دو ماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۷، شمـارهٔ ۲۶، خرداد و تیر ۱۳۹۸

زیبایی‌شناسی شرواهای جنوب
(با تکیه بر شرواهای فایز دشتستانی و محیا بستکی)

فاطمه صادقی نقدعلی علیا [۱*] سیدمهدی خیراندیش [۲] عبدالرحمان پاسلاری [۳]

(دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۲۳ پذیرش: ۱۳۹۸/۲/۳)

چکیده

یکی از ویژگی‌های ذاتی ادبیات به‌عنوان یک هنر، زیبایی است. عناصر برجستهٔ موسیقایی، زبانی و تصویرساز با ایجاد هنجارگریزی سبب زیبایی شعر می‌شوند. شروا یکی از انواع ترانه‌های عامیانهٔ رایج در جنوب کشور (هرمزگان، بوشهر) نیز از این قاعده مستثنا نیست. پژوهش حاضر با هدف معرفی هرچه بیشتر شرواها و نیز بررسی عناصر زیبایی‌آفرین در این گونه از شعر، با رویکرد نقد بلاغی و به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است. جامعهٔ پژوهش، شرواهای فایز دشتستانی و محیا بستکی، دو نمایندهٔ اصلی شروه‌سرایی در جنوب است که شرواهایشان مشحون از عناصر زیبایی‌ساز است. نتایج پژوهش بیانگر آن است که دلیل اصلی ماندگاری این اشعار، افزون بر مضمون آن‌ها، مرهون مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی این اشعار است که نشان از تسلط این دو شاعر بر مقولهٔ شعر و شاعری دارد. این دو شروه‌سرا با استفاده از زبان ساده، واژگان مأنوس و بسامد چشمگیری از صنایع بیانی و بدیعی متناسب با بافت زبانی شعر، همچون تشبیه و استعاره توانسته‌اند زیبایی را در شعر خود ایجاد کنند. زیبایی‌های زبانی و ادبی که با بافت عاطفی شعر، محتوای آن و مخاطب عام آن هماهنگی کامل دارد.

---

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور (نویسندهٔ مسئول).

* f.sadeghi1386@yahoo.com

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور.

۳. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور.

واژه‌های کلیدی: ادبیات عامه، شروه، زیبایی‌شناسی، فایز دشتستانی، محیا بستکی.

۱.مقدمه

ادبیات عامه ازجمله عناصر معنوی فرهنگ عامه به‌شمار می‌رود و شامل مجموعه‌ای از آثار روایی و غیر روایی منظوم و منثور و اغلب به‌شکل شفاهی است که از حیث ساختار و محتوا، با ادبیات سنتی مکتوب فارسی متفاوت است (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۱۱). درحقیقت، ادب عامه «به مجموعه ترانه‌ها، قصه‌ها، اساطیر و ضرب‌المثل‌های رایج در میان یک قوم اطلاق می‌شود که به‌طور شفاهی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود و موضوعات آن برگرفته از فرهنگ قومی (Folklore) است» (داد، ۱۳۸۲: ۲۲). زبان ساده، لحن عامه و حالات و اندیشه‌های عوام در این نوع ادبیات نمایان است (ریپکا، ۱۳۵۴: ۲۳۹-۲۴۰).

ادب عامه پیشینه‌ای به درازای تاریخ دارد؛ هنگامی که نخستین تمدن‌ها و جوامع بشری شکل گرفت و مردم توانستند تخیلات و احساسات خود را بیان کنند، نخستین آثار ادب عامه نیز آفریده شد. این آثار ادبی ـ شفاهی در زندگی مردمان عامه تأثیر مستقیمی داشته است؛ مردمان هنگام انجام فعالیت‌های روزانه، ترانه‌های کار را زمزمه می‌کردند، در شب‌نشینی‌های خود افسانه‌ها را روایت می‌کردند و فرزندان خود را با لالایی‌های دلنشین می‌خواباندند و غم و دردهای درونی خود را با شروه‌خوانی مویه می‌کردند.

ادبیات عامهٔ جنوب، به‌منزلهٔ شاخه‌ای از ادب عامهٔ ایران، در ژرفای کهن‌سالی‌اش، ترانه‌هایی دارد که آواز غمگنانه و سوزناکش، غم‌ها و بار اندوه مردم این سامان را می‌زداید و «شروه یا شروا» نام دارد. آنچه تاکنون دربارهٔ شروا انجام شده، فقط به گردآوری و معرفی محدود بوده است؛ لیکن درنگ زیبایی‌شناسانه در ساختار این شرواها نشان می‌دهد که دلربایی و دلاویزی این سروده‌ها افزون بر مضمون، مرهون کارگاه خیال این شاعران است که مضامین عامه را به پدیده‌های هنری تبدیل کرده‌اند که اگر جز این بود و در زبانی بی‌روح و غیرهنری بیان می‌شد، شاید تا بدین حد از آن استقبال نمی‌شد و در ذهن و زبان مردم نمی‌چرخید. بر این اساس، در پژوهش حاضر

سعی شده است این آواز روح‌افزای جنوبی از منظر زیبایی‌شناسی بررسی و ظرفیت‌های زیباشناختی آن با شواهد شعری، ارائه شود. در این راستا، پرسش‌های اصلی پژوهش عبارت‌اند از: ۱. شروه‌سرایان جنوب برای زیباسازی شعر خود، از چه عناصری بهره برده‌اند و در این راه تا چه اندازه موفق بوده‌اند؟ ۲. شروه‌سرایان در زیبایی‌بخشی به اشعارشان تا چه اندازه به مخاطب خاص خود، یعنی مردم عوام توجه داشته‌اند و درنهایت این زیبایی‌بخشی، تا چه اندازه در ماندگاری اشعارشان دخیل بوده است؟

۲. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ ادب عامه پژوهش‌های ارزشمندی صورت گرفته است؛ حسن ذوالفقاری (۱۳۹۴) در کتاب *زبان و ادبیات عامهٔ ایران*، به بررسی فرهنگ و ادب عامه پرداخته است. وی ادب عامه را به بخش‌های ادبیات داستانی و ادب غیرروایی تقسیم و با ذکر نمونه به مخاطب معرفی کرده است. محمد جعفری (قنواتی) (۱۳۹۴) در کتاب *درآمدی بر فولکلور ایران* در دو بخش مجزا به فولکلور و ادب شفاهی ایران پرداخته است؛ علی باباچاهی (۱۳۹۴) نیز در کتاب *شروه‌سرایی در جنوب ایران* ابتدا به‌طور گسترده به بررسی شعر و موسیقی در جنوب پرداخته و سپس شروه‌سرایی و شروه‌سرایان بزرگ جنوب را معرفی کرده و به نقد و بررسی شعر آن‌ها پرداخته است. پژوهش‌هایی نیز در زمینهٔ زیبایی‌شناسی شعر رسمی انجام شده؛ اما آنچه دربارهٔ شرواها انجام شده بیشتر به معرفی وگردآوری محدود بوده و تاکنون پژوهشی دربارهٔ ابعاد زیبایی‌شناختی شرواهای جنوب صورت نگرفته است.

۳. ترانه‌های عامیانه (محلی)

ترانه بخشی از ادبیات عامه است که مردم عوام با ذوق و استعداد خود آن را می‌سرایند. بیشتر سرایندگان این نوع اشعار، بدون سواد ادبی و بهره از علم عروض و معانی و بیان، شعر می‌سروده‌اند. «ترانه‌های محلی زادهٔ ذهن‌های خلاق بوده است. این ترانه‌ها همواره تسکین‌دهندهٔ آلام و رنج‌های ناشی از کار و تلاش زندگی فردی و جمعی

انسان‌ها بوده است» (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۲۸۷). اغلب مخاطبان این اشعار، روستاییان و عوام هستند که بنا به موقعیت و زمان خاص به یک نوع از این ترانه‌ها گوش می‌دهند.

