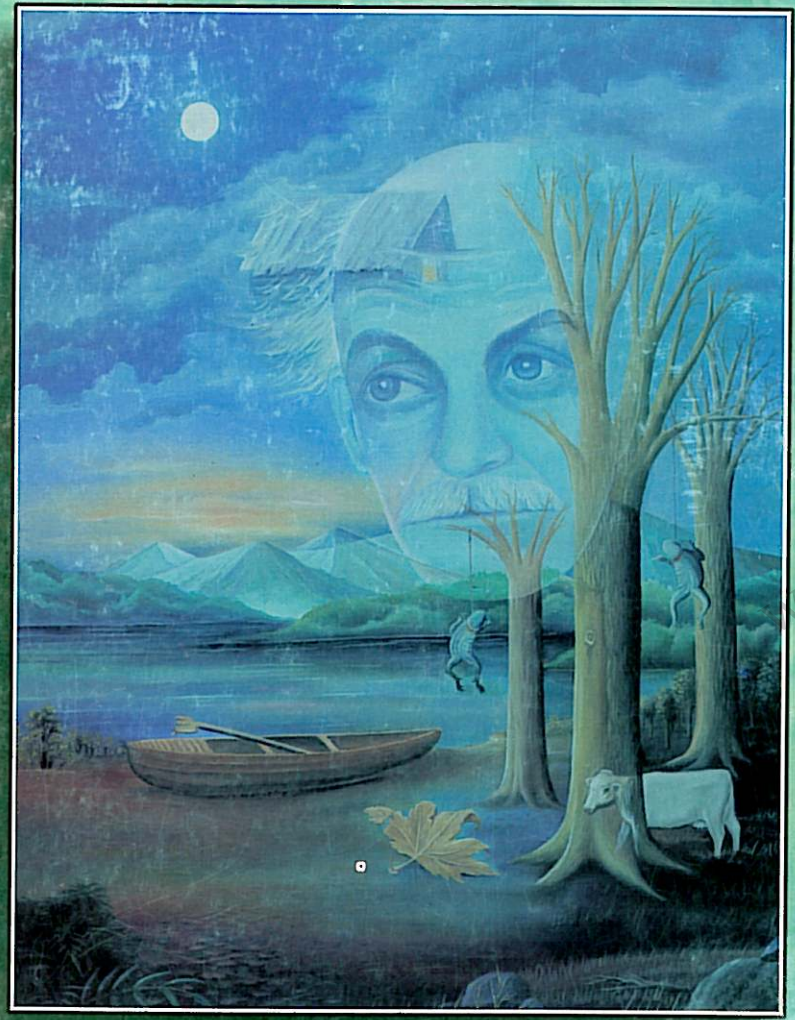
ری را



نیما و شعر امروز (گفتگو با محمد مختاری)

فرهنگ واژه‌های مازندرانی در اشعار فارسی نیما (علی‌اکبر مهجوریان نماری)

همراه با مقالاتی از: منوچهر آتشی، اسدالله عمادی، میرعبدالله سیار، بیژن‌هنری‌کار، محمود جوادیان کوتنایی

به کوشش عباس قزوانچاهی

ری را

به کوشش عباس قزوانچاهی

www.tabarestan.info
تبرستان

کاری از فرهنگخانه مازندران

ری را

به مناسبت صدمین سال تولد نیما یوشیج

کاری از فرهنگخانه مازندران

به کوشش : عباس قزوانچاهی

www.tabarestan.info
تبرستان

انتشارات معین

انتشارات همین

کاری از فرهنگخانه مازندران

ری را

به کوشش: عباس فزوانچاهی

چاپ اول: ۱۳۷۶ ـ تهران

تعداد: ۳۳۰۰ نسخه

حروف‌نگار و صفحه‌آرا: فاطمه فزوانچاهی

لیتوگرافی: امروز

چاپ: آذر

(حق چاپ محفوظ است)

تهران، صندوق پستی ۷۷۵-۱۳۱۴۵

شابک ۵-۲۹-۵۶۴۳-۹۶۴

ISBN - 964 - 5643 - 29 - 5

تلفن مرکز پخش: ۶۴۱۴۲۳۰

قیمت: ۷۵۰۰ ریال

www.tabarestan.info تبرستان

فهرست مطالب

عنوان صفحه

ری را ۴
درآمد ۵

فصل اول
نیما و شعر امروز /گفتگو با محمد مختاری ۷

فصل دوم
مقالات ۱۲۷
بومی‌گری در شعر امروز /منوچهر آتشی ۱۲۹
مازندران و نیما یوشیج /اسدالله عمادی ۱۴۴
تأثیر فرهنگ مردم در شعر نیما یوشیج /میرعبدالله سیار ۱۵۲
چهره بومی نیما و شعر تبری /محمود جوادیان کرتنایی ۱۶۹
سیمای امیر پازواری در آیینه نیمای یوشی /بیژن هنری‌کار ۱۸۶

فصل سوم
فرهنگ واژه‌های مازندرانی در اشعار فارسی نیما /علی‌اکبر مهجوریان نماری ۲۰۳
راهنمای آوانگاری ۳۰۳

www.tabarestan.info تبرستان

«ری‌را»

«ری‌را» ... صدا می‌آید امشب
از پشت کاج که بند آب
برق سیاه تابش تصویری از خراب
در چشم می‌کشاند.
گویا کسی است که می‌خواند ...
اما صدای آدمی این نیست.
با نظم هوش‌ربایی من
آوازهای آدمیان را شنیده‌ام
در گردش شبانی سنگین،
زاندوه‌های من
سنگین‌تر.
و آوازهای آدمیان را یکسر
من دارم از بر.
یکشب درون قایق دلتنگ
خواندند آنچنان،
که من هنوز هیبت دریا را
در خواب
می‌بینم.
ری‌را. ری‌را...
دارد هوا که بخواند
در این شب سیا.
او نیست با خودش،
او رفته با صدایش اما
خواندن نمی‌تواند.

www.tabarestan.info
تبرستان

درآمد

یکصدمین سال تولد نیما بهانه‌ای است تا نویسندگان، منتقدان و شاعران فارسی‌زبان نگاه دوباره‌ای به نیما و شعر نیمایی داشته باشند.

فرهنگخانه‌ی مازندران با استفاده از این موقعیت بر خود واجب دانست تا همانگونه که شایسته‌ی بینش و روش نیمایی است، با نگرشی امروزی به پدیده‌ی نیما و شعر و زبان او نگاه کند.

تاکنون بحث‌های بسیاری در باره شعر نیمایی انجام پذیرفته اما کمتر به ویژگیهای بومی شعر او پرداخته شده است. کارهایی هم که در این زمینه انجام گرفته بسیار اندک و ناکافی است.

نیما می‌گوید: «دنیا خانه‌ی من است». «یکسره روی زمین» خانه‌ی نیما است. اما او از مازندران و زادگاه «ابری»اش به دنیا می‌نگرد. زبان و کلام او گرچه آهنگی جهانی دارد اما دارای رنگ، بو و طنینی بومی است.

آیش، اوجا، چماز، داروگ، کک‌کی و... و... آن رنگ و بو و طنین محلی شعرهای نیما هستند که باید برای خواننده‌ی فارسی زبان آشنا گردند. از طرفی حتی ساختارهای نحوی اشعار فارسی نیما بی‌تأثیر از زبان مادری‌اش نیست که آنها هم در جای خود باید برای خواننده‌ی فارسی زبان آشکار شود.

فرهنگخانه مازندران با درک این ضرورت تصمیم به انتشار مجموعه‌ای گرفت، تا پاسخگوی پاره‌ای از مشکلات خواننده‌ی فارسی‌زبان اشعار نیما باشد. تا اینکه مسئولیت گردآوری و تنظیم این مجموعه به عهده‌ی اینجانب گذاشته شد.

دیری نگذشت که به اتفاق به این نتیجه رسیدیم که به همراه بررسی و پژوهش، پیرامون ویژگی‌های محلی (مازندرانی) شعر نیما به جنبه‌های ملی و عمومی اشعار او نیز نگاهی دوباره بیفکنیم. نگاهی انتقادی که بتواند با نگرشی تازه به پدیده‌های گذشته این دیار، آنها را به جنبش درآورد و از رکود باز دارد.

بنابراین، مجموعه حاضر شکل گرفت که دربرگیرنده‌ی فصلهای زیر است:

۱- فصل اول گفتگوی مفصلی است با شاعر و منتقد گرامی آقای محمد

مختاری با عنوان «نیما و شعر امروز». در این گفتگو چگونگی شکل‌گیری شعر نیمایی، راه و مسیر شعر امروز و تحول آن مورد بحث قرار گرفته است.

۲- فصل دوم شامل پنج مقاله است از آقایان منوچهر آتشی، اسدالله عمادی، میرعبدالله سیار، محمود جوادیان و بیژن هنری‌کار که به برخی از جنبه‌های بومی شعر نیما و روال شعر نیمایی می‌پردازد.

۳- فصل سوم فرهنگ واژه‌های بومی (مازندرانی) در اشعار فارسی نیما است که خود می‌توانست کتابی مستقل باشد. این فصل حاصل مدتها تلاش و تحقیق آقای علی‌اکبر مهجوریان نماری است که تمامی اصطلاحات و واژه‌های مازندرانی در اشعار فارسی نیما را در بر می‌گیرد. این نوشتار بعضاً به هر واژه با تفصیل برخورد کرده و ضمن آنکه از منابع رسمی موجود مدد می‌جوید، به طور عمده هر واژه را با استفاده از فرهنگ و زبانی که سینه به سینه در مازندران جریان دارد، بررسی می‌کند. چراکه بسیاری از واژه‌های مازندرانی که در اشعار فارسی نیما به کار گرفته شده‌اند، همچنان در ادبیات شفاهی مردم مازندران حضوری زنده دارند.

بی تردید مجموعه کنونی نیز نمی‌تواند آیینه‌ی همه‌ی ارزشهای نیمایی باشد. امّا شاید بتواند در بازخوانی نیما و شعر امروز گشاینده بحث‌های تازه‌ای باشد.

امید است که خوانندگان باریک‌بین گرامی با انتقادات خود ما را از کمبودهای این مجموعه مطلع سازند.

عباس قزوانچاهی

www.tabarestan.info تبرستان

www.tabarestan.info
تبرستان

فصل اول

گفتگو با محمد مختاری

نیما و شعر امروز

www.tabarestan.info
تبرستان

نیما و شعر امروز

گفتگو با محمد مختاری

بی‌تردید بحث و مطالعه در باره‌ی نیما و آثار وی از بررسی در باره‌ی آثار یک شاعر فراتر رفته، شامل مسائل یک دوران می‌شود. دورانی که طی آن ساختارهای ادبی و زبان و فرهنگ در ایران دستخوش دگرگونی گردیده است.

شکستن ساختارهای شعر کهن و سرباز زدن از شالوده‌های کهن ادبی ایران، خود نوعی عصیانگری و نفی قراردادهای معمول و متعارف است و این از ویژگی‌های هنر است.

تقابل بین سنت و نو، و توجه در ویژگی چیستایی و ابهام‌آمیز هنر و حتی سادگی‌های مبهوت کننده‌ی آن و نیز درک ویژگی‌ها و مشخصه‌های شعر امروز، نیاز به بررسی‌های تازه‌تری دارد تا از بحث‌های معمول فراتر رفته و نیازهای امروزی‌مان را در عرصه‌ی هنر و ادبیات پاسخگو باشد.

به همین دلیل از آقای محمد مختاری شاعر، نویسنده و منتقد معاصر مدد خواستیم تا در یک گفتگوی دوستانه پاسخگوی پاره‌ای از پرسشها و مسائل ما باشد.

مطالب زیر حاصل این گفتگو و نتیجه‌ی پاسخهای صمیمانه‌ی آقای مختاری است که عیناً نقل می‌شود.

www.tabarestan.info
تبرستان

– آیا نوآوری نیما و شعر نیمایی نتیجه‌ی تحول فرهنگی اجتماعی و ادبی دورانش بود، یا نتیجه‌ی تأثیر عوامل بیرونی، مانند رابطه با فرهنگ و ادبیات اروپایی؟

□ این دو عاملی که گفتید البته مؤثر و دخیلند. اما فکر می‌کنم یک عامل عمده را شما از قلم انداختید که خود نیما باشد. یعنی شعر نیما حاصل روابط متقابل چند عامل است، اول زمینه‌ی اجتماعی فرهنگی تحول که پیش از نیما آغاز شده بود (یعنی از دوره‌ی مشروطه). دوم رابطه فرهنگی با ادبیات و فرهنگ اروپایی، البته این رابطه را باید به دو شکل تعریف کرد. یکی رابطه عام فرهنگی در عرصه‌های مختلف اجتماعی ، سیاسی، فنی، اقتصادی و ... که از دوران مشروطه با فرهنگ اروپایی برقرار شده بود، و دیگر ارتباط خاصی که شخص نیما با فرهنگ و فلسفه و هنر و شعر اروپایی به ویژه نوع فرانسوی‌اش داشت.

اما عامل سوم که تعیین کننده است فردیت و بصیرت نبوغ آمیز خود نیما است. اگر این عامل نبود چه بسا آن دو عامل قبلی هم نمی‌توانستند خود به خود کارآیی‌های لازم را در آن موقعیت معین داشته باشند. لذا ارتباط متقابل این سه عامل بود که شعر نیمایی را بوجود آورد.

من در جایی توضیح داده‌ام که شاعر معاصر کسی است، و یا به عبارتی شعر معاصر حاصل بصیرت کسی است، که از یک طرف معرفت فراگیری نسبت به هستی دورانش داشته باشد (طبعاً هم هستی ملی و هم هستی جهانی). و از طرف دیگر با موقعیت اجتماعی دوران خودش درگیر باشد. سوم اینکه این موقعیت و آن معرفت سنتز خود را در فردیت شاعر باز یابد، و بصورت یک بصیرت در آید. اینجا است که هر چه از هستی و از جهان و جامعه می‌گیرد (به صورت انباشت درون)، همه جزء وجودش می‌شود، و

www.tabarestan.info تبرستان

امکان سرایش را پدید می‌آورد. بدون این روند طبعاً حاصلی در پی نخواهد بود.

– اگر ممکن است در بارهٔ این سه عاملی که به آن اشاره داشتید بیشتر توضیح دهید، تا هم سهم و میزان تأثیر هر یک بهتر دانسته شود، و هم موضع کلیدی بصیرت نیما و «خودی» او روشن‌تر شود.

□ ببینید زمینه تحول اجتماعی شعر از دوران مشروطه، یعنی چند دهه قبل از نیما به وجود آمده بود. امّا چرا خود به خود نمی‌توانست به شعری نظیر شعر نیما منجر شود؟ به دلیل آنکه در عرصه‌های دیگر هم به علت فقدان برخی از عوامل، نتوانسته بود به چیز منسجم و شکل‌یافته‌ای منجر شود. از جمله در سیاست و مطالبات آزادیخواهانه و عدالت جویانهٔ مردم و حکومت قانون.

در نظر داشته باشیم که فرهنگی که در دوران مشروطه رایج شد، و خود جنبش مشروطه، و فکری که در جامعه ایجاد کرد، برای این بود که در عرصه‌های سیاسی – اجتماعی و حقوق انسانی و ... بتواند به نظم جدیدی بیانجامد، و این نظم جدید زندگی، فرهنگ متفاوتی نسبت به آنچه تا آن هنگام برقرار بود پدید آورد. اما این طور نشد. یعنی جنبش مشروطه چندان هم پیروز نشد. یعنی ساختهای کهن را برنینداخت، و ساختهای جدید را هم به تمامی برقرار نکرد. اگر چه تعدیلهایی صورت گرفت که البته مؤثر بود.

یکی از دلایل عمده این امر این است که اساساً ایران تا دوران قاجار یک جامعه ایستا و منفعل بود. امکان آن را نداشت که از درون خودش چنان پویایی پیدا کند که این پویایی موجد شکل‌های متفاوت حیات – یعنی صورت‌بندی‌های جدید سیاسی اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی شود.

این جامعه یک ساختار بسیار بازدارنده، قوی و ریشه‌دار داشته است که

www.tabarestan.info تبرستان

مانع هرگونه تحولی می‌شده. تا آن هنگام یک شیوهٔ بسته و در خود گرفتار داشتیم مثل سیستم زمین‌داری‌مان و تبعاتش، که ۱۵۰۰ سال عمر کرده بود، به همین شکل تا دوران قاجار باقی‌مانده بود، به رغم برخی از اختلافهای مختصر در هر دوره که داشت، همین‌طور سیستم معرفتی بسته و کل‌نگر و کل‌گرا و مبتنی بر مقولات غیرتجربی که نمی‌شد از آن زایش فکری انتظار داشت. یک مجموعه از رفتارها، پندارها، و گفتارهای نهادی‌شده‌ی قدیم وجود داشت که همچنان برقرار بود. این عادتی بود که جامعه در اقتصاد خود در سیاست خود و در معرفت خود و طرز نگاه به دنیا و مآلاً در شعر خود داشت. یعنی ما در یک وضعیت ایستا و منفعل در جامعه بسر می‌بردیم، همچنان که در عرصه تفکر و معرفت چنان بودیم. همین‌طور در حوزه‌های سیاسی و حوزه‌های فلسفی که پس از ملاصدرا آن چنان گرایش متحولی موجود نبوده است. که خود او هم نقطه‌ی عطف مجموعه‌ی سابق بود. به همین دلایل هم در آغاز دوره‌ی قاجار یا اواخر دوره‌ی زندیه، ما شاهد حرکتی هستیم در شعر به نام بازگشت ادبی. عده‌ای از ادبا به این فکر افتادند که باید کاری کرد. لذا متوسل به بازگشتی شدند که به تعبیر خود نیما یک بازگشت از روی عجز بود. بازگشتی بود به سبکهای قدما، مانند سبک خراسانی - و تتبع و اقتفای شعر شاعرانی چون منوچهری و عنصری و فردوسی به بعد. به هر حال ما با یک تحول درونی و به اصطلاح حرکت درونزا در جامعه روبه‌رو نبودیم. جامعهٔ ایستا تفکر ایستاده‌ای دارد، و طبعاً تابع سلطهٔ زبانی قدیمی است.

در دورهٔ مشروطه که ارتباط با فرهنگ اروپایی برقرار می‌شود، و موضوع‌های جدیدی به میان می‌آید، و اشکال و نهادهای جدیدی درخواست می‌شود، باز هم به سبب همین موقعیت‌های بازدارنده، و سلطهٔ بسیار قوی سنت اجتماعی و فکری، نهادهایی که بوجود می‌آید به دست سنت سپرده

www.tabarestan.info تبرستان

می‌شود، و به هدایت آن در می‌آید. مواردی چون حقوق انسانی و قانون‌گذاری هم وقتی می‌خواهد شکل بگیرد، در اولین اقدام با مقاومت و مخالفت جامعهٔ سنتی مواجه می‌شود. بخش عمدهٔ جامعه نمی‌تواند بپذیرد، در این قانون‌گذاری‌ها و اقدامات مبتدعانه مشارکت داشته باشد. چرا که این از ضمیر خودش بیرون نیامده است تا بتواند در این حرکت‌ها فعال باشد. پس با آنها در می‌افتد.

اصلاحگران به فکر چاره می‌افتند. ضمن اینکه خودشان هم در دل فرهنگ موجود می‌توانسته‌اند بیندیشند. به همین دلیل می‌آیند فیلترهایی می‌گذارند تا قانونگذاری با سنت‌های مستقر موجود صورت پذیرد.

به این ترتیب دوره‌ی مشروطه هم قادر به ایجاد و استقرار اشکال نو و نهادی کردن موضوع‌های نو و سامان‌یابی تفکر نو نبوده است. لذا در ادبیات هم می‌بینیم شعرهایی غالباً با همان فرمهای قدیم، البته با نشانه‌هایی اندک از تفاوت ساختی، و زبانی فراگیر و بازتر، و موضوعهایی عمومی و اجتماعی، سروده می‌شود، و اساساً انتظام جدیدی تحقق نمی‌یابد.

پس نمی‌توانیم به این اعتبار شعر نیمایی را تنها حاصل تحول اجتماعی و درونی جامعه و دورانش بدانیم. یعنی نیاز به عوامل دیگری داشته است.

می‌رسیم به عامل دوم که مسئله ارتباط فرهنگی و معرفتی است. طبیعی است که خود نهضت مشروطه به خاطر ارتباط با فرهنگ اروپایی در حوزه حقوق انسانی و مسائل سیاسی و مسائل فکری شکل گرفته بود. اما در حوزهٔ ادبیات به اندازهٔ حوزه سیاسی گسترش نداشت. نیرو و ابتکار تعیین کننده‌ای نداشت. در اینجاست که عامل سوم مطرح می‌شود. شخصیتی می‌آید که هم مجموعه‌ی موقعیت خود را می‌تواند درک کند، و هم قادر می‌شود معرفتی نسبت به مجموعه‌ی فرهنگی جهان و جامعهٔ خودش بدست آورد. و هم آن

www.tabarestan.info تبرستان

بصیرت هنری و فردیتی را داشته باشد که بتواند دستگاهی بیافریند، و راه و روال جدیدی را ایجاد کند.

از اینجاست که اهمیت کار فردی چون نیما روشن می‌شود. او استعداد این را داشت که همهٔ نیروهای خود را در یک جهت یا بر یک مسأله متمرکز کند. در مدرسهٔ «سن‌لوئی» هم زبان فرانسه یاد گرفته بود، و با شعر فرانسه آشنا شده بود. از استادش «نظام وفا» هم راه و چاه شعر دورانش را یاد گرفته بود. به محفل «حیدر کمالی» هم می‌رفت که بهار و حکمت و دیگران هم به آنجا رفت و آمد داشتند.

به هر حال جامعه نتوانست انقلابش را به ثمر برساند. ساختهای ریشه‌دار قدیم انقلاب را خوردند. پس بیشتر به التقاط گرایید. در تفکر به التقاط گرایید، در شکل‌های سیاسی و ادبی نیز به التقاط گرایید، و تنها پدیده‌ها و موضوعها را گرفت، و با شکل‌های سنتی در هم آمیخت.

این نشانه آنست که کل تجربهٔ اجتماعی به سبب قدرت و احاطه و ریشه‌داری عمیق فرهنگ سنتی، در این تحول به التقاط گرایید. در حالی که نیما دستگاهی آفرید که تا آن زمان شناخته نبود. البته گرفته‌های او از فرهنگ اروپایی هم در این امر سهم داشت و مؤثر بود. از همان اول «قصهٔ رنگ پریده» تحت تأثیر شعر فرانسه است. یا به قول «ماخالسکی» که مقالهٔ مفصلی در بارهٔ نیما نوشته، «افسانه» هم از شعر پارناسی آلفره دو وین‌یی، وسولی پرودوم تأثیر گرفته است.

اما نیما در تأمل و تحمل عذاب آوری توانست به درونی‌کردن دیده‌ها و شنیده‌ها و خوانده‌هایش بپردازد. در نتیجه انقلاب ادبی‌اش را تنها به تخریب زبان و معنای سنتی و تأثر از ادبیات اروپایی خلاصه نکند، بلکه به گشایش ساختها و راه و روال و طرز کار و کشف شکل متناسب خود هدایت کند. از این

www.tabarestan.info تبرستان

رو نیما را باید راه‌گشایی در تفکر هم دانست. او تولید فکر کرد. حرکتهای پیشین در احاطهٔ قوی سنت صورت می‌گرفت. نیما دیوارهٔ احاطه را به طریق خاصی که ایجاب شخصیتش بود شکست. در یکی از نامه‌های نیما به این طرز برخورد اشاره شده است. می‌نویسد:

«من در وسط طای کلمهٔ غلط منزل گرفته‌ام. بیرون آمدن از آن راهی ندارد. یا باید خود را بلند و فوق همه چیز نگاه داشت، به این نحو خود را به خارج پرواز داد. یا اینکه در اعماق این محبس فرو رفته از بنیان آن برآمد.» (ص ۱۳۳ دنیا خانه‌ی من است). خودش این راه دوم را پیش گرفت. در دنبالهٔ نامه‌اش هم نشان می‌دهد که چگونه سکوت کرد، خودش را هی خورد، تغییر را درونی کرد، در تأمل درون آنچه را می‌خواست پدید آورد. در حالیکه جامعه در جنبش مشروطه امکان تأمل و تمرکز نیافت، تا گرفته‌های خودش را از فرهنگ مدرن درونی کند، و در نتیجه ترکیبی بدیع پدید آورد.

– حد و حدود تحول زبان و شکل‌های ادبی – هنری در آن دوره چه بود، چگونه بود؟

□ نیما در یک دوره‌ی فرهنگی زندگی می‌کرده است که دیگران را هم به فکر انداخته بود که یک راه و روالی را برای زبان و ادبیات فارسی پیدا کنند. این تلاش در واقع از دوران مشروطه وجود داشته است. یعنی ضرورت اینکه نوع دیگری باید حرف زد، به ضرورت اینکه جور دیگری باید زندگی کرد.

البته باید در نظر داشت که یک فرد می‌تواند گامهای بزرگتری بردارد، و چشم‌اندازهای وسیع‌تری داشته باشد، نسبت به واقعیتهای تحولی دورانش. و یا نیروی بیشتری در هنر برای دستگاه آفرینی داشته باشد، که دیگران نداشته باشند. یا کل جامعه حتی یکی دو مرحله از موقعیت او عقب‌تر باشد. مثل

www.tabarestan.info تبرستان

کاری که نیما و هدایت کردند.

اجازه بدهید باز هم به خود نیما استناد کنم. او در جواب هوشمندانه‌ای که به «طبری» داده، می‌گوید «ما از وضعیت به جلوتر پا به عرصه وجود گذارده‌ایم. به این جهت پیش از آنکه نیروی زندگی ما کمک کند نیروی دماغی ماست که کار خود را انجام می‌دهد. چیزی که در پی شکل و ساختمان می‌رود و زادهٔ بلافصل هیچگونه وضعیتی شناخته نمی‌شود، هنر است. زیرا در هوش انسانی و کارهای دماغی او شتابی است که در عمل او نیست» (ص ۶۱۲ نامه‌ها). حالا این حرف نیما را مقایسه کنید با حرف بهار که در دعوای خود با تجددخواهان ادبی گفته است که ما نمی‌خواهیم پیش از آن که سیر تکامل به ما امری دهد، خود مرتکب امری شویم». در هر حال ریاضت و تأمل و ناگزیری درونی نیما زمان تحول را برای او کوتاه‌تر کرده است.

معنای جنبش مشروطه این بود که سنت اشرافی واستبدادی حاکم در جوانب مختلف خود نفی شود. این سنت اشرافی استبدادی طبعاً زبان و نیز دستگاه شعری مخصوص به خود داشت.

از دوران مشروطه فاصله‌گیری از این سنت اشرافی - استبدادی در زبان شروع می‌شود. تا آنجا که حتی این فاصله گیری به تضاد با آن هم تبدیل می‌شود و بسط می‌یابد. یعنی زبان از آن سنت بسته و محدود درباری به تدریج بیرون می‌آید، و به سمت واقعیتهای عمومی زندگی اجتماعی پیش می‌رود. هم زمان با این جریان است که انقلاب مشروطه نهادهای جدیدی را در جامعه به وجود می‌آورد که از جمله می‌توان به امکان چاپ و روزنامه‌ها اشاره کرد. مکانیسم‌هایی بین مردم و نویسنده واسطه می‌شوند که در گذشته وجود نداشتند. این مکانیسم‌ها خود به خود در ذهن و زبانی که می‌خواهند منتقل کنند مؤثر هستند. به عنوان مثال صنعت چاپ و پیشرفت‌های آن، به نوعی آن

www.tabarestan.info تبرستان

رابطه‌ی بسته‌ای راکه بین هنرمندان و اشراف حمایتگر آنان وجود داشت بر هم زد. مردم را به عنوان خوانندگان اصلی این ادبیات جایگزین کرد. این روند، مناسبات متفاوتی را ایجاد کرد، و در زبانی که دنبال می‌شد تأثیرات مهمی بر جاگذاشت. یعنی مخاطب عام شد، و از آن حوزه‌ی بسته درآمد. شاعر در دوره ناصرالدین شاه، مثل دورهٔ سلطان محمود غزنوی، مخاطبش خاص بود، و زبانی داشت که چه مخاطبش می‌فهمید و چه نمی‌فهمید مرسوم بود. او برایش به هر حال به همان زبان سخن می‌گفت. مهم هم نبود چه می‌گوید. بنابر رسم و هنجار مسلط می‌گفت. ناصرالدین شاه به یکی‌شان گفته است: «بگو. می‌دانم که دروغ می‌گی، اما خوشم می‌آد». خوب این روال در مشروطه به دگرگونی گرایید.

در داخل اجتماع هم عواملی پدیدار شد که فکر را وارد چنین فضایی کرد. بخصوص که در دوران مشروطه تفکر نتوانست به آن صورت عمیق و همه جانبه مطرح شود. و ادبیات بیشتر تابع زبان روزنامه‌ای و سیاسی شد. سیاست‌زدگی موجب شد که انتظار از ادبیات بیش از پیش صریح و بلاواسطه شود. شعر هم که از این قاعده مستثنی نبود، به سمتی سوق داده شد که مشتی مقالات منظوم سیاسی هم شعر تلقی شود.

ادبیات مشروطه یک جهت سیاسی - اجتماعی رمانتیک دارد که اقتضای موقعیت انقلابی هم هست. که تقریباً تا زمان نیما هم ادامه پیدا می‌کند. به خصوص در شعر. البته جریان ادبی سالهای حدود ۱۳۰۰ به سبب موقعیت سیاسی نامشخص و متزلزل و جنگ جهانی و نابسامانیها و غیره، به نوعی ادب‌گرایی خاص هم متمایل می‌شود، که مجلهٔ دانشکدهٔ بهار یا ارمغان وحید و تجدد و آزادیستان تقی رفعت و کاوهٔ تقی‌زاده و غیره نمودار آنند. همان‌طور که پیدا شدن گروه ربعه و بعد سبعه و غیره هم یک دهه بعد، نشان از تمایلات

www.tabarestan.info تبرستان

ادبی جدا از مشروطه، و خاص‌تر از تلقی صرفاً سیاسی است.

این حرکتهای میانی بین مشروطه و نیما البته وجود دارد که بعد بیشتر به آنها اشاره خواهم کرد. اما افتراق حرکت نیما با آنها و با دورهٔ مشروطه زیاد است. جز کار هدایت که خود نیما هم او را از بقیه مستثنا می‌بیند، و به او می‌نویسد کاری را که تو در نثر انجام دادی من در نظم انجام داده‌ام.

مشروطه مثلاً یک حرکت بورژوا - دموکراتیک بود، و از انقلابهای مشروطه و نتایج انقلاب فرانسه الگوبرداری می‌کرد. اما گرایش معرفت شناختی نیما متعلق به دوران عدالت اجتماعی قرن نوزدهم است. ضمن اینکه روش زیبائی شناسی‌اش هم متعلق به نیمهٔ دوم قرن نوزدهم به بعد است.

انقلاب فرانسه طبعاً ادبیاتی رمانتیک داشت. ما هم از مشروطه، در بُعد موضوعات اجتماعی - سیاسی، همین گونه برخوردی داشتیم. اما زبان نیما به یک حرکت سمبولیستی می‌گراید. و اختلاف فاز دارد با آن زبان رمانتیک. پس نیما هم از لحاظ ذهنی و هم از لحاظ زبانی، اختلاف فاز یا ناهمزمانی دارد با نوآوریهای ذهنی و زبانی دورانش. نیما بیانیهٔ رمانتیکش را به صورت «افسانه» در آغاز کار صادر کرده است. شعرهای دورهٔ اولش از آن رمانتیسم مایه‌ور است، که شعرهایی است بینابینی. و هنوز به سیستم نیمایی تبدیل نشده است.

در ادبیات مشروطه ضمن آنکه یک سری کج روی‌ها و نارسایی‌ها وجود دارد، عوامل جدیدی هم وجود دارد. به عنوان مثال آن داد و ستد وسیع با خوانندگان و تا اندازهٔ زیادی عمومی شدن زبان باعث پیدایش زبانی شد که تا آن زمان وجود نداشت. مانند زبان دهخدا یا ایرج میرزا و یا مانند زبان شعرهایی که هر چند صرفاً مقاله منظوم بوده، و ارزش ادبی مشخصی نداشته‌اند اما در سایش زبان و در ملموس‌شدن زبان برای انتقال بسیار مؤثر بود. به عنوان مثال اگر ما زبان «بهار» و «ایرج» را نمی‌داشتیم شاید نمی‌توانستیم

www.tabarestan.info تبرستان

شاهد زبانی چون زبان «اخوان» به این صورت باشیم. حال ممکن است یکی از آنها مانند بهار که از نظر فکری و هنری معتدل و مفصل سنت و نو است، گرایش غالبش سنت باشد، و دیگری مانند ایرج راحت‌تر بوده و مقداری زبان را بازتر و محاوره‌ای تر و نوتر کرده است.

منتها این تحولات اجتماعی سبب یک مشکل هم شد، و آن اینکه حوزه شعر را موضوعی کرد. یعنی یک موضوع عام و عمومی چون سیاست و افکار سیاسی را به شعر داد، و انتظاری خاص را دامن زد. به این لحاظ کمتر از آن اندازه‌ای که لازم بود به تحول شکل گرائید. یعنی موضوع را با همان شکل‌های قدیمی دنبال کرد. ضرورت برخورد سیاسی روزمره و جنبش، و ضرورت هر چه سریعتر انتقال دادن مسائل و اعتراض‌ها و تبلیغات و موضع‌گیریها باعث شد که زبانی بوجود آید که بیشتر در موضوع‌ها به سر برد. ولی فرمها همان فرمها و همان گونه‌های قدیمی و سنتی بماند. از همین برخوردهای اولیه است که فکر قدیمی جدایی میان فرم و محتوا هم در میان علاقمندان سیاسی ادبیات مستقر شد. و محتوا اساسی تلقی شد. به تبع زبان سیاست، شعر در یک هستهٔ اصلی یعنی در یک «پیام» متمرکز شد. و به صورت سنتی در انتظارات تبلیغی جنبشهای سیاسی باقی ماند. که خودش بحث مفصل و مستقلی است. بخصوص که از اینجا نوع تأثیرات ادبی و فکری جنبش‌های سیاسی روس، یا از طریق آذربایجان و غیره هم در ایران مطرح می‌شود، و همراه با گرایش چپ در ایران، از ادبیات سیاسی خاصی حمایت می‌شود که با زبان نهائی نیما تفاوت دارد. اگرچه در بخشی از شعر خود نیما هم حضور دارد. شاید بعداً بشود به آن پرداخت.

-گرایش های ادبی نهضت مشروطه چه کمکی به شعر نیما کردند؟ اصلاً

www.tabarestan.info تبرستان

حرکت شعری موازی یا نزدیک و همزمان با حرکت نیما چه و چگونه بود؟

این مسئله به نظر من به دو شکل می‌تواند در نظر گرفته شود. یکوقت هست که ما به عنوان زمینه‌ی تحول از مقداری آثار، از کارهایی که قبل از نیما انجام شده، حرف می‌زنیم، در حالتی دیگر ممکن است بخواهیم سهم آن کارها را در تحول کار نیما دنبال کنیم. نظر من اینست که باید مسئله را بیشتر در شکل و حالت اول مورد بررسی قرار دهیم.

عده‌ای مسئله را به نوعی طرح می‌کنند که گویا همه چیز را باید در حرکتهای ادبی جنبش مشروطه دید. و شعر نیما را صرفاً دنباله و تابع تحولاتی که از آن دوره آغاز شده و تا دوره‌ی نیما ادامه یافته است، قلمداد می‌کنند. این نحوه نگرش سهم نیما را در این کار کمی مخدوش می‌کند و تقلیل می‌دهد. اگر چه این خود مسئله‌ی بسیار مهمی است و خود نیما هم به این امر اذعان داشته، و این را به شکلی مطرح می‌کند که هر اولی یک قبل از خودش را دارد. اما استعداد نوخواهی و کوشش مجدانه‌ی خود نیما را نباید فراموش کرد، یا تابع آن حرکتها کرد. وگرنه لازم نبود سی‌سال خانه نشین بشود. یعنی در خانهٔ شعر بنشیند و خون دل بخورد.

مسئله این است که البته زمینه‌ی این تحول و کوششهایی برای این تحول چنانکه قبلاً گفتم وجود داشته، اما این تحول در عرصه‌ای بود، که انتظام پیدا نکرده بود. مهمترین کار نیما انتظام بخشیدن به دستگاه زبان است. در حالی که هیچ یک از آن کارهایی که در گذشته شده بود به چنین تحولی منجر نشده بود. تأثیراتی که نهضت مشروطه از اروپا یا از خود آن دوره گرفته بود، به‌طور غیرمنظم و ناقص پیش آمده بود.

خود نیما هم زمانی که از این تأثیرات یاد می‌کند از اشخاص مختلفی نام می‌برد. مثلاً در تأثیر اروپایی از ادبیات تآتری و نمایشهای «میرزا جعفر قراجه

داغی» یاد می‌کند، به نوشته‌های طالبوف اشاره می‌کند، و اولین تأثیرات ادبیات تازه را از طریق روسیه و گرجستان و آذربایجانی‌ها به ایران می‌داند. نثر ساده طالبوف، میرزا ملکم‌خان و یوسف اعتصام‌الملک به اعتقاد خود نیما هم زمینه‌ی کار هستند. حتی جایی گفته است به این مضمون که من فتحعلی آخوندزادهٔ دربند هستم. از نمایشنامه‌های رضا شهرزاد یاد کرده. برای «جعفر خان از فرنگ آمده» حسن مقدم که مترجمی وارد و نویسندهٔ پرشوری بوده نقد و مطلب نوشته است. معتقد است که همهٔ آنها کارهایی انجام داده‌اند، و تأثیر ادبیات و فرهنگ اروپایی را در آثار آنان تعقیب می‌کرده است. حتی بر این باور است که نقاشی و موسیقی ایران زودتر از ادبیات، این تأثیرات را از اروپا گرفته بوده است، و تحول شعر بدنبال آن صورت گرفته است. منصفانه هم در بارهٔ سهم هر کسی صحبت کرده. نه آنکه مثل آل‌احمد در غربزدگی، طالبوف را جاده صاف‌کن غرب لقب بدهد.

نیما در ارزش احساسات خود می‌گوید: نفوذ ذوق و سلیقه خارجی از نیمه دوم سده نوزدهم شروع شده است، نه در ادبیات، بلکه اول دفعه در موسیقی و نقاشی. در موسیقی تکنیک علمی جنبه رسمیت را از نقطه نظر آموزش و پرورش به خود گرفت. نقاشها هم در نتیجه‌ی مسافرت به اروپا اشتیاق زیاد به کپی برداشتن از روی پرده‌های کلاسیک پیدا کردند.» (ص ۷۹).

اما همین‌جا لازم است یادآوری کنم آن عامل فردیت و بصیرت را. مثلاً کمال‌الملک به فرانسه می‌رود تا از کوربه، کپی بردارد، ولی نیما از شعر مالارمه‌ای تبعیت می‌کند، و از نگاه مدرن بود لری متأثر می‌شود. یعنی آن چه که در نهضت مشروطه و بعد از آن در ایران رخ داد، ضمن آنکه پیش از نیما قابل رؤیت است، تفاوت اساسی هم با کار نیما دارد. نیما حتی به ترجمه‌هایی که از مولیر شده اشاره می‌کند. در اشعار دهخدا این تأثیر را به قوت می‌بینند. سید

www.tabarestan.info تبرستان

اشرف را از حیث افادهٔ مرام «صابر» در فارسی مورد نظر دارد. یکی از کسانی که نیما از او به خوبی یاد می‌کند عشقی است، که خواسته است طرز وصف و اسلوب اروپایی را پیروی کند. البته نیما معتقد است که عشقی به‌رغم شوریدگی و ذوق سرشارش توفیق نظم ندارد. درست هم دیده مشکل را. مشکل عشقی که تقریباً صفت عمومی همه نویسندگان آن دوره است، به گفته‌ی خود نیما همان «نداشتن پرنسیب و نظر معین» است.

به این ترتیب می‌بینیم که خود نیما هم این نوع اشعار را که از دوره مشروطه بوجود آمده قابل توجه، اما فاقد پرنسیب می‌داند.

نکته دیگری که باید به آن اشاره کنم این است که در دوره نیما، یک حرکت شعری سنتی قدیم داریم، که همچنان روال معمول خود را طی می‌کند. که طبعاً هیچ‌گونه تأثیری هم نمی‌تواند در تحول نیمایی بگذارد، و نهایتاً در موضوع کار می‌کند. تا دهه بیست و دوره‌های بعد هم ادامه پیدا می‌کند. پایهٔ اصلی‌اش هم بهار است. صورت ملموس و ساده شده‌اش هم پروین است. ادیب‌الممالک هم یکی از ستونهایش بوده است. در حوزه سیاست هم کسانی چون لاهوتی و فرخی یزدی را داشته است. اما اساس اینها همان روال قدیم است. زبان آنها هم اگر تحولی پیدا کرده، بخاطر موضوع سیاسی یا اجتماعی است. در میان این دسته، هم متعصبانی هستند که قویاً به سنت ادبی گذشته چسبیده‌اند، و هم محافظه‌کاران میانه‌روی که به حرکتهای «نرم نرم» معتقدند.

در مقابل اینها، در همین سالهای نزدیک به پایان قرن، یک حرکت تجدد خواهانهٔ ادبی پدید می‌آید، که هوادارانش از نوعی «انقلاب ادبی» هم یاد می‌کنند.

دعوای این دو گروه هم در نشریه‌هاشان منعکس می‌شود. بخصوص بر سر پیروی از سعدی یا نفی او و امثالش. از یک سو نشریه‌های دانشکده به رهبری

بهار و کاوه به رهبری تقی‌زاده‌اند، که خواستار اعتدال و درک سنت و حفظ پایه‌ای ادبی‌اند، و از سوی دیگر نشریه‌های تجدد و آزادیستان تقی رفعت و دوستانش، که تحول فرهنگی را به تحول ادبی گره می‌زنند، و فاصله‌گیری از فکر و اقتضای زبان قدیم را توصیه می‌کنند. تقی رفعت که پرشورترین آنهاست مقالهٔ مانیفست‌واری نوشته که انقلاب ادبی را در مسائل مربوط به زبان و شکل و اسلوب مطرح می‌کند. می‌گوید باید «یک وضعیت کهنه و فرسوده ولی حاکم و فرمانروا را برداشته، به جای آن وضعیت جدیدی را بنشانیم». برای این کار هم باید به فکر و موقعیت و حالت زندهٔ روزگار خود پرداخت. به مقتضای زمان باید رفتار کرد. و تجدد فکری مستلزم تجدد ادبی است. اینها حرفها و درکهای مهمی است که نزدیک به دورهٔ نیما هم هست. اما آثاری که اینها از جمله شمس کسمایی پدید آورده‌اند آثاری نیست که از یک شکل و دستگاه شعری کاملاً دگرگون خبر دهد. اما نشانهٔ درک ضرورت و زمینه تحول هست.

در اندیشه‌های آغاز دورهٔ رضاخان هم نوعی سیاست ادبی مسلط بود که از طرفی به عرب‌زدایی می‌پرداخت، و از طرفی به فرهنگ دورهٔ ساسانی و ماقبل آن توجه داشت. در این نوع کارها، اگر به آثار ذبیح بهروز نگاه کنیم، این دو جنبه مشهود است. به خصوص طنزیاتش که بسیار قوی هم هست. در کارهای محمد مقدم هم توجه به وزن هجایی پیش از اسلام دیده می‌شود. حتی تندر کیا هم که بعداً شاهینها و مانند آنها را می‌سراید. آن هم نشانگر این است که یک تحول اجتماعی و ادبی وجود دارد که باید به آن پاسخ داد. اما در همه‌ی این کارها یک چیز کم است، و آن همان بصیرت فرهنگی و هنری است، و تمرکز و توجه ویژه‌ای که کارکرد یک نوآور است. آنچه در آثار این دوره مشهود است، آمیختگی و نابسامانی شکلی و زبانی است. مثل فرهنگ خود آن دوره، که از یک نامتوازنی و آمیختگی در رنج است. فرهنگی که آمیزه‌ای از ناهمزبانی و

www.tabarestan.info تبرستان

ناهمزمانی فرهنگهای مختلفی است که از مشروطه با هم مرتبط شده‌اند در این جامعه که رشد موزون نداشته، و البته هنوز هم ندارد. نیما کار این آمیختگی را تقریباً و در حد توانش در شعرش یکسره کرده است. یعنی از التقاط و آن بی‌هویتی شترگاو پلنگ فاصله گرفته، و به زبان مدرن گراییده است. و دستگاهی نسبتاً منسجم از این زبان ارائه کرده است. در حقیقت از دل آن ناموزونی فرهنگی، یک موزونیت مطلوب پدید آورده است.

– معمولاً شعر نیما را دشوار و دیریاب می‌پندارند. منشاء این پیچیدگی در کجاست، آیا این پیچیدگی در ذهنیت اوست؟

□ آنچه در مورد ذهن نیما وجود دارد، بیشتر بغرنجی است تا دشواری و تعقید. بغرنجی در معنای فلسفی ساده و بغرنج. یعنی یک وقت یک پدیده‌ی ساده در حوزه‌ی ذهن مبتنی بر یک رابطه‌ی ساده است. زمانی هم ممکن است، با یک پیچیدگی در مورد پدیده‌ای و روابطش روبرو باشیم.

این هستی که با آن ارتباط داریم بخودی خود از نظر نیما بغرنج است. ضمن اینکه در ذات خودش هم همین طور است، و از مجموعهٔ روابطی پیچیده درست شده است. فکری هم که نیما بیان می‌کند فکری فراگیر و گسترده و عمیق نسبت به هستی بشری است. چنین فکری بخودی خود در تقابل با تفکر کسی قرار می‌گیرد که اندیشه‌ای تک ساحتی دارد، یا فقط ساحتی از هستی را می‌شناسد، یا که اصلاً هستی را در ساحتی واحد محدود و خلاصه می‌بیند. به عنوان مثال آن ذهنیتی که در یک دوره‌ی سیاسی اجتماعی، تنها معطوف به یک موضوع خاص است، معطوف به یک مسأله و تضاد عمده است، مثل دیکتاتوری در زمان شاه مثلاً، این تفکر همهٔ زبان را خلاصه می‌کند به همین موضوع و جهت یا بعد عمده. لذا معرفت معطوف به چنین ذهنیتی یک

www.tabarestan.info تبرستان

معرفت ساده است، و نسبت به معرفت فراگیری که با تمام جوانب هستی، انسان و جامعه درگیر است، به مراتب محدودتر است.

این یکی از عوامل بسیار مشخص در شعر نیما و بغرنجی ذهنیت اوست، که خواه ناخواه زبان چند لایه‌تری به وجود می‌آورد. به برخی از شاعران که نگاه کنید می‌بینید در عرصه‌های مختلف، ذهنیت یک لایه و ساده دارند. به عنوان مثال ذهنیت ساده و احساساتی شعر رمانتیک دهه‌ی سی، نشان‌دهنده‌ی آن است که از آن پیچیدگی و بغرنجی نشانی ندارد. اینها بیشتر به اقتضای جوش صورت و شور بلوغ است. زبان چنین شعری هم به راحتی قابل انتقال به ذهنیت یک دختر یا پسر شانزده ساله است. به نظر من حتی از بابت دیگری، در مورد سپهری هم به رغم وجود زبانی متفاوت، با یک ذهنیت ساده روبرو هستیم. ذهنیتی سرشار از یقین. فارغ از هرگونه شک. چنین ذهنیتی هر چند هم عمیق و وسیع باشد، بغرنج نیست. از لایه‌های روشن ذهن پیدا شده، نه از پیچشهای سایه‌دار و کور و چاله‌های سیاه فکر. فقدان شک در ذهنیت یک شاعر چیز غریبی است.

فرق سعدی را با حافظ از بابت سادگی و بغرنجی در نظر بگیرید. شعر سعدی وسعت دارد، اما بطن در بطن نیست. چند بطنی‌شدن شعر حافظ نتیجه بغرنجی ذهن هم هست. در شعر سیاسی دهه‌ی ۳۰ و دهه‌ی ۵۰ ما هم یک چنین ذهنیت ساده و تک ساحتی و حتی احساساتی وجود دارد.

ذهنیت نیما با «تأمل» همساز است نه با تأثر. شعر نیما شعر تأثرات نیست، بلکه دری به تأمل می‌گشاید.

اما مسئله‌ی دوم نوع نگاهی بود که نیما به مسائل داشت، در دل آن گرایش عام مدرن. چه در حوزه زیبایی‌شناسی و چه در حوزه هستی‌شناسی، و چه در حوزه جامعه. نیما به تمام آنها به گونه‌ی دیگری نگاه می‌کرد، که جامعه‌ی زمان

www.tabarestan.info تبرستان

خودش به آن گونه به آنها نمی‌نگریست. متجددان زمانش هم‌چنان نمی‌دیدند. یکی از مشخصات این نگاه این بود که یک نوع ابهام در تمام هستی می‌دید. گرایش به اینکه در عمق هستی و واقعیتها ابهام وجود دارد، خود به خود یک کاراکتری به زبان و نگاه نیما داده بود. مبحثی را هم در کار نیما باز کرده بود. به همین دلیل است که در یادداشتهایش می‌گوید ابهام خود را واضح‌تر بیان کنید. البته به تأسی به ورلن یعنی این اصل (ابهام) یک چیز اساسی و قطعی است. در حالی که برای ذهن‌های سنتی همه چیز واضح و قطعی است. یعنی پیشاپیش همه چیز را تا ابدیت روشن می‌بینند. شما اگر به تذکره‌ها و کتبی که در اواخر قرن یازدهم نوشته شده نگاهی بیندازید می‌بینید که با مقوله‌های معین فکری و هنری سروکار دارند. مقولاتی که اگرچه در زمان اولی که در ذهن شاعران و متفکران ایجاد شدند شاید بدیع بودند. اما بعداً به چیزهای بسیار ثابت، مشخص و معینی تبدیل شدند. از این بابت نیما دید مقوله‌ای سنتی را بر هم زده بود، و طرز دیگری به دنیا نگاه می‌کرد. این برای عادت کردگان به روال و مقولات معین، روشن و قابل فهم نبود.

اما این امر در برخورد با سنتی‌ها بود. به نظر من آن مسأله (ابهام) تفاوت دید نیما و دید متجددان را هم نشان می‌دهد. نیما از مدرنها و متجددان زمانش هم جلوتر بود. نوعی نفی آنها هم در کار او هست. نوعی روشنی مدرنیته در دید متجددان محسوس بود. که البته بیشتر از روشنی در سطح بود، به معنای به عمق نرفتن هم بود. مدرنیستهایی که بیشتر یا اساساً تابع نگاه بورژوایی پیش از دچارشدن به بحران‌هایش بودند. اما نیما از این بابت نگاه تراژیکی به هستی دارد که خود چند لایه‌گی و ابهامی را در زبانش ایجاد می‌کند. این دید تراژیک به رغم عناصر مدرن معرفت‌شناسی انسان‌گرایانه اوست که باید بیش‌تر توضیح داده شود.

www.tabarestan.info تبرستان

– به هر حال شعر نیما و نوآوری او تا مدتها در جامعه مهجور ماند. به نظر شما ساختمان زبانی او چقدر در این امر مؤثر بوده است؟

□ نیما در واقع زبانی را مطرح می‌کند که تا آن زمان مطرح نبوده است. کسی به آن زبان آشنا نبوده است. چون هنجار زبان چیز دیگری بوده است. هدایت هم بوف کور را در دویست نسخه در هند چاپ کرد. حالا شما پس از پنجاه شصت سال آن را هنوز هم بزرگترین رمان معاصر ایران می‌دانید.

بدیهی است که نو همیشه بگونه‌ایست که با اقبال یکباره‌ی همگانی روبرو نمی‌شود. جامعه ما یک جامعه‌ی سنتی و منطبق بر عادتهای زبانی است، که مطابق عادات خودش انتظار پاسخ دارد. وقتی که شما مطابق عادات خود جامعه به آن پاسخ ندهید، یا مطابق آن عادتها با او حرف نزنید، خود بخود نمی‌تواند به شما نزدیک شود. به خصوص که دیدگاه متفاوتی هم نسبت به آن داشته باشید. پس تقابل با یک زبان تازه یک امر بدیهی است. این مشکل و عامل اول. خود نیما هم بارها به این امر اشاره کرده. حتی در آن نامه به هدایت مثل اینکه می‌گوید کار من تا مرگم هم نمودی نخواهد داشت. جای دیگری هم گفته: آیا عموم مردم واقعاً فهمیده‌اند مالارمه یا بودلر چه گفته و چرا گفته‌اند؟

مسأله و مشکل دوم تلقی ساختی شعر است. نیما شعر را از ساختمان مصراعی و نهایتاً بیتی به ساختمان قطعه‌ای ارتقاء داده است. در ساختمان بیتی، اجزاء در یک خط مستقیم نشانه‌ای – مدلولی، به سمت القای یک دلالت معین که در ذهنیت گوینده بوده هدایت می‌شوند. این دلالت معین از پیش اندیشیده و شناخته است، و از ذهن شاعر نشأت می‌گیرد، نه از معنای موجود در پدیده‌های بیرونی. بخصوص توجه کنیم به آن معرفت کل‌گرا و کل‌نگر سنتی‌مان که نوعی مقوله‌پردازی را چه در عرصهٔ معرفت‌شناسی و چه در عرصهٔ زیبایی‌شناسی پدید می‌آورده است. در نتیجه طبیعت و پدیده‌های

www.tabarestan.info

بیرونی را با معانی ذهنی خود منطبق می‌کرده است.

اما در ساختمان قطعه‌ای، حرکت شعر انگار در یک صفحه مختصات است. هم حرکت افقی نشانه‌ای - مدلولی در مصراع هست، و هم حرکت عمودی مصراعهایی که مجموعاً قطعه را می‌سازند. وزن و معنای محصل قطعه در کلیت آن دریافت می‌شود. یعنی از طریق وزن و حرکت و معنای پدیده‌هایی که اجزای شعرند، و در هماهنگی خود ساختمان شعر را می‌سازند.

پس شعر در معنای یک جمله یا مصراع یا دو سه جمله و مصراع تمام نمی‌شود. بلکه مجموعهٔ نشانه‌ها و مدلولهای به کاررفته در طول و عرض مصراعها، ما را با یک هماهنگی مواجه می‌کند. طبعاً چنین ساختمانی پیچیده‌تر و دیریاب‌تر از ساختمان خطی بیت است. ساختمان بیتی و مصراعی مثل برخورد با یک ملودی است، در حالیکه ساختمان قطعه‌ای مسأله هارمونی ملودیهاست.

مسأله سوم آشنایی‌زدایی در کلام نیما است. برهم زدن نحو جمله. به کاربردن گزاره‌هایی در غیر صورت معمول. کاربردهای ترکیبی که یا عامدانه است یا گاه متأثر از نوع گویش و فولکلور مازندرانی اوست، که تازه در این مورد، یعنی استفاده از زبان آرگو هم قصد مشخص داشته است. کاربرد اسامی اشیاء و بسنده نکردن به اسم نوع و کلی و ... از این بابتهاست که زبانش عمدتاً با صورتهای غیرمعمولش با خواننده رو به رو شده است. به این ترتیب یا واژه‌هایی را به کار برده که پیش از او در شعر به کار نمی‌رفته. و این آشنایی‌زدایی از حافظه و انتظار خواننده‌ی شعر است. یا واژه‌هایی دارد که در معنای دیگری به کارشان برده، و این آشنایی‌زدایی از معنای واژه است، یا واژه‌هایی را کنار واژه‌هایی نشانده که پیش از او از این گونه همنشینی نداشته‌اند. یعنی آشنایی‌زدایی از رابطه‌ی واژه‌ها و نحو جمله و غیره. خوب

www.tabarestan.info تبرستان

این کاربردها فرهنگ و معرفتی دیگر را هم نمایندگی می‌کند. این امر سابقه‌ی ذهنی، و فلسفه و معرفت پیشین واژه‌ها را بر هم می‌زند.

بعضی‌ها همین صورتهای غیرمعمول را نشانه غلق و اضطراب زبانش دانسته‌اند. البته به تعقیدها یا ضعف تألیفهایی هم می‌شود در زبانش اشاره کرد. اما همهٔ این امور را نباید یک کاسه کرد، و از آن به ناتمامی و عیب یا تعقید شعر او حکم کرد. باید دید چقدر اشکال هم در ناتمامی خواننده است. مثلاً کسانی که تصور می‌کنند کاربرد «روشن صبح» یا «رؤیت دریا»، و «با تنش گرم» یا «ابری که به رویش روپوش» و غیره به سبب غلق و تعقید زبان است، یکبار هم دوربین‌شان را باید جور دیگری تنظیم کنند. باید دید چه چیزهایی در اجزای زبان، مثلاً کاربرد صفت به جای اسم، و چه چیزهایی در نحوهٔ هماهنگی اجزای زبان مثلاً کاربرد ادات، عوض شده است. به ویژه با توجه به گرایش سمبولیستی او.

اما یکی از مسائل مؤثر دیگر در مهجورماندن شعر نیما، فقدان مکانیسم‌های واسطه برای انتقال و تفسیر و توضیح شعر او است. به عنوان مثال شعری که در عرصه سیاسی سروده می‌شد، برای تعمیم و فراگیر شدن امکان زیاد داشت. نشریات سیاسی شعر شاعران خود را تکثیر می‌کردند. اما نیما در زندگی‌اش چند شعرش را چاپ شده دید؟ اگر می‌بینیم که ما هنوز با برخی از شعرهای سیاسی رایج آن ایام اخت هستیم، یک دلیلش این است که اینها به دفعات توسط همین مکانیسم‌های واسطه تکرار می‌شده‌اند، اما این مکانیسم‌های واسطه در مورد نیما متأسفانه عمل نمی‌کرد. حتی توضیحاتی که اغلب در مورد شعر نیما داده‌اند، توضیحاتی نیمه سنتی بوده است تا بتوانند آن را در حد فهم عامهٔ شعر خوان تنزل دهند. مثلاً آل‌احمد می‌گوید که من دست و پای پادشاه فتح را شکستم برای اینکه بگویم این شعرها زیاد هم غیرعادی

www.tabarestan.info تبرستان

نیست. یعنی آن گوشه سنت ما وجود دارد، و این طرف هم این کارها، پس یک جوری با آن کنار بیایید، و به آن نزدیک شوید. یا به عنوان مثال اگر به بدایع و بدعتهای زنده یاد اخوان نگاه کنید می‌بینید از موضع سنتی البته با نیتی خیرخواهانه، تدوین شده است. تا بتواند به این جامعه‌ای که اصلاً پذیرای چنین حرفهایی نبوده است شعر نیما را بقبولاند. اگر چه دید خودش هم گرایش به سنت دارد، و خیلی از داوریها و انتظاراتش بر اساس آن است.

به این ترتیب شعر نیما هنوز هم دیریاب است. هنوز جامعه بیشتر با نام نیما آشناست تا با شعر نیما. حتی جالب توجه است که جوانانی که شروع به شعر گفتن می‌کنند، غالباً از نیما خیلی کم خوانده‌اند. بیشتر با آثار اولیهٔ دو سه تن دیگر کارشان را شروع می‌کنند. نیما خودش جملاتی دارد که از رو برایتان می‌خوانم. در ارزش احساسات (ص ۱۱۶): مردم کسی را به جای می‌آورند که جا برای او باز کرده باشند، زیرا مردم خودشان قادر به به‌جاآوردن همهٔ اشخاص نیستند. چشم و گوش آنهایی را که می‌بینند و می‌شنوند باید با مهارتی در کلهٔ اکثر مردم گذاشت. بارها تکرار کرد تا به تواتر دیده و شنیده باشند، بعد به جا آورده به یادشان بیفتد. این اصرار احمقانه را نباید فراموش کرد... داستانی را که ما سی‌چهل سال پیش شروع کردیم، امروز هنوز ناتمام است، و علتش تمام و حتماً ناتمامی ما نیست.

به هر حال وقتی شما دستگاهی را می‌بینید که در همه‌ی این مسائل مختلف با روشهای رایج فرق دارد، خود بخود یک اختلاف بنیادی با همهٔ بخشهای جامعه پیدا می‌کند. مضاف بر اینها گرایش سمبولیستی نیما یعنی نمادگرایی شعر او را هم باید به این عوامل افزود. این مجموعه موجب می‌شود که زبان نیما زبانی دشوار و پیچیده تلقی شود و مهجور بماند.

www.tabarestan.info تبرستان

– در مقابل مهجور ماندن شعر نیما: شاعرانی هم هستند که شعرشان جنبهٔ همگانی یافته است. مثل شاملو، فرخزاد، سپهری و ... علت یا علل این امر را چگونه توضیح می‌دهید؟

□ این درست است که شعر نیما هنوز هم به مصرف خاص می‌رسد، و شعر شاعرانی که نام بردید به مصرف عام‌تری رسیده است. اما این مصرف هم حد و حدودی دارد. غرض حتماً همان عرصهٔ عامی است که ادبیات معاصر خوانده می‌شود. لذا همگانی شدن را باید با قید احتیاط به کاربرد.

به هر حال عوامل مختلفی در همه‌گیرشدن شعر شاعرانی که نام بردید دخالت داشته است. مثلاً در مورد فرخزاد می‌شود گفت او هم پیچیدگی ذهن داشته است، اما جنبهٔ احساسی‌اش بر جنبهٔ اندیشگی‌اش می‌چربد. زبان عاطفی – غنائی‌اش به اضافه‌ی زن بودنش و زنانه‌بودن حس و نگاهش عامل مهمی در اقبال به او بوده است. ضمن اینکه ذهن و زبان اومعطوف به زندگی شهری لایه‌های متوسط جامعه است. اینها زمینه‌های آشنایی برای خوانندگان اوست. از این همسازیهای اولیه که بگذریم یک جذابیت ویژه هم دارد که در شعر نیما دیده نمی‌شود. و آن عرصهٔ عشق و معرفت جسم است که طراوت و ملموسیت خاصی به شعرش می‌بخشد.

در مورد شاملو گرایش روشن سیاسی یک عامل آشنای قوی است. چه بسا معنای تصویری زبان او به خصوص در برخی از مصراعها (در هر شعر) برای خواننده کاملاً مشخص نباشد، اما معنای استعاری – سیاسی آن معین است. خوانده‌شدن شعر او در عرصه‌ی مبارزات سیاسی طی چند دهه پشتوانه‌ی قابل توجهی در گسترش و نفوذ شعرش بوده است. لحن حماسی و ترکیب زبانی ستیز و روش پیام گرایانه‌ی شعر نیز تأثیر بسزایی داشته است.

در باره‌ی سپهری هم به دو سه مسأله می‌توانم اشاره کنم. پیش از هر چیز به

www.tabarestan.info تبرستان

نظرم یک رنگ‌آمیزی با طراوت در فضای شعری او هست که با تردی و ظرافتی هم تکمیل می‌شود. این در مقابل چهره‌ی عبوس و خشن شعر سیاسی برای خیلیها عامل جذب‌کننده‌ای است. حال آنکه در شعر نیما فضا غالباً خاکستری است. غیر از این مسأله می‌شود به یک عامل آشنا اشاره کرد که ذهنیت عرفانی اما غیرپیچیده‌ی اوست. خواننده هر چند با عمقش آشنا نباشد با هویتش آشناست. پیش از انقلاب کسانی با این ذهنیت همسازی می‌کردند که به نوعی عرفان مرفه متمایل بودند. پس از انقلاب هم که وضع خاصی و فراگیری پیدا شده است در تبلیغ تجانس با عقاید او. از اینها که بگذریم یک سادگی هم در زبان او به نظر می‌رسد که به خصوص همراه با جنبه‌ی مصراعی و مضمونی تصویرهای او، معنای خود را به روال گزارش نثری با نحو معمول ارائه می‌کند. اینها عوامل آشنایی برای خوانندگان اوست.

– اگر ممکن است در باره‌ی سمبولیسم حاکم بر شعر نیما و تأثیرپذیری او از سمبولیسم فرانسه توضیح دهید.

□ اگر به سابقه‌ی شعر نو در دنیا نگاه کنیم می‌بینیم مثل شعر نو ما رگ و ریشه‌اش به سمبولیسم، به ویژه به سمبولیسم فرانسه منتهی می‌شود. یعنی تأثیرگذاری سمبولیستهای فرانسه بر شعر نوی معاصر، قطعی، فراگیر و روشن است. از بودلر تا والری که بعضی‌ها به پیش سمبولیست و پس سمبولیست منسوبشان می‌کنند، نهضتی هست که بر همه تأثیر گذاشته است. مثلاً در روسیه از طریق الکساندر بلوک این تأثیر را می‌بینیم. در آلمان توسط ریلکه. در انگلیس با شاعر بزرگی چون ییتس ایرلندی. در بلژیک با امیل ورهارن که نیما اتفاقاً در ارزش احساسات شعر او را مورد بررسی قرار می‌دهد. در اسپانیا با ماچادو و خیمه‌نس، در زبان اسپانیایی امریکای لاتین با روبن‌داریو. در ایران

www.tabarestan.info تبرستان

هم ما نیما را داریم.

رابطه‌ی شعر نو با سمبولیسم بیشتر از طریق بودلر و مالارمه برقرار می‌شود. اگر بودلر بدعت‌آور سمبولیسم است، مالارمه هم مغز متفکر جنبش است. خود مالارمه با خواندن «گلهای شر» بودلر شکفت. البته من نقش بودلر را در شعر نیما به عنوان نگاه مدرن بودلری می‌بینم. ولی نیما کاراکتر بودلری ندارد. اما در مورد مالارمه باید گفت، هم زبان و هم تا حدودی کاراکتر مالارمه‌ای در کار نیما قابل تشخیص است. اگرچه از متافیزیک او فاصله می‌گیرد.

سمبولیستها می‌گفتند شعر به عوض اینکه وصفی باشد باید فراخوان بدهد. یا باید تداعی کننده باشد. شما یک نماد می‌بینید یعنی یک واژه را به عنوان نماینده یک پدیده‌ی فراگیر و عام مطرح می‌کنید. اساساً سمبول برای نمایاندن چیزی دیگر یا دلالت بر چیزی دیگر است. شیئی که به شیئی دیگر اشاره می‌کند تا بتواند هم تداعی‌های لازم را داشته باشد، و هم فراخوان بدهد. از اینرو سمبول برای بیان معنای عینیتی است که شاعر را متأثر کرده است. نه برای آنکه صرفاً نمایندهٔ مقوله‌ای ذهنی یا معقول باشد که کلمه برایش وجود نداشته است. به همین سبب سمبول نوعی تعین یا حتی ثبوت دارد. فرقش با موتیف و استعاره نیز در تکرار و تداوم آن است.

لازم است یادآوری کنم که من به معنای ادبی سمبول اشاره می‌کنم. معنای فرهنگی عام یا فلسفی یا به ویژه معنای اساطیری آن یا معنای روان‌شناختی آن مورد نظرم نیست. چون در تفسیرها و بررسی‌های مربوط به این عرصه‌ها، یا سمبول چنان معنای وسیعی می‌یابد که به تعریف واقعیتی انتزاعی یا متافیزیک یا احساس و تصوری غایب برای حواس تبدیل می‌شود، و یا چنان معنای محدودی می‌یابد که در تفسیر فروید به یک نشانه با معنای جنسی

www.tabarestan.info تبرستان

تبدیل می‌شود.

به هر حال سمبول ادبی یک تصویر را با یک مفهوم ترکیب می‌کند که می‌تواند عام یا خاص باشد، محلی یا جهانی باشد. این اتصال دو چیز متضمن دوگانگی و دوسویگی است. چون دو چیز می‌توانند مکمل یا متضاد یا مخالف باشند. به همین سبب هم به چند معنایی می‌کشد. تصویر حاصل، منبع اندیشه است. رسانندهٔ معناهای سری است.

شاعران سمبولیست غالباً یک نظام خصوصی از سمبولهاشان پرداخته‌اند. از جمله در مورد نیما می‌توان به کاربرد سمبولهای طبیعی اشاره کرد که به این نظام خصوصی در زبان شعر یاری کرده‌اند. مثل دریا، شب، راه، جنگل، پرندگان مختلف و ... که اگرچه به صورت‌های تمثیلی یا تصویرهای سمبولیک عرضه شده‌اند، اما در تداوم و تکرارشان به اجزای یک نظام نمادین بدل شده‌اند.

از طریق چنین نظامی است که نیما به نوسازی جهان در شعر پرداخته است. طبعاً این نوساختن هم واکنشی است در برابر جهان و دوران خرابی که او در آن می‌زیسته است. ضمن اینکه از معرفت انسان گرایانهٔ او نیز مایه می‌گیرد. به همین سبب زنگ دوران در صدای آرمانی‌اش شنیده می‌شود. اساساً سمبولیسم به همبستگی‌هایی می‌پردازد که میان جهان واقعیت و جهان ذهنی برقرار است.

این امر یک ساخت «تقابلی» در شعرهای نیما پدید آورده است. یعنی تقابل واکنش فردی و تصویر بیرون که در وحدت زبان متبلور شده است. سمبولها در نیمه شفاف و نیمه تیره بودن‌شان، به فضایی ابهام‌آمیز یاری می‌کنند، تا کشش به عمق روابط را نمایندگی کنند. نکته‌های دقیق در طبیعت را پیدا کنند.

www.tabarestan.info تبرستان

از طرفی نیما در سمبولیسمش دنبال آن فردیتی است که شاعر را صاحب قلمروی یگانه می‌کند. از اینرو شخصی شدن در عین غیرشخصی بودن، کاراکتر بارز سمبولهای نیمایی است. مثلاً «کک کی» که گشته گم، خودش است. در عین حال که «دیگری» است. یا مرغ آمین و ققنوس و ... اینها خودش هستند. اگر چه دیگرانند. خود و دیگری قابل تفکیک نیستند. هر دو یک واحد انسانی‌اند. در هر «خود» «دیگری» هست و نمود پیدا می‌کند، و برعکس. به همین لحاظ فردیت و موقعیت کاملاً درگرو هم و پیچیده در همند. منتهی این شکل شعر است که این وحدت را در جزء پیدا کرده است. نمودار کرده و تعمیم داده است. حال آنکه در واقعیت تضاد و تعارض برقرار است. این قدرت و کارکرد زبان و ساختمان شعر است که این گونه یگانگی را میسر می‌کند.

به این ترتیب نیما نوسازی زبان را از نوسازی جامعه و جهان تفکیک پذیر نمی‌داند. پس خودش در آنچه کارکرد اوست به نوسازی می‌گراید. دنیایی می‌سازد در نظام سمبولها که برای سازنده‌اش یعنی خودش کاملاً شناخته و در دسترس است. انگار آرمانشهری در اکنون. پس شعر به شعر فرهنگ، به بینش و آگاهی تبدیل می‌شود.

وحدت و همبستگی ارزشی میان آوای کلمه و احساسات و اندیشهٔ شاعر سبب می‌شود که محتوای صوتی کلمات مبنای شعر شود. یعنی کلمه دارای ارزش خاص موزیکی و تجسمی است. از این رو «وزن» و تنوع و گسترش آن مبنای ساختی پیدا می‌کند. و در کار نیما دارای موقعیتی اساسی می‌شود.

بعضی از سمبولیستها مثل رنه‌گیل و مالارمه و دیگران حرفهایی در این باب دارند که در نوشته‌های نیما هم با تأکید دیده می‌شود. مثلاً به قول «رنه‌گیل» قرینه را باید در مصراعها بر هم زد، و طول مصراعها به هیجان و اندیشهٔ شاعر بستگی دارد. نیما هم گفته است من می‌خواهم بحور عروضی بر

ما تسلط نداشته باشد، بلکه ما طبق حالات و عواطف متفاوت خود بر بحور عروضی مسلط باشیم. حتی در بارهٔ قافیه هم حرف این دو نفر یکی است.

