی رنجها و سوز و گدازهای مولوی است. واژه‌ی دل یا به صورت تشبیه و یا استعاره و یا معنی کنایی و یا در معنی قاموسی خود بیش از ۴۰۰ بار در دیوان شعر وی تکرار شده است و این خود، سندی بر این ادعاست.

از میان اعضای بدن انسان دل و چشم بیشتر مورد توجّه واقع شده؛ حساس بودن مولوی به دل و چشم، با توجّه به نابینایی شاعر در هفت سال آخر زندگی از دیدگاه نقد روان‌شناسانه می‌تواند جای تأمّل و نقد و بررسی باشد. تکرار واژه‌ی دل، ما را به یاد جایگاه دل از دیدگاه صوفیان و عرفا می‌اندازد، که در اکثر کتابهای عرفانی باب مستقلّی در معرفت و

شناخت آن گشوده‌اند. امام محمّد غزالی دل را گوهری عزیز معرّفی می‌کند و معدن معرفت الهی، در این‌باره می‌گوید: «*حقیقت دل از این عالم نیست و بدین عالم غریب آمده است و آن گوشت پاره‌ی ظاهر مرکب و آلت ویست، و همه‌ی اعضای تن لشکر ویند، و پادشاه، جمله تن ویست، و معرفت خدای تعالی و مشاهدت جمال حضرت وی صفت ویست، تکلیف بر وی است، و خطاب با وی است، و معرفت حقیقت وی و معرفت صفات وی کلید معرفت خدای تعالی است. جهد آن کن تا وی را بشناسی که آن گوهر عزیز است و از گوهر فرشتگان است.*» (غزّالی، کیمیای سعادت. ۱۳۷۱: ۱۱) همه‌ی سوز و گدازها، کشف و شهودها و تجلّی‌گاه عاشقی مولوی کرد دل اوست که همیشه غرق خون است و نماینده‌ی تمام وجود او، آسمانش مه گرفته و سوخته‌ی کوره‌ی هجران است و اگر آرامشی دارد حاصل برافروختن چراغ دل است.

عزالدّین محمود کاشانی، عارفانه‌تر دل را معرّفی می‌کند و آن را عرش رحمان می‌نامد و می‌گوید: «*اکنون بدان که مراد از دل [به] زبان اشارت، آن نقطه‌ای است که دایره‌ی وجود از او در حرکت آمد و بدو کمال یافت و سرّ ازل و ابد در او به هم پیوست و مبدأ نظر در او به منتهای بصر رسید و جمال و جلال وجه باقی بر او متجلّی شد. عرش رحمان و منزل قرآن و فرقان و برزخ میان غیب و شهادت و روح و نفس و مجمع‌البحرین ملک و ملکوت و ناظر و منظور پادشاه و محبّ و محبوب اله و حامل و محمول سرّ امانت و لطف الهی، جمله اوصاف اوست.*» (کاشانی، مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه. ۱۳۸۵: ۶۷)

علاوه بر دل، اعضای دیگر بدن هویتی انسانی می‌یابند؛ این تصوّر ما را به یاد آیه‌ای از قرآن کریم می‌اندازد که می‌فرماید «امروز است بر دهان آنها، فرمان مهر خموشی نهیم و دستهایشان با ما سخن گوید و پاهایشان به آنچه کرده‌اند گواهی دهد.» (آیه‌ی ۶۵ از سوره‌ی یاسین) در جای جای دیوان معدومی سایه‌ای از علوم قرآنی دیده می‌شود.

- تشخّص‌یافته‌های حوزه‌ی طبیعت

از میان ۷۱ مورد از عناصر طبیعی، گویی بادها تحرّک و پویایی دیگری دارند. هستی بادها نیز در حرکت آنهاست و همین ویژگی و فراوانی حضور باد شمال به عنوان یک عنصر متحرّک شعر مولوی کُرد را پویا و پر تحرّک کرده است. فراوانی این عناصر در نمودار شماره‌ی ۱۸ ثبت شده است.

ردیف	کلمات	تعداد تکرار	ردیف	کلمات	تعداد تکرار
۱	باد شمال	۹ بار	۱۹	چمن	۱ بار
۲	گل	۸ بار	۲۰	گردش	۱ بار
۳	نسیم	۷ بار	۲۱	جایگاه	۱ بار
۴	بادهای ویرانگر	۳ بار	۲۲	نبات	۱ بار
۵	کوهسار، صخره و کوه	۳ بار	۲۳	جماد	۱ بار
۶	رودهای فصلی و برف‌آبها	۲ بار	۲۴	مه	۱ بار
۷	چنور (نام گلی است)	۲ بار	۲۵	اشک	۱ بار
۸	ابر	۲ بار	۲۶	بلبلان	۱ بار
۹	نرگس	۲ بار	۲۷	یخ	۱ بار
۱۰	سبزه	۲ بار	۲۸	شکوفه	۱ بار
۱۱	درخت (بید چنار)	۲ بار	۲۹	ییلاق	۱ بار
۱۲	گرد و خاک	۲ بار	۳۰	برگ پاییزی	۱ بار
۱۳	نونهال	۱ بار	۳۱	وحشیها	۱ بار
۱۴	لاله	۱ بار	۳۲	گرمسیر	۱ بار
۱۵	سوسن	۱ بار	۳۳	سیران‌گاه	۱ بار
۱۶	دشت	۱ بار	۳۴	طیرها	۱ بار
۱۷	گذرگاه	۱ بار	۳۵	سوز باد	۱ بار
۱۸	خاشاک	۱ بار	۳۶	دانه‌م روسیا	۱ بار

از دیگر مفاهیم مورد نظر شاعر که به طریق استعاره‌ی از آن نام می‌برد، دنیاست.

مولوی کُرد، هم‌چون شاعران گذشته دنیا را چپ‌گرد، نامهربان، بی‌وفا و ستمکار می‌پندارد، برخلاف موضوعهای دیگر که شاعر خلّاقیّت خاصّی در آفرینش استعاره‌ها داشت، در این موضوع تقریباً می‌توان گفت که تمام استعاره‌ها کلیشه‌ای هستند. وی ۴۴ بار به صورت استعاری از دنیا نام می‌برد، امّا اغلب آنها تکراری بوده و گویی هیچ خلّاقیّتی در این خصوص به خرج می‌دهد.

فلک، چپ‌گرد و چرخ بیش از نامهای دیگر آمده است و عبارتهای دیگری هم‌چون

کاروان‌سرا، گذرگاه تنگ بازار، پر جور و ستم، غدّار بدکار، گردون، کاروان‌سرای کهنـه، شـب تاریک فانی، راه خطر، بازار، گهواره از نامهای دیگر دنیا هستند.

نامهای دنیا

ردیف	کلمات	تعداد تکرار	ردیف	کلمات	تعداد تکرار
۱	فلک	۱۷ بار	۳	تور دام	۱ بار
۲	چه‌پگه‌رد	۱۰ بار	۴		

بسامدها در نمودار شماره‌ی ۱۹ آمده است.

پدیده‌های مادّی تشخّص‌یافته

تعداد این تشخیصها که ۲۳ بار آمده است شگفتی خاصّی در دیوان وی آفریده است.

نامه، لایه‌ای از زخم کهنه را کنار می‌زند. (دیوان، ۵۲۵، ب ۲)

خامه در چاه سیاهی دوات سرش را آویزان کرده و اشک شکواییه‌ی جدایی می‌ریزد. (دیـوان، ۱۹۲، ب ۲)

صدای اذان مناره جلوه دارد و مسجد از شدّت شادی و خوشحالی شادمان شده است. (دیوان، ۳۹۳، ب ۲)

گروه گروه سیاه چادرها به سوی ییلاق رفتند. (دیوان، ۴۱۷، ب ۴)

لیقه خود را به گِل و لای غم کشیده است. (دیوان، ۱۹۳، ب ۵)

دوات دود سیاه از دهانش برمی‌خیزد و نامه، خاک سیاه بر سر می‌ریزد. (دیوان، ۱۹۲، ب ۴)

ردیف	کلمات	تعداد تکرار	ردیف	کلمات	تعداد تکرار
۱	خامه (قلم)	۵ مورد	۸	تور دام	۱ بار
۲	مدرسه	۲ بار	۹	مسجد	۱ بار
۳	سیاچادر	۲ بار	۱۰	مناره	۱ بار
۴	می	۲ بار	۱۱	کیفه- کَیف	۱ بار
۵	دوات	۱ بار	۱۲	شیشه‌ی بلور	۱ بار
۶	نامه	۱ بار	۱۳	ریزه‌های بلور	۱ بار
۷	دستمال (چوبی)	۱ بار	۱۴	ته‌لمیت (اثاثیه‌ی کوچ)	۱ بار

نمودار شماره‌ی ۲۰ مربوط به فراوانی عناصر مادّی در صنعت تشخیص است.

- گروه فصلها و زمانها

مولوی کرد همانند همه‌ی عناصری که در جهان هستی وجود دارند فصلها و زمانها را جاندار می‌پندارد، مورد خطاب قرار می‌دهد و با آنها سخن می‌گوید؛ زمانها را گاه خوشبخت و کامران می‌پندارد و گاه محزون، فصلها هویّتی انسانی می‌یابند و زنده پنداشته شده‌اند.

ردیف	کلمات	تعداد تکرار	ردیف	کلمات	تعداد تکرار
۱	صبح	۵ بار	۵	ماه شوال	۱ بار
۲	بهار	۵ بار	۶	هنگام سحر	۱ بار
۳	تابستان	۱ بار	۷	ماه رمضان	۱ بار
۴	پاییز	۱ بار			

بهار آلاله‌ها را میان خاک بیرون آورد. (دیوان، ۳۷۲، ب ۱۱)

رمضان طلوع صبح شادمانیش رسیده است و شوال شام شوم نامرادیش فرا رسیده. (دیوان، ۲۶۸، ب ۲)

رمضان با طلوع صبح شادمان می‌شود (چون عید فطر است) و اوّلین شب ماه شوال را، نامرادی ماه شوال می‌داند. نامرادی برای انسان معنی دارد در این‌جا به ماه شوال داده شده است.

صبحم در میان شب به کردار من می‌خندد. (دیوان، ۴۷۷، ب ۳)

خندیدن به صبح نسبت داده شده است.

فراوانی هر کدام از موارد در نمودار شماره‌ی ۲۱ آمده است.

۲۳-۳. کنایه

کنایه، یکی از زیباترین صحنه‌های ظهور بدایع و لطایف کشف‌شده‌ی زبانی در شعر مولوی کرد است. بالاترین لذّت ادبی را در تلاش ذهنی خواننده برای آشکار شدن معانی پوشیده می‌توان دریافت کرد. ذهن زیباشناس شاعر دریایی از تردستیهای حوزه‌ی زبان و معنی را خلق کرده که در مجال ما قسمت یک روزه‌ای خواهد گنجید.

«کنایه» (antonomasia) در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است و در «اصطلاح،

سخنی است که دارای دو معنی نزدیک (حقیقی) و دور (مجازی) باشد، به طوری که این دو معنی، لازم و ملزوم یکدیگر باشند تا شخص با اندکی تأمّل، معنی دوم را که لازمه‌ی معنی اوّل است، درک کند، درک ارتباط بین هر دو معنی مورد نظر در کنایه‌های هر زبان و هر ملّت، به خصوص آنها که به صورت ضرب‌المثل رایج هستند، نیاز به آشنایی با آداب و رسوم و شیوه‌ی زندگی یا خصوصیّات زبانی و فرهنگی آنها دارد، به همین جهت گفته‌اند که کنایات هر قومی خاصّ خودشان است.» (میرصادقی، واژه‌نامه‌ی هنر شاعری. ۱۳۷۶: ۲۲۰)

کزازی، کنایه را چهارمین ترفند شاعرانه و شیوه‌ی باز نمود اندیشه، در قلمرو بیان می‌داند، و می‌گوید «ارزش زیباشناختی کنایه در آن است که سخن دوست، با درنگ و تلاشی ذهنی می‌باید، سرانجام، به معنای پوشیده و فرو پیچیده در کنار راه برد؛ و راز آن را بگشاید. از این روی، گفته‌اند که کنایه رساتر از آشکارگی در سخن است. رسایی کنایه از آن است که سخنور به یاری کنایه، چونان شیوه‌ایی هنری در بیان، خواننده یا شنونده را ناگزیر می‌گرداند که دل به سخن بسپارد. ژرفکاوی و تلاش سخن دوست، برای گشودن راز کنایه، او را به ناچار با سخن در می‌آمیزد.» (کزازی، زیباشناسی سخن پارسی (بیان). ۱۳۶۸: ۱۵۶)

لفظی را که به صورت کنایه به کار می‌رود، مَکنّی و معنی مورد نظر را که از آن حاصل می‌شود، مَکنیّ‌عنه می‌گویند. کنایه را به دو نوع قریب و بعید تقسیم کرده‌اند.

کنایه قریب: آن است که انتقال از لفظ کنایه (مَکنیّ) به معنی منظور (مَکنیّ عنه) به آسانی انجام گیرد.

برای مثال در مصراع زیر مولوی می‌گوید.

یه‌ک دڵ بوون چه‌نی عه‌شق دیدارت. (دیوان، ۳۹۱، ب ۱۰)

Yak ***dî*** būn Čanî ašge didārt.

با عشق دیدارت یک دل باشم.

«یک دل» بودن مفهومی کنایی صادق و راستگو بودن را دارد.

«یک دل» لفظ کنایه یا «مَکنی» است و معنی مورد نظر که همانا صادق و راستگو بودن است. (مَکنیّ‌عنه) می‌باشد. معنی مورد نظر به آسانی قابل فهم است، چون در بین عامه‌ی مردم بسیار متداول است.

- کنایه ی بعید آن است که درک منظور (مَکنیّ عنه) به سهولت ممکن نباشد و رسیدن از معنی ظاهری کلام به معنی منظور، نیازمند توجّه به واسطه‌ها و ارتباطهای بیشتری بین

آن دو باشد، در بیت زیر کنایه‌ایی آمده که برای درک مفهوم کنایی آن می‌بایست توضیحات زیادی ارائه داد تا به معنی کنایی آن رسید.

وەی مـن دیـارەن پەنجـەی تارمـەن سـەروەخت هـامن نـەو وەهارمـەن

(دیوان ۴۷۶، ب ۲)

Waî mn dîyāran panjaî tārman. Sarwaxte hāmn naw wahārmn.

وای بر من آشکار است که من در پنجه‌ی تارم در هنگامه‌ی تابستان نوبهاریم. (یعنـی در جوانی به پایان زندگی رسیده‌ام.)

مقصود شاعر از پنجه‌ی تار، ناتوانی، بیماری و عمر پـر تلاطـم پایـان زنـدگی اسـت و در مصراع دوم یادآور می‌شود که پنجه‌ی تار من در حالی است که در تابستان زنـدگی هـستم، یعنی آغاز میان‌سالی، امّا آن‌قدر دردمند هستم که گویی در پنجه‌ی تار هستم. امّا گره اصلی در این بیت پنجه‌ی تار است.

پەنجه‌ی تار (Panjai Tār) یا همان خمسه مسترقه که در فرهنگ مردم کردستان (پێـنج رۆژەی تار[1]- پنج روز تاریک) نام‌گذاری شـده. (دیـوان، ۴۷۷) شـاعر بقیـه‌ی عمـر مانـده ی خویش را عمری به حساب نیاورده کـه بتوانـد از آن بهـره‌منـد شـود. بلکـه آن را (پـنج روز تاریکی) نامیده که در دایره‌ی عمرش به حساب نمی‌آید. فهم و درک این کنایه از آن‌جا کـه نیاز به توضیح و تشریح بیشتری دارد و به آسـانی قابـل درک نیـست مـی‌توانـد جـزو گـروه کنایه‌ی بعید باشد.

۲۴-۳. انواع کنایه به لحاظ مَکنیّ عنه

کنایه از حیث دلالت مکنیّ‌به، به مکنیّ عنـه بـر سـه قـسم اسـت: مکنـیّ عنـه یـا اسـم (موصوف) است یا صفت و یا فعل.

۱-۲۴-۳. کنایه از موصوف (اسم)

وصف و صفتی را می‌گوییم و از آن موصوف را ارائه می‌کنیم. معدومی می‌فرماید:

واسیطه‌ی راگه‌ی به‌ین عیلم و عـه‌ین صاحیب جناحین یه‌عنی ذی النورین

(دیوان، ۲۹۹، ب ۶)

۱- درباره‌ی پنج روزه‌ی تار در دیوان مولوی کرد با شرح ملا عبدالکریم مدرّس توضیحاتی آمده است.

Wāsetaî řāga-i baine eilm w eain. Sahib Jenah-ain yaeni Zinnūrin.

واسطه‌ی راه بین علم و عین، صاحب جناحین یعنی ذی‌النّورین.

در مصراع دوم ذی‌النورین، کنایه از حضرت عثمان(رضی‌الله عنه) می‌باشد؛ صفت به جای اسم آمده است، بنابراین کنایه از اسم است. در مصراع اوّل علم در معنی شریعت آمده و عین مجاز از علم‌الیقین است و کنایه از طریقت است و صاحب جناحین کنایه از ممدوح شاعر است که در این شعر مقصود شیخ (سراج‌الدّین) بوده، که از مشایخ قابل احترام و از علمای بزرگ دینی اورامان بوده که مولوی کرد نسبت به آنها ارادت خاصّی داشته. واسطه‌ی راه علم و عین هم کنایه از شیخ است یا در بیت دیگری صفت «شاه مردان» برای نام حضرت علی(ع) آمده است.

دەس شای مەردان مەدەدکارم بۆ. (دیوان، ۲۹۱، ب ۱۲)

das-e šāî mard-an madad kar-m bo.

دست شاه مردان مددکارم باشد.

مولای درویشان کنایه از حضرت علی(ع). (دیوان، ۴۰، ب ۳)

یا در جایی دیگر صفات بارز دنیا را می‌آورد و مقصود وی دنیاست.

غەددار بەدکار، بێوادە و بەینەت　　پر جەور و ستەم بێ میهر و مۆبەت

(دیوان، ۳۳۶، ب ۲)

Gaddār-e bad-kār bewāda-w bainat. Pr Jawr-w stam be mehru mobāt.

غدّار، بدکار، بدون پیمان و فرصت پر از جور و ستم بی‌مهر و محبّت. تمام بیت صفتهایی است که مقصود همه‌ی آنها دنیاست.

۲-۲۴-۳. کنایه از صفت

مکنیّ به صفتی است که باید از آن متوجّه صفت دیگری (مکنیّ‌عنه) شد.

در بیت زیر صفت (سرافکنده شدن) به معنی (خجالت کشیدن) آمده است.

ئای سوبح مەحشەر سەر ئەفکەندەوێم. (دیوان، ۲۲۸، ب ۹)

Ai Sobh-e mahšar sar afkanda-wem.

وای صبح محشر سرافکنده‌ام.

من ڕوو زەردی وێم کافیێەن کافی. (دیوان، ۲۲۸، ب ۱۳)

Mn ru zardî wem kafiyan kafi.

روی زدم برایم کافی است کافی. (روی زرد، کنایه از شرمندگی است.)

۳-۲۴-۳. کنایه از فعل (حال)

فعلی یا مصدری یا جمله‌یی یا اصطلاحی (مکنیّ‌به) در معنای فعل یا مصدر یا جمله یا اصطلاح (مکنیّ عنه) به کار رفته باشد و این رایج‌ترین نوع کنایه است.

در دیوان شعر مولوی کُرد نیز بالاترین بسامد کنایات متعلّق به این نوع کنایه است، معمولاً مصدر یا جمله‌یی همانند نمونه‌های زیر در معنی جمله‌های دیگری آمده است.

گەردەن پەی زنجیر تەقدیر کەچ کەردەن. (دیوان، ۱۲۳، ب ۱۲)

Gardan paî znjir tagdir kac kardan.

برای زنجیر تقدیر گردن کج کرده است. (گردن کج کردن) در معنی فعل (تسلیم شدن) آمده است.

دەرگای گوزرگای چەند فەرد کەردەوە. (دیوان، ۶۶، ب ۵)

Dargāî gozargāi čan fard kardawa.

درگاه گذرگاه چند فرد را گشود. کلّ مصراع در معنی کنایی (شعر سرودن) آمده است.

وە بۆی هام دەمیت دەماخ مەکەرد چاخ. (دیوان، ۳۷۴، ب ۱۹)

Wa boý hām dam-it damāx makard čax.

با بوی همدمی تو دماغ چاق می‌شد. (دماغ چاق شدن)، کنایه از سرحال شدن.

۳-۲۵. انواع کنایه به لحاظ وضوح و خفا

قدما کنایه را از نظر وضوح و خفا و قلت و کثرت وسائط و سرعت یا کندی انتقال از مکنیّ‌به، به مکنیّ عنه به موارد زیر تقسیم شده است.

۳-۲۵-۱. تلویح: وسائط میان لازم و ملزوم متعدّد باشد و این امر معمولاً فهم مکنیّ عنه را دشوار می‌کند.

پات وە تۆی پەردەی پێواری کێشان. (دیوان، ۳۵۷، ب ۱۴)

Pat wa toy pardai pewārî kešān.

به میان پرده‌ی خاک پای کشیده‌ایی. یا به میان پرده‌ی ناپیدا پای کشیده‌ایی.

واژه‌ی (پێواری) در فرهنگ لغت[1] به معنی ناپیدا آمده است و در شرح عبدالکریم مدرّس، به معنی خاک است. به همین دلیل دو معنی برای مصراع آورده شده و مقصود کنایی آن (مردن) است. ربط معنی اوّل و دوم واضح و آشکار نیست و چون کنایه‌ی رایجی نیست

۱- فرهنگ لغت (هەنبانە بۆرینە) از ماموستا هەژار.

نیازمند توضیح صاحب‌نظران است.

۲-۲۵-۳. ایماء: وسائط اندک و ربط بین معنی اوّل و دوم آشکار است. از این‌رو ایماء عکس تلویح است و در زبان امروز هم به کار می‌رود و به طور کلّی رایج‌ترین انواع کنایه است. همانند کنایه زیر:

گەردەنم ئازاد بکەران ئارۆ. (دیوان، ۲۷۰، ب ۶)

Gardanım āzād bkarān āro.

امروز گردنم را آزاد کنند. (گردن کسی را آزاد کردن)، کنایه از (حلالیّت طلبیدن) است؛ این کنایه امروز هم در زبان کردی رایج است.

- هەرەس وە مالم ماچی دل سەردەن. (دیوان، ۲۶۱، ب ۸)

Haras wa mall-ım mačî ***dl̂*** sardan.

بهمن بر زندگیم ویران شود (خانه‌ام ویران شود)، گویی دل‌سرد است. (هەرەس وە مالم) در معنی کنایی، نفرین کردن است، شاعر خود را نفرین می‌کند. دل‌سردی نیز کنایه از بی‌میلی و بی‌محبّتی است. هر دو کنایه در زبان امروز جاری است. و دریافت معنی برای اهل این زبان دشوار نیست.

۳-۲۵-۳. رمز: وسائط در آن خفی است. به طوری که می‌توان گفت اصلاً نمی‌توانیم وسائط را دریابیم و در نتیجه، انتقال از معنی ظاهر به باطن دشوار و گاهی غیر ممکن است و به هر حال فهم مکنیّ عنه دیریاب است.

«به هر حال رمزها معنی خود را بروز نمی‌دهند و چونان لغت یا نشانه‌هایی باید مدلول آنها را از کسی شنید.» (شمیسا، بیان. ۱۳۷۴: ۲۴۳)

در بیت زیر با کنایه‌ایی روبه‌رو هستیم که درک و دریافت آن دشوار است و باید از اشخاص آگاه به مسائل اجتماعی و فرهنگی مردم در گذشته پرس‌وجو کرد، امّا متأسفانه هیچ تحقیق و پژوهشی پیرامون کنایات دیوان مولوی کُرد صورت نگرفته است و منبع خاصّی در این مورد وجود ندارد.

هەر پۆس وە مشت بیم پەی دین یاران. (دیوان، ۱۸۴، ب ۴)

Har pos wa mšt bîm paî dine yārān.

برای دیدن یاران همیشه پوست به مشت بودم. (پوست به مشت بودن)، کنایه از (رنج بسیار کشیدن) است.

در گذشته خدمتکاران زحمت‌کش که مجبور بودند در مزارع تیغ و خار جمع بکنند برای انجام این کار سخت و محافظت از دستهای خود تکّه‌ایی از پوست دباغی شده را به دست می‌بستند و به عنوان دست‌کش از آن استفاده می‌کردند، شاعر از این کار معمول در معنی کنایی رنج کشیدن بهره گرفته.

تەحریر خوردەی ریحان بیزەکەت. (دیوان، ۱۶۶، ب ۴)

Tahrîr xordaî rehan bezakat.

تحریرخورده‌ی ریحان، که ریحان را از چشمت می‌اندازد. کلّ مصراع، کنایه از نامه‌ی خوش‌خط است. از (چشم افتادن)، کنایه از بی‌مقدار شدن، (ریحان) نام نوعی خطّ ریز در خوش‌نویسی است. معنی به این ترتیب است که خطّ زیبای ریحان در برابر نوشته‌ی زیبای تو هیچ زیبایی ندارد، امّا کلّ مصراع در معنی یک اسم آمده، آن هم نامه است.

۲۶-۳. تازه‌گری مولوی کرد در استفاده از کنایات رایج در زبان فارسی

شاعر با ابتکاری تازه از یک کنایه‌ی مشهوری در زبان فارسی بهره گرفته، امّا معنی کنایی معمول در زبان فارسی را اراده نکرده، بلکه به جای معنی دوم یعنی، معنی کنایی عبارت از معنی ظاهری آن بهره گرفته، هم‌چنین معنی کنایی دیگری برای آن در نظر گرفته که با معنی رایج آن متفاوت است.

طڕەت نە ڕووی خاڵ جەبین سەراوێز　　پیاڵەت چون جام کەج دار و مەرێز

(دیوان، ۳۹۵، ب ۷)

Toŕt na řuî *xāl* Jabin sarāwez. Piyalllat čon Jam kaj dar-w marez.

طرەات بر روی خال صورتت آویزان و پیاله‌ات چون جام کج دار و مریز.

کج دار و مریز در زبان فارسی در معنی کنایی مصلحتی برخورد کردن، آمده است.

در حالی که شاعر در این بیت چنین تصویری ترسیم می‌کند که پیاله‌ات هم‌چون جامی باشد که کج شده باشد امّا نه آن‌قدر که شراب از آن ریخته شود. کج باشد ولی شراب را نریزد.

با توجّه به مصراع اوّل اگر پیاله را استعاره از چشم بگیریم (کج دارو مریز) در این‌جا می‌تواند در معنی کنایی خماری چشم باشد، چشمی که نه باز باشد و نه خوابیده. شاعر با تردستی ظریفی، کنایه‌ای رایج را در معنی کنایی دیگری آورده و معنی ظاهری عبارت کنایی

را نیز در نظر گرفته است.

معدومی با مهارت، با یک عبارت کنایی به دو گونه برخورد می‌کند، اوّل آن‌که معنی ظاهری آن را مورد نظر دارد و دوم معنی کنایی دیگری از آن می‌سازد. یعنی، از کنایه‌ی عبارت، اراده‌ی کنایه‌ی صفت می‌کند.

در بیت دیگری از عبارت کنایی «ساده‌لوح بودن» که به معنی نداشتن قدرت تمییز تشخیص است، به گونه‌ی متفاوتی از آن استفاده کرده و می‌گوید.

مەلّا جە کەسرەت لەوحش بۆ سادە مەنسووخ نەزانۆ حەلالیی بادە

(دیوان، ۴۷۰، ب ۷)

Maîîa Ja kasrat Lawhš bo sāda. Mansūx nazāno ***haîaîî*** bāda.

ملا از کثرت لوحش ساده شود و حلال بودن باده را منسوخ نداند.

مصراع اوّل در حقیقت یک نفرین است. شاعر ملاّ را نفرین می‌کند که ان‌شاءالله ملا قدرت استنباط و تشخیص را از دست بدهد، لوحش ساده شود که کنایه‌ای برای از دست دادن عقل است و مصراع دوم، قرینه‌ایی در تأیید این کنایه است.

در زبان فارسی ممکن است به کسی بگویند که ساده‌لوح است، یعنی، قدرت عقلی کاملی ندارد، امّا معمول نیست که کسی دیگری را چنین نفرین کند که ان‌شاءالله لوحت ساده شود. در این‌جا شاعر از یک کنایه‌ی رایج به گونه‌ی دیگری استفاده می‌کند.

مولوی کُرد گاه کنایات رایج در زبان فارسی را به زبان اورامی ترجمه کرده، در حالی که این کنایه در زبان اورامی رایج و معمول نیست همانند: (دامن از دست دادن) و (چشم به راه دوختن) از آن بهره می‌گیرد.

گۆشه‌ی چاک دل وەرنە دۆ جە دەس. (دیوان، ۴۷۴، ب ۵)

Gošaî Čake- ***dî*** war na do ja das.

گوشه‌ی چاک دل را از دست ندهد، (دامن از دست دادن) از کنایات معمول زبان فارسی است که در این‌جا شاعر از آن بهره گرفته است.

نیگام وراستەن وە راگوزەردا. (دیوان، ۵۱۸، ب ۱۲)

Nîgām wrāstan wa rāguzar-da.

نگاهم را به رهگذار دوخته‌ام.

چشم به راه بودن در زبان اورامی رایج است امّا چشم به راه دوختن که کنایه از انتظار

کشیدن است در زبان اورامی و کردی رایج نیست.

از میان کنایه‌های استخراج‌شده در دیوان مولوی کرد، موضوع مرگ، یکی از مفاهیم کنایی است که در دیوان شعر وی جلب توجّه می‌کند، اگرچه که این موضوع در حوزه‌ی استعاره‌ها نیز به آن پرداخته شد، امّا بیش از ۶۰ مورد کنایه با مفاهیمی در حوزه‌ی مرگ جای آن دارد که به صورت مفصّل‌تری به آن پرداخته شود؛ اوّلین سؤالی که به نظر می‌رسد آن است که عواملی که موجب توجّه شاعر به مسأله‌ی مرگ می‌شود، چیست؟

۱- یکی از عوامل ایجاد این تفکّر، تجربه‌ی مرگ عزیزان مولوی است. مرگ سه فرزند وی و همسرش و فرزندان جوان خویشان و دوستان مولوی دست‌مایه‌ی ۲۸ شعر با موضوع مرثیه در دیوان وی شده است. (قادر محمّد، لیریکای شاعیری گه‌وره‌ی کورد، مه‌وله‌وی. ۲۰۰۸: ۱۰۹) از میان ۳۱ شعر دیگر که در زیر گروه مناسبتها قرار گرفته است پیامهای تسلیت نیز رنگ مرگ را در دیوان وی پر رنگ‌تر می‌کند. شور شاعری معدومی در مرثیه‌هایش به اوج می‌رسد.

۲- دومین عامل ایجاد اندیشه‌ی مرگ در شعر مولوی فرهنگ مرگ‌اندیش است. که یک اندیشه‌ی غالب است.

البتّه اندیشه‌ای که مرگ را گذرگاه رستگاری و رهایی از رنجهای جهان مادّی می‌داند. بنابراین نوع مرگ در تفکّر شاعر نابودی نیست، بلکه نوعی رهاییست و مولوی مرگ را در معنی رهایی از رنجهای دنیایی، دوست دارد، شاعر در تمام دیوانش، این رهایی را می‌طلبد «*اولیای الهی و حکمای ربّانی مرگ را دو نوع می‌دانند. یکی مرگ اختیاری و دیگر مرگ اجباری. مراد از مرگ اختیاری این است که آدمی با برنامه‌های الهی و عرفانی بر خودبینی و انانیت خود چیره آید و دیو نفس را به زنجیر عقل و ایمان در کشد و مآلاً به تهذیب درون و صفای باطن رسد. حدیث معروفِ موتوا قَبل ان تَمُوتوا «بمیرید پیش از آن‌که بمیرید» ناظر بدین مرگ است.*» (زمانی، میناگر عشق. ۱۳۸۶: ۱۷۴)

هر دو عامل بالا در ایجاد اندیشه‌ی مرگ و ساخت کنایاتی در این خصوص مؤثّر بوده و نمونه‌های ذیل بیانگر نوع دیدگاههای شاعر به مسأله‌ی مرگ است.

گلاراوه‌کـــه‌ی جـــه‌تو جیامـــه‌ن وه‌خـــت لواکـــه‌ی ئـــه‌وه نامامـــه‌ن

(دیوان، ۲۴۳، ب ۶)

Glāraw-akai Ja to Jîyā-man. Waxt-e Lowakaî awa nāmāman.

مالیخولیای از تو جدایی گرفته‌ام، هنگامه‌ی رفتن بی‌بازگشت است.

شاعر رنج جدایی را آن‌قدر کشنده می‌داند که مرگ را برای او مجسّم می‌کند، (لواکه‌ی ئه‌وه نامام) به معنی رفتن بی‌بازگشت، در معنی کنایی مرگ آمده است، مرگ و جدایی در شعر معدومی گویی از واژگان لازم و ملزوم یکدیگر هستند. دوری، شاعر را به یاد مرگ می‌اندازد و مرگ، جدایی می‌آورد؛ شاید در راستای همین اندیشه است که واژه‌ی دوری و هجران، ۱۲۲ بار در دیوان شعر وی تکرار شده است.

کاروان سه‌رای کۆن ده‌ور دنیای دوون جه بارگه‌ی یاران وه چۆڵ مه‌وینوون

(دیوان، ۲۹۲، ب ۴)

Kārwān Sarā-î kon dawr-e dnyāî dūn. Ja bārgaî yārān wa ***čoî*** mawinūn.

کاروان‌سرای کهنه و دور دنیای دون را از بارگاه یاران خالی می‌بینم.

قافله کۆچ که‌رده‌ن، به‌رزه‌ن ده‌نگ زه‌نگ وڕان حوجره‌ی خان، وجوود سه‌نگ به سه‌نگ

(دیوان، ۲۹۲، ب ۵)

Gāfîa koč kardan barzan dang-e zang. Wrān hojraî xān wjūd sang ba sang.

قافله کوچ کرده است و صدای زنگ بلند شده است، سنگ سنگ حجره‌ی خانه‌ی وجود ویران شده.

در بیت اوّل، خالی شدن دنیا از بارگاه یاران، کنایه از مرگ یاران است.

در بیت دوم نیز معنی کنایی کوچ کردن قافله، مرگ دوستان و اطرافیان است که مرگ هر کدام خود همانند صدای زنگ مرگ است که بلند بلند به صدا در می‌آید.

فه‌ڵه‌ک که‌ی به‌ر شوون بێ‌خه‌م نه دەستت چێشم که‌رد که‌ی بیم وه باوه کوشتت

(دیوان، ۳۶۶، ب ۵)

Faîak kaî baršūn, be xam na dastt. Češm kard, kaî bim wa bāwa koštt.

ای فلک کی با آرامش از دستت فرار می‌کنم؟ چه کار کرده‌ام کی پدر کشته‌ات شدم؟

مصراع اوّل (با آرامش فرار کردن از دست دنیا)، کنایه از (طلب مرگ) است؛ شاعر برای رهایی از رنجهای دنیا آرزو می‌کند که با مرگ به آرامش برسد و از دنیا بگریزد. در مصراع دوم پدر کشتگی داشتن، کنایه از دشمنی فراوان است و تمام بیت کنایه‌هایی است در اعتراض به رنجهای زندگی و آرزوی رهایی از دردهای دنیا. مفاهیم کنایی که بیانگر تفکّر مرگ در شعر مولوی است فروعات مختلفی دارد:

۱- پدیده‌ی مردن شامل مرگ فیزیکی- مرگ عرفانی؛ ۲- گور به عنوان جایگاه مردگان در این جهان؛ ۳- بعد از مرگ. مولوی به هر سه این موارد توجّه خاص دارد.

۱. مرگ

مولوی کرد در ده‌ها عبارت کنایی از پدیده‌ی مرگ نام برده است. همانند مصراع زیر:

و فەنا بەردەن مەغز و ڕەگ و پۆس. (دیوان، ۴۴، ب ۳)

Wa fanā bardan maqz-ū rag-ū Pos.

(به فنا برده است مغز و رگ و پوست را). عبارت به (فنا رفتن مغز و رگ و پوست) کنایه از مرگ است.

بادەی بێوادەی فەنام وەردە بۆ. (دیوان، ۱۴۴، ب ۲۷)

Bādai be wādaî fanām warda bo.

بادەی بی‌هنگام فنا را خورده باشم. (بادەی بی‌هنگام فنا را خوردن) کنایه از مردن است.

نەک جارێ، چوار جار الله اکبر. (دیوان، ۱۹۶، ب ۱۱)

Nak Jāre Čwār Jār āllahū akbar.

نه یک بار، چهار بار الله اکبر. چهار بار الله اکبر گفتن، کنایه از نماز میّت و مرگ است.

وەخت لواکەی ئەوە نامامەن. (دیوان، ۲۴۳، ب ۶)

Waxte Lwākae awa nāmāman.

هنگامه‌ی رفتن بی‌بازگشت است. (رفتن بی‌بازگشت) کنایه از مردن است.

۲. گور

گور که جایگاه ظاهری و فیزیکی مردگان در این جهان است، از موارد مورد توجّه شاعر بوده. جواب این سؤال که شاعر چرا از صورت بیان پوشیده برای مفهوم مرگ و حواشی آن بهره گرفته؟ می‌تواند موضوع یک پژوهش گسترده باشد که در این مجال نمی‌گنجد، شاعر برای گور تصاویر و مفاهیمی کنایی همانند نمونه‌های زیر را ساخته‌اند، که در نوع خود بی‌نظیر و یا کم‌نظیر هستند.

ئیسە بار وستەن نە هەوارگەی هەرد. (دیوان، ۵۴۱، ب ۵)

Esa bār wstan na hawārgaî hard.

اکنون در ییلاق کوهسار بار انداخته است. (در ییلاق کوهسار بار انداختن)

کنایه از مردن است و ییلاق کوهسار در این‌جا کنایه از گور است که به بارانداز زندگی تصوّر

شده است.

سەر بنیە و وەسای سیا سەنگەوە. (دیوان، ۳۸۱، ب ۷)

Sar bnyaw wa sāi sîyā sāng- awa.

سر بر سایه‌ی سنگ بگذارم. کلّ مصرع کنایه از مردن است و سایه‌ی سیاه سنگ کنایه از گور است.

تو دل تەنگ، بێ‌ڕەنگ، نە سای سەرد سەنگ. (دیوان، ۳۴۴، ب ۶)

To ***dî*** tang be rang na sāî sard sang.

تو دل‌تنگ، بی‌رنگ، در سایه‌ی سرد سنگ. (سایه‌ی سرد سنگ) کنایه از گور است. دل‌تنگ کنایه از اندوهگین بودن و بی‌رنگ کنایه از بیمار و در این‌جا کنایه از مرده است.

هاوقەد خاک و سەنگ وە جەسەم بارەن. (دیوان، ۲۰۲، ب ۳)

Hāw qad Xāk w sang wa Jasam bāran.

هم‌قد خودم خاک و سنگ بر جسمم سنگینی می‌کند. کلّ مصرع کنایه از گور است.

شاعر علاوه بر این‌که از مرگ عزیزان و دوستان متأثّر می‌شود. گاه خود را مرده‌ای می‌پندارد و تنهایی و درماندگی و ناتوانی در گور ماندن را با تمام وجود درک می‌کند.

خاک وە دەس زۆر زنجیرم کەردەن یاد هەم رازان جە یادم بەردەن

(دیوان، ۲۰۲، ب ۲)

Xāk wa das-e zor znjîrm kardan. Yād-e ham rāzān Ja yadm bardan.

خاک با دست زور مرا زنجیر کرده است، یاد و خاطره‌ی هم‌رازانم را از یادم برده است.

(زنجیر شدن با دست زور خاک) کنایه از (مردن و در گور رفتن) است.

