

## تحلیل سبک‌شناسانهٔ سهندیه‌های شهریار و بولود قاراچورلو (سهند)

سعید واعظ\*

استاد دانشگاه علامه طباطبائی، تهران

محمد شیخ‌الاسلامی\*\*

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۰/۱۲؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۳/۰۷)

### چکیده

آشنایی با ساختار ذهن و زبان هر نویسنده و شاعری، در گرو بررسی استقرایی تک‌تک آثار آنهاست. سبک‌شناسی از دانش‌های نوین است که به کمک پژوهشگران آمده تا به شیوه‌ای علمی و نظام‌مند، ضمن بازتاب صدای نویسنده و شاعر، به روشن شدن مآخذ و خاستگاه‌های زبانی، ادبی و فکری آنها نیز کمک کند که خود اقناع چندجانبهٔ مخاطب را در پی دارد. شاخصه‌های برجستهٔ زبانی، ادبی و فکری موجود در شعر محمدحسین شهریار و بولود قاراچورلو (شاعران نامدار آذربایجانی) و ارتباط قلمی و فکری آنان ما را بر آن داشت تا یکی از شاهکارهای دو نامبرده را انتخاب کنیم و با مؤلفه‌های سبک‌شناسی تطبیق دهیم و نیز با روش توصیفی-تحلیلی، به تحلیل نقش پُررنگ آنها در باززایی و بازنمایی فرهنگ بومی آذربایجان بپردازیم. پرسش اصلی پژوهش حاضر اینکه آیا می‌توان با داده‌های سبک‌شناسی، به بازنمایی داشته‌های زبانی، ادبی و فکری دو شاهکار از دو شاعر پرداخت؟ بر اساس دستاوردهای پژوهش، به نظر می‌رسد که بهره‌گیری از سبک‌شناسی در تحلیل داده‌های موجود در سهندیه‌های دو شاعر، برای رسیدن به شناخت ملموس‌تر و نتیجه‌بخش‌تر زیرساخت و روساخت فرهنگ بومی آذربایجان، روش مؤثر و کارآمدی است. همچنین، می‌توان در موارد مشابه از آن مدد گرفت و چنین پژوهشی به روشن شدن جنبه‌های مختلف ارتباط شاعر و جامعه نیز بیش از پیش کمک خواهد کرد.

**کلیدواژه‌ها:** شهریار، سهند، سهندیه، شعر ترکی، سبک‌شناسی.

\* E-mail: saeedwaez@gmail.com

\*\* E-mail: m.sh0731@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)

## مقدمه

از جمله ابزارهای مهم در بازنمودن شاخصه‌های زبانی، ادبی و فکری یک اثر ادبی، تحلیل سبک‌شناسانه آن است که با کاویدن داده‌های دقیق آماری، جایگاه و اهمیت نوشته را بیش از پیش روشن می‌کند؛ به بیانی دیگر، با بررسی و تبیین سبک نوشتاری یک اثر بر اساس داده‌های آماری، می‌توان ویژگی‌های برجسته یک نوشته را هم از منظر زیرساخت و هم از منظر روساخت تحلیل و اثبات کرد. این پژوهش از دیدگاه سبک‌شناسی، به دو اثر گرانسنگ، یعنی سهندیه‌های شهریار و بولود قاراچورلو، در سه سطح زبانی، ادبی و فکری می‌پردازد و در هر سطح، توضیح و تحلیل همراه با شواهدی از دو منظومه ارائه می‌شود، اما پیش از پرداختن به بخش اصلی این پژوهش، توضیحی مختصر درباره سبک و سطوح آن خواهیم داشت.

## ۱- سبک و سبک‌شناسی (Style &amp; Stylistic)

از دیدگاه قاموسی، واژه «سبک»، عربی است و از ریشه «سَبَكَ» به معنی «ذوب کردن» و «در قالب ریختن» است، اما سابقه کاربرد این اصطلاح در زبان عربی به قرن سوم هجری می‌رسد، چنان‌که:

«جاحظ در آثار خود سبک را مکرراً با صفات نیک و زیبا همراه آورده است، ولی در زبان فارسی، اصطلاح سبک‌شناسی را نخستین بار محمدتقی بهار برای عنوان کتاب خود به کار برد. در تعریف سبک، می‌توان آن را به دو شاخه تقسیم کرد. شاخه نخست سبک از دید عام که به معنی شیوه خاص انجام یک کار مطرح می‌شود و شاخه دوم، سبک از منظر اصطلاحی... [برای مثال] زبان‌شناسان سبک را چنین تعریف می‌کنند که شیوه کاربرد زبان در یک بافت معین، به وسیله شخص معین، برای هدف مشخص» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۲: ۳۳-۳۴).

در تعریف دیگر می‌توان سبک را در سه عنوان کلی زیر طبقه‌بندی کرد:

الف) نگرش خاص: نگاه خاص هنرمند به جهان درون و بیرون که لزوماً در شیوه خاصی از بیان تجلی می‌کند.

ب) گزینش: سبک، محصول گزینش خاصی از واژه‌ها، تعبیرها و عبارات است.

ج) هنجارگریزی: عدول از هنجار... که عرب‌ها آن را «الْخُرُوجُ عَنِ الْمَأْلُوفِ» ترجمه کرده‌اند... در معاصران، لیچ به مسئله هنجارگریزی توجه ویژه‌ای کرده است و انواع آن عبارتند از: واژگانی (Lexical deviation)، نحوی (Grammatical deviation) و آوایی (Phonological deviation) (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۷-۴۴).

در تعریف سبک‌شناسی نیز می‌توان چنین گفت: «دانش تحلیل و تفسیر بیان‌ها و شکل‌های متفاوت سخن بر پایه عناصر زبانی» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۲: ۹۷). همچنین،

در کوتاه‌ترین تعریف می‌توان گفت: «سبک‌شناسی، علم یا نظامی است که از سبک بحث می‌کند...» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۵).

## ۲- پیشینه پژوهش

بر اساس اطلاعات نگارندگان، درباره تحلیل سبک‌شناسانه سهندی‌ها، مقاله‌ای مفصل و مستقل نوشته نشده است، اما از میان آثار مورد مطالعه که اشاره‌ای بر این مهم داشته‌اند، می‌توان به چند مورد اشاره کرد. نخست کتاب دو سهندی‌ه از شهریار نوشته حسین محمدزاده صدیق که بیشتر درباره ترجمه سهندی‌ها است و به تحلیل خود سهندی‌ها از منظر سبک‌شناسی پرداخته است. دودیگر، کتاب سهندی‌ه (در دامنه بلندی سهند)، نوشته زین‌الدین کلانتری‌فرد است که در این کتاب، علاوه بر ترجمه سهندی‌ه به شکل منظوم، توضیحی درباره برخی واژگان دو منظومه داده که در پیشبرد این پژوهش بسیار مؤثر واقع گردید. «هرمنوتیک سهندی‌ه» نیز نام مقاله‌ای است از محمد حریری اکبری که اثر فاخر سهندی‌ه را از منظر اسطوره‌شناختی مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهد. مقاله‌ای دیگر نیز با عنوان «نگاهی از کنار حیدربابا به دامنه سهند؛ فقدان یک نکومرد»، نوشته رضا انزابی‌نژاد درباره منظومه حیدربابا است که در ادامه، اشاره‌ای گذرا به سهندی‌ه دارد و این مقاله نیز مورد مطالعه و مذاقه نویسندگان پژوهش حاضر قرار گرفت. در این پژوهش، با استمداد از منابع موجود و مرتبط با گزاره‌های اصلی این نوشته، به تحلیل سبک‌شناسانه آن می‌پردازیم.

## ۳- سطوح سبک‌شناسی

در این بخش از پژوهش، توضیحی مختصر درباره سطوح سبک‌شناسی ارائه می‌شود و در ادامه، شواهدی از هر دو اثر به شکل توصیفی-تحلیلی آورده می‌شود:

در بررسی آثار، از منظر سبک‌شناسی می‌توان سه سطح کلی را در نظر گرفت: الف) سطح زبانی (Literally Level)، ب) سطح فکری (Philosophical Level)، ج) سطح ادبی (Literary Level).

### ۳-۱) سطح زبانی

سطح زبانی مقوله گسترده‌ای است. از این رو، آن را به سه سطح کوچکتر آوایی (Phonological)، لغوی (Lexical) و نحوی (Syntactical) تقسیم می‌کنند (ر.ک؛ همان: ۲۱۶).

### ۳-۱-۱) سطح آوایی

سطح آوایی را می‌توان سطح موسیقایی متن نیز گفت؛ زیرا در این مرحله متن را به لحاظ ابزار موسیقی‌آفرین بررسی می‌کنیم. موسیقی بیرونی (و کناری) از بررسی وزن،

قافیه و ردیف معلوم می‌شود. موسیقی درونی متن با صنایع بدیع لفظی، از قبیل انواع سجع، انواع جناس، انواع تکرار و مسائل کلی مربوط به لفظ و تلفظ‌های کهن نیز در این قسمت مورد دقت قرار می‌گیرد (ر.ک؛ همان: ۲۱۶).

### ۳-۱-۲) سطح لغوی

سطح لغوی، ملاحظه و بررسی مسائلی مانند درصد لغات فارسی و عربی، لغات بیگانه، کهن‌گرایی (آرکائیسم) و استعمال لغات کهن و مهجور پارسی، سره‌نویسی، انواع اسامی، انواع حروف، نوع گزینش واژه در محور جانشینی و... را فرامی‌گیرد (ر.ک؛ همان: ۲۱۷).

### ۳-۱-۳) سطح نحوی

سطح نحوی نیز به بررسی جمله در محور همنشینی و دقت در ساخت‌های غیرمتعارف، کوتاهی و بلندی جملات، کاربردهای کهن دستوری و... می‌پردازد (ر.ک؛ همان: ۲۱۹).

### ۳-۲) سطح فکری

در این سطح، می‌توان به درونگرا و برونگرا بودن اثر، شادی‌گرا و غم‌گرا بودن، خردگرا و عشق‌گرا بودن، مذهبی و ملی بودن، وضع قهرمان اثر و... می‌پردازد (ر.ک؛ همان: ۲۲۲).

### ۳-۳) سطح ادبی

این سطح، «توجه به بسامد لغاتی که در معانی ثانویه به کار رفته‌اند، مسائل علم بیان...، مسائل بدیع معنوی... و به طور کلی، زبان ادبی اثر و انحراف‌های هنری و خلاقیت ادبی در زبان» (همان: ۲۲۴) را شامل می‌شود.

## ۴- تحلیل سبک‌شناسانه دو سهندیه

### ۴-۱) سطح زبانی

#### ۴-۱-۱) سطح آوایی

#### ۴-۱-۱-۱) موسیقی بیرونی (وزن عروضی)

اشعار ترکی از منظر دانش عروض به دو بخش هجایی و عروضی تقسیم می‌شود. منظومه حیدر بابایه سلام از شهریار در وزن هجایی و شعر سهندم در وزن عروضی سروده شده است. به طور کلی، اشعار ترکی شهریار، «همانند اشعار فارسی وی، از نظر گونه‌گونی انواع و قالب‌ها، قابل تأمل است... شعر سهندم که بیشتر با عنوان سهندیه شناخته می‌شود، شعری است در قالب نو. این شعر بلند، هم از نظر حجم و هم از نظر قوت، مثال‌زدنی است» (صدریان، ۱۳۹۱: وبگاه).