اما در مورد سمبولیستها یک مسألهٔ بسیار مهم را باید در نظر گرفت که در مورد نیما هم صادق است. اینها در حقیقت شاعرانی شورشی بودند، اما شعری که می‌سرودند الزاماً شورش به معنای ویژه‌ی سیاسی یعنی انقلابی نبود. بعضی‌ها گفته‌اند که این شعرها اگرچه برای باریگادها و سنگرها به شیوه‌ی ۱۸۴۸ فرانسه ساخته نمی‌شد، اما خود یک نوعی سنگر ساختن بود. برای آنکه شاعر علیه آنچه که نمی‌پسندید شورش کند. البته در این میان کسانی هم بودند که هم انقلابی اجتماعی می‌توانستند باشند، و هم شورشی شعر، مثل رمبو. به هر حال این موضع گیری در زبان آنها، آثارشان را از فهم یک خوانندهٔ عام جدا می‌کرد.

شاعران سمبولیست کشورهای مختلف هر یک به راهی رفتند که با انتظارات مالارمه از شعر فاصله بسیار داشت. مثل راه خود نیما. نیما حتی جائی گفته، امروز سمبولیسم را دقیق‌تر از آنچه سمبولیستها می‌شناخته‌اند می‌شناسیم. نیما یک نوع تعادل ذهنی و تعادل تفکر دارد. که البته معرفت‌شناسی او این نوع تعادل را ایجاب می‌کند. از اینرو مثلاً یکی از فرقهای قابل توجه نیما با دنیای سمبولیستی مالارمه فاصله‌گرفتن از آرزو و اشتیاق متافیزیکی او و مکتبش به دنیاهای دیگر است. امثال مالارمه همین حوزه‌ی متافیزیک را دنیای واقعی می‌خواندند. اما نیما متوجه دنیای واقعی و طبیعی است. حضور اشیاء و اجزای خرد و بزرگ همین دنیا، غنای متفاوتی به شعر او پرداخته است. از جمله به سمبولیسم او وجهی سیاسی - اجتماعی بخشیده است.

بد نیست به چند نکته قابل مقایسه بین مالارمه و نیما هم اشاره کنم. نیما

www.tabarestan.info تبرستان

نظامی از موسیقی الفاظ را جستجو می‌کند که در کار سمبولیستها از جمله مالارمه نیز هست. خودش هم می‌گوید من می‌خواهم به الفاظ یک انتظام طبیعی بدهم. به این اعتبار مرکز توجه نیما از این بابت با مرکز توجه مالارمه مشترک است. از همین جهت هم مثلاً با آنچه که در ایران رایج بوده اختلاف پیدا می‌کند. این خودبخود یک نوع زبان خصوصی بوجود می‌آورد. یعنی نوعی تنظیم نت‌های لفظی. این به طور کلی نیت مشترک همهٔ سمبولیستها بوده است که، به قول والری، ثروت خود را از موسیقی پس بگیرند.

از طرفی سمبولیسم نشان داده بود که طبیعت به چشم انسان، مرده و جامد نیست. این امر را هم نیما طبیعتاً می‌دانست و روش و گرایش مالارمه هم بر آن تأکید می‌کرد.

همچنین شعر نیما هم مثل شعر مالارمه دور از احساسات شخصی روزمره است. منتها شعر نیما کاملاً بازندگی همساز و نزدیک است، در حالیکه شعر مالارمه دور از واقعیت می‌نماید.

از بابت دیگری هم باز می‌شود نیما را با مالارمه مقایسه کرد. و آن جنبه‌ی تئوریک کار نیما است. مالارمه هم خود تئوریسین شعر است. نیما هم یک تئوریسین در زمینه‌ی شعر است. یعنی شعر خود را توضیح داده، و به تحلیل نظرگاههایش می‌پردازد و ...

اما از بابت دید تراژیک مدرن هم باید یک اشاره‌ی کوتاهی داشته باشم، و توضیح مختصری بدهم. بودلر نگاهی به دنیا دارد که بسیار بدبینانه اما نیک‌خواهانه و دردمندانه است. مایه‌ی شعر بودلر رنج است. خودش رنج را وسیله‌ی رهایی می‌داند. در کار نیما هم نوعی بدبینی دردمندانه وجود دارد که البته در حد نوعی ستیز تجلی می‌کند. ضمن اینکه نیما هم می‌گوید مایه‌ی شعر من رنج است. منتها اینها یک اشتراک دارند و یک افتراق.

www.tabarestan.info تبرستان

این ستیز در کار بودلر با بورژوازی فرانسه است. می‌بینیم که این طبقه‌ی تازه به دوران رسیده با ادبیات خیلی همساز نبود، و بیشتر طبقه‌ای خود آرا بود، کوته‌فکر و بی‌گذشت بود که تنها در فکر دادوستد و سوداندوزی بود. به همین لحاظ بیشتر هنرمندان آن زمان اروپا و حتی آن نهضت «استتیک» یا هنر برای هنر هم، به نوعی در تقابل و ستیز با همین طبقه بوده است. اگر به آثار شعری و نثری نیما نگاه کنیم می‌بینیم یک نوع بیزاری از این طبقه‌ی نوکیسه‌ی شهرنشین، یعنی مردمی که با حقارت درگیر نوعی روزمرگی هستند، به چشم می‌خورد. اگرچه آن جو و اجزای زندگی شهری که در دستگاه شعری بودلر هست، در نظام شعری نیما تا حدودی تبدیل به جو و اجزای زندگی محلی و طبیعی شده است.

حکایتی را از بودلر نقل می‌کنند که در رستورانی با یکی از بورژواها در حال غذا خوردن بوده‌اند. بودلر به او رو می‌کند و می‌گوید: آیا تاکنون هوس کرده‌ای که خوراک مغز کودکی را بخوری؟ این عبارت و این شیوه‌ی بیان با مخاطب، خود به خود نوعی اشمئزاز بوجود می‌آورد، و ایجاد وحشت می‌کند.

نویسنده‌ی مدرن در حالی که در چنین جوی زندگی می‌کند، این جو را نمی‌پذیرد، و ناامیدانه با این نظام فکری و رفتاری برخورد می‌کند، و این خودبه‌خود یک نوع دید تراژیک ایجاد می‌کند. افکار و گرایشهای مدرن در نیمه دوم قرن نوزدهم تا حتی اوایل قرن بیستم، دارای یک چنین خصوصیاتی هستند. هنر مدرن ضمن نقد سنت نقد دنیای مدرن است. بیان ناکاملی و تناقض زندگی مدرن است. این نوع نگاه مدرن، هم نفی سنت است و هم نفی موقعیت خودش.

به این ترتیب بودلر به عنوان یکی از پایه‌گذاران هنر مدرن قلمداد می‌شود. او عصیانگری است که نظم موجود آن زمان را نمی‌پذیرد، و این عصیان برای

www.tabarestan.info

تغییر آن جامعه، و حتی تغییر خلقت، با رفتاری گناه‌آلود همراه است.

تا اینجا اشتراک نیما مطرح است از اینجا به بعد افتراق او هست. معرفت‌شناسی نیما انتظام متفاوتی دارد. او تا اینجا یعنی در عصیانگری و آن رنج و درون‌گرایی تلخ با بودلر مشترک است. اما دستگاه فکری نیما به گونه‌ای انتظام یافته است که اگر چیزی را نفی کند، چیز دیگری را بجایش قرار می‌دهد. یعنی چیزی را در جهت ساختن، نه در جهت تخریب. نیما یک گرایش مادی مشخص دارد که با عدالت اجتماعی برای انسان مشخص است. اتفاقاً دید تراژیکش از این بابت، مثل وضعیت بینشی بعضی دیگر از سوسیالیستها مثل لوکاچ است.

ضمناً یک مسألهٔ چشمگیر دیگر هم او را از بودلر جدا می‌کند. آن اروتیسم مواج و تشنگی روان به عشق جنسی است که در شعر بودلر هست، اما در شعر نیما دیده نمی‌شود. آن شیطنت گناه‌آلود بودلر را هم ندارد.

این نکته را هم در پایان این مسأله بگویم که اقتدای بسیاری از شاعران کم مایه به نیما سبب شد که وجه سیاسی سمبولیسم او به عرصهٔ مبتذل کلیشه پردازی هم کشیده شود، و از سمبولیسم چیزی به وجود آید در حد «کدگذاری». از جمله در بعضی از شعرهای سیاست زده‌ای که در دههٔ سی یا پنجاه به تولید انبوه می‌رسید.

- آیا تعارض و تقابلی که بین سنت و نوآوری نیما در زمینه‌ی ادبی و زبان شعر وجود داشته است، در زمینه‌های دیگر فرهنگی و اجتماعی و سیاسی نیز عمل می‌کرد؟

□ طبعاً. اتفاقاً همین مسئله مهجور ماندن شعر نیما که شما گفتید با این موضوع هم مرتبط است. تا وقتی که رفتار و گفتار و پندار مدرن در جامعه

www.tabarestan.info تبرستان

مهجور است، شعر نیما هم مهجور است. ما می‌بینیم که روشن‌فکران بطور کلی مهجور مانده‌اند، حتی نه فقط مهجور بوده‌اند، بلکه ناسزا هم شنیده‌اند، تحقیر هم شده‌اند، تنبیه هم شده‌اند، طرد و نفی هم شده‌اند. به خاطر آنکه به گونه‌ای می‌اندیشیده‌اند، و به شکلی سخن می‌گفته‌اند که جامعه آنگونه نمی‌اندیشیده، و به آن‌گونه سخن نمی‌گفته است.

مدرنیته از دوران مشروطه تاکنون با مبارزه‌ی همه جانبه تنها توانست تا حدودی جا بیافتد. و اساساً چنین نبود که بدون هیچ‌گونه مکانیسم عمل‌کننده و کمک‌کننده بتواند جایگزین شود. البته یکی از این مکانیسمها و عوامل کمک‌کننده، خود ابزارهای صنعتی و فنی مدرن است که جوامع سنتی به آنها نیاز پیدا کرده‌اند. و با مدرنیته از این راه مرتبط می‌شوند. اساساً جوامعی که انقلاب سیاسی و صنعتی عمقی نداشته‌اند، به قول «ژان بودریار» غالباً جذب تکنیکی‌ترین و صادراتی ترین وجوه مدرنیته می‌شوند که تولیدات صنعتی و مصرفی و وسایل ارتباط جمعی و غیره است. این ضرورت استفاده از ابزارها خواه ناخواه جایی هم برای مدرنیته باز می‌کند. منتها سنت در عین مصرف آنها، تا جایی که بتواند خود مدرنیته را در تنگنا قرار می‌دهد. چنانکه تازه الان هم شده است دوباره آماج حملات.

در سنت استبدادی فکر، در سنت استبدادی زبان و در سنت استبدادی سیاست، طبیعی بود که هیچ یک از پیشنهادهای مدرن پذیرفتنی نباشد. سالهای سال مردم این کشور مبارزه کردند تا این موضوع ساده پذیرفتنی شود که «آزادی خوب است». اما سنت‌گرایان آزادی را اساساً «مشئوم» می‌دانستند. تازه الانش هم از نظر خیلی‌ها چیز خوبی نیست. نهادهایی که مشروطه به لحاظ قانونگذاری ایجاد کرد، عدالت‌خانه برای اینکه مردم به حقوق خود برسند، همه و همه در تقابل با استبداد بود. استبداد نه فقط در عرصه سیاست،

www.tabarestan.info تبرستان

بلکه در تمام عرصه‌های فکر و زبان و هنر، و در همه‌ی عرصه‌های زندگی اجتماعی و فرهنگ حضور داشت. مدرنیسم خواه ناخواه با پدرسالاری در تقابل بود. پدرسالاری از هر بابتی رابطه‌ی دو انسان را تعیین می‌کرد و هنوز هم می‌کند، مثل رابطه‌ی پدر و فرزند، رابطه مدیر و کارمند، یا رابطه‌ی شبان و رمه. یعنی تضاد بین حاکمیت ملی با شبان رمگی. این درست همان تضادی است که بین سنت و مدرنیسم وجود داشته است، و مآلاً همان تضادی است که بین زبان نیما و زبان دوران او وجود داشته است.

بنابراین شعر نیما، از یک طرف از جانب سنت فرهنگی نفی می‌شد، و از طرف دیگر از جانب نهادهای سیاسی و قدرت. نهاد قدرتی که در استبداد رضاخانی می‌خواست نوعی مدرنیسم را به صورت مدرنیزاسیون آمرانه برقرار کند. طبیعی است که یک چنین سیاستی نمی‌تواند آن سنت‌شکنی و آن‌گونه بنیاد براندازی را که در کار نیما هست، و خود نوعی انقلاب فرهنگی و ادبی است، بپذیرد. به همین دلیل به ضدیت با نیما می‌افتد. این ضدیت و تبلیغات منفی حتی تحت عنوان اینکه نیما با افیون و هروئین و با گمراهی جوانان به ایران آمده است، یا عقدهٔ روحی داشته، یا کارش و نفوذ بعدی‌اش نتیجهٔ تحریکات عمال خارجی است، وجود داشته است. این‌ها نمودهای مختلف تقابل سنت و نو در جامعه است. چه در زبان، چه در سیاست، و چه در روابط و رفتارهای فردی. این تقابل بدلیل ریشه‌های عمیق سنت در جامعه همچنان ادامه دارد.

– شما در معرفت‌شناسی نیما از یک دستگاه منتظم معرفتی و نظری صحبت کرده‌اید (در کتاب انسان در شعر معاصر)، و اصول دهگانه‌ای را برای آن طرح کرده‌اید، که در مجموع یک گرایش روشن را ارائه می‌دهد. چرا

www.tabarestan.info تبرستان

در زیبایی‌شناسی شعر نیما نوعی ابهام دیده می‌شود، که احتیاج به تعبیر و تفسیر دارد. رابطه‌ی این روشنی و ابهام را به خصوص با توجه به ذهنیت پیچیده‌ای که قبلاً به آن اشاره کردید، چگونه توضیح می‌دهید؟ (منظور گرایش فکری روشن او در برابر زبان مبهم او است.)

□ اجازه بدهید در ابتدا اشاره بکنم به آن اصول نظری دهگانه در دستگاه معرفتی نیما که در کتاب انسان در شعر معاصر آورده‌ام. تا خواننده بداند که از چی صحبت می‌کنیم. در اینجا من به نوعی، نواندیشی نیما را دسته‌بندی کرده‌ام. با این دسته‌بندی نموداری از اصول و ارزشهای انسانی را که مورد قبول نیما بوده، مطرح کرده‌ام. این اصول را از روی خود متن می‌خوانم که عبارتند از:

۱- زندگی از طریق اجزاء و پدیده‌ها و نمونه‌های کوچک انسانی پدید می‌آید و نمود می‌یابد.

۲- انسان ارزش اصلی است.

۳- از آدم‌های کوچک همه کاری ساخته است. (یعنی چنین نیست که تنها قهرمانان و اشخاص خارق‌العاده قادر به انجام کارهای بزرگ باشند).

۴- یک نوع قانونمندی عمومی انسانی تاریخی در کار است.

۵- نقش انسان پیش رو، نقش یک کاشف آگاه است و نه بیشتر. به همین دلیل است که این پیشرو به آدمهای به اصطلاح کوچک نزدیک است.

۶- شاعر تافته‌ی جدا بافته و عقل کل نیست. خطاب شاعر به دیگران بر اساس رابطه‌ی آگاهانه و ضرورت و مقصد اجتماعی همگان است.

۷- شاعر فقط در نوآوری شعر بر رسالت و من پیامبرانه‌ی خویش تأکید دارد، و کهنه‌گرایانی را که از در مخالفت با او درآمده‌اند تا راه او را سد کنند، سزاوار سرزنش می‌داند.

۸- تنها آن نوع دشمنی سزاوار نفرت و نفرین و نفی است که در ضدیت با

www.tabarestan.info تبرستان

خود انسان باشد. نه هر نوع خصومت دیگری. مبنای دشمنی با دیگری ضدیت با عدالت اجتماعی و ارزشهای انسانی است.

۹- شکست و ناکامی در کلیت، محمل یأس و فرو نشستن نیست. بلکه شکست هم محملی است برای ادراک دوباره و تازه.

۱۰- عشق تبلور ناب رابطه‌ی انسانی است.

برای هر یک از این موارد می‌شود توضیحاتی داد که در همان کتاب آمده است. این یک دستگاه منتظم معرفتی است.

اما پیش از توضیح در باره‌ی مشکلی که مطرح کردید، بر این مسأله مهم باید تأکید کنم که من ارزش شعر نیما را الزاماً در این معرفت‌شناسی نمی‌دانم. یا بهتر است بگویم شعر نیما را بر اساس معرفت‌شناسی‌اش نقد نمی‌کنم. این اصول اندیشگی را که یاد کردم میان غیرشاعران نیز می‌توان سراغ کرد. در خود کتابم هم به این امر اشاره کرده‌ام.

البته این یکی از مباحث مهم نقد ادبی است که تا چه حد آرای فلسفی و فکری شاعران می‌تواند روشن و نظام‌یافته باشد. الیوت گفته نه دانته تفکر حقیقی داشته است و نه شکسپیر. اما همین دانته به هر حال نظام فلسفی مشخصی را گرفته است، و در شعرش متجلی است. خیلی‌های دیگر هم همین‌طور. گوته هم گرفته. حتی شاعر نابی مثل هولدرلین هم به گونه‌ای نظام‌یافته به معرفت‌شناسی اندیشیده است. اما ملاکهای معرفت شناسی، ملاکهای نقد ادبی نیستند. چون شیوهٔ اندیشیدن شعر با شیوهٔ اندیشیدن در فلسفه متفاوت است.

اهمیت نیما در اندیشه‌های شعری اوست. به همین سبب هم به رغم این معرفت‌شناسی روشن، آن اندیشه شعری مبهم، فرضی، و تغییر ماهیت داده در شعرها هست، که مشخصهٔ نیما هم همانهاست. از مدار یک اندیشهٔ منتظم هم

www.tabarestan.info تبرستان

بیرون می‌زند. دلیلش هم همین پرسش شماست.

دنیای ذهنی نیما یک دنیای تراژیک - سمبولیک است (چنانکه قبلا توضیح دادم) که عمیقاً اندیشمندانه است. و بخصوص کنترل احساسات در آن چشمگیر است. دنیایی که هم آنقدر دوستش دارد و حمایتش می‌کند که به ساختمان سمبولیک شعرش تبدیل شده، یا دستگاهی آرمانی برای بهبودش در اندیشه جسته است، و هم آنقدر از آن در عذاب است و دلگیر است که تنها در شعر می‌تواند بیزاری و بی‌نیازی‌اش را از آن تسلا دهد. حاصل این حالت و گرایش این است که از زندگی چیزی جز شعر برایش باقی نمی‌ماند. پس شعر و زندگی می‌شوند یک واحد تفکیک‌ناپذیر، که روشنی و ابهام آن هم تفکیک ناپذیر است.

به هر حال وقتی به آن اصول نظری و آرمانی که برای تغییر واقعیت است نگاه می‌کنیم، می‌بینیم به قول شما همه چیز در وضوح و روشنی است. اما مسئله در همین‌جا که تمام نمی‌شود. پس وقتی که این اصول در تقابل با واقعیت قرار می‌گیرد تبدیل می‌شود به یک نظرگاه فقط. مثلاً درست است که شما به صورت کلی و نظری انسان ناامیدی نیستید، ولی در برابر واقعیت موجود، امید انتقادی‌تان با یک نوع ناامیدی انتقادی از هم تفکیک‌ناپذیر می‌شوند. به این لحاظ انسانی در پیش روی ماست که ضمن آنکه دارای چنین دستگاه منتظم معرفتی است، در تقابل با جامعه و هستی هم هست، که جواب این معرفت را نمی‌دهد، در نتیجه دچار اشکالاتی می‌شود. آن اشکالات حالتهایی به وجود می‌آورند که این گرایش فکری را متأثر می‌کنند. یعنی وضعیتی را به وجود می‌آورند که به تمامی همساز با این روشنی نظم ذهنی نیست. از این رو موقعیتی تراژیک و دیدی تراژیک پیدا می‌کند.

دید تراژیک ناشی از تناقض است. تناقضهای مختلفی که زندگی خود نیما

www.tabarestan.info تبرستان

و دوران او و جهانی که در آن زیسته، و انسانی که این همه به او عشق ورزیده، عمیقاً و وسیعاً دچار آن بوده‌اند و هستند. تناقض ارزشها، تناقض میان حقارت و عظمت انسانی که هم می‌تواند به برترین موقعیتهای اخلاقی و روحی و فرهنگی و شعر و عشق و زیبایی و نیکی و غیره برسد، و هم می‌تواند به فروترین ورطه‌های ابتذال و جهل و خشونت و فساد و جنایت و ستم و توحش سقوط کند.

وجدانی درگیر این دو قطب خیر و شر، در فاصله‌ی واقعی و درجات و حالات مختلف و آمیخته‌ی میان این دو، چه وضعی پیدا می‌کند؟ چنین انسانی فلسفه‌ای تسلی‌بخش دارد در دنیایی فاجعه‌آمیز و فاقد تسلا. پس شعرش زبان این فاجعه و تسلاست.

آدمهایی که از واقعیت فارغ باشند، یا فقط به بخشی از واقعیت بیندیشند که با فکر و عقیده‌شان مربوط است، راحت در همان حوزه با قطعیت و قاطعیت و روشنی تمام عمل می‌کنند و حرف می‌زنند. مثلاً بعضی از جریانهای سیاسی که در صورت بسیار کلی خود با این معرفت‌شناسی همساز بوده باشند، یک نوع خوش‌بینی قطعی و قاطع دارند نسبت به آینده، و نسبت به اینکه آرمانشهر مورد نظرشان می‌تواند به زودی در دسترس قرار بگیرد. همه چیز را هم با همین معیار تقسیم می‌کنند، می‌سنجند، قضاوت می‌کنند. اما این فقط ذهنی‌ماندن است.

مثلاً سیاست آینده نگرانهٔ چپ آن ایام، آینده را خیلی کوتاه مدت می‌دید. به همین سبب هم به نوعی امید روشن و قطعی و ساده و دم دستی می‌رسید. جامعه را هم خیلی سریع و آسان به دو قطب کلی و نهایی تقسیم می‌کرد. یک طرف کاملاً سیاه، و یک طرف کاملاً سفید. توی سفیدی که متعلق به خودش و آرمانش و اعمالش و افکارش بود، یک لکه هم پذیرفتنی نبود. یا اصلاً یک لکه

www.tabarestan.info تبرستان

هم دیده نمی‌شد.

حال اگر این خوشبینی و ساده انگاری و قطعیت آرزومندانه برای زندگی را با اصول نظری نیما بسنجیم، می‌بینیم در کلیت با هم همساز هستند، اما اگر آن را به محک شعرهای نیما بزنیم، می‌بینیم امید و خوشبینی رسمی و تبلیغاتی حزب توده مثلاً در آنها پیدا نمی‌شود. شما در نیما یک جور نگرانی و تشویش فراگیر می‌بینید که در ریزه‌کاریهای بینش او وجود دارد. این درست از آنجایی ناشی می‌شود که واقعیت این جوری است.

جریان سیاسی‌ای که آن خوشبینی رسمی را داشته باشد بسیار کل نگراست، و جامعه و هستی را در همان اصولی خلاصه می‌کند که مطرح کردم. اما زندگی یک شاعر و زبان وی در همه‌ی اجزای هستی حضور دارد. او در اینجا سرتاسر اضطراب و تشویش است. او نمی‌تواند اجزاء را نادیده بگیرد. چرا که جزء نگراست. اجزاء همه کاملاً متجانس و مکمل نیستند. مغایر، متناقض، متنافر، متضاد، متخالف، متباین و غیره هم هستند.

فرض کنید وقتی در یک حرکت سیاسی بچه‌ای مثلاً در گوشه‌ای کشته می‌شود، که اصلاً در درگیری حضور نداشته است، از نظر آن سیاست و دیدگاه قابل توجیه است، که مثلاً در راه آن آرمان و حرکت انقلابی و عمومی او هم کشته شده است. شاید کلی هم حرفهای تبلیغی و غیره در باره‌اش داشته باشد. اما برای یک هنرمند همین خود یک مبنا است. این جزء او را به پرسش وامی‌دارد. رنج و سرنوشت ناخواسته‌ی آن کودک را به قول کامو با چی می‌توان جبران می‌کرد؟ این موضوع هم شاعر را به همان اندازه بر می‌انگیزاند که بقیهٔ هستی. این همان تفاوتی است که بین یک عنصر سیاسی که مصلحت عمومی را عمدتاً در نظر دارد، و یک شاعر یا هنرمند که با حقیقت هستی سروکار دارد، وجود دارد.

www.tabarestan.info تبرستان

ضمناً آن امید استالینیستی که در افراد تک ساختی به وجود آمده بود، با آن امید تراژیک توام با بغرنجی که در نیما هست، در واقع به معنی فرق آدمهای ساده و پیچیده هم هست. این بغرنجی طبیعتاً باعث می‌شود که واقعیت را فقط در لحظه نهایی و در دو قطب کلی نظام تجرید شده در ذهن نبینیم. نظامی که آن طیف خاکستری‌ای را که وجود دارد و پر از نمودهای کدر و تیره است در نظر نمی‌آورد. انگار درون آدم را فقط با مبناهای اصولی پر می‌کند. حال آنکه درون از تمام آنات حیات، از همه‌ی اجزاء دردناک انباشته است.

از طرفی شک هم در هنر عملکردی قوی دارد. در حالی که در فعالان سیاسی یقین‌مندی قوی و قطعی است. مثلاً مرگ در عین قهرمانی را در نظر بگیرید. یعنی انسان قهرمان مرگ را عین قهرمانی می‌داند. در حالی که آدمی که فرضاً ۲۵ درصد از قهرمانی کم داشته باشد، یعنی ۲۵ درصد اضطراب مرگ دارد. لذا آن راهی را که طی می‌کند چگونه طی می‌کند؟ تردید در او چگونه عمل می‌کند؟ این آن چیزی است که هنر می‌فهمد و می‌گوید.

بنابراین جریان سیاسی و فلسفی و معرفت‌شناختی، تنها نهایت را می‌بینند. کلیت حرکت را می‌بینند. درحالی که هنر در دل خود این حرکت مطرح می‌شود. به همین دلیل این حرکت زنده می‌شود، حسی و ملموس می‌شود، بغرنج می‌شود، تنوع پیدا می‌کند، به خود کثرت می‌گیرد. اما در آن دیگری انسان و زندگی خلاصه است. مثل یک بلور تراشیده است که فقط به درد نظریه می‌خورد. نه به درد شعر. انسان یک موجود کاملاً سرراست ارادی نیست که فقط جواب خوشبینی‌های نظری یا رسمی را بدهد. یا فقط در لحظه نهایی زندگی کند.

با این همه به نظر من نوعی خردگرایی هم در شعر نیما محسوس است که چکیده یا کارکرد همان نظام معرفت‌شناختی است. این سنگینی خرد در شعر او

مثل والری است، بی‌آنکه قصد مقایسه داشته باشم. حاصل کار را هم گاهی دشوار می‌کند. گاهی هم مشکلاتی بوجود می‌آورد. به همین سبب نیز بعضی از شعرهای او به سبب افراط در تعقل آسیب دیده است. یا بهتر است بگویم به سبب حضور مجرد خردی که عنصری در ترکیب معرفت شناسی اوست، اما گاه عنصری درونی در ترکیب ساختمان شعر نبوده است، زیبایی‌شناسی شعر لطمه خورده است. سنگینی تفکر در بعضی از شعرهای اجتماعی - سیاسی او قابل حس است.

من البته شعر را صرفاً به صورت بعضی از جریانهای شهودی نمی‌بینم که در کار بعضی از دوستان به فراغت و انتزاع کامل از هستی اجتماعی خودشان هم می‌کشد! اما فکر را هم جز در ساختمان شکل و زبان شعر در نمی‌یابم. یعنی خود شکل است که فکر است. معنا از رشته‌های آوایی - تصویری زبان زاده می‌شود. نحو، آوا، تصویر در یگانگی محض‌اند. افکار به خودی خود ارزش هنری ندارند. فکر شعری یک امر مجرد فرا شعر یا بیرون از شعر نیست. درکتابم هم به بررسی و ارزشیابی افکار نیما از بابت معرفت‌شناسی پرداخته‌ام. نه از بابت زیبایی‌شناسی.

با توجه به مسائلی که گفتم من در دورهٔ پختگی شعر نیما هم دوگونه شعر می‌بینم: نوع اول آنهایی که جنبهٔ نمادین یافته، و نمادگرایی با فضاسازی غنی تصویری همراه است، و از زیبایی‌شناسی متعالی‌تر و مبهم‌تری هم برخوردار است. مثل شعرهای ماخ‌اولا، هست‌شب، ککی، ری‌را، همه‌شب زن‌هرجایی، شب است، ترا من چشم در راهم شباهنگام و ... نوع دوم شعرهایی که با بیان اندیشگی و طرح انشایی مفاهیم و موضوعها، و مسائل نظری و اجتماعی همراه‌اند، و گاه جنبه‌ای مکتبی و منطقی می‌یابند، و سنگینی جزء غیرشعری یا خرد مفهومی در آنها محسوس است. و شعرهای روشن‌تری هم هستند. مثل

www.tabarestan.info تبرستان

شعرهای کار شب‌پا، نامه به یک زندانی، آی آدمها، سوی شهر خاموش، من لبخند، منظومه به شهریار، مادری و پسری و غیره.

البته در میانهٔ این دو وضعیت هم شعرهایی هست که هر دو جنبه در آنها هست. مثل مرغ آمین، پادشاه فتح، ناقوس، مانلی، مهتاب، خانهٔ سربویلی، قایق و ...

- به اعتقاد شما انسانگرایی و طبیعت گرایی نیما چگونه در یک دستگاه انسجام یافته‌اند؟ این وحدت و انسجام بر چه استوار است؟

□ یگانگی و انسجام دستگاه نظری نیما در واقع در درک او از وحدت انسان و طبیعت شکل گرفته، و تحقق یافته است. یعنی اساس نظری و دستگاه ذهنی او، به گونه‌ای است که هم طبیعت را مثل انسان می‌بیند، و هم انسان را مانند طبیعت. آن ذهن آرمانگرا و کمال‌طلب، ذهنی که معطوف به عدالت اجتماعی است یک سیستم را در نظر می‌گیرد، و نظامی از روابط برای انسان طلب می‌کند. من اسم آن را رابطه‌ی بی‌واسطه انسان با انسان گذاشته‌ام. بنابراین وقتی می‌خواهد با طبیعت ارتباط برقرار کند، باز همین بی‌واسطه‌گی را مبنا قرار می‌دهد. که در مباحث نظری به آن نوعی اینهمانی با طبیعت می‌گویند. در نتیجه باعث می‌شود که سیستمی به وجود آید که طبیعت و انسان را مانند هم ببیند. نه آنکه طوری به طبیعت نگاه کند که به خودش نگاه نمی‌کند. این یعنی همبستگی انسان با طبیعت و جدایی‌ناپذیر بودن آن دو از یکدیگر.

در مورد همبستگی انسان با انسان، یک صورت ناب و نهایی داریم که همان عشق است. یعنی تبلور آن رابطه‌ی بی‌واسطه، رابطهٔ عاشقانه است. رابطه‌ای که بین دو جزء بیگانگی و فاصله‌ای باقی نگذارد. در مورد طبیعت می‌شود از اینهمانی سخن گفت. یعنی هم‌بستگی، وحدت و یگانگی. در نتیجه

www.tabarestan.info تبرستان

در نگاه نیما، طبیعت از درون انسان دیده می‌شود، انسان هم از درون طبیعت. این دو در حیات اجتماعی به هم پیوسته و مکمل یکدیگرند. در این دستگاه نظری هر دو به صورت واحدی شناخته و سنجیده می‌شوند. یعنی ارزیابی طبیعت و ارزیابی انسان مثل هم است.

بدین ترتیب تفاوتی هست بین کسانی که طبیعت را به صورت پدیده‌ای بیرونی نگاه می‌کنند، و به عنوان چیزی که بشر در زندگی اجتماعی از آن فاصله گرفته است، می‌نگرند. از دید آنها طبیعت به صورت چیز منزه و زیبا و دور از دسترسی در می‌آید، و درک آنها نسبت به طبیعت محدود به آن می‌شود. مثلاً در محیط روستا و یا کنار رودخانه‌ای نشستن، و از صفا و صمیمیت آن لذت بردن، و فارغ شدن از زندگی صنعتی و پردود و گرفته و پر سروصدای ماشینی شهری. در حقیقت عدول از تمدن به سود زندگی چوپانی.

ولی نیما با یک چنین نگاه محدودی به طبیعت نمی‌نگرد. او بدی طبیعت را هم در نظر دارد. همراه خیر طبیعت شر طبیعت را هم می‌بیند. او در جایی می‌گوید این بستگی دارد که طبیعت را در چه مجموعه‌ای می‌خواهیم بسنجیم. وگرنه طبیعت همیشه طبیعتی نیست که بخشنده باشد. حتی گاهی اوقات ممکن است ویرانگر هم باشد. این ویرانگری طبیعت را هم باید دید. همان‌طوری که خود انسان در زندگی اجتماعی این گونه است. هم خیر است هم شر. هم زیبایی است هم درد. نیما می‌خواهد طبیعت از درد پالوده شود. همانطور که زندگی و انسان و زیبایی آمیخته با درد باید از درد پالوده شود. او می‌بیند که طبیعت به شیوه‌ای انسانی با انسان مرتبط نشده است. زیبایی طبیعت با درد آمیخته است. دردی که زاییده‌ی موانع و دشواری‌ها و فاصله‌هاست. و شاعر به منزله‌ی پاره‌ای از شعور طبیعت، آن را در اعماق ذهن خویش باز می‌یابد. در نتیجه عواطف نیما به انسان، مثل شفقت او در گرایش

www.tabarestan.info تبرستان

به طبیعت است. پس ریشه‌ی عارضه‌های طبیعت را در عمق و گستره‌ی نظام حاکم بر طبیعت جستجو می‌کند. در حقیقت او به طبیعت هم اجتماعی نگاه می‌کند.

نگاه نیما به طبیعت، هم نگاهی مجذوب شونده است، و هم نگاهی پرهیز کننده. در حالی که در نگاه بعضی‌ها یک نوع جذب‌شدگی نخستین یا نوعی نوستالژی و غربت اولیه نسبت به طبیعت قدیمی وجود دارد. نیما هم می‌خواهد به طبیعت نزدیک شود، و هم می‌خواهد از آن فاصله بگیرد. آنچه برایش مهم است انسانی‌شدن طبیعت است.

مثلاً در شعر «بر سر قایقش» چنین حالتی را می‌بینیم. در حالی که هیبت دریا در وجود قایق‌بان وهم عجیبی ایجاد می‌کند می‌بینیم وقتی در دریاست می‌خواهد از آن بیرون آید، اما وقتی که بیرون آمد دوباره میل رفتن به دریا می‌کند. این موقعیت گفته‌ای از هولدرلین را به یادم می‌آورد که می‌گوید وقتی به طبیعت بسیار نزدیک می‌شویم و در کام او فرو می‌رویم، ما را از گفتار و هویت محروم می‌کند، در عین حال به همان اندازه، هراس از اینکه از طبیعت رانده بشویم برای مان ایجاد می‌شود، که جدا از آغوش او بمانیم.

- بحث بر سر طبیعت‌گرایی نیما خودبه خود سؤالی را در ذهن ایجاد می‌کند، و آن اینکه مازندرانی بودن نیما چه نشان و سهمی در زبان و ذهن نیما داشته است؟

□ طبیعتاً نوع زندگی مازندرانی نیما او را با طبیعت اینطور اخت کرده است. این طبیعت‌گرایی از همان ایام اولیه در آثار او دیده می‌شود. اتفاقاً همین زندگی در طبیعت است که می‌تواند هم بخشندگی طبیعت را به آدم بفهماند، و هم ویرانگری آن را. یا می‌تواند آدم را به فکر رابطهٔ انسانی با طبیعت بیندازد.

www.tabarestan.info تبرستان

البته دوری گزیدن از زندگی شهری و دل بستن به طبیعت هم، در جوهر شعر مدرن نیمایی وجود دارد. اما تا حدودی هم این میل در او به صورت یک نوع منش درآمده بود، که توانست تمام پدیده‌های محلی و طبیعی محیط خودش را به عنوان اجزای ساختمان و دنیای شعرش درآورد. خودش در حرفهای همسایه گفته است شناختن زبان بومی و زبان محلی اطراف موجب می‌شود تا وسعت جدیدی به زبان شاعر داده شود، در حالیکه زندگی شهری و زبان روزمره‌ی شهری ممکن است فاقد این گنجایش و وسعت باشد. البته این نظر اوست. من با این قسمت از نظرش موافق نیستم. زبان شهری هم همان گنجایش و وسعت را دارد که به درد شعر می‌خورد.

به هر حال مسئله‌ی مهم این است که نیما از همان محل و محدوده‌ی زندگی خودش است که اندیشه‌ی شعری جهانی پیدا می‌کند. برادران تاویانی یک بار درباره‌ی فیلمسازی بومی - ایتالیایی خودشان گفته بودند ما می‌خواهیم از همین دهکده‌ی خودمان جهانی شویم. این در مورد نیما هم صادق است. از همین نقطه یعنی از زادگاهش است که او به جهان می‌نگرد. در اندیشیدن به همین نقطه جهانی می‌اندیشد.

ضمناً این گرایش نمودهای ویژه‌ای هم در زبان نیما دارد که قبلاً از آن صحبت کردم.

- به نظر شما آیا نوآوری نیما یک امر تجربی و تدریجی بود یا آنکه دفعی و یکباره؟

□ نیما هم در اشعار خودش، و هم در مطالب نظری‌اش، به وضوح نشان می‌دهد که چطور قدم به قدم، و دوره به دوره رشد و تحول پیدا کرده است. یعنی سیستم نظری نیما و شعر او حاصل تجربه شخصی، آموزش تدریجی، و

www.tabarestan.info تبرستان

خلاقیت و آفرینش هنری او طی دوره‌های مختلف زندگی‌اش است. خودش در مقاله‌ای که در نخستین کنگره نویسندگان ارائه کرده، در باره‌ی فهم آثارش گفته است: چون من به طور روزمره دریافته‌ام، مردم هم باید روزمره دریابند. این کیفیت تدریجی و نتیجه کار است.

بد نیست در اینجا به مسأله‌ای قابل تأمل اشاره کنم. بعضی از شاعران در یک مقطع زمانی، و عمدتاً سیاسی ـ اجتماعی گرایشی پیدا کرده‌اند. مثلاً در دهه بیست یا اوایل سالهای سی، یعنی زمانی که نهضت ملی فراگیر شده بود، خیلی‌ها جذب مسائل سیاسی نهضت و جامعه شدند. دستگاه نظری‌شان هم به لحاظ قرار گرفتن در آن موقعیتها ساخته و پرداخته شد. کشش به آزادی و عدالت اجتماعی و سیاست ضداستعماری و حتی دیدگاه مادی و غیره، آنها را به صورت یک انسان سیاسی - اجتماعی در آورد. نکته‌ای که در اینجا حائز اهمیت است این است که بعضی از آنها پس از شکست نهضت، و پس از آنکه خیزش‌ها فرو خوابید، و زندگی یا به صورت عادی درآمد، و یا تحت تأثیر سیاست‌های سرکوبگرانه قرار گرفت، آن حال و هوا و فلسفه‌ی اجتماعی و آزادیخواهانه‌شان نیز فرو خوابید. مثلاً ما بعد از سال سی‌ودو کسانی را داریم که تا آن سال شعرهای انقلابی و پرشوری دارند، اما درست یک سال بعد شعرهایی دارند که تمامی آنها را نفی می‌کند. البته در بعضی شکست یکباره عمل کرد و تأثیر گذاشت. در بعضی هم سالها طول کشید تا این شکست از صورت یک شکست سیاسی به یک شکست فلسفی تبدیل شود. این نشاندهنده آن است که وقتی درون یک شاعر یا به طور کلی یک انسان در تجربه مستمر، وضعیت قوام یافته‌ای در گرایش خود پیدا نکرده باشد، ممکن است دفعتاً جابجا شود. یعنی آنچه که یکباره آمده یکباره هم برود.

در همین دوره‌ی انقلاب خودمان نیز ماکسان بسیاری داشته‌ایم که در آن

www.tabarestan.info تبرستان

دوره‌ی شورش و انقلاب با این حرکت بسیار آمیخته بودند، اما به محض فروکش موج اولیه آنها هم هر یک به سویی رفتند.

اما در مورد نیما، یک چنین عارضهٔ تند یا کند را نمی‌بینیم. به همین دلیل است که نیما با وجود آنکه چند سالی پس از شکست سال سی‌ودو هم زنده بود، شعر شکست نسرود. البته در اشعار نیما چنان که گفته‌ام همواره یک نوع نگرانی و تشویش، یا یک‌جور ابهام تأمل‌انگیز، و نوعی بدبینی انتقادی، یا چشم‌انداز خاکستری وجود دارد، ولی این خصوصیت که اشعار نیما دفعتاً زیر و رو نشده است، را باید مدیون آن بینشی بدانیم که به تدریج در او شکل گرفته و منسجم شده. او یکباره به امید خوشبینانه‌ای نگرویده بود که در مواجهه با مشکلات از هم بپاشد.

همراه با این امر یک نکته‌ی بسیار مهم دیگری نیز در کار نیما وجود دارد، و آن تدریجی بودن تطور شعر نیما است. تحولی که طی زمان پیدا کرده است. بطوری که بهترین اشعار نیما در اواخر عمر او سروده شده است. در حالی که ما در دهه‌های اخیر با جوانمرگی اهل ادب روبرو بودیم. یعنی وقتی که دهه‌ی چهارم عمرشان سپری می‌شد، شعرهایشان نیز افت می‌کرد. این مسأله هم قابل تأمل است که کسانی یا به سائقه بلوغ و شور جوان حیات به خلاقیت بپردازند، یا به کمک فضای پرشور سیاسی و انقلابی و ادبی بتوانند در فعالیت فکر و زبان دورانشان مؤثر افتند، اما وقتی این هر دو موقعیت عوض شد، درون آنها هم فروکش کند. در حالیکه در همین تاریخ ادبیات ما کسانی چون مولوی را داریم که تازه درسی و هشت‌سالگی شروع به سرودن شعر کرده‌اند. یا فردوسی تا هنگامی که به قول خودش «به جای عنانم عصا داد سال» حماسه‌اش را می‌سروده است.

البته بد نیست اشاره کنم که من در نوشته‌ای نشان داده‌ام که خوشبختانه در

این دهه برخلاف جوانمرگی دو سه دهه پیش، حرکتی رخ داده، و بعضی از شعرایی که از مرز ۵۰ سال گذشته‌اند، بهترین شعرهایشان را، البته در مقایسه با کارهای پیشین خودشان، سروده‌اند. در مورد نیما این تکامل، یعنی تکامل در دستگاه شعری، را روشن‌تر می‌بینیم.

به هرحال من شعر نیمایی را در آن حرکت انتظام یابنده‌ی ذهنی و زبانی می‌جویم که به پایان راه سی و چند ساله‌ی او انجامیده است. طبعاً این دستگاه منتظم را نه در «قصه‌ی رنگِ پریده» باید جست، و نه در «افسانه» و نظایر اینها. اینها نشانه‌هایی از آغاز راهند. یعنی تمام بخش‌های راهی هم که نیما طی کرده، معرف و مبین «شعر نیمایی» نیست. اگرچه نشانه‌ی سیر تحولی او، در گذر از چند دوره هست.

مرحله‌ی نخست با فاصله‌گیری نسبی از سیطره‌ی سنتی مشخص می‌شود. کم‌کم دیدگاه دوگانه‌ای در آثارش بروز می‌کند. می‌کوشد شعر را از بندهای سنت بگسلد؛ و به چشم‌اندازی دیگر بکشاند.

با توجه به تنظیم زمانی شعرها در کلیات او، این دوره از شعرهایی مثل افسانه تا قلعه‌ی سقریم و عقاب نیل و غیره ادامه دارد.

در مرحله‌ی دوم، بنابه تاریخ شعرهایی چون ققنوس که ۱۳۱۵ به بعد است، ساخت نیمایی شعر شروع می‌کند به تبلور و شکل گرفتن. اجزای نوآوری اما پراکنده‌ی پیشین در قطعات مشخصی متبلور می‌شوند. از ققنوس و غراب تا آی آدمها و مانلی و کار شب پا و... مسافت‌شمارهای متنوع این بخش از راهند.

در مرحله‌ی سوم، یعنی از نیمه‌ی دهه‌ی بیست به بعد، دستگاه منتظم نیمایی به انسجام نهایی خود می‌رسد. این‌صورت با شعرهایی چون پادشاه فتح و مهتاب و... نمودار می‌شود، و در شعرهایی چون ماخ‌اولا، شب است،

www.tabarestan.info

مرغ آمین، ری‌را، همه شب، هست شب، ککی، ترا من چشم در راهم... و غیره تحقق می‌یابد.

– نیما از جمله کسانی است که همراه با ابداع شعرش به توضیح نظری هنر و ساختمان شعر خود پرداخته است، اهمیت و ضرورت این هماهنگی را در کار او و پیروانش چگونه ارزیابی می‌کنید؟ آیا هر اهل هنری الزاماً باید اهل نظر هم باشد؟

□ به نظر من اهل نظر و اهل هنربودن یک مسئله‌ی بدیهی و ضروری در مورد شاعرانی چون نیماست. یعنی شاعرانی که می‌خواهند جریان‌ساز باشند. به قول بودلر همهٔ شاعران بزرگ طبعاً و قهراً نقاد می‌شوند.

اما شاعرانی هم هستند که جریان‌ساز نیستند. شاعرانی با مایه‌های فروتر و توقعات فروتر، که شعرشان از بابتهایی هم گاه قابل ملاحظه است. اما اینها تأثیرهای سازنده و راه‌گشاینده‌ای در حرکت ادبی یک جامعه ندارند. اینها بیشتر یا تنوع‌بخش آثار ایجاد شده هستند، و یا گسترش دهندگان شکل‌های هنری کشف شده‌اند. اما آن نوع کسانی که راهگشایند، و دستگاهی می‌آفرینند، که جامعه در آغاز قادر به درک آن نیست، و دفعش می‌کند، کسانی هستند که مسائل خود را توضیح می‌دهند. این گونه افراد در تاریخ ادبیات جهان هم بسیارند. شاید در گذشته ادبی ما این سنت وجود نداشته است. اما در دوران مدرن یک نوع ناگزیری به وجود آمده است. نیما هم به هر چیزی که دست می‌یافت توضیحش می‌داد.

از طرفی چون نیما همواره به یادداشت برداری مشغول بوده، بنابراین فکرهایش را مکتوب می‌کرده. یعنی آنچه را که با خودش می‌گفته بروی کاغذ می‌آورده است. به این سبب آنچه برای خودش هم راجع به مسائل هنری

می‌اندیشیده، بطور مکتوب در اختیار ما قرار گرفته است. در نتیجه ما به موازات دستیابی به آن شکل‌های هنری، تجربه و تمرین طرز تئوریک این دستیابی را هم در اختیار داریم.

در این جا چند نکته وجود دارد که باید به آنها اشاره کنم. یکی اینکه این ناگریزی در طرح نظر از آنجاست که گاهی خرد اثر، چیزی را به خود شاعر و به وجود آورنده‌ی اثر می‌دهد، که تا هنگام اجرای اثر متوجه‌اش نبوده است. یعنی به آن آگاهی نداشته. اما تمام وجودش از جمله بخش ناآگاهی‌اش در تبلور آن مؤثر بوده. بنابراین خرد خود اثر از خرد به‌وجود آورنده‌ی آن فراتر می‌رود. در مرحله‌ی دوم خرد یک چنین شاعر و هنرمندی، از خرد جامعه و یا از خرد نقد ادبی زمان خودش، ممکن است فراتر باشد. ضمن اینکه در دروه‌ی نیما اساساً نقد ادبی‌ای وجود نداشت. آنگونه که امروز در جامعه وجود دارد. تنها محافل کوچکی بوده‌اند. به عنوان مثال گروه ربعه یا گروه سبعه، که البته در دوران خودشان وزنه‌های سنگینی هم بوده‌اند. اما کار اینها جنبه عمومی نداشته است. به همین لحاظ بود که نیما به ضرورت طرح و ارایه‌ی دستاوردهای خود برای جامعه پی برده بود، و نظریاتش را ارایه می‌کرد.

شما به مباحث میانه‌روانهٔ نقد ادبی در نخستین کنگرهٔ نویسندگان در سال ۱۳۲۵ نگاه کنید. ضرورت طرح نظر را توسط نیما برای ابداعاتش در می‌یابید. ببینید به نیما چقدر در آن کنگره سهم داده شده است. در کنگره دو گروه هستند. یکی ادبای سنتی که نوترین‌شان خانلری است. دوم سیاسیون ادیب که در نظر هوادار بلینسکی‌اند، و در عمل تابع رئالیسم سوسیالیستی. در نتیجه یک کسی که تقریباً در دههٔ آخر عمرش بوده، و چنین انقلابی را هم بر پا می‌کرده، فقط مقاله‌اش را خوانده و رفته. خردزمان همان خردگردانندگان کنگره‌است. که به رغم ارزشهایی که دارند، قابل مقایسه با خرد شعری نیما نیستند. انگار در بند

www.tabarestan.info تبرستان

حرفهای کسی چون نیما هم نیستند.

در همان کنگره خانم فاطمه‌ی سیاح که یکی از آغازکنندگان نقد ادبی در ایران بود، لازم دیده که از مقاله‌ی دکتر خانلری انتقاد کند که در باره‌ی نثر داستانی است. در انتقادش می‌گوید: در میان نثرنویسان هنوز هم نویسنده‌ای نداریم که بتوانیم نام او را در مقابل نام شاعران معاصر مانند ملک‌الشعرای بهار، ایرج میرزا، پروین اعتصامی و دیگران قرار بدهیم. (ر.ک به نقد و سیاحت فاطمه‌ی سیاح) یعنی نیما اصلاً توی ذهنش هم نبوده است.

به هر حال در بسیاری از کارهای موفق نیما، تفوق آن خرد اثر را می‌شود دید. که ضمناً گاه با توضیح‌های خود او هم ناهمخوان است. شاید این ناهمخوانی به این دلیل بوده که هنوز دریافتهای نظری نیما به لحاظ دستگاه‌مندشدن از ابداعاتش بسیار پایین‌تر بوده، و هنوز نمی‌توانسته دریافتهای خود را تبیین کند. این ذهنیت هنری بوده است که آن دریافت همه جانبه را پدید می‌آورده است.

نکته دیگری که باید گفته شود این است که نیما با این فعالیت نظری یک مسئلهٔ مهم دیگری را هم برای مخاطبش روشن می‌کند. و آن موقعیت یک فرد هنرمند است که از یکسو در مفصل معرفتهای ملی و جهانی قرار می‌گیرد، و از طرف دیگر در موقعیت تاریخی اجتماعی دوران خودش درگیر است. در نتیجه به یک شاعر معاصر با بصیرتی فرهنگی تبدیل می‌شود. به این ترتیب است که ضرورت اهل نظر بودن و اهل هنر بودن در آدمهایی چون نیما به نظر من حتمی است.

ضمناً همان‌طور که قبلاً گفتم هنر و نظر نیما بصورت مرحله به مرحله تکامل یافته، و در هر دوره‌ای، دوره‌ی دیگر را نفی می‌کرده است. در نتیجه یک دوگانگی یا اختلاف سطح در برخی از شعرها و نظریاتش دیده می‌شود. یعنی

www.tabarestan.info تبرستان

برخی از شعرها همپای بقیه‌ی اشعارش نیستند. همان‌طور که بعضی از آراء بعضی دیگر را نقض می‌کنند یا با آن‌ها ناهمخوان‌اند. از آنجایی که دریافتهایش تدریجی بوده است، گاه یک روشنی کامل از یک موضوع یا مطلب یا اصطلاح نداشته است. به مرور این مسائل برای او روشن می‌شده است. این یکی از مبناهای تناقضی است که در مباحث نظری نیما دیده می‌شود. شاید اگر آن مقدمه‌ای را که چند بار به اصطلاح اشاره می‌کند نوشته بود، می‌توانست این‌ها را به صورت منتظمی در بیاورد.

البته، الان در نامه‌ها و حرفهای همسایه و یادداشتها ما یک متن را نمی‌خوانیم، بلکه متن‌های مختلفی را می‌خوانیم، که مربوط است به دوره‌های مختلف عمر او. فکر تدوین نظریه البته در او بوده. مثلاً در نوشته‌های مربوط به دهۀ اول کارش گفته است که باید نوعی فلسفه‌ی هنر را تدوین کنم. بعدها ما می‌بینیم در سال ۱۹-۱۳۱۸ «ارزش احساسات» را می‌نویسد. بنابراین، این موضوع در فکر نیما بوده که همانطور که مکانیسم‌های نظری و دستگاه شعری خود را تنظیم می‌کند، فلسفه‌ی هنر خود را هم بنویسد. طبیعی است که در یک چنین وضعیتی، و به دلیل گذر از دوره‌های مختلف، و شکل‌گیری تدریجی شناختش، تناقضاتی هم به وجود آمده است. به نظر من این الزامی است که این تناقضات را در نظریه‌پردازی‌های نیما ببینیم. خودش در یادداشتی گفته است که خیلی از این یادداشتها «ابتدایی» است. یا «ما تازه در ابتدای کار هستیم». پس «مکررات و عبارات بی‌جا و حشو و زوائد زیاد دارند، و باید اصلاح شود».

به این نکته هم باید اشاره بکنم که «ارزش احساسات» کتاب با ارزشی است که طرح مسائل آن در آن موقعیت، یگانه و پیشروانه است. حتی اگر مطالب آن ترجمه باشد. به نظر من این مطالب یک مبنای فرنگی داشته است. یعنی این

www.tabarestan.info تبرستان

کتاب به نظر من نوعی ترجمه و نگارش است. بسیاری از آثار هنری مثل نقاشی و تآتر و موسیقی و ... که در آنجا مطرح شده و نام برده شده، در دورهٔ نیما در ایران دیده، شنیده، یا خوانده یا اجرا نشده بود. شاید نیما با واسطه از آنها آگاهی داشته، یا تحلیل‌هایش از آنها ترجمه‌ای است.

این یکی از ویژگیهای نیما، و شاید هر شاعر و هنرمند نوآور و راه‌گشاست، که تمام حیات خود را ادبی می‌کند. یعنی نیما تمام هستی‌اش را به زبان تبدیل کرده است. خواه در شعر، خواه در نثر چه با قصد توضیح، و چه بدون قصد توضیح. شعر او از شخص او آغاز می‌شود، و تعمیم می‌یابد. زندگی شخصی‌اش شعر و نوشتن اوست. پس به همان ناگزیری که شعر می‌گوید، نامه می‌نویسد، نظریه می‌پردازد و غیره. یک استیلای نهانی، یک قدرت درون او را به کار وا می‌دارد، و در نتیجه در همه چیز و در هر اثری هم خودش را بروز می‌دهد. از این رو من شعر نیما را در عین غیرشخصی‌شدن شخصی می‌دانم. انگار در سمبولها و موتیف‌ها و غیره خودش و در خودش شکل گرفته است. که قبلاً به مواردی چون مرغ آمین و ککی و ققنوس و غیره اشاره کردم. معمولاً پرسونای شعرها همان من خود اوست، که به صورت پوشیده در پدیده‌های بیرونی مشخص می‌شود. اشیا و پدیده‌های طبیعی در یک توازی روان‌شناختی با من او بیان می‌شوند.

– در نامه‌ها و یادداشتهای نیما گاه روحیه و نگاهی هست که با روحیه و نگاه او در شعرهایش فرق می‌کند. به خصوص در برخورد با اشخاص، جامعه و مردم. این تفاوت نتیجه‌ی چیست؟

□نیما یکی از کسانی است که بین احساسات روزمره یا واکنشهای معمول روزمرگی، با تأمل واندیشه‌ی شعری، فرق می‌گذارد. یعنی بسیاری از

احساسات خودش را کنترل کرده است. حتی به همین دلیل در کتاب او آن نوع شعرهای عاشقانه‌ای که بتواند روابط خصوصی او را ارائه دهد کم می‌بینید. در حالی که این مثلاً در شعرهای فرخزاد و اخوان وجود دارد. یا در شعر شاملو هم از بابت دیگری وجود دارد. عشق در شعر نیما در یک حوزه‌ی فراگیری قرار گرفته، و از آن نوعی که به واکنشهای عاطفی روزمره مربوط است فاصله می‌گیرد.

یکی از پیامدهای این نوع کنترل آن است که برخی از واکنشهای اخلاقی، برخوردهای خصلتی و داوریها در شعر نیما وجود نداشته باشد. حال آنکه در یادداشتهای روزانه‌اش برخوردهای منفی و بد و بیراه به دیگران هم هست. برعکس در شعر شاملو در دهه‌ی چهل، نحوه‌ی برخورد اخلاقی و خصلتی و غیره نه تنها با مخالفان نظری و سیاسی، بلکه با رقبای وی نیز مشخص است.

فقط یک نوع منّیت در شعر نیما وجود دارد که مبنای رد و نفی یک گروه خاصی شده، که با شعر او طرف بوده‌اند. یعنی منی که سخنگو و مدافع خود شعر است. به همین دلیل است که با معارضانی که از در مخالفت با شعر با او در می‌آمده‌اند پرخاش کرده.

در شعرهای دوره‌ی اول گاهی مواردی دیده می‌شود که نشان از من محدودتر او دارد. که در موضع نفی دیگران است. به عنوان مثال «من از این دونان شهرستان نیم - خاطر پر درد کوهستانی‌ام»، از شعرهای نخستین نیما بود. بعد از آن ما دیگر شاهد یک چنین نفی و برخوردی، چه در جهت اجتماعی و چه در جهت شخصی نیستیم.

اما در مورد بد و بیراه‌های توی نثرش هم بهتر است واقع‌بینانه نگاه کنیم. چون شاعر هم به هر حال یک آدم است و می‌تواند چنین برخوردهایی داشته باشد. ما معمولاً در این دوران سی‌چهل ساله‌ی اخیر عادت کرده‌ایم که به یک

www.tabarestan.info تبرستان

شاعر یا هنرمند به صورت انسان کاملی نگاه کنیم که مولای درز رفتارش، گفتارش یا پندارش نرود. یعنی همه چیزش قابل دفاع باشد.این یک تلقی منزه‌گرایانه است. بیشتر دید زهدگرایانه‌ی سیاسی ما باعث یک چنین تفکری می‌شده است. در سیاست هم این منزه‌طلبی‌ها و قهرمان گرایی‌ها موجب می‌شد که ما از هیچ آدمی کوچکترین ضعفی را نادیده نگیریم، و بر او نبخشاییم. بنابراین طبیعی است که با گره‌خوردن نقد سیاسی و نقداخلاقی و نقد ادبی به هم، که در سابقه‌ی ذهنیت ما هست، یک چنین انتظاری هم از انسان شاعر در جامعه پیدا شده است. حال آنکه در ابعاد جهانی هم طبیعتاً کسانی بوده‌اند که شعرهای بسیار با ارزش سروده‌اند، اما به علت سلوک اجتماعی در مرتبه‌ی نازلی بوده‌اند. خیلی از شاعران و هنرمندان را بهتر است آدم فقط از دور دوست داشته باشد. چه بسا از نزدیک اصلاً قابل تحمل نباشند.

به هر حال با توجه به مسائل اخلاقی، اگر مثلاً شاعری مثل بودلر در ایران می‌زیست، نه تنها نفی می‌شد بلکه حتی شاعر هم تلقی نمی‌شد. چراکه آن نوع شیطنت اخلاقی که در بودلر و کارهای او وجود دارد، برای جامعه‌ی ما اصولاً قابل هضم نیست. حکم دادگستری امپراطوری دوم فرانسه در محاکمه‌ی «گلهای شر» بودلر، به جرم «توهین به اخلاق عمومی»، هم از شأن او نکاست. همانطور که اعلام تبرئه‌ی اشعارش پس از صد سال هم به شأن او نیافزود. در هر دو مورد اخلاق جامعه بود که محک زده می‌شد.

به هجویاتی که در بارهٔ مسائل اخلاقی بعضی از نویسندگان یا آثارشان در برخی از روزنامه‌ها نوشته می‌شود توجه کنید. تصور این است که شعر الزاماً باید از یک سری کلمات پاک، شسته رفته و بسیار خوش‌اخلاق تشکیل شود. هیچ گونه عیب و علتی در معانی و در رفتار شاعر نباید باشد. مثلاً سانسور گاهی بعضی از کلمات را حذف می‌کند که آدم شاخ در می‌آورد. انگار با حذف

www.tabarestan.info

بعضی از کلمات مفاهیم آنها هم از زندگی حذف می‌شود. به رغم اینها آدم‌فحش هم می‌دهد، دفع هم می‌کند، آلت تناسلی هم دارد. خلاصه آدم آدم است.

زندگی هم سرشار از هر چیز خوب و بد است. اصولاً انتظار انسان کامل داشتن از شاعر ممکن است با واقعیت تطبیق کند، و ممکن هم هست تطبیق نکند. گاه ممکن است یک شاعر بسیار برجسته‌ای پدید آید که از نظر اجتماعی و سیاسی و اخلاقی نشود بهش تکیه کرد. گاهی هم ممکن است این دو ویژگی با هم ترکیب بشوند. البته انسانهای برجسته‌ای که تاکنون تاریخ به خودش دیده از این گونه‌اند. اما بطور کلی هر جا که شکستن عادتها در جامعه صورت می‌گیرد، و شاعران هم عموماً در آن سهیم هستند، خود بخود داوری جامعه درباره‌ی آنان در آنجاها مخدوش می‌شود. این واقعیت‌ها را باید درنظر گرفت. و از هر چیزی کارکرد خودش را باید طلب کرد.

– مسأله‌ی تغییر وزن عروضی که بعضی‌ها نوآوری نیما را منحصر به آن پنداشته‌اند، در شعر او چه مبنایی دارد؟ رابطه‌ی وزن نیمایی و شعر سپید شاملو چگونه است؟

□ قبل از هر چیز بگویم که نیما مبنای عروضی وزن را تغییر نداده است. بلکه بر این مبنا تساوی ارکان در مصراعها را برهم زده است. این بحث البته بسیار گسترده و طولانی است. پس به طور فشرده و خلاصه اشاراتی خواهم داشت. و بیشتر هم دوست دارم به تلقی‌های وزنی پس از نیما بپردازم.

نیما در مورد وزن توضیحات بسیار زیادی دارد که من به آنها اشاره نمی‌کنم. چراکه در کتابهای او موجود است. به سبب تأکیدهایی که خود او بر وزن کرده، و نیز از بابت تلقی‌ای که جامعه و یا بعضی از پیروان او از شعرش

www.tabarestan.info تبرستان

داشته‌اند، این طور تصور شده که نیما فقط وزن را شکسته، و تساوی مصراعها را از بین برده، و مصراع‌ها را کوتاه و بلند، و تابع نظم مطلب کرده است. در حالی که نیما می‌خواست یک دستگاه شعری به وجود آورد. عده‌ای درکی از این دستگاه نداشته‌اند، لذا از قالب نیمایی به همراه «قالب قصیده» و «قالب غزل» و غیره سخن گفته‌اند که حرف نامربوطی است.

اما نیما خودش از یک انتظام طبیعی حرف می‌زند. او می‌گوید ما اول یک انتظام موزیکی داشته‌ایم، بعد یک انتظام عروضی پیدا شده که مبتنی بر همان انتظام موزیکی است. حالا من می‌خواهم یک انتظام طبیعی به وجود آورم. به این لحاظ کار او در قدم اول این است که حرکت شعر را تابع قطعه می‌کند تا وزن هم بر اساس قطعه تمام شود. در حالی که وزن در شعر قبل از نیما در مصراع و بیت تمام می‌شد. گاهی اوقات شاید یک مصراع زیادی بود، و فقط آن قافیه‌ی آخر برای قافیه اول لازم بود. وسط مصراع هم گاه مثل ملاط با چیزهای زائد پر می‌شد.

یک قرینگی و تناسب در وزن قدیم وجود دارد که یک تناسب متریک است. یک تکه این طرف داریم و یک تکهٔ معادل آن طرف. یعنی یک مصرع اول و یک مصرع در کنارش. این دو تا یکدیگر را کامل می‌کنند، و تبدیل به یک وزن تمام می‌شوند. حال ممکن است قصیده صد بیت داشته باشد یا هفده بیت، و غزل ممکن است هفت هشت تا دوازده بیت داشته باشد. زیادی یا کمی بیت‌ها تغییری در نوع موزونیت غزل و قصیده ایجاد نمی‌کند.

وقتی نیما از قطعه صحبت می‌کند من انتظار دارم که وزن قطعه در مجموع تمام شود. که خودش در اینجا مسأله‌ی هارمونی را مطرح می‌کند. ولی به نظر من نیما به رغم ارائه شکل کامل قطعه و طرح هارمونی، بیشتر وزن را تابع مصراع‌ها نگه داشته است. یعنی ارکان معینی را در مصراع‌های مختلفی به کار

www.tabarestan.info تبرستان

برده است. اما شمار مصراعها و در پی هم قرار گرفتن‌شان صرفاً بـه اقـتضای عبارات و جملاتی است که در پی هم قرار می‌گیرند، نـه ایـنکه بـه صـورت مشخصی از وزن در قطعه، و هارمونی قطعه‌ای منجر شود.

به هر حال شاید قصدش این بوده که روزی برسد به جایی که مجموعه‌ی قطعه و موزونیت عرضی و هارمونی طولی و عرضی آن، انتظام طبیعی را ارائه دهد. ضمناً من یک مسئله‌ای در اینجا می‌بینم. و آن مسألهٔ قرینه است که در زیبایی‌شناسی ما درگذشته بوده، در معماری هم بوده. به نظر من نیما قرینه را فقط در تساوی مصراعها به هم زده است. اما در مسـائل دیگـر بـه آن انـدازه نتوانسته قرینه را بر هم زند. به این معنا که از تناسب دیگری مثلاً از بی‌قرینه‌گی احساس وزن یا ایجاد وزن شود.

نیما حرکت وزن را همچنان بر خط مستقیم تـجربی‌اش ادامـه داده است. ضمن اینکه این خط مستقیم به پاره‌خطهای مختلفی تجزیه یا تفکیک شـده است. در حالیکه به نظر من اگر ما بتوانیم وزن را تابع حرکت و کارآکتر جمله و کارآکتر یا صداهای قطعه کنیم، خودبخود تناسب متفاوتی ایجاد خواهد شد. که مسأله هارمونی در این حالت می‌تواند با شکل قطعه یعنی نحوهٔ تـنظیم مصراعها همساز و همذات شود. بدین ترتیب می‌توان وزنهایی را هم که از نظر نیما «جامد» بوده، یعنی قابلیت بسط و طولانی‌شدن نداشته بسط داد. و از آنها مثل وزنهای «مستعد و متحرک» استفاده کرد. هـمچنان کـه مـمکن است بـه اقتضای صداهای مختلف، یک قطعه وزن‌های مختلف یا وزن‌های مرکب هم پیدا کند. مثلاً من خودم در منظومه‌ی ایرانی به اقتضای اینکه سه صدا و سه کاراکتر وجود دارد، سه وزن به‌کار برده‌ام. یا در بعضی شعرهای دیگر از جمله آرایش درونی، به اقتضای دیالوگ‌های موجود در شعر از یک وزن دو سه لحن گرفته‌ام.

www.tabarestan.info تبرستان

در حالیکه نیما شعرهایی دارد، به خصوص شعرهای بلندش، که باید چند صدایی می‌بود. یعنی یا وزنشان برای صداهای مختلف تغییر می‌کرد یا لحن‌شان. اما او انگار به چنین مسأله‌ای نیندیشیده. مثلاً در خانه‌ی سریویلی، شاعر و شیطان هر دو در یک وزن و با یک لحن حرف می‌زنند. حال آنکه متضادند. در مانلی پری دریایی و مانلی و راوی عین هم حرف می‌زنند. همین‌طور در مرغ آمین که صدای راوی و مرغ و خلق یکی است. همین‌طور است شعرهای دیگری مثل افسانه، کار شب‌پا، پی‌دار و چوپان و غیره. در این صورت می‌توان گفت آن انتظام طبیعی که نیما از آن یاد کرده بیشتر در چشم‌اندازش مانده تا در اجرای شعرها.

به هر حال تجربه‌ی وزنی که نیما آغازگرش بود تا به امروز هم ادامه یافته است. کسانی مثل زنده یاد اخوان وزن نیمایی را از دیدگاه سنتی‌اش در نظر داشتند. البته مقاله‌ای که اخوان در باره‌ی وزن نیما نوشت مقاله‌ی بسیار خوب و توضیح دهنده‌ای بود. منتها یک ذهنیت و موقعیتی در دهه‌ی ۳۰ وجود داشت که، همانطور که به حرف آل احمد اشاره کردم، انگار یک نوع میانجی بین سنت و نو لازم می‌دیدند تا آنکه مسأله جا بیافتد. این البته خیلی با آن تئوری که ما داریم، و از آن حرف می‌زنیم فرق می‌کند.

اما در بارهٔ وزن شعر معاصر و تحولات بعد از نیما حرف بسیار است. تجربه‌های مختلفی شده است. الان عروض نیمایی از نظر من کلاسیک شده است. بعضی‌ها هم در این میان، در نوع شعر شاملویی، کلاً وزن نیمایی را کنار گذاشته‌اند. من خودم مایه‌ی اصلی موسیقی کلام را در پایه‌های نخستین ارکان عروضی می‌جویم، که بنابه کاراکتر جمله و به تحلیل رفتن وزن در حرکت جمله ریتمهای متفاوتی را تولید می‌کند. می‌شود فهرست‌وار به چنین حرکتهایی اشاره کرد:

۱- وزن نیمایی یا شروع همان حرکت خطی و مستقیم وزن، آغاز دورماندن از انتظام موزیکی یا غیرطبیعی به تعبیر نیما. یا آغاز انتظام طبیعی.

۲- حرکت وقفه‌ای و سکته‌ها و تأمل و سکوت در وزن. سکته نوعی حضور سکوت است در تنظیم آوا و موسیقی کلام. این کار از دههٔ چهل آغاز شد.

۳- باختن وزن توسط بعضی از شاعران. مثلاً از مجتث به مضارع رفتن و برعکس، به خصوص در آغاز مصراعها، یا از مستفعلن به فاعلاتن رفتن بر اثر باختن وزن در زحاف آخر مصراع، یا انتقال آن به مصراع بعد و توهم ایجاد وزن مختلف الارکان توسط بعضیها.

۴- حرکت آهنگین کلام شاملویی. در این حرکت اگرچه عروض به کناری نهاده می‌شود، تأثیر سنتی واحدهای وزنی برقرار می‌ماند، از طریق قافیه و سجعهای درون مصراعی، ترکیبهای قرینه و غیره. به نظر من سجع نثر قرینه‌ای است، و آهنگهای کلام در شعر بی‌وزن یا سپید در تعبیر شاملو غالباً مبتنی بر «قرینه» است.

ضمناً در حرکتهای جدید شعر به اصطلاح سپید، نوعی شعر پست - شاملویی (به تعبیر این روزها) هم بوجود آمده است مثلاً در قطعات اخیر مفتون. که اساس قرینه‌یابی در این آثار به هم خورده است. و احساس تناسب در بی قرینگی است. (در پرانتز باید یادآور شوم که شعر شاملویی و این مورد اخیر، با آن انبوه قطعات منثوری که هیچ نوع موسیقی یا به تعبیر شاملو آکوستیک کلامی از آنها احساس نمی‌شود ارتباطی ندارند. قطعات بی‌شماری چاپ می‌شود که بعید می‌دانم نویسندگان‌شان اصلاً به موزونیتی از هر نوع، یا اصلاً به جنبهٔ شنیداری شعر توجه کرده باشند.)

۵- حرکت چند صدایی در شعر، در دو حالت: ۱- حالت چند وزنی که آن

را در مقدمهٔ «منظومهٔ ایرانی» توضیح داده‌ام. ۲- حالت چند لحنی در یک وزن که به خصوص در شعرهای نمایشی یا قطعات مبتنی بر دیالوگ‌های شعری به‌کار رفته است.

۶- موزونیت لابیرنتی یا پیچشی که من احساس می‌کنم. این دو مورد اخیر را باید مستقلاً توضیح داد که در مقاله‌ای دیگر این کار راکرده‌ام شاید در اینجا زیاد بحث را فنی و طولانی کند.