زندگی پس از مرگ، از تصوّرات ذهنی شاعر است که در کنایات متنوّعی آورده است. نمونه‌های زیر بیانگر اندیشه‌های شاعر است که بازتاب فرهنگ اسلامی است.

رووی تەلمیت ئەو خێل حوری‌یان کەردی. (دیوان، ۳۸۵، ب ۱۲)

Rūî ***talmit*** aw ***xel*** huri-yan kardi.

اثاثیه‌ی کوچکت را به سوی ایل حوریان بردی.

کل مصرع کنایه از زندگی پس از مرگ و بهشتی بودن مرده‌ای است که شاعر او را می‌ستاید.

معدومی همانند دیگر عرفا به مرگ اختیاری نیز توجّه دارد، زیرا تا از عادات نادرست و اخلاق زشت نمیرد، تجدید حیات روحانی در وجود بشر امکان نمی‌یابد. شاعر به تولّد دوباره

اشاره می‌کند و معتقد است هر کسی که تولّد دوباره نداشته باشد یقیناً ستاره‌ی سعد ندارد.

هەرکەس تولد دوبارەش نییەن ئەلبەت سەعادەت ستارەش نییەن

(دیوان، ۲۵۹، ب ۲۰)

Har kas tawallod dūbāraš niyan. ***Albat*** saādat staraš nîyan.

هرکس که تولّد دوباره ندارد، البتّه که ستاره‌ی سعادت ندارد.

تولّد دوباره مستلزم مرگ است. مرگی که با ریاضت نفس و اراده و خواست انسان، امکان‌پذیر است.

«اهل معرفت برای انسان دو تولّد قائل‌اند. یکی تولّد صوری و دیگری، تولّد معنوی؛ تولّد صوری همان است که کالبد عنصری انسان از زهدان مادر گام به پهنه‌ی دنیا می‌گذارد. این تولّد عام است و همه‌ی حیوانات و افراد بشری را شامل می‌گردد. در این تولّد اختیاری در کار نیست. ولی تولّد معنوی، خاصّ بندگان برگزیده است و به اختیار صورت بندد. بدین‌گونه که انسان با تربیت و ترویض نفس خود، دل از زنگار هوسها می‌پردازد و از زهدان محسوسات و مشیمه غرایز خارج می‌شود و در جهان معنوی و عرصه‌ی ملکوتی تولّد می‌یابد. این زایش دوباره را تولّد دوم گویند که مستند است به کلامی منسوب به حضرت عیسی(ع) که: ﴿لَنْ یَلِجَ مَلَکُوتَ السَّمواتِ و الأَرضِ مَن لَمْ یُولَدْ مَرَّتَیْن﴾. (به ملکوت آسمانها و زمین اندر نشود مگر آن کس که دوباره زاده شود).» (زمانی، میناگر عشق. ۱۳۸۶: ۱۹۱)

از دیگر کنایات با موضوع مرگ‌اندیشی، می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد.

(دیوان، ۲۵، ب ۱۲)، (دیوان، ۳۴، ب ۶)، (دیوان، ۴۴، ب ۳)، (دیوان، ۶۴، ب ۱۹)، (دیوان، ۸۰، ب ۴)، (دیوان، ۹۷، ب ۱۶)، (دیوان، ۹۹، ب ۲۱)، (دیوان، ۱۰۰، بیت بعد از ۶)، (دیوان، ۱۲۶، ب ۱۲)، (دیوان، ۱۲۸، ب ۴)، (دیوان، ۱۳۳، ب ۵)، (دیوان، ۱۴۴، ب ۲۷)، (دیوان، ۱۴۹، ب ۷)، (دیوان، ۱۴۹، ب ۷)، (دیوان، ۱۷۹، ب ۵)، (دیوان، ۱۸۰، ب ۶)، (دیوان، ۱۸۱، ب ۱۰)، (دیوان، ۲۰۲، ب ۲)، (دیوان، ۲۲۱، ب ۱۰)، (دیوان، ۲۲۷، ب ۵)، (دیوان، ۲۲۷، ب ۶)، (دیوان، ۲۳۶، ب ۹)، (دیوان، ۲۴۳، ب ۶)، (دیوان، ۲۵۱، ب ۳)، (دیوان، ۲۵۹، ب ۲۱)، (دیوان، ۲۷۱، ب ۲)، (دیوان، ۲۷۱، ب ۳)، (دیوان، ۲۷۲، ب ۷)، (دیوان، ۲۸۵، ب ۲۱)، (دیوان، ۲۸۸، بیت بعد از ۲۹)، (دیوان، ۲۸۸، ب ۳۰)، (دیوان، ۳۰۲، ب ۲۶)، (دیوان، ۳۰۶، ب ۱۲)، (دیوان، ۳۲۰، ب ۳)، (دیوان، ۳۲۵، ب ۳)، (دیوان، ۳۲۶، ب ۷)، (دیوان، ۳۴۴، ب ۴)، (دیوان، ۳۴۴، ب ۵)، (دیوان، ۳۴۴، ب ۶)، (دیوان، ۳۷۲، ب ۷)،

(دیوان، ۳۸۵، ب ۱۱)، (دیوان، ۴۳۰، ب ۸)، (دیوان، ۴۵۸، ب ۹)، (دیوان، ۴۷۲، ب ۶ و ۷)

بخش اعظم کنایات دیوان مولوی کرد را مفاهیم عاطفی تشکیل می‌دهد که نشانگر ناملایمات درونی و خاطر رنج کشیده ی شاعر است همانند: دوری، رنج و اندوه و بی‌قراری، محنت عاشقی، غم و اندوه و مصیبت، حوادث روزگار، گرفتاری، ناتوانی و پیری، نابودی، شادمانی و شیون، بدبختی و بدشانسی و بی‌کسی، بی‌قراری و وفاداری، ناامیدی که نمونه‌های زیر از کنایات منتخب این حوزه است که زیبایی خاصّی دارند و نشان از توانای و خلاقیّت شاعر و تبحّر وی در استفاده از کنایات حوزه‌ی عاطفی با موضوع رنج و اندوه و محنت توانمندیهای زبانی است.

کەف پای شادیم خار تێ شکستەن. (دیوان، ۱۸۴، ب ۲)

Kaf-e pāi šadim xār te škastan.

خار در کف پای شادیم شکسته شده. خار در کف پای شادی شکسته شدن که یک کنایه‌ی تشبیهی است، کنایه از (اندوهگین بودن) است. کنایه خاستگاه طبیعی نیز دارد، زیرا شاعر رنجها را خاری می‌داند که در کف پای شادی شکسته شده و بیرون آوردن این خار یعنی رهایی از رنجها، بسی دشوار است.

پۆس مەردەن وە بان روخسار زەوقت. (دیوان، ۲۲۴، ب ۲)

Pos mardan wa bān roxsar-e zawqt.

پوست بر رخسار زوقت مرده است. (مرده شدن پوست بر رخسار زوق) کنایه از ناراحتی و غمگین بودن است.

از دیگر کنایات دیگر شعر معدومی با موضوع رنج و اندوه می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

(دیوان، ۱۳، ب ۱۰)، (دیوان، ۱۴، ب ۱۵)، (دیوان، ۲۷، ب ۹)، (دیوان، ۹۹، ب ۳)، (دیوان، ۲۷، ب قبل از ۹)، (دیوان، ۳۰، ب ۵)، (دیوان، ۳۲، ب ۶)، (دیوان، ۶۹، ب ۵)، (دیوان، ۳۷، ب ۳)، (دیوان، ۳۹، ب ۱)، (دیوان، ۳۹، ب ۲)، (دیوان، ۶۷، ب ۱۱)، (دیوان، ۴۴، ب ۱)، (دیوان، ۴۶، ب ۴)، (دیوان، ۵۵، ب ۱)، (دیوان، ۵۵، ب ۱)، (دیوان، ۵۸، ب ۱)، (دیوان، ۵۹، ب ۱)، (دیوان، ۱۰۸، ب ۱)، (دیوان، ۱۳۰، ب ۴)، (دیوان، ۱۴۸، ب ۲)، (دیوان، ۱۷۷، ب ۲۲)، (دیوان، ۱۸۴، ب ۲)، (دیوان، ۱۸۴، ب ۲ دو کنایه)، (دیوان، ۱۸۴، ب ۲)، (دیوان، ۱۹۶، ب ۱۰)، (دیوان، ۲۰۵، ب ۷)، (دیوان، ۲۱۵، ب ۱۳)، (دیوان، ۲۲۴، ب ۲)، (دیوان، ۲۲۵، ب ۱۱)،

(دیـوان، ۲۳۸، ب ۸)، (دیـوان، ۲۵۷، ب ۶)، (دیـوان، ۲۶۱، ب ۱۰)، (دیـوان، ۲۸۴، ب ۱۳)، (دیوان، ۲۸۴، ب ۱۵)، (دیوان، ۲۸۴، ب ۱۶ دو کنایه)، (دیـوان، ۳۰۶، ب ۱۳)، (دیـوان، ۳۲۹، ب ۹ دو کنایه)، (دیـوان، ۳۳۲، ب ۸)، (دیـوان، ۳۳۶، ب ۴)، (دیـوان، ، ۳۳۷ب ۱۱)، (دیـوان، ۳۴۲، ب ۱)، (دیوان، ۳۴۶، ب ۸)، (دیوان، ۳۴۶، ب ۸)، (دیوان، ۳۴۶، ب ۹)، (دیوان، ۳۴۸، ب اوّل)، (دیوان، ۳۴۹، ب ۱۴)، (دیـوان، ۳۵۳، ب ۲ دو کنایـه)، (دیـوان، ۳۵۶، ب ۱۱)، (دیـوان، ۳۶۴، ب ۸ دو کنایه)، (دیوان، ۳۷۳، ب ۱۵ دو کنایه)، (دیوان، ۳۷۵، ب ۲۳)، (دیوان، ۳۸۰، ب ۵)، (دیوان، ۳۹۳، ب ۱۱)، (دیوان، ۳۹۴، ب ۴)، (دیـوان، ۴۰۴، ب ۱۱)، (دیـوان، ۴۰۵، ب ۱۶ دو کنایه)، (دیوان، ۴۰۶، ب ۲۰)، (دیوان، ۴۱۰، ب ۲۱)، (دیـوان، ۴۱۶، ب ۳)، (دیـوان، ۴۲۰، ب ۱۹ و ۱۸)، (دیوان، ۴۲۵، ب ۸)، (دیوان، ۱۰۰، ب ۴)، (دیوان، ۵۱، ب ۳)، (دیوان، ۴۷۲، ب ۹)، (دیوان، ۴۷۷، ب ۴ و ۵)، (دیوان، ۴۷۹، ب ۳)، (دیوان، ۵۲۰، ب ۶)، (دیـوان، ۵۲۶، ب ۱)، (دیوان، ۵۴۱، ب ۵)

(دیوان، ۴۳۳، بیت قبل از ۵)، (دیوان، ۴۳۵، ب ۶)، (دیوان، ۴۳۵، ب ۱)، (دیـوان، ۴۳۷، ب ۷)، (دیوان، ۴۴۸، ب ۲)، (دیوان، ۴۶۵، ب ۴)، (دیوان، ۴۷۲، ب ۶)، (دیوان، ۴۷۷، ب ۵ و ۴)، (دیوان، ۴۷۸، ب ۶)، (دیوان، ۴۷۹، ب ۳)، (دیوان، ۴۸۶، ب ۲۹)، (دیـوان، ۴۸۸، ب ۹)، (دیوان، ۵۰۰، ب ۴)، (دیـوان، ۵۰۴، ب ۲۵)، (دیـوان، ۵۰۴، ب ۲۷)، (دیـوان، ۵۲۵، ب ۲)، (دیوان، ۵۳۰، ب ۳)

از میان بیش از ۱۰۰ کنایه با موضوع رنج و اندوه و محنت، نشان دادن چند مورد از ایـن کنایات که نشانگر ذوق سرشار شاعر و قدرت خلاقه‌ی اوست خالی از لطـف نیـست. در بیـت زیر شاعر نابینای‌اش را در کنایه‌ای زیبا بیان کرده گویی دلش نمی‌خواهد به صـراحت حتّـی به خودش هم بگوید که نابینا شده.

یەند دەرد و ئاهم عەین کەردەن بێ نوور　　وەختەن هەشت کەم بۆ جە پەنجەی مەشهوور

(دیوان، ۲۹۵، ب ۲)

Yand dard-u āhm ain kardan be nūr. Waxtan hašt kam bo ja Panjaî mašhūr.

آن‌قدر درد و آهم عین را بی‌نور کرده، چیزی نمانده که هشت از پنجه‌ی مشهور کم شود.

در بیت بالا، مصراع دوم کنایه از نابینا شدن است. مقصود از هـشت، هـشت رکعـت نمـاز ظهر و عصر است که در هنگام روز خوانده می‌شود و مقصود از پنجه‌ی مـشهور، پـنج فـرض نماز روزانه است. مقصود شاعر آن است که قدرت بینای‌اش را از دست داده و روزهایش هـم

همانند شب، تاریک شده و چون در تاریکی فرو رفته نمازهای ظهر و عصر را قضا شده می‌پندارد و بنابراین فقط نماز صبح و مغرب و عشا را می‌خواند.

«یکی دیگر از ویژگیهای مهمّ زیبایی به نظر «کانت و فلسین شاله» آن است که اثر زیبا باید دارای ویژگی «بیان حال» باشد. یعنی، به بهترین وجهی حال هنرمند و شاعر یا حال مردم را بیان نماید.» (فرشیدورد، درباره‌ی ادبیّات و نقد ادبی. ۱۳۶۳: ۳۰۷)

۱۸۳ مورد کنایاتی با مفاهیم مختلف همانند: ارادت داشتن، صبوری، طلب یاری، مشهور شدن، بدنام شدن، شعر سرودن و نوشتن، جفای روزگار و کنایاتی از معشوق و خود شاعر یکی دیگر از ستونهای نمودار کنایات است که این بخش از کنایات از تنوّع و زیبایی خاصّی برخوردار است و نشان می‌دهد شاعر برای هر موضوعی به زیبایی و با ابتکار ویژه‌ی خویش کنایات بی‌نظیری ساخته است. کنایات آمده شده‌ی ذیل، نمونه‌هایی از تردستیهای شاعر در این حوزه‌ی زبانی است.

- کنایاتی با مضامین پراکنده

چەپ گەرد بێفرسەت شانا مۆرەی نەرد. (دیوان، ۱۴۴۰، ب ۳۰)

Cap- gard be-frsat šānā moraî nard.

چپ گرد بدون هیچ فرصتی مهره‌ی نرد انداخت که کنایه از (حوادث ناگوار و بی‌رحمیهای دنیاست.)

بریان تای روباب قافیه خوانیم. (دیوان، ۱۹۴، ب ۱۰)

Bryān taî robab qafiye xānîm.

رشته‌ی رباب قافیه خوانیم بریده شد. کنایه‌ای برای (شوق سرودن را از دست دادن).

تەوەن دان وە تاڵ دیبای فەرەنگدا. (دیوان، ۱۰۲، ب ۴)

Tawan dān wa ***taî*** dîbāî farang-da.

به رشته‌های دیبای فرنگ سنگ زده است. کنایه از بی‌اعتبار کردن و از رونق انداختن چیزی.

سەر مەودای ناخوون یەکسەر تێدا شی.

Sar mawdaî nāxun yak-sar teda šî.

تیزی ناخن به تمامی در آن از بین رفت. از بین رفتن تیزی ناخن کنایه از (سعی و تلاش فراوان است).

پەنج بی‌یەن وە شەش، شەش ڕوو کەرد نە پەنج حەریر نە مابەین بی‌یەن گەوهەرسەنج

(دیوان، ۱۱۳، ب ۲)

Panj bîyan wa šaš šaš rū kard na Panj. Harîr na māb ain bîyan gawharsang.

پنج، شش شده، شش با پنج روبه‌رو شد. حریر در این میان گوهرسنج شده.

شش با پنج روبه‌رو شدن کنایه از روبه‌رو شدن پنج انگشت دست مخالف در برابر دستی که قلم در دست گرفته. حریر در میان پنج و شش گوهرسنج شده که کنایه از در دست گرفتن کاغذ و نوشتن است. کلّ بیت کنایه از نوشتن است که پراکنده از کنایات فعل به حساب می‌آید.

(دیوان، ۴۲، ب ۱)، (دیوان، ۶۴، بیت قبل از ۱۸)، (دیوان، ۶۶، ب ۵)، (دیوان، ۶۷، ب ۱۰)، (دیوان، ۷۷، ب ۵)، (دیوان، ۸۴، ب ۳)، (دیوان، ۸۵، ب ۲)، (دیوان، ۸۷، ب ۳)، (دیوان، ۹۶، ب ۱۰)، (دیوان، ۹۸، ب ۱۹)، (دیوان، ۱۰۱، ب ۱۰)، (دیوان، ۱۰۲، ب ۴)، (دیوان، ۱۰۳، ب ۶)، (دیوان، ۱۱۳، ب ۲)، (دیوان، ۱۱۷، ب ۱۲)، (دیوان، ۱۱۸، ب ۱۵)، (دیوان، ۱۲۱، ب ۵)، (دیوان، ۱۲۵، ب ۵)، (دیوان، ۱۲۶، ب ۱۰)، (دیوان، ۱۴۶، ب ۷)، (دیوان، ۱۳۷، ب ۱)، (دیوان، ۱۵۸، ب ۲ و ۳)، (دیوان، ۱۶۶، ب ۴)، (دیوان، ۱۶۷، ب ۵)، (دیوان، ۱۷۵، ب ۱۴)، (دیوان، ۱۷۶، ب ۱۹)، (دیوان، ۱۸۶، ب ۲)، (دیوان، ۱۹۰، ب ۵)، (دیوان، ۱۹۴، ب ۱۰)، (دیوان، ۱۹۹، ب ۲ دو کنایه)، (دیوان، ۲۱۸، ب ۱۳)، (دیوان، ۲۱۹، ب ۱۵)، (دیوان، ۲۲۰، ب ۲)، (دیوان، ۲۲۲، ب ۳)، (دیوان، ۲۲۴، ب ۵)، (دیوان، ۲۲۶، ب ۲)، (دیوان، ۲۳۴، ب ۶)، (دیوان، ۲۳۸، ب ۸)، (دیوان، ۲۵۳، ب ۱)، (دیوان، ۲۵۳، ب ۱)، (دیوان، ۲۵۷، ب ۶)، (دیوان، ۲۵۷، ب ۱۰)، (دیوان، ۲۶۱، ب ۸)، (دیوان، ۲۶۳، ب ۱۷)، (دیوان، ۲۶۶، ب ۱۰ و ۱۱)، (دیوان، ۲۷۱، ب ۸)، (دیوان، ۲۷۴، ب ۳)، (دیوان، ۲۸۳، ب ۹)، (دیوان، ۳۰۰، ب ۱۳)، (دیوان، ۳۰۷، ب ۵)، (دیوان، ۳۱۴، ب ۸)، (دیوان، ۳۱۵، ب ۳)، (دیوان، ۳۲۶، ب ۶)، (دیوان، ۳۲۹، ب ۹ دو کنایه)، (دیوان، ۳۳۴، ب ۲)، (دیوان، ۳۳۶، ب ۲ دو کنایه و ۳ دو کنایه)، (دیوان، ۳۴۰، ب ۱)، (دیوان، ۳۴۲، ب ۳)، (دیوان، ۳۴۸، ب ۳ و ۵ سه کنایه)، (دیوان، ۳۴۹، ب ۸)، (دیوان، ۳۵۱، ب ۳ و ۷)، (دیوان، ۳۵۲، ب ۱ و ۲ سه کنایه)، (دیوان، ۳۵۲، ب ۳ و ۴)، (دیوان، ۳۵۶، ب ۸)، (دیوان، ۳۵۷، ب ۱۲ دو کنایه)، پناه آوردن (دیوان، ۳۵۸، ب ۷ و ۹)، (دیوان، ۳۶۰، ب ۱)، (دیوان، ۳۶۴، ب ۱۰ دو کنایه)، (دیوان، ۳۶۷، ب ۲)،

(دیوان، ۳۷۲، ب ۹ و ۱۰)، (دیوان، ۳۷۴، ب ۱۸)، (دیوان، ۳۷۵، ب ۲۶)، (دیوان، ۳۷۶، ب ۵)، (دیوان، ۳۷۷، ب ۶)، (دیوان، ۳۷۸، ب ۲)، (دیوان، ۳۸۴، ب ۱۰)، (دیوان، ۳۸۶، بیت بعد از ۲ دو کنایه)، (دیوان، ۳۸۷ـبیت بعد از ۵)، (دیوان، ۳۸۸، بیت بعد از ۶)، (دیوان، ۳۸۹، ب ۱)، (دیوان، ۳۹۷، ب ۳)، (دیوان، ۳۹۸، ب ۶)، (دیوان، ۳۹۹، ب ۳)، (دیوان، ۴۰۱، ب ۳)، (دیوان، ۴۱۵، ب ۲۰)، (دیوان، ۴۱۸، ب ۹)، (دیوان، ۴۲۷، ب ۴)، (دیوان، ۴۵۹، ب ۱۱)، (دیوان، ۴۷۲، ب ۸)، (دیوان، ۴۶۹، ب ۵)، (دیوان، ۵۱۸، ب ۱۲)، (دیوان، ۵۲۲، ب ۱۴)، (دیوان، ۵۲۲، ب ۳)

کنایات حوزه‌ی مفاهیم دینی، همچون: پروردگار، توبه کردن، عفو و بخشش، نفس، گناهکار بودن، شرمندگی و ناامیدی به درگاه خداوند، رستگاری، حلالیّت طلبیدن، پناه آوردن، کنایه از اسمهای خداوند، امامان و شخصیّتهای دینی و مذهبی، ۹۵ مورد استخراج شده است.

ئه‌ی گرد مه‌وجوودێ جه تۆ گرت مایه. (دیوان، ۳۱، ب ۱)

Aî grd mawjude Ja to grd māya.

ای همه‌ی موجودات از تو مایه گرفته! این عبارت کنایه از خداوند است.

عـومرم سـه‌راپا غـه‌رق غه‌فـلّه‌ته‌ن زاد ئـاخرم بـار خه‌جـلّه‌ته‌ن

(دیوان، ۶۳، ب ۱۴)

Omrm Sārāpa qarqe ***qafîla tan***. Zāde āxrm bāre ***Xajîla tan***.

سراپای عمرم غرق غفلت است و زاد آخرم بار خجلت است. (غرق غفلت بودن) کنایه از گنه‌کار بودن و (زاد آخرد بار خجلت داشتن) کنایه از شرمندگی از گناه است.

شووم سه‌رگه‌ردان خه‌یالان سه‌خت.

Šume Sargārdān ***xayālāne*** saxt.

(شوم سرگردان خیالهای دشوار) کنایه از نفس است.

بویه‌ری نه ژێر سای ئه‌و ڕه‌سوول دا. (دیوان، ۹۹، ب ۲۲)

Boyarî na žer sai ***awrasūl*** -dā.

از زیر سایه‌ی آن رسول بگذری، کلّ عبارت کنایه از مورد بخشش و عفو واقع شدن و یا مورد شفاعت پیامبر اکرم(ص) قرار گرفتن است.

صه‌دای های هیلال هام فه‌ردان مه‌یۆ. (دیوان، ۳۲۹، ب ۲)

Sadāî hāî hîlāl hām fard-ān mayo.

صدای (آهای هلال) دوستان می‌آید. صدای (آهای هلال) کنایه از پیدا کردن هلال که ماه نشانه‌ی آمدن ماه نو است و در این‌جا کنایه از عید فطر است که با پیدا شدن هلال ماه شوال عید فطر است.

بۆ بە رەحم وێت بکەرەم پامال. (دیوان، ۶۲، ب ۶)

Bo ba rahm-e wet bkaram ***pāmāl̂*** .

بیا با رحم خودت مرا پایمال کن. کنایه از طلب مغفرت کردن است، در این‌جا طلب پایمال شدن یعنی مورد عفو واقع شدن.

از دیگر کنایات با مفهوم مسائل دینی و مذهبی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد.

(دیوان، ۱۵، ب ۱۸)، (دیوان، ۱۷، ب ۱۱)، (دیوان، ۲۴، ب ۷)، (دیوان، ۲۸، ب ۱۰)، (دیوان، ۴۰، ب ۳)، (دیوان، ۴۸، ب ۶)، (دیوان، ۴۹، ب ۶)، (دیوان، ۶۱، ب ۱ و ۴ (سه کنایه))، (دیوان، ۶۲، ب ۶ و ۷ و ۹(چهار کنایه))، (دیوان، ۶۳، ب ۱۲ و ۱۴ و ۱۵ (چهار کنایه))، (دیوان، ۶۳، ب ۱۷ (دو کنایه))، (دیوان، ۶۴، ب ۱۹ بعد از ۲۹ و ۲۱ (پنج کنایه))، (دیوان، ۶۷، ب ۱۰)، (دیوان، ۷۲، ب ۶ و ۹ (چهار کنایه))، (دیوان، ۷۴، ب ۵)، (دیوان، ۹۳، ب ۲۵)، (دیوان، ۹۶، ب ۱۱)، (دیوان، ۱۰۴، ب ۱۱)، (دیوان، ۱۰۶، ب ۶ و ۵ و ۴)، (دیوان، ۷ و ۱، ب ۷)، (دیوان، ۱۱۹، ب ۲ (دو کنایه))، (دیوان، ۱۲۲، ب ۱۱)، (دیوان، ۱۲۳، ب ۱۲ و ۱۳ (دو کنایه))، (دیوان، ۱۲۷، ب ۳)، (دیوان، ۱۲۸، ب ۵ (دو کنایه))، (دیوان، ۱۲۹، ب ۹)، (دیوان، ۱۳۳، ب ۴)، (دیوان، ۱۴۸، ب ۱۷)، (دیوان، ۱۵۴، ب ۳)، (دیوان، ۱۸۱، ب ۱۱ و ۱۲ (چهار کنایه))، (دیوان، ۲۱۴، ب ۱۲ (دو کنایه))، (دیوان، ۲۱۶، ب ۱۶ (دو کنایه))، (دیوان، ۲۲۷، ب ۶)، (دیوان، ۲۲۸، ب ۹)، (دیوان، ۲۲۸، ب ۱۲ و ۱۳)، (دیوان، ۲۳۱، ب ۵)، (دیوان، ۲۸۶، ب ۲۴)، (دیوان، ۲۸۶، ب ۲۵)، (دیوان، ۲۸۷، ب ۲۹)، (دیوان، ۲۸۸، ب ۲۸ و ۳۱)، (دیوان، ۲۹۰، ب ۸ و ۹ و ۱۰ (چهار کنایه))، (دیوان، ۲۹۱، ب ۱۲)، (دیوان، ۳۰۳، ب ۲۸ و ۳۰ (سه کنایه))، (دیوان، ۳۲۰، ب ۳ و ۴)، (دیوان، ۳۲۱، ب ۶)، (دیوان، ۳۲۹، ب ۲)، (دیوان، ۳۴۹، ب ۸)، (دیوان، ۳۶۹، ب ۱)، (دیوان، ۳۷۱، ب ۴)، (دیوان، ۳۷۵، ب ۲۴)، (دیوان، ۳۷۵، ب ۲۷)، (دیوان، ۳۷۷، ب ۱۰)، (دیوان، ۳۸۵، ب ۱۵)، (دیوان، ۳۹۴، ب ۵)، (دیوان، ۳۹۵، ب ۱۰)، (دیوان، ۴۵۸، ب ۹)، (دیوان، ۵۳۶، ب ۷ (دو کنایه))، (دیوان، ۵۳۷، ب ۱۱ (دو کنایه))

در میان کنایات حوزه‌ی دینی، مناجات، اظهار پشیمانی از گناه و طلب مغفرت بیشتر از هر موضوع دیگری به چشم می‌خورد به نظر می‌رسد. احساس گناه و شرمندگی در حضور پروردگار از جمله رنجهایی است که شاعر را آزار می‌دهد.

کنایاتی با مفهوم شادی از میان کنایات استخراج‌شده بسیار اندک است و در زیر مجموعه‌ی مسائل عاطفی، تنها کنایه‌ی فضای شادی را برای مخاطب ترسیم می‌کند.

این مسأله نشانگر اندوه و رنج روحی شاعر است. مرگ عزیزان، بیماری و نابینایی شاعر در هفت سال آخر زندگی، فقر، بی‌عدالتی اجتماعی، ظلم و ستم امرای اردلان به اهل سنّت به خصوص روحانیّون که شاعر نیز با این جریان درگیر بوده، باورهای دینی و اعتقادی که ریشه در فرهنگ ما دارد و دنیا را زندان می‌پندارد، رنگ غم را در دیوان شعر وی بسیار پر رنگ کرده و در مقابل شادی و کامرانی بسیار اندک است.

خێڵ خانه‌ی خه‌فه‌ت باربه‌نیش که‌رده‌ن مه‌ینه‌ت روو نی‌یان وه ماوای مه‌رده‌ن

(دیوان، ۳۸، ب ۲)

Xeî xānaî xāfat bār banîš kard-an. Mainat rū nîyan wa mawaî mardan.

خاندان اندوه بارها را برای کوچ مهیّا کرده و محنت به مأوای مردن روی نهاده است.

هر دو مصراع کنایه از شادمانی شاعر است. در جای دیگر این‌گونه آمده است:

وه سه‌ربه‌رزاندا خه‌م بده‌ون وه باد. (دیوان، ۴۴۴، ب ۴)

Wa sar barzan-dā xam bdawm wa bad.

«و در بلندیها غم بر باد دهم.» غم بر باد دادن از کنایه‌های رایج زبان کردی است و به معنی شاد شدن می‌باشد.

(دیوان، ۳۱۸، ب ۲)، (دیوان، ۳۷۵، ب ۲۵)، (دیوان، ۱۱۵، ب ۳)، (دیوان، ۳۵۶، ب ۸)، (دیوان، ۳۹۸، ب ۶)، (دیوان، ۳۴۰، ب ۱)، (دیوان، ۴۰۵، ب ۱۶)

شاعر در همه‌ی کنایات با توجّه و دقّت موشکافانه‌ی خود در حوزه‌ی زبان با استادیِ تمام هم در خلق تصاویر شاعرانه تلاش دارد و هم بار کنایی و معنایی ناشی از عناصر مختلف زبانی را مدّ نظر دارد، سراسر دریای دیوان مولوی کرد از اندیشه و سخن و پندار موج می‌زند، بسیاری نکته‌های کوچک بهانه‌ای می‌شوند تا دریچه‌ای نو به دنیای خیال و درون او گشوده شود تا حادثه‌ای نو در شعر آفریده شود. فراوانی کنایات براساس مضامین آنها در نمودار شماره‌ی ۲۲ آمده است.

۲۷-۳. مجاز

مجاز یکی از ستونهای اصلی علم بیان است و دریچه‌ای است بـه دنیـای شـگفت شـعر و کشف زیباییهای حوزه‌ی لفظ و معنا، علمای علم بیان، مجـاز را در برابـر حقیقـت آورده‌انـد. «مَجاز (trope) در لغت به معنی غیر واقع است و در اصطلاح فنّ بدیع، بیان استعمال کلمـه است، در غیر معنی حقیقی آن. مجاز به دو نوع عقلی و لغوی تقسیم می‌شود.» (میرصـادقی، واژه‌نامه‌ی هنر شاعری. ۱۳۷۶: ۲۳۱)

در کتابهای بیان و در تقسیم‌بندی مجاز شرعی و عرفی نیز نام برده شده، امّا چون در علم بیان مجاز لغوی و عقلی مورد بحث است. در این‌جا تنها به مجاز عقلی و لغوی می‌پردازیم.

«مجاز عقلی یا مجاز حکمی یا مجاز اسنادی که تنها به صورت ترکیب به کار مـی‌رود، در علم بیان زیر عنوان اسناد مجازی از آن بحث می‌شود. در اسناد مجازی فعل یا خصوصیتی به چیزی نسبت داده می‌شود که در عالم واقع به او تعلّق ندارد. (استاد فعل به غیر فاعل حقیقی آن) و انجام دادن امکان‌پذیر نیست.» (همان) شاعر در این بیت می‌گوید:

هامن، ها، من وار گەرمیش جۆش ئاوەرد فـەزای نـەزم بـەزم نـەو گـولالان بـەرد

(دیوان، ۵۲۲، ب ۲)

Hāmn, hā mnwār garmiš Još āward. Fazāî nazm-e bazm naw ***gulâlân*** bard.

تابستان، ها، من وار گرمایش به جوش آمد و فضای نظم بزم گلها را برد.

بر هم زدن فضای بزم گلها و گرم شدن هوا و به جـوش آمـدن گرمـا در حقیقـت اراده‌ی خداوند است و فاعل حقیقی خداست، امّا شاعر این کارها را به تابستان نسبت می‌دهد. نسبت دادن این کار به فاعلی غیر حقیقی (تابستان) مجاز اسنادی یا مجـاز عقلـی گفتـه مـی‌شـود. (دیوان، ۳۷۲، ب ۱۱)

۱. «اسناد مجازی یکی از راههای ارائه‌ی تصویر خیال است. در آثار شاعران اسـناد مجـازی به صورتهای گوناگون عرضه می‌شود که یکی از آنها خطابهایی است کـه شـاعر بـه اشـیاء و یـا اجزاء طبیعت می‌کند. تشخیص و اغراق نیز موارد دیگری برای عرضه‌ی اسناد مجازی هستند.» (میرصادقی، واژه‌نامه‌ی هنر شاعری. ۱۳۷۶: ۱۳) نسبت دادن کارها به اشیا یا طبیعت در فـصل استعاره‌ها و در زیر گروه تشخّصهای ادبی به طور مفصّل به آن پرداخته شد، لذا از پرداختن بـه اسناد مجازی و آوردن نمونه‌هایی در این خصوص صرف‌نظر می‌کنیم، امّـا لازم اسـت یـادآوری

شود که فضای پر جنب و جوش و پر تحرّک و تنوّع و پویایی تصویرهای خیالی که از طریق همین اسناد مجازی در شعر مولوی کرد ایجاد شده، از زیباییهای کار شاعر است.

۲. «مجاز لغوی یا مفرد آن است که یک کلمه در معنایی غیر از معنی حقیقی خود به کار رود (در فنّ بیان و بدیع از مجاز لغوی، در زیر عنوان مجاز بحث می‌شود). برای این‌که ذهن خواننده یا شنونده از معنی حقیقی به معنی مجازی توجّه کند. دلیل یا اشاره‌ای در کلام به کار می‌رود که آن را قرینی یا قرینه‌ی صارفه می‌گویند. این قرینه گاه لفظی است و گاه معنوی یا حالی. در مجاز علاوه بر قرینه، باید رابطه و مناسبتی نیز بین دو معنی حقیقی و مجازی وجود داشته باشد تا ذهن شنونده و یا خواننده از یکی به دیگری منتقل شود، این ارتباط و مناسبت را در اصطلاح علاقه می‌گویند.» (میرصادقی، واژه‌نامه‌ی هنر شاعری. ۱۳۷۶: ۱۳)

«علمای بلاغت قدیم، به طور معمول تا ده نوع علاقه و ارتباط را بین این دو نوع معنی در مجاز مرسل در نظر گرفته‌اند.» (همان) امّا گویی مرز خاصّی نمی‌توان برای علاقه‌ها تعیین کرد و این ذوق شاعر است که در این ساحت می‌تواند علاقه‌ی دیگری ایجاد کند که تاکنون وجود نداشته. کزازی در کتاب بیان خود علاقه‌ها را به ۱۴ مورد تقسیم کرده، امّا شمیسا به شانزده مورد اشاره می‌کند.

«مجاز شیوه‌ای است دیگر در بازنمود اندیشه‌ی شاعرانه؛ ترفند نغز دیگری است که سخنور، به آهنگِ فریفتن و در دام افکندن سخن دوست، در ادب به کار می‌گیرد.» (کزازی، زیباشناسی سخن پارسی (بیان). ۱۳۸۱: ۱۴۰)

«شفیعی کدکنی» در کتاب صور خیال در شعر فارسی، علایق مجاز مرسل را که شهرت بیشتری دارند ده مورد می‌داند و ضمناً محدود کردن این علائق را عامل ضعف در خلق و ابداع می‌داند و تلاش در این راه را به زیان ادب و شعر می‌داند و می‌گوید: «بهتر آن است که حوزه‌ی علایق مجاز را آزاده و گسترده رها کنیم.» (شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی. ۱۳۷۵: ۱۰۶)

شاعر در بیت زیر می‌گوید:

بەزمێمان جەم بۆ چون هەردە جاران بنۆشین جامێ وە یاد یاران

(دیوان، ۱۰، ب ۱۰)

Bazm-emān Jam bo čun harda Jārān. Bnošîn Jām-e wa yāde yārān.

در مجلس بزمی جمع شویم چون گذشته و به یاد یاران جامی بنوشیم. در مصراع دوم «جام» مجاز لغوی است، زیرا در معنی حقیقی خود که ظرف شراب است به کار گرفته نشده، بنوشیم قرینه‌ای است که ما را به معنی دیگری غیر از جام رهنمون می‌کند. جام نوشیدنی نیست. مقصود شاعر از نوشیدن جام، نوشیدن (آن‌چه که در جام است) می‌باشد. بنابراین رابطه‌ی بین معنی حقیقی جام و معنی مجازی آن، رابطه‌ی ظرف و مظروف و یا حال و محل است.

محدودیّت واژگان در هر زبانی شاعر را وادار می‌کند که از واژگان محدود، معانی نامحدودی را طلب کند و مجاز یکی از راههای زیبایی سخن است. به قول کزازی: «سخنور همواره نمی‌تواند اندیشه‌های باریک و آزموده‌های شگرف خویش را، به یاری واژگاه، در قلمرو زبان که برد معناییشان اندک است، باز گوید و باز نماید. از دیگر سوی، همواره نمی‌توان واژگانی نو را برای بازنمود اندیشه‌ی نو ساخت و به کار گرفت. به ناچار، سخنور می‌کوشد تا از واژگان زبان بهره‌ای دیگر ببرد؛ و آنها را، در کاربردی نو در قلمرو ادب، به کار گیرد.» (کزازی، زیباشناسی سخن پارسی (بیان). ۱۳۶۸: ۱۴۰) شاعر با این شگرد لذّتی ادبی ایجاد می‌کند. ساحرانه عمل می‌کند، در روند کار پیچیدگی و تصنّع ملال‌آوری که خواننده را از متن دور کند دیده نمی‌شود؛ امّا همین انتقال معنا از جز به کل یا از عام به خاص و یا برعکس، نوعی ایجاز ایجاد می‌کند. واژگان با استتاری هنری هویّتی تازه می‌یابند و همین کار پرده‌ی جدیدی از شگفتیهای شعر معدومی را کنار می‌زند.

«اگر لفظ حقیقی را به کار بریم تمام جوانب معنی آن به ذهن می‌رسد ولی در بیان مجازی، شوقی هست برای جست‌وجو و طلب مفهوم تازه‌تر، و این یک عامل روانی است که سخن را تأثیر و نفوذ بیشتری می‌بخشد.» (شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی. ۱۳۷۵: ۱۰۶) در این بخش به نمونه‌هایی از شعر مولوی اشاره می‌شود که در آن از شگردهای مجاز و علاقه‌های متنوّع بهره گرفته:

وەشەن ئەو بالا چون بەو کالاوە　　بازەش ئەو کالا هەر بەو بالاوە

(دیوان، ۱۱۱، ب ۶)

Wašan aw **bālâ** čon baw **kālâ** -wa. bāzaš aw **kālâ** har baw **bālâ** -wa.

آن قامت با آن کالا (مجازاً لباس) زیباست، بگذار آن لباس بر آن قامت باشد.