با توجه به نو بودن قالب، در شعر آذربایجان، قالب هنری و ابداعی سهندیه شهریار سابقه تاریخی ندارد. چنان‌که اشاره شد، این شعر شهریار وزن عروضی دارد و در قالب بحر طویل سروده شده، ولی ترکیب‌بندی ساختار آن بدون سابقه است و این خود دلیلی بر شاهکار بودن اثر است. شهریار در جای‌جای سهندیه، «با مهارت و هنرمندی به‌گزینش کلمات پرداخته است و با تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها در فواصل کلام، آهنگ و موسیقی دلکشی به شعر بخشیده است...» (صدری‌نیا، ۱۳۸۲: ۱۴۱). برای نمونه، این اعجاز شگرف در بند چهارم متبلور شده است که می‌گوید: «دوشلرینده سونالار سینه‌سی تک شوخ مملرده، نه شیرین چشمه‌لرین وار \* \* او یاشیل تئلری، یئل هورمه ده آینالی سحرده، عیشوه‌لی ائشمه‌لرین وار: همچو زیباسینه‌های دختران شوخ‌وش، چشمه‌ها در سینه داری! \* \* همچو زیباگیسوان دلبران ماهرو، زلف‌های بافته از سبزه‌ها، در سینه آینه داری!» (محمدزاده صدیق، ۱۳۸۸: ۱۰۹).

در باب شعر سهندیه قاراچورلو باید گفت که وزن این شعر، جزء وزن هجایی سبک مدرن شعر آذربایجان است. از میان اوزان هجایی اشعار ترکی، پرکاربردترین و شناخته‌ترین وزن شعر هجایی در زبان‌های ترکی، وزن یازده (۱۱) هجایی است و به دو صورت ۴/۴/۳ و ۵/۶ تقطیع می‌شود؛ مثلاً تقطیع بند اول سهندیه بولود چنین است:

- بیر الیمده قلم، بیر الده کاغیز: بی / را لیم / ده / قا / لم / بیر / ال / ده / کا / غیز.

- خیالیم بویلتیر دامدان، دیواردان: خیا / یا الیم / بوی / لا / نیر / دام / دان / دیا / وار / دان.

- باشیمدا یار باغین گزمک هاواسی: با / شیم / دا / یار / با / غین / گز / مک / ها / وا / سی.

- قاپیلار باغلیدیر، یول تاپیم هاردان: قا / پید / لار / باغ / لید / دیر / تا / پیم / ها / را / دان.

#### ۴-۱-۲) موسیقی کناری (قافیه و ردیف)

شعر سهندیه شهریار قافیه نیز دارد و برجستگی قوافی تا جایی است که می‌توان این منظومه را بر اساس همین قوافی به چهل‌ونه بند تقسیم کرد که در تحلیل سبک‌شناسانه شاهکار شهریار، تمام شواهد و داده‌های آماری ذکر خواهد شد. هر بند منظومه، کلمات قافیه جداگانه دارد که دال بر دامن‌گستر بودن دایره واژگانی شهریار و تسلط بسیار اوست؛ برای مثال، کلمات «قاریشپسان»، «ساریشپسان» و «یاریشپسان» در بند دوم، و یا «نازین»، «نیازین»، «قوتازین»، «سازین»، «قازین» و «یازین» در بند پنجم و شاید اوج این شاهکار در بند چهلیم و قافیه کردن هفده کلمه باشد که هیچ تکراری نیست: «داغ»، «دایاغ»، «شافاغ»، «قولاغ»، «آیاغ»، «بولاغ»، «قالاغ»، «سایاغ»، «داماغ»، «آغ»، «باغ»، «داراغ»، «یاتاغ»، «چیراغ»، «یاناغ»، «دوداغ» و «ساغ». نکته شگرف دیگر و مؤید بحث پیشین، اینکه از چهل‌ونه بند شعر سهندیه، تنها در چهار بند آن، برخی از کلمات قافیه، تکراری هستند و در چهل‌وپنج بند دیگر، هیچ یک از کلمات قافیه تکراری نیستند و بر اساس داده‌های آماری در منظومه سهندیه شهریار، حدود ۱۰/۰۲

درصد قافیه تکراری وجود دارد. در تقسیم‌بندی قوافی اشعار ترکی شهریار، گفته شده که سه نوع قافیه در شعر ترکی اوست: ۱- استعمال قوافی فارسی، عربی و ترکی به نسبت مساوی در کنار هم. ۲- استعمال بیشتر قوافی فارسی و عربی در اشعار معدود. ۳- استعمال واژه‌های ترکی در تمام یا قریب به تمام قوافی؛ مثلاً ۹۰ درصد قوافی در منظومه سلام بر حیدریابا و ۸۰ درصد در شعر بلند سهندیه (ر.ک؛ صدریان، ۱۳۹۱: وبگاه).

درباره قافیه شعر بولود باید گفت که در هر بند، مصرع‌های زوج قافیه دارند؛ مانند بند دوم:

«حصارین دالیندا کؤنول وئردیگیم او یار، بیر باغ سالیب سویو بولودن  
هئیسوایی کهربا، ناری یاقوتدان طاغی فیروزه‌دن، دیسوار ی گولدن».

یعنی: «یار دلنواز من در پشت بُنلاد دیوار، \* باغی فراز افکنده است، با آب بلورین. \* به اناری یاقوت‌گون و بهی کهرباسان، \* و طاغی فیروزه‌آسا و دیوار اشکوفه‌ای» (محمدزاده صدیق، ۱۳۸۸: ۵۵).

بند هفدهم سهندیه بولود نیز این گونه است. بنا بر همین صورت، شعر بولود را به چهل‌ودو بند می‌توان تقسیم کرد که مصرع‌های زوج هر بند، کلمات هم‌قافیه دارند.

درباره ردیف در شعر سهندیه شهریار نیز باید گفت که از میان چهل‌وئنه بند آن، حدود پانزده بند ردیف دارند؛ مانند بند دهم و تکرار کلمه «اونوگور دوم»، یا بند پانزدهم و تکرار کلمه «یوخ»، و به طور کلی، حدود ۳۰/۶۱ درصد منظومه، مردّف است. اما در سهندیه قاراچورلو، تنها در دو بند شاهد ردیف هستیم: ۱- در بند پانزدهم و مردّف شدن کلمه «نامینا». ۲- هم‌ردیف شدن کلمه «اولاق» در بند سی‌وپنجم. پس بر اساس داده‌های آماری، سهم ردیف در سهندیه بولود، ۴/۷۶ درصد است.

#### ۴-۱-۱-۳ جناس

جناس از آرایه‌هایی است که کاربرد گسترده‌ای دارد. جناس یا «همگونی آن است که در میان دو واژه بتوان به گونه‌ای ویژه، از دید ریخت و ساختار آوایی، همانندی و پیوندی نزدیک یافت» (کزازی، ۱۳۸۹، الف: ۴۸). از میان انواع مختلف جناس در سهندیه شهریار، بیشترین بسامد را جناس لاحق (بعیدالمخرج) و مضارع (قریبالمخرج) دارند. بر اساس داده‌های آماری، سهم مجموع دو جناس لاحق و مضارع در شاهکار شهریار، حدود ۴۸/۹۸ درصد است؛ مثلاً «قاریشیبسان»، «ساریشیبسان» و «باریشیبسان» (ب ۲)، «نازین»، «سازین»، «قازین» و «یازین» (ب ۵)، «هاروت» و «ماروت» (ب ۲۴) جزو جناس لاحق هستند و واژگانی مثل «جوانلار» و «چوبانلار» (ب ۷)، «فند» و «قند» (ب ۹) جزو جناس مضارع به حساب می‌آیند. در مقایسه بین دو جناس لاحق و مضارع، سهم جناس مضارع، حدود ۱۲ درصد و سهم جناس لاحق، ۸۸ درصد است. اما از انواع دیگر جناس،

نوع مختلف‌الوسط در دو بند پنجم و ششم دیده می‌شود: «چمنده» و «چیمنده» (ب ۵) و «گله» و «گوله» (ب ۶). همچنین، جناس اقتضاب در دو کلمه «قازلار» و «قیزلار» (ب ۱۹) و جناس قلب در دو کلمه «سماوی» و «مساوی» (ب ۳۰) دیده می‌شود.

اما با بررسی سهندیه بولود درمی‌یابیم که صنعت جناس سهم قابل توجهی در کل منظومه ندارد. تنها در مواردی اندک، چند نوع جناس محدود مشاهده می‌کنیم؛ مثل جناس لاحق بین کلمات «باغیریر» و «چاگیریر» (ب ۱۷)، «آچارام» و «ساچارام» (ب ۱۸)، «باغلار» و «داغلار» (ب ۳۷) و یا «آچیر» و «آتیر» (ب ۹). در مواردی بسیار اندک هم شاهد جناس مضارع هستیم: «آغلیاق» و «آغلیاق» (ب ۳۸). به‌ندرت هم انواع دیگر جناس خودنمایی می‌کنند؛ مثل «قاناد»/ «قانادا»، «اوللام»/ «آلام» و ...

#### ۴-۱-۱-۴) سجع

سجع، آن است که دو واژه، به گونه‌ای در ریخت و ساختار آوایی با هم پیوند داشته باشند. سجع را بر سه گونه بخش کرده‌اند: ۱- سجع همسنگ (متوازن). ۲- سجع همسوی (مطرف). ۳- سجع همسان (متوازی)» (همان: ۴۲-۴۳). از میان سه نوع سجع در سهندیه شهریار، به ترتیب، سجع مطرف، سجع متوازی و سجع متوازن بسامد بیشتری دارند. چند نمونه از سجع عبارت است از:

- سجع مطرف: «شانلی»/ «توفانلی» (ب ۱)، «ناهار»/ «جوانلار» (ب ۷) و «اوندان»/ «داغیندان» (ب ۸).

- سجع متوازی: «قاطار»/ «یاغار» (ب ۷) و «زمان»/ «مکان» (ب ۱۱).

در سهندیه بولود نیز به لحاظ بسامد، هر سه گونه سجع دیده می‌شود که از این میان، سجع متوازی، مطرف و متوازن به‌تریب بیشترین بسامد را دارند. چند نمونه از آنها عبارتند از:

- سجع متوازی: «قوپارار»/ «آپارار» (ب ۱۱)، «سالاق»/ «اوجاق» (ب ۳۲)، «دامدان»/ «هاردان» (ب ۱).

- سجع مطرف: «چکیب»/ «دایانیب» (ب ۳)، «باهاردی»/ «قاردی» (ب ۷)، «دیوار»/ «یار» (ب ۱۲).

