Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 14, No.67
Spring 2026
Research Article

Critical Analysis of Selected *Shire-Doma* Poems in Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad Province

Seyed Borzou Jamalyanzadeh[*1], Abdollah Hakim[2]

Date received: 09/05/2025

Date Review: 28/09/2025

Date accepted: 19/11/2025

Date published: 21/03/2026

[*] Corresponding Author's E-mail: b.jamalian@cfu.ac.ir

Abstract

The oral literature of the Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad region, encompassing a broad spectrum of metrical genres, constitutes a vital component of the cultural identity of the Lor ethnicity. Among these, the ritualistic songs known as Shireh-Dooma emerge as a salient exemplar of feminine lyric poetry. These songs are performed exclusively by rural and nomadic women during celebratory rites, most prominently in wedding ceremonies, thereby revealing an intrinsic nexus between language, affect, and ritual action. This research employs an integrated methodology, combining fieldwork with archival study, situated within the theoretical framework of performance-centered ethnopoetics. The analysis systematically investigates the linguistic, musical, and figural structures embedded within these verses. The fieldwork component involved direct

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0009-0008-1777-0315

2. Instructor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran
https://orcid.org/0009-0003-4688-8893

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 14, No.67
Spring 2026
Research Article

elicitation, audio transcription, and participant observation among native speakers. The collected data were subsequently analyzed via a tripartite model focusing on linguistic structures, aesthetic dimensions, and cultural function. The results indicate a high frequency of simile, metaphor, metonymy, hyperbole, and synecdoche, demonstrating how indigenous imagination elevates lived reality into the collective sphere of meaning and shared emotion. Examination of the accompanying music and speech rhythm reveals that the metrical patterns of Shireh-Dooma are fundamentally contingent upon the natural prosody of the Lori language, a characteristic that substantially contributes to the perpetuation of the oral tradition and the cultural cohesion of the Lor people. In conclusion, Shireh-Dooma songs are not merely poetic texts; they function as invaluable ethnographic documents reflecting the dynamic interplay of language, gender, and ritual within the socio-cultural matrix of Southwest Iran. They stand as eloquent evidence of the ritualistic function of language in both meaning-creation and the preservation of ethnic identity.
Keywords: Shireh-Dooma; oral literature; Lor ethnicity; ritual poetry; indigenous imagination; celebratory rites; cultural identity.

Theoretical background

The present study is situated at the critical intersection of three interdisciplinary humanistic domains: Cultural Ethnolinguistics, Poetic Semiotics, and Feminist Ethnography of Women's Culture. Its primary objective is the re-identification of Shireh-Dooma ritual poetry as a linguistic, ritualistic, and cultural act—an act whose meaning and aesthetic value are actualized not in the inscribed text, but in the moment of performance and within its specific socio-cultural matrix. In pursuing this objective, the work of seminal foreign and Iranian scholars—including Hymes' (۱۹۷۴) theories of Speech Acts and Cultural Ethnolinguistics; Richard Bauman's theories of Oral

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 14, No.67
Spring 2026
Research Article

Aesthetic and Performance Theory; Roman Jakobson's (1960) theory of the Poetic Function of Language and Semiotics; alongside the contributions of Hosseini (2002), Zolfaghari (2015), Razmjou (1991), and various international ethnographic studies by Hymes, Finnegan, and Bauman—formed the foundation for our theoretical analysis.

Research aims and questions

This research is both applied and fundamental-theoretical in nature. The applied dimension seeks to safeguard the literary heritage of the Lor people through the systematic documentation of their ritual poetry. Conversely, the theoretical dimension aims to delineate the patterns of imagination, linguistic rhythm, and rhetorical structures inherent in these compositions within the context of cultural criticism and functional linguistic analysis. This investigation specifically addresses the following research questions:

1. How do linguistic and musical structures dynamically generate meaning and emotional resonance?
2. How does the context of performance determine the meaning and social function of the poetry?
3. In what ways do Shireh-Dooma verses function as a reflection of female identity and ethnic memory?

Analysis, Discussion, and Findings

The local literature of the Lor people in the region of Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad constitutes more than just a collection of texts; it is an epistemic system where language functions as the repository of cultural memory and historical identity. At its deepest stratum, the oral literature of these groups reflects a distinct philosophy of life—one predicated upon the inextricable linkage between humanity, nature, and ritual. The ritual songs of Shireh-Dooma are the focal point of this worldview: utterance that, upon enactment, transfigures into a ritual

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 14, No.67
Spring 2026
Research Article

event, drawing its significance from the collective assembly. From the perspective of Performance Ethnolinguistics, Shireh-Dooma is conceptualized not merely as poetry, but as a speech event situated within the larger structure of the marriage ritual (Hymes, 1981, p. 70; Bauman, 1975, p. 80).

Analysis of the figures of speech in these songs demonstrates that the Lori imagination is organically derived from lived experience and sedimentation within daily culture. Similes are grounded in natural elements, establishing an organic connection between human beauty and the nomadic lifeworld. Metaphors, navigating the continuum between the terrestrial and the celestial, between ritual sanctity and the delicacy of love, illuminate the mythopoetic origins of femininity and masculinity within the southern culture. Metonymies, rooted in the language of labor and ethics, yield visual representations of feminine subtlety and skill, while hyperboles manifest social power and majesty through poetic symbols. Cultural metonymies transcend mere lexical meaning, evolving into ritualistic signifiers of order, blessing, and aesthetic beauty; consequently, every word within the song carries its own distinct reservoir of ethnic memory.

From the perspective of Poetic Ethnography, the language of the Shireh-Dooma transcends mere emotional expression; it constitutes ritual speech—an event where every syllable, synchronized with movement, musical accompaniment, and choral response by the women, acquires the generative social power to create meaning. In this sphere, the word becomes embodied and tonally integrated, transforming the poem into a living reality through the collective action of singing. The poetic function, within this framework, is not merely ornamental; it is a communicative organizing principle where the natural rhythm of nomadic discourse supersedes formal metrical constraints, drawing its cadence directly from the rhythm of life itself.

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 14, No.67
Spring 2026
Research Article

From a gender studies and ethnographic viewpoint, the women in these rituals are not just performers of poetry but are creators of cultural experience. Their songs embody the continuity of cultural memory and the embodied form of ethnic knowledge—a discourse born from labor, nature, and ritual, which actively creates the world rather than merely representing it. In every Shireh-Dooma performance, individual experience is transmuted into collective affect, and collective affect into cultural cognition—a process fundamental to feminine oral art. Ultimately, the figures of speech in the ritual poetry of the Lor people establish an indigenous system of rhetoric and the specific aesthetic identity of Southern Iran. These poems serve as the collective historical archive: nature speaks, love is ritualized, and language manifests itself as lived experience. By this measure, Lori oral poetry is not a mere continuation of literary tradition, but the living experience of the people's poetic thought—a space where the word constructs the cultural reality itself, and rhetoric transforms into the mirror of the ethnic soul.

References

Bauman, R. (1975). Verbal art as performance. *American A nthropologist*, 77(2), 290–311.

Hymes, D. (1974). *Foundations in sociolinguistics*: *An ethno graphic approach*. University of Pennsylvania Press.

Hymes, D. (1981). "*In Vain I Tried to Tell You*": *Essays in native American ethnopoetics*. University of Pennsylva nia Press.

Jakobson, R. (1960). Closing statement: Linguistics and poet ics. In T. A. Sebeok (Ed.), *Style in Language* (pp. 350 –377). MIT Press.

فصلنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ١٤، شمـارهٔ ٦٧، بهار ١٤٠٥
مقالهٔ پژوهشی

نقد و بررسی برگزیدهٔ اشعار شیره‌دوما در استان کهگیلویه و بویراحمد

سید برزو جمالیان‌زاده[١]، عبدالله حکیم[٢]

تاریخ دریافت: ١٤٠٤/٠٢/١٩ تاریخ بازنگری: ١٤٠٤/٠٧/٠٦
تاریخ پذیرش: ١٤٠٤/٠٨/٢٨ تاریخ انتشار: ١٤٠٥/٠١/٠١

چکیده

ادبیات شفاهی کهگیلویه و بویراحمد با گستره‌ای از گونه‌های منظوم، از ترانه‌های کار و لالایی‌ها تا حبسیه‌ها و اشعار آیینی، بخش مهمی از هویت فرهنگی قوم لُر را شکل می‌دهد. در این میان، ترانه‌های آیینی «شیره‌دوما» به‌عنوان نمونه‌ای برجسته از شعر غنایی زنانه، در آیین‌های شادی و به‌ویژه مراسم عروسی، به‌وسیلهٔ زنان روستایی و عشایر اجرا می‌شوند و جلوه‌ای از پیوند زبان، احساس و آیین را آشکار می‌سازند. این پژوهش با رویکرد تلفیقی میدانی و کتابخانه‌ای و در چارچوب نظری قوم - ادبی و اجرامحور، به تحلیل ساختار زبانی، موسیقایی و

---

١. استادیار زبان و ادبیات فارسی، گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)

*b.jamalian@cfu.ac.ir
https://orcid.org/0009-0008-1777-0315

٢. مدرس زبان و ادبیات فارسی، گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.
https://orcid.org/0009-0003-4688-8893

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

صور خیال این اشعار پرداخته است. در بخش میدانی، داده‌ها، از طریق مصاحبهٔ مستقیم، آوانگاری صوتی و مشاهدهٔ مشارکتی میان گویشوران بومی گردآوری شد و سپس با روش تحلیل سه‌سطحی زبانی، زیبایی‌شناختی و فرهنگی، بررسی گردید. نتایج نشان می‌دهد که عناصر تشبیه، استعاره، کنایه، اغراق و مجاز، بیشترین بسامد را دارند و تخیل بومی در این قالب‌ها، واقعیت زیسته را به قلمرو معنا و احساس جمعی ارتقا می‌دهد. بررسی موسیقی کناری و ریتم گفتار، نیز نشان داد که الگوی وزنی اشعار شیره‌دوما مبتنی بر آهنگ طبیعی زبان لری است و این ویژگی، به استمرار سنت شفاهی و وحدت فرهنگی قوم لُر یاری رسانده است. در جمع‌بندی، ترانه‌های شیره‌دوما نه صرفاً متون شاعرانه، بلکه اسناد ارزشمند مردم‌نگارانه‌ای‌اند که پیوند پویای زبان، جنسیت و آیین را در زیست فرهنگی جنوب غرب ایران انعکاس می‌دهند و نمونه‌ای گویا از کارکرد آیینی زبان در خلق معنا و حفظ هویت قومی به‌شمار می‌آیند.

واژه‌های کلیدی: شیره‌دوما، ادبیات شفاهی، قوم لُر، شعر آیینی، تخیل بومی، آیین‌های شادی، هویت فرهنگی.

۱. مقدمه

ادبیات شفاهی، به‌مثابهٔ حافظهٔ فرهنگی اقوام، یکی از بنیادی‌ترین حوزه‌های مطالعه در مردم‌نگاری و زبان‌شناسی انسان‌محور به‌شمار می‌آید. این نوع ادبیات نه‌فقط بیانگر ذوق و تخیل مردمان بومی است، بلکه سازوکاری برای بازنمایی هویت اجتماعی، جنسیتی و آیینی در میان نسل‌ها، محسوب می‌شود. در بسیاری از مناطق ایران، به‌ویژه نواحی لرنشین جنوب غرب کشور، شعر و موسیقی محلی، کارکردی دوگانه دارند: ازیک‌سو عامل انتقال تجربه‌های زیباشناختی و عاطفی‌اند و از سوی دیگر، نظامی زبانی، برای بازتولید هویّت قومی و پیوند آیینی با جهان پیرامون.