در این بیت واژه‌ی (کالا) در معنی غیر حقیقی لباس، آمده است و با همین معنی در هر دو

مصراع تکرار شده، علاقه‌ی مابین کالا و لباس از نوع جزء به کل است، لباس جزئی از کالاهاست. بنابراین علاقه‌ی هر دو مجاز **علاقه‌ی کلیه** است. معدومی از واژه‌ی کالا در معنی پارچه نیز استفاده کرده. این نوع بهره‌گیری از زبان در مورد واژه‌ی کالا که در معنی پارچه استفاده شده، به صورت ضرب‌المثل در میان عامه‌ی مردم رایج است که می‌گویند:

ئا کالا لایێقوو ئا بالاین.

A ***kālîā*** layeqū ā bālain.

آن کالا لایق آن قد و بالاست.

ئایردان حوجره‌ی دڵه‌ی پڕ ده‌ردم سۆچنان کتاو مه جمووعه‌ی فه‌ردم

(دیوان، ۱۹۴، ب ۱۲)

Āyer dān hojrai ***dîaî*** prdardm. Sočnā ktāw majmoaî fardm.

آتش زده است حجره‌ی دل پر دردم را، سوزانده است کتاب مجموعه‌ی فردم را.

در این بیت فرد در معنی اصلی خود به کار گرفته نشده، مقصود شاعر از واژه‌ی فرد، شعر است. فرد در حقیقت به معنی یک بیت است و در این‌جا مقصود شعر است، یک بیت جزئی از یک شعر است. شاعر جزء را آورده و اراده‌ی کل کرده است، این علاقه، علاقه‌ی **جزئیه** است. جالب است بدانیم که معدومی برای بیان معنی واژه‌ی شعر –به استثنای چند مورد- از کلمه‌ی فرد استفاده کرده و اراده‌ی معنی شعر کرده یعنی به علاقه‌ی جزئیه، از کلمه‌ی فرد، مجازی ایجاد می‌کند که نوعی تواضع و فروتنی از سخن شاعر می‌توان دریافت کرد که در همه جا شعر خود را فرد می‌خواند. این کار در ۳۰ بیت تکرار شده است و از همین واژه‌ی فرد به معنی شعر واژه‌ی دیگر به نام (هام فه‌رد) در معنی (هم‌فکر و هم‌اندیش) آورده است. (دیوان، ۶۹، ب ۵)، (دیوان، ۱۰۷، ب ۱۰)، (دیوان، ۱۰۲، ب ۲ و ۳)، (دیوان، ۲۵، ب ۹)، (دیوان، ۶۶، ب)، (دیوان، ۳۷۷، ب ۸)، (دیوان، ۴۴۳، ب ۲)، (دیوان، ۱۱۸، ب ۱۶)، (دیوان، ۱۹۴، ب ۱۲)، (دیوان، ۲۰۷، ب ۱۳)، (دیوان، ۴۵۴، ب ۱)، (دیوان، ۵۱۸، ب ۶)، (دیوان، ۵۳۹، ب ۹)، (دیوان، ۶۶، ب ۵)، (دیوان، ۱۰۷، ب ۷)، (دیوان، ۱۲۸، ب ۷)، (دیوان، ۱۷۰، ب ۱۸)، (دیوان، ۱۷۴، ب ۱۱ دو مورد)، (دیوان، ۱۸۵، ب ۷)، (دیوان، ۱۸۵، ب ۷)، (دیوان، ۲۰۷، ب ۱۳)، (دیوان، ۳۷۷، ب ۸)، (دیوان، ۴۰۶، ب ۱۹)، (دیوان، ۴۳۶، ب ۴)، (دیوان، ۴۵۴، ب ۱۱)، (دیوان، ۵۳۶، ب ۶)

ضمناً تمام این علاقه‌های مجاز در این ابیات علاقه‌ی جز به کل است.

شاعر در شانزده مورد مفهوم شراب را مجازاً با واژگان پیاله، جام، پیمانه، یک منی (ظرف یک منی) و خمارشکن بیان کرده است؛ در سیزده مورد آن با علاقه‌ی ظرف و مظروف رابطه‌ی بین حقیقت و مجاز ایجاد کرده و یک مورد آن ضفت جانشین اسم شده:

پێم دەر یەک مەنی سەبا و ئێواران. (دیوان، ۴، ب ۱۵)

Pem dar yak mani sabāw ewārān.

بر من بپیمای یک منی صبحگاهان و غروب.

یک منی مقصود ظرفی است با ظرفیت یک من که خاصّ شراب است.

دێرەن کەرم کەر بدەر پیالەم. (دیوان، ۴۵۹، ب ۱۴)

Deran karam kar bdar ***piyāÎam***.

مقصود از پیاله، شراب است که به علاقه‌ی محلیّه یا ظرف و مظروف اراده‌ی شراب از آن شده.

(دیوان، ۳، ب ۸)، (دیوان، ۲۰، ب ۵)، (دیوان، ۴۴، ب ۸)، (دیوان، ۴۸، ب ۷)، (دیوان، ۵۲، ب ۳)، (دیوان، ۵۳، ب ۷)، (دیوان، ۲۳۶، ب ۱۰)، (دیوان، ۲۷۹، ب ۹)، (دیوان، ۳۷۷، ب ۶)، (دیوان، ۴۳۲، ب ۶)، (دیوان، ۱۰، ب ۱۰)، (دیوان، ۲۶۲، ب ۱۶)

یکی دیگر از علاقه‌هایی که در ارتباط حقیقت و مجاز در شعر معدومی دیده می‌شود علاقه‌ی جنس است.

علاقه‌ی جنس، جنس چیزی را بگویند و به دلایل التزام خود آن چیز را اراده کنند. (شمیسا، ۱۳۷۴: ۴۶)

هۆش وە صەدای دەف، گۆش وە نەوای نەی دەس و شیشەوە، لێو وە جام مەی

Hoš wa sadāî daf goš wa nawāî naî. Das wa šîša-wa lew wa Jam-e maî.

هۆش به صدای دف (سپردن) و گوش به نوای نی، دست به شیشه و لب بر جام می. (دیوان، ۲۳۰، بیت قبل از ۹) در این بیت (شیشه) مجاز از پیاله‌ی شراب است، شیشه جنس پیاله است.

هیچ کەس نەواچۆ وە فەرهاد رەندەن نەقش شیرینش نە رووی سەنگ کەندەن

Hič kas nawačo wa farhād randan. Naqše šîrînš na ruî sang kandan.

هیچ کس به فرهاد رند نگوید که نقش شیرین را بر روی سنگ کنده است.

دەک ریزان دەس با وەر جە گیان کەندەن کێ ئەڵماس نە رووی دیدەی وێش شەندەن
(دیوان، ۵۳۱، ب ۲ و ۳)

Dak rezān das bā war Ja giyān kandan. Ke ***alˆmās*** na ruî dîdaî weš šandan.

الهی قبل از مرگ دستهایش بریزد. چه کسی الماس بر روی دیدگان خویش زده است.

مقصود شاعر از الماس، تیشه است، برای حجاری و کنده‌کاری بر روی سنگ، وسیله‌ای به مراتب تیزتر نیاز بوده که بتواند با ظرافت خاصّی سنگ را برش دهد. الماس سخت‌ترین عنصر جهان است و به نظر می‌رسد نوک تیشه‌ها را از الماس ساخته‌اند. امروزه نیز برای بریدن شیشه و عناصر سخت از ابزاری استفاده می‌شود که تیغه‌هایی از الماس داشته باشد. در این‌جا شاعر جنس را آورده و مقصودش ابزاری است که از الماس ساخته شده که همان تیشه است، چنین رابطه‌ی بین حقیقت و مجاز رابطه‌ی **جنس** است.

در ابیات زیر نیز از همین نوع علاقه در ساختار مجاز استفاده شده:

خارای خانان تاق قوول لوول وەردە. (دیوان، ۴۹۰، ب ۱۴)

Xārāî xānān taq ***gulˆe*** lūl warda.

خارایی که دسته‌اش خانه خانه است و لوله‌اش باریک و پیچیده شده است.

در این‌جا مقصود شاعر از (خارا) تفنگی است که از خارا[1] ساخته شده است.

بریقەی شیشە و لەرەی لیمۆی کاڵ. (دیوان، ۳۹۲، ب ۸)

Brîqaî šiša-w Larai Lîmoi ***kālˆ*** .

برق شیشه و لرزش لیموی کال. (شیشه مجازاً مهره‌های گردنبند است.)

یکی از زیباییهای کار شاعر در حوزه‌ی مجاز تنوّع در علاقه‌های مجاز است. که به صورت اجمال از هر کدام از علائق مجاز نمونه‌هایی ذکر خواهد شد. در ابیات زیر شاعر پیوند بین مجاز و حقیقت معنی مورد نظرش با علاقه‌ی حال و محل بیان می‌کند.

پردەکە سەختەن، خەیلێ باریکەن. (دیوان، ۲۱۳، ب ۲)

Prdaka šaxtan xaile bārikan.

پل بسیار سخت و باریک است.

مقصود شاعر از سختی پل، سختی عبور است که رابطه‌ی «عبور» و پل، رابطه‌ی حال و محل است که در این‌جا شاعر به زیبایی آن را بیان می‌کند.

۱- نوعی آهن مرغوب که از آن اسلحه می‌سازند. (دیوان مولوی)

تەڵە بە پەشێو، مەدرەسە بێ دەنگ. (دیوان، ۳۷۴، ب ۱۷)

Talâba pašew madrasa be dang.

طلبه پژمرده است و مدرسه ساکت، در این‌جا مدرسه‌ی بی‌صدا مقصود اهل مدرسه است.

از دیگر علاقه‌های مورد توجّه مولوی کرد در خلق معانی تازه علاقه‌ی آلیه است، شاعر واژه (کەیل kail) که در اصل به معنی پیمانه و پیمانه کردن است؛ معنی پر را اراده می‌کند.

پەی کەسێ خاسەن، نامە جەحوب کەیل تازە بسانۆ وضو جە جۆی مەیل

(دیوان، ۳۰۲، ب ۲۳)

Pai kase xāsan nāma Ja hob kail. Taza bsāno wzu Ja Joî mail.

نامه‌ی سرشار از محبّت برای کسی خوب است که به تازگی از جوی میل وضو ساخته باشد. «کەیل» در معنی مجازی آن، یعنی پر و سرشار آمده است.

در ابیات زیر نیز (کەیل) در همین معنی آمده است. (دیوان، ۲۱۰، ب ۶)، (دیوان، ۵۱۲، ب ۱۵)، (دیوان، ۱۹۸، ب ۵)، (دیوان، ۳۸۰، ب ۲)

معدومی از واژه‌ی کالا در معنی پارچه استفاده کرده.

کالای شیرینی وە بالات بڕیان. (دیوان، ۱۹۰، ب ۵)

Kālâî šîrînî wa ***bālât*** bryan.

کالای شیرینی بر قامتت بریده‌اند. کالا مجازاً پارچه است به قرینه‌ی بریده‌اند، همچنین در ابیات زیر همین مجاز به این شکل و با این معنی آمده است. (دیوان، ۳۵۶، ب ۹)، (دیوان، ۲۰۰، ب ۳)

ضمناً صبح در معنی روزگار (دیوان، ۲۴۸، ب ۴ و ۵ سه مورد)، فردا در معنی آینده (دیوان، ۲۲۹، ب ۲۴) (دیوان، ۲۳۶، ب ۹) (دیوان، ۹۹، ب ۲۲)، تصدیع در معنی رنج و ناراحتی (دیوان، ۴۴۷، ب ۵) (دیوان، ۳۳۸، ب ۵)، درگاه در معنی حضور (دیوان، ۳۵۸، ب ۱۰)، الماس در معنی تیشه (دیوان، ۵۳۱، ب ۳)، چشم در معنی بینایی (دیوان، ۴۷۹، ب ۲)، شیشه در معنی گردنبند (دیوان، ۳۹۲، ب ۸)، عالم در معنی گروهی از مردم (دیوان، ۴۰۵، ب ۱۶) (دیوان، ۳۵۶، ب ۹) (دیوان، ۳۳۷، ب ۱۱)، تیزی نیزه در معنی صاحب نیزه (دیوان، ۳۷۲، ب ۷)، سواد در معنی نامه (دیوان، ۴۰۸، ب ۹)، پا در معنی همه‌ی وجود (دیوان، ۳۵۷، ب ۱۴)، تن در معنی همه‌ی وجود (دیوان، ۵۱۰، ب ۹)، خاک در معنی زمین (دیوان، ۲۵۲، ب ۳) (دیوان، ۲۵۶، ب ۳)، سر در معنی پیشانی (دیوان، ۲۵۸، ب ۱۴)، زردی

در معنی بیماری (دیوان، ۳۴۲، ب ۴)، سردوک در معنی خود دوک (دیوان، ۲۹۴، ب ۱)، نفس در معنی حیات (دیوان، ۳۵۲، ب ۳)، ردیف در معنی شعر (دیوان، ۴۴۱، ب ۲)، قافیه در معنی شعر (دیوان، ۱۹۴، ب ۱۰)، طاق در معنی دور (دیوان، ۱۳۰، ب ۲)

۲۸-۳. موسیقی شعر

موسیقی یکی از مبانی جمال‌شناسی شعر است. زیرا «مجموعه‌ی عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن، امتیاز بخشند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخّص واژه‌ها در زبان می‌شوند، می‌توان گروه موسیقایی نامید. این گروه موسیقایی خود عامل شناخته‌شده و قابل تحلیل و تعلیلی دارد از قبیل انواع وزن، قافیه، ردیف، جناس و...» (شفیعی کدکنی، موسیقی شعر. ۱۳۸۶: ۷)

همه‌ی شعر معدومی در فضایی صوفیانه موج می‌زند «در تصوّف، اصل، معنی است و لفظ هرچه خواهد گو باش. امّا حقیقت امر این است که در لحظه‌های ناب صوفی، اصالت با موسیقی (یعنی کلمات) است و معانی تابع این موسیقی و الفاظاند، گرچه اصرار ورزند که «حرف چبود خار دیوار رزان».» (شفیعی کدکنی، موسیقی شعر. ۱۳۸۶: ۴۲۸)

نقطه‌ی اوج زیبایی شعر معدومی در موسیقی واجهاست. شاعر موسیقی صوتی قافیه‌ها را کافی نمی‌داند و موسیقی درونی ابیات را با هماهنگی و تکرار نغمه‌ی صامتها و مصوتها جان دیگری می‌بخشد.

۲۹-۳. قالب شعری دیوان معدومی

دیوان مولوی کرد در قالب مثنوی با مضامین غنایی یکی از تأثیرگذارترین اثر این شاعر تواناست که به زبان گوران یا همان زبان اورامی سروده شده است.

قادر محمّد در کتاب خود به نام لیریکای شاعر بزرگ کرد مولوی، قالب شعری دیوان معدومی را غزل نام می‌برد (انور قادر، لیریکای شاعیری گه‌وره‌ی کورد، مه‌وله‌وی. ۲۰۰۷: ۱۰۸)، و این در حالی است که آرایش هندسی ابیات این دیوان مثنوی است و مصراعها دو به دو با یکدیگر هم‌قافیه هستند و هر بیت قافیه‌ی مستقلّ و جداگانه‌ای دارد. قادر محمّد، همچنین اشاره می‌کند که: «غزل در ادبیّات گوران متأثّر از ادبیّات عربی و فارسی نیست و ویژگیهای آن به ادبیّات فولکلور کردی برمی‌گردد. وزن در شعر ادبیّات گوران، هجایی است و

غالباً به صورت ده هجایی می‌باشد که از ویژگیهای ادبیّات فولکلور کردی است. همچنین آرایش قافیه‌ها برخلاف آرایش غزل در شعر فارسی و عربی نیست و به صورت مثنوی است.» (انور قادر، لیریکای شاعیری گه‌وره‌ی کورد، مه‌وله‌وی. ۲۰۰۷: ۱۰۷)

البتّه مفردات و دو بیتیهای مستقلّی نیز در این مجموعه آمده است که مصراعها دو به دو با یکدیگر هم قافیه هستند.

استاد فرزانه‌ی کُرد، ملاّ عبدالکریم مدرّس که دیوان شعری معدومی را گردآوری و شرح نموده، قالب اشعار این دیوان را قصیده می‌نامد. و این در حالی است که براساس تعاریف مختلف قالب قصیده که از شعر عرب برگرفته شده، بیت اوّل مصرع و مصراعهای زوج هم قافیه‌اند.

مثنوی از قالبهای مخصوص ایرانی به نظر می‌رسد. به همان نسبت که در ادب عرب موفقیّت کسب نکرده در شعر فارسی یکی از عالی‌ترین قالبهاست و بزرگترین شاهکارهای ادب حماسی و غنایی و عرفانی و تعلیمی ما در این قالب است. (شفیعی کدکنی، موسیقی شعر. ۱۳۸۶: ۲۱۴)

در ادبیّات گوران اکثر آثار شاعران در قالب مثنوی با وزن ده هجایی آمده است. دهها نمونه‌ی شعر از ادبیّات گوران در تاریخ مشاهیر کرد آمده، که همه بر این وزن سروده شده است.

یکسانی وزن شعر در کلّ دیوان شاید این‌گونه به نظر برسد که یکنواختی خسته‌کننده‌ای را بر خواننده تحمیل کند امّا شگردهای او برای غنای بیشتر موسیقی درونی شعر، نه تنها این یکنواختی را به تنوّع تبدیل می‌کند بلکه با انواع صنایع لفظی همانند تکرار واجها و واژه‌ها و انواع جناس، موسیقی شعر را به اوج رسانده است. گویی به خوبی می‌دانسته که «شعر جز به موسیقی رساندن زبان، وظیفه‌ای ندارد.» (همان: ۴۱۱)

بررسی مبانی جمال‌شناسی در حوزه‌ی موسیقی در کتاب «موسیقی شعر» شفیعی کدکنی به دو گروه بزرگ صوتی و معنایی تقسیم شده و هر کدام از این دو گروه به زیر گروه‌های کوچکتری تقسیم شده‌اند. وی معتقد است گروه صوتی به انواع جناس، تکریر و اعنات نیز در تعریف آن همان قافیه‌های غنّی است که در گروه جناس قرار می‌گیرند. موسیقی معنوی که اساس درک زیبای در این گروه صنایع است از تقابل یا تضاد و هر نوع تناظری که در مفاهیم باشد، ایجاد می‌شود (شفیعی کدکنی، موسیقی شعر. ۱۳۸۶: ۳۰۷)

این گروه معنایی در کتاب موسیقی شعر به ۹ قسمت تقسیم شده است، امّا در این پژوهش توجّه به صناعاتی شده که بیشتر مورد علاقه‌ی معدومی بوده است.

۳۰-۳. پارادوکس (Paradox)

پارادوکس یکی دیگر از عناصر زیبایی در شعر معدومی است. آشنایی‌زداییهای لطیفی که مولوی کُرد در بیان پارادوکسی ساخته است آن‌چنان لذّت ادبی در خواننده ایجاد می‌کند که با تعریفهای کلیشه‌ای و معمولی نمی‌توان همه‌ی وجوه زیبایی آن را بیان کرد. «پارادوکس (Paradox) در زبان انگلیسی به معنی گفته‌ی مهمل‌نما، گفته متناقض و نیز به معنی عقیده و بیانی است که با عقاید مورد قبول عموم، تضاد دارد و در اصطلاح، کلامی است که در ظاهر حاوی مفهومی متناقض است به طوری که در وهله‌ی اوّل پوچ و بی‌معنی به نظر می‌آید. امّا در پشت معنی پوچ ظاهری آن حقیقتی نهفته است و همان تناقض ظاهری مفهوم جمله، باعث توجّه شنونده یا خواننده و کشف مفهوم زیبایی پنهان در آن می‌شود. (میرصادقی، واژه‌نامه‌ی هنر شاعری. ۱۳۷۶: ۴۶)

شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر می‌گوید که: پارادوکس در استتیک صورتگرایان روسی در مرکز بحث قرار می‌گیرد»، به دلیل همین جایگاه ویژه در زیبایی شعر، به ابیاتی که دارای تصاویر پارادوکسی هستند اشاره می‌شود، تا ظرافت شعری مولوی بیشتر نمایان گردد. مفاهیم پارادوکسی گاه در یک ترکیب وصفی و یا اضافی صورت گرفته و گاه به صورت جمله می‌آمد، مانند ابیات زیر:

شاب شێخ عەشق یەکتای فەردم رۆ. (دیوان، ۲۸۶، ب ۲۲)

Šābe Šeîxe ešqe yaktaî fardm ro.

شباب شیخ عشق یکتای فردم (رفته است، مرده است) شاب شیخ از نظر مفهومی نقیض یکدیگرند. ترکیبهای دیگری همانند:

شاه درویش (دیوان، ۷۰، ب ۸)، زنده‌ی مرده (دیوان، ۱۳۳، ب ۳)، نسیم باد (دیوان، ۱۴۱، ب ۱۱)، نسیم صرصر (دیوان، ۲۵۱، ب ۲)، باغچه‌ی بی‌رنگی (دیوان، ۷۳، ب ۲)، مرده‌ی زنده (دیوان، ۳۴۷، ب ۸)، درد بی‌دردی (دیوان، ۴۶۱، ب ۳ و ۱۲۷، ب ۱۵)، هوش بی‌هوش (دیوان، ۲۲، ب ۳)، بزم دل‌ریشی (دیوان، ۲۵۹، ب ۱۷)، ستاره‌ی تاریک (دیوان، ۹۱، ب ۱۹)، شیرین تلخ، خشک پر نم، غره‌ی سلخ (دیوان، ۴۸۶، ب ۲۵)، هویدا

و پنهان (دیوان، ۳۹۵، ب ۸)، فصل وصل (دیوان، ۴۷۹، ب ۲)، پریشان بانظم (دیوان، ۱۱۰، ب ۲)، شیرین تلخ (دیوان، ۲۶۲، ب ۱۱)، آمد و نیامد (دیوان، ۲۶۵، ب ۵)

تعداد دیگری از بیانهای پارادوکسی شعر مولوی در جمله اتّفاق افتاده است؛ در کلّ جمله، نقیضی ایجاد شده که در عین غیر منطقی بودن زیبا و لذّت‌بخش است، همانند ابیات زیر:

باریٚ دل وه خشت ویٚرانی ئاوان. (دیوان، ۹، ب ۱۷)

Bāre ***dî*** wa xšt werāni āwān.

باری دل با خشت ویرانی آباد است. (با ویرانی آباد شدن) یک عبارت پارادوکسی است.

شیٚوه با گرد چیٚو، پاک جه گرد چیٚویٚ. (دیوان، ۴۸۶، ب ۲۷)

Šewa bā grd Čew Pāk Ja grd Čewe.

به همه چیز می‌ماند و مثل هیچ چیز نیست.

من و بیٚمه‌یلی، چون واچی شه‌و رِوٚن. (دیوان، ۴۴۷، ب ۳)

Mn-u be maîlî Čon wāčî Šaw ron?

من و بی‌میلی؟ چگونه می‌گویی روز شب است؟

شاعر برای انکار یک ادّعا از محال بودن یک امر متناقض استفاده می‌کند. بی‌میلی خودش را همانند این می‌داند که به هنگام روز بگویی شب است و این‌گونه با ظرافت سخن از وفاداری خویش دفاع می‌کند. معدومی در شعری که مضمون آن شکوه و شکایت از روزگار است، چرخ بدکردار را مجموعه‌ای از تناقضها می‌داند که در آن «بدی نیکی است و نیکی بدنامی، فهم دیوانگیست و دیوانگی فهمیدگیست.» (دیوان، ۴۶۹، ب ۳)

در برابر یاران خود آن‌چنان چشم زیابینی دارد که همه‌ی بدخویی و صفات ناپسند آنها را در اوج زیبایی می‌بیند «بی‌شرطیهایش را دوستی می‌پندارد قهرش را وفا و جفایش را صفا می‌انگارد». (دیوان، ۷۷، ب ۷)

معدومی شاعر رنجهاست و شیرینیهایش هم تلخ است (دیوان، ۴۹، ب ۵) گاه قانون غم و شادی را در هم می‌پیچد، اندوه هم ماهیتش عوض می‌شود.

خه‌فه‌ت شادیشه‌ن، خه‌م ده‌ماخ به‌رزه‌ن. (دیوان، ۲۱، ب ۲)

Xafat Šādišan, Xam damāx barzan.

غصّه شادمان است و غم سربلند.

در جایی دیگر در یک تشبیه متناقض‌نما، قامت راست را همچو چوگان می‌پندارد. (دیوان،

۱۳۰، ب ۲)

و بالاخره او قیمت واقعی خویش را در بی‌قیمت دانستن می‌داند، در (پای بر وجود خویش گذاشتن) که انسان به شرافت انسانی دست می‌یابد.

جەو بێقیمەتی وە قیمەت یاوام. (دیوان، ۲۵۸، ب ۱۴)

Jaw be qimati wa qimat yāwām.

از بی‌قیمتی به قیمت رسیدم.

و در طریقت خویش، خود از خویش خالی می‌شود، و موج می‌زند از دوست.

وێم جە وێم خالی، مەوج مدەو جە دۆس. (دیوان، ۱۱۸، ب ۱۴)

Wem Ja wem ***xālî*** mawj mdaw ja dos.

خالیم از خویشتن و موج می‌زنم از دوست.

برخی از بیانهای پارادوکسی شعر معدومی تصویری هستند، شاعر در بیت زیر می‌گوید:

صوبحم نە توی شەو مەخەنۆ وە کەردەم. (دیوان، ۴۷۷، ب ۳)

Sobhm na toy šaw maxano wa kardam.

صبحم در میان شب به کردار من می‌خندد. به طور طبیعی صبح و شب در یک زمان قرار نمی‌گیرند، بنابراین تناقضی در ذهن ایجاد می‌کند.

معدومی دنیا، یار و عالم معنایی را که در آن به اوج رسیده، مجموعه‌ای از تناقضها می‌داند. بیانهای پارادوکسی نسبت به زیباییهای دیگری زیاد نیست امّا از همین ۳۴ مورد بیان پارادوکسی که استخراج شده، شگفتی فراوانی دیده می‌شود.

حس‌آمیزی یکی دیگر از لطافتهای زبانی شعر معدومی است اگرچه که حس‌آمیزی مبحث جدیدی است که در سالهای اخیر در ادبیّات فارسی به آن پرداخته شده، امّا حس‌آمیزی از دیرباز در آثار شاعران فارسی زبان کاربرد داشته و از مشخّصات شیوه‌ی شاعران پیر و سبک هندی است.

۳۱-۳. حس‌آمیزی (*Synaesthesia*)

حس‌آمیزی یکی از مباحث فنّ بیان و از انواع مجاز است و آن نسبت دادن محسوسات یکی از حواسّ پنج‌گانه است به حسّی دیگر. در آثار اغلب شاعران جهان، از قدیم‌ترین ایّام و همچنین در بسیاری از تعبیرات و ترکیبات موجود در زبانهای مختلف، حس‌آمیزی به کار رفته است.

«حسّ‌آمیزی محدود به آمیختن ادراکات حواسّ باطنی و امور انتزاعی و اسناد دادن متعلّقات حواسّ ظاهری به آنها نیز می‌شود. مانند گرسنگی سیاه، عقل سرخ.» (میرصادقی، واژه‌نامه‌ی هنر شاعری. ۱۳۷۶: ۹۳)

نمونه‌هایی که در این بخش از کار آمده است ابیاتی است که حسّ‌آمیزی در آنها بیشتر از نوع ارتباط حواسهای پنج‌گانه است. اگرچه که گاه حسّ‌آمیزی ادراکات حسّی را با امور انتزاعی آمیخته شده است.

معدومی حسّ چشایی را با مزه‌ی شیرین و تلخ با بسیاری از حسّهای دیگر، همانند: شنیدن، دیدن و مفاهیم انتزاعی همانند بی‌وفایی درآمیخته است در این نوع حسّ‌آمیزی بسامد این ساخت بالاتر از دیگر نوع حسّ‌آمیزیهاست. و از میان ۳۶ بیت که در آن حسّ‌آمیزی آمده، ۲۱ بیت آن به این مورد اختصاص داده شده.

وه دیده‌ی مه‌خموور شیرین ته‌رز تۆ. (دیوان، ۴۳۹، ب ۳)

Wa dîdai maxmūr širin tarhe to.

سوگند به دیدگان مخمور شیرین طرح تو. چشم مخمور که دیدنیست با حسّ شیرینی که چشایی است درآمیخته شده.

عرض کرد با صد شیرینی زبان (دیوان، ۴۶۶، بیت بعد از ۹)، لیل‌آسا ناز و شیرین جمال (دیوان، ۴۸۲، ب ۴)، امّا جان من دلبر شیرین (دیوان، ۵۲۸، ب ۳)، به من رسید نامه‌ی شیرین ختامت (دیوان، ۵۴۱، ب ۳)، دستش با دست تو شیرین بود (دیوان، ۳۵۶، ب ۷)، ای چون دیدگان عزیز به چشمانت سوگند ای شاه شیرین چشمها (دیوان، ۲۴۲، ب ۱)، سرآغاز اثاثیه‌ی کوچ شیرین رازان است (دیوان، ۴۱۶، ب ۲)، برای شکل شیرین نوجوانیت فریاد (دیوان، ۱۰۱، بیت بعد از ۹)، دست بافته‌ی فکر بکر شیرینت (دیوان، ۱۰۲، ب ۲) (دیوان، ۴۴۱، ب ۵)، رازهای شیرین به گوشم نمی‌رسد (دیوان، ۴۲۵، ب ۷)، بیا با شیرینی یک، دو نوا (دیوان، ۴۶، ب ۷)، شیرینی قامت قیامت نورد (دیوان، ۱۱۱، ب ۴)، لحظه‌ای برخیز و خواب شیرین ترک کن (دیوان، ۷۱، ب ۳)، در آن بزم شیرین مایه‌ام شوری است (دیوان، ۴۱۵، ب ۱۸)، گاهی لب بر لب شاه شیرین رازان (دیوان، ۴۲۲، ب ۱۱)، تقریر شیرین شکر بارت (دیوان، ۱۶۷، ب ۴)، فرموده بودی با آن لفظ شکر راز (دیوان، ۱۳، ب ۶)، راز ریزه‌ی شکر، شاه شکررازان (دیوان، ۲۳۹، ب ۳)، برای تو، گوش دادن راز شکروارش (دیوان، ۳۴۰، ب ۳)

در نگاه شیرین شاعر، زبان شیرین است، جمال، لفظ، نامه، جان، دست، راز، چشم، فکر، شکل، نوا و خواب و قامت همه شیرین هستند.

مزه‌ی طعم غم یاران لذیذ است (دیوان، ۴۳، ب ۶) دوری تلخ است ناله‌ها سرد (دیوان، ۱۴۸، ب ۱۵) و بی‌وفایی همانند بوی گیاهان کوهستان برای او آشناست (دیوان، ۳۸۰، ب ۶)

بۆ مدان چون بۆی بێوەفایی لەیل. (دیوان، ۳۳۸، ب ۳)

Bo mdān Čon boî be wafaî Lail.

بویشان چون بوی بی‌وفایی لیلی است. بی‌وفایی یک امر انتزاعی است امّا بو دارد.

سایه‌ی سرد (دیوان، ۳۴۴، ب ۶)، بوی تلخ دوری به مزاق می‌رسد (دیوان، ۲۶۶، ب ۹)، تحریری که معطرتر از ریحان است (دیوان، ۱۶۷، ب ۴)، می‌بینی درد را که بر درد افتاده است (دیوان، ۳۴، ب ۷)

۳۲-۳. تکریر

مولوی کرد، علاوه بر تکرار به شکلهای مختلف، انواع جناس و واج‌آرایی را اساس موسیقی درونی شعر خویش قرار داده است. نگاهی گذرا به این تلاش زیباشناسانه‌ی معدومی را با تکرارهای زیبای شعر او آغاز می‌کنیم.

تکریر، یکی از صنایع لفظی بدیع و آن موردی است که کلمه‌ای به یک معنی در یک بیت تکرار شود ادیبان قدیم برای تکریر از جهت طرز قرار گرفتن دو واژه مکرّر اقسام مختلفی قائل شده‌اند.

تکریر اگر استادانه انجام بگیرد از لحاظ ایجاد موسیقی در شعر، بسیار مؤثّر است و نقشی شبیه به انواع تجنیس دارد. (میرصادقی، واژه‌نامه‌ی هنر شاعری. ۱۳۷۶: ۸۲) احساس تکرار را دوست دارد، همان‌طور که طبیعت را دوست دارد.

یکی از روشهایی که در بدیع لفظی، موسیقی کلام را به وجود می‌آورد و یا افزون می‌کند، تکرار است. تکرار واک، هجا، واژه، عبارت یا جمله یا مصراع. (شمیسا، بیان. ۱۳۸۱: ۷۹)

۱-۳۲-۳. تکرار واک یا واج‌آرایی یا نغمه‌ی حروف یعنی، تکرار یک صامت یا مصوّت در چندین کلمه‌ی یک عبارت، این روش بسیار مورد توجّه معدومی بوده و از قابلیّتهای موسیقایی زبان اورامی برای این کار بهره گرفته و نمونه‌های آن در دیوان شعر او زیاد است و

تنها به نمونه‌های بسیار شاخص آنها اشاره خواهد شد.

از میان صامتهای تکرارشده در شعر معدومی گویی به ترتیب از تکرار واجهای س، م، خ، ش، چ، و، الف، ی، ر، ز، بیشتر لذّت می‌برده و تکرار هر کدام از این صامتها و یا مصوتهای همانند ـَـِـُ با در نظر گرفتن موضوع شعر مفهومی را در ذهن تداعی می‌کند. در بیت زیر شاعر با تکرار صامت خ، گویی خواننده را وادار می‌کند که با او ئاخ (āx) بگوید.

ئاخ، چراخ! چ ئاخ؟ ئاخ پەی ئاخداریێ چون من خاطر خار، خەمبار، داخداریێ

(دیوان، ۵۵، ب ۲)

Ax, Črāx! Č- āx? Āx paî ax dāre. Čon mn xātr xār, xambār, dāxdāre.

شاعر بیت را با (ئاخ= آه) شروع کرده و تکرار ۹ بار واج «خ»، آخ و خار و رنج و اندوه را به فضای ذهنی خواننده می‌کشاند. جالب است بدانیم شاعر در همین قطعه شعر به تربیت واج‌آرایی صامتهای چ، ل و س را در ابیات ۳ و ۴ و ۵ آورده است.

در مصراع زیر هم تکرار واج «خ» که ۶ بار آمده است موضوع شعر همان غم و اندوه است.

خالۆی خەمیای خەم خال خال خاسان. (دیوان، ۱۴۵، ب ۲)

Xaîoî Xamyaî Xam ***Xaî*** -e ***Xaî*** Xāsān.

تکرار صامت «س» ۴ بار در یک مصرع

ئیسە خاس پاسەن تۆ نەی سەردەمدا. (دیوان، ۵۰، ب ۴)

در بیت زیر چندین واج «ر، ن، گ، و» تکرار شده.

رەنگاڕەنگ ڕەنگ، ڕەنگ گوڵ گوون هوونم قرچەی بریشتەی کووڕەی دەڕوونم

(دیوان، ۲، ب ۴)

Rangā rang rang, rang gūl goun hunm. qrčaî breštaî kūrai darunm.

واج «ر» هشت بار، واج «ن» هفت بار، واج «و» هشت بار، واج «گ» پنج بار، تکرار شده است.

در هر کدام از ابیات زیر گاه چندین واج، آن‌گونه تکرار شده که موسیقی گوش‌نواز هر کدام از آنها وجد و لذّتی شنیداری را به خواننده منتقل می‌کند.

در بیت چهارم صفحه ۳۰۴ در یک بیت پنج واج به زیبایی تکرار شده‌اند. الف، هفت بار- «و» ۹ بار- «س» ۵ بار- واج ـَ ۶ بار.

(دیوان، ۱۴۴، ب ۲۹ واج «خ» و «س»)

(دیوان، ۴۴۵، بیتها ۵ و ۶، واجهای «م» و «و»)

(دیوان، ۱۴۷، بیتهای ۱۰ و ۱۱، واجهای «س»، «ز» و «ر»)

(دیوان، ۵۵، بیتهای ۳ و ۴ و ۵، واجهای «چ»، «ل» و «س»)

(دیوان، ۵۵، ب ۱، شماره ۳۶، واج «چ»)

(دیوان، ۵۰، بیتهای ۲ و ۳ و ۴ و ۵، به ترتیب واجهای «و»، «س»، «ن» و «ا»)

(دیوان، ۶، ب ۹، واج ۳) (دیوان، ۱۱، ب ۱۴، مصوت «ـُـ»)

(دیوان، ۲۶۱، ب ۱۰، واج «الف» و «ل»)

(دیوان، ۲۸۴، بیتهای ۱۴ و ۱۵ و ۱۶، واج «ش»، «الف» و مصوتهای ـَ به زیبایی تکرار شده و نغمه‌هایی گوش‌نواز فضای شعر را احاطه کرده است.)

(دیوان، ۲۶۱، ب ۱۰، واج «الف» و «ل»)

(دیوان، ۱۴۱، ب ۱۱، واج «خ») (دیوان، ۱۴۴، ب ۲۹، واج «س»)

۲-۳۲-۴. تکرار واژه و عبارت

معدومی به رسم معمول بسیاری از شعرای پیش از خود در ادبیّات گوران همانند بیسارانی و صیدی گاه بیت آغازین شعر را با تکرار زینت داده است. همانند بیت زیر:

ریاضه‌ت کێشان، ریاضه‌ت کێشان　　سه‌یدان خاص ریاضه‌ت کێشان

(دیوان، ۲۶۹، ب ۲)

Riyāzat kešān, riyāzat kešān. Sayedān xās riyazat kešān.

در بیت بالا «ریاضت کشان» سربار تکرار شده است.

هام ده‌ردان به‌رده‌ن، هام ده‌ردان به‌رده‌ن　　روح و دل و دین وه تالان به‌رده‌ن

(دیوان، ۵۰۴، ب ۱)

Hām dardan bardan hāmdardān bardan. Rohu ***dîu*** din wa tālān bardan.

(دیوان، ۴۸۲، ب ۱)، (دیوان، ۳۰۷، ب ۲)، (دیوان، ۴۳۲، ب ۲)، (دیوان، ۴۴۴، ب ۲)، (دیوان، ۳۴۲، ب ۱)

۳-۳۲-۴. تکرارها گاه در شکل کلماتی است که پشت سر هم تکرار می‌شوند این شکل از تکرار که ما را به یاد تکرارهای زیبای شعر «مولانا جلال‌الدّین محمّد بلخی» در دیوان شمس می‌اندازد؛ با تنوّع و تکرار فراوان در دیوان مولوی کرد دیده می‌شود. واژگانی که جفت جفت

پشت سر هم آمده‌اند ۳۹ مورد گوناگون هستند که این کار بیش از ۲۰۰ بار تکرار شده است و نمود زیبایی این کار شاعر باعث شده که تمام این واژگان و تعداد تکرارهای آنها استخراج شود.