#### ۴-۱-۱-۴) تکرار

تکرار را در علم بدیع می‌توان چنین تعریف کرد:

«تکرار آن است که واژه‌ای چندین بار در سخن به کار برده شود، به گونه‌ای که مایه زیبایی و نگارینی فزونتر آن گردد...» (همان: ۸۱-۸۴). می‌توان تکرار را در سه سطح جمله یا عبارت، واژه و آوا تقسیم کرد.

با بررسی منظومه سهندیه شهریار و با استفاده از داده‌های آماری درمی‌یابیم که در تمام کلمات چهل‌ونه بند سهندیه (حدود ۱۶۳۰ کلمه)، جز چند کلمه کلیدی، هیچ واژه‌ای تکراری نیست؛ به بیانی دیگر، جز واژگانی نظیر سهند، حیدرآباد، افسانه، شاعر، عشق و... که چندین بار تکرار شده است، کلمه دیگری تکراری نیست و این خود بر ذهن پویا و قدرت واژه‌گزینی شاعر دلالت دارد. نکته حائز اهمیت در این مقوله، بسامد بالای تکرار برخی حروف و نیز مصوت بلند «آ» می‌باشد و باید یادآور شد که «مصوت‌های بلند بیش از مصوت‌های کوتاه بر آرامش و وقار دلالت دارند و... علاوه بر آن، تلفظ مصوت «آ» که با دهان باز و کشش بیشتر نسبت به مصوت‌های دیگر همراه است و نیز شکل بلند آن، بیانگر علو و ارتفاع است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۲۸-۳۰).

از سوی دیگر، بسامد برخی حروف نیز در منظومه سهندیه شهریار بالاست؛ مانند «ش»، «ل»، «س» و... بر مبنای نظریه آواها، دلالتی بین حروف و معانی آنها وجود دارد؛ مثلاً «آوای "ل" بر مایع روان، جوی آب، استراحت و سرخوشی دلالت دارد... آواهای "ت"، "د"، "ک"، "ج"، "ح"، "غ" حاکی از خشونت، درشتی، سختی و سروصداست...» (نیکویخت، ۱۳۸۳: ۱۲۷). با توجه به فضای کلی منظومه، بسامد بالای برخی حروف، تعجب خواننده را برمی‌انگیزد و در مواردی این ارتباط پایاپای دنبال می‌شود:

«در همان لُختِ نخست و یا حتّی کلمهٔ نخست، حرف و صوت صغیری  
 "ش" خبر از تولد حماسه می‌دهد. این هشدار به دل، چشم و گوش را، در  
 فن شعر و اصطلاحات شاعری، براعت استهلال اصطلاح کرده‌اند... ممکن  
 نیست شاه داغیم را نرم گفت، حتّی نمی‌توان آهسته هم گفت، باید  
 غرید، خروشید، توفید. درست آن سان که توفان سهمناک و پیچیده در  
 ستیغ سهند سرافراز می‌غرّد و می‌پیچد» (انزایی‌نژاد، ۱۳۷۸: ۱۵).

همچنین، در همان بند آغازین، به کارگیری مصوت بلند «آ»، نوعی اقتدار را به مخاطب القا می‌کند: «شاه داغیم» / «چال پاپاغیم» / «ائل دایاغیم» / «شانلی سهندیم» / «باشی توفانلی سهندیم».

در سهندیه بولود نیز بسامد بالای تکرار در انواع مختلف دارد. یادآوری می‌شود که در سهندیه بولود، بسامد تکرار در سطح کلمه، بیشتر از سهندیه شهریار و حدود هفده کلمه است. نکته دوم اینکه بولود در آغاز چند بند، یک کلمه را پشت سر هم تکرار کرده است که منجر به تأکید می‌شود؛ مثلاً در مصرع اول بند دهم می‌خوانیم: «دیوارلار، دیوارلار! پولاد اولسازدا...». در مصرع اول بند یازدهم هم داریم: «دیوارلار، دیوارلار! یول وئرین گنجیم...». شاعر در این بندها به دنبال تأکید است و مفاهیم برتری را القا می‌کند. در دو بند دهم و یازدهم، بسامد تکرار مصوت بلند «آ» نیز قابل تأمل است. پیش از این بیان شد که به کارگیری این نوع مصوت در متن، بیانگر نوعی اقتدار و ایستادگی است و این مفهوم در ژرف‌ساخت این دو بند نهفته است. همچنین، در بند سی‌وششم، از تکرار حرف کاف می‌توان این را دریافت که سخن از خشونت است، حال آنکه از معنای بند، همین دریافت می‌شود: «دره‌لردن گنچک، دیزه چاتاق، \* شیلتاق دالغالار، دؤنک کوکره‌یک».



## ۶-۱-۱-۷ ضرب‌المثل

در بررسی منظومه شهریار، به تعدادی ضرب‌المثل نیز برمی‌خوریم که برای نمونه به چند مورد زیر بسنده می‌شود. اولین ضرب‌المثل را در بند سوم می‌بینیم:

«گوئیدن الهام آلالی سیرری سماواته دئییه رسن

هله آغ کورکو بورون، یازدا یاشیل دون دا گئییه‌رسن

قورادان حالوا یئییه‌رسن...».

«آسمان الهام‌بخشت، \* لیک اسرار مگو بر آسمان‌ها می‌سروشی. \* حالیا با آن،  
عبای برف سر کن، \* تا بهار آید، لباس و دامنی از سبزه پوشی، \* از شراب غوره نوشی،  
\* فخر بر عالم فروشی، \* بر طبیعت می‌خروشی» (محمدزاده صدیق، ۱۳۸۸: ۱۰۸-۱۰۹).

این بند اشاره‌ای به این ضرب‌المثل دارد: «گر صبر کنی ز غوره حلوا سازی»  
(کلانتری، ۱۳۹۰: ۱۶۹). ضرب‌المثل دوم را می‌توان در بند چهل‌وچهارم مشاهده کرد:

«آمما ظن ائتمه کی داغلار یئنه قالخان اولاجاقدیر

محشر اولماقدادی بونلار، داهاوولقان اولاجاقدیر

ظلم دنیاسی یانار کن‌ده تیلیت قان اولاجاقدیر!

وای...! نه طوفان اولاجاقدیر!... تیلیت قان اولماق.»

یعنی؛ «چرخ گردون که هماره به مراد دل دژخیم بچرخد، \* روزگار  
غم و غمخواری ظلم و ستم و جور سرآید \* آفتاب خوشی و خرمی از  
خاور امید درآید. \* باز هم سینۀ تو ناوک خونبار عدو را، \* سپر خون  
بلا می‌شود و دامنه خرم و آن قلۀ پُربرف و غیورانه و مردانه کلاهد، \*  
نشستید به سرخی و سپیدی، باز هم سینۀ جوشان تو آتش به تن  
خصم زبون افکنند، \* از شررش ظلم به هم پیچید و خونابه کند سفره  
خونین ستم را، \* مهر پاینده زند خشم پُر از شعلۀ تو، صفحه تاریخ  
وطن را \* و چه طوفان به‌پا می‌شود آنکه که تو را آتش افروخته از دل  
بدر آید، \* فکند لرز بر اندام اهریمن، تا که آرام بگیرد به چمن مرغک  
زیباپَر میهن» (همان: ۱۱۳).

در ترکی آذری ضرب‌المثلی هست که می‌گوید:

«نان را در خون تلیت کردند. این ضرب‌المثل در موردی به کار  
می‌رود که تمام راه‌های آسایش و آرامش روحی و روانی و مادی به کار  
روی کسی بسته شود و در مضیقه و تنگنای حاد قرار گرفته، اضطراب  
و پریشانی بر وی چیره گردد. شهریار در اینجا اشاره به این ضرب‌المثل  
داشته است و می‌خواهد بیان کند که سهند (کوه سهند) و سهند (شاعر)  
آتش به‌پا می‌کنند و راه‌های آسایش و آرامش بر روی دشمن و دژخیم

## ۲۰ فصلنامه پژوهش‌های تطبیقی زبان و ادبیات ملل

سال ۱، شماره ۴، تابستان ۱۳۹۵

بسته می‌شود» (همان: ۱۸۳).

همچنین در بند سی‌وششم و سی‌وهفتم داریم:

«جوشغونون داقانی دا شدی، منه بیر هایلی سس اولدی،

هر سسیز بیر نفس اولدی،

با کی داغلاری دا، های وئردی سسه، قی‌ها اوجالدی

اوتایین نعره‌لری سانکی بوتایدان دا باج آلدی

قورد آجالدیقدا قوجالدی...».

یعنی؛ «گرگ دلزازه ز فریاد به هم بسته فروپاشد و دل‌مردگی و رخوت و پیری، \* کند آواره بی‌یاور و بی‌بار و فروافکند از صولت نخوت و تکبر، \* هرچند که خونخوارگی افزون شود او را، \* در این عالم پیری، به جایی، خون جوشغون غلیان کرد و به فریاد رسید، \* هم‌نفس گشت صداها، همه فریاد شدند، ناله‌ها داد شدند، \* بازتابی است به حیدربابا غوغای سهند و سبلان را، \* وه چه شوری است که افتاده به کوه و به در و دشت و دمن» (همان: ۹۹).

این بند می‌تواند به ضرب‌المثل «گرگ هر چه پیرتر شد، گرسنه‌تر شد» (همان: ۱۸۶) اشاره داشته باشد.

بند بیست‌ونهم سهندیه بولود نیز اشاره به ضرب‌المثل «نمک خوردن و نمکدان شکستن» دارد:

«شاعیریم! دونیانی نئجه گؤرورسن؟      «این جهان را چگونه اندیشیده‌ای؟  
دوز بییب دوز قابین سیندیرانلار وار.»      دیگران نمک می‌خورند و نمکدان می‌شکنند!»  
(محمدزاده صدیق، ۱۳۸۸: ۶۴).

در بند بیست‌وهفتم نیز ضرب‌المثل دیگری هست که می‌گوید «آب رفته به جوی بازنگردد»:

«ایندی اولان اولوب، کئچنلر کئچیب،      «حالا گذشته‌ها گذشته است!  
جالانان سو بیرده کوزه‌یه دولماز»      آب رفته به جوی باز نمی‌گردد»  
(همان: ۶۳).

## ۷-۱-۷ تضاد

در سراسر منظومه سهندیه شهریار، به صورت‌های گوناگون با بسامد نسبتاً بالای طباق روبه‌رو می‌شویم؛ برای مثال، در بند چهارم آمده است: «سیلدیریملار سره‌لر وار...: فرز است و فرود است» (کلاتری‌فرد، ۱۳۹۰: ۴۵) که بین «سیلدیریم» و «سره» به نوعی

آرایه طباق را مشاهده می‌کنیم. در بند پنجم نیز تضادی بین زمستان و بهار می‌بینیم. فصل بهار، فصل رویش و سرسبزی است و فصل زمستان، فصل سرما و خشکی: «قیش گئده، قوی گله یازین: زمستان خواهد رفت و بهار آمدنیست» (پورهایشمی، ۱۳۹۱: ۱۵۴).

