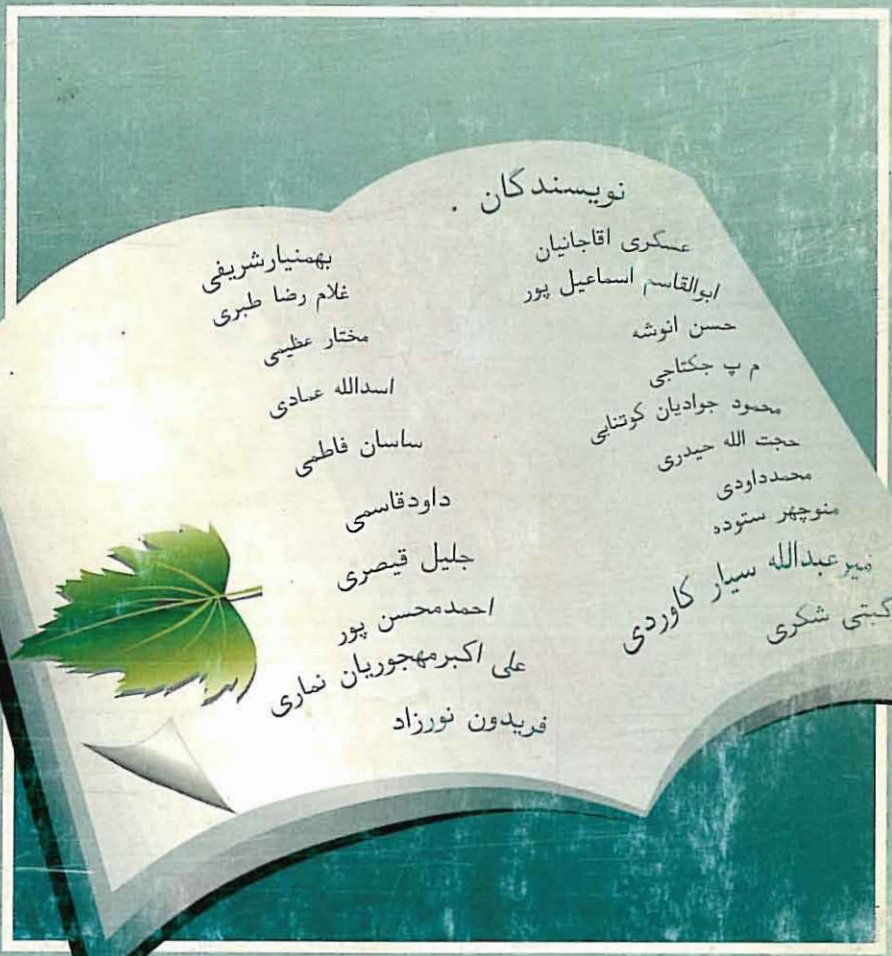
در شناخت فرهنگ و ادب
مازندران

به یاد امیر پازواری



به کوشش فرهنگخانه مازندران

در شناخت فرهنگ و ادب مازندران

به یاد امیر پازواری

در شناخت فرهنگ و ادب مازندران: به یاد امیر پازواری
به کوشش فرهنگخانه مازندران - تهران: نشر اشاره، ۱۳۷۷.
۲۹۶ ص. ۹۰۰۰ ریال :ISBN - 964 - 5772 - 34 - 6
۸فهرست نویسی براساس اطلاعات فیپا (فهرست نویسی پیش از انتشار).
کتابنامه.
۱- امیر پازواری، قرن ۹ ق. - نامه‌ها و یادبردها. ۲- شعر مازندران - مقاله‌ها و خطابه‌ها. الف- امیر پازواری، قرن ۹ ق. ب- فرهنگخانه مازندران
۸فا۱/۳۳ PIR۵۶۷۱/۵/ی۸۷
ف ن/۱۷۴پ ۷۷/۱۰۸۴۶م

نشر اشاره

در شناخت فرهنگ و ادب مازندران

به یاد امیر پازواری

به کوشش فرهنگخانه مازندران

حروفچینی: اشاره

لیتوگرافی: افشار

چاپ و صحافی: خاشعی

تیراژ: ۱۵۰۰ نسخه

چاپ: اسفند ۱۳۷۷

حق چاپ برای فرهنگخانه مازندران محفوظ است

نشر اشاره: تهران، صندوق پستی: ۱۱۷۷-۱۳۱۴۵، تلفن: ۶۴۱۸۹۱۱

شابک ۶ - ۳۴ - ۵۷۷۲ - ۹۶۴ ISBN - 964 - 5772 - 34 - 6

قیمت: ۹۰۰۰ ریال

نمایه

پیش درآمد ۵
راهنمای آوا ۶

بخش یکم:
فرهنگ، زبان و شعر مازندرانی ۷
پویه‌ی تاریخی شعر مازندرانی از آغاز تا امروز /اسدالله‌عمادی ۹
زبان شناسی مازندرانی و موقعیت شعر امیرپازواری /مختارعظیمی ۴۲

بخش دوم:
زندگی و شعر امیر پازواری ۵۷
امیر پازواری: افسانه یا تاریخ؟ /محمود جوادیان‌کوتنایی ۵۹
افسانه گوهر بنیکی و میرمازندران /م. پ‌جکتاجی ۷۳
امیرپازواری و اسطوره /عسگری‌آقاجانیان ۸۰
امیر و گوهر و خاستگاه هندی /حسن‌انوشه ۸۶
بررسی تطبیقی ترانه‌های امیرپازواری و اشعار اشکانی و ساسانی /دکتر ابوالقاسم‌اسماعیل‌پور ۹۳
وزن دو بیتی های کنزالاسرار /حجت الله‌حیدری ۱۰۳

رویکرد عشق در شعر امیر پازواری /علی‌اکبر مهجوریان‌نماری ۱۰۸
تأثیر زبان و شعر تبری، بویژه امیر در سروده‌های نیمایوشیج /میرعبدالله سیارکاوردی ۱۲۰
زیبایی‌شناسی شعر امیر پازواری /جلیل‌قیصری ۱۵۸

بخش سوم:
موسیقی مازندران و امیری ۱۶۹
جایگاه امیری در موسیقی مازندران /احمد محسن‌پور ۱۷۱
نکته‌هایی در باره‌ی آواز امیری /ساسان‌فاطمی ۱۷۷
ارتباط موسیقی مازندران با موسیقی کهن ایران /بهمنیارشریفی ۲۰۴

بخش چهارم:
نقد و بررسی کنزالاسرار ۲۰۹
امیرپازواری /دکتر منوچهرستوده ۲۱۱
نگاه تازه‌تر به کنزالاسرار /فریدون نوزاد ۲۱۸
در بارهٔ کنزالاسرار /گیتی‌شکری ۲۳۲
بررسی کار هدایت و دارن در باره‌ی کنزالاسرار /غلام‌رضاطبری ۲۴۹
نگاهی به کتاب امیر پازواری از دیدگاه پژوهشگران و منتقدان
محمد داوودی ۲۷۰
امیر پازواری : زندگی یا شعر /داودقاسمی ۲۸۱

پیش درآمد

نوشته‌هایی که در پی می‌آید، گزینش مجموعه‌ی نوشتاری است که به مناسبت «یادواره‌ی امیر پازواری» به فرهنگخانه‌ی مازندران رسید. بیشتر نویسندگان نوشتار، گزیده‌ی آن را در یادواره خوانده‌اند؛ برخی نیز با نگارش دوباره، آن را به فرهنگخانه فرستاده‌اند.

نوشته‌ها را با توجه به تناسب موضوعهای گوناگون بخش‌بندی کردیم؛ یعنی، از مقوله‌ی کلی فرهنگ، شعر و زبان تبری به زندگی و شعر امیرپازواری، موسیقی امیری و سپس بررسی کتاب کنزالاسرار و نقد برخی دیدگاهها رسیدیم. تلاش ما - چه در برپایی یادواره و چه در چاپ کتاب- جستجو در زمینه‌ی مازندران‌شناسی و شناخت و شناساندن یادمانهای بومی است. در این گذار به پویه‌ی تاریخی عناصر فرهنگ و زبان بومی و هم پیوندی آن با فرهنگ و زبان ملی می‌پردازیم. ما بر این باوریم تنوع و گوناگونی فرهنگهای بومی به ژرفش، پویایی و گسترش فرهنگ ملی یاری می‌رساند.

هر نوشتار بیانگر دیدگاه نویسنده است. برای پرهیز از تکرار و برخی موارد ویژه بخشهای پاره‌ای نوشته را کوتاه کردیم؛ با این همه، موارد تکراری - بویژه در باره‌ی زندگی امیر و کنزالاسرار - فراوان است.

در اینجا فرصت را مغتنم شمرده و از کمکهای بی دریغ استانداری مازندران و به ویژه آقای مهندس کشاورزیان در برگزاری یادواره امیر پازواری، کمال تشکر را داریم.

و نیز ناگفته پیداست که اگر تلاشها و همکاری صادقانه بخش فرهنگی اداره کل ارشاد اسلامی و همچنین مدیر کل محترم آن اداره جناب آقای حجت الاسلام خزائی نبود، برپایی یادواره و گردآوری این مجموعه به انجام نمی‌رسید.

فرهنگخانه مازندران ضمن سپاس از اداره کل ارشاد و آقای خزائی امیدوار است در آینده نیزبتواند از حمایتهای آن‌اداره‌کل در جهت اشاعه فرهنگ‌وادب‌مازندران، برخوردارباشد

جا دارد درهمین فرصت از همیاری شرکت محترم پیشرانه برای چاپ این کتاب قدردانی و سپاسگزاری شود. شرکت پیشرانه در نامه‌ی خردمندانه‌اش ارتباط کار تولیدی و کار فرهنگی را اینگونه توصیف نموده است:

«پیشرانه، در باورمندی به رویش بذر فرهنگ است که خوشه‌ی تولید را در فرایند کار، ممکن می‌داند؛ بر این باور از خرمن خرد، توشه‌ای از «امیر پازواری» را بر شانه می‌نشاند.»

نمادهای لاتینی برای آوا نویسی فارسی و مازندرانی

برابر فارسی و مازندرانی	نماد لاتینی	برابر فارسی و مازندرانی	نماد لاتینی
ذ، ز، ض، ظ	z	آ – عا	ā
ژ	ž	اَ – ع	a
س، ص، ث	s	اُو	u
ش	š	ا	o
غ – ق	q/γ	ای ، یِ	i
ف	f	اِ	e
ک	k	مصوت خنثی بین اَ،اِ	ə
گ	g	ب	b
ل	l	پ	p
م	m	ت – ط	t
ن	n	ج	j
و	v	چ	c
ی	y	ح – ه	h
		خ	x
		د	d

بخش یکم:

فرهنگ، زبان و شعر مازندرانی

پویه تاریخی شعر مازندرانی (تبری) از آغاز تا امروز

اسدالله عمادی

۱- درآمد

گواهان تاریخی و یادمان‌های ادبی برآنند که زبان مازندرانی در کنار زبان فارسی، زبانی زنده و بالنده بود، و در آفرینش شعر، همسو با زبان فارسی دری، دستاوردهای شگفتی داشت؛ دستاوردهایی که در تاریخ ادبیات رسمی نادیده گرفته شد. شگفت‌تر آن که شعر تبری، سرنوشتی همسو با شعر فارسی دری نداشت؛ و بخاطر ویژگی‌های تاریخی مازندران، به چیرگی شعر فارسی تن نداد؛ و خود، راه جداگانه‌ای برگزید که موضوع این جستار است.

تذکره‌ها و کتاب‌های تاریخی در باره‌ی نخستین سراینده‌ی شعر فارسی، دیدگاه یکسانی ندارند؛ بعضی‌ها ابوحفص سغدی و دسته‌ای دیگر عباس مروزی را نخستین سراینده‌ی شعر فارسی می‌دانند. نویسنده‌ی تاریخ سیستان بر این باور است که نخستین سراینده‌ی شعر فارسی محمدبن وصیف سیستانی می‌باشد؛ ناهمگونی دیدگاهها در باره‌ی نخستین سراینده‌ی شعر فارسی چندان مهم نیست؛ مهم، شکل‌گیری، زیستمندی و پویه‌ی تاریخی شعر فارسی دری است. بیشتر پژوهندگان بر این باورند که وزن شعر شاعران نخستین، پرداخته نبود؛ و می‌بایست آنها را مانند خسروانی‌ها به آواز می‌خواندند، تا درست شود؛ و تذکره‌ها و کتاب‌های تاریخی برآنند که حتی شاعرانی مثل رودکی و

فرخی سیستانی اشعارشان را به آواز می‌خواندند؛ یعنی هنوز شعر فارسی، علی‌رغم پذیرش وزن عروضی و قافیه و ردیف، ویژگی ترانگ‌ها و خسروانی‌های دوره‌ی ساسانی را حفظ کرده بود؛ کم‌کم بخاطر سرکوب موسیقی، و گرایش شعر به قصاید مدحی که آواز را تاب نمی‌آورد، شعر از موسیقی جدا شد، و خود سرنوشت و سرشتی جداگانه یافت. از این دوران، شعر رسمی به وجود آمد، شعری که زندگی و ماندگاری خود را در دربارها می‌جست.

در همین دوران و دوره‌های بعد، در کنار ادبیات رسمی، سه نوع شعر دیگر رواج داشت:

۱) تصنیف‌ها یا حراره‌های عامیانه که ملک‌الشعراء بهار در یکی از مقاله‌های خود، نمونه‌هایی را یادآور شده است.[۱]

حراره‌های عامیانه در کتاب‌های تاریخی و ادبی مازندران، کمتر ثبت شد، اما در گوشه و کنار، در فرهنگ عامه، با نمونه‌هایی روبرو می‌شویم.

۲) شعر هجایی:

با پذیرش وزن عروضی - که مبتنی بر کمیت هجاهاست - شعر فارسی وزن هجایی را کنار می‌گذارد: اما شعر ابوطاهر خسروانی، شاعر سده‌ی چهارم[۲] ما را به این واقعیت نزدیک می‌کند که وزن هجایی کم و بیش در کنار وزن عروضی به زیستمندی خود ادامه داده، در سده‌های پسین‌تر به انتهای راه می‌رسد؛ گواه دیگر ما، شعری هجایی است که بر بشقاب زرین‌فامی از گرگان، در قرن هفتم هجری نوشته شده است:

روی از من چرا نهان داری ماهی و عادت مهمان داری
رخ چون ماه آسمان داری قد چمون سرو بوستان داری
دل تو داری غلط همی گفتند بی گمان... جان داری[۳]

۱- بهار، ملک‌الشعراء: بهار و ادب فارسی، به کوشش محمد گلبن، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، ج اول، ص ۱۱۶

۲- همان، ص ۱۱۴

۳- عمادی، اسدالله: بازخوانی تاریخ مازندران، فرهنگخانه‌ی مازندران، ص ۱۵۴

۳) فهلویات:

دسته‌ای از پژوهشگران، به پیروی از شمس قیس رازی که از منتقدان بزرگ ادب کلاسیک ایران بود و عوفی و بسیاری از تذکره‌نویسان، وزن شعر فارسی را برگرفته از وزن عروضی عرب می‌دانند؛ و دسته‌ای دیگر با آن مخالفند؛ و وزن عروضی عرب را نیز برگرفته از نوعی وزن فارسی می‌پندارند؛ با این همه، بیشتر پژوهشگران بر این باورند که وزن فهلویات، تکامل‌یافته‌ی وزن هجایی ساسانی می‌باشد گسترش فهلویات در گوشه و کنار ایران، بویژه از نواحی مرکزی، آن‌چنان بود که شمس قیس رازی را به فریاد وا می‌داشت که:

«کافه‌ی اهل عراق[۱] را از عالم و عامی و شریف و وضیع به انشا و انشاء ادبیات فهلوی مشعوف یافتم»[۲]

شمس قیس رازی در بررسی وزن فهلویات به راهی نادرست می‌رود که در این جستار نمی‌گنجد؛ اما باید یادآور شویم که منظور نویسنده‌ی المعجم از فهلویات، تنها سروده‌های باباطاهر و دیگر شاعران محلی‌گوی همدان یا زنجان نیست، بلکه او همه‌ی شعرهای غیررسمی، بویژه شعر تبری را که دنباله‌ی شعرهای آوازی دوره‌ی ساسانیان بودند - نشانه‌گرفته است؛ انتقاد شدید او از بندار رازی، شاعر بزرگ قرن پنجم- که شاعری دوزبانه، یعنی فارسی‌گوی و تبری‌گوی بود- یکی از گواهان ماست که در جای خود به آن اشاره خواهد شد.

۲- شعر تبری (مازندرانی)

شعر تبری در پویه‌ی تاریخی خویش، دو شخصیت و سرشت جداگانه می‌یابد:

۱- منظور از عراق، سرزمین‌های مرکزی ایران (عراق عجم)، ری اصفهان، همدان و شیراز می‌باشد.

۲- شمیا، سیروس: در معرفت شعر، گزیده‌ی المعجم فی معاییر اشعارالعجم، انتشارات سخن، ص ۳۴

۲-۱- شعر رسمی غیرآوازی
۲-۲- شعر آوازی (خُنیایی) که به صورت ترانه یا آواز خوانده می‌شد.

۲-۱- شعر رسمی غیرآوازی:

همه‌ی پژوهشگران پیدایش شعر فارسی دری را در نیمه‌ی نخستین سده‌ی سوم هجری می‌دانند؛ اما تاریخ شعر رسمی تبری، یعنی شعر غیرآوازی به قرن چهارم هجری برمی‌گردد. ابن اسفندیار، نویسنده‌ی تاریخ تبرستان، زمان تولد شعر را در این سده نمی‌داند؛ اما از شاعرانی نام می‌برد که در این دوره می‌زیستند و به زبان تبری شعر می‌سرودند. اشعار شاعرانی چون مسته‌مرد، استاد پیروزه و مرزبان بن‌رستم، ما را به چند واقعیت نزدیک می‌کند:

نخست آن که شعر در مازندران دارای پیشینه‌ی تاریخی بوده است؛ وگرنه، با تأثیر از شعر عرب فارسی به وزن عروضی تن می‌داد؛ در حالی که شعر تبری در این دوره بیشتر یازده و دوازده هجایی با سه یا چهار تکیه‌ی اصلی و زنگ قافیه می‌باشد.

دوم آن که شعر رسمی و درباری تبری، مانند شعر فارسی دری از موسیقی جدا می‌شود، و خود، سرشت و سرنوشتی جداگانه می‌یابد:

در این جستار، پرسشی ناگفته مانده است. اگر شعر در دوره‌ی ساسانیان خنیایی بود، شعر تبری که ادامه‌ی این نوع شعراست - چگونه راهی جداگانه برگزید و راه خود را از موسیقی جدا کرد؟ پاسخ این پرسش روشن نیست؛ اما چنین به نظر می‌رسد که: یا خودیابی شعر فارسی و رهایی او از موسیقی بر شعر تبری تأثیر داشته است، یا در پایان دوران ساسانیان، شعر مسیری را می‌پیمود که ناگزیر به جدایی آن از موسیقی می‌انجامید. با پذیرش دیدگاه دوم، شعر منسوب به بهرام گور را - همان‌گونه که تذکره‌ها یادآور شده‌اند- باید سرآغاز شعر غیرآوازی دانست.

برای ریشه‌یابی شعر غیرآوازی، باید سده‌های چهارم و پنجم هجری، و خصلت اندیشگی، زبانی و ملی این دوران را بشناسیم. در سده‌ی

چهارم، با چهار کانون قدرت در مازندران روبرو هستیم.

نخست آل‌بویه که بر ری و همدان و اصفهان تا عراق عرب، و گاه بر بخش‌هایی از مازندران چیرگی داشتند؛ این خاندان به سال ۴۴۸ هق سرنگون شد. دوم آل زیار که بیشتر بر گرگان حکومت می‌کردند، و سرانجام به دست غزنویان بر افتادند. سوم استنداران رویان که تا زمان شاه عباس دوم، ناوابستگی خویش را حفظ کرده بودند.

چهارم خاندان قارن و باوند که بر تبرستان باستانی، یعنی دودانگه و بخش‌هایی از چهاردانگه و سوادکوه امروز حکومت می‌کردند؛ البته با مرگ مازیار قارن- که چون بابک خرّم‌دین، مرداویج و قابوس وشمگیر رؤیای بازگشت شکوه گذشتگان را در سر می‌پروراند- خاندان باوند بر تمامی منطقه چیرگی یافت.

این خاندان تا ۷۵۰ هق بر مازندران و گاه گرگان و سمنان حکومت کرد؛ و سرانجام به دست یکی از نیروهای خودی، اسفندیار چلاوی، برافتاد. خاندان باوند، گاه در سمت و سوی حوادث تاریخی ایران، نقشی بایسته ایفا کرد.

در میان خاندان‌های یادشده، آل بویه از دیلمان گیلان، و آل‌زیار بازمانده‌ی حکمروایان گیلان بودند.[۱]

در دربار آل‌بویه، زبان رسمی ادبی، عربی و تبری بود، چون این خاندان با زبان فارسی آشنایی نداشتند، به آن روی خوش نمی‌دادند. برای همین شاعری چون غضایری رازی ناگزیر می‌شد اشعارش را به خراسان بفرستد تا از پاداش مناسب برخوردار شود. فرمانروایان آل بویه، چون عضدالدوله‌ی دیلمی و رکن‌الدوله مردمی فرهنگ دوست و ادب پیشه بودند؛ و به یاری وزیران دانشمندشان چون ابوالفضل و ابوالفتح

۱- برای دیلمی نبودن خاندان زیار، ر.ک، مهرآبادی، میترا، تاریخ سلسله‌ی زیاری، دنیای کتاب، ص ۱۱

عمید، و صاحب عباد، پناهگاه شاعران و هنرمندان عصر شده بودند. به روایت ابن‌اسفندیار، نویسنده‌ی تاریخ تبرستان، شاعران تبری‌گویی چون استاد علی پیروزه و دیوار دز (مسته‌مرد) وابسته به این دربار بودند. در تاریخ ابن اسفندیار، شعری از استاد علی پیروزه نیامده است؛[۱] اما شاعری زیاده خواه در باره‌ی او می‌گوید:

پیرو جه که خورد همیون شو دارو ای وی به سهون کمترم یا به نیرو

پیروزه که اقطاع[۲] همدان را برای خود دارد[۳]، از او به سخن کمتر هستم یا به نیرو؟ بیت فوق باید به زبان تبری رازی باشد؛ زیرا زبان شهرهای کناری مازندران، مثل استرآباد، گرگان (گنبد کاووس فعلی) و شهر ری بخاطر همزیستی با زبان فارسی، و حضور شاعران فارسی زبان در این سرزمین‌ها، بیشتر دستخوش دگرگونی‌های صرفی و نحوی شد. ساختار نیمه فارسی مصراع دوم خود می‌تواند گواه داوری ما باشد. با این همه در بیت یادشده کاربرد واژگان کهنه، در خور توجه و دگرگونی واک‌ها در بعضی از واژگان اندک است مثل کاربرد پیروجه بجای پیروزه، و کاربرد سهون بجای سخن.

دیوار دز (مسته‌مرد) نیز مدتی در این دربار می‌زیست. دیوار دز لقبی است که عضدالدوله‌ی دیلمی به او داده است. در تاریخ ابن اسفندیار، دو شعر از او روایت شد. شعر نخست در وصف کنیز مطربی است که جامه‌ی ابریشمین کبود پوشیده و صورتش را با آستین پنهان کرده بود:[۴]

۱- ابن اسفندیار، بهاءالدین محمدبن حسن، تاریخ طبرستان، به تصحیح عباس اقبال، به اهتمام محمد رمضانی، انتشارات پدیده، ص ۱۳۷

به روایت ابن اسفندیار، عضدالدوله‌ی دیلمی، شعر او را بر شاعر بزرگ عرب، متنبی، ترجیح می‌داد.

۲- خورد= اقطاع: زمین، باغ یا دهی که پادشاهان به کسی می‌بخشیدند.

۳- دکتر صادق کیا، کلمه شورا شهر معنی کرده است؛ اما در زبان تبری کاربرد کلمه شهر بعد از نام شهر کمتر دیده شده است. پس کلمه‌ی فوق باید شُـه= شی= برای خود باشد.

۴- ابن اسفندیار، همان، ص ۱۳۹

کـوو سِـدره نـیله، بـه آوا آیـن وادیم، گَتَه دیْم ای مردمون و شاین

دختر، با سدره‌ی نیلی، به آواز می‌آید؛ با صورتی بزرگ که آن را از مردم پنهان کرده است.

خیری نیهون کرد و نرگس نمایون ای خیری خوبه، داوستی ور این

چهره‌ی گلگون را پنهان کرد و چشمان نرگسی‌اش نمایان است؛ همان بهتر که چهره‌ی زیبایش، پوشیده و پنهان باشد.

گویی خوره شی به این بومه آین ای دریا نیمی و نیمی مه آآیـن

انگار خورشید از نیمی دریای آبی رنگ و نیمی مه، طلوع کرد و به این سرزمین می‌آید.

شعر دوم شکواییه‌ای است خطاب به شمس‌المعالی قابوس، بعد از نوشیدن شراب در آمل، حد خوردن و زندانی‌شدن به دست فقها، گریختن و پناه بردن به قابوس.[۱]

سه بین آخر شعر چنین است:

مردم خرّم، ای خور ایرونه بومی زنش‌به‌من‌چون‌کنه، کیهون شومی؟

مردم ایران زمین، از وجود خورشید وش تو شاد و خرم هستند؛ پس چرا روزگار بدکار، با من دشمنی دارد؟

آین بیمه، یکی شو مست هو بی‌مونس

بـدای شـمس دل، دنـمه اسـن ای کس

یک شب مست و تنها، به پشتگرمی تو و بی‌هراس از کسی، از جایی می‌گذشتم

نـاگـاه بـه مـن او گـتن، یکـی دونـادون

هـاگـتن مـرا بـردن، ازو بـه زیـندون[۲]

ناگاه یکی دونادان، مرا گرفتند، دستگیر کردند و به زندان بردند.

۱- ابن اسفندیار، همان، ص ۱۳۹.

۲- استاد محترم، دکتر صادق کیا، در واژه‌نامه‌ی تبری، ابیات فوق را به طور ناقص معنی کرده‌اند، که با معنی نگارنده، در بعضی از مصراع‌ها و کلمات متفاوت است. ر.ک: کیا، صادق، واژه‌نامه تبری، انجمن ایران‌ویج، ص ۲۲۶.

در اشعار یادشده فعل بیشتر در وجه مصدری آمده است که سخن از کهنگی شعر دارد؛ زیرا در دوره‌های بعد، در اشعار آوازی و غیرآوازی (مثل اشعار امیر پازواری و میرعبدالعظیم مرعشی) و حتی در زبان گفتاری، گواه صرف زمانی فعل هستیم.

ساختاری مثنوی‌وار شعر و کاربرد قافیه در شعر دوم[۱] نشان از تأثیر شعر فارسی بر شعر تبری دارد. با این همه، اشعار یادشده، شخصیت و هویتی جداگانه دارند. زیرا به وزن عروض عربی-فارسی تن نداده، به پیروی از رباعی و دوبیتی‌های آوازی (فهلویات) در وزن هجایی سروده شدند.

در جستجویی بیشتر به حضور حرف اضافه‌هایی مثل «از» پی می‌بریم که باید اشتباه نسخه‌بردار باشد؛ زیرا شاعر در ابیات دیگر از کلمه‌ی «ای» بجای «از» بهره می‌گیرد.

از دیگر شاعران این دربار، بندار رازی و منصور منطقی رازی هستند. بندار رازی، مداح مجدالدوله‌ی دیلمی، از شاعران بزرگ قرن پنجم هجری می‌باشد که به دو زبان تبری و فارسی سخن می‌گفت. اشعارّ او در قرن پنجم و ششم زبانزد بود. و شاعرانی چون ظهیر و خاقانی به او اشاره دارند. خاقانی می‌گوید:[۲]

سردار اهل فضلم و بندار نظم و نثر
آرد سجود من، سر بندار ری‌نشین

زبان تبری این شاعر به گویش رازی بود. برای همین، شمس قیس رازی، نویسنده‌ی المعجم، بعد از تازش به وزن شعر تبری او، زبانش را نزدیک به فارسی دری می‌داند.[۳]

منصور منطقی رازی نیز در قرن پنجم می‌زیست، این شاعر نیز به دو

۱- بعضی از پژوهشگران مثل ملک‌الشعراء بهار، وزن عروضی را برگرفته از وزن هجایی ساسانی و زمان پیدایش قافیه را در اواخر دوره‌ی ساسانیان می‌دانند.

۲- شمیا، سیروس، همان، ص ۲۹۹.

۳- همان، ص ۱۲۴.

زبان تبری و فارسی سخن می‌گفت. و اشعارش آن‌چنان قدرتمند بود که وزیر دانشمند آل‌بویه، صاحب عباد، برای آزمایش بدیع‌الزمان همدانی، از او خواست که چند بیت منصور منطقی را به عربی ترجمه کند.(۱)

در دربار آل‌زیار، بیشتر به شعر عربی و فارسی توجه می‌شد؛ و گواهان ما، کتاب کمال‌البلاغه از قابوس وشمگیر، قابوسنامه از عنصرالمعالی کیکاووس و حضور شاعران فارسی و عربی‌سرایی چون منوچهری دامغانی، قمری جرجانی و ابوبکر خوارزمی در این دربار می‌باشند.(۲)

با این همه شکوایه‌ی مسته‌مرد خطاب به قابوس وشمگیر، و چند بیت تبری در قابوسنامه، گواهان ارزشمندی بر حضور زبان و شعر تبری در این دربار هستند. رباعی تبری عنصرالمعالی در قابوسنامه، چنین است:

سِیْ دشمن به شِر تو داری رَمُونه
نهْراسُم وِرِ میرکهون دونَه
چنین گنه دونا: بوین هَرْزوُنه
به گور خُتِه نخَسه آن کس به خونه

اگر دشمنی به هیبت شیرداری، باکی نیست؛ این را آفریننده‌ی جهان می‌داند. دانا چنین می‌گوید: آن کس که در درون گور خفته است، به خانه وزن و فرزند نیاز ندارد.

عنصرالمعالی همین شعر را به فارسی چنین سروده است:

گر شیر عدو شود چه پیدا چه نهفت
با شیر به شمشیر سخن باید گفت
آن را که به گور خفت باید بی‌جفت
با جفت به خان خویش نتواند خفت(۳)

۱- عوفی، محمد: لباب‌الالباب، بکوشش سعید نفیسی، کتابخانه‌ی ابن‌سینا، ص ۲۵۴.
۲- ر.ک، مهرآبادی، میترا: همان، ص ۱۳۶.
۳- همان، ص ۲۴۲. رباعی تبری، یازده هجایی است؛ چند کلمه‌ای را که حذف کردم، باید اشتباه نسخه‌بردار باشد.

استنداران رویان (پادوسبانان) و خاندان باوند، پناهگاه دیگر شاعران تبری‌گوی شده بودند. در این کانون قدرت، زبان مازندرانی، زبان اصلی بود. و برخلاف پادشاهان و وزیران بویه و زیاری – که بر زبان عربی چیرگی داشتند و گاه به این زبان شعر می‌سرودند – فرمانروایان باوند و استنداران رویان، به این زبان و زبان فارسی بی‌اعتنا بوده، زبان مازندرانی را عامل همبستگی و یگانگی ملی می‌دانستند. در تمام این دوران – که جلگه در آتش کشاکش تاریخی می‌سوخت – سرزمین‌های کوهستانی رویان و شهریار کوه، از تاخت و تاز بیگانگان پروایی نداشت؛ این سرزمین‌ها، برخلاف جلگه، نه در برابر علویان و سرداران خلفا تسلیم شدند، نه در برابر لشکریان صفاری و سامانی و سلجوقی و مغول؛ و بی تردید تسلیم و سازش گاه‌گاه آنان از سر ناگزیری، گذرا و مصلحتی بود.

کتاب مرزبان‌نامه، یکی از شاهکارهای ادب ایران، به زبان مازندرانی نوشته شد. نویسنده‌ی این کتاب، مرزبان‌بن رستم، یکی از شاهزادگان باوندی بود. مرزبان‌بن رستم مجموعه شعری نیز به نام نیکی‌نامه داشت که چون اشعار شاعران دیگر از بین رفت؛ اما ابن اسفندیار دو بیت از شاعری به نام ابراهیم معینی آورده است که بیت دوم آن، باید از مرزبان رستم باشد.

چنین گته دونای زرین کتاره به «نیکی نومه» که شر جادیاره
«این پیری بپا، چه اندوهن کاره .....»

دانای زرین گفتار، در نیکی‌نامه – که راهنمای شعر است – چنین گفته است:

«زمان پیری را دریاب که بسیار اندوهناک است. ...»

در پایان قرن پنجم، بویژه در قرن ششم، باوندیه‌ی دوم به اوج قدرت رسید؛ و گاه پادشاهان باوندی، بر حرکت و سرشت تاریخی ایران، نقشی تعیین‌کننده داشتند؛ این چیرگی سبب شده بود که از یکسو شاعران بیرون

از «دارالمرز»، (مانند رشید و طواط و انوری و دهها شاعر دیگر) به ستایش از آنان برخیزند؛ و از سوی دیگر خود را «شهریار ایران و توران، تاج‌بخش عراق و خراسان»[۱] بدانند؛ پس زبان تبری، دیگر عنصر همبستگی ملی در برابر تازش بیگانگان نیست؛ و زبان فارسی در کنار زبان تبری، کم‌کم حضور پیدا می‌کند؛ به همین دلیل، رستم کبود جامه، از زندان خوارزمشاه، خطاب به رستم‌بن علی باوندی، رباعی فارسی زیر را می‌فرستد:

بی هیچ خیانتی و بی‌هیچ گناه خوارزم‌شهم بند نهاده است به پا...

و یا تاج الملوک مرداویج –که به دربار سلطان سنجر پناه برده است– برای برادرش، رستم‌بن علی، رباعی گزنده‌ای می‌فرستد که به زبان فارسی است. با این همه زبان مازندرانی ایستادگی می‌کند؛ و همچنان زبان رسمی و ادبی این دوران است.

به روایت ابن اسفندیار، رستم‌بن علی (۵۶۰-۵۳۴ ه) بسیار بخشنده بود. و روز شرابخواری خزانه‌ی خود را به تاراج می‌داد؛ روزی دو نفر از نزدیکان فرصت‌طلب، خزانه را خالی می‌کنند؛ و باربد جریر تبری–که وابسته به دربار او بود – می‌گوید[۲]

این دو خر که دارنه شاه ایرون یکی خربه زین نیکه، یکی به پالون

این دو خر که شاه ایران دارد، یکی برای زین کردن شایسته است، دیگری برای پالان‌کردن. باز در همین زمان، یعنی قرن ششم، گرده بازو یزدگرد، فرزند حسن بن رستم، وقتی از خشم پدر، افسرده و رنجور می‌شود، می‌گوید:[۳]

چَل وامن کرد این، نکرده وا یکی بُو
ور اورد بناز هو، برد به خاک واشو

۱- ابن اسفندیار، همان، قسم سوم، ص ۱۲۵.

۲- همان، ص ۱۱۳.

۳- ابن اسفندیار، همان، قسمت سوم، ص ۱۱۵.

به ویست و پنج سال می‌تن بی بلابو
کاشکی به یکی بازو نیاوردا بو

چرخ روزگار آنگونه که با من کرد، با هیچکس نکرد؛/ او را به ناز آورد و با رنج و زاری به خاک می‌برد.

فقط بیست و پنج سال تن من بی‌بلا بود/ کاش مرا با یک بازو (تلمیحی بر گرده بازو که لقب اوست) هم بدنیا نمی‌آورد.

بعد از کشته‌شدن فخرالدوله حسن باوندی، تبرستان باستانی (شهر یارکوه تاریخی = پریم و پشتکوه) دستخوش دگرگونی‌های بزرگی می‌شود که بعدها به آن اشاره خواهد شد.

در دربار پادوسپانان رویان نیز، زبان تبری زبان اصلی، و عامل همبستگی مردم آن سامان بود.

یکی از شاعران بزرگ رویان، قطب رویانی شاعر قرن هفتم می‌باشد.

این شاعر ترجیع‌بندی دارد که گویا در آن عصر، زبانزد بود؛ به روایت نویسندگان «تاریخ رویان» و «تاریخ تبرستان و رویان و مازندران»، شمس الملوک محمد باوند، فرمانروای تبرستان و شهر آگیم فرمانروای رویان، به فرمان هلاکوخان مغول به تسخیر قلعه‌ی گردکوه دامغان می‌روند؛ وقتی بهار فرا می‌رسد، این شاعر ترجیع‌بندی می‌سراید که آنان را از محاصره‌ی قلعه‌ی گردکوه باز داشته، لبریز از عیش و کامرانی به مازندران و رویان برمی‌گرداند. ترجیع‌بند یادشده – که بعد از دویست و سی‌سال، در زمان ظهیرالدین مرعشی مشهور بود– با این بیت شروع می‌شود:

داوا ورهْ ور شی، چَلِ شَم ای شیم
واپی گرد، باز و شکت، وهارْ هجیردیم[۱]

اکنون که شمع چرخ (خورشید) از برج ماهی (حوت= شیم= سیم) به

۱- برای ابیات دیگر ترجیع‌بند، ر.ک، کسروی، سیداحمد: تواریخ تبرستان و یادداشت‌های ما، مقدمه‌ی تاریخ تبرستان و رویان و مازندران، سید ظهیرالدین مرعشی، به کوشش محمد حسین تسبیحی، انتشارات شرق.

برج حمل (=بره= وره) رفت،/ برگرد که چهره‌ی زیبای بهار شکفت.

بعد از بازگشت فرمانروایان مازندران و رویان، لشکریان مغول به فرماندهی غازان بهادر، به مازندران می‌آیند. شمس‌الملوک و شهر آگیم، ابتدا سرکشی می‌کنند و بعد تسلیم می‌شوند؛ و در همین کشاکش است که شمس‌الملوک باوندی به دست فرماندهان منگوقاآن به سال ۶۶۴ هق کشته می‌شود؛ و امیرعلی شاعر، ترجیع‌بندی در رثای او می‌سراید که مطلعش، این است:[۱]

خوشا: دل آزار چل تو بینی، گریای
که تو بر کسی آری دل، خو بشینای

خوشا روزی که چرخ دل آزار و بی‌وفا را گریان بینی؛/ و تو (بی‌هراس از مرگ) به کسی دل بسپاری؛ و آن، چه خوب است[۲]

متأسفانه از این شاعر، فقط همین بیت در تاریخ رویان آمده است که ثبت آن نادرست است و بیشتر نحو شعر فارسی را دارد.

«برآیند زبان شعر تبری»

وزن شعر غیرآوازی تبری، بیشتر هجایی است؛ گاه از وزن عروضی فارسی - عربی پیروی می‌کند (مثل قصیده ملمع قاضی هجیم، شاعر قرن پنجم که به وزن یکی از شعرهای دقیقی می‌باشند)؛ اما این پیروی، همگانی نیست.

به طور کلی، تا پایان قرن پنجم، زبان تبری، عامل همبستگی ملی است؛[۳] دگرگونی واک‌ها در شعر این دوره بسیار اندک است و فعل بیشتر

۱- آملی، اولیاءالله، تاریخ رویان، کتابخانه‌ی اقبال، به تصحیح عباس خلیلی و مقدمه‌ی کسروی.

۲- دکتر صادق کیا در «واژه‌نامه‌ی تبری»، محمود جوادیان در «نوح» و فتح‌الله صفاری در شکوفه‌هایی از ادبیات مازندران، این بیت را به شکل دیگر معنی کردند.

۳- یادمان‌های تاریخی چون برج لاجیم در سوادکوه، بکت پریم و رادکان در بندرگز گواهی می‌دهند که در دربار باوندیه، تا قرن پنجم هجری خط پهلوی رواج داشت.

در وجه مصدری می‌آید. از قرن ششم به دلایل تاریخی - که پیشتر بیان شد - در تبرستان، یعنی کانون قدرت فرمانروایان باوندی، شاهد همزیستی شعر تبری و فارسی هستیم؛ کم‌کم صرف کلمه‌ها تغییر کرده، فعل از وجه مصدری بیرون آمده، صرف زمانی به خود می‌گیرد؛ با این همه ابدال حروف ناگهانی نیست؛ چنانچه در شعر «گرده بازو» بجای «با» هنوز کلمه‌ی «وا» می‌آید. این دگرگونی، در قلمرو پادوسبانان، اندک و کندتر است؛ زیرا رویان همچنان در حصار کوهها به دفاع از خود می‌پردازد، و حتی به قدرت فرمانروایان باوندی که گاه بر ری و سمنان و دامغان و گرگان چیره می‌شوند- تن نمی‌دهد، به عنوان نمونه‌ی در تاریخ می‌خوانیم: استندار کیکاووس برای اتحاد با فخرالدوله گرشاسف کبود جامه، و جنگ با شاه غازی رستم، با «قاضی سروم رویانی» مشورت می‌کند؛ قاضی این اتحاد را به صلاح می‌داند؛ و شاه غازی رستم به رویان لشکرکشی کرده، آنجا را می‌سوزاند و خاکستر می‌کند. اسپهبد خورشید مامتیری (=بابل فعلی)، متحد قبلی شاه غازی رستم و متحد بعدی استندار کیکاووس در باره‌ی این حادثه‌ی تاریخی می‌گوید:[۱]

تون کشور بوین سوجن، کهون اورجن
تدبیر کرده کادی، دیرهارموجن

قاضی (سروم رویانی) تدبیری کرد که موجب سوزاندن خانه‌ها شد؛/ در حالی که خانه‌ی او تا به روزن پر از ثروت بود.

اکنون کشور (رویان) را ببینید که می‌سوزد و شعله‌اش به آسمان می‌رسد؛ و تدبیر قاضی سبب شد که مردم به دوردست بگریزند.

شعر فوق در قرن ششم سروده شد. ساختار کهنه‌ی شعر، کاربرد حرف «ج» به جای «ز» کاربرد کلمه‌ی «کی» به جای «که» و کاربرد وجه مصدری فعل، از دگرگونی اندک زبان در این منطقه خبر می‌دهد. و گواه دیگر ما، ترجیع‌بند قطب رویانی است که به آن اشاره شد، و به نظر

۱- ابن اسفندیار؛ همان، ص ۱۰۸.

نگارنده، از همین زمان، یعنی قرن ششم، به تدریج گویش‌های میانی و غرب مازندران از هم جدا می‌شوند.

از قرن هشتم، بویژه در مناطق میانی مازندران، زبان شعر ساده و روان‌تر و به زبان گفتاری نزدیک می‌گردد. و ما نمونه‌ی این دگرگونی را در اشعار افراسیاب چلاوی و میرعبدالعظیم مرعشی می‌بینیم. افراسیاب چلاوی- که با حیله و نیرنگ، فخرالدوله حسن، آخرین فرمانروای باوندی را به سال ۷۵۰ هق برانداخت و خود فرمانروای آمل شد- در شعری می‌گوید:

مَـلکِ رستمدار، پسر شاه غازی
آمل بنتونی گیتن وازی وازی...

ای پادشاه رستمدار، پسر شاه غازی! آمل را نمی‌توانی به آسانی تسخیر کنی (نمی‌توانی آمل را به بازی بگیری)

یا:

ادی من به «ویمه» لشکرگاه بدیمه
لیران اژدها ره، به دم‌ها کشیمه...[۱]

دوباره در ویمه (نزدیک فیروزکوه) لشکرگاه دیدم؛ دلیران غرنده را، به دنبال خود کشیدم و به مصاف دشمن بردم.

و میرعبدالعظیم مرعشی، شاعر بزرگ قرن نهم- که به سه زبان تبری، فارسی و عربی شعر می‌گفت و در باور بعضی از صاحبنظران بنیانگذار بحر طویل است[۲] در شعری می‌گوید:

من دوم به دریو انگومه، میر به سامون
تجن به کنار، چاک بزو تا به دامون...

من در دریا دام می‌انداختم، میر درخشکی؛/ و تجن در گوشه‌ای از بیقراری پیرهن چاک زده بود.

۱- برای آگاهی بیشتر، ر.ک، دکتر صادق کیا: واژه نامه‌ی تبری، ص ۱۹.

۲- شفیعی کدکنی، محمدرضا: موسیقی شعر، انتشارات آگاه، ص ۵۰۳.

در برآیند کلی، قالب‌های شعرهای تبری، بیشتر رباعی و گاه مثنوی ـ غزل است؛ و گاهی با ترجیع‌بندهایی مثل ترجیع‌بند قطب رویانی و امیرعلی روبرو می‌شویم که در آن حس و زبان مازندرانی، اما قالب، فارسی است. در ترجیع‌بند قطب رویانی، توصیف طبیعت رئالیستی، و با توصیف منوچهری دامغانی برابری می‌کند.

در شعر تبری، قافیه در همه‌ی مصراع‌ها رعایت می‌شود؛ و بیشتر سماعی است.[۱] از شعرهای یادشده هیچکدام آوازی نیستند؛ اما رباعی‌های میرعبدالعظیم مرعشی می‌تواند آوازی باشد؛ و این همگونی سبب شد تا بر نهاردارن، یکی از شعرهای او را با شروع «تا ندیمه تی چره تروخور رنگ» در کنزالاسرار به نام امیرپازواری ثبت کند.

نکته‌ی مهم‌تر آن که: در اشعار هجایی تبری، «تکیه» نقش مهمی دارد؛ و بیشتر شعرها یازده یا دوازده هجایی با چهار یا سه تکیه‌ی اصلی می‌باشند.

لشکرکشی خلفا و همسویی صفاریان و سامانیان و غزنویان با آنان، نتوانست حکومت‌های محلی را براندازد؛ حتی نیروهای مغول، فرمانروایی باوندیان و پادوسبانان را بخاطر پیروی ظاهری آنان، به رسمیت شناختند، تا سرانجام با قتل فخرالدوله حسن باوندی به دست اسفندیار چلاوی، این خاندان برافتاد، و راه برای حکومت مرعشیان هموار گشت. مرعشیان چون اقوام کوچنده‌ی دیگر به زبان مازندرانی سخن می‌گفتند؛ اما به دو دلیل، شعر تبری از پویه‌ی طبیعی خویش بازماند:

نخست کشاکش داخلی، و بی‌اعتنایی فرمانروایان مرعشی به شعر تبری؛ دوم، گسترش زبان فارسی در پهنه‌ی فلات ایران.

در دوره‌ی صفویه، شاعران بزرگ مازندران، بیشتر به زبان فارسی

۱- قافیه‌ی سماعی به الفاظی اطلاق می‌شود که در تلفظ همانند هستند، ولی در نوشتن تفاوت دارند مانند قافیه ساختن بادام با دالان ملاح، حسینعلی، موسیقی و شعر، ص ۲۲۷.

شعر می‌گفتند؛ و عده‌ای چون طالب‌آملی و صوفی مازندرانی به هند کوچ کردند.

دوره‌ی قاجار نیز، دوره‌ی سکوت و افول است؛ و با شعر جدی تبری روبرو نیستیم. گهگاه شعر طنز یاهجوی از گوشه و کنار شنیده می‌شود؛ جدی‌ترین کار این دوره، نصاب امیر تیمور ساروی می‌باشد که آن هم نظم است. در سال‌های جدید، گواه خیزشی بزرگ در شعر تبری هستیم. یکی از پیشاهنگان راه، غلامرضا کبیری، سراینده شعر «کوچ» است. بافت داستانی، زبانِ تمثیلی، حس قوی شاعرانه و پیام اجتماعی شعر، این اثر را دلنشین و ماندگار کرده است.

از دیگر شعرهای لطیف و ماندگار مازندرانی، «سرتلار» سروده‌ی محمود جوادیان، شاعر و پژوهشگر مازندرانی می‌باشد. این شعر با این که واگویه‌ی غم غربت و بازتاب حسرت گذشته است، بخاطر ذهن نوی شاعرانه و گرایش به مدرنیسم، ماندگار خواهد شد.[۱] «سرتلار» یکی از شعرهای اندک است که در آن تصویر، از چارچوب کهنه‌ی شعر تبری، فراتر رفته، فضا و هوای تازه‌ای خلق می‌کند.

در سال‌های اخیر، چند کتاب شعر به زبان مازندرانی منتشر شد که از جمله‌ی آن‌ها مجموعه‌ی «روجا» سروده‌ی نیما یوشیج، «سولاردنی» سروده‌ی جلیل قیصری، «امیری‌های ننوز» سروده‌ی جهانگیر نصری اشرفی، «سجرو» سروده‌ی عیسی کیانی‌حاجی و «نوج» به کوشش محمود جوادیان است.

به اشعار نیما یوشیج، قیصری، اشرفی، علی هاشمی و اصغر مهجوریان و احمد طیبی در بخش شعرهای آوازی پرداخته خواهد شد؛ چرا که شعر آنان با همه نوآوری، میراث‌دار شعر آوازی و ادامهٔ شعر فولکلوریک مازندران است.

انتشار کتاب نوج که در برگیرنده‌ی برخی سروده‌های تبری از شاعران

۱- جوادیان ، محمود: نوج، فرهنگخانه‌ی مازندران، ص ۴۴.

مازندرانی است گامی در جهت رشد و شکوفایی شعر تبری می‌باشد؛ در این کتاب که کوشش محمود جوادیان منتشر شد با چند شعر جدی، مثل اشعار حجت‌الله حیدری، اکبر مهجوریان، و شعر «پلنگ و للەوا»، سروده‌ی این جانب روبرو هستیم که بررسی آنان زمان و فرصتی دیگر می‌طلبد؛ و به اشعار شاعران دیگر، جلوتر خواهیم پرداخت.

۲-۲ «شعرهای آوازی مازندران»

مهم‌ترین بخش شعر مازندران، آوازی است؛ یعنی سنتی بازمانده از گاهان زرتشت و دوران اشکانیان و ساسانیان. شعر آوازی مازندران به دو بخش تقسیم می‌شود:

نخست: دوبیتی‌هایی که به وزن فهلویات، یعنی ترانه‌های باباطاهر، و دوبیتی‌های استان‌های خراسان، فارس و دیگر مناطق ایران سروده شد. این قالب شعری بایست بعدها تحت تأثیر فهلویات رواج پیدا کرده باشد؛ و یا می‌توانیم آن را مانند ترانه‌های باباطاهر، ادامه‌ی ترانگ‌های دوره‌ی ساسانی بدانیم.

بعدها با این‌که شعر فارسی خود را از موسیقی جدا کرد، باز رباعی و دوبیتی همچنان آوازی ماند.

شمس قیس رازی، نویسنده‌ی المعجم، در بررسی فهلویات می‌گوید که همه‌ی مردم نواحی مرکزی را از عامی و دانشمند شیفته‌ی فهلویات دیدم و در توصیف او-که خود اهل ری، یعنی حلقه‌ی ارتباط فرهنگ ایران و شمال و شرق بود- فهلویات شادی‌بخش بزم‌های دوستانه و انگیزه‌ی سماع شادخوارانه است. پس در برآیند کلی می‌توان پذیرفت که در گذشته حتی رباعی‌های خیام هم به آواز خوانده می‌شد؛[1] همان‌گونه که امروز دوبیتی‌های باباطاهر و فایز دشتستانی، و رباعی‌های امیرپازواری و شرفشاه دولایی را به آواز می‌شنویم.

۱- زرین کوب، عبدالحسین، با کاروان حله، انتشارات جاویدان، ص ۹۷.

وزن دوبیتی‌های مازندران به وزن فهلویاتِ گذشته نزدیک است؛ گفتیم که وزن رباعی فارسی و دوبیتی‌های محلی، تکامل‌یافته‌ی وزن هجایی ساسانی می‌باشد. شمس قیس رازی در بررسی فهلویات قدیم، چند نمونه از شعر باباطاهر می‌آورد که وزن آن یازده هجایی، اما همگون با وزن عروضی مشاکل و هزج است. با این همه دوبیتی‌های مازندران، کاملاً از وزن عروضی پیروی نمی‌کنند؛ و گاه مصراع‌های آن وزن یکسانی ندارند که با کشش موسیقیایی درست می‌شود.

به دوبیتی‌های مازندران، بویژه در سرزمین‌های کوهستانی، ترانه و گاه تبری (توری) می‌گویند؛ موضوع دوبیتی‌ها بیشتر عاشقانه بوده، کمتر رنگ و بوی حکیمانه و فلسفی دارد. ترانه‌های مازندرانی بیشتر ریتمیک است.

در مازندران ترانه‌های رایج لیلی جان، یار گله کنه، بانو بانو جان، و ترانه‌های همانند، در دوبیتی خوانده می‌شود؛ البته گاه ترجیع‌بندهایی به آن افزوده، آن را به صورت همصدایی اجراء می‌کنند.

نمونه‌ای از دوبیتی مازندرانی:

«ساری» سُرَه دار، دچله دارنه	sari e. sor a. dar. də. cellə. darnə
دتا بلبل، وُنه سر، ناله دارنه	də ta. bəlbəl. vənə. sar. nalə. darnə
اتا بلبل، ناله‌ی وَچْه دارنه	atta. bəlbəl. nalə e.vacə darnə
اتا بلبل، عاشق گم‌کرده، دارنه	atta. bəlbəl. asaq. gom. kardə. darnə

در ساری، درخت سروی دو شاخه دارد؛ و بر بالای هر شاخه‌ای بلبلی می‌نالد.

یکی از فراق فرزند و دیگری از فراق معشوق گمشده زار می‌زند.

نوع دوم شعر خنیایی مازندران، اشعار هجایی است که یادگاری از دوران پیش از اسلام می‌باشد. مایه‌ی آوازی امیری، طالب طالبا، و موری یا نواجش و بعضی آهنگ‌های بازمانده از دوران کهن از این دسته هستند.

«شعر آوازی امیری»

آواز امیری نزدیک به مایه‌ی عشاق است؛ و عشاق مقامی از جمله دوازده مقام قدیمی است که به روایت تاریخ از دیرباز در مازندران مورد توجه بود. آیا مایه‌ی آوازی امیری، بازمانده‌ی یکی از مقام‌های ساسانی است؟ و یا خود مقامی جداگانه و یادمانی از تمدن کهن تبرستان می‌باشد. یکی از موسیقی شناسان، ریشه‌ی این آهنگ را در آواز «قدیم دستان» طالشی (= کادوزی = کادوسی) می‌داند.[۱] با پذیرش این دیدگاه، باید آواز میری را، چون قدیم دستان، یادمانی از موسیقی کهن شمال بدانیم. همگونی آواز امیری و شرفشاهی گیلان نیز از همین واقعیت سرچشمه می‌گیرد.

«باز هم در باره‌ی امیر پازواری و کنزالاسرار»

هیچ شاعر تبری‌گویی به اندازه‌ی امیر، با ستایش همگانی روبرو نشده است. بارها در دامنهٔ کوهها و در قلب جنگل‌ها، در روستاهای دوردست و در منزل چوپانان و گالش‌ها، و دردشت و شهر، حتی در کلاس درس، با کسانی روبرو شدم که شعر امیر را زمزمه می‌کردند؛ او را از آن خود می‌دانستند؛ و شعرش را آن‌گونه تفسیر می‌کردند که خود می‌خواستند.

در چنین حالتی، شاعر، فردیت خویش را از دست می‌دهد؛ و به ناخودآگاه جمعی یک ملت می‌پیوندد. و افسانه‌سازی در باره‌ی چنین شاعرانی از همین‌جا آغاز می‌گردد. به عنوان نمونه، حافظ بلاکشیده‌ی سوخته‌جان، ترجمان الاسرار و لسان‌الغیب می‌شود، و امیر پازواری آن چنان چهره‌ی فرا انسانی می‌گیرد که عده‌ای به انکارش بر می‌خیزند.

از سوی دیگر، شعر امیر نیز چون حافظ، حلقه‌ی اتصال گذشته و حال، و کانون همزیستی عاطفی مردمان، در سده‌های تاریک و روشن گذشته و اکنون است. بویژه شرایط تاریخی مازندران، جدال‌های خونین

۱- مبشری، لطف‌الله، آهنگ امیری مازندرانی.

درونی، تهاجم و سرکوب وحشیانی‌ی اعراب، سامانیان، سلجوقیان، مغول و تاتار و صفویان، و ستیز خونریز خانگی مرعشیان، مردم مازندران را وامی‌داشت تا آن حلقه‌ی اتصال را محکم و محکم‌تر کنند. پس امیرپازواری، تبلور هستی آن دسته از شاعران سوخته و گمنامی می‌گردد که شعرشان جاری، اما نامشان از یاد رفته است. باز پرسشی بی‌پاسخ می‌ماند: چرا امیر پازواری؟

پیشتر گفتیم و باز اشاره خواهیم کرد که به دلایل تاریخی شعر نوشتاری تبری در دوره‌ی صفویه به پایان راه خویش می‌رسد. پس شعر خنیایی که شفاهی است و سینه به سینه می‌گردد، همسو بازندگی مردم پیش‌رفته، به زندگی خود ادامه می‌دهد. و شعر امیر که خنیایی می‌باشد نماد ماندگاری این نوع شعر می‌گردد.

در تاریخ ادبیات و تذکره‌های رسمی کمتر به شعر خنیایی پرداخته شد؛ برای همین شاعرانی چون امیرپازواری، رضا خراتی و شرفشاه دولایی با همه آشنایی و زیستن در جان مردم، به ناآشنایی بیگانه می‌مانند. و همین ویژگی، پژوهشگری را وا داشته است تا امیر را برساخته‌ی برنهارد درن و دیگران بدانند؛[۱] حال آنکه شعر امیر و نام او در جان مردم روستاهای دور و نزدیک که هرگز کتاب کنزالاسرار را ندیده و نخوانده‌اند درگذشته و حال زیسته، ماندگار خواهد بود.

«در جستجوی نشانه‌ها»

پیشتر در مقاله‌ای با عنوان «امیر پازواری، بزرگترین شاعر تبری‌گوی مازندران»[۲] به معرفی این شاعر پرداختم؛ در این فاصله، نوشته‌های

۱- تهوری، بمون،: امیر پازواری بر ساخته‌ی برجا، در کتاب «امیر پازواری» از دیدگاه پژوهشگران و منتقدان، به کوشش جهانگیر نصری اشرفی و تیساپه اسدی، انتشارات خانه سبز، ص ۲۰۲.

۲- ر.ک، مجله‌ی گیله‌وا، س ۳، شماره ۲۲ و ۲۳ و ۲۴ و ۲۵، و کتاب «امیر پازواری از دیدگاه پژوهشگران و منتقدان»، همان، ص ۱۸۳.

بسیاری به چاپ رسید؛ دریغا که زمان تاریخی این شاعر، همچنان پنهان و ناگفته ماند.

از جمع تذکره‌نویسان ایرانی، «رضا قلی‌خان هدایت»[۱] که مردی ادیب و آشنا با فرهنگ و ادب ایران بود نخستین کسی است که به معرفی امیر پازواری می‌پردازد. او در ریاض‌العارفین این شاعر را امیر مازندرانی، از مجاذیب عاشقان و قدمای صادقان، و در کتاب فرهنگ انجمن آرای ناصری، او را امیرپازواری می‌نامد. در همین سال‌ها، الکساندر خودزکو[۲] پژوهشگر لهستانی، در بررسی تاریخ و فرهنگ شمال، به ثبت ترانه‌های عامیانه‌ی ترکمن، و ترانه‌های امیر پازواری می‌پردازد.

بعد از او، «برنهارد درن» با همیاری میرزا شفیع مازندرانی، اشعار امیر را در کتاب به نام «کنزالاسرار» که بر گرفته از یک رباعی اوست.[۳] به چاپ می‌رساند. در این کتاب از اشعار نوشتاری غیرآوازی، مثل اشعار مسته‌مرد و قطب رویانی که در کتاب‌های تاریخی ابن اسفندیار و میرظهیر و دیگران ثبت شد نشانی نیست[۴]، اما ویژگی‌های زبانی اشعار نشان می‌دهد که در یک زمان تاریخی سروده نشدند. در بعضی اشعار، صرف زمانی فعل کهنه و ابدال حروف، اندک، و در دسته‌ای دیگر، صرف زمانی فعل، نزدیک به ما و دگرگونی حروف بیشتر است.

رضا قلی‌خان هدایت به درستی می‌گوید که دیوان اشعار امیر، همه رباعی است؛ و رباعی بودن شعر امیر با واقعیت شعر خنیایی در مازندران همخوانی دارد. محمد صادق بارفروش نیز در ثبت اشعار امیر، تنها به رباعی توجه داشته است؛ آن هم رباعی‌هایی که در مایه‌ی آوازی امیری

۱- هدایت، رضا قلی‌خان (۱۲۱۵-۱۲۸۸ هق)، هدایت کتاب ریاض‌العارفین را به سال ۱۲۶۰ نوشته است.

۲- ر.ک: خودزکو، سرزمین گیلان، ترجمه‌ی سیروس سهامی و کتاب نخبه سیفیه اثر محمد علی قورخانچی.

۳- کنت کنزاً ره من بوشامه.

۴- بجز یک رباعی از میرعبدالعظیم مرعشی.

جا می‌گیرد.

هدایت از دیوان امیر سخن می‌گوید. شاید او با دست‌نوشته‌هایی از اشعار امیر روبرو شده است؛ اما به روایت برنهارددرن و در چشم‌اندازی گسترده، دست‌یابی به همه‌ی دیوان امیر، و شاعران آوازی دیگر، مثل رضا خراتی، دشوار و شاید غیرممکن است.

گمان می‌رود که نسخه‌های پراکنده‌ی اشعار امیر نیز، دست نوشته‌ی کسانی باشد که به شعر تبری دلبسته بوده، به آن عشق می‌ورزیدند.

و در باره‌ی زمان زندگی امیر، تنها با نشانه‌های زبانی و تاریخی، می‌توانیم سخن بگوییم. در برآیند کلی، اشعار امیرپازواری در پایان قرن دوازدهم و ابدای قرن سیزدهم، آن‌چنان زبانزد بود که پیش از همه «هامر» (۱۸۱۳)، «خودزکو»، «دیتل»، و بعد «دُرن»، «ملکونف» و دیگران را به ثبت آن وا داشت.(۱)

عده‌ای برآنند که شاید امیر پازواری همان امیرعلی، شاعر سده‌ی هفتم هجری باشد. از این شاعر تنها نویسنده‌ی تاریخ رویان سخن می‌گوید؛ آن هم در ترجیع‌بندی که به مناسبت قتل شمس‌الملوک باوندی (۶۶۴ هق) سروده است و پیشتر به آن اشاره کردیم؛ تنها بیتی که از این شاعر به ثبت رسید، نحو زبان فارسی را دارد؛ اما در یکی از جنگ‌ها سه رباعی از کلام امیر علی تبرستانی، با مهر «محمد مؤمن مازندرانی» ثبت شده است که آن را مجاور مکه، به تاریخ ۱۰۸۶ هق برای محمد هادی

۱- ملکونوف که به سال ۱۲۷۷ هق به شمال مسافرت کرده است، در باره‌ی امیر پازواری می‌نویسد «گویند وی پسر دهقانی بوده، در جوانی در پازوار به ارباب آن‌جا خدمت کرده به دختر ارباب خود گوهر نام علاقه رسانید و شعر گفتن آغاز نهاد. پس از آن با گوهر به قره سنگر (کره سنگ آمل) رفته، آن‌جا جوانی عاشق گوهر گودید. آنچه ندبیر کرد، سودمند نیفتاد. درد دل به پیرزنی گفت. پیرزن روزی که امیر به شکار بود به گوهر گفت امیر را کشتند. گوهر خود را هلاک ساخت، امیر نیز. گویا علامت قبر آنان هنوز پایدار است.

ر.ک. عزالدوله - ملکونف، سفرنامه‌ی ایران و روسیه، به کوشش محمد گلبن - فرامرز طالبی، دنیای کتاب، ۱۳۶۳.

مازندرانی نوشته است. هر سه رباعی با اندکی تغییر در کنزلاسرار امیر پازواری آمده است. رباعی نخست چنین است.

دارمه دو شش مهر، به دل میون مشت
سه را به بیابون بِهِشت، با سگ لشت
فردا عرصات، بوئه قیومت دشت
سه را هفت یقین دومبه، دوازده را هشت

و رباعی‌های بعد با مصراع‌های «امیر گونه عاشقمه کجنیه داری» و «دست بزه مرا بدایی بابل رو» آغاز می‌گردد.[۱] البته ثبت اشعار یادشده در کنزالاسرار صحیح‌تر است؛ و حرف اضافه‌ی «به» و حرف نشانه‌ی «را»ی فارسی که در این نسخه آمده است در دیوان امیر نیست. محمد هادی مازندرانی که در این نسخه از او یاد شده است فرزند محمد صالح مازندرانی[۲] و از ادیبان آگاه و خوش‌نویسان بزرگ عصر خویش بود.

بی‌تردید محمد مؤمن، در سفر به مکه، در پاسخ به ذهن جستجوگر محمد هادی که در اصفهان متولد و بزرگ شده بود رباعی‌های یادشده را به یادگار نوشت. رباعی‌های یاد شده بر ابهام شخصیت امیر پازواری افزود؛ و ما را در برابر پرسش‌های تازه‌ای قرار داد. آیا امیر پازواری، می‌تواند همان امیر علی تبرستانی باشد؟ و یا نسبت دادن رباعی‌های یادشده به امیر علی، ریشه در واقعیت دیگری دارد؟

نویسنده‌ی تاریخ رویان، در باره‌ی خاستگاه و زیستگاه امیرعلی سخنی نمی‌گوید؛ اما نسبت‌دادن رباعی‌های یادشده به شاعری از دربار

۱- دوست فاضلم آقای جوادیان که زحمت نسخه‌برداری را از کتابخانه‌ی مرکزی تهران به عهده گرفت در مقاله‌ی خود، امیر پازواری، افسانه یا تاریخ شش رباعی فوق را به طور کامل آورده است.

۲- محمد صالح مازندرانی (ساروی)، داماد محمد تقی مجلسی، از دانشمندان بزرگ دوره صفویه و نویسنده‌ی شرح اصول کافی و شرح زبدةالاصول شیخ بهایی بود؛ فرزندان دیگرش، مولانا محمد سعید و ملا علی نقی که مهاجرتی هم به هند داشتند از شاعران و ادیبان بزرگ زمان بوده است.

رویان، آن هم در قرن هفتم، نادرست می‌باشد. مردم رویان تا آغاز قرن نهم، زمان کیومرث بن بیستون، بر مذهب اهل سنت و جماعت بودند[۱]، در حالی که رباعی نخست، سروده‌ی شاعری شیعی مذهب می‌باشد.

خاندان باوند در سده‌های نخستین بر آیین گذشتگان بودند؛ اما در سده‌های پسین‌تر مذهب شیعی امامی را برگزیدند؛ بخصوص حمایت شاه غازی رستم از شیعه‌ی امامیه، در نیمه‌ی نخست سده‌ی ششم، موجب شده بود که سادات از گوشه و کنار به این ولایت کرچ کنند[۲]، پس حضور شاعری شیعی در این دربار بی‌راه نیست. آیا امیرعلی تبرستانی در قلمرو این خاندان می‌زیست؟ به روایت تاریخ، در گذشته، پسوند تبرستانی به کسانی نسبت داده می‌شد که یا بیرون از دارالمرز، در سرزمین‌های دیگر می‌زیستند، و یا در تبرستان باستانی، یعنی قلمرو خاندان باوند.[۳] پس حضور این شاعر، در این قلمرو پذیرفتنی است. با این همه، در ژرفشی پیشتر، با تناقض تازه‌ای روبرو می‌شویم: زبان رباعی‌های یادشده، زبان مردم جلگه، و بخش میانی مازندران است. پس دو گمان وجود دارد:

نخست آن که: محمد مؤمن مازندرانی ـ که مردی کتابخوان و آشنا به تاریخ و ادب مازندران بود ـ اشعار امیر پازواری را دهان به دهان شنیده و آن را به امیر علی تبرستانی نسبت داده است.

دوم آن که: اشعار یادشده سروده‌ی امیر علی تبرستانی می‌باشد، اما در گذر زمان صیقل خورده و دگرگون شده است.

با پذیرش دیدگاه دوم، گواه آمیختگی شعر و نام امیر پازواری با امیر علی تبرستانی و امیرهای دیگر هستیم.

پیشتر گفتیم که به روایت هدایت، اشعار امیر پازواری، همه رباعی

۱- میر ظهیرالدین مرعشی، همان، ص ۵۱.

۲- مهجوری، اسماعیل، تاریخ مازندران، ج اول، ص ۲۰۳.

۳- مثل اسپهبد خورشید مامیتری، قطب رویانی، باربد جریر تبری، محمد جریر تبری و...

بود، و این واقعیت با سرشت و سرنوشت شعر خنیایی در مازندران همخوانی دارد.

اگر رباعی‌های جلد اول و جلد دوم را از مجموعه‌ی کنزالاسرار جدا سازیم، و کتاب را از مثنوی ـ غزل‌ها و ترجیع‌واره‌هایی ـ که به زبان مردم رویان، کوهستان‌ها و گاه به لهجه‌ی تبری ـ رازی، سروده شد ـ پیراسته کنیم، با مجموعه‌ای یکدست روبرو می‌شویم که زبان ادبی آن زبان مردم جلگه و بخش میانی مازندران می‌باشد. در این‌جا واقعیتی ناگفته ماند بعد از افول شعر نوشتاری غیرآوازی، شعر خنیایی به زندگی خود ادامه می‌دهد، اما برخلاف شعر فارسی ـ که همچنان وامدار شعر نوشتاری است ـ شعر خنیایی مازندران، دربستر زبان گفتاری پیش‌رفته، دگرگونی زبانی در آن تندتر از زبان فارسی می‌باشد. یعنی تحولی که بعد از نیما یوشیج و هدایت و در دوران معاصر، در زبان فارسی رخ می‌دهد، در زبان مازندرانی از سده‌ها پیش شکل گرفته بود؛ این دگرگونی، به دلایل تاریخی، در جلگه آشکارتر از کوهستان است. شعر امیر پازواری، گونه‌ی تکامل یافته‌ی زبان گفتاری مردم جلگه، از سده‌های نهم به بعد است. بخصوص، گسترش مذهب شیعه در آمل، پازوار، و روستاهای اطراف در زمان مرعشیان، و نقش سادات پازواری در این دوران، و تفکر شیعی امیر، ما را به زمان یادشده نزدیک‌تر می‌کند.

البته در بعضی از ابیات با نشانه‌های تاریخی روبرو هستیم که نسبت‌دادن آن‌ها به امیر با تردید همراه است. به عنوان نمونه در بیتی، ترکیب «بیجن دل» به کار رفته است که اشاره به بیجن رییس لپوری، یکی از سرداران بزرگ مازندران، و کشنده‌ی میرحسین خان (۹۹۲ هق) دارد، در شعر دیگری از ملک بهمن لارجانی، فرمانروای سده‌ی دهم یاد شده است که حکومتش را شاه عباس دوم برچید:

ملک وهمن دست دازی هکرده به ایرون

یا

ای که ازیک، تیغ ره، در اره کالون

تا وهمن بیه، اونوره تالون

اکنون که ازبک‌ها، شمشیر از غلاف بیرون کشیدند، تا ملک بهمنی نیاید، بدون اجازه‌ی او، نمی‌توانند چیزی را به تاراج ببرند.

و در بیت دیگری آمده است:

تو شاه مرتضا، مرتضائه ته نوم انشاءالله بگرده، ونه نوم، ته کوم

ای پادشاه، نام تو چون نام علی مرتضا است؛ امید است که چون نام او به مقام بزرگ برسی. این بیت، اشاره به شاه مرتضی، فرمانروای ساری (۸۳۷-۸۲۰) دارد که مادرش پازواری، و خود از حمایت سادات پازواری برخوردار بود. با این همه، تاریخ سرایش شعرها یکسان نیست[۱]؛ پس همان بهتر که در خاموشی تاریخ، نشان شعر امیر را در جان‌ها بجوییم.

نمونه‌ای از شعر امیری:

تیرنگ بدیمه که ویشه سر، نیشتبیه

بوتمه تیرنگ! ته مدعا چه چیه؟

مه دیم سرخ، مه گردن هلی تی تیه

هر کس عاشق بو، دونه مه درد، چه چیه

قرقاول را دیدم که در بیشه‌ای بر بالای شاخه نشسته بود. گفتم ای قرقاول ادعای تو چیست؟

گفت: چهره‌ام سرخ و گردنم مثل شکوفه‌ی آلوچه، سفید است. هر کسی عاشق باشد می‌داند که دردم چیست.

«شعر آوازی ـ هجایی طالبا»

«طالبا» از آوازهای زیبا و ماندنی مازندران است. در این آواز، حزنی نهفته است که شنونده را با خود به اوج و فرود می‌کشاند.

۱- نشانه‌های گمراه‌کننده در شعر امیر زیاد است؛ امیر در مصراعی می‌گوید:
«قلیان خوار هکن به مثل شکرّه؛ می‌دانیم که تاریخ پیدایش قلیان در ایران، حداکثر نیمه‌ی نخست قرن دهم است.

زمان و زبان داستان طالبا به دوران صفویه برمی‌گردد. عده‌ای آن را سروده‌ی ستی‌النساء، خواهر طالب‌آملی، شاعر بزرگ سبک هندی می‌دانند؛ و معتقدند که او، این شعر آوازی را بعد از مهاجرت طالبا به هند، در فراق برادر سرود؛ اما به گمان نگارنده این باور نادرست است[۱]؛ داستان طالبا، درونمایه‌ای عاشقانه دارد. شروع این شعر، در بافت قدیمی خود به این صورت است:

طالب طالبا، منِه ملا طالبا

عامی تر بمیره خدا، نخواته ته لا

ای طالب عزیز و با سوادمن،/ دختر عمویت بمیرد که در بسترت نخوابید

در این بیت از فراق دختر عمو می‌گوید. و در روایتی قدیمی، وقتی طالب از هند برمی‌گردد، با عروسی دختر عمو روبرو می‌شود. به مجلس عروسی می‌رود. هیچکس چهره فرسوده‌ی او را نمی‌شناسد. لله‌وا (نی) طلب می‌کند، اما هر نی که به او می‌دهند، قبول نمی‌کند و می‌گویدکه نی طالبا را می‌خواهم. نی طالبا را پیدا می‌کنند و برای او می‌آورند. همین که در نی می‌دمد، دختر عمو می‌فهمد که طالب برگشته است. بعد، طالب فرار می‌کند و دختر عمو هم بدنبالش می‌دود؛ و عاقبت در کنار هم می‌میرند. در ضمن، در این منظومه‌ی آوازی، طالبا در هندوستان به گونه‌ی یک نوکر تصویر می‌شود؛ در حالی که طالب آملی، در هند، ملک‌الشعراء دربار جهانگیر، و از مقام و ارزش زیادی برخوردار بود.[۲]

نکته دیگر این که: در بعضی از روستاهای دودانگه و چهاردانگه‌ی ساری، طالبا را از روستایی در نزدیکی کیاسر می‌دانند. در این واقعیت رازی نهفته است؛ وقتی اثر خلق می‌شود، دیگر به سراینده تعلق ندارد؛ و مردم حق دارند که آن را به دلخواه تفسیر کنند. منظومه‌ی طالبا (با ضبط

۱- زنده یاد طاهری شهاب، مصحح دیوان طالب آملی هم این نسبت را نادرست می‌داند؛ ر.ک، کلیات طالب آملی، سنایی؛ ص ۱۷.

۲- کلیات ملک‌الشعراء طالب آملی، همان، ص ۳۵.

نگارنده در پشتکوه دودانگه) چون اشعار امیر، دوازده هجایی با چهار تکیه‌ی اصلی است.

«سوگسرود آوازی ـ هجایی موری یا نواجش»

موری، یادمانی از کهن‌ترین سوگسرود در مازندران است. موری بدیهه خوانی بوده، گاه مایه‌ی آوازی آن از دهانی به دهانی تغییر می‌کند؛ البته بیشتر موری‌ها در مایه‌ی شور می‌باشند. نواجش در مازندران، بیشتر در بین زنان رایج است.

به روایت تذکره‌نویسان ایران، خسروانی‌ها ساخته‌ی باربد، به نثر مسجع بودند، موری هم گرایش به نثر مسجع دارد؛ اما ترجیع واره‌هایی چون «مادر بمیره، خواخر بمیره»، آن را به شعر نزدیک می‌کند.

«میراث داران شعر آوازی تبری»

«رضا خراتی»

رضا خراتی کجوری، از شاعران بزرگ غرب مازندران است که اشعارش دهان به دهان گشته، در بین مردم رواج دارد. به روایت پژوهشگر گرامی، آقای نصرالله هومند «سروده‌های رضا خراتی بیشتر در میان اهالی محترم نور و کجور، بخصوص میان چوپانان و گالش‌ها از سینه به سینه نقل، و به آواز تبری اجراء می‌گردد»[۱]؛ و برخلاف شعر امیر که ساختار آن به زبان مردم دشت نزدیک است، شعر رضا خراتی، ویژگی زبان مردم کوهستان را دارد.

بیشتر پژوهندگان، او را همزمان با آقامحمدخان قاجار دانستند.

۱- هومند، نصرالله: پژوهشی در زبان تبری، کتابسرای طالب آملی، ص ۷۴.
یادآوری: نگارنده در سفر به مرزن‌آباد چالوس، خود گواه نفوذ اشعار رضا خراتی در بین مردم بود؛ و پیرمردی اشعار عاشقانه‌اش را با شور و حال می‌خواند.

«نیما یوشیج و دیگران»

گفتیم که ار دوره صفویه، شعر تبری، بیشتر آوازی بوده، سینه به سینه می‌گشت و ماندگار می‌شد.

بعد از چندین دهه سکوت، نیما نخستین کسی است که با نگاه تازه شاعرانه، به شعر تبری می‌پردازد. او در مجموعهٔ «روجا»، میراث‌دار شعر آوازی است؛ و چون امیر پازواری و رضا خراتی در قالب رباعی شعر سروده، همچنان از وزن هجایی باستانی پیروی می‌کند. نیما در جایی می‌گوید که ازگات‌ها شروع کردم؛ و از اشعار و نامه‌های او پیداست که آشنایی کامل با اشعار تبری، فرهنگ شفاهی و تاریخ مازندران داشته است. پس تأثیر شعر هجایی تبری را در نوآوری او، نمی‌توان نادیده گرفت.