[جام جام] ص ۱۳- ۴۲۶- ۴۴۳، [زار زار] ص ۱۹۳- ۳۰۴، [جۆ جۆ] ص ۱۹۳، [نـم‌نـم] ص ۱۹۹، [خالۆ خالۆ] ص ۲۰۲ (۲ بار)، [هه‌ی هه‌ی] ص ۲۲۶ (۲ بار)- ۴، [لەت لـەت] ص ۲۴۴- ۱۳۹، [پەی پەی] ص ۲۴۸ (۲ بار) ۴۵۸ (۲ بار)- ۴۶۰- ۷۸- ۷۴- ۳۹- ۳۱۹، [یەک یـەک] ص ۲۵۶- ۱۲۵- ۴۶۶، [دەس دەس] ص ۲۵۸، [جـار جـار] ص ۳۰۱- ۱۸۲- ۵۴- ۴۱۸- ۲، [ئەوسات ئەوسات] ص ۳۱۱، [رەنگ رەنـگ] ص ۳۱۶- ۳۲۷، [خـاس خـاس] ص ۳۱۶- ۱۵۱- ۳۹۱- ۴۱۴- ۳۰۴- ۸۷- ۴۳۱، [وەخوم وەخوم] ص ۳۴۰، [قەتره قـەتره] ص ۳۴۶ (۲ بار)، [دەس‌بوس دەس‌بوس] ص ۳۵۲- ۱۸۲- ۴۵۸- ۵۲۷- ۵۱۲، [کـەم کـەم] ص ۳۷۵- ۱۳۴- ۴۱۰- ۴۲۸، [ویل ویـل] ص ۳۸۲- ۱۱۸، [گـا گـا] ص ۳۹۰، [کـۆ کـۆ] ص ۴۱۰، [گول گول] ص ۴۱۸، [دەم دەم] ص ۴۱۸- ۴۵۸- ۵۲۱، [ریزه ریزه] ص ۴۲۳، [تا تا] ص ۵۰۴- ۵۰۱، [ئەو ئەو] ص ۴۲۶- ۱۷۶ (۲ بار)، [عەر عەر] ص ۴۴۵- ۴۹۶، [گه گه] ص ۴۵۲، [کەم کەم] ص ۴۵۲، [ترفه ترفه] ص ۱۳۷ (۲ بار)، [عەین عـەین] ص ۱۲۱، [جەلـەو جەلەو] ص ۱۶۶، [پێچ پێچ] ص ۱۶۲، [تەل تەل] ص ۱۸۱ (۲ بار)، [جەم جەم] ص ۴۷۴- ۳۱۶- ۴۳، [مـەس مـەس] ص ۴۷۴- ۷۴، [وەش وەش] ص ۴۶۸- ۳۹۴- ۵۴- ۴۰- ۵۱۴، [حەوز حەوز] ص ۴۶۳، [نه نه] ص ۴۵۷، [هـای هـای] ص ۴۵۴، [خـال خـال] ص ۴۳۳، [کاس کاس] ص ۳۹۴، [پەله پەله] ص ۲۱۲- ۷، [ول ول] ص ۱۴۹- ۱۵، [جۆق جۆق] ص ۴۱۷، [تووڵ تووڵ] ص ۴۲۵، [دەی دەی] ص ۴۲۵، [ریاضەت کێشان ریاضەت کێشان] ص ۲۶۹، [تەخته تەخته] ص ۴۲۰، [زرەی زەر] ص ۴۱۱، [دانه دانه] ص ۸۹، [چین چین] ص ۱۴۱- ۴۹۲، [وەی وەی] ص ۳۹- ۹۵، [تک تک] ص ۴۳، [مەی مەی] ص ۳۹، [ئای ئـای] ص ۲۷- ۴۱۴ (۲ بار)، [هەرده هەرده] ص ۵۱، [تووناى تووناى] ص ۱۹۸، [دەک دەک ص ۵۴۱]، [کۆلەیل کۆلەیل] ص ۵۲۶، [تاو تاو] ص ۵۱۴- ۵۱۲، [مەرده مەرده] ص ۴۸۸، [خاو خاو] ص ۴۹۰، [گەل گەل] ص ۴۹۱، [مەنزل و مـەنزل] ص ۵۰۲، [فرسـەنگ وه فرسـنگ] ص ۵۰۲، [هام دەردان ئیشێ، هام دەردان ئیشێ] ص ۴۸۲، [خەجل ئەو خەجل] ص ۵۲۵، [حالێ و حالێ] ص ۵۱۷، [خال خالدان] ص ۵۱۳، [سـەر هـەرده و سـەر هـەرد] ص ۵۱۰، [مەنزل ئەو مەنزل] ص ۵۱۰، [دەسته وه دەسته] ص ۵۱۴، [چـل چـل] ص ۵۰۸، [فـەتار

فەتار] ص ۵۰۸، [لەتار لـەتار] ص ۵۰۵، [هـام دەردان بـەردەن، هـام دەردان بـەردەن] ص ۵۰۴، [بێ دەرد ئەوی دەرد] ص ۵۲۵، [لایە لایێ] ص ۴۲۹، [دەی هـەی پـی کـەی] ص ۴۶۸، [بەو بەو] ص ۳۰۷، [هەو هـەو] ص ۳۰۷، [چەخـەی چـەم] ص ۱۰۴، [رولـەرو] ص ۱۰۰ (۲ بار)، [شەمال دارانەن شەمال دارانەن] ص ۳۰۷، [نەتیجەی پاکان، نەتیجەی پاکان] ص ۴۳۲، [نە ئاهین گەرێ، نە ئاهین گەرێ] ص ۴۴۴، [فەریادم وە تۆن، فـەریادم وە تـۆن] ص ۳۴۲

برخی دیگر از تکرارها، تکرار واژگان در ابیات است که با فاصله صورت گرفته.

بۆ بەخشانیش بێ ئەی هەرد بەو هەردە. (دیوان، ۱۹۵، ب ۴)

Bo baxšāniš be aî hard bao hard.

شمیمش را پراکنده است از این کوهسار به آن کوهسار.

ئەر مەیلەن، مەیلەن، وەر جەورەن، جەورەن. (دیوان، ۲۲۹، ب ۷)

Ar mailan, mailan. War Jawran, Jawran.

اگر میل است میل است و اگر جور است جور است.

از نمونه‌های دیگر تکرار می‌توان به ابیات زیر اشاره کرد.

(دیوان، ۲۸۳، ب ۹)، (دیوان، ۳۰۹، ب ۱۳)، (دیوان، ۳۱۱، ب ۶)، (دیوان، ۳۱۲، ب ۱۲ و ۱۱)، (دیـوان، ۳۲۶، ب ۸)، (دیـوان، ۳۲۷، ب ۱۲)، (دیـوان، ۳۷۱، ب ۵)، (دیـوان، ۳۷۳، ب ۱۲)، (دیوان، ۵۳۱، ب ۳)

از میان تکرارها تنها یک تصویر دیده شد.

کەواو پارچەی جەرگ سینەی بریشتاو رەحمەت بۆ یە نەی، یە مەی، یەکەواو

(دیوان، ۴۴۶، ب ۳)

Kawaw-e pārčaî Jarge sînai breštāw. Rahmat bo ya nai ya maî ya kawāw.

کباب، پارچه‌ی جگر سینه‌ی برشته شده، رحمت بر تو باد این نی و ایـن مـی و ایـن هـم کباب.

«تکرار در زیبایی‌شناسی هنر از مسائل اساسی است. کورسوی ستاره‌ها، بال زدن پرندگان به سبب تکرار و تناسب است که زیباست. صداهای غیر موسـیقیایی و نـامنظم را کـه در آن تناوب و تکرار نیست باعث شکنجه روح می‌دانند حال آن که صدای قطرات باران که متناوباً تکرار می‌شود آرام‌بخش است.» (شمیسا، نگاهی تازه به بدیع. ۱۳۸۱: ۸۹)

۳۳-۳. جناس

تجنیس (Pun;Paronomasia) یا جناس در لغت به معنی گونه گونه گردانیدن است و در اصطلاح، به کار بردن کلماتی است که در بعضی حروف به نوعی با یکدیگر اشتراک داشته باشند، چنین کلماتی را ارکان تجنیس یا ارکان جناس می‌نامند. تجنیس از اقسام صنایع لفظی بدیع است. (میرصادقی، واژه‌نامه‌ی هنر شاعری. ۱۳۷۶: ۵۲)

جناس، موسیقی کلام را افزون می‌کند (شمیسا، نگاهی تازه به بدیع. ۱۳۸۱: ۵۳) و اقسامی دارد: جناس تام، جناس مرکّب، جناس ناقص، جناس مضارع، جناس خط و... البتّه قصد آن نیست که در این پژوهش اقسام جناس تعریف شود و یا تمام نمونه‌های جناس دیوان شعر مولوی کرد ذکر شود، امّا از آن‌جا که معدومی توجّه خاصّی به موسیقی واژگان دارد، تمام دیوان شعر وی آراسته به زیباییهای لفظی است که گروه وسیعی از این زیباییها همان تجنیس است. شاعر گاه از انتخاب یک واژه تنها مفهومش را در نظر نمی‌گیرد، بلکه دقّت ویژه‌ای به همسایگیِ کلمات در کنار یکدیگر دارد. اگرچه که در این آرایشهای لفظی هرگز توجّه به معنی کم نمی‌شود و گویی به خوبی می‌داند که «تجانس دو واژه آن‌گاه خوشایند و نیکو است که پایگاه خوبی در پهنه‌ی عقل داشته باشد و وجه جامع آن دو واژه چندان بعید نباشد.» (جرجانی، اسرارالبلاغه. ۱۳۷۴: ۳) در نمونه‌های استخراج شده در اشعار مولوی کرد، کلمات متجانس در ابیات گاه بیش از چهار مورد در کنار یکدیگر آمده‌اند علاوه بر تجانس در لفظ، واژگان از نظر معنایی مراعات‌النظیر نیز هستند.

شاخ و داخ و زاخ چۆل و هۆل و کاو. (دیوان، ۳۰۴، ب ۴)

Šāx-u dāx-u Zāx ***Coî*** -u ***hoî*** -u kaw.

قلّه، و صخره و چاله‌های طبیعی کوهسار، و مکانهای خالی و کوه، (بیت موقوف‌المعانی است) شاعر در بیت بعد می‌گوید: این مکانها را به سرعت طی کن. تکرار «واو»ها و الف هوهوی باد را در ذهن تداعی می‌کند.

سه واژه‌ی اوّل جناس ناقص هستند، همچنین مراعات‌النظیر، چون نامهایی برای قلّه، صخره و چاههای کوهستان است که از نظر مکانی اشتراکاتی دارند.

از ظرافتهای کار معدومی در بهره‌گیری از موسیقی واژگان این است که الفاظ کاملاً با معنی در ارتباط هستند. کسانی که اشعار مولوی را شنیده باشند اگر با زبان اورامی آشنایی نداشته باشند و از زیبایی اندیشه و تصاویر خیالی او درکی نداشته باشند، متوجّه خوش

آهنگی و موسیقی دلنشین کلام او می‌شوند که این ریتم خاص، ساختمان آوایی کلام است و این زیبایی مسلماً در ترجمه گم می‌شود.

پەی قوربان کەردەی نالە نەی رەنگ بەی چێش مبۆ ئەر بەی؟ وەی پەی من ئەر نەی

(دیوان، ۳۴۹، ب ۹)

Pai qorbān kardai ***Nāîa*** nai rang baî. Češ mabo ar bai wai pai mn ar naî.

برای قربانی کردن ناله نی است و رنگ «به» چه می‌شود اگر بیایی؟ وای بر من اگر نیایی.

وێنەی هام جامان جامان وە جا مەند. (دیوان، ۴۳۵، ب ۱۰)

Wenaî ham Jāmān Jāmān wa Jā mand.

همچون هم جامها جایمان به جا ماند.

معدومی گاه در برخی از اشعار در دو بیت پشت سر هم از چند نوع جناس استفاده می‌کند در دو بیت زیر از جناس مرکّب، و تام بهره گرفته.

(دیوان، ۳۷۵، ب ۲۵) [(سرحال- Pardāx) و پرداخ و حسرت= Prdāx]= جناس مرکّب

[(روز= Ro) و صوتی برای مویه کردن و تعزیه= Ro] = جناس تام

در مصراع زیر اختلاف دو واژه در دو واج «ک» و «گ» است که مخارج حروف آنها بسیار به هم نزدیک است.

تو کەل گەل، گەل گەل وە چەم مەکەردی. (دیوان، ۴۹۱، ب ۱۹)

تو گوزنها را گروه گروه با [تیزبینی] می‌دیدی.

جناس مرکّب مابین دو واژه‌ی: (هامن و ها، من) (Hā, mn) (تابستان= Hāmn) (دیوان، ۵۲۲، ب ۲)

(بەهانەجۆیێ بەها نەجۆیی (بها، نجویی Baha najoye) (بهانه‌جویی= Bahāna Joye) (دیوان، ۴۸۵، ب ۲۲)

و یا به شارانەوە و بشارانەوە (دیوان، ۸۴، ب ۳) که جناس مرکّب است.

Bā- šārānawa. Bšārānawa.

این عبارت دو معنی در بر دارد: (در شهرها) و (پنهان کنند).

اکثر قریب به اتّفاق نمونه‌های جناس در شعر مولوی کرد مشمول این شرح جرجانی هستند که می‌گوید: «به طور کلّی جناس مقبول و سجع نیکویی نمی‌یابی جز در مواردی که معنی، آن جناس را طلب می‌کند و به سوی آن سوق می‌دهد و این هنگامی است که بدل و

نظیری بر آن جناس نتوان یافت و از آوردن آن گریزی نمی‌بینی؛ و این‌گونه تجنیس که بدون آمادگی و قصد قبلی در جلب و آوردن آن و یا بدون کوشش در طلب آن و یا به انگیزه حسن تناسب ایراد گردد، بهترین و عالی‌ترین نوع تجنیس است.» (جرجانی، اسرارالبلاغه. ۱۳۷۴: ۵) به یقین می‌توان گفت، هیچ‌کدام از جناسهای ساخته‌شده توسط معدومی، تصنّعی نیست بنابراین علاوه بر لذّت شنیداری و موسیقی حاصل از تکرار واج و یا هجاهای هم شکل و هم‌نوا، همگام شدن با لذّت معنایی و ایجاد ابهام شعری زیبایی کلام را دو چندان می‌کند.

«در شعر، سایه‌یی از ابهام لازم است تا کلام خیال‌انگیز باشد و مؤثّر و این نیز دقیقه‌یی است که رعایت کردنش کار شاعران بزرگست و گویندگان عادی که در این‌باره جانب اعتدال را از دست نداده‌اند. شعرشان یا زیاده صاف و ساده است یا فوق‌العاده مبهم و تاریک.» (زرّین‌کوب، شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب. ۱۳۷۱: ۱۳۲) در هر کدام از جناسهای تام و یا مرکّب ابهام ظریفی وجود دارد که خواننده را وادار می‌کند که بیت را چند بار بخواند و در قرائتهای دوباره و چندباره به کشف تازه‌ای از معانی می‌رسد که گوشه‌ای از زیبایی شعر مولوی است.

هەردان و هەردان.

(گِل بر سر کردن= hār- dan) (کوهسار= hardān)

کوهساران گِل بر سر کرده‌اند.

جناس مرکّب (دیوان، ۵۴۳، ب ۱) (دل، دارند= Dî - dārān) و (دلداران= dîdārān)

جناس مرکّب (دیوان، ۴۸۳، ب ۸) (پی کردن= Pai- kar) (پیکر= Paikar)

جناس تام (دیوان، ۲۳۵، ب ۶) (چشم است= Čaman) (چمن= Čaman)

جناس تام (دیوان، ۱۴۷، ب ۱۴) (خم= Xam) (غم= Xam)

جناس خطّی (دیوان، ۱۲۳، ب ۱۵) (سِر= sř) (سَر= sar)، (شفا است= Šāfin) (کافیست= kāfin)

زیباترین جناسها در دیوان شعر مولوی کرد در سجعهای تام و مرکّب است و مشحون از جناسهای ناقص است.

نمونه‌هایی از انواع جناس در دیوان مولوی کُرد:

(دیوان، ۱۱، ب ۱۵)، (دیوان، ۲۲، ب ۴)، (دیوان، ۲۳، ب ۱۲)، (دیوان، ۳۷، ب ۱۲)، (دیوان، ۳۹، ب ۷)، (دیوان، ۴۲، ب ۷)، (دیوان، ۴۶، ب ۸)، (دیوان، ۴۸، ب ۲)، (دیوان، ۵۲،

ب ۲)، (دیـوان، ۵۴، ب ۲)، (دیـوان، ۵۵، ب ۳)، (دیـوان، ۹۱، ب ۱)، (دیـوان، ۶۶، ب ۸)، (دیوان، ۱۲۳، ب ۱۵)، (دیـوان، ۱۲۴، ب ۱۷)، (دیـوان، ۱۲۵، ب ۷)، (دیـوان، ۱۳۷، ب ۱)، (دیوان، ۱۶۱، ب ۵ و ۷)، (دیوان، ۱۷۵، ب ۱۵)، (دیوان، ۱۹۶، ب ۹)، (دیوان، ۱۷۰، ب ۲۱ و ۲۲)، (دیوان، ۲۰۹، ب ۲۶)، (دیوان، ۲۱۰، ب ۴)، (دیوان، ۲۳۲، ب ۷)، (دیوان، ۲۵۶، ب ۵)، (دیـوان، ۱۷۴، ب ۸)، (دیـوان، ۲۷۹، ب ۶)، (دیـوان، ۲۷۹، ب ۷)، (دیـوان، ۲۸۷، ب ۲۶)، (دیـوان، ۳۰۵، ب ۱۰)، (دیـوان، ۳۳۴، ب ۶)، (دیـوان، ۳۵۰، ب ۱۴)، (دیـوان، ۳۵۵، ب ۴)، (دیوان، ۳۹۶، ب ۵)، (دیوان، ۴۰۶، ب ۲۰)، (دیـوان، ۴۰۶، ب ۱۹)، (دیـوان، ۴۱۰، ب ۲۱)، (دیوان، ۴۲۰، ب ۲)، (دیـوان، ۴۸۴، ب ۱۷ و ۱۸)، (دیـوان، ۴۳۵، ب ۷)، (دیـوان، ۴۴۹، ب ۲۱)، (دیوان، ۴۷۱، ب ۵)، (دیوان، ۴۸۲، ب ۳)، (دیوان، ۴۸۳، ب ۸ و ۹)، (دیـوان، ۴۹۱، ب ۲۳)، (دیوان، ۴۹۱، ب ۲۳)، (دیوان، ۴۹۲، ب ۲۷)، (دیـوان، ۵۲۳، ب ۵)، (دیـوان، ۵۲۵، ب ۲)، (دیـوان، ۵۲۹، ب ۵)، (دیـوان، ۵۳۶، ب ۸)، (دیـوان، ۵۴۳، ب ۱)، (دیـوان، ۶، ب ۵)، (دیـوان، ۲، ب ۶)، (دیـوان، ۳، ب ۸ و ۱۰)، (دیـوان، ۴، ب ۱۳ و ۱۱)، (دیـوان، ۵، ب ۱۸)، (دیوان، ۷، ب ۱۳)، (دیـوان، ۹، ب ۱ و ۴)، (دیـوان، ۱۰، ب ۷ و ۱۰)، (دیـوان، ۱۱، ب ۱۵)، (دیـوان، ۱۳، ب ۱۰ و ۷ و ۶ و ۵)، (دیـوان، ۱۷، ب ۱۲ و ۱۱)، (دیـوان، ۱۹، ب ۹ و ۱)، (دیوان، ۲۱، ب ۱ و ۲)، (دیـوان، ۲۲، ب ۵ و ۴)، (دیـوان، ۲۳، ب ۱۰ و ۱۲ و ۱۳)، (دیـوان، ۲۶، ب ۵)، (دیوان، ۲۷، ب ۲)، (دیوان، ۳۲، ب ۵)، (دیوان، ۳۳، ب ۸)، (دیوان، ۳۵، ب ۹ و ۱۰)، (دیوان، ۳۷، ب ۳ و ۴)، (دیوان، ۳۸، ب ۴)، (دیوان، ۳۹، ب ۱)، (دیوان، ۴۱، ب ۵)، (دیوان، ۴۳، ب ۲ و ۴ و ۶)، (دیوان، ۴۴، ب ۸ و ۱)، (دیوان، ۴۵، ب ۲)، (دیـوان، ۱۶۸، ب ۹)، (دیوان، ۱۷۰، ب ۲۱ و ۱۸)، (دیـوان، ۱۷۷، ب ۲۳ و ۲۲)، (دیـوان، ۱۷۹، ب ۳)، (دیوان، ۲۲۹، ب ۴)، (دیوان، ۲۳۴، ب ۷)، (دیـوان، ۲۴۰، ب ۱)، (دیـوان، ۲۴۱، ب ۳)، (دیوان، ۲۴۱، ب ۴)، (دیوان، ۲۴۲، ب ۱)، (دیوان، ۲۴۴، بیت قبل از ۴)، (دیوان، ۲۴۵، ب ۴)، (دیوان، ۲۷۱، ب ۴)، (دیوان، ۲۸۶، ب ۲۵)، (دیوان، ۲۸۹، ب ۷)

اگر قافیه‌های غنّی و کامل بسیاری از ابیات را به مجموعه‌ی جناسها اضافه کنیم آمار جناسهای دیوان شعر مولوی کرد بسیار فراوان خواهد شد «در بسیاری از ابیات قافیه‌ها علاوه بر حرف روی چندین حرف قبل از آن هم در تمام ابیات رعایت شده، در این حالت قافیه بسیار غنّی‌تر است و طبعاً به لحاظ موسیقایی خوش‌آهنگ‌تر، پس این صنعت هم در خانواده‌ی جناسها می‌تواند قرار گیرد.» (شفیعی کدکنی، موسیقی شعر. ۱۳۸۶: ۳۰۶)

که نمونه‌های آن به هزاران مورد می‌رسد مانند: (وفا و صفا) (هەردان و مەردان) (سەندە بێ و مەندە بێ) (رازەوە و نازەوە) (فەردەن، وەردەن) (ئامان، زامان) در این بحث به این چند نمونه بسنده می‌کنیم.

از دیگر عوامل موسیقی‌آفرین شعر تسجیع است «به مصادیق تسجیع در سطح کلمه سجع می‌گویند که بر سه نوع است، سجع متوازی مطرّف و متوازن» (شمیسا، نگاهی تازه به بدیع. ۱۳۸۱: ۳۵) اگر تعداد سجعهای دیوان شعر مولوی را بشماریم بی‌شک آمار آنها بسیار فراوان خواهد بود و در اینجا تنها به دو بیت که در آن ارایه‌ی ترصیع آمده است اشاره می‌شود. در ابیات زیر واژگان هر دو مصراع در مقابل یکدیگر سجع متوازینند.

بەزم هام فەردان بێ زەوقەن بێ تۆ　　نەزم هام دەردان بێ شەوقەن بێ تۆ

(دیوان، ۳۵۷، ب ۱۳)

Bazm-e hām fardan be zawqan be to. Nazm-e hām dardan be šawqan be to.

بزم دوستان بی‌تو بی‌نشاط است، شعر همدردان بی‌تو بی‌شوق است.

بجۆشو هەر کەس وە قەد نالەی وێش　　بنۆشۆ هەر کەس وە پیالەی وێش

Bjošo harkas wa qad ***nalîaî*** weš. Bnošo harkas wa ***piyālîai*** weš.

جەلای هەر گەردێ وە صەدایێوەن　　دەوای هەر دەردێ وە نەوایێوەن

(دیوان، ۲۲، ب ۶ و ۷)

Jalāi har garde wa sada yewan. Dawāî har darde wa nawāyewan.

هرکس به اندازه‌ی ناله‌های خویش، در جوش و خروش است و هرکس به اندازه‌ی پیاله‌ی خویش می‌نوشد. پاکی هر غباری با صدایی امکان‌پذیر است و دوای هر دردی با نواییست.

اگر شعر مولوی کُرد آن تصویر کلامی است که ما را به تماشا می‌خواند، این شعر و این تصاویر همراه با سمفونی گوش‌نوازی است که از همان آغاز تا پایان تو را همراهی می‌کند؛ گویی در نمایشگاهی از تابلوهای نفیس که جذبه‌های عاشقانه‌اش چشم و دلت را می‌ربایند موسیقی گوش‌نوازی بر توانت می‌افزایند تا هم‌چنان سیر در آن،بهشت واژگان را ادامه دهی.

۳۴-۳. ایهام

ایهام (= توریه، توهیم، تخییل) کلمه‌یی در کلام حداقل به دو معنی به کار رفته باشد. در بیت زیر مقصود از یادگار، نام یکی از مشایخ است به نام (بابا یادگار) و هم به معنی

یادگاری است.

یەعنی یادگار (مرتضی عەلی) (دیوان، ۲۸۹، ب ۶)

Yane yādgār mortza ali.

هەر وە تۆ مەکەفت نە دەورەی کلاو. (دیوان، ۳۵۵، ب ۶)

Har wa to makaft na dawraî klaw.

دور کلاه تنها به تو می‌آمد.

کلاو هم به معنی کلاه و هم به معنی بلندیهای کوه آمده.

یا خەلیل، دەخیل کێ عادەت کەردەن. (دیوان، ۳۵۸، ب ۱۰)

Yā xalîl daxil ke adat kardan.

خلیل هم در معنی خداوند و هم مقصود سیّد خلیل که یکی از امامزادگان است و شاعر بر مزار او این شعر را سروده است.

سحری، هم به معنی هنگام سحر و هم به معنی نوعی شعر با آهنگی خاص که به بیت سحر مشهور است. (دیوان، ۴۷۵، ب ۶)

مەردوم هم به معنی مردمک و هم به معنی مردم آمده است. (دیوان، ۴۷۵، ب ۲)

شاعر گاه در یک بیت چهار واژه را با ظرافت تمام با هشت معنی خیال‌انگیزتر می‌کند.

دیدەم (ریـژاو)ە روخسارم (زەردە)ن جە داخ (یاران)، (پیران)م کەردەن

(دیوان، ۲۵۴، ب ۱)

Didam Režāw-a roxsārm zard-an. Ga dāxe yārān pirānm kardan.

ریژاوه: ۱- نام منطقه‌ای است ۲- اشک‌ریز

زەردە: ۱- نام روستایی است ۲- زرد است

یاران: ۱- نام روستایی است ۲- یاران

پیران: ۱- نام روستایی است ۲- غش کردن کودکان به هنگام گریه‌ی زیاد

چشمانم اشک ریز است و رنگم زرد و از دوری یاران آن‌قدر گریه کرده‌ام که بیهوش شده‌ام.

۳۵-۳. تضاد

جهان واقعی ما مجموعه‌ای از تضّادهاست. هر روز سخنان تلخ و شیرین می‌شنویم،

سخن‌دانان ما را به وجد می‌آورد و از سخن نادانان آزرده می‌شویم. پیری و جوانی را لمس می‌کنیم. در شعر معدومی نیز واژگان در کنار هم و در تضّاد با هم خوش نشسته‌اند. نمونه‌های زیر تضّادهایی را در شعر مولوی نشان می‌دهند:

[(دیوان، ۱۳، ب ۶) ← عیتاب، ناز]، [(دیوان، ۲۴، ب ۵) ← فاتحه، خاتمه]، [(دیوان، ۳۹، ب ۲) ← دەماخ، بێ دەماخی]، [(دیوان، ۴۹، ب ۶) ← مەرحەبا، ئەلوەداع]، [(دیوان، ۶۶، ب ۹) ← سەرد، گەرم (۲ مورد) (دیوان، ۲۰۴، ب ۷)]، [(دیوان، ۹۸، ب ۲۰) ← غەریبیت، شەهادەت]، [(دیوان، ۱۰۶، ب ۶) ← سفیدیت، سیات]، [(دیوان، ۱۲۷، ب ۱۵) ← گەرمی، سەردی]، [دیوان، ۱۷۷، ب ۲۲ و ۲۳) ← نزیکی، دووری (۲ بار) (دیوان، ۳۳۴، ب ۴)]، [(دیوان، ۲۰۸، ب ۲۲) ← دانا، نادان]، [(دیوان، ۲۲۳، ب ۹) ← وصل دووری (۳۱۵، ب ۲) (۲۶۴، ب ۱۶)]، [(دیوان، ۲۵۰، بیت بعد از ۴) ← کۆنه و نۆ]، [(دیوان، ۲۶۶، ب ۱۱) ← قەوم، بێگانه]، [(دیوان، ۲۷۲، ب ۶) ← سەر، پا]، [(دیوان، ۲۸۹، ب ۴) ← ماه، ماهی]، [(دیوان، ۲۹۴، ب ۱ و ۷ و ۸) ← سیاهی، سفیدی (۲ بار)]، [(دیوان، ۳۳۴، ب ۴) ← راحەت، زامەت]، [(دیوان، ۴۰۵، ب ۱۶) ← (شیرین، تال) (ئاوایی، وێران)]، [(دیوان، ۴۰۶، ب ۱۷) ← (شادی، غەم)]، [(دیوان، ۱۳۰، ب ۲) ← (تاق، جفت)]، [(دیوان، ۱۷۵، ب ۱۳) ← (شادی، رنجوری) (کەیفی، بی کەیفی)]، [(دیوان، ۴۲۶، ب ۲) ← (بەهەشت، دوزخ)]، [(دیوان، ۴۲۶، ب ۳) ← (ئاما، لوا) (دیوان، ۴۸۰، ب ۱)]، [(دیوان، ۴۲۸، ب ۷) ← (دەرد، دەوا)]، [(دیوان، ۴۵۸، ب ۴) ← (سپی، تار)]، [(دیوان، ۴۵۸، ب ۶) ← (ئاخر، ئەوەل) (وەهار، پایز)]، [(دیوان، ۴۸۲، ب ۱۲) ← (صوبح، رەواحی)]، [(دیوان، ۴۸۵، ب ۲۱) ← (پەنهان، عەیان)]، [(دیوان، ۴۸۶، ب ۲۵) ← (شیرین، تلخ)]، [(دیوان، ۴۸۶، ب ۲۸) ← (ئیش، نۆش)]، [(دیوان، ۴۸۸، ب ۶) ← (ئاوان، وێران)]، [(دیوان، ۴۹۲، ب ۲۷) ← (شادی، خەم)]، [(دیوان، ۴۹۵، ب ۱۰) ← (طلووع، غرووب)]، [(دیوان، ۵۱۷، ب ۵) ← (ساتێ، سالێ)]، [(دیوان، ۵۱۸، ب ۱۰) ← (شەوان، روان) قلب‌الاسد (تابستان)، قەوس (پاییز)]،]دیوان، ۵۲۶، ب ۱۰) ← (وێرانه، ئاوەدان)]، [(دیوان، ۵۳۰، ب ۳) ← (هێجر، وەصل)]

۳۶-۳. صبغه‌های بومی در شعر معدومی

دیوان شعر مولوی کُرد علاوه بر این‌که به تشبیهات، استعاره‌ها، کنایات و صنایع بدیعی

ظریفی مزیّن است، از شاخصهای عمده‌ی کار او دارا بودن صبغه و سلوک بومی‌گری است.

هر خواننده‌ی علاقمند به دنیای شعر وقتی که شعر معدومی را بخواند، نشانه‌هایی از طبیعت، زندگی، رسوم و رفتار، باورهای عامیانه، اصطلاحات و کنایات مردم کردستان را در آن خواهد یافت. جلوه‌های خاصّ جغرافیایی، نامهای خاص، اصطلاحات خاصّ منطقه و باورهای آئینی در بسیاری موارد محور تصاویر شاعرانه و کنایات مختلف شده‌اند. گاه فهم بسیاری از اشعار حتّی برای کردزبانان هم میسّر نیست اگر آشنایی با فرهنگ خاصّ منطقه وجود نداشته باشد. «ساختار اولیّه‌ی ذهن و زبان هر شاعری، از همان دوران کودکی و نوجوانی، بیش از هر چیز و هرکس، از محیط و فضای ملموس دوروبرش مایه و ملاط می‌گیرد و تغذیه می‌شود؛ و گوشت و خون برمی‌دارد. به زبان دیگر از لالایی مادر، صداهای طبیعت، رخدادهای روزمره، فضای خانه، خانواده و قوم و قبیله نشأت می‌گیرد و بعدهاست که در کتابها اندام‌وارگی پیدا می‌کند و تشخّص می‌یابد و مکان و مقام خود را در ادبیّات و هر هنر دیگری به دست می‌آورد.» (قزوانچاهی، ری را. ۱۳۷۶: ۱۳۱)

«شفیعی کدکنی» مجموعه عواملی که جریانهای ذهنی شاعر را تشکیل می‌دهد به سه دسته تقسیم می‌کند:

«۱. فرهنگ عمومی شاعر، یعنی آگاهی او از آنچه در گذشته و حال در محیط دور و نزدیک او جریان داشته، از مسائل تاریخی و اجتماعی و سیاسی گرفته، تا اطّلاعات دینی و اساطیری و علمی و فلسفی.

۲. فرهنگ شعری او که حاصل خوانده‌ها و شنیده‌های اوست در زمینه‌ی الفاظ و معانی شعری.

۳. تجربه‌های خصوصی او در طول زندگی از روزگار کودکی تا لحظه‌ای که به سرودن شعر و خلق هنری می‌پردازد.» (شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی. ۱۳۷۵: ۲۰۳)

ابتکارات خاصّ شعری و رنگ بومی در اشعار معدومی برآیند تلاش و بهره‌های علمی او در هر سه محور است، امّا فرهنگ عمومی شاعر و تجربه‌های خصوصی او در طول زندگی در این زمینه تعیین‌کننده‌تر است. دیوان شعر مولوی کرد، در زمینه‌ی فرهنگ عمومی گنجینه‌ی ارزشمندی است و بیانگر آگاهی کافی شاعر به فرهنگ منطقه است. برای شرح و توضیح بیشتر، اصطلاحات جامع شعر وی به زیر مجموعه‌های کوچکتری تقسیم می‌شود.

۱-۳۶-۳. نمود فرهنگ جغرافیایی و شرایط اقلیمی خاصّ منطقه‌ی زندگی شاعر

در شعر معدومی، کوههای مرتفع با دامنه‌های برف‌گیر، گذرگاههای باریک و صعب‌العبور و مسدود شدن راههای کوهستان بر اثر بارش برف، یخبندان و زمستانهای سخت، برف‌آبهای پرشتاب بهاری و بسیاری از اصطلاحات خاص، جغرافیایی و کشاورزی، کوچ عشیره‌ی جاف از ییلاق به قشلاق و واژگان خاصّ این حوزه از مواد تصویر بسیاری از اشعار معدومی هستند، که همه مختصات ویژه‌ی منطقه‌ی زندگی شاعر هستند. هر کدام از ابیات زیر نشانگر تجربه‌های شاعر از محیط زندگی اوست.

مەر تۆ وە هەی هەی نەشئەی جام مەی نەی رای پلەی سەخت فەریادرەسیم کەی

Mar to wa haî hai našaî Jāmē- maî. Naî raî plaî Saxt faryād rasîm kay.

شاید تو با (هەی هەی)[1] مستی جام می، در این راه‌پله‌ی سخت فریادرسم باشی.

سا پێم دەر جامێ منیچ چون یاران هەی کەروون ئەو کۆچ تا سەر هەواران

(دیوان، ۲۲۶، ب ۱۱ و ۱۲)

Sā Pem dar Jāme mnič Čon yārān. Hai karūn aw koč ta sar hawārān.

پس مرا جامی ده همچو یاران تا کوچ را هەی کنم تا منزلگاه ییلاق.

های چەند پلەی سەخت ها نە ڕێمەدا جە رووی ئیلتیفلات بدیە پێمەدا

Hai Čand Plaî saxt hā na remadā. Ga rūî eltefat bdya pemadā.

وای که چند پله‌ی سخت بر سر راه دارم، پس تو مرا از سر التفات نگاهی کن.

دەس شای مەردان مەدەدکارم بۆ پلە ئەو پلە ئەو دەس‌وارم بۆ

(دیوان، ۲۹۱، ب ۱۱ و ۱۲)

Das-e Šāî mardān madad karm bo. Pla aw Pla aw das war-m bo.

دست شاه مردان مددکارم باشد، پله پله او دستیارم باشد.

مسیرهای سنگلاخی که با خشکه‌چینها توسط اهالی محل ساخته می‌شود، گاه تنها راه عبور و مرور در کوهستان است.

دڵە، ڕاگەکەت خەیلێ تاریکەن پردەکە سەختەن، خەیلێ باریکەن

(دیوان، ۲۱۳، ب ۲)

۱- صوت راندن چهارپایان؛ در اینجا مقصود هەی هەی به دنبال کاروان کوچ است.

Dîa - rāga-kat Xaile tārîkan. Prdaka Saxtan, Xaile barîkan.

ای دل راهت بسیار تاریک است، این پل سخت و بسیار باریک است.

وجود رودخانه‌هایی پرآب همچون سیروان و تانجه‌رو در مسیر درّه‌های عمیق، پلهای باریک و صعب‌العبوری را در منطقه ضروری کرده است.

سارای هیدایەت تاریک مەوینوون رای نەجات یەکجار باریک مەوینوون

(دیوان، ۲۱۴، ب ۳)

Sārāi hîdāyat tārîk mavînun. Raî najāt yakjār bārik mavinun.

صحرای هدایت را تاریک می‌بینم، راه نجات را بسیار باریک می‌بینم.

ئوستاد تەعلیم دەرس مەجنوونیم دەس گیر راگەی سەختی و زەبوونیم

(دیوان، ۲۳۷، ب ۴)

Ostād-e taelîm dars-e majnunîm. Das gîr-e rāgaî Saxtî-u Zabunîm.

استاد تعلیم درس مجنونیم، دستگیر راه سختی و زبونیم.

کوهساران سنگلاخی و راههای باریک، معمولاً احتمال سقوط از کوه و شکستن اعضا را بیشتر می‌کند و شاید وجود جراحان افسانه‌ای در اورامان به دلیل همین وضعیت جغرافیایی منطقه باشد. مولوی به این موضوع اشاره کرده.

تۆ پا شکستەی بەرد هەردەی دەرد چەم کۆر مەینەت، تەن زایف، رەنگ زەرد

(دیوان، ۳۵۰، ب ۱۴)

To Pā Šekastay bard-e hardaî dard. Cam kor-e mainat tan zaif rang zard.

(شاعر در خطاب به خود می‌گوید:) تو پای شکسته‌ی سنگ کوهسار درد هستی، چشم کورشده‌ی محنت و تن ضعیف و رنگ زرد هستی.

وەروێ بەرد ئەو بەست گرد گوزەرگایێ دووی ئازیزشەن دڵ ئاەڕایێ

(دیوان، ۵۳۸، ب ۵)

Warwe bard awbast grd gozargāye. Dūî azizšan ***dî*** aha raye.

برف، همه‌ی گذرگاهها را بسته است تنها آه راهی از حسرت دوری یار مانده. در گذشته بر اثر بارش برف سنگین در برخی از نواحی اورامان، گاه پنج الی شش ماه همه‌ی گذرگاهها بسته می‌شده و ارتباط روستاها با یکدیگر امکان‌پذیر نبود. شاعر در ادامه‌ی همین شعر به سرمازدگی و همین محدودیّت راهها اشاره می‌کند.

های نه، دل، توان رفت و آمد ندارد، او را نفرست، نسیم کجا رفته است؟ ای نسیم اگر سر

انگشتان پاهایت سرمازده شده آن را در درون دل دردمندان قرار ده. (دیوان، ص ۵۳۸، ب ۶ و ۷)

در سرمازدگی معمولاً پاها زودتر از اعضای دیگر بدن آسیب می‌بیند و معمولاً کسانی که دچار سرمازدگی می‌شدند پاهایشان را در تنور گرم آویزان می‌کردند که کم‌کم با حرارت ملایم التیام یابند. این نوع تدابیر مربوط به مناطقی است که زمستان‌هایی طولانی با بارش برف فراوان دارد و مردم در این خصوص خود تجربه‌ی سرمازدگی و دیگر مشکلات مناطق سردسیر را داشته‌اند.

زمستان است و وزش گردباد انبوه برف، گردون را به این رنگ درآورده است. بناباشی برج کوهساران طاقچه‌ی غارها و صخره‌ها را سفیدکاری کرده است. زرگر کولاک هوای سرد، چه شیرین‌کارانه گوشواره‌ی به گوش نونهالان آویخته است. (دیوان، ۲۸۷، ب ۱ و ۲ و ۳)

کلێلەی خەفەت نە سەرکاوەی دل　　مەزرەعەی شادیم کەردەن بێحاسل

(دیوان، ص ۱۳۰، ب ۴)

Kîelaî Xafat Na Sar Kawai ***dî*** . Mazraî Šādim Kardan be ***hāsî*** .

انبوه برف اندوه در کوهسار دل، مزرعه‌ی شادی را بی‌حاصل کرده است.

کلێلە: نامی برای برف انباشته‌شده، در سایه‌سار کوهساران همانند بهمن، امّا وسعت و شدّت تخریب بهمن را ندارد.