در نگاهی فراتر به بحث تضاد، می‌توان عناصر بشری و غیربشری را در بند پنجم و ششم مشاهده کرد:

«صحنه‌ای که در این گفتمان شاهد آن هستیم، از همه عناصر بشری و غیربشری بهره جسته است. در حقیقت، برای بروز احساسات و عواطف در گفتمان، قائل بودن به چهارچوبی صحنه‌ای، یعنی عنصری عاطفی را در قالب زمان و مکان و با توجه به عوامل بشری و غیربشری مرتبط با آن در نظر گرفتن. عناصر نامبرده به ترتیب ذیل است: عنصر غیربشری: پری، نماد قداست و مهربانی و آرامش. عنصر بشری: گلین (عروس)، کوراوغلی (نام قهرمان افسانه‌ای آذربایجان)» (پورهایشمی، ۱۳۹۱: ۱۵۵-۱۵۶).

در سهندی بولود نیز با این صنعت روبه‌رو می‌شویم؛ برای مثال، طباق بین «شاه» و «رعیت» در بند چهارم (شاهلا رعیتین صحبتی توتماز)، «آتش» و «آب» در بند هفتم (بیر الیمده اود وار، بیر الیمده سو). دوست و دشمن در بند هفتم (دوستا، ایستکلییه ایستی قوینوم وار، \* دوشمنه باخیشیم شاختادی، قاردی). «مرد» و «نامرد» در بند بیست‌و‌چهارم، قدرشناس و قدرنشناس در بند بیست‌ونهم.

## ۲-۱-۷) سطح لغوی

### ۱-۲-۱-۷) ریشه‌شناسی

در سهندی شهریار، از میان واژه‌های ترکی، فارسی و عربی، بیشترین بسامد مختص واژه‌های ترکی است. شاید بتوان سهم واژه‌های ترکی را بیش از ۷۰ درصد به حساب آورد. حدود ۱۲۰۰ واژه از ۱۶۳۰ واژه، ریشه ترکی دارند. ذکر این نکته نیز لازم است که سهم واژه‌های فارسی و عربی نیز در رتبه‌های دوم و سوم پس از ترکی قرار می‌گیرند. برخی واژه‌های ترکی عبارتند از: سهند/ قیروولا/ یاشیل/ آینالی/ اوتلایاراق/ یاغیشدا/... برخی واژه‌های عربی عبارتند از: شاعر/ محبت/ قصر/... برخی واژه‌های فارسی نیز بدین قرار است: سیمرغ/ رستم/ پیمانده/... با تعمق در نمونه واژه‌های فارسی درمی‌یابیم که ریشه کلمات فارسی شاهد، پهلوی هستند. این موضوع از جمله شاخصه‌های رندانه شهریار است که در بخش فکری به آن خواهیم پرداخت.

در سهندی بولود، بیشترین بسامد را واژه‌های ترکی دارند و سهم آنها را می‌توان بیش از ۸۰ درصد دانست و پس از آن، واژه‌های عربی و فارسی قرار دارند.

- نمونه واژه‌های ترکی: بیر/ المیده/ اؤبالیام/ پایاغ/ و... .

- برخی واژه‌های عربی: قمار / رحم / محتاج / و ... .

- برخی واژه‌های فارسی: پاک / مرد / یار / و ... .

### ۷-۱-۲-۲) اسم و صفت

از جمله شاخصه‌های دیگر سطح لغوی سهندیّه شهریار، اشاره به برخی از اسامی خاص است؛ برای نمونه:

سلیمان رستم «از شعرای بنام آذربایجان شمالی، زمانی در تبریز به سر می‌برده است (از شعرایی است که شهریار از آنها نام می‌برد و با بیشتر آنها مکاتبه داشته است. از این میان، تنها سلیمان رستم به ایران آمد) و اشعار زیبایی نیز درباره تبریز سروده است. به‌دفعات برای شهریار نامه نوشته، شهریار هم پاسخ آنها را به شعر گفته و فرستاده است» (کلانتری، ۱۳۹۰: ۱۶۳).

اسم دوم که برای آذری‌زبانان آشناست، «گوراوغلو» است:

«دلیل این نامگذاری که بیشتر در غرب خزر چنین نامیده می‌شود، به سبب کور شدن چشمان پدر وی به دست حاکمان منطقه بوده است... ولی آنچه در متون شرقی ترکمنستان، ازبکستان، قزاقستان و قرقیزستان مشهور است، این قهرمان به نام گوراوغلو مشهور است و بر این باورند که زنی را که مرده بوده و حامله بوده است، دفن می‌کنند و در قبر فرزندی به دنیا می‌آورد که زنده می‌ماند و بدین سبب، به نام گوراوغلو نامیده می‌شود...» (همان: ۱۷۰).

از جمله اشخاص خاص دیگر، «صابر» از «شعراى قرن سیزدهم آذربایجان شمالی است که با سروده‌های انتقادی از دولت وقت و همکاری مستمر با روزنامه‌های ملانصرالدین و نسیم شمال، تأثیر فراوانی در بیداری و هشیاری ایرانیان داشته است که نتایج آن در انقلاب مشروطه به ظهور رسید» (همان: ۱۷۶).

از دیگر این شخصیت‌ها می‌توان رافائیل را نام برد: «تقّاش معروف ایتالیایی و خالق اثر ماندگار مونالیزا و لبخند زکوند» (همان: ۱۷۶). مانی نیز از شخصیت‌های دیگر است که «شهریار در توصیف بلندای ادبی سهند، علاوه بر دماوند، مانی را نیز مبهوت صورت‌های جادویی سماوی می‌داند» (همان: ۱۷۷-۱۷۸).

از میان به‌کارگیری صفات، به ذکر چند مورد اکتفا می‌شود. در بند چهارم داریم: «قوی قلمقاشلارین اوچسون فره‌لرله، هامی باخسین: گو که مرغان هوا را پَر بگیرند، زندگی از سر بگیرند» (محمدزاده صدیق، ۱۳۸۸: ۱۱۰). «قلمقاش» در اینجا صفتی است برای کبک، به معنی «کمان‌ابرو و سیه‌ابرو». همچنین، «دولو مهتاب»، «سینماز سیپر»،

## تحلیل سبک‌شناسانه سهندیه‌های شهریار و بولود قاراچورلو [سهند] ۳۳

سعید واعظ و محمد شیخ‌الاسلامی

«باشی توفانلی»، «شیرین چشمه‌لر»، «نهنگ آت» در منظومه سهندیه، نقش صفت را ایفا می‌کنند.

در اینجا به ذکر چند ترکیب وصفی و نام‌واژه از سهندیه قاراچورلو بسنده می‌کنیم؛ چراکه توضیحات لازم در سهندیه شهریار ارائه شد.

- ترکیب‌های وصفی: ناله‌های سوزناک در بند هفدهم:

«گلیر قولاغیما اینیلتی‌لری:»  
«ناله‌ای سوزناک من را می‌آزارد:  
بوردا بیر شئر داردا قالیب باغیریر.»  
شیری در اینجا و در قفس می‌غرد»  
(همان: ۶۰).

- آغوش گرم و نگاه سرد در بند هفتم:

«دوستا، ایستکلییه ایستی قوینوم‌وار،»  
«آغوش گرم من از آن یار و دلدار،  
دوشمنه باخیشیم شاختادی، قاردی و...»  
و نگاهم به اغیار، سرد و خشک است»  
(همان: ۶۰).

- نام‌واژه (اسماء): سو / یاغ / سس / لاله / بولود / و ... .

### ۷-۱-۲-۳) معنای برخی کلمات

بی‌گمان شهریار در انتخاب و گزینش کلمات خود کمال دقت و ظرافت را به نمایش گذاشته است و در ژرف‌ساخت هر واژه، دنیایی از معنا نهفته است؛ برای مثال، کلمه «چال‌پایاق» در بند نخست است که می‌گوید: «شاه‌داغیم / چال‌پایاغیم / ائل‌دا یاغیم / شانلی سهندیم...». این واژه «ته به معنای یک کلاه، بلکه به معنای یک صفت به کار گرفته شده است که نشان از ویژگی‌های مردی، مردانگی، یاور و دستگیر افتادگان بودن، سینه سپر کردن در مقابل بیگانگان متجاوز، پایداری و مقاومت در برابر دشمنان برای احقاق حق درماندگان است» (کلانتری، ۱۳۹۰: ۱۶۹).

همچنین، به کار بردن واژه «داماغ» در بند چهلیم سهندیه که می‌گوید: «وصل ایگین آلمادا، ال چاتمادی عشقیم داماغ اولدو...» مخاطب را به سوی معنای دقیق‌تر سوق می‌دهد؛ زیرا دماغ،

«نوعی عارضه است که در برخی از چهارپایان، به‌ویژه اسب پدید می‌آید که آن را از خوردن علوفه، جو و دیگر خوراکی‌ها باز می‌دارد و سرانجام، در صورت مداوا نکردن منجر به تلف شدن حیوان می‌گردد... شهریار در این عبارت می‌رساند که از طرف هم‌زمانان آذربایجانی دعوت به عمل آمد، ولی عملاً با وجود رهسپار شدن شهریار به طرف ارس، این دیدار میسر نشد» (همان: ۱۶۷).

اشاره به کوه قاف که «کوه افسانه‌ای و اساطیری عنقا یا سیمرغ...» (همان: ۱۷۴) است، پیوند او را با ایران باستان نشان می‌دهد.

برخی کلمات، هم در سهندیة شهریار آمده است و هم در سهندیة بولود که از آن جمله می‌توان به «پایاق» و «کوه قاف (قاف قالاسین)»، «سهند» و «حیدربابا» اشاره کرد که توضیحاتی درباره معنای ژرف آنان در سهندیة شهریار ارائه شد.

### ۳-۱-۷) سطح نحوی

#### ۱-۳-۱-۷) افعال

در این بخش از پژوهش، سهندیة شهریار را از منظر افعال مؤثر بررسی خواهیم کرد. در حقیقت، هنگامی که از افعال مؤثر در متن بحث می‌شود، بحث میان‌رشته‌ای ادبیات و زبانشناسی به وجود می‌آید و «تحقیق در متون نظم، وقتی با مطالعات زبانشناسی آمیخته می‌شود، شکلی جدید به خود می‌گیرد که می‌تواند نتایج ارزنده‌ای نیز داشته باشد و با بررسی دقیق‌تر، به چهره‌ای جدید از متون ادبی می‌توان دست یازید» (پورهاشمی، ۱۳۹۱: ۱۰۷). حال می‌توان افعال مؤثر را چنین معرفی کرد: «افعال مؤثر، یعنی افعالی که خود مستقیماً نقش کنشی ندارند و بر افعال کنشی تأثیر می‌گذارند. این افعال عبارتند از: ایسته‌ماغ (خواستن)، بیلماغ (دانستن)، انده‌بیلماغ (توانستن) و اینانماغ (باور داشتن). افعال غیرمستقیم می‌توانند از نظر معنایی به طور غیرمستقیم در واژه‌ها و یا اصطلاحات دیگر نهفته باشند» (همان: ۱۱۹). برای مثال، در منظومه حیدربابا داریم:

«حیدربابا، ایلدیریم‌لار شاخاندا  
سللر، سولار شاقلیدایوب آخاندا  
«حیدربابا، زمانی که رعدوبرق‌ها غرش می‌کنند،  
زمانی که آب‌ها و جویبارها خروشان می‌شوند،  
قیزلار اونا صف باغلیوب باخاندا...»  
و زمانی که دخترها به تماشای آن صف می‌بندند...»  
(همان: ۱۲۰).