چرا نیما در شعر مازندرانی، چون شعر فارسی نوآوری نکرد؟ و از وزن و قالب گذشتگان بهره.گرفته است؟

به‌گمان نگارنده، هجایی بودن شعر تبری و سماعی بودن قافیه، سبب می‌شد تا شعر تبری از قید و بند وزن عروضی و قافیه رها باشد: در ضمن، در شعر آوازی تبری، ابزارهای روزمره و واژه‌های عامیانه، آن‌چنان هویتی شاعرانه می‌یابند که در شعر سنتی فارسی ممکن نبود.

این واقعیت از ناتوانی زبان فارسی سرچشمه نمی‌گیرد؛ بلکه سرچشمه‌ی آن، در جدایی شعر رسمی ایران، از شعر آوازی و فرهنگ عامیانه است: همچنین این قالب شعری به نیما امکان می‌داد تا ژرف‌ترین احساس و عمیق‌ترین نگاه شاعرانه‌ی خود را، نسبت به هستی، طبیعت و زندگی مردم مازندران، درکم‌ترین واژه‌ها بیان کند.[۱]

من، کاجور قرمز جمه تلیم و چاشنی نخورد گداره من هلیم

۱- یگانه‌ی موسیقی مازندران، آقای احمد محسن‌پور، بر روی اشعار تبری نیما، آهنگی ساخته است که قرار بود با صدای زنده یاد محمد دنیوی خواننده‌ی توانای مازندران، اجراء شود. با مرگ دنیوی ضبط و انتشار آن متوقف ماند؛ امید است ه بزودی شاهد انتشار آن باشیم.

اوندم کو من بخو شتم شیرنیم و خـــونسه‌ی و هـــارون کـــلیم

من تیغ بیشه‌ای هستم که پیراهن سرخ بر تن دارد مثل آلوچه، چاشنی خورش فقیران هستم شیرینی من، زمانی است که خشکیده شوم در فصل بهار، لانه‌ی پرندگان آوازخوان هستم.

شـاعر دیگـری کـه مـیراث‌دار شـعر آوازی است جـلیل قـیصری سراینده‌ی مجموعه‌ی «سولاردنی» می‌باشد. قیصری نیز در ایـن کتاب، چون نیما نگاهی نو و شاعرانه به هستی و زندگی مردم شمال دارد. قالب اشعار او رباعی و دوبیتی است. این شاعر از تأثیر نیما به دور نـیست؛ و بخشی از اشعار کتاب را به یاد نیما سروده است.

این شاعر، در «اسـاشعر» کـه در مـجله‌ی گـیله‌وا چـاپ مـی‌شود بـه نوآوری‌هایی دست زده است که شایسته‌ی تقدیر می‌باشد.

علی هاشمی چلاوی و علی‌اصغر مهجوریان‌نماری، پیروان دیگر شعر آوازی هستند.

شعر علی هاشمی، برخوردار از فرهنگ غنی مردمی، تصویر شگفت و زیبایی از طبیعت مازندران است. او پیرو واقعی شاعران آوازی، چـون امیر پازواری و دیگـران است. ایـن ویـژگی، گـاه گستره‌ی نگـاه او را بـه اضطراب‌های کنونی جهان، محدود می‌سازد. بعضی از اشعار هاشمی، به آواز خوانده شد.

اصغر مهجوریان‌نماری، جدا از شعر آوازی، در قالب‌های دیگر نـیز شعر سروده است. شعر او نیز، چون شعر علی هاشمی، از حس نیرومند شاعرانه برخوردار می‌باشد. این شاعر در اشعار کوتاه خویش کـه هـنوز منتشر نشد گام‌های تازه‌ای برداشته است.

به تازگی کتاب‌های دیگری نیز به زبان مازندرانی مـنتشر شـد کـه از جـمله‌ی آن‌هـا «بـدیار» سروده‌ی عـلی مـهدیان، و «امـیری‌های نـنوز» سروده‌ی جهانگیر نصری اشرفی می‌باشد.

اشرفی که پیشتر تصنیف سرایی می‌کرد، و در حـوزه‌ی زبان گـاه بـا دشواری‌هایی روبرو بود، در امیری‌های نتوز، به تصویرهایی درخشان و

زبانی گویا دست یافت. او نیز چون نیما، قیصری، هاشمی و مهجوریان، میراث‌دار شعر آوازی است.

شاعران دیگری نیز حضور دارند که در قلمرو زبان تبری سخن می‌گویند. عدم دست‌یابی به اشعار این دسته از شاعران، قضاوت سنجیده را ناممکن می‌سازد؛ دست کم از میان آن‌ها باید از «کیوس گوران» نام برد که با حس قوی شاعرانه و زبانی طنزآلود، شنوندگان بسیاری یافته است: البته شعر گوران، ادامه‌ی شعر نوشتاری غیرآوازی است. امید است که بزودی شاهد انتشار مجموعه‌ی اشعارش باشیم.

«برآیند شعر مازندرانی»

شعر آوازی مازندرانی، همسو با زندگی مردم روستا و لایه‌هایی از مردم شهر، و شیفتگان زبان تبری پیش آمده، باز به زندگی خود ادامه خواهد داد.

از جمع میراث‌داران شعر آوازی، تنها نیما و اندکی از گویندگان، شعر خود را با اضطراب جهان معاصر، و آشفتگی انسان امروزی، پیوند دادند؛ بقیه‌ی شاعران، همچنان گرفتار رمانتیسم می‌باشند و با ذهن روستایی به تفسیر هستی جهان، و زندگی مردم مازندران می‌پردازند؛ اکنونْ با حضور صدا و سیما، رابطه‌ی تنگاتنگ مردم با شهر، پرورش و افزایش روستازادگان دانشمند و تأثیر گریزناپذیر فرهنگ جهانی بر ذهن روستانشین، چهره‌ی روستا دگرگون شده است؛ پس وظیفه‌ی شاعران مازندرانی زبان است که پاسخگوی زمان باشند.

شعر نوشتاری مازندرانی نیز، باید خود را از رمانتیسم دروغین دور نگاه بدارد. آوردن چند کلمه‌ی خاطره‌انگیز مازندرانی، و چیدن آن‌ها کنار هم، نشان قدرتمندی یک شعر نیست؛ و اگر این گونه اشعار، گاه لذتی در خواننده ایجاد می‌کنند، بخاطر جنس شعر نمی‌باشد، بلکه به سبب خاطره انگیزی واژه‌هاست. حرف دیگر این که: در شعر، نگاه شاعرانه، مهم‌تر از موضوع شاعرانه می‌باشد در پایان سخنی ناگفته ماند. در شعر

همه‌ی شاعران تبری‌گوی، عشقی بزرگ شعله می‌کشد؛ عشق به طبیعت زیبای مازندران که متأسفانه بیش از هر زمانی به نابودی کشیده می‌شود؛ و این عشق ستایش انگیز، در شعر دسته‌ای از شاعران جلوه‌ی بیشتری دارد؛ جا دارد که شاعران مازندارانی زبان، به این تراژدی غمبار، یعنی فاجعه‌ی زیست ـ محیطی مازندران بیشتر بپردازند.

به امید شکوفایی بیشتر شعر مازندران بهار ۷۷

زبان شناسی مازندرانی و موقعیت شعر امیر پازواری

مختار عظیمی

«تپور قومی بودند که در عهد ماقبل آریایی‌ها در ناحیه‌ی شمال ایران و جنوب بحر خزر سکونت داشتند. این قوم در عصر اسکندر کبیر در نواحی کوهستانی سمنان سکنی داشتند، و توانستند در کشورهای مجاور بسط و توسعه یابند.»(۱)

دیگر اینکه سرزمین «طبرستان در زمان تألیف حدودالعالم حد آن از چالوس تا تمیشه بود. و در زمان یاقوت حدود آن، ری، قومس، بحر خزر و جیل و دیلم بود و ابتدای خاک طبرستان به ترتیب مامطیر، ویمه، ساریه (ساری)، طمیس (تمیشه) و این شهر تا پایان حد طبرستان محسوب می‌شد. اما شهرهای کوهستانی آن عبارت بودند از کلار، سعیدآباد، رویان»(۲)

به دلیل وجود این همه نشانه‌های تاریخی از زندگی تپورها، نگارنده بر آن شد که به جست‌و جو و تحقیق در زبان تپورها بپردازد.

از آنجا که منابع تاریخی و زبان‌شناسی تاریخی تاکنون دلیل و سند دانش‌پسندی به دست نداده، نگارنده به این گمان رسیده است که شاید

---

۱ و ۲- فرهنگ معین جلد پنجم

وجود واژه‌های اهریمنی در زبان اوستایی بتواند راهنمایی برای یافتن زبان قوم تپور باشد. زیرا بر این باور بودم که یورش‌های خونباری که از زمان تهمورث به بهانه یکتاپرست‌کردن دیوان[۱] مازندران آغاز شده بود، سبب شد که واژه هایی از تبرستان به عنوان واژه‌های اهریمنی وارد زبان اوستایی و فارسی باستان شده و در سیر تاریخی زبان، هستی خود را حفظ کرده باشند. مانند:

۱- واژه‌ی لینگ Ling یا لنگ Lang که در زبان مازندرانی به معنی «پا» است. و در زبان اوستایی (زنگر) Zangra به معنی «پا» برای موجودات اهریمنی است.

۲- واژه اشائن ešāen که در زبان مازندرانی به معنای دیدن است و در زبان اوستایی aš (اش) به معنی چشم برای آفریده‌ی اهریمنی است. اما نگارنده به واژه‌های دیگری دست نیافت.

بر این باور که شاید نام دیوان در «اوستا» در زبان تپوری ریشه داشته باشد به مقایسه‌ی نام آن‌ها با واژه‌های زبان مازندرانی پرداختم، اما این ژرفش به سرانجامی مستدل نرسید.

در شاهنامه‌ی فردوسی آمده است که تهمورث نوشتن را از دیوها آموخت:

نبشتن به خسرو بیاموختند دلش را به دانش برافروختند[۲]

اما بیت بعد ویژگی این نوشتن را مخصوص به یک زبان نمی‌کند:

نبشتن یکی نه که نزدیک سی چه‌رومی چه تازی و چه پارسی[۳]

عامل تحریک و یورش کاووس به مازندران، سرودی است که رامشگری مازندرانی برای کاووس با «رود» می‌خواند؛ با این که سرود مازندرانی است کاووس چنان به وجد می‌آید، که به آن‌جا یورش می‌برد. هدف آن

۱- دیو نامی بود که دشمنان برگروهی از مردمان بومی مازندران نهاده بودند.

۲- شاهنامه‌ی فردوسی بر اساس چاپ مسکو به کوشش دکتر سعید حمیدیان. جلد اول.

۳- همان کتاب، همان صفحه

است که خواننده‌ی سرود و کاووس و اطرافیان به راحتی سرود را می‌فهمند؛ انگار که همه همزبانند.

در نخستین یورش کاووس به مازندران شکست و دربندشدن وی، رویدادهای هفت‌خان رستم برای نجات او، نبردهای بعد از رهایی کاووس، گفتگو و پیامهای بسیاری که بین دوطرف روی می‌دهد، همه بیانگر آن هستند، که هر دو سوی نبردکنندگان به یک زبان سخن می‌گویند.

داده‌های ارزشمند پژوهش‌های تاریخ‌نگاران در زمینه‌ی برخوردها، همزیستی و دادستدهای گوناگون تپوریان با دیگر اقوام، می‌رساند که وجود زبان ویژه‌ای که مستقل و مخصوص این قوم باشد، تاکنون به اثبات نرسیده است.

اکنون این پرسش پیش می‌آید، پس زبانی که مردم امروز مازندران بدان سخن می‌گویند، چه خاستگاهی دارد؟

چگونه می‌شود قومی سده‌ها در گستره‌ی مکانی وسیعی زندگی کند و زبان ویژه‌ای داشته باشد ولی در پژوهش‌های تاریخی از آن نشان ارزشمندی به جای نماند؟

چنین به نظر می‌رسد که کوچ آریاییها خواه به شکل مسالمت‌آمیز خواه به صورت یورش در ۱۴۰۰ سال پیش از میلاد در مقایسه با باشندگان جنوبی دریای خزر چندان گسترده بود که ساکنان بومی در طی سده‌ها در همه‌ی زمینه‌ها هویت زبانی و فرهنگی خود را به عنوان قومی مستقل باخته، در فرهنگ واحد و زبان آریایی‌ها حل شدند. اگر برآنیم که نشانی از زبان و فرهنگ ساکنان بومی جنوب دریای خزر بیابیم باید تطور زبان آریایی را به زبان اوستایی و مادی و پارسی باستان و پارتی و زبان پهلوی و دری و فارسی نو مورد بررسی قرار دهیم.

شایان یادآوری است که اگر ساسانیان توانستند سنگ‌نوشته و کتیبه‌ها و شاید تمام آثار مادی دوران اشکانیان را از بین ببرند، آیا توانستند زبان ۴۸۰ ساله‌ی مردم دوره‌ی اشکانیان را محو کنند؟ کتاب فرهنگ فارسی

میانه و پارتی خانم مری‌بویس این حقیقت را مسلم می‌دارد که پارتی اشکانی حلقه‌ای ناگسستنی از تطور زبان فارسی است؛ و واژه‌هایی بسیار از آن باقی مانده است.

اگر هدف از پژوهش‌های زبان‌شناسی تاریخی، رسیدن به حقایق نوینی باشد داده‌های این گونه تحقیقات پسندیده خواهد بود، اما اگر در پس آن دیدگاهی بوم پرستانه نهفته باشد باید گفت که بررسی‌های علمی آن را نمی‌پذیرد. به‌کاربردن لهجه‌ی تبری امروزی و تبرستان امروزی، ترکیب‌هایی هستند که هستی عینی ندارند زیرا با گذشت سده‌ها و درآمیزی اقوام با هم دیگر نشانی از قوم تپور باقی نگذاشته است چه رسد به لهجه‌ی تبری.

حاصل بررسی مقایسه‌ای و زبان شناسی تاریخی از جمله واژه‌نامه شایست نشایست که امروزه در دست است - همریشگی زبان فارسی باستان با زبن سانسکریت (هندی قدیم) را از دستبرد شک و گمان دور کرده است. ساکن‌شدن گروه آریایی در جنوب دریای خزر و حل شدن قوم‌های بومی در آن‌ها درآمیختگی فرهنگی‌ای بوجود آورده است، که امروزه تشخیص زبانی یا حتی واژه‌هایی چند از قوم تپور را دشوار و شاید ناممکن ساخته است.

اما استقرار آریایی‌ها در حصار بلند پرچین البرز موجب شد که زبان مردمان کناره‌های جنوبی دریای خزر کمتر تحت تأثیر زبان‌های دیگر قرار گیرد. دیگر اینکه ویژگی‌های طبیعی بسیار ارزشمند، باعث شد، که واژه‌های سره فارسی باستان ارزش وجودی خود را نسبت به دیگر مناطق ایران بیشتر حفظ کند و ماندگارتر شود.

از آنجاکه چیرگی زبان فارسی در سراسر ایران دیدگاهی خوارپندارانه نسبت به دیگر زبان‌های سرچشمه گرفته از زبان فارسی باستان را به وجود آورده است، ممکن است در پیوستگی با فرهنگ ملی درخت تنومند زبان فارسی بی‌شاخ و برگ گردد. بنابر این پژوهش در ریشه زبان مازندرانی و نگهداری آن کاری با ارزش و بایسته و همسو با پاسداری از

فرهنگ مردم ایران است.

«بررسی تطبیقی چند واژه»

مازندرانی ورگ verg گرگ اوستایی: گرگ vehrka

امیر پازواری. ریجن rijan ریختن ریشه‌ی اوستایی ریختن raēč

ریشه‌ی هندی کهن: ریه rēc

مازندرانی پرچیم parčim اوستایی: پرچین pairi+čen

پرچین parcim: پرچین

مازندرانی : پرزو parzo : صافی اوستایی : پرویزن par+vayča

مازندرانی : parjen پرجن : صافی ، الک ، پرویزن

مازندرانی چتر čatr: کاکل جلوی سر سنسکریت: پوشاندن čahattra

مازندرانی –گندستن gandəstən ایرانی قدیم: زدن jan , jata

اصابت کردن

مازندرانی پرینه parine : پریروز فارسی باستان: پیشین paranəm, para

مازندرانی buj : بکن، بگسل فارسی باستان : بگسل boj

مازندرانی bašətpiyən:بشلپین لرزیدن ناشی‌از تُرد و تر بودن. هروارش:

لرزیدن šiytwn - tan لرزیدن ناشی از ترد بودن ترکه

مازندرانی ، جمندر jəmənder: زودرس هزوارش: رسیدن jaman onatan

مازندرانی، kija کیجا: دوشیزه و دختر اوستایی: دوشیزه kainin

مازندرانی، jandəstən گندستن: اصابت‌کردن اوستایی: زدن، کشتن gan

مازندرانی، šiyən ریشه‌ی اوستایی: شدن، رفتن šauu

ایران باستان، شدن، رفتن šiyav

مازندرانی، hərošt هروشت،لوند، بی‌شرم. اوستایی:کردارنیک huvarsta

مازندرانی، baviyən بویین: بوون ریشه‌ی اوستایی: بودن bav

مازندرانی paj پج،بن مضارع پتن:پختن؛ریشه‌ی اوستایی وسنسکریت:پختن pat

مازندرانی tarnə ترنه: تازه اوستایی: جوان touuruna

هندی کهن: سگ جوان taruna

مازندرانی، saske سسکه: ترشح آب اوستایی: قطره‌ی آب sraska
مازندرانی ترکیب sagsayi: سگ سیی: سرگین سگ‌اوستایی: سرگین سگ sairi

مازندرانی، varše ورشه: مهتابی خانه اوستایی: بیشه varəša
در اشعار نیما و امیر پازواری رو ruj: روز اوستایی: روز rauča
فارسی باستان: روز rauč

مازندرانی، miz میز: بن مضارع میشتن اوستایی: ادرار maeza
mišten: شاشیدن، ریدن

مازندرانی، اینگوئن inguen : انداختن‌دین دیره‌ی اوستا: انداختن anghya

مازندرانی vesar وسار: نیم‌گرم هندی کهن: نهار vasar
مازندرانی، کله kəla : اجاق سانسکریت: می‌سوزاند kudayti
مازندرانی ـ رشک resk: تخم شپش سانسکریت تخم شپش likša
ایران کهن تخم شپش viška
مازندرانی، šukā، شوکا: آهو سانسکریت: اسب چموش šulaka
مازندرانی، angare: انگاره سانسکریت: ذغال angara
انگشت، ذغال سرخ‌شده
مازندرانی، gu-rakša، گورکشه: گاوبان. سانسکریت: پاییدن rakš
مازندرانی، berfe، برفه : ابرو ایران باستان: یال barškā
مازندرانی atta، اتا: یکی آریایی : یکی aika
مازندرانی rat رت، rad، رد : رها ایران باستان: رستن rad
مازندرانی، par، پر: حصاربرای‌مرغ‌وبره مادی:محوطه، حصار pairi-daeza
مازندرانی، čapek، چاپک: چابک ایران باستان: چابک čapuka
مازندرانی، aš، اش: خرس فارسی باستان: خرس arsa
مازندرانی: وارنگ varəng: بادرنگ ارمنی باستان : خیار، لیمو varung
مازندرانی، ارسگونی arəsguni: آرنج فارسی باستان: آرنج aršni
مازندرانی، تیرنگ tirəng تذرو مادی : تذرو tetaros

مازندرانی، تج tej : تیز مادی: تیز tigris

با توجه به نمونه‌های داده شده، زبان مازندرانی امروزی فرزند بالنده‌ی زبان فارسی باستان است و با تمام ویژگی‌هایی که بر اثر گذشت زمان به خود گرفته به آن ساختار تازه‌ای بخشیده است که از جهت پرمایگی و رسایی پیام شاید کمتر زبانی را بتوان یافت که به این غنایی باشد.

۲- موقعیت شعر امیر پازواری در زبان مازندرانی

برای روشن شدن موقعیت شعر امیر پازواری در زبان مازندرانی لازم است که آثار و نوشته‌های بجای مانده از گذشته‌ی دور و نزدیک کمک بگیریم و سیر تحول آن را نشان دهیم.

شعرهای بازمانده از زبان گذشته‌ی مازندران هر چند اندک است باز می‌تواند بیانگر سیر این زبان از سده‌ی چهارم تا زمان امیر پازواری و بعد از آن باشد. قسمتی از شعرهای دیوار و زیا مسته‌مرد در سده‌ی چهارم.

ku, vo. sədrə. nilə. bədə. vo. āyən[1] کو و سدره نیله بدا و آین

vā. dim. goni. dim. əy. mardomun. وادیم گنی دیم‌ای مردمون و شاین
vošāyən

کوه و آسمان را نیلی کرد و می‌آید / عجب جهره‌ای چه چهره‌ای ای مردمان می‌درخشد

xəyri. penhun. kard. o. narges: nemāyən خیری پنهون کرد و نرگس نماین

əy. xəyri. xu. dəvəsti. darāyən ای خیری خود، اوستی در آین

چهره‌ی چون گل سرخ را پنهان کرد و نرگس را نمایان ای (دارنده‌ی چهره‌ی چون) گل سرخ چهره را بستی نمایان می‌شود.

guyi. xorə. ši. be. in. bum. āyən گویی خوره شی، به این بوم آین

əy. dəryə. vo. nimi. nimu. mə. āyən ای دریا و نیمی نیمونه آین

۱- آوا نویسی کلیه شعرها را نگارنده انجام داده است.

پنداری خورشید خود به این بوم می‌آید / ای نیمی دریا و نیمی آینه‌ی من

بخش دیگر از شعر همین شاعر:

avi dād az āyini ke ha a–yna اوی داد از آیینی که هاآینا

səzaye vak varəstə kəyhun.o.ja– سزای واک وارسته کیهون وجا

بیداد از آیینی که می‌آید / غمی به سزا از آسمان می‌بارید

mardomun- e xor əy xor- e irun- e bumi مردمون خور ای خور ایرونه بومی

zaneš be mən čun kənnə kəy hun-e šuni زنش به من چون کنه کیهون شومی

ای خورشید مردم، ای خورشید بومی ایران / شومی کیهان چگونه در زدن من است.

āyen bimə yak šu mast o bi munes آین بیمه یک شو مست و بی مونس

badāyə šams ə dəl o naharas az kas بدایه شمس دل و نهراس از کس

شبی مست و بی‌مونس داشتم می‌آمدم / دل به شمس‌المعالی نهاده و بی‌هراس از کس

nagah be mən ugətən yəki du nadun ناگاه به من اوگتن یکی دو نادون

hagətən mara bordan zatan be zəndun هاگتن مرا بردن زتن به زندون

ناگاه یکی دو نادان با من در آویختند / مرا گرفتند و زدند و بردند به زندان

سده‌ی پنجم: از کیکاوس پسر اسکندر پسر قابوس وشمگیر

si došmən be šar tu dari damunə سی دشمن بشر تو داری دمونه

naharasəm var mir e kəyhun verə dunə نهراسم ورمر کیهون ور دونه

اگر شیردمان بسیاری دشمن تو باشند / این را میر کیهان می‌داند نمی‌هراسم

čənin gonə dunnā kə bavin hər zamunə چنین گنه دونا که بوین هرزمونه

be gur xətə naxəsə ankas be xunə به گورخته نخسه آنکس به خونه

دانا چنین می‌گوید: ببین در هر زمانه / (کسی که) در گور خفته در خانه نمی‌خوابد.

سده‌ی ششم از اسپهبد خورشید ابوالقاسم مامطیری

tadbir kərdə kādi kə kušk-e basujən تدبیر کردکادی ه کوشک بسوجن

اونی که شی کوشک پره، دا به لوجن uni ke ši kušk pərə dā be lujən
قاضی تدبیر می‌کرد که کوشک را بسوزند / آنکسی که کوشکش تا بام پر (از مال) است

کشور بوین سوجن، کهون اوروجن kešvar bavin sujən kahun urujən
تدبیر کرده کادی دیرهار موجن tadbir kərdə kādi dəyr ha rə mujən
ببین کشور را می‌سوزند و شعله به آسمان می‌کشد / قاضی تدبیر می‌کرد که خانه‌ها را درهم بریزند.

سده‌ی هفتم از قطب رویانی، بخشی از ترجیع‌بند

گنی گرم وا دکت سرما دکالیم goni garm- e vā dakətə sar ma dakalim
روبار اوهارش بای و رفالیم rubar- e u hāreš bayə varfā lim
گویی بادگرم وزید و سرما ریخت / بر آب رودخانه نگاه کن (آغشته) به برف چرکین شد

میه شی شنی سنبله خوری دیم mih ši šanni sonbole xori dim
آهو سنبل ور بکرد دیله رازیم ahu sonbol- e var bakərdə dil- e rāzim
ابر بر سنبل چهره‌ی خورشید نم افشاند / آهو برای سنبل راز دل گفت

نرگیس دهیته جام زر دریو دپات سیم nargis dahitə dahit-e zar dəryu dəpāt-e sim
هیری به ناز و به سیم رزی سیم hayri be nāz o be sim razi sim
نرگس جام زرگرفت دریا نقره‌پاشی کرد / ناز آغاز می‌کنی و چهره به رنگ نقره‌ای کنی.

سده‌ی هشتم : ازکیا افراسیاب چلاوی

ادی من به ویمه لشگرگاه بدیمه adi mən be vimə lašgərgāh badimə
لیرون اژدهار به دم هاکشیمه lirun-e oždəhā rə be dəm hā hākešimə
من باز در ویمه لشگرگاه دیدم / اژدهای غرّان را به دنبال می‌کشیدم

شی دشمن ر وابسته‌ی بیان بدیمه ši došmən rə vabaste-ye bayān badimə
ادی من شمای بورتین بدیمه adi mən šəmā-ye buritən badimə.
دشمن را دیدم که لاف می‌زند / باز هم من فرار شما را دیدم

سده‌ی نهم: از سیدعبدالعظیم از دودمان علویان مازندران

من‌دوم‌به‌دریوانگومه‌میربه‌ساموں men dum be daryu amguma mir besāmun

تجن به کنار چاک بزه تا به دامون tejen be kenār čāk baze tā be dāmun

«من دام به دریا می‌انداختم میر به ساسان» / از ساحل تجن‌تا به کنار دشت چاک زده است.

اسری برزی کوکرد مجیک بکهون asri berazi ku kard mejik bekahun

انگومه رزی کو به دشت و ویابون anguma razi ku be dašt o viyābun

مژه کبود از انبوه اشک رنگین می‌شد / اشک رنگین را به کوه و دشت و بیابان می‌ریختیم.

با بررسی واژگانی مقدار شعری که از قرن چهارم تا قرن نهم به زبان مازندرانی گذشته باقی مانده است روشن می‌شود که وجود واژه‌های عربی بسیار ناچیز و می‌توان گفت انگشت شما راست. اما این تعداد بیت‌ها نمی‌تواند بیانگر واقعیت و حقیقت تمامی سروده‌های مازندرانی باشد زیرا آنچه مانده است قطره‌ای است از دریایی.

«علویان از قرن سوم هجری در کرانه‌ی جنوبی دریای خزر دولت مستقل شیعه‌ی علویان را تأسیس کردند. هر چند بعدها این دولت متزلزل و براندخته شد اما اندیشه و تفکر شیعی علویان به اشکال گوناگون به وجود خود ادامه داد تا اینکه از سال ۸۰۹ هـ ق. یعنی قرن نهم دولت سادات در مازندران احیاء شد»[۱]

امیر پازواری با تأثیر از اندیشه افراط‌گرایانه شیعی است که کلمات و ترکیبات عربی را در شعر خود می‌آورد. شعر زیر بیانگر این اندیشه است.

اونمار که خدا آدم نیافری بی un mār keh xodā ādam niyaferibi

ناآدم و حوا نام آدمی بی nā ādam nā havvā nā adami bi

آن گاه که خدا آدم نیافریده بود / نه آدم و حوا و نه آدمی بود

۱- تاریخ ایران نوشته دانشمندان شوروی ترجمه کریم کشاورز از انتشارات پیام در سال ۱۳۵۴.

اونمار که بکوه و دشت تموم پری بی un mār ke bekuh o došt tamum pari bi
اونمار که خور بیه علی ولی بی un mār ke xor biyə ali vali bi
آن گاه که در تمام کوه و دشت (فقط) پری بود / آن‌گاه که خورشید بود علی ولی بود

دیگر این که واژه‌هایی ازگونه‌ی: اندوه، فتنهٔ شهر، مشک‌تر، ایزد، لبیک کنون (کنان)، سایه‌بان، اونسون (آنسان)، آرام دل، مهرورزی، مشکین کمن، سنبل‌باغ، غمگین، فرزونه (فرزانه)، آواز، را مشگر و کلمات و ترکیباتی که مفاهیم و صور خیال زبان فارسی را دارد. در بخش بزرگی از اشعار امیر پازواری دیده می‌شود.

تنها در بخش «چند اشعار امیر پازواری که قافیه‌ی آن‌ها حرف‌های (ز) و (س) و (ش) و (غ) است» واژه و ترکیب‌های فارسی گونه کمتر دیده می‌شود. این تأثیر به باور نگارنده حاصل سفرها و مطالعه، در آثار و نوشته‌های ادبیات فارسی و تأثیر پذیری وی از آن‌هاست.

حقیقت این است که در مجموع اشعار امیر پازواری، ادامه‌ی روند طبیعی شعر مازندرانی از سده‌ی چهارم به بعد می‌باشد.

ادی دکته ته شین بیچارش adi dakətə te šiyən bičārəš.
ادی دکته می دل ره زار و نالش adi dakətə mi del rə zār o nāləš
اشری که می‌چش کلنه سون وارش ašri ke mi čəš kalnə sun- e vārəš
تو شونی که ره کنی منی اسپارش tu šuni ke rə kənni məni espārəš
باز با رفتنت بیچارگی به من روی کرد / به زاری نالیدن، دلم را فراگرفت. اشک که چون باران از چشمم سرازیر می‌شود / تو می‌روی و مرا به که می‌سپاری

اوی تو دکته می دل ره آتش وش avi tu dakətə mi del rə ātəš vaš
چیتور که کفی سوته چچی ره آتش čitur ke kafi sutə čači rə ātaš
دوس می مردن ور به نواته را خوش dus mi mərən- e var be nava tə ra xaš
منی دوچش اوسنگستون بوی لش məni du češ-e u sangestun bavi laš
بی تو در دلم شراره‌ی آتش افتاد/ همانگونه که آتش در هیزم سوخته

می‌افتد

ای دوست اگر بدانم که مردنم تو را خوش می‌آید/ از اشک دو چشمم سنگستان چشمه می‌شود.

امیر پازورای در تمامی اشعار خود نشان می‌دهد که متأثر از زبان بومی است که می‌تواند همه جنبه‌های اندیشگی خود را به آسانی به قلم بکشد.

یکی از هنرهای شاعر در خیال‌پردازی‌ها و صور خیال خویش آن است که از همه‌ی توانایی‌های زبان مردم بومی زمان خود سود جوید تا بتواند بیانگر واقعی همه‌ی جنبه‌های زندگی مردم باشد و این شیوه موجب می‌گردد که برای همیشه در ذهن و زبان مردم نامدار و پایدار بماند.

نگارنده بر آن است که امیر از چنین روشی آگاهانه سود جسته است و این نمی‌توانست باشد مگر آنکه وی از زبان مناطق گوناگون مازندران آگاهی داشته باشد و تنها در اثر سیر و گشت در آفاق این استان چنین امکانی پدید آمده است.

به این دلیل زبان وی زبان ویژه ناحیه پازوار نیست بلکه تمامی جنبه‌های زبان مازندرانی از شرق تا غرب را در برمی‌گیرد. مانند:

نماشتر سر nəmāstər.sar . نماشون سر nəmasun. sar : هنگام عصر

دوستی dusti دوسی dussi : دوستی. جا jā جه je : از، با هسائن hessāən ، هرسائن hərāssāən استائن estaən

پرسین pərəssiyən : ایستادن، برخاستن، انگلیس angis انگوس angus انگوست angust : انگشت. بوئن buən و وئن vuən بنووئن bavuən بائین baiyən : شدن.

بشنیه bašənniyə دشینه dasənniyə. هاشندیه

hašəndiyə هوشیدیه hušəndyə هشینه həšənniyə ریخت.

ترکیباتی مانند:

دم بدائن dəmbedāən. دینگوئن dinguən داپرتونبین dāpərtuniyən. داپتوئین dāptuniyən : پرتاب‌کردن، انداختن دگاردنین dəgārdaniyən

دگـــرستن dagdrdəstən دگـاردسن dəgārdəssən دگـردسن dagərdəssən برگشتن، برگردانیدن.

صور خیال‌های زیبایی که از فرهنگ عامیانه مردم برگرفته و در اشعار خود آورده است:

کوک و چه kok-e.vače بچه کیک. ورف گنده varf-egandə گلوله بـرفی، همالنی بال hemālanni. bāl آستین بالازده. کاله رحم kaleh. rahm: سنگدل زینگال دل zingal - e. dəl : دل‌تیره. دل‌آتشین. کهوجومه kahu. jomah : کبود پیراهن تلاونگ. tala: vang

آواز خروس. خروس‌خوانان. مـل‌گاردنی mal gārdəni : بـه ناز چـهره گرداندن. چل گاردنی čal. gardəni چرخ گردانی. مخمل دیـم maxməl - e. dim : گلگونه. ململ چش Malmal - mal mal - e. češ: چشم شهلا. ململ بال e. bāl بازو سپید. صراحی گردن serāhigardən: گردن آوند شراب می‌توان گفت واژه‌هایی که در اشعار امیر پازواری کهنه و مهجور تشخیص داده می‌شوند، به چند دلیل پذیرفتنی نیست.

۱- از شاعران پیش از سده‌ی چهارم تا زمان امیر، اشعار چندانی باقی نمانده است. حتی یک دیوان شعر از شاعران قبل ازاو در دست نیست تا در سنجش با شعرهای امیر به کهنه بودن واژه‌هایی پی ببریم.

۲- کهنه بودن بعضی از واژه‌ها، نسبت به زمان امروز است و چه بسا که در زمان امیر چنین نبود، به ویژه در سنجش با روجای نیما یـوشیج، بیشتر به واقعیت پی می‌بریم.

مانند:

روج ruj : روز	وشکت vaškotə : شکفته شد
مونک munak : ماه	اج aj : از
وشت vašto : روشن بود	اراج araj : از برای
ورشت varešto : روشن می‌دارد	ایتون itun : این چنین
وشن vašno می‌درخشد	ادهوش adhus وحشتناک

وشاین vešāyno : می‌درخشد، شعله می‌کشد

کروج karuj : زمین پرسنگ ریزه

آراشت ārāšt : ناله و نفرین کروز koruz : شعله

مجن مجن mojen-mojen : شراره‌های برق شوماله šumāla: مشعل

کوشک kusk : قصر

۳- اگر قیل و قال شهر را رها کنیم و به صفای کوهستان و دوردست رو آوریم. با واژه‌هایی روبرو می‌شویم که هنوز کاربرد دارند و به گمان ما مهجورند و چه بسا که شهرزدگی واژه‌های دیوان امیر پازواری را کهنه نشان می‌دهد.

پایان

فهرست منابع

۱- کنزالاسرار مازندرانی در دو جلد به اهتمام برنهرد دارن و میرزا محمد شفیع، پترزبورگ ۱۲۸۳ هق.

۲- تاریخ تبرستان و رویان و مازندران، ظهرالدین مرعشی، به کوشش محمد تسبیحی، انتشارات شرق. ۱۳۶۸.

۳- واژه‌نامه ایران کود، صادق کیا.

۴- مجموعه اشعار نیما یوشیج، به کوشش سیروس طاهباز، انتشارات نگاه، ۱۳۷۰.

۵- بهار و ادب فارسی، ملک الشعرا بهار، به کوشش محمد گلبن، جلد اول. شرکت سهامی کتاب‌های حبیبی، ۱۳۵۵.

۶- فرهنگ معین، دکتر محمد معین، انتشارات امیرکبیر وابسته به سازمان تبلیغات اسلامی ۱۳۶۳، جلد ۵.

۷- واژه‌نامه‌ی شایست نشایست تألیف دکتر محمود طاووسی، انتشارات دانشگاه شیراز ۱۳۶۵.

۶- فرهنگ مازندرانی، مختار عظیمی، در دست چاپ.

بخش دوم:

زندگی و شعر امیر پازواری

لمپر پازواری: افسانه یا تاریخ؟

محمود جوادیان کوتنایی

میرچا الیاده، اسطوره‌شناس رومانیایی، در بارهٔ دگرگونی شخصیتها و رویدادها از موقعیت تاریخی به اسطوره می‌گوید: «یاد یک شخص حقیقی حداکثر بیش از دو سه قرن در حافظه‌ی جمعی مردمان باقی نمی‌ماند[۱]». این نه بدین معناست که همه چیز به فراموشی می‌گراید، بلکه «خاطره‌ی حوادث تاریخی با گذشت دو یا سه قرن تغییر پیدا کرده، دچار دگرگونی می‌شود[۲]». وی بر این باور است که جنبه‌های تاریخی انسانها یا رویدادها در «روند فرساینده‌ی اسطوره‌ای شدن» به افسانه تبدیل می‌شود. بدین‌گونه است که «افسانه، نخستین نه، بلکه آخرین مرحله از تحول و دگرگونی شخصیت یک پهلوان است[۳]». این روند نه یکباره، که آرام آرام و در فرایند خواستها، آرزوها و تصورات ذهنی انسانها بر بستر دگرگونی دوره‌های تاریخی و زمینه‌های فرهنگی و

۱ـ الیاده میرچا، مقدمه بر فلسفه‌ای از تاریخ، بهمن سرکاراتی (برگرفته از کوروغلو در افسانه و تاریخ»، رحیم رئیس‌نیا، انتشارات نیما، تبریز ۱۳۶۶، ص ۳۱.

۲ـ همان منبع، همان صفحه.

۳ـ همان منبع، ص ۳۴.

اجتماعی آن پدید می‌آید. بر همین پایه است که «حافظه‌ی عامه بر شخصیت تاریخی دورانهای جدید معنی و اعتباری می‌بخشد که بایسته‌ی اوست[۱]». زمینه‌های مشترک فرهنگی و آیینی قومها و کارکرد اجتماعی و اخلاقی همسان اسطوره در دوره‌های معین تاریخی، گاه اسطوره‌ای با ساختی همانند ارائه می‌دهد. در این زمینه، گاهی تجزیه و مهاجرت قومها به انتقال و گسترش اسطوره‌ها از سرزمین اصلی به سرزمینهایی دیگر می‌انجامد. نمونه‌ی روشن و برجسته‌ی آن، افسانه‌ی رویین تنی اسفندیار شاهنامه و همانندی آن بازیگفرید ژرمنی و آشیل (آخیلوس) یونانی است. به پاره‌ای از مزارهای مازندران-که برخی از خاندان مرعشی و برخی دیگر از خاندان اسپهبدان باوند هستند- افسانه‌ها و کارهایی خارق‌العاده نسبت داده‌اند که ساختاری یکسان یا همانند دارند.[۲] «... در

---

۱ همان منبع، همان صفحه.

۲- در روستای ما، کوتنا، (شش کیلومتری جنوب خاوری قائم‌شهر) امامزاده‌ای است به نام امامزداده عباس، تاریخی که بر سنگ گورا و نوشته شده، نیمه‌دوم سده‌ی دهم است. روستاییان ما از گفته‌های گذشتگان خود این گونه روایت می‌کنند: «روزی غریبه‌ای به کشاورزی کوتنایی- که در شالیزار به کار شخم‌زدن بود- نزدیک می‌شود. غریبه به کشاورز پیشنهاد می‌کند که در برابر کار برایش غذا بیاورد. کشاورز می‌پذیرد و به خانه می‌رود تا برای غریبه غذا بیاورد. در فاصله‌ی رفتن کشاورز به خانه و بازگشتن او، غریبه زمین را شخم می‌زند، برنج را از خزانه می‌کَنَد و در زمین نشا می‌کُند، سپس برنجزار را وجین می‌کند؛ در برخی روایتها از دانه بستن برنج، زرد شدن و حتی خرمن‌کوفتن آن نیز گفتگو می‌شود. کشاورز در برابر چنین منظره‌ای از نیروی خارق‌العاده‌ی غریبه می‌ترسد، در همان دم با «بلو» (نوعی ابزار کشاورزی برای آبیاری و خوردکردن کلوخ زمین) بر سر او می‌کوبد و یا به روایتی دیگر با کارد، وی را می‌کشد. می‌گویند در پسین آن سالها که برای غریبه آرامگاه ساختند، قاتل کارد را در پشت بام آرامگاه پنهان کرد، اما کارد به خانه‌ی قاتل بازگشت؛ داستان بردن کارد به بام امامزاده و بازگشت آن به خانه‌ی قاتل و تکرار آن از آن سالها تاکنون بر سر زبانهاست، به گونه‌ای که عبارت «عباس رضای کارد بیه» (کارد عباس رضا شده) به زبانزد (ضرب المثل) تبدیل شده است؛ مفهوم آن این است که «هرکجا بروی به همراه تو می‌آید یا هر چه او را از خود برانی، باز از تو دست نمی‌کشد». همانند این داستان در باره‌ی امامزاده‌های دیگر منطقه نیز وجود دارد.

جوامعی که اسطوره در آنها هنوز زنده است، بومیان به دقت میان اساطیر- سرگذشتهای راست- و قصه (Fable) و حکایت (Conte) که آنها را «داستانهای دروغ» می‌نامند، فرق می‌گذارند[۱]».

بیان آرزوها به گونه‌هایی در اندیشه، رفتار اجتماعی هر دوره‌ی تاریخی و در افسانه‌های ملتها پیداست. «جامعه‌های اسطوره‌ساز، افسانه‌ها را به منظور تفسیر و تأویل تمامی جنبه‌های زندگی خویش به کار می‌برده‌اند و واکنش علاقه و اشتغالهای ذهنی معینی را در آنها می‌انباشته‌اند. از این رو، اساطیر متضمن پیامهایی است در باره‌ی زندگی به‌طور عام و زندگی در جامعه به طور خاص. هم نمونه‌ای از رفتار بشری و هم عنصری است از تمدن[۲]».

ذهن اسطوره‌ای مردم، افسانه‌ها را در هم می‌آمیزد، عنصر کهن را بازآفرینی می‌کند و از آن عنصری نو پدید می‌آورد. آرزوهای قومی در قالبهای کهن می‌زایند و آمیزه‌ای از نو و کهن بر بستر فرهنگ عمومی و ذهن و تصور مردم دوران می‌آفرینند. «طالب» تاریخی از زندگی اجتماعی برمی‌خیزد و افسانه‌ی «طالب و زهره» در قالب ذهن اسطوره‌ای پرورده می‌شود. در این جا افسانه و تاریخ در هم می‌آمیزند. «طالبا» در تصور و ذهن اسطوره‌ساز پرورش یافت و با زندگی- به گونه‌ای دیگر- آمیخت.

«ناشناختگی پدیده‌ها و اشیاء پیرامون، سبب آن بوده است که سهم آدمی در زندگی کم انگاشته شود و بسیاری دیگر از این پدیده‌ها که دارای نیرویی همانند انسان تصور می‌شده‌اند، در کار و زندگی او دخیل و سهیم شوند و از این راه تقدیر و سرنوشت، نیروهای ناشناخته و مرموز، ایزدان و دیوان، واسطه‌های روحانی و کاهنان و موبدان، قهرمانان و پهلوانان و ... سهم عمده را در زندگی انسان، طبیعت، جامعه و جهان بر عهده گیرند.

---

۱ الیاده میرچا، چشم‌اندازهای اسطوره، ترجمه جلال ستاری، انتشارات توس، تهران ۱۳۶۲، ص ۱۷.

۲- مختاری محمد، اسطوره‌ی زال، نشر آگه، تهران ۱۳۶۹، ص ۳۲.

عمل اجتماعی و عمل طبیعی نسبت به عمل انسان وجه برتر یابد و آن را تابع خویش کند. از این روی، کاری را که آدمی در دوره‌های آگاهی خویش بر عهده‌ی خود می‌بیند، در دوره‌های ناآگاهی بر عهده‌ی دیگران می‌نهد. پندارها و اوهام و ذهنیتهای متخیلانه جای عمل آدمی را می‌گیرد. دخالت انسان در زندگی، به واسطه‌ی عواملی غیر انسانی صورت می‌پذیرد و حل مسائل و دشواریها، از نیروهای دیگری غیر از خود او طلب می‌شود[۱]».

بدین گونه «خیال» و «رؤیا» با زندگی می‌آمیزد؛ هر حادثه‌ای بیانگر «راز»ی می‌شود و شناخت این راز به تحقق آرزو یاری می‌رساند. عوامل فوق طبیعی بر سرنوشت و زندگی راه می‌جویند و آنان هستند که به انسانها «راه» می‌نمایانند. سرگذشت افسانه‌ای بسیاری از شاعران از این حوادث و تأثیر عوامل بیرونی بر زندگی‌شان سرشار است. شاعرانی که یکباره و در حادثه‌ای شاعر شده‌اند؛ خواه با فرو رفتن در حوض یخ و خواه با خوردن سیب، انار و یا خربزه. سرنوشت تاریخی باباطاهر و فایز دشتستانی- به گونه‌ای- با افسانه در آمیخته است؛ حتی زندگی حافظ در رنگین کمانی از تاریخ و افسانه تنیده است.

آرزوی گوناگون انسان- از آرزوی بی‌مرگی تا الهام شعر- در پی کشف «راز»ی و یاری نیرویی فراتر به بار می‌نشیند. این آرزوی بی‌مرگی همه‌ی انسانها است که با دستهای زرتشت، پیامبر ایرانی، اسفندیار را در آب مقدس رویین‌تن می‌کند؛ همین تصور آرزو است که امیر بازواری را- در ذهن دوره‌ی گرایش عمومی منطقه به مذهب شیعه و در فضایی مه‌آلود- با سواری نقابدار روبرو می‌کند؛ سوار در فصلی که در هیچ باغی خربزه‌ای پیدا نیست از او خربزه می‌خواهد. امیر با شگفتی به خواسته‌ی سوار نقابدار می‌اندیشد. در این فصلی که باغها- همچو باغ زندگی از دانایی و فرزانگی- تهی است، او خربزه از کجا بیابد؟! سوار نقابدار به او راه

۱- مختاری محمد، همان، ص ۳۳.

می‌نمایاند و او را به خود می‌خواند. بدین گونه امیر به باغ باز می‌گردد و در آنجا انبوه خربزه می‌یابد. او خربزه‌ی دانایی را بر لب می‌نهد تا کام جانهای شیفته را، همواره شیرین کند.

امیر افسانه

افسانه‌ی امیر بر زبان نقالان و «شِرخون»ها (=شعر خوان، خیناگران مازندارنی) جاری است. آنگونه که سنت نقالان است، هر کدام افسانه را به گونه‌ای می‌پرورند و گسترش می‌دهند. بنیاد همه‌ی افسانه‌ها در باره‌ی امیر و دلخواه او، گوهر، یکی است، اما در جزییات نقلِ منطقه‌های گوناگون مازندران تفاوتی دیده می‌شود. در نقلهای متعدد، امیر برای خانواده‌ی گوهر باغبانی می‌کند، گوهر برای او ناهار می‌برد و با خربزه‌ای که از دست سواری نقابدار می‌گیرند و می‌خورند، زبانشان به شعر باز می‌شود[۱]. در این‌جا خنیاگری امیر مورد نظر است؛ بازشدن زبان به شعر به هنر مرکب شنیداری سرایش یا خنیا-که آمیزه‌ای از شعر و موسیقی بود- توجه دارد. در روایتهای چندگانه، گوهر پدر ندارد، مادری دارد که امیر را از کودکی به خانه پذیرفته و بزرگ کرده است. امیر، نخست به «غازبانی» مادر گوهر و سپس به باغبانی آنان روی می‌آورد. در روایتی دیگر از «شِرخون»های مازندرانی، مادر گوهر با پیوند امیر و گوهر سر سازگاری نداشت؛ به همین خاطر، گوهر را از روستایی به روستای دیگر می‌کشاند و امیر در لباس رویگر، پینه‌دوز... در پی آنان می‌رفت و با گوهر به گفتگو می‌نشست. در همهٔ روایتها، امیر رقیبی دارد که-او نیز با خوردن قاچی از همان خربزه یا با خوردن گوشت بزی که پوست خربزه‌ی امیر را خورده بود زبانش به شعر باز می‌شود- دلباخته‌ی گوهر بود و سرانجام باعث مرگ امیر و گوهر می‌شود. این رقیب-که چوپان بود- در برخی روایتها امیر و در برخی دیگر رضا نام داشت. در روایتها، با جستجوی امیر

۱- این افسانه در جلد یکم «کنزالاسرار مازندرانی» ص ۱۲۴-۱۲۹ آمده است.

در یافتن گوهر و دیدارگاه به گاهی آن دو دلداده، به گفتگوهای عاشقانه‌ای می‌رسیم که امیر می‌سراید و گوهر پاسخ می‌دهد و گوهر می‌سراید و امیر پاسخ می‌گوید. گفتگوی منظوم آنان، گاه در چرایی هستی است که به فلسفه می‌انجامد و گاه در مسائل مذهبی است.

امیر و گوهرِ افسانه در ذهن اسطوره‌ساز مردم پرورش یافت و گسترده شد. این‌گونه افسانه‌ها بیانگر آرزوهای قومی مردمی هستند که تاریخ را با افسانه می‌آمیزند و حادثه‌های گوناگون را در هم می‌تنند؛ همان‌گونه که از ناکامی آن دو دلداده و مرگ زیبایشان می‌گویند. در روایتها از دو درختی یاد می‌کنند که از گور آن دو برآمدند و بالیدند، سر در آغوش هم نهادند و در هم پیچیدند.

در افسانه‌ی امیر و گوهر به جستجوی شاعر شعر گشتن و امیر تاریخی را، فقط از لابه‌لای امیریها جستن کاری بیهوداست. در اینجا، فقط برخی نشانه‌های گنگ و مبهم از امیر تاریخی پیداست. افسانه‌ی امیر و گوهر و سروده‌های امیری از ذهن و زبان «شِرخون»ها و نقالان ـ که خود سرشار ذوق و خلاقیتند ـ روایت می‌شود. نشان آنان ـ در هر دوره ـ در این روایتها پیداست. امیریها در فرهنگ و ادبیات عامیانه بالید و گسترش یافت. امیر تاریخی در ذهن مردم عامیانه به امیر افسانه پیوست و با همه‌ی خنیاگران و سرایندگان امیر در آمیخت.

افسانه‌ی امیر و امیری در فرایند ادبیات گفتاری قابل بررسی است و امیر تاریخی را باید از میان ادبیات نوشتاری جستجو کرد.

امیر تاریخی

از میان انبوه تذکره‌های دوره‌ی صفویه تا دوره‌ی قاجاریه، تنها «ریاض‌العارفین» رضا قلی خان هدایت است (۱۲۱۵ـ۱۲۸۸ هـ.ق.) که از او با عنوان «امیر مازندرانی» در کنار شاعران صوفیه یاد می‌کند. هدایت او را «از مجاذیب عاشقان» و «از قدمای صادقان» می‌داند و می‌گوید عربها او را «شیخ‌العجم» می‌نامند؛ دیوان او را همه رباعی به لفظ پهلوی می‌داند که

«مزارش در دارالمرز» است و یک «امیری» از او می‌آورد[۱].

«ریاض‌العارفین» تا سال ۱۲۶۴ هـق. به پایان رسید. در همان سالها «برنهارددرن»، خاورشناس روسی، به کار گردآوری شعرهای امیری می‌پرداخت. این کتاب کهن‌ترین تذکره‌ای است که در باره‌ی «امیر» می‌گوید، بی‌آنکه از روزگارش بگوید. هدایت فقط به کاربرد عبارت «از قدمای صادقان» بسنده می‌کند. «الذریعه» آقابزرگ تهرانی نیز از همین منبع گزارش می‌کند. عباس شایان در کتاب «مازندران» و در جلد یکم آن، امیر را هم‌روزگار امیر تیمور گورکانی (۷۳۶-۸۰۷) می‌داند که تا سال ۸۵۰ هـق. می‌زیسته است. شایان از تبعید امیر به هندوستان، سپس از مهر تیمور به او و پیشکش قصبه‌ای به امیر-امیرکلانی کنونی- یاد می‌کند. سعید نفیسی در «تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی» بر این گمان است که امیر در پایان سده‌ی نهم و آغازین سده‌ی دهم هـق. می‌زیسته است. هیچ کدام از منابع یاد شده سندی معتبر به دست نمی‌دهد.

برنهارد‌ُرن، خاور شناس روسی، در سال ۱۲۷۷ و ۱۲۸۳ هـق. جلد یکم و دوم کتاب «کنزالاسرار» مازندرانی را در روسیه به چاپ رساند. این کتابها در سال ۱۳۳۷ و ۱۳۴۹ هخ در ایران افست گردید. در این دو کتاب نیز چیزی از روزگار زندگی امیر نمی‌بینیم.

کنزالاسرار مازندرانی

جلد یکم «کنزالاسرار» چهل و نه قصه، دویست و پانزده چهار پاره و دو شعر دوپاره دارد (که چهار صد و سی و دو بیت می‌شود) به همراه بیست و پنج پاره هزلیات. در این مجموعه، چهل و چهار شعر چهار پاره تخلص امیر دارد (هشتاد و هشت بیت شعر). بسیاری از شعرها به زبان

۱- هدایت رضا قلی‌خان، ریاض‌العارفین، ص ۴۴.
شعر یاد شده در ریاض‌العارفین این امیری است:

کنت کنزئه گره ره من بوشائمه — خمیر کرده آب چهل صبائمه
واجب الوجود علم الاسمائمه — ارزان مفروش دُر گرانبهائمه

زمانه نزدیکتر هستند.

کتاب دوم دارای سه بخش و چهار افزوده است. بخش یکم چهار صد و بیست و شش شعر دارد (از شعرهای چهار پاره تا شانزده پاره و یک شعر پنجاه و دو پاره). صد و شصت و سه شعر این بخش تخلص امیر دارد. بخش دوم این کتاب ـ از صفحه ۲۷۷ تا ۴۸۶ ـ حذف است (بخشی که همه‌ی امیر شناسان به جستوی آن هستند تا شاید گره‌ای از بی‌نشانگی امیر بگشاید). بخش سوم بیست و شش شعر ـ هشت پاره تا دوازده پاره ـ دارد که پنج شعر آن دارای تخلص امیر است.

در میان افزوده‌ها، شعرهای گردآوری شده‌ی آغا محمد صادق عبدالله مسقطی بار فروشی، چهل و سه چهاپاره است که ده چهار پاره‌ی آن تخلص امیر دارد. در ادامه برگردان به فارسی شعرهای جلد یکم کتاب آمده است. در هزلیات سایر شاعران بیست و پنج پاره شعر دیده می‌شود. در ذیل کتاب پانزده شعر ـ دو پاره تا هشت پاره ـ آمد که چهار شعر آن تخلص امیر دارد. در آخر کتاب (وله ایضاً) سی و پنج چهار پاره و یک دوپاره آمد که دو چهار پاره تخلص امیر دارد.

شعرهای بخش یکم و بخش سوم کتاب دوم شعرهایی فصیح و از شاعرانی دانش آموخته است. همه‌ی پاره‌های شعر قافیه دارند و به گمانی باید از یک دوره و یا دوره‌های نزدیک باشند. بسامد برخی واژگان کهن (نه صرفاً به لحاظ کهنه‌بودن) و کاربرد همانند آن به لحاظ سبک‌شناسی، نزدیک‌بودن دوران تاریخی گویندگان آن را آشکار می‌سازد؛ واژگانی مانند «مونگ= ماه، وارنگ = با درنگ (نوعی مرکبات که در شعر به گونه‌ی استعاری به کاررفته)، واسر = برای، خورچیر = خورشید چهره، سوجم= می‌سوزم، پیون / پیان = پسوند شباهت، هونیا = بگذاشت / زد، هوکشه = بکشد، ریجن = بریزند، هورستا= ایستاد، خین = خون، زینگال = زغال، ویهار= بهار، آمیتن = ریختند (آمیختند)، ریتن = افتاد و ...»

همه‌ی شعرهای این دو بخش را نیز نمی‌توان از یک شاعر دانست ؛ حتی، در باره‌ی آن شعرهایی که تخلص امیر دارند می‌توان تردید کرد.

شعرهایی از میر عبدالعظیم مرعشی- با استناد به کتاب تاریخ میر ظهیرالدین مرعشی- زرگر و نصیری در این کتاب به چشم می‌خورند که دارای همان توانایی زبان و جوهر شعری دیگر شعرهای بخش یکم و سوم این کتاب هستند. در بسیاری از شعرهای آخر کتاب، آن استواری و شیوایی شعرهای پیشین کتاب وجود ندارد؛ به گمان ما این سروده‌ها، سروده‌های پسین سرایندگان گوناگون است که به کتاب افزوده شده است.

در کتاب یکم- که بیشتر چهار پاره هستند- برخی با شعرهای کتاب دوم برابری می‌کنند، اما شعرهای کتاب یکم را می‌توان، بیشتر سروده‌های امیری یا تبری آوازی دانست؛ بسیاری از این شعرها به سروده‌های عامیانه نزدیک هستند که از شاعران نامدار و گمنام بر زبان مردم جاری شده‌اند.

در هر کتاب شعرهای تکراری، جابه‌جا شده و- همانند، فراوان به چشم می‌آیند.

روزگار امیر؟

قضاوت قطعی در باره‌ی روزگار زندگی شاعری با نام «امیر پازواری» دشوار است. هر دیدگاه که بر پایه‌ی نسخه و سندی معتبر نباشد، اعتبار علمی ندارد. می‌توان با سبک‌شناسی زبان شعر، اشاره‌های تاریخی در شعر، ستایش و یا نکوهش کسان همرزوگار شاعر در شعر، ماده‌ی تاریخ شعر و ... به روزگار شاعر پی برد؛ اما، این نوع بررسی هنگامی به کار می‌آید که در شناخت شعر شاعر و شاعر شعر مورد نظر یقین داشته باشیم.

دیدگاههایی که وجود دارند، برخی او را همروزگار تیمور (۷۳۶-۸۰۷ هق.)؛ برخی هم‌روزگار شاه عباس (۹۷۸-۱۰۳۸ هق.) و برخی از روزگار زندیه[1] (۱۱۶۳-۱۲۰۹ هق.) می‌دانند. عباس شایان در کتاب «مازندران»

۱- محسن مجیدزاده در مقاله‌ی «زمان زندگی امیر» (امیر پازواری از دیدگاه پژوهشگران، به

بر این باورست که امیر در روزگار فرمانروایی تیمور گورکانی و تا ۸۵۰ هـ.ق. می‌زیسته است. وی از تبعید امیر به هندوستان می‌گوید که به دستور تیمور انجام گرفت. بر پایه‌ی این دیدگاه، امیر می‌تواند از خاندان مرعشی باشد. تاریخ میر ظهیرالدین از میر عبدالعظیم شاعر می‌گوید[۱] و دو چهار پاره از شعر او را می‌آورد. با توجه به این دیدگاه، میرعبدالعظیم باید با امیر پازواری همروزگار و هم خاندان باشد. هر چند میرظهیرالدین در شرح خاندان میرعبدالعظیم، نام او و شعرش را آورده است، آیا نمی‌توانست از شاعر مرعشی دیگر ـ که شعرش آن‌چنان در منطقه جاری است و آن‌قدر کارایی سیاسی دارد که تیمور او را تبعید می‌کند ـ نامی بیاورد؟!

در انتساب امیر به دوره‌ی شاه عباس یا چندی پس از او نیز می‌توان تردید کرد. پس از حکومت متمرکز و سراسری صفویه (۹۰۷-۱۱۳۵/۱۱۴۸ هـ.ق.) زبان مازندرانی به دلیل از دست‌دادن سیطره‌ی سیاسی، بیشتر در حوزه‌ی گفتار به زندگی ادامه داده است. شاعران برجسته‌ی پیش از صفویه‌ی مازندرانی، شاعرانی تبرگوی بودند؛ اما با فرمانروایی متمرکز صفوی و برانداختن حکومتهای محلی، سفر شاعران به دیار هند و رونق شعر فارسی در سرزمین هندوستان ـ که جایی برای پذیرش شعر بومی نبود ـ شاعران مازندرانی نیز به فارسی‌سرایی روی آوردند. طالب آملی (م ۱۰۳۶ هـ) نمونه‌ی برجسته‌ی این گونه شاعران مازندرانی است.

در دوره‌ی زندیه نیز با توجه به نزدیکی زمانی آن با روزگار رضاقلی‌خان هدایت، چهره‌ی شاعری نامدار چون امیر، روشن‌تر آشکار می‌شد.

کوشش جهانگیر نصر اشرفی، تبسابه اسدی، انتشارات خانه‌ی سبز، تهران ۱۳۷۶)، زمان زندگی او را روزگار زندیه می‌داند.

۱ـ این دو چهار پاره در صفحه ۵۶۰ تاریخ طبرستان و رویان و مازندران» میرظهیرالدین مرعشی آمده است. چهارپاره‌ی نخست «تا ندیمه نی چره تر و خور رنگ» در کنزالاسرار مازندران (ج ۲، ص ۷۰) با اندکی تغییر به نام امیر آمده است.

کنزالاسرار، ج ۲، ص ۷۰ (برگردان و آوانویسی شعرها در پایان نوشتار می‌آید).

کدام گمان؟

می‌توان چند احتمال- ضعیف و قوی- را برشمرد: امیر پازواری همان میر عبدالعظیم مرعشی است؟ امیر پازواری، خنیاگر یا «شرخون» و «سوت‌وند» بود؟ و سرانجام، امیر شاید همان «امیر علی طبرستانی» (سده‌ی هفتم و هشتم) باشد.

در باره‌ی احتمال نخست- که هیچ بر آن تکیه نمی‌کنم- فقط چهار پاره‌ی مشترک در کتاب ظهیرالدین و کنزالاسرار می‌توانند پایه‌ی شبهه شود.

تا نوینم چیره ترا خوررنگ ta. navinam. cire. tera. xor-o. rang.
کلاپشته مه‌پوشش‌کمر منه چنگ kəla pəstə. me. puses. kamər. mən-e. cang.
یاکنیم‌چشم‌دشمن‌ره‌خاک‌یکی‌چنگ ya kənim cesme dəsmən rə xak yski cang
یامه‌دشمن‌خین‌کنی شه جومه رنگ[1] ya me dəsmən e xin kəni se jumə rang

تا چهره‌ی ترا خورشید رنگ (زرد رنگ) نبینم / رخت من سیاه و کمر من شکسته است

یا بر چشم دشمن مشتی خاک بریزیم / یا دشمن از خون من پیراهنش را رنگین می‌کند

زبان این شعر به زبان شعرهای دیگر بخش یکم و بخش سوم کتاب دوم نزدیک است.

در باره‌ی خنیاگر بودن امیر، می‌توان به آواز امیری یا تبری استناد کرد؛ بدین‌گونه که امیر تا آن اندازه در آواز تبری نامدار شده، آن را به گونه‌ای ویژه و دلنشین‌تر از دیگران می‌خواند که اسم خاص آواز تبری امیری به اسم عام آواز امیری تغییر یافت. شاید این خنیاگر بزرگ، سازنده یا گسترش دهنده‌ی این مقام آوازی و برآیند همه‌ی «تبری‌خوانهای» مازندرانی بود. در این صورت شعرهای فصیح و نوشتاری کتاب منسوب به او چیست؟ در تاریخ ادبیات فارسی از کسانی مانند رودکی نام می‌برند

۱- کنزالاسرار ج ۲ ص ۷۰ (برگردان و آوانویسی شعرها در پایان مقاله می‌آید).

که در آغاز در زادگاهش خنیاگری برجسته بود، سپس به دربار سامانیان راه یافت و شاعری نامدار شد. در آن روزگار شاعران شعرشان را در یکی از پرده‌های موسیقی می‌خواندند؛ از کسانی دیگر مانند منجیک و دیگران نیز بدین گونه یاد می‌کنند و کسانی نیز که صدایی خوش نداشتند، «راویان» وظیفه آنها را به عهده می‌گرفتند.

این امیر می‌تواند خنیاگر روزگار پیش از صفویه باشد که در آن هنگام شعر مازندرانی در منطقه و در میان مردمش جایگاهی بلند داشت. داستان قطب رویانی (سده‌ی هفتم) در این زمینه قابل تأمل است. شاعری که شعر بهاریه‌اش سرداران مازندرانی- شمس‌الملوک اردشیر باوند و استندار شهر آگیم گاوه باره- را از میدان نبرد گردکوه دامغان به مازندران کشاند. این رویداد بیانگر نفوذ سروده‌های مازندرانی - که دور از ذهن نیست شعر قطب رویانی با موسیقی همراه بوده باشد- در میان مردم است.

احتمال سوم، همان گمانی است که در کتاب «نوج[۱]» و «ری‌را[۲]» بدان اشاره کردم: آیا امیر پازواری همان امیر علی طبرستانی- شاعر سده‌ی هفتم و هشتم- نیست؟ از میان کتابهای تاریخی مازندران، تنها اولیاءالله آملی در کتاب «تاریخ رویان» از او یاد کرده است[۳]. در این کتاب دوپاره شعر از امیرعلی- که مطلع سوگنامه‌ای است- بدین گونه آمده است:

خوشا دل آزای چل تو بینی کریای که تو بر کسی آرد دل خویشینای

در کتاب «امیر از دیدگاه پژوهشگران و منتقدان»، مقاله‌ای به نام «امیر پازواری بر ساخته‌ی برجا» از «بمون تپوری» به چاپ رسید که ایشان نیز به همین گمان رسیده‌اند. وی از دو نسخه‌ی خطی موجود در کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران نام می‌برد که در یکی سه چهار پاره و در دیگری

۱- نوج، به کوشش محمود جوادیان کوتنایی، انتشارات معین، ۱۳۷۵.

۲- ری‌را، به کوشش عباس فزوانچاهی، انتشارات معین ۱۳۷۶.

۳- تاریخ رویان، اولیاءاللهآملی، با تصحیح عباس خلیلی، کتابخانه اقبال ۱۳۱۳ ص ۱۱۴.

دوپاره شعر از امیر علی طبرستانی آمده است. در جستجوی این نسخه‌ها، نسخه‌ای را با شماره‌ی ۷۳۸۷/۱۱۵ یافتم (در آن مقاله شماره‌ی نسخه، به اشتباه ۷۳۷۸ آمده است) که در زیر صفحه ۴۹۴ این نسخه مهر «محمد مومن مازندرانی» آمده بود. محمد مؤمن مازندرانی مجاور بیت‌الله‌الحرام، سه چهار پاره شعر را با عنوان «من کلام امیر علی طبرستانی» در تاریخ ۹ محرم ۱۰۸۶ ه‍ ق برای محمد هادی مازندرانی نوشته بود:

دارمّه‌دوشش‌مهربه‌دل‌میون مشت darəmə dosəs-e mehrrə bə dəl miyun mast
سه‌رابه‌بیابون‌بهشت با سگ لشت sə. ra. bə. biyabun. behest. ba. sag-e. last
فردا عرصات بوئه قیومت دشت fərda. arəsat-e. bue. qiymət-e. dast.
سه‌راهفت‌یقین‌دومبه‌دوازده‌راهشت sə ra haft yaqin dumbə dəvazdə ra hast

دلی آکنده از مهر دوازده (امام) دارم/ سه را در بیابان با قلاده‌ی سگ رها کردم

فردا روز عرصات در دشت قیامت/ سه را به یقین در هفت (دوزخ) و دوازده را در هشت (بهشت) می‌دانم

امیر گونه عاشقمه کجینه داری amir. gunə. asəqəmə. ksjinədari.
من عاشق اون یارمه کجی نداری mən. aseq- e.un. yarmə. kaji. nədari.
هر کس که خوش یارجه کجی نداری karkas. ke. xos - e. yar. je. kaji. nədari.
شِ جان ره قربون کنبه کجی نداری se. jan. rə. qərbun. kənbə. kaji. nədari.
دست بزه مرا بدایی بابل رُو dast. bazə. mərə. bədai. babəl - e. ru.
مرا به بابل بری تو راکلارو adi. bə. kənar. vang. kəni. a. darə. ru.
ادی به کنار ونگ کنی آدر ارو mərə. bə. babəl. bari. to. ra. kəlaru.
شاید برسیم من و تو یکی رُو sayəd. barəsim. mən- o- to. yəki. ru.

امیر می‌گوید:

عاشق آن کجینه دار (ابریشمین پوش) هستم/ من عاشق آن یارم که کجی ندارد

هر کس که با یارش کجی نداشته باشد/ جانم را فدای آن یار می‌کنم که

کجی نداشته باشد
مرا به رود بابل انداختی / آنگاه درکنار رود صدایت می‌زنم که در آی
مرا رود بابل می‌برد تو را کلارود / شاید من و تو به (انتهای) یک رود برسیم

این چهار پاره‌ها با اندکی تغییر درکنزالاسرار و با نام امیر پازواری آمده است.

نسخه شماره‌ی ۴۳۵۴ را نیز (که در همان مقاله آمده بود) درکتابخانه مرکزی دانشگاه تهران یافتم. این نسخه جُنگی است که در نیمه نخست سده‌ی سیزدهم نوشته شده است. در صفحه‌ی ۲۶ این نسخه کاتبی به نام زمان مازندرانی دو پاره شعر را با عنوان «من کلام امیر» نوشته است:

ti. cehrəh. bə. xubi. gol - e. atəsine. تی چهره به خوبی گل آتشینه
mən. somme. dar. ates. ger. ates. ine. من شُمّ در اتش اگر آتش اینه

چهره‌ی تو به خوبی گل آتشین است / من می‌روم به آتش اگر آتش این است

این شعر و دوپاره‌ی دیگر آن نیز درکنزالاسرار به نام امیر پازواری آمده است.

همچنین نسخه‌ای دیگر با شماره‌ی ۲۴۴۶ درکتابخانه مرکزی دانشگاه تهران وجود دارد که مجموعه‌ای از شعر شاعران سده‌ی ششم تا دهم را در برمی‌گیرد. در صفحه ۸۱۷ این مجموعه یک رباعی فارسی از «امیر علی اسد طبرستانی» آمده است (که نمی‌دانیم کدام امیر علی است):

وقت است که ما باده‌ی گلرنگ زنیم / در دامن سبزه روز و شب چنگ زنیم
این شیشه تقوی که ز معنی خالی است / درکوی قمارخانه بر سنگ زنیم

با این همه، بر بنیاد این یافته‌ها نمی‌توانیم امیر پازواری را همان امیر علی طبرستانی بدانیم. قضاوت قطعی در این باره دشوار است؛ تا سندی قطعی به دست نیاید، نمی‌توان چهرهٔ امیر تاریخی را از میان مه تاریخ زندگی او آشکار کرد. می‌توان در باره‌ی کسی مانند امیر علی، اندکی اندیشید.

فروردین ۱۳۷۷ـ قائم شهر

افسانه گوهر بنیکی و میر مازندران

م. پ. جکتاجی

شرح زندگی امیر پازواری به شهادت ناگفته‌ها و نانوشته‌های تاریخ و به اذعان همه‌ی آنهایی ـ که به پژوهش‌های عمقی و علمی معتقدند ـ به راز و رمز آمیخته و به افسانه مانند است. من نیز چیزی از تاریخ، مکتوب ندارم و مثل همه علم‌باوران معتقد نیستم آن چه عرضه داشته‌ام کورسویی از فروغ زندگی امیر را روشن می‌کند. اما همین قدر که به رمز و راز زندگی او و افسانه‌ی امیر دامن زده‌ام و به زعم خود جذاب‌ترش کرده‌ام، خرسندم! چرا که افسانه، خود زندگی است. و زندگی، افسانه‌ای بیش نیست.

کسی نمی‌داند امیر کی زاده شد، به یقین در چه دوره‌ای زیست، چه هنگام درگذشت و کجا در خاک شد. از امیر هر چه برآمد و برمی‌آید خود گفته است، در شعرهایش و چون از مردم بود ساده گفت. ساده گفت که در سینه‌ی مردم ساده دل و از دست شده نشست و از آن سینه‌ها به سینه‌ی ما رسید. با افزوده‌های متقدمان و پندارهای متأخران در آمیخت و شد آن چه امروز او را شاعر افسانه‌ای مازندران می‌شناسند.

من هم بر آتش این افسانه دامن می‌زنم و افسانه‌ای دیگر ساز می‌کنم: «افسانه‌ی گوهر بنیکی و میر مازندران».

همه می‌دانند و کتمان نمی‌توان کرد امیر عاشق دختری زیباروی به نام «گوهر» بوده است و این گوهر نه فقط جلوه و معشوق زمینی برای او بود که به تعبیری غایت کمال و جلوت الهی نیز بوده. پیداست معشوق در اوج است و عاشق در حضیض. معشوق مراد است و عاشق مرید و مراد بالاست و مرید پایین. جان افسانه‌ای که ساز می‌کنم در همین جاست.

در فاصله سال‌های ۶۰ تا ۶۴ پژوهشی داشتم سر مزارات گیلان و بخش‌هایی از غرب مازندران که طبیعتاً به مطالعه‌ی صرف مزارات نمی‌انجامید بلکه به بسیاری موارد دیگر نیز نظر داشتم. از آن زمان تاکنون خاطره‌ی دیدار دو مزار برای من کلید معمای افسانه‌ی امیر بود. اما این کلید که در افسانه را می‌گشاید به حقیقت می‌رسد یاخیر؟ زمان می‌خواهد و کندوکاو بیشتر. شاید دیگر وقت آن برای من سر آمده باشد، پس باداباد این کلید را به قفل در افسانه می‌زنم. اگر خورد پیشکش‌تان وگرنه بر مخلص‌تان ببخشید.

در محلی به نام بنیکی beniki حدود ۱/۵ کیلومتری شرق گورج guraj روستایی از روستاهای اشکور سفلی از بخش کوهستانی رودسر که راه آن از دیلمان واسپیلی تا موسی کلایه شویه و از موسی کلایه تا گورج جیپ‌رو و از آن جا تا بنیکی مال‌رو است و حدود ۴۸ کیلومتر با رودسر فاصله دارد بقعه مخروبه‌ای که مورد احترام عده‌ای از زنان محل است.

بنابر روایت جمعی اهالی محل، بقعه از قدیم‌الایام دایر بوده و مدفون زنی است مقدسه بنام گوهر که در سال‌های دور و دوره خانخانی بسیار مورد توجه زنان اشراف و فئودال از خوانین املش بود. آن‌ها به هنگام بهار و تابستان وقتی به مناطق ییلاقی از جمله اشکور می‌آمدند، بیش از حد متعارف به این بقعه رسیدگی می‌کردند و به ظاهر و پاکیزگی آن اهمیتی وافر نشان می‌دادند.

بنا، آن روز که دیدم ساختمانی چینه و مخروبه و در حال فروپاشی داشت. بویژه که چندین بار مورد حفاری قرار گرفته و به حال خود رها شده بود. مصالح آن از سنگ کوه و چوب و گل فراهم آمده بود. کف گلی،

سقف واشان‌کشی و دلمه‌کاری بدون درزپوش و بام لت‌سر بود. وسط بنا صندوق چوبی شکسته‌ای قرار داشت که مرقد را پوشانده بود ولی بعد از آخرین حفاری، دیگر سرجایش محکم نشده بود و لق می‌زد. این بقعه را چند بار بیشتر کنده بودند. ظاهراً نام گوهر حرص گنج گیران را مضاعف کرده بود!

اطراف بقعه گورستان کوچک آبادی و بعد از آن مزارع گندم بود که دیمی کاشته می‌شد. حیاط بقعه با سنگ محصور شده و دیوار کوتاهی داشت که بعضی جاهایش را با خاربته گرفته بودند. چندین درخت کهنسال گردو، لی و زبان گنجشک در جوار بقعه قد افراشته بود. بلدی که از گورج تا بنیکی مرا همراهی و راهنمایی کرده بود از دیوار بقعه به این سو پیشتر نیامد. بعداً معلوم شد طبق یک سنت و باور قدیمی ورود مردان به محوطه مزار کراهت دارد. اما برای من که مهمان و ظاهراً مأمور دولت بودم این امر یک استثناء بود و باری بهر جهت قابل اغماض.

البته مزار بر پوزه کوهی بلند و مرتفع بنا شده و کوههای سر به فلک کشیده اشکور آن را در میان گرفته است. روزهای گرم تابستان در زل آفتاب اگر زیر آن درخت قطور زبان گنجشک بنشینی و به ترنم نسیمی که از میان شاخ و برگ‌های آن درخت سایه‌گستر بلند است گوش دهی و در چنبره کوههای اطراف به دور دست دشت املش بنگری براستی خلوصی عرفانی به تو دست می‌دهد، علی‌الخصوص اگر اهل دل باشی و هنر و امیری هم بلد.

گالشی که با من همراه بود از پشت پرچین مزار نوایی را زمزمه می‌کرد. شک ندارم امیری می‌خواند. همه تعریف می‌کردند که بقعه گوهر خانم در زمان سلطه خان‌ها خیلی مورد توجه «خانم شوکت» از زنان سرشناس و پرنفوذ املش و خاک اشکور و همچنین خانواده منجم باشی معروف بوده است.

اما اینک آن بقعه رو به ویرانی داشت و خرابه‌ای بیش نبود. قطعا گنگ‌های سفالین شکسته این جا و آن جا در اطراف بقعه ریخته بود و

همین امر وسوسه حفاری‌های مجدد را در دل گنج گیران قوت می‌بخشید که شاید کوزه‌های طلا و گوهر و جواهر زیر مرقد گوهر بنیکی دفن باشد.

دکتر منوچهر ستوده در کتاب ارزشمند خود از آستارا تا استاراباد، جلد ۲، صفحه ۳۷۹، ردیف ۲۶، تنها یک سطر اشاره به نام محل و آستانه‌ی آن دارد.

اما میر مازندران:

در روستای استادکلایه از توابع شمال شرقی شهر املش و جنوب غربی رودسر که با آن یک کیلومتر فاصله دارد (سرراه اسفالت املش به سلمان، عمود بر راه اصلی معروف به خط کناره) زیارتگاهی است که به میر مازندران معروف است محوطه‌ای نسبتاً وسیع و چهارگوش را به وسعت تقریبی ۳۰ متر مربع با سنگ بلوک محصور کرده‌اند. داخل این محوطه محصور اطاقکی از سنگ بلوک و مسقف با حلب ساخته‌اند که چند دست رختخواب کهنه و پاره در آن قرار دارد و به اصطلاح محل اطراق زایران، غربا و مسافرانی است که در آن جا بیتوته می‌کنند. وسط محوطه در هوای آزاد، گور «میر مازندران» قرار دارد که با کاشی‌های ساده آبی رنگ گرفته شده. کنار آن درخت آزاد تناوری قد افراشته است و اطراف آن را درختچه‌های کیش (= شمشاد) و پاجوش‌های درخت آزاد فراگرفته‌اند. و حالتی محزون بدان بخشیده‌اند. زنان نازا به امید این که صاحب فرزند شوند نیت کرده بر شاخه‌های نازک آن «هلونه halona» (= گهواره) بسته‌اند.