گێج زرێوار هەرسم مەوج وەردەن　　سارای مەریوان تەمام هەڕ کەردەن

Geje zrewār harsm mawj wardan. Sārāî mariwan tamam har kardan.

گرداب زریبار اشکم موج می‌زند و صحرای مریوان را تماماً گِلی کرده است.

بازش هەناسەم صوب وەنەش دەرو　　یەخ کەرو قەتار ئاسان بویەرۆ

(دیوان، ۵۰۰، ب ۷ و ۸)

Bazaš hanāsam sob wanas daro. Yax karo qatār āsān boyaro.

بگذار که آه سرد من در صبحگاهان بر آن بدمد و یخ ببندد که چهارپایان به آسانی از آن بگذرند.

در این شعر نام زرێبار ذکر شده که تنها دریاچه‌ی آب شیرین ایران است ک در فصل سرما یخ می‌بندد و حتی با اتومبیل هم از روی آن رد شده‌اند. گِلی شدن دشتهای اطراف مریوان دشواری عبور از این منطقه در بین مردم کردستان مشهور است.

مولوی در تمام جوانب بر آداب و رسوم مردم آشنایی دارد. یکی از اصطلاحات شکارچیان (هەزاره کەردەن) است، شکارچیان بر این باورند که اگر ابزار شکاری همانند تفنگ و یا چاقو و شمشیر، آن‌قدر برّنده و تیز باشد که هزار شکار با آن صورت گرفته باشد، دیگر باید آن را کنار گذاشت و باور دیگر آن است که اگر شکارچی صیدش به هزار برسد، دیگر هیچ نخچیری از دستش فرار نخواهد کرد. معدومی در یکی از ابیات این اصطلاح را این‌گونه آورده است.

خارای خانان تاق قوول لوول وەردە چون نیگای دلبەر هەزارە کەردە

(دیوان، ۴۹۰، ب ۱۴)

Xārāî Xānān taq qūle lul warda. Čon nigaî ***dîbar*** hazara karda.

خارا (نوعی فلز محکم که تفنگ را از آن ساخته‌اند) دسته‌ی تفنگ خانه خانه و محکم و لوله‌ی تفنگ بلند و پیچ‌خورده و همچون نگاه دلبر هزاره کرده تفنگ (با آن ویژگی خاص) همانند نگاه دلبر است که هزاران نفر را کشته است.

ذکر نام رودهایی همانند (سیروان)، (تانجەرۆ) و کوههایی همانند «آتشگاه، قەزالە، شاهو عەوالان، آبیدر» و اصطلاحاتی همانند «پووشانه و داناو و میراو» هر کدام در بردارنده‌ی ویژگی خاصّ جغرافیایی منطقه‌ی زندگی شاعر است.

– **پووشانه**: بهایی است که دامداران به مرتع‌دارانی می‌دهند که اجازه می‌دهند دامهای آنها در مراتعشان بچرند. (دیوان، ۴۱۸، ب ۱۰)

– **داناو**: آخرین باران بهاری که مزارع از آن سیراب می‌شوند و معمولاً در اردیبهشت ماه است. (دیوان، ۱۸۱، ب ۱۱)

– **میراو**: مسؤول تقسیم آب مزارع، تقسیم آب براساس ساعتهای خورشیدی در اورامان قدمتی هزار ساله دارد.

– **کۆز** (koz): طویله‌ی تابستانی بدون سقف در ییلاق، مخصوص برّه‌ها و بزغاله.

در مناطق کوهستانی به دلیل شیب مراتع زمینها دچار فرسایش خاک می‌شوند و ریشه‌ی درختان کم‌کم از خاک بیرون می‌زند و درختان ریشه‌کن شده و می‌افتند. این وضعیت و شرایط آب و خاک در بسیاری از شعرهای معدومی به خوبی آشکار است.

دڵ بی‌یەن وە دار سەر کەڵ لای وەشت لافاوان ئامان ریشەش وست وە دەشت

Dî bîyan wa dār sarkale laî wašt. Lāfāwan āmān rišaš wst wa dašt.

دل، همانند درخت روی قلّه‌هایی شده که آب باران آن را شسته است و سیلابها آمده‌اند و ریشه‌اش را نمایان ساخته‌اند.

چەمەڕای وایێن نەسیم بدۆلێش ریشەکەنش کۆ ساکن بۆ پەی وێش

(دیوان، ۲۵۲، ب ۱ و ۲)

Čamarāî wāyen nasim bdow leš. Rîšakanš ko sākn bo paî weš.

منتظر بادیست که بر آن بوزد و ریشه‌کنش بکند و به آرامش برسد، (همین تصویر در جای دیگری تکرار شده).

دل درخت گردنه‌هایی است که با آب باران شسته شده است. (دیوان، ۲۰۱، ب ۲)

از دیگر نشانه‌های خاصّ زندگی در منطقه‌ی اورامان خشکه‌چینهایی است که مردم گاه برای ساختن خانه و یا راه از آن بهره گرفته‌اند. در بیت زیر شاعر با ایهامی زیبا، فلک را کلک‌چین معرّفی می‌کند؛ کلک هم به معنی حیله و نیرنگ و در زبان محلّی در معنی خشکه‌چین است.

فەلەک کەلەک چین چەنیم کەچ بازەن.

Faîak Kaîak Čîn Čanim kaČbāzan.

فلک کلک‌چین است و با من کج‌باز.

۲-۳۶-۴. رسوم مختلف زندگی، شامل: (عزاداری، عروسی، نوع پوششها، ابزار زندگی و کوچ): مراسمهایی که مولوی در دیوانش به آنها اشاراتی داشته، می‌توان به مراسم عزا و عروسی، مراسم ذکر دراویش، و دعای مخصوص خاصّ منطقه در ماه مبارک رمضان و مراسم کۆتەڵ[1] اشاره کرد.

مولوی کرد، خود از ایل جاف بوده که از ایلهای کرمانشاهان محسوب می‌شود، از نزدیک با این مراسم آشنایی داشته و بارها آنها را دیده است. در مراسم کۆتەڵ (***kotaî***) «صاحبان عزا، اسب شخص فوت‌شده را آذین می‌بندند، لباس، اسباب و وسایل وی را در آن‌جا به نمایش می‌گذارند و بر آنها مویه می‌کنند. پیش از آغاز مراسم اسب کسی را که مرده است با پارچه‌های سیاه و رنگین می‌آرایند و کلاه و دستار او را روی زمین می‌نهند و به هنگام اجرای مراسم یک نفر اسب را در میدان نگاه می‌دارد. تفنگ کسی را که مرده است در میان میدان از دار می‌آویزند.» (راسل هینلز، شناخت اساطیر ایران. ۱۳۸۵: ۳۵۳) مولوی در مرثیه‌ی

۱- مراسم مخصوص عزاداری است که در میان عشایر کرمانشاه مرسوم بوده است.

شخصی به نام (عبدالرّحمان پسر حاجی محمود یارویس) او را این‌گونه یاد می‌کند.

بێنازەن ئەسباب ئەسپ و سواریت بێ‌کەیفەن ئەساس خاصەی شکاریت

Be nāzan aspāb asp-u sowarit. Be kaifan asās Xasaî Škārît.

اسباب اسب و سواریت بی‌ناز شده، اسباب خاصّ شکارت بی‌کیف و شادی شده.

پەنهانەن سیمای سیمین وارەکەت شێوەی کۆتەڵەن یادگارەکەت

(دیوان، ۸۰، ب ۱ و ۴)

Panhānan Simāî Simin wārakat. Šewaî ***kotaîan*** yadgārakat.

سیمای سیمین‌وارت پنهان شده و یادگارت به رسم کوتل است.

جە ئامای نامەت چەمەریم بەرز بی. (دیوان، ۲۸٤، ب ١٤)

Ga āmāî nāmat Čamarîm barz bî.

با آمدن نامه‌ات چمریم (Čamarî)[1] بلند شد. چَمری chamari نوای غمباری است که در سوگ از دست رفتن و مرگ عزیزان به نوا درمی‌آورند. نوعی موسیقی عزا است که به هنگام اجرای مراسم چمر نواخته می‌شود و همانند سوگ آوازهای دیگر پیشینه‌یی کهن دارد. (راسل هینلز، شناخت اساطیر ایران. ۱۳۸۵: ۳۵۰)

معدومی در شعر بلندی از مراسم عروسی، رقص‌زنان و مردان در کنار همدیگر، نوع لباس و زینت‌آلات مخصوص زنان کرد سخن می‌گوید.

صەدای (لاو هەی لاو)، زڕەی زەڕ زنجیر سڵسڵە و بانی سەر بەندزرێ و لاگیر

(دیوان، ۴۱۱، ب ۴)

Sadaî (Law hai haw) zrai zar znjîr. ***Sîsîaw*** bānî sar banzre o lāgîr.

لارەی قەتارەی لاو شەدەلاران ئیشارەی کەم کەم پەنجە وشاران

Lāraî qatarai Law šada lārān. Ešāray kam kam panja wšāran.

شاخەی شریخەی خشڵ نیمە ڕەنگ فرەی فۆتەی شۆڕ، پاژنۆی گوڵەنگ چەنگ

Šāxaî Šrexaî xšle nima rang. Frai fotaî šoř pažnoî ***goîang*** Cang.

خەمیاو چەمیای ناز نیمچە کناچان دەنگ هەی شاباش نەوجوان واچان

(دیوان، ۴۱۴، ب ۱۰ و ۱۱ و ۱۴)

Xamyā-w Čamya-y naz nimča knačan. Dang-e hai Šābāš naw Jawān wačān.

۱- موسیقی عزا و دهل زدن با ریتمی غم‌انگیز هماهنگ با مویه‌های عزاداران.

- صدای (لاو هه‌ی لاو)[1] و صدای زینت‌آلات و زنجیره‌های طلایی که بر کلاه زینتی زنان آویزان شده.

مصراع دوم تماماً نام زینت‌آلات کلاه و سربند زنان است که گیره‌های فلزی و یا گاه سکّه‌های قیمتی را بر کلاهها آویزان می‌کنند. سلسله‌ی متصّل‌شده بر روی سر و گیره‌های فلزی و تزئینی [در حال جلوه‌گری است].

- حرکات موزون جوانانی که سربندهای کج بر سر بسته‌اند و به ردیف ایستاده‌اند به یکدیگر اشاره می‌کنند، و کم‌کم دستهای یکدیگر را می‌فشارند. در مراسم عروسیها در گذشته یک در میان زنان و مردان در کنار هم دست یکدیگر را می‌گرفتند و می‌رقصیدند که به آن (گندم و جو) و یا (ره‌ش به‌له‌ک) (سیاه و سفید) می‌گویند.

- (نام آوایی برای صدای زینت‌آلات زنان) صدای زینت‌آلات کم‌رنگ زنان و صدای حرکت چارقد بلند زنان که تزئیناتی بر آن آویزان شده.

حرکات موزون و خم شدن با ناز دختران نوجوان و صدای شاباش گفتن نوجوانان؛ در مراسم عروسی به هنگام رقص مقدار پولی را نثار عروس و داماد یا گروه رقص می‌کنند، که این کار را معمولاً جوانان انجام می‌دهند. این هدیه و نثار شاباش (شادباش) نامیده می‌شود.

در این شعر، شاعر «چۆپی»[2]، را با سماع دستمال به تصویر می‌کشد. (دیوان، ۴۱۲، ب ۸)

مەر چون تۆ هەڵوای مەحەبەت خامێ قەبای عەشق دڵ پشت ناتەمامێ

(دیوان، ۱۷۵، ب ۱۴)

Mar Čon to ***haîwaî*** mahabat xāme. qabāî ašqe ***dî*** pšt nā tamāme.

شاید چون تو کسی که هه‌لوای محبّتش خام است و قبای عشق دلش ناتمام است.

در گذشته برخی از قباها و یا جلیقه‌ها را از دو نوع پارچه می‌دوختند، قسمت جلویی آن که بیشتر نمایان بود از پارچه‌های مرغوب که معمولاً گران‌قیمت هم بوده و قسمت پشتی آن را از پارچه‌ی معمولی، چنین جلیقه و یا قباهایی را پشت ناتمام می‌گفتند. معدومی خامی و کم تجربگی شخص مورد نظر را به قبای پشت ناتمام تشبیه می‌کند.

پارچه‌ی پای انداز برای ورود عروس و داماد انداختن (دیوان، ۵۰۳، ب ۲) آینه‌گردانی در برابر عروس و سوار شدن بر اسب (دیوان، ۲۷۶، ب ۱۰) از دیگر مراسمهای معمول بوده

۱- ترانه‌ی قدیمی، مراسم عروسی.

۲- چۆپی، Čopi: همان دستمال رقص که رهبر گروه به هنگام وجد آن را می‌چرخاند.

است.

از دیگر مراسم معمول در اورامانات و دیگر مناطقی که مولوی در آن‌جا زندگی کرده: «بانه ناو» یکی از راههای تمیز کردن و یا ترمیم کردن پشت بامهای منازل و یا خانه‌های ییلاقی هه‌وار است که هر ساله بعد از تمام شدن فصل بارندگی صورت می‌گیرد. در این مناطق برای تمیز کردن جای مناسبی برای بهارخواب معمولاً در خرداد ماه پشت بامها و ایوانها را با گل سفید، سفیدکاری می‌کنند. و سطح زمین را با گل فراوانی گل‌اندود کرده، بعد از کمی خشک شدن سطح را با سنگ صاف کوچکی که به آن (هێلەساو، helasaw) می‌گویند صاف می‌کنند. و این کار آن‌قدر تکرار می‌شود که سطح همانند شیشه برق بزند. این کار معمولاً توسط خانمها انجام می‌شود و به آن (بانەناو bāna naw) می‌گویند. معدومی دو بار به این رسم اشاره کرده است.

یانه‌ی دل وه فه‌یض رای مه‌ولاناوا. (دیوان، ۷۴، ب ۴)

Yānaî ***dl̂*** wa faiz řāî mawla nāwā.

خانه‌ی دل با فیض راه مولا گل‌اندود شد.

در این بیت شاعر از صنعت جناس بهره گرفته و دو معنی را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند. یکی راه (مه‌ولا ناوا) که محلّ زندگی ممدوح اوست و دیگری (رای مه‌ولا ناوا) یعنی، راه مولا گل‌اندود شد.

بالەخانه‌ی چەم دیوانه‌کەی تۆ بانە ناو وه گل ئاسانه‌که‌ی تۆ

(دیوان، ۵۳۹، ب ۱۰)

Bāl̂axānaî Čam dewānakaî to. Bānanāw wa ***gl̂*** āsānakai to.

شاه‌نشین چشم من که دیوان توست با گلِ آستانه‌ی تو گل‌اندود گشته است. «گل‌اندود کردن» پشت‌بامها به هنگام ساخت خانه و کوبیدن آن توسط غلتک دستی، سنگی یا چوبی به نام (بان گلیرBān gler) برای جلوگیری از نفوذ آب از روشهای معمول معماری سنّتی منطقه بوده است.

نام ابزار مخصوص پارچه‌بافی و نخ‌ریسی همانند: (تەشی Tašî) که دوک مخصوص نخ‌ریسی است. (دیوان، ۲۹۴، ب ۱)

مه‌کۆگه، مکوک بافندگی، در فرهنگ لغت هه‌ژار، «هه‌نبانه بورینه»، در معنی مجازی انجمن نیز آمده است. (دیوان، ۱۵۳، ب ۱۱) هه‌تیته hatîta (دیوان، ۲۳۵، ب ۳)

هەتیتە: در اورامان به دو تخته گفته می‌شود که پارچه‌ی شال را از دو طرف محکم به دور آن کشیده، به جهت آن‌که پارچه فرم بگیرد. (مەلا سالح، مەولەوی و تەقینەوەی زمان. ۲۰۰۸: ۵۱)

این واژه در فرهنگ لغت ماموستا هەژار شفشاهنج معنی شده. در شرح دیوان توسط ملاّ عبدالکریم مدرّس تخته‌ای که پارچه‌های شال را به دور آن می‌پیچند و صاف می‌کنند و همچنین به معنی تخته‌ی مخصوص شکسته‌بندی نیز آمده است. (امینی، مجموعه مقالات کنگره‌ی بزرگداشت مولوی. ۱۳۷۱: ۱۳۰-۱۳۹)

معدومی با آوردن واژگانی همچون: (خێل *xeî*: عشیره) [سیامال *māî* Sîya: سیاه چادر] درباره کوچ عشایر، زندگی ایلهای منطقه‌ی جاف، جوانرود و سرپل ذهاب و دیگر عشایر منطقه را برای ما تداعی می‌کند و از همین واژگان معمول زندگی تصاویر شعری زیبایی خلق می‌کند.

سەنگی بار هۆش، پێش بار فامت　　دەوار شادی، چێخ ئارامت

(دیوان، ۵۴۰، ب ۴)

Sangî bar huš pešbar famt. dawār-e šādî Čex-e ārāmt.

سەنگی بار: بار سنگین که در انتهای کاروان است.

پێش بار: بار سبک و کم‌ارزش کاروان در جلوی کاروان است.

دەوار: سیاه چادر بزرگ ایل.

چێخ: حصاری از جنس حصیر که به دور سیاه چادر می‌کشند و گاه به عنوان جدار (دیوار جداکننده) در بین سیاه چادرهای بزرگ استفاده شده است. از این واژگان، ترکیبات پیش بار فهم، سەنگی بار هوش، دەوار شادی و چێخ ئارام ساخته است. همه‌ی این تصاویر نتیجه تجربه‌های حسّی و عینی خود شاعر است و نشان از خلّاقیّت و توان خود شاعر دارد.

عنصر غالب در صور خیال مولوی کرد طبیعت است. قدرت القایی تصاویر شعریش با بهره‌گیری از طبیعت، زیبایی کار او را دو چندان کرده است. بهره‌گیری او از زبان مردم و زبان ادبی و فرهنگ غنّی کردستان دایره‌ی لغوی زبانیش را گسترش داده و همین مسأله تنوّع و گوناگونی زیبایی در شعر او ایجاد کرده است.

عبارتهای دیگری همچون: باربندی کردن، بار بستن، کوچ کردن، قافلەچی، بنک‌دار. (دیوان، ۵۰۰، ب ۴) (بەو بەو) (هەو هەو) صوت راندن چهارپایان کاروان است. هەو هەو و بەو

بەو تەڵمیت باران است و (تەڵمیت) مقصود اثاثیەی کوچک است. (دیوان، ۳۰۷، ب ۵)

یکی دیگر از نشانه‌های فرهنگ بومی منطقه که در این بیت نمایان است، در گهواره‌های محلّی [بێشکه (Beška)] دو تکّه پارچه در اندازه‌های تقریباً (۲۰× ۵۰) که بندهای پشمی و یا کاموایی به آن نصب شده، تعبیه شده، که به آن (دەس‌رازه dasraza) می‌گویند. با دسرازه دست و پای کودک را می‌بندند، که هم عامل نگهدارنده باشد که کودک از گهواره نیافتد و هم روی اندازی است که بچّه را گرم نگاه می‌دارد.

نەی گەهوارەی دەور تای دەسرازەی خەم تا کەی سەر ئەنگوشت غەفڵەت نە تۆی دەم

(دیوان، ۴۲۹، ب ۲)

Nai gahwarai daor tai dasrāzai Xam. Ta kai Sarangošt ***qafîlat*** na toi dam.

در این گهواره‌ی دَور با دسرازه‌ی غم، تا کی سر انگشت غفلت در دهان داری؟

دەس رازەی غەم ترکیبی است که مولوی از این واژه می‌سازد.

معدومی به عنوان یک روحانی، گاه بسیاری از آموزه‌های دینی را در حریر شعر می‌پیچد، این آموزه‌ها گاه ویژه‌ی منطقه‌ی کردستان است از جمله، دعای استقبال و وداع با ماه مبارک رمضان، که از دعاهای مرسوم منطقه‌ی کردستان است و در دیگر مناطق ایران این دعاها مرسوم نیست. در پانزده روز اوّل ماه رمضان دعای مرحبا و استقبال به هنگام سحر در مساجد خوانده می‌شود. مرحبا یا شهر رمضان، مرحبا، مرحبا یا شهر الخیر و البرکت و الاحسان، مرحبا یا شهر التهلیل و تلاوت القرآن. در پانزده روز پایانی الوداع می‌خوانند. دعای خداحافظی از رمضان. الوداع یا شهر الرمضان، الوداع، الوداع یا شهر الخیر و البرکت و الاحسان. الوداع یا شهر الرمضان، الوداع یا شهر التهلیل و تلاوت القرآن.

نەوای مەرحەبا نامان نە گۆشم چەنی ئەلوەداش هەر نە خرۆشم

(دیوان، ۴۹، ب ۶)

Nawāî marhabā nāmān na gušm. Čanî alwedaš har na xorošm.

نوای مرحبا به گوشم نرسیده است و با الوداعش دائم در خروشم.

مرحبا و الوداع هم تلمیحی به دعای سحرگاهان در ماه رمضان دارد، هم در معنی لغوی آن یعنی، دیدار و خداحافظی با یاران و دوستان می‌توان باشد. در جای دیگری یادآوری این دعا این‌گونه آمده است:

مەرحەبای لیباس طاعەت پۆشانەن. (دیوان، ۳۹۴، ب ۵)

Marhabaî Lîbās tāat pošānān.

هنگامه‌ی مرحبا گفتن آنهایی است که لباس طاعت پوشیده‌اند کـه کنایـه از آمـدن مـاه رمضان است.

از آن‌جا که معدومی به مشایخ اورامان ارادت داشته و پیرو طریقـت نقـشبندیه بـوده بـه طریقت قادریه نیز احترام گذاشته، در بسیاری جاها از مراسم ذکر کردن دراویش و دف‌نوازی درویشانه‌ی آنها سخن گفته است.

هرجا سخن از دف است، نوازنده، درویشی است که با نوای عرفانی دف، دیگر دراویـش را به وجد آورده است.

سا دەرویش! کەفێ بدە نە رووی دەف گیان منتظـرەن پـەرێ ڕێـزەی دەف

(دیوان، ۴، ب ۱۲)

Sā darwiš! Kafe bda na ruî daf. Giyān montazran pare rezaî daf.

پس درویش کفی بزن بر روی دف، جان منتظر است برای ریزه‌هـای (حلقـه‌هـای فلـزی کوچک اطراف دف) دف.

دراویش طریقت نقشبندیه به ذکر خفیه اعتقاد داشتند و معدومی در بیـت زیـر بـه ایـن مسأله اشاره کرده است.

حەڵقەی خەفیەی زکر نالەی هەزار ڕەنگ چون حەلقەی دەرگای وێرانان دڵ تەنگ

(دیوان، ۶۷، ب ۱۲)

Haîqaî xafiyaî zkr ***nāîaî*** hazār rang. Čon ***Haîqai*** dargaî werānān ***dî*** tang.

حلقه‌ی ذکر خفیه‌ی هزار رنگ همچون حلقه‌ی درگاه ویرانه دلان، تنگ است.

۳-۳۶-۳. طبابت سنّتی: یکی دیگر از نمودهای فرهنگ عامه‌ی مردم در شـعر مولـوی کرد طبابت سنّتی در منطقه‌ی کردستان است که در دیوان شعر او به چند مورد اشاره شـده است.

الف) شاعر در بیت زیر علاوه بر آن‌که تصویر زیبای پاییزی خلق کرده است به باور عامه‌ی مردم در مورد نگاه کردن به ماهی برای معالجه‌ی بیماری یرقان (هپاتیت) اشاره می‌کند.

وەی کۆڵ وەی وە کۆڵ پەی زەردان دەرد ماساو نـە سـەراو ڕێـزان هـەرزان کـەرد

(دیوان، ۱۶۱، ب ۵)

Wikoî wai wa ***koî*** paî zardān dard. Māsāw na sarāw rezān harzān kard.
وەی وەی کردن نوعی مویە و عزاداری را هم می‌رساند.

بید دردمند (کنایه از زرد شده) بر آب سراب ریخته شده و ماهیها را برای آنهایی که دچار بیماری زرده‌ای شده‌اند ارزان کرده است. (درخت بید به دلیل آمدن پاییز، درد بر دوش گرفته است و آن‌قدر برگ زرد و تلخ بر آب سراب ریخته شده است که ماهیها همه مرده‌اند و بر روی آب افتاده‌اند و ماهی برای بیماران یرقانی زیاد شده است.) باور مردم این‌گونه بوده که بیماران یرقانی با نگاه کردن به ماهی بهبود می‌یابند و این بیماری به ماهی منتقل می‌شود و گاه ماهی زنده کوچک را به بیمار می‌دادند که به صورت زنده بخورد. شاعر در این بیت، تصویر زرد شدن برگ درختان را به بیمار یرقانی تشبیه می‌کند که بر اثر بیماری زرد شده است و در نگاه کردن به ماهیهای داخل سراب زردی درخت به آب منتقل شده و این زردی و تلخی درد به ماهیها منتقل شده است و ماهیها می‌میرند. هنر شاعر در این است که باور عامیانه را در زیباترین تصویر آورده است.

ب) از موارد دیگری در این حوزه می‌توان به نسخه‌ی پیچی مولوی برای یارش که دچار سرماخوردگی شده است اشاره کرد.

شنەفتم دووربا لەیل زوکامشەن دیشوار بالای نەونەمامشەن

Šnaftm dur bay Lail zokāmšan. Dišwāre ***bālāi*** naw namāmšan.

درد از او دور باد، شنیدم که لیلی دچار بیماری زکام شده است و قامت نونهالش دچار ناراحتی شده.

هەنارەکەی دل پر جە دانەی ئیش پیشیای کوورەی نار عەشق ویش

Hanārakai ***dî*** pr Ja dānaî eš. Pišyāî kurai nāre ašqe weš.

انار دل پر از دانه‌ی درد که در کوره‌ی عشق خودش پخته شده باشد.

بە مەودای موژگان سۆراخش کەرۆ وە گەرمی نیشان دەماخش دەرۆ

(دیوان، ۳۲۲، ب ۲ و ۳ و ۴)

Ba mawdai možgān suraxs karo. Wa garmî nišan damāxš daro.

و با نوک مژگان سوراخش بکند و با گرمی آن را استشمام کند (حالش بهتر می‌شود)[1]
(بخور انار گرم برای سرماخوردگی در مناطق کردستان مرسوم بوده است.)

۱- شهر حلبچه و مناطق وسیعی در کردستان عراق دارای بهترین باغهای انار هستند.

ج) فتیله ساختن برای بهبود زخمهای بدخیم، یکی دیگر از مواردی است که مولوی به آن اشاره کرده و می‌گوید.

راز ڕێزەی شەکەر، شای شەکەر ڕازان فتیلە پەی زام کەسێ مسازان

(دیوان، ۲۳۹، ب ۳)

Rāz rezaî šakar šāî šakar rāzān. ***Ftelâ*** pai zām kase masāzān.

(راز شکرریز و شاه شکرراز برای زخم کسی فتیله‌ای می‌سازد.) در گذشته برای پاک کردن زخمهای عمیقی که عفونت کرده باشد. تکّه‌ای پارچه یا پنبه را به صورت لوله‌ای در داخل زخم قرار می‌دادند تا آن را پاک کنند و عفونت آن خارج شود و جای زخم التیام بیابد. این پنبه یا تکّه پارچه چون خشک بوده عفونت را جذب کرده که به آن فتیله‌ی خشک می‌گویند. در فتیله‌ی تر معمولاً پنبه یا پارچه با معجونی آغشته می‌شده.

د) در جای دیگری مولوی از (مرهم سێل) سخن می‌گوید مرهمی که شاعر آن را مناسب برای التیام مارگزیدگی می‌داند.

۱. به خصوص شراره‌های خورشید دوری زخم مهجوری را همانند زخم مارگزیدگی کرده است. (دیوان، ۵۰۸، ب ۲۴ و ۲۳)

۲. شاید با داروی وصال زهرمار را بردارد و یا با [(مرهم سێل) (marham ***seî***)] پماد سێل زخم را التیام دهد. پمادی شبیه به حلوا[1].

۱- سێل: نوعی حلوا که شیرین نیست.

بخش چهارم:

نتیجه گیری و پیشنهادها

۱-۴. نتیجه‌گیری

دیوان شعر مولوی کرد سرشار از زیباییهای صوری و معنایی است؛ به گلستانی می‌ماند که هر گوشه‌ای از آن با طرحی نو و گلهای رنگارنگ و معطّر، آراسته گشته و موسیقی گوشنواز شعرش هزار دستانی است که لذّت دیدار و شنیدار را به هم می‌آمیزد. به همین دلیل در حوزه‌ی بیان و موسیقی شعر تابلوهای تازه و متنوّعی از ظرافت شعر او در برابر جان آگاه خوانندگان به نمایش گذاشته شده است.

با توجّه به آمار تشبیهات و استعارات و تنوّع و گستردگی آنها و تازه‌گریهای شاعر برای آفرینش سخنی تازه در شکل تشبیه و استعاره و توفیق وی در این زمینه، اگر او را شاعری «تشبیه‌گرا» و «استعاره آفرین» بنامیم، سخن بیهوده‌ای نگفته‌ایم.

نمودار شماره‌ی (یک) این نظریه را تأیید خواهد کرد که معدومی در تصویرآفرینی، به تشبیه و استعاره توجّه بیشتری دارد. عنصر مجاز کمترین بسامد را دارد و کنایه، حدّ واسط میان کمترین و بیشترین عنصر خیال است.

از میان ۱۰۲۰ تشبیه استخراج شده از دیوان مولوی کرد، تشبیهاتی که طرفین آنها حسّی هستند بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده‌اند. شاعر تلاش کرده که تصاویر خیالیش را عینیّت ببخشد و از امور حسّی و قابل لمس بیشتری استفاده کند. شاید همین امر یکی از دلایل صمیمیّت و سادگی و جذابیّت شعر وی شده که شعر این شاعر بزرگ از زمان حیات وی تاکنون مورد استقبال خاصّ و عام قرار گیرد از نقد و تحلیل صاحب‌نظران و دانشمندان حوزه‌ی ادبیّات گرفته تا مجالس صوفیان و دراویش و یا مجالس بزم و شادی مردم عادی با اشعار مولوی کرد آراسته شده است.

۲۷۰ تشبیه، معقول به محسوس هستند، شاعر به خوبی می‌داند که محسوس کردن و قابل درک کردن امور معنوی و وجدانی یکی از رسالتهای تشبیه است و تشبیه محسوس به معقول و معقول به معقول به ترتیب ۱۷ و ۱۳ مورد هستند. نمودار شماره‌ی ۲ نمایانگر این توضیحات است.

خاستگاه متنوّع تشبیهات همانند طبیعت، دین، عرفان، موسیقی، اشرافیّت، سپاهیگری، علم و عاطفه و اشیاء روزمره‌ی زندگی علاوه بر تنوّع و تازگی در فضای شعر، نشان از قدرت خیال و توان شاعری معدومی دارد. بنا بر نمودار شماره‌ی ۳، بیش از نیمی از این تشبیهات

خاستگاه طبیعی دارند. زندگی در طبیعت بکر و زیبای اورامان و تجربه‌های مستقیم شاعر از عناصر طبیعت با روح ناآرام شاعر گره خورده و حاصل آن زیباترین تصویرهای شاعر در حوزه‌ی طبیعت است. طبیعت‌گرایی شاعر، حرکت و پویایی خاصّی به شعر وی بخشیده است. اگر رستنیهای مختلف اعم از انواع درختان و گیاهان و گلها را نوعی توجّه به خاک و زمین بدانیم فراوانی عناصر چهارگانه‌ی خاک، آب، آتش و باد از مهم‌ترین عناصر طبیعت هستند که مجموعه‌ی ذهنی شاعر را تشکیل می‌دهند. مولوی کرد شاعری رمانتیک است و بیشتر از نیمی از تشبیهات شعری مولوی کرد در بستر طبیعت صورت گرفته است، علم، عاطفه و اشیاء زندگی روزمره دومین بستر است که با ۲۷۶ مورد فضای پر تنوّعی از تشبیه ساخته است.

خاستگاه دینی با ۶۴ مورد و موضوع موسیقی و عناصر اشرافی هر کدام با ۵۰ مورد و سپاهیگری و عرفان به ترتیب با ۳۹ و ۳۶ مورد اگرچه موضوعهای مورد توجّه شاعر هستند؛ امّا در برابر طبیعت بسیار کم‌رنگ هستند. شاعر، طبیعت را که زیبایی مطلق است از همه‌ی موارد دیگر بیشتر می‌پسندد.

نمودار شماره‌ی ۴ نشان می‌دهد که شاعر به اندازه‌ی وسعت طبیعت، وسعت واژه و ترکیبات دارد. از رستنیها گرفته با ۱۱۰ مورد تا آب و آتش و باد و حیوانات با بسامدهای متفاوت و کمترین آنها، خوراکیها، با ۴ مورد ابتدا و انتهای نمودار را تشکیل داده‌اند.

معدومی در نگاه به زمین و پدیده‌های آن دقّت و توجّه بیشتری دارد، ۱۱۰ مورد تشبیه با نام انواع گیاهان و گلها و درختان، تأیید این نظریه است. فراوانی آبها با ۹۰ مورد نگارنده را وادار کرد که بداند معدومی، کدامیک از تصویرهای آب در طبیعت را می‌پسندد. نمودار شماره‌ی ۵ بسامد حوزه‌ی آب را نشان می‌دهد و به ترتیب دریا، سیل، چشمه، رود و آبشار در تصاویر ذهنی شاعرانه‌ی معدومی نقش داشتند، شاعر، هم به لطافت و زیبایی طبیعت توجّه دارد و هم به خشونت و ناهمواری آن. هم شادمانی را در طبیعت جستجو می‌کند و هم ناملایمات روحی و روانیش را در طبیعت تجسّم می‌کند. سیل و گردابهای دریا در عنصر آب نشانگر این مسأله است.

به نظر می‌رسد فراوانی آب در محلّ زندگی مولوی کُرد یکی از عوامل مؤثّر ساختن این تصاویر باشد؛ ضمناً شاعر علاوه بر تصویر آب، به صدای آب علاقه‌مند است، دوستداران طبیعت می‌دانند که زیباترین موسیقی در طبیعت صدای آبشار و رود و چشمه است.

آتش با زیرمجموعه‌های مختلفش مانند: جرقه، دود، خاکستر و زغال با ۷۴ مورد، سومین

عنصر طبیعت در جدول شماره‌ی ۴ است، زندگی در طبیعت بکر و منطقه‌ی سردسیر نشان می‌دهد که شاعر تجربه‌ی عینی از پدیده‌های طبیعت به خصوص آتش دارد همچنین با نگاهی گذرا به زندگی فردی وی بر ما آشکار می‌شود که سوخته شدن خانه، و کتابخانه و به دنبال آن سوخته شدن بسیاری از آثار و کتابهای ارزشمندش آن‌چنان آتش بر جان او زده که هرگز خاموش نخواهد شد.

در طبیعت‌گرایی شاعر، به گنجینه‌ی دیگری دست یافتیم، آن هم فرهنگ جغرافیایی غنّی و بی‌نظیری که نشانه‌ی اطّلاعات وسیع شاعر از فرهنگ عمومی منطقه‌ی زندگی خود شاعر است. نامها و اصطلاحات فراوان در حوزه‌های گوناگون، دیوان شعر او را غنّی و پر مایه ساخته است. برای مثال در تشبیهاتی که با عنصر باد ساخته است و ۴۷ مورد تکرار شده، ۱۲ واژه‌ی متفاوت برای عنصر باد آورده است. ۴۶ تشبیه با نام جانوران مختلف آمده نمودار شماره ۶ نشان می‌دهد که از میان جانوران، پرندگان با ۲۴ مورد حضور بیشتری در تشبیهات شعری او دارند و مار با ۱۴ مورد، نیش روزگار و زهر کشنده‌ی درد و جدایی شاعر را برای ما نشان می‌دهد به نظر می‌رسد مرگ یکی از دوستان مولوی و بر اثر مارگزیدگی و زندگی در دامن طبیعت، سبب فراوانی نام این جانور در تشبیهات شده باشد. اصطلاحات کشاورزی و جغرافیایی و نشان دادن ویژگیهای بومی و محلّی، نام کوهها و رودخانه‌های مناطق مختلف کردستان ایران و عراق، همه و همه بیانگر فرهنگ، و نشانه‌های قومی و دینی شاعر است. همه‌ی عوامل بیرونی از سویی و عامل درونی یعنی احساس و عاطفه‌ی شاعر از سویی دیگر تشبیهات بی‌نظیری فراهم کرده که خاصّ مولوی است. فراوانی هر کدام از عناصر یادشده در نمودار شماره‌ی ۴ نشان داده شده. همزادپنداری شاعر با همه‌ی عناصر طبیعت، نوع طبیعت‌گرایی معدومی را با دیگر شاعران طبیعت‌گرا متمایز می‌سازد. نمودارهای شماره‌ی ۲، ۳، ۴، ۵ و همچنین توضیحات ارائه‌شده فوق تلاش نگارنده برای یافتن جواب سؤال شماره‌ی ۳ این پژوهش بوده است. حضور اشیاء در تشبیهات یکی از جذّاب‌ترین تصاویر شعری مولوی است. عناصری که ذاتاً جایگاهی در زبان شعری ندارند، معدومی آنها را لطیف و شاعرانه کرده است. همانند: میخ، کارد، ارّه، نخ، کوره، دوربین، دیگ، بادبزن، که از تازه‌گریهای مولوی در حوزه‌ی تشبیه است. (ر.ک← صفحه ۹۱ و ۹۲)

ایجاز و اطناب در به کارگیری تشبیهات در طول یک بیت و یا ابیات متعدّد، یکی دیگر از شگردهای شاعری مولوی است. مولوی گاه در یک بیت شعر، پنج تشبیه می‌آورد و با ایجاز و فشردگی در کلام تشخّص زبانی ایجاد می‌کند و گاه یک تشبیه را در چهار بیت به صورت

گسترده تشریح می‌کند. معدومی برای تازه کردن تشبیهات کلیشه‌ای ادبیّات گذشته ترفندهای شاعرانه به کار گرفته است بسیاری از این تشبیهات را به صورت ملفوف و یا معکوس و مرکّب به کار گرفته این کار شاعر باعث شده وضعیت عادی و کلیشه‌ای تشبیه دگرگون شود و تشبیه شکل جدیدی به خود بگیرد. یکی دیگر از تفاوتهای دیدگاه مولوی کرد به آرایه‌ی تشبیه توجّه به تشبیهاتی است که در کتابهای بلاغی بی‌اهمّیّت تلقّی شده است، برای مثال علمای علم بلاغت، تشبیه به خود را صحیح نمی‌دانند و یا اصلاً تشبیه نمی‌دانند. امّا شعرای معاصر ادب فارسی چنین تشبیهاتی ساخته‌اند، مولوی کرد زیباترین تشبیهات را با تشبیه به خود ساخته است.

با جستجو در نرم‌افزار درج مشخّص شد که حدود ۳۰۰ تشبیه از تشبیهات شعر معدومی هیچ سابقه‌ای در ادب فارسی ندارند. ضمناً تشبیهاتی که صدر در صد صبغه‌ی بومی دارند به این مجموعه اضافه می‌شوند.

حضور اشیاء در تشبیهات یکی از جذّاب‌ترین تصاویر شعریِ مولوی است. عناصری که ذاتاً جایگاهی در زبان شعری ندارند، امّا مولوی آنها را لطیف و شاعرانه کرده است. همانند میخ، کارد، نخ، کوره، دیگ، بادبزن و...

در بحث استعاره‌ها نیز شاعر علاقه‌مند است که برای بیان بسیاری از اندیشه‌ها و تصاویر شعری خود از ساختهای استعاری بهره بگیرد. در این کارگاه ابتکارات ویژه‌ای داشته و گاه استعاره‌های کلیشه‌ای نیز به کار برده است. فراوانی هر کدام از انواع استعاره‌ها (مصرّحه و مکنیّه) در نمودار شماره‌ی ۷ آمده است.