- پیروان نیما راه او را چگونه طی کردند؟ آیا از لحاظ دید و توان و روش بین آنها و نیما اختلافی وجود دارد؟

□ بله. به نظر من هم در بین شاعران برجسته‌ای که راهگشای شعر معاصر بوده‌اند و تنوعی به روال نیمایی بخشیده‌اند، و هم در بین کسانی که پیچشها یا ظرافتهایی به شعر داده‌اند، یا کسانی که در موضوعها یا حالتهایی به سرایش پرداخته‌اند، راه نیما با مقداری زاویه طی شده است. البته این زاویه‌ها در مورد افراد و روشهای مختلف فرق می‌کند. در نگاه اول هم به نظر می‌رسد که پیروان نیما خصیصه‌ی کثرت‌گرایانه‌ی شعر مدرن را رعایت کرده‌اند. و دستگاه‌های شعری گوناگونی پدید آورده‌اند. اما با تأملی بیشتر می‌توان دریافت که اختلاف روشها و گرایشها علت یا علل دیگری هم دارد. به نظر من مسأله‌ی اختلافها کمی فرهنگی‌تر و جامعه‌شناختی‌تر از آن خصیصه‌ی زیبایی‌شناسی است. در نتیجه لازم است با نگاهی تاریخی - فرهنگی هم به آن بنگریم. این ناهمزبانی و ناهمزمانی مشخصه‌ی دوران گذار در جامعه‌ای است که در تضاد سنت و نو گرفتار مانده است.

از این زاویه که نگاه کنیم می‌بینیم رهروان شعر نو، صرفاً به اقتضای نوآوری و بینش مدرن خود گوناگون نشده‌اند، بلکه به سبب ناهمزبانی و ناهمزمانی

بخشهای مختلف فرهنگ و رشد ناموزون جامعه، و تعلق آنها به هر بخشی از آن، راه‌های ناهمگونی هم رفته‌اند، یا راه را با زاویه‌ای پیموده‌اند. من در اینجا به چند نوعش اشاره می‌کنم.

مثلاً یک زاویه با تمایل محتاط و میانه‌روانه دیده می‌شود. از دهه‌ی بیست و گه‌گاه هم قبل از آن کسانی نوعی چار پاره‌سرایی را یا به تبع نیما و یا به تبع شعر آزاد اروپایی در نظر گرفتند. این نوع کار تا اوایل دهه‌ی چهل هم ادامه داشت. این حاصل یک نوع ذهنیت متمایل به تجدد است. از چارپاره تا تغییر و تبدیلهای قافیه‌ای تا گسترش مسمط تغزلی و روایی و دوبیتی‌های به هم پیوسته و غیره هم گسترش داشته است. این یک نوع زاویه است که به خصوص در شعر رمانتیک کاملاً مشهود است. و برخی از کوششهایی را که در حوزه‌ی شاعرانی مانند توللی و نادرپور و خانلری و بعدها هم مشیری و دیگران شده در بر می‌گیرد. در برخی از آثار اولیه خیلی از شاعران دیگر هم نمود داشته. ضمن اینکه اینها هم مثل دیگران مجموعاً از شعر نو حمایت می‌کردند. بحث‌ها و توضیح‌ها داشتند. اگرچه مثلاً جریان دکتر خانلری به تدریج در تقابل با شعر نیما در آمد، توللی به غزل‌سرایی بازگشت، و نادرپور وضع متفاوت و برجسته‌ای یافت در فاصله‌گیری از مکتب سخن.

این مسئله جالب توجه است که این گرایش میانه روانه یک ذهنیت رمانتیک را با خود به همراه داشت. یعنی یک جریان کاملاً شکلی ـ محتوایی بود که قابل تفکیک هم نبود. شعر نیمایی با آن توضیح که قبلاً دادم مالارمه‌ای و بودلری آغاز شد. اما بعد از یکی دو دهه این گونه گرایش لامارتینی را در آن می‌بینیم. شاید بشود گفت چون جامعه به اندازه‌ی ذهنیت یک شاعر خلاق و نوآور رشد نکرده بود، زمینه‌ی مساعدی برای عقب‌افتادگی‌های خودش پیدا می‌کرد. یعنی این جامعه دوره‌ی رمانتیک خود را به لحاظ ادبی و اجتماعی و

www.tabarestan.info تبرستان

رفتاری و غیره نگذرانده بود. به همین دلیل است که در دهه‌ی بیست به رغم اینکه قبلاً هدایت را داشتیم، حجازی را پیدا می‌کنیم. به رغم اینکه نیما را داشتیم توللی‌ها پیدا می‌شوند.

زاویه دیگری که نیمه سنتی و نیمه مدرن است، از اواخر دوره‌ی شعری نیما در راه او گشوده شد. در این روش و گرایش، نوعی وقار سنتی چیره است که هم در مسائل نظری و هم در روش اجرائی شعر محسوس است. برای ما خراسانی‌ها مضمونی کوک کرده‌اند که «خراسان در نهضت مشروطه وقار استبدادی خود را حفظ کرد». به نظرم بعضی‌ها در شعر نو هم از این مضمون فارغ نمانده‌اند. در این حوزه کسانی هستند که شعرهای خوش ساخت و برجسته‌ای هم دارند، اما تأکیدشان بیشتر بر سنت ادبی قدیم ایران است. به همین سبب هم دستگاه‌های دیگر شعری معاصر را برنمی‌تافته‌اند. بخصوص حرکت‌های آوانگارد را نفی یا حتی هو می‌کرده‌اند.

اگر آن چارپاره سرایی بیشتر معطوف به نوع اروپایی رمانتیک بود، و به زبان نرم و گاه هم دخترپسندانه‌تری گرایش داشت، و گاه سانتی‌مانتال. در این روش و گرایش، زبان به سمت صلابتی مردانه و آرکائیک می‌رود. و از بافتی سنگین و پدرسالارانه مایه می‌گیرد. به همین اندازه هم غالباً با آن «انتظام طبیعی» که نیما می‌کوشید پیدایش کند، فاصله پیدا می‌کند. در نتیجه بحث در استحکام و تفاوت یا پشتوانه‌ی تاریخی - جغرافیایی زبان خلاصه نمی‌شود، بلکه مسئله کارآکتر زبان است. هم ذهن و هم زبان، خود را حایل میان قدیم و جدید قرار می‌دهد تا ارزشها و روشهای هر دو را با هم تلفیق کند. انگار بخواهد نو را برای سنت قابل قبول سازد. به دانش و تجربه‌ی سنتی برای آفرینش جدید اهمیتی تعیین‌کننده می‌دهد. حتی به آن قطعیت می‌بخشد. اما تجربه گذشته زبان، محصول تجربه‌ی گذشته‌ی زندگی است. این تجربه نباید روی

www.tabarestan.info تبرستان

دوش اکنون سوار بشود بلکه باید مرکب اکنون باشد. در فرهنگ و معرفت کهن ما، دانش سنتی زبان، از ارزش سنتی فارغ نیست. پس ارزشها در ذهن و زبان جاری می‌مانند. معرفت کل‌نگر کل‌گرا زبان را در کام خود می‌چرخاند. در نتیجه طنطنه و طنینی از کلام برمی‌خیزد که به گوش سنگین می‌آید. حفظ اصالت روستایی در کلام شهری، خواه‌ناخواه شعر را از خصیصه‌ی مدرن دور می‌دارد. یا به همان اندازه ناخالص می‌کند. من این گشتن زبان مدرن در کام ارزشهای سنتی را در کتاب، «انسان در شعر معاصر»، در بخش مربوط به زنده‌یاد اخوان تحلیل کرده‌ام. به همین دلیل در اینجا به همین اندازه بسنده می‌کنم.

زاویه دیگر، نوع کار شاملو است که یک جور فاصله‌گیری از وزن عروضی است. محصولش هم همان شعر به اصطلاح سپید است. که خود را اساساً به شکل راه متفاوتی نمایانده است، و رهروان بسیاری هم یافته است. ضمن اینکه از آن دو گرایش قبلی هم جداست، نگاهی گسترده‌تر به شعر قرن بیستمی جهان دارد. با کاربردی سیاسی - حماسی کوشیده است با درگیریهای اجتماعی معاصر در آمیزد. با فاصله‌گیری از وزن نیمایی، محصول خود را به صورت زبانی آهنگین ارائه کرده است.

بنابراین تا اینجا نفی نیما و ادامه‌ی راه اوست، با بهره‌گیری از تجربه‌های او. اما به نظر من این هم تا یک انتظام طبیعی از بابتی فاصله دارد. به ویژه که از طریقی دیگر از آن وقار آرکائیک برکنار نمانده است. منتهی این بار طنین صلابت سنتی از طریق ترکیب‌سازی و دوگانه‌های بیانی مبتنی بر انکار و پذیرش، و گاه با آرایشهای لفظی و قرینه‌یابیِ تغذیه‌کننده از نثر کهن خود را بروز می‌دهد. ضمن اینکه سنخ‌شناسی فرهنگی این‌گونه زبان و ذهن هم از بابت معرفت کل‌گرا قابل بررسی است. من این کار را در کتاب «برگ گفت و شنید» انجام داده‌ام با عنوان «سنخ شناسی زبان ستیز».

www.tabarestan.info تبرستان

زاویه‌ی دیگر حرکتها یا گرایشهای آوانگارد است که با شتابی بیشتر در فاصله‌گیری از حوزه‌ی نیمایی و قراردادهای برجای مانده یا تازه مستقر شده، به چشم‌اندازهای متفاوتی می‌گرایید. که البته در وجه غالب از شتابزدگی هم مصون نماند و گاه به آنارشی انجامید. و بعدها هم به هرز رفت یا از بی‌ریشگی خشکید. از کارهای هوشنگ ایرانی (شاید هم پیش از او در بعضی از آثار منثور منوچهر شیبانی) آغاز شد. بعدها به «موج نو» رسید. در حقیقت از فوران ذهن‌گرایی فلسفی و متافیزیک به نوعی برون‌گرایی روزمره و کوچه و خیابانی کشیده شد. به نظامی از اجزاء و ابزارها و روابط شهری زبان یورش برد. اما بی‌ادراک موزونیتی، شعر را به نثر تبدیل کرد. حتی می‌شود گفت شکل و ساختمان شعر را هم به صورتی دیگر به مصراع‌های تصویری باز گرداند. در این میان گرایش آوانگارد دیگری در ادامه کوشید سنتزی از خود و حرکت نیمایی را به صورت «شعر حجم» ارائه دهد و جریانی اندیشیده به زبان را در برابر آن آنارشی متبلور کند. منتهی در مطلقی ماوراء واقعیت. به همین سبب بیش از آنکه تقابلی با روزمرگی «موج نو» شود، به نفی و مقابله با شعر حماسی تعبیر شد. در عمل نیز جز توفیقهایی در برخی از آثار «رؤیایی» بیشتر به صورت نظریه باقی ماند. و مانیفست‌اش از تحقق شکلش مشخص‌تر شد.

ضمناً برداشت سیاسی خاصی هم از شعر نیما شده است که بر بخشی از شعرهای انشائی او مبتنی بوده، که ساختمان شعر بر بسط تصویری و بیشتر وصفی یک موضوع استوار است. این برداشت به خصوص در دهه‌های سی و پنجاه اشاعه یافت. و خود به گرایشی بدل شد که با حرکتهای سیاسی دوره هم تجانس داشت. پرداختن به موضوع، به قول نیما در ارزش احساسات، بیشتر در آغاز هر نهضت فکری و ذوقی دیده می‌شود. «در حالیکه فرم و طرز کار نتیجه‌ی فهم و تمیز عالی‌تر در دقایق باریک هنر است».

www.tabarestan.info تبرستان

این نوع شعر با آثار آغازین شاهرودی و بعد امثال کسرائی شروع شد. در آثار شاعران دهه‌ی پنجاه، به ویژه در حول و حوش انقلاب گسترش و حتی فوران یافت.

نیما در جایی گفته بود من شبیه رودخانه‌ای هستم که از هر کجای آن لازم باشد می‌توان آب برداشت. اما به نظر من کار دیگری شده. یعنی هر کس به اقتضای موقعیت و ذهنیت تاریخی و اجتماعی‌اش با نیما همراه شده است. در حقیقت راه او به اقتضای موقعیت فرهنگی و معرفتی جامعه طی شد، و نه به اقتضای شعر و دستگاهی که خود او آفرید. لذا قدم‌های شعری بعد از نیما کاملاً در پی او برداشته نشد. بلکه مثلاً دهه‌ی پنجاه با وسط راه نیمایی همراه شد. یا دهه‌ی سی که پایان دوره‌ی نیما بود با آغاز شعر نیمایی همراه شد. به این ترتیب انواع و اقسام شعرهایی به وجود آمد که همه‌ی آنها شعر نو تلقی می‌شوند. از کسانی که ابتدایی‌ترین عناصر شعر نیمایی یعنی مصراع‌های کوتاه و بلند آن را مبنای کار قرار دادند تا کسانی که اصلاً درک قطعه‌ای از کار نیما نداشتند، و ساختمان شعر را بصورت غیر نیمایی دنبال کردند، همه خود را در این حوزه می‌پنداشته‌اند. به همین سبب شعر امروز به صورت طیفهایی که نسبت به مرکز شعر نیما دوری و نزدیکی داشته‌اند مشخص می‌شود. هر طیفی مقداری نیمایی است و مقداری غیرنیمایی. غیر نیمایی بودنش بیشتر مبین موقعیت سنت، پیش‌مدرن، پست‌مدرن آن است. در واقع شعر معاصر نمودار بارزی از ناهمزمانی و ناهمزبانی فرهنگی دوران ماست. هر نوع اختلاف فازی که در اجزا و عرصه‌های فرهنگی هست در آن هم هست. به این ترتیب شاعران معاصر، راه نیما را اساساً در دو سه مقطع مشخص، از همان جایی ادامه داده‌اند که او تمام کرده بود. دهه‌ی چهل یکی از این مقاطع مشخص است. و به نظر من دهه‌ی اخیر هم مقطع مشخص دیگری است.

www.tabarestan.info تبرستان

ضمناً اینکه امروز حرکتهای فاصله‌گیرنده‌ای هم از روال نیمایی دیده می‌شود کاملاً طبیعی است. اساس شعر بر همین حرکتهای فاصله‌گیرنده، نفی‌کننده، عادت‌زدایانه، و سنت‌شکنانه است. چهل سال پس از نیما، قابلیت آن را دارد که سنتهای مستقرشدهٔ نیمایی هم شکسته شود. اگرچه بسیاری از جامعه هنوز با پیشنهادهای نیما هم کنار نیامده، چه رسد به اینکه به استقرار آنها کمک کند.

-گرایشهای عمده و دوره‌بندی شعر معاصر را در چند دهه‌ی اخیر گاهی با «شعر شکست» و «شعر حماسی» مشخص می‌کنند. لطفاً در این باره هم توضیح دهید.

□این نام‌گزاریها و دوره‌بندی‌ها مربوط به پراتیک شعر معاصر است، که عمدتاً از دهه‌ی سی در نظر گرفته می‌شود.

در دهه‌ی سی و چندسالی پیش از آن، یک نوع شعر سیاسی داشتیم که انقلابی رمانتیک بود. و نمودار روحیه‌ای مبارزاتی و حماسی بود. اما معمولاً آن را به عنوان شعر حماسی دوره‌بندی نمی‌کنند و نمی‌خوانند. کارآکتر آن نوع شعر در شعر حماسی که متعلق به دهه‌ی پنجاه است دخالت دارد. برای اینکه به این نام‌گزاریها برسیم اجازه بدهید در باره‌ی شعر رمانتیک آن دهه توضیح مختصری بدهم.

رمانتیسم در واقع یک نوع معضل و مشکل در درون خود داشت. مارکس هم تعبیر جالبی در بارهٔ آن دارد. می‌گوید این یک تناقض مجسم است. که هم آن را تغذیه می‌کرده است، و هم آن را به تباهی می‌کشانده است. از نحوه‌ی برخورد رمانتیکها با درون و بیرون هم نتیجه می‌شده است. افسون انقلابی رمانتی‌سیسم، هم در پی تعیین سرنوشت جامعه بود، و هم در جستجوی

www.tabarestan.info تبرستان

نیروی تغییردهنده و سرنوشت‌ساز انسان بود. از احساس عظمت درون یعنی انسان، منشی عصیانی و شورانگیز پیدا می‌کرد، و از درک خصومت و سخت‌جانی بیرون یعنی جامعه، دچار درد و اندوهی عمیق می‌شد. لذا بین جاذبه و دلزدگی در نوسان می‌ماند.

نزدیک شدن به جامعه برای تغییر نظمش، و دور ماندن از آن به سبب مقاوم بودن خود آن نظم. پس حاصلش می‌شد پناه بردن به درون و تنهایی و عشقی که تخطی از قیود اجتماعی بود. در نتیجه استحاله‌ی شور سیاسی در شور عاشقانه. این تناقض مجسم در تجربه‌ی رمانتیک‌ها هیچگاه حل نشد. اما در ایران و در تجربه‌ی ایرانی یک راه حل مکانیکی برایش پیدا کردند. یعنی در دهه‌ی سی آمدند اصلاً آن را تفکیک کردند. آن جنبه‌ی انقلابی‌اش به طرف سیاست رفت، و آن جنبه‌ی عاشقانه و فردی‌اش به طرف شعر غیرسیاسی و گاه رختخوابی و غیره. یعنی یک تفکیک عجیب و غریب که می‌توان نقص هر دو را توضیح داد. حتی جایی که شاعران انقلابی آمدند شعر عاشقانه گفتند، از آن گرایش سیاسی خودشان هم فارغ شدند. جنبه‌ی اجتماعی انقلابی، شد یک شعر سیاست زده، جنبه‌ی رمانتیک عاشقانه هم به یک شعر مرگ‌آلود و یأس‌آمیز یا فردگرا و عشقی جنسی تبدیل شد. (شاملو البته از این قاعده‌ی تفکیک مستثنا ماند).

به این صورت از یک طرف می‌بینید که در یک شعر سیاسی در آن دوره، یک نفر مبارز به معشوق خود به گونه‌ای نگاه می‌کند که هیچ گونه ارتباط موضوعی یا مفهومی و اجتماعی با عاشق خود ندارد. عشق یک چیز بسیار منتزع از هستی اجتماعی است. از مبارزه و انقلاب به دور است. مثلاً اینکه عشق من گریه نکن، بگذار من آفتاب را بیاورم، آنوقت به سراغت خواهم آمد، و عشقی می‌کنیم. یا مثلاً «دیر است گالیا» نمونه‌ی بارز آن است. در این شعرها

www.tabarestan.info تبرستان

یک مبارز انقلابی وجود دارد که معشوقش فقط بـه درد مـعاشقه و رقـص و نوشانوش و این چیزها می‌خورد. یعنی هیچ گونه تجانسی بین این دو وجود ندارد. وقتی شعر سیاسی است، در وجه غالب، هیچ چیز عاشقانه ندارد. وقتی هم عاشقانه است، هیچ چیز سیاسی در آن نمی‌بینیم. این یکی از جـریانهای مسلط شعری بود که بطور خلاصه اشاره کردم و پایه‌ی دوره‌بندی‌های بعدی است. شرح مفصل و تحلیلش را در کتاب «هفتادسال عاشقانه» آورده‌ام.

اما شعر شکست گرایشی است که از سال سـی‌ودو آغـاز شـد. در هـمان عرصه‌ی سیاسی. اما به یک سنخ‌شناسی عمومی در شعر تبدیل شد. یعنی از مسأله سیاسی فراتر رفت. در سال سی‌ودو وقتی که نـهضت شکست خـورد شاعران هم شروع کردند به سرودن شعری که آن موقعیت را ارائه می‌داد، یعنی شکست. شکست خوردگی در حوزه سیاسی، رسید به شعر فـلسفه شکست. بطوری که حتی در دهه‌ی چهل هم کسانی بودند که شعر شکست می‌سرودند اما اصلاً در سال سی‌ودو آن را تجربه نکرده بودند، ولی آن فلسفه‌ی شکست به آنها منتقل شده بود. این گرایش خودش یک سنخیتی در زبان بـوجود آورده بود، کم‌کم تبدیل شده بود به نوعی مقوله‌پردازی.

این نوع نگاه ساختها و بافتهایی در زبان بـوجود مـی‌آورد کـه کـم‌کم بـه کلیشه‌هایی هم تبدیل می‌شد که روح غالب دوره یا به آنها مایه می‌بخشید یا از آنها مایه می‌گرفت، و عمدتاً هم بر اساس همان نوع نگاهی که در مورد مبارزه توضیحش دادم.

از دهه‌ی چهل که دهه‌ی بسیار مغتنمی است، شعر راه و روال خودش را می‌پیماید. حرکتهای بسیار ارزنده‌ای را از جمله از فرخزاد و شاملو و رحمانی و آتشی و اخوان و رؤیایی و سپهری و دیگران و بخصوص جوان‌تـرها شـاهد هستیم.

www.tabarestan.info تبرستان

از نیمه دوم دهه‌ی چهل یک حرکت سیاسی امیدوارکننده، برانگیزنده و حماسی همراه با نهضت چریکی به وجود می‌آید، و شعر همین راستای حرکت را می‌پیماید، و نوعی منش حماسی پیدا می‌کند. که نقطه مقابل آن منش شکست است، اما از روش آن برکنار نیست. و تا انقلاب ۵۷ و چند سال بعد از آن هم ادامه پیدا می‌کند. و حتی در شعر شاعران وابسته به حکومت هنوز هم ادامه دارد. این گرایشها عمدتاً نمودار وجه مسلط در شعری است که رهبری سیاسی را اولویت می‌داده است. و خودش را به اقتضای روح دوران به آن می‌سپرده است. یعنی ادبیات غیرخود را بر خود مسلط می‌کرده است. که البته باید جداگانه بررسی شود.

البته در کنار این گرایشها حرکتهای دیگری هم از دهۀ چهل پدید آمد که تا حدودی واکنشی هم نسبت به آنها بود. ضمن اینکه از ذهنیتهای دیگری هم نتیجه می‌شد که گاهی کاملاً از این طرف بام افتاده بودند و از سیاست و جامعه کاملاً «مبرا» بودند.

www.tabarestan.info تبرستان

– چرا شعر نیما را چنان که باید سیاسی تلقی نکرده‌اند؟ آیا نقد سیاسی دوره‌ی بعد مسبب این امر است یا آنکه بین نیما و شاعران سیاسی دوره‌ی بعد تفاوت وجود دارد؟

□ به نظر من هر دو امر صادق است. یعنی از یک طرف یک تلقی خاص از نقد سیاسی و شعر سیاسی داریم، و از طرف دیگر یک نوع شعرهایی هم از پیروان نیما به عنوان شعر سیاسی داریم که خودبخود بین شعر او و تلقی عمومی از شعر سیاسی افتراق ایجاد کرده است. به این دلیل شعر نیما برای بسیاری از صاحبان این نوع ذهنیت سیاسی تلقی نمی‌شود. در حالی که بینش نیما سیاسی است. اینجا است که یک تفاوت ماهوی وجود دارد بین تلقی نقد

سیاسی دهه‌های بیست و سی و پنجاه با دید و کار یک انسان - شاعر سیاسی، که باید آنها را از هم بازشناخت.

اجازه بدهید مثالی بزنم. نیما را شاعر آی آدمها خوانده‌اند. به نظر من این یک القا از همان نقد سیاسی غیر نیمایی است. شعر آی آدمها در قبال بسیاری از شعرهای برجسته‌ی نیما به نظر من شعر زیر متوسطی است. یعنی نظم موضوعی است. اگر وزن آن را بگیرند یک مقالهٔ سمبولیک بیش نمی‌ماند. که برای همه یا برای موقعیت خود او قابل فهم است: یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان. اگر وزن آن را بگیریم می‌بینیم که چیزی به جز خود آن پیام اجتماعی نمی‌ماند. حرکت‌های سیاسی دهه‌ی ۳۰ به گونه‌ای بود که می‌خواستند نیما را به دلیل اعتباری که به آنها می‌بخشید جزء خود قلمداد کنند. البته شکی نیست که خود نیما هم یک کشش‌هایی به آنها داشت. اما او یک شاعر بود، و دارای یک مکتب شعری بود، نه پیرو یک تحلیل معین سیاسی. به همین خاطر آنقدر به نیما گفتند که خود نیما هم تحت تأثیر آن حرفها یا برای رعایت آنها گفت بله «آی آدمها» بهترین شعر من است. در حالی که وقتی این شعر را با «ری‌را» یا «مرغ آمین» و امثال آنها مثلاً مقایسه کنید، می‌بینید اصلاً در اندازه‌های آنها نمی‌گنجد.

نیما در حرفهای همسایه مطلبی را در باره‌ی سیاسی بودن گفته است. می‌گوید «همسایه‌ی عزیز من خیلی سیاسی شدی و نمی‌دانم چرا. ادبیاتی که با سیاست مربوط نبوده در هیچ زمان وجود نداشته و دروغ است. جز اینکه گاهی قصد گویندگان در کار بوده و گاهی نه، در این صورت مفهوم بی‌طرفی هم بسیار خیالی و بی‌معنی است».

- اشاره کردید به این که در دهه‌ی پنجاه این سیاست بود که رهبری

www.tabarestan.info تبرستان

ادبیات را بر عهده داشت؛ و ادبیات غیر خود را بر خود مسلط کرده بود، کمی توضیح بدهید.

□ مقصود من در تلقی عمومی بود، وگرنه شاعران خلاق و نویسندگان مبدع به کار خودشان می‌پرداختند. اما مسایلی در آن تلقی عمومی و فراگیر مؤثر بود. که بر همه هم تأثیر می‌گذاشت.

اول این که ذهنیت قبل از انقلاب به خصوص در دهه‌ی پنجاه، در وجه غالب‌اش و در تلقی عام‌اش ذهنیتی بود مبتنی بر وحدت معرفتی و نظری، مبتنی بر یک فکر جمعی که عمدتاً یک نمود تک ساحتی داشت، آن هم تک ساحتی سیاسی. برآمد این ذهنیت مواجهه‌ی نهایی با یک کل است. یک کل در مقابل شما قرار گرفته، و شما مستقیماً به آن فکر می‌کنید، و باید نسبت به آن موضع بگیرید. کلی که بیش‌تر متافیزیکی از واقعیت آن دوره بود. و خصلت‌ها و ویژگی‌هایش به طور کلی و در حالت نهایی مشخص می‌شد. در حقیقت خصلت‌ها و سنت‌های آرمانی به کل واقعیت و از این طریق به افراد و گروه‌ها منسوب می‌شد. این نمود کلی از تبلور ارزش‌ها و اندیشه‌ها و مسایل مورد ابتلا نتیجه می‌شد، از ابتلای همه‌ی اهل قلم، یا روشن‌فکران یا مبارزان و مردم به یک درد مشترک. که این درد مشترک مسأله دیکتاتوری بود. همه‌ی قلم‌ها به سمت دیکتاتوریی نشانه می‌رفت که نفی می‌شد. این می‌شد تضاد نهایی دو کل.

خوب این نوع نگاه تبعاتی هم دارد. این کل نگری هم خصلت و کاراکتر تفکر ما بود، و هم جامعه را خلاصه می‌کرد به همین بعد کلی و نهایی. البته این ضرورت آن دوره بود. اما ضرورتی که منفی‌زایی هم داشت. در همه جای دنیا می‌بینیم وقتی فرهنگ مبارزه بر یک امر متمرکز می‌شود، یک تبعات منفی هم دارد. ضمن این که همه چیز را بسیج می‌کند برای آن یک امر، به سبب برخورد

www.tabarestan.info تبرستان

تک‌ساحتی، معرفت را به طور کلی دچار فقر اندیشه می‌کند. تنوع «شکل» را تقلیل می‌دهد. چون تنوع زندگی را تقلیل داده است به دو قطب نهایی و کلی.

مسأله‌ی دوم این که در دهه‌ی پنجاه، شعر بیش از هنرهای دیگر توانسته بود با آن غرور حماسی و سیاسی هم‌سازی بکند. به همین دلیل هم همه از شعر بیش از هنرهای دیگر انتظار داشتند. حالا این که چرا ملت ما بر اساس شعر و بنابر عادات شعری عمل می‌کند، و انتظارات کلامی بیش‌تر برای او مطرح بوده است تا مثلاً هنرهای تصویری، بحثی است جداگانه. یا این که چرا رابطه‌ی فکر و انعکاس آن را در جامعه به خصوص عمدتاً سیاسی می‌یافته، به یک نقد فرهنگ و نقد تفکر نیازمند است، این‌ها را جداگانه می‌توان بررسی کرد. اما واقعیت این است که شعر ما در دهه‌ی پنجاه توانسته بود هم‌سازی قابل توجهی داشته باشد با مسأله سیاست. یعنی با حرکت سیاسی، با مبارزه‌ی سیاسی. یعنی تجلی گاه آن خصلت کل‌گرا و نهایی‌نگر باشد که در سیاست متبلور بود.

www.tabarestan.info تبرستان

– خوب تبعات منفی این امر در شعر چه بود؟

□این بود که شعر خاصیت خود را در وجه غالب از دست می‌داد.

یکی این که خاصیت شعر در این است که همیشه در حالت عادت شکنی باشد. در حالی که خاصیت سیاست این است که بر عادت‌ها تکیه کند. این را در همان مقوله‌ی شعر ـ شعار که در همان زمان هم خیلی دستمالی شده بود می‌توان توضیح داد. یعنی نوآوری و سنت‌شکنی یک شعر تعدیل می‌شد به سود عادت‌گرایی زبان سیاست.

در اینجا باید به تناقض جالب توجهی اشاره کنم. انقلاب اساساً سنت‌شکن و نفی‌کننده‌ی عادت و هنجار مسلط است. اما سیاست عادت‌گرا و محافظه‌کار

است. حالا چه‌طور می‌شود که فعالان سیاسی در عمل سیاسی انقلابی‌اند، اما انتظار ادبی‌شان سنتی و محافظه‌کارانه است؟ این تناقضی است که در موقعیت دشوار و تراژیک آنها هست.

این مشکل را هم در انقلاب اکتبر می‌بینیم، هم در مشروطه. هم در دهه‌های سی و پنجاه، هم در انقلاب خودمان. انگار انقلابیون انقلاب سیاسی را می‌پذیرند، اما به انقلاب ادبی نیازی احساس نمی‌کنند. بل که ادبیات را با همان زبان شناخته‌ی مرسوم و سنتی، تابع سیاست‌ها و موضوع‌های کلی انقلاب می‌طلبند. یعنی مصلحت‌ها و خط‌مشی‌ها و افکار یا به اصطلاح «پیام» سیاسی را بر حرکت زبان ترجیح می‌دهند. ضمن این که این امر از دید تفکیک‌گرای آن‌ها میان «فرم» و «محتوا» هم خبر می‌دهد.

دوم این که خاصیت شعر و هنر که جزءنگر است، تنوع و کثرت شکل‌هاست. شکل‌های زیبایی‌شناختی. اما سیاست به سبب همان کل‌گرایی‌اش، از تنوع و کثرت شکل‌ها می‌پرهیزد. در نتیجه شعر تنوع و کثرت شکل‌ها را از دست می‌داد. زیرا از درک تنوع و کثرت حیات باز می‌ماند.

البته این یک مسأله دوجانبه است. یعنی از یک سو ممنوعیت، که مشخصه‌ی سیاست مسلط بود، باعث می‌شد بسیاری از شکل‌های هنری به وجود نیاید، و از سوی دیگر، دید متمرکز فعالیت سیاسی ضدرژیم هم، بر یک ساحت معین و کلی یا یک تضاد عمده و نهایی متمرکز می‌ماند، و به رغم منش انقلابی‌اش باز سبب می‌شد که به تنوع و کثرت حضور توجه نشود. پس جزءنگری شعر هم به کل‌نگری بدل می‌شد.

مسأله سوم این است که اساساً روند «تجرید» در علم و سیاست و ... برای یافتن فکر، با روند تجرید در «هنر» متفاوت است. روند تجرید فکر در علم و سیاست و ... به «مفهوم» می‌انجامد. در حالی که روند تجرید فکر در هنر به

www.tabarestan.info تبرستان

«تصویر» منتهی می‌شود. وقتی شعر تبعیت از سیاست می‌کند، مفهوم‌های تجریدشده به طریق غیرهنری را از آن می‌گیرد، و به کار می‌برد. حکمی، مسأله‌ای، پیامی مفهومی هدایت‌گر زبان شعر می‌شود. در حالی که اندیشه‌ی شعری در اجزاء ساختی و شکلی خود شعر، یعنی در تصویرها و هماهنگی ساختی‌شان متبلور و اصلاً پیدا می‌شود. یعنی شعر بیان اندیشه‌های از پیش اندیشیده نیست. اگر اندیشه‌ای در شعر هست در خود شکل اندیشیده می‌شود. به قول فرخزاد که در باره‌ی اندیشه در شعر نیما گفته، فکر به صورت یک «شب‌پره که می‌آید پشت پنجره»، یک «کاکلی که روی سنگ مرده»، یک «لاک پشت که در آفتاب خوابیده» در می‌آید.

مسأله‌ی چهارم این است که سیاست بنا به ایجاب‌های استراتژیک و برنامه‌ای‌اش، و طبق طرز دید و روشش، به حکم قطعی و تعمیم‌پذیر گرایش دارد. مثلاً «مبارزه‌ی مسلحانه: هم استراتژی هم تاکتیک». تمام. این از سر یک یقین‌مندی و ضرورت قطعی در اندیشه‌ی سیاسی پدید آمده بود. این یعنی اعتقاد به قابلیت ساده شدن مسایل موجود جامعه. برای همه‌چیز یک پاسخ معینی جستن دنبال علت‌العلل همه‌چیز بودن. همه‌چیز را در «کل» تعبیر کردن.

اما مسایل زندگی یا مسایل انسانی و فرهنگی و هنری چنین نیست. از پیچیدگی و آمیختگی عجیبی برخوردار است.

دوست دارم در این‌جا به تناسب موضوع از «باختین» یاد کنم که سیاست استالینی با حذف کردنش ظلم فاحشی بر او روا داشت. البته این ظلم تنها بر او نرفت بل که بر کل فرهنگ معاصر بشری، و به ویژه بر دیدگاه ادبی جامعه‌گرا و نظریه‌پردازی ادبی قرن بیستم رفت. باختین در مباحث‌اش نشان داده که موجود انسانی در ذات خودش و اندیشه‌اش، به طرز پایان‌ناپذیری ناهمگون است. کثرت‌گراست. با «شدن» و «ناتمامی» عجین است. به همین سبب هم همیشه در

راه است. گشوده و باز است. مصداق حکم و حرف قطعی و نهایی نیست. خوب، همین امر است که با شعر و هنر متجانس است. به همین سبب هم شعر و هنر همواره در جهت طرح سوال است، نه در پی ارائه پاسخ. باز به همین علت هم اهل «مکالمه» است، نه اهل صدور حکم. اما سیاست آن هم از نوع استالینی‌اش، با این افکار سازگار نبود وهمه را به متحدالشکلی می‌خواند. به همین سبب هم صدای باختین را سی سال خاموش کرد.

به این دوگانه‌هایی که مطرح می‌کنم توجه کنید: ادب ـ سیاست، خواندن ـ مبارزه، روشن‌فکر ـ چریک، شعر ـ شعار، تئوری ـ عمل. این‌ها همه از یک جا آب می‌خورد، یعنی از فکر سیاسی. سیاست به این نتیجه رسیده که باید یک کاری کرد. جامعه در تسلط دیکتاتوری است. سیمای عمومی‌اش هم نمودی از انفعال است، که به خصوص بی‌عملی «پخمگان سیاسی» آن را تشدید می‌کند. دست به کاری زدن یک رؤیا و یک ضرورت است . باید پوسته‌ی دیکتاتوری را ترکاند. این یعنی تبدیل سریع تئوری به عمل. شعر ـ شعار هم تبلور زبانی چنین پیوندی است. یعنی از دید سیاسی. زبان شعر هم در حوزه‌ی خودش باید به عمل تبدیل شود، و یا به عملی بخواند. در تهییج شرکت کند. اگر نمی‌توان در عمل شرکت جست، می‌توان زبان این عمل بود. همین پیوند است که از سوی مخاطبان و خوانندگان شعر حماسی طلب می‌شود. شعاری که بخش سیاسی جامعه می‌دهد، و شعر آن را جاری می‌کند. خوب این یک تقابل بین «خود» و «غیرخود» است. و حاصل‌اش تمکین «خودی شعر» از «غیرخود» است. لوکاچ هم گفته که فرهنگ هدف است و سیاست وسیله. حالا چه‌گونه است که هدف از وسیله پیروی می‌کند؟ چه طور هدف باید از وسیله اجازه‌ی پرداختن به پدیده‌ها را بگیرد؟

زبان سیاست تبلیغ است که ناچار است به روان‌شناسی عامه توجه کند. تا

www.tabarestan.info تبرستان

سخنی را که می‌گوید بلافاصله تبدیل بشود به یک چیز همگانی، یعنی زبانزد شود؛ در نتیجه باید آن عادت‌های حسی و روان‌شناسی را متأثر کند. پس شعاری می‌دهد که قابلیت درونی دارد، قابلیت پذیرش درونی دارد برای آن کسانی که در سیاست با آن هم سازند، همنوایند، و می‌توانند آن را بفهمند. اما زبان شعر زبانی است که از عادت عدول می‌کند، از همه‌ی عادت‌های حسی در می‌گذرد، چه عادت‌های شنیداری، چه عادت‌های دیداری، هم‌چنین از عادت‌های خوانداری! شعر نُرم‌زبان را می‌شکند. یعنی هنجار زبان رایج را عوض می‌کند. به همین دلیل است که شعرهایی که طبعاً ابداعی هستند در آغاز از طرف جامعه پذیرفتنی نیستند، و سنت با آن‌ها مقابله می‌کند. زیرا کهنگی و سنت یعنی مبتنی بودن بر عادت‌ها؛ یعنی عادات زبانی و عادات فکری و عادات درونی. این تقابل را انسان می‌تواند مشاهده کند، از یک‌طرف در کار مثلاً نیما، که سال‌ها مورد استقبال قرار نمی‌گرفت، چون بر اساسی که من توضیح دادم سیاسی بود، نه بر مبنای نقد سیاسی شعر در دهه‌ی پنجاه. و از طرف دیگر در کار کسانی که به گونه‌ای شعر می‌گفتند که هر چه سریع‌تر مردم بتوانند با آن هم‌ساز شوند.

از این زوایا که به شعرهای سیاست‌زده نگاه کنیم، می‌بینیم شعر اولویت خود را از دست داده بود، و غیرخودش را بر خودش مسلط کرده بود. رهبری خودش را به عهده نداشت. بل که رهبری سیاست را پذیرفته بود.

- خوب با این وصف کلاً نقش و رابطه‌ی شعر و سیاست و مردم چه‌طور می‌شود؟ شاعرانی در جهان هستند و بوده‌اند که شعرشان تأیید توده‌ای را به دنبال داشته است. و تأثیرات وسیعی در مبارزه‌ی مردم داشته است. به هر حال مشکل سیاسی مردم هم بخشی از همان واقعیتی است که می‌گویید باید

www.tabarestan.info تبرستان

به همه‌اش پرداخت. شعر چه‌طور به این بخش می‌پردازد؟

□به زبان خودش، و بنا به ایجاب خودش. یعنی شعر باید زبان و شکل اعتراض را مثلاً کشف کند، کار شاعر پیدا کردن شکل است. هر چه می‌اندیشد در خود این شکل‌ها می‌اندیشد. اعتراض در خود این شکل‌هاست. اما گفتم که سیاست، شعر را به عنوان یک امر تبلیغی نگاه می‌کند. یعنی اصلاً در بند وحدت دیالکتیکی فرم و محتوا نیست. پس به لبّ پیام‌اش توجه دارد. یعنی از آن فقط انتظار یک پیام دارد. آن هم پیامی که خودش قبول داشته باشد. به علم هم که نگاه می‌کند به کاربرد تبلیغی‌اش نگاه می‌کند، به تکنولوژی هم که نگاه می‌کند به دنبال کاربرد تبلیغی خودش است. یعنی سیاست می‌خواهد همه چیز به زخم خودش بخورد. حالا یک وقت هست که شما با سیاستی موافق هستید آن را توجیه می‌کنید، اما زمانی با آن سیاست موافق نیستید می‌گویید نه نباید تابعش بود.

اگر فرض کنید رژیم شاه، شاعرانی را در مدح و تأیید خودش و سیاست و قدرت و اهداف‌اش به وجود می‌آورد، ما آن‌ها را نفی نمی‌کردیم؟ اما چرا نفی می‌کردیم؟ زیرا می‌گفتیم که این‌ها در خدمت قدرت نامشروع قرار گرفته‌اند. یعنی در حقیقت یک داوری سیاسی و محتوایی راجع به آن‌ها می‌کردیم. داوری کیفی و شکل شعری که راجع به آن‌ها نمی‌کردیم. در وهله‌ی اول می‌گفتیم آن‌ها در خدمت قدرت‌اند، بنابراین شعرشان بد است. حالا بیاییم از جانب مقابل نگاه کنیم. اگر یک جریان سیاسی مردمی، باز به همان شیوه، آن را در راستای فکر خودش و ضرورت‌های خودش بیندازد، در کیفیت کار چه تغییری ایجاد می‌شود؟ در حقیقت این هم شعر را به زخم خودش زده. منتهی چون باهش موافقیم عیبی در این کار نمی‌بینیم. این هر دو انتظار دارند چیزی سروده شود که در یک پیام تبلیغی خلاصه شود. نقد سیاسی شعر در دهه‌ی

www.tabarestan.info تبرستان

پنجاه اساساً بر دلالت‌های سیاسی اثر متمرکز بود. دلالت‌های حق در برابر دلالت‌های باطل. بنا به این گرایش، هر کس جزء اردوی حق است همه‌چیزش قابل قبول و قابل توجیه است. هر کس و هر چیز هم که جزء باطل است اساساً نفی و رد می‌شود. دیگر کیفیت‌اش اهمیتی ندارد. همان‌طور که شکل‌اش و نو و کهنه‌بودن‌اش هم اهمیتی ندارد.

با توجه به طرحی که یاکوبسن در نظریه‌ی ارتباطی ارائه کرده، می‌توان گفت نقد سیاسی دهه‌ی پنجاه اولاً شعر را در یک پیام خلاصه می‌دید. ثانیاً می‌خواست این پیام با ارجاع به زمینه‌ی اجتماعی سیاسی خاص ارسال شود که برای پیام‌گیرنده یا خواننده و شنونده شناخته شود. یعنی کارکردی ارجاعی داشته باشد. ثالثاً یک زبان آشنای سمبولیک را می‌طلبید که تا حد «کد»گذاری و کلیشه هم آن را فرو می‌کاست. (با کاربردهای مکرر و یکسان و فراوان مثل شب و آفتاب و صبح و ستیغ و خنجر و شعله و باد و توفان و غیره، که بالاخره اداره‌ی سانسور پنجاه شصت کلمه را فهرست کرد که به کار نرود).

بد نیست در اینجا اشاره کنم که از دوره‌ی «بلینسکی» در روسیه، این معنا باب شد که ادبیات جدی باید حامل یک مفهوم و منظور خطیر اجتماعی باشد. نقد سیاسی چپ در ایران که آبشخورش عمدتاً اندیشه‌های روسی بود از این گرایش متأثر بود. از طریق اندیشه‌های مبتنی بر انقلاب اکتبر هم همان سنتهای روسی را طلب می‌کرد که عبارت بود از:

۱- پیام اجتماعی

۲- برونگرا بودن یا به واقعیت عینی پرداختن

۳- حاوی خوش‌بینی بودن

۴- قابل فهم عامه بودن

اما عامل مهم دیگر در ارتباط، خود وسیله‌ی ارتباط و مکانیسم‌های رابطه

است که معمولاً از دید نقد سیاسی که بر ارتباط توده‌ای هنر تأکید می‌کرد، پنهان می‌ماند، یا نادیده گرفته می‌شد. که در مورد مهجورماندن شعر نیما به آن اشاره کردم.

مردمی که نتوانند بخوانند چه‌گونه می‌توانند با شعر همدل شوند؟ بسیاری از آن‌چه بر عهده‌ی مکانیسم‌های ارتباطی بود، بر عهده‌ی نهادهای آموزشی و فرهنگی بود، از خود اثر و از زبان شعر طلب می‌شد، کارکرد شاعر پنداشته می‌شد. در حالی که وقتی توزیع فرهنگی عادلانه‌ای در جامعه برقرار نباشد، نه تنها آثار هنری درک نمی‌شوند، و میان مردم و آثار هنری فاصله می‌افتد، بل که بسیاری از استعدادهای هنری، به سبب محرومیت فعلیت نمی‌یابند. از این رو مناسباتی که بخش‌های بزرگ اجتماعی را از فرهنگ و دستاوردهای آن از جمله دستاوردهای هنری محروم می‌گذارد، راه و امکان شرکت مردم را در آفرینش هنری و برخورداری از آن هم مسدود می‌کند. البته مهم‌ترین مسأله در امر هنری، درک منش همگانی اثر هنری و جنبه‌ی فردی آفرینش هنری است. من سیاسی‌بودن کار هنری را در چنین «رابطه»‌ای می‌جویم. در یک جامعه‌ی سالم و قابل برای توزیع عادلانه‌ی فرهنگ، این دو خاصیت مکمل هم می‌شوند. در حالی که در جوامع ناعادلانه به صورت تناقض و تضاد باقی می‌مانند. یکی از انگیزه‌های عمده‌ی فعالان سیاسی هم در مبارزات‌شان، توزیع عادلانه‌ی امکانات مادی و معنوی جامعه و فرهنگ است. از این رو امکانات فرهنگی جوامع مختلف را نباید از نظر دور داشت. تأثیر وسیع شعر در مخاطبان پیش از هر چیز بستگی به وجود چنین امکاناتی دارد.

- حالا اگر از این زوایه نگاه کنیم که شعر را نباید به عنوان ابزار سیاست تلقی کنیم یا فقط محدود به سیاست کنیم. کدام قسمت از شعر دهه‌ی پنجاه

www.tabarestan.info تبرستان

مربوط به آن می‌شود؟ مثلاً شاملو هم شعر سیاسی داشت و هم غیرسیاسی. اما شاعرانی داشتیم که در وهله‌ی اول مبارز و فعال سیاسی بودند تا شاعر. این‌ها را باید روشن‌تر تفکیک کرد.

□ببینید در چنان عرصه‌ی عامی، سرایندگانی بودند با درجات مختلف. در یک سر کسانی بودند که سیاسی بودن‌شان در تولید آثار هنری‌شان معنا می‌شد، به کشف آزادی شاعرانه در دوران‌شان می‌پرداختند. تابع فردیت سیاسی - فرهنگی خودشان بودند، و «خودی» شعر را حفظ می‌کردند. اما در مقابل مصرف انبوه و عام شعر از منتهاالیه سیاست‌زدگی تغذیه می‌کرد.

تأکید بر ضرورت درک سیاسی از شعر، ابعاد مختلفی از پدیده‌ی هنری - فرهنگی را نادیده می‌گیرد. کارایی‌های هنرمند را فقط در عرصه سیاسی می‌شناسد. یا کارایی سیاسی او را به ناکارایی او در عرصه‌های دیگر هم سرایت و تعمیم می‌دهد. آن چه را یک قهرمان مبارز سیاسی گفته یا سروده، هم سنگ و هم‌ردیف عمل سیاسی‌اش قرار می‌دهد. اگر چه بسیار فروتر باشد. نمونه‌اش را قبل از انقلاب بسیار داشته‌ایم. کسانی که شعرشان به ازای قهرمانی‌شان خوانده می‌شد.

یعنی جالب توجه است که گاه به خود آن دلالت‌های سیاسی هم توجهی نمی‌شد. بل‌که به آن‌چه از خود مبارز شاعر در تصور بود بسنده می‌شد. متنی خوانده می‌شد که مال یک مبارز باشد. بی‌آن‌که به ارزش‌های خود متن توجهی شود. آن‌چه در اوان انقلاب یعنی سال ۵۷ و ۵۸ به خصوص به صورت انفجار سروده‌های سیاسی، یعنی سیاست‌های منظوم، پدید آمد نمودارگویایی از این تصور و گرایش است. در این شور و شغب و غوغای انقلابی آن نیت خیری مهم بود که از درون همه‌ی این سرایندگان سربرآورده بود. بعدش شور و شغب فرو نشست.

www.tabarestan.info تبرستان

در دهه‌ی پنجاه به خصوص در اوان انقلاب کسانی را داریم که فکرشان را منظوم می‌کنند برای جامعه، برای فعالیت‌های سیاسی‌شان. خوب این‌ها کارهای خیرخواهانه و ارزشمندی است برای تبلیغات سیاسی و تغییر اجتماعی. این‌ها برای مطالعه‌ی روان‌شناسی اجتماعی آن دوره مردم هم البته ارزشمند است. اما ربطی به آفرینش ادبی ندارد.

در تاریخ گذشته ما نگاه کنید، به محض این که کسی امکان نظم کردن زبان را پیدا می‌کرده، پند و اندرز و درس اخلاق می‌داده. یعنی اخلاقیات را به نظم می‌کشیده. یعنی به جملات و امر و نهی‌های اخلاقی موجود وزن می‌داده. از مشروطه به بعد هم که موقعیت عوض می‌شود، قبلاً توضیح دادم که فعالیت سیاسی در عرصه‌ی روشن فکری و روزنامه‌نگاری و در عرصه‌ی زبان جاری می‌شود. متقابلاً آدم‌هایی که امکان نظم پیدا می‌کنند، حرفهای خودشان را، خوانده‌ها و باورها و بحث‌های عرصه‌ی سیاست را می‌ریزند در قالب نظم‌های زبانی، و به صورت مقاله‌های منظوم جدید تنظیم می‌کنند.

اما وقتی یک فکر را به صورت نثر می‌توان ارائه کرد ضرورت این که به نظم نوشته شود چیست جز یک ایجاب سیاسی یا اخلاقی یا تبلیغاتی و غیره؟ در حالی که علت وجودی شعر این است که چیزی را می‌تواند بگوید که «غیر شعر» نمی‌تواند بگوید. تأثیر سریع این نظم‌ها به لحاظ وزن آن‌هاست. به لحاظ فکر و پیام‌شان است. ما چنین پدیده‌ای را زیاد داریم. در این دوران اخیر هم داریم. سراسر نشریات دولتی پُر است از مقاله‌های منظوم در باره‌ی فلان یا بهمان موضوع سیاسی. آن هم مطابق تحلیل‌های مسلط سیاسی. حال آن که ممکن است شعری درگیر و دار انقلاب فقط یک تغزل فردی صرف باشد. در بحبوحه‌ی جنگ ضد جنگ باشد. ممکن است در موقعیت مبارزه، یک تنش مرگ را القا کند. ممکن است در یک آرامش کامل، یک ترس و اضطراب را به

www.tabarestan.info تبرستان

درون آدم نشت بدهد. خوب سیاست این را نمی‌پذیرد. سیاست همان جنبه‌هایی را می‌پذیرد که مطابق تحلیلش باشد.

اجازه بدهید یک مثال بزنم. شولوخف که بعضی‌ها در این جا به واسطه‌ی او از تولستوی تقلید کرده‌اند! نمونه‌ی قابل قبولی بود برای آن دوره. اما می‌دانید که برای چاپ بخش سوم کتابش که به شورش دهقانی دوران انقلاب اکتبر مربوط است، به چه والذّاریاتی افتاده بود در برابر فشارهای اهل سیاست و ادبیات سیاسی مستبد آن ایام. عجز و لابه و توسلش به گورکی و پادرمیانی گورکی و بقیه‌ی قضایایش چاپ شده می‌شود خواند. عبرت‌انگیز است.

یک داوری سیاسی وطنی هم در همین زمینه یادم آمد، بد نیست اشاره کنم. یکی از همین‌گونه کسان که نقد سیاسی خاصی مبنای داوری‌شان بود، یک وقتی می‌گفت همه در باره‌ی قهرمان «دن‌آرام» اشتباه کرده‌اند. قهرمان این اثر «گریگوری ملخوف» نیست، بل‌که «میشکاکوشه‌وی» است. می‌دانید چرا این حرف را می‌زد؟ برای این که «میشکا» یک قهرمان سیاسی جنگنده و سرخ است. این آدم توجه نمی‌کرد که ملخوف یک انسان بغرنج و گیرکرده در آن فضای پیچیده است. یک قهرمان تراژیک است، و پیچیدگی‌های وجود انسانی را ارائه می‌کند با رفتارهای مختلف و متنوع و متناقض، در یک دوران بغرنج و پرتنش. در حالی که میشکا یک موجود سیاسی یک بعدی و محدود است که فقط یک فلش آرمانی و شخصیتی دارد و بس.

اما شما اشاره کردید که آقای شاملو هم شعر سیاسی دارد و هم شعر غیرسیاسی. مثال خوبی است. اتفاقاً یکی از بهترین شعرهای او یعنی «ترانه‌ی آبی» به معنایی که شما می‌گویید غیرسیاسی است. ولی واقعیت این است که او در وجه غالب کارش توانسته است کارکرد خود شعر و ایجاب خود شعر سیاسی را رعایت بکند. ضمن این که همه شعرهایش هم از ارزش هنری برابری

www.tabarestan.info

برخوردار نیستند. به خصوص شعرهای موضوعی‌اش. فقط چون منش شاملو یک منش سیاسی است، و این منش سیاسی با گرایش سیاسی زمان، یعنی با نهضت چریکی هم‌ساز بوده، سیاسی بودن شعرش اولویت پیدا کرده است.

نکته‌ی جالب توجهی در شعر حماسی آن ایام هست که از اولویت‌های بیرونی و عمده و غیرعمده کردن و غیره خوب خبر می‌دهد. و آن موضع‌اش در برابر شعر عاشقانه است. خیلی از شاعران سیاسی آن ایام انگار عاشقانه‌ای نسروده‌اند. یا اگر هم گهگاه قطعه‌ای گفته‌اند از نوعی شرمگینی مبرّا نیسست. دید سیاسی، پرداختن به عشق را نامناسب یا فرعی تلقی می‌کرد. در حالی که قطعاً عاشق می‌شده‌اند. جالب توجه‌تر این که در بعضی از قطعات عاشقانه‌ی این جور شاعران اصلاً از آن درون حماسی و مبارز و انقلابی خبری نیست. چنانکه قبلاً هم اشاره کردم. انگار عشق مال یک حوزه‌ی ضد اخلاقی است مثل پورنوگرافی! یا معشوق انگار یک موجود فارغ از هستی اجتماعی و انقلابی و سیاسی است.

به هر حال این هم نمود دیگری از افتراق شاملو. حالا در نظر بگیرید زنده یاد «کسرایی» را، که او هم در داشتن منش سیاسی مشخص است. اما بخش عمده‌ای از شعرهایش، به خصوص پس از انقلاب، از کارکرد و ایجاب و آن «خودی» شعر فاصله دارد. و به اقتضای تحلیل‌های سیاسی گروهش پدید آمده. بد نیست به این طنز جالب توجه هم اشاره کنم که هواداران گروه سیاسی کسرایی از شاملو بدشان می‌آمد. و معلوم بود که این بد آیند صرفاً داوری سیاسی بود نه شعری. هم‌چنان که به نظر من خوشایندشان از کسرایی هم باز یک مبنای سیاسی و گروهی داشت. حالا این پذیرفتن و نپذیرفتن‌ها به شعر چه ربطی دارد؟

به هر حال من قصدم اساساً طرح مبناهاست. بگذارید مصداق‌ها را

مخاطب در تأملش تعیین کند. باید آن مبناها را در نظر گرفت که قبلاً توضیح دادم. باید از هر چیزی کارکرد خودش را انتظار داشت. ضمناً اگر به مبناها توجه کنیم به جای این مقایسه‌ها به این فکر می‌افتیم که چرا شعر نیما مطابق نقد سیاسی یاد شده «سیاسی» تلقی نمی‌شد، و مورد اقبال عمومی نبود. یعنی به تعبیر شما تأیید توده‌ای نداشت؟

با توجه به مسائلی که مطرح کردید این سؤال پیش می‌آید که اصلاً رابطه‌ی فرهنگ و سیاست چگونه است؟ وقتی شعر باید به فکر خودش باشد، و سیاست هم که همیشه به فکر خودش هست، پس یک شاعر و نویسنده چطور سیاسی می‌شود؟ در آثار خود شما مسائل فرهنگی و شعر از مایهٔ سیاسی - اجتماعی مشخصی برخوردارند. نوع کار نیما را هم که در عمق سیاسی می‌دانید. خوب توضیح مسأله چه‌طوری است؟

□من ترجیح می‌دهم در باره فرهنگی - سیاسی بودن یک شاعر و نویسنده توضیح بدهم. می‌توانم بگویم که آن را چه‌گونه در درون خود شاعر، جست و جو می‌کنم. یعنی از طریق فردیت‌اش توضیح می‌دهم. در حالی که رابطه‌ی عام و متقابل فرهنگ و سیاست به طور کلی را می‌توانید از بابت‌های مختلفی در نظر بگیرید که به زندگی و نهادهای عمومی جامعه مربوط می‌شود.

مثلاً اگر همین سؤال را از یک سیاستمدار بکنید طبعاً او رابطه‌ی فرهنگ را در حوزه‌ای که به مسأله قدرت مربوط می‌شود، یعنی، به شیوه‌ها و اسلوب‌های کسب قدرت و حفظ و اداره‌ی قدرت یا مشروعیت قدرت و برنامه‌ها و سیاست‌گزاری‌ها و نهاد قدرت توضیح می‌دهد. باز اگر از یک فعال سیاسی یا یک مبارز سیاسی بپرسید، می‌بینید همه‌ی اموری که به آنها فکر می‌کند از جمله فرهنگ و شعر و غیره، مرتبط می‌شود با آن نهاد گروهی و

www.tabarestan.info تبرستان

رهبری سیاسی و حل تضاد مورد نظرش، یعنی آن موضوع به اصطلاح کلان و عمده‌ای که برای آن فعالیت می‌کند. زیرا موضوع عمده‌ی او تغییر وضع سیاسی جامعه است، یا شرکت در قدرت است. این‌ها به تبع اقتضاها و مصلحت‌ها و برنامه‌های کلان جامعه عمل می‌کنند. اما وقتی این سؤال را از یک شاعر یا نویسنده می‌پرسید، به نظر من او آن را به ازای سهم کوچکی که در ساختن فرهنگ دارد یعنی به ازای کارکرد و موضوع خودش، و به ازای فردیت خودش که فرهنگی است توضیح می‌دهد. زیرا چون مثلاً شاعر است سیاسی است. یعنی یک هویت و یک شخصیت معین که وجودش برای خلاقیت و نوشتن به همه چیز حیات مربوط است، در نتیجه به سیاست هم طبعاً ارتباط پیدا می‌کند. چون رابطه‌ی متقابلی بین فرهنگ و سیاست وجود دارد. فرهنگ هدف است و سیاست وسیله.

اگر این رابطه‌ی متقابل برقرار نماند، جامعه در معرض از هم پاشیدگی قرار می‌گیرد. منتها اهل سیاست غالباً به یک رابطه‌ی یک‌سویه فکر می‌کنند. فکر می‌کنند که سیاست باید همه چیز را راه ببرد. یعنی به هدایت سیاسی فرهنگ می‌اندیشند که البته این تقلیل و تنزل فرهنگ است، در حالی که سیاست در نهایت باید در جهت فراهم کردن امکانات و شرایط برای رشد و اعتلای فرهنگ باشد. فرهنگ یک جامعه را همه‌ی جامعه به وجود می‌آورند نه سیاست مدارانش.

به هر حال به نظر من بهترین تبیینی که می‌توان برای فرهنگی - سیاسی بودن یک شاعر کرد این است که برویم به سراغ فردیت‌اش، و از این طریق به مسأله پاسخ بدهیم. توجه به فردیت سبب می‌شود که از چند بابت بین رویکرد یک شاعر و نویسنده به سیاست، با رویکرد یک سیاستمدار یا فعال سیاسی به فرهنگ، تفاوت به‌وجود بیاید.

www.tabarestan.info

اول در طرز دید و مسایل نظری و اهداف آن‌ها.

دوم در موضوع و عرصه‌ی مورد نظرشان.

سوم در روش برخوردشان.

تجربیات موجود نشان می‌دهد که بنا به این افتراق‌ها، سیاستمدار در یک طرف یک محور افقی قرار دارد، و آدم فرهنگی در طرف دیگر آن. یعنی ضمن ارتباط از هم جدایند. اما فعالان سیاسی، جابه‌جا در میانه‌ی این محور قرار می‌گیرند. بنا به آرمان‌ها و نیات خیرشان به فرهنگ و مطالبات‌اش مربوط و منسوب‌اند، اما به لحاظ روش‌ها و ضرورت‌های عمل‌شان به سیاست و اقتضاهایش وابسته‌اند. به همین سبب هم وضع تراژیک و دشواری دارند. چون مکانیسم قدرت و سیاست ایجاب‌های خودش را دارد. وجدان و اخلاق بر نمی‌دارد. بهش نزدیک بشوی می‌بردت. در نتیجه تناقض در رفتار و گفتار و پندار اینها پدید می‌آید.

البته غرض این نیست که این رابطه مطلقاً یک طرفه است. اما اغلب نویسندگان که اهل سیاست شده‌اند به نظرم نتوانسته‌اند کاملاً به وجدان فرهنگی خود وفادار بمانند. به هر حال من تاکنون ندیده و نشنیده و نخوانده‌ام که سیاستمداری اهداف سیاسی را در اولویت قرار نداده باشد. یا حتی جای جایش فرهنگ را قربانی نکرده باشد. امیدوارم روزی خلاف این امر ثابت شود، یا کسانی بتوانند این قرار را بر هم بزنند. فعلاً که در بر این پاشنه می‌گردد.

– پس برویم سراغ همان فردیت. به خصوص که بحث‌های فلسفی و اجتماعی مختلفی در باره‌ی آن هست. ضمن اینکه از اول بحث مربوط به نیما هم بر اهمیّتش تکیه کردید. این موضوع کلیدی که شما برای فردیت قائلید بر چه اساسی است؟

www.tabarestan.info تبرستان

□من فردیت را تبلور و چکیده‌ی وجود اجتماعی - سیاسی، فرهنگی - تاریخی یک شاعر و نویسنده یا یک فرد معنا می‌کنم. طبیعی است که شما تفاوت آن را با فردگرایی در نظر می‌گیرید. یعنی منظورم فردگرایی نیست بل‌که پیداکردن یک هویت است. فردگرایی یک گرایش است. در حالی که فردیت یک هویت است. شما می‌توانید فردیت داشته باشید اما خواستار یا هوادار منافع جمعی هم باشید، در حالی که فردگرا کسی است که منافع مادی خودش را بر جامعه و منافع جمعی اولویت می‌دهد. پس منظورم این است که چه‌طور فردیت یک فرد برمبنای فرهنگ دورانش، یعنی با توجه به معرفت و موقعیت دورانش شکل می‌گیرد. یعنی تشخص یک فرد در یک مجموعه‌ی روابط. به تعبیر مارکس مثلاً «خودآگاهی شخصیت».

این طور آدمی در یک لحظه معلوم می‌تواند از خود سؤال کند که چه کسی است و کجاست و چه‌طور روابطی دارد، در چه مجموعه‌ای حرکت می‌کند و زندگی می‌کند؟ پاسخ‌اش هم برایش روشن است. حتا با توجه به معنایی که مثلاً کانت برای «شناسایی خود»، و به تعبیر اجتماعی‌تر من «بازیافت فردیت»، مطرح می‌کند می‌توانیم بگوییم که حاصل این نوع فردیت‌یابی این است که برسد به مسأله آزادی. زیرا بنا به خودگروی منطقی کانت هم، فردی که به شناسایی و آگاهی از خودش دست یافته، و بنا به شعور خودش عمل می‌کند، به طور طبیعی ودر محیطی با فرهنگ، خواهان آزادی مطبوعات است. اگر این آزادی از فرد دریغ یا سلب شود، در حقیقت وسیله‌ی اثبات فردیت او از دست رفته، یعنی امکان قضاوت‌هایش از بین رفته و از او سلب شده، امکان بازیافت فردیت‌اش از او دریغ شده. یا خودش از خودش دریغ کرده، و یا به نام جامعه از او دریغ شده. یعنی حصول فردیت عمیقاً و شدیداً برخورد می‌کند با مسأله آزادی. وقتی هم پای مسأله آزادی به میان می‌آید خواه ناخواه مسأله سیاسی

خواهد بود. به خصوص در جامعه‌ای که فردیت‌ها را نفی کند، و همگان را به متحدالشکلی و همسانی و همنواختی بخواند یا سوق دهد.

به این طریق می‌بینید که روان‌شناسی یک شاعر خودبه‌خود او را می‌رساند به سیاسی بودن. یعنی من از درون دارم این را تبیین می‌کنم. به این اعتبار یک شاعر و نویسنده لازمه‌ی خلاقیت و تفکرش این است که در آزادی نفس بکشد. یعنی آزادی نقش اکسیژن در هوا را دارد برای او ، آزادی سنگ بنای نوشتن او می‌شود. حفظ فردیت در نوشتن، پیداکردن روش برای این که چه‌گونه بنویسد هم به آزادی مربوط می‌شود.

از طرفی نوشتن به تمام آن‌چه که او می‌داند، به همه‌ی عرصه‌های حیات، به همه‌ی آن‌چه به یک انسان مربوط می‌شود گره می‌خورد. یعنی به همه‌ی روابط انسانی و تضادهای انسانی، از جمله تضادهای سیاسی. لازمه‌ی این امر هم باز آن است که شاعر و نویسنده بتواند با همه‌ی این‌ها تماس بگیرد. یعنی هم در همه چیز بیندیشد و تخیل کند، و هم آزادانه بنویسد.

به این لحاظ است که یک رابطه‌ی بسیار منطقی و ارگانیک وجود دارد میان فردیت و موقعیت از یک طرف، و میان فردیت و معرفت شخص به مجموعه‌ی این موقعیت، از طرف دیگر. یعنی موقعیت گذشته، موقعیت حال، چه ملی و چه جهانی.

«آدورنو» معتقد بود که اثر هنری هم از روح سوبژکتیو هنرمند مایه می‌گیرد، و هم از روح ابژکتیو جهان. من این مایه‌ی مشترک را در انباشت درون هنرمند، یعنی در تبلور موقعیت در فردیت و بصیرت او می‌بینم. پس اگر آزادی را از او دریغ کنند بخشی از موقعیت از دید او و انباشت درون او دور می‌ماند، بخشی از حقیقت از حوزه‌ی قلم او حذف می‌شود. درون او مخدوش می‌شود. فردیت‌اش آسیب می‌بیند. پس خود به خود با آن موانع و عواملی که

www.tabarestan.info تبرستان

نمی‌گذارند با همه‌ی این مجموعه ارتباط برقرار کند درگیر می‌شود، یعنی درگیریی که وفاداری به خود آزادی و حقیقت و زندگی و موقعیت انسانی برای انسان به وجود می‌آورد، در حقیقت سیاست‌ها و قدرت‌ها برای آدم به وجود می‌آورند. زیرا قدرت‌ها و سیاست‌ها هیچ‌وقت دست از سر آزادی بر نمی‌دارند. چنان‌که هیچ‌وقت دست از سر خود آدم هم بر نمی‌دارند. همان‌طور که دست از سر فرهنگ و حقیقت هم برنمی‌دارند. همه‌ی این‌ها را در اولویت خودشان معنا می‌کنند. در حالی که یک آدم فرهنگی همه‌ی این‌ها را به ازای فرهنگ، یعنی به ازای کارکرد خودش نگاه می‌کند، کارکرد خودش چیست؟ نوشتن، خلاقیت.

اگر آزادی رهایی از محدودیت‌های سرکوبگرانه باشد، آزادی خلاقیت هم رهایی از محدودیت‌های سرکوبگرانه‌ی زبان است. به این اعتبار نوشتن نوعی مقاومت است. به کارگیری قدرت رهایی‌بخش زبان است در برابر قدرت سرکوبگرانه‌ی زبان مسلط و رایج. زبان مسلط یعنی زبانی که ابزار برقراری محدودیت‌هاست.

بدین لحاظ است که من در کار و فردیت کسانی که فکر می‌کنند به سانسور مثلاً کاری ندارند، شک می‌کنم. نویسندگانی که گمان می‌کنند کارشان با آزادی بیان و اندیشه مرتبط نیست. یعنی گمان می‌کنند که به گاو و گوسفند کسی کاری ندارند، یا گمان می‌کنند که اهل سیاست نیستند. اتفاقاً این‌ها به طریق معکوس یا پوشیده‌ای اهل سیاست مسلط در یک جامعه‌اند. چون به قول «باختین» تمام گزاره‌پردازی‌ها از نظر اجتماعی و تاریخی معنا دارند. همین که یک واژه تلفظ شد و تحقق یافت در تاریخ شرکت می‌کند، و امری تاریخی می‌شود. ایده‌ئولوژی عنصر درون ذاتی معناست. حتا به تعبیر «میشل‌فوکو» هم آثار این‌ها تابع گفتمان‌های مسلط است، مثل آثار دیگران. این‌ها به نظر من یک

www.tabarestan.info تبرستان

گروه هم نیستند، برخی آدم‌هایی هستند که مثلاً منزوی و فردگرا و یا فارغ از واقعیت‌های اجتماعی و بدور از موقعیت سیاسی دورانشان می‌نمایند. اما این‌ها به نظر من تجاهل می‌کنند در غیرسیاسی قلمداد شدن. چون در هر شکل ادبی و ساخت زبانی، نوعی ساخت سیاسی نهفته است. امروز مقولات سیاسی در حوزه‌هایی از هستی انسانی به کار بسته می‌شود که تاکنون تصور می‌شده بیرون از سیاست است. برای خیلی‌ها، از جمله در جامعه‌ی خود ما، آنچه شخصی و فردی است سیاسی است. در جنبش آزادی زنان و فمینیسم جهانی، حتی حقوق مربوط به تولید مثل هم جزء شعارها و درخواست‌های سیاسی است. پایان دادن به امر فرودستی جنسی یک درخواست سیاسی است. همین‌جور بسیار چیزهای دیگر. امروز تحمیل هر محدودیت ناعادلانه‌ای سرکوب تلقی می‌شود. رفع سرکوب هم به استقرار ترکیبی از عدالت و آزادی وابسته است. خوب با این وصف چه‌طور ممکن است کسی از سیاست برکنار بماند؟

یک گروه هم افرادی هستند که تابعیت غیر از خودشان را پذیرفته‌اند، یعنی تابعیت یک گروه یا تحلیل خاص سیاسی یا یک دولت را مثلاً. تابعیت غیر به معنای هر چیزی غیر از «خودی» و «فردیت» شاعر و نویسنده می‌تواند باشد. از جمله تابعیت سیاست و یا تابعیت همان موانع یا تابعیت ایجادکنندگان موانع. یعنی جای دیگری به او می‌گوید به اقتضای من این را ننویس یا بنویس. و او قبول می‌کند. یا خودش جزء همان مجموعه‌ی سیاسی یا دولت یا قدرت و غیره می‌شود که می‌گوید این را این جور بگو و آن را اصلاً نگو، و یا این را بنویس و آن را ننویس.

فرهنگ بر پایه‌ی حقیقت استوار است، یعنی بر پایه‌ی همه‌ی حقایقی که به آن مربوط است. ایجاب فرهنگ این است که شما به همه‌ی جوانب‌اش

www.tabarestan.info تبرستان

بپردازید. اما ایجاب قدرت و سیاست، الزاماً این نیست. مبنای سیاست بیش‌تر مصلحت است. خواه مصلحت یک فرد باشد، خواه مصلحت یک گروه یا یک حزب یا یک طبقه و غیره. تفاوتی نمی‌کند. برمبنای همین مصلحت‌هاست که یک روزی می‌گوید یک چیزی را بزرگ کنیم، و روز دیگری می‌گوید کوچک‌اش کنیم. یا امروز مصلحت نیست که این گفته شود. امروز مصلحت در این است که حتا خلاف آن هم گفته شود. اما فرهنگ و هنر و شعر نمی‌تواند این را قبول کند. یعنی اصلاً با چنین برخوردهایی میانه‌ای ندارد. چون این نوع برخورد به اساس آن آسیب می‌رساند. این که بخشی از واقعیت و موقعیت و حقیقت را از خودتان هم پنهان کنید، نه با موضوع فرهنگ هم‌ساز است، و نه با روش هنر، و نه با حفظ فردیت و دید هنرمند.