در زیر دیوار محوطه، جوی آب باریکی جریان دارد که از چشمه‌ای کوچک سرریز است. کمی پایین‌تر حوضچه‌ای برای آن ساخته‌اند و دیواره‌های آن را بلند کرده و با سیمان گرفته‌اند. برخی از اهالی معتقدند که اگر آب جاری در حوضچه را گرم کنند و در آن بنشینند برای امراض استخوانی و رماتیسم نافع است. به مجموعه این جوی آب و حوضچه «گرما» می‌گویند.

گور میر مازندران نیز از دست حفاران و گنج‌گیران محلی در امان

نمانده است. شاید ابهت واژه «میر مازندرؤن» آن‌ها را بدین امر وسوسه کرده باشد که حتماً گنجی هم با مدفون در خاک است. اطراف مزار را باغ‌های چای و مزارع برنج در بر گرفته است.

در کتاب مرجع و پرمایه‌ی از آستارا تا استارباد از این مزار یاد نشده است اما در کتاب «آیین‌ها و باورداشت‌های گیل و دیلم» چاپ ۱۳۵۵ بنیاد فرهنگ تألیف نویسنده فاضل محمود پاینده لنگرودی، صفحه ۲۳۹ به گرمای میر مازندرؤن در چند سطر اشاره شده است.

اما چرا من با آوردن این گزارش خواسته‌ام بر آتش افسانه امیر دامن بزنم. شاید به چند دلیل:

نخست این که «گوهر بنیکی» در باور مردم زنی قدیس است بی‌آنکه سیده باشد یا انتساب به ائمه اطهار داشته باشد. در حالی که مزار و «گوهر» خانم دیگر را هم در گیلان دیده‌ام که در باور مردم یکی سیده و معروف به بی‌بی هیبت است و دیگری به روایتی دختر امام موسی کاظم (ع) و خواهر آقا سید جلال‌الدین اشراف که بارگاه باشکوهی در شهر آستانه اشرفیه دارد. به این دو بقعه که انتساب به خاندان پیامبر و ائمه اطهار دارند درحد معقول رسیدگی می‌شود و بقاعی دایرند اما مرقد گوهر بنیکی به حال خود رها شده و به صورت مخروبه درآمده است. شاید آن شخص و اعتبار دیرین مزار بخاطر شناخت نزدیک و عینی واقعیات در همان زمان بود که هنوز به رمز و راز نیالوده بود و به میزان اخلاص نسل‌هایی بستگی داشت که تا آن زمان وی را به یاد داشتند. و البته این‌ها همه منوط به معرفت وجودی گوهر و حس عمیق عاشقانه‌ای بود که او در امیر برانگیخته بود و امیر آن‌ها را در اشعارش بروز می‌داد.

یحتمل، شهرت امیر و آوازه او در سرتاسر مازندران و بخشی از گیلان، زنان متشخص دوران را وا داشت تا نسل در نسل در حفظ و حراست مزار «گوهر» مردانه همت کنند و اکنون با طی‌شدن و پشت‌سر گذاردن آن دوران تاریخی و کمرنگ شدن نقش زنان آن طبقه در منطقه و مهاجرت‌های پی‌درپی اهالی محل، مزار گوهر بنیکی نیز در سکون و

سکوت زمان و مکان فراموش شود.

دو دیگر این که مزار «امیر مازندران» جدا از تشابه اسمی که نام امیر مازندرانی یا به تعبیری امیر پازواری را تداعی می‌کند زیارتگاهی است باز متمایز از زیارتگاههای دیگر منطقه، که اغلب از اعقاب و احفاء ائمه اطهار و منسوب به فرزندان امام موسی کاظم (ع) و یا سادات مرعشی مازندران و امیر کیایی گیلان به پیش هستند و عموماً دارای گنبد و بارگاهند، به عکس مزاری است ساده در فضای باز بدون سربندی و عاری از هرگونه جلال و جبروتی اما نشسته در دل مردم.

سوم این که امیر در چند جا از اشعار خود گرایشی به گیلان داشته و گویا سفری نیز به گیلان کرده است. دور نیست اگر داستان گوهر درست باشد، آخر عمر هم سفری به گیلان داشته و رحل اقامت و آخرت در همان‌جا افکنده باشد.

چهارم این که نام استاد کلایه، مدفن میر، هم مزید بر علت است. پسوند کلایه که به معنی آبادی کوچک، محل و نشستنگاه است بی‌شباهت به کلاهای مازندران و خود امیرکلا نیست. اما نام استاد و اطلاق آن به محل شاید مأخوذ از وجود و حضور همین «میر گمشدهٔ» ما باشد که در طلب گوهر از مازندران آمد و در آن‌جا نشیمن گرفت و برای مردم آن دیار نقش پیری فرزانه پیدا کرد، مردی که ظاهراً به معرفت وجود و اخلاص عمل دست یافته بود.

پنجم این که هنوز در بخش شرقی گیلان بویژه قسمت کوهستانی و اتفاقاً مناطق اشکور و کحید و سمام و امام که بنیکی در آن واقع شده امیرخوانی رایج است. تحقیقاً از نور به طرف غرب است که نغمه‌های امیری کمرنگ و بجای آن نوای شرفشاهی رنگ می‌گیرد.

و بالاخره این که اگر کمی سانتی‌مانتال باشیم و رویایی فکر کنیم امیر همیشه در طلب معشوق و «گوهر» عشق خود بود. او همیشه در نیاز بوده است. و در پایین خط عشق حرکت می‌کرد و عاقبت هم در دشت استاد کلایه از نفس افتاد، ولی گوهر دست‌نیافتنی و همیشه به ناز او که بالای

خط عشق پرواز می‌کرد در ارتفاعات اشکور ماندگار شد.

اگر به نقشه گیلان و بخش شرقی آن خوب دقت شود دو روستای گورج و استاد کلایه را در یک خط و مسیر می‌توان دید با بعد مسافتی حدود ۴۰ کیلومتر که برای عشاق رقمی و عددی نیست. البته موقعیت گورج و بنیکی جوری است که بر دشت املش و روستای استاد کلایه اشراف دارد.

اگر آن‌چه گفتم ـ که علم نیست و یقین نیست ـ افسانه هم نباشد، شبیه افسانه است. هیچ اصرار ندارم بگویم به واقعیت نزدیک است اما امیدوارم روزی به حقیقت درآید.

امیر پازواری و اسطوره

عسگری آقاجانیان

هدف از طرح این مطلب بررسی آن دسته از اشعار و روایاتی است که در سروده‌های «امیر پازواری» بن‌مایه اساطیری دارند. پرداختن به این مطالب ما را بیشتر در شناخت فکری و تعقلی شاعر مازندران کمک می‌کند.

در واقع شناخت اسطوره ما را بیش از پیش با زبان و فرهنگ و تخیلات شاعرانه‌ی اقوام و ملل آشنا می‌سازد.

اسطوره‌شناسی یا «میتولوژی» در عین حال مورد توجه مورخان و مردم‌شناسان می‌باشد.

در واقع فلاسفه نخستین کسانی بودند که به علم «اساطیر»[1] توجه نشان دادند. آنگاه «آباء کلیسا» قائل به تفسیر استعاری و کنایی یا تمثیلی در روایات مذهبی شدند. همچنین حکمای «رواقی» پیشگامان حقیقی آن محسوب می‌شوند.

«فریدریش کروزر» در سال (۱۸۱۰-۱۸۱۲) مکتب نمادی یا رمزی را بنیادکرد. وی تا سال ۱۸۵۰ هواخواهانی یافت بر آن عقیده بود که بشر در

۱- رجوع شود به دانش اساطیر: روژ باستید.

آغاز پیدایش توانا به احساس «لایتناهی» و «بی‌کران» بوده است. ولی نمی‌توانسته است واژگانی پیدا کند که احساس او را نمایان کند. بنابراین تحت تأثیر دو وسیله‌ی بیان، یعنی «زبان» و «هنر» به «رمزگرایی خودجوش اولیه» دست یازید. آنگاه صنف روحانیون آن را برای توجیه جهان برتر به خدمت گرفتند.

بررسی اساطیر «یونان» و «روم» و «هند» در قرن ۱۹ مکتب بزرگ «اساطیر شناسی طبیعی» را بوجود آورد که بر مکتب زبان‌شناسی استوار بود. دانشمندان این مکتب «ادالبرکون» و «ماکس مولر» آلمانی و «میشل برآل» فرانسوی عنوان کردند که دانش اساطیر نوعی «بیماری زبان است. با این توضیح که انسان‌ها با «تخیل» خود به اشیاء اوصافی دادند. آنگاه با سیرزمان آن توصیفا را از یاد بردند و آن چیز ستایش‌شده قبلی را جانشین روزگار خود قرار دادند و به ایزدان مبدّل ساختند.

به عنوان نمونه: به جای آن که بگویند: خورشید سپیده‌دم را دوست دارد، گفتند: خورشید سپیده‌دم را دوست دارد و در آغوش می‌گیرد.

در جمله‌ی دوم «خورشید» دارای «شخص» ضده است و بالاتر از انسان مقام «رب‌النوع» کسب کرده است.

به گفته امیر «برازنده‌ی نیز دستارشاهی-با تو درینه آفتاب صباحی

معنی: دستارشاهی برازنده سر توست- آفتاب (از بس که زیبا هستی) در صبح (شرم دارد) با تو یک زمان طلوع کند.

نمونه دیگر از امیر:

ته چیره بدی خور به جهان آمُوئن

خور و مونگ به ته دُم دکت گوم بَوُان

معنی: خورشید روی تو را دیده به جهان آمد- آفتاب و ماه خواستند از تو پیروی کنند اما گم گشتند.

مورخان در آغاز قرن بیستم با کشف تمدن‌های عتیق «سومری» «سامی» «بابلی» و آشوری با تکیه بر کاوش‌های «باستانشاسی» به اسطوره «اخترشناسی» «دست یافتند، که خاستگاه اصلی آن «بابل» بوده است و

بعد به تمام دنیا پراکنده شده است. سیر پدیده‌های طبیعی منازل ماه و گردش خورشید در آسمان و ناپدید شدنش در ظلمت شب محدوده‌های کار اسطوره‌شناسی «اختری» یا «کوکبی» می‌باشد.

«یونگ» روانشناس مشهور انقلابی در دانش اساطیر بر پا کرده بود، در باره اسطوره‌شناسی «کوکبی» گفته است: اساطیر هرگز هوشیارانه آفریده نشده‌اند و نخواهند شد. آن‌ها بیش از هر چیز، تجلی خواست‌های «ناخودآگاهند» که بر اثرپس‌رفت عقده‌های روانی بروز کرده‌اند.

«ل. لوی. برول» در بررسی «اساطیر ابتدایی» می‌گوید: اساطیر به جای آنکه تبیین و توجیه طبیعت باشند برعکس توصیف و تعریف مافوق طبیعت‌اند.

زیرا میان طبیعی و مافوق طبیعی مرزی نیست و دنیوی و آخروی در یکدیگر تداخل سری دارند و از هم بهره‌مندند؛ بدین علت اسطوره جزو «تخیلات» نیست، بلکه در مرز واقعیات است. وی اندیشه اساطیری را پیش از مذهب دانسته است.

برای آنکه مذهب ظهور کند باید انتظار بکشیم تا طبیعت رفته رفته قابل تعقل گردد.

یعنی تحت تأثیر فعالیت مفهوم‌سازی قرار گیرد و به آن تن دهد، سپس مافوق طبیعت از آن جداگشته به عالم متعال رانده شود.

شاهدی از کنزالاسرار. ص ۵۰۷-ج ۲

دَمـــاوَند کـــوهِ سَـــرْ، یـــتا سَـتُونَه
دورِ آن سَـــــتونْ، پـــیوند آســـمونه
مـــرتضی عـــلی، دلدل ســوار شـــونه
بورین ها پرسین، امه احوال چی بونه؟

بر سر کوه دماند یک ستون قرار دارد / گرد آن ستون پیوند آسمان می‌باشد.

علی مرتضی، سوار دلدل است و می‌رود / بروید بپرسید که احوال ما چه می‌شود.

در ادبیات فوق مرزی بین جهان مادی و معنوی وجود ندارد. بلکه آن دو ارتباط سری دارند.

«م. لینهارت» با بررسی اساطیر قوم «کاناک» به این نتیجه دست یافته است که ادراک شهودی و وجدانی، وحدت انسان و جهان است، که با ضابطه و قاعده بیان نمی‌شود، اما با تمام وجود حس می‌شود.

انسان «ملاتزیایی» نوعی وحدت و یگانگی در سرشت و کارکرد میان زن و زمین، توتم و آمیزش جنسی، عالم نباتات و تن آدمی، می‌بیند. با آن احساس عملاً زندگی می‌کند. به همین علت فرقی میان اعمال آدمیان یعنی جنبه روانشناختی آنان و حوادثی که در طبیعت می‌گذرد وجود ندارد، بلکه کلام اساطیری، رشته‌های پیوند اجتماعی را چون تارُوپود به هم می‌تند، و شناسایی عاطفی را با شناسایی عینی تلقین می‌کند.

وَنُوشه رَه گمّه چیه تِه دامن چاک؟

نوروز به سیو نظر دارنی همیشه بخاک

تو پنج روز عمر دارنی تره چیه باک

هر کس این دنی کمتر بزیسته هسه وه پاک

به بنفشه می‌گویم چرا دامن قبای تو پاره می‌باشد/ نوروز در وسط گلت سیاه (غم داری) و همیشه به خاک توجه داری.

تو که عمر کوتاهی داری، چرا غم می‌خوری/ هر کس در این دنیا کمتر زندگی کند، پاک است.

در ادبیات فوق نوعی وحدت و یگانگی بین انسان و نبات به چشم می‌خورد، که در عملکرد و شخص یکسانند.

باز هم نمونه‌ی شعری از امیر پازواری

کچی کچیلک مه دوست چه جال نمنه

یکروز ندین صد و سی سال نمنه

ای حیوان کوچک من، حال دوستم چگونه است؟/ ندیدن یک روز او صد و سی سال به نظر می‌آید.

آیا شرح حال و دیباچه کنزالاسرار راجع به امیر پازواری فاقد محتوی

و از کارخانه‌ی امیرسازان بیرون آمده است؟

«وان درلو» و «میر چا الیاده» در نظریه معروف خود راجع به «پدیده شناختی» اساطیر خاطرنشان می‌کنند:

«اندیشه‌ی مفهوم‌ساز» متمایز از «اندیشه‌ی اساطیری» هستند. «مفهوم «مجرد از «زمان» و «اسطوره» مسبوق به زمان است.

به همین دلیل زمان اسطوره با زمان سالشماری، تاریخی یا نجومی آمیخته نمی‌شود.

واقعه اسطوره در زمانی ابتدایی، اولی، آغازین، «روزی و روزگاری». «در آغاز زمان» «در آخر زمان» و خارج از زمان ما قرار دارند. یعنی آن زمانی که هنوز زمانی نبوده است. و هر بار می‌خواهد با برگزاری مراسم مذهبی یا آیینی از عمل «خدا» یا «دنیا» تقلید کند. او می‌کوشد با مناسک، تاریخ را فسخ و ابطال کند تا به زمان اسطوره‌ای و جاودانی بازگردد.

این به آن معنی نیست که انسان ابتدایی زمان رسمی را حس نمی‌کند. بلکه او معتقد است در زمان معمولی «مانا» از دست می‌رود و باعث تنزل مقام و وجود و جدایی از اصل علیت خواهد بود.

او از زمان تاریخی می‌ترسد و از آن می‌گریزد و آن را فسخ و ابطال می‌کند و به زمان «دورا دور» به آن جهان جاودانگی و زمان ضد تاریخ که موجد بقای همیشگی وجود است، باز گردد. انسان ابتدایی، تمام چیزهایی که جزء طبیعت است، تاریخ می‌داند. بنابراین آمدن فصول، تعاقب روز و ظلمت خود آمده است و امری قطعی نیست.

بنابراین «امیر پازواری» از طریق علاقه‌مندان از تاریخ کنده می‌شود و به «اسطوره» باز می‌گردد تا جاودان شود. او نظر کرده می‌شود. علم لدنی بر او گشوده می‌گردد، از عرفان و... رمز و راز می‌گوید.

در دوره‌ای که دانش مکتوب عمومیت نمی‌یابد و با فقدان روبروست: علوم سینه‌ای و رمزی جایگزین شناخت‌ها و معلومات افراد جهانی می‌گردد.

ادبیات و فرهنگ شفاهی و روستایی مناطق ایران هم دارای ویژگی

موارد یاد شده است.

«کوراوغلی» در دوره‌ی صفویه از تاریخ به اسطوره برده می‌شود. «طالب‌آملی» شاعر قرن یازدهم به همین صورت شخصیت اسطوره‌ای می‌یابد. «نجما» نظر کرده می‌شود و به توسط «حضرت علی (ع)» رویین‌تن می‌گردد. حتی «فایز دشتستانی» در قرن نوزدهم از طریق روستائیان به اسطوره برده می‌شود.

افسانه‌ها و داستان‌ها و اسطوره‌هایی که در باره‌ی امیر ساخته‌اند یا به او نسبت داده‌اند، نه تنها دلیل کوچکی و کمبود مقام او نیست بلکه نشانه‌ی بزرگی و همگانی بودن «امیر پازواری» است.

ارزش مجموعه کار «امیر پازواری» در آن است که قلب بیدار و صدای رسای اشتیاق و پیام محرومان تشنه‌کام زمانه است.

او شیفتگی و شیدایی و نواسازی را با زخمهٔ بینوایی خویش از استان «گلستان» تا «مازندران» و «گیلان» و «دیلمستان» طنین‌انداز کرده است.

روح شعری «امیر پازواری» به سبکی‌بال فرشتگان و نسیم بهاری در قلب‌های تنده‌ی این مرز و بوم در حرکت است. اشعارش اگرچه الحاقی باشد، یا سرایندگان نامعلوم داشته باشد، مردم در خطه‌های یادشده بنام او می‌شناسند و نجوا می‌کنند.

امیر و گوهر و خاستگاه هندی

حسن انوشه

راستش را بخواهید پیش خود قرار گذاشته بودم که بیایم و همانند دوستان دیگر در کنار همولایتی‌های عزیز خودم بنشینم و به شعر شعرای ولایت و سخنان شیرین و دلنشین ایشان گوش جان بسپارم. اما دوست گرامی‌ام جناب محسن‌پور تکلیف فرمودند ولو مطلب کوتاهی هم شده تهیه کنم و خدمت شما بخوانم. من هم اطاعت امر کردم و مطلبی که خدمت شما عرض می‌کنم. مطلبی سردستی و بیشتر برای رفع تکلیف است. من هم مانند دیگر مردم‌مازندران از کودکی با نغمه‌های امیری آشنایی دارم و گوشم پر است از صداهای دلنشین کسانی بسیار که در کشتزارها و خانه‌ها دوبیتی‌های زیبای امیری را خوانده‌اند و دلم را از غمی مهربان انباشته‌اند. اما آگاهی من در باره‌ی امیر پازواری که این ترانه‌ها به او منتسب است و احیاناً امیرهای دیگر تقریباً یا تحقیقاً هیچ است و می‌توان گفت که من در این هیچ ندانی همپایه‌ی کسانی هستم که در جست‌وجوی یافتن ردپایی روشن از این شاعر بومی‌سرا در جاده‌ی پرپیچ و خم تاریخ هستند. اما سخنی دارم که شاید سررشته‌ای نازک برای یافتن ریشه‌های داستان امیر و گوهر باشد که از قضا به سرگذشت امیر پازواری نیز پیوند خورده است. آیا داستان امیر و گوهر داستانی مازندرانی است یا

از جایی دیگر به این جا آمده است؟ می‌دانیم که در دوره‌ی صفوی بسیاری از شعرای ایران در جست‌وجوی یافتن حامیانی گشاده‌دست به نواحی گوناگون جهان امیرانی سفر می‌کردند و از مواهب و صلات شاهان، امیران و دیوانسالاران این نواحی برخوردار می‌شدند. یکی از این سرزمین‌ها شبه‌قاره‌ی هند بود که هزاران دولتمرد، شاعر، تاریخنگار، پزشک و حتی فقیه و محدث ایرانی در دربارهای متعدد آن‌ها، مانند دربارهای عادلشاهیان، نظامشاهیان، قطب شاهیان و گورکانیان خدمت می‌کردند و در واقع گرداننده‌ی اصلی چرخ دولت‌های آنان بودند. از مازندران نیز دست‌کم صد شاعر را می‌توان برشمرد که از این سرزمین به هند کوچیدند یا از پدر و مادری مازندرانی در هند زاده شدند و حتی برخی از آن‌ها، مانند طالب آملی، به پایگاه ملک‌الشعرایی رسیدند. در آن روزگار زبان فارسی دومین زبان فرهنگی جهان اسلام و اولین زبان شعر و ادب بود. بودند بسیار کسانی که بی آن‌که در ایران زیسته باشند زبان فارسی را می‌آموختند و به این زبان شعر می‌گفتند و کتاب می‌نوشتند. یکی از این شاعران میرزا اسماعیل کشمیری، متخلص به بینش است که وی را نباید با محمدجعفربیگ شاعر فارسی‌گوی ایرانی که بینش تخلص می‌کرد و همروزگار سلطان حسین صفوی (۱۱۰۵-۱۱۳۵ هـ ق.) بود و چند مثنوی از جمله مثنوی‌هایی به نام مکافات‌نامه و دل و دلبر دارد در آمیخت. نیاکان میرزا اسماعیل از ایران به کشمیر کوچیدند و او در کشمیر زاده شد. بینش به لاهور و دهلی سفر کرد. تذکره‌نویسانی که زندگینامه‌ی او را آورده‌اند از سفرش به ایران سخنی در میان نیاورده‌اند، اما از توصیفی که وی از شهرهای ایران می‌کند چنین بر می‌آید که به ایران نیز که سرزمین نیاکانش بود سفر کرده بود و برخی شهرها، مانند کرمان تبریز و کاشان و حتی شاید ساری را به چشم خویش دیده بود. میرزا اسماعیل در اوایل سده‌ی یازدهم هجری زاده شد و ظاهراً در اواخر همین سده در زادبومش یا در شاه‌جهان‌آباد که امروزه به نام دهلی‌نو خوانده می‌شود چشم بر جهان فرو پوشید. سر خوش لاهوری که تذکره‌ی کلمات

الشعرای خود را در ۱۰۹۳ ق به پایان برده از بینش چنان سخن می‌گوید که او دیگر در جهان نیست. بینش که از شاعران بلندپایه و پرمایه‌ی سبک هندی است دیوانی از غزلیات و قصاید مدحی در ۷۰۰۰ بیت دارد و قصاید او در مدح محمد طاهر صف‌شکن (ـ۱۰۸۵ ق) از محتشمان بلندپایه‌ی روزگار فرمانروایی اورنگ زیب (۱۰۶۸ـ۱۱۱۸ ق) خود اورنگ زیب، میر جمشید کاشانی و عنایت‌خان آشنا است. وی گذشته از دیوان، شش مثنوی نیز دارد که آن‌ها را به تقلید از خمسهٔ نظامی گفته است. نخستین مثنوی بینش ابصار نام دارد که تقلیدی از مخزن‌الاسرار نظامی است. شاعر در این اثر اورنگ زیب، امپراتور مغولی هند را می‌ستاید و از دهلی، صوفیان بزرگ آن شهر، به‌ویژه نظام‌الدین اولیا (ـ۷۲۵ ق) و رودخانه‌ی یمونا/جمنا به نیکی یاد می‌کند. مثنوی دوم به نام گنج‌روان است و بینش در آن اورنگ زیب، میرزا محمد قاسم کرمانی و میر جمشید کاشانی را می‌ستاید و وصفی از کرمان، تبریز و کاشان دارد. مثنوی سوم که گلدسته خوانده می‌شود توصیف گویا و روشنی از پنجاب و کرسی آن لاهور است. درونمایه‌ی اصلی این اثر گزارشی از مظاهر طبیعت و معانی عرفانی آن‌ها است. مثنوی چهارم به نام شور خیال داستان عشق جوانی مسلمان به‌دختری هندی و از مردم بنارس بر کران رود مقدس گنگ است. گفتنی است که شاعری دیگر به نام فطرت قمی نیز که در همین دوره زندگی می‌کرده این داستان عاشقانه را به رشته‌ی نظم در آورده است. پنجمین مثنوی به نام رشته‌ی گوهر دارای حکایات کوتاه اخلاقی، از جمله داستان عشق امیر و گوهر دو جوان از مردم ساری در مازندران است. ششمین و و آخرین مثنوی که جواهر خانه نام دارد ستایشی از اورنگ زیب و وصف تبریز و بغداد است. پنجمین مثنوی، یعنی رشته‌ی گوهر که اورنگ زیب اتحاف شده و چنان که گفته آمد، داستان عشق امیر وگوهر است با این بیت آغاز می‌شود: «نتوان یافت در خزینه‌ی شاه- رشته‌ی گوهری چو بسم‌الله.» این مثنوی که نظیره‌ی هفت اورنگ نظامی است داستانی است که در میان مردم مازندران بسیار بلند آوزاه است.

سرگذشتی که بینش کشمیری روایت می‌کند کمابیش همان است که در روایت شفاهی مردم مازندران بر زبان‌ها می‌رود و برخی ایرانشناسان، مانند دورن و ملگنوف از بوم‌نشینان مازندران شنیده‌اند. با توجه به این که میرزا اسماعیل بینش همروزگار شاه‌عباس یکم (۹۹۶-۱۰۳۸ ق)، شاه صفی (۱۰۳۸-۱۰۵۲ ق)، شاه عباس دوم (۱۰۵۲-۱۰۷۷ ق) و شاه سلیمان صفوی (۱۰۷۷-۱۱۰۵ ق) در ایران بوده می‌توان استنباط کرد که سابقه‌ی این داستان دست کم به میانه‌ی دوره‌ی صفوی می‌رسد. اگر بینش داستان امیر و گوهر را از نیاکان ایرانی خود که احیاناً مازندرانی بودند شنیده باشد، سابقه‌ی این داستان هنوز هم عقب‌تر می‌رود. اما اگر از شاعران مهاجر یا در سفر احتمالی خود به ایران شنیده باشد و در این سفر به ساری که ماجرای داستان او در آن‌جا اتفاق می‌افتد رفته باشد، کم‌ترین سابقه‌ی این داستان همان میانه‌ی دوره‌ی صفوی است. احتمال سفر بینش به ایران از آن جا کم‌تر می‌شود که وی گرچه در مثنوی‌های خود برخی شهرهای ایران، مانند کرمان، کاشان و تبریز را وصف می‌کند، این شهرها بود باش اولیه‌ی ممدوحان او هستند و احتمال می‌رود که وصف آن‌ها را از این ممدوحان، مانند میرجمشید کاشانی، میرزا محمد قاسم کرمانی و میرزا محمد طاهر عنایت‌خان آشنا (-۱۰۸۱ ق) که به زاد بوم اصلی خود نوستالوژی داشتند شنیده و برای خرسندی خاطر آن‌ها در مثنوی‌های خود آورده است. احتمال ضعیف‌تر این است که شعرای مازندرانی مهاجر این داستان را که نمونه‌های آن در هند بسیار است در آن سرزمین شنیدند و پس از بازگشت به سرزمین خود به آن رنگ و بوی بومی دادند و در میان بوم‌نشینان مازندران پراکندند. به هر تقدیر از مثنوی رشته‌ی گوهر سروده‌ی بینش کشمیری دستنویس‌هایی باقی مانده که نسخه‌هایی از آن را در کتابخانه‌های شبه‌قاره، مانند کتابخانه‌های سالار جنگ در پاکستان (به شماره‌ی ۵۴۷)، بانکیپور در هند (شماره‌ی ۲۲۸)، کتابخانه‌ی تاشکند در ازبکستان و موزه‌ی بریتانیایی در لندن می‌توان یافت و جا دارد که ادب‌پژوهان مازندرانی همت کرده این منظومه را که

احتمالاً دستویس‌ها یا میکرو فیلم‌هایی از آن در جاهایی چون کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران و کتابخانه‌ی ملی ایران پیدا می‌شود به چاپ برسانند تا گوشه‌های پنهان این داستان که از مهم‌ترین و دل‌انگیزترین تراژدی‌های عاشقانه در میان مردم مازندران است و نیز خاستگاه اصلی آن پیدا شود و ارتباط آن با امیر پازواری روشن گردد.

نکته‌ی دیگری که در باره‌ی امیر، معروف به پازواری، می‌توان گفت این است که در چهل و نه حکایتی که در کتاب کنزالاسرار آمده هرجا که از واحد پول سخن می‌رود نام روپیه در میان می‌آید. با توجه به این که پای روپیه هرگز به مازندران نرسیده، پس آیا نمی‌توان گفت که احتمالاً این حکایات نیز ریشه‌ی هندی دراند و بر نهارد دورن برخی حکایات ایرانی و هندی را به هم در آمیخته است؟ آیا ممکن نیست که بیشتر این حکایات را شاعران مهاجر از هند با خود آوردند و به جای قهرمانان اصلی نام قهرمانان مازندرانی را گذاشتند تا به آن‌ها صبغه‌ی ولایتی ببدهند؟ والا چگونه می‌شود که ماجرایی در مازندران اتفاق بیفتد و قهرمانانش مازندرانی باشند، اما همه جا پولش به جای درهم و دینار یا اشرفی و عباسی و نظایر آن‌ها، روپیه باشد؟ در همین کنزالاسرار، به ویژه در ترانه‌های آن، هر جا که نامی از حضرت علی(ع) در میان می‌آید، چنان از وی سخن می‌رود که گویی تعمدی در میان است که در باره‌اش غلو شود. از جمله‌ی این غلوها همان داستان خربزه خواستن او از امیرپازواری است. با توجه به این که دادن ویژگی‌های خراسانی و اسطوره‌ای به حضرت علی بیشتر در میان غلات شیعه رواج دارد و این غلات را در پادشاهی شاه‌عباس یکم از نواحی غرب ایران به مازندران کوچاندند، آیا این سروده‌ها به جای این که از آن کسانی چون امیر، نصیر، زرگر و رضا خراتی باشد، سروده‌ی لاأدریان نیست که خود از غالیان شیعه بودند یا زیر تأثیر غالیان بودند و باورهای آنان را در میان امامیان میانه رویا زیدیان که شمارشان در مازندران و گیلان اندک نبود، تبلیغ می‌کردند؟ بنابراین دوبیتی‌ها و ترانه‌هایی که به امیر منتسب است به جای این که سرودهٔ او یا

هر شاعر مشخص دیگری باشد، همچون رباعیات سرگردان یا رباعیات مشاع از آن گویندگان ناشناخته‌ای است که دستی در شعر داشتند، اما دعوی شاعری نداشتند و ترانه‌هایی را که می‌سرودند با افزودن نیم جمله‌ی «امیر گنه که» یا «امیر گته که» به امیر پازواری منتسب می‌کردند و حرف دل خود را از زبان او می‌گفتند.

فروردین ۷۷

منابع:

آتشکده، چاپ بمبئی، ۳۶۵؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۱۳۲۱/۵؛ تاریخ ادبیات فارسی، اته، ۹۷، ۱۷۷؛ تذکره‌ی شعرای کشمیر، حسام‌الدین راشدی، ۱۳۱/۱-۱۳۲، ۱۳۶-۱۳۸، ۱۵۳؛ ریاض‌العارفین، آفتاب رای، ۱۲۵/۱؛ سفینه‌ی بی‌خبر، دستنویس دانشگاه اسلامی علگره، ۵۴؛ صبح گلشن، ۷۵؛ صحف ابراهیم، دستنوی کتابخانه‌ی بانکیپور، پتنا، شماره‌ی ۲۲۱، برگ ۱۳۴، شماره‌ی ۲۳؛ فارسی ادب بعهد اورنگ زیب، ۴۳-۵۲، ۷۰؛ فارسی سرایان کشمیر، ۱۳۲؛ فهرست کتابخانه‌ی سالار جنگ، ۹۳۲/۵؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، ۲۰۱۷/۹؛ کلمات الشعرا، ۱۰؛ مجموعه‌ی مثنویات بینش، موزه‌ی سالار جنگ، حیدرآباد، شماره‌ی ۵۴۷؛ مخزن‌الغرایب، ۳۸۰/۱-۳۸۲؛ منتخب‌اللطایف، ۱۰۹-۱۱۰؛ نتایج الافکار، ۱۰۹؛ ید بیضا، ۵۴؛

Catalogue of the Arabic and ersian M??. in the oriental Publiclibrary at Bankipore (Patna), by Maulvi, Abdul Muqtadir, Calcutta, 1908, III, PP. 339-40;

Catalogue of the persian Manu?cript? in the British Museum, II, L95-L;

Concise descriptive catalogue of Asiatic society of Bengal, Prepared by W. Ivanow, calcutta, 192L, P.L34;

Dictionary of Indo - persian litrature, 139;

Iranica, 4/2L3-L4;

MUGHALS IN INDIA, 117.

«بررسی تطبیقی ترانه‌های امیر پازواری و اشعار هجایی پهلوی اشکانی و ساسانی»

دکتر ابوالقاسم اسماعیل‌پور

زبان مازندرانی یا تبری بازمانده‌ی زبان ایرانی میانه، یعنی پارتی (پهلوی اشکانی) و پارسی میانه (پهلوی ساسانی) است؛ و از نظرگاه ریشه‌شناسی، صرف و نحو و کاربرد واژگانی، گویش‌های شرق مازندران بیشتر خصوصیات پهلوی اشکانی و گویش‌های غرب مازندران بیشتر ویژگی‌های پهلوی ساسانی را نشان می‌دهد، هرچند با گذشت زمان، خصوصیات هردو زبان با هم آمیخته شده است. از این رو ترانه‌های امیر پازواری گونه‌ی تحول یافته‌ی ترانه‌های پهلوی اشکانی و ساسانی و از نمونه‌های متأخر فهلویات قدیم به شمار می‌رود.

ترانه‌های امیر به تقریب، چهار صد الی پانصد سال سینه به سینه نقل شده، هنوز برزبان روستاییان‌وچوپانان ییلاقات مازندران جاری‌است؛ و با همراهی نوای سوزناک نی، دل کوهستان‌ها و دره‌ها را می‌شکافد، یا در دشت‌ها به هنگام نشا و درو خوانده می‌شود و بیشتر پیرامون موضوعات فرحبخشی مانند بن مایه‌های طبیعت، عشق، شوریدگی، توصیف دلدار و دلداده، سوز و گداز، جدایی، شادی، مویه، زاری و غیره است.

یکی از ویژگی‌های مشترک ترانه‌های امیر و اشعار هجایی پهلوی

اشکانی و ساسانی این است که این ترانه‌ها جنبه‌ی شفاهی داشته و با موسیقی خوانده شده است. شاعران روزگار اشکانی و ساسانی در واقع نوازندگان و موسیقیدانان روزگار خویش بوده‌اند. شاعر-نوازنده‌ی اشکانی، گوسان (gosan) نامیده می‌شد. رامشگر سرودخوان و بربط‌نوازی که وصفش را در شاهنامه فردوسی می‌بینیم، و در کسوت بیگانه نزد کیکاوس می‌آید و با خواندن «مازندرانی سرود» دل کیکاوس را می‌فریبد، از همین گوسان‌هاست:

به بربط چوبایست بر ساخت رود برآورد مازندرانی سرود

باربد، نکیسا و رامتین در واقع در زمره‌ی گوسان‌ها یعنی شاعر-نوازندگان برجسته‌ی روزگار ساسانی‌اند.[۱]

«گوسان» یک واژه‌ی پهلوی اشکانی است و برابر نهاد پهلوی ساسانی آن هنیو از (huniwaz) و هنیاگر (huniyagar) بوده که بعدها به خنیاگر بدل شده است. کریستنسن در باره‌ی ترانه‌ها و اشعار پهلوی معتقد است که شعر غیردینی دوره‌ی ساسانی دارای اوزان و بحوری بوده با هجاهای مشخص. از این رو برهان قاطع، نوای خسروانی، یکی از ساخته‌های باربد، را نثری مسجع پنداشته است.[۲]

در تقسیم‌بندی اشعار کهن، چهارگونه شعر قایل شده‌اند: ۱) سرود ۲) چامه ۳) ترانگ ۴) سرودهای حکمی و ضرب‌المثلی.[۳] به گمان نگارنده، اشعار امیر پازواری در زمره‌ی ترانگ است. در یک بررسی کلی، ترانه‌های امیر، که زیباترین و رایج‌ترین اشعار او را تشکیل می‌دهند، گاه چهار پاره و گاهی شش پاره یا هشت پاره و عمدتاً دوازده‌هجایی است،

۱- ر.ک. جلال خالقی مطلق، «مطالعات حماسی(۱)»: حماسه‌سرای باستان، سیمرغ، بنیاد شاهنامه‌شناسی، شماره‌ی ۵ تهران تیرماه ۱۳۵۷، ص ۵.

۲- کریستین، «شعر پهلوی و شعر فارسی قدیم» در شعر و موسیقی در ایران، تهران ۱۳۶۶، ص ۳۹.

۳- ملک‌الشعرای بهار، بهار و ادب فارسی، به کوشش محمد گلبن، ج ۱، تهران ۱۳۷۱، ص ۱۲۶.

هر چند غزل و چامه هم در میان اشعار او می‌توان یافت. ترانگ‌های روزگار اشکانی و ساسانی نیز دارای مصراع‌های ۱۰-۱۲ هجایی بود، و ترانه‌ی ویژه همگان و توده‌ی مردم به‌شمار می‌رفته و قافیه‌دار نیز بوده است.

وجود واژه‌های پهلوی اشکانی و ساسانی در اشعار امیر پازواری خود نشانی از پیوند ریشه شناختی ترانه‌ها با زبانهای ایرانی میانه است. واژه‌های زیر تنها نمونه‌ای از صدها واژه پهلوی است که در ترانه‌های او و در گویش تبری بازمانده است:

خجیر (xejir): خوب و زیبا: پهلوی hucihr (فره‌وشی، فرهنگ زبان پهلوی، ص ۲۸۱)

کش (kas) : پهلو، زیر بغل: پهلوی kas (مکنزی، واژه‌نامه پهلوی، ص ۵۰) اشکم (eskem) : شکم: پهلوی askamb ، askomb (مکنزی، واژه‌نامه پهلوی، ص ۱۳).

اجیگ (ajig) : کرم خاکی؛ پهلوی: azi، azi (مکنزی، ص ۱۶).

کفتن (kaftan): افتادن «کفتل، کفنه (می‌افتد)»: پهلوی kaftan (فرهنگ زبان پهلوی، ص ۳۰۶)

از سویی، بنا به رسالات پهلوی، از جمله رسالهٔ «خسرو و ریدگ»، آلات موسیقی که با ترانگ‌ها خوانده می‌شد، عبارت‌اند از: وین (vin) : نوعی عود، دار (dar) نوعی عود، بربط، چنگ، تنبور، سنتوری به نام کنّار (kannar)، نای، قره‌نی، طبل کوچکی به نام دمبلگ (dumbalag).[1]

ترانه‌های امیر پازواری نیز بیشتر با لله‌وا (نی) و احیاناً کمانچه و سازهای دیگر خوانده می‌شود و این خود جداناپذیری شعر و موسیقی ترانه‌های روزگار ساسانی و ترانه‌های محلی را به اثبات می‌رساند.

از سوی دیگر، در آثار منظوم سده‌های نخستین پس از اسلام، پیش از آغاز سرایش اشعار عروضی، رگه‌هایی از اشعار فارسی و گویش‌های

1- J.M. Unvala, the Pahlavi text: "King Husrav and his Boy", Paris 1921, PP. 82-3.

محلی به شیوه‌ی کهن، یعنی به شیوه‌ی اشعار ایرانی میانه دیده می‌شود. نمونه‌ی این اشعار سرود کرکوی، ترانه‌ی یزیدبن مفرغ، سرود ختلان، سرود نوروزی، فهلویات، اورامنان و غیره است. این اشعار به طور شفاهی بر زبان مردم جاری بوده و برخی از آن‌ها در کتب قدیم ثبت شده است. از ساختار شعر، وزن‌های تکیه‌دار و هجایی اشعار مذکور می‌توان استنباط کرد که به شیوه‌ی اشعار پهلوی اشکانی و ساسانی سروده شده‌اند. ژیلبرلازار، ایرانشناس شهیر فرانسوی، در باره‌ی تکوین این سروده‌ها واشعار ایرانی تحقیقات ارزنده‌ای دارد و معتقد است که برخی از اشعار مزبور حتی تا امروز در اشعار محلی و عامیانه دوام آورده‌اند: مثلاً مصراع‌های دوبیتی در هجاهای اول تزلزلی میان هجای کوتاه و بلند نشان می‌دهند که با عروض سنتی و مرسوم بیگانه است.(۱)

ترانه‌های امیر را می‌توان گونه‌ی تحول‌یافته و متأخر فهلویات قدیم دانست. فهلویات جمع «فهلوی»، معرب «پهلوی» است و منظور ترانه‌هایی است که پس از اسلام به گویش‌های محلی سروده شده است. ملک‌الشعراء بهار معتقد است که «بیت پهلوی» و «گلبانگ پهلوی» و «پهلوانی سماع» مربوط به آهنگ ویژه‌ای بوده که در قالب این ترانه‌های عمدتاً دو بیتی ریخته شده و آن را «فهلوی» نامیده‌اند. چنانکه امروز برخی از آهنگ‌های موسیقی است. مثل آواز دشتی و گوشه بختیاری در دستگاه همایون که بیشتر در این ابیات خوانده می‌شود.(۲) بنابراین، نام امیر پازواری را می‌توان به فهرست فهلوی سرایانی چون رایگانی، بندارازی، جولاهه ابهری، عزالدین همدانی، باباطاهر همدانی و غیره افزود.

در باره‌ی هجایی بودن فهلویات قدیم بیشتر پژوهندگان متفق‌القول‌اند.

۱- ر.ک. ر.ن. فرای (گردآورنده)، تاریخ ایران از اسلام تا سلاجقه، ترجمه‌ی حسن انوشه، تهران ۱۳۶۳، ص ۱۹-۵۱۸.

۲- بهار و ادب فارسی، ج ۱، ص ۱۲۷-۱۳۰.

دکتر خانلری دوبیتی‌هایی را تحلیل کرد که هر مصراع آن بر یک وزن است. او در مورد اوزان فهلویات معتقد به تساوی هجاها در پاره‌های شعر فهلوی است و بحر مستقل «ترانه» را پیشنهاد کرده است.[۱] پروفسور مار معتقد است که «وزن فهلویات نسبت به وزن هزج مسدس محذوف کمتر تکامل‌یافته و بدین مناسبت خیلی قدیم‌تر از آن است. ما هیچ دلیلی نداریم تا گمان بریم که در اینجا اوزان ادبی غلط است یا تغییر داده شده، در حالی که اصناف قدیمی همین بحر هزج در محیط زنده و باقی است. شاید سایر اوزان هم دارای چنین اقسامی بوده باشند، شاید اقسام قدیمی حتی ابتدایی بحر متقارب هم باقی مانده باشند».[۲]

برخی از پژوهندگان معاصر، از جمله وحیدیان کامیار و پرویز اذکایی معتقدند که وزن فهلویات کاملاً در بحر هزج (مفاعیلن، مفاعیلن، فعولن) است و هر جا مصوت بلندی وزن را بر هم زند، آن را کوتاه تلفظ می‌کنند و برعکس، به ضرورت وزن، مصوت کوتاه را امتداد می‌دهند.[۳]

به نظر نگارنده، اصرار در عروضی دانستن فهلویات و ترانه‌های محلی بیهوده است. زیرا بسیاری از نمونه‌های فهلویات و ترانه‌ها در بحر هزج نیست. برخی اوزان دیگری نیز قایل شده‌اند مانند بحر مشاکل (فلاعلاتن مفاعیلن فعولن) و چون به برخی از فهلویات برخورده‌اند که جور در نمی‌آید، پس استثناتاتی قایل گردیده و گفته‌اند که بحر مذکور دارای زحافات است. از جمله شمس شیس رازی در المعجم فی‌معاییر الاشعار العجم نمونه‌های بسیاری از فهلویات را نقل کرده و به دسته‌بندی اوزان آنها می‌پردازد و چنین نتیجه می‌گیرد: بیشتر فهلویات که اغلب ارباب طبع، مصراعی از آن بر وزن «مفاعیلن مفاعیلن، فعولن» که از بحر

۱- پ.ن. خانلری، وزن شعر فارسی، تهران، چاپ سوم، ۱۳۵۴، ص ۶۳ به بعد.

۲- پروفسور مار، «وزن شعر شاهنامه»، خطا به ؟ کنگره فردوسی، تهران ۱۳۱۳، به نقل از پ. ن. خانلری، همان مأخذ، ص ۶۸.

۳- ر.ک. تقی وحیدیان کامیار، بررسی وزن شعر عامیانه، تهران ۱۳۵۷، ص ۲۱؛ پ. اذکایی، باباطاهرنامه، تهران ۱۳۷۵، ص ۱۸-۲۱۷.

هزج است، می‌گویند، و مصراعی بر وزن مشاکل و گاه فاعلاتن را حرفی در می‌افزایند... و بر مفعولاتن مفاعیلن فعولن، فهلوی گویند و آن را با بحر هزج می‌آمیزند و مستحسن می‌داند، از بهر آنک علم ندارند و اصول افاعیل نمی‌شناسند.»[۱]

شمس قیس آنگاه به ذکر نمونه‌هایی از فهلویات بندار رازی و دیگران می‌پردازد و اوزان مختلف را بررسی می‌کند؛ و برخی از ترانه‌ها را «ناخوش» می‌داند و «موجب ناخوشی این اوزان را اختلاف نظم اجزا و عدم تناسب ارکان» می‌پندارد؛ و می‌افزاید که: گفتم که در این بحور، قدما شعر گفته‌اند و این اشعار ایشان است که این زمان مهجورالاستعمال است.»[۲] شمس قیس از بندار رازی این بیت را نمونه می‌آورد:

مشکین کللی سروین بالایی وا دو چشم شهلا و چه شهلایی

و آن را «نامطبوع به اوزان مستهجن و ازاحیف مختلف» می‌داند. البته در بررسی عروضی فهلویات و ترانه‌ها حق با شمس قیس است. اما واقعیت این است که فهلویات و ترانه‌ها را نباید با وزن عروضی سنجید. بلکه باید این اشعار را هجایی و تکیه‌ای دانست‌که با ضرباهنگ ویژه‌ای هماهنگ با موسیقی خوانده شده است.

امروز با تحقیقات جدید ایرانشناسان، از جمله پژوهش‌های هنینگ و ژیلبرلازار، دیگر هجایی و تکیه‌ای بودن اشعار پهلوی و فهلویات به اثبات رسیده است.[۳] پژوهش‌های جدید در باره‌ی اشعار پارتی و فارسی میانه‌ی مانوی نیز ثابت کرده که این اشعار هجایی و عمدتاً ۱۰ تا ۱۲ هجایی است. حتی نام آهنگ‌های ویژه‌ای که سرودها و اشعار مانوی با آن خوانده می‌شده، در اشعار مظبوط است، مانند «نوای تی‌تیت»، «خویش

۱- شمس قیس رازی، المعجم فی معاییر الاشعار العجم، به تصحیح عبدالوهاب قزوینی و مدرس رضوی، تهران ۱۳۶۴، ص ۲۸-۲۹.

۲- همان مأخذ، ص ۳۰.

3- Henning, W.B. Acta Iranica 15, Leiden 1977, PP. 349-356; G. Lazard, Acta Iranica 25, Leiden 1985, P. 371 seq.

نوا» و غیره.[۱]

هنینگ، ایرانشناس بلندپایه، منظومه‌ی پهلوی درخت آسوریگ را تقطیع و بررسی کرد و ثابت کرد که شعر مذکور به طور متوسط دارای ابیات ۱۲ هجایی (حداقل ۱۰ و حداکثر ۱۴ هجایی) است و در میان آنها یک سکته یا درنگ وجود دارد. او همچنین شعر مانوی M763 را بررسی کرد و به این نتیجه رسید که مصراع‌های آن حداکثر ۱۲ و حداقل ۷ هجا دارند. این شعر مانوی به پهلوی اشکانی بازمانده است.[۲]

لازار اشعار پهلوی اشکانی را هجایی و دارای خصوصیات زیر دانسته است.

۱) وزن بر تکرار واحدهای زمانی ضربی (ضرباهنگ) در فواصل منظم

۲) ضرباهنگ الزاماً با تکیه‌ی واژه منطبق نیست.

۳) کمیت هجاها نقش خاصی ایفا می‌کند.[۳]

ترانه‌های امیر پازواری در اوزان ۱۰ الی ۱۴ هجایی سروده شده و شامل ترانه‌های چهار پاره، شش‌پاره و هشت‌پاره است. نگارنده با بررسی و آوا نوشت ۲۷۲ ترانه‌ی امیر مظبوط در کنزالاسرار مازندرانی ویراسته‌ی برنهارد درن، نتیجه گرفت که ترانه‌های مذکور عمدتاً در وزن ۱۲ هجایی است.

نمونه‌ی ترانه‌ی دوازده هجایی:

A mir ge te daŝ te pa ze var xe ji re	امیر گته دشت پازوار خجیره
gaŝ te pa ze var o dar be har xe je re	گشت پازوار و در بهار خجیره
bi riŝ e ri ka ye zelf da re xe ji re	بی ریش ریکای زلف‌دار خجیره

1- M. Boyce, the Manichaean Hymn cycles in Parthian, London 1954; M. Boyce, Areader in Manichaean Middle Persian and Parthian, leiden 1975.

2- W. B. Henning, 'A Pahlavi Poem', Acta Iranica 15, pp. 349-356.

۳- لازار، «وزن شعر پارتی»، ترجمه‌ی م. میشمی، فصلنامه‌ی فرهنگ، شماره‌ی ۱، ص ۲۷۹.

چیت قلمکار بوته دار خجیره[۱] cite qa lem kar e bu te dar xe ji re

برخی از ترانه‌ها دارای مصراع‌های مساوی نیست. این نشان می‌دهد که تفاوت هجاها در پاره‌های مختلف ترانه‌ها را به یاری خوانش یا با همراهی موسیقی از بین برده، هماهنگ می‌کرده‌اند:

به ترانه‌ی زیر بنگرید:

سیو شب ره مونته ته دتا چش si yu ŝab re mun ne ne te de ta ceŝ

کل مازرون ارزنه ته لب خش kel le Ma ze run er ze ne te lab e xoŝ

ماهی نیمه که‌دوم‌دکفم‌کنارکش ma hi ni me ke dum da ko fem ke nar kaŝ

مصراع اول را می‌توان ۱۰ یا ۱۱ هجایی هم خواند.

نمونه‌ی مصراع ۱۳ هجایی:

ته چهره به خوبی گل آتشینه[۲] te ceh re be xu bi e ge le a te si ne

نمونه‌ی مصراع ۱۱ هجایی:

گهر گل دیم مه گل دیم گُهر[۳] go her ge le dim me ge le dim go her

نمونه‌ی بیت ۱۰ هجایی:

گل من بنه روز دکاشته شه دس gel men be ne ruz de kaŝ te ŝe das

هر روز او دامه وره به شه دس har ruz, u da me ve re be se das

نمونه‌ی مصراع ۱۴ هجایی:

امیرگنه‌من‌گشت‌کردمه‌کلّ‌کوه‌ره Amir gene men gast kerdeme kolle ku re

باید توجه داشت که ترانه‌های امیر با موسیقی ویژه کرانه‌ی خزری (تبری، گیلانی و دیلمانی) هماهنگ است. در باره‌ی ویژگی‌های اشعار تبری، کتابی به نام نیکیه نومه (نامه‌ی نیک) وجود داشت که توسط اسپهبد مرزبان پسر رستم پسر شروین در سدهٔ چهارم هـ نوشته شده بود. متأسفانه این اثر ارزشمند در دست نیست، اما بیتی در تاریخ طبرستان،

۱- امیر پازواری، کنزالاسرار مازندرانی، گردآورنده برنهارد دارن، به کوشش محمد کاظم گلبابایور، تهران ۱۳۳۷، ج ۱، ص ۱۳۰.

۲- همان، ص ۱۵۳.

۳- همان، ص ۱۵۳.

اسپهبد مرزبان پسر رستم پسر شروین در سدهٔ چهارم هـ نوشته شده بود. متأسفانه این اثر ارزشمند در دست نیست، اما بیتی در تاریخ طبرستان، تألیف ابن اسفندیار (۶۱۳ هـ) آمده که وجود چنین کتابی را به اثبات می‌رساند و آن این است:

چنین گته دونای زرین کتاره
به نیکی نومه که شعر جاده یاره
(چنین گفت دانای زرین گفتار
به نیکی نامه که راهنمای شعر است)[۱]

از این گذشته، نام دو آهنگ مازندرانی، عبارت است از:

۱) مازرونی حال: آهنگ ویژه‌ای که در کوهستان‌ها و ییلاقات مازندران رواج دارد؛ ۲) مِش حال (میش حال): که چوپانان کوهپایه‌ها آن را با لله‌وا (نی) می‌نوازند. کاربرد کمانچه، تار، تنبور، دف و لله‌وا (نی) با ترانه‌های امیر نشان می‌دهند که اشعار هجایی مازندرانی با موسیقی عجین بوده است و می‌توان نوع سومی از آهنگ‌های مازندران قایل شد و آن را آهنگ امیری یا امیری خوانی خواند.

یکی از ترانه‌های بازمانده از شاعری تبری به نام مسته‌مرد یا دیواروز، شاعر دوره‌ی عضدالدوله دیلمی نیز بین ۱۰ تا ۱۲ هجایی و شش‌پاره است و نشان می‌دهد که سنت سرودن ترانه‌های شش پاره پیش از امیر نیز وجود داشته است و نگارنده معتقد است که ترانه‌های شش پاره و هشت‌پاره متعلق به ترانه‌های روزگار ساسانی بوده که پس از اسلام از میان رفت و تنها در ترانه‌های محلی باقی ماند.

شاعر ترانه سرای دیگری نیز به نام علی پیروزه در دوره‌ی عضدالدوله دیلمی می‌زیست که به زبان تبری اشعار بسیاری سروده است. ابن اسفندیار ترانه‌ای از او را نقل کرده که آن را شش هجایی دانسته‌اند، اما بی‌تردید شعر او دوازده هجایی است که در هجای ششم آن درنگ وجود

۱- ر.ک م . روجا، امیر پازواری و شعر و موسیقی، تهران ۱۳۷۱، ص ۱۹.

دارد.[۱]

گفتار را با دو ترانهٔ زیبای امیر به پایان می‌برم:

دِ چش نـرگسِ مست و دِ لوشـه عـنّاب ته دیم خورِ دیم دِهان تـه حـقّه‌ی نـاب
نـدومّه تـنه فـضل و نـدومّه تـه بـاب انّـه دومـه کـه تـه ور هسّـمه بی‌تاب
تـه چـهره بـه خـوبی گـل آتشـینه مـن شـومه بـه آتش اگـر آتش اینـه
دهـن حـلقهٔ مـیم و لب انگـبینه چرخ و فلک تـه خرمن خـوشه چینه

۱- ملک‌الشعرا بهار، بهار و ادب فارسی، ج ۱، ص ۱۰۹-۱۱۱.

وزن دوبیتیهای کنزالاسرار

حجت‌الله حیدری

قبل از پرداختن به اصل موضوع ناگزیر به ذکر مقدمه‌ای کوتاه در همین مورد خواهم بود.

موسیقی‌دانان برای نوشتن اصوات یا نغرات، از خط ویژه‌ای که به آن نت می‌گویند استفاده می‌کنند. یعنی به میزان زمانی که آن صورت یا نقره باید در یک مجموعه‌ی موزون، زمان داشته باشد، ارزش‌گذاری می‌شود. پر زمان‌ترین نت موسیقی را نت گرد، یک‌دوم آن را نت سفید، یک‌چهارم آن را نت سیاه، یک هشتمش را چنگ و یک شانزدهمش را دولاچنگ می‌گویند و به همین روال ادامه می‌یابد. ناگفته پیدا است که از دولاچنگ به بعد زمان، بسیار کوتاه می‌شود و چنین نتی در موسیقی معمولی کمتر کاربرد دارد.

در شعر موزون نیز باید صوت را ملاک تقطیع قرار دهیم نه شکل نوشتاری، هجاها را. صوت از طریق گویش احساس می‌شود، بنابراین در شعر آنچه که موزون است صوت است که شنیده می‌شود، نه کلام که دیده می‌شود.

کلام به علت همنشینی با اصوات موزون پس از خوانده شدن موزون شنیده می‌شود.

شعر چه بلند خوانده شود و چه کوتاه و چه در ذهن، در هر صورت معرف وزن صوت است. شعر، گروهی از هجاست که شاعر در برابر نقرات منظم که از مصرع اول آغاز کرده استقرار می‌دهد. مصرعهای بعدی هنگامی موزون تلقی و احساس می‌شوند که شاعر برابری هجاهای مصرعهای بعدی را با مصرع اول دقیق و هماهنگ انجام دهد. این نکته در خوب خواندن نیز صادق است. زیرا در اثر تلفظ ناجور هجا و تغییر زمان وزن دیگری حاصل می‌آید و به گوش می‌رسد. در نتیجه شنونده به اظهارنظر نادرست دست می‌زند.

عدم آگاهی در زمان تلفظ هجا در یک شعر بسیاری از عروضدانان را نیز به اظهار نظر نادرست وا داشت.

قدیمی‌ترین تعریف وزن را از اریستوکسنوس تا رنتوم Aristoxenos de tarentum فیلسوف و شاگرد ارسطو نقل کرده‌اند که گفت: وزن نظم معینی است در ازمنه[۱] خوارزمی در المفاتیح با توجه به تعریف فیلسوف یونانی می‌نویسد: الایقاع [=وزن] هوالنقله علی النغم فی ازمنه محدودة المقادیر[۲] صفی‌الدین ارموی در رساله‌ی شرفیه می‌گوید: الایقاع جماعة نقرا یتخللها ازمنة محدود المقادیر علی نسب و اوضاع مخصوصه بادوار تساویات، یدرک تساوی تلک الادوار به میزان طبع السلیم المستقیم.[۳]

اما در حقیقت وزن شعر عبارت‌است از نتیجه‌ی آهنگینی که انسان در اثر خواندن یا شنیدن عبارتی یا مجموعه‌هایی ازهجاها درک می‌کند. و راه یافتن وزن از طریق گوش است نه چشم.

در گویش مازندرانی، از سه نوع هجای کلامی متداول فقط دو نوع آن مورد استفاده قرار می‌گیرد: هجای کوتاه و هجای بلند. هجای بلند و کوتاه از روی زمانی که صرف تلفظ آنها می‌شود نام می‌گیرند نه شکل

۱- ناتل خانلری دکتر پرویز، وزن شعر فارسی، چاپ چهارم، انتشارات توس سال ۱۳۶۱، ص ۲۳.

۲- همان کتاب.

۳- همان کتاب.

نوشتاری‌شان به ویژه هجای کوتاه- لذا مصوتهای بلند: آ، او، ای به اندازه‌ای که در زبان فارسی کشش دارند در مازندرانی ندارند. گاه‌گاه در اشعار قدما و امروزیها هجای کشیده دیده می‌شود که البته به پیروی از شعر فارسی است. مثال:

هجاهای کشیده‌ی کلامی: میر، درامیر، وار، در پازوار، ها، در بهار، پیت، در دپیت، گیر، در گیرمه، واش، مرز گوک، کار، دار، شیر، و... در مازندرانی هجای کشیده تلفظ نمی‌شوند.

مثال دیگر:

«طالب مه طالبُ طالب فراری» که «طا»ی اول، به میزان دو «طا»ی دوم و سوم، زمان ندارد، یعنی «طا»ی اول کوتاه محسوب و تلفظ می‌شود و دو «طا»ی دوم بلند، در نتیجه وزن حاصل مفاعیلن مفاعیلن فعولن است، نه هجایی.

مثال دیگر، به این مصرع که در کلاس عروض به کار می‌برم توجه شود:

اَمِـــــه وَرِه شـــــــمه‌لته‌دیاره شـــــــمه گگـــه‌امِـــه‌مَلِه‌قراره

گوش وزن‌شناس وموسیقایی به آسانی از روی زمان و مکث روی هجاها وزن (مفاعیلن)[1] فعولن را در می‌یابد. در کنزالاسرار از این نوع هجاها بسیار دیده می‌شود. مثلاً اگر ما، مصرع: امیر گنه که ماه ره غبار بیته، را به صورت: دلبر باته که ماه ره غبار بئیته، در آوریم، نا هنجاری و سنگینی و خروج از وزن احساس نمی‌شود.

با اینکه بسیاری از محققان و عروضدانان شنیداری بودن وزن را می‌دانند، باز در عمل از روی خط عروضی، روی صفحه کاغذ و با چشم اظهارنظر در وزن می‌کنند! و گوش را فراموش، این شیوه‌ی نادرست‌ترین راه وزن‌یابی است. و از آن نادرست‌تر اظهار نظر بعدی!

خلیل ابن امر وزن‌های عروضی را از روی موسیقی بسیار غنی ایرانی

۱- کنزالاسرار جلداول شماره ۱۳، ص ۱۳۲.

به شیوه‌ی نحویها استخراج کرد. یعنی برابر نقرات و اصوات موسیقی معادل افاعیلی یافته است. چون آموختن و درس دادن خط اوستایی که با گونه‌ای از آن، حتی صدای آب را هم می‌نوشتند نه آسان بود و نه همه کس می‌دانستند، و نه اگر خلیل می‌دانست به صلاحش بود، و از همه مهمتر به ادعای خلیل نیز که صبح از خواب جسته عروضدان بود نیز لطمه وارد می‌کرد! بیشتر اوزان یافته‌ی خلیل و همه اوزان مستحدث در موسیقی امروز ایران دقیقاً موجود است.(۱)

دو بیتیهای کنزالاسرار، چه به صورت عادی خوانده شوند و چه آوازی، شش هجا با کشش زمانی بیشتر ادا می‌شوند: هجاهای دوم، پنجم، هفتم، نهم، یازدهم و دوازدهم. در هجای دوم و هفتم زمان کمتر از هجاهای پنجم و نهم است. دوبیتیها در اصل دوازده هجایی است. نه کمتر و نه بیشتر، در صورتی که بیشتر یا کمتر باشد (که در کنزالاسرار هم نمونه دارد) اشتباه کاتب یا راوی است. حال اگر ما فقط همین شش هجا را بلند فرض کنیم و بقیه را به خلاف کوتاه وزن حاصل با توجه به افاعیل چنین است. فعول مفاعلن مفاعلن فی. اگر به هنگام خواندن میان مفای اول و علن و نیز مفای دوم و علن، فاصله بیندازیم و بخوانیم یعنی آن زمان سنگین را که اشاره شد، در هجاهای پنجم و نهم رعایت کنیم بهتر به وزن می‌رسیم. مفعول مفا، علن مفا، علن فی. ۱۴۴ دوبیتی از کنزالاسرار جلد اول را که دارای ۵۷۶ مصرع است، مورد بررسی قرار دادم: ۲۸۲ مصرع با هجای کوتاه آغاز می‌شوند، و ۲۹۴ مصرع با هجای بلند. نتیجه اینکه آن مصرعها که با هجای بلند شروع می‌شوند، دو بن مفعول و مفعولن را پدید می‌آورند که این دو خود پایه‌های ۲۴ وزن رباعی فارسی‌اند. ۲۸۲ مصرع فعول و فعولن شروع می‌شوند که نمی‌توان مصرعهای این گونه‌ای را از مصرعهایی که رباعیند خارج کرد. لذا می‌توان گفت: دوبیتیهای امیری

۱- حیدری، حجت‌الله، وزن سرودهای ایرانی یا عروضی عرب؟ مجله نیوک، شماره ۱، چاپ دانشگاه آزاد اسلامی واحد قائمشهر.

نوعی رباعیند و در وزن عروضی نه هجایی علاوه بر افاعیل ذکر شده در تقطیع به افاعیل زیر نیز می‌رسیم: مفاعیل، مفاعیلن، مفعولات، مفعولاتن، متفعلن و...

با این حال دوبیتیهای امیری نوعی رباعی در اوزان موسیقیایی (عروضی)اند.

رویکرد عشق در، شعرهای امیر پازواری

علی اکبر ـ مهجوریان نماری

مـــــرکَل امـــیر، گـــنَه پـــازوار[۱]
بلو دست اثیت، مرز گیرمه تیمه جار[۲]

مرا «کل امیر» صدا مـی‌زنند و اهـل پـازوار هستم/ بـیلچه بـه دست، درکـار قطعه‌بندی خزانه‌ی نشا هستم.

او ـ به روایت عوام ـ نزد یکی از اهالی دهقان به عنوان نوکری در قید، ولیکن در باطن، پای دلش در سلسله‌ی عشق دختر اربابش در بند بود؛ به امید بوستان وصالش به بوستان کاری مشغول... و دختر را نیز میلی بـه جانب او[۳]... بود.

به جز روایت بالا ـ که در کنزالاسرار آمده است ـ دیگر در هیچ تذکره و نوشته‌ای تاریخ زندگانی و سالمرگش به روشنی نیامده است. تا آن‌جا که این گمان نیز به وجود آمده که شاید کسی، با این نام و این نشان وجود خارجی نداشت، و امیر، شاید تجلی آن سروده‌های زبانگردی باشد که

۱ـ نام منطقه‌ای با چندین آبادی بین بابل و بابلسر، واقع در شرق «کلّه بست».

۲ـ کـنزالاسـرار، بـرنهارد دارن، مـیرزا شـفیع مـازندرانی، ج ۱، سـال ۱۲۷۷، دارالسـلطنه بطرزبورغ، مطبع آکادمیّه امپراطوریه، ص ۱۳۰.

۳ـ همان منبع، صص ۱۲۴ و ۱۲۵.

دهان به دهان نقل و سینه به سینه از پویش عوام و از میل به سرایش مردم- در قالب تبریها- سر به در آورده و هر کسی احساس‌های درونش را با نام او سروده باشد.

امیر و گُهر- با استناد به اشعار- سال‌ها در نزدیکی هم زیستند و ظاهراً به وصال هم نرسیدند. آن دو، تا پایان زندگی، مانند «طالب و زهره» حدیث عشق و شوریدگی را- نه همچون طالب و در غریبی و تنهایی- در نزدیکی و از زبان هم و دیگران، در قالب امیری‌ها از خود به یادگار نهادند.

تاریخ تولد طالب (طالب آملی) در زندگی نامه‌های شاعران فارسی‌گوی و در پیشینه‌ی ادب ایران به روشنی آمده است. (۹۸۷ یا ۹۹۱-۱۰۳۶ هق) و تاریخ زندگانی امیر پازواری، اما تاریک و نامعلوم و آرامگاه آن دو نیز گمنام و گم مانده‌ست. هرچند انتساب «طالب» به «طالب آملی» هم تاکنون در پرده‌های ابهام و تردید قرار گرفته است.

تبری‌سرایان گمنام، که با امیر دارای زبان و فرهنگ و سنن واحد و خاستگاه طبقاتی مشترک بوده‌اند و «طالبا» خوانان گمنامی هم که طالب‌های گونه‌گونی را با مایه‌های داستانی واحد (هجران و دردمندی و ناکامی) و با مضامین و ویژگی‌های اقلیمی متفاوت آفریده‌اند، نیز گمنام آمدند و گمنام رفته‌اند...

شاید آنان، پدران و مادران خواهران و برادران هم زبان ما بوده‌اند که در دوره‌هایی خاص فرصت یافتند تا در کنار امیر و با زبان او، هویت و تاریخ و فرهنگ‌شان را بگویند؛ آنگونه که در «طالب‌ها» هجران و دردمندی و ناکامی زمانه‌ی شان را...

اما امیر، با اشراف و آگاهی به ضرورت تحول و تغییر، زبان شعر را به زبان مردم و محاوره نزدیک می‌کند و درست در همین جا به تأمل می‌نشیند. به جای آن که برگردد و دوباره بر بال و پر خیال بنشیند، به کومه‌های محقری می‌رود که در گوشه‌های آن هم‌ولایتی‌هایش خسته از کار و درمانده از چاره نشسته‌اند و فکر می‌کنند.

بـــلبل مـــیچکا، تـــه تـــن اتـــا مـــثقاله
تـــه مـــثقاله تـــن، هـــمه فکـــر و خـــیاله
هـــر کس عـــاشقی، نکـــرده و مـــرداره
صـــد ســـال دووشـــه، و فـــلکه حـــماله[۱]

بلبل میچکا (نوعی گنجشک تن تو چقدر ضعیف و رنجور است/ تن رنجورت، از فکر و خیال سرشار است.

هر کس که عاشقی نکرده باشد، به مُرداری می‌ماند/ اگر صدسال هم زنده بماند، مانند باربری‌ست که تنها بار تقدیرش را بر دوش می‌کنند.

دغدغه‌ی رنج و تلاش و نیکخواهی روستاییان ساده‌ی کوه و دشت، مضمون انسانی و عاطفی سروده‌های او می‌شوند. سبک تبریهای عوام و امیر، به زیبایی‌شناسی و فن صرف ادیبانه و انتزاعی نظر ندارد. به شیوه‌ی خود- همچون زندگی و ظرافت‌هایش- مطمئن و متکی‌ست. ذهن و احساس و ناخودآگاهش، با جریان‌یافتگی زندگی درگیر است و برای ارتباط و بیان، به سبک ارتباطی و بیان خود برمی‌گردد، پدیده‌های بیرونی را با حس و با عاطفه می‌آمیزاند و زیبایی و ظرافت را از ذهن و کار و تجربیه می‌گیرد و به زبان بر می‌گرداند. وقتی که میل به خواندن دارد، آهنگ خواندنش، وزن گذشته‌هایش را می‌گیرد. ناخواسته، در اوزان و آواهایی می‌خواند که پیش‌تر و قدیمی‌تر پدرانش خواندند و دیگر در ذهن و در ضمیرش جا خوش کرده‌اند و از هزار توی لایه به لایه روان خاموشش، به هنگام حرف‌زدن، تعامل و ترانه سرودن، وزن و آوای مضامین و مفاهیم او می‌شوند.

بـــلبل مـــیچکا، نســـرو مـــره غـــم دایـــنه
حاجی صالح بیگ، بیته مره بند دایـنه

۱- زبانگرد.

حاجی صالح بیگ، ته سرو ته براره
مره سر هده، دیدار بوینم یاره[۱]

بلبل میچکا! اینقدر نخوان (نُسرای) که غم وجودم را گرفته است/ حاجی صالح بیگ، مرا گرفته است و در بندم نهاده است.
حاجی صالح بیگ! ترا به سرت و به سر برادرت سوگند/ مرا از بند رها یم کن، تا که یارم را دوباره به بینم.

الگوی- «گُهر» مخاطب مردم

گُهر، خلق و خوی زنان ساده‌ی روستایی دارد، تبلور نیازها و دلبستگی‌های زنان مازندرانی‌ست. با آداب و رسوم و باورها آشناست و هم ضمیر خودآگاه و هم ناخودآگاه زنان هم ولایتی‌اش است. عشق امیر و عشق تبری‌خوان‌های گمنام به او عشق به سادگی و سنت و عادت است. شبیه عشق «زهره» به «طالب» نیست و در آغاز نوجوانی و شور خاص این دوران قرار ندارد. عشق به «زهره» در فرهنگ و منظر مردم، عشقی‌ست نوجوان و در آستانه ی بلوغ؛ عشقی که تابع منطق وکلام و حساب وکتاب نیست. این عشق شورانگیز است و پر از ابهام و رمز و راز که در گذر از موانع تودرتوی و بندهای مناسبات جامعه، آسیب‌پذیر است و تاب نمی‌آورد و به ناکامی و هجران می‌انجامد. هرجا که عزیزانی به سفرهای ناخواسته و بی‌بازگشت می‌روند و یا در غربت و غریبی رحل اقامت می‌افکنند و از دست می‌روند یا عشقی زود هنگام و شورانگیز، در جان عاشقان شعله می‌گیرد، و به هجران و ناکامی می‌انجامد اشعار «طالبا» با روایات دیگر، رنج فراق و تنگدستی و دردمندی طالب، با محتوا و با زمان و مکان و خوی و فرهنگ خلق‌کنندگانش، خلق دوباره می‌شود. هر جا که دلدادگی به معشوقی جا افتاده و اندیشمند و تابع هنجار، در معضلات و سختی‌ها، مشاور و سنگ صبور به خاطر می‌آید- در شعرهای امیر و

۱- کنزالاسرار، ج ۱، ص ۱۳۱.

امیری‌های منسوب به او ـ الگوی عشق به گوهر، رخ می‌نماید.

در نگاه مردم، گهر زنی است که مدارج تکامل و تجربه را گذرانده است و به ساحتی نشته است که امیر می‌تواند بااو، آنگونه سخن بگوید که متعارفاً، مردان و زنان در سنین پختگی و تجربه می‌گویند. هر چند در آغاز آشنایی عاشق و معشوق هر دو باید در سنین نوجوانی و ناپختگی باشند، در تمامی دوران دلدادگی و بی‌قراری از سنگینی و منطق جا افتاده‌ای برخوردارند و از هنجارهای جامعه و معرفت عمومی، فاصله نمی‌گیرند. شور جوانی و آرزوهای دست نیافتنی، آرمانگرایی و آشوب‌گری که روابط و هنجارهای دست و پاگیر اجتماعی را بر نمی‌تابد، به درون زندگی و میان مردم و روابط ملموس و واقعی می‌گراید و رنگ مناسبات و پدیده‌های عینی را به خود می‌گیرد. برنتابیدن‌ها، درونی می‌شود و ابهام اندیشه و چاره‌جویی، ـ برای حل این تعارض ـ به تعمیق چرایی و چگونگی و پرسش‌های درونی ره می‌برد. سخن از فراق بدان گونه که در «طالبا» و «زهره» به چشم می‌آید، در میان نیست. گهرهایی که مردم آفریده‌اند نیز دارای چنین ویژه‌گی‌هایند و از الگوی امیر پیروی می‌کنند. در هیچ یک از دوبیتی‌های منسوب و مکتوب، زبانگرد و نامکتوب، گهر از سنخیت و اخلاق دیگری که مغایر با الگوی امیری باشد پیروی نکرده ست ویژگی‌های بوم‌گرایانه، نزدیک به طبیعت و آدم‌ها، مشاوره و گره‌گشایی‌های خاصی که مردم معمولاً و به شیوه‌ی خود بدان روی می‌آورند، ایمان و عشق به زندگی، دردمندی و تحمل، صبوری و سادگی روستایی و بی‌چشمداشت ـ مثل یاریگری‌های رایگان و از سر نیک‌خواهی‌شان ـ آن ویژگی‌های مشترک معشوقه امیر و مردم‌اند که در هاله‌یی از سنت و تقدس، به نمادهای عشق و دلدادگی، رنج و کار و ناکامی، و امید و رستگاری می‌تابانند...

بال ره تو نده، طاقت تو ندارمه

من طاقت ته، چش سیو ندارمه

تو زلف ره گلو، شورنی من او ندارمه
عاشقی ره زر، وته من کو ندارمه[۱]

دستت را تکان نده، طاقت آن تکان ندارم/ من دیدن چشم سیاهت را طاقت ندارم.
تو زلفت‌را با گلاب می‌شویی، من آب ندارم/ عاشقی‌را زر می‌باید، من که آن‌را ندارم.

تبری‌های منسوب به امیر، در بیان مضامین، تشبیهات و نکته‌ها، به الگوی نظری امیر نظر دارد و از شیوه‌های ساده‌ی زندگی و پیچیدگی‌های خاص آن پیروی می‌کند. امیر نیز که به فنون و ظرایف شعری و به ضرورت تحول همه جانبه‌ی آن در شکل و در معانی و نزدیک‌کردن زبان شعری به زبان و واژگان محاوره‌ای و مردمی آشنایی کامل دارد و به کارزار سبقت و نوآوری واقف است، در رویکرد خویش از سنت و قدما، تنها به آفرینش دقایق و زیبایی‌های زبانی و تشبیهی و ایهامات و مقوله‌های بدیعی نمی‌پردازد. با این که می‌گوید:

«من واجب‌الوجود علم‌الاسمامه[۲]، یک نکته نمونسته که ندونسمه[۳]» دقایق و زیبایی‌های بیانش را، در زیبایی‌های لفظی نمی‌جوید به دنبال آن به کارزار کار و رنج و نگرانی مردم هم‌آبادی و هم زبانش پای می‌گذارد.

خجیره کیجا، هیا هیا شو می کوه
گندم به درو، بینج به نشا شومی کوه
اراده به کوه، دارمه نشومه بی تو
کرسنگ دشت، بار گیرمه خاطر تو[۴]

دختر خوب، با همدیگر به ییلاق می‌رویم/ وقت دروی گندم، و نشای برنج به کوه می‌رویم.
میل رفتن به ییلاق دارم، بی تو نمی‌روم/ در دشت «کرسنگ» به انتظار تو بیتوته

۱- همان ص ۱۵۵.
۲- همان ص ۱۶۰.
۳- همان ص ۱۳۷.
۴- همان ص ۱۳۴.

می‌کنم.

او به یادمان‌های نهفته در ناخودآگاه مردم و خود تکیه دارد. به گویشی می‌گوید که واژگانش معنای بی‌واسطه‌ی پدیده‌ها واشیایند. زیبایی واژه‌ها، همان زیبایی و ظرافت محتوا را دارند.

