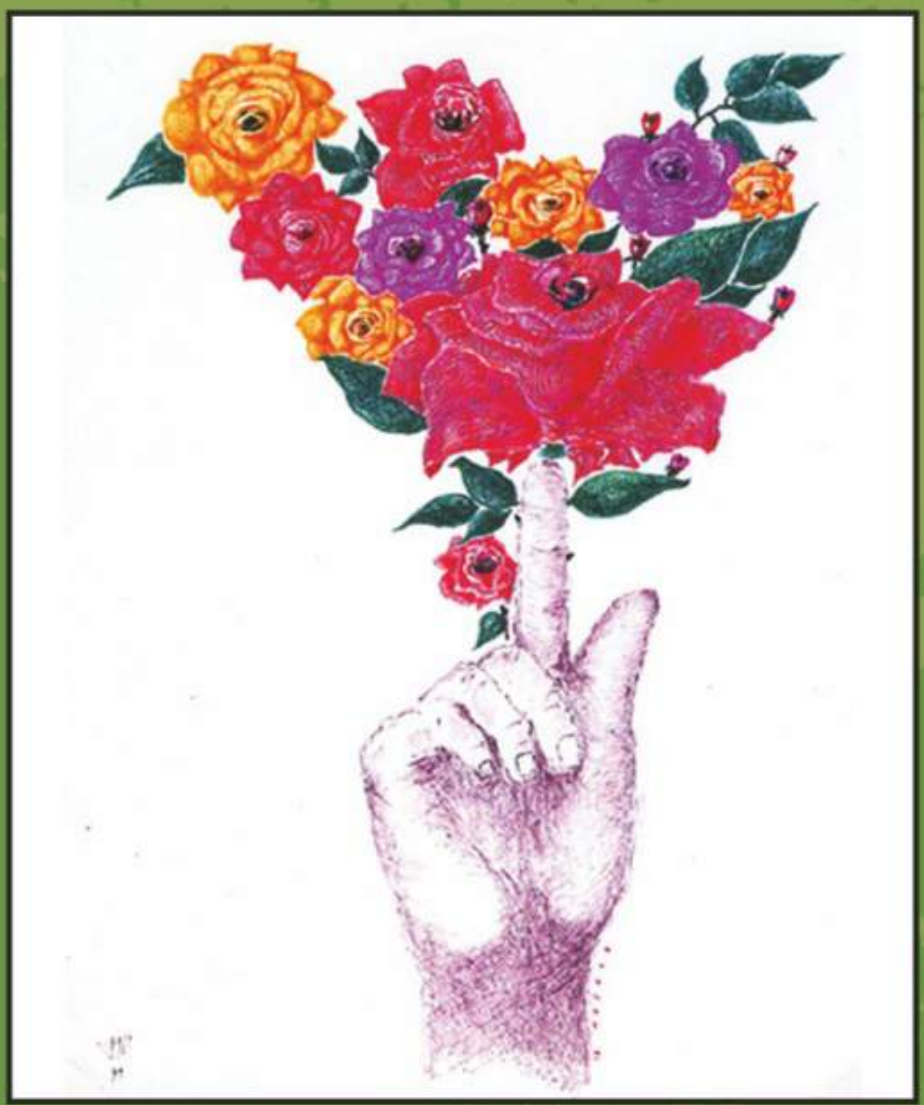
آوای تبعید

برگستره ادبیـــات و فرهنگ

"ویژه زبان و ادبیات گیلکی"

تابستان ۱۴۰۰ - شماره ۲۱



تبعیدی فقط آن کس نیست که از زادبوم خویش تارانده شده باشد. تبعیدی می‌تواند از زبان، فرهنگ و هویتِ خویش نیز تبعید گردد. آن کس که شعر، داستان، هنر، فکر و اندیشه‌اش در کشور خودی امکان چاپ و نشر نداشته باشد، نیز تبعیدی است. این نشریه می‌کوشد تا زبان تبعیدیان باشد. تبعید را نه به مرزهای جغرافیایی، و تعریف کلاسیک آن، بلکه در انطباق با جهان معاصر می‌شناسد.

این نشریه که فعلاً به شکل فصلنامه منتشر می‌گردد، گِرد فرهنگ و ادبیات تبعید سامان می‌یابد. می‌کوشد در همین عرصه هر شماره را به موضوعی ویژه اختصاص دهد. مسئولیتِ هر شماره از نشریه و یا حداقل بخش ویژه آن را سردبیری میهمان بر عهده خواهد گرفت. تلاش بر این است که صداهای گوناگون فرهنگ و ادبیات تبعید در نشریه حضور داشته باشند، چه در قامت سردبیران میهمان، چه در قامت نویسندگانی که به همکاری دعوت می‌شوند.

فصلنامه **آوای تبعید** بر گستره ادبیات و فرهنگ
شماره ۲۱، **تابستان ۱۴۰۰** (۲۰۲۱)
مدیر مسئول: **اسد سیف**
مسئول این شماره؛ **مسعود پورهادی**
صفحه‌آرایی: **ب. بی‌نیاز (داریوش)**
پست الکترونیکی: avaetabid@gmail.com
سایت نشریه: www.avaetabid.com
فیس‌بوک: avaetabid

تصویر روی جلد: بیژن اسدی‌پور
نقاشی پشت جلد: علی‌رضا درویش

همکاران این شماره:

محسن آریاپاد، مهدی اخوان لنگرودی، محسن بافکر لیالستانی، محمد بُشرا، مسعود پورهادی، مهرداد پیله‌ور، لیلا پورکریمی، انسی خسروی، جواد خوشروان، امین حسن‌پور، م. پ. جکتاجی، رحیم چراغی، رضا دادرس، شهرام دفاعی، محمد دعایی، دریایی لنگرودی، جواد رحمتی برفجانی، فاطمه رهبر، نادر زکی‌پور، مهنوش سماعی، پرستو سام، رضا شفاعی (گیل‌آوایی)، جواد شجاعی‌فر، علی صبوری، فریده صفرنژاد، علی‌رضا صدیق، حسین طواقی، فریبرز علی‌نژاد، هوشنگ عباسی، غلام‌حسن عظیمی، هادی غلام‌دوست، حمید فرحناک، محمد فارسی، ناهید فتوحی (آیدا)، علی‌رضا فانی، مراد قلی‌پور، الهام کیانپور، عباس گلستانی، کاس‌آقا گسکری، شمس لنگرودی، مهتاب میرقاسمی، رضا مقصدی، علی‌اکبر مرادیان گروسی، پیمان نوری، نادر نیک‌نژاد، رسول نصیری، فرزین فخر یاسری

آدرس "آوای تبعید" (بر کاغذ) برای خرید در آمازون:

Avaye Tabid: Das Magazin für Kultur und Literatur

برای خرید در جستجوگر سایت آمازون عنوان لاتین بالا را درج کنید.

و یا این‌که آن را مستقیم از انتشارات «گوته-حافظ» سفارش بدهید؛

goethehafis-verlag@t-online.de
www.goethehafis-verlag.de

فهرست

چند نکته/ اسد سیف/ ۳
ادبیات گیلکی/ مسعود پورهادی/ ۶
نخستین شعر آزاد سروده شده در ایران.../ محسن آریاپاد/ ۹
گیله‌وا و شعر پیشروی گیلکی/ مهرداد پیله‌ور/ ۱۳
در ترجمه ناپذیری شعرهای گیلکی/ عباس گلستانی/ ۲۰
تکانه‌ها مبارک در شعر نوین گیلکی/ پیمان نوری/ ۲۸

شعر: صفحه ۳۶

عباس گلستانی، محسن آریاپاد، حسین طواقی (ح. ط. لاهیجی)، مهنوش سماعی، هوشنگ عباسی، انسی خسروی، الهام کیانپور، لیلا پورکریمی، مهتاب میرقاسمی، فریبرز علی‌نژاد، مسعود پیرهادی، فریده صفرنژاد، رحیم چراغی، پیمان نوری، مراد قلی‌پور، مهرداد پیله‌ور، رضا دادرس، شهرام دفاعی، نادر نیک‌نژاد، حمید فرحناک، جواد رحمتی برفجانی، علی صبوری، محسن بافکر لیالستانی، رضا مقصدی، مهدی اخوان لنگرودی، محمد بُشرا، محمد دعایی، م. پ. جکتاجی، دریایی لنگرودی، نادر زکی‌پور، علی‌رضا صدیق، غلام‌حسن عظیمی، حسین طواقی، محمد فارسی، ناهید (آیدا) فتحی، شمس لنگرودی، جواد شجاعی‌فر، علی‌اکبر مرادیان گروسی، علی‌رضا فانی، س. نصیری، کاس‌آقا گسکری، جواد حاجوی، برزو مرادی اصل، کریم ملکیانی، هرمز فریدون‌نژاد

داستان: صفحه ۱۳۶

شخصیت در جهان داستانی گیلکی/ امین حسن‌پور/ ۱۳۷
مرثیه‌ای برای معصومیت از دست‌رفته/ مسعود پورهادی/ ۱۴۰
و داستان‌هایی از:
هادی غلام‌دوست، ورگ (امین حسن‌پور)، جواد خوشروان، رضا شفاعی (گیل‌آوایی)، م. پ. جکتاجی، پرستو سام، فرزین فخر یاسری، مسعود پورهادی، عباس گلستانی، فاطمه رهبر، حسین طواقی (ح. ط. لاهیجی)، س. نصیری، علی‌رضا فانی، مهرداد پیله‌ور، رضا دادرس

چند نکته

پس از انتشار نوزدهمین شماره «آوای تبعید» دوست عزیزم مسعود پورهادی برایم نوشت که آیا فکر نمی‌کنی به زبان و ادبیات غیرفارسی داخل کشور نیز باید پرداخت؟ چه پاسخی می‌توانستم به مسعود بدهم جز این‌که؛ چرا نه؟ آیا در این راه حاضری مسئولیت بپذیری؟ این شماره از «آوای تبعید» حاصل پاسخ مثبت اوست به پرسش من. مسعود پورهادی شاعر، نویسنده و پژوهشگری است که سال‌هاست بی هیچ چشمداشتی، از زبان گیلکی و به این زبان می‌نویسد. سپاسگزار او و تمامی دوستانی هستم که این شماره از «آوای تبعید» را با آثار خویش رنگین کرده‌اند.

«ویژه‌نامه زبان و ادبیات گیلکی» آغاز راهی است که به زبان و ادبیات دیگر مردم ایران نیز گسترش خواهد یافت. در تدارک چنین ویژه‌نامه‌هایی هستیم.

خالق نقاشی‌ها و طرح‌های این شماره از نشریه بیژن اسدی‌پور، علی‌رضا درویش و فرشته جوزی هستند. صفحه‌آرایی جلد نیز کار سارا نخعی است. با سپاس از آنان. از میان آثار بیژن اسدی‌پور و علی‌رضا درویش کارهایی برگزیده شده‌اند که با منطقه گیلان در رابطه هستند و سال‌ها پیش خلق شده‌اند.