استان کهگیلویه و بویراحمد با ترکیب خاص جغرافیایی، زبان‌شناختی و زیست‌بومی خود، بستری زنده برای حفظ و تکامل گونه‌های گوناگون شعر عامیانه به‌ویژه در حوزهٔ شعر غنایی و آیینی است. در میان این گونه‌ها، «شیره‌دوما»[1] یا به تعبیر محلی آن «سُرو»، جلوه‌ای ویژه از شعر زنانهٔ بومی است که در بطن مراسم عروسی به‌منزلهٔ یک کنش تلفیقی میان موسیقی قومی، زبان لری و عواطف زنانه شکل می‌گیرد. این ترانه‌ها، محصول مشترک حافظهٔ جمعی و آفرینش‌های خودجوش زنان ایل‌نشین‌اند که بدون آموزش رسمی، روایتگر درون‌مایه‌هایی از عشق، شوخ‌طبعی، ستایش، حسرت و پیوند اجتماعی‌اند.

در چارچوب مطالعات جهانی، می‌توان شیره‌دوما را بخشی از سنت شفاهی شعر قومی دانست؛ شکلی از سروده‌های آیینی که در ساختارهای باستانی موسیقی کلام، در جوامع شفاهی ریشه دارد. پژوهشگرانی چون هایمز[2] (۱۹۸۱) فینگان[3] (۱۹۹۲) ریچارد باومن[4] (۲۰۱۲)، با تأکید بر نقش پراگماتیک زبان در آیین‌های جمعی، نشان داده‌اند که شعرهای شفاهی نه صرفاً متنی زبانی بلکه «رخدادی فرهنگی» هستند که در بستر اجرا معنا می‌یابند. بر همین منوال، در سنت‌های شفاهی زاگرس و به‌ویژه کهگیلویه و بویراحمد، شیره‌دوما علاوه بر ارزش ادبی، واجد بار آیینی، نمایشی و جامعه‌شناختی است که با تحولات فرهنگی و گویشی منطقه ارتباطی درونی دارد.

در این پژوهش، اشعار شیره‌دوما به‌مثابهٔ یکی از کهن‌ترین لایه‌های شعر غنایی زنان لر مورد تحلیل تطبیقی قرار گرفته‌اند. هدف اساسی، گردآوری، آوانگاری، طبقه‌بندی و واکاوی این اشعار از منظر زبان‌شناختی، زیبایی‌شناختی و جامعهٔ فرهنگی است تا به‌وسیلهٔ آن بتوان الگوهای تخیل، استعاره و موسیقی کلام را در ارتباط با ساختار لایه‌مند فرهنگ ایلی بررسی کرد. از دیدگاه نظری، این تحقیق در امتداد اندیشه‌های

رومن یاکوبسن[۵] در زبان‌شناسی شعر، نظریهٔ بنفش‌های زنانه در فولکلور[۶] و مدل «شعر به‌مثابهٔ کنش» در مطالعات انسان‌شناسی فرهنگی قرار دارد.

اهمیت تحقیق حاضر در آن است که تاکنون، اثر جامع و تحلیلی دربارهٔ اشعار شیره‌دوما در قلمرو لرهای کهگیلویه و بویراحمد انجام‌نشده است و اغلب پژوهش‌ها (همچون آثار حسینی، غفاری و همایونی) به گردآوری نمونه‌ها بسنده کرده‌اند. ازاین‌رو، این پژوهش می‌کوشد ضمن تکیه‌بر داده‌های میدانی و منابع تاریخی، تصویر دقیقی از کارکرد زبان، ساختار موسیقایی و نقش زنان در تداوم میراث شفاهی ارائه دهد. این مطالعه، می‌تواند الگویی برای حفظ و مستندسازی ادبیات زنانهٔ نواحی زاگرس و همچنین، گامی علمی در تلفیق روش‌های نوین تحلیل ادبی با انسان‌شناسی فرهنگی در چهارچوب پژوهش‌های بومی ایران باشد.

۲. پیشینهٔ تحقیق

ادبیات شفاهی لری، به‌ویژه در کهگیلویه و بویراحمد، ازجمله حوزه‌هایی است که علی‌رغم غنای فرهنگی و موسیقایی چشمگیر، تاکنون کم‌تر موردمطالعهٔ آکادمیک و نظام‌مند قرار گرفته است. پیش از پژوهش حاضر، بررسی‌های موجود دربارهٔ شعرهای محلی این ناحیه غالباً به گردآوری نمونه‌های پراکنده و توصیفی محدود بوده و کم‌تر به تحلیل‌های جامعهٔ فرهنگی و زیبایی‌شناختی آن پرداخته‌اند.

نخستین آثار در این زمینه، متعلق به ساعد حسینی (۱۳۸۱)، با عنوان بخشی از شعر، موسیقی و ادبیات شفاهی کهگیلویه و بویراحمد است که تنها به معرفی چند سرود از ایل‌های بویراحمد، باشت و باوی اشاره دارد و نمونه‌هایی از «شیرداماد» یا «سرود» آورده است. پس‌ازآن، نورمحمد مجیدی کرائی (۱۳۸۱)، در کتاب *مردم و سرزمین‌های*

کهگیلویه و بویراحمد صرفاً چند بیت از این ترانه‌ها را به‌عنوان نمونه ذکر می‌کند، بی‌آنکه جنبه‌های سبک‌شناختی یا مردم‌نگارانهٔ آن را بکاود. در دهه‌های بعد، نیز آثار یعقوب غفاری ازجمله نمونه‌ای از اشعار محلی استان کهگیلویه و بویراحمد (۱۳٦۲)، شناسنامهٔ ایلات و عشایر (۱۳۷٤) و مراسم عروسی و دگرگونی‌های آن (۱۳۹۰)، هرچند واجد اطلاعات ارزشمند مردم‌شناختی هستند، اما همچنان فاقد تحلیل نظام‌مند شعر «شیره‌دوما» به‌مثابهٔ نماد ادبی زنانه و آیینی‌اند. آثار سیاه‌پور (۱۳۹۰)، در مقالهٔ «عشق در شعر لری بویراحمدی» نیز تمرکز خود را بر مضمون عشقی اشعار لری قرار داده، اما گونه‌های آیینی و زنانگی در آن را بررسی نکرده است.

در میان پژوهش‌های ایرانی مرتبط با این حوزه، کتاب‌های رزمجو (۱۳۷۰)، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی و ذوالفقاری (۱۳۹٤)، زبان و ادبیات عامهٔ ایران، مفاهیم نظری شعر عامیانه و تفاوت‌های سبک و ساختار آن در مناطق مختلف ایران را توضیح داده‌اند، اما به‌صورت خاص به گونهٔ زنانهٔ «شیره‌دوما» نپرداخته‌اند. همچنین، آثار همایونی (۱۳۷۹)، دربارهٔ ترانه‌های محلی فارس و رستگار فسایی (۱۳۸۰)، در انواع شعر فارسی، تنها پیوندی کلی میان شعر شفاهی و موسیقی محلی برقرار کرده‌اند.

بنابراین، پژوهش حاضر در تداوم مطالعات مردم‌شناسی فرهنگی ایران، برای نخستین‌بار با رویکردی تلفیقی (زبان‌شناسی، زیبایی‌شناسی و مردم‌نگاری) به گردآوری، آوانگاری، طبقه‌بندی و تحلیل ساختارهای ادبی و صور خیال در اشعار شیره‌دوما می‌پردازد.

۳. روش تحقیق

پژوهش حاضر با هدف تحلیل زیبایی‌شناختی، ترانه‌های آیینی شیره‌دوما در استان کهگیلویه و بویراحمد انجام شده و بر دو محور اصلی تحقیق میدانی و تحلیل متنی

استوار است. از منظر روش‌شناسی، تحقیق در زمرهٔ توصیفی ـ تحلیلی با رهیافت قوم‌نگارانه و زبان‌شناسی فرهنگی قرار دارد و داده‌های آن از ترکیب مشاهدهٔ مستقیم، مصاحبهٔ عمیق با اجراکنندگان و بررسی منابع مکتوب گردآوری شده‌اند.

۳-۱. نوع و هدف پژوهش

هدف این تحقیق ازیک‌سو کاربردی و از سوی دیگر بنیادی ـ نظری است. بخش کاربردی درصدد حفاظت از میراث ادبیات شفاهی مردم لر از طریق ثبت شعرهای آیینی است و بخش نظری، به کشف الگوهای تخیل، ریتم زبانی و ساختارهای بلاغی این اشعار در چارچوب نقد فرهنگی و تحلیل عملکرد زبانی می‌پردازد. با توجه به ماهیت کیفی داده‌ها، تحلیل در سطح معنا و مضمون و مبتنی بر کشف روابط میان زبان، احساس و آیین اجتماعی انجام شده است.

۳-۲. جامعهٔ آماری و قلمرو تحقیق

جامعهٔ موردمطالعه شامل زنان و مردان بالای ۵۵ سال از ایلات باشت، باوی، بویراحمدی، بهمئی، چرام، دشمن‌زیاری و طیبی است که هنوز سنت خوانش آیینی اشعار شیره‌دوما را در مراسم عروسی حفظ کرده‌اند. محدودهٔ مکانی نیز روستاهای اطراف شهرستان‌های بویراحمد، دوگنبدان، دهدشت، باشت، بهمئی، چرام و مارگون را دربر می‌گیرد؛ مناطقی که اجرای زندهٔ این اشعار هنوز رایج است و داده‌های شفاهی قابل جمع‌آوری‌اند.

۳-۳. گردآوری و ابزار

داده‌ها با روش ترکیبی مشاهدهٔ میدانی و مطالعهٔ کتابخانه‌ای گردآوری شدند. در میدان، پژوهشگر با حضور در آیین‌ها، اجراهای زنده را با ضبط صوت و ویدئو، ثبت کرده و طی مصاحبه‌های نیمه‌ساختارمند از اجراکنندگان اصلی، اطلاعات زبانی و فرهنگی را به‌دست آورده است. در کتابخانه‌ها نیز آثار پژوهشگران ایرانی مانند حسینی (۱۳۸۱)، ذوالفقاری (۱۳۹٤)، رزمجو (۱۳۷۰) و مطالعات قوم‌نگارانهٔ بین‌المللی از هایمز، فینگان و باومن، مبنای تحلیل نظری قرار گرفتند. ابزارهای گردآوری، شامل دستگاه ضبط دیجیتال، فرم اطلاعات گویشور، دفتر میدانی، پرسش‌نامهٔ فرهنگ زبانی و نرم‌افزارهای Praatو NVivo برای بررسی آواشناسی و مضمون‌نگاری است.

۳-٤. تحلیل و آوانگاری داده‌ها

نمونه‌های شعری به‌صورت کامل با سیستم آوانگاری بین‌المللی (IPA) ثبت و به‌وسیلهٔ سه گویشور خبره بازبینی شدند تا شکل تلفظی و ساخت نحوی اصلی گویش‌های لری حفظ شود. داده‌ها در سه سطح تحلیلی بررسی شدند:

۱. سطح زبانی ـ موسیقایی: تحلیل وزن، قافیه، هجا و هماهنگی ریتم کلام با موسیقی بومی جهت بازسازی الگوی «کلام آیینی موزون».

۲. سطح ادبی ـ زیبایی‌شناسی: تحلیل صور خیال (تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز، اغراق) با بهره‌گیری از رویکردهای یاکوبسن و ژنت[۷] دربارهٔ کارکرد شاعرانهٔ زبان.

۳. سطح فرهنگی ـ مردم‌نگارانه: بررسی نقش زنان در تولید و انتقال اشعار و ارتباط زبان با قدرت فرهنگی در بستر آیین‌های اجتماعی با استناد به دیدگاه‌های باومن و هایمز.