«فعل مؤثر بیلماغ (دانستن) از مصرع اول تا سوم به طور نهفته در شعر وجود دارد. در این قسمت از گفته شهریار که خطاب به کوه حیدربابا گفته شده است، شهریار اتفاق افتادن این حوادث را می‌داند و به آنها آگاه است...» (همان: ۱۲۱).

در منظومه سهندیة نیز ما با افعال مؤثر به‌تناوب روبه‌رو می‌شویم؛ برای نمونه، بند ششم منظومه چنین است:

«هله نوروز گولی‌وار، قارچیچگین، گله‌جکلر

سئل یاغیشدا یویونار کن‌ده گونش له گوله‌جکلر

اوزلرین تنزسیله جکلر.»

یعنی: «هنوز گل بهار هست، گل نوروز هست، خواهند آمد، \* زمانی که سیل و باران با هم آب‌تنی می‌کنند، همراه با آفتاب خواهند خندید، \* و بعد صورت خیس خود را در آفتاب زود خشک خواهند کرد» (همان: ۱۵۵).

در این بخش از سهندیه، به شکلی کاملاً نهفته ما با فعل مؤثر «اینانماغ» (باور داشتن) سر و کار داریم؛ به بیانی دیگر، شاعر باور دارد که گل بهار هست، گل نوروز هست و خواهند آمد. باور به بازگشت را به مخاطب منتقل می‌کند. در مصرع دوم همین بند، صحبت از نشاط و امید است که باور به این مسئله در ژرف‌ساخت شعر هویداست. مثال دیگر را می‌توان از بند چهل‌ویکم آورد که به شکلی پنهان، فعل مؤثر «ائده بیلماغ» (توانستن)، در شعر تأثیر غیرمستقیم خود را گذاشته است:

«ائلیمی- آرخامی گۆردیکده ظالیم اووچوقیسیلدی

سئل کیمی ظلمی باسیلدی، زینه آخ اولدی، کسیلدی

گول گۆزوندن یاشی سیلدی».

یعنی: «در کمین بود مرا ظالم و یاغی که به بندم بکشید، \* دید همبستگی و همدلی ایل و تبارم، که مرا حامی و یارند، \* دم فروبست و پس افتاد، چنان سیل خروشان که فتد از تک و تا، \* شده باریکه‌آبی و خجل از جریانش، \* به گلستان و به بستان حیاتم گل لبخند نشسته است \* و فروشسته ز رخ، اشکِ غم و حالت پژمرده شدن را» (کلانتری‌فرد، ۱۳۹۰: ۱۰۸).

در این بند، حتی می‌توانیم دو فعل مؤثر «ایسته‌ماغ» و «بیلماغ» را در ژرف‌ساخت متن دریابیم. شاعر با ایجاد همبستگی و همدلی ایل و تبارش، نقشه دشمن نانجیب را نقش بر آب می‌کند و با عقب راندن و شکست دشمن، لبخند شادی بر لبش می‌نشیند. پُربیراه نیست اگر بگوییم در سهندیه شهریار، هر چهار فعل مؤثر «خواستن»، «دانستن»، «توانستن» و «باور داشتن» به گونه‌های مختلف در ژرف‌ساخت منظومه به کار رفته‌اند و این خود صلابت، استواری و مقاومت مثال‌زدنی خالق اثر را می‌رساند. در سهندیه شهریار، بسامد افعال مرکب نیز قابل تأمل است که برای نمونه به ذکر چند مورد بسنده می‌کنیم: «آیدین شافاق»، «باشی باشلار قاتماق»، «یاغیش یاغماق» و «بیر سایاق اولماق».

در سهندیه بولود نیز ما با افعال مؤثر روبه‌رو می‌شویم؛ مثلاً در بند ششم و هفتم، می‌توان دو فعل مؤثر «خواستن» و «توانستن» را در ژرف‌ساخت کلام مشاهده کرد:

«آخ من‌ده سهندم، باشیم اوجادیر، ایچیمده سؤنمه‌ین عشق آتشی وار. منده صفاسی وار گؤللو باهارین. باشیمی توتسادا قارا بولوتلار. بیر الیمده اود وار، بیر الیمده سو، بیر اوزوم قارقیش، بیری باهاردی. دوستا، ایستکلییه ایستی قوینوم وار، دوشمنه باخیشیم شاختادی، قاردی.»

«من سهندم، کوهی سرافراز، آتش عشق درونم خاموشی بنشناسد، گرچه ابرهای سیاه ستیغ سرم را فراگرفته‌اند، صفای شکوفه‌زاران بهاران را در خود دارم. به دستی آتش و در دست دیگر آب دارم! رویی زمستان سیاه، روی دیگر بهار را آشنایم. آغوش گرم من از آن یار و دلدار، و نگاهم به اغیار، سرد و خشک است» (محمدزاده صدیق، ۱۳۸۸: ۵۶-۵۷).

اگرچه شاعر تحت فشار است و از خفقان موجود رنج می‌برد، اما دست از مبارزه برنداشته است و به امید رسیدن روزهای روشن تلاش می‌کند. در بند دهم هم فعل مؤثر «آنده بیلماغ» یا «توانستن» از ژرفساخت کلام قابل دریافت است:

«دیوارلار، دیوارلار! پولاد اولسازدا، دیوارها از پولاد هم بُنلاد یابند، آلماس موشار اوللام، کسب بیچهرم، به تیغ الماس توانم برید. کولونگون بورج آلام «فرهاد» بابامین، به تبر نیایم فرهاد؛ بیستون «اولسازدا، چاپیب گنچهرم». بیستون را هم می‌شکافم و فراز می‌ایستم» (همان: ۵۷-۵۸).

شاعر امید دارد که می‌تواند دیوارهای پولادین را درهم شکند و به افق‌های روشن برسد و این توانش را در بند دهم آورده است. در مواردی نیز شاهد حذف فعل به قرینه لفظی هستیم؛ مثلاً در بند دوازدهم آمده است: «نه‌داشدان سس چیخیر، نه‌ده قارداشدان: نه سنگ را آوایی برمی‌خیزد و نه برادر را (آوایی برمی‌خیزد)» (همان: ۵۸).

## ۲-۷) سطح فکری

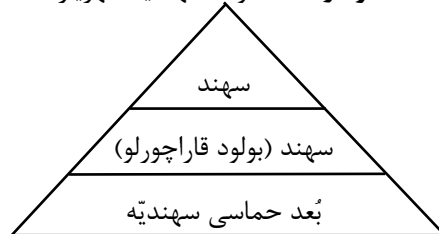
از نظر فکری، سهندیه شهریار آنقدر عمیق و بلند است که مجال پرداخت آن در این پژوهش نمی‌گنجد و حق آن است که درباره این منظومه شگرف، طومارها نوشته شود. یادآوری می‌شود که مخاطب با تدقیق و تعمق در سهندیه شهریار، با سه فضای عمده مواجه می‌شود:

«الف) فضای کوه سهند و دامنه و توصیف آن در ابعاد مختلف با دیدگاه‌های متناظر و احساس شهریار نسبت به آن. ب) بیان احساس و علاقه قلبی و باطنی شهریار نسبت به بولود قاراچورلو (سهند) ... ج) بُعد حماسی و دیدگاه شهریار و پیش‌بینی وی در این باب که زیباترین و عاشقانه‌ترین قسمت سهندیه را تشکیل می‌دهد» (کلاتتری، ۱۳۹۰: ۳۴).

بنابراین، می‌توان این سه شاخصه مهم را در سهندیه شهریار به صورت زیر ترسیم کرد:



نمودار (۱) منظومه سهندیه شهریار



نکته حائز اهمیت در خلق آثار فاخر، در نظر گرفتن بُعد زمان و مکان است. بی‌گمان میزان اثرگذاری این دو بُعد را نمی‌توان در آفرینش اثر نادیده گرفت. خاصه که آن اثر، شاهکار سهندیه باشد:

«زمان آفرینش سهندیه، سال ۱۳۴۶/۱۳۴۷ شمسی، مقارن با ۱۹۶۸/۱۹۶۷ میلادی است که اوج تبلور سلطه و خودکامگی حکومت و سازمان‌یافتگی نیروهای اطلاعاتی و امنیتی آن زمان به شمار می‌رود... این زمان تقریباً مقارن با اواسط دوره دوم سلطنت پهلوی دوم، پس از کودتای بیست و هشتم مرداد ۱۳۳۲ شمسی است... مکان آفرینش اثر، تبریز است که علی‌رغم مرکز آذربایجان ایران بودن در سال‌های یاد شده، در واقع، در حاشیه مسائل و جریان‌های اجتماعی و سیاسی بین‌المللی و یا حتی ملی قرار داشت» (حریری اکبری، ۱۳۸۰: ۱۰۵).

درباره کلیت این اثر فاخر باید یادآور شد:

«سهندیه یک حرکت شاعرانه نیست. یک عروج است! فراز عارفانه‌ای است با بال‌های ملکوتی بر ساحت عرش و همین موضوع و مورد است که درک مفاهیم ژرف آن را برای آنان که با ادبیات عارفانه و فارغ از عالم خاکی و جهان مادی، بیگانه یا ناآشنا هستند، با اشکال مواجه می‌سازد» (کلانتری، ۱۳۹۰: ۱۳).

از سویی دیگر، گزینش واژه‌ها و عبارات در این اثر، بسیار هوشمندانه و دقیق به کار رفته است.

دلالت این ادعا، «از همان نام اثر [سهندیه] مشخص می‌شود که استعاره به نقش آفرینی در نظام معنایی شعر می‌پردازد... و اینجا چه منش خودآگاه و چه منش ناخودآگاه روانه زبانی [شعر] و نظام زیرساختی آن، هم تخلص شاعر را منظور نظر دارد و هم کوه سهند در جنوب تبریز را...» (حریری اکبری، ۱۳۸۰: ۱۰۶).

به بیان دیگر، رمزآلود و مبهم بودن این اثر را می‌توان از نام آن نیز استنباط کرد. شاخصه رمزآلود بودن، خود یکی از ویژگی‌های تخیل رمانتیک است که «غالباً رو به سوی افق‌های مه‌آلوده و مبهم و دور دست دارد... و از همین رو، از تخیل کلاسیک که

رو به آفاق روشن و آشنا دارد، فاصله می‌گیرد. محصول تخیل رمانتیک، تصویر عوالم پُر رمز و راز و وهم‌آلود است و در آن، واقعیت در هاله‌ای از آنچه فراواقعی می‌نماید، فرومی‌رود» (صدری‌نیا، ۱۳۸۲: ۱۳۸).