... و اما زبان

شمار زبان‌های دنیا را بین ۶۵۰۰ تا ۷۰۰۰ تخمین می‌زنند. هر سال تعدادی از این زبان‌ها می‌میرند. حدس زده می‌شود که تا ده هزار سال پیش شمار زبان‌های جهان ۲۰ هزار بوده است. این تعداد در سال ۲۲۰۰ به ۱۰۰ زبان تقلیل خواهد یافت. اگر ممنوع بودن زبان‌ها را در برخی کشورها علت مرگ آن‌ها محسوب داریم، جنگ، گرسنگی و حوادث ناگوار طبیعی سبب کوچ بخش عمده‌ای از مردم و در نتیجه مرگ زبان آنان نیز خواهد بود.

مهاجرت‌ها بزرگ‌ترین عامل در تضعیف زبان‌هایی هستند که کاربردی محدود و منطقه‌ای دارند. مهاجر در تطبیق خویش با کشور میزبان می‌کوشد خود را با زبان آن‌ها نیز همراه گرداند. نسل دوم مهاجر کمتر به زبان مادری صحبت می‌کند.

آری زبان‌ها نیز هم‌چون انسان‌ها مردنی هستند. به گفته سازمان یونسکو، هر سال به طور متوسط ده زبان از بین می‌روند. هم اکنون بیش از شش هزار زبان زنده جهان را خطر مرگ تهدید می‌کند.

هستی در زبان تکرار می‌شود. مرگ هر زبان همانا مرگ یک فرهنگ است. هر زبانی که بمیرد به این معناست که دیگر هیچ واقعیتی به آن زبان بیان نمی‌شود.

در این شکی نیست که حمایت از یک زبان، اگرچه ضعیف، از مرگ آن پیشگیری می‌کند. برعکس سرکوب هر زبان مرگ آن را تسریع می‌کند. برای نمونه زبان عبری در کشور اسرائیل و زبان مائوری در نیوزلند تنها با همین حمایت‌هاست که شکوفاتر شده‌اند.

گذشته از اقدامات کشورهای پیشرفته و دمکرات در حفظ زبان‌های خودی، سازمان جهانی یونسکو تنها سازمانی است که برای نجات زبان‌ها اقداماتی تدارک می‌بیند و یا به کشورهای عضو پیشنها می‌کند. در همین راستاست توصیه آنان که از همان سال‌های نخست مدرسه کودکان به سه زبان آموزش آغاز کنند؛ زبان مادری، زبان رسمی کشور و زبانی بین‌المللی.

در کشورهای اقتدارگرا متأسفانه از زبان نیز استفاده ابزاری به نفع قدرت می‌شود. در این کشورها زبان را سیاسی می‌کنند و در همین رابطه است که خواندن و نوشتن و آموزش با آن را ممنوع و یا محدود می‌کنند. این زبان‌ها که از بازآفرینی بازمانند، زایایی خویش از دست می‌دهند و اندک‌اندک راه به سوی مرگ می‌پیمایند.

واقعیت اما این است که رشد و شکوفایی زبان‌های داخل کشور به معنای نفی هرگونه تبعیض است. به همان اندازه که دمکراسی از صداهای مختلف جان می‌گیرد، این صداها نیز خود در زبان‌های دیگر می‌شکوفند و می‌بالند.

دریغ و درد که زبان‌های داخل کشور از حمایتی همه‌جانبه برخوردار نیستند. سپاس و تحسین نثار همه آنانی که در ارزشگذاری به زبان مادری به کوششی فردی و چه بسا جانفرسا، به آن زبان و از آن نوشته و می‌نویسند. نمی‌توان بر چنین احساس مسئولیتی چشم پوشید و سپاسگزار آنان نبود.

ویژه‌نامه‌های آوای تبعید به زبان‌های داخل ایران در این راستا تهیه و تدوین شده و می‌شوند. این ویژه‌نامه نخستین کار است در این راستا. زبان‌های دیگر را نیز در بر خواهد گرفت. حمایت از این زبان‌ها همانا حمایت از ادبیات و فرهنگ ایران است. مرگ هر زبان مرگ یک فرهنگ است. حمایت از یک زبان، مخالفت با کشتن است. دمکراسی تنها در مخالفت با کشتن انسان ارزشمند نیست، زبان و فرهنگ را نیز شامل می‌شود.

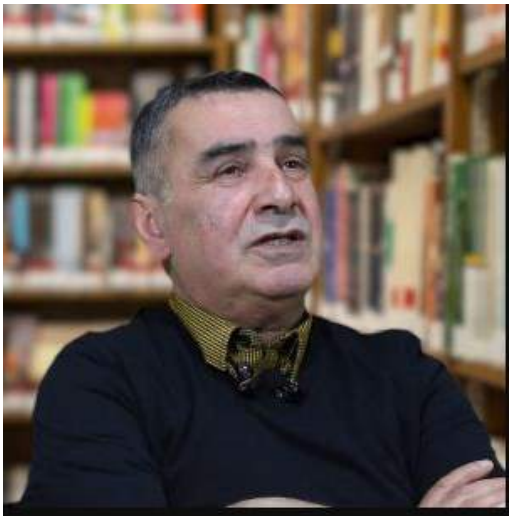
زبان‌های داخل کشور در شمار گنجینه‌ها و میراث معنوی ماست. حمایت از آن‌ها همانا دفاع از فرهنگ این کشور است.

اسد سیف

ویژه‌نامه

زبان و ادبیاتِ گیلکی

مسعود پورهادی



ادبیات گیلکی

زمینه تاریخی ادبیات گیلکی_ به جزء یک مورد نسخه خطی که شامل ۷۶۹ دوبیتی و ۲ مثنوی از «پیر شرفشاه دولایی»[1] شاعر و عارف قرن هشتم هجری است_ اشعار و حکایت‌های شفاهی‌اند که سینه به سینه نقل شده و برخی از آن‌ها در روزگار معاصر مکتوب شده‌اند.

اشعار شفاهی گیلکی عمدتاً «چهار پاره»ها و یا «دوبیتی»هایی هستند که محتوایی عاشقانه دارند و یا از کار پر زحمت در مزارع برنج و یا باغ چای و... و ناسازگاری طبیعت می‌گویند و مبتنی بر اوزان هجایی اند. در میان ادبیات شفاهی گیلکی چند نمونه نادر منظومه، از آن جمله منظومه «عزیز و نگار» و یا منظومه «رعنا» یافت می‌شود.

از آثار مکتوب به زبان گیلکی، چند مورد تفسیر قرآن از مفسران زیدی مذهب قرون سوم تا ششم هجری نیز باقی است که در سال‌های اخیر در کتابخانه‌های ایران یافته شد و مکتوبات باقی‌مانده از سیاحان و شرق شناسان خارجی از دهه‌های دوم قرن هیجده میلادی تا اوایل قرن بیستم است.

با جنبش تجددخواهانه‌ی روشنفکران ایران در دوران پایانی حکومتگری خاندان قاجار جنب و جوش و تحرکی در زمینه‌ی نشر آثار ادبی در جامعه ایران به راه افتاد. مناطق شمالی کشور خصوصاً شهرهای رشت و انزلی یکی از پایگاه‌های اصلی و پیش‌قدم تحول طلبی بودند و در همین دوران نشریات فراوانی در گیلان شکل گرفت و شاعرانی چون «نسیم شمال»، «میرزاده عشقی»، «میرزا حسین‌خان کسمایی» به ثبت شعرهای اجتماعی خود در این نشریات پرداختند.

پس از انقلاب مشروطه در گیلان «جنبش جنگل» به رهبری میرزا کوچک‌خان شکل می‌گیرد. میرزا حسین‌خان کسمایی که در دوران مشروطیت از فعالان حوزه روزنامه‌نگاری بوده به جرگه مبارزان جنگل می‌پیوندد و سردبیری روزنامه جنگل را به عهده می‌گیرد.

«میرزا حسین‌خان» تحت تاثیر شرایط ذهنی حاکم بر مشارکت در نهضت مشروطیت و در محدوده مشخصات شعر دوران مشروطه اقدام به سرودن شعر به زبان گیلکی و ثبت آن در روزنامه جنگل می‌کند و سنتی را برای زبان گیلکی پایه‌گذاری می‌کند که زبان گیلکی به لحاظ تاریخی از آن بی‌بهره بوده است. شعر گیلکی کسمایی با نوآوری‌های فرمی و چهارچوب محتوایی شعر اجتماعی و مبارزاتی دوران مشروطیت همخوانی‌های فراوانی دارد و به لحاظ بهره‌وری از زبان روزمره گیلکی و با تکیه‌ی بر آداب و رسوم و عناصر فرهنگی از آن جمله زبانزدها و ضرب‌المثل‌ها و طبیعت زاد و بوم، انعکاس دهنده صداهای مردم مناطق گیلک زبان در بستر تحولات تاریخی ایران است.

این اقدام پیشگامانه «میرزا حسین‌خان کسمایی» دریچه‌ای نو در سنت ادبی ایران، تحت عنوان «ادبیات بومی» گشود که بعدها در حوزه شعر گیلکی توسط «ابراهیم رشتی» ملقب به «سراج» و «محمدعلی افراشته» ادامه یافت و در دهه‌ی بیست، این میراث با اشعار اجتماعی-سیاسی «محمدعلی بازقلعه‌ای» معروف به «افراشته» مقبولیتی عام یافت.

«افراشته» سهم بسزایی در شکوفایی استعدادهای دهه‌های بعد در حوزه شعر گیلکی دارد. شعر افراشته سرشار از طنز اجتماعی است، زبان شعر افراشته زبان روزمره مردم کوچه

[1] نسخه خطی این اشعار در کتابخانه‌ی آکادمی بخارست رومانی محفوظ است که توسط محمدعلی صوتی در سال ۱۳۵۸ در ایران رونمایی شد و در سال ۱۳۷۲ به کوشش عباس حاکی به چاپ رسید.

و بازار شهرهای مرکزی گیلان است، همراه با آمیختگی‌هایی از فرهنگ فولکلوریک. افراشته در شعرهای اجتماعی خود نماهای گوناگون زندگی شهری و روستایی گیلانیان و مناسبات اجتماعی دهه‌ی بیست و سی جامعه‌ی ایران را وصفی طنزآلود کرد و ریاکاری طبقه‌ی حاکم ایران و جهل و خرافات طبقات عامی جامعه را به باد استهزا گرفت و همگام شد با سنت نوپای روشنگری و خرافه‌زدایی در حوزه عمومی جامعه ایران.

در شعرهای افراشته حزبیت و ایدئولوژی به مثابه‌ی بینامتنی‌اند که زیر سیطره خلاقیت شاعر و جوهر شعر قرار دارند.

