بوم‌شناخت زبان محلی تنکابنی

عزیز عیساپور / پژوهش‌گر فرهنگ مازندران

زبان محلی و عامیانه منطقه غرب مازندران (از چالوس تا رامسر)، همان زبان تبری (=تاپوری، تبری) و مازندرانی است، و زبان مازندرانی تابع زبان فارسی معیار است. گویش عمومی و محاوره‌ای برخاسته از زبان تبری و مازندرانی، شعبه‌ای از زبان اصلی فارسی، سند عمدهٔ فرهنگ زندهٔ ایران است که در طول تاریخ توسط عامه مردم حفظ شده و تا به ما رسیده است و ما هم، به حفظ و ثبت و ضبط گویش‌ها و دیگر گونه‌های زبانی، باید بکوشیم و فارغ از تعصب هم عمل کنیم.

جماعت‌های انسانی، اقوام و طوایف دارای هویتی هستند. ویژگی این هویّت، عادات، اخلاق و رفتاری است که فرهنگ نامیده می‌شود. هویّت ملی ایرانی، دارای پیشینه تاریخی درازمدتی است که به صورت قومی، سیاسی، سرزمینی و فرهنگی از دیرباز به صورت مقطعی و پیوسته و متحول وجود داشته است. پس فرهنگ برخاسته از روابط افراد جامعه و ابزار تولید است و به همراه نمادها و نشانه‌ها در میان اجتماع مطرح شده تا به عواملی مبدل شود که افراد بتوانند با هم‌دیگر تعامل داشته و ارتباط کلامی، عاطفی برقرار نمایند. شناخت فرهنگ تنها آگاه شدن از قواعد و قوانین آن نیست. بلکه دست‌یابی به وجه تولید شده آن است.

اما آن‌چه که به عُرف و عادات و رفتار و سنّت‌های صحیح و به علاوه به زبان و گویش‌های بومی کمک می‌کند تا از گزند روزگار محفوظ بماند، استفاده روزمرّه از آن است. زنده نگه‌داشتن آیین‌ها و مراسم سنتی، حتی به شکل نمادین و در جای‌گاه خویش، ثبت و ضبط واژه‌ها و زبان‌زدها، اشعار و ابیات محلی و... بقای آن‌ها را تضمین کرده و از مرگ و نیستی و حذف خُرده‌فرهنگ‌ها پیش‌گیری می‌کند.

بنا به نوشته زنده‌یاد عبدالرحمان عمادی ایران‌شناس و پـژوهش‌گـر گیلانـی: بسـیاری از این زبان‌های محلی و بومی «زبان» هستند! چون ادبیات دارند، تاریخ دارنـد و از هـیچ زبـان دیگری کم‌تر ندارند. به عنوان مثال در زبان طبری از هزار سال پـیش ترجمـه قـرآن وجـود دارد که گویا نسخهٔ آن نزد آقای دکتر صادق کیا باشد. تمام شعرای بزرگ ما از حافظ گرفته تا ملک‌الشعرای بهار به زبان محلی شعر دارند و این نشانه علاقه شـدید ادبـای مـا بـه زبـان محلی است.

بنابراین، زبان‌های محلی ایران گنجینه عظیمی است که شـاید ده‌هـاهزار لغـت و شـاید بیش از ده‌هزار فعل ضبط نشده دارند که همهٔ آن‌ها مایه عظیمی بـرای زبـان ادبـی فارسـی است. (عمادی، ۱۳۸۹، ۸۸)

به علاوه، اثر مکتوب دیگری که به نظر می‌رسد اولین اثـر بـه زبـان تبـری باشـد، کتـاب مرزبان‌نامه است که در قرن ۴ هجری قمری توسط مرزبان‌بن‌رسـتم شـروین تـألیف شـده و برگردان فارسی آن موجود است. قابوس‌نامه از امیر عنصرالمعالی به زبان تبری است.[۱]

زنده نگه داشتن آیـین‌هـا و مراسـم سـنتی، بقـای آن را تضـمین کـرده و از اضـمحلال خُرده‌فرهنگ‌ها پیش‌گیری می‌کند. زبان فارسی خود شمار زیادی از لهجه‌هـا تشـکیل شـده است و همین‌طور دیگر زبان‌ها، نظیر کُردی، تُرکی، عربی و... موقعی که یـک نفـر آذری، بـه زبان فارسی با شما سخنی گوید، لهجه‌اش کـاملاً محسـوس اسـت، زیـرا لهجـه احساسـی و شنیداری و لفظی است.

لازم است گفته شود که وجه دیگرِ زنده ماندن زبان‌های بومی، مستلزم کاربُرد آن در خانواده‌هاست. نقش پدر و مادر در خانه، با داشتن علاقه به زبان مادری و آموزش به فرزندان تازه‌متولدشده، و آموزش زبان مادری و محلی در دوره ابتدایی کمک شایانی است و از مرگ تدریجی زبان‌های محلی پیش‌گیری خواهد کرد. متأسفانه در بیش‌تر خانه‌ها کودکان خُردسال و بالاتر، کم‌تر به زبان مادری خود سخن می‌گویند. اگر کودکی به زبان مادری سخن بگوید، پدر و مادر آن را کسر شأن خویش می‌شمارند. با تأسف باید اذعان کرد که بومی‌ها و اهالی شهری تنکابن و دیگر شهرهای تابعه و پیرامونی در ادارات و فروش‌گاه‌ها، در کوچه و بازار، حتی در منازل خویش چنان به زبان فارسی معیار سخن می‌گویند که انگار تنکابنی نیستند! در حالی که تنکابنی‌اند و در تنکابن زندگی می‌کنند. آیندهٔ زبان‌های محلی، افق تیره‌تری پیدا کرده است. این یک فاجعه فرهنگی خواهد بود اگر نتوانیم به حفظ آن اقدام کنیم. سنّ گویش‌وران، عامل مهم دیگری است در بقا و مرگ زبان

---

۱ عمادی، عبدالرحمان، *فره‌گان*، نشر گیلکان، رشت، ۱۳۸۹.

مادری. هر چه‌قدر میانگین سنّی گویش‌وران یک زبان بومی بیش‌تر شود، نشانهٔ خطری است که آن زبان دچار مرگ تدریجی شده است!

در حوزهٔ جغرافیایی غرب مازندران، به ویژه در شهرستان تنکابن از منظر زبانی و گویشی، در منطقه‌ای حائل میان گیلان و مازندران قرار داریم. درست است که از جهت سیاسی جزو استان مازندران محسوب می‌شویم، اما تأثیرات فرهنگی، خُلق و خو، اخلاق رفتاری، زبان و گویش سرزمین گیلان، و دیرینه‌تر که جزو دیلمان و سپس گیلان بودیم، هم‌چنان در زندگی ساکنان این منطقه هویدا و مشهود است. نکته حائز اهمیت در این باره، اسناد و شواهد مکتوب و شواهد شفاهی بسیاری از کهن‌سالان و دیرسالان این خطه، از بزرگان و اجداد خویش شنیده دارند که از سرزمین دیلم و گیلان (بیه پس و بیه پیش)، و از دیگر نقاط، بنا به دلایلی راه مهاجرت در پیش گرفته بودند. البته مسئله مهاجرت اقوام و طوایف به غرب مازندران، خود مقوله دیگری است و جای پژوهش آن خالی به نظر می‌رسد. اما بیش‌ترین مهاجرت‌ها از زمان‌های بسیار دور و در مقاطع مختلف زمانی از اقلیم فوق به غرب مازندران صورت گرفته است و آثار زبان و گویش و دیگر اخلاقیات فردی و جمعی، از رامسر تا نقطه مرزی چالوس (مرز میان تبرستان و دیلم یا دیلمان) کاملاً هویداست. همان‌طور که فرهیخته ارج‌مند دکتر اسماعیل‌پور معتقد هستند که از نظر ریشه‌شناسی به هم‌راه صرف و نحو و کاربُرد واژگانی، گویش‌های غرب مازندران عمدتاً ویژگی‌های پهلوی ساسانی را نشان می‌دهد هر چند با گذشت زمان، خصوصیات هر دو زبان با هم آمیخته شده است.[۱]

البته تعیین خط و مرز و جدا کردن زبان‌های بومی و اختلاف گویش چندان آسان به نظر نمی‌رسد. چنان‌چه بپذیریم از جهت مشرق از چالوس، که مرز و محدودهٔ زبان تبری با زبان دیلمی-گیلانی باشد، و هر چه‌قدر از این حد و سامان فاصله گرفته و گام به گام، به سمت تنکابن بیاییم، از واژه‌های زبان تبری و گویش مازندرانی کاسته شده و گویش دیلمی-گیلانی خاصی با نام تنکابنی روبه‌رو خواهیم شد. و هر چه‌قدر از مرکزیّت شهری تنکابن به جهت غرب فاصله گرفته، و به سوی رامسر گام برداریم، گویش تنکابنی به لهجه و گویش زبان شرقِ گیلان نزدیک خواهد شد.

طبیعی به نظر می‌آید که ما در این حوزهٔ گسترده و طولانی، یعنی از چالوس تا رامسر (نزدیک به ۸۰ کیلومتر، جهت شرقی و غربی) با اختلاف زبان، واژگان و گویش‌ها روبه‌رو هستیم. صرف نظر از برخی طوایف کُرد و لُرهای مهاجر که در ناحیه کلاردشت ساکن‌اند،

---

۱ مقاله بررسی تطبیقی ترانه‌های امیر پازواری و اشعار هجایی پهلوی اشکانی و ساسانی، ابوالقاسم اسماعیل‌پور، مجله ایران‌شناخت، شماره ۹ تابستان ۱۳۷۷، ص ۲۵.

در این منطقه گسترده، گاه یک واژه از دو تا چهار شکل و گویش را رقم می‌زند. از نقطه آغاز این پژوهش میدانی یعنی چالوس، تا پسنده‌رود و نشتارود، تأثیرات زبان تبری و مازندرانی کاملاً محسوس و این در مکالمات روزمره رایج بوده و به روشنی هویداست. اما از روستای پسنده (علیا و سفلا) و سامان آن که رود شمالی و جنوبی است را مرز زبان مازندرانی می‌دانم. در حالی که از این نقطه و شهرِ نشتارود، زبان و گویش به تدریج تغییر کرده و به صورت زبان و گویش تنکابنی خوانده می‌شود.

شاید بتوان گفت رودخانه‌ها حد فاصل و مرز اختلاف زبانی و گویشی را به خوبی نشان می‌دهند. وقتی از این رودخانه تا رودخانه بعدی گذشتیم، زبان و گویش ساکنان تغییر کرده و ما با واژه‌ها و ترکیبات دیگری روبه‌رو خواهیم شد. آوردن واژه‌ها با ذکر مثال از فرهنگ زبان‌زدها و برخی افعال در تعامل و گفت‌وگوهای روزانه، در این مورد می‌تواند راه‌گشا باشد. افراد بومی شهر عباس‌آباد تا رودخانه و روستای پسنده، از ضمیر شخص اول «من» استفاده نمی‌کنند. به جای آن گفته می‌شود «شِ» še. به جای گفته بودم؛ می‌گویند : «شِ بُوتِمِ» še boteme؛ مثالی در این زبان زد: اسبِ پیش‌کشی، شِ دندونِ نِشمارِ نَن asbe piŝ kaŝi še dondone neŝmārenan. (اسبی که هدیه است، دندانش را نمی‌شمارند). در حالی که بخش نشتارود پنج کیلومتر در مغرب آن واقع است، از ضمیر شخص اول «شِ» استفاده نمی‌کنند و همین زبان‌زد را این‌گونه بیان می‌کنند: اسبِ پیش‌کشی، وِ دندُونِ نِی شِنَنَ asbe piŝ kaŝi ve dandone neyŝenan. (اسب که هدیه است، دندانش را نگاه نمی‌کنند).

من در حوزهٔ شهرستان تنکابن از منظر اختلاف زبان و گویش، این منطقه را مضافاً با بخش لنگای عباس‌آباد، به هفت ناحیه زبانی، لهجه و گویشی تقسیم کرده‌ام (در بخش فرهنگِ زبان‌زدها، کنایات و اصطلاحات گویش تنکابنی، که در دست اقدام دارم، چنین رعایت شده است) این مناطق عبارتند از: ۱) بخش مرکزی و حومه شهری تنکابن (از ولی‌آباد تا شیرود و «زنگیشا محله» zangiŝā mohlle و قبل از خرم‌آباد)؛ ۲) بخش‌داری خرم‌آباد و حومه؛ ۳) دهستان کوهستانی دوهزار؛ ۴) دهستان کوهستانی سه‌هزار؛ ۵) دهستان جلگه‌ای و کوهستانی گُلی‌جان؛ ۶) بخش‌داری و حومه نشتارود؛ ۷) لنگایِ عباس‌آباد. البته این تقسیم‌بندی نسبی است و در هر ناحیه، زبان و گویش یک دست نیست. چه بسا دو روستا و یا دو محلّه در جوار هم، اختلاف زبان و لهجه دارند. به عنوان نمونه روستاهای جنوبی بخش نشتا، چون پُل‌سرا، معلم‌کوه با رودگرمحله و دیگر روستاها اختلاف لفظی و فونتیک واژه‌ای دارند. پُل‌سرایی‌ها می‌گویند: اَمِی گوو بِزاسِه ami gaw bezāse (گاوِ ما زاییده)، رودگر محله و تمِشکِلی‌ها می‌گویند: اَمِ گووً بِداشتِه ami gow bedāŝte. در روستای تَمِشکِل tameŝkel، که با نشتارود، شهر ساحلی سه کیلومتر فاصله

دارد، به جای گفتن: این‌جا بیا! می‌گویند: اِیً جِه بُرو! eije boro. در ناحیه دهستان سه‌هزار، روستاهای خانیان، «هَلوآن» haluān با روستاهای مَران marān، درجان darjān و شهرسان ŝahresān و دیگر آبادی‌ها، اختلافات فونتیکی و گویشی دارند. این مسئله در دیگر نواحی این شهرستان مشاهده می‌شود.

در دهستان دوهزار و خرم‌آباد این زبان‌زد گفته و شنیده شده است: آووِ نِدیه، شِلارِ در آرنِ āve nediyah, ŝelāre dar ārene (آب را ندیده شلوار را از تنش بیرون می‌آورد). همین مثل در نشتارود چنین شنیده شده: آوِ ندیً یَ، جومه کندنِ āve nadiya jome kandene (آب را ندیده، پیراهن بیرون می‌آورد).

از فعل گفتن به چهار صورت و گویش رایج است: در لنگا: بُوتِمِ boteme (گفتم)، بی‌مامِ bimāme (آمدم) در نشتا: بَگوتَم bagutam و بومامً bumām، و در سه‌هزار: بَگوتُم bagutom، در گُلی‌جان: باگوتُم bāgutom، در دوهزار و خرم‌آباد: باگوتِم bāgutem. فعل خواستن با سه گویش رایج است: خوایً نِ xāyne، خوانِ xāne، خَنِ xane. انعکاس آن در این زبان‌زد: ماس گیج خوایًنِ، پنیر مایه / پیر پرستار خوانِ، وچه تایه. mās gij xāyne pani māyeh / pir parastār xāne vaĉeh tāyeh (ماست و پنیر مایه می‌خواهد / آدم سال‌مند پرستار می‌خواهد و بچه مادر یا دایه).

در زیر نام سه جان‌دار و دو فعل به همراه نواحی هفت‌گانه انتخابی در این مقوله جهت روشن شدن اختلاف گویش و زبان را آورده‌ام:

گنجشک: در لنگا و نشتا: میچکا، miĉkā؛ در تنکابن: malije, meyje، سه‌هزار و خرم‌آباد: مِی جِه mey ge؛ در دوهزار: مَلیجه malije. در گُلی‌جان: ملجه malje.

مارمولک: در لنگا: کل مهرک kale mahrak؛ در نشتا: ماچکول māĉekul؛. در دوهزار: ماچگر māĉegor؛ در تنکابن و سه‌هزار و خرم‌آباد و گلی‌جان: ماچکر māĉekor.

قورباغه: در تنکابن، دوهزار، سه‌هزار و لنگا: پیر بک bak؛ در نشتا: پیرمک pire mak؛ در خرم‌آباد و گلی‌جان: پیرفک pirefak.

فعل شدن: در تنکابن، خرم‌آباد و دوهزار: بَبَ baba؛ در نشتا و سه‌هزار: بَبِیَ babeya؛ در گلی‌جان: بونِ bune.

فعل انداختن: در تنکابن دیم بده dim bada؛ در نشتا: دیم بِدا / بینگِتِه / dimbedā bingete؛ در سه‌هزار: دُم بده dombada؛ در لنگا: دیم بِدا dimbedā؛ در دوهزار: بِن‌گته bengete؛ در گلی‌جان: ان‌گته engete.

اشاره به برخی از ویژگی‌های گویشی تنکابنی

* تخفیف و تلخیص جمله‌ها و حذف پاره‌ای حروف: قاضی وَگِرسِ بَگوتِ qāzi vageresr bagute (قاضی برگشت و به او گفت)، بَشی بان گُردوگا رِ باز هَکِردِن baŝibān gordugāre bāz hakerdebān (چپر و سامان کوه گُردگاه را رفته بودند، باز کردند)، مار mār (مادر)، پِئِر peer، پیَیَر piyar (پدر)، آها دَ āhā da (بلی دیگر = در پایان جمله‌ها و برای تأیید). بِرار berār، بَرَر barar (برادر)، خا xā (خوب یا به روی چشم).

* پس‌وند تصغیر و تحبیب در کلمه‌ها: «ی» در «حسِنِیً» haseney، بِرارِیً berārey، وَچَیً vaĉay. بِرارِکً berārek (برادر) در این زبان زد: بِرارِکِ دل زِن وانِ، خُشتِه گَتِه برارِ گُنِه زِن نُخایً نِ بِبِری؟ berāreke del zen vāne xoŝte berāre gone zen noxāyne baberi

* پس‌وند معنای نسبی و شباهت: بِرارِ وَری berār vari (ار طرف برادری)، مار وری mār vari، یا: پیَیَر وری piyar vari (از طرف مادری، یا: پدری).

* حذف نشانه مفعولی «را» در این زبان‌زد و جمله‌ها: اسبِ هَدَه خر هِیَّتِه asbe hada xar heyteh (اسب را داد خر گرفت)، مِدادِ بِیً medāde bay (مداد را بگیر)، و آوردن «رِ» به جای «را»: مِن تِ رِ بگوتَم men te re bagutam (من تو را گفتم).

* آوردن صفت پیش از موصوف: تابسون کوه tābesun kuoh (کوهِ تابستانی)، کَلِ بُز kale boz (بُزِ نر)، پُرام گووً porām gow (گاوِ نازا)، تُرشِ هَلو torŝ e halu (گوجه سبز ترش)، وَشنا شِکَم vaŝnā ŝekam (شکم گرسنه).

* نشانه مصدری با آوردن فتحه و «ن» نظیر: خُتَن xotan (خوابیدن)، گُتَن gotan (گفتن)، اما گاه با حرف «ی» صدادار میانجی هم می‌آید نظیر: بَخَّرِیً یَن baxriyan (خریدن)، بَدِیً یَن badiyan (دیدن).

* مثال برای یک فعل سوختن: مصدر محلی: سوتِن suten سوم شخص ماضی: بَسوته با basute bā. امری: بَسوجً basuj.

فعل رفتن: مصدر محلی: بَشیً یَنً baŝi yan. سوم شخص ماضی: بَشیً با baŝi bā؛ امری: بَشو baŝu.

فعل گرفتن: مصدر محلی: گیتَن gitan. سوم شخص ماضی: بی تِه با bey te bā. امری: بِیً bey.

فعل خوابیدن: مصدر محلی: خُتِن xoten. سوم شخص ماضی: بَخُتً بِیِه baxot beyh. امری: بَخُوس baxus.

در پایان چند زبان‌زد که در ارتباط با اختلاف گویش و زبان در منطقه تنکابن را بیان می‌کند، می‌آورم:

اِمسالِ میچکا پالسالِ میچکا رِ یاد دِنِ. (نشتارود)

emsāle miĉkā pālsāle miĉkā re yād de ne.

امسال ملیجَیً پارسالِ ملیجَکِ یاد دِنِ. (دوهزار):

emsāle maligay pārsāle maligake yād de ne.

امسال مِیً جیه پارسالِ میی جِه رِ خییً نِ یاد بدینِ. (خرم‌آباد): emsāle mey geh pār

برگردان: گنجشک امسال، گنجشک پارسال را می‌خواهد یاد بدهد.

گرزه‌ش جاره ندارنِ، ساجه کوتلی ر ش دُم دَوندِنِ. (لنگا)

gerzeh ŝe jāreh nedārne, sāje kuteli re ŝe dom davendene.

گرزه خُشتِ جا رِ ندارنِ، ساجه کُتیله خُشته دِمال کَشِنِ. (سه‌هزار):

gerzeh xoŝte jāre nedārne, sājeh kotele xoŝte demāl kaŝene.

برگردان: موش جای خود را نداشت، جارو را به دُم خویش بست یا می‌کشید.

ماچکُر دَووً تا دارِ گِردِنِ. (خرم‌آباد): māĉekore dow tā dāre gerdene

ماچکول هارت و هورت تا دارِ قُرتِ. (نشتا): māĉekule hārt o hurt tā dāre qorte.

ماچکرِ دَووً تا دارِ مین کمرِه. māĉkore dow tā dāre kamareh (سه‌هزار، تنکابن).

برگردان: رفتن یا دویدن مارمولک، تا کمر یا گردن درخت هست.

پایان بخش این گفتار آوردن ابیاتی چند از فرهنگ توده‌هاست، که گویندهٔ این ابیات نامعلوم بوده و در میان مردم، موقع کار کشاورزی و در مزارع برنج‌کاری، خزانه برنج، کاشت، داشت و برداشت. باغات مرکبات و صیفی‌کاری، زمان آب‌یاری و هرس درختان کیوی و پرتقال و نارنج و چیدن میوه آن و... . زنان، جوانان و دختران می‌خوانند:

می یارِ دیم، چو سِتارِ آتشیً نِه مِن شُومِه در آتِش، اگه آتِش اِیً نِه

mi yāre dim, ĉu setāre ātaŝi neh / mek ŝumeh dar ātaŝ, ageh ātaŝ eineh.

وِ دُندُن صدفِ، وِ لب انگبینِه چرخ و فلک، وِ خرمن خوشه چینِه.

ve dondon sadafe, ve lab angabineh / ĉarx o falak, ve xarman xuŝeh ĉineh.

برگردان: چهرهٔ یارم چون آتشی زنده و گیراست. اگر این آتش استف من در آن می‌روم. دندانش صدف و لبش شهد است. چرخ و فلک خوشه‌چین خرمنش است.

***

هوارِه چِرِم بِیً تِه، نَزِن وارِش تِ دِمال‌اَم دَرِه، یِ مردِ گالش

havāreh ĉerem beyte, nazene vāreŝ / te demālam dareh, ye marde gāleŝ.

سیاتولومِیً بَشو مِن رایِ بِیً نُم اِکَر و اِجَر و سیف داره بِیً نُم

seyātulumey baŝu men rāye beynom / ekar o ejar o sif dāreh bey nom.

هوا را مه گرفته است، باران نمی‌زند. دنبال تو یک مرد چوپان است. ای مه غلیظ ! از جلوی من برو تا من راه را ببینم. کوه اکر و اجر و درخت سیب را ببینم.

***

اِیً بَس صافِ شوو، بَدِیَم دِیً تِ وارون ای بس ماده بدیم دوش اِیً تِ پالون
ey bas sāfe ŝuw, badeyam, deyte vārun / et bas mādeh badeyam, duŝ eyte pālun.
ای بس جَوون بَمِردِه، پیش از پیرون ای بس بی کفن، بَمِرده مال دارون !
ey bas gavun bamerdeh, piŝ az pirun / ey bas bi kafan, bamerdeh māl dārun.

ای بسا شبی با آسمانی صاف دیدم، باران بارید. ای بسا ماده دیدم، پالانش را بدوش گرفته بود (کنایه از زن شوی مُرده). ای بسا جوان دیدم، که پیش ار سال‌مندان مرده بود. ای بسا اغنیا دیدم، که بی کفن مُرده بود.

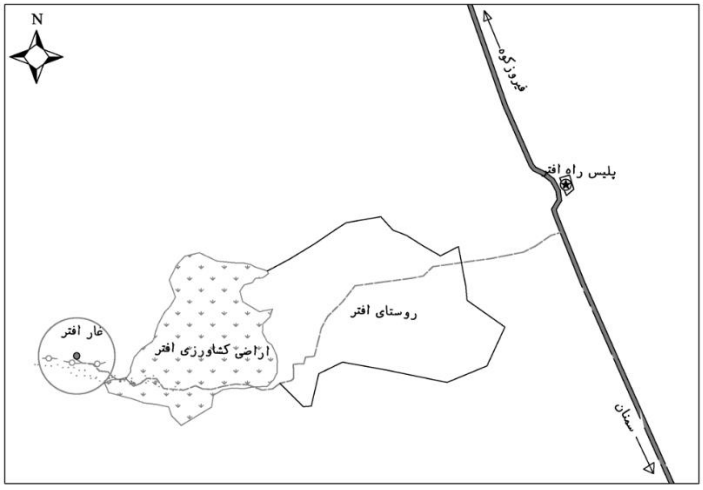
تنکابن، دهستان بلده (قلعه گردن)
دی ماه ۱۳۹۲ خورشیدی،
باز نویسی اردیبهشت ۱۴۰۳

بررسی مغار افتر یک پدیده ناشناخته در استان سمنان

مریم صبوری / دانش‌جوی کارشناسی ارشد اکوتوریسم، دانشگاه سمنان، سمنان

در ایران غارهای تاریخی شگفت‌انگیزی وجود دارد که بسیار قابل پژوهش و دیدنی اند؛ از آن جمله می‌توان به غارهای علی‌صدر همدان، کتله‌خور گرماب و سراب چهارمحال بختیاری اشاره کرد. «بیش‌تر شواهد باستان‌شناسی از اواخر دوران چهارم، از غارها و پناه‌گاه‌های صخره‌ای به دست آمده است، این پدیده‌ها مکان‌های باستانی بسیار مهمی برای مطالعات باستان‌شناسی دوران پارینه‌سنگی و هم‌چنین دیرین اقلیم‌شناسی در سرتاسر دنیا هستند. از لحاظ کارشناسی، بعضی از مناطق به طور طبیعی بیش‌تر به زمین وابسته‌اند و مستقیماً با پدیده‌های زمین‌شناسی در ارتباط هستند. (رجبی، صفی‌زاده، امیدی، ۱۳۸۹) و مطالعات این مناطق «توسط علوم ژئوتوریسم انجام می‌شود. ژئوتوریسم شاخه‌ای از اکوتوریسم است که در آن شخص بازدیدکننده به دنبال مشاهده جاذبه‌های ژئومورفولوژیکی، یافته‌های دیرینه انسان‌شناسی، غارها، جذابیت‌های معدنی» و... است. (بیاتی، شهابی، قادرزاده، ۱۳۸۹) بر اساس همین مطالعات می‌توان گفت که «غارها، جلوه‌گاه‌های دیگری از تنوع ساختاری زمین و مکان‌هایی متفاوت با محیط مأنوس سطح سیاره هستند که می‌توانند ما را به شناختی دیگرگونه از این جهان رازآمیز رهنمون شوند.». (محمدی، ۲۰۱۲) چرا که غارها به خاطر «اکوسیستم‌های خاص و شرایط خاص، غالباً هوای پاک و مرطوبی دارند.». (ملاحسینی، ۱۳۸۹) امروزه حفاظت زمین‌شناسی در دنیا به عنوان «نگرشی نو و برای حفظ میراث زمین‌شناسی که بخشی از میراث طبیعی محسوب می‌شوند، گسترش وسیعی یافته است.». (طاهری، ۱۳۸۹) و «ژئوتوریسم بر خلاف اکوتوریسم که جاذبه‌های طبیعت جان‌دار را در مرکز توجه قرار داده است؛ این صنعت به طور کلی با جاذبه‌های طبیعت بی‌جان سر و کار دارد.». (رمضانی، ۱۳۹۰)

به‌طور کلی برای به وجود آمدن غارهای زیرسطحی، شرایط زمین‌شناسی خاصی لازم است. این شرایط در نواحی شمال غرب سمنان که تشکیلات آن عمدتاً گچ است در قسمت‌های مختلفی فراهم شده است. در منطقه افتر به دلیل وجود شرایط مذکور تعدادی غار طبیعی ایجاد شده است. از جمله خصوصیات بارز این غارها می‌توان به دمای فضای درون غار یا پناه‌گاه صخره‌ای نسبت به محیط بیرون اشاره کرد که متفاوت است، به این معنی که در فصل سرما گرم‌تر و در فصل گرما خنک‌تر است. مشکلات نگه‌داری مواد غذایی فسادپذیر در شرایط طبیعی و عدم دست‌رسی عشایر کوچنده موجود در این منطقه به وسایل تکنولوژی جدید از جمله یخچال و سردخانه، به ویژه در فصل تابستان که زمان تولید فراوردهای لبنی است و هم‌چنین عدم امکان انتقال آن به بازار مصرف باعث شده، عشایر منطقه تکنیک‌ها و شیوه‌هایی را ابداع کنند تا بتوانند محصولات لبنی را تا پایان دورهٔ ییلاقی و حتی پس از آن سالم نگه‌داری کنند. آن‌ها با شناسایی این غارها به عنوان سردخانه‌های طبیعی محصولات لبنی، از آن‌ها استفاده می‌کنند. هدف از این تحقیق، معرفی یکی از جاذبه‌های طبیعی کم‌تر شناخته‌شده استان سمنان است که این جاذبه طبیعی مَغار نام دارد که در حدود ۱۰۰۰ متری غرب روستای افتر واقع شده است. (عکس شماره ۱)

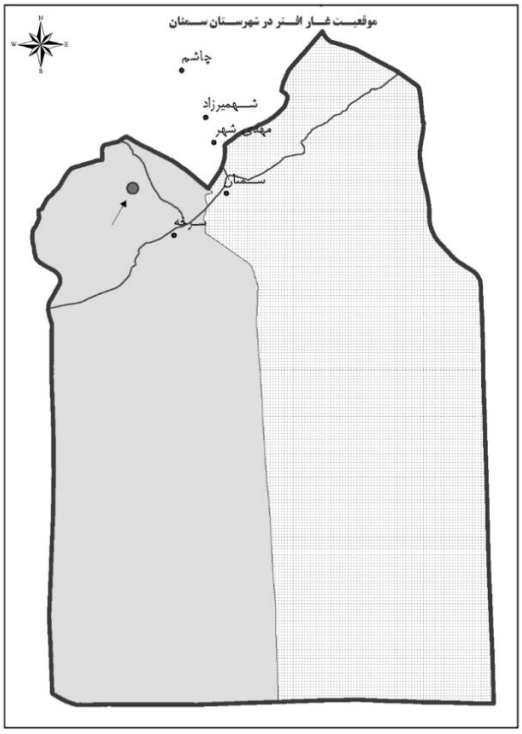


عکس شماره ۱. موقعیت غار مغار در افتر

این پدیده طبیعی را سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردش‌گری کشور در فهرست آثار طبیعی کشور به ثبت رسانده است، در این تحقیق برآنیم به معرفی بیش‌تر این اثر طبیعی بپردازیم.

معرفی منطقه مورد مطالعه

افتر، مرکز دهستان هفدر از توابع بخش شهرستان سرخه در ۳۰ کیلومتری شمال غرب شهرستان سمنان، در سمت چپ (غرب) جاده سمنان-فیروزکوه واقع شده است. ارتفاع افتر از سطح دریاهای آزاد ۱۹۲۰ متر است و مختصات جغرافیایی آن عبارت است از: ۵۳ درجه و ۶ دقیقه طول شرقی و ۳۵ درجه و ۳۶ دقیقه عرض شمالی. به استناد مصوبهٔ شماره ۷۰۴۳ / ت / ۱۶۷۵۱ ک هیئت دولت در تاریخ اول مهر ۱۳۷۵ دهستان سرخه به بخش سرخه ارتقا یافت و دو دهستان هفدر (به مرکزیت افتر) و دهستان لاسگرد (به مرکزیت لاسگرد) شکل گرفتند. در حال حاضر، افتر مرکز دهستان هفدر[1] و تابع شهرستان سرخه است (شاه حسینی، ۱۳۸۴: ص ۲۸-۲۷)



عکس شماره ۲. موقعیت غار افتر در شهرستان سمنان

۱ دهستان هفدر (با مرکزیت افتر) و دهستان لاسجرد (با مرکزیت لاسجرد) دو دهستان شهرستان سرخه را تشکیل می‌دهند. دهستان هفدر دارای ۱۵ آبادی و مزرعه و... دارای سکنه است که افتر مرکز، مهم‌ترین و پرجمعیت‌ترین روستای آن محسوب می‌شود. سایر روستاهای مهم این دهستان عبارتند از: مؤمن‌آباد-اروانه و امامزاده عبدالله.

منشأ ریزش‌های جوّی در منطقه مورد مطالعه، از یک طرف سیستم‌هایی هستند که منشأ غربی دارند و اکثر بارندگی‌ها در فلات ایران را شامل می‌شوند و از طرف دیگر توده‌های هوایی هستند که تحت فشار زیاد با سیستم‌های پُرفشار روی دریای خزر به سمت سواحل جنوبی کشانده می‌شوند. بر اساس روش دومارتن نوع اقلیم منطقه نیمه‌خشک، بر اساس روش دومارتن اصلاح شده نوع اقلیم نیمه‌خشک سرد و بر اساس روش آمبرژه خشک سرد است. میزان ریزش‌های جوّی سالانه محدوده به‌طور متوسط ۲۲۴ میلی‌متر بوده است و متوسط دمای سالانه منطقه حدود $10,8^{\circ}C$ است. (اداره کل میراث فرهنگی استان سمنان، ۱۳۹۰: ۱۱)

زمین‌شناسی منطقه

گسترهٔ افتر در ۳۵ کیلومتری شمال غرب سمنان قرار دارد. بر اساس نقشهٔ ۱/۱۰۰۰۰۰ نبوی، چینه‌شناسی کلی ائوسن و نیم‌رخ‌های مربوط به شمال تا شمال غرب افتر به ترتیب از پایین به بالا شامل سازندهای کرج، سمنان و کُند است.

نیم‌رخ‌های این منطقه نشان می‌دهد که بنتونیت‌ها در بالاترین بخش سازند سمنان جای گرفته و با سازند «کُند» پوشیده شده‌اند. قدر مسلم این است که شیشه‌های آتشفشانی و یا اجزای شیشه‌ای توف‌ها به هم‌راه توالی فوق در محیط دریایی به صورت لایه‌های بسیار نازک تا بسیار ضخیم ریخته شده‌اند. بیش‌تر سنگ‌های منطقه از ریولیتی تا داسیتی تغییر می‌کنند. گسترهٔ شمال افتر از سه رخسارهٔ تبخیری، رخسارهٔ بنتونیتی و توالی بنتونیت‌دار و رخسارهٔ شیلی-زئولویتی پوشیده شده است. کوه‌های جنوبی و شرقی افتر، عموماً معادن مهم گچ را تشکیل می‌دهند. گسل‌های مهم گسترهٔ افتر عبارتند از: گسل بشم در شمال منطقه که گسلی رونده بوده و باعث شده است که مجموعهٔ پالئوزوئیک و مزوزوئیک... در کنار سازندهای کوارترنری قرار گیرند. در جنوب افتر، گسل سمنان با امتداد شمال شرق-جنوب غرب قرار دارد. این گسل، مرز بین البرز مرکزی و ایران مرکزی را در منطقه نشان می‌دهد. در شرق منطقهٔ افتر و در شمال سمنان، گسل درجزین گسترهٔ افتر را در بر گرفته است. ارتفاع متوسط منطقه‌ای افتر از سطح دریا ۱۸۰۰ متر است. وجود تشکیلات کوارترنری و رسوبات تبخیری در ارتفاعات منطقه، باعث محدودیت رویش گیاهی شده است. (بازرگانی گیلانی، ربانی؛ ۱۳۸۳ :۱۷۴-۱۷۱)

در ارتفاعات گچی منطقه، گونه‌های افدرا، سالسولا، قیچ، درمنه بادام کوهی، برخی از گیاهان تیره شب‌بو ــاز جمله ماتیولا که گونه‌ای است گچ‌دوست و در آب‌راهه‌های آن پوشش انبوهی از «پرند» دیده می‌شود. آتری پلکس گری فی تی در ارتفاعات غربی منطقه

دیده می‌شود. هر چه به گردنهٔ بشم نزدیک‌تر شویم، بر تنوع گونه‌ها افزوده می‌شود. در این قسمت بالشتکی‌ها و انواع‌گون و درختچه‌های همراه با گندمیان و افمرها و فرفیون می‌روید. تک‌درخت‌های اُرس و زرشک، گیاهان خوش‌خوراک مثل یونجه زرد و برخی گندمیان و علف هفت‌بند را در پناه خود گرفته‌اند. درختچه‌های زرشک در دامنهٔ جنوبی ارتفاعات بشم توده‌هایی را تشکیل داده‌اند. در این ارتفاعات که مدتی از سال را زیر برف می‌گذرانند، انبوهی از گندمیان، پروانه‌آساها، زنبق، لاله و سریش همراه با گونه درمنه کوهی و فستوکا (festuca) دیده می‌شود. دشت چلیم، مخزن آبی منطقه محسوب می‌شود و از این محل آب آشامیدنی سرخه و روستاهای اطراف آن تأمین می‌شود. منطقهٔ قشلاقی افتری‌ها، فاقد آب‌های سطحی از جمله رودخانه است. آب مورد نیاز این منطقه عمدتاً از طریق آب‌های زیرزمینی (قنوات و چشمه‌سارها) تأمین می‌شود. عمده‌ترین منابع تأمین آب افتر را دو قنات تشکیل می‌دهند. قنات جرین کشون در شمال منطقه و تَئون کشون (قنات پایین) در جنوب روستا واقع است. در منطقهٔ ییلاقی علاوه بر چشمه‌سارها، مهم‌ترین منبع آبی، رودخانه گورسفید است که یکی از شاخه‌های اصلی رودخانه حبله‌رود محسوب می‌شود. این رود همهٔ آبادی‌ها و مزارع دشت محل استقرار ییلاقی افتری‌ها را مشروب می‌سازد. آب شرب ییلاق‌نشینان عمدتاً از چشمه‌سارها تأمین می‌شود. برخی از چشمه‌های معروف منطقهٔ ییلاقی عبارتند از چهل چشمه، چشمه فاطمه رعو، قُل‌قُلی، چشمه سنگ چشمه و... (شاه‌حسینی، ۱۳۸۴: ۲۳-۲۲)

بحث و نتایج

آثار و بناهای باستانی و تاریخی افتر

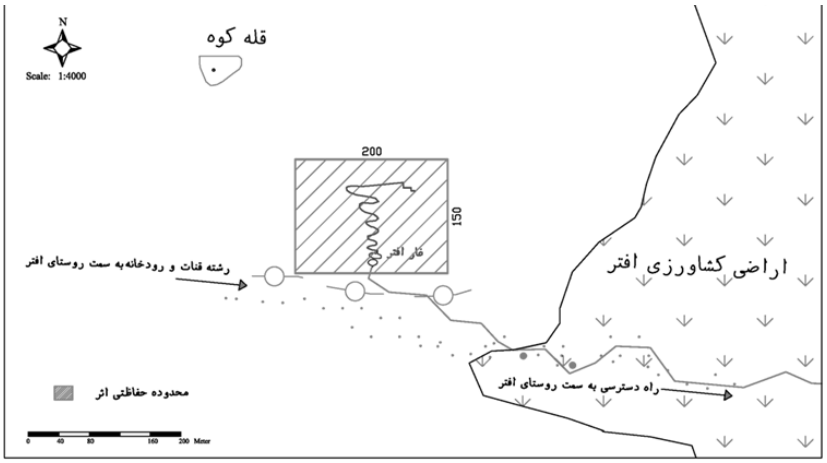
در منطقهٔ افتر (به ویژه در نقاط استقرار ییلاقی آن در محدودهٔ شهرستان فیروزکوه) آثار و بناهای باستانی تاریخی و اماکن مذهبی وجود دارد که عبارتند از:

قلعه لاجورد، تپه‌های باستانی گورسفید، قلعه افتر، امامزاده اسماعیل طارم، تپه‌های باستانی روستای طارم، امامزاده قاسم، امامزاده طاهر و امامزاده علی.

مغار، سردخانه‌ای طبیعی

مغار اسم مکان است به معنای محل غار. در فرهنگ عمید ذیل کلمهٔ مغار آمده است: مغار، مغاره: شکاف وسیع و عمیق در کوه، کهف، مغاور و مغاورات جمع آن است. (عمید، ۱۳۸۸ :۸۲۶) مغ به معنای گود، ژرف و عمیق است. مغارها در حقیقت سردخانه‌های طبیعی در دل کوه‌ها هستند که به منظور نگه‌داری لبنیات به ویژه پنیر مورد استفاده دام‌داران و عشایر قرار می‌گیرد. در برخی از مناطق شمالی گرمسار به مغار کُهُل نیز گفته می‌شود. البته

این غارها مصنوعی ایجاد شده‌اند؛ در حالی که مغار، غار طبیعی است. مغار افتر در یک کیلومتری غرب روستای افتر، بزرگ‌ترین مغار شهرستان سرخه است (عکس شماره ۳).



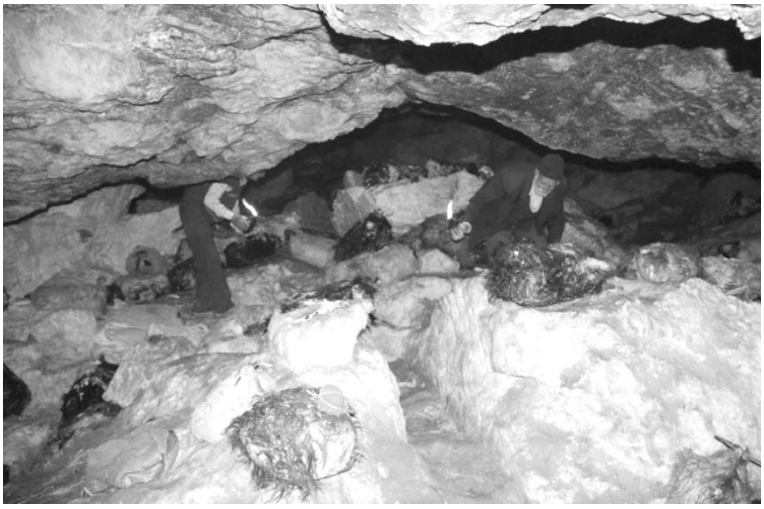
عکس شماره ۳. کروکی غار (مغار) افتر

جنس تشکیلات این مغار، شبه‌کارست است. در این مغار، محصولات لبنی دام‌داران افتری که دورهٔ ییلاق را در گورسفید، طارم و کلارخان سپری می‌کنند، هم‌چنین الیکایی‌هایی که در جبههٔ غربی افتر و امامزاده عبدالله ییلاق می‌کنند، نگه‌داری می‌شود. ظرفیت این مغار، حدود ۲۰۰۰ جلد محصولات لبنی است. در خشک‌سالی‌ها تعداد پوست‌های حاوی لبنیات به حداقل کاهش می‌یابد (عکس شماره۴). (شاه‌حسینی، ۱۳۸۱: ۹). مغار افتر در تاریخ ۱۳۹۰/۱۰/۸ به شماره ۱۳۵ در فهرست آثار ملی طبیعی کشور به ثبت رسیده است.

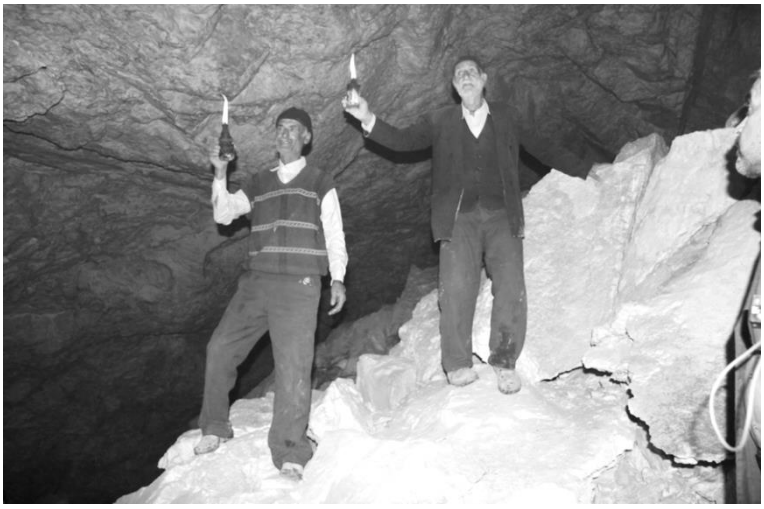
مغار دیگری در سمت چپ جادهٔ افتر به اروانه قرار دارد که تحت تأثیر انفجارهای انجام‌شده در معادن گچ اطراف آن تخریب شده است. دام‌داران امامزاده عبدالله که ییلاق را در منطقهٔ خوش آب و هوا و زیبای خنار می‌گذرانند به «مغار»، «پنیرچال» می‌گویند؛ زیرا عمده‌ترین تولیدات لبنی را که در این غارها نگه‌داری می‌کنند، پنیر است (عکس شماره ۵). (شاه‌حسینی، ۱۳۸۱ : همان)

عشایر و مردم بومی با شناسایی این غارها به عنوان سردخانه‌های طبیعی، محصولات لبنی خود را در آن‌ها نگه‌داری می‌کنند. هر مغار نگهبان دارد که مسؤولیت حفاظت، نگه‌داری و رسیدگی به پوست‌های حاوی لبنیات را به عهده دارد و در قبال آن بابت هر پوست در طول مدت نگه‌داری دست‌مزدی از صاحبان آنان دریافت می‌کند. هنگام حرکت در غار ــ به دلیل خطر ریزش خاک ــ باید به حالت خمیده حرکت کرد. دالان اصلی غار،

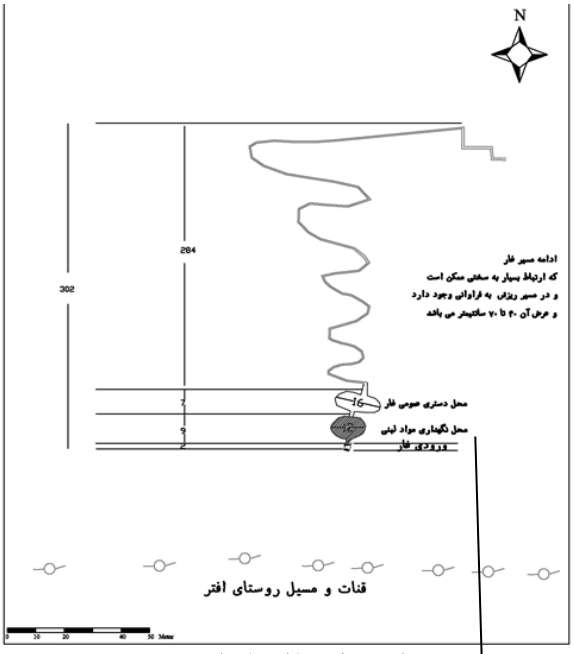
شرقی-غربی است. در طول این دالان، وجود تخته‌سنگ‌های گچ و آهک، سکوهای مناسبی برای قرار دادن پوست‌های لبنیات فراهم کرده است (عکس شماره ۶). (شاه‌حسینی، ۱۳۸۱: همان)



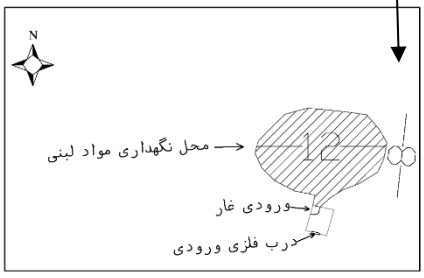
عکس شماره ۴. نگه‌داری محصولات لبنی در مغار (شهریور ۱۳۹۴)



عکس شماره ۵. مغاربانان مغار افتر

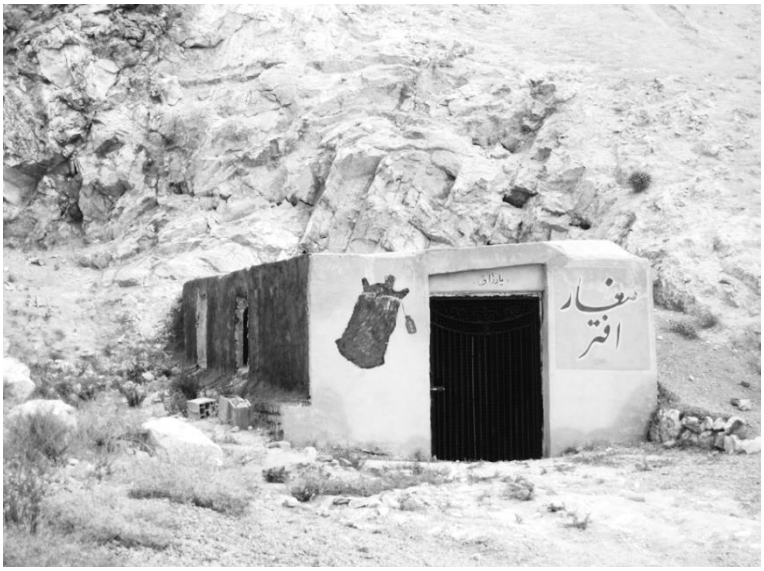


-تصویر هوایی منطقه (با استفاده از *Google Earth*)



عکس شماره ۶. کروکی داخل مغار

عشایر منطقه اعتقاد دارند که ادامهٔ این دالان در نهایت به یک دریاچهٔ کوچک آب ختم می‌شود. محصولات لبنی از اوایل تیر تا اواسط آذر در «مغارها» نگه‌داری می‌شوند. لیکن در حال حاضر، به دلیل ریزش‌های غار امکان دست‌رسی به قسمت‌های انتهایی غار امکان‌پذیر نیست. در این غار، که در ورودی آن توسط سازمان عشایری استان سمنان جهت استفاده دام‌داران (کاربری سردخانه غار)، با ساخت اتاقکی مسدود شده است (عکس شماره۷).



عکس شماره ۷. ورودی غار مغار

بعد از ورود به دهانه غار و گذر از دو مکان دست‌رسی عمومی، به طول حدود ۱۶ متر، باید از دالانی باریک و کم‌ارتفاع با سختی گذر کرد که در نهایت تا طول ۳۰۲ متر، امکان دست‌رسی (به سختی) وجود دارد. این غار با چشم‌اندازی زیبا و نقوش حاصل‌شده با ترکیبات کارستی و نمکی، علاوه بر کاربری سردخانه و برای نگه‌داشت مواد با استفاده از خاصیت گندزدایی مورد توجه اهالی منطقه بوده و در دامنه کوهی به لایه‌های گچی قرار دارد.

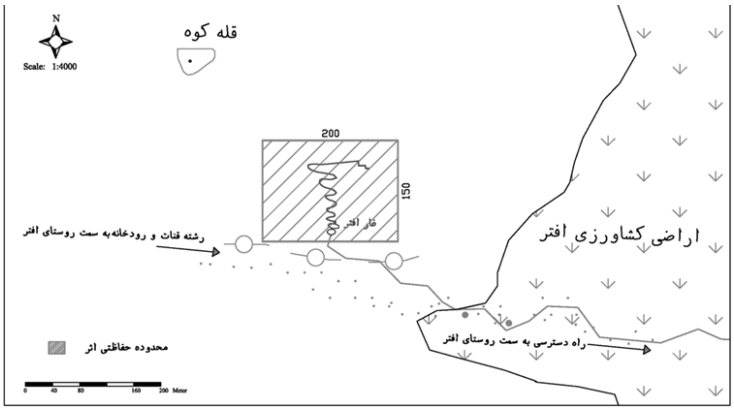
زمین شناسی

محدوده مورد مطالعه در گستره جنوب باختری ناحیه و در شمال گسل سمنان تا گسل بشم است و به سوی باختر، هم‌چنان گسترده است و با زون قدم‌گاه‌ـلارک پیوند می‌خورد. سنگ‌های آواری و تبخیری ائوسن، اولیگوسن بنیاد این زون هستند. بنابراین، یک حوضهٔ رسوبی بسیار کم‌ژرفا بوده که در ائوسن میانی، از پی رخ‌داد تکتونیکی به وجود آمده و در ائوسن پسین، به علت رخ‌داد تکتونیکی دیگر، گسترش بیش‌تری یافته است که به سوی باختر تا ناحیه ده‌نمک و دورتر قابل پی‌گیری است. از ویژگی‌های ساختار آن، این است که ساختار سنگ‌های تبخیری، در همه جا به شکل چین‌های بی‌قرینه و بی‌سامان دیده می‌شود (عکس شماره ۸).

عکس شماره ۸. قسمت انتهایی غار

خواب آسه بیش‌تر چین‌ها به سوی خاور است. گسترش سنگ‌های میوسن نیز یکی دیگر از ویژگی‌های این زون است که به ویژه در بخش‌های باختری، برون‌زدهای بزرگی از آن‌ها دیده می‌شود. محدوده غار افتر در تشکیلات گچ و چند لایه مارن خاکستری سبز قرار دارد که متعلق به دوران سوم زمین‌شناسی (ائوسن) است. در گستره اطراف این غار، برون‌زدهای گچی فراوانی وجود دارد و روییده گچ‌های فراوانی دیده می‌شود که با هم‌بری بسیار تند و ناگهانی، روی مارن‌ها و ماسه‌سنگ‌های زیرواحد گچی، جای گرفته و پهن شده‌اند که در داخل این لایه گچی، چندین دولین (غار زیرزمینی) با ابعاد مختلف، در اثر

انحلال و فرسایش شیمیایی و نفوذ آب به قسمت‌های تحتانی، به وجود آمده است (عکس شماره ۹).



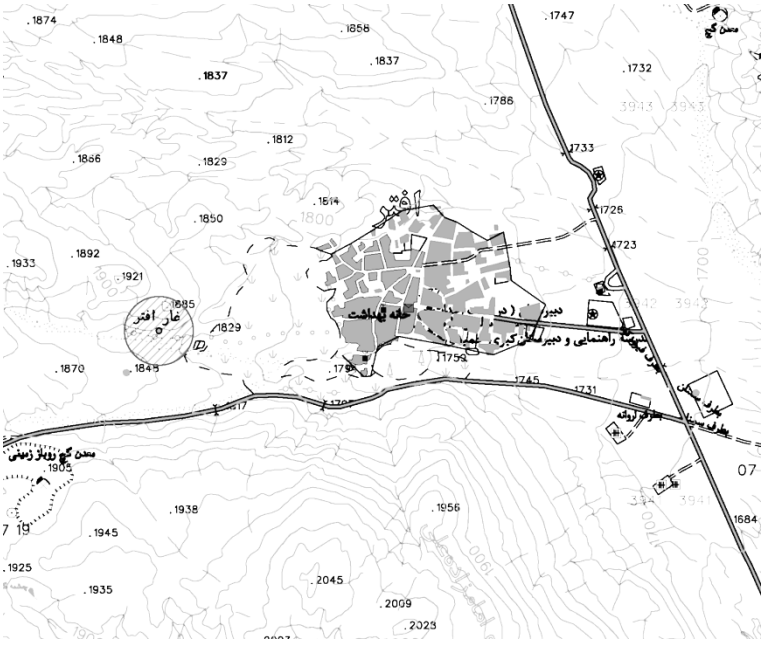
عکس شماره ۹. کروکی غار افتر (مغار)

سیمای ظاهری

به لحاظ بصری در داخل غار قندیل‌ها و لای‌ها و چینه‌های حاصل شده بسیار قابل توجه بوده و کاربری موجود برای اثر نیز بسیار جالب به نظر می‌رسد و اصولاً غارهای آهکی و نمکی معمولاً با استفاده از فرایند فرسایش و یا ترکیب شدن و ایجاد لایه‌های جدید دارای اشکال متنوع و چشم‌نواز بوده و انسان پی به عظمت خالقی خواهد برد که چنین سازندهایی را در اثر حرکات زمین‌شناسی ایجاد می‌کنند. (اداره کل میراث فرهنگی استان سمنان، ۱۳۹۰ : ۱۲)

توپوگرافی

غار افتر، در پای یکی از کوه‌های افتر قرار دارد. کوه‌های افتر بخشی از ارتفاعات البرز مرکزی محسوب می‌شوند که در شمال غرب شهرستان سمنان و شرق شهرستان فیروزکوه قرار دارند. به طور کلی روستای افتر در حاشیه کوه‌های این منطقه واقع شده‌اند. شیب منطقه از دره به سمت کوه مجاور غار، ۶۰-۱۰ درصد است. موقعیت قرارگیری اثر در یک دامنه‌ای که تاحدی پُرشیب بوده، ولی امکان دست‌رسی آن راحت بوده و در داخل غار به علت ارتعاش‌هایی که در اثر بهره‌برداری معادن گچ در منطقه وجود دارد، به صورت مداوم، در حال ریزش بوده و امکان کاوش در کل مسیر غار را کمی سخت کرده است (عکس شماره ۱۰). (اداره کل میراث فرهنگی استان سمنان، ۱۳۹۰ : همان)



عکس شماره ۱۰. نقشه توپوگرافی منطقه

قابلیت‌های اثر طبیعی

غارهای فراوانی به دلیل تشکیلات آهکی البرز و زاگرس در ایران وجود دارد؛ ولی غارهایی با ویژگی‌هایی مانند غار افتر کم‌تر وجود دارد. این پدیده یکی از پدیده‌های ژئومورفولوژیکی و زمین‌شناسی مهم است. نحوه تشکیل، محل استقرار، مدت زمان تشکیل و هم‌چنین کاربرد آن حائز اهمیت زیادی است. سرما و خنکی موجود در این غار به حدی است که به راحتی می‌توان با قرار گرفتن در محل ورودی غار آن را حس کرد؛ لذا جاذبه وجود یک سردخانه طبیعی در محلی نزدیک یکی از مسیرهای اصلی ارتباطی (مسیر اصلی جاده سمنان-فیروزکوه) به هم‌راه آثار و بناهای تاریخی نظیر قلعه لاجورد، تپه‌های باستانی گورسفید، قلعهٔ افتر، تپهٔ باستانی روستای طارم و امامزاده اسماعیل طارم در درون و اطراف روستای افتر می‌تواند نقش مؤثری در جذب گردش‌گر به این منطقه داشته باشد. غار افتر با خصوصیات کم‌نظیر خود، نقش یک سردخانه طبیعی را ایفا می‌کند به طوری که ساکنان بومی، با پی بردن به این ویژگی از آن در جهت نگه‌داری فراورده‌های لبنی خود استفاده می‌کنند. لذا حفظ و معرفی این غار، که طی میلیون‌ها سال تشکیل شده است، علاوه بر شناسایی بهتر، موجب جذب گردش‌گران و معرفی یکی دیگر از جاذبه‌های طبیعی استان سمنان می‌شود.

نتیجه‌گیری

امروزه وجود غارها در هر منطقه، از جاذبه‌های زیبای طبیعی و دیدنی آن مناطق به شمار آمده و در جذب گردش‌گر نقش مهمی دارد، چرا که غارها از پدیده‌های بسیار زیبای ریخت‌شناسی بهره‌مند هستند. غار افتر که در گویش محلی به آن مَغّار می‌گویند، اگر چه از برخی پدیده‌های زیبا مانند استالاکتیت و استالاگمیت بی‌بهره است، اما از دیگر زیبایی‌های طبیعی غارها برخوردار است. به دلیل عدم برخورداری منطقه از زیبایی‌های طبیعی و نیاز شدید به نقاط تفریحی و هم‌چنین به دلیل نزدیکی آن به مرکز استان و جاده‌های ارتباطی از جمله جاده سمنان-فیروزکوه در مقایسه با دیگر نقاط استان، می‌تواند از چنین جای‌گاهی برخوردار باشد. مسئله جالب و منحصر به فرد غار افتر که آن را از دیگر غارهای معروف ایران مستثنا می‌کند، کاربری آن است. بومیان منطقه به ویژه عشایر و دام‌داران فراورده‌های لبنی خود را از اوایل تابستان تا اواسط پاییز در آن نگه‌داری می‌کنند. بنابراین، این غار علاوه بر این که مورد توجه زمین‌شناسان است می‌تواند توجه مردم‌شناسان و محققان بومی را به خود جذب کند. به طور کلی این غار یکی از جاذبه‌های گردش‌گری منحصر به فرد استان سمنان است.

پیش‌نهادها

۱- پیش‌نهاد می‌شود داخل مغار با استفاده از مصالح بومی سکوبندی شود، تا امکان بهره‌برداری بیش‌تر از فضای غار فراهم شود.

۲- در خصوص تأمین روشنایی داخل غار اقدامات لازم به عمل آید تا بدین طریق بازدید غار به سهولت صورت پذیرد.
۳- تهیه بروشور از موقعیت و مشخصات مغار تا از این طریق این اثر طبیعی بیش‌تر معرفی شود.
۴- نصب تابلو راه‌نما به سمت مغار در مسیر جاده منتهی به مغار.
۵- شورای اسلامی و ده‌یاری افتر هم‌آهنگی لازم به ویژه زمان بازدید، علائم راه‌نما، تسهیلات و راه‌نمای محلی را در خصوص بازدید دانش‌جویان، دانش‌آموزان و علاقه‌مندان را به عمل آورد.
۶- احداث سرویس بهداشتی در فاصله مناسب از مغار.
۷- نورپردازی داخل غار.
۸- احداث راه دست‌رسی مناسب به غار.
۹- نصب تابلو معرفی اثر در کنار ورودی مغار.
۱۰- محوطه‌سازی اطراف غار (فضای سبز، آلاچیق و...).

کتاب‌شناسی

اداره میراث فرهنگی استان سمنان، پرونده ثبت آثار طبیعی در فهرست آثار ملی ـ غار افتر سمنان، ۱۳۹۰.

افراسیابیان، ا. و رهنمایی، م. عمیق‌ترین و طویل‌ترین غارهای جهان، بولتن وضعیت منابع آب ایران، وزارت نیرو. ۱۳۷۶. سال نهم، شماره ۱۵، صفحات ۱۵۲-۱۴۵.

بازرگانی گیلانی، کمال‌الدین؛ ربانی، محمدصادق. کانی‌شناسی، مشخصات شیمیایی و تکوینی بنتونیت ته‌نشستهای ائوسن منطقه افتر و غرب سمنان. مجله بلورشناسی ایران، سال دوازدهم، شماره ۲ (پاییز و زمستان ۱۳۸۳)، صص ۱۷۴-۱۷۱.

بیاتی، مریم؛ شهابی، هیمن؛ قادرزاده، هانا. ژئوتوریسم روی‌کردی نو در بهره‌گیری از جاذبه‌های ژئومورفولوژیکی «مطالعه مورد: غار کرفتو در استان کردستان». نشریه فضای جغرافیایی: بهار ۱۳۸۹، دوره ۱۰، شماره ۲۹، از صفحه ۲۷-۵۰.

حفاظت از جاذبه‌های طبیعت بی‌جان در سایه ژئوتوریسم. باشگاه خبرنگاران جوان. ۸ فروردین ۱۳۹۳.

ده‌یاری روستای افتر و گروهی از مردم روستا.

رجبی، پیمان؛ صفی‌زاده، مهدیه؛ امیدی، حسین. ژئوتوریسم آبشار بیشه (قسمت اول). ۱۳۸۹. وب‌گاه تخصصی ژئوتوریسم.

رجبی، پیمان؛ صفی‌زاده، مهدیه؛ امیدی، حسین. ژئوتوریسم آبشار بیشه (قسمت دوم). ۱۳۸۹. وب‌گاه تخصصی ژئوتوریسم.

رمضانی، بهمن. اهمیت ژئوپارک و ژئوتوریسم در گردش‌گری طبیعت‌گرا (اکوتوریسم). ۱۳۹۰. وب‌گاه تخصصی ژئوتوریسم.

شاه‌حسینی، علی‌رضا؛ افتر *سرزمین گل‌های زنبق*. بوستان اندیشه، سمنان، ۱۳۸۴.
ـــــــــــــــــ؛ مغار، سردخانه‌های طبیعی در دل کوه‌های سمنان. روزنامه ایران، (دوشنبه ۱۸ شهریورماه ۱۳۸۱)، ص ۹.
تارنمای غارهای ایران.
جزوه کارآموزی مقدماتی غارنوردی، فدراسیون کوه‌نوردی و صعودهای ورزشی.
طاهری، کمال؛ طاهری، میلاد. سیستم ارزیابی و توصیف میراث زمین‌شناسی با نگرشی یک‌پارچه در راستای توسعه زمین گردش‌گری در ایران. ۱۳۸۹. وب‌گاه تخصصی ژئوتوریسم.
عمید، حسن. *فرهنگ عمید*. تهران: نشر فرهنگ اندیش‌مندان، ۱۳۸۸.
محمدی، عباس. غار و غارنوردی. ۶ آوریل ۲۰۱۲.
ملاحسینی، محمد. مجله غارهای ایران. ۳۱ شهریور ۱۳۸۹.

بازتاب قالب‌های شعر فارسی در اشعار روسی

دکتر زینب صادقی سهل‌آباد / دانش‌یار گروه زبان روسی، دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه الزهرا(س)، تهران

ادیبان روسی در سدهٔ بیست، سنت‌های شعری ادبیات فارسی و جهان ظریف هنرمندانهٔ شاعران آن را به سان یک پدیدهٔ نظام‌مند ادبی، کاملاً پذیرفته بودند و شرق‌گرایی و شرق‌دوستی یکی از پدیده‌های غیر قابل نفی در ادبیات روسیه محسوب می‌شد. مواجهه با «دیگری» (شرق) و بازتاب آن در ادبیات روسیه، در این سده سیمای شگفت‌انگیزی به خود گرفت. استفاده از بن‌مایه‌های شرقی‌ـایرانی در آثار نویسندگان روس، بیان‌گر آشنایی آن‌ها با ارزش‌های ادبی و عرفانی ایرانی است. ادیبان روسی با هدف غنی ساختن ادبیات روسیه، به قالب‌های اشعار ایرانی نیز توجه نشان دادند.

از سوی دیگر در سدهٔ هجدهم و نوزدهم، ناسیونالیسم در اروپا به وجود آمد. یکی از اصول بنیادین ناسیونالیسم اروپایی این بود که همهٔ آن‌ها به یک نژاد تعلق دارند و باید اجداد خود را بهتر بشناسند و به همین دلیل به طور وسیع مطالعه دربارهٔ ایران و زبان فارسی را آغاز کردند. به طوری که ادوارد سعید از این گرایش به عنوان «آرینتالیزم» یا «شرق‌گرایی» یاد می‌کند. آرینتالیزم در روسیه اندکی متفاوت‌تر بود. از آن‌جا که روسیه هم‌سایهٔ ایران و تعداد مسلمانان آن قابل توجه بود، این شناخت و مطالعه، زمینه‌های مناسب‌تری یافت. بسیاری از آثار الکساندر پوشکین (Пушкин)، میخاییل لرمانتف (Лермонтов)، لف تالستوی (Толстой)، ایوان بونین (Бунин) و... بازنمایی همین جریان آرینتالیزم در روسیه هستند. روس‌ها همواره در ادبیات خود با عشق و احترام از ایران یاد کرده‌اند. کوخلبکر (Кюхельбекер) منتقد مشهور روسی در مقالهٔ «دربارهٔ خط مشی اشعار ما، به ویژه اشعار غنایی دههٔ اخیر»؛ به منظور گسترش ادبیات روسیه لزوم فراگیری نظم شرقی را کم‌تر از غرب نمی‌داند و می‌نویسد که «فردوسی، حافظ، سعدی و جامی منتظر خوانندگان روسی هستند» (کوخلبکر، ۱۹۷۹: ۴۵۸).

علاقه و گرایش روس‌ها به شرق چنان بوده است که برخی پژوهش‌گران، روسیه را جزئی از سرزمین‌های شرقی تلقی کرده‌اند و آن را «اروپا در شرق» نام نهاده‌اند (براگینسکی، ۱۹۷۴: ۲۴۶). براگینسکی ایران‌شناس مشهور در کتاب معروف خود با نام «مسائل شرق‌شناسی» می‌نویسد: «در میان خوانندگان معاصر، یافتن افرادی که با نام‌های سعدی، فردوسی و حافظ آشنا نباشند، کار دشواری است. اشعار آن‌ها ادیبان بزرگ جهان را به شوق آورده است.» (براگینسکی، ۱۹۷۴: ۱۸۲).

مسئلهٔ پژوهش

اگر بخواهیم پیروی شاعران روس از اشعار فارسی را به عنوان یکی از جریان‌های شعری قابل توجه در ادبیات روسیه بررسی کنیم، باید آن را در دو وجه قابل توجه پیروی از بن‌مایه‌ها و پیروی از قالب‌های شعری تحلیل کرد. به عبارتی دیگر برخی اشعار روسی از حیث مضمون و برخی از منظرِ ساختار و قالب، پیوندهای ناگسستنی با اشعار ایرانی دارند. مضامین، مفاهیم و بن‌مایه‌های شعریِ برخی از شاعران روسی، از اشعار و آثار گوناگون فارسی اقتباس شده‌اند و برخی دیگر سعی در اخذ قالب‌های شعری فارسی دارند و در این وجه، قریحهٔ خویش را آزموده‌اند. البته ناگفته پیداست بسیاری از اشعار که سعی در پیروی از قالب‌های شعری ایرانی داشته‌اند، به لحاظ مضمون نیز به اشعار فارسی بسیار نزدیک شده‌اند. در این پژوهش نیز سعی شده است اشعاری به عنوان نمونه ذکر شوند که در آن‌ها شاعران روسی سعی در پیروی از قالب‌ها و ساختار اشعار ایرانی داشته‌اند، هرچند که ناگزیر این اشعار از لحاظ مضمون و بن‌مایه‌ها نیز با اشعار شاعران ایرانی قرابت فراوان دارند، اما در هر صورت، بستر تحقیق حاضر، بر قالب‌های شعری است، نه بن‌مایه‌های شعری، چرا که بررسی و تحلیل قالب‌های شعری در اشعار روسی در تحقیقات پژوهش‌گران ایرانی در مقایسه با بن‌مایه‌ها مهجور مانده است. بنابراین در پژوهش حاضر، به قالب‌های شعری متداول که از طریق تقلید و پیروی از اشعار کلاسیک ایران به ادبیات روسیه راه یافته‌اند؛ مانند رباعی، غزل و اشعار مردف، قصیده و سرانجام ترجیع‌بند خواهیم پرداخت و شیفتگی و گرایش شاعران روس را به قالب‌های اشعار فارسی نشان خواهیم داد. البته این امر بدان معنا نیست که ادیبان روسیه با دیگر قالب‌های شعر فارسی آشنا نبوده‌اند، بلکه در نوشتار حاضر به قالب‌هایی توجه شده است که شاعران روس در آن‌ها به طبع‌آزمایی پرداخته‌اند.

بحث و بررسی

هر چند ادبیات کشور روسیه در سراسر جهان شناخته شده است و نام نویسندگان بزرگی در آسمان ادب این سرزمین می‌درخشد، اما این شهرت در حوزهٔ نثر بوده و ادبیات

فارسی از لحاظ شعر، نقش بسیار سازنده‌تر و شناخته‌شده‌تری دارد. شعر مهم‌ترین بخش ادبیات فارسی است و ادبیات فارسی در نظم چنان پیش رفته است که بسیاری از شاعران و اندیش‌مندان بزرگ روسیه از سنت‌های نظم ادبیات ایران زمین الهام پذیرفته‌اند و در آرزوی رسیدن به جای‌گاه و مرتبت شاعران بزرگ آن بوده‌اند.

شاید به سختی بتوان شاعر یا نویسنده‌ای در روسیه پیدا کرد که در آثار خود هیچ نگاهی به مشرق زمین نداشته باشد. شرق در اشعار ادیبان روس، سرزمین آزادی‌خواهی و آزاداندیشی (برای مثال در اشعار لرمانتف)، شکوه، جلال و عجایب (برای مثال در اشعار گومیلیوف) و برای عده‌ای دیگر سرزمین شعر و ادب (برای مثال در اشعار بونین) است.

«گسترش انجمن‌ها و محافل ادبی، کمک شایانی به گسترش ادبیات فارسی در روسیه کرده است. اوایل سدهٔ بیستم، یکی از شاعران مشهور روسیه به‌نام ویچیسلاف ایوانف در پیتربورگ، گروهی را با عنوان «انجمن مریدان حافظ» تشکیل داد که نقش به سزایی در شناساندن شعر فارسی داشته است.» (یحیی‌پور، کریمی‌مطهر ۱۳۹۶: ۱۶۵).

ملک‌الشعرا بهار هیچ زبانی را مصون از آمیختگی با زبان دیگر نمی‌داند (بهار، ۱۳۸۵: ۱۱۳)، و نتیجهٔ این آمیزش و پذیرش را ثروت زبان و برومندی کلام و وسعت فکر و توانایی گوینده و نویسنده در ادای مقاصد مختلف و اغراض گوناگون قلمداد می‌کند و اختلاط زبان‌ها را بسیار مفید برمی‌شمرد (بهار، ۱۳۸۵: ۱۱۴). این آمیختگی زبانی، شامل ادبیات و آثار ادبی نیز می‌شود و بسیاری از آثار ادبی، تحت تأثیر ادبیات سرزمین دیگر خلق شده‌اند.

همهٔ انواع ادبی نیز در نزد همهٔ اقوام وجود ندارد (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۶) چنان‌که نظم روسی نیز قالب‌ها و انواع ادبی خاص خود را داراست که متمایز از نظم فارسی است.

«تقسیم‌بندی غربیان مبتنی بر آرای ارسطو (و هوراس) در کتاب فنَ شعر است، بیش‌تر جنبهٔ معنایی دارد و از این‌رو جهانی است، یعنی در همه‌جا کم و بیش صدق می‌کند؛ مثلاً حماسه با همان مختصاتی که در ادب یونان دیده می‌شود (ایلیاد و اودیسه) در ادب ما هم هست (شاهنامه). اما تقسیم‌بندی ما در ایران بیش‌تر صوری بوده است و مثلاً شعر را با توجه به تعداد ابیات و وضع قافیه‌ها و به اصطلاح رِنه وِلک از روی شکل بیرونی به غزل، قصیده و قطعه و رباعی تقسیم کرده‌ایم.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۲).

بنابراین، در اشعار غربی، از جمله اشعار روسی به طبقه‌بندی اشعار بر حسب صورت و ساختار ظاهری چنان که در ادبیات فارسی رایج است، کم‌تر توجه شده است، بلکه در اشعار روسی طبقه‌بندی بیش‌تر بر حسب معناست. اما علاقه و شیفتگی نسبت به نظم کلاسیک فارسی، شاعران روسی را بر آن داشت تا قریحهٔ خویش را در آفرینش اشعاری با قالب‌های شعری فارسی نیز بیازمایند که این امر اوج علاقهٔ ادیبان روسی را به ادبیات فارسی نشان

می‌دهد و موجب غنای ادبیات آنان نیز می‌گردد که از سوی دیگر خود نشان‌دهندهٔ نظریهٔ اقتباس و پذیرش نیز است.

در این پژوهش برآنیم تا انواع قالب‌های شعر فارسی در شعر روسی و تأثیرپذیری شاعران روسی از ادیبان ایرانی و ادبیات فارسی را بررسی کنیم. این بررسی بر اساس یافته‌های تجربی بازخوانی اشعار شاعران روس سدهٔ بیست و مشاهدهٔ بسامد استفاده و شناخت شاعران روسی از برخی قالب‌های شعر فارسی است. بنابراین، به‌ترتیب قالب‌های شعری رباعی، غزل و اشعار مردف، قصیده و ترجیع‌بند که توجه شاعران روس را برانگیخته‌اند، هم‌راه یک یا دو مثال ذکر شده‌اند.

رباعی

«رباعی در لغت به معنای چهارگان است و هر چیزی را که دارای چهار جزء باشد، می‌توان رباع گفت.» (شمیسا، ۱۳۶۳: ۱۳). «ادبای ایرانی در این‌که رباعی منشأ ایرانی دارد و آفریدهٔ طبع ایرانی است، هیچ شک و شبهه‌ای به‌خود راه نداده‌اند.» (شمیسا، ۱۳۶۳: ۲۲).

رباعی در ایران با نام خیام پیوندی ناگسستنی دارد. آثار خیام به عنوان اعجوبهٔ شرق، بخش وسیعی از فرهنگ و علم جهانی را در خود انعکاس داده است و به همین دلیل حکیم عمر خیام در میان شاعران مشهور شرق، اولین جای‌گاه را به خود اختصاص داده است. به جرئت می‌توان گفت که هیچ شاعری هم‌چون خیام مقبول اروپاییان و من‌جمله روس‌ها نیست. در حال حاضر بی‌تردید، حکیم عمر خیام مشهورترین شاعر ایرانی در سراسر دنیاست. نامی که حتی بر نام و آوازهٔ دیگر شاعران بزرگی چون حافظ و سعدی سایه افکنده است. شرق‌شناس مشهور روس سیمیوناف (Семёнов) تأکید می‌کند که در امریکا تمام آثار شاعران دیگر دنیا، همگی با هم، فقط در مقایسه با خیام در نسخه‌های کم‌تری منتشر شده‌اند (مالکاویچ، ۲۰۰۹: ۶). اشعار او بارها به زبان‌های روسی و تمام زبان‌های اروپایی و شرقی ترجمه شده است. اولین ترجمه‌های روسی رباعیات خیام در اواخر قرن ۱۹ انجام شد. از آن زمان ترجمه‌های آن به بیش از ۸۰ نسخه رسید. ترجمهٔ فیتز جرالد از رباعیات خیام اولین بار در سال ۱۹۱۴ به زبان روسی ترجمه شد.

رباعیات خیام دربارهٔ زندگی، جبر انسان در مقابل تقدیر و سرنوشت، گذرا بودن زندگی و لحظات شادی و لذت... دست‌آوردهای معنوی مشترکی هستند که هر ذهن جویایی را به خود مشغول می‌دارد و به‌علت سازگازی اندیشه‌های او با ادب اروپایی، بیش‌ترین تأثیرپذیری از وی صورت گرفته است.

توصیفی که کریمسکی (Кримский) نقل کرده، بی‌گمان تا به امروز به اعتبار خود باقی است: «رباعی‌هایش از نظر صورت بی‌مانند است، دارای اندیشه‌های ژرف، گاه فلسفی، گاه لذت‌باورانه و سپس باز غم‌انگیز و بدبینانه است که فیلسوفی شک‌آور و عرفان‌اندیش است غرقه در رازهای سرنوشت.» (یان ریپکا، ۱۳۸۳: ۳۵۶).

پلیستسکی (Плисецкий) مترجم رباعیات خیام دربارهٔ وی چنین می‌نویسد: «برای بسیاری، سیمای او پیرمردی شاد با قدحی دائمی در دست است که حقیقت را به زبان می‌آورد... با خداوند به گفت‌وگو می‌نشیند، با اندیشه‌ای بی‌هراس، خیالات واهی غریب، دانش‌مندی که در شعر به یک فرمول دقیق دست یافته به کلمات قصار [رباعی].» (زیارا، ۲۰۱۰: ۲۸).

وقتی سخن از رباعی به میان می‌آید، اروپاییان هیچ کس دیگری غیر از خیام را به خاطر نمی‌آورند، در واقع او در این امر یکتا است: «هر رباعی خیام مانند منظومهٔ کوچکی است. خیام فرم و قوانین رباعی را تثبیت کرد و در این زمینه برای او همتایی نیست.» (واروژیکینا، ۱۹۷۷: ۱۵۲).

ایران از دیرباز گاهوارهٔ تمدن‌های آریایی و اسلاوی بوده و مردم روسیه پس از تحمل جنگ‌های متعدد و گذراندن لحظات سخت در سرزمین خود، در پی رهایی از قوانین و سنن پیشین، در پی کام‌جویی از لحظات خوش زندگی برآمده و به همین دلیل به رباعیات خیام روی آوردند. اولین بار در سال ۱۸۹۱ در مجله «پیک اروپا[1]» ۱۶ رباعی حکیم عمر خیام با عنوان «از عمر خیام، از زبان فارسی» به چاپ رسید. مترجم این رباعیات، ویلیچکا (Величко) بود که بعدها نتیجهٔ تجربیات خود را در زمینهٔ ترجمهٔ رباعیات خیام، در مجموعهٔ کوچکی به چاپ رساند. اولین کسی که در شناساندن خیام به روس‌ها کوشید و او را در میان روس‌زبانان مشهور ساخت، همو بود. در سال ۱۹۰۱ مازورین (Мазурин) شاعر و منتقد روس کتابچه‌ای را به چاپ می‌رساند. مترجم در مقدمه کتاب می‌نویسد که آن‌چه در اختیار خواننده گذاشته است، ترجمه اشعاری است از یک نسخه دست‌نویس متعلق به یک شاعر ایرانی اهل خراسان که به هنگام سفر به شرق به طور اتفاقی به آن دست یافته است، اما نام شاعر را ذکر نمی‌نماید، با این وجود، کتاب، خوانندگان زیادی می‌یابد. بعدها مشخص می‌شود که این اشعار از آن حکیم عمر خیام بوده‌اند.

انتشارات «نااوکا / علم» در سال ۱۹۷۲ مسابقهٔ بهترین ترجمه از رباعیات خیام را برگزار کرد که پلیسِتسکی برنده آن شناخته شد (پلیستسکی علاوه بر رباعیات خیام، برخی از

---

1 «Вестник Европы»

اشعار شاعران کلاسیک ایران مانند حافظ، سعدی و کمال‌الدین اصفهانی را نیز ترجمه کرده است). نتیجهٔ این مسابقه به صورت کتابی که شامل ۴۵۰ رباعی بود، به طبع رسید که اکثر آن‌ها پیش از آن به زبان روسی ترجمه نشده بودند. سلوتسکی (Слуцкий) در نقد ترجمه پلیستسکی می‌نویسد:

«ترجمهٔ پلیستسکی بسیار خوب است. اشعار روسی او کاملاً طبیعی، اغلب بسیار کوتاه و ضرب‌المثل‌وار هستند. زبان ترجمهٔ پلیستسکی زبان عصر ماست، زبانِ نظم روسی نوین از پوشکین تا یسنین (Есенин) و تواردوفسکی (Твардовский). خیام یک فیلسوف است که اندیشه او دقیق و متناقض است، بسیاری از رباعی‌ها یک‌دیگر را نفی و ابطال می‌کنند. اما همهٔ رباعیات در تناقض دیالکتیکی خود بسیار هدف‌مند هستند. تمام این‌ها از پلیستسکی اختصار، وضوح و دقت می‌طلبیدند...» (پلیستسکی ۲۰۰۸: ۲۴۷).

ژوکوفسکی[1] در سال ۱۸۹۷ مقاله‌ای دربارهٔ رباعیات خیام نوشت و با تطابق اشعار او با ۳۹ دیوان دیگر به این نتیجه رسید که یک‌پنجم رباعیاتی که به خیام نسبت می‌دهند در دیوان دیگر شاعران نیز یافت می‌شود و به این نتیجه رسید که این مسئله ضد و نقیض بودن نظریات خیام را توجیه می‌کند.

ترجمه‌های بسیاری از رباعیات خیام به زبان روسی صورت گرفته است که شرح تمام آن‌ها در این مقال نمی‌گنجد؛ بنابراین، سابقهٔ آشنایی روس‌ها با رباعیات خیام از قدمت طولانی برخوردار است و رباعیات فارسی یکی از قالب‌هایی است که شاعران روس را به خود مشغول کرده است. برای مثال والری بریوسف بارها قریحهٔ خویش را در این سبک آزمود. بریوسف (Брюсов) مجموعهٔ دوبیتی‌های خود را در نسخهٔ نخستین و دست‌نویس آن «تأسی از رباعیات خیام» نام نهاد که وزن آن‌ها aaba بود. یکی از رباعی‌های او را از نظر می‌گذرانیم (البته این ترجمه وزن رباعی او را مشخص نمی‌سازد، اما آوانگاری آن به خوانندهٔ ناآشنا به زبان روسی کمک می‌کند تا وضعیت قافیه‌ها را بهتر درک نماید):

Не мудрецов ли прахом земля везде полна?
Так пусть меня поглотит земная глубина.
И прах певца, что славит вино, смешавшись с глиной,
Предстанет вам кувшином для пьяного вина.

آوانگاری این رباعی:

Ne mudrecov li prakhom zemlja vezde polna?
Tak pust′ menja poglotit zemnaja glubina.

---

۱ والنتین ژوکوفسکی (۱۹۱۸-۱۸۵۸) بیش از سی سال استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پتربورگ بوده و آثار بسیاری دربارهٔ ایران نوشته است. تز دکترای وی نیز دربارهٔ انوری شاعر سدهٔ دوازده ایران بود. این اثر اولین اثر تحقیقی دربارهٔ دیوان انوری است.

I prakh pevca, čto slavit vino, smešavšis′ s glinoj,
Predstanet vam kuvšinom dlja p′janovo vina.

آیا همه‌جای زمین پر از خاکستر فرزانگان نیست؟
پس بگذار تا ژرفای زمین مرا ببلعد
که با گِل و خاکستر آن‌که می‌خواند از مِی یکی شوم
تا برای شما به ارمغان آورد کوزه برای مستی شراب (بریوسف، ۱۹۷۵: ۳۳۲).

اما در همین ترجمه نیز بن‌مایه‌های رباعیات خیام مانند گذران بودن عمر و خاک شدن دوبارهٔ جسم، لذت بردن از زندگی و... کاملاً قابل مشاهده است. به رباعیات زیر از خیام توجه کرده و آن را با رباعی بریوسف مقایسه کنید:

«این اهل قبور خاک گشتند و غبار
هر ذره ز هر ذره گرفتند کنار
آه این چه شراب است که تا روز شمار
بی‌خود شده و بی‌خبرند از همه کار» (۱۱۰)

و رباعی ذیل:

«از کوزه‌گری کوزه خریدم باری
آن کوزه سخن گفت ز هر اسراری
شاهی بودم که جام زرینم بود
اکنون شده‌ام کوزهٔ هر خماری» (۱۶۵)

یا این رباعی:

«از تن چو برفت جان پاک من و تو
خشتی دو نهند بر مغاک من و تو
وآن‌گاه برای خشت گور دگران
در کالبدی کشند خاک من و تو» (۱۵۷)

بنابراین، چنان‌که پیداست گزینش عنوان «تأسی از رباعیات خیام» از سوی بریوسف، عبث نبوده و شاعر روس تلاش کرده است تا سروده‌اش رنگ و بوی رباعیات خیام را داشته باشد.

غزل

غزل به قالبی از شعر سنتی فارسی گفته می‌شود که معمولاً بین ۵ تا ۱۰ بیت دارد، مطلع آن مُصرّع و طرح قافیه‌ای آن مانند قصیده است: الف، الف/ ب، الف/ ج، الف/ د، الف. موضوعات اصلی آن بیان احساسات و عواطف و ذکر جمال و کمال معشوق و شکایت از بخت و روزگار است (شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۰۲). شاعران روسی به تبعیت از ادبیات کلاسیک ایران، در این سبک به موضوعاتی چون عشق گل و بلبل، عشق یک‌جانبه، وصف زیبایی معشوق و... پرداختند.

شاعران روس قالب غزل را که برای نظم روسی بیگانه بود، در اشعار خود رعایت کردند. برای مثال چنین سبکی را می‌توان در اشعار و. ایوانوف (Иванов) شاعر مشاهده کرد.