موضوعهای مورد توجّه شاعر که واژگان و ترکیبهای استعاری برای آنها می‌سازد در نمودار شماره‌ی ۸ آمده است. بسیاری از این موضوعها پراکنده هستند و برخی از عنوانهای دیگر و بسامد هریک از آنها همانند استعاره‌هایی برای یاران و زیبارویان، شخصیّتهای دینی و روحانی، دنیا، خود شاعر، اشک و خداوند مشخّص شده است. در ساخت هر کدام از استعاره‌ها شگرد خاصّ خود را دارد. در خطاب به شخصیّتهای دینی و روحانی ۴۸ استعاره ساخته که ۲۸ مورد آنها ترکیبهای طولانی هستند و ۱۹ مورد آنها استعاره‌هایی در قالب ترکیبهای دو واژه‌ای یا تک واژه‌ای، این بسامدها در نمودار شماره ۱۱ آمده است. معدومی در استعاره‌ها نیز ابتکارات ویژه‌ی خود را دارد. در استعاره‌هایی که برای زیبارویان می‌سازد از تصاویر کلیشه‌ای و معمول ادبیّات گذشته کمتر استفاده می‌کند. وی به تصاویر ملموس دنیای اطراف خود بیشتر تکیه دارد بنابراین قامت زیبارویان خود را بیشتر به نهال تشبیه

می‌کند که تصویر موجود در دنیای اطراف شاعر بود و از واژه‌ی سرو کمتر استفاده کرده. نمودار شماره‌ی ۹ بیانگر این ادعاست که شاعر از میان ۲۶ استعاره برای قامت زیبارویان.

۲۳ مورد آنها از واژه‌ی نهال استفاده کرده و تنها یک بار از سرو و یک بار عرعر و بادام نام برده است. در تشبیه اعتدال قامت نیز تنها ۴ بار عرعر، دو بار سرو و یک بار صنوبر به کار رفته است. در این کندوکاو به این نتیجه‌ی جالب می‌رسیم که قامت زیبارویان مولوی کرد شبیه به عناصر زیبای طبیعت خود شاعر است، نه میانه اندامهای دیوان دیگر شاعران. امّا گاه در حوزه‌های دیگر تمام واژه‌های استعاری کلیشه‌ای هستند برای مثال: شاعر برای نام دنیا ۴۵ مورد استعاره ساخته که همگی کلیشه‌ای هستند. در ساخت استعاره‌ها نیز طبیعت را فراموش نمی‌کند برای مثال در ۲۷ استعاره‌ای که برای واژه‌ی اشک ساخته است ۲۴ مورد آن عناصر طبیعت و تنها ۳ مورد آن نام عناصر دیگر است. فراوانی این استعاره‌ها در نمودار شماره‌ی ۱۲ آمده است. در استعاره‌هایی که برای خداوند ساخته به مشاغل مهمّ منطقه‌ی زندگی خود همانند: بنّایی و شیشه‌گری و میراب توجّه دارد. این موضوع در نمودار شماره‌ی ۱۳ آمده است طبق نمودار شماره‌ی ۱۴ از میان ۵۲۸ استعاره‌ی مکنیّه‌ی تخییلیّه، ۴۳۸ مورد آن، صنعت تشخیص است و ۹۰ مورد دیگر آن مشبه‌به انسان نیست. این آمار نشان می‌دهد که شاعر علاقه‌ی خاصّی به دمیدن روح زندگی به همه‌ی عناصر دنیای اطراف خود دارد. از مفاهیم انتزاعی گرفته، تا پدیده‌های مادّی و نام فصلها و زمانها، تقسیم‌بندی این گروهها و بسامدها آنها در نمودار شماره‌ی ۱۵ آمده است. در این نمودار بیشترین بسامد مربوط به مفاهیم انتزاعی و کمترین مربوط به نام فصلها و زمانهاست.

زنده‌پنداری دنیای خیالی معدومی سبب شده که شعر او، حرکت و شور و پویایی خاصّی داشته باشد مفاهیم انتزاعی تشخّص‌یافته در شعر مولوی ۵۸ مورد است. غم بالاترین بسامد را داراست. تنوّع و گوناگونی عناصر زنده‌ی خیالی شعر مولوی، زیبایی و تحرّک و پویایی به شعر او بخشیده امّا رنگ غم و حسرت و اندوه از رنجهای بی‌پایان شاعر سخن می‌گویند او شاعری اندوهگین است. در نمودار شماره‌ی ۱۶ مشخّص است که غم با ۲۲ مورد تکرار و واژگان دیگری که بیانگر محنت هستند همانند: فراق، درد، محنت و حسرت حضور فعال‌تری دارند. مولوی علاوه بر عناصر غیر زنده‌ی اطراف خود، تک‌تک اعضای انسان را مستقلاً انسان می‌پندارند و با آنها سخن می‌گوید همانند: دل، چشم، پا، چهره، از آن‌جا که شاعر دل را کانون همه‌ی بیم و امیدها و انقلابها می‌داند با دل خویش بیشتر از اعضای دیگر سخن می‌گوید. برای شناخت بیشتر در این حوزه‌ی نمودار شماره‌ی ۱۷ را ملاحظه بفرمایید.

معدومی در حوزه‌ی طبیعت نیز ۳۶ مورد از عناصر طبیعی را انسان می‌پندارد، نمودار شماره‌ی ۱۸ عناصر طبیعی که در زبان شعری تشخّص یافته‌اند، آمده است.

دل چه به صورت واژه‌ی قاموسی آن و یا تشبیه و استعاره ۴۰۰ بار در شعر مولوی تکرار شده است. دل مرکز همه‌ی رنجها و ناملایمات و انقلابهای روحی و معنوی شاعر است؛ دلیل دیگر آن، توجّه عارفان به دل است که آن را جایگاه همه‌ی سوز و گدازها و کشف و شهودها می‌دانند در استعاره‌ها طبیعت مقام سوم را داراست و به ترتیب نامهای دنیا، پدیده‌های مادّی و گروه فصلها و زمانها در اولویت بعدی قرار دارند.

در استعاره‌هایی که شاعر برای دنیا آورده، تمام ۴۴ مورد کلیشه‌ای و تکراری هستند؛ تنوّع در هر کدام از واژگان در نمودار شماره‌ی ۱۹ آمده است.

- در میان پدیده‌های مادّی تشخّص‌یافته کلماتی مانند: قلم، دفتر، مدرسه، دوات، نامه، علاقه‌ی او را به نامه و نوشتن می‌رسانند، این تنوّع در نمودار شماره‌ی ۲۱ مشخّص شده است. مولوی حتّی خود زمان و فصلها را هم انسان می‌پندارد.

زبان کنایه‌آمیز مولوی کرد قلمرو خیال را در شعرش گسترده‌تر کرده گویی که حقیقتهای غیر قابل بیانی در نهاد وی بوده که به زبان کنایه از آنها یاد کرده است.

کنایه از زیباترین صحنه‌های ظهور بدایع و لطایف کشف‌شده‌ی زبانی شعر مولوی کرد است. انواع کنایه در دیوان مولوی کرد وجود دارد کنایه‌ی قریب و بعید، کنایه از موصوف، کنایه از صفت و از نظر وضوح و خفا نیز، کنایه‌ی تلویح، ایما و رمز وجود دارند، معدومی نوآوریهای زیبایی نیز در استفاده از کنایات رایج در زبان فارسی دارد، یعنی، از عبارت رایج در زبان فارسی استفاده کرده، معنی ظاهری آن را مدّ نظر داشته، سپس معنی- کنایی دیگریّ از آن ساخته است.

و گاه کنایات رایج در زبان فارسی را به زبان اورامی ترجمه کرده، در حالی که چنین کنایه‌ای در زبان اورامی رایج و معمول نیست، از دیگر موارد قابل توجّه در حوزه‌ی کنایات مضامین کنایه‌هاست از میان ۵۰۰ کنایه‌ی استخراج‌شده، ۱۸۳ مورد مضامین پراکنده بوده، ۱۵۲ مورد کنایاتی با مفهوم رنج و اندوه، ۹۵ کنایه با مضمون دینی و مذهبی ۶۰ کنایه با موضوع مرگ و تنها ۱۰ مورد کنایه با مفهوم شادی آمده است. مرگ عزیزان و دوستان و فرهنگ مرگ‌اندیش صوفیانه می‌تواند یکی از عوامل توجّه معدومی به مسأله‌ی مرگ باشد، امّا در کل، مولوی شاعری اندوهگین است که رنجهای فراوان کشیده و رنگ غم در کنایاتش به وضوح دیده می‌شود شاعر در تمام کنایات با توجّه و دقّت موشکافانه‌ی خود در حوزه‌ی

زبان با استادی تمام هم در خلق تصاویر شاعرانه تلاش دارد و هم بار کنایی و معنایی ناشی از عناصر مختلف زبانی را مدّ نظر دارد. بسامد هر کدام از کنایات در نمودار شماره‌ی ۲۲ آمده است.

مجازهای لغوی به نسبت دیگر عناصر خیال محدوده‌ی کمتری را به خود اختصاص داده‌اند، معدومی بسیاری از واژگان را در هیئت مجازی آنها بیشتر دوست دارد مثلاً فرد را در معنی شعر ۳۰ بار آورده است پیاله را در معنی شراب ۱۶ بار تکرار کرده است و کالا را در معنی پارچه و لباس بیشتر می‌پسندد و در فرآیند ساختن مجازها از علاقه‌های زیادی استفاده کرده علاقه جزئیّه و کلیه علاقه‌ی الیه، محلیه و جنس. امّا علاقه‌های جزئیه و محلیّه بیشتر از دیگر علاقه‌ها به کار گرفته شده است. بسامد هر کدام از مجازها در نمودار شماره‌ی ۲۳ مشخّص است.

موسیقی که همه‌ی ساحت دیوان مولوی را تسخیر کرده در زیبایی و جاودانگی شعر او نقش به سزایی دارد و نقطه‌ی اوج زیبایی شعر او موسیقی کلام اوست که حرارت دیگری به شعر او بخشیده است. جفت واژه‌های تکرار شده که ۳۹ مورد هستند بیش از ۲۰۰ بار تکرار شده‌اند بیانهای پارادوکسی ۳۴ مورد بوده که موسیقی معنوی شعر را غنا بخشیده، آشنایی‌زداییهای لطیفی که شاعر در متناقض‌نماها ایجاد کرده در عین غیر منطقی بودن زیبا و لذّت‌بخش هستند آمیختن حسها در ساخت سخن، دنیایی از شنیدار و دیدار، تلخ و شیرین را فراهم می‌کند که خواننده را در درک مفاهیم ذهنی و عینی یاری می‌دهد. و ۳۶ مورد از این حس‌آمیزی در این پژوهش به ثبت رسیده، تکرار واجها، و صامتها و مصوتها در بیت آغازین دیوان تا آخرین بیت به وضوح دیده می‌شود، امّا در هیئت جناسها که زیباترین ریتمها را به گوش می‌سپارند تنها ۱۲۹ مورد آورده شده که نمایندگان موسیقی زیبای شعر معدومی باشند تعداد ۴۵ تضاد، دنیای واقعی را برای ما ترسیم می‌کند ترکیبی از نیش و نوش، سیاه و سفید، شادی و غم و هجر و وصل.

نمودار شماره‌ی ۲۴ نمودار فراوانی صنایع استخراج در حوزه‌ی موسیقی شعر است.

صبغه‌های بومی و محلی از دیگر عوامل زیبای شعر مولوی است. جلوه‌های خاصّ جغرافیایی نامهای خاص، اصطلاحات خاصّ منطقه، باورهای آئینی، در بسیاری موارد محور تصاویر شاعرانه و کنایات شعری است، تجربه‌های خصوصی از روزگار کودکی تا زمان سرودن، مجموعه‌ی بی‌نظیری از فرهنگ جغرافیایی و شرایط اقلیمی خاصّ منطقه‌ی زندگی شاعر و رسوم مختلف شامل: عروسی و عزاداری و نوع پوشش و ابزار زندگی، طبابت سنّتی و

معماری را فراهم می‌کند و همه‌ی اینها نشان از قدرت خلاقه‌ی شاعر است که همه‌ی موارد معمولی زندگی را لباسی شاعرانه پوشانده است و به دنیای خیالی و زیبای شعر آورده، نمونه‌های هر کدام از موارد فوق و توضیحات و تحلیلهای مفصّل مربوط به آن در صفحات ۱۸۴ الی ۱۹۸ آمده است.

۲-۴. پیشنهادها

۱. با مطالعه‌ی دیوان شعر مولوی کرد، متوجّه می‌شویم که شاعر به برخی از واژگان حساسیّت ویژه‌ای دارد برای مثال ۲۶۰ بار بینایی را تکرار کرده است و به تصاویر زیادی از چشم و دیدن و واژگان و عبارتهای قاموسی و کنایی آنها و همچنین بیماریها و ناراحتیهای چشمی اشاره کرده است و با توجّه به این مسأله که وی در هفت سال پایان زندگیش نابینا شده، روانکاوی مولوی از این زاویه می‌تواند موضوع پژوهشی جالبی باشد.

۲. بسیاری از پژوهشگران و منقدان سبک شعر مولوی را «رمانتیسم» نامیده‌اند، با توجّه به ویژگیهای شعر مولوی همانند: عاطفی بودن، شخصی بودن و طبیعت‌گرایی او نقد و تحلیل شعر وی با نگاهی به ویژگیهای سبکی رمانتیسمها بسیاری از زیباییهای شعر مولوی را بر ما آشکار می‌کند.

۳. در نگاهی گذرا به شعر معدومی متوجّه علاقه‌ی فراوان شاعر به موسیقی می‌شویم. او حتّی دوای بسیاری از دردها را موسیقی می‌داند (دیوان، ۲۲، ب ۷) همچنین نام بسیاری از سازها اصطلاحات همانند: کوک کردن و هماهنگی چند ساز به هنگام اجرا، متوجّه آگاهی و علاقه‌ی مولوی به موسیقی می‌شویم، البتّه اگر غنای موسیقی کلام شاعر را هم در نظر بگیریم علاقه‌ی او را دو چندان می‌بینیم نقد و بررسی کامل شعر او از این منظر، بسیاری از ناگفته‌ها را بر ما آشکار می‌کند.

۴. یکی از مواردی که در این پایان‌نامه بر ما مشخّص می‌شود، اندوه و رنج بی‌پایان شاعر است چه در بیان صریح و چه در تکرار برخی از کلمات همانند: دوری و هجران که ۱۲۲ بار تکرار شده و در حوزه‌ی کنایات بیش از ۷۰ درصد کنایات بیانگر غمهای شاعر است. بررسی روانکاوانه و با جستجو در زندگی فردی و اجتماعی شاعر و جستجوی اوضاع و احوال مسائل اجتماعی و سیاسی زمان شاعر می‌تواند، دلیل بسیاری از غمهای بی‌پایان را بیان کند.

۵. شاعر در صور خیال، تشبیه و استعاره را بیش از مجاز دوست دارد. جستجوی دلایل این کار می‌تواند یکی از موضوعهای پژوهشی دانشجویانی باشد که به شعر مولوی علاقه‌مند

هستند.

۶. بررسی افکار و اندیشه‌های مولوی و تأثیر آن بر شعر شاعر و تحلیل آثار وی از این زاویه موضوع بسیار قابل توجّهی است که تاکنون به آن توجّه نشده است و در حدّ یک پایان‌نامه‌ی گسترده و قابل بحث است. پیشنهاد می‌شود دانشجویان و پژوهشگران علاقه‌مند شعر مولوی را از این زاویه نقد و بررسی کنند، تا بسیاری از راز و رمزهای شعر وی آشکار شود.

۷. به کارگیری بسیاری از واژگان مانند: سماور، تل (تلگراف) نام برخی از اسلحه‌ها و بسیاری کلمات دیگر به نسبت زمان شاعر واژگان جدیدی هستند که در دنیای شعر حضور نداشتند تحقیق وسیع‌تری در این زمینه می‌توانند توانایی و قدرت خیال شاعر را در استخدام واژه‌های جدید در ساحت شعر بر ما نمایان سازد. وسعت واژگان و به کارگیری شاعرانه‌ی آنها یکی از شگفتیهای دیوان مولوی کُرد است.

۸. به طور کلّی این پایان‌نامه «چرا»های زیادی را برای خواننده ایجاد می‌کند؛ امید است که پژوهشگران جوان بتوانند با تحقیقاتی علمی و منسجم، جواب بسیاری از این سؤالها را بیابند.

۹. از آن‌جا که اکثر زیباییهای صوری و معنوی به صورت نمودار آمده است هر کدام از توجّهات و عنایات شاعر به مفاهیم مختلف از نظر روان‌شناسی و جامعه‌شناسی می‌تواند مورد نقد و بررسی قرار گیرد و جویندگان دانش می‌توانند نکته‌های جدیدی از این نمودارها استخراج کنند.

منابع و مآخذ

۱. قرآن کریم.

۲. احمدی، بابک. **از نشانه‌های تصویری تا متن**، (۱۳۷۱)، تهران، نشر مرکز.

۳. امینی، محمّدرشید. **مقاله‌ی که‌ره‌سه‌ی که‌له‌پووری و دابونه‌ریتی کوردی**، مندرج در مجموعه‌ی مقالات کنگره‌ی بزرگداشت مولوی کُرد در سال ۷۱، شهر سقز، ۱۳۷۵.

۴. براهنی، رضا. **طلا در مس**، (۱۳۷۱)، تهران، ناشر (نویسنده).

۵. برت، آر.ال. **تخیّل**، (۱۳۷۹)، تهران، نشر مرکز.

۶. پارسا، سیّد احمد. **مقایسه‌ی تطبیقی امثال کُردی و فارسی**، (۱۳۸۷)، ناشر دانشگاه کردستان.

۷. پورنامداریان، تقی. **سفر در مه**، (۱۳۷۴)، تهران، انتشارات چشم و چراغ.

۸. توکّلی، رئوف، **مقاله‌ی قوس زندگی مولوی کُرد**، مندرج در مجموعه مقالات کنگره‌ی بزرگداشت مولوی کُرد در سال ۷۱، شهر سقز، ۱۳۷۵.

۹. جرجانی، عبدالقاهر. **اسرارالبلاغه**، (۱۳۷۴)، ترجمه‌ی جلیل تجلیل، تهران، مؤسسه‌ی انتشارات دانشگاه تهران.

۱۰. جعفری، محمّدتقی، **مقاله‌ی شخصیّت عرفانی مولوی کُرد**، مندرج در مجموعه‌ی مقالات کنگره‌ی بزرگداشت مولوی کُرد در سال ۷۱، شهر سقز، ۱۳۷۵.

۱۱. دیچز، دیوید. **شیوه‌های نقد ادبی**، ترجمه‌ی غلام‌حسین یوسفی و محمّدتقی صدقیانی، (۱۳۶۶)، تهران، انتشارات علمی.

۱۲. راسل هینلز، جان. **شناخت اساطیر ایران** (۱۳۸۵)، انتشارات اساطیر، چاپ دوم.

۱۳. روحانی، بابا مردوخ. **تاریخ مشاهیر کُرد**، (۱۳۷۱)، جلد اوّل، دوم و سوم، تهران، انتشارات سروش.

۱۴. زرّین‌کوب، عبدالحسین. **آشنایی با نقد ادبی**، (۱۳۷۴)، تهران، انتشارات سخن، چاپ سوم.

۱۵. ــــــــــــــ **شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب**، (۱۳۷۱)، تهران، انتشارات علمی.

۱۶. زمانی، کریم. **میناگر عشق**، (۱۳۸۶)، تهران، نشر نی، چاپ پنجم.

۱۷. سارتر، ژان پل. **ادبیّات چیست؟**، (۱۳۷۰)، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران، کتاب زمان.

۱۸. سپهرالدّین، ابوبکر. **بیان در ادب پارسی**، (۱۳۷۳)، نشر مرکز انتشارات دانشگاه آزاد

اسلامی، چاپ اوّل.
۱۹. سلطانی، محمّدعلی. **ایلات و طوایف کرمانشاهان**، (۱۳۷۲)، تهران، چاپ اوّل.
۲۰. شفیعی کدکنی، محمّدرضا. **تازیانه‌های سلوک**، (۱۳۸۵)، تهران، انتشارات آگاه، چاپ پنجم.
۲۱. ..... **صور خیال در شعر فارسی**، (۱۳۷۵)، تهران.
۲۲. ..... **موسیقی شعر**، (۱۳۸۶)، تهران، انتشارات آگاه، چاپ دهم.
۲۳. ..... **ادوار شعر فارسی**، (۱۳۸۷)، تهران، انتشارات سخن، چاپ چهارم.
۲۴. شمیسا، سیروس. **بیان**، (۱۳۷۴)، تهران، انتشارات فردوس، چاپ پنجم.
۲۵. ..... **نگاهی تازه به بدیع**، (۱۳۸۳)، تهران، انتشارات فردوس، چاپ چهاردهم.
۲۶.صفی‌زاده، صدیق. **تاریخ کرد و کردستان**، (۱۳۷۸)، تهران، چاپ اوّل.
۲۷. غزالی، امام محمّد. **کیمیای سعادت**، (۱۳۷۱)، تصحیح احمد آرام، تهران، انتشارات گنجینه، چاپ دوم.
۲۸. فتوحی، محمود. **بلاغت تصویر**، (۱۳۸۶)، تهران، انتشارات سخن، چاپ اوّل.
۲۹. فرشیدورد، خسرو. **درباره‌ی ادبیّات و نقد ادبی**، (۱۳۶۳)، تهران، مؤسسه‌ی انتشارات امیرکبیر.
۳۰. قزوانچاهی، عبّاس. **ری را**، (۱۳۷۶)، تهران، انتشارات معین، چاپ ... .
۳۱. کاشانی، عزالدّین محمود. **مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه**، (۱۳۸۵)، تصحیح عفت کرباسی، محمّدرضا برزگر، تهران، انتشارات زوّار.
۳۲. کروچه، بندتو. **کلّیّات زیباشناسی**، (۱۳۸۶)، مترجم فؤاد روحانی، مرکز انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ هفتم.
۳۳. کزازی، میر جلال‌الدّین. **زیباشناسی سخن پارسی (بیان)**، (۱۳۶۸)، تهران، کتاب ماد وابسته به نشر مرکز، چاپ چهارم.
۳۴. مدرّس، ملا عبدالکریم. **فوائد الفوائح**، (۱۹۹۵م)، بغداد، دارالتحریریه للطباعة.
۳۵. میرصادقی، میمنت [ذوالقدری]. **واژه‌نامه‌ی هنر شاعری**، (۱۳۷۶)، تهران، انتشارات کتاب مهناز، چاپ دوم.
۳۶.مک آیورلویس، دومینیک. **دانش‌نامه‌ی زیبایی‌شناسی**، (۱۳۸۵)، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران، چاپ دوم.
۳۷. ملاکریم، محمّد. **مولوی کرد، زندگی و آثار**، (۱۳۸۶)، ترجمه جمال احمدی، انتشارات

تاقگه، چاپ اوّل.
۳۸. موحد، ضیاء. **شعر و شناخت** (۱۳۷۷)، تهران، انتشارات مروارید، چاپ اوّل.
۳۹. نیوتن، اریک. **معنی زیبایی**، (۱۳۵۰)، ترجمه‌ی پرویز مرزبان، چاپ دوم، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۴۰. وحشی، بافقی. **کلّیّات دیوان اشعار**، (۱۳۷۶)، تهران، نشر نامک، چاپ دوم.
۴۱. همایی، جلال‌الدّین. **معانی و بیان**، (۱۳۷۴)، تهران، موسسه‌ی نشر هما، چاپ سوم.
۴۲. یوسفی، غلامحسین. **چشمه‌ی روشن** (۱۳۸۶)، تهران، انتشارات علمی.

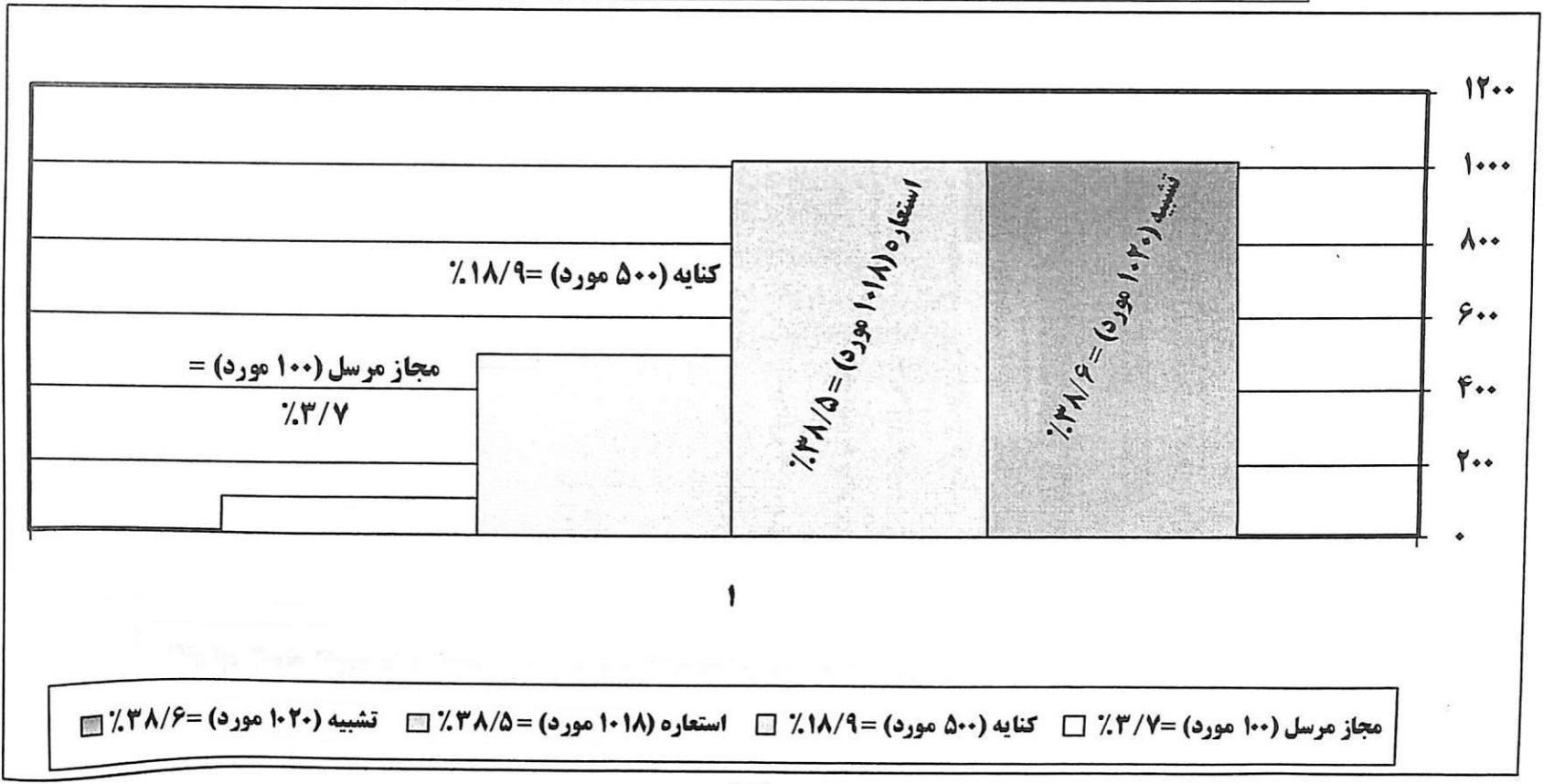
منابع کردی:

٤٣. بەرزنجی، سەباح، **لە ئیحرامی ئەدەبدا**، (۲۰۰۸م) سلێمانی.
٤٤. تاوەگۆزی، سێد عبدالرّحیم. **زوبدەی عەقیدە**، (۲۰۰۰م) ئامادە کردنی حەمە سالح حاجی مەلا موحەممەدی گەلالە، وزارەتی رەوشەنبیری.
٤٥. ..... **دیوان اشعار**، کۆ کردنەوە و لێکۆلینەوەی مەلا عەبدولکەریم مودەرریس، (١٣٨٦)، سنە، ئینتشاراتی کوردستان، چاپی پینجەم.
٤٦. ..... **عەقیدەی مەرزیە**، (۱۹۹۸م)، الخلود، کتێبخانەی نیشتمانی بەغداد.
۴۷. ..... **میهرەجانی مەولەوی** (۱۹۸۹) بەغدا، دەزگای رۆشنبیری و بلاوکردنەوەی کوردی کتێبی ژمارە (٢٤١).
٤٨. حەمە غەریب، تەحسین. **دل و چاو**، (۲۰۰۸م) سلێمانی، پرۆژەی کتێبی مەعنەویەت (ژمارە دووەم).
٤٩. سەجادی، عەلائەددین، **میژووی ئەدەبی کوردی**، (١٣٦١)، سردشت، کتابفروشی معارف.
٥٠. سنەیی، سۆران. **رسالەی عشق**، (١٣٧٠)، ارومیە، ئینتشاراتی سەلاحەددین ئەیووبی.
٥١. شەرەفکەندی، عەبدورەحمان. **هەنبانە بۆرینە** (فرهنگ کردی- فارسی)، (١٣٧٦)، تهران، ئینتشاراتی سروش، چاپی دووهەم.
٥٢. صەیدی، هەورامی، **دیوان اشعار** (١٣٧٥)، انتشارات کردستان، سنه.
٥٣. قەرەداغی، بابەعەلی شێخ. **لە عەقیدە مەرزیەی مەولەوی**، (۱۹۸۵م)، بەغدا، چاپخانەی ئیرشاد.
٥٤. قەرەداغی، محەممەدعەلی، **بووژاندنەوەی میژووی زانایانی کورد لە ریگەی دەستخەتەکانەوە**، (۱۹۹۸ز)، چاپخانەی (وَمیض)، بەغدا.
٥٥. قادر محەممەد، ئەنوەر. **لیریکای شاعیری گەورەی کورد مەولەوی**، (٢٠٠٧)، سلێمانی چاپی سێیەم.
٥٦. مەلا سالح حەکیم، مەولەوی. **لێکۆلینەوە و پشکنین شیعری بلاو نەکراوە**، (١٣٧٦

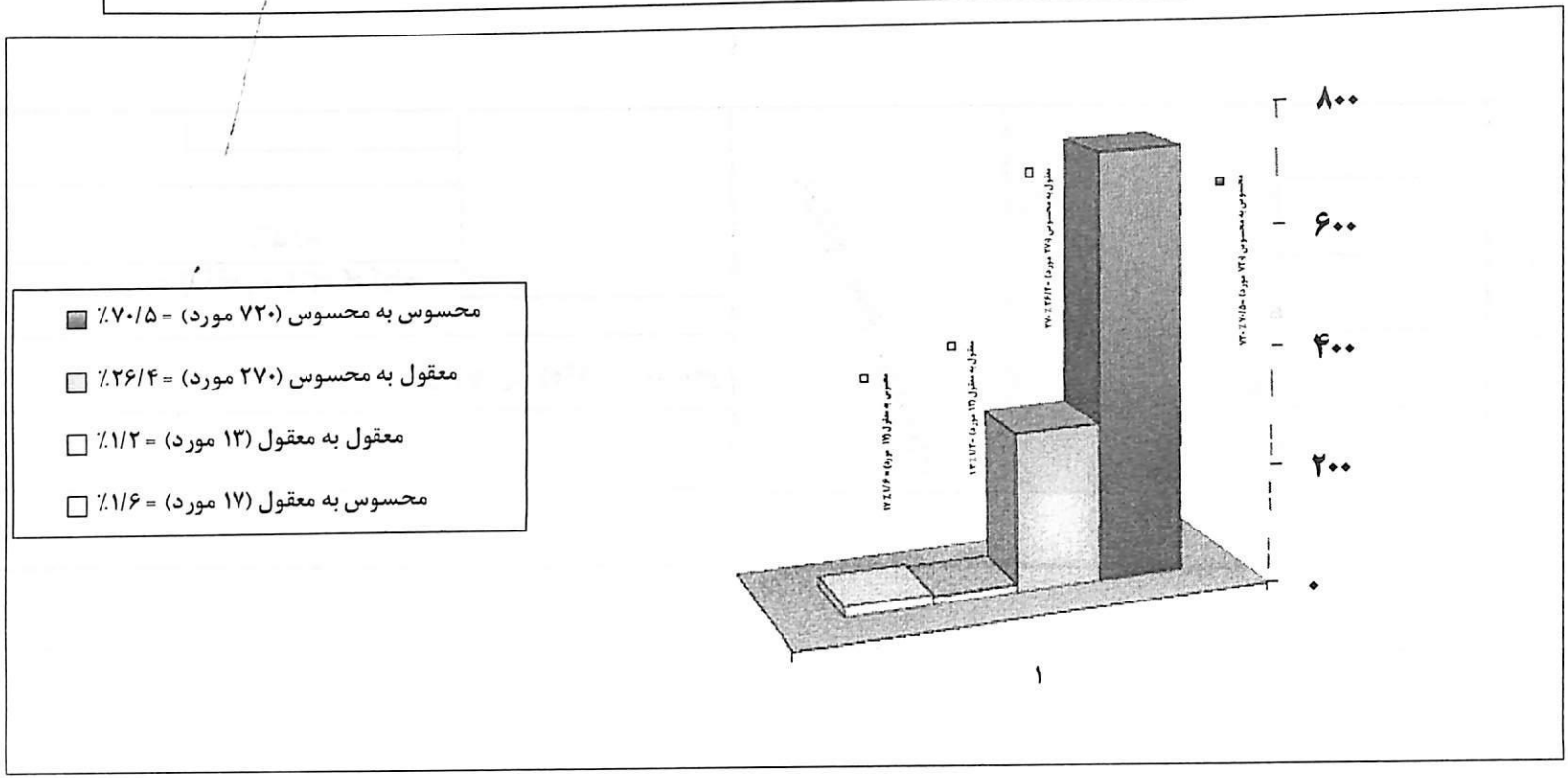
هەتاوی)، بڵاوکەرەوە: ناوەندی بڵاوکردنەوەی فەرهەنگ و ئەدەبی کوردی.
۵۷. ..... **مەولەوی و تەقینەوەی زمان،** (۲۰۰۸)، هەولێر، بڵاوکراوەی ئاراس، چاپی یەکەم.
۵۸. مەلا کەریم، حەمە. **چەمکێکی میژوویی هەورامان،** (۱۹۷۰م)، بەغدا، چاپخانە سلمان‌الاعظمی.
۵۹. مودەڕس، عەبدولکەریم. **یادی مەردان،** (۱۳۸۵)، انتشارات کردستان، چاپی یەکەم.