این نوع اشعار را می‌توان مرحلهٔ ابتدایی شعر و موسیقی دانست. گویا مردمان اولیه که حس الحان و اوزان داشته‌اند، برای بیان احساسات خود این سبک ساده و بی‌تکلف را اختیار کرده‌اند. برای مللی که هنوز پرورش کامل نیافته‌اند، ترانه‌های عامیانه هم‌زمان وظیفهٔ دوگانهٔ شعر و موسیقی را انجام می‌دهد؛ هر چند این دو هنر نزد بعضی ملل، از ترقی و پیشرفت فوق‌العاده‌ای که در کشورهای متمدن بوده، محروم مانده است؛ اما می‌توان ثابت کرد که ملت یا قبیله‌ای وجود ندارد که اگرچه به‌صورت آوازهای خیلی بدوی، از این تراوش ابتدایی هنری بی‌بهره باشد (هدایت، ۱۳۷۸: ۲۰۰).

در یک تقسیم‌بندی موضوعی، ترانه‌های عامیانه به انواع ترانهٔ کار، ترانهٔ بزم و جشن عروسی، ترانهٔ مراسم عزا، ترانه‌های مربوط به کودکان همچون لالایی و ... تقسیم می‌شوند. یکی از گونه‌های ترانه غم‌گساری و عزاداری در جنوب ایران، «شروه یا شروا» است.

۳-۱. شَروا یا شَروه

شروه آوازی غمناک است که به هنگام عزاداری خوانده می‌شود. فرهنگ لغت دهخدا در تعریف این گونه گفته است: « "شروه. [شَ وِ] (ا) (اصطلاح موسیقی) نوعی از خوانندگی است که شهری نیز گویند" (ناظم الأطبّاء) (برهان) (انجمن آرا) (از آنندراج)» (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل شروه). معین نیز می‌گوید «شروه (e –) sarva [شهری] (اِ.) (مسـ) نوعی از خوانندگی شهری» (۱۳۷۷: ۲۰۴۱)؛ اما در اصطلاح به ترانه‌های ساده و دلنشین محلی که بیشتر در قالب دوبیتی باشد، در منطقهٔ بستکِ هرمزگان (از ولایات جنوبی)، شَروا یا شَلوا می‌گویند. اهالی بندر بوشهر و مناطق آن ناحیه، شلوا (شروا) را شَروه می‌خوانند (حبیبی، ۱۳۷۰، ۷۳). همچنین، تلفظ‌های رایج دیگری ازجمله شرفنگ (Šarfang)، شرفه (Šarfe)، شرفاک (Šarfāk)، شرفالنگ (Šarfālang)، شرفک (Šarfak)، شرفانگ (Šarfāng) و شرفاک (Šarfāk) برای آن دیده می‌شود.

این نوع شعر که به‌عنوان آواز دشتی نیز معروف است، «شناخته‌ترین و مهم‌ترین گونه‌های بومی‌سرود در مناطق جنوب ایران به‌ویژه بوشهر است که آن را در قالب دوبیتی یا ترانه و به همراهی نی می‌خوانند» (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۳۲۵).

بیشتر اهالی جنوب از مردم سواحل خلیج فارس گرفته تا کناره‌های بحر عمان، با این نوع شعر قرابتی ویژه دارند و تمام لحظات عمر خود اعم از غم و درد، خوشی و ناخوشی، فراق و وصال و خلاصه شب و روز را با شروا شروع می‌کنند و با شروا به پایان می‌رسانند (حبیبی، ۱۳۷۰: ۷۴).

> شروه، گرچه در جمع و یا حتی به هنگام درو و خرمن‌کوبی و هنگام کوچ و مهاجرت (نه به معنای ایلی آن) خوانده می‌شود، اما کلاً این آواز برخلاف آوازهای ابتدایی دارای خصلتی جمعی نیست، گرچه تجرد نهفته در آن، نشانه‌های نمادین اندوه زمانه را در خود ذخیره کرده است (باباچاهی، ۱۳۹۶: ۴۱).

شروه تسلابخش دل‌های غمگین مردم جنوب است که در تنهایی‌های غمگنانهٔ خود با شروه‌خوانی دل غمگین و جگر پرسوز خود را آرام می‌کنند.

سحر دل ناله‌های زار می‌کرد — چنان که دیده را خون‌بار می‌کرد
شکایت‌های ایام جوانی — به فایز یک‌به‌یک اظهار می‌کرد

(فایز، ۱۳۶۸: ۵۳)

به چشم گریان به تن بریانم از غم — روان است از دو چشمم اشک چون یَم
ز آسیب فلک، بیچاره محیا — ز شادی دور، با غم گشته همدم

(محیا، ۱۳۷۰: ۱۴۴)

در منطقهٔ جنوب، شروه‌سرایان بسیاری وجود دارند که از این میان، فایز دشتستانی، مفتون بردخونی، ملاحسن کبگانی، محیای بردخونی، صافی، شیدا، نادم، احمدخان دشتی، یغمای جمی، محمدعلی خان جمی، عبدالرضا کردوانی و ده‌ها تن دیگر را می‌توان نام برد که دوبیتی‌هایی برای شروه‌سرایی سروده‌اند. برخی تنها دوبیتی‌سرا بوده‌اند و برخی در گونه‌های مختلف به سرایش شعر پرداخته‌اند. در این پژوهش به بررسی شروه‌های دو تن از معروف‌ترین این شروه‌سرایان؛ یعنی سید محی‌الدین متخلص به «محیا» و فایز دشتستانی پرداخته می‌شود؛ زیرا همان‌طور که در کرانه‌های

غربی خلیج فارس، فایز سمبل شروه و شعر و ترانه‌سرایی است، در سواحل شرقی خلیج و کرانه‌های دریای عمان نیز محیا نمود و مظهر شرواست.

۴. معرفی شاعران مورد مطالعه

۴-۱. محیا

سید محی‌الدین متخلص به «محیا» از اولاد سید کامل پیر، ساکن کال و از تلامیذ شیخ‌عبادالله انصار بود. وی یکی از شاعران دوبیتی‌گوی معروف قرن یازده قمری است که در روستای عمادالقریهٔ شهر لار زاده شد و در دوران کودکی در زادگاهش، کنار بارگاه جدش حضرت قتال به آموزش علوم دینی در مذهب شافعی پرداخت (بخشایش، ۱۳۹۰: ۱۱-۱۲) و سپس به روستای کال از محلات لار آن زمان و از توابع منطقهٔ فرامرزان بخش بستک این زمان، مهاجرت کرد و آموزش دینی و عربی خود را نزد سادات و مشایخ آن زمان تکمیل کرد (موسوی بجنوردی، ۱۳۹۴: ۲۹۴-۲۹۵). در مناطقی از هرمزگان همچون بستک و نیز در لارستان، محیا حکم فایز در بوشهر و دشتی و دشتستان را دارد. دیوان اشعارش قرن‌ها پس از مرگش، در سینهٔ مردم کوچه و بازار و عوام و خواص زنده مانده است؛ تا آن‌جا که هرکس دوبیتی‌های بیشتری از محیا از بر کند، او را شرواخوان و شرواگوی می‌خوانند (حبیبی، ۱۳۷۰، ۷۵). سید محیا پس از مطالعات عمیق در مسائل دینی و عرفانی یکی از عرفای بنام منطقه می‌شود و مدتی تولیت آستان جد بزرگوارش یعنی سید کامل پیر در روستای کال را به‌عهده می‌گیرد.