«شاعران سدهٔ نقره‌ای روسیه» ایران را به عنوان سرزمین عرفان و شعر شناخته بودند، چنین برداشتی دربارهٔ زبان فارسی نیز در کشور روسیه وجود داشته است که پیشینهٔ آن به سدهٔ دوازدهم بازمی‌گردد. در آن زمان در روسیه، زبان‌های شرقی هر کدام سمبل و نماد چیزی بودند؛ برای مثال زبان عربی نماد مذهب و علم، زبان ترکی نماد جنگ و حکومت و زبان فارسی نماد شعر، فصاحت و بلاغت بوده است. بزرگان روسیه، ایران را سرزمین ستارگان تاب‌ناک ادبیات مانند حافظ، سعدی، جامی، مولانا، انوری، فردوسی، نظامی و خیام می‌دانستند.» (یحیی‌پور، صادقی سهل‌آباد و کریمی‌مطهر ۱۳۹۱: ۹۷).

روس‌ها قالب غزل را بیش از همه با حافظ شیرازی می‌شناسند. حافظ نماد الهام شاعرانه و غزل برای شاعران روس در سدهٔ نقره‌ای ادبیات روسیه بود. براگینسکی ایران‌شناس مشهور روسی شعر حافظ را نقطهٔ اوج غزل می‌داند و دربارهٔ این قالب شعری چنین می‌نویسد:

«ژانرهای غزل و رباعی اشعار کلاسیک بسیار با آثار شفاهی ملی مرتبط‌اند، بیش‌تر از آن جهت که آن‌ها قطعاً از ترانه‌های ملی سرچشمه گرفته‌اند. غزل از آن جهت جذاب است که احساسات عاطفی انسان و ترجیحاً موتیوهای عشق را منتقل می‌کند، غزل آهنگین است، زیرا مانند ترانه ساخته می‌شود و می‌تواند کامل‌تر از رباعی تأثرات انسانی را بیان کند.» (براگینسکی ۱۹۸۴: ۲۵۳) «او معتقد است که موسیقیایی بودن اشعار حافظ سبب شده تا این سبک شعری، توجه افراد گوناگون را جلب کند و به قلب‌ها، به هر برزنی، به هر مکتب و می‌خانه‌ای، به هر خانقاه و کلبهٔ مسکینان راه یابد. علت تأثیرگذاری غزل حافظ به‌دلیل فرم تکامل‌یافتهٔ آن است و هر کلمهٔ غزلش، تأثیر مستقیم بر جان انسان می‌گذارد.» (یحیی‌پور، کریمی مطهر ۱۳۱۳۹۶: ۱۶۸-۱۶۹).

«بنا به کهن‌ترین سروده‌های شعر فارسی می‌توان گفت که شکل غزل کمی پس از قطعه و رباعی صورت اولیه یافته است.» (عبادیان ۱۳۸۴: ۳۰).

پتروف (Петров) شاعر و مترجم روس که خود برخی غزلیات حافظ را به زبان روسی ترجمه کرده بود، اطلاعات کاملی دربارهٔ نظم فارسی داشت و به اشعار حافظ عشق می‌ورزید. وی در یکی از نامه‌هایش به بلینسکی (Блинский) نوشته است؛ «من مانند حافظ با غزل آغاز کردم و تخلص فارسی «عاشق» را انتخاب کردم که بر اساس اصول این نوع شعر، در بیت آخر می‌آید.» (بلینسکی، ۱۹۴۸: ۲۲۷). وی در نامهٔ خود تأکید می‌کند که «بر خودم الزام کرده‌ام که بهترین آن‌ها (اشعار حافظ) را به نظم روسی ترجمه کنم که در حال انجام آن هستم» (بلینسکی، ۱۹۴۸: ۲۲۷). پتروف این اشعار را به‌طور مستقیم از زبان فارسی با حفظ سبک و روح شرقی آن‌ها ترجمه کرده است.

«اوایل سدهٔ بیست، یکی از شاعران مشهور روسیه به نام ویاچسلاف ایوانوف، در بگدادی‌ـپتربورگ گروه حافظ‌شناسان را تشکیل داد. افراد مشهوری مانند ل.س. باکست، ن.آ. بردیایف، س.م. گارادتسکی، ل.د. زیناویووا ـ آنیبال، م.آ. کوزمین، و.ف. نوول، و ک. ساموف در این گروه شرکت داشتند. اولین جلسهٔ این گروه در می سال ۱۹۰۶ در پتربورگ تشکیل شد.» (یحیی‌پور و دیگران ۱۳۹۱: ۹۸).

هر کدام از این شاعران برای خود نامی نهاده بودند؛ برای مثال ایوانوف خود را رومی و ساموف (Самов) خود را علاءالدین می‌نامید که حاکی از علاقهٔ آن‌ها به فرهنگ و تمدن مشرق‌زمین است. برنامهٔ این انجمن ایجاد آثاری با سبک شرقی و مضامین شعر کلاسیک ایران بود.

بریوسف نیز در سال ۱۹۱۳ رباعیات و غزلیات خود را به پیروی از اشعار ایرانی سرود. اشعار شرقی وی نمونه‌هایی ظریف از نفوذ شاعر در دنیای شرق و بیان‌گر قریحهٔ شاعر در بازگویی و بازتاب بن‌مایه و سبک شعری ملتی «دیگر» در ادبیات «خود» هستند و مواجههٔ شاعری بیگانه را با ادبیات «دیگری» (شرق) می‌نمایاند. او دربارهٔ نقش‌مایه‌های غزل فارسی چنین می‌نویسد: «مورخان ادبیات از دیرباز سیمای عندلیب و عاشق گل سرخ را برخاسته از نظم شرقی می‌دانند. ما غالباً آن را در غزل‌های فارسیِ به خصوص جلال‌الدین (ق ۱۳)، سعدی (ق ۱۳)، حافظ (ق ۱۴) و بسیاری دیگر و هم‌چنین بعدها در نزد عرب‌ها و ترک‌ها یافتیم.» (بریوسف ۱۹۷۳: ۲۲۶).

ایگور سوریانین، شاعر روس، در یکی از شعرهای خود سبک غزل را می‌ستاید، وی «در حسرت است که چرا شاعران روسی، غزل اندک سرودند. او از میان شاعران غزل‌سرای روسی به کوزمین که با شجاعت و شکوه در این سبک شعر گفته است، اشاره می‌کند. او از شاعران روس دعوت می‌کند تا آن‌ها هم به سبک غزل فارسی همان‌طور که در وطن سعدی سروده می‌شود، غزل بگویند. ایدهٔ اصلی شاعر در این اثر که به شکل گفت‌وگو دربارهٔ غزل

فارسی با دیگر شاعران هم‌عصر خود که علاقه‌مند به غزل فارسی کهن هستند، بیان شده است <...>

آیا تو آرایه‌های ادبی غزلیات فارسی را دوست می‌داری ــ ظرافت سبک سعدی را؟
تو می‌خواستی به او آهنگین پاسخ دهی ــ به ظرافت سبک سعدی.
آیا تو می‌دانی در غزل فارسی درون قافیه‌ها چه آهنگی وجود دارد؟
تو در ظرافت سبک سعدی در مصرع‌های فرد آهنگ بِل را دریافتی.
تو را نترساند وزن یک آهنگ در سبک غزل؟
توانستی موسیقی شعر را در ظرافت سبک سعدی آشکار سازی و دریابی.
آیا از این روست که شاعران در روسیه غزل اندک سرودند؟
آخر با ظرافت سبک سعدی، فقط کوزمین با وجد از خود رشادت نشان داد.
غزل‌ها را به صدا درآرید ــ چشمان غزالان را! و آواز بخوانید، چنان‌که خواندند
در سرزمین شما، جایی که سعدی دستور داد با ظرافت سبکش،، غزل بسرایید.» (یحیی‌پور، کریمی‌مطهر، ۱۳۹۶: ۱۳۹-۱۴۰)

بسیاری از غزل‌های شاعران روس، دارای ابیات ردیف‌دار هستند و آن‌ها در چنین غزل‌هایی موفق‌تر عمل کرده‌اند. از جمله شاعران روس که در اشعار خود به این سبک پرداخته است، گ. و. ایوانوف (Иванов) بود. بدین ترتیب که وی کلماتی را به صورت تکراری در هر بیت پس از قافیه استفاده کرده است. شاعر چندین شعر با عنوان «غزل» یا «غزلیات» دارد که در آن‌ها علاوه بر رعایت قالب غزل، تلاش کرده است تا از بن‌مایه‌های غزل فارسی نیز بهره بَرد.

سبک غزل با ابیات مردف در مجموعهٔ «تاج گل بهاران» (۱۹۰۸) م. کوزمین (Кузмин) نیز بسیار قابل توجه است. «این مجموعه از سی غزل تشکیل شده است. غزلیاتی به شرق از جمله ایران تعلق دارند. در این غزلیات از دین و فرهنگ شرقی یاد می‌کند و واژه‌های مختص اشعار فارسی در اشعار وی به‌کرات مشاهده می‌شود. تعدادی از غزل‌های این مجموعه به تأسی از حافظ و با شور و حال غزل شاعر فارس سروده شده و عناصر غزل حافظ در آن‌ها محسوس است.» (یحیی‌پور، کریمی مطهر ۱۳۹۶: ۱۶۹).

در ذیل اولین غزل از این مجموعهٔ ۳۰ تایی به‌همراه آوانگاری و ترجمهٔ آن آمده است:

Чье-то имя мы услышим в пути весеннем?
В книжку сердца что напишем в пути весеннем?
Мы не вазы с нардом сладким в подвале темном.
Не пристало спать по нишам в пути весеннем.
Бег реки, ручьев стремленье кружит быстрее!

Будто стало все дервишем в пути весеннем.

Опьянен я светлой рощей, горами, долом
И травой по плоским крышам в пути весеннем!
Звонче голос, бег быстрее, любовной пляски
Не утишим, не утишим в пути весеннем!
Поводырь слепой слепого, любовь слепая,

Лишь тобою мы и дышим в пути весеннем!

آوانگاری این غزل:

Č′e-to imja my uslyšim v puti vesennem?
V knižku serdca čto napišem v puti vesennem?
My ne vazy s nardom sladkim v podvale temnom:
Ne pristalo spat′ po nišam v puti vesennem.
Beg reki, ruč′ev stremlen′e kružit bystree,
Budto stalo vse dervišem v puti vesennem.
Op′janen ja svetloj roŝej, gorami, dolom
I travoj po ploskim kryšam v puti vesennem!
Zvonče golos, beg bystree, ljubovnoj pljaski
Ne utišim, ne utišim v puti vesennem!
Povodyr′ slepoj slepovo, ljubov′ slepaja,
Liš′ toboju my i dyšim v puti vesennem!

ترجمهٔ این غزل:

نام که را می‌شنویم در مسیر بهار؟
بر کتاب جان چه می‌نویسیم در مسیر بهار؟
ما نه گُل‌دانیم و ناز سنبل در پستوی تار:
شأن ما خواب نیست بر سر طاقچه در مسیر بهار
گریز رودها، کوشش نهرها که رقصند هر چه تندتر
گوییا همه درویشند در مسیر بهار.
مست از بیشهٔ پُر نور و دره‌ها،
سبزه‌ها به بام‌های مسطح در مسیر بهار!
آوای رساتر، گریز سریع‌تر ز رقص عاشقانه
هیچ رام‌مان نکرد، نکرد، در مسیر بهار
کور ره‌نمای کور گشته، عشق کور
فقط با تو نفس می‌کشیم در مسیر بهار!

بونین نیز قریحهٔ خود را در این قالب آزموده است. عنوان شعر او با نام «غزل» (Газелла) خود گویای این امر است. در پایان هر بیت کلمهٔ «منزاله»[۱] تکرار می‌شود:

«Газелла»
Холодный ветер дует с Мензалэ,
Огнистым морем блещет Мензалэ,
От двери бедной хижины моей
Смотрю в мираж зеркальный Мензалэ,
На пальмы за чертой его зыбей,
Туда, где с небом слито Мензалэ.
Ах, сколько стран неведомых за ней,
За пламенною гладью Мензалэ!
Сижу один, тоскуя, у дверей,
В зеркально-красном свете Мензалэ.

آوانگاری این غزل:

Kholodnyj veter duet s Menzalè,
Ognistym morem bleŝet Menzalè,
Ot dveri bednoj khižiny moej
Smotrju v miraž zerkal′nyj Menzalè,
Na pal′my za čertoj evo zybej,
Tuda, gde s nebom slito Menzalè.
Akh, skol′ko stran nevedomykh za nej,
Za plamennoju glad′ju Menzalè!
Sižu odin, toskuja, u dverej,
V zerkal′no-krasnom svete Menzalè.

باد سرد می‌وزد از منزاله / می‌درخشد از دریای آتشین، منزاله
از درب کلبهٔ حقیرم / چشم می‌دوزم به سراب آیینه‌وار منزاله
به نخل‌ها پشت خط امواج آرام آب / آن‌جا که با آسمان یکی شده منزاله
آه، چه سرزمین‌های ناشناخته‌ای در پس آن است / در پس سطح آب فروزان منزاله
تنها می‌نشینم، دل‌تنگ، کنار درب / در نور قرمز آیینه‌وار منزاله (۱۹۲۰)

قصیده

«قصیده یعنی قصد کرده شده و مقصود خاص، یعنی شعری که در آن قصد خاصی باشد و آن قصد در اصل مدح است. قصد در عربی به معنی توجه کردن و روی آوردن به کسی یا چیزی است و این توجه و قصد در قصیده، روی آوردن شاعر به ممدوح و مدح اوست. قصیده قالب رایج و مسلط شعر فارسی از آغاز آن (اوایل قرن چهارم) تا پایان قرن ششم است.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۸۹). «قصیده معمولاً از حدود ۱۵ تا پنجاه، شصت بیت است.

---

۱ Мензалэ: نام شهری در استان صعده واقع در یمن.

بیت اول آن مصرع است و مصراع‌های زوج یا سمت چپ یک قافیه (و ردیف) دارند. بدین نحو: الف، الف/ب، الف/ج، الف/د، الف.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۹۱).

قصیده قالبی ناآشنا برای ادبیات روسیه نیست. آن‌چه که در ادبیات روسیه «ода / Ода» نامیده می‌شود؛ از لحاظ معنایی تقریباً از همان ویژگی‌های قصیده در ادبیات فارسی برخوردار است و در ادبیات روسی، این نام‌گذاری از لحاظ مضمون بوده است و معمولاً محتوای مدحی دارند. قصیده خود از شعر عرب وارد ادبیات ایران شده است، اما در ادبیات روسیه اشعاری وجود دارد که شاعران روس به تبعیت از قصاید ایرانی دقیقاً نام «قصیده (касыда)» را به زبان فارسی (با خط سیریلیک) بر آن‌ها نهاده‌اند و تلاش کرده‌اند همان بن‌مایه‌های قصاید ایرانی را در آن به‌کار برند. روس‌ها قصیده را بیش‌تر با انوری[۱] و ناصرخسرو می‌شناسند. البته این سبک نسبت به رباعی و غزل در اشعار روسی کم‌تر به‌کار رفته است، اما در خور توجه هستند. این قالب شعری توجه بسیاری از ایران‌شناسان، از جمله برتلس را به‌خود معطوف داشته است. وی دربارهٔ این قالب شعری در آثار نظامی، جامی و ناصرخسرو تحقیقات قابل توجهی دارد (برتلس، ۱۹۶۲: ۳۴۹-۴۳۲، ۱۹۶۵: ۲۴۹، ۱۹۸۸: ۳۱۴-۳۳۲).

قصیده شعری است که مصراع اول و مصراع‌های زوج آن هم‌قافیه‌اند و تعداد ابیات آن از ۱۵ بیت بیش‌تر است. ترجمهٔ بخشی از قصیدهٔ آلگ لادیژنسکی (Ладыженский) شاعر معاصر روس، با مضمون ایرانی برای نمونه ذکر می‌شود:

«Касыда о путях в Мазандеран»
Где вода, как кровь из раны, там пути к Мазандерану;
где задумчиво и странно - там пути к Мазандерану,
<...>
Где, печатью Сулаймана властно взяты под охрану,
плачут джинны непрестанно - там пути к Мазандерану,
<...>
и взлетит петля аркана, и ударит рог тарана,
и взорвется поле брани... Встретимся в Мазандеране!

آوانگاری این قصیده:

Gde voda, kak krov′ iz rany, tam puti k Mazanderanu;
gde zadumčivo i stranno - tam puti k Mazanderanu,
<...>

---

[۱] این شناخت بیشتر مرهون تحقیقات ژوکوفسکی و رسالهٔ او دربارهٔ انوری است.

Gde, pečat′ju Sulajmana vlastno vzjaty pod okhranu,
plačut džinny neprestanno - tam puti k Mazanderanu,
<...>
i vzletit petlja arkana, i udarit rog tarana,
i vzorvetsja pole brani... Vstretimsja v Mazanderane!

«قصیده در باب راه‌های مازندران»
آن‌جا که جاری‌ست آب چون خون ز زخم، آن‌جا راهی است به سوی مازندران؛
آن‌جا که اندیش‌ناک است و عجیب ــ آن‌جا راهی است به سوی مازندران،
<...>
آن‌جا که با مهر سلیمان مقتدرانه گرفته تحت حفاظ،
جنیان گریند بی‌وقفه ــ آن‌جا راهی است به سوی مازندران،
<...>
و طناب دار از مهار پرواز خواهد کرد و شاخ را خواهد گرفت
و میدان جنگ را منفجر خواهد کرد... دیدار با من در مازندران!

جالب است که شاعر برای قصیدهٔ خویش از ردیف استفاده کرده است و در مصرع اول و مصراع‌های زوج عبارت «آن‌جا راهی است به سوی مازندران» تکرار می‌شود.

«قصیده قالب مضامین حماسی است و در آن با قهرمانی مواجهیم که به سفرهای مخاطره‌آمیز پای در می‌نهد و یک تنه، خیل عظیمی را تار و مار می‌کند. جنگ‌های او جنبهٔ ملی و مذهبی دارد و مخالفان او کفار و مَلاحده یا دشمنان کشور هستند. اعمال محیرالعقول انجام می‌دهد، مثلاً با اسب از دریایی ژرف عبور می‌کند.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۹۴).

در شعر لادیژنسکی هم، چنان‌که پیداست از دلاوری‌های شگفت قهرمان سخن به میان آمده است. شاعر، خود این سروده را قصیده نامیده، البته تعداد ابیات آن کم‌تر از ۱۵ بیت است، اما لحن و موضوع قصیدهٔ وی به تبعیت از قصاید سنتی، حماسی است. ساختمان آن متمایز از قصاید سنتی است، زیرا قصاید سنتی از چهار بخش؛ ا. مقدمه (تشبیب یا نسیب یا تغزل)، ۲. تخلص (به معنای رهایی و گریزگاه)، ۳. تنهٔ اصلی (یا قسمت اصلی که مدح است) و ۴. پایان شعر یا شریطه (که دعای تأبید است)، تشکیل شده است. تمایز بخش آغازین یا مقدمه از سایر قسمت‌ها در شعر مذکور ساده است، اما به‌نظر می‌رسد سایر بخش‌ها در آن چندان نمود ندارند. مؤذنی شریطه را یکی از بخش‌های مهم و سازندهٔ قصیده دانسته و آن

را جزئی از ترفندهای شاعرانه «حسن مقطع» به‌شمار آورده است: «شریطه آن است که شاعر برای ممدوح خود عمر جاودانی طلب کند و یا متضمن دعا برای ممدوح و نفرین برای دشمن او باشد. این دعا را چون غالباً به اموری جاودانی و اصولی تغییرناپذیر مشروط و وابسته می‌کنند، بدین جهت آن را شریطه نامیده‌اند» (مؤذنی ۱۳۷۴: ۱۲۷). بنابراین، قسمت پایانی و یا شریطه نیز در شعر فوق چندان قابل تمایز نیست، جز آن‌که راوی حریف را به مبارزه می‌طلبد.

بنابراین، شاعر روس، با وجود اهتمام بر پیروی از قالب و ساختار شعری قصیده، تحت تأثیر آموخته‌های پیشین از ادبیات سرزمین خود که بر اساس معنا و مضمون، طبقه‌بندی‌های شعری را پذیرفته است، به مضمونی حماسی پرداخته، اما در پذیرش ساختمان قصیده، چندان موفق عمل نکرده است.

ترجیع‌بند

ترجیع‌بند «مجموعه ابیاتی است (حدود پنج تا بیست بیت) یا می‌توان گفت غزل‌هایی است که به‌وسیلهٔ یک بیت ثابتِ مُصّرع (بیت ترجیع) به‌هم وصل شده باشند» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۲۰). ترجیع‌بند خاص ادب فارسی است و در زبان عربی وجود ندارد. چنان که در تاریخ ادبیات آمده است؛ آفرینندهٔ اولین ترجیع بند مشخص نیست، اما قدیمی‌ترین ترجیع‌بند، در دیوان فرخی سیستانی آمده است (شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۲۲). زیباترین و معروف‌ترین ترجیع‌بندها در دیوان سعدی شیرازی و هاتف اصفهانی است. ترجیع‌بند از چند غزل تشکیل می‌شود که یک بیت تکراری در پایان هر غزل که خود دارای قافیه‌ای جدا از قافیهٔ غزل است، آنها را به هم وصل می‌کند. هر غزل را «خانه یا رشته» گویند و هر بیت تکراری را نیز «ترجیع یا برگردان» گویند. والنتین ژوکوفسکی (Валентин Жуковский) سه ترجیع‌بند به زبان روسی ترجمه کرده است که یکی متعلق به ناصر بخارایی است، و دو دیگر به شیخ فریدالدین عطار نیشابوری و بابا کوهی شیرازی تعلق دارند. ترجمه ترجیع بند ناصر بخارایی، که ژوکوفسکی به اشتباه آن را به ناصرخسرو قبادیانی نسبت داده است، انگیزه‌ای شد برای سرایش ترجیع‌بند دیگری با نام «درویش مست» که نیکالای گومیلیوف (Николай Гумилев) آن را با تکرار همان ابیات برگردان ترجیع بند ناصر بخارایی سرود: «که جهان پرتویست از رخ دوست / جمله کاینات سایهٔ اوست»[1]. ترجمهٔ سه خانهٔ نخستینِ ترجیع‌بندِ گومیلیوف در ذیل ذکر شده است:

---

۱ برای اطلاعات بیش‌تر، رجوع کنید به کتاب *گومیلیوف و مشرق‌زمین* (یحیی‌پور، صادقی سهل‌آباد، کریمی‌مطهر، ۱۳۹۱: ۹۸-۷۷).

«Пьяный дервиш»
Соловьи на кипарисах и над озером луна,
Камень черный, камень белый, много выпил я вина,
Мне сейчас бутылка пела громче сердца моего:
Мир лишь луч от лика друга, все иное тень его!

Виночерпия взлюбил я не сегодня, не вчера,
Не вчера и не сегодня пьяный с самаго утра.
И хожу и похваляюсь, что узнал я торжество:
Мир лишь луч от лика друга, все иное тень его!

Я бродяга и трущобник, непутевый человек,
Все, чему я научился, все забыл теперь навек,
Ради розовой усмешки и напева одного:
Мир лишь луч от лика друга, все иное тень его!

آوانگاری این ترجیع‌بند:

Solov′i na kiparisah i nad ozerom luna,
Kamen′ černyj, kamen′ belyj, mnogo vypil ja vina,
Mne sejčas butylka pela gromče serdca moevo:
Mir liš′ luč ot lika druga, vse inoe ten′ evo!

Vinočerpija vzljubil ja ne segodnja, ne včera,
Ne včera i ne segodnja p′janyj s samago utra.
I hožu i pakhvaljajus′, čto uznal ja toržestvo:
Mir liš′ luč ot lika druga, vse inoe ten′ evo!

Ja brodjaga i trušobnik, neputevyj čelovek,
Vse, čemu ja naučilsja, vse zabyl teper′ navek,
Radi rozovoj usmeški i napeva odnovo:
Mir liš′ luč ot lika druga, vse inoe ten′ evo!

«درویش مست»
«عندلیبان بر سرو، ماه بر فراز دریاچه
لعل سپید، لعل سیاه، می فراوان نوشیده‌ام
قدحم به‌دست، کنون می‌سراید رساتر ز دل:
«جهان پرتوی‌ست از رخ دوست، باقی همهٔ سایهٔ اوست»
ساقی، من مست مِی عشقم
مستم نی ز امروز، نی ز دیروز، نی ز دیروز، نی ز امرزو، بل ز ازل.
من روم و سرخوش لاف زنم که دانستم شوکت را:
«جهان پرتوی‌ست از رخ دوست، باقی همهٔ سایهٔ اوست»
تا ابد گشت فراموشم آن‌چه آموختم

کنون من آواره و فقیر، رند
از بهر یکی لبخند گل رز و ترانهٔ کسی:
«جهان پرتوی‌ست از رخ دوست، باقی همهٔ سایهٔ اوست»
<...> (یحیی‌پور و دیگران ۱۳۹۱: ۹۲).

بنابراین، والنتین ژوکوفسکی که خود استاد کرسی ادبیات فارسی در پتربورگ بود، نقش به‌سزایی در معرفی این قالب شعری خاص به ادیبان روسی داشته است. هر چند که برای این نوع قالب شعری مثال دیگری مشاهده نشد، اما ادیبان روس به آن توجه نشان داده‌اند.

نتیجه‌گیری

روابط ادبی ایران و روسیه بسیار ریشه‌دار بوده است. آثار هر دو کشور به وسیله ترجمهٔ مستقیم و یا از زبان‌های دیگر به خوانندگان معرفی شده و علاقهٔ آن‌ها را برانگیخته است. این امر سبب تقلید از قالب‌ها و استفاده از برخی سوژه‌های ادبی شده است، به طوری که برخی موضوعات و قالب‌های شعر فارسی در آثار نویسندگان روس جلوه می‌کند. شاعران و ادیبان روسی همواره ایران زمین را گاهوارهٔ تمدن و شعر قلمداد کرده‌اند. شرق‌گرایی در روسیه با پیروی از قالب‌های اشعار فارسی به اوج خود رسید. از مشهورترین قالب‌های شعری که شاعران روس قریحهٔ خویش را در آن‌ها آزموده‌اند، می‌توان به رباعی، غزل و اشعار مردف، قصیده و ترجیع‌بند اشاره کرد. شاعرانی چون ایوان بونین، بریوسف، کوزمین، ایوانف و... از مشهورترین شاعران روسی بودند که علاقه و گرایش عاشقانهٔ خود را به شعر فارسی با سرودن اشعاری به سبک اشعار فارسی به اثبات رسانده‌اند. شاعران روسیه جهت غنی ساختن آثار خود به ادبیات ایران و شاعران شهیر آن توجه نشان داده‌اند. پیروی و تقلید از شاعران ایران زمین برای شاعران روس، مایهٔ مباهات و افتخار بوده است و یکی از باشکوه‌ترین وجوه تأثیری‌پذیری ادبیات روسی از ادبیات فارسی را می‌نمایاند.

کتاب‌شناسی

بهار، محمدتقی (ملک الشعرا)، (۱۳۸۵)، *سبک‌شناسی* (تاریخ تطور نثر فارسی) به کوشش میرعابدینی، تهران: انتشارات توس.

شمیسا، سیروس، (۱۳۶۳)، *سیر رباعی در شعر فارسی*، تهران: آشتیانی.

ـــــــــــــ (۱۳۸۱)، *انواع ادبی*، چاپ دهم، تهران: فردوس.

خیام نیشابوری، حکیم عمر، *مجموعه رباعیات*، تهران: چاپ مینیاتوری.

عبادیان، محمود، (۱۳۸۴)، *تکوین غزل و نقش سعدی*، تهران: نشر اختران.

معلوف، لویس، (۱۳۸۶). *المنجد: فی‌اللغه‌والاعلام*، تهران: بلاغت.

مؤذنی، علی‌محمد، (۱۳۷۴)، «هنرپردازی در شریطه»، مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره‌های ۱-۴ سال ۳۳، ۱۲۸-۱۳۶.

یان، ریپکا، (۱۳۸۳)، *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمه ابوالقاسم سری، تهران: انتشارات سخن.

یحیی‌پور م.، صادقی سهل‌آباد ز.،کریمی‌مطهر ج. (۱۳۹۱)، *نیکلای گومیلیوف و مشرق زمین*، تهران: پژوهش‌گاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

یحیی‌پور م.، کریمی‌مطهر ج. (۱۳۹۶)، «الهام‌بخشی شاعران شیراز (سعدی و حافظ) به اشعار روسی»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۴۷، ۱۶۳-۱۸۴.

Белинский В. Г. и его корреспонденты (1948), стр. 227**.** *Письмо от 4 июня 1834 года.* М.

Ворожейкина З. (1977*), К вопросу о «странствующих» четверостишиях*. Писменные памятники и проблема. М.: ИД.

Бертелъс Е.Э. (1962), *Низами/Избр. труды. Низами и Фузули.* М.

Бертелъс Е.Э. (1965), *Избр. труды. Навои и Джами.* М.

Бертелъс Е.Э. (1988), *Насир-и Хусрау и его взгляд на поэзию* / Избр. труды. История литературы и культуры Ирана. М.

Брагинский И.С. (1974), *Проблемы востоковедения. Актуальные вопросы восточного литератураведения.* М.: «Наука».

Брюсов В. (1973*), «Поэзия Армении» и ее единство на протяжении веков* // Брюсов В. Собр.соч.: В 7 т. / Общ.ред. П.Г. Антокольского, А.С. Мясникова, С.С. Наровчатова, Н.С. Тихонова. М., Т. VII.

Брюсов В. (1975), *Собр.соч.*: В 7 т. Т. II. М.: Худож. лит.

Зияра Б. (2010), «К вопросу о сложности переводов Омара Хайяма на русский язык», *Веснік БДУ*., Сер 4, № 1.

Малкович Р. Ш. (2009), *Рубайят Омара Хайяма*, Санкт-Петербург: «Русские переводы».

Кюхельбекер В.К.(1979), *Путешествие;Дневник;Статьи.* Л.

Плисецкий Г. Плисецкий Д. (2008), *Омар Хайям, Да пребудет со мною любовь и вино!*, М.: «Хранитель».

http://bunin-lit.ru/bunin/stihi/stih-**763**.htm

https://**45**parallel.net/mikhail_kuzmin/venok_vesen.html

https://www.e-reading.club/chapter.php/32549/9/Ladyzhenskiii_-_Most_nad_okeanom.html

بررسی تصاویر شب در ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی

طاهره سیاه‌وشی / کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

شعر قرن چهارم آغاز مهم‌ترین دورهٔ ادبی است. در طلیعهٔ این دوره که سرآغاز شکوفایی ادب فارسی دری است، رودکی، استاد شاعران و پس از وی فردوسی، بزرگ حماسه‌سرای ایران، فخرالدین اسعد و عنصری حکیم از استادان مسلم شعر فارسی زیسته‌اند. این دوره ضمن سادگی شعر و ادبیات، از دوره‌های آغازین وجهه یافتن شعر فارسی و مدح است؛ دوره‌ای که بهترین نمونه‌های شعر وصفی را با مضامین گوناگون می‌توان مشاهده کرد. وصف میدان‌های رزم و رویارویی پهلوانان، توصیف شاعرانه از مناظری چون باغ، صحرا، گل، سبزه، بهار، پاییز، طلوع، غروب و دیگر چشم‌اندازهای طبیعت که غالباً در قصاید هم‌راه با تغزل به رشتهٔ نظم درآمده است. سرایندگان توانای این دوره به مدد ذوق سرشار، ضمن بیان تجربه‌های سادهٔ دل‌دادگی‌های خود هر آن‌چه را از اشخاص، صحنه‌های زندگی و طبیعت احساس می‌کردند با کمک نیروی تخیل بازآفرینی کرده‌اند و از این ره‌گذر صور خیال را آفریده‌اند، که زاییدهٔ احساس لطیف شاعر و محسوسات طبیعی است.

ویژگی‌های شعر فارسی در قرن چهارم و نیمهٔ اول قرن پنجم شامل موارد زیر است:

مهم‌ترین ویژگی شعر این دوره سادگی فکر و کلام است. بدون در نظر گرفتن کلمات متروک فارسی که برای مردم مشرق در آن زمان قابل فهم بوده، آثار سادگی کلام در شعر این دوره آشکار است. تازه بودن افکار و مضامین شعری یکی دیگر از ویژگی‌های شعر این دوره است.

در این دوره شاعران با مضامین تازه‌ای روبه‌رو بودند که پیش از آن ساخته نشده بود، غیر از آن مضامین شعری که از ادب عرب گرفته می‌شد و در چنین حال شاعر، به جای تقلید از پیشینیان به ابتکار دست زده است. بنابراین، قوهی ابتکار شاعر تقویت می‌شود و او را برای وارد شدن در موضوعات گوناگون آماده می‌کند. در پایان این دوره شاعران معانی

دقیق و ترکیبات تازه را در شعر وارد کردند و در سبک شعر آن‌ها نسبت به سبک اوایل دورهٔ سامانی تغییراتی به وجود آمد و کسانی مانند عنصری افکار علمی را برای ساختن مضامین شعری به کار بردند.

«همین تازگی مطالب و مضامین است که شاعران این عصر را قادر به آوردن تشبیهات تازهٔ بدیع کرد و اصولاً در قرن چهارم و آغاز قرن پنجم، مهارت شاعران در انواع تشبیهات اعم از محسوس، معقول، خیالی، وهمی و نظایر آن بسیار است. منتهی شاعران کوشیده‌اند که مواد تشبیه خود را از عالم خارج بگیرند و در نتیجه تشبیهات آنان محسوس یا تشبیهات مرکب شده است که اساس آن‌ها بر محسوسات است. استفاده از موارد جزئی موجود در عالم خارج یا در عرف عادت نیز برای قرار دادن آن‌ها در یکی از طرفین تشبیه علی‌الخصوص در طرف مشبهبه بسیار معمول بوده است و همین امور است که به تشبیهات بیش‌تر جنبهی وصف بخشیده است و آن‌ها را توأم با وصف کرده است.» (صفا، ۱۳۶۹:۳۶۳-۳۶۴)

«جست‌وجوی عناصر طبیعی در شعر گویندگان این دوره، نشان می‌دهد که دید آن‌ها بیش‌تر دید طبیعی است و نه تنها در وصف‌های طبیعت، بلکه در زمینه‌های دیگر نیز توجه شاعران به طبیعت نوعی تشخص و امتیاز دارد و در هر زمینه‌ای از زمینه‌های معنوی شعر، در تصویرهای شعر، عنصر طبیعت بیش‌ترین سهم را داراست.» (شمیسا، ۱۳۸۳ :۳۲۱)

طبیعت‌گرایی از ویژگی‌های بارز شعر این دوره است و شب به عنوان یکی از پدیده‌های عینی و ملموس طبیعت، بخشی از زندگی بشر را تشکیل می‌دهد. همهٔ این شب‌ها، شب‌های خیال‌انگیزی است. این تصویرها و تصویرهای زیباتری از این نوع، بخشی از ادبیات شاعران قرن چهارم را تشکیل می‌دهد و این مقاله فرصتی را فرا روی خواننده قرار میدهد تا دریچهٔ چشم ایشان را بر پنجرهٔ تصاویر شب‌های شعر فارسی از زاویهٔ دید فخرالدین اسعد گرگانی بگشاید و یک جنبهٔ دیگر از ارزش‌های هنری شعر شاعر خلاق و توانای این دورهٔ ادبی را نمایان‌تر سازد. فخرالدین اسعد، توصیفات خود را با استفاده از تشبیه، که مهم‌ترین ابزار خیال در شعر این دوره است و هم‌چنین استعاره، کنایه و مجاز ترسیم می‌کند.

زبان شعر معمولاً مجازی است. شاعر با نگاه ویژهٔ خاص خود به اشیا و پدیده‌ها می‌نگرد و با زبان مخیل و تصویری، جهان را توصیف می‌کند. وصف او با تصاویری بدیع و متفاوت هم‌راه است که به مدد قوهٔ خیال شاعر می‌رویند و او با رسوخ دادن شعور معنوی خود در اشیا، جهان اطراف خود را کشف می‌کند. این تفاوت نوع نگاه به جهان است که شاعر را از دیگران متمایز می‌کند. نگاه خاص شاعر از شهودی ناشی می‌شود که دیگران به آن نرسیده‌اند و یا بی‌اعتنا از کنار آن گذشته‌اند. شاعر به مدد تخیّل، جهانی نو خلق می‌کند و پدیده‌ها و محیط پیرامون خود را مجدد به تصویر می‌کشد. شعر را گونه‌ای از پیکرنگاری دانسته‌اند. شاعر با کمک تشبیه

و استعاره و سایر ابزار ادبی به روایت و نمایش و نقاشی می‌پردازد. «نقاشی شعر بی‌زبان است و شعر در حکم نقاشی زبان‌دار.». (زرین‌کوب، ۱۳۴۷: ۴۳)

به گفتهٔ شفیعی کدکنی «منتقدان ادبی عرب واژه صورت و تصویر را معادل ایماژ به کار برده‌اند. آن‌چه ناقدان اروپایی ایماژ می‌خوانند، در حقیقت مجموعهٔ امکانات بیان هنری است که در شعر مطرح است و زمینهٔ اصلی آن را انواع تشبیه، استعاره، اسناد مجازی، رمز و گونه‌های مختلف ارائهٔ تصاویر ذهنی می‌سازد و از این رو ما دو اصطلاح تصویر و خیال را در مجموع، برابر کلمهٔ ایماژ فرنگی برگزیده‌ایم تا شامل همهٔ انواع آن باشد.». (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۰)

«دی لوئیس در کتاب مشهور خود که در باب تصویر در شعر نگاشته است ایماژ را عکسی می‌داند که از کلمات ساخته می‌شود، چنان که یک تشبیه یا استعاره و حتی یک صفت می‌تواند تصویر بیافریند.» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۱)

«شاعران بزرگ حرف نمی‌زنند، نشان می‌دهند. واژه‌ها و عبارات را در مقام ابزار نمایشی و نقاشی به کار می‌برند.» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۲)

رنگ در تصویر

«در شعر کنایی یا تصویری که در آن شاعر بیش‌تر از این که حرف بزند، نقاشی می‌کند رنگ می‌تواند به عنوان عنصری مهم مورد بررسی قرار بگیرد.» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۳۶۶)

«در روزگار گذشته رنگ‌ها ثابت بوده‌اند، یعنی چون رنگ تازه، کم‌تر در زندگی و مواد موجود در زندگی ظاهر می‌شده است، اهل زبان نیازی به توسعهٔ دایرهٔ لغوی خود در مورد رنگ‌ها، احساس نمی‌کرده‌اند. سال‌ها و قرن‌ها می‌گذشته تا ماده‌ای یا ترکیبی خاص به وجود آید و رنگی به رنگ‌های موجود در زبان افزوده شود. از این روی مسئلهٔ رنگ در ادب فارسی تحولات بسیاری ندیده و در دوره‌های مختلف دایرهٔ لغوی زبان شاعران در حوزهٔ رنگ‌ها دگرگونی بسیار ندیده است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۶۸)

به نظر دکتر شفیعی کدکنی «هیچ راهی، برای حسی کردن تصویرها، بهتر از کمک گرفتن از عنصر رنگ یا دیگر خصایص مبصرات نیست.». (همان: ۲۸۶)

«رنگ گذشته از دلالت بر معنای اصلی، در بیش‌تر زبان‌های دنیا، مفاهیمی نمادین یافته و برای نمودن چیزی جز خود به کار گرفته می‌شود. در کاربردهای نمادین رنگ، تجربهٔ فردی، محیط طبیعی، شرایط اجتماعی، سهم مهمی دارند. تأثیر رنگ سبز بر مردمی که در حواشی جنگل زندگی می‌کنند و مستقیماً از آن اثر می‌پذیرند، با مردم بادیه‌نشین یک‌سان نیست. اما نمادهای مشترکی که از ورای واژه‌های رنگین برمی‌آید، در سراسر جهان کم

نیست... نگاهی گذرا به تصویرهای رنگین شعر فارسی، نشان می‌دهد که بهره‌گیری از رنگ در آغاز به موجب طبیعت‌گرایی شاعران، بسیار طبیعی است. در شعر قرن‌های چهارم و پنجم رنگ جنبهٔ عینی دارد و با حواس بیرونی قابل دریافت است؛ ولی هر چه از عمر شعر فارسی می‌گذرد و شعر به شعر بودن نزدیک‌تر می‌شود شاعر برای بیان مفاهیمی که از اعماق روح او نشئت گرفته است به وسایل دقیق‌تری نیازمند می‌شود. همان‌طور که استعاره‌ها عمق و ژرفا می‌یابند، رنگ‌ها نیز به مثابهٔ ابزار بیان دریافته‌های شهودی، به مفاهیم مجازی می‌گرایند و وسیلهٔ بیان خود و چیزی جز خود می‌شوند. شاعران در بهره‌گیری از رنگ، در ساخت تصویرهای ذهنی هنری، به دو طریق عمل می‌کنند. یا از رنگ‌ها به طور طبیعی استفاده می‌کنند، بدین درجه که آبی را برای آسمان و سبز را برای جنگل به کار می‌برند، یا به طور آگاهانه از آن استفاده می‌کنند، مثل نشان دادن دردهای وحشت‌ناک انسان با رنگ قرمز و سبز در تابلوی قهوه‌خانه‌ها، غروب اثر ونگوگ و بیان غم و اندوه و اضطراب با رنگ‌های سیاه در شعر نیما.». (عقدایی، ۱۳۷۵: ۳۷-۳۸)

در مقالهٔ نمادپردازی از کتاب اسطوره و رمز آمده است: «رنگ‌ها بسیار به اصوات نزدیک و همانندند، اما تحلیل معنای رمزی و کنایی‌شان آسان‌تر است. بدین‌گونه، رنگ قرمز برای حیوان و انسان اولیه، فقط با خون و کشتار و تهاجم، یعنی صفت نرینگی متداعی می‌شود و چون تصور، به عمل ناظر است و بدان می‌گراید. روشنایی قرمز آن‌چنان که در کارگاه‌های عکاسی مشاهده کرده‌اند، خلق را به پرخاش‌گری و ستیزه‌جویی وا می‌دارد، چشم کسی را خون گرفتن، کنایه از غضب شدید است. بر عکس رنگ آبی، پیش از هر چیز آسمان صاف و هوای آفتابی را به یاد می‌آورد، نشانهٔ صلح است و فرح‌ناکی و رنگ بی‌گناهی و علامت زنانهٔ متضاد با قرمزی، زیرا بر گیسوان دختران جوان، نوار آبی رنگ می‌بندند که رنگ مخصوص باکرهٔ مقدس در آیین کاتولیکی است، نور آبی کسانی را که بی‌قرارند، آرام می‌کند. رنگ سبز نیز برای ما رنگ گیاهان و نشانهٔ باروری و رنگ آب است که با تصوراتش متداعی می‌شود. علامت زهره (ونوس) است. رنگ زرد، نور تابان، و روشنی بخش و رمز فهم و هوش‌مندی. سیاه، رنگ ظلمات و مرگ است، دست کم برای کسانی که در مرگ به دیدهٔ نیستی یا ورطهٔ نابودی می‌نگرند.». (ستاری ، ۱۳۷۴: ۲۳-۲۴)

در بعضی موارد نیز واژه‌ها و تصاویر به طور غیر مستقیم رنگ را به ذهن منتقل می‌کنند. مانند: شب، غروب، هوای ابری، دود، خون و خونین.

«سیاه، تیره‌ترین رنگ و در واقع به خودی خود نفی هر گونه رنگ است، رنگ سیاه نمایان‌گر مرزهای مطلق است که در پشت آن‌ها رنگی متوقف می‌شود، رنگ سیاه، انهدام،

نیستی، و پوچی است و به معنای «نه» در مقابل «آری» سفید است.». (ماکس لوچر، ۱۳۷۳: ۹۷)

در تصاویر شب، شاعران برای بیان تیرگی و ظلمت شب از مفاهیمی مانند: دیو، دود، دریا، پردهٔ آبنوس، پردهٔ لاجورد و ادهم استفاده کرده‌اند.

اکنون به ذکر شواهد و نقل اشعار می‌پردازیم:

فخرالدین اسعد، در شعر زیر با به کارگیری صور فلکی در خلق تصویرهای استعاری و تشبیهی آسمان شبان‌گاهی را توصیف می‌کند.

شبی تاریک و آلوده به قطران — سیاه و سهم‌گین چون روز هجران
به روی چرخ بر چون توده نیل — به روی خاک بر چون رای بر پیل
سیه چون انده و نازان چو امید — فرو هشته چو پرده پیش خورشید
سپاه آسمان اندر روارو — شب آسوده به سان کام خسر
به سان چرخ ازرق چترش از بر — نگاریده همه چترش به گوهر
درنگی کرده و ایمن نشسته — طناب خیمه را بر کوه بسته
مه و خورشید هر دو رخ نهفته — به سان عاشق و معشوق خفته
ستاره هر یکی بر جای مانده — چو مروارید در مینا نشانده
فلک چون آهنین دیوار گشته — ستاره از روش بیزار گشته
اسد در پیش خرچنگ ایستاده — کمان کردار دم بر سر نهاده
چو عاشق کرده خونین هر دو دیده — زفر بگشاده چون نار کفیده
غنوده از پس او خرس مهتر — چو بچه پیش او از خرس کهتر
زنی دیگر به زنجیری ببسته — به پیشش مرد بر زانو نشسته
برابر کرکسی پَر بر گشاده — دو پای خویش بر تیری نهاده
جوان‌مردی به سان پاس‌بانی — به دست اندرش زرین‌طشت و خوانی
دو ماهی راست چون خیک پر باد — یکی بط گردنش چون سرو آزاد
نمود اندر جنوبش تیره‌جویی — ز بس پیچ و شکن چون جعد
یکی کشتی پر از رخشنده گوهر — مرو را کرده از یاقوت لنگر
چو شاخ خیزران باریک‌ماری — کلاغی در میان مرغزاری
نهاده پیش او زرین پیاله — به جای می درو افکنده ژاله
پر از اخگر یکی سیمینه مجمر — پُر از گوهر یکی شاهانه افسر

یکی پیکر به سان ماهی شیم بشیزه برتنش چون کوکب سیم
ز مشرق برکشیده طالع بد بدان تا بد بود پیوند موبد
به هم گرد آمده خورشید با ماه چو دستوری که راز گوید با شاه
(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹ : ۹۱-۸۷)

در توصیف‌های حسب حالی زیر، با بهره‌گیری از تصاویر استعاری و تشبیهی، آسمان شب را به تصویر می‌کشد.

چو یک نیمه سپاه شب درآمد مه تابنده از خاور برآمد
چو سیمین زورقی در ژرف دریا چو دست ابرنجنی در دست حورا
هوا را دوده از چهره فرو شست چنان چون ویس را از جان و رو شست
(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۲۸۸-۲۷۸)

شبی تاریک هم‌چون جان مهجور ز مشکین ابر او بارنده کافور
سراپرده کشیده ابر دی‌ماه چو روی ویس گشته پردگی ماه
هوا چون چشم رامین گشته گریان به درد آن‌که زو شد ماه پنهان
نهفته ماه در ابر زمستان چو روی ویس بانو در شبستان
(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۲۲۵)

چو دود شب بماند از آتش روز فلک بنوشت خیری مفرش روز
بشد بر پشت اشقر آفتابش چو باز آمد بر ادهم ماه‌تابش
(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۵۰۷)

شبی تاریک بود و ماه با مهر ز بیننده نهفته اختران چهر
جهان چون چاه سی‌صد بازگشته هوا با تیرگی انباز گشته
به شب چون زهره شب‌گیران برآمد به بانگ مطرب از خواب اندر آمد
(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۲۰۸-۲۰۷)

شب‌های توصیفی فخرالدین اسعد در ویس و رامین، توصیفاتی است که با هجران و درد و نالهٔ عشاق گره خورده است. شبی تاریک و آلوده به قطران که چون روز هجران سیاه و سهم‌گین است. ماه و خورشید رخ نهفته‌اند و به سان عاشق و معشوق خفته هستند و چشمان اسد مانند عاشق خونین است.

فخرالدین، شب را به محسوساتی نظیر پرده، دود، دریا و معقولاتی مانند امید، انده، جان مهجور تشبیه می‌کند. گاه معقولاتی مثل بخت بداندیش، خشم، اندوه و سختی به شب

تشبیه می‌شوند. در این تشبیهات، گاه شب به موجودات ماورایی مانند دیو تشبیه می‌شود و تشبیه وهمی می‌سازد.

در ویس و رامین مفاهیمی مانند دریای منکر و ادهم مشبه‌به برای شب هستند و این مفاهیم استعارهٔ مصرحه را می‌آفرینند. این شاعر از تشخیص در اشعار خود استفاده می‌کند و به شب جنبهٔ انسانی می‌دهد. شب انسانی است که آبستن می‌شود؛ شب میانجی است؛ شب چاه می‌کند؛ راه رهایی می‌نماید و بر روی گردون سایه می‌گسترد. گاهی نیز شب را مخاطب قرار می‌دهد و با شب سخن می‌گوید.

ترکیبات کنایی به کار رفته در ویس و رامین، عموماً در دو مفهوم خوش‌بخت شدن یا بدبخت شدن به کار رفته است و تنها در موارد معدودی به ترکیباتی مانند به شب خورشید جستن برمی‌خوریم که معنایی جز مفهوم قبلی دارد.

بعضی از تصاویر به ویژه کنایات، تصاویر ترکیبی هستند. در زیر چند نمونه ارائه می‌شود:

ترکیب تشبیه و کنایه

شب تاریک و بختم نیز تاریک　　زمن تا دل‌رُبایم راه نزدیک

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۲۸۴)

تشبیه بخت به شب و ترکیب «بخت مثل شب تاریک بودن» کنایه از بدبخت بودن است.

به پاسخ گفت رامین دل‌افروز　　شب خشم تو ما را شب کند روز

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۴۵۰)

تشبیه خشم به شب و ترکیب «روز ما را شب کردن» کنایه از بدبخت کردن است.

ترکیب تشخیص و کنایه

شبا بس خرمی بس دل‌فروزی　　همه کس را شبی ما را چو روزی

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۲۳۰)

تشخیص بخشیدن به شب با مخاطب قرار دادن شب و ترکیب «شب مانند روز بودن» کنایه از خوشایند بودن است.

ترکیب تشبیه و تشخیص

شب تاریک بودی غم‌گُسارش　　ز مشکین‌موی رامین یادگارش

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۱۸۷)

تشبیه موی رامین به شب و تشخیص بخشیدن به شب با آوردن صفت «غم‌گُسار بودن». تشبیه در مصرع دوم تشبیه مخفی است که بدون نشانه به کار رفته و با دقت در ژرف ساخت جمله می‌توان تشبیه آن را دریافت.

ترکیب کنایه و اغراق

ز روی هر دوشان شب روز گشته ز شادی روزشان نوروز گشته

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۲۸۸)

شاعر نورانی بودن چهره را در تاریکی شب به صورت اغراق بیان می‌کند و ترکیب «شب مثل روز شدن» کنایه از روشن شدن است.

شب تاریک بر من روز گردان کنار تو مرا جان بوز گردان

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۲۲۹)

ز مهر برف او را گُل‌افشان شب تاریک او را روز رخشان

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۲۲۵)

تشبیه

از آن‌جا که در بررسی تشبیه از زاویهٔ صور خیال، بیش‌تر در جست‌وجوی یافتن پیوندهای شباهتی هستیم که شاعر میان اشیا برقرار کرده است، تشبیهات را به دو دستهٔ «تشبیهات فشرده» و «تشبیهات گسترده» می‌توان طبقه‌بندی کرد.

تشبیه فشرده، تشبیهی است که مشبه و مشبه‌به به صورت ترکیب اضافی باشند که عموماً در این ترکیب مضاف مشبه به و مضاف‌الیه مشبه است. به این تشبیه، تشبیه بلیغ نیز می‌گویند. اما منظور از تشبیهات گسترده، تشبیهاتی هستند که حالت اضافی ندارند، خواه در آن‌ها ادات تشبیه یا وجه شبه، ذکر یا حذف شده باشد.

تشبیهات فشردهٔ محسوس به محسوس

چو دود شب بماند از آتش روز فلک بنوشت خیری مفرش روز

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۵۰۷)

شب به دود تشبیه شده است. با توجه به سیاهی مبهمی که در اوج تاریکی شب وجود دارد می‌توان وجه شبه این تشبیه را دریافت.

چو یک نیمه سپاه شب درآمد مه تابنده از خاور برآمد

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹، ۲۷۸)

شاعر برای بیان قدرت‌مندی شب و غلبهٔ شب بر روز، شب را به سپاه تشبیه می‌کند، سپاهی که با لشکرکشی آن، ماه از مشرق پدیدار می‌شود.

شایان ذکر است پیش از فخرالدین اسعد، فردوسی، حماسه‌سرای بزرگ ایران، از سپاه شب سخن گفته است و می‌توان گفت فخرالدین اسعد در این توصیف خود یا با فردوسی هم‌داستان بوده و یا از او تأثیر پذیرفته است.

تشبیهات فشردهٔ معقول به محسوس

بـــر آمـــد آفتـــاب نیـــک‌بختـــی ببـــرد از مـــا شـــب انـــدوه و ســـختی

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۲۴۹)

شاعر شب را به اندوه و سختی تشبیه کرده است. با توجه به تیرگی شب به شدت تیرگی اندوه و سختی پی می‌بریم.

به پاســـخ گفـت رامـین دل‌افـروز شب خشم تو ما را شـب کنـد روز

(فخرالدین اسعد ،۱۳۴۹: ۴۵۰)

خشم به شب تشبیه شده است. با توجه به خشونت و تیرگی نهفته در شب، می‌توان رابطهٔ این تشبیه را دریافت.

خداونـدا شـب رنجـم سـرآمد کنـون صـبح رضـای تـو بـر آمـد

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۵۴۱)

شب به رنج تشبیه شده است. با توجه به اوج تیرگی موجود در شب می‌توانیم به شدت تیرگی رنج پی ببریم.

تشبیهات گستردهٔ محسوس به محسوس

شبی تاریک و آلوده بـه قطـران سیاه و سهم‌گین چون روز هجران

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۸۷)

در این بیت، شب تاریک به روز هجران مانند شده است که وجه شبه‌دردناکی و ترس‌ناکی است.

به سان چتر ازرق چتـرش از بـر نگاریـده همـه چتـرش بـه گـوهر

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۸۸)

شب: چتر؛ چتر شب: چتر ازرق (آسمان)

شاعر، آسمان را در گستردگی به چتر مانند کرده و فراگیری تاریکی شب را به سان چتری تصور کرده که بر آسمان سایه افکنده است و ستارگان مانند گوهرهای درخشان، تاریکی پهناور شب را می‌آرایند.

سیه چون انْده و نازان چو امیـد فرو هشته چو پرده پیش خورشید

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۸۷)

در مصرع دوم شب به پرده تشبیه شده است. با فرا رسیدن شب، تاریکی هم‌چون پرده‌ای در مقابل خورشید گسترده شده است.

شب تاریک پنـداری کـه دریاسـت کنار و قعر او هـر دو نـه پیداسـت

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۲۸۴-۲۸۱)

شب تاریک به دریا تشبیه شده است. گستردگی و ناپیدا بودن آغاز و عمق شب و سیاهی آن مانند دریا وسیع و بی‌انتها به نظر می‌رسد.

شبی تاریک هم‌چون جان مهجور ز مشکـــین ابـر او بارنـده کـافور

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۲۲۵)

شب تاریک به جان عاشق دردمند در گدازندگی فراق یار تشبیه شده است. شبی که ابرهای بارآور و معطر کافور گونهٔ آن با بارش خود، فضا را عطرآگین می‌کند.

چو شب تاریک بدبخت بدانـدیش بشد شب‌گیر بـا دل‌هـای پُـر نـیش

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۵۱۳)

سپـــاه آســمان انـــدر رواروِ شب آسوده به سان کام خسـرو

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۸۸)

شب به کام خسرو تشبیه شده است. شاعر برای توصیف آرامش شب، کام‌روایی و آرزومندی خسرو را مشبه به قرار داده است.

تشبیهات فشردهٔ وهمی

چو گردون دیو شب را بند بگشـاد پس آن‌گه ماه تابـان را بـدو داد

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۸۷)

شاعر برای بیان زشتی، ترس‌ناکی و سیاهی شب، دیو را مشبه به خوانده است.

استعاره

«استعاره را بنیاد شعر دانسته‌اند و در اهمیت آن بسیار سخن گفته‌اند. مهم‌ترین نوع مجاز، مجاز به علاقهٔ شباهت است. «استعاره گونه‌ای مجاز است که در آن واژه یا جمله‌ای که بیان حالی، شخصی، چیزی یا کنش است بر حالت، شخصی، چیزی یا کنش دیگر دلالت کند تا میان آن‌ها همانندی یا قیاس برقرار شود...» (احمدی، ۱۳۸۰: ۸۲)

از طرفی می‌توان استعاره را حاصل و نتیجهٔ تشبیه دانست. هنگامی که از ارکان تشبیه، مشبه، وجه شبه و ادات تشبیه حذف شوند و مشبه‌به، به تنهایی به کار رود. پس سرانجام هر تشبیه زیبا استعاره است. «می‌توان مدعی شد که استعاره فشرده‌ترین نوع تشبیه است، هر چند تفاوتی ظریف میان تشبیه و استعاره وجود دارد. در تشبیه بلیغ که مخیل‌ترین تشبیه به شمار می‌رود، مشبه و مشبه‌به، بر روی محور هم‌نشینی در «ترکیب» با یک‌دیگرند. همین «ترکیب» به نوعی «نشان‌داری هم‌نشینی» منجر می‌شود و به خواننده نشان می‌دهد که این نشانه بر حسب «تشابه» در ترکیب با یک‌دیگر قرار گرفته‌اند، در حالی که در استعاره این نشان‌داری هم‌نشینی از میان می‌رود و مشبه به دیگر شبیه به مشبه نیست، بلکه خود مشبه است.» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۳۰-۱۳۱).

استعاره همواره بیش‌ترین فاصله را میان مدلول و مصداق به وجود می‌آورد و در نتیجه مخیل‌ترین نوع کلام است. ارسطو چنین باور داشت که آن‌چه در اکثر متون بلاغی مایه لذت و مسرت است، از استعاره نشئت گرفته است.

رابطهٔ اصلی تخیل و استعاره در این نکته نهفته است که شاعر به مدد ترکیبات جدید و استعاره‌های درخشان آن‌چه را در ذهن پرورده است، اظهار می‌دارد. شیء را می‌بیند، در ذهن نام جدیدی بر آن می‌نهد و آن را ابراز می‌کند. «عمل وحدت بخشیدن، الف و جا انداختن شباهت و یکی بودن، که لازمه کار استعاره است هم تخیل را برمی‌انگیزد و هم آن را برملا می‌کند.» (هاوکس، ۱۳۸۶: ۹۰).

تشخیص

گاهی شاعر با کمک نیروی تخیل و پندار شاعرانه، به اشیا و عناصر بی‌جان طبیعت، حرکت و جنبش می‌بخشد و به این ترتیب در شعر خود جنبش و تحرک به وجود می‌آورد. در حقیقت اشیا در ذهن او جان می‌گیرند و شاعر به آن‌ها شخصیت می‌بخشد.

در کتب بلاغت غربی به این نوع تصرف شاعر در اشیاء، personification می‌گویند. اما در کتب بلاغت فارسی نشانی از آن وجود ندارد. ناقدان معاصر عرب به جای واژهٔ فوق از اصطلاح «تشخیص» استفاده کرده‌اند.

گـویا برای اولین بار یوسف اعتصام‌الملک در مقاله‌ای دربارهٔ شعر دخترش پروین اعتصامی، واژهٔ تشخیص را در معنای امروزی به کار برده است. «تشخیص چنین است که گوینده برای تصویر معنای مجرد، اشخاصی تصور کرده، کردار و گفتار زندگان را به آنان منسوب دارد.» (شمیسا، ۱۳۷۲:۱۸۶).

در استعاره مکنیه، مشبه‌به در اکثر موارد انسان است. البته گاهی مشبه‌به محذوف حیوان است و می‌توان استعاره را جان‌دارمدارانه خواند نظیر ترکیب: چنگال مرگ. در این صورت باز هم مشبه‌به جان‌دار است و شاعر به مشبه جان بخشیده است.

از ره‌گذر تشخیص فضای شعر شاعر به جنبش درمی‌آید. تخیل شاعر اگر چه عناصر فضای شعر خویش را از پدیده‌ها و اشیای عالم اخذ کرده است، اما حیاتی آفریده که در عالم خارج وجود ندارد.

استعارهٔ مصرحه

چو دود شب بماند از آتش روز　　فلک بنوشت خیری مفرش روز
بشد بر پشت اشقر آفتابش　　چو باز آمد بر ادهم ماه‌تابش

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۵۰۷)

در این بیت ماه‌تاب قرینه‌ای است که ما را راه‌نمایی می‌کند که واژهٔ ادهم در مفهوم استعاری به کار رفته است. با توجه به معنی واژهٔ ادهم به عنوان اسب سیاه، از سیاهی اسب، وجه شبهی با شب در نظر گرفته شده است که این استعاره را محقق می‌سازد.

شاعر برای بیان سیاهی، گستردگی و بی‌انتهایی شب، دریا را مشبه‌به برای شب خوانده است.

شب تاریک پنداری که دریاست　　کنار و قعر او هر دو نه پیداست
منم غرقه درین دریای منکر　　بدو در اشک من مرجان و گوهر

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۲۸۴-۲۸۱)

تشخیص‌ها به دو شکل به کار رفته‌اند:

ــ نسبت دادن افعال و ویژگی‌های انسان به شب.

ــ خطاب.

شنیدستم که شب آبستن آید　　نداند کس که فردا زو چه زاید

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۴۵۴)

آبستن بودن شب، کاری است که از مشبه شب سرمی‌زند. شب انسانی است که آبستن می‌شود و ذهن و شب آسوده بود.

سپاه آسمان اندر رواروِ　　شب آسوده به سان کام خسرو

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۱۸۸)

تو گفتی شب به مغرب کنده بد چاه　　به چاه افتاد ماه از چرخ ناگاه

کندن چاه که فعلی انسانی است، به شب نسبت داده شده است.

درنگـی گشـته و ایمـن نشسـته طناب خیمـه را بـر کـوه بسـته
(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۱۸۸)

شب درنگی گشته و ایمن نشسته. اختصاص دادن قید حالتی انسانی برای شب.

نمودش تیـره‌شـب راه رهـایـی ز تـاریکی بـد او را روشـنایی
(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۱۸۸)

شب به عنوان پیر و رهبر، راه رهایی را نشان‌گر است.

شب تاریک بـودی غـم‌گُسـارش ز مِشکین‌موی رامین یادگـارش
(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۱۸۷)

شب مانند یک دایه مهربان غم‌گُسار ویس بود.

میانجی گر نه شب بودی در آن جنـگ نرسـتی جان شاهنشـه از آن ننـگ
(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۷۲)

میانجی‌گری، صفتی انسانی است که به شب نسبت داده شده است.

در بیت زیر شب مورد خطاب قرار گرفته و در حالت تشخیص است.

شـبا بـس خرمـی، بـس دل‌فُـروزی همه کس را شـبی مـا را چـو روزی
(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۲۳۰)

کنایه

کنایه، جمله یا ترکیبی است که مقصود گوینده معنی اصلی آن نباشد، در واقع شاعر با آوردن کنایه در کلام خود از صریح سر باز می‌زند و در لفافه و پوشیده منظور خود را بیان می‌دارد. «از نظر ابو عبیده صاحب مجازالقرآن، هر نوع عدم تصریحی از مقولهٔ کنایه است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۴۱).

در سنت فن بیان، انواع کنایه را بر حسب وضوح به موارد زیر تقسیم کرده‌اند:

۱ـ **تلویح**: وسایط میان لازم و ملزوم متعدد باشد، این موضوع سبب می‌شود فهم کنایه دشوار شود. نظیر فقع گشادن، در معنای تکبر کردن و سر کیسه به برگ گندنا بستن، در معنای سخاوت‌مند بودن.

۲ـ **ایماء**: کنایه‌ای است که وسایط میان لازم و ملزوم در آن اندک است و مقصود شاعر به آسانی دریافت می‌شود. ترکیبات نظیر رخت بربستن، سپر افکندن از گونهٔ ایماء هستند.

۳ـ **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 فهم کنایه دیریاب است. نظیر: ناخن‌خشک به معنی خسیس.

۴ـ **تعریض**: جمله‌ای است اخباری که مفهوم آن هشدار به کسی یا نکوهش و به سخره گرفتن باشد. از این رو مخاطب را آزرده می‌کند و در عرف می‌گویند فلانی به فلانی گوشه زد. (شمیسا،۱۳۷۲: ۲۴۱-۲۴۳)

در بحث کنایه، به الفاظ و معانی ظاهری مکنی‌به و به معنای مقصود مکنی‌عنه می‌گویند. انواع کنایه به لحاظ مکنی‌عنه به شرح زیر است:

۱ـ **کنایه از موصوف (اسم)**: صفت یا مجموعهٔ چند صفت و عبارت وصفی که باید از آن متوجه مفهوم دیگری شد.

۲ـ **کنایه از صفت**: مکنی به صفتی است که باید از آن متوجه صفت دیگری شد. مانند سیاه‌گلیم، که کنایه از بدبخت است.

۳ـ **کنایه از فعل یا مصدر**: فعلی یا مصدری یا جمله‌ای در معنای فعل یا مصدر دیگری به کار رفته باشد که رایج‌ترین کنایه است. مانند به صحرا افکندن که کنایه از آشکار کردن است. (همان: ۲۳۸-۲۳۶)

حال به مواردی از انواع کنایه در ویس و رامین می‌پردازیم:

همان بهتر که بیهوده نپویم　　به شب خورشید تابان را نجویم

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۲۸۵)

به شب خورشید را جستن: کنایه از کار بیهوده کردن.

اگر با روی تو باشم شب و روز　　شب من روز باشد روز نوروز

(فخرالدین اسعد ،۱۳۴۹ : ۳۹)

شب مانند روز بودن: کنایه از خوشبخت بودن.

شب تاریک بر من روز گردان　　کنار تو مرا جان بوز گردان

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۲۲۹-۲۲۷)

شب تاریک بر کسی روز کردن: کنایه از خوش‌بخت کردن و رفع سختی کردن.

ز مهر برف او را گل‌افشان　　شب تاریک او را روز رخشان

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۲۲۵)

شب تاریک برای کسی مثل روز بودن: کنایه از خوشایند بودن زندگی.

چو شب تاریک بدبخت بداندیش　　بشد شب‌گیر با دل‌های پُرنیش

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۵۱۳)

بخت مانند شب تاریک بودن: کنایه از بدبخت بودن.

انواع امور و عناصری که تصاویر را می‌سازند:

۱ـ بیش‌ترین عنصری که تصاویر را در بر گرفته‌اند، طبیعت و عناصر آن هستند: ابر، دریا، خاک، خورشید، ماه، آفتاب، اختران، آسمان، ستاره و... بخشی از عناصر طبیعت را می‌سازند.

۲ـ پس از عناصر طبیعت، انسان و اعضای بدن و عواطف انسانی قرار می‌گیرند مثل: عاشق، معشوق، جوان‌مرد، پاس‌بان، زن، مرد، کمردار، مست، چابک‌دست، کمان‌ور، کله‌دار، دستور، شاه و...

صفات و حالات و عواطف انسانی مثل اندوه، سختی، رنج، امید و... مشبه‌به واقع شده‌اند.

۳ـ اشیای مربوط به زندگی، سومین مرتبه را به خود اختصاص داده‌اند، مثل: پرده، کافور، طناب، زورق، دستابرنجن، کشتی، لنگر، مجمر، افسر و...

۴ـ در آخر می‌توان از حیوانات نام برد مثل: ادهم، اشقر، ستور، شیر، ماهی، طاووس، کلاغ، بط، مار و...

دیگر مواردی که در تصاویر به ندرت به کار رفته‌اند، عبارتند از: نباتات مثل سرو آزاد، سبزه، شاخ خیزران و... عناصر رزمی مثل سپاه؛ موجودات وهمی و خیالی مثل: دیو، ابلیس؛ عناصر قیمتی و اشرافی مثل: گوهر، یاقوت؛ خوراکی مثل: نار؛ مفاهیم دینی مثل: حورا و مفاهیم مربوط به زندگی انسان مثل بخت.

نتیجه‌گیری

بسامد کاربرد تصاویر در ویس و رامین از بیش‌ترین به کم‌ترین چنین است:

بررسی تصاویر نشان می‌دهد که تشبیه غالب است. تشبیه شب به دود، اندوه، سختی، رنج، روز هجران، چتر، جان مهجور و کام خسرو در آثار دیگر مورد مطالعه به کار نرفته است. پس از تشبیه استعاره‌ها مورد بررسی قرار گرفت و در مقایسه با تشخیص، نگارنده به این نتیجه رسید که تشخیص بالاترین بسامد را پس از تشبیه دارد. در کل دیوان فقط یک مورد از تشخیص‌ها، به صورت خطاب به کار رفته است. بقیهٔ موارد، نسبت دادن افعال و ویژگی‌های انسانی به شب است. تشخیص‌هایی نظیر: آسوده بودن شب، کندن چاه، ایمن نشستن شب، راه رهایی نمودن، سایه‌گستر، غم‌گُسار و میانجی بودن تصاویر ابتکاری هستند که ساختهٔ ذهن شاعر است. پس شاعر با استفاده از تشخیص به عناصر طبیعت حرکت و حیات می‌دهد و تصویر زیبایی می‌آفریند. بررسی کنایه‌ها نشان می‌دهد که تصاویر کنایی نسبت به دیگر تصاویر شعری کم‌تر به کار رفته‌اند. هم‌چنین تصویر کنایی «به شب خورشید

را جستن» در آثار دیگران دیده نشده و کلامی تقلیدگونه و تکراری نیست. تصویری است ابداع‌شده با ذهن خلاق شاعری عاشقانه‌سرا و خوش‌فکر.

کتاب‌شناسی

احمدی، بابک، ۱۳۸۴، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، چاپ پنجم، تهران، مرکز.

ـــــــــــ ۱۳۸۰، *ساختار و تأویل متن*، چاپ یازدهم، نشر مرکز.

اسدی طوسی، ابونصرعلی‌بن‌احمد، ۱۳۵۴، *گرشاسب‌نامه*، به اهتمام حبیب یغمایی، چاپ دوم، تهران، طهوری.

امامی، نصرالله، منوچهری دامغانی، ۱۳۷۱، *ادوار زندگی و آفرینش‌های هنری*، چاپ دوم، دانشگاه شهید چمران اهواز.

پلوتارک، ۱۳۷۹، *حیات مردان نامی*، ترجمهٔ رضا شیخی، جلد ۴،تهران، ققنوس.

ثروتیان، بهروز، ۱۳۶۹، *بیان در شعر فارسی*، تهران، برگ.

حزین، جهان‌گیر، ۱۳۷۵، *شب هزارسالهٔ شاعران*، چاپ اول، تهران، نشر دنیای نو.

دانش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی، ج۱، ۱۳۸۴، به سرپرستی اسمعیل سعادت، تهران، فرهنگستان.

دانش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی، ج ۲، ۱۳۸۶، به سرپرستی اسمعیل سعادت، تهران، فرهنگستان.

دانش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی، ج ۳،۱۳۸۸، به سرپرستی اسمعیل سعادت، تهران، فرهنگستان.

دبیرسیاقی، محمد، ۱۳۵۱، *پیش‌آهنگان شعر پارسی*، چاپ دوم، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با هم‌کاری مؤسسه انتشارات فرانکلین.

دهخدا، علی‌اکبر، ۱۳۷۷، *لغت‌نامه*، تهران، مؤسسه لغت‌نامه دهخدا.

رازی، شمس‌الدین محمدبن‌قیس، ۱۳۳۸، به تصحیح محمد قزوینی و مدرس رضوی، تهران، دانشگاه تهران.

زرین‌کوب، عبدالحسین، ۱۳۴۶، *شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب*، تهران، علمی.

ستاری، جلال، ۱۳۷۴، *مجموعه مقالات*، تهران، سروش.

سلمان لاهوری، مسعودبن‌سعدبن‌سلمان. ۱۳۶۸. *دیوان*. به اهتمام مهدی نوریان. جلد اول و دوم. چاپ اصفهان. انتشارات کمال.

ـــــــــــــــــــــــــــ ۱۳۴۱، *دیوان سنایی غزنوی*، با مقدمه و حواشی مدرس رضوی، تهران، ابن سینا.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، ۱۳۸۳، *صور خیال در شعر فارسی*، چاپ نهم، تهران، نیل.

شمیسا، سیروس، ۱۳۷۲، *بیان*، چاپ سوم، تهران، تابش.

ـــــــــــ ۱۳۷۴، *سبک‌شناسی شعر*، چاپ اول، رامین.

ـــــــــــ ۱۳۷۴، *بیان و معانی*، چاپ اول، تهران، میترا.

ـــــــــــ ۱۳۸۳، *انواع ادبی*، چاپ دهم، ویرایش دوم، تهران، فردوس.

ـــــــــــ ۱۳۷۳، *کلیات سبک‌شناسی*، چاپ دوم، تهران، انتشارات ققنوس.

صفا، ذبیح‌الله، ۱۳۶۹، *تاریخ ادبیات در ایران از میانهٔ قرن پنجم تا آغاز قرن هفتم*، ج ۲، چاپ دهم، تهران، کیهانک.

ـــــــــــــ ۱۳۵۱، *تاریخ ادبیات در ایران از آغاز عهد اسلامی تا دورهٔ سلجوقی*، ج۱، تهران، ابن سینا.
ـــــــــــــ ۱۳۸۳، *حماسه‌سرایی در ایران*، چاپ سوم، تهران، فردوس.
صفوی، کوروش، ۱۳۸۳، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، جلد دوم، تهران، سوره (حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی).
عقدایی، تورج، ۱۳۸۰، *بدیع در شعر فارسی*، چاپ اول، زنجان، نیکان.
غلام‌رضایی، محمد، ۱۳۸۱، *سبک‌شناسی شعر فارسی از رودکی تا شاملو*، چاپ اول، تهران، جامی.
فتوحی، محمود، ۱۳۸۵، *بلاغت تصویر*، تهران، سخن.
ـــــــــــــ ۱۳۶۳، *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*، جلد دوم ، چاپ اول، تهران، امیرکبیر.
قبادیانی، ابومعین ناصربن‌خسروبن‌حارث، ۱۳۸۴، *دیوان، تصحیح مجتبی مینوی*؛ مهدی محقق، چاپ ششم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
کزازی، میرجلال‌الدین، ۱۳۷۳، *زیبایی‌شناسی سخن پارسی*، چاپ چهارم، تهران، نشر مرکز، کتاب ماد.
گرگانی، فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹، ویس و رامین.تصحیح ماگالی تودوا، الگساندر گوا خاریا، تهران، انتشارات فرهنگ ایران.
لازار، ژیلبر، *اشعار پراکندهٔ قدیم‌ترین شعرای فارسی زبان*، از حنظلهٔ بادغیسی تا دقیقی، ۱۹۸۲/۱۳۶۲، تهران، انجمن ایران‌شناسی فرانسه در تهران.
ماکس لوچر، ۱۳۷۳، *روان‌شناسی رنگ‌ها*، ترجمه منیرو روانی‌پور، آفرینش.
محجوب، محمدجعفر، ۱۳۵۰، *سبک خراسانی*، بررسی مختصات سبکی شعر فارسی از آغاز ظهورتا پایان قرن پنجم هجری، تهران، دانش‌سرای عالی.
معین، محمد، ۱۳۷۸، *فرهنگ معین*. تهران، امیرکبیر.
میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت.۱۳۷۳، *واژه‌نامه هنر شاعری*، تهران، کتاب مهناز.
نفیسی، سعید. ۱۳۴۱. *محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی*. چاپ سوم. تهران: مؤسسه امیرکبیر.
وطواط، رشیدالدین سعدالملک محمدبن‌محمدبن‌عبدالجلیل، ۱۳۳۹، *دیوان با کتاب حدائق السحر*، تصحیح سعید نفیسی، از روی چاپ عباس آشتیانی، تهران.
هاوکس، ترانس، ۱۳۸۶، *استعاره*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ سوم، تهران، مرکز.
همایی، جلال‌الدین، ۱۳۷۳، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، چاپ دهم، قم، ستاره.
یوسفی، غلام‌حسین، ۱۳۷۹، *چشمه روشن (دیداری با اهل قلم)*، چاپ نهم، تهران، علمی.

بررسی نقش نمادین جانوران در ضرب‌المثل‌های رودباری

دکتر علی علیزاده جوبُنی[1] / **دکترای زبان و ادبیات فارسی**

ضرب‌المثل‌ها بخش مهمی از ادبیات شفاهی زبان‌ها و گویش‌ها به شمار می‌روند که معمولاً کم‌تر از زبان‌های مهاجم تأثیر پذیرفته‌اند و ویژگی‌های بومی را بهتر حفظ کرده‌اند. با تحلیل محتوایی ضرب‌المثل‌ها می‌توان به اطلاعات با ارزشی از شیوهٔ زندگی، مناسبات فرهنگی و اجتماعی، جهان‌بینی، نظام ارزشی و دغدغه‌ها و آرمان‌های جامعه انسانی دست یافت. در این نوشتار نقش نمادین جانوران در ضرب‌المثل‌های رودبار گیلان بررسی شده است. بدین منظور افزون بر ۵۰۰۰ ضرب‌المثل و اصطلاح که از آبادی‌های مختلف در جغرافیای رودبار توسط پژوهش‌گران بومی و غیر بومی به زبان‌های تاتی، گیلکی یا گالشی نگاشته شده‌اند مطالعه‌شده، مواردی که در آن‌ها حیوانات نقش نمادین دارند جدا شده و شواهد با هم سنجیده و دسته‌بندی شده‌اند. این مقاله نشان می‌دهد برخی جانوران اهلی و وحشی در فرهنگ رودبار نقش برجسته‌تری دارند و خصایص متعدد انسانی را نمایندگی می‌کنند. از میان ۴۳ حیوان که در زبان‌زدهای رودباری دارای نقش نمادین هستند، آن‌ها که بیش‌ترین نقش را دارند سگ، گربه، خرس، بز، گاو و شغال هستند که عمدتاً در پوشش جانوری منطقه و به ویژه در زیست روستایی حضور پُررنگ‌تری دارند. نگاه به معدودی از جانوران از جمله اسب، شیر، بلبل و قرقاول هم‌راه با خوش‌بینی و مهرآمیز است؛ اما در بیش‌تر موارد، جانوران، ویژگی‌ها و رفتارهای بد انسانی را نمایندگی می‌کنند. هرچند این پژوهش تنها در گسترهٔ شهرستان رودبار انجام گرفته است اما به دلیل مشترکات زبانی و فرهنگی، نتایج آن تا اندازهٔ بسیار به جغرافیای گویش‌های گیلکی، تاتی و تالشی هم قابل تعمیم است.

---

1 alializadehjuboni@gmail.com

مقدمه

نماد یا سمبل (symbol) چیزی است که از طریق مشابهت، اتحاد یا قرارداد از چیزی که نادیدنی است، حکایت کند و با موضوع خود از طریق هم‌بستگی، با ایده‌های کلی وابسته باشد. (هادسون، ۱۹۹۷:۱۹۱) نماد که گاه آن را رمز یا مظهر هم می‌گویند گاه ممکن است ساده باشد مانند علائم راه‌نمایی و رانندگی، ولی عمده نمادها پیچیده‌تر هستند و محتوی پیامی هستند که درک آن نیاز به اطلاعات زمینه‌ای دارد. نماد ممکن است زنده یا غیر زنده باشد. نماد غیر زنده ممکن است به صورت نقش و تصویر، تندیس و پیکره، متن گفتاری یا نوشتاری و جز آن ظهور یابد. در نمادهای ادبی، یک نشانه گفتاری یا نوشتاری، یک مفهوم، احساس یا یک باور انتزاعی را نمایندگی می‌کند.کادن نمادها را بر پایهٔ گسترهٔ کاربرد آن‌ها به سه دسته شخصی، منطقه‌ای و جهانی طبقه‌بندی می‌کند. (۱۹۹۹:۸۸۵) شمیسا آورده است که سمبل یا نماد در علم بیان، واژه‌ای است که هم به معنای اصلی خود و هم به سلسله‌ای از معانی مرتبط و نزدیک به یک‌دیگر دلالت کند. نماد در سطح کلمه، کنایه در سطح جمله و تمثیل در سطح کلام است. (۱۳۸۵:۲۹) نماد را به اعتبار مسبوق بودن آن می‌توان به دو نوع تقسیم کرد. نخست نمادهای قراردادی یا عمومی که به سبب تکرار، دلالت آن‌ها صریح و روشن است. مثلاً در ادبیات عرفانی، سگ، فراوان به عنوان نماد برای امیال نفسانی و آینه به عنوان نماد برای دل به کار رفته است. دوم نمادهای خصوصی یا شخصی که شاعران و نویسندگان آن‌ها را به اعتبار ذوق هنری خود برای نخستین بار به کار می‌برند و مسبوق به سابقه نیست. (داد، ۱۳۸۵:۵۰۱) نمادهای قراردادی یا عمومی چنان که گفتیم لزوماً جهانی نیستند و ممکن است از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر و از یک زبان به زبان دیگر متفاوت باشند. مثلاً در برخی ملل، غاز نماد حماقت است، ولی در ادبیات عامهٔ فارسی، غاز چنین کارکردی ندارد و عمدتاً گاو، خر و... به عنوان نماد حماقت به کار می‌روند.

نمادهای جانوری در ادبیات کلاسیک فارسی چه در نثر و چه در شعر از سده‌های دور مورد توجه بوده‌اند. سرآمد داستان‌های نمادگرایانه فارسی، داستان‌های *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* هستند. در این متون، اندیشه‌های اجتماعی و اخلاقی از زبان حیوانات روایت شده‌اند. اساساً در در افسانه‌های تمثیلی یا فابل‌ها (fable) استفادهٔ گسترده از نمادهای عمومی، بسیار معمول است. «حکایت‌های حیوانات همیشه برای مردمان هر نسل و هر روزگاری از کشش و جذابیت خاصی برخوردار بوده است. معمولاً حیوانات با ویژگی‌های انسان‌ها مقایسه می‌شوند. برخی خیراندیش و نیکوکردارند و گروهی خوی اهریمنی و شراندیشی دارند.» (میرصادقی، ۱۳۷۹:۸۴) جدا از وجوه زیباشناختی، گاه فقدان آزادی هم

یکی از عوامل گرایش سمبولیسم ادبی است، چرا که در یک ساختار مستبد، راه بر انتقاد صریح و آشکار بسته است. در چنین شرایطی گرایش به انواع ابزارهای پوشیده‌گویی هم‌چون ابهام، ایهام، کنایه و نماد شدت می‌گیرد.

در ادبیات شفاهی گویشی به ویژه در زبان‌زدها نیز با استفاده گسترده از نمادها روبه‌رو هستیم. گویش‌های نو ایرانی، در سنجش با زبان فارسی، جغرافیای محدودتری دارند. از این رو در گویش‌ها، نمادها معدودتر هستند. نمادها اساساً مکان‌مند هستند و از جغرافیا به جغرافیای دیگر و از گفتمانی به گفتمان دیگر تغییر می‌کنند. برای مثال زاغ یا کشکرک در فرهنگ فارسی پرندهٔ محبوبی نیست، ولی در جغرافیای گیلان، آن را نشانهٔ آمدن مهمان می‌انگارند و دوست می‌دارند. نمادها در فرهنگ شفاهی هر گویش طبعاً با جغرافیای طبیعی، بافت جانوری و گیاهی، شیوهٔ زیست مردم و انگاره‌های اجتماعی مرتبط هستند. از این رو بدیهی است که گاه تفاوت‌هایی در نوع جانوران و هم نقش نمادین آن‌ها در گویش‌ها در سنجش با یک‌دیگر و در سنجش با زبان فارسی وجود دارد. هم از این رو در زبان‌زدهای رودباری، جانورانی مانند طاووس، مرغابی، تمساح و... دیده نمی‌شوند.

روستاییان به ویژه در گذشته ارتباط تنگاتنگی با طبیعت و عناصر گیاهی و جانوری آن داشتند. بخش بزرگی از خوراک، پوشاک و ابزار آن‌ها بی‌واسطه از طبیعت فراهم می‌شد. این ارتباط تنگاتنگ موجب شده دانش و اطلاعات و نیز انگاره‌هایی در ارتباط با گیاهان و جانوران پیدا کنند که این انگاره‌ها به صورت باور یا آموزه و اندرز در طول زمان در ذهن آنان استوار شده است. جانوران در داستان‌ها، ضرب‌المثل‌ها و ترانه‌های رودباری نقش پُررنگی دارند و هر یک از آن‌ها یک یا چند شخصیت یا رفتار انسانی را نمایندگی می‌کنند. گاه این ارتباط یعنی ارتباط میان انواع جانوران با خصایص انسانی به ویژگی‌های ظاهری جانوران مانند رنگ، خردی یا بزرگی جثه و... یا به ویژگی‌های رفتاری آن‌ها برمی‌گردد. گاه هم ارتباط منطقی میان یک جانور و انگارهٔ اجتماعی‌ای که دربارهٔ آن وجود دارد نمی‌توان یافت. برای مثال باور به خوش‌اُغُر بودن شغال در رودبار با نگاه نفرت‌آمیز روستاییان به این جانور هم‌خوانی ندارد. چنین انگاره‌هایی شاید برخاسته از تجارب فردی باشند که در گذر زمان وسعت یافته، به باورهای اجتماعی استواری تحول یافته باشند.

به لحاظ ارزش‌های زبان‌شناسیک، دست کم در جغرافیای این پژوهش، ضرب‌المثل‌ها و چیستان‌ها بهتر شاخص‌های گویشی را در خود حفظ کرده‌اند و گرایش به یک‌سان‌سازی و فارسی‌سازی در آن‌ها کم‌تر دیده می‌شود، زیرا شکل دستوری و ترکیب واژگانی ضرب‌المثل‌ها و چیستان‌ها معمولاً در طول زمان کم‌تر دست‌خوش تغییر می‌شود و گویشوران اصرار دارند آن‌ها را عیناً چنان که از پیشینیان شنیده‌اند به کار ببرند. این نکته را

هم باید در نظر داشت که ضرب‌المثل‌ها و چیستان‌ها، جغرافیای محدودتری دارند و از این رو در هر آبادی عمدتاً بر پایهٔ واژگان و قواعد صرف و نحو همان آبادی به کار می‌روند و دقیقاً به همین دلیل در مقابلهٔ ضرب‌المثل‌ها و چیستان‌ها در آبادی‌های مختلف، تفاوت‌های آشکاری میان آن‌ها دیده می‌شود.

در این نوشتار، نقش نمادین جانوران در ضرب‌المثل‌های شهرستان رودبار مورد بررسی قرار گرفته است. رودبار زیتون در جنوب استان گیلان قرار دارد. مردم رودبار به گویش‌ها و زبان‌های متنوع شامل ترکی، لری، لکی، کردی، تالشی، تاتی، گالشی و گیلکی سخن می‌گویند. جدای از تفاوت‌های گویشی که در شواهد ارائه شده قابل تشخیص است، تنوع آب و هوا، تفاوت در پوشش گیاهی و شرایط محیطی میان آبادی‌های رودبار بزرگ موجب شده پوشش جانوری مناطق مختلف شهرستان و در نتیجه شکل زندگی روستایی و نقش جانوران در زندگی روستایی متنوع باشد. هم از این رو در مناطق مختلف رودبار، اهمیت جانوران و انگاره‌هایی که دربارهٔ آن‌ها وجود دارد، یک‌سان نیست. برای مثال، نقش سگ در برخی روستاهای ییلاقی که شغل غالب مردم آن گله‌داری است در سنجش با روستاهای فرودست و حاشیهٔ رودها که پیشهٔ بیش‌تر مردم آن برنج‌کاری است متفاوت است و این تفاوت ها در ادبیات فولکلور هم نمود دارد.