تاثیر مؤلفه‌های شعری افراشته در آثار شاعران گیلکی‌سرای دهه‌های قبل و پس از انقلاب به‌خوبی قابل دریافت و ردیابی است. با تثبیت شعر نیمایی در سنت شعر فارسی، شعر گیلکی نیز در دهه‌ی سی با حضور خود در قالب نیمایی در محدوده‌ای اندک تحول یافت. برخی از اشعار نیمایی «محمود پاینده لنگرودی» که مجموعه‌ای دو جلدی از آن در سال۵۸ انتشار یافت در دهه‌ی سی سروده شده‌اند و یا برخی از شعرهای آقای «علی‌اکبر مرادیان گروسی» در مجموعه‌ی شعر نیمایی «ایجگره» که در سال ۵۴ به عنوان اولین کتاب شعر گیلکی نیمایی به چاپ رسید، محصول دوره‌هایی از سال‌های سی و چهل‌اند، ولی جریان سازی شعر نیمایی گیلکی با شعر «زمستان بوگوذشت» و «واگردان» از «محمد بشرا» که در سال ۱۳۴۴ در نشریه «ویژه هنر و ادبیات» به سردبیری «محمدتقی صالح‌پور» رونمایی شد و مورد استقبال شاعران گیلک‌سرا قرار گرفت، آغاز شد.

شعر نیمایی گیلکی تکیه بر عناصر اقلیمی به ویژه در سطح فرهنگ اجتماعی روستایی دارد، صور خیال این اشعار مملو از اسناد توصیفی و مفردات روستایی است.

بیان تغزلی و طبیعت‌گرایی و سلطه‌ی ساخت توصیفی-روایتی، از دیگر ویژگی‌های شعر نیمایی گیلکی است. اتوماتیزه شدن این تجربه‌ی شعری در اوایل دهه‌ی هفتاد شمسی سبب‌ساز نوعی دور زدن از سنت و مؤلفه‌های شعر بلند نیمایی و گرایش به سمت کوتاه سرایی شد و جریان نویی در شعر گیلکی بنام «هساشعر» (شعر اکنون) شکل گرفت که میدان تاثیر آن بیشتر از شعر نیمایی گیلکی است.

«هساشعر گونه‌ای از انواع شعر رایج در زبان گیلکی است که هم‌سو با شعر انسان‌گرای معاصر حرکت می‌کند و می‌کوشد تجربه‌ای ره‌گشا در پی‌جویی شعر معاصر در ادبیات گیلکی باشد... هساشعر محصول فشردگی و به هم پیوستگی «ایجاز» و «تصویر» است. جمع‌بندی و گره‌خوردگی منطقی و معقول ماجراها، اشیاء و پدیده‌ها در فرمی کوتاه که اندیشه و عاطفه را بازتاب می‌دهد... هساشعر، شعر اکنون است، اکنون نه صرفاً به مفهوم معاصر، بلکه ضرورتاً به دلیل آنیِ حالات درونی است... هساشعر برخلاف تجارب مکتوب شعر گیلکی در دهه‌های گذشته، به توضیح اشیاء و پدیده‌ها نمی‌نشیند، بلکه در دقایق بحرانی به کشف آن‌ها می‌پردازد... » (گیله‌وا، ضمیمه شماره ۳۲، شهریور ۱۳۴۷)

جریان دیگری که در سال‌های آغازین پس از انقلاب، قبل از پدیداری «هساشعر» در شعر گیلکی اتفاق افتاد، شعر «شنیداری» «شیون فومنی» است در قالب کلاسیک و غیر ایدئولوژیک و رئالیستی.

«شیون» اشعار خود را در قالب نوار کاست صوتی با دکلمه و صدای خود ارائه داد، آثار «شیون» که عمدتاً ساختار منظومه‌ای دارند به انسان و سرنوشت او نظر دارد و مبتنی بر سنت روایتگری و ساختار توصیفی شعر کلاسیک گیلکی دوران مشروطه و دهه‌ی بیست است.

در اشعار «شیون فومنی» روایت، پردازش شخصیت‌ها در توصیف و در زبان، ساختار بسیار نیرومندی دارد و در یک گستره عمومی از استقبال قابل توجهی برخوردار گردید.

در دهه‌ی هشتاد و نود، پس از شکل‌گیری گروه شعر «خانه‌ی فرهنگ گیلان» و سایت‌های اینترنتی «ورگ»، «خاندش» و نشریات دانشجویی «زیته» و خصوصاً مجله‌ی «گیله‌وا» که از دهه‌ی هفتاد سازمانده فعالیت شعری و ادبیات داستانی گیلکی بود و تحت تاثیر نوآوری‌های شعر معاصر فارسی، شعر گیلکی نیز شاهد تحولات و رخدادهای تازه‌ای شد.

یکی از این رویدادها که در سال ۱۳۸۸ حضور خود را در شعر گیلکی توسط «مسعود پورهادی» اعلام کرد،

«هایکووارەهای گیلکی» است. جریانی با مضمون اصلی مبنی بر «چینش چیز»ها که ردیه‌ای است بر «چنینی چیز»های هایکوی ژاپنی.

«هایکووارەها» به سنت تاویل‌گری و ارتباط معنایی پدیده‌ها در فلسفه‌ی معاصر گرایش دارد. و به کشف زوایای پنهان شی و کلمه می‌نشیند و از درهم آمیختن معنا در بازی زبانی بین شی و کلمه به فراسو یا طبیعت ذاتی خود آن شی می‌رسد، به معنا و معناهای دیگر... .

یکی دیگر از ژانرهای نوخاسته‌ی شعر گیلکی «شُخی شعر» از «محسن آریاپاد» شاعر توانای شعرهای کلاسیک و نیمایی گیلکی است که در دهه نود رونمایی شد.

«شُخی شعر» قالب کلاسیک و عروض شکسته‌ی نیمایی ندارد. نوعی شعر آزاد طنز گیلکی است که در چیدمان هدفمند گفتار، هم‌سو با خرده فرهنگ گیلکی متاثر از باورداشت‌های قومی و آموزه‌های منطقه‌ای و جهانی در چهارچوب دگرگونی‌های زبانی کارآمد سروده می‌شود.

در ارتباط با جسارت در نگاه و اجرای زبانی در شعر گیلکی می‌توان از نوآوری: هایکوهای گیلکی علیرضا فانی، «شعر چند تابعیتی» عباس گلستانی، شعرگیله حجم کاس آقا گسکری و شعر پسانیمایی گیلکی «هساپس» مراد قلی‌پور نام برد.

شعر گیلکی در حضور کوتاه مدت خود، در جستجوی راه‌های نرفته و پیوند خوردن با فرهنگ مینیاتوری ایرانی و مسایل جهانی حادثه‌ای ماندگار است.

علی رضا درویش

نخستین شعر آزادِ سروده شده در ایران، به زبان گیلکی بود

برای اولین بار «محسن آریاپاد» شاعر، منتقد و ادب‌پژوه گیلانی، در سال ۱۳۸۵ خورشیدی، در روندِ شعرپژوهی‌اش، به استناد پیشینه و مکتوباتِ ادبیِ موجود، پی برد که شعرِ گیلکیِ (ویریزید) از میرزاحسین‌خان کسمایی،ادیب و سیاستمدارِ اندیشمند گیلانی، نخستین شعری‌ست که در قالب نو، در ایران سروده شده است.

آی... ویریزید! ویریزید براران!
اولادِ ایران! چون شیرِ غرّان!
آی که از سر ردّآ بو ردّآ بو-
خورشیدِ تابان! جانِ براران!
هسآ وقتِ یاریه برای وطن
اَمِه سر و جان و دیل-
فدای وطن
هسآ وقتِ کوششه جانِ براران
وقتِ جان‌جوششه جانِ براران!
عزیزپارلمان! پارلمان! گشتی تو ویران!
میرابو! میرابو! زود بیا دِیراً بو!
گیم اَماَ تا مستبد، عدلاً بیچیشه
آهنگِ اسپانیولی، ویولاَ ماچیشه!

برگردان به فارسی:

آی... برخیزید! برخیزید! برادران!
فرزندان ایران مانندِ شیرِ غرّان!
آی که از سر رفت و رفت
خورشیدِ تابان، برادران عزیز!
اکنون وقتِ یاری رساندن به وطن است
سر و جان و دل ما
فدای وطن
حالا وقتِ کوشش است برادران
وقتِ جوششِ خون است برادران
مجلس مجلس! تو ویران شدی
میرابو میرابو ! زود بیا دیر شد!
می‌گوییم ما تا مستبد، عدل را بچشد
آهنگِ اسپانیولی، زنده‌باد ماچیش است

این شعر در اعتراض به شاه مستبد ایران، محمدعلی شاه قاجار، که مجلس قانون‌گذاری را در سال ۱۲۸۷ خورشیدی، به توپ بست؛ در همان سال سروده شد.
محسن آریاپاد، با توجه به تاریخ سرایش این شعر و تاریخِ سرایش شعرِ(وفای به عهد) که یک سال بعد، توسط «ابوالقاسمِ الهامی»، متخلص به لاهوتی، در سال ۱۲۸۸ خورشیدی سروده شد و به عنوان اولین سروده‌ی (آزاد) فارسی، پیشینه‌مندست؛ اعلام کرد که افتخارآفرینیِ زنده‌یاد میرزا حسین خان کسمایی، در سرایشِ شعرِ «ویریزید» مغفول مانده است.
آریاپاد در مقاله‌اش تحت عنوان: «رویکرد سیاسی و خاستگاه فرهنگیِ میرزاحسین‌خان کسمایی و بدعت‌گذاری او در سرایش نخستین شعر آزاد» اشعار «میرزا حسین خان کسمایی» را بدعت گذاری در سرایش نخستین شعر آزاد کشور توصیف نمود و تاکید کرد: نخستین شعر آزاد (غیر کلاسیک) چاپ شده در ایران، سروده «میرزا حسین خان کسمایی» است. او با ایجاد تحول در ساختار و درون‌مایه‌ی شعر گیلکی و فارسی، میراثی گرانمایه به گنجینه‌ی ادب فارسی افزود. با این‌که دامنه‌ی تأثیرش، تحوّلی چشمگیر در