۳ـ٤ـ۱. چارچوب نظری و شیوهٔ تبیین

تحلیل براساس سه نظریهٔ محوری انجام گرفت:

هیمز (شعر قوم - سرایی)[۸]: درک شعر به‌مثابهٔ کنش آیینی در بافت اجرا؛

باومن: تبیین شعر به‌عنوان هنر زبانی و رفتار اجتماعی[۹]؛

یاکوبسن: بررسی نقش زیبایی‌شناختی و نشانه‌ای زبان در خلق تخیل و معنا.

افزوده‌شدن رهیافت زبان‌شناسی فرهنگی و انسان‌شناسی موسیقی، امکان تفسیر هم‌زمان زبان، موسیقی و احساسات قومی را فراهم کرده است.

۳ـ٤ـ۲. ارزیابی و اعتبارسنجی داده‌ها

برای تضمین دقت علمی، از سه معیار پایایی، روایی و اصالت استفاده شد. تکرارپذیری آوانگاری‌ها، مطابقت داده‌ها با بافت آیینی و تأیید محتوا از سوی سه زن اجرای اصلی و دو پژوهشگر بومی، صحت داده‌ها را تأیید کرد. مکانیزم مثلث‌سازی[۱۰] میان مشاهدات میدانی، منابع مکتوب و یادداشت‌های محلی نیز باعث بالا رفتن اعتمادپذیری پژوهش شد.

۳-۵. محدودیت و مزیت

اصلی‌ترین محدودیت، کاهش اجراهای سنتی در دهه‌های اخیر بود که با رجوع به حافظهٔ روایی کهن‌سالان برطرف شد. در مقابل، دستاورد مهم تحقیق، ثبت دقیق گونه‌ای

از شعر زنانهٔ آیینی زاگرس است که می‌تواند بنیان شکل‌گیری اطلس بلاغت شفاهی زنان لر در مطالعات بعدی را فراهم سازد.

٤. چارچوب نظری پژوهش

پژوهش حاضر در نقطهٔ تلاقی سه قلمرو میان‌رشته‌ای از علوم انسانی ـ قوم‌زبان‌شناسی فرهنگی، نشانه‌شناسی شعر و مردم‌نگاری زنانه، قرار دارد. هدف آن، بازشناسی شعر آیینی شیره‌دوما به‌منزلهٔ کنش زبانی، آیینی و فرهنگی است؛ کنشی که معنا و زیبایی را نه در متن مکتوب، بلکه در لحظهٔ اجرا و در بستر اجتماعی خود آشکار می‌سازد.

۱. نظریهٔ کنش زبانی و قوم‌زبان‌شناسی فرهنگی هایمز

هایمز در نظریهٔ «قوم‌زبان‌شناسی گفتار» (۱۹۷۲)، میان زبان و فرهنگ پیوندی ارگانیک برقرار می‌کند و هر گفتار را محصول موقعیت ارتباطی خاص می‌داند. بر پایهٔ الگوی اسپیکینگ[۱۱] او، شعر شیره‌دوما نوعی رخداد گفتاری[۱۲] آیینی است که در بستر عروسی معنا می‌یابد. در این رخداد، موقعیت اجرا، جنسیت اجراکننده و نوع مخاطب در تولید معنا نقش تعیین‌کننده دارند. در این رویکرد، هر بند شعری، کنشی اجتماعی برای بازنمایی منزلت و هم‌بستگی قومی است، نه صرفاً زیبایی لفظی.

٤ـ۱. زیبایی‌شناسی شفاهی و نظریهٔ اجرای ریچارد باومن

باومان در کتاب *هنر کلامی و اجرا*[۱۳]، شعر شفاهی را هنرِ اجرای زنده می‌داند؛ ارزش زیباشناختی آن در نحوهٔ اجرا، صدا، ریتم و تکرار آوایی نهفته است. زنان لری اجراکنندهٔ شیره‌دوما، هنرمندان فرهنگی‌اند که از بدن، صدا و حرکت خود برای معناسازی استفاده می‌کنند. بدین‌سان، شعر نه «متن» که «فرایند فرهنگی» است و تحلیل

آن تنها در موقعیت اجرا ممکن می‌شود.

٤ـ٢. نظریهٔ کارکرد شعری زبان و نشانه‌شناسی رومن یاکوبسن

در نظریهٔ کارکردهای شش‌گانهٔ یاکوبسن (١٩٦٠)، کارکرد شعری زبان، هنگامی شکل می‌گیرد که پیام بر خود زبان تمرکز کند. در اشعار شیره‌دوما، هماهنگی واج‌ها، واج‌آرایی، قافیه و وزن، بخش‌های اصلی ساخت معنا هستند. به‌جای تزیین صوری، تکرار آواها و تصاویر طبیعی همچون «سرو»، «خورشید» و «حنا»، نظامی از نشانه‌های قومی را شکل می‌دهند که حامل احساس و هویت فرهنگی‌اند. تحلیل نشانه‌شناختی این عناصر نشان می‌دهد که زنان شاعر لری از طریق فرم زبانی، عاطفه و طبیعت را در قالبی سمبلیک به‌هم پیوند داده‌اند.

٤ـ٣. نظریهٔ هویت، جنسیت و زیبایی‌شناسی زنانه ادرین ریچ[١٤] و فینیگن

براساس دیدگاه فینیگن (١٩٩٢) دربارهٔ شعر شفاهی و تحلیل ریچ (١٩٨٠) از نوشتار زنانه، شعر شیره‌دوما بازنمایی تجربهٔ زیستهٔ زنان لر است که در فضای مردسالار جامعه، از طریق آواز آیینی هویت خود را تثبیت می‌کنند. این اشعار به تعبیر فینیگن، «حافظهٔ زندهٔ اجتماع» و ابزار بازتعریف نقش زن در آیین، خانواده و جامعه‌اند. بدین ترتیب، شعر به عرصهٔ گفت‌وگوی فرهنگی زن بدل می‌شود، نه صرفاً به بیان احساس یا عاطفهٔ فردی.

٤ـ٤. تلفیق نظریه‌ها و ساختار تحلیلی پژوهش

چارچوب نظری این پژوهش با رویکردی ترکیبی سه سطح تحلیلی را دربر می‌گیرد:

پرسش محوری	نظریه/منبع	سطح تحلیل
چگونه ساخت‌های زبانی و موسیقایی، معنا و احساس را خلق می‌کنند؟	رومن یاکوبسن	زبان و فرم
چگونه موقعیت اجرا، معنا و کارکرد اجتماعی شعر را تعیین می‌کند؟	ریچارد باومن و هایمز	اجرا و بافت فرهنگی
چگونه شعر شیره‌دوما، بازتاب هویت زنانه و حافظهٔ قومی است؟	ریچ و فینیگن	جنسیت و هویت فرهنگی

این ترکیب نظری، امکان بررسی شعر شیره‌دوما را هم از دیدگاه صورت شعری و موسیقایی و هم از دیدگاه فرهنگ و جنسیت فراهم می‌سازد؛ بدین‌معنا که شعر شفاهی این قوم، نظامی از نشانه‌های زنده است که در لحظهٔ اجرا تولید و بازتولید می‌شود.

٤ـ٥. مبانی تبیینی و دستاورد نظری

این چارچوب، از تحلیل زبان به تحلیل فرهنگی می‌رسد و مدلی تازه برای مطالعهٔ شعر شفاهی ارائه می‌دهد. در این مدل:

زبان، تجربه و آیین به‌صورت هم‌زمان، تفسیر می‌شوند؛

زنِ شاعر به‌عنوان کنشگر فرهنگی و حامل معنا، شناخته می‌شود؛

شعر شفاهی به‌مثابهٔ فرایندی پویا در زندگی روزمره، نه متن ثابت، تلقی می‌گردد؛

این مدل می‌تواند به‌عنوان الگوی خوانش مردم‌زاد شعرهای آیینی سایر نقاط زاگرس

(لرستان، بختیاری، فارس) نیز کاربرد یابد.

۵. بحث و بررسی ترانه‌های عروسی شیره‌دوما در کهگیلویه و بویراحمد

ترانه‌های شیره‌دوما که در مراسم عروسی ایل بویراحمد و دیگر شاخه‌های قوم لُر اجرا می‌شوند، گونه‌ای از شعر شفاهی زنانه‌اند که ریشه در آیین‌های کهن و فرهنگ عامه دارند. واژهٔ شیره‌دوما در ساختار زبانی لری، به معنی «آوازِ شادی‌آفرین» است و در بافت فرهنگی، دلالتی دوگانه دارد: هم نغمهٔ ستایش داماد و خاندان او، هم بازنمایی قدرت و منزلت اجتماعی در قالب اجرای جمعی زنان (توسلی، ۱۳۹۳، ص.۱۱؛ همایی، ۱۳۷۷، ص.۱۰۸).

ای بیراحمد! ای بیراحمد! مِرد خوبی وَت پاگِرو

گُل وَ بالای آغا دوما، دَس وَ قَلَی شا گِرو

ey beyra:mad, ey beyra:mad, merdə xubi vat pâ ɟeru/ gol va bâlây âγâ dumâ, da:s va qaley šâ: ɟeru.

برگردان: ای ایل بویراحمد! از میان شما (داماد)، مرد بزرگی به مقام بالا رسیده است تا جایی که قلعهٔ شاه را به تصرف درآورده است.

از دیدگاه قوم‌زبان‌شناسی اجرا، شیره‌دوما نه صرفاً شعر بلکه رخدادی گفتاری در بطن آیین ازدواج است (هایمز، ۱۹۸۱، ص. ۷۰ و باومن، ۱۹۷۵، ص. ۸۰). اجرای آن معمولاً با سه محور هم‌خوانی، ریتم و کل‌زدن همراه است که سامانه‌ای موسیقایی - ارتباطی پدید می‌آورد. واج‌آرایی واکه‌های باز/â/، /o/، فخر و رهایی صوتی را القا می‌کند و تکرار عبارت «ای بیراحمد!» با نقش فاتیک در نظریهٔ یاکوبسن، بیانگر پیوند گفتاری میان فرد و جمع است (یاکوبسن، ۱۹۶۰، ص. ۷۷).

مطابق الگوی اسپیکینگ هایمز، مؤلفه‌های «صحنه/موقعیت[۱۵]، شرکت‌کنندگان[۱۶] و

نتایج[۱۷] » در این آیین نشان می‌دهد که شعر با اهداف اجتماعی تأیید ازدواج و تقویت انسجام قبیله‌ای اجرا می‌شود.

در شعر نمونهٔ «ای بیراحمد!» نماد مرکزی، «قلعهٔ شاه»، استعاره‌ای مصرحه از اقتدار مردانه است که در زبان زنانه بازتاب می‌یابد. در نگاه زیبایی‌شناختی، این وارونگی جنسیتی قدرت، ساختی چندلایه ایجاد می‌کند که زن را از موقعیت راوی به موقعیت تولیدکنندهٔ گفتمان فرهنگی، ارتقا می‌دهد؛ همان چیزی که فینیگن آن را صدای اجرای زنانه[۱۸] می‌نامد.

به تعبیر فتوحی (۱۳۹۰، ص.۱۰۰) و شمیسا (۱۳۸۲، ص.۸۰)، استعاره در شعر شفاهی، ابزاری برای بازسازی واقعیت اجتماعی در قالب تصویرهای حسی است؛ استعاره‌ای که در اینجا از قدرت سیاسی (قلعهٔ شاه) به توان بدنی و منزلت داماد منتقل شده است. این تغییر حوزهٔ معنایی، زبان شعر را از سطح توصیف به سطح نماد و آیین ارتقا می‌دهد.

شیره‌دوما متن زنده‌ای است که حافظهٔ فرهنگی ایل را در خود نهفته دارد. در منظومهٔ احساسیِ لری، پیوستگی شادی و اندوه که در تغییر ریتم برای سوگواری بازتاب می‌یابد، بیانگر نظام شناختی واحدی است که احساس را در تداوم فرهنگی قرار می‌دهد. زنانِ خواننده، حاملان حافظهٔ قومی و صاحبان صدای جمعی‌اند؛ آنان با اجرای ترانه، مشروعیت ازدواج و انسجام اجتماعی را تثبیت می‌کنند (Hymes, 1981, p.80؛ توسلی، ۱۳۹۳ ، ص.۳۰).