در این پژوهش در مرحلهٔ نخست، تقریباً تمامی کتاب‌هایی که محتوی بر ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحاتی از گویش‌های تاتی، گیلکی و گالشی در حوزهٔ شهرستان رودبار بوده‌اند، مطالعه شده‌اند. از میان تقریباً ۵۰۰۰ ضرب‌المثل که در منابع رودباری آورده شده‌اند، موارد تکراری جدا شده، ضرب‌المثل‌هایی که در آن‌ها جانوران نقش نمادین یافته‌اند تفکیک، دسته‌بندی و به اختصار تحلیل شده‌اند. تأکید می‌شود هدف این مقاله، بررسی نقش و جای‌گاه حیوانات در زندگی روستایی نیست، بلکه این مقاله در میان زبان‌زدهای رودباری به دنبال شواهدی می‌گردد که در آن‌ها حیوانات، یک خوی انسانی یا طیقه خاصی از اجتماع انسانی را نمایندگی می‌کنند. نتیجهٔ این پژوهش مشخص می‌کند کدام‌یک از حیوانات بیش‌تر توجه مردم رودبار را به خود جلب کرده‌اند و در اذهان آنان مهم‌تر نشسته‌اند؟ هر جانور کدام ویژگی انسانی را نمایندگی می‌کند و اساساً چه ارتباطی میان ویژگی‌های ظاهری یا رفتاری جانوران با ویژگی انسانی منسوب به آن می‌توان یافت؟ نگاه اجتماعی به کدام‌یک از حیوانات مهرآمیز و هم‌راه با احترام و نگاه به کدام‌یک قهرآمیز و هم‌راه با بیزاری است؟ چه تفاوتی میان نقش نمادین حیوانات در فرهنگ شفاهی رودبار و نقش نمادین آن‌ها در ادبیات کلاسیک فارسی وجود دارد؟

در این‌جا ذکر چند نکته ضروری به نظر می‌رسد:

پُر آشکار است که این نوشتار را مجال آن نیست که به همهٔ جانورانی که در ضرب‌المثل‌های رودباری نقش‌های نمادین دارند بپردازد. از این رو تنها ۴۳ جانور که نقش نمادین پُررنگ‌تری داشته‌اند، آورده شده‌اند و در خصوص هر جانور نیز به ذکر مهم‌ترین کارکردهای نمادین بسنده شده است.

از آن‌جا که در برخی از منابع بومی مورد استفاده در این مقاله، ضرب‌المثل‌ها فاقد آوانگاری بوده‌اند، برای یک‌دست شدن داده‌ها و برای حفظ اختصار، به نقل متن گویشی ضرب‌المثل‌ها و برگردان فارسی آن‌ها اکتفا شده و به طور کلی از آوانگاری استفاده نشده است.

ضرب‌المثل‌هایی که فاقد ارجاع هستند حاصل پژوهش میدانی هستند و نام آبادی‌ای که ضرب‌المثل در آن‌جا شنیده شده است، پس از ضرب‌المثل ذکر شده است. در پایان مقاله، نام گویشور یا گویشوران آبادی مزبور که ضرب‌المثل از زبان آنان شنیده شده، آورده شده است.

در زیر به معرفی جانوران و نقش نمادین آن‌ها در زبان‌زدهای رودباری می‌پردازیم. نام هر جانور به زبان فارسی و به چینش الفبایی آمده است و در مقابل آن شماری از نام‌های بومی جانور از جمله نام‌هایی که در شواهد به کار رفته‌اند، ارائه شده است.

۱. آبدزدک (کاپیش، کاپوش، وَریون برین و...)

نماد مرموز و آب زیر کاه بودن

آبدزدک حشره‌ای است که باغ‌داران آن را به خوبی می‌شناسند. این حشره که شبیه به ملخ و به نگاه انسانی حشره‌ای زشت و چندش‌آور است، جوهای آب را که کشاورزان با گِل می‌بندند باز می‌کند و جهت آب را تغییر می‌دهد. از این رو این حشره نماد برای اشخاص مزاحم، مرموز و پنهان کار است.

گلِ بِن کاپوش: آبدزدکِ زیرِ گِل. کنایه از آدم مرموز و خطرناک. (میرزایی، ۱۴۰۰:۸۰)

۲. آهو

نماد چالاکی و تیزرویی

آهو در ادبیات کلاسیک فارسی بیش‌تر نماد زیبایی و ظرافت است و معمولاً چشمان معشوق را به چشمان آهو مانند می‌کنند. اما در رودبار، کمینه در دهه‌های اخیر، آهو در طبیعت جانوری منطقه چندان دیده نشده است، از این رو در فرهنگ شفاهی منطقه هم نام این حیوان چندان به چشم نمی‌خورد. خدا اونِ نونا آهوی شاغِ تِک دبسته: خدا نان او را به نوک شاخ آهو ببندد. نفرینی است به این معنا که خداوند او را همیشه گرسنه و محتاج نگه دارد. (جعفری، ۱۴۰۰:۱۱۶)

۳. اردک (اُردی، بیلی و...)

۱،۳. نماد اندرزناپذیری، حرف‌ناشنوی، تربیت‌ناپذیری و به تبع آن بی‌عاری و بی‌غیرتی

از آن‌جا که پرهای اردک چرب است، هر اندازه آب روی اردک بپاشند، آب روی پرهای جانور نمی‌ماند و پرها خیس نمی‌شوند. این نفوذناپذیری موجب شده اردک را نماد اندرزناپذیری بینگارند. از این رو هر کس را که سخن و اندرز دیگران در او کارگر نیفتد به اردک مانند می‌کنند.

عینه اردک پشته آب فوکونی: انگار پشت اردک آب بریزی. (رحمن‌نیا، ۸۴:۱۴۰۱)

اردک: کنایه از انسان بی غیرت و بی‌تعصب. (محمودی، ۴۵:۱۴۰۲)

۲،۳. نماد پُرخواری و سیری‌ناپذیری

از آن‌جا که اردک پیوسته در حال خوردن و دفع کردن است این انگارهٔ عمومی وجود دارد که رودهٔ اردک راست است و از این رو هر کسی را که از خوردن سیر نمی‌شود و پیوسته در جست‌وجوی غذا است به اردک مانند می‌کنند.

اوردکِ راستِ روده: اردکی که روده‌اش راست است. (محمودی، ۴۵:۱۴۰۲)

۴. اسب (اسپ، اَسم و...)

۱،۴. نماد قدرت و فعالیت و چالاکی

پیَرِ خونَه اسبِ میدون، شِیر خونَه چالِ زندون: در توصیف زنی به کار می‌برند که تا وقتی شوهر نکرده در خانه پدر، زبر و زرنگ و کاری است، ولی در خانه شوهر در انجام کارهای خانه کوتاهی می‌کند. (جعفری، ۶۰:۱۳۸۸)

۲،۴. نماد نجابت، اصالت خانوادگی، بزرگ‌منشی

اسب در میان حیوانات بارکش، جای‌گاه متعالی دارد و از این رو در تقابل با الاغ یا قاطر در فرهنگ شفاهی رودبار، در جای‌گاه برتر می‌نشیند. اسب، نژاده و بااصالت است و الاغ فاقد اصالت، هم از این رو، قاطر که از جفت‌گیری الاغ نر با اسب ماده (مادیان) به وجود می‌آید به مادرش افتخار می‌کند و به خاطر پدرش سرافکنده است. اسب بر خلاف الاغ هرگز به عنوان نماد نادانی و بلاهت به کار نمی‌رود. الاغ و یابو به عنوان نماد برای کار طاقت‌فرسا و بی‌فایده مورد توجه هستند، اما این انگاره دربارهٔ اسب دیده نمی‌شود. در قدیم در جلگه گیلان به دلیل گل‌آلود بودن شالی‌زارها از اسب برای حمل بار استفاده می‌شد؛ ولی در رودبار حمل بار بیش‌تر با الاغ و قاطر انجام می‌گرفت و مردم به ویژه بزرگان، از اسب بیش‌تر برای سواری استفاده می‌کردند.

اسبِ پامِچاله بیمیر، کُلِ الاغا سِوار آمباش: در جای پای اسب بمیر اما سوار خر لنگ نشو. بلندهمت باش و با افراد دون همت و نادان هم‌نشینی مکن. (حیدری، ۴۴:۱۳۹۸)

قاطرا آپرسین ته پیَر کیَه؟ بگوت مه مار اسبَه. از قاطر پرسیدند پدرت کیست؟ گفت مادرم اسب است. در مورد افرادی به کار می‌رود که نقاط ضعف خود را نادیده می‌گیرند و نقاط مثبت خود را بزرگ‌نمایی می‌کنند. (حیدری، ۴۴:۱۳۹۸)

الاغ کُره خو ننه پیش پیشِ شوهو، اسب کُره خو ننه دمبالِ: بچهٔ خر جلوی مادرش حرکت می‌کند و بچهٔ اسب دنبال مادرش راه می‌رود. کنایه از نجابت و شخصیت. (آقاجانی، ۴۵۱:۱۳۹۳)

۵. الاغ / خر

۱،۵. نماد نادانی

الاغ در فرهنگ رودبار نماد نادانی است و در این زمینه نقش آن با گاو سنجیدنی است. این دو حیوان در فاری هم نماد حماقت هستند.

خر بومیه گاوم خا بشو: خر به دنیا آمده، می‌خواهد گاو از دنیا برود. چیزی در عمرش نفهمیده است. (جعفری، ۱۱۷:۱۴۰۰)

خرَی بومَه خرَی بشَه: خر آمد و خر رفت. هیچ چیزی در عمر خود نفهمید. (جعفری، ۱۱۸:۱۴۰۰)

خرِ وِ یاسین خونَه: برای خر یاسین می‌خواند. اندرز کردن به کسی که هیچ نمی‌فهمد. (عبدالهی، ۱۷۳:۱۳۹۶)

خر چه دُنه خرما؟ خر قیمت خرما را چه می‌داند؟ (عبدالهی، ۱۷۹:۱۳۹۶)

خر چُمُدنِه قِیمتِ زعفران چینِه؟ خر چه می‌فهمد که قیمت زعفران چه‌قدر است؟ تعریض به کسی که غذایی را نمی‌خورد یا چیز پُر بهایی را بی‌ارزش می‌داند. (شوقی، ۲۱۳:۱۳۹۶)

خر اگه شاغ داشت اول خو پالونا اوشکاتِه: خر اگر شاخ داشت اول از همه پالان خود را پاره می‌کرد. خوب است این شخص نادان قدرتی ندارد وگرنه قبل از همه خودش را بی‌چاره می‌کرد. (جعفری، ۱۱۷:۱۴۰۰)

۲،۵. نماد کار طاقت فرسا به ویژه کار بدون فکر و اندیشه و بی‌حاصل

خر اگرچه زحمت فراوان می‌کشد اما از کار بی اندیشهٔ خود بهره‌ای نمی‌برد، از این رو کسانی را که کار طاقت‌فرسا می‌کنند؛ اما راه به جایی نمی‌برند و پیش‌رفتی در زندگی‌شان

حاصل نمی‌شود با آن مقایسه می‌کنند. اگرچه کار و تلاش ستودنی است، اما کار کردنی که در این‌جا مورد مذمت است، کار بیش از اندازه و بی‌وقفه است که موجب فرسودگی آدمی می‌شود و به هیچ گشایشی در زندگی نمی‌انجامد و بهرهٔ آن تنها به دیگران می‌رسد.

خر مونستن کار کونه: مانند خر کار می‌کند. (ضیایی، ۹۶:۱۴۰۱)

کردنِ خر و خُردنِ یابو: کار خر و خوردن یابو. (علیزاده، ۳۰۱:۱۳۸۹)

خران بُگُدِن، اسبان بُخاردِن: خرها کار کردند، اسب‌ها خوردند. (محمودی، ۱۱۲:۱۴۰۲)

روز اولاغه شَو سولاغه: اشاره‌ای گلایه‌میز به زندگی زن روستایی دارد. (شوقی، ۹۶:۱۳۹۶)

مردمی کاری وَ اولاغِه، خُشی کاری وَ چولاغِه: الاغ است در انجام کار مردم و چُلاغ است در انجام کار خود. (شوقی، ۲۳۰:۱۳۹۶)

۳,۵. نماد دون طبعی، دون‌مایگی و دون‌پایگی، پستی نژاد

چون در این کارکرد، خر معمولاً با اسب یا قاطر سنجیده می‌شود به مواردی ذیل اسب اشاره شد. نمونه‌هایی دیگر در زیر می‌آید:

خانِ الاغییَه دیَه، خانِ قاطُری کی نییَه: خان الاغی است، نه خان قاطری. کنایه از خانی است که هیبت چندانی ندارد. (شوقی، ۲۱۱:۱۳۹۶)

خاناشان دِ خرُن، مردمی طویلَه دِ اسبُن: در خانهٔ خود خر هستند و در خانهٔ مردم اسب. تعریض به عروسی که در خانهٔ پدر از ارزش چندانی برخوردار نبوده، ولی در خانهٔ شوهر ادعای ریاست بر همگان را دارد. (شوقی، ۲۱۱:۱۳۹۶)

مردمی خرانا میاوریم خانامان، اسب بیرون میان: خرهای مردم در طویلهٔ ما اسب می‌شوند. زبان طعن مادرشوهر است به عروس خود گویای آن‌که تا زمانی که در خانهٔ پدری بود، چیزی نمی‌فهمید و الان در خانهٔ ما زرنگ شده است. (شوقی، ۲۳۰:۱۳۹۶)

خُدُمانی اَسمانا دُمُکنیم مردمی خانه، خر بیرون میان: اسب‌های خودمان را وارد خانهٔ مردم می‌کنیم، خر می‌شوند. یعنی این‌که دختر خوب و دانای‌مان را عروس خانهٔ مردم کردیم، خرفت و نادان شد. (شوقی، ۲۱۴:۱۳۹۶)

۴,۵. نماد مقاومت و جان‌سختی

در این معنا در زبان فارسی بیش‌تر سگ را به کار می‌برند.

خر بگَنه دندُن اشکنَه: خر بیفتد دندانش می‌شکند. در توصیف زمین سفت می‌گویند. (برهانی‌نیا، ۱۸۰:۱۴۰۱)

۶. باشه (واشَی)

نماد فرزی و چالاکی

واشَکا مونه: شبیه باشه (پرنده شکاری) است. کنایه از آدم زرنگ، فرز و چابک. (جعفری، ۱۳۹:۱۴۰۰)

۷. بز

۱،۷. نماد بازیگوشی، شیطنت و خراب‌کاری

بز و به ویژه بزغاله بسیار بیش فعال و پُرجنب و جوش هستند. در فارسی شخص پُر جنب و جوش را تیزبُز می‌گویند. برخلاف گوسفند که بی‌سر و صدا در چراگاه‌ها می‌چرد، بز و بزغاله به دار و درخت آویزان می‌شوند، از هر بلندی بالا می‌روند و مهار کردن آن‌ها بسیار دشوار است. از این رو هر گونه خبط و خطا که پیش آید، آن را به بز نسبت می‌دهند.

بُزکئا بسته مَبین سَر آدی رقصُشا بیبین: بُزک را در حالت بسته بودن، نگاه نکن که آرام است، رهایش کن تا ببینی چه رقص و شیطنتی دارد. (شوقی، ۲۰۴:۱۳۹۶)

بِزِ باغ: باغی که در آن بزها باشند، کنایه از جای هرج و مرج و بی‌قانون. (محمودی، ۶۳:۱۴۰۲)

بِزِ جون خارش کنه، خورا چوپونِ دسِ چویا اوسینَه: بز تنش می‌خارد خود را به چوب دستی چوپان می‌مالد. (حیدری، ۳۷:۱۳۹۸)

داغ کُنا که کِله دَگَنِن، کَلِ بِز خو کُلِ لِنگا راست آکنه: وقتی سیخ داغ‌کن را درون اجاق می‌گذارند بز نر پای شکسته‌اش را بلند می‌کند. کنایه این زبان‌زد به کسانی است که خلاف‌کارند و وقتی صحبتی می‌شود رنگ و رو می‌بازند. (خوشدل، ۵۴:۱۳۹۶) نیز نک: (شوقی ۲۲۱:۱۳۹۶ و علیزاده و قربانی، ۵۹:۱۳۹۸)

بِزدار و قِزدار و انگزه‌دار، هرگز نیایند سرِ کار: بُزدار و دختردار و زنبوردار هرگز سر کار نمی‌آیند: بُزدار باید همیشه مراقب بُزهایش باشد، چون بز بسیار بازیگوش است... (علی‌زاده و قربانی، ۷۳:۱۳۹۸)

مه بزُن ته پلیام کوله بگندان؟ آیا بزهای من پیش تو هم بچهٔ مرده به دنیا آورده‌اند؟ آیا من پیش تو هم بد شده‌ام؟ (برهانی‌نیا، ۲۳۰:۱۴۰۱)

بز گفتن: اشتباه کردن، چرند گفتن. (شوقی، ۲۹:۱۳۹۶)

۲,۷. نماد کله‌شقی، یک‌دندگی، لجاجت، سماجت، تعصب، اخم و آژنگ و بدخلقی

بر خلاف گوسفند که همواره سربه‌زیر است، بز همیشه سرش را بالا می‌گیرد. از این رو این بالا گرفتن چانه را به غرور و اخم تعبیر کرده‌اند. اساساً در ادبیات شفاهی رودبار بالا گرفتن چانه به معنای غرور و اخم و آژنگ است. وقتی کسی خشم‌گین باشد می‌گویند بزهای او آمده‌اند و وقتی خشمش فرو نشست می‌گویند بزهایش به صخره زار رفته‌اند.

بِزِ شیر بُخُرده: شیر بز خورده: کلّه‌شق، یک‌دنده و متعصب است. (برهانی‌نیا، ۱۵۳:۱۴۰۱)

بِزِ شیر بخوردای: فردی ناآرام و مردم‌آزار است. (حیدری، ۳۷:۱۳۹۸)

بِزنِ مچّه بکرده: مانند بزها پوزه‌اش پایین است و اخم دارد. (برهانی‌نیا، ۱۵۳:۱۴۰۱)

کَلِ بزِ مچّه بکرده: مانند بز نر، چانه‌اش پایین است و عصبانی نشان می‌دهد. (برهانی‌نیا، ۲۱۶:۱۴۰۱)

اُنِ بِزُن بُمیان: بزهای او آمده‌اند. بار دیگر رفتار دیوانه‌ها را پیدا کرده است. اشاره به کسی که هر چند وقت عصبانی می‌شود و با رفتار پرخاش‌گرانه، با دیگران یا خانواده به فحاشی و کتک‌کاری می‌پردازد. (برهانی‌نیا، ۱۴۳:۱۴۰۱)

بِزون بشیان کِر: بزها به دامان صخره رفته‌اند: کیفش کوک است. (حیدری، ۳۷:۱۳۹۸)

خو بزُنا را آکُرده: بزهایش را برای چرا به صحرا برده است. رفتار عصبانی و پرخاش‌گرانه قبلی خود را کنار گذاشته است. (برهانی‌نیا، ۱۸۳:۱۴۰۱)

این ویژگی منفی در بزها چنان قوی است که در برخی گونه‌ها به جای بز، اجنّه را به کار می‌برند:

اجندِآن بیشیَن لَم: اجنه به بوته‌زارها رفته‌اند. خوی بد از او دور شده است. (محمودی، ۲۸:۱۴۰۲)

جا جنه کر بشند: جن‌هایش به کوه رفته‌اند: به سر عقل آمده است. (جعفری، زیبنده و ساعی، ۶۱:۱۳۹۲)

۳,۷. نماد ناز و عشوه و اغواگری، هرزگی و بی‌حیایی

این ویژگی طبعاً به بز ماده نسبت داده می شود. از آن‌جا که بُز دُم خود را بالا می‌گیرد و آن‌چه را نباید پیوسته آشکار می‌کند به عنوان نماد بی‌حیایی انگاشته می‌شود، اما گوسفند چون دنبه دارد عورتش پوشیده است. البته این ویژگی عشوه‌گری و تحریک جنس نر در فرهنگ رودبار به ماچه یا مَلی (سگ ماده) هم نسبت داده می‌شود و زنانی را که بیش از اندازه برای جلب توجه مردان به خود می‌رسند در جای‌گاه سرزنش به آن مانند می‌کنند.

تا بز نکنه بازی، کَل بز نمکنه دس‌درازی: اگر بز (ماده) میل به بازی نداشته باشد، کَل دست‌درازی نمی‌کند. کنایه از این‌که عامل اصلی در ارتباطات جنسی، زن است. (شوقی، ۲۰۶:۱۳۹۶)

بِزِ ناز: ناز کردن به روش بز، با دست پس زدن و با پا پیش کشیدن. راه رفتن بز به این صورت است که قدری راه می‌رود سپس برمی‌گردد و به پشت سر نگاه می‌کند و دوباره به راه می‌افتد. (محمودی، ۶۵:۱۴۰۲)

کَل بیگیته بِز: بز ماده‌ای که با بز نر برای جفت‌گیری به صحرا برود. بز ماده بزغاله‌اش را رها می‌کند و هم‌راه بز نر برای جفت‌گیری به صحرا می‌رود. کنایه از زنی که بچه خود را رها کند و به کارهای متفرقه بپردازد. (محمودی، ۱۷۶:۱۴۰۲)

۴،۷. نماد کثیف بودن و بی توجهی به بهداشت

بزهشتن بن مرویه: بز زیر خود را جارو می‌کند. (جعفری، زیبنده و ساعی، ۵۵:۱۳۹۲) البته این ویژگی در رودبار بیش‌تر به سگ نسبت داده شده است و برای این رفتار، سگ نماد شناخته‌شده‌تر و همه‌پذیرتری است.

۵،۷. نماد استقامت و قدرت

چون بزها استاد صخره‌نوردی و گذر از راه‌های صعب‌العبور هستند، به عنوان نماد قدرت و استقامت شناخته می‌شوند. از این رو مسیرهای ناهموار و شیب‌های تند و صخره‌های خطرناک را با توان‌مندی بز می‌سنجند.

بِز بِند آنبو: بز این‌جا بند نمی‌شود: راه صعب‌العبوری است چندان که بز هم چنین جایی توقف نمی‌کند. (حیدری، ۳۷:۱۳۹۸)

۶،۷. نماد شیون و گریه و زاری

ناله کردن بز مورد توجه روستاییان است و وقتی کسی از درد ناله بسیار و فریاد رقت‌انگیز می‌کند، او را به بز مانند می‌کنند. در جیرنده نماد ناله خفیف و سبک است:

بز داد: داد و فریاد و گریهٔ انسان که شبیه صدای بز باشد، مثلاً آن زُنک بِنه بُزَ داد مُکُنه مُزّای یعنی آن زن فقط داد و بیدادی کوچک مثل بز می‌کند و می‌زاید و زایمانش راحت است. (شوقی، ۲۹:۱۳۹۶)

اونِ چو بز داد کنه: از چوب فلانی فریاد بز بلند می‌شود. در تمجید از کسی که بزن بهادر و چالاک بود می‌گفتند. (آقاجانپور، ۱۷۸:۱۳۹۶)

۸. بلبل

بلبل به عنوان پرندهٔ زیبا و خوش‌آواز در آبادی‌ها و جنگل‌های رودبار در فصل بهار فراوان دیده می‌شود. در ادبیات فولکلور منطقه، معمولاً بلبل را با کُلکافیس (چرخ‌ریسک) می‌سنجند که آن هم پرنده‌ای خوش‌آواز است؛ اما برخلاف بلبل، نگاه مردم به کلکافیس ستایش‌آمیز نیست. باور عمومی بر این است که بلبل و کلکافیس از یک نسل هستند. بلبل هر سال چهار، به قولی پنج، به قولی هفت و به قولی ده تخم می‌گذارد که همگی آن‌ها کُلکافیس می‌شوند و تنها یکی بلبل می‌شود. هدایتی آورده است که فرزند موفق خانواده را به بلبل و فرزند ناموفق را به کلکافیس مانند می‌کنند. (۱۴۸:۱۳۹۹)

۱،۸. نماد فرزند موفق

بلبلی وچان همه کلکویس موبون یه دناش بلبل موبوی: بچه‌های بلبل همگی کُلکُویس می‌شوند و فقط یکی از آن‌ها تبدیل می‌شود به بلبل. منظور این است که همهٔ فرزندان ممکن است به لحاظ ویژگی‌های شخصیتی و رفتاری شبیه پدر و مادر خود نشوند. (شوقی، ۲۰۵:۱۳۹۶)

۲،۸. نماد عجله و شتاب‌زدگی در کارها

گرمِ کینِ بلبله: بلبلی است که کونش گرم شده است: کنایه از آدمی که یک جا بند نمی‌شود. گفته می‌شود بلبل چون جایش گرم شود می‌پرد و می‌رود. (حیدری، ۵۲: ۱۳۹۸)

۳،۸. نماد سخنوری

بلبلِ بار چَچَی زنه: مانند بلبل چه‌چه می‌زند. در توصیف کسی گویند که روان و بدون تپق سخن گوید یا سخن‌رانی کند. (جوبن)

۴،۸. نماد سبک‌خوابی

بلبلِ خاو کردن: مکرراً چند دقیقه خوابیدن و دوباره بیدار شدن. (جوبن)

در گیلکی شرقی نیز بلبل به عنوان نماد سبک‌خوابی به کار می‌رود و بلبلِ خاو به معنای خواب سبک است. نک: (خیرخواه، ۱۰۹:۱۳۹۹)

۹. پلنگ

پلنگ در قدیم در جنگل‌ها و کوهستان‌های رودبار فراوان بود. چون این جانور به گله‌های گوسفند و گاو حمله می‌کرد و گاه خود گله‌داران را مورد حمله قرار می‌داد، همیشه مورد وحشت و نفرت روستاییان بود و اگر یک شکارچی، پلنگی را شکار می‌کرد، دست‌ها و پاهای جانور را به چوبی بسته در بازار می‌چرخاند و از مردم دست‌خوش می‌گرفت. امروزه روستاییان هم به خطر انقراض پلنگ پی برده و از شکار این جانور زیبا و باشکوه خودداری

می‌کنند. نام پلنگ در جای‌نام‌های رودبار متعدد دیده می‌شود از جمله پلنگ‌دره، پلنگ‌دشت، پلنگ‌کول، پلنگ‌کمر، پلنگ‌سِی، پلنگ‌ایوُن، پلنگ‌سولاغ و... که نشانهٔ اهمیت این جانور در منطقه است.

۱,۹. نماد قدرت و چالاکی.

پلنگ مونه: به پلنگ می‌ماند. قوی و بسیار چابک است. (ضیایی، ۹۵:۱۴۰۱)

۲,۹. نماد قدرت و خطر

نون، پیشونیِ پلنگِ آجَه: نان به پیشانی پلنگ چسبیده است. نان درآوردن، کاری سخت و دشوار است. (حیدری، ۷۲:۱۳۹۸)

۱۰. جغد (کوروی، قوقو، کور قوقو و...)

در برخی داستان‌های رودباری جغد به عنوان نماد دانایی و خرد به کار رفته است؛ اما ضرب‌المثلی که در آن جغد چنین نقشی ایفا کند، یافت نیامد. در متون کلاسیک فارسی این ویژگی را بیش‌تر به هدهد یا شانه به سر نسبت داده‌اند و جغد را بیش‌تر ویرانه‌نشینی منزوی شناسانده‌اند که بانگش شوم است، حال آن‌که در آیین زرتشتی، جغد پرنده‌ای باشگون بوده است. هدایتی آورده است که برخی از گالش‌ها فریاد جغد را شوم می‌دانند و معتقدند که اگر جغد بر بام خانه‌ای فریاد کند، مصیبتی بر آن خانه وارد خواهد شد. (۱۴۸:۱۳۹۹)

۱,۱۰. نماد وقت نشناسی و فعالیت نابه‌هنگام

جغد چون روزکور است، شب‌ها به شکار می‌رود. از این رو هر شخص وقت‌نشناسی را که بی‌موقع به کار و فعالیت بپردازد، به جغد مانند می‌کنند.

همه روزا کار کُنن کوریوی شَوا. همه مردم روز کار می‌کنند و جغد شب. به کسی می‌گویند که کارش را در زمانی غیر معمول و بی‌موقع انجام دهد. (برهانی‌نیا، ۲۴۱:۱۴۰۱)

۲,۱۰. نماد بی‌ارزشی و نفرت یا زشتی

کوریویِ لره اُنِ ره شیرِنَه: بچه جغد برای مادرش عزیز است. هر بچه‌ای برای مادرش عزیز است هرچند مثل بچهٔ جغد بدریخت باشد. (برهانی‌نیا، ۲۲۰:۱۴۰۱) البته جوجهٔ همهٔ پرندگان چون فاقد پَر است در چشم آدمی زشت جلوه می‌کند؛ ولی این‌که در این میان، جوجهٔ جغد مورد توجه قرار گرفته شایستهٔ درنگ است.

۳,۱۰. نماد نوحه‌گری و ناله کردن

مشهور است که جغد در ویرانه‌ها و خرابه‌ها لانه می‌سازد و بر مرگ و فناپذیری انسان نوحه می‌خواند. آواز حزن‌انگیز جغد در شب هم این انگاره را تقویت می‌کند.

کورِ غوغوا مونَه: مانند جغد است. آن‌که از اندوه کسی یا در سوگ کسی شب‌ها مانند جغد ناله می‌کند. (حیدری، ۵۲:۱۳۹۸)

۴،۱۰. نماد کور بودن

جغد پرنده‌ای شب شکار است و مشهور است که در روشنایی روز، دید خوبی ندارد. از این رو آن را نماد کور بودن می‌دانند. در گویش رودباری و نیز در گیلکی (مرعشی، ۳۵۳:۱۳۸۲)

جغد را «کورِ قوقو» هم می‌گویند. جزء نخست کورِ قوقو به همین انگارهٔ روزکور بودن جغد مربوط است و جزء دوم آن ظاهراً به آواز قوقو مانند جغد مربوط می‌شود.

کورویا مونه: مانند جغد است. به کسی می‌گویند که ناخواسته پای کسی را لگد کند یا به او تنه بزند. (جوبن)

۱۱. چرخ‌ریسک (کُلکافیس، کُلکاپیس، کُلکاویز)

در فرهنگ گیلان معمولاً چرخ‌ریسک را با بلبل می‌سنجند. در بحث از نقش نمادین بلبل، به جای‌گاه چرخ ریسک در فرهنگ عمومی گیلان اشاره شد. با این‌که کلکافیس خوانش زیبایی دارد؛ اما در ادبیات عامه به سکوت، خاموشی و انزوا مشهور است. نوزاد در توصیف رفتار این پرنده آورده است که کولکاپیس در خودش فرو می‌رود، انگار به چیزی می‌اندیشد. (۳۸۱:۱۳۸۱) برخی بر این باورند که کلکافیس بلبلی است که چون لالِ دونه یعنی دانهٔ گیاه شوند یا شنیشک (پلهام، آقطی) را خورده لال شده و از خواندن ناتوان شده است.

۱،۱۱. نماد انزوا، مردم‌گریزی و خانه‌نشینی

کلکافیسا مونه: در توصیف اشخاص خانه‌نشین و منزوی گویند که از دیگران کناره می‌گیرند. به شخص بی‌عرضه و ناکارآمده هم می‌گویند. (جوبن)

۲،۱۱. نماد ناکارآمدی و بی‌عرضه بودن، ناموفق بودن

به شواهد آن ذیل بلبل اشاره شد.

۳،۱۱. نماد لاغر بودن

کلکاویزا منَه: کنایه از شخص لاغر و ضعیف. (برهانی‌نیا، ۲۱۶:۱۴۰۱)

۱۲. خرس

خرس در مناطق جنگلی رودبار فراوان دیده شده است. در قدیم برخی نمایش‌گران، خرس را با زنجیر و پوزبند مهار کرده در آبادی‌ها می‌چرخاندند و با آن به اجرای نمایش می‌پرداختند و این فرصتی بود تا کسانی که خرس را ندیده بودند، از نزدیک این جانور را

ببینند. حیدری آورده است که خرس‌گردانی در قدیم به ویژه پیش از عید نوروز برگزار می‌شد و مردم برای تماشا جمع می‌شدند. (۴۳:۱۳۹۸) در قدیم، گاه خرس را به دلیل کارکرد درمانیِ پیه آن شکار می‌کردند. در طب سنتی رودبار، پیه خرس را به ترَک‌ها و شکاف های عمیق جراحت می‌مالیدند و باور داشتند که بافتِ شکاف‌خورده خیلی زود بازسازی می‌شود و بهبود می‌یابد.

۱,۱۲. نماد اندرزناپذیری و تربیت‌ناپذیری

خرس ره یاسین خوندن: برای خرس یاسین خواندن. نصیحت کردن و پند و اندرز دادن به کسی که نمی‌فهمد یا گوش نمی‌دهد. (برهانی‌نیا، ۱۸۱:۱۴۰۱)

ایضاً خرس ره تنبورک زنی: انگار برای خرس تنبور می‌نوازی. هر گاه فردی را برای ساعت‌های طولانی اندرز دهند و هیچ گونه اثری از اصلاح‌پذیری در او رؤیت نشود، این مثال را می‌آورند. (محمودی،۴۱:۱۴۰۲)

۲,۱۲. نماد نادانی و بی‌خردی

خرس بی‌کار آبو خو زخما چِز آزنه: خرس که بی‌کار می‌شود، خزهٔ روی درختان را در زخمش فرو می‌کند. بی‌کاری گاه موجب خودآزاری می‌شود. (حیدری، ۴۲:۱۳۹۸)

خدا آدمِ خرس بکنَه اسیرِ خرس مکنَه: خدا آدم را خرس بکند، اما اسیر خرس نکند. وقتی با شخص بی‌فکر و بدذات مواجه شوند و از مصاحبت با او به ستوه آیند این عبارت را می‌گویند. (محمودی، ۱۱۰:۱۴۰۲)

خرسِ طبیبی: طبابت به سبک خرس. هر گاه کسی در درمان و استفاده از دارو بی‌مبالاتی کند، این مثل را برای او می‌آورند. (محمودی، ۱۱۳:۱۴۰۲)

این مثل مشخصاً به داستانی تمثیلی از مثنوی مولوی اشاره دارد که خرس نادان برای راندن مگس از مردی که به دوستی گرفته است، سنگ بزرگی را بر سر او می‌کوبد و او را هلاک می‌کند.

۳,۱۲. نماد درشت‌اندامی و فَربهی

خرس در سنجش با آدمی بسیار تنومندتر و فربه‌تر است. از این رو افراد چاق و تنومند و سخت‌جان را به ویژه اگر منفور باشند، به او مانند می‌کنند. در گویش جیرنده صفت خرسُل و هم‌چنین خُرسِ خمسه به معنای فرد خیلی تنومند و چاق به کار می‌رود. (شوقی، ۷۴:۱۳۹۶) در جوبن خرسِ کَندیله دقیقاً به همین معنا به کار می‌رود.

خرس دکته گوال میان: خرس در کیسه افتاده است. این مثل برای انسان چاقی که لباسی گشاد و بدترکیب بر تن کند، گفته می‌شود. (محمودی، ۱۱۲:۱۴۰۲)

پامبلی خرسا منه: به خرس گنده می‌ماند. کنایه از شخص چاق و تنبل. (برهانی‌نیا، ۱۵۶:۱۴۰۱)

۴،۱۲. نماد قدرت بدنی و توان‌گری مالی

خرس جانور بسیار زورمندی است، از این رو هر شخص قدرت‌مند یا توان‌گر و مال‌داری را که در عین حال منفور باشد به خرس تشبیه می‌کنند.

خرسا منَه: به خرس می‌ماند. زور و قدرت بدنی بالایی دارد. (برهانی‌نیا، ۱۴۰۱: ۱۸۰)

خرسَکا بووّا ببه: آسیب کوچکی به خرس وارد شده است. دربارهٔ افراد نازک نارنجی و نُنُر به کار می‌رود که از زخمی کوچک می‌نالند. (حیدری، ۴۲:۱۳۹۸)

و نیز خرسکا بُوّا ببیه: بهانه‌جویی برای از زیر کار دررفتن. (عبدالهی، ۱۷۰:۱۳۹۶)

اووّا یا بووّا معادل لفظ کودکانه بوو buv و جیز jiz در فارسی است که برای گزارش یا هشدار برای درد داشتن و خطر داشتن به کار می‌رود. تقابل این واژه با خرس که نماد قدرت و تنومندی و فربهی است، طنز تقابل و تضاد ایجاد می‌کند. در شرق گیلان زودرنجی را با همین لفظ بووا به گنجشک نسبت می‌دهند که در آن خردی و صعف گنجشک برجسته است: جیجاگه کون بووا بوبوی. (خیرخواه، ۱۶۶:۱۳۹۹)

زنجیلا تُکام مُدی یَه خُرسا مُترسانِه: زنجیر را تکان می‌دهد که خرس را بترساند. فلانی بداند که از تهدید وی نمی‌ترسم. (شوقی، ۲۱۸:۱۳۹۶)

خرس که پیر ابو اونِ جغلان، اون خایه امرا وازی کنن: خرس که پیر می‌شود، بچه‌هایش با بیضه‌هایش بازی می‌کنند. هرگاه جوان‌ها انسان کلان‌سالی را مورد بی‌حرمتی یا آزار و اذیت قرار دهند، این مثل را می‌گویند. (محمودی، ۱۱۳:۱۴۰۲)

۵،۱۲. نماد بی‌ادبی، بی‌تربیتی و بی‌نزاکتی

خرس چون جانوری جنگلی است و رفتار وحشیانه‌ای دارد، به عنوان نماد بی‌فرهنگی و نافرهیختگی به کار می‌رود و هر که را که آداب نداند به خرس تشبیه می‌کنند. چنان که خواهیم دید خوک را هم به عنوان نماد بی‌نزاکتی کار می‌برند.

خرسا مانسته دُرّه می‌کشه: مانند خرس می‌خوابد و رعایت احترام را در جمع نمی‌کند. (شوقی، ۷۵:۱۳۹۶)

خرس و خیا منن: به خرس و خوک می‌مانند. رفتاری دور از آداب و هنجارهای معمول اجتماعی داشتن. (برهانی‌نیا، ۱۸۱:۱۴۰۱)

۶،۱۲. نماد پرخوری

یه دفه خرسَی یه دفه لُواسَی: یک‌بار خرسک و یک‌بار روباهک. افراط و تفریط کردن در امور اقتصادی و دخل و خرج زندگی. گاهی مانند خرس عمل کردن و همهٔ موجودی خود را

خوردن و بلعیدن و گاه مثل روباه درمانده شدن و چیزی برای خوردن نداشتن. (برهانی‌نیا، ۲۴۶:۱۴۰۱)

۱۳. خرگوش

خرگوش در ادبیات عامه فارسی بیش‌تر به عنوان نماد غفلت به کار می‌رود. در یک افسانهٔ مشهور، خرگوش با لاک‌پشت مسابقهٔ دو می‌گذارد. چون به برتری خود ایمان دارد لختی می‌خوابد و وقتی بیدار می‌شود که لاک‌پشت از او پیشی گرفته و مسابقه را برده است. در رودبار دیدن خرگوش را خوش اُغُر می‌دانند. انگاره‌های مختلفی دربارهٔ خرگوش در رودبار وجود دارد که کارکردهای نمادین متفاوتی به این جانور داده است.

۱,۱۳. نماد سبک‌خوابی

خروشِ خاو کردن: خواب سبک کردن (جوبن)

۲,۱۳. نماد چالاکی و فرزی

خروشِ پیشا یو اونا: جلوی خرگوش یوغ نهاده است. گذاشتن مانعی بی‌تأثیر بر راه کسی. (عبدالهی، ۱۸۰:۱۳۹۶)

خروش پیشا یو نائان: کاری بیهوده و غیرعقلانی. (برهانی نیا، ۱۸۲:۱۴۰۱)

۳,۱۳. نماد خُردآندامی

خروشِ وار: در مقابلِ کَلِ وار یا گرون وار به معنای بخش کوچکی از زمین زراعتی است که میان برزگران در هنگام درو تقسیم می‌شود و دروی هر بخش بنا به کوچکی و بزرگی، متناسب با توان و تجربه دروگران به آن‌ها واگذار می‌شود. (جوبن)

۱۴. خروس

۱,۱۴. نماد هوس‌بازی

خروس مَسّب: کسی که مذهب خروس دارد. کسی که حتی به محارم خودش چشم دارد. (حیدری، ۳۰:۱۳۹۸)

۲,۱۴. نماد بی‌عاری، مسؤولیت‌گریزی و بی‌غیرتی

خروس اگه کارگر به، کرکِ کینا شلار دبه: خروس اگر کاربُکن بود، مرغ شلوار به پا داشت. (جوبن)

۱۵. خوک

خوک جانوری است که در جنگل‌های رودبار فراوان دیده می‌شود. گله‌های خوک در رودبار شباهنگام به کوهی که کشاورزان از انباشتن خوشه‌های گندم، جو و شالی فراهم

می‌کنند، حمله می‌برند. روستاییان برای حفاظت از دست‌رنج خود با ابزارهایی تولید صدا کرده، خوک‌ها را می‌رمانند یا آن‌ها را با تیر می‌زنند یا سگ‌ها را به جان آن‌ها می‌اندازند. طبیعی است که در سایهٔ این رویارویی و تضاد منافع، انگاره‌های مربوط به خوک در ذهن روستاییان مثبت نباشد.

۱,۱۵. نماد اخم و آژنگ، غرور، بی‌تربیتی، بی‌ادبی و بی‌نزاکتی

به لحاظ فیزیولوژیک، ساختار سر و گردن خوک به گونه‌ای است که گردنش چندان به راست و چپ نمی‌چرخد. این ویژگی فیزیکی خوک در ادبیات شفاهی رودبار به غرور، اخم و آژنگ تعبیر شده است. به ویژه کسی را که در رویارویی با دیگران سر خم نمی‌کند، سرش را بالا می‌گیرد، سلام و احوال‌پرسی و خوش و بش نمی‌کند و به سرعت از کنار دیگران عبور می‌کند، به خوک تشبیه می‌کنند.

خیِ ماتورَه بکرده: سر و چانه اش را همانند پوزه خوک به پایین انداخته است. خیلی ناراحت و عصبانی است. (برهانی‌نیا، ۱۸۶:۱۴۰۱)

خیا مونَه، اُنِ گردن آنگرده: به خوک می‌ماند، گردنش به طرفین برنمی‌گردد. درشت‌هیکل و گردن‌کلفت و در عین حال نادان و مغرور است. (حیدری، ۴۳:۱۳۹۸)

خوک کولَه: تولهٔ خوک، کنایه از آدم بداخلاق، کسی که اهل معاشرت نباشد. (شوقی، ۷۸:۱۳۹۶)

خرس و خیا منن: به خرس و خوک می‌مانند. رفتاری دور از آداب و هنجارهای معمول اجتماعی داشتن. (برهانی نیا، ۱۸۱:۱۴۰۱)

کَلِ خوکِ مانه: به خوک نر می‌ماند. کنایه از شخص بی‌نزاکت و بدرفتار. (آقاجانی، ۴۷۹:۱۳۹۳)

۲,۱۵. نماد قدرت، استقامت و سخت‌جانی هم‌راه با نفرت

خی و سِمبِ درد؟ خوک و دردِ سُم؟ در توصیف ادعای غیرقابل باور به کار می‌رود. (حیدری، ۴۲:۱۳۹۸)

خی و واگَنش؟: خوک و تبخال؟ خوک که تبخال نمی‌زند. یعنی بدن او مقاوم است و او را چیزی نمی‌شود. (برهانی‌نیا، ۱۸۶:۱۴۰۱)

خوی، گوذر نکنه: خوک از آن‌جا گذر نمی‌کند. در توصیف راه صعب‌العبور گویند. (جوبن)

خی حریف نیه، خی کولِه حریفه: حریف خرس نمی‌شود، حریف تولهٔ خوک می‌شود. حالا که زورش به قدرت‌مندان نمی‌رسد به ضعفا زور می‌گوید. (جعفری، ۶۰:۱۳۸۸)

۱۶. روباه (لواس)

۱,۱۶. نماد دلِگی و ویار خوردن داشتن

آقا روبا دُلِ شوریده داره: آقا روباه دل هوس‌بازی دارد. کنایه از کودکی است که از مادر قاقالی‌لی طلب می‌کند. (شوقی، ۲۰۳:۱۳۹۶)

۲,۱۶. نماد نداری و گرسنگی

روباه در این انگاره در مقابل خرس به کار می‌رود. چنان که ذیل نماد خرس آوردیم یکی از کارکردهای نمادین خرس، توانایی و تمکن مالی است. برای شواهد آن به بخش خرس مراجعه شود.

۳,۱۶. نماد مکر و حیله

در این انگاره روباه و شغال به موازات هم به کار می‌روند. به بخش شغال مراجعه شود.

۱۷. زنبور (بیزینگ، بیرزینگ و..)

نماد مردم‌آزاری

زرد بیزینگ: کنایه از شخص مردم آزار، آب زیرکاه و مرموز (جوبنی)

۱۸. سگ (سَک، سپَه)

از آن‌جا که سگ در اسلام ناپاک اعلام شده، در فرهنگ ایران پسااسلام هم عمدتاً منفور است و به عنوان نماد، وجوه منفی رفتار انسانی را نمایندگی می‌کند. در ادبیات عرفانی، سگ فراوان به عنوان نماد برای نفس امّاره به کار رفته است. اما سگ در ایران باستان نه تنها ناپاک نبوده که مورد احترام، بلکه مقدس بوده است. به ویژه احکامی که در نسک وندیداد اوستا آمده است بازتابندهٔ جای‌گاه بلند سگ در فرهنگ ایرانی است.

۱,۱۸. نماد پُرگویی

سگ چون پیوسته واق‌واق می‌کند به عنوان نماد پُرگویی و پُرچانگی به کار می‌رود. گفتنی است که گنجشک هم که پیوسته جیک‌جیک می‌کند به عنوان نماد پُرگویی در رودبار به کار می‌رود. در آبادی درفک این ویژگی را به گاو هم نسبت می‌دهند. (آقاجانی، ۴۸۳:۱۳۹۳)

سک کله گاز آگیته: کلهٔ سگ به دندان گرفته است. کنایه از آدم پُرحرف و ورّاج است. (حیدری، ۱۹:۱۳۹۸)

سکِ کلّه دُنُن اَگیتِه: کلّهٔ سگ به دهان گرفته است. کنایه از کسی که خیلی حرف می‌زند. (برهانی‌نیا، ۲۰۰:۱۴۰۱)

سکِ کلّه بخارده: کلّهٔ سگ خورده است. کنایه از پُرچانگی. (آقاجانی، ۴۷۴:۱۳۹۳)

سکِ رودای: مثل سگ روده‌دراز است. آدم حرّافی است. (حیدری، ۱۸:۱۳۹۸)

سکِ چونه: سگ چانه، کنایه از کسی که بسیار حرف می‌زند. (دارستان)

سک با لاو بکنه، بیزینگ وِز وز، زنَی وِر وِر: سگ باید پارس کند، زنبور ویز ویز، زن نیز باید ور بزند. قدما این عبارت را دربارهٔ زنان پُرحرف و غُرغُرو به کار می‌بردند. (جعفری، ۱۲۵:۱۴۰۰)

۲،۱۸. نماد تندخویی، جنگ و دعوا و شرارت، پاچه‌گیری، آزار و مزاحمت

سَکِ ترسیَن عیب نیه: ترسیدن از سگ عیب نیست. هشداری است به پرهیز از افراد بی‌آبرو و گستاخ. (علی‌زاده، ۲۹۸:۱۳۹۸)

برِ سَرا سک دَوَسته: جلوی درِ خانه، سگ بسته است. یکی از افراد شرّ خانواده یا دربان خشن و پرخاش‌گری را جلوی در گمارده است. (حیدری، ۱۷:۱۳۹۸)

سَک آدما بگیره بختره تا خلق: سگ، آدم را بگیرد بهتر است تا خلق. (جوبن)

سَک تِرا بگیت تو سکا مگیر: اگر سگ تو را گرفت تو سگ را گاز نگیر. (حیدری، ۱۶:۱۳۹۸)

هر تا سکِ ره یه تا پایه جکشی، جنگلِ چو تمِن آبو: اگر بخواهی برای مقابله با هر سگ، چوبی برداری چوب جنگل تمام می‌شود. با هر شرور و یاوه‌گویی درگیر نشو. (حیدری، ۱۸:۱۳۹۸)

سگی گوشا گاز آگیتن: گوش سگ را گاز گرفتن، کنایه از بداخلاق و عصبانی بودن. (شوقی، ۱۱۱:۱۳۹۶)

سکِ لنگِ گاز بیگیتَه: پای سگ را گاز گرفته است. کنایه از انسان بداخلاق و عصبی. (محمودی، ۱۴۴:۱۴۰۲)

سک شیر بخارده: شیر سگ را خورده است. در توصیف انسان بسیار عصبانی و بداخلاق به کار می‌رود. (محمودی، ۱۴۳:۱۴۰۲)

سگئا بیبین، فلانیا مبین: سگ را ببین و فلانی را نبین. کنایه از این‌که فلانی مانند سگ بداخلاق است. (شوقی، ۲۲۰:۱۳۹۶)

شیمی اخلاق، امی خانه سکِ اخلاقِ مانه: اخلاق شما به اخلاق سگ خانهٔ ما شبیه است. (آقاجانی، ۴۴۶:۱۳۹۳)

۳،۱۸. نماد سماجت و یک دندگی

باور عمومی بر این است که وقتی سگ، پاچهٔ کسی را گرفت به راحتی آن را رها نمی‌کند. این ویژگی رفتاری موجب شده است هر کس را که در تحمیل خود به دیگران یا

در طلبیدن چیزی از دیگران سماجت داشته باشد، به سگ مانند کنند. در گیلکی گیاه چاهِر را سکِ واش (بشرا، ۲۲۳:۱۴۰۰) یا سکِ علف (مرعشی، ۲۵۸:۱۳۸۲) می‌گویند. این گیاه هرز خزنده سمج و جان سخت است و خیلی زود تکثیر و پراکنده می‌شود و همه جا را فرا می‌گیرد. در این نام‌گذاری هم مشخصاً وجه سماجت یا سخت‌جانی مورد توجه قرار گرفته است.

سکِ جیجِه: کنایه از شخص سمج. (جوبن)

سکِ ونیجه: سقّزِ سگی. کنایه از شخص سمجی که مزاحم آدم می‌شود و او را رها نمی‌کند. (جوبن)

۴،۱۸. نماد نفرت، دون‌مایگی و بی‌ارزش بودن

سگ چون در فرهنگ اسلامی ناپاک اعلام شده است، در بسیاری از ترکیبات برای بیان نفرت و انزجار به کار می‌رود. در گویش رودباری برای بسیاری از پدیده‌های منفور و رفتارهای ناخوشایند، سگ را به عنوان صفت یا قید می‌آورند. هم از این رو در نفرین و ناسزا هم سگ نقش پُررنگی دارد و برای بیان بیزاری از آن‌چه و آن‌کس که خوش نمی‌دارند، می‌گویند سگ آن را بخورد یا سگ روی آن پلیدی کند.

سکِ تُرش: هر خوراکی را گویند که مزهٔ آن بسیار ترش و زننده باشد. (جوبن)

سک بی بی، کوچی خاخورِی مبی: سگ باشی، اما خواهر کوچک نباشی. پست‌ترین موجود روی زمین باشی، اما خواهر کوچک نباشی. (محمودی، ۱۴۱:۱۴۰۱)

مثِ این گی سگ، اُوی میان دِ بوگوزه: مانند این است که سگی میان آب بگوزد. کنایه از این‌که این هیاهو و داد و بیداد تو هیچ‌گونه تأثیری ندارد. (شوقی، ۲۲۹:۱۳۹۶)

تی دوستی، سیا سَگی مستی: دوستی تو به مستی سگ سیاه می‌ماند. (شوقی، ۲۰۸:۱۳۹۶) سگ البته در دوستی وفادار است، ولی در این‌جا سگ متضمن معنای نفرت است و صفت «سیاه» این نفرت را تشدید کرده است.

سبَه مخور: پول سگ نخور. (جعفری، زیبنده و ساعی، ۵۷:۱۳۹۲)

شته پلا بدِن سبَه بهتره: غذایت را به سگ بدهم بخورد بهتر است. حیفِ نون. (جعفری، زیبنده و ساعی، ۶۰:۱۳۹۲)

سگ میرایی دینیکتی گی فلانی یانی بیمیره: مرگ و میر سگان شایع نشده که فلانی هم بمیرد. مرگ فردی که دوستش نمی‌دارند. (میرزایی، ۱۱۱:۱۴۰۰)

دترا سکا بدی سکِ سرا کُلا بنیَی: دختر را اگر به سگ بدهی، هم سرِ سگ کلاه گذاشته‌ای. (جوبن) این عبارت نامهربانانه البته به برتری جنسیتی مرد در فرهنگ کهن منطقه نظر دارد و امروزه این نگاه تا اندازهٔ بسیار تعدیل شده است.

۵,۱۸. نماد کثیف بودن

سگ نماد کثیف بودن است و این انگاره هم بی‌گمان به ناپاکی و نجاست شرعی او مربوط است. از این رو معمولاً جای کثیف، بی‌نظم و شلوغ و درهم و برهم را با لانهٔ سگ می‌سنجند.

سک هر جا خوسَه خو بِنا تمیز آکنه: سگ هر کجا که می‌خوابد، زیر خودش را تمیز می‌کند. هشدار به کسی که نظافت را رعایت نمی‌کند. (حیدری، ۱۸:۱۳۹۸)

سک یه جا نیشینَه خو دمِ امرا خو بنِ پاک آکنه: سگ وقتی یک جا می‌نشیند، با دُمش زیر خود را تمیز می‌کند. این عبارت به کسانی که نظافت خانه را رعایت نمی‌کنند، گفته می‌شود. (محمودی، ۱۴۶:۱۴۰۲)

سگ اُنه خانه جور نشو: آدم کثیفی است. (رحمن‌نیا، ۸۳:۱۴۰۱)

سک سَرا نداره: سگ در آن‌جا سرا ندارد و به آن مکان نمی‌رود. (برهانی‌نیا، ۱۹۷:۱۴۰۱)

سکِ سرا آکشی درین نای: سرِ سگ را بکشی وارد نمی‌شود. در توصیف جای کثیف و به‌هم‌ریخته به کار می‌رود. (حیدری، ۱۶:۱۳۹۸)

سک زندگیا داره، شای گذرُنا: زندگی سگی دارد، اما مثل شاه روزگار می‌گذراند. کنایه از آدمی که زندگی او پُر از ریخت و پاش و کثیف اما خوراک و پوشاکش به جا و حساب‌شده است. (برهانی‌نیا، ۱۹۹:۱۴۰۱)

۶,۱۸. نماد آبادی

سگ آبادیَه: سگ نشانهٔ آبادی است. (شوقی، ۱۱۱:۱۳۹۶) این از معدود انگاره‌های مثبت است که دربارهٔ سگ در رودبار وجود دارد.

۷,۱۸. نماد صبوری، شکیبایی و سخت‌جانی

سگ بند آمنبو: وضعیت آن‌قدر بد است که حتی سگ طاقت ماندن در آن‌جا را ندارد. (عبدالهی، ۱۷۸:۱۳۹۶)

سگ ای هوا برین بند آنبو: در این هوا سگ هم طاقت بیرون ماندن ندارد. (جوبن)

سگِ سرا بزنی اُجَه منیشتَه: گردن سگ را بزنی هم آن‌جا نمی‌ماند. در توصیف جای خیلی سرد یا خیلی گرم گویند. (عبدالهی، ۱۷۹:۱۳۹۶)

سکِ جُن: سخت‌جان، شخص پُرطاقت یا آن‌که به آسانی نمیرد. (جوبن)

۸،۱۸. نماد مفت‌خوری

سگ روستا برای غذا به خانوار روستایی وابسته است و از ته‌ماندهٔ خوراک آنان می‌خورد. سگ چوپان هم توسط چوپان تغذیه می‌شود. این وابستگی موجب شده سگ را به مفت‌خوری توصیف کنند.

سبَه واتش خدا چِمِن هفت صحب بده: سگ گفت خدا به من هفت صاحب بدهد. (جعفری، زیبنده و ساعی، ۵۸:۱۳۹۲)

گدا سک: سگِ گدا. در توصیف شخص گدامنش یا بسیار خسیس گویند. (جوبن)

۹،۱۸. نماد وفادری، سپاس‌گزاری و قدرشناسی

مثِ سگ بُبُن مثِ پیشیک مَبُن: مانند سگ باش و مانند گربه نباش. سگ به وفاداری شهره است و گربه به بی‌وفایی. (شوقی، ۲۲۹:۱۳۹۶)

سکا یه پوچو نون آدَه یَه عمر ته ره دمبِ لاشه کنه: یک لقمه نان به سگ بده، عمری برایت دم تکان می‌دهد. در تأکید بر اهمیت قدرشناسی به کار میرود. (حیدری، ۱۵:۱۳۹۸)

۱۰،۱۸. نماد ناسپاسی

مهم‌ترین نماد ناسپاسی در رودبار، گربه است که به آن خواهیم پرداخت، اما به ندرت سگ هم این کارکرد را دارد. جالب است که سگ را هم به عنوان نماد قدرشناسی و هم ناسپاسی به کار می‌برند.

بُداری سگئکا، می‌گیره لنگکا: سگ را هر قدر هم که مورد محبت قرار دهی و نگه‌داری کنی، باز هم پاچهٔ آدم را گاز می‌گیرد. در تعریض به فرزند ناخلف گفته می‌شود که باعث اذیت و آزار پدر و مادر است. (شوقی، ۲۰۴:۱۳۹۶)

۱۱،۱۸. نماد شب‌زنده‌داری و بی‌خوابی

سک بخت مو نختم: حتی سگ خوابید، ولی من نخوابیدم. این عبارت را کسی می‌گوید که شب‌ها از نگرانی یا اندوه خوابش نمی‌برد. (جوبن) این عبارت را از آن رو می‌گویند که در روستا سگ‌های خانگی رها هستند و به نوعی نگه‌بان خانه هستند و در برابر زوزهٔ شغال و... واکنش نشان می‌دهند و تا صبح صدای واق‌واق آن‌ها شنیده می‌شود.

۱۲،۱۸. نماد پُررویی، گستاخی، وقاحت و بی‌شرمی

مه روئا سک رو بکردم: رویم را مانند روی سگ کردم. وقتی کسی از گفتن سخن یا انجام کاری امتناع دارد و آن را خلاف ادب می‌داند، اما به خود جسارت می‌دهد و آن حرف را می‌زند یا آن کار را انجام می‌دهد، این عبارت را می‌گوید. (جوبن)

سکِ روئا داشتن: رفتاری بی‌محابا و بی‌اعتنا هم‌چون سگ داشتن. کنایه از آدم پُررو. (برهانی‌نیا، ۱۴۰۱:۱۹۹)

سگی شیرا بخردن: شیر سگ خوردن. کنایه از بی‌ادب و بی‌شرم و گستاخ بودن. (شوقی، ۱۳۹۶:۱۱۱)

سگی شاشی مرا رو بوشوردن: به شاش سگ، دست و رو شستن، کنایه از گستاخ و بی‌شرم بودن. (شوقی، ۱۳۹۶:۱۱۱)

۱۳,۱۸. نماد عشوه‌گری

هر جا که زنی به ناروا عشوه‌گری کند تا توجه مردان بیگانه را به خود جلب کند، او را با مَلی یا ماچه‌سگ (سگ ماده) می‌سنجند. این ویژگی چنان که دیدیم در رودبار به بز ماده هم نسبت داده می‌شود.

تا مَلی دُم نزنه، نَری پیش نوموشوی: تا سگ ماده دم خودش را تکان ندهد، سگ نر جلو نمی‌رود. کنایه از این‌که عامل اصلی در برقراری ارتباط جنسی، زن است. (شوقی، ۱۳۹۶:۲۰۷)

۱۴,۱۸. نماد روشنایی و سپیدی

در ادبیات کلاسیک فارسی، تقابل روز و شب را با استعاره‌های سنجاب و قاقم، سمور و قاقم، گرگ و میش و... بیان کرده‌اند. در برخی زبان‌زدهای رودباری، سگ نماد روشنایی و شغال (شغال سیاه) نماد سیاهی انگاشته شده است.

سک و شاالا نشای فرق کردن: سگ و شغال را نمی‌توان فرق گذاشت. در توصیف هوای گرگ و میش گویند که روشنایی کافی وجود ندارد. (برهانی‌نیا، ۱۴۰۱:۱۹۸)

۱۵,۱۸. نماد ول‌گردی، سرگردانی و بی‌هدف چرخیدن

عین سک لیلی ببیه ای طرف اُ طرف دوه: مانند سگ لیلی شده است، این طرف و آن طرف می‌دود. (خدابنده، ۱۴۰۰:۱۴۱)

سک لیلیا منه، ایجه یشه اُجه بشه. کنایه از کسی که برای انجام کارها به دفعات این‌جا و آن‌جا می‌رود. (برهانی‌نیا، ۱۴۰۱:۲۰۰)

۱۶,۱۸. نماد دروغ‌گویی

انگاره دروغ‌گویی سگ در زبان فارسی هم دیده می‌شود، چنان که می‌گویند فلانی مثل سگ دروغ می‌گوید. برهانی‌نیا آورده است که نسبت دادن دروغ به سگ از آن رو است که سگ‌ها بیش‌تر وقت‌ها بیهوده واق‌واق می‌کنند، در حالی که نه از گرگ خبری هست و نه از دزد. (۱۴۰۱:۱۹۸) اما به باور من شاید انتساب دروغ به سگ برای تقویت انزجار باشد.

دام‌داران معتقدند واق‌واق سگ در موقعیت‌های مختلف فرق می‌کند. چوپان‌ها از نوع واق‌واق سگ درمی‌یابند آیا گرگ به گله زده است، یا غریبه‌ای به سمت گله می‌آید یا گوسفندی از گله جا مانده است یا... از این رو نسبت دادن دروغ به سگ شاید منطقی نباشد. چون سگ ناپاک و منفور انگاشته شده، آن را به عنوان صفت یا قید یا جزئی از ترکیب در واژگان مرکب به کار می‌برند تا معنای انزجار را تقویت کنند. مثلاً در گویش رودباری و نیز در فارسی، فعل‌های دیگر از جمله پشیمان شدن را هم به سگ نسبت می‌دهند.

دوروگو سک: سگ دروغ‌گو. (جوبنی)

سکا منستَه دورو گوئَه: مثل سگ دروغ می‌گوید. (برهانی‌نیا، ۱۹۸:۱۴۰۱)

۱۷,۱۸. نماد زاد و ولد بسیار

سگ در هر بار زایمان توله‌های متعدد می‌زاید. این ویژگی در خوک هم دیده می‌شود، اما شاید از آن جهت که سگ در دست‌رس‌تر است آن را گاه به عنوان نماد فرزندآوری به کار می‌برند.

سک مانستن کوتله کنه: مثل سگ بچه می‌زاید. کنایه از زنی که پیاپی بچه به دنیا می‌آورد. (آقاجانی، ۴۷۴:۱۳۹۳)

۱۹. سینه‌سرخ (زیزه)

ورزا یا گاو نر اخته شده، که در کار کشاورزی از آن استفاده می‌شود، در فرهنگ رودبار نماد قدرت است. در زبان‌زدهای رودباری معمولاً در مقابل ورزا، زیزه / زیزا (سینه‌سرخ) را به کار می‌برند که خُردآندام و نماد ضعف و ناتوانی است. احتمالاً قرابت آوایی ورزا و زیزه/ زیزا هم در این تقابل، در نظر گرفته شده است. شیون فومنی تقابل ورزا و زیزه را در یک شعر آورده است: مردی خایه میدان، حله تی ورزا زیزایه. تو پالوده پچی، قناد دس پنجه سوایه. واژه زیزه در گویش رودباری چندان شناخته‌شده نیست و از این رو برخی پژوهش‌گران در برگردان کردن زیزه به نام این پرنده اشاره نکرده‌اند. واژه زیزه در چند ضرب‌المثل رودباری یا در چند جای‌نام مانند زیزه خونی که در مرز رودبار و تالش قرار دارند، دیده می‌شود و شاید هم این واژه از تالشی جنوبی یا گیلکی بیه پس به گویش رودباری راه یافته باشد. به هر حال زیزه در گویش تالشی و گیلکی به معنای سینه‌سرخ به کار می‌رود.

۱,۱۹. نماد خُردی و ریزاندامی

میگنُن زیزان پا می ایشتیَن ورزان: هنگامی که می‌افتند، ریز هستند اما هنگامی که برمی‌خیزند ورزا می‌شوند. کنایه از افرادی که به هنگام فقر و ناداری عاجز و زبونند و به هنگام دارامندی سرکش و مغرور. (شوقی، ۲۳۲:۱۳۹۶)

اُنه زیزه ورزای. یک چیز کوچک را مثل یک گاو نر بزرگ نشان می‌دهد، آدم شروری است و مشکل کوچک را بزرگ می‌کند. (برهانی‌نیا، ۱۴۰۱:۱۴۷)

۲۰. شتر

شتر در رودبار وجود ندارد و در زندگی روستایی هم نقشی برای آن نمی‌توان در نظر گرفت، اما کاروان‌هایی که در گذشته‌ها از رودبار می‌گذشته‌اند از شتر هم برای حمل بار استفاده می‌کرده‌اند. شاید از این ره‌گذر شناخت‌هایی از خلق و خوی این حیوان به فرهنگ بومی منطقه راه یافته باشد؛ اما احتمال قوی‌تر این است که این انگاره‌ها از زبان فارسی به فرهنگ منطقه راه یافته باشد.

۱,۲۰. نماد حماقت و نادانی

امه ره شترَی چاکرد: ما را شتر فرض کرد. ما را فریب داد. (جوبن)

۲,۲۰. نماد کجی، ناراستی

شترا بگوتون ته مل درازه بگوت خو کا راسته: شتر را گفتند گردنت کج است، گفت کجای من راست است؟ (جوبن)

۳,۲۰. نماد بلندی اندام و پا

اوشتورِ لِنگ: کنایه از شخص لنگ‌دراز. (میرزایی، ۱۴۰۰:۸۰)

۴,۲۰. نماد قدرت و توان‌گری و اصالت

شتر چون درشت‌اندام است به عنوان نماد قدرت و تمکن در نظر گرفته می‌شود. در این کارکرد معمولاً شتر با خر سنجیده می‌شود، چرا که شتر بلندتر و تنومندتر است.

شتر بمیرَه اُنِ پوست، خرِ بارَه: شتر بمیرد، پوستش به اندازهٔ بارِ خر است. دربارهٔ افراد ثروت‌مندی به کار می‌رود که بی‌چیز می‌شوند، اما باز هم به اندازهٔ چند فرد معمولی دارایی دارند. (حیدری، ۱۳۹۸:۴۴) نیز نک: (برهانی‌نیا، ۱۴۰۱:۲۰۳)

۵,۲۰. نماد اصالت

برای اصالت و نژاده بودن، اسب در فرهنگ رودبار نماد شناخته‌شده‌تر و فراگیرتری است که پیش‌تر به آن پرداختیم. به ویژه اصالت اسب را در سنجش با الاغ برجسته می‌کنند. اما در مواردی شتر هم در تقابل با شغال این کارکرد را دارد و شاید وجه موسیقایی این تقابل که هر دو واژه با واج ش آغاز می‌شوند (هم‌حرفی) هم در نظر گرفته شده باشد. قدر مسلم این‌که موسیقی واژگان در تقابل نمادها مهم انگاشته می‌شود و این ویژگی را در تقابل شیر و شاال، ورزا و زیزا و... هم می‌بینیم.

آدُم شترِ دست و پِی بِن بیمیرَه بِیترَه تا شاهالِ دست و پِی بِن: آدم زیر دست و پای شتر بمیرد، بهتر است تا زیر دست و پای شغال بمیرد. شتر و اسب نماد برای انسان‌های اصیل و بزرگ و شغال و الاغ نماد برای انسان‌های حقیر و نوکیسه است. (محمودی، ۲۳:۱۴۰۲)

۲۱. شغال (شاآل، شَغّال، شاهال و...)

شغال در زندگی روستایی منفور است، چرا که به مرغ و ماکیان حمله می‌برد و زیان‌های بسیار به روستاییان وارد می‌کند. روستاییان برای رویارویی با حملات شغال و برای حفاظت از ماکیان معمولاً یک یا چند سگ نگه‌داری می‌کنند و اگر هم سگ نداشته باشند همواره هشیار هستند که به محض جیغ و داد ماکیان سر و صدای بسیار راه بیندازند و شغال را فراری دهند. به ویژه در گذشته، در بسیاری از روستاها مرز آشکاری میان خانه‌ها نبود و حریم خانه‌ها با دیوارکشی و حتی با پرچین‌بندی از هم جدا نشده بود و شغال و روباه در چنین شرایطی آسان‌تر و بیش‌تر به ماکیان حمله می‌بردند. گونه‌ای شغال به نام سیا شاآل یا شغال سیاه در منطقه مشهور است که زوزهٔ آن را شوم و نشان مرگ آدمی می‌انگارند. با این همه در برخی آبادی‌ها دیدن شغال در آغاز روز، به خوش اُغُری و فرخندگی تفسیر می‌شود.

۱,۲۱. نماد شب و تاریکی و سیاهی

گاه شغال (شغال سیاه یا سیا شاال) در تقابل با سگ که سپید و نماد روز انگاشته شده، در جای‌گاه نماد شب به کار می‌رود. مثال آن ذیل سگ آورده شد. در فرهنگ فارسی، شغال، با رنگ زرد تصویر می‌شود. زبان‌زد سگ زرد برادر شغال است، به این انگاره اشاره دارد.

۲,۲۱. نماد ترس

شغال بسیار ترسو است و با کوچک‌ترین سر و صدایی پا به فرار می‌گذارد. مهم‌ترین نماد برای ترسو بودن در فرهنگ رودبار همانا شغال است. گاه این ویژگی شغال در تقابل با شجاعت شیر تقریر می‌شود.

شال ترس مَمَد: محمدنامی که از شغال می‌ترسد. کنایه از انسان ترسو. (محمودی، ۱۵۴:۱۴۰۲)

شال ترس ممد به عنوان یک شخصیت نمادین تقریباً در سراسر گیلان شناخته شده است و این تعبیر را تات‌ها، گیلک‌ها، گالش‌ها و تالش‌ها همگی به کار می‌برند. بسیاری از منابع فرهنگ فولکلور رودبار هم شال ترس ممد را آورده‌اند. البته در لاکهٔ رودبار این

شخصیت نمادین را «شال‌ترسَی» گویند. (برهانی‌نیا، ۲۰۳:۱۴۰۱) شغال خود نماد ترس است و از آدمی وحشت دارد و تعبیر شال ترس، تعبیر بسیار اغراق‌آمیز و خنده‌آوری است.

شالون تره مخورون: شغال‌ها تو را نخورند! به طعنه کسی را می‌گویند که از خانه بیرون نمی‌رود. (جوبن)

شاهالِ چاکدَن آدم‌خوار: از شغال، موجودی آدم‌خوار درست کرده‌اند. آدم ضعیف و ترسو را مهم جلوه داده‌اند. (محمودی، ۱۵۲:۱۴۰۲)

۳,۲۱. نماد نماد ضعف و زبونی، تنبلی و کاهلی، بی‌عرضه بودن و بی‌مسؤولیتی، باخت و شکست، حقارت و دون‌مایگی

در این کارکرد نیز معمولاً شغال را با شیر می‌سنجند.

شیری یا شاآل: شیری یا شغال؟ موفق شدی یا نه؟ (برهانی‌نیا، ۲۰۵:۱۴۰۱)

شیر با توجه به شجاعت، نماد برنده شدن و شغال به دلیل ترسو بودن نماد باخت انگاشته می‌شود. از این رو هر کسی که در آزمون یا نبردی برنده باشد، با شیر و کسی که بازنده باشد با شغال سنجیده می‌شود. این انگاره در زبان‌زدهای فارسی هم هست، اما در فارسی به جای شغال معمولاً روباه را به کار می‌برند.

شاهال ماهارم تانه: مادرِ شغال هم می‌تواند. شغال در این‌جا نماد ضعف و ناتوانی است. این عبارت در توصیف کارهای ساده و آسانی به کار می‌رود که از عهدهٔ هر کسی برمی‌آید. (محمودی، ۱۵۲:۱۴۰۲)

پیَرِ خونَه شیره، شیَرِ خونَه شال: در خانهٔ پدر هم‌چون شیر است و در خانهٔ شوهر هم‌چون شغال. در توصیف عروسی به کار می‌برند که در خانهٔ شوهر چندان تن به کار نمی‌دهد و تمارض می‌کند. (حیدری، ۴۰:۱۳۹۸)

جای شیرونا شالون بگیتان: جای شیرها را شغالان گرفته‌اند. تعبیری است از نشان دادن ناخشنودی از زمانه که افراد ضعیف و ناتوان جای افراد قوی و کارآمد را گرفته‌اند. (علیزاده و قربانی، ۷۰:۱۳۹۸)

دسُما شغالی کئونی پس دِ گرم آن مکنم. دستم را پشت کون شغال گرم نمی‌کنم. کنایه از این‌که به حمایت افراد پست و حقیر نیاز ندارم. (شوقی، ۲۱۶:۱۳۹۶) نیز نک: (جعفری، ۱۱۸:۱۴۰۰ ، برهانی‌نیا، ۱۸۴:۱۴۰۱ و محمودی، ۲۰۷:۱۴۰۲)

شاهال، چی ببه که خو دُمِ جی نازه: شغال خودش چیست که حالا به دُمش می‌نازد. این مثل برای تحقیر انسان ضعیفی به کار می‌رود که به خانواده‌اش تفاخر کند و غرور داشته باشد. (محمودی، ۱۵۲:۱۴۰۲)

آدم شترِ دست و پی بن بیمیره بیتره تا شاهالِ دست و پی بن: آدم زیر دست و پای شتر بمیرد بهتر است تا زیر دست و پای شغال بمیرد. منت انسان‌های اصیل و بزرگ را بکشی بهتر است تا این‌که غرورت را در مقابل انسان‌های بی‌ارزش بشکنی. در روایت دیگری از این ضرب‌المثل، به جای تقابل شتر و شغال، تقابل اسب و الاغ مطرح می‌شود. (محمودی، ۲۳:۱۴۰۲)

شالِ ره شی شیرِ دپچارا بکن: وقتی برای شکار شغال می‌روی، تجهیزات شکار شیر را ببر. محکم کاری کن. (حیدری، ۴۱:۱۳۹۸) شیر در این‌جا نماد شجاعت و خطر و شغال، نماد ضعف و زبونی است.

۴،۲۱. نماد نادانی

هنا که شاهالِ مار نِه دُنَه: این را که مادر شغال هم می‌داند. (عبدالهی، ۱۷۱:۱۳۹۶)

در این‌جا شغال نماد نادانی و ساده‌دلی است و این نادانی با واژه «مادر» تقویت شده است. امروزه هم در فارسی می‌گویند این را ننهٔ من یا عمهٔ من هم می‌داند و این نگاه ریشه در انگارهٔ برتری جنسیتی مرد به زن از نظر دانش و آگاهی دارد. پُر آشکار است که انگارهٔ منزوی و مستور بودن زن در فرهنگ سنتی، خود زمینه‌ساز ناآگاهی اجتماعی زنان بوده است.

۵،۲۱. نماد نیرنگ

در فرهنگ عامه فارسی، روباه به عنوان نماد نیرنگ به کار می‌رود. در فرهنگ رودبار اما شغال نماد نیرنگ است. یکی از ویژگی‌های رفتاری شغال آن است که وقتی در مهلکه‌ای می‌افتد که نمی‌تواند خود را از آن برهاند، خود را به مردن می‌زند. این رفتار در موش هم دیده می‌شود که آن را در فارسی، موش‌مُردگی می‌گویند. در فرهنگ رودبار این رفتار را به نام شالِ میری کردن یعنی خود را مانند شغال به مردن زدن یا شالِ چَم یا شالِ چِم به معنای شگردِ شغال می‌گویند.

چَم یا چِم در اصل به معنای خَم و انحنا و مجازاً به معنا فند و شگرد و حیله است. شالِ چم، توسع معنایی پیدا کرده و از معنای «خود را به مردن زدن»، به معنای «به کار بردن هر نوع شگرد دور از انتظار برای رهایی از هر نوع گرفتاری و مخمصه» به کار می‌رود.

گفتنی است که در جغرافیای منطقه، قدری درآمیختگی شخصیت رفتاری میان شغال و روباه دیده می‌شود و در برخی مناطق، این رفتار را به روباه نسبت می‌دهند و روباه را هم به عنوان نماد مکر و حیله به کار می‌برند. البته به دلیل شباهت ظاهری شغال و روباه گاه تشخیص آن‌ها از یک‌دیگر دشوار است و یک دلیل شباهت میان انگاره‌هایی که دربارهٔ دو جانور وجود دارد، همین شباهت ظاهری و رفتاری آن دو است. به دلیل ویژگی حیله‌گری شغال، در گیلان، شغال را به عنوان صفت برای گیاهانی که شبیه یک گیاه خوراکی هستند،

ولی قابل خوردن نیستند و یا برای درختانی که شبیه درختان مثمر هستند ولی بارآور نیستند، در مقابل نوع اصیل آن‌ها و در معنای جعلی و تقلبی (fake) به کار می‌برند. مثلاً شالِ زه به معنای نوعی درخت زیتون است که محصول آن خوراکی نیست و در جلگه گیلان دیده می‌شود، یا شال هندوُنه به معنای هندوانهٔ ابوجهل و شال خربزه به معنای نوعی خربزهٔ غیرخوراکی و شال خیارَی به معنای نوعی خیار غیرخوراکی به کار می‌روند. در تمام این ترکیبات می‌توان به جای شال، واژه جعلی یا تقلبی را به کار برد.

شالِ چِم بزه: حیلهٔ شغال را به کار برده است. خود را به موش‌مُردگی زده است. (حیدری، ۳۹:۱۳۹۸)

شاهال چَم بزه: شگرد شغال را به کار برد. وقتی کسی به صورت پنهانی، کار زیرکانه‌ای را انجام دهد، این مثل گفته می‌شود. (محمودی، ۱۵۲:۱۴۰۲). نیز نک: (ضیایی، ۹۰:۱۴۰۱)

شالِ چِم زِین: شگرد و حیله شغال را به کار بردن. از بی‌راهه فرار کردن، راه خود را کج کردن و دررفتن. (جعفری، ۱۲۸:۱۴۰۰)

خوا شالِ میری بزیه: خودش را به موش‌مردگی زده. (عبدالهی، ۱۶۹:۱۳۹۶). نیز نک: (رحمن‌نیا، ۸۳:۱۴۰۱)

۶,۲۱. نماد شومی و نامبارکی

چنان که پیش‌تر گفتیم در رودبار، شغال سیاه را بد می‌دارند و باور دارند هر گاه شغال زوزه بکشد، کسی خواهد مرد. (نک: حیدری، ۱۰۸:۱۳۹۸ و جعفری، ۵۷:۱۴۰۰) اما چنان که پیش‌تر گفتیم خود شغال را خوش اُغُر می‌دانند.

سیا شاهال: شغال سیاه. کنایه از انسانی که بدیُمن باشد و مدام دیگران را نفرین کند. (محمودی، ۱۴۹:۱۴۰۲)

۷,۲۱. نماد خبط، خطا و رسوایی

هر گاه کسی کار نادرستی انجام دهد و افتضاحی به بار بیاورد و احیاناً آرام‌آرام از جمع کناره بگیرد و دور شود او را با شغال یا سگی که بویی انداخته و جمع را ترک کرده است، می‌سنجند. گفته می‌شود این انتساب از آن رو است که شغال، فراوان باد شکم خود را خالی می‌کند و بوی بد از خود صادر می‌کند. در رودبار، کسی را که به افراد بی‌مسؤولیت و ناتوان امید بیهوده دارد سرزنش می‌کنند و در مقام تشبیه می‌گویند که انگار دستِ خود را برای گرم شدن، زیر مقعد شغال گرفته است یعنی می‌خواهد دست خود را با باد شکم شغال گرم کند.

فیس کنِ شال: شغالِ چُسو. کنایه از کسی که خبطی کرده و دسته‌گلی به آب داده است. (جوبن)

اما شاید این انگاره درست نباشد، چون در برخی ضرب‌المثل‌ها به جای شغال، سگ را به کار می‌برند.

فیس کنِ سکونِ مونسته خو دُمبا خو کول آنای بشه: مانند سگ‌هایی که بوی بد صادر کنند، دُمش را روی کولش گذاشت و رفت. (جوبن)

از این رو به نظر می‌رسد باد خالی کردن شاید کنایه از خبط و خطا کردن باشد و نسبت دادن آن به شغال شاید با ترسو و زبون بودن شغال پیوند داشته باشد. به ویژه که در جوبن به کسی که مرتکب خطایی شده باشد، می‌گویند ته بویا بدَی: یعنی بوی بد خودت را منتشر کردی و در زبان فارسی به شخص خطاکار می‌گویند: گوزیدی!

۸,۲۱. نماد نفرت و گوشت‌تلخی

امی گوشت، شاهال گوشته: گوشت ما مانند گوشتِ شغال تلخ است. کسی که از دیگران احترام و محبت نمی‌بیند، در وصف خود این‌گونه می‌گوید. (محمودی، ۳۷:۱۴۰۱)

۹,۲۱. نماد فرصت‌طلبی و سوء استفاده کردن

شال ره به کیز درینجیه: برای شغال، به قاچ کرده است. فرصت مناسبی برای سوء استفاده فرصت‌طلبان فراهم کرده است. گوشت را جلوی گربه گذاشته است. (حیدری، ۴۰:۱۳۹۸)

شاید این ویژگی از آن جهت به شغال نسبت داده می‌شود که این حیوان، گاه به جای آن‌که خودش شکار کند، ریزه‌خور جانوران شکارچی بزرگ مانند شیر و پلنگ است، پس از آن‌که شکارچیان بزرگ گوشت شکار را خوردند و کنار رفتند، بر سفرهٔ آن‌ها می‌نشیند و از باقی‌مانده لاشهٔ شکار تغذیه می‌کند و گاه با حفظ فاصله از جانوران شکارچی، هر جا که فرصتی پیدا کند به شکار آن‌ها دست‌درازی می‌کند.

۲۲. شیر

در دهه‌های اخیر در رودبار شیری دیده نشده است و گفته می‌شود نسل این جانور وحشی شکوه‌مند در رودبار، بلکه در ایران منقرض شده است. اما نام شیر در جای‌نام‌های رودبار مانند شیرکو، شیرکده و... نشان می‌دهد که احتمالاً رودبار در گذشته یکی از زیست‌گاه‌های این جانور بوده است.

شیر در فرهنگ مردمی شهرستان رودبار در پاره‌ای زبان‌زدها به ویژه در تقابل با شغال به عنوان **نماد شجاعت و غلبه** دیده می‌شود.

شواهد در همان بخش قابل مشاهده است.

۲۳. قرقاول (تورینگ، جنگلِ خروس و جنگلِ کرک و...)

نماد فعالیت و جنب و جوش

تورینگِ مانه: مانند قرقاول است. در توصیف شخص پُرکار به کار می‌رود که از نظر بنیه هم قوی باشد. قرقاول به محض احساس خطر سریع فرار می‌کند. از این رو انسان زرنگ و چابک به آن تشبیه می‌شود. (محمودی، ۸۷:۱۴۰۲) گفتنی است که این ویژگی چالاکی و پُرتحرکی به پرچین بروری (الیکایی) هم نسبت داده می‌شود. نک: (حیدری، ۵۱:۱۳۹۸)

۲۴. قورباغه (بغزاز، بزغاز و...)

نماد خردی، ریزاندامی و ضعف

اسبونا که نال کنن بَغزازُن خوشنِ لنگا راست آکنَن: اسب‌ها را که نعل می‌کنند، قورباغه‌ها پاهای خود را بلند می‌کنند. (عبدالهی، ۱۷۲:۱۳۹۶)

قورباغه که ریز و ضعیف است، اعتماد به نفس کاذب دارد و خود را با اسب می‌سنجد. در این زبان‌زد، خردی قورباغه با درشتی و تنومندی اسب سنجیده شده است. همین زبان‌زد مبتنی بر سنجش اسب و قورباغه در گیلکی غربی هم هست. نک: (همتایی و مرتضوی، ۸۶:۱۳۹۵)

۲۵. کبک (زرج)

چند دهه پیش، دسته‌های کبک در ارتفاعات رودبار فراوان دیده می‌شد، اما امروزه به دلیل شکار بی‌رویه، نسل آن در رودبار رو به نابودی گذاشته است. کبک در ادبیات فارسی بیش‌تر نماد خرامش و با ناز راه رفتن و نیز غفلت و بی‌خبری است.

۱,۲۵. نماد زرنگی و چالاکی

هتره زرجِ کرات: تند و تیز است. (عبدالهی، ۱۷۷:۱۳۹۶)

۲,۲۵. نماد شادمانی

زریجا مانُسته قاقری قاقری مکنه: مانند کبک کوهی می‌خواند. خیلی خوش‌حال است. کبک او خروس می‌خواند. (شوقی، ۲۱۸:۱۳۹۶)

۳,۲۵. نماد غفلت

زرج شور شته سر ور دله فرو آکردی. مانند کبک سر خود را در برف فرو کرده است. (جعفری، زیبنده و ساعی، ۵۳:۱۳۹۲)

زرج خو سرا ورِ بن آنیه خو دمب خبرا نداره: کبک سرش را داخل برف فرو می‌کند، از دمش خبر ندارد که بیرون است. کنایه از کسی که دست به کار زشتی می‌زند و گمان

می‌کند کسی متوجه نخواهد شد، غافل از این‌که روزی رسوا می‌شود. (برهانی‌نیا، ۱۹۱:۱۳۴۰۱)

۲۶. کک (سول، سوآل)

کک حشره بسیار ریزی است که طول بدنش کم‌تر از چهار میلی‌متر است و به سختی دیده می‌شود، اما با همهٔ ریزاندامی در سنجش با جثه‌اش رکورددار پرش در میان همهٔ گونه‌های جانوری است و می‌تواند ده‌ها سانتی‌متر جهش کند. گرفتن کک با دست بسیار دشوار است و این حشرهٔ چالاک به محض آن‌که احساس خطر کند با جهش‌های پیاپی خود را از مهلکه می‌رهاند. در خانه‌های روستایی چون طویله یا لانهٔ مرغ‌ها نزدیک به زیست‌گاه آدمیان است، معمولاً کک هم در خانه‌ها یافت می‌شود. کک‌ها به تن جانوران یا انسان‌ها می‌چسبند و از خون آن‌ها تغذیه می‌کنند و ناقل بیماری‌های متعدد هستند. کک در فرهنگ روستایی رودبار نماد سرعت و چالاکی است و البته به اعتبار ریز بودنش نماد خُردی و بی‌ارزشی هم در نظر گرفته شده است.

نماد سرعت و چالاکی، زبر و زرنگی

فلونی سوئول فسکه: فلانی خیلی زبر و زرنگ است. (جوبن)

سوآلِ مانستان واز کنَه: مانند کک می‌جهد. کنایه از انسان فرز و چابک. (محمودی، ۱۴۹:۱۴۰۲)

۲۷. فیل

فیل طبعاً در رودبار وجود ندارد، ولی در معدودی زبان‌زد به عنوان نماد قدرت و درشت‌اندامی به کار رفته است.