در هر حال ادبیات باید خودش باشد. مثل الان که می‌خواهد خودش باشد. اما این خود بودن نه تنها به معنای غیرسیاسی شدن ذاتش نیست، بلکه درست به خاطر همین خودبودن و خودماندنش سیاسی است.

من اخیراً در سفری فرهنگی که به چندین کشور امریکایی و اروپایی داشتم در برخورد با برخی از ایرانیان سیاسی مقیم آنجاها، یادآوری می‌کردم که اگر نویسنده‌ای هم حتا خواست جزء این جریان‌ها و سازمان‌ها بشود به دو دلیل نگذارید که این کار را انجام دهد. یعنی کمک کنید که استقلال و فردیت‌اش حفظ بشود، و اندیشیدن را به دیگران وانگذارد. یکی از این جهت که دچار مصلحت‌گرایی‌های ناگزیر جریان‌ها نشود، و در نتیجه حقیقت و کل واقعیت را فدای آن نکند، و موضوع کارش را تقلیل ندهد. دوم از این بابت که جامعه‌ی امروز ما بیش از هر چیز به بسط تفکر انتقادی نیاز دارد. باید به همه چیز بپردازد. در همه چیز چون و چرا کند. به این اعتبار که نویسنده، بدون این که بخواهیم بگوییم تافته‌ی جدابافته‌ای است یا وجدان آگاه جامعه است و از این

قبیل حرف‌ها، صرفاً بنا به کارکردش و فردیت‌اش باید یکی از یاری‌کنندگان به بسط تفکر انتقادی باشد. بگذارید به عنوان یک فرد مستقل به کارش بپردازد. اگر دولت‌ها و احزاب و گروه‌های سیاسی میلی به انتقاد از خودشان ندارند، و بعضی امور را می‌پوشانند، بگذارید جامعه از حضورهای مستقل منتقد، که نباید چیزهایی را پنهان کنند، برخوردار باشد.

البته پیشنهاد من این نیست که دیگر هیچ نویسنده‌ای هیچ فعالیت سیاسی نداشته باشد، یا به جریانی نپیوندد. نه. من برای کسی نمی‌توانم تکلیف معین کنم. هر کس هرجور می‌پسندد باید زندگی کند. اما من بنا به ضرورت اجتماعی خودمان، و به خصوص تا وقتی که مکانیسم‌های متقابل برای طرح نظر در جامعه‌ی ما پدید نیامده، یا نهادی نشده، به این مسأله اهمیت می‌دهم. و بنا به تجربه‌ی شخصی خودم هم، برای خودم این را پیدا کرده‌ام که مستقل بمانم، به ضرورت بسط تفکر انتقادی، و برای حفظ فردیت هنری و فرهنگی‌ام.

– برگردیم به مسأله شعر. آیا شعر امروز دچار بحران است؟ اگر هست این بحران از چه جنبه‌هایی است؟ عوامل و علل آن چیست؟

□ طرح بحران برای شعر در هر دوره‌ای، به ویژه در مقاطعی که معرف نوشدن و تغییر است، طبیعی است. اما امروز به نظر من دو نوع بحران داریم. یکی بحران انحلال، دوم بحران رشد. یعنی از یک طرف شعر امروز در موقعیتی قرار گرفته است که حتی به سمت انحلال پیش رود، و نابسامانی درونش به از هم‌پاشیدگی بینجامد. از طرفی هم حرکتی در درون خودش می‌کند، تا نابسامانی درون را تبدیل به حالت جدیدی بکند، که هم سلامت خود را باز یابد، و هم در موقعیت جدید هویت تازه‌ی خود را پیدا کند. که این البته مربوط است به وضعیت خود جامعه و فرهنگ موجود. یعنی در هر

www.tabarestan.info تبرستان

مرحله‌ی حساسی که یک پدیده دچار بحران می‌شود، طبعاً هم به درون خودش و هم به عواملی که به این درون مربوطند، ارتباط پیدا می‌کند.

پس برآمد بحران رشد این است که شعر در درون خود با حالتی روبرو شود که یک چیزی را پس بزند، یعنی آن عوامل بازدارنده و دردزایش راکنار بگذارد، و بتواند به نوزایی دسترسی پیداکند. و تعادل و استحکام خود را بازیابد.

در بحران انحلال هم شعر گرفتار محدودیتها و حتی تخریبهای بیرونی است. پس شعر از درون در پی رفع نقص‌های ساختاری است، و از بیرون چنان در منگنه است که انگار همه آرزوی خاموش‌شدنش را دارند.

– چه عوامل بیرونی در پی خاموش‌شدن وانحلال شعرند؟

□ بیرونی‌ترین عواملی که می‌توانند در شعر تأثیر بازدارنده، بگذارند، عوامل سنتی هستند. در مورد نیما هم این مسئله وجود داشت که عوامل سنتی به صورت بسیار فشرده و متمرکز فشار می‌آوردند که نتواند روی پای خودش به‌ایستد. منتها یک فرق بین گذشته و اکنون هست. درگذشته در برابر امثال نیما عواملی بودند که در یک حوزه معین و قابل شناخت، هم از نظر جامعه، هم از نظر فرهنگی و هم از نظر زیبایی‌شناسی، قرار داشتند. این مجموعه‌ی سنتی با حرکت جدید تقابل داشت. اما بقیه از نوآوری دفاع می‌کردند. اگر خاطرتان باشد قبلاً اشاره‌کردم که در دهه‌ی سی حتی جریانهای میانه‌رو هم به دفاع از شعر نو می‌پرداختند. اما اکنون، گرایشهای مختلفی باشعر امروز در تقابل‌اند، یعنی جبهه‌ی مخالفت در اولویت است. هر گروه بنا به گرایش‌های خود به این تقابل پرداخته‌اند.

اولین دسته آنهایی هستند که در ادبیات و زیبایی‌شناسی شعر هم‌چنان دارای گرایشی قدیمی و سنتی هستند، این دسته یا این گرایش بعد از سالها که

www.tabarestan.info تبرستان

در موقعیت ضعیفی قرار داشت، بعد از انقلاب در اولویت قرار گرفت، و به شکل ادبی رسمی تبدیل شد. اینها از امکانات بسیار گسترده‌ی تبلیغاتی، انتشاراتی و حکومتی برخوردار هستند. به مناسبت‌های گوناگون برگزار کننده‌ی شب‌های شعر هستند. شب شعر هم که کم می‌آورند عصر شعر می‌گذارند. در یکی از کنگره‌های ادبی که در کرمان گویا برگزار شده بود، با کسی مانند اخوان هم که دست کم هواداران سنتی ادبیات به سبب اندوخته‌های ادبی و ساخت شعرش از او حمایت می‌کرده‌اند، از در مخالفت در آمدند. البته بیشتر این مخالفت‌ها جنبه‌ی محتوایی و سیاسی - عقیدتی داشته و دارد.

گرایش دوم متعلق به کسانی است که به لحاظ عقیدتی - سیاسی با گرایش اول ، اشتراک و همبستگی دارند، اما به لحاظ اینکه از شعر نیمایی حمایت می‌کنند مورد مخالفت دسته‌ی اول هم هستند. این جریان نیمایی‌های وابسته به حکومت‌اند، که البته گاه در بین‌شان کسانی هستند که حرکت‌های قابل‌توجهی هم در شعرشان دیده می‌شود. این‌ها هم مانند دسته‌ی اول از امکانات بسیار مانند امکانات ارتباطی، نشریات، رادیو تلویزیون و مانند آنها، برخوردار هستند. اما با شاعران غیرخودی مستقل معاصر، و طبعاً با شعرشان ناهمسازند، و آنها را نفی می‌کنند.

بعد از اینها، شاعرانی داریم که از گذشته جزء ابواب جمعی شعر نو محسوب می‌شده‌اند. اینها چند دسته‌اند. یک دسته همانهایی که شعر احساساتی و رمانتیک را از دهه‌ی سی تداوم داده‌اند. با ساختهای آسان و تجربه شده و شکلهای معمول که مقداری موضوع و حالت رقیق را در خود جا می‌دهد، مورد توجه خوانندگان جوانتر بوده‌اند. تیراژ کتابهایشان هم معمولاً بیشتر از شاعران اصیل نیمایی بوده است. به این دلایل تجانسی با نوآوریهای امروز ندارند.

یک دسته‌ی دیگر شاعرانی هستند که اساساً گرایشی بینابین و میانه روانه‌تر نسبت به نوآوری نیما داشته‌اند. یعنی همان گرایش سنتی در محدوده‌ای از شعر نیما. این دسته از شاعران به معیارهایی قائل هستند که مطابق آنها بسیاری از شاعران نوآور امروز را نفی می‌کنند. انگار همین که یک بار شعر توسط نیما نو شده است دیگر کافی است، و نباید قرار را بر هم زد.

دسته‌ی دیگر همانهایی هستند که گرایش سیاسی - موضوعی به شعر داشته‌اند. چون تصور می‌کنند شعر امروز آن نوعی که آنها انتظار دارند سیاسی نیست، خود بخود نه تنها از آن حمایت نمی‌کنند، بلکه حتی آن را نفی هم می‌کنند. این گرایش هنوز همان شعر سیاسی دهه‌ی پنجاه را پیشنهاد می‌کند یا می‌طلبد.

در مقابل دستهٔ اخیر جریان دیگری هم وجود دارد که مدام بر جنبه‌ی غیرسیاسی بودن شعر تأکید داشته است. با توجه به امکانی که اخیراً در برخی از نشریات دارد، الگوهای فکری - شعری خود را اشاعه می‌دهد، و هیچ کمکی نمی‌کند که نوآوریهای درگیر با هستی اجتماعی و سیاسی - و فرهنگی دوره‌ی ما نیز جای پایی پیدا کند.

بدین ترتیب عرصه‌ی کار از چند سو بر آن جریان نوآور شعر امروز روزبروز تنگ‌تر می‌شود. مجموعه‌ی این فشارهای گوناگون باعث می‌شود که این شعر نتواند به راحتی نفس بکشد.

به عنوان مثال یکی از شاعران همین دسته‌ی اخیر در جایی گفته بود که ظرفیت نوآوری جامعه‌ی ما محدود است، و باید آن را رعایت‌کرد. در حالی که اگر این حرف را به نیما می‌گفتیم او هرگز آن را نمی‌پذیرفت. همین‌طور شاملو و فروغ فرخزاد و دیگران هم این را نمی‌پذیرفتند. چون همه‌ی اینها با تلقی خودشان قصد داشتند نوآوری تداوم پیدا کند.

www.tabarestan.info تبرستان

اما همه‌ی اینها که گفته شد مربوط است به آن فضا و عناصر محدودکننده‌ی داخلی حوزهٔ شعر. یک سری محدودیتهای خارج از حوزهٔ شعر هم وجود دارد که خودش مثنوی است و هفتاد من کاغذ. بعد از انقلاب یک مسئله بسیار مهمی اتفاق افتاد. و آن اینکه صرف نظر از محدودیتها و فشارها، جامعه به گوناگونی و تنوع هنرها روی آورد. در حالی که قبلاً به گستردگی به این گوناگونی هنرها اقبال نمی‌شد. در گذشته هر کس می‌خواست ورزش کند کشتی می‌گرفت. در حالی که ممکن بود بدنش به درد دومیدانی بخورد. هر کس هم فکر می‌کرد ذوقی دارد به شعر رو می‌آورد، در حالی که ممکن بود ذوقش مثلاً متناسب با مجسمه‌سازی باشد. نه امکاناتی البته بود و نه دید درستی. اما امروز هم ورزشهای متنوعی درک شده، هم هنرهای متنوعی که در گذشته هیچکس فکرش را هم نمی‌کرد. تنوع در هنرها. از عکاسی، نقاشی، سینما گرفته تا انواع رشته‌های کلامی. در نتیجه مخاطبان هنر هم گسترده‌تر و متفاوت‌تر شده‌اند. این معنا خودش تأثیر جدی در وضع شعر دارد. یک وجه‌اش این است که شعر دیگر آن منزلت گذشته را طبعاً نداشته باشد. اگرچه در بخشهای سنتی و دولتی فرهنگ، هنوز هم دید کلامی مسلط است. و حتی هنرهای تصویری و موسیقی را هم اساساً با معنای کلامی به کار رفته در آنها ارزیابی می‌کنند.

اما عوامل بازدارنده‌ای که تأثیر منفی بر تحول شعر می‌گذارند بسیارند. مثلاً موانع نشر و بازار و توزیع، موانع ارتباط، موانع مختلف حذف و سانسور، که به هر حال مجموعاً شاعران نو نیمایی یا به ویژه شاعرانی را که می‌خواهند شعر را به افقهای جدیدتری برسانند، و کشف‌های متفاوت‌تری را ارائه کنند، در موقعیت‌های سخت و تنگنا قرار می‌دهد. در نتیجه در سه چهار سال اخیر اگر ده بیست شاعر مطرح در جامعه داشته باشیم، می‌بینیم از هیچ کدام‌شان کتاب

www.tabarestan.info تبرستان

جدیدی چاپ نشده است.

البته اگر می‌بینیم که سه یا چهار شاعر پس از چهل یا پنجاه سال شاعری حالا به موقعیتی دست یافته‌اند که تجدید چاپ کارهاشان با تیراژ زیاد هم منتشر می‌شود مستثناست. این در حقیقت گسترش شعر گذشته است. یعنی شعر دیروز است. اما آن شعری که امروز می‌خواهد حرکت کند، موانعی جدی بر سر راهش وجود دارد.

ناشران عمدتاً به چاپ این کارها که متعلق به شعر امروز است نمی‌پردازند. به هر حال آنها هم از عقلانیت اقتصادی، آن هم از نوع دلالی‌اش که زود می‌خواهد و زیاد هم می‌خواهد، متأثرند.

به این مسئله باید مجموعه‌ی امکانات ارتباطی را اضافه کنیم، که هیچ کدام در خدمت شعر امروز نبوده و نیست. نه روزنامه‌ای، نه رادیویی نه تلویزیونی و نه فصلنامه‌ای یا ماهنامهٔ مرتبی، هیچ چیز در اختیار اینها قرار ندارد. نهایتاً ممکن است یکی دو نشریه باشند که سالی یکی دوبار از ده بیست شاعر مطرح جامعه شعری چاپ کنند. چاپ شعر جوان‌ترها که دیگر واویلاست. با قرض و قوله و تهیهٔ پولی کتابشان را چاپ می‌کنند، صد جلد را برای این و آن می‌فرستند، بقیه‌اش باد می‌کند. توزیع برای پخش نمی‌گیرد. حتی یکی از همین دوستان می‌گفت چند جلد از کتاب شعرش را برده پیش کتاب فروشی و گفته اینها به طور امانی اینجا باشد. اگر کسی خرید که خوب، اگر نه بعد پس می‌گیرم. اما کتاب فروش حاضر نشده حتی آنها را روی پیشخوانش بگذارد.

به این دلایل غالباً حرفی که زده می‌شود، و ایرادهایی که گرفته می‌شود، حول آن تولید انبوه شعر است که توسط گسترش دهندگان دیروزی شعر صورت می‌گیرد، نه توسط ابداع‌گرایان امروزی شعر.

با این مجموعه آدم می‌بیند واقعاً شعر که در درونش، هم گرفتار است، باید

www.tabarestan.info

خیلی سخت جان باشد که از پا در نمی‌آید. به قول فوئنتس شعر هنوز چندان جان دارد که مجبورند بکشندش.

– به نظر شما شعر امروز چه مشخصه‌ها و مولفه‌هایی دارد؟ آیا حرکت آن در جهت گسترش و تنوع راه و روال نیمایی است یا که گرایش و روش متفاوتی است؟

□من اصولاً نوآوری شعر امروز را بصورتی می‌بینم که نه الزاماً توسط یک فرد بلکه بصورت حرکت جمعی شاعران بروز می‌کند. ما با یک نوزبانی و نوذهنی در تحول جمعی روبرو هستیم. به این لحاظ شما می‌توانید یک جنبه از نوآوری را مثلاً در کار من ببینید و یک جنبه از آن را در کار دیگری. بنابراین مجموعه این حرکتها و تمهیدهای گوناگون را شاید نتوان در یک فرد شاعر متجلی دید. اگرچه بعضی افراد چه بسا متفاوت‌تر هم باشند. یا درصد بیشتری از نوآوری و نوذهنی در شعرشان متبلور باشد.

از این نکته که بگذریم فکر می‌کنم در شعر امروز یک سری حرکتهای تکمیلی هم نسبت به شعر نیمایی و دهه‌های گذشته وجود دارد. می‌دانید که همیشه شعر با انقلابی یکباره، راه و روال متفاوتی پیدا نمی‌کند. دوره‌های گوناگونی هم بوده است، چه در گذشته و چه در تاریخ معاصر، که شعر جهت تکمیلی ابداعاتی را پیدا کرده است که مثلاً یک یا دو نفر یا یک حرکت قبلی آغاز کرده بوده‌اند. مثلاً اگر یکی از سرآمدان شعر گذشته‌ی فارسی یعنی حافظ را در نظر آورید، در حقیقت مکمل همه‌ی شیوه‌های ابداع شده‌ی پیش از خودش است. مثلاً با دخالت در شکلهای ابداع شده پیشین از آنها آشنایی‌زدایی کرده است.

بنابراین نبوغ در کمال بخشیدن به حرکتهای قبلی هم متبلور می‌شود. گاهی

www.tabarestan.info تبرستان

اوقات حتی ممکن است فاصله‌ی این شاعر با شاعر دیگر آن‌قدر هم زیاد نباشد. اما آن جنبه‌ی مکملیّت وجود داشته باشد. یک وقت هست که شعر شاملویی داریم در قبال شعر نیمایی. اما یک وقت هم هست که مثلاً نوع کار فرخزاد را داریم در قبال شعر نیما. این اگر چه بازگشایی افقهای جدیدتر است اما خودش راه و روال کاملاً متفاوت نیست. در این دوره یکی از کارهایی که دارد صورت می‌گیرد همین جنبه‌ی مکملیت بخشیدن به شعر هم هست.

ضمناً در حال حاضر شعرهایی سروده می‌شود که نوعی ساخت‌اندیشی در آنها چشمگیر است. در حالیکه پیش از انقلاب اولویت موضوعی در میان بود.این حرکات البته خودبخودی صورت می‌گیرد. اما در مقایسه با کار نیما یا شعرهای گذشته جنبه‌های شکلی متفاوتی را عرضه می‌دارد. شکل‌هایی از شعر به‌وجود آمده که در دوره‌های قبل وجود نداشته است.

کسانی به وجودآمده‌اند که ساختار شعر را بیشتر بر فضاسازی و تصویر کل قطعه مبتنی کرده‌اند، کسانی هم هستند که بیشتر به حرکت نحوی جملات توجه کرده‌اند. عده‌ای هم بیشتر به وزن شعر یعنی به تمهیدآوایی شعر توجه کرده‌اند. البته تمهیدهای نحوی و تصویری و آوایی جنبه‌هایی جدا از هم نبوده و نیستند. اینها واحدهای به‌هم پیوسته و اجزای هماهنگ کننده‌ی ساختار شعرند، و عناصری نیستند که از بیرون وارد شعر شوند. منتها گاه ممکن است یکی از این تمهیدات بنا به شخصیت و سلیقه شاعر و دستگاه شعری‌اش مؤکدتر شده باشد.

یکی از مسائلی که سبب شده این ضرورتها و تأکیدهای ساختی اولویت بیابد، خود بحران وزن است. چراکه جنبهٔ شنیداری شعر در بحران رشد، طبعاً به بحران وزن می‌رسد. به خاطر اینکه زندگی به نوعی است که با وجود این همه آواها و حرکتهای مختلف و یا به خاطر موقعیتی که در آن قرار داریم آهنگ

www.tabarestan.info تبرستان

متفاوتی را طنین می‌اندازد. گوش را به گونهٔ دیگری متأثر می‌کند.

پس باید در وزن شعر تغییراتی ایجاد شود. ما در شعر شاعران گوناگون می‌بینیم که توجه به نحوه‌ی دیگری از وزن مشاهده می‌شود. که قبلاً به بعضی از آنها اشاره کردم.

این نکته را هم اشاره کنم که بعضیها که زیاد وارد به قضایا نیستند گاهی می‌گویند خوب کوششها برای تغییر وزن به کنار. یا اینکه نشد تحول. اینها در نمی‌یابند که وزن را نمی‌شود گفت به کنار. اگر عاملی، زمینه‌ای چیزی سبب تغییر وزن می‌شود، قطعاً و الزاماً سبب تغییر اجزای دیگر شعر هم می‌شود. ساخت نوعی هماهنگی اجزای شعر است. تمهیدات نحوی و آوایی و تصویری در رابطهٔ متقابل و هماهنگ باهمند. منتها تنظیم موسیقی کلام جنبه‌ی شنیداری شعر را که قوی هم هست، پیش از تغییرات دیگر به گوش می‌کشد. اینها توجه نمی‌کنند که شعر خود نیما هم با همین تغییر در وزن مطرح شد. شعر شاملو هم با حرکت به سمت موسیقی غیرعروضی شعر آغاز شد. در شعر خود من نحو جمله و حرکت آوایی از تصویر و فضای کل قطعه جدایی‌پذیر نیستند. آن موزونیت پیچشی یا لابیرنتی که مطرح می‌کنم و حرکت جملات طولانی لازم و ملزوم همند.

اما یکی از مشخصات بارز شعر امروز فاصله‌گیری از ساختهای بیانی سنتی است که به رغم کوششهای گذشته، باز هم با بقایایی از آنها در شعر شاعران معاصر روبه رو بوده‌ایم. مثل ساختهای مردانه، خطابی، مدیحه، تهییجی و غیره. این امر همیشه صادق است که ما ضمن اینکه معاصر هستیم یک وجود تاریخی هم هستیم. به ازای اینکه چه کسی بتواند تاریخی بودن خود را تابع معاصر بودن خود بکند، جنبه‌ی نوآوری‌اش می‌چربد. به همین لحاظ شعر هم مثل خود آدمیزاد همیشه یک آمیزه است از سنت و نو. یعنی از مجموعه‌ی

www.tabarestan.info

پایگاه‌های زبانی که تجربه‌شده، و از حرکتهایی که می‌تواند این زبان را نگه بدارد. تاریخ معاصر ادبیات و شعر فارسی این آمیختگی را بسیار خوب نشان می‌دهد. از همین روست که ما در شعر شاعران نیمایی گاهی سیطره‌ی بعضی از عوامل و عناصر سنتی را هم می‌توانیم تشخیص دهیم، که خودشان حتی با آنها مخالف بوده‌اند. اینکه چگونه خود را در زبان بروز داده، خود نشانه‌ی آمیختگی زبان و ذهن است. نشانه‌ی ریشه‌داری فرهنگ سنتی است.

روی دیگر سکه‌ی خطاب مدیحه است. یک طرف همیشه با خطاب، با طنطنه با تحکم با وقار و خود رهبرانگارانه و پیروطلبانه صحبت می‌کند. یک طرف هم که طرف پذیرنده است با انفعال و از سر فرودستی و تمجمج و ترس و هیچ کس بودن. وقتی هم که جرأت حرف زدن پیدا کند، به ستایش می‌پردازد. بافت ستایش و فرودستی هم خودبخود در ساختمان جمله و تصویر و آوا متبلور می‌شود.

از این بابت اگر به بخش عمده‌ای از ادبیات ما نگاه کنید این مدیحه‌سرایی را می‌بینید. البته مدیحه فقط در ادبیات گذشته و برای زورمداران نیست، بلکه بطور کلی مدیحه نسبت به کسی که برتر است، و شما موضع و مقام بالای او را پذیرفته‌اید، و احساس تحسین یا نیاز یا ترس نسبت به او دارید، پدید می‌آید. حدود هفتاد - هشتاد درصد شعرهایی که در بارهٔ قهرمانان و بزرگان و رؤسا و حکام و امثالهم سروده شده، خودبخود یک ساختمان مدیحه به‌وجود می‌آورد. باعث می‌شود که شعر بجای آنکه زبانی پیدا کند که رابطه‌ی بین دو نفر را بهتر برقرار کند، یک زبان استعاری فوق رابطه‌ی معمول بوجود آورد. تا آنجا که ممکن است صفت‌های پیاپی با ترکیبات استعاری و تشبیهی متعدد، به موضوع مورد ستایش اضافه شود. حال یا در باره‌ی معشوق است یا در مورد قهرمان است یا پیشوا و رئیس و مراد و وزیر و امیر یا سلطان و مانند آن. این

www.tabarestan.info تبرستان

ذهن و زبان مدیحه، خودبخود ساختمانی بوجود می‌آورد که آدم در درون آن می‌اندیشد و خودبخود زبان را به طرف سنخ استعاره‌ی انبوه می‌برد. این سنخ استعاره‌ی انبوه، هم در پذیرش و پیروی به کار می‌آید، و هم در رد و انکار و نفی. یعنی هم برای دوست و هم برای دشمن. مدیحه برای دوست، هجو برای دشمن. ستایش برای خودی، ستیز برای غیر خودی. هر دو جهت هم مبتنی بر یک ساخت و گرایش استعاری که سبب برف انبار لغات می‌شود در شعر. و این روزها در قطعاتی که شاعران رسمی می‌سرایند فراوان است. به هر حال بحران رشد ما بحران درافتادن با خویشتن است. شعر امروز می‌خواهد بر ساختهایی که به وفور دیده می‌شده است و می‌شود، در عمق و نهاد زبان بشورد. و واقعاً «انتظام طبیعی» پیدا کند. زیرا می‌خواهد «خود» و «دیگری» را که باز پیچیده در «خود» است مخاطب خویش کند. دیگری را تنها به گونه‌ی خود، و گرفتار یا درگیر چون «خود» در یک هزارتوی دردآمیز و مبتلا بازیابد. جای خود و دیگری را در عمق با هم عوض کند. در عمق فرهنگ و زبان به گفت و شنید پردازد. تنها همان فاصله‌ای را که در خود با سخن دارد برای دیگری یا خواننده نیز می‌پسندد. پس زبان به فروتنی ومهر می‌گراید. به ساخت تأمل می‌گراید. و همیشه هم جایی برای خواننده و کشف او در شعر باقی می‌گذارد.

کانت می‌گفت پدرسالاری بزرگترین استبدادی است که بشر تاکنون به خود دیده است. یکی از نمودهای برقرار این استبداد در زبان معاصر، ساختهای خطابی است. خطاب البته یکی از گونه‌های بیانی است. اما ساخت خطابی مورد نظر من آن زبان مبتنی بر موقعیت شبان - رمگی است که مشخصه‌ای فرهنگی و تیپولوژیک است. طرز نهادی شده‌ی گفتار سنتی است.

این شیوه خود به خود از پایگاه پیروطلبی و خود رهبرانگاری دانای کل عمل می‌کرده است. پس بیان به نوعی «چوبدست» هدایت بدل می‌شده است.

هم ادات خطاب، هم ترکیبات خطابی، هم تأکیدهای زنهاری و هشداری کلام و غیره، ساختی پدید می‌آورده است که از مایه‌ی چوبدست بی‌بهره نبوده است. ساختهای خطابی تنها یک روایت دارند. یعنی یک روایت برای پیرو دارند که باید بخواند و پیروی کند. این روایت روایت سخنگو و شاعر و نویسنده‌ای است که خود را اهل ابلاغ می‌داند. اهل رهبری می‌داند.

چنین زبانی نمی‌تواند امر و نهی نکند. نمی‌تواند نترساند. نمی‌تواند تحقیر و تنبیه نکند. یک سوی این زبان نفی و رد و طرد است، و یک سویش پذیرش پیروان. در عمق دلسوزی هم آمریت دارد. زبان پدرسالار، زبان شفقت‌آمرانه است. ساخت بیانی مستبد یعنی ساختی که با دیگران از بالا حرف می‌زند. بسیار پرطنطنه و عبوس و پرگو و مؤکد و لفاظ و دهان‌پرکن و درشت و غلاظ و شداد سخن می‌گوید. یا فرمان می‌دهد یا نصیحت می‌کند. جملات قصار می‌بافد. برهیجان و تعصب و عصب فشار می‌آورد. خود را به رخ می‌کشد. خواه ناخواه پیروطلب است. نحو و لحن و فضای زبان را بر همین اساس تنظیم می‌کند. خوب طبعاً این یک «انتظام طبیعی» به تعبیر نیما نخواهد بود.

در ساختهای مردانه‌ی این زبان، پرده‌ای بین مرد و زن کشیده می‌شود. بیان عاشقانه‌اش هم مردسالارانه است. شکلهای مردانه‌ی زبان نشان می‌دهد که تحقق تساوی بشری بیشتر تعارف بوده است. اگر زن هم مثل مرد نگریسته شود، «دیگری» نباشد، اگر جنس دوم که فقط باید پذیرندگی داشته باشد، نباشد، نیازی نیست که این همه به او تعارف کنند. حرمت‌گزاری به دیگری در رعایت حق و شأن برابر اوست. اما تسلط ساختهای مردانه سبب شده است که در شعر و داستان زنان ما هم سنت و دید و ساخت مردانه‌ی زبان چیره یا نمودار باشد.

www.tabarestan.info تبرستان

-گفتید که حالا شعر می‌خواهد به کارکرد خودش وفادار باشد، می‌خواهد خودش باشد. و واقعاً انتظام طبیعی پیدا کند. چه شرایطی تغییر کرده که شعر به چنین مسأله‌ای نزدیک شده، چرا موقعیت کنونی شعر را این‌گونه ارزیابی می‌کنید؟

□ به نظر من ما هم به درک خود شعر و کارکردش نزدیک‌تر شده‌ایم، هم نگاه‌مان به دنیا تغییر کرده، و هم خود دنیا و موقعیت‌مان تغییر کرده است. همین‌ها هم کار شعر را نسبت به گذشته دشوارتر کرده است. ما امروز در برابر واقعیت انسان و جامعه و جهان با همه پیچیدگی و ابعادش قرار داریم. جهانی که همه چیزش به هم وابسته است. روابط متقابل گوناگون و پیچیده‌ای که البته همه‌ی آن هم قابل درک نیست. ولی خوب وجود دارد. مثلاً ابعاد مختلف قدرت را در نظر بگیرید که در جامعه و جهان عمل می‌کند. مجموعه‌ی فرهنگ و زندگی، قدرت‌های مختلفی را نشان می‌دهد که در حال عمل‌کردن هستند، به هم پیوسته‌اند، و روابط متقابلی دارند. ابعاد مختلف قدرت و پیچیدگی‌های سیاسی ـ اجتماعی در فرهنگی که به درون انسان آوار می‌شود تا سنتزش تمهید زبان بشود. مثلاً هم قدرت فقر هست هم قدرت سرمایه. هم قدرت سیاسی هست هم قدرت عقیدتی. هم قدرت جنسی مردسالار هست. هم قدرت فرهنگ پدرسالار. همین‌طور قدرت مردانه زبان که همه چیز را شکل می‌دهد. قدرت گفتمان‌های مسلط، قدرت سنت و عادت در پیروی کردن و پیروی خواستن. قدرت آداب و رسوم و میل و روحیه‌ی هم شکل‌بودن و هم‌شکل شدن، گذشته و گذشته‌گرایی، تظاهر و ریا و فرصت‌طلبی‌ها، فساد، جهل، آگاهی، تبلیغات، شک و یقین، قدرت روزمره‌گی که آدم‌ها را گرفتار کرده. که هم آدم‌ها را سیاست‌زدایی می‌کند، و هم از فکر دور می‌دارد، هم از هنر. آن قدر مشغله می‌سازد که دیگر کسی قادر نباشد بیاندیشد، و طبعاً از هنر دور

www.tabarestan.info تبرستان

می‌شود. مجموعه‌ی این‌ها یک قدرت اضطراب و قدرت افسردگی و از خودبیگانگی پدید می‌آورد.

این‌ها همه ابعادی از این هستی اجتماعی است، با تأثیر و تأثرشان در ابعاد ملی و جهانی. البته این جامعه و انسان قدرت‌های دیگری نیز طبعاً داشته و دارد که به نمایش گذاشته، مثلاً قدرت استقامت، قدرت مبارزه، حماسه‌سازی، تحمل و چیزهایی از این قبیل. اما توجه به این بخش نمی‌تواند بدون توجه به بخش اول صورت بگیرد. در گذشته مثلاً قدرت تحمل و ابتکار و ایثار و مرگ طلبی و قهرمانی را می‌دیدیم، قدرت ترس و نگرانی و اضطراب جامعه را به خاطر بینش‌مان نمی‌دیدیم. به همین دلیل به دوره‌ی محدودی از ادبیات سیاسی می‌رسیدیم. یعنی به عرصه‌های معینی از زبان. یا زبانی که در بخش‌های محدودی از هستی اجتماعی جاری است. پس کلماتش محدود است. اکنون باید دید جامعه برآیند چی شده. روحیه‌ی جامعه در اوج‌گیری این مجموعه‌ی قدرت‌ها می‌تواند مشخص شود.

ممکن است کسی بگوید این‌ها قبل از انقلاب هم بود. اما یکی دو مسأله هست که باید به آن توجه کرد. یکی این که زیبایی‌شناسی شعر، داستان و به طور کلی هنر، به خصوص شعر سیاسی و کلاً تفکر ما از چنان دیدی برخوردار نبود که همه‌ی این‌ها را به خودش مربوط بداند، و انسان را با همه‌ی بغرنجی‌اش، و درگیر با همه‌ی این مسایل بشناسد. ضمن این که در آن دوره یک خاصیت قطعیت‌بخش هم در اندیشه بود که الان از چنان قطعیت و قاطعیتی برخوردار نیست.

دیگر این که ذات ما در انقلاب عریان شد. بسیاری از چیزهایی که پنهان بود و به نظر نمی‌آمد مطرح شد. تازه فهمیدیم که واقعیت چه ابعادی دارد. تازه فهمیدیم چی بوده‌ایم و چی هستیم، و خودمان هم نمی‌دانستیم.

www.tabarestan.info تبرستان

سوم این که در سطح ملی و جهانی مسایلی رخ داده که پیش از این دهه تصورش هم نمی‌رفت. شما به همین دهه‌ی اخیر نگاه کنید به اندازه‌ی صد سال قرن بیستمی بحران، تحول، مسأله و موضوع داشته‌ایم. معرفت با همان سرعتی دارد تغییر می‌کند که امکانات دارد تغییر می‌کند. مثلاً در عرض پنج سال می‌بینید یک دفعه به اندازه پنجاه سال تغییر و تحول بوده است. این چیزهایی که در همین نیمه‌ی اول دهه‌ی نود در سطح جهان رخ داده، در دهه هفتاد قابل تصور نبود. حتا در آغاز دهه‌ی هشتاد هم قابل پیش‌بینی نبود. چنین مجموعه‌ای چه تصویری از انسان پدید می‌آورد؟ چه روایتی از آدمیزاد ارائه می‌دهد که هنر می‌تواند اختصاصاً آن را بگوید و ببیند؟ چشم‌انداز روان‌شناسی ما در این پیچیدگی و گستردگی چه‌گونه است؟ زبان و ساخت شعری چنین انسانی که در یک چنین بحران و پیچیدگی و گستردگی درگیر است چیست؟ و چه ابعادی دارد؟

– در باره‌ی همین چشم‌انداز روان شناسی که از آن صحبت شد، با توجه به دید جزیی‌نگر که قبلاً مورد تأکید بود، توضیح جزیی نگرانه‌تری بدهید.

□ من قصد ندارم تصویری از این چشم‌انداز بدهم که خواننده را ناراحت کند. آدم نمی‌خواهد یک پرده‌ی سیاه جلویش بکشد. اما نمی‌توانم به آن نوعی هم برخورد کنم که بعضی‌ها برخورد می‌کنند. انگار همه چیز را نادیده می‌انگارند. یا می‌گویند که نادیده بگیریم. یا القا می‌کنند که آب از آب تکان نخورده، همه چیز بر وقف مراد است. در حالی که اگر باید همه چیز را دید و حتاالامکان همه چیز را فهمید، پس باید چشم‌انداز را با توجه به این مجموعه ترسیم کرد، نه این که واقعیت را دست‌چین کنیم. مسأله هم به نظر من اصلاً به یأس و سرخوردگی و ارائه تصویر ناامیدانه مربوط نمی‌شود. قبلاً کسانی بودند

www.tabarestan.info تبرستان

که یک شعر سرتاپا سیاه می‌گفتند، در آخر هم می‌نوشتند اما خورشید خواهد دمید. دوره‌ی این خودفریبی‌ها به نظر من گذشته. این نوع برخورد، امیدوار کردن نیست. این برخورد فورمالیته و مکانیکی است. این بیش‌تر کار سیاست یا تبلیغات است.

البته واقعیت برای عده‌ای هم کاملاً بر وقف مراد است. آن‌ها می‌توانند از نشاط حرف بزنند، و از رو به راهی جامعه حرف بزنند. از رو به راهی وضع روانی و استحکام درون مردم و در حقیقت خودشان صحبت بکنند. قطعاً این‌ها با تلخی و تلخ‌کامی میانه‌ای ندارند. مثلاً این موج کوبنده‌ی دلالی و بساز و بفروشی و زد و بندهای معاملات کلان تلفنی و به اصطلاح زیرمیزی که تابع هیچ چیز نیست. کلاه تقی را سر نقی گذاشتن. این را به عنوان مثال در نظر بگیرید. پیامد این‌ها برای جامعه چیست؟ چی بر سر بقیه مردم می‌آورد؟ این‌ها برای بقیه جامعه پیامد مفسده‌انگیز ندارد؟ در برابر این‌ها اکثریت عظیمی هم هستند که سال‌ها خون دل خورده‌اند. این خون دل خوردن‌ها کجاست؟ ابعاد آن را باید دید. ابعاد آن در برابر ابعاد این. کدام یکی بر کدام یکی سیطره پیدا می‌کند؟ کیفیت این تشویش‌ها و خودخوری‌ها و از خود بیگانگی‌ها را چه کسی می‌تواند دریابد؟ مگر با کمیت زمان چند ساله قابل مقایسه است؟ یعنی آنچه شاعر امروز با آن روبه‌روست یک تشویش متافیزیکی نیست که نشود به آن باور داشت.

– این موقعیت برای اهل فرهنگ و اهل هنر و مثلاً شاعران چه معنایی دارد؟

□ هنر و شعر و هنرمند با کیفیتی روان‌شناختی درگیر است که این همه حادثه دیده، مبارزه، بلا، مصیبت، تجربه، مقاومت، محرومیت، مرگ، خون،

www.tabarestan.info تبرستان

حماسه، بی‌پناهی، فقر، جنگ، نگرانی، درد، رنج، بودن، نبودن، کار، زحمت، کوشش، ناامیدی، و اضطراب این‌ها همه را داشته. آهنگی که در یک دوره‌ی پرمشقت نواخته می‌شود از گوش یا شنوایی چی بر جا می‌گذارد؟ اگر در چنین تنش‌هایی گیر کرده باشید عصب شنوایی‌تان به چی تبدیل می‌شود؟ چه وزنی برای شعر می‌طلبید؟ طبعاً با وزن قبل باید تفاوت کند. تمهیدهای زبانی شعر چه می‌شود؟ تصویرسازی یک شعر به چه صورت در می‌آید؟ یک واقعیتی که سوررئالیسمی از پای درآورنده است، نگاه آدم را به چی تبدیل می‌کند؟ نوع حرف‌زدنش، نوع جمله‌بندی زبانش، چه می‌شود؟ حس زیبایی‌شناسی آدم چه می‌شود؟ واقع‌گرایی‌اش به چه شکل در می‌آید؟

وقتی انسان‌ها از جمله خود شاعران و هنرمندان از وضعی غیرانسانی رنج ببرند، چطور می‌شود از دید و زبان‌شان دور بماند؟ من نمی‌فهمم که بعضی‌ها چه‌طور می‌توانند فارغ بمانند. در چنین شرایطی مردم چطور می‌توانند از غنای زندگی در تمام اشکالش برخوردار بشوند، و لذت هم ببرند؟ نشاط با آزادی و عدالت مرتبط است. همان‌طور که با خلاقیت مرتبط است. یا نتیجه‌ی آن است. محیط مضطرب توانایی نوشتن و خلاقیت را از بین می‌برد. خلاقیت آدم مضطرب به تخریب تبدیل می‌شود.

من یک دوست روان‌پزشکی دارم که چند سال پیش در دفترش یک ردیف بزرگ کلاسور را به من نشان داد که این‌ها مال کارگران فلان جا است. من با خودم فکر کردم اگر عده‌ای از کارگران فلان‌جا آمده باشند پیش او، و عده‌ای هم رفته باشند پیش یک روان‌پزشک دیگر، مسأله چه ابعادی پیدا می‌کند؟ بعد با خودم گفتم اگر بعضی از کارگران جاهای دیگر هم مجبور شده باشند به روان‌پزشک‌های دیگری مراجعه کنند آن‌وقت چی؟ اگر بقیه‌ی لایه‌های اجتماعی هم همین‌طور بیمارانی داشته باشند، حاصل آن چی می‌شود؟ ما با

چه روبه‌رو می‌شویم؟

شما فکر کنید که روان‌کاوی و روان‌شناسی در جامعه ما تا همین چند سال پیش یک رشته‌ی نسبتاً مرفه بوده، یک لایه خاص از جامعه از آن استفاده می‌کردند. چی پیش آمده که گروهی مجبور شده‌اند در این سطوح فرودست جامعه هم به روان‌شناس و روان‌پزشک مراجعه کنند؟ دلیل آن چیست؟ فقط که نمی‌شود گفت درک مردم بالا رفته. یا روان‌پزشکی رشد کرده و توزیع شده.

تازه وقتی این وضع پیش آمد تبلور زبانی و هنری آن چیست؟ حتماً یک افق دیگری سر راه شما می‌گذارد. بعد می‌شنویم و در مجله‌ها می‌خوانیم که ایلام در خودکشی زنان رتبه اول را دارد، و نسبت خودکشی مردان به زنان برخلاف آن چه در جهان است ۱ به ۲/۵ و ۱ به ۴ است. شما ۲۴ ساعت بروید به بیمارستان لقمان‌الدوله که تازه یک گوشه از واقعیت است، آن وقت پیامدهای آن چه را درون مردم مثل درون خود شاعر رخ داده می‌بینید. صفحه‌ی حوادث مجلات و روزنامه‌ها، پرونده‌های توی دادگستری را ببینید.

چند سال پیش همسر یکی از دوستان من که هنرپیشه سینما است خودسوزی کرد. رفتیم بیمارستان سراغ آن بخشی که بستری بود (بخش زنان) گفتند از این مجموعه ۳ تا تصادفی سوخته‌اند. بقیه خودسوزی کرده‌اند. آدم با خودش می‌گوید با چی طرف است؟ با نشاط؟ با شادابی؟ آدمیزاد که خیک ماست نیست انگشت بزنی توش رد انگشت هم بیاید. رد انگشتان بلا در آدم می‌ماند. در درون همه‌ی آدم‌های جامعه می‌ماند. در درون هنرمند و شاعرش هم می‌ماند. شعر اگر نتواند زبان، شکل و ساخت متناسب با این رد انگشتان بلا را در درون انسان کشف کند و در بیاورد پس چه کاره است؟

آسیب‌شناسی روانی دوران و جامعه‌ی ما می‌تواند کمک کند به این که چقدر از شعر امروز ما، خواه‌ناخواه، از افسرده‌خویی عمومی و اجتماعی متأثر

www.tabarestan.info تبرستان

است. آدم‌ها که نباید همه‌ی نشانه‌های اختلال روانی را داشته باشند تا ناراحت و مضطرب و رنجور و افسرده قلمداد شوند. حتا یکی از این همه مشکلات هم باعث تشویش و از خودبیگانگی است. شعر هم بیان همین تشویش و از خودبیگانگی می‌شود. شعر امروز به حقیقت ما در این دوران می‌اندیشد. بیان ناکامی و تناقض امروز است. یکی از مهم‌ترین عرصه‌های این واقعیت سوررئالیستی، آمیزگاری زندگی و مرگ و خشونت و بی‌اعتنایی، فشار و کرختی است. این عرصه‌ی ناسازگاری چنان وضعی یافته، که تشخیص سازگاری و ناسازگاری را از هم دشوار کرده است. شاعران جهان بارها نشان داده‌اند که شعرشان پی‌آمد قهری همین سرنوشت‌ها و سرگذشت‌هاست. شاعر که در هپروت زندگی نمی‌کند. در همین جا مثل همه گیر کرده است. درون شاعر که واقعیت‌ها را دست‌چین نمی‌کند. به واقعیت‌ها که نمی‌شود گفت تو فعلاً در من تأثیر نگذار، و آن یکی بگذارد. پس شاعر مجبور است نسبت به پوک‌شدن جامعه هشدار بدهد.

خوب در این وضع یک طنز عمیق و دردناکی وجود دارد که شعر باید از درون آدم‌ها درش بیاورد. بین خشونت یا واقعیتی که ذهن را این‌گونه مخدوش و مچاله می‌کند، و ظرافت ذهنی که دربند نشاط و عدالتی برای همین واقعیت خشن است، یک تناقض دردناک پیدا می‌شود. این تناقض را باید یک جایی در آورد. من گمان نمی‌کنم همان کسانی هم که به رغم این واقعیت از این گونه مسایل کم‌تر حرف می‌زنند، یا کم‌تر می‌نویسند، وقتی این وقایع را دریابند، و موقعیت‌ها را بشناسند، یا وقتی واقعاً به دل‌شان مراجعه کنند، و کلاه خودشان را قاضی کنند، در درون‌شان نشکنند. اگر آن‌ها به دلیل کارشان متأسفانه مجبورند فقط بعضی چیزها را بگویند، هنر و شعر بنا به کارکردش درست باید همه‌ی حقایق را دریابد، یعنی شکل هنری آن‌ها را دریابد. متأسفانه این ظرافت

www.tabarestan.info تبرستان

که به عمق فکر نیازمند است، غالباً دستخوش آن خشونتی می‌شود که تابع احساسات و یا اقتضائات در سطح است. از این رو ما در یک بغرنجی مضطرب‌کننده، سیر می‌کنیم.

من البته دلم می‌خواهد میهنم را تخیل کنم، خوب هم تخیل کنم. دلم می‌خواهد رؤیاهای این مردم را بفهمم. اما این تناقض و تلخ‌کامی جلوی همه چیز را می‌گیرد. هم تخیل آدم‌ها را له می‌کند. هم رؤیاهای آدم‌ها را در چنبره‌ی این بی‌خوابی‌ها فرو می‌شکند. خوب عرصه‌ها تنگ می‌شود. روزمره‌گی حتا امکان شفقت را از مردم می‌گیرد. مجال خیال را از بین می‌برد. زندگی کم‌کم به کمبود تخیل و شفقت دچار می‌شود. در نتیجه حرفش بیش‌تر از خودش است. این مجموعه باعث خلاء فرهنگی می‌شود. باعث تنزل فرهنگی می‌شود. هر چه در جامعه‌ای تخیل ضعیف‌تر بشود تصور حیات برای مردم ضعیف‌تر می‌شود و برعکس. به‌همین سبب از ظرفیت تصوری ما از بی‌نهایت و ظرافت و زیبائی، از عظمت هستی و آینده‌گی کاسته می‌شود. روزمره‌گی و سلطه‌ی گذشته همه را در خودش می‌گیرد. شعر و شفقت در فشار قرار می‌گیرد. شعر و شفقت چیزی نیست که بشود آن را با بمب کلمه و بمب تبلیغات به‌وجود آورد. این‌ها زبان خاصی و تناسب و طمأنینه‌ای می‌خواهد.

- به این ترتیب کارکرد و وضعیت شعر چه می‌شود؟ اصلاً جایگاهش کجاست؟

□ من اول وضعیت شعر را می‌گویم بعد کارکردش را. وقتی جامعه دچار روزمره‌گی و اضطراب شد، شعر هم زیان می‌بیند. چون جامعه‌ی عادت زبان عادت می‌خواهد. جامعه‌ی مضطرب تحملش کم می‌شود، از تأمل هم باز می‌ماند. در این اوضاع، شعری که لاینقطع خود را می‌آفریند، در اقلیت محض

قرار می‌گیرد. البته در گذشته هم شعر نوآور در اقلیت بوده. شعر نو در همه جا همیشه باید در اقلیت باشد. از اولش نمی‌تواند با گسترده‌گی روبه رو بشود. اما اکنون در یک تنگنای خردکننده‌ای قرار گرفته. وقتی گذشته در اکنون این قدر جا خوش کرده با همه‌ی تبعاتش، پس برای شعر و مسایلی مانند آن مثل رؤیا و آینده و ... چی می‌ماند؟ آینده به هر حال کیفیتی از تازگی و نوی است. پس از آهنگ، سرعت و درخواستش کاسته می‌شود. رؤیا هم همین‌طور در تنگنا قرار می‌گیرد. آدمی که این همه مشغله گرفتارش کرده رؤیا نمی‌بیند. شعر نمی‌خواند. اصلاً کتاب نمی‌خواند. رؤیا به اعتباری حضور ذهنی کیفیت‌های مختلف و متنوع و حتا متضاد در یک واحد زمانی است که خاصیت‌اش تغییر سریع است.

ذهنی که از چنین تجانسی برخوردار نباشد، از ادراک رؤیا هم باز می‌ماند. همین را در مورد شعر هم می‌توان گفت. به همین صورت حوزه‌ی وسیعی از اذهان مردم از ادراک حضور شعر باز می‌مانند. چون شعر هم حضور زبانی کیفیت‌های مختلف و متنوع در یک واحد زمانی است. به همین اعتبار می‌توان گفت شعر یک آرمان شهر است. البته نه مثل اعتقاد به آرمان‌شهری، به آن‌گونه که تمامی حقایق در آن گنجانده بشود، و یک صورت نهایی از دانسته‌ها و حقایق قطعی داده بشود، و شعر شکل نهایی‌اش را عرضه بکند. نه. شعر آرمان‌شهری است که در امروز تحقق پیدا کند. برای شاعران هنوز شعر، چنین وضعی دارد. البته بی‌آن‌که کل حقیقت برای شاعر دست‌یافتنی باشد. یا صورتی از کل جهان را بخواهد به عنوان مطلوب نهایی ارائه دهد.

در مقابل این‌ها، برای گرفتاران روزمره‌گی، برای گرفتاران تنش‌های همه‌جانبه، برای کسانی که در گذشته و بر سنت‌ها و عادات لمیده‌اند، برای جامعه‌ی سودگرایی که فقط به ارزش‌های سرمایه بیندیشد، این‌گونه آرمان شهر

www.taburestan.info

اصولاً معنای مؤثری ندارد. نه صدای آن را می‌شنوند، و نه خلجانش را دارند، و نه به انتظام آن فکر می‌کنند. چنین مسأله‌ای برای بسیاری از ذهن‌هایی که گرفتار مقولات روزمره‌اند، مقوله پرتی است. موقعیت چنین ذهن‌هایی که هم با فکرزدایی و سیاست‌زدایی هم‌ساز شده‌اند، و هم با هنرزدایی هم‌ساز شده‌اند، طبعاً به مشغولیت روزمره گرفتارند، با سکون هم‌سازتراست. با مصرف و عادت هم‌سازتر است. تا با تغییر و عادت‌شکنی که خاص شعر است.

پس هیچ‌کس در بند شعر تازه نیست. کشوری که بدون شعر قابل تصور نبوده، اکنون اگر هم به شعر فکر کند از راه گذشته‌ی شعری است، یعنی به عادت‌های شعری‌اش فکر می‌کند. از میان شاعران امروز هم آن‌هایی به چشم و گوشش کشیده می‌شوند که موافق مصلحت‌ها و سیاست‌های روزمره باشند. ضمن اینکه روزمره‌گی خود شاعر را هم در چنبره‌ی خودش گرفتار می‌کند.

با این همه از این جاست که موضوع دوم سؤال یعنی کارکرد شعر مطرح می‌شود. یعنی به‌رغم چنین واقعیتی شاعران و هنرمندان کسانی هستند که هوشمندانه در پی ساختن هم اکنون‌اند. کارشان نه رشک بردن به آینده است، نه لمیدن بر گذشته، و نه تسلیم به روزمره‌گی. چون همیشه می‌خواهند چیزی تازه به‌وجود آورند. این‌ها هم‌اکنون را از کیفیتی می‌خواهند سرشار کنند که می‌توانست داشته باشد. صورتی از جهان می‌سازند که معمولاً به آن صورت دیده نمی‌شود.

شاعران نه از نظر زمانی به فردا چشم می‌دوزند، نه از نظر مکانی به نه این‌جا. هنرشان فقط نه امروز و نه این‌جای آن‌ها نیست. بل‌که همان کیفیتی است که کشف می‌کنند. به این دلیل آن‌ها منتظر نمی‌مانند. از آن‌چه که غایب است یک چیز رشک‌انگیزی درست نمی‌کنند. بل‌که ترکیب زبانی غیبت و حضور همین هستی را ارائه می‌کنند. یعنی تعادل منتظمی را که در شکل هنری

www.tabarestan.info

است ارائه می‌دهند. این تعادل خبر از آن ادراک و احساسی می‌دهد که عادلانه بودن حضور انسان، آن را به ابداع و ساختن می‌کشاند. به رغم همه‌ی مشکلات و گرفتاری‌ها و نابسامانی‌ها.

برادسکی، شاعر فرزانه و متمدنی که حیف شد زود رفت، یک جمله‌ای دارد که می‌گوید آینده حال کسانی است که پس از ما می‌آیند. پس بهترین کاری که از ما ساخته است این است که آینده را به حال خودش بگذاریم، و بکوشیم حال را تا حد امکان هوشمندانه بسازیم. به آن‌هایی که از لحاظ مکان و نه زمان به ما نزدیک‌اند فکر کنیم و بپردازیم.

از این‌رو هنرمندان کسانی هستند که تحقق آزادی و عدالت را هم‌اکنون در ابداع‌شان جست و جو می‌کنند، و رعایت می‌کنند. مثل سیاست‌مداران همه چیز را به فردا حواله نمی‌کنند. به همین دلیل هم به همه حقایق باید بپردازند.

پس ساختن همین امروز، پیدا کردن تعادل برای همین امروز، چیزی است که می‌توان از هنر فراگرفت. این راه و الگوی مهمی است که هنر و شعر پیش پای همگان می‌گذارد. البته این آموزش نیست بل‌که گشایش یک افق است. چشم‌گشودن به راهی است که با هنر می‌توان آن را دید. اتفاقاً به همین ترتیب شعر بین فاجعه و تسلا قرار می‌گیرد.

بین فاجعه و تسلا، به این دلیل که معرفت شاعران در زمانه‌ی ما معرفتی بسیار دشوار است.

– به این ترتیب کار شعر خیلی دشوار می‌شود. فکر می‌کنید همه شاعران از چنین توان و تحملی برخوردار باشند؟ آیا این یک چشم‌انداز نهایی برای شعر نیست؟ همه‌ی شاعران یک دوره که در یک درجه نیستند.

□راستش از قدیم گفته‌اند بی‌مایه فطیر است. ضمن این‌که ما داریم از خود

www.tabarestan.info تبرستان

شعر و شاعران مبدع یک دوران حرف می‌زنیم. ما حرفمان را با نیما شروع کردیم. نه از کسانی که به درجاتی به ابداع نزدیک می‌شوند. یا از آن دور می‌مانند. من به آن‌هایی که از چنین بصیرتی فارغند، و از چنین معرفتی نسبت به موقعیت‌شان بی‌بهره‌اند، نمی‌توانم انگ زمانه‌شان را بزنم، و معاصر تلقی‌شان کنم. برای آن‌ها همان بهتر است که آن‌قدر نه این‌جایی آن‌قدر جاودانه، کلی، دور از این حیات انسانی حی و حاضر و گرفتار باشند که کلام‌شان به درد همان جاها بخورد.

شعر نه تبلور صرف این حضور است و نه تجلی آن غیبت. بل‌که ترکیب خلاقه‌ی این غیبت و حضور است. یعنی شکلی یا بخشی از این حضور و غیبت و روابط متقابلی که در جهان هست، و ما بخشی از آن را در می‌یابیم، اما هنر می‌تواند بخش دیگری، شکل دیگری از آن را هم دریابد.

ضمناً این کار آسانی هم نیست. این تحملِ سهم سنگینی از هستی معاصر است که بر دوش شاعران و هنرمندان است. البته من این را یک فضیلت هم قلمداد نمی‌کنم، بل‌که یک کارکرد است. کارکرد شاعر و هنرمند به همین سادگی. فارغ از هرگونه توهم و بزرگ‌نمایی. به این دلیل که یک شاعر این‌جوری است، و دنیا را این گونه می‌بیند، یا ناگزیر است ببیند. یعنی در شعر با یک نگرش حیاتی روبه روییم. این، آن‌قدر سیاسی است که فلسفی است، همان‌قدر فردی است که اجتماعی است. این‌گونه دیدن از انسان و خواننده توقع اندیشیدن و تأمل دارد.

شاید این کاری که شاعران می‌کنند به نظر بسیاری از اصحاب روزمره‌گی و آسودگی، یا اصحاب رفاه و سود و سیاست، اصحاب قدرت و تبلیغات، ابلهانه جلوه کند. اما خوب این کار شاعران و هنرمندان است. که به قول شیموس هینی شاعر ایرلندی که برنده‌ی جایزه‌ی نوبل پارسال شد «صادق نسبت به

www.tabarestan.info تبرستان

زندگی اگرچه محروم از عقل سلیم» اند. در تقاطع روند طبیعی و آرمان مجسم‌اند، هم‌رأی و در آن واحد نشان گاهی به یادآورنده‌اند.

به هر حال هر چیزی کارکردی دارد. علم، سیاست و اخلاق کارکردهایی دارند. این‌ها نظام فکر و عمل و گفتار را مشخص می‌کنند. بنابر مبناهای خودشان به ما یاد می‌دهند که چه‌گونه پدیده‌ها را به صورت یک مفهوم در بیاوریم، و آن‌ها را به کاربندیم. اما هنر و شعر تنها یک طرز نگاه به جهان و اشیا را به ما نشان می‌دهد. هنر یک جهان دیگری می‌آفریند. معرفتی از ساخت‌های صوری واقعیت را ارائه می‌دهد که خاصیت‌اش تعمیم است. مثلاً ما از طریق مجسمه‌هایی که هنرمندان دنیا ساخته‌اند به دو واقعیت پی می‌بریم. یکی این که اختلاف‌های ظریف و بی‌شماری در اشیا و امور موجود است که هنرمندان دیده‌اند. دیگر این که گونه‌های مختلف و بی‌شماری از دید انسانی نسبت به اشیا و امور هست که باز هنرمندان آن‌ها را ارائه کرده‌اند. بنابراین هنر و شعر ذاتاً معطوف به کثرت و تنوع است. به همین سبب هم ذاتاًبه مخالفت می‌افتد با موقعیتی که به متحدالشکلی و هم‌نواختی فرا بخواند.

به این دلیل هم هنر و معرفت هنری باید جزیی‌نگر باشد. زاویه‌های مختلف پیش‌روی انسان بگذارد و می‌گذارد. برای گشودن چشم‌اندازهای جهان در نگاه انسان، که معرفت‌های دیگر شاید نمی‌توانند بگشایند. این به تعبیر دیگر نتیجه‌ی همان فردیتی است که مطرح شد. نتیجه‌ی روان‌شناسی و خلاقیت یک فرد مشخص است در تبلورش در شکل زبان.

از این جاست که کار هر هنرمند با هنرمند دیگر فرق می‌کند. این جوری است که یک شاعر بزرگ در تاریخ زبان یک شکاف بزرگ ایجاد می‌کند. یک برش می‌زند. برشی کاملاً مشخص. درست همان‌طور که افق دیگری باز می‌کند. یعنی اثر هنری همیشه یک چیز بی‌سابقه است. همیشه در جهت

www.tabarestan.info

آشنایی‌زدایی است. بنابراین نمی‌تواند با زبان آن‌هایی هم‌ساز باشد که موکول به سابقه‌اند. موکول به شکل‌های شناخته‌اند.

لسینگ حرف جالبی در باره‌ی شکسپیر می‌زند. می‌گوید دزدیدن یک اثر از شکسپیر به اندازه‌ی دزدیدن گرز هرکول ناممکن است. توی این گفته هم اصالت هم فردیت و هم خلاقیت شعر نهفته است، که منحصر به شاعر است. یعنی شکسپیر به زبانی سخن گفته که تا زمان او هیچ‌کس نشنیده بود. نیما به زبانی سخن گفت که تا زمان او کسی نشنیده بود. همان‌طور که شاعر امروز هم باید به زبانی سخن بگوید و می‌گوید که تا به اکنون کسی نشنیده است.□

www.tabarestan.info
تبرستان

www.tabarestan.info
تبرستان

www.tabarestan.info
تبرستان

فصل دوم

مقالات

www.tabarestan.info
تبرستان

بومی‌گری در شعر امروز

منوچهر آتشی

این نوشته که به مناسبت یکصدمین سال تولد نیما یوشیج تنظیم گردیده و کوشیده شده در آن دوبرآیند زیباشناختی شعری در رابطه با خاستگاه طبیعی و بومی و در فضای فرهنگی اولیه‌ی شعر، از دو شاعر- یکی استاد و پیشرو و دیگری شاگرد و دنباله‌رو- در دو منطقه مقابل یکدیگر (شمال و جنوب) مورد بررسی شتاب‌آمیزی قرار گیرد، به هیچ‌وجه قیاس و مقابله و امتیاز و نمره‌دادن و گرفتن نیست. به زبان ساده، این نوشته به پاسخ پرسشی و به درخواست دوستانی نوشته شده که در کار تدوین کتابی درباره نیما، و مخصوصاً ویژگیهای بومی آثار او هستند و به فکرشان رسیده که پاسخ من، به سبب خصوصیات آشکار بومی‌گری در شعرم، بر این مایه‌ی تازه یا کمتر بررسی شده، بتواند گره‌گشای نکاتی در چگونگی رابطه‌ی شعر و محیط و فرهنگ محیطی باشد که شاعر و شعر از آن برخاسته‌اند.

بی‌تردید یکی از ویژگی‌های شعر نیما و از شاخص‌های عمده‌ی آن، دارا بودن صبغه و سلوک بومی‌گری است. آدم‌های کنجکاو هر شعری از نیما را بخوانند، جابه‌جا، رنگ‌ها و نشانه‌های طبیعت و زندگی و رسوم و رفتار و حتا گفتار مازندرانی را در آن خواهند یافت. این جلوه‌های سرزمینی گاه تصویری

محض‌اند (مثل «کار شب‌پا» که روایت تراژیک یک پاینده‌ی مزرعه برنج است و تمامی عناصر به کار گرفته شده در آن مثل «اوجا»، «تیرنگ»، «کپه»، «بینجگر»، «کله‌سی»، «نپار» و... همه محلی‌اند، و نه تنها واژه‌ها و نام‌ها، که رفتارها و منظره‌ها نیز به سادگی و روشنی یادآور زندگی و مزارع برنج و جنگل‌ها و جانوران شمالند.) گاه، جاها و جلوه‌های آشکار طبیعت و نام‌های خاص، محور و قائمه شعر و حتا فکر شعر قرار می‌گیرند و به یاری واژه‌ها و اصطلاحات خاص، اندیشه‌های - چه بسا سیاسی - را بازگو می‌کنند: (صبح پیدا شده از آن طرف کو «ازاکو» اما/«وازنا» پیدا نیست...) که آزادکوه و قله وازنا مدخل و محور تصاویر شاعرانه و کنایات سیاسی اجتماعی شده‌اند. گاه نیما حتا نوع محاوره و اصطلاحات روزمره شمالی را وارد شعر می‌کند. بی‌آنکه اندیشناک غیبت خصلت بلاغتی و فصاحتی آنها باشد. در شعر «ماخ اولا» -که خود نامی مازندرانی بر یک دره و یک رودخانه است- می‌سراید:

ماخ اولا پیکره‌ی رود بلند
می‌رود نامعلوم
می‌خروشد هر دم
می‌جهاند تن، از سنگ به سنگ
چون «فراری شده‌ای»
(که نمی‌جوید راه هموار)
می‌تند سوی نشیب
می‌شتابد به فراز
می‌رود بی‌سامان

«فراری شده» - به جای «فراری»، «متواری» یا «گریزان»، در واقع اصطلاحی است که در مورد کسانی که در دوران حکومت خانخانی، یا بعدها اجباری، از

www.tabarestan.info تبرستان

چنگ زور و قانون می‌گریختند به کار برده می‌شد. (این نکته را دوستم ابوالقاسم فرقانی اهل مازندران، ادیب و فاضل گرانمایه، برایم توضیح داد) که تقریباً فقط در حوزه زبانی آن حدود می‌گنجد، ولی در جای دیگر نشنیده‌ام.

این گرایش نیما به طبیعت و خلق و خوی روستایی مازنی، اولاً مختص یک شعر و دو شعر نیست و در تمام شعرها، مکاتبات و اشارات او وجود دارد. ثانیاً نیما شعرهای فراوانی به گویش مازندرانی سروده که در کتاب مورد نظر فصل ویژه‌ای را اشغال کرده و نیازی به توضیحات بنده نیست. آنچه اضافه بر این چند و چون قابل یادآوری است، انگیزه و چگونگی کارکرد ادبی نیما در این عرصه است، و اینکه نیما چه تعمدی از این گرایش و آمیزش با طبیعت خود دارد. ایا انگیزه‌ای - مثلاً ناسیونالیستی- او را به این کار برانگیخته؟ یا اینکه او فقط یک شاعر مازندرانی است، و از ادبیات کلاسیک و بلاغت ادبی و زبان فارسی کم اطلاع بوده است؟ برای اینکه به پاسخ درخوری برسیم باید به دو نکته‌ی اساسی در زمینه شاعری، و نوآوری در شعر، توجه و اشارتی مختصر داشته باشیم:

الف: تقدیر شاعری و هر هنر دیگری، در کودکی و در روند شکل‌گیری شخصیت کودک، رقم زده می‌شود. به تعبیری، ودیعه را ناخواسته، طبیعت و رخدادهای زندگی و زمانه و تربیت اولیه، هنگامی کنار دل و در خون و محفظه‌ی ذهن و تاروپود وجودت می‌گذارند که تو هیچ اراده‌ای به سمت آن نداشته‌ای تا بخواهی یا نخواهی‌اش. و چون این مهم را پذیرفتیم، خودبخود پذیرفته‌ایم که: ساختار اولیه ذهن و زبان شاعر، از همان دوران کودکی و نوجوانی، بیش از هر چیز و هر کس، از محیط و فضای ملموس دوروبرش مایه و ملاط می‌گیرد و تغذیه می‌شود. و گوشت و خون برمی‌دارد. به زبان دیگر، شاعری و هنرمندی، از کتاب و قلم آغاز نمی‌شود، بل‌که از لالای مادر،

www.tabarestan.info تبرستان

صداهای طبیعت، رخدادهای روزمره، و فضای خانه و خانواده و قوم و قبیله نشأت می‌گیرد، و بعدهاست که از کتاب‌ها و در کتاب‌ها اندامواره‌گی پیدا می‌کند و تشخص می‌یابد و مکان و مقام خود را در ادبیات و هر هنر دیگری به دست می‌آورد.

حال اگر نگاهی کوتاه به محیط کودکی نیما بیندازیم، پیش زمینه و زیر ساخت بسیاری تخیلات و حتا تفکرات نیما را می‌توانیم از زبان خود او بشنویم و بشناسیم:

«زندگی بدوی من در بین شبانان و ایلخی‌بانان گذشت، که به هوای چراگاه به نقاط دور ییلاق و قشلاق می‌کنند و شب بالای کوه‌ها، ساعات طولانی با هم دور آتش جمع می‌شوند. از تمام دوره بچگی خود، من به جز زد و خوردهای وحشیانه و چیزهای مربوط به زندگی کوچ‌نشینی و تفریحات ساده‌ی آنها در آرامش یک نواخت و کور و بی‌خبر از همه جا چیزی به خاطر ندارم.»(۱)

وقتی چنین فضای مه‌آلود و غمناکی را در نظر مجسم می‌کنیم، خواندن شعری به نام «اجاق سرد»، گرچه به خاطر طنین نوستالژیکش، غمگین‌مان می‌کند. اما لذت شعر را هم دو چندان می‌سازد.

مانده از شبهای دورادور
بر مسیر خامش جنگل
سنگچینی از اجاقی خُرد
اندرو خاکستر سردی...

چقدر حس و حال کودکی نیما در این شعر مادیت زبانی پیدا کرده، آشکار

۱- از مقدمه گزینه اشعار نیما - مروارید - ۱۳۷۰ - تمامی شعرها و نوشته‌های این مقاله از همین منبع است.

و انکار ناپذیر است.

از این‌رو شاعر دیگری نیز آمده که از گذشته خود می‌گوید:

«عناصر مادی و تصوری زندگی گذشتگان تو - مثل اکنون کودکی تو - اندک اما برای معماری قلعه‌های خیالی ذهن ساده‌ی تو کفایت می‌کردند. گذشته‌ای داغان شده و داغ شکست خورده! خانخانیِ محکوم به زوال ولی دارای نیمه جانی با سیمایی کین‌توز وانتقام‌جو. میراثی از داستان‌ها و برج و باروهای نیمه ویران- یا نیمه آبادا- پژواک شلیک‌های گهگاهی در کوه (که خیال تو وقفه ناپذیرش می‌یافت) خبر کشته شدن یاغی‌های سرگردانی که تو گروهی شکست ناپذیر می‌دانستی‌شان؛ با چاشنی شیهه اسبان و ناله مردان و شیون زنان و رم و گریز دختران از برابر هیکل‌های گنده و چهره‌های سرخ و زمخت «امنیه»ها. گرسنگی و فرار و حبس و زندگی در دره‌ها و مغاره‌ها... همه چیز به سوی بی‌رنگی می‌رفت...»(۱)

و بعد که شمرده تا آخرین چکاوک را می‌خوانی، غربت و برهوت روح روستایی را بهتر توانی شناخت:

پریده رنگ
پریده رنگ و *فرسوده است زمان*
پریده رنگ و *فرسوده‌است فضا*
پریده رنگ و *فرسوده است زمین*
و خانه‌ها و باد
و چیزها و خاک.

۱- از مقدمه گزینه اشعار منوچهر آتشی - مروارید - ۱۳۶۵

www.tabarestan.info تبرستان

تمام کودکی من پریده رنگ و فرسوده است.

آن آبهای کوتاهِ بی‌خیزگاه
آن آبهای بی‌ماهی- بی‌ماه
که چشمه‌هایی در باد دارند
که چشمه‌هایی در وهم- در عطش خویش-
آن دشت‌های خم شده در رهگذار باد و زمان
آن مردهای خم شده بر انحنای دشت
آن داس‌های گرسنه- با دندان‌های چرکین
که باد می‌درونند
که بافه‌های نارس و خشک عمر
آن اسب‌های لاغر بیمارگون
که دور دست‌های فراموش را
پای افق
در زیر پلک‌های غمگین
و مژه‌های خشک غبارآلود
می‌پایند...

این تصاویر و این زبان، که در زمانی نه چندان دور و دیر، از قلم شاعری اکنون شهرنشین و درس خوانده جاری شده، اگر با خون و ذهن کودکی او آمیخته نشده بودند، چگونه چنین، به آوازی اندوهبار بدل می‌شدند؟ و اگر غیر از همان برهوت و عناصر مادی و غیر مادی آن، ساختار چنان شعری را به وجود می‌آوردند آیا اصالتی بر زبان شعر مترتب می‌شد؟

ب: وجه عمده‌ی اساس نوگرایی نیمایی را آغازگری او از طبیعت و فرهنگ

www.tabarestan.info تبرستان

بومی تشکیل می‌دهد. اگر نیما نیز، پس از کشف استعداد شاعری خود می‌خواست از کتاب‌ها آغاز کند، چه بسا به شاعری چون بهار و پروین اعتصامی تبدیل می‌شد، یا بیشتر یا کمتر؛ و طبعاً قافله‌سالار مکتب تازه‌ی شعری نمی‌توانست باشد.