رویکرد عشق زمینی

در خاطرات و تاریخ نانوشته‌ی مردم، ارادت شیخ العجم به ائمه‌ی اطهار- خصوصاً امام علی (ع) و هم‌چنین عشق و گرایش به او در اشعار مکتوب و نامکتوب آمده و تأثیراتش را بر نمادها و نظرگاه‌هایش بر جای نهاده است. عشق به گهر، عشق زمینی و این جهانی اوست؛ اتراقگاه خاکی و این‌جایی، وسرآن دارد، که با خطاب به او، و در پی او از ورطه‌های خاکی و فانی بگذرد و بر آن «سایه و سوار» (دربوی کنار بدیمه یک ستاره[۱]) اشراف عارفانه یابد. اما مخاطب خاکی او، سرشتی از نوع سرشت او و با خمیر و ذهنش پیوندی دیرمان وقدیمی دارد، بوی شبانان و گله‌بانان، بوی رمه‌ها را دارد. نشان آن جایی را دارد که نیما، در حسرت و فراق آن می‌گوید «کاش بودم باز دور از هر کسی چادری و گوسفندی و سگی» عشق زمینی شاعر، در جایی خوش نشسته است که به رنگ و رنج خاستگاه و طبقه‌اش آمیخته است و دل کندن از آن دشوار...

خجیره کیجا وعده نده که امه وعده تلاونگ، من ته تلاره پمه
درّه و ابهل، من بی‌قبا مه چمه مار نازنیمه، کم کسانی نیمه[۲]

دختر خوب وعده نده که می‌آیم/ وعده، وقت خروسخوان است من خروس ترا می‌پایم.

در را باز بگذار تا من بدرون بیایم، بی‌قبا هستم و می‌چایم/ ناز پرورده‌ی مادر

۱- همان ص ۱۳۰.

۲- همان ص ۱۳۴.

هستم، مرا دست کم نگیر.

و اما رویکرد امیر از عشق زمینی، به چونی و چرایی هستی می‌گراید و در خطاب‌های مکرر، از معشوق‌های زمینی: گوهر، خجیره کیجا، کیجا، خجیر، و... چگونگی رازهای سر به مهر عالم را به پرسش و چرایی می‌نشیند.

می‌گوید:

ان که کمیت عقل ره دونستمه آخر منز دوست ره ندونستمه[۱]

امیر در گستره‌ی چرایی خویش رو به ابهامات و ابهامات ناروشنی ندارد. در همان لحظه‌های خطاب به مجازهایش، دل به دیگر جایی خوش دارد.

جهان‌بینی او، برای دانستن چرایی عالم، و این که سرانجام «خانه‌ی دوست کجاست» مثل همیشه از فراورِیی پدیده‌هایی حاصل می‌شود که در حوالی و اطراف خاستگاهش، هر یک به صورتی و نمادی حضوری دارند.

کک کی گنه من، فرزند آدمی مه
منی آدمی، بیمه دنی دئیمه
آن دار که بلندتر بیه و ته سر بنیشتمه
انه بسر وسمه، که کور کک کی بئیمه[۲]

کوکو، (قاخته) می‌گوید من نیز فرزند آدمی هستم/(زمانی) من هم آدمی بودم و در دنیا زندگی می‌کردم.

بر سر آن درختی که از همه بلندتر بود، نشسته بودم/آنقدر سراییدم (ناله کردم) که کک‌کی نابینا یی شدم.

شوریدگی شاعر در وادی پر رمز و راز جهان ناشناخته، به تجریدمفاهیم چونی و چرایی عالم نمی‌انجامد، بل که مصادیق

۱- همان ص ۱۳۷.

۲- کنزالاسرار. ج ۲، ص ۵۰۹.

پاسخ‌هایش را در این ورطه‌ی حیرت و سرگردانی، از زبان نمادهای طبیعی و عینی جامعه بر می‌گیرد و به نظرگاه هستی‌شناسانه، رنگ تعلق و زمینی می‌بخشد.

پای‌بندی به تقدیر و قضا که در عوام و امیر مشترکند، در رویکرد عوام به تقدیر می‌رسد و در جهان‌بینی امیر، از مجاز به تقدیر و از قضا به اختیار می‌گراید؛ از اختیار به تقدیر و باز به اختیار... و در این آمدن و رفتن‌ها، میل به این دارد که در عرصه‌های حیات می‌توان به اختیار، جهانی رستگار و عاری از تفاوت‌ها و نظم‌ها داشت. میل به نیک‌خواهی ولی نهادن نظمی که در آن جوجه‌هایش مجبور نباشند تا یکی طعمه‌ی شاهینی گردد و دیگری طعمه‌ی شغال و آن آخری که اگر بماند می‌تواند در بهارش باز هم بخواند در پای دیواری به رنجوری بمیرد.

سه تا چینه‌کا، داشتمه خجیر و خاک
اتاره کرچک، بورد اتاره شالک
اتا بمونس، ونگ بکنه بهارک
انهم کته په، کته زنه کتارک[۱]

سه تا جوجه داشتم، خوب و مقبول/ یکی را شاهین برد و یکی را شغال.
یکی از آنان برایم ماند که در بهار بخواند/ او هم در پای دیواری افتاده است و جان می‌کند.

رویکرد از گهرها، سمت‌گیری هستی شناسانه‌ای دارند به سمت و سوی رازهای هستی و اشراف بر این حقیقت والا که نظم‌ها و قوانین حاکم بر جهان، گرایش به نیکخواهی و راستی دارند و ماحصل تقدیر و پیام عشق حقیقی چنین می‌نماید. با توجه به مجموعه‌ی شعرهای کنزالاسرار، امیر به تقدیرگرایی نزدیک‌تر است تا به اختیار و دگرگونی؛ در منشأ قضا، میل به تحلیل و ذوب‌شدن و وارهیدن از دلمشغولی‌های زمینی نمی‌کند، از عشق زمینی به «عرفانی» از نوع باباطاهر نمی‌گراید. به دریافت‌های

۱- کنزالاسرار، ج ۱، ص ۱۶۰.

فلسفی، رنگ عاطفی ساده و شوریدگی روستایی می‌دهد و از عشق، که سنگ صبور و بهانه و مخاطب اندیشگی و تنهایی اوست، نقبی نمی‌زند و روزنه‌ای به اعماق و دگردیسی نمی‌گشاید.

بلبل میچکا! ته تن اته مثقاله ته مثقاله تن، همه فکر و خیاله[۱]

بلبل میچکا! تن تو به اندازه‌ی یک مثقالی (شده) است/این مثقال تن تو، پر از فکر و خیال است.

در تغییر جهان، مصلح و نیک خواهانه به «موعظه» می‌نشیند و مبهوت جلوه‌های گونه‌گون آفرینش باقی مانده، در عرصه‌های حیات معیارهای زمینی را به خواست نیکخواهانه‌ی «فلک» و «تقدیر محتوم» وا می‌گذارد و در همه حال دل به دنیایی دیگر و جهانی نوتر دارد:

امیر گته من کهنه دنیره کورمه
این کهنه دنی هر کی هرکی ره کورمه
سر نمد کلاه، تن فتنی ره کورمه
روز قیامت، پس گردنی ره کورمه[۲]

امیر می‌گوید، من (این) دنیای کهنه و قدیمی را می‌خواهم چه کنم/این کهنه دنیای هر کسی هر کس را، می‌خواهم چه کنم.

بر سر کلاه نمدی و بر تن لباس «فتنی» را می‌خواهم چه کنم/در روز قیامت، پس گردنی را می‌خواهم چه کنم.

اما در «طالبا» رویکرد از عشق زمینی امکان‌پذیر نیست، چرا که «زهره» و «طالب» دور از منظر هم‌اند و دست‌نیافتنی؛ هجران و دردمندی، فاصله‌ای شگرف و ابدی آفریده است. «از روایات طالبای عوام چنین برمی‌آید که آن دو، در آغاز نوجوانی، در مکتب خانه با هم درس می‌خوانند و به هم دل می‌بازند، کم‌کم ماجرای عشق آنان برملا می‌شود. نامادری طالب ـ که طالب در اشعارش او را به بی‌مهری متهم می‌کند ـ

۱- زبانگرد.

۲- کنزالاسرار، ج ۱، ص ۱۳۳.

می‌خواهد خواهرزاده‌ی ثروتمندش را به عقد او درآورد و با نقشه‌ای او را به «گالشی» به گاوسرا و پدر را به مزرعه می‌فرستد تا با فروش عواید آن‌ها، عروسی طالب و زهره سربگیرد. نامادری زهره ـ که زهره هم او را به بی‌مهری می‌خواند ـ می‌خواهد او را به کسی بدهد که ثروتمند است و بیشتر از او مال و ثروت به رشوه گرفته است و با نقشه‌ای به جدایی آن دو اندیشه می‌کند. پس ماهی آزادی را که طالب به زهره هدیه کرده است سرخ کرده، پنهانی در آن داروی بیهوشی می‌ریزد و به زهره می‌دهد که برای طالب ببرد. طالب از آن ماهی می‌خورد و سر به بیابان می‌زند و به شهرهای دور و به دیارهای بی‌نشان سفر می‌کند و به هندوستان می‌رسد. زهره همه‌جا را به دنبال او می‌گردد و از او خبری نمی‌یابد. در کنار رودخانه می‌رود و برای ماهی‌ها، خرده نان می‌ریزد و از آنان سراغ طالب‌اش را می‌گیرد و سرانجام با ماهی‌ها و آب‌های رودخانه‌ها، سر در پی طالبش می‌گذارد و گم می‌شود...» فاصله‌ی بین طالب‌ها و زهره‌ها، ژرف و بی‌پایان و ابدیست. اما امیرها و گهرها اینگونه از هم دور نیستند؛ فاصله‌ی بین آنها، شکاف و نابرابری و فقر است، جدایی‌شان از هم، زاییده‌ی روابط و مناسبات سنتی و حاکمیت اربابان و زمینداران است. زاییده‌ی جامعه‌ای‌ست که عشق و تمنای ساده و طبیعی آدم‌ها و امکان با هم بودنشان را تاب نمی‌آورد و امکانات وصل را به فصل مبدل می‌سازد و جدایی می‌افکند؛ وقتی که با هم هستند (و در غیاب آن عدالت پنهان) از هم دورند.

شه زلفه گلو شورنی من او ندارمه
عاشقی ره زر، ونه من کو ندارمه[۱]

تو زلفت را با گلاب می‌شویی، من آب ندارم/ عاشقی را زر می‌باید، من که آن را ندارم.

شرایط اجتماعی و اقتصادی فراق زهره و طالب نیز شرایط امیر و گهر

۱- همان ص ۱۵۵.

است. هر دو در دوره‌هایی واحد می‌زیند. اما رویکرد از زهره- در بینش و آفرینش مردم- به تقدیری از نوع امیر و گهر نمی‌انجامد، به تقدیری دردناک و تراژیک می‌رسد، به پایانی ابدی و مه‌آلود که برای یافتن حقیقت این پایان اندوهناک و نامعلوم، سراغ گهرها را از معرفت و هنجارهای متعارف و مرسوم می‌گیرند و سراغ طالب‌ها و زهره‌ها را از ماهیان و دریاها و نمادهای پر رمز و راز و پدیده‌های پیرامون زندگی‌شان. تنها زمانی از این پرسیدن‌ها و نرسیدن‌ها می‌رهند که این فراق ابدی و دردمندی بی‌پایان را خواست آن جبر ناگزیر و آن تقدیر محتوم بیابند و به‌پندارند...

تأثیر زبان و شعرتبری به‌ویژه شعر لهیر در سروده‌های نیمایوشیج

میر عبدالله سیار کاوردی

شعر، دریافت ذهنی انسان در یکی از نخستین فعالیت‌های زیبایی‌شناختی او است؛ و نیز شکل متعالی سخن «به لفظ اندک و معنی بسیار» و آینه روح و شخصیت جامع سراینده است.

آن بخش از هنر - به ویژه شعر - که بازتاب زندگی اکثریت مردم و انعکاس دردهای عامه است، متأسفانه در تاریخ رسمی کشور ما پایگاه مهمی ندارد و از اعتبار چندانی برخوردار نیست و از آن به ندرت سخن گفته می‌شود. زیرا هر چه که به هنر اشرافی و تزییني خواص مربوط نیست، هنر محسوب نمی‌شود و یا از آن به عنوان هنر مبتذل، عامیانه و پیش‌پا افتاده یاد می‌شود.

اربابان فضل و ادب که غالباً در محافل اشرافی پرورش می‌یافتند؛ با زبان و فرهنگ مردم سرستیز داشتند و تاریخ‌نگاران‌شان هم در باب روحیات عامه سکوت را لازم می‌دانستند.

هنروری که با عینیت زندگی سروکار داشت و هنر و اندیشه‌اش وابسته‌ی زندگی عملی بود، برای محافل تزیینی قابل پذیرش نبود.

طبقات صاحب امتیاز که اعتقاد به تثبیت و تحکیم بیشتر موقعیت

خود، در عرصه‌ی فکر و فرهنگ داشتند؛ این امتیاز را بویژه در گستره‌ی ادبیات و هنر نیز متعلق به خود می‌دانستند.

وقتی که نوشتن و پرداختن به زبان عامه و رویکرد به زندگی اکثریت افراد جامعه و یا جمع‌آوری اندیشه‌ها و آرمانهای مردم، فضیحت‌آمیز و خوارمایه شمرده شود، هنرمند عامه چون گمشده‌ای ناپیدا و بی‌نشان می‌ماند و گاه با عناوین قرمطی، رافضی، غالی، زندیق، سطحی‌نگر و غیره خانه‌نشین و منزوی می‌شود.

در مقابل چنین برخوردهایی، مردم برای بزرگنمایی و اهمیت‌دادن به چنین هنرورانی ازآنها شخصیت‌های افسانه‌ای می‌سازند و مراتبی‌فراتر از زندگی عادی و معمولی برای‌شان در نظر می‌گیرند. زیرا آنان چکیده‌ای پاک از روح جماعت محسوب می‌شوند و سخن‌شان تبلور خواسته‌ها و آرزوهای جمع است.

همانقدر که شعر، سخن و هنرشان در سینه‌های مردم ضبط می‌شود و شخصیت افسانه‌ای شان در ذهن عامه تداوم می‌یابد، خود دلیل بر حقانیت آنان است.

متأسفانه تاریخ مکتوب کشور ما در باره‌ی امیر پازواری، شاعر بومی‌سرای مازندران، که شعر او بر سر زبانهای مردم است، مهر سکوت بر لب می‌زند، و شرح زندگی او را در پشت غبارهای فراموشی پنهان می‌سازد. لکن سروده‌های او را خنیاگران نقّالان ، «شرخون[۱]»ها و نوازندگان در عزا و عروسی با شور و اشتیاق فراوانی، مورد استفاده قرار می‌دهند و مزارش در سینه‌های مردم داناست.

در تذکره‌ی «ریاض‌العارفین»، هدایت او را از متقدمان می‌شمارد.[۲] پس بنا به نظر هدایت تاریخ زندگی امیر از زمان زندگی او خیلی فاصله دارد. به احتمال قریب به یقین «امیر» با میرزا عبدالعظیم (یا سید

۱- شعر خوان.

۲- رضاقلی‌خان هدایت، ریاض‌العارفین، انتشارات کتابفروشی وصال، تهران، ص ۴۴.

عبدالعظیم) که از دودمان علویان مازندران (سده‌ی نهم) است، هم عصر است.

ظهیرالدین مرعشی چهار بیت از اشعار سیدعبدالعظیم را در کتاب «تاریخ طبرستان ورویان و مازندران» نقل می‌کند.

در یکی از این سروده‌ها کلمه‌ی «میر» که مخفف امیر است به کار رفته است که ممکن است منظور گوینده، امیر پازواری باشد.

من دوم به دریو انگومه، میر به سامون
تجن به کنار چاک بزه تا به دامون
اسری به رزی کوکرد مجیک به کوهون
انگومه رزی کو به مشک ویابون[۱]

من دام به دریا می‌انداختم و امیر در دشت/ساحل رود تجن تا دامنه کوه گسترده است.

اشک به هنگام ریزش، مژگان را خونرنگ می‌ساخت(؟)/این ریزش اشک را در کوه با بوی عطر بیابان می‌انداختم (در هم می‌آمیختم)(؟)

که ممکن است کنایه از سرایش شعر به زبان مازندرانی باشد که این سرود رنج با بوی خوش شعر امیر در این مرز و بوم در هم می‌آمیزد.

محسن مجیدزاده شعری از امیر نقل می‌کند که مضمون بیت دوم آن با شعر میرعبدالعظیم شباهت دارد:

یارون و بارون و برادر دارون
امیر ره ابله خونته پادشاهون
تیرنگ و ماهی ره دینگونه یتا دوم
یکی به دریو چرنه، یکی بیابون[۲]

۱- ظهیرالدین مرعشی، تاریخ طبرستان و رویان و مازندران، انتشارات شرق، به کوشش محمد حسن تسبیحی، چاپ سوم، ۱۳۶۸، ص ۳۳۳.

۲- امیر پازواری از دیدگاه پژوهشگران و منتقدان، به کوشش جهانگیر نصری اشرفی و تبابه اسدی، سخنرانی محسن مجیدزاده تحت عنوان «زمان زندگی امیر»، انتشارات خانه‌ی سبز، تهران، ۱۳۷۶، ص ۱۸.

یاران، برادرداران!/ امیر را پادشاهان ابله می‌خوانند.
تذرو و ماهی را در یک دام انداختند/ یکی در دریا و دیگری در بیابان زندگی می‌کند.

سید عبدالعظیم در رباعی دیگر که پس از قتل برادرش می‌سراید، می‌گوید:

تا ندیمه تی چیره تر و خور رنگ
کلاپشت[۱] می‌پوشش و کمان می‌ینگ
یا به دشمن چش کنم خاک یکی چنگ
یا دشمن به می‌خون کنی جامه ر رنگ

از آن زمان که چهره‌ی خورشیدگون تو را ندیدم/ پوشش من «چوخا» است و کمان همراه من است(؟)
یا در چشم دشمن مشتی خاک می‌ریزم (و نابودشان می‌کنم)/ یا دشمن جامه‌ی مرا با خون من رنگین می‌سازد.

که در دیوان کنزالاسرار امیر جلد ۲، ص ۷۰ این شعر، به این صورت آمده است:

تا نوینم چیره ترا خوررنگ
کلاپشته مه پوشش کمر منه چنگ
یا کنیم چشم دشمن ر خاک یکی چنگ
یا مه دشمن خینی کنی شه جومه رنگ

که بدینگونه ترجمه شده است:

آنگاه که چهره‌ی خورشید وش تو را نبینم/ رخت من سیاه و کمر من کج و فلج است.
یا مشتی خاک در چشم دشمن می‌ریزیم/ یا دشمن از خون من پیراهنش را رنگین

۱- «کلاپشت» = فارسی «کُلاپشت، کُلاپشته» که در فرهنگها به معنی «جامه‌ی کوتاهی که از پشم گوسفند بافند و بیشتر مردم گیلان و مازندران پوشند» ضبط است. (واژه‌نامه طبری، دکتر صادق کیا ص ۲۴۵) هر آنکس که مازندران داشتی /کلاپشت و کیش و کمان داشتی (لغت‌نامه دهخدا) ۵ مکرر - ظهیرالدین مرعشی، پیشین، ص ۳۳۳.

می‌سازد.

که معلوم نیست این دو بیت از آن امیر است یا سید عبدالعظیم؟ با توجه به اینکه از نظر ساختار زبانی و دستوری سروده‌های این دو شاعر با هم مطابقت دارد، هم‌عصر بودن این دو شاعر در ذهن تقویت می‌شود، زیرا هر دو در مقایسه با شاعران پیشین که واژه‌های کهن‌تر به کار برده‌اند، از واژه‌های ساده‌تری استفاده کرده‌اند. و نزدیکتر بودن عصر زندگی آنها را نسبت به شاعران قدیمی‌تر، مشخص می‌سازد.

نگارنده معتقد است که پژوهش تاریخی در این باره به عهده‌ی تاریخ نگاران و پژوهشگران زبان‌شناس است که با اتکا به واژه‌ها و سبک سخن و ترکیب کلمات تبری‌گویان و شاعران بومی‌سرا مانند امیر و طالب و دیگران، ابهامات تاریخی زندگی آنان را روشن سازند.

هنر عامه در تقابل با ادبیات رسمی

هنر عامه که هنر جمع و بازتابی از زندگی جمعی است و از شور عملی سرشار است، گنجینه‌ی نفیسی است پایان‌نیافتنی و همواره در جوشش و پویش مداوم است که از هر جا نشانی برخود بسته است و با هنری که ایستایی و رکود و تکرار مکرّرات در آن بنیاد اصلی است، به مبارزه برمی‌خیزد.

همانگونه که اعراب در گذشته کسانی را که به زبانی غیر از زبان عرب تکلم می‌کردند «اعجم» - یعنی گنگ و بسته زبان - نام می‌نهادند، سرایش شعر به زبانی غیر از زبان رسمی از نظر ادبای رسمیت‌یافته، بیهوده، زیان‌آور و نادرست تلقی می‌شد. چنانچه در باره‌ی شعر «علی فیروزه» شاعر تبری‌گوی که از ندیمان عضدالدوله دیلمی بود، چنین نظری ابراز شد.

ابن اسفندیار می‌گوید: «آورده‌اند که روزی به حضرت عضدالدوله، متنبی واو هر دو جمع آمدند او را بنشاندند و متنبی را بر پای داشتند تا متنبی گفت: اتفتخر بشویعر لالسان له، [آیا به شاعرکی بی‌زبان افتخار

می‌کنی] عضدالدوله فرمود تا معانی شعر او با متنبی بگویند او گفت: حرمت معانی سخن راست که به منزلت روح است نه لغت را که به محل قالبست و متنبی بر جودت معانی او مقرّ آمد.»[۱]

متنبی که خود از شاعران مداح و رسمی دربار است و قصاید غرائی در مدح عضدالدوله سروده است، نمی‌تواند بپذیرد که شاعری تبری‌گوی که دارای زبان محلی است بر او برتری یابد.

از آنجا که سنّت‌های باستانی در سیر تحول خویش در میان روستاییان قوام دارد، روستاییان حامل بخش مهمی از ادبیات عامه (فولکلوریک) می‌باشند و این ادبیات در جریان انتقال به نسل‌های دیگر، از زیبایی‌های طبیعت زنده و خصائل انسانهای ساده و پاک‌سیرت، گرانبار می‌شود که سرشار از عواطف و آرمانهای انسانی است.

به عکس ادبیات رسمی به علت نداشتن پشتوانه مردمی از زندگی عملی دور می‌شود، رکود، کهن‌اندیشی، واقع‌گریزی در آن راه می‌یابد و هنر عامه را طرد می‌کند.

مخلص کاشانی که یکی از شاعران بومی‌سرا است می‌گوید:

مخلص! ترانه‌ی عشق از اهل عشق بشنو
مشکل بود شنیدن «شهری» ز «روستایی»

در این اواخر که به برکت انقلاب مردم در مشروطیت و تحت تأثیر انقلابهای جهانی، گرایش به زبان و آرزوهای مردم و توجه به خواسته‌های آنان رواج می‌یابد پردازش به ادبیات عامه، توجه نویسندگان را به خود معطوف می‌سازد، دهخدا طنز سیاسی - اجتماعی خویش را به زبان مردم می‌نویسد و صادق هدایت آن را مبنای داستان‌نویسی خود قرار

۱- ابن‌اسفندیار (بهاءالدین محمدبن حسن بن‌اسفندیار کاتب)، تاریخ طبرستان، به تصحیح عباس اقبال، کتابخانه خاور، ص ۱۳۸.

می‌دهد و دیگران نیز کار این اندیشمندان را دنبال می‌کنند.

باستانی پاریزی در کتاب حماسه کویر فصلی را به حکیمان، شاعران و اندیشمندان روستایی اختصاص می‌دهد و تحت عنوان «روستا» بازتاب روح تاریخ» شخصیت‌های مهمی را که در تاریخ نقش داشتند و در اصل روستایی بودند معرفی می‌کند. او با تأسف می‌گوید: «صحبت از امیر پازواری، شاعری که رکن فرهنگ تبری است کمتر به میان می‌آید، همو که گفت:

آن وقت که خدا، گل گیته آدم بساته
آب ره اجل ها کرده و گل ره بساته

آن روز که خدا گل می‌گرفت و آدم می‌ساخت/ آب آن را اجل (خمیر) کرد و آمیخته با خاک گل را بساخت».

سپس در پاورقی می‌نویسد: خانم دلکش بابلی چند بیت امیر را بس دلکش خوانده است.

و در ادامه سخنش می‌گوید: «... و یا از قطب رویانی شاعر تبری‌گوی قریه‌ی «دارکلا»ی چالوس نام نمی‌برد.»[۱]

به هر حال هنر عوام که برای سبک‌کردن و تخفیف فشارهای زندگی و برای اعتراض به تعدّی و اجحاف پدید می‌آید، برای خواص چندان دلپذیر نیست و نسبت به آن با دیده‌ی شک نگریسته می‌شود زیرا نیشدار، گزنده و آتش‌افروز است.

چنانچه از کتیبه‌ها و سنگ‌نوشته‌های باستانی برمی‌آید، اقوام نخستین ایرانی هنر ادبیات و موسیقی را با هم تلفیق می‌کردند و شعر همچون موسیقی و سایر هنرها از طبیعت مایه‌ور بود و انتظام طبیعی خویش را داشت و حاصل جریان سیال ذهن بود و به صدا، حرکت و تپش کلمات تکیه داشت و از کشش موسیقایی برخوردار بود و یکنواختی در آهنگ آن

۱- محمد ابراهیم باستانی پاریزی، حماسه‌ی کویر، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۷، ص ۴۱۳.

وجود نداشت و با شعر عروضی متفاوت بود زیرا صدا، صدای طبیعی کار و زحمت بود که تنوع و گونه‌گونی داشت نه صدای یک‌نواخت زندگی تکراری اشراف که توزین مصنوعی و ساختگی داشته باشد.

بعضی از دانشمندان موسیقی‌شناس، پیدایش موسیقی و شعر را از حرکات موزون عضلانی به هنگام کار و صدای کار، آنهم کار دسته‌جمعی دیرینگان می‌دانند که با وجود تنوع و ناهمگونی صداها، هارمونی دل‌انگیز جمع را ایجاد و ابداع می‌کند.[۱]

هنر عامه در ادامه تاریخی خود این پیوند شعر را با موسیقی حفظ کرده است و می‌توان گفت فهلویات یا پهلویات، اشعاری با گویش‌های محلی بود که همراه با موسیقی خوانده و اجرا می‌شد و وزن آنها ادامه وزن در شعر هجایی قبل از اسلام بود. کریستن‌سن وزن رباعی را ایرانی می‌داند و بر اساس تحقیقی که سعید نفیسی در باره‌ی وزن شاهنامه‌ی فردوسی (بحر متقارب)، انجام داده است، محتملاً این بحر هم برخلاف مشهور، از اعراب به ایرانیان نرسیده، بلکه از مواریث ایران ساسانی بوده و از این رو در ایران اسلامی هم رایج و مردم‌پسند شده است.[۲]

شعر تبری ادامه‌ی شعر هجایی قبل از اسلام است و منطبق با روحیات مردم تلاشگر مازندران ساخته شده است.

امیری‌های به جا مانده خواه در ادبیات نوشتاری و خواه گفتاری همراه با موسیقی آواز خنیاگران و «شرخوانان» و «امیر خوانان» به ما رسیده است و مسلم است که در هر دوره‌ای خوانندگان به تناسب خواسته‌های‌شان و منطبق‌کردن آن با روحیات مردم تغییراتی در آن دادند و گاه به آن وزن عروضی بخشیدند.

«بهار» در مجموعه‌ی مقالات خویش با نام «بهار و ادب پارسی»

۱- نگاه کنید به مقاله‌ی «بشر و موسیقی»، دکتر محمود اعتماد، مجله موزیک ایران، سال هشتم، شماره ۴.

۲- سعید نفیسی: «وزن شاهنامه‌ی فردوسی»، دانشنامه شماره ۲، آبان ۱۳۲۶، ص ۱۴۸-۱۳۳.

مقاله‌ای راجع به «شعر در ایران» دارد که در این مقاله دیوان امیر پازواری را از «نفایس اشعار ایرانی» می‌شمارد. او می‌نویسد:

«اگر کسی بخواهد دیوان تمامی از شعر هجایی ایرانی به دست آورد، باید به دیوان «امیر پازواری» طبع پطرزبورغ که به زبان تبری است و به دیوان «ملا پریشان» که به زبان کردی است رجوع کند، چه آن دو دیوان بالتمام به طرز هجایی گفته شده است. بویژه دیوان «امیر» که از نفایس اشعار ایرانی شمرده می‌شود.»[۱]

شعر «امیری» مانند شعر هجایی قبل از اسلام، با کشش یا سرعتی که در هجاها به وجود می‌آید وزن خاص خودش را پیدا می‌کند. چون با موسیقی همراهی دارد نمی‌توان آن را مثل شعر عروضی به «سبب»، «وتد» و «فاصله» تقسیم کرد و با وزن عروضی مطابقت داد.

گرچه پس از اسلام به علت اشاعه اوزان عروضی در شعر، شعر تبری نیز از آن تأثیر پذیرفت اما همچنان ادبیات عامه با تکیه بر کشش یا سرعت هجاها در شعر تأکید داشت.

شمس قیس رازی اینگونه اشعار را در کتاب «المعجم فی معاییر اشعار العجم» «دوبیتی نامید که با وزن عروضی چندان منطبق نیست زیرا که وزن آن از بحور عرب گرفته نشد.

بهار در این زمینه می‌گوید: (این وزن)... پیش از آمدن عرب به ایران و آشنا شدنش با موسیقی و آهنگ‌های محلی در این کشور وجود داشته... شعرهای فارسی «سیلابی» بوده، عروضی و تقطیعی نبود» ازین رو عروضیان با همه ی ترفندهایی که در باره‌ی زحافات شعر پدید آوردند نتوانسته‌اند همه‌ی این اشعار را «در بحر هزج مسدس»، تقطیع کنند.

تأثیر چنین شعرهایی در پدیدآمدن شعر نیمایی از مسلمات است به نظر نگارنده شعر تبری به ویژه شعر امیر که ادامه‌ی شعر هجایی قدیم

۱- محمدتقی بهار؛ «بهار و ادب فارسی» جلد اول، شعر در ایران، شرکت سهامی کتابهای جیبی (با همکاری انتشارات فرانکلین)، تهران، ۲۵۳۵، ص ۱۲۵.

است به منزله پلی شعر هجایی قبل از اسلام را با شعر نو نیمایی پیوند می‌دهد.

نیما خودش می‌گوید: من از گاث‌ها، شروع کردم»

«گات» یا «گاث» یا «گاس»، در زبان فارسی بعد از اسلام به «گاه» تبدیل شد به قول بهار با تحقیقی که صورت گرفته است، وزن قطعات گاتا هجایی است و با موسیقی در پیوند است و قطعات منظومی در میان نثر است معنی لغوی گاث (گاه)، آهنگ و سخن موزون و هم به معنی تختگاه و به معنی دفعه‌ای از زمان است، کلماتی مثل «چهارگاه»، «سه‌گاه» و مرکب با این کلمه است که این لغت در زبان تبری «مقوم» است که ممکن است برگرفته از کلمه «مقام» عربی باشد که در معنی «گاه» است.[۱]

گات‌های زردشت قطعه‌هایی با هجاهای مختلف است که نامهای آنها «هون ویتی»، اشته ویتی، و... است.

نیما با استفاده از فرهنگ عامه و جستجو در اشعار دیرینگان مصالح کار خویش را به دست می‌آورد و با پژوهش در زبان تبری و اشعار هجایی قبل از اسلام و بهره‌گیری از آنها معیار تازه خویش را در شعر پیدا می‌کند.

او می‌گوید: «شاعر غنی می‌شود و از دست‌تنگی بیرون می‌آید، با داشتن مصالح کار غیر از مصالح معنوی که خلقت شده‌ی دماغ اوست، در آن زندگانی که او راست مصالح لفظی دست و بال او را باز می‌کند. این حرف را قبول بکنید، فقط باید این مصالح را از زبان «آرگو»[۲] گرفت. چه بسیار کلمات که در آن پیدا می‌کنید...

در بین کلمات «آرکائیک»[۳] که کهنه شده‌اند، کلمات ملایم و مأنوس یا سبک خود را به دست بیاورید... خیال نکنید قواعد مسلم زبان در زبان

۱- نگاه کنید به: بهار و ادب پارسی، همان، ص ۷۶ و ۷۷ و ۷۸.

۲- آرگو = (کلمات عامیانه).

۳- آرکائیسم = (باستانگرایی) "archaism" به‌کاربردن تعمدی کلمات منسوخ با شیوه‌ی نحوی مهجور و غیرمتداول جملات در زبان امروز برای به‌وجودآوردن فضای سنتی و قدیمی در شعر.

رسمی پایتخت است. زور استعمال، این قواعد را بوجود آورده است... در «آرگو» و «آرکائیک» مشغول تفحص باشید. هر قدر این تفحص باشد کم است.»[۱]

شاعران نوپرداز، آنها که به تفحص پرداختند و نصیحت نیما را پذیرفتند، از این موهبت زبانی برخوردار شدند و توانستند حتی سبک تازه‌ای ارائه دهند (مثل شاملو و...).

شعر و موسیقی:

پیوند شعر و موسیقی امری است اثبات شده. وجود گروه‌های معروف به «تروبادورها» در اروپای قرون وسطی و «گوسان» در دوره‌ی اشکانیان و «خنیاگران» (خسروانی) در دربار ساسانیان و اوازخوانان دوره‌گرد در همه زمان‌ها حتی در عصر ما مانند عاشیق‌ها در آذربایجان، نووزخوان‌ها و امیری‌خوان‌ها که شعر امیر را همراه با نوای نی می‌خوانند - گواه این مدعاست. فردوسی این پیوند شعر و موسیقی را در شعرمازندرانی قبل از اسلام بیان می‌کند: به بربط چو بایست، برساخت رود- برآورد «مازندرانی سرود».

امیر می‌گوید:

ته جا عشرت بو چنگ و صدای نائی
مشرق تا مغرب ته کوس و کرنایی
یارب غم و داغ هرگز تنه در نائی
نزینه هر آنکس که ته‌ور نیائی[۲]

شادمانی در جایگاه تو باشد و صدای چنگ و نی (به گوش رسد)// از مشرق تا

۱- نیما یوشیج: برگزیده‌ی آثار نیما یوشیج، تدوین سیروس طاهباز، انتشارات بزرگمهر، تهران، ۱۳۶۹، ص ۴۶.

۲- امیر پازواری: «کنزالاسرار مازندرانی»، نسخه‌ی برنهارددارن روسی - میرزا محمد شفیع مازندرانی، چاپ پترسبورگ، ۱۳۸۳ هجری قمری، ناشر: محمدرضا گل‌بابا‌پور، جلد ۲، ص ۲۴۷، شماره ۳۷۹.

مغرب صدای طبل و کرنای (شادی تو باشد)/
خدا کند که غم و درد به در خانه تو نیاید/ آنکس که پهلوی تو نیاید الهی که زیست نکند (و بمیرد)

او آواز دلبر را می‌شنود و شعر از طریق آواز به او منتقل می‌شود.

امـــرو دلبـــر آواز بـــیامو مـــی‌گوش
بی‌بنگ و شراب در دم بویمه خاموش
تی شربت لوره هر که هاکنی نوش
مجی خضرآسا مرگ بوو فراموش[۱]

آهنگی که با خواندن این اشعار به گوش می‌رسد، آهنگی است که از طریق تناسب حروف صامت و مصوت کلمات به وجود می‌آید که آن را موسیقی درونی می‌نامند. معیار سنجش وزن در آن، نوع هجاها از نظر کوتاه و بلندبودن و تناسب آنها با یکدیگر است که با وزن شعر قبل از اسلام همگرایی دارد.

به گفته‌ی مورخان، اعراب ترانه‌خوانی و موسیقی را از ایرانیان آموختند.

«ابوالفرج اصفهانی» نویسنده‌ی کتاب «الاغانی» می‌گوید: بنایان ایرانی بنا بر عادتی که هم‌اکنون نیز در برخی شهرها جاری است، هنگام آسودن از کار نیز بربط می‌زدند. مردم مکه به آوازخوانی و بربط نوازی آنان سخت فریفته شده بودند و سرانجام گروهی از ایشان موسیقی یاد گرفتند و برای شعرهای عربی در قالب آهنگهای ایرانی، آهنگ ساختند و با خواندن آن ترانه‌ها بربط [معرب barbut پهلوی] می‌زدند.[۲]

در شعر آزاد نیمایی، دورانداختن اصول نظم عروضی و واگذاردن میدان کلام به موسیقی درونی و طبیعی، استفاده از شعر هجایی کهن و تکیه بر کلمات و سیلاب‌ها و انتظام طبیعی سخن شاعرانه، پیوند شعر با

۱- همان، ص ۵۰۲، شماره ۲۳.
۲- ابوالفرج اصفهانی: «الاغانی» دارالتألیف والنشر، مصر، ۱۹۷۲ م، ص ۴۳۰.

زمزمه‌های مردم، از ویژگیهای مهم (شعر نو) بحساب می‌آید. نیما معتقد است که بلوغ وزن، رسایی و تناسب صداست با محتوا[۱]

او وزن را صدای احساسات و اندیشه‌ها می‌داند و بر این باور است که وزن از هآرمونی به دست می‌آید و مصراعها و ابیات، دسته‌جمعی و به‌طور مشترک وزن را تولید می‌کنند.[۲]

اخوان ثالث در کتاب «بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج» به این نکته که ترانه‌های مازندرانی در سنت‌شکنی و نوآوری نیما نقش مهمی داشته است، اشاره می‌کند.

او می‌نویسد: «شک نیست که نیما با این گونه ترانه‌ها، چه ترانه‌های مازندرانی و چه ترانه‌های عام همه‌ی ایران و چه آنها که در تهران بر سر زبانهاست، آشنا بوده است.

... 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... می‌گفت: اقتضای اوزان عروضی این است که آدم بسیار مبادی‌آداب و لفظ قلم حرف بزند، حال آنکه در طبیعت چنین نیست. ترانه‌های عامیانه، لالائی‌ها و دوبیتی‌های روستایی چقدر از این لحاظ به طبیعت نزدیک‌تر است و چه ملایمت و نرمشی در وزن گرفتن دارد.»[۳]

بنظر می‌رسد در جوامعی که سیر تحول تاریخی در آن کند است، جدایی بین لفظ قلم و زبان عامه زیاد است تا آنجا که گاه شباهتی بین جمله‌ها و لغات بومی و بین زبان ادیبانه وجود ندارد. اربابان پرافاده ادب به علت کثرت مواظبت و رعایت سلایق مشخص ادبی ورود کلمات عامیانه و بومی را به ساحت شریف ادبیات، مجاز نمی‌دانند؛ در نتیجه

۱- نیما یوشیج: «برگزیده‌ی آثار نیما یوشیج» (نشر)، تدوین میروس طاهباز، بزرگمهر تهران، ۱۳۶۹، ص ۲۱۰.»

۲- نیما یوشیج: «حرفهای همسایه»، انتشارات دنیا، ۱۳۵۱، چاپ اول.

۳- مهدی اخوان ثالث؛ «بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج»، چاپ اول، ص ۱۶۱.

دایره‌ی لغات ادبی محدود و ثابت می‌شود و تغییر و تحول را در آن کمتر راهی است.

سنت‌شکنی نیما و دیگران این سد غیر قابل نفوذ را در هم شکست و بسیاری از لغات، اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های مردم را وارد حوزه‌ی ادبیات رسمی کرد و ادبیات و زبان، از توده‌های مردم که آفرینندگان پویای زبانند، تأثیرات عمیقی پذیرفته است.

گورکی نویسنده‌ی بزرگ روس، ادبیات شفاهی را مادر ادبیات مکتوب می‌داند و اعتقاد دارد که مرزهای موهومی را که بین ادبیات رسمی و غیررسمی کشیده‌اند، سویه کمال‌گرایی آن را محدود می‌سازد. علامه دهخدا در مقدمه لغتنامه می‌گوید: عامه همیشه واضعین لغت‌اند.

امیر قبل از نیما طبیعت و زندگی مردم را در آینه‌ی شعرش باز می‌تاباند و اهمیت و اعتبار او در نزد مردم به همین دلیل است.

نیما بسیاری از قواعد دستوری و ترکیبات نحوی را که در زبان تبری مراعات می‌شود وارد ادبیات رسمی نموده است. مثلاً قاعده جمعی را که از زبان پهلوی وارد زبان تبری شده است، به کار می‌برد. مانند: داردار= (درختان)، وچه‌وچه= (بچه‌ها) و...

نیما در مجموعه‌ی «روجا» می‌گوید:

نیما گنه نماشون ویشه‌کو تار بهیه　　کـــاج دله خـــی‌ی قـرار بـهیه
دار دار ور اتـــا گـــذار بـــهیه　　دنی من وسر خیال یار بهیه[1]

نیما می‌گوید: غروبگاهان که جنگل تاریک شد/ درون جنگل (= کاج، مخروبه جنگلی بلااستفاده و کوچک با مساحت کم در میان مزارع)، قرارگاه گراز شد./ کنار درختان محل عبور او گشت/ دنیا برای من (تماماً به فکر و خیال یار تبدیل شد.

کلمه‌ی «کلاکلا» = (ظرفهای بزرگ مسی یا کوزه‌های بزرگ جهت

۱- نیما یوشیج: «مجموعه‌ی کامل اشعار نیمایوشیج»، تدوین سیروس طاهباز، مجموعه روجا انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۷۵، شماره ۳۷۰، ص ۶۹۳.

حمل آب)،

در شعر امیر افاده جمع می‌کند:

تو صید و من مجمه ولاولا من خون جگر ره خرمه کلاکلا من

تو همچون صید هستی و من آهسته آهسته حرکت می‌کنم/کوزه‌های بزرگی از خون جگر را می‌خورم.

نیما در شعر «دود» که در قالب شبه کهن می‌سراید و از وزن عروضی پیشینیان استفاده می‌کند چنین جمعی را به کار می‌برد. او می‌گوید:

بر سر بام روستایی ما می‌جهد دودی از ره روزن

حلقه حلقه بهم کشد زنجیر از همه بندبند نازک تن[۱]

نیما در تکاپوی کمال‌جویانه‌ی خویش علاوه بر سرایش شعر به زبان فارسی، گویش و زبان مردم مازندران را ابزار تعبیر هنرمندانه‌ی خویش قرار می‌دهد. گرچه اغلب اشعار او در این زبان در مجموعه‌ی «روجا»، حسب حال شاعر و زندگی روستایی او است اما هر حرفی از آن تحامل تاریخ درخشان پایداری این مردم بویژه لایه‌های پایین و زحمتکش این سرزمین است. او می‌کوشد از شعر با گویش عامه نگرش نوینی را ارائه دهد.

وزن شعر «مجموعه‌ی روجا» همان وزن شعر امیر پازواری است با این تفاوت که هنجارگریزی، پویش کمال جویانه در کار بست بسامان واژگان تبری، و جهان‌بینی آگاهانه از ویژگیهای زبان نیما است.

نیما واژه‌های تبری را برای غنابخشیدن به زبان شاعرانه خویش در جای‌جای سخنان نو آفریده‌ی خویش به کار می‌گیرد و از مخالفت ادبای رسمی نمی‌هراسد.

نیما با وقوف کامل به این نکته، اشاره می‌کند:

«جستجو در کلمات دهاتی‌ها، اسم‌چیزها (درختها، گیاه‌ها، حیوانها)

۱- نیما یوشیج: «مجموعه‌ی کامل اشعار نیما یوشیج» همان، ص ۱۶۷.

هر کدام نعمتی است، نترسید از استعمال آنها.»[۱]

نیما «امیری»های تازه می‌سراید تا جان تازه‌ای به شعر تبری بدمد:

جونی‌کا در شونه، ونه وهار کو؟
مه چِش کو اسری شنه، لاله‌زار کو؟
گو بیموئه، گوگون بیمو، گودار کو؟
کالم بوشامه، اسب بیمو، سوار کو؟[۲]

گاو جوان در حال رفتن است، پس بهارش کو؟ / چشمم که اشک می‌ریزد، لاله‌زارش کو؟

گاو آمد، گوساله‌ها آمدند، گاو دارکو؟ / در طویله راگشودم، اسب آمد، اما سوار کو؟

گویی غمناله‌ی امیر پازواری است که از فراسوی تاریخ راهی به دل سوخته‌ی عاشقانه او پیدا می‌کند.

امیر گنه بسوتمه چه سوته داره
آنطور بسوتمه هرگز کس ظن نداره
بشکسه کشتی مونمه دریو کناره
کلاک بیته، میون و کنار بواره[۳]

امیر می‌گوید: من از درد سوختم مانند درختی سوخته / آنطور سوختم که هرگز کسی گمان ندارد.

به کشتی شکسته می‌مانم، کنار دریا / کولاک وقتی همه جا را بگیرد، میان و کنار ببارد.

زبان تبری

زبان تبری از زبانهای کهن ایرانی است، بومیانی که قبل از مهاجرت

۱- نیما یوشیج: «مجموعه‌ی آثار نیما یوشیج»، شعر و شاعری، به کوشش طاهباز، تهران، دفترهای زمانه، ۱۳۶۸، ص ۸۶.

۲- نیمایوشیج: «مجموعه کامل شاعار نیما یوشیج»، پیشین، ص ۶۵۰، شماره ۱۴۳.

۳- امیر پازواری: «کنزالاسرار مازندرانی»، پیشین، ص ۲۲۲، شماره ۳۴۳.

آریایی‌ها در تبرستان باستان می‌زیستند، از زبان آنان هیچگونه مدرک کتبی به دست نیامد به ناچار ریشه‌های این زبان در فرهنگ آریایی باید مورد پژوهش قرار گیرد که خود متأثر از فرهنگ ودائی و سانسکریتی است. در قدیمترین آثار مدون اقوام آریایی که یکی «اوستا» و دیگری «ودا» بود، سروده‌ها و اشعار قدیمی و کهن وجود داشت.

«ودا» شامل چهار کتاب «ریگ‌ودا» Rig - veda، «ساماودا» sama-veda، «یاجورودا» yajur-veda و «اثراودا athara-veda است که «ریگ‌ودا» شامل بیش از هزار سرود است که جالب‌ترین جلوه‌ی پرستش طبیعت است.(۱)

سرودهایی که در «ریگ‌ودا» برای بزرگداشت «میترا» Mithra خدای آفتاب (مهر)، سروده شده از ایران به هند رفته است. زیرا «مهرپرستی یا پرستش میترا دین کهن ایرانیان بوده است.»(۲)

نیما به این فراز آگاهی دارد و آیین کهن بومیان تبرستان را آفتاب‌پرستی می‌داند و بزرگان آنان را «دیو» می‌شمارد. او می‌گوید:

مازرون دیو اتا گته نوم هسه رستم به حیله دودسه دوسته
دیو خاندون کو آفتاب پرسه زرتش به کینه بد به وی دوسته(۳)

دیو مازندران به نام بزرگ اطلاق می‌شود/که رستم با نیرنگ دست دیو را بسته است.

دیوی که خاندانش همه آفتاب پرستند/ زرتشت از روی کینه و دشمنی به او نسبت بد داده است.

دیو که بعدها بنا به گفتار فردوسی به «مردم بد» اطلاق می‌شد، در اصل به معنی «خدا» بود که اقوام آریایی آن را می‌پرستیدند. این کلمه در «اوستا» به صورت «داو» Daeva و در زبان پهلوی «دو» Deva خوانده می‌شد.

۱- جان‌ناس: «تاریخ کامل ادیان»، بیژن، ص ۲۲۲، شماره ۳۴۳.

۲- نادره بدیعی؛ «تاریخچه‌ای بر ادبیات آهنگین ایران، انتشارات روشنفکر، تهران، ص ۲۰.

۳- نیما: «مجموعه‌ی کامل اشعار نیما یوشیج، ص ۶۲۶، شماره ۱۷.

هندوها هنوز مطلق خدایان‌شان را «دیو» و خدای اعظمشان را «مهادیو» می‌نامند.[۱]

فردوسی از قول زال پدر رستم، استقلال‌طلبی و جنگ‌آوری دیوان مازندران را که مدتها به آیین زرتشت، تن در ندادند و در برابر حملات شاهان مقاومت کردند گوشزد می‌کند. زال، کیکاوس را که به طمع دست‌یافتن بر گنج‌ها و ثروت‌های مازندران قصد لشکرکشی به آن سرزمین را دارد، ازین عمل منع می‌کند و به او هشدار می‌دهد که:

ز تو پیشتر پادشه بوده‌اند — که این راه هرگز نپیموده‌اند
ابا لشکر گشن و گرز گران — نکردند آهنگ مازندران
که آن خانه‌ی دیو افسونگر است — طلسم است وز بند جادو درست
مرآن را به شمشیر نتوان شکست — به گنج و به دانش نیاید به دست
هم آن را به نیرنگ نتوان گشاد — مده رنج و گنج و درم را به باد
همایون ندارد کس آنجا شدن — وزایدر کنون رای رفتن زدن
سپه را بر ان سو نباید کشید — ز شاهان کس این رای هرگز ندید

صادق کیا در باره‌ی کلمه‌ی «مازندران» می‌گوید:

«گمان می‌شود که نام مازندران از سه جزء ساخته شده باشد. نخست «مز» Maz به معنی «بزرگ»، دوم «ایندره» indre نام یکی از پروردگان آریائیان که در دین مزدیسنا از دیوها شمرده شده است، سوم پسوند «ـ ان» که در ساختن نام جای بسیاری به کار رفته است.»[۲]

شمال ایران (گیلان و مازندران و گرگان) قبل از ورود آریایی‌ها از مناطق مسکونی بود و زندگی کشاورزی و شهرنشینی در بین بومیان این نواحی قابل توجه بود که نمونه‌های آن در آثار باستانی «مارلیک گیلان»، «غارهوتو» و «کمربند» و «علی‌تپه» (بهشهر)، غار «رستم قلعه» و غار «کلره» نزدیک رستم قلعه، تورنگ تپه، یارم‌تپه و شاه تپه و... شاهد این

۱- بهار: «بهار و ادب پارسی»، پیشین، ص ۲۶۰.

۲- رفرنس ندارد.

مدعاست.[۱]

«مهر پرستی» (mithraism) و در بعضی نقاط «جاندارپنداری طبیعت (amimism) از عقاید دیرینگان تبری قبل از اسلام و قبل از دین زردشتی بود.

بنابراین آنچه فردوسی در شاهنامه بیان می‌کند، خط از طرف دیوان به پادشاهان قدیم ایران مانند «تهمورث» آموخته شده است:

چو تهمورث آگه شد از کارشان — برآشفت و بشکست بازارشان
یکایک بیاراست با دیو جنگ — نبدجنگشان را فراوان درنگ
از ایشان دو بهره به افسون ببست — دگرشان به گرز گران کرد پست
کشیدندشان خسته و بسته خوار — به جان خواستند آن زمان زینهار
که ما را مکش تا یکی نو هنر — بیاموزی از ماکت آید ببر
نبشتن به خسرو بیاموختند — دلش را به دانش برافروختند
نبشتن یکی نه که نزدیک سی — چه رومی، چه تازی و چه پارسی
چه سغدی، چه چینی و چه پهلوی — نگاریدن آن کجا بشنوی[۲]

ممکن است لغت «ماز» در کلمه‌ی «مازندران» که اسم مرکب است با «مز»، «مه»، «مغ»، «مها»، «مهی» به معنی «بزرگ» همریشه باشد. که مقصود جایگاه دیو بزرگ است.

زبان بومی مردم تبرستان، با زبان آریایی، مادی، هخامنشی و اشکانی در هم آمیخته شد و در زبان اوستایی و پهلوی شناورگشت و واژه‌های این زبانها در زبان تبری نفوذ کرد.

واژه «پازوار»، محلی که زادگاه امیر پازواری - بین بابل و بابلسر مازندران است، یک لغت «مادی» است. خاورشناس معروف فرانسوی، «بنو نیست» آن را به معنی «باغ» و حصار مدور» معنی کرده است. لفظ

۱-اسدالله معطوفی: «تاریخ فرهنگ ایران»، (گرگان و استرآباد)، نشر مؤسسه فرهنگی پدیده، گرگان، چاپ اول.

۲- فردوسی: «شاهنامه فردوسی»، جلد اول، شرکت سهامی کتابهای جیبی، چاپ دوم، ۱۳۵۳، ص ۲۳.

«پاردوس» یا «پارتیز» و «پارادی» در تلفظ اروپایی و «پردیس» و «پالیز» در فارسی ریشه در آن دارد که معرب ان «فردوس» به معنی «بهشت» است[۱] امیر می‌گوید:

امیر گنه دشت «پازوار» خجیره گشت «پازوار» رودر بهار خجیره

امیر می‌گوید: دشت پازوار چه خوب است/رو به سمت بهار گردش در «پازوار» چه زیبا است.[۲]

گرچه کلمه‌ی «امیر» معمولاً برگرفته از زبان عربی به معنی «فرمانده» و «فرمانروا» است که مشتق از کلمه «امر» است و به اول نام فرمانروایان اضافه می‌شده است و مخفف آن «میر» به اول نام سادات مازندران (علویان) اطلاق می‌شد. اما این لغت در ترکیبات فارسی قدیم نیز دیده شده است که احتمالاً ریشه در کلمه‌ی «مهر» دارد.

«امیر» فارسی، تحریف «میر» یا «مهر» است. یکی از ماههای تبری «میرماه» mirmah است که نام ماه دوازدهم سال تبری است.[۳] که اکنون «میرماه» گویند.[۴] و در گالشی: «امیرماه» نام ماه یازدهم سال است.[۵]

صادق کیا در «واژه‌نامه طبری» ذیل کلمه‌ی «میر» می‌گوید:

«میر»: [ماهیست از سال] (مهر). اکنون میرما. فا: مهر. په: مصر (مثر) بند هش ۲۵ و ۲۸ ۴۷.

شهری باستانی و قدیمی در نزدیکی بهشهر که در حمله‌ی مغول بکلی ویران شد، «مهروان»، مهربان، میروان یا امیروان نامیده می‌شد. اکنون

۱- ماهنامه فروهر، شماره ۴، شهریور ۱۳۶۲ ص ۳۹۶ و نگاه کنید به «پژوهشی در زمینه‌ی نامهای باستانی مازندران، دکتر سید حسن حجازی کناری، روشنگران، تهارن، ۱۳۷۲، ص ۳۰ و ۳۱.

۲- امیر پازواری: «کنزالاسرار»، جلد ۱، ص ۱۳۰، شماره ۱.

۳- نصاب طبری: امیر مازندرانی.

۴- واژه‌نامه‌ی طبری، دکتر صادق کیا، ص ۱۹۹.

۵- دکتر محمد معین: «مجموعه‌ی مقالات» جلد ۲، انتشارات معین، تهران، ۱۳۶۷، ص ۲۳۵.

رودی در نزدیکی نکا جاری است که «میروان» یا رود «نکا» نامیده می‌شود.

امیر پازواری در این ابیات کلمه‌ی «میر» را بجای «مهر» بکار می‌برد:

امیر گنه عاشمه چومار به ته چیر
گهره سر تره دایم نواخته، داشیر
نومه تنه کار نیئه دکاشتن میر
پل کنی دریو (ره) بنیونه ره‌گت‌هایبر[۱]

چونان مادر بر چهره‌ی تو عاشقم، امیر چنین می‌گوید / آن که دائم سر گاهواره‌ات لالایی می‌خواند و با نوازش به تو شیر می‌داد
من نمی‌گویم که کار تو کشت بذر مهر نیست/ وقتی پل به دریا می‌زنی بنیان و شالوده‌ی پل را وسیعتر برگزین.

در شعر تبری عنصرالمعالی، کیکاوس، صاحب قابوسنامه، کلمه‌ی «میر» به معنی مهر و خورشید بکار رفته است.

سی دشمن بشر تو داری رمونه
نهراسم ور میر کهون ور دونه
چنین گنه دوناک، بوین هرزونه
به گور خته نخسه اون کس به خونه[۲]

اگر دشمنی همچون شیر داری؛ باکی نیست./ نهراسم از وی و میر کیهان (خورشید هستی) نیز می‌داند
دانا چینین می‌گوید که: ببین هر کس/ به گور خوابیده است؛ آنکس به خانه نمی‌خسبد.

کلمه‌ی «میراب» یا «میراو» اسم مرکب و به معنی کسی است که متصدی تقسیم آب مشترک است و آب را به خانه‌ها، باغها، مزارع و غیره رساند، آبیار. (فرهنگ دکتر معین) که جزء اول آن میر نیز فارسی است. از

۱- «حدیث راه امیر» مؤلف و مترجم: م.م. روجا، چاپ منفرد، ص ۵۱.
۲- عنصرالمعالی کیکاوس: «قابوسنامه»، تصحیح غلامحسین یوسفی، ص ۹۸.

آنجا که مهرپرستی، آیین قدیم مردم مازندران بود، در ادبیات تبری، کلمات «خور» و «مونگ» که به معنی خورشید و ماه هستند، زیاد دیده می‌شود.

زیرا به حکم سنت‌ها مردم این سرزمین علاقمند به روشنایی می‌باشند و به نور آفتاب سوگند می‌خورند: «به این آفتاب خسته قسم»، «به این سوی سلیمون قسم» «به این سوی چراغ» «به تیغ برهنه‌ی افتاب قسم» و یا در مقام نفرین می‌گویند: «تیغ برهنه‌ی آفتاب شمه سزاره هاده» امیر می‌گوید:

هلا به بناگوش نکت بو مشک گلیم
هلا شرمساره خورو مونگ[۱] به ته دیم

هشدار، گیسوی سیاه همچون مشک پشت گوش نیفتاده باشد/که آفتاب و ماه از روی تو شرمسار می‌شوند.

بیرونی در فهرست روزهای ایرانی، روز یازدهم را روز «خور» و در سغدی «خویر» و در خوارزمی خیر» و در تبری این کلمه را «خور» و «خویر» می‌گویند اکنون آن را خُر و خِر یا خار (خوب) به کار می‌برند.[۲] زرتشتیان این روز را «خیر» می‌نامند.[۳]

امیر می‌گوید:

امیر گنه مه پاک طبله گوهر
من ته ور امیر هستم تو مه ور گوهر

۱- مونگ: به معنی «ماه» در اوستا maungh و ماه ؟ ؟ و در سنگ نبشته‌های هخامنشی نیز به همین شکل و در سانسکریت mas است که در دیوان امیر و روجای نیما این کلمه «مونگ» یا «مونگه» بکار رفته‌اند.

۲- واژه‌نامه طبری و نصاب طبری، پیشین.

۳- در قرآن مجید کلمات «نور»: روشنایی و «شمس»: خورشید، از اهمیت زیادی برخوردارند. آیات «الله نورالسموات و الارض مثل نوره کمشکوة فیها مصباح...» سوره نور (۳۴) آیه ۳۵ و «... و من لم یجعل الله له نوراً فماله من نور» سوره‌ی نور آیه ۴۰ و... قرآن به خورشید و ماه قسم می‌خورد «والشمس وضحیها، و القمر اذا تلیها...» سوره شمس (۹۱) آیه ۱ و ۲. و به روشنایی صبح قسم می‌خورد: «والفجر، و لیال عشر...» سوره فجر آیه ۱ و ۲.

تـه کشـه گـله، گـل بیوردی تـو نـوبر
ته دیـم و سـوال بـدر مـنیره یـا خـور[۱]

همانگونه که مشاهده می‌کنیم توجه به طبیعت به ویژه طبیعت زندگی در شعرهای امیر محسوس و مسلم است. گرایش به باستانگرایی و انعکاس بی‌دریغ زندگی روستایی در شعر امیر به آن هویت خاصی می‌بخشد.

این توجه به طبیعت و طبیعت زندگی و تکیه و تأکید بر طبیعت کلام در شعر نیما، در گرهگاه بافت مفاهیم تازه ، مجالی برای نیما ایجاد می‌کند تا تحولی درشعر بوجود آورد اوکه به زبان تبری مسلط است، هارمونی کلام خویش را از مجموعه‌ی کلمات بهم‌پیوسته و از طبیعت زبان بومی خویش بدست می‌آورد. شعر از بندرسته‌ی خویش را در تداوم و تکامل بحور کهن فارسی قرار می‌دهد و از دل اشعار کهن، شعر آزاد نیمایی خویش را می‌سازد که از نظم و اجبار شعر کلاسیک پیروی نمی‌کند. باستانگرایی و توجه به فرهنگ عامه، او را وا می‌دارد تا از بکاربردن تعمدی کلمات منسوخ یا شیوه‌ی نحوی مهجور و غیرمتداول در زبان امروز و یا کاربست لغات و اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های عامیانه استفاده کند و از طبیعت زبان تبری بهره جوید و بر مبنای آن راهی تازه بیابد.

او به آیین باستان اشاره دارد و در شعر تبری خود می‌گوید:

مـه مـار دریـوئه مـنه آهـنگ هـادائـه
مـه پـر آفـتابه مـنه مـه رنگ هـادائـه
دنـی مـنه یـار دل سـنگ هـادائـه
مـنه بـزوئه مـنه و ونگ هـادائـه[۲]

مادرم دریاست به من آهنگ داد/ پدرم آفتاب است و به من رنگ بخشید.
دنیا دل یارم را سنگ داد/ مرا زد و آنگاه مرا بانگ داد.

۱- امیر پازواری: «کنزالاسرار مازندرانی»، پیشین، ص ۵۱، شماره ۶۷.
۲- نیما: «مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج» پیشین، ص ۶۳۲، شماره ۵۳

نیما در اغلب اشعارش از لغات بومی و نیز واژه‌های باستانی استفاده می‌کند. در شعر «در پیش کومه‌ام» بعنوان مثال مطابق دستور زبان تبری ترکیب کلمات را در جمله پس و پیش می‌کند:

یک مرغ دل نهاده‌ی دریا دوست
با نغمه‌هایش دریایی
بیخود سکوت خانه سرایم را
کرده است چون خیالش ویرانه[۱]

بجای «نغمه‌های دریائیش»، «نغمه‌هایش دریایی» یعنی با ورود در فضای طبیعی و محیط زیست مازندران و کاربرد زبان بومی با مقلوب کردن ترکیب، و تقدیم مضاف‌الیه بر صفت، دستور زبان تبری را به کار می‌بندد. ترکیب «خانه‌سرا» که در زبان تبری «سره‌خنه»، «خنه کله» که افاده جمع می‌کند نیز بومی است.

و ادامه می‌دهد:

بیخود دویده است
بیخود تنیده است
«لم»[۲] در حواشی «آئیش»[۳]
باد از برابر جاده
کانجا چراغ روشن تا صبح
می‌سوزد از پی چه نشانه

که از واژه‌های تبری «لم» و «آئیش» استفاده می‌کند و ظرفیت حسی تازه‌ای را به فضای شعر القا می‌کند.

در پایان می‌گوید:

۱- همان، ص ۵۱۴.

۲- «لم» بیشه، اکنون بوته‌ی تمشک را لم می‌گویند.

۳- «آئیش»: کشتزار [اکنون به زمینی اطلاق می‌شود که یک سال نکارند و برای سال دیگر آماده کنند.] آیش. فا: آسه: کشت و زراعت و زمینی که به جهت کشت مهیا کرده باشند. (واژنامه دکتر کیا).

ای یاسمن تو بیخود پس
نزدیکی از چه نمی‌گیری
با این خرابم آمده خانه.

در مصراع آخر با ترکیب اضافی مقلوب به سیاق شعر تبری فعل نیز مقدم بر نهاد جمله شده است.

ابوعبدالله مقدسی در کتاب «احسن التقاسیم فی معرفة الاقالیم» حلاوتی برای زبان‌های قومس و جرجان و طبرستان قائل است جز اینکه در گویش طبرستان نوعی شتابزدگی تصور می‌کند: او می‌نویسد:

«و لسان قومس و جرجان متقاربان یستعملون «الها» یقولون «هاده» و «هاکن» و له حلاوة و لسان اهل طبرستان مقارب لها الا فی عجلة...»[۱] یعنی زبان کومش و گرگان بهم نزدیک است و در آغاز آن «ها» به کار می‌برند و می‌گویند هاده و هاکن و در آن شیرینی خاصی است. زبان تبرستان به آن نزدیک است. جز آنکه در آن شتابزدگی دیده می‌شود.

حلاوت زبان و در عین حال شتابزدگی در آن، زیبایی و زایایی فوق‌العاده زبان تبری را به ثبوت می‌رساند؛ به ویژه وقتی که به زبان شعر و همراه با موسیقی مورد استفاده قرار گیرد. تفکر، زبان و شعر فرآورده‌ی ذهن بشر است که خود فراورده طبیعت است و در محیط و همراه با آن تکامل می‌یابد.

در زبان «امیر» لغات و واژه‌های عربی فراوان دیده می‌شود. پیداست که امیر از ایات قرآن و احادیث، فراوان استفاده می‌برد و لغات ترکی نیز در شعرهای او دیده می‌شود که از ویژگی‌های سبکی دوران جامی و امیر علی شیرنوایی بهره می‌جوید. اما زبان مردم که در زیر فشار زندگی، رسایی شگرفی در چارچوب بیان مطالب مورد نیاز خویش کسب کرده

۱- ابوعبدالله مقدسی: «احسن‌التقاسیم فی معرفةالاقالیم» ترجمه‌ی علینقی منزوی، جلد ۲ انتشارات شرکت مترجمان،
چاپ اول، ۱۳۶۱، ص ۵۴۴.

است، شعر این شاعر بومی‌سرا را برجسته و با اهمیت می‌سازد و نیما را وا می‌دارد که از شعر امیر استفاده فراوانی ببرد.

نیما در پی‌اری و پی‌گویی شعر امیر با همان وزن و قافیه شعر تبری می‌سازد.

امیر:

بلبل میچکا نسرو مره غم دارنه
حاجی صالح بیک بیته مره بند دارنه
حاجی صالح بیک ته سرو ته برار
مره سر هاده دیدار بوینم یار ره[۱]

ای بلبل کوچک دیگر آواز مخوان که غم دردل من است/ حاجی صالح بیک مرا گرفت و در بند خویش نگه‌می‌دارد

ای حاجی صالح بیک! قسم به سر تو و سر برادرت / مرا رها کن تا از یارم دیدار کنم.

غم و رنج امیر به علت عدم وجود آزادی است. او در بند «حاجی»ها و «بیک»ها است که ناصالح و ناشایسته او را در بند قرار داده‌اند و نیما آن را پی‌گویی می‌کند:

امیر گنه مه دل از حاجی غم دارنه
نیما گنه مه دل ته موتم دارنه
دنی اگر هزار آدم دارنه
جان امیر ته جور مه جور کم دارنه[۲]

امیر می‌گوید: دل من از دست حاجی غم دارد/ نیما می‌گوید دل من سوگوار زندگی توست.

دنیا اگر هزار آدم داشته باشد/ امیر جان مثل تو و من (دنیا) کم دارد.

۱- امیر: «کنزالاسرار» جلد ۱، به اهتمام برنهرددرن، انتشارات کتابفروشی خاقانی تهران، افست شده از چاپ پطرزبورغ، ص ۱۳۱.

۲- نیما: «مجموعه‌ی کامل اشعار نیما یوشیج» پیشین، ص ۶۴۱.

در شعرهایی که امیر از آیات و روایات استفاده می‌کند به «وحدت وجود» Panthasm که انسان را تا مرتبه‌ی ربوبی بالا می‌برد، نظر دارد:

من واجب‌الوجود «علم الاسمامه»[۱]

«کنت کنزاً گره ره من بوشامه[۲]

خمیر کرده‌ی آب چهل صبامه[۳]

ارزان مفروش در گرانبها مه[۴]

من واجب‌الوجودم که نامهای بزرگ و باعظمتش را تعلیم داد/ گره «کنت‌کنزاً» (گنج مخفی) را من گشودم.

خمیر کرده آب چهل صباح هستم/ مرا ارزان مفروش که مروارید گرانبها هستم.

و یا در ابیات دیگر می‌گوید:

«والشمس» تنه چیره «وضحیها»[۵]

با قرص «قمر» مونه «اذا تلیها»[۶]

دندون سین «یاسین»[۷] و دوزلفون «طاها»ها[۸]

امیر به همین تو پی بورد به ویجاها[۹]

۱- «و علم آدم الاسماء کلها ثم عرضهم علی الملائکة فقال انبئونی باسماء هؤلاء ان کنتم صادقین» آیه ۳۱، سوره‌ی بقره.

خداوند به آدم همه‌ی نامها را آموخت سپس آنها را به فرشتگان عرضه کرد. پس گفت: به من خبر دهید از این نامها، اگر راستگو هستید.

۲- اشاره به حدیث قدسی: «کنت کنزاً مخفیاً فاحببت ان اعرف فخلقت الخلق لکی اعرف.» من گنجی پنهان بودم، دوست داشتم که شناخته شوم، پس خلق را آفریدم که مرا بشناسند. «عرارف المعارف»، حاشیه احیاءالمعلوم، جلد ۲، ص ۱۶۷.

۳- اشاره به حدیث قدسی: خمرت طینة آدم بیدی اربعین صباحاً. طبیعت و سرشت آدم را در چهل بامداد با دو دست خود سرشتم. (اربعین عرفانی).

۴- امیر: «کنزالاسرار»، جلد ۱، پیشین، ص ۱۴۰.

۵- «والشمس وضحیها» قسم به خورشید و تابش چاشتگاه آن. سوره شمس، آیه ۱.

۶- «والقمر اذا تلیها» و قسم به ماه وقتی که از پی آن در آید. سوره شمس آیه ۲.

۷- «یٰس، والقران الحکیم»: یا، سین: قسم به قرآن مشتمل بر حکمت. سوره یاسین آیه ۱.

۸- «طٰهٰ، ما انزلنا علیک القران لتشقی» ما قرآن را بر تو نفرستادیم که به رنج بیفتی، سوره طه آیه ۱ و ۲.

«قسم به خورشید»، همان خورشید چهره توست که تابش وسط روز از آن است / به ماه تمام می‌ماند، وقتی که بدرخشد.
دندان تو مانند سین سوره‌ی یاسین دندانه‌دار است و زلفهای تو مثل طاها (بهم بسته شده و دراز) است / امیر! کاش تو در جای خویش به همین پی می‌بردی.

پیاری

در سنت زبان مازندرانی، نقالان و «شرخون‌ها» که عهده‌دار بازگویی اصیل‌ترین روایات، بویژه سخنان منظوم و اشعار تبری هستند، «پیاری» یا «پی‌گویی» و خواندن «گلی به گلی» اهمیت فراوانی دارد. حافظان آوازهای قومی و ادبیات شفاهی با سودبردن از آواز آوازخوانان دیگر و حس و حال بخشیدن به آن، «پی‌آری» را امری لازم می‌شمارند.

وقتی عاشق شعری می‌خواند، در انتظار پاسخگویی معشوق می‌ماند. آنگاه که دوستی مشکل خویش را با شعر باز می‌گوید، دوستی دیگر او را همراهی می‌کند و با شعری دیگر سعی در حل مشکل او دارد. به این طریق قلب‌ها همدیگر را می‌خوانند و همدلی با همزبانی یکی می‌شود. یا به شعری که از ژرفنای تاریخ سر بر می‌زند، پاسخ مناسب داده می‌شود.

به این شعر توجه کنید که گوینده‌ی آن به اسپهبد مرزبان بن رستم بن شروین مؤلف کتاب مرزبان‌نامه نظر دارد که دیوانی به زبان تبری به نام نیکی‌نامه» داشت:

چنین گته دونای زرین کتاره — به نیکی نومه که شر جا دیاره
این پیری به پا، چه اندوهن کاره — بیا چه کمار زم برده این پیاره[۱]

«نیما» در پیاری و پاسخ به این شعر می‌گوید:

زرین کتار دونا، نیکی نومه — دونی چی بوته: گن آسونه

۹- امیر: «کنزالاسرار»، جلد ۲، پیشین، ص ۳.

۱- ابن اسفندیار: «تاریخ طبرستان»، پیشین، ص ۱۳۵.

(دیـارش روجـا) صبح ئیشونه دیار هسـه مه غم مه گپ نمونه[۱]

دانای زرین فک (که سخن گرانبها دارد) در کتاب «نیکی‌نامه»/ آیا می‌دانی چه گفت: می‌گوید (زندگی) افسانه است

همانگونه که روجا (ستاره صبح = روشنک)/ آشکار شدنش نشانه دمیدن صبح است غم من از نمونه‌ی حرف من آشکار می‌گردد.

وقتی امیر از «گوهر» چنین می‌گوید:

امـیر گـنه «گـوهر» چارده مـاه مـنیره

این شهر همه جا «گـوهر» نـوم خـجیره

دو دیم سرخه گل کنه دوچش ره خـیره

برفه صد هزار تیر زنـه شـه رفیق ره[۲]

امیر می‌گوید: گوهر ماه روشن شب چهارده است/ در این شهر همه جا نام گوهر خوب است.

دو چهره همچون گل سرخ دو چشم را خیره می‌کند/ ابرو، صد هزار تیر به دل دوست خویش می‌زند.

نیما پی‌گویی می‌کند و می‌گوید:

«امیر» گـنه گـوهر مـه یـار هسـه «نیما» گنه: نامرد تی خـار هسـه

نامرد ر ویمه می‌روزشوی تار هسه خوشی این نامرد ادبـار هسـه[۳]

امیر می‌گوید: گوهر یار من است/ نیما می‌گوید: نامرد همچون خاری (بر سرراه تو) است.

وقتی که نامرد را می‌بینم روزم همچون شب تاریک می‌شود/ خوبی نامرد (برای انسان) بدبختی محسوب می‌شود.

سوزش درونی مردم سخت‌کوش مازندران که در شعر امیر انعکاس می‌یابد، در سرایش نیما به فریاد خشم و اعتراض تبدیل می‌شود.

۱- نیما یوشیج: «مجموعه‌ی کامل اشعار نیما یوشیج»، پیشین، ص ۶۵۳.

۲- امیر: «کنزالاسرار»، پیشین، ص ۱۷۶ و ۱۷۷.

۳- نیما: «مجموعه کامل اشعار۹»، پیشین، ص ۶۹۱.

امیر می‌گوید:

امیر گنه که مه کار چه زار بهیه — مه پوس کلا شال ناهار بهیه
کال چرم پوش زین سوار بهیه — بشقاب پلاخوار، اتاق‌دار بهیه[۱]

امیر می‌گوید: کار من چه زار شد/کلاه پوستی سرم، ناهار شغال گشت.
(زمانه تغییر کرد) کسی که به پایش چرم خام می‌پوشید حالا بر زین اسب سوار شد/ بی‌چیزی که در بشقاب دیگران غذا می‌خورد، صاحب خانه و ثروت گشت.

نیما می‌گوید:

نیما گنه مه حال چتی نزار بهیه — رژ نکته مه کار و خوار نهیه
نامرد دس مه بار، بار نهیه — گزلیم مه تا، فرش گلدار نهیه[۲]

نیما می‌گوید: حال من چگونه نزار شد/کارم ردیف نشد و خوب و روبراه نگشت.
از دست نامرد، بارم بار نشد/ نخ گره خورده من به فرش گلدار تبدیل نگشت.

به راستی که ابر تیره مانع آن است که «امیر» هلال ماه را ببیند.

ابر نهلنه ماه ره هلال بوینم[۳]

و نیما نیز بیشرمان زمانه را که از هیچ کار نادرستی ابا ندارند زیر نظر دارد و تمام توجهش را به آن معطوف ساخته است. از ملای درباری و درویش و ارباب ظالم می‌نالد.

ملا گنه من زیر پاره ایشمه — درویش گنه شه پیته قباره ایشمه
ارباب گنه: گنم کپاره ایشمه — نیما گنه: من بی‌حیاره ایشمه[۴]

ملا می‌گوید: من زیر پایم را نگاه می‌کنم/ درویش می‌گوید من قبای کهنه‌ام را می‌نگرم

۱- امیر: «امیر پازواری ازدیدگاه پژوهشگران و منتقدان»، پیشین، مقاله‌ی «امیرپازواری» اسدالله عمادی، ص ۱۸۷.

۲- نیما: «مجموعه‌ی کامل اشعار»، پیشین، ص ۶۷۷.

۳- امیر: «کنزالاسرار»، ج ۱، پیشین، ص ۱۳۰.

۴- نیما: «مجموعه‌ی کامل اشعار»، پیشین، ص ۶۸۵. (دیوان روجا).

ارباب می‌گوید: من انبوهه رو یهم انباشته خرمن گندم را می‌بینم/ نیما می‌گوید: من آدم بی‌شرم را نگاه می‌کنم.

باید دانست که «پیاری» و «پی‌گویی» در ادبیات مازندران نوعی تأثیرپذیری و الهام‌گرفتن از شاعران پیشین و یا گویندگان و سرایندگان هم‌عصر شاعر است.

مسلماً تأثیرپذیری با تقلید متفاوت است. زیرا در تأثیرپذیری نگاه شاعر به سوی آینده است و قصدش این است که بر دوش گذشتگان بایستد تا چشم‌اندازش وسیع‌تر گردد.

نیما اینگونه بود. او هیچگاه از سخن کسی نسخه‌برداری نکرد و قلاده هیچ شاعر متنفّذی را برگردن خویش نیفکند. زیرا تقلید، موجب رکود و توقف اندیشه و بازتاب ذهن‌های ناتوان است و برعکس تأثیرپذیری، استوار کردن ذهنیت تازهٔ خود بر بنای استوار پیشینیان است. آنچه بنام «آشنایی‌زدایی» در شعر، در سخن فرمالیست‌های روسی بیان شده است، اگر به معنی طرح تازه ذهن در کارگاه خیال و اندیشهٔ هنرمند باشد، صحیح است. در صورتیکه مخالف باتجربه و اندیشه و صور خیال هنرمندان پیشین باشد و بی‌ریشگی و جدایی از هنرآفرینان گذشته را القا کند بنظر من بی‌معنی و پوچ و از سرخود خواهی است. اگر حافظ، شعر:

«چو برشکست صبا زلف عنبر افشانش
به هر شکسته که پیوست تازه شد جانش»

را تحت تأثیر غزل سعدی:

خوش است درد که باشد امید درمانش
دراز نیست بیابان که هست پایانش

سروده باشد، تأثیرپذیری خلاق شاعر را در کمال‌جویی خویش نشان می‌دهد.

این هم‌صدایی که در ادبیات مازندران آن را «پیاری» می‌گویند، تقلید نیست بلکه نشان از تجاذب روحی، یک‌رنگی و همدلی دو هنرمند دارد. در عین حال شعر متأخر را کامل‌تر و عالی‌تر و پرجاذبه‌تر نشان می‌دهد و

حکایت از قراردادن تجربهٔ تازه شعری بر بنیاد تجربیات ارزشمند گذشتگان دارد.