منم محیا که از نسل علیم　　غلام خاص قتّال ولیّم
ز حشر و نشر محیا گشته فارغ　　که شیخ آستان کاملیّم

(محیا، ۱۳۷۰: ۱۲)

۴-۲. فایز دشتستانی

محمدعلی متخلص به فایز در سال ۱۲۵۰ هجری برابر با ۱۲۰۹ شمسی در کُردَوان یکی از روستاهای دشتی چشم به جهان گشود. از زندگی اولیهٔ وی آگاهی چندانی در دست نیست. گویند تحصیلات مقدماتی خود را در کردوان و سپس بردخون[1] که در آن زمان حوزهٔ علمیه و مرکز بحث و درس در دشتی بوده و در مکتب‌خانه‌ها زیر نظر

آموزگاران محلی به اتمام رساند. او پس از به‌پایان رساندن تحصیلات مقدماتی از بردخون دوباره به کردوان رفت و نزد یکی از مشایخ آن دیار که مردی با سواد بود و بر زبان و ادبیات فارسی و عربی تسلط داشت، به ادامهٔ تحصیل مشغول شد. فایز که با محمدخان دشتی و محمود کبگانی از شعرای دشتی، معاصر بود، زندگی خود را از راه کشاورزی می‌گذرانید و در برابر فئودال‌ها که فرمانروای مطلق آن زمان بودند، تملق و مدیحه‌سرایی نمی‌کرد و آخر عمر خود را به عللی که گویا بیشتر مخالفت رؤسای کردوان و بردخون با وی بود، در گزدراز[۲] که تبعیدگاهی بیش نبود، می‌گذرانید (باباچاهی، ۱۳۶۸: ۶۷–۶۸).

این شاعر محبوب و معروف در میان مردم جنوب، پس از هشتاد سال زندگی، در سال ۱۳۳۰ هجری ، برابر با ۱۲۸۹ شمسی در گزدراز وفات یافت و جسدش را پس از چند ماه به نجف اشرف منتقل کردند (باباچاهی، ۱۳۶۸: ۶۸)؛ اما صفایی ملایری (۱۳۱۵: ۴۷۲) معتقد است که وفات فایز در سال ۱۳۲۸ هجری در قریهٔ خورموج اتفاق افتاده است.

فایز با قدرت شعری متوسط ـ گاه با تساهل و تسامح‌های آشکار از قواعد و اصول شعر رسمی ـ اما با لطافتی خیره‌کننده در ذوق و بیان شاعرانه و موسیقی کلام و صداقت و صافی و سادگی گفتار، سیطره‌ای چنین شگفت‌انگیز در قلب‌ها یافت که آرزوی هر صاحب‌سخنی است.

علاقه و شیفتگی دیرینه و کهن مردم با ترانه‌ها و فهلویات[۴]، جاذبه و زیبایی و طراوت وحشی و دل‌انگیز این ترانه‌ها و اشتهار فایز به سرودن این نوع دوبیتی و نفوذ و محبوبیت او در میان مردم ـ خاصه جنوب ـ باعث شده است که غالباً ترانه‌هایی که در دوره‌های قبل و بعد از زندگی فایز ساخته شده است به نام او شهرت داده شوند تا آن جا که در بسیاری از آن‌ها، نام او را جاری دهند (احمدپناهی سمنانی، ۱۳۶۴: ۲۸۴)؛ به علاوه در بوشهر و دشتی و دشتستان، این گونه از شعر با شخصیت فایز چنان گره خورده است که به طور کل شروه‌خوانی را فایزخوانی نیز می‌گویند و ممکن است شروه‌ای از مفتون را بخوانند و بگویند فایز می‌خوانیم و شرواهای جنوب را گاه دشتی یا دشتستانی یا فایزخوانی بنامند.

۵. مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی

ارزیابی شعر از جهت زیبایی‌شناسی معیار مشخصی ندارد و بسیاری از نظریه‌های زیبایی‌شناسی که دربارهٔ شعر مطرح شده است، بر اساس سلیقهٔ شخصی است. «هیوم در رساله‌اش، دربارهٔ ضابطهٔ ذوق، از جدایی ادراک زیبایی‌شناسانه از ادراک علمی یاد می‌کند و می‌پذیرد که در زبان هنر نمی‌توان قاعده‌ای نهایی و قطعاً درست یافت» (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۴)؛ اما همین ذوق و سلیقه‌های گوناگون و بدون معیار با تکیه بر شیوه‌هایی که در نقد شعر بر اثر تجربه به‌دست آمده، گاه دربارهٔ بعضی از شاعران بدون اینکه مرتکب اشتباه شوند به نتایج یکسان می‌رسند.

کالریج زیبایی شعر را محصول زیبایی قسمت‌های گوناگون آن دانسته است و می‌گوید: «در شعر لذتی که از کل اثر می‌بریم با لذت حاصل از یکایک اجزاء ترکیب سازگار و حتی ناشی از آن است» (دیچز، ۱۳۷۳: ۱۷۳). بر اساس این دیدگاه می‌توان گفت زیبایی شعر حاصل زیبایی واحدهای ساختاری آن اعم از روساخت و ژرف‌ساخت است. موسیقی، زبان و صور خیال، بخش روساخت و عاطفه و اندیشهٔ عاطفی، بخش ژرف‌ساخت را شکل می‌دهد. در این مقاله، عناصر برجستهٔ موسیقایی، زبانی و تصویرساز در اشعار دو شرواسرای جنوبی و چگونگی پیوند و ارتباط این عناصر با عاطفهٔ شعری آن دو با ردیکرد نقد بلاغی بررسی می‌شود.

۵-۱. موسیقی

وزن، آهنگ و موسیقی از مشخصه‌های اصلی شعر فارسی از گذشته تاکنون بوده است و ارتباط مستقیمی بر درک محتوای کلام و تأثیرگذاری شعر دارد. مشهورترین نوع موسیقی در شعر فارسی، وزن عروضی و نیمایی است. البته افزون بر اوزان عروضی و نیمایی می‌توان

> هر تمهیدی را که شاعر در شعر به‌کار می‌برد تا سخن را از سیاق طبیعی نثر دور کند و در آن به نوعی، آهنگ و تناسب ایجاد کند، در شمار موسیقی شعر آورد. چنین توسع مفهومی از موسیقی شعر نه‌تنها وزن عروضی و وزن نیمایی شعر، بلکه هر تناسب و آهنگی را که ناشی از شیوهٔ ترکیب کلمات، انتخاب قافیه‌ها و

ردیف‌ها، هماهنگی و همسانی صامت‌ها و مصوت‌ها و جز آن باشد، نیز در برمی‌گیرد (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۱۴).

اگر شعر برآمده از دل و روح شاعر باشد، خود به خود موسیقی آن با عاطفهٔ شعر متناسب و هماهنگ است.

اینکه وزن ترانه‌های محلی هجایی است یا عروضی، میان محققان محل اختلاف است. همهٔ محققان شعر عامه اذعان دارند که وزن شعر عامه با وزن شعر رسمی متفاوت است؛ اما در این تفاوت، اختلاف نظر دارند؛ عده‌ای از محققان به عروضی بودن و برخی به هجایی بودن و دسته‌ای به تلفیقی از این دو اشاره دارند (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۳۰۰).

ترانه‌های مورد بحث (شروا)، دوبیتی‌هایی عروضی هستند که با معیار علم عروض قابل تقطیع هستند و از ردیف و قافیه نیز بهره‌مندند.

ز اسب افتادم و شد کـــار **مشکل** سـراپا معجـری شد در **مقـابل**

به زیر معجـرش آهسته، می‌گفت که فایز رفت و داغش ماند بر **دل**

(فایز، ۱۳۶۸: ۱۰۳)

این دوبیتی همچون دیگر ترانه‌های فایز، با وزن عروضیِ «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل» و در بحر هزج مسدس محذوف است و کلمات «مشکل»، «مقابل» و «دل» قافیه هستند.

رُخی بنمـا که تا **خرسند** گردم به دیـدار تو **حاجتمند** گــردم

از این دربه‌دری محیـا کن آزاد ز عشقت دربه‌در تا **چند** گردم

(محیا، ۱۳۷۰: ۱۴۰)

این دوبیتی نیز همچون تمام ترانه‌های محیا، با وزن عروضی «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل» و در بحر «هزج مسدس محذوف» است و کلمات «خرسند»، «حاجتمند» و «چند» قافیه و کلمهٔ «گردم» ردیف است.