نیما خود در نوشته‌ها و مکتوباتش مکرراً توصیه می‌کند که: با چشم خود به جهان بنگرید. عینک عاریتی و عادتی را کنار بگذارید تا هستی را حس کنید و زبان شما مستقیماً از وجود شما به طنین آید نه از حافظه و آموخته‌های کهنه و آموزه‌های از رونق افتاده. اگر این توصیه‌ها، به عنوان نخستین حکم اصیل شاعری پذیرفتنی باشد، نگاه نیما به اطرافش و ترنم او در فضای نمناک دیارش و از دهان شالی‌کاران و شب پایان؛ و زبان سنگین و آرام و ناهموارش طبیعی‌ترین و صادقانه‌ترین شیوه و شگرد نزدیک شدن به شعر امروز بوده- و خواهد بود.

اینکه آیا فرهنگ بومی توانا خواهد بود که تا آخر، شاعر را یاری کند و کلام او را از میان کوهساران و جنگل‌های بارانی مازندران (و از این سو دشت‌های لخت و تفتیده‌ی دشتستان) به آفاق ایران و جهان برساند، مسأله پیچیده‌ای نیست، و پاسخی منفی دارد و نیازی به پیش کشیدن چند و چونی هم نیست. فرهنگ محدود بومی فقط قادر است شاعران بومی‌سرای آشنا و یا گمنامی مثل فایز دشتستانی و نمونه‌های متعدد او را به وجود آورد و به آوازه برساند. فرهنگ بومی برای شاعری که به جهان بینی دیگرگونه می‌رسد، می‌تواند سکوی پروازی اصیل و بلند باشد، که پریدن را، از خاستگاه خود دورتر و دورتر شود و قلمروهای دیگر را بپیماید و جهان‌های دیگر را کشف کند. با این حال، یک نکته‌ی بدیع ولی نه بدیهی، در این میان گفتنی است، و آن اینکه، شاعر آغازگر از سرزمین و زاد و بوم خود، هر قدر پرواز بلندتر داشته باشد،

www.tabarestan.info تبرستان

همیشه نیم چرخی و گاه تمام دایره‌ای به سمت خاستگاه خود خواهد داشت. زیرا آنچه بافت و تاب ریسمان پرواز او را پرداخته، جنس اولیه‌ی خود را در زادگاه دارد و به گونه‌ی جاذبه‌ای عمل می‌کند که گریز از مرکز را به جای فرار و رهایی در هوا و فضا به گردشی در مداری مشخص مبدل می‌دارد تا همیشه نظمی و سبک و سیاقی برای شاعر وجود داشته باشد. حضور این قاعده‌ی کلی و ویژگی اصولی است که شعر نیما را در عین سر زمینی زمینی و در عین زمینی سرزمینی نگاه می‌دارد. شعر معروف روی بندرگاه، نوسانی مدام بین «خانه» و «همسایه» - سرزمین و زمین دارد- در همان لحظه که «خانگی» است «جهانی» است. و در همان دم که جهانی، خانگی است:

آسمان یکریز می‌بارد
روی بندرگاه
روی دنده‌های آویزان یک بام سفالین درکنار راه
روی «آیش»ها که «شاخک» خوشه‌اش را می‌دواند
روی «نوغانخانه»- روی پل -که در سرتاسرش امشب
مثل اینکه ضرب می‌گیرند-یا آنجا کسی غمناک می‌خواند
همچنین بر روی بالاخانه‌ی همسایه‌ی من (مرد ماهی‌گیر مسکینی که او را می‌شناسی)
خالی افتاده است اما خانه‌ی همسایه‌ی من دیرگاهی است.
ای رفیق من، که از این بندر دلتنگ روی حرف من باتست
و عروق زخمدار من از این حرفم که با تو در میان می‌آید از درد درون خالی است.
و....
هیچ آوایی نمی‌آید از آن مردی که در آن پنجره هر روز

www.tabarestan.info

چشم در راه شبی، مانند امشب، بود بارانی
وه! چه سنگین است با آدمکشی (با هر دمی رویای جنگ، این زندگانی)

...

این ویژگی در تمامی شعرهای نو نیما خودنمایی می‌کند. در «ری‌را»، «داروک»، «مهتاب» و خصوصاً شعرهای بلندی مثل «ناقوس»، «پادشاه فتح»، «مرغ آمین» و غیره...

شمال و جنوب

مدرسه سن لویی و دبیرستان سعادت

برای اینکه اولاً همانندی‌های صوریِ پیدایش شعر نو بومی‌گرا- از دو شاعر- آشکارتر گردد و ثانیاً، تفاوت دو شیوه‌ی سرایش یا دو سبک و سیاق زیر تاثیر دوگونه طبیعت و فرهنگ ثانوی مشخص‌تر شود، بد نیست اشارتی به ابتدای زندگی و تحصیل استاد و شاگردش- که این قلم کوچک باشد- داشته باشیم.

نیما در چگونگی درس خواندن خود می‌گوید: «در همان دهکده که من متولد شدم خواندن و نوشتن را نزد آخوند ده یاد گرفتم. او مرا در کوچه باغ‌ها دنبال می‌کرد و به باد شکنجه می‌گرفت. پاهای نازک مرا به درخت‌های ریشه و گزنه‌دار می‌بست، با ترکه‌های بلند می‌زد و مرا مجبور می‌کرد به از بر کردن نامه‌هایی که معمولاً اهل خانواده‌ی دهاتی به هم می‌نویسند و... اما یک سال که به شهر آمده بودم مرا همپای برادر از خود کوچکترم «لادین» به یک مدرسه کاتولیک واداشتند. آن وقت این مدرسه در تهران به مدرسه عالی سن‌لویی شهرت داست».

www.tabarestan.info تبرستان

نیما پیش از این مدرسه، دوران ابتدایی را در مدرسه‌ی حیات جاوید تهران طی کرده بوده، ولی در همان مدرسه سن‌لویی بوده که هم با زبان فرانسه و همزمان با شعر فرانسه آشنا شده، و هم از تعلیم معلم دانایی چون نظام وفای شاعر سود جسته است. اینها همه زمینه‌ی آن فرهنگ متعالی و والایی را فراهم آورده که شعر نیما را از دره‌های یوش به تهران آورده و از تهران به جهان...

اما سیر و سلوک شاگرد نیما، هر چند ظاهراً بی‌شباهت به کار استاد نیست، از محتوای دیگرگونه برخوردار است:

من (نیز) دوران کودکی را در روستا گذراندم. از روستای خودم تارانده شدم و در روستاهای اطراف لارستان فارس - همرکاب پدر همیشه سرگردانم- به مکتب خانه رفتم و ترکه خوردم و قران و جوهری و گلستان و فلک ناز و... را یاد گرفتم. بعدها، پس از سال‌ها آوارگی به بوشهر برگشتم و در دبستان‌های فردوسی و گلستان دوران ابتدایی را گذراندم و به دبیرستان سعادت راه یافتم. دبیرستانی که بنا به گفته‌ها و نوشته‌های فراوان، جزو معدود مدارسی است که بعد از دارالفنون در ایران دایر شده است. اما در زمان نوجوانی من فقط سه کلاس دبیرستانی داشت. در همین سال‌ها من مشق دوبیتی (به شیوه فایز) و غزل و قصیده می‌کردم و کارهایم در روزنامه‌های محلی (سنگلاخ، عرشه، دریا کنار و...) چاپ می‌شد. در آن روزگار (دهه‌ی بیست) بوشهر هنوز میراث‌دار استعمار بود و فرهنگ شهری، فرهنگی نیم بند را به قول مولوی «تُرک جوشی نیمه خام» بود و «حکیم غزنوی» هم نبود تا حرف «تمام» را بزند. باری، سال‌های بعد، استمرار تحصیل است و رسیدن به دانشسرای عالی و چاپ شعر و کتاب و... که نیازی به تکرار آن نمی‌بینم، اما دو نکته‌ی بدیع، یا در واقع دو تفاوت عمده در روی‌آوری دو شاعر از کوه به شهر، و از شور به شعر وجود دارد که گفتنی است:

www.tabarestan.info تبرستان

۱- نیما در سرزمینی زندگی می‌کرد که سهم عمده‌ای در انقلاب مشروطه و سپس قیام‌های انقلابی مثل قیام میرزا کوچک خان داشت.

من اما در دیاری متولد شدم و بالیدم که حکومت رضا شاه تازه فئودال‌ها و گردن‌کشان محلی را سرکوب کرده بود، بی‌آنکه مردم دوران گذار از فئودالیسم به بورژوازی را پیموده و فرهنگ تازه‌ای جانشین فرهنگ کهن خود کرده باشند. به تعبیری بذله‌گونه: نیما از دیاری برخاسته بود که مردمش با دیکتاتوری جدید می‌جنگیدند، و من از دیاری که دیکتاتوری با مردم می‌جنگید. و وقتی به یاد می‌آوریم که نیما سال‌ها پیش از حضور دیکتاتوری بیست ساله به شاعری پرداخته و حتا نوآوری کرده، و مثلاً رمانتیسم به هنگامش را در «افسانه» به جامعه ادبی عرضه داشته بوده، و بنده و امثال بنده در دهه‌ی بیست، به سختی و به یاری شعرهای واسط و میانه‌گیر (توللی‌و...) به اوایل نیما رسیدیم، نکته‌ها بدیع‌تر می‌شوند.

۲- نیما مستقیماً از مکتب‌خانه به تهران و سپس به مدرسه سن‌لویی رفت. زبان فرانسه آموخت و با سمبلیسم و سورئالیسم فرانسه آشنا شد. من از مکتب‌خانه و دبستان‌های روستایی به بندر بوشهر و دبیرستان سه کلاسه سعادت آمدم. جایی که هنوز سخنی از شعر امروز در میان نبود، و اندکی بعد خودمان (من و محمدرضا نعمتی‌زاده) بودیم که این ساز را در دیارمان کوک کردیم.

نکته‌ای که از این مقایسه حاصل می‌شود این است که ما فقط دیر آمدگان سال و ماه نبودیم بل‌که دیرآمدگان اندیشه بودیم. نیما پیشاپیش جامعه، نهضت خود را به کرسی نشانده بود و در دهه‌ی بیست زیباترین شعرهایش را نوشته بود. ما در دهه‌ی بیست تازه مشق رمانتیسم می‌کردیم. یعنی در واقع ما همراه و هماهنگ کاروان کُند پوی جامعه بودیم، در حالی‌که نیما می‌رفت که از

www.tabarestan.info تبرستان

مرز نیمه دوم قرن بیستم عبور کند.

با این همه، اعتراف به این تاخیر، به مفهوم کیفرخواست علیه شاعران بعد از نیما نیست. نیما، چنان که گذشت، این شانس را داشت که از قلب جنگل به قلب شهر بزند. نوستالژی نیما، در دهه‌ی اول قرن چهاردهم شمسی، پیوستن به انقلاب جنگل بود. او در این باره حتا وصیت‌نامه‌ی خود را هم، به صورت نامه‌ای به برادرش، نوشت:

«در این اواخر چندین مرتبه وقتی تنها گردش می‌کردم و تمام وقایع در پیش من مجسم می‌شد، خیال می‌کردم خودم را از بالای این کوه‌های بلند بیندازم و هلاک کنم. اما این خیالات من، مرا به یک خیال دیگر رسانید و آن این است که با خودم گفتم: چه می‌کنی؟ کمی صبر کن و کار دیگری را اقدام کن که اگر درکشاکش آن زنده هم نماندی به مقصود اولیه‌ات رسیده‌ای... بعد از این نظریه‌ای که یافته‌ام یک زندگی تازه را می‌خواهم برای خودم بسازم: زندگانی درجنگل‌ها و جنگ‌ها...»

اما نوستالژی من، و دلخوشی‌های من، در هماهنگی با حرکت لاک‌پشتی جامعه و مردم دیارم، یاغی‌گری از نوع ابتدایی‌ترش بود. من افسوس اسبهای بیسوار و میدان‌های بی‌مرد را داشتم و زیباترین سرودهایم «خنجرها، بوسه‌ها...» و «ظهور= عبدوجط» یا اندوه دشت‌های تشنه و خلیج فارس بدون «میرمهنّا» بود. و همین روحیه سبب شد که شعر من همیشه صبغه‌ی حماسه یا در واقع تراژدی زوال زندگی طبیعی و طبیعت از دست رفته باشد. نیما البته به جنگل نرفت و به شهر آمد و با درک شهری و مبارزه سیاسی، سرودهای دیگرگونه‌ای نوشت که در آن حماسه و حتا تغزل جای کمی داشت. من اما درکشاکش آموزشها و آموزه‌های خود، تغزل و حماسه را حفظ کردم، و با اینکه امروز از باورهای کهن فراگذشته‌ام ولی در زمینه‌ی زیبا شناختی شعر و

www.tabarestan.info تبرستان

فلسفه‌ی جدید، به زوایایی از اندیشه دست یافته‌ام، که خود را چندان مغبون نمی‌یابم، چراکه در عین باور عمیق به عدالت اجتماعی، و اینکه شعر در هر حال ثمره‌ی تلاش و تقلای ذهن شاعر در متن جامعه و زندگی روزمره است، در عین حال وامدار هیچگونه تحزب و تقبل ارادی نیست. و خود می‌تواند عرصه‌ی پرسش‌ها و جستار اذهان دیگر، در فضای زنده و فراگیری باشد، که به یاری زبان خلق می‌شود.

این مبحث اخیر البته جایش در این مختصر -که به نیت دیگر قلمی شده- نیست، اما یک نکته گفتنی- یا پرسیدنی است- چرا نیما آن همه اصرار در بازگشت به یوش داشت؟ چرا پی‌درپی و به بهانه‌های مختلف، از تهران «می‌گریخت» و به یوش و جنگل‌ها پناه می‌برد. چرا، حتا می‌سرود که:

من از این دونان شهرستان نیم
خاطر پر درد کوهستانیم

یا:

از پس پنجاهی واندی زعمر
نعره بر می‌آیدم از هر رگی
کاش بودم باز دور از هر کسی
چادری و گوسفندی و سگی

آنگاه، وقتی به بازنگری در شعرهای پیشین (حتا پسین) خودم می‌پردازم، می‌بینم این شوق بازگشت و گریز، بر خلاف تصور مدعیان، انگیزه از ارتجاع ذهنی و غلبه‌ی روستایی‌گری بر فرهنگ شهری ندارد. من چنین نوشته‌ام:

هنوز آنجا خبرهایی است
هنوز آن سوی کوه آوازهایی ساده می‌خوانند که خورشید
درنگی می‌دهد- از پشت نخلستان

www.tabarestan.info تبرستان

غروب غربت بازبیابان را

....

هنوز آن سوی کوه آوازهایی ساده می‌خوانند که مهتاب
چمن‌زاران رویای نجیب باز یاران را
تماشا می‌کند از کوچه‌های آب
هنوز آنجا...
دلم مشتاق کوچی با تو زین «مهمان‌کش» شوم است
که در شیب پلنگستان «دیزاشکن»
پیادهٔ همسفر با آب‌های بی‌وطن باشیم
سوی آن سوی کوه، آنجا
شبی مهمان عموهای من باشیم.

یا وقتی نیما می‌سراید: «ول کنید اسب مرا/ راه توشه‌ی سفرم را و نمد زینم را/ و مرا هرزه درا، که خیالی سرکش/ به درخانه کشانده است مرا... الخ»

یا این قلم کوچک، اسب سفید وحشی را می‌نویسد، درست است که نوعی نوستالژی روستایی در پیکره‌ی شعرها رسوخ دارد، ولی همه‌اش این نیست. اینجا و جاهای دیگر نوشته‌ام و نوشته‌اند که: تمدن شهری ما، میوه انقلابی ناتمام (مشروطیت) بود که نتوانست با تفنگ «خان»ها و با مغز ناپخته‌ی روشنفکران کم مایه، جامعه‌ی شهری شایسته‌ای برای ما بسازد، و در حالی که روستاها و کوه‌ها، با صفای نیم‌بندشان «آن‌سو» مانده بودند، «این سو» هر چه بود غرغشه‌ی زدوبند و سیاست بافیهای سوداگرانه بود و با هزاران دست و صد هزاران زبان، شاعر را هی می‌کرد که: به دنیای ساده‌ی خودت برگرد. نیما حتا در فلسفی‌ترین شعرش (سریویلی) که میزبان شیطان می‌شود، خود فاوستی روستایی است که بالاخره راه به شیطان می‌دهد، و شگفتا که تمامی فضای

www.tabarestan.info تبرستان

طبیعی این شعر هم مازندرانی و جنگلی است و شیطان از وحشت باران و باد است (ظاهراً) که به درگاه شاعر پناه می‌جوید. و مضافاً، اینکه امروز، جهان تکنولوژی زده نیز نوستالژیهای خاص خود را دارد. نوستالژی طبیعت و پاکی و انسانیت... که چون نتوانسته در واقعیت بازسازیش کند، در کارتون‌ها و فیلم‌های خیالی به احیایش برخاسته است. وی می‌خواهد نه تنها دنیای اسب و سوار و صحرا و گل را بازآفریند، بل‌که می‌کوشد دوران دیناسورها را دوباره زنده کند!

نهایت اینکه: نیما، در جنگل‌های تاریک مازندران، جن‌زده شده بود، و من در برهوت دشتستان و کوهساران پرتیغ و تیزه‌اش، پری زده! برای همین هم او داناتر از من بود.

منوچهر آتشی
بوشهر ـ اسفند ۷۵

www.tabarestan.info
تبرستان

مازندران و نیمایوشیج

(علی اسفندیاری)

اسدالله عمادی

در دورهٔ قاجار، یوش، زادگاه علی‌اسفندیاری (نیما یوشیج)، یکی از کانون‌های قدرت در مازندران بود. روستای باستانی یوش، در رویان مازندران قرار داشت.(۱)

پا دو پاسبانان رویان، تا زمان شاه عباس اول، ناوابسته بودند؛ اما در این زمان، با سرکوب و شکست الوند دیو در سوادکوه، بازماندگان مرعشیان در جلگه، بازماندگان میرعماد در هزار جریب (دو دانگه و چهار دانگهٔ ساری و بهشهر)، و شکست و مرگ ملک جهانگیر در رویان، حکومت‌های محلی در مازندران، به پایان قطعی خویش رسید.

نور و کجور (رویان باستان)، باز در دورهٔ قاجار، در بازی قدرت شرکت کرد. در نبرد آقامحمدخان قاجار با برادرش، بسیاری از کشتگان مازندرانی بودند و اسدالله خان نوری، وزیر جنگ او بود.(۲) نجف قلی‌خان نوری که «بر نیروهای

۱- درگذشته مازندران از رویان و تبرستان جدا بود. تبرستان به دو دانگه، فریم، و بخشی از چهاردانگهٔ امروز و مازندران به بخش جلگه‌ای، از آمل تا بهشهر گفته می‌شد.

۲- مهجوری، اسمعیل: تاریخ مازندران، ۱۳۴۵، جلد دوم، ص ۱۳۸

www.tabarestan.info تبرستان

نور و کجور ریاست داشت»[۱] یکی از فرماندهان بزرگ او به‌شمار می‌آمد.

در دورهٔ ناصرالدین شاه، میرزا آقاخان، قاتل امیرکبیر، به مقام صدراعظمی دست یافت؛و سپهام‌الدولهٔ نوری و عبدالله خان یوشیج (انتظام‌الدوله و سردار امجد بعدی)[۲] به فرمانروایی مازندران رسیدند.

تکانه‌ی بزرگ مشروطیت، مازندران را نیز لرزاند. سپهدار تنکابنی، سپهدار اعظم محمدعلی شاه، اکنون با مشروطه خواهان هم‌صدا شده بود. او به همراه مغزالسلطان (سردار محیی)، بعد از فتح گیلان، بسوی تهران حرکت کرد. و با یاری سردار اسعد بختیاری، حکومت استبداد را واژگون نمود.

بعد از پیروزی مشروطیت، وقتی محمدعلی شاه از گمش تپه بسوی مازندران حرکت کرد فرماندهان محلی با او همراه گشتند. مازندران که تا پیش از صفویه، کانون آزادی‌خواهی و استقلال‌طلبی بود، اکنون با سمبل استبداد همراهی می‌کرد. فرماندهان محمدعلی شاه، بجز ارشدالدوله، بیشتر مازندرانی بودند و یکی از فرماندهان بزرگ او، انتظام‌الدوله‌ی نوری، فرزند سردار امجد یوشی بود.

در این کشاکش مظفرالممالک نوری اسفندیاری، بزرگ خاندان اسفندیاری یوش، یکی از هواخواهان بزرگ محمدعلی شاه بود که به هنگام حملهٔ سالارالدوله به تنکابن، در جنگ ولی آباد کشته شد.[۳]

سالار فاتح کجوری، از پیشقراولان فتح تهران، و یکی از بنیان‌گذاران بعدی جنبش جنگل، به هنگام رویارویی با تازش نیروهای محمدعلی‌شاه، از غرب

۱- یوسفی‌نیا، علی‌اصغر: تاریخ تنکابن، نشر قطره، ۱۳۷۰، ص ۳۳۶

۲- اسلامی، حسین: تاریخ دو هزار سالهٔ ساری، انتشارات دانشگاه آزاد، ص ۳۳۷

۳- تاریخ تنکابن، ص ۸-۴۶۵

www.tabarestan.info تبرستان

مـازندران یـورش بـرد و بـعد از فـتح یـوش «و بـه آتش کشـیدن خـانه‌های مظفرالممالک و انتظام‌الدوله»[۱] بسوی ساری پیش‌روی کرد. نیروی استبداد که در فیروزکوه و دامغان به سختی شکست خورده بود، پراکنده گشت و رهبر آن محمدعلی شاه به روسیه گریخت.

بعد از ناکامی جنبش مشروطیت، و پیروزی مالکان بزرگ، جنبش جنگل به رهبری میرزا کوچک‌خان و سالار فاتح کجوری، شکل گرفت.

رهبری نیروهای جنگل در مازندران، با درویش خان کجوری بـود کـه تـا ساری پیش رفت و آن شهر را به تصرف درآورد. صـف‌آرایـی مـالکان بـزرگ منطقه، این جنبش را در مازندران عقیم کرد؛ و عاقبت با آمدن رضاخان، آخرین شعله‌های جنبش جنگل خاموش گشت.

نیما به سال ۱۲۷۴ هـ ش متولد شد. او همهٔ حوادث تاریخی را با چشـم خود دیده بود: جدال هواداران محمدعلی شاه با نیروهای مشروطه در یوش، اتحاد یوشی‌ها با کردهای مهاجر خواجوند در برابر جنگلی‌ها، و شکـل‌گیری اندیشه‌ای تازه از دل این کشاکش اجتماعی.

واقعیت این است که تکانه‌ی مشروطیت، لایه‌هایی از جامعه را جابجا کرد. دسته‌ای از روشنفکران ـ که خاستگاه اجتماعی‌شان خرده مالکی، و حتی بزرگ مالکی بود ـ به طبقهٔ اجتماعی خـود پشت کـرده، بـه صـف‌آرایـی در بـرابـر کهنه‌اندیشان و اربابان قدرت پرداختند. دگردیسی امیر مؤید سوادکوهی کـه مردی تحصیلکرده و از شاگردان سیدجمال‌الدین اسدآبادی بود[۲] دگردیسی سالار فاتح کجوری و درویش خان کجوری، و پیوستن آنان به جنبش جنگل، دگردیسی هژبرالدولهٔ عبدالملکی و همسویی او با امیر مؤید سوادکوهی، و

۱- تاریخ مازندران، ص ۲۷۲ ۲- همان ۳۱۰

www.tabarestan.info تبرستان

نبرد با عمویش عسگرخان عظام‌الملک که از وفاداران و فرماندهان محمدعلی شاه بود، نمونه‌هایی از این دگرگونی وصف‌آرایی است. و در همین دگرگونی است که «لادبن»، برادر نیما یوشیج، از یوش، کانون هواخواهی محمدعلی شاه و یکی از سنگرهای ارتجاع، برمی‌خیزد، به حزب عدالت[۱] می‌پیوندد، و سرانجام همزمان با کودتای رضاخان به شوروی می‌گریزد.[۲]

نیمای فرهنگ‌مدار نیز نمی‌تواند از کشاکش اجتماعی آن زمان دور باشد. شکست جنگل، گریز برادرش لادبن، و کودتای رضاخان که فرایندش سکوت و خاموشی جامعه‌ی ایران بود او را دگرگون کرد و واداشت تا به دورن خویش پناه ببرد؛ و از دورن، ژرف و خردمندانه، به تحولات اجتماعی بنگرد؛ نگاه از دورن به او یاری داد تا ایستاده بر بلندی‌های یوش، به اندیشه و هنری جهانشمول دست یابد. او در نامه‌ای به برادرش لادبن، به سال ۱۳۱۰ می‌نویسد: «بعضی‌ها خیال می‌کنند نیما از بی‌اعتنایی نسبت به فجایع جمعیت، تنهایی را دوست دارد. در حالی که جز عشق و طبیعت، یکی همین فجایع است که مرا به انزوا ترغیب می‌کند. در انزوا، انزوای باطن، اشک‌هایی ریخته می‌شود که در جمعیت نمی‌توان مانند آنها ریخت».[۳]

و در مقدمهٔ چاپ اول «خانوادهٔ سرباز» آمده است:

«انقلاب اجتماعی سال ۱۳۰۰ و ۱۳۰۱ شاعر را به راه‌های دیگر مشغول داشت. جنون مخصوصی که طبیعت به اهل کوهپایه می‌بخشد، و به او به حد

۱- حزب عدالت در ماه مه ۱۹۱۷ در باکو شکل گرفت شاخه‌ای از حزب سوسیال دمکرات بود. این حزب روزنامه‌ای به نام بیرق عدالت منتشر می‌کرد.

۲- نامه‌ها، از مجموعه آثار نیمایوشیج، گردآوری سیروس طاهباز، دفترهای زمانه چاپ ۱۳۶۸، ص ۷۲۱.

۳- همان ص ۶۵

افراط اعطا کرده بود، او را در اوایل خدماتش به طرف خود کشید و به کناره‌گیری و دوری از مردم وادار کرد»[۱]

و در چنین حال و هوایی است که می‌سراید:

هان ای شب شوم وحشت انگیز
تا چند زنی به جانم آتش
یا چشم مرا ز جای برکن
یا پرده ز روی خود فروکش.

نیما باز در جای دیگر می‌گوید:

«انقلابات حوالی سال ۹۹-۱۳۰۰ در حدود شمال ایران مرا از هنر خود دور کرده بود و من دوباره به طرف هنر خود می‌آمدم. این تاریخ مقارن بود با آغاز دورهٔ سختی و فشار برای کشور من. ثمره‌ای که این مدت برای من داشت این بود که روش کار خود را منظم‌تر پیدا کنم: روشی که در ادبیات زبان کشور من نبود و من بزحمت عمری در زیر بار فورم و کلمات و شیوهٔ کار کلاسیک راه را صاف و آماده کرده، اکنون در پیش پای نسل تازه نفس می‌اندازم»[۲]

تحولات اجتماعی مازندران و گیلان، نیما را به دورن کشاند، اما از دلبستگی او به مازندران کم نکرد. مازندران در کل جاذبهٔ شگفت‌انگیزی دارد. تاریخ او لبریز از حماسه است. و کهن‌ترین سنت‌ها و افسانه‌ها در این سرزمین زنده‌اند و نفس می‌کشند. نیما از یکسو دلبسته‌ی فرهنگ و تاریخ حماسی مازندران است، و از سوی دیگر با محیط زندگی خویش بیگانه.

با این که نظام عشیرتی «یوش» بعد از جنبش و خیزش جنگل آسیب‌دیده،

۱- نیما یوشیج، مجموعهٔ اشعار، بکوشش ابوالقاسم جنتی عطایی، بنگاه صفی‌علی‌شاه، ۱۳۶۲، ص ۶۶

۲- همان ص ۲۳

www.tabarestan.info

باز ساختار کلی آن در هم نریخته است. برای همین هنوز مردم یوش، درگیر جنگ‌های طایفه‌ای و نزاع قبیله‌ای هستند. نیما خود می‌گوید:

«از تمام دورهٔ بچگی خود بجز زد و خوردهای وحشیانه و چیزهای مربوط به زندگی کوچ‌نشینی و تفریحات سادهٔ آنها در آرامش یکنواخت و کور بی‌خبر از همه‌جا چیزی بخاطر ندارم».(۱)

با این همه نیما فراموش نمی‌کند که مردم یوش، چون دیگر کوه‌نشینان مازندران، ساده‌دل و مهربانند؛ و هیچگونه پیچیدگی، حقه‌بازی و تسلیم‌طلبی که ویژگی بخشی از مردم شهر و جلگه‌های مازندران است، در آنها وجود ندارد، و بارها از اشعار و نامه‌هایش از مردم ساده‌دل یوش می‌گوید:

«صاف‌ترین و پاک‌ترین احساسات را در این گروه پیدا کنیم که در کلبه‌های چوبین وحشی منزل دارند»(۲)

دلبستگی نیما به مازندران در جای جای نامه‌هایش آشکار است. در یک‌جا می‌نویسد: «تاریخ ادبیات ولایتی را شروع کرده‌ام. و این معبر جدیدی است که آن را در مقابل ادبیات جنوب باز می‌کنم.»(۳)

و در یکی از نامه‌هایش، از لادبن می‌خواهد که دیوان امیرپازواری و تاریخ تبرستان و رویان و مازندران اثر ظهیرالدین مرعشی را که هر دو به تصحیح «برنهارددرن» روسی بود برای او بفرستد.(۴)

در نامه‌های دیگرش نیز، دلبستگی به اشعار طالب آملی، قصه‌های عاشقانه نجما و طالبا، طبیعت زیبا و برهنه‌ی مازندران، و مردم آن سامان موج می‌زند. و همین دلبستگی، شعر او را بشدت بوم‌گرا کرده است.

۱- همان، ص ۱۸ ۲- نامه‌ها، ص ۲۷۰

۳- همان ص ۲۷۰ ۴- همان ص ۳۵۰

www.tabarestan.info تبرستان

بطور کلی در شعر کلاسیک، از اشعار رودکی و منوچهری و ناصرخسرو گرفته تا بیدل و صائب و جامی (بجز مولوی و حافظ)، و در شعر واپسین شاعران کلاسیک چون ادیب‌الممالک و بهار و فرخی یزدی (بجز ایرج میرزا)، حتی در شعر نئوکلاسیک‌هایی چون شهریار و ابتهاج و رهی معیری، پیروی بی‌چون و چرا از سنت‌های بیانی ادبیات نوشتاری، قانونی گریزناپذیر بود؛ برای همین، تا عصر نیما، با دو ادبیات مستقل و ناوابسته به هم روبرو هستیم: ادبیات نوشتاری و ادبیات شفاهی

شعر بوم‌گرای نیما، این قرارداد را در هم می‌شکند؛ یعنی در این‌جا، ادبیات نوشتاری و گفتاری درکنار هم نفس می‌کشند و گاه پیکرهٔ یگانه‌ای را می‌سازند.

زیباترین اشعار نیما، مثل ری‌را، داروگ، کار شب‌پا، ککی و غیره از این ویژگی برخوردار است. با نگاهی سطحی شعر نیما خصلتی روستایی دارد، اما در حقیقت چنین نیست.

اخوان ثالث می‌گوید که از یوش به خراسان نقب زده است. باید گفت که نیما نیز بین ادبیات فرانسه و اروپا، و فرهنگ عامه و عناصر طبیعت مازندران، پلی ساخته است که براحتی از آن رفت و آمد می‌کند.

نگاه شاعرانه او، افق‌های وسیعی را می‌طلبد، اما ابزار کلمه‌های او، اشیاء و عناصر روزمرهٔ زندگی در مازندران، و عناصر طبیعت این سرزمین می‌باشند.

مهم‌تر آن که، آن‌چنان واژه‌هایی چون «کراد» و «اوجا» و «پلم» و «تیرنگ» و «کله‌سی» و واژگان[۱] بومی دیگر را شاعرانه می‌کند که انگار از قرن‌ها پیش، در پهنهٔ ادبیات فارسی حضوری واقعی داشتند. همین ویژگی، ما را به این باور می‌رساند که یکی از وظیفه‌های بزرگ شعر، شاعرانه کردن اشیاء و عناصر

۱- کراد و اوجا نام درخت، پلم نام گیاه، تیرنگ، قرقاول و کله‌سی، اجاق می‌باشد.

www.tabarestan.info تبرستان

طبیعت جهان پیرامون‌مان است؛ یعنی کاری که حافظ و مولوی و نیما کردند؛ و کاری که ریتسوس در یونان و نرودا در شیلی کرد.

در این جستار از دیدگاه روان‌شناختی پرسشی مطرح می‌گردد که چه ارتباطی بین مسایل انسانی و طبیعت وهم‌انگیز در اشعار نیما وجود دارد و ریشه‌های پرابهام این نوستالوژی در کجاست؟

در پاسخ باید گفت که بزرگ‌ترین جادوگر زمین، طبیعت است؛ بویژه طبیعت مازندران؛ به شرط آن که او را دیده باشی.

اسدالله عمادی

ساری ـ شهریور ۱۳۷۶

www.tabarestan.info
تبرستان

تأثیر فرهنگ مردم
در شعر نیما یوشیج

میر عبدالله سیار

فرهنگ مردم، ترانه‌ها و سروده‌های آنان، زمینه‌ساز هنر واقع‌گرایانه و تواناترین قالب، از نگاه تعبیرات لغوی و اصطلاحی است و نیز کارسازترین و پربارترین تعابیر را در آن می‌توان یافت. زیرا که ژرف‌نگری و عمق‌یابی که خصلت جمعی است، در آن نهفته است و میراث فنی آن در وجدان مردم، از میراث ادبی فصیح، ژرف‌تر است و این میراث، پخته و پرداخته شده، از کوره اذهان مردم بیرون آمده و آماده بهره‌برداری است.

واقع‌گرایی و ژرف نگری نیما از توجه عمیق او و دلبستگی خاصش به این فرهنگ، مایه بر می‌دارد؛ زیرا فولکلور، از شور حیات عملی سرشار است.

در جریان جنبش‌های انقلابی و تحولات بنیادین جامعه، چنین رویکردی به زبان و اندیشه و فرهنگ مردم و بهره‌گیری از آن، ضرورت می‌یابد؛ زیرا پیکار درنگ‌ناپذیر مردم و زندگی عملی آنان، در فرهنگ پویای آنان انعکاس دارد.

گویش عامیانه و سروده‌های مردمی (به عنوان یک بافت زبانی)، یک مجموعه از واژگان مجرد نیست. بلکه هر حرفی از آن حامل تاریخ، اندیشه و آرزوهای مردم است که نمایه‌ی رنج و کار و وسیله‌ی همیاری، زایندگی و

www.tabarestan.info تبرستان

پویایی در عمل است.

میراث غنی تجربیات مردم در هنر، انگیزنده و روشنگر است و از پویایی و جوشندگی سرشار است.

انعکاس بی‌دریغ زندگی و تأثیر محیط طبیعی در شعر نیما و توجه او به فرهنگ عامه، بیان او را گیرا و رسا می‌سازد. او خود به این فراز آگاهی دارد. در شعر افسانه می‌گوید:

ای فسانه مرا آرزو نیست
که بچینندم و دوست دارند...
زادهٔ کوهم، آورده‌ی ابر،
به که بر سبزه‌ام واگذارند
با بهاری که هستم در آغوش

هنر عوام ندای نیرومند جمع است. مبالغه و اغراق در آن برای برجسته کردن موضوعاتی است که جمع به آن اهمیت می‌دهد.

خیال‌پردازی در آن، جهت مثبت دارد. آنگاه که انسان از وصول به پیروزی ناتوان می‌گردد در صورتیکه نخواهد به عجز و تسلیم گردن نهد و دست روی دست بگذارد و تن به یأس کشنده دهد، ناگزیر به خیال پردازی است. در عین حال این خیالپروری بر تصورات واهی استوار نیستند، بلکه تحقق عینی آن امکان‌پذیر و عملی است. اگرچه در این میان، خرافه و عوامل غیرواقعی هم ممکن است چهره نشان دهد، اما هنر عامه، ذاتاً واقع‌گراست.

هنر و زبان گسترده عوام، گنجینه پایان‌ناپذیر و توانمندی است که قابل بهره‌جویی است. این زبان از بین نمی‌رود. بلکه تغییر می‌کند و بهبود می‌پذیرد. موسیقی‌دان نامی «کلینکا» گفته است که:

www.tabarestan.info تبرستان

«موسیقی را ملت می‌آفریند و آهنگساز فقط آن را تنظیم می‌کند.»[۱]

بلندی و کوتاهی مصراعها در شعر نیما، عملکرد طبیعی وزن و قافیه و معماری شعر از طرف او و شکست و تغییر وزن و انتظام طبیعی شعر نو در ساخت تازهٔ موسیقیایی خود، نه بر مبنای تبعیت از زبان ترجمه و یا تأثیرپذیری از زبان فرانسه بل برخاسته از تحولی است که در فرهنگ عوام مشاهده می‌شود.

ترانه «طالب طالبا» به عنوان یک نوای جمعی و زمزمه‌ی موزون مردم مازندران، نغمهٔ دلنشین همیشگی آنهاست که مصراعهایش بلند و کوتاه می‌شود.

دَریوء کنار و جَفت انجلی
وَنِه سر نیشتبیه کوتر چمبلی
کوتر چمبلی مَنِه طالب ره‌ندی
دریوء ماهی مَنِه طالب ره ندی
طالب غریبه
طالب اسیره[۲]

پس از مصراع بلند، مستزاد گونه مصراع پایانی کوتاه می‌شود و با آهنگ تازه‌ای از نظر کمی انعطاف پیدا می‌کند و اتفاق کیفی در آن مشهود می‌گردد در

۱- امیرحسین آریانپور، اجمالی از جامعه‌شناسی هنر، انجمن کتاب دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۵۴، ص ۱۶۱.

۲- در ساحل دریا، روی دو درخت انجیلی، جفتی کبوتر نشسته است. آی کبوتر صحرایی! آی جفت کبوترها آیا طالب مرا ندیدید؟ آی ماهی دریا! آیا طالب مرا ندیدی؟ طالب غریب است. طالب اسیر است.

www.tabarestan.info تبرستان

وزنی که مختص فارسی است و از اختیارات شاعری وسیع برخوردار است.

و به شعر «ماخ اولا»ی نیما توجه کنید:

«ماخ اولا» پیکرهٔ رود بلند
فاعلاتُن فعلاتُن فعلن
می‌رود نامعلوم
فاعلاتُن فعلن
می‌خروشد هر دم
فاعلاتُن فعلن

همانگونه که نیما می‌گوید، شعر از حیث طبیعت بیان، به طبیعت نثر نزدیک می‌شود. آنجا که با دادن وزن، شاعر قادر نباشد که بینش درونه را به تمامی کمال بخشد، از آرایش برونه خود را بی‌نیاز می‌بیند و وزن را می‌شکند تا به سیر طبیعی خودش ادامه دهد. کاری که در شعر عامیانه صورت می‌پذیرد زیرا طبیعت کلام باید فرمانروا باشد نه وزن.

امیر پازواری می‌گوید:(۱)

اطلس پوش دامن، دَوسه کمرزه تنگ
ته مخمل دیم دارنه هزار گل رنگ
ته مشکین زلف اگر بیمُو مَنِ چنگ
شوسال و تلالال و روجا بُوُ لنگ(۲)

۱- امیرپازواری یکی از شاعران تبری‌گوی مازندران است که کتاب «کنزالاسرار» او به همت مستشرق روسی «برنهارددارن» به اعانت میرزا محمد شفیع مازندرانی، در سال ۱۲۸۳ در پترزبورگ به چاپ رسید.

۲- امیر پازواری، کنزالاسرار مازندرانی، به سعی برنهارددارن، انتشارات خاقانی، تهران، از

www.tabarestan.info تبرستان

که در مصراعها بویژه در مصراع آخر وزن عروضی، شکسته و تغییر می‌یابد و اختیارات شاعری آن را به نثر نزدیک می‌کند. نوعی موزونیت فرار در آن دیده می‌شود.

نیما در شعر «امید پلید» چندان به افاعیل عروضی پایبند نیست و به حرکات، آواها و تپش کلمات، اهمیت می‌دهد. او می‌گوید:

سوداگرهای شب گریزان
بر مرکب تیرگی نشسته
دارند ز راه دور می‌آیند.

زبان خلاق نیما به جوهر سنت‌ها و اساطیر و ترانه‌های عامیانه، ارجاع می‌کند و با پرواز به دنیای تصاویر و نمادها، معانی غیرمنتظره می‌آفریند و به قواعد زبانی و دستوری که در بین مردم رایج است، توجه می‌کند و به توالی موسیقی طبیعی خود می‌اندیشد نه به تساوی و توالی اوزان قراردادی.

نیما می‌گوید: «خیال نکنید قواعد مسلم زبان، در زبان رسمی پایتخت است. زور استعمال این قواعد را بوجود آورده است.»(۱)

روی نسخه چاپ پطرزبورغ، ص ۱۳۷. ترجمه موزون شعر را از کتاب صد ترانه امیر، م. م. روجا نقل می‌کنیم: «کمر، دامن اطلسی، بسته تنگ / زگلها رخ تو پذیرفت رنگ / چو مشکینه زلف تو آید به جنگ / شود پای ستاره صبح لنگ». که ضرورت وزن عروضی تغییری در ترجمه ایجاد کرده است. ترجمه صحیح آن چنین است: ای زیبایی که دامن اطلسی پوشیده‌ای، کمر را تنگ بستی، چهرهٔ مخمل گونت (که نرم و سرخ است) رنگ هزار گل را دارد، اگر زلف سیاهت به جنگ من افتد (آرزو دارم) شب به اندازه سال گردد و خروس لال شود (صبح سرنزند) و پای ستاره سحری لنگ شود.

۱- کتاب الفبا، جلد ششم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۶، ص ۲۶۲

www.tabarestan.info تبرستان

نیما شیفتهٔ طبیعت است. شاید این شیفتگی را از ایام کودکی و استشمام سرسبزی‌های تبرستان بدست آورده باشد. رطوبت لطیف و شکننده‌ی طبیعت را تا آخر زندگی با خود نگاه می‌دارد و به سادگی و صفای کوهستان پای‌بند است.

علاقمندی و توجه نیما به پرندگان جنگلی مانند «تیرنگ» «توکا»، «کاکلی» ضمن تأثیر پذیرفتن از محیط، از نوعی جبر اجتماعی خبر می‌دهد که شاعر را وامی‌دارد تا سخنش را شور مایه‌ای برای رسیدن به دنیای آزاد پرندگان، قرار دهد. دینامیسم وسیع واژگان به او امکان می‌دهد که درباز یافت حقیقت از آنها نمادهایی بسازد و در درون این جبر، از صراحت دور شود و گوهرهای خوشتراش خلاقیت‌های فردی‌اش را از الماس‌های نتراشیده و ناصاف فرهنگ عامیانه یعنی از میان توده‌های مردم بدست آورد، و آنها را صیقل دهد.

بشنو اکنون صورت افسانه را
لیک از که، تو جدا کن دانه را

مولوی

و باید دانست که طبیعت در نگاه نیما تشخص می‌یابد و انسانوارگی "Personification" در آن ظهور پیدا می‌کند و شاعر در اوج ابداع و خلاقیتش با طبیعت یگانه می‌شود و زندگی خویش را در آن بازتاب می‌دهد.

در شعر گندنا
بیشه بشکفته به *دل بیدار است*
یاسمن خفته در آغوشش نرم،

www.tabarestan.info تبرستان

سایه پروردهٔ خلوت توکا[۱]
می‌خرامد به چراگاهش گرم
... گندنا نیز درین گیراگیر
سر بیفراشته، یعنی که منم!
وندر اندیشه‌ی این است عبث
که به شاخی بتنم یا تتنم[۲]

مسلم است که در ادبیات عامه، جاودانگی عمل، برجسته و با اهمیت می‌شود و ایستایی و رکود در آن بی‌معنی است زیرا عامه مردان عمل و پیکارند. اما طبقه ممتاز که دینامیسم واقعیت را به ضرر خویش می‌بیند به ادبیات عامه با چشم حقارت می‌نگرد و فرهنگ مردم را مبتذل می‌پندارد و ورود کلمات عامیانه را در شعر، تخطی از قاعده و شکستن سنت شعری بحساب می‌آورد. حال آنکه رویکرد شاعر به فرهنگ عامه برای غنی‌تر کردن سخن و ورود در فضایی است که برخوردار از امکانات بسیار زیاد است و در حقیقت قرار گرفتن در متن واقعیت زنده و پویاست.

شکی نیست که هرزه لایی‌های افراد بی‌بندوبار و سروده‌های مبتذل کوچه بازاری را نمی‌توان به حساب فرهنگ و هویت ملی یک جامعه گذاشت.

نیما در مجموعهٔ «روجا» که به زبان تبری سروده شده است تحت تأثیر امیر پازواری است و در واقع خود نیما در این مجموعه، امیری‌های تازه و نو می‌سازد و همان وزنی را بکار می‌برد که امیر به کار برده است.

۱- نام مرغی شبیه سار

۲- نیما یوشیج، گزینه اشعار، به انتخاب بندری، چاپ سوم، ۱۳۷۳، انتشارات مروارید، تهران، ص ۲۰۶ و ۲۰۷.

www.tabarestan.info تبرستان

گیج کیجا شرمّنه و ونه مَنِه ور
گومه ته کَجَه شونی؟ گَنه شومّه «کجوَر»
تَجَنه، شونه، دُور وونه مه راهِ سر
راه دَلّه خُونّه شعر «امیر» و «گوهر»[۱]

سرایش امیری به صورتی که اکنون در بین عامه متداول است سینه به سینه به صورت ادبیات شفاهی به ما منتقل شده است و با سروده‌های کتبی (نوشتاری) تفاوتهایی دارد که طی سالیان دراز در سراسر روستاها و شهرهای مازندران گردش کرده و تغییر یافته است و از هر جا نشانی برخود بسته است. مزج و ترکیب عناصر پراکندهٔ فرهنگ به آن رنگ و بویی خاص بخشیده است.

در دست نوشته‌ی آقای محسن‌پور در باره موسیقی امیری نیز همین نظر وجود دارد:

«امیری شامل موارد گوناگونی چون عشق، حکمت، کار و حماسه است و از مهمترین بخش موسیقی مازندران است و نمی‌توان آن را به یک مسأله خاص و یا آیین خاصی نسبت داد.»[۲]

سوز درونی تلاش‌گران سخت‌کوش مازندرانی، خشم ناآرام مردم رنجدیده در سروده‌های امیر، در بیان نیما به فریادی بلند تبدیل می‌شود.

امیر می‌گوید:

بلبل میچکا نسرو مره غم دارنه

۱- دختر دیوانه از من به خجلت می‌افتد / می‌گویم : به کجا می‌روی؟ جواب می‌دهد: به «کجور» می‌روم / می‌دود و می‌رود و از سر راهم دور می‌شود / میان راه شعر امیر و گوهر را می‌خواند

۲- محسن‌پور قادیکلایی، نقدی بر موسیقی نواحی ایران.

www.tabarestan.info تبرستان

حاجی صالح بیک بَیْتِهِ مره بند دارنه
حاجی صالح بیک! سرِته و ته برادِه
مره سر هادِه، دیدار بوینم یارِه[۱]

نیما «پی‌گویی» می‌کند:

امیر گنه که مه دل از حاجی غم دارنه
نیما گنه که مه دل تَنِهِ ماتم دارْنه
دنیا اگر که هزار تا آدم دارنه
جان امیر! ته جور مه جور، کِم دارنه[۲]

توجه به زیبایی طبیعت و دلبستگی به آن توصیف طبیعت را برجسته می‌سازد و تأکید و تکیه بر آن ضرورت می‌یابد از این رو در اشعار نیما تقدم صفت بر موصوف آنگونه که در زبان تبری رایج است انعکاس می‌یابد.

نازک آرای تن ساق گلی
که به جانش کشتم
و به جان دادمش آب
ای دریغا! به برم می‌شکند.[۳]

۱- بلبل کوچک! مثال که غم در دل من است / حاجی صالح بیک مرا به بند کرده است حاجی صالح بیک! تو را قسم به جان تو و برادرت / مرا رها کن تا با یارم دیداری تازه کنم. (کنزالاسرار، جلد ۱ ص ۱۳۱)

۲- امیر می‌گوید: دل من از دست ارباب (حاجی) غم دارد / نیما می‌گوید: دل من سوگوار تُست / دنیا هزار آدم داشته باشد / مثل من و تو، امیرجان / کم دارد.

۳- شعر می‌تراود مهتاب، دنیا خانه من است (منتخبی از شعر و نثر)، انتشارات یونسکو، چاپ اول ۱۳۷۵، ص ۹۰

www.tabarestan.info تبرستان

(به جای تن نازک‌آرا) و گاه مضاف‌الیه (وابستهٔ اسم) بر صفت تقدم می‌یابد زیرا موسیقی برآمده از تپش‌های درون شاعر و لحن طبیعی سخن، او را به زبان اصلی و مادری‌اش، زبان مازندرانی، نزدیک می‌کند. در شعر هست شب:

هست شب همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا

با تنش گرم، بیابان دراز

(بجای تن گرمش) مرده را ماند در گورش تنگ (به جای در گور تنگش) و یا در شعر پادشاه فتح:

با تکاپوی خیالش گرم در شور نهان است او (به جای خیال گرمش)

امیر می‌گوید:

سرخ گل دیم مث گل تشینه

من شومه تش دله اگر تش اینه[۱]

(سرخ گل دیم)، (به جای (صورت گل سرخ) است که در قافیه بیت نیز صنعت جناس بکار رفته است.

و یا در بیت:

«امیر گَنَه که مه کار چه زار بئیه

مه پوستی کلا شال نهار بئیه»[۲]

(مه کار) و (مه پوستی کلاه) و (شال ناهار)، ترکیب‌های اضافی و وصفی مقلوبند.

در مصراع «نازک آرای تن ساق گلی» تقدم بر موصوف به تبعیت از زبان مازندرانی، تأکید بر زیبایی اندام گل دارد و چنین ترکیبی در فارسی باستان و

۱- چهره‌ات چون گل سرخ آتشین است/ من خود را در آتش می‌افکنم، اگر آتش این باشد.

۲- امیر می‌گوید که کار من چه زار شد/ کلاه پوستی من، ناهار شغال شد

www.tabarestan.info تبرستان

زبان پارسی میانه (پهلوی) نیز وجود داشت.

ملک‌الشعراء بهار، روایتی از تاریخ تبرستان ابن اسفندیار نقل می‌کند که در بارهٔ اژدها و سام نریمان می‌گوید:

«وی اژدهایی را به شهریارکوه بکشت و شاعری تبری در وصف او گوید:

تنه هشترتر بوم

به *دلیری ای سوم*»

و توضیح می‌دهد: «باید قسمت اول شعر، «هشترتر» نام شهریارکوه باشد، واصل ان «هشتریر» باشد که به زبان قدیم نزدیک با تلفظ «خشتریار» است که «شهریار» باشد «بوم» هم متمم آن است، یعنی: هشتریر بوم ـ شهریار بوم که شهریارکوه مراد است. کلمه‌ای که پیش از آن است بر بنده معلوم نشد باید فعلی باشد مضارع، به نون مشدد و مفتوح، که در زبان تبری در عوض فعل مضارع آورند. چنانکه به جای کند، گویند کنه، و به جای زند گویند زنه، و معنای مجموع شعر ازین قرار چنین باشه: می‌بالد؟ شهریار بوم به دلیری سام

بهار اضافه می‌کند: به وزن شش هجایی است و دارای قافیه است. و «سام» را ... «سوم» آورده و با «بوم» قافیه کرده است...»[۱]

اما بنظر نگارنده بهار در ترجمه شعر تبری به حدس و گمان بسنده کرده است و بعد از کلمه «می‌بالد؟» علامت پرسش و تردید «؟» را قرار داده است حال آنکه «تنه» ضمیر ملکی «از آن تو» است با ترکیب اضافی مقلوب که در شعر طبری متداول است (تنه هشتریر) به معنی (شهریارکوه تو) است و «بوم» فعل مضارع به معنی «بشوم» است و ترجمه درست آن باید اینگونه باشد: «ای

۱- ملک‌الشعراء بهار، بهار و ادب فارسی، جلد ۱، انتشارات فرانکلین، تهران، ۲۵۳۵، ص ۱۰۶ (مقاله اشعار طبری و فهلویات بعد از اسلام)

www.tabarestan.info تبرستان

سام ! در مقابل دلاوری چون تو من «شهریارکوه» تو شوم.» تقدم مضاف‌الیه بر مضاف در زبان تبری و نیز در شعر امیر و نیما زیاد است.

امیر: نماشون سر وگ بزوئه نقاره

تیل بخرده لینگِ هستکا دیاره

مزّ یر مَرزِ سر وَنگ کَنّه شه خداره

یا جانِ اما بئیر یا جانِ آقاره[۱]

ترکیبهای (نماشون سر) به معنی (سر شب)، (لینگ هستکا) به معنی (استخوان پا) و (مرز سر) یعنی (سر مرز یا سر کرت مزرعه) و (شه خداً) به معنی (خدایش)، همه، ترکیبهای اضافی مقلوبند.

نیما که به زیبایی‌های جاودانی طبیعت دلبسته است و عنصر غالب در صور خیال او طبیعت است، قدرت القایی تصویرهای شعرش را که در خدمت عواطف انسانی است، همگام با طبیعت، شدت می‌بخشد و به آن لطف و زیبایی می‌دهد و به کمک دو سرچشمهٔ جوشان، زبان مردم و زبان ادبی گذشته، دایرهٔ لغوی زبانش گسترش می‌یابد.

نیما می‌گوید:

مازدرونِ دوْ اَتاگَتهِ نُوم هسته

رستم به حیلهِ دو دست ره دَو سّه

دو خاندون که آفتاب پرسته

۱- سسر شب قورباغه نقاره زد، (که خبر از تاریکی و شومی زندگی دارد) / استخوان پا از گوشت بیرون آمده و گل و لای در کشتزار پا را خورده است / دهقان رنجبر در سر کرت مزرعه خدایش را با فریاد می‌خواند / خدایا یا جان ما را بگیر یا جان ارباب را

www.tabarestan.info تبرستان

زرتش به کینه، بدی به و دوسه[۱]

۱- دیو مازندران به نام بزرگ اطلاق می‌شود / که رستم با مکر و نیرنگ دست دیو را بسته است / دیوی که خاندانش همه آفتاب پرستند / زرتشت از روی کینه و دشمنی به او نسبت بد داده است. ص ۷۰۷ پیشین ص ۱۹۵ نغمه‌های مازندرانی به کوشش نجف‌زاده بارفروش حوزه هنری، تهران.

در زبان تبری «دیو» نام یکی از ایزدان پیش از دوره آیین مزدیسنایی یا «میترائیسم» است. مهرپرستی از آیین‌های قدیم ایران است که بقایای آن در فرهنگ پویا و روشن روش ایرانی هنوز باقی است جشن مهرگان باقی‌مانده‌ی آن دوران است کلمه‌ی «مهراب» که مرکب از «مهر» به معنی خورشید و «آبه» به معنی جایگاه است و نیز کلمه‌ی «خرابات» (خورآباد) تأثیر و نفوذ این آیین را در زبان فارسی نشان می‌دهد. به‌ویژه در مازندران در بسیاری از اسامی باقی‌مانده از دوران باستان می‌توان تأثیر مهرپرستی را کاملاً مشاهده کرد.

اسامی «دِوکلا» یا «دی‌کلا» به معنی آبادی دیو یا آبادی بزرگ و «دِوکتی» (تپه بزرگ)، دِو قلعه (قلعه دیو)، دِو رزه (دیورجه) به معنی «جایگاه و محل عبور دیو» نشان از تقدس و اهمیت این لغت در نزد ایرانیان دارد.

زردشت که «اهورامزدا» یا «اورمزد» را خدای خدایان می‌نامد، با آیین مهرپرستی به مخالفت بر می‌خیزد و دیوخدای این آیین را خدای شر و اهریمن (مظهر زشتی و پلیدی) می‌نامد.

فردوسی نیز تحت تأثیر آیین زردشتی می‌گوید:

تو مر دیو را مردم بدشناس

کسی کو ندارد ز یزدان سپاس

نیما با ژرف‌نگری خاص خویش با دوراندیشی و واقع‌بینی از موضع علمی با کلمه «دیو»

(بقیه در صفحه بعد)

ترکیب های «مازدرون دو» به معنی «دیو مازندران» و «گته نوم» به معنی (نام بزرگ)، «دو دست» یعنی (دستِ دیو» و (دو خـاندون)، (خـاندان دیـو)، همه، ترکیبهای اضافی یا وصفی مقلوبند.

ناگفته نماند از نظر نیما عوام‌زدگی همانقدر ناصحیح است که بی‌توجهی به فرهنگ پویای عامه، بر خورد آفرینش‌گرانه نیما به این فرهنگ، نمایانگر تجدد ادبی واقعگرایانه او است او با نگرشی نوین به جهان و انسان نگاه می‌کند و زبان و وزن و بیان ویژه‌ای را بنیان می‌نهد او پیشاهنگ جنبشی است کـه در مازندران می‌توان آن را «بازبخشی زندگی به شعر محلی» نامید. زیرا گویشی که رو به ویرانی و خشکی نهاده بود، نیما به آن روح تازه‌ای بخشید.

نیما در پی‌گویی، پیاری (باز آفرینی و دنباله‌گیری) شعر امیر، رباعی‌های زیبایی ساخته است که چندان به وزن عروضی و معیارهای قدمایی آن اهمیتی نمی‌دهد. بلکه با توجه به سیلان اندیشه خویش، رکنی از وزن را به جای رکنی دیگر قرار می‌دهد تا طبیعت کلام یا انتظام طبیعی آن حفظ شود.

نیما همچون امیر از نامردان زمانه می‌نالد و اثرپذیری او از شاعران دیگر خلاقانه است فرم و محتوی را تغییر می‌دهد و با جهان‌نگری تازه‌ای به سخن می‌پردازد.

امیر می‌گوید:

آمل تش ها یره، نور و کجور بسوزه

برخورد می‌کند و آیین زردشت را مورد انتقاد قرار مـی‌دهد و همچون حـافظ اسـتوار در گرایش به مهرورزی و توجه به آفتاب‌پرستی با آیینی که دیوسپید را مظهر پلیدی و زشتی تصور می‌کند موافق نیست و با بناکننده کاخ بلند نظم فارسی فردوسی نیز در ایـن مـورد موافقت ندارد.

لارجون تش هایره، پل پلور بسوزه
ساری تش هایره، تا سلم و تور بسوزه
آدم نا نجیب پیَرِ گور بسوزه[۱]

نیما در «پیاری» و دنباله‌گیری شعر امیر، اینگونه می‌سراید:

تشبار بموئه، شهرِ بابل بَسوته
آدم بسوته و، باغ گل بسوته
هر کس گته کو همه‌ی آمل بسوته
نامرد گته که مه اتا جل بسوته[۲]

امیر می‌گوید:

بخور گرد راه و نخور نامرد نون
«نامرد» به خش قول، بونه زی پشیمون
این زمن یقین دومه، ته هم یقین دون
مرد ار زهر خورده بهتر که نامرد نون[۳]

۱- آمل آتش بگیرد و نور و کجور بسوزد/ لاریجان آتش بگیرد، پل پلور بسوزد
ساری آتش بگیرد تا سلم و تور بسوزد /گور پدر فرد نانجیب و نامرد بسوزد

۲- آتش بارید و شهر بابل سوخت / آدمی و گل باغ یکجا آتش گرفتند/ هر کسی می‌گفت که تمامی شهر آمل سوخته است / اما نامرد می‌گفت که (ای وای) پارچه‌ی کهنه‌ی من سوخت.
نیما یوشیج، پیشین ص ۸۲۳ دفتر شعر «روجا»

۳- گرد و غبار راه را بخور اما نان نامرد پست را نخور/ نامرد از قول خویش زود پشیمان می‌گردد/
من به این سخن یقین دارم تو نیز آن را یقین بدان/که مرد اگر زهر کشنده بخورد از نان نامرد بهتر است. نقل از صد ترانه‌ی امیر. مؤلف و مترجم م.م روجا. چاپ منفرد.

www.tabarestan.info تبرستان

نیما «پی‌گویی» می‌کند:

گنی که دیم سنگ پا ونیشه
«نامرد» که شکل بی‌حیا ونیشه
یتیم مال و هر گدا ونیشه
دنیاء نقره و طلا ونیشه[۱]

تغییر وضع طبقاتی و تناقض فرهنگی ناشی از آن که ماهیت آدمی را مسخ و دگرگون می‌سازد و شخص را به بی‌اعتقادی و طرد فرهنگ پویای مردم، می‌کشاند و آنگاه او را به اعمال ناجوانمردانه و ضدمردمی سوق می‌دهد، حکایت از فرصت‌طلبی نامردان زمانه در بحران‌های اجتماعی برای جلب منفعت و بدست‌آوردن موقعیت تازه اجتماعی و تثبیت آن دارد. امیر و نیما هر دو به اوضاع ناهمگون جامعه فئودالی و ستمکاری و عوامفریبی بی‌ریشه‌گانی که قدرت در کفه اقتدار آنان قرار گرفته است نظر دارند.

امیر با طنز و تمسخر خطاب به آنان می‌گوید:

قالی سر نیشتی، کوب تری ر یاددار!
امسال سیری، پارِ وَشنایی ر یاددار!
اسب‌زین‌سوار دوش چپی ر یاددار!
چکمه دَکردی، لینگ تلی ر یاد دار!![۲]

۱- می‌گویی کسی که چهره‌اش همچون سنگ‌پا است از آن او است/ از آن نامرد که بی‌حیایی او چهره‌می نماید/ اموال یتیم و گدا از آن او است/ در دنیا هر چه طلا و نقره وجود دارد، به او تعلق دارد. نیما یوشیج، پیشین ص ۷۱۱.

۲- روی فرش قالی نشستی، بوریای کهنهٔ را به یاد دار!/ امسال که سیرشدی، گرسنگی پارسال را به یاد آور!/ ای کسی که بر زین اسب سواری! زنبیل و کوله بارت را یاد کن/ چکمه پوشیدی، به یادآور که زمانی خار به پای برهنه‌ی تو فرو می‌رفت! صد ترانه امیر، پیشین، ص ۴۵.

نیما می‌گوید:

«نامرد گو، وِ گالش و گوره خورنه
دریو بوره وِ، دریوی او ره خورنه
تیم جار بوره و، گنم و جو ره خورنه
و ره تن ندی ته آبرو ره خورنه[۱]

چنان که می‌بینیم ژرف‌نگری به واقعیت زمانه، از راه شکافتن پوست و رسیدن به خون و استخوانهای آن است تا لایه‌های پنهان واقعیت آشکار گردد.

بهمین دلیل شعر نیما از ویژگی قومی و محلی برخوردار است زیرا زبان مکتوب و هنر رسمی هر ملتی از گنجینه پربهای زبان و فرهنگ مردم غنا می‌پذیرد و نیما آگاهانه به آن روی می‌آورد.

او می‌گوید:

«هنری که همه کس را (و در میان همه کس، آنهایی را که رنج می‌برند) فراموش کند، من باور می‌کنم که بیش از هر چیز خود را لگدمال کرده است. زیرا این خودی که نسبت به او مفهوم پیدا می‌کند، مفهوم مستقلی نیست و دیگران‌اند که آن را آفریده‌اند.»[۲]

میر عبدالله سیار
ساری ـ مهر ۱۳۷۶

۱- نامرد گاو، گاو و گاوبان هر دو را می‌خورد / اگر به دریا رود همهٔ آب دریا را می‌خورد/ اگر به کشتزار رود، گندم و جوی مردم را می‌خورد/ به او نزدیک نشوی! چون آبروی تو را می‌خورد تعبیر «خوردن آبرو» در ضرب‌المثل مازندرانی «شه آبرو ر بخورده، شه حیا ره قی هاکرده» نیز به معنی ریختن آبرو به کار رفته است.

۲- برگزیدهٔ آثار نیما یوشیج، انتشارات بزرگمهر. ص ۶۷.

www.tabarestan.info تبرستان

چهرهٔ بومی نیما
و
شعر تبری

محمود جوادیان کوتنایی

www.tabarestan.info تبرستان

نیما همانگونه که در شعر فارسی جایگاهی بلند و برجسته دارد، در شعر تبری نیز پیشتاز و سرآمد شاعران روزگار است. چهرهٔ ملی و جهانی نیما برای مردم ایران و خاورشناسان و شعردوستان جهان آشنا و شناخته شده است؛ این چهره، در فرایند ادب منظوم فارسی از راهگشایانی است که راه و سبکی متفاوت با دیگر چهره‌های تأثیرگذار پیشین برجای نهاده است. او در شعر فارسی آغازگر راهی نو و روشی تازه بود؛ سنت ادبی دیگری بر سنتهای ادبی دوره‌ای شعر فارسی افزود؛ زبان آوری توانمند و آفرینشگری بزرگ بود. بدین گونه در تحول بنیادی شعر فارسی نقشی پایه‌ای و برجسته داشت و این نقش نام او را در پهنهٔ ملی و جهانی پرآوازه ساخت.

رنگ و بوی زبان مادری، واژگان، اصطلاحات، اسطوره‌ها، زبانزدها (ضرب‌المثلها)، باورها و سنت‌های بومی و حتی ساختار نحوی این زبان را به گونه‌ای در زبان فارسی به کار برده و با فرهنگ ملی ایران در آمیخته است. او از ریشه‌ها جدا نشد؛ ویژگیهای بومی را با چهرهٔ ملی در هم آمیخت و انسانی با فرهنگ جهانی و فرهنگ انسانی سرود.

در کنار چهرهٔ ملی و جهانی نیما، چهرهٔ بومی او، هنوز - آن چنانکه

شایستهٔ اوست - شناخته نشده است. اگر چه نیمای تبری سرا، تاکنون - به دلایلی - به گونه‌ای جدی شناسانده نشده است، سروده‌های تبری او ادامهٔ منطقی شعر شاعران بزرگ تبری سرای پیشین مازندران است.

زبان یکی از نشانه‌های پایه‌ای بیان هویت است؛ احساس، ناخودآگاه با زبان مادری بروز می‌کند. گذشتهٔ پرخاطرهٔ نیما که در کوهستانهای مازندران و در میان قبیله‌اش گذشت، ذهن، احساس و عواطف او را شکل داد. خمیر مایهٔ نگرش اجتماعی او، پیوندهای عاطفی، همکاری و همبستگی قومی روزگار کودکی و نوجوانی بود که بعدها در برخورد با اندیشه‌های جاری پس از انقلاب مشروطه، برآمد و به بار نشست. در شعرهای تبری، همان نیمای فارسی سرا را می‌بینیم. گرایش او در سرودن به زبان مادری (مازندرانی)، گرایشی طبیعی و منطقی بود. او می‌گوید:

«مثل همه‌ی مردم، من حرف خود را می‌زنم. اگر آنها زبان خود را مخلوط کرده‌اند من هم مخلوط می‌کنم، اما حرص دارم با کلماتی مخلوط شود که قبیله‌ی من دارد آنها را فراموش می‌کند.

من مواظب بوده‌ام که مثل دلباختگان قدیم سرزمین سحرانگیز باشم. نه مثل آن جادوگرها زیان برسانم، ولی مثل آن جادوگرها جذب کنم. سفر نوبه به نوبه، اگر فکر مرا عوض کرده باشد، چیزی را که قبیلهٔ من به تن من پوشانیده است از تن من دور نکند.»[۱]

برای شناخت بیشتر موقعیت و شعرهای تبری او در تاریخ ادبیات مازندران، به زبان، شعر و ادب دیار نیما و روند تاریخی آن - هر چند گذرا -

---

۱- نیما یوشیج، مجموعهٔ کامل اشعار، می‌آ-گ-پ، تهران، مؤسسه انتشارات نگاه، چاپ سوم ۱۳۷۳، ص ۶۱۴-۶۱۳

www.tabarestan.info تبرستان

نگاه می‌کنیم.

پویهٔ شعر و ادب تبری

قبیله‌ای که نیما از آن می‌گوید کدام است؟ زبان قبیلهٔ او چیست؟ او از کدام پوشش می‌گوید که نمی‌خواهد از تن خویش به درکند؟ لباس قبیلهٔ وی چه بوده که به تن او پوشانده‌اند؟ بی‌شک او به هویت بومی‌اش - که زبان یکی از نشانه‌های آن است - اشاره می‌کند. زبان بومی نیما، زبان تاریخی تبری است؛ این زبان که از گویشهای «ایرانی نو» است، در پویهٔ تاریخی با توانمندی ساختاری و خلاقیت ادبی، ادبیاتی گسترده و شکوفا پدید آورد؛ اما، از آن همه فقط بخشی به یادگار مانده است. زبانی که در فرایند دگرگونی، روزگاری دراز با گویشهای دیگر ایرانی همزیستی داشت، سرانجام به دلایل تاریخی و سیاسی در پهنهٔ نوشتار رسمی و اداری و در رقابت با زبان فارسی دری - که از یک ریشهٔ دیرینه برآمده‌اند - از ادامه بازمانده است. به گفتهٔ زنده یاد دکتر پرویز ناتل خانلری «باید گفت که در طی تاریخ دراز مدت شاهنشاهی ایرانیان، در هر یک از ادوار، یک زبان رسمی اداری بوده که بر گویشهای متعدد محلی غلبه داشته است و به عبارت دیگر، همیشه در ایران یک زبان دری در کار بوده که زبان فارسی دری بعد از اسلام نیز آخرین مرحلهٔ تکامل و تحول آن است»[۱]

زبان تبری، زبان شعر، زبانزدها، کنایه‌ها و زبان اصطلاحات است. باید به روستاهای دور جلگه و کوه رفت و با مردمان آنجا در آمیخت تا اندازهٔ نیرومندی کنایه، زبانزد و اصطلاحات در سخن و حکایت آنها را فهمید. سخن

۱- دکتر پرویز ناتل خانلری، تاریخ زبان فارسی، تهران، نشر نو ۱۳۶۶، چاپ دوم، جلد ۱، ص ۲۷۲

www.tabarestan.info تبرستان

آنان از تصویر و آرایه‌های ادبی سرشار است؛ این زبان طنزی گزنده، شیرین و گیرا دارد که ستودنی است.

آثاری که با این زبان در نثر و نظم پدید آمده، بسیار است. در «تاریخ طبرستان» ابن اسفندیار، «تاریخ طبرستان و رویان و مازندران» سید ظهیرالدین مرعشی و «تاریخ رویان» اولیاء الله آملی از چند اثری یاد می‌شود که به زبان تبری نوشته شده است. برخی از آثار یاد شده، هنوز بر جای مانده و از برخی دیگر - به همراه آثاری که نامی نیز از آنان نیست - نشانی نمانده است. چگونگی آب و هوایی - که نمناکی پایدار فصلها را به همراه دارد - جنگها و درگیریهای دراز و گاه به گاه برون منطقه‌ای و منطقه‌ای و برکناری این زبان به عنوان زبان رسمی و اداری، بسیاری از گنجینه‌های ادبی و علمی را از میان برده است. آنچه در کتابهای تاریخ یاد شده از نظم و نثر شاعران و نویسندگان آمده، اندکی از بسیار است؛ آثاری مانند «مرزبان نامه» اثر ارزشمند اسپهبد مرزبان‌پور شروین باوند، (که تنها برگردان فارسی آن به جای مانده) و دیوان شعر او «نیکی نامه» (که نشانی از آن نیست)؛ «باوند نامه» (کتابی در تاریخ تبرستان به نظم - که فقط نامی از آن به جای ماند -) و بخشهایی از شعر شاعرانی همچون استاد علی پیروزه، مسته‌مرد، کی‌کاووس و شمگیر، خورشید امیتری، گرده‌بازو یا یزگرد، باربد جریری طبری، قاضی هجیم، ابراهیم معینی، قطب رویانی، امیر علی، کیا افراسیاب چلاوی، سیدعبدالعظیم مرعشی (سیددارسری)، امیر پازواری، زرگر، نصیر، رضا خراتی و امیر مازندرانی (که نصاب مازندرانی از اوست). شاعرانی دیگر نیز تا این روزگار برآمدند؛ از میان آنان نیما برجسته‌ترین شاعر روزگار ماست که دیوان ارزشمند «روجا» از او به یادگار مانده است.