ایستایی و پویایی در شعر و بازتاب ذهنیت اشرافی در شعر شاعران پیشین

اختصاص تصاویر شعری به زندگی اشرافی و در ارتباط قراردادن آنها و انتخاب عناصر چنین زندگی‌ای از خصوصیات شاعران درباری گذشته بود و کمتر شاعری عنصر خیال خویش را از زندگی توده‌های محروم و روستایی می‌گرفت. این خصوصیت یکی از سنت‌های جاافتاده شعری در بین شاعران گذشته بود. در صورتیکه شاعرانی مثل امیر و نیما که از متن زندگی مردم برخاستند، تصاویر خیال آنان از زندگی طبقات پایین جامعه شکل می‌پذیرفت.

گرچه تعدادی از شاعران عارف و یا شاعرانی که از عرفان معترض گذشته در لفافه عقیدتی‌شان چنین رویکردی را در شعر دارند اما شاعران عارف نیز اغلب به اشرافیت عرفانی و اظهار ارادت نسبت به مشایخ صاحب‌نام، پیران برجسته و ابدال و اعیان طراز اول عرفان توجه می‌کردند و از زندگی توده‌های محروم غافل می‌ماندند.

امیر و نیما این ویژگی برجسته را در اختیار دارند که شعرشان از زندگی، از محرومیت و دردهای قشر پایین جامعه مایه‌ور است.

امیر می‌گوید:

شش درم دونه و کترا اره کورنه　　بوریته آدم وه دکته راه ره کورنه
گوسفند لاغر وه ورکاره کورنه　　رعیت گدا وه کدخدا ره کورنه[۱]

شش مثقال برنج دیگر کفگیر بزرگ نمی‌خواهد / آدم فراری راه هموار و بزرگ را خواستار نیست.

گوسفند لاغر دیگر بره را می‌خواهد چه کند / رعیت فقیر به دهبان و ارباب

۱- امیر: «کنزالاسرار» جلد ۱، پیشین، ص ۱۳۵.

نیازمند نیست.

نیما می‌گوید:

جـــوون کـــه مـــیرنه و دلبـــر ره کـــورنه
کـــیمه کـــه دبشـــوسه و پـــلور ره کـــورنه
اتا میس دکاشت زمین و ه کایر ره کورنه
بـــلبل کـــه خـــونه و دار ســـر ره کـــورنه[۱]

جوان که می‌میرد او دلبر را می‌خواهد چکار/کومه‌ای که آشفته و ویران است تیر لازم ندارد.

زمینی که یک مشت (تخم) در آن کاشته شد، نگهبان و همکار نمی‌خواهد/بلبل که قادر به خواندن باشه به بالای درخت نیازی ندارد.

نمونه‌ی اعلای گرایش به تفاخرات اشرافی را در اشـعار متقدمان در شعر «عنصری» می‌توان یافت. زیرا این شاعر، مـدیحه‌سرا و از ملتزمین رکاب سلطان محمود غزنوی به شمار مـی‌آمد کـه در یکـی از فتح‌های هندوستان با سرودن ده بیت، صد برده و بدره زر یـافت و ثـروت او بـه حدی بود که از نقره دیکدان زد و از زر آلات خوان ساخت و ملک‌الشعراء دربار بود.

خاقانی در باره‌ی او می‌گوید:

به ده بیت صد برده و بدره یافت ز یک فتح هـندوستان عـنصری
شنیدم که از نـقره زد و دیکـدان ز زر ساخت الات خوان عنصری

حال ببینید این نماینده‌ی فرادستان تن‌آسان که هنر برای آنها فعالیت تفننی و تشریفاتی است، در توصیف نوروز چگونه عناصر زندگی اشرافی را منعکس می‌سازد:

باد نوروزی همی در بوستان بتگر شود
تا ز صنعش هر درختی لعبت دیگر شود

۱- نیما: «مجموعه کامل اشعار»، پیشین، ص ۶۵۵.

روی بند هر زمینی حلّهٔ چینی شود
گوشوار هر درختی رشته‌ی گوهر شود
افسر سیمین فرو گیرد ز سرکوه بلند
بازمینا چشم‌ودیبا روی‌ومشکین بر شود[۱]

او به لعبتان که بازیچه‌ی دست اشراف‌اند، می‌اندیشد و طبیعت را درمقایسه با آنان زیبا می‌پندارد و به حله چینی و گوشوار از رشته‌ی گوهر و افسر سیمین و روی دیبا و بر مشکین، هر چه که مربوط به اشرافیت و توانمندان عالی مقدار و برجسته است، توجه دارد، و به نوعی امتیازات بزرگان را به رخ می‌کشد. و شعر نیز بی‌محتوی و متفنن و بازی با الفاظ است.

حال به دو شعر از امیر و نیما نظر می‌افکنیم:

امیر:

زمین پشت‌کار، ونه سر اونشونه
نشاگر هر چی دسچال کنه، و نه دس فرونشونه
هر چی خسنه، ونه چش خونشونه
هر چی حرف زنه، ونه اره چو نشونه

زمینی که برجسته و بلند است، آب ان را در برنمی‌گیرد و به ان نمی‌رسد / نشاگر (کسی که به نشا کردن گیاه مشغول است) هر چه با دستش اقدام به چاله کندن می‌کند، دستش قدرت فرورفتن ندارد.
هر قدر ارادهٔ خواب می‌کند، چشمش به خواب نمی‌رود / هر چه حرف می‌زند، اره‌اش در چوب اثر نمی‌کند.[۲]

سخن امیر سخن از ژرفای زندگی و سرداب‌های پنهان واقعیّت، و خلاصه‌ای از تاریخ رنج لایه‌های پایین اجتماع و نمودگار پایداری پویاترین

۱- به نقل از: بدیع‌الزمان فروزانفر: «سخن و سخنوران»، انتشارات خوارزمی، چاپ دوم، شهریور ۱۳۵۰، تهران، ص ۱۱۹.

۲- م. م، روجا: «امیر پازواری و شعر و موسیقی»، ناشر: مؤلف، ۱۳۷۱، ص ۲۶. تهران.

قشر جامعه است.

نیما:

لوش کلمی گت دروازه نوونه　　کلین بنه اسپی‌ریزه نوونه
بخوشت هسکا دیگه تازه نوونه　　نامرد واری تلی، سازه نوونه[۱]

در چوبی طویله به دوازه‌ی بزرگ تبدیل نمی‌شود/ زمین پر از خاکستر، یونجه‌زار نمی‌شود.

استخوان خشکیده و پوک‌شده دیگر تازه نمی‌شود/ مانند نامرد، خار به جاروب تبدیل نمی‌گردد.

دلی نیما به تعلیل این واقعیت تلخ می‌پردازد و چرخش گمراه‌کننده بر پیرامون باروهای تاریخ را بر نمی‌تابد بلکه مغز و دل آن را بر می‌چیند و عامل اصلی آن را بی‌پروا معرفی می‌کند.

نتیجه اینکه نیما دیوارهای ساختگی بین زبان فصیح ادبیانه و زبان عامه را ویران می‌سازد و می‌داند که در زبان عامه، تعابیر بسیار دقیقی برای بیان حالات روحی و اصطلاحات و کنایات پرمعنی با عمق و رسایی شگفتی وجود دارد که شاعر و نویسنده باید از آن‌ها استفاده کنند تا پویایی زبان حفظ شود و بر غنا، تنوع و پربار شدن آن افزوده گردد. در عین حال هنرمند باید از عوام‌زدگی و گویش عامه‌پسند و پیش‌پا افتاده پرهیز کند.

او می‌گوید: «کسی که به زبان اراذل و اوباش می‌چسبد و با اصرار تمام، فقط سعی دارد که ساده و عوام پسند کلمات را مرتب کند مثل اینکه افسون‌فریبی او را سراندر پا انداخته است، به عالم فکر عوام نزول کرده است.»[۲]

اینک در پایان مقال، به اجمال به جمع‌بندی مطالب نوشته‌شده،

۱- نیما یوشیج: «مجموعه‌ی کامل اشعار نیما یوشیج» پیشین، ص ۶۴۲، ش ۱۰۳.

۲- نیما یوشیج: «برگزیده‌ی آثار نیما یوشیج»، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز، انتشارات بزرگمهر، ۱۳۶۹، چاپ اول، تهران، ص ۴۸.

می‌پردازیم:

۱- امیر پازواری از شاعران متقدم شعر تبری و محتملاً از شاعران سده‌ی نهم هجری است.

۲- آثار بجامانده از این شاعر تبری‌گوی، که سینه به سینه از طریق ادبیات عامه و با واسطه قوال‌ها، «شرخون»ها و ... به ما انتقال یافته، از «پهلویات» شمرده می‌شود و شعر آوازی است- که با موسیقی همراهی دارد - و ادامه‌ی شعر هجایی قبل از اسلام است.

۳- هنر عامه که بازتابی از زندگی جمعی است، در چوشش هماره‌ی خویش با ادبیات رسمی و سنتی به مقابله برمی‌خیزد و بعلت داشتن پشتوانه‌ی مردمی، سرشار از زندگی و پویش مداوم است و ذاتاً مبارزه‌جو و بالنده است[۱] - هر چند که گاه با در آمیختن با خیال‌بافی‌های ناسالم غیرطبیعی و ماورایی به ابتذال می‌گراید.

۴- هنر عامه در ایران با تکوین خویش از گذشته بسیار دور یعنی قبل از اسلام و گسترش و تکامل آن تا زمان ما، از طریق ادبیات شفاهی و گاه کتبی در زبانهای رایج عامه به‌ویژه زبان تبری که ناقل بلاواسطه‌ی پهلویات و ادبیات قبل از اسلام به عصر ماست، به ما رسیده است.

۵- شعر کهن ایران که با موسیقی در پیوند بود، به صدا، حرکت و تپش کلمات تکیه داشت و هماهنگ با موزون‌بودن کار و زندگی تنوع و گونه‌گونی داشت و بر همین اساس می‌توانست در شعر نیمایی تأثیر کند زیرا شعر آزاد نیما بر طبیعت زبان تأکید دارد و سخن شاعرانه را بیانی برای دکلاماسیون می‌داند که باحفظ جوهره‌ی شعری خویش با سخن طبیعی موافقت دارد.[۲]

۱- کتاب کوچه‌ی احمد شاملو (م: ۱۳۰۴) شاعر معاصر، بخش مهمی از ادبیات عامه را که شامل ضرب‌المثل‌ها، افسانه‌ها، اصطلاحات و کنایات و ترانه‌های متداول در شعرها و ولایات مختلف ایران است، در بر دار و گنجینه‌ی ادبیات شفاهی است.

۲- نیما می‌گوید: «کلمات آرکائیک (=کهنه باستانی) را نمی‌توانیم با صفا و استحکام استیل (=سبک و روش بیان)، نرم و قابل استعمال سازیم ... باید برای بیان دکلاماسیون (=خواندن

۶- شعر تبری به‌ویژه شعرامیر که ادامه‌ی شعر هجایی قدیم است، پلی است که شعر هجایی قبل از اسلام را با شعر نو نیمایی پیوند داده است.

۷- نیما با تفحص در فرهنگ عامه (Folklore) و نیز باستانگرایی (archaism) به خلق زبان تازه دست می‌یابد که از یک سو با پویایی و تعابیر دقیق مردم (در بیان حالات روحی و عاطفی) خویش)، در پیوند است و از سویی دیگر ریشه در ادبیات کهن این مرز و بوم دارد. او با استفاده از زبان فصیح شاعران گذشته این پیشینگی را به ادبیات کهن قبل از اسلام می‌کشاند و ازگات‌ها یاگاتها (=سروده‌های مذهبی اوستا)، شروع می‌کند.

۸- نیما دیوار مصنوعی «زبان قلم» و «زبان عامه» را در هم می‌شکند و با تغییر زبان و و وزن و آهنگ آن، محتوای شعر پارسی را نیز تغییر می‌دهد.

۹- نیما بسیاری از قواعد دستوری و ترکیبات نحوی زبان تبری را در زبان پارسی فصیح وارد می‌کند و واژه‌ها و اصطلاحات و تعبیرات این زبان را در جای‌جای سخن نو افریده خویش به کار می‌بندد و در این زمینه از شعر امیر پازواری نیز تأثیر می‌پذیرد.

۱۰- نیما حتی به آیین کهن مردم مازندران قبل از گرایش به آیین زردشتی و قبول دین اسلام، نیز توجه دارد. ستایش از طبیعت به‌ویژه ستایش از روشنایی و آفتاب را حاصل مبارزه مردم با ظلمت‌ها و تیرگی‌ها و یکی شدن با طبیعت زندگی می‌داند و از عرفان منفی زردتشتی که طبیعت را نازل‌تر از ماوراء طبیعت می‌بیند، انتقاد می‌کند.

۱۱- زبان شاعرانه امیر که خود زبان فشرده‌ی مردم است و در زیر فشار زندگی، رسایی شگرفی پیدا کرده است و واگویهٔ درد و رنج مردم

قطعه با آواز بلند و آهنگ و اطوار متناسب با کلام) داشت؛ یعنی با حال حرف طبیعی وفق بدهد...»

نیما یوشیج: «حرفهای همسایه»، ضمیمه «برگزیده‌ی اشعار نیما یوشیج»، کتابهای جیبی، ۱۳۴۲، ص ۱۳۲.

است، آنچنان در نیما اثر می‌گذارد که بنا به سنت شعر تبری به «پی آری» و «پی‌گویی» از شعر امیر می‌پردازد و در همان وزن و قافیه، اشعاری در پاسخ امیر می‌سراید.

۱۲- برخلاف شاعران متقدم و کلاسیک پارسی که اغلب اشعار آنان بازتابی از زندگی اشرافی است و تصاویر شعری (image) آنها یکسره از زندی طبقات صاحب امتیاز مایه‌ور است، تصاویر خیال در شعر نیما - همچون شعر امیر - از متن زندگی اکثریت مردم و اقشار پایین اجتماع، سرچشمه می‌گیرد.

۱۳- کسانی که کوشش نیما را صرفاً نتیجه‌ی آشنایی او با شعر اروپایی می‌دانند و آن را بی‌ارتباط با سنت شعری گذشته می‌فهمند و جدا از تأثیرات محیط و فرهنگ ادبی ایران تصور می‌کنند، یا غرب‌زده‌اند و یا به غلط دچار توهم و پندار بافی شده‌اند و اشتباهاً سنت‌شکنی نیما را دلیل بر قطع پیوند با میراث ادبی ایران، تصور می‌کنند. حال آنکه این سنت‌شکنی، نتیجه‌ی هشیاری، آگاهی، ارتباط و پیوند عمیق نیما با سنت ادبی گذشتگان و محیط ادبی ایران است.

زیبایی‌شناسی شعر لمیر پازواری

جلیل قیصری

نقد زیبایی‌شناسی، در اواخر قرن نوزدهم در ادب و هنر اروپا بوجود آمد و پایه‌ی یکی از مکتب‌های ادبی رایج در آن دوره شد. پیروان این مکتب کلیه نظریات مربوط به مفیدبودن هنر و کاربرد اخلاق را در ان رد می‌کردند و و معتقد بودند هنر بخودی خود برای لذت بخشیدن کافی است. فکر نخستین این مکتب را می‌توان در نظریه امانوئل کانت ۱۸۰۴-۱۷۲۴ م - فیلسوف آلمانی که اعتقاد به خلوص هنر داشت یافت.

مکتب ادبی پارناس یا «هنر برای هنر» در فرانسه نیز نوعی بیان و توجیه نقد زیبایی‌شناسی ادبی است تعبیر هنر برای هنر را نخستین بار ویکتورهوگو اعلام کرد، اما تئوفیل گوتیه به رواج آن می‌پردازد و می‌گوید: آنچه که مفید باشد نمی‌تواند زیبا باشد. آنچه در این مکتب بخصوص در شعر اهمیت دارد کمال شکل است، چه از لحاظ بیان و چه از لحاظ کلمات شاعر پارناسین عقیده دارد که شعر نه باید بخنداند و نه باید بگریاند، فقط باید زیبا باشد و هدف خود را درخود بجوید. تی‌اس الیوت نیز شعر را بعنوان یک پدیدهٔ مستقل به کار می‌گیرد و معتقد است که شاعر در سرودن شعر از هیجانات و شخصیت خود می‌گریزد. از این رو منتقدان را تشویق می‌کند که از بررسی حقایق زندگی شاعران روی برتابند و به

مطالعه‌ی دقیق فن شعر بپردازند الیوت نیز مانند ازرا پوند نوعی شیوه‌ی نقد را که ازاد از تفسیرهای برون ذاتی، تاریخی، اخلاقی، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی باشد و صرفاً کیفیت و ارزشهای زیبایی‌شناسی را در نظر می‌گیرد بوجودآورد، اما علت اصلی ریشه گرفتن این مکتب شرایط حاکم بر اجتماع آن زمان بود؛ ابتذال ناشی از جامعه‌ی ان زمان اروپا، پیروان این مکتب را به واکنش برانگیخت. در حقیقت پیروان مکتب هنر برای هنر می‌خواستند با مجزاکردن هنر و هنرمند از چنان جامعه‌ای، آنها را از آلودگی و ابتذال نجات دهند.

با این مقدمه می‌پردازیم به زیبایی‌شناسی شعر امیر پازواری شاعر توانای مازندرانی که به نظر صاحب این قلم شعر او را در چارچوب مکتب «هنر برای هنر» نمی‌شود توجیه کرد که خود می‌گوید:

قالی سر نیشتی، کوب تری ر یاد دار
امسال سیری، پار وشنی ر یّاد دار
اسب زین سوار، دوش چپی ر یاد دار
چکمه دکردی، لینگ تلی ر یاد دار

بروی قالی که نشستی، بوریای نیمدار را بخاطر داشته باش/ امسال که سیر هستی، گرسنگی پار را بخاطر داشته باش

سوار اسب رهوار که هستی، زنبیل چوبی را بخاطر داشته باش/ هنگامی که چکمه پوشیدی تیغ پای برهنه را بخاطر داشته باش

نماشون سروگ بزونه نقاره تیل بورده لینگ هسکا دیاره
مزیر مرز سر ونگ کنه شه خداره یا جان مره بئیر یا جان آقاره

هنگام غروب قورباغه نقاره‌ی خود را به صدا درآورد/ استخوان پای تراشیده از گل پیداست

مزدور بر سر مرز خدای را می‌خواند/که یا جان مرا بگیر، یا جان ارباب ظالم را

اگر باور کنیم که نخستین اشعار را سروده‌های مذهبی تشکیل می‌دهد ملت ما قبل از دوران بت‌پرستی جوامع دیگر دارای سروده‌های مذهبی آیینی مشخص بوده که در گاثها و یسناها مشهود است. در سروده‌های

گاث اشعار چهار مصراعی یازده هجایی می‌توان یافت که شکل کاملتر آن در خسروانیات وجود دارد که بیشتر هجایی است و بدور از درد و رنج مردم؛ و بعد نمونه کامل و مردمی آن را که مملو از رنج و شادمانی‌ست در دوبیتی مشاهده می‌کنیم که فرزند گاثهاست و اگر گاثها را به معنای گاه‌ها و لحظه‌ها بگیریم دوبیتی نیز لحظه‌های زندگی مردم را در موجزترین شکل و محتوا در بر می‌گیرد و آنگاه رباعی با اندک تفاوت وزن، قالبی می‌شود برای تفکر فلسفی، عرفانی، و مینیاتور که خود دوبیتی مصور است و این سه همخوانی و همخونی دیرینه‌ای دارند؛ و در حقیقت ترنم ته‌نشین شده در ضمیر ناخودآگاه مردم ما همین دوبیتی است که از گاثها به خسروانیات تا دوبیتی دگر دیسی می‌کند و رباعی و مینیاتور را بوجود می‌اورد با اندک تغییری در شکل و محتوا، شکل و محتوای پیشرفته‌تر آن شعر نو است که بقول نیما «از کاتها شروع شده است».

وزن شعر امیر با کم و زیاد کردن برخی از زحافات به بحر هزج نزدیک می‌شود که این وزن روح جمعی مردم ماست در بررسی شعر شاعران بزرگی چون مولانا، حافظ، سپهری و نیما به این نتیجه رسیده‌اند که در بیشتر موارد اشعار این بزرگان به بحر هَزَج نزدیک می‌شود نتیجه این که دو بیتی ترنم ضمیر ناخودآگاه مردم ماست همان آرکی تایپ یا رسوب ته‌نشین شده افکار و اعمال اجداد اولیه که بطور ناخودآگاه بر ما فرمان می‌راند و اعمال و رفتار ما راشکل می‌دهد. عجیب‌تر این که این قالب یکی از اعجاب‌انگیزترین قالب شعری دنیاست چرا که اشعار در قالب بلند بیشتر حزن را القاء می‌کنند و در قوالب کوتاه شادی را اما این شکل سحرانگیز هم می‌تواند حزن را در خود جای دهد و هم شادی را و هم هر دو را تو أمان.

امسال تاوسن دارم عروسی — به امید خدا بیارم لوطی
اته ساز بزنه اته پسپسی — همسرن جم بوون بحزن افسوسی

تابستان امسال عروسی دارم/ به امید خدا باید مُطرب بیاورم
یکی طبل بزند و یکی سورنا/ تا هم سن و سال‌هایم جمع شوند و حسرت بخورند

پـی نـماز سـرو خـجل گـالش　　خالی کلس و اسری هاشی چش
بـی‌تش کـله پـل و تب‌دار وچـه　　نـی‌ناله و مـاه هـارش، هـارش

هنگام غروب است و گالش از کوته دستی خود خجل/ با ظرف جوبی خالی و چشمان اشکبار
کودک تبدارش درکنار اجاق خاموش خفته است/ شب است و ناله‌ی نی و نگاه خیره مهتاب

سـره کـوه بـلن و بـی‌قراری　　روز خسگـی و شـونه وشـاری
بـی‌سحر شـور قـطار بـه قـطار　　غـم کـنه مـه دل چـار بـیداری

بر فراز کوه بلند دلم قرار ندارد/ امان از خستگی روز و بیداری شب
شبهای بی‌سحر را همچو قاطران قطار شده/ غم در دل من چارواداری می‌کند

وزن شعر امیر همان دوبیتی مـازندرانی شـده است یـعنی انـدوه بـه اضافه‌ی غیرت کوهستانی و بـاستانی؛ نـرمش دوبـیتی را دارد وفـخامت رباعی را؛ حـماسه تـغزل است؛ شکـلی است بـین دوبـیتی و ربـاعی یـا امتزاجی ازاین دو شکل و از این دو محتوا به شکل ابتدایـی تـر دوبـیتی مانـنده است چرا که زبان مازندرانی ریشه در پهلوی دارد از نظر صـدا و آرمونیک کلمات و شکل و مـحتوا حـماسه و خشـونت بَـدَوی را جـمع می‌کند با اندوه حاصل از دوران متأخر.

باور این دیدگاه که قالب دوبیتی و رباعی وام گرفته از شرق دور «چین و هند» هستند کمی مشکل است که موسیقی شـرق بـرخـاسته از ایـران است و یونانیان، ترکها، اعـراب، اسـرائـیلیان، هـندیها و پـس بـواسـطه‌ی اعراب اسپانیایی‌ها وامدار موسیقی ما بوده‌اند؛ از طرفی اگر شعر ما جدا از موسیقی نبوده پـس قالب یا همان موسیقی شعر ما نیز نـمی‌توانـد وام گرفته از چین و هند باشـد اگرچه یک همزیستی پیش از تاریخ و به تبع آن اسطوره‌ها و عواطف مُشابه بـا هـند داریـم و تشـابه مـینیاتورهای مـا بـا نقاشی‌های شرق برخاسته از روح شـرقی مـلت‌هاست پـس وزن امـیری می‌تواند وزن مازندرانی شـده‌ی همان دوبیتی یا شکل قدیمی‌تر دوبیتی، نزدیک تر به گاثهاباشـد.

برخلاف مناطق جلگه‌ای و کوهستانی دیگرنقاط ایران که قالب رایج دوبیتی است در این حوزه جغرافیایی قالب امیری به جهت بکریت محیط و زبان یا امتداد کوهها، صدای دریا و رودخانه، درختان گشن و پرندگان و جانوران خاص مازندران و پشینهٔ تاریخی رایج‌تر است و همه‌ی این عوامل در زیر و بم شعر «امیر» تأثیر داشته‌است. می‌بینیم که هر مصرع از امیری با کلامی نرم شروع می‌شود و بعد با چهچه «گلی‌زدن» طولانی ادامه می‌یابد و ناگاه صدا با یک فرود به لحن نرم پایان می‌یابد مانند ریزش آبشار از شیب کوه و گسترده‌شدن آن در پهنه‌ی دشت، لحن نرم آب دریا (موج)، و هجوم حماسه‌وار آن به ساحل سر به صخره کوفتن و آرامش و انزوای ناشی از حزن، ریزش نرم و خیالوار باران، شروع خشن و تگرگ‌وار آن و بعد همان آرامش خیالگونه‌ی پایان، ترنم تبر در فراز و فرود، زیر و بم صدای پرندگان و حیوانات خاص مازندران. براستی این نرمش قبل از وقوع، وقوع حادثه «رجز توأم با حزن» ضربه و فرود نهایی و بعد نرمش و سکوت پایان حاکی از چیست؟ بی‌تردید عشق و قهر و آشتی، جنگ و صلح حماسه و شکست و انزوا».

موسیقی شعر امیر کمی ـ ایقاعی است یعنی بلندی و کوتاهی هجاها یا مدت زمانی که برای خواندن یک جمله ضرورت دارد و واحدهای متقارن و متکرر یک وزن.

سبک امیر امتزاجی است از دو سبک متناوب و متقاطع یعنی امتزاجی از جمله‌های بلند و کوتاه که جملات با لحنی تند و ریتم کوتاه نشان دهنده‌ی خشم و حماسه و شادی و سرور است و با هجاهای بلند و کشیده سکوت سنگین و اندوه را القاء می‌کند. وزن کمی ـ ایقاعی شعر امیر وزن بیرونی و درونی شعر امیر را شامل است و تجانس آوایی متأثر از عروض معمول در آن کمتر به چشم می‌خورد و همخوانی و هم‌خونی است با اشعار هجایی گذشته‌های دور شبیه‌تر است هجای کوتاه انتهای مصرع‌ها لحن شعر را به نرمی و ملایمت و عاطفه خاص می‌برد که این همان وزن کناری است.

«مضمون و محتوای شعر امیر»

همانطور که در اوایل این مکتوب بصورت کلی‌تر آمد محتوای شعر امیر محتوای «هنر برای هنر» نیست بلکه هنر برای انسان است و در خصوص غم و شادی امید و ناامیدی و امال و آرزوی انسان با مصالحی برگرفته از اشیاء و عناصر طبیعی. امیر با اشیاء و عناصر بومی در ایجاد معانی و ایمازهای شاعرانه مانند نیما برخورد اساطیری دارد چرا که شاعر در لحظه‌ی سرایش وجذبه و خلوص شاعرانه به دو کودکی‌اش برمی‌گردد یعنی هم انسان – کودک می‌شود هم انسان نخستین و این دو بدور از تقسیم‌بندی‌ها و حد و مرزهای متداول در لحظه الهام شاعرانه منطبق می‌شوند چون همانطور که کودک در اشیاء روح می‌بیند با اسباب بازی‌هایش صحبت می‌کند و با اشیاء اطرافش، و انسان نخستین هم در چشمه و کوه و رود و درخت و آسمان و ابر و سیارات روح می‌بیند و به این عناصر طبیعت با یک دید اساطیری می‌نگرد پس در امتزاج شاعر ـ اسطوره – اشیاء کلمات شی می‌شوند بخصوص اگر شاعر امیر پازواری باشد یا نیما یوشی که ارکی تایب یا لایه‌های ته‌نشین‌شده ضمیرشان از طبیعت بکر مازندران بود جایی که خورشید هر روز از پشت کوههایش سر بر می‌اورد و انگار خلقت از اینجا آغاز شده است جایی که هر وقت در کوچه پس کوچه‌های نزدیک به قرن بیستم گم می‌شویم خود را در دامن همین مادر مهربان باز می‌یابیم. اگر فکر هر شاعر بزرگ را در مثلثی با سه زاویه‌ی عشق و مرگ و زندگی ترسیم کنیم امیر در ردیف چنین شاعران است؛ اجتماعی‌ترین شاعری که از آیین و عرفان می‌گوید و آیینی‌ترین شاعری که از عشق و زندگی. با نگاهی عمیق و موشکافانه به اشعار امیر، می‌بینیم قالب و محتوا، موسیقی و جوهر شعر امیر در یک آمیختگی و امتزاج جدایی‌ناپذیر کل کائنات را در برمی‌گیرد، با ریتمی که خود محتواست؛ و محتوایی که موسیقی‌ست از عشق و مرگ و زندگی و خدا و هستی می‌گوید گویی ترنم خداست در گوش کائنات یا سرود خداجویی کائنات. هنری برای آفریدگار و هستی به زیباترین بیان.

مضمون و محتوای شعر امیر به تفکیک و توضیح در وصف طبیعت

بـــهار درآمـــد، عـــالم بـویه روشـــن
به کـوه و صحرا لاله رنگارنگ روشـن
عـــابدون زنـارهیرن ســبحه فـروشن
زاهـدون تـقوی بـه یک جرعه بـنوشن

بهار آمد و عالم روشن شد/ به کوه و صحرا لاله‌های رنگارنگ روشن شد
عابدان زنار به کمر بستند و سبحه از کف انداختند/ زاهدان تقوی را به یک جرعه می از کف دادند.

عدم تسلیم و امتناع از قدرتهای زمانه و اعتراض به اینکه چرا خوب و بد و ارزش و بی‌ارزشی در یک کفه‌ی ترازو قرار می‌گیرند:

یـارون و بـرارون و بـرادر دارون امـــیر ابـــله خـــونه پـادشاهون
تیرنگ و ماهی ر بیشتنه یتادوم یکی به دریو چرن یکـی بیابون

یاران، برادران، برادرداران/ امیر را ابله می‌خوانند پادشاهان
تیرنگ و ماهی را در یک دام نهاده‌اند
در حالی که یکی در دریا می‌چرد یکی در بیابان/ «نابرابری‌های اجتماعی گله از فاصله طبقاتی و نفرین ارباب»

نـماشون ســر وگ بـزوئه نـقاره تـیل بـورده لـینگ هسکـا دیـاره
مزیر مرز سرداد زن سـه خـداره جـان مـن بـئیر یـا جـان آقاره

هنگام غروب قورباغه نقاره خود را به صدا درآورد/ استخوان پای تراشیده از گل پیداست
مزدور سر مرز خدایش را می‌خواند/ یا جان مرا بگیر یا جان ارباب ظالم را

ناپایداری عمر و جوانمرگی

ثو که مشت بوه سرزن شـه کلاره جوون که میرن زار زنه شـه خداره
نـــامرد فـــلک بـیته در کـنـاره تیلن جـوونک سـر بـوینه دنیاره

آب‌که پر شد ازکوزه‌اش سر ریز می‌کند/ جوان که می‌میرد خدایش را التماس می‌کند
فلک نامرد بر آستان در حاضر شده/ نمی‌گذارد جوانک سیر دنیا را ببیند

نظر به فلسفه به تأثیر از خیام

ندومه منی قالب بساتن چی بی　　بساتن بجا بیه بهلوئن چی بی
پیشی بیاردن و بتواتن چی بی　　زمین بزوئن و خاک بساتن چی بی

نمی‌دانم ساختن قالب تنم برای چه بود/ اگر ساختنم به جا بود پس شکافتنم برای چه بود
نزدیک نمودن و نواختنم برای چه بود/ به زمین‌زدن و با خاک عجین‌کردن برای چه بود

کنت کنز ن گره ره من بوشامه　　واجب‌الوجود علم‌الاسماءمه
خمیر شده‌ی آب چهل صبامه　　ارزون نروشن در گرانبها مه

گره کنت و کنز رامن بازکردم/ علم الاسمای ذات معبودم
سرشتم چهل صبا خمیره شد/ در گرانبهایی هستم مرا از دست نده

«اشعار آیینی ـ مذهبی در مدح ومناقبت آفریدگار و ائمه اطهار»

قبل از آوردن نمونه‌هایی از این اشعار قابل ذکر است که شعرهای آیینی امیر بیشتر بصورت سؤال و جواب می‌باشد. سؤال و جواب در شعر که خود گونه‌های مختلفی دارد شگردی است برای تفهیم هر چه بیشتر شعر و بازگویی نکات باریک و زیبای مذهبی که در آن شاعر گاه با تجاهل‌العارف این نکات زیبا را یادآوری می‌کند و بالحنِ گفتاری ـ نمایشی ذهن شنونده را به انتظار جواب سؤالات مطرح شده می‌گذارد که این کار هم جذابیت خاصی دارد و هم شنونده چنینی اشعاری را دیرتر فراموش می‌کند؛ چونکه جملات خبری که حاوی خبرند فرصت تفکر و برداشت‌های مختلف را از انسان می‌گیرند و از طرفی لقمه‌ی آماده شده‌ی معنا و مفهوم را در اختیار شنونده می‌گذارند، اما جمله پرسشی پس از

طرح شدن انسان را به کنجکاوی و ورزش ذهنی وامی‌دارد و شخص برای رسیدن به جواب احتمالی خود بیتابی می‌کند و آنچه که دیرتر و با زحمت بیشتر به کف بیاید ارزشمندتر است.

سرایش شعر محلی بصورت سؤال و جواب را پیش از امیر درکار سید شرفشاه دولابی از عرفا و صوفیان قرن هفتم گیلان می‌بینیم اما پیش از آن در شاهنامه فردوسی، رباعیات عارفانه ابوسعید و اشعار عرفانی دیگر شاعران پارسی شعر سؤال و جوابی و بقول نیما «نمایشی» دیده می‌شود اما در شعر محلی اینگونه رفتار با شعر در کار شرفشاه و امیر برجسته‌تر است و شاید بی‌مانند.

از آنجایی که ساختار نمایشی بیشتر به عینیت و حضور مبتنی است تا ذهنیت و غیاب، بیشتر ریشه در فرهنگ یونان دارد و در همین راستاست که می‌بینیم حتی ساختارهای نمایشی در ادبیات ما بصورت نقلی و ذهنی‌ست تا عینی و عملی وسوای حماسه‌هایی از شاهنامه و تعزیه که خود بصورت پرده خوانی و نمایش عملی اجرا می‌شدند کمتر می‌شود مانند تراژدی‌های یونانی آنها را بروی صحنه بود. افسانه‌ی نیما نمونه‌ی کاملتر این نوع ساخت است که گفتگوی دونفره در آن پررنگ‌تر است و ظرفیت نمایشی آن بیشتر و نیما چنین ساخت‌هایی را بسیار توصیه کرده و شاید به همتای مازنی خود امیر پازواری نظر داشته است.

کدوم شخصه که خاتم انبیاء
کدوم شخصه که همکلام با خدائه
کدوم شخصه که منزل عرش اعلائه
کدوم شخصه که ومار وره نزائه

کدام شخص است که خاتم‌انبیاء است/کدام شخص است که با خداوند هم‌کلام است
کدام شخص است که منزل آن درعرش است/کدام شخص است که مادر او را نزاده است

جواب:

آن شخص محمد خاتم انبیائه حضرت موسیٰ هم کلام با خدائه

حضرت علی منزل عرش اعلائه　　آن شخص خالق و مار وره نزائه

آن شخص محمد (ص) است که خاتم پیامبران است/ آن شخص حضرت موسی است که همکلام با خداست

آن شخص حضرت علی (ع) است که منزلش در عرش است/ آن شخص خداوند است که مادر او را نزایید

اشعار عاشقانه امیر که پر جوهرترین و زیباترین شعرهای امیر است:

کوه خشه، هوا خشه گلن روی　　بهنوش گردن رج دره ماه روی

هر روز سلام شومه سوردار سوئه　　خجیر کیجا خشوو لزیر کوی

کوه خوش است و هوا خوش است در گلندرود/ بر گردنه «بهنوش» رج ماهروی من است

هر روز صبح سلام بسوی «سوردار» می‌روم/ دختر زیباروی خوش است و کوه لزیر

بال تو نده طاقت تو ندارمه

من طاقت ته چشم سیون ندارمه

تو زلف را گلو شورنه من او ندارمه

عاشقی ر زور وینه من کو ندارمه

دستهایت را تاب نده طاقت ندارم/ طاقت چشمهای سیاهت را ندارم

تو با گلاب زلفایت را می‌شویی اما من اب ندارم/ عاشقی را نیرو می‌خواهد و من ندارم

واژه واژه‌ی شعر امیر پازواری به جهت کشف نمودهای زیبایی شناسانه از دیدگاههای مختلف نقد ادبی قابل بررسی است که به گونه‌های از آن اشاره شده است اما آنچه ارزش بازگویی دارد همخوانی و همخونی لفظ و معنی و موسیقی و محتوای شعر امیر است مضمون و محتوایی که در وزن خاصی آمده است، وزن و موسیقی مختص به مردم مازندران و برگرفته از ضمیر جمعی همین مردم که در هیچ قالب دیگر نمی‌شد روح جمعی این مردم را صید خود کرد از سویی دیگر از انصاف و عدل محققانه بدور است اگر نگویم مضمون بعضی از اشعار امیر مربوط به شاعران پیش از وست و گاه تفسیر و ترجمه محلی همان اشعار که نام

توارد نمی‌شود بر آن نهد و این اقتباس سبب شده است که گاه شباهت مضمونی و قافیه‌ای به اشعار فارسی پیش از خود داشته باشد حتی تکرار قوافی اشعار پارسی در شعر محلی به همان صورت پارسی‌اش آمده است که از عیار محلی شعر می‌کاهد.

مثال:

ته عشقه که عالم ره هکرده آگاه
ته عشقه که صنعون ره بورده از راه
ته عشقه که یوسف ر بداته چاه
ته عشقه که مجنون ر دنگیو به راه

عشق توست که عالم را آگاه کرد/ عشق توست که صنعان را از راه بدر برد
عشق توست که یوسف را به چاه انداخت/ عشق توست که مجنون را بیابانی کرد

دیگر اینکه بسیاری از اشعار محلی منسوب به امیر از شاعران گمنام این سامان است که بسار عمیق و زیباست گاه چوپان، کشاورز و چارواداری برای دل خود شعری سوده که به امیر منسوب شده است. بیشتر این شعرها حتی بعد از مرگ امیر سروده شده‌اند اما بعلت سرایش اینگونه اشعار در وزن امیری و نبودن فرهنگ مکتوب و عدم کوشش این گویندگان برای اثبات نام خود، آنها را امیری می‌خوانیم که صد البته چیزی از ارزش امیر نمی‌کاهد که با ضعف اندک و قوت بسیار کارش روح جمعی مردم این سامان است و قرن‌ها باید بگذرد تا سرزمین مازن شاعری چون او و همتای ثانی‌اش نیمای بزرگ بپرورد که می‌گوید:

امیر گنه گه دل حاجی ر غم دارن
نیما گنه گه دل تنه ماتم دارن
دنیا اگر گه هزار هزار آدم دارن
جان امیر مه جورو ته جور کم دارن

امیر می‌گفت که دلم برای حاجی غم دارد/ نیما می‌گوید دل برای تو ماتم دارد
دنیا اگر هزاران هزار غم دارد/ امیر جان مثلاً من و تو کم دارد

بخش سوم:

موسیقی مازندران و امیری

جایگاه امیری در موسیقی مازندران

احمد محسن‌پور

امیری یکی از اصلی‌ترین شاخص‌های موسیقی مازندرانی به شمار می‌آید، که موضوع‌های گوناگون فلسفی، مذهبی، اجتماعی، سیاسی و عاشقانه را در برمی‌گیرد.

موسیقی امیری به لحاظ ساختاری دارای متر آزاد می‌باشد. معمولاً محتوای اصوات از سه‌دانگ تجاوز نمی‌کند و ملودی یا ملودیهای عشاق، قرچه، شاه‌ختایی و آغاز شور، همخوانی دارد. ساختار آن به موسیقی کمرسری[1] (Kamər-Sari) نزدیک و با حقانی فقط در وزن هم‌خوانی داشته، با بقیه آواها و نواهای مازندرانی متفاوت می‌باشد. این تفاوت به نسبت در وزن، وسعت تحرک ملودی، تنوع ملودیک و دارا بودن خصلت بدیهه‌سرایی است. به نظر می‌رسد نام قبلی آن تبری یا توری بوده است، چراکه در بعضی از نواحی غربی مرکز مازندران با نام تبری یا توری هم معروف می‌باشد. امیری مبنا و منشأ پیدایش نمونه‌های ملودیک است. برای روشن‌شدن این موضوع «طالبا» را جهت ذکر نمونه انتخاب می‌کنیم. تصور نگارنده این است که طالبا بر اساس امیری

۱- کمرسری یا تک‌سری جزیی از موسیقی‌سازی در مجموعه موسیقی جوبانی است.

تکامل یافته است آمده بدین صورت که پنج هجای اول شعر امیری با یک هجای موسیقی جدا از کلام مانند «ها» یا «آ» ترکیب می‌شود و با تکرار همان پنج هجای اول، وزن تازه‌ای به دست می‌اید که همان وزن طالبا است. یعنی این ساختار جدید از شعر دوازده هجایی امیری جدا می‌شود، و در وزن جدید یازده هجایی به آهنگ ریتمیک و مستقل طالبا تبدیل می‌گردد.

امیر گته که آ امیر گته که	amir gətə ke hā amir gətə ke
طالب مه طالبا ملا طالبا.(۱)	tāleb me tālebā məllā tālebā
امیر گته که‌ها امیر گته که	amir gətə ke hā amir gatə ke
عامی تر بمیره نَخته ته لا	āmiter bamirə naxətə te lā
«یا»	
بلبل میچکاها بلبل میچکا	bəlbəle mičkā hā bəlbəle mičkā
طالب مه طالبا طالب فرامرز	taleb me taleba tālebā fərāmərz
بلبل میچکاها بلبل میچکا	bəlbəle mičkā hā bəlbəle mičkā
هر کجه بمردی خدا بیامرز.	har kəjə bamərdi xodā biyāmərz
«یا»	
امیر گته که‌ها امیر گته که	amir gətə ke hā amir gətə ke
طالب مه طالبا، طالب سیو ریشن	tāleb me tālebā tāleb siyu riš
امیر گته که‌ها، امیر گته که	amir gətə ke hā amir gətə ke
ته نومزه کهو بخت نیشته مار پیش	te numzə kahu- baxt ništə mar- e pīš

بنابراین همان پنج هجای اول امیری مبنای پیدایش لحن طالبا می‌باشد. نمونه‌ی دیگر لحن موری یا نواجش(۲) (nəvājəš) است که می‌تواند منشعب از امیری باشد. برای روشن‌ساختن

۱- طالب یا طالبا موسیقی داستانی عاشقانه مازندرانی است.

۲- معمولاً موری یا نواجش ملودی ثابت ندارد بلکه فی‌البداهه خوانده می‌شود اما وزن آن ثابت است.

چگونگی این پیدایش، نمونه دیگری شایان یادآوری است.

دنیا و سه که دنیا و سه که dənyā resse ke dənyā vesse ke

خواهر شه برار خواخر بمیره xāxər še bərār xāxər bamire

«یا»

چومبه چی بَوّم‌ها چومبه چی بوم čumbə či bavvəm hā čumbə či bavvəm

داشته خَلِه زارا، خواخر بمیره dāštə xale zārā xaxər bamire

بنابراین امیری مبنای اصلی تکامل بسیاری از قطعات و لحن‌های دیگر قرار می‌گیرد. ناگفته نماند، این عمل در موسیقی بازتابِ بیشتری دارد.

وزن‌های اصلی امیری

تعداد مصراعهای بخشی از امیری-که در کتاب کنزالاسرار آمده است- به خاطر طولانی بودن با ابیات امیری مطابقت نمی‌کند. اشعار امیری بیشتر چهار مصراعی (البته گاه سه، پنج یا شش مصراعی است،) و شکل رایج آن چهار مصراعی می‌باشد که سینه به سینه نقل می‌گردد، و بخش دیگر در حوزه‌ی شعر نوشتاری جای می‌گیرد.

معمولاً وزن امیری دوازده هجایی است، اما در درون این وزن هجاها به دسته‌های مختلف تقسیم می‌شوند؛ ناگفته نماند سرونگ (sar - vang) یکی از حالت‌های موسیقی است که قبل از کلام امیری یا در بین آن به او از صورت «آ»، «ها»، «وا»، «آی» و «های» و صورت آواز با هجاهای نامفهوم... تلفیق شود. همچنین سرونگ در وزن کلی کلام امیری نقشی ندارد. دسته‌بندی‌های مختلف هجاها بدین گونه است: نخست دوتایی، بعد سه‌تایی بعد دوتایی، دوباره دوتایی و قسمت پایانی سه‌تایی است که اصلی‌ترین و محوری‌ترین وزن امیری می باشد. البته مواردی به چشم می‌خورد که نظم این قاعده در هم می‌ریزد.

نخست: غلط رایج‌شنیدن شعر. دوم عدم شناخت و تسلط کافی خواننده بر موسیقی امیری. ممکن است یک خواننده دارای توانایی صوتی و صدای خوش باشد اما به دلیل عدم شناخت از فنون

امیری‌خوانی با افزودن و کم‌کردن هجاها نظم آن را در هم بریزد. به عنوان نمونه:

بورین و بهووین ام‌البنین‌زارده burin o bahovin ommol banin- e zārdə
بیه بوینه عباس نام دارده(۱۳) biyə bavinə abbās- e nām- e dārdə
غیرت بوینین، یک پی‌یر و د مارده qəyrət bavinin yək piyər o də mārdə
جنگ دشمن دس نهیته برارده[۱] jang e došmən das nahitə bərārdə

بروید و ام‌البنین زار را بگویید/ بیاید عباس نامدار را ببینید.

مردانگی ببینید که با وجود ناتنی‌بودن/ در جنگ با دشمن برادر را تنها نگذاشت.

(گوهر بائوته) امیر کل سر کار منه توکلیه. amire kale. sar. kār mənə. təvakkəliyə.

توکل بر خدا مدد منه علیه(۱۳) təvakkəl bar xodā madəd mənə aliyə.
جو گندم بکاشتمه و ره فلک بوریه jo gandəm bəkāštmə verə falək bavriyə
دنیا کسی غصه خورنه و نه بی عقلیه(۱۴) donyā kasi qossə xornə vənə bi aqliyə

(گوهر گفت) ای امیر کچل کار من به توکل است/ توکل بر خدا و مدد من علی است.

جو و گندم کاشتم فلک به تاراج برد/ در دنیا آن که غصه می‌خورد از بی‌عقلی است.

در اشعار اول و مصراع اول آن یک هجا اضافه دارد. به نظر می‌آید «درست بورین بهوین است» نه «بورین و بهوین» و مصراع چهارم همین شعر نیز یک هجا کم دارد. بدین صورت که شکل درست آن دشمنون می‌باشد نه دشمن.

در اشعار دوم، مصراع اول ۱۴ هجایی و مصراع دوم ۱۳ هجا، مصراع سوم ۱۳ هجا و مصراع چهارم ۱۴ هجایی می‌باشد. در این جا نتیجه‌گیری

۱- برای نمونه شعرها مراجعه شود به آلبوم موسیقی نواحی ایران شماره ۱۵ موسیقی مازندران نوار شماره ۶ امیری با صدای قربانعلی رضایی.

می‌شود که در شعر اول خواننده دقت کافی در اجرا نداشته و در اشعار دوم به نظر می‌رسد که شعر به غلط رایج شده است.

xəše vāše ku sāmun- e lār- e junə خشه واشه کو، سامون لارجونه(۱۲)

xəše vāše u širin tənə zəbunə خشه واشه او شیرین تنه زبونه(۱۲)

کوه خوش‌واش، سامان لاریجان است/ زبان تو شیرین‌تر از آب خوش‌واش است.

huzār čam o xam amollə əskunə هراز چم و خم آملّ اشکونه شونه(۱۳)

kārə ke xodā kəndə kerə gəmunə کاره که خدا کنده که رگمونه (۱۲)

هراز با پیچ و تاب آمل را می‌شکافد و می‌رود/کاری راکه خدا می‌کند درگمان که می‌گنجد؟

u.rə gəmbə u sərčešmə- ye kəjayi اوره گمبه او سرچشمه‌ی کجایی(۱۲)

harči dəst zəmbə tə vištərək bəčāyi هرچی دست‌زمبه ته‌ویشترک‌بچایی(۱۲)

آب را می‌گویم ای آب سرچشمه‌ات کجاست/که هر چه دست در تو می‌کنم خنک‌تر هستی

u jərab mərə gənə tə cəndə bivəfayi او جواب مره گنه ته چندِ بی‌وفایی(۱۴)

ašun āšəq- elā naxəti bəčāyi اَشون عاشق لا نختی بچایی(۱۲)

آب در جوابم می‌گوید تو چقدر بی‌وفایی/ دیشب در آغوش عاشق نخوابیدی چاییدی

nəmāšun sar varə rə mārbazumə نماشون سر، وَره ره مار بزومه

dəkatəmə dəryu xədrə kənār bazumə دکتمه دریو خدره کنار بزومه

هنگام غروب بره را به پستان مادرش رساندم / به دریا افتاده خود راکنارکشیدم.

dast bar dāmənə parvardegār bazumə دست بر دامن پروردگار بزومه

dust o došmən dəlrə ənār bazumə دوست و دشمن دل ره انار بزومه

دست بر دامن پروردگار زدم/ به دوست وعده‌ی خوش و به دشمن وعده‌ی ناخوش دادم

siyu šabə rə mund ənə tə dəta češ سیو شبه ر موندنه ته دتا چش(۱۲)

məlk- e māzərun ərzənə tə lab- e čəš ملک مازرون ارزنه ته لب خش(۱۲)

دو چشمانت چون برق سنگ سیاه است/ بوسه‌ی لبت به ملک مازندران می‌ارزد
ذغال نیمه من منقل بسوزم آتش(۱۲) zəqal nimə mən manqəl basuzəm atəs
ماهی نیم دُوم دکفم کرفاکش (۱۲)[۱] mahi nimə dum dakəfəm kərfa kaš
ذغال نیستم در آتش منقل بسوزم/ ماهی نیستم که بدام بیفتم و با تو درکشاکش باشم.

در نتیجه مصراع سوم اشعار اول و دوم دو هجا اضافه دارد و اشعار سوم و چهارم بدون هجای اضافی می‌باشد. امیری با اشعار سوم و چهارم کاملاً خوشایند و به معنای واقعی کلمه درست است. اما اشعار اول و دوم به نظر می‌رسد که به غلط رایج شده است.[۲]

در پایان، شایان یادآوری است که نقالان گاه داستان امیر و گوهر را روایت می‌کنند که با خواندن شعر امیر همراه است. در این گونه روایت خواندن شعر امیر به صورت دکلمه است و تابع وزن اصلی نمی‌باشد، و این خود می‌تواند مقدمه‌ای بر اجرای نادرست امیری باشد.

۱- ر. ک به آلبوم موسیقی نواحی ایران ش. ۱۵ - موسیقی مازندران نوار شماره ۲ با صدای نور محمد طالبی.

۲- در بسیاری از موارد در اجرای امیری خواننده با «امیر گفته که» آغاز می‌کند که جزء ساختمان شعر به حساب نمی‌آید.

نکته‌هایی درباره‌ی آواز امیری

ساسان فاطمی

۱- کلام

امیری یا تبری (بر وزن گبری) مهمترین آواز مازندرانی است که در سرتاسر این خطه - چه غرب، چه شرق و چه میانه - خوانده می‌شود.[۱] اشعار این آواز به امیر پازواری، شاعری نیمه افسانه‌ای، نسبت داده می‌شود که بنا به اعتقاد بسیار از خبرگان ادبیات مازندرانی در عهد صفویه می‌زیسته است.

در باره‌ی دو نامه بودن این آواز، جوادیان کوتنایی، ادیب و محقق مازندرانی که با فرهنگخانه‌ی مازندران همکاری دارد، نکته‌ای را گوشزد می‌کند که شایسته‌ی ذکر است و به اعتقاد او بسیار محتمل است که این

۱- تقسیم‌بندی جغرایایی، بر اساس تقسیم‌بندی محسن‌پور است که ایشان به عللی که جای ذکر آن در اینجا نیست - مرز شرقی قلمرو موسیقی مازندرانی را حوالی کردکوی و مرز غربی آن را حوالی رامسر تعیین می‌کند. گذشته از آن - سه ناحیه عمده‌ی موسیقیایی در منطقه‌ی وسیع بین این دو سرحد، از کردکوی تا ساری، از ساری تا نور و از نور تا رامسر تشخیص می‌دهد و آنها را به ترتیب مازندران شرقی، میانه و غربی می‌نامد. بدیهی است که صفات شرقی و غربی ارزش‌های کاملاً نسبی دارند (مرجع: احمد محسن‌پور، موسیقی مازندران، چاپ نشده).

اواز قبلاً تحت عنوان تبری با اشعار شعرای کهن‌تر وجودداشته و امیر نیز بعدها به نوبه خود اشعاری برای این نغمه سروده باشد و می‌توان فرض کرد که تغییرنام نغمه و آواز از تبری به امیری نتیجهٔ موفقیت بی‌سابقه‌ی این اشعار جدید بوده است (مکالمه‌ی شخصی). این واقعیت که به اعتقاد رایج، بسیاری اشعار کهن‌تر از اشعار امیر به او نسبت داده شده و یقیناً به این علت که همه‌ی آنها، تا دوره‌ای خاص در کنار اشعار وی، در روی نغمه‌ی تبری و بعدها موسوم به امیری خوانده می‌شده‌اند فرضیهٔ فوق را تأیید می‌کند. روشن‌تر بگوییم: به نظر می‌رسد که نام متأخرین آواز امیری، باعث شده است که همه‌ی اشعاری که روی این نغمه خوانده می‌شده و می‌شوند حتی اگر قبل از امیر سروده شده باشند به این شاعر نسبت داده شوند. این اختلاط به دوره‌ی پس از امیر هم گسترش یافته است؛ چنانکه اشعار رضا خراطی که حضور دائم در این آواز دارند نیز نزد بسیاری جزو آثار امیر محسوب می‌شوند.

در کنزالاسرار مازندرانی، مجموعه‌ی اشعار منسوب به امیر، که برنهارد درن و میرزا شفیع در قرن ۱۹ در سن پترزبورگ به چاپ رسانده‌اند، ابیات شاعر مزبور بدون تمایز همراه اشعار دیگران آمده است؛ اما امروزه پاره‌ای محققین با توسل به ملاک‌های زبانشناسی و سبک‌شناسی قادر به تفکیک آثار امیر از آثار دیگران شده‌اند. نتیجه‌ی این تلاش کنزلاسرار را چون جنگی از ادبیات شفاهی منطقه، از اعصار بسیار کهن تا دوران متأخر جلوه می‌دهد (ر. ک. هومند ۹/۸: ۱۳۶۹، عمادی ۱۵: ۱۳۷۳، مجله‌ی گیله‌وا).

به این ترتیب اصطلاح امیری بیشتر به یک نوع ادبی اطلاق می‌شود تا به اشعار شاعری شخص (امیر)؛ این نوع ادبی گونه‌ای است که همراه نغمه‌ای خاص خوانده می‌شود. در واقع، این اصطلاح جایگزین اصطلاح تبری شده؛ یا بهتر بگوییم معادل این اصطلاح قرار گرفته، که از بسیاری قبل به این نوع ادبی ونه فقط نغمه‌ی آواز اطلاق می‌شده است. این نظر می‌تواند با قول ظهیرالدین مرعشی آنجا که از قابلیت‌های شاعری کهن‌تر

از امیر سخن می‌گوید و او را قادر به سرودن اشعار عربی و فارسی دانسته و تبری‌های لطیف وی را می‌ستاید تأیید شود (میر سید ظهیرالدین مرعشی ۳۳۰: ۱۳۴۵).

صرف نظر از کیفیت اشعار امیر – که نگارنده صلاحیت تأیید و یا تکذیب آن را ندارد – چیزی که بیش از همه به این شاعر و به طریق اولی، به اشعارش وجهه و اهمیت داده این است که او افسانه‌ای عاشقانه خلق کرده که خود وی شخصیت اصلی ان است. چه اندازه از عوامل این افسانه ثمره‌ی خلاقیت شاعر است و چه اندازه از آن حاصل قوه‌ی تخیل مردم عادی، سؤالی است که نمی‌توان به آن پاسخی هر چند نادقیق داد. فقدان اسناد تاریخی در مورد «زندگی واقعی» شاعر نیز جهل ما را در مورد سهم واقعیت احتمالی در افسانه تحکیم می‌کند.

به هر حال امیر در این افسانه چون کشاورزی پیر و تاس و فقیر ظاهر می‌شود که دلباخته‌ی دختر جوان ارباب خود، گوهر، است و ملاقاتی اسرار آمیز با علی (ع) از وی یک شاعر می‌سازد در واقع امیرالمومنین که در جالیز بر او ظاهر شده پاره‌ای طالبی به او می‌دهد که با خوردن آن هر کلامی به قالب شعر از دهان وی خارج می‌شود (ر. ک. درن، ۱۲۷۷). چنین معجزاتی در افسانه‌های دیگر مناطق ایران نیز به چشم می‌خورد. یک مثال داستان جعفر قلی، چوپان – شاعر نیمه‌افسانه‌ای خراسان، شخصیت اصلی آوازی روایتی به همین نام است که پس از دیدار با محبوبه‌اش و دلباختن به او جز شعر از دهان وی خارج نمی‌شود (سلیمانی، ۲۳۷: ۱۳۷۱). و اما در مورد امیر، محبوبه‌اش نیز از این موهبت بی‌بهره نیست. شاید به یمن معجزه‌ای دیگر از همین است.

بخشی از اشعار امیری عبارتست از گفتگو میان امیر و گوهر (ر. ک. ضمیمه، اشعار ۱ تا ۷) و بخش مهمی به شکل تک گفتار سروده خود امیر ترجمان احساسات شاعر، چه نسبت به یک موقعیت و لحظه‌ی خاص از داستان (شماره‌های ۸ و ۹) و چه نسبت به وضع و حال کلی خود اوست (شماره‌های ۱۰ و ۱۱) اینجا شاعر از سرنوشتش گله می‌کند. عشقش را

نسبت به گوهر بیان می‌کند، زیبایی او را می‌ستاید و غیره. در ضمن کم نیستند اشعاری که محتوای مذهبی و آموزنده دارند (شماره‌ی ۱۲)

۱-۱- سبک روایتی

امیری، چون همه‌ی آوازهای روایتی مازندران، مرجعی داستانی دارد، بدون آنکه واقعاً آنرا روایت کند؛ چه به نظر می‌رسد که خواننده شنونده را در این زمینه آگاه فرض می‌کند. آوازهای روایتی مازندران - از جمله امیری - اگر بتوان چنین گفت، او راتوریوهای تکخوانی هستند که تک گفتار شخصیت‌های اصلی داستان در متن آنها چیرگی دارد و سهم گفتگوی دو نفره در آنها محدود است. همه چیز، بیشتر موارد در این آوازها مبهم و ناروشن است و این کمتر در مورد امیری صادق است؛ هیچگونه اشاره‌ای به نام شخصیتی که گفتار او را می‌شنویم نمی‌شود و گذر از یک شخصیت به شخصیت دیگر بدون کوچکترین تمهیدی صورت می‌گیرد. با این حال در پاره‌ای آوازها روایت به شکل کوتاه، پراکنده و پاره‌پاره، گاه خودی نشان می‌دهد. این روایت، در اغلب موارد، در بطن‌گفتارها گنجانده شده است و بسیار نادر است که بخشی از داستان به صورت سوم‌شخص و با زبان «راوی» به معنای واقعی کلمه - یا درواقع خواننده، تعریف شود. گذشته از آن روایت در این آوازها یکپارچگی زمانی ندارد. بدون هیچ توجیه منطقی از گذشته به حال گذر می‌کنیم و از موقعیت زمانی به موقعیتی دیگر می‌رویم. شنونده هرگز در زمان و مکان دقیقی قرار داده نمی‌شود؛ همه چیز معلق است.

حوادث در هم نفوذ و با هم تقاطع می‌کنند و هیچگاه به تمامی روایت نمی‌شوند. خطوطی از یک حادثه ترسیم می‌شود و بدون تمهید به حادثه‌ی دیگری پرداخته می‌شود.

این روش «سهل‌انگارانه» در روایت داستان از کجا سرچشمه می‌گیرد؟ می‌توان تصور کرد که در اصل، این آوازهای روایتی همه به شکل آهنگی - نقلی بوده، بخشی از قصه به صورت گفتار معمولی و

بخشی دیگر به صورت آواز متناوباً ارائه می‌شده است. با این فرض می‌توان علت پراکندگی فعلی داستان‌ها را فراموش شدن بخش نقلی دانست. یکی از آوازهای مازندرانی، نجما، شاید دلیلی بر اثبات این فرضیه باشد؛ چه وجود یک شکل اولیه برای این آواز مبتنی بر تناوب بخش‌های آوازی و نقلی تردید ناپذیر است و هنوز در مازندران حداقل یک خواننده وجود دارد که قادر است آن را تقریباً به تمامی به همین شکل اجرا کند. در ضمن نمونه‌های دیگر این نوع را در دیگر نقاط ایران نیز می‌توان سراغ کرد؛ از جمله در خراسان و آذربایجان (بلام Blum ۱۹۷۸:۲۳) و نیز در بلوچستان (درویشی و بوستان ۵۴-۵۳: ۱۳۷۰).

همچنین می‌توان بدون صحبت از یک شکل اصیل فرضی (آهنگی - نقلی) ابهام قطعات روایتی را تنها با توسل به عامل «فراموشی» توجیه کرد. به هر حال بسیاری از ابیات فراموش شده‌اند و در بسیاری از اشعار ابیات مذهبی و آموزنده به حدی جای اشعار اصلی را گرفته‌اند که نزد برخی خوانندگان محتوای روایتی به کلی از دست رفته است.

با این حال، وجود نمونه‌های متعدد از این سبک آزاد روایتی در دیگر مناطق ایران و نکاتی که پاره‌ای محققان در باره‌ی این روش مبهم نقل داستان گوشزد کرده‌اند ما را از یک قضاوت شتابزده مبتنی بر ملاک «فراموشی» باز می‌دارد. بلام اشاره می‌کند که اشعار خراسانی لزوماً روایتی یکدست از یک داستان ارائه نمی‌دهند (۷۹: ۱۹۷۲). در عین حال وی از ل. ر. لریمر (loriner) نقل می‌کند که : «شاعر بختیاری تمایلی برای ارائه‌ی حوادث یک داستان به صورت منظم و پشت سر هم نشان نمی‌دهد. اسامی اشخاص بدون اشاره به رابطه بین آنها و بدون روشن‌کردن موقعیت آنها ذکر می‌شود. شنونده باید خودآگاه به تاریخ قبیله‌ای بوده شخصیت‌های داستان را بشناسد.» (ایضاً: ۹۴). ی. ذکاء نیز شعری از منطقه‌ی فارسی (به نقل از کتاب وارینگ A. tour in sheeraz) ارائه می‌دهد که با همین سبک آزاد، داستان غم‌انگیز شکست و کشته‌شدن لطفعی خان‌زند به‌دست قاجارها را نقل می‌کند (ذکاء: ۱۱۰: ۱۳۶۸).

البته باز هم در اینجا می‌توان از «فراموشی» صحبت کرد؛ چه ضعف حافظه منحصر به مازندرانی‌ها نمی‌شود. اما به نظر ما بی‌دلیل نیست اگر پژوهشگران فوق‌الذکر این پراکندگی در روایت را بیشتر یک سبک خاص و یک روش آگاهانه برای روایت داستان‌ها می‌دانند تا نتیجه‌ی ساده‌ی فراموشی. در واقع، اختصاصات مشترک آوازهای روایتی مازندرانی ما را بر آن می‌دارد که آنها را چون وجوه مشخصه‌ی سبکی ویژه تفسیر کنیم. پرش‌های زمانی، حذف نام شخصیت‌هایی که گفتارشان نقل می‌شود، اجتناب از فرمولهایی چون «گفتم» «گفت»، پاسخ داد و غیره در لحظه‌ی گذر از روایت موقعیت به گفتار، یا از گفتار یک شخصیت به گفتار شخصیت دیگر در گفتگوهای دونفره، این امر که نقش راوی به خود شخصیت‌ها داده می‌شود- چیزی که طبیعتاً احتمال وجود یک روایت اولیه به شیوه‌ی سوم شخص را منتفی می‌کند - چنان در همه‌ی آوازها رایجند که می‌توان آنها را به عنوان قواعد یک سبک در نظر گرفت.

امیری نیز ازهمین قواعد پیروی می‌کند؛ هر چند در مورد مشخص کردن گوینده‌ی گفتارها در اغلب موارد متغیر از سایر آوازها خود را نشان می‌دهد. کم نیستند ابیاتی که با «امیر گوته» (امیر می‌گوید) یا «گوهر گوته» (گوهر می‌گوید) شروع می‌شوند. به هر حال، امروزه به علت همین سبک آزاد روایتی، داستان کامل امیر و گوهر را کمتر کسی می‌داند. به طور کلی می‌توان گفت که این آواز روایت داستان عشق نافرجامی است که به خودکشی دو شخصیت اصلی آن، امیر و گوهر ختم می‌شود. پاره‌ای قسمت‌های افسانه بسیار شناخته شده‌اند. آثار آنها را می‌توان در آواز یافت بدون آنکه واقعاً و به طور کامل روایت شده باشند. اشعار ۱ و ۲ مربوط به لحظه‌ای می‌شود که امیرگوهر را هنگام خروج از حمام و در حالی که کودک یکی از همراهانش را در بغل دارد ملاقات می‌کند. شعر شماره‌ی ۹ در باره‌ی لحظه‌ای است که امیر به دستور مردی ثروتمند، حاجی صالح بیگ، به زندان افتاد؛ چون دختر او را که او نیز گوهر نام دارد از گوهر خود فروتر دانسته است (قسمت‌های مذکور توسط محمد حسن

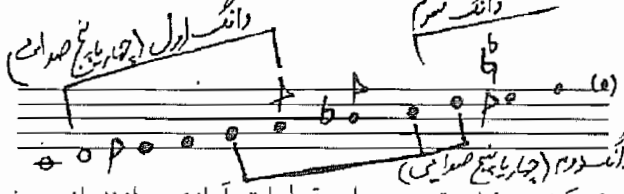
طالبی و نورمحمد طالبی برای نگارنده نقل شده‌اند).

۲ - موسیقی

از نظر موسیقی چندین نوع امیری و به تعداد خوانندگان، سبک اجرایی مختلف از این آواز می‌توان تشخیص داد. در اینجا لازم به نظر می‌رسد که تعریف خود را از نوع و سبک و تمایز که میان این دو قایل می‌شویم ارائه دهیم. آنچه دو نوع آواز را در اینجا دو نوع امیری را از یکدیگر متمایز می‌کند قالب (forme) کوچک ساختاری (microstructure) آنهاست. این مقوله در زیر با تفصیل لازم خواهد آمد اما قبل از آن تنها اشاره می‌کنیم که منظورمان از قالب کوچک ساختاری همه‌ی آن چیزی است که به انحای نغمه، دامنه و وسعت آن، احتمالاً فاصله‌های به‌کار رفته در آن و بویژه تقطیع آن به بخش‌های مختلف ارتباط می‌یابد.[۱] اما عوامل اساسی سبک متفاوتند. هر نغمه استخوانبندی ویژه‌ای دارد که همه‌ی اجراکنندگان ان را رعایت می‌کنند؛ مثلاً نغمه‌ی امیری، به طور کلی، عبارت از یک حرکت نزولی به طرف نت پایه‌ی یک دانگ زیر و از آنجا به طرف نت پایه‌ی دانگ بلافاصله بم‌تر است (جزئیات این استخوانبندی در زیر خواهد آمد). اما بی‌آنکه بداهه‌خوانی در موسیقی مازندران وجود داشته باشد، هر خواننده این حرکت را به شکل خاصی خود اجرا می‌کند. در واقع، با آنکه استخوان‌بندی آواز نزد همه‌ی اجرا کنندگان یکی است «بشره‌ی ملودیکی» که این استخوانبدی را می‌پوشاند برحسب خواننده تغییر می‌کند. گذشته از آن، تحریرها، طنین صدا و نحوه‌های اجرایی آواز

۱- قالب کوچک ساختاری در برابر قالب بزرگ ساختاری (mocrostructure) قرار می‌گیرد. اگر اولی به واحد ابتدایی و هسته‌ی اساسی آواز نظر دارد که عموماً یک یا دو بیت (یا بسیار به ندرت چند بیت) را در بر می‌گیرد، دومی در کلیت نحوه اجرای یک آواز در یک نشست قابل بررسی است. برای مثال امیری در قالب بزرگ ساختاری‌اش یا تسلسل چندین واحد ابتدایی است یا تناوب یک واحد از امیری با واحدی از آوازی دیگر (تقریباً همیشه طالبا)ست چنانکه در شرق مازندران رایج است.

از دیگر ویژگی‌های سبکی است که تنوع چشمگیری در مازندران دارد. در یک جمله می‌توان گفت که یک نوع امیری می‌تواند به سبک‌های متنوعی اجرا شود ولی یک سبک ویژه نوع خاصی به حساب نمی‌آید.

انواع امیری هر چه باشد طبیعتاً خصوصیات مشترکی آنها را به هم ارتباط می‌دهد چه؛ در غیر این صورت صحبت از انواع مختلف یک آواز واحد بی‌معنی می‌بود. اما ارائه دقیق این خصوصیات بسیار دشوار است. قطعیت در معرفی این یا ان ویژگی به عنوان خصوصیت مشترک در همه‌ی امیری‌ها بهره‌برداری کامل از دانگ دوم و گاه حتی دانگ سوم است؛

چیزی که به ندرت در سایر قطعات آوازی مازندرانی مشاهده می‌شود. در واقع نغمه‌ی یک امیری ممکن است از دانگ سوم شروع شده با دانگ دوم ادامه یابد و در نهایت به دانگ اول ختم شود و در هر مرحله به ترتیب روی «ر» ی زیر، «سل» و «ر» ی هم فرود آید. نوعی از این آواز – که در شرق معمول است دانگ اول را به کلی بلااستفاده می‌گذارد. اما نکته‌ی جالب‌توجه دراین نوع این است که در فرودنهایی، روی «سل»، دانگ دوم با تغییر قطعی سی (به‌عمل) ولا (به کرن) به دانگ شور تبدیل می‌شود/ چنین به نظر می‌رسد که این دانگ باثبات‌ترین دانگ موسیقی مازندرانی و شاید بسیاری دیگر موسیقی محلی ایران باشد.

ویژگی دیگر امیری‌ها که همه روی اشعار ۱۲ هجایی خوانده می‌شوند (چه اشعار امیر چه از آن دیگران ولی منسوب او)، این است که در همه موارد، بجز زمانی که نغمه با سبک گفتاری (parlando)[۱] اجرا می‌شود وقفه‌ای پس از هجای پنجم جمله‌ی موسیقایی را به دو قسمت

۱- ویژگی‌های این سبک در صفحات بعد تشریح خواهد شد.

تقسیم می‌کند. با این‌حال لازم به تذکر است که سبک هر خواننده می‌تواند در برجسته‌کردن یا برعکس مبهم گذاشتن این گسستگی در جمله مؤثر باشد.

نسبی‌بودن اعتبار ویژگی‌های مذکور به عنوان خصوصیات مشترک درامیری‌ها غیرقابل انکار است. اما دو خصوصیت استثناءناپذیر حداقل تا آنجا که به اطلاعات ما مربوط می‌شود می‌توان در همه‌ی انواع این آواز سراغ کرد و آن از یک سو «تک‌تمی» بودن همه‌ی امیری‌ها، همچون همه‌ی دیگر آوازهای مازندرانی است و از سوی دیگر وجود یک جمله‌ی مؤخره در پایان هر بیت یا هر بند است که روی کلماتی چون «علی جان»، «ای جان جان» و غیره خوانده می‌شود.

۱-۲- انواع امیری

قبل از هر چیز باید خاطر نشان کرد که مراجع صوتی ما، علاوه بر ضبط‌های شخصی در سال‌های ۷۴ و ۷۵، پاره‌ای از ضبط‌های آقایان احمد محسن‌پور و جهانگیر اشرفی را شامل می‌شود که این پژوهشگران با کمال لطف و محبت در اختیار نگارنده قرار داده‌اند. بدیهی است انواعی که در زیر بررسی خواهند شد در محدوده‌ی این مراجع صوتی شناخته شده‌اند و ذکر آنها احتمال وجود دیگر انواع را نفی نمی‌کند. کافی است به ابعاد گنجینه‌ی آقای محسن‌پور که شامل بیش از صد ساعت موسیقی ضبط شده است و ما بخش ناچیزی از آن را در اختیار داریم، بیندیشیم تا احتمال فوق‌الذکر در ذهنمان به قطعیت نزدیک شود به هر حال، صرف‌نظر از میزان بضاعت ما در زمینه‌ی اسناد صوتی، وجود انواعی که به شرح آنها می‌پردازیم قطعیت دارد.

عموماً در وهله‌ی اول دو نوع امیری را به راحتی می‌توان ازهم تمیز داد که از نظر ما همه‌ی انواع دیگر را در بطن این دو می‌توان با یکدیگر سنجید. یکی آن که تم آواز تنها یک بیت را یم‌پوشاند و دیگری آن که این تم دو یا به ندرت چند بیت را شامل می‌شود. این دو نوع را اشرفی

(مکالمه‌ی شخصی) به ترتیب امیری بلند و کوتاه می‌نامد. این نامگذاری هر چند ممکن است متناقض به نظر برسد اما با واقعیت تطابق دارد؛ چه با توجه به این که هر بند شعر امیر حداقل از دو بیت تشکیل شده است نوعی که در آن تم تنها یک بیت را می‌پوشاند برای یک بند کامل تکرار همان تم را طلب می‌کند و در نتیجه اجرای آن زمان بیشتری می‌برد با این حال باید متذکر شد که از یک سو به نظر نمی‌رسد چنین نامگذاری‌ای میان خوانندگان محلی رایج باشد و از سوی دیگر بلندی یا کوتاهی یک امیری از نظر زمانی مفاهیمی کاملاً نسبی هستند و به سبک خواننده بستگی دارند؛ چنانکه اجرای امیری کوتاه یک خواننده ممکن است از اجرای امیری بلند خواننده‌ای دیگر طولانی‌تر باشد.

امیری بلند

به نظر می‌رسد با صدای نورمحمد طالبی (آوانگاری شماره‌ی ۱) یک نمونه‌ی کامل از نوع بلند باشد. اطلاق صفت کامل به این نمونه نباید لزوماً به عنوان برتری‌دادن این اجرا، از لحاظ اصالت و پیچیدگی و غیره، بر دیگر اجراها تلقی شود (هر چند ارزش اجراهای این خواننده غیرقابل انکار است). در واقع، آنچه که این نمونه را برجسته می‌کند این است که در آن خواننده گویی تمام امکانات بالقوه‌ی این نوع را به روشنی به فعل در آورده است؛ به نحو دیگر نمونه‌ها می‌توانند با آن سنجیده شوند. همانطورکه دیده می‌شود تم واحد آواز تنها یک بیت را در بر می‌گیرد[۱] و مؤخره‌ای روی کلمات «ای جان، ای جان» به آن پایان می‌بخشد. آنچه آوانگاری شده است همان واحد ابتدایی آواز امیری (در نوع بلند) است که در زیرنویس صفحه ۴ به آن اشاره شد. مصراع اول تحریرهای پیچیده‌ای را شامل می‌شود که باید بر تقریبی بودن آوانگاری آنها تأکید

۱- همین یک بیت در آوانگاری آمده است. بیت دوم بر روی همین نغمه با اندک تفاوتهایی خوانده می‌شود.

کرد. خواننده به طرز روشنی این مصراع را به دو قسمت ۵ هجایی و ۷ هجایی تقسیم کرده است. قسمت اول (۵ هجایی) دانگ سوم گام موسیقی مازندرانی را در برگرفته روی «ر» ی زیر توقف می‌کند و قسمت دوم (۷هجایی) دانگ دوم را به خود اختصاص داده روی «سل» پایان می‌یابد. چنین تقسیم‌بندی‌ای در مصراع بعدی که به تبع یکی از ویژگی‌هایی که در پاره‌ای دیگر از آوازهای مازندرانی نیز، چون کتولی و هرایی، می‌توان سراغ کرد سریعتر و کوتاهتر از مصراع اول اجرا شده است به سختی محسوس است. این بخش از آواز نغمه را به سمت دانگ اول هدایت می‌کند و روی «ر» ی هم فرود می‌آید و سرانجام، مؤخره این فرود نهایی را در دانگ اول تثبیت می‌کند.

امیری بلند شعبات مختلفی دارد. در یک نوع آن مؤخره در پایان بند ظاهر می‌شود و امیری‌های بلندی که از دانگ سوم غفلت می‌کنند می‌توانند نوع مستقلی به حساب آیند. در ضمن گاهی این مصراع دوم است که به طرز واضحتری به دو قسمت ۵ و ۷ هجایی تقسیم می‌شود (ر. ک. آوانگاری ۲ که امکانات فوق‌الذکر را با هم ترکیب کرده است).

امیری کوتاه

نمونه خوبی از این نوع که ابوالحسن خوشرو خواندند، در آوانگاری شماره‌ی ۳ آمده است، تم یک بند کامل را شامل می‌شود و همه‌ی مصراع‌ها به طرز روشنی به دو قسمت ۵ و ۷ هجایی تقسیم شده‌اند. قسمت اول تقریباً در همه‌ی موارد روی سی‌کرن فرود می‌آید و قسمت دوم در سه مصراع اول روی «سل» و در مصراع آخر روی «ر»ی بم خاتمه می‌پذیرد. بدیهی است که در این نوع، مؤخره همواره در آخر بند ظاهر می‌شود.