شعر امروز ایران پدید آورده، ولی در منابع مکتوب نقد ادبی، نام «لاهوتی» به نام پیشگام در تحول شعر دیده می‌شود.
محسن آریاپاد، با اشاره به فعالیت‌های سیاسی میرزا حسین‌خان، در مشروطه و جنبش جنگل و تاثیر آن بر مضمون اشعارش گفت: فعالیت‌های سیاسی-اجتماعی او فرصتی بود تا اشعارش در خدمت آگاهانیدن مردم باشد. با این‌که اشعار کمی از «میرزا حسین» باقی مانده، اما نشان از یک خیزش ادبی در ایران دارد. خیزشی که متأسفانه پژوهندگان ادبیِ کشور، در کارنامه‌ی آن زنده‌یاد ثبت نکرده‌اند.
وی افزود: نخستین شعر آزاد (غیر کلاسیک) چاپ شده در ایران، شعری به زبان گیلکی، به نام «ویریزید!» سروده‌ی «میرزا حسین‌خان» است که پس از به توپ بستن مجلس شورای اول ایران، در سال ۱۲۸۷ خورشیدی، به منظور تهییجِ آزادیخواهان، علیه «محمدعلی شاه» سروده شد.
آریاپاد یادآور شد: نواندیشی میرزا حسین خان، ناشی از حضور دو ساله‌اش در فرانسه و فراگیری نقاشی در موزه لوور، مصادف با رونمایی پدیده «باروک» بود. باروک، عنوانی است که از اواخر قرن نوزدهم، برخی از نواندیشان غرب، به قالب‌های (جمال‌شناختی) که حالاتی خاص و غیر عادی داشتند؛ اطلاق می‌شود. شیوه‌ی باروک، با ویژگی‌های مورد پسندی که داشت در جوامعِ بورژوازی، اشرافی، مذهبیِ کلیسا و دهقانان رفرم و ضد رفرم، رواج یافت. به‌صورت خلاصه، باروک چیزی است که کلاسیک نیست و متظاهر و غیر عادی و متفاوت است.
این شاعر گیلک سرا خاطر نشان ساخت: با توجه به اقامت «میرزا حسین» به مدت دو سال و چند ماه در پاریس، وی دید باروکی پیدا کرد و پس از برگشت به ایران و شنیدن خبر ناگوارِ بمباران مجلس اول، شعرِ «ویریزید» را سرود.
وی تاکید کرد: کسمایی در این شعر، حصار دست و پا گیر قافیه را شکست و قالب شعرش قالب‌های گذشته نیست. واژه‌هایی مانند: پارلمان، میرابو، آهنگ اسپانیولی، ویولا ماچیش (زنده باد ماچیش) کلماتی هستند که تا آن زمان کسی جرأت و جسارت آن را نداشت با بهره‌جویی از آن‌ها، اساسِ شعری را پی بریزد.
ساختار و چینش واژگان در این شعر به گونه‌ای است که در آن، مولفه‌های مربوط به چهارچوب و مضمون و معنا و فرم و نوآوری و سایر پارامترهای گریز از حیطه‌ی کلاسیک و ورود به (شعر آزاد) یا (شعر مدرن)، به خوبی نمایان است و می‌تواند نخستین شعر آزاد، یا (شعر نویی) باشد که در ایران سروده شده است.
این شاعر، در اثباتِ این مدعا، به استناد «تاریخ تحلیلی شعر نو ایران» گفت: شمس لنگرودی، شعرِ (وفای به عهد) سروده‌ی ابوالقاسم الهامی (لاهوتی) را که به سال ۱۲۸۸ سروده شده را اولین شعر در قالب نو معرفی می‌نماید.
آریاپاد در مقایسه شعر لاهوتی با شعر میرزا حسین خان کسمایی، تصریح کرد: شعر«وفای به عهد» که در قالبِ قطعه‌ی چهار پاره‌ای سروده شده؛ کهنگیِ شماری از واژگان مانند (ستاده = ایستاده)، (نَبُد = نبود)، (مکن = نکن)، نشان می‌دهد که بر اثر تنگنای وزن، جاگذاری شده و شعر از نظر چسبندگیِ متن، بی‌بهره و بسیار سست بوده و از رسایی لازم برخوردار نیست و تعجب آور است که با دارا بودنِ معایب مذکور به‌عنوان نخستین شعرِ (نو)ی چاپ شده محسوب می‌شود.
این محقق، تاکید کرد: با توجه به تقدم سرایش، شعر «کسمایی» کاملاً مدرن، موجز و بارمند است ولی شعر «لاهوتی»، به هیچ‌وجه اندام‌وارگیِ شعری و ممیزه‌های صنایع نوی ادبی را ندارد. و در ساختار و درون‌مایه و بافتِ آن، جز کهنگی، چیزی برای عرضه، دیده نمی‌شود؛ امّا شعرِ میرزا حسین‌خان پس از (۱۰۳) سال هنوز دارای متنی فعّال و منسجم و انگیزاننده است.
وی مضمون شعرِ «لاهوتی» را هم کلیشه‌ای توصیف کرد و در مقایسه با شعر کسمایی افزود: شعرِ کسمایی از برجستگی‌های نمادین فوق‌العاده‌ای برخوردار است و با اختصار واژگان، از دیدگاه (بلاغتِ تصویر)، شعری حس‌برانگیز و (هیجان‌زا) است. کسمایی، در همان سال می‌توانست شعر (آزاد)ی با همان مضمون به زبان فارسی بسراید امّا به انگیزه‌ی زنده نگهداشتن و بارورترکردن زبان زادگاهی‌اش یعنی گیلکی، گیلکی سرود تا از طریقِ (پراگماتیسم) پرورش یافته‌ی شعری، جدّی‌تر به مقصدِ پیام‌رسانی برسد.

«آریاپاد» بخشی از زندگی «لاهوتی» و فعالیت‌های مشروطه خواهی و فرارش از ایران را یادآور شد و احتمالِ پیروی کردن «لاهوتی» از «کسمایی» را به صحت نزدیک دانست و افزود: لاهوتی به احتمال زیاد از شعر «ویریزید» کسمایی و برگردان به فارسیِ آن آگاهی داشته و از کسمایی تاسی جسته است.

این محقق، به دیگر عناصر سنت شکنی شعر کسمایی از جمله عدم ذکر تخلص در غزل‌هایش اشاره نموده و افزود: حسِّ آموزش دیده‌ی «میرزا حسین‌خان» به او فرمانِ نوآوری می‌داد، نه دستورِ نوگرایی. بنابراین بر شعرهای «کسمایی» می‌توان با دیدگاه‌های (نشانه‌شناسانه)، (پدیدارشناسانه) و (تاریخ‌گرایانه‌ی نوین) نگریست.

محسن آریاپاد به تاثیر دیگر شاعران از اشعار «کسمایی» به ویژه طنز اجتماعی هم سخن گفت و افزود: این تاثیرپذیری در اشعار «شیون فومنی» و «افراشته» مشهود است.

آریاپاد همچنین بیان کرد: بجز شعرهای آزاد و غزل‌ها و ترانه‌ها، از «میرزا حسین» منظومه‌ها و ترجیع‌بندها و هجونامه‌هایی به زبان گیلکی و گاهی ملمّع به جا مانده که دارای بافتِ روایی، ساختار خطی، درون‌مایه‌های کنایی و طنزِ انتقادی، اجتماعی، سیاسی‌ست که اکثراً تند و صریح است.

وی همچنین از انتشار اشعار گیلکی کسمایی در سال ۱۹۱۴ میلادی به زبان فرانسه در مجله‌ی «جهان اسلام»، منتشره‌ی پاریس، خبر داد و بیان نمود: «آرتور کریستین سن» که در امر گویش‌شناسی، پژوهش نموده در کتاب «خدماتی به گویش‌شناسی ایرانی»، در ارتباط با گویش گیلکی رشتی، با دقت پژوهشگرانه‌اش در بخش اشعار گیلکی، هشت بیت از غزل پُربارِ (بیا بیشیم کوهانه جُر؛ دور جه آدم کلکا) و دو بیت از شعر (وا نَوا پا بزنی تا آب انگور بوبوخه) از کسمایی را به عنوان نمونه‌ی ادبیات گیلک، آورده است.

شعرکسمایی بر شعر لاهوتی برتری دارد اما پیشگامی و طلایه داری و نوآوریِ میرزا حسین خان، بی امتیاز و مغفول مانده است. برای آگاهیِ بیشتر از موضوع، به طور کوتاه، زندگینامه‌ی (لاهوتی) هم در مقاله درج است و نشانه‌ها و ارتباطاتی را می‌نمایاند که احتمالِ قویِ پیروی کردنِ لاهوتی از کسمایی را در سرایش شعرِ (وفای به عهد)، تقویت می‌کند. موضوع دیگر این که از دهه‌ی چهل به صورت خزنده، و از دهه‌ی گذشته تا کنون، با اکثریت قریب به اتفاق، غزل‌سرایان جوان، اعتقادی به تخلص در غزل ندارند. جالب است که سروده‌های میرزا حسین خان، در بیش از یک‌صد سال پیش بدون تخلص است و غزل‌هایش، ظرفیت آن را دارند که ویژگی‌های برجسته‌ی‌شان را پدیدار کنند.

بیا بیشیم کوهانه جُر، دور جَه آدم، کِلَکاَ

دونکونیم گالشه جور؛ کسوته ماتم، کلکاَ

بونوشیم سبزه میان، قلّه‌ی کو، شام و سحر-

آباَ با موشت؛ جَه او چشمه‌ی زمزم کلکا

نیدینیم دورنمای وطناَ مست و خراب

مثله اِی کلافه کج، درهم و برهم کلکا

نشکنیم خالاناَ از بهره خومه یا که کومه

نسازیم خانه به اَ عرصه یه عالم کلکا

بکَن اَ پیرهناَ کی موتاجه سوزن نیبیهی!

واوین انگوشتاَ نوخور غُرصه ی خاتم کلکا

پسره بی پِئر، بِهِه حضرته آدم پسره!

دختره بی مرد بِهِه حضرته مریم کلکا

شبه گرمه آفتاباَ بوشو بوخوس دارانه جیر

دیلا خالی بوکون از شادی و از غم کلکا

فاندریم خُب اثره طبیعتاَ دونیا دورون

شب و روز، گر بخوایی عیشه فراهم کلکا

تی خورَم مو، تی زَرِه، تی قدّه موزونه مرا

بوکونیم جنگ؛ با اَ اوضایه عالم، کلکا

مضمون این غزل، به ظاهر، یک روایت نو در زنجیره‌ی ساختارِ خطی‌ست. اما با لفاف زیر جلدش، از نوع گزاره‌های کهنه و بی‌جان نیست. تمام مولفه‌های یک غزل نو را دارد. انگیزه‌ی قوام و دوام و تاثیرش در جامعه، تا آن حد است که وارد حوزه‌ی موسیقی شد و به عنوان یک ترانه‌ی جاوید و خاطره انگیز، اعتبار فرهنگی یافت و پس از دو نسل دوباره تکرارِ اعتبار کرد و با وام دادن از مصراعِ اول خود، ترانه‌ی تازه‌ی دیگری را توسط شاعر دیگری با صدای مخملیِ خواننده‌ی محبوب گیلانی، «ناصر مسعودی»، در دهه‌ی ۷۰ خورشیدی، تجدید حیات هنری نمود و خاطرات پیشینِ جامعه‌ی هنرپرور گیلان را تبلوری تازه بخشید.