از شاعرانی که نام بردیم، هر کدام سرآمد روزگار بودند؛ اما، جز پاره‌ای چند

www.tabarestan.info تبرستان

از شعرشان و آگاهی اندکی از زندگی‌شان برجای نمانده است. بیشترین شعر پیشین که اکنون هر پژوهنده‌ای می‌تواند به آن دسترسی داشته باشد، شعرهای منسوب به امیر پازواری است.

نیما و شعر تبری

نیما روان خردمند این روزگار است؛ هم به روان ناخودآگاه قومی تن داد و هم با آگاهی بر پشتوانهٔ زبان و ادبیات فارسی، سنتی تازه افزود. او در کنار خلق آثار فارسی به گرایش درونی خود میدان می‌داد و به جستجو می‌پرداخت. گوش نیما از آغاز با سروده‌ها و نواهای مازندارانی آموخته شده است. در جلگه‌ی کنار دریا و در کوهستان و در کنار گرمای آتش و خنکای شبانهٔ هوای کوه، «لله‌وا[۱]» گوش کرد و «تبری» و کتولی شنید. از «خوشی»های زندگی او زیستن در زادگاه و نغمه‌های تبری شنیدن و خواندن است:

«... به کوه، بانگ دلاویز زنگهای رمه
ز مبدایی که نباشد عیان، نیوشیدن
به نغمه‌ی طبری خواندن و برابر آن
درگشاده فرسوده، گاو دوشیدن...[۲]»

این گونه «خوشی»ها در سروده‌های تبری وی فراوان است. تلاش او برای یافتن دیوان منسوب به امیر پازواری و اندیشهٔ نوشتن تاریخ ادبیات مازندران، بیانگر گرایش و علاقهٔ اوست؛ این تلاش از سالی که نیما در شهر بارفروش (بابل امروز) به سر می‌برد به چشم می‌خورد.

۱- لله‌وا = نوعی نی مازندرانی.

۲- «خوشی من»، مجموعهٔ اشعار نیما، ص ۱۶۰

www.tabarestan.info تبرستان

شیفتگی او به زادگاهش که در زمزمه‌های روزانه‌اش جاری شد موجب گردید تا در کنار بنیاد بدعتی در شعر فارسی، احساس بومی‌اش را بسراید و دیوان «روجا» را به یادگار بگذارد.

دیوان «روجا»[۱] ۴۵۳ چارپاره دارد. نیما در سروده‌های تبری نیز شاعری اجتماعی و نمادگراست. از میان چارپاره‌های دیوان روجا، نزدیک به یک سوم آن شعرهای عاشقانه (به گفتهٔ مازندرانیها «کیجاجان» یا «کیجا جانک[۲]») است؛ بازماندهٔ آن، سروده‌هایی را در بر می‌گیرد که بیانگر معضلات و نابسامانی اجتماعی روزگار، نگرش اجتماعی نیما، اسطوره‌های مازندرانی، باورها و سنتهای محلی است. برخی عناصر محلی در سروده‌های نیما بسامد بیشتری دارند؛ با این که این عناصر در سروده‌های شاعران تبری سرای گذشته به کار رفته، بسامد آن به اندازه‌ای که نیما به کاربرده، نیست. کاربرد برخی از این عناصر در شعر نیما، کاربردی نمادین است؛ عناصری مانند روجا، تلا، بئو، شو، تیفون و ... . «روجا» ستارهٔ صبح است که هم مژدهٔ سحر می‌دهد و هم راهنمای شب است. «تلا» (خروس) آمدن روز را مژده می‌دهد. «بئو» موجودی منفی است که همواره نیما را می‌پاید؛ این موجود، عامل بازدارنده و مرگ است. «شو» (شب) همواره در شعر نیما حضور دارد؛ مظهر جهل و فضای بستهٔ

۱- مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج، فارسی و طبری، گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز، با نظارت شراگیم یوشیج، مؤسسه انتشارات نگاه، چاپ سوم ۱۳۷۳.

۲- کیجا = دختر. کیجاجان یا کیجا جانک (ک تجیب، دوست داشتن یا دلسوزی است) = آهنگهای عشق و عاشقی در موسیقی مازندران.

www.tabarestan.info تبرستان

جامعه است. «تیفون» (توفان) بیانگر تکانهای اجتماعی است.

بکت سو جهون چش خوار بوی	روشنایی (آمد) افتاد و چشم جهان زیبا شد
نیما ش اسپ سر سوار بوی	نیما بر اسب خویش سوار شد
خو دیم هادا تلا ویشار بوی	خروس خواب را رها کرد و بیدار شد
پرسین بوریم روجا دیار بوی	برخیزید برویم (که) روجا آشکار شد.(۱)

«تلا» (خروس)، «روجا» و ... مبین روشنایی و وضوح و فراخوانی برای حرکت جمعی است.

شوی میون کوم کله وشاین	میان شب که اجا تم شعله می‌کشد
کلین وون ش کلین وا دین	خاکستر می‌شود و خاکسترش را بر باد می‌دهد
اتا نیشته اتاشون اتا این	یکی می‌نشیند، یکی می‌رود، یکی می‌آید
اتا بئو اتا آمار پین	یکی جا نور ایستاد و ما را می‌پاید

به کار برد «شو» (شب) و «بئو» در این شعر بنگرید.

زاکون هارشین دریو نیفون نمونّ	بچه‌ها نگاه کنید دریا توفانی می‌نماید
گت وا بیمو درمه دپات وون	باد بزرگ آمد و مه دارد پخش می‌شود
اتا مردی در این اتا شون	یکی مرد دارد می‌آید، یکی می‌رود
شوی پایون هسّ نی‌کی دونّ	پایان شب هست (یا) نیست که می‌داند؟

«تیفون» (توفان) فضای مه‌آلود، مردی که می‌آید و نیز همزمان با آن مردی

۱- برگردان سروده‌ها از همان چاپ سوم مجموعهٔ کامل اشعار نیماست و ما در آن دستی نبرده‌ایم. با اینکه این برگردان نسبت به برگردان نخست، برتریهایی دارد، کاستیهایی نیز در آن به چشم می‌خورد. متأسفانه واژگان حرکت‌گذاری نشدند؛ رسم‌الخط - متناسب با زبان مازندرانی - درستی به کار نرفته است.

www.tabarestan.info تبرستان

که در حال رفتن است و این پرسش غریب که در کجای شب ایستاده‌ایم ترکیبی ابهام‌آمیز و ناروشن ایجاد می‌کند. ابهامی که اندوهی نهفته و حزنی پوشیده با خود دارد.

نیما با پایبندی به نوع شعر تبری و پیروی از سرایندگان بزرگ آن و با سودبردن از عناصر طبیعی و زندگی بومی در تصویر پردازی، به زمانه و واقعیتهای آن نگاهی آگاهانه دارد. او در قافیه‌بندی، همان قافیه‌بندی نوع تبری را -که مصراع سوم نیز با بقیه مصراعها هم قافیه است - به کار می‌بندد.

بخوشت استکار رنگ بزونن — استخوان خوشیده را رنگ زدند
لخ‌ها دانن و گوشت تنگ بزونن — سوراخ کردند و گوشت (را در آن) سخت جا زدند
دلبر بوی کلار سنگ بزونن — دلبر شد کوزه‌اش را سنگ زدند
مرتم دل انی چنگ بزونن — دل مردم را اینهمه چنگ زدند

در این شعر از اصطلاحات عامیانه به خوبی سود می‌جوید و واقعیت اجتماعی را بیان می‌کند؛ در همه مصراعها این اصطلاحات و کنایه‌ها وجود دارد: استخوان خوشیده را رنگ زدن و گوشت را در استخوان فروکردن که هر دو در معنای فریب دادن است؛ به کوزه سنگ زدن، بر دل مردم چنگ زدن که به معنای از بین بردن آرزوی مردم و ستم روا داشتن است.

لیاز سربدیم اتا گل — بر روی سیل یکی گل (را) دیدم
زرین ولشت قرمزون کاکل — گردن بندش زرین و کاکلش قرمز بود
مو در مه می‌یاد بیموش بل — بین اول و آخر ماه راه تنگم به یاد آمد(۱)
سومای میون گلیک بایت ش‌دل — (و) میان گرداب دلم، خودش غلتید

۱- منظور بین سلخ و غره ماه است که در اینجا کنایه و تعبیر از مرگ و زندگی است (نیما)

www.tabarestan.info تبرستان

این شعر سرشار از تصویر است؛ تصویر زمانه‌ای که جاری است چون سیل و گلی زیبا در آن پیداست.

نیما در وزنهای «تبری»، «ترانه»ها و با هجاهای گوناگونی مغایر با آن دو نوع شعر، نیز سروده است. تعیین دقیق وزن و هجاهای شعر او به آوانگاری دقیق و درست شعر نیاز دارد.

در شعرهای عاشقانهٔ او، شعرهای تغزلی از نوع شعرهای تغزلی «تبری» و «ترانه» که در موسیقی مازندرانی خوانده می‌شود، نیز یافت می‌گردد.

مخمل پوش کیجا چنی اطوار دارنی — دختر مخمل پوش! چسان اطوار داری
من تر خوایم خلق چه کار دارنی — من ترا می‌خواهم با خلق چکار داری
می‌دس گله سر کنی و یار دارنی — از دستم گله آغاز می‌کنی و یار داری
من از خوت ناکوم ددار دارنی — همیشه مرا از خودت ناکام می‌داری

این شعر از نوع شعر «تبری» یا «امیری» تغزلی است.

بیشترین آرایه‌های ادبی که در سروده‌های تبری نیما به چشم می‌خورد، آرایه‌های تشبیه (مانندگی)، تشخیص (انسانوارگی)، استعاره، کنایه، ارسال مثل، تمثیل (تشبیه تمثیل یا اسلوب معادله)[1] و مجاز است.

تو ندا تا وی هیچ زور نارن — نخ نتابیده (تاب نداده) هیچ نیرو ندارد
جمام اسپ تو را راه روز گذارن — اسب جوان تو را در راه می‌گذارد
مه کوهمس نوی لو نوارن — مه تا متراکم (انبوه) نشد گردنه نمی‌بارد
مرد کو دل نسوت اشک نبارن — مرد کو دلسوخته نیست اشک نمی‌آورد (نمی‌ریزد).

این گونه شعر نمونه‌هایی فراوان در نوع «تبری» و «ترانه» دارد. نیما هم از

۱- در باره اسلوب معادله: نگاه کنید به «شاعر آینه‌ها» از دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی.

www.tabarestan.info تبرستان

این نوع تشبیه تمثیل که ارسال مثل هم دارد بسیار سود جسته است. در این جا «نخ نتابیده» به «اسب جوان» همانند شده است و «مه» به «مرد دلسوخته»؛ همهٔ مصراعها ارسال مثل است و می‌تواند به عنوانِ زبانزد مازندرانی به کار رود.

شوی میون دنون شورن ستاره	*میان شب، ستاره دندانش را می‌شوید*
لتکا گیرن دریوی کنار کناره	*قایق در کنار دریا کنار می‌گیرد*
اتا دره جُمه رکنّ پاره	*یکی دارد جامه (اش) را پاره می‌کند*
اتا در ونر دوجن دوباره	*دیگری دارد برایش (جامه‌را) می‌دوزد*

داشتن بار معمایی و چیستایی در سروده‌های تبری نیما همچون شعرهای فارسی وی بیانگر دیدگاه ژرف او با بیانی سمبولیک و نمادین است. در این شعر به ستاره صفت انسانی و نیرویی ارادی داده شده که از نوع آرایهٔ تشخیص است.

نیما همچنین به شعر امیر پازواری و آواز امیری (تبری) علاقه‌ای فراوان داشت؛ این علاقه در شعرها و نامه‌های نیما و در پیروی او از این نوع شعر آشکار می‌گردد.

شو بو نشو غم، بودواش من ور	*در شب به غم بگو مرو در کنارم باش*
پیت کله جان برو م ور بایر پر	*جغد جان در کنارم بیا پر بزن*
نی‌زن بخون طبری نیمای و سر	*نی‌زن برای نیما طبری بخوان*
بوریت یار درنّی م جگر	*(که) یار گریخته جگرم را دریده است*

امیر پازواری شاعری نام‌دار بی‌نشان است. آیا او امیر علی مازندرانی شاعر سدهٔ هفتم است یا شاعری دیگر در روزگار صفویه و یا خیناگری در سدهٔ هشتم؟ بر ما آشکار نیست. دیوانی منسوب به امیر با نام «کنز الاسرار» موجود است که برنهارد دارن، خاورشناس روسی، آن را در سالهای ۱۸۶۰ و ۱۸۶۱م با جستجو میان مردم مازندران گردآوری کرده است؛ او سپس با یاری میرزا شفیع

مازندرانی آن را به فارسی برگردانیده و در سالهای ۱۲۷۷ و ۱۲۸۳ هـ ق جلد یکم و دوم از مجموعه را با نام «کنزالاسرار مازندرانی» در پترزبورگ به چاپ رسانده است. این کتاب که یادگار بزرگ نوشتاری شعری روزگار پیشین است، مجموعه‌ای از شعر امیرپازواری، زرگر، نصیر، میرعبدالعظیم مرعشی و دیگران است. در این دیوان جز افسانه‌ای چند از زندگی امیر نیامده است. کهن‌ترین تذکره‌ای که از امیر پازواری می‌گوید، «ریاض العارفین» رضا قلی‌خان هدایت است؛ وی او را امیر مازندرانی، از مجاذیب عاشقان و از قدمای صادق می‌نامد و بر آن است که اعراب او را «شیخ‌العجم» می‌نامند. هدایت دیوان امیر را همه رباعی به لفظ پهلوی می‌داند که مزارش در «دارالمرز» است و یک رباعی از او می‌نویسد، بی‌آنکه از روزگارش بگوید.

زبان بومی و فرهنگ توده در شعر نیما

حضور واژگان، ترکیبها و ساختار نحوی زبان مازندرانی در شعرهای فارسی نیما قابل بررسی است. کاربرد واژگان، اصطلاحات و نامهای گیاهان، پرندگان و اشیاء گوناگونِ مازندرانی در سروده های او بسامدی فراوان دارد؛ این بسامد برای هر غیر مازندرانی نیز آشکار است. برخی از این نامها هویتی نمادین یافته و به ادبیات فارسی راه جسته اند؛ از آن میان پاره ای در ادبیاتِ رسمی و عامیانهٔ مازندران دارای هویتی نمادین بودند و پاره ای بر ساختهٔ نیما هستند. آن چیزی که بدان کمتر پرداخته شد و یا مورد بی اعتنایی قرار گرفت، نوع ترکیبهای اضافی و وصفی و همچنین ساختار نحوی مازندرانی در شعرهای فارسی اوست. برخی برآنند که نیما در این نوع ویژگیِ سبکی، از اروپاییان پیروی کرده است؛ دربارهٔ تاثیر شعر اروپایی بر نوع شعر نیمایی بحثی نیست، اما تاثیر زبان مازندرانی را هم ـ چه در نوع ترکیب و چه در هم نشینی

www.tabarestan.info تبرستان

واژگان ـ بر شعر فارسی نیما نمی توان نادیده انگاشت. زبان مازندرانی ـ با اینکه با زبان فارسی دری از یک ریشه است ـ ویژگی ساختاری و نحوی دارد. در این زبان گونهٔ ترکیب وصفی و اضافی با فارسی متفاوت است؛ صفتهای بیانی پیش از موصوف و مضاف الیه پیش از مضاف به کار می روند. این ترکیب در شعرهای نیما فراوان به کار رفته است؛ هر چند می توان آنها را اضافهٔ مقلوب یا صفت و موصوف مقلوب خواند.

در ته *تنگ دخمه‌ای* چو قفس (محبس، ص ۷۳)

من و یک گاو و یک *دریده نمد* (همان، ص ۷۷)

آمدی آن *فقیر مرد* به جوش (همان، ص ۷۷)

شورشی نیز هست این *سره مرد* (همان، ص ۷۸)

«امزناسر» دره، بیش از هر دوست

تنگ و پنهان به میان دو کمر (خاطرهٔ «امزناسر» ، ص ۱۶۱)

می گشایم در از این *تنگ مکان*

به سوی تازه نسیم جانبخش (پدرم، ص ۲۳۵)

گاه زیر شکل شمشیر و کمانی کز *دلاور پدرانش* بدنشانی (خانه ی «سریویلی»، ص ۲۴۵)

یادشان باشد که آنان *کور دیده مردمی* هستند (خانه ی «سریویلی»، ص ۲۴۷)

من زمانی که به کف دارم *بلورین جام* ازمی (همان، ص ۲۵۳)

در فشار فکرهای دور خود با نوک فولادین *دسته ی شیرماهی کارد* خود

چارقش را بندها هر لحظه می‌برید (همان، ص ۲۷۳)

آن *مزور میهمانِ* پرخطر را خوب می پایید (همان، ص ۲۷۲)

با شعله های گرم تو

www.tabarestan.info تبرستان

دارم چو خشک *رود* (همسایگان آتش، ص ۲۸۵)

اندر آن خلوت جا، پنداری

می رسد هر دمی از راه کسی (مادری و پسری، ص ۳۲۶)

سردی آور شب زمستانی

کرد افشای رازهای مگو

روشن آرای صبح نورانی (خروس می خواند، ص ۴۲۱)

در غبار آلود دود خاطرش اما (پادشاه فتح، ص ۴۲۵)

در *دلاویز سرای* سینه اش برپاست غوغاها (پادشاه فتح، ص ۴۲۶)

با *مه آلوده ی* صبحی همبر (از دور، ص ۴۳۱)

در این *تاریک دل* شب، نه زو بر جای خود چیزی (آقاتوکا، ص ۴۳۸)

با *مه آلوده ی این تنگ غروب* (شاه کوهان،ص ۴۵۱)

مانند روز پیش، یک *آرام «میم رز»*

پر برگ شاخه ایش به سنگی نهاده سر (مرگ کاکلی، ص ۴۵۵)

خواب و خیالش می برد

زین *تنگ* ره بدر (هاد، ص ۷۲-۴۷۱)

در کدامین سوی *تاریک بیابان* شب است؟ (یک نامه به یک زندانی، ص ۴۸۰)

در این *تاریک منزل* می زند سوسو (هنوز از شب ... ص ۴۸۹)

وگر از دستکار شب، درین *تاریک جا*، مطرود می چرخد...(مرغ شباویز، ص ۴۹۰)

در این *تاریکی آور* شب (شب است، ص ۴۹۱)

می‌روند این بی‌زبان *دیوارها* بالا (در نخستین ساعت شب، ص ۵۰۲)

www.tabarestan.info تبرستان

گونه‌ای دیگر از هنجار گریزی نحوی [۱] در شعرهای فارسی نیما وجود دارد که ـ با توجه به زبان معیار فارسی کنونی ـ نوعی گرته برداری از مازندرانی به فارسی به شمار می رود.

تومرا سر به سر می‌گذاری[۲]؟ (افسانه، ص ۵۷)

این مصراع برگردان لفظ به لفظ عبارتی مازندرانی است (ته مره سَر به سَر اِلنی). te me re sar be sar e el ni

تومرا خواهی و من نیز ترا (افسانه، ص ۵۶)

در تنش موی استاد (مانلی، ص ۳۵۵)

گونه هایی دیگر از هنجار گریزی، مانند تقدیم مسند (گزاره) و تاخیر مسندالیه (که معمولاً برای تاکید است) و همچنین پیوست ضمیر اضافه به موصوف یا مضاف، در شعرهای او بسامدی فراوان دارند؛ این از ویژگیهای سبکی نیماست و می تواند از چارچوب تاثیر زبان بومی بر شعرهای وی فراتر رود، هر چند آن را نمی توان نادیده انگاشت.

۱- درباره انواع هنجار گریزی، نگاه کنید به «از زبان شناسی به ادبیات» ، کوروش صفوی.

۲- در تقسیم ساختمان فعل فارسی به ساده و مرکب، نوعی ساختمان فعل وجود دارد که به آن «فعل لازم یک‌شخصه» می‌گویند. (نگاه کنید به دستور دکتر انوری و دکتر احمدی گیوی)؛ مانند «خوشم آمد». در این فعل ضمیر پیوسته مفعولی به‌جای شناسه عمل می‌کند و شخص را نشان می‌دهد، که در گذشته ضمیر گسسته به‌کار می‌رفت، مانند «مرا خوش آمد». این فعل در مازندرانی با همان گونه‌ی فارسی دیرین به کار می‌رود: مره خش اِنه = مرا خوش می‌آید.

www.tabarestan.info تبرستان

بر سر قایقش اندیشه کنان قایق بان
سخت طوفان زده روی دریاست
ناشکیباست به دل قایق بان (بر سر قایقش، ص ۵۱۶)

در نی آجین جای خود بر سر ساحل متروک می سوزد اجاق او (پاسها از شب گذشته است، ص ۵۱۶) در این مصراعها، «قایق بان»، «روی دریا»، «قایق بان» و «اجاق او» در هنجار نحوی زبان فارسی مقدم هستند، اما موخر آمدند. نمونه‌هایی از این دست، فراوان دیده می شود.

با نغمه هایش دریایی (در پیش کومه ام، ص ۵۱۴)
زمین با جایگاهش تنگ (مرغ شباویز، ص ۴۹۰)
با دمش خشک و عبوس و مرگ بار آور.

در زبان مازندرانی، ضمیر اضافه (یا ملکی) پیش از ترکیب اضافی و وصفی می آید؛ ما می گوییم:

و نِه خشک دم = دَمِ خشکش.

رویکرد نیما به فرهنگ عامیانه به شعرش غنایی بیشتر بخشید. ادبیاتِ جامعه ای بالنده است که بر پایه ادبیات گفتاری مردم آن جامعه پرورده شده و بر آمده باشد. سرچشمه ادبیات نوشتاری، ادبیات گفتاری است؛ ادبیاتی که از خاکستر زندگی و ذوق دیرینه برآمد و از نسلی به نسلی و از سینه ای به سینه ای دیگر جاری شد و اکنون به ما رسیده است. این میراث، همان «شماله»ای است که نیاکان‌مان برافروختند و همواره و در هر فرایندی پرفروغ تر شده است. نیما با آگاهی بدین واقعیت به فرهنگ و ادبیات توده روی آورد و از ترانه ها، زبانزدها، اصطلاحات، تمثیلها، باورها، اسطوره ها و افسانه ها سود جسته است؛ وجود فراوانِ زبانزدها در شعرهایش (چه فارسی و چه تبری) از همین است.

www.tabarestan.info تبرستان

مرد بر موج چون غریق افتد — کی در اندیشه ی رفیق افتد (قلعه سقریم، ص ۱۷۵)
به زصد زربفت آن کرباس — که مرا سربلند دارد پاس (همان، ص ۱۸۰)
آفتاب از کجا برآمده است — کاین صنم روبه ما، درآمده است (همان، ۱۹۳)
سهل گیرش که سهل بگذارد — ره چو دید آب، راه بردارد (همان، ص ۱۹۷)
نه همه مرغ گشت مرغ سحر — نه همه نغمه برد هوش از سر (همان، ص ۲۰۱)
شده پرآوازه رود پهناور — جوی بی مایه پل نسبت به سر (همان، ص ۲۰۶)
کس ز چلپاسه ای حریر نکرد — شیر انجیر کس پنیر نکرد (همان، ص ۲۰۸)
ممکن است آیا که در پنهان بماند پاره ی الماس در پیش نگینی چند از شیشه؟!
یا همیشه لکه ی ابری بپوشاند رخ خورشید ؟! (خانه ی «سریویلی»، ص ۲۵۵)
شوم بورم گن مه دل دونیم — می‌خواهم بروم می‌گوید دلم دو نیم است
ایم، پی ای کن، گن من نیم — می آیم، عقب می رود و می‌گوید من نمی آیم

این شعر بر پایه زبانزد مازندرانی «دِر نشو دل نارمه، نزیک نرو چش نارمه» (دور نرو دل ندارم، نزدیک نیا که چشم (دیدن ترا) ندارم) سروده شده است.

بخوشت گنّم وی مازرار[۱] کورن — گندم خوشیده، فرشته برکت را می خواهد چه کند
بمرد تن وی هسکار کورن — تن بی‌جان استخوان را می خواهد چه کند
خراب خنه اسپی تلار[۲] کورن — خانه خراب خروس سفید را می خواهد چه کند
عاشق کویار نارن سمار کورن — عاشق چون یار ندارد رقص را می خواهد چه کند

تمثیل‌هایی مانند «انگاسی» ، «بز ملاحسن»، «روباه و خروس» و

۱- مازرار ـ راه ماه ایزد ـ فرشته نگهبان ـ عموماً جاهای پربرکت مقصود است که در آفتاب گیر و جای خشک واقع شده است و برای کشت گندم سزاوار است (نیما).

۲- دریاور بومیان، خروس سفید برای آبادی خانه شگون دارد.

افسانه هایی مانند «پی دارو چوپان»، «خانه ی سریویلی» و «مانلی» و ترانه‌هایی که در سروده های فارسی (مانند آی رعنا، رعنا در شعر مانلی) و تبری ـ خیلی بیشتر از شعرهای فارسی‌اش ـ به کار رفته، بیانگر پیوند ژرف و صمیمانه او با فرهنگ توده است.

شعرهای نیما رنگ و بو و به اصطلاح صبغه‌ی بومی دارد. طبیعت مازندران ـ با همه گوناگونی فضای طبیعی کوه و جلگه و جلوه‌های رنگارنگش ـ و زندگی دهقانی و شبانی مردم این دیار ـ با همه زیباییها و زشتی‌هایش ـ در شعرهای او جاری است. سروده‌های نیما را آمیزه ای از موسیقی، رنگ، تصویر ـ بر آمده از طبیعت شمال ـ ، عاطفه انسانی و اندیشه اجتماعی دربرمی گیرد. هنرمندان شمالی، همواره درکشمکشهای اجتماعی و سیاسی حضوری فعال داشتند و تاثیر این تلاش در آیینه آثارشان به روشنی پیداست. نیما ـ که خود جریان بزرگ هنری است ـ از این کشمکش برکنار نبوده، شعرهایش حامل اندیشه و نگاه اجتماعی اوست. در این شعرها مردی مازندرانی را می بینیم که با لهجه بومی می سراید و با نگاهی جهانی می بیند.

محمود جوادیان کوتنایی

پاییز ۱۳۷۵

www.tabarestan.info تبرستان

سیمای امیر پازواری
در
آیینه نیمای یوشی

بیژن هنری‌کار

«امیر پازواری» نامدارترین شاعر بومی مازندران است. شعرهای منسوب به او زیاد و دارای مضامین گوناگون و متفاوتی است. اغلب این اشعار در کوه و دشت‌های مازندران با آهنگ مخصوصی به نام «امیری» که یکی از مهم‌ترین ارکان موسیقی مازندران است، خوانده می‌شود. زمان زندگی «امیر» به طور قطع و یقین مشخص نیست. تنها از لابه‌لای اشعار بازمانده از او می‌توان تا حدودی به خطوط کلی سیما و زندگی‌اش دست یافت. مقام «امیرپازواری» در شعر بومی مازندران از جهاتی با مقام «حافظ» در شعر کلاسیک فارسی برابری می‌کند. بدین ترتیب کمتر شاعر بومی سرای مازندرانی است که به نوعی متأثر و متوجه او نباشد، در این میان «نیما یوشیج» هم با آن علاقمندی بی‌دریغ به طبیعت مازندران و دقت و توجهی که به همه مظاهر زندگی در این سامان داشته، از امیر پازواری به عنوان یکی از برجسته‌ترین چهره‌ها و نشانه‌های فرهنگ بومی غافل نبوده است.

اکنون با انتشار مجموعه کامل اشعار تبری نیما با نام «روجا» و یافتن رد پای امیر پازواری در آن، زمینه بهتری برای طرح و بررسی چنین موضوعی فراهم آمده است.

www.tabarestan.info تبرستان

اشارات نیما به امیر پازواری

نیما در نامه‌هایش، بارها از ترانه‌های محلی و نمونه‌های ادبیات شفاهی، به ویژه اشعار امیر پازواری یاد می‌کند. او در نامه‌ای به تاریخ شب دوم اسفند ۱۳۰۷، از بارفروش (بابل کنونی) به «متکان» نماینده معارف آمل می‌نویسد:

[«کابلی» متولی «امامزاده سلطان محمد طاهر»] اشعار ولایتی امیر معروف را که در روسیه یکی از مستشرقین «برنهارددارن» آن را چاپ کرده، به دست می‌آورد و در خانه‌اش ضبط می‌کند، مثل اینکه یکی از دوستانش را از شر دشمن ناحقی امان داده است، هر قدر حس می‌کند بیشتر رغبت دارم، بیشتر محفوظ می‌دارد... من به تو گفته‌ام که تاریخ ادبیات ولایتی را می‌نویسم...»، «فقط بعد از طالب، سرگذشت «طالبا» و «نجما» را برای من پیدا خواهی کرد، اشعار این سرگذشت به زبان دهاتی‌ست، مربوط به معاشقه طالب معروف است، دهاتی‌ها آن را از بردارند، به آهنگ محزون ولایتی می‌خوانند»[۱]

در نامه‌ای دیگر با عنوان «دوست من، سعید نفیسی» به تاریخ ۲۰ دیماه ۱۳۰۷ از بارفروش می‌گوید: «... تاریخ ادبیات ولایتی را شروع کرده‌ام، و این معبر جدیدی است که من آن را در مقابل ادبیات جنوب باز می‌کنم، البته غیر از آنچه دیگران نوشته‌اند، یک مکتب متمایز ادبی که تفاوت اقلیم و وضعیت معیشت اهالی، آن را به این شاعر گمنام داده است.

صاف‌ترین و پاک‌ترین احساسات را در این گروه پیدا کنیم که در کلبه‌های چوبین وحشی منزل دارند، گاو می‌دوشند و در اطراف جنگل به زراعت مشغولند و در زیر ابرهای دریا صید ماهی می‌کنند و در شب‌های تاریک در دخمه‌های مهیب جنگل، نیم‌سوزهای آتش را به جای چراغ مشتعل می‌دارند.

۱- مجموعه نامه‌های نیما یوشیج، چاپ اول، ۱۳۶۳، صفحات ۹۶-۲۹۵

www.tabarestan.info تبرستان

«عنصری» شوکت پرست و پول دوست است، دیوان یک نفر غریب را پاره می‌کند، «خاقانی» برای اینکه عنصری آلات سفره‌اش را از طلا ساخته است تشویق می‌شود. «فاریابی ظهیر» نه کرسی فلک را پست می‌کند که یک مرد خود رأی کیسه‌اش را پر کند. ولی یک شاعر دهاتی برای اینکه گرگ گوساله محبوبه‌اش را برده است، با کمال تأثر محبوبه‌اش را تسلیت می‌دهد. من از این قبیل شعرها را پیدا می‌کنم و به این طریق در این کوچه خلوت، عمر خود را می‌گذرانم.»(۱)

شاعر دهاتی مورد نظر نیما «امیر پازواری» است که در یکی از ترانه‌هایش چنین می‌سراید:(۲)

نِماشْتَرسَر وِرگْ دَکته	*صحراره هنگام غروب گرگ به صحرا افتاد*
بَوُرْدَه مِه دلبرِ گوگزاره	*گوساله دلبر مرا برد*
تو غُصّه نخور تِه مستِ چش بَلاره	*تو غصه نخور، قربان چشم مستت*
تِه سرکه سِلامت، تِه گوگزا بسیاره	*سرت که سلامت باشد، گوساله‌ات بسیار است*

در ۸ آبان ۱۳۰۸ از رشت به برادرش «لادبن» می‌نویسد:

«از تو می‌خواهم در کتابخانه‌های قدیمی مسکو گردش کنی و دو جلد کتاب برای من به دست بیاوری که خیلی به تهیه وسیله سرگرمی من کمک کرده‌ای. اول «دیوان امیر پازواری» دوم «تاریخ طبرستان» به قلم سید ظهیرالدین مرعشی. هر دو کتاب را «برنهارد دارن» مستشرق معروف روسی چاپ کرده است. برنهاردارن یک سلسله کتاب راجع به مازندران دارد و دیوان امیر را به

۱- همان مأخذ. صفحه ۲۷۰

۲- کنزالاسرار امیر پازواری، به کوشش برنهارد دارن، جلد اول، صفحه ۱۳۶، شماره ۳۹

www.tabarestan.info تبرستان

دو زبان نوشته است. متن کتاب شعرهای طبری «امیری» است و حاشیه ترجمه آن، نسخه آن را دربار فروش دیدم. برای من سوغاتی بهتر در فرستادن این دو کتاب نیست.»(۱)

در نامه‌ای دیگر به تاریخ ۱۳۰۹ از لاهیجان خطاب به «لادبن» که در تفلیس است می‌گوید: کار دیگر من در اینجا پیداکردن بعضی کتاب‌های خطی است. بعضی قسمت‌های تاریخ مازندران را در تحت قلم دارم. این بود که سابقاً نوشتم در کتابخانه‌های قدیمی مسکو یا لنین‌گراد از تألیفات مسیوبرنهارد دارن، مستشرق معروف روسی، برای من چند جلد کتاب پیدا کنی، باز هم می‌نویسم، بعدها هم خواهم نوشت مخصوصاً دیوان امیر، شاعر پازواری که «دارن» آن را به فارسی و طبری جمع‌آوری کرده است. تو می‌توانی با این همراهی چیزی از زحمات من کم‌کنی. زودتر به من جواب بده»(۲)

او همچنان در جستجوی این کتاب است. در نامه‌ای به تاریخ ۱۵ بهمن ۱۳۰۹ از آستارا به «لادبن» می‌نویسد:

«ناتل به مدرسه دارلفنون رفته در شعبه علمی جستجو کند ببیند آقای «مسکوب بارفروشی» کجاست. از او بخواهد که آیا دیوان امیر پازواری چاپ پطرزبورغ را که خودم در بارفروش دیدم، به من امانت می‌دهد یا نه، اگر بتواند با زبانی، ناتل آن جوان را راضی کند، خیلی خدمت به من کرده است.»(۳)

از خلال سطور فوق، ارادت ویژه نیما به امیر پازواری به خوبی آشکار می‌شود او برای چه با این سماجت و پیگیری به دنبال «دیوان امیر» است؟ در اشعار او چه یافته است که این همه نام او را در نامه‌هایش تکرار می‌کند؟

۱- مجموعه نامه‌ها صفحه ۳۵۰

۲- همان مأخذ، صفحه ۴۰۲

۳- همان مأخذ، صفحه ۴۲۴

www.tabarestan.info تبرستان

داستان او و امیر تنها بر سر نوشتن تاریخ ادبیات ولایتی نیست، او به این شخص، به طرز نگاه و مقام محترم و مقدس او در پهنه فولکلور و زندگی مردم نظر و اعتقاد دارد.

نیما و ادبیات شفاهی

به غیر از مواردی که از لابه‌لای نامه‌های نیما در این باره مستفاد می‌شود، اخوان ثالث در کتاب «بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج» از جمله عوامل مؤثر در نوآوری و سنت‌شکنی او تحت عنوان «شکل و قالب ترانه‌های محلی و نحوه وزن گرفتن آنها» به موردی اشاره می‌کند که از جهت ارتباط با موضوع بحث ما جالب است، او می‌نویسد: «شک نیست که نیما با این گونه ترانه‌ها، چه ترانه‌های مازندرانی و چه ترانه‌های عام همه ایران و چه آنها که در تهران بر سر زبان‌هاست. آشنا بوده است. دوستی و همکاری و معاشرت او با صادق هدایت مؤید این معناست. او در همه جهات کلی و امور مربوط به شعر و هنر همواره بسیار کوشا بود که به طبیعت و سادگی و صفا گرایش داشته باشد. اصلاً این خصلت اصلی و طبیعی او بود که از هر گونه تکلف و تصنع و ساختگری بیزار بود، باری که نزد او بودم می‌گفت (نقل به مفهوم)

اقتضای اوزان عروضی این است که آدم بسیار مبادی آداب و لفظ قلم حرف بزند، حال آنکه در طبیعت چنین نیست، ترانه‌های عامیانه، لالایی‌ها و دوبیتی‌های روستایی چقدر از این لحاظ به طبیعت نزدیک‌تر است و چه ملایمت و نرمشی در وزن گرفتن دارد.»[۱]

مجموعه مطالب فوق نشان می‌دهد که نیمایوشیج، اساساً به فرهنگ و

۱- بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث، چاپ اول، صفحات ۲-۱۶۱

www.tabarestan.info تبرستان

ادبیات بومی التفات جدی داشته و متأثر از آنها در ارائه کار و حتی نوآوری‌اش می‌باشد او در جایی به طبیعت و ملایمت و نرمش ترانه‌های بومی در نحوهٔ وزن گرفتن توجه دارد و در جای دیگر به اینکه شاعر بومی به محبوبه‌ای که گرگ گوساله‌اش را برده تسلای خاطر می‌دهد.

آنچه در رابطه با نیما و بدعت او اهمیت دارد تلاش جدی و پیگیرانه‌ای است که او به عنوان نماینده یک دوران تاریخی در جهت ارتباط شعر و زندگی به کار بست، اگر چه پیش از او نیز فرود آمدن شعر از آسمانهای خیالی و ندیدنی به عرصه زمین و متن زندگی مردم به مفهوم «تحول» در مضمون» آغاز شده بود و در «شکل» نیز تلاش هایی می‌شد.[۱] اما کسی باید می‌آمد و این

۱- زمان آغاز این تحول را می‌توان مقارن مشروطیت بر شمرد با اشعاری که اغلب در مطبوعات آن دوران به چاپ می‌رسید و شعرهای تضنیف‌گونه آن عموماً امضای «هوپ هوپ» میرزا علی‌اکبر خان صابر و «نسیم‌شمال» سیداشرف‌الدین گیلانی را داشت. «براون معتقد است که این آثار منظوم هم از جنبه تاریخی و هم از لحاظ ادبی، دارای اهمیت عظیم و به سزایی است و می‌توان آنها را در شمار اشعار کلاسیک ایران قرار دارد. در اهمیت بزرگ تاریخی و سیاسی این اشعار تردیدی نیست و از حیث مضمون نیز چون از زندگی روز و دردها و گرفتاری‌های اجتماعی سرچشمه گرفته‌اند، از بسیاری از اشعار سفارشی اصلی‌تر و حقیقی‌ترند، اما از جنبه هنری این عقیده مبالغه‌آمیز است ...» (ص ۳۵ - از صبا تا نیما - جلد دوم). پس از آن می‌توان از اشعار بهار، ادیب الممالک فراهانی (امیری)، عارف قزوینی، ابوالقاسم لاهوتی، ایرج میرزا، میرزاده عشقی و تا حدی سیدجعفر خامنه‌ای و تقی رفعت نام برد. خانم «شمس کسمایی» و نیز «تندرکیا» از کسانی بودند که در عرصه تغییر شکل تلاش‌هایی داشتند. امّا به قول مؤلف کتاب «از صبا تا نیما»، پس و پیش کردن قافیه‌ها و کوتاه و بلندکردن مصراع‌ها تغییر اساسی در ساختمان شعرنداد و تازه این اندازه هم شنوندگان مسحور ادبیات قدیم را آشفته کرد.» «ص ۴۵۸ - از صبا تا نیما- جلد دوم».

www.tabarestan.info تبرستان

شکل و محتوای تازه را پیوند می‌داد.

البته در عرصه مضمون، اساساً در ترانه‌های محلی و نیز اشعار منسوب به «امیرپازواری»، همانطورکه پیش از این به نمونه‌ای از آن در خلال یکی از نامه‌های نیما اشاره رفت، هیچگاه آن قید و بندهای شعر کلاسیک وجود نداشت، از این دست اشعار بسیار است، باز هم برای نمونه می‌توان از این شعر امیر یاد کرد:

نماشونِ سَروَک بَزوئه نقاره — *هنگام غروب، که غوک نقاره می‌زند*

تیل بخورده لینگِ هسکا دیاره — *استخوان پای گل گرفته پیداست*

مزّیر مَرزِ سَروَنگ کنیه شبه خداره — *مزدور روی مرز دشت، خدایش را بانگ می‌دهد*

یا جان اَمار بَیر یا جان اَمه آقاره (۱) — *یا جان ما را بگیر یا جان ارباب ما را*

در سایه روشن‌های این شعر و خشونت واقعیت و عینیتی که در آن نهفته است، می‌توان رگه‌هایی از شعر بلند «کار شب پا»ی نیما را دید. ظلم همان ظلم است و دشواری‌های زندگی رعیت همان، انگار این ترانه کوچک بذر درخت جوان «کارشب‌پا» است. باری در یک کلام این شعر به نیما و هر شاعر زندگی، شعر به دور از ساختگری و تصنع را نشان می‌دهد. چراکه در اینجا شعر بر آمده از متن زندگی و در خدمت آن است. از سر تفنن سروده نشده و مقصد و منظوری را تعقیب می‌کند، اگرچه فاقد قوه خیال و صنعتگری شعر رسمی است، امّا این محدودیت را ندارد که واژه‌های خاصی اجازه ورود به عرصه خیال او را داشته باشند. کسی نمی‌نشیند شعر بگوید برای اینکه شعری گفته باشد، بلکه شعر و ترانه یاریگر انسان در کار و زندگی و تلاش و تکاپوهای او برای حضور در لحظه‌ها و عرصه‌های گوناگون هستی و فراز و نشیب‌های آن

---

۱ - کنزالاسرار امیر پازواری، جلد اول، صحه ۱۳۵، شماره ۳۳

www.tabarestan.info تبرستان

است.

به دنبال «امیر پازواری» در دیوان «روجا»

حال جا دارد نگاهی به مجموعه اشعار محلی نیما با نام «روجا» بیندازیم، نیما در مقدمه این دیوان تحت عنوان «می اتاگپ - یک حرف من» می‌گوید:

«قدیم‌ترین آوازی که مرغ خواند یادش نیست، بعدها بادها او را از روی درخت‌ها عبور داده به سرزمین‌های دور دست بردند. من هم یاد ندارم که قدیم‌ترین شعر من کدام بود. ولی در مرگ «روجا» گاو خودمان، شعری را در حضور پدرم خواندم، پدرم فقط به من گفت آفرین، باید تیراندازی را هم یاد بگیری. و اشاره به تیر و کمان کهنه که به دیوار آویزان بود، کرد.»

و در ادامه می‌گوید: «اگر بتوانم از حرف خود به تو علاوه بر چیزهای دیگر، جوانمردی و مردانگی را نشان بدهم، هنری کرده‌ام و اگر نتوانم هم لااقل هنر خود را ضایع نکرده‌ام ...» مقدمه را با این جملات به پایان می‌برد:

«مرا مثل شمع روشنی بردار که می‌سوزم و به دیگران روشنایی می‌دهم. دوباره سلام من به تو ای جوان ناشناس که نمی‌دانم چه قت متولد شده و پدر و مادر خود را می‌شناسی یا نه.»[۱]

تاریخ مقدمه بهمن ماه ۱۳۱۸، حدود ۲۰ سال پیش از مرگ نیماست، در هر حال این مقدمه گوشه‌هایی از انگیزهٔ سرایش این مجموعه و نیز شخصیت و سرشت نیما یوشیج را نشان می‌دهد.[۲]

۱- مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج، چاپ اول، ۱۳۷۰، صفحات ۱۲-۶۱۳

۲- البته بررسی مجموعه اشعار این دیوان، فرصتی فراخ‌تر و تعمقی بیشتر می‌خواهد، عجالتاً ذکر همین نکته کافی ست که او در عرصه شعر محلی نیز دست‌کم در زمینه مضمون «نوآور

ادامه در صفحه بعد

تلاش او، نمایاندن جوانمردی و مردانگی، علاوه بر چیزهایی چون حفظ زبان و فرهنگ بومی، سوختن و روشنایی بخشی چون شمع و ادای حق پدر و مادر و به عبارتی «شناخت فرهنگ قومی و آباء و اجدادی» است. بعضی از این سرفصل‌ها، مانند *نشان دادن جوانمردی و مردانگی علاوه بر چیزهای دیگر و سوختن و روشنایی بخشی چون شمع میان او و امیر پازواری مشترک است.* در جابجای این دیوان تأثیر ترانه‌های بومی مازندران و نیز اشعار «امیر» دیده می‌شود که ذیلاً مواردی از آن ذکر می‌گردد:

۱- در طول دیوان اشعار بسیاری با مطلع «نیماگُنُ» به معنای «نیما می‌گوید» وجود دارد که عبارت «امیرگته» یا «امیر گنه» به معنای «امیر می‌گفت» یا «امیر می‌گوید» را در اشعار امیر پازواری تداعی می‌کند.

۲- اشعاری که آشکارا از «امیر» متأثر می‌باشد، بسیار است که تنها نمونه‌هایی از آن نقل می‌شود.

ناشوم کوکوه غبار بایتُ	*شامگاهان که کوه را غبار پوشاند*
آفتاب درس گوگ مار بایتُ	*آفتاب برگشت و گوساله به مادرش رسید*
مِ یارش اسبِ پشت بار بایتُ	*یارم بر پشت اسبش بار نهاد*
دل ناشتم بورد یار بایتُ(۱)	*دل نداشتم رفت (برای خود) یار گرفت*

و نیمایوشیج» است. و این طبیعتاً از دیدگاه و اعتقاد او برای «تغییر این کهنه دستگاه» سرچشمه می‌گیرد.

مجموعه اشعار این دیوان به لحاظ سخت کوسی، پیگیری و پرکاری نیما درخور تأمل و بررسی جدی است، به خصوص برای شاعران بومی‌سرای مازندران، کشف نگاه دمبدم و رنگ به رنگ او به همه مظاهر زندگی و آن همه تنوع و غنای مضمونی می‌تواند سودمند باشد.

۱- مجموعه کامل اشعار نیمایوشیج، چاپ سوم، ۱۳۷۳، صفحه ۶۹۵ - شماره ۳۸۱

www.tabarestan.info تبرستان

که شعر منسوب به امیر چنین است:

امیر گیته ماه ره غبار بئینه *امیر می‌گفت ماه را غبار پوشاند*

فرنگی ره شاه زنگبار بئیته *شاه زنگبار بر فرنگی غلبه کرد*

(کنایه از چیرگی شب بر روز)

هِندو بیمو قافله بار بئیته *هندو آمد و قافله را بار کرد*

زِحِل قَمرِ سَر خوش قرار بئیته *ز حل بر سر قمر خوش قرار گرفت*

البته نیما در طول دیوان، ترانه‌های دیگری نیز متأثر از همین شعر دارد. او همچون امیر از نامردان دلخون است و در مذمت «نامرد» ترانه‌های بسیار می‌سراید:

نامردِ گپ تَلی‌دارنُ کرادُ *حرف نامرد خار درخت «کراد» است*

دَنُن و نی سیو کرو چکادُ *دندان او صخره سیاه و چکاد است*

آندم کووین تُنیرغم دلشادُ *آندم که غم تو را می‌بیند دلشاد است*

و آندم کووین تر اسیر آزادُ(۱) *و آندم که ترا اسیر می‌بیند آزاد است*

امیر هم از «ناکس و نامرد» فراوان می‌گوید:

بخورگرد راه و نخور نامردِ نون *بخورگرد راه را و نخور نان نامرد را*

نامرد به خوش قولُ بونه زی پشیمون *نامرد از قول خود زود پشیمان می‌شود*

این رِمنُ یقین دومّه تویی یَقین دون *این را من یقین می‌دانم تو نیز یقین بدان*

مرد ار زَهر خوره بهتره نامردِ نون(۲) *مرد اگر ز هر بخورد بهتر از (خوردن) نان نامرد است*

ترانه‌های محلی نیما در طول دیوان «روجا» ادامه دارد؛

نامرد؛ تی دیم چنّی چروک دارنه *نامرد! چهره تو چقدر چروک دارد*

۱- مجموعه اشعار نیما، صفحه ۶۴۴، شماره ۱۱۱

۲- کنزالاسرار مازندرانی، جلد دوم، صفحه ۱۰۳ ، شماره ۱۵۱

www.tabarestan.info تبرستان

نیما گن «دیزک چالِ» وراز روم نَوون — نیما می‌گوید گراز «دیزک چال» رام نمی‌شود
هرچون بَویی نامردِ حرف توم نَوون — هر چه بگویی حرف او تمام نمی‌شود
«هرازْ مُ من نامرد می‌وَر او وَرن» — رودخانه‌ام، نامرد از من آب می‌برد
«نامرد اون که وی به همه دین» — نامرد کسی است که به هر دینی در می‌آید
«نامرد کس نیک و بدی سخون — پیش نامرد (از) سخن نیک و بد
«هر چی بویی وره حالی نَوؤن — هر چه بگویی نمی‌فهمد (حالی‌اش نمی‌شود)

امیر در شعری عمیق و حکیمانه، به زبانی سهل و ممتنع می‌سراید:

سه تا چینکا داشتمه خجیر و خارک — سه جوجه زیبا و خوب داشتم
اتا رِکرچک بَوِزِدِ اَتار شالَک — یکی را قوش برد و یکی را شغال
اتا بمونس ونگ بکنه بهارَک — یکی (برایم) ماند تا در بهار بانگ سر دهد
اونم کته په نیشته زنّه کتارَک[۱] — آنهم کنار دیوار نشسته دارد چانه می‌اندازد

و نیما در حال و هوایی دیگر، امّا در همان قافیه و ردیف می‌گوید:

هماسی مِ بال من یارَک — دستم را یارکم گرفت
بوردم ور بُوآم جَنّی خوارَک — رفتم که به او بگویم چقدر خوبی
زهل بیمو هانیشت ماه تارَک — زهل آمد و بر تارک ماه نشست
اتا کوترِ مِ وَربَز و کتارَک[۲] — یکی کبوتر در کنارم چانه انداخت

امیر در باره خود و رسالتش چنین می‌سراید:

من واجب الوجود علم الاسمامه — من علم‌الاسما واجب الوجود هستم
کُنتَ کَنزاً گره ر من بوشامه — گره «کُنتَ کَنْزاً» را من باز کردم
خمیر کرده آب چهل صباحه — خمیر کرده آب چهل صباح هستم

۱- کنزالاسرار مازندرانی، جلد دوم، صفحه ۱۰۳، شماره ۱۵۱

۲- مجموعه اشعار نیما، صفحه ۶۳۷، شماره ۷۶

www.tabarestan.info تبرستان

ارزون مفروش دُرّ گرانبهامه[۱] *ارزان مفروش که در گرانبها هستم*

نیما انگار دارد همان حرف را به زبانی دیگر تکرار می‌کند:

فردای راه سری دیروز بزا امیدمُ[۲] *بر سر راه فردا، دیروز، امید مرا زائید*

وارش شو نیاری دکت صبح سفیدمُ *شب بارانی صبح سفیدم، ناپدید افتادم*

اسّام لزُم نهیش چی ار پدیدمُ *ایستاده‌ام، می‌لرزم، نگاه نکن برای چه کار پیدا شد؟*

ناخوش خلق گنج دارو ر من کلیدمُ[۳] *من کلید گنج داروی مردم ناخوش هستم*

امیر با تحسر و افسوس به انسان اخطار می‌کند:

امیر گنه دست فلک وایی وایی *امیر می‌گوید (از) دست فلک وایی وای*

تا آخرتِ کار ها کردمه تا دنیایی *نه کار آخرت را کردم نه کار دنیارا*

دار زرد ولگمه پئیز مایی *برگ زرد درخت هستم در فصل پاییز*

خال تک بندمه انتظار مه وایی[۴] *بر شاخه‌ای بندم به انتظار بادی...*

نیما نیز همچون او مرگ را به زندگی یادآور می‌شود:

نادون نیما تنِ شومَنزلِ مرگ *نیمای نادان! شب منزل تن مرگ است*

شوی ابر وارش هَسَن و تگرگ *شب ابری باران است و تگرگ*

دارِ حاصل پَئیز زَرد وَلگ *حاصل درخت در پاییز برگ زرد است*

خالی وون لوی هر چه بزرگ[۵] *دیگ خالی می‌شود، هر چقدر بزرگ باشد*

۱- کنزالاسرار مازندرانی ، جلد اول ، صفحه ۱۶۰ ، شماره ۱۶۴

۲- این مصرع در دیوان به این شکل وجود دارد «سر راه دیروزی هستم که امیدم زایید» که به نظر می‌آید جا افتادگی دارد یا همین‌طور قلم‌انداز ترجمه شده است.

۳- مجموعه اشعار نیما، صفحه ۷۰۲ ، شماره ۴۳۱

۴- کنزالاسرار مازندرانی ، جلد دوم، صفحه ۵۱۷ - شماره ۳۹

۵- مجموعه اشعار نیما - صفحه ۷۰۲ شماره ۴۱۲

www.tabarestan.info تبرستان

از این نمونه‌ها باز هم می‌توان به دست داد. به علاوه در بعضی موارد او صراحتاً به «امیر» اشاره دارد:

«امیر گن گوهر مِ یار هست *امیر می‌گوید گوهر یار من است*

نیما گن نامرد تی خار هست *نیما می‌گوید نامرد خار تو است*

امیر در ترانه‌ای اندوه و عشق خود را در سیاهی روزگار نشان می‌دهد:

بلبل میچکا نَسرو مره غم دارنه *ای بلبل نغمه سرایی مکن که من غم دارم*

حاجی صالح بیک بَیته مره بند دارنه *حاجی صالح بیک مرا به بند کشیده است*

حاجی صالح بیک ته سرو تِه برار *حاجی صالح بیگ تو را به سر تو و برادرت قسم*

مره سَر هادِه دیدار برینم یارِ[۱] *مرا رها کن تا یار خود را دیدار کنم*

و نیما، انگار پس از قرنها، به آواز گلوی او پاسخ می‌دهد:

امیر گن مِ دل حاجی ار غم دارن *امیر می‌گوید دل من غم حاجی را دارد*

نیما گن مِ دل ته موتم دارن *نیما می‌گوید دل من ماتم تو را دارد*

دنی اگر هزار آدم دارن *دنیا اگر هزار آدم دارد*

جان امیر تِ جور مِ جور کم دارن[۲] *(به) جان امیر (سوگند) مانند من و تو کم دارد*

این صریح‌ترین اشاره نیما به امیر است که میزان علاقمندی و ارادت فراوان او را به همتای بومی‌اش نشان می‌دهد. او می‌گوید: «دنیا آدم‌هایی مثل من و تو را کم دارد» آدم‌هایی که از همه جان و وجود خود مایه بگذارند و مثل شمع روشنی نور بدهند و چراغ راه زندگی بشری باشند.

بی‌تردید اصلی‌ترین ریشه‌های «نیما یوشیج» در همینجاست، در این توجه و دقت او به فرهنگ خودی و همه مظاهر آن. شاید این سخنی گزاف نباشد که

۱- کنزالاسرار مازندرانی، جلد اول، صفحه ۱۳۱ - شماره ۹

۲- مجموعه اشعار نیما، صفحه ۶۴۱، شماره ۹۵

www.tabarestan.info تبرستان

اگر او صاحب دیوان روجا نمی‌بود نمی‌توانست نیما یوشیج باشد. ریشه‌های قوی او در قلب این فرهنگ و بر پهنه همین خاک فرو رفته است و همچون امیر پازواری در کوه‌ها و دشت‌های مازندران و در خون همه مردم این سامان تنیده است و زندگی می‌کند. او هویت روشنی دارد، خود و مردمش را هیچگاه از یاد نمی‌برد. در شعر او «شماله»ها همواره در سایه‌ها و تاریکی‌ها و «شکستگی دندانه‌های کوه» روشن هستند، او کنار شبانان و ایلخی‌بانان نشسته است و به صدای زنگ رمه و آوازها و ترانه‌های محلی آنان گوش جان سپرده است. جان او و جان امیر، هر دو جان نجیب و پر فروغی است، او در «امیری»ها روح بلند امیر را کشف می‌کند، در ترانه‌های مردم، تاریخ و سرگذشت عشق‌ها، دردمندیها و رمز و رازهای آنان را در می‌یابد، در آن زندگی‌ها و سرگذشت‌ها فرو می‌رود، از آنها توشه می‌گیرد و این توشه‌ها را با جسارت به پهنه شعر فارسی می‌کشاند. یقیناً تسلط او به زبان و ادب فرانسه و دارا بودن آگاهی‌هایی از این دست نمی‌توانست به تنهایی موجب نوآوری او شود، مجموعه‌ای از عوامل دست به دست هم دادند و «نیمایوشیج» را ساختند، اما بی‌تردید یکی از اصلی‌ترین عوامل همین ریشه‌داری اوست. او از قلب شبانان و کشاورزان و متن زندگی مردم سامان خود سر برمی‌آورد و خود را تاجهان می‌کشاند.

* * *

در انتها نکته‌ای دیگر نیز وجود دارد که می‌تواند قابل طرح باشد:
به نظر می‌آید که نیما «کنزالاسرار» امیر پازواری راکه به سعی و اهتمام دارن چاپ شده بود یافته و مورد مطالعه و بررسی قرار داده بود: زیراگویی پاره‌ای از تصاویر و رنگ آمیزی‌های اشعار این دیوان منسوب به امیر در لابه‌لای برخی آثار نیما دیده می‌شود، بدین سبب مروری بر برخی ابیات این اشعار و تطبیق

www.tabarestan.info تبرستان

آنها می‌تواند قابل تأمل باشد:

امیر می‌گوید:

ورف کله ر دیمه که لار ره وارن	دانه‌های برف را می‌دیدم که بر لار می‌بارد
ورف و گل تماشا کنن تیم بکارن	برف و گل را تماشا کنند و تخم بکارند
ونوشه ر وایی و یهار بو، یارن	باد بهار بوی بنفشه را می‌آورد
زاغ و چه نرگس ره تک هائیت دارن[۱]	بچه زاغ نرگس به منقار دارد

و یا:

بلندی و یهار خور در آمو به دشت	در بلندی‌های بهار آفتاب به دشت در آمد
ویهو بکرده کوه و ژف و دریو بیه مشت	قبه کرد برف کوه و دریا انباشته شد
اتا هفته رنگ هلالوه که هوشنی دشت	یک هفته است که رنگ لاله‌ها به دشت پاشیده است
لار وره با مار به صحرا کن گشت[۲]	بره لار با مادرش در صحرا گشت می‌زند

تصاویری از این دست تصاویر بهاری «افسانه» نیما را تداعی می‌کنند:

زاغ وچه نرگس ره تک هائیت دارن»

آن پرنده پی لانه‌سازی

بر سر شاخه‌ها می‌سراید

خار و خاشاک دارد به منقار ...

و یا

«ویهو بکرد کوه ورف و در یوبیه مشت»،

«ویهو بکرد لار ورف و گلگون بیه کو»

نیما می‌گوید:

۱- کنزالاسرار مازندرانی، جلد دوم، صفحه ۱۱۱، شماره ۱۶۰

۲- همان مأخذ، صفحه ۲۳

www.tabarestan.info تبرستان

توده برف از هم شکافید قله کوه شد یکسر ابلق

امیر می‌گوید:

اتا هفته رنگ هلالوء که هوشنی دشت یک هفته است که رنگ لاله‌ها به دشت پاشیده است

و یا:

در آمو ویهار ولگ بکرد به گینی ساج بهار در آمده و بر صفحه گینی برگ روئیده است

هلی به خشی دَوِسّه چادر عاج درخت آلوچه به خوشی چادر سپید عاج بر خود نهاده است

و نیما نیز چنین می‌سراید:

گل به صحرا در آمد چو آتش

رود تیره چو توفان خروشید

دشت از گل شد هفت رنگ

سرزندگی و شادابی تصاویر شعر منسوب به امیر، در پاره‌های بهاری «افسانه» هم دیده می‌شود و این همه شاید از تأثیری باشد که آن شاعر بومی بر «نیما یوشیج» و زوایایی پنهان از روح او نهاده است.

در هر حال این هر دو تن شاعران بزرگ برخاسته از این مرز و بوم هستند و بدیهی است که مبحثی بدین کوتاهی نمی‌تواند همه دقایق و ظرایف ارتباطات روحی و معنوی آنان را بنمایاند، اما شاید توانسته باشد سایه‌هایی از سیمای امیر پازواری را در آیینه نیمای یوشی نشان دهد.

مطلب را با شعری منسوب به امیر که در کنزالاسرار آمده است و به نوعی زبان دل و جان نیما نیز هست به پایان می‌بریم:

دل دارمه یکی کوره پرآتش بویی دلی دارم که چون کوره‌ای پر از آتش است

سر هداشته کوره بل وشاوش بویی سرم چون دهانه کوره، شعله‌ها در آن می‌تابند

فلک نهله اونچه که خواهش بویی فلک نمی‌گذارد که خواهشم بر آورده شود

www.tabarestan.info تبرستان

امیر فلک خاصه جفاکش بویی[۱] *امیر جفاکش خاصه فلک است*

امید که پویندگان راه فرهنگ و ادب این مرز و بوم، سیمای واقعی‌تر این دو شاعر را که در سایه ابهام و روزمرگی زندگی‌ها فرو خفته‌اند، آشکارتر کنند.

بیژن هنری‌کار

مهر ماه ۱۳۷۵

www.tabarestan.info
تبرستان

۱- همان مأخذ، صفحه ۲۳۲، شماره ۳۵۹

www.tabarestan.info
تبرستان

فصل سوم

فرهنگ واژه‌های بومی (مازندرانی) در اشعار فارسی نیمایوشیج

علی اکبر مهجوریان نماری

www.tabarestan.info
تبرستان

«من زبانم دیگر است و داستان من ز دیگر جا،
من به دیگر آتشم دل می‌فروزد»

(خانه سریویلی)

پیشگفتار:

زندگی بدوی در بین شبانان وایلخی بانان، و در کنار چشمه‌ها و کوه‌ها و مردمانی که عمرشان به چرانیدن گوسفند و به کار مزرعه می‌گذرد، و خانه‌هایشان حکم لانه‌ی گنجشک ها را دارد. تعلّق خاطر به وطنی که فقط طبیعت آن را خراب میکندو نه دست انسان‌ها و سستی و بی استقلالی آدم‌هایش و نیز بسیاری از شواهد و نمونه‌های موجود در نامه‌ها و در اغلب آثار پراکنده‌ی نیمایوشیج گویای این حقیقت‌اند که شاعر به طبیعت و زادگاه و آدم‌هایش پای بست بوده و زبان نمادها و پدیده‌های موطن اش را بخوبی می‌شناخته است. تا بدان پایه که آهنگ و معنای کلامش رنگ مضامین و بارهای فرهنگی و این جایی را می‌گیرد و شرح حال و چگونگی زندگی‌شان ـ که به رنگ و عطر زندگی آدمهایش آمیخته است به زیور و زبان شعرهای او تبدیل میگردد.

بیان‌اش، برگرفته از زبان و دیدار و گفت و گوی نمادهای پیرامون زیستگاه او و برخاسته از باورها، ضرب المثل‌ها و سرگذشته‌هایی هستند که در زبان نشانه‌ها و پدیده ها و مظاهر هستی تجّسم می یابند.

تمثیل‌ها ، نمادها و نمونه‌هایی که با بیانی نیک خواهانه و رمزی، در راه

www.tabarestan.info تبرستان

بهبودی و رستگاری می‌پویند، و در قلب پاک و حقیقت‌جوی شاعر ساده‌ی کوهستانی، «دیگر آتشی» را بر می‌افروزند و به او «آن» را می‌بخشند که وادارش می‌کند تا با اصرار مخاطب اش را به میهمانی و دیدار ولایتش دعوت کند، تا با او از آنچه که در آن جا گذشته است و می‌گذرد حرف بزند و روح واژه‌های جهان را از عشق و ایمان و حال و هوای موطن‌اش بیاکند. با «توکا» آشنایش کند، با «تیرنگ» و «کاکلی» و «خروس» صبحدمان کوه، با «آیش» و «شب پا» و «اوجا» و «وازنا» و ... با سادگی و بی‌مضایقه‌گی طبیعت و آدم‌ها، و با «نعره» ی «گمشده» ی گاوی، که در بیشه‌های خموش، بغض ترکیده‌ی انسان غریب مانده‌ی دنیای معاصرش را، اعلام میکند.

سوی و جهت این گردآوری ، تحقیق و بررسی معانی این واژه‌ها و نمادهای محلّی در فرهنگ‌ها و متون است ر تلاش براین بوده است تا این نگرش و بازخوانی با آنچه که در افواه عامّه‌ی این دیار جاریست پربارتر گردد.

علی اکبر مهجوریان نماری

۱۳۷۵/۱/۱۵

www.tabarestan.info
تبرستان

فهرست

عنوان	صفحه
آلیو	۲۱۰
آیش	۲۱۱
ازاکو	۲۱۴
استونگا	۲۱۵
اسلک	۲۱۵
افرا	۲۱۶
الیجه	۲۱۸
الیکا	۲۱۸
امرود	۲۱۹
امزناسر	۲۲۱
انگاس	۲۲۲
اوجا	۲۲۲
اوز	۲۲۴
اوزار	۲۲۵
اوی	۲۲۶
بویشت	۲۲۶
بیشل	۲۲۷
بینج	۲۲۷
بینجگر	۲۲۸
پاپلی	۲۲۸
پاوزار	۲۲۹
پرام	۲۲۹
پلم	۲۳۰
پی	۲۳۳

www.tabarestan.info تبرستان

تلاجن ۲۳۳
توسکا ۲۳۴
توکا ۲۳۵
تیرنگ ۲۳۷
جوگیان ۲۳۸
جوله ۲۳۹
جیرز ۲۳۹
چپر ۲۴۰
چرده ۲۴۲
چکاو ۲۴۳
چلپاسه ۲۴۳
چماز ۲۴۴
چوخا ۲۴۵
خستن ۲۴۶
خویشت ۲۴۷
دارمج ۲۴۸
داروگ ۲۴۹
دالنگ ۲۴۹
دستپوش ۲۵۰
دوآج ۲۵۰
دیزنی ۲۵۱
راش ۲۵۱
راه‌سر ۲۵۲
روجا ۲۵۲
«ری را...» ۲۵۳
ریس ۲۵۵
زل ۲۵۶
زمی ۲۵۸
زیک زا ۲۵۸
سای ۲۵۹
ساینا ۲۶۰
ساء ۲۶۰
سخت‌سر ۲۶۰
سریویلی ۲۶۱
«سری»ها ۲۶۱
سفیدک ۲۶۲
سناور ۲۶۲
سوردار ۲۶۲
سیولیشه ۲۶۳
شماله ۲۶۴
شوکا ۲۶۴
فراکش ۲۶۶
کاچ ۲۶۶
کاسم ۲۶۷
کاکلی ۲۶۸
کالچرود ۲۶۸

www.tabarestan.info
تبرستان

کام ۲۶۹
کپاچین ۲۶۹
کپر ۲۷۰
کپور ۲۷۱
کتین ۲۷۱
کچب ۲۷۲
کراد ۲۷۲
کرکو ۲۷۴
کرگویج ۲۷۴
کک کی ۲۷۵
کلار ۲۷۶
کله سی ۲۷۶
کیل ۲۷۸
گدار ۲۷۹
گرجی ۲۷۹
گندنا ۲۸۰
گوبان ۲۸۱
گوشاری ۲۸۲
گوشیار ۲۸۲
لاویج ۲۸۲
لرگ ۲۸۳
لم ۲۸۳
لونج ۲۸۴
لووران ۲۸۶
ماخ‌اولا ۲۸۶
مازو ۲۸۷
مانلی ۲۸۷
مجر ۲۸۸
مخراد ۲۸۸
میم‌رز ۲۸۹
ناتل ۲۸۹
ناکتا ۲۹۰
ناو ۲۹۰
نپار ۲۹۱
نوبن ۲۹۲
نوروزمه ۲۹۲
نیما ۲۹۵
وازنا ۲۹۶
ورازون ۲۹۶
وسنی گزنا ۲۹۶
وشته ۲۹۸
هلی‌کالنگ ۲۹۸
یاسل ۲۹۹
یوش ۲۹۹
منابع و مأخذ ۳۰۱

www.tabarestan.info
تبرستان

آلیو âliyu

یاد می‌آوری آن خرابه
آن شب و جنگل «آلیو» را
که تو از کهنه‌ها می‌شمردی،
می‌زدی بوسه خوبان نو را؟
زان زمان‌ها مرا دوست بودی.

افسانه ص ۴۷

آلیو نام مرتعی است در کجور، و در فرهنگ ها آمده است که: منسوب به آلت است هر جسمی که دارای آلات متعدد باشد مثل حیوانات و نباتات. جسمی مرکّب از آلات که هر یک را وظیفه‌ای جدا باشد[۱]. واژه‌ای مرکب از دو واژه «آل» و «او» که «آل» همان سرخ کم‌رنگ است و «او» همان آب باشد (در گویش طبری) که به مفهوم آب همیشه گل‌آلود است[۲]. آل: سبز [اکنون نیز به معنی «سرخ» و کم‌رنگ» فارسی آل، آلا، سرخ نیمرنگ. الوس.: اسبی که گردونهٔ آفتاب کشد. اسبی که آسمان کشد (نوروزنامه ص ۵۱ و ۵۳) و نیز جزء اول آلخونه و آلگونه: «سرخاب» پهلوی (اروس، الوس) به معنی سفید، نیز ... در

۱- فرهنگ معین ج ۱ ص ۸۶

۲- برهان قاطع

www.tabarestan.info تبرستان

بندهش ص ۱۴۰ اوستا «سفید، سرخ»][1].

آیش âyeš

آئِش âeš

جا که می‌سوزد دل مرده چراغ
کار هر چیز تمام است و بریده است دوام،
لیک در «آیش»
کار شب‌پا نه هنوز است تمام.

کار شب‌پا : ص ۴۱۷

زمین را شخم کردن و ناکشته گذاشتن، استراحت دادن زمین تا دوباره نیروی باروری خود را بازیابد، زمینی که یکسال نکارند تا قوّت گیرد. زمین نوبتی. آیش‌کردن زمین یک سال در میان، آیش کردن زمین دو سال در میان، تقسیم کردن زمین‌های ده به سه قسمت و هر سال یکی از این سه قسمت را ناکشته گذاشتن[2] زمینی که امسال به نوبت خود کاشته نشده، زمین نوبتی، آیش دادن، کشت یک بخش از دو بخش زمین را به سال دیگر گذاشتن[3] آیشه بر وزن بیشه و جنگل[4] باشد زمین تحت کشت سالانه راگویند[5] آیش: کشتزار. زمینی را گویند که یکسال نکارند و برای سال دیگر آماده کنند. زمین تحت کشت امسال را «دایر» و «آیش» یا «آئِش» گویند. همین زمین راکه در سال دیگر نکارند «بایر» گویند و دو سال بعد که دوباره تحت کشت در بیاید. باز «دایر» و

۱- واژه‌نامهٔ طبری ص ۴۹
۲- فرهنگ فارسی معین ج ۱ ص ۱۱۱
۳- فرهنگ دهخدا ج ۱ ص ۲۰۴
۴- برهان قاطع ج ۱ ص ۱۹۷
۵- فرهنگ عمید ص ۵۴

www.tabarestan.info تبرستان

«آیش» یا «آئش» می‌نامند. تمام زمین‌های زراعی تحت کشت را نیز، که در آن کشت باشد، «آیش» یا «آئش» یا «دایر» می‌نامند. وقتی که محصول آن برداشت گردید، «بایر» خوانده می‌شود. به زمین «بایر» «لیلَمْ LilLam» نیز گفته می‌شود. که از دو کلمه‌ی «لی Lil» و «لَم Lam» تشکیل می‌شود. «لی» به معنای سوراخ و حفره‌ی کوچکی است که در زیر «لم» بوجود می‌آید. به خار و خاشاک در هم پیچیده‌ی تمشک و قسمت‌های تحتانی خوشه‌های برنج که به هنگام درو، آن‌ها را نمی‌تراشند و به هر نوع گیاه و علف و خار و خاشاکی که درهم به تنند و مانع رفتن گردند، «لَم» می‌گویند. «لی لم LilLam» یعنی حفره‌ی کوچکی در زیر «لَم» (علف‌ها و خارهای درهم پیچیده) که به چشم نیاید و به ناگاه پای در آن افتد لی: لانه‌ی موش. لیلَمْ: بیشه (جنگل زیاد). (در تاریخ طبرستان و رویان و مازندران ص ۴۱۲ و ۴۱۳ آمده که در مازندران - جایی را که از جنگل برای زراعت می‌تراشند لیلَمْ گویند.[۱] زمین آیشی که یکسال ناکشته ماند به ناهمواری می‌گراید. و این به دلیل بر جای ماندن رویشگاه ساقه‌های گندم سال پیش و به خشکی گرائیدن و هموار نشدن دوباره‌ی چاله‌های کوچکی است، که محل رویش ساقه‌های گندم بوده‌اند. باری آب باران و آب‌های سرگردان بنا به وضعیت جغرافیایی و فراز و نشیب زمین «بایر» در حرکت خودبخودی و مسیر بی‌هدف شان به این چاله‌ها می‌خزند و دیگر از حرکت و طی طریق باز می‌مانند. گوئی دیگر به مأمنی و یا به آشیانه‌ای خزیده‌اند که پایان رهسپری و ادامه‌ی راه است. آبی که به این محل وارد می‌شود، دیگر خارج نمی‌گردد. و برای همیشه در آن می‌ماند. در اصطلاح‌محلی «لی لا» به همین مفهوم بکار می‌رود. و در عین حال به جایی گفته می‌شود که چیزی و یا کسی و یا حیوانی

۱- واژه‌نامه طبری ص ۱۹۱

بزور در آن جا می‌گیرد، و هم به این معنا بکار می‌رود که بزور چیزی و یا کسی و یا حیوانی در سوراخی و یا در جای امن و دور از چشم دیگران، چپانده گردد. به لانه نیز «لی» گفته می‌شود. و در همه حال «لی» به معنای جائیست که محل دایمی و اجباری باشد.