۵-۲. بلاغت

شاعر گاه با بهره‌گیری از برخی آرایه‌های ادبی، تصویرهای ادبی تازه‌ای می‌آفریند و باعث آشنایی‌زدایی در سطح ساختار و محتوا می‌شود و با این امر شعر خود را کمال می‌بخشد. بلاغت و زیبایی در شعر و ادبیات شامل هنجارگریزی معنایی و ساختاری

است. علمِ «معانی و بیان» هنجارگریزی معنایی و علمِ «بدیع» هنجارگریزی ساختار و لفظ را بررسی می‌کند. شعر عامیانه به‌دلیل ساده بودن، عاری از نکات بلیغی سخت و پیچیده است و در آن از استعارات دور از ذهن و تشبیهات خیالی و نکات بدیعی پیچیده و دشوار خبری نیست. این اشعار و ترانه‌های ساده و به دور از پیچیدگی، به‌سبب صفا و سادگی، از اشعار رسمی ممتاز هستند. هدایت در این زمینه می‌گوید: «لطف و گیرندگی طبیعی، صداقت در احساسات، سادگی تشبیهات و طراوت شاعرانه و گاه نیز مُلهم از افکار شاعرانهٔ حقیقتاً عالی می‌باشند که مقام جداگانه‌ای احراز می‌نمایند» (هدایت، ۱۳۷۸: ۲۰۲) و درواقع همین سادگی، اشعار و ترانه‌های عامیانه را صمیمی و دلنشین کرده و به مذاق عامهٔ مردم خوش آمده است. فایز دشتی و محیا، از بااحساس‌ترین شاعران عوام و مردمی هستند که می‌توان حضور عاطفه و احساس لطیف و ذوق شاعرانهٔ آن‌ها را در شعرشان دید؛ به حدی که می‌توان وجه غالب در شعریت کلام را عاطفهٔ سرشار آن‌ها دانست که در شعر ساده و عاری از آرایه‌های دور از ذهن آن‌ها موج می‌زند.

۵-۲-۱. بیان

گاهی شاعر برای زیبا کردن شعر خود دست به هنجارگریزی معنایی می‌زند. «از آنجا که هم‌نشینی واژه‌ها بر اساس قواعد حاکم بر زبان هنجار، دارای محدودیت‌های خاصی است، کاربرد آرایه‌هایی نظیر استعاره، حس‌آمیزی و پارادوکس و ... که در معانی و بیان مطرح هستند، به‌عنوان هنجارگریزی معنایی نامیده می‌شوند» (صفوی، ۱۳۷۳: ۵۲/۱) که در ادامه به بررسی آن‌ها در شرواها می‌پردازیم.

۵-۲-۱-۱. تشبیه

مانند کردن چیزی به چیز دیگر را که بر اساس دروغ و کذب باشد، تشبیه می‌گویند. «تشبیه هستهٔ اصلی و مرکزی اغلب خیال‌های شاعرانه است. صورت‌های گوناگون خیال و نیز انواع تشبیه مایه‌گرفته از همان شباهتی است که نیروی تخیل شاعر در میان اشیا کشف می‌کند و در صور مختلف به بیان می‌آورد» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۱۴).

مهم‌ترین و پربسامدترین آرایه در اشعار عامه، تشبیه ساده و عینی (حسی به حسی) است؛ زیرا این نوع تشبیه، به‌دلیل سادگی، برای مخاطبان عامه بیشتر ملموس است. این نوع تشبیه در ترانه‌های فایز و محیا نیز بسامد بالایی نسبت به دیگر انواع تشبیه دارد:

قمرطلعت **پری‌پیکر** نگارم **شکرلب**، **سروقد**، **سیمین‌عذارم** \
(فایز، ۱۳۶۸: ۱۰۷)

عرق بر چهره‌ات **گل** یا **گلابست** و یا پروین به روی ماهتابست

(همان، ۲۸)

سمن **سیمای** **دُر** **دندان** **لب** **قند** شنیدستم که داری گلّه‌ای چند
(محیا، ۱۳۷۰: ۱۰۶)

بهار **طلعت** دلدار محیا زده طعنه به ماه خاور امروز
(همان، ۱۳۱)

همانطور که دیده می‌شود در این تشبیهات، مشبه‌به حسی و از عناصر در دسترس و ملموس در زندگی مردم عامه است؛ عناصری چون گل، گلاب، قند، ماه، شکر، بهار و ... و این از ویژگی‌های ترانه‌های عامیانه است که تشبیهات معمولاً حسی و از عناصر پرکاربرد زندگی است.

تشبیه عقلی به حسی که تشبیه اجلی نامیده می‌شود و قوی‌ترین نوع تشبیه است نیز با بسامدی کمتر از تشبیه حسی به حسی در اشعار و ترانه‌های مورد بحث دیده می‌شود:

که بر **نخل امید** من تبر زد؟ که بر **مینای اقبالم** هجر زد؟
(فایز، ۱۳۶۸: ۶۲)

در این بیت، دو ترکیبِ «مینای اقبال» و «نخل امید» از نوع تشبیه عقلی به حسی است که «اقبال» را از جهت ظریف و شکننده بودن به «مینا» (شیشه) و «امید» را به‌دلیل دراز و طولانی بودن به «نخل» تشبیه کرده است.

چرا از غم ز چشم اخگر نبارم چرا **تخم الم** در دل نکارم
(محیا، ۱۳۷۰: ۱۴۶)

در این بیت نیز «الم» که اسم معنی و عقلی است به «تخم» تشبیه شده است. همانطور که مشاهده می‌شود در این اشعار، امور عقلی به اموری ساده و در دسترس و قابل فهم برای هر مخاطبی تشبیه شده است و این از ویژگی‌های شعر عامه است.

۵-۲-۱-۲. استعاره

استعاره برگرفته از تشبیه و فشرده‌تر از آن است، درجهٔ ابهام آن نیز بیشتر است و «همین ابهام به‌نوبهٔ خود سبب می‌شود که خواننده نیز مثل شاعر فعالیت ذهنی بیشتری برای کشف معنی مجازی و منظور نظر شاعر به کار گیرد و اگر این فعالیت ذهنی به موفقیت انجامد، لذتی بیشتر، در نتیجهٔ کشف مجهول احساس می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۴۲) که درنهایت موجب زیبایی می‌شود. استعاره‌ها در ترانه‌ها و اشعار عامیانه ساده و صریح هستند و استعاره‌های دیریاب شعر رسمی، همچون استعاره تخییلیه در ترانه‌های عامیانه وجود ندارد و البته نسبت استعاره به تشبیه نیز کمتر است. «بیشتر استعارات نیز آشنا و سنتی و تحت تأثیر صور خیال مشهور شعر فارسی‌اند و نوآوری ویژه‌ای در آن‌ها دیده نمی‌شود» (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۳۰۷). با بررسی اشعار دو شاعر مورد بحث نیز دیده می‌شود که استعارات از نوع مصرحه و ساده و روان هستند و مشبه‌به آن‌ها عناصر در دسترس و موجود در محیط زندگی شاعر است.

مکحّل **نرگسان** منما نگارا ز آب آتش مزن بر جان ما را

(فایز، ۱۳۶۸: ۵)

مهِ من **ماه** من ماهانهٔ من **شه** من **شاه** من شاهانهٔ من

(محیا، ۱۳۷۰: ۱۵۵)

قسم بر **فندق** مست خوشَت به **زنگی بچّگان «مار» دوشت**

به محیا گر دهی **حَبِّ نباتی** بگردد تا قیامت حلقه گوشت

(همان، ۹۸)

به‌طور کل این دو شاعر با تشبیهات و استعارتی ساده و بی‌تکلف، تصویرهای شعری بسیار زیبایی آفریده‌اند؛ تصویرسازی‌های محیا ساده، زیبا و منحصربه‌فرد هستند. فایز نیز این‌گونه است، همچنان که منوچهر آتشی دربارهٔ شعر او می‌نویسد: «لطافتی که در بعضی از دوبیتی‌های اوست هم دارای حالت تجسمی و القایی است و این کیفیتی است که در کمتر شعری از آن روزگار مشاهده است. این امتیاز را اگر به تصویرسازی‌های حساس و جاندار او بیفزاییم با شعری کاملاً پذیرفتنی و پرقدرت روبه‌رو خواهیم شد» (منوچهر آتشی، مجلهٔ تماشا، ش ۱۲۳ به نقل از باباچاهی، ۱۳۹۶: ۵۴).