در نوع دیگری از امیری کوتاه قسمت ۵ هجایی در حداقل سه مصراع نخست روی «ر» ی زیر (به جای سی‌کرن) توقف می‌کند. نوع بسیار خاص این امیری که تنها در شرق خوانده می‌شود همانست که دانگ اول گام را بلااستفاده می‌گذارد و قبلاً به آن اشاره کردیم. (نخستین بار

محسن‌پور توجه نگارنده را به این نوع جلب کرد). همان طور که در اوانگاری شماره‌ی ۴ دیده می‌شود (امیری با صدای محمد حسن طالبی) ترتیب نت‌های خاتمه‌ی مصراع‌ها با آوانگاری شماره‌ی ۳ تفاوت دارد: یک مصراع با نت «ر»ی زیر و سه مصراع با نت «سل» خاتمه می‌پذیرند. در آخرین مصراع شاهد شکل‌گیری دانگ شور در دانگ دوم هستیم و در اینجا نیز مؤخره نقش تثبیت‌کننده‌ی فرود را در این دانگ ایفا می‌کند. در ضمن لازم به تذکر است که در اینجا تنها مصراع‌های دوم ابیات از تقسیم ۵ و ۷ هجایی تبعیت می‌کنند.

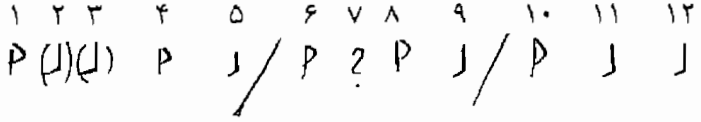
۲-۲- استخوانبندی ریتمیک

با این که امیری آوازی با وزن آزاد است همچون همتاهای مازندرانی‌اش کتولی، کل حال و غیره، از یک استخوان‌بندی ریتمیک «پنهان» برخوردار است. باید خاطرنشان کرد اگر این استخوانبندی ریتمیک در آوازهایی چون نجما و حقانی که روی اشعار فارسی خوانده می‌شوند تابع وزن شعر است، در امیری که اشعار دوازده هجایی دارد باید یک عامل موسیقایی مستقل به حساب آید.[۱] هشت امیری آوانگاری‌های شماره‌ی ۵ و ۶ به منظور استخراج این استخوانبندی ریتمیک با ملاک زیر انتخاب شده‌اند: از آنجا که هر خواننده سبک اجرایی خاص دارد، سعی شده است نمونه‌هایی انتخاب شود آن را خواننده‌های مختلف خوانده‌اند تا مقایسه‌ی آنها حداکثر امکانات اجرایی آواز امیری را به نمایش بگذارد. در عین حال به منظور اجتناب از افزیش تصنعی نقش یکی از این امکانات در مقایسه، از هر خواننده تنها یک نمونه آمده؛ اگر زمانی که خواننده‌ای امکان اجرایی مختلف را مورد بهره‌برداری قرار داده است. نکته‌ی دیگراین اگر چهار نمونه‌ی آخر در

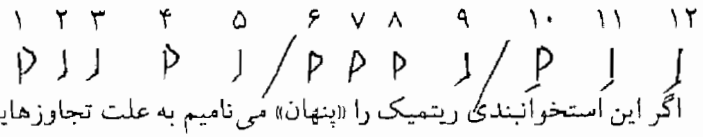
۱- بحث بر سر هجایی‌بودن این اشعار و استقلال ریتم آواز را که در این مقاله نمی‌گنجد به فرصت دیگر موکول می‌کنیم.

پاره‌ای موارد با دیگر نمونه‌ها ناهماهنگی نشان می‌دهند به علت سبک آوازی – گفتاری آنهاست که بعداً به آن خواهیم پرداخت.

از مقایسه‌ی ارزش‌های زمانی خوانده شده روی هجاهای مختلف به این نتیجه می‌رسیم که هجای اول، تقریباً در همه‌ی نمونه‌ها کوتاه خوانده شده است (چنگ)، هجاهای دوم و سوم در بیشتر موارد بند (سیاه)، هجای چهارم تقریباً همیشه کوتاه (مگر در یک مورد) و به همین ترتیب تا آخر شکل زیر طرح تقریبی استخوانبندی ریتمیک حاصل از این مقایسه را نشان می‌دهد.



با مراجعه به پاره‌ای از نمونه‌های همین آوانگاری می‌توان حدس زد که استخوانبندی ریتمیک امیری که همه‌ی خواننده‌ها آگاهانه یا ناآگاهانه و به هر صورت کمابیش، رعایت می‌کنند به شکل زیر می‌باشد.



اگر این استخوانبندی ریتمیک را «پنهان» می‌نامیم به علت تجاوزهایی است که از آن در هنگام اجرا می‌شود و ردیابی آن را بسیار دشوار می‌سازد. هر خواننده، به خود تا حدی آزادی می‌دهد تا آن را نرم کرده، تغییر شکل دهد. یک استرتو[۱] (stretto) در آغاز، اندکی رو بـا تـو جـای دیگر مدل ریتمیک را ـ در عین ثابت نگهداشتن چارچوب آن که بر نقاط

۱– این اصطلاح را از موسیقی غربی وام‌گرفته‌ایم تا کوتاه کردن ارزش‌های زمانی را در ابتدای هر مصراع، نکته‌ای که تسوگه به ان در مورد آواز موسیقی سنتی اشاره کرده و برای آواز مازندرانی نیز صادق است، بیان کنیم (ر. ک ۱۹۷۰، Tsuge).

حساس که تغییر ارزش زمانی آنها تحمل نمی‌شود استوار است- دگرگون می‌کند؛ پدیده‌ای که باید گفت به اعتقاد بسیاری ازخبرگان در موسیقی سنتی نیز وجود دارد.

۳-۲- یک سبک خاص از اجرای امیری

این سبک خاص که می‌توان آن را آوازی - گفتاری (parlando - cantabile) نامید کمتر در مرکز و بیشتر در شرق و غرب رایج است. در واقع، بخشی از آواز در این سبک - که می‌تواند در هر دو نوع امیری و شعبات آن‌ها به کار رود- به صورت گفتاری، سریع با ارزش‌های زمانی تقریباً مساوی که باعث محو هر چه بیشتر آثار استخوانبندی ریتمیک می‌شود به اجرا در می‌آید؛ چیزی مثل رسیتاتیف‌های اولیه‌ی اپرای باروک اروپایی. ولی این ویژگی به خودی خود علت برجسته‌کردن این سبک که ما در میان سبک‌های دیگر انجام می‌دهیم، نیست. در واقع، مطالعه‌ی شیوه‌ی گفتاری این را امکان می‌دهد که به یکی از مسائل مهم در باره‌ی پیوند شعر و موسیقی در آواز مازندرانی پاسخی در خور داده شود؛ چه در این سبک بیش از هر سبک دیگری شاهد تغییر شکل کلام به خصوص در آنچه مربوط به افزایش و یا کاهش تعداد هجاها می‌شود، هستیم. سؤالی که مطرح می‌شود این است: کدام عامل، سبک اجرا یا تغییر اشعار، علت دیگری است؟ آیا فراموش‌کردن کلام یا اشتباه خواندن آن - که منجر به افزایش یا کاهش دلبخواهی هجاها می‌شود خواننده را وا می‌دارد تا با کنارگذاشتن استخوانبندی ریتمیک خاص نغمه شیوه‌ی گفتاری را برگزیند / شیوه‌ای که آزادی بیشتری به او می‌دهد تا هجاهای افزوده یا خلاء ناشی از هجاهای افتاده را با نغمه سازگار کند یا بر عکس این شیوه‌ی گفتاری مستقل از هر گونه ضعف یاقوت خواننده در به خاطر آوردن اشعار وجود دارد و خصوصیت بی‌قید و بند و فاقد اجبار ریتمیک این شیوه زمینه را برای خواننده فراهم می‌آورد تا وی خود را از اجرای دقیق شعر معاف بداند و بگوییم، «وسوسه شود» که هجاهایی بر آن بیفزاید یا

از آن بکاهد؟ به عبارت دیگر آیا به سبک گفتاری آواز می‌خوانیم چون شکل صحیح و دقیق شعر را به خاطر نمی‌آوریم یا شعر را تغییر شکل می‌دهیم چون به سبک گفتاری آواز می‌خوانیم؟ تجزیه و تحلیل دقیق آوازهای خوانده شده به این سبک ما را بر آن می‌دارد که مورد دوم را صادق بدانیم.

برای مثال نگاه کنیم به آوانگاری شماره‌ی ۴ که قبلاً ما را در مورد شناسایی نوع شرقی امیری کوتاه یاری داد و نمونه‌ی خوبی در سبک آوازی - گفتاری به شمار می‌رود. در این امیری که تم آن چهار مصراع را می‌پوشاند تقسیم ۷+۵ هجایی فقط در مصراع‌های دوم و چهارم صورت می‌گیرد. آنچه این تقسیم را در جمله‌ی موسیقایی مشخص می‌کند حرکت پایین رونده در بخش ۷ هجایی و نیز، بخصوص، تمایز روشن میان سبک گفتاری و آوازی در جمله‌های مزبور و دیگر جمله‌هاست. اولی، یعنی سبک گفتاری، تمام قسمت‌ها بجز بخش‌های ۷ هجایی را در برمی‌گیرد (یعنی اولین و سومین مصراع به‌اضافه‌ی بخش‌های ۵ هجایی مصراع‌های دوم و چهارم) و دومی، یعنی سبک آوازی، همین بخش‌های ۷ هجایی مصراع‌های دوم و چهارم را شامل می‌شود. همانطور که دیده می‌شود قسمت گفتاری محل اساسی تغییر شکل است: سومین مصراع شامل ۱۵ هجاست.

تمام نمونه‌هایی که از این سبک در اختیار داریم با تجزیه و تحلیل فوق تطبیق می‌کنند. تمام بخش‌های ۷ هجایی، در مصراع‌هایی که وقفه‌ای جمله‌ی موسیقی را به دو بخش تقسیم می‌کند به سبک آوازی خوانده می‌شوند و بسیار بندرت شماره‌ی هجاهایشان تغییر می‌کند. در حالی که بخش‌های دیگر، حتی قسمت اول همین جملات که باید قاعدتاً ۵ هجا داشته باشند، به سبک گفتاری خوانده شده، در بسیاری موارد دستخوش تغییرات در تعداد هجاها می‌شوند. به عبارت دیگر، خواننده همواره هجاهای اضافی را به بخش ۵ هجایی منتقل می‌کند وهجاهای جا افتاده را نیز از حساب همین بخش کم کرده، بخش ۷ هجایی را دست نخورده باقی

می‌گذارد.

در واقع به محض اینکه خواننده وارد سبک آوازی می‌شود اجبار رعایت استخوانبدی ریتمیک، او را از دخل و تصرف در شعر باز می‌دارد. از سوی دیگر همین اجبار خود کمک حافظه‌ای برای به خاطر سپردن صحیح شعر به حساب می‌آید. در سبک گفتاری این استخوانبندی ریتمیک کنار گذاشته شده، خواننده در توده‌ی بی‌شکل ارزش‌های زمانی تقریباً برابر بخت بسیاری برای گم‌شدن، فراموش کردن شکل اولیه شعر و استفاده از آزادی خود برای دگرگون کردن شعر دارد. در مرکز، نزد خوانندگانی که سبک گفتاری غایب است و چارچوب ریتمیک، همواره حاضر، تغییر شکل به حداقل کاهش می‌یابد. (آوانگاری شماره‌ی ۱).

«منابع و مآخذ»

- درن، ب. و شفیع، م. م.
۱۲۷۷ کنزالاسرار مازندرانی، مطبعه‌ی سن پترزبورگ.
- درویشی، م. ر. و بوستان، ب.
۱۳۷۰ هفت اورنگ، تهران، حوزه‌ی هنری.
- ذکا، ی.
۱۳۶۸ «یک تصنیف قدیمی شیرازی» در شعر و موسیقی در ایران، تهران، هیرمند.
- سلیمانی، ح. ق و ع. ر.
۱۳۷۱ «موسیقی مقامی قوچان» (مصاحبه)، در آهنگ، سال سوم، شماره‌ی ۵، تهران.
- عمادی، ا.
۱۳۷۳ «امیر پازواری بزرگترین شاعر تبری‌گوی مازندران» در گیله‌وا، سال سوم، شماره‌های ۲۳-۲۲ و ۲۵-۲۴.
- محسن‌پور، ا.
- موسیقی مازندران، چاپ نشده.
- میر سید ظهیرالدین مرعشی
۱۳۴۵ تاریخ طبرستان و رویان و مازندران، تهران، مؤسسه مطبوعات شرق.
- هنرمند، ن.
۱۳۶۹ پژوهشی در زبان تبری، آمل - کتابسرای طالب آملی.

BLUM/ S.

1972 "The concept of the Asheq in Northern Khorasan"/ in Asian Music / N/1.

1978 "changing Roles of performers in Meshhed and Bojnurd/ Iran", in Eight Urban Musical Callures, Traditian and Change, Ed. / B. Nettl, Urbana, Chicago, London.

TSUGE, G.

1970 "Rythnuc Aspects of the Auas in persian Music" in EM/ vol. XIV. no2/ May.

امیر:

مـــره گـــننه کـــل امـــیر پـــازواره　　بلو منه دس مرز گیرمه تیمه جاره
خله گوونه شه گـوک و چـه داره　　مـــردم بـزاگـو وفـای کـس نـداره

مراکل امیر پازواری می‌خوانند/ بلو در دست، مرز انباره‌ی شالی را معین می‌کنم. گاو باید خودگوساله‌اش‌رانگاه‌دارد/گوساله‌ی زاییده‌ی‌گاو مردم‌به کسی‌وفانمی‌کند.

گوهر:

خوانی بدونی من خاجیر کیجامه دترنه اومبه مـار
مـــــن بـــــال ســـرین نـــدیم بـــه ریش دار
بـــــی‌ریش ریکـــــارونه مـــــار بـــــدار
مـــــرکش بـــــزنه شب تـــا صـــوایـــی دار

می‌خواهی بدانی من دختری زیبا هستم و مادر دختر دیگری نمی‌شوم/ من بازو را بالین پیری نخواهم کرد.
پسری جوان باید/ تا مرا در آغوش بگیرد از شب تا صبح.

امیر:

بـورین و بهورین ام البنین زارد　　بـــیه بـــوینه عـباس نـامدارد
غیرت بـونین یک پیر و دمـارد　　جنگ دشمن دست نهیته برارد

بروید و بگویید زاری ام‌البنین را/ بیاید و ببینید عباس نامدار را.
غیرت را ببینید از یک پدر و مادر/ در جنگ با دشمن دست نکشید از برادر.

گوهر:

امـیر کـل ســرکار مــن تـوکلیه　　تـوکل بـر خـدا مـدد مـن عـلیه
جـــوگندم‌بکاشتمه‌ورفلک‌بوریه　　دنیاکسی‌غصه‌خورنه‌ونه بی‌عقلیه

ای کل امیر کار من توکل است/ توکل بر خدا، مدد من علی است.
جو و گندم کاشتم فلک آن را برید/کسی که در این دنیا غصه بخورد از بی‌عقلی است.

امیر:

گوهرگل‌دیم‌بنازم‌من‌قدرتی خدار　　دیروز زمسون امروز بهار مار
شوره دینگوئه‌گل بیته تمام صرار　　چن جورونا دوینه سرندینه دینار

گوهر گل چهره بنازم قدرت خدا را/ دیروز زمستان و امروز بهار ماه را.
شبنم باراند و گل تمام صحرا را گرفت/ چقدر جوانها بودند که دنیا را سیر ندیدند.

گوهر:

ونه بدونم من آب دریا چه شوره
ونه بدونم من چشم یعقوب چه کوره
ونه بدونم من ماه و آفتاب چن تیره و چن نوره
جواب مر بئو را هم خیله دوره

باید بدانم آب دریا چرا شور است/ باید بدانم چرا چشم یعقوب کور است.
باید بدانم ماه و آفتاب چقدر تیره و چقدر نور است/ جواب مرابده را هم خیلی دور است.

امیر:

اون آب دریا از ذوالفقار امیرالمؤمنین هسوم به شوره
چشم یعقوب از داغ یوسف هسوم به کوره
ماه و آفتاب چل تیره و چل نوره

آب دریا از ضرب ذوالفقار شور است
چشم یعقوب از داغ یوسف کور است.
ماه و آفتاب چهل تیره و چهل نور است.

خجیر کیجا وی منه چه چو بزانه منه دشت بیته دبوردنه کوه بزانه
فرزند بمردن بی‌چی در و بزانه بندونی و من و تنه پابزانه

برای دختر زیبا روی مرا چوب زدند/ مرا در دشت گرفتند و بردند در کوه زدند.
فرزند مرده‌ها چرا به من دروغ گفتند؟/ به من و تو تهمت زدند.

بلبل میچکا نسرو مرغم دارنه حاجی صالح‌بیگ‌بیته مر بند دارنه
حاجی صالح‌بیگ تی سر و ته برار مر سر هاد دیدار بوم شه یار

ای بلبل مثل گنجشک قال و قیل مکن که من غم دارم/ حاجی صالح بیگ مرا در بند دارد.
حاجی صالح بیگ قسم به سر تو و به برادرت/ مرا رها کن تا به دیدار یارم برسم.

من بکوشت با ته که جار چوکای من بکوشت باری میان کیجا
انگوشت قلم و برفه کمونه کیجا برو بنیشینم دینا تمونه کیجا
مرا دختر باریک میان کشت؟ / مرا دختر باریک میان کشت.
ظریف انگشت و کمان ابروست دختر/بیا بنشینیم دنیا تمام می‌شود دختر
سیو شب ر موندنه ته دتا چش ملک مازون ارزنا ته لب خش
زنگال‌نیمه من منتقل بسوزم آتش ماهی نیمه من دوم دکنم کرفاکش
دو چشم تو به شب سیاه می‌ماند/ بوسه‌های تو به تمام مازندران می‌ارزد.
دغال نیستم که در منقل بسوزم/ ماهی نیستم که در تور گرفتار شوم.
دوست ونه آدم هم ولایتی بو
انار شافته سرخه گل تی‌تی بو
گرمی و سردی درد عاشقی ر بکشی بو
بیشت بخود و جهنم ر خوندی بو
دوست باید هم ولایتی آدم باشد/ انار رسیده و چون شکوفه‌های گل سرخ باشد.
گرمی و سردی روزگار و درد عاشقی کشیده باشد/ در بهشت خوابیده جهنم را خواب ندیده باشد.

با تشکر از آقای محسن‌پور که محبت کرده اشعار و ترجمه آنها (غیر از شماره‌های ۲، ۹، ۱۲) را در اختیار نگارنده قرار دادند. ترجمه شعرهای شماره‌ی ۲ و ۱۲ به لطف آقای علی‌اصغر مهجوریان ممکن شد ترجمه‌ی و شعر شماره‌ی ۹ را نگارنده مدیون آقای اشرفی است. بدینوسیله از هر دوی آنها سپاسگزاری می‌شود. در ضمن مسئولیت هرگونه خطای ناشی از نسخه‌برداری به عهده‌ی نگارنده است.

چند نکته در باره‌ی آوانگاری‌ها:

۱- همه‌ی قطعات به گامی انتقال داده شده‌اند که نت فرود نهایی آن «ر» ی زیر خطوط حامل است.

۲- ارزش‌های زمانی عموماً به سیاه و چنگ محدود شده‌اند. ولی این ارزش‌ها نبت معمول را بین خود برقرار نمی‌کنند. یک چنگ به طور ساده

فقط کوتاه‌تر از یک سیاه است. اگر احتمالاً به سفید یا دولا چنگ برخورد شود باید آنها با به ترتیب بلندتر و کوتاه‌تر از سیاه و چنگ به حساب آورد.

۳- تحریرها به شکل گروه‌های دولا چنگ با نت‌های کوچکتر از نت‌های اصلی نگاشته شده‌اند. در این گروه‌ها نت‌های پررنگ‌تر آنهایی هستند که کاملاً به‌طور تقریبی، به عنوان نت‌های اصلی برآورد کرده‌ایم.

۴- سعی کردیم که نغمه‌ی هر مصراع روی یک حامل نوشته شود. بنابراین فضاهای خالی روی پاره‌ای از حامل‌ها انفصال در نغمه به حساب نمی‌آید. همچنین، گاه لزوم آوانگاری سینپ تیک synoptique (زیر هم نوشتن نت‌های مربوط به هجاهای هم‌شماره در مصراع‌های مختلف) منجر به ایجاد فضاهای خالی میان نت‌های یک حامل شده که نباید وقفه در جمله‌ی موسیقیایی محسوب شود.

۵- در آوانگاری اشعار، کلمات میان پرانتز کلمات اضافه شده طبق سنت آوازخوانی همه جای ایران به متن اصلی است.

چند علامت:

غلت با نت بالایی

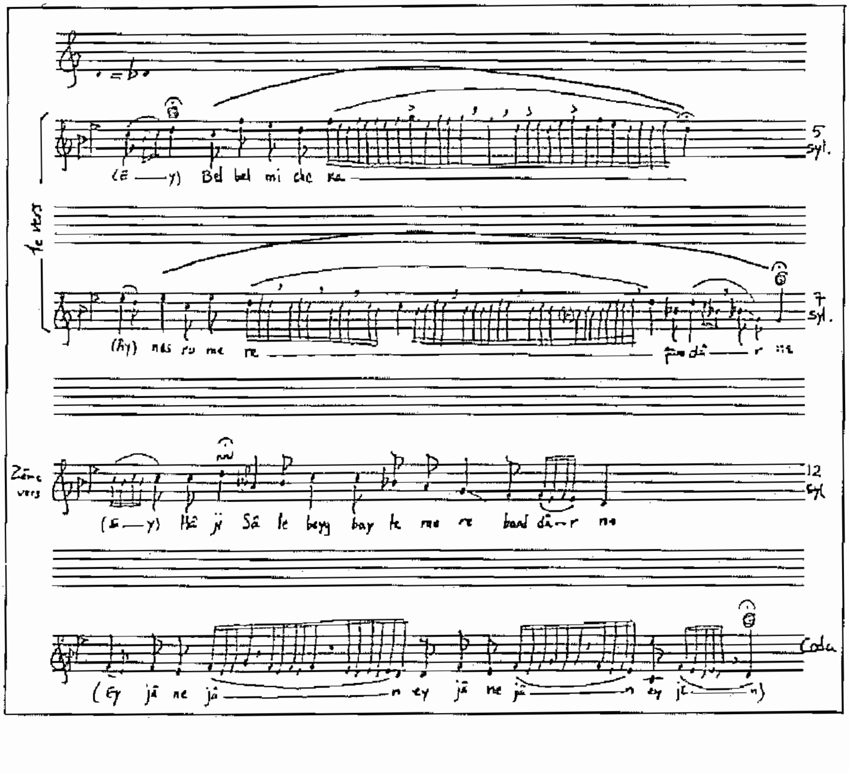
غلت با نت پایینی

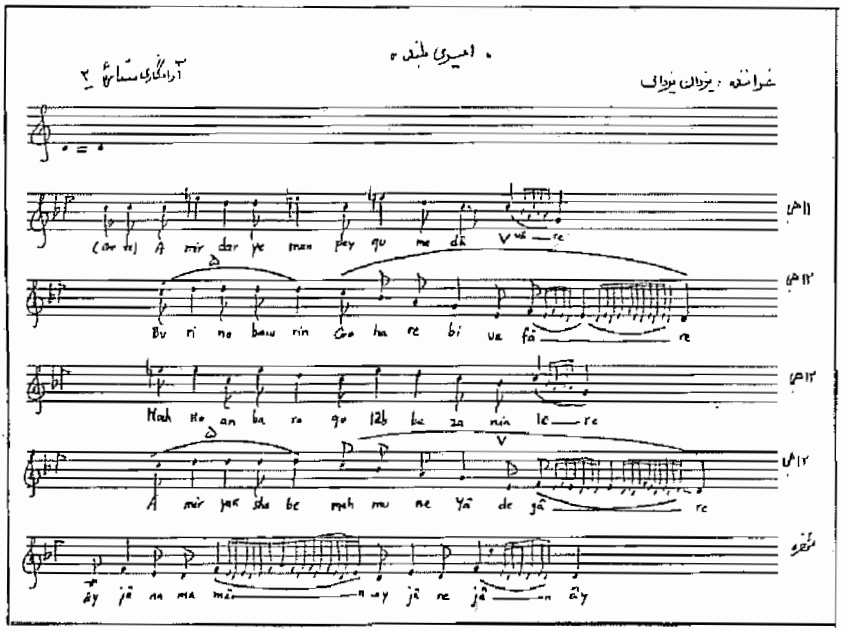
در تحریرها، نشان دهنده‌ی مکث بین نت‌هاست.
نتی که پس از این علامت می‌آید با یک حمله‌ی خفیف اجرا می‌شود.

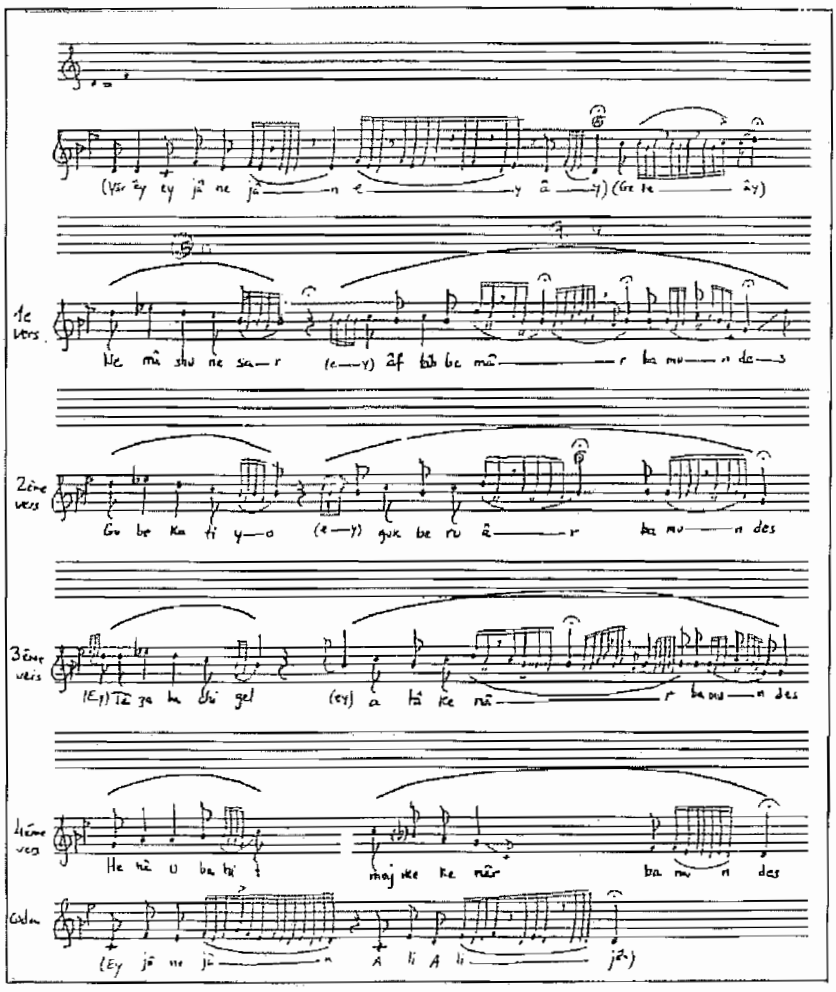
پیراتوی شدت صدا

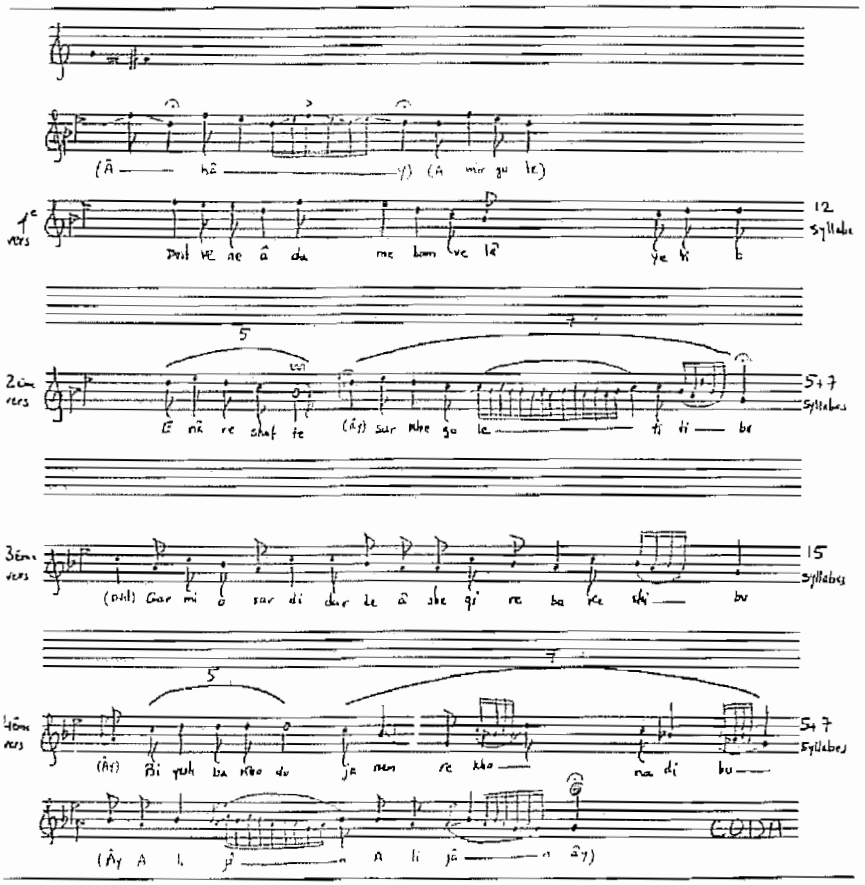
yodel = تناوب سریع صدا سر و سینه /// یا //

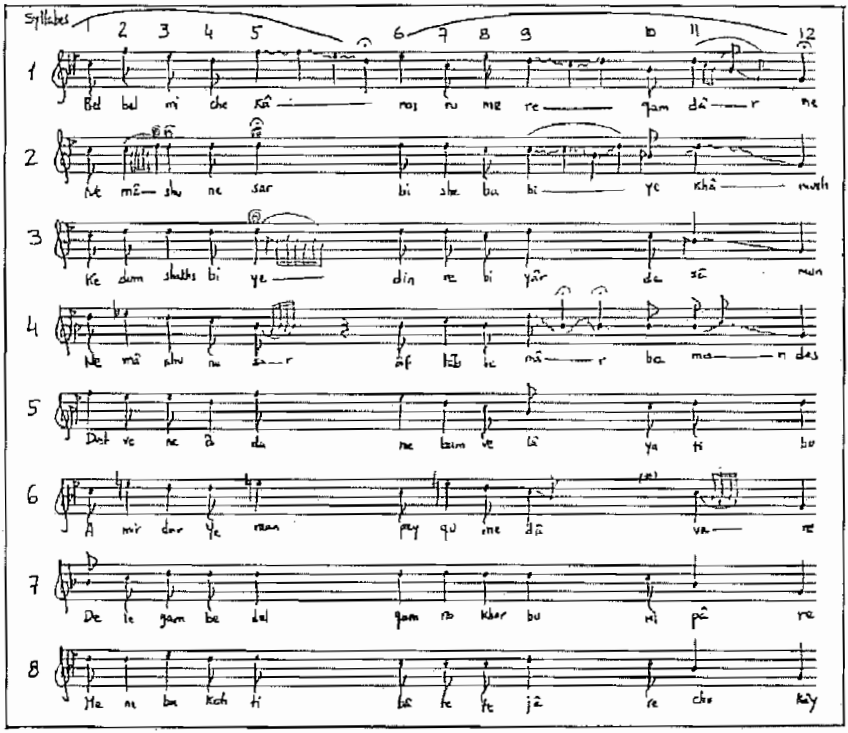
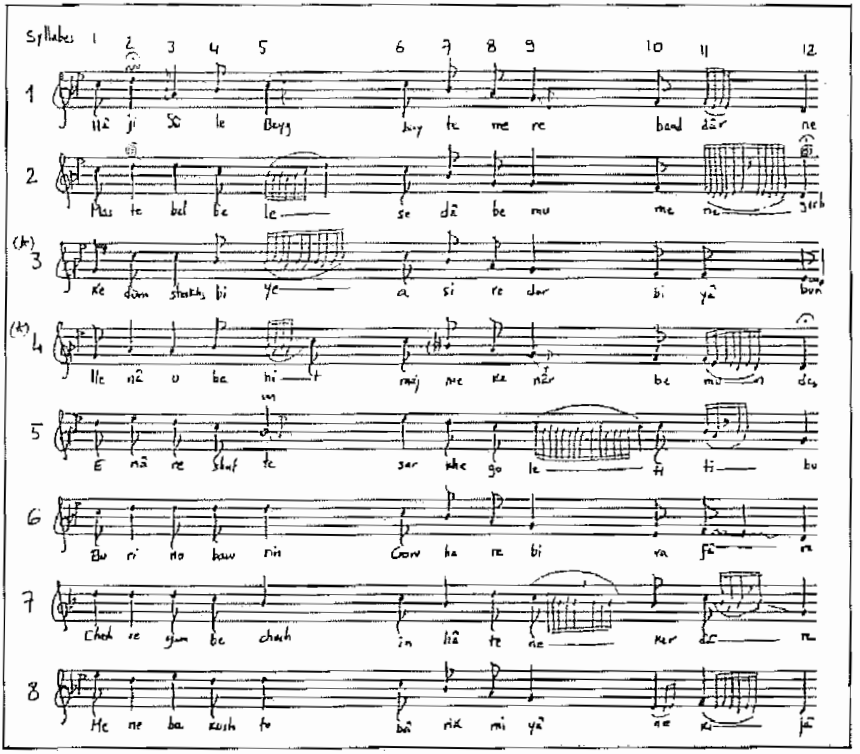
روی یک نت تحریر، نشان‌دهنده‌ی طولانی‌تر بودن این نت نسبت به دیگر نت‌های تحریر است. د


1e vers
Bel bel mi che ra
5 syl.
7 syl.
2ème vers
Hâ ji Sâ le beyg bay te me re band dâ r na
12 syl
(Ey jâ ne jâ n ey jâ ne jâ n ey jâ n)
Coda


آوازهای سنتی ۲
« امیری بلند »
خوانده : یزدان یزداف
(ay ay) A mir dar ye man bey qu me dā re
Bu ri no bau rin Ge ha re bi ue fā re
Hah ha an ha ra ge lāb ha za nin le re
A mir jan sha be mah mu ne yā de jā re
ay jā na ma mā n ay jā ne jā n āy


1e vers
2ème vers
3ème vers
4ème vers
Coda


(Â hâ y) (Â mir gu le)
1e vers
Prit re ne â da me kam ve lê ye ki b
12 Syllabes
2ème vers
Ê nê re shaf te (Âŷ) sar khe ga le ti li be
5+7 Syllabes
3ème vers
(Ŷiŷ) Gar mi o sar di dar le â she qi re ba ke shi bu
15 Syllabes
4ème vers
(Âŷ) Bi yuh ba khe du je men re kho na di bu
5+7 Syllabes
(Ây A li jâ n A li jâ n âŷ)
CODA


Syllables
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
1
Bel bal mi che kâ raj ru mig re gam dâ r ne
2
Ne mî shu ne sar bi she bu bi ye khâ nuth
3
Ke dam shalks bi ye din re bi yâr da sê nun
4
Ne mî shu ne sa r âf hîb ic mî r ba ma n des
5
Dek ve ne â da ne taim ve lî ya ti bo
6
A mir dar ye nan pey qu ine dî ve re
7
De le gam be del gam ro kher bu ni pê re
8
Ma ne ba kch ti lê fe fe jâ re che key

Syllables 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
1 Ha ji Sō le Berg bay te me re band dâr ne
2 Mas te bel be le se dâ be mu me ne sich
(k) 3 Ke dom stark bi ye a si re der bi yâ bun
(k) 4 Ile nâ u ba hi t maj me ke nêr be mâ n dê
5 E nâ re shuf te sar she go le H ti bu
6 Bu ri no kaw rin Gow ha re bi va fê n
7 Chek re yum be chuh in liâ te ne Ker dê n
8 He ne ba kush te bâ nik mi yâ ae ki fê

«ارتباط موسیقی مازندرانی با بعضی از مقامهای کهن ایران»

بهمنیار شریفی

در کشور پهناور ایران اقوام گوناگونی زندگی می‌کنند که بسیاری از آنها بینانهای فرهنگی و ریشه‌های موسیقیایی مشترکی دارند. این اشتراک بیشتر در برگیرنده‌ی فواصل، سازها، وزن، زبان، مقامها، گردش و روند نغمات و تزئینات و بطور کلی مضمون و محتوا می‌باشد.

موسیقی دستگاهی ایران به دلیل نظام خاص در روند نغمات و تنیده‌شدن چندین مقام در قالب یک دستگاه با موسیقی سایر مناطق ایران تفاوت یافته است.

شاید بتوان گفت رابطه موسیقی دستگاهی ایران با موسیقی نواحی به مانند پیوند زبان فارسی با سایر گویش‌های این زبان می‌باشد. چنانکه زبان فارسی و گویش‌های آن از یک ریشه واحد بوجود آمدند که در سیر و تطور تاریخی هر یک روند تکاملی خاصی برای خود پیدا کرده و ظرفیتهای ویژه‌ای برای هر کلام بوجود آمده است. این جستار کوتاه تلاش دارد تا در حد امکان پیوند و ارتباط موسیقی مازندران را با مقامهای کهن ایران مورد بررسی قرار دهد.

تصویر کلی و عمومی از مقامهای موسیقی کهن ایران

از زمان صفی‌الدین[۱] به بعد هر پرده (ط) قابل تقسیم به دو بقیه (ب) و یک فضل (ف) بوده است. ابن سینا و صفی‌الدین از اختلاف در فاصله پرده‌ی کوچک (ب + ب) و نیم پرده بزرگ (ف+ب) چشم‌پوشی کرده در تشکیل ملایم‌ها[۲] و دوره‌ها آنها را برابر دانسته مجنب (ج) نامیده‌اند آنها از جهت فواصل مورد اجزاء و یا ثبت انواع ملایم‌ها برای تشکیل دوره‌ها (مقام‌ها) سه نوع فاصله[۳] قائل شده‌اند:

پرده بزرگ (طنینی): ط　　ط= ف +ب+ب

پرده کوچک و یا نیم‌پرده بزرگ:ج　　$ج = \frac{ب + ب}{ف + ب}$

نیم پرده کوچک: ب　　ب = ب

مقام یا دور از دو فاصله ذی[۴]الاربع (چهارم) و فاصله‌ی ذی‌الخمس (پنجم) تشکیل می‌شود. فاصله چهارم دارای ۷ نوع ملایم و فاصله پنجم دارای ۱۳ نوع ملایم بود و علی جرجانی[۵] در شرح ادوار صفی‌الدین ارموی ۳۲ مقام دیگر به مقامهای فوق افزوده است.

«بدانک هر دوری را ادوار اصلی هست که آن دور مبنی بر آن اصل است و آن از اقسام ذی‌الاربع یا ذی‌الخمس بود و ادوار مشهوره نزد عرب دوازده است که عجم آنها را دوازده مقام و پرده و شُد نیز خوانند و آنها

۱- صفی‌الدین ارموی مؤلف رساله شرفیه و کتاب الادوار وفات ۶۹۴ از بزرگترین موسیقیدانان مشرق زمین بوده است.

۲- در مورد ملایم‌ها و متنافرها نگاه کنید. مراغه‌ای، عبدالقادر، جامع‌الالحان، به اهتمام تقی بینش، مطالعات و تحقیقات فرهنگی وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی سال ۱۳۶۶. ص ۶۰-۴۱ و ۶۳-۶۱.

۳- کیانی، مجید، هفت دستگاه موسیقی ایران، ص ۲۱.

۴- مراغه‌ای، عبدالقادر، همان کتاب ص ۷۸-۷۴.

۵- علی جرجانی موسیقیدان قرن هفتم هجری.

بعضی هشت نغمه‌اند و بعضی نه نغمه برین موجب:
عشاق، نوی، بوسلیک، راست، حسینی، حجازی، راهوی، زنگوله، عراق، اصفهان، زیرافکند، بزرگ»[۱]

از میان دوازده[۲] مقام فوق شش مقام اولی امروزه در موسیقی نواحی و دستگاهی ایران کاربرد دارد و تعدادی از ۳۲ مقام اضافه شده علی جرجانی مانند جان‌فزا – بوستان و...

فواصل شش مقام مذکور بدین شرح می‌باشد:

مقام عشاق منطبق با ماهور و راست پنجگاه ط ب ط ط ب ط ط

مقام حسینی منطبق با شور ط ط ج ج ط ج ج

مقام نوا با گوشه‌های بیات راجه و نهفت دستگاه نوا و قسمت درآمد با مقام جان‌فزا ط ط ب ط ط ب ط

مقام راست منطبق با سه‌گاه و با تغییر دانگ با چهارگاه برابر است

ط ج بج ط ج بج ط

منطبق با سه‌گاه و با تغییردانگ با چهارگاه

تغییر دانگ ط ج ط ج بج ط ج

مقام بوسلیک ط ط ط ب ط ط ب

مقام حجازی منطبق با درآمد همایون ط ج ط ج ط ج بج

فشرده‌ای در باره مقامهای موسیقی مازندران

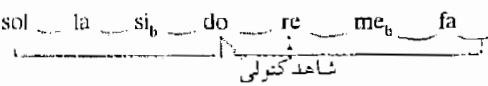
موسیقی مازندرانی دارای سه مقام مهم است این مقامهای عبارتند از مقام امیری، مقام کتولی و مقام طالب در این میان امیری نسبت به سایر مقامهای اصلی و فرعی دارای گستره بیشتری است.

فواصل مقام جان فزاط ط ب ط ط ج ج

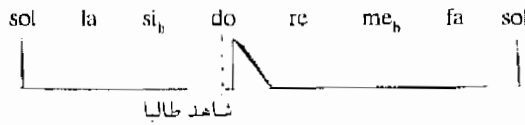
فواصل مقام کتولی برابر با مقام جان فزا ط ط ب ط ط بج بج

۱- مقاصدالالحان ص ۵۶.

۲- هفت دستگاه موسیقی ایران مجید کیانی ص ۳۷-۲۳.



فواصل مقام طالبا منطبق با مقام جانفزا ط ط ب ط ط ج ج

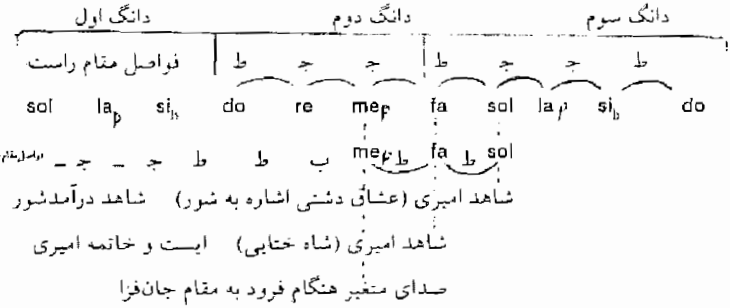


فواصل دو مقام کتولی و طالبا منطبق با مقام جانفزا هستند. تفاوت صدای شاهد باعث بوجودآمدن دو فضای مختلف بین این دو می‌شود، به این ترتیب که کتولی در مایه دشتی و طالبا در مایه ابوعطا اجرا می‌شوند.

مقام امیری[۱]

شاید بتوان ادعا کرد مهمترین مقام موسیقی مازندران امیری است. این مقام از دو جهت حائز اهمیت است اول اینکه گستره صوتی مقام امیری تا سه دانگ است که هیچ مقام فرعی (ترانه‌ها) و دو مقام کتولی و طالبا (از مقامهای اصلی) تا این اندازه گسترش ندارند و دوم اینکه تغییر مقام در آهنگ امیری (هنگام فرود) از مقام راست به مقام جانفزا است. مقام امیری در قسمت میانه مازندران که دربرگیرنده‌ی شهرهای ساری، قائمشهر، سوادکوه، دو دانگه، جویبار، بابل، بندپی و آمل تا نور است معمولاً به دو گونه اجرا می‌شود: گونه اول قابل انطباق با آواز دشتی گوشه اوج (عشاق – اشاره به شور) و گونه دیگر منطبق با گوشه شاه ختایی در سه‌گاه و نوا می‌باشد فواصل مقام امیری به شکل زیر است:

۱- مقام امیری دارای منر آزاد است.



داشتن صدای رسا، توانایی اجرای تربرهای مناسب در صداهای بالا (معمولاً کمتر شنیده شده است که آهنگ امیری را در اکتاو پایین بخوانند)، انتخاب اشعار مناسب در فضاهای گوناگون هنگام اجرا نوعی بداهه‌خوانی در امیری را بوجود آورده است. امیری خوانی از ویژگیهای یک خواننده خوب است و شاید به همین دلیل امیری‌خوانان در موسیقی مازندران از جایگاه ویژه‌ای نسبت به ترانه‌خوانها برخوردارند.

نتیجه‌گیری

از مجموع این بحث کوتاه می‌توان به نوعی نتایج زیر را حاصل کرد.

الف: موسیقی مازندرانی نوعی موسیقی قدیمی است که فواصل مقامهای کتولی – طالبای آن با مقام جانفزا قابل انطباق می‌باشد.

ب: مقام امیری ترکیبی از دو مقام راست و جان فزا می‌باشد.

ج: مقام امیری به دلیل داشتن مترآزاد، قابلیت بیشتری برای بداهه‌خوانی و بداهه‌نوازی دارد.

د: مقام‌امیری تا سه دانگ و سایر مقامها از یک تا دو دانگ گسترش دارند.

هـ: مقام امیری در منطقه مرکزی مازندران به دو گونه با مشاهده‌های متفاوت اجرا می‌شود. (که بحث و بررسی دقیق‌تر در این باب جستاری دیگر و فرصتی بیشتر را می‌طلبد).

بدین‌ترتیب‌موسیقی‌امیری رامی‌توان از مهمترین ارکان موسیقی مازندران و از خطوط اصلی رابط موسیقی این دیار با موسیقی کهن ایران دانست.

بخش چهارم

نقد و بررسی کنزالاسرار

لهیر پازواری

دکتر منوچهر ستوده

زبان طبری یکی از شاخه‌های مهم زبان فارسی است. رسایی و توانایی این زبان به حدی بوده که مرزبان‌نامه که تاریخ اجتماعی شمال ایران است به این زبان نوشته شده بود و سپس آن را به زبان فارسی ترجمه کردند. شعرایی چون مسته‌مرد و دیواروز مقاصد و مفاهیم عشقی و حالات روحی خود را به این زبان بیان کرده‌اند.

خط دیوان مازنی زبانزد محققان ایرانی و خارجی است و در شاهنامه‌ی فردوسی از آن یاد شده است ولی حروف آن تا امروز شناخته شده نیست. دو کتیبه در دو میل که یکی از آنها حدود شش متر ارتفاع دارد در هزار جریب است و اهل تحقیق و تتبع اصرار دارند آنها را خط پهلوی قدیم بدانند. این بنده با مطالعه و مقابله‌ی آنها هنوز نتوانسته‌ام این نظر را بپذیرم. از این رو حدس می‌زنم که بازمانده‌ی خط دیوان مازنی است. مطالعه و مداقه بنده هنوز ادامه دارد و امیدوارم روزی بتوانم این مسأله را حل کنم.

زبان طبری در محدوده‌ی جغرافیایی زیر به حیات خود ادامه می‌دهد: از طرف شرق تقریباً به همان «جرکلباد» یا «دیوار تمیشه» می‌رسد. از این سامان که رو به شرق برویم به استراباد می‌رسیم. مردم استرآباد به دو زبان

«لوترا استرابادی» و «پارسی گرگانی» سخن می‌گویند.
صاحب حدودالعالم در باره‌ی گرگان و استرآباد می‌نویسد:
گرگان شهری است ومر او را ناحیتی بزرگ است و سوادی خرم و کشت و برز بسیار و نعمت فراخ و سرحد میان دیلمان و خراسان و مردمانی‌اند درست صورت و جنگی و پاک‌جامه و با مروت و میهمان‌دار و این شهر بر دو نیم است: شهرستان است و بکرآباد و رود هرند کز طوس برود به میان این هر دو نیمه بگذرد و مستقر پادشاه طبرستان است و از وی جامه‌ی ابریشم سیاه خیزد و وقایه و دیبا و قزین.
و در باره‌ی استرآبادی می‌نویسد:
شهری است بر دامن کوه نهاده و با نعمت و خرم و آبهای روان و هوای درست و ایشان برد و زبان سخن گویند: یکی لوترا استرآبادی و دیگر به «پارسی گرگانی».
حد شمالی مازندران به دریاست و حد غربی آن در زمانهای قدیم به ملاط می‌رسید که بعدها مدفن سلاطین کیایی گیلان شد. این سامان کمی به طرف شرق حرکت کرد و در رودخانه «سورفانی» متوقف گردید اما به علت نقل و انتقالات و جابجایی ایلات در ازمنه مختلف سرحد حقیقی زبان مازندران نیست و زبان مردم مازندران در این سرحد آلوده شده است.
حد جنوبی زبان طبری به رشته اصلی کوههای سرکشیده البرز می‌رسد.
در این محدوده‌ی زبانی علمایی چون جریر طبری و شعرایی چون قابوس وشمگیر زیاری و طالب آملی و امیر پازواری داریم. از حال و هوای اجتماعی که در دیوان امیر پازواری منعکس است باید این شاعر نادره‌گوی را مربوط به قرن دهم و یازدهم هجری بدانیم.
سخن در باره‌ی او زیاد گفته‌اند و اغلب به راه ناصواب قدیم گذاشته‌اند. امیر مردی است سوخته و عاشق پیشه و عاشق طبیعت و با زبانی ساده و بی‌آلایش جوش و خروش درون خود را به زبان طبری بیان کرده است. اگر درن المانی اصل روسی به داد ترانه‌های او که بر سر زبانها بود

نمی‌رسید امروز اطلاعات ما در باره‌ی این مرد طبرستانی کم و محدوده بود. ترانه‌های او در مجموعه‌ای است که درن آن را «کنزالاسرار» خوانده و در دو مجله در پطرزبورگ روسیه به چاپ رسانده است.
سال ۱۳۳۴ کتابفروشی خاقانی در اول خیابان علاءالدوله (فردوسی امروز) نزدیک میدان توپخانه افتتاح شد.
در سال ۱۳۳۵ مدیر کتابخانه - مرحوم کجوری - از این بنده خواست که در تجدید چاپ مجلدات کنزالاسرار او را یاری دهم و مقدمه‌ای بر مجلد اول بنویسم.
در همین وقت این بنده از طرف دانشگاه تهران مأمور شرکت در سمینار تاریخ بود که مدت آن به شش ماه می‌رسید قرارداد را با ایشان نوشتم و عازم لندن شدم و در آنجا پس از مراجعات مکرر به کتابخانه «بریتیش میوزیوم» مقدمه‌ای نوشتم و فرستادم. آن مرحوم هم در آن تاریخ پانصد تومان حق‌الزحمه برای من فرستاد. کجوری موفق نشد کارش را تمام کند و به رحمت ایزدی پیوست و کتابخانه از هم پاشید. مجله دوم بر زمین مانده تا اقای محمد کاظم کل باباپور کمر همت بر بست و در مرداد ۱۳۴۹ آن را تجدید چاپ کرد.
در صفحه اول این کتاب نوشته‌اند:
جلد دوم - کنزالاسرار مازندرانی عکسبرداری و افست از روی نسخه‌ای که به سعی و اهتمام برنهارددارن، میرزا محمد شفیع مازندرانی در سنه ۱۲۸۳ هجری قمری در پترسبورگ چاپ شده است. نویسنده دیباچه و ناشر محمد کاظم گل باباپور حق چاپ محفوظ و مخصوص نویسنده‌ی دیباچه و ناشر این کتاب است آمرداد ماه ۱۳۴۹ هجری خورشیدی.
آقای گل باباپور حق چاپ را محفوظ و مخصوص نویسنده‌ی دیباچه و ناشر کتاب اعلان کرده‌اند در صورتی که خود ایشان به حقوق حقه درن تجاوز کرده و زحمات گردآوری اشعار امیر را نادیده گرفته‌اند و اگر بنده بخواهد جلد دوم کنزالاسرار را چاپ کند بدون اجازه از ایشان غیرمقدور است و امکان‌پذیر نیست در صورتی که اگر جمعیت ایران را ۶۰ میلیون به

حساب آوریم از این میراث گذشتگان که به جای مانده یک شصت میلیونیم به ایشان می‌رسد و مابقی سکنه ایران هم بر کدام همین قدر سهم می‌برند پس چگونه ایشان می‌توانند حق تجدید چاپ را محفوظ و مخصوص خود بدانند. در دنباله دیباچه می‌نویسند: اینک برگردان به فارسی مقدمه‌ی آلمانی در جلد اول کنزالاسرار مازندرانی.

با اینکه در این قسمت خود ایشان ترجمه کرده‌اند «که حق چاپ در اختیار آکادمی قیصری علوم می‌باشد» معلوم نیست ایشان بدون اجازه از آکادمی قیصری علوم چرا اقدام به چاپ این کتاب کرده‌اند. اگر کسب اجازه کرده بودند باید عین اجازه نامد را در متن کتاب می‌آوردند.

در صفحه ۴ ترجمه سطر اول نوشته‌اند:

«زبانهای طبرستانی و مازندرانی» مگر مازندران غیر از طبرستان و طبرستان غیر از مازندران است. از این گذشته چرا زبانها را جمع بسته‌اید مگر چند زبان در طبرستان و مازندران وجود دارد؟

در همین صفحه دنباله‌ی ترجمه متن مقدمه‌ی آلمانی می‌نویسند:

این تیرگی مفهوم در قسمتی نسبت داده می‌شود به کوتاهی کردن پاکنویس‌کن یا به تفاوتهای قدمتی یا به لهجه‌ای که صحیحاً این آخری یعنی تفاوت در لهجه‌ی امروز هم در مازندران وجود دارد. این جمله ابداً ربط انشایی ندارد و مفهومی را نمی‌رساند.

در همین صفحه سطر اول: تبرستان با تاء منقوط و در سطر ۱۸ طبرستان با تاء مؤلف است. این اختلاف برای چیست؟ در آخر صفحه‌ی ۴ می‌نویسند:

من دورتر می‌خواهم از زودترین پژوهش J. V. HAMER (زبان طبرستان جلد سوم صفحه ۴۶ سال ۱۸۱۳.)

FUNDGER D. O. جفتی از اشعار یافته شده را بدون افزودن باری (= چیزی) بر مشکلات توضیح دهم. بنده این عبارات را دو سه بار خوانده‌ام ولی مطلبی دستگیرم نشد. در ص ۸ می‌فرمایند:

اگر در این اشعار بسیاری در متن و ترجمه از طرف BERESIN و KHODZKO

تقریر می‌شدند این اشعار این‌طور لخت و در وضع عدم تأکید نمی‌ماندند.
المعنی فی بطن الشاعر
از صفحه ۹، مقدمه روسی را به فارسی برگردانده‌اند. این ترجمه به نظر بنده بدتر از متن ترجمه‌ی آلمانی درآمده و مترجم محترم ظاهراً مدعی دانستن زبان روسی بوده است. فقط یک جمله از صفحه ۱۰ این مقدمه را در اینجا می‌آوریم:
«انتشار قسمت دوم که تفسیر اشعار باید در آن داخلی شود من باید به مدتی بعد موکول نمایم و مخصوصاً تا تکمیل منابع جدید وکمکهای لازم (کمک خرج) باید صبر نمایم» منظور درن از کمکهای لازم یعنی کمکهای علمی نه کمک خرج.
به نظر بنده این دو مقدمه را دو نفر افراد «زبان ندان» ترجمه کرده‌اند و با خواندن آنها گرهی از کاری باز نخواهد شد در آخر این دو مقدمه آقای گل باباپور نوشته‌اند:
این دو مقدمه در بیست و چهارم تیرماه ۱۳۴۹ هجری خورشیدی در بابل به قلم محمد کاظم گل‌باباپور نوشته شده است. (صفحه ۱۴).
نگارنده مدتهاست با دیوان امیر سروکار دارد و برای فرار از خستگی مطالعه و نوشتن، به سر وقت آن می‌رود. مثلاً در شرح و تفسیر ترانه‌ی معروف و مشهور او یعنی: انه داروا‌ش هدامه شه گلاره الح در باره‌ی داروا‌ش مطالب زیر را گردآورده است:
داروا‌ش از خانواده Loranthaceae و نام علمی آن Viseum album است گیاهی است انگلی درختان سیاه ریشه. گلهای پرچمی و گلهای نافه‌ای آن بر روی پایه‌های جداگانه است، گل زرد، میوه سفید، برگها دوتایی و روی درختان کهن جنگلی نیز دیده می‌شود و پایاست.
در فرهنگ معین به اشتباه نام گیاه را «داروش» نوشته است و می‌نویسد:
گیاهی است از تیره‌ی شیرینک‌ها که بطور انگل غالباً بر روی درختان سیب و گلابی زندگی می‌کند، برگهایش سبز و دائمی و ضخیم است مواد این گیاه در طب مستعمل است = شنجره دیق = جز = مونیرک عسلی.

در مصراع چهارم این ترانه ذکری از شیر به میان می‌آید که شیرگاو مرا خورده است.
در باره‌ی شیر به جستجو پرداختم معلوم شد نوعی شیر که نر آن یال نداشته در صفحات حاشیه‌ی دریای مازندران زندگی می‌کرده و تا چهل سال پیش هم نسل آن باقی بوده است.
روزی در دکان قصابی کلارآباد به مردی لاغر اندام به نام «شیرگیر» برخوردم از ایشان در باره‌ی وجه تسمیه‌ی نامش پرسیدم معلوم شد حرفه و شغل او شیرگیری بوده است. از او وقت گرفتم و با دستگاه ضبط صوت به خانه‌اش رفتم و جریانهای شیرگیری او را ضبط کردم در باره‌ی تله‌های شیرگیری اطلاع داد که در لنگا آهنگرانی بودند که تله می‌ساختند به لنگا رفتم و با دو سه تن از ایشان مصاحبه کردم و نمونه‌ی تله‌ها را دیدم.
در خانه‌ی مردی از ساکنان همین لنگا به دیوانی از امیر پازواری برخوردم که به خط خوش نسخ نوشته شده بود. از آن زیراکسی تهیه کردم. هنگام مقابله با دیوان چاپ پطرزبورگ معلوم شد با آن اختلاف دارد. در کتابخانه مسجد سپه‌سالار که مشغول رونویس نسخه‌ای تاریخی بودم به رفیقی برخوردم و او مرا به جنگی که ترانه‌های امیر در آن بود راهنمایی کرد. در حدود چهل ترانه از امیر در آن بود، انها را نیز رونویس کردم.
این سه مأخذ یعنی اشعار کنزالاسرار و ابیات نسخه‌ی لنگا و ترانه‌های حاشیه‌ی جنگ را روی هم ریختم و نسخه‌ای تازه از دیوان امیر تنظیم کردم.
در جریان بررسی دیوان متوجه شدم که میرزا شفیع در ترجمه‌ی بسیاری از ترانه‌ها به زبان فارسی اشتباه کرده است. برای رفع این اشکالات از مرحوم علی‌اصغر اسفندیاری یاری جستم. آن مرحوم با آقای محمد داودی روزها و هفته‌ها برای مقابله و تصحیح و ترجمه به بنده منزل آمدند، و مرا یاری و دستگیری کردند سرانجام آقای محمد داودی به عهده گرفتند که ترانه‌ها را از نو ترجمه کنند. یک سالی هم ایشان صرف این کار کردند و امروز دیوان امیر نشسته و رفته حاضر به چاپ است. ولی

این کار خود را کار غایی و نهایی بررسی دیوان امیر نمی‌دانم.
کار گردآوری اشعار امیر هنوز پایان نیافته و تا امیرخوانان زنده‌اند باید از ایشان استفاده کرد و آنچه بر سر زبانهای ایشان است به صورت مکتوب درآورد.
به نظر من این وظیفه‌ی فرهنگ‌خانه است که باید مرکزی به نام مرکز امیرشناسی بر پا کند و کسانی را به نقاط دور افتاده‌ی مازندران گسیل دارد تا کاری را که درن در ۱۳۴ سال پیش کرده از سر گیرند و آنچه بر سر زبانهاست گردآوری کنند و نسخه‌ای با چاپ انتقادی تهیه کنند. این نسخه جامع و کامل امیر اگر به دست آید آن وقت می‌توان به تجزیه و تحلیل افکار مذهبی و عرفانی او پرداخت. خداوند روح امیر را شاد کند و قرین رحمت خود گرداند. آمین یا رب‌العالمین.

منوچهر ستوده

نگاهی تازه‌تر به کنزالاسرار

فریدون نورزاد

زندگی امیر پازواری که به نوشته رضا قلی‌خان هدایت (از مجاذیب عاشقان و از قدمای صادقان [بود و] اعراب وی را شیخ‌العجم...)[1] می‌نامیدند در هاله ضخیم ابهام پوشیده است و برنهارد دارن به صورت افسانه وی را دهقانی بی‌سواد معرفی کرده، این سخن به نظر من ناپذیرفتنی است، چون یک دهقانی بی‌سواد نمی‌تواند اشعاری چنین دلکش و فاضلانه و عارفانه بسراید.

ما شعرای بی‌سواد فراوانی داشته‌ایم، لیکن اشعار آن‌ها در محدوده افکار ساده و انسانی خودشان سروده شده، فاقد جلوه‌های عرفانی و فلسفی و تصویر و موسیقی است، کلامی نیست که از آیات قرآنی زینت و معنی گرفته باشد در حالی که امیر به مانند مفری فاضل و باریک‌اندیش از قرآن، بهمین کلام الهی گواه می‌آورد:

والشمس تنه چیره والضحی‌ها — با قرص قمر مونن اذا تلی‌ها
دندان سین‌سین و دو زلفون طاها — امیر بهمین تو پی بورد بوبجاها
تا ایزد بناکرد بنما سماها — بنا هونیا و الارض و ماسواها

۱- ریاض‌العارفین تألیف رضا قلی‌خان هدایت چاپ سنگی ۱۳۰۵ قمری تهران ص ۴۳.

بساته تنه چیره اذاسجی‌ها فلک کرده همی اذا یغشی‌ها

به آفتاب چهره‌ات که نورانی و روشن است/ چون پرتو می‌افکند به مانند گرده ماه است

دندان‌هایت سین‌سین و دو گیسویت طاهاست/ و امیر ازین ویژگی‌هایت به بسی چیزها پی برده

[در آنگاه] پروردگار، آسمان‌ها را برای نمایاندن بنا می‌نمود و زمین و ماسوا را می‌ساخت/چهره‌ات را برای آرامش بخشی ساخت و سپهر در تعریف آن به تاریکی فرو رفت.(۱)

امیر سخنوری آگاه و مأنوس با کلام ایزدی است و خوب می‌داند چگونه از نام سوره‌ها یا ایات و واژه‌های قرآنی برای تحکیم کلامش سود جوید، من در تشبیهات شعر اندیده‌ام دو رشته گیسو به طاها تشبیه شود آن هم با توجه به اختلاف مفسران در معنی و تفسیر. انصاف راکدام آدمی عامی و حتی سخنور عادی می‌تواند به این دقت و ظرافت بگوید...

چه مونک چه خور تیچه چه روشن روجا

چه حور چه پری چه آدمی چه آدمی‌زا

خوبان جهان، یوسف با زلیخا

حیران به تنه خال و خط آفرین با

شب لیلةالقدر بیه که ته مار تره زا

بزا مار تره عرش خدا هویدا

شراب الطهوربیه که مار ترا دا

فرشته دایه بیه شو روز ترا پا

چه ماه، چه خورشید تابان، چه روشن اختران/ چه فرشته، چه جن، چه آدم و چه آدمی زاده

[همه] خوبان [حتی] یوسف و زلیخا/آفرین‌گوی و حیران خط و خال تواند، در شب قدر

۱- کنزالاسرار ج ۲ به همت محمد کاظم گل باباپور، مرداد ۱۳۴۹، غزل ۲ ص ۳.

[لیلةالقدر، شبی که همه قرآن مجید از لوح محفوظ به آسمان دنیا نائل گردید/ شب عظمت و شکوهمندی، شبی که بهتر از هزار ماه است]/ تو از مادر زاده شدی و به زادن تو از مادر/ عرش پروردگاری آشکار گشت، آنگاه با پاکیزه‌ترین شراب، یعنی شیر پاک و گوارای چشمه پستان مادر سیراب شدی
[شیری که بسان شراً با طهورا وعده ایزدی در قرآن به بندگان صادق و شریف است] و دایگی‌ات را/ فرشته شب و روز به عهده گرفت و نگهبانی‌ات نمود.[۱]

در دو جلد کنزالاسرار اشعار و اطلاعات عمیق و پندارهای شاعرانه و ژرفی به نظر خواننده می‌رسد که همه گویای فضل و دانش وسیع امیر پازواری‌ست و خود می‌گوید:

شه دونش جا چه گوهر افشانستیما
خوشه گوء دوست ره دشمن دونستیما
اندی که کمیت عقل ره رو نستیما
منزل برسین ره نتونستیما
یک ذره نمونست که نخونستیما
یک نکته نمونست که ندو نستیما
اسا دفتر دونش ره خونستیما
هادونستیما هچی ندونستیما
اعمال خوش نومه بخونستیما
خینو بخوشه دیده فشانستیما
نخونسته دفتره بخونستیما
به منزل دیمه عقب بمونستیما

چه گوهرها که از دانش خود افشاندم، دوست نمایان چاپلوس را دشمن داشتم ولی با این همه هر چه پیش‌تر با اسب عقل می‌تاختم به سر منزل مقصود نرسیدم، ذره‌ای از علم را نخوانده نگذاشتم، تمام نکته‌های نادانسته را دانستم و به مطالبی از دفتر دانش پی‌بردم که بدانم همی که

۱- همین مرجع، غزل ۳ ص ۴.

نادانم، نظری به نامهٔ اعمالم افکندم، دیدگان من پرخون شد، خواندن این نخوانده دفتر متوجهم ساخت چرا به منزل رسیدم.[۱] مسأله‌ی بی‌سوادی یا داشتن علم لدنی‌اش را نفی می‌کند و این که می‌گویند: بدان گاه که برزیگری مالکی را پذیرفته و به (بوستان کاری مشغول بود) روزی را (در بیرون بستان ایستاده) و شاید استراحت می‌نمود: (سوار نقاب‌داری با یک پیاده در جلو در رسیدند، امیر چون آن سوار عظیم‌الشان را دیده شرط تعظیم و تکریم به جای آورد و سوار فرمود که ای امیر از بوستان خود خربزه‌ای به ما برسان...)[۲] خیال‌پردازی‌های عامیانه‌ای است که در مورد بیشتر بزرگ مردان ایران به‌کار گرفته شده، خواستند امیر را با این خیال‌پردازی جاودانه سازند که ساخته‌اند و به راستی نیز حقش بوده است.

آقای جواد نیستانی در مقاله ممتع خود، این مالک را به استناد مطلع ترانه:

بلبل، میچکا نرو مر غم دارنه
حاجی صالح بیک بیته مر بند دارنه
حاجی صالح بیک ته سرو ته برار
مر سر هاده دیدار بوینم یاره[۳]

حاجی صالح‌بیک می‌شناسد که با توجه به معنی ابیات نمی‌تواند پدر گوهر و مالک مورد نظر باشد و چنین می‌نماید ولی حاکم محلی در زیستگاه امیر بود و شاید به جرمی یا به بی‌گناهی وی را به بند و زندان کشیده باشد.

زادگاه امیر بدون تردید پازوار بود ولی تمام عمر این زاهد اندیشمند و آزاده در آنجا نگذشت؛ به هر انگیزه‌ای او زادگاهش را ترک نمود، تقریباً

۱- همین مرجع، غزل ۱۱ ص ۱۰.

۲- کنزالاسرار، ج ۱، انتشارات کتاب‌فروشی خاقانی، صص ۱۲۵ تا ۱۲۹.

۳- همین مرجع شعر ۹، ص ۱۳۱.و هم‌چنین بنگرید به نامه فرهنگستان صص ۸۰ تا ۸۸ سال سوم شماره اول بهار ۱۳۷۶.

تمام ایالت مازندران خصوصاً بابل و ساری و نور و کجور و امیرکلا و کره‌سنگ و لار و دیگر نقاط را دیده، چنین می‌نماید که در آمل ماندگار شده باشد در دیوانش بیش از هفت بار از آمل سخن به میان می‌آورد و هر بار نیز به مناسبتی:

ای وا که گذر کنی به آمل شهر
پیغوم بور به یار بی‌وفاء دل‌آزر
ته بند و مه تا گذر کنم به کو سر
ته رهیمه تا مرغ به دریا شنه پر

ای بادی که گذرت به شهر آمل است/ به یار بی‌وفا و دلازار پیامم را برسان
[و بگو] بندگیت را سر به کوهسار نهادم/ و همراهیت را تا پرریختن مرغ به دریا پذیرایم[۱]

ورف کله ره دیمه که لاره وارن
ورف و گل تماشا کنن تیم بکارن
ونوشه ره وائی و بهار بوو یارن
زاغ و چه نرگس ره نک‌هائیت دارن
دوست ره دیمه که آمل کیچه وارن
اون دیم و دستون ره به من کاش ببارن
مردم آمل گوئن و جان ره وازن
مه آمل اونجوء که مره خوش دارن

سنگین برفی را که در لار می‌بارید دیدم/ [و مردم] با تماشای گلوله‌های برف، تخم می‌افشاندند
[شگفتن] بنفشه را باد بهاری یاری می‌رساند/ و بچه زاغ گلبرگ‌های نرگس را به منقار دارد
من دلارامم را دیدم که بر کوچه‌های آمل می‌بارید/ [منظور تجلی داشت] ای کاش دستش [به گردن] و چهره‌اش [به چهره‌ام] می‌بود

۱- کنزالاسرار، ج ۲، غزل ۴۳، ص ۴۹.

مردم آمل چون نام آمل را بر زبان می‌آورند جان می‌بازند/ [ولی با چنین پنداری] آمل من آنجاست که دوستم بدارند.[۱]

امیر گنه، گشت بکردمه تموم کوره
کشت بکردمه ای تموم فیروز کوره
خوب جائه دماوند و زیستن ضروره
آمل خوشه که کنه بهشت بوره
ونه خورگیر بورم مه‌زار به دوره
غرض بندگی بکن مه ماه نوره

امیر می‌گوید، همه کوه‌ها را زیر پانهادم/ همه فیروزکوه را به خوبی گردیدم دماوند را جایی نیکو برای زیستن آرمانی یافتم/ اما آمل خوش‌ترین جای‌هاست که از آن بوی بهشت می‌تراود
در آنجا آفتاب رویم را می‌یابم و غم و ناله را از سینه به در می‌کنم/ ناگزیر از بندگی ماه نو هستم.[۲]

امیر گنه مه مونگ چهارده‌شو مشت
امسال به دشت در مه نشومه به گشت
خورایمورء شی یه تیرماه بیه مشت
هرگز کسی ندی ورف بکرد آمل دشت

امیر می‌گوید: ای ماه تمام شب چهارده‌ام/ امسال را به دشت خواهم ماند و به گشت و گذار نخواهم رفت
که در اواخر تیرماه خورشید دچار انقلابی گردید/ ظاهر و نهان می‌شد در چنین زمانی هرگز کسی ندید که به دشت آمل برف ببارد.[۳]

همه این اشارات به گونه‌ای گویای ماندگاری وی در آمل، زیستگاه معشوقه می‌تواند باشد، در حالی که گفته شد او از پازوار و نور و کجور

۱- کنزالاسرار، ج ۲، غزل ۱۶۰ ص ۱۱۱.
۲- کنزالاسرار، ج ۲، غزل ۲۸۰، ص ۱۸۲.
۳- کنزالاسرار، ج ۲، قصیده، ۲۷۰، صص ۲۳ و ۲۴.

فقط یک بار، امیرکلا و ساری دوبار نام می‌برد از کره سنگ و لار که جزو آمل هستند به کرّات و به جهاتی گوناگون سخن دارد.

پیر مازندران امیر پازواری چند بار مهر خود را به زیباروی گیلانی آشکار می‌سازد و شاعرانه می‌نالد...:

گیلون و چه ره دیمه چل گاردنی چل
سرمه دکردشه چش و مل گاردنی مل
ای کشی اسابه چل گاردنی چل
عشق تش به سینه بل گاردنی بل
گاهی باو راز گاهی نشی سوی چل
گهی لل به فیل بوو فیل بوو لل
صواحی بنه بشوردی دیم همچون گل
بیارخش هدیم که درددارنه مه دل
ای بی‌رحم یار رحم دنیه تنه دل
فردا بو دامن گیرمه قیامت سر پل

بچه گیلک را دیدم که چرخ دستگاه ریسندگی را می‌چرخانید/ دیدگان به ناز سرمه کشیده‌اش را به ناز می‌گرداند
در چنین حال و هوا، اتش عشق در سینه‌ام شعله و زبانه می‌کشید/گاهی به سوی چرخ ریسندگی نمی‌رفت [بهانه می‌کرد] و پیل را پشه ویشه را پیل می‌گفت
در پگاه که گل رخساره‌ات را شستی بیا تا به بوسمت که دلم از درد دلبریز است/ ای یاری که در دلت رحم و شفقتی نیست بگذار فردای رستاخیز بیاید تا در سر پل دامنت را بگیرم.(۱)

اشاره شاعر به معشوقه گیلانی به انگیزه صراحت نیاز به توضیح ندارد، معشوقه‌ای با ناز و غرور پشت دستگاه نشسته، با ظرافت دل‌انگیزی به آفرینش هنری می‌پردازد؛ عاشق حیرت‌زده مسحور از حرکات لطیف معشوق رازی را که وی با چرخ گردان می‌گوید، به گوش

۱- کنزالاسرار، ج ۲، غزل ۱۰۷ ص ۷۵.

نشسته است.

گیلان از دیرگاه یکی از مراکز بافت پارچه بوده در مهد ابریشم، زربفت‌های بی‌نظیری بافته می‌شد و امروز پاره‌هایی از آن را در موزه‌ها می‌یابیم، پاره‌هایی پررمز و راز و قصه‌گوی هنرآفرینی مردم سرزمین ما، هم‌اکنون نیز در برخی از دیه‌ها و شهرک‌های گیلان کارگاه‌های سنتی و کوچک دستی به کار مشغول است و پراهمیت‌ترین آن را می‌توانیم در قاسم‌آباد بیابیم.

او اشاره دیگری به هنر رنگرزی دارد، هنری که دیرزمانی است در گیلان مرده، امروزه از آن هیچ نمونه و خبری نیست، ولی شاعر و پُردان پازوار که همه چیزهای خوب و زیبا را برای دلبرش می‌پسندد با این دوبیتی زیبا و شاعرانه این هنر را به یاد می‌آورد:

خجیره کیجا، ته جه مه نارنجی یه
ریکا بورده گیلون براجنی یه
بلند نپار دستک هوا شنی یه
دماوند کوه وا ور بخوشنی یه

دخترک خوب که جامه نارنجی به تن داری/ پسرک آن را برای رنگ کردن به گیلان برد

و بر دستگیره بلندترین نفار [کتام] گسترانید/ تا به وزش بادی از کوه دماوند خشک شود.(۱)

هنر رنگرزی در گیلان، برای شعربافی و دارایی‌های گرانبها و بسیار جالب و زری‌بافی، عالی‌ترین و پرارزش‌ترین پارچه‌ای که در ایران بافته می‌شد و مدت‌ها نمایانگر ذوق و سلیقه مرزداران گیلانی بود به کار گرفته می‌شد، هنوز می‌توانیم نمود این هنر را در معدود کاشی‌های به جا مانده در مزارهای گیلان به ویژه چهارپادشاه لاهیجان و گنبد و ازاره‌های اتاق آرامگاه پیر بزرگوار شیخ ابراهیم تاج‌الدین زاهد گیلانی در شیخان ور

۱- کنزالاسرار، ج ۲، دوبیتی ۱۳، ص ۵۷۲.

مشاهده کنیم و متأسف باشیم که چرا این همه ذوق شکوفا را از مردم ما باز گرفتند و اگر آرزوی شاعری که توجیه‌انگیزه رنگ زیبای نارنجی جامه محبوب وی نمی‌بود و این هنرآفرینی را در طول قرون در محفظه مصراع و بیت و آفریده ذوق‌اش نگاه نمی‌داشت، شاید ناآگاهی ما را پایانی نمی‌بود.

عشق او به زیبایی گیل وی را سخت دل بسته گیلان و همیشه نگران این محیط جمال‌آفرین می‌دارد و در غزلی سرمستانه می‌سراید:

کی گرد سنبل گم کرد بو، یاسمن دشت
آب دو چش تـه وا بـه دریـو بیه مشت
وا بخورد بو، آهو مشک ره ناف کند مشت
وارون به گیلون، کـه مـرگی نـوو رشت

گرد سنبل راکی در دشت یاسمن گم کرده بود/که [از این غم] به خاطر تو دریا از آب دو چشم لبریز است

بادوزان نافه آهو راکه پر از مشک است به گیلان به پراکند/ تا دیگر رشت را مرگی نباشد [تو به تندرستی بمانی][1] و این دعای صمیمانه نمی‌تواند بدون انگیزه باشد.

در تاریخ از بیماری همه‌گیر وبا و طاعون که چند بار، به ویژه رشت را به کام کشانید آگاهی‌هایی داریم و چه بسا که به زمان امیر پازواری نیز گیلان به چنین بیماری مرگ‌زا دچار شده باشد؛ مسلماً شاعر به خاطر مضمون‌سازی و قافیه‌پردازی به حادثه‌آفرینی دست نمی‌زند و از ذکر رشت هم قصد قافیه‌پردازی شاعرانه ندارد، به روشنی سخن از بیماری پرمرگ است و پراکندن بوی مشک نیز تنها به منظور گندزدایی است. در این دعا به اخلاص انگیزه‌ای هم به چشم می‌خورد و آن علاقه شاعر به داشتن قطعه زمینی در رشت است:

۱- کنزالاسرار، ج ۲، قصیده ۲۷ ص ۲۲.