شاید نام ««مانلی» در منظومه‌ئی بهمین نام، از ترکیب دو کلمه‌ی «مان» و «لی» ساخته شده باشد. و نیما، که در ساختن اسامی و واژه‌های بومی به مفاهیم و منظورهای نهفته در آن‌ها توجه داشت، آگاهانه به این نامگذاری‌ها، دست می‌یازید. مانلیِ ماهیگیر، کسی‌ست که به خانه‌اش، به زندگیِ دایمی و خوگرفته‌شده‌اش – همچون آن آبی که در «لی»اش خزیده و ماندگار شده است – محکوم به این اجبار و ماندگاریست. با عادات، رسوم کهنه، و همه‌ی قیود تاریخاً پذیرفته شده‌ی سنت‌ها و سلیقه‌های جامعه‌ی آن زمانش، ...

«لی» مانداب حقیر و تحمیلی و تنگی‌ست، که «مانلی» به هوای پریروئی دریائی، می‌خواهد از آن، به آب‌های بیکرانه‌ی دریائی برسد. و نمادهای گیاه، درخت، نایِ چوپان (هم سرنوشت‌ها و اطرافیانش) در شِب و صبح استحاله‌ی او از «لی» به «دریای گران» با سرزنش‌ها و هشدارهایشان، تمثیلی از جدال بین کهنگی و نوگرایی، و در حقیقت نمایشگر ذهنیت خود شاعرند.

در فرهنگ عوام، راجع به «آیش» ضرب‌المثل‌ها و باورهای چندی وجود دارد، که به نمونه‌هائی از آن‌ها اشاره می‌شود:

ضرب‌المثلی می‌گوید:

شِه آیِش خی دِنه، اَتّی ره شو پِه کنّه

še aeše xi dene, attire šopei kenne

یعنی: ایش خود را به خوک می‌دهد، و از آیش دیگری شب‌پایی می‌کند:

– از دسترنج خود حفاظت نمی‌کند امّا در پی حفاظتِ مال دیگری‌ست. و

دیگر این که کشتکاران مازندران بر این باورند که اگر ساقه‌های برنج یا گندم و یا جو بعد از رسیدن به دور هم به چرخند و بخوابند، نشانه‌ی خیر و برکت و فراوانی‌ست و باید گوسفند قربانی کنند.

و یا در آخرین روز خرمن‌کوبی، در وسط و یا در کنار آیش حدود یک پیمانه از همان زراعت را، در خرمنگاه چال می‌کنند تا خیر و برکت در آیش بماند و به این پیمانه‌ی محصول، «برکت بنی barkat beni» (منشاء برکت، برکتی که می‌ماند و مایهٔ برکت‌های آینده است) می‌نامند. و باز بر این باورند که نباید نشا برنج را - وقتی که پس از نشاکردن زمین اضافه می‌ماند - به کسانی که برای نشاکردن زمین‌شان به آن نیاز دارند فروخت، بلکه باید آن را به رایگان در اختیار دیگران قرار داد. و اصولاً هر نوع سبز و نشاکردنی و نشا شده‌ی سبز را، نمی‌فروشند.

www.tabarestan.info تبرستان

ازاکو azâko

زردها، بی‌خود قرمز نشده‌اند
قرمزی رنگ نینداخته است
بی‌خودی بر دیوار،
صبح پیدا شده از آن طرف کوه «ازاکو» اما
«وازنا» پیدا نیست.

از شعر: برف ص ۵۱۲

مخفف آزادکوه. نام قله‌ای است. همچنین به معنای کوهی است که در آن علفی نروید و غیرقابل استفاده باشد. کوهی که آزاد، صعب‌العبور و دست‌نیافتنی است. و نیز نام مرتعی به همین نام در «یوش».

هر گاه از قلّه دماوند به ازاکو نگاه کنند، می‌بینند که «ازاکو» انگارا از راه دور

گردنش را کج کرده و از بلندی‌ها به قلّه دماوند می‌نگرد.

مشهدی علی جمشیدی پیرمرد ۶۸ ساله اهل و ساکن یوش می‌گوید که در قدیم ازاکو و قله دماوند با هم برادر و خواهر بودند و به این خاطر است که اینک، ازاکو همچون خواهری کوچک‌تر از برادر، گردنش را کج کرده و با ابراز محبت خواهرانه و بیان احساس مفارقت و هجران، با دل‌شکسته‌گی و اندوه از این مفارقت و فاصله‌ی، مظلومانه به برادر بالا بلندش چشم دوخته است و او را به خود می‌خواند.

استونگا estongâ

estangâH

به نظر آمدش از دور رهی در این دام
(در کدام استونگا)
نای چوپانی برداشته آوای رحیل.
بانوای نی، غمناک چو هر چیز، یکی می‌خواند.

از شعر: مانلی ص ۳۷۰

ایستادنگاه، اطراقگاه دام‌ها، و در زبان مازندرانی: گسفن سرِه (گوسفند سرا). اسکان موقّتی دام‌ها و احشام، مکانی که گله‌ها را برای مدت زمان کوتاهی – نهایتاً چهل روز – در آن جا نگهداری می‌کنند – و در آن جا هیچ بنایی، و یا ساختمانی غیر از آن به چشم نمی‌خورد، به جز چادر ایلی و عشایری.

اسلک eslak

به که نزدیکی گیرم سوی رود آبی، آرام آرام
مگرم «اسلکی» آید به رسن

www.tabarestan.info تبرستان

یا «چکاوی» در دام.

از شعر مانلی ص ۳۵۲

اسپک، نام نوعی ماهی[۱]. شاید ماهی سفید همان اسپک باشد[۲]. اِسْپْی = اِسْبه، فارسی: سفید، اسفید، سپید، سْپی ... پهلوی (سفیت)[۳] نام نوعی ماهی که فقط در اوایل بهار در رودخانه‌ها و آب‌های شیرین دیده می‌شود. (در آمل ـ بندپی، چلاو ـ اسْلَف نامیده می‌شود)، و بعد از یکماهی که در رودخانه‌ها ماند ناپاید می‌شود. طول این ماهی تا بیست و پنج سانتی‌متر می‌رسد. شکم و دوپهلویش سفید است و پشت‌اش سبزرنگ.

بسیار تیزرو است و برای شکار پشه‌ها به روی آب می‌پَرد و بعد ناپیدا می‌گردد. به همین دلیل دیدن و شکارکردنش آسان نیست.

افرا afrâ

در همان لحظه کهن «افرائی»
برگ انباشته در خرمن برگت
«گندنا» نیز در این گیراگیر
سر بیفراشته، یعنی که منم
و ندر اندیشه‌ی این است عبث
که به شاخی بتنم با نتنم.

از شعر: گندنا ص ۴۳۲

درختی از تیره‌ی افراها، از تیرهٔ نزدیک به گُل سرخیان که درختی تنومند

۱- فرهنگ عوام آمل ص ۱۶۳
۲- واژه‌نامهٔ طبری ص ۱۴۱
۳- همان ص ۵۵

www.tabarestan.info تبرستان

است با برگهای پنجه‌ای که در باغ‌ها و جنگل‌ها می‌روید... و به مناسبت استحکامی که دارد در منبّت‌کاری و ساختن طبق و لاوک از آن استفاده می‌شود[۱] شبیه درخت چنار پر شاخ و برگ و سایه‌افکن بلندی آن تا ۲۰ متر می‌رسد[۲] ... و نام علمی آن Acerinsigns[۳] Boissetbh پلت Polot (در رودسر، رامسر و شهسوار[۴] ...) در قسمت جنوبی شهرستان آمل این درخت از دشت تا نهایت جنگل می‌روید، میوه‌اش بصورت سه‌ضلعی است که در اواسط تابستان می‌رسد در رأس این زاویه سه‌ضلعی تخم‌ها قرار دارند که در میان پوسته‌ی نازکی پوشیده شده‌اند. در پاییز بادها با شکافته‌شدن تدریجی این پوسته بذرافشان طبیعی افراها هستند.

«افرا، افراخته، افراشته بلندگردیده، برکشیده[۵]» و تا ارتفاعاتِ ۲۰۰۰ متر از آستارا تا مینودشت دیده می‌شود[۶]. این درخت در یوش وجود ندارد. افرا به دلیل تناور بودن و قامت بلندش در گذشته‌ای نه چندان دور پناهگاه زنبوران عسل و کندوهای‌شان بوده است و زنبوردارن مازندران برای در امان بودنِ زنبورهای عسل، کندوهایشان را بر بالای این درختان جاسازی می‌کردند. و نام این درختان بکارگرفته شده را «افرامساسار» (افرامهاز دار - مهاز = مگس) می‌گفته‌اند، و ضرب‌المثلی‌ست که، اَفرا ماسارِ قَد بکرده، امّا خاصیّت نائینه: یعنی (فلانی، به اندازه‌ی درخت افرایی که کندوهای عسل را در آن جاسازی می‌کنند، قد کشیده، اما بی‌خاصیت است): کنایه به آدم‌های بلند قد و بی‌ثمر.

۱- فرهنگ دهخدا ج ۲ ص ۲۵۹۷
۲- فرهنگ عمید ص ۱۹۱
۳- سفرنامهٔ منگونف ص ۳۳۷
۴- واژه‌نامهٔ مازندرانی ص ۹۰
۵- فرهنگ نامهای ایرانی ص ۴۱
۶- سفرنامه منگونف ص ۳۳۷

www.tabarestan.info تبرستان

الیجه alije

طوق وار از برِ سر کرد به در،
مرد «الیجه»ی کهنش از تن و او را دادش ...
گفت «بادا تنت از هر بد بیماری دور.

از شعر مانلی ص ۳۷۸

نوعی پارچه‌ی ابریشمی راه راه یا ابریشمی که با دست می‌بافند[۱]. نوعی پارچهٔ راه راه پشمی که با دست بافته می‌شود[۲].

الیکا elika

elika

«الیکا» نادره چوپان جوان و رعنا
درکمانداری مانند نداشت،
آشنا یانش او را دمخور
به هنر «شاه کمان» می‌خواندند.
در همه دهکده از خُرد و بزرگ.

از شعر: پیِ داروچوپان ص ۳۸۹

شاعر همواره اسامی آدم‌ها را از بین اشیاء و پدیده‌ها و موجوداتی بر می‌گزیند که دارای سرشت و معنای بومی‌اند، مانند «مانلی» «سریویلی» «ری‌را ...» و ... (به این واژه‌ها رجوع شود). در فرهنگ دهخدا آمده است «الی‌کاک،

۱- فرهنگ معین ج ۱ ص ۳۴۵

۲- فرهنگ عمید ص ۱۳۴ - نظام ص ۴۰۸

www.tabarestan.info تبرستان

آلوکک، الیکک، آلبالوی جنگلی[۱]» و در مناطق کوهستانی و جنگلیِ آمل: هَلی کاک، آلبالوئک نامیده می‌شود. و نیز نام یکی از روستاهای بخش بلده‌ی نور است که معدن سرب آن معروف می‌باشد. و نیز نام پرنده‌ایست که دارای جثه‌ای کوچک است و در پرچین‌ها و چَپَرها، و انباشته‌های خار و خاشاک زندگی می‌کند. که در گویش مازندرانی به آن پَرچُمه شِخ[۲] هم می‌گویند. که آن نام پرنده‌ای است که صدایش (صدای بسیار ضعیفش) فقط از لابلای پرچین‌ها شنیده‌می‌شود. و صدای بسیار ضعیفی که آرامش پرچین‌ها را بهم می‌زند، ناشی از خواندن این پرنده است. و نیز نام آبادی‌ایست بعد از یوش به سمت پل زنگوله. ضرب‌المثلی است که می‌گوید: پرچمه شخ گنه که آسمونّه توک هدا دارمه

parcimehšex geneh ke asemooneh tok heda darmeh

الیکا می‌گوید: که من آسمان را شمع داده (با ستونی محکم و بلند بر پای داشته) نگه می‌دارم: کنایه به آدم‌های ضعیف، اما با ادعاهای بزرگ و نشدنی.

اَمرود amrod

hamro

آن زمانی که «امرود» وحشی
سایه افکنده آرام بر سنگ
کاکلی‌ها در آن جنگل دور،

۱- فرهنگ دهخدا ج ۲ ص ۲۸۲۱

۲- شخ «šeX» = صدای بسیار ضعیفِ ناشی از به‌هم خوردن شاخه‌ها و خار و خاشاک.

www.tabarestan.info تبرستان

می‌سرایند با هم دلتنگ.

که یکی زان میان است خوانا.

افسانه ص ۴۹

در پهلوی ارموت و انبروت، در آستارا آرموت، در منجیل هوموو، در شفارود اومبرو، گویند، قسمتی از گلابی، میوه‌ایست در ملک خراسان به غایتِ شیرینی و نازکی و خوشبوی به شکل نبات می‌شود و آن را به پستان نوبر آمده تشبیه کنند، شاه‌میوه، امرود ... طبع را خشک کند.

کدو برکشیده طربرود را

گلوگیر گشته به امرود را

«نظامی»[۱]

با «دال» بر وزن و معنی امروت است و آن میوه‌ای باشد معروف[۲].

تلکا: گلابی وحشی[۳] و هَمْرو، تِلک (همرو - امرود). تولی‌کا، تلکو، تلکا. فارسی: تِلک، تلکو[۴]

«سِتِرکا»: نوع جنگلی آن را امروت یا اربو و در مازندران تلکا telekâ گویند، از خانوادهٔ خوج با نام علمی

pyrusamy daliformis[۵]

نام‌های دیگر آن: امرود (در دیلمان، کلاستاق و کجور) اربو، کال اربو (در رامسر و شهسوار) خوج، خُج، خاخاجه خُج. (در شهسوار): سوتی، تولک (در

۱- فرهنگ دهخدا ج ۲ ص ۲۸۶۹

۲- برهان قاطع ج ۱ ص ۱۶۱، فرهنگ نظام ص ۴۱۵

۳- فرهنگ عوام آمل ص ۱۶۳ ۴- واژه‌نامهٔ طبری ص ۹۶

۵- ملگونف ص ۳۴۰

www.tabarestan.info تبرستان

نور)، تلکو (درکتول)، تولی‌کا. (در رامیان) می‌باشد. گولایی دار[۱]

در مناطق ییلاقی آمل، این میوه «هندلک» یا «اندلک» handelak یا andelak، نامیده می‌شود. در بهار شکوفه می‌دهد (تی‌تی titi می‌دهد). در خردادماه به «زله‌کا» zelekâ (دانه‌های ریز، در آغاز میوه‌شدن) تبدیل می‌شود. در آبان و آذر - و در ارتفاعات، از مهرماه آن سال به بعد - کاملاً می‌رسد. مناطق رویش این میوه (درخت) از ابتدای مناطق جنگلی‌ست تا نقاطِ «کوه‌پَر» (آن جائیکه جنگل تمام و سنگلاخ‌ها آغاز می‌شود) و تا شعاع ۵۰۰ متر حول ارتفاعاتِ سنگلاخی. درختی کوتاه قد است و هر کسی که قد کوتاهی داشته باشد، به ان تشبیه‌اش می‌کنند. مثل: فلانی آندلَکا . یعنی قدش خیلی کوتاه است!

www.tabarestan.info تبرستان

امزناسر amzenasar

دره‌ی «یاسل» تنگ است و پرآب
دره‌ی «کام» ولی خرم تر.
«اَمزناسر» دره، بیش از هر دوست
تنگ و پنهان به میان دو کمر
در زمستان‌ها مأوای پلنگ،

از شعر : خاطره‌ی اَمزناسَر ص ۱۶۱

امزنا: قپه گشنیز یا غنچه‌ی آن (نوعی سبزی) و «سر» به معنای زمان، گاه، جایگاه. مثلِ «نماشونه سَرْ» که در گویش طبری، «نماشون» به معنای غروب و افول خورشید، و «سر» که با هم به معنای غروبگاه، غروبدم، جایگاه غروب

۱- واژه نامهٔ مازندارنی ص ۱۲۷

خورشید است . نام زمین و مرتعی در محدوده‌ی «یاسل»
«امزِنا= گشنیز .... اِزْبِنا....[۱]

انگاس angâs

engâz

سوی شهر آمد آن زن «انگاس»
سیر کردن گرفت از چپ و راست.

از شعر: انگاسی ص ۶۹

بر وزن پرواز، افزار پیشه‌وران را گویند یا این که محلی را به این نام خوانده‌اند. یعنی محل افزارمندان و کسبه[۲]. و در گذشته مردمش به سادگی معروف بوده‌اند.

www.tabarestan.info تبرستان

اوجا oĵâ

oĵâ

بر سر شاخه‌ی «اوجا» «تیرنگ»
دم بیاویخته، در خواب فرو رفته، ولی در «آیش»
کار شب‌پا، نه هنوز است تمام

کار شب‌پا ص ۴۱۲

نام چند گونه درخت از تیرهٔ نارونان که در قسمت‌های کم‌ارتفاع جنگلهای

۱- واژه‌نامه‌ی طبری ص ۵۹

۲- برهان قاطع ص ۱۷۴ - فرهنگ نظام ص ۴۶۶

ایران می‌رویند. اوجه، وجه، لی‌وله، لو[۱] نارون (یاداشت مرحوم دهخدا). گونه‌ای از نارون که در اراضی جنگلی کم‌ارفتاع شمال ایران می‌روید و آنرا سیاه درخت نیز نامند. خوش سایه، پشه غال، پشه‌وار، پشه‌بانه، سده، ناژین، بوقیصا[۲] اوج، معّرب اوگ[۳]. برآمده، بلندی، بالا، بلندترین نقطه، بالاترین درجه «اوگ درختی در جنگلهای مازندران[۴]» و اوجی، سبزی معطریست که بیشتر در شمال ایران می‌روید[۵] واژه‌ی فارسی (اوگ) که به عربی اوج شده، اوج به معنای بلندی، که با پسوند «آ» â به علامت خطاب به قدکشیده‌ای، اوج.

اوجا

www.tabarestan.info

۱- فرهنگ معین ج ۱ ص ۲۹۹

۲- فرهنگ دهخدا ج ۳ ص ۳۱۱۲

۳- فرهنگ عمید ص ۱۵۰

۴- فرهنگ نظام ص ۴۸۵

۵- فرهنگ نظام ص ۴۸۶

گرفته‌ای، بالاترین نقطه‌ای، همچون بالا بلندا، برکشیده قامتا،... «و نام علمی آن Uimussalisb [۱]. لو (در سخت سر و تنکابن) ملج (در کلارستاق، نور کجور و مازندران) ملیج (در کتول، رامیان و گرگان) شلدار (در مینودشت) لونگا (در شهسوار و رامسر)[۲].

در مورد این درخت ضرب‌المثلی‌ست که: اوجا وَلْ و وِلْ دائِنه سار وی شِه ایل داینه: یعنی درخت اوجا دارای کج و کولگی و پیچ و خم است و ساروی (اهل ساری) برای خودش دارای ایل و تبار. یا اینکه هر کسی ذاتاً آن هست که ایل و تبارش بوده و هستند.

اوز öz

oz

آرزو می‌کرد یک ساعت فراغت را
درکنار رودخانه‌ی «اوز» بنشسته،
با پریرویان به قصّه‌های گوناگون بنشسته.

از شعر: خانه سریویلی ص ۲۷۲

دهی‌ست از دهستان «اوزرود» بخش نور شهرستان آمل. کوهستانی و سردسیر ... آب آن از رودخانهٔ نسِن و «ناحیه رود»، و محصول آن جا غلات، حبوبات و شغل اهالی زراعت و گله‌داری است. در زمستان اکثر سکنه برای تأمین معاش حدود آمل و بابل می‌روند[۳]. نام رودخانه از نام «اوز» گرفته شده است که نام دهی است و این رود «اوزرود» نامیده می‌شود، آبادی «اوز. اوزِ»، به

۱- سفرنامه منگونف ص ۳۳۷
۲- واژه‌نامه مازندرانی ص ۹۵
۳- فرهنگ دهخدا ج ۳ ص ۳۱۲۲

www.tabarestan.info
تبرستان

معنای بادسرد[۱]» و اوزیج به معنای اهلِ اوز.

اوزار ozâr

و به دم کاو به پناه کپر «اوزار» ی،
دید «شوکا» یی و یکتا نه به خود هشیاری،
آشنا کرد زکف تیر که بود،
بازه و بند کمان
از پناه «لَم» در هم شده‌ای،
تیر از چلّه گشود.

پی دارو چوپان ص ۲۹۰

اوزار، برابر با ابزار (omand، اومند)[۲]. ابزار، افزار، گناهها، بزه‌ها، سنگینی‌ها[۳] ابزار و آلت، ... آلات و ادوات کارگران. دست افزار پیشه‌وران، کفش، پاپوش، بادبان کشتی. دیگ، ... داروی گرم مثل فلفل و دارچین و زیره و غیره که در دیگ طعام ریزند.[۴] بر وزن و معنی افزار است و ... کفش و پای افزار[۵]

مخففِ آزاددار، که در گویش محلی اززار ezzâr، تلفظ می‌گردد، و همان درخت آزاد است، که در اکثر نقاط مازندران - به جز ارتفاعات ۱۰۰۰ متر به بالا - می‌روید، و چوب آن در مقاومت و دیرپایی معروف است، و در این باب ضرب‌المثلی‌ست که:

۱- فرهنگ عوام آمل
۲- ارنای ویراز نامک ص ۴۳
۳- فرهنگ معین ج ۱ ص ۴۰۱
۴- فرهنگ دهخدا ج ۳ ص ۳۱۲۲
۵- برهان قاطع ص ۱۸۴

www.tabarestan.info تبرستان

مه ره دارْنی، هنْتا ازار دارِه چله ره دارنی

mərə dârni, hantâ əzzâr dâre cələ rə dârni

مرا داری مثل این است که شاخهٔ درخت آزاد را داری (گرفته‌ای). به من که متکی هستی و پشت گرمی داری، مثلِ این است که انگار شاخه‌ی درخت آزاد را گرفته‌ای و مطمئنی که نمی‌افتی.

و اهالی بر این باور بودند که نشاندنِ درخت آزاد در حیاط منزل خوش یمن است، و موجب فراوانی و برکت.

اوی öi

ö

«اوی» را گر به زهر آمیزند.

زهر بُرد اثر وزان خیزند.

از شعر: قلعه سیقریم ص ۱۸۱

به معنای آب، واژه‌ی طبری

بَویْشت bavišt

سخن به حوصله‌ی معنی است «گوبان» گفت:

«چو شیر باید دوشید، بایدت هم خویشت»

مرا به لهجه‌ی خود آمد این، اگر بخشی:

تنور گرم بباید برای نان «بویشت» قطعه ص ۵۸۰

پخته، برشته. در نور «بَویْشت» و در لیتکوه و آمل (دهستان همجوار نور) «بَوْرِیْشت» در «چلاو» (دهستانی همجوار لیتکوه) بَرْویْشت» تلفظ می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

«بوریشت : بریان، اکنون نیز بپیشت[۱]. هاوریشت: جر بیر (خورش است که از سبزی و تخم‌مرغ ترکیب کنند: [نرگسی در تهران] . فارسی: برشته[۲] – هرشته ... بریشتن (پهلوی)[۳]

در مازندران (در کوهپایه‌ها) رسم بر این بود که نان را در خانه تهیه می‌کردند. هر خانه‌ای تنوری داشت و پختن نان در تنور به عهده‌زنان بود.

بیشل bišel

بر سر سبزه‌ی «بیشل» اینک
نازنینی است خندان نشسته
از همه رنگ، گلهای کوچک
گرد آورده و دسته بسته
تا کند هدیه‌ی عشقبازان.

افسانه ص ۵۱

جلگه‌ای در سر راه «پیش اوز» که طوایف «اوزیج» (ساکن و اهل اوز) و «یوشیج» (اهالیِ یوش) در آنجا برای خوراک زمستانیِ گوسفندان خودعلف دستی تهیه می‌کنند: نام مرتعی است در یوش.

بینج binj

او که تا صبح به چشم بیدار
«بینج باید پاید تا حاصل آن

۱- واژه نامهٔ طبری ص ۸۰ ۲- واژه‌نامه طبری ص ۲۱۵

۳- واژه‌نامه طبری ص ۷۴

www.tabarestan.info تبرستان

بخورد در دل راحت دگری

کار شب پا ص ۴۱۵

شلتوک . اکنون نیز بِنْجْ و بِنْنْج. فارسی : برنج، گرنج ، بج . در عربی بصورت «اُرْز» و رُز، پهلوی (بریج، برنج)..[۱]

به معنای شالی، برنج، شالیزار، برنجزار.

بینجگر binjegar

بچه‌ی «بینجگر» از زخم پشه

برنی آرامیده،

شالیکار، برنج کار

از شعر: کار شب‌پا ص ۴۱۳

پاپلی pâpeli

سگ خود را «پاپلی» راکه لمیده به «پلم» دید که او،

مانده با سوسوی چشمش (بسوی راهی که به دریای گران می‌خرامد) نگران.

شعر مانلی ص ۳۸۳

پروانه، و نیز نامی برای گاو شیرده خانگی (منگو mango)

گاوی که رنگش به رنگ پروانه باشد. از آن جایی که پروانه‌ها با هر چهار رنگ اصلی وجود دارند، گاوهای با این همه گونه رنگ‌ها را هم «پاپلی» گویند. گاهی نیز سگ‌هایی راکه با همین رنگ‌ها وجود دارند با این نام، می‌خوانند. در

۱- فرهنگ دهخدا ج ۳ ص ۴۵۹۴

www.tabarestan.info تبرستان

این شعر نیز «پاپلی» نام سگی است.

پاوزار pâvzâr

pâbəzâr

پای در پاوزار خود درکش،
قدمی ذاین نشان جداترکش

از شعر: قلعه‌ی سقریم ص ۱۹۷

تخته ایست که جولاگاهان پای بر آن نهند.(۱) در نور «پاوزار» به هر نوع دمپایی و کفش و پوشیدنی پا، و در مناطق کوهستانی دیگر و آمل «پاگزار» تلفظ می‌شود «اوزار» بر وزن افزارست و ... کفش و پای افزار ...(۲)

پرام perâm

رفتت از دست نازنین رهوار
چشم چون جویدت هنوز افسار.
چند باید به خیره کوشیدن
دیده بستن «پرام» دوشیدن.

از شعر: قلعه‌ی سیقریم ص ۲۰۵

گاو یا گوسفندی که آبستن نیست و شیر نمی‌دهد. «فرام» نیز تلفظ می‌شود؛ گاوی که به اصطلاح «لوبَزوئه» (لگدزده) و شیر نمی‌دهد، را از رمه‌ی گاوهای شیرده یا گوسفندان جدا می‌کنند تا گاوها و گوسفندهای شیرده بهتر بتوانند بچرند. مسئول گاوهای فرام را «فرامه گالش» می‌نامند.

۱- فرهنگ معین ج ۱ ص ۶۸۴ ۲- برهان قاطع ص ۱۸۴

www.tabarestan.info تبرستان

معمولاً گوسفندان در شهریور ماه هر سال جفتگیری می‌کنند. در بهمن‌ماه می‌زایند. برّه‌های ماده در بهمن‌ماه «کاوی» kâvi خوانده می‌شوند. (ماکاوی) مثل نَره‌ها که آنها هم به این نامیده می‌شوند (نره‌کاوی)، این‌ها فرام یا پرام هستند. یکسال بعد از این و در سن دو سالگی - بطور تقریبی - به گوسفند تبدیل می‌شوند، (در آستانهٔ جفتگیری). پس امسال برّه هستند، سال بعد (ماده‌ها) پرام‌اند و سال بعدش را، آبستن یا «تنه» یا «تَرنه» (تُرد و تازه و تر).

شما شیره داره‌نی، من خشکْ هائِته چو.

شما تَنه ماره نی، منْ فرامه‌گو.

از ترانه‌ی «طالب» یا «طالبای» مازندرانی

شما (مثل) درخت تر و تازه هستید و من مانند شاخه‌ای خشکیده. شما (مثل) گاو آبستن (تَرنه مار) و زایایی هستید و من مانند گاوی سترون و نازا...

www.tabarestan.info تبرستان

پَلِم palem

می‌چمد از «پَلم»ی خوک به «لَم»
برنمی‌خیزد یک تن به جز او،
که به کار است و نه کار است تمام.

از شعر: کار شب‌پا ص ۴۱۵

گل زردی شبیه زعفران که تخم آن کاجیره است. کاژیره، کافشه، کافیشه، کاویشه، کاغاله، گل کاغاله، ... گل‌زرد، معصفر، ...[۱]

به فارسی آختی، در گویش طبری پَلِم. یا پَلِهِم. و در درمان گزنه‌زدگی‌ست.

۱- فرهنگ دهخدا ج ۴ ص ۴۹۶۴

www.tabarestan.info

و نام علمی آن sambucusbulus ، در گیلان پلاخوم و پیلهام، و در کتب قدیم به یونانی غالیس و در دیلمی شوند shund و پلیوم peliomگویند و

خُم به معنای تخم است[۱]. پِلِم، پلیم، پل خوم، پلاخون[۲]. نوعی علف هرز که در تلمار (خزانهٔ نشا) می‌ریزند[۳]. به جای کود). لازم به یادآوریست که در مازندران عموماً برای گیاهان نرم و لطیف و بی‌آزار واژه‌ی «پـل» را در اوایـل واژه‌ها بکار می‌گیرند و به صورت واژه‌ای مرکب یا درهم آمیخته بکار می‌برند. مثل «پَلْمْ» که گیاهی خودرو و دارای برگهای سبز سیر و گلهای سفید شیپوری یا نیلوفری‌ست که تا یک متر قد می‌کشد، با شاخه‌های انبوه و بسیار لطیف و نرم و بی‌آزار، یا یک نوع سبزیِ خوراکی خودرو که در شیب سنگریزه‌های دامنهٔ صخره‌ها و در ارتفاعاتِ بالای ۲۵۰۰ متر و در اوایل بهار بعد از آب‌شدن برفها می‌روید. و نام محلیِ آن «پَلَمْ یا فَلَمْ falam , palam است.

ضرب‌المثلی می‌گوید: فلانی پَلم سَر میچکانه، اَتّا سَر قرار نیْنْه:

فلانی مثل گنجشکِ سَرِ پَلم هست (نوعی گنجشک که مدام بی‌قرار است و در یک جا بند نمی‌شود)[۴] و یک جا قرار نمی‌گیرد. یعنی: آدم بی‌ثباتی‌ست. و مَثَل معروفی‌ست که:

من نَدیمه مِه زا بَوْیْنه، مِه زائه‌زا بَوینه پَلِم و گزِنا بَوْیْنه:

که در موقع خشم و نفرت از دیدن ظلم ظالمی می‌گویند و کنایه از ایـن دارد، که بالاخره کسی که ظلم می‌کند، سزایش را خواهد دید: یعنی اگر من (آن روز را) ندیدم، امیدوارم فرزندانم به بینند، نوه‌هایم به بینند پَلِم و گزنا (گَزنه) –

۱- سفرنامهٔ ملگونف ص ۳۴۰ ۲- واژه‌نامهٔ طبری ص ۸۵

۳- فرهنگ عوام آمل ص ۱۷۸

۴- نوعی گنجشک که دایرهٔ پروازش اندک و محدود است و به جای پرواز بر بالای درختان بلند به روی «پلم»ها –که ارتفاع کمی دارند – می‌نشیند. کنایه به آدم‌های ناتوان و ترسو.

www.tabarestan.info تبرستان

که می‌مانند - به بینند.

پی pi

pe

گر در این راه من «پی» آوردم،
شاد از آنم که رو به تو کردم.

از شعر: قلعه‌ی سقریم ص ۲۰۹

در گویش مازندرانی به معنای در ماندن از شدت خستگی و بی‌تابی و بیچاره‌گی. وازدن، مثل: «فلانی په بیأرده» یعنی فلانی نتوانسته، تاب نیاورده، میل به عقب و به پس رفتن داشته:کم‌آوردن نیرو و توان، در زیر سنگینی باری که تحمل‌اش بیشتر از توان است. مثلِ: په بیارده آدم، په بیارده گو: گاوی که دیگر قادر به راه رفتن نیست. آدمی که دیگر توان رفتن ندارد.

«پی برابر با paisi پییری از ران تا کف پا»[۱] و نیز:

مزید مؤخر امکنه چون، احمد چاله‌پی، اساروپی، امجله پی ... مخفف پیه ... که در چراغ ریزند و شمع نیز سازند، ... کرت، نوبت، بار، دفعه، ... دنبال، عقب.[۲]

تلاجن talâjan

ترا من چشم در راهم شباهنگام،
که می‌گیرند در شاخ «تلاجن» سایه‌ها رنگ سیاهی.
وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم؛

۱- فرهنگ واژه‌های اوستا ص ۸۵۸ ۲- فرهنگ دهخدا ج ۴ ص ۵۱۱۱

www.tabarestan.info تبرستان

ترا من چشم در راهم.

از شعر: ترا من چشم در راهم ص ۵۱۷

گیاهی بوته‌ای با ارتفاع یک متروانده‌ی. و پر از گلهای زرد. در اطراف یوش به فراوانی وجود دارد در بهار و تابستان و پائیز سبز است. و در زمستان خشک می‌شود. بوته‌اش دارای خاصیت دارویی است. اهالی گلهایش را چیده (و مثل سبزی) با برنج قاطی می‌کنند و می‌پزند. این بوته در مناطق فوقانیِ کوهستانی وجود ندارد.

توسکا toskâ

teskâ

همچو «توسکا» زبر راه بپای،

چوب دستِ مانلی.

به همانجا که علامت کرده، همچنان در بخل سنگ بجای.

از شعر مانلی ص ۳۸۰

درختی از تیرهٔ نوغان‌ها که بعضی گونه‌هایش بصورت درختچه می‌باشد... گلهای آن منفردالجنس ولی خود درخت یک پایه است[۱] دوگونه از این درخت در جنگلهای خزر هست، توسکای قشلاقی و توسکای ییلاقی ... و تا ارتفاع ۱۶۰۰ و ۲۰۰۰ گزی دیده شده است.[۲]

این درخت در «یوش» نمی‌روید.

مثلی ست که می‌گویند: فلانی تسکا داره قَد بَکرده؛ فلانکس قدش باندازه قد درخت توسکا شده است! کنایه به آدم‌های بلند قد و بی‌خاصیت.

۱- فرهنگ معین ج ۱ ص ۱۱۶۶ ۲- فرهنگ دهخدا ج ۵ ص ۶۲۵۱

www.tabarestan.info تبرستان

توکا tokâ

tikâ

دو دوک دوکا - آقا توکا

همه رفته‌اند، روز از ما بپوشیده

فسانه شدنشان انس هر بسیار جوشیده

گذشته سالیان بر ما،

از شعر: آقا توکا ص ۴۳۹

پرنده‌ایست از تیرهٔ گنجشگان جزو دستهٔ مخروطی نوکان، دارای پرهای سبزرنگ و خاکستری که در حوالی بحرالروم، و آمریکای مرکزی و شمال ایران وجود دارد[۱]. مرغی است از جنس تیهو به قدکبوتر و بر بدنش خالهای سفید و سیاه است و در جاهای مرطوب بیشتر پیدا می‌شود. در مازندران این مرغ را «تیکا» گویند[۲]. تیکا اقسام دارد، سیاهش مینا ست ... تیکا، فارسی: توکا[۳]

پرنده‌ای‌ست به اندازه‌ی سار یا مرغ انجیرخوار که اکثراً مهاجر بوده و بنا به مختصات رنگشان به اسامی مختلف نامیده می‌شوند. سیوتیکا (تیکای سیاه) حنابال (زیر بال حنایی)، کوتیکا (تیکای کوهی). کئوتیکا (تیکایی برنگ کبود). جَک جَکی (پرسروصدا). قلمی تیکا (تیکای باریک اندام) واش خوار (علف خوار). خرتیکا. برجی تیکا (با بالهای سیاه و سفید) کوترتیکا (تیکا مثل کبوتر). سیوچه‌نک (زیر سینه سیاه). اوتیکا (درکناره‌های آب زندگی می‌کند و اکثراً در ییلاق ـ کوه ـ بسرمی‌برد) رَش تیکا، یا آقارَش (رَش: رنگ سیاه مایل به یشمی). کلنی (برنگ سیاه کدر). زرده بال (زیر بال‌ها زرد و مابقی یشمی).

۱- فرهنگ معین ج ۱ ص ۱۱۶۹ ۲- فرهنگ دهخدا ج ۱ ص ۶۲۶۶

۳- واژه‌نامه طبری ص ۱۴۶

www.tabarestan.info تبرستان

قَشنیک تیکا (به رنگ زاغ). این پرنده بیشتر به تیکا معروف است تا توکا. اگر در آفتاب بایستد رنگ بدنش (به هر رنگی باشد) به زلال متمایل به یشمی می‌زند. در بهار و بهنگام کوچ ییلاقیِ اهالی به سمت کوه، کوچ می‌کند و عموماً تا اواخر آبان ماه در آن حوالی بسر می‌برد و از اواخر این ماه به طرف مناطق جنگلی و دامنه‌ها، قشلاق می‌کند. معمولاً در انزوا زندگی می‌کند و در آبادی و محلات کم‌تر آفتابی می‌شود.

در باور مردم دامدار و کشاورز کوه و دشت مازندران است که اگر این دسته از پرندگان زودتر از «اونه‌ما» (اسفند ماه، برابر با اونه‌ماه طبری) مهاجرت کنند، نشانه آن است که بهار سال آینده هوا خشک و کم‌باران خواهد بود. در گذشته کودکان و نوجوانان برای شکار این پرنده دام مخصوصی به نام «اَژیک تَله» می‌نهادند و برای این کار کرم خاکی‌ای را گرفته و با خار شاخه‌دار آنرا وسط تله که روی زمین پهن بود می‌کاشتند. و خود در گوشه‌ای منتظر می‌نشستند. آنگاه که «تیکا» در اطراف دام بر زمین می‌نشست به عنوان نوازش فریب گونه این «تصنیف قدیمی» را می‌خواندند:

آقا تیکا، هَلْه ره	آقا تیکا،
سر بَزن، مِهْ تَلْه رَه	به تله‌ی من سری بزن
آقا تیکا،	آقا تیکا
بِلَنْ بالا	بالا بلند
هَله دو، دو	با شتاب، بدو، بدو
دو بَزن دو	بدو و باز هم بدو
دویِ گِرِه	به فدای دویدن‌ات
همین راسّه	در همین سمت
اَژیک مَسّه	کرم خاکیِ مستی (سرحالی) هست

www.tabarestan.info تبرستان

تره، وَسّه	تکافوی ترا می‌کند
دو دوک دوکا	بـــدو عــزیزم، (دوست
داشتنی‌ام) بدو	
آقا تیکا ...	آقا تیکا
دو بَزْنْ دو،	بدو و باز هم بدو
دویِ گرِه ...	به فدای دویدنات

تیرنگ tireng

بر سر شاخه‌ی «اوجا» «تیرنگ»

دُم بیاویخته، در خواب فرورفته

از شعر: کار شب‌پا ص ۴۱۲

تیرنگ: برابر ترنگ، مرغ بهشتی، خوش، زیبا[۱]. تیرنگ ماش: ماشِ خوراکی، و چون مورد علاقهٔ قرقاول است، بدین نام خوانده می‌شود[۲]. مرغ دشتی، تذرو خوب.[۳]

این پرنده ده الی سیزده تخم می‌گذارد که پس از ۲۱ روز همه‌ی جوجه‌ها از تخم بیرون می‌آیند. برخلاف کبک (کوک) یا کبوتر جنگلی (کوتَر چَمّه‌لی) که نر و ماده به نوبت روی تخم‌ها می‌نشینند، زمان تخم‌گذاری قرقاول اردیبهشت ماه هر سال است.

تیرنگ صورتی سرخ و شاداب دارد. و هر کسی که چهره‌اش بدینگونه باشد، به صورت تیرنگ تشبیه‌اش می‌کنند. مثل: فلانی تیرنگه دیْم دایِنه:

۱- فرهنگ نامهای ایرانی ص ۸۳

۲- سفرنامه ملگونف ص ۳۴۱

۳- فرهنگ نامهای ایرانی ص ۸۳

www.tabarestan.info تبرستان

گونه‌هایش هم چون گونه‌ی تیرنگ، سرخ و شاداب است. می‌گویند: هیچی زلزله نتونّه بیه که تیرنگ خبردار نَوْوُ. یعنی هر زلزله‌ای (چه کوچک یا بزرگ) نمی‌تواند رُخ دهد و تیرنگ (پیشاپیش) نفهمید. اشاره به تیزهوشیِ این حیوان و همچنین اشاره به دانایی و تیزهوشی کسانی که در باره‌ی‌شان این ضرب‌المثل به کار رود. امیر پازواری در شعری خطاب به «تیرنگ» می‌گوید:

تیرنگ بَدیمه که، ویْشه نیشته بیْه
بوته مه تیرنگِ، تِه مدعّا چه چیّه
– مِه دیْمْ سرْخَه مِه، گردَن هَلی ته تیّه
هر کس عاشق بوْ، دونّه مه درد چه چیّه: کنزالاسرار ص ۱۴۹

تیرنگی را دیدم که در بیشه‌ای نشسته بود./ گفتم تیرنگا! چه آرزویی داری و غایت خواسته‌ات چیست؟/ گفتا، صورتم سرخ است و گردنم برنگ شکوفه‌ی آلوچه، / هر کس که عاشق باشد، درد مرامی داند.

www.tabarestan.info تبرستان

جوکّیان jokkiyân

آن جماعت چون زنانِ جوکیان خانه بر دوش،
با نخودهایی که می‌چینند...
زندگانی های مردم را خوب یا ناخوب می‌بینند.

از شعر خانه‌ی سیر یویلی ص ۲۴۸

فرقه‌ای از مرتاضان هند.[۱] پیرو طریقه‌ی جوکیان، مرتاض هندو.[۲] نام طایفه‌ای از کولیان که کارشان فالگیری و جادوگری و آهنگری‌ست.

۱- فرهنگ دهخدا ج ۲ ص ۶۹۴۸ ۲- فرهنگ دهخدا ج ۲ ص ۶۹۴۸

جوله jöleh

در آن مکان که بهر بامداد جای رمه،

همی نهادند از شیر «جوله»ها لبریز.

به بیست سال از این پیش کودکی می‌زیست که بس عزیز پدر بود و پیش مام عزیز.

علامه‌ی حائری ص ۵۹۰

ظرف چوبی، یا فلزی شبیه پارچ اما با سرگشاد، برای دوشیدن شیر از پستان گاو از آن استفاده می‌کنند. چوبی آن را عموماً از درخت «ملَخْ» می‌تراشند. ضرب‌المثلی است که: آخر جوله‌ی شیره شَنّی: آخر شیر داخل جوله را می‌ریزی؛ یعنی: اخر کار را خراب می‌کنی!

«تیردان، ترکش».[۱] مخفف جولاء است که بافنده - و عنکبوت باشد - و به خفای ها، تیردان و ترکش، و به معنی کیش و قربان هم آمده است، و آن جایی باشد که کمان را در آن نهند.[۲]

جیرز jirz

jiz

گل‌های «جیرز» از نفسی سرد گشت تر،

ز افسانه‌ی غمین پر از چرک زندگی

طرح دگر بساختند؛

فانوس‌های مردم آمد به ره پدید.

از شعر: گل مهتاب ص ۲۳۸

۱- فرهنگ معین ج ۱ ص ۱۲۵۵ ۲- برهان قاطع ج ۲ ص ۶۰۱

www.tabarestan.info تبرستان

سبزینه‌ای که در سایه درختان جنگلی شمال ایران می‌روید و به صورت بوته‌ای و دیرپاست و هیچ حیوانی نمی‌تواند آن را بخورد و در انتهای برگهایش تیغ خشنی دارد. نمدمالان محلی برای آب گرم زدن نمد در زمان کار مالش، از آن استفاده می‌کنند و نام محلی آن جزر jezr بر وزن فرز است.(۱)

امیر پازواری، شاعر بومی سرا در رابطه با واژه‌ی جزر شعری دارد بدین مضمون:

باری نکردی جزْر مِه جا چه گیْتی.
چشمَکْ بَزومه لوشه ره گاز بَایْتی
ایْنْ دَپْیتْ مَپْیتْ کِه ته مِه جا سَرْ گیْتی
منْ دوُ نسّمه یارِ دیگرْ بایْتی. (کنزالاسرار، ص ۱۳۱)

تو که یارم نبودی (یاری‌ام نکردی، بار مرا - بار عاشقی‌ام را - از دوشم بر نداشتی، رنج مرا نکاستی) چرا گل جزر (جیرز)ی را که به تو دادم از من گرفتی؟ / به تو چشمک زدم (به سوی خود خواندم) اما تو به امتناع لبت را گزیدی / از این خواستن و نخواستن (بستن و بازکردن!) - اظهار میل و بی‌میلی - که تو با من آغاز نموده و رهایش نکرده‌ای / من دانستم که تو دل به یار دگری داده‌ای.

چپَر cepar

نازنینا بگشا راه چپر
دلنشینا سر گوساله ببند.

از شعر: نعره‌ی گاو ص ۱۶۵

پرچین؛ حصار و ... دیواری که از چوب و علف و شاخه‌های درخت

۱- فرهنگ عمید ص ۶۸۶

www.tabarestan.info تبرستان

سازند،[۱] و حلقه‌ای و دایره‌ای که از مردم و حیوانات دیگر کشیده شده باشد، و پوست پاره‌هایی راگویند که بند با فان و نوار بافان تار ابریشم و ریسمان را بر آن کنند. و هر مرتبه که پود را بگذرانند، آنها را بگردانند و این قسم بند و نوار را چَیریاف گویند در طبری پرچین و (چپر) capar در ترکی به معنی پرچینی که از گون و چوب ساخته شده باشد[۲]. خانه‌ای که از علف و نی سازند که اکنون در تکلم کَپر است. (معّرب چپر). مثل پرچین و غیره[۳]. ۱- چپر ۲- بخشی از

پرچین ۳- اجتماع حلقه‌ای از حیوانات یا مردم ۴- خانه‌ای که از شاخه‌های درختان درست می‌کنند پچیم = پرچیم[۴]. (چپر و پرچین هر دو در گویش

۱- فرهنگ معین ج ۱ ص ۱۲۷۲ ۲- برهان قاطع ج ۲ ص ۶۲۱

۳- فرهنگ عمید ص ۳۷۴ ۴- واژه‌نامه مازندرانی ص ۱۴۲

مازندرانی مستعمل است) فارسی: چپر (شاید با چَپی همریشه باشد). چَپی: سبد (سبد بزرگ) فارسی، چُپّین، چَپّین «طبقی راگویند که از چوب بید و امثال آن بافند»(۱)

در مازندران ضرب‌المثلی‌ست که می‌گویند: فلانیِ دهونْ پَرچیْن نایْنه = (به دورِ) دهانِ فلانی پرچین کشیده نیست: یعنی آدم رازداری نیست و یا آدم بی‌ملاحظه و بدون رودروایستی‌ست.

یا اینکه = فلانی شِهْ دهونهِ پرچینّه بَکشیه = فلانی پرچین دور دهانش را کشید (خراب کرد) و هر چه می‌خواهد می‌گوید. پرچین دیوار و گونه‌ای از شاخ و برگ و علف‌هاست و چپر شبه دیواری است مثل پرچین.

چرده cardeh

دیهقان چو به در آید ز سرا،
زیرکَش «چرده»، بر دست کمند
به در اندازد سنگین اندوه
به لب انبازد شیرین لبخند.

از نعره گاو ص ۱۶۴

سبزه‌ی نرم و لطیف که از برگ و شاخه‌ی درختان برای خوراک گوساله می‌چینند. معمولاً از برگ درختان آزاد، مَمْرَز (زبان گنجشک) ؟ (نوعی افرا) تهیه می‌گردد.

۱- واژه‌نامه طبری ص ۱۰۵

چکاو cekâv

مگرم «اسلکی» آید به رسن،
یا «چکاو»ی در دام.

از : به مانلی ص ۳۵۳

نوعی ماهی که در آبگیرها و آب‌اندان‌ها زندگی می‌کند و کمتر در رودخانه‌ها یافت می‌شود.

«چکاو»، چکاوک[۱] پرنده‌ایست اندکی از گنجشک بزرگتر و خوش آواز هم می‌شود و او را به عربی ابوالملیح خوانند... نام نغمه‌ایست از موسیقی که آن را نوای چکاوک هم خوانند و نوعی مرغابی هم.[۲]

چلپاسه calpase

کس ز چلپاسه‌ای حریر نکرد
شیر انجیر کس پنیر نکرد.

قلعه سقریم ص ۲۰۸

کرباسه.[۳] کرباسو، کرباسه «کرباشه» کرباسی.[۴]

لای پوست درخت «نم‌دار» namdar تارهای بلندی قرار دارد، که پوست نازک آن را به هم می‌بافند و از آن برای آویزان کردن شئی‌ای و یا چیزی بکار می‌برند. و نیز برای شستن ظروف در دامداریها از آن استفاده می‌کنند و در گویش محلی به آن «چلما» calmâ گویند.

۱- فرهنگ معین ج ۱ ص ۱۳۰۱
۲- برهان قاطع ج ۲ ص ۶۵۰
۳- فرهنگ معین ج ۱ ص ۱۳۰۵
۴- فرهنگ دهخدا ج ۵ ص ۷۲۱۶

www.tabarestan.info تبرستان

چماز cemâz

پُل بیفکند به پایش رودآب
ره «چماز» و «لم» دادندش کاسان گذرد.
سنگ بر سنگ شکستند از هم،
کاو به منزلگه خود راه بَرَد.

از شعر: مانلی ص ۳۸۶

در مازندران چماز و در گیلکی کرف karf و به فارسی سرخس گویند[۱] سرخس هرز از نوع پتریدیوم[۲]. نوعی از سرخس که در اکثر نقاط مازندران و گیلان، از کوهپایه‌ها تا سواحل دریای خزر می‌روید. در گذشته برای آماده کردن خزانهٔ برنج (تیمه‌جار) از آن بجای کود استفاده می‌کردند. و در گویش محلی به آن «چماز اَمّاره» می‌گفتند. برای حفظ دیوارهای گِلی از گزند باران، پوشش روی دیوارها را از این گیاه فراهم می‌کردند. انواع آن به شرح زیر در مازندران می‌روید:

۱- خی چماز: خی به معنای خوک، گُراز. این گیاه شبیه چماز و از آن کوچکتر است.

۲- کریک: شبیه چماز و تک‌ساقه‌ای‌ست و دارای چند برگ و بوته که فقط در دامنه‌های جنگلیِ ارتفاعات (میان‌بند = پَرتاس) می‌روید.

ضرب‌المثلی می‌گوید: گَت که لِهْ بوْرده، چماز پَلْی مال دَره: دیواری که فرو ریخت، در پای آن دیوار، دیگر چماز هم در زیر آوار نابود می‌شود. کنایه به این موضوع که: وقتی محور قدرت از بین برود، بقیه را دوامی نیست.

چوخا coxâ

cugâ

به جز آن نادره چوپان دلیر
آستین پاره و «چوخا» در بر
حلقه‌ای از نمد فرسوده
بدل از کهنه کلاهش بر سر.

۱- سفرنامه ملگونف ص ۳۴۱ ۲- واژه‌نامهٔ مازندرانی ص ۱۴۵

www.tabarestan.info تبرستان

از شعر: خاطرهٔ امر تا سر ص ۱۶۲

جامه‌ای پشمین که نوعی از لباس فقر است و ترکی است ... که در تبرستان بافند و بپوشند و آنرا چوخه گویند ... و به عربی آن را چوخ گویند، چوقه (نیم تنهٔ قفقازی،) گیلکی چوخه، (نیم‌تنه‌ی پشمین بی‌دوخت و بدون آستین که بیشتر گلّه‌بانان و ساربانان پوشند) و برزگران پوشند ... که راهبان در کلیسا می‌پوشیده‌اند ... به هند جوکیانش پوشند و آنراکفتها گویند[1] زنان مازندرانی از پشم گوسفندان چوخا می‌بافند. پس از مراسم «وزّینا» (چیدنِ دسته‌جمعی پشم گوسفندان، با تعاون متقابل) زنانِ دامدار و چوپانان، پشم‌ها را می‌شویند (باز هم با کاریاریِ متقابل). و مردان‌شان پشم‌های شسته شده را با «کته‌لوم ketelom» (ابزار چوبی برای ریسیدن و رشتن پشم‌ها) به نخ پشم تبدیل می‌کنند. سپس، زنان دامدار طی تعاونیِ سنّتی بنام «روجین» به کومک هم رفته، نخ‌ها را برای صاحبش، در «کارچال» (دستگاه ریسندگی و محل نصب آن و هم‌چنین مکان نشستن و کارکردن بر روی آن) به «شانه» می‌زنند. پس از آن زنانِ یاریگر به خانه‌هایشان می‌روند و زن بافنده به تنهایی به کارش در «کارچال» و تبدیل نخ‌ها به چوخا» ادامه می‌دهد. به کُتی که از جنس پارچهٔ چوخا باشد «چوخاکت coxâket و به شلوار آن پنشلوار pančelvâr و به جلیقه‌ی پشمی جلِق زه jelegzeh یا جِرِقْزه گویند.

خستن xastan

گفتم ار چند با زمانه بدی است

خستن ناتوان زبی مددی‌ست.

۱- فرهنگ دهخدا ج ۵ ص ۷۳۰۲

www.tabarestan.info تبرستان

به قلعه‌ی سقریم ص ۲۰۱

خستن، زخمی شدن و مجروح شدن، آزرده شدن.[۱] ریش‌کردن، زخمی‌کردن،[۲]

برابر xvafs خَوفْس به معنای خسبیدن (پهلوی)[۳]

خویشت xišt

kešt

چو شیر باید دوشید بایدت هم «خویشت»

از قطعه ص ۵۸۰

خویش، خیش، گاو آهن.[۴]

کمند کوچکی که به هنگام دوشیدن شیر از پستان گاو با آن گوساله را به دست مادرش می‌بندند. خویشت، کِشت.

امیر پازواری، غروب روستا و انتظار دوشیده شدنِ گاو را به زیبایی به تصویر می‌کشد و در آن به خویشت و جوله اشاره می‌کند.

نماشونه سَر، آفتار به مار بَمونسْ

گوبه کتی آ، گوگ به روآر بمونس

هیل و قله فر، گردن یار بمونس

«کشت» منه کمر، جوله قطار بمونس.

عصرگاهان (زمانی که) خورشید به غروبگاه به انتظار مانده است /گاوی به

۱- فرهنگ معین ج ۱ ص ۱۴۱۹ ۲- فرهنگ دهخدا ج ۶ ص ۸۵۷۶

۳- فرهنگ واژه‌های اوستایی ج ۱ ص ۱۷۷

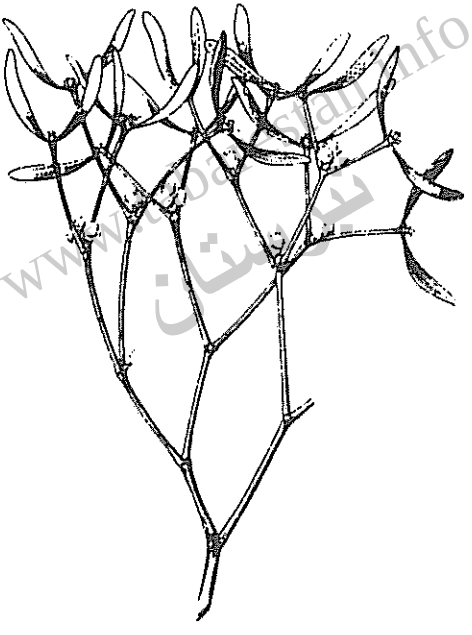
۴- فرهنگ معین ج ۱ ص ۱۴۶۵

www.tabarestan.info تبرستان

بلندای تپه‌ای، و گوساله‌ش در دشتِ آبگیر... /گردن‌بندی از دانه‌های معطر هیل و گل میخک به گردن یارم .../ و کمند کوچکی (که باید با آن گوساله را به دست گاو به بندم) و «جوله‌ها»

– ظرف‌هایی که باید در آن‌ها شیر بدوشم ، – کنارم هم، به قطار ...

دارمج dârmej



«دارمج» بر سر «توسکا»ی کهن،
همچو «توسکا» زَبرِ راه بپای.

از: مانلی ص ۳۸۰

گیاهی است طفیلی که بر تنه‌ی درختان می‌روید و نام دیگر آن «داره وَلک» است. dârevalg. دار به معنای درخت و «ولک» valg به معنای برگِ درخت. گیاهی است شبیه پیچک و برگ آن شبیه برگ نیلوفر است، که بر تنه‌ی درختان جنگلی می‌پیچد و بالا می‌رود. و از تنه‌ی درختان تغذیه می‌کند و خوراک خوبی‌ست برای گاو.

دارْوَگ dârvag

قاصد روزان ابری «داروگ» کی می‌رسد باران؟

از : داروگ ص ۵۰۴

وَگ برابر با wak «پهلوی» به معنای قورباغه.[۱] «دار» به معنای درخت و «وَگ» به معنای قورباغه: قورباغه‌ی درختی.

اهالی مازندران بر این باورند که هرگاه داروگ بخواند بزودی هوا بارانی می‌شود. این حیوان در زمستان لای سوراخ تنه‌ی درختان می‌ماند و پیدا نمی‌شود.

دالنگ dâlang

«آی دالنگ ! دالنگِ» صدا می‌زند او،
سگ خود را به بَرِ خود «دالنگ».!

از : کار شب‌پا ص ۴۱۴

دلنگ ؛ آویخته، آونگ، آویزان. وَ دَلْه daleh نام حیوانی است شبیه چلچله و دارای دمی درازتر از دم چلچله و کمی بزرگتر از او و تمام بدنش سیاه

۱- ویرازنامک ص ۱۰۳

www.tabarestan.info تبرستان

است. در مازندران (مناطق سردسیر) و در سنگلاخ‌ها زندگی می‌کند. همچنین تداعی‌گر صدای دالنگ ! دالنگ ! زنگوله‌ی رمه و خطاب به سگ نگاهبان.

دستپوش dastpöš

داسم به کف است و دستپوشم به گرو.

از: رباعیات ص ۵۶۷

از جنس پارچه‌ی پشمی یاکتان، پوشش دست برزگران به هنگام درو، برای در امان ماندن از نیش خارها و نظایر آن. اسامی دیگر آن «دَسْ پیچ» «بال پیچ» و «مُچ بند».

www.tabarestan.info تبرستان

دوآج döâj

döhâj

من سر ز «دواج» کرده بیرون،

دو دیده برابرِ رویِ صحرا.

از: یادگار ص ۶۷

بر وزن روآج به معنی لحاف باشد؛ نیم آگه از اصل و فرع خراج / همی غلطم اندرمیان دواج: فردوسی طوسی «چهارمقاله». لحاف.[۱] داج دُوآج. دهاج. فارسی دواج، عربی دُواج و دُوّاج.[۲]

۱- فرهنگ عمید ص ۴۹۳ - نظام ص ۳۹۵

۲- فرهنگ واژه‌نامه طبری ص ۱۲۴

دیزنی dezni

و همه ناحیه‌ی «دیزنی» و «گُرجی» (رستای قشنگ)

بود پناداری در زیر پرند.

از: پی دارو چوپان ص ۳۸۹

نام راه و معبری در اطراف «ناحیه» (منطقه‌ایست) در نزدیکی محلی بنام «برْدین» berdin

راش râš

(«راش»ها «لونج»ها

یا «گدار»ها که به جز صید نه کاریشان است)

از: پی دارو چوپان ص ۴۰۲

بر وزن ماش، توده و انبار غلهٔ پاک‌شده و ازکار برآورده راگویند.[۱] نام چند گونه درخت از دستهٔ بلوطها جزو تیره پیاله‌داران ... پوستش صاف و چوبش بسیار محکم و باداوم است.[۲] چوب آن برای ساختمان منازل دهاقین مورد استفاده واقع می‌شود. این درخت از ۶۵۰ تا ۲۰۰۰ گزی در جنگلهای مرطوب آستا را، دیلمان، کلارستاق، نور و کجور دیده می‌شود.[۳] در سواد کوه، چلاو، بندپی، «مرْس» و در لیتکوه چلّر خوانده می‌شود، در میان بندها می‌روید، و در گرگان «سردار» «مس» یا «مرس». از درختانی است که طالب آب و هوای مرطوب می‌باشد[۴] و در اینجا نام طایفه‌ایست مثل: دیزنی، لونْجْ lonej، گدار (گودار: دارندهٔ گاو) در نزدیکی «یوش».

۱- برهان قاطع ج ۲ ص ۹۲۹

۲- فرهنگ معین ج ۲ ص ۱۶۲۴

۳- فرهنگ دهخدا ج ۷ ص ۱۰۳۲۲

۴- سفرنامه‌ی ملگونف ص ۳۳۸

www.tabarestan.info تبرستان

راهْ سَر rahsar

«راه سر» هر که بینی از زن و مرد،
کم یقین بر و زو ز راه مگرد.

از قلعه سقریم ص ۲۰۱

راه سر؛ در گویش طبری به معنای سر راه.

روجا roja

ستارهٔ صبح. اکنون نیز رُجا. باین ستاره در مازندارن روشنک نیز گویند. فارسی: روز، روج، روشن، روشان، روزن و با پیشوند در فروغ و افروختن در عربی: روزنه، و ... رزق = روزنی = پهلوی (روچیک) (روچاک) «برق»:

بندهش ۱۳۵ روایات ۱۱۰ - اوستا «روشن بودن»، درخشیدن»[۱] و نامی برای گاوهای شیرده خانگی (منگو) و هم‌چنین نام ستارهٔ صبح در گویش طبری. لازم به یادآوریست که در مازندران تمام گاوها دارای اسامی‌اند، گوسفندان نیز با توجه به رنگ‌هایشان هر کدام دارای نامی‌اند که با توجه به همان رنگ‌ها در افواه عامّه‌ی دامدار جاری‌ست به عنوان مثال: حَنا: نام گاوی به رنگِ حنائیِ متمایل به قرمز.

گیلا: نام گاوی به رنگِ سیاه و سفید (در هم و جوگندمی) با پیشانیِ سفید.

پاپلی: نام گاوی به رنگِ سیاه که در متنِ آن و در همه جای بدنش، رنگهای سفید به شکل پروانه (پاپلی) باشد. به شکلِ «خال» مَه خالی»

- در اصطلاحِ بومی - که همان رنگ پروانه، و به صورتِ خالکوبی شده باشد. و چون پروانه‌ها در همه گونه رنگ‌ها مشاهده می‌شوند، در متنِ کاملاً

۱- واژه‌نامه‌ی طبری ص ۱۳۳

www.tabarestan.info تبرستان

سفید «خال مَه خالیِ» سفید، در متن رنگ کاملاً سفید «خال مَه خالیِ» قرمز و...

رعنا: نام گاوی زیبا و قشنگ.

سهیل: نام گاوی به رنگ سیاه.

نذری: نام گاوی زیبا – برای در اَمان‌ماندن از چشم زخم.

قرمزی: نام گاوی به رنگ حنایی.

کمری: نام گاوی به هر رنگ سیاه، سفید، قرمز، حنایی و ... که در ناحیه‌ی کمر تا شکم سفید باشد.

ککی: نام گاوی به رنگ گل نیلوفر و هم‌چنین نام گاوی که دارای شاخ‌های شبیه آهو باشد.

مار مار (مادرم، مادرم یا تحبیب): نام گاو شیردهِ خانگی (منگو)

خواخر، خواخر (خواهرم خواهرم ...): نام گاو شیردهِ خانگی (منگو)

ننه ننه: (مادرم، مادرم ...): نام گاو شیردهِ خانگی (منگو)

گاوهای شیردهِ خانگی اسامی‌شان را می‌شناسند و به آن با نعره‌یی بَمْ (مه رم) و به صاحبانشان، به هنگامی که گم شده‌اند و احساس نگرانی می‌کنند پاسخ می‌دهند.

ری‌را rirâ

«ری‌را» ... صدا می‌آید امشب
از پشت «کاج» که بندآب
برقِ سیاه تابش تصویری از خراب
در چشم می‌کشاند.
گویا کسی است که می‌خواند.

www.tabarestan.info تبرستان

از شعر: ری را ... ص ۵۰۵

«ری‌را» یعنی: هان! بیدار باش، به‌هوش باش، هشدار...

و نیز نام زنی‌ست که باید تیزهوش و کاردان باشد. زیرا «ری‌را...» در بازی‌ای به همین نام یعنی بپّا و هوشیار باش، در مازندران وجود دارد. بازی «ری‌را...» بشرح زیر بازی می‌شود و سرگرمی سنّتی و محلی‌ست:

کودکان در دسته‌های دو به دو (تا ۱۲ نفر)، یارگیری می‌شوند. پس از «سلار» sælâr یا «آفتاب وضو»[۱] (قرعه‌کشی) برای تعیین ۶ نفر دسته اول شروع‌کننده‌ی بازی، شروع می‌شود. ۶ نفر دسته‌ی اول سوار ۶ نفر دسته‌ی دوم می‌شوند و با دست‌ها چشم‌های سواری‌دهنده را در حینِ سواری می‌گیرند و مانع از دیدن آنها می‌شوند. آنگاه یکی از سواره‌ها به سواری‌دهنده‌اش می‌فهماند که حرکت کند، سواری‌دهنده می‌رود و به یکی از سواره‌های دیگر می‌رسد و می‌گوید «ری‌را» یعنی «متوجه و آگاه باش» که آمدم و بعد می‌گوید ری‌را، بَنِّ بنِ تَلّی را، آیا کل کینگ جِر برو، بَزن ما تلایِ ونیُ را، ...»

یعنی = بپا و آگاه باش، و بیا تند و تیز و خطرناک مانند خارِ دامنه‌ی کوهستان، مانندِ آبیای (پرنده‌ایست) دُم‌کوتاه پائین بیا، و بزن بینیِ خروس ماده را، (کنایه به مرد ترسو و زبون!). آنگاه سواره‌ی مقابل، یکدستش را از روی چشم سواری دهنده‌اش برمی‌دارد و به دماغ سواری دهنده‌ی مقابلش (که جایی

۱- آفتاب وضو، نوعی قرعه‌کشی برای تعیین اوّلین دستهٔ شروع‌کننده بازی = سنگ تخت و صاف و کوچکی را برداشته و یک روی آن را با آب دهان خیس می‌کنند و به هوا می‌دهند و می‌گویند: آفتاب وضو؟ یعنی پس از نشستن سنگ بر روی زمین آیا طرف خیس آن رو به هواست یا طرف خشک‌اش؟

www.tabarestan.info تبرستان

را نمی‌بیند) تلنگری می‌زند، و به جای اولش برمی‌گردد. سواری‌دهنده‌ای که تلنگر خورده است باید بگوید چه کسی از سواره‌های مقابل تلنگر به دماغش زده است و نام او را بگوید. کسی که تلنگر به بینی سواری‌دهندی مقابل زده است، توسط سواری‌دهنده‌ی خود شناخته شده است چراکه تلنگر زننده برای تلنگر زدن باید یکدستش را از روی چشم سواری‌دهنده‌اش بردارد. اگر نام تلنگرزننده توسط تلنگر خورنده گفته شد جای دسته‌ها عوض می‌شود و جای سواره‌ها با سواری‌دهنده‌ها نیز تغییر می‌یابد، وگرنه بازی تا شناخته شدن ضارب ادامه می‌یابد.

و نیز «ری‌را» نام پرنده‌ای ست کوچک‌تر از گنجشک و شبیه او.

ریس ris

یا درختی «ریس» که مانند مخمل بر سر سنگی لمیده است.
خامش و تنها شود ساعات طولانی

از: خانه‌ی سریویلی ص ۲۷۳

درختی‌ست که در تمام فصول سال سبز است و در صخره (کر ker) می‌روید، چوبش بسیار محکم است و ستون‌های بزرگ خانه‌ها را از آن می‌گیرند، این درخت گل نمی‌دهد.

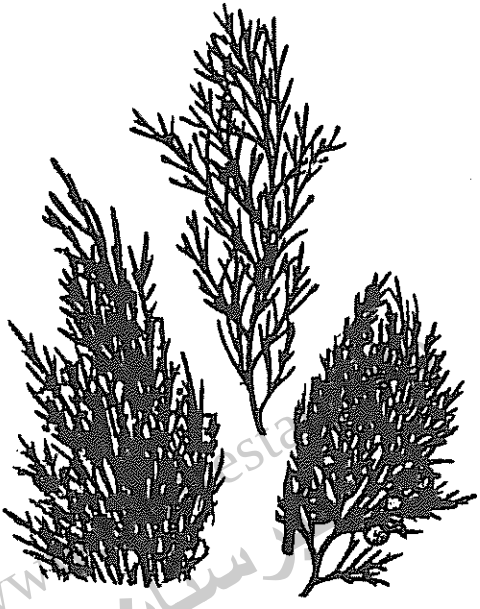
نوعی سرو جنگلی که در کوهستان‌ها بصورت بوته‌ای و طویل می‌روید.(۱)

نام گیاهی است، نوعی (گیاه) ابهل، آب ریش، آب چلو، شوربای غلیظی که بر پای (آش) شله، پلو و کشکک و ... ریزند.(۲)

۱- فرهنگ عوام آمل ص ۲۰۱ ۲- برهان قاطع ج ۲ ص ۹۸۸

www.tabarestan.info تبرستان

ریس



زل ZəL

ویکی چوپان،

نیست نی زن از برای گله های گوسفندان «زل» ما؟

از :خانه ی سریویلی ص ۲۵۷

گوسفند بی‌دمبه و آن نوعی از گوسفند است که در ایران نبود و به تازگی معدودی آورده اند و گوسفندان سواحل مازندران از جنس زل است .... آفتابِ

زل، آفتابی سخت گرم، بی ابر. در زلِ آفتاب، زلِ گرما، درتیزی حرارتِ آن.(۱)

گوسفندان زل در دشت ها و نواحیِ میان بندها زندگی می کنند و گوسفندان دمبه دار (دمّل dəmmal) در کوهستان ها ومناطق ییلاقی. «زل» ها برعکس «دمّل»ها، بخاطر کم چربی بودن، توان زنده ماندن در سرما را ندارند.

گوسفندان زل به دلیل آن که لاغر و نحیف‌اند - انگار در چشم شاعر به خاطر آن که شاید رنجی محتوم و دیرمان را تحمل می‌کنند - همچون خود او - تمثیل رنجوری شاعرند. همانند «توکا» که از ناهمزبانی و ناهمدلی موجوداتِ پیرامونِ زندگی‌اش، دور از آبادی و آدمی می‌زید، و نمادیست از تنهایی و بی‌همزبانیِ شاعر.