نماد قدرت

فیلِ اطاعتِ نکنه: از فیل اطاعت نمی‌کند. کنایه از انسان کله‌شق و یک‌دنده. فیل مظهر قدرت و بزرگی است. (محمودی، ۱۶۸:۱۴۰۲)

۲۸. قاطر

قاطر در باربری کارآمدتر از الاغ است. از این رو قاطر وقتی با الاغ سنجیده شود، نماد بزرگی و اصالت و هیبت است؛ ولی وقتی با اسب سنجیده شود، نماد بی‌اصالتی و بی‌نژادگی است. چنان که پیش‌تر گفتیم، قاطر که از جفت‌گیری الاغ نر با اسب ماده (مادیان) به وجود می‌آید، به مادرش افتخار می کند و به خاطر پدرش سرافکنده است.

۱,۲۸. نماد بی‌اصالتی

قاطرا آپِرسین ته پیَر کیَه؟ بگوت مه مار اسبَه. از قاطر پرسیدند پدرت کیست؟ گفت مادرم اسب است. در مورد افرادی به کار می‌رود که نقاط ضعف خود را نادیده می‌گیرند و نقاط مثبت خود را بزرگ‌نمایی می‌کنند. (حیدری، ۴۴:۱۳۹۸)

۲,۲۸. نماد هیبت و قدرت و اصالت

خانِ الاغییَه دیَه، خانِ قاطُری کی نییَه: خان الاغی است، نه خان قاطری. کنایه از خانی است که هیبت چندانی ندارد. (شوقی، ۲۱۱:۱۳۹۶)

قاطردارُن هوا دارِن، الاغ دارُن خدا دارِن: صاحبان قاطر، مغرور هستند ولی صاحبان الاغ به خدا توکل دارند. (خوشدل، ۴۶:۱۳۹۶)

۲۹. کفتار (کَتال)

کفتار کمینه در سال‌های اخیر در رودبار دیده نشده است؛ ولی نام این حیوان در جای‌نام‌های رودبار مانند کتال‌لُک (سوراخ کفتار، لانهٔ کفتار) دیده می‌شود که نشان می‌دهد احتمالاً کوه‌ها و مناطق جنگلی رودبار در گذشته از زیست‌گاه‌های این جانور درنده بوده است.

نماد نفرت

ارثِ خرس بنیشت به کفتار: ارث خرس به کفتار رسید. وقتی مالی از شخصی بد و منفور به شخص منفور دیگری می‌رسد، این عبارت را می‌گویند. (جوبن)

۳۰. کلاغ (کلاچ، دال، دالِ غُراب)

در رودبار کلاغ را کلاچ گویند. در برخی گونه‌ها دال هم می‌گویند، اما در غالب گونه‌ها دال به معنای عقاب است. گفتنی است که در برخی منابع، غُراب / غُراو را که به معنای دروغ است؛ همان غُراب عربی به معنای کلاغ دانسته‌اند و کلاغ را نماد دروغ‌گویی خوانده‌اند که به نظر نادرست است. به باور نگارنده این واژه احتمالاً شکل دگرگون‌شدهٔ غلوّ: اغراق تازی است که به شکل غراب درآمده و این معنا با دروغ نیز هم‌خوانی دارد.

۱,۳۰. نماد بی‌ارزش بودن

کورِ کلاچِ آستمون کت: کلاغ کوری که از آسمان افتاده است، کنایه از شخص ضعیف و بدبخت که مثل او در زمین پیدا نمی‌شود. (جعفری، ۱۳۱:۱۴۰۰)

دال و کلاچ ره پیغوم آدای: به عقاب و کلاغ پیغام داده است، خبری را میان هر کس و ناکس پخش کرده است. (جوبن)

سیا کلاچون مه برار: کلاغ‌های سیاه در حکم برادر من. خواهری که گمان می‌کند برادرانش در حق او برادری نکرده‌اند، این عبارت را می‌گوید؛ یعنی که مرا برادری نیست. (علیزاده، ۲۹۹:۱۳۸۹)

۲,۳۰. نماد لاغر و نحیف بودن

پیچ کلاچ: کلاچ پوچ و سبک‌وزن، کنایه از شخص بسیار لاغر. (جوبن) این تشبیه از آن جهت است که می‌گویند کلاغ اگر چه درشت باشد، بسیار سبک‌وزن است.

دالِ مُل: کسی که گردنش مانند گردن کلاغ است. کنایه از افراد دراژگَردن و نحیف. (شوقی، ۸۰:۱۳۹۶)

۳,۳۰. نماد حرص در خوردن

دالِ غُرابا مُمانه: مانند کلاغ است. تعریضی است به فردی که به صورت تهاجمی و وحشیانه به غذا حمله می‌برد. (شوقی، ۸۰:۱۳۹۶)

۳۱. کرم ابریشم (کج)

عظیمی آورده است که کمینه از هزار سال پیش در گیلان و تبرستان پرورش کرم ابریشم مرسوم بوده است. (۱۳۹۵: ۳۳۴-۳۳۳) در گذشته نوغان‌داری یا پرورش کرم ابریشم در رودبار هم رواج داشت. امروزه تنها در برخی شهرهای گیلان کرم ابریشم پرورش می‌دهند و این پیشه در رودبار تقریباً به فراموشی سپرده شده است.

نماد پُرخوری

کجِ ره ولگ آکردَی؟ آیا برای کرم ابریشم برگ ریخته‌ای؟ وقتی غذای بسیار پیش روی کسی نهند به شوخی چنین می‌گوید. (علیزاده، ۳۰۰:۱۳۸۹)

توضیح این‌که کرم ابریشم یا نوغان تا زمان پیله‌سازی پیوسته در حال خوردن برگ توت است، چرا که پس از تشکیل پیله، دست‌رسی به غذا ندارد و باید از انرژی ذخیره شده استفاده کند.

۳۲. کنه (مج)

نماد گیر دادن، سماجت در آزار دیگران

مثلِ مِج چِمن بچسبسته: مثل کنه به من چسبیده است. کنایه از آدم سمج. (جعفری، زیبنده و ساعی، ۵۷:۱۳۹۲)

۳۳. گاو (مُنده، لیشه، کَل، کَلو، گودر، کراموج، گاو، ورزا و...)

در زندگی روستایی رودبار برای گاو واژگان بسیاری وجود دارد. این واژگان با توجه به تنوع گویشی در آبادی‌های مختلف گاه متفاوت هستند. به اجمال و با صرف نظر از برخی تفاوت‌ها می‌توان گفت گوساله را در دوران شیرخوارگی، خالِ مُنده می‌گویند. پس از آن‌که از شیرخوارگی به در آمد و علف‌خوار شد، آن را مُنده می‌گویند. سپس گوساله‌ای را که شاخ نداشته باشد یا شاخ کوچکی داشته باشد، کلو یا کولی می‌گویند. گاو ماده جوان را تا پیش از زایمان لیشه و گاو نر جوان را گودَر می‌گویند. گاو ماده‌ای را که زایمان کند گاو و گاو نری را که به عنوان کارآموز نزد یک ورزای مجرب، کار کشاورزی را آغاز می‌کند، کَراموج می‌گویند. گاو نر اخته شده‌ای را که برای شخم زدن یا خرمن کردن محصول از آن استفاده می‌کنند، ورزا می‌گویند. واژه کَل هم به طور کلی برای گاو نر، گوزن نر، خوک نر، بز کوهی نر و... بالغ به کار می‌رود. چنان که خواهیم دید، گاو ذیل هر یک از نام‌های فوق ویژگی‌ها و خلق و خوی متفاوتی دارد و در فرهنگ عامه یک منش و طبیعت انسانی را نمایندگی می‌کند.

۱,۳۳. کرامُج: نماد نادانی و کُندذهنی

فلانی کرامُجه: کنایه از این‌که بسیار کُندذهن و نادان است. (جوبن)

۲,۳۳. کَل: نماد نیرومندی

کلِ گرّا کُنَه: مانند گاو نر نعره می‌کشد: نیرومند است. در توصیف توان بدنی مردان به کار می‌رود. (حیدری، ۲۲:۱۳۹۸)

کل گودر مونه: جوان و پُرقدرت است. (ضیایی، ۱۰۰:۱۴۰۱)

کل، خو کولِ وینَه شوهو ورزاجنگ: گاو نر نگاه به دوش خود می‌کند و به اعتبار آن به نبرد با سایر گاوها می‌پردازد. (محمودی، ۱۷۶:۱۴۰۲)

گالِشِ کَلِ مانه: به گاو نر اخته‌نشدهٔ گالش می‌ماند. کنایه از فرد قوی و خوش‌هیکل که توانایی جنسی‌اش فوق‌العاده است. (آقاجانی، ۴۸۲:۱۳۹۳)

۳,۳۳. کلو: نماد نادانی

فلونکس کلوئا مونه: فلانی به کلو می‌ماند. کنایه از این‌که نادان است. (جوبن)

جعفری هم آورده است که کلو کنایه از جوان بی‌فرهنگ، بی‌تربیت و نتراشیده است. (۲۱۲:۱۴۰۰)

۴,۳۳. گاو: نماد نادانی و بی‌منطقی

گاوِ خدا، ایشّکِ مصطفی: گاو خدا، خرِ پیامبر. کنایه از شخص نادان. (جوبن)

گاوِ عباس‌آباد: کنایه از شخص نادان. (جوبن)

گاوَ مانه: کنایه از شخص نادان. (رحمن‌نیا، ۸۴:۱۴۰۱)

منا گاو شاغ آمگن: مرا به شاخ گاو میاویز. مرا با آدم بی‌منطق و زورگو درگیر نکن. (حیدری، ۲۱:۱۳۹۸)

گاوَ هُشتِن مُنده پا اومنِنَه: گاو گوساله‌اش را زیر پا نمی‌گذارد. کنایه از این‌که بچه‌ها همیشه عزیز هستند، حتی بچه گاو برایش عزیز است. (جعفری، زیبنده و ساعی، ۵۵:۱۳۹۲)

۲,۴,۳۳. نماد درشتی و فربهی و قدرت و نیرومندی

در رودبار، گاو در بسیاری ترکیبات به عنوان نماد درشتی، بزرگی و فربهی به کار می‌رود. از جمله گاو اَلو به معنای آلوی درشت (علیزاده، ۲۲۷:۱۳۸۹) و گاوچم به معنای شخص چشم‌درشت (همان) است.

گاب خو شاخِ وینَه شوهو شَوچر: گاو شاخ خود را می‌بیند شب به چرا می‌رود. گاو به پشتوانه شاخ خود شب به چرا می‌رود و نمی‌ترسد. (محمودی، ۱۸۲:۱۴۰۲)

۵,۳۳. مُنده

۱,۵,۳۳. نماد جست و خیز و بازی‌گوشی

گوساله به ویژه خالِ مونده یا گوسالهٔ شیرخوار بسیار پُر جست و خیز است. از این رو کودکان بیش‌فعال را به آن مانند می‌کنند.

گوساله به هوای میخ مُجّای: گوساله به اتکا و پشتیبانی میخی که بدان بسته شده است بالا و پایین می‌پرد. کنایه از رفتاری که زن با اعتماد به حمایت از طرف شوهر یا کودک با اتکا به حمایت از سوی پدر انجام می‌دهد. (شوقی، ۲۲۸:۱۳۹۶)

۲,۵,۳۳. نماد پُرخوری

گوساله چون در سن رشد است و بیش‌فعال است، پیوسته گرسنه است. از این رو خانواده‌های عیال‌وار روستایی که مخارج زندگی‌شان بالا است، کودکان را که هزینه‌های خورد و خوراک بالایی را به خانواده تحمیل می‌کنند به گوساله مانند می‌کنند.

خُنا خوردَه خُرَه، امبارا مُندَه: خانه را بچه از خوردنی‌ها خالی می‌کند و انبار کاه را گوساله. کنایه از خوردن و آشامیدن مدام بچه ها. (برهانی‌نیا، ۱۸۲:۱۴۰۱)

۶,۳۳. ورزا: نماد قدرت و نیرومندی و درشت‌اندامی

هفت جفت ورزه قوّتِ دَره: به اندازهٔ هفت جفت ورزا قوّت دارد. (عبدالهی، ۱۷۷:۱۳۹۶)

اون زیزَه ورزای: شپش او ورزا است. (حیدری، ۲۱:۱۳۹۸)

دربارهٔ معنای زیزه، ذیل سینه‌سرخ اشاره شد. زیزه (سینه‌سرخ) نماد خُردی و بی‌ارزشی و ورزا نماد درشتی و ارزش‌مندی است. در جوبن در این ضرب‌المثل به جای زیزه، اسبیج:

شپش را به کار می‌برند که آن هم نماد خُردی و بی‌ارزشی است. در برخی آبادی‌ها موش را در تقابل با ورزا به عنوان نماد خُردی و زبونی کار می‌برند که ذیل موش به آن اشاره خواهد شد.

ورُ ورزای: بره ورزا است. چیز بی‌ارزشی که به نظر صاحبش خیلی ارزش دارد. (عبدالهی، ۱۸۰:۱۳۹۶)

ورزا در رودبار به عنوان کنایه از ابزار جنسی مرد هم به کار می‌رود که در این‌جا هم به نیرومندی گاو نر توجه شده است.

ته ورزا کار آشو؟: ابزارت کار می‌کند؟ (جوبن)

در گیلکی نیز این معنا برای ورزا وجود دارد. از جمله کنش جنسی را با شخم زدن ورزا می‌سنجند و می‌گویند: تی ورزا کیل شئه: ورزای تو شخم می‌زند؟ (خیرخواه، ۱۵۰:۱۳۹۹)

۳۴. گاومیش (گامیش)

پرورش گاومیش در رودبار چندان مرسوم نیست. از آن‌جا که گاومیش علاقهٔ فراوان به آب دارد و ساعات زیادی از روز را در میان آب می‌گذراند، در جلگهٔ گیلان به ویژه در آبادی‌های مجاور رودها از دیرباز بسیاری به پرورش گاومیش مشغول بوده‌اند و از شیر و گوشت آن بهره برده‌اند.

نماد درشت‌اندامی و قدرت

نافمِ عگئال چهل تا گامیشی زورا داره: زور و توان بچهٔ نادان به اندازهٔ چهل گاومیش است. (شوقی، ۲۳۲:۱۳۹۶) این مثل با این زبان‌زد گیلکی سنجیدنی است: آدمِ دیوانه، قوت چل گامیش. (همتایی و مرتضوی، ۷۰:۱۳۹۵)

۳۵. گربه (پیشی، پیسی، پیشیک، کالی و...)

۱،۳۵. نماد ناسپاسی و بی‌وفایی

در این معنا معمولاً گربه با سگ سنجیده می‌شود.

کورپیسی: گربهٔ کور: کنایه از کسی که خوبی‌ها را نمی‌بیند و نسبت به محبت‌های دیگران ناسپاس است. (جوبن)

گربه مرتضی‌علی: کنایه از شخص ناسپاس. (جوبن) امام اول شیعیان نماد محبت و سخاوت در نظر گرفته شده و چنین انگاشته‌اند که گربه‌ای که از سفرهٔ او لقمه می‌خورده به او بی‌مهری کرده است. سفره‌داری را در منابع روایی بیش‌تر به امام حسن نسبت می‌دهند ولی در باورهای مردم رودبار این ویژگی بیش‌تر به امام علی نسبت داده می‌شود. معتقدند که سفره در دست مرتضی علی است و برای آن‌که حضرت خسته نشود، باید زود غذا را خورد و سفره را جمع کرد.

پیشیا مونَه ته نونا خورَه ته چَما چِنگِر زنَه: به گربه می‌ماند. نانت را می‌خورد و به چشمت پنجول می‌کشد. آدم نمک‌کور و ناسپاسی است. (حیدری، ۳۳:۱۳۹۶)

مُث سگ بُبُن مث پیشیک مَبُن: مانند سگ باش، ولی مانند گربه نباش. سگ به وفاداری شهره است و گربه به بی‌وفایی. (شوقی، ۲۲۹:۱۳۹۶)

۲,۳۵. بی‌خیر بودن

پیشیا بگوتن ته می درمونه اُن خو گیا گِل اُکرد: به گربه گفتند موی تو درمان است، او مدفوع خود را زیر خاک پنهان کرد. کنایه از کسانی که حسودند و خیرشان به کسی نمی‌رسد. (خوشدل، ۵۱:۱۳۹۶) نیز نک: (حیدری، ۳۲:۱۳۹۸)

پیشیکا موگن تی گو درمانه آنی سرا خاک دُمُکنه: به گربه می‌گویند که مدفوع تو خاصیت درمانی دارد، فوراً روی آن را با خاک می‌پوشاند. تعریضی است به آدم خسیس که آن‌چه دارد، پنهان می‌نماید و خیری به کسی نمی‌رساند. (شوقی، ۲۰۷:۱۳۹۶)

کالیشون وات شَ گی درمونه بشَه کندولا پِشتُن: به گربه گفتند مدفوعت درمان است، او پشت انبار گندم رفت. (جعفری، زیبنده و ساعی، ۶۲:۱۳۹۲)

پیچَه پیچه بیگیته کُس ره: از افراد خسیس چیز زیاد خواستن. (آقاجانی، ۴۷۶:۱۳۹۳)

۳,۳۵. نماد بی‌اهمیت و بی‌ارزش بودن

آدم گربهٔ ای دنیا بُبو مردهٔ اُ دنیا مبو: آدم گربهٔ این دنیا باشد، ولی مردهٔ آن دنیا نباشد. در اهمیت موهبت زندگی و زنده بودن است. (حیدری، ۳۲:۱۳۹۸)

اُشون پیسی امه پرچینا آمیشته: گربهٔ آن‌ها بر پَرچین دور باغ ما شاشیده است: کنایه از این‌که قوم و خویشی و نسبتی با هم نداریم. (علیزاده، ۲۸۷:۱۳۸۹)

سک و پیسی فلان کارا بکرده: هر سگ و گربه‌ای فلان کار را کرده است، معادل هر کس و ناکس، حتی بی‌ارزش‌ترین آدم‌ها. (جوبن)

۴,۳۵. نماد بدشُگونی

امرِ پیچا اَمیشته: گربه روی ما ادرار کرده است. کنایه از این‌که دچار نحوست و گرفتاری هستیم. باور دارند ادرار گربه نحسی و شومی به همراه دارد. (محمودی، ۳۵:۱۴۰۲)

امرِ که پیچا میز بکُده: ما را که گربه شاشیده است. کنایه از بدبیاری و کم‌شانسی. (آقاجانی، ۴۴۹:۱۳۹۳)

پیچا صبر بیارد: گربه عطسه زد. برای کاری که بی‌جهت به تعویق بیفتد گفته می‌شود. باور بر این است که اگر در ابتدای انجام کاری، کسی عطسه کند آن کار به سختی انجام می‌شود. حال اگر گربه که نماد شومی و بدجنسی است، عطسه کند آن کار با مشکلات بیش‌تری مواجه می‌شود. (محمودی، ۷۶:۱۴۰۲)

۵,۳۵. نماد پُررویی و بی‌شرمی

لوسِ پیچا: کنایه از آدم پُررو. (میرزایی، ۸۱:۱۴۰۰)

۶,۳۵. نماد دزدی

هرچه صرفه مکنه گربه مُبره. هر قدر صرفه‌جویی و پس‌انداز می‌کند، گربه از او می‌قاپد. کنایه از این‌که دزد خانگی دارد. (شوقی، ۲۳۵:۱۳۹۶)

۷,۳۵. نماد دَلِگی

دَلِ پیسی: گربهٔ دَله. کسی را می‌گویند که در برابر هیچ خوراکی نمی‌تواند خویشتن‌داری کند. (جوبن)

۸,۳۵. نماد نظافت سرسری

گربه معمولاً پنجه دستانش را با زبانش خیس می‌کند و آن را به سر و صورتش می‌مالد. این رفتار گربه را به حمام کردن شتاب‌زده و سرسری تفسیر کرده‌اند و از این رو گربه‌شور کردن در همین معنا به کار می‌رود.

پیسی، مردال آکردن: مانند گربه سرسری شستن ظرف‌ها، لباس ها و... (جوبن)

۹,۳۵. نماد کمین کردن و فرصت‌جویی

مث پیشی گوشتا بپاسته: مثل گربه، گوشت را پاییده است. کسی که دور و برِ نفعی پرسه می‌زند تا در موقع مناسب آن را به چنگ آورد. (حیدری، ۳۳:۱۳۹۸)

۳۶. گرگ (وَرگ)

امروزه گرگ در آبادی‌های رودبار به ندرت دیده می‌شود، اما کوه و جنگل‌های رودبار از زیست‌گاه‌های دیرین گرگ بوده است. گرگ و پلنگ مهم‌ترین تهدید برای گلّه‌های بز و گوسفند در رودبار بوده‌اند. گاه گرگ‌ها به صورت گروهی به گله حمله می‌برند. هر گلّه را چندین سگ بزرگ و جنگ‌آور هم‌راهی می‌کنند که در هنگام خطر بتوانند هم‌راه با چوپان از گله محافظت کنند. با این همه در گلّه‌های بزرگ به ویژه وقتی هوا بسیار مه‌آلود می‌شد یا کولاک پیش می‌آمد، گاه شماری از بزها و گوسفندها از گله جدا می‌ماندند که طعمهٔ خوبی برای گرگ‌ها بودند. در قدیم وقتی گاو، اسب، الاغ یا قاطری گم می‌شد، مهم‌ترین نگرانی صاحبش این بود که خوراک گرگ و پلنگ شود. مرسوم بود وقتی دست آن‌ها از همه‌جا کوتاه می‌شد، سراغ دعانویس می‌رفتند. دعانویس دعایی می‌خواند و دو تیغهٔ قیچی را می‌بست به نشانهٔ این‌که من با خواندن این دعا دهان گرگ را بستم و مزدی از صاحب دام می‌گرفت. پُر

آشکار است که مهم‌ترین ویژگی گرگ در فرهنگ رودبار درندگی باشد و طبیعی است که چندان انگاره مثبتی درباره گرگ در فرهنگ شفاهی رودبار وجود نداشته باشد.

۱,۳۶. نماد گوشت‌تلخی، نفرت، شرارت و دشمنی

چنان که دیدیم برای گوشت‌تلخی و منفور بودن در رودبار، شغال و خرس هم نمادهای شناخته‌شده‌ای هستند.

مگه ترا گرگِ پی اوسیان؟ مگر به تو پیه گرگ مالیده‌اند؟ به اشخاص گوشت‌تلخ و ناسازگار می‌گویند. (کلورز)

گرگِ دُم: دُمِ گرگ. کنایه از انسان دوبه‌هم‌زَن. باور بر این است که اگر دُم یا چربی گرگ به تن دو نفر مالیده شود یا میان آن‌ها قرار گیرد، میان آن‌ها دشمنی ایجاد می‌شود. (محمودی، ۱۴۰۲:۱۸۵)

شیمی میَن گرگِ پیِ اَکته؟ بین شما پیهِ گرگ قرار گرفته است؟ وقتی میان دو یا چند نفر جدال و درگیری پیاپی اتفاق افتد، دیگران این عبارت را می‌گویند. از باورهای قدیمی ایرانیان است که برای گسستن دوستی میان دو نفر، پیه گرگ را به بدن آن‌ها می‌مالیدند یا در خانهٔ آن‌ها پنهان می‌کردند. (محمودی، ۱۴۰۲:۱۵۹)

۲,۳۶. نماد قدرت، خطر و درندگی

گرگِ جه وره اَگیره: در توصیف شخص توان‌مند گویند. (رحمن‌نیا، ۱۴۰۱:۸۵)

گرگ دَهَن شوهو بیرون اَهِه: به دهان گرگ می‌رود و بیرون می‌آید. آدم شجاع و نترسی است. (میرزایی، ۱۴۰۰:۸۱) در جوبن به جای گرگ، مار را هم به کار می‌برند.

ته جونا گرگ دره: در بدنت گرگ زندگی می‌کند؟ به کسی می‌گویند که لباس‌هایش را خیلی زود پاره می‌کند. (حیدری، ۱۳۹۸:۴۰) نیز نک: (برهانی‌نیا، ۱۴۰۱:۱۴۴)

مار مَره گَنه، گرگ زله: مار در آن‌جا مُهره می‌اندازد و گرگ زهره‌اش می‌افتد. در توصیف جای مخوف و ترس‌ناک هم‌چون جنگل به کار می‌برند. (حیدری، ۱۳۹۸:۴۰)

گرگِ کلّه بیدیین؟ کلّهٔ گرگ را دیده‌اید؟ وقتی از کسی دوری کنند، او در اعتراض این عبارت را می‌گوید. یعنی مگر بر سر من کلّهٔ گرگ دیده‌اید و از من می‌ترسید که از من دوری می‌کنید؟ (محمودی، ۱۴۰۲:۱۸۶)

۳,۳۶. نماد چالاکی و زرنگی و سخت‌جانی

گرگِ کلّه: کلّهٔ گرگ. به طنز به انسان کهن‌سالی که سرحال و قبراق باشد می‌گویند. (محمودی، ۱۴۰۲:۱۸۶)

ورگِ روزی مَوایَه: برای گرگ، روزی فراوان است. کنایه از خوش‌شانس بودن آدم‌های زرنگ. (جعفری، زیبنده و ساعی، ۵۲:۱۳۹۲)

گرگِ روزی به رایه: روزی گرگ به راه و قطعی است. (کلورز)

۳۷. گنجشک

۱,۳۷. نماد پُرگویی

ملیجه کله بخوردَی؟ کلّهٔ گنجشک خورده‌ای؟ گنجشک از آن رو که بسیار جیک‌جیک می‌کند، کنایه رمز از شخص پُرحرف است. به کنایه یعنی سکوت کن. (علیزاده، ۳۰۳:۱۳۸۹) نیز نک: (میرزایی، ۸۲:۱۴۰۰)

گلچین گیلانی در شعر باز باران، تعبیر «گنجشکِ پُرگو» را به کار برده است. چنان که پیش‌تر گفتیم پُرگویی در رودبار به سگ هم نسبت داده می‌شود.

۲,۳۷. نماد جنب و جوش و چالاکی

زِل ملیجه: گنجشک زبل. به شخص زرنگی که بسیار کار کند یا خیلی پُر جنب و جوش و تندکار باشد، گفته می‌شود. (محمودی، ۱۳۶:۱۴۰۲)

۳۸. گوسفند

در حالی که در مناطق فرودست و جلگه‌ای رودبار در مجاورت رودها و رودخانه‌ها، برنج کشت می‌شود. در بلندی‌ها اقتصاد روستایی به ویژه به کاشت گندم و جو، باغداری و دام‌داری وابسته است. ارتفاعات رودبار به دلیل برخورداری از مراتع و چراگاه‌های بسیار، جای درخوری برای دام‌داری است. گله‌داران برای گوسفند و بز در سنین مختلف نام‌های بسیار دارند. برای گوسفند، نقش نمادین بارزی در زبان‌زدهای رودباری به چشم نیامد، اما نقش نمادین بره مورد توجه است.

۱,۳۸. بره (وره)

۱,۱,۳۸. نماد سادگی، معصومیت، ظلم‌پذیری، کم‌حرفی

وره مانه: ساده است، زرنگ نیست. (رحمن‌نیا، ۸۶:۱۴۰۱)

لال وَرَه: برهٔ لال، شخص ساکت و بی‌آزار (جعفری، ۵۱:۱۳۸۸) هم‌چنین نک: (جعفری، زیبنده و ساعی، ۶۰:۱۳۹۲ و محمودی، ۱۹۲:۱۴۰۲)

۲,۱,۳۸. نماد پُرخواری

بره چون همواره گرسنه است و حرص شیر خوردن دارد، نماد پُرخوری است. از این رو به عنوان استعاره یا کنایه رمز از کودکان خوش خوراک به کار می‌رود. پیش‌تر گفتیم که

این انگاره دربارهٔ گوساله هم وجود دارد. این ضرب‌المثل‌ها مشخصاً به نگرانی از معیشت در زندگی روستایی نظر دارد.

لاکی نونا مُخا عَگئال بخُره، وَلگا وره کولی: نان داخل لاک را باید کودکان بخورند و برگ درخت و علف داخل انبار را بره و بزغاله. نیاز به غذا در کودکان بسی بیش‌تر از بزرگ‌سالان است. (شوقی، ۲۲۸:۱۳۹۶)

۳،۱،۳۸. نماد دختر و زن زیبا و سرحال

شیرمستِ وره آ منه: مثل بره‌ای است که از بس شیر مادر خورده سرحال و تپل است. کنایه از دختر و زن زیبارو و سالم و تپل (برهانی‌نیا، ۲۰۵:۱۴۰۱)

۳۹. لاک‌پشت (کرسو، تُسباغه)

لاک‌پشت در مناطق جلگه‌ای رودبار به ویژه در کنارهٔ رودها و در شالی‌زارها فراوان است، اما در بافت کوهستانی رودبار کم‌تر دیده می‌شود. از این رو طبیعی است که لاک‌پشت در فرهنگ فولکلور بافت جلگه‌ای گیلان، نقش پُررنگ‌تری داشته باشد.

۱،۳۹. نماد شخص ریزاندام، خُرد و بی‌اهمیت

تُسباغِه:کوچک و حقیر. اصطلاحی که برای کوچک شمردن و به حساب نیاوردن کسی به کار می‌رود. (عبدالهی، ۱۷۰:۱۳۹۶)

۲،۳۹. نماد شخص تپل و کوتاه‌قد

تُس باغا: کنایه از شخص کوتاه و تپل. برای تحقیر به کار می‌رود. (جوبن)

۴۰. مادیان (مادیون)

مادیان (اسب ماده) هم‌چون قاطر و الاغ از حیوانات بارکش در رودبار به شمار می‌رود. مادیان کم‌تر از الاغ و قاطر در زبان‌زدهای رودباری دیده می‌شود.

نماد کار و زحمت

کارا مادیان مکنه گوزا کرّه: مادیان کار می‌کند، کرّه می‌گوزد. طعنه به فرزندی که از درد کار اندکی که انجام داده است، شکایت می‌کند و نمی‌بیند فشار کار سنگین بر روی دوش پدر و مادر را. (شوقی، ۲۲۵:۱۳۹۶)

۴۱. مار

یکی از مارهای غیر سمّی مشهور در جلگه گیلان، کرِلوف یا مار شیشه‌ای است که در حقیقت مارمولک است. این مار در رودبار هم به فراوانی دیده می‌شود و آن را لوک‌مار می‌گویند. مار غیر سمّی دیگر، ماری سیاه و باریک و کوچک است که در شالی‌زارها و کنار

رودها و رودخانه‌های رودبار هم دیده می‌شود؛ ولی در جلگهٔ گیلان فراوان‌تر است و آن را آوی‌مار یا مار آبی می‌گویند. اما مارهای سمی بسیاری در رودبار زیست می‌کنند که اساساً در جلگهٔ گیلان دیده نمی‌شوند. این مارها با گزش دام‌ها به روستاییان رودبار آسیب‌هایی وارد می‌کنند و گاه هم افراد را نیش می‌زنند و حتی موجب مرگ آن‌ها می‌شوند. از جمله مارهای رودبار می‌توان آتشی‌مار، جافری‌مار، اَفی‌مار و... را نام برد. مار در فرهنگ مسیحی عامل اغوای حوّا و نماد فریب است. گویا این انگاره به فرهنگ گیلان هم سرایت کرده که مار را لانتی (لعنتی) می‌گویند.

۱,۴۱. نماد زرنگی، فعالیت و چالاکی

مارا مونه: به مار می‌ماند. کنایه از این‌که شخص پُرتلاش و زرنگی است. (جوبن)

ماربخورده افی یا مانه : قوی، زرنگ و توان‌مند است. (رحمن‌نیا، ۱۴۰۱:۸۶) در فارسی می‌گویند از بس مار خورده، افعی شده است.

۲,۴۱. نماد خطر و وحشت‌آفرینی

افی مار دون بشو برای: حتی اگر به دهان مار افعی برود، بیرون می‌آید. کنایه از این‌که شخص زرنگی است. (جوبن)

پسا ماره پیشا باهاره. پشت سر مار (زمستان) است و پیش روی ما بهار. یعنی سختی‌ها را پشت سر نهاده‌ایم و رو به آسانی آورده‌ایم. (شوقی، ۱۳۹۶:۲۰۶)

مار، مَره گنه، گرگ زله: مار در آن‌جا مهره می‌اندازد و گرگ زهره‌اش می‌افتد. در توصیف جای مخوف و ترس‌ناک هم‌چون جنگل به کار می‌برند. (حیدری، ۱۳۹۸:۴۰)

مار اویا مُرغونه گنه: مار در آن‌جا از وحشت تخم می‌گذارد. در توصیف جای پُر درخت و گشن یا جنگل انبوه گویند که آدمیان از ورود به آن‌جا وحشت دارند. (جوبن)

۳,۴۱. نماد مردم‌آزاری

مار تی آستین مین دره: در آستین تو مار هست. کنایه از دوستی با شخص خیانت‌کار. (ضیایی، ۱۴۰۱:۱۰۱)

آدمِ تلیفِ مینِ مار، آدمِ زنه: مار میان آستین آدم، آدم را می‌زند. من از بیگانگان هرگز ننالم. که با من هر چه کرد این آشنا کرد. (آقاجانی، ۱۳۹۳:۴۴۲)

۴۲. مرغ (کرک)

نماد زودخوابی

کرکِ مانه: به مرغ خانگی می‌ماند. سرشب به خانه می‌رود و زود می‌خوابد. (آقاجانی، ۱۳۹۳:۴۷۸)

۴۳. موش (گَرزه، مَره و...)

موش چون از آفات مهم محصولات زراعی است و در انبار غلّهٔ کشاورزان هم فراوان می‌افتد، چندان در روستا محبوب نیست. روستاییان معمولاً گربه را به شکار موش‌های خانگی می‌گمارند و از تله‌موش یا موشِ دَوا (مرگ‌موش) هم برای مهار موش‌ها استفاده می‌کنند. با این همه معمولاً موش در انبار گندم و جو و شالی راه پیدا می‌کند.

۱,۴۳. نماد ترس، ضعف و ناتوانی، زبونی و شکست

موشا مانُستَه بارُک آبه بشّه. مانند موش خودش را جمع کرد و رفت. کنایه از این‌که میدان بحث و جدل و درگیری را رها کرد و صحنه را ترک کرد. (شوقی، ۲۳۱:۱۳۹۶)

کهه بوهو گرزِه، اوریشتَه بوهو ورزا: وقتی که می‌افتد، موش می‌شود؛ وقتی که بلند می‌شود، گاو نر می‌شود. توصیفی از انسان است که هر گاه بیمار می‌شود، قدرتش به اندازه یک موشِ ضعیف می‌شود و هرگاه حالش خوب باشد، هم‌پای گاو نر قدرت دارد. (محمودی، ۱۸۱:۱۴۰۲)

۲,۴۳. نماد تیزگوشی

گرزه‌گوش: آن‌که گوش‌های تیزی هم‌چون موش دارد. کنایه از کسی که گوش‌هایش ضعیف‌ترین صدا را هم بشنود. (محمودی، ۱۸۴:۱۴۰۲)

با توجه به مباحث مطرح شده، در زیر، فراگیرترین نمادهای جانوری که ویژگی‌ها و منش‌های انسانی را در زبان‌زدهای رودباری نمایندگی می‌کنند، به اختصار آورده شده است.

ویژگی انسانی	نماد جانوری	ویژگی انسانی	نماد جانوری
آب‌زیرکاه	آب‌دزدک، مار، زنبور	شادمان	کبک
اخمو	خوک، بز	شجاع	شیر
اصیل و با نژاد	اسب	شوم	گربه، شغال
اندرز ناپذیر	خرس، اردک	عشوه‌گر	بز، سگ ماده
بی‌تربیت	خوک، خرس	غافل	کبک
پرگو	گنجشک، سگ	فرصت طلب	گربه، شغال
پُرخور	کرم ابریشم، بره، گوساله، کلاغ، روباه، خرس، اردک	قدرت‌مند، درشت‌اندام	شیر، ورزا، فیل، شتر، خوک، گاو، گاومیش
ترسو، شکست‌خورده	موش، شغال	قدبلند	شتر
تیزگوش	موش	قدکوتاه	لاک‌پشت
خطرناک و درنده	مار، گرگ، سگ، پلنگ	کثیف	گربه، سگ
دزد	گربه	مردم‌آزار، سمج	کنه، مار، زنبور، سگ
ریزاندام، لاغر و سبک	گنجشک، چرخ‌ریسک، کلاغ، سینه سرخ، قورباغه، خرگوش	منزوی	جغد، چرخ‌ریسک

ویژگی انسانی	نماد جانوری	ویژگی انسانی	نماد جانوری
زحمت‌کش	مادیان، خر	منفور	گرگ، خرس، کفتار، شغال، سگ، جغد
زرنگ، چالاک	آهو، مار، باشه، گنجشک، گرگ، کک، کبک، خرگوش، قرقاول، پلنگ، بز، اسب، گرگ	نادان	گاو (گاو، کلو، کراموج)، شغال، شتر، خرس
زودخواب	مرغ	ناسپاس و بی‌شرم	گربه، سگ
زیبا	بره	وقت‌نشناس	جغد
سبک‌خواب	خرگوش، بلبل	هوس‌باز (زن)	سگ ماده، بز ماده
سخت‌جان و مقاوم	سگ، بز، خر، خرس، خوک، گرگ، الاغ	هوس‌باز (مرد)	خروس

نتیجه

از بررسی ضرب‌المثل‌های رودباری می‌توان نتیجه گرفت که پستان‌داران در فرهگ شفاهی رودبار نقش پُررنگ‌تری نسبت به حشرات و حتی پرندگان دارند. به ویژه حشرات کم‌تر در ضرب‌المثل‌ها مورد توجه قرار گرفته‌اند. در هیچ ضرب‌المثل رودباری نامی از ببر گیلان که گفته می‌شود در حدود ۷۰ سال پیش در رودبار هم می‌زیسته، یافت نیامد. با قدری اغماض می‌توان گفت جانورانی که نقش پُر رنگ‌تری در زندگی روستایی دارند، در زبان‌زدهای رودباری بیش‌تر مورد توجه قرار گرفته‌اند و به عنوان نماد هم بیش‌تر به کار رفته‌اند. جدا از شاخص‌های واجیِ نام حیوانات که در سجع و موسیقی درونی زبان‌زدها مورد توجه است، بی‌تردید ویژگی‌های ظاهری یا رفتار جانوران در قابلیت تعمیم آن‌ها به منش‌های انسانی و کاربرد آن‌ها به عنوان نماد تأثیرگذار است. انگاره‌ها دربارهٔ بیش‌تر جانوران منفی است، یعنی جانوران در زبان‌زدها عمدتاً نمایندهٔ خوی‌های بد انسانی یا افراد بدجنس و نابه‌کار هستند؛ اما در مواردی انگاره‌های خوب و نیک‌بینانه هم درباره حیوانات در زبان‌زدهای رودباری دیده می‌شود. مشخصاً جانوری که بیش‌ترین نقش نمادین را در زبان‌زدهای رودباری دارد سگ است. شاید دلیل آن غلبهٔ وجوه منفی جانوران در گزینش آن‌ها به عنوان نماد با توجه به روی‌کرد اندرزی‌ـآموزشی زبان‌زدها باشد. نقش نمادین جانوران در زبان‌زدهای رودباری در بسیاری موارد با نقش نمادین آن‌ها در ادبیات منظوم و منثور کلاسیک فارسی هم‌خوانی ندارد. نام جانورانی که در جغرافیای منطقه وجود ندارند، احتمالاً از طریق زبان فارسی به گویش‌های بومی رودبار راه یافته است و از این رو معمولاً

نقش نمادینی که این جانوران در فرهنگ شفاهی رودبار ایفا می‌کنند، با نقش نمادین آن‌ها در زبان فارسی یکسان است.

منابع شفاهی

نجم‌الله مهرپور (دارستان)، هادی توحیدی (کلورز)، محبوبه سالاری، کیهان سمیع‌پور، اکبر اکبری، سیروس قدیمی، فردین مهربان، رضا ملاحسینی، مازیار حاجی‌زاده، عادل حاجی‌زاده، مهران حاجی‌زاده (جوبن).

کتاب‌شناسی

آقاجانپور گزافرودی، آرش (۱۳۹۶)، *خورگام‌نامه*، رشت: حرف نو.

آقاجانی لیاولی، علی‌دوست (۱۳۹۳)، *فرهنگ و گویش تاتی در بخش خورگام* (دهستان درفک)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی تاکستان.

برهانی‌نیا، کورش (۱۴۰۱)، *لاکه*، رشت: ایلیا.

جعفری دوآبسری (۱۳۸۸)، *فرهنگ عامه رودبار*، رشت: گیلکان.

جعفری دوآبسری، محمدعلی، زیبنده کبته، صفدر و ساعی کبته، احمد (۱۳۹۲)، کبته، نام ناشر ندارد.

جعفری دوآبسری، محمدعلی (۱۴۰۰)، *گذری و نظری به دیار زیتون*، رشت: ایلیا.

حیدری، رمضان (۱۳۹۸)، *روبار لغزخونی*، رشت: ایلیا.

خدابنده، حمیرا (۱۴۰۰)، *سیدر (پژوهشی در آیین‌ها و باورداشت‌های مردم رودبار، دوگاهه و لاکه)*، رشت: سپیدرود.

خوشدل، نصرت‌الله (۱۳۹۶)، *خوشه‌ای از زبان و فرهنگ رودبار*، رشت: بلور.

خیرخواه، محمدرضا (۱۳۹۹)، *بتاشته گُبن*، رشت: ایلیا.

داد، سیما (۱۳۸۵)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.

دادخواه، محمدرضا (۱۴۰۰)، *بتاشته گُبن*، رشت: ایلیا.

رحمن‌نیا، ناصر (۱۴۰۱)، *سیمای اسکلک*، رشت: گیلکان.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۵)، *بیان*، تهران: میترا.

شوقی، صمد (۱۳۹۶)، *گیلتات*، ج دوم، رشت: ایلیا.

ضیایی دفرازی، خشنود (۱۴۰۱)، *سرزمین من دفراز*، رشت: سپیدرود.

عبدالهی علی‌آبادی، نباتعلی (۱۳۹۶)، *لغت‌نامه علی‌آباد*، قزوین: طه.

عظیمی، ناصر (۱۳۹۵)، *تاریخ گیلان (از آغاز تا حکومت‌های محلی خان‌سالار)*، رشت: ایلیا.

علیزاده جوبنی، علی (۱۳۸۹)، *نخستین فرهنگ گویش تاتی رودبار*، رشت: ایلیا.

علیزاده جوبنی، قربانی لاله (۱۳۹۸)، *ادبیات شفاهی رودبار*، رشت: ایلیا.

محمودی، فاطمه (۱۴۰۲)، *تیلیف دلی گبان (مثل‌های مردم رحمت‌آباد رودبار)*، رشت: ایلیا.

میرزایی راجعونی، محمد (۱۴۰۰)، *راجعون بزرگ*، رشت: سپیدرود.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۱)، *ادبیات داستانی*، تهران: سخن.

نوزاد، فریدون (۱۳۸۱)، *گیله گب*، رشت: انتشارات دانشگاه گیلان.

هدایتی شهیدانی، ایرج (۱۳۹۹)، *سرزمین کیمیا (مجموعه مقالات پژوهشی در گسترهٔ شمال ایران)*، رشت: سپیدرود.

همتایی، فرزاد و مرتضوی کسمایی، آمنه (۱۳۹۵)، *برمسته گوان (فرهنگ مثل‌ها، کنایات و اصطلاحات گیلکی گویش کسمایی (فومنات)*، رشت: سپیدرود.

Edin j. Barton and Glenda A. Hudson (1997) *A Contemporary Gide to literary Terms*; Houghton mfflin.

Cuddon, J, A., (1999), *Dictionary of Litterary Terms and Literary Theory*, penguin books, England

نام و نشان دامی

مهندس محمدرضا گودرزی / پژوهش‌گر فرهنگ فولکلور

پیشینیه تحقیق

در کتاب‌های فرهنگ واژگان گویش الیکایی (شاه‌حسینی؛ ۱۳۹۷) و ایل سنگسری (شاه‌حسینی؛۱۳۹۰) به علائم و نشانه‌های دام و نام‌گذاری گوسفند و بز در گفتار کوچندگان دام‌دار سنگسری و الیکایی پرداخته شده است. اله‌دادی دستجردی و دولت‌آبادی (۱۳۹۵) شرحی از اصطلاحات دام‌داری و را در میان مردمان شبانکاره شهرستان سبزوار (روستای دولت‌آباد) آورده‌اند اما نام‌گذاری و دسته‌بندی دام‌ها بر مبنای رنگ و نشان دیده نمی‌شود. عامری و طباطبایی (۱۳۹۶) نیز در مقاله‌ای واژه‌ها و سخنواره‌هایی از شتر و شترداری را در گونه زبانی «طرود» را گردآوری و بررسی کرده‌اند. اما مراد ما در این اثر جمع‌آوری و گردآوری کلیه اصطلاحات دام‌داری و دام‌پروری نیست و صرفاً بحث درباره نام‌گذاری و نام بر اساس صفات ویژه است.

علائم و نشانه‌های دام‌های کوچک (میش و بز)

از گذشته‌های دور و از آن زمان که نیاکان ما ــعمدتاً ایلات شبان‌کاره بودندــ مرغزاران اوراسیا را درنوردیدند و از آمودریا گذشتند و به فلات ایران رسیدند، دام‌داری و کوچ نقش مهمی در اقتصاد و معیشت مردمان ایران داشته است. شناسایی گوسفند و بز یکی از مسائل مهم در پرورش آن‌ها است. یک دام‌دار باید بتواند گله خود را به طور دقیق شناسایی و ارزیابی کند. امروزه از شیوه‌های موقت و دائم همانند شماره‌زنی (پلاک گردن، پلاک گوش)، اسپری کردن، خال‌کوبی روی بدن دام، ایجاد شکاف در گوش دام، علامت‌گذاری با خمیر سوزاننده قلیایی، تشخیص هویت به کمک امواج رادیویی، اثر بینی و اسکن شبکیه چشم

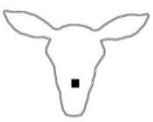
برای شناسایی دام و هویت‌گذاری دام استفاده می‌شود؛ اما دام‌داران و شبان‌کارگان سنتی حوزه البرز برای شناسایی دام ،علائم و نشانه‌هایی به نام داغ و درشم[۱] (deršem) را به کار می‌برند. هر دام‌دار علائم ویژه خود را دارد که به مثابه سندی، نشان‌گر مالکیت وی است، چراکه داغ و درشم علائمی دائمی هستند و تا پایان عمر دام باقی می‌ماند. نوع داغ و درشم مانند توتمی است که از پدر به پسر و نوادگان به ارث می‌رسد. در گذشته گم شدن داغ دام‌دار به معنای پایان تلخ حشم‌داری و گله‌داری وی تلقی می‌شد. زبان‌زدهای بومی نیز ناظر به همین معنا و نشان‌دهنده اهمیت داغ میان ایل است.[۲]

داغ زدن

زمانی‌که دام و دام‌دار از کویر و گرمسیر به مناطق ییلاقی (خیل) می‌رسند و بره‌ها و بزغاله‌ها سه یا چهارماهه می‌شوند، دام‌دار با یک میلهٔ فلزی گداخته به گونهٔ آنان داغ می‌زند، به‌طوری‌که موها بسوزد. بعد از داغ‌کردن، تکه‌ای نمد را در آب نمک غوطه‌ور می‌کنند و روی گونه حیوان می‌مالند و آن را رها می‌کنند. علامت داغ که به منزلهٔ شناسنامهٔ دام است، هیچ‌گاه پاک نمی‌شود. میلهٔ مخصوص داغ‌کردن را «داغی» می‌گویند.

انواع داغ

لکّو داغ (lakku dâq)



دقیقاً میان گونهٔ دام یک داغ به شکل لکه یا نقطه نهاده می‌شود. *دِلَکّو*، *سه‌لکّو* هم وجود دارد. که شامل *دونقطه* یا *سه‌نقطه* بر روی گونهٔ دام با کمی فاصله هستند. *دِداغ* یا *سه‌داغ* نیز گفته می‌شود.

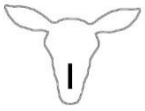
به «لکّو داغ»، «سگ داغ» نیز می‌گویند.

اُسار داغ (osar dâq)

به‌صورت افساری بالای بینی دام خط می‌کشند.

اسار داغ دو نوع است. (شکل روبه‌رو)

اَلم داغ (alem dâq)



به‌صورت خط عمودی وسط گونهٔ دام است.

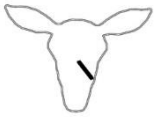
---

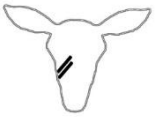
۱ درشم برگرفته از واژه پهلوی دروشوم (drušom) و به معنای نشانه، علامت یا داغ است. (فره‌وشی، ۱۳۹۱)

۲ پِسِر نِهِل اَم داغ گام بَووئِه (فرزند نگذار داغ رمه ما ناپدید شود.). (روای: حسن احمدیان)

حلقه داغ (halqe dâq)

به‌صورت دایره‌ای روی یک طرف گونه دام است.



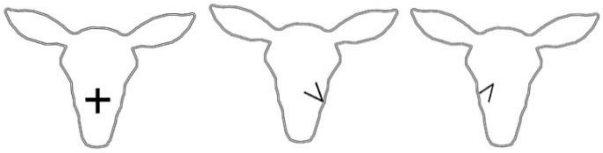


وَردیم داغ (vardim dâq)

داغی را یک طرف گونهٔ دام می‌کشند. اگر این داغ سمت راست باشد، «راست وَردیم» و

اگر سمت چپ باشد «چپ وَردیم» گویند.

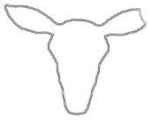
داغ‌های دیگری به اشکال یازده، هفت، هشت و+ وجود دارند.



درشم (deršem)

گاهی داغ‌های مشابه می‌تواند موجب سردرگمی دام‌داران شود. بنابراین، صاحبان گله درشم را برای تمییز و تشخیص دام‌هایی که داغ مشابه دارند، به کار می‌برند. زمانی‌که بره‌ها و بزغاله‌ها هنوز نوزاد (خالک[1]) هستند، قسمتی از گوش‌شان را به اشکال مختلف می‌برند که به آن درشم می‌گویند. از آن‌جا که داغ برای دام‌های نوزاد (خالِک) زیان‌آور و غیرقابل‌تحمل است، آن را چندین ماه بعد انجام می‌دهند که دام به استخوان‌بندی و سن رشد مناسبی رسیده است. در ماه‌های اولیه درشم آسان‌تر صورت می‌پذیرد، چون خون کم‌تری از دام می‌ریزد. در دام‌های بالغ، اولاً خون زیادی از دام خارج می‌شود و ثانیاً، به علت تحرک زیاد دام و عدم کنترل دام، شکل مناسب روی گوش پدید نمی‌آید و حتی امکان دارد گوش و گونه دام یا دست انسان آسیب ببیند.

انواع درشم



کال گوش (kâl guš)

نوک یکی از گوش‌ها بریده می‌شود اگر بریدگی مربوط به گوش راست باشد، «*راست کال‌گوش*» و اگر چپ باشد، «*چپ کال‌گوش*» می‌گویند.

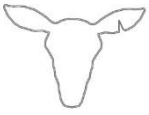
---

1 xâlek

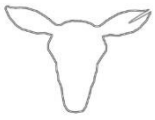
پیش تسمه (piš tasme)
نـوار باریکی از سمت جلویی گوش دام می‌برند، به‌طوری که این نوار آویزان شود.

پِه تسمه (pê tesme)
نـوار باریـکی از بخش عقبـی گوش دام را می‌برند، به‌طوری که این سمت آویزان شود.

پِه کارد (pê kârd)
سمت عقبی گوش را به‌صورت عرضی برش می‌دهند.



پیش کارد (piš kârd)
سمت جلویـی گـوش را به‌صورت عرضی برش می‌دهند.



سر چاک (sar čâk)
گوش را به‌صورت طولی از نوک آن برش می‌دهند.این بـرش از نوک شـروع شده و تا یک سوم طول گوش را در بر می‌گیرد.

داغ گوش (dâq guš)
روی گوش را به‌صورت نقطهٔ کوچکی داغ می‌کننـد. گاهی نیـز روی گوش را به‌صورت دگمه‌ای می‌برند.

نام‌گذاری گوسفند و بز

از جمله برماندهای (میراث‌های) ناملموس دام‌داران حوزه البرز و به ویژه پرور، نام‌گذاری دام بر مبنای رنگ بدن و سر، رنگ دم و نوع شاخ، سن، جنس (نر یا ماده) و نشانه‌های ویژه برای شناسایی، شناساندن و تفکیک دام انجام می‌گیرد. شناسایی دام به ویژه در دورهٔ سونا (فصل زایش دام) و شیردهی بره‌ها و یا هنگام شراکت‌های تابستانه و زمستانه و درآمیختن دام چند دام‌دار اهمیتی دوچندان می‌یابد. شگفت آن‌که در بیش‌تر موارد رنگ دام با نام‌ها و واژگان مرسوم در فارسی (یا گویش‌های کومشی یا تبری) و گویش بومی مردمان، تفاوت دارد و به نظر تاریخی کهن‌تر دارند. به عنوان مثال بز سفید «باهاک» و گوسفند سیاه «بور» نامیده می‌شود، در حالی که در گویش پروری سفید را «اسبه» و سیاه را «سا» فراگو می‌کنند. افزون بر این نام‌گذاری رنگ بز و گوسفند نیز در بسیاری از موارد تفاوت دارد به عنوان مثال برای بز پیشانی سفید پس‌وند «چار» و میش پیشانی سفید «ساری» در انتهای نام‌واژه می‌آید. از منظر دانش بومی، اقلیم، باورهای عامه، هر رنگ و نشانه معنای خاصی برای دام‌دار دارد و طبیعی است که دام‌داران برخی رنگ‌ها و نشانه‌ها را بیش‌تر می‌پسندند.

جهت نام‌گذاری ابتدا شکل گوش، سپس رنگ اصلی اندام و پس از آن به ترتیب نشانه پیشانی، مشخصه ویژه و نهایت جنس و سن بیان می‌شود.

جدول ۱. نام‌گذاری بر اساس جنس و سن جدول پایه

سن	گوسفند		بز	
	ماده	نر	ماده	نر
نوزاد	خالِک[1] وَرِه[2]	خالک وَره	خالِک بِچّه[3]	خالک بِچّه (مخفف بزچه)
تا شش‌ماه	ما وَره	نَر وَرِه	ما بِچّه	نر بِچّه
شش‌ماه تا یک‌سال	تُقلی	شیشِک	کولار	چپش
یک‌سال تا دوسال	کاوی	کاوِه[4]	کاهار	کل کاهار
دوتا سه‌سال	یک زِه[5] مِش (زایش اول)	یک رَمه نر	یک زِه بز (زایش اول)	کَل که در این سال اخته شده و تبدیل به پاجِنگ می‌شود.

1 xâlek
2 vare
3 bečče
4 kâvê
5 zê

سن	گوسفند		بز	
	ماده	نر	ماده	نر
چهار تا پنج‌سال	سِه زِه میش	سه رمه نر	سه زِه بز	چارساله پاجنگ
پنج تا شش‌سال	چار زِه مِش	چار رَمِه نر	چهار زِه بز	پنج ساله پاجنگ
بیش از شش‌سال (کهن‌سال)	پیر مِش	کاهنه نر	پیر نر	پیر پاجنگ

جدول ۲. نام‌گذاری بز از روی رنگ

پیش‌وند (شکل گوش)	**استک: (estek):** دارای گوش بزرگ لوله‌ای. **کار**(kâr): دارای گوش کوچک لوله‌ای. **کَری** (kari): دارای گوش‌های ریز چسبیده.
مشخصهٔ عمومی (رنگ اندام دام)	**اسبِه خال گردن** (esbê xâl garden): سفیدی که گردن آن سیاه است. **آسکور** (âskur): بزسیاه‌رنگ که قسمت جلویی صورت و سینه و شکم سفید است، یا دو خط موازی سفید روی صورت دارد و سینه و شکم نیز سفید است. **باهاک** (bâhâk): سفید یا نخودی. **برنجی** (berenji): رنگی بین کبود و حنایی. **رَش** (raš): بز سیاه‌رنگ که قسمت جلویی صورت و سینه و شکم قهوه‌ای است، یا دو خط موازی قهوه‌ای روی صورت دارد و سینه و شکم نیز قهوه‌ای است. **سا** (sâ): سیاه **سیس** (sis): سیاهی که طرفین صورت قهوه‌ای است. **شِه** (šê): حنایی، سرخ. **کئو** (kau): کبود
پس‌وند (رنگ پیشانی)	**چار** (čâr): پیشانی سفید.
مشخصهٔ فرعی (نشانه‌های ویژه)	**چیر** (čir): دارای خال‌های سیاه و سفید روی صورت. **دَغ** (daq): بدون شاخ. **دودشاخ** (dudšâx): بزی با شاخ‌های بلند و عمود و نزدیک به هم. **زرپا** (zar pâ): یک یا هر دو پا سفید. **زَرجی** (zarji): دارای گوش‌های خال‌خالی ریز سیاه و سفید. **طلا دِم** (telâ dem): دارای دم سفید. **کال** (kâl): لنگ، لنگان، دارای دست و پای ناقص.

	کمری (kamri): دو رنگ کمر آن دارای رنگ دیگر است، غالباً سفید است. **گالالی** (gâlâli): دارای گالال[1] یا گالالِک زیر گلو. **گال‌دست** (gâldast): یک یا هر دو دست سفید. **گوش گالالی** (guš gâlâli): دارای گالال زیر گوش. **لب گوش (lab guš)**: دارای گوش پهن (گوش‌دار یا لب‌لب گوش نیز نامیده می‌شود.). **مَغِز** (maqez): دارای صورت و سر رنگارنگ. **وِل** (vel): پیشانی، صورت و کّل سر یک‌پارچه سفید.

قاعده نام‌گذاری

نام شناسایی =
پیش‌وند + مشخصه اصلی + پس‌وند + مشخصه فرعی + نام اصلی بر اساس جنس و سن جدول پایه

مثال:

استک شِه‌چار کمری، ما بچه = بزغالهٔ ماده به رنگ حنایی با کمر سفید و پیشانی سفید و گوش لوله‌ای بزرگ.

البته همیشه نیاز نیست تمامی آیتم‌های فرمول بالا بیان شود.

مانند:

کار آسکور = آسکوری که گوش کوچک دارد.

از ترکیب نام‌واژگان مربوط به بز، از جدول شماره ۲ و جدول شماره ۱، به لحاظ ریاضی ۵۶۰۰ نام‌واژهٔ ترکیبی حاصل می‌شود: ۳×۹×۲×۱۳×۹×۹=۵۶۰۰.

جدول ۳. نام‌گذاری گوسفند از روی رنگ

پیش‌وند (شکل گوش)	**کار** (kâr): دارای گوش کوچک و نوک‌تیز. **کر** (kar): گوش‌های بسیار کوچک جمع‌شده و چسبیده.
مشخصهٔ عمومی (رنگ اندام دام)	**اسپه** (espê): سفید. **بنوش** (banuš): رنگی بین نخودی و بنفش. **بور** (bur): سیاه. **تلخ** (talx): قهوه‌ای تیره. **خروا** (xarvâ): نخودی متمایل به قهوه‌ای روشن. **سور** (sur): نخودی روشن به رنگ میش کوهی. **شکاری** (šekâri): هم گفته می‌شود. **شِه‌وا** (šêvâ): نخودی رنگ غالب گوسفندان پروری. **کئو** (kau): کبود.

۱ گالال یا گالالِک به منگوله‌های طبیعی (زایده‌های گوشتی) زیر گلو یا گوش دام گفته می‌شود که معمولاً دوعدد و به ندرت یک عدد است. به گالال زیر گوش، گوش‌وار هم می‌گویند. میش‌ها گوشوار ندارند، اما روی گوش آن‌ها منگوله‌های کوچکی به نام دگمه وجود دارد.

پس‌وند (رنگ پیشانی)	**ساری** (sari): پیشانی سفید
مشخصه فرعی (نشانه‌های ویژه)	**برجی** (barji): دارای دو خط سیاه به موازات هم روی صورت مخصوص میش‌های شیوا. **تاج‌دار** (tâjdâr): دارای پشم روی کلّه. **دگمه‌دار**(dogme dâr): دارای دو منگوله کوچک روی گوش. **زرپا** (zar pâ): یک یا هر دو پا سفید. **شاخو** (šâxu): شاخ‌دار **شِلِند** (šelend) یا **ماشره** (mâšare): دارای دنبهٔ بزرگ و آویزان. **کالتاب** (kaltâb): دارای دنبهٔ کوتاه. **گالالی** (gâlâli): دارای گالال یا گالالک زیر گلو. **گال‌دست** (gâldast): یک یا هر دو دست سفید. **گوش‌دار**[1] (gušdâr): دارای گوش‌های بزرگ. **لوک** (luk): دورنگ، ابلق.

قاعده نام‌گذاری

نام شناسایی=
پیش‌وند + مشخصه اصلی + پس‌وند + مشخصه فرعی + نام اصلی بر اساس جنس و سن جدول پایه

مثال:

کار شِه‌واساری زرپا نر وره = برّهٔ نر نخودی با پیشانی سفید و پاهای سفید و گوش‌های کوچک.

البته همواره نیازی نیست همه آیتم‌ها ذکر شود.

مانند: کار بور= سیاه با گوش‌های کوچک.

از ترکیب نام‌واژگان مربوط به گوسفند، از جدول شماره ۳ و جدول شماره ۱، به لحاظ ریاضی ۵۶۰۰ نام‌واژهٔ ترکیبی حاصل می‌شود: ۳×۸×۲×۱۱×۹×۹=۴۲۰۰.

نام‌گذاری دام بر بنیان صفات دام

اخته (axte): بز نر اخته شده.

اُرس (ors): آبستن.

افشاری (afšâri): گوسفند از نژاد افشاری.

---

۱ میش با گوش‌های بزرگ را گوش‌دار می‌گویند که به علت کثرت و عمومیت ذکر نمی‌کنند و چنان‌چه نوع گوش بیان نشد؛ منظور میش‌های از نوع گوش بزرگ است.

بخته (baxte): برهٔ نر یا قوچ اخته‌شده.
پِلوار (pelvâr): دام‌هایی که جهت کشتار فربه می‌شوند.
جلوکش (jelokaš): بز نری که پیش‌آهنگ گله است.
جمقول (jamqul): دوقلو.
خورد (xurd): بره یا بزغاله.
داشتی (dâšti): دام جهت نگه‌داری درازمدت و بره‌آوری.
دستی (dasti): بره یا بزغاله‌ای که اهلی شده است.
دَل (dal): بز یا بره آمخته‌شده به نان یا خوراک چوپان.
دوشا (dušâ): دام شیرده.
رموک (ramuk): دامی که پیوسته رم می‌کند.
زا (zâ): دام پس از زایش، دام زاینده.
زَنا (zanâ): گوسفند یا بزی که به انسان و سایر دام‌ها حمله می‌کند.
سوت‌بخارده (sut-baxârde): دامی که شیر کافی در نوزادی نخورده و بسیار نحیف است و رشد نمی‌کند.
سوتال (sutâl): گوسفندی که پشم کمی دارد.
شاخ‌زن (šâxzan): گوسفند یا بزی که به انسان و سایر دام‌ها شاخ می‌زند.
شاه‌دال (šâh-dâl): بز با پستان‌های بلند و پرشیر
شیرسوت (šir-sut): بره یا بزغاله که شیر کافی در نوزادی نخورد و بسیار نحیف است و رشد نمی‌کند.
شیروار (širvâr): دام شیری.
غَسِر (qaser): گوسفند یا بزی که نزایید و یا نوزادش را سقط کرد.
فش (faš): گوسفند یا بز وحشی، که با انسان خو نمی‌گیرد.
کال (kâl): لنگ، لنگان، دارای دست و پای ناقص.
کال‌گوش (kâl-guš): گوسفند یا بزی که گوش آن را بریده‌اند.
کورگُن (kur-gon): گوسفند با پستان کوچک و سفت که دوشیدنش سخت است.
کل‌خوار (kalxâr): بزی که به صورت مکرر جفت‌گیری می‌کند، اما عقیم و نازا است. (باور عامه بر این است که این بز در آرزوی بزغاله است.)
گوشتی (gušti): گوسفند یا بز جهت پروار کردن نگه‌داری می‌شود.
ماهاگِر (mâhâger): گوسفند یا بزی که هر بره یا بزغاله‌ای شیر می‌دهد.
جِنگ (jeng): دامی که در اثر بیماری قادر به حرکت دست و پایش نیست.

گرند (garend): بز گر گرفته (= گروک).
گروک (garuk): بز گر گرفته (= گرند).
کرمجن (kermejen): بز یا میشی که به بز یا میشی که کرمکی شده‌اند، یعنی جایی از دام زخم شده، در محل زخم مگس‌های سبزرنگی تخم‌ریزی می‌کنند و این تخم‌ها رشد می‌کنند و تبدیل به کرم می‌شوند.
محل زخم ها و تخم ریزی تخم کرم و لارو ها معمولا زیر دم است
پشمن (pašmen): گوسفندی پشم زیادی دارد.
گج (gêj): گوسفند یا بز دیوانه.
بادوکن (bâduken): گوسفند یا بزی که نوعی بیماری به نام «باد» مبتلا است.
مِغُنی (mêqoni): گوسفند نژاد مغانی.
مَلیل (malil): بیمار.
نِر (ner): نازا.
نرخوار (narxâr): گوسفندی که مدام جفت‌گیری می‌کند، اما عقیم و نازا است. (باور بر این است که این میش در آرزوی بره است.)
نِیرِم (neyrem): گوسفند و بزی که به بره یا بزغاله‌اش شیر نمی‌دهد.
ول‌چنه (val-čane): کج‌چانه.
ول‌شاخ (val-šâx): کج‌شاخ.
ول‌گوش (val-guš): کج‌گوش.
وِلاتی (velâti): گوسفند یا بز نژاد بومی البرز شرقی.

نام‌گذاری سگ‌ها

دلوک (daluk): سگ بی‌خاصیّت که در موقع خطر پارس نمی‌کند و به مزاحم حمله‌ور نمی‌شود. سگی که پیوسته دنبال خوراک است، سگ ول‌گرد، سگ دله.
رمه‌یار (rame yâr): به سگی گفته می‌شود که همیشه کنار گله است و از آن‌ها محافظت می‌کند.
سگ‌کاته (sag kâte): توله‌سگ.
قردم (qerdem): اسم عامی که برای سگ‌های با دم کلاف‌شده به‌کار برده می‌شود. قر(qer) یعنی پیچ وکلاف.
کالدم (kâldem): سگ دم‌کوتاه سگی که دمش را بریده باشند. کنایه از انسان مرموز و آب‌زیرکاه.

کلاج (kelâj): اسم عامی است که برای سگ‌های با رنگ سیاه و سفید به‌کار برده می‌شود.

گیرا (girâ): سگی که در هنگام خطر پارس می‌کند و به حیوان و انسان مزاحم حمله‌ور می‌شود.

ماچه‌سگ (mâ če sag): سگ ماده.

مَرز (marez): سگی که تازه بالغ شده است.

نوواز (nuvâz): سگ نر جوان و یک‌ساله.

ورگه‌میش (verge mêš): سگی که کمین کرده و گوسفندان یا بره و بزغاله را می‌درد.

برخی از اسامی که چوپانان روی سگ می‌گذارند، عبارتند از:

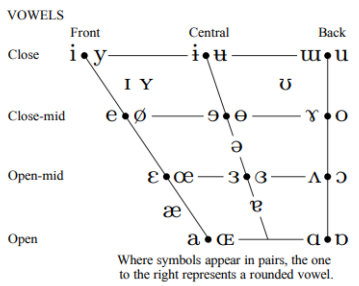
ببری (babri)، ببراز (babrâz)، الماس (elmâs)، خرواش (xervâš)، پلنگ (paleng)، نهنگ (neheng)، کهو (kahu)، خیبر (xeyber)، قرواش (qervâš)، ظالم (zâlem)، بیدار (beydâr)، ایژدر (ižder)، سوار (sevâr)، بالن (bâlon)، قلّر (qollar).

برآیند

در دام‌داری سنتی، نام‌گذاری دام هم برای صاحبان دام و هم برای شبانان به لحاظ شناسایی، تفکیک، هویت‌یابی، معرفی و اطمینان از حضورشان در گله حائز اهمیت است. این مسئله سبب آسان‌تر شدن کارهای مربوط به دام‌داری و مدیریت بهتر دام و امور مربوط خواهد شد. در مورد گوسفند هشت رنگ اصلی و دوازده مشخصه فرعی شناسایی شد که با توجه به نوع گوش، نشان پیشانی، سن و جنسیت روی هم رفته ۴۲۰۰ نام‌واژه ترکیبی حاصل می‌شود. در مورد بز نیز نُه رنگ اصلی و چهارده مشخصه فرعی دسته‌بندی شد که با در نظرداشت سن و جنسیت و سایر نشانه‌ها ۵۶۰۰ نام‌واژه در گویش بومی مردم پرور قابل ذکر است. در خصوص انواع رنگ‌های گوسفندان در پرور، رنگ «شه‌وا» و «بور» بیش‌تر به چشم می‌خورند و از این رو بسامد نام‌های مرتبط با این سه رنگ بیش‌تر هستند و در مورد بز، رنگ‌های «آسکور»، «رَش» و «شه» فراوانی بیش‌تری دارند. با توجه به شرایط اقلیمی منطقه، روشن است که از دید دام‌داران رنگ‌های تیره‌تر ــ به دلیل مقاوم بودن در مقابل سرما ــ مقبول‌تر است. گستره واژگانی مربوط به دام به ویژه گوسفند و بز نشان‌دهنده اهمیت گله‌داری و دام‌داری در اقتصاد سنتی است که البته از دانش بومی آن می‌توان در جامعه امروز بهره برد. تولید و فرآوری انواع متنوع لبنیات در دیمه‌ها و دامنه‌های البرز به ویژه در پرور، آیین‌های ویژه دام‌داری، شیوه‌های کارآمد پرورش دام از جمله این دانش‌های بومی است. گردآوری نام‌واژه‌ها و مطالعه درباره شیوه و قواعد نام‌گذاری، افزون بر وجوه

مردم‌شناسانه، کمک شایانی است به غنای زبان فارسی و شناخت بیش‌تر قواعد زبان فارسی و گویش‌های بومی استان. بهره‌گیری از این واژگان در مراکز آکادمیک دام‌پزشکی و دام‌پروری یا سایر حوزه‌ها مانند فرهنگستان، ما را از کاربرد از واژگان بیگانه و وارداتی بی‌نیاز می‌کند.

پی‌نوشت



آوانگاری به کار رفته در متن همان الفبای آوانگاری بین‌المللی (IPA) است. تمامی هم‌خوان‌ها و واکه کمابیش همانند فارسی معیار است تنها واکهٔ کسره کشیده (در متون قدیمی: یای مجهول) با فارسی امروزی تفاوت دارد که در نوشتارحاضر با حرف ê نشان داده شده است. این واکه مستقل چیزی شبیه حرف i انگلیسی در واژگانی چون is و this است. در نمودار IPA که در ذیل درج شده است این واکه صدایی بین «بسته‌ـمیانیِ پیشین» e و «بستهٔ پیشین» i است.

مصاحبه شفاهی

زنده‌یاد اسماعیل گودرزی فرزند بابا؛ صبح‌نسا گودرزی فرزند محمدقاسم؛ اسدالله جمشیدی فرزند رحمت؛ مهندس حسن احمدیان فرزند محمد.

کتاب‌شناسی

پاپی‌نادر، فاطمه، وجیه‌سادات، *اهمیت و روش‌های هویت‌گذاری گوسفند و بز*، سازمان تحقیقات، آموزش و ترویج کشاورزی، کرج، ۱۳۹۶.

شاه‌حسینی، علی‌رضا، *ایل سنگسری*، حبله‌رود، سمنان، ۱۳۹۰.

شاه‌حسینی، علی‌رضا؛ گیلوری، حمزه، *فرهنگ واژگان ایل الیکایی*، حبله‌رود، سمنان، ۱۳۹۷.

عامری، جواد؛ طباطبایی سیدحسین، *واژگان و اصطلاحات شترداری در گونه زبانی «طرود»*، دوماه‌نامه فرهنگ و ادبیات عامه، سال ۵، شماره ۱۶، مهر و آبان ۱۳۹۶.

فره‌وشی، بهرام، *فرهنگ زبان پهلوی*، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۸۱.

گودرزی پروری، محمدرضا، آخرین نشانه‌های باستان از قومس تا تبرستان، حبله‌رود، سمنان، ۱۳۹۶.

ـــــــــــــــــ *پرور دیار فراموش‌شده*، حبله‌رود، سمنان، ۱۳۹۲.

الله‌دادی دستجردی، زهره؛ دولت‌آبادی، مرتضی، *اصطلاحات دامداری در شهرستان سبزوار* (روستای دولت‌آباد)، فصل‌نامه ادبیات و زبان‌های محلی ایران‌زمین، شماره ۱۲، تابستان، ۱۳۹۵.

کوچِباری در کرانه جنوبی دریای کاسپین

سید رضی موسوی فولادی / نویسنده و پژوهش‌گر فرهنگ عامه

کوچِباری شیوه‌ای از زندگی کوچ‌نشینان است که قدمت آن به تاریخ اهلی کردن دام و کاشت اولین بذر در دل خاک بازمی‌گردد. کوچِباری در شمال ایران به دو گروه «دام‌داران کوچ‌رو» و «کشاورزان کوچ‌رو» تقسیم می‌شود.کوچِبارها از گذشته‌های بسیار دور برای بهره‌برداری بهتر و بیش‌تر از محصولات دامی و هم‌چنین بهره بردن از زمین‌های کشاورزی اقدام به کوچ، ما بین دو اقلیم متفاوت کوهستانی و مرطوب خزری در حوزه جغرافیایی رشته‌کوه البرز و کرانه دریای کاسپین می‌کردند. این دو گروه که شیوه‌ای نزدیک به هم در گذراندن زندگی دارند، در زمستان‌های سرد به جلگه و سواحل دریای کاسپین و در گرمای تابستان به ارتفاعات البرز میانی کوچ می‌کنند. گاو و گوسفند تنها دام‌های دام‌داران کوچ‌رو رشته‌کوه البرز است که در فرهنگ کوچ‌باری تبرستان به «کوچ گالشی» و «کوچ چوپانی» معروف است. به حرکت دام ما بین نقاط پست و مرتفع «کوچِ مال» و افرادی که هم‌راه دام کوچ می‌کنند و افرادی که برای کشت پاییزه و کشت بهاره در دو اقلیم جغرافیایی جابه‌جا می‌شوند «کوچِ کر» می‌گویند. در نیم‌قرن اخیر با گذر از زندگی سنتی به زندگی مدرن شاهد کم‌رنگ شدن شیوه زندگی سنتی کوچ‌باری هستیم و بیم آن می‌رود که با سرعت تکنولوژی و مدرنیزه شدن جامعه همین مقدار یادگار گذشته‌های بسیار دور در تلاطم زندگی مدرن کاملاً به فراموشی سپرده شود.

در این مقاله با پژوهش‌هایی که در حوزه تبرستان صورت گرفته است، شیوه زندگی کوچِباری در دو بخش دام‌داران کوچ‌رو با نام‌های «کِرد کوچ‌بار» و «گالش کوچ‌بار» و کشاورزان کوچ‌رو با نام «کِشت کوچ‌بار» به رشته تحریر درآمده است تا مورد استفاده فرهنگ دوستان کرانه دریای کاسپین به ویژه مردم نیکونام سرزمین تبرستان و مازندران قرار بگیرد.

مقدمه

علی‌رغم تحقیق و پژوهش‌های بسیار نمی‌توان تاریخ دقیقی از پیدایش کوچ و کوچ‌نشینی ارائه داد، ولی بر اساس مستندات تاریخی می‌شود گفت زندگی شبانی به عصر حجر و ماقبل‌تاریخ برمی‌گردد و با نظر به این‌که سرزمین بین‌النهرین اولین تمدن شهرنشین به حساب می‌آید، قدر مسلم پیش از شهرنشینی زندگی ده‌نشینی و کوچ‌نشینی وجود داشته است و آن را با تشکیل اولین اجتماع بشری مرتبط دانست. این نوع زندگی با سابقه طولانی که در ایران و جهان دارد متأثر از نوعی سازگاری با شرایط آب و هوایی برای دست‌رسی به منابع تولید بوده است.[۱]

کوچ در فرهنگ فارسی تعابیرگوناگونی دارد که مهم‌ترین آن عبارتند از جابه‌جایی، نقل مکان، مهاجرت و حرکت متناوب و سالیانه از سرزمینی به سرزمین دیگر. در فرهنگ مازندران و تبرستان یعنی حرکت طایفه و خانواده از یک مقر معلوم به مقر معلوم دیگر. واژه کوچ (کوج kuj) در کتاب فرهنگ واژگان تبری پولا[۲] به عنوان خانواده و جابه‌جایی و در کتاب فرهنگ واژگان مازندرانی ونداد[۳]، حرکت کردن و روانه شدن معنا شده است.

در تعریف دیگر،کوچ‌نشینی حرکت متناوب و سالیانه گروه‌های انسانی است که برای تهیه وسیله ارتزاق خود بسته به نوع زندگی و تمدن‌شان از جایی به جای دیگر کوچ می‌کنند[۴] در جدیدترین تعریف جغرافیای انسانی،کوچ‌نشینی شیوه‌ای از زندگی شبانی و کشاورزی است که در آن گروهی از دام‌داران و کشاورزان برای بقای خود بین دو محیط جغرافیایی متفاوت از هم کوچ می‌کنند.[۵] با توجه به تعریف جدید از کوچ باید گفت شیوه زندگی کوچ‌نشینی به اشکال مختلف از دیرباز در جهان برقرار بوده است و در کشور ایران خاصه سرزمین تبرستان به دو شکل کوچ شبانی با وابستگی به دام و چراگاه و کوچ کشاورزی با وابستگی به مزرعه وکاشت و برداشت وجود دارد.

علل کوچ

۱ـ حفظ میراث ابا اجدادی؛

۲ـ دوگانگی اقلیم جلگه و دشت با تابستان بسیارگرم و اقلیم کوهستان با زمستان فراسرد؛

---

۱ ارسلان برخوردار، *کوچ‌نشینان ایران*، تهران: انتشارات دستان، ۱۳۸۴، ص ۲۶۰.

۲ سیدرضی موسوی فولادی، *فرهنگ واژگان تبری پولا*، سمنان: انتشارات حبله‌رود، ۱۴۰۰، ص۴۰۰.

۳ حسین ونادی، فرهنگ واژگان مازندرانی ونداد، ساری: هاوژین، ص ۱۷۹۸.

۴ علی‌اکبر نیک‌خلق، عسگری نوری، *جامعه‌شناسی عشایر ایران*، تهران: انتشارات چاپخش، ۱۳۸۸، ص ۱۲.

۵ سیدرضی موسوی فولادی، *دیم به دریا*، سمنان: انتشارات حبله‌رود، ۱۴۰۱، ص۷۲.

۳ـ بهره‌برداری از جنگل و مراتع؛
۴ـ بالا بردن میزان محصولات دامی و لبنی؛
۵ـ اشتغال مستمر سالانه در کاشت و برداشت محصولات کشاورزی؛
۶ـ ارتزاق بیش‌تر با بهره‌گیری از زمین‌های قابل کشت در دو نقطه اقلیمی متفاوت؛

انواع کوچ

همان‌گونه که در تعاریف اشاره شد کوچ حرکتی است بین دو محیط جغرافیایی با اقلیم متفاوت از هم صورت می‌پذیرد. این نوع کوچ صرفاً برای یافتن چرای دام‌ها نیست، بلکه می‌تواند هرگونه جابه‌جایی به صورت گروهی و یا انفرادی برای یافتن رزق و روزی و تأمین معیشت باشد. تقسیم‌بندی کوچ وابسته به زمان، مکان و روش کوچ بوده و به اشکال مختلف مانند کوچ بهاره و پاییزه، کوچ افقی و عمودی، کوچ محض و نیمه‌کوچنده، کوچ بلند و کوتاه، کوچ جنگلی و مرتع و کوچ سنتی و ماشینی تقسیم می‌شود. تمامی این اشکال در ذیل دو نوع اصلی کوچ نشینی با عنوان «دام‌داران کوچ‌رو» و «کشاورزان کوچ‌رو» شناخته می‌شوند که سابقه طولانی و مستمر در جغرافیای فرهنگی و تاریخی سرزمین تبرستان دارند و با نام «کوچِبار» که موضوع این مقاله است تعریف می‌شوند.

کوچباری

کوچباری شیوه‌ای از زندگی گروهی دام‌داران و کشاورزان است که از قدیم‌الایام به صورت خانوادگی مابین مناطق سردسیر و گرم‌سیر برای یافتن علوفه مفید دام و یا به دست آوردن عائدات مطلوب کشاورزی کوچ می‌کردند.

کوچباری برای دام‌داران کوچ‌رو به دو بخش «کوچِ بار» و «کوچِ مال» و برای کشاورزان کوچ‌رو فقط «کوچِ بار» تقسیم می‌شود. به کوچ‌روهایی که از یک نقطه به نقطه دیگر جابه‌جا می‌شوند «کوچِ کر» می‌گویند.[۱]

تعریف کوچِ بار

کوچ بار به اعضای خانواده کوچندگان و وسایل مختصر زندگی‌شان می‌گویند که به وسیله اسب و قاطر از ییلاق به قشلاق و بالعکس جابه‌جا می‌شود. این جابه‌جایی در سال‌های اخیر با وسایل نقلیه ماشینی انجام می‌گیرد.

---

۱ در فرهنگ کوچباری اصطلاحات دیگری هم از جمله کوچ سری (به غذاهایی که کوچنده‌ها قبل از حرکت با کمک و یاری یک‌دیگر برای مسیر کوچ آماده می‌کنند؛ مانند پخت نان که به رانون معروف است. کوچ نشیر (مکانی که کوچ‌نشین‌ها در آن مکان اقامت فصلی و موقت دارند) وجود دارد که تلفظ آن رو به فراموشی می‌رود.

تعریف کوچِ مال

در زندگی کوچ‌نشینی به گاو، گوسفند و چهارپایان «مال» و به صاحبان مال «مال‌دار» می‌گویند، کوچِ مال به جابه‌جایی دام سبک (گوسفند و بز) و دام سنگین (گاو) میان ییلاق و قشلاق گفته می‌شود. این جابه‌جایی هم‌گام با کوچ بار انجام می‌شود.

تعریف کوچِ کر[1]

کوچِ کر به گروهی از دام‌داران و کشاورزان کوچ‌رو گفته می‌شوند که از متفاوت بودن اقلیم بهره می‌گیرند و برای بهره‌مندی از عائدات سرزمینی دو منطقه آب و هوایی متفاوت جهت گذران زندگی به صورت خانوادگی در میان مناطق ییلاقی و قشلاقی جابه‌جا می‌شوند.

تعریف کوهی

کوهی واژه‌ای است که جلگه‌نشینان مازندران به کوه‌نشینان البرز میانی تبرستان می‌گویند، کوهی‌ها به دو دسته یک‌جانشین و کوچ‌رو تقسیم می‌شوند. یک‌جانشین‌ها روستاییانی هستند که تمام طول سال را در روستاهای واقع در کوهستان‌ها به شغل دام‌داری و کشاورزی مشغولند و دسته دوم کارگران فصلی، دام‌داران و کشاورزان کوچ‌رو هستند که همه‌ساله با شروع سرمای پاییزی به اتفاق خانواده برای اشتغال، جابه‌جایی دام و برداشت محصولات کشاورزی به جلگه مازندران کوچ می‌کنند. این گروه از کوهی‌ها در فصل بهار با گرم شدن هوای جلگه خزری از قشلاق به سمت ییلاق بازمی‌گردند و فعالیت‌های خود را در ییلاق خود ادامه می‌دهند.

فرهنگ کوچباری

مقوله فرهنگ در سلسله مباحث علوم اجتماعی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. فرهنگ شامل همه دست‌آوردهای بشری اعم از آداب و سنن، ابزار و ادوات، باورها و اعتقادات و ساخته‌ها و مصنوعات می‌شود که مبین عمق تفکرات و روح اندیشه بشری است.[2] طبیعی است نوع زندگی تأثیر مستقیم در پیدایش فرهنگ مرتبط با آن دارد. زندگی کوچ‌رویی به دلیل شرایط و دشواری‌های کار، افراد را در برابر سختی‌ها نارسایی‌ها مقاوم بار می‌آورد. سیره زندگی کوچبار شجاعت، شهامت، قناعت، بخشش، جوان‌مردی و مقاومت

---

1 kučekar.

۲ ارسلان برخوردار، *کوچ‌نشینان ایران*، تهران، انتشارات دستان، ۱۳۸۴، ص ۹۴.

است. اندیشه آنان تعاون و با هم زیستن و هم‌دل بودن و فرهنگ آنان فرهنگ کار و تلاش و اُخت گرفتن با طبیعت و ننگ دانستن بی‌کاری است.

شیوه زندگی کوچبارها سرشار از مقام‌ها و پیام‌هاست. کار گروهی، انسجام و تجانس در کارها، زندگی توأم با یاری رسانی و بذل مهر و محبت سرلوحه زندگانی‌شان است. آنان هر روز صبح جمله «الهی به امید تو» را به زبان می‌آورند و به اتفاق اعضای خانواده تا شبان‌گاهان دست به کار می‌شوند و جسم و روان خود را به دام‌گاه و کشت‌زار پیوند می‌دهند. شب که فرا می‌رسد دست از کار کشیده و در داخل تلار یا چفت یا کومه و یا خانه‌های گِلی ییلاقی در زیر نور گردسوز یا نور آتش هیزم حلقه می‌زنند. از شنیده‌ها و دیده‌های روزگار سخن گفته و قصه‌های (آسنی) حماسی و عاشقانه می‌گویند و گه‌گاهی نی چوپانی (لَله) و یا گالشی را به صدا درمی‌آورند و ترانه‌های عشق و عاشقی کتولی و یا مدح امیری را سر می‌دهند و با خیالی آسوده و به دور از هرگونه تجملات سر در رختخوابی ساده از جنس کوب[۱] و یا نمدچوقا[۲] می‌گذارند و شب را به صبح می‌رسانند.

بانوان فداکار کوچبار علاوه بر مسؤولیت زندگی و تربیت بچه‌ها، افرادی سخت‌کوش، مقاوم و پاک‌دامن هستند که هم‌پای مردان خانواده خود بخش عمده‌ای از کارهای کوچ و زندگی کوچباری را به دوش می‌کشند. آن‌ها در کنار کار و تلاش و خودکفا نگه داشتن کوچ، اغلب آیین‌ها و سنت‌ها نظیر گره‌سری، دترسری، پسرسری، عروسی، چیک‌ورینی، خانه‌سری، کومه بندوستن، هفت‌سین، رونما هدائن و ده‌ها مراسم شادی‌بخش دیگر و سوگواری و موری را به اجرا درمی‌آورند.