سه دنی مره، لاپه نده دشت هاده
خش دنی مره یتا نده هشت هاده
ملک دنی مره این جه نده رشت هاده
دست بزن مره شه گله باغ گشت هاده

به نیمه از سیب قانع نیستم، سیب درست و کامل به من بده/ [همان گونه که] یک بوسه را نمی‌پذیرم و به هشت بوسه مهمانم کن
دستی از نوازش به سرو رویم کشیده و در باغ عطرآگین وجودت مرا به گشت و گذار فراخوان/ و با چنین نوازشی اگر می‌خواهی به من قطعه زمینی به بخشی نه در مازندران که در رشت ببخش.(۱)

شگفتا که مازندران با همه طراوت و سرسبزی برایش کشمش و گیرایی گیلان را ندارد، آن آشوب‌گر طناز گیلانی کیست که چنین دل و دین از بزرگ عارف روحانی ستانده که به خاطر او و نرگس خوشبوی و سکراور سرزمین باران گل سرخ بهاری شناخته می‌شود؟

این نکات جالب نه تنها قصه‌گوی شیرین دوستی‌ها و یگانگی مرزداران نوار ساحلی دریای خزر است که آرزومندیم تا به جاودان پایدار بماند - نمودار اطلاعات دقیق و حتی سفر امیر پازواری به گیلان است.)(۲) با مطالب آمده گوهری که عشق الهام‌بخش او تمام وجودش را در تسخیر دارد و در بیشتر اشعار دلنشین وی متجلی است و داستان‌سرای مهری پایا و جاودانی می‌باشد باید یکی از این دو پرده‌نشین گیلانی یا آملی باشد و شخصیت امیر مازندرانی آن هم در جامه شبانی، تنها برای رقابت با امیر پازواری شکل گرفته، از خصلت افسانه‌پردازی ایرانیان سده‌های بعد از وی ناشی شد و حقیقتی ندارد.

امیر به دستگیری پیر و رهنما برای تزکیه نفس معتقد بود و می‌فرماید:

۱- کنزالاسرار، ج ۲، دوبیتی ۵ ص ۵۶۹.
۲- گیلان در شعر امیر پازواری نوشته فریدون نوزاد مجله گیله‌وا، آبان ماه ۱۳۷۱، شماره ۵، صص ۱۶ و ۱۷.

اگـر کـه دنی هـیچ کسـی بی‌پیر دَئیوا
موسی بـه خـدمت کـوه طـور نشیوا[۱]

امیر آزاده مردی ستایش‌گر آزادگی است، این واقعیت در اندیشه‌های بلند او موج می‌زند:

دی بورد و فردا فردا، امرو ره شـه دون
بسـیار خش بـلنگسه ایـن کـهنه مـیدون
سکـــندر نـمونسّه و تـخت فـریدون
دنـــی ره و قـــافیه اســـا تـو بـدون
بـــخور گـــرد راه و نـخور نـامردنون
نامرد به خوش قـول بـونه زی پشیمون
ایـره مـن یقین دومـه تـویی یقین دون
مـرد ار زهـر خـوره بـهتره نـامرد نـون

دیروز رفت، فردا هنوز نیامده است/امروز را غنیمت بشمار [تویی که می‌دانی] درکهنه میدان جهان رخش‌ها لنگ و از رفتار بازمانده‌اند
در چنین دنیای بی‌وفایی که نه از سکندر خبری و نه تخت فریدون به جا ماند، بجای گرده نان نامرد به گرد راه قناعت کن و بدانسان که به باور من نشسته، یقین بدار مرد اگر زهر بنوشد بهتر از آن است که به نان نامرد شکم را بینبارد.[۲]

نفرت او از ناکسان کس‌نما تا بدانجاست که به بانگ بلند می‌گوید:

صـنعان صـفت ترسا و چـه بـدی یـن
خـمر خـوردن و مـصحف بسـوجنین
ز نـار بســـتن و خـــوک بـچرانـین
سـی‌وار بهتر کـه نـاکس مـهر و رزیـن
مـــیمون بـــین و یـا کـه عـنتر بـایین
گشتن زنجیر بگردن و هرگز رها نـوین

۱- کنزالاسرار، ج ۲، غزل ۹، ص ۹.
۲- کنزالاسرار، ج ۲، غزل ۱۵۱، ص ۱۰۳.

شه دوست رقیب ره بشه چش بدین
سی وار بهتر که ناکس مهر ورزین

چون شیخ صنعان، به ترسا بچه‌ای دل‌باختن، شراب نوشیدن و مصحف را در آتش افکندن، زنار بستن و خوک چراندن [به نزد من] سی بار از مهر ناکس ورزیدن بهتر است.

میمون بودن و [به صورت] عنتردرآمدن و گردن به زنجیر دادن و درکوی و برزن بازیچه گشتن، [مهم‌تر از این] معشوقه را با چشم خویش به کام رقیب دیدن [باز هم] سی‌بار از مهر ناکس ورزیدن بهتر است.(۱)

امیر در عقاید مذهبی بسیار استوار است و نسبت به خاندان عترت و طهارت عشقی شورانگیز دارد.

امیر گنه توفیق خدای داور
سمیع و بصیر و همه جا وی حاضر
دانا و توانا و قیوم و قادر
به اون ده و دو دست که دل مه نیازر
به اون مسجد سر و گرد چهار در
به اون تربت سر که خسبید بو پیغمبر
به اون خدایی که نیه رب دیگر
مره نیّه دوستی به دل غیر حیدر

امیر می‌گوید: به یاری پروردگار توانا، آن‌که همه جای حاضر و شنونده و بینا و داننده و تواننده و پاینده و فرمان رواست و به آن دوازده دوستی که دلم را نمی‌آزارند، به آن مسجد و غبار چهار درش و به آن تربتی که پیکر پاک پیامبر در آن به خواب رفته است و به آن خدایی که جز او خدایی نیست، در دلم جز دوستی و مهر حیدری جای ندارد.(۲)

۱- کنزالاسرار، ج ۲، غزل ۱۸۹، صص ۱۲۳-۱۲۴.
۲- کنزالاسرار، ج ۲، غزل ۶۰ ص ۴۶.

امـــیر گـــنه ذات بـــلبل دارمـــه یـــارون
گـــردش هـــوا بـــویی گـــل دارمـــه یـــارون
بســـاط دنـــی کـــهنه چـــل دارمـــه یـــارون
دوشـش امام عشـق ره دل دارمـه یـارون
مســـافر راه کـــربلا هســـتمه یـــارون
درمـــانده شـــه عشـــق آقـــامه یـــارون

امیر می‌گوید: ای یاران سرشت بلبل و هوای گردش و بوی گل دارم ولی در بساط این چرخ کهن عشق دوازده امام را به دل دارم، چون عاشق درمانده به عشق زیارت آقای خودم رهسپار کربلا هستم.(۱)

و این می‌رساند که امیر گذشته از سفرهای احتمالی داخل ایران به سفر کربلا نیز رفته، به زیارت مرقد سالار شهیدان راه یافته.

زندگی امیر را نباید با افسانه‌سرایی و خیال‌پردازی از مرز حقیقت به دور کنیم. ضروری است با تدقیق و تحقیق در آثار به جا مانده‌اش به همه خطوط برجسته و محو هستی او آشنا گردیم و اکنون نیز بهترین زمان این شناخت و خط خوانی می‌باشد؛ اما این که رضا قلی‌خان هدایت می‌نویسد: (مزارش در دارالمرز مشهور...) است(۲) باید به جستجو برخاست و دانست در کدام نقطه، در پازوار و آمل چنین مزاری وجود ندارد، آقای عباس شایان اشاره‌ای نامفهوم به امیرکلا دارد.(۳) به هر حال شاید در زمان رضاقلی‌خان مزار امیر وجود داشت و به انگیزه‌ای از میان رفت، اگرچه بزرگ مردی چون امیر را نیازی به گور و گنبد نیست که همه دل‌های پاک مزار و آرامگاه اوست.

از امیر اثری به نظم و نثر به نام کنزالاسرار به جای مانده که دومین شامل ۴۹ داستان به شرح نه داستان در سیرت پادشاهان یک داستان در

۱- کنزالاسرار، ج ۲، غزل ۱۴۹، ص ۱۰۲.

۲- ریاض العارفین ص ۴۳.

۳- مازندران تألیف عباس شایان، چاپ انتشارات علمی، ص ۲۸۳.

اخلاق درویشان چهار دیگر در فضیلت قناعت و سه داستان درتأثیر تربیت از باب اول و دوم و سوم و هفتم گلستان شیخ اجل سعدی شیرازی است، این ۷ داستان ثابت می‌کند که امیر پازواری قصد ترجمه گلستان را داشت و چه بسا هم که این کار را به پایان برده باشد ولی متأسفانه ترجمه مورد تصور از میان رفته است.از بقیه داستان‌ها ۵ یا شش قصه کاملاً ریشه هندی دارد و بقیه مانده به گونه متفرق از تواریخ و متون ادبی برگرفته و برگردانده شده، به طور کلی کار مستقلی نیست ولی از چند حفظ گویش مازندرانی واجد اهمیت زیاد است و نخستین نیز دیوان اشعار اوست که مشخصاً در یکی دو سده‌ی پیش گردآوری شد، بدیهی است اشعاری که از لوح سینه‌ها به صفحه کاغذ منتقل گردد دور از لغزش و بیش و کم نخواهد بود.

در ترجمه هر دو مجلد به فارسی سعی شده رعایت امانت ملحوظ و واژه به واژه ترجمه شود، ولی متأسفانه باز هم با اشتباهات چشم‌گیری روبرو می‌شویم. در پاره‌ای موارد هم این وسواس نابجا معنی و مفهوم شعر را تغییر داده و از میان برده و پندارهای زیبای شاعرانه را به بیمارگونگی کشانده است. بدان امیدیم که دانشوران مازندرانی در ترجمه درستی از این اثر پیشگام شوند. انشاءا...

فریدون نورزاد

دربارهٔ کنزالاسرار

گیتی شکری

از معدود آثار مکتوب بازمانده از گویش مازندرانی می‌توان کتاب کنزالاسرار مازندرانی را نام برد.[۱] این کتاب مشتمل بر دو جلد است که به کوشش برنهارد دارن روسی و با همکاری میرزا محمد شفیع مازندرانی (مترجم متن مازندرانی) به زیور چاپ درآمد. جلد اول که بیشتر نثر است، در سال ۱۲۷۷ هـق (۱۸۶۰ م) در سن‌پترزبورگ چاپ شد. این جلد در ۱۳۳۷ هـش به انضمام دو مقدمه از آقایان ستوده و گلباباپور با سرمایه‌ی انتشارات خاقانی، در تهران و به طریقه‌ی افست چاپ گردید.

جلد دوم همه به نظم، حاوی اشعاری مازندرانی منسوب به امیر پازواری[۲] است که در سال ۱۲۸۳ هـق (۱۸۶۶ م) در پترزبورگ چاپ شد. این جلد در ۱۳۴۹ هـش همراه با مقدمه‌ای مبسوط از گلباباپور به طریقه‌ی افست در ایران چاپ گردید. همچنین در سال ۱۳۳۴ هـش نیز مرحوم اردشیر برزگر شعرهای ۱-۲۴ جلد دوم را به عنوان جزء اول از

۱- این مقاله خلاصه‌ای از مقدمه‌ی کتاب واژه‌نامه و واژه‌نمای کنزالاسرار مازندرانی است که به تازگی تألیف آن را در پژوهشگاه علوم انسانی به پایان رسانده‌ام.

۲- پازوار از دهستانهای بخش بابلسر در شهرستان بابل از استان مازندران می‌باشد که در دو طرف جاده‌ی بابل به بابلسر واقع شده است. سازمان جغرافیایی کشور (۱۳۵۵) ج ۳.

جلد دوم همراه با زیر و زبر و معنی آنها به چاپ رسانیده و احتمالاً بر آن بود که تا به آخر چنین کند ولی متأسفانه توفیق یارش نبود.

جلد اول سه قسمت را در بردارد: قسمت اول چهل و نه داستان است که از صفحه‌ی ۲ آغاز می‌گردد و در صفحه ۱۲۲ به پایان می‌رسد. در این قسمت از کتاب، از صفحه‌ی ۲ تا ۱۷، چهارده حکایت با ترجمه آمده است از صفحه‌ی ۱۷، مجدداً همان حکایات تا صفحه ۲۵ بدون ترجمه تکرار می‌شود احتمالاً این تکرار نشانه‌ی آغاز همکاری میرزا محمد شفیع است – از صفحه‌ی ۲۵ تا صفحه‌ی ۱۲۲، بقیه‌ی حکایات تا حکایت شماره ۴۹ با ترجمه آورده می‌شود. حکایتهای ۳۳ تا ۴۹ بخشهایی از گلستان سعدی به گویش مازندرانی است.[۱]

از صفحه‌ی ۱۲۳ تا ۱۲۹ عنوانی بدین صورت «من کلام امیر پازواری» می‌آید که در واقع از صفحه‌ی ۱۲۴ تا ۱۲۹ سخنان‌دارن به گویش مازندرانی است همراه با ترجمه‌ی آن و به شرح زندگی امیر (بنابر روایت مردم) می‌پردازد: امیر چوپانی بوده که در خدمت اربابش کار می‌کرده است. دل امیر در گرو مهر گهر دختر ارباب است. گهر را نیز به او تمایل بوده است روزی سواری به امیر می‌رسد و از او می‌خواهد که از جالیز برایش خربزه بیاورد. امیر تعجب می‌کند زیرا زمان رسیدن خربزه نبود. به اصرار سوار وارد باغ می‌شود، خربزه‌های فراوانی می‌بیند و باغ را چون بهشت می‌یابد. با حیرت خربزه‌ای برای سوار می‌آورد. سوار خربزه را می‌شکافد و پاره‌ای از آن را به امیر می‌بخشد. سوار می‌رود. امیر به باغ باز می‌گردد. باغ را به رونق چند لحظه پیش نمی‌بیند. در این هنگام گهر سر می‌رسد و امیر نیمی از پاره‌ی خربزه را به او می‌دهد. هر دو با خوردن

۱- به نظر نگارنده اطلاق متن به جلد اول چندان درست نیست زیرا همان‌طور که در مقدمه‌ی کتاب آمده جلد اول، کتاب مجموعه‌ای است که برخی از قسمت‌های آن بنا به خواهش گردآورنده از فارسی به مازندرانی ترجمه شده است و قبلاً به عنوان متن مازندرانی کاربرد نداشته است.

خربزه شروع به شعر گفتن می‌کنند و در می‌یابند که آن سوار علی (ع) بوده است.

امیر به دنبال سوار روانه می‌شود. سوار را در حال عبور از رودخانه‌ای می‌بیند که به جای آب آتش در آن روان است و او را از عبور در آن رودخانه باز می‌دارد. امیر از رودخانه‌ی آتش می‌گذرد و به پابوسی سوار مشرف می‌گردد و در معرفت به رویش گشوده می‌شود و چون نام یار و معشوقش گهر بوده است، معشوق حقیقی خویش را نیز به این نام می‌خواند.[1] از صفحات ۱۳۰ تا ۱۶۰ اشعار امیر آورده شده است که بسیاری از آنها منسوب به اوست. در صفحات ۱۶۲-۱۶۴ هزلیات سایر شعرا آمده است. کتاب با مقدمه‌ای به آلمانی در پایان کتاب، خاتمه می‌یابد. جلد اول تمام با زیر و زبر است.

اما جلد دوم کتاب با مقدمه‌ی کوتاهی به فارسی از دارن، در فهرست قسم اول و سیم این کتاب»، دو قسم اول از دیوان امیر پازواری» و صفحه‌ای با عنوان «من کلام امیر پازواری» آغاز می‌شود. صفحه‌ی۲ با بسم‌الله الرحمن الرحیم و شعر:

«قسم خورمه مه جان و دل مه دلارا qasem xorme me jan odel me delara

به اون قادر فرد بهدون دونا» beaun qader e farde behdun e dana

قسم می‌خورم ای جان و دل من ای دلا را/قسم به قادر یکتا خوب و دانا.

شعرها تا صفحه ۱۶ دارای زیر و زبر است در صفحه‌ی ۱۷ تا ۲۷۶ کتاب بدون زیر و زبر است. پس از صفحه‌ی ۲۷۶، بلافاصله صفحه‌ی ۴۸۸ می‌آید که نشانه‌ی افتادگی در صفحات کتاب است. «قسم سیم از دیوان امیر پازواری» با عنوان «چند اشعار امیر پازواری که قافیه‌ی آنها حرفهای ز و ش و ش و غ است» می‌آید. از صفحه‌ی ۴۸۸ تا ۵۰۴ مجدداً

۱- شایان ذکر است که مازندرانیها اشعار منسوب به امیر را هم در عروسی و شادی و هم در عزا به آواز و از بر می‌خوانند. این آهنگ به امیری معروف است. آهنگهای محلی (۱۳۲۳)، ص ۳۲۳.

اشعار با زیر و زبر داده می‌شود. قسم دوم کتاب نیست و می‌گویند[۱] از بین رفته است. شعرهای صفحات مذکور به نظر کهنه‌تر و مهجورتر از قسمت اول کتاب می‌آید. از صفحه‌ی ۵۰۶ تا ۵۱۸ «چند اشعار امیر پازواری که آغا محمد صادق ولد عبدالله مسقطی بارفروشی جمع کرده است» آورده شده است. واژه‌ها مجدداً شکل دیگری می‌یابد. و واژه‌های جدیدی دیده می‌شود. از صفحه‌ی ۵۱۹ تا ۵۵۶ چنین عنوانی می‌آید «ترجمه‌ی اشعار امیر پازواری که در جلد اول کنزالاسرار مازندرانی چاپ شده» که معانی آورده شده برخی ابهامات ابیات جلد اول را روشن می‌کند. از صفحه‌ی ۵۵۸ تا ۵۸۰ عنوان در ذیل کتاب» می‌آید. در پایان از صفحه‌ی ۱۰» تا «یب»، «بیان برخی اختلافات نسخ»، در صحتنامه‌ی اغلاط» و سپس از «یب» تا «ید» عنوان در جلد اول کنزالاسرار تصحیح شود»، از «یه» تا «کج»، «فهرست اسماواماکن» و آنگاه مقدمه به آلمانی در پایان کتاب می‌آید.

اما امیر پازواری شاعر مازندرانی - که اشعار جلد دوم کتاب کنزالاسرار را بدو منسوب می‌دارند - شاعری است که زمان او را بدرستی نمی‌دانیم. برخی زمان او را در پایان قرن نهم و اوایل[۲] قرن دهم دانسته‌اند. بعضی سعی داشته‌اند تا مکان و زمانی دقیق برایش ذکر نمایند ولی از آنجاکه برای دلایل خود سندی ارائه نداده‌اند از استناد به کارشان معذوریم.[۳] برخی دیگر نیز او را امیر مازندرانی صاحب نصاب طبری یکی پنداشته‌اند؛ ولی دلیل خود را ذکر نفرموده‌اند.[۴] اما از آنجاکه هدف نگارنده از تعمق در این کتاب نوشتن تایخ ادبیات نیست و تکیه‌ی ما بر روی خود متن به عنوان اثر مکتوب به مازندرانی است، با توجه به تاریخ چاپ آن، می‌توان گفت که در آن سالها واژه‌های موجود در این کتاب را

۱- محمد کاظم گلباباپور (۱۳۴۹) ص ۱۲ مقدمه.

۲- سعید نفیسی (۱۳۳۴) ص ۳۴۰.

۳- محمد کاظم گلباباپور (۱۳۶۴) ص ۳۹.

۴- دائره‌المعارف تشیع (۱۳۶۶) ج ۲.

مردم منطقه می‌فهمیده‌اند، گرچه امروز عده‌ای از آنها به کار نمی‌رود. بنابراین، این مهم نیست که شاعر یا شاعران دیوان منسوب به امیر پاواری در چه زمانی به دنیا آمده‌اند، تاریخ وفاتشان چه وقت بود، یا مقبره‌ی آنها در کجاست.

یکی دو منبعی که در مورد امیر پازواری صحبت کرده‌اند، نیز گره‌ای از این کار نمی‌گشایند. رضا قلی خان هدایت در ریاض‌العارفین می‌نویسد:[۱]

«امیر مازندرانی از مجاذیب عاشقان و از قدمای صادق، اعراب وی را شیخ‌العجم نامند. دیوانش همه رباعی و رباعیاتش به لفظ پهلوی است مزارش در دارالمرز مشهد است و این رباعی از آن مفقود است:

کنت کنز گره را من بوشائمه　　خمیر کرده‌ی آب چهل صبائمه
واجب الوجود علّم الاسمامه　　ارزون مفروش در گرانبهائمه».

صاحب الذریعه در باره‌ی او می‌گوید: «دیوان امیر مازندرانی کلاً رباعیات باللهجة الطبریه، اورد بعضها فی ریاض العارفین».[۲] در منابع ذکر شده دیگر نام و شرحی از زندگی این شاعر در دست نیست. برخی او را معاصر صفویان دانسته‌اند و به شعر زیر استفاده می‌نمایند.[۳]

«شاهون شاهه که اشرف ره جابساته　　sahun e sahe ke aśraef re ja besate
ستون به ستون قرص تلابساته　　setun be setun qorse tela besate
سنگ مرمر آدم نمابساته　　sang e marmar re ādem nema besate
فلک دکته کاروم سرابساته»　　falek dakete karum sera besate

(ج ۲ ص ۵۷۴ بیت ۴ و ۵)

شاهنشاه است که اشرف را بنیاد کرد/ ستون به ستون را به پارچه زرآراست.
سنگ مرمر را آئینه صورت نما ساخت/ فلک نامهربان کاروانسرای ساخت.

روشن است که این شعر نمی‌تواند سندی بر نظریه‌ی هم‌عصر صفوی

۱- رضا قلی‌بن محمد هادی هدایت (بی‌تا) روضه اول ص ۶۸.
۲- آقا بزرگ تهرانی (۱۳۵۵) هـ ق القسم الاول من الجز التاسع، ص ۱۰۰.
۳- ابوالقاسم اسماعیل‌پور (۱۳۷۱)، ص ۲۷.

بودن شاعر باشد. زیرا از یک سو شاعر افسوس خود را از خرابی بنا بیان می‌دارد و از سوی دیگر می‌گویند این بنا تا زمان نادر بر پا بود پس شاعر این شعر نمی‌توانسته معاصر صفویان بوده باشد.[۱]

اما در دیوان منسوب به امیر، به شعری برمی‌خوریم که می‌توان تاریخی بر آن تعیین کرد:

اون شهریور ماه که اول و بهاره — un šahri ver ma ke avvel e vihare e

شروت به صحرا هشنی قالیها ره» — šarvet be sahra heŝenni (ye) qālihare

(ج ۲ و ۱۶۷ ب ۲)

آن شهریور ماه که اول بهار است/ آه ماه گیاه شروت به صحرا انداخت قالیها را.

این شعر گویای تاریخی برابر نیمه‌ی قرن یازدهم هجری - حدود اواخر سلطنت شاه عباس یا اوائل سلطنت شاه صفی است.[۲] هم‌چنین در تاریخ طبرستان و رویان و مازندران ظهیرالدین مرعشی (قرن نهم هجری) شعری، منسوب به شخصی به نام سید عبدالعظیم از دودمان علویان مازندران (قرن نهم)، ذکر شده است که عیناً[۳] در جلد دوم کنزالاسرار، صفحه ۷۰، بیت ۶ و ۷ آمده و به امیر منسوب شده است. این موضوع نشان می‌دهد که ظهیرالدین، که در قرن نهم می‌زیسته، یا امیر پازواری را نمی‌شناخته که اسمی از او نیاورده است یا امیر در زمان او یا پیش از آن نمی‌زیسته است:

تا نوینم چهره ترا خوررنگ — ta navinem čire tera xorrang

کلاپشته می‌پوشش کمر منه چنگ — kela poste me puŝeŝo kamer mene čang

---

۱- اسدالله عمادی (۱۳۷۳) ص ۳۵.

۲- این تاریخ را آقای دکتر علی حصوری محاسبه کرده‌اند.

۳- محمد صادق کیا (۱۳۱۶) ص ۱۹ از مقدمه سال طبری از نوع سال یزگردی ۳۶۵ روزی است و در حدود ۶ساعت کوتاه‌تر از سال شمسی. به همین دلیل در سال شمسی می‌گردد و در طول تقریباً ۱۴۴۰ سال یک بار سا شمسی را می‌پیماید و به نقطه اول می‌رسد. طبق حساب شهریور طبری در حدود نیمه‌ی قرن یازدهم هجری در آغاز بهار بود و اکنون در حدود اول زمستان است.

تا کنیم چشم دشمن ره خاک یکی چنگ ta konim dośmen re xak e yaki ĉang
بامه دشمن خین کنن شه جو مه رنگ ba me dośmen e xin konen śe jome(re) rang
تا نبینم روی ترا به رنگ خورشید/ رخت من سیاه و کمر من کج است (خمیده قامت من است)
تا کنیم چشم دشمن را خاک یک مشت/ با خون دشمن من بکنی (می‌کنی) پیراهن من را رنگ»

بررسی سطر به سطر و واژه به واژه‌ی دیوان این نکته را مسلم می‌سازد که از نظر سبک‌شناسی نیز شعرها متعلق به یک شخص نیست.

مشخصات سبک‌شناختی کتاب

الف: جلد اول. در جلد نخست کتاب بوضوح حس می‌شود که داستانها از زبان فارسی به مازندرانی ترجمه گردیده و نشان‌دهنده‌ی بافت طبیعی کلام در گویش مازندرانی نیست؛ تمایل به پیراستن و آرایش جملات آشکار است. صورتهای اصیل گویشی کمتر در آن دیده می‌شود. به نظر می‌رسد که استناد تنها به این متن به عنوان نمونه‌ی گویش مذکور کافی نباشد. زیرا گردآورنده (دارن) این قسمت را جمع‌آوری ننموده است، بلکه احتمالاً حکایاتی را به فرد یا افرادی از اهالی منطقه سپرده و ترجمه‌ی آنها را خواسته است.[۱] مترجم نیز که به ادب پارسی آشنا و مسلط بوده برای زیباتر نشان‌دادن کلام، آن را بیشتر ادبی کرده تا گویشی! طبیعی است که در هنگام ضبط و بازنویسی خطاهایی نیز به آن راه یافته باشد.

قرار گرفتن حکایات جلد اول در کنار هم از نظم خاصی پیروی نمی‌کند، گاه حکمت داستانی، حکمت داستان پیش یا پس خود را نقض می‌کند. حکایات اولیه مآخذ خاصی ندارد، اما روایت آن به گوش و چشم خواننده بیگانه نیست و آن را به صور گوناگون به صورت امثال و حکم

۱- منوچهر ستوده (۱۳۳۷)، ص ۴ مقدمه.

خوانده و شنیده است. حکایت ۳۳ تا ۴۹، برگرفته از گلستان سعدی است. ترجمه‌ی مازندرانی نیز متأثر از سبک سعدی در گلستان است. بسیاری از ساختهای جملات آن نیز به فارسی نزدیکتر است یا دست‌کم امروز در گونه ساروی گویش مازندرانی به شکل دیگری بیان می‌شود. معانی گاه بسیار متین داده شده است، گاه واژه‌ی مازندرانی برابر واژه‌ی فارسی نیست و این مازندرانی متأثر از فارسی در ترجمه مجدد میرزا محمد شفیع به فارسی هم دقیق نیست. برخی اوقات معادل فارسی واژه‌ها داده نشده و عیناً متن مازندرانی را ذکر نموده است و گاه ترجمه گویشی تر از خود متن مازندرانی است (این مورد درجلد دوم هم ملاحظه شده است).

ب. جلد دوم. برخی از اشعار مندرج در جلد دوم کتاب آشکار می‌سازد که گوینده‌ی آن به ادب فارسی، استعارات و تشبیهات آن مسلط است با اینهمه، همه‌ی شعرهای کتاب را زیبایی و استواری نیست و اشعار متوسط سست و عامیانه نیز درکتاب فراوان به چشم می‌خورد. این موارد فرض زیر را به ذهن متبادر می‌سازد که اشعار مزبور از آن چند نفر است.

مثال:

موسی ره توریة شیرین زبون بساته	musa re torat sirin zebun besāte
فلک چکنه فرد بهدون بساته	falek čekone fard e behdun besāte
سلیمون ره پادشاه جهون بساته	solay mun re padešahe e jehun besāte
جن و باد و دیوره به فرمون بساته	jenno bad o div re be farmun besāte
فرعون ره و نه قصیده خون بساته	fer un re vene qaside xun besāte
فلک چکنه فرد بهدون بساته	falek čekone farde beh dun besāte
ابلیس ره بهشت دربون بساته	eblis re beheŝte darbun besāte
چونکه تکبر داشته شیطون بساته	čun ke tekabbor daŝte šetun besāte

(ج ۲ ص ۲۰۶ ب ۱ الی ۴)

موسی‌را توریت شیرین‌زبان ساخت/ فلک چکند [چه کند] یکتای بسیار دان ساخت
سلیمان را پادشاه جهان ساخت/ جن و باد و دیو را به فرمان ساخت

فرعون را قصیده خوان او ساخت / فلک چه کند یکتای بسیار دان ساخت
شیطان را دربان بهشت ساخت / چونکه تکبر داشت شیطان ساخت».

شاعر در اشعار بالا تسلط خویش را به ادب پارسی و مسائل دینی و قرآنی آشکار می‌سازد. یا در شعر زیر:

amir gone āšeqeme kajine dare امیر گنه عاشمه کجینه[۱] داره
men āšeq un yareme kaji nedare من عاشق اون یارمه کجی نداره
har yār ke še yar ja kaji nedare هر یار که شه یار جاکجی نداره
še jan re qurbun komme kajinedare» شه جان ره قربون کمه کجی[۲] نداره

(ج ۲ و ۲۲۴ ب ۳ و ۴)

امیر می‌گوید من عاشقم کجینه‌دار / (زلف کج) را من عاشق اون یارم که کجی ندارد.
هر یار که با یار خود کجی ندارد / جان خود قربان می‌کنم کسی را که کجی ندارد.

در شعر بالا شاعر توانایی کاربرد واژه‌ها و بازی با آنها همراه با ایهام را نشان می‌دهد. یا در شعر زیر:

sabze dime ke čader baze saye bune سبزه دیمه که چادر بزه سایه‌بان شیر
šir ahu duhune šir čarne sonbole seir آهو دهون شیر چرن سنبله سیر»

(ج ۲ ص ۵۵ ب ۳)

سبزه دیدم که چادر زده در فصل اسد / آهو در قلب اسد (قلب الاسد) سیر می‌چرد سنبله را.

شاعر معلومات نجومی خویش را می‌نمایاند.

اشعار کتاب را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد:

دسته‌ای نشانه‌ی اطلاعات شاعر از قرآن، احادیث، تاریخ و جغرافیا و ادبیات و به طور کلی معلومات اوست که در بالا ذکر شد.

۱- کجینه / kajine / قسمتی از مو که به یک طرف پیشانی از زیر روسری آورده می‌شود.

۲- کجی نداره /kaji ne dare/ به معنی کجی ندار است، کجی ندار صفت موکبی است به این شکل: kaj+i+ne+dar+e

/e/ فعل اسنادی به معنی (است). و کجی ندار در فارسی معادل بی‌کجی است.

دسته‌ای شعرهای عاشقانه و زیبای شاعر را در بر دارد:

لام لوره ته هنته عقیق بساتن lām lu re te hante aqiq besaten
میم من وتره در عالم نوم بپاتن mim men ote re dar alam enum bejaten
(ج ۲ و ۱۱۳ ب ۶)

لام لب تو را مثل عقیق ساختن/ میم من و ترا در عالم نام انداختن.

در دسته‌ای از اشعار، عدد به کار رفته است که معنی آنها و مقصود شاعر از این کار در ترجمه روشن می‌شود، البته در بعضی از آنها منظور شاعر از کاربرد اعداد روشن نیست:

اون روز که بلقیس آخرت در شین un ruz ke belqays axeret darsiyen
بنّا شرم داشته لحدونه سرچین benna ŝarm daŝte lahed vene sarĉiyen
امیر گنه ته دیم ره دمی بدین amir gone te dim re dami badiyen
چنونه چهار با بیست وهشت رسین» ĉenun e ĉar ba bist o haŝt rasiyen
(ج ۲ و ۱۲۶ ب ۵)

آن روز که بلقیس به خانه آخرت می‌رفت/ بنا شرم می‌کرد در قربه رویش لحد بچیند.

امیر می‌گوید روی ترا یکدم دیدن / چنانست که چهار با بیست و هشت رسیدن.

دسته‌ای از اشعار کتاب در بیان علاقه و ارادت شاعر به حضرت علی (ع) و خاندان اوست:

امیر گنه ذات بلبل دارمه یارون amir gone zate bolbol dārme yarun
گردش هوا بوی گل دارمه یارون gerdeŝ e heva buye gol dārme yarun
بساط دنی کهنه چل دارمه یارون besāte daniye kohne ĉal dārme yarun
دوشش امام عشق ره دل دارمه یارون deŝeŝ emame eŝq redel dārme yarun
مسافر راه کربلا مه یارون mosafer e rahe karbela me yārun
درمانده‌ی شه عشق آقا مه یارون darmande ŝe eŝqe aqā me yārun
مجنون بیابون و صحرا مه یارون majnun e biyabun o sahra me yārun
محنت کش این کهنه دنیا مه یارون» mehnet keŝe in kohne donyame yārun
(ج ۲ و ۱۰۲ ب ۲ الی ۴)

امیر می‌گوید ذات بلبل دارم یاران/ گردش هوا بوی گل دارم یاران.
بساط دنیای کهنه چرخ دارم یاران/ عشق دوازده امام را به دل دارم یاران.
مسافر راه کربلا هستم یاران/ درمانده‌ی عشق آقای خودم هستم یاران.
مجنون بیابان و صحرا هستم یاران/ محنت کش این کهنه دنیا هستم یاران.

گاه دسته‌ای با شروعی نغز و پایانی ضعیف ارائه می‌گردد که نشان می‌دهد در جمع‌آوری و کنار هم قراردادن آنها اشتباهاتی رخ داده است.

با توجه به نمونه شعرهایی که داده شد، می‌توان دریافت که ما مازندرانیها تا چه حد این مضامین را به گونه‌های مختلف در اشعار، ترانه‌ها، مبارکبادها، لالایی‌ها و... شنیده‌ایم و می‌شنویم. آیا این مثالها نمی‌تواند این نظر را به ذهن متبادر سازد که اشعار جمع‌آوری شده احتمالاً حاصل تأثیر رویدادهای زمان در افراد مختلفی بوده است که به موجب رنج و درد ناشی از ظلم، جهل، دوری یا شادی دوران زندگی، همراه با مختصر ذوقی بر اوزان رایج اشعار زمان و محیط سروده شده است؟ همچنین شاید عده‌ای از آنها منتسب به یک یا چند شاعر خاص نباشد و از مناطق مختلف گردآوری و گونه‌ها و روایات مختلفی بر آن افزوده شده باشد؟ حتی گاه کتاب، خود شعر را منتسب به شاعر دیگری می‌دارد و از قول او می‌گوید.[۱]

تحقیقات نگارنده بر روی کتاب، که به تهیه‌ی واژه‌نامه و واژه‌نمای کتاب انجامیده است، نشان می‌دهد که اشعار و واژه‌های این کتاب از یک گونه‌ی واحد گویش مازندرانی نیست. مشخصات آوایی و واژگانی از شرق تا غرب مازندران، بویژه غرب در آن اشکار است. گاه گونه‌های مختلف گویش مازندرانی است، گاه فارسی یا نزدیک به فارسی است و نمی‌تواند از آن مکانی خاص باشد.

در بعضی از اشعار با وجود اینکه قرینه‌ی خارجی آن در نظرم نیست،

۱- ج ۱ ص ۱۴۹ ب ۹: «زرگر گنه که زهر تریاک گبتی». زرگر نام یکی از شعرای آمل است نصرالله هومند (۱۳۶۹) صص ۷۳ و ۷۴ نیز محمد صادق کیاء (۱۳۱۶) صص ۱۹ و ۲۰.

از خود شعر پیداست که ترجمه از متنی فارسی و یا بشدت متأثر از آن است. زیرا واژه‌های به کار رفته در آن به طور عادی در مازندرانی و در اشعار و ترانه‌های آن به کار نمی‌رود. برای مثال در جلد دوم صفحه ۱۳۰ بیت ۲-۵:

هـــلاله بـــخوبی تـــو گـــرها وریـــجن
قـــبلت فـــنجیت جـنوب شـماله ریـجن
و ایـــن تـــد خـــلنی دایـم کـین ستیجن
فـــی حســـن و مـــاهجر پـیاله ریـــجن
ای مرغوله بت ته بورکمن پیچن ریجن
مشک تـــر و کـــافوره ونـوشه پـیچن
عـــنبر اشـــهب ره گـــردن شـــه دپـیجن
خـوش صـفت شـه دل بیکمو دپیتن»

کلمات و عبارات «قبلت»، فنجیت»، «و این تـدخلنی» «فـی حُسن»، «ماهجر»، «مرغوله بت» و «عنبر اشهسب» کلمات و عبارات مازندرانی یا مربوط به شعر مازندرانی نیست و یادآور قرآن، حدیث و... است.

ضبط متن همان‌طور که در معرفی جلد اول ذکر شد، بسیار ضعیف و بابی‌دقتی انجام شده است. هـم‌چنین است وضـعیت [ه] بـیان حـرکت و اسنادها، که دارن خود در مقدمه به آن اشاره دارد مشکلات زیـادی در خواندن واژه‌ها می‌آفرینند، بخصوص که گاه به جای [ه]، «ی» نوشته شده ولی منظور [ه] یـا « ِ » است. ایـن شکـل ضـبط در مـورد افـعال روشـن نمی‌سازد که منظور شاعر، دوم شخص یا سوم شخص فعل است[۱]، با توجه به اینکه گاه شاعر به اقتضای قافیه نیز شکل آخر واژه را به میل خود عوض می‌کند، باز هم مشکل بیشتری در شناخت واژه‌ها ایجاد می‌نماید. برای نمونه در جلد دوم، صفحه‌ی ۲۰، بیت ۱، واژه «بکاهیست» به جای (بکاهسته /بکاهسه) یـا در هـمان مـجلد صـفحه ۱۲۲، بـیت ۲، واژه‌ی

۱- برای درک بیشتر شناسه‌های فعلی گیتی شکری (۱۳۶۹) صص ۲۲۸-۲۲۳.

«دپتین» به جای «دپیتنه» و... به کار رفته است.

تغییر صدای آخر واژه‌ها، که شاعر بنا به ضرورت قافیه - گه‌گاه حتی به خلاف هرگونه قواعد علمی است و به میل خود انجام می‌دهد، به علت گویشی یا مهجور بودن متن و واژه‌ها، حدس و گمان در باره‌ی واژه اصلی را مشکل می‌سازد، مانند واژه‌های زیر در جلد دوم صفحات ۲۵ الی ۳۱:

«فاج»، «مرواج»، «ماج»، «لاج»، «خاج»، «سنباج»، به نظر می‌رسد این کار در دسته‌ای خاص از اشعار که با (ج) یا (ل) قافیه شده، انجام گردیده است:

«آشون بشنی یاس به این دل سوج
برمستمه نه چار داشتمه نه چاره‌آ موج
استابیمه خینو خورن بادل سوج
خین دو بلا شندیمه تا اسب روج»
(ج ۲ ص ۲۵ ب ۵ و ۶)

در بیت دوم «سوج» و «روج» با هم قافیه شده‌اند که «روج» (رو) است که به ضرورت قافیه چنین شده است یا از گونه‌ی دیگری از گویش مازندرانی آمده است.

یا در جلد دوم صفحه‌ی ۲۶ بیت ۴ به این شعر برمی‌خوریم:

«امیر گنه ای گوهر مونگ پیان فاج
من کیمه که شه سر ندیمه (ندمه) ته پاج»

در اینجا «فاج» و «پاج» با هم قافیه شده‌اند و «پاج» به معنی (پا) است. که تا به حال جایی پا را «پاج» ندیده‌ام.

مشکل رسم‌الخط کتاب و نبودن علایم آوانویسی[1] به مشکل تغییرات قافیه افزوده می‌شود و خواننده یا پژوهنده‌ی متون گویش مازندرانی را با دشواریهایی چند روبرو می‌سازد.

در مورد معانی کتاب هم باید اذعان داشت که معانی داده شده در تمام

1- Transeription.

موارد دقیق نیست. در افعال ممکن است گذشته‌ی ساده را گذشته‌ی استمراری یا بعکس، گذشته‌ی استمراری را گذشته‌ی ساده، یا انیکه گذشته را حال معنی کند. همچنین معانی واژه‌ها همیشه برابر واژه‌ی اصلی نیست، گاه حتی منظور را نیز نمی‌رساند و در برخی موارد ترجمه گویشی‌تر از متن است، مانند:

عرق بکرده سرخه گل که هپاته areq bakorde sorxa gol ke hepāte

هنیشته عبیر گرد شه مشک هپاته heniste abir e gerde še môsk hepate

(ج ۲ ص ۲۰۴ ب ۷)

گل سرخ عرق کرده بود که پاش می‌زد/ نشست کرد (گرد) عبیر خود و مشک پاک می‌کرد

عبارت «پاش می‌زد» در معنی مصراع اول، یک عبارت گویشی - فارسی است که در حقیقت ترجمه‌ی عبارت / paszuae /است و معادل دقیق فارسی آن اینجا (پاک می‌کرد) است، که در چند جای دیگر کتاب نیز تکرار شده است. در مصراع دوم، معنی «پاک می‌کرد» آمده است که باز دقیق نیست و شاید در مصراع دوم (می‌افشاند) درست‌تر باشد!

مواردی که معانی روشن نیست و ابهام ایجاد می‌کند بسیار است مانند:

سه‌سرسه دهون نه زبون و یکی مهر se sar se dehuno nozebun o yaki mahar

اله نسوزه آن چش که بدیه ته چیر alaā nasuze un ces ke badiye te cir

(ج ۲ ص ۵۵ ب ۴)

سه سر سه دهن دو» نه زبان و یکی مهر (؟)/ بهر خدا نسوزد آن چشم که دید روی تو

معنی شعر بالاگنگ است و آشکار نمی‌کند کلمات «سه‌سر»، «سه دهن» و «نه زبان» اشاره به چیست؟ «مهر» چیست و چگونه با «چیر» هم قافیه شده است؟ آیا (میر) باید خوانده شود؟ معنی آن چیست: مهر؟ مار؟ اژدها؟ یا دعا؟

بیشتر واژه‌های مشابه چند صفحه کنار هم قرار گرفته است.

بسیاری از واژه‌ها که به نظر ناآشنا می‌آید در همان چند صفحه، در

کنار هم آمده و بندرت در قسمت‌های دیگر کتاب به کار رفته است. این مسأله نشان می‌دهد که هر چند قطعه شعر متعلق به یک منطقه است. ابیات تکراری و شبیه هم نیز در کتاب وجود دارد.

قالب اشعار منسوب به‌امیر به شکلهای مختلف گزارش شده، از جمله عده‌ای آنها را رباعی و دوبیتی شمرده‌اند.[۱] با وجود این به نظر می‌آید اظهارنظر برخی مبنی بر اینکه این اشعار در مرز اشعار هجایی و عروضی است[۲] و در عین حال تمایل به شکل غزل دارد درست‌تر باشد.[۳] در این هم تردیدی نیست که شمار زیادی دوبیتی در کنزالاسرار، بخصوص بیشتر در جلد اول به صفحات ۱۳۰ تا ۱۶۴ دیده می‌شود.

یادآوری می‌شود که بسیاری از واژه‌ها و ترکیبهای به‌کار رفته در کتاب، خاص زبان شعر است و در محاوره به کار نمی‌رود. بنابراین، نباید انتظار داشت که هر مازندرانی آن را شنیده باشد یا بداند.

در پایان باید متذکر شد که اگر امروز جمع‌آوری دوباره‌ای از اشعار امیر صورت پذیرد، بی‌تردید برخی از اشعار به دست نخواهد آمد و روایات مشابه با گونه‌های گویشی مختلف بیشتری به دست خواهد آمد که احتمالاً مقداری واژه‌های ناشناس را در برخواهد داشت، همچنین، واژه‌های فارسی و جدیدتر نیز زیادتر خواهد شد.[۴]

۱- رضا قلی‌بن محمد هادی هدایت (بی‌نا)، ج ۹، ق ۱ ص ۶۸، نیز دائرةالمعارف تشیع، ج ۲.

۲- طلعت بصاری (۱۳۵۵) ص ۱۹۴.

۳- محمد کاظم کلباباپور (۱۳۶۴) ص ۳۹.

۴- از سرکار خانم زهره بهجو ویراستار محترم پژوهشگاه علوم انسانی سپاسگزارم که ویراستاری این مقاله را تقبل فرموده‌اند.

کتابنامه

آقا بزرگ طهرانی، محمد حسن. ۱۳۵۵ هق الذریعه الی تصانیف الشیعه. نجف، تهران: اسلاینه آهنگهای محلی ۱۳۲۳، دفتر اول ترانه‌های ساحل دریای مازندران. تهران: ادارهٔ موسیقی اسماعیل‌پور ژ، ابوالقاسم. ۱۳۷۱ «امیر پازواری شاعر گنجینه‌های رازهای مازندران» آینده: س ۱۸، ش ۱-۶، ۲۶-۳۳.

امیر پازواری، ۱۲۷۷ و ۱۲۸۳ هـ.ق کنزالاسرار مازندرانی. ۲ ج. به کوشش برنهارد دارن، به امداد و اعانت میرزا محمد شفیع مازندرانی. پطرزبورغ.

۱۳۳۴. کنزالاسرار مازندرانی. جزء اول از جلد دوم به کوشش اردشیر برزگر. تهران: اردشیر برزگر.

۱۳۳۷. کنزالاسرار مازندرانی. جلد اول. با مقدمه منوچهر ستوده و محمد کاظم گلباباپور، تهران، (افست شده).

۱۳۴۹. کنزالاسرار مازندرانی. جلد دوم. با مقدمه محمد کاظم گلباباپور، تهران: (افست شده توسط گلباباپور).

۱۳۵۰. کنزالاسرار مازندرانی. جلد اول. با مقدمه منوچهر ستوده. تهران: خاقانی. (افست شده)

بصاری، طلعت. ۱۳۵۵. «امیر پازواری» نشریه‌ی دانشکده ادبیات تبریز، س ۲۸، ش ۲، ۱۵۷-۲۰۸.

حق‌شناس، علیمحمد. ۱۳۷۳. «درست و غلط از زبان بلو مفیلد» نشر دانش، س ۱۴، ش ۶، ۱۱-۱۶.

دائرةالمعارف تشیع. ۱۳۶۶. زیر نظر احمد مندرحاج سید جوادی، کامران فانی، بهاءالدین خرمشاهی. تهران: بنیاد اسلامی طاهر.

دائرةالمعارف فارسی. ۱۹۶۰. تهران: فرانکلین.

سازمان جغرافیایی کشور. ۱۳۵۵. فرهنگ جغرافیایی ایران. ج ۳. تهران.

سازمان جغرافیایی نیروهای مسلح. ۱۳۷۰. فرهنگ جغرافیایی کشور مهجوری اسلامی ایران. ساری. ج ۲۸. تهران.

سوریتجی. فخرالدین. ۱۳۵۶. «امیر شاعری از دشت پازوار» نشریه‌ی دانشسرای راهنمایی تحصیلی ساری، ا، ش ا، ۲-۶.

شکری، گیتی، ۱۳۶۹. «ساخت فعل در گویش مازندرانی ساری» مجله‌ی فرهنگ، کتاب ششم، ۲۱۷-۲۳۱. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

عمادی، اسدالله. ۱۳۷۳. «امیر پازواری: بزرگترین شاعر تبری‌گوی مازندران». قا. گیله‌وا، س، ش ۲۲ ؛۲۳، ۳۴-۳۶.

عمادی، اسدالله. ۱۳۷۳. «امیر پازواری: بزرگترین شاعر تبری‌گوی مازندران» ق ۲۰، گیله‌وا س ۳، ش ۲۴ و ۲۵، ۱۴.

کیا، محمد صادق. ۱۳۱۶. واژه‌نامه‌ی طبری. تهران. انجمن ایرانویج.

گلباباپور، محمدکاظم. ۱۳۶۴. «نقدی در باره‌ی امیر پازواری شاعر و عارف مازندرانی». صحیفه. ش ۳۴، ۳۸-۴۰.

لغت‌نامه. ۱۳۴۲. تهران: سازمان لغت‌نامه.

مجیدزاده (م. م. روجا). ۱۳۷۱. میر ترانه‌ی امیر. تهران: مؤلف.

مجیدزاده(م.م.روجا). ۱۳۷۱.امیرپازواری و شعروموسیقی. تهران: مؤلف.

مرعشی، ظهیرالدین بن نصیرالدین. ۱۳۴۵. تاریخ طبرستان و رویان و مازندران، با مقدمه‌ی جواد شکور، به کوشش حسین تسبیحی. تهران: مؤسسه مطبوعاتی شرق.

نجف‌زاده بارفروش، محمدباقر. ۱۳۶۴. «امیر پازواری شاعر و عارف مازندرانی». صحیفه. ش ۳۳، ۱۸-۲۱. نفیسی، سعید. ۱۳۳۴. تاریخ نظم و نثر در ایران. تهران: فروغی.

نوزاد، فریدون. ۱۳۷۱. «گیلان در شعر امیر پازواری». گیله‌وا، س ۱، ش ۵، ۱۶-۱۷.

هدایت، رضا قلی بن‌محمد هادی. ۱۳۴۴. تذکره‌ی ریاض‌العارفین. به کوشش مهرعلی گرگانی، تهران:

هومند، نصرالله. ۱۳۶۹. پژوهشی در زبان تبری. آمل: کتاب‌سرای طالب آملی.

الهی سو بکنی - انوشک بوی - انوشک بزی

روزنه‌ای به باغ گل

غلامرضا طبری

سپاس خداوند بزرگ را سزاست که آسمان و زمین را آفرید و این مردم را آفرید و شادی را و شادی را و شادی را برای مردم آفرید و انسان را به مزیت عقل و فضیلت هدایت ممیز و ممتاز گردانید. و درود خالصانه‌ی ما برابر مرد همیشه جاوید که در آسمان احمدش خوانند و در زمینها محمد (ص) و سلام مخلصانه‌ی ما بر همه‌ی پیامبران و راهنمایان و معلمان بشر. و آرزوی توفیق و سعادت بیشتر برای بزرگ اندیشمندانی که با برگزاری کنفرانسهای علمی، تحقیقی به من و ما فرصت دیدار و تلمذ و دوست‌یابی و خدمت عنایت کرده ما را رهین منت خویش می‌فرمایند امید است هر روزشان نوروز و نوروزشان پیروز باد.

واما سخنم در موضوع : بررسی کار رضا قلیخان هدایت (لله باشی) (متولد ۱۲۱۵ متوفی ۱۲۸۸ هق) و برنهارد دارن در مورد شخص امیر و دیوان کنزالاسرار می‌باشد.

الف: نظر رضا قلیخان هدایت در مورد امیر و شعر او:

اولین سخن این است که رضا قلیخان هدایت نام و معرفی امیر را در

کتاب ریاض العارفین خود آورده که در آن فقط به شرح حال و آثار شعرای متصوف و عرفا پرداخته است؛ زیرا بنا به تشخیص و نظر این دانشمند محقق – که نمی‌بایست ناشناخته و ندانسته حرفی می‌نوشت – امیر مردی عارف است نه شاعر و اگر شاعریش به عرفان او برتری داشت هدایت نیز به طور حتم او را در تذکره‌ی مجمع الفصحا نام می‌برد. تعریفی که هدایت از او به دست داده است، این نظریه را تأیید می‌کند، زیرا او را از «مجاذیب عاشقان» شناخته است و بنابراین دلایل، او عاشق و مجذوب آب و گل نیست، بلکه او «گوهر گلرو» سمبل عرفانی اوست چنانکه در جذبه‌های عاشقانی مثل مولانا و حافظ و... نیز شاخ نبات و خال و خط و چشم و ابرو، ایهام و مجاز و کنایه و استعاره است نه از روی حقیقتی. و اینکه نسبت به سال تألیف ریاض‌العارفین که در زمان محمدشاه قاجار (جلوس ۱۲۵۰ – فوت ۱۲۶۴) انجام گرفت، امیر جزو «قدمای صادق» بوده است. جای شکی نیست اما اینکه چرا عربها او را «شیخ‌العجم» می‌گفتند باید توجه داشت که این لقب ناظر بر شیخوخیت عرفانی، علمی و شعری او نسبت به دیگر شعرای تبری سرای می‌باشد. زیرا دلیل دیگری که نشانه‌ی کثیرالسن، کثیرالاولاد، کثیرالعشیره یا کثیرالمال بودنش باشد در آثار او یا در افواه عام وجود ندارد ولی عربهایی که این لقب را به او اعطا کردند که بودند و کجایی بودند و چرا این لقب را دادند؟ معلوم نیست و یا اینکه در میان جنگ و جدالهای مازندران گم و فراموش شدند و نقطه‌ای برای ایرادگیری مردم امروز ایجاد شده است. اما نکته‌ی مهم و بسیار جالب این نظریه دوسطری مرحوم هدایت آن است که می‌گوید مزارش «دارالمرز» یعنی مازندران مشهور است. حتی شاید در گیلان هم مشهور بود زیرا کلمه‌ی دارالمرز به گیلان و مازندران و بخصوص شهر رشت اطلاق می‌شد به نظر من بهمین دلیل فراوانی شهرت، نیازی ندید که محل دقیق مزارش را معرفی کند. و چون هدایت خود از تبار مازندرانی بود و به علت علم و معرفتی که در او می‌شناسیم این یقین حاصل است که او حرف بیهوده یا مشکوک نمی‌آورد؛ پس کسی که مزارش در سراسر

دارالمرز مشهور است و نظیر ندارد، سزاست که به جای نسبت پازواری او را امیر مازندرانی معرفی کند و این امر در تاریخ فرهنگ ایران سابقه و نمونه‌های زیاد دارد مثل فردوسی طوسی از قریه‌ی باژ منطقه‌ی طابران توس و حق همین است.

هدایت در ادامه می‌فرماید «دیوانش همه رباعی و رباعیاتش به لفظ پهلوی است» بدیهی است که دانسته‌های هدایت به زمان امیر نزدیکتر است و صمیمانه‌تر، زیرا او ریاض‌العارفین را در زمان محمدشاه قاجار نوشت؛ ولی شاید واقعیتهای زمان او به مرور دورانهای پرفراز و نشیب تاریخ تغییر یافته و این عبارت او که «دیوانش همه رباعی و رباعیاتش به لفظ پهلوی بوده است» محلی‌بودن دوبیتی‌ها جای شکی نمی‌گذارد. اما اینکه همه رباعی است نشان می‌دهد که یا دیوانی از امیر با این شناسه‌ها وجود داشته و به نظر محقق یا مأموران او رسیده است تا بدین صراحت اعلام‌نظر کند و اشکال کنونی دیوان بعدها پدید آمده است که گذری به دلایل آن خواهیم داشت یا اینکه اطلاع او ناقص است و در پایان این خیرالکلام، یک دوبیتی، منتخب رضا قلیخان از دیوان امیر آمده است که با یک نگاه به آن شخصیت امیر را می‌توان تا حد زیادی حدس زد و شناخت. زیرا کسی که مدعی تمام دورانهاست که الف قد شعر هزار ساله‌ی مازندرانی است و با قامتی برافراشته و سرافراز و با سینه‌ی فراخ فریاد می‌زند که «کنت‌کنزاً گره ره من بوشائیمه» بی‌سواد نیست و این سخن او یادآور درگرانبهای حکیم طوس است که می‌فرماید «پی افکندم از نظم کاخی بلند» «که از باد و باران نیابد گزند» و صریحترین مصرع این دوبیتی آن است که می‌گوید:

«خمیرها کرده‌ی آب چهل صبائیمه» که می‌دانیم به طور دقیق، دلیل و علت و معرف عظمت عرفانی اوست زیرا آنان که در علم دین به اجتهاد می‌رسیدند و دیگر درسی و کتابی نمانده بود که نخوانده باشند: بمدت چهل روز، بخصوص در مسجد کوفه معتکف می‌شدند و پس از آن هریک به واقع درگرانبهای عرفان می‌گردیدند و دست از اوراق و دفتر

می‌شستند زیرا به معرفتی می‌رسیدند که به از آن نبود و به همین جهت هر یک به شکلی کوس انا الحق می‌زدند و این نعرهٔ مستانه را تاکنون کسی ایراد نگرفت مگر آنان که نفهمیده آنان را مرتد شمردند. (البته مفسرین خمیر کرده‌ی آب چهل صبائی را حضرت آدم و بعضی حضرت محمد (ص) هم شمرده‌اند.)

لله باشی وجود دیوان او و نیز رباعی او را تأیید می‌کند اما ایرادی بر این دانشمند دوره‌ی ناصری وارد می‌باشد و آن این است که او ضمن معرفی مکان می‌بایست زمان تولد یا فوت امیر و حتی یکی از حاکمان و والیان، دانشمندان، شعرا و یا روحانیان مازندرانی همزمان او را معرفی می‌نمود زیرا که همین ابهام زمان و مکان زندگی او همه‌ی پژوهندگان را گرفتار کرده و در نتیجه از ارزش این عارف یا متصوف شاعر کاسته است و حتی هدایت را هم زیر سؤال برده است.

ب: نظر دارن و همکارانش

مقدمه- در ابتدا باید مقدمه‌ای را بیاورم که زمینه و توضیح مطالب بعدی من باشد.

می‌دانیم از اوایل قرن نوزدهم میلادی موج تازه‌ای درمیان نویسندگان و دانشمندان رشته‌های ادبیات، تاریخ و جامعه‌شناسی اروپا بوجود آمد و آن این بود که آثار باستانی و ادبیات شفاهی و ذهنی مردم و دانشهای غیرمدرسه‌ای را مورد توجه قرار دادند و برای بررسی تمام زمینه‌های فرهنگی موجود در زمان به دنبال ریشه‌های تاریخی، قومی و بومی آنها می‌گشتند و نه تنها در خود اروپا این کار را با قدرت و سرعت و شدت آغاز کرده بودند بلکه سفیران آنان در کشورهای ناشناخته مانده‌ی مشرق و هرجای دیگر زمین هم طبق آموزشهایی که درهمان کشور خود فرا گرفته بودند پژوهش در فرهنگ سنتی را در زمره‌ی وظیفه‌های خود می‌دانستند؛ چه آنان که در مرکز و پایتخت کشورها کار می‌کردند و چه آنان که در ایالتها و ولایتها انجام وظیفه می‌نمودند.

و این تکلیف آن‌چنان خوب و جدی و صمیمانه انجام می‌شد که هم

شخص جستجوگر چیزی یاد بگیرد و هم بتواند کاری و خوراکی برای مراکز تحقیقی و علمی کشور خود فراهم آورد. نشانی بارز و خوب این ادعا این است که اگر ما ایرانیان (که ادبیات دیرینه و پخته‌ی کشورمان در دنیا همیشه الگو قرار گرفته است) بخواهیم راجع به همین فرهنگ و ادبیات فارسی جستجویی بکنیم باید نوشته‌های مستشرقین و خاورشناسان معروفی چون: براون، اته ریو، کازیمیرسکی، واله وامبری، ژوکوفسکی، کریستن‌سن، خانیکوف، باخر، ماسه، نلدکه نیکلسن، گالونو، لوریمر، راماسکوویچ، رابینو، بنجامین... و بسیاری دیگر را به عنوان سند اصلی و معتبر مأخذ که نویسندگان مأموران سفارتخانه‌ها و کنسولگریهای کشورهای آلمان، فرانسه، انگلستان - روسیه و آمریکا و یا مأمور انجام کارهای دیگر دولتی بوده‌اند؛ اما مأمورین شوروی در ایران بیشتر بودند زیرا کنسولگریهای متعدد آن کشور در تمام نقاط ارتباط خشکی یا آبی آذربایجان، خراسان و بخصوص گیلان و مازندران وجود داشت و همه‌ی مأموران آن کشور برای انجام وظیفه‌ی خویش مسافرتهای پژوهشی زیادی هم انجام می‌دادند تا کار بهتر و دقیق‌تری را به انجام رسانند و به همین دلیل بسیاری از کتابهای فارسی و پژوهش‌های ایرانیان و اروپاییان در فرهنگ ایران در شهرهایی مثل لندن، لیدن، پاریس، و لنینگراد (سن‌پطرزبورگ) چاپ شد و چون بسیاری از کتابهای فارسی ما به وسیله‌ی همین مأموران به موزه‌ها و کتابخانه‌های کشورشان فرستاده می‌شد. بعضی از محققین ایرانی هم برای کار بهتر و دقیق‌تر راهی فرنگ می‌شدند و غم‌انگیزتر این است که اگر در باره‌ی زبان محلی یک منطقه هم بخواهیم تحقیق بکنیم باید یکی از زبانهای روسی، انگلیسی، فرانسه یا آلمانی را در حد تحقیق بدانیم زیرا نمایندگان کنسولگریها بیشتر حاصل تحقیق در زبانهای محلی ما را به زبان خود نوشته و چاپ کرده‌اند و ما به ناچار باید برای ابراز صحت و دقت و عظمت چشمگیر کار خود حتماً دست نیاز به سوی آثار آنان دراز کنیم وگرنه پژوهش ما اعتبار مهمی نزد اهل تحقیق غرب‌زده نخواهد داشت.

بخش اول:

سخن دارن در باره امیر – دارن درسه مقدمه که برای سه جلد کتاب یعنی بخشهای مختلف کنزالاسرار نوشته است. به ترتیب نام امیر را این‌چنین ذکر می‌کند:

الف – در مقدمه جلد اول

۱– اشعار روایت شده از امیری یا شیخ طبرستان.

۲– اشعار امیر پازواری دهان به دهان می‌روند.

۳– شامل اشعار امیر پازواری یا مازندرانی می‌باشد. من در هیچ جای اطلاعات نزدیکتری راجع به او نیافتم.

۴– میرزا شفیع مستحق تشکر است برای اینکه راجع به امیر اطلاعاتی از پیش فرستاد.

۵– تلفظات و ترتیب تک بیت شعرهای امیر به دست میرزا شفیع انجام گرفت.

۶– این اشعار دیگران در حقیقت در دیوان امیر ردیف بندی شده بودند.

ب – مقدمه قسم دوم

۱– اشعار شاعر مازندرانی امیر پازواری، بخصوص برحسب فهرست داده شده به وسیله‌ی قنسول روس در استرآباد. (و– گوسف).

۲– ۵۰ شعر منسوب به امیر پازواری برگرفته از صورت بروگش.

۳– شاعر ما.

ج – مقدمه قسم اول و سوم جلد دوم

۱– یک مجموعه از اشعار که به وسیله‌ی و– گوسف به دست آمد لیکن بیشتر ابیات زبان مازندرانی از گفته‌ی شیخ‌العجم امیر پازواری است که چگونگی و سرگذشت او را اجمالاً در دیباچه‌ی جلد اول کنزالاسرار مذکور و مرقوم داشتم.

۲– نسخه‌ی دیوان شیخ.

۳– از تمام دیوان امیر اثری نیست.

بنابراین در مجموع نام او را شیخ طبرستان، امیر پازواری، امیر پازواری، یا مازندرانی، امیری و امیر (در ۴ جا)، امیر پازواری (۲ جا) شیخ العجم امیر پازواری و شیخ ذکر می‌کند و بد نیست اضافه کنم که چهار بار او را امیر پازواری و سه بار او را شیخ یعنی شیخ طبرستان، شیخ‌العجم و شیخ نامیده است و کامل‌ترین عبارت یعنی شیخ‌العجم امیر پازواری را پس از مجموعه‌ی جمع‌اوری شده‌ی و. گوسف ذکر کرده است. من هم معتقدم که این لقبها را مردم به امیر داده‌اند زیرا آواز امیری حرف دل آنان را بازگو می‌کند و بخصوص لقب و عنوان شیخ شایسته‌ی سراینده‌ی اشعار آواز است زیرا مردی دانشمند بوده است و اینکه بعضی از دانشمندان وجود کلمات و ترکیبهای ثقیل قرآنی و عربی را که اساس آموزش مدرسه‌ای او بوده است دلیل اشکال شعر او برشمرده‌اند اول باید شعر او را در زمان و مکان و شرایط وجودی او مورد بررسی قرار دهند و درثانی وجود همین کلمات نشانه‌ی علم و مطالعه‌ی اوست بخصوص اینکه چنین آدمی –که شیخ طبرستان لقب دارد– شعر گفتن کار اصلی او نیست بلکه شعر هنر خودجوش علم و استعداد اوست؛ بعلاوه آنکه واژه‌ها و ترکیبها و اصطلاحات و مثلهای مازندرانی هم در شعر او زیاد است (و این به آن در) افزون بر اینها یک نکته‌ی بارز و مهم بین نظریه‌های هدایت و دارن وجود دارد و آن این که هدایت او را عارف می‌شناسد که با شیخوخیت فراگیر او هماهنگی خوبی دارد اما دارن فقط او را شاعر دیده است و چون احتمال قویتر این است که شناخت هدایت بیشتر باشد، آن را ضعف دارن و همکاران او می‌توان تلقی کرد.

بخش دوم: سخن دارن راجع به اشعار کنزالاسرار

نکته‌ی مهم این است که دارن و همکارانش اولین جمع‌کننده‌ی اشعار مازندرانی و اشعار امیری نبوده‌اند؛ چنانکه خود او در سه مقدمه چنین آورده است.

۱– شودزکو در کتابش (نمونه‌های شاعری توده‌ای ایران چاپ لندن

۱۸۴۲ / ۱۲۵۹ هـق وسایل مساعدت بسیار مطلوب را داده است که در آن‌اشعارروایت شده‌ازامیری شیخ یاطبرستان مارادر موقعیتی گذاشت که برای نخستین بار نظری در درون حرم بسته‌ی زبان مازندرانی بیندازم.

۲- سرانجام در (۱۸۵۴ / ۱۲۷۱ هـ ق) در کتاب بلدیروز پرسیشر کرستوماتی جلددوم چاپ‌مسکو ۱۸۳۳ / ۱۲۵۰ هـ.ق از آقای خائیکف ترجمه‌ی مازندرانی ۴۹ حکایت بدست آوردم که مترجم آنها میرزا علی بود.

۳- در سال گذشته (یعنی سال ۱۸۵۹ / ۱۲۷۶ هـق) افزایش مهمی در قسمت کتاب داده شد که این افزایش چیزی نبود مگر یک عده قابل ملاحظه از اشعار امیر پازواری که بواسطه‌ی و-گوسف کنسول روس در استرآباد جمع شده بود و بطور آشکار با دست آشنا و خبره زیرنویس شده بود.

۴- ۲۶ شعر از فهرست بروگش.

۵- ۴۳ شعر جمع شده به وسیلهٔ محمد صادق در بار فروش.

۶- ۵۰ شعر منسوب به امیر پازواری برگرفته از صورت بروگش.

۷- ۵۳ شعر دیگر بوسیلهٔ من از نامه‌های مرحوم دیتل پروفسور دانشگاه سن پترزبورگ که در موزه آکادمی علوم آسیایی نگهداری می‌شوند.

و در باره‌ی کار جمع‌آوری خودش هم در مقدمه‌ی قسم اول و سوم جلد دوم چنین آورده است:

... سفر مازندران اختیار کرده اغلب قریٰ و اکثر بلدان آنجا را سیاحت نموده ... در هر جایی که از عبارات و اشعار و حکایات و غیره به لغت آن ولایات بود اطلاعی بر آن یافته بعد از تنسیخ و تألیف اکثر آن، به پطرزبورغ مراجعت نمودم و بعد از آن مجموعه‌ی گوسف به دست آمد لیکن بیشتر ابیات زبان مازندرانی از گفته‌ی شیخ‌العجم امیر پازواری است که... نسخه‌ی دیوان شیخ مسطور بالتمام در دست کسی نیست مگر آنکه در هر جایی جزوه‌ای از آن پیدا می‌شود یا آنکه بعضی از اهل بلدورقی از آن دیوان در صفحه‌ی سینه‌ی خود ضبط کرده در وقت ضرورت می‌خوانند و از تمام دیوان امیر اثری نیست اما مظنون کلی آنست که اکثری از دیوان

امیر جزاً جزاً به چنگ آمده باشد...

بنابراین به روشنی پیداست که آنچه امروز بنام دیوان کنزالاسرار، حاصل کار دارن و همکاران اوست، نمی‌تواند همه‌ی دیوان امیر باشد ولی در اینکه مقدار زیادی از اشعار او را در آن می‌توان یافت سخن گزافی نیست مشروط بر آنکه وجود امیر اثبات شود.

بررسی نظریه‌ها

ابتدای سخن - با بررسی نظریه‌های رضا قلیخان هدایت ایرانی و برنهارد دارن روس، تازه به یک معادله‌ی دو مجهولی رسیده‌ایم که یک مجهول آن شخص امیر و مجهول دیگرش مجموعه شعر منسوب بدو به نام کنزالاسرار می‌باشد و هیچ مرجع و مأخذ دیگری که بتواند روزنه‌ای برای حل این مجهولات بگشاید موجود نیست، و اگر باشد در دسترس نیست زیرا محققینی که قبل از دارن در این مورد تحقیق کرده‌اند آثارشان در ایران یافت نمی‌شود. با این همه امید هست که دانشورانی مازندرانی که به کشورهای بلوک شوروی سفر خواهند کرد با بررسی اسناد مربوط بتوانند گرههایی را باز کنند؛ البته در سالهای اخیر جوانانی در گوشه و کنار مازندران حرفهای تازه‌ای در باره‌ی نام، محل زندگی، زمان و معاصران امیر و همچنین مجموعه‌های نو یافته‌ی شعر او دارند ولی چون مأخذ و ملاک خود را مشخص نکرده‌اند، کارشان مورد تأیید اهل تحقیق نیست و اگرچه هدایت هم مأخذی ذکر نکرد اما این حقیقت را همه قبول داریم که میزان و درصد اطمینان ما به کار رضا قلیخان عهدنامه‌ی ناصری خیلی بیشتر از اطمینان به مردم امروز است. اکنون این بحث را در دو بخش پی می‌گیریم.

مجهول اول امیر

لله باشی او را در سه عبارت تعریف کرده است: امیر مازندرانی[۱] از مجاذیب عاشقان، قدمای صادق[۲]، اعراب وی را شیخ‌العجم[۳] نامند. دو

بخش اول تعریفی عام و مبهم است و از خواندن اشعار کنزالاسرار همین مفاهیم مستفاد می‌گردد که بیشتر اهل تحقیق در آن همدل و همزبانند، اما عبارت سوم یعنی اینکه اعراب وی را شیخ‌العجم می‌نامند خود سؤال‌برانگیز است، زیرا یک بیت شعر عربی یا یک جمله نثر عربی از امیر وجود ندارد و ذکری هم نرفته است که فصاحت و بلاغت سطح بالای او را نزد اعراب مهاجر مازندران یا اعراب ساکن سایر نقاط دنیا اثبات نماید. حتی اشعار منسوب بدو هم از نظر عروضی اهمیتی ندارند زیرا این دوبیتیها محلی هستند و به جای قواعد عروضی مورد توجه اعراب از قواعد هجایی برخوردارند. اینگونه اشعار که کلمات و عبارات محلی مازندرانی آن برای اعراب هم مفهوم نیست نمی‌تواند نظر ادیبان عرب را آنچنان برانگیزد که او را بدین لقب سرافراز نمایند. دیگر اینکه سفر مهمی از او یاد نشده است که مثلاً به عراق یا حجاز رفته و احیاناً در آنجا زبان‌آوری کرده و عربها او را بدین عنوان یا هر لقب دیگر مفتخر نموده باشند. بنابراین، به نظر من این عبارت او سخت غریب و بیگانه می‌نماید و در جای دیگر می‌گوید مزارش در دارالمرز مشهور – کلمه دارالمرز در زمان لله باشی همان استان یا ایالت بود زیرا فرمانی خطاب به «اردشیر میرزا والی دارالمرز مازندران» با همین کلمات در دست است. بنابراین دارالمرز مکانی است که بیش از ۷۰۰۰ کیلومتر مربع وسعت داشت و تاکنون مقبره‌ای بدین نام یا مشخصات پیدا نشده است تا صحت گفتار هدایت را معلوم کند. بنابراین زمان و مکان تولد، مشخصات پدر و خانواده، نام معلمان و مربیان، سطح تحصیل، مکان زندگی، خاصیت وجودی او، آثار و فرزندان او و همچنین مدفن او همچنان نامعلوم مانده است. اما کار دارن ازین هم بدتر است زیرا یک نوع تشتت رأی در ذکر نام او دارد؛ چنانکه در سه مقدمه‌ای که بر سه جلد دیوان منسوب به امیر نوشت او را به ترتیب نوبت چنین نام برده است:

اول: امیری یا شیخ طبرستان، امیر پازواری، امیر پازواری یا مازندرانی، امیر، امیر، امیر.

دوم: امیر پازواری، امیر پازواری، شاعر ما.

سوم: شیخ‌العجم امیر پازواری، شیخ، امیر.

بنابراین می‌بینیم، کسی که در مقدمه‌ی جلد اول کتاب یعنی در ابتدا، امیری یا شیخ‌طبرستان نام‌گرفته بود بتدریج امیر پازواری و یا مازندرانی و در جلد دوم امیر پازواری ولی در جلد سوم یکباره از شیخ طبرستان به شیخ‌العجم ارتقاء داده شد. به نظر می‌رسد دارن کارش را در یک جلد تمام شده می‌دید که او را شیخ طبرستان قلمداد کرد ولی وقتی دستیاران او کار را به جلد سوم رساندند او نیز به شوق آمد و او را شیخ‌العجم نامید. البته او در مقدمه‌ی قسم اول و سوم جلد دوم و عده‌ی تحقیقات بیشتر و کتابهای دیگر را هم داده بود که بنا بر روند موجود این احتمال می‌رود که در کتابهای بعدی او را شیخ‌الشیوخ. شیخ‌الممالک، شیخ‌العالم یا نظیر آنها می‌نامید که گویا حوادث ایام مجال این پیشرفت را از او گرفتند.

گرچه از نظر ادبیات فارسی و متن موجود این نظر درست نیست، ولی به احتمال اضافه یا کم‌شدن حرف یا کلمه‌ای این حدس قوت می‌گیرد که کلمه‌ی شیخ‌العجم در متن هدایت مربوط به کلمه‌ی مازندران باشد که گوید «اعراب وی را شیخ‌العجم می‌نامند» زیرا کلمه‌ی شیخ در عربی لبنان و مصر به معنی مکان هم به کار می‌رود؛ ولی ناگفته نماند که کلمه‌ی شیخ‌العجم در متن دارن دقیقاً برای نام شخص به کار رفته است نه جای و مکان. و این حدس مردود می‌شود مگر اینکه گرهش باز شود. باز در مقایسه‌ی متن دارن و هدایت می‌بینیم اگر مزار او در دارالمرز مشهور است و دارن که به قول خودش «اغلب قریٰ و اکثر بلدان مازندران را سیاحت نموده و از مصاحبت مردمان مهماندوست و غریب‌نواز آن صوب تمتعی به چنگ آورده ...» و از ابتدا امیری یا شیخ طبرستان مورد نظر او بوده است چگونه می‌شود که مزار مشهور او در دارالمرز را پیدا نکرده و از مکان و موقعیت و وضعیت آن گزارشی یا حداقل اشاره‌ای

بدان ندارد و حتی اشخاصی که قبل از دارن در مورد اشعار مازندرانی و شعر امیر کار کردند اثری از مولد و زندگی و مدفن شاعر این اشعار جمع‌آوری شده را جستجو نکردند و نیافتند. حتی دو مترجم کنسولگری روس در بار فروش که خودشان محلی و اهل مازندران بودند چرا این مزار را در دارالمرز نشناختند و معرفی نکردند به خصوص آنکه او را پازواری نزدیک بارفروش معرفی نمودند. بنابراین می‌توان گفت آنان جستند ولی نیافتند. مجموع این بررسیها نشان می‌دهد که قول و نوشته‌ی هدایت که خودش مدتی در بابل اقامت داشت و حتی مسافرتی سفارتی به مازندران داشت، فقط مسموع محض بود نه تحقیق دقیق و عالمانه. و بازخوانی متن هدایت پس از این بررسیها نظر مرا به خوبی تأیید می‌کند. نکته‌ی دیگر بررسی سالهای تألیف کتابهاست:

سال تألیف جلد اول کنزالاسرار ۱۸۶۰ میلادی / ۱۲۷۷ هق

سال تألیف جلد دوم کنزالاسرار ۱۸۶۶ میلادی / ۱۲۸۳ هق

سال تألیف ریاض‌العارفین هدایت در زمان محمد شاه قاجار بین ۱۲۵۰ تا ۱۲۶۴ می‌باشد.

بنابراین زمان تألیف ریاض‌العارفین که بین سالهای ۱۲۵۰ تا ۱۲۶۴ هق تقریباً با زمان فعالیت شودزکو - که کتابش را در ۱۲۵۹ هق در لندن چاپ کرد - می‌تواند مقارن باشد ولی چون قرائن دقیقی در دست نیست نمی‌توان موضوعی را ثابت یا رد کرد.

نکته دیگری که ذهن آنرا نمی‌پذیرد این است که کلمه امیر به عنوان نام شخص در مازندران قدیم دیده نشد و این کلمه فقط لقب و عنوان امرای سیاسی و نظامی بوده و قبل از اسم می‌آمده است؛ مثل امیر شمس‌الدین، امیر کمال‌الدین و اگر از سادات بوده باشد امیر سید شمس‌الدین بعضی خاندانهای ایرانی هم کلمه کیا را به جای آن استفاده می‌کردند مثل کیا افراسیاب چلاوی جلالی. مگر اینکه امیر را تخلص شعری بدانیم که بدین صورت هم در شعر او دیده نشد و فقط یک جمله در یک مصرع در اول یک دوبیتی وجود دارد که می‌گوید، مره کل امیر

گننه پازواری که به طور معمول کلمه کل در مازندران هم به معنی کچل و یا جانشین مثل کل پیر به معنی ناپدری و پدراندریا به معنی اولین جوانه‌ی دانه است، مثل «کل بزه با کله شیرین تره» معانی دیگری هم دارد که مناسب انسان نیست و بنابراین کسی خود را بدین صفت معرفی نمی‌کند بلکه چون حرف کاف و گاف را با یک سرکش می‌نوشتند کل خوانده شده است در حالی که اصل آن کلمه گل است که در کلماتی مثل گل‌آقا، گل بابا، گل برار، گل ببو، گلباجی، گلمحمد، گلعمو، گلعلی، گل‌خاتون، گل بانو، گل داش... و نیز به عنوان پسوند تحبیب مثل ننه گل، باباگل، برارگل، علی گل، دده گل... هنوز هم به کار می‌رود دیگر اینکه بنابر سیاق جمله نمی‌گوید من پازواری هستم بلکه می‌گوید مرا پازواری می‌گویند. پس خود جمله خلاف نظر دارن را می‌رساند و حتی وجود سؤال و جواب امیر و گهر برای اثبات وجود این دو نفر و افسانه‌ی مربوط به آنان می‌توانند شخصیتهای شعر و هنر و داستان باشند، اما دلیلی برای اثبات وجود شخص و عینیت او نیستند که توضیح و شرح دلایل آن نیاز به مقاله‌ی دیگری دارد که از حوصله‌ی این مقال خارج است. نیز عبارتهای «امیر گته که...»، «امیر گنه که...» یا «امیر بائوته که...» چنانکه از مفهوم آنها پیداست از امیر نیست بلکه نقل قول را می‌رساند.