به تعبیر باومن، اجرای زندهٔ این شعرها «کنش فرهنگی» است و نه بازتولید مکانیکی متن. در هر اجرا، شعر صورتی تازه از اجرای فرهنگی[۱۹] می‌یابد؛ زبان زنانه، صدا، حرکت و رقص درهم می‌آمیزند و فرهنگ ایل را از طریق بدن و گفتار استمرار می‌بخشند.

شیره‌دوما را باید به‌منزلهٔ متنی سه‌وجهی شناخت:

وجه زبان موسیقایی: ریتم، واج‌آرایی و نقش صوت در ساخت تعامل آیینی؛

وجه ادبی - زیبایی‌شناختی: پدیداری نماد قدرت مردانه در زبان زنانه و ایجاد استعارهٔ وارون؛

وجه فرهنگی - مردم‌نگارانه: تثبیت حافظهٔ اجتماعی و ایفای نقش زن به‌مثابهٔ راوی آیین.

بنابراین شیره‌دوما صورت گفتاری فرهنگی قوم است که سه سطح شعر، موسیقی و آیین را در کنش زندهٔ زنان ایل تلفیق می‌کند. این گونه، هویت قومی را از طریق شعر و صدا بازآفرینی می‌نماید و آن را از مرز زمان عبور می‌دهد.

۵ـ۱. اشعار عروسی

ترانه‌های شیره‌دوما در وصف داماد از شاخص‌ترین نمونه‌های گفتمان زنانه در آیین‌های ازدواج لری‌اند. مجریان اصلی، زنان ترانه‌گو و شربه‌گو، نقش صدایی و آیینی دارند و با نغمه‌های ضربه‌دار، منزلت داماد را به‌صورت کلامی بازسازی می‌کنند. داده‌ها از اجرای میدانی در مناطق یاسوج، دهدشت، گچساران و مارگون گردآوری شدند. این فصل به تحلیل دقیق این ترانه‌ها در سه سطح زبانی - موسیقایی، ادبی - زیبایی‌شناختی و فرهنگی - مردم‌نگارانه، با ارجاع به نظریه‌های قوم‌واج‌شناسی، نشانه‌شناسی و جامعه‌شناسی گفتار می‌پردازد.

۵ـ۱ـ۱. تحلیل اشعار در وصف داماد

آیین ازدواج در فرهنگ لری، شبکه‌ای پیچیده از کنش‌های نمادین است که در آن، زنان نقش محوری در تولید گفتار آیینی دارند. ترانه‌های «شیره‌دوما» به معنای سرودهای

داماد، به‌وسیلهٔ زنانی با سن و نقش اجتماعی متفاوت، از ترانه‌گو (زن مسن‌تر، حامل سنت) تا شربه‌گو (اجرای آیین به‌وسیلهٔ زن جوان)، خوانده می‌شوند. مطابق الگوی «گفتار آیینی گذار» (Hymes, 1981, p.74; Bauman, 1975, p.65) این ترانه‌ها سازوکار کلامی تثبیت منزلت داماد در ساختار خانوادهٔ جدید را فراهم می‌سازند؛ به این ترتیب، شعر به ابزاری برای بازتولید منزلت اجتماعی بدل می‌شود.

اسب سهنه و تو دَر ارین، برق برق سینه‌شه

اَوکنیت جوم طلانه، شازده دوما تشنه‌شه

asbə sehna va tu darârin, barqa barqe sinaše / ow kenit jume telâna, šâzda dum â tešnaše.

برگردان: اسب سیاه را از خانه بیرون بیاورید؛ سینه‌اش برق می‌زند. جام طلا را پر کنید، داماد تشنه است.

۱. زبانی - موسیقایی: هم‌زمانی انفجار واج‌های /b/ و سایشی /s/ در «برق برق سینه‌شه» ریتم تکرارشونده‌ای می‌سازد که از نظر قوم ـ واج‌شناسی با کف‌زدن و ضربه‌های کوبه‌ای هماهنگ است. کشش واکهٔ باز /â/ حس توقف در آستانه را القا می‌کند؛ کارکرد صوتی این واج‌ها دلالتی آیینی بر گذار داماد دارد (حسینی، ۱۳۹۲، ص.۴۲).

۲. ادبی ــ زیبایی‌شناختی: تصویر «برق سینه» و «جام طلا» استعاره از اقتدار و رفاه مردانه است؛ محور شاعرانهٔ زبان برگزیده با نظریهٔ کارکرد شاعرانهٔ یاکوبسن منطبق است. زبان در خدمت برجسته‌سازی دولت نمادین داماد عمل می‌کند (همایی، ۱۳۷۷، ص.۱۱۰).

۳. فرهنگی ــ مردم‌نگارانه: اجرای آوا هنگام خروج داماد مصداق گفتار آیینیِ حفاظتی است. جام طلا نماد سرمایهٔ نمادین[۲۰] و برق سینه نشانهٔ قدرت

جسمانی مرد در لحظهٔ گذار است. زنان با تکرار آواز، داماد را از بلای احتمالی صیانت می‌دهند (توسلی، ۱۳۹۳، ص.۵۵).

اَفتوی گردن سَراری، میل طلا وَ گردنش

و گرهتش کی فلونی، ششته دسه لشکرش

aftowyə ɟarden sarâri mile telâ va gardaneš / va ɟero:teš key feluni šošte da:se l aškareš

برگردان: آفتابهٔ بلند طلایی بر گردن آویزان است؛ کسی از خویشان آن را برداشت و دست‌های مهمانان را شست.

۱. زبانی ــ موسیقایی: سایش واج /š/ در پایان هر مصراع پیوستگی صوتی ایجاد کرده و کشش ملایم آن هم‌خوانی حرکات آیین شست‌وشوی دسته‌جمعی را بازتاب می‌دهد. این پویش صوتی نقش صوتی «پاکی» را تقویت می‌کند.

۲. ادبی ــ زیبایی‌شناختی: «آفتابهٔ طلا» استعاره از طهارت اشرافی است؛ تقابل آواهای براق /t/, /l/ در واژهٔ «طلا» جلوهٔ صوتی خلوص را برجسته می‌کند (فتوحی، ۱۳۹۰، ص.۴۰).

۳. فرهنگی ــ مردم‌نگارانه: آیین شست‌وشوی جمعی پیش از پذیرایی داماد، نشانهٔ پذیرش اجتماعی اوست. هایمز این تکرار شفاهی را گونه‌ای «البته حافظه‌مند» می‌داند؛ گفتار بدل به عمل آیینی تطهیر می‌شود.

ای بیبه کُرپی کِپکی، آغا دوما رَه و سایش

چارهناطش، کِل‌وریسا، همه شون تاتَه زایش

i biye kořpey cepaki, âγâ dumâ, ra va sâyaš / čârhenâtaš, kel varisâ, hama šun tâtazâyaš

برگردان: آقا داماد زیر درخت بید پرشاخ رفت و عموزاده‌ها با کل و شادی بدرقه‌اش کردند.

۱. زبانی ــ موسیقایی: هجای کوتاه «کِل‌وریسا» با واکه‌های تند شکل موجی از هیجان صوتی می‌سازد؛ این ریتم دایره‌ای هماهنگ با حرکات رقص و دست‌افشانی است.

۲. ادبی ــ زیبایی‌شناختی: «درخت بید» نماد زایش و انعطاف است (ذوالفقاری، ۱٤۰۰). تقابل «سایه - زایش» پیوند امن و آفرینش را در نشانه‌شناسی آیینی تثبیت می‌کند.

۳. فرهنگی ــ مردم‌نگارانه: محل اجرا زیر بید، فضای مقدس موقت است. چارچوب اجرای آیینی در طبیعت شکل می‌گیرد؛ بازنمای نمادین زایش مردانه.

آغا دوما، رَهته حَموم، کَکا جونیش پَی سَرِ

باغچه وَردار، خواهر زایش، بی فلونی، کِل زنش

âγâ dumâ, rahte hamum, kaka junish pey sareš / bâghče vardâr, xâharzâyaš, bi feluni kel zaneš

برگردان: داماد به حمام رفت، برادر پشت سرش است، خواهرزاده بقچه را برداشت و زنی کل زد.

۱. زبانی ــ موسیقایی: امتداد صوتی /m/ در «حموم» همراهی نرم ایجاد می‌کند که با ریتم آرام حرکت به‌سوی تطهیر هم‌زمان است.

۲. ادبی ــ زیبایی‌شناختی: حمام استعاره از تولد دوم است؛ زبان از مرحلهٔ زیست‌روزمره به حوزهٔ قدسی می‌رود.

۳. فرهنگی ــ مردم‌نگارانه: زنان به‌عنوان کل‌زن، نقش تضمین‌کنندهٔ سلامت آیین زفاف را دارند. کنش کل زدن اعلام پذیرش اجتماعی مرد به‌عنوان شوهر مشروع است (توسلی، ۱۳۹۳، ص.۲۳۰).

بار و بار، باروزی و بار، باروزی برنج و پوس

زنه کی آوه؟ رو جونیم، مابین دشمن و دوس

bâr va bâr, baruzi va bâr, bâruzi berenj o pus / zana ki âve? rou junim, mâbeyn dešmen o dus

برگردان: آذوقهٔ عروسی را بیاورید، برنج و پوست شلتوک؛ چه کسی عروس را آورد؟ پسرم میان دشمن و دوست.

۱. زبانی ــ موسیقایی: ریتم تکراری واژهٔ «بار» ساختار کوبه‌ای دعوت به همکاری می‌سازد؛ نمونهٔ موسیقی کاری لری.

۲. ادبی ــ زیبایی‌شناختی: تقابل «دشمن و دوست» محور دراماتیک را می‌سازد؛ گذار از خصومت قبیله‌ای به وحدت آیینی.

۳. فرهنگی ــ مردم‌نگارانه: آیین «باروزی» نماد مبادلهٔ غذایی میان خانواده‌هاست؛ در مدل اسپیکینگ هایمز مؤلفه‌های کنش و نتایج در تثبیت پیوند اجتماعی عمل می‌کنند.

شـازده دومـا، سـوار وابـی، بغلـش تَرَکـی نـار بنگ بزنین بابا کاسب، رختخـو مخمـل بیـار

šâzda dumâ, sevâr vâbi, bağaleš tarke nâr / boŋ bezanin bâbâ kâseb, raxtəxow maxmal biyâr.

برگردان: داماد سوار شد، آغوشش پر از نرگس؛ پدر را بخوانید تا رختخواب مخمل بیاورد.

۱. زبانی ــ موسیقایی: تکرار صامت انفجاری /b/ و /k/ تمپو را بالا برده و هیجان حرکت را تقویت می‌کند.

۲. ادبی ــ زیبایی‌شناختی: «نرگس» و «مخمل» نماد لطافت و اشرافیت‌اند؛ پیوند دو مادهٔ حس‌برانگیز با مفهوم زناشویی اشرافی.

۳. فرهنگی ــ مردم‌نگارانه: زنان با امر صوتی «بنگ بزنین» مسئولیت جلب پدر به مشارکت را بر عهده دارند؛ طبق رهیافت فینگان[۲۱]، این صدا انتقال قدرت باروری از

زنانه به مردانه را رقم می‌زند.

یه حمومی سیت بسازم، چل ستین، چل پنجره

مثل مه وَ شو بتاوه، بزنه چی روز بره

ya hamumi sit besâzom, čel setin, čel panjera / mesle ma va šov betâve, bezan e či ruz berâ.

برگردان: حمامی با چهل ستون و چهل پنجره که چون ماه در شب و خورشید در روز بدرخشد، برایت می‌سازم.