گروه‌های کوچباری

تا چند سال اخیر تنها کوچ شناخته شده در ایران کوچ شبانی بوده است و تألیف‌های کوچ‌نشینی تنها در حوزه دام‌داران عشایر صورت می‌گرفت. از ابتدای سال هزاروچهارصد برای اولین‌بار با تحقیق و پژوهش‌هایی که در فولادمحله واقع در جنوب تبرستان و زاغمرز در کرانه جنوبی دریای کاسپین صورت گرفت، در کتابی به نام «دیم به دریا» به معرفی شیوه زندگی گروهی از کشاورزان کوچ‌رو پرداخته شد که کوچ بهاره و کوچ پاییزه دارند و نیمی از سال را در ییلاق البرز و نیمی از سال را در قشلاق کرانه دریای کاسپین زندگی می‌کنند. شیوه زندگی آنان در برخی موارد مشابه دام‌داران عشایر و برخی موارد متفاوت از

---

۱ کوب، فرشی است بافته‌شده از علف‌های مردابی که در داخل کومه به عنوان عایق در زیر رختخواب و نمد قرار می‌گرفت. عمر مفید کوب یک‌سال بیش‌تر نبود و در اثر رطوبت می‌پوسید.

۲ نمدچوقا (لمه چوقا lame ōoqa) پوششی ضخیم از پشم گوسفند که چوپان‌ها و گالش‌ها در مواقع باراش برف و باران به دوش می‌گیرند و از آن به عنوان رختخواب هم استفاده می‌کنند.

آنان است. در مجموع کوچباری در جغرافیای شمال کشور به دو گروه اصلی: دام‌داران کوچ‌رو به نام‌های «کِرد کوچبار» و «گالش کوچبار» و کشاورزان کوچ‌رو به نام «کِشت کوچبار» تقسیم می‌شود.

پراکندگی کوچبار

زندگی و معیشت جوامع بشری همواره به زندگی روستایی و وابستگی آن به زمین‌های کشاورزی، زندگی شهری و وابستگی آن به تجارت و تولید کالا و زندگی عشایری و وابستگی آن به دام و کوچ استوار بوده است.[۱] این وابستگی به طبیعت گروه‌هایی از انسان را در طول تاریخ به سمت کوچباری سوق داده است. در تبرستان سرزمینی را نمی‌یابی که قدم‌گاه کوچبار نباشد؛ اگر بخواهیم نمونه‌هایی از آن را در شمال کشور نام ببریم می‌توانیم به عشایر نیمه‌کوچ‌رو زنگت هزارجریب، عشایر نرم‌آب‌دوسر ساری، ایل دراسله سوادکوه، کوچ‌روهای بندپی، بابل ایل پلور آمل، کوچ‌روهای لاویج چمستان، کوچ‌روهای فولادمحله و... اشاره کرد. از لحاظ نوع دام، کوچ‌روها به دو دسته تقسیم می‌شوند: دسته اول عشایری که دام‌های‌شان صرفاً گوسفند است. این نوع عشایر بیش‌تر در عرض جغرافیایی مرکز و شرق تبرستان سکونت دارند، مانند عشایر واوسر و بالاده ساری و زنگت نکا. دسته دوم عشایری که دام‌های‌شان صرفاً گاو است. این نوع عشایر بیش‌تر در عرض جغرافیایی مرکز و غرب مازندران سکونت دارند؛ مانند: عشایر لاویج چمستان، عشایر بندپی بابل، عشایر رودبارک و عشایر کلکنار ساری. پراکندگی کشاورزان کوچ‌رو مانند کوچبارهای فولادمحله، دودانگه و چهاردانگه ساری که به «کِشت کوچبار» معروفند، بیش‌تر در عرض جغرافیایی مرکز و شرق تبرستان ما بین جلگه خزری و ارتفاعات البرز پراکنده هستند.

دام‌داران کوچ‌رو (کوچبار شبانی)

در زندگی کوچ مال‌داری یا کوچبار شبانی شمال کشور برای دام‌های سبک کوچ کِردی یا «کرد کوچبار» و برای دام‌های سنگین کوچ گالشی یا «گالش کوچبار» تعریف می‌شود.

کِردی، کاردی (کِرد کوچبار)

کارد یا چوپان به کسی گفته می‌شود که علاوه بر نگه‌داری و پرورش دام مسؤولیت حفظ و هدایت دام‌ها به مراتع و جنگل، تعلیف شبانه‌روزی گله، زاد و ولد دام‌ها و بهره‌برداری از پشم، شیر و گوشت را بر عهده دارد.

---

۱ یزدان‌پناه، اسماعیل؛ *کولی‌ها*، قائم‌شهر، نشر امیر مازندرانی، ۱۳۸۴، ص ۹.

انواع کِردی

در جلگه خزری و دامنه‌های شمالی و میانی رشته‌کوه البرز کِردی یا چوپانی به دو گروه «کتول چر» و کوچبار تقسیم می‌شود. گروه اول که به گروه یک‌جانشین شناخته می‌شوند، تعلیف دام‌های‌شان در مراتع و مزارع و ارتفاعات پیرامون روستا انجام می‌پذیرد، چفت[۱] محل نگه‌داری گوسفند و بز بوده و کالم[۲] اغلب محل نگه‌داری گاو است. گروه دوم که به «کِرد کوچبار» معروفند، نیمی از سال را در قشلاق و نیم دیگر از سال را در ییلاق به سر می‌برند. اسکان آنان در قشلاق بیش‌تر در کومه و منزل سَر و در ییلاق مَنگِل و منزل‌های روستایی است.

الف) کِردهای یک‌جانشین (غیرکوچ‌رو)

دام‌دارانی هستند که در روستاهای مناطق کوهستانی از غرب تا شرق تبرستان سکونت دائم داشته و در کنار شغل اصلی دام‌داری، مالکیت زمین کشاورزی جهت تأمین غلات مصرفی خودشان و علوفه زمستانی مورد نیاز دام‌های‌شان را دارند. گوسفندان یک‌جانشین‌ها اغلب از نوع دنبل[۳] هستند. دام‌داری در نوع یک‌جانشینی به دو صورت «چوکِرد»[۴] با تشکیل رمه‌های حداقل چهارصد رأسی و استخدام دو نفر چوپان است و یا «مال کِرد» که صاحب گله خود چوپان دام‌های خود است. در هر دو حالت چوپان‌ها دام‌ها را در فصول برفی و سرد سال به آغل‌های نزدیک روستا معروف به چفت و کالم‌های مجاور منزل هدایت می‌کنند و در فصول گرم سال دام‌ها را از چفت و کالم خارج و تعلیف دام‌ها را در املاک بایر، جنگل‌ها و مراتع بالادست و مرتفع پیرامون روستا انجام می‌دهند. بهره‌برداری از محصولات دامی در بهار و تابستان با شراکت چندین گله‌دار در خیل[۵] انجام می‌گیرد. قوانین حاکم در دام‌داری یک‌جا نشینی همانند کوچباری است با این تفاوت که کوچ اتفاق نمی‌افتد.

---

۱ **چفت** čaft: بنایی مسقف با مصالح سنگ، گل و چوب است پوشش سقف چفت کود حیوانی است و در فصل سرد سال یک گله پانصد رأسی در داخل آن نگه‌داری می‌شوند. قسمت‌های چفت شامل **مَردون خِنه** (محل اسکان چوپانان)، **چفت دِله** (محل نگه‌داری گوسفندان زا)، **قَسِرجا** (محل نگه‌داری گوسفندان نازا)، **کِرس و کَرو**(محل نگه‌داری بره‌ها و بزغاله‌های تازه‌زاییده)، **هیمه شَنون** (انبار سوخت هیزم)، **زورشَنون** (محل دپوی کود حیوانی)، **بَره و دُمبره** (فضای باز و محصور برای شیر دادن بره‌ها و دوشیدن گوسفندان)، **خر کالُم** (محل نگه‌داری شبانه اسب و الاغ) و **نِپار** که علوفه‌های زمستانی برای حفاظت روی آن قرار می‌گیرد.

۲ **کالُم یا کِلوم** kalom: به آغل گاو گفته می‌شود که در مجاور منزل بنا می‌شود. در کنار کالم بنایی به نام کنجون kanjin جهت انبار جو و علوفه زمستانی و باربند barband فضای باز برای تغذیه دستی قرار می‌گیرد.

۳ دنبل denbel به گوسفندانی گفته می‌شود که دنبه دارند.

۴ **چوکِرد** به چوپانی گفته می‌شود که خود دام در گله ندارند و و مزدش را نقدی از صاحب مال می‌گیرد.

۵ **خیل** xēl بنایی مسقف با سنگ، گِل و چوب در ییلاق است که گله‌داران گوسفندان خود را برای دوشیدن شیر بدان‌جا هدایت می‌کنند. خیل محل تبدیل شیر به محصولات لبنی نظیر سرماست، کره، دوغ، کشک و قره‌قروت است. قسمت‌های خیل شامل، **دَریم خنه** (محل اسکان شبانه مال‌دار)، **تُش کِله مال** (محل پخت و پزغذا)، **دمبَره** (فضای محصور←

ب) کِردهای کوچبار (کوچ‌رو)

کِرد کوچبار به گروهی از دامداران کوچرو در شمال کشورمی گویند که معیشت آنان وابسته به دام می باشد. این گروه از کوچبارها به نام کوهی شناخته می شوند. حوزه فعالیت این گروه از عشایر در فصول گرم سال در جنگل های بالادست و ارتفاعات البرز میانی معروف به کوه و فصول سرد سال در جنگل های پایین دست و کرانه جلگه خزری است. نژاد گوسفندان اغلب از نوع زِل (بدون دنبه) بوده و با طبیعت بارانی شمال کشور کاملا سازگاری دارند. اسب، الاغ و قاطر نقش مهمی در حمل بار و بنه کوچبار دارند و جزء مال ارزشمند کوچ محسوب می شوند .

شرح کوچ کِردکوچبار

معمول است کوچبارها پس از اتمام زایش بهاره و توانایی بره‌ها برای کوچ چندروزه، دام‌های خود را از اواسط بهار از مراتع و مزارع جلگه‌ای به سمت جنگل و مراتع کوهستانی حرکت می‌دهند. در مسیر کوچ چوپان‌ها با ساخت «منگل» از سرشاخه‌های درختان، دام‌ها را برای حفاظت از درندگی محافظت می‌کنند. در طول مسیر خانواده‌های کوچبارها برخی هم‌راه با کوچ دام و برخی هم زودتر خود و اسباب و اثاثیه زندگی‌شان را که به هم‌راه دارند، به منازل ییلاقی‌شان می‌رسانند و منازل سکونت تابستانه و تاوسّن سره آماده می‌کنند. در برخی از مناطق ییلاقی تبرستان مال‌داران برای سرپناه از «گولا»[1] استفاده می‌کنند.

با پایان یافتن مسیر کوچ بهاره و استقرار دام‌ها در ییلاق، اولین اقدام دام‌داران آماده‌سازی تاوستن سره (خیل) و تشکیل تعاونی سنتی توسط گله‌داران است. در این تعاونی‌ها دام‌ها را که هر یک جداگانه به ییلاق آورده بودند، شمارش و قاطی کرده و به سه قسمت شیرده، قصر مال (غیرشیرده) و بره و بزغاله تقسیم و کار شراکتی را جهت بهره‌برداری از محصولات دامی آغاز می‌کنند، ابتدا برای حفظ و نگه‌داری، چوپان‌هایی از بین خودشان انتخاب و گوسفندان و بزها را تحویل آنان می‌کنند. چوپان‌ها در اولین فرصت برای نگه‌داری شبانه اقدام به ساخت دیوارهایی محصور از تنه و سرشاخه‌های درختان به نام «پَل» (مَنگِل) در داخل جنگل یا حاشیه جنگل و با دریافت وجه، گوسفند و یا لبنیات از گوسفندان نگه‌داری می‌کنند. دوشیدن گوسفندان شیرده از مهم‌ترین فعالیت‌های دوره

←جهت هدایت دام به محل دوشیدن)، **بَره** (محل دوشیدن گوسفندان)، **بَرکر خنه** (محل جوش آوردن شیر و دوغ)، **بُوم‌پشت** (محل خشک کردن کشک) و **دِله خِل** که محل نگه‌داری ماست و کره و دیگر محصولات لبنی است.

۱ **گولا** ،چادرهای ضخیم به ابعاد حداقل ۱۵ مترمربع بافته شده از موی بز با گره‌های پشمی و روزنه‌های عبور نور است که آب باران را از خود عبور نمی‌دهد و از بخش‌های مختلفی نظیر نشیمن، پذیرایی، نگه‌داری لبنیات و قسمت خواب تشکیل شده است. (چرات میراث‌دار کوه سواد، ابراهیم غفاری چراتی، رسانش، ۱۳۹۰، ص ۹۱).

تابستانه دام‌داری در ییلاق است که در تاوِستن سِره (خیل) اتفاق می‌افتد. چوپان مخصوص دام‌های شیرده می‌بایست روزی یک‌بار و در برخی مواقع دوبار دام‌ها را برای دوشیدن به تاوِستون سِره (خیل) بیاورد. شیردوشی، جوشاندن شیر، تبدیل شیر به ماست، تهیه سرماست، تهیه سرشیر و تبدیل آن به وارغون، کره‌گیری با تلم، تبدیل سزمه به کشک، تبدیل سجو به قره قروت، تبدیل آب پنیر به لور و تبدیل لور به آرشه و تهیه گارماست از کارهای هنرمندانه کوچبارهاست که روزانه با مهارت و تجارب مال‌دارها زیر نظر مختابادها انجام می‌گیرد. با پایان رسیدن تابستان سنت تقسیم محصولات لبنی «حاصل خانه» با حضور تمامی گله‌داران تاوستون سره (خیل) برگزار می‌شود. در این روز مختاباد گوسفندی را ذبح و ناهار مفصلی از گوشت گوسفند را تدارک می‌بینند. قبل از ناهار کره‌های داخل خمره چال‌شده و پوست‌های نمک‌خورده پنیر، ماست و سرماست را از ته چاه خارج می‌کنند و به همراه کیسه‌های کشک به مجلس حاصل خانه می‌آورند. پس از جدا کردن مزد چوپانان و کرایه لوازم خیل از محصولات لبنی، مابقی را بر اساس مقدار شیرِ تراز گرفته در «داوش روز»[1] محصولات لبنی را بین دام‌داران توزیع می‌کند با توزیع لبنیات قانون تعاون تاوستون سره (خیل) از بین رفته و هر یک از دام‌داران تا قبل از زایش پاییزه شیرهای دوشیده‌شده را تبدیل به پنیر می‌کند. با ورود پاییز و سرد شدن هوا کوچبارها با خداحافظی از یک‌جانشین‌ها، درهای خانه‌های ییلاقی خود را با گِل و خشت می‌بندند و مختصر اسباب و اثاثیه زندگی‌شان را بار چهارپایان قرار می‌دهند. خردسالان را سوار بر بار اسب‌ها و قاطرها می‌کنند و نوزادان را مادران به دوش گرفته و با آهنگ کوچ مختاباد به سمت جلگه به راه می‌افتند. کوچبارها پس از چند روز حرکت، خود را به ایستگاه قشلاقی که منزل سر یا کومه نام دارند، می‌رسانند و آماده برای زایش پاییزه دام و شروع زندگی قشلاقی می‌شوند.

گالشی (گالش کوچبار)

گالش یا گاوبان به کسی گفته می‌شود که چند گاو تا گله‌های چند صد رأسی را نگه‌داری و پرورش می‌دهد. گستره جغرافیایی گالشی در جای جای سرزمین تبرستان پراکنده است؛ اما کوچ گالشی در عرض جغرافیایی غرب تبرستان و استان گیلان رونق بیش‌تری نسبت به مرکز و شرق دارد.

---

۱ داوش روز، نخستین روز شیردوشی و آغاز به کار تاوِستن سره است. در این روز مقدار شیر هر یک از شرکا معین می‌شود تا بر اساس نسبت شیر محصولات لبنی بین دام‌داران تقسیم شود. (جهانگیر نصری اشرفی، *دانش‌نامه تبرستان و مازندران*، تهران، نشر نی، ۱۳۹۸، ص ۴۷۴).

انواع گالشی

گالش‌ها به مانند کِردها به دو دسته «یک‌جانشین» و «کوچِبار» تقسیم می‌شوند. یک‌جانشین‌ها بیش‌تر در مناطق کوهستانی سکونت دارند و از تعداد دام‌های کمی برخوردار هستند. گالش کوچبارها جلگه خزری را اسکان قشلاقی و کوه‌های مرتفع جنگلی را اسکان ییلاقی خود قرار می‌دهند، کوچبارها از تعداد دام‌های زیاد و چندصد رأسی برخوردارند.

الف) گالش‌های یک‌جانشین (غیرکوچ‌رو)

در بلندی‌های البرز و حاشیه جنگل‌ها روستاهایی هستند که از قدیم‌الایام ساکنان آن برای کار کاشت بذر و تهیه مایحتاج لبنی یک گاو نر (ورزا) و چند گاو ماده (منگو) را در کالُم و باربَند مجاور منزل‌شان نگه‌داری می‌کنند. ساکنان روستا برای چراندن گاوها، افرادی که مهارت و فنون گالشی را می‌دانند، با پرداخت وجه نقد و یا محصولات کشاورزی و لبنی استخدام می‌کنند. هر یک از خانواده‌ها هر روز صبح زود پس از دوشیدن، گاوهای خود را در داخل میدان گاهی تحویل گالش‌ها می‌دهند. گالش‌ها گاوهای روستاییان را برای چرا به سمت حاشیه جنگل‌ها و مراتع پیرامونی حرکت داده و غروب آن‌ها را به روستا بازمی‌گردانند، موقع بازگشت هر گاو بر حسب عادت به باربند و طویله صاحب خود بازمی‌گردد. نقش گالش در مناطق غیر کوچرو فقط چراندن گاوهاست، دوشیدن گاو، شیر دادن به گوساله و تولید ماست و پنیر توسط بانوی خانه در منزل انجام می‌گیرد. در بسیاری از مناطق جنگلی اغلب گالش‌ها خودشان صاحب ده‌ها گاو هستند. هر یک از گالش‌ها گاوهایشان را در گاوسرا که به تلار معروف است، نگه‌داری می‌کنند. در فصل سرما نگه‌داری این گاوها با مردان است و در صورت کمبود علوفه به صورت دستی به گاوها خوراک می‌دهند. در فصول گرم سال خانواده‌های‌شان در تلار حاضر می‌شوند و در کار نگه‌داری و چرا گاو و گوساله، دوشیدن شیر، ماست‌بندی، تلم زدن و سزمه‌گیری و فروش محصولات لبنی کمک‌کار مردان می‌شوند.

ب) گالش‌های کوچبار

گالش‌های کوچرو افرادی هستند که مالکیت گله‌های حداقل صد رأسی گاو معروف به «جنگلی گو» را دارند این افراد، گاوهای خود را در فصول سرد سال داخل ایستگاه‌های دامی (گاوسرا) مستقر در مراتع و جنگل‌های جلگه‌ای نگه‌داری می‌کنند و با شروع گرما و غیر قابل تحمل شدن نگه‌داری گاوها در جلگه، آن‌ها را با عبور از جنگل به سمت ارتفاعات برای تغذیه از علوفه‌های جنگلی و سرشاخه های درختان کوچ می‌دهند. با اتمام مسیر کوچ بهاره گالش‌ها برای نگه‌داری گوساله‌ها و تبدیل شیر به محصولات لبنی در ایستگاه‌های

گالشی به نام تِلار[۱] مستقر می‌شوند و زندگی گالشی‌شان را در دوره گرم سال در تِلار (گاوسرا) ییلاق ادامه می‌دهند. با شروع فصل پاییز و سرد شدن هوا گالش‌ها گله گاوها را از همان راهی که به ییلاق آورده بودند، به سمت قشلاق برمی‌گردانند. در تلار مسؤولیت نگه‌داری و بهره‌برداری از شیر گاوها و تبدیل آن به محصولات لبنی نظیر کره، دوغ، پنیر، سزمه، کشک و... با خانواده گالش است. در برخی موارد که تعداد گاوها کم است، دو یا سه گالش دام‌های خود را قاطی کرده و امور تلار را با رعایت مراتب سازمانی[۲] پیش می‌برند و محصولات لبنی به دست آمده را به نسبت شیر گاوهای‌شان تقسیم می‌کنند.

شرح کوچ گالش کوچبار

گرمای جلگه و شرایط مناسب چرا در جنگل و کوهستان البرز برای گاوها دو عامل اصلی برای کوچ گالش‌ها به شمار می‌رود. گالش‌ها در اواسط بهار که گرمای مناطق پَست جلگه‌ای شدت می‌یابد، بانگ کوچ را به صدا درمی‌آورند و به همراه خانواده‌های خود گله‌های گاوها را به سمت کوه کوچ می‌دهند. در غرب تبرستان که طول مسیرکوچ کوتاه و به یک یا دو روز ختم می‌شود. برخی بار و بنه را چاربیدارها به نوبت می‌برند[۳]، ولی در مرکز و شرق تبرستان که مسیر کوچ طولانی و به یک هفته می‌انجامد، خانواده‌شان همراه گله بار را هم به همراه دارند. گالش‌ها پس از جدا شدن از اسکان قشلاقی با عبور از آیش‌های منتهی به جنگل خود را به اولین دامنه جنگلی که «شِما» نام دارد، می‌رسانند و با چرانیدن علوفه‌های جنگل و نگه‌داری شبانه گاوها در منگل‌های مسیر خود را به مراتع یا املاک خود در انتهای جنگل و کوه‌های مرتفع و برف‌گیر و تلارهای خود برسانند. نیاز گاوها به علوفه باعث می‌شود که محدوده یک مرتع جواب‌گوی چرا در طول مدت تابستان نباشد و گالش‌ها در ییلاق با جابه‌جایی ایستگاه دامی (تلار) از چند مرتع بهره بگیرند. استقرار در تلار به دو صورت خانوادگی تحت مدیریت پدر خانواده و دیگری به شکل فعالیت مشترک با قاطی کردن گاوها توسط چند گاودار بدون حضور خانواده با استخدام چند گالش صورت می‌پذیرد. با مستقر شدن گالش‌ها در تلار عمده فعالیت گالش‌ها در تلار زیر نظر مختاباد که فردی با تجربه‌تر و آگاه‌تر است، انجام می‌پذیرد. تقسیم کار بین گالش‌ها،

---

۱ تلار telar: گاو سرا و سرپناه گاوها بوده و اغلب در جنگل و جلگه با تنه و سرشاخه درختان بنا می‌شود. تلارها دارای قسمت‌های مختلف شامل: پیش‌پره (محل زندگی گالش‌ها)، کریکه (محل نگه‌داری فراورده‌های دامی)، گوگ تلار (محل نگه‌داری شبانه گوساله‌ها)، وَر پره (سایبان و یا باران‌گیر جلوی تلار)، په تلار (سرپناه گاو و اسب متصل به تلار)، من تلار (حدفاصل بین پیش پره و ورپره)، کرس خال (محل نگه‌داری گوساله‌های تازه زاییده)، پَل (محل نگه‌داری معدود گوسفند). (یوسف الهی و شهرام قلی‌پور گودرزی، بندپی سرزمین تاریخ و فرهنگ، تهران نشر رسانش نوین، ۱۳۹۳، ص ۳۶).

۲ مراتب سازمانی گالشی: مختاباد، گالش، دمس‌په، فرام‌وون یا قصروون، خال‌په، آشپز، هیمه‌کر.

۳ معصومه قربان‌پور، *بررسی ساختار کوچ‌نشینی در منطقه سخت‌سر*، همایش ملی باستان‌شناسی ایران، دانشکده هنر بیرجند، ۱۳۹۲، ص ۱۱.

دوشیدن گاوها، تعیین سهم شیر هر یک از گالش‌ها، تبدیل شیر به ماست، تلم زدن، دوغ‌گیری، درست کردن کشک، شیر دادن گوساله‌ها، چرده دادن گوساله‌ها، آوردن هیزم به تلار، از وظایف نظارتی و مدیریتی مختاباد است. فعالیت گاوسرا قبل از طلوع آفتاب با حضور همه افراد حاضر در تلار شروع می‌شود. گالش‌ها گاوها را تا قبل از طلوع به تلار بازمی‌گردانند و با گفتن «مار مار» آن‌ها را می‌دوشند و شیرها را برای جوشاندن داخل برکر می‌ریزند.

دِمِس‌په[1] گوساله‌ها را نزد مادرشان می‌برد تا از پستان گاوها شیر بمکند. پس از اتمام شیردوشی و صرف صبحانه، یک یا دو گالش با گرفتن تبر و داس گاوها را به سمت جنگل و مراتع اطراف حرکت می‌دهند و هم‌زمان دمس‌په‌ها خلاف جهت حرکت گالش‌ها گوساله‌ها را به چرا می‌برند. مختاباد و دیگر افراد که در تلار مانده‌اند، پس از تعیین مقدار شیر هر یک از گاودار و ثبت آن در دفتر شیر را برای جوشاندن روی اجاق قرار می‌دهند. در فاصله جوش آمدن شیر، ماست‌ها را از دیگ و یا از تغارها خارج کرده و داخل تلم می‌ریزند و شروع به تلم‌زنی می‌کنند. پس از کره‌گیری شیر را از برکر خارج کرده و در داخل دیک و تغار مایه ماست‌بندی می‌زنند و دوغ حاصل از تلم‌زنی را داخل برکر ریخته و می‌جوشانند و سپس آن را داخل گوآل یا پرزو می‌ریزند تا آب (سِج او) از کیسه خارج و سزمه برای درست کردن کشک باقی بماند. با پایان یافتن کار تلم‌زنی و کشک‌زنی یک نفر برای پخت ناهار به داخل تلار و یک نفر هم برای تهیه هیزم به جنگل می‌رود. ناهار گالش و دمس‌په توسط یک نفر برده می‌شود.

هنگام غروب ابتدا دمس‌په که مقداری چرده (سرشاخه‌های نازک و پُربرگ درختان) برای غذای شب گوساله‌ها بر دوش گرفته است، گوساله‌ها را به سمت تلار می‌آورد و آن‌ها را داخل کرس (محل نگه‌داری گوساله‌ها) هدایت می‌کند. پس از آن گالش، گاوها را به محوطه تلار آورده و به همان ترتیب صبح گاوها را دوشیده و شیر را می‌جوشانند و مایه می‌زنند تا پس از ماست‌بندی در صبح فردا برای جداسازی کره از ماست تِلِم بزنند. پس از صرف شام یک یا دو نفر از گالش‌ها برای حفاظت گاوها از درندگان و دزدان در کنار گاوها و یک نفر دمس‌په در کرس‌خال و بقیه در داخل تلار می‌خوابند این رویه هر روز ادامه می‌یابد. چنان‌چه علوفه‌های پیرامون تلار پاسخ‌گوی چرای گاوها نباشد، ایست‌گاه و وسایل تلار به یک محدوده جنگلی و تلار دیگر انتقال داده می‌شود. با ورود پاییز و سرد شدن هوا در کوهستان و خنک شدن هوا در جلگه، مختاباد و گالش‌ها بار و بنه را سوار بر اسب و قاطر کرده و از همان مسیری که به کوه کوچ کرده بودند، به سمت جلگه برمی‌گردند و ادامه فعالیت‌ها را در تلار جلگه تا اواسط بهار ادامه می‌دهند.

۱دِمِس پِه، افراد کم سن و سال هستند و در تلار مسؤول نگه‌داری و چرای گوساله‌ها هستند.

کشاورزان کوچ‌رو (کِشت کوچبار)

کشت کوچبار به گروه‌هایی از کشاورزان کوچ‌رو گفته می‌شود که شیوه و الگوی کوچ‌نشینی آنان برای نخستین‌بار با تألیف کتاب «دیم به دریا»[۱] در جغرافیای انسانی کشور مطرح شده است. قلمرو این نوع کوچ‌نشینی با قدمتی بسیار دیرینه در شمال کشور حد فاصل البرز میانی و جلگه خزری است. الگوی کوچ‌نشینی در برخی موارد مانند انگیزه کوچ، شکل کوچ و مدت کوچ، همانند کوچ شبانی و در برخی موارد مانند ساختارکوچ، الگوی زیست و زمینه فعالیت متفاوت از آن است. این گروه از کوچبارها نزدیک شش ماه از سال را در مناطق ییلاقی واقع در کوهستان‌های البرز میانی و نزدیک شش ماه از سال را در مناطق قشلاقی واقع در جلگه مازندران به کشاورزی می‌پردازند. کوچبارها در کوچ بهاره و کوچ پاییزه هم‌راه با وسایل زندگی و اعضای خانواده جابه‌جا می‌شوند. آن‌ها پس از کاشت بذر پاییزه گندم در ییلاق در اواسط پاییز برای برداشت پنبه به سمت قشلاق خزری کوچ می‌کنند و تا اواخر زمستان به برداشت و فروش پنبه مشغول می‌شوند. با شروع بهار کوچبارها به کشت بذر پنبه و وجین می‌پردازند و از نیمه بهار دوباره به هم‌راه خانواده به ییلاق برمی‌گردند و آب‌یاری، برداشت، خرمن‌کوبی و کاشت پاییزه خوشه‌های گندم را تا اواسط پاییز انجام می‌دهند. محل سکونت این گروه از کوچنده‌ها در ییلاق، خانه‌های گِلی است، ولی در قشلاق کومه‌های چوبی است. بر خلاف دام‌داران کوچنده که دام مهم‌ترین رکن کوچ به حساب می‌آید، برای کشاورزان کوچنده ابزار کشاورزی از جمله بیل، هوکا[۲]، تبر، داس و وِرزا و اسب[۳] از ارکان کوچ محسوب می‌شود. فعالیت این گروه از مردم در چند دهه گذشته بر پایه کوچ سنتی و کشت ابتدایی استوار بود، در حال حاضر وسایل نقلیه کشاورزی جای روش‌های سنتی کاشت و برداشت را گرفته و کوچ چندین روزه از حالت پیاده‌روی منسوخ و با وسایل نقلیه انجام می‌گیرد.

---

۱ کتاب *دیم به دریا* تألیف سیدرضی موسوی فولادی، در پانزده فصل در محدوده جغرافیایی شمال کشور شامل استان‌های مازندران، گلستان، گیلان و سمنان با موضوع کوچ‌نشینی کشاورزان کوچنده به نگارش درآمده است. این کتاب موضوعاتی نظیر جغرافیای تاریخی و فرهنگی، اوضاع طبیعی، مهاجرت‌ها، شیوه چاربیداری، شیوه و الگوی زندگی کشاورزان کوچ‌رو، ییلاق و قشلاق کشاورزان کوچ‌رو جنوب دریای کاسپین و در پایان شرح حال کوچ‌نشینی کشاورزان کوچنده فولادمحله به بندرگز و زاغ‌مرز در دهه‌های هزاروسی‌صد هجری شمسی را به زبان تبری (مازنی) با ترجمه فارسی و آوانگاری لاتین در اختیار علاقه‌مندان قرار می دهد. دیم به دریا (dim be derya): واژه‌ای مازندرانی به معنی «حرکت به سمت دریا» است.

۲ هوکا ابزاری است به مانند کج‌بیل که در شمال کشور برای وجین استفاده می‌شود.

۳ در گذشته ورزا (گاو نر) از ارکان بسیار مهم کشاورزی در کاشت و هموار کردن زمین و اسب برای خرمن‌کوبی خوشه‌ها و حمل محصولات کشاورزی به حساب می‌آمد که در دهه‌های اخیر تراکتور و کمباین جای‌گزین آن شده است.

اشکال کشاورزی

الف) کشاورزان یک‌جا نشین (غیرکوچ‌رو)

کشاورزان غیرکوچ‌رو به البرزنشینان با سکونت دائم گفته می‌شود که مالک زمین‌های کشاورزی نسبتاً وسیع در ییلاق بوده و محصولات زمین‌های کشاورزی‌شان کفاف مخارج سالانه زندگی‌شان را می‌دهد. آن‌ها علاوه بر مالکیت زمین‌های کشاورزی دارای گاو و گوسفند و مرتع چرا دام هستند و بقایای محصولات کشاورزی را برای تغذیه زمستانی دام‌های‌شان ذخیره می‌کنند. این گروه از کشاورزان در اوقات بی‌کاری پاییز و زمستان خودشان از دام‌هایشان نگه‌داری می‌کنند و در فصل بهار و تابستان دام‌ها را با استخدام چوپان‌هایی که به خدمت می‌گیرند به آن‌ها واگذار و خود به کار کشاورزی مشغول می‌شوند.

ب) کشاورزان کوچ‌رو (کوچبار)

این گروه از کشاورزان که در زبان تبری به «کوچِ کر kučekar» معروفند، دارای اراضی کشاورزی در دو منطقه اقلیمی فراسرد در دشت‌های کوهستانی و گرم و مرطوب در جلگه خزری هستند و برای بهره‌گیری از تفاوت اقلیمی و بهره‌مندی از عائدات کشاورزی هر دو اقلیم در فصل پاییز از کوهستان به جلگه خزری و در بهار از جلگه به کوهستان کوچ می‌کنند.

انواع کشاورزان کوچ‌رو (کوچبار)

الف) کوچبارهای کشاورز

اقلیم سرد کوهستان و گرم و مرطوب خزری و امکان بهره‌برداری اراضی کشاورزی ییلاقی در تابستان و بهره‌برداری اراضی کشاورزی قشلاقی در زمستان از قدیم‌الایام زمینه را برای جابه‌جایی از ییلاق به قشلاق و بالعکس گروه‌های کِشت کوچبار را ممکن کرده است. در دهه‌های گذشته کشاورزان کوچرو در ییلاق‌های البرز به کشت گندم و در قشلاق کرانه کاسپین به کشت پنبه می‌پرداختند. کِشت کوچبارها با ورود به قشلاق از چوب درختان و گاله در داخل زمین کشاورزی کومه[1] برپا می‌کردند و مدت زمانی که در قشلاق سکونت

---

۱ **ساختار کومه** kume: کشاورزان کوچنده با ورود به قشلاق در اولین فرصت، محدوده‌ای از زمین را برای برپا کردن کومه در نظر می‌گرفتند. مردان درختان جنگل که فاصله چندانی با مزرعه نداشت را قطع و در اندازه‌های مناسب درمی‌آوردند و بانوان آن‌ها را به مزرعه حمل می‌کردند. هر خانواده با روی هم قرار دادن تنه‌های درختان و اتکای آنان به ستون‌های چوبی، دیوار محصور به ارتفاع دو متر با تعبیه پنجره و درب ورودی برپا می‌کردند. و سقف آن را با چوب و تخته به صورت شیروانی درمی‌آورند. بانوان دو طرف دیوار چوبی را با گِل پوشش می‌دادند. برای مقابله با نفوذ آب به داخل کومه، روی سقف را با گاله که نوعی گیاه مردابی است، می‌پوشانند. داخل کومه متشکل از اجاق هیزمی برای گرم کردن کومه و پخت و پز روزهای بارانی بود که در وسط کومه واقع می‌شد. وسط سقف روزنه‌ای برای خروج دود تعبیه می‌کردند. برای مقابله با رطوبت زمین داخل کومه چندین تخت چوبی خود ساخته برای استراحت و گذاشتن وسایل قرار می دادند.

داشتند در کومه زندگی می‌کردند. این گروه از کشاورزان دام‌پروری را پیشه کار خود نمی‌کردند، ولی گه‌گاهی در کنار کشاورزی به کار پر رونق فروش پنبه می‌پرداختند.

ب) کوچبارهای نیمه کشاورز

به گروه‌های خانوادگی گفته می‌شود که در ییلاق دارای زمین کشاورزی هستند و فعالیت‌های آن‌ها در ییلاق تولید محصول گندم و در قشلاق فعالیت‌هایی غیر کشاورزی و یا مرتبط با کشاورزی از قبیل تولید و فروش ذغال و چاربیداری پنبه بوده است. کوچ پاییزه و بهاره این نوع از کوچبارها از ییلاق‌های البرز میانی هزارجریب نظیر چهارده کلاته، فولادمحله، رودبارک، دودانگه و چهاردانگه به مناطق قشلاقی جلگه شرق مازندران از ساری تا بندرگز صورت می‌گرفت. با جای‌گزین شدن نفت و گاز به جای ذغال و از رونق افتادن کارخانه‌جات پنبه‌پاک‌کنی عمر این نوع کوچباری به پایان رسید. اغلب این کوچبارها شیوه زندگی خود در قشلاق را تغییر و به کشاورزی مشغول و به کوچ روهای کشاورز تبدیل شدند و با اجاره و یا تصاحب زمین به کشت پنبه پرداختند.

تقسیم کار در زندگی کشت کوچبارها

نوع فعالیت کشت کوچبارها در ییلاق چه برای کشاورزان کوچ‌رو و چه برای نیمه‌کشاورزان کوچ‌رو مانند هم، ولی در قشلاق متفاوت از هم بوده است. مردان کوچ به آب‌یاری زمین‌ها، شخم و بذرپاشی، حمل محصول به منزل، فروش محصولات، رسیدگی به چهارپایان و ساخت و سازها پرداخته و بانوان هر خانواده از پیر و جوان، علاوه بر وظایف کدبانویی مسؤولیت درو، به کارگیری دروگر[1]، بوجاری کردن گندم و بذر، هم‌راهی با همسران خود در کاشت و خرمن‌کوبی خوشه‌ها را برعهده دارند. فرزندان کوچبار کمک کار مادران در نگه‌داری از خردسالان و نوزادان بوده و کارهای سبک مانند دسته بستن خوشه‌ها و هدایت چهارپایان را انجام می‌دهند.

تقسیم کار در قشلاق برای نیمه‌کشاورزان کوچ‌رو کمی متفاوت‌تر از کشاورزان کوچ‌رو بوده است. مردان وظیفه برپا کردن کومه از تنه و شاخه درختان جنگلی، حمل کیسه‌های پنبه، فروش پنبه، آماده‌سازی زمین و کاشت بذر پنبه و بانوان کشاورزان کوچ‌رو وظیفه چیدن پنبه، جدا کردن پنبه از غوزه[2] و وجین پنبه جار را برعهده داشتند، فرزندان کوچبار علاوه بر کمک‌کار مادران بودن، کیسه زدن پنبه‌ها و بستن سر کیسه را انجام می‌دادند. اما

---

۱ (deroger): دروگر به کسی که خوشه گندم و جو را درو می‌کند، می‌گویند.

۲ غوزه سرگیری از آداب کار به حساب می‌آید. بانوان در پایان پنبه‌چینی غوزه‌هایی که سر باز نکردند را چیده و به منزل می‌آورند و در شب‌نشینی‌ها دور آن می‌نشینند و پنبه‌ها را از غوزه خارج می‌کنند.

شیوه کار نیمه‌کشاورزان کوچ‌رو بر پایه کشت در قشلاق نبود، بلکه مردان وظیفه برپا کردن کومه از تنه وشاخه‌های درختان جنگلی، ساختن کوره ذغال، قطع درختان، تولید و فروش ذغال و خرید مایحتاج زندگی را برعهده داشتند و بانوان وظیفه حمل چوب‌های جنگلی به پای کوره ذغال و خارج کردن ذغال‌ها از کوره را بر عهده داشتند و فرزندان کمک کار بانوان بوده‌اند.

شرح کوچ کشاورزان کوچرو (کِشت کوچبار)

در گذشته نه چندان دور که کوچ با اسب و قاطر جابه‌جا می‌شدند. با نزدیک شدن فصل پاییز کوچبارها زمین‌های ییلاقی خود را گندم می‌کاشتند و با یک یا دو دوره آب‌یاری خود را آماده کوچ به سمت کرانه کاسپین می‌کردند. در نیمه اول پاییز با قول و قرار قبلی روز حرکت کوچ را به کوچبارها اعلام می‌کرد. چند روز قبل از کوچ، بانوان چند تنور نان برای مسیر چند روزه پخت می‌کردند، مختصر وسایل زندگی‌شان را جمع و جور می‌کردند، درهای خانه‌های گلی خود را با خشت و گل می‌بستند، سحرگاه وسایل را بار اسب‌ها می‌کردند بچه‌های خردسال را بر بالای بار می‌بستند، نوزادان را مادران به دوش می‌گرفتند و با صدای هلهله و اشتلم ییلاق را به سمت قشلاق تَرک می‌گفتند. چنان‌چه روزهای کوچ هم‌راه با بارش باران نبوده، حداقل چهار روز راه را می‌پیمودند تا به مزرعه قشلاقی برسند. با رسیدن به مزرعه ابتدا به ساخت کومه از تنه درختان و گاله و یا مرمت کومه‌های ساخته‌شده می‌پرداختند تا به عنوان سرپناه قشلاقی برای شروع زندگی پُر رمز و راز و مهرآفرین از آن استفاده کنند. نیمه دوم پاییز تا اسفند زمان چیدن پنبه بود که بذر آن را در بهار کاشته بودند. هر خانواده در طول سه ماه پنبه‌های زمین خود را برداشت و برای فروش به خریداران پنبه یا به چاربیدارها می‌سپردند. با پایان یافتن چیدن پنبه و غوزه آن از اواخر زمستان زمین‌ها را برای کاشت بذر پنبه آماده و در اوایل بهار بذرها را زیر خاک می‌کردند و تا نیمه بهار یک یا دوبار وجین می‌کردند. از نیمه بهار با قول و قرار قبلی روز حرکت را اعلام و کلیه کوچبارها اسباب و اثاثیه را بار اسب‌ها کرده و قبل از طلوع آفتاب به سمت کوه حرکت می‌کنند و خود را حداقل چهار روز پیاده‌روی با عبور از راه‌های مال‌رو به ییلاق می‌رسانند. با رسیدن به ییلاق ابتدا منازل ییلاقی خود را آماده می‌کنند و آب‌یاری گندم‌زارهای خود که بذر آن را در پاییز سال گذشته کاشته بودند، شروع می‌کنند. عمده فعالیت کوچبارها در ییلاق درو زمین‌ها و خرمن‌کوبی خوشه‌های گندم است که توسط خانواده و در بسیاری مواقع با کایری و هم‌یاری کوچبارها و یک‌جانشین‌ها صورت می‌گیرد. در مدت زمانی که کوچبارها در ییلاق هستند به مانند یک‌جانشین‌ها آداب و رسوم و سنن

تبری را برگزار می‌کنند. با نزدیک شدن پاییز مازاد گندم‌ها را به فروش می‌رسانند و یا با چاربیدارها معامله پایاپای انجام می‌دهند. نیمه اول پاییز بذرهای گندم را زیر خاک کرده و یک یا دو دوره آب‌یاری می‌کنند و نیمه پاییز برای برداشت پنبه به سمت قشلاق کوچ می‌کنند. در سال‌های اخیر با وجود جاده و وسایل نقلیه کوچ پیاده هم‌راه با چهارپایان منسوخ و با وسیله نقلیه انجام می‌شود. کشت پنبه و زندگی کومه‌ای از رونق افتاده و اغلب کوچبارها زمین‌های کشاورزی را تبدیل به باغ مرکبات و سکونت کومه‌ای خود را تبدیل به منازل مسکونی کردند. علی‌رغم تغییر در سبک و سیاق کاری و مدرن شدن کشاورزی هم‌چنان کوچ کوچبارها در فصول گرم سال به ییلاق برای برداشت گندم و فصول سرد سال به قشلاق کرانه کاسپین برای برداشت مرکبات ادامه دارد.

مسیرهای کوچ کِشت کوچبارها

در حال حاضر کلیه مسیرهای کوچبارها از جاده‌های احداث‌شده چند دهه اخیر است؛ اما در گذشته هر منطقه یک راه مال‌رو برای رفت و آمد از ییلاق به قشلاق داشته است؛ به طور مثال: کشاورزان کوچنده فولادمحله و روستاهای جنوب هزارجریب غربی از دو راه ارتباطی برای رسیدن به قشلاق استفاده می‌کردند: الف) کوچ‌روهای کشاورز در کوچ پاییزه پس از کشت گندم با عبور از شاه‌دژ، لنگر، کیاسر، کلاج‌خاسه، دِسِله، تاکام، هولار، ساری[۱] و نکا به قشلاق زاغمرز، زینوند، ماکرون، دنگسرک و طبقده جهت برداشت پنبه می‌رفتند.[۲] و در کوچ بهاره پس از کشت پنبه دوباره از همین مسیر به ییلاق فولادمحله جهت برداشت گندم بازمی‌گشتند. ب) کوچ‌روهای نیمه‌کشاورز فولادمحله با اتفاق رودبارکی‌ها و پروری‌ها در اوایل پاییز پس از کشت گندم با عبور از پشرت، هلی‌چال، باداب‌سر، استارم، غلامی، ویوا، کال‌کت و ناهارخوران به جنگل‌های وطناگز و بندرگز می‌رفتند.[۳] این گروه نیمه‌کشاورز برای سکونت شش‌ماهه خود از چوب درختان کومه بنا می‌کردند و در اولین فرصت کوره ذغال را می‌ساختند و ذغال تولید می‌کردند و در شهر بندرگز می‌فروختند و در کوچ بهاره از همین مسیر به ییلاق فولادمحله بازمی‌گشتند و برای مدت شش ماه به کار کشاورزی زمین‌های ییلاقی مشغول می‌شدند.

---

۱ این گروه در کیاسر، شویلاشت، پل خرچنگ (تاکام) و ساری شب‌خوابی داشتند و شب پنجم به زاغمرز و یا حومه آن می‌رسیدند. پل خرچنگ یا تاکام فعلی به دلیل تلاقی دو رودخانهٔ چهاردانگه و دودانگه به دِاً معروف بود.

۲ گروهی هم چاربیدار بودند که از ساری به سمت نکا، بهشهر، آل‌تپه و کردکوی می‌رفتند و در جنگل‌های بهشهر، کردکوی به تولید و فروش ذغال در فصول سرد سال می‌پرداختند.

۳ این گروه در پشرت، باداب‌سر، غلامی و کال‌کت شب‌خوابی داشتند و شب پنجم در جنگل‌های وطنا و گز مستقر می‌شدند.

کشاورزان کوچنده دودانگه و فریم در اواسط پاییز از پریم صحرا و روستاهای جنوبی پریم با عبور از راه مال رو سرمه تنگه به تاکام و با عبور از هولار به سمت ساری حرکت می‌کردند و در روستاهای جلگه‌ای و ساحلی ساری، نکا و بهشهر نزدیک به شش ماه به فعالیت‌های کشاورزی و مرتبط با کشت و کار مشغول می‌شدند و در اوایل بهار از همین راه به دودانگه بازمی‌گشتند. از ابتدای دهه ۱۳۲۰ گروه‌هایی که فاقد چهارپا بودند از دودانگه به پل‌سفید رفته و به وسیله قطار به شهرها و روستاهای جلگه‌ای می‌رفتند. با باز شدن راه شوسه سلیمان‌تنگه در سال ۱۳۷۵ مسیر رفت و آمد با وسیله نقلیه از مسیر سرمه‌تنگه به تاکام ، ساری و جلگه خزری آغاز شد. کوچ مردم چاشم، هیکوه، شلی، ملاده، تم، تلاجیم، فینسک، کاورد، کلیم و پرور هم اغلب از راه دودانگه صورت می‌گرفت. کوچندگان از راه اُپرت با عبور از گذرگاه گوگلی به پاچی میانا و از دودانگه از راه سرمه‌تنگه و تاکام به ساری می‌رفتند.

کشاورزان کوچنده چهاردانگه از روستاهای اراء، ولویه، تلمادره و رودبار، برد، اگره[1]، سرخده، سیاپره، پشرت، کوات، قلعه‌سر، اروست، مال‌خواست، کردمیر، کلک‌نار، ایول، صنور، عالی‌کلا و لنگر و کشاورزان و دام‌داران کوچنده نرم‌آب‌دوسر در اواسط پاییز با عبور از کیاسر، دسله، تاکام، ساری به روستاهای جلگه‌ای ساری، نکا و بهشهر نزدیک به شش ماه به فعالیت‌های کشاورزی و مرتبط با کشت و کار مشغول می‌شدند و در اوایل بهار از همین مسیر به ییلاق خود برای کشت گندم بهاره برمی‌گشتند.

کوچ‌روهای نیمه‌کشاورز چهارده کلاته و روستاهای جنوب هزارجریب شرقی از مسیر سرخه‌گریه، پیته‌نو، سفیدچاه، نیالا و توسکا چشمه به گلوگاه و حومه بهشهر کوچ می‌کردند. در مسیر دیگری کوچ‌روهای کلاته، تویه، نمکه و بادله با گذر از روستاهای هزارجریب نکا نظیر بندبن، تجرخیل، باداب‌سر، زنگت، چناربن، لایی، پوروا و ملاخیل، چلمردی و زرندین به نکا کوچ می‌کردند و نزدیک به شش ماه به فعالیت‌های مرتبط با کشاورزی و تولید ذغال می‌پرداختند و در اوایل بهار برای کشت گندم، سیب‌زمینی و چغندر به ییلاق خود برمی‌گشتند.

---

۱ روستاهای اگره، سرخده و سیاپره از روستاهای بخش چهاردانگه ساری بوده‌اند که در سال ۱۳۶۷در حوزه استحفاظی شهرستان دامغان قرار گرفت.

مشخصات کلی الگوهای کوچ (شبانی–کشاورزی)

		دام‌داران کوچ‌رو	کشاورزان کوچ‌رو
۱	**الگوی زیست**	عشایر صحرانشین، عشایر یک‌جانشین عشایر نیمه‌صحرانشین	گروه‌های کومه‌نشین، یک‌جانشین
۲	**ساختار کوچ**	قبیله‌ای	گروهی
۳	**زمینه اصلی فعالیت**	دام‌داری	زراعت
۴	**منبع استفاده**	عمدتاً مرتع، مرتع و تعلیف دستی، عمدتاً تعلیف دستی	مزرعه، جنگل
۵	**انگیزه کوچ**	عمدتاً تعلیف دام و یافتن چراگاه	به دست آوردن زمین برای کشت و کار
۶	**شیوه کوچ**	سنتی، سنتی و نیمه‌ماشینی، عمدتاً ماشینی (انتقال دام)	سنتی، ماشینی و نیمه‌سنتی، عمدتاً ماشینی
۷	**شکل کوچ**	کوچ‌های بلند، کوچ‌های کوتاه، رمه‌گردانی	کوچ‌های کوتاه
۸	**مدت کوچ**	بیش از ده روز	کم‌تر از ده روز
۹	**وسایل کوچ**	اسباب و اثاثیه زندگی و ابزار دام‌پروری	اسباب و اثاثیه زندگی و ابزارکشاورزی
۱۰	**سرپناه**	چادر، اتاق، تلار، چفت	کومه، اتاق

کتاب‌شناسی

برخوردار ارسلان (۱۳۸۴)، *کوچ‌نشینان ایران*، تهران: انتشارات دستان.

غفاری چراتی، ابراهیم (۱۳۹۰)، *چرات میراث‌دار کوه سواد*، تهران: انتشارات رسانش.

قربان‌پور، معصومه (۱۳۹۲)، *بررسی ساختار کوچ‌نشینی در منطقه سخت‌سر*، همایش ملی باستان‌شناسی ایران.

موسوی فولادی سیدرضی (۱۴۰۰)، *فرهنگ واژگان تبری پولا*، سمنان: انتشارات حبله‌رود.

ـــــــــــــــــ (۱۴۰۱)، *دیم به دریا*، (کوچ‌نشینی کشاورزان کوچنده)، سمنان: انتشارات حبله‌رود.

نصری اشرفی، جهانگیر و گروه نویسندگان (۱۳۹۸)، *دانش‌نامه تبرستان و مازندران*، تهران: نشر نی.

نیک‌خلق، علی‌اکبر، نوری عسگری (۱۳۸۸)، *جامعه‌شناسی عشایر ایران*، تهران: انتشارات چاپخش.

وندادی حسین (۱۳۹۸)، *فرهنگ واژگان مازنندرانی وندادِ*، ساری: انتشارات هاوژین.

یزدان‌پناه اسماعیل (۱۳۸۴)، *کولی‌ها*، قائم‌شهر: نشر امیر مازندرانی.

جشنی به سرخی انار در فصل پاییز
گذری بر آیین انارچینی در روستای انبوه

الهام کیان‌پور[1] / پژوهش‌گر و کارشناس ارشد ایران‌شناسی

آیین‌ها، نمادی از اعتقادات ریشه‌داری بوده که از پیشینیان به یادگار مانده است. این آیین‌ها، گویای قدمت و پیشینهٔ باستانی و هویت فرهنگی اقوام بوده و بازتابندهٔ مختصات جغرافیایی، اقلیمی، زندگی و مناسبات و روابط خانوادگی و اجتماعی اند. مفاهیم و شکل برگزاری آیین‌ها تکیه بر کار، تلاش و گذران زندگی اقوام دارد. آیین‌های ایرانی، اعم از آیین‌های دینی و مذهبی یا ملی و اساطیری، بخشی از فرهنگ عامه و جزو جداناشدنی از ادبیات غنی مردمی است. جشن‌ها که از مظاهر تمدن و ویژگی‌های فرهنگی نزد هر ملتی است، در حفظ هویت و ایجاد هم‌بستگی فرهنگی و اجتماعی نقش به سزایی دارد و بازتابندهٔ مختصات جغرافیایی، اقلیمی، زندگی و مناسبات و روابط خانوادگی و اجتماعی است. نحوهٔ برگزاری این جشن‌ها و فلسفهٔ آن‌ها، جلوهٔ اعتقادات و باورها و فرهنگ مردمان یک سرزمین است. برخی جشن‌ها به مدد مردمان آن اقلیم حفظ شده و زنده مانده و نسل به نسل هدایت شده است. یکی از این آیین‌ها، جشن انار در روستای «انبوه» گیلان است که هم‌چنان پُرشور برگزار می‌شود. روستایی که این روزها زمزمهٔ ثبت جهانی شدنش در راستای دهکده جهانی گردش‌گری مطرح شده است.

موقعیت جغرافیایی روستای انبوه

روستای انبوه از توابع بخش عمارلوی شهرستان رودبار، در ۳۵ کیلومتری جنوب غربی جیرنده (عمارلو) و ۱۵۰ کیلومتری رشت و هشتاد کیلومتری قزوین، در امتداد استان گیلان و هم‌مرز با استان قزوین قرار دارد.

---

1 el.kianpour@gmail.com

روستای کوهستانی زیبایی که در ارتفاع ۱۳۰۰ متر از سطح دریا قرار دارد و اطراف آن را کوه‌های البرز فرا گرفته‌اند. این روستا از قدیمی‌ترین روستاهای شهرستان رودبار است.

روستای انبوه، در مسیر ارتباطی قزوین به گیلان، یا دیلمان و لاهیجان قرار داشته که امروزه از اهمیت این راه ارتباطی، کاسته شده است؛ ولی مردم روستای انبوه و روستاهای هم‌جوار هم‌چنان، از این مسیر ارتباطی با استان قزوین استفاده می‌کنند.

ویژگی‌های طبیعی، فرهنگی و تاریخی روستای انبوه

روستای انبوه از دو محله «بالا و پایین محله » تشکیل شده است. بافت معماری این روستا بسیار زیبا و دل‌نشین و چیزی شبیه به روستای تاریخی ماسوله است، که سبب شده، با لقب «ماسولهٔ دوم» نیز معروف شود.

انبوه، آب و هوای معتدل کوهستانی دارد و ییلاقات سر سبز و زیبایی چون: ییلاقات نیاوک، گل‌گل، سولس، ویسی، کوه ابن، کلام‌بر، ساکوه و هم‌چنین چشمه‌سارها و نواحی زیبایی مانند: برزمرز، پوستاکند، گرچل، لالوا، گرماج، گرمچال، بره دشت، میرسین (مرساوا)، کرپی، چشمه ساکوه در آن خودنمایی می‌کند.

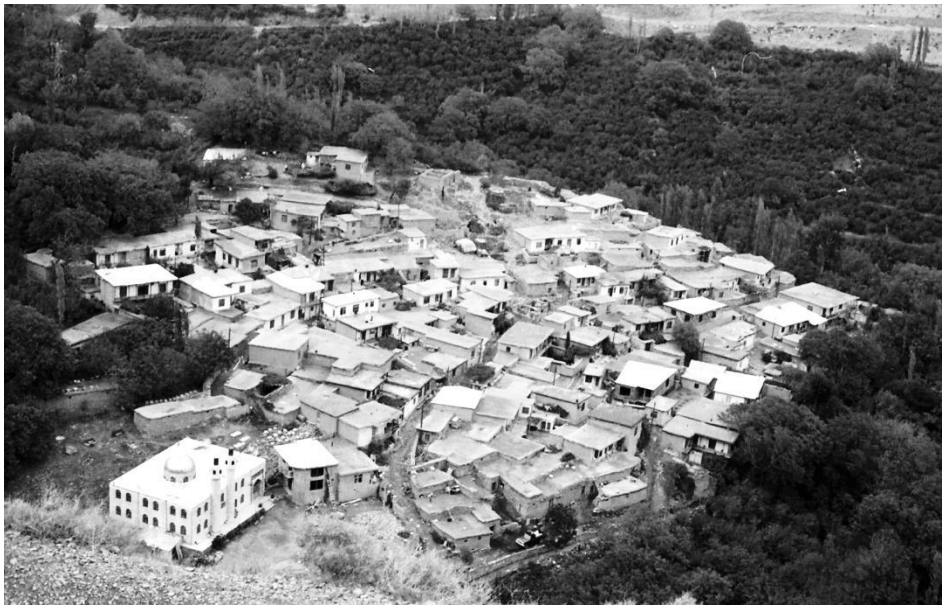
رودخانهٔ پُرآب شاه‌رود در روستای انبوه یکی از شاخه‌های سفیدرود است که در میان دره، کنار روستا جریان دارد. ارتفاعات پیرکوه که روستا را در بر گرفته است با پوشش گیاه کم‌پشت، در بهار و تابستان، محل رویش انواع گیاهان دارویی است و مورد استفاده مردم آن منطقه قرار می‌گیرد. این ارتفاعات در تمام طول سال، میزبان کوه‌نوردان، گردش‌گران و علاقه‌مندان به طبیعت کوهستان است.

پوشاک مردان روستا، کت و شلوار است، ولی تعدادی از آن‌ها از کلاه و نیم‌تنه نیز استفاده می‌کنند. لباس زنان روستا نیز، دامن‌های پرچین، پیراهن‌های بلند، جلیقه و روسری با ترکیبی از پارچه‌های گُل‌دار و زیباست که به وسیلهٔ نوارها و پولک‌های رنگی تزیین شده‌اند. قالی، نمد، جاجیم، گلیم، شال و جوراب از رایج‌ترین محصولات صنایع دستی روستای انبوه است.

مردم این روستا به زبان تاتی صحبت می‌کنند. زبانی که یکی از گویش‌های باستانی ایران است و ریشه در زبان پهلوی دارد. روستای کوه‌پایه‌ای انبوه با بافت مسکونی متراکم، در شیب ملایمی به صورت پلکانی استقرار یافته و کوچه‌های پیچ‌درپیچی دارد. استقرار پلکانی، پشت‌بام هر خانه‌ای را به حیاط خانهٔ بالایی تبدیل کرده است. خانه‌ها عموماً سقف مسطح و دیوارهای گل اندود دارند. روستای تاریخی انبوه، دارای چند اثر تاریخی مهم است. قلعهٔ چیمارود که مربوط به دوری اسماعیلیه است، از دیدنی‌های تاریخی این روستاست که

در فاصلهٔ ۲۵۰۰ متری شمال روستای انبوه و در ناحیه‌ای به نام شاه‌نشین قرار گرفته است. این قلعهٔ تاریخی در سال ۱۳۸۲خورشیدی، به عنوان یکی از آثار ملی ایران به ثبت رسیده است. «مسجد جامع» این روستا نیز قدمتی طولانی دارد و بر اساس سنگ قبرهای به دست آمده به یک‌هزارودویست سال می‌رسد.

اثر تاریخی دیگر، پلی تاریخی‌ست با عنوان «پل خشتی طاقی» که در زمان حکومت عباسیان ساخته شده است، این پل که به پل «شاه‌زاده تی‌تی‌خانم» نیز معروف است، در فاصلهٔ ۳ کیلومتری روستای انبوه، بر روی رودخانهٔ شاه‌رود بنا شده است. مصالح اصلی این پل، آجر و گچ سرندی است و پایه‌های اصلی پل نیز از سنگ و ملاط ساروج ساخته شده و دارای جان‌پناه‌هایی نیز است.



روستای انبوه

جشن انارچینی در انبوه

جشن‌های آیینی چون: جشن‌های شکرانهٔ محصول در مهرماه، یکی از جاذبه‌های این روستا است. یکی از این جشن‌هایی که هم‌زمان با شروع برداشت محصول در انبوه برگزار می‌شود، آیین انارچینی است. این جشن یکی از آیین‌های سنتی است که از سال‌های گذشته در انتهایی‌ترین روستای گیلان برگزار می‌شود. جشنی که یکی از مهم‌ترین و

قدیمی‌ترین مراسم محلی این روستا به شمار می‌رود و در کنار زیبایی‌های طبیعی منطقه، آیین و مراسم برداشت و شیوه‌های فرآوری انار را به نمایش می‌گذارد.

این جشن، هنگام طلوع خورشید صبح روز آخرین جمعهٔ مهرماه هر سال، با صدای پاکارکرپی ــکسی که به مدت یک سال از طرف باغداران، برای نگه‌بانی از باغ‌های انار انتخاب شده استــ برگزار می‌شود. مردم روستای انبوه بر این باورند که قبل از چیدن این میوه، هیچ کس نباید وارد باغ‌های انار شود.

یکی از رسم‌های محلی که مردم از دوران کهن اقدام به انجام آن می‌کردند، مشخص کردن فردی از اهالی محل بود که وی می‌بایست در طول یک سال به هم‌راه خانواده‌اش به کُرپی (باغ انار) می‌رفت و از تمامی باغ‌های انار محل به خوبی نگه‌داری می‌کرد. برای این منظور، هرساله تمامی افرادی که باغ انار دارند، گرد هم می‌آیند تا «پاکار» یا «پاکور» یا همان باغبان را مشخص کنند. صاحبان باغ، حقوق و دست‌مزد پاکار را نیز در زمان برداشت محصول، پرداخت می‌کنند.

از دیگر وظایف مهم پاکار آن است که نگذارد تا زمان واقعی برداشت محصول که اغلب سومین و یا آخرین جمعه مهرماه هر سال است، انارها چیده شود. برای این منظور، هر ساله پاکار در ابتدای سحر، به ابتدای باغ‌ها رفته، آتشی برپا می‌کند و منتظر رسیدن اهالی می‌شود. با رسیدن تمام اهالی روستا به باغ، پاکارِکرپی بانگ می‌زند: «یا الله». یعنی به نام خداوند و با نیت پاک، کار را شروع کنید. پس از شنیدن این واژه، هر خانواده، وارد باغ خود شده و اقدام به چیدن، جمع‌آوری و فروش انار می‌کند.

این مراسم باید تا پایان همان روز (جمعه) تمام شود. این جشن، با موسیقی‌های سنتی (نواختن دایره، سُرنا و دُهُل)، بازی‌ها و مسابقات محلی و پخت نان و شیرینی محلی برای پذیرایی شروع شده و همواره با شادی و هم‌بستگی هم‌راه است.

انارچینی، آیینی مملو از نماد

انار میوه‌ای مقدس شمرده شده است. پُردانه بودنش، نشان برکت و نماد باروری اسطوره‌ی آناهیتا است. آیین انارچینی مملو از نماد و نشانه است. دعا و نیایش یکی از مهم‌ترین نمادهای جشن انار است. آیینی که با نام خدا و تکیه بر برکت او آغار می‌شود. از آن‌جا که در تمامی آیین‌های مقدس، هیچ فردی حق ورود به مکانی را قبل از دیگران ندارد. در جشن انار نیز این نظم و ترتیب مورد توجه قرار گرفته است.

دیگر نماد این آیین، برگزاری آن در مهرماه است. مهر برای ایرانیان ماهی مینوی و مقدس است. از وظایف مقدس مهرماه، باران‌آوری و یاری به کشاورزان و باغداران است.

هم‌چنین آدینه‌روز، نیز خود نمادی از ارزش‌گذاری ایرانیان باستان بر این روز دارد. اما مهم‌ترین نماد این آیین، برافروختن آتش توسط پاکارکرپی است. آتش از دیرباز نزد ایرانیان مقدس بوده است. چرا که آتش، نماد روشنایی، نور و انرژی زندگانی است. آتش خویشاوند و هم‌راه بشر بوده و همواره در پندار ایرانیان باستان مورد احترام فراوان واقع شده است.

در برخی از روایت‌های ایرانی، آفرینش آتش وابسته به پیدایش گیاهان و روییدنی‌ها است. شاید اعتقاد به سرچشمهٔ گیاهی و نباتی آتش در اقوام کهن ایرانی از این‌جا ریشه گرفته باشد که چون این اقوام آتش را از سایش دو تکه چوب به یک‌دیگر ایجاد می‌کردند و شعله‌اش را از این مالش و سایش برمی‌افروختند، این باور در آنان ریشه دوانید که سرچشمهٔ آتش، چوب درختان است، پس آتش منشأ نباتی دارد و روح درخت و گیاه است.

هم‌بستگی اجتماعی در آیین انارچینی

در این روز، تمام مردم روستا، حتی کسانی که بیرون از این روستا زندگی می‌کنند، برای کمک و چیدن انار به روستا آمده و با وسیله نقلیه به سمت باغ‌های انار حرکت می‌کنند. اشخاصی که از این روستا مهاجرت کرده‌اند، هنگام مراسم انارچینی به زادگاه خویش بازمی‌گردند و در کنار دیگر روستاییان، به برداشت محصول می‌پردازند. زنان و دختران روستا نیز با لباس‌های محلی بر تن، هم‌راه مردان، مشغول چیدن انار از انارستان روستا

می‌شوند. از مهم‌ترین عناصر جشن انار، گردهمایی و اجتماع مردم است که موجبات نزدیکی را فراهم می‌آورد.

در روز جشن انار، این روستا مملو از گردش‌گران و مردم مشتاقی‌ست که از شهرهای اطراف برای دیدن این جشن و خرید انار به روستا آمده‌اند. مقداری از این انارها توسط مردم و گردش‌گران خریداری می‌شود، ولی بیش‌تر محصول برای فروش به شهر فرستاده می‌شود. در این روز، تعدادی از زنان و دختران روستا در لباس‌های محلی رنگارنگ، به پخت رب انار مشغول اند و این رب‌های طبیعی خوش‌مزه، در کنار انارهای این روستا توسط گردش‌گران خریداری می‌شود.

فرهنگ و آداب و رسوم مردم روستای انبوه دست‌نخورده، باقی مانده است، جوانان تحصیل‌کرده و یا مهاجرت‌کرده از انبوه، زمانی که به روستا برمی‌گردند، لباس محلی خود را می‌پوشند و به سنت‌های خود با افتخار پای‌بندند. روستای انبوه در پایان جشن انارچینی، شاهد گردش‌گرانی‌ست که با دست‌های پُر، عکس‌های خاطره‌انگیز و دلی مالامال از شادی به شهر خود بازمی‌گردند.

سخن آخر

برگزاری آیین‌ها، هم‌راه با به کارگیری نیایش‌ها، ترانه‌ها، نماها و یا کردارهای ویژه‌ای است که هر کدام با مفاهیم ضمنی، هدف و محتوای آن مراسم را معنا می‌کند. آیین انار نیز نشان از هم‌بستگی انسان و طبیعت دارد که در قالب الگوهای مشخصی در راستای برکت‌جویی شکل گرفته است. برگزاری جشن‌های آیینی به ویژه جشن‌هایی که به محصول مرتبط است، با باورهایی منطبق با روابط انسانی آمیخته است. چونان که باورها و کنش‌های آیینی در سنت انارچینی روستای انبوه، سرشار از عناصری است که هم‌بستگی، مهر و دوستی را نمایه می‌کند.

رسم دیرینهٔ انارچینی در ماه مهر و فصل پاییز، فرصت مناسبی برای رونق گردش‌گری در این منطقهٔ زیبای طبیعی و تاریخی است. روستای تاریخی انبوه توانسته با برپایی و زنده نگه‌داشتن این سنت برای جذب و توسعهٔ صنعت گردش‌گری، کار مهمی در راستای رونق گردش‌گری انجام دهد، به ویژه آیینی چنین با اصالت که اهالی روستا، با حفظ فرهنگ، آداب و رسوم سنتی خود و عشق به هویت خود، آن را دگرگونه به دیگران نیز معرفی کرده‌اند.

عکس‌های ارسالی برای این مقاله: فرزاد فخرایی

کتاب‌شناسی

جعفری، عباس (۱۳۷۹)، *گیتاشناسی ایران*، تهران: مؤسسه جغرافیایی و کارتوگرافی گیتاشناسی.
کیان‌پور، الهام (۱۳۹۴)، «*نگاهی به روستای انبوه از انار*»، مجله دادگر، شماره ۳۶، پاییز ۱۳۹۴.
مشاهدات میدانی نگارنده.

---

۱ عکس‌های ارسالی برای این مقاله: فرزاد فخرایی.

درباره اصطلاح «مزنگ» در آسیای میانه

دکتر ای.ام. اُرانسکی / آکادمی علوم اتحاد جماهیر شوروی، انجمن جغرافیایی کمیسیون خاور؛ انتشارات «علوم»، اداره کل ادبیات خاور، مسکو ۱۹۷۱

ترجمه: رحیم کاکایی

یکی از دشوارهایی که پژوهش‌گران گروه‌های قوم‌نگاری کوچک آسیای میانه به ناگزیر با آن روبه‌رو می‌شوند، بی‌شماری اصطلاحاتی است که برای تعیین و نام‌گذاری این گروه‌ها و ناهم‌آهنگی‌های غیرعادی و بی‌مانند در کاربرد مورد استفاده قرار می‌گیرند. از یک سو یک گروه قوم‌نگاری می‌تواند اقشار مختلف مردم را در مناطق مختلف (و گاهی اوقات در یک منطقه) با اصطلاحات مختلف مشخص کند.[۱]

از سوی دیگر، همین اصطلاح اغلب توسط گروه‌های قوم‌نگاری بر اساس ریشه‌ها و زبان‌های بسیار متفاوت به کار برده می‌شوند[۲] این اختلاف بازتاب خود را هم در ادبیات و هم در مطالب آماری پیدا می‌کند که گاهی برای چندین دهه ادامه دارد. نمونهٔ این اصطلاح چند معنایی می‌تواند اصطلاح «مزنگ»[۳] باشد. در ادبیات روسی و خارجی دهه‌های ۷۰-۸۰

---

۱ به نحوی که، برای نمونه، نسبت به گروه کوچک قوم‌نگاری پریا (دره حصار)، مردم پیرامونی از اصطلاحات زیر استفاده می‌کنند: «افغونو» (افغان‌ها)، «افغونو سیه‌روی (سیاه‌پوست)» (سیاه‌چهره، افغان‌های سیاه‌چهره)، «افغان‌های ناس فروش» (افغان‌های فروشنده ناس. ناس (نسوار) نوعی تنباکوی محلی و اعتیادآور است)، «چنگر»، «چشگرک»، (چاچگرگ) «موسالی»، «هندوستانی یا» (هندوستانی‌ها) و غیره. در این بین اصطلاحات اشاره شده هیچ هم‌خوانی با گروه خودخوانده «پریا» و نه هم‌چنین با نام بخش‌های جداگانه آن ندارد [۱۵، ص ۱۵].

۲ تحت اصطلاح تمایزناپذیر «افغون» در بخش جنوبی آسیای مرکزی برای نمونه حداقل پنج گروه مردمی کاملاً ناهم‌گن درک می‌شود. خود افغان‌ها (پشتون‌ها)، هزاره‌ها، پریا، کاول (شه‌ـممدی)، چیستونی، و احتمالاً برخی از گروه‌های دیگری که مربوط به مردم محلی با منشأ افغانستان است. [۱۵، ص. ۶۳-۶۴؛ ۱۷، ص.۲۴۳- ۲۴۵؛ ۱۸، ۱۲۸، ۶].

۳ مزنگ: اصطلاح مورد استفاده برای «کولی‌های» «لولی» (جوگی، مغات) آسیای مرکزی و برای تعیین و نام‌گذاری گروه اتنیکی «پریا»، (زبان «پریا» یک زبان هندوآریایی مرکزی است که در بخش‌هایی از افغانستان، ازبکستان و تاجیکستان و به ویژه در شهر دوشنبه گفت‌وگو می‌شود. «تاجیکی ازبکی» نام دیگر آن است. یا زبان هندوآریایی، جای‌گاهی میانی بین زبان‌های هندی و کولی‌های معاصر را اشغال می‌کند. بیش‌تر پژوهش‌ها و مستندسازی‌های این←

سده گذشته، در یادداشت‌های سیاحان، دانش‌مندان، تاریخ‌نگاران محلی و دیگر افرادی که به مردم منطقه ترکستان که به تازگی به روسیه ضمیمه شده‌اند؛ علاقه‌مند شده‌اند، اصطلاح «مزنگ» اغلب به اندازه کافی مشاهده می‌شود.[۱](۳). معمولاً «مزنگ‌ها را در این بین با دیگر گروه‌های قوم‌نگاری کوچک آسیای مرکزی (لولی‌ها و جوگی‌ها) مرتبط می‌کنند و تحت اصطلاح کلی «کولی‌های آسیای میانه» به هم پیوند می‌دهند. [۶؛ ۲۸؛ ۳۱؛ ۳۳]. در شمار دیگری از گروه‌های قوم‌نگاری که تحت اصطلاح تمایزناپذیر«کولی‌های آسیای مرکزی» متحد شده‌اند، در آثار متأخر و تا به امروز نیز از «مزنگ»ها یاد می‌شوند. [۳، ص.۴۶۳-۴۶۴؛ ۵، ص.۲۰۸؛۷، ص.۹؛ ۱۳، ص.۵۹۷ـ۶۰۹؛ ۱۴، ص.۱۲؛ ۲۵، ص.۱۳]. در واقع، در کاربردهای رایج، اصطلاح «مزنگ» می‌تواند (در هر حال حداقل در برخی مناطق) با اصطلاحاتی که تعیین‌کننده گروه‌های دیگری از به اصطلاح «کولی‌های آسیای مرکزی» (جوگی‌ها، لولی‌ها) است، یکی شمرده شوند. برای نمونه، «مزنگ»ها (مزنچی) در سرشماری جمعیت روستایی منطقه فرغانه در سال ۱۹۱۷ با «لولی» و «کولی» یکی شدند [۱۰، ص ۵۷]. در گویش ریشتانی (رشتانی‌ـتاجیکی) زبان تاجیکی (فرغانه جنوبی) واژه‌های «مزنگ» و «لولی» قید شده توسط «و.س. راستورگویف» در هر دو مورد به عنوان «کولی» ترجمه شده‌اند. [۲۱، ص.۱۳۱،۱۳۰].[۲]

«پریا»های حصار (حصار منطقه‌ای در تاجیکستان و در ۳۰ کیلومتری باختر شهر دوشنبه قرار دارد. ـــمترجم) هم‌چنین از اصطلاح «مزنگ» به عنوان نام یک گروه قوم‌نگاری کولی‌مانند استفاده می‌کنند که در میان مردم محلی با نام‌های «جوگی» و «لولی» شناخته می‌شوند. و هرچند این نام‌های اخیر نزد «پریا»ها هم شناخته شده است، در واقع اصطلاح آن‌ها برای تعیین و نام‌گذاری گروه نام‌برده ـــو بر این مورد تأکید شده‌ـــ اصطلاح «مزنگ» است[۳]. از سوی دیگر، نخستین نویسندگانی که از «مزنگ»ها نام برده‌اند، به تفاوت‌های اساسی

←زبان منزوی هندوآریایی توسط یوسف میخائیلوویچ اُرانسکی، زبان‌شناس اهل شوروی، انجام گرفته‌است. «لولی»ها ادعا می‌کنند که «مزنگ»ها تیره‌پوست هستند. «پریا» را نیز به نوبه خود با این واژه می‌نامند. (ـــمترجم)

۱ به این دوره تعلق دارند نخستین (و به نظر می‌رسد منحصر هستند) سنجش انسان‌شناختی «مزنگ»ها (اویفالوی، ویلکینس) [۴،ص.۴۳۶-۴۶۱] و نخستین، احتمالاً ثبت تصویری از ظاهر بیرونی مردان و زنان گروه «مزنگ» (آ.ل.کون. طبیعت‌شناس. مترجم) [۹،ص.۹۸]. عکس‌های «کولی‌های قبیله مزنگ» نیز در نمایش‌گاه مردم‌شناسی ۱۸۷۹ در مسکو ارائه شدند.

۲ با توجه به پیام محبت‌آمیز «و.س. راستورگویی» (نامه مورخ ۷- -۱۹۶۷X) هر دو این واژه‌ها، بر اساس خاطرات او، به عنوان مترادف‌ها به کار برده می‌شوند. واژه «مزنگ» را گزارش‌گر او در رابطه با زنی که التماس صدقه می‌کرد، استفاده کرده بود.

۳ یادداشت‌های میدانی ۱۹۵۸-۱۹۵۹، ۱۹۶۱ و ۱۹۶۴. نواحی حصار، ۶. شهرنو و رگار اتحاد جماهیر شوروی تاجیکستان). به گفته گزارش‌گران من «پریا» واژه‌های «جوگی، لولی، مزنگ» همین معنا را دارند (یک گپ).

این گروه‌ها از دیگر «کولی‌های آسیای میانه» اشاره کرده‌اند. «آ.د. گربنکین» [۶، ص.۱۱۶]، «ل.ن. سوبولف» [۲۳، ص.۳۱۰]، «آ.ای. ویلکین» [۴،ص ۴۳۶]، «ا. شیلر» [۳۳،۱، ص.۱۱۱]، «گ. لانسدل» [۳۱، ص.۵۴۳-۵۴۴] گزارش می‌دهند که «مزنگ»ها یک‌جانشین هستند (یا به یک‌جانشینی روی می‌آورند) و به کشاورزی اشتغال دارند. به ویژه اشارات معینی برای یک‌جانشینی پای‌دار و فعالیت‌های کشاورزی «مزنگ»ها وجود دارند.[1] در منطقه زرافشان (روستاهای داغ بیت و خلوایی) [۶، ص ۱۱۶; ۲۳، ص ۳۱۰; ۳۱، ص ۵۴۳]. هم‌چنین گزارش می‌شود که بسیاری از «مزنگ»ها به دست‌فروشی‌های کوچک مشغول هستند [۴، ص ۴۳۶; ۲۳، ص ۳۱۰]، در این بین برخی از نویسندگان فعالیت‌های تجاری را فقط به زنان «مزنگ» نسبت می‌دهند [۶، ص ۱۱۶; ۳۳، اول، ص ۱۱۱]، و دیگران تجارت کوچک در بازارها را «شغل انحصاری این مردم اعم از زن و مرد» می‌دانند [۲۸، ص ۳۲۳-۳۲۴]. «آ.ای. ویلکینز» [۴، ص ۴۴۸-۴۴۹] در این بین اضافه می‌کند که «مزنگ»ها خود را «عطار» می‌نامند[2] و او هرگز«مزنگ» پیشه‌ور را ندیده است. «لانسدل» گزارش می‌دهد که زنان گروه «مزنگ» هم‌چنین به معالجه‌گری و درمان‌گری می‌پردازند [۳۱، اول، ص ۵۴۳-۵۴۴]. «مزنگ»ها با توجه به وابستگی مذهبی خود مسلمان هستند [۲۸، ص ۳۲۳-۳۲۴; ۳۱، اول، ص ۵۴۳-۵۴۴]، زبان مادری آن‌ها تاجیکی است[3] و خود را اهل بخارا می‌دانستند. [۴، ص ۴۳۶; ۶، ص ۱۱۶][4]؛ در این بین، «گربنکین» اضافه می‌کند که اسکان آن‌ها از بخارا به ناحیه زرافشان تنها «۲۵ سال پیش» (یعنی در اواسط قرن نوزدهم) رخ داده است.

«آ.ای. ویلکنس» گزارش می‌دهد که «مزنگ»ها از نظر انسان‌شناسی به شدت با «لولی»ها متفاوت و از نظر نوع فیزیکی بیش‌تر شبیه تاجیک‌ها هستند [۴، ص ۴۴۸-۴۴۹]. «آ.د. گربنکین» به تفاوت «مزنگ»های ناحیه زرافشان از «کولی»ها هم از نظر طرح چهره و هم در شغل اشاره می‌کند [۶، ص ۱۱۶]. «لانسدل» هم‌چنین به اندام مناسب «مزنگ»ها و رنگ پوست روشن‌تر آن‌ها (در مقایسه با کولی‌های اروپایی) توجه داشته است [۳۱، I، ص ۵۴۳- ۵۴۴]. «آ.د. گربینکن»، «آ. خوروشین»، «آ.ای. ویلکینس»، «گ. لانسدل»، همه اشاره می‌کنند که زنان گروه «مزنگ» صورت خود را نمی‌پوشانند، به زیبایی و قد و قامت

---

۱ نمی‌توان حق ملاحظه کاری علمی «آ.ای.ویلکینس» محفوظ نداشت که در دهه ۷۰ سده گذشته از به کار بردن اصطلاح «کولی» در رابطه با گروه‌های مختلف آسیای مرکزی که اسکان دائمی نداشتند، خودداری کرد، ضمن ترجیح بیش‌تر بی‌طرفی. (البته به روح زمان خود) اصطلاح «بوهمین (کولی‌وار) آسیای مرکزی» [۴].

۲ تاجیکی؛ «عطار». عطرفروش، داروفروش، فروشنده ادویه‌جات و سایر کالاهای کوچک.

۳ لاندسدل اشاره می‌کند که مزنگ‌ها به «فارسی و ترکی» یعنی به تاجیکی و ازبکی صحبت می‌کنند.

۴ نویسندگان سده گذشته نیز با این ادعا مواجه می‌شدند که مزنگ‌ها از استانبول آمده‌اند [۲۸، ص ۳۲۳-۳۲۴; ۳۱، اول، ص ۵۴۳-۵۴۴].

متمایز می‌شوند [۴؛ ۶، ص ۱۱۶؛ ۳۱، اول، ص. ۵۴۳-۵۴۴].[۱] بر این اساس هم‌چنین اشاره می‌شود که «مزنگ»ها درون‌همسر (اندوگاموس) هستند و هرگز خارج از گروه خود وارد روابط زناشویی نمی‌شوند [۶، ص ۱۱۶; ۲۳، ص ۳۱۰]. این شاید تمامی اطلاعات درباره «مزنگ»ها در ادبیات پیش از انقلاب باشد و در دهه سده ما، پروفسور. «ای.ای. زاروبین» اشاره کرده که «گروه‌های آواره و دوره گرد کوچک، که به طور جداگانه با نام‌های «لولی»، «مزنگ»، «جوگی» معروف هستند.» و تحت اصطلاح مشروط «کولی‌های آسیای مرکزی» یکی شده‌اند، کم‌تر مورد مطالعه قرار گرفته‌اند [۲۵، ص ۱۳] و ارائه اطلاع مشخص‌تر درباره این واحدها دشوار است.» [۷، ص ۹].[۲] فقط اشاره می‌شود که «مزنگ»ها و «جوگی»ها به فال‌گیری و گدایی مشغول هستند و زبان‌شان «تاجیکی یا ازبکی با ویژگی‌های واژگانی است و سنی‌مذهب هستند.» [۲۵، ص ۱۳]. در کتاب راه‌نمای مختصر «مردم اتحاد جماهیر شوروی»، منتشر شده توسط مؤسسه قوم‌شناسی آکادمی علوم اتحاد جماهیر شوروی (۱۹۵۸، ص ۱۲)، از «مزنگ»ها در میان سایر گروه‌های کولی نام برده شده است، اما اطلاعات گزارش شده در این‌جا در مورد «مزنگ»ها (و هم‌چنین در مورد سایر «کولی‌های آسیای مرکزی») نیاز به اصلاح است. به ویژه، این ادعا که زبان «مزنگی»، «جوگی» و «لولی»، زبان کولی‌ها است، که کاملاً بی‌اساس است.[۳]

اطلاعات جدید درباره «مزنگ»ها تنها در سال‌های دهه ۶۰ سده ما در ادبیات ظاهر می‌شود [۱۳; ۲۲]. «آ.ال. تروتسکایا» و «گ.پ. سنساریف» که مطالبی را در مورد «کولی‌های آسیای مرکزی» در اتحاد جماهیر شوروی ازبکستان جمع‌آوری کرده بودند، گزارش می‌دهند که «کولی‌های گروه «مزنگ» که در سراسر آسیای مرکزی پراکنده‌اند، از نظر انسان‌شناسی و هم‌چنین در زمینه خصلت مشاغل بومی و زندگی روزمره با سایر «کولی‌ها» تفاوت دارند؛ آن‌ها با «لولی»ها و «جوگی»ها وارد روابط زناشویی نمی‌شوند و از آن‌ها دوری می‌کنند. «مزنگ»ها (بر خلاف «لولی»ها و «جوگی»ها) به گدایی نمی‌پرداختند، بلکه چوب‌تراش و نجار بودند و از درخت بید دف، الک، نرده و ظروف چوبی می‌ساختند. آن‌ها را «تاواق تراش» [نجار] نیز می‌نامند[۴]؛ زنان در کار به مردان کمک

---

۱ خروشخین و لانسدل به این اضافه می‌کنند که زنان مزنگ از شهرت خوبی برخوردار نیستند.

۲ در جای دیگر، «ای.ای. زاروبین» به فقدان کامل یادداشت‌ها در مورد زبان «کولی» تاجیکستان اشاره می‌کند [۸].

۳ بر این اساس، مزنگ‌ها، جوگی‌ها و لولی‌ها در کتاب راه‌نمای مختصر اشاره شده به گروه هندی (بر اساس طبقه‌بندی زبانی) نسبت داده می‌شوند که البته نیاز به اصلاح دارد: آن‌طور که اشاره شد زبان مادری همه این گروه‌ها تاجیکی است و بر این اساس همه آن‌ها باید بر اساس علائم و ویژگی زبانی به گروه زبان‌شناسی ایرانی منسوب شوند، آن‌طور که «ای.ای. زاروبین» این را انجام داد.

۴ تاجیکی. تابتس تراش، در اصل«تراش‌گر، کسی که قاب، دوری، ظروف می‌سازد.».

می‌کردند و مانند مردان به تجارت خُرد مشغول بودند. «مزنگ»ها در ماهیت امر خانه‌های‌شان نیز با هم تفاوت داشتند. «جوگی»ها و «لولی»ها، به جای چادر (چودیر) معمولی کومه یا کلبه ــچایلاــ می‌ساختند [۱۳، II، ص ۶۰۳]. آن‌طور که پیداست، توصیف «مزنگ»ها در این آثار اخیر به شدت با تمامی اطلاعات قبلی در مورد این گروه متفاوت است و اساساً با توصیف گروه‌های مختلف قوم‌نگاری کوچک آسیای مرکزی که به کار مهارت‌های چوب‌تراشی و نجاری مشغول هستند و در مناطق مختلف با نام‌های مختلف «سوگوتراش» (کسی که ظروف چوبی به شکل خاص درست می‌کند.) [۱۸، ص ۱۲۸]؛ «کاسه‌تراش»، تاووق‌تراش [خراط]، «قاشوق‌تراش» و غیره شناخته می‌شوند، منطبق است.[۱]

با بررسی دقیق‌تر مشخص شد که در آثار اشاره‌شده در سال‌های دهه ۶۰، تحت اصطلاح «مزنگ»، گروهی از «تاوُتستراش» (کسی که ظروف چوبی به شکل خاص درست می‌کند) توصیف شده و حتی عکسی در جلد «مردم آسیای مرکزی» II)، (۱۹۶۳ قرار داده شده است. ، ص ۶۰۱) با عنوان «کولی مزنگ در دستگاه نجاری حلاجی». شهر سمرقند در واقع به هیچ وجه یک «مزنگ کولی» را به نشان نمی‌دهد.[۲] بنا به گزارش محبت‌آمیز یکی از خبرنگاران سمرقندی من، «خ.خ. نظروف»[۳] [نامه‌های مورخ ۲۵ مارس ۱۹۶۵، ۲۰ نوامبر ۱۹۶۶]، گروه‌های کوچکی از «مزنگ»ها (معمولاً ۵-۱۰ خانوار) در منطقه سمرقند، «کتا کورگان ا» لنین‌آباد، نو، داغ‌بیت و سایر مناطق روستایی، معمولاً در نزدیکی بازارها زندگی می‌کنند. این «مزنگ»ها واقعاً از دیگر گروه‌های قوم‌نگاری کوچک آسیای مرکزی که تحت عنوان «کولی‌های آسیای مرکزی» متحد شده‌اند، جدا هستند. آن‌ها زندگی یک‌جانشینی داشتند، به گدایی، فال‌گیری، یا جواهرسازی یا نجاری مشغول نبودند. شغل اصلی آن‌ها دست‌فروشی در مقیاس کوچک (منسوجات، رنگ، عطر، ظروف) بود، در حالی که اجناس به صورت عمده خریداری می‌شد و زنان این کالاها را به روستاها می‌بردند و در آن‌جا آن‌ها را می‌فروختند یا با غذا معاوضه می‌کردند.[۴] بسیاری از خانواده‌ها قطعه‌زمین خود را داشتند و اکثر مردان به کار کشاورزی مشغول بودند و فقط تا حدی در تجارت شرکت می‌کردند. «مزنگ»ها از نظر پوشش، مسکن و شکل ظاهری با مردمان تاجیک، ازبک و عرب پیرامون

---

۱ به معنای واقعی کلمه، «ساخت، ظروف، جعبه، فنجان (کاسه)، ظرف، بشقاب، قاشق».