امیر پازواری می‌گوید:

ششْ درَمْ دونه و کَترارِه کورنه
بوریّنه آدم وِ گّته راه رِه کورنه
گوسفندِ لاغر وِ وَرِه کاره کورنه.
رَعیّتِ گدا وِ کدخداره کورنه.

کنزالاسرار ص ۱۳۵

شش درهم برنج (گّته) قاشق چوبی بزرگ را می‌خواهد چه کند.

آدمی که در راه رفتن بریده است (توان رفتن ندارد) راه پهن و هموار را می خواهد چه کند.

گوسفندی که لاغر و رنجورست، بره‌ی کوچک را می‌خواهد چه کند.

رعیّت فقیر و بی‌چیز، کدخدا را می‌خواهد چه کند.

۱- فرهنگ دهخدا ج ۸ ص ۱۱۳۵۳

www.tabarestan.info تبرستان

زَمی zami

روستاهای برگشاده جبین.

زمی خشک، ورکه سبززمین.

از: قلعه سقریم ص ۱۹۱

مخفف زمین است که به عربی ارض خوانند.[۱] زمی: برابر با smy به معنای زمین است.[۲] از زهی برجستمی تا چاشدان / خوردمی هرچاندر اوبودی ز نان. (رودکی)[۳]

زیک‌زا zikzâ

zikezâ

در شب تیره چو گوری که کند شیطانی

وندر آن دام دل افسایش را

دهد آهسته صفا،

زیک و زیک، زیک‌زایی

لحظه‌ای نیست که بگذاردم آسوده به‌جا

از شعر: در شب‌تیره ص ۴۴۵

به کسر اول و سکون ثانی و کاف فارسی، تارهایی باشد که استادانِ نقش بند، نقشِ جامهاییکه بافند بدان بندند... و معرب آن زیج است و نام جانوری هم هست که حقیر جثه و خاکستری رنگ کوچکتر از گنجشک و زیر دو بال او سرخ است و آواز او به غایت خوش و حزین می‌باشد و نام طایفه‌ای از کردان

۱- برهان قاطع ج ۲ ص ۱۰۳۲ ۲- ویرازنامک ص ۸۸

۳- فرهنگ دهخدا ج ۸ ص ۱۱۳۸۵

www.tabarestan.info تبرستان

که در کوه کهکیلویه توطّن دارند[۱]. زیگ‌زا: نـوه و نـتیجه‌ی زیگ. پـرنده‌ای کوچک و نحیف که بدرد شکـارکردن نـمی‌خورد، نـمادی مشـابه شـاعر کـه لحظه‌ای قرار ندارد، و از این پرچین به پرچینی دیگر مدام در حرکت و پرواز است. در برخی از مناطق به سینه سرخ معروف است ضرب‌المثلی در مـورد لاغری و ضعیف‌بودن این پرنده معروف است که: زیک چیه که وزنـه راغـون بوشه: زیک خودش چیست که چربی او باشد! کنایه به آدم‌هایی کـه لاغـر و ضعیف‌اند و انتظار بیش از ظرفیت و توانشان از آن‌ها داشته باشند. مَثَلی‌ست معروف که: زیک‌مه، زیک‌زا مه پَرچیمه شِخ خور زامه، لاک بیارین پیه بورین، اسب بیارین گوشت بورین: یعنی من زیک هستم، فرزند زیک هستم (زیک‌زا هستم) خواهرزاده‌ی پرچیمه شخ[۲] (پرندهٔ لاغری که در پرچین‌ها لانـه دارد) هستم، لاوک بیاورید روغن و چربیِ مرا حمل کنید و به مـصرف بـرسانید!! اسب بیاورید و از گوشت من آن را بار کنید! (به کنایه) این پرنده در اوایل پائیز در جنگلها پیدا می‌شود و در اواسط آن بطور ناگهانی ناپدید می‌گردد.

سای Sâi

او نشانی زماجرای من است. پای بر پای من چو «سای» من است.

از : قلعه ی سقریم ص ۱۸۲

به معنای سایه ی ناپایدار. ناپایدارتر از سایه ای که قـابل رویت است. در آمل «ساینه» مثل سایه ی کسی و یا چیزی که می گذرد و ثابت نیست.

و هم چنین قطعه ای کوچک از زمین که در داخلِ جنگل، صاف و بی بوته باشد. و جایی که آفتابگیر نباشد (نِسِن باشد).

۱- برهان قاطع ج ۲ ص ۱۰۵۳ ۲- نگاه کنید به زیرنویس «توکا»

www.tabarestan.info تبرستان

ساینا Sâinâ

لیک در چشم افکند
ساینای تن خاموشی چند.

از : مانلی ص ۳۷۱

سایه ای که مشخص و قابل رویت باشد. همچون سایه ی کسی و یا چیزی که می گذرد و یا بی حرکت است.

ساء Sâ

هر شبح از شبحی «سائی» از «سانیه ای» گشته جدا.

از: پیِ دار و چوپان ص ۳۸۹

شبه، نظیر، مانند، گونه، صفت.[1] سایه ای مخصوص که به چشم آید و بگذرد. آنگونه که نمی شود شناختش . مثل : فلانی ساء بَزوئه : سایه اش دیده. شد ولی خودش دیده نشد.

سخت سَر Saxtsar

من که نه کس با من و نه من به کس دارم سخن،
در جوار «سخت سر»، دریا، چه می گوید به من؟
نام قدیم رامسر.

از : در جوار سخت سر ص ۱۵۷

۱- فرهنگ دهخدا ج ۸ ص ۱۱۶۱۰

www.tabarestan.info تبرستان

سریویلی Serevili

ای «سریویلی» به تو من باز می گویم،
تو یگانه شاعر شوریده ی این روزگارانی.

از : خانه ی سریویلی ص ۲۶۳

سریویل، نام دهکده‌ایست در «کجور» نزدیک به هزار خال.

«سری» به معنای خانه، سرا. وَ «ویل» یعنی محل. با «یِ» نسبت، به معنای ساکن و اهلِ محل، بومی. و با هم به معنای اهل خانه و سرای محلی و بومی.

«سری»ها Serihâ Sere

در «سری ها» به راه «وارزون»،
گرگ دزدیده سَر می نماید.
«عاشق ! اینها چه حرفی ست؟ اکنون:
گرگ -کاو دیری آنجا نپاید-
از بهار است آنگونه رقصان.

از : افسانه ص ۵۰

نام کوهی‌ست، در نور.

سری بر وزن پَری، سرداری و سپهسالاری باشد. و به معنی سرای هم هست که خانه باشد.[۱] سری، سرِه، به معنای خانه و «سری‌ها» = خانه ها : سراها. در آمل سرِه و جمع آن سرِه مرِه.

۱- برهان قاطع ج ۲ ص ۱۱۳۵

www.tabarestan.info تبرستان

سفیدک Sefidak

نه «سفیدک» مانده است،

نه «کپوری» پیداست.

از : مانلی ص ۳۵۲

نوعی ماهی که در آب شیرین زندگی می‌کند. همان ماهی سفید. نوعِ رودخانه ایِ آن از دریائی اش کوچکتر و کم رنگ تر است.

سناور Sanavar

و «سناور» که طلای زرد را ماند بهنگام گُلِ خود.

بگسلد از خنده‌هایش برمزار تو گلوبند.

از : بازگردان تن سرگشته ص ۳۱۰

نام درختی ست و گیاهی جنگلی نیز هست با گلهای طلایی رنگ. در آمل : سنوبر. هم قد و اندازه ی درخت تبریزی (تبر زی) و برگ هایش پهن تر از درخت تبریزی است.

سوردار sör dâr

گاهی از جوکیان فسانه گفتی و گاه،

کردی از «سوردار» به پیش من داستان.

از : طوفان ص ۳، ۶

سور : نام درخت سرو که انواع آن در کوهستانها می روید. وَرس، مرواری، سور، سردار. بین تنگه های «اسک» به «پُلور» (در جاده آمل به تهران) نیز دیده می شود. نام دهکده ایست ییلاقی در سر راهِ «کالنجِ» (کجور) «سور، برابر سرو،

www.tabarestan.info تبرستان

درخت همیشه خرامان»[۱] پایگاه این درخت که ازتیره مخروطیان است با برگهای سوزنی بلند تا ۱۳۱۷ ش، برای علمای گیاه شناسی مجهول بود، تا در این سال جنگل کوچکی از آن را در دّرهٔ کتول و در محلی که سورکش نام دارد پیدا کردند. رشد این درخت بسیار کُند وعمرش دراز است و بیش از هزار سال عمر می کند.[۲] «سَر یا سور، در مازندران سَرْوْ، سَلْ، سَلْفْ، سُورْ .... می باشد. فارسی، سرو، پهلوی (سرو).

(سَرْب ، سرو) بند هش ۱۱۶ ...[۳]

سیولیشه siyoliše

تی تیک، تی تیک
سوسک سیا
سیولیشه،
نک می‌زند
روی شیشه.

از سیولیشه ص ۵۱۳

سوسک سیاه، درنور «سیولیشه» در لتیکوه و لاریجانات، چلاو، بندپی، دابو، دشت سر و آمل پتال petâl ، پَردال، خَرَکْ بَعو Xarakbaö ، سیسک Sisk خوانده می شود.

۱- فرهنگ نامهای ایرانی ص ۱۴۰

۲- سفرنامه‌ی ملگونف ص ۳۳۹

۳- واژه‌نامه‌ی طبری ص ۱۴۴

www.tabarestan.info تبرستان

شماله Šumâle

Šəmâle

کوچ می‌کرد با ما قبیله،
ما «شماله» به کف در تبرِهَم
کوه‌ها، پهلوانانِ خود سر،
سر برافراشته روی در هم
گلّه‌ی ما، همه رفته از پیش

از شعر: افسانه ص ۵۴

لاشه‌ی چوب‌های درختی که در محیط زندگی دامداران و کشاورزان وجود دارد. مثلاً چوب «کراد» یا «کرات» در دشت و دامنه، و چوب «وَن» و تسکا» در میان‌بند و بالابند.

پس از بریدن و انداختنِ درخت مورد قبول، آنرا به طول یک‌متری به تعداد دلخواه قطعه‌قطعه می‌کنند و بعد آنرا به قطر تقریبی ۶ الی ۷ سانتی‌متر لاشه‌لاشه نموده بر بالای اجاق که دو چوبِ طویل برای همین منظور گذاشته‌اند می‌چینند. تا بر اثر دود و گرمای اجاقِ (هیزمی) کاملاً خشک و کبریتی شود. آنگاه شب‌هنگام، برای رفتن به جایی، یا برای «شب‌پایی» با روشن‌کردن آن، از آن استفاده می‌کنند، وقتی آنرا با آتشی روشن کنند بسان مشعل می‌سوزد.

شوکا Sökâ

گر به جنگل به دمادم که غروب است بیابند «شوکا» ئی.

از : پی دارو چوپان ص ۴۰۲

آهوی جنگلی، مظهر زیبایی و سادگی و دست نخوردگی طبیعت. «آهو، اما

اصولاً به حیوانی گویند که بـه لاتـین نـام آن capreoluscapra مـی بـاشد و کوچکتر و زیباتر از آهو و دارای شاخهای کوچک است.(۱)

«شوکا: الیک (ترکیست). اکنون نیز شیکا. «ماده آهوی قرمز» فارسی : آهو، پهلوی (آهوک) بندهش ۱۵۵ : خسرو قبادان ۲۳ . سُغدی آسوک. از اوستا به معنی «تیزرو»(۲)

از برگ درختچه ها و علفهای مخصوص تغذیه می کند و عموماً زندگی اش در دامنه های پردرخت نزدیک به کوهپایه هاست. وزن بدن آن از ۱۴ الی ۱۶ کیلو (نهایتاً ۲۰ کیلو) تجاوز نمی کند. با همه ی تندی و تیزی حیوان غافلی ست و زود غافلگیر می شود. زندگیش را مدیون پاهایش مـی بـاشد. ضـرب المثلی است که می گویند :

شوکایِ پَرش داینه و خَروشِ خُو : پرش شوکا دارد و خواب خرگوش.

یعنی : با تمام چالاکی و هوشیاری، در اثرِ خـواب سـنگین و نـاغافل و ناگهانی، زود به دام می افتد.

شب پا (شوپِه)

می رود «شب پا» آن گونه که گویی به خیال....

از : کار شب پا ص ۴۱۷

شب پایی مزارع را «شوپه ای» یا «شب پایی» گویند که بصورتِ فردی و یا دو نفره انجام می شود. (به نوبت و یا در گویش محلی «پَنجی یا پَنجُه» برای حراست از «آیش» در مقابل حمله ی خوک ها، و گرازها...)

«شب پا» یا «شوپِه» فاقد زمین و «وزرا» (گاو نر برای شخم کردن زمین) بوده است. او برای آن که گرازها را بترساند با ایجاد سر و صدا (کوبیدن بر حلبی و یا

۱- واژه‌نامه‌ی مازندرانی ص ۱۹۵ ۲- واژه‌نامه‌ی طبری ص ۱۵۳

www.tabarestan.info تبرستان

طبل در میانِ) بینج زار و یا زمین نشاء شده می‌گشت و تا دمیدنِ صبح بدینگونه بسر می بُرد ..... ضرب المثلی ست که: شِه ره خی دِنه اَتّی ره شُوپِه ای کنّه : مال خودش را به خوک می دهد و از مال دیگری شب پایی می‌کند. ن‌ک به : آیش

فَراکَش Farâkaš

ای «فراگش» دو سال می گذرد،
که من از روی دلکشت دورم.
:نام کوهی ست و چشمه ای، دریوش.

از : به یاد وطنم ص ۱۰۸

فرا - بر وزن سرا به معنی سوی و طرف و جانب - و کنج و گوشه - و به معنی پیش و پیشتر و میان و وسط هم آمده است. و به معنی بالا و بلندی و قریب و بعید، یعنی دور و نزدیک هم هست.(۱) فرا(بالا و ...) + کش (کنار، پهلو)

کاچ Kâc.Kâj

«ری را ...» صدا می آید امشب،
از پشتِ «کاچ» که بند آب....

از : «ری را ....» ص ۵۰۵

جنگلی کوچک در میان مزارع. مخروبه یِ جنگلیِ بلا استفاده و کوچک با مساحت کم در میانِ مزارع.

۱- برهان قاطع ج ۳ ص ۱۴۴۳

www.tabarestan.info تبرستان

«بر وزن ماچ به معنی افسوس و کاش و کاشکی باشد و به معنیِ قفا زدنِ و گردنی هم هست. و شیشهٔ صّلا به کرده را نیز گویند که کاسه گران بر روی طبق و کاسه ناپخته مالند. و تارک سر و فرق سر را نیز گویند.»[۱]

کاسم Kâsəm

و سنگ ها به «کاسم» بسته تنِ کبود،
سر بر سریر خار نشانده.

از : در بسته ام ص ۴۸۵

نوعی گیاه شبیه کلم یا گون ولی قلوه ای و زمخت که بر روی سنگ ها و در ارتفاعات ۲۰۰۰ متر ببالا می روید. در «چلاو» و «بندپی» به تَمَک معروف است. «کاشِم علفی است که نام لاتین آن Ceratophyllium می باشد. (علفهای هرز مزارع ایران ص ۱۸۱ و ۱۵۹).[۲] در زمستان خشک می شود و در بهار می روید. علفی است به ارتفاع یک متر و مشهدی علی در جواب ما که این علف چی هست و از آن چه استفاده هایی می شود گفت : علف‌های طرفِ ما دارای خاصیت های دارویی است، بعضی ها ریشهٔ این گیاه راگرفته، نرم کرده با کره قاطی می کردند و به سر می‌مالیدند! ریشه ی این گیاه به زعم بومیان دارای طبع سرد است و سردرد را تسکین می دهد.

«کاشم» [نام گیاهیست] علفی است که بر بدن درخت می‌روید این گیاه گل نمیدهد.

۱- برهان قاطع ج ۳ ص ۱۵۵۶ ۲- واژه‌نامه‌ی مازندرانی ص ۲۱۱

کاکلی kâkoli

kâkeli

مانند روز پیش، هوا ایستاده سرد.
اندک نسیم اگر ندود، ور دویده است،
بر روی سنگِ خارا مرده‌ست «کاکلی»
چون نقشه‌ای که شبنم، از او کشیده است

از شعر: مرگ کاکلی ص ۴۵۵

مرغی است از گنجشک بزرگتر و تاج بر سر دارد ... چکاوک و کاکلی[۱] ... پرنده‌ای کوچک است که حشرات را شکار می‌کند و برای زراعت مفید است[۲]

پرنده‌ای از تیرهٔ دارکوب که در بالای درختان کهنسال جنگل‌های دامنه‌های کوهپایه‌ای و بر درخت زندگی می‌کند. رنگ این پرنده سیاه و کاکل سرخ‌رنگی بر سر دارد. آوازی خوش و متواتر دارد. در گویش محلی به آن «سیودار تلا (خروس سیاه درختی)، یا کاکلی می‌گویند، (با «نَرتلا» یا همان تذرو نر اشتباه نشود). نوعی از کاکلی در دشت و چمن زندگی می‌کند که پرنده‌ای مهاجر است و نام محلی آن زیاک. و نام فارسی آن خروس کولی است. پس کاکلی به دو نوع پرنده اطلاق می‌گردد: «تلا» و «زیاک» جنگلی و دشتی یا چمنی ...

کالچرود Kâlecrod

بشکفت، به گل گفتم، با دست بهار
آبر از رهِ «کالچرود» می‌گیرد بار.

۱- فرهنگ دهخدا ج ۵ ص ۷۲۰۲ ۲- فرهنگ عمید ص ۸۱۲

www.tabarestan.info تبرستان

از : رباعیات ص ۵۴۸

نام رودی است در کجور.

«کالیج دهی است از دهات کجور»[۱] که در اثر کثرت استعمال کالیج به کالج تغییر یافته است. مدخل جاده ی کجور به سوی قشلاق، کالیج : اهل و ساکن کال.

«کام» Kâm

درهی «کام» ولی خرم تر.

از : خاطره امزناسر ص ۱۶۱

نام دره‌ایست در راه یوش، و برگرفته از نام کُمْ (دیهی بالاتر از یاسل در بالا کوه نور) از یاسَل به طرف کمْ دره، و از آن جا به کمْ می روند. راهش خاکی و مالروست.

www.tabarestan.info تبرستان

کپاچین Kepâcin

بر سر کوههای «کپاچین»
نقطه ای سوخت در پیکر دود

از : افسانه ص ۴۸

کپه (برآمده) + چین (چیده شده، چیدن). کوهی برآمده ، به بلندی گرائیده.

برخی از کشاورزان پس از درو، دسته های درو شده ی گندم را در «کپاچین» انبار می کنند و پس از چند ماه آنها را از «کپاچین» پائین می آوردند و خرمنکوبی می کنند (کَرْ می زنند) یعنی شالی ها را از دسته های گندم (کَرْ) جدا

۱- فرهنگ دهخدا ج ۱۱ ص ۱۵۹۳۸

می سازند. کپاچین (کوفاچین) کوفا چیدن دسته های گندمِ درو شده (کَرْ) را گویند.

ساختمان کپاچین شبیه هرم است و جائیست که از گزند باران محفوظ است.

«کوپا» : خرمن گندم و جو: اکنون نیز کوفا، کُپا، کِپا. فارسی :کُپه، قُپه، کوبله همریشه‌ی کوه، کوهان. در عربی کوفه، کوفان، به معنی «توده ریگ» (پهلوی) کوپ، کوف.(۱)

کَپر Kapar Kepar

و به دَم کاو به پناه «کپر» «اوزار»ی
دید «شوکا»یی و یکتانه به خود هشیاری.

از پی دارو چوپان ص ۳۹۰

خانه‌ی نئی، کومه، آلونک.(۲) «۱ - بوته هر گیاه ۲ - قسمتهای ریشه و کمی بالاتر از ریشه درخت.(۳)

درآمل «کیمْه» نامیده می‌شود که خانه ای نِئی و چوبی است و در میان و کنار مزارع و کشتزارها برای دیده‌بانی و استراحت و جای وسایل و ابزار کشتکار ساخته می شود.

بوته‌ای گَون مانند از درختِ قد نکشیده یا رشد نکرده‌ی درختِ «آزاد» یا «اوزار» که گاه آن را «گله» gele هم می گویند.

۱- واژه‌نامه‌ی طبری ص ۱۶۲ ۲- فرهنگ معین ج ۳ ص ۲۸۹۶

۳- واژه‌نامه‌ی مازندرانی ص ۲۱۲

www.tabarestan.info تبرستان

کَپور Kapor

نه «سفیدک» مانده‌ست

نه «کپور»ی پیداست.

از : مانلی ص ۳۵۲

ماهی کپور، یا کفخوار که انواع آن در دریا، رودخانه و آبگیر زندگی می‌کنند. «گونه ای ماهی استخوانی که در دریای خزر فراوان است.(۱) در گیلان و مازندران صید می‌شود. در لاهیجان کِپور، و در تداول عامه تهران کَپور.(۲) «فارسی: چپاغ و شاید جزء اول کبودر. در ترکی چاپاخ و در عربی قباب. سُغدیِ :کَپْ «ماهی» پهلوی : (کوارش) (کوارس)... سنسکریت : شَپْر.»(۳)

کتین Katin

بر «کتین» سر نکوفتن باید

که دل از اوست سخت و نگشاید.

از : قلعه سقریم ص ۱۸۲

کنده‌ی بریده و کوتاه شده ی تنه ی درخت. کنده ی درخت. در آمل کتینگ Kating هم گفته می‌شود. تنه ی پهن و پائینیِ درخت که از ریشه یا پائینِ تنه بریده شده و یا به زمین افتاده است.

کَتَلْ : بی حس، کِتَل، اکنون نیز کُتین و کَتین. سنسکریت : کَتهین به معنی «سخت». کَتَلْ : کندهٔ (هیزم) کِتَلْ.(۴)

۱- فرهنگ معین ج ۳ ص ۲۸۹۷ ۲- فرهنگ دهخدا ج ۱۱ ص ۱۶۰۰۷

۳- واژه نامه‌ی طبری ص ۱۶۴ ۴- واژه نامه‌ی طبری ۱۶۴

www.tabarestan.info تبرستان

کَچَبْ Kacab Kəcab

«کچبی» دید عقابِ خود سر
می برد جوجگکان را یکسر.

از : کچبی ص ۱۴۸

دهی است در ناحیه دابو از نواحی آمل.... معتدل، مرطوب ...، این دِه از دو محله بنام کچب نیاکی و کچب نوایی تشکیل شده است.(۱)

و نیز نام درختی است که در ارتفاعات ۱۲۰۰ متر ببالا وعموماً در سنگلاخها می روید و شبیه درختِ «راش» است.

در این جا شاعر اشاره به سادگیِ مردمانِ این ناحیه دارد. که این سادگی در گذشته های دور در بین آنان وجود داشته و اینک از میان رفته است.

www.tabarestan.info تبرستان

کراد kərât

گویند روی ساحل خلوتگهان دور
ناجور مردمی
دارند زیست،
و پوست‌های پای آن‌ها
از زهر خارهای «کراد»
آزرده نیست.

از شعر: اندوهناک شب ص ۲۸۲

کراد بر وزن مراد کهنه جامهٔ پاره‌پاره‌را گویند(۲). این درخت در جنگلهای

۱- فرهنگ دهخدا ج ۱۱ ص ۱۶۰۴۴

۲- برهان قاطع ج ۳ ص ۱۶۰۹

شمالی ایران به استثنای نواحی شرقی و شمال شرقی فراوان است و نام علمی آن : gleditschia . محّلا آن را، لالکی، للیکی گویند ... لرگ و کرات، از خانوادهٔ کاج‌اند.(۱)

درختی که چوب آن قرمز رنگ و خیلی مقاوم است. دارای برگهای خوشه‌ای و تخم غلافی. در اوایل بهار دارای برگ می‌شود و در اواسط پائیز به خزان می‌گراید، و زودتر از سایر درختان جنگلیِ مازندران لخت می‌شود. دارای خارهای بلند و تیز و دردناک است: چون کراد دردسرافزای، در هنگامِ گل دادن / کرده هر پهلو به نیش خارهای خود مسلح(۲).

ضرب‌المثلی‌ست که می‌گوید: کراتِ بی‌تلی، موزیِ بی‌گژ

kerate be tali, mozi ye bi ger

درخت کراتِ بدون خار، مازوی بی‌غدّه

کنایه به آدم‌هائی که ظاهری خوش دارند و باطنی بد. یا مارِ خوش‌خط و خالی‌اند. هنوز از چوب شاخه‌های آن در پرچین‌کاریِ دور زمین زراعت کاری استفاده می‌شود. گلهایش خوشه‌ایست که در اواسط بهار ظاهر می‌شوند. بهترین زمینه‌ی کاریش شهددهی برای زنبورهای عسل است. رسیده و خشک شده‌اش غذای دام‌هاست. امّا اگر غلاف نارس و خشک‌نشده‌اش بزمین بیفتد و گاوی آنرا بخورد، ترکیده و می‌میرد. گاوداران و گالش‌ها به این گاو که از آن غلاف بخورد می‌گویند: این گوره کراتْ بَیته: یعنی این گاو را «کراد» گرفته است. و شیره‌ی غلاف کراد در گاو اثر کرده و او را ترکانده است. فوراً سرش را می‌برّند و از گوشتش استفاده می‌کنند، چون گوشتش ضرری ندارد. وقتی که دست و یا

۱- سفرنامهٔ ملگونف ص ۳۳۷

۲- از منظومهٔ به شهریار ص ۳۱۴ مجموعه آثار نیما یوشیج

www.tabarestan.info تبرستان

جایی از بدن به نیش خارهای آن گزیده شود تا مدتی اثر گزیدگیِ آن می‌ماند و عوام بر این باورند که این خارها دارای زهرند!

کرکو karko

پس مرغ سفید (کرکویی) با پَرِ پهن،
آنقدر سبک بر شده همرنگ هوا،
از روی سرش گذشت آهسته.

از شعر: پریان ص ۲۷۹

پرنده‌ای سفید رنگ با پشتِ خاکستری، سبک پرواز. و در آب و خشکی زندگی می‌کند. کرانه‌های دریا، جایگاه مناسبی برای زندگی این پرنده است. در منطقه‌ی ساحلیِ خزر به چندین نام مشهور است. کاکائیل. کرکو، اسْبِه زیگ.

از نوع پرستوهای دریایی‌ست. از ریگ ساحل تا لاشه‌ی مردار و ماهی تغذیه می‌کند. گوشتی کبود رنگ و بی‌مزه دارد. و به همین علّت از گزند شکارچیان در امان است. هیچ شکارچی مایل به شکار این پرنده نیست.

عموماً در تمام فصولِ سال دیده می‌شود و تنها پرنده‌ای دریایی‌ست که مهاجرت نمی‌کند.

کرگویج Kərgəvij

طفل! گل کرده با دلربایی
«کرگویجی» در این درّه ی تنگ.

از : افسانه ص ۴۲

گیاهی است با برگهای ماهوتی سبز رنگ مایل به خاکستری که گلهای خاکستری دارد. شاخه وتنه و برگها و گل این گیاه تا حدود یک متر و کوچکتر

www.tabarestan.info تبرستان

از «تلاجن» ارتفاع دارد و به شکل بوته‌ای چرب و آماده سوختن است و با مختصر آتشی به تمامی گُر گرفته و می سوزد. این گیاه مصرف دارویی نیز دارد.

کک کی kakki

دیری‌ست نعره می‌کشد از بیشه‌ی خموش
«کک‌کی» که مانده گم.
در چشم‌ها، نهفته پری‌وار
زندان بر او شده‌ست علفزار

از شعر: کک‌کی ص ۵۱۵

در اینجا نام گاوی است به رنگ گل نیلوفر.

ماکیانی که از تخم‌کردن بازمانده و مست شده باشد و این مخفف کرک است. کُرچ[۱] پرندهٔ آبیست (از سنخ غاز و کوچکتر است)[۲]

نام پرنده‌ای که آنراکوکو یا فاخته گویند. در دومین ماه بهار ناله سر می‌دهد. و تا دو ماه می‌نالد و بعد اندک اندک خاموش می‌شود. می‌گویند که این پرنده عاشق بی‌قرار گل نیلوفر یا همان گل لبلاب، یا «کَکّی ماره» است و به همین دلیل آن را در گویش مازندرانی «ککی» گفته‌اند.

می‌گویند فلانی سونِ «کَکّی» بَیّه وِنه ناله تموم نَوونه = فلانی همانند «کوکو» شده است. ناله‌ی او تمام نمی‌شود.

«اُسپه کوکو» ککی مارِه تی‌تی بیّه ونه عمرْ اَتّه روزه
چه اتیّه؟![۳] کوکوی سفید، گل نیلوفر یا لبلاب است. عمرش یک روزه

۱- فرهنگ دهخدا ج ۱۱ ص ۱۶۲۵۲

۲- واژه‌نامه طبری ص ۱۸۷

۳- شعر از محمد لطفی نوایی

www.tabarestan.info تبرستان

است. چرا چنین است.

به دلیل عشق بیش از حدّ این پرنده به این گُل، گُل سفید نیلوفر را هم «کوکو» و «کلّی» گویند. البته نیلوفر با همه زیبایی برای کشاورزان و باغداران (مخصوصاً پنبه‌کاران) گیاهی مزاحم است! این گل عمری یکروزه دارد.

در باور مردم منطقه است که «کوکو» دختری جولاهه بوده که بر اثر کار زیاد به این شکل در آمده است.

«ککّی» از دیرباز تاکنون، در ادب و فرهنگ شفاهی مردم مازندران به عنوان سَمبل ناله‌ی پاک و معصوم جایگاه خود را حفظ کرده است.

گاوهایی که برنگ گُل نیلوفرند و یا مدام آواز می‌دهند نیز به این نام خوانده می‌شوند.

www.tabarestan.info تبرستان

کلار Kelâr

از آب چشمه‌ی کوه «کلار» نوشیدن.

شکارکردن و کار وکتاب وگوشه ی «یوش»

از : خوشیِ من ص ۱۶۰

نام کوهی ست در مازندران... شهرکی است از ناحیت تبرستان و اندرکوه.(۱)

کَله سی kalehsi

پک و پک سوزد آنجا «کَلِه سی»

بوی از پیه می‌اید به دماغ

۱- فرهنگ دهخدا ج ۹ ص ۱۶۲۶۶

در دلِ درهم و برهم شده مِه
کورسویی‌ست ز یک مرده چراغ.

از شعر: کار شب پا ص ۴۱۳

کَله: مکان برافروختن آتش (اجاق هیزمی). و به جای خالی گذاشته شده در زمین به هنگام نشاء برنج هم گفته می‌شود. و هم‌چنین در داخل مخروبه‌ی جنگلی که بدونِ پوشش گیاهی و عاری از بوته و علف مانده است اطلاق می‌گردد.

«و به فتح اول و کسر دوم و سکون سوم همان اجاق است که در دهات به صورتِ محوطه‌ی متناسب با وسعتِ آشپزخانه، و یا در حیاط خانه آنهم در مواردِ خاصّ مانند: عروسی، سوگواری، روضه‌خوانی و نظایر آن بر پا می‌شود[۱].

کلَه = اوجاق ... کلِه، فارسی: کله، کلک، کوره سنسکریت: کوْدِیّتی: می‌سوزاند[۲].

کَله: اجاق هیزمی + سی si به معنای بالایِ، بلندیِ و «کَلِه‌سی» یعنی جایی بالای اجاق هیزمی، و کنارهای فوقانی آن.

و هم‌چنین به چاله‌هایی که در باغ‌ها برای نشاندن تخم صیفی‌جات می‌کنند، کَلِه گفته می‌شود.

صدر «کلِه» یا روبروی قسمت‌های بالائی کَله را، «کله‌سی» و سکّوی بغل دیواره‌ی آتشگاه را که بین دیوار خانه و آتشگاه است «پـه کَـله» می‌گویند. ضرب‌المثلی‌ست که می‌گوید: خدا نکنه پِه کَله‌ی کَتّین بسوزه = خدا نکند

۱- نامهای باستانی مازندران ص ۱۶۲

۲- واژه نامهٔ طبری ص ۱۷۲

www.tabarestan.info تبرستان

کنده‌ی پس آتشگاه بسوزد: یعنی خدا نکند بزرگ طایفه یا بزرگِ خانه‌ای از بین برود.

در گذشته به کله سوگند می‌خوردند مثلاً: به این گرمه کَله (سوگند).

کیل kil

که من و بچه‌ام گرسنه به خُم
خواجه را «کیل» ها بود گندم.

از شعر: محبس ص ۷۶

مقیاس برای حجم، پیمانه[۱] ظرفی برای اندازه گرفتن مایعی یا چیزی خشک چون گندم و جو و غیره[۲]. ۱- پیمانه ۲- ظرف چوبین استوانه‌ای سه‌پایه که معادل ۱۲ کیلوگرم بوده و برای توزین گندم، جو، برنج و ... بکار می‌رود. در برخی نقاط حجم کیله (کیل) ۷ یا ۹ کیلوگرم در نظر گرفته می‌شود.[۳]

این پیمانه را از چوب کنده مانند درخت آزاد (اززار) یا مَلَج و یا چوبی که موریانه گیر نباشد درست می‌کنند. در گذشته کاربردی فراوان داشت. حدود مقیاس آن ۵ کیلوگرم است. کیلهٔ گمج gemej، یا «کیلهٔ تحویلدار مالک» که در گذشته - ارباب رعیتی - سرخرمن می‌گرفتند ۶ کیلوگرم بود. شعری عامیانه و متل‌گونه در این باره وجود دارد که: دَردِ کاسب تومْ نوْونه برار، کیلهٔ گمج گُم نَوْونه برار - دردِ کاسب تمامی ندارد، برادر، کیل (پیمانهٔ) تحویلدار گُم نمی‌شود برادر.

۱- فرهنگ معین ج ۳ ص ۳۱۵۶

۲- فرهنگ دهخدا ج ۱۱ ص ۱۶۶۷

۳- واژه‌نامه مازندرانی ص ۲۲۶

www.tabarestan.info تبرستان

گمج که بَیّه دَیوّث، کیله‌ره هدائه وِ کوس، کاسبه نفسه بر هوس. جینگا سَر بَیه خالی، کاسب ره نَیه حالی کمل ناشته خشحالی. تحویل دارکه دَیّوث شد، کیله را (پیمانه‌ی مالک را) فشار داد (با دست) تا لبریز شود. کاسب از نفس افتاد.

خرمنگاه از شالی خالی شد، کاسب متوجه نشد. کالش که خوشحالی نداشت. و ضرب‌المثلی است که می‌گوید:

اَتّا کیله گنّم دارنْه، د کیله اَسّیو بوّنه دِنه :

- یک کیله گندم دارد، دو کیله (مزد) به آسیابان می‌دهد: یعنی «آفتابه خرجِ لوئیم : برای ناچیزی هزینه‌ی گزاف می‌کند.

گدار gədâr

یا «گدار»ها که به جز صید نه کاریشان است.

از: مانلی ص ۴۰۲

نام طایفه ای ست.

گودار (گاودار) مردمانی که زندگی شان از راه گاوداری، و خرید و فروش آن در محدوده ی جغرافیایی منطقه می گذشته است.

و نیز نام محلی ست در اطراف «کِل وَ نگو» در همسایگی محلِ گرجی‌ها.

گرجی gorji

و همه ناحیه ی «دیزنی» و «گرجی» (رستای فشنگ).

از : پی دارو چوپان ص ۳۸۹

نام طایفه یا قومی که در زمان صفویه ازگرجستان به بعضی نواحی ایران بخصوص نواحی شرقی مازندران کوچانده شدند. طایفه ای ست در همسایگی

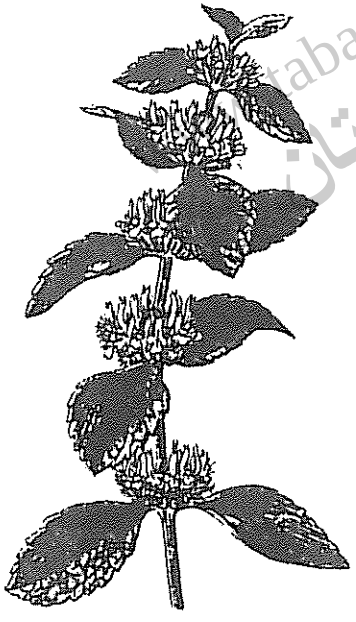
www.tabarestan.info تبرستان

«گدار»ها....

گندنا gandna

ساق پوسیده‌ی «وسنی گزنا»یی ناچیز!
«گزنا» باید بر من گردد
تا تن من بگزد
«گندنا»یی که همان جاروب شدن را باید،
بوی گندش بر من بوزد.

از شعر: مانلی ص ۳۸۵



گـندما، یـا گـندنو[۱] بـه فارسی «مورد» که از سبز تازه روئیده‌ی آن بجای سـبزی در غذای برنج استفاده می‌کنند و کـاربرد آن در بـرنج (کـته) مـتضمن آشـنایی خـاصی بـا طـرز تـهیهٔ آن است بـه ایـن ترتیب کـه بـاید سـبزی تـهیه شده را دو بار جوشانیده و آب آن را دور ریخت تا تلخی آن از بین برود. و کاربرد داروئی نیز دارد.

۱- سفرنامه ملگونف ص ۱۵۱

tabarestan.info تبرستان

«به فتح اول و سکون ثانی و دال ابجد، بوی بد را گویند.(۱)

گیاهی است خودرو برگهایش بیضی و دندانه‌دار گلهایش سفید یا بنفش. در طبّ قدیم بکار می‌رفت. فراسیون و فراشیون هم گفته شده، خام یا پختهٔ هردواش را می‌توان خورد.(۲) مَهْرگیاهی است ... و گندنا (در کلاردشت).(۳)

گندنا، گندیما، گَنّی ما ... از آن جاروب سازند. بوی تندی دارد، گرده‌ی آن که در اوایل پائیز ظاهر می‌شود آنتی‌بیوتیک زخم‌هاست.

به هنگامی که دام‌ها را داغ می‌کنند می‌گویند: گندیمای گرد، موقع داغ دوائه : یعنی پس از داغ کردن دام، گرد گندیما دوای زخم است.

www.tabarestan.info تبرستان

گوبان gobân

سخن به حوصله ی معنی است «گوبان» گفت.
چو شیر باید دوشید بایدت هم «خویشت»

از : قطعه ص ۵۸۰

نگهبان گاوهای اهالیِ محل یا آبادی که تعداد آن ها معمولاً از ۳ نفر تجاوز نمی‌کند «گوبان» (گاوبان) اول صبح گاوها را از صاحبانشان تحویل می‌گیرد و

۱- برهان قاطع ، ج ۳ ص ۱۸۴۱

۲- فرهنگ عمید ص ۸۸۴، فرهنگ نظام ص ۴۲۷

۳- واژه‌نامهٔ مازندرانی ص ۲۵۴

با خود به چَرا می برد و عصر آن ها را به صاحبانشان برمی‌گرداند. درمناطق آمل «گوبان» را «گوکَش» هم می گویند.

مشهدی علی می‌گوید : ما الان هم گُووان (گوبان) داریم که تعداد ۱۰۰ تا ۱۵۰ گاو اهالی را به صحرا می برد و غروب به ما برمی‌گرداند و ما هم به او مزد می دهیم.

گوشاری gošâri

و به هر زمزمه ام بر لب از این «گوشاری» ست.

از : یک نامه به یک زندانی ص ۴۷۷

در گویش طبری به معنای گوش سپردنِ پنهانی به گفت و گوی دیگران است. به عربی نمّامی و به فارسی «سخن چینی»....

www.tabarestan.info تبرستان

گوشیار gošyâr

هان سبک تر به جای تا نفسی‌ست
پیِ هر سنگ «گوشیار» کسی ست

از : قلعه سقریم ص ۲۰۰

گوشیار : آن که به گوشاری مبادرت می‌کند.

لاویج Lâvij

از بر «لاویج» کوه، تا به سَرِ «لووران»..

از : به طوفان ص ۶۰۱

از بلوکات ناحیه ی نور و مازندران

محدود است از شمال به میان بند و از شرق به نایلکنار و ازجنوب به

میانرود علیا و از مغرب به هلو ویشه...[۱]

لرگ Larg

اندر آن لحظه که مریم مخمور،
می‌دهد عشوه، قد آراسته «لرگ».

از: گندنا ص ۴۳۲

لرگ و کرات از خانوادهٔ کاج[۲] درختی ازتیرهٔ گردو که دارای میوه های کوچک است. و در طرفین میوه دو باله خمیده قرار دارد.[۳] و در مازندران به آن «لَلِه کی» نیز می گویند. و در گیلان «لاله کی» ... و از جلگه تا ارتفاع هزار گز از سطح دریا می روید. این درخت روشنایی پسند است. از سرمای بهاره در آغاز جوانی آسیب می بیند. .... برای کبریت سازی و تهیه صندوق مصرف می شود.[۴]

کهل و کِپل (در دیلمان و تنکابن) سیاه کهل (در سخت سر و تنکابن) لارک (در همه جای مازندران) قرقره (در مینو دشت).[۵]

لَمْ lam

می‌چمد از «پلم» ی خوک، به «لَم»

از شعر: کار شب‌پا ص ۴۱۵

۱- فرهنگ دهخدا ج ۱۲ ص ۱۷۲۷۴

۲- سفرنامه‌ی ملگونف ص ۱۴۵

۳- فرهنگ معین ج ۳.ص ۳۵۸۱

۴- فرهنگ دهخدا ج ۱۲ ص ۱۷۳۵۱

۵- واژه‌نامه‌ی مازندانی ص ۲۳۸

www.tabarestan.info تبرستان

لَم : تمشک[۱]. تمشتانه[۲]، پیچکی خاردار در جنگلهای شمال ایران. نامی که در بهشهر (اشرف) به وشات دانه دهند، نامی که در نور به تمشک دهند.[۳]

در آمل به آن تَمِش دونه، و در گرگان رود به آن تمیش، در رودسر و رامسر و تنکابن و کتول به آن تمشک خوانند، ... با میوه‌ای شبیه شاه‌توت.[۴]

بوته‌های تمشک را گویند دارای برگهای سبز روشن و تیغ‌دار، و از تیره‌ی گیاهانِ خزنده، عموماً در جنگلها و حاشیه‌ی دشت‌های مازندران و سواحل شمالی می‌روید، حاصل آن در گویشِ محلّی «تموشدونه» است.

ضرب‌المثلی‌ست که: «این لَمْ گله ره بی شال نیّه» : این بوته‌ی تمشک را بی‌شغال نیست ؛ یعنی به ظاهرش نگاه نکن، آدم تو داری‌ست.

و هم معنایِ لَمْ (استراحت، تکیه) دادن، در گویش محلّی‌ست.

بوته‌های تمشک انواع گوناگونی دارد:

۱- تمشک بهاره

۲- تمشک تابستانه

۳- تمشک پائیزه

۴- فرامه لَمْ : این لَمْ گل نمی‌دهد، میوه ندارد، ناز است، نگاه کنید به فرام. اصطلاحِ «لَم دماس» کسی که به لم گیر می‌کند، می‌ماسد، در مورد آدم‌هایی بکار می‌رود که ضعیف‌البنیه و سبک مغزند.

در آمل و توابع به آن «تنگشتونه» Tangeštonəh نیز می‌گویند. مَتَلی در بین کودکان و عوام زبانگرد است که آن را معمولاً زمانی که والدین یکی از آنان

۱- فرهنگ معین ج ۳ ص ۳۶۲۳پ

۲- ملگونف ص ۱۴۷

۳- فرهنگ دهخدا ج ۱۲ ص ۱۷۴۴۶

۴- ملگونف ص ۳۴۰

www.tabarestan.info تبرستان

میانشان شکرآب شده است و یا در حال دعوا کردنند (بچه‌های دیگر خطاب به او) می‌خوانند: انگشتونه، تنگوشتونه، تِه پرو تِه مار، بروشته‌نه: یعنی پدر و ماردت به جان هم افتادند با همانند بوته‌های تمشک، که با خارهایشان هم دیگر را می‌آزارند.

لونج Lonəj

«راش»ها «لونج»ها

یا «گدار»ها که به جز صید نه کاریشان است.

از : پی داروچوپان ص ۴۰۲

مخفف لونیج. لون : محلی در نور، قریه ای از نور، و اج مخفف ایج، به

معنای (پسوندِ) ساکنِ، اهلِ .... و لونج یعنی اهل و ساکن لون....

لووَران Lovârân

زمین صلابت گرفت هوا مهابت فزود
از بَرِ «لاویج» کوه تا به سَرِ «لووران»

از : طوفان ص ۶۰۱

در سر درهٔ ی لار که به سمت شمشک و دیزین می رود منطقه ایست بنام «لوراسَر» که در قصرانِ خارج قرار گرفته است و از نظر تقسیمات جغرافیایی به دو قسمت است؛ نیمی به مازندران و نیمی دیگر به قصران تا کوهسران (در حومه‌ی تهران). منطقه ایست بین نور جنوبی و لوراسرِ مازندران. لووَر (لارِ وَر، کنارِ لار) منطقه‌ای بین لارِ مازندران و نور.

ماخ اولا mâxöLâ
mâxəLâ

ماخ اولا، پیکره‌ی رود بلند،
می‌رود نامعلوم.

از : ماخ اولا ص ۴۵۷

نام راهی، معبری، تنگه ای از یوش به طرف غرب که امام زاده‌ای هم در آن جا مدفون است. از «میناک» (سَرِ جاده اصلی) تا «ماخه لا» نیم کیلومتری راه است (مشهدی علی جمشیدی)

لا، مخفّفِ کَلا (آبادی) مثلِ نج لا (روستایی در بخش بلدهٔ نور). لا، لی (سوراخ، حفره، غار مانند)، شبیه «کهل» حفره‌یی غار مانند در سینه‌ی کوه، در گذشته کافر «کلی» نامیده می‌شد و در مسیر جاده هراز بر سینه‌ی کوه‌ها مشاهده

www.tabarestan.info تبرستان

می‌شود، اترافگاهِ شبانه‌ی رمه‌ها به هنگام کوچ ییلاقی و قشلاقی.

مازو mâzo

mozi

در ساحل خامشی، که بر رهگذرش،
بنشسته غراب،
یا آن که درختِ «مازو»یی تک رسته.

از: پریان ص ۲۸۰

پرعمرترین و تناورترین درخت در میان درختان جنگلهای شمال مازندران. درختی سمبلیک در ادبیات مدون و شفاهی مردم مازندران.

بر وزنِ سازو، بارِ درختی است و بدان پوست را دباغت کنند که عربان سلب خوانند.(۱) عظمت و بلندی این درخت مورد احترام جنگل‌نشینان است.(۲)

موزی: بلوط، درخت بلوط، موزیدار و مویبار، مازودار، مازو و مازی و موزی . فارسی: مازو، ماز، مازون،(۳)

مانلی mânli

زن تو چشم براه است هنوز،
«مانلی» تند برو صبح شده است
نگاه کنید به آیش

۱- برهان قاطع ج ۴ ص ۱۹۴۱ ۲- سفرنامه‌ی ملگونف ص ۳۳۶

۳- واژه‌نامه‌ی طبری ص ۱۹۷

www.tabarestan.info تبرستان

از : مانلی ص ۳۸۲

مجر majar

mejar

و ز خنده های تلخ دلش رنگ می برد،

نیلوفر کبود که پیچیده با «مجر»

از : مرگ کاکلی ص ۴۵۵

شبیه درخت میم رز، فقط در نور وجود دارد. گل ندارد. و مانند «اوجا» ست. که از چوبش استفاده می‌شود.

و گیاهی شبیه نیلوفر که در نقاط چلاو و بندپی و لَپور و سوادکوه آنرا گرز gazer یا تشی گزر گویند. تشی (جوجه تیغی) خاصیت دارویی دارد و ریشه آن مانند سیب زمینی به قطر ۳ الی ۵ سانتی متر به درازای ۱۵ الی ۲۰ سانتی‌متر می‌باشد. از خواص دارویی آن می توان از ضد رماتیسم و درد مفاصل نام برد.

مخراد maxrâd

هر چه آن هست که هست و «مخراد»،

می‌نماید ببرم چون قد دوست

از : از دور ص ۴۳۱

مخرا، (در نور و کجور) زیندار (در زیارت).[1] گیاهی درختچه مانند، که برگ و گلش و زیبایی خاصی دارد.

۱- واژه‌نامه‌ی مازندرانی ص ۲۵۳

www.tabarestan.info تبرستان

میم رز mimraz

mamraz

مانند روز پیش یک آرام «میم رز»،
پر برگ شاخه ایش به سنگی نهاده سر.

از مرگ کاکلی ص ۴۵۵

نوعی درخت زبان گنجشک. درختی تناور. از جوانه‌ی شاخه های نرم آن در اوایل بهار برای گوساله ها سبزینه می گیرند (نگاه کنید به چَرده).

میم رز، نهال تازه ی تمشک.[۱] مَمْرز درختی است که در نقاط مختلف و ارتفاعات متناوب جنگلی شمال ایران ازارسباران (حد غربی) گرفته تا گلی داغ (حد شرقی) می روید.[۲]

نام‌های دیگر آن حلم (در سخت سر و رودسر) کرزل (در کلاستاق، کلاردشت و کجور) تفریا تفار (در دشت گرگان) و ، مرز (در میاندره گرگان).[۳]

ناتل nâtal

netâl

ایستاده‌ست، ایستاده گویی،
آن نگارین به ویرانه «ناتل».

از: افسانه ص ۴۸

خرابه‌ی شهری قدیمی در نزدیکی آمل. «آبادی معروف و تاریخی و شناخته شده‌ی بخشِ (کجورِ) تبرستان می‌باشد. در تاریخ‌های محلی از آن نام

۱- فرهنگ عوام آمل ص ۲۳۳ ۲- سفرنامه‌ی ملگونف ص ۳۳۷

۳- واژه‌نامه‌ی مازندانی ص ۲۵۳

www.tabarestan.info تبرستان

برده شده ... لغت (ناتل) چنانکه پیدا است از دو جزء (نا) و (تل) تشکیل شده است و مفهوم (ناهید + تل) = (سرزمین بلند ناهید) را می‌توان به آن نسبت داد ... ابن اسفندیار آملی در تاریخ تبرستان خود آورده است: به ناتل دیهی بوده، نگارستان گفتندی بر سر کوهی. این دیه سنگی بود در حوالی آن سنگ، صحرا و بیشه، پنج فرسنگ باشد... نی‌تل نیز باید ریشه در (ناتل) داشته باشد چه (نی) مخفف (ناهید) و (تل) به معنی سرزمین بلند باشد.(۱)

ناکتا nâktâ

به خواهر کوچکم ناکتا

در زمان امپراطوری نیکلای روس.

و سربازهای گرسنه قفقاز

از ص ۸۶ زیرعنوان «خانواده‌ی سرباز»

ناک نوعی از امرود هم است که از آن شیرین تر و شاداب‌تر و دلپذیرتر نباشد . و کام و ملازه را نیز گویند.(۲)

درگویش طبری «ناک» به فکّ بالایی و کام و ملازه نیز گفته می‌شود.

ناو nâö

(نُو) no

وندر امید که صیدیش به دام،

ناو می‌راند به دریای گران.

۱- پژوهشی در نامهای باستانی مازندران ص ۱۸۶

۲- برهان قاطع ج ۴ ص ۲۱۰۲

www.tabarestan.info تبرستان

از: مانلی ص ۳۵۱

نوعی قایق است. گرفته شده از کشتی (ناو) و ناودان، و در گویش مردم آمل «لاکمه» و نیز نیم‌تنه‌ی درختِ میان تهی است که در کنار چشمه‌ها قرار می‌دهند تا آب چشمه به درون آن ریزد و رهگذران از آن بنوشند.

«ناو بر وزن کاو، جوی آب را گویند و هر چیز دراز میان خالی را هم گفته‌اند. و به معنی رخنه و سوراخ هم آمده است ... و ناودان ... و چوب میان خالی کرده که در بعضی مواضع آب از آن به چرخ آسیا خورد، و بگردش در آرد.[۱]

نپار nəpâr

nəfâr

لیک در ده نه کسی داشت عبور،
مردی آن جا فقط از پشتِ «نپار»
با «شماله» که بدستِ وی، دو می‌زد و می‌آمد دور،

از: مانلی ص ۳۸۱

سایبان چوبی بسیار بلندی است که جای نشیمن‌اش هم از زمین بلند است و گاهی بیش از یک طبقه ساخته می‌شود.[۲]

نپار = تالار. خانهٔ بلندی که از چوب سازند. نَفار، نِفار، نپار. در مازندران به اطاق چوبی گویند که بر چهار ستون بلند چوبی یا بیشتر ساخته شده و چهار طرف آن باز است و برای آسوده خوابیدن از آزار حیوانات است. اوستا: نپاه،

۱- برهان قاطع ج ۴ ص ۲۱۱۰ ۲- فرهنگ نظام ص ۳۶۰

www.tabarestan.info تبرستان

نگهبان. از ریشهٔ «پائیدن»[۱]

نوبن nobən

یاد دارم شبی ماهتابی،
بر سر کوه «نوبن» نشسته،

از شعر: افسانه ص ۴۲

کوهی است میان نور و کجور مازندران

نوروزمه norozmah
(نوروزه ماه) nurzemah

نوروزمه است و کشته را وقت درو
اسم به کف است و دستپوشم به گرو
خواهی به حساب دار گندم گندم،
خواهی بشمار گیر با من جوجو.

از : رباعیّات ص ۵۶۷

«فرّدینه ماه، یا عَید ماه، نخستین ماه تبری است، آغاز آن برابر با دوّم امرداد شمسی هجری است.

کرّچه ماه، دومین ماه باستانی تبری است. آغاز آن برابر با نخستین روز از شهریور شمسی هجری.

هره ماه، سومین ماه باستانی تبری است. آغاز آن برابر با آخرین روز از شهریور ماه.

۱- واژه‌نامه‌ی طبری ص ۲۰۰

www.tabarestan.info تبرستان

تیره ماه، چهارمین ماه باستانی تبری است. آغاز آن برابر با آخرین روز از مهر ماه.

ملارماه، (مردال ماه) پنجمین ماه باستانی تبری است، آغاز آن آخرین روز آبان ماه.

شرْوینه ماه، (شهریر ماه، شرْونه ماه) ششمین ماه تبری، آغاز آن آخرین روز از آذر ماه شمسی هجری است.

میرماه، هفتمین ماه باستانی تبری است. آغاز آن برابر با آخرین روز از دی ماه.

اونه ماه، هشتمین ماه باستانی تبری است آغاز آن برابر با آخرین روز از بهمن ماه شمسی هجری است.

توّجه: در سالشمار باستانی تبری پس از «اونه ماه» تا پنج روز، «پتک Petak» نام دارد که به پارسی «گاهنبار» می‌گویند. در سال های کبیسه، یک روز بر پنج روز افزوده گشته و آنرا «شیشک šišak» می‌نامند جای شیشک پیش از «پتک petak» است.

اَرْکه ماه، نهمین ماه باستانی تبری است. آغاز آن برابر است با ششم فروردین شمسی هجری است.

دِماه، دهمین ماه باستانی تبری است. آغاز آن برابر با پنجم اردیبهشت شمسی هجری است.

وَهْمنه ماه، یازدهمین ماه باستانی تبری است. آغاز آن برابر با چهارم خرداد...

نوْرزْماه، دوازدهمین ماه باستانی تبری است. آغاز آن برابر با سوم تیرماهِ

www.tabarestan.info تبرستان

شمسی هجری است ...[۱]

پِتَک؛ خمسهٔ زائده، فارسی : پنجه، پنج، خبرء اول پانزده و پانصد پهلوی (پنچک، پنجک): و پنجهٔ دزدیده، بندهش ۱۵۸ و به معنی «پنجهٔ دست، اوستا «پنج» و «پنجم»[۲]

شِشَک : ستارهٔ پروین (در دستهٔ ستارگان پروین شش ستاره با چشم دیده می‌شود. از این رو پروین را شِشَک نامیده‌اند). فارسی: شش و جزء اول شانزده و شصت. پهلوی (شش)[۳]

نوژه ماه (نوروزماه) آخرین ماه از سال باستانی تبری است (مانند اسفندماه در شمسی هجری)، نورزه‌ماه به معنی ماه نوروز نیست. بلکه ماهی است که سال نو در پی آن خواهد آمد. به حساب قدیم ماهی است که گیاهان پس از سرمای زمستان، سبز و بالیده می‌شوند. نورزه‌ماه را مردمان دیلمان، اسفند ارمزماه، می‌نامند.[۴] در باور مردم، روز ۲۶ نوژه‌ماه، روزیست که ضحاک مار دوش در بُنِ دماوند کوه، در چاهی در تخت فریدون انداخته شد (و مردم لارجان - لاریجان آمل) از آن زمان تا به اکنون بیادگار و یادمان آن روزگار آتش افروخته و جشن می‌گیرند. مردم کوه نشین، در کوه‌ها گون‌هایی را از ریشه‌کنده و به ریسمانی می‌بسته، آن را آتش زده و به دور سر می‌گردانده‌اند. و به این کار (هنوز هم) گوئن یا کوهن گردانی، می‌گفته‌اند. هم‌چنین عامه مردم روستایی با فرارسیدن شبِ نورزه‌ماه ۲۶ به هنگام غروب به زیارتگاه‌ها،

۱- گاهشماری باستانی مردمان مازندران و گیلان، نصراله هومند، ص ۶۱ تا ۶۴

۲- واژه نامهٔ طبری ص ۸۲ و ۸۳ و ۱۵۰

۳- واژه‌نامه طبری ص ۸۲ و ۸۳ و ۱۵۰

۴- گاهشماری ... ص ۶۶

www.tabarestan.info تبرستان

امامزاده‌ها و گورستان‌ها رفته به قرائت فاتحه و خیرات و صدقات می‌پرداختند، و پیش از شامگاه و به هنگام نماز شام، قرآن می‌خواندند.

نیما nimâ

از بر این بی هنر گردنده‌ی بی‌نور،
هست نیما نام یک پروانه‌ی مهجور

از : نیما ص ۳۰۸

نامور = نام آور = نماور. نام یکی از اسپهندان، اسپهبدانِ (پادوسیان) طبرستان. نام محال نیمارستاق (نمارستاق آمل). پادوسوندیان، بادوسپان پسر گیل بن گیل بود که پس از مرگ پدر به رویان - مازندران غربی - رفت. بادوسپاندان در رستمدار و نور و کجور حکمرانی کردند. فخروالدوله [نامور ... هفدهمین حکمران ازگیل دوم بود.][1]

نیما خود در یکی از شعرهای طبری‌اش (روجا) می‌گوید:

نیمامُ من، یگانه، رستمدار	من نیما هستم، یگانه از رستمدار
(رویان، مازندرانِ غربی)	
نماور و شراگیم تبار	از تبار نماور و شهراگیم هستم
هنرمُنی وُن مِ نومْدار	هنرمن نامداری اوست.
کِلین نیُم تَشِ کِلّه سَرِ کِل مار	خاکستر نیستم بلکه آتش روی اُجاقم.

روجا، دفتر شعرهای طبری ص ۶۵۸.

۱- سفرنامه‌ی ملگونف ص ۳۳ و ۳۴

وازنا vâznâ

صبح پیدا شده از آن طرف کوه «ازاکو» امّا،
«وازنا» پیدا نیست.

از: برف ص ۵۱۲

«واز» منطقه‌ای کوهپایه‌ای در بالاسر جوربند از حومه‌ی چمستانِ نور و نام کوهی است در یوش و نزدیکی خانه‌ی نیما. «وا» به معنی باد و «زنا» (زننده)، وزان. جایی که از آن بطور مداوم باد می‌وزد. و اهالیِ آنجا بر این باورند که وقتی بر قلّه‌ی «وازنا» ابر بنشیند، در «مازرون» (مازندران، جلگه‌ها و دامنه‌های مازندران)، هوا بارانی‌ست.

ورازون verâzon

در سری‌ها به راه «ورازون»
گرگ دزدیده سر می‌نماید...

از: افسانه ص ۵۰

وراز به ضم اوّل بر وزن و معنی گراز است که خوک نر باشد.(۱)

وراز، (گراز، کوه‌بی آب و علف) «وراز: گراز، فارسی: وراز، گراز، پهلوی (وراز)(۲)

وسنی گزنا vesni gazenâ

ساق پوسیده‌ی «وسنی گزنا»یی ناچیز
«گزنا» باید بر من گردد.

۱- برهان قاطع ج ۴ ص ۲۲۶۳ ۲- واژه‌نامه‌ی طبری ص ۲۰۶

www.tabarestan.info تبرستان

تا تن من بگزد.

از شعر: مانلی ص ۳۸۵

فِسْنی گَزنِ Fesni - gazne علفی است که نام لاتین آن:

samium album می‌باشد (علفهای هرز مزارع ایران ص ۱۶۲)

نامهای دیگر آن = وسنی گزنه vasni[1] - gazene

گزنهٔ بی‌خار. گزنه‌ی بی‌تیغ و بی‌خاصیّت. وسنی در گویش مازندرانی به معنای هَرو می‌باشد. و وسنی گزنا یعنی، گیاهی مشابه، بدل، و هووی گزنه‌ی

۱- واژه‌نامهٔ مازندرانی ص ۲۰۶

اصلی. نوعی گزنه‌ی بی‌تیغ که با آن «بشته باش» (نوعی خورشتِ خالص سبزی محلی) درست می‌کنند و می‌خورند و برای پادرد و چربی خون مفید است، در مازندران مشابهٔ هر چیز را «وسنی» می‌گویند مثل «اوجی وسنی» (اوجی نوعی سبزی) و جنگل وسنی و غیره...

یک ضرب‌المثل مازندرانی می‌گوید: کَژه گزنا هم مره گازْ گینه ! یعنی کار بدانجا کشیده که کره گزنا (وسنی گزنا) هم مرا گاز می‌گیرد (می‌گزد)! کنایه از بدشانسی و نهایت بدبیاری و اضطرار... یا: صحرا آمزه‌نا او، سره گزه‌نا. در صحرا (بیرون، با مردم) مثل آمزه‌نا (نرم و خوش خلق) و در خانه، مثلِ گزه‌نا (بدخلق و بدزبان و گزنده).

وَشته vastəh

«وشته» ای بیش نیستت در دست،
درنیابی ز راه دور چه هست.

از: قلعه‌ی سقریم ص ۱۸۱

چچّی کل: هیزمی که یکسرش سوخته باشد. هیزم نیم‌سوخته[۱] وَشته : برابر وشتی = زیبایی[۲]

ضرب‌المثلی است که: وَشته پیش نَده، یعنی هیزم نیم‌سوخته به جلو نده، کنایه به این مفهوم که آتش افروزی نکن، میانه‌ی دو نفر را به هم نزن.

هلی کالنگ halikâlag

چه کنی سوی، هر درخت آهنگ،

۱- فرهنگ عوام آمل ص ۱۸۸ ۲- فرهنگ نامهای ایرانی ص ۲۴۲

www.tabarestan.info تبرستان

برنچیند کس از هلی کالنگ

از قلعه سقریم ص ۲۰۱

در چلاو، لیتکوه، بندپی: هلی کا. درخت جنگلی شبیه به آلوچه که میوه آن خوراکی نیست. در گویش طبری هَلی به معنای آلوچه است و کالنگ به معنای کال هست. «در نور و کجور هلی‌کک. در زیارت، آلوکک، در شیرگاه هلار، در طوالش گیله‌بند، در رامسر و شهسوار هلوانه ... درخت آلبالوی اهلی از این گونه است.(۱)

«یاسل» yâsal

دره‌ی «یاسل» تنگ است و پرآب.

«امزناسر» دره، بیش از یک دوست

تنگ و پنهان به میان دوکمر.

از: خاطره امزناسر ص ۱۶۱

هم نام دهی در بالا کوه نور، و هم نام دره‌ای که از آن به کمْ Kam، kem (دهی در بالا کوه نور) می‌روند. «یاس، گل خوشبو و درختی رونده بـه اضـافه «ل» نسبت مکان، نام محلی که در آن گل یاس زیاد باید باشد.(۲)

یوش yoš

از آب چشمه‌ی کوه «کلار» نوشیدن،

شکارکردن و کار و کتاب و گوشه‌ی «یوش»

۱- فرهنگ دهخدا ج ۳ ص ۲۸۲۱

۲- فرهنگ نامهای ایرانی ص ۲۳۰

www.tabarestan.info تبرستان

از شعر: خوشی من ص ۱۶۰

زادگاه نیما، نام دیهی از دهستان «اوزرود» از شهرستان نور.

«نام پارسایی است تورانی»[۱] یوش را می‌توان از ساختمان واژه‌ی (اوشهِ oše) دانست، (اوشِه) و (اوشنگه osng -he در لغت اوستایی به معنی بامداد روشن می‌باشد) جاهائیکه در طبرستان به روشنایی منسوب هست، ... یوش، جایی که به سبب ارتفاع زیاد از روشنایی بامدادی خورشید زودتر از جاهای دیگر بهره‌ور می‌شود. سرزمین افراشته با نامی باستانی[۲]

داریوش : دارندهٔ نیکی، نگهدار نیکی - پسر و یشتاسب از پادشاهان بزرگ هخامنشی[۳] دار (دارنده) + یوش (نیکی)».

ایج یای نسبت در زبان فارسی است مثل یوشیج یعنی یوشی، اهل یوش. ساده شده‌ی ایک پهلوی است که در زبان‌های دیگر آریایی هنوز زنده است.[۴]

www.tabarestan.info تبرستان

۱- فرهنگ نام‌های ایرانی ص ۲۳۲

۲- پژوهشی در نام‌های باستانی مازندران ص ۱۸۷

۳- فرهنگ نام‌های ایرانی ص ۱۱

۴- یادداشت استاد جنیدی: واژه‌نامهٔ مازندرانی ص ۹۷

منابع و مآخذ

۱- نقل اشعار از مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج، سیروس طاهباز، انتشارات نگاه، چاپ اول، تهران ۱۳۷۰

۲- فرهنگ دهخدا، انتشارات و چاپ دانشگاه تهران چاپ اول ۱۳۷۳

۳- فرهنگ معین، انتشارات امیرکبیر، تهران چاپ چهارم ۱۳۶۳

۴- برهان قاطع، چاپخانه سپهر، تهزان، چاپ چهارم ۱۳۶۱

۵- فرهنگ عمید، انتشارات جاویدان، تهران چاپ ششم ۱۳۵۱

۶- فرهنگ نظام، انتشارات دانش، تهران چاپ دوم ۱۳۶۲

۷- فرهنگ عوام آمل، مهدی پرتوی، مرکز مردمشناسی ایران، تهران ۱۳۵۸، چاپ اول

۸- قصران - کوهسران، دکتر حسین کریمان، انتشارات انجمن آثار ملی، ۱۳۵۶

۹- سفرنامهٔ ملگونف به سواحل جنوبی دریای خزر، انتشارات دادجو، ترجمه مسعود گلزاری، چاپ اول ۱۳۶۴

۱۰- فرهنگ واژه‌های اوستایی، احسان بهرامی، انتشارات بلخ، بنیاد نیشابور چاپ نخست ۱۳۶۹

۱۱- فرهنگ نام‌های ایرانی، فریدهٔ دانایی

۱۲- واژه‌نامهٔ مازندارنی، محمد باقر نجف‌زادهٔ بارفروش، چاپ اوّل، بنیاد نیشابور ۱۳۶۸

۱۳- ارتای ویراز نامک، واژه‌نامهٔ پهلوی، فریدون وهمن، بنیاد فرهنگ ایران ۱۳۵۵

۱۴- پژوهشی در زمینهٔ نامهای باستانی مازندران، دکتر حسین حجازی کناری، انتشارات روشنگران ۱۳۷۲، تهران

www.tabarestan.info تبرستان

۱۵- نامهٔ فرهنگ ایران، دفتر سوم. فریدون جنیدی چاپ نخست ۱۳۶۸ بنیاد نیشابور.

۱۶- واژه‌نامهٔ طبری، صادق کیا، چاپخانه بانک ملی ایران، تهران ۱۳۱۶ یزگردی

چاپ اول

۱۷- کنزالاسرار ماندرانی، برنهارد دارن، جلد اول، ۱۲۷۷ (امیر پازواری)

۱۸- مشهدی علی جمشیدی پیرمرد ۶۸ ساله اهل و ساکن یوش، گویشْوَر واژه‌ها

۱۹- محمد لطفی نوائی

۲۰- عکس‌های گیاهان، از کتاب گیاهان دارویی، پروفسور هانس فلوک، ترجمه: دکتر محمدرضا توکلی صابری، دکتر محمدرضا توکلی صابری، محمدرضا صداقت، انتشارات روزبهان، تهران ۱۳۶۸

www.tabarestan.info تبرستان

راهنمای آوانگاری

نشانه‌آوایی	نشانه خطی
/a/	
/a:/	آ
/o/	اُ(اُکوتاه)
/e/	(اِکشیده)
/o:/	اُ(اُکشیده)
/e/	اکوتاه
/u:/	او کشیده
/u/	او کوتاه
/i:/	ای کشیده
/i/	ای کوتاه
/b/	ب
/p/	پ
/t/	ت،ط
/j/	ج
/c^{v}/	چ
/h/	ح،ه
/x/	خ

نشانه‌آوایی	نشانه خطی
/d/	د
/r/	ر
/z/	ز-ذ-ظ-ض
/z^{v}/	ژ
/s/	س،ص،ث
/s^{v}/	ش
/?/	ع،ء
/f/	ف
/q/	ق،غ
/k/	ک
/g/	گ
/l/	ل
/m/	م
/n/	ن
/v/	و
/y/	ی

www.tabarestan.info
تبرستان

آثار فرهنگخانه مازندارن

□ شعر

شعر امروز مازندران / به کوشش اسدالله عمادی

نوج / مجموعه شعرهای تبری / به کوشش محمود جوادیان کوتنایی

□ تحقیق فرهنگی و هنری

بازخوانی تاریخ مازندران / به کوشش اسدالله عمادی

باورها و بازی‌های مردم آمل / نوشته علی‌اکبر مهجوریان نماری

آوا / به مناسبت دهمین سالگرد تأسیس فرهنگخانه مازندران

زبانزد مازندرانی / ضرب‌المثل‌ها / کارگروهی (در دست انتشار)

واژگان مازندرانی / کارگروهی (در دست انتشار)

تعاونی‌های سنتی مازندران / علی‌اکبر مهجوریان نماری (در دست انتشار)

ری‌را / مجموعه مقالات به مناسبت صدمین سال تولد نیما

□ موسیقی

مجموعه قطعات موسیقی فولکلوریک مازندران / نوازنده الهوا حسین طیبی

مقدمه‌ای بر موسیقی مازندران / تألیف احمد محسن‌پور (در دست انتشار)

نقدی بر موسیقی نواحی ایران (۱۰و۳) احمد محسن‌پور (در دست انتشار)

آثار محمد مختاری

□ شعر

قصیده‌های هاویه / نشر آرمان

بر شانه فلات / نشر توس

در وهم سندباد / نشر تندر

شعر ۵۷ / نشر شباهنگ

منظومه ایرانی / نشر قطره

آرایش درونی (در حال انتشار)

وزن زمان (در حال انتشار)

سحابی خاکستری / خیابان بزرگ

□ تحلیل و تحقیق فرهنگی و ادبی

حماسه در رمز و راز ملی / نشر قطره

اسطوره‌ی زال / نشر آگاه

انسان در شعر معاصر / نشر توس

برگ گفت و شنید / چاپ کانادا

هفتاد سال عاشقانه / نشر تیراژه

نیما و شعر امروز / از کتاب ری‌را / مصاحبه / فرهنگخانه مازندران

چشم مرکب / نشر توس

تمرین مدارا / نشر ویستار

تصحیح انتقادی داستان سیاوش (شاهنامه) با استاد مینوی

□ ترجمه

واقع‌گرایی و داستان بلند / جان آپدایک / نشر سپهر

زاده اضطراب جهان / (۱۵۰ شعر از ۱۲۰ شاعر اروپایی) / نشر سمر

تسو تایوا / نشر نسل قلم

آخماتوا / نشر نسل قلم

مایاکوفسکی / نشر نسل قلم

ماندلشتام / نشر نسل قلم

www.tabarestan.info تبرستان