غزل‌های بجامانده از میرزا حسین خان کسمایی با گذشت بیش از یک‌صد سال هنوز تازه و مواج‌اند و از ظرفیت‌های پدیدارشناسانه، و نشانه شناسانه با بازنمایی‌های شاعرانه، در دامنه‌ی بلاغت تصویر، منطبق با رویکردهای (کارکردگرایی و روندگرایی)، از (تعاریف تاریخمدار) برخوردارند و می‌درخشند.

زنده یاد میرزا حسین خان کسمایی، بزرگ‌تر و آزاده‌تر از آن است که نام و یاد و بدعت گذاری و تاثیرگذاری‌اش بر شاعرانِ بعد از او و حافظه‌ی جامعه‌ی پویای گیلان، مغفول بماند و فراموش شود.

ماخذ: مجله فرهنگی و اجتماعی دیلمان. آذر ماه ۱۳۹۵
از مجموعه مقالات: نقش کسما در نهضت جنگل

فرشته جوزی

مهرداد پیله‌ور

گیله‌وا و شعرِ پیشروی گیلکی

تحول نیمایی شعر گیلکی سه آغازگر دارد آقایان «مرادیان گروسی»، «پاینده لنگرودی» و «بشرا». شعر نیمایی بشرا توانست جریان‌ساز بشود و در اواخر دهه چهل و اوایل پنجاه آقای «محمد فارسی» تحولی در درک و دریافت‌های شعر نیمایی گیلکی ایجاد کرد و این جریان با درجا زدن در اجراهای کلیشه‌ای به پس از انقلاب هدایت شد. مجله «دامون» در ماه‌های پس از انقلاب صفحاتی را به شعر گیلکی اختصاص داد و در این دوره گسستی در شیوه کلیشه‌ای شعر نیمایی شکل گرفت و شعری پا به عرصه گذاشت که تحت تاثیر انقلاب و ایدئولوژی‌های انقلابی بود. با مرور شماره‌های دامون می‌توان مشخصه‌های این ژانر از شعر گیلکی را مورد کاوش قرار داد. با گیله‌وا ما با شاعران نیمایی آشنا می شویم که تحول‌گرا در مضمون شعر و شیوه اجرایی شعرند. آقای «غلامحسن عظیمی» در زمینه شعر عاشقانه و جناب «آریاپاد» با ویژگی‌های منحصر بفرد مضمونی و اجرایی شعرهای گیلکی‌شان.

در همین دوره‌ها ما با حضور فعال آقای «چراغی» روبروییم با نوآوری‌هایش در شعر غیر نیمایی و شعر کوتاه گیلکی.

وقتی صحبت از شعر گیلکی و سیر تحولات تاریخی آن در دهه‌های اخیر می‌شود بی تردید نقشِ تعیین کننده و تأثیرگذار گیله‌وای «محمدتقی پوراحمد جکتاجی» پررنگ می‌گردد. بی اغراق، شکوفایی و بالندگی ادبیات گیلکی به ویژه شعر نوگرا و معاصر، بیش و مؤثرتر از هر منبعی، در گیله‌وا دیده می‌شود. گیله‌وا در سه دهه‌ی اخیر، امکان انتشار حجم زیادی از متن گیلکی از جمله شعر را فراهم آورده است. مسئله‌ای که در تاریخ روزنامه‌نگاری ما بی سابقه است. این تریبون و پایگاه تا به امروز، مناسب‌ترین امکان ارائه‌ی اندیشه‌ها و ذهنیات نوتر بوده است. شکی در این واقعیت نیست که از میان تمام هنرهای انسان، هنر نوشتن و مکتوب کردن و شاعرانه ساختن اندیشه‌ها در حد اعلای تکامل خود قرار دارد. کیمیاگری واقعی همین است که کلماتی سیاه رنگ را در اکسیر سپیدِ کاغذ غوطه‌ور سازی تا زمان آن‌ها را به طلای ناب بدل نماید. از این رو شعر گیلکی در چند دهه‌ی اخیر با تلاش‌های پیگیرِ شاعران پیشرو و استمرار انتشار گیله‌وا از سوی دانشی مرد فرهیخته و سخت کوش به نام، م. پ. جکتاجی، دستخوش تحولات شگرفی شده است. تحولاتی که بر پایه‌ی نگرشی تازه و جهان شمول، حکایت از نگاهی پیشرو و هستی شناسانه دارد. نگاهی که در پیوند و گره خوردگی با ایجاز، ایماژ، عاطفه و اندیشه منتج به یک مکاشفه می‌شود. مکاشفه‌ای که حاصل کشف جدیدی از اشیاء و طبیعت و سرشت آدمی است. شاعرِ معاصرِ گیلک به خوبی دریافته است که برای جاودانگیِ شعر در موقعیت کنونی می‌بایستی از توانمندی‌های لازم، اندیشه‌ی نو، تلاش و سخت کوشی در جهت دست یازیدن به نگاهی هستی شناسانه با رویکردی جهانی برخوردار بوده باشد. تا آن‌جا که شعر گیلکی در روند تکاملی خود به جریان‌های تازه‌ی ادبی منجر گردیده، جامعه‌ی ادبی را با حرکت‌های پیشرو و مدرنی مواجه ساخت که از نمونه‌های بارز و موفق و تأثیرگذار آن می‌توان به جریان ادبی «هساشعر» اشاره داشت. جریان شعری‌ای که در آغاز دهه هفتاد با انتشار بیانیه‌ای ضرورت تحول شعر گیلکی را مطرح ساخت و زمینه‌ساز تحول در ادبیات گیلکی و پایه‌ریز شعر مدرن آن گردید. چرا که «هساشعر گیلکی با حضور شاعران هساشعر، خودش را به

جامعه‌ی ادبی به خوبی شناسانده و تبدیل به نوعی ژانر در ادبیات شعری معاصر شده است و گزافه نیست اگر بگوییم می‌تواند سرمشقی بشود برای اقوام دیگری که زبان و بیان خاص خودشان را دارند.»

ماهنامه‌ی گیله‌وا در سیر تکاملی ادبیات گیلکی در سه دهه اخیر به دلیل قرار گرفتنِ برخی از شاعرانی که به طور جدی به شعر می‌پرداختند در کنار آقای پوراحمد جکتاجی در گیله‌وا، امکان حضور شعر پیشرو در نیمه‌ی اول انتشار گیله‌وا را بیشتر کرده است. انتشار ویژه‌نامه‌های موفق و تاثیرگذار شعر در گیله‌وا نتیجه و ثمره‌ی همین نگاه جدی به شعر و همکاری در گیله‌وا بوده است: ویژه‌ی هساشعر ۱۳۷۴، ویژه‌ی شعر گیلکی ۱۳۷۵ و شاعرانِ هساشعر ۱۳۸۵، برخی از بهترین مقالات درباره‌ی شعر گیلکی و نمونه‌های شعر در همین ویژه‌نامه‌ها انتشار یافته است. شاید بتوان ویژه‌های شعر گیله‌وا را، آن هم با حضور شاعران و منتقدان جدی فارسی زبان، اتفاقی مبارک دانست که انتشار آن‌ها ادامه نیافت. نیازی به توضیح ندارد که پرداختن به همه‌ی شعرهای قابل اعتنا در گیله‌وا، فرصت و مجالی دیگر می‌طلبد. شعرهایی موفق و درخشان که مخاطب یا منتقد به راحتی نمی‌تواند از کنارشان بگذرد. گیله‌وا در همان شماره‌ی نخست در تیرماه ۱۳۷۱، نشان داد که به شعر توجهی ویژه و اختصاصی خواهد داشت که در ادامه این نوشتار به بررسی و تامل در آن خواهیم پرداخت:

«نومود داره الان تره/ الأن کی گول خوجا واشاده تی مرا/ تی‌تی، شکم اوساده تی مرا... » (غلامحسن عظیمی)

«چه برازنده توست/ اینک که گل‌ها با تو هم بسترند/ شکوفه‌ها در زایش‌اند.»

گیله‌وا از همان آغاز نوید آن را داد که در صدد است زمینه‌ساز انتشار و معرفی شعرِ شاعرانی شود که بر آن هستند تا شعر گیلکی را با نگاهی تازه و افقی جدیدتر بنمایانند:

«او پئله خلوتی کویا نها/ کی کلما چاکونه قوران‌خانه؟/ پرستن هوا - امی سردره»

(محمد بشرا)

«آن پیله‌ی تنهایی که کرم را پروانه می‌کند/ کجاست؟/ هوای پرواز/ به سر دارم»

«می توقاین ووزرزاموا!/ جی بس، تو/ تاسیانی مرزانا/ بگردسی»

(غلامحسن عظیمی)

«عاشقانه‌هایم به خوشه نشست!/ آنقدر/ بر کرت‌های دلتنگی رفتی و آمدی»

شعرهایی که از گرایش به رویکردی نو در حوزه‌ی شعر گیلکی بشارت می‌دهند. زبان و فضاسازی‌هایی که در پیوند با طبیعت و جهان پیرامونی، حسی تحول شده و متفاوت را به مخاطب منتقل می‌کند. تجارب جدیدی که اشیاء به هیچ وجه شکل کلیشه‌ای، قراردادی و کهنه‌ی خود را ندارند و با ذهنیتی تازه‌تر (بر اساس جهان‌بینی تحول یافته) حیاتی دوباره می‌یابند:

«ولگئون پس بزام/ جنگل -/ پُره خئوندیگی بو/ رادکتم.»

(محمد دریایی لنگرودی)

«برگ‌ها را کنار زدم/ جنگل -/ پُرِ آواز بود/ راه افتادم.» چاپ شعرهای موفقی که به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره شده، گیله‌وا را به عنوان مجله‌ای پیشرو و جریان ساز به جامعه‌ی ادبی ما وارد ساخت. آن گونه که در پس این هدف، شاهد چاپ شعرهای جریان نوظهور «هساشعر» از شماره‌ی ۱۴ به بعد در گیله‌وا می‌شویم و گیله‌وا به پایگاهی برای تثبیت، پیشرفت و اوج‌گیری هساشعر تبدیل می‌گردد. تنوع دیدگاه‌ها و رویکردهای متفاوت در گیله‌وا از دیگر شاخصه‌هایی بود که به خوبی دمکراتیک بودن گیله‌وا را به خوانندگانش نشان می‌داد. گیله‌وا برای آن که بستری شود تا حرکت‌های تازه‌ی ادبی شکل بگیرد صفحات خود را به روی تمام دیدگاه‌ها و سلیقه‌های متفاوت گشود و نه تنها جانب جناح خاصی را نگرفت بلکه کوشید تا تریبونی شود برای همه صداهایی که حرفی برای گفتن و سرودن داشتند و چه بسا که در این مورد دقت بیشتری لازم بود. اما عموماً شعرهایی که نگاه‌ها را به خود جلب کرد شعرهای قابل توجهی بوده که از مفاهیمی عمیق، زبانی تازه و فرمی جدید و رویکردی نو برخوردار بودند. نظیر شعرهای «محمود طیاری» و از جمله شعر «همسایه پرچینک ور»، که از فضایی متفاوت‌تر با گذشته‌ی شعر گیلکی برخوردار است.