ضمائم

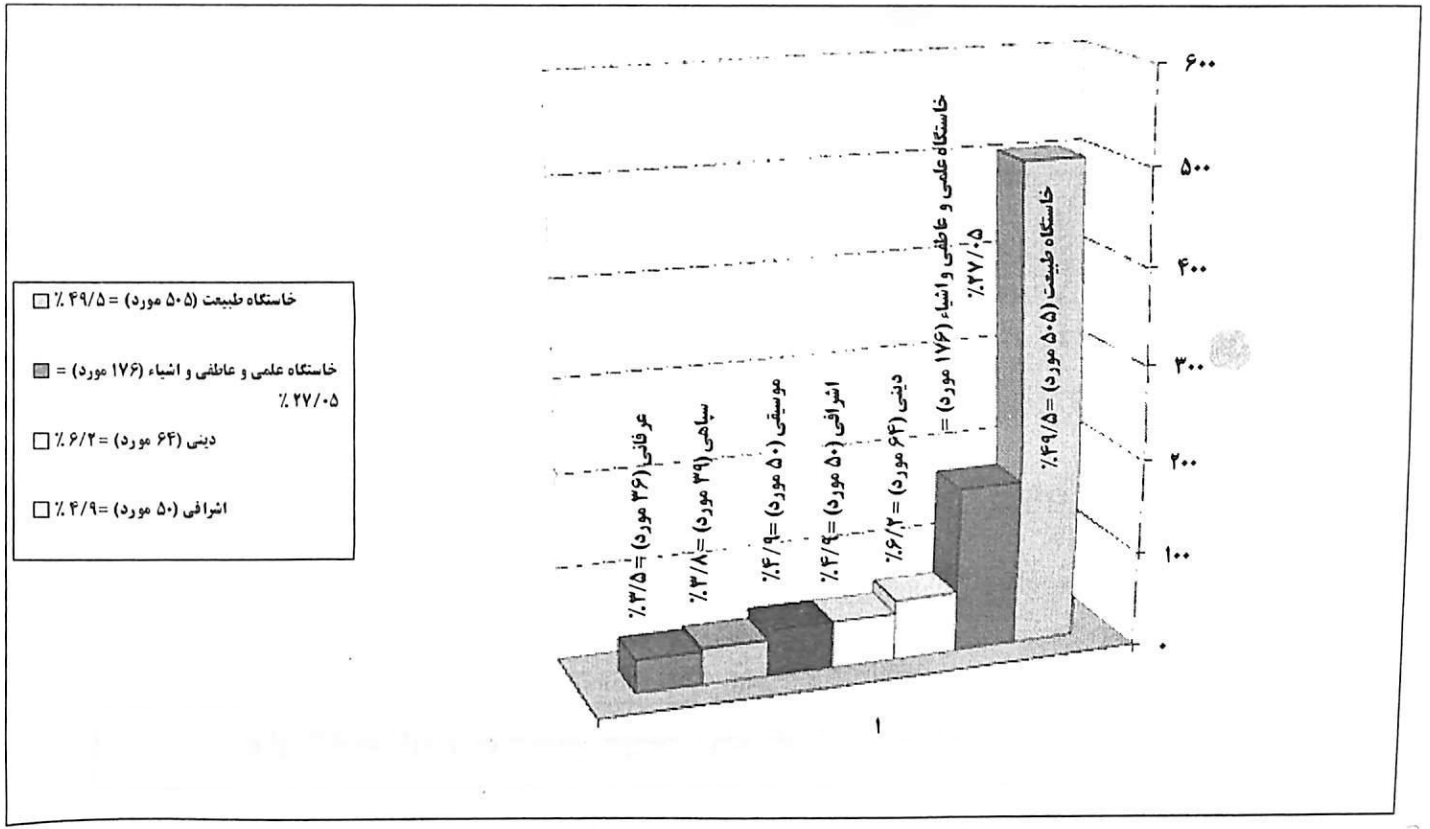
نمودار شماره ۱: نمودار فراوانی صناعات استخراج شده‌ی حوزه‌ی بیان در دیوان مولوی کرد



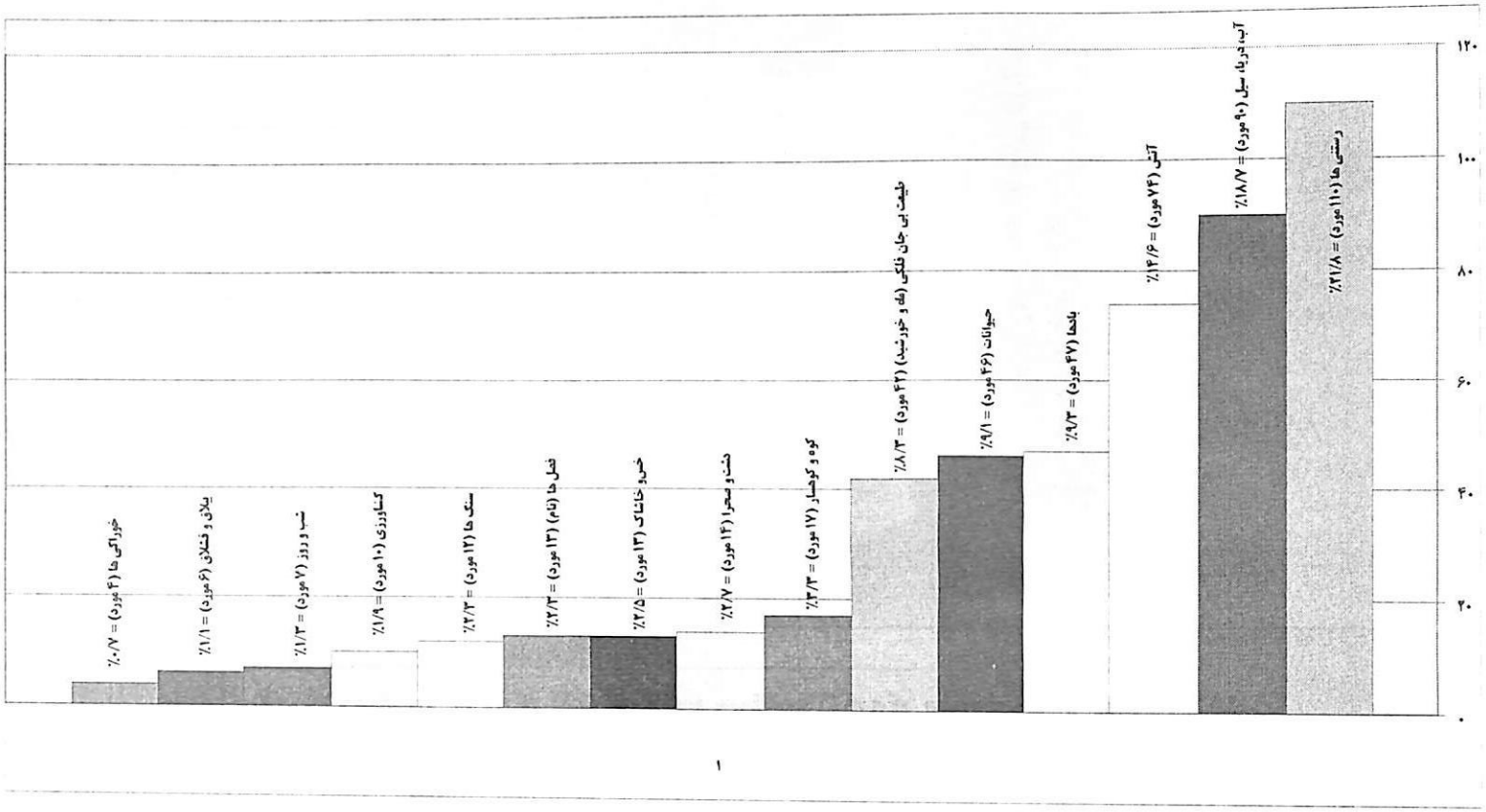
نمودار شماره ۲: آمار تشبیهات استخراج شده در دیوان مولوی کرد به اعتبار حسی و یا عقلی بودن طرفین



شماره ۳: خاستگاه گوناگون تشبیهات شعری مولوی کرد (کل تشبیهات ۱۰۲۰)

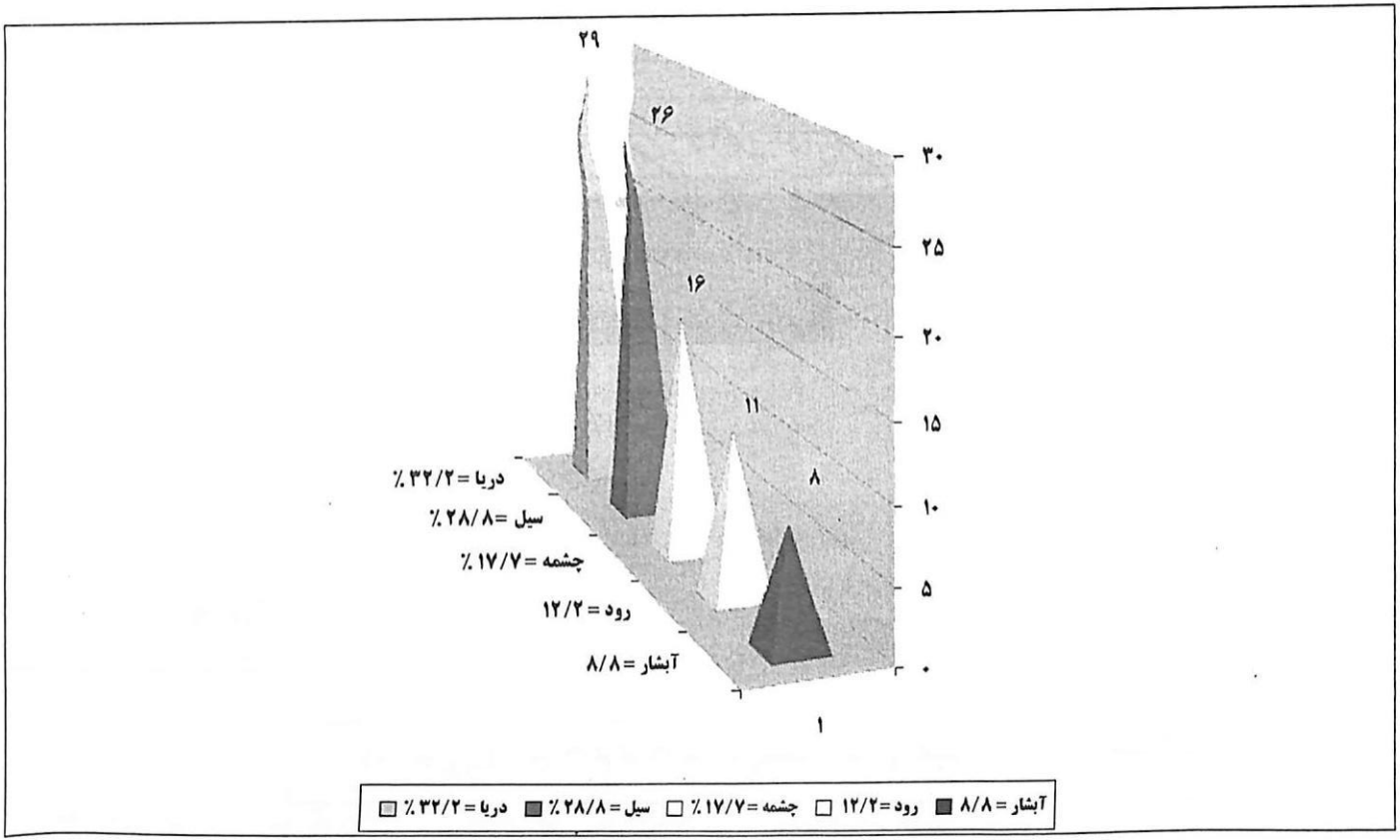


نمودار شماره ۴: تشبیهات در حوزه‌های مختلف طبیعت در دیوان مولوی کرد

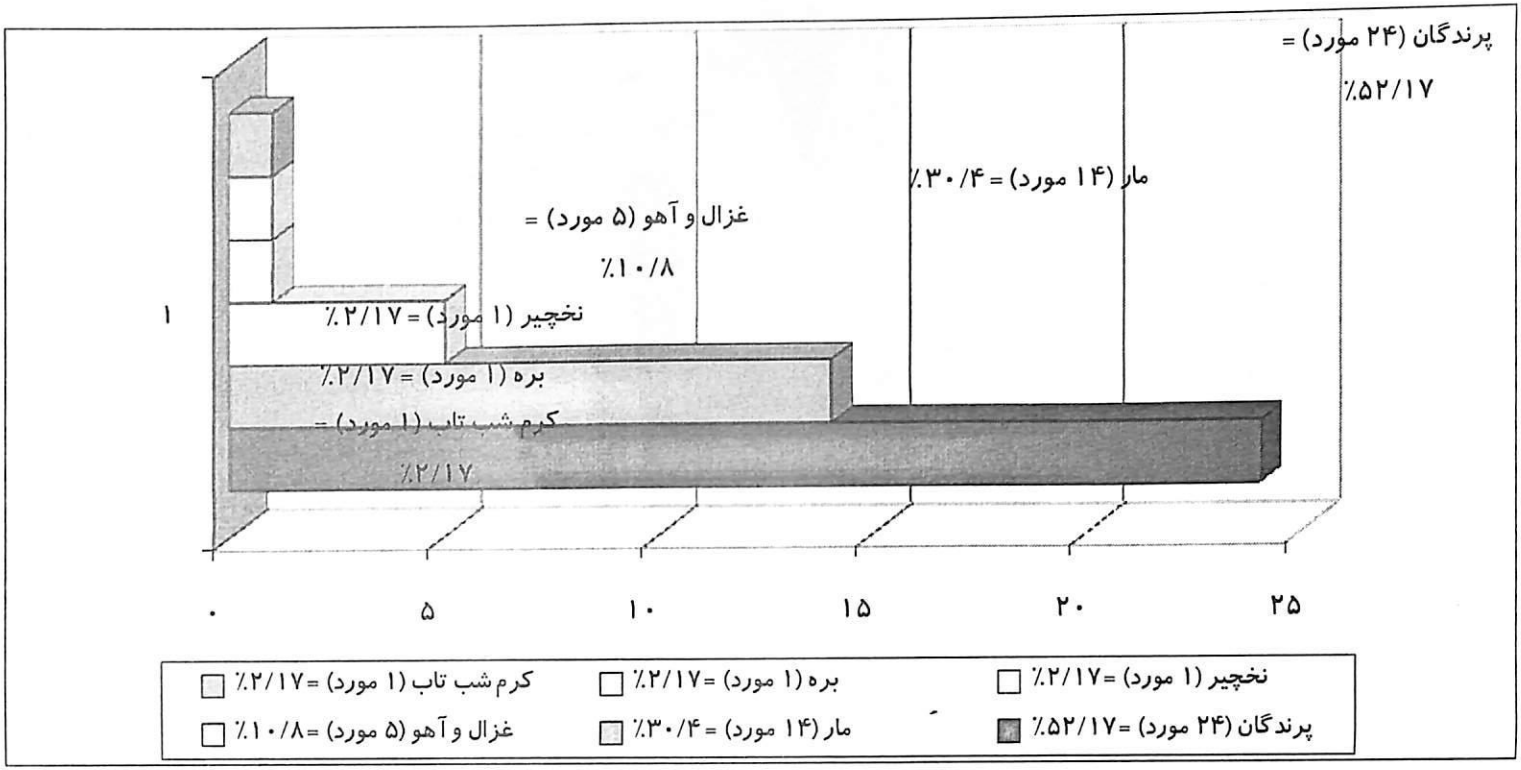


۱

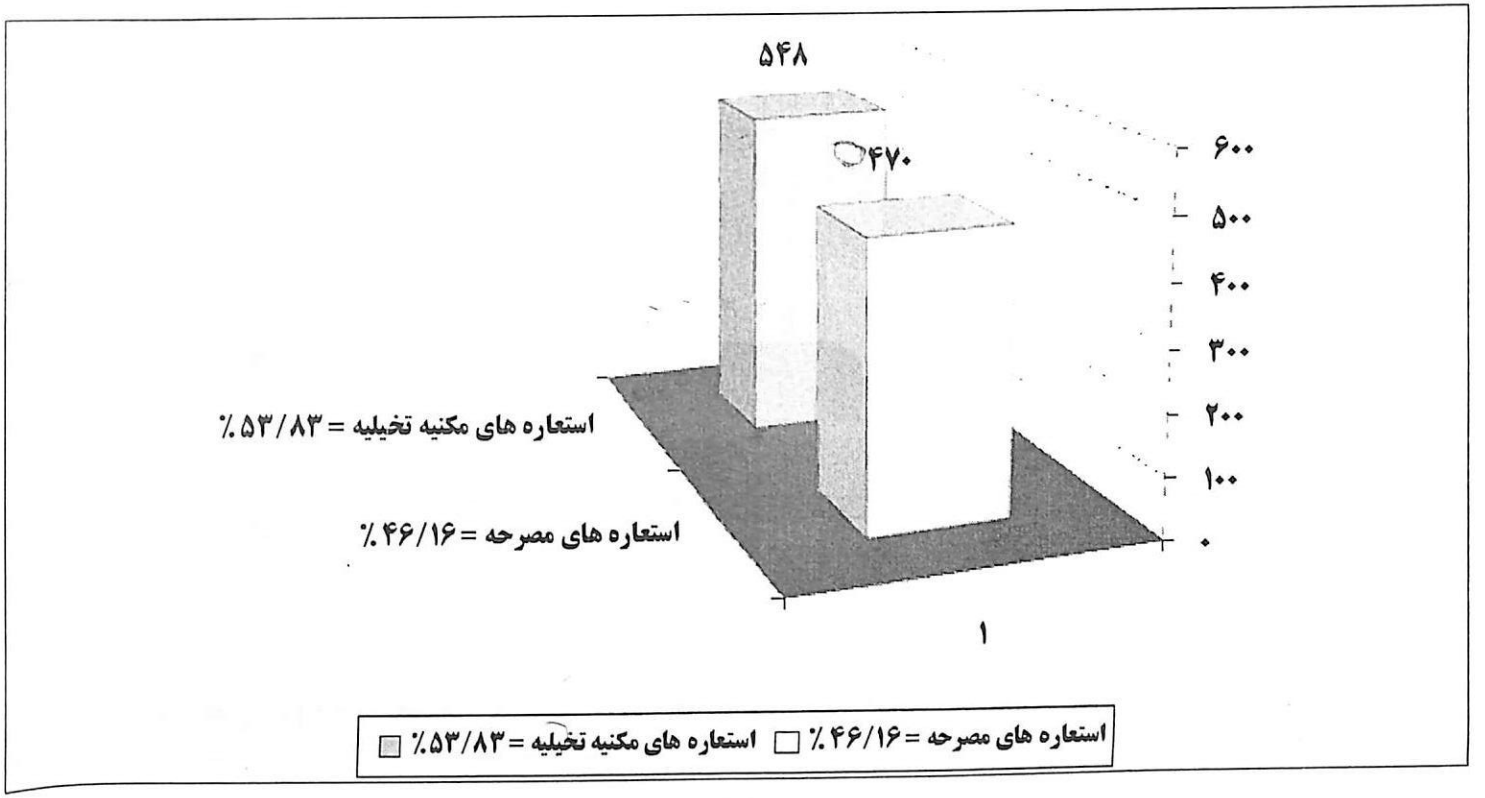
نمودار شماره ۵: عنصر آب در تشبیهات دیوان مولوی کرد (۹۰ مورد)



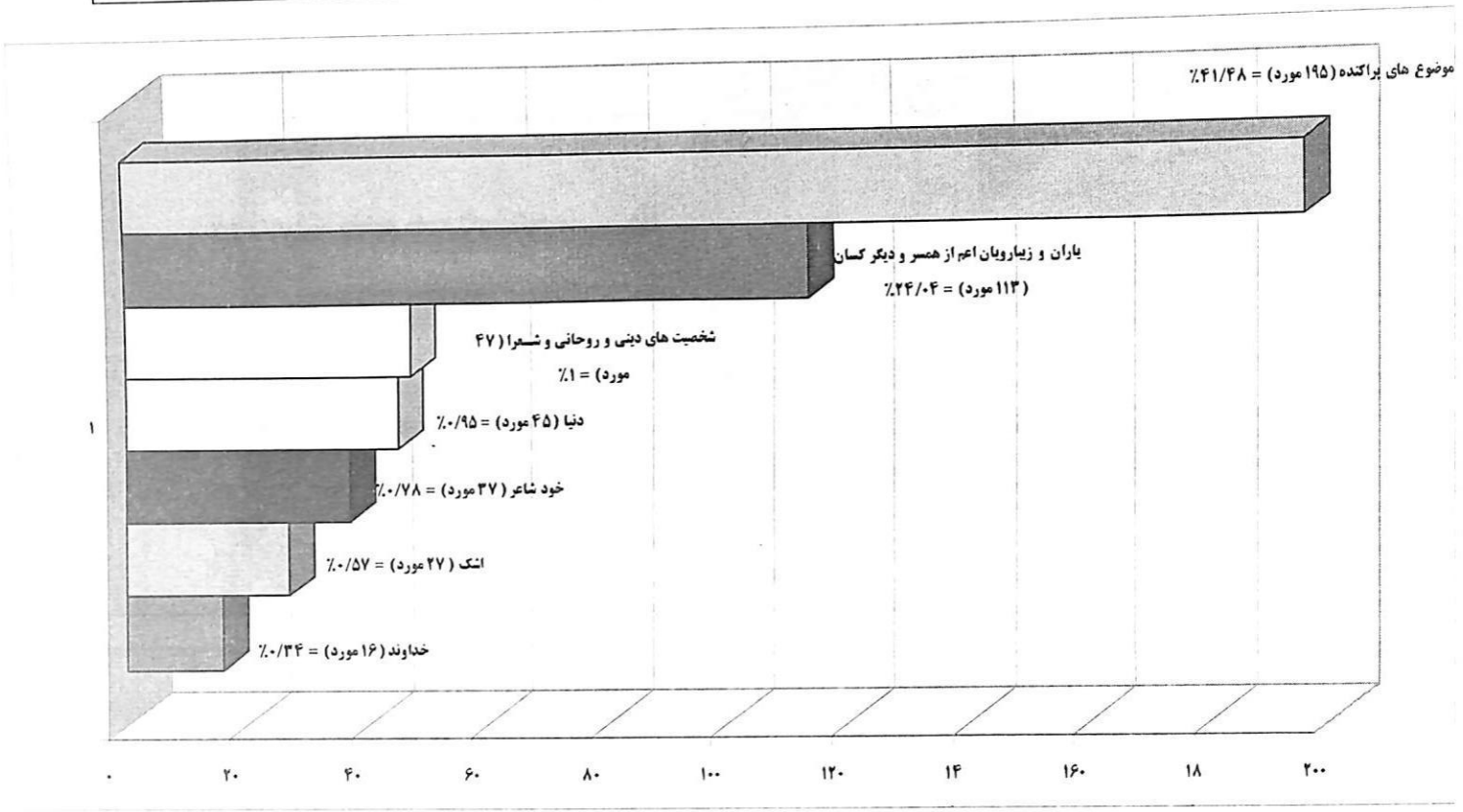
نمودار شماره ۶: آمار جانوران در تشبیهات دیوان مولوی کرد (۴۶ مورد)



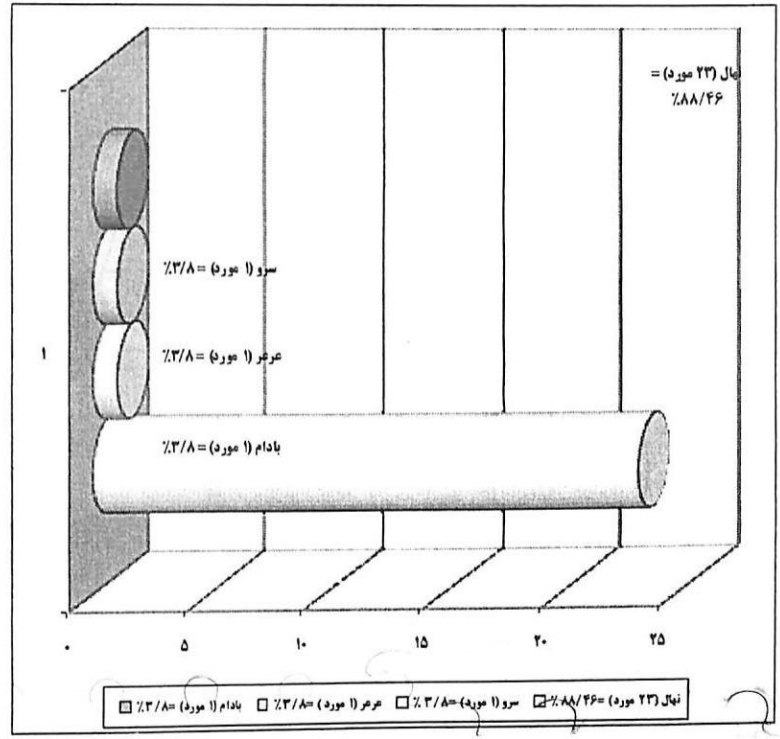
نمودار شماره ۷: فراوانی انواع استعاره‌های استخراج شده در دیوان مولوی کرد
(کل استعاره‌های استخراج شده در دیوان ۱۰۱۸ مورد)

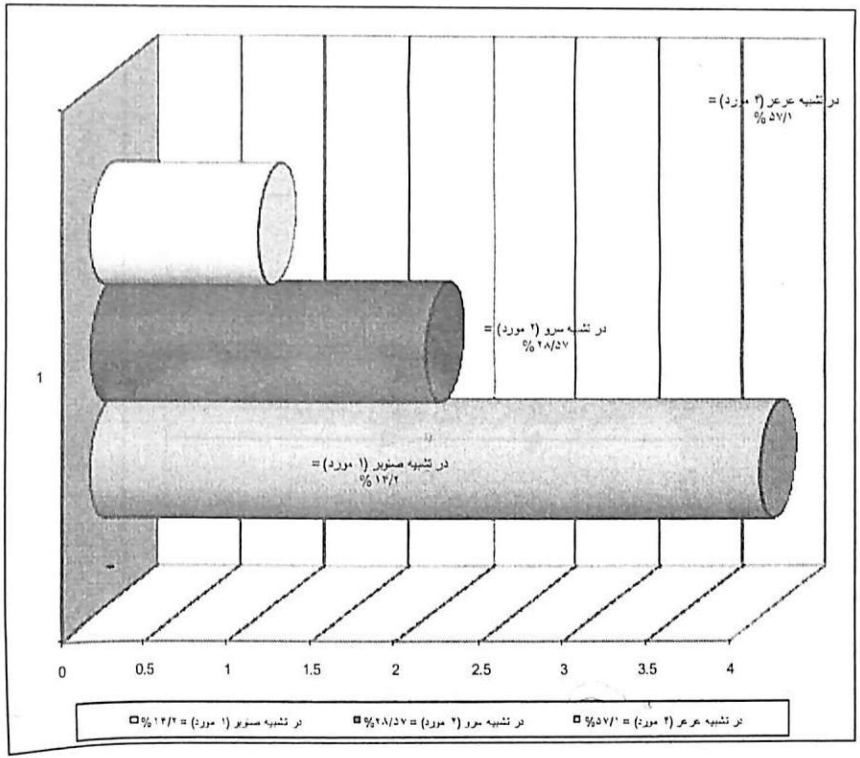


نمودار شماره ۸: استعاره‌های مصرّحه که مولوی برای مفاهیم مورد نظر خود ساخته است. (۴۷۰ مورد)

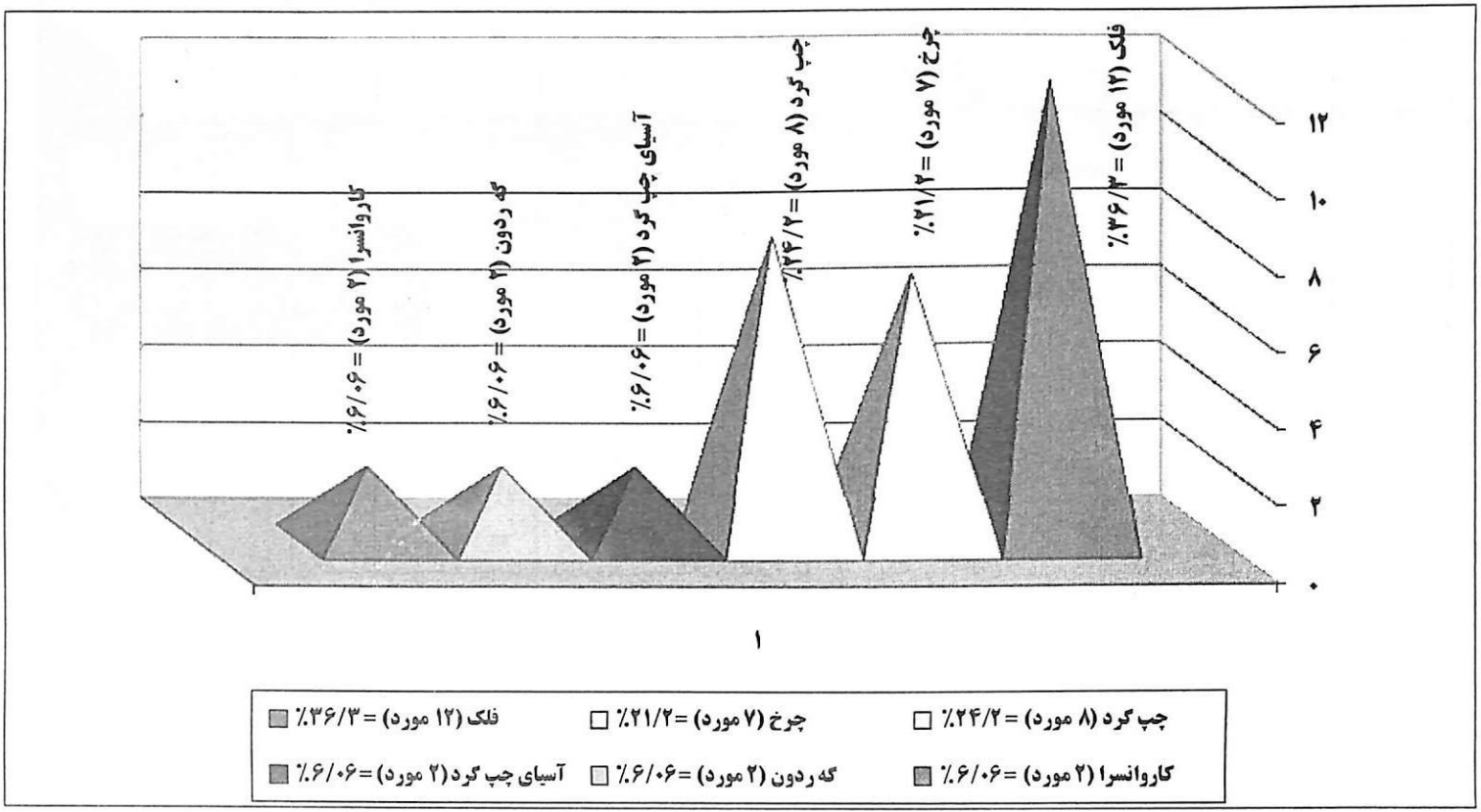


نمودار شماره ۹: استعاره‌های مصرّحه برای قامت زیبارویان

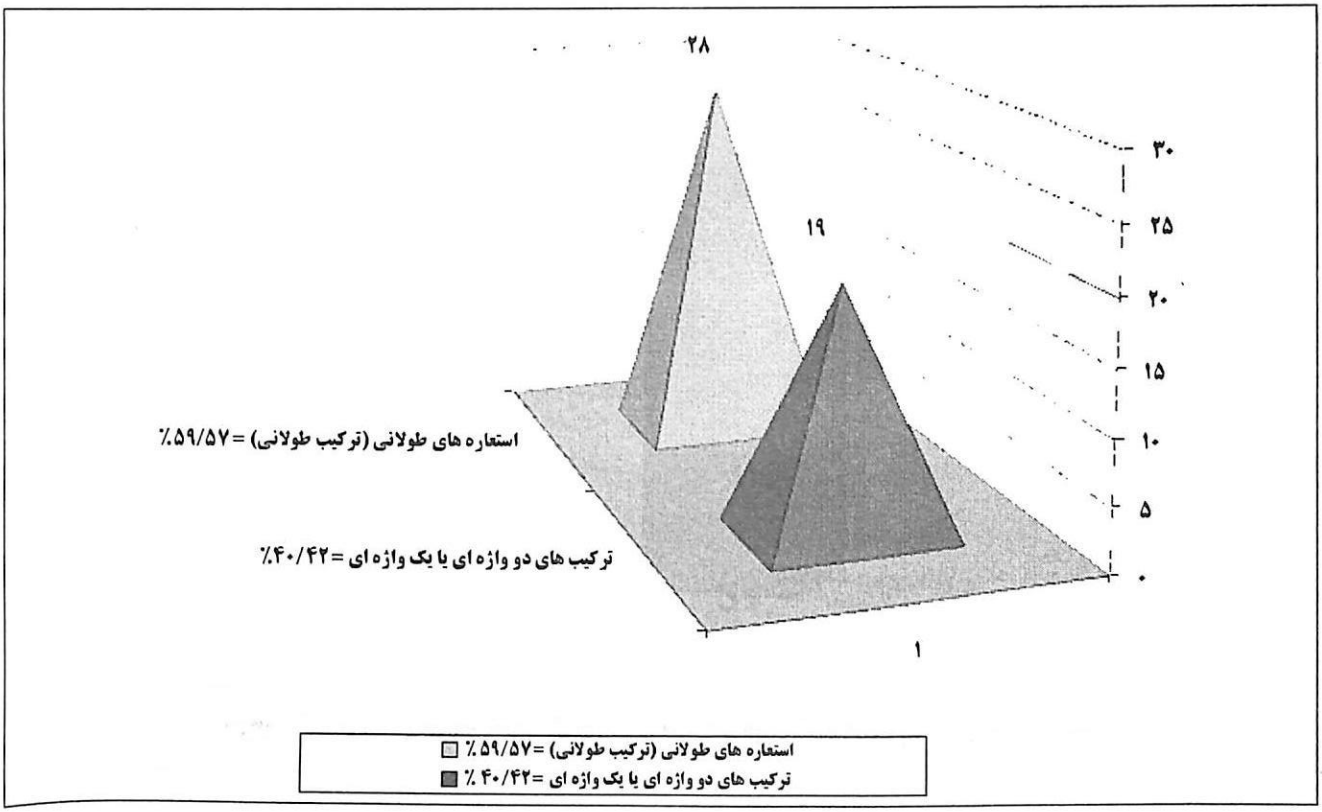




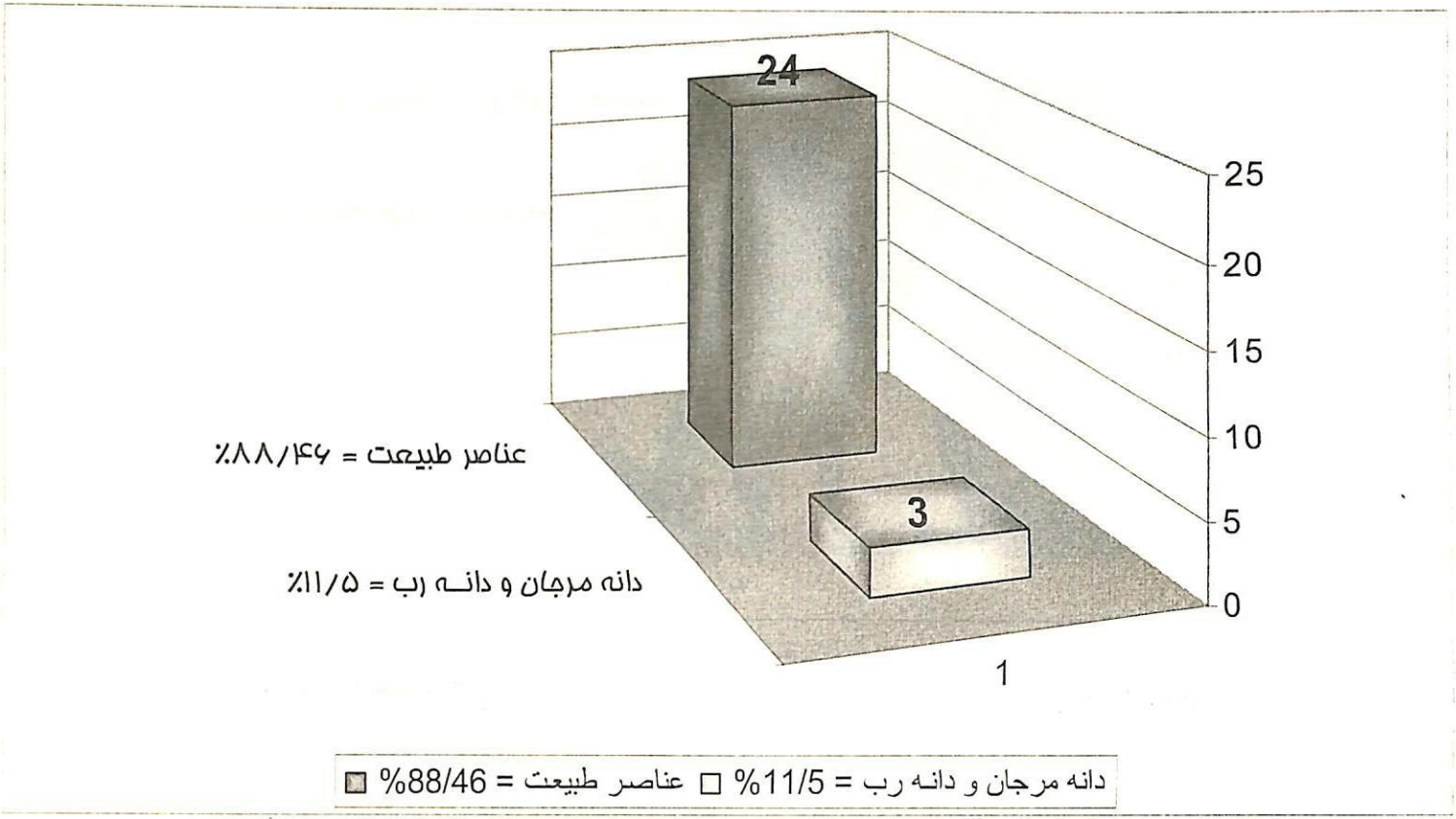
نمودار شماره ۱۰: استعاره‌های مصرّحه‌ای برای دنیا در دیوان مولوی کرد (۴۵ مورد)



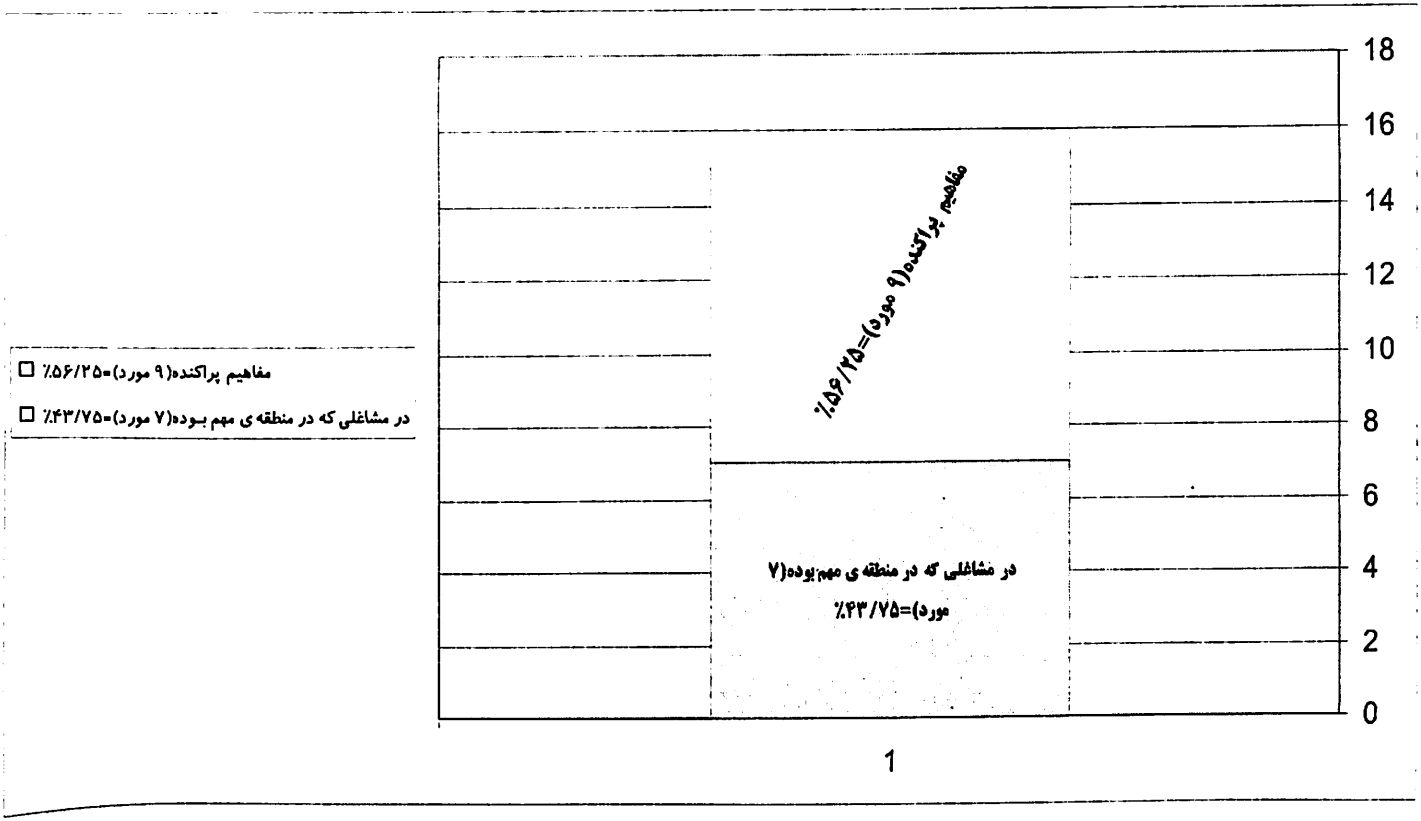
نمودار شماره ۱۱: استعاره‌های مصرّحه برای شخصیت‌های عرفانی و معنوی و شاعران



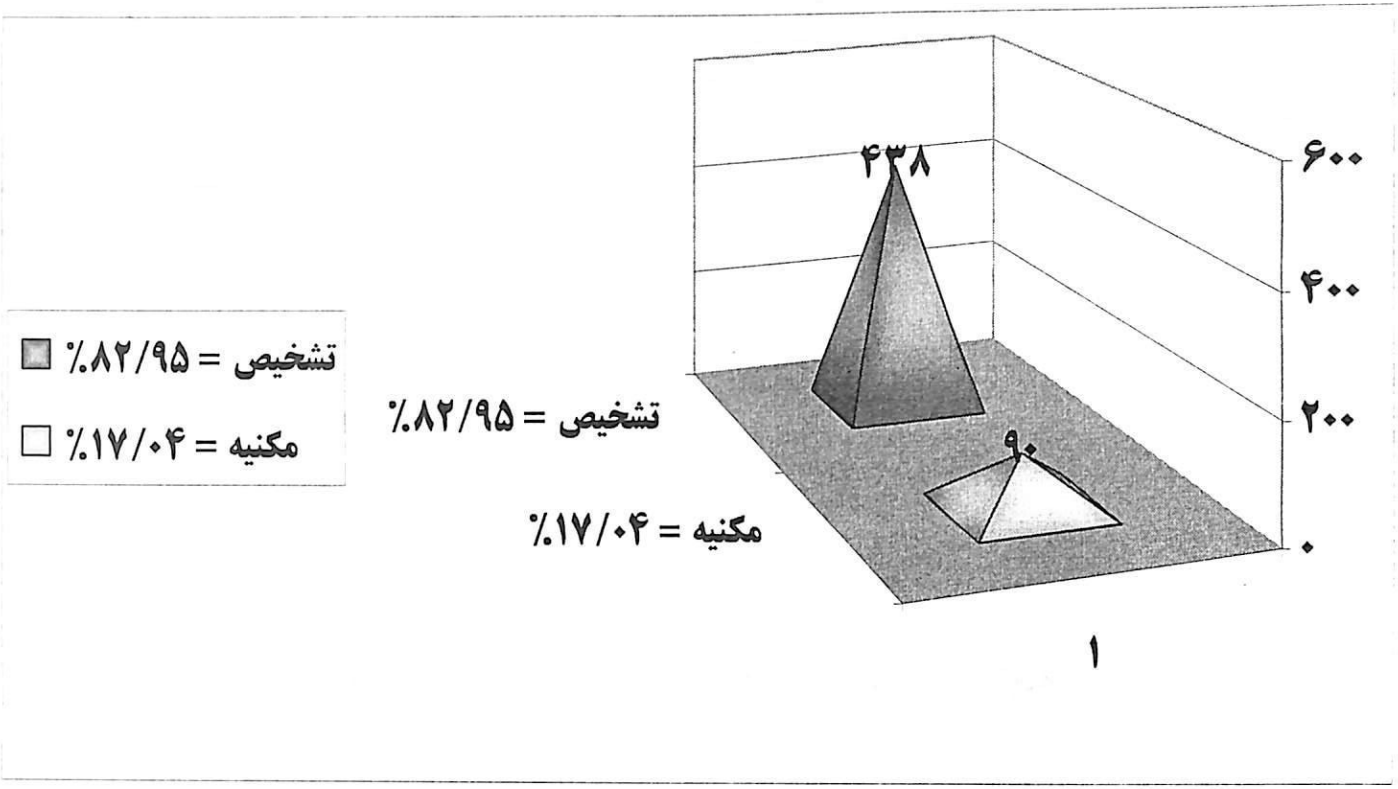
نمودار شماره ۱۲: نمودار فراوانی استعاره‌های مصرحه برای واژه‌ی اشک