۵-۲-۱-۳. کنایه

معنای کنایه و فهمیدن ربط بین مکنیٌبه و مکنیٌعنه گاهی به آسانی فهمیده می‌شود و گاه با تفکر و تحلیل و به‌دشواری دریافت می‌شود؛ در صورتی که رابطهٔ دو طرف کنایه، به‌آسانی و سریع فهمیده شود، کنایهٔ قریب نامیده می‌شود و اگر با تحلیل و تفکر به این رابطه دست یابیم کنایه از نوع بعید است (شمیسا، ۱۳۹۲: ۲۷۹). کنایه در میان عوام و زبان گفتاری بسیار زیاد است و اغلب در میان گفتار روزانه از این هنر ادبی استفاده می‌شود؛ بنابراین از آن‌جا که اشعار مورد بحث، ترانه‌های عامیانه هستند، بسامد کنایات در آن‌ها بسیار بالاست.

تن فایز **سوار اسب چوبی بیابان مانده و منزل نه پیداست**

(فایز، ۱۳۶۸: ۳۵)

خدایا آسمانت چرخ کج کرد **دمار از روزگار من برآورد**

(همان، ۴۴)

تو خود اثبات کردی قتل فایز **به خونم کرده‌ای رنگین سرانگشت**

(همان، ۹)

غریبی **سخت دامانم گرفته** اجل محکم گریبانم گرفته

(محیا، ۱۳۷۰: ۱۶۴)

ولم **تیمار زلف مشک‌سا کرد کمر بربست** عزم کبریا کرد

(همان، ۹۲)

این اشعار چون عامیانه و نزدیک به زبان گفتار هستند؛ لاجرم کنایه در آن‌ها بسامد بالایی دارد که اغلب آن‌ها نیز از نوع کنایهٔ قریب هستند. همچنین، دیده می‌شود که کنایه‌ها نسبت به تشبیهات، رنگ بومی کمتری دارند؛ به این معنی که در گویش جنوبی کنایه‌هایی وجود دارد که هم از جهت محتوا و هم از جهت زبانی مختص و بومی منطقه هستند؛ ولی در اشعار این دو شاعر، کمتر دیده می‌شوند. ممکن است علت آن، سرودن این اشعار به زبان معیار باشد؛ زیرا کنایه‌های بومی اغلب با گویش محلی ساخته شده‌اند؛ در حالی که تشبیه و استعاره منحصر و محدود به یک واژه و یا حداکثر یک

ترکیب واژگانی هستند و اگر واژه یا عنصری بومی باشد، کاربرد آن در بطن شعر خللی ایجاد نمی‌کند.

۵-۲-۱-۴. مجاز

در زبان ادبی اغلب واژگان و جملات در معنی حقیقی خود به کار نمی‌روند و به‌واسطهٔ قرینه می‌توان به ارتباط میان این عبارات و واژگان مجازی با معنای حقیقی آن‌ها پی‌برد. رابطهٔ میان معنای حقیقی و مجازی، علاقه نام دارد که خود انواعی دارد (شمیسا، ۱۳۸۱: ۶۲). در اشعار مورد بحث مجاز به‌فراوانی دیده می‌شود.

دلم را جز تو کس دلبر نباشد　　به جز شور توام در **سر** نباشد

(فایز، ۱۳۶۸: ۵۲)

ز دست دل، ز دست دلبر و دل　　ز بخت من بگرید مرده بر **گل**

(محیا، ۱۳۷۰: ۱۳۸)

از این غصه بسی زار و خرابم　　جگر تفتیده و **سینه** کبابم

(همان، ۱۴۹)

همان‌طور که مشاهده می‌شود، مجازها با علاقهٔ حال و محل یا جزء و کل ارائه شده‌اند و دیگر علاقه‌های مجاز در سروده‌ها دیده نمی‌شود. دلیل این امر نیز، عامه بودن این اشعار است؛ زیرا ساده‌ترین و رایج‌ترین مجازهایی که در زبان عامه کاربرد دارد، از نوع حال و محل و جزء و کل است و مجاز با علاقه‌های دیگر تحلیل بیشتری را برای مخاطب می‌طلبد که با درک و دریافت عوام سازگاری ندارد.

۵-۲-۲. بدیع

مؤلفه‌هایی از صنایع بدیعی که در اشعار این دو شروه‌سرای جنوبی کاربرد محسوسی دارند، عبارت‌اند از:

۵-۲-۲-۱. تلمیح

تلمیح که در لغت به معنی اشاره کردن با گوشهٔ چشم است و در اصطلاح، هر نوع اشارهٔ مذهبی، تاریخی، اساطیری و ... در شعر یا نثر ادبی است. «گوینده در ضمن کلام،

به داستانی یا مثلی یا آیه و حدیثی معروف اشاره می‌کند» (همایی، ۱۳۷۷: ۳۲۸). وجود این تلمیحات، نشان از معلومات تاریخی، اجتماعی و... شاعر دارد. تلمیحات موجود در شرواهای بررسی‌شده به سه دستهٔ تلمیحات دینی، اساطیری و داستان‌ها و افسانه‌های ادبی تقسیم می‌شوند:

الف) تلمیحات دینی

این تلمیحات از داستان‌های قرآنی و دیگر منابع دینی گرفته شده‌اند. محیا از آن‌جا که از سادات بوده، نسبت به فایز از تلمیحات دینی و آیات قرآنی در شعر خود بیشتر بهره گرفته است. البته ناگفته نماند که فایز نیز از آن‌جا که در منطقه‌ای با مردم سنتی و مذهبی زندگی می‌کرده با بسامد چشمگیری از این نوع آرایهٔ ادبی بهره برده است:

دلم مانند **هدهد در صبا** شد — خیالم چون **سلیمان** در قفا شد
دل فایز ز استحضار **بلقیس** — به‌سان **آصف‌بن برخیا** شد

(فایز، ۱۳۶۸: ۴۷)

صنم عشق تو همچون **نار نمرود** — مرا در منجنیق عشق فرسود
خلیل‌آسا رود فایز در **آتش** — تو «**قل یا نار کونی برد**» کن زود

(همان، ۵۵)

گُلم، رنگ از گل گوهر بگیرم — ستون از **قلعهٔ خیبر** بگیرم
به چرخ هفتمی مولای محیا — **نگین از دست پیغمبر بگیرم**

(محیا، ۱۳۷۰: ۹۳)

به محیا نقطهٔ جیم جدایی — **غم یوسف** چه‌ها کرده به **یعقوب**

(همان، ۹۴)

همانطور که دیده می‌شود، اشاره‌ها به پیامبران و ادیان مختلف است و نکته‌های دینی چندان بر دین اسلام و مذهب تشیع یا تسنن تمرکز ندارند. این موضوع در فرهنگ منطقهٔ جنوب هم دیده می‌شود که اهل تسنن و تشیع با اینکه به مذهب و آیین خود بسیار معتقدند؛ ولی در مقابل یکدیگر تعصب نادرستی ندارند و اتحاد و یک‌رنگی

این دو مذهب در فرهنگ و ادب آن‌ها نیز منعکس شده است. این موضوع در شعر محیا که سید و از اولاد پیامبر و ائمه است نیز دیده می‌شود.