۲ درعکس یک نجار (تاووق‌تراش) به نام ماولوناکا را نشان می‌دهد که در سمرقند در خیابان گیجوان در خانه خ .خ. نظروف زندگی می‌کرد و در اوایل دهه ۶۰ درگذشت. (گزارش‌شده توسط خ .خ. نظروف)؛ نامه مورخ ۲۰ نوامبر ۱۹۶۶).

۳ «خ.خ. نظروف» استاد مؤسسه پزشکی سمرقند، یک لولی معمولی سمرقند، صاحب نظر عالی در زندگی و نوع زندگی «کولی‌های آسیای مرکزی» است که در حال حاضر در حال آماده‌سازی پایان‌نامه‌ای در مورد این گروه (گروه‌های) از مردم آسیا میانه است.

۴ در این بین خاطرنشان می‌شود که به عنوان یک قاعده، فقط زنان مسن‌تر به تجارت مشغول بودند. زنان جوان صورت خود را پوشانده و خانه را اداره می‌کردند.

تفاوت دارند و آن‌ها این جماعت را (از جمله لولی‌ها) «مزنگ‌ـلولی»، «مزنگ‌ـجوگی» می‌نامند. اما خود «مزنگ»ها به شدت خود را از گروه‌های کولی آسیای میانه (از جمله گروه تاوق‌تراش. [خراط]) جدا می‌کنند و با آن‌ها وارد رابطه زناشویی نمی‌شوند. «مزنگ»ها با مردمان تاجیک و ازبک اطراف ازدواج نمی‌کنند. بر خلاف اشاره به این‌که «لولی»ها، «جوگی»ها و «مزنگ»ها از قومیت «مُغات» (جمع عربی مُغ) به عنوان نام خود استفاده می‌کنند [۱۳، II، ص ۵۹۷]، «مزنگ»ها از این نام برای خود استفاده نمی‌کنند، بلکه خود را ازبک یا عرب می‌نامند. بر خلاف «جوگی»ها و «لولی»ها، «مزنگ»ها نیز زبان مشترک رمزگونه و پنهان (آرگوت) این گروه‌ها را نمی‌دانند.[۱]

از مطالب بالا معلوم می‌شود که گروهی که در منطقه سمرقند و در دره زرافشان با اصطلاح «مزنگ» مشخص شده‌اند را نمی‌توان با آن گروه «جوگی»های منطقه حصار (مهاجران هندی‌زبان از افغانستان) که در رابطه با آن «پریا» را برای این اصطلاح «مزنگ» به کار می‌برند، یکی شمرد. ولی این کافی نیست. اصطلاح «مزنگ» (مزنگی، مزنگلار) به یکی از ده واحد قبیله‌ای «قارلوق»های آسیای میانه اطلاق می‌شود [۲۹، ص.۳۰].[۲] خارج از قبیله «مزنگ» آسیای میانه (متأسفانه به زبان اشاره‌ای نشده است) بین اقوام بلوچ کرمان [۲۴، ص ۶۳۹] اشاره می‌شود و محله‌ای به نام «ده مزنگ» در کابل وجود دارد.[۳] جالب است که «جوگی»های منطقه حصار، که آن‌ها برای «پریا»ها اصطلاح «مزنگ» را به کار می‌برند، خودشان به این اصطلاح «پریا» می‌نامند.[۴] این آخری، آن‌طور که به نظر من می‌رسد، با کلمه گویش تاجیکی «مزنگ» که در معنای «سیاه، تیره‌پوست، سیه‌چهره، با صورت زشت، زشت (بدشکل)»، هم‌چنین «سیاه» و بزرگ (سالم)» استفاده شده، مرتبط است.[۵] (در واقع، مردم اطراف رنگ پوست تیره را از ویژگی‌های بارز گروه «پریا» می‌دانند.[۱].

۱درباره زبان پنهان و رمزگونه مردمان فرغانه و تاشکند نگاه. به آثار «آ.ای. ویلکینس» [۴] و «آ.ال. ترویتسکایا»، [۲۶، ص ۲۵۶-۲۵۷]، در مورد زبان پنهان و رمزگونه جوگی‌های حصار ـآثار ای.ام. اُرانسکی [۱۹،۱۶].

۲ این گزارش را مدیون «ک. شانیازوف» هستم.

۳ گزارش‌شده توسط «ک. نیازوف».

۴ یادداشت‌های میدانی سال ۱۹۵۸ (منطقه اورجونیکیدزه) و سال ۱۹۶۴ (۶. منطقه شهرنو حصار).

۵ یادداشت‌های میدانی ۱۹۵۸(منطقه‌های حصار و ارجونیکیدزآباد تاجیکستان شوروی، منطقه اوزون ازبکستان شوروی). دانش‌جوی سابق من و نامزد دکترا «م. داولیاتوف» (از اهالی روستای «اوغالیک» در نزدیکی سمرقند) واژه «مازانگ» را به همین معنی به کار برده است.): «مازانگ» آدم بسیار سیاه و تیره‌چهره» (باید در نظر داشت که جمعیت قشلاق اوغالیک» به هر حال در بخش‌های قابل توجه خود، از نوادگان مهاجران غارتگین هستند.). یکی دیگر از شاگردان من «ش. رشیدوف» (بومی منطقه اوزون ازبکستان شوروی) همین معنی را در این کلمه آورده است و می‌افزاید که چنین اصطلاحی را می‌توان در مورد اتیوپی‌ها (حبشی) به کار برد. بر اساس اشاره «م. مخمدوف»، در گویش حصاری زبان تاجیکی، واژه «مزنگ» در رابطه با افراد چاق و تیره پوست به کار می‌رود (به شخصی فربه و سیاه نسبت داده می‌شود.) [۱۱، ص ۸۲].

ممکن است که دقیقاً همین معنای کلمه گویش تاجیکی (که در بسیاری از جاها فراموش شده است) باشد که اساس اصطلاح «مزنگ» را تشکیل می‌دهد که در کاربرد کلمه رایج و عامیانه (و به طور غیر مستقیم در ادبیات) در رابطه با متنوع‌ترین گروه‌های قوم‌نگاری به کار برده شده است. از سوی دیگر، با در نظر گرفتن تبدیل صوتی /د/ به /ل/ [بدخشان / بلخشان در اصطخری و غیره) و /د/ به /ز/ [۲۰] در گروه خاصی از گویش‌های ایرانی پراکنده در قلمرو جنوب تاجیکستان و افغانستان و تطبیق و مقایسه اصطلاح «مزنگ» تاجیکی (شفاهی) بسیار فریبنده و جذاب بوده باشد. ملنگ «زاهد، گوشه‌نشین»، فارسی، «ملنگ»، «۱. برهنه، سرمست، پابرهنه، سر برهنه، در سماع و وجد؛ ۲. بی‌چاره، تهی‌دست» [۱۲؛ ۳۰]، به زبان افغان. «ملنگ» «درویش، فقیر، زاهد، آدم بی‌خیال و بی‌مبالات، عاشق و شیفته» [۲]، هند. «ملنگ» «درویش، قوی، انسان سالم» [۳۲]. با وجود این، مسئله مستلزم پژوهش‌های زبانی اضافی است.

آن‌طور که «خ.خ. نظروف» در مقاله اخیر خود که به تازگی منتشر شده، گزارش می‌دهد، او اخیراً یک گروه نسبتاً بزرگ متراکم (حدود ۵۰۰ نفر) از «مزنگ» ها را در منطقه نمنگان نواحی اندیجان پیدا کرده است. این «مزنگ»ها همان نام خود را در رابطه با خود به نام «جوگی» (مُغات، غربت) به کار می برند و به زبان رمزگونه و پنهان رایج در «کولی‌های آسیای میانه» احاطه دارند. این شرایط و هم‌چنین گویش تاجیکی «مزنگ»ها، پوشش، مسکن و ویژگی‌های مردم‌شناختی آن‌ها به نظر «خ.خ. نظروف»، نشان می‌دهند به این‌که گروه «مزنگ» در اصل یکی از واحدهای «کولی‌های اعراب میانه» است؛ واحدی که مدت‌هاست به قلمرو آسیای مرکزی آمده است، از دیرباز سبک زندگی یک‌جانشینی داشته و روابط خود را با گروه‌های دیگر «کولی‌های آسیای مرکزی» قطع کرده است (نگاه. خ.خ. نظروف)، گروه‌های مختلف کولی‌های آسیای میانه، در کتاب: «مطالب همایش علمی و نظری دانش‌مندان جوان و دوره نامزدی دکترا، مختص پنجاهمین سال‌گرد انقلاب سوسیالیستی انقلاب کبیر اکتبر»، سمرقند، ۱۹۶۸، صص. ۵۴-۵۵).

کتاب‌شناسی

نمایش‌گاه مردم‌شناسی ۱۸۷۹، جلد III، بخش دوم، ۱۸۸۰-۱۸۷۹ (مجموعه مقالات وارداتی دوست‌داران علوم طبیعی، مردم‌شناسی و قوم‌شناسی در دانشگاه مسکو، جلد ۳۵، بخش ۲).

اصلانوف. ام. گ، *فرهنگ لغت افغانی‌ـروسی* (پشتو). ۵۰۰۰۰ لغت. ۱۹۶۶.

بارانیکوف آ.پ. *درباره مطالعه کولی‌های اتحاد جماهیر شوروی؛* بخش علوم انسانی، ۱۹۲۹، ص.۳۶۹-۳۹۸ و ۴۵۷- ۴۷۸.

---

۱ قیاس.نمونه ۱.

ویلکینس. آ.ای. بوهمین آسیای مرکزی، Izvestia Imi. انجمن دوست‌داران علوم طبیعی، مردم‌شناسی و مردم‌نگاری در دانشگاه مسکو، ج.۳۵، ۱۸۸۰ . بخش نخست، ص ۴۳۴-۴۶۱.
ولادکین و. ا، گولی؛ «پرسش‌های تاریخ» ۱۹۶۹. شماره یک.ص.۲۰۴-۲۱۰.
گربنکین آ.د. ملت‌های کوچک ناحیه زرافشان، «ترکستان روسیه». مجموعه منتشر شده در مورد نمایش‌گاه پلی‌تکنیک»، چاپ دوم. ۱۸۷۲، ص.۱۱۹.
زاروبین. ای.ای. *فهرست ملیت‌های منطقه ترکستان*، ۱۹۲۵.
ـــــــــــ *مسائل اتنیکی مأموریت به تاجیکستان*، اتحاد شوروی. سرس ۶. ۱۹۲۶. ج.۲۰. ۱۸۴۹-۱۸۵۲.
ارخ. پ.ای. *درباره آلبوم عکس ترکستان*. ۱۸۷۴. ۱۰. بخش دوم. ص. ۹۷-۹۹.
مطالب سرشماری سراسر روسیه. *سرشماری نفوس در جمهوری ترکستان*. چاپ چهارم .جمعیت روستایی منطقه فرغانه بر اساس سرشماری ۱۹۱۷، تاشکند، ۱۹۲۴.
محمودوف .ام. بعضی نمونه‌ها. از لغات گویش تاجیکان حصار، تاجیکستان شوروی. بخش علوم اجتماعی، ۱۹۶۴،۲ (۳۷)، ص. ۷۴-۸۴.
میللر. ب. و. *فرهنگ لغت فارسی به روسی*.۱۹۵۰.
مردمان آسیای میانه و قزاقستان، ج.۱-۲، ۱۹۶۲-۱۹۶۳ (ج.دوم، ص. ۵۹۷-۶۰۹. کولی‌های آسیای میانه).
خلق‌های شوروی. کتاب راهنمای مختصر. ۱۹۵۸.
اُرانسکی. ای.ام. *گویش هندی گروه «پریا» (دره حصار)*. مطالب و پژوهش‌ها. چاپ یکم. متون (فولکلور) ۱۹۶۳.
ـــــــــــ *گویش‌های هندی‌ـایرانی دره حصار*. مطالب و پژوهش‌ها. ۱۹۶۷ (چکیده پایان‌نامه برای دریافت درجه دکتری علوم فیلولوژی).
ـــــــــــ *مأموریت علمی در دره حصار*. ۱۹۲۶، شماره ۴. ص.۲۴۳ -۲۴۵.
ـــــــــــ *مأموریت علمی در دره حصار و شرخان دریا*. ۱۹۶۶، ص. ۱۲۷-۱۲۹. ۱۹۶۶.
ـــــــــــ *اطلاعات جدید در مورد زبان‌های رمزگونه و پنهان (آرگوت) آسیای مرکزی* ۲. مطالبی برای مطالعه زبان‌های رمزگونه گروه قوم‌نگاری جوگی‌ها (دره حصار) در کتاب. «فیلولوژی ایرانی. مجموعه مقالات کنفرانس علمی فیلولوژی ایران، لنین‌گراد، ۱۹۶۴.
ـــــــــــ در مورد تبدیل /د/ به /ز/ در برخی از گویش‌های فارسی‌ـتاجیکی، «آثار مکتوب و مسائل تاریخ فرهنگی مردمان شرق. تزهای گزارش‌های چهارمین نشست علمی سالانه. مه، ۱۹۶۸، ص ۱۱۸-۱۱۹.
راستورگویف. و.س. *مقالاتی در مورد گویش‌شناسی تاجیکی*. چاپ. پنجم. فرهنگ لغت گویش تاجیکی. ۱۹۶۳.
سنساریف. گ.پ. کولی‌های آسیای میانه. ۱۹۶۰. ص. ۲۴-۲۹.
سوبولف. ال.ان. اطلاعات جغرافیایی و آماری در مورد ناحیه زرافشان، «یادداشت‌های انجمن جغرافیایی روسیه برای بخش آمار»، سن پترزبورگ، ۱۸۷۴، چهار.
ایران معاصر.کتاب راهنما. ۱۹۵۷.

فهرست ملیت‌های اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی، گردآوری شده به سردبیری ای.ای. زاروبین. ۱۹۲۷.
ترویتسکایا. آ.ال.، ابدال (عربی) تیلی‌ـآرگوت انجمن هنرمندان و موسیقی‌دانان آسیای مرکزی، «مطالعات شرقی شوروی»، ۱۹۴۸، ج.۵.
ـــــــــــــ اقلیت‌های ملی آسیای مرکزی پیش از انتخابات و شورای عالی اتحاد جماهیر شوروی، «انقلاب و ملیت‌ها»، ۱۹۳۷، شماره ۱۲، ص ۶۰-۶۶.
خوروشنکو. آ. مردمان آسیای میانه؛ در کتاب. «مطالبی مربوط به آمار منطقه ترکستان». III. ۱۸۷۴.
شانیازوف. ک. بهره‌برداری از زمین اشتراکی در روستای کالیک. گزارش مختصری از مؤسسه قوم‌نگاری، ۱۹۶۰.
یونکر. ح. اف.ج. و علوی. *فرهنگ لغت فارسی آلمانی*. لایپزیک ۱۹۶۵.
لانسدل. ح. *آسیای مرکزی روسیه*. جلد. ۱- ۲، لندن ۱۸۸۵.
پلال. اس.جی.تی، *فرهنگ لغت اردو، هندی کلاسیک و انگلیسی*، آکسفورد، ۱۹۳۰.
شویلر ای.، ترکستان. یادداشت‌های سفر در ترکستان روسیه، خوکند، بخارا و قولجا، جI-II .، لندن، ۱۸۷۶.

زندگی‌نامه کوتاهی از اُرانسکی

اورانسکی جوزف میخائیلوویچ [۱۹۲۳/۰۵/۰۳، پتروگراد ـ ۱۹۷۷/۰۵/۱۶، لنین‌گراد]، ایران‌شناس، فیلولوژیست، مورخ علوم.

در سال ۱۹۴۰ وارد دانشکده فیلولوژی دانشگاه دولتی لنین‌گراد شد. در سال‌های ۱۹۴۱ـ۱۹۴۵ در جنگ جهانی دوم شرکت کرد. در سال ۱۹۴۸ از دانشکده شرق‌شناسی دانشگاه دولتی لنین‌گراد فارغ التحصیل شد. استاد دانشکده شرق‌شناسی دانشگاه دولتی لنین‌گراد، (۱۹۴۸-۱۹۵۱)، دانشگاه دولتی تاجیکستان (۱۹۵۱ـ۱۹۵۵)، استالین‌آباد PI. (۱۹۵۹-۱۹۵۵)؛ (کارمند مؤسسه شرق‌شناسی لنین‌گراد آکادمی علوم اتحاد جماهیر شوروی (۱۹۵۹/۰۶/۰۱-۱۹۷۷/۰۵/۱۶): کارمند علمی جوان. (از ۱۹۵۹/۰۶/۰۱)، پژوهش‌گر ارشد (از ۱۹۶۲/۲۶/۰۱. نامزد علوم زبان (۲۹ اکتبر ۱۹۵۱)، موضوع پایان‌نامه «مقولات دستوری جنبه و ایجاز در نظام کلامی زبان امروزی افغانستان (پشتو)»؛ دکترای فیلولوژی علوم (۱۹۶۷/۱۰/۰۷)، موضوع پایان‌نامه «گویش‌های هند و ایرانی دره حصار» است. اورانسکی از روزهای اول جنگ در ساخت استحکامات دفاعی در نزدیکی لنین‌گراد کار کرد و در سپتامبر ۱۹۴۱ داوطلبانه به جبهه رفت. او به عنوان یک سرباز معمولی در یک گردان مهندسی در جبهه‌های لنین‌گراد و ولخوف جنگید و پس از شوک انفجار به عنوان اپراتور تلفن در یک مرکز تخلیه میدانی خدمت کرد. در سال‌های ۱۹۴۳-۱۹۴۴ او فرمان‌دهی پرواز آمبولانس نظامی راه آهن را بر عهده داشت و مجروحان را از خط مقدم جبهه به پشت

جبهه منتقل می‌کرد. وی پس از مرخصی از خدمت نظام در ماه مه ۱۹۴۵، به دانشگاه دولتی لنین‌گراد و به دانشکده شرق‌شناسی که به تازگی در سال ۱۹۴۴ تشکیل شده بود، بازگشت. در سال ۱۹۴۸ دیپلم خاورشناسی–زبان شناسی را در رشته زبان‌شناسی ایرانی گرفت و وارد مقطع کارشناسی ارشد در رشته زبان افغانی شد. هم‌زمان با کار بر روی پایان‌نامه. دروس «درآمدی بر زبان‌شناسی ایران»، «تاریخ زبان فارسی» را در دانشکده شرق‌شناسی تدریس و کلاس‌های زبان فارسی را برگزار کرد.

در دوران کار در تاجیکستان، به کشف بزرگی در زبان‌شناسی هند و ایرانی دست یافت و در دره حصار در نزدیکی دوشنبه، زبان هند و آریایی پریا را که قبلاً ناشناخته بود، کشف کرد. وی بر اساس مطالب گردآوری شده، پژوهشی با عنوان «گویش‌های هند و ایرانی دره حصار» به رشته تحریر درآورد که در سال ۱۹۶۷ به عنوان رساله دکتری از آن دفاع کرد. تک‌نگاری اورانسکی با نام «درآمدی بر زبان‌شناسی ایران» (۱۹۶۰م.) نتایج همه فعالیت‌های مدارس داخلی ایرانی است که توسط «ک.گ. زالمان» و «آ.آ. فریمن» خلاصه شده بود. این پژوهش اولین اثر از این دست در ایران‌شناسی داخلی و خارجی بود و به مرجع رومیزی و اولین کتاب درسی برای هر ایران پژوه تبدیل شد. در سال ۱۹۶۳ اثر او به نام «زبان‌های ایرانی» منتشر شد که به ایتالیایی ترجمه و در سال ۱۹۷۳ در ناپل منتشر شد. مقاله او درباره پیدایش خط میخی پارسی باستان (۱۹۶۶) نیز از اهمیت بالایی برخوردار است. او بیش از بیست مقاله و یادداشت به مسائل مختلف ریشه‌شناسی ایران اختصاص داد، ریشه ایرانی تعدادی از واژه‌ها را در زبان‌های فینوـاوگریک (از تیرهٔ زبان‌های اورالیک که شامل زبان‌های فنلاندی و مجارستانی و استونی و غیره می‌شود. مترجم) سامی، ترکی و اسلاوی را توضیح داد و هم‌چنین تعدادی واژه با منشأ هند و ایرانی در تاجیکی را کشف کرد. آثار اصلی وی: درآمدی بر زبان‌شناسی ایران ۱۹۶۰چاپ دوم، ۱۹۸۸؛ زبان‌های ایرانی، ۱۹۶۳ (به ایتالیایی ۱۹۷۳؛ به فرانسوی، ۱۹۷۷ به زبان فارسی. زبان‌های ایرانی / ترجمه علی‌رضا صادقی، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۷۸؛ نظراتی درباره دوران برقراری خط میخی پارسی باستان. خاطرات «و.و. استروه، ۱۹۶۶، شماره ۲. ص ۱۰۷-۱۱۶؛ گویش‌های هند و ایرانی دره حصار (گویش هندی پریا، لهجه‌ها و آرگوت گروه‌های قوم نگاری تاجیکی زبان). مطالب و تحقیقات. در ۳ جلد ۱۹۶۷، فولکلور و زبان پریا حصاری (آسیای مرکزی). مقدمه، متون، فرهنگ لغت ۱۹۷۷، گروه‌های قوم‌نگاری تاجیکی زبان حصار (آسیای مرکزی). تحقیق قومی زبانی ۱۹۸۳، پاریس: موتون، ۱۹۷۵.[۱]

---

۱ مأخذ: آکادمی علوم روسیه، بنیاد نسخ خطی شرقی، سن‌پتزبورگ.

کولی‌های گیلان

هوشنگ عباسی / محقق فرهنگ، گیلان‌شناس و دانش‌نامه‌نویس

کولی‌ها، مردمی مهاجر، چادرنشین و آواره‌اند که در حاشیهٔ شهرها چادر می‌زنند و زاغه‌هایی برپا می‌دارند و به مشاغل مختلف و پایین از جمله: گدایی، فال‌گیری، فروشندگی، مطربی و... اشتغال می‌ورزند. با این‌که در میان آن‌ها آدم‌های هنرمندی نیز برمی‌خیزند، امّا زندگی سخت و آلوده‌ای دارند.

کولی‌ها در مناطق مختلف کشور و در آبادی‌های کوچک و بزرگ پراکنده‌اند، برخی از کولی‌ها به تولید صنایع دستی از جمله آهن‌گری و خراطی اشتغال دارند و برخی دیگر به کارهای هنری از جمله: رقص و آواز و موسیقی سرگرم بوده و در محافل و مجالس، عیدها و عروسی‌ها و جشن‌ها به ساز و آواز اشتغال دارند.

فرهنگ دهخدا در یک تعریف موجز دربارهٔ کولی‌ها می‌نویسد:

کولی. [کَ یا کُ] (اِ) (ا) کاولی = کابلی؟ (فرهنگ فارسی دکتر معین)

لولی. (آنندراج)، لولی، لوری، غربال بند، قره‌چی، غرچی، غربتی، چینگانه، زط، زرگر، کرمانی، سوزمانی، زنگاری، فیوج، فیج (یادداشت به خط مرحوم دهخدا). نام گروهی صحرانشین. (ناظم‌الاطباء)، طایفهٔ معروفی هستند چادرنشین «ناظم‌الاطباء، طایفهٔ معروفی هستند، چادرنشین که در تمام عالم پراکنده‌اند و در ایران کارشان فروختن سبد و فال‌گیری و احیاناً دزدی است. (فرهنگ لغات عامیانه جمال‌زاده) رجوع به لوری و لولی و لولیان شود.» (دهخدا، ۱۳۵۱: ۳۸۰)

کولی‌ها در ضرب‌المثل‌ها و فرهنگ عامهٔ مردم نیز بازتاب یافته‌اند. نام کولی، معمولاً برای کوچک شمردن و تحقیر به کار می‌رود.

«امثال:

ــ کولی غربال به رو گرفته، از رفیقش پرسید: مرا چگونه بینی. گفت: بدان سان که تو مرا بینی. (امثال و حکم، ج۳، ص۱۲۴۷) و رجوع به مثل بعد شود.

ــ کولی، کولی را می‌بیند، چوبش را زمین می‌اندازد. (امثال و حکم، ج۳، ص۱۲۴۸) رجوع به مثل قبل شود.

ــ مثل کوچ کولی، با انبوهی و جمعیت به جایی رفتن. همه با هم با آواز بلند سخن گفتن. (امثال و حکم، ج۳، ص۱۴۷۴).

ــ مثل کولی‌ها، زنی بسیار سخن و دشنام‌گویی (امثال و حکم، ج۳، ص۱۴۷۴) و رجوع به معنی بعد و ترکیبات و امثال ذیل مادهٔ کوچ شود.

«(ص) به مجاز زن یا دختری که بسیار فریاد کند. زن بی‌شرم بسیار فریاد. زنی سخت آواز درشت و بی‌شرم.

زنی که عادهٔ داد و فریاد بسیار کند، زنی پُر داد و فریاد، سلیطه (یادداشت‌ـبه خط مرحوم دهخدا).

به مجاز کودکان پُر سر و صدا و جیغ و زنان دزد و بد زبان را گویند. (از فرهنگ لغات عامیانهٔ جمال‌زاده)

ترکیب:

ــ کولی غربیل بند، مراد همان کولی است، منتهی بدین‌صورت بیش‌تر به مجاز به کار رود و به زنان سلیطه و آپاردی و بچه‌های پُر سر و صدا اطلاق می‌شود. (از فرهنگ لغات عامیانهٔ جمال‌زاده)، مردم صحرانشین بی‌شرم (ناظم‌الاطباء) (دهخدا، (ک) ۱۳۵۱: ۳۸۰)

کولی‌های گیلان

کولی‌های گیلان از اقوام مهاجر و غیر بومی و خانه به دوش هستند، مکان دائمی ندارند، در اطراف شهرها یا آبادی‌ها پراکنده‌اند، آمار دقیقی از جمعیت آن‌ها در دست نیست و سکونت‌گاه ثابتی ندارند، بنا به ضرورت دوران و شرایط آب و هوا، نقل مکان می‌کنند، مثل پرستوها، قوم آزادی هستند، وابسته به جا و مکانی نیستند. برخی از آنان از خانه به‌دوشی خارج شده و در برخی شهرها سکونت کرده و با مردم محلی در هم آمیخته‌اند، در مجموع پایگاه اجتماعی و شغلی ثابتی ندارند.

در منابع تاریخی و محلی کم‌تر از آنان سخن رفته است، رابینو کنسول‌یار انگلیسی در رشت، آنان را در گروه مردم چادرنشین می‌آورد و یادآوری می‌کند:

«یکی از اختصاصات مهم این چادرنشینی‌ها آن است که گاهی با قبایل چادرنشین دیگری که بی‌اراده در دهکده‌ها جای‌گیر شده‌اند، مخلوط می‌شوند، ولی شدّت گرما، آن‌ها را

وامی‌دارد تا از این عدّه جدا بشوند، دسته‌های کولی در گیلان کم نیستند.» (رابینو، ۱۳۵۷:۱۲)

وی در فرازی دیگر از مطالعات خود می‌نویسد:

«سابقاً دسته‌های بزرگی از کولی‌ها یا چگینی‌ها در گیلان بودند که به نام فویوج fuyuj خوانده می‌شدند. امروزه تعداد آن‌ها کم شده است، ولی مانند کولی‌های سایر نقاط خصوصیات نژادی خود را حفظ کرده‌اند. زنان آن‌ها فال‌گیر هستند و پیش‌گویی می‌کنند. کولی‌ها در قرارگاه‌های کوچکی که از خیمه‌های محقر تشکیل شده است، زندگی می‌کنند و بنا به مقتضیات فصل، مساکن خود را تغییر می‌دهند.

آنان آهن‌گرانی دوره‌گرد هستند، و نی قلیان و قاشق‌های چوبی از چوب شمشاد، گلابی و غیره درست می‌کنند، از نظر رفتار و عادات، کمی با برادران غربی خود اختلاف دارند، ولی مانند آن‌ها در زبان خود، ریشهٔ زبان هندی را حفظ کرده‌اند.» (رابینو، ۱۳۵۷: ۲۳)

کولی‌های شهر رشت به صورت گروهی زندگی می‌کردند، زمین‌هایی که در اطراف چهارراه میکاییل و یا اطراف بیمارستان پورسینا، یا پشت پپسی قرار داشت، چادر می‌زدند، یا زاغه‌هایی کارتونی درست می‌کردند و در آن‌جا زندگی می‌کردند. مردان‌شان در چادر می‌ماندند، صنایع‌دستی از جمله: چاقو، قندشکن، کارد و... یا وسایل خراطی شده را می‌ساختند و زنان در خیابان‌ها و میدان‌های شهر بساط پهن می‌کردند و وسایل می‌فروختند و در عین حال فال‌گیری یا پیش‌گویی هم می‌کردند. برخی از آن‌ها به عنوان باجی به روستاهای اطراف می‌رفتند، فال می‌گرفتند و یا گدایی می‌کردند و از خانواده‌های روستایی، برنج، تخم‌مرغ، حبوبات، لباس و یا پول دریافت می‌کردند.

ده ویژگی برای کولی‌های گیلان و برادران دیگر آن‌ها در آبادی‌های دیگر کشور می‌توان برشمرد، و قائل بود:

۱. کولی‌ها، مردم کوچ‌نشین هستند.
۲. به کولی‌های گیلان، چگینی و فویوج Fuyuj نیز می‌گویند.
۳. کولی‌ها اغلب در چادرها و زاغه‌ها زندگی می‌کنند.
۴. بنا به مقتضیات فصل، جابه‌جا می‌شوند.
۵. رفتار و عادات خاص خود را دارند.
۶. ریشهٔ زبان آن‌ها هندی است.
۷. از نظر رفتار و عادات با برادران غربی خود اندکی اختلاف دارند.
۸. زنان آنان به فال‌گیری و پیش‌گویی اشتغال دارند و مردان آن‌ها به آهن‌گری، خراطی، سبدبافی و... مشغول هستند.

۹. زنان هم‌راه با کودکان در میدان‌ها و خیابان‌ها بساط پهن می‌کنند و فروشندگی و گاه گدایی و... می‌کنند.

۱۰. رامش‌گری، رقص، نوازندگی و... از اموری است که به آن اشتغال دارند و به کولی‌ها نسبت داده می‌شود.

نقش کولی‌ها در تاریخ گیلان

جنبش اجتماعی کولی‌ها به رهبری درویش زینل و در میان مردم با عنوان قلندرخان، یکی از روی‌دادهای تاریخ گیلان است که در حدود سال ۱۱۴۵ هجری (۱۷۳۰ میلادی) در لاهیجان اتفاق افتاد. وی خود را فرزند شاه سلطان حسین نامید و گروهی از مردم ناراضی را دور خود جمع کرد و پرچم مبارزه برافراشت.

رابینو در این‌باره می‌نویسد: «در درهٔ نادره آمده است که در حدود سال ۱۱۴۵ هجری (۱۷۳۰م.) درویش زینل نامی از اهل لاهیجان فرزند ابراهیم از طایفهٔ کولی‌ها، طرف‌دارانی از مردم ناحیهٔ تنکابن و دیلمان دور خود جمع کرد و ادعای فرزندی شاه سلطان حسین را کرده، بر خود نام اسمعیل میرزا نهاد و با به دست آوردن تکیه‌گاهی در میان صوفی‌های دشتوند Daštvand و دیلمان حکومت نواحی کوهستانی دیلمان را بر عهده گرفت. محمدرضا خان عبدالله قورچی‌باشی سپه‌سالار و حاکم گیلان که در لاهیجان به سر می‌برد، بر علیه این مرد شیاد لشکر کشید، ولی مغلوب شد و به تنکابن عقب نشست.

درویش توانست لاهیجان و تنیجان را به متصرفات خود ضمیمه کند. محمدرضا خان با گردآوری سپاهی جدید او را در پران‌کوه شکست داد، اسمعیل به کهدم گریخت و ماسوله را اشغال کرد و در حالی که به نام قلندرخان شناخته شده بود، به خلخال برگشت و حاکم این ناحیه را مغلوب ساخت و به سمت اورومیهٔ اردبیل پیش راند.

این مرد در مُغان به وسیلهٔ علی قلی‌خان شاهسوند که با روس‌ها متحد شده بود، مغلوب شد. قلندرخان به طرف ماسوله عقب نشست و در آن‌جا به دست جوانان ارومیه که مورد شکنجهٔ او قرار گرفته بودند، در حمام به قتل رسید، سر او را برای افسران روس فرستادند.» (رابینو، ۱۳۵۷: ۵۳۷)

افشین پرتو مورّخ تاریخ گیلان دربارهٔ قیام زینل خان می‌نویسد:

«درگیری‌های چندگانه میان ایران و عثمانی و روسیه در دهه‌های چهارم و پنجم سدهٔ دوازدهم هجری بهره‌وری شکوفای اقتصادی گیلان را از روند شتاب‌آلود خود باز ایستادند و این سبب کم توان گشتن توان‌مندان اقتصادی پدیدار گشته، در روزگار شکوفایی اقتصادی پیشین شد.

فروپاشی ساختمان شکوه‌مند توان اقتصادی گیلان که بر ویرانه‌های توان فئودالی گیلان برپا گشته بود و پدیدآیی دگرگونی‌هایی در سیاست روسیه دگرباره زمزمهٔ خیزشی بومی را در گوش به خواب رفتگان چندگاههٔ گیلان و دیلمان آواز داد. خیزشیان را تنها سر خیزش بود، بی‌هیچ هدفی، نخستین فریاد خیزش را درویش قلندر به نام «زینل» پسر ابراهیم از مردم لاهیجان سر داد.

زینل دلی پُر درد داشت و آنانی که به او پیوستند، چون او بودند. زینل خود را «اسماعیل میرزا» یکی از پسران شاه سلطان حسین نامیده و از مردم خواست تا پیرامون او گرد آمده و ایران را از دست بیگانگان برهانند.

فریاد زینل یک بار دیگر دلاوران دیلمی را از کنام خود بیرون کشید، برپا خاستگان نخست به ستیزه‌با روس‌ها پرداخته و چند گاهی آرامش آنان در گیلان را بر هم ریختند.

ولی پس از چندی از روس‌ها شکست خورده و به ناچار از راه کوهستانی برای پیوستن به برپاخاستگان شاهسون و شقاقی که در پهنه‌های زیر فرمان ترک‌های عثمانی دست به خیزشی بزرگ زده و با عثمانی‌ها درافتاده بودند، گیلان را رها کرده و به آذربایجان رفتند. پس از سده‌هایی دیلمیان پا بر آذربایجان نهاده بودند، به‌هم پیوستگان دلاور در آذربایجان آتشی بزرگ بر پا داشتند و توانستند در تابستان سال ۱۷۲۸ میلادی/ ۱۱۴۱ هجری دو هفته پادگان ترک‌های عثمانی را در اردبیل در میان گرفته و هراسی سخت در آنان پدید آوردند، ولی در پایان شکست خورده و زینل در بند افتاده و کشته شد.» (پرتو، ۱۳۷۹:۴۶۰)

البته روایت افشین پرتو با رابینو درباره شکست و مرگ زینل خان تفاوت دارد، پرتو می‌نویسد به دست عثمانی‌ها دست‌گیر و به قتل رسیده، امّا رابینو یادآوری می‌کند، گروهی از جوانان ترک، او را در حمام به قتل رساندند. با مرگ زینل، جنبش کولی‌ها و طبقات پایین جامعه به پایان رسید و برآمدگان بار دیگر در لایه‌های پایین جامعه پنهان ماندند.

فریدون نوزاد پژوهندهٔ فرهنگ مردم دربارهٔ کولی‌های رشت می‌نویسد:

«ko:li (صـ) آوارگان سیه‌چرده و دائم‌السفر که لهجه و رسومی ویژهٔ خود دارند. خانه‌هایی از نی و چوب می‌سازند و یا چادرنشین هستند. طرز پوشش آن‌ها با دیگر مردم فرق دارد. این گروه در گذشته به دزدی و بچه‌رُبایی و خیلی معایب دیگر متهم و نامور بوده‌اند که درست و منطقی به نظر نمی‌آید. امروزه کولی‌های گیلان از خانه‌به‌دوشی بیرون آمده و اسکان دائم اختیار کرده‌اند.

ولی این شهروندی موجب تفرّق و تحلیل آن‌ها نشده و جمیعاً در یک کوی سکنا دارند. زنان کولی اکثراً به فروش ظروف گلی و فال‌گیری اشتغال دارند و مردان نیز به مطربی با ساز و نقاره و کمانچه می‌پرداختند. بررسی تاریخی کولی‌های گیلان به سبب عامی بودن

اکثریت نزدیک به اتّفاق آنان مشکل و حتی غیر مقدور است. بارها با کهن‌سالان آن‌ها در مسئلهٔ قومیت و مهاجرت‌های کولی‌ها به بحث نشستم، ولی نتیجه‌ای عاید نشد و شاید نمی‌خواهند چیزی بگویند و مدارکی هم که گره‌گشا باشد، پیدا نیست.» (نوزاد، ۱۳۸۱:۳۸۳)

نقش کولی‌های گیلان در موسیقی

رامش‌گری و خنیاگری و رقص و پای‌کوبی و شادزی‌ای از ویژگی‌های کولی‌ها است.

کولی‌ها رفتار پُر رمز و رازی دارند، بیگانگان نتوانستند، در زندگی آنان راه پیدا کرده یا رسوخ کنند. آیین، رسوم و عادات آنان تاکنون پوشیده مانده است.

یکی از وجوه کار و اشتغال کولی‌ها، موسیقی است. ساز و نقاره، دف و تنبک، اکاردئون و... از جمله سازهایی است، که مورد استفاده کولی‌ها واقع شده است. حسن کریمی سابقهٔ فعالیت خنیاگری کولی‌ها را به دورهٔ ساسانی می‌رساند.

«کولی kowli غربال‌بند، غربتی، طایفه معروفی هستند چادرنشین، که در تمام عالم پراکنده‌اند. در ایران سبدبافی، آهن‌گری، فال‌گیری، مطربی و گاهی دزدی و در پیری گدایی می‌کنند. به آدم شارلاتان و داد فریادی می‌گویند. از بقایای هندیان رامش‌گرند. (گویند شاپور هنگام بستن بند شوشتر، صدهزار از این طایفه را از کابل احضار کرده به خوزستان و شوشتر آورد. روزها مردان‌شان عملگی می‌کردند، شب‌ها زنان‌شان به کنار آب به رقاصی و هم‌بستری مردان به سر می‌بردند و چنگ و نای می‌زدند. در تاریخ ایران نام لوریان نخست در داستان مربوط به روزگار ساسانیان آمده است. گویند روزی شام‌گاهان بهرام از شکار بازمی‌گشت، گروهی از مردم بازاری را دید که در زردی آفتاب غروب، بر سبزه‌چمن نشسته و شراب همی خورند، آنان را از آن‌رو که خویشتن را از لذّت سماع محروم داشته‌اند، سرزنش کرد، گفتند: ای ملک، امروز رامش‌گری به صد دِرهم طلب کردیم و نیافتیم، بهرام گفت: «در کار شما خواهم نگریست»، پس بفرمود، تا به شنگل پادشاه هند، نامه نویسند، تا ۴۰۰۰ تن از خنیاگران آزموده و رامش‌گران کاردیده به دربار وی بفرستد، بهرام آنان را در سراسر کشور خویش بپراکند و فرمان داد تا مردم آنان را به کار گیرند و مزدی شایسته به آن‌ها بدهند، از آن زمان تاکنون زندگی‌شان، دور از هیاهو و خالی از ماجرا گذشته، همواره در میان طوفان حوادث، هیچ‌گاه دست‌خوش امواج طوفان نگشته‌اند، پیوسته از کنار توده‌ها و فرهنگ‌های بشری گذشته‌اند. لیکن هرگز خود را به قبول آن گرفتار ندیده‌اند. شادخواری، کام‌جویی، خنیاگری، سرگردانی، بی‌سر و سامانی آن‌ها مورد توجه شاعران و نویسندگان

واقع شده است، در تاریخ زندگی آن‌ها هیچ جنایتی ضبط نشده است.» (کریمی تمیجانی، ۱۴۰۲: ۵۲۳)

جهانگیر سرتیپ‌پور، پژوهش‌گر و مورّخ رشتی می‌نویسد: «با این‌که به موزیک رغبتی تمام داشتم و هرگاه صدای ساز و نقاره‌ای را که در آن زمان در کوچه و برزن به‌وسیلهٔ کولی‌ها نواخته می‌شد می‌شنیدم، به شتاب به نوازندگان نزدیک می‌شدم و از فرط ذوق پول جیب روزانهٔ خود را هدیه می‌کردم...». (سرتیپ‌پور، ۱۴۰۲: ۲۱)

جهانشاه خان کولی نوازنده سرنا، یکی از هنرمندانی است که در موسیقی گیلان تأثیرگذار بوده، بعدها به وسیله استاد فریدون پوررضا خواننده و پژوهش‌گر موسیقی فولکلور جذب رادیو شد، جهانشاه خان لاشایی بود. جهانشاه خان از کولی‌های مهاجر بود، چندین پشت او، نوازندهٔ سرنا و مطرب بودند، و در نواختن سرنا بسیار توانا و بر دستگاه‌ها و گونه‌های موسیقی ایرانی بسیار مسلّط بود. او ساکن روستای لاشه لشت‌نشا شد و در همان‌جا ازدواج کرد و صاحب فرزندانی شد. شهرت داشت، سه زن دارد و معمولاً در عروسی‌ها و اعیاد خودش می‌نواخت، زنانش می‌رقصیدند. یک خانوادهٔ هنری بود. گاهی اوقات هم زنان شالی‌کار که یاور داشتند، او را دعوت می‌کردند تا سر شالی‌زار برای آنان سرنا بنوازد. استاد فریدون پوررضا دربارهٔ جهانشاه خان لاشایی می‌نویسد: «من غالب هنرمندان گیلان را چه از نزدیک و چه از طریق کارشان می‌شناسم. تاکنون در گیلان، بلکه در کل کشور پهناور ما هنوز سُرنانوازی به مهارت و چیرگی جهانشاه خان نوازنده و سرنایی قدیمی‌تر از سرنای او ندیدم. در برخی از ترانه‌هایم هنر او منعکس است. متأسفانه در سال ۱۳۵۸ جهان را بدرود گفت. قبل از مرگش، پسرش را طلبید و دستگاه ضبطی خواست، آن وقت نشست و یک ساعت تمام همه آن‌چه را که از آواهای بومی می‌دانست، زد و ضبط کرد.

گاهی اتّفاق می‌افتاد که فراموش می‌کرد، فلان گوشه را بنوازد. همین که با زمزمه‌ای او را متوجه آن گوشه می‌کردم، به یادش می‌آمد و تمامی آن قطعه را به خوبی می‌نواخت.

جهانشاه خان نوازنده، یک گیلانی کولی‌تبار بود، نه خود بلکه با چهار پشت خود. سرنای او به پنجمین پشت پدری او تعلّق داشت و می‌گفت، در خانوادهٔ ما حفظ این ساز و انتقال آن به ورثه‌ای که در نواختن سرنا مهارت داشته باشد، اکیداً سفارش شده است. جهانشاه فرصت نیافت، پسرش را بپروراند و حالا این سرنا در خانهٔ جهانشاه در اختیار پسر اوست که یا خود در صورت فراگیری و یافتن تخصص، حق تصاحب آن را دارد و یا باید به یکی از اقوام خود بدهد که شرایط احراز و مالکیت آن را بنا بر وصایا و رسوم خانواده پیدا می‌کند.

جهانشاه خان واقعاً در نواختن مسلّط بود. هنوز کسی به آن مرحله نرسیده است که سُرنا را چون او خوش بنوازد، البته وجود ساز او نیز در این میان بی‌تأثیر نبود.

یادم می‌آید، سال ۱۳۴۱ بود، بنا به دعوت رادیو ایران برای اجرای یک ترانهٔ گیلکی به تهران رفته بودم، جهانشاه خان را انتخاب کرده بودم تا با نواختن یک رنگ بومی اصیل در اجرای برنامه یاری‌ام کند. تنظیم به عنوان مقدمه یا اورتور شکل عوض کرد.

مشیر همایون شهردار، رئیس شورای موسیقی، جهانشاه را در جمع ارکستر شما و رادیو شرکت داد، امّا برایش یک قطعهٔ (سلو) برگزید، قبل از اجرا دستور داد، جهانشاه قطعهٔ «زرد ملیجه» را بنوازد، ما هم‌راه با ارکستر شما و رادیو در جمع حاضران در مجلس بودیم و مشیر همایون شهردار در اتاق ضبط به گوش مانده بود! صدای ساز جهانشاه خان بلند پیچید. صاف و پُرقدرت و با تسلّطی که گویی در جمع یارانش می‌نوازد. یک‌دفعه دیدم در اجرای قطعهٔ «زرد ملیجه» چشمان شهردار به اشک نشسته است. یاد زحمات استاد صبا افتاد و گفت، این مرد زرد ملیجه را تمام کمال نواخته است.» (پوررضا، ۱۳۶۹: ۷۵)

کولی‌ها در ضرب‌المثل‌های گیلکی

در ضرب‌المثل‌های گیلکی هم نام کولی‌ها بسیار آمده:

ــ سگ سگه گیره، کولی ره راه وابه (sag. sagə. gire. kuli rə râ vabə):
سگ با سگ می‌جنگد، راه برای کولی باز می‌شود.
کنایه از شلوغی استفاده کردن.

ــ کولی‌زای (koli zay):
کودک و بچه کولی.
کنایه به کودکان شلوغ و داد و فریادی.

ــ کولی زنای (koli zanay):
زن کولی.
کنایه به زن داد و فریادی.

ــ کوسه کولی فادا، جریمیه شفتی (kusə kuli fada jərimiya šəfti):
کوس را کولی داد، جریمه را شفتی.
گناه کرد در بلخ آهن‌گری، به شوشتر زدند گردن مسگری.

ــ برنج برنجه دینه رنگ اوسانه، کولی کولی دینه فند اوسانه
(Bəranj bəranjə dinə rang uwsanə. Koli koliya dinə fand uwsanə)
برنج از برنج رنگ می‌گیرد، کولی از کولی فن یاد می‌گیرد.

کتاب‌شناسی

پرتو، افشین (۱۳۷۹)؛ *تاریخ گیلان*، رشت، انتشارات حرف نو.
پوررضا، فریدون (۱۳۷۹)؛ *موسیقی فولکلوریک گیلان*، گیلان‌نامه (مجموعه مقالات)، به کوشش: م.پ. جکتاجی، رشت، انتشارات طاعتی.
جمال‌زاده، محمدعلی؛ *فرهنگ لغات عوامانه*.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۸۰)؛ *لغت‌نامه* (کف-کلمه)، تهران، مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
ـــــــــــــ (۱۳۹۱)؛ *امثال و حکم* (جلد سوم)، تهران، مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
رابینو، ه ل. (۱۳۵۷)؛ *ولایات دارالمرز ایران* (گیلان)، ترجمهٔ جعفر خمامی‌زاده، رشت، انتشارات طاعتی.
سرتیپ‌پور، جهانگیر (۱۴۰۲)؛ *تاریخ معاصر گیلان*، رشت، انتشارات گیلکان.
کریمی تمیجانی، حسن (۱۴۰۲)؛ *فرهنگ گیلکی تَمیجانی*، رشت.
نوزاد، فریدون (۱۳۸۱)؛ *گیله گب*، رشت، انتشارات دانشگاه گیلان.

گودارها در مازندران

محمدابراهیم عالمی

ایران، سرزمین رنگ‌های گوناگونِ قومی است. این تنوع در موسیقی نیز خود را نشان داده است که مازندران یکی از رنگ‌های این رنگین‌کمان موسیقی اقوام ایرانی است. به مازندران، قوم‌های گوناگونی به خاطر طبیعت رنگارنگ و خاک حاصل‌خیزش کوچ کردند. علاوه بر قوم‌های باستانی مانند آریایی‌ها، سکاها و... اقوامی چون کردها، بلوچ‌ها، ترک‌ها، گودارها و... در دوره‌های گوناگون از دیگر مناطق یا به اجبار و یا به اختیار به این سرزمین آمدند. هم‌اکنون، همهٔ این مهاجران، خود را مازندرانی می‌دانند. اگرچه چهار قلعهٔ عبدالملکی (منطقهٔ بهشهر: روستاهای حسین‌آباد، زینوند، امیرآباد و زاغمرز) هم‌چنان تا حدودی زبان خود را حفظ کرده‌اند و آذری‌ها نیز با زبان خودشان گفت‌وگو می‌کنند. طبیعی است که موسیقی این قوم‌ها بر موسیقی مازندران تأثیر گذاشته، اما آن‌چنان نبوده که موسیقی بومی منطقه را مسخ کند و تحت تأثیر خود، شاخصه‌های آن را تغییر دهد. یکی از این اقوام، گودارها بوده‌اند که قومی اساساً مهاجر بوده و بر اساس گفته‌های این طایفه و گواه تاریخ، از زمان‌های دور، از هند، برای اجرای موسیقی به ایران آورده شدند. بر مبنای گفتهٔ عشقعلی شکارچیان[1] گودارها از شهر گودال‌خان هند به ایران کوچانده شدند. از این‌رو به آنان گودار می‌گویند. در منطقهٔ ساری و نکا، به خاطر این که شغل اکثر آنان شکار بوده و به عنوان «میرشکار» در پاس‌داری و نگه‌داری گندم‌زار و شالی‌زار مشغول به کار بوده‌اند، نام‌خانوادگی آن‌ها معمولاً شکارچیان است. این طایفه دارای گوش قوی موسیقی هستند که در حال حاضر، ارتزاق آنان عموماً به وسیلهٔ موسیقی صورت می‌پذیرد و در هر منطقه‌ای که سکونت می‌کنند، سریعاً جذب موسیقی منطقه می‌شوند که هم تأثیر می‌گیرند و هم تأثیر می‌گذارند.

---

۱ نوازندهٔ دوتار و خواننده و از همین طایفه بوده است که در روستای «ولوجا» از توابع ساری می‌زیست و در همان روستا دفن شد.

مردم بومی به باور این‌که گودارها گوشت خوک مصرف می‌کنند و پای‌بند به آیین اسلام نیستند، شوربختانه آن‌ها را نجس می‌پنداشتند. از این‌رو، به هیچ‌وجه در درون آبادی‌ها سکونت نداشته‌اند و هم‌چنان در کنار روستاها و شهرها اسکان دارند. این در حالی است که در گذشته، در جشنِ عروسی فرزندانِ اهالی، حضوری پُررنگ داشته‌اند و حتی، هم‌اکنون همگی مسلمان شده و به مکه سفر می‌کنند. مصطفی علیزاده از نوازندگان برجستهٔ کمانچه، پس از سفر مکه، ساز را رها کرده و تا هنگام حیاتش، کمانچه به دست نگرفت. اما هم‌چنان مردم بومی، آنان را به خانه‌شان پذیرا نیستند. کیفیت نغمه‌ها و نواهای آنان قدری متفاوت بوده و تحریرهای ویژه خودشان را دارند. در ضمن گویش و لهجهٔ آنان با مردم منطقه کمی متفاوت است.

گودارها، پیش از فراگیر شدن ویولن، دوتار و کمانچه می‌نواختند که در این میان، نظام شکارچیان نوازندهٔ دوتار و خواننده، قدر کتولی (اتولی) و مصطفی علیزاده (جوگی) نوازندگان کمانچه و یارمحمد شکارچیان[1] نوازندهٔ دوتار، ضمن این که از برجسته‌ترین نمایندگان موسیقی گوداری هستند، ساز اصلی خویش را رها نکرده و به ویولن روی نیاوردند.

به دلایلی که پیش‌تر گفته شد مردم مازندران با طایفهٔ گودارها، هیچ‌گونه رفت و آمدی نداشته و آن را زشت می‌پنداشتند. شوربختانه این رفتار، شامل روشن‌فکران و اهالی موسیقی نیز می‌شد. تنها کسی که در پیش از انقلاب ۱۳۵۷ به موسیقی آنان اهمیت داد، ابراهیم روشن از اهالی ساری بود.

ابراهیم روشن، در سال ۱۳۵۰ یا ۱۳۵۱ استودیوی کوچکی در ساری راه‌اندازی کرده بود و حسین‌علی طالبی ماهفروزی را مأموریت داده بود تا با خودروی شخصیِ (ژیان) ابراهیم روشن به روستاها برود، خوانندگان و نوازندگان را شناسایی کرده و به استودیوی صدابرداری بیاورد تا آواها و نواهای آنان را ضبط کنند.

یکی از این هنرمندان، نظام شکارچیان بوده است. دو نوار کاستی که از نظام در دست‌رس هست از خدماتِ شایسته و ارزندهٔ ابراهیم روشن است. تنها دلیلی که از یارمحمد شکارچیان هیچ اثر شنیداری نداریم این است که او خواننده نبوده و فقط دوتار نوازِ قوی‌ای بوده است. چگونگی آشنایی نصیر شیردل با یارمحمد و خاطرهٔ دل‌دادگی یک عروس به نظام شکارچیان، زیبا و خواندنی است:

نصیر شیردل، در سن ده یا یازده‌سالگی، روزی با پدرش از زمین زراعی به سوی منزل می‌رفت که صدایی او را به خود جلب کرد. با شنیدن این صدای ملکوتی، ناخودآگاه

---

۱ شوربختانه، از یارمحمد شکارچیان، هیچ اثر شنیداری وجود ندارد. نصیر شیردل از نوازندگانِ پیش‌کسوت دوتار، شاگرد او بوده که به شیوهٔ وی نوازندگی می‌کند.

میخ‌کوب شد و از پدرش پرسید: «این صدای چیست و از کجا می‌آید؟» (از کجا می‌آید این آوای دوست). پدرش پاسخ داد: «این صدای دوتارِ یارمحمد شکارچیان، از طایفهٔ گودار است.» نصیر، از پدرش می‌خواهد که او را نزد شکارچیان ببرد تا از نزدیک این ساز و نوازنده را ببیند.

بنا به دلایل گفته شده، پدرش ممانعت کرد اما، نصیر با سماجتش، پدر را مجاب می‌کند تا او را نزدِ یارمحمد ببرد. یارمحمد، وقتی نصیر و پدرش را دید که به منزلش وارد شدند، بسیار تعجب کرد. اما، بسیار هم خوش‌حال شد. منزل مسکونی شکارچیان کلبه‌ای کوچک با یک اتاقِ ساده بود که برای گرمایشِ آن، وسط اتاق به جای بخاری، اجاقِ آتش به‌نام «کله kələ» وجود داشت. مُسلم (پدر نصیر) به یارمحمد گفت: «پسرم، وقتی صدای سازِ شما را شنید، از من خواست تا او را نزد شما بیاورم تا از نزدیک شما را ببیند و صدای سازتان را بشنود. لذا، برایش سازی بزن.».

او، دوتارش را کوک کرد و دو قطعه به نام‌های هرایی و دنبالهٔ هرایی را برای‌شان نواخت. البته، در آن زمان نصیر، نامِ این آهنگ‌ها را نمی‌دانست. بعدها که نزدش شاگردی کرد، قطعات را شناخت. نصیر، هم‌چنان غرق در سازِ یارمحمد بود که پدرش گفت: «پسرم، برویم و طوری باید حرکت کنیم که اهالی ما را نبینند که در منزل طایفهٔ گودار بوده‌ایم.» این نخستین آشناییِ شیردل با دوتار و استادِ نوازندهٔ آن بوده است که در واقع، گم‌گشتهٔ خود را یافت.

از آن روز به بعد، نصیر در هر فرصت مناسب ــشاید هفته‌ای یک و یا دوبارــ به منزلِ شکارچیان می‌رفت. از آن‌جا که وضع مالیِ استاد خوب نبود، نصیر هر بار که برای فراگیریِ دوتار نزد استادش می‌رفت، مقداری برنج به هم‌راهِ خود می‌برد. یارمحمد، نصیر را به‌خاطر حُسنِ نیت و علاقهٔ او به دوتار، بسیار دوست می‌داشت، تا آن‌جا که روزی برایش دوتار ساخت. شیردل به‌منظور پرداختِ اجرت و هزینهٔ ساختِ دوتار، قُلّکِ خود را شکست و همهٔ پولی را که جمع کرده بود، پیش‌کشِ استادش کرد. او در پاسخ به عمل شاگردش گفت: «پسرم، جیبت را بیاور» و تمامِ پول را به درونِ جیبِ نصیر ریخت. و گفت: «این یادگاری من به شماست.».

نظام شکارچیان، پسزعموی یارمحمد شکارچیان بود و به منزلِ یارمحمد رفت و آمد می‌کرد. نصیر، بر اثر این معاشرت، با نظام آشنا شد. البته، یارمحمد قوی‌تر از نظام، دوتار می‌نواخت. اما به دلیل این‌که خواننده نبود، در بین مردم شهرت نداشت. خوانندگیِ نظام، سبب شهرت او شد. در ضمن، متأسفانه از صدای سازِ یارمحمد و شیوهٔ نوازندگی‌اش هیچ نواری در دست‌رس نیست.

یارمحمد شکارچیان به سبب بیماریِ عفونت روده در سال ۱۳۵۶ دیده از جهان فرو بست. او در هنگامِ مرگ به پسرش، جان‌محمد گفت: «برو نصیر شیردل را بیاور». نصیر زمانی که به بالینش رسید، دستانش را در دست خود فشرد و ایشان جان به جان‌آفرین تسلیم کرد.

دوتاری که یارمحمد برای نصیر ساخت و به او هدیه داد، کاسه‌اش از درختِ توت، دسته‌اش ازگیل و صفحه‌اش از بلوط بوده است.

به دلیلِ شکستگیِ استخوانِ دستِ چپ، نظام، پنجه‌ای مانند یارمحمد نداشت، اما صدایش پُرحجم و در اجرای قطعاتِ موسیقی گوداری مانند هرایی و... استاد بود. نظام، برعکسِ گودارها، زیبا و خوش‌اندام بوده است. خاطره‌ای از دورهٔ جوانیِ نظام به شرح زیر بیان می‌کنند:

نظام، در هنگام جوانی (پیش از ازدواج) روزی در عروسی، در یکی از روستاهای منطقه مشغولِ نواختن و خواندن بود که عروس، عاشقِ صدای او می‌شود. به‌طوری که عروس، دامادش را رها کرده و درخواستِ ازدواج با نظام را می‌کند. همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، چون نظام از طایفه گودار بوده و زندگی و معاشرت با این طایفه برای اهالی ننگ و عیب به‌شمار می‌رفت، خانوادهٔ عروس، دختر را به شدت مورد ضرب و شتم قرار دادند. عروس در برابر این شکنجه راهی جز خودکشی پیشه نکرد. از این‌رو، به عشقِ وصالش دست به خودکشی زد و درگذشت. نظام شکارچیان، به پاسِ احترام به معشوقه‌اش، تا دَم مرگ، همواره دوتار در بغلش و به صورت نشسته می‌خوابید و به یاد معشوقِ وفادارش سر به بالین ننهاد. شنیده‌های ناروشن حکایت از آن دارد که نامِ عروس، «تارا» بوده است.

طایفهٔ جوگی چون مهاجر هستند، مردمِ بومی را «تویی» (= درونی، داخلی، اهلِ مازندران، غیرمهاجر) و خودشان را «غربت» (غریب، مهاجر) می‌نامند.

آقاجان فیوج‌زاده، از قومِ جوگی، نوازندهٔ برجسته و توانای سورنای مازندرانی است که قطعات، شیوهٔ نوازندگی و صدادهی ساز او، مرجع و مأخذ سورنانوازان کنونی مازندران است. او در ششم تیرماه ۱۳۱۲ در روستای «مرمت» ساری به دنیا آمد و در شام‌گاه بیست‌ویکم خرداد ۱۳۹۷ خورشیدی در ساری درگذشت.

هم‌اکنون، نوازندگانِ دوتار، برپایهٔ نواخته‌های شنیداری نظام شکارچیان نوازندگی می‌کنند؛ کمانچه‌نوازیِ قدر کتولی و مصطفی علیزاده (بیش‌تر قدر و کم‌تر علیزاده) مورد وثوق و مأخذِ نوازندگانِ کمانچه، و شیوهٔ نقاره‌نوازی محسن و علی علیزاده مرجع نوازندگانِ «دەسرکوتن dəsarkutən» هنرمندانِ مازندرانی است. همهٔ این نوازندگانِ توانا از طایفهٔ

گودارها و جوگی هستند که راوی و حافظِ بخشی از موسیقی مازندران بوده‌اند. اما از نظر موقعیت اجتماعی جای‌گاهی نداشته و ندارند.

مازندرانی‌ها، گودار و جوگی را دو طایفهٔ جدا از هم می‌دانند و حتی بر این باورند که سفرهٔ گودار و استخوانِ جوگی نجس است، اما به نظر می‌رسد «جوکّی، جوگّی، جی‌گی و گودار» همگی از یک طایفه بوده و از هند آمده‌اند. به گمانِ نگارنده، مردمِ هر منطقه بر پایهٔ شغلِ آن‌ها، نام‌گذاری کرده و صدا می‌زنند. «جوگی‌مله» یا «جوکّی‌خل»، به روستا یا محله‌ای از شهر گفته می‌شود که آن‌ها در آن‌جا سکونت دارند. حتی زبان‌زدی دربارهٔ این طایفه بدین شرح در مازندران وجود دارد: «جوکّی بازی در نییار»: شلوغ‌کاری نکن، جار و جنجال نکن.

در گلوگاه به محلِ سکونتِ گودارها «گودارمله» و در روستای طبقده ساری «گودار منزل» گفته می‌شود. چون در اوایل سال ۱۳۵۲ توسط شیخ جبّار فقیه به آیین اسلام گرویدند، به آن‌ها «تازه مسلمان» نیز می‌گویند. شاید طبقده تنها روستایی باشد که برای گودارها به واسطهٔ موسیقی و زندگی مشقّت‌بارشان، احترام ویژه‌ای قائل هستند، چرا که آنان را در همهٔ کارهای کشاورزی به کمک می‌طلبند تا چیزی عایدشان شود و دوم این‌که مُرده‌های آن‌ها را در گورستان خود دفن می‌کنند.

جالب است که برای نظام شکارچیان سنگ قبری درخور درست کردند و پس از درگذشت رمضان شکارچیان ــمعروف به ارزمونــ آیین چهلم و سال‌گرد شایسته‌ای با هزینهٔ خود برایش برگزار کردند.

حسین وندادی در کتابِ «فرهنگ واژگان وندادِ» دربارهٔ تاریخچهٔ کوچِ جوکّی یا گودارها چنین می‌نویسد:

«جوککی jukki [سن ← yoga ف ← جوگی] کولی، غربتی، طایفه‌ای بیابان‌گرد که در سراسر آسیا و اروپا پراکنده‌اند و عادت‌ها و رسم‌ها و زبانِ خاصّ خود را دارند. زادگاه اصلی آن‌ها شمال هند است و در زمان ساسانیان به ایران آمده و یا آورده شده‌اند. شغل اغلب آن‌ها آهن‌گری و یا کارهای خُرد صنعتی است، اندکی هم کشاورزی و دام‌داری انجام می‌دهند. در گذشته بیش‌تر به صورت چادرنشینی زندگی می‌کردند و یک‌جانشین نبودند ولی امروز اکثراً یک‌جانشین شده‌اند. بعضی از آن‌ها به کارهای هنری و نوازندگی و رقص هم می‌پردازند. به آداب و رسوم خاصّی پای‌بند نیستند و در عین‌حال آداب و رسوم خود را دارند. در سراسر ایران و آسیا و شمال افریقا و اروپا پراکنده‌اند و کارهای مختلفی هم انجام می‌دهند. محمدحسن‌خان اعتمادالسّلطنه مهاجرت آن‌ها را به ایران و کشورهای حوزهٔ خلیج فارس و شمال افریقا و اروپا در سه مرحله می‌داند. مرحلهٔ اول حدود هفت‌هزار سال قبل از

ساحل سیحون به ایران و هند مهاجرت کردند. مرحلهٔ دوم هم در دوهزار تا هزاروپانصد سال قبل دسته‌ای دیگر از آن‌ها بر اثر قحطی به ایران و کناره‌های پنجاب مهاجرت کردند و مرحلهٔ سوم در زمان حملهٔ تیمور لنگ بود که تا استانبول رفته و از آن‌جا تا اروپا پیش رفتند.»[۱]

محمد مختاری در کتابِ «حماسه در رمز و راز ملی» دربارهٔ کوسان‌ها که به نظر می‌رسد همان گودارها باشند، چنین گفته است:

«در مجمع‌التواریخ و القصص آمده است: بهرام گور همواره از احوال جهان خبر و کس را هیچ رنج و ستوه نیافت جز آنک بی‌رامش‌گر شراب خوردندی. پس بفرمود تا به ملک هندوان نامه نوشتند، و از وی کوسان خواستند، و کوسان به زبان پهلوی خنیاگر بود، پس از هندوان دوازده‌هزار مطرب بیامد زن و مرد، و لوریان که هنوز بجایند از نژاد ایشانند، و ایشان را ساز و چهارپا داد تا رایگان پیش اندک مردم رامشی کنند».[۲]

نگارنده با گفت‌وگوهایی که با شماری از اهالی گوناگون مازندران دربارهٔ تفاوت گودار و جوگّی انجام داده است، شوربختانه به پاسخِ روشنی دست نیافت. اما، بیش‌تر آن‌ها بر این باور بودند که شغل گودارها میرشکاری و نگه‌بانی از مزارع بوده و بیش‌تر آن‌ها در فراگیری، ساختن و نواختن ساز، اجرای خیابانی و به طور کلی موسیقی، مهارت داشته و دارند. از همین رو در مازندران، موسیقی آن‌ها به موسیقی گوداری شهرت یافت. ولی جوگی‌ها، به طور معمول، چلنگر بوده‌اند و در کار ساخت ادواتی چون تبر، داس، فوکا و در کل صنایعِ خُردِ این‌چنینی فعالیت دارند. گرچه شمار اندکی از میانِ آن‌ها، نوازندهٔ چیره‌دستی چون آقاجان فیوجزاده، نوازندهٔ سورنا، محسن و علی علیزاده از نوازندگان توانای نقاره، پدید آمده‌اند. این هنرمندان، در جنوبِ شهر ساری، بلوار کشاورز در منطقه‌ای به‌نامِ «جوگی‌مله» زندگی می‌کنند.

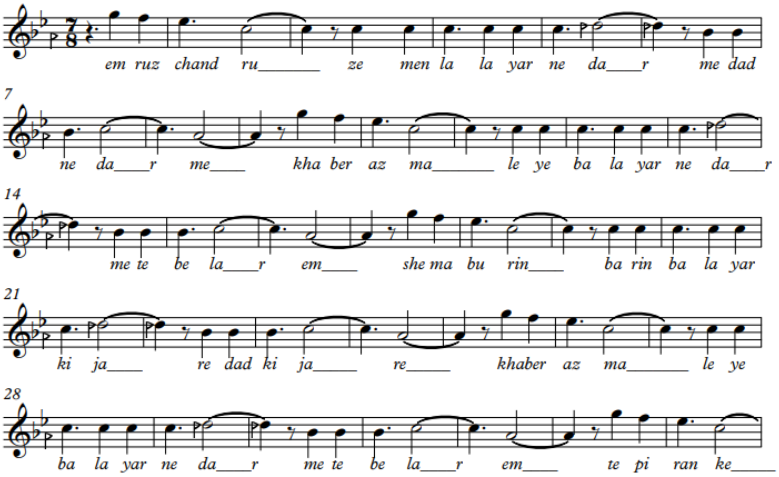
در برخی از مناطق مازندران به جوگی، ایلیات و الات elāt نیز می‌گویند و حضور گودارها از شهرستان ساری تا علی‌آباد کتول است که فُرمی از موسیقیِ مازندرانی را با دوتار و کمانچه با هم‌راهی کَش دَمبک (تنبک) اجرا می‌کردند.

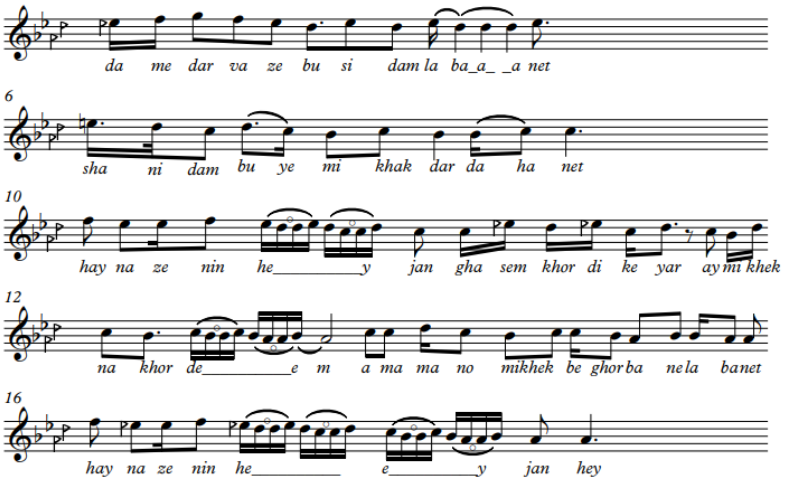
از دوست هنرمندم آقای مهدی محمودی گلین بابت نگارش نت سپاس‌گزارم.

---

۱ وندادی، حسین، *فرهنگ واژگان وندداد*، نشر هاوژین، ۱۳۹۸، ص ۷۳۳.
۲ مختاری، محمد، حماسه در رمز و راز ملی، نشر قطره، ص ۴۳.

هرایی

راوی: نظام شکارچیان

هرایی

راوی: نظام شکارچیان

طایفه جوگی افغانستان

دکتر کریم پوپل

از هزاران سال به این طرف یک تعداد از اقوام هندی خانه‌به‌دوش غریب سرگردان به کشورها هستند. فعلاً تعداد این اقوام زیاد شده‌اند. اکثر این‌ها مردمان زرنگ تیزهوش در کارهای منفی مهارت خاص دارند. این اقوام عبارت‌اند از جت‌ها، جوگی، کولی، لولی، کاولی، قوال جولاچنگر و غیره هستند. از جمله طایفه جت در سراسر جهان پخش شده‌اند که همه تقریباً شغل مشابه دارند.

جوگی‌ها

جوگی‌ها فرقه‌ای از مرتاضان هند بوده، پیرو طریقهٔ جوکیان هستند. جوگی‌ها از طایفه جت‌ها فرق کم دارند؛ زیرا زبان اصلی جت‌های افغانستان شاخه از زبان بلوچی اند؛ ولی زبان اصلی جوگی‌ها زبان نزدیک به دراویدی است.

جوگی‌ها قبایل سیاری اند که به صورت چادرنشینی زندگی می‌کنند و به تناسب فصل به قرا دهات دشت‌ها و قشلاقی می‌روند و در خارج از آبادی خیمه می‌زنند.

این قوم معمولاً دارای پوست سیاه هندی هستند. عده‌ای که طی سال‌ها در شمال افغانستان زندگی داشتند، چهره خیلی زیبا را به خود کسب کرده‌اند. شغل این قوم، فال‌بینی، چاقو تیز کردن، گدایی، چوری‌فروشی، دلالی، رقص، موسیقی، جادوگری، خون‌گیری با شاخ گاو و جوگ و غیره است. بر خلاف جوگی‌های که در جنوب زندگی دارند علاوه بر شغل عادی، شغل‌های منفی را نیز پیش می‌برند. طفل ربودن و دخترفروشی یکی از شغل‌های قدیم این مردم بود. جوگی ها کم‌تر به شغل مال‌داری و زراعت می پردازند. این طایفه علاقه شدید به آوردن طفل داشته تا که توان دارند طفل به دنیا می آورند. معمولاً در کابل مزارشریف قندهار پکتیا جلال‌آباد زیست می‌کنند. «مردان این قوم عمدتاً مصروف

(بودنه) بازی و تربیت و نگه‌داری آن هستند. جوگی‌ها یک قبیله به نام سگ‌باز دارند که این قبیله در تربیت سگ جنگی و شکاری مهارت دارند. خوب‌ترین سگ برای‌شان سگی به نام مخمل (بنجر) است که از مزارشریف می آورند و توسط آن بودنه شکار می‌کنند. در جنگ انداختن سگ و بودن بین‌شان هیچ نوع شرط و تبادل پولی رواج ندارد. عده‌ای از جوگی‌های شمال افغانستان به بُزکشی و چاپ‌اندازی علاقه‌مند هستند که به گفته خودشان در حدود بیست نفر چاپ‌انداز دارند و مشهورترین آن‌ها پهلوان شرین است.

به طور معمول مردان این طایفه به نگه‌داری اطفال پرداخته، زنان آن‌ها در فصل بهار و تابستان به تمام ولایات افغانستان سفر کرده، لقمه نان برای فامیل خود دریافت می‌کنند. جوگی‌ها اکثرا بی‌سواد بوده به نوشتن و خواندن علاقه ندارند. معمولاً آن عده جوگی‌های که با پاکستان و هند در رفت و آمد هستند به زبان پشتو و اردو صحبت می‌کنند، قوال می‌گویند.

جوگی‌ها در کشورهای آسیای میانه نیز زیست دارند. این طایفه احتمالاً در زمان امپراتوری بین هند و آسیای میانه احتمالاً مغولان بابری به کشورهای آسیای میانه سرازیز شده به گروهای قومی مختلف تقسیم شده‌اند. طبق اظهارات موی‌سفیدان، جوگی‌های آسیای میانه حدود بیش‌تر از دو قرن قبل به اثر تهاجم لقی‌ها یکی پی دیگر، از بخارا به افغانستان متواری شده‌اند و جای اصلی اکثریت‌شان از کولاب تاجکستان است.

شهر کولاب زادگاه امام علی رحمانف بوده، هم سرحد با ولسوالی‌خواهان بدخشان است. مردم کولاب یکی از سلحشورترین مردمان تاجیکستان هستند.

پیشه اصلی جوگی‌های آسیای میانه مال‌داری بود. در زمان جنگ آن‌ها با بخشی از رمه‌ها و گله‌های خویش به افغانستان مهاجرت کرده‌اند، به مرور زمان شغل مال‌داری را از دست داده‌اند.

جوگی‌ها در مجموع مسلمان سنی‌مذهب هستند. زبان مادری‌شان تاجیکی بوده و به لسان دری با لهجه تاجیکی صحبت می‌کنند. بر علاوه سایر لسان‌ها را نیز نظر به منطقه آن تکلم می‌کنند.

جوگی‌ها متشکل از پنج قبیله هستند:

۱. لولی‌ها، (بلخی) که کارشان رقص و موسیقی است، متشکل از ۴۰۰ فامیل هستند.

۲. کولی‌ها شغل فال‌بینی است و هم دست‌بند، چوری و گوشواره می‌فروشند.

۳.کولابی (قطغنی)، متشکل از ۴۵۰ فامیل (۳۰۰ کندزو و ۱۵۰ فامیل در تخار).

۴. سگ‌باز ۵۰۰ فامیل.

۵. حلواخور ۱۲۰ فامیل.

علاوه بر این یک گروه کوچک جوگی را به نام غلبیل‌باف می‌نامند. جت و قوال با جوگی‌ها در تحت یک طایفه مطالعه می‌شود.

نفوس مجموعی جوگی‌ها به طور تخمین بالغ بر ۱۰،۰۰۰ نفر می‌شود. جوگی‌ها تذکره افغانی ندارند. رنگین شاه دنبوره‌چی شهر شبرغان اولین جوگی است که تذکره افغانی اخذ کرده است.

امیر حبیب‌الله شهید برای اولین‌بار لولی‌ها را در کوشه کابل که به نام حواجه گوگردک می‌گفتند، جای داد که کارشان موسیقی و رقص بود. این منطقه بعداً به نام خرابات مشهور شد.

مراسم تدفین

جوگی‌ها کلاً قبرستان مخصوص ندارند. در هر جای که مردند، همان‌جا دفن می‌کنند. قبلاً غرض عزاداری مصارف زیادی را می‌کردند. از مدت دو سال می‌شود که این مشکل را از بین برده‌اند.

قوال

گروهی از طایفه جوگی‌های هند است که از سالیان دراز بین هند و افغانستان در رفت و آمد هستند. قوال‌ها پدر در پدر شغل موسیقی‌نوازی و سلمانی دارند. تا اکنون تعداد زیادی آن‌ها این شغل را پیش می‌برند. بعضی از قوال‌ها معمولاً دارای مسکن ثابت هستند. قوال‌ها معمولاً به زبان پشتو و هندی صحبت می‌کنند. زنان قوال چوری‌فروشی، دوره‌گردی، تکه‌فروشی، دریه‌فروشی می‌کنند.

خصوصیات اجتماعی

از این‌که جوگی‌ها مردم خیلی غریب‌پیشه‌اند، آن‌ها به نسبت نداشتن تذکره تابعیت افغانی، در سیاست دخیل نبوده و هم در سطح اجتماع نماینده ندارند. در چند دوره انتخابات، کمیسون انتخابات به آن‌ها کارت‌هایی داده، در انتخابات سهیم شدند.

نامزدی و نکاح

معمولاً ازدواج این طایفه بین سنین ۱۴ الی ۲۰ صورت می‌گیرد و در هر حالت سن ازدواج، مخصوصاً برای دختران نباید از بیست‌سالگی گذشته باشد. در مورد انتخاب همسر، این مردم نسبت به سایر ساکنین افغانستان روشن‌تر هستند و ایجاب و قبول توسط خود زوجین صورت می‌گیرد. در صورتی که دختر به صلاحیت والدین به شوهر داده شود، مهر توسط ایشان اخذ می‌شود و در صورتی که دختر خودش جوانی را انتخاب کند، عیبی نیست، با این تفاوت که مهر توسط والدین اخذ نمی‌شود. خواستگاری از طرف پسر صورت

می‌گیرد و اکثراً دختران حق دارند جوان مورد نظر خود را، خود انتخاب کنند. ازین که اقتصاد این مردم در سطح بسیار پایین قرار دارد، مهر هم آن قدر بالا نبوده و در حدود ده الی بیست‌هزار افغانی است. مراسم نکاح توسط ملاهای خودشان عقد می‌شود و اگر وی حاضر نباشد، توسط ملای محلی که در آن‌جا خیمه زده‌اند، عقد صورت می‌گیرد. میعاد نامزدی از شش ماه الی یک سال است و بیش‌تر از آن دوام نمی‌کند. نوع دیگر نامزدی که آن‌قدر معمول نیست، به نام (دامن‌چاک) یاد می‌شود که وقتی هم‌زمان در دو خانواده یک پسر و یک دختر متولد می‌شود، آنها را با هم نامزد می‌کنند؛ اما بعد ازجوانی این پیوند به اساس رضائیت بوده و هر یک از طرفین حق دارند آن را فسخ کنند. اکثریت ازدواج‌ها طورآلش (بدل) است که آن هم مطلقاً متکی به رضای فامیل‌ها و طرفین است.

کتاب‌شناسی

«جوگی‌ها: هیچ پادشاه از ما احوال نمی‌گیرد» نوشته وب‌سایت دوچویله:
http://www.dw.com/fa-af

جوگی‌ها: نوشته محمد ظاهر (ظفری)؛ شهر کندز؛ چهارم جوزای ۱۳۸۶؛ در وبسایت فردا.
http://www.farda.org/articles/07_updates/070810/Jogee%20Ha.pdf

زندگی‌نامه جوگی‌ها به خصوص حاجی رنگین جوگی. استاد دمبوره نوشته فاریاب باستان در وب‌سایت فیس‌بوک.
https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=172052732994414&id=171515126381508&substory_index=0

ویدئو از شغل جوگی‌ها

کولی‌های کرانه جنوبی دریای کاسپین

هوشنگ جاوید

موسیقی کولیان ایران در حقیقت نیمی از موسیقی سازی و ترانه‌ای ایران را در مناطق گوناگون کشور تشکیل می‌دهد. تأثیرات موسیقی این قوم بر موسیقی ایران کنونی هنوز پوشیده مانده است؛ اما آن‌چه که در پژوهش‌هایم به دست آمد این‌که در هر کجا که اینان هنوز به عنوان موسیقی‌ورز بومی فعالیت دارند. نام این مقام یا آهنگ‌ها را می‌شنوید: «کابلی»، «هندی»، «دورانی»، «کولی مقام» (کولیا نه). کولیان در هیچ کجای ایران چندان خوش‌نام نیستند. اما موسیقی قابل بررسی و ژرفی را اجرا می‌کنند که تاکنون روی آن پژوهش کامل صورت نیافته است و تا جایی که می‌دانم مرحوم یحیی ذکاء و ایرج افشار سیستانی در موسیقی کولیان پژوهش کرده‌اند. پیدایش این قوم در ایران پیش‌تر از حضورشان در اروپا صورت پذیرفته، حمزه‌بن‌حسن اصفهانی (۳۵۰ ه.ق) نگارندهٔ کتاب «تاریخ پیامبران و شاهان»، مسئلهٔ چگونگی آمدن این قوم به ایران را این‌گونه بیان کرده:

فرمان داد [منظور بهرام گور] تا دوات و قلم و صحیفه آوردند و به پادشاه هند نامه نوشت و از وی مطربان خواست وی دوازده‌هزار تن مطرب فرستاد، بهرام آنان را به شهرها و نواحی کشور خود بپراکند و شمارهٔ آنان به سبب تناسل بیش‌تر شد و گروهی اندک از فرزندان‌شان هم اکنون باقی هستند و آنـان را رُط خوانند [در خراسان به این‌گونه نوازندگان دوره گرد قِرِشمار می‌گفتند و یا لُتی رت] به معنای فقیر بی‌چیز.[۱]

اما ورود این تعداد نفر به ایران در لابه‌لای اسناد تاریخی به جـا مانـده هنـوز هـم مـورد سـؤال اسـت و تعـداد آنـان مشـخص نیسـت چـرا کـه مؤلـف «تـاریخ ثعـالبی»، «عبدالملک‌بن‌محمدبن‌اسماعیل ثعالبی نیشابوری» می‌نویسد:

---

۱ *تاریخ پیامبران و شاهان.*

دستور داد تا به شنگل هندی‌نامه نگاشته آمد که «چهارهزار تن» از نام‌داران و چیره‌دستان در موسیقی را به حضور او گسیل دارد که چنان کرد.[۱]

فردوسی در شاهنامه (۴۰۰ ه.ق) تعداد افراد را «ده‌هزار تن» می‌داند و معتقد است که بهرام به شنگل دستور فرستادن «ده‌هزار تن» را داده است.

به نزدیک شنگل فرستاد کس — چنین گفت کای شاه فریادرس
گزین ده‌هزار از آن لوریان — نر و ماده بر زخم بربط سوار
که استاد بر زخم دستان بُوَد — وز آواز او رامش جان بود
فِرِستی بَرِ من، مگر کام من — برآید از آن نام‌دار انجمن

ولی نظامی در بهرام‌نامه در مورد تعداد افراد حرف دیگری را می‌زند:

شش‌هزار اوستاد دستان‌ساز — مطرب و پای‌کوب و لعبت‌باز
گرد کرد از سواد هر شهری — داد هر بقعه را از آن بهری

تا به هر جا که رختکش باشند، خلق را خوش کنند و خوش باشند.

در مجمل‌التواریخ و القصص (۵۲۰ ه.ق) تاریخ‌نگار معتقد است که همان دوازده‌هزار نفر بوده‌اند و می‌نویسد: «پس از هندوان دوازده‌هزار مطرب بیامدند زن و مرد و لوریان که هنوز بجایند.» [۲]

به هر شکل این قوم به ایران آمده و کار خویش را که همانا اجرای ترانه‌های شاد و بهجت‌آور بود، آغاز کردند؛ اما با شکست دولت ساسانی و ورود سپاه اسلام به ایران سرنوشت این قوم راه دیگری یافت. آن‌طور که اسناد می‌گویند هم معاویه و هم ولیدبن‌عبدالملک، آنان را به کوچ اجباری واداشته‌اند.[۳] معاویه آنان را به انطاکیه و ولیدبن‌عبدالملک آنان را به سوی فرات و اخراج از مناطق تحت خلافت رانده بود آنان نمی‌دانستند که با این تصمیم، کولیان به راه‌زنی و چپاول روی می‌آورند. این تصمیم به حدی مسئله‌آفرین شد که در زمان المعتصم‌بالله کولیان کرمان، فارس، اهواز و بصره از این سرزمین‌ها رانده و سرکوب شدند[۴] تا این‌که در زمان اقتدار قراقویونلوها در عهد مظفرالدین جهان‌شاه کولی‌ها در نواحی مرکزی ایران چون «یزد» می‌زیستند و نگارندهٔ تاریخ جدید یزد (اواخر سدهٔ نه هجری) به آنان

---

۱ *تاریخ ثعالبی*، ص ۳۶۴.
۲ *مجمل‌التواریخ والقصص*، ص ۶۹.
۳ *فتوح‌البلدان*، ص ۱۲۷.
۴ التنبیه والاشراف، ص ۲۳۸.

اشاراتی دارد. نگارندهٔ کتاب «احیاءالملوک» دربارهٔ وضعیت کولیان در زمان شاه عباس اول صفوی توضیحات جالبی داده و اشاره به فردی دارد بهنام «آقا ماه» که از جماعت کولیان بوده و او می‌نویسد که: «آقا ماه معشوق میرزا محمد حکیم‌بن‌همایون پادشاه بود.».

او نوع موسیقی کولیان در دربار صفوی را این‌گونه توضیح داده: «جمعی از لولیان نمکین که نمک با شکر آمیخته داشتند و همه وقت حاضر بودند و لولیان کابلی که در شیوهٔ رقص و حرکات سرآمد اهل اصول اند، خالصه و زبدهٔ ایشان آقا ماه کابلی بود با چند لولی شیرین‌کار شورانگیز.».[۱]

کولیان در عهد کریم خان دارای محلهٔ مخصوصی به نام «خیل» شدند و از مهم‌ترین وقایعی که در این عهد با حضور لولیان صورت گرفت، استقبال کولیان از زکی خان پس از شکست مفتضحانه‌اش از شیخ عبدالله بود که به دستور کریم خان زند صورت یافت. ابوالحسن محمد ابن امین گلستانه می‌نویسد: «خبر شکست او به وکیل‌الدوله رسید، فرقهٔ لولیان و جماعت الواط را به استقبال زکی خان فرستاد. او را در کمال خواری به شیراز داخل و او را غضب نمود.».[۲]

در عهد زندیه کریم خان از جماعت کولیان به عنوان هم‌راه سپاه خود در جهت تشفی شهوات و سرگرمی استفاده می‌کرده و منظور از این کار از طرف او آن بوده که چون سپاه به ولایت دیگری می‌رسد گزندی به اهل و عیال ایرانیان نرسد. نگارندهٔ *رستم‌التواریخ* (۱۲۴۷ه.ق) به این مسئله مفصل اشاره کرده است.