از سوی دیگر، مفاهیم عمیق و دقیق فکری و به تعبیری، بازتاب اندیشه‌ای خاص را که در ورای کلمات و عبارات نهفته است، نمی‌توان نادیده گرفت؛ برای مثال:

«استاد در سرآغاز شعر، سهند را با عنوان "شاه‌داغیم" مخاطب قرار می‌دهد که هر دو کلمه در بافت فرهنگی آذربایجان، نقش و بار معنایی فراموش‌ناشدنی دارند... شاه همواره در رأس هرم اجتماعی و قدرت قرار داشت... داغ که واژه ترکی "کوه" است نیز معانی متعددی دارد و نمادهای بسیاری را به ذهن متبادر می‌کند. اول از همه، بستر طبیعی زندگی کوچندگی... دوم اینکه کوه یا نماد مسلم آن، گایا که واژه ترکی "صخره‌سنگ عظیم یا کوه‌سنگی" و نماد زمین است، جایگاه ویژه‌ای در بینش اساطیری دارد... سوم اینکه در این اثر، سهند تا حد یک کوه کیهانی اساطیری استعلا می‌یابد. سهند مرکز جهان می‌شود که از راه عبور از سطح می‌تواند صورت پذیرد و ورود به پردیس ممکن گردد. کوشش‌هایش برای بازسازی وضعیت خاستگاهی، یعنی دستیابی به زمان غیر زمانمند و رسیدن به مکان مقدس پیش از پیدایی کیهان، در این شعر در اوج کمال به جلوه درمی‌آید؛ به عبارت دیگر، شهریار در تلاش برای بازگشت به نقطه‌ای است که آفرینش از آن شروع می‌شود...» (حریری اکبری، ۱۳۸۰: ۱۰۹).

همچنین، شهریار در همان بند نخست منظومه،

«سهند باشکوه را - که از برف، نیم‌تنه سفید پوشیده و دامنه‌های آن سبز است - به مردی باآهت و کشیده‌قامت مانند می‌کند... ائل دایاغیم: تکیه‌گاه پیران و پدران من! پناه مردم ستمدیده من!... شهریار با این ترکیب نجیب و عاطفی و اضافه آن به ضمیر "م" به حماسه رنگ مردمی می‌بخشد و پهلوانان تاریخی و افسانه‌ای را به منظر چشم می‌آورد» (انزایی‌نژاد، ۱۳۷۸: ۱۵).

در بند دوم منظومه داریم: «باشدا حیدربابا تک قارلا قیروولا قاریشیبسان»، با تأمل در این بند از منظومه، مثلثی پیش روی خود می‌بینیم:

«۱- پیوند شهریار با حیدربابا. ۲- پیوند شهریار با سهند. ۳- رابطه سهند یا حیدربابا. رابطه شهریار با حیدربابا، رابطه کودکی است با مادر خود. پیوند شهریار با سهند، رابطه نوجوانی است با پدر قهرمان خود... اما رابطه - یا بهتر است بگویم، تقابل - سهند با حیدربابا در این مصراع، از دیدگاه تشبیه و جایابی طرفین تشبیه، شگفت‌انگیز است و خارج از عرف بلاغت و نرم بدیعی...» (همان: ۱۶-۱۷).

در مصرع دوم همین بند، یعنی «سون ایپک تئلی بولودلارلا افقده ساریشیبسان»، «از یک سو ابر به مادر بزرگ پیر مهربانی مانند شده است با گیس‌های سفید و نرم، و

از سوی دیگر، به محبوب زیبارویی که گیسوان پرندین خود را به بر و دوش خود رها کرده است» (همان: ۱۸) و در مصرع سوم، «ساواشارکن، باریشیبسان»، «پهلوی هم نشانندن دو حال و فعل متخالف، بسی قابل توجه است... در عین خشم و ستیز، آشتی جوی هستی» (همان: ۱۹).

می‌دانیم که «یکی از بایستگی‌های حماسه، پیوستگی آن با جهان برین و آمیختگی آسمان و زمین است؛ زیرا اوج و کمال حماسه در آن است که موجود فرشی با گونه‌های عرشی درآمیزد» (همان). این آمیزش در مصرع نخست بند سوم خودنمایی می‌کند: «گوئیدن الهام آلالی، سری سماواته دئیهرسن».

از شاخصه‌های دیگر این منظومه، پیش‌بینی‌های شهریار و احتمال‌هایی بود که استاد به رخداد آن باور داشت. آنجا که سخن از خروش و سینۀ جوشان می‌شود، به‌درستی بیانگر این نکته است که «با توجه به محتوا و معنای این قسمت و با توجه به اینکه سهندیه در سال ۱۳۴۶ سروده شده، پیش‌بینی‌ها و پیشگویی‌های شهریار در به وقوع پیوستن انقلاب، در رگ‌های این منظومه ماندگار به روشنی جاری و ساری است» (کلانتری، ۱۳۹۰: ۱۸۲).

در جایی دیگر، استاد اشاره به خطۀ تبریز و شهر گوهرخیز دارند و باید این نکته را نیز یادآور شد که شهریار «برای دیدار شعرای آذربایجان به سوی ارس حرکت کرد. وی از رفتن به جایی نام نمی‌برد، ولی در ترجمه برای اینکه خوانندگان بزرگوار به مبداء حرکت پی ببرند و از طرفی، نامی از تبریز برده شود، ترجمۀ عبارت مذکور بیان گردید، هرچند به مناسبت عدم صدور گذرنامه این دیدار میسر نشد» (همان).

چه کسی جز محمدحسین بهجت تبریزی یارا دارد که چنین هوشمندانه این نکته ظریف و نغز را در ژرف‌ساخت اثر خود بدین زیبایی جای دهد؟!

نکتۀ پایانی درباره سهندیه شهریار، حس میهن‌پرستی است. شفיעی کدکنی درباره حس میهن‌پرستی سید اشرف حسینی می‌گوید:

«مفهوم وطن در مرثیۀ وطن سید اشرف] به لحاظ جغرافیایی، عرصۀ وسیع فرهنگ ایرانی و قلمرو ادبیات فارسی است... به همین دلیل، کشمیر، بلخ و هندوستان - که قلمروهای پهناور ادب فارسی هستند - در چشم‌انداز این شاعر، همۀ اجزای این وطن را تشکیل می‌دهند... [نیز] تمام قومیت‌های متفاوت را از تبریزی، گیلانی، تهرانی و... در زیر چتر خویش دارد و... این‌گونه نگاه به وطن را در شعر ادیب‌الممالک، ادیب پیشاوری، و چند شاعر دیگر نیز با اندک تفاوت‌هایی می‌توان دید. به نظرم می‌رسد که آخرین شاعر بزرگی که در عصر ما هنوز بازمانده چنین برداشتی از مفهوم وطن بود، شهریار بود» (شفיעی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۹-۵۰).

در جایی از سهندیه، استاد شهریار حسرت جدایی قفقاز را در بند چهلیم چنین

می‌سراید:

«آرزیم آینا چیراغ قویمادا، آیدین شافاغ اولدو  
اوتایین نغمه‌سی قوزاندی، اوره کلر قولاغ اولدو  
یئنه قارداش دئیهرک قاچمادا باشلار آیاغ اولدو...».

یعنی؛ «ارس آیینۀ فجری شد و تاباند به هر سو شفق و نور چراغی که روشنگر  
زیبایی ایل است و تبار است! \* شد موجب دیدار و شنیداری سیمای گل و نواهای هزاری  
که رسد از طرف رود ارس. \* بر طرف دیگر آن، همه جان‌ها شده گوش و همه را اشک  
تماشایی دیدار نشسته به رخ و دیده و مژگان... \* ارس از دیده روان شدا لیک افسوس به  
جانان نرسیدیم، گل عشق نجیدیم!» (کلانتری‌فرد، ۱۳۹۰: ۱۰۳-۱۰۴).

شگفتا که شهریار در قسمت دیگر، از همبستگی قلبی دو ملت سخن می‌گوید:

- «ائلیمی - آرخامی گۆردوکده ظالیم اووچو قیسیددی...» (ب ۴۱).

- «در کمین بود مرا ظالم و یاغی که به بندم بکشد، \* دید همبستگی و همدلی ایل  
و تبارم که مرا حامی و یارند! \* دم فروبست و پس افتاد» (همان: ۱۰۸).

اما اگر امروز ما شاهد شاهکار سهندیۀ شهریار هستیم، بی‌تردید انگیزۀ سرایش  
آن مدیون بولود قاراچورلو است. این آشنایی و قرابت، دنیای جدیدی را به روی شهریار  
گشود؛ چراکه محمدحسین بهجت تبریزی در خلق منظومۀ خود، «پس از آشنایی با  
سهند (بولوت قره چورلو) و شناختن هویت شکل‌یافته، شخصیت، انسانیت و توانش‌های  
ذوق و احساس آشنای او، با کاربرد استعاره و نمادسازی، کلیۀ مظاهر مقدس را در هم  
می‌آمیزد و در پای سهند می‌ریزد...» (حریری اکبری، ۱۳۸۰: ۱۰۸).

سهندیۀ بولود را می‌توان در سه فضای کلی ترسیم کرد: ۱- بهره‌گیری از طبیعت.  
۲- بُعد حماسی و روحیۀ مبارزه‌طلبی منظومه. ۳- ستایش شهریار. آغاز سهندیۀ بولود  
با وصف طبیعت به همراه یک حسرت خاص همراه است؛ حسرت ناشی از خفقان و  
نرسیدن به محبوب. سرانجام، بولود در بند پنجم، در عظمت حیدربابا سخن می‌گوید و  
گفته شهریار را چون فرمان می‌داند:

«گره‌گ روخت آلام «حیدربابا» دان، «اذن از «حیدربابا» ستانم باید،  
«یوخ» جوابی بلکه منه وئرمه‌سین. که پاسخ «نه» ننیوشم.  
بیرده شهریاردان فرمانیم واردیر: فرمان شهریار را هم پیش خود دارم:  
شاعر بیر- بیرینی اولور گۆرمه‌سین؟» مگر می‌شود شعرا همدیگر را نبینند؟  
(محمدزاده صدیق، ۱۳۸۸: ۵۶).

شاعر از بند ششم به بعد آغاز به تعریف از خود می‌کند و آرام‌آرام شکوۀ خود را از  
فضای خفقان برملا می‌سازد:

## تحلیل سبک‌شناسانه سهندیه‌های شهریار و بولود قاراچورلو [سهند]

سعید واعظ و محمد شیخ‌الاسلامی

«آخ من‌ده سهندم، باشیم اوجادیر،  
ایچیمده سؤنمه‌ین عشق آتشی‌وار  
منده صفاسی وار گؤللو باهارین.  
باشیمی توتسادا قارا بولوتلار».

«من سهندم، کوهی سرافرازا!  
آتش عشق درونم خاموشی بنشناسد،  
گرچه ابرهای سیاه ستیغ سرم را فراگرفته‌اند،  
صفای شکوفه‌زاران بهاران‌زا در خود دارم»  
(همان).