ب) تلمیحات اساطیری

دل من همچو **رستم** در عتابست　　چو **توران ملک سلم** از او خرابست
رقیب **گرسیوز** و فایز **سیاوش**　　**فرنگیس** عشق و دل **افراسیابست**
(فایز، ۱۳۶۸: ۱۰)

بتا **بیژن‌صفت** در چه گرفتار　　**منیژه‌وار** اگر هستی وفادار
کمند زلف بگشا، چون **تهمتن**　　تو فایز را ز چاه غم برون آر
(همان، ۸۰)

اگر صد مثل **رستم** باشدم زور　　رفیقانم بیایند تا لب گور
(محیا، ۱۳۷۰: ۱۲۸)

شاهنامه و شاهنامه‌خوانی از دیرباز در جنوب رواج چشم‌گیری داشته است و بسیاری از مردم عامه تمام *شاهنامه* یا بخش‌هایی از آن را از بر داشته‌اند و در شب-نشینی‌های خود به شاهنامه‌خوانی می‌پرداختند و اغلب روستاها، شاهنامه‌خوان ماهری داشته‌اند. بخش‌های اسطوره‌ای و پهلوانی *شاهنامه* بیشتر مورد توجه بوده است و مردم این منطقه، نام‌های شخصیت‌های *شاهنامه* را برای فرزندان خود برمی‌گزیده‌اند. درواقع، توجه و علاقه به *شاهنامه* در فرهنگ و ادب مردمان این سرزمین تأثیر مستقیمی گذاشته است؛ همچنان که برای جنگ‌های قومی و قبیله‌ای نیز جنگنامه‌های منطقه‌ای به سبک و سیاق *شاهنامه* سروده شده یا در اشعار و ترانه‌های عامیانه به داستان‌های *شاهنامه* و شخصیت‌های اسطوره‌ای پیوسته اشاره می‌شود. محیا و فایز نیز آگاهی جامعی نسبت به اسطوره‌های کهن ایران داشته‌اند و همانطور که مشاهده شد در اشعار خود از این اساطیر بهره برده‌اند.

ج) تلمیحات داستان‌های عرفانی و عاشقانه

محیا و فایز اگرچه عامه‌سرا بوده‌اند و ترانه‌هایی عامیانه برای مردم اطراف خود می‌سروده‌اند، دانش گسترده‌ای نسبت به شعر سنتی و کهن فارسی داشته‌اند و با خوانش ترانه‌های آن‌ها درمی‌یابیم که با منظومه‌های عاشقانه و عرفانی فارسی چون خمسهٔ نظامی و آثار عطار آشنایی کامل داشته‌اند:

شبی که حجله‌بندان ولم بود چو مجنون داغ **لیلی** بر دلم بود
(محیا، ۱۳۷۰: ۱۲۶)

ز داغ عشق محیا بی‌محابا **اَناالحق** می‌زنم مانند **منصور**
(همان، ۱۲۸)

ز من **مجنون‌تری** کی دیده لیلی ز تو **شیرین‌تری** کی دیده **فرهاد**
(فایز، ۱۳۶۸: ۶۶)

۵-۲-۳. تکرار

تکرار می‌تواند در حروف، واژه، عبارت و حتی در جمله باشد و به خودی خود، در اشعار با وزن عروضی و یا با اوزان نیمایی و حتی در شعرهای سپید، همه جا ایجاد موسیقی و آهنگ کند. این آرایه همچنین ممکن است به جهت تأکید، تخیل، اهمیت دادن به موضوع، جلب توجه مخاطب، اغراء و تحذیر و همچنین مفید حالاتی مانند ناامیدی، غم و خستگی باشد (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۵۰) و در هر حال در خدمت انتقال عاطفهٔ شعر قرار گیرد؛ برای نمونه یک شعر با موسیقی شاد نمی‌تواند بار عاطفی غمگین را به مخاطب منتقل کند و اگر چنین باشد بیانگر این است که شعر برآمده از دل و جان شاعر نیست و تصنعی بودن آن آشکار می‌شود. بنابراین، این آرایهٔ بدیعی در صورت کاربرد مناسب، می‌تواند بر جنبهٔ زیبایی‌شناسی و هنری یک اثر تأثیرگذار باشد. شفیعی‌کدکنی در این باره می‌گوید: «تکرارهای هنری، تکرارهایی است که در ساختمان شعر نقش خلاق دارند. با اینکه لازمهٔ تکرار، ابتذال است و ابتذال، نفی هنر، تأثیر گونه-هایی از تکرار در ترکیب یک اثر هنری، گاه تا بدان پایه است که در مرکز خلاقیت هنری گوینده قرار می‌گیرد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۴۰۸). از آنجا که شرواهای مورد بحث ترانه‌هایی محزون و غم‌انگیز هستند، ناخودآگاه موسیقی این اشعار نیز متناسب با عاطفه

و پیامی است که منتقل می‌شود؛ برای مثال در این اشعار اغلب واج‌های «او» یا «آ» تکرار شده است که یادآور «آه» و «ناله» و به‌ویژه ناله‌های جنوبی مانند «اوی»، «ووی» است؛ هرچند گاه نیز واژگان و عباراتی را برای تأکید تکرار کرده‌اند:

سحر، دل **ناله‌های زار** می‌کرد　　چنان که دیده را **خونبار** می‌کرد
شکایت‌هـــای ایـــام جـــوانی　　به **فایز** یک به یک **اظهار** می‌کرد
(فایز، ۱۳۶۸: ۵۳)

در این دوبیتی و اغلب دوبیتی‌های فایز واج‌آرایی و یا به عبارت دیگر تکرار حرف «ا» وجود دارد که خود نوعی موسیقی حزین و غمگین را ایجاد می‌کند و یادآور صوت «آه» است که با مضمون غمگنانهٔ شرواها هماهنگی دارد.

دلم از فرقت **روی تو خون** شد　　سرشکم **چون** رخ **تو لاله‌گون** شد
به عمری **آرزو** کردم که **گویی**　　که ای فایز! سرانجام **تو چون** شد
(همان، ۶۵)

در این دوبیتی و برخی دوبیتی‌های دیگر فایز نیز حرف «او» تکرار شده و نوعی واج‌آرایی ایجاد کرده است. از آن‌جا که در زبان و گویش جنوب در هنگام غم صوت «ووی» و «اوی» بسیار کاربرد دارد؛ این واج‌آرایی می‌تواند یادآور آن صوت باشد.

شب **دیجور** و من **مهجور** و ره **دور**　　رقیبان در کمین و یار **مستور**
نه فایز می‌توان رفتن نه قاصد　　چه باید کرد **المهجور معذور**
(همان، ۸۷)

همچنین در این دوبیتی سه حرف «ور» تکرار شده است که آهنگی غمین و حزن‌انگیز به همراه دارد.

مسلسل **حلقه حلقه** زلف پرچین　　خراج از **چین** گرفته یا ز ماچین
بدین هیئت بدیدم یار فایز　　که **خم‌خم**، **خم** بود، **چین‌چین** پر از
(همان، ۱۱۹)

در این دوبیتی، فایز، با تکرار «حلقه»، «چین» و «خم»، زلف پر از چین و شکن یار را با هنرمندی مجسم کرده است.

چرا **غم** می‌خوری، **غم** می‌خوری **غم**　　چرا **غم** می‌خوری چشم و چراغم

چرا **غم** می‌خوری محیای مسکین   نه من **غم** می‌خورم، **غم** می‌خورد من
(همان، ۱۴۵)

در این دوبیتی از محیا نیز تکرار واژهٔ «غم» سبب تأکید این واژه و برجسته کردن آن شده است. نمونه‌های فراوانی از صنعت تکرار با بسامد بسیار بالایی در شعر هر دو شاعر مشاهده می‌شود که در این مجال فرصت پرداختن به همهٔ آن‌ها نیست؛ اما به‌طور کلی می‌توان گفت در شرواهای هر دو شاعر، این صنعت در هماهنگی کامل با مضمون غم‌آلود اشعار به‌کار گرفته شده است.