«کُو لب/ کُو شب/کُو دستکلا/ کُو خنده‌خنده چَپَلا/ کُو قِر/ کُو فِر/ کُو شانه بو/ بزه بی تی مو/ تی مو - میان/ فووسته بو»

رویکردی موسیقیایی در شعر که به فرم، غنایی بیشتر بخشیده است. مجموعه‌ای از کلمات، تصاویر، ریتم و موسیقی که در یک ساختار معین با یکدیگر ترکیب شده و معنا یا حس خاصی را در مخاطب برمی‌انگیزد. شعر گیله‌وا توانست به تدریج خودش را از حصارها و محدودیت‌های دست و پاگیر گذشته رهانیده و با نگاهی به افق‌های دوردست در صدد قد کشیدن و بالندگی زبان و شعر خود برآید. چرا که «شکوفایی ادبیات بومی ایران به غنای تجربه‌ی ما از جهان یاری خواهد رساند و آشنایی با ادبیات بومی راه‌های تازه‌ای پیش پای ادبیات ایران خواهد گذاشت.» ایجاز، جزیی نگری، استفاده از امکانات زبان، تصویگرایی درون زبانی، رفتار زبانی متفاوت، شعرهایی سرشار از اندیشه‌های نو را در گیلکی رقم زد:

«پاجیره/ پائیزه/ ولگ خش خشی!/ دار خال/ باد به باد/ دس زنه/ دسی!/ سرمایی بزه/ توقایی بزا!»

(رحیم چراغی)

«زیر پاها/ در پاییز/ خش‌خش برگی!/ دست افشانی شاخه‌ها/ در باد/ تویی!/ سرما زده و/ از عشق زاده!»

«بنفشه زاک، نسیم/ گومار گاره دورون/ لا گدره/ گول کاکوی/ سیفید چتر خوشِه/ وازا گوده... »

(محمد دعایی)

«نسیم، نوزاد بنفشه را در گهواره بیشه‌ی انبوه می‌جنباند/ نیلوفر/ چتر سپید خود را/ باز کرده است.»

«گولا بو کشمه/ ایتا سینه / باقایده/ می کشه/ ایتا جان واجایه.»

(جکتاجی)

«گل را می‌بوییم/ با یک نفس کامل/ در آغوشم/ پیکری جان می‌گیرد»

شمس لنگرودی در خصوص شعر بومی می‌گوید:

«اصولا شعر محلی به یمن غنای سرچشمه‌هایش -که نه آثار ادبی بلکه خود زندگی ست- از تازگی، جوشش، عمق و ظرفیتی برخوردار است که معمولاً شعر رسمی از آن بی نصیب است»

نظیر این شعر زیبای محمد دریایی لنگرودی:

«دار قورباغای/ فوت دئودره/ خئو شیپوره/ هوا دیل/ خیلی پره»

«غوک درختی در شیپورش می‌دمد/ دل آسمان/ آکنده‌ی اندوه»

می‌دانیم که در باور بخش وسیعی از مردم شمال، قورباغه‌ی درختی که بی وقفه آواز بخواند نشان آن است که هوا بارانی است. اهمیت و عظمت شعر در این است که شاعر در این‌جا اصلاً اطلاع رسانی -که کار نثر است- نمی‌کند که بگوید داروک دارد می‌خواند پس هوا بارانی است. او این باور را، این واقعیت را، در تخیلی تألیفی، با تصویری غیرمنتظره و تکان دهنده به شعر تبدیل می‌کند... و جالب این است که مدرنیسم نیز چیزی جز همین نیست... مدرنیسم کشف تازه و خلاقانه‌ی مناسبات پس پشت همین واقعیت‌های معمولی است.» شعر نوگرای گیلکی از یک طرف به انسان و دغدغه‌های اجتماعی و هزارتوهای درون‌اش می‌پردازد و از طرف دیگر به طبیعت و نمادهای آن:

«سخته پیری!/ وختی عمر لخت خال سر/ هچین غمه کی/ دارپا نهه.»

(محمد بشرا)

«پیری چه دشوار است/ وقتی بر شاخه‌ی لخت عمر/ تنها اندوه است که/ نتیجه زندگی‌ست.»

«تبریزی آجار/ ایسا/ ولگ دسکلا/ ریفا»

(جواد شجاعی فرد)

«شاخه‌های خشک تبریزی / دست افشانی برگ‌ها را / انتظار می‌کشد.»

«باد شیب و/ اوئه پیشاف جی/ گول،/ راخصی کونه.»

(محمدرضا خیرخواه)

«گل/ با سوت باد و/ بِشکن آب/ به رقص در می‌آید.»

«خاک فی بَزَای/ تی ته بُئودن خالشکئن/ تی دیم کول بل ئیته»
(ضیاء الدین خالقی)
«دمیدی به خاک/ شاخه‌ها شکوفه کردند/ گونه‌هایت/ گل انداختند»
علی صدیقی روزنامه‌نگار و منتقد ادبی می‌نویسد: واقعیت آن است که چه بخواهیم و چه نخواهیم و نپسندیم «هساشعر» در ابعاد فیزیکی خود، شعر مدرن است، مدرن است به دلیل آن که فرم کهنه و کلاسیک را پس زده و شکلی تازه یافته است. شکلی که با زندگی امروز هنر نه تنها در تعارض نیست بلکه بر اساس ضرورت‌های ایجاز در هنر، که خود یکی از وجوه هنر مدرن است، خلق می‌شد و اما شعر بومی گیلان تنها در «ریخت» خود دچار تحول نشده بلکه احساس، نگاه و زبان شعر نیز از پندارهای کهنه فاصله گرفته است و از این روست که اشعاری چون:

«باد/ ساز نقاره/ دس شوب/ دس کلا صدا/ برم/ ناجه بوردان دره می.»
(محمد فارسی)
«باد ساز و نقاره/ سوت با انگشت/ صدای دست افشانی/ خلعت/ آرزو می‌بریم.»

«مِوه اَرِه ای وارده/ دار/ او روز ره/ کی چئن/ می دس فارس نی یه.»
(محمد بشرا)
«بارور می‌گردد/ دوباره درخت آروزی که دستم به آن نمی‌رسد.»

«سینه سورخه‌ی/ زنه توک/ ویشتایی جا/ چی چه که خونه/ خوج دار چکّه سر/ ورف دورون»
(رحیم چراغی)
«سهره/ نوک می‌زند/ از گرسنگی/ خون سینه‌اش را/ روی شاخه‌ی گلابی وحشی/ میان برف»
ضمن تمایز ساختاری با اشعار قبلی شعر گیلکی از ویژگی‌ای بهره‌مند است که سرودن آن در هیچ قالب شعری دیگر امکان‌پذیر نیست و نمی‌توانسته است پیش از این نیز سروده شود. همین جاست که می‌توان به ضرورت درهم شکستن قالب‌های کهنه و دست و پاگیر که به عاملی بازدارنده در انتقال احساس شاعر در شعر بومی گیلان تبدیل شده بود پی‌برد.
شعرهای نوی شاعران پیشرو در گیله‌وا به ویژه در ده-دوازده سال نخست، به دلیل «بازتاب آنی حالات درونی» به گونه‌ای رفتار می‌کند که مسبوق به سابقه نبوده است. آهنگ، ریتم و جادوی زبان گیلکی به هزار زبان در سخن است.
«می ناجه موشته/ فجه /تی پا جیری!/ تو/ وارشی - هوا نوبو»
(غلام حسن عظیمی)
«خرمن آرزوهایم/ زیر پای تو/ پراکنده است!/ تو/ آسمانی بارانی نباش»

«بهار نیگیفته می دسا ، بوشو/ ای موشته پر/ می نی‌نی تان/ پرا گیفته»
(مرادیان گروسی)
«بهار / دستم را نگرفت و رفت / مشتی پر / در مردمکم / به پرواز آمده است.»

«بهار شو / پرتخال دارون جیر / تونی / شوروم بچئنی!»
(حسین شهاب کومله)
«زیر درختان پرتقال/ در شبی بهاری/ می‌توانی /مه بچینی!»
شاعر این دوره بر خلاف تجارب مکتوب شعر گیلکی در دهه‌های گذشته، به توضیح اشیا و پدیده‌ها نمی‌نشیند، بلکه در دقایق بحرانی به کشف آن‌ها می‌پردازد:
«بکفته دار کونده سر / هانی نسیم /میشین گاره اشانه»
(علی رضا صدیق)
«هنوز نسیم / بر کُنده درخت فرو افتاده / گهواره بنفشه را /می‌جنباند»
«وقتی /جه تی دو تا چوم / ارسو فیوه / تانی /تی پیران پره میان/ می دیل بواش‌بواشا بیدینی.»
(پیمان نوری)
«وقتی از دو چشمانت / اشک می‌ریزد / می‌توانی / میان چین دامنت / تپش‌های دلم را ببینی»

«تی پیشانی جه می خیال بولندتره / ایتا سردی ناجه / وا بنم تا خوشا دم.»
(جکتاجی)
«پیشانی تو / بلندتر از خیال من است / یک نردبان آرزو/ باید بگذارم تا ببوسمش.»
شاعر با تغییر فرم و فراروی از مابه ازای بیرونی، شعر را در بستری متفاوت و خلاف عادت فرا روی خواننده قرار می‌دهد:
«تی ناما جخترادم / تی عطرا / نا - / وامجم /مجم / آتش بم/ وارم.»
(مسعود پورهادی)
«نامت را از یاد برده‌ام / بوی عطرت را / نه / می‌جویم / راه‌ها را می‌پویم / آتش می‌شوم / می‌بارم.»

«آیازا / مونم / بنشته /تی ولگ سر»
(علی خلیلی‌پور)
«شبنمی را می‌مانم نشسته بر گلبرگ‌های تو»
و گاه ایجاز و تصویر در فشردگی و به هم پیوستگی با یکدیگر آن گونه موفق عمل می‌کند که از «گره خوردگی منطقی و معقول اشیا و پدیده‌ها در فرمی کوتاه به بازتاب اندیشه و عاطفه» منجر می‌شود:
«شی /فیبه / فانوس خوت جیجاکی کُول / شوروم بی گیفته دور کولهته / تلاکوته / آپا او پا /کونه»
(مسعود پورهادی)
«نسیم صبحگاهی / ریخته / به روی شانه‌ی زخمی شعله‌ی فانوس /خروس کوهستان‌های دور در مه نشسته / این پا / آن پا می‌کند»

«گولدان جی خوشکی / آب خابا دئن دوبو/ کی گورخانه /جی دور شر/بترکسه»
(محمد فارسی)
«گلدان از بی آبی / خواب آب /می‌دید / تندر / از راهی دور / ترکید»

شعر نوگرای گیلکی در جستجوی جوهر ایجاز، حرکتی به عمق دارد، بی آن که به دام نوآوری‌های افراطی و تصنعی گرفتار آید:
«شب تان فک بنابوم /شب بو بویو / ایاز مرخه آرا / هتو خوروسخان ونگ دیپیچه»
(رحیم چراغی)
«در ژرفای شب آشیانه کرده بودم / با عطر شب‌بو و / دانه‌های مه / پیوسته گریه‌ی خروس‌خوان می‌پیچد»
و به دنبال آن سرشار از درک و دریافت‌های زیباشناسانه‌ای است که لذت متنی می‌آفریند و تأویل و تأمل برانگیز است:
«کلمه نا اوسه کونم / دریا دیمان کوله کئخا / بار بزنید / خاطره نا / زیبلون / به دسا دام / نیشینم /جختراشو کوگان سیمبر بر/ فردا خیابان ره / پورد کشم / باباخان تیرکمان.»
(مسعود پورهادی)
«کلمات را روانه می‌کنم / بر کرانه‌ی ساحل / تا کف امواج را / بارگیری کنند / به دست خاطرات / بادکنک می‌دهم/ می‌نشینم کنار میدانِ /محله‌های فراموش شده/ برای خیابان‌های فردا / پل می‌کشم / رنگین‌کمان می‌کشم.»