در مصرع دوم همین بند که اشاره به آتشین بودن سهند دارد، اگر ما سهند را در وجهی دیگر، کوه سهند در نظر بگیریم، می‌تواند اشاره‌ای باشد به «آتشفشانی بودن سهند...» (کلانتری، ۱۳۹۰: ۱۶۷) و ابرهای سیاه هم اشاره به خفقان زمان باشد یا در بند دوازدهم که صحبت از یأس و ناامیدی است:

«داد و فریادم در درونم خفه می‌شود،  
نه دیوار و نه یار، ندایم را آواز می‌دهند.  
نه سنگ را آوایی برمی‌خیزد و نه برادر را!  
تو گفתי که امواج در خلأ گم می‌شوند»  
(محمدزاده صدیق، ۱۳۸۸: ۵۸).

اما شاعر، استوار و محکم است و از ناامیدی او چندان دوام ندارد و روزنه‌های امید یک‌به‌یک فریادرس او می‌شوند:

«سهندی قورخوتماز نه‌سارای، نه‌سئحر.  
«محبت» دئییلن بیر افسونو وار.  
هم «اسم اعظم» دیر، هم «اسم شب» دیر،  
مرا افسونی «محبّت» نام است.  
هم «اسم اعظم» دیر، هم «اسم شب» دیر،  
«اسم اعظم» و «اسم شب» دارم  
که درهای بسته را به رویم فرامی‌گشاید!»  
(بند چهاردهم).  
(همان: ۵۹).

وقتی روزنه‌های امید را در مقابل خود می‌بیند، روح حماسه و مبارزه‌طلبی او به جوش و خروش می‌افتد؛ چنان‌که در بند شانزدهم می‌خوانیم:

«سانکی توفان قوپور، گؤی گورولداییر.  
بولوتلار چاخناشیر، شیمشکلر شاخیر.  
اود آلوو اله‌نیر یئرین اوزونه،  
زمین را امواج آتش فرامی‌گیرد،  
دمیر دروازه‌لر سو اولور، آخیر».  
و دروازه‌های آهنین آب می‌شوند»  
(همان: ۵۹-۶۰).

تعبیر این بند ما را به یاد شاهنامه فردوسی می‌اندازد!

پس از فروکش کردن شعله خشم و نفرت از خفقان، نیایش‌های عاشقانه آغاز می‌شود؛ درست مانند لطافت پس از رگبار:

«عزیز شهریاریم! باغیشلا منی،  
اینجیمه، داریلما، فیکرین هاردادی؟  
«مرۆتسیز» دگیل سنین قارداشین،  
برادرت «بی مرۆت» نیست،  
آنجاق سنین کیمی، اودا داردادی»  
آخر من نیز در بند هستم»  
(بند بیستم). (همان: ۶۱).

علاقه به شهریار در وجود بولود، وصفناشدنی است و سهند شهریار را در آسمان ادب چون کیوان و زهره تصوّر می‌کند و شهریار را با دیدی می‌بیند که شهریار حافظ را (ر.ک؛ کلانتری، ۱۳۹۰: ۱۵۳-۱۵۴).

پس از گفتگوهای تنهایی بولود با شهریار، زبان شکوه از آشنا (و نه بیگانه) آغاز می‌شود، چنانچه در بند بیستوسوم می‌خوانیم:

«بلکده نه بیلیم، سلطانیم قارداش! «شاید هم، چه می‌دانم، سلطان من!  
حقیقتده ایشین عئیبی بیزده دیر. ایراد در خود ما است.  
همین بو ایلقارین دوشگونویوک بیز، گرفتار همین پیمان شناسی خود هستیم.  
گناه یاددا دگیل اؤزوموزده دیر!»  
بیگانه را گناهی نیست، گناه در خود ما است!»  
(محمدزاده صدیق، ۱۳۸۸: ۶۲).

چنانچه درباره شهریار اشاره شد، او حسّ میهن‌پرستی و ملی‌گرایانه داشت، بولود نیز چنین حسّی داشت و مصداق‌های آن در سهندیه او به زیبایی هرچه تمام‌تر خودنمایی می‌کند؛ برای نمونه به بندهای بیست‌وهشت، بیست‌ونُه، سی‌ودو، سی‌وسه و سی‌وچهار بسنده می‌شود:

«بوگون من سهندم، سن شهریارسان،

گل باشین اوجالداق قوجا تبریزین.

بیر کره یادلارین داشینی آتاق،

چکک قایغی سینی اؤز ائلیمیزین. شاعیریم! دنیانی نجه گؤرورسن؟

دوز یئییب دوز قابین سیندیرانلار وار.

قدیر بیلن یارا جان قوربان ائيله،

قدیر بیلمه‌ینه حئیفدیر ایلقار!...

وفاسیز گوللرین اوستوندن اوچاق،

قوناق صداقتلی ائل قوجاغینا.

سؤنمز عشقیمیزدن بیر پیوند سالاق،

اثلین ساختا وورموش گول بوداغینا. او گۆزه‌ل شه‌هرده، عزیز دیاردا،

شاعیری جوشدوران صحنه‌لر چوخ وار.

نیسگیللیری چوخ‌دور دردلی تبریزین،

بیری، سن اؤزونسن، عزیز».

یعنی: «من امروز سهندم! تو شهریاری! ما تبریزمان را سرافراز داریم! \*\* سنگ اجنبی را بر سینه نزنیم. \*\* تیماردار مردم خود باشیم. \*\* این جهان را چگونه اندیشیده‌ای؟! \*\* دیگران نمک می‌خورند و نمکدان می‌شکنند. \*\* جان فدای یار قدرشناس باد. \*\* قدرشناس را پیمان چه بهایی دارد؟! ... \*\* پای از روی گل‌های بی‌وفا برداریم. \*\* سرزمین خود را وجب به وجب بگردیم. \*\* در غم و شادی مردم خود شریک شویم. \*\* دژ و گوهر خویشتن بر تارک سرزمین خود نثار کنیم. \*\* در آن شهر زیبا و در آن دیار والا، \*\* فراوان صحنه‌های پرجوش و شاعرانه است. \*\* تبریز غم‌آلود را حسرت، فراوان است، \*\* یکی خود تو هستی، شهریار!» (محمدزاده صدیق، ۱۳۸۸: ۶۵-۶۴).

## ۳-۷) سطح ادبی

### ۳-۷-۱) تشبیه

از جمله شاخصه‌های پربسامد منظومه سهندی شهریار که در ژرف‌ساخت خود به خلق تصاویر بی‌ظنیر و بی‌بدیل منجر می‌گردد، آرایه تشبیه است. در علم بیان، تشبیه عبارت است از: «مانندگی یا تشبیه کردن چیزی یا کسی به چیزی یا کسی دیگر، بر بنیاد پیوندی که به پندار شاعرانه در میانه آن دو می‌توان یافت» (کزازی، ۱۳۸۹، ب: ۴۰). در اینجا، به ذکر یک مورد با تحلیل هر یک بسنده می‌کنیم. در بند پنجم می‌خوانیم: «اؤینیار سازتقلی‌تک، شاخه لرین چایدا چمنده: شاخه‌هایت مانند ساز روی رود و چمن می‌لرزند» (پورهاشمی، ۱۳۹۱: ۱۵۴). این تشبیه، بسیار زیباست:

«عاشق‌ها برای زیبایی ساز خود، منگوله‌ای که بیشتر از رشته‌های پشم یا ابریشم و سرخ‌رنگ است، بر انتهای پرده‌های ساز می‌بندند که موقع نواختن ساز، منگوله هماهنگ با حرکت ساز، تکان‌های نوسانی به خود می‌گیرد. در اینجا، استاد بوتله گلدار را که شاخه گل سرخ بوده، در کنار جوی به سوی آب خم شده است و آب در حال جریان ملایم، آن شاخه گل را به حرکت رقص‌گونه درمی‌آورد، به منگوله ساز عاشقی‌ها هنگام نواختن آن تشبیه کرده است. در حقیقت، نجوای عرفانی جریان آب و وزش باد و حرکت سماع‌گونه گل را به تماشا درآورده است» (کلانتری، ۱۳۹۰: ۱۶۹).

در مصرع دوم بند اول سهندیه قراچورلو می‌خوانیم: «خیالیم بویلانیر دامدان، دیواردان...». گویی شاعر خیال خود را به پری تشبیه کرده است که از در و دیوار باغ سرک می‌کشد. همچنین، در مصرع سوم و چهارم بند دوم داریم:

«هئیسوسی کهربا، نارای یاقوتدان. طاغی فیروزه‌دن، دیواری گولدن...».

«اناری مثل یاقوت»، «بهی مثل کهربا»، «طاقی به زیبایی و از جنس فیروزه» و «دیواری اشکوفه‌ای» چهار تشبیه در این دو مصرع هستند که بر زیبایی کلام تأثیر بسیاری گذاشتند.

در مصرع اول بند نهم نیز (کۆنلوم هاواسیلا قول- قاناد آچیر...)، شاعر اشاره دارد که پرنده دلم‌بال‌هایش را گشوده و قصد پرواز به ستیغ قاف را دارد که «پرنده دل»، خود تشبیهی نغز بوده که این‌گونه تشبیه‌ها در منظومه سهندیه قراچورلو فراوان است.

### ۷-۳-۲) ایهام

ایهام «پندارخیزترین و هنریترین آرایه درونی است. سخنور باریک‌بین خرده‌سنج می‌تواند ژرف‌اندیش و نهانکاو، لایه‌های گونه‌گون معنایی را به یاری ایهام در سروده خود بیافریند...» (کزازی، ۱۳۸۹، الف: ۱۲۸). در سهندیه شهریار، از جمله کلماتی که خود به‌تنهایی و بدون در نظر گرفتن کل منظومه، آرایه ایهام دارد، واژه «سهند» است. حال «به طوری که از فحوای منظومه سهندیه نیز برمی‌آید، دل‌بستگی شهریار را هم به کوه سهند و هم به بولود قراچورلو (سهند) ابراز می‌دارد» (کلانتری، ۱۳۹۰: ۱۷۴). بدین سبب، برخی مترجمان این منظومه، هر دو معنا را در ترجمه خویش لحاظ کرده‌اند؛ مثلاً در بند سی‌وپنجم با این ویژگی مواجه هستیم:

«قاناد ایستیر بوفضا، قوی قالاطر لانی سهندیم

اُشیب نوز قسه‌می دستانیمی دستانلی سهندیم...».

یعنی: «جولانگه شاهین تو در ژرف‌فضای ادب عشق، عروج ملکوتی بود، اسرار الهی نرسد هر پَر پرواز بدان صحنه و بگذر که هر کس نکند درک سهندم. \* بشنو افسانه دلدادگی‌ام، قصه عشق من و زندگی‌ام، من نتوانم که کنم قصه و داستان تو را ترک، سهندم» (همان: ۹۵).

در بند هشتم و چهل‌وهشتم نیز این نکته را می‌بینیم (ر.ک؛ همان: ۵۷-۵۸ و همان: ۱۲۰):

از جمله جاهای دیگر که چنین شاخصه‌ای دارد و شهریار بسیار رندانه این مسئله را پردازش کرده، بند هشتم است که می‌خوانیم:

«آد آلیب سندن او شاعر کی، سن اوندان آد آلارسان،



اونا هر داد وئره سن، یوز او مقابل داد آلارسان،

تاریدان هرزاد آلارسان،

باش اوجالیدقا دماوند داغیندان باج آلارسان

شئر الیندن تاج آلارسان...».