۵-۲-۴. جناس

جناس یکی از ابزارهای ایجاد موسیقی در کلام و از انواع قاعده‌افزایی است. «روش تجنیس مبتنی بر نزدیکی هرچه بیشتر واک‌هاست، به طوری که کلمات هم‌جنس به نظر آیند، یا هم‌جنس بودن آن‌ها به ذهن متبادر شود» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۴۹). جناس از آن‌جا که بر آهنگ و موسیقی کلام می‌افزاید، باعث تأثیر بیشتر سخن در ذهن مخاطب می‌شود. فایز و محیا هر دو با صنعت جناس و انواع آن آشنایی کامل داشته‌اند و به‌طور گسترده‌ای از این صنعت بهره گرفته‌اند:

۵-۲-۴-۱. جناس زائد

قیامت **قامت** و **قامت** **قیامت**   **قیامت** می‌کند این قد و **قامت**
مؤذن گر ببیند **قامت** ای یار   به قد **قامت** بماند تا **قیامت**
(فایز، ۱۳۶۸: ۳۶)

به دل می‌داشت محیا ترس پیری   از آن روزی که **ترسیدم** **رسیدم**
(محیا، ۱۳۷۰: ۸۱)

۵-۲-۴-۲. جناس مرکب

کنم مدح خم ابروت یا روت   نهم نام لبت **یاقوت** **یا قوت**
یقینم هست فایز زنده گردد   رسد بر تخته **تابوت** **تا بوت**
(فایز، ۱۳۶۸: ۱۳)

دل من عادت **پروانه** دارد ز آتش سوختن **پروا ندارد**

(همان، ۴۶)

۵-۲-۴-۳. جناس ناقص اختلافی

دلا آخر فغانت بیشتر شد غمت از صدهزاران **بیشتر** شد
نکردی گوش بر فایز که آخر سر و کارت به نوک **نیشتر** شد

(همان، ۴۷)

بهار آمد زمین شد **پوش** در پوش گلِ نسرین و سنبل **دوش** بر دوش

(محیا، ۱۳۷۰: ۱۳۲)

۵-۲-۴-۴. جناس خطی

به چشمان تو دل دادم امانت لب و دندان تو کرده **خیانت**
دل فایز به زنجیر دو زلفت گرفتی خود چرا کردی **جنایت**

(فایز، ۱۳۶۸: ۱۰)

۵-۲-۴-۵. جناس تام

چه مقصودست ازین جانا بگو **راست** گهی کج می‌نهی زلفت گهی **راست**

(همان، ۲۹)

همانطور که شواهد نشان می‌دهد، این دو شاعر از گونه‌های مختلف جناس برای زیباسازی شعر خود بهره گرفته‌اند و این مسئله بیانگر آشنایی گستردهٔ هر دو شاعر با این صنعت بدیعی است؛ تا آن جا که توانسته‌اند بجا و به‌موقع از این صنعت بهره ببرند و این صنعت بدیعی در بطن شعرشان خوش بنشیند و بر زیبایی شعر آن‌ها بیفزاید. علاوه بر این، در فرهنگ عامیانه به کلمات و بازی با کلمات توجه زیادی شده است و چه شاعرانی که با صنعت جناس و سجع آشنا بودند و چه شاعران و مخاطبان این اشعار که از مردم عامه بودند، علاقهٔ فراوانی به این کلمات همگون و دارای موسیقی

مشترک نشان می‌دادند. به همین علت کاربرد این صنعت در اشعار عامیانه بسامد بالایی دارد.

۵-۲-۵. تضمین آیات قرآن

تضمین آرایه‌ای ادبی است که شاعر و نویسنده عین یک عبارت یا جمله یا بیتی از شعر یک شاعر یا نویسندهٔ دیگر را در شعر یا نثر ادبی خود بیاورد. تضمین می‌تواند از *قرآن*، شعر دیگر شاعران و حتی نثر دیگر نویسندگان باشد.

بُدی زلف سیاهت لیله‌القدر شب وصلت ز الف شهر بهتر
هر آنکس یار فایز دید گفتا: «**سلام هی حتی مطلع الفجر**»
(فایز، ۱۳۶۸: ۷۰)

بلا دور از دو چشمانم که بد بود رفیقم **قل هو الله احد** بود
ولم یولد رفیق و یار محیا **ولم یکن له کفواً احد** بود
(محیا، ۱۳۷۰: ۹۱)

بسامد بالای بهره‌گیری از آیات قرآنی در شرواها، جای بسی تأمل دارد و بیانگر انس و الفت عمیق این شروه‌سرایان با قرآن است.

۵-۲-۶. واژه‌گزینی

گزینش مناسب‌ترین واژه‌ها برای القای مفهوم و پیام، نقش بسیار مهمی در شعر دارد. «واژه‌ها با داشتن دلالت‌های گوناگون معنایی که از طریق مجاز، استعاره، نماد، و... پدید می‌آید، دارای توان‌های بالقوه‌ای هستند که ذهن توانمند شاعری می‌تواند آن‌ها را در سرایش خود به‌کار گیرد و از گردهٔ آن‌ها به سود خود کار بکشد. واژه‌ها در پرده‌های پنهان خویش، انرژی‌های شگرفی را فرو فشرده‌اند. شاعر توانا کسی است که بتواند با ترفندی شایسته، هرچه بیشتر، این انرژی‌ها را آزاد و کلام خود را رستاخیزی کند» (حسنلی، ۱۳۹۱: ۱۰۳).

هنجارگریزی واژگان خود انواعی دارد که یکی از آن‌ها هنجارگریزی گویشی است. کاربرد واژگان بومی گونه‌ای از هنجارگریزی است که به آن هنجارگریزی گویشی گفته می‌شود.

اگر شاعر ساخت‌هایی از گویش خود که در زبان هنجار نیست وارد شعر کند، هنجارگریزی گویشی کرده است. استفادهٔ بجا از واژگان محلی، مخاطب را با فضا و مکان شعر آشنا می‌سازد. استفادهٔ بجا یعنی حفظ و احیای واژگان، افزایش ظرفیت زبان و حفظ تداوم حالت عاطفی شاعر (عباسی، ۱۳۷۸: ۱۲۰).

محیا در شروه‌های خود، از طرفی واژگان بومی را که در لهجهٔ جنوبی به‌کار می‌رود و از طرف دیگر واژگانی را که مصداق آن‌ها در این منطقهٔ ساحلی جنوب کشور وجود دارد، به‌کار می‌برد. فایز نیز با کاربرد واژگانی که مصداق آن‌ها در این مناطق است، مخاطب را با محیط جنوب و اوضاع آن آشنا می‌کند و غم موجود در این مناطق بیابانی و سوز غمگین غروب خورشید در کنار دریا را نیز نشان می‌دهد.

سحر از عشق جانانم خبر داد که ای دل **نخل** امیدم ثمر داد
(فایز، ۱۳۶۸: ۶۶)

دلم از دست **تنباکو** سیاهست اگر باور نداری **نی** گواه است
اگر خواهی ببینی جسم بشکاف دل فایز مثال نی سیاهست
(همان، ۳۴)

ولُم رنگ از گلِ حمرا گرفته چو **غوّاصی دُر** از **دریا** گرفته
(محیا، ۱۳۷۰: ۱۶۴)

«**مَه که مُردِم**» به بالینم قدم نِه به دست نازکت چشمم به هم نه
(همان، ۱۶۸)

بهار آمد بهار ارغوانی چمن تا پشتِ پا، گل تا به **زانی**
(همان، ۱۶۹)

همانطور که مشاهده می‌شود فایز از عناصر بومی چون نخل، دریا، تنباکو (تنباکو برای قلیان در منطقه کشت می‌شده است) و ... در شعر خود بسیار بهره گرفته است؛ ولی از واژگان بومی و گویش منطقه در شعر خود استفاده نکرده است؛ در حالی که محیا علاوه بر بهره‌گیری از عناصر بومی از واژگان بومی نیز سود جسته است؛ واژهٔ بومی «وِل» به معنی «محبوب»، عبارت «مَه که مُردِم» در معنی «من که مُردَم» است، واژهٔ «زانی» در معنی «زانو» و ... نمونه‌هایی از این نوع هستند. به‌علاوه واژگان بومی دیگر همانند «شبنبو» به معنی گل شب‌بو، «کرامند ندارد» به معنی «ارزش آن را دارد» و ... در

شرواهای محیا با بسامد چشمگیری دیده می‌شود که مخاطب عامه را با خود همراه می‌کند.