در عهد قاجاریه رئیسان ایل کولیان مورد تشویق قرار می‌گرفتند تا خدای نخواسته شورش و بلوایی نکنند. یکی از این رؤسا «فضل‌الله خان بشیرالملک» بوده که مظفرالدین شاه او را مورد مهربانی خود قرار می‌داده. میرزا غلام حسین خان افضل‌الملک می‌نویسد: «فضل‌الله خان بشیرالملک امیرتومان پیش‌خدمت خاصهٔ حضور همایون، رئیس ایل فیوج و غربال‌بند و کولی و غریب‌زاده و لولیان ایران که در هر مملکتی از ایران به اسمی خوانده می‌شوند به اعطای یک ثوب خرقهٔ ترمه از ملابس فاخره مخلع و سربلند گردیدند.».[۳]

شیوهٔ زندگی کولیان، صحراگردی یا نیمه‌صحراگردی بوده، که طی سالیان بیش‌تر به یک‌جانشینی مجبور شده‌اند. در خاورمیانه آنان را «دوم» و در سرزمین‌های عربی «جت» و در ایران بنا به گویش‌های نواحی مختلف نام‌های گوناگون دارند. در آذربایجان«رُت»، «قره‌چی»، در کردستان «دوم» در میان لرها «غربتی» در خراسان «قرشمار»، در خوزستان

---

۱ *احیاءالملوک*.
۲ *مجمل‌التواریخ*، ص ۳۲۷.
۳ *افضل‌الملک*، ص ۹۸.

«زُط، جَت»، کولی، در سیستان و بلوچستان «چلی» و لوری و کمچنی در فارس «غربتی» در کرمان «لولی» در کرمانشاه و ایلام «سوزمانی» در گیلان و مازندران «گودار، جوگی، فیوج» در سواحل جنوب «شرشن» و در همدان «خطیران» نام داشته و دارند، اینان به هنرهای نوازندگی، خوانندگی، رقص، حیوان‌بازی، شامورتی‌بازی، آهن‌گری، چوب‌تراشی، ساخت‌وساز، دالکی، چله‌کشی فرش، مطربی، روی‌گری، حصیربافی، غربال‌بندی، سبدبافی و انجام خرده‌نمایش‌های آهنگین می‌پرداخته‌اند و کماکان به آن می‌پردازند. از مشاغل جدید ایشان کارگری فصلی برای شرکت‌ها، عملگی در کارهای ساختمانی و دست بالا در اجناس‌فروشی و دست‌فروشی است. کولیان ایران با آن‌که پایهٔ زبانی‌شان رومانو و لوترا است، امروزه بیش‌تر به دلیل هم‌زیستی مسالمت‌آمیز مداوم به زبان پارسی رایج سخن می‌گویند. شماری، اما هنوز در میان خود با گویش‌های خاصی چون «رومانو، غربتی، جوگی، لوری، قره‌چی» سخن می‌گویند که همگی را می‌توان نوعی لهجهٔ کولی دانست.

دوتن از کولیان هنرمندازتیرهٔ شکارچی، منطقه قُرُق،گلستان ،۱۳۹۰

شاخهٔ «موسیقی شادی‌ها»ی مازندرانی و گلستانی به عهدهٔ موسیقی‌ورزان گودار بوده که بیش‌تر آنان «فیوج» هستند و سابقهٔ کهن در تاریخ ایران و منطقه دارند.

در گذشته‌ای نه‌چندان دور، طایفهٔ بزرگی از کولی‌ها در دهنهٔ کتول زندگی می‌کرده‌اند که هنوز نام رئیس طایفهٔ آن‌ها که یاغی و موسیقی‌ورز بوده بر کوهی در آن حوالی بازمانده (کوه عوض گودار). ضمن آن‌که در ترانهٔ «نقدعلی خان» که مادرش پس از قتل وی سروده نیز از این کوه نام برده شده، این اتفاق در ۱۲۵۰ هجری، قمری رخ داده است:

نقدعلی خـان بکوشـتین عـوض　　گودار چئی و توکا د بی ین سردار
مگـه تِـه نقـدعلی نداشـتی مـار　　کـه پتوتنهـا کـردن کمـر غـار

آقا شیخ محمدعلی بیّنات، شاعر، ادیب، موسیقی‌شناس و روحانی سرشناس که «میرپنج‌نامه» او بر وزن شاهنامه بسیار خواندنی است به موسیقی «گوداری» در زمان خود اشاره دارد و از آنان به عنوان «قوّال» یاد می‌کند و کارشان را شورانگیز وصف می‌کند و چون در بزم حسین خان آنان را توصیف می‌کند، پس حرفش می‌تواند ملاک باشد که خوانندگان گودار در این ناحیه قوّالی می‌کرده‌اند و بی‌گمان آوازهایی می‌خوانده‌اند که جنبه‌های پهلوانی و پیروزی در آن وجود داشته، ضمن آن‌که وی از سازهای تار، تنبک، سنتور، سُرنا و نی در موسیقی گوداری آگاهی می‌دهد و در شعر خود ترانه را «نوا» و خوانندگان را «نواخوانان» می‌نامد.

وی حتّی در جایی دیگر به چنگ و عود اشاره می‌کند:

حسین خان شد ز بس شادیِ احـوال　　طلـب بنمـود «گـوداران قـوال»
سـر شـب تـا سـحر بانـگ و نـوا بـود　　صـدای نـی بلنـد انـدر هـوا بـود
ز تـار و دنبـک و سـنتور و سـرنا　　فکنـده آتشـی بـر پیـر و برنـا
ز یـک سـو صـوت وافـور قلـی بـود　　ز یـک سـو هـم مقـام «کـورقلی»[1]

استاد روان‌شاد عیسی فیوج برایم گفت که پدرش را «نظرکرده» می‌گفته‌اند، بدان سبب که روی آتش گداخته راه می‌رفته و در همان حال ساز هم می‌زده، این رسم در بین قوالان هند وپاکستان هنوز رایج است و تأییدی بر نوشته‌های محمدعلی بیّنات است.

«نعت‌گویی و نعت‌خوانی» از هنرهای این روحانی جلیل‌القدر بوده که از وزانَت خوبی برخوردار است مانند نعت خواجهٔ کائنات پیغمبر آخرالزمان (ص)، او در میرپنج‌نامهٔ خود به موسیقی شادی در زمان خود نیز اشاره دارد و به ما می‌گوید که در ناحیهٔ کتول «نقاره‌خانه» وجود داشته و «نقاره‌زنی» انجام می‌شده و «دهل‌زن» ویژه‌ای این کار را انجام می‌داده است:

دهل‌چـی، هـم‌چـو مسـتانه شـبانه　　فغـان انـداخت در نقـاره‌خانـه
دو صاحب جاه با هم دوش بـادوش　　به جمعی از ییلان گشته هـم آغـوش
همه ره با دف و چنگ و طرب، یـار　　کـه تـا سُـرخَنکلاته[2] شـد نمـودار

---

۱ منظورش کوراوغلی بود.
۲ ناحیه‌ای در منطقه.

استاد روان‌شاد عیسی فیوج، خواننده و نوازنده گودار استاد پیش‌کسوت حاج موسی ملک‌حسینی خواننده کتول ۱۳۷۸

اما آنچه که امروزه از آن همه نغمه و نوا بازمانده گویای عظمت موسیقی منطقه نیست چرا که هنر نقاره‌زنی به طور کلّی از میان رفته، کمانچه‌نوازی با کمانچهٔ سه سیم آن هم در حد یک نفر در منطقه باقی مانده است.

بهترین حافظ موسیقی گوداری منطقه عیسی فیوج معروف به «عیسی دایی» بود. او نوازندگی را ابتدا نزد پدرش «ولی گودار» و سپس نزد معروف‌ترین استاد کمانچهٔ گوداری شرق مازندران قدیم، «شهنی میرشکار» آموخته بود، ابتدا تنبک می‌زده اما پس از سختی‌های فراوان کمانچه را یاد گرفته و در خدمت «ذوالفقار خان معززی» درآمده، چون در زمان یاغی‌گری «عباس گالش» سرباز بوده، تمامی جزئیات را دیده و می‌دانسته. این‌که در پشت پرده با سرهنگ‌ها چه ساخت و پاختی داشته و چگونه مجوّز تاخت و تاز و غارت گرفته و چگونه به اعدام رسیده، همه را به صورت منظومه‌ای روایتی درآورده که در تمامی منطقهٔ مازندران، گیلان و جنوب البرز نقل محافل موسیقی شده. او روی یک ملودی که مدام تکرار می‌شود اشعار سیلابی خود را جای داده و آن را آهنگین کرده است، مانند:

عباسه بردن ـ میدون گرگانِ ـ گردنش انداختن ـ طناب اعدام ـ یار عباسم

گرچه نغمگی آن‌چه او ساخته بود، در اصل برداشتی از نغمگی «داوری» بوده است، که یزدان گودار، موسیقی‌ورز منطقه کردکوی آن را در مورد ستم‌گری‌های خان حاکمی به نام داوری ساخته بود.

اگرچه نوع موسیقی گوداری در گلستان و مازندران بازماندۀ از موسیقی لوریان هند بوده است که در زمان ساسانیان در ایران پراکنده شدند؛ اما کم‌کم در اثر نزدیکی وهم زیستیِ ویژه‌ای که با مردم منطقه پیدا کرده‌اند. بخش بزرگی از موسیقی کهن خود را از دست داده‌اند و با یادگیری گویش‌های گوناگون زبان تبری و پذیرش موسیقی درون منطقه، امروزه راوی مهمی برای موسیقی مازندران شده‌اند، این قوم تا سال‌های پیش از وقوع انقلاب اسلامی، رقص‌ها، آوازها، ترانه‌ها و تصنیف‌های خود را محفوظ داشته و در دو جنسیت عمل‌کننده (زن و مرد) آن را به اجرا در می‌آوردند. اما پس از گذشت سال‌های نخستین انقلاب اسلامی و برداشتن پاره‌ای از تحریم‌ها در زمینۀ موسیقی عدۀ بازماندۀ اینان بیش‌تر کوشش بر آن دارند تا موسیقی شنیده از رسانه و نوعی که مقبول دستگاه‌های نظارتی می‌افتد را اجرا کند و از ارائۀ تمامی داشته‌های خود، امتناع می‌ورزند. به عنوان مثال: ارزمون (رمضان) شکارچی که راوی صحیحی برای روایت «منوّر طلا» است؛ از اجرای آن خودداری می‌کند و می‌گوید: «ترانه‌هایش عاشقانه است!».

هر چند اینان در زمینۀ اجرای موسیقی قوم موفق اند اما چند نکته درباره کارشان و ارائه آثارشان وجود دارد:

به دلیل کم‌سوادی و یا بی‌سوادی راویان نوازنده، اغلب شعرها به لحاظ کلامی، یا غلط ادا می‌شود و یا جمله‌ها به طور کلی تغییر یافته است،در تمپوی درونی پاره‌ای از نغمه‌های بومی بر اساس داشته‌های موسیقی خود، با تأثیر از موسیقی رسانه‌ای ایجاد سرعت کرده‌اند.

روان‌شاد استاد نظام شکارچیان،خنیاگر گودار، طبق‌ده، ساری، ۱۳۶۸

چون جوشش بداهه در اجرا در میان گودارها به دلیل تمرین و تکرار مداوم بیش‌تر است، در پاره‌ای از نغمات بومی نیز تزییناتی را به وجود می‌آورند که به گوش شنوندهٔ ناآشنا، روایت جدید و خوبی به نظر می‌آید.

آن‌چه که می‌تواند به عنوان نغمات صحیح مازندرانی در میان گودارها به حساب آید، موسیقی گوسانی است که بیش‌تر جنبه‌های حماسی، سیاسی، ستایشی دارد و گونه‌ای از موسیقی نژادی در ایران است که «هادی سعیدی کیاسری» بر آن تقریرات خوبی را به نگارش در آورده است و دوم ترانه‌خوانی‌های شاد مازندرانی.

روان‌شاد استادرمضان شکارچی و همسرش (ارزمون)، منطقه طبق‌ده، ساری، ۱۳۷۹

برخی از پژوهش‌گران، هرایی‌ها را به عنوان گوداری در نوشته‌های خود ذکر کرده‌اند، در حالی که این دستهٔ گسترده در اصل در قاموس باطنی و ریشه‌ای این قوم نمی‌گنجد چرا که هم حزین است و هم این‌که گاه به سوگ نالهٔ مددخواهی تبدیل می‌شود. شاید این موسیقی منطقهٔ تبرستان کهن بوده که در زمان شکست‌های پی‌درپی اقوام مازندرانی در طول تاریخ پدید آمده و در مواجهه با طوایف منطقه به ویژه ترک‌های وارد به منطقه به گودارها منتقل شده و چون راویان اصلی قوم مازندرانی سر به سینهٔ خاک سپرده‌اند، اینک از زبان چند نوازندهٔ گودار، بازماندهٔ این نغمات شنیده می‌شود این اشتباه را بدین شکل پدید آورده که عزیزان هرایی‌ها را که دستهٔ گسترده و سترگی از آوازهای حزن در ایران است را، جزء موسیقی گوداری بدانند.

مشهورترین نوازندگان گودار در منطقهٔ مازندران در قرن حاضر عبارت بودند از روان‌شاد «شهنی میرشکار» در گرگان که ترانه «کیجا ته لمپا ره بَکوش» از اواست؛ روان‌شاد «آقاجان فیوج‌زاده» در ساری که پس از مرگش سرنانوازی به مهارت او در اجرای نغمه‌های تبری نمی‌توان یافت؛ مرحوم «یزدان گودار» در کردکوی که منظومهٔ «داوری» را ایجاد کرد. روان‌شاد نظام شکارچیان در گهرباران ساری و پس از او روان‌شاد رمضان شکارچی مشهور به «اَرزِ مون» در منطقه «طبق‌ده» چیره‌دست‌ترین آنان بود؛ و روان‌شاد «اصغر کتول» که در بهشهر زندگی می‌کرد، ولی اصالت او از منطقه مزرعه کتول گلستان بود و روان‌شاد «نورمحمد طالبی» که پدیدآورندهٔ ترانهٔ «تِگِره‌تی اَمشو بِمون بود و امروزه بی» که حق او را در پدیدآوری این ترانه رعایت کنند، آن را بدون یادکردش می‌خوانند! و خانواده علیزاده که ساکن سربند سنگ‌تراشان ساری هستند و مهارت به سزایی در نقاره‌نوازی دارند.

در هر صورت موسیقی گوداری مازندران از نرمی و زیبایی ویژه‌ای برخوردار است که فقط شنیدن آن می‌تواند حال درونی آن را بیان کند و شاید نسل امروز مازندران آخرین نسلی باشد که گونهٔ بازمانده از موسیقی کهن منطقه را به ویژه موسیقی گوداری را می‌شنوند.

تیره‌ای از آن‌ها که «بَرَسم و حداد» هستند، بهار و تابستان را در مازندران به سر می‌برند و زمستان‌ها در بم، کرمان و جیرفت پیدای‌شان می‌شود، گرچه مرکزیت اسکان‌شان بیش‌تر بندرعباس در هرمزگان است. کولی‌های ایل «غربا» در بردسیر و سُغرَک مکانیت دارند و دستهٔ دیگر آنان در رودبار، بم، کهنوج، کرمان، سیرجان، جیرفت و گل‌بافت زندگی می‌کنند. محل سکونت این تیره منطقه «کوچم» از توابع ساردویه است. اینان در دوره صفوی به هنگام مشکلات به یاری دولت می‌رفته‌اند. هنرشان در دربار صفوی و حاکمان آنان رایج بوده، به گونه‌ای که حتی در سفرنامه‌های نوشته‌شده خارجیان به گونه‌های موسیقی و رقص‌های آنان که گاه نقشی از ناشایستی‌ها را هم دارد اشاره شده و آثار آنان ثبت شده است و چون همواره در مظان اتهام بوده‌اند درمیان خود آیین‌هایی برای رفع اتهام به عنوان قسم خوردن دارند که نشانه‌هایی از وردهای کهن را می‌شود، شاهد بود. چونان: بردن دست در روغن داغ به تاپاله گاو و یا با چشم بسته انگشتری از سبدی که افعی در آن خوابیده است که بیش‌تر برای اثبات بی‌گناهی بوده است.

کتاب‌شناسی

عکس‌ها: هوشنگ جاوید
حمزه ابن اصفهانی؛ *تاریخ پیامبران و شاهان*، جعفر شعار، امیرکبیر، ۱۳۸۰.
سعیدی، علی‌اصغر؛ *سفرنامه اوژن اوبن (ایران امروز)*، زوار، ۱۳۶۲.
آصف، محمدهاشم، علیزاده، عزیزالله؛ *رستم‌التواریخ*، فردوس، ۱۳۸۰.
ملک‌الشعرای بهار؛ مجمل‌التواریخ والقصص، محمد رمضانی‌فر، کلاله خاور، ۱۳۱۸.
پاینده، ابوالقاسم؛ *التنبیه‌والاشراف*، ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۶.
میردیلمی، سید محمود؛ *تاریخ کتول* ، مؤلف، گرگان، ۱۳۷۰.
عبدالحسین میرزا فرمان‌فرما؛ *مسافرت‌نامهٔ کرمان و بلوچستان*، ایرج افشار، اساطیر، ۱۳۸۲.
حمیدالدین احمد ابن حامد کرمانی؛ *المضاف‌الی‌بدایع‌الازمان فی وقایع کرمان*، ،عباس اقبال، چاپ‌خانهٔ مجلس، ۱۳۳۱.
سرلشکر علی رزم‌آرا؛ *جغرافیای نظامی کرمان*، ،نشر ارتش، ۱۳۲۳.

نگاهی به رقص ترکمن

چ. اِسِنف / پژوهش‌گر فرهنگ
ترجمه: رحیم کاکایی

یکی از جالب‌ترین و چالش‌برانگیزترین مسئله در پژوهش و مطالعه میراث رقص یادگاری ترکمن، تلاش برای روشن کردن پایه‌های اساطیری رقص ترکمنی به منظور نگاهی بیش‌تر به گذشته جهت بازسازی معنایی انجام حرکات رقص است. این امر به نوبه خود اجازه تعیین و شناسایی نه تنها ریشه‌های بازی‌ها و رقص‌های باستانی، بلکه توضیح محتوا، نقش و جای‌گاه آن‌ها در فرهنگ معنوی ترکمن را به ما می‌دهد. ترکمن‌ها ضمن داشتن سنتز ذخایر فرهنگی پیشینیان ترکی‌ـایرانی زبان، در شکل گسترده‌ای رقص را به لحاظ بازمانده‌های باستانی اسطوره‌شناسی و آثار فرآیندهای سحرآمیز گذشتهٔ دور حفظ کردند.

همانا به همین دلیل است که آن‌ها مواد بسیار فراوانی برای پژوهش و مطالعه دارند. باستان‌شناسی به مثابه علم که به مطالعه و پژوهش گذشته بر پایه بقایای فعالیت‌های مادی انسان است، توانا به تعیین زمان، نوع و سطح توسعه فرهنگ‌های مورد مطالعه است. با این حال حتی ضمن در دست داشتن، به لحاظ مادی شواهد محکم و استوار از هنر باستانی رقص در کنده‌کاری‌های روی سنگ، مُهرهای سلیندری (حک سنگ کوچک سلیندری ـــم) هم‌راه با صحنه رقص‌های جادویی و سحرآمیز، باستان‌شناسی در تلاش برای روشن کردن درون‌مایه ایدئولوژیکی و معناشناختی حرکت در فعالیت‌های مذهبی، بازی‌ها و رقص‌های آیینی ناتوان می‌ماند. حل این پدیده متناقض در آن نهفته است که جوهر اصلی رقص در حکم کاراکتر خاص مکانی‌ـزمانی حرکت است و تنها در لحظهٔ اجرای مستقیم آن زنده است و همین که به صورت یک رقص درآید، بلافاصله هم رقص و هم جذابیت جادویی آن از بین می‌رود. از این رو بازتاب حرکت رقص به عنوان مثال در نقاشی‌های غارها، در دیوارهای مصر و غیره تنها حرکت‌های رسمی پارامترهای مکانی، یعنی حالت‌ها و ژست‌ها است. در عین حال مهم‌ترین عنصر رقص خودِ زمان، فرایند حرکت بدن در مکان و زمان از بین می‌رود. در ارتباط با این امر، بازسازی معنایی حرکات بازی‌ها و رقص‌های کهن که نمونه رقص‌ها و بازی‌های فولکلور ترکمن از آن‌ها است، تنها از طریق پردازش و سنتز بعدی دیدگاه‌های اساطیری و محرک‌های اساسی حرکت‌های به جای مانده و موجود برای ما امکان‌پذیر است. در عین حال مطالب اساطیری، قوم‌نگاری، باستان‌شناسی و زبان نقش کمکی را، با دادن امکانِ در مجموع بازسازی حداکثر چهره راستین فرهنگ باستانی، پیدا می‌کنند.

در این‌جا لازم به ذکر است که فرایند پژوهش پایه‌های اساطیری رقص ترکمن تا حدود زیادی توسط بسیاری فاکتورهای تاریخی، که عبارت از موارد زیر هستند، دشوار است. نخستین، و شاید علت اصلی مشکلات (تا همین اواخر) ابهام و عدم انجام مطالعه کامل این رقص به عنوان یکی از کهن‌ترین عناصر فرهنگ سنتی ترکمن است. مورد دوم که به همان دلیل کم‌اهمیت هم نیست، فقدان حتی از لحاظ مفهومی تحقیقات علمی در زمینه اساطیر ترکمن‌ها است. حتی در چنان اثر بنیادینی مانند دانش‌نامه دو جلدی «افسانه‌های خلق‌های جهان»، درباره اسطوره‌های ترکمنی تنها یک قطعه در بررسی کلی مقاله که به دیدگاه و نظریات اساطیری خلق‌های ترک‌زبان اختصاص یافته، قناعت می‌شود. در این میان در فولکلور ترکمن‌ها، داستان‌های شاعرانه، افسانه‌ها و هم‌چنین در اشعار مندرج شاعران قرون وسطی، شیدایی، یونس اِمره و دیرتر در اشعار آزادی، مختوم‌قلی فراغی هم سیدی و هم دیگر شاعران ترکمن قرن‌های هجده و نوزده، ما به شمار زیادی از عناصر اساطیری با شواهدی به طور کاملاً مشخص از وجود سیستم‌های جامع نظریات و دیدگاه‌های اساطیری

بین ترکمن‌ها برخورد می‌کنیم که اصالت و هویت و آگاهی آن‌ها از طبیعت پیرامون و پدیده‌های آن را مشخص می‌کنند. گزارش کنونی به تلاش در جهت «بازسازی جهان معنوی مردم دیگر دوره‌ها و فرهنگ‌ها» با متد کشف و روشن کردن محتوی اساطیری و فعالیت حرکات بازی‌ها و رقص‌های ترکمنی اختصاص یافته است. در مطالب بازی و رقص ترکمنی پردازش مشابهی برای نخستین‌بار، با توجه به این‌که کاراکتر فرهنگ باقی‌مانده بدون شک مورد علاقه زیاد علمی است، انجام می‌شود. مشخص است که در نتیجه تکامل و فرگشت تاریخی طولانی بدن انسان در مقیاس سیاره‌ای به لحاظ آناتومی، یک‌سانی کامل پدیدار شده و بدون هیچ تمایزی، بدین ترتیب پایهٔ هم‌بودی همه بازی‌ها و رقص‌های جهان به وجود آمد. تفاوت حرکات ریتمیک بدن در مراحل ابتدایی فرم دشوار اولیه کار وهم زمان پیش‌روی در درک اساطیری از طبیعت به وجود می‌آیند. این حرکات در ترکیب ریتمیک و انعطاف‌پذیر بخش‌هایی از بدن مجسم می‌شوند که بازتاب‌دهنده تصاویری از جهان پیرامون هستند. محتوای اصلی اطلاعاتی در عین حال از آنِ بخش‌های پُرتحرک بدن، دست‌ها و پاها است که تکمیل‌کننده هرگونه عمل حرکات سر و بدن است.

بنابراین، اساس شکل‌گیری بارز حرکات ریتمیک بدن را درابتدا شرایط متفاوت طبیعی تشکیل می‌دهند که دشواری‌های این یا آن فرایندهای کار را، که مواد ریتمیک بازی و دیرتر خود رقص را ارائه می‌دهند، تعیین و دیکته می‌کنند. این علل پایه شکل‌گیری بسیاری اسطوره‌شناسی‌ها را تشکیل می‌دهند که هم‌چنین بسته به مجموعه پیش‌شرط‌های طبیعی آب و هوایی وجغرافیایی این یا آن نیروهای طبیعت را که بازتاب خاص خود را درحرکات نمادین بدن پیدا می‌کنند، مجسم می‌کند. کم و بیش حرکات معنایی بدن در رقص ترکمن‌ها را که درآن هفت عنصر ریتمیک بسیار روشن، فراگیری و دست‌یابی مادی‌ـاساطیری آن‌ها از طبیعت پیرامون بازتاب یافته‌اند، می‌توان مشاهده کرد. این هفت عنصر عبارت از ضربات به کف دست، ضربات پا بر زمین، خم شدن بدن، گردش سر، خیز و جهش‌ها، چمباته زدن و چرخش هستند.

نخستین عنصر که یکی از کهن‌ترین فرایندهای کار را در خود ترکیب کرده، ضربه دست و بعدها مسلحانه است. ریتمیک معادل این عمل، هم‌زمان با ترسیم صوتی آن، کف زدن دست است. در رقص‌ها کف زدن دست دارای چندین اهمیت است. کف زدن در حکم ترسیم عنصر مشخصه توتم پرنده و بال زدن پرنده‌ها است؛ علاوه بر این، در کف زدن دست عمل حفاظتی جادویی ناشی از تجربه فعالیت عملی انسان بدوی، هنگامی که او دریافته بود که صدای برآمده از ضربه کف دست مانند صدای ضربه ابزارهای کار باستانی سنگ و چوب پرندگان و حیوانات را ترسانده و دور می‌کند، وجود دارد. کاربرد کف زدن دست به مثابه

وسیلهٔ جادویی طرد ارواح از این‌جا است. حقیقت وجود کیش پرندگان درگذشته ترک‌ها و مرتبط با این امر شناخت «از روح، که دارای سیمای پرنده و پرندگان را نیز به خود می‌گیرد»، مفهوم عمیق رقص‌های مراسم تشیع جنازه ترکمن‌های مناطق آمودریا، موتیف‌های اصلی ریتمیکی که کف زدن هم‌آهنگ دست‌ها در موقعیت‌های مکانی مختلف به همراه ضربات طبل‌ها و ترانه‌های آیین‌ها و مراسم است را به ما آشکار می‌کند. هم‌چنین لازم است به رابطه رقص‌های مراسم تشیع جنازه با رقص عروسی اشاره کرد که با مقایسه مطالب شخصی مربوط به صحرا و توصیف و داده‌های س. آغاجانف، شباهت‌های معینی دارند که بازتاب‌دهنده «شناخت از تداوم زندگی در آگاهی و درک سنتی موجود، چرخه جهان در مرگ و میر و زایندگی‌های نوین بی‌پایان» است.

مؤلف همین‌طور ضمن سخن درباره رقص‌های عروسی ترکمن‌هاـاوغوزها در قرون وسطی (سده یازده)، می‌نویسد: «موسیقی و آواز با رقص به هم‌راهی ساز زهی و ضربه‌های طبل هم‌راه بود. رقصندگانی که می‌چرخیدند، به زانو درمی‌آمدند، با توجه به ریتم موسیقی دست می‌زدند. گاهی اوقات عروس را مجبور می‌کردند که برقصد، رقص‌هایی که توأم با دست زدن‌ها هم‌راه بود. بدیهی است که نویسنده نتیجه‌گیری کرده، که این رقص‌ها دارای نوعی ارزش و اهمیت جادویی هستند: «ممکن است، این رقص‌ها برای مصون داشتن تازه‌ازدواج کرده‌ها از چشم بد و ارواح خبیث و شیطانی در نظر گرفته شده باشند.». چند معنایی کف زدن دست‌ها به عنوان یکی از عناصر بسیار خاصِ چه عروسی‌ها و چه رقص‌های مراسم تشیع جنازه ترکمن‌ها و نیاکان آن‌ها، کاملاً با موضوع کارکردهای جادویی‌ای که به صورت ضربات کف دست درآمده، قابل فهم است. ضربات کف دست گذشته از طرد و راندن ارواح شیطانی که ممکن است به جوانان (ناباروری، اختلالات عصبی و غیره) صدمه بزند و طرد ارواح مردگان، باز از نمادهای جنسی (اروتیک) برخوردار بودند و با موتیف‌های باروری، اشارات رمزی در رویارویی و مقابله دست راست و چپ که کف دست راست نماد خورشیدـمرد، و کف دست چپ نماد مادـزن است، مرتبط بود. در اساطیر ترک این مفاهیم در سطح الگوهای کیهان‌شناسی ازجهان قابل درک و فهم بودند.

جهان بالا، جهان میانی و جهان پایین

بدین‌ترتیب تماس کف دست راست و چپ در لحظه کف زدن ازآمیزش و اتصال دو آغاز: عمل‌کرد لقاح و فرایند جنسی مردانه (جهان فوقانی، خورشید) و عمل‌کرد زنانه (جهان پایین، ماه) که مساوی تولد است، تقلید می‌کرد. کف دست‌های وصل‌شده نمادی از جهان میانی و به مثابه نتیجه عمل جادویی مقدس از زندگی بودند. با توجه به این‌که کف زدن

معنی بال زدن پرندگان را داشت، چنان که در بالا گفته شد، لازم است به تذکرات و. موشکووا توجه کرد که نوشت: «تصویر و نقش مشروط پرندگان، آن هم به صورت جفت، در کاخ‌های عروسی، که در گذشته دور بی‌شک از اهمیت آیینی برخوردار بودند، کاملاً قانون‌مند است، زیرا تصویر پرندگان نماد نیک‌بختی بود و به عنوان یک طلسم به کار می‌رفت». احتمالاً این موتیف اساطیری در موقعیت دوگانه زنان رقصنده (در برابر یک‌دیگر) در رقص «چاپاق» بازتاب یافته است. از همه این گفته‌ها چنین برمی‌آید که در رقص‌های عروسی بر خلاف مراسم تشیع جنازه، کف‌زدن‌ها از کارکردهای جادویی برخوردار بوده و نماد تداوم زایش و تولیدمثل شده است؛ یعنی «ایده باروری، رشد و بازسازی که تعیین‌کننده موتیف‌های اساسی مراسم عروسی هستند، بر سنت‌های ترکی غالب بودند». دومین عنصر رقص ترکمنی ضربه پا بر روی زمین است که در حکم هم‌چنین یکی از کهن‌ترین عمل بارآور و تولیدی بود و به جهان حیوانات، پرندگان و محیط غیر از شکار اشاره داشت و متعلق به محیط دام‌داران و کشاورزان باستانی است. این اندیشه را پژوهش‌های اِ. سوورتیان مورد تأیید قرار می‌دهند که به ریشه تعدد معنایی «دِپ»، که اساس فعل «دِپمِک» (کوبیدن، لگد زدن، جفتک زدن و...) را تشکیل می‌داد، اشاره دارد. مؤلف ضمن تأکید بر منشأ حیوانی-پرنده آن، به فعل «دِپمِک» (کوبش پا بر زمین، لگد زدن، پا کوبیدن، سُم زدن) و هم‌چنین «بیرون آوردن غذا از زیر برف توسط پا» اشاره می‌کند. به این حرکت و عمل هم‌چنین ابن فضلان که گزارشی درباره اوغوزهای دام‌دار نوشته، اشاره کرده است: «من (شماری) از اوغوزها را دیدم به گونه‌ای که مالک ده‌هزار اسب و ده‌هزار رأس گوسفند بودند. غالباً گوسفندان در برف می‌چریدند و ضمن کوبیدن با سُم خود بر زمین علف را پیدا می‌کردند.».

«اِ. سوورتیان» به این حرکت در معنی «ضربه زدن، زدن، هل دادن»، «چنگ زدن، پنجه گرفتن» اشاره می‌کند، که مجدداً نمایان‌گر منشأ حیوانی-پرنده بودن آن است و اوج‌گیری حرکت جنگی پرندگان شکاری مثلاً شاهین را که آ.بلیایف آن را به عنوان پرنده‌ای که می‌کوبد و با پا لگد می‌زند، می‌شناسد.

برای موضوعات ما این واقعیت از اهمیت زیادی برخوردار است، کیش و پرستش پرندگان در میان ترکان نه تنها در رقص‌های مراسم عروسی‌ها و تشیع جنازه‌ها، بلکه در رقص‌های جنگی نیز بازتاب یافته است.

حرکت «ضربه پا»، که در حکم حرکت خاص موضوع «مبارزات» شد، در رقص «هیمیل»، جایی که زنان ضمن توصیف پرندگان شکاری یا رقص جفت‌گیری دُرنا، با گریه و فریاد شدید، با یک‌دیگر با گذاشتن یک پا به جلو با آغوش باز برخورد می‌کنند، حفظ شده

است. این عنصر در باقی‌مانده مراسم انجام «ذکر» (ذیکیر ـ ترکمنی)، که دیرتر پس از فروپاشی شوروی، به نام رقص «کوشت دِپدی»خوانده شد، آشکار شد. این حرکت را ما در موتیف‌های هنر ترک‌های آلتایی سده‌های چهارم و پنجم پیش از میلاد به عنوان مثال تکه‌دوزی‌ها و صنایع دستی، مهرهای نقش بسته شده، در هنر تصاویر گوزن‌های شمالی (موس یا گوزن اوروآسیایی) و هم‌چنین در تصاویر شاهین، مظهر و تجلی نیروهای کیهانی در اطلس (یا صورت فلکی ـ مترجم) الصوفی قرن دهم میلادی می‌بینیم. در هر دو مورد، پرنده شکاری در لحظه حمله با بال‌های باز در طرفین با تکیه بر یک پا، دیگری با چنگ‌های باز و پنجه‌دار به جلو تصویر شده است. بدون شک همانا این حرکت در حکم نمونه اولیه حالت شناخته‌شده رقص کلاسیک «حالت قرار گرفتن بدن به جلو» با دستانی در حالت «به جلو کشیده شده»، هنگامی که پنجه‌های دست‌ها بازند و کف دست به سمت پایین نشانه رفته‌اند، است. البته در رقص کلاسیک حرکت مفهوم و اهمیت اولیه خود را از دست داده و در سبُک تصفیه شده و کلاسیک ارائه شده است. اعتقادات و باورهای وحدت وجودی ترکان باستان که طبق آن، آن‌ها خود را بخشی از طبیعتی که می‌میرد و زنده می‌شود، احساس می‌کردند؛ با تقسیم زمان سال به دو دوره بهار، زمان بیداری و شکوفایی طبیعت، که به تولد انسان و پاییز به پیری تشبیه شده و خاموشی طبیعت را آن‌ها به عنوان مرگ درک می‌کردند، مراسم تشیع جنازه‌ها و عروسی‌ها را درگردش بی‌پایان زندگی به یک‌دیگر نزدیک می‌کرد.

آثار و رد پاهایی که به این پیوند و ارتباط ره‌نمود می‌کنند، هنوز در زبان ترکمنی زنده هستند. بنابراین، واژه «دِپمِک» هم‌زمان معنی «زمین را بیل زدن و نرم کردن آن، بیل زدن زمین»، «کندن، بیل زدن» را می‌دهد، و بیان «دِپین اِتمِک»، که از ریشهٔ «دِپ» مشتق شده، به معنی «از میان بردن، به خاک سپردن، دفن کردن» است. از این اصول است که نام رقص «کوشت دِپتی» ایجاد شد. در پیوند رقص «کوشت دِپتی» با مراسم تشیع جنازه، محتوی غزل‌ها نشان می‌دهند که در آن‌ها ترانه‌ای درباره ناپایداری زندگی، به آن‌که زمین سیاه بمانند، آشدارخا (آژدرهاـاژدها) به یک‌باره دهان باز می‌کند و انسان را می‌بلعد و هستی انسان به گُلی شبیه است که زمان پژمرده شدن آن می‌آید، خوانده می‌شود. در این‌جا، همانند رقص «چاپاق»، انعکاس باقی‌مانده‌های افسانه‌های باستانی دیده می‌شوند، که بر اساس آن جهان پایین (دنیای اموات، جهان مردگان ـــ مترجم) جای‌گاه مردمان، «مهلت زندگانی» است که در جهان میانی به پایان می‌رسد» و با سیمایی از زمین و نمادی از مرگ مرتبط است. از آن‌جایی که توصیف رنگ اصلی جهان پایین سیاه است، در غزل درباره «زمین سیاهی»، خوانده می‌شود که مرده را به خود می‌کشد.

عنصر سوم رقص چرخاندن سرها است که ذاتی هر حرکت بدن است و به کل اندام درایت، هوش‌مندی و کامل بودن گویایی حالت را می‌بخشد. بالا بودن سر به لحاظ اساطیری، نقش معناشناختی اصلی را در ایجاد و ساخت حالات دارد. در زمینه مشارکت طبیعی هم‌آهنگ‌شده سرها در همه حرکات رقص‌گونه بدن در رقص ترکمنی حرکات خاص سر وجود دارند، که در اصل با هنر باغشی‌ها و در گذشته شامان‌ها، از جمله آن‌ها چرخش‌های سریع مکرر، تکانه‌ها، «سیلکمِک»، جنبش سر از سمتی به سمت دیگر، بالا انداختن تند چانه به جلو، به راست و به چپ، ضمن پرتاب سر به عقب هم‌آهنگ با موزیک و بسیاری دیگر، مرتبط هستند. هنر باغشی‌ها ضمن داشتن ابزار بارز و گویا، این حرکت‌ها را هم‌زمان با دیگر حرکات باغشی‌ها به عنوان عنصر سنتی حرکات رقص ترکمنی هنرنمایی می‌کنند. اهمیت حرکات و جنبش سرها بر خلاف فرایندهای کار حرکتی است، که اساس موتیف‌های اساطیری را تشکیل می‌دهند و لازم است گفته شود که منابع بیان حرکت «سیلکمِک» به شامانیسم، هنگامی که شامان با مراسم آیینی «وزش باد برمی‌انگیخت»، یعنی به لحاظ جادویی با به اهتزاز در آوردن حاشیه‌های لباس و با پوشش سر خود بر هوا تأثیر می‌گذاشت، برمی‌گردند. از سوی دیگر حرکات گویا و پُرمعنی سر به تقلید از پرندگان و حیوانات توتمی نیز برمی‌گردند.

چهارمین عنصر بیان‌گر بودن خمیدگی‌های بدن است که خود ضمن برجسته‌ترین عنصر بیان انعطاف‌پذیر بودن بدن انسان، حالت کلی فیزیکی و روحی موضوع تصویر را نشان می‌دهند و به تقلید انسان از حرکت جانوران مربوط است، که درباره آن نه‌تنها مواد و مطالب مربوط به صحرا، بلکه کهن‌ترین نمونه‌های کنده‌کاری‌های روی دیواره‌های سنگی، هم‌چنین هیروگلیف‌ها و تصویرنگاری‌های مصر و چین باستان گواهی می‌دهند. جهش یا پرش پنجمین عنصر رقص است که در ابتدا حرکت آب را ترسیم می‌کرد، یعنی نوسان آن، بعدها در سیمای نگه‌بانان توتم‌ها، از جمله «قورباغه‌ها نماد باروری»، سیمایی که به طلسم جادویی و زیورآلات نقره‌ای زنان ترکمن و موتیف‌ها و گل‌های اصلی فرش ترکمنی اختصاص داده شده، تجسم یافت. عنصر ششم رقص چمباته زدن و یا به زانو نشستن است؛ نیم‌خیز ایستادن و یا زانو زدن آشکارا با پرش مخالف، فرو رفتن و غرقه شدن شامان در بیرون از جهان، جهان پایین، جهان هرج و مرج و مرگ اهمیت پیدا می‌کنند. گذشته از کارکردهای منطقی، شامانیستی لازم است به منشأ فعالیت قدیمی حرکت مورد نظر که از عرصه نظامی به حوزه بازی منتقل شده است، اشاره کرد. در سنت‌های فولکلوری مردمان باستانی قهرمانان سیبری «ماهرانه از تیر پیکان‌ها، به سرعت با چمباته زدن یا پرش بلند خود را کنار می‌کشیدند» و شامان‌ها ضمن تقلید مبارزه با ارواح، در «ارائه رقص‌های» خود

حرکت‌های واقعی بدن از هنر رزمی را به کار می‌گرفتند. عنصر هفتم رقص چرخش یا حرکت دورانی به معنی احاطه به لحاظ اساطیری به همه جهات فهمیده شده و معین مکان و فضا، «سیر» شامان، پرواز فیزیکی او به آسمان به کمک ارواح بود. این مفهوم اساس گردباد، پدیده واقعی طبیعت را، که خاص مناطق گرم بیابانی، جایی که آفتاب سوزان است، ضمن چرخ دایره‌وار خود، اشیا را گرفته و آن‌ها را به هوا می‌برد، تشکیل می‌دهد.

در دنباله لازم است اشاره کرد که همه مطالب مربوط به حرکات بازی‌ها و رقص‌های ترکمنی نتیجه فراگیری و بهره‌برداری بسیار طولانی عملی و اساطیری از طبیعت و پدیده‌های آن توسط مردم بومی باستانی آسیا هست. بخشی از خود ویژگی مطالب حرکات ریتمیک توسط فرایندهای کار در حال رشد به مثابه تقلیدی از گذشته، زاده شده‌اند. از جمله به عنوان مثال بازی‌های در حال شکار «آشیق» یا رقص‌های دسته‌جمعی کشاورزی و رقص‌های همراه با آوازها و ترانه‌های «ییلان اُینی»، «آیاق لِ له [دیزلِ له]»[1]، «اِکچه لِ له»، «هِشلِله» و رقص‌های «چیرتمه»، «ایشیممه» هستند که پایه فرایندهای ریسندگی و سحر و جادوی چرخش دوک‌های نخ‌ریسی را تشکیل می‌دهند.

سرچشمه بخش‌های دیگر حرکات ریتمیک به تقلید از طبیعت زنده خزندگان، پرندگان و جان‌داران، عادت‌های آن‌ها، حالات و حرکت‌های خاص برمی‌گردند. در این‌جا می‌توان رقص‌های «هِکور»، «هیم ـ میل» را به حساب آورد که اساس برداشت از حرکات لاک‌پشت، درنا، لک‌لک، حواصیل و هم‌چنین رقص مارمولک، نمایش عادات مارمولک‌های بزرگ خاکستری را تشکیل می‌دهند. محرک و انگیزه تقلید در هر دو مورد اعتقادات اساطیری و هدف تأثیر جادویی بر طبیعت و کارایی فرایندهای کار و فعالیت ابتدایی هستند. حتی در بازی‌ها و رقص‌های دسته جمعی به تدریج همه اجزای پایه‌ای ریتمیک و بیان ترکیبی رقص در حال ظهور، گزینه‌های مختلف حالات حرکات بدن، ایجاد حس ریتم سازهای کوبه‌ای هم‌آوازی، و هم دیرتر به هم‌راهی موسیقیایی، پدید می‌آیند. تحت تأثیر فرایندهای کار و تصورات و بازنمایی‌های اساطیری اصول تنظیم و ترتیب بازی‌گران، دیرتر رقصندگان، نوازندگان و خوانندگان در فضای مراسم بازی‌ها و سپس رقص‌ها: رویارویی دوگانه بازی‌گران (در برابر هم)، ساخت خطی و دایره‌ای و بسیاری دیگر که دیرتر در رقص وارد شدند، به وجود می‌آیند. ضمن به پایان رساندن این گزارش سخنان مردم‌شناس و جامعه‌شناس فرانسوی کلود لوی استروس را نقل می‌کنم که نوشت: «کلیت آداب و رسوم یک ملت همواره در نوعی سبک و روش که آن‌ها سیستم‌ها را تشکیل می‌دهند، مشخص شده‌اند.

---

۱ ترانه تغزلی ترکمنی که توسط زنان و دختران اجرا می‌شود. [مترجم] (Ayagh lele- dyz lele)

نویسنده ادامه می‌دهد، من معتقدم که شمار این سیستم‌ها محدود نیست و آن‌چه جامعه بشری خلق می‌کند هرگز در مفهوم مطلق آن نیست؛ بلکه به گزینش درآمیزی‌های معین در پذیرش برخی ایده‌ها که می‌توان آن‌ها را دوباره ایجاد کرد، قناعت می‌کند.». در این اثر که تجربه بازسازی معناشناختی به منظور نگاهی به گذشتهٔ جهان معنویی پیشینیان ملت ترکمن ارائه شده، با وضوح تمام گواهی می‌دهد که هنر سنتی ترکمن حکم سیستم غنی از ایده‌های اساطیری، «تلاش برای خودمختاری معنویی» خود ویژه و «شکل خودآگاهی» از جامعه را دارد، شناختی که می‌تواند به ما کلید باز کردن بسیاری پدیده‌های هنوز مورد پژوهش قرار نگرفتهٔ فرهنگ باستانی ترکمن را بدهد.

کتاب‌شناسی

س. آغاجانف (۱۹۸۰)؛ ازدواج و مراسم عروسی اوغوزهای آسیای میانه و قزاقستان در سده‌های نهم تا سیزدهم. دوره بیست‌ودوم.

ی. آنتونوا. (۱۹۸۷)؛ درباره مسئله اهمیت و معنای حالت تصاویر شبه‌انسانی دوران عصرحجر. || مردمان دوران باستان و قرون وسطی آسیای میانه.

م. آرتمانف. (۱۹۷۳)؛ *گنجینه ساکی‌ها*.

ان. مار. (۱۹۳۶)؛ *آثار منتخب*.

ای. مالیکوف. (۱۹۸۸)؛ درباره مبدأ آسیای مرکزی تصوف آناتولی || ترک‌شناسی شوروی. باکو. شماره۵.

و. موشکووا. *فرش‌های مردمان آسیای مرکزی اواخر قرن نوزده و آغاز قرن بیست*. تاشکند.

ل. پتروف. (۱۹۸۶)؛ از تاریخ نام‌های پرندگان شکاری چوواشی || ترک‌شناسی شوروی. باکو. شماره۶.

ل. رِمپل. (۱۹۸۷)؛ *زنجیر زمان*. تاشکند.

ی. سوورتیان. (۱۹۸۷)؛ *فرهنگ لغت ریشه‌شناختی زبان‌های ترکی*.

مطالبی در زمینه تاریخ ترکمن و ترکمنستان، ۱۹۳۹.

جهان‌بینی سنتی ترک‌های جنوب سیبری. مکان وزمان. وشنیی میر. نووسیبرسک. ۱۹۸۸.

فرهنگ ترکمنی‌ـروسی. ۱۹۶۸.

مطالبی درباره صحرا اثر مؤلف در زمینه مناطق بالقان، غیزیل آربات، غیزیل اترک و نواحی چِلکِن.

مطالبی درباره صحرا اثر مؤلف در زمینه مناطق بالقان، ناحیه چلکن و روستای غاراگِل.

آداب و رسوم عروسی داغستان

مویا بولشایا / پژوهش‌گر فرهنگ عامه

عروسی در داغستان مقدس است. در همان ورودی، بی‌سر و صدا و نامحسوس، شاید مهم‌ترین اقدام اتفاق می‌افتد. بر سر میز تنظیم شده، با پهن کردن یک دفترچه یادداشت مدرسه بین بشقاب‌ها و لیوان‌ها، اقوام عروس پول جمع می‌کنند، آن را در یک کیسه پلاستیکی بزرگ می‌گذارند و داده‌های دریافتی را با خطی منظم وارد می‌کنند؛ فلان و فلان به جوانان ۶۰۰ روبل می‌دهد، خداوند آن‌ها را برکت دهد. سال‌ها و برای‌شان بفرست که به اندازه موی ریش پیامبر پسر دارند. همان دفترچه، اما در جعبه، بعداً در عروسی داماد ظاهر می‌شود. عروسی داغستانی پول گرفتن صادقانه از مردم است. اعتقاد بر این است که حداقل مبلغی که برای دادن مناسب است ۵۰۰ روبل است. اما اکثر مهمانان ۱۰۰۰ یا بیش‌تر می‌دهند. ضمناً اگر در هر دو عروسی، عروس و داماد، مهمان دعوت شود، هم آن‌جا و هم آن‌جا پول نقد می‌برد. اگر خانواده‌ها خیلی ثروت‌مند نباشند، پول جمع‌آوری شده در عروسی عروس نزد پدر و مادر عروس و پول جمع‌آوری شده در عروسی داماد نزد پدر و مادر داماد باقی می‌ماند. کسانی که به وفور زندگی می‌کنند همه چیز را به جوان می‌دهند. با توجه به این‌که یک عروسی متوسط حداقل ۷۰۰-۸۰۰ مهمان دارد، جوانان هرگز مجبور نیستند خانه را از صفر شروع کنند. علاوه بر این، تمام پولی که میهمانان هنگام رقص عروس با داماد و عروس با مهمانان مرد می‌اندازند، نیز برای تازه‌عروس‌ها باقی می‌ماند. در نتیجه معمولاً ۱۵۰ـ۲۰۰هزار نفر دیگر جذب می‌شوند.

شاهین‌ها در آسمان آبی خیره‌کننده اوج می‌گیرند. باد بوی خزر می‌دهد. کوه‌های کم‌ارتفاع، پوشیده از گل‌های کوچک فرسوده، در چین‌های بزرگ، و بعد از تولد بچه‌ها برای عروسی آماده می‌شوند. سه ساعت قبل از آن، ۳۵۰ نفر در سالن ضیافت و نیز در مرکز ماخاچکالا تجمع کرده بودند. در میزهای فشرده، مردان و زنان به طور جداگانه می‌نشینند و

مانند نخود در غلاف روی هم می‌نشینند. پیرزنان ملی‌پوش و روسری خینکال می‌خورند و به جوانان نگاه می‌کنند. جوانی چشم به پهلوها شلیک می‌کند. بیش‌تر دخترها با وجود ۴۳ درجه در سایه، دراز و تاریک هستند. از هر طرف می‌آید: «دیدی چه‌طور به من نگاه کرد؟ این از بستگان کیست؟ روی میزها آب معدنی، میوه‌ها، پاکت دلمه‌ای که روغن می‌جوشند و سالادهایی که از نظر ظاهر و طعم تقریباً خانگی هستند، دیده می‌شود. الکل دیده نمی‌شود، اما اگر دختران درخواست شامپاین کنند، بلافاصله آن را می‌آورند و می‌ریزند. و دخترها، با نوشیدن چند جرعه، در یک گله به رقصیدن می‌روند. سر میز وسط تالار، تازه‌عروسان عمر و آیدا قرار دارند. اینم عروسی عروس پدر و مادر و اقوام او، دوست دختر و هم‌سایه‌ها این‌جا هستند. از این‌جا داماد او را به عروسی خود می‌برد، به بویناکسک، مهمانان و خانواده‌اش. در همین حین، ارکستر لزگینکا می‌نوازد و نان تست می‌زند و شماره بعدی را اعلام می‌کند ــرقص زیبای شرقی لیلاــ و دختری حدودا ۱۰ساله در راه‌روی بین میزها ظاهر می‌شود که معروف است باسن خود را حرکت می‌دهد. و جینگ‌جینگ مونیست‌هایش. اما اکنون عروس و داماد از روی میز بلند می‌شوند، زمان رفتن به عروسی دوم است. و به زودی گروه، با بوق‌های کرکننده‌ای در خیابان‌های ماخاچ‌کالا هجوم می‌آورد. بیلبوردهای تبلیغاتی گذشته، که گروه بوتیرکا (بهترین موفقیت‌های ۱۰ سال اخیر را ارائه می‌کند.)، از کنار مرغ کبابی فونیکس، رستوران مجیک دونالد و فروش‌گاه لباس اسلامی عرفات، از کنار ساختمان‌های پنج طبقه خروشچف، کاشی‌کاری شده به سبک عربی، و گاوهایی که در کنار جاده چرا می‌کنند، شرق شرق است. و هنگامی که یک ساعت بعد، خود را در سالن ضیافت دیگری با میزهای جابه‌جا شده، خینکال، نوشابه پینوکیو، اما اکنون الکل گران قیمت می‌بینیم، همه‌چیز تکرار می‌شود: نان تست، لزگینکا و پول در حال پرواز. آیدا با لباسی به رنگ لاته با آستین‌های پف کرده وارد مرکز دایره می‌شود. صورت او، سفید با پودر، تقریباً بی‌حرکت است، فرهای قرمز روی شانه‌های برهنه ــبرای آخرین بارــ می‌افتند. بدون این‌که به کسی نگاه کند، بین مردانی که در رقص از جلوی او می‌پرند، حرکت می‌کند. اسکناس‌های صد روبلی مچاله شده زیر پا می‌افتند و بچه‌ها به دنبال آن‌ها هجوم می‌آورند، انگار دنبال توپ‌های ویمبلدون هستند.

روز دوم. مردان و زنان: آیدا در ابتدا قرار نبود با عمر ازدواج کند. آن‌ها یک سال پیش با هم آشنا شدند. هم‌سایه آیدا با یکی از دوستان عمر ازدواج کرد. و سپس شروع به مراقبت از او کرد و او متوجه شد: «او مرد من است. این تصمیم من بود.» در داغستان، جایی که ازدواج های منظم هنوز وجود دارد، این مهم است. او حقیقت را می‌گوید یا سنت را رعایت می‌کند، نمی‌فهمد. دختران محلی با این ایده بزرگ می‌شوند که مردان باید به آن‌ها دست

یابند. دوست آیدا به من توضیح می‌دهد: «اگر آن مرد بخواهد، او چگونه مرا پیدا کند.» چنین اعتمادی فقط در شهری می‌تواند وجود داشته باشد که همه با یک‌دیگر برادر، کوناک و هم‌سایه باشند. قراره از شوهرت بترسی؟ از آیدا می‌پرسم: «می‌ترسی؟»

او گیج شده است. نه، باید احترام گذاشت. خانواده احساس امنیت می‌دهد. از کودکی به ما آموخته‌اند که ازدواج نیاز به صبر و تواضع دارد. هر دختری می‌داند که بزرگ می‌شود، ازدواج می‌کند و از شوهرش مراقبت می‌کند. من هم‌چنین مطمئن هستم که هر دختری می‌داند که شوهرش تنها مرد زندگی او خواهد بود. زنان محلی به همان اندازه که مردان روغن خود را نگه می‌دارند، بر بی‌گناهی خود چنگ می‌زنند. منطقی است: هر دو خصوصی‌سازی منابع معدنی، بحثی غیرقابل انکار در آینده‌سازی هستند.

بابا بده! بحث مهریه و قیمت عروس در زمان خواستگاری مطرح می‌شود. والدین داماد باید برای جوانان مسکن فراهم کنند، یک آپارتمان جداگانه یا اتاق‌های خود در خانه. برای عروس جواهرات و یک چمدان کامل هم می‌خرند. آن‌ها به من یک کت راسو لاما سیاه دادند. ــتا زانو، با کلاه، بسیار زیبا، و هم‌چنین طلاــ یک زنجیر، دست‌بند، یک انگشتر و گوشواره با الماس، چکمه، کفش و کیف، لباس زیر، به طور کلی، همه‌جور لباس ــزمستانی و تابستانیــ لیست آیدا.

لباس پوشیده بودم و بنابراین، حتی از خانه پدر و مادرم چیزی نگرفتم. «با گذشت زمان، البته، من به آنجا خواهم رفت، چیزی برمی‌دارم، چیزی توزیع می‌کنم، اما تا کنون به چیزی نیاز ندارم.» والدین عروس اثاثیه آشپزخانه، اتاق خواب، اتاق نشیمن و هر آن‌چه در خانه مورد نیاز است می‌خرند: از ملحفه تا برس توالت. شروع به پس‌انداز پول از تولد فرزندان کنید. مادران پسران کوچک با افتخار می‌گویند که از قبل تمام طلاها را برای همسران آینده آماده کرده‌اند. من سعی خواهم کرد با جزئیات بیش‌تر بگویم تا کل طعم را منتقل کنم.

مرحله اول جست‌وجوی عروس است. عروس در داغستان به روش‌های مختلف انتخاب می‌شود. به عنوان مثال می‌توانید فقط با یک دختر در پارک / مینی‌بوس / حیاط هم‌سایه ملاقات کنید، با او صحبت کنید، عشق بورزید، او را بهتر بشناسید، عاشق شوید و در نهایت پدر و مادرش را بفرستید تا موافقت والدینش را جلب کنند. این گزینه مطلوب‌ترین برای دختران، متأسفانه، بسیار رایج است. بیش‌تر اوقات، والدین داماد که مشتاق ازدواج پسرشان هستند، یک دختر زیبا از یک خانواده خوب در منطقه پیدا می‌کنند، او را به پسرشان نشان می‌دهند، آن دو باهم ملاقات می‌کنند، سپس رضایت می‌دهد (یا نمی‌دهد؛ پدرم، برای به عنوان مثال، ۶ دختر راکه به او پیش‌نهاد شده بود را

«رد» کرد. هفتمین مادر من بود). بعد نوبت عروس است. یا موافقت می‌کند و سپس همه برای عروسی آماده می‌شوند، یا او امتناع می‌کند و داماد و والدینش را محکوم به جست‌وجوی جدید می‌کند (اگرچه ممکن است داماد پافشاری کند و چندین تلاش دیگر انجام دهد). اما همه‌چیز به این سادگی نیست، ممکن است نوبت عروس فرا نرسد: یا داماد شیفته به سادگی او را می‌دزدد و چاره‌ای برای او / والدینش باقی نمی‌گذارد. یا والدین سخت‌گیر خواهند گفت که لازم است (بسیاری از هم‌کلاسی‌های من به دستور والدین خود ازدواج کردند)؛ یعنی برای خیلی از عروس‌ها و برای دامادها انتخاب همسر قرعه‌کشی است. شما یک شخص را از بیرون می‌بینید، می‌توانید مدتی با او ارتباط برقرار کنید، اما واقعاً فقط در ازدواج می‌توانید او را بشناسید.

رفتن به بخش سرگرم‌کننده‌تر، خواستگاری در داغستان: این یک روی‌داد جشن بزرگی است. اقوام داماد به خانه عروس می‌آیند، می‌خورند، می‌نوشند، ارتباط برقرار می‌کنند، عروس را صدا می‌زنند، حلقه او را می‌زنند. از آن لحظه به بعد او متأهل به حساب می‌آید. او می‌تواند یک هفته یا ده سال در این وضعیت باشد ــبا توجه به شرایط (هم‌سایه من در ۱۶سالگی نامزد کرد و در ۲۳سالگی ازدواج کردــ داماد در راه بود).

عروس و داماد چه تعهداتی دارند؟ عروس باید بیاورد جهیزیه و داماد مهریه. هر چه خانواده ثروت‌مندتر باشد، جهیزیه / مهریه بیش‌تر است. بنابراین ، احتمالاً، موضوع ثروت خانواده داماد / عروس همیشه در این‌جا با شدت مورد بحث قرار می‌گیرد. من با چیز دل‌پذیرتر شروع می‌کنم... به عنوان کلیم، داماد باید برای عروس جواهرات طلا و لباس‌های زیادی بیاورد، از لباس زیر گرفته تا لباس بیرونی. اعتقاد بر این است که عروس، وقتی ازدواج می‌کند، باید همه چیز را ترک کند. وسایلش در خانه پدر و مادرش در این‌جا یک تغییر کامل کمد لباس است. به عنوان یک قاعده، چند هفته قبل از عروسی، بستگان داماد، عروس را به یک فروش‌گاه (یا بازار) می‌برند، جایی که او هر چیزی را که دوست دارد، انتخاب می‌کند. عروس نیز باید جهیزیه خود را بیاورد: اثاثیه، ظرف، فرش، لوازم خانگی... ــاو باید خانه داماد را که می‌تواند یک اتاق و یک خانه سه طبقه باشدــ به عنوان عروس خوش‌شانس است.

برویم سراغ جشن! عروسی در دو روز برگزار می‌شود: شنبه در خانه عروس با مهمانانش، یک‌شنبه در خانه داماد با مهمانانش. عروسی‌های این‌جا بزرگ است. به طور متوسط حدود ۳۰۰ـ۴۰۰ مهمان به عروسی می‌آیند. همه اقوام (عمو، برادر، خواهر)، هم‌سایه، هم‌کار، دوست، آشنا. بنابراین، عروسی ۷۰۰ـ۱۰۰۰ نفر می‌تواند عادی باشد.

در عروسی چه می‌کنند؟ و طبق معمول: آن‌ها می خورند، می‌نوشند، به «نان تست» گوش می‌دهند، به تازه ازدواج‌کرده‌ها تبریک می‌گویند، می‌رقصند (موسیقی همیشه ملی است ــ لزگینکا، آکوشینکا...). در عین حال، تازه‌ازدواج‌کرده‌ها بسیار آرام و متواضعانه رفتار می‌کنند (یادم می‌آید که یکی از بستگانش در مراسم عروسی، به دوستم گفت که او اغلب می‌خندد!). آن‌ها در یک میز جداگانه روبه‌روی مهمانان می‌نشینند، به «نان تست گوش می‌دهند»، تبریک می‌پذیرند، چندبار برای رقص بیرون می‌روند، با پول دوش می‌گیرند (!) و پس از آن دوباره به مکان‌های خود می‌روند.

درباره پول: اگر به طور ناگهانی به یک عروسی داغستانی رفتید، وقتی دیدید مردان در رقص به زنان پول می‌دهند، تعجب نکنید. این رسم ماست. بسته به مردم و آداب و رسوم آن‌ها، یک زن می‌تواند پول را در خانه نگه دارد (یادم می‌آید که چگونه در کودکی از عروسی یکی از هم‌سایه‌ها راضی آمده بودم، از رقص برافروخته بودم، اسکناس‌هایی در دستانم گرفته بودم.) یا آن‌ها را داخل یک سبد مشترک برای تازه عروس نگه می‌دارند.

چیزی در مورد غذا نگفتم! ما غذای لذیذ درست می‌کنیم، مخصوصاً در عروسی‌ها! روی سفره عقد حتماً پلو، دلمه، رول کلم، کباب بره / مرغ / ماهی خاویاری، خاویار سیاه، انواع میوه و تنقلات وجود خواهد داشت. (در مورد غذاهای داغستانی باید به نحوی جداگانه بنویسند). خوب، عروسی برای تازه‌عروسان در شب عروسی تمام می‌شود و برای عروس، این باید اولین شب او با یک مرد باشد. و این‌که چگونه زندگی برای این تازه‌دامادها بیش‌تر خواهد شد، به خودشان و به خیلی چیزهای دیگر بستگی دارد.

امیدوارم چیزی را از دست نداده باشم، اگر چنین است، سؤال بپرسید!

مانند گذشته، امروز نیز عروسی داغستانی با رعایت تمام سنت‌ها، آیین‌ها و آیین‌های ملی برگزار می‌شود. در هر ملیتی از جهان سنت‌ها و آیین‌هایی وجود دارد که در طول قرن‌ها توسعه یافته است. البته، عروسی‌ها به عنوان درخشان‌ترین، رنگارنگ‌ترین و جالب‌ترین شناخته می‌شوند. آداب و رسوم عروسی داغستان عروسی در داغستان با «مقیاس» آن متمایز می‌شود. تعداد زیادی مهمان، سر و صدا، موسیقی، سرگرمی، غذاهای مختلف. در داغستان دو عروسی به طور سنتی برگزار می شود. عروسی اول در خانه عروس و عروسی دوم در خانه داماد برگزار می‌شود. تعداد کل مهمانان در جشن عروسی، به طور معمول، می‌تواند به یک‌ونیم‌هزار نفر برسد.

آماده شدن برای عروسی در داغستان: نکته مهم در برگزاری این جشن در داغستان، رعایت تمامی آداب و رسوم ملی است. طبق آداب و رسوم داغستان، آمادگی برای

روز عروسی تقریباً بلافاصله پس از تولد کودک آغاز می‌شود. والدین از قبل شروع به جمع‌آوری جهیزیه و جمع‌آوری بودجه برای عروسی آینده می‌کنند. به همین دلیل است که پس از گذشت چند سال، جشنی واقعاً مجلل برای تازه‌عروسان ترتیب داده می‌شود. نامزدی قبل از عروسی تازه‌دامادهای داغستانی در میان داغستانی‌ها، مانند هر قوم دیگری، به روش اعلام عروس و داماد جوان، نامزدی می‌گویند. خواستگاران را به خانه عروس می‌فرستند و در آن‌جا مراسم خواستگاری برگزار می‌شود و در آن‌جا هدایای مختلفی به او تقدیم می‌شود. بلافاصله والدین عروس و داماد روز عروسی را تعیین می‌کنند که نباید با روز تولد جوان یا پدر و مادرشان، اعیاد مسلمانان و نباید در ایام اورازا باشد. عروسی داغستانی بدون ثبت رسمی جوان در اداره ثبت احوال برگزار نمی‌شود. در پایان مراسم نامزدی به اداره ثبت احوال مراجعه می‌کنند و درخواست ازدواج می‌دهند. طبق آداب و رسوم داغستان، عروس و داماد فقط گاهی قبل از عروسی می‌توانند ملاقات کنند و به هیچ وجه نباید شب‌ها را با هم بگذرانند. در مرحله بعد، آماده‌سازی برای خود جشن آغاز می‌شود. انتخاب لباس عروس، محل برگزاری خود عروسی، انتخاب رستوران و منو، دعوت از مهمان، تزیین سالن، مسائل مختلف سازمانی و...

ویژگی‌های لباس عروس در داغستان: این روزها برای لباس عروس داغستانی شرایط سختی وجود ندارد. نکته اصلی این است که باید گران، ظریف و باشکوه باشد. دختران داغستانی مدرن دو لباس برای عروسی آماده می‌کنند: یکی لباس عروس سفید، دومی یک لباس ملی. هر رستوران، تالار ضیافت یا حتی یک خانه نیز می‌تواند به عنوان محل برگزاری عروسی انتخاب شود. سفره‌های عروسی بر اساس تمام سنت‌های آشپزی داغستانی چیده می‌شود: پلو، دلمه، خینکالی، شیشلیک، سبزیجات، سبزی و خیلی چیزهای دیگر. از وظایف عروس قبل از عروسی می‌توان به انتخاب اثاثیه خانه یا آپارتمانی که با همسر جوانش در آن زندگی خواهد کرد، اشاره کرد.

سنت‌های جشن اولین روز عروسی در داغستان. عروسی داغستانی بدون صدای بلند موسیقی از پشت بام خانه غیر ممکن است. روز اول طبق سنت در خانه عروس برگزار می‌شود. به عنوان یک قاعده، فقط زنان در این‌جا جمع می‌شوند. ساق‌دوش‌ها، اقوام، هم‌سایه‌ها و فقط آشنایان. در این روز نوعی خداحافظی دختر با خانه والدینش و زندگی سابقش اتفاق می‌افتد. در بحبوحه جشن، داماد نزد عروس می‌آید و هدایای گران‌قیمت زیادی به او می‌دهد: صندوقی با لباس و کفش، جواهرات طلا و سایر اشیای قیمتی. تعداد هدایا بستگی به وضعیت مالی داماد دارد.

سنت‌های جشن گرفتن دومین روز عروسی در داغستان: جشن عروسی در داغستان در روز ازدواج رسمی برگزار می‌شود. معمولاً یک هفته پس از اولین روز عروسی در خانه داماد برگزار می‌شود. هم زن و هم مرد در این‌جا جمع می‌شوند، اما آن‌ها جداگانه پشت میز می‌نشینند. زن‌ها سر یک میز و مردها سر یک میز می‌نشینند. در طول جشن، عمدتاً موسیقی ملی پخش می‌شود، اما ممکن است آهنگ‌های مدرن خارجی نیز وجود داشته باشد. داماد در عروسی خود حق دارد با سایر نمایندگان جنس منصف برقصد. عروس چنین مزیتی ندارد. در این روز، بعد از ظهر، پدر داماد در حالی که شمع و آینه در دست دارند به خانه عروس می‌روند و به سراغ عروس می‌روند. آتش یک شمع و یک آینه باید محافظت و حفظ شود، زیرا آن‌ها نماد شادی برای یک خانواده جوان هستند. پدر داماد با خروج از خانه، باج (معمولاً یک پرداخت نمادین) به اقوام نزدیک عروس می‌پردازد. بعد عروس به خانه دامادش می‌رسد. قبل از راه، صورتش را با شنل مخصوص می‌پوشانند و دختر با همراهی پدر داماد و اقوام به محل جشن عروسی می‌رود. قبل از ورود به خانه، خون قوچ تازه‌ذبح‌شده زیر پای عروس ریخته می‌شود. طبق باور عمومی، این آیین به عنوان یک طلسم قدرت‌مند در برابر چشم بد عمل می‌کند. در این مورد، دختر نباید لباس خود را لکه‌دار کند. سپس با عسل پذیرایی می‌شود تا زندگی خانوادگی آینده شیرین شود.

با وجود بلند بودن جشن عروسی، عروس را به اتاقی جداگانه می‌برند و در آن‌جا منتظر معشوقش می‌ماند و برای شب عروسی خود آماده می‌شود. ملاقات جوان باید دقیقاً در نیمه‌شب برگزار شود. در این شب اقوام داماد همیشه درب اتاق خواب جوان می‌مانند که وظیفه آن‌ها بیرون آوردن از اتاق خواب و نشان دادن اثبات بی‌گناهی عروس به همه است. این واقعیت با تبریک‌های شاد، تعجب‌ها، شلیک‌ها همراه است. عروسی در داغستان البته به همین‌جا ختم نمی‌شود. این جشن بسته به توانایی مالی جوان و والدین آن‌ها ممکن است چند روز دیگر ادامه یابد. تنها یک هفته پس از روز دوم عروسی، اقوام عروس می‌توانند با تبریک به خانه تازه‌دامادها بیایند. هر روز عروسی داغستان عمدتاً با موسیقی ملی، رقص، بازی، سرگرمی برای مهمانان دعوت‌شده، تفریح عمومی همراه است. اعتقاد بر این است که هر چه عروسی مجلل‌تر و سرگرم‌کننده‌تر باشد، جوان بهتر زندگی می‌کند. عروسی داغستان جشن زیبایی است که چندین روز در مقیاس وسیع برگزار می‌شود. این تعطیلات با آداب و رسوم و سنت‌های ملی همراه است که شبیه به سنت‌های مردمان دیگر نیست. شرکت در عروسی داغستانی به معنای دیدن کل فرهنگ مردم است. از این گذشته، در عروسی آن‌ها نه تنها آداب و رسوم را رعایت می‌کنند، بلکه نان تست ملی را نیز تلفظ می‌کنند، رقص‌های داغستانی می‌رقصند، لباس‌های محلی می‌پوشند.

ویژگی عروسی داغستانی زیبا چیست؟ ویژگی‌های جشن عامیانه عروسی‌های داغستان را به سختی می‌توان با عروسی‌های دیگر اشتباه گرفت و همه به لطف ویژگی‌های ملی است. عروسی سنتی داغستان به مدت دو روز برگزار می‌شود. اما بین آن‌ها دقیقاً ۷ روز می‌گذرد. تعداد زیادی از مهمانان در عروسی حضور دارند، از ۳۰۰ تا ۱۵۰۰. این‌ها لزوماً اقوام نزدیک و دور، دوستان، هم‌کاران هستند. افرادی که به طور رسمی دعوت نشده‌اند نیز می‌توانند به جشن بیایند: هم‌سایگان، آشنایان یا فقط ساکنان یک شهر یا روستا. آخرین‌ها مجبور نیستند در جشن بمانند، اما موظفند به جوان تبریک بگویند و نان تست بزنند. بنا به درخواست والدین و تازه‌عروسان، عروسی می‌تواند از یکی از دو گزینه برگزار شود: مسلمان مذهبی بدون الکل، موسیقی با صدای بلند و رقص، یا کلاسیک با الکل، یک میز سرسبز، جشن‌های پُر سر و صدا. والدین از بدو تولد کودک شروع به جمع‌آوری پول برای عروسی می‌کنند. مهمانان برای عروسی آینده، برای جهیزیه عروس، برای باج، پول زیادی می‌دهند. این واقعیت منجر به این واقعیت می‌شود که پول برای سازمان‌دهی عروسی بدون حساب می‌رود. یک ویژگی ملی که اکنون به ندرت مشاهده می‌شود، این بود که والدین خود داماد را برای عروس انتخاب می‌کردند. تازه‌عروس‌ها درست در عروسی با هم آشنا شدند. اکنون این رسم بسیار کم رعایت می‌شود. قبلاً عروس‌ربایی اغلب انجام می‌شد. این یک رسم ملی زیبا بود. حالا وقتی پدر و مادر عروس و داماد برای ازدواج رضایت نمی‌دهند، به آن متوسل می‌شوند. وقتی داماد معشوقش را می‌دزدد، او را به خانه‌اش می‌آورد. و دختر مجردی که شب را در خانه مردی گذرانده باشد، رسوا محسوب می‌شود. والدین برای شستن این شرم از خانواده چاره‌ای جز موافقت با عروسی ندارند. تاریخ عروسی نباید در روز تولد تازه‌عروسان، تولد والدین، اعیاد مذهبی مسلمانان باشد.

ازدواج چگونه پیش می‌رود؟ آداب و رسوم عروسی داغستان با خواستگاری آغاز می‌شود. تبانی نیز نامیده می‌شود. این روش برای انعقاد توافق و بحث در مورد تمام تفاوت‌های ظریف است. نمایندگان داماد: والدین، اقوام، دوستان به خانه همسر آینده می‌آیند، به رفاه خانواده نگاه می‌کنند، به جهیزیه عروس علاقه‌مند هستند، در مورد اندازه کلیم ــباج برای عروســ صحبت می‌کنند. هیچ اندازه ثابتی در این سؤال وجود ندارد. ازدواج به دو صورت انجام می‌شود: زمانی که عروس و داماد هنوز بچه هستند، قرارداد بین والدین منعقد می‌شود. به چنین تبانی «لالایی» می‌گویند. وقتی برگزار می‌شود نظر و خواسته عروس و داماد پرسیده نمی‌شود. اگر همه کنوانسیون‌ها مذاکره می‌شد، پدر عروس چیز ارزش‌مندی را که نماد انعقاد قرارداد بود، به پدر داماد تحویل می‌داد و از این پس بچه‌ها عروس و داماد می‌شدند. اغلب چنین تبانی را می‌توان در بین لزگین‌ها یافت. این

توطئه زمانی انجام می‌شود که عروس و داماد بالقوه در حال حاضر بالغ هستند. این دیدگاه مربوط به عروسی داغستانی مدرن است. هدایای ارزش‌مندی به عروس اهدا می‌شود که در برخی مناطق به همراه جهیزیه او را در نزدیک خانه به طناب آویزان می‌کنند و به دیگران نشان می‌دهند. اگر همه چیز مناسب همه باشد، نامزدی انجام می‌شود. بعد از او، داماد و پدر و مادر به خانه عروس می‌روند و سپس ملاقات برگشتی انجام می‌شود. تدارکات عروسی شما می‌توانید جشن را در سالن رستوران، سالن ضیافت و هم‌چنین در خانه جشن بگیرید. نکته اصلی این است که اتاق به اندازه کافی جادار است، زیرا تعداد مهمانان از چندصد تا دوهزار متغیر است. چنین مقیاسی مستلزم صرف مبالغ هنگفت پول است. آن‌ها شروع به جمع‌آوری پول از تولد فرزندان می‌کنند، اما بعد از نامزدی شروع به آماده‌سازی مستقیم برای جشن می‌کنند. آن‌ها هم از طرف عروس و هم از طرف داماد شروع به آماده‌سازی می‌کنند. روز اول تعطیلات توسط عروس برگزار می‌شود، روز دوم توسط داماد. اگر شرایط زندگی اجازه پذیرش تعداد زیادی مهمان را نمی‌دهد، امکان برگزاری یک روی‌داد در یک رستوران وجود دارد. ثبت‌نام رسمی فقط در روز دوم انجام می‌شود. به هر حال، کشش عروسی به مدت دو روز با یک رسم ملی همراه است: والدین حق شرکت در چنین روی‌دادی با دختر خود را ندارند، زیرا او تحت حمایت خانواده داماد قرار گرفته است. عروس با همراهی خواهران مجرد به خانه داماد رفت. اما پدر و مادر دوست داشتند عروسی دخترشان را ببینند و خود عروس هم دوست داشت پدر و مادرش از روز مهم زندگی او دور نمانند. برای این‌که به کسی توهین نکنند و هم‌چنین خلاف عرف عمل نکنند، شروع به برگزاری مینی‌عروسی در خانه عروس کردند.

در داغستان مدرن، گردهمایی در خانه عروس به یک روز عروسی تمام عیار تبدیل شده است که به طور گسترده‌ای جشن گرفته می‌شود. بعد از نامزدی، مقدمات عمدتاً توسط والدین تازه‌عروس انجام می‌شود. اما عروس هم کنار نمی‌ایستد. مسؤولیت‌های او شامل آماده‌سازی «لانه» خانواده آینده است: انتخاب مبلمان، چیدمان آن در خانه، تزیین داخلی. لباس‌های جشن در عروسی داغستانی مدرن، (عروس‌ها) در انتخاب لباس محدودیتی ندارند. تنها شرط این است که باید بلند، ظریف، گران‌قیمت و تصفیه‌شده باشد: ساخته‌شده از پارچه‌های گران‌قیمت با افزودن جواهرات گران‌قیمت. روسری یا مقنعه استفاده نمی‌شود. با این حال، هیچ کس تزیین سنتی عروس را فراموش نمی‌کند. به عنوان لباس دوم برای عروسی آماده شده است. با داماد، همه چیز با لباس بسیار ساده‌تر است، هر کت و شلوار کلاسیک. اما اگر از سنت‌ها عدول نکنید، داماد باید کت و شلوار دوم عروسی را نیز داشته باشد که در آن رقصی رسمی اجرا کند. ویژگی اصلی این لباس کلاه است. روز اول عروسی

برگزاری تعطیلات در دو روز نیز با این واقعیت توضیح داده می‌شود که به طور معمول، عروسی داغستان فقط یک‌بار جشن گرفته می‌شود. طلاق یک اتفاق بسیار نادر در میان مردم داغستان است. قدرت اتحادیه با دین‌داری مردم پیوند خورده است. اولین روز عروسی ــدر خانه عروســ با اجرای موسیقی آیینی آغاز می‌شود. نوازندگان دعوت شده در پشت بام خانه عروس مستقر هستند و آهنگ‌های محلی را که یادآور موتیف دعا است، اجرا می‌کنند. در این زمان، عروس به طور فعال در خانه برای عروسی داغستان آماده می‌شود. در ساعت ۱۲ ظهر، صفوف جشن از خانه داماد خارج می‌شود که فقط از زنان بستگان داماد تشکیل شده است. خود داماد و هم‌راهانش صفوف را دنبال می‌کنند و در همان زمان معمولی برای عروسی داغستان اجرا می‌کنند.

آهنگ‌ها: کسانی که راه‌پیمایی می‌کنند، هدایایی به شکل شیرینی، جواهرات و فرش حمل می‌کنند. به محض ورود مهمانان به خانه عروس، تمام خوراکی‌ها و هدایایی که آورده‌اند، در صندوقچه گذاشته می‌شود و عروس با خود به خانه فعلی خود می‌برد. مادر عروس با هم‌راهی دیگر اقوام زن، دخترش را به خانواده داماد می‌دهد. تمام این جریان با گریه و زاری هم‌راه است که در غم خروج دختر از خانه والدین است. گرچه آن شب عروس هنوز در خانه پدر و مادرش می‌ماند. روز دوم عروسی روز دوم در خانه داماد می‌گذرد. به خانه همسرش می‌آید و او را زیر نظر می‌گیرد. اما، قبل از برداشتن عروس، داماد با خواهرش ملاقات می‌کند و قبل از عروسی یک رقص جشن ملی را اجرا می‌کند. بعد از این‌که مادر دختر از کاسه یک نوشیدنی عسل به تازه‌ازدواج‌کرده می‌دهد. این نماد یک زندگی خانوادگی شاد است. در روز دوم است که بسیاری از روی‌دادهای پُر سر و صدا و سرگرم‌کننده برگزار می‌شود. تیراندازی در هوا، آهنگ و رقص، مسابقات برای مهمانان.

در روز دوم عروسی داغستان، لزگینکا محبوب‌ترین سرگرمی مورد علاقه است. جشن بعد از ۱۲ روز شروع می‌شود که داماد عروس را به خانه می‌آورد. این تعطیلات با رقص هم‌راه است، در حالی که مردان جدا از زنان می‌رقصند. تازه‌عروس‌ها اولین رقص خود را نیز اجرا می‌کنند. اما قبل از این روی‌داد رسم دیگری وجود دارد: عروس باید با هر مرد حاضر در عروسی برقصد. اما، رقص به این شکل است: دختر در حال رقصیدن است و مرد دور او می‌چرخد و پول را نزدیک او می‌اندازد. کل مراسم عروسی توسط یک توست مستر، یکی از بستگان از پیش انتخاب شده میزبانی می‌شود. او مسابقات برگزار می‌کند، نان تست درست می‌کند، بر رعایت سنت‌ها نظارت می‌کند.

در روز سوم چه اتفاقی می‌افتد؟ پس از ازدواج یک دختر داغستانی، اجازه برداشتن روسری از سر خود را دارد. این روز بعد از روز دوم عروسی اتفاق می‌افتد. میهمانان به خانه

همسران جوان می‌آیند تا یک‌بار دیگر تشکیل خانواده را به آن‌ها تبریک بگویند و در عین حال از پذیرایی از عروس لذت ببرند. در پایان جشن‌های مجلل، اقوام عروس و اقوام داماد هدایای گران‌قیمتی را مبادله می‌کنند. بدین ترتیب زندگی خانوادگی همسران جوان آغاز می‌شود. عروسی مدرن در داغستان عروسی‌های مدرن در میان داغستانی‌ها به طور فزاینده‌ای یادآور جشن‌های اروپایی است. برخی از آداب و رسوم منسوخ شده و برخی هم‌چنان رعایت می‌شوند. داماد باید لزگینکا را با لباس ملی برقصد. غذاهای ملی همیشه سر سفره‌ها وجود دارد: کباب، خینکالی، دلمه، پلو و.... مهریه قیمت عروس و عروس از داماد باید اخذ شود. داماد لزوماً برای عروس در رأس صفوف رسمی می‌آید. عروسی‌های داغستان در حال حاضر یک تست‌مستر استخدام می‌کنند، یک میزبان حرفه‌ای نه یک خویشاوند. بیش‌تر اوقات، رستوران‌ها و سالن‌های ضیافت برای این مراسم اجاره داده می‌شود که به شیوه‌ای مدرن تزیین شده‌اند. موسیقی محبوب در حال پخش است.

ورود عروس به خانه داماد: رسم ملی این رسم زیبا ــورود عروس به خانه همسر آینده‌ــ قبلاً چند هفته قبل از عروسی توسط اقوام عروس و داماد با یک‌دیگر ملاقات می‌کردند. اکنون این کار فقط پس از ازدواج انجام می‌شود. ورود عروس به خانه شوهر با پاشیدن آجیل و سکه و شیرینی بر روی او هم‌راه است، به عنوان نمادی از این‌که دختر در این خانه نه غم و نه نیاز می‌شناسد. در برخی از مناطق داغستان، عروس را آرد می‌پاشند. به محض این‌که زن جوان از آستانه عبور کرد، مادر داماد فنجانی عسل به او داد که قرار است عروس آن را بنوشد. پس از پایان عروسی، مربی (همسر فعلی) به او گفت که چگونه شب عروسی را بگذراند: چگونه رفتار کند و چه کار کند. شوهر جوان تنها پس از این‌که از دختر در مورد تمایل واقعی او برای همسر شدن سؤال کرد و پاسخ مثبت دریافت کرد، شروع به انجام وظیفه زناشویی خود می‌کند.

نان تست: نان تست عروسی داغستانی داستان‌های طولانی و زیبا با معنی دارد. معمولاً تست‌مستر به آن‌ها می‌گوید. در پایان نان تست، برای جوانان، برای والدین، برای دوستان، لیوان‌ها بلند می‌شود. مهمانان هم‌چنین می‌توانند نان تست کوتاه درست کنند یا یک تبریک ملی زیبا بگویند. رقص‌های ملی در عروسی داغستان، لزگینکا یک رقص اجباری و سنتی است که همه آن را دوست دارند و می‌دانند چگونه آن را اجرا کنند: زن و مرد. در این رقص است که تمام شخصیت و پتانسیل داغستانی‌ها آشکار می‌شود. آن‌ها «روح» خود را در این رقص گذاشتند. به طور کلی، در عروسی داغستان، رقص‌ها توسط آراوول (رقصنده اصلی در جشن) باز می‌شود. آغاز رقص‌هایی که او گذاشته است «دم» نامیده می‌شود. پس از آن، مهمانان مرد به رقصنده می‌پیوندند. در ابتدای رقص به مردان گل داده می‌شود،

نمادی از دعوت به رقص. به محض این‌که مردی احساس خستگی کرد، می‌تواند گل‌ها را به دیگری بدهد که حق رد دعوت را ندارد. چنین روی‌دادهای رقص تا پایان تعطیلات ادامه دارد. رقصیدن در عروسی داغستانی برای دختران و زنان با دعوت خواهر داماد آغاز می‌شود. این اوست که حق دارد اولین کسی باشد که رقصیدن را شروع می‌کند. زنان هم‌چنین می‌توانند لزگینکا را در عروسی داغستانی برقصند.

آیا ازدواج داغستانی‌ها با مردم دیگر امکان‌پذیر است؟ عروسی روسیه و داغستان بدون توجه به تفاوت این دو قوم در دوران مدرن برگزار می‌شود. تدارک چنین عروسی، اول از همه، بحث دو طرف (عروس و داماد) از تمام نکات ظریف در مورد رعایت سنت‌های روسیه و داغستان است. آن‌چه در عروسی روسی انتظار می‌رود و در داغستان پذیرفته نمی‌شود و بالعکس. بسیاری از زوج‌ها سازش می‌کنند و تنها جالب‌ترین آداب و رسوم و مسابقاتی را که برای هر ملتی معمول است، در جشن خود برگزار می‌کنند. مردم داغستان سنت‌ها و آداب و رسوم منحصر به فرد خود را دارند که با جشن عروسی مرتبط است، که نه تنها یک روی‌داد مهم برای تازه‌عروسان و خانواده‌های آن‌ها است، بلکه یک روی‌داد باشکوه است که در مقیاس بزرگ برگزار می‌شود!

جالب است بدانید عروسی در داغستان دقیقاً به چه چیزی معروف است؟ سپس پورتال Wedding.ws از شما دعوت می‌کند تا در دنیای شگفت‌انگیز عروسی‌های داغستان با سنت‌ها و آداب و رسوم منحصر به فرد خود غوطه‌ور شوید! ویژگی‌های عروسی در داغستان جشن عروسی در داغستان ویژگی‌های خاص خود را دارد که ذاتی این ملت خاص است.