۱. زبانی ــ موسیقایی: «چل» واحد شمارشی مقدس است؛ تکرارش الگوی ضرب‌آهنگ دعاگونه پدید می‌آورد.

۲. ادبی ــ زیبایی‌شناختی: تقابل «ماه و خورشید» مدل کیهان‌شناختی ازدواج است؛ عدد چهل نشانهٔ تمامیت و برکت (شمیسا، ۱۳۸۲، ص.۶۰)

۳. فرهنگی ــ مردم‌نگارانه: در فرهنگ لری، شمارش «چل ستون» با حرکات دست آیینی همراه است و کارکرد بستار نمادین دارد؛ تثبیت آرمان خانهٔ کامل.

باشلُغ وَابُر، باشلُغ وَابُر، صی و سی کهرهٔ الوس

کی بیایه تحویل بگره، کی فلونی قی مَلوس

bâšəloγ vâbor, bâšəloγ vâbor, siyo si ka:rɛ alus / ki biyâ tahvil begere, key felu ni qey malus.

برگردان: مهریه را تعیین کنید، سی‌وسه بزغالهٔ رنگارنگ؛ تحویل‌دهنده همان داماد خوش‌سیماست.

۱. زبانی - موسیقایی: تکرار امری «باشلُغ وابُر» ساختار فرمان جمعی زنان را شکل می‌دهد؛ تأکید صوتی قدرت زبانی زنانه.

۲. ادبی - زیبایی‌شناختی: عدد سی‌وسه رمز وحدت در کثرت دارایی

است؛ نظم اقتصادی از دل تنوع قبیله‌ای بازنمایی می‌شود.

۳. فرهنگی - مردم‌نگارانه: اعلام مهریه به آواز نوعی قرارداد شفاهی است؛ صدا جایگزین سند مکتوب شده و شفافیت اجتماعی را تضمین می‌کند.

همگرایی سه سطح تحلیل در ترانه‌های دامادی «شیره‌دوما» چنین است:

قوم‌واج‌شناسی - موسیقی: ریتم‌های ضربی و واج‌های پرطنین (/b/, /s/, /m/) حامل معناهای گذار و تقدیس‌اند؛ نغمه زمان آیین را تنظیم می‌کند.

زیبایی‌شناسی - نشانه‌شناسی: استعاره‌های مادی (طلا، حمام، بید) و اعداد آیینی (۴۰، ۳۳) جهان آرمانیِ پیوند را ترسیم می‌کنند؛ زبان خلق‌کنندهٔ واقعیت نمادین است، نه توصیف‌گر آن.

مردم‌نگاری - عملکردی: گفتار زنانه هستهٔ اجراست؛ زنان با صدا، حافظهٔ فرهنگی و مشروعیت‌گذاران آیین‌اند.

بنابراین، ترانه‌های شیره‌دوما نظامی از گفتار زنانه‌اند که هم‌زمان کارکرد زیبایی‌شناختی، آیینی و اجتماعی دارند؛ شعر نه صرف ستایش داماد، بلکه بازتولید منظوم ارزش‌های اخلاقی و اقتصادی زناشویی در فرهنگ لری است.

۵ـ۱ـ۲. تحلیل اشعار در وصف عروس

خانم عروس نازنین، پاش وری خالی یه

دای جونی حرمتش کن، فردا شو جاش خالی یه

xânom aruse nâzanin, pâš vaři xâliye / dây juni hormateš kon, ferdâ šow jâš xâ liye.

برگردان: پای خانم عروس نازنین روی قالیچه است. مادر عزیزم! حرمتش را نگاه‌دار که فردا شب جای او خالی خواهد بود.

۱. زبان - موسیقی: تکرار مصوّت‌های بلند /â/ و /i/ در «نازنین»، «خالی» و «جاش» حس نرمی و لطافت عاطفی را القا می‌کند. ریتم دو مصراع هماهنگ با ضرب‌آهنگ کند وداع، بازتاب موسیقی سوزناک لحظهٔ جدایی است.

۲. ادبی - زیبایی‌شناختی: تصویر «پای عروس بر قالی» استعاره‌ای از گذار از خانهٔ مادری به خانهٔ شوی است. تضاد میان حرمت (احترام) و خالی شدن (محرومیت از حضور) نوعی طنز نرم و اندوه‌آمیز می‌آفریند.

۳. فرهنگی - مردم‌نگارانه: آیین وداع مادر با دختر در فرهنگ لُر تلفیقی از جشن و سوگ است. زنان با نغمه‌های آهسته، گذار نسل را آیینی می‌کنند. بر پایهٔ مدل هایمز (۱۰۷٤)، مؤلفه‌های محیط[۲۲] و توالی کنش‌ها[۲۳] در این شعر، خود کنش وداع را بدل به پیام زبانی کرده‌اند؛ زبانی که از گفته به عمل گذار می‌کند.

گُل ای گو که مو نیایم، ملک بوم بهتره

ملک بوم زرِ پاته، اصل کاری شوهره

gol igo ke mo neyâyom, molkə bowm be:tare / molkə bowm zerə pâte, aslə kâr i šowhare.

برگردان: عروس می‌گوید: «من نمی‌آیم، سرزمین پدرم بهتر است»؛ ولی پاسخ می‌شنود: «خاک پدرت زیر پای توست، آن‌که اصل کار است شوهر است».

۱. زبان - موسیقی: هم‌آوایی /m/ در «مو نیایم» و «ملک بوم» آهنگِ مقاومت آرام را تداعی می‌کند.

۲. ادبی - زیبایی‌شناختی: لحن محاوره‌ای و تقابل «نیایَم» با «اصل‌کاری»، گفت‌وگویی نمایشی میان عروس و اطرافیان را شکل می‌دهد.

۳. فرهنگی - مردم‌نگارانه: این گفتار تلفیقی از دل‌نبستگی و پذیرش

است؛ زن از خاندان پدری جدا و وارد نظام سببی می‌شود. طبق نظر باومن (1977) این گذار نمونهٔ زبانی «نمایش هویت» در اجراست و براساس نظر فینگان (1992)، نشانه‌ای از بازتعریف جایگاه جنسیتی در ساختار مردسالار است.

خانم عروس، پل زیه، تکی و مخمل زیه

سرِ کولِ شازده دوما، ماه چارده سر زیه

xânom arus, pal zaye, teki va maxmal zaye / sarə kule šâzdadumâ, mâ čârda sa r zaye.

برگردان: خانم عروس با زلفِ آراسته و لباسِ مخمل کنار داماد می‌درخشید، چون ماه شب چهارده.

۱. زبان - موسیقی: واج‌آرایی نرم /z/ و /m/ آهنگی ملایم و لطیف می‌آفریند. هماهنگی ریتم با حرکت زلف سبب تبدیل تصویر بصری به موسیقی گفتاری می‌شود.

۲. ادبی - زیبایی‌شناختی: تشبیه به ماه شب چهارده از نمادهای تثبیت‌شده زیبایی در شعر فارسی است؛ کاربردی که هم به سنت ادبی و هم آیین عروسی ارجاع می‌دهد.

۳. فرهنگی - مردم‌نگارانه: زلف آویخته و لباس مخمل در فرهنگ لُر علامت بلوغ و شأن زنانه است؛ اجرای شعر بازنمایی شکوه بدن زن در لحظهٔ ازدواج.

بی پریوش، بی پریوش، تور سوزی و سرت

صد سوار کوی فلونی اومه یِن سی بردنت

bi parivaš, bi parivaš, turə sowzi va saret / sad sevâr kowy feluni uma yen si bo rdanet.

برگردان: ای پریوشِ نازنین! تور عروسی را بر سر دار؛ صد سوار از خاندان داماد آمده‌اند تا تو را ببرند.

۱. زبان - موسیقی: تکرار «بی پریوش» در آغاز مصراع‌ها ضرب‌آهنگی چهارتایی ایجاد کرده که با حرکت دستهٔ سواران هماهنگ است.

۲. ادبی - زیبایی‌شناختی: اغراق «صد سوار» نمایان‌گر شکوه آیین ازدواج است؛ کارکرد زیبایی‌شناسی در خدمت تقویت منزلت اجتماعی.

۳. فرهنگی - مردم‌نگارانه: در آیین‌های جنوب و لرستان، ورود داماد با سواران نشانهٔ اتحاد طایفه‌ای است. زن در شعر، این قدرت مردانه را روایت و درعین‌حال خود را در کانون روایت تثبیت می‌کند.

خوم بیارم، خوم بوندم، حجلهٔ نازم شرین

مورد و موردسون بیارم، لکرش بینی پرین

xom beyârom, xom bovandom, hejlaye nâzom šerin / murd va murdesun beyârom, lekereš beyney peřin.

برگردان: خودم درخت مورد را می‌آورم و برگ‌هایش را پیش حجله می‌چینم؛ حجلهٔ نازنینم را با دست خود می‌آرایم.

۱. زبان ـ موسیقی: تکرار «خوم» با وزن یکنواخت، بیانی شخصی و آیین‌ساز می‌سازد؛ مصوت‌های /o/ و /e/ لطافت حالت تبریک را تشدید می‌کنند.

۲. ادبی ـ زیبایی‌شناختی: تصویر حجله و گیاه مورد نمادِ طبیعی— قدسی اتحاد است؛ پیوند اسطوره‌ای انسان و طبیعت در آیین ازدواج .

۳. فرهنگی ـ مردم‌نگارانه: این ترانه از زبان خواهران داماد است؛ مشارکت زنان در آیین مردانه نوعی بیان زنانه از هویت خانوادگی و

حفظ حیثیت طایفه‌ای است .

در این پنج شعر، زبان نه ابزار توصیف بلکه کنش آیینی است؛ زنان از طریق گفتار موزون، گذار، مقاومت و زیبایی را در بافت زناشویی مجسم می‌کنند. از دید یاکوبسن، ساختار واجی و تکرار مصوّت‌ها کارکرد شعری را فعال می‌سازد؛ باومن، اجرا را کنش اجتماعی پرمعنا می‌داند؛ هایمز، چارچوب ارتباطی آیین را توضیح می‌دهد؛ و فینیگن، قدرت زنانه را در روایت‌های شفاهی آشکار می‌سازد. بدین‌ترتیب، ترانه‌های «در وصف عروس» مجموعه‌ای از کنش‌های زبانی - فرهنگی‌اند که پیوند اجتماع لُر با آیین ازدواج و احساس زنانه را در قالب زبان نظم می‌دهند.

۵ـ۲. صور خیال در ترانه‌های شیره‌دوما

۵ـ۲ـ۱. تشبیه در ترانه‌های آیینیِ شیره‌دوما

در ساختار شفاهی آیین ازدواج قوم لُر، تشبیه نخستین ابزار آفرینش زیبایی است، زیرا ذهن زبانی سرایندگان زنانه بیش از هر چیز با واقعیت دیداری و شنیداری در تماس است. همان‌گونه که شمیسا یادآور می‌شود، در شعر عامیانه «تشبیه‌های حسی به حسی حاصلِ تجربهٔ مستقیم‌اند» (شمیسا، ۱۳۸۲. ص. ۹۵). این ویژگی، در ترانه‌های شیره‌دوما با درون‌مایه‌های آیینی عشق، طهارت و وداع پیوست دارد.

یه حمومی سیت بسازم، چی حموم کل فرج

یه عروسی سیت بیارم، چی گل افتو پرست

ya hamumi sit besâzum, či hamume kal faraj / ya arusi sit beyârom, či gele aft ow parast.

برگردان: برای تو حمامی می‌سازم، همچون حمام بزرگ روستا؛ برایت عروسی می‌آورم، همچون گل آفتاب‌پرست.

۱. زبان ـ موسیقی: وزن نرم دو مصراع با تکرار مصوّت /â/ و /i/ لطافتی آیینی ایجاد می‌کند. واج‌آرایی /h/ و /m/ فضای طهارت و نرمی آب را باز می‌تاباند.