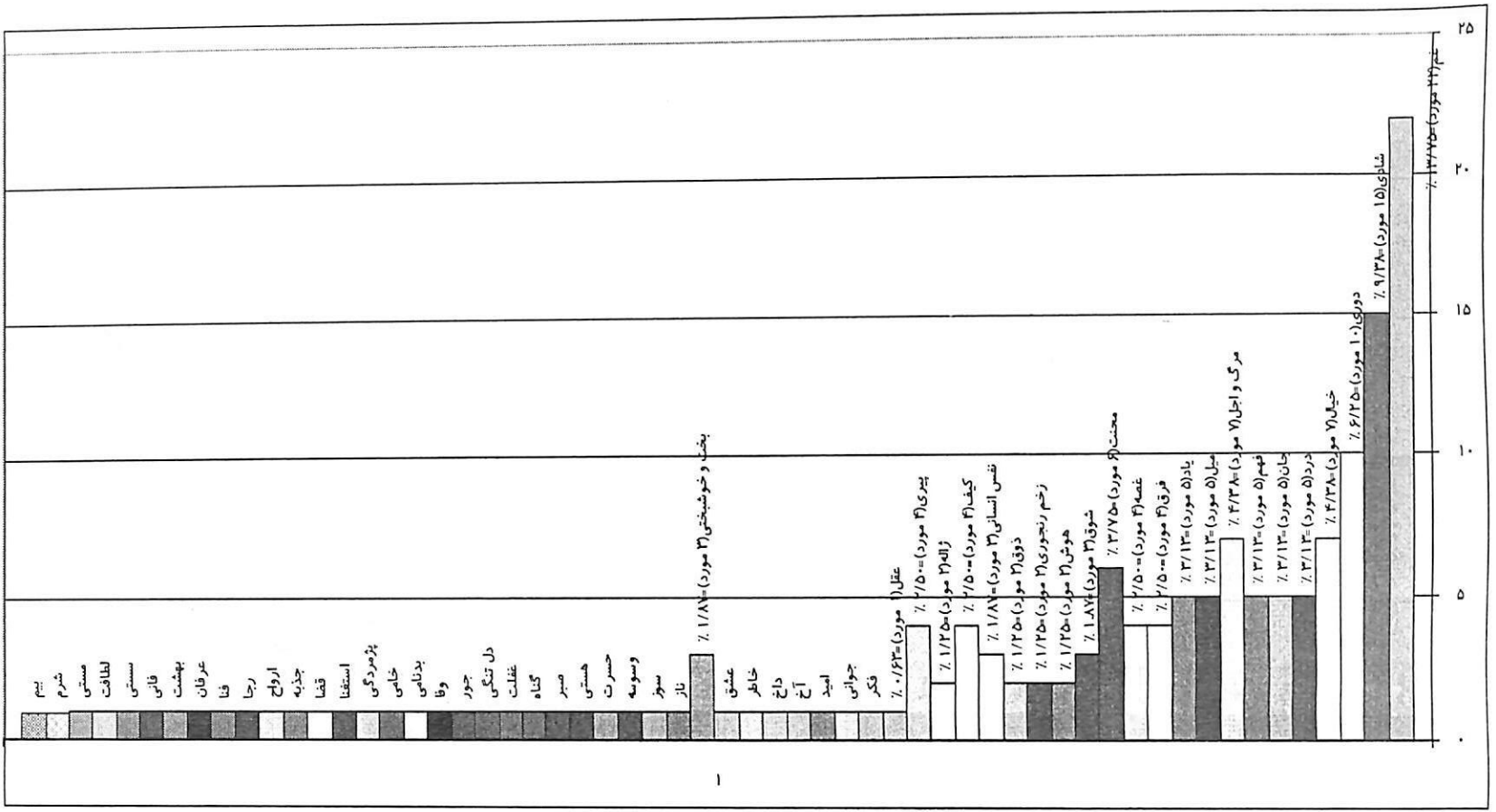
نمودار شماره ۱۳: فراوانی استعاره‌های مصرّحه برای نام خداوند (۱۶ مورد)



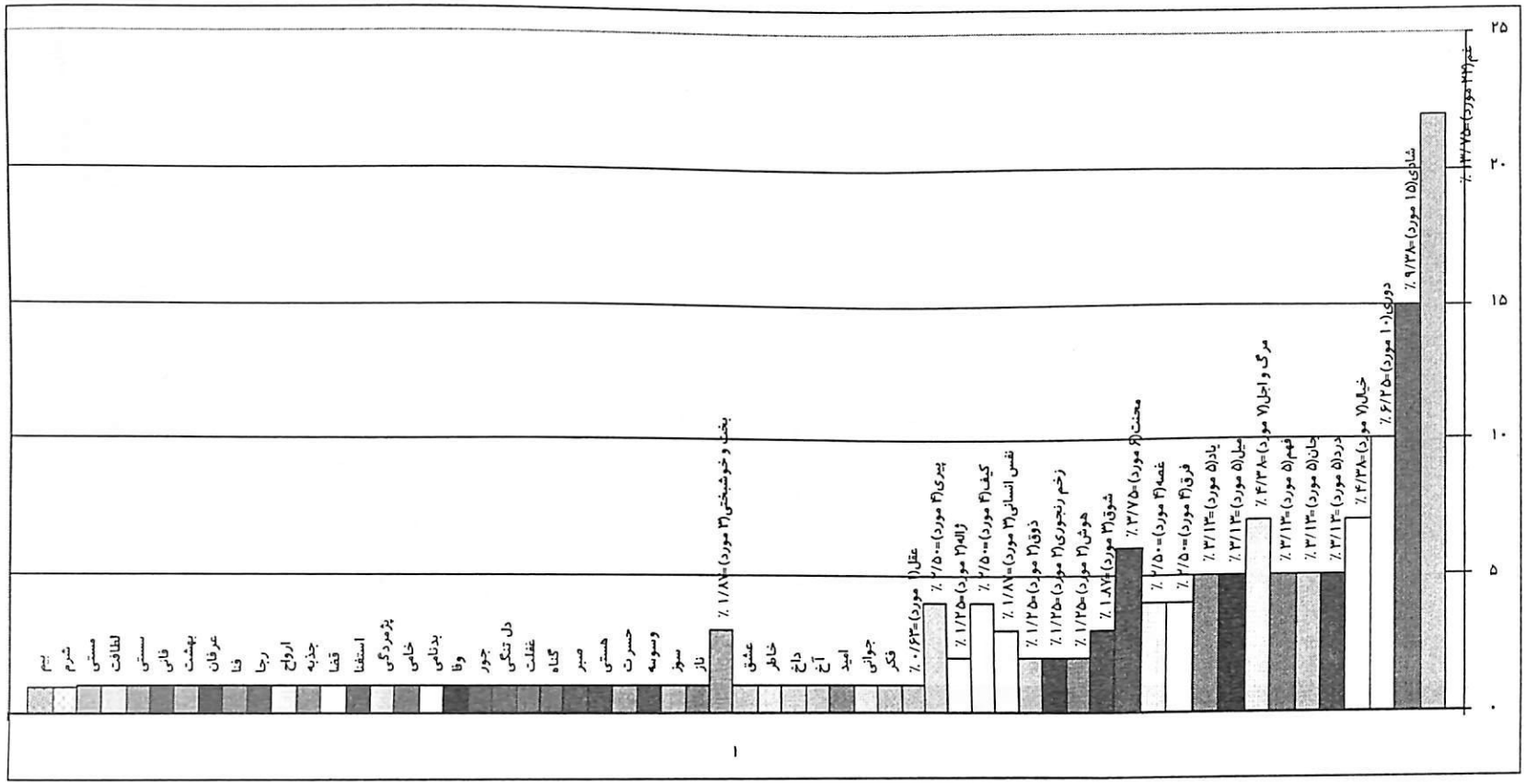
نمودار شماره ۱۴: فراوانی استعاره‌ی مکنیه دیوان مولوی کرد (کل استعاره‌ها ۵۲۸)

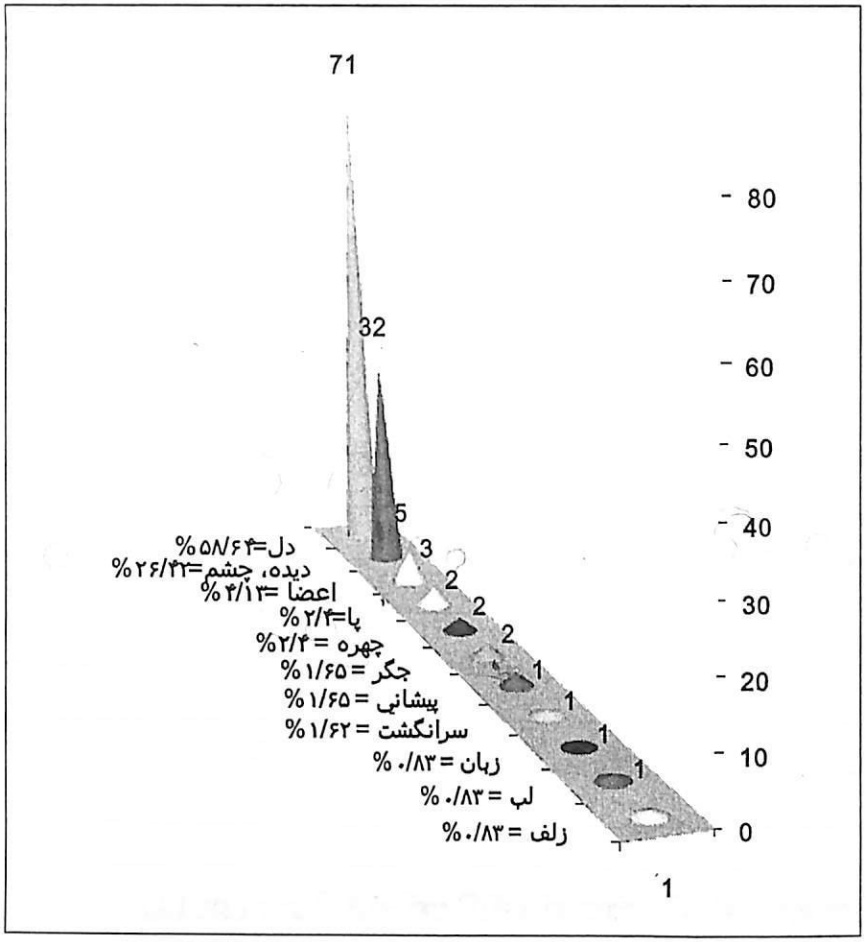


نمودار شماره ۱۶: فراوانی مفاهیم انتزاعی تشخّص یافته در دیوان شعر مولوی کرد



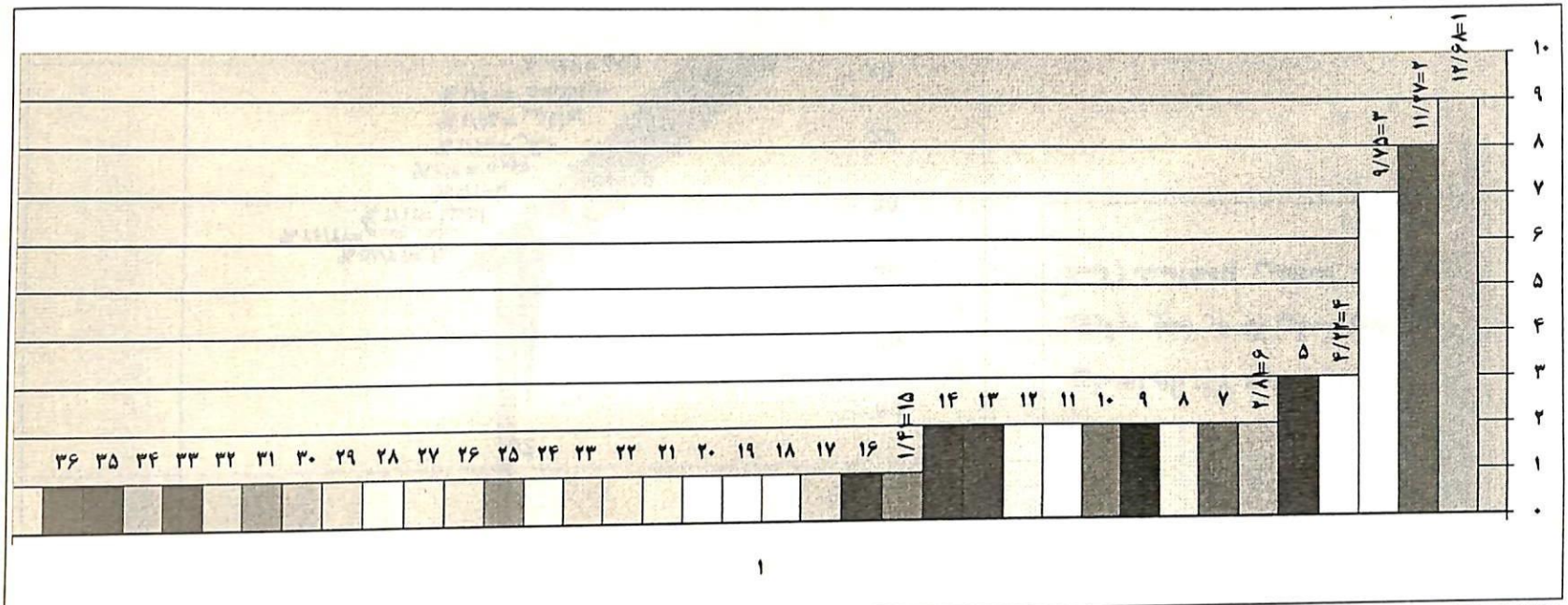
نمودار شماره ۱۶: فراوانی مفاهیم انتزاعی تشخّص یافته در دیوان شعر مولوی کرد





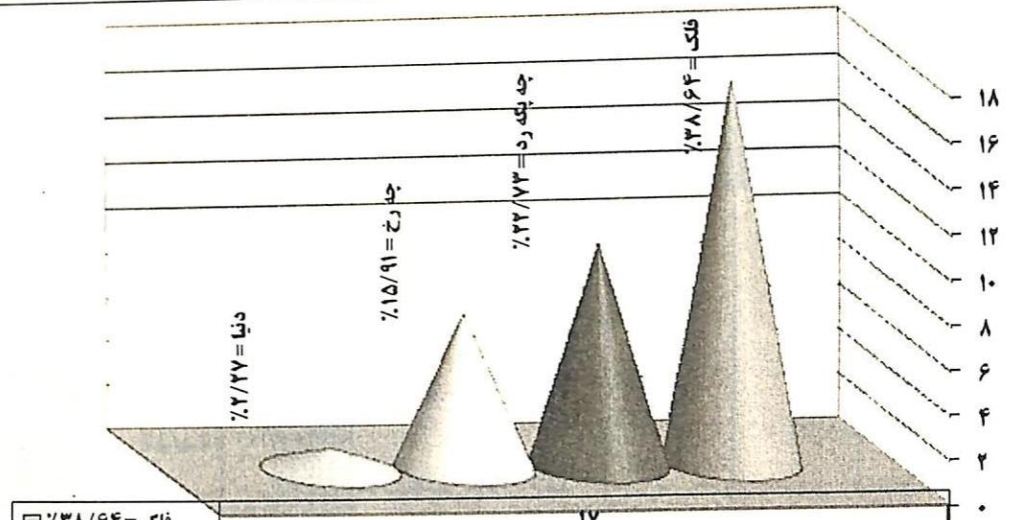
نمودار شماره ۱۷: نام اعضای بدن انسان که در شعر مولوی کرد تشخّص یافته‌اند (کلاً ۱۲۱)

نمودار شماره ۱۸: تشخص یافته‌های حوزه‌ی طبیعت در دیوان شعر مولوی کرد (کلاً ۷۱)



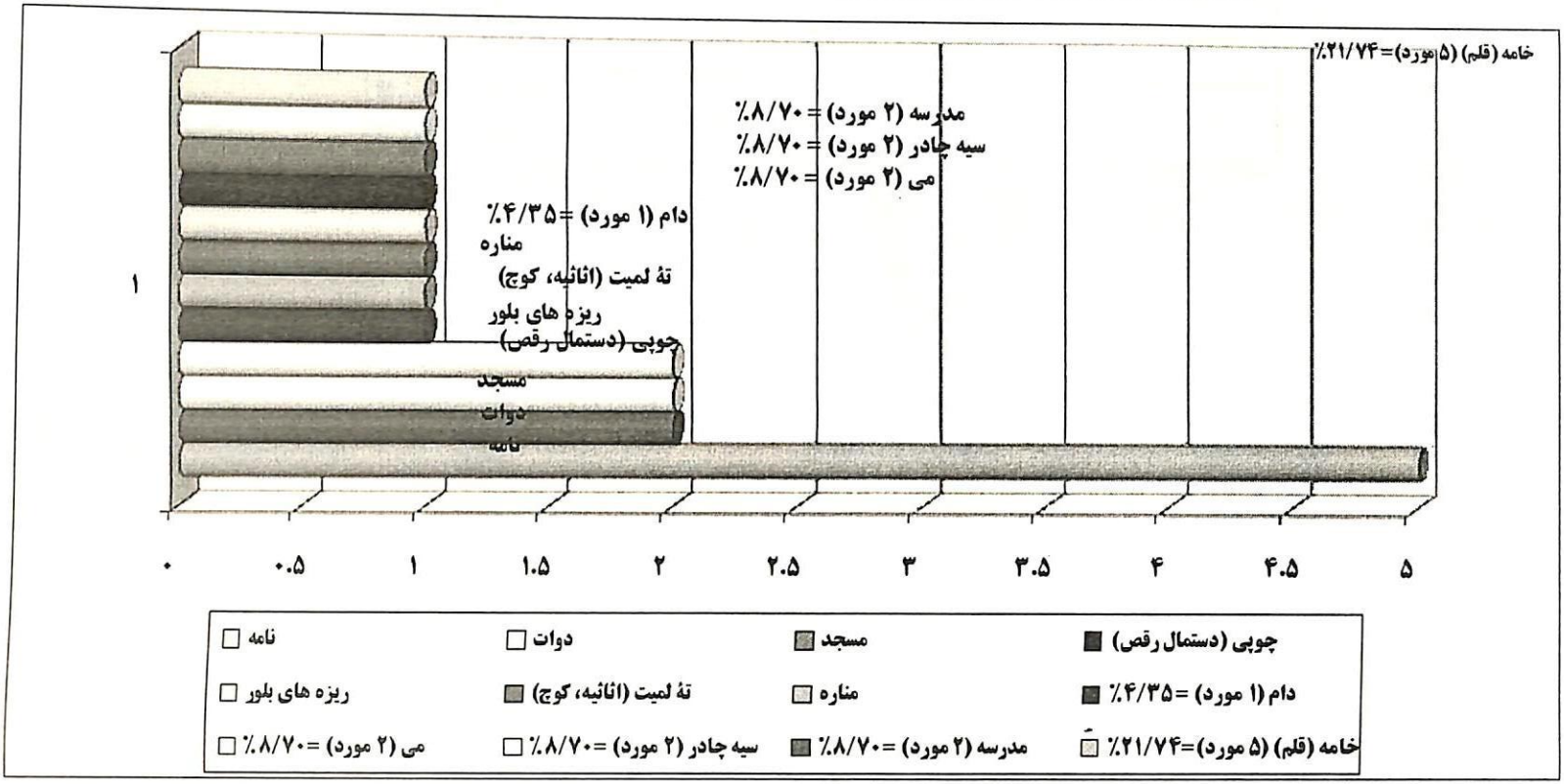
۱-باد شمال=۹ ۲-گل=۸ ۳-نسیم=۷ ۴-باد ویرانگر=۳ ۵-کوهسار و صخره=۳ ۶=رود=۲ ۷-ابر=۲ ۸-خیور=۲ ۹-نرگس=۲ ۱۰-سبزه=۲ ۱۱-کرد و خاک=۲ ۱۲-بیلاق=۲
۱۳- گرمسیر=۲ ۱۴- درخت(بید و چنار)=۲ ۱۵-نونهال=۱ ۱۶-لاله=۱ ۱۷-سوسن=۱ ۱۸-دشت=۱ ۱۹ خاشاک=۱ ۲۰ گذرگاه=۱ ۲۱ شکوفه=۱ ۲۲ چمن=۱ ۲۳ یخ=۱
۲۴-بلبلان=۱ ۲۵-مه=۱ ۲۶-اشک=۱ ۲۷-جماد=۱ ۲۸-نبات=۱ ۲۹-گردش=۱ ۳۰-جایگاه=۱ ۳۱-برگ پاییزی=۱ ۳۲-طیرها=۱ ۳۳-وحشی‌ها=۱ ۳۴-سوزباد=۱ ۳۵-دانه=۱
۳۶-سیرانگاه=۱

نمودار شماره ۱۹: نام‌های مختلف دنیا که به صورت صنعت تشخیص در دیوان شعر مولوی کرد آمده است (کلاً ۴۴ مورد)

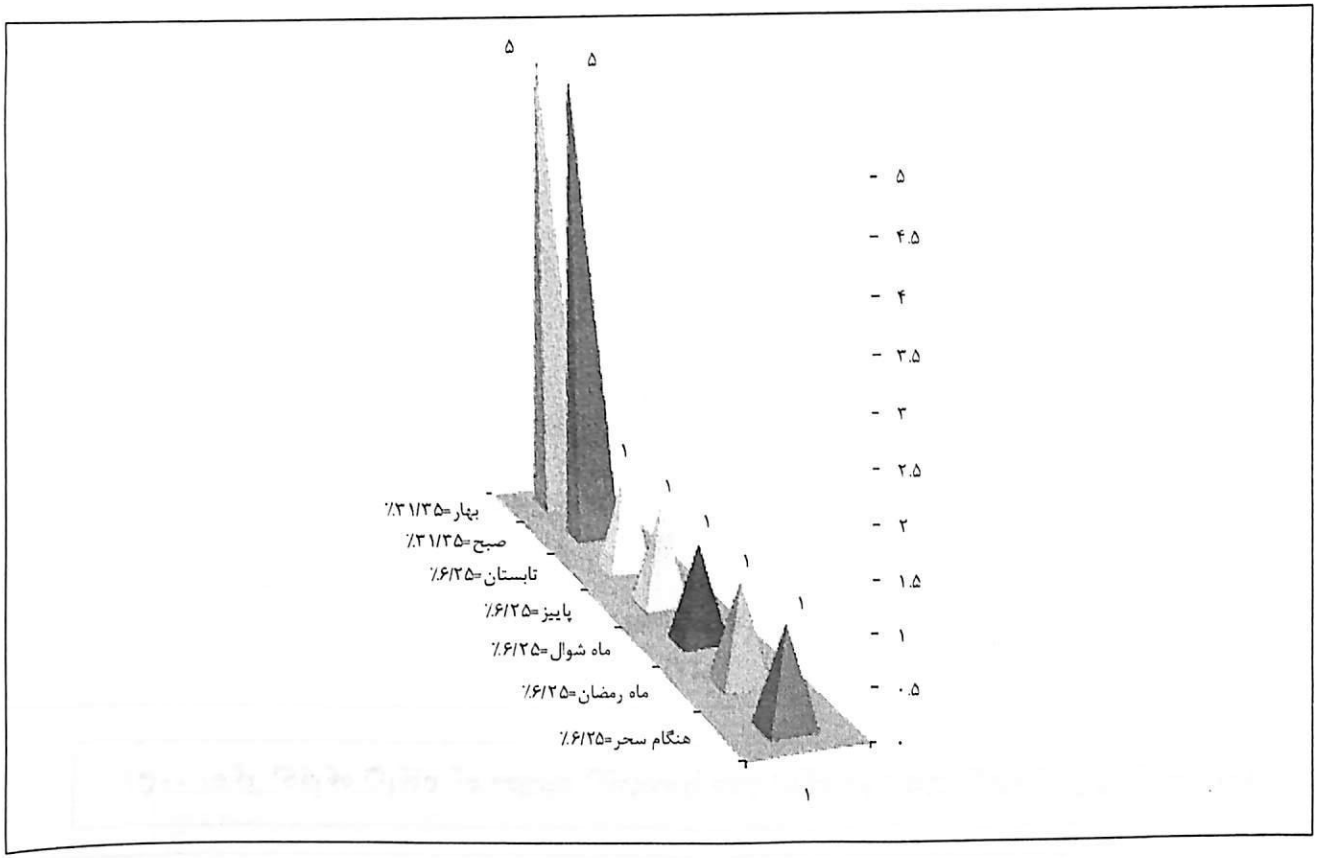


فلک =٪۳۸/۶۴	۱۷
جه بگه رد =٪۲۲/۷۳	۱۰
جه رخ =٪۱۵/۹۱	۷
دنیا =٪۲/۲۷	۱

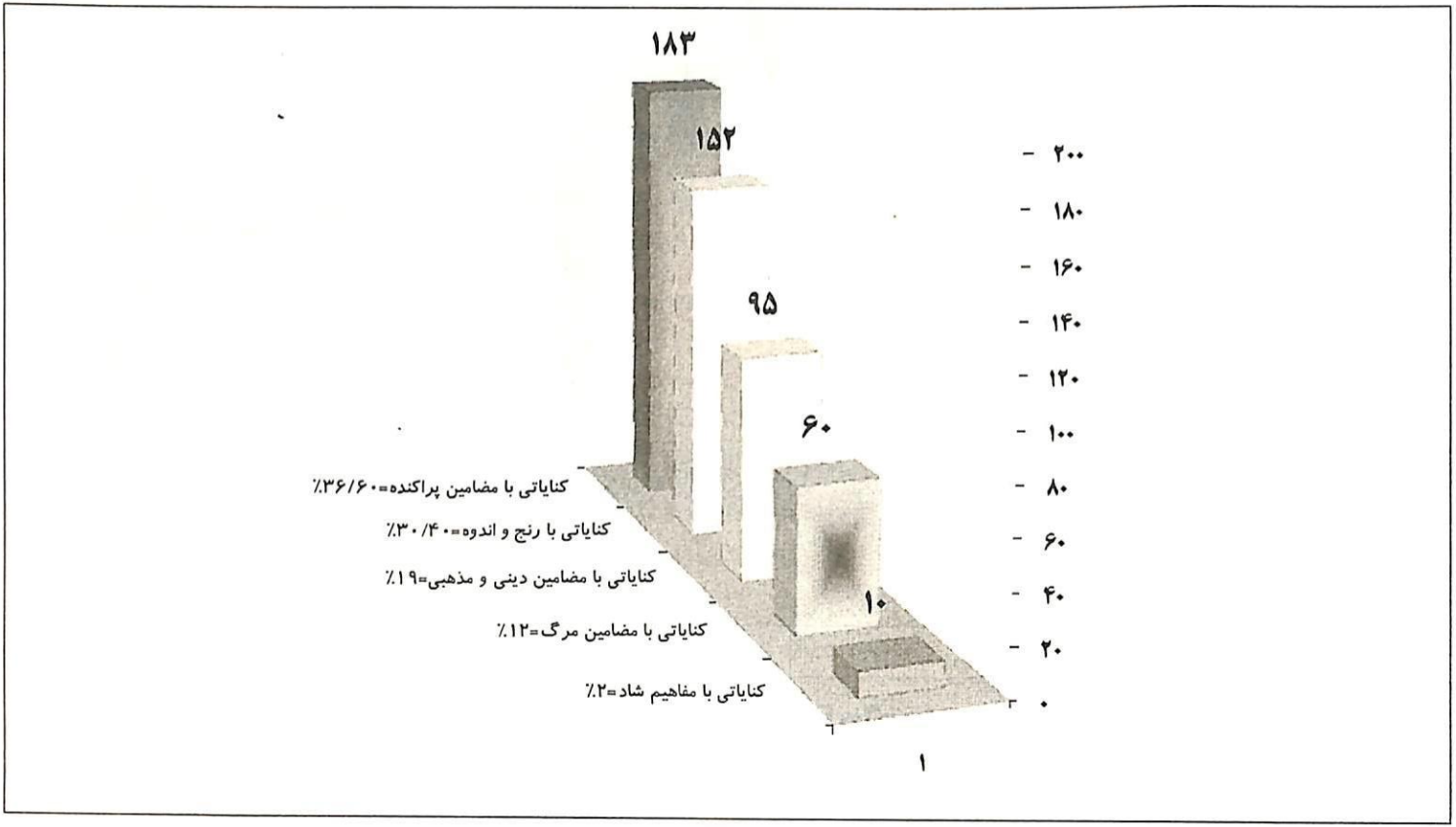
نمودار شماره ۲۰: پدیده‌های مادی تشخیص یافته در دیوان مولوی کرد (کلاً ۲۳ مورد)



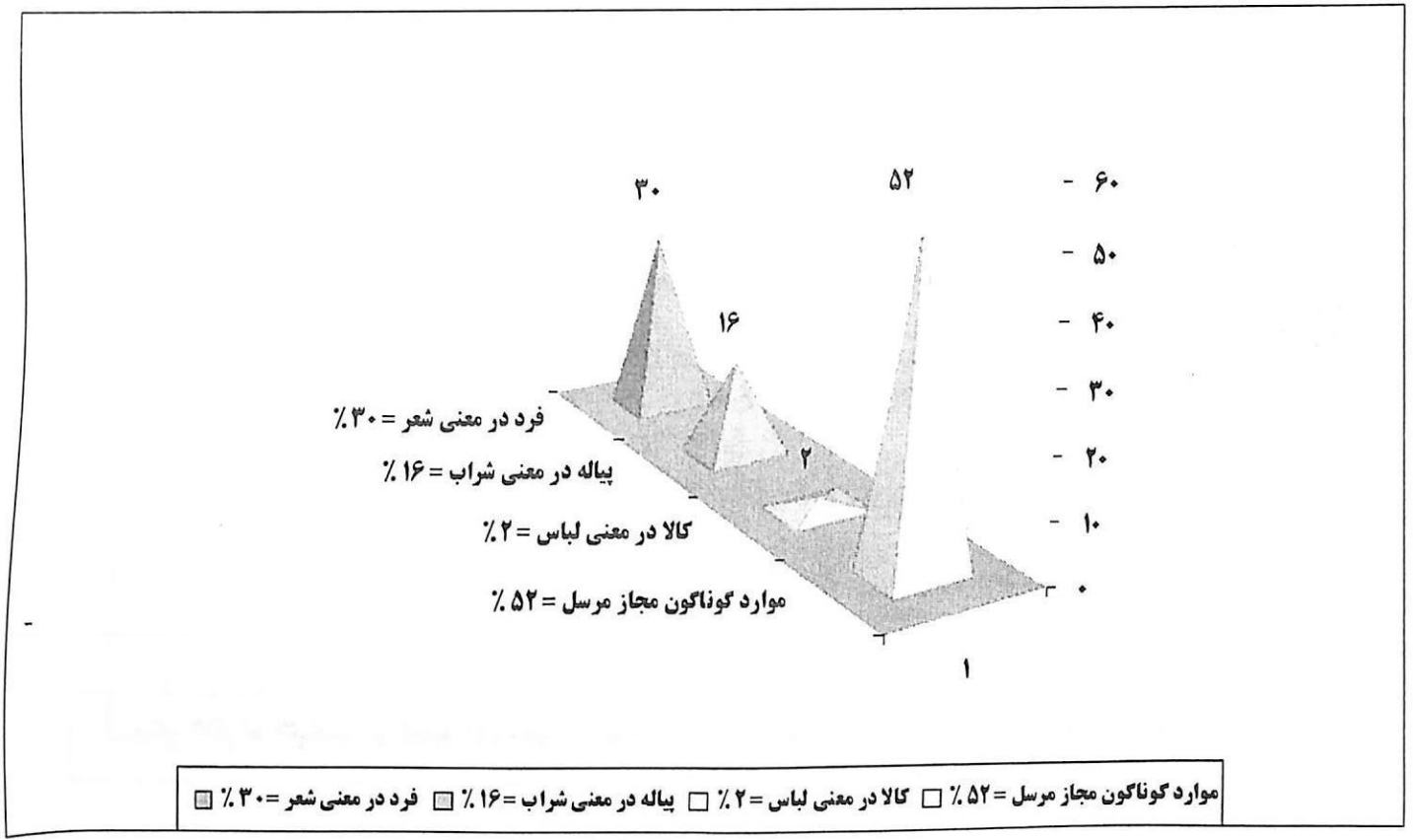
نمودار شماره ۲۱: نام فصل‌ها و زمان‌ها در دیوان شعر مولوی کرد تشخّص یافته‌اند (کلاً ۱۶ مورد)



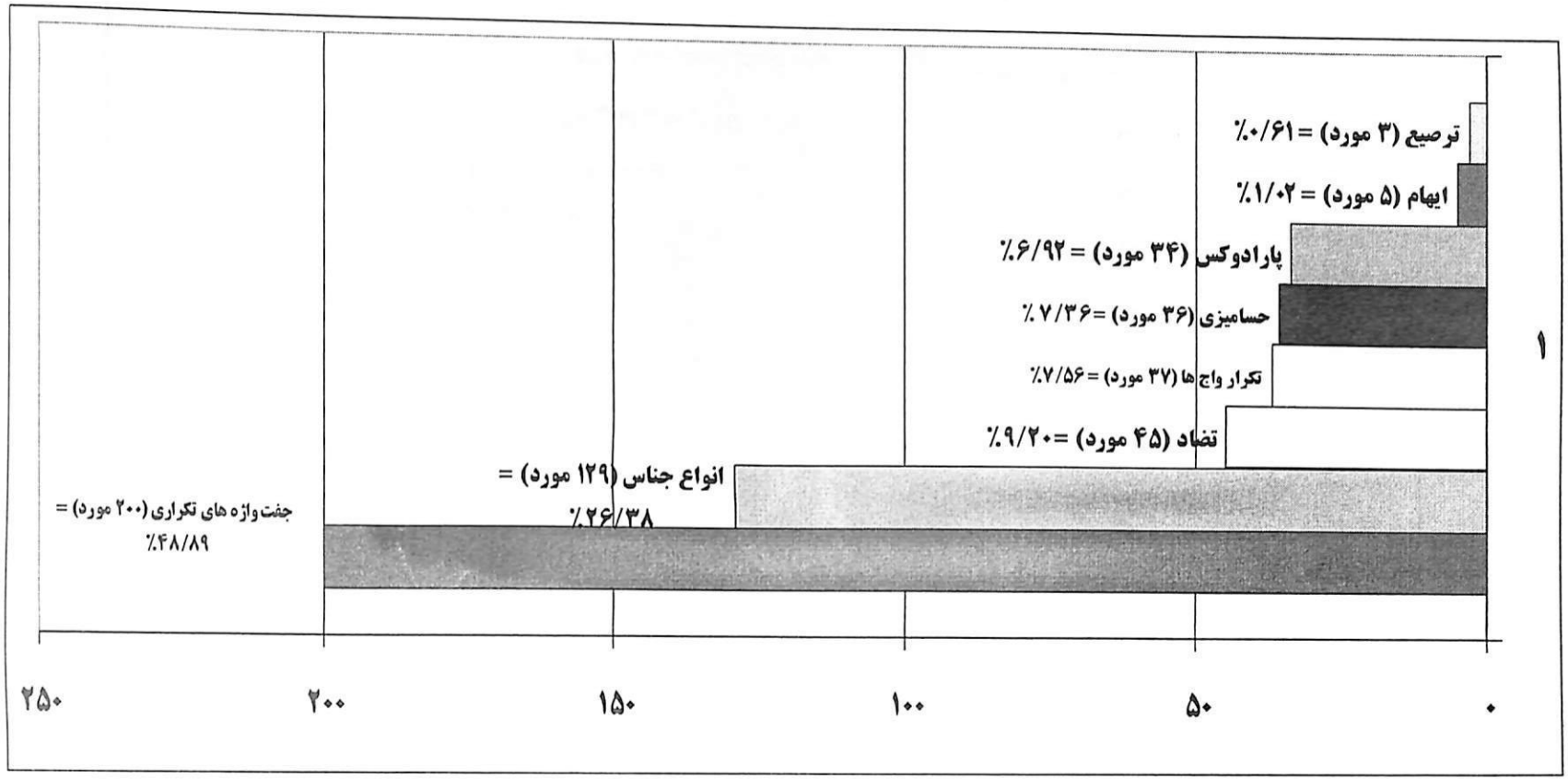
نمودار شماره ۲۲: فراوانی کنایات استخراج شده با مضامین مختلف در دیوان مولوی کرد(۵۰۰)



نمودار شماره ۲۳: مجازهای مرسل دیوان مولوی کرد



نمودار شماره ۲۴: فراوانی صنایع استخراج شده در حوزه‌ی بدیع در دیوان مولوی کرد



مصوّتها

کردی	آوا	مثال
ه ه	a	kapanik کەپەنک
ێ — ێ	e	pê (پا) پێ
ۆ	o	گول (گل) ***goî***
ا	ā	کار kār
ی	î	شیر (خوردنی) Šir
وو	ū	بووک (عروس) bûk
و	u	خودا xudā
-	i	دل ***dîl***

با توجه به تفاوت الگوی هجای زبان کُردی با فارسی از جمله پشت سر هم آمدن دو صامت در اول هجا یا آمدن هجای بدون مصوت (مانند دل= ***dîl***) به عنوان مصوت گونه‌ای خفیف برای سهولت تلفظ در چنین حالاتی مورد استفاده واقع شده است.

تشدید: تکرار یک صامت در آوانگار نشانه‌ی تشدید است که در رسم‌الخط عربی هم با تکرار نشان داده می‌شود.

قەسساب← qassāb　　میللەت← millat

کردی	آوا	مثال (معنی فارسی)
ء، ع	'	ئاسمان (آسمان) Asman عیلم (علم) îlim
ب	b	بەرد (سنگ) Bard
پ	p	پاساری (پرستو) Pāsārî
ت، ط	t	تامەزرۆ (آرزومند) Tāmazro
ث، س، ص	s	سێبەر (سایه) Sebar
ج	j	جوان (جوان، زیبا) Jiwān
چ	č	چاو (چشم) Čāw
ح، ھ	h	هیوا (امید) Hîwā
خ	x	خودا (خدا) Xudā
د	d	دار (درخت) Dār
ذ، ز، ض، ظ	z	زار (دهان) Zār
ر	r	وەرز (فصل) Warz
ڕ	ř	ڕۆژ (روز) řož
ژ	ž	ژیشک (جوجه تیغی) Žîšik
ش	š	شاهۆ (نام کوه) Šāho
غ، ق	q	غەریب (غریب) qarîb
ف	f	بەفر (برف) Bafir
ڤ	v	تافگە (آبشار) Tavga
ک	k	کار (کار) kār
گ	g	گورگ (گرگ) gurg
ل	l	پەلە (شتاب) Pala
ڵ	*ĺ*	ماقوڵ (معقول) ***Māgûĺ***
م	m	مار (مار) Mār
ن	n	نوور (نور) Nûr
و	w	وەڕەز (بیزار) wařaz
ی	y	یار (یار) Yār

(خاتوو گولسوم عوسمان پوور ئەم کتێبەی وەک ماستەر نامە نووسیوە و بڕوانامەی پێوەرگرتووە ، ئێمە داوامان لێکرد هەوڵبدات وەربیگێڕێتە سەرزمانی کوردی هەتاکو زیاتر سوودمەندبێت ، بەڵام بۆی نەلوا . لەگەڵ ئەوەشدا لێژنەی باڵای دیداری مەولەوی بە چاکمانزانی لە چاپبدرێت و لە رۆژانی دیدارەکەدا دابەشبکرێت .)