«باغا جیجا بوکوده/ سرخ ایاز/ تورابوسته/ جه دوسته سولاخان/ گنج بانو/ لس شاخه دیم خمیازه /بکفت /کشکرت وارگاده نا / کوجی لانتی کرا کویا فوره... »
(محسن آریاپاد)
«باغ را زخمی کرده است / یخبندان سرخ / گیج شده است/ از سوراخ‌های بسته / موش گنجبان /خمیازه‌ی صورت شاخه‌ی خمار / افتاد / کلاغ ابلق، آویزان است /مارِ کوچک دارد کوه را می‌بلعد»
مؤلفه‌ها و فاکتورهایی که امروزه ساختمان یک شعر موفق و مدرن را تشکیل می‌دهند از آغاز دهه‌ی هفتاد وارد شعر فارسی و به تبع آن وارد شعر گیلکی شده است. شاعر نوگرای گیلک هم، در عرصه‌ی نوآوری، این آموزه‌های جدید و راه‌های نرفته را به امتحان نشسته است و با ممارست و سختکوشی خود به موفقیت‌های چشمگیری دست یافته که قابل تامل است. «در شعرهای نوگرای امروز هر چه ذهنیت،

عینیت بیشتری یافته و نیز عینیت ذهنی‌تر شده، شعرها به شعریت ناب خود بیشتر نزدیک شده‌اند.»

«صوبه/ سیفید چادر شوروم لا به لا میبان / نسیم نم بیگیفته جارو/ گرده بی صدا / خورا بوشسته آفتاب ره هوا»
(محمد فارسی)

صبح است/ در لابه‌لای چادر سفید مه غلیظ/ جاروی نمناک نسیم / بی صدا / می‌گردد / هوا خود را برای آفتاب شستشو داده است»

«سینه سورخی / بهارا کیشه گیته / وختی نسیم، بنفشه واخابی یا / جنگل مئن /چو دو گوده»
(محمد دعایی)

سینه سرخ / در آغوش خود گرفت بهار را / وقتی نسیم، بیداری بنفشه را در میان جنگل شایع ساخت.»

حتی عشق که خاصیتی احساسی، عاطفی و فردی متصور می‌شود در نگاه شاعر معاصر خاصیتی دیگرگونه پیدا می‌کند؛ نگاهی انسانی و فرافردی:

«می میین / یه چی بکاشتی /که اگه زیتا زنه / همه عالما کونه امی تنه داز.»
(نادر زکی پور)

«در من چیزی کاشتی که اگر جوانه زند / همه دنیا را / داسی برای تنم می‌سازد»

«الله تی‌تی / آسمان میان /قشنگی داره /تی دونه چوم /می نیگامئن!
(ناهید فتوحی)

«ماه / در آسمان زیباست / دو چشمانت / در نگاهم»

و حتی غم‌ها، دلتنگی‌ها، تاسیانی‌ها و هزارتوهای درون او هم از شکل مجرد و انتزاعی‌اش بیرون آمده و رنگ و بویی اجتماعی و نگاهی انسانی، که افقی وسیع‌تر را پیش رو دارد، پیدا می‌کند:

«تنایه / تا او سر دونیا فاکشد / تاسیانی می شی / هنده اوشتره»
(محمد دعایی)

«تنهایی را اگر / تا آن سوی جهان بکشانند/ غم غربت من / دورتر است»

و یا:

«رقص امره اساعت / بخانده / دنگ دنگ دنگ... / زمینا خیال واداشته بو/ رقصادوبو/
سرخ رقص /... دریا خو سر و جانا زئی / آسمان موشته موشته /خو چوما خاک دوکودی.»
(پیمان نوری)

شاعر در (سرخ رقص) بی هیچ اشاره‌ای مشخص به فاجعه‌ی دردناک بم، مصیبتی اجتماعی را بازتابی عمیق و گسترده می‌دهد و درد مشترک انسانی را در لایه‌های متن درونی می‌کند! بی‌شک تخیل جزو ارکانی است که بی‌هیچ سخنی از اجزاء ضروری شعر به شمار می‌آید. تخیلی که از یک تشبیه ساده آغاز می‌شود و تا سمبل و تصویرسازی‌های پیچیده و پارادوکس پیش می‌رود و بسته به قدرت خلاقیت شاعر، پایه‌های سبک ویژه‌ی او را در کنار یک سبک کلی تشکیل می‌دهد و اگر نگوییم تشکیل دهنده‌ی تمامی آن است لااقل در ایجاد و شکل‌گیری آن نقش بارزی دارد. تخیلی که نسبت به دوره‌های پیش از خود رویکردی مدرن‌تر و متفاوت‌تر پیدا کرده و با چاشنی طنز توانسته است از منظر زیبایی شناسانه‌ای برخوردار باشد:

«پاره بوسته باد / جود بینیشته پوتال / هلاچین دهه گرم خربزه / بازم چو زنی / سل روفه جا سرد فلسفه!؟»
(محسن آریاپاد)

شکی نیست که شاعرِ معاصر سعی دارد به ظرفیت‌ها در سرچشمه‌های دلالت زبانی نزدیک و نزدیک‌تر شود، تا از این رهگذر، مکاشفه‌ی تازه‌ای در جهانِ کلمات صورت پذیرد. بنابراین در واپسین نگاه، این شاعر است که به هزار انگیزه‌ی متفاوت، نقاب از چهره‌ی واژه‌ها برمی‌دارد و برای برجسته سازی کلمات معطل، بر طبل زبان می‌کوبد. در این میان شعله‌های شعر به کمک نظمی درونی، همه‌ی باورهای به جا مانده را به آتش می‌کشد. این یعنی آن اتفاق جاری و دائمی که در ذهن و زبان شاعر به بار می‌نشیند و صورت بندی آهنگ کلمات از دایره‌ی فضای روزمرگی خارج می‌شود:

«جنگلا شورم دره / رایون چوم گومابو / دار ولگون /کاکّوک شیپورجی / یک دیگرا دوخوندَرَد»
(محمد دعایی)

«در جنگل مه آلوده / چشمِ راه‌ها گم شده است / برگ درختان/ باشیپور نیلوفر /همدیگر را فرا می‌خوانند»

«سبزه لاب کشه گیره / شقایقا / تا اون چراغ سُه / باد فیئی دُنیشکانی»
(محمدرضا خیرخواه)
«سبزه / شقایق را / به آغوش می‌کشد/ تا باد /سوی چراغش را خاموش نگرداند»
در شعر پیشرو و مدرن گیلکی، زبان شعر، با مختصاتی دیگر وارد عرصه‌ی ادبیات می‌گردد. دنیای شعر در پی رهاسازی کلمات از زندگی همیشگی به سرشت و سرنوشت تخیلات و احساسات پنهان آدمی، نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود و در نهایت میان بودن و نبودن به خلاقیتی شگفت منتهی می‌گردد و ساده‌تر این که شاعر همان صیاد لحظه‌های ترد و شکننده‌ای است که در فرصت‌های کمیاب به شکار واژه‌های سرکش می‌پردازد و هرآنچه که می‌گوید و می‌نویسد، حس می‌کند و بر آن چه که حس نکند به موقعیت زبانی خیال انگیز می‌سپارد:
«ایتا در جک صدا / اگی / به تی دیل واکونم / آفتابا کشا گیرم»
(هوشنگ عباسی)
«دریچه‌ای / اگر / به دلت بگشایم / آفتاب را در آغوش می‌گیرم»

«سورخ کولی توقایی /می دیل مئن/ دوم‌دوم زنه / دریا تانم ببم!
(هوشنگ عباسی)
«ماهی سرخ کوچک عشق / در دلم / دم می‌زند/ می‌توانم دریا باشم»
گفتنی است که در این سال‌ها جریان شعر گیلکی هم پای باورمندی‌های تازه‌ی انسان معاصر، خود، محور ذهن و زبان بسیاری از شاعران این زمانه بوده و هست. دغدغه‌ها و ظرفیت‌های فردی شاعر نوگرای گیلک در برخورد با پدیده‌های پیرامونی، هر بار با شیوه‌های بیانی خاصی درگیر می‌شود و در نهایت حرکت و تجربه‌های متفاوت زبانی و هم چنین دور شدن از قالب‌های آشنا و هنجارهای زبانی دست‌آموز و تکراری، به ایجاد فضاهای تازه و سیال و با زیبایی شناسی تازه‌تری در زمینه‌ی آفرینش‌های شاعرانه منتج می‌گردد. شعرهایی موجز، مملو از تصویر، با قدرتی که شاعر در بهره‌گیری از عاطفه و تخیل (ضمن صورتی که از طبیعت بی بهره نیست) در شکلی به نهایت مختصر شده و موفق از خود به نمایش می‌گذارد:
«او جوش / اوخان /بهار / هچینه درچه دوسته داریمی»
(محمد بشرا)
«جوشش / پژواک / بهار / بیهوده پنجره را بسته‌ایم»

«کو گولا فاندرستی / کی اون بو / دیشب می خاب بامو /می رختخاب مئن دوبو»
(جکتاجی)
«به کدامین گل نظر داشتی که عطر آن / دیشب به خواب من آمد / در رختخواب من پخش شد»
وقتی به این نمونه‌ها در کارنامه‌ی درخشان گیله‌وا -که به عنوان نمونه انتخاب شده اند- نگاه می‌کنیم به این حقیقت انکارناپذیر پی می‌بریم که گیله‌وا، منبعی کیفی و کمی برای بررسی روند شعر معاصر گیلکی بوده است؛ هم چنان که پایگاهی برای انجام پاره‌ای تغییرات در ساختار آن.