۲. ادبی ـ زیبایی‌شناختی: «حموم کل فرج» نشانهٔ پاکی و آمادگی است؛ «گل آفتو پرست» استعاره‌ای از درخشش داماد در محور نور عشق است (همایی، ۱۳۷۲ . ص.۸۸). این دو تشبیه زنجیره‌ای سلسلهٔ تقدّس آب و گیاه را بنا می‌نهند.

۳. فرهنگی ـ مردم‌نگارانه: در مراسمِ شیره‌دوما، بخار حمام نماد گذار از حالت فردی به اجتماعی است؛ ایفای نقش داماد در نظم طهارت با مفهوم اجرا در باومن (1977) برابر است؛ کنش آیینی «پاک شدن پیش از پیوند»

گل بچینم، گل بچینم اِر یه باغ پر گلی من عروسی شیره‌دوما، بخونم چی بُلبُلی

gol bečinom, gol beĉinom, ar ya bâγə por geli / menə arusi širadumâ, bexunom či bolbeli.

برگردان: گل می‌چینم از باغ پرگل، در عروسی شیره‌دوما می‌خوانم چون بلبل.

۱. زبان - موسیقی: تکرار آغازین «گل بچینم» با ضرب سه‌هجا، وزن حرکتی کار عروسی را می‌آفریند. آوای /m/ و /l/ در «بُلبُلی» آهنگ کامل جشن است.

۲. ادبی - زیبایی‌شناختی: تشبیه خود به بلبل، نماد عشق و فصاحت زنانه در شعر فارسی (شمیسا، ۱۳۸۲، ص.۱٤۱) است؛ گونه‌ای از «تشبیه فاعل به عاشق آواز» (همایی، ۱۳۷۲، ص. ۲۲۵).

۳. فرهنگی - مردم‌نگارانه: در بافت آیینی، بلبل نماد صدای زنانه برکت‌بخش است؛ خواندن عروس همان Act آیینی است که در مدل هایمز به‌منزلهٔ نقش اجراکنندگان تعریف می‌شود؛ بنابراین، زن با آواز، حضور خود را در آیین تثبیت می‌کند.

چشمِ داماد سیاه چو انار؛ قدش چو سرو برین است.

تحلیل: شباهت چشم داماد به انار سیاه، از نوع حسی به حسی است؛ رنگ و درخشش را مستقیم از تجربهٔ زیسته می‌گیرد و تمثیل «سرو» بیانگر استواری جوانی است (توسلی، ۱۳۹۵، ص. ٤٢). این نظام تشبیه اجزای بدن با طبیعت، رویهٔ بازنمایی یکسانی در میان اقوام لُر دارد؛ همان یگانگی انسان و محیط که فینگان از آن به‌عنوان تصاویر زیست محیطی[٢٤] یاد می‌کند.

براساس آنچه گفته شد تشبیه در ترانه‌های شیره‌دوما، زبان حس است نه اندیشه؛ و همین حسی بودن، تخیل زنانه را با جهان طبیعی پیوند می‌دهد. بر پایهٔ چارچوب یاکوبسن، آرایش صوتی تکرار و تشابهْ کارکرد شعری را فعال می‌کند؛ در نظام هایمز هر تشبیه عنصری از تواللی کنش‌ها[٢٥] و لحن اجرا[٢٦] و آیینی جشن ازدواج است؛ باومن اجرا را نمایش عاطفه اجتماعی می‌داند؛ و فینگان، تشبیه بدن به طبیعت را بیان قدرت زنانه و هم‌زیستی اکولوژیک می‌خواند؛ بنابراین، تشبیه‌ها در این مجموعه -از «چشم انارگون» تا «عروس بلبل‌خوان» -نه صرفاً آرایه‌های بلاغی بلکه رمزگان‌های فرهنگی‌اند که زیبایی، طهارت و هویت جنسیتی را در قالب زبان آیین ثبت می‌کنند.

۵-۲-۲. استعاره در ترانه‌های آیینیِ شیره‌دوما

استعاره در ترانه‌های شادی‌آفرین شیره‌دوما از بنیادی‌ترین شیوه‌های تصویرسازی زنانه است؛ زبانی نه محصول آگاهی ادبی بلکه نشئت‌گرفته از تجربهٔ زیسته و حس مشترک. بر پایهٔ تحلیل‌های توسلی (۱۳۹۵، ص. ۵۵). شعر شفاهی لُری، استعاره را چونان پژواک زیست و زیبایی طبیعی به‌کار می‌گیرد؛ گویی طبیعت زبان دوم بیان احساس است. این ساختار بلاغی مصرح و فشرده است، چنان‌که همایی (۱۳۷۲. ص. ۱۹۸) در تعریف استعارهٔ مصرحه، جانشینی مشبّه به‌جای مشبّه را منشأ ایجاز و «رهایی از چهرهٔ اضافی»

می‌داند.

در شعر زنان لُر، استعاره‌ها پیرامون چویل، گل، سرو، کبک، ماه و خورشید و... می‌چرخند؛ هر کدام بیانگر پیوند عاطفه و کیهان‌اند. این هم‌نشینی انسان و طبیعت، استمرار باور زیبایی‌محور اقوام لُر است؛ همان اندیشه‌ای که زیبایی انسانی را بازتاب درخشش طبیعت می‌داند (افشار، ۱۳٤۸، ص.٦٦، ۷۲).

روز و آرو سر درآورد، ماه و پیلی سغده‌که

ریش زورنا و سقاوه عالمین زندکه

ruz va âru sardarâve, mâ: va pili seγda ke / riš zornâ va saqâva âlameyn zenda ke.

برگردان: خورشید از «آرو» سر برآورد و ماه در «پیلی» به گریه افتاد؛ چون نگاهش را سوی سرسبزی «سقاوه» گرداند، جان تازه‌ای در عالم دمید.

در روایت‌های محلی، «روز» استعارهٔ مصرحه از عروس دوم و «ماه» استعارهٔ مصرحه از عروس اول پسر خداکرم‌خان است. حذف مشبّه و باقی ماندن مشبّه‌به‌ها سبب شدتِ عاطفه و ایجاز زبانی شده است.

سطح ۱. زبان و موسیقی: تکرار مصوّت /â/ در «آرو» و «سغده‌که» ریتم آیینی بیداری روز را تداعی می‌کند. واج‌آرایی /r/ و /m/ تقابل نور و نرمی را تقویت می‌نماید.

سطح ۲. زیباشناسی و بلاغت: حذف مشبّه (عروس) مطابق با تعریف یاکوبسن از کارکرد شعری[۲۷]، جابه‌جایی مرجع و تحکیم محور مشابهت است. استعاره، زبان را خودبسنده کرده؛ معنا از ریشهٔ عاطفه می‌جوشد نه از توصیف. به تعبیر شمیسا ، «زیبایی انسان در حدّ تجلی طبیعت» (۱۳۸۲، ص. ۱۰۳) احساس می‌شود، نه مفهومی قراردادی.

سطح ۳. فرهنگی و قوم‌نگارانه: از منظر باومن، استعاره در این آیین، رخدادی

اجرامحور است؛ زنان با خواندن این ابیات نقش زندهٔ آیینی خورشید و ماه را اجرا می‌کنند. مطابق مدل هایمز نمادهای نور (خورشید، ماه) عناصر آیینند و معنای گذار از تاریکی به روشنایی ازدواج را نشان می‌دهند. در خوانش فینگان زن آوازخوان با تبدیل بدن انسانی به طبیعت، هویت جنسیتی و قدرت زایایی را بازنمایی می‌کند.

بنابراین استعاره در ترانه‌های شیره‌دوما، جوهر زبان نمادین زنان روستاست؛ زبانی که از حس و طبیعت برمی‌خیزد و در قالب اجرا معنا می‌گیرد. در سطح قوم‌نگاری شاعرانه[۲۸]، حذف و جایگزینیِ طبیعی نشانگر ساخت «متن زنده» است؛ در سطح اجرا، کنش زبانی به آیین زایش و برکت بدل می‌شود؛ و در سطح کارکرد شعری، استعاره بر پایهٔ تشابه صوت و معنا نظام جمال را می‌سازد. بدین‌گونه، خورشید و ماه نه صرفاً آرایه‌های بلاغی، بلکه نمادهای اسطوره‌ای تولد دوباره و پیوند زندگی‌اند.

۵-۲-۳. کنایه در ترانه‌های آیینی شیره‌دوما

کنایه در ترانه‌های آیینی شیره‌دوما، برخلاف سادگی ظاهری زبان، حاملِ ظرافتی زنده و روزمره است. این شگرد، شکل خودبنیاد بیان نمادین زنان روستایی و عشایر لر است که از دل رفتار عملی و زیست اجتماعی سرچشمه می‌گیرد. چنان‌که شمیسا (۱۳۸۲، ص. ۱۲٤) می‌گوید: کنایه زمانی رخ می‌دهد که انتقال معنا از ظاهر به باطن از مسیر ملازمه‌ای روشن و بدون پیچیدگی انجام شود؛ بنابراین، در ترانه‌های شیره‌دوما، کنایه‌ها از نوع ایما یا زودیاب‌اند؛ مخاطب بی‌درنگ درک می‌کند که عمل ظاهری نماد صفت درونی یا اجتماعی است.

زنان سرایندهٔ این ترانه‌ها، از طریق کنایه، دلالتی ضمنی بر صفات مثبت چون ظرافت، پاکی، کدبانوگری یا توانایی در کار ابراز می‌کنند. به گفتهٔ توسلی (۱۳۹۵،

ص.٦١)، کنایه در شعر عشایری «ابزار غیرمستقیم ستایش» است؛ زبان تحسین و تأیید، نه پنهان‌کاری معنایی.

جومهٔ زرد شادوما، خار زردی درد شه   پنج پنجه خانم عروس خورد و باریک دوختشه

jumey zarde šâdumâ, xâre zardi derdeše / panj penje xânom arus, xord o bârik doxteše.

برگردان: خار زردی پیراهن داماد را پاره کرد، اما بانوی عروس با ظرافت و زیبایی آن را بخیته زد.

سطح زبان و موسیقی: وزنِ بیت متکی بر تکرار هجای کوتاه و واج /x/ در «خار» و «خانم» است که سختی عمل در برابر لطافت دوخت را نشان می‌دهد. تکرار /â/ در «زرد» و «باریک» ریتمی نرم و زنانه می‌سازد؛ القای حرکت دست و ظرافت کار. این سطح، مصداق کارکرد شعری یاکوبسن است - جابه‌جایی معنا با آهنگ صوتی.

سطح زیباشناسی و بلاغت: عبارت «ریز و باریک دوختن» کنایه از دقت و مهارت عروس در خیاطی، و به تعبیر همایی (۱۳۷۲، ص ۲۱۲)، نوعی کنایهٔ فعلی است که عمل ظاهری نشانهٔ خصلت اخلاقی می‌شود. کنایه نه حرکت به سمت پنهان‌سازی بلکه تجلی حس در زبان است؛ ایجاز زبانی در خدمت بیان زیبایی عمل.

سطح فرهنگی و قوم‌نگارانه: در ساختار خوانش هایمز، عمل دوختن عصر توالی کنش‌ها در رویداد گفتاری[۲۹] عروسی است، گامی نمادین در ترمیم و پیوستگی اجتماعی. از دید باومن کنایه به‌مثابهٔ اجرای عمل زندهٔ زنان است که کار روزمره را به متن آیینی تبدیل می‌کند.

در خوانش فینگان، ظرافت دوخت، نماد قدرت خلاق زنانه و تجسد حیات است؛ کنایه، ابزار بیانی هویت و برکت؛ بنابراین کنایه‌های شیره‌دوما در ظاهر ساده، اما از دید کارکرد شعری و فرهنگی پیچیده‌اند.