یعنی: «نام و آوازه گرفته ز تو، تو شاعر آزاده آذر، به بلندی دماوند بُود با تو برابر، در ادب از تو فراتر، و چه زیباست تو را نام بُود زینت دفتر، و بلندای تو ای آیت زیبایی آذر از نام سهند است. نامی تو بدو دادی و صد نام گرفتی، کامی تو بدو دادی و صد کام گرفتی...» (همان: ۵۸-۵۷).

«در باب تاج از بر شیر برداشتن، فقط درباره تاجگذاری بهرام پنجم ساسانی به کار رفته است، آذر این باره اشاره به دو نکته ضروری است: الف) سروده ترکی آذری سهند، چنان شهریار را مجذوب کرده که آن را فراتر از زبان فارسی قلمداد می‌کند... ب) می‌تواند به داستان بهرام گور و سروده فردوسی در این باب اشاره‌ای داشته باشد...»

ز بیشه دو شیر ژیان آوریم همه تاج را در میان آوریم  
چو بهرام و خسرو به هامون شدند بر شیر با دل پُر از خون شدند  
دو شیر ژیان داشت گُشتهم گرد به زنجیر بسته، به موبد سپرد  
ببردند شیران جنگی کشان کشنده شد از بیم چون بیهشمان»

دور از تصوّر نمی‌تواند باشد که واقع شدن عبادت‌گاه‌های ایران باستان در دامنه سهند، مورد اشاره و تفاخر ملی شهریار قرار گرفته است» (همان: ۱۷۳).

نمونه‌های دیگری نیز می‌توان ارائه داد که برای رعایت اختصار از ذکر آنها خودداری می‌شود.

در سهندیه قاراچورلو، از جمله کلماتی که با خواندن آن، ناخودآگاه ایهام به ذهن متبادر می‌شود، واژه «سهند» است، همچنان که در سهندیه شهریار نیز این واژه صنعت ایهام دارد. در مصرع نخست بند ششم داریم:

«آخ من ده سهندم، باشیم اوجادیر، «من سهندم، کوهی سرافراز!  
ایچیمده سؤنمه‌ین عشق آتشی وار». آتش عشق درونم خاموشی بنشناسد»  
(محمدزاده صدیق، ۱۳۸۸: ۵۶).

شاعر می‌گوید: «من سهندم، کوهی سرافراز». این جمله هم می‌تواند اشاره داشته باشد به کوه سهند و از طرفی می‌تواند به شاعر (قاراچورلو) ملقب به «سهند» و نوعی ایهام تناسب اشاره داشته باشد. یا مصرع چهارم بند چهارم اشاره‌ای به لفظ شهریار دارد که این واژه نیز دو معنا را به ذهن متبادر می‌کند: ۱- محمدحسین بهجت تبریزی. ۲- پادشاه و فرمانروای شهر:

«شاهلا رعیتین صحبتی تو تماز، «اختلاط شاه و ایلاتی کجا؟  
من بیر اوبالییام، اودور شهریار!». من نم‌دین کلاهم و او شهریار»  
(همان).

در مصرع سوم بند یازدهم، ما این نکته را در کلمه «بولود» می‌بینیم:

«بولودام سالانسا قاشیم- قاباغیم، آغلارام عالمی سئلر آپارار...».

در ترجمه آن داریم: «بری هستم که اگر خشم گیرم، جهانی را سیل جاری می‌سازم»  
(محمدزاده صدیق، ۱۳۸۸: ۵۸). «بولود» هم می‌تواند اشاره به خود شاعر باشد و هم  
اشاره به ابر که به نوعی در این عبارت، ساختار ایهام تناسب را ساخته‌اند.

### ۷-۳-۲) تلمیح

تلمیح «ارائه‌ای است درونی که سخنور بدان سخت کوتاه، از داستانی، دستانی، گفته‌ای  
و هرچه از این گونه سخن در میان می‌آورد و آن داستان، داستان یا گفته را به یکبارگی  
در ذهن سخن‌دوست برمی‌انگیزد» (کزآزی، ۱۳۸۹، الف: ۱۱۰). در سهندیه شهریار نیز  
به این ارائه برمی‌خوریم که در اینجا تنها به ذکر یک نمونه بسنده می‌کنیم. در بند  
چهاردهم داریم:

«شاعرین ذؤوقو، نه افسونلو، نه افسانه‌لی باغلار  
آی نه باغلار، کی الیف لیل ده افسانه‌ده باغلار...».

اشاره‌ی ألف لیلته و اللیلته به داستان هزار و یک شب است که «مجموعه‌ای از داستان‌های  
قدیمی ایرانی، عربی و هندی است. اکثر ماجراهای آن در بغداد و ایران می‌گذرد... شهریار  
آن را افسانه‌ی افسون نامیده است» (کلانتری، ۱۳۹۰: ۱۷۴-۱۷۵).

در سهندیه قاراچورلو نیز در چند موضع شاهد آرایه‌ی تلمیح هستیم که به اقتضای  
اختصار کلام به ذکر یک نمونه بسنده می‌کنیم. در بند سوم سهندیه بولود داریم:

«ماوی ایوانیندا ساز چالیر زؤهره، «زهره بر ایوان کبودش ساز بر دست دارد،  
بورجوندا یای چکیب، دایانیب کیوان. و کیوان بر بالای بارویش زه بر کمان کشیده است.  
لایقی وار گیره مقررینه من‌ده، من با این نم‌دین کلاه و ساز شکسته‌ام،  
قیلی پایاغیملان، سینیق سازیملان؟». چونان شاینده ورود به کاخ او باشم»  
(محمدزاده صدیق، ۱۳۸۸: ۵۵).

### نتیجه‌گیری

با بررسی دو سهندیه گرانسنگ شهریار و قاراچورلو از منظر سبک‌شناسی، می‌توان  
به دستاوردهای زیر اشاره کرد:

۱- هر دو شاعر با بهره‌گیری از خلق تصاویر بکر و بدیع در منظومه خود برآند تا پیوندی دقیق بین لفظ و معنا برقرار سازند.

۲- هم شهریار و هم بولود قاراچورلو، حس میهن‌پرستانه خاصی دارند. قلب هر دو برای وطن می‌تپد و آشکار و پنهان در منظومه‌هایشان این حس را بیان می‌کنند و شاید این مسئله جزو مهم‌ترین شاخصه‌های هر دو منظومه باشد.

۳- علاوه بر میهن‌پرستی، بُعد حماسی هر دو اثر قابل توجه است. شهریار و بولود در بندهایی از آثار خود، خشم و نفرت خود را از خفقان و سیاهی موجود بیان می‌کنند، به گونه‌ای که ناخودآگاه حس مبارزه‌طلبی در وجود خواننده سریان می‌یابد. اینکه هر دو شاعر در بندی از منظومه، از طبیعت دل‌انگیز سخن می‌گویند و در این بزم، خنیاگرانه مخاطب را با خود همداستان می‌سازند، اما در بندی دیگر، یکباره از ظلم و خفقان موجود شکوه می‌کنند و در گذار از ساحت احساس به ساحت عقلانیت، خواننده را با خود به ژرفای کلام می‌برند، تناقضی هنرمندانه است که مخاطب مسحور را چنان به این سوی و آن سوی می‌کشاند که متوجه این تغییر ساحت‌ها نمی‌شود.

هنگامی که سخن از بررسی سبک‌شناسانه به میان می‌آید، نمی‌توان سطوح زبانی و ادبی را نادیده گرفت. هر دو شاعر در آثار خود با بهره‌گیری از برخی از شاخصه‌های زبانی و ادبی، زیبایی آن را چندین برابر کرده‌اند، به گونه‌ای که اگر ما این شاخصه‌ها را از شعر بگیریم، بی‌گمان تأثیر خود را بر مخاطب از دست خواهند داد. وجود شاخصه‌هایی چون جناس، سجع، تشبیه، تلمیح و... سبب شده تا علاوه بر تدقیق در سطح فکری هر دو منظومه، خواننده به این نکات نیز توجه کند و از خواندن و خوانش آن لذت ببرد.

از نظر نگارندگان پژوهش، در پهنه ادب، مضامین عمیق فکری و احساسی و نیز خلق تصاویر بکر و بدیع در سهندیه شهریار را کسی جز خود او نمی‌تواند آفرید و نیز کس را یارای آن نیست که روح حماسی، حس مبارزه‌طلبی و نیایش‌های عاشقانه موجود در سهندیه بولود قاراچورلو را دوباره خلق کند.

## منابع و مأخذ

انزایی نژاد، رضا. (۱۳۷۸). «نگاهی از کنار حیدرآباد به سهندیه، فقدان یک نکومرد». فصلنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز. ش ۱۷۳. صص ۷-۲۲.

پورهاشمی، سمیه. (۱۳۹۱). تحلیل سبکی و گفتمانی اشعار ترکی آذری شهریار. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی. به راهنمایی منصور فهیم. تهران: دانشکده زبان‌های خارجی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۸). دیوان حافظ. به تصحیح هوشنگ ابتهج (سایه). چ ۱۴. تهران: کارنامه.

حریری اکبری، محمد. (۱۳۸۰). «هرمنوتیک سهندیه». *نامه علوم اجتماعی*. ش ۱۷. صص ۹۷-۱۲۷.

حقوقی، محمد. (۱۳۸۸). *مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران*. ج ۲. چ ۶. تهران: قطره.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). *با چراغ و آینه*. چ ۴. تهران: سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۳). *کلیات سبک‌شناسی*. چ ۴. تهران: میترا.

صدریان، سارا. (۱۳۹۱). «شهریار و شعر ترکی». [www.rasekhoon.net](http://www.rasekhoon.net)

صدوری‌نیا، باقر. (۱۳۸۲). «جلوه‌های رمانتیسیم در شعر شهریار». *فصلنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی*. ش ۱۸۸. صص ۱۳۳-۱۵۶.

فتوحی رودمجنی، محمود. (۱۳۹۲). *سبک‌شناسی*. چ ۲. تهران: سخن.

کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۹). الف. *بدیع*. چ ۷. تهران: ماد.

\_\_\_\_\_ . (۱۳۸۹). ب. *بیان*. چ ۹. تهران: ماد.

کلاتری‌فرد، زین‌العابدین. (۱۳۹۰). *سهندیه (در دامنه بلندای سهند): تدوین و ترجمه سهندیه استاد شهریار*. تهران: پیناژ.

محمدزاده صدیق، حسین. (۱۳۸۸). *دو سهندیه*. تهران: تک‌درخت.

نیکویخت، ناصر. (۱۳۸۳). «صوت‌آواها و نظریه منشاء زبان». *پژوهش‌های ادبی*. ش ۳. صص ۱۱۵-۱۳۳.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۵). *فرهنگ نام‌آوایی فارسی*. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.