مجهول دوم کتاب کنزالاسرار یا بقول اردشیر برزگر دیوان امیر پازواری (شیخ‌العجم مازندرانی) که در این مورد به بررسی نظریه‌های هدایت و دارن می‌پردازیم:

رضا قلیخان گوید: «دیوانش همه رباعی و رباعیاتش به لفظ پهلوی است. نکته‌ی جالب این است که هدایت هم شعرشناس بود هم شاعر. پس در کار اوزان و عروض نه آشنایی بلکه مهارت تام داشت اما چگونه است که می‌گوید دیوانش همه رباعی است آیا او وزن و خصوصیات رباعی را نمی‌شناخت؟ اگر او دیوان را دیده و مطالعه کرده بود متوجه نمی‌شد که همه‌ی شعر او چهار مصرعی (رباعی) نیست و بخصوص وزن معروف رباعی (لاحول و لاقوة الا بالله) را ندارد؟ بنابراین نظر هدایت

مثل آنچه که در باره‌ی شخص امیر آورد فقط بر شنیده‌ها تکیه داشت نه واقعیت عینی و دارن حقیقت این دیوان را چنین توصیف می‌کند.

۱- «شودزکو در کتابش... که در آن اشعار روایت‌شده از امیری ما را در موقعیتی گذاشت که برای نخستین بار نظری در درون حرم بسته شده‌ی زبان مازندرانی بیندازم.» چنانکه گفته است: «اشعار روایت شده از امیری» و چون شخص امیر یا امیری او، بنابراین مجموعه‌ی موجود مرده بود پس روایت اشعار او غیرمستقیم و دور می‌باشد و می‌توان به اصالت و نسبت این روایت به شاعر موصوف شک کرد. دیگر اینکه اشعار کتاب شودزکو محرک اولیه‌ی دارن برای توجه به زبان مازندرانی بوده است نه چیز دیگر که درجای دیگر گفته است.

۲- در ادامه می‌گوید که «۴۹ حکایت از آقای خائیکف به دست آوردم که مترجم آنها میرزا علی بود». گرچه این ۴۹ حکایت در متن دیوان آمده است ولی این حکایات ربطی به دیوان و آن هم دیوان امیر ندارد و آنها را هم محض پرکردن کتاب آورده است.

۳- « در سال گذشته یعنی ۱۸۵۹ افزایش مهمی در قسمت کتاب داده شد که چیزی نبود مگر یک عده‌ی قابل ملاحظه از اشعار امیر که بواسطه‌ی و- گوسف کنسول روس در استرآباد جمع شده بود.» چنانکه معلوم است مقدار اشعار آقای گوسف از حد شما بیرون بود زیرا تعداد قطعات اشعار دیگران را به رقم ذکر کرده است اما این اشعار در گرگان جمع شده بود و چون از حدود فرضی مسکن شاعر که پازوار باشد خیلی دور است هر نوع تحریف و کم و زیاد و تغییر در آن احتمال داشته، اصالت آنها جای شک دارد و فاصله‌ی زمانی شاعر تا زمان جمع‌آوری اشعار هم در تغییر آنها بی‌اثر نیست؛ بویژه آنکه در کار او هیچ مأخذ و ملاکی برای تعیین و تشخیص اشعار امیر وجود ندارد.

۴- «۲۶ شعر از فهرست بروگش» که شاعر آنها را ذکر نکرد و اگر از همین شاعر باشد باز هم بدلایل مزبور احتمال نقل با تحریف هست. این توضیح هم لازمست که منظور او از شعر یک قطعه شعر است اعم از

اینکه دوبیتی یا چند بیتی بوده باشد.

۵- «۴۳ شعر جمع شده بوسیله‌ی محمد صادق «دربارفروش» که این شعرها هم از حافظه‌ها جمع شد و نام شاعر را ندارد.

۶- «۵۰ شعر منسوب به امیر پازواری برگرفته از صورت بروگش» پس رقم ۲۶ شعر قبلی بروگش بطور دقیق از امیر نبود و این ۵۰ شعر هم منسوب است نه متعلق دقیق.

۷- «۵۳ شعر از دیتل» که آنهم بی‌ذکر نام شاعر آمده‌اند.

بنابراین از ۱۷۲ قطعه شعر که خودش عدد انها را به ما داده است تنها ۵۰ قطعه از صورت بروگش آن هم منسوب و بقیه بی‌نام آمده است.

باز در جای دیگر می‌گوید: «هر جایی که از عبارات و اشعار و حکایات و غیره به لغت آن ولایت بود اطلاعی بر آن یافته بعد از تنسیخ و تألیف اکثر آن به پطربورغ مراجعه نمودم و بعد از آن مجموعه‌ی گوسف به دست آمد لیکن بیشتر ابیات زبان مازندرانی از گفته شیخ‌العجم امیر پازواری است...» در ادامه باز می‌گوید مظنون کلی آن است که اکثری از دیوان امیر جُزءً جُزءً به چنگ آمده باشد» که این تناقض گویی او نیاز به بحث ندارد و چون کار تنظیم یادداشتها را در کشور خودش انجام داد احتمال هرگونه اشتباه را نمی‌توان نادیده گرفت. ناگفته نگذارم که او وعده‌ی چاپ اشعار دیگر شاعر ما را همراه با چند متن مازندرانی داده بود که چون وجود ندارد نمی‌توان نظری ابراز نمود اما در صفحه ۱۲۴ جلد اول کنزالاسرار موجود، تحت عنوان «من کلام امیر پازواری» بعد از مقدمه چنین آورده است: «اما بعد این کتابی هسه مسمی به کنزالاسرار مازندرانی که سرگذشت شیخ‌العجم و اشعار وه و اشعار شاعرون دیگر ره در بر دارن که اقل عباد برنهارد دارن شه سعی و اهتمام جا تألیف هکرده و چگونگی سرگذشت شیخ العجم مازندرانی که امیر پازواری بوئه انطری که مشهور هسه مردی بیه دهاتی و عوام»!؟ عوام = کنت کنزاً گره ره من بوشامه؟!!

چون از روی نسخه‌ی چاپ دارن عکسبرداری شده است صحت متن

جای شکی نمی‌گذارد. اما توجه به همین چند جمله مطالب زیادی را روشن می‌کند: اول آنکه عنوان سخن «من کلام امیر پازواری» است در حالی که متن آن سخن دارن است. دیگر اینکه می‌گوید «دارن شه سعی و اهتمام جا تألیف هکرده» در حالی که در مقدمه‌هایی که ذکر آنها رفت کار دیگران بیشتر از کار اوست نه فقط او و نکته‌ی مهم دیگر اینکه می‌گوید «سرگذشت شیخ و اشعار او و اشعار شاعران دیگر» پس کتاب کنزالاسرار اسمی است که دارن به این مجموعه داده و شامل اشعار شعرای محلی‌سرای مازندران (بدون ذکر نام) و امیر (بنا بر نظر او) و ترجمه‌ی ۴۹ حکایت از میرزا علی است و نیز اشخاص دانشمندی که مازندرانی هستند و این زبان را تاحدی می‌شناسند بخوبی می‌توانند ضعفها و نادرستیهای این کلام را به خوبی دریابند.

نتیجه کار

پس نه سخن هدایت صحیح است نه نوشته‌های مختلف دارن. بویژه آنکه بررسی متون اصلی (نثر و شعر) این دو جلد کتاب نیز صحت گفتار ما را تأیید می‌کند، زیرا کنزلاسرار جنگی است از اشعار مازندرانی که بررسی آن از حوصله این مقاله خارج است ولی فهرست‌وار می‌توان گفت:

۱- از نظر لهجه یکدست و مربوط به زبان یک منطقه نیست.

۲- از نظر واژه‌ها و معنی از یک زمان نمی‌باشد.

۳- به غیر از دو بیتی اشعار چند بیتی هم در آن یافت می‌شود.

۴- در اکثر قریب به اتفاق ابیات وزن هجایی رعایت شده است که مثل سروده‌های محلی در سایر نقاط ایران می‌باشد و از وزن عروضی تبعیت چندانی ندارد.

۵- عین یا نظیر بعضی از ابیات این مجموعه در اشعار شاعران قدیمتر یافت شده است.

۶- همه نوع فکر در آن یافت می‌شود و از یکنفر نمی‌تواند باشد.

با این همه جای آن دارد که از دارن و همکاران او سپاسگزار باشیم زیرا تاکنون کسی کاری در حد زحمت آن انجام نداده است اگر چه ناقص و نادرست باشد. بنابراین مجموعه‌ای در دست داریم که باعث تفرقه و تشتت آرا دانشمندان و ادیبان مازندرانی است ولی از سوهان زمان و مکان گذشته و یادگار بزرگان در گذشته است.

پیشنهادهای من

۱- مراکز علمی پژوهشی و فرهنگی دولتی، ملی و خصوصی گوناگون بخصوص دانشگاههای مازندران، بدور از هرگونه تعصب، دانشجویان رشته‌های ادبیات فارسی، تاریخ، جغرافیا، علوم‌اجتماعی، موسیقی و امثال آنان را به تحقیق در لهجه‌ی امروزی دهستان پازوار بگمارند و با مقایسه‌ی واژه‌ها و دستور و مفردات و ترکیبات آن مشخص نمایند که چند درصد و چه تعداد از بیتها و دوبیتی‌ها یا کدام دوبیتی‌ها به طور نسبی به لهجه‌ی امروزین پازوار نزدیکترند. (نظیر این کار برای دوبیتی‌های باباطاهر انجام شده و درست از نادرست متمایز گردید).

۲- همین دانشگاهها برای روشنتر شدن موضوع، ضمن مکاتبه، از رایزنان فرهنگی ایران در کشورهای آسیای میانه بخواهند که اگر در کتابخانه‌ها و آکادمیها و مراکز علوم آسیایی یا زبان فارسی آثاری از زبان مازندرانی محققان گذشته وجود دارد بررسی و مشخصات آنها را اعلام نمایند تا پس از تصویب هزینه و کسب مجوزهای رسمی، میکرو فیلم آنها دریافت شده، مورد مطالعه و پژوهش قرار گیرند. شاید گوشه‌هایی از مشکلات کنزالاسرار گشوده شود.

۳- در این عصر خرد و خردورزی جای تأسف است که عده‌ای هنوز به بروز و زحمت در تلاشند ثابت کنند که امیر در دوران تیمور می‌زیست و دیگران مصرند تا اثبات نمایند که او در عصر نادر. نیز عده‌ای هم دارند کار می‌کنند که بگویند امیر به طور حتم پازواری است و دیگران کار دیگر. اما به نظر من امیر یا هر شاعر یا شاعران دیگر که «حله‌های تنیده ز دل و

بافته ز جان» آنان در کنزالاسرار جمع گردیده و به یادگار مانده است شاعر یک زمان یا یک مکان نیستند، بخصوص اینکه آنان بدون قلم و کاغذ و چاپ و فقط با بیاض سینه‌ها قرنها را در میان مردم بیسواد در نوردیده، از مکان خود بیرون رفتند و تمام مازندران بزرگ را فراگرفتند و نقل محافل مردم همریشه‌ی خویش بوده، و هستند و خواهند ماند. بنابراین دون شان او یا آنان است که دانشمندان پر دانش و بینش امروزی بخواهند ایشان را به مکان و زمانی میخکوب کنند زیرا اینان شاعر دورانها و مکانها هستند.

۴- کنزالاسرار عامل وحدت و شناخت گردید. کمتر به ذهن می‌آمد که مازندران این همه پژوهشگر داشته باشد، کمتر به ذهن می‌آمد که جوانانی امروزی در کشورهای اروپا به کنزالاسرار علاقمند باشند و در باره‌ی آن کار کرده، مقاله بنویسند، هر چند که مازندرانی هستند. کمتر به ذهن می‌آمد که عاملی بتواند اینهمه دانشمند را از گوشه و کنار مازندران و استانهای دیگر در باره‌ی یک اثر محلی استانی کنار هم فراهم آورد و آنان را به یکدیگر بشناساند و این خاصیت کنزالاسرار و بخصوص ویژگی شعرهای آن است که از قبل در دلها نفوذ نموده و جا خوش کرده است.

۵- کنزالاسرار به علت اینکه حاوی اشعار شعرای متعدد از زمانها و مکانهای مختلف است مأخذ مستند پژوهش در تطور مفردات، ترکیبات، صرف و نحو زبان، طرز زندگی، آداب و رسوم مردم زمانها و مکانهای گونه‌گون این سامان است که در سایر لهجه‌ها و زبانهای ایران چنین گوهری کمیاب است و جا دارد ادب دوستان ازین دیدگاه زیبا به آن بنگرند نه از دریچه‌ی مجهولات موجود در آن.

۶- کنزالاسرار و موسیقی امیری- ذکر این نکته ضروری است که اشعار دیوان کنزالاسرار از نظر هنر و علم شاعری و ادبی در مقایسه با اشعار محلی دیگر نظیر ترانه‌های باباطاهر، فایز، غزلهای واحد آذری... و بسیاری دیگر، از ارزش والایی برخوردار نیست و به همین دلیل مجموعه‌ی کنزالاسرار مورد توجه قرار نگرفت زیرا پس از حدود ۳۰ سال هنوز چاپ دوم ندارد و کسی هم تاکنون برای تصحیح این مجموعه کاری

نکرد. پس چه راز و رمزی در آن است که قرنها مردم این دیار را کنار هم نشاند، آن را بشنوند؟ رازش آن است که این اشعار بصورت آواز امیری خوانده می‌شود و این آواز، همراز دل مردم است نه شعر بی‌صدای امیر. اما به نظر من و بنابر بعضی قرائن آواز امیری خیلی قدیمی‌تر از شعر مجموعه‌ی کنزالاسرار است و اگر بگویم عمری هزار ساله دارد حرف گزافی نیست زیرا عنصرالمعالی در باب سی‌وششم قابوسنامه -که سندی معتبر و علمی از سال ۴۷۵ هجری قمری یعنی تقریباً مربوط به ۹۵۰ سال پیش است به طور دقیق تصریح می‌کند در موقع نوازندگی موسیقی مجلسی این موارد به ترتیب رعایت شود.

در مجلس ملوک، خسروانی

بعد طریقها به وزن گران (راه) [Andant] برای پیران راهها و نواهای نیک سرود پیری و مذمت دنیا

وزن سبکتر خفیف در جوانان طریقهای سبک و سرود زنان ترانه در زنان و کودکان

برای دمویها بم، برای صفراوی‌ها زیر، برای سوداویها سه تار، برای مرطوبیها بم و نیز حسب حالهای وقتی و فصلی چون سرودهای خزانی، زمستانی، تابستانی... و در این مورد راهنماییهای بسیاری دارد که همه‌ی آنها برحسب مقام و سطح اشخاص مجلس است و امروز هم این رعایتها با توجه به زمان و مکان و موقعیت حاضران مجلس مورد عنایت خوانندگان و نوازندگان محلی موسیقی مجلسی است. یعنی در مجلس پیران و عارفان سخن و آواز سنگین امیرپسند امیری (نعت‌خدا، مدح پیغمبر و ائمه و پند و مذمت دنیا، در مجلس عاشقانه لحن کتولی غیر ضربی و ضربی، در میان جوانان و عروسی ترانه‌های خفیف و تند و برای رقص و کودکان رنگها و چهارمضرابهای تند و سبک محلی خوانده و نواخته می‌شود و این ویژگی همه‌ی موسیقی‌های محلی است که برای هر کار هر موقع و هر مجلس آهنگ و آوازی ویژه دارند زیرا موسیقی محلی هنوز خاصیت مقامی بودن خود را حفظ کرده است.

بنابراین اشعاری که در نعت خداوند و مدح پیامبر و ائمه و مذمت دنیا و حسب حال پیران به زبان مازندرانی به وسیله شعرای دورانهای مختلف در این سرزمین سروده شده و حتی خوانندگان، کلمات آن را بسته به گویش محلی خویش تغییر داده‌اند و نیز مفاهیم آن را با شرایط زمان و مکان خود منطبق نموده‌اند مجموعه‌ای است که در مجلس امیران بومی و محلی مازندران مثل امیرای گاو باره، پادوسبانیان، سوخرائیان و حتی امرای سادات مانندمرعشیان، علویان، عمادیان، بابلکانی و کلبادی و سادات پازواری و غیره و همچنین پس از آنها تاکنون در مجلس بزرگان خوانده و نواخته می‌شده است و این نامی است که بر آن رواتر و مناسبتر و برازنده‌تر می‌نماید چنانکه امیری خونش یا تبری خونش نام اوست و این آواز پرده‌ی عشاق مایه دشتی مثل لالایی مادر به گوش همه‌ی مردم مازندران کوه و دشت و دور و نزدیک، آشنا، دل‌انگیز و دلنشین و عارفانه و عاشقانه است نه اینکه شاعر خاصی داشته باشد. به همین دلیل یکبار دیگر تأکید می‌کنم ارزشمندی منحصر به فرد است و به جاست که از دست نگذاریمش و تنهایش نکنیم تا مهجور و دور از ذهن بماند و ارزانش نفروشیم که در گرانبها و بی نظیری است.

پایان سخن

در پایان این مقال ذکر این سفارش را هم ضروری می‌بینم که امیدوارم توجه شدید و غلیظ به نکات برجسته‌ی گذشته‌های دور و نزدیک، ما و بویژه جوانان ما را از توجه و ژرف‌نگری به آینده و آینده‌سازی باز ندارد و نیز چشم به راه شاعری هستیم که بتواند امیر شاعران مازندران بشود و در دلهای مردم بنشیند نه روی کاغذ بنشاند.

امید هست که: همیشه دلتان شاد، مهرتان هماره افزون و روزگارتان پیوسته به کام باد.

نوروز سال ۱۳۷۷ هجری شمسی ساری - غلامرضا طبری

منابع و مآخذ مقاله

۱- اولین جزوه از جلد دوم کنزالاسرار، بهمت اردشیر برزگر، چاپخانه راستی تهران ۱۳۳۴.
۲- جلد اول کنزالاسرار، بهمت عقیلی کجوری، انتشارات خاقانی تهران ۱۳۳۷.
۳- جلد دوم کنزالاسرار، بهمت گلباباپور، نسخه عکسی تهران ۱۳۴۹.
۴- المنجد، نوشته لویس معلوف، مطبعه کاثولیکیه بیروت ۱۹۵۶.
۵- ریاض‌العارفین، نوشته رضا قلیخان هدایت، تهران ۱۳۰۵.
۶- قابوسنامه، نوشته عنصرالمعالی بکوشش سعید نفیسی، انتشارات فروغی تهران ۱۳۴۲.
۷- فرمان محمد شاه به اردشیر میرزا والی دارالمرز مازندران در مورد مردم گلوگاه بهشهر.
۸- مجموعه نوشته‌های پراکنده‌ی صادق هدایت، بکوشش حسن قائمیان، انتشارات امیر کبیر تهران ۱۳۴۴.
۹- جغرافیای تاریخی ساری، نوشته حسین اسلامی، ناشر مؤلف ۱۳۷۳.
۱۰- فرهنگ معین، نوشته دکتر محمد معین، ناشر امیر کبیر تهران ۱۳۶۴.
۱۱- مقاله‌ی موسیقی مازندران، نوشته نگارنده، ۱۳۷۵.
۱۲- یادداشتها و مطالعات میدانی نگارنده، ۱۳۷۵.

نگاهی به کتاب «امیر پازواری از دیدگاه پژوهشگران و منتقدان»

محمد داودی

همراه با برگزاری اولین یادواره امیر پازواری در تاریخ ۷۶/۱۲/۱۱ کتابی با عنوان یاد شده به چاپ رسید و پخش گردید. این نوشته کوتاه با هدف نقدی بر برخی از پژوهشهای انجام شده است و با دقت کمی که داشتم نود صفحه اول کتاب را خواندم و گفتم شاید این اظهارنظر، رهنمودی برای پژوهش‌ها و پژوهندگان دیگر باشد. اشارات استادی من به همین کتاب در نشانه جنگ [...] با نوشتن صفحه و خط نموده شده است. تا چه قبول افتد و چه در نظر آید:

بسیاری از پژوهشگران آخرین متن چاپ شده تحت عنوان کنزالاسرار جلدهای ۱ و ۲ را ملاک پژوهش خود قرار داده‌اند و از جمله آقای مجیدزاده پژوهشگر محترم، چنین نموده است. جلد اول کنزالاسرار در حقیقت جنگی از ادبیات نثر و نظم مازندران است و شامل داستانهایی به تبری و تک‌بیت‌ها و دوبیتیهایی است که بعضی از آنها از امیر است. برنهارد درن که در اولین سالهای پس از دست رفتن ۱۷ شهر ایرانی قفقاز به ایران آمده بود... از جمله در ادبیات مازندران مطالعه کرد. در حین پژوهشهای میدانی خود به نام امیر که در سرزبان مردم مازندران بود آشنا

شد و دست نوشته‌ای از دیوان امیر را یافته و با استفاده از میرزا شفیع مازندرانی به عنوان مترجم، کنزالاسرار را در دو و به عبارتی در سه جلد در پطرزبورگ آن زمان و پطروگراد و لنینگراد بعدی به چاپ رسانده است. برنهارد درن توجه نکرده است که بسیاری از داستانهای آمده در جلد اول کنزالاسرار در حقیقت برگردان‌هایی از داستانهای موجود در فارسی به مازندرانی است. امیر، شاعر عارف ما کنزالاسرار نداشته بلکه مانند دیگر شاعران این دیار دیوانی به نام دیوان امیر پازواری داشته است. وجود یک سند خطی درستی این ادعا را ثابت می‌کند. در جریان کنکاش برای آماده کردن دیوان امیر پازواری با همکاری وزیر نظر دکتر منوچهر ستوده در ۱۳۷۱ به باکو رفتم تا شاید نشانی از جلد سوم کنزالاسرار- همان جنگ گردآوری شده برنهارد درن- بیابم. در موزه ادبیات باکو دانشمندی که خود را پرفسور کنعان معرفی کرد گفت آنچه می‌خواهید در موزهٔ ادبیات کتابخانه عظیم پطرزبورگ است که متأسفانه توان مالی رفتن تا آنجا را نداشتم و کمیتم لنگ شد. باشد تا امکانی پیدا شود تا به اسناد مورد اشاره دسترسی پیدا کنیم. برخی از شعرهای اشاره شده پژوهنده محترم در کتاب خطی تصحیح شده ما نیست: از جمله [ص ۱۸ خ ۵ و ۶ از آخر] و این مشکوک بودن این شعر را می‌رساند.

در [ص ۲۳ خ ۳ و ۴] شعری توسط پژوهنده محترم به نقل از کنزالاسرار یاد شده آمده است:

شاهونشاهه که اشرف ره جا بساته
ستون به ستون قرص طلا بساته
سنگ مرمره آدم نما بساته
فلک دکته کارمسرا بساته

در آغاز فرض را بر این می‌گذاریم که این شعر از سروده‌های شاعر ما امیر پازواری می‌باشد. در نیم بیت اول «شاهونشاهه» آمده است. در برخی از نوشته‌ها و در افواه، این واژه به صورت «شاه عباس کبیر... آورده شده و در همین کتاب در جایی دیگر [ص ۳۶ خ ۵] «شاه اون شاهه» آمده

است ولی در نسخه خطی ما «شاهون شاه» آمده که بی‌گمان از ضبط‌های دیگر درست‌تر است. در نیم بیت چهارم «فلک دکته» آمده و در [ص ۲۳ خ ۸ و ۹] به ترتیب شاه عباس کبیر و... نامرد فلک... آمده است. پژوهنده گرامی که سعی بر این داشته است که زمان زندگی شاعر را به بعد از زندگی شاه‌عباس اول ببرد، من نمی‌دانم از کجای این شعر [ص ۲۳ خ ۱۲] مفهوم ویران بودن کاخ را درزمان سرودن شعر استنباط نموده‌اند. و سپس گویی خاقانی‌وار بر کاخ کسری اشک حسرت ریخته‌اند. در حالیکه از این چهار پاره مفهوم خراب‌بودن کاخ در زمان سرودن شعر برنمی‌آید و شاعر هر که بوده (امیر یا هر کس دیگر) تنها خواسته درویشانه بگوید که (طرف کاخ را ساخت و گذاشت و رفت) و همین. پس خراب‌بودن کاخ به هنگام سرایش شعر منتفی است. در [ص ۲۳ خ ۶ و ۱۱] پژوهشگر محترم کاروانسرا را به ویرانه ترجمه کرده است، در حالیکه کاروانسرا به مفهوم ویرانه نیست و حتی با مفهوم ایهامی نیز جایی موقتی برای درنگی کوتاه و محل گذر است. و خودبخود این برداشت پژوهشگر محترم که خاندان صفویه... از ویران شدن کاخ جلوگیری به عمل می‌آورده‌اند [ص ۲۴ خ ۳] نیز نادرست می‌نماید.

و دیگر آنکه گمانی ضعیف وجود دارد که مراد از شاهونشاه، شاه‌عباس کبیر نبوده باشد و شاید یکی از پادشاهان محلی پیش ازاو بوده‌اند و چنان کاخی هم داشته‌اند. «میرعبدالله» پدر خیرالنساء بگم [مادر شاه‌عباس] حاکم مازندران بود و برای درامان نگهداشتن مازندران از حمله صفویه تن به وصلتی آنچنان با شاه طهماسب داده و فرزند او را به دامادی پذیرفته است و این همان زنی است که به خیانت به شوهر متهم شده و با تیغ خون‌ریز قزلباشان متعصب در پیش چشم نابینای سلطان محمد صفوی، قطعه‌قطعه گردیده است. و سرانجام کشندگان که از سران قزلباش بوده‌اند، با خشم و انتقامجویی شاه‌عباس جوان یکی یکی چون مهره شطرنج از صفحه زندگی برداشته شدند. آیا می‌توان پذیرفت که مراد از شاهونشاه یکی از شاهان پیش از شاه‌عباس بوده و آن کاخ نیز غیر

از آنچه هم اکنون است بوده باشد؟... در این احتمال ضعیف نیز باید تأمل کرده تا اینجا با فرض اینکه این شعر از خود امیر است به گفتمان پرداخته‌ایم. و اما:

نکته اصلی اینجاست که این شعر از خود امیر نیست و بعدها به دیوان اضافه شده است. دلیل من این است:

الف: امیر در هیچ‌جای دیوانش از نام شاهنشاهان معاصر و یا نزدیک خویش استفاده نکرده است که این دومیش باشد... در دیوان امیر در چند جا به واژه شاه برمی‌خوریم که یا مراد از آن، شاه دلدل سوار علی(ع) است و یا در مفاهیم ایهام شعری، شاه حوش [= حبش] و شاه زنگبار، کنایه از طره سیاه گیسوی یار و پریشان شدن آن بر روی چهره یار یعنی ملک ختا بوده است و لاغیر.

ب – چنانکه خواهد آمد زمان حیات امیر در قرن دهم هجری قمری بوده است و بنابراین سرایش چهار پاره مورد نظر توسط خود امیر منتفی است.

در کتاب [ص ۲۴ خ ۹ از آخر] پژوهشگر محترم نوشته است که در مازندران امیرهای چندی در مسیر حرکت تاریخ وجود داشته‌اند. حقیقت این است امیر پازواری را با «امیری» جابجا کرده‌اند، در تاریخ ادبیات ما امیری سراها زیاد بوده‌اند و هستند و پژوهشگر گرانمایه جهانگیر نصر اشرفی «امیری‌های نئوز» را سروده‌اند. ولی امیر پازواری تنها یک نفر بوده است و لاغیر.

در [ص ۲۶ بند دوم] دو چهار پاره از امیر توسط پژوهشگر محترم آمده است که جای تأمل دارد. نخست آنکه با اعراب (درم) نوشته‌اند در حالیکه این واژه واحدی برای پول نقره بوده است اما تلفظ درست واژه در تبری درم است (derem) که نوعی واحد وزن است و علاوه بر آن «کترا» معادل گفگیر نیست چرا که گفگیر از جنس فلز است و کفه آن سوراخ داراست ولی کترا (katera) قاشق چوبی بزرگ و دسته بلند را گویند که دارای سوراخ نیست و علاوه بر آن «کورنه» (korne) اگر (می‌خواهد چه

کند) ترجمه می‌شد بهتر بود. در ترجمه «مولا» نیز در پانویس [ص ۲۶] واژه غوّاص را آورده‌اند که البته درست است، اما مفهوم ناخدا و قایقران را هم دارد و ماهیگران را هم مولا گفته‌اند که به الزام غواصی نمی‌کردند و مرغ ماهیخوار را نیز مولا و یا «میلا» می‌گویند (غرب مازندران). و اما نکته اصلی اینجاست که شاعر خود این کارها را در عمل نکرده است. شاعر زبان‌گوینده اقشار جامعه است او از زبان دل‌آهنگر پتک برسندان می‌کوبد و از زبان بلبل چهچه می‌زند.نه اینکه خود در عمل بلبلی یا آهنگری کرده باشد. شاعر امروزی نیز گاهی هنر عوام را وسیله تحمیق عوام قرار می‌دهد، گاهی مختاباد می‌شود: «مختاباد ویمه من گرمه تاوسّن» و زمانی بینجگر: «شوپی کردمه من ارباب زمی». در ادبیات ما شاعران از زبان دل بسیاری از پیشه‌وران سخن گفته‌اند در حالیکه خود هیچگاه «آنکاره» نبوده‌اند. نمونه‌های فراوان داریم. پژوهنده محترم در تفسیر «سی‌وار به کشتی بیمه سی واری مولا» که منظور از این شعر گویا «آدم فراری» بوده است. از کجای آن شعر می‌توان فراری‌شدن اقشار کشاورز مظلوم را فهمید؟ آنها اگر فرار می‌کردند به کجا می‌رفتند؟، آسمان آن زمان برخلاف امروز در همه جا یک رنگ بود. شاید برای کار به صورت فصلی به آبادیهای دور و نزدیک می‌رفتند که امروز هم مرسوم است. از این شعر هرگز نمی‌توان فهمید که شاعرش آن را برای بیان ظلم و ستم افشاریه یا زندیه گفته است، چراکه شاعر به سادگی تنوع رنج و زحمت مردم عصر خویش را بیان داشته است و نه ویژگی موضوعی را به عنوان مسببی برای فراری‌شدن.

پژوهشگر محترم در [ص ۲۷ خ ۱۶] امیر را در خیال خویش به جا شویی کشتی واداشته است!، در حالیکه چنانکه گفته آمده امیر تنوع پیشه‌های مردم عصر خویش را مطرح می‌کرده است. امیر در جایی از دیوان خود خود را مزدور حاجی صالح بیک می‌داند و در جایی دیگر در مسیر لار به چارواداری می‌پردازد و در عین حال روحانی با چهل سال سابقه تحصیل بوده است. چطور چنین چیزی ممکن است؟ اگر باور

بداریم که محمد باقر مجلسی در زمان شاه سلطان حسین (معروف به یاخشی در) بنایی کرده است، می‌توانیم باور کنیم که امیر ما در کشتی جا شویی می‌کرده است!!! امروزه ثابت شده است که داستان «در طرابلس مرا بکار گل گماشتند» سعدی زاییده تخیل اوست، همچنانکه سفر او به چین و ماچین آنوقت چگونه ممکن است امیر ما به چین سفرهایی دست زده باشد؟ در حالیکه بسیاری از این سفرها در عمل انجام نشده بود و تخیلی و تمثیل‌گونه بوده است و یا شاعر شنیده‌های خود را عینیت بخشیده است.

گاهی خواندن نادرست سبب ترجمه نادرست می‌شود برای مثال در [ص ۴۱ خ ۲ از آخر] پژوهشگری گرانمایه نیم بیت «الله که هند تش دتکه نایره پیشی» واژه هند را با « » مشخص کرده و آن را به کشور هند تعبیر نموده است. در حالیکه این واژه، همان هنده با انده است و به مفهوم «این قدر» می‌باشد شاعر دوست یغما بر دل خویش را نفرین می‌کند که اینقدر در آتش بیفتد که روی بهبود نبیند و این فرق، همان تفاوت میان ماه ما تا ماه گردون است! و سرانجام اگر این نکته که (رستم سنگ روی چاه بیژن را تا دریای چین پرت کرده است) درست بوده پس بودن امیر شاعر پازواری ما در یمن صحت داشته است.

در [ص ۲۸ بند ۳] پژوهشگر محترم از داستان مرّه، نتیجه‌ای اعجاب‌انگیز می‌گیرد. امیر پازواری در چهار پاره‌ای که نیم‌بیتی از آن به صورت «میون بزوئه مرّه سگ خوره» اشاره به یکی از پهلوانیهای مولای خود علی (ع) را دارد که با ذولافقار دو سر «مره» را به دو نیم کرد. این چه ربطی به جنگهای شیعه و سنی در زمان نادرشاه دارد؟ و از کدام زاویه این شعر حتی با اندکی احتمال می‌توان چنین گمانی را برد؟ در اینکه امیر پازواری یک شیعی متعصب بوده شکی نیست و ما مسأله نابودی دیوان امیر را و یا مخفی‌شدن آن درسینه‌ها و یا رف‌های متروک خانه‌های روستایی را می‌باید در همین نکته جستجو نمود که در جای خود خواهد آمد. کوشش‌های آن پژوهشگر محترم در مورد زمان زندگی امیر پازواری

در دوران افشاریه و زندیه با این دلیل محکم، نادرست است و دلیل اینست:

«در اوایل قرن یازدهم ه‍ ق دیوانی به نام دیوان امیر پازواری وجود داشته است» پیشنهاد پژوهشگر محترم در مورد اختصاص یک روز ثابت از سال (روز شانزدهم مهر روز مهر از ماه مهر و جشن فرخ مهرگان) برای برگزاری یک گردهمآیی ادبی مازنی زیر نام امیر پازواری پیشنهادی ارزشمند و اصولی است. وجا دارد که مورد پی‌گیری همه علاقمندان به فرهنگ بومی مازندران قرار گیرد.

در [ص ۳۳] پژوهشگری گرانمایه به نقل از برنهارد دارن امیر را همان کل امیر باغبان پازواری می‌نامد که گویا معجزه‌ای رخ داده و امیر در یک آن واحد زبانش به شعر باز شده و ... برنهارد درن این گفته عوامانه را از عوام شنیده است و آن را به همان صورت قلمی کرده است، اما یک تحقیق آکادمیک نمی‌تواند این را بپذیرد، زیرا چگونه ممکن است کل‌امیر بی‌سواد مازنی در یک آن واحد به علوم قرانی و نجوم زمان خود تسلط یابد؟ چنین چیزی ممکن نیست و عقل سلیم حکم می‌کند که امیر همانطور که خود ادعا کرده چهل سال دود چراغ خورده است و سپس به رسم زمان خویش از مرحله قال گذشته و به حال رسیده است، و از روی حال اشعاری سروده است که مرحله قال او از لابلای آن پیدا است. در گفتمان بسیار علمی و مستدل استاد عسکری آقاجانیان نیز با همه شیوایی مطالب و تسلسل حواشی نکته‌هایی چند و قابل تأمل وجود دارد که از ان تکه‌هایی آورده‌ام و پاره‌هایی نیز می‌آورم.

در [ص ۳۷ خ ۵ از آخر]، «چون شمس تبریزی زنده بوام بی‌پوستی» را پژوهشگر گرانمایه «چون شمس تبریزی بی‌پوست زنده باشم» ترجمه کرده است. این پرسش پیش می‌آید که آیا شمس تبریزی پوست نداشته است؟ و یا انسان می‌تواند بی‌پوست زنده باشد؟! و اما برای معنی این نیم بیت امیر، می‌باید به اصطلاحی که هم‌اکنون نیز به کار می‌بریم توجه کنیم: «صاف و پوست‌کنده می‌گویم» یعنی رک‌و صریح می‌گویم و امیر شاعر

گفته است که ر.ک و راست مانند شمس تبریزی زنده باشم.

در [ص ۳۸ خ ۴ و ۵ و ترجمه آن] پژوهشگر محترم در ترجمه یک دوبیتی به نقل از کنزالاسرار:

دوست نـــامسلمون دارنـــه کـافردین
بسی‌جرم و گـناه رسـنه چین و ماچین
دویـمه چـین و نـدیمه تـه زلف چین
ته زلف یکی چین بـه چین و ماچین

ترجمه نیم‌بیت دوم را چنین می‌نویسد: بدون جرم و گناه مرا به چین و ماچین تبعید می‌کند. و این یکی از شعرهایی است که ملاک این برداشت پژوهشگر محترم در تبعید امیر به چین و ماچین می‌شود. همراه سادات مازندران آنهم تحت عنوان سادات پازواری که در ظاهر هیچ سندی هم بعنوان سیدبودن امیر نداریم. اگر تیمورلنگ سنی بوده است، بطور قطع نامسلمان نبوده است و اگر تبعید کننده بوده است پس «دوست» نبوده است. بنابراین ترجمه شعر نادرست است. اما بگمان این قلم، شاعریار یا یکی از یارهای زمینی خود را به کنایه دوست نامسلمان می‌نامد، و مراد از چین و ماچین نه بطور واقع چین امروزی بوده باشد، بلکه در زبان مازنی، حتی امروزه هم مردم چین و ماچین را به کنایه در مقام «یک جای دور به کار می‌برند کمااینکه در فارسی می‌گوییم «تا ابر قو به دنبالش گشتم» و این چیزی جز یک سخن کنایه‌آمیز برای رساندن مفهوم جای دور نیست و نه آنکه مراد شهرک ابرقو واقع در استان فارس باشد. و معنی شعر چنین است:

دوست نامسلمان [گویا] دین کافران را دارد. مرا بدون گناه به جاهای دور فرستاده است [و بدین ترتیب از خودش دورکرده است] در جای دور بودم و [همانند] زلف چین دارت ندیدم.

یک چین زلف تو به تمام چین و ماچین می‌ارزد!

در [ص ۳۹ خ ۷-۳ از آخر] شعری از امیر آورده‌اند که:

خـتاوختن تـا هـند سـتون پـایین تا دشت قیچاق و سرحد مدائن

سی ارمون مه دل اولاً این دوست کش بوینم سر به بالین

در اینجا نیز پژوهشگر محترم با ترجمه ویژه‌ای از شعر، امیر شاعر را دور دنیای آن روز گردانده‌اند! و به‌علاوه مصراع چهارم را «وجود دوست را در آغوش بکشم» ترجمه کرده‌اند. در حالیکه ترجمه این مصراع چنین است: دوست را در آغوش خود و سرش را به‌بالین خود ببینیم و در حالیکه امیر شاعر به هنگام سرودن این شعر، سراسر دنیای آن روز را که در ذهن داشته است، از ختاوختن تا هندوستان تا دشت قبچاق (دشتی در قفقازیه) و سرحد مداین (در عراق فعلی) یعنی همه جای دنیایی ان روز ذهنی خود را مصرح نموده و گفته است در همه این جاها من سی ارمون (عدد سی را به علامت تکثیر در چند شعر دیگر هم به کار برده است) دارم که اولیش این هست که یار خود را در آغوش خود و سرش را به بالین خود ببینم، حال این یار خواه زمینی خواه آسمانی بوده باشد، در هر حال سفر عینی شاعر به اماکن یادشده را نمی‌رساند.

در ص ۴۲ خط ۱۲-۶ پژوهنده گرامی در نیم‌بیت «هفت سال بیشتر ته بوره ایارده وا بی» بخش مشخص شده را ماده تاریخ به حساب می‌آورد و به عدد ۸۳۸ می‌رسد که سال سرایش شعر باشد. نخست آنکه در ترجمه این نیم بیت نوشته‌اند (بوی تو را آب می‌آورد بی‌باد) که بی‌معنی است و من فکر می‌کنم که وا در پایان مصراع، معادل «باد» نیست و بی‌نیز چنین است و این دو جزء ساختمان واژه‌اند و (بی‌وا= می‌بود مانند: بخاردبی‌وا یا بوته بی‌وا و غیره و در ضمن با اینکه امیر از حساب جمل در اشعارش استفاده می‌کرده است اما نه به‌عنوان ماده تاریخ بلکه به صورت ذوق آزمایی برای بعضی واژه‌های عاشقانه مانند «مو» و «لب» و غیره؛ در این مورد واژه‌هایی چند در دیوان آمده است. با همه ارجی که برای پژوهنده محترم قائلم ماده تاریخ بودن این بخش از مصراع را نمی‌پذیرم در [ص ۴۳ و ۴۴ و ۴۵] پژوهنده محترم کوششی در خور نموده است که باید گفت دست مریزاد که بررسی اوزان و ویژگی‌های شعرهای امیر را به کوتاهی آورده است.

در [ص ۴۶ خ ۲ تا ۵] پژوهشگر محترم شعری از شاعری به نام میرزا عبدالعظیم و از کتاب تاریخ طبرستان و رویان و مازندران آورده‌اند که در ترجمه‌اش تأمل باید کرد. نیم بیت اول را اینطور معنی کرده‌اند:

من دوم به دریوانگومه میربه سامون= من بدریا دام گذاشتم و امیر به سامان گمان دارم که در این نیم‌بیت میر معادل امیر نیست. بلکه به مفهوم «خودم را» می‌باشد و ترجمه نیم‌بیت چنین است: من دام را به دریا گذاشتم و خود را به سامان [= خشکی یا ساحل] و نیم بیت سوم را اینطور معنی کرده‌اند.

اسری برزی کوکرد مجیک بکوچون= غروب شوکادرکوه مژگان را به کوهانش می‌ساییدو اما «اسری» ربطی به غروب ندارد و به مفهوم اشک می‌باشد و «برزی» ربطی به شوکا ندارد و به مفهوم «برسی» [= رسید] می‌باشد امروز نیز در بعضی نقاط مازندران وقتی تند صحبت می‌کنند به جای (س) در تلفظ (ز) به کار می‌برند کمااینکه در زبان انگلیسی و آلمانی هم‌چنین واژه‌هایی هستند. و نیز «کو» همواره به‌معنی کوه نیست بلکه گاهی معنی «که» را می‌دهد. و در فارسی قرن پنجم نیز چنین استعمالی را بوفور داریم. و باز آورده‌اند:

انگومه زری کو بمشک و یا بون = زرین کوه را به مشک و بوهای خوش عطرآگین کردم

که معنای درستی نیست. بلکه زری همان سری است و «یابون» معادل بیابان است و روبهمرفته ترجمه شعر چنین است:

من دام را به دریا انداختم و خود را به سامان [= ساحل یا خشکی]
تا زان در ساحل، و [پیراهن] تا دامن چاک زده‌ام.
اشک [من] در آمد که مژه‌ها را به هم می‌ساییدم.
سر چون مشک را به بیابان انداختم [سر به بیابان گذاشتم]

امروزه نیز صیادان صید «پره» تو را در دریا می‌گشایند و در ساحل با دلهره و اضطراب نگران کار خود این پاو آن پا می‌کنند. آه اگر طوفان بیاید و تور آنها را، وسیله رزق آنها را با خود ببرد... و شاعر در آن زمان چنین

نگرانی را در شعر خود آورده است و این چیزی نیست مگر اینکه باور بداریم «در تاریخ، نگرانی‌ها تکرار می‌شوند...»

بنابراین در شعر بالا منظور از میر، «امیر» نیست چرا که اگر چنین می‌بود شاعر در دو نیم‌بیت دیگر می‌باید چیزی در ارتباط با امیر حتی با ایما و اشاره می‌گفت!. و در مجموع پژوهنده محترم با توجه به خصوصیات شعری دیوان امیر، شاعر را هم‌عصر تیموریان دانست که این را نمی‌پذیرم. زیرا در آن سالها در ایران سنی‌گری بر شیعی‌گری می‌چربید و یک شاعر شیعی متعصب نمی‌توانست پا بگیرد و دیوان بپراکند.

در [ص ۶۹، چند خط اول] پژوهشگری گرامی ادعا می‌کند که (از مطالعه و دقت بر روی دیوان می‌توان دریافت که این اشعار متعلق به یک فرد و یک زمان و یک محل خاص نیست.) این صاحب قلم شکی ندارد که برخی از اشعار دیوان به امیر متعلق نیست اما این شک به اندازه‌ای نیست که آن پژوهشگر محترم و برخی دیگر از پژوهشگران در این کتاب آورده‌اند.

شما کدام شاعر ایرانی را می‌شناسید که اشعارش یکدست باشد، آیا بزرگمرداب ایران و جهان، فردوسی طوسی همه‌ی اشعارش در شاهنامه یکدست است؟ و آیا دیوان حافظ چنین است؟ که اگر یکدست می‌بود، آنگاه در دیوانهای متعددی که از او نشر یافته از سیصد و پنجاه تا ششصد و هشتاد غزل به نام او نمی‌آمد! و بدلایل زیر، اشعار تمام شاعران یکدست نمی‌تواند باشد.

الف- هر شاعری شعر خود را فقط برای یکدسته از مخاطبین نگفته است و بسته به شرایط مخاطبین خود شعر سروده است و این شواهد زیادی در ادبیات ما دارد.

ب - هر شاعری در سنین شاعری خود بستگی به شرایط روحی و تجربی و سنی خویش شعر گفت و بدیهی است که شعر حافظ ۲۰ ساله با شعر حافظ ۴۰ ساله یکجور نمی‌توانسته باشد.

پ - هر شاعری در طول عمر شاعری خود شاید در شرایط زمانی

یکسانی نبوده است و بناچار آنچه را که از نظر شرایط زمانی و در حدی که توانسته گفته است.

ت - و آفت دیگری که در سر راه هر شاعری در گذشته بوده است کاتبان شعر و کتاب بوده‌اند که گاهی رعایت امانت‌داری را نمی‌کرده‌اند و گاهی به مذاق خود و یا به هوس و خواست برخی دیگر، شعر فلان شاعر را کمی تغییر می‌دادند.

در صفحات ۹۰-۸۸ پژوهشگری محترم با محاسبات نجومی زمان سرودن یک شعر امیر را به محاسبه می‌کشد و آن را به سال ۱۰۰۴ شمسی و معادل ۱۰۳۵ هجری قمری می‌رساند و سپس به طور جوانمردانه‌ای در حیات شاعر در زمان یاد شده شک می‌کند و با آوردن شعری از زبان زهره معشوق طالب آملی می‌گوید: از اونجه بوریم تا فلک هندسون. امیر و گوهر، لیلی و مجنون و باید گفت از همین شعر برمی‌آید در زمان مورد نظر پژوهنده، ۱۰۰۴ شمسی داستان امیر و گوهر بر سر زبانها بوده است. بنابراین امیر در پیش از ۱۰۰۰ هجری وجود عینی داشته است و نه بعد از آن. بررسی کتاب را تا صفحه ۹۰ بسنده می‌کنم و بررسی بقیه را به وقت دیگر می‌گذارم. یاهو

«امیر پازوارلر؛ زندگی یا شعر»

داود قاسمی

زندگی امیر: حکم بر مبنای فرضیات

در باره زندگی امیر همه‌ی منابع خاموشند؛ از کتب تاریخی گرفته تا تذکره‌های شعرا و هر چیز دیگری که بشود رد پایی از او یافت. انگار که اصلاً چنین چهره‌ای در تاریخ ادب و هنر این سرزمین وجود خارجی نداشته است؛ لذا وقتی از امیر در جایی چیزی گفته می‌شه تنها به همین بسنده می‌شد که او مثلاً بزرگترین شاعر بومی مازندران است، اشعارش در مجالس عزا و عروسی با آهنگی بسیار دلنشین خوانده می‌شود و قسمت عمده اشعارش هم به گونه سؤال و جواب می‌باشد؛ یعنی اگر در جایی هم به عنوان تبرک از امیر سخنی به میان می‌آمد چنان مبهم و کلی بود که به هیچ شناخت درستی نمی‌رسیدیم. آنچه هم از زندگی امیر در جلد اول کنزالاسرار آمده- مانند دیدار امیر با علی (ع)، خوردن قاچ خربزه‌ای از دست آن جناب و پیدا شدن قریحه شاعری در او و جزییات دیگری که ویژه‌ی اینگونه افسانه‌پردازی‌هاست - خواننده را به حقیقتی رهنمون نمی‌سازد، جز اینکه نتیجه بگیرد نویسندگان آن مطالب نیز با وجودی که حدود صدو اندی سال پیش‌تر از ما می‌زیسته‌اند و طبیعتاً به زمان زندگی امیر نزدیک‌تر بوده‌اند همان اندازه از زندگی او می‌دانستند که

ما. این خود نشان می‌دهد که امیر با آنها نیز فاصله‌ی زمانی در خور توجهی داشته، نمی‌توانسته چندان نزدیک به آنها باشد؛ چه اگر امیر در زمانی نزدیک به آنها می‌زیست به آن اندازه ابعاد زندگی‌اش تاریک و ناشناخته نبود که در شرح حال او تنها به بیان صرف افسانه‌ها تکیه شود.

با این بیان باید گفت که در بارهٔ زندگی امیر ما به هیچ چیزی به‌طور قطعی و جزئی نمی‌توانیم حکم کنیم. همه چیز در اینجا برمبنای فرضیات شکل می‌گیرد، فرضیاتی مبتنی بر بعضی قراین و امارات؛ چرا که هیچ مدرک روشنی در دست نیست یا دست کم ما به دست نیاورده‌ایم. بنابراین، زندگی امیر را از کودکی تا پیری شرح دادن و نام اصلی او و برادرانش، حتی محل دفنش را بی‌یاد از هیچ سند و مدرکی یا حتی قرینه و اماره‌ای تعیین‌کردن[۱] ساده‌انگاری محض تلقی می‌شود و هیچ پایه و مایه علمی ندارد.

پاسخ به یک شبهه: «امیر پازواری، برساخته‌ی برجا»!

بسیاری از چهره‌های درخشان علمی و ادبی تاریخ هستند که زندگی‌شان در هاله‌ای از ابهام و تیرگی فرو رفته، کسی به درستی نمی‌داند که آنها چگونه زیسته‌اند. «تاریخ ادبیات ما لبریز از این بی‌مهری‌هاست. ما هنوز از زندگی بزرگترین غزلسرای خود، حافظ جهان آوازه بی‌خبریم»[۲] اما تاریخ در حق امیر بی‌مهری بیشتری روا داشته است؛ در بحث از زندگی حافظ، ما مثلاً می‌دانیم که او در چه زمانی از تاریخ پرفراز و نشیب این ملت می‌زیسته است، اما از چند و چون زندگی او یا به اصطلاح از شرح حالش بی‌خبریم و می‌خواهیم از آن بیشتر بدانیم. در بحث از زندگی

۱- گل باباپور، محمد کاظم، نقدی در باره‌ی مطلب امیر پازواری شاعر و عارف مازندرانی، مجله‌ی صحیفه شماره ۳۴، بهمن ۱۳۶۴.

۲- عمادی، اسدالله، مقاله امیر پازواری: بزرگترین شاعر تبری‌گوی مازندران، مجله‌ی گیله‌وا شماره‌ی ۲۳ و ۲۲ تیرو مرداد ۱۳۷۳ ص ۳۴ و نیز در کتاب امیر پازواری از دیدگاه پژوهشگران و منتقدان به کوشش جهانگیر نصری اشرفی و تیساپه اسدی ص ۱۸۴.

امیر ما نه تنها از چند و چون زندگی او، از زمان زندگی‌اش نیز چیزی نمی‌دانیم؛ ما حتی به درستی نمی‌دانیم که امیر در چه زمانی می‌زیسته است و این ابهام در ذهن ما چنان شکل می‌گیرد که اگر مازندرانی نباشیم و با تعصب نیندیشیم شاید به این نتیجه برسیم که امیر بر ساخته ذهن توده رنج کشیده‌ای است که برای فرار از رنج و زحمت زندگی ملال‌آور خویش به افسانه پناه برده‌است... و بدینگونه به کلی منکر وجود چنین چهره‌ای شویم. به راستی آیا امیر وجود خارجی داشته است؟ این پرسش بسیار تکان‌دهنده‌ای است...

اخیراً مقاله‌ای تحت عنوان «امیر پازواری، برساخته برجا» از نویسنده‌ای با نام مستعار «بمون تپوری» در کتاب «امیر پازواری از دیدگاه پژوهشگران و منتقدان» به چاپ رسیده که در این خصوص به نتیجه‌ای شگفت! دست یافته است. ما در این مجال اندک، سر آن نداریم تا آن مقاله را تماماً به بوته نقد بگذاریم و اشکالات عدیده‌اش را متذکر شویم. اما از آنجا که نویسنده‌ی ناآشنای آن با قیافه‌ای کاملاً حق به جانب و فاضل مآبانه سخن رانده و از همین راه به هر کس و هر چیزی بی‌دلیل تاخته ست برآنیم تا به یک اشکال عمده که در واقع، بنیان آن مقاله می‌باشد - پاسخ گوییم. نویسنده به کلی منکر وجود امیر شده است و او را نه حتی بر ساخته‌ی ذهن توده‌ی رنج کشیده و برآمده از دل فرهنگ عامیانه برساخته‌ی آن چیزی می‌داند که خود «کارگاه امیرسازی»اش می‌خواند. گردانندگان این کارگاه هم مسیودارن روسی و آکادمی علوم روسیه می‌باشند. از سخن او چنین برمی‌آید که از زمان قاجاریه همزمان با کوشش‌های مسیودارن، نام امیر پازواری در تاریخ ادبیات مازندران پدیدار شده است. در باور او امیر افسانه‌ای بیش نیست و «یافته‌های برنهارد دارن و آکادمی علوم روسیه از بازمانده‌ی ده‌ها سده زبان و ادب تبری، دستمایه‌ای برای ساختن امیر پازواری و گمراهی دوستداران فرهنگ سرزمین شد.» این کار به منظور جایگزینی امیر افسانه‌ای به جای همه امیران ادب، فرهنگ و هنر سرزمین صورت گرفت و «این جایگزینی چنان

با زیرکی و کاردانی پدید آمد که از همه امیران ... جز امیر پازواری نماند.» او می‌گوید:

«دارن که از استادان برجسته تاریخ و فرهنگ ایران در روزگار خود بود برای چسباندن گل‌های پراکنده‌ی امیر چندان مایه نگذاشت زیرا از جایگاه افسانه و اسطوره نزد ایرانیان آگاهی زیادی داشت.» این نظریه با توجه به مطالب آشفته و مغشوشی که بعضی از محققان ناآگاه در اینجا و آنجا آورده‌اند و نیز با نظریه بعضی از اشعار منسوب به امیر، بیشتر بر اساس تصورات و حدسیات ارائه شده است؛ نویسنده‌ی ما هیچ مدرک معتبری برای نظریه‌اش ارائه نکرده است. گویا او گمان برد که اگر با بیانی پیچیده و فاضل مآبانه قلم زند و به هر کس و هر چیزی بی‌دلیل بتازد و هیچ سخنی را جز سخن خود برحق نداند اشکالات اساسی نظریه‌اش پنهان خواهد ماند. ما در اینجا گوشه‌ای از این اشکالات را که به ذهنمان رسیده بیان می‌کنیم؛ باشد که ذهن روشن آن نویسنده‌ی فاضل پاسخی در خور فهم ما بیابد:

۱- نویسنده‌ی فاضل ما مشخص نکرده است مسیو دارن و آکادمی علوم روسیه چه نیتی از این به اصطلاح توطئه وحشتناک! در سر داشتند و اصولاً چه سودی از این کار حاصل‌شان می‌شد؟ آیا دلیلی وجود داشت تا آنها به چنین کاری دست زنند؟ اگر پاسخ این باشد که آنها در صدد تخریب تاریخ ادب و هنر سرزمین بودند تا از همه امیران ادب جز امیر پازواری نماند و کذا و کذا... پس چرا مسیودارن کتاب تاریخ طبرستان و رویان و مازندران، تألیف گرانبهای میرظهیرالدین مرعشی، را به طرز زیبا و جالبی در سن‌پطرزبورگ روسیه به چاپ می‌رساند؟ مضافاً اینکه شخصی که دارای چنین نیّت پلیدی است دیگر ضرورتی ندارد تا با امکانات کم آن دوران در شهر و روستا بگردد و اشعاری را با نام امیر پازواری گردآوری نماید؛ یعنی با دست خود امیر دیگر بسازد که مردم، همواره در هر سختی و مرارتی به او و شعر زندگی او پناه برند. تازه، باید گفت که اگر تلاش این بیگانه دلسوز نبود تمام اشعاری که در کنزالاسرار

گرد آمده، در طول زمان آرام آرام از بین می‌رفت و ما همین اندازه سند مکتوب را هم از ادبیات به اصطلاح ریشه‌دار خود در دست نداشتیم و به کلی از ریشه‌ی ادبی خود بریده می‌شدیم. این همان چیزی بود که در گمان نویسنده‌ی فاضل ما مسیودارن و آکادمی علوم روسیه به دنبالش بودند.

۲- نویسنده‌ی فاضل ما مشخص نکرده است اشعاری که با نام امیر پازواری، گوهر محبوبش و چیزهای دیگر مربوط به امیر در کنزالاسرار ثبت شده از کیست؟ دارن که خود شاعر نبود و اگر هم بود به گویش مازندران چندان سلطی نداشت تا برای اهدافی که به دنبالش بود بسراید:

مره کل امیر گننه پازواره...[۱]

این شعر و اشعار دیگری از این دست قطعاً در آن دوران وجود داشت و دارن خود نمی‌توانسته شاعر آنها باشد، مگر آنکه بگوییم او شخصی را اجیر کرده بود تا این اشعار را برایش بسراید و بر سر زبانها بیندازد.

ما حتی اگر بپذیریم آنچه که در اینجا و آنجا از امیر گفته شد افسانه‌ای بیش نبود و بدین ترتیب به کلی منکر وجود امیر شویم، آنچه را که در مورد گوهر وجود دارد نمی‌توانیم صرف افسانه بدانیم و از این راه او را هم انکار کنیم؛ چرا که نام گوهر در جای‌جای کنزالاسرار آمده و قطعاً شخصی هم وجود داشته است که عاشق او باشد و این نام را اینگونه فریاد کند. این شخص به گواهی همین اشعار امیر نامی بوده است:

امیر گنه تا که فلک ره سر هابو...

...به مثل گوهر فرزند مادر نزابو[۲]

ما فعلاً کاری نداریم که آیا این امیر اهل پازوار بوده یا خیر؟ همین که شاعر این اشعار امیر نامی بوده برای ما کافی است.

۳- نویسنده‌ی فاضل ما می‌گوید که سازندگان، بر او (یعنی بر ساخته

۱- کنزالاسرار مازندرانی، جلد اول، ص ۱۳۰.

۲- کنزالاسرار مازندرانی، جلد دوم، ص ۱۴۷.

خود) نام امیر پازواری گذاشتند؛ اما مشخص نکرده است آن پیرمرد ساده دل روستایی چگونه با این برساخته آشنا شده است که شعرش را عمری است هر صبح و شام زمزمه می‌کند[۱] و اگر از او نشانش را بپرسی بی‌درنگ خواهد گفت شاعری است از اهالی پازوار؟ مگر اینکه بگوییم مسیودارن با همفکران روسی خود آمده و با امکانات کم آن دوران سالها در شهرها و روستاهای مازندران از علی‌آباد کتول تا سر حد گیلان گردش کرده است تا نام و شعر امیر بر ساخته‌ی خود را بین مردم جا بیندازد؛ آن هم به شکلی که حدیث هر صبح و شام آنان شود.

۴- نویسنده‌ی فاضل ما مشخص نکرده است چرا این کارگاه امیرسازی بین این همه شهرها و قصبات مازندران پازوار را برگزید؟ چرا نگفت امیر بارفروشی یا امیر اشرفی؟ اصلاً چه تعصبی روی این نام وجود داشت؟ اگر پاسخ این باشد که پیش از مسیو دارن «یک ایرانشناس لهستانی با نام الکساندر خوجکو خودزکو شودزکو (۱۸۰۴-۱۸۹۱) در بررسی‌های زبان‌شناسی شمال ایران چندین سروده مازندرانی را با نام امیر پازواری یاد کرد» لذا مسیو دارن هم برطبق یاد کرد او چنین نامی را برای برساخته‌ی خود برگزید آنگاه این پرسش پیش می‌آید که این مرد لهستانی چگونه به نام شاعر ما دست یافته است؟ آیا او هم کارگر این کارگاه امیرسازی بود؟ اگر نه، نتیجه می‌گیریم که شاعری با نام امیر پازواری در آن دوران در بین مردم مازندران معروف و مشهور بود و شعر او هم‌زبان به زبان می‌گشت و اگر بود باز همان پرسش اول پیش می‌آید که چرا اینها بین این همه شهرها و قصبات مازندران پازواری را برگزیدند؟ اصلا چه تعصبی روی این نام وجود داشت؟

۱- اشعار بسیاری با نام امیر پازواری در بین عوام زبان به زبان می‌گردد که در کنزالاسرار خبری از آنها نیست؛ اشعاری که قطعاً در آن دوران هم وجود داشته و مسیودارن به هر دلیل موفق به جمع‌آوری آنها نشده بود. از جمله این رباعی (= تبری) که در صفحه ۱۰۲ کتاب یوش نوشته سیروس طاهباز آمده است: بلبل مبچکا نسرو من ته برارمه من هم مثل تو عاشق بی قرارمه...

۵- در سفرهای تحقیقاتی مسیودارن یک دولتمرد مازندرانی با نام میرزا محمد شفیع نیز همراه و همگامش بود. او ظاهراً شخصی بود که از تاریخ ادب و هنر مازندران آگاهی داشت. بنابراین، اگر امیری از پازوار در تاریخ این سرزمین وجود نداشت میرزا محمد شفیع نیز با توجه به بومی بودن و اهل زبان بودنش، قطعاً می‌دانست. حال او چگونه راضی می‌شد که مسیودارن را در برساختن این به اصطلاح نابوده یاری دهد تا چهره‌ی همه امیران و ادب سرزمین مخذوش گردد؟ مگر اینکه بگوییم او خائنی بیش نبود و خود از کارگران کارگاه امیرسازی روسها به شمار می‌رفت! بنابراین، باید همه چیز و همه کس را تخطئه کنیم و نفی کنیم تا شاید بتوانیم نظریه‌ی نویسنده‌ی فاضل خود را به اثبات برسانیم.

ناگفته نماند که دارن در مقدمه آلمانی جلد اول کنزالاسرار می‌گوید: میرزا محمد شفیع در باره‌ی امیر اطلاعاتی از پیش برایش فرستاد و به خاطر این کار او را مستحق تشکر می‌داند.

۶- در کنزالاسرار ما به اشعار فراوانی برمی‌خوریم که دارای یک زبان و بیان مشخص شاعرانه‌اند و در نهایت زیبایی و استواری قرار دارند که ذهن عامی مردم رنج‌کشیده نمی‌توانسته خالق آنها باشد:

زمونه مره هر دم کشاکش گیره
گاهی به خوشی گاهی به ناخوش گیره
امیر گنه این کار به فلک خوش گیره
من زنده بوئم دوست، لحدره کش گیره؟[۱]

یا:

چی فتنوئه ته چش که نشومه خومن
ته فکر و خیال درمه دراز شو من
دیم یادایته ته نشرمه مونگ شومن

۱- کنزالاسرار مازندرانی، جلد دوم، ص ۲۲۸.

چش یاد اینه ته برمه کمه هو هومن[۱]

بر این اساس ما، حتی اگر بخواهیم وجود امیر را انکار کنیم ضرورتاً باید به وجود شخص دیگری که این همه اشعار یکدست با یک زبان و بیان مشخص از ذهن خلاق او تراویده است اعتراف کنیم؛ به بیان دیگر، قدر مسلم شخصی در یک دوره تاریخی می‌زیسته که این همه اشعار یکدست را سروده است و حتی اگر نامش امیر هم نباشد که هست ما خوش داریم او را امیر بنامیم، که امیر شعرای تبری‌سرا است. او امیری است که در دارالاماره‌ی شعر این دیار چنان بر کرسی امارت تکیه زده است که هیچ شاعری را یارای نزدیکی و برابری با او نیست. بعید هم به نظر نمی‌رسد که این امیر همان امیر علی تبرستانی باشد. در ین باره باید تحقیق و تفحص بسیاری صورت گیرد.

اما بعد... ظاهراً برنهارددارن تحت تأثیر جو روشنفکری دوران خود که بسیاری از اندیشمندان غرب و شرق را سرچشمه معنویت و زیبایی می‌پنداشتند و از این رو التفات زیادی به شرق داشتند - نظرش به سوی شمال ایران جلب شد. او در مقدمه قسم اول از جلد دوم کنزالاسرار انگیزه‌ی خود را از گردآوری اشعار امیر «احیاء و انتشار زبان مازندرانی که چون لغات قدیمه دیگر رفته رفته روی به تنزل و انهدام نهاد» ذکر می‌کند. او برای این کار «اغلب قری و اکثر بلدان» مازندران را سیاحت کرد. اما شیوه کارش نشان می‌دهد که دانش و آگاهی او به اندازه‌ی دیگران نبود و با تمام زحماتی که کشید اشکالات عدیده‌ای بر کارش وارد است؛ او در گردآوری اشعار دقت لازم نکرد و از این رهگذر اشعاری از دیگر شعرای تبری‌سرا در کنزالاسرار راه یافته است. چنانکه بسیاری از اشعار خود امیر نیز در هم و مغلوط گردآوری شده و همچنین بعضی از اشعار در چند جا با روایتهای مختلف تکرار شده است. انگار او کارش تنها این بود که اشعاری را با نام امیر گرد آورد و دیگر به بررسی سبک شناسانه‌ی

۱- کنزالاسرار مازندرانی، جلد دوم، ص ۱۰۹.

روایتهای مختلف و گزینش بهترین روایت توجهی نداشت. با این وجود، به نظر می‌رسد که بهتر بود نویسنده‌ی فاضل مقاله‌ی «امیر پازواری، بر ساخته‌ی برجا» امیر را بر ساخته‌ی ذهن توده‌ی رنجدیده می‌پنداشت و اجر این بیگانه دلسوز را که اگر همت او نبود، ما همین اندازه سند مکتوب را نیز از ادبیات به اصطلاح ریشه‌دار خود در دست نداشتیم بیهوده زایل نمی‌ساخت؛ در آن صورت هم نظریه‌اش قابل اعتناتر می‌شد و هم اشکالات وارده بر آن کمتر.

زمان زندگی امیر: ضرورت پایان بخشیدن به همه بحث‌ها

تاکنون بحث‌های زیادی در زمینه‌ی زمان زندگی امیر شده و نظرات متفاوتی نیز ابراز گردیده است. اما نتیجه‌ای که در خور توجه باشد از این همه بحث‌ها گرفته نشده است. بنگرید به انبوه نوشته‌هایی که این چند سال اخیر در اینجا و آنجا از امیر سخن به میان آورده‌اند؛ بخش عمده‌ای از همه آنها به ریشه‌یابی زمان زندگی امیر اختصاص یافته، از آنجا که مهمترین منبع و شاید تنها منبع در اینجا کنزالاسرار است و از این منبع نیز مطلب خاصی به دست نمی‌آید هر کسی از ظن خود چیزی گفته است؛ یکی او را معاصر امیر تیمور گورگانی می‌داند و دیگری نیز همزمان با شاه‌عباس صفوی‌اش می‌خوانند. یکی او را معاصر نادرشاه افشار می‌پندارد و آن یک نیز به کلی منکر وجودش می‌شود.[۱] اما هیچ یک از این نظرها از مبانی اثباتی محکمی برخوردار نیست و در برخورد با محکمات پرو بالش فرو می‌ریزد. تنها شاید بعضی از نظرها منطقی‌تر و قابل‌قبول‌تر به نظر برسند. همین و بس.

اصولاً پرداختن به زندگی بزرگان و ناموران و بحث در مورد آن کاری

۱- در خصوص نظریات ارائه شده در زمینه‌ی زمان زندگی امیر مراجعه شود به کتاب امیر پازواری از دیدگاه پژوهشگران و منتقدان به کوشش جهانگیر نصری اشرفی و تیاپه امیدی از انتشارات خانه‌ی سبز.

است بس به جا و پسندیده که می‌تواند راهگشای هر محققی باشد؛ اما گرفتارشدن در دام امور جزیی و چانه زدن در مسایلی چون زمان تولد و مرگ و جزییاتی ازاین دست چندان عاقلانه به نظر نمی‌رسد. فرضاً اگر یکی با تکیه بر فرضیات خود به باورهایی در زمینه‌ی زمان زندگی امیر دست یابد و دیگری هم با تکیه بر فرضیاتی دیگر به باورهایی دیگر و همینطور زنجیروار این سلسله ادامه یابد چه نتیجه‌ای از این همه حاصل خواهد شد، جز اینکه چهره‌ی مبهم و ناشناخته‌ی امیر روز به روز مبهم‌تر و ناشناخته‌تر شود؟ به نظر می‌رسد امروز وقت آن رسیده که به تمام بحث‌ها - تا روزی که مدرک روشنی در این زمینه به دست آید - پایان داده شود و محققان تمام کوشش خود را مصروف غور و تفحص در کنزالاسرار نمایند و شعر امیر را آنگونه که شایسته است به بحث و بررسی بنشینند. امروز از آنجا که اشعار دیگری شعرای تبری‌سرا نیز در کنزالاسرار یافت می‌شود و بسیاری از اشعار خود امیر هم در اثر کتابت نادرست، ناخوانا و دیرفهم شده، لزوم بازنگری در کنزالاسرار و اصلاح اشعار آن بیش از پیش احساس می‌شود. نگارنده این سخن‌ها را نه برای آن به زبان می‌آورد که خود را از دردسر جستجوی زمان حیات امیر برهاند - چراکه خود نیز در این زمینه نظری مستند به قراین و شواهدی دارد و دست کم برای خود او منطقی به نظر می‌رسد - خوش‌تر می‌دارد که به جای دامن زدن به آتش این آشفته‌بازار، شعر امیر فریاد شود و بس؛ امیر اگر چه زندگی‌اش در هاله‌ای از ابهام و تیرگی فرورفته و کسی به درستی نمی‌داند که او چگونه زیست و چگونه رفت، نام و یاد او شعر و فریاد او همواره در دل همه شیفتگان زنده است. چه پرواکه ماز از زندگی امیر به درستی چیزی نمی‌دانیم؟! شعر او در دست ماست؛ شعری که خود زندگی است و «شعری که زندگی است»[۱] به شاعر خود نیازش نیست.

۱- تعبیری از احمد شاملو شاعر سرگ معاصر

چند و چون زندگی امیر: منابع موجود

حلقه‌های مفقوده‌ی زندگی امیر چندان زیاد است که هر محققی را به حیرت وا می‌دارد. ما در اینجا نیز در همان ابتدای کار در می‌مانیم اما فرقش این است که دست کم در اینجا منابع ما تا حدودی بیشتر می‌شود و می‌توان از روی همین منابع محدود به واقعیت‌هایی هر چند در هم و ناقص دست یافت. این منابع سه دسته‌اند:

۱- دیوان کنزالاسرار که در جای جای آن شواهدی از زندگی امیر وجود دارد به شرط آن که جز اشعاری که نام شاعر خود را صریحاً بر پیشانی خود دارند یا احیاناً در اینجا و آنجا به نام شاعر دیگری ثبت و ضبط شده‌اند و یا از لحاظ سبک‌شناسی با زبان و بیان امیر سازگاری ندارند الباقی اشعار همه را از امیر بدانیم.

۲- افسانه‌ها و روایتهای عامیانه که می‌شود رگه‌هایی از واقعیت را در آنها یافت، چراکه «در افسانه رد پای یک مبارزه‌ی ذهنی را می‌شود دنبال کرد و این مبارزه هر قدر هم که خیالی باشد باز هم می‌تواند نمایشگر روحیات مردم زمان خود باشد.»[۱] و واقعیت‌هایی را از آن زمان بازگو کند. مثالی که در اینجا می‌توان به دست داد مربوط به افسانه‌ی طالب آملی (طالبا) است. در این افسانه هم رگه‌هایی از واقعیت به وضوح نمایان است؛ وقتی خواهر طالبا مویه‌کنان به کنار دریا می‌رود و از ماهی دریا سراغ طالبا را می‌گیرد ما در اینجا از زبان ماهی می‌شنویم که:

طالب ره بدیمه میون هندی

و همه می‌دانیم که در زندگی واقعی طالب آملی هم، او بنا به هر دلیلی که بود به هند مهاجرت کرد و باقی قضایا...

۳- بعضی قراین تاریخی، از جمله اینکه امیر بنا به اخباری که در بین عوام و در حد تواتر رسیده - و همه محققان نیز بر آن اتفاق نظر دارند از

۱- صادقی، فرح. در بررسی و گذری در چون و چند ادبیات کودک، انتشارات رز ۱۳۵۱ ص ۱۱

سادات پازوار بود و سادات پازوار نیز اگر فرض ما بر این باشد که امیر در فاصله‌ی سده‌های هشتم تا یازدهم هجری قمری می‌زیسته[۱] از خاندانهای معتبر به شمار می‌رفتند و در کشاکش جریانات داخلی مازندران «نه تنها در میانه‌ی میدان که گاه نقش آفرینان اصلی بودند».[۲]

برآیند:

پیشتر گفتیم که شعر امیر خود زندگی است. اکنون می‌گوییم که زندگی امیر خود شعر است؛ شعری بلند، شعری پر از ابهام و پیچیدگی که هیچ کس به درستی به رمز و راز آن پی نخواهد برد مگر آنکه امیر را در خود جستجو کند. انگار دست طبیعت خواسته که امیر متعلق به هیچ عصری نباشد و هیچ نسلی بلکه متعلق به همه‌ی عصرها و همه‌ی نسل‌ها باشد؛ او هر که بود و هر چه بود شاعر همه نسلهای مازندران بود و شعر او نیز شعر همه‌ی نسل‌ها. او جلوتر از زمان خود می‌زیست و درد و رنج همه مازندرانیان را در همه زمانها در شعر خود فریاد کرده است و این شعر اکنون در دست ماست؛ شعری که خود زندگی است و ما هر صبح و شام آن را زمزمه می‌کنیم و با این زمزمه‌گویی این احساس در ما بارور می‌شود که خود امیریم؛ امیری دیگر، امیری که از پس قرنها در جان و روح ما سر براورده است و فریاد می‌زند:

فلک نهله اونچه که خواهش بویی
امیر فلک خاصه جفاکش بویی[۳]

امید است از این پس تا روزی که مدرک روشنی در مورد زندگی امیر

۱- از مجموع نظریاتی که به گونه‌ای حدوداً منطقی زمان زندگی امیر را تعیین کرده‌اند می‌شود دریافت که او در فاصله‌ی سده هشتم تا یازدهم هجری قمری می‌زیسته است.

۲- عمادی اسدالله، مقاله امیر پازواری بزرگترین شاعر تبری‌گوی مازندران، در مجله گیله‌وا شماره ۲۳ و ۲۲ (تیر و مرداد) ۱۳۷۳ ص ۳۵ و نیز در کتاب امیر پازواری از دیدگاه پژوهشگران و منتقدان.

۳- کنزالاسرار مازندرانی، جلد دوم، ص ۲۳۲.

به دست آید به همه بحث‌ها خاتمه دهیم و نگاه خود را از امیر به شعر امیر معطوف داریم که در این زمینه بسیار می‌توان داد سخن داد و هر کسی که کنزالاسرار را بگشاید به قدر دانش خود ادراک تواند کرد و از خرمن عظیم معرفتش بهره تواند برد.

د. قاسمی
آمل - فروردین ۱۳۷۷

فهرست منابع و مآخذ:

۱- امیر پازواری از دیدگاه پژوهشگران و منتقدان به کوشش نصری اشرفی. جانگیر- اسدی تیساپه ناشر: خانه سبز، چاپ اول، تهران ۱۳۷۶.

۲- پژوهشی در زبان تبری (مازندرانی) هومند نصرالله، آمل کتابسرای طالب آملی ۱۳۶۹.

۳- تاریخ طبرستان و رویان و مازندران، مرعشی، میر ظهیرالدین به کوشش محمد حسین تسبیحی انتشارات شرق، چاپ سوم، ۱۳۶۸.

۴- دو بررسی و گذری در چون و چند ادبیات کودک، صادقی فرخ، انتشارات رز، چاپ اول ۱۳۵۱.

۵- ریاض‌العارفین، هدایت، رضا قلی، به کوشش مهرعلی گرگانی، تهران کتابفروشی محمودی، بی‌تا ۵۵.

۶- سبک‌شناسی شعر، شمسیا سیروس، انتشارات فردوس، چاپ اول، ۱۳۷۴.

۷- شعرای گرگان و مازندران، زمانی شهمیرزادی علی، تهران: بی‌تا، تابستان ۱۳۷۱.

۸- شکوفه‌هایی از ادبیات مازندران، صفاری، فتح‌الله، چاپ پیروز، ۱۳۴۷.

۹- کنزالاسرار مازندرانی، از روی چاپ برنهارددارن با مقدمه‌ی منوچهر ستوده، محمد کاظم گلباباپور، جلد اول و دوم، تهران خاقانی، گلباباپور ۱۳۳۷-۱۳۴۹.

۱۰- نوج (جوانه) به کوشش جوادیان کوتنایی محمود، نشر معین، چاپ یکم، ۱۳۷۵.

۱۲- مقاله‌ی امیر پازواری: بزرگترین شاعر تبری‌گوی مازندران، عمادی، اسدالله، مجله‌ی گیله‌وا، شماره‌ی ۲۲ و ۲۳ (تیر و مرداد) و ۲۴ و ۲۵ و شهریور و مهر ۱۳۷۳ و کتاب امیر پازواری از دیدگاه پژوهشگران و منتقدان.

۱۳- مقاله‌ی امیر پازواری ، شاعر و عارف مازندرانی، نجف‌زاده‌ی

بارفروش، محمد باقر در مجله صحیفه‌ی شماره‌ی ۳۳ دی ۱۳۶۴.
۱۴- نقدی در باره مطلب: امیر پازواری شاعر و عارف مازندرانی، گلباباپور، محمد کاظم، مجله‌ی صحیفه شماره ۳۴ بهمن ۱۳۶۴.

نشر اشاره