سناریوی عروسی داغستان: مراحل اصلی عروسی داغستان شامل چندین مرحله مهم است که هر یک سنت‌ها، آداب و رسوم و آیین‌های منحصر به فرد خود را دارند. نامزدی عروسی در داغستان با نامزدی آغاز می‌شود که برای بسیاری از مردم به روشی استاندارد برگزار می‌شود: خواستگاران از طرف داماد به خانه عروس می‌آیند و به دختر هدیه می‌دهند. والدین عروس و داماد تاریخ عروسی را انتخاب می‌کنند، به استثنای روز تولد تازه‌عروسان و والدین، اعیاد مسلمانان، به ویژه عید قربان. یکی از ویژگی‌های بارز نامزدی در داغستان این است که تقریباً مخفیانه، در عصر و در یک حلقه باریک از اقوام برگزار می‌شود. هنگامی که تاریخ انتخاب می‌شود، جوانان برای درخواست به اداره ثبت احوال مراجعه می‌کنند. آماده‌سازی فشرده برای یک عروسی زیبای داغستانی آغاز می‌شود: انتخاب لباس عروس و سالن ضیافت، هم‌آهنگی منو و غیره. اولین روز عروسی در خانه عروس طبق سنت‌های عروسی داغستان، جشن خود را در خانه عروس آغاز می‌کند، جایی که معمولاً نمایندگان زن در آن‌جا جمع می‌شوند. آن‌ها آوازهای عروسی می‌خوانند، «سوگ» رفتن

عروس را به خانه داماد می‌خوانند (همین را می‌توان در بین آیین‌های عروسی قزاقستان یافت). عروس در این روز از خانه والدین و زندگی قبلی خداحافظی می‌کند. در اوج تعطیلات، داماد با هدایای گران‌قیمت به خانه عروس می‌رسد: جواهرات، منسوجات، فرش و غیره. تعداد زیادی از اقوام او را همراهی می‌کنند که آوازهای آیینی اجرا می‌کنند و هدایایی برای عروس می‌آورند که بعداً در صندوق مخصوص عروسی می‌گذارند.

روز دوم عروسی در خانه داماد باشکوه‌ترین جشن، یک هفته پس از اولین روز عروسی در خانه داماد برگزار می‌شود. با رفتن پدر داماد برای ناهار به خانه عروس شروع می‌شود و با خود شمع و آینه می‌برد. او آن‌ها را به عنوان نماد شادی برای خانواده تازه‌ساخته‌شده به عروس می‌دهد و به بستگان او باج نمادین می‌دهد. عروس لباس جشنی به تن می‌کند که زیبایی خود را مجذوب خود می‌کند، زیرا لباس عروس‌های داغستانی به دلیل جواهراتی که برای تزیین آن‌ها استفاده می‌شود، معمولاً گران‌ترین لباس‌های عروس در جهان هستند. قبلاً موهای عروس زیر روسری پنهان می‌شد، اما اکنون این کار به ندرت انجام می‌شود. مدل موی عروسی داغستانی مدرن با اشکال پیچیده و بافت‌های مختلف متمایز می‌شود که آن‌ها را شبیه به آثار واقعی هنر آرایش‌گری می‌کند. مادر و ساق‌دوش‌ها، عروس را در حالی که قبلاً صورتش را با شنل مخصوصی پوشانده بودند، به داخل حیاط می‌برند و پس از آن، به همراه پدر داماد و بستگانش به خانه جدیدش می‌روند. مراسم عروسی با آهنگ و موسیقی ملی همراه است. در طول مسیر، ممکن است توسط آشنایان و اطرافیان مسدود شوند و خواستار هدایا باشند. در آستانه خانه داماد از عروس با عسل پذیرایی می‌شود تا زندگی تازه‌دامادها شیرین شود. یک سنت غیر معمول عروسی در عروسی داغستان تیراندازی به دوستان داماد است که باید شادی را به خانه جوان بیاورد و ارواح شیطانی را از بین ببرد. جشن پر سر و صدایی در خانه داماد آغاز می‌شود! یکی از ویژگی‌های عروسی داغستان این است که مردان و زنان بر سر سفره‌های مختلف می‌نشینند. دومی‌ها به سادگی از تعداد زیادی غذاهای ملی پُر می‌شوند. روی‌داد اصلی شب عروسی رقص تازه‌عروسان است. قبل از او، عروس باید با مردان حاضر در جشن برقصد: او دور هر یک از آن‌ها حلقه می‌زند و مردها لزگینکا را اجرا می‌کنند و پولی را که ساق‌دوش عروس جمع می‌کند، به زن جوان می‌دهند.

رقص هونگَه (بخش اول)

تامِرلان کازبکویچ صلبی‌یف / پژوهش‌گر ارشد، دکتر زبان‌شناس مرکز مطالعات سکایی‌ـآلانی، مرکز علمی قفقاز آکادمی علوم روسیه

ترجمه:مسعود حقانی پاشاکی

مقاله‌ای که در پیش رو دارید و در چند شماره قبل این مجموعه آمده است، بر گرفته از کتاب «ازدواج مقدس: اساطیر و هنررقص سنتی آستیایی» نوشته ت.ک. صلبی‌یِف منتشر شده در انتشارت دولوخانف در سال ۲۰۱۵.م در مسکو است. در این کتاب محتوای رقص سنتی آستیایی که نویسنده مطالعه آن را در چارچوب روی‌کرد اساطیری با تکیه بر ساختارهای فولکلوریک، داده‌های باستان‌شناسی، معناشناسی زبانی و بازسازی مهم‌ترین اسطوره هندواروپایی ازدواج مقدس (هیروگامی) آیین‌های سنتی و... بیان می‌دارد.

ملاحظات عمومی

رقص هونگَه *Hongœ* ظاهراً یکی از محبوب‌ترین رقص‌های سنتی زوجی در آستیا است. با متوسل شدن به منابع ادبی نشان می‌دهد که مستقیم با آیینی مربوط می‌شود. این توسل به منابع به ما امکان می‌دهد با اطمینان فرض بداریم که در زمان ضبط آن، توجهی به

ماهیت آیینی این رقص نشده بود. برای درک جای‌گاه آن در فرهنگ عامیانه، نامی که معمولاً به عنوان «رقص دعوت» ترجمه می‌شود و با تفسیر رفتار جوان رقصنده‌ای که دختری را دعوت می‌کند، بسیار اهمیت دارد. تفسیر بالا بر این اساس است که تعریف آستیایی hongæ / هونگَه به عنوان رقص، از فعل hoyn / هوین «دعوت کردن» مشتق شده است. بنابراین، رقصی بزمی و پیش پاافتاده‌ای تعبیر می‌شود، هنگامی که رقصندگان فرصت ابراز احساسات عاشقانه و هم‌دردی متقابل خود را با یک‌دیگر پیدا می‌کنند.

با این حال، هنگام روی آوردن به آداب رقص سنتی، مشخص می‌شود که در هیچ شرایطی مرد جوان نمی‌توانست به طور مستقل یک دختر را به رقص دعوت کند. و. س. اوئآرزیاتی مراسم رقص‌های عمومی آستیایی را این‌گونه توصیف می‌کند: «رقص‌ها توسط یکی از مردان حاضر که از این مراسم آگاهی داشت، رهبری می‌شد. این برگزارکننده و مرشد مراسم چگیره / ککگیره Chegyre / kegyre نام داشت. نماد قدرت او در حلقه رقص عصای چوبی زیبایی بود که مزین به کنده‌کاری بود. به دستور مرشد رقص، نوازندگان شروع به نواختن می‌کنند و او رقص‌ها را افتتاح می‌کند. افتخار شروع آن‌ها به وسیله بهترین رقصندگان ارائه می‌شود. مرشد پسری را با «عصای» خود دعوت می‌کند تا به وسط دایره برود و سپس با همه نشان‌های دل‌داری مناسب، دختر را بیرون آورد. مدتی دختر بی‌حرکت ایستاده و طرز رقص جوان را مشاهده می‌کند. سپس جوان با یک حرکت تند نوک دست راست و خم شدن هم‌زمان سر او را دعوت می‌کند. <...> متولی توقف رقص زوجی همیشه متعلق به دختر است. پس از پایان رقص، او [دختر] را تا محل خود بدرقه می‌کنند و با متانت آزاد می‌دارند.» [اوئآرزیاتی ۱۳۸۶: ۱۸۲].

توضیحات بالا به وضوح نشان می‌دهد که فقط مرشد رقص، چگیره / ککگیره Chegyre/kegyre، حق دعوت یک دختر به رقص را داشت. در عین حال، فعل hoyn / هوین، علاوه بر معنای دعوت کردن، معنای دیگری نیز دارد که می‌تواند معنای رقص را روشن کند. واسیلی ایوانوویچ آبایِف به طور ویژه بر معنای «به همسری آوردن» برای این فعل تأکید می‌کند. به عنوان مثال، او تعدادی مثال از گویش دیگوری[1] می‌آورد که به ویژه به نام ساق‌دوشان عروسی داماد که با نام kindzhontæ / کیندژنته نامیده می‌شوند، اشاره

---

۱ گویشی از زبان آسی متعلق به زبان‌های ایرانی شمال شرقی، هم‌راه با گویش ایرونی (به زبان آسی: ایروناو)، در منطقهٔ خودمختار اُسِتیا رواج دارد. گویشوران آن عمدتاً در بخش‌های غربی آسِتیای شمالی زندگی می‌کنند. تفاوت دو گویش ایرون و دیگوری چشم‌گیر است، به طوری که گویشوران دو زبان، سخن هم را به دشواری می‌فهمند. دیگوری در گسترهٔ محدودتری شنیده می‌شود، اما تحولی قدیم‌تر از ایرونی را نشان می‌دهد. آسی زبانی ایرانی است که در قفقاز صحبت می‌شود. اختلاف میان دو گویش اصلی آسی چنان است که برخی آن‌ها را دو زبان جدا می‌دانند از جمله *فرهنگ دیگوری* به روسی جدید تألیف فِدور تاکازوف آن را زبان دیگوری می‌نامد و نه گویش.

می‌کند که به معنای واقعی کلمه «دعوت (فراخوانی) عروس» است. در عین حال به استعمال مستقل این فعل اشاره می‌کند:

«Etsi ræsugdi kæmæn fækhhonuntsæ, omæ næ hitæ kænis?»

«آیا به کسی که با این زیبایی ازدواج می‌کند، حسادت نمی‌کنی؟» [*فرهنگ واژگان ریشه‌شناسی تاریخی زبان آستی*، جلد چهارم: ۲۱۴].

این و نمونه های دیگر ارائه‌شده کاملاً قانع‌کننده به نظر می‌رسد.

بنابراین، می‌توان فرض کرد که نام این رقص به طور غیرمستقیم نشان می‌دهد، ریشه‌ای تاریخی دارد، اما به مرور زمان [از اذهان] پاک شده و به همین دلیل در پس‌زمینه ارتباط رقص هونگه کفت با مراسم عروسی محو شده است. این پیش‌فرض تا چه اندازه از دیدگاه قوم‌نگاری پشتیبانی می‌شود؟ احتمالاً برای این کار قبل از هر چیز باید به اشاره پژوهش‌گر رقص عامیانه آستیایی ک.گ. ظهوربایوا توجه کرد که طبق ضابطه موجود پس از رقص آرام و روان هونگه، رقص دایره‌ای سریع و پُر انرژی لزگی معمولاً اجرا می‌شد. او می‌نویسد: «قابل توجه است که هر دو این رقص‌ها یکی پس از دیگری در بین مردم اجرا می‌شوند و نوعی اجرای دو قسمتی را تشکیل می‌دهند. در این می‌توان ویژگی‌های سوئیت بودن را در اجرای این رقص‌ها مشاهده کرد. فقط در موارد نادری آن‌ها به طور جداگانه رقصیده می‌شوند.» [ظهوربایوا ۱۹۶۱ :۴].

این یک‌پارچگی ترکیب‌مند دو رقص نام‌برده با یک‌دیگر اهمیت دارد، زیرا برای دومی آن‌ها ــرقص لزگی‌ــ پیوند با آیین عروسی به یقین متداول شده است. ل.ن گریکورُوا می‌نویسد: «این رقص چندین گزینه دارد. در یکی از آن‌ها، مرد جوانی در حال رقصیدن، بی‌کلام از دختری خواستگاری می‌کند که او نیز بی‌کلام جواب او را می‌دهد. در حین رقصیدن، مرد جوان سعی می‌کند به چشمان دختر نگاه کند، اما او برعکس، به گوشه‌ای می‌نگرد. سپس مرد جوان سریع خنجر را از غلافش می‌رباید و جلوی پای دختر می‌اندازد. اگر از رقصیدن دست کشید، به این معنی است که دختر خواستگاری را نمی‌پذیرد؛ اگر به رقصیدن ادامه دهد، به این معنی است که خواستگاری پذیرفته شده است» [گریکورُوا ۱۹۶۱ :۲۵].

به نظر می‌رسد که توصیف‌های موجود از *رقص لزگی* روشن می‌کند که چرا مرد جوان خنجر را به زیر پای شریک زندگی‌اش شلیک می‌کند. پژوهش‌گران قبلاً توجه خود را به موضوع شکار و طعمه در این رقص جلب کرده‌اند.

شلیک با تپانچه هنگام رقص (به نقل از م.ص. توگانُف)

شکار کبوتر

م.ص. توگانُف رقص لزگی را این‌گونه توصیف می‌کند: «ایده این رقص این بود که یک شاهین کبوتری را می‌گیرد. کبوتر (دخترک) با چرخش‌های ماهرانه از کنار شاهین (جوانکی) می‌گذرد، که با چرخش‌های غیرمنتظره و تند با دختری روبه‌رو می‌شود، راهش را برای حرکت بیش‌تر مسدود می‌کند، گویا او مستقیم به چنگال‌هایش می‌افتد. رقصنده ناتوان چاره‌ای جز بازگشت به صف دوستانش ندارد. اما رقصنده ماهر و چابک، مانند کبوتری وحشی، کوچک‌ترین حرکت شریک خود را پیش‌بینی می‌کند و در خطرناک‌ترین لحظات از پیش او گذشته و او را کامل خسته می‌کند.» [توگانُف ۱۹۷۷: ۸۶].

در صفحه بعد م.ص. توگانُف شِمایی از این موضوع ارائه می‌دهد با اشاره به موقعیت دست‌های رقصنده، که در سطح شانه‌ها هستند، در حالی که بازوی راست در آرنج خم شده است، و مشت بسته در مقابل قفسه سینه است؛ در عین حال که بازوی چپ به سمت جلو کشیده شده است [توگانُف ۱۹۷۷: ۸۶]. این موقعیت دست‌ها به وضوح نشان‌دهنده این‌ست که یک شاهین نیست، بلکه یک کمان‌دار است که زِه کمان را می‌کشد و طعمه را هدف قرار می‌دهد.

این موضوع شکار در توصیف ب.آ. آلبُرُف تأیید شده است: «در رقص دوار آستیایی، ابتکار عمل دسته کاملاً در حرکات دستان مرد است. یک زن فقط حرکاتی را انجام می‌دهد که مرد به او دیکته می‌کند و فقط دستان زن با دست‌های پایین، حرکات بی‌نظیر موقر و

صافی را انجام می‌دهند. سپس با هم بالا و پایین می‌پرند، دوباره به تناوب بالا و پایین می‌پرند، بعد به طرف صورت یک‌دیگر خم شده، و سپس [دختر] از او دوری می‌جوید. این بازی دستی شبیه به اوج گرفتن پرنده‌ای با بال‌های دراز است، به خصوص زمانی که آستین‌های لباس بیرونی به طور مصنوعی بلند شده باشد (به طور ضمنی اوئَلرتّه (yælærттæ)) دیگر رقصندگان زبردست به خود اجازه می‌دهند، برای ایجاد روحیه بالا و به رخ کشیدن توانایی‌های تیراندازی خود، از جلوی دختر بپرند و در حالی که می‌روند در مقابل پای رقصنده تیراندازی کنند.» [آلبرُف، ۲۰۰۵: ۳۶۸].

معمولاً این اقدامات در زمینه رقص‌ها به عنوان عمل‌کرد طلسم شرح داده می‌شود که به عنوان وسیله‌ای برای ارعاب صدا از نیروهای اهریمنی عمل می‌کند [اوئآرزیاتی، ۲۰۰۷ :۱۸۱]. با این حال، هیچ مانعی برای در نظر گرفتن تیراندازی از تپانچه، که به عنوان جای‌گزینی برای کمان عمل می‌کند، به عنوان پایان شکار کبوتر وجود ندارد. خنجر پرتاب‌شده‌ای که در بالا ذکر شد ممکن است مربوط به تیر یا گلوله تپانچه باشد و رفتار دختر به عنوان نشانه‌ای است که آیا آن [تیر] به هدف برخورد کرده یا از کنار او عبور کرده است. در عین حال، خنجر و تپانچه در رابطه با کمان هم‌چون سلاح اصلی شکارچی بازی از نظر تاریخی اهمیت درجه دومی دارند.

گریکورُوا این وضعیت رقصنده را در رقص هونگه این‌گونه توصیف می‌کند: «بازوی راست در جلوی سینه خم شده است، آرنج به سمت راست به سمت بالا کشیده می‌شود. دستی که انگشتان به صورت مشت جمع شده‌اند، پایین آمده و سمت راست قفسه سینه را لمس می‌کند. بازوی چپ در سطح شانه به سمت چپ کشیده شده است. دست با انگشتان جمع‌شده در یک مشت به پایین پایین می‌آید. سر به سمت راست چرخانده شده است» [گریکورُوا، ۱۹۶۱ :۱۹]. دو حالت (به گفته ل.ن گریکورُوا) که در آن یک کمان‌دار شناخته می‌شود.

موقعیت دیگری که در آن یک کمان‌دار شناخته می‌شود. «دست راست بلند شده و با کف دست به سمت پشت سر خم شده است. آرنج کمی جلوتر است. بازوی چپ در آرنج خم شده و در پشت کمر قرار می‌گیرد و پشت آن به سمت بدن است.» [گریکورُوا، ۱۹۶۱ :۲۱].

ژست‌های رقصندگان (به گفته ل.ن گریکورُوا)، مربوط به مرحله اولیه شکار، «بازی پنهان»

اگر رقص لزگی را به عنوان شکار کمان‌دار برای کبوتر بشناسیم، رقص هونگهٔ قبلی را می‌توان به عنوان مرحله اولیه شکار تعبیر کرد، زمانی که کمان‌دار آرام به سمت طعمه می‌رود و کبوتر سعی می‌کند از او پنهان شود، [از شکارچی] مغفول باقی بماند. در زبان شکارچیان به این مرحله «پنهان کردن بازی» می‌گویند. در واقع، رقص دعوت با حرکات مورب رقصندگان نسبت به یک‌دیگر و در عین حال حفظ فاصله بین آن‌ها مشخص می‌شود.

نوعی اجتناب رقصندگان از هم‌دیگر در توصیف رقص جفتی دیتاگوی کافت، که نسخه باستانی هونگه کافت است، آمده است: «مرد و زن پس از ایجاد یک دایره با چمباتمه، در مقابل یک‌دیگر قرار گرفتند. علاوه بر این، هنگامی که دختر به سمت چپ چرخید، مرد به سمت راست چرخید و هر دو همیشه به چمباتمه زدن ادامه دادند» [توگانف، ۱۹۷۷: ۸۱].

این‌گونه است که گفته ل.ن گریکورُوا موقعیت رقصنده را در مرحله اولیه توصیف می‌کند: «بازوها کمی در جلوی بدن پایین آمده و کمی به طرفین باز می‌شوند. آرنج‌ها کمی خم شده‌اند. دست‌ها با انگشتان آزاد به آرامی پایین می‌آیند. بدن صاف است، سر به مرکز دایره چرخیده است» [گریکورُوا، ۱۹۶۱ :۱۲].

تمایل به تسلیم نکردن وجود خود نیز ممکن است با یک نرمی حرکتی تأکید شده هم‌راه باشد، که برای رسیدن به آن، دختران، همان‌طور که شناخته شده است، پاهای خود را مخصوصاً با دستمالی بالای زانو محکم می‌بندند [توگانف، ۱۹۷۷: ۸۲].

حالت بدن دختر (به گفته ل.ن گریکورُوا) منعکس‌کننده تلاش‌های کبوتر قمری برای نادیده گرفتن شکارچی

شاید از این طریق یک «گام پرنده‌ای» خاصی ارائه شده است. هم‌چنین متذکر می‌شوم که روش مشابهی برای بانداژ کردن پاهای دختران در مراسم تشییع جنازه آلان[۱] آستیایی‌ها نیز یافت شده است. در دو خاک‌سپاری، حلقه‌های فلزی مدفون بین زانوها و لگن پیدا شده است. در سومی، سَگَکی با بقایای چرم و نوک بند چرمی بین حلقه‌ها یافته‌اند. در عین حال هم‌زمان، زانوها به شدت به یک‌دیگر فشار داده می‌شدند [تمُنف، هجرتی، ۱۹۸۸: ۱۷۴].

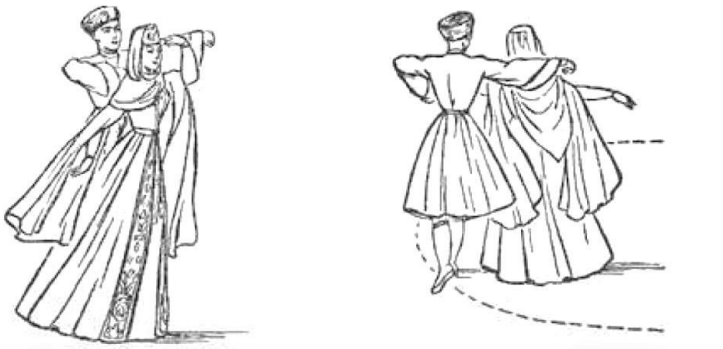
رقص لزگی نشان‌دهنده خود شکار است. معمولاً متشکل از سه بخش بوده است. بخش اول با ضرب‌آهنگی متوسط اجرا می‌شد. بخش دوم رقص انفرادی یک مردجوان است که با ضرب آهنگ تندی دست‌افشانی کرده، درحالی که دختری بی‌حرکت کنارش می‌ماند. در بخش سوم با ضرب آهنگ سریعی با هم می‌رقصند [گریکورُوا، ۱۹۶۱ : ۲۶-۲۹].

این ساختار ترکیبی چندگانه با تغییر ضرب‌آهنگ و رفتار رقصندگان کاملاً با طرح کلی توصیف‌شده شکار مطابقت دارد. در بخش اول، موضوع تعقیب و گزند رخ می‌نماید: «مرد جوان به سرعت در یک دایره، ابتدا به یک جهت، سپس در جهت دیگر می‌شتابد، و دختر باید حرکات مشابهی انجام دهد، بدون این‌که صورت خود را به طرف مرد بچرخاند. اگر مرد جوانی با پاهایش به سمت عقب حرکت کند، دختر باید حرکتی مشابه انجام دهد؛ اگر در

---

۱ آلان‌ها یا اَلان‌ها یکی از اقوام ایرانی‌تبار شمالی ساکن اروپا در عهد باستان بودند. نام الان صورتی از واژه آریا است. بازمانده این قوم که در آستیا در مرز روسیه و گرجستان زندگی می‌کنند و خود را «آس» و «ایرَته» و سرزمین‌شان را «ایرُستان» می‌نامند. تعداد آن‌ها حدود چهارصدهزار نفر تخمین زده می‌شود. شاخه شرقی این گروه خود را «ایر / Ir» می‌نامد و شاخه غربی خود را «دیگور / Digor». نام آلان به صورت «آلون / Allon» هنوز در ادبیاتِ فولکلور آن‌ها باقی مانده است.

بحبوحه رقص به جلو بپرد و راه دختر را مسدود کند، دختر بدون این‌که جلوی رقصش را بگیرد، با خجالت صورت خود را با یک دست می‌پوشاند، با بلند کردن [دست] دیگر، به سرعت به عقب برمی‌گردد و به آرامی در دایره‌ای مانند یک طاووس ماده راه می‌رود.» [آلبُرُف، ۲۰۰۵ :۳۶۸].



قسمتی از رقص لزگی (به گفته ل.ن گریکورُوا)، که در آن می‌توان تعقیب کبوتر توسط کمان‌دار را تشخیص داد.

همان‌طور که طراحی موزون با اطمینان به ما اجازه می‌دهد تا کمان‌دار را در حرکات و وضعیت رقصنده ببینیم، نژاد پرنده‌ای که او شکار می‌کند بسیار نامشخص است. با وجود این، اصلاً تصادفی نیست که هم م.ص. توگانُف و هم ب.آ. آلبُرُف بدون توافق با یک‌دیگر این پرنده را کبوتر قُمری می‌نامند. حدس می‌زنم که هر دو ناخواسته از داستان حماسی معروف درخت سیب نارت[1] اقتباس کرده باشند.

آخسارتاگ و دزراسا

قُمری و کمان‌دار شخصیت‌های اصلی داستان معروف درخت سیب نارت هستند که در سنت شفاهی به چندین نوع ارائه شده است. در این‌جا و.ای. آبایِف محتوای این موضوع را بیان می‌کند و آن را به عنوان «آغاز نارت‌ها» تعریف می‌کند:

«طبق نسخه‌های ضبط‌شده از بهترین داستان‌نویسان، آغازگر (جد) نارت‌ها وارهاگ بود. او دو پسر دوقلو به نام‌های آخسار و آخسارتاگ داشت. یک روز، برادران در حالی که یک پرنده شگفت‌انگیز را تعقیب می‌کردند، خود را در یک پادشاهی زیر آب یافتند. پرنده به

۱ یا حماسه نَرت، نام رزم‌نامه میهنی مردم ایرانی‌تبار آستیا است. نگاشته‌های گوناگونی از رزم‌نامه نارت در میان تبارهای قفقاز شمالی در دست است. نام نرت از ریشه ایرانی نَر به معنی مرد و پهلوان است. نسخه آستیایی این حماسه توسط مریم شفقی و سامان اصفهانی در ایران ترجمه و چاپ شده است.

دزراسای زیبا، دختر ارباب آب‌ها، دونبِتر تبدیل شد. آخسارتاگ بـا دزراسـا ازدواج مـی‌کنـد. آخسارتاگ در راه خانه به طور تصادفی (یا از روی حسادت) بـرادرش را مـی‌کشـد و سـپس خودکشی می‌کند. دزراسا باردار نزد پدرش به پادشاهی زیـر آب بازگشـت و در زمـان مقـرر دوقلو به نام‌های اوروزماگ و خمیتس به دنیا آورد. وقتی برادران بزرگ شدند، پدربزرگ‌شان وارهاگ را پیدا کردند و او را با مادرشان دزراسا مزدوج کردند. ایـن آغـاز قبیلـه قـدرت‌منـد نارت از آخسارتاگاها (Ækhsærtæggatæ) بود.» [آبایِف، ۱۹۹۰:۱۵۳].

در توضیحات بالا، مهم است که در واقع طرح داستان، از نخستین ازدواج شناخته‌شده حماسه‌ای می‌گوید. به نظر می‌رسد که این داستان حماسی حاوی جزئیات مهمی از ازدواج آخسارتاگ با دزراسا است که هم بر رقص و هم آیین عروسی بازتابیده می‌شود.

اولاً متذکر می‌شوم که ازدواج آخسارتاگ با دزراسا در حماسه دقیقاً به عنوان یک شکار توصیف شده است. در این‌جا داستانی است که در یکی از نسخه‌های معروف می‌یابیم: «زندگی نارت‌ها به یک درخت بستگی داشت. و این درخت چنین بود: تا نیمه‌شب شکوفه داده و از نیمه‌شب تا طلوع فجر میوه. این درخت نزد نارت‌ها بسیار عزیز بود و به عنوان گنجی بزرگ از آن محافظت می‌کردند. اما شخصی عادت‌کرده به این درخت [رفتن را] و گل‌ها را پراکنده کند و میوه‌ها را بخورد.

[نارت‌ها] به نوبت از درخت محافظت می‌کردند، اما نتوانستند از آن محافظت کنند. از نام خانوادگی آخسارتاگات دو پسر کوچک به نام‌های آخسار و آخسارتاگ بزرگ شدند. نوبت آن‌ها رسید. غیر ممکن بود که به نوبت خود نروند و از درخت محافظت کنند. <...> وقتی نیمه‌شب گذشت، چیزی در بالای درخت جنبید، دو برادر مشکوک شدند که اشتباهی رخ داده است، گنج پدرشان را به سمت درخت کشیدند و به جایی که چیزی در حال جنبیدن بود، تیر افکندند. برادران شب سختی داشتند، تا سحر نتوانستند بخوابند. و چون خورشید طلوع کرد، بال طلایی خونین را در نزدیکی خود درخت دیدند. بال را برافراشتند و پنهان کردند و خودشان دنبال بال‌های خونین رفتند و خداوند آنان را به ساحل رساند.» [نارت: ۷].

صحنه‌های عروسی دیگری در حماسه وجود دارد، اما هیچ یک از آن‌ها قابل مقایسه با «درخت سیب نارت‌ها» نیستند. به نظر می‌رسد که این طرح خاص نشان‌دهنده سابقه‌ای بود که هم در رقص *هونگه* (Hongæ kaft) و لزگی (Zilgae Kaft) را گرد هم می‌آورد و هم در مراسم عروسی بازتولید می‌شده است. اتفاقات البته به همین‌جا ختم نمی‌شود. یکی از برادران (یا هر دو با هم) به قعر دریا فرو می‌روند، در آن‌جا با زنی غم‌گین روبه‌رو می‌شود که از سه دخترش، کبوترهای طلایی، که عادت کرده‌اند به سمت درخت نارت‌ها پرواز کنند و میوه‌های آن را بچینند، می‌گوید. یکی از آن‌ها توسط برادران مجروح شد. و چیزی که

می‌تواند او را نجات دهد همان بال خونینی است که از درخت برداشتند و با خود بردند. در نتیجه یکی از برادران با دختری که نجات داده، ازدواج می‌کند [نارت: ۷].

در واقع همان‌طور که در بالا ذکر شد، این اولین مورد ازدواج در حماسه است. با این حال، موضوع به همین‌جا ختم نمی‌شود. سپس دزراسا برای بار دوم، با پدرشوهرش ازدواج می‌کند و پس از مرگ همسر اوئاستیرجی آسمانی می‌شود. این سه ازدواج بعداً به تفصیل مورد بحث قرار خواهد گرفت.

انواع رقص مازندرانی، ویژگی‌ها و دیگر مؤلفه‌های آن

نادعلی فلاح / پژوهش‌گر فرهنگ عامه

مقدمه

رقص یکی از کنش‌های طبیعی موجودات، به خصوص انسان‌ها در برابر صدای طبیعت و موسیقی آن است و از جمله هنرهای نمایشی و هنر هفتم محسوب می‌شود که با موسیقی به اوج می‌رسد. رقصنده با حرکات موزون خویش همگان را به وجد می‌آورد. این واژه برای دیگر موجودات و گیاهان و طبیعت هم به کار می‌رود؛ مانند: رقص باد، رقص برگ، رقص ابر و حتی در ادبیات رقص مرگ و امثالهم. رقص نوعی فعالیت بدنی و فیزیکی انسان به شمار می‌آید. هر چه بدن و جسم ورزیده‌تر و آماده‌تر باشد، موزونی جسم و بدن بیش‌تر خود را نشان می‌دهد. به هر صورت رقص «هنر حرکات موزون اندام‌های بدن به صورت گروهی یا انفرادی، که گاه با اشیایی مانند چوب، دستمال و جز این‌ها هم‌راه است.» (ثابت زاده، ۱۳۹۵: ج۵۳۲/۴).

بایستی گفت رقص یا حرکات موزن بدن اولین واکنش انسان در برابر موسیقی و صدای طبیعت بود. این در دیگر حیوانات مانند اسب، گاو و گوسفند و.... هم قابل مشاهده است. پرندگان و دیگر حیوانات جای خود دارد. پرندگان برای جلب توجه جنس مخالف دست به حرکات موزون می‌زنند. بره و گوساله زمانی که شاداب و سرحال باشند، می‌رقصند، اسب یورتمه می‌رود. در حقیقت رقص از بدو تولد طبیعت و بشر با آن‌ها بوده و هست، منتها انسان‌های بدوی رقصی ساده و ابتدایی داشتند، اما به مرور زمان و با تولید ادوات موسیقی و آهنگ‌های گوناگون و متنوع رقص هم رشد کرد و نوع رقصی پیش‌رفته با توجه به موقعیت و زمان و مکان پدید آمد. هر چند بعضی از حرکات موزون زن و مرد تفاوت داشت، اما به

مرور زمان این محدودیت کم‌رنگ شد و امروزه رقص جنسیت نمی‌شناسد و همه گروه سنی و جنسی یک‌سان و متحدالشکل اجرا می‌کنند.

در فرهنگ بزرگ سخن به مجموعه حرکات موزون و هم‌آهنگ بدنی که معمولاً هم‌راه با آوای موسیقی صورت می‌گیرد، رقص‌گویند. هم‌چنین دست زدن و پای کوبیدن به زمین به طور هم‌آهنگ به منظور شادمانی است و در تصوف سما گویند (انوری، ۱۳۸۱: ج۴/ ۳۶۵۹). در فرهنگ معین به معنی جنبیدن و حرکاتی موزون هم‌راه آهنگ موسیقی اجرا کردن، پای کوفتن، پای‌کوبی، حرکات و اطوار مخصوص و متوالی سر، گردن، سینه، دست‌ها، پاها، توأم با آهنگ موسیقی، هنر ایجاد زیبایی یا بیان احساسات به وسیلهٔ حرکات توأم با موسیقی و هم‌چنین حرکات موزون در سما (معین، ۱۳۷۱: ج۱۶۶۷/۲) است و نام دیگر آن را وشت (vašt) می‌گویند (همان: ج۴/ ۵۰۳۰).

واژهٔ عربی رقص عنوانی است که پس از اسلام برای نامیدن این هنر استفاده می‌کردند تا پیش از رواج اسلام در تبرستان، مازندران و در حوزهٔ زبان تبری واژه‌های پهلوی چرخ و بازی به جای رقص به کار می‌رفت. پس از آن عنوان عارفانهٔ سما جای‌گزین این واژه‌ها شد. در مازندران کنونی هنوز هم در محاوره از سما و بازی به جای رقص استفاده می‌کنند. هم‌اکنون نیز در مناطق مرکزی مازندران شکلی از رقص آیینی‌ـمذهبی را با عنوان چرخ اجرا می‌کنند. در جامعه سنتی مازندران رقص از سرگرمی‌های سُرورآمیز برای زنان و دختران بوده است. طی سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۶۰ش. رفته‌رفته این‌گونه رقص‌ها منسوخ شدند (اشرفی و هم‌کار، ۱۳۹۸: ج۳۵۶/۴).

در بخشی از مازندران از جمله نور تا کجور به جای رقص از واژه دروم و اصطلاحاتی چون دروم بخردن سود می‌برند. اکثر قریب به اتفاق جامعه از واژه رقص به جای دیگر واژه‌ها استفاده می‌کنند و سما در حقیقت نوعی رقص خاص است که با سماکر شلوار انجام می‌دهند. حرکات سما هم ویژه است. «رقص، دست کم تا نیمهٔ سدهٔ کنونی (چهاردهم ش.) در مازندران، گلستان، کوه‌پایه‌های شمالی سمنان و بخش شرقی گیلان و دیلمان، شمیرانات و قصران سما نامیده می‌شد. این نام‌گذاری، پس از اسلام تحت تأثیر مناهی و عوامل بازدارنده و نانوشتهٔ تاریخی‌ـمذهبی صورت پذیرفت» (همان: ج۳۷۰/۵). به هر صورت بسیاری از مردم بین رقص و سما تفاوت قائل اند و رقصنده‌هایی بودند که فقط سما می‌کردند و هرگز نمی‌رقصیدند. به مرور زمان و با تغییر ذائقه افراد و ورود تکنولوژی رقص دور و شکل تازه‌ای گرفت و چهره سما مخدوش شد. بسیاری از جوانان با موسیقی و نوای زبان فارسی می‌رقصند، در حقیقت این دسته‌افراد سعی دارند به تقلید از رقص فارسی حرکات موزن انجام بدهند. این عمل در جشن‌ها و عروسی‌ها بیش‌تر خود را نشان می‌دهد و

امروز سما را بیش‌تر در فستیوال‌ها و جشن‌های مناسبتی که بعضی از نهادها و ارگان‌ها خصوصی و غیر خصوصی برگزار می‌کنند، قابل مشاهده است. اما رقص دروم در مناطق نام‌برده حتی اخیراً در شهرهای آمل از رونق به سزایی برخوردار شده، مشاهده می‌شود جوانان مناطق دیگر هم رقص دروم یا دروم بخردن را انجام می‌دهند. به هر صورت در بسیاری از جشن‌ها و مجالس سرور و پای‌کوبی آهنگ و موسیقی مجلس تغییر کرده و جوانان دسته‌جمعی شروع می‌کنند به دروم خوردن و رقصیدن.

بین عامه مردم به خصوص پا به سن گذاشته، رقص را مخصوص زنان می‌دانستند و مردی که برقصد به دیده دیگر می‌نگرند و صفات زنانه را به او منتسب می‌کنند. البته بسیاری از افراد با تعصب رقص زنان در ملأ عام را نکوهیده و بسیار زشت می‌دانند.

«رقص را به صورت دسته‌جمعی و در مراسمی هم‌چون عروسی انجام می‌دادند. در این مراسم لوطی ساز می‌نوازید، گاهی هم به جای لوطی خودشان برای رقصیدن روی تشت‌هایی از جنس روی می‌زدند که به این کار «تشت تمک / تشت تنبکی[1]» می‌گفتند. البته افرادی که مذهبی‌تر بودند به جای لوطی، درویش می‌آوردند.» (هاشمی مقدم، ۱۳۹۲: ۶۶).

بیش‌تر رقص‌ها و مراسم مناسبتی و قدیمی در ارتباط با آن‌ها منسوخ شدند. تنها یک رقص مشهور و قدیمی و انواع واریاسیون‌های آن را، با نام سما هنوز هم در عروسی‌ها به صورت پراکنده و تفننی اجرا می‌کنند. سما در مازندران با برخی واژگان پیش‌وندی و پس‌وندی به انواع این رقص یا معدودی از لحن‌های موسیقی بومی می‌گویند. لاک‌سر سما، چکّه سما، یک‌وری سما، دوری سما و سما حال از جمله این عناوین است. سما حال هم‌چنین نام یکی از لحن‌های مربوط به رپرتوار سرنا و نقاره است که در کارگانِ نی چوپانی شنیده می‌شود. شماری از خنیاگران کولی (گدار) و نوازندگان سرنا و کمانچه به این لحن، رقصی نیز می‌گویند (نصری اشرفی، ۱۳۹۸: ج۵/۳۷۰).

پیشینه پژوهش

پژوهش‌گران درباره رقص، سما و دروم مازندرانی پژوهش مستقلی انجام ندادند؛ اما نصری اشرفی در بعضی از آثارش از جمله *وازیکا، دانش‌نامه مازندران و تبرستان* به انواع رقص پرداخته است. امیر هاشمی مقدم در کتاب *مردم‌نگاری روستای کالج* مختصری به رقص به ویژه دروم بخردن پرداخته است. البته در فضای مجازی و بعضی از سایت‌ها مانند سایت گردش‌گری، ویکی‌پدیا و... به این موضوع پرداختند.

---

1 taš tambak/ taš tanbaki

ویژگی‌های رقص و سما

رقص مازندرانی دارای چند ویژگی است که بعضی از این ویژگی‌ها با رقص‌های دیگر نواحی ایران مشترک است، با وجود این دارای بعضی مؤلفه‌هاست که آن را از دیگر مناطق متمایز می‌کند. به خصوص سما و دروم را می‌توان از این منظر ویژه شمرد.

۱.زمینی بودن یا غیر آسمانی بودن

مهم‌ترین ویژگی رقص مازندرانی غیر آسمانی بودن و جسمانی بودن آن است. حتی سما که بعضی‌ها آن با سماع عرفانی مقایسه می‌کنند و آن را از منظر موزونی تن شبیه هم می‌دانند، این‌گونه نیست. این نوع سما کاملاً زنانه است و هیچ ارتباطی چه از نظر جنسیت و زمان دیگر مؤلفه‌های زمان اجرا با سماعی عرفانی ندارد. دروم هم مانند دیگر رقص‌ها زمینی است و فقط در جشن و سُرور اجرا می‌شود. درحقیقت هیچ کدام از این رقص‌ها جنبه عبادت و پرستش ندارند و در مکان‌های مقدس اجرا نمی‌شوند. لازم به توضیح است که بیش‌تر جشن‌های ایرانی و بومی‌ـمحلی جنبه ستایش و سپاس‌گزاری از آفریننده دارد، رقص هرگز از این ویژگی بهره نمی‌برد.

۲.گروهی و تک‌نفره بودن

به طور کلی رقص مازندرانی را می‌توان به دو دسته انفرادی و گروهی تقسیم کرد. چرا که سما در درجه اول تک‌نفره است و به ندرت به دو یا سه نفر می‌رسد، بر عکس دروم که ابتدا یک نفر با پرش وارد میدان رقص می‌شود و بعد تعداد زیادی از افراد با او هم‌راه می‌شود.

۳. مردانه و زنانه بودن و مختلط بودن

رقص مازندرانی از منظری مردانه است، مانند دروم و از طرفی زنانه است مانند سما. اما همیشه این پارامترها رعایت نمی‌شود و گاهی وقت خانم‌های نوجوان و جوان رقص دروم را اجرا می‌کنند. همان‌گونه هم سما را بعضی از آقایان با پوشیدن شلوار سما اجرا می‌کنند، به خصوص در فستیوال‌ها که ممنوعیت زنانه دارد، آقایان زحمت نمایش آن را به دوش می‌کشند.

در جشن‌های خصوصی معمولاً رقص مختلط است و امروزه عروسی و جشن‌هایی که در تالارها انجام می‌گیرد، وقتی مهمانان عمومی رفتند و بیش‌تر مهمانان از قوم و خویشان عروس و داماد هستند، جشن و پای‌کوبی مختلط انجام می‌دهند.

۴. دایره بودن

تمام رقص‌ها را در یک دایره محصور شده، اجرا می‌کنند. وقتی رقصنده وارد میدان می‌شود، تماشاگران دور او حلقه زده، با دست زدن و هلهله و شادی او را هم‌راه می‌کنند.

۵. در فضای باز و بسته انجام گرفتن

رقص‌ها را معمولاً هم در فضای باز و هم در فضای بسته انجام می‌دهند، البته بایستی توجه کرد که فضای بسته بیش‌تر برای خانم‌ها بود، به خصوص زمانی که عروسی و جشن از حالت خصوصی به عمومی تبدیل می‌شد، زنان در چنین فضایی نمی‌رقصیدند، اما آقایان به راحتی در چنین فضایی بیش‌تر وارد صحنه می‌شدند و رقصنده‌ها بیشتر خودنمایی می‌کردند. زمانی که مجلس خصوصی می‌شد، فضای عروسی چه محصور و بسته چه باز فرقی نمی‌کرد و در حقیقت در هر دو فضا رقصنده‌ها آزاد بودند.

۶. لباس مخصوص داشتن

در رقص‌ها غیر از سما رقصنده‌ها با لباس دل‌خواه می‌رقصند. اما در سما رقصنده‌ها معمولاً با لباس مخصوص که به آن سماکر شلوار / شلیته / شل‌شله شلوار می‌گویند، می‌رقصند. افرادی که در جشن‌ها سما می‌کردند، همیشه با خود لباس مخصوص داشتند و زمان اجرای برنامه آن لباس را می‌پوشیدند. هر چند «در رقص سما زنان رقصنده، شلیتهٔ کوتاه و پُرچینی موسوم به شله‌شلوار بر تن دارند. اما این شلیتهٔ کوتاه و پُرچین تا حدود ۱۳۴۲ش، نزد تمام دختران و زنان روستایی مازندران پوششی عمومی و همیشگی بود.» (همان: ۳۷۱).

۷.رنگ شاد داشتن لباس

لباس‌هایی که مخصوص رقص بود، علاوه بر این‌که چین‌ها و لایه‌های زیادی داشت، رنگارنگ و بسیار زیبا و چشم‌نواز بود. امروزه هم در جشن‌ها خانم‌ها لباس رنگ روشن و شاد می‌پوشند.

۸. ساز و آهنگ مخصوص در سما داشتن

مهم‌ترین و در عین حال ساده‌ترین ابزار رقصیدن لاک یا تشلاک بود. زمانی که تشلاک دم دست نبود از دبه استفاده می‌کردند. اما در کنار این ابزار ساده به ویژه اخیراً از آلات موسیقی مانند، د سر کتن[1]، پسپسی[2] و... استفاده می‌کردند.

---

1 də sar kətən

2 pəspəsi

۹. سن رقص kni

هر چند از منظری، رقص سن نمی‌شناسد و همه گروه سنی در همه شرایط می‌رقصند. اما همیشه این‌گونه نیست و در بعضی از رقص‌ها سن بازی‌کنان بسیار مهم است. معمولاً سما را زنان پا به سن گذاشته اجرا می‌کردند و جوانان به رقص‌های دیگر روی می‌آوردند و دروم را نوجوان و جوان انجام می‌دادند، زیرا این نوع رقص به گونه‌ای است که به انرژی زیادی نیاز دارد.

مضامین رقص

رقص مازندرانی دارای مضامین مختلف به شرح زیر است:

برخی از آن‌ها مضامین شادی و سُرور دارند، مانند: چکه سما، بشکن سما، استکان سما، چراغ سما، لاک‌سر سما. گیشه سما، زابلی سما، کردی سما، پتی کا، رقص دهل، هل پرکه، چو سما، خاله سما. برخی از آن‌ها مانند دروم مضامین حماسی و پهلوانی دارد. اما بعضی از این رقص‌ها مضامین اقتصادی دارند که به تقلید از کار و کشاورزی مانند نشا کردن و دروی شالی و... انجام می‌دهند. مانند: رقص خرمن، بینج سما، شاطری سما.

ابزار رقص

در رقص مازندرانی هم‌راه رقص ابزارهای ساده زیر قابل مشاهده است که دسته‌ای از آن را رقصنده هنگام رقص در دست گرفته و سعی می‌کند به کمک آن ابزار، رقص را چشم‌نوازتر کند. مانند: چوب، کترا، دستمال، استکان، سماکر شلوار، چراغ و امثالهم. بعضی از ابزار مانند آلات موسیقی عمل می‌کند. مانند، لاک یا تشلاک، دبه و...

بازتاب رقص در ادبیات شفاهی

از آن‌جایی که ادبیات مازندرانی بیش‌تر شفاهی بوده و هست و کتاب‌های زیادی از گذشتگان درباره زبان و ادبیات و هنر مازندرانی وجود ندارد، در نتیجه از گذشته هنر رقص و شادی اطلاعی در دست نیست؛ اما رقص و سما در ادبیات شفاهی مازندران بسامد بالایی ندارد، شاید مهم‌ترین دلیل آن ممنوع و تابو بودن آن باشد و بین عامه مردم هم به خصوص آن‌هایی که تفکر مذهبی متعصبانه دارند یا پا به سن گذاشته‌ها رقص چندان پسندیده و متعارف نیست. به خصوص اگر رقصنده مرد باشد. با وجود این اصطلاحاتی چون رخص هاکردن raxs hâkərdan؛ رقصیدن، رقاص raqqâs؛ کسی که زیاد می‌رقصد یا به عبارتی خوب رقصیدن را بلد است، رخص دنیه raxs daniyə؛ حوصله رقصیدن ندارد، آهنگ وره نینه nyan vərə hang?â؛ آهنگ به گونه‌ای است که نمی‌تواند با آن برقصد. یا از ریتم

آهنگ خوشش نمی‌آید تا بتواند برقصد، سما هاکردن səmâ hâkərdan؛ سما کردن، سماکر شلوار səmâ šəlvər hâkərdan؛ لباس مخصوص سما کردن، امه سماکر بمو ?ame səmâ kar bemu؛ سماکننده ما آمد؛ او بین خانواده از همه بهتر سما می‌کند، دروم dərum؛ رقص، نوعی رقص، به رقص نوری هم معروف است، دروم بخردن dərum baxərdan دروم خوردن، رقص دروم را انجام دادن، بز کله رخص هادائن: bəz kələ raxs hâdâ?an؛ بزغاله را به رقص درآوردن؛ با ادا و اطوار دیگران را شاد کردن، بز کله رخص دنه bəzkələ raxs denə؛ بزغاله را به رقص درمی‌آورد، بامبول درمی‌آورد، آدم شادی است، ته کدیم ساز جا رخص هاکنیم: te kədim sâze jâ raxs hâkənəm؛ با کدام سازت باید رقصید. هر گاه یک نفر در یک موضوعی زیاد پافشاری کند و هیچ راه حلی را قبول نکند، ته کدیم ساز جا ونه رخص هاکردن: te kədim sâze jâ venə raxs hâkərdan؛ با کدام سازت باید رقصید، کسی که زیاد بهانه‌گیر است، هر کاری برایش انجام بدهی باز ایراد می‌گیرد، هر سازی بزوئی رخص هاکردمه har sâzi bazu?i raxs hâkərdəmə؛ هر سازی زدی رقصیدم، به میل تو رفتار کردم، تمام خواسته‌هایت را برآورده کردم.

ضرب‌المثل: عروس سما هاکردن بلد نیه گنه زمین تپه چاله داینه

?arus səmâ hâkərdan bəlad niyə gənə zamin tappə ĉâlə dâynə

عروس رقص سما بلد نیست می‌گوید: زمین ناهموار است (محمدی،۱۴۰۱: ۱۹۵).

تره عرب خیل سما دره tərə ?ərabə xeyle samâ darə تو رقص منطقه عرب خیل کردی؛ در حال بی‌حوصلگی مسخره بازی درآوردن (دیوسالار، ۱۳۸۲: ۹۴-۹۳).

رقص در افسانه زیاد بازتاب ندارد اما عامه مردم معتقدند جن‌ها در حمام می‌رقصند و شادی می‌کنند. به همین دلیل در داستان امثال «قوز بالای قوز» جن‌ها وارد حمام می‌شوند، شادی می‌کنند، مرد قوزپشتی وارد حمام می‌شود و نادانسته در رقص و شادی آن‌ها شرکت می‌کند و آن‌ها خوش‌شان می‌آید و قوزش را برمی‌دارند. قوزپشت دیگر با پرس و جو از او متوجه موضوع شده، حمام می‌رود و جن‌ها در حال عزاداری بودند، اما ایشان می‌رقصد، جن‌ها ناراحت شدند، قوز فرد اولی را که برداشته بودند، به قوز او اضافه می‌کنند، در نتیجه قوز بالای قوز می‌شود (فلاح،۱۳۹۶: ج۳۰/۵). در افسانه حاج محمد مهدی زن نون‌نخر راه‌زنان زمانی که حاج محمد مهدی زن نون‌نخر و زنش را دست‌گیر می‌کنند، مشروب می‌خورند و می‌رقصند و شادی می‌کنند، زن حاجی هم با راه‌زن‌ها درآمیخته و به حاجی خیانت می‌کند که در این قسمت هدف اصلی افسانه خیانت و شراب خوردن را تقبیح می‌کند. در حقیقت به نوعی تقبیح رقص و شادی هم در آن نهفته است، زیرا حاجی و همسرش عازم زیارت کربلا هستند (فلاح،۱۳۹۶: ج۱۶۷/۳-۱۶۲). در افسانهٔ کل‌عباس،

قهرمان افسانه از این‌که سر دیگران کلاه گذاشته به رقص و پای‌کوبی می‌پردازد (فلاح،۱۳۹۶: ج۱۳۲/۴). در افسانهٔ ملک ابراهیم به بزن و برقص اشاره دارد (فلاح،۱۳۹۶: ج۱۷۹/۲). در افسانه هاجر غرغری به رقص اشاره دارد (همان: ۲۵۴). در افسانه گل و عزت به دس چکه ــیک نوع رقص مازندرانی استــ اشاره دارد (همان: ۱۳۳).

ترانه: بهار نرم‌نرم وارش تره بنّه / ابر نم‌نم خونش تره بنّه / اون گدر که سما سر گینه ویشه/ گل ونوشه خش تره بنّه[۱]

تبری tabri:

گته: پیغم چی خشه که لــله وا بیاره / گته: ککی چی خشه بهار صدا بیاره / بلبل چی خشه دلّه سما بیاره / زبون چی خشه نوم خدا بیاره[۲] (فلاح، ۱۳۹۸: ۱۳۲).

خجیره کیجا هیرا هیرا بوریم کو / گنم به درو بنج بنشا بوریم کو / پینو (پیلوی)[۳] گردن دسمال سما بوریم کو / د دس به گردن دیم خش هادا بوریم کو[۴] (همان:۱۱۴).

در مجموع رقص یا سما به کار رفته در ادبیات شفاهی جهت بیان احساست و شادی‌هاست و بسیار اندک به رقص یا سمای خاصی اشاره دارد.

انواع رقص و سما

با توجه گستردگی فرهنگی و پراکندگی قومی و زبانی در مازندران رقص را در دو رده بومی و غیربومی می‌توان دسته‌بندی کرد:

۱. رقص‌هایی غیربومی‌ـمحلی

منظور از رقص‌های غیربومی‌ـمحلی رقص‌های است که از دیگر نقاط ایران وارد فرهنگ مازندران شد. در حقیقت این نوع رقص ارمغان اقوام مهاجری است که از دیگر نقاط ایران به مازندران کوچ کردند. مانند:

---

۱ باران نرم بهاری نوازشت کند / آواز نرم نرم ابر نوازشت کند / آن‌گاه که بیشه، سما آغاز می‌کند / بوسه گل ونوشه نوازشت کند.

bəhâre narm narmə vârəš tərə banne/ ?abre nam namə xunnəš tərə banne/ ?un gədər ke səmâ sar ginə višə/ gəle vanušəye xəš tərə banne

۲ می‌گفت: پیامی خوب است که لــله‌وا (نی) را به صدا درآورد (لــله‌وا بیاورد) / می‌گفت: صدای کبک دری زمان بهار زیباست / بلبل زمانی زیباست که دل را به وجد بیاورد / زبانی خوب است که ذکر خدا کند.

gətə peyqəm či xəšə ke lalə vâ biyâre/ gətə kakki či xəšə bəhâr sədâ biyâre/ bəlbəl či xəšə dəllə səmâ biyâre/ zəbun či xəšə nume xədâ biyâre

۳ مرتعی در منطقه چمستان نور.

۴ دختر زیبا، با هم‌دیگر ییلاق برویم / گندم درو و شالی را نشا کرده به ییلاق برویم / در گردنهٔ «پی نو (پیلو)» رقص‌کنان به ییلاق برویم / دو دست در گردن هم و بوسه‌زنان بر صورت یک‌دیگر به ییلاق برویم.

xəjirə kijâ hirâ hirâ burim ku/ gannəm bə dəru bənj banəšâ burim ku/pinu (pilu)ye gərdan dasmâl semâ burim ku/ də das bə gərdan dim xəš hâdâ burim ku/.

الف: زابلی سما zâboli səmâ رقص زابلی

این نوع رقص را بیش‌تر افراد سال‌مند اجرا می‌کنند. دو نفر روبه‌روی یک‌دیگر ایستاده، دست‌های خود را به هم می‌زنند و با حرکت موزون پا پیوسته جای خود را با یک‌دیگر عوض می‌کنند (نصری اشرفی و هم‌کار، ۱۳۹۸: ج۳۵۸/۴). همان‌گونه که از نامش برمی‌آید، زابلی‌های مهاجر در مازندران اجرا می‌کنند.

ب: کردی سما kordi səmâ رقص کردی

نام دیگر این رقص خواجوند سما است. این رقص ره‌آورد کردهای خواجه‌وند در مناطقی موسوم به محال ثلاث در مازندران است. برای اجرای این رقص مردان در کنار هم دایره‌وار ایستاده، دست‌های یک‌دیگر را می‌گیرند و با حرکاتی موزون به جلو و عقب گام برمی‌دارند. نفرات اول و آخر ردیف هر یک دستمالی در دست دارند و هنگام اجرای رقص آن را در بالای سر می‌چرخانند. فیگورهای این رقص بیش‌تر، از طریق پای رقصندگان ظاهر می‌شود (همان: ج۳۵۸/۴). این نوع رقص به رقص کردی هم موسوم است.

پ: هل پرکه hal parkə

رقص پُرجنب جوشی است که نمونهٔ استحاله شدهٔ هل پرکهٔ کردی است. کردان مهاجر غرب مازندران این رقص را آورده و هنوز هم در عروسی‌های قومی و طایفه‌ای آن‌ها مرسوم است. سرنا و دهل این رقص را هم‌راهی می‌کنند (نصری اشرفی و هم‌کاران، ۱۳۹۱: ج۵/ ۳۸۷۸-۳۸۷۹).

ت: چو سما ču səmâ رقص با چوب

در این نوع رقص، زنان و مردان هر کدام با یک چوب در دست در یک دایره می‌ایستند و هم‌گام با نوای موسیقی می‌چرخند و با هر چرخش، بر چوب یک‌دیگر ضربه می‌زنند. این رقص بومی نیست و از هنرمندان جنوب البرز وام گرفته شده است (نصری‌اشرفی و هم‌کار، ۱۳۹۸: ج۳۵۷/۴). چو سما یا رقص چوب یکی از رقص‌های رایج در غرب مازندران است که در منطقه کجور (نور و کجور) و کلارستاق (چالوس و کلاردشت) انجام می‌دهند و رقصنده با استفاده از چوب به انجام حرکات نمایشی موزون می‌پردازد.

۲. رقص‌های بومی‌ـمحلی

منظور از رقص بومی‌ـمحلی با توجه به ساختار و فرهنگ مازندران دارای ویژگی‌های بومی‌ـمحلی است که با تسامح می‌شود به دو قسمت سما و رقص تقسیم کرد.

رقص مازندرانی دارای انواع مختلفی است. مانند: دروم یا دروم بخردن (تک‌دست)، چکه سما، رقص خرمن، رقص دهل، بینج سما، رقص لوچو، چو سما و نظایر آن.

سما səmâ

سما یک نوع حرکات موزن خاص تن است که در بسیاری از جاهای مازندران در گویش و گفتار آن را با دیگر رقص متمایز می‌کند.

«در فرهنگ مردم تیری زبان، واژهٔ سما گذشته از اطلاق به نوعی رقص، نامی کلی برای انواع رقص است. در عین حال رایج‌ترین و عمومی‌ترین رقص قومی در همهٔ مناطق تبری‌زبان سما نامیده می‌شود. این رقص را معمولاً به صورت فردی و گاه به صورت جمعی اجرا می‌کنند. سما رقصی زنانه است، اما گاه مردان نیز در اجرای آن شرکت می‌کنند. سما رقصی تند و پُر شتاب است که با لرزش‌های مواج و عمودی اعضای بدن همراه است. این رقص عاری از فیگورهای گوناگون است و در اجرای دسته‌جمعی آن، مجریان تنها و بدون ارتباط با یک‌دیگر عمل می‌کنند. سما رقصی متعلق به شمال البرز است اما در بیش‌تر آبادی‌های کوهستانی و کوه‌پایه‌ای جنوب البرز نیز اجرا می‌کنند. این رقص با اندکی تفاوت و گاه با واریاسیون‌های گوناگون به نام‌های «لاک سر سما» و «چکه سما» نیز آوازه دارد (همان: ج۳۵۸/۴). رقص مازندرانی با نام‌هایی نظیر سِما، لاک سَری سِما یا چَکِه سِما، یکی از رقص‌های بومی‌ـمحلی رایج در شمال ایران و استان مازندران است که همراه با ساز و آواز، با ریتمی تند، پُر شور و نشاط اجرا می‌کردند و در حال حاضر تقریباً تنها رقصی است که در همهٔ مناطق تبری (مازندرانی) اجرا می‌کنند. (سایت وزرات میراث فرهنگی، گردش‌گری، صنایع دستی) در این رقص هر رقصنده به آرامی گِرد محوری فرضی و به دور خود می‌چرخد. رقصندگان در رویارویی‌هایی اتفاقی، توجهی به یک‌دیگر ندارند و بیش‌تر روی اجرای حرکات و لرزش‌های فردی خود متمرکز هستند (نصری اشرفی، ۱۳۹۸: ۳۷۱).

نام دیگر آن «سما مقوم» است که بیش‌تر مخصوص خانم‌ها است (هاشمی مقدم، ۱۳۹۲: ۶۶).

چکه سما çakkə səmâ رقصیدن به همراه دست زدن / لاک سر سما lâk sar səmâ

چکه سما یا لاک‌سری سما گونه‌ای از رقص‌های محلی است که خاستگاه آن بیش‌تر استان مازندران است. این‌گونه از رقص رایج‌ترین گونه در مازندران است که اغلب آن را در مراسم محلی و جشن‌ها برگزار می‌کنند. سازی که در این‌گونه از رقص نواخته می‌شود، بیش‌تر لوازمی مانند: دیگ، ماهی‌تابه و لگن است. چکه سما را بیش‌تر رقصی زنانه می‌دانند اما بین مردان نیز به صورت پراکنده رواج دارد.

چکه سما از دو بخشِ چَکّه که در زبان مازندرانی به معنی دست زدن است (به عمل دست زدن یا کَف زدن، چَکِه بَزوئِن می‌گویند) و از خصوصیات متمایز این رقص است و نیز سِما تشکیل شده است، رقصی است بیان‌گر شادی‌ها، امیال و آرزوهای عاشقانهٔ مردم است. این رقص را عموماً به صورت فردی یا با حضور دو نفر و در بعضی مواقع دسته‌جمعی و گاه مردان اجرا می‌کنند. رقصندگان با بر تن کردن دامن محلی پُرچینی که تا بالای زانو می‌رسد و شَلیته شلوار یا چرخ شلوار نام دارد و بازمانده لباس محلی زنان مازندرانی است و با گرفتن حالتی ویژه و تکان دادن شلیته با اجرای حرکات موزون و ظریف دست و پا و لرزاندن شانه‌ها و دیگر اعضای بدن، به ویژه در نیم تنهٔ پایین، به طور مستقل و نامنظم می‌رقصند. اغلب حرکات این رقص، توأم با دست زدن رقصنده در حین اجرای حرکات مختلف و دست زدن هم‌راهانی است که دایره‌وار در اطراف ایستاده‌اند. گونهٔ دیگری از چکه سما با دستمالی در دست با نام «دستمال سما» اجرا می‌کردند. برای ایجاد موسیقی رقص لاک سری سما، فردی با ضربات هم‌آهنگ دو دست روی لوازمی هم‌چون تَشت، لَگَن یا وسایل دیگر می‌کوبد و خود یا شخص دیگری برای ایجاد شور بیش‌تر آوازهای شاد می‌خوانند. قبل از لگنِ رویی و مسی، مردم مازندران از لاک (ظرف چوبی) برای نواختن ساز استفاده می‌کردند. امروزه علاوه بر این ابزار از آلات موسیقیِ روز نیز در مراسم مختلف استفاده می‌کنند. در گذشته، لاک سری سما را به شیوه‌ای اصیل و با حرکاتی بسیار زیبا اجرا می‌کردند. اکنون در عین حال‌که این رقص را با تحریف‌هایی اجرا می‌کنند، در روستاها و مناطق مختلف مازندران می‌توان شاهد اجرای سال‌خوردگان از بعضی حرکات اصیل بومی بود (سایت وزرات میراث فرهنگی، گردش‌گری، صنایع دستی).

چکه سما یا لاک سری سما با مضمونی غنایی (عاشقانه) رقصی زنانه و دارای حرکات محدود است که تمامی حرکات آن، به تبعیت از مضمون، مبین حالات و احساسات مردم منطقه است. آن‌چه که اصالت برخی از حرکات این رقص را روشن می‌کند، اجراهای شبیه به هم و هم‌سان بودن حرکات و حالاتی است که مردم این منطقه از شرقی‌ترین تا غربی‌ترین نقطهٔ این استان، با تفاوت‌های جزئی در اجرای آن اتفاق نظر دارند.

لاک سری سما به طور معمول در مجالس شادمانی زنانه، اعیاد و جشن‌های محلی، جشن‌های عروسی (از جمله مراسم تحفه بردن خانوادهٔ داماد برای خانوادهٔ عروس، بله‌برون، جشن‌های عقد، حنابندان)، ختنه‌سوران و دیگر مناسبت‌های شاد اجرا می‌کردند.

لاک (لاوک) نوعی ظرف یا تشت چوبی است که در آشپزخانه و منزل کاربردهای گوناگونی دارد. با عمومیت یافتن مجمعه‌ها و سینی‌های بزرگ مسی و جای‌گزینی آن‌ها با لاک ــ به دلیل صدای رسا و پُر طنین ــ در نام این رقص تغییری پدید نیامد. در عروسی‌ها

معمولاً چند زن به تناوب با نواختن تشت، شور و حال مجلس می‌افزایند زنان و دختران حاضر در مراسم نیز به صورت فردی یا دو سه نفره وارد میدان رقص شده، هم‌آهنگ با بر ریتم تشت می‌رقصند.

گاه دو نفر هم زمان تشت را می‌نوازند، در این صورت یک نفر، دو تشتک مسی یا برنجی موسوم به «ورزن» را در قسمتی از تشت قرار داده، ضمن کنترل تشت متقارن با ریتم ضرباتی بر آن‌ها وارد می‌کند. این عمل، علاوه بر حجم زیاد صدا، نوعی هارمونی و رنگ صوتی دل‌پذیر ایجاد می‌کند. گاه به جای تشتک از چند نعلیکی سکه یا زنگوله و در مناطق غربی مازندران از دو استکان استفاده می‌کنند (نصری اشرفی، ۱۳۹۸: ج۳۷۱/۵-۳۷۰).

زنان و مردان میان سال این رقص را به شکل یک یا دو نفره در جشن‌های عروسی و ختنه‌سوران اجرا می‌کنند. زنان در حالی که دامن‌های کوتاه پُرچین به تن دارند، هم‌راه با دست زدن و هم‌آهنگ با ریتم تشت ــ‌که یکی از زنان می‌نوازدــ می‌رقصند. در فرمی از این نوع رقص دو نفر در برابر یک‌دیگر، در حالی که نگاه‌شان به صورت هم است، با حرکات موزون، پای‌های خود را به جلو و عقب و دست‌ها را به چپ راست جلو و عقب می‌برند (نصری‌اشرفی و هم‌کار، ۱۳۹۸: ج۳۵۷/۴).

به هر صورت رقصی تند محسوب می‌شود که با حرکات شدید در بدن و لرزش اندام که با دست زدن هم‌راه شده، انجام می‌دهند. این رقص بیش‌تر به تنهایی یا با حضور دو نفر انجام می‌گیرد، ولی در بعضی مواقع دسته‌جمعی آن را انجام می‌دهند. در حالت رقص جمعی حرکات رقصنده‌ها با هم ارتباطی نداشته و منظم نخواهد بود.

گونه‌ای دیگر از چکه سما که با نام دستمال سما شناخته می‌شود، نیز وجود دارد. تفاوت آن در این است که ابن رقص با دستمالی در دست انجام می‌دادند (ویکی‌پدیا). دستمال سما مخصوص مردانی بود که شغل چوپانی و گالشی داشتند و در مناطق کوهستانی زندگی می‌کردند (هاشمی مقدم، ۱۳۹۲: ۶۶).

استکان سما **əstəkân səmâ? رقص با استکان**

استکان سما از جمله رقص‌هایی است که مجری آن به فراخور موقعیت و مراسم جشن گاه مردان و گاه زنان بودند. در این رقص رقصندگان در هر دست خود دو یا سه استکان جای داده و با پوشیدن نوعی دامن پُر چین موسوم به چرخ شلوار، متوازن با ریتم تشت یا لگن می‌رقصند. آن‌ها هنگام رقصیدن و متقارن با مرضرب‌های ریتم استکان‌ها را به هم می‌زنند. صدای حاصل از برخورد استکان‌ها، ضمن آمیزش با صدای تشت، صوتی ویژه‌ای ایجاد می‌کنند (نصری‌اشرفی و هم‌کار، ۱۳۹۸: ج۳۵۷/۴).

بشکن سما bəškan səmâ رقص با بشکن

این نوع رقص بیش‌تر در عروسی‌ها و زنان و مردان میان‌سال اجرا می‌کنند. رقصندگان با آهنگ موزونی که در اثر نواختن تشت حاصل می‌شود، دست‌ها را به طرف چپ، راست، جلو و بالا می‌برند و بشکن می‌زنند. این نوع رقص را هم به صورت گروهی و و هم فردی اجرا می‌کنند (همان: ج۳۵۷/۴).

چراغ سما čərâq səmâ رقص با چراغ

چراغ سما از جمله رقص‌های نمایشی و سرگرم‌کننده در عروسی‌ها است. وسایل رقص شامل سه چراغ گردسوز فلزی است که دوتای آن‌ها در دست‌های مجری و سومی را با دندانش مهار می‌کند. لبهٔ نازک پایهٔ چراغ موجب سهولت این کار برای فرد ماهر می‌شود. روشن بودن چراغ‌ها و مهار آن‌ها ضمن اجرای حرکات پی‌درپی نمایشی مستلزم توجه و دقت ویژه‌ای است. نوازندگان با نوای ضرب و کمانچه رقصنده را هم‌راهی می‌کنند. مجری در حین اجرای رقص به آرامی زانو می‌زند و روی زمین دراز می‌کشد. سپس به آهستگی و هم‌راه با ریتم موسیقی به وضعیت اول بازمی‌گردد. او در همهٔ این موقعیت‌ها ضمن توجه به اجرای رقص می‌بایست از واژگونی چراغ‌های روشن جلوگیری کند. این مراسم را بیش‌تر هنگام شب اجرا می‌کنند. رقص یاد شده در حال حاضر منسوخ شده است (همان: ج۳۵۷/۴).

رقصنده در حال رقصیدن به آرامی زانو زده و بر زمین دراز می‌کشید و طوری جابه‌جا می‌شد که از واژگونی چراغ‌های روشن جلوگیری کند. رقصنده به آرامی با نوای موسیقی به وضعیت ایستاده بازمی‌گشت. این مراسم عموماً در عروسی‌ها انجام می‌گرفت. از مشهورترین مجریان این رقص در مازندران مرکزی می‌توان به «قربان صادقی» و «مراد الیاسی» اشاره کرد (نصری‌اشرفی و هم‌کاران، ۱۳۹۱، ج۲: ۱۳۰۸).

خاله سما xâlə səmâ رقص خاله

از انواع رقص‌های زنانه است که با وجود اختلاف در برخی فیگورها و وضعیت‌های نمایشی از انواع سمای مازندرانی به شمار می‌آید. در این رقص مجری در نقش پیرزنی کارهای روزانه‌اش را به نمایش می‌گذارد (نصری‌اشرفی و هم‌کار، ۱۳۹۸: ج۳۵۷/۴).

رقص مجسمه raqse məjasəmə

رقص مجسمه از جمله رقص‌هایی بود که گروهی بین مردان و زنان در عروسی‌ها اجرا می‌شد.

انجام حرکات رقص هم‌زمان با صدای ساز و نقاره ادامه داشت. در لحظهٔ قطع نواختن، تمامی افراد به همان حالت پیش از توقف صدای ساز و در حالت سکون باقی مانده و با شروع نوازندگی ساز مجدداً به ادامه فیگورهای پیشین می‌پرداختند. توقف و سکون رقصندگانی حالاتی هم‌چون ایستاده، نشسته، چمباتمه زده و قائم روی یک پا را شامل می‌شد (نصری‌اشرفی و هم‌کاران، ۱۳۹۱، ج۳: ۱۹۵۰). نام‌های دیگر این نوع رقص: راسه سما râsse səmâ، مجسمه سما و سنگی سما sangi səmâ است.

در این فرم از رقص چند نفر با نواختن موسیقی آغاز به رقصیدن می‌کنند. نوازنده هرازگاه، به صورت ناگهانی و آگاهانه صدای ساز و موسیقی را قطع می‌کند. مجریان در همان حالت هم‌چون مجسمه، بدون حرکت می‌مانند تا این که نوازنده دوباره شروع به نواختن کند (نصری‌اشرفی و هم‌کار، ۱۳۹۸: ج۳۵۸/۴).

شاطری سما šâtəri səmə رقص شاطری

از جمله رقص‌های مرسوم در میان مردان است که گاه با هم‌راهی زنان اجرا می‌کنند. افراد حاضر با نوای سرنا و نقاره به نمایش حرکات نانوایان خمیرگیری نهادن نان در تنور، جابه‌جا کردن و بیرون آوردن نان از تنور می‌پردازند تا چند دههٔ پیش بسیاری از زنان در اجرای این رقص تبحر داشتند (همان: ج۳۵۸/۴). نام دیگر آن رقص شاطری raqse šâteri است. اجرای این رقص بین مجریان و افراد حاضر در عروسی‌ها مشترک بود و چندان تخصصی محسوب نمی‌شد (نصری‌اشرفی و هم‌کاران، ۱۳۹۱، ج۳: ۱۹۴۷).

کترا گیشه hota gila

کترا گیشه از انواع رقص‌های متداول در شرق مازندران است. برخی از حرکت‌ها و فیگورهای این رقص متأثر از رقص مشهور به سما است؛ با این تفاوت که مجری در طول رقص دو کفگیر چوبی را در دست داشته، متقارن با ریتم سرنا و نقاره، در سرضرب‌ها و آکسان‌های ریتم، دو کفگیر چوبی را به هم می‌کوبد. این رقص که در مراسم جشن و سرور و عروسی‌ها به صورت انفرادی اجرا می‌کنند، پارهٔ جدا شده از مراسم آیینی کترا گیشه است و از مراسمی به همین نام وام گرفته شده است (نصری‌اشرفی و هم‌کار، ۱۳۹۸: ج۳۵۸/۴).

رقص کابلی raqse kâboli

شرح مراسم: از جمله رقص‌های مرسوم در مازندران که با سرنا و نقاره هم‌راه می‌شد (نصری‌اشرفی و هم‌کاران، ۱۳۹۱، ج۳: ۱۹۴۸). نام دیگر این رقص «نقره‌خانه» نام دارد (همان، ج۵: ۳۶۷۲).

پتی کا pati kâ

نوعی رقص با حرکات شبیه پانتومیم است که در آن رقاصه‌ها با حرکات ویژه و یک‌نواخت و با لرزش‌های حیرت‌انگیز، بدون این‌که به لباس خود دست بزنند، یک‌یک آن‌ها را به غیر از شلوارک از تن به درمی‌آورند. برنده رقص کسی است که با سرعت بیش‌تر و سریع‌تر لباس‌هایش را درآورد (نصری‌اشرفی و هم‌کاران، ۱۳۹۱، ج۱: ۷۳۴).

رقص خرمن

جشن خرمن یکی از جشن‌های سنتی مازندران است که مردان شرکت‌کننده در آن به اجرای برنامه‌های آیینی چون سرنانوازی، خرمن‌کوبی (جینگا)، شکرگزاری و نیایش و رقص خرمن می‌پردازند. در جشن خرمن افراد و شالی‌کاران با پوشش و لباس‌های محلی در کنار خرمن‌کوبی، به خواندن آواهای محلی با موسیقی مرتبط با جشن می‌پردازند.

بینج سما

رقص محلی بینج سما (رقص برنج) که برگرفته از رسوم شالی‌کاری است.

رقص دُهُل

رقص دُهُل زایشی تلفیقی از حرکات نمایشی بومی با محوریت موسیقی مازندرانی با دُهُل است.

دروم dərum یا درون dərun

دروم یا درون در زبان تبری به معنی چرخش، دور زدن / دور گرفتن و چرخ زدن / چرخیدن است. چنان‌چه بخواهند به کسی بگویند: رقص دروم کن! می‌گویند «دروم بخر dərum baxər» این نوع رقص، ویژه غرب استان مازندران؛ منطقه کجور، نور، نوشهر (کلارستاق)، چالوس، کلاردشت است که به نحو شورانگیز و پُر هیجان و پُر تحرک، با حرکات موزون حماسی‌گونهٔ جوانان، دسته‌جمعی در عروسی و جشن‌ها، با سازهای سرنا و دسرکتن و غَرِنه (امروزه بیش‌تر به هم‌راه اُرگ) اجرا می‌کنند. امروزه این رقص فراگیر شد و بسیاری از شهرهای مازندران انجام می‌دهند. حتی مشاهده شده است، در تیم‌های ملی چون والیبال، فوتبال و... که ورزش‌کاران مازندرانی هستند، بعد از پیروزی دروم می‌خورند. دروم خوردن نوعی رقص پهلوانی محسوب می‌شود. معمولاً قبل و بعد از مسابقات کشتی لوچو، کشتی‌گیران و تماشاگران انجام می‌دادند «این رقص تنها ویژه منطقهٔ نور است، موسیقی تند و شادی دارد، به آهنگ نوری مشهور است (هاشمی مقدم، ۱۳۹۲: ۶۶). در بعضی مناطق آمل به رقص نوری شهره است.

رقص دروم به «دروم مقوم» معروف است، در واقع مقدمه و مؤخره‌ای بر کشتی لوچو بود؛ اما در بسیاری از مواقع به تنهایی و بدون کشتی اجرا می‌کردند / می‌کنند. نوازندگان در «کشتی مقوم» و «دروم مقوم» با نواختن سازهای نی / للـه‌وا[1]، سُرنا به زبان محلی «پس‌پسی[2]» و «طبل / دِسَرکِتَن[3]» لوطی‌ها را همراهی می‌کردند. پیش از کشتی گرفتن و پس از آن حتماً کشتی‌گیران رقص دروم می‌کردند که به آن «دروم بخردن[4] / دروم خوردن» می‌گفتند. دروم خوردن به دلیل تحرک بسیار بالایی که دارد، نوعی گرم کردن و آماده شدن جهت انجام کشتی بود. البته پیش از دروم خوردن، چند بار به شدت بالا و پایین می‌پریدند و بعد خم شده و دست‌شان را روی زمین گذاشته و سپس به احترام و ادب دست‌شان را به نیابت از زمین می‌بوسیدند. اگر مجلس عروسی بود و کشتی‌گیران روبه‌روی تخت عروس و داماد بودند، زمین روبه‌روی تخت عروس و داماد را به نشانه ادب می‌بوسیدند. آن‌گاه دسته‌جمعی رقص دروم را اجرا می‌کردند. پس از چند دور رقصیدن، دو کشتی‌گیر در میدان باقی می‌ماندند» (همان: ۶۵-۶۴).

رقص دروم معمولاً در مزارع و پس از برداشت محصول برگزار می‌کنند و مردم دور هم جمع می‌شوند و جوانان و پهلوانان روستا برای شادی و مبارزه و زورآزمایی و گرفتن هدایا در این مراسم شرکت می‌کنند. در رقص دروم به صورت دسته‌جمعی و چرخشی انجام می‌دهند، دست‌ها و پاها را به نماد شکرگزاری از خداوند و برداشت محصول به آسمان بلند می‌کنند. جوانان برای زورآزمایی کشتی بومی‌ـمحلی لوچو رقص دروم را برگزار می‌کنند. جمعیت به هم‌راه ساز دست می‌زنند. در عروس‌بران (سوار کردن عروس بر اسب) رقص دروم اجرا می‌کردند که حالتی نمادین داشت و مردم برای همه جوانان و نوعروسان آرزوی خوش‌بختی می‌کردند. در این رقص احساسات مردانه موج می‌زند. ریتم خاص آن دارای نظم و حرکات آن کاملاً هدف‌مند و کنترل شده است.

به هر صورت در مراسم جشن و سرور و زمانی که مردم از کار روزمره فارغ شده و هم‌چنین روزهای تعطیل، در جنگل و چمن‌زار گرد هم می‌آیند و این رقص را انجام می‌دهند. رقصنده بایستی بدنی ورزیده و آماده داشته باشد تا از عهده‌اش برآید. این در حالی است که رقصنده نمی‌تواند دقایق زیادی برقصد. حرکات این رقص نمادین و اسطوره‌ای است در وهلهٔ اول رقصنده با پریدن و به هم‌راه موسیقی و حرکات موزون و هم‌آهنگ دست و پا رقص را

---

1 lalə vâ

2 pəspəsi

3 də sar kətən

4 dərum baxərdan

شروع می‌کند. این پریدن‌ها و حرکات موزون با سفت کردن عضلات همراه است، به گونه‌ای که تا پایان رقص عضلات رقصنده سفت و سخت باقی می‌ماند. همین حرکات سخت دروم خوردن را دشوار می‌کند. به هر صورت هر بیننده‌ای با دیدن دروم متوجه می‌شود که حرکاتش چه‌قدر شبیه به حرکات ورزشی و حتی سخت‌تر از آن است.

دلیل ایجاد رقص دروم

در گذشته اقوام مهاجم، مازندران را مورد حمله قرار می‌دادند، برای این‌که مردم از آمادگی کامل برخوردار باشند، به کشتی پهلوانی روی می‌آوردند. در تبرستان کشتی‌های پهلوانی مانند لوچو[1] و چک چیشت[2]... به شدت طرف‌دار دارد و اجرا می‌کنند. قبل از مراسم کشتی ورزش‌کاران حرکات نمایشی همراه با موسیقی اجرا می‌کنند. در حقیقت این حرکات نمایشی هم در جهت جلب توجه تماشاگران است و هم جهت تمرین و آماده‌سازی کشتی‌گیران و به رخ کشیدن قدرت زور و بازو نسبت به رقیب یا رقیبان. بعد از پایان کشتی هم بازی‌کن برنده، با موسیقی خاص و حرکات نمایشی جشن پیروزی می‌گیرد. او می‌رقصد تا قدرت خود را به دیگران ثابت کند. در ادامه جمعیت دور او جمع شده، می‌رقصند. در این رقص و پای‌کوبی نوعی وحدت در پیروزی را نشان می‌دهد که نوعی تمرین است برای مقابله با دشمن فرضی تا آمادگی و قبراقی خویش را برای حفظ مرز و بوم به رخ بکشند.

در مراسم همسرگزینی دروم خوردن را بر پا می‌کردند با این تفاوت که دو فرد کشتی‌گیرنده پدر و پسر بودند. معمولاً به گونه‌ای کشتی می‌گیرند که پسر پدر را مغلوب کند. بعد از مغلوب شدن مصلحتی پدر، پسر شادی و پای‌کوبی می‌کرد. دختران نظاره‌گر این رقص بودند تا مرد مورد نظر خود را بیابند و با انداختن گلی به طرف فرد پیروز که پهلوان آن معرکه بود، تمایل ازدواج خویش را به پسر نشان می‌دادند. اگر پسر حرکات نمایشی خویش را ادامه می‌داد؛ یعنی این‌که او به دختر تمایل دارد و این گونه ابراز عشق می‌کند. بعد از مراسم رقص پهلوانی خانوادهٔ پسر به خواستگاری دختر می‌رفتند، در حقیقت دروم که در مراسم عروسی انجام می‌دادند، خود مقدمه‌ای برای عروسی دیگری بود. دروم در موقعیت و وضعیت مختلف معنای خاص همان موقعیت و وضعیت را می‌گیرد. مثلاً در مراسم عزای جوان ناکام بر سر قبر او با موسیقی محزون رقص را اجرا می‌کنند. هر چند نوعی تضاد در رقص و عزا نهفته است، اما یادآور روزهای شادی است که آن جوان سپری کرده است (ویکی‌پدیا).

---

1 luĉu

2 ĉak ĉišt

رقص دروم به طور کلی شش حالت دارد:

حالت اول: دست راست و پای راست بالا، دست و پای چپ پایین و برعکس.

حالت دوم دست راست و پای چپ بالا و دست چپ و پای راست پایین. (دست و پای مخالف).

حالت سوم دو دست بالا و بعد به زیر بغل پای چپ و راست مثل نمونه‌های قبل بالا و پایین می‌کنند. بعضی اوقات مستقیم و بعضی اوقات شکسته به سمت داخل.

حالت چهارم هر دو دست را باز و بسته می‌کنند و هم‌راه با آن مشت‌ها را هم باز و بسته می‌کنند. حرکت پا در این حالت همانند حالت‌های قبل است.

حالت پنجم دو دست بالا همراه با چرخش به دور هم و پاها مانند حالت قبل.

حالت ششم دو دست بالا و با پا بازی می‌کنند؛ بالا پایین، چپ و راست.

در همه حالت‌های یاد شده و به طور کلی در رقص دروم مقوم نقش دست‌ها و هم‌آهنگی آن‌ها با ساز و موسیقی اهمیت بسیاری دارد. این رقص بسیار سهل و ممتنع است؛ یعنی در نظر بیننده ناآشنا بسیار ساده به نظر می‌آید و هر کسی گمان می‌کند به راحتی قادر به انجام آن است، اما برخلاف چنین تصور، هم‌آهنگی بین دست‌ها و پاها آن‌چنان مهم و ظریف است که چنان‌چه شخصی تسلط کامل بر آن نداشته باشد، آماتور بودن و بی‌تجربگی‌اش به سادگی قابل تشخیص است» (هاشمی مقدم، ۱۳۹۲: ۶۶-۶۵).

کتاب‌شناسی

انوری، حسن (۱۳۸۱)؛ *فرهنگ بزرگ سخن*، جلد۴، تهران: انتشارات سخن.

ثابت‌زاده، منصوره (۱۳۹۵)؛ *رقص، دانش‌نامه فرهنگ مردم ایران*، ج۴، تهران: مرکز دایرةالمعارف اسلامی.

دیوسالار، سکینه (۱۳۸۲)؛ ضرب‌المثل‌های مازندرانی، آمل: وارش‌وا.

محمدی، رشید (۱۴۰۱)؛ *فرهنگ عروسی مردم آمل و لاریجان*، کرج: انتشارات ملارد.

معین، محمد (۱۳۷۱)؛ فرهنگ فارسی معین، ج۲، تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

ـــــــــــــــ؛ *فرهنگ فارسی معین*، ج۴، تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

فلاح، نادعلی (۱۳۹۶)؛ *داستان‌های شفاهی مازندران* (افسانه‌های سحرآمیز)، آمل: وارش‌وا.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۶)؛ *داستان‌های شفاهی مازندران* (افسانه‌های واقع‌گرا)، آمل: وارش‌وا.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۶)؛ *داستان‌های شفاهی مازندران* (افسانه‌های طنزآمیز و تمثیلی)، آمل: وارش‌وا.

ـــــــــــــــ(۱۳۹۶)؛ *داستان‌های شفاهی مازندران* (اسطوره، جن، قصه و لطیفه)، آمل: وارش‌وا.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۸)، *دیوان اشعار رضا خراد* (سرودهای منسوب)، تهران: میرما.

نصری‌اشرفی، جهانگیر (۱۳۹۸). *رقص / سما، دانش‌نامهٔ تبرستان و مازندران*، ج۴، تهران: نشر نی.

ـــــــــــــــ و حدیث رحمانی (۱۳۹۸)؛ *رقص‌ها، دانش‌نامهٔ تبرستان و مازندران*، ج۴، تهران: نشر نی.

ـــــــــــــــــــ و جمعی از مؤلفان (۱۳۹۱)؛ وازیکا، فرهنگ آیین، بازی، نمایش و سرگرمی‌های مردم ایران، ج۱ تهران: آرون.
ـــــــــــــــــــ (۱۳۹۱)؛ *وازیکا، فرهنگ آیین، بازی، نمایش و سرگرمی‌های مردم ایران*، ج۲، تهران: آرون.
ـــــــــــــــــــ (۱۳۹۱)؛ *وازیکا، فرهنگ آیین، بازی، نمایش و سرگرمی‌های مردم ایران*، ج۳ تهران: آرون.
ـــــــــــــــــــ (۱۳۹۱)؛ *وازیکا، فرهنگ آیین، بازی، نمایش و سرگرمی‌های مردم ایران*، ج۵ تهران: آرون.
هاشمی مقدم، امیر (۱۳۹۲)؛ *مردم‌نگاری روستای کالج*، تهران: دریچه نو.
تارنمای ویکی‌یدیا.
تارنمای وزارت میراث فرهنگی، گردش‌گری، صنایع دستی.