در سطح کارکرد شعری، کنایه‌ها با واژگان عینی و ترکیب دراماتیک عمل و احساس، معنا را در متن زنده می‌کنند. در سطح قوم‌نگاری شاعرانه، کنایه زبان رفتار است نه زبان پنهان زنی که می‌دوزد، درواقع می‌آفریند و در آیین حضور می‌یابد. از منظر هنر شفاهی جنسیتی[۳۰]، کنایه به ابزاری برای بازنمایی هویت کار و هنر زنانه تبدیل می شود؛ سخن عامی او در متن آیینی، به‌صورت شعر اجتماعی و زیباشناختی بروز می‌کند.

۵-۲-٤. اغراق در ترانه‌های آیینی شیره‌دوما

اغراق در ترانه‌های آیینی شیره‌دوما، از پویاترین صور خیال در شعر شفاهی قوم لُر است؛ صورتی که نه از قصدِ صنعت‌پردازی، بلکه از دلِ گرمای عاطفه و شور جمعی در آیین عروسی زاده می‌شود. طبق تعریف شمیسا (۱۳۸۲، ص. ۱٤۷)، اغراق زمانی رخ می‌دهد که شاعر برای تحریکِ احساس و برانگیختن حیرت، وصف را از حد طبیعی فراتر می‌برد؛ بنابراین، در فضای آیینِ شیره‌دوما، مبالغه به شیوه‌ای خودجوش در خدمت تقدیس ازدواج و نمایش توان بدنی و اقتصادی داماد عمل می‌کند. توسلی (۱۳۹۵، ص ۷۸) نیز این صنعت را بخشی از «قدسی‌سازی ازدواج» در فرهنگ عشایری می‌داند.

من سینه تنگِ ماغر، گلهٔ پازن ای چَره کر صیاد شو آغاجونیم، روزی صدتا شه ایزنه

men siney tangə mâγar, gala pâzan ičare / kor sayâd šu âγâ junim, ruzi s atâ ša izane.

برگردان: در تنگهٔ کوه ماغر، گلّهٔ بز نر در چراست؛ شاه‌داماد که شکارچی زبردست است، روزی صد عدد از آن‌ها را شکار می‌کند.

سطح زبان و موسیقی: تکرارِ هم‌آوای /â/ در واژگان «ماغر»، «چَره»، «آغاجونیم» و «ایزنه» ریتمی حماسی و پرکشش را ایجاد می‌کند. فعل غیرممکن «روزی صدتا ایزنه» با وزن تند و هجاهای کوتاه، نمایی صوتی از قدرت و تحرک داماد می‌سازد.

سطح زیباشناسی و بلاغت: اغراق در این بیت از نوع حسی - نمادین است. توصیف شکار غیرممکن، نه دروغ بلکه تجلی حقیقت روانی عاطفی است؛ به تعبیر همایی «اغراق برای بزرگ‌نمایی حقیقت احساس به‌کار می‌رود» (شمیسا، ۱۳۷۲، ص. ۲٤۲). این تصویر، حماسهٔ مردانگی داماد و شجاعت قوم را به نمایش می‌گذارد.

سطح فرهنگی و قوم‌نگارانه: در چارچوب قوم‌نگاری شاعرانه و خوانش هایمز این بیت بخشی از توالی آیینی «ستایش داماد» در رویداد گفتاری شیره‌دوماست. از دید باومن، اغراق در اجرا نشانهٔ زبان قدرت است. اجرا به‌مثابهٔ نمایش اقتدار بدنی و اجتماعی. در قوم‌نگاری افشار (۱۳٤۸، ص.۹۱)، شکار نماد بلوغ اجتماعی و توان فرماندهی داماد است.

خالیچهٔ شیره‌دوما بندش یلو دلوایه   یه سرش و باشت و باوی، یه سرش و کهگلویه

xâličey širadumâ, bandeš yalu deluya / ya sareš va bâšt bâvi, ya sareš va kohge luye.

برگردان: یک طرف قالی داماد در شهر باشت، طرف دیگرش در کهگیلویه است.

سطح زبان و موسیقی: واج‌آرایی /š/ در «شیره‌دوما»، «باشت» و آیینی احساس وسعتِ جغرافیایی می‌آفریند. تتابع مصوت‌های بلند در «یلو دلوایه» حس نرمی و برکت را افزایش می‌دهد.

سطح زیباشناسی و بلاغت: اغراق قالی به درجه‌ای بزرگ که شهرها را می‌پوشاند، از گونه نمادین است؛ به گفتهٔ فتوحی (۱۳۸۸، ص ۱۵۹)، در کاربردهای آیینی، بزرگ‌نمایی مادی نماد سعادت و برکت معنوی است.

سطح فرهنگی و قوم‌نگارانه: در تحلیل فینگان (۱۹۹۲)، اغراق دارایی بیانگر خواست بازتولید حیات اجتماعی است. زنان سراینده، این کنش زبانی را به اجرا تجلیل خانه و کامیابی داماد تبدیل کرده‌اند؛ زبان در اینجا به رویهٔ بدن و کار زنانه مبدل می‌شود.

بنابراین اغراق در ترانه‌های شیره‌دوما دارای کارکردی دوگانه است: در سطح کارکرد شعری، ابزار برانگیختن احساس و شگفتی آیینی است، و در سطح قوم‌نگاری شاعرانه، نمود باور قدسی به ازدواج و سعادت زندگی. زنان خواننده با اغراق، مرز واقعیت و آرزو را می‌زدایند و جهان آیین را به شکل اسطوره‌ای می‌سازند؛ دامادی که توان نامحدود دارد و عروسی که برکت بی‌پایان می‌آفریند. در بُعد هنر شفاهی جنسیتی، اغراق به ابزار بیان خودباوری زنانه، زایایی و آفرینندگی احساس جمعی تبدیل می‌شود؛ زبانی که نه دروغ، بلکه تجسم حقیقت عاطفه و فرهنگ است.

۵-۲-۵. مجاز در ترانه‌های آیینیِ شیره‌دوما

مجاز در ترانه‌های آیینی زنان و مردان لُر، یکی از ظریف‌ترین اشکال تصویرپردازی زبانی است. برخلاف تشبیه و استعاره که بر مشابهت استوارند، مجاز بر رابطه ملازمت یا هم‌جواری بنا می‌شود و از تجربه زیستهٔ قوم می‌آید. به تعبیر همایی (۱۳۷۲، ص. ۲۳۵)، میان معنای حقیقی و معنای مجاز، رابطه‌ای «ممکن در عرف زبان» وجود دارد؛ در زبان شفاهی عشایران، این رابطه از سطح ذهن به عالم عینی و زیستی فرود می‌آید. از دید فتوحی (۱۳۸۸، ص ۱۳۹)، مجاز در بافت عامیانه ابزار تبدیل محسوس به معنی عاطفی است؛ همان تحول ذهنی که ترانه‌های شیره‌دوما شکل هنری به خود می‌گیرد.

ره و شیرازِ شیردوما، تـوی نـوروز و عدشـه ره ورش ککا جونیم، همچـو شـیری زهلشـه

ra va širâz širadumâ, tuye nowruz vaδaše / ra varaš kakâ junim, hamčo širi za:laše.

برگردان:

داماد به شیراز رفته است و جشن عروسی در روزهای نوروز برپا می‌شود؛ برادرم که چون شیری دلیر است به استقبال او رفته است.

سطح زبان و موسیقی: واج‌آراییِ /š/ در «شیراز»، «شیر»، «شیره‌دوما» با هجاهای باز صدا، ریتمی شاد و روشن می‌آفرینند.

کششِ مصوت بلند /â/ در مصراع اول با حرکت آوازی گروهی در اجرای آیین هماهنگ است و ملودی نوروزی را تداعی می‌کند.

سطح زیباشناسی و بلاغت: در این ترانه، دو واژه «زهره» و «نوروز» دارای کارکرد مجازند. زهره مجازاً به‌معنی غیرت و درخشش شخصیتی داماد است؛ رابطه ملازمت میان نور و درخشندگی سیاره زهره با شجاعت مردانه در ذهن قوم فعّال می‌شود. به بیان همایی، مجازِ تجربه‌ای چون این، زبان را از وصف صرف به نمایشِ احساس می‌برد. «نوروز» نیز مجاز جزء به کل است: نه تنها ابتدای سال، بلکه نماد کل فصل شادی و بهار آیین ازدواج. توسلی (۱۳۹۵، ص ٦٨) نوروز و گل را در شعر عشایری نمادهای فرهنگی می‌داند که از زمان تقویمی به زمان‌های آیینی تبدیل می‌شوند.

سطح فرهنگی و قوم‌نگارانه: در خوانش قوم‌نگاری شاعرانه، این ترانه به سلسله «ستایش داماد» در رویداد گفتاری شیره‌دوما تعلق دارد. در بافت اجتماعی، زنان سراینده با کاربرد مجازهای آسمانی (زهره و نوروز) نماد شادی مقدس را در اجرای آیین بازتولید می‌کنند؛ زبان شعری به نوعی پرفورمنس کلامی برای استقرار نمادهای اخلاقی و جنسیتی کلامی برای استقرار نمادهای اخلاقی و جنسیتی تبدیل می‌شود.

مِن طویله مِـلا فـرزین، همـه بـور بندیـه بفرما مِلا حسین، شـیر بهـای گـل چندیـه

men taviley melâ farzin, hama bur bandeye / befarmâ melâ heseyn, širbahây g ol čandeye.

برگردان: در طویله پدر داماد اسب‌ها و گوسفندهای بسیاری بسته شده‌اند؛

ملاحسین، شیربهای گل (عروس) چقدر است؟

سطح زبان و موسیقی: تکرار صامت /م/ در مصراع آوایی آرام و دامدارانه پدید می‌آورد؛ القایی از زندگی دامداری و رونق اقتصادی، که در زیست عشایری ریشه دارد.

سطح زیباشناسی و بلاغت: واژه «گل» به جای «عروس» آمده است؛ نمونهٔ بارز مجاز با رابطهٔ مشابهت. زیبایی، لطافت و شکوفایی، عناصری هستند که میان گل و عروس رابطهٔ معنایی می‌سازند. به گفتهٔ شمیسا (۱۳۸۲، ص ۱۳٤)، در چنین مواردی، مرز میان مجاز و استعاره در شعر عامیانه کم‌رنگ می‌شود و کارکرد شعری تقویت می‌گردد.

سطح فرهنگی و قوم‌نگارانه: در فرهنگ لری، به عروس «گل رخ» و «گل بانو» می‌گفتند؛ آرایش با گل‌های طبیعی نشانه پیوند زن با زمین و حیات است. از دید فینگان چنین کاربردهایی زبان را به حامل نمادهای اسطوره‌ای تبدیل می‌کند. افشار (۱۳٤۸، ص ۱۰٤) نیز در مردم‌نگاری‌های جنوب ایران، مجازِ «گل» برای زنان را بخشی از نظام نام‌گذاری آیینی می‌داند که زیبایی را با قدسیت می‌آمیزد.

در آخر می‌توان گفت مجاز در شعر شفاهیِ شیره‌دوما، از مرز صنعت بلاغی فراتر رفته و به بخشی از «گفتمان زیست اجتماعی زنان خواننده» تبدیل می‌شود. در سطح کارکرد شعری، مجاز فشرده‌سازی احساس و افزایش طنین لفظی است؛ در سطح قوم نگاری شاعرانه، نشانه‌ی بازتاب زیبایی، شجاعی و برکت است؛ در سطح هنر شفاهی جنسیتی، زنان با استفاده از مجاز، عاطفه جمعی و پویایی فرهنگی قوم را بیان می‌کنند.