۶. نتیجه

سرچشمهٔ زیبایی در ادبیات و به‌طور ویژه در شعر، به عوامل چندی ازجمله موسیقی لفظی و معنوی آن منوط است و این دو گونهٔ موسیقی که ناظر بر صنایع لفظی و معنوی در شعر است، به فرم و محتوا، توأمان، اشاره دارد. فایز دشتستانی و محیا بستکی با آگاهی از نکته‌های بدیعی و بیانی و با به خدمت گرفتن واژگان بومی، مضامین غمگنانهٔ خود را به جلوه گذاشته‌اند. در این پژوهش، عناصر صوری و بیانی و همچنین نکته‌های بدیعی در اشعار این دو شاعر و چگونگی پیوند و ارتباط آن‌ها با عاطفهٔ شعری بررسی شد. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های موسیقایی شعر، صنعت تکرار در عبارت، واژه و حرف است که باعث جناس، سجع و واج‌آرایی می‌شود که در شرواهای هر دو شاعر با بسامد بالایی به‌کار رفته است. همانطور که می‌دانیم افراد غمگین معمولاً به تکرار کلمات و عبارات می‌پردازند و با این تکرار و واگویه کردن کمی آلام خود را تسکین می‌دهند. شعر این دو ترانه‌سرا نیز، نوعی غم‌سروده است و بسامد بالای تکرار در شعر آن‌ها بیانگر این است که موسیقی شعرهایشان نیز متناسب با همین غم واندوهی است که می‌خواهند منتقل کنند. در بخش زبانی، بررسی واژه‌گزینی و هنجارگریزی واژگانی این دو شاعر بیانگر آن است که فایز با کاربرد واژگانی که در این منطقه مصداق دارند، نوعی هنجارگریزی واژگانی ساخته است و محیا علاوه بر گزینش واژگانی که مصداق آن‌ها در اقلیم جنوب وجود دارد، از واژگانی که در لهجهٔ این منطقه کاربرد دارند نیز در جای مناسب بهره برده است که سبب همراهی مخاطب بومی و نیز آشنایی دیگر مخاطبان با این اقلیم می‌شود. از جهت ادبی نیز، محیا و فایز با بهره‌گیری از آرایه‌هایی ادبی همچون تشبیهات عینی و ساده (اغلب به‌صورت حسی به حسی) و استعارات که اغلب مصرحه هستند، تصاویر زیبایی آفریده‌اند؛ اما از آن‌جا که مخاطب این‌گونه اشعار افراد عامه و بی‌سواد هستند، تصاویر در نهایت سادگی ارائه شده‌اند که البته این سادگی از زیبایی آن‌ها نکاسته است. از آنجا که در زبان روزانهٔ مردم کنایات و مجازهای زیادی

به‌کار می‌رود، کنایات و مجازها در این اشعار نیز بسامد چشمگیری دارد. البته کنایاتی که این دو شاعر به کار گرفته‌اند کمتر رنگ بومی دارند و می‌توان علت آن را در این جست که کنایات بومی با گویش محلی ساخته شده‌اند و کاربرد آن‌ها در دوبیتی‌هایی که به زبان معیار است، دشوار می‌نماید؛ در حالی که در تشبیه و استعاره بهره گرفتن از واژه‌های بومی آسان‌تر است و درنهایت اینکه به‌علت آشنایی این دو شاعر با *قرآن* و منابع دینی و مذهبی و همچنین اساطیر کهن ایرانی، تلمیح و تضمین به نکته‌ها و داستان‌های اسطوره‌ای و دینی و قرآنی به‌کرات در شرواهای آن‌ها دیده می‌شود و گه‌گاه تلمیح به داستان‌های عاشقانه و عارفانه نیز در این اشعار یافت می‌شود که این امر نیز بیانگر آشنایی هر دو شاعر با منظومه‌های سنتی عاشقانه و عارفانهٔ ایرانی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Bordekhoon
2. Gezderaz

منابع

- احمدپناهی سمنانی، محمد (۱۳۶۴). *ترانه‌های ملی ایران*. تهران: زیبا.
- احمدی، بابک (۱۳۸۰). *حقیقت و زیبایی*. چ ۵. تهران: مرکز..
- باباچاهی، علی (۱۳۶۸). *شروه‌سرایی در جنوب ایران*. تهران: مرکز فرهنگی هنری اقبال لاهوری.
- بخشایش، محمدنور (۱۳۹۰). *دیوان محیا*. شیراز: ایلاف.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱). *سفر در مه*. تهران: نگاه.
- چاوش اکبری «یسنای» تبریزی، رحیم (۱۳۶۸). *ترانه‌های فایز دشتی*. تهران: نشر محمد.
- حبیبی، احمد (۱۳۷۰). *محیا*. شیراز: نوید.
- حسنلی، کاووس (۱۳۹۱). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*. چ ۳. تهران: ثالث.
- داد، سیما (۱۳۸۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۰). *لغت‌نامهٔ دهخدا*. تهران: انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- دیچز، دیوید (۱۳۷۳). *شیوه‌های نقد ادبی*. ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. تهران: علمی.

- ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۴). *زبان و ادبیات عامهٔ ایران*. تهران: سمت.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱). *بیان*. چ ۹. تهران: فردوس.
- _____ (۱۳۸۶). *انواع ادبی*. چ ۲. تهران: میترا.
- _____ (۱۳۷۸). *نگاهی تازه به بدیع*. چ ۱۱. تهران: فردوس.
- صفائی ملایری، ابراهیم (۱۳۱۵). «فایض دشتی». *ارمغان*. ش ۶. س ۱۷. صص۴۷۲-۴۷۴.
- صفوی، کورش (۱۳۷۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج۱. تهران: چشمه.
- عباسی، حبیب‌الله (۱۳۷۸). *سفرنامهٔ باران (نقد و تحلیل اشعار دکتر شفیعی کدکنی)*. تهران: روزگار.
- معین، محمد (۱۳۷۷). *فرهنگ فارسی*. تهران: امیرکبیر.
- موسوی بجنوردی، سیدکاظم (۱۳۹۴). *تاریخ جامع ایران*. چ ۲. تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- هدایت، صادق (۱۳۷۸). *فرهنگ عامیانهٔ مردم ایران*. به کوشش جهانگیر هدایت. چ ۱. تهران: چشمه.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۷). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. چ ۲۹. تهران: هما.

Culture and Folk Literature_____ Year. 7, No. 26, June & July 2019

The aesthetics of southern Shervehs (Based on Fayez Dashtestani and Mahya Bastaki)

Fatemeh Sadeghi Naghd Ali olya[1] * Seyyed Mehdi Kheyr Andish [2] Abdol Rahman Paslari[3]

1. Assistant professor of Persian language and literature – Payame – Nour University.
2. Associate professor of Persian language and literature - Payame – Nour University.
3. M.Sc. in Persian language and literature- Payame – Nour University.

Received: 12/02/2019 Accepted: 23/04/ 2019

Abstract

One of the intrinsic qualities of literature as art is beauty. The important musical and linguistic elements make poetry beautiful by creating deviation. Sherveh which is one of the well-known examples of southern Iran musical art (Hormozgan and Bushehr) is not the case of exception. The present research aims at introducing as much as possible the verses as well as the study of the aesthetic elements of this type of poetry, with a rhetorical criticism and a descriptive-analytical approach. The corpus of the present study consists of Fayez Dashtestani and Mahya Bastaki lyrics. The results of the research indicate that the main reason for the survival of these poems, in addition to their content, is due to the aesthetic components of these poems, which shows that these two poets are totally mastered the poetry. These two poets were able to create beauty in their poetry by using simple language, the most popular vocabulary and the vast frequency of inventive figures corresponding to the linguistic context of poetry, such as comparison and metaphor. A linguistic and literary beauty which are in perfect harmony with the emotional texture of the poem, its content and its audience in general.

Keywords: Folk literature, Sherveh , aesthetics, Fayez Dashtestani, Mahya Bastaki

---

***Corresponding Author's E-mail:** f.sadeghi1386@yahoo.com