واژه‌هایی چون «زهره»، «نوروز» و «گل» از چارچوب لغوی فراتر رفته و به نمادهای انسانی و آیینی مبدل می‌شوند، زبانی که از امر روزمره به جهان نشانه‌مند فرهنگ می‌رسد و در اجرای آیینی چهارچوب اجرا شکل قدسی می‌یابد.

٦. نتیجه

ادبیات محلی قوم لُر، به‌ویژه در محدودهٔ کهگیلویه و بویراحمد، نه صرفاً نمود ذوق عامیانه، بلکه نظامی معرفتی است که در آن زبان، حامل حافظهٔ فرهنگی و هویت تاریخی است. ادبیات شفاهی این اقوام، با تمام سادگی زبانی و تصویرهای زیسته، در ژرف‌ترین لایهٔ خود فلسفه‌ای از زندگی را بازتاب می‌دهد؛ فلسفه‌ای که بر پیوند انسان، طبیعت و آیین بناشده است. ترانه‌های آیینی شیره‌دوما، کانونی از این جهان‌بینی‌اند کلامی که در لحظهٔ اجرا، به رخداد آیینی تبدیل می‌شود و معنا را از دل جمع خلق می‌کند.

تحلیل صور خیال در این ترانه‌ها نشان داد که تخیل لری نه محصول انتزاع، بلکه زاییدهٔ تجربهٔ زیسته و انباشته در فرهنگ روزمره است. تشبیهات بر بنیان عناصر طبیعی شکل می‌گیرند و از سرو، انار و چویل تا ماه و خورشید، پیوندی اندام‌وار میان زیبایی انسانی و جهان زیست عشایری می‌سازند. استعاره‌ها درحرکت میان آسمان و زمین، میان تقدس آیین و لطافت عشق، خاستگاه اسطوره‌ای زنانگی و مردانگی در فرهنگ جنوب را آشکار می‌کنند. کنایه‌ها باریشه در زبان کار و اخلاق، تصویری از ظرافت و مهارت زنانه به‌دست می‌دهند و اغراق‌ها قدرت و شکوه اجتماعی را در قالب نمادهای شاعرانه بازمی‌نمایانند. مجازهای فرهنگیِ چون «زهره»، «نوروز» و «گل»، از دایرهٔ معنای لغوی فراتر رفته و به نشانه‌های آیینیِ نظم، برکت و زیبایی تبدیل می‌شوند؛ ازاین‌رو هر واژه در ترانه، حامل حافظهٔ قومی خاص خود است.

از دیدگاه قوم‌نگاری شاعرانه، زبان ترانه شیره‌دوما صرفاً بیان عاطفه نیست، بلکه آیین گفتار است؛ رویدادی که در آن هر واژه، در ترکیب با حرکات، ساز و هم‌خوانی

زنان، قدرت آفرینش اجتماعی معنا را به دست می‌گیرد. در این فضا، کلمه به بدن و لحن پیوند می‌خورد و درکنش جمعی آواز، شعر به واقعیت زنده بدل می‌شود. کارکرد شعری در این چارچوب، نه تزیین سخن، بلکه نظمی ارتباطی است که در آن، وزن طبیعی گفتار عشایری جایگزین وزن عروضی رسمی شده و ریتم از متن زندگی گرفته می‌شود.

از منظر قوم‌نگارانه و مطالعات جنسیت، زنان در این آیین‌ها نه‌تنها مجریان شعر، بلکه خالقان تجربهٔ فرهنگی‌اند. آواز آنان، تداوم حافظهٔ فرهنگی و شکل زیستهٔ معرفت قومی است؛ گفتمانی که از درون کار، طبیعت و آیین زاده می‌شود و به‌جای بازنمایی جهان، آن را می‌آفرینند. در هر اجرای شیره‌دوما، تجربهٔ فردی به احساس جمعی و احساس جمعی به اندیشهٔ فرهنگی تبدیل می‌شود؛ روندی که ویژگی بنیادین هنر شفاهی زنانه است. درنهایت، صور خیال در ترانه‌های آیینی قوم لر، ساختار بلاغت بومی و هویت زیبایی‌شناختی جنوب ایران را بنیان می‌نهند. این شعرها، حافظهٔ تاریخی جمع‌اند: در آن‌ها طبیعت سخن می‌گوید، عشق به آیین تبدیل می‌شود و زبان به‌صورت زندگی درمی‌آید. به همین اعتبار، شعر شفاهی لری نه دنبالهٔ سنت ادبی، بلکه تجربهٔ زندهٔ تفکر شاعرانهٔ مردم است؛ جایی که واژه، خود واقعیت فرهنگی را می‌سازد و بلاغت، به آینهٔ روح قومی تبدیل می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Širadumâ
2. Dell Hymes
3. Finnegan
4. Richard Bauman
5. Roman Jakobson
6. Feminine Discourse in Folk Traditions

7. Genette
8. Ethnopoetics
9. Verbal Art as Performance
10. Triangulation
11. SPEAKING Model
12. Speech Event
13. Verbal Art as Performance
14. Adrienne Rich
15. Scene
16. Participants
17. Ends
18. performing female voise
19. doing culture
20. Symbolic Capital
21. Finnegan
22. Setting
23. Act Sequence
24. ecological imagery
25. Act Sequence
26. Key
27. Poetic Function
28. Ethnopoetics
29. Speech Event
30. Gendered Oral Art

منابع

افشار، ا. (۱۳٤۸). *مردم‌نگاری آوازهای جنوب ایران*. تهران: برهان.

توسلی، ح. (۱۳۹۵). *فرهنگ مردم‌گر جنوب*. شیراز: نوین‌سما.

توسلی، م. (۱۳۹۳). *ادبیات شفاهی زنان ایران*. تهران: نشر چشمه.

حسینی، س. (۱۳۸۱). *بخشی از شعر، موسیقی و ادبّیات شفاهی کهگیلویه و بویراحمد*. یاسوج: فاطمیه.

حسینی، م. (۱۳۸۱). *ادبیات قوم‌گر و آیین‌های محلی جنوب ایران*. تهران: مرکز مردم‌شناسی

ایران.

حسینی، ع. (۱۳۹۷). *قوم‌نگاری شعر شفاهی زنان لُر*. یاسوج: بامداد.

ذوالفقاری، ح. (۱۳۹٤). *زبان و ادبیّات عامه ایران*. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت) مرکز تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی.

ذوالفقاری، ع. (۱۳۹٤). *بلاغت در شعر عامیانهٔ ایران*. تهران: سمت.

ذوالفقاری، م. (۱٤۰۰). *نمادشناسی در فرهنگ‌های لُر و لک*. اهواز: رهی.

رزمجو، ح. (۱۳۷۰). *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*. مشهد: آستان قدس رضوی.

رزمجو، م. (۱۳۷۰). *فرهنگ عامهٔ کهگیلویه و بویراحمد*. شیراز: دانشگاه شیراز.

رستگارفسایی، م. (۱۳۸۰). *انواع شعر فارسی*. شیراز: نوید.

سیاه پور، ی. (۱۳۹۰) «*عشق در شعر لری بویراحمدی*». مجموعه مقالات همایش ملی ادب محلی و محلی سرایان ایران‌زمین، یاسوج، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یاسوج، ۳۲۳-۳۱۱.

سیاه‌پور، ح. (۱۳۹۰). *گویش‌شناسی مناطق زاگرس*. اهواز: مؤسسه زبان‌های بومی.

شمیسا، س. (۱۳۸۲). *بیان و بدیع در شعر فارسی*. تهران: فردوس.

غفاری، ی. (۱۳٦۲). *نمونه‌ای از اشعار محلّی استان کهگیلویه و بویراحمد*. یاسوج: امیر.

غفاری، ی (۱۳۷٤). *شناسنامهٔ ایلات و عشایر کهگیلویه و بویراحمد*. تهران: روایت.

غفاری، ی.(۱۳۷۸). *تاریخ اجتماعی کهگیلویه و بویراحمد*. اصفهان: گل‌ها.

غفاری، ی (۱۳۹۰). *مراسم عروسی و دگرگونی‌های آن در کهگیلویه و بویراحمد*. تهران: نقش مانا.

فتوحی، م. (۱۳۸۸). *تحلیل گفتمان ادبی*. تهران: سخن.

همایونی، ص. (۱۳۷۹). *ترانه‌های محلی فارس*. شیراز: بنیاد فارس شناسی.

همایی، ج. (۱۳۷۲). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: دانشگاه تهران.

References

Afshar, A. (1969). *Ethnography of the folksongs of Southern Iran*. Borhan. [In Persian]

Bauman, R. (1975). Verbal art as performance. *American Anthropologist,* 77(2), 290–311.

Bauman, R. (1977). *Verbal art as performance*. Waveland Press.

Finnegan, R. (1992). *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Cambridge University Press.

Finnegan, R. (1992). *Oral traditions and verbal arts: A guide to research practices*. Routledge.

Fotouhi, M. (2009). *Discourse analysis of literature*. Sokhan. [In Persian]

Genette, G. (1982). *Figures of literary discourse*. Blackwell.

Ghaffari, Y. (1983). *A sample of local poems from Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad Province*. Amir. [In Persian]

Ghaffari, Y. (1995). *The identity register of the tribes and nomads of Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad*. Revayat. [In Persian]

Ghaffari, Y. (1999). *Social history of Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad*. Golha. [In Persian]

Ghaffari, Y. (2011). *Wedding ceremonies and their changes in Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad*. Naqsh Mana. [In Persian]

Homayi, J. (1993). *Rhetoric and literary devices*. University of Tehran Press. [In Persian]

Homayouni, S. (2000). *Folksongs of Fars*. Farsology Foundation. [In Persian]

Hosseini, A. (2018). *Ethnography of the oral poetry of Lori women*. Bamdad. [In Persian]

Hosseini, M. (2002). *Literature of the Lori people and the local rituals of Southern Iran*. Iranian Ethnology Center. [In Persian]

Hosseini, S. (2002). A part of poetry, music, and oral literature of Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad. Fatemiyeh. [In Persian]

Hymes, D. (1974). *Foundations in sociolinguistics*: *An ethnographic approach*. University of Pennsylvania Press.

Hymes, D. (1981). "*In Vain I Tried to Tell You*": *Essays in native American ethnopoetics*. PUniversity of Pennsylvania Press.

Jakobson, R. (1960). Closing statement: linguistics and poetics. In T. A. Sebeok (Ed.), *Style in Language* (pp. 350–377). Cambridge, MA: MIT Press.

Rastegar-Fasaei, M. (2001). *Types of Persian poetry*. Navid. [In Persian]

Razmjoo, H. (1991). *Literary Genres and their works in the Persian language*. Astan Quds Razavi. [In Persian]

Razmjoo, M. (1991). *The folklore of Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad*. Shiraz University. [In Persian]

Rich, A. (1980). *On lies, secrets, and silence: Selected prose*. Norton.

Shamisa, S. (2003). *Expression and rrhetoric in Persian poetry*. Ferdows. [In Persian]

Siahpoor, H. (2011). *Linguistics of the Zagros regions*. Indigenous Languages Institute. [In Persian]

Siahpoor, Y. (2011). Love in the Lori poetry of Boyer-Ahmad. In *Collection of Articles of the National Conference on Local Literature and Local Poets of Iran*, Yasuj, Islamic Azad University of Yasuj Branch, 311–323. [In Persian]

Tavassoli, H. (2016). *Folklore of Southern Lori*. Novin-Sama. [In Persian]

Tavassoli, M. (2014). *Oral literature of Iranian women*. Cheshmeh Publishing. [In Persian]

Zolfaghari, A. (2015). *Rhetoric in Iranian vernacular poetry*. SAMT. [In Persian]

Zolfaghari, H. (2015). *Language and Iranian folk literature*. SAMT (Organization for the Study and Compilation of University Textbooks in Humanities). [In Persian]

Zolfaghari, M. (2021). *Semiotics in Lori and Lak cultures*. Rahi. [In Persian]