عباس گلستانی

«در ترجمه‌پذیری و ترجمه‌ناپذیریِ شعرهای گیلکی»

چکیده:

می‌گویند تا وقتی که حتی یک شاعر به زبان مادریِ خود شعر می‌گوید، مرگ نمی‌تواند به سراغ آن زبان بیاید. زبان گیلکی، علیرغم نامهربانی‌هایی که دیده و می‌بیند و به زعم عده‌ای به لبهٔ پرتگاه نزدیک می‌شود، اما شاعرانی هستند، چه از گروه پیشکسوتان و چه از نوآمدگان گیلک، هوای تازه‌ای به کالبد بی‌رمق زبان گیلکی می‌دمند و مرگِ آن را اگر از بین نبرند، حداقل می‌توانند به تاخیر بیاندازند و به همین دلیل ترجمهٔ اشعار گیلکی به زبان‌های دیگر نیز می‌تواند به حیات زبان گیلکی تداوم بخشیده و به گفتهٔ پل والری که «ترجمه متن را تثبیت می‌کند» عملی شود و زبان گیلکی را به مردم ایران و کشورهای دیگر معرفی کند. ترجمهٔ شعر گیلکی، هم ممکن است و هم لازم. ممکن است برای این که گیلکی یک زبان است و مثل هر زبان دیگر ترجمه پذیر و این امر هم تاکنون اتفاق افتاده است. لازم است زیرا که زبان گیلکی از توانایی و زیباییِ ویژه‌ای برخوردار است و چرا از این همه ویژگی و زیبایی، اقوام و ملت‌های دیگر بهره نبرند و مهم‌تر از آن، چرا خودِ زبان گیلکی از این دو امکان سود نبرد و به بقاء خود نیاندیشد. اما، ترجمه نیز از قواعد و اصولی پیروی می‌کند که مترجم را قادر می‌سازد تا شعری را از زبان مبداء به زبان مقصد برگرداند و زبان گیلکی نیز مانند هر زبان دیگری در ترجمه، تابعی از آن قواعد و اصول کلی است که ترجمه پذیریِ اشعار گیلکی را میسر می‌سازد.

ترجمه پذیری و یا ترجمه ناپذیریِ شعر گیلکی و کلا شعر، مقوله‌ای است که در رشته‌ای تحت عنوان «ترجمه شناسی» بحث و بررسی می‌شود. ترجمه شعر گیلکی، حداقل در این نوشته، نیاز به بحث ویژه ندارد و آگاهی از اصول کلیِ ترجمه به گونه‌ای طبیعی، شعر گیلکی را نیز در بر می‌گیرد. ولی یادآوریِ این نکته ضروری است، چون اقوام ایرانی از جمله گیلکان در یک جغرافیای وسیع با فرهنگ مشترک از تاریخ باستان تا به امروز با ویژگی‌های قومیِ خود در کنار هم زیسته‌اند، ترجمهٔ شعر گیلکی به زبان‌هایی مثل فارسی، کردی، لری، ترکی، تالشی و غیره نسبت به زبان‌های غیر بومی مثل انگلیسی، فرانسه، آلمانی، روسی آسان‌تر خواهد بود، زیرا که عده‌ای مثل پل ریکور معتقدند: «مسیر کار مترجم از واژه آغاز نمی‌شود تا به جمله و متن و مجموعهِ فرهنگی برسد، بلکه مسیر برعکس است، مترجم پس از آن‌که با مطالعهٔ بسیار، روح یک فرهنگ را در خود درونی می‌کند، کار را از متن آغاز می‌کند، از جمله‌ها می‌گذرد و به واژه‌ها می‌رسد»(۱)

واژگان کلیدی:

ترجمه شناسی، ترجمه پذیری، ترجمه ناپذیری، جاحِظ، زبان مبدا، زبان مقصد، امانت / خیانت

مقدمه:

اگر قرار باشد که ترجمه را برگرداندن متنی بدون حتی اندکی تغییر از زبانی به زبانی دیگر تعریف کنیم، مطمئنا در این تعریف کوتاهی کرده‌ایم، چرا که زبان‌ها دارای ساختاری مشابه نیستند و هر کدام دستگاه‌های واژگانی، گرامری و صوتیِ ویژهٔ خود را دارند که در زبان‌های مختلف متفاوتند. پس طبیعی به نظر می‌رسد که در ترجمه، تغییراتی بین دو زبان مبداء و مقصد، هم در شکل و هم در محتوا حاصل شود و به همین دلیل بعد از تجربهٔ تقریبا هزار

ساله در ترجمه، رشته‌ای با عنوان «ترجمه شناسی» پدید می‌آید تا به کارکردهای آن در حوزه‌های مختلف نظری و عملی بپردازد.

عنوان ترجمه شناسی را، نخستین بار در سال ۱۹۷۲ هم‌زمان دو نفر به نام‌های «ژان ژنه لادمیرال»، شاگرد «پل ریکور» در فرانسه و «برایان هریس» در کانادا در رسالهٔ دکترا و مقالهٔ خود به کار بردند که با رشته‌های زبان شناسی، نشانه شناسی، معناشناسی، فلسفه، علوم انسانی، علوم اجتماعی و نشانه پردازی مرتبط هستند. این رشته، درس ترجمه نیست، اما به بررسی آثار ترجمه شده از قبیل نقد ترجمه، بازتاب ترجمه بر فکر و فرهنگ می‌پردازد. ترجمه در میان مسلمانان، از زمان جاحِظ تا امروز بیش از هزار سال سابقه دارد و این زمان نسبت به تاریخ ترجمه در غرب که از دورهٔ اتین دوله فرانسوی که سابقهٔ ۵۰۰ ساله دارد، از تاریخ طولانی‌تری برخودار است (صفوی، ۱۳۸۵: ۱۰).

در این مدت، راجع به کیفیت، چگونگی و امکان ترجمهٔ شعر بحث‌های وسیعی صورت گرفته است که با بهره از علوم مرتبط با «ترجمه شناسی»، ارتقاء یافته است.

بحث و بررسی:

دانش «ترجمه شناسی» با تکیه بر اسلوب خود که بررسیِ ترجمه است، روش‌هایی از ترجمه را مورد مطالعه و نقد قرار می‌دهد که موارد زیر را در بر می‌گیرد: ترجمهٔ شفاهی، ترجمهٔ مکتوب، واحد ترجمه که می‌تواند کلمه، جمله و عبارت باشد که به سه شکلِ ترجمهٔ تحت‌اللفظی، ترجمهٔ جمله و ترجمهٔ آزاد صورت بگیرد و همچنین ترجمهٔ ارتباطی و ترجمهٔ معنایی، که در اولی خواننده و در دومی نویسنده نسبت به هم ترجیح داده می‌شوند.

مثال:

(۲) He eats like a horse

مثل گاو غذا می‌خورد (ترجمهٔ ارتباطی)

مثل اسب غذا می‌خورد (ترجمهٔ معنایی)

و یک مثال از سروده‌های گیلکی:

چایا چاه
خاب دِن دره

وِدره
ازگیری
دپرکسه
ترجمه:
در خواب سطل
می‌افتد
وسیلهٔ چوبیِ آب کشیدن
از خواب می‌پرد
(محمد امین برزگر) (۳)

ترجمهٔ شعر فوق یک ترجمهٔ «معنایی» است، چرا که مترجم در ترجمهٔ این شعر سعی می‌کند به متن وفادار بماند و با تمام تلاش خود حرف شاعر را به زبان مقصد برگرداند، اما این که خواننده از لحاظ درک و دریافت شعر در کجای این ترجمه قرار می‌گیرد برای مترجم اهمیت ثانوی پیدا می‌کند. زیرا اگر ما واژهٔ «ازگیری» را در نظر بگیریم، باید گفت که ما در مناطق مختلف گیلان، معادل آن، چهار واژهٔ دیگر را نیز داریم: «کرتخاله»، «دوخالنگی»، «دوخاله چو» و «دوخاله چکه» که به ترتیب در مناطق رشت و حومه، جنوب لاهیجان، انزلی و خود "ازگیری" که در آبکنار کاربرد دارد و معادل هیچ یک از آن‌ها در زبان فارسی وجود ندارد، به همین دلیل مترجم محترم در ترجمهٔ «ازگیری» به اجبار معنای آن را نوشته است: «وسیلهٔ چوبیِ آب کشیدن» که اگر به کشف معادل آن در زبان فارسی نایل می‌شد، شاید ترجمهٔ دیگری از نوع مثلا «ترجمهٔ ارتباطی» را انتخاب می‌کرد.

اما با توجه به سابقهٔ طولانیِ ترجمه، هم در ایران و هم در جهان، هنوز توافق جمعی بر سر ترجمهٔ شعر صورت نگرفته است و در این رابطه، موافقین و مخالفین ترجمهٔ شعر به سه گروه تقسیم می‌شوند. گروهی که در هر شرایطی با ترجمهٔ شعر مخالف‌اند، مثل دکتر شفیعی کدکنی، دکتر ضیاء موحد، رابرت فراست، شیموس هینی و دیگران. گروه دوم که اصلا به ترجمهٔ شعر به شیوه‌های مختلف اعتقاد دارند و افرادی مثل اکتاویو پاز، فریدریک ویل، اگوستو دی

کامپوس، تولستوی، جیمز هولمز و دیگران را در بر می‌گیرد. و گروه سوم که امکان ترجمه پذیری و یا ترجمه ناپذیریِ شعر را به شناخت و داناییِ مترجم می‌سپارند، مثل دکتر کورش صفوی.

گروه اول را عقیده بر این است که اصولا شعر، ترجمه ناپذیر است و با تکیه بر نقل قول‌هایی از کلاسیک‌ها، بر ابطال ترجمه پذیر بودن شعر پای می‌فشارند، از جملهٔ آن‌ها دکتر ضیاء موحد و دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی است که کدکنی در اثبات نظر خود، به نقل از جاحظ (ابوعثمان عمرو بن بحر۱۶۰ -۲۵۵ق، مشهور به جاحِظ، معاشر با مترجمین فارسی و سریانی و نویسنده بسیاری از تألیف‌های سده ۳ق، از اهالی بصره است) که در کتاب خود الحیوان گفته بود:

«شعر تاب آن را ندارد که به زبانی دیگر ترجمه شود و انتقال شعر از زبانی به زبان دیگر روا نیست و اگر چنین کنند «نظم» شعر بریده می‌شود و وزن آن باطل خواهد شد و زیبایی آن از بین خواهد رفت و نقطهٔ شگفتی برانگیز آن ساقط خواهد شد و تبدیل به سخن نثر خواهد شد. نثری که خود به خود نثر باشد زیباتر از نثری است که از تبدیل شعر موزون حاصل شده باشد» (۴)

شعر را اصلا ترجمه ناپذیر می‌داند و با دانشمندان غربی نظیر شیموس هینی، برندهٔ نوبل ادبیات که معتقد بود: «شاعران به زبان تعلق دارند نه به جهان» و رابرت فراست که گفته بود:

«شعر همان چیزی است که در ترجمه از بین می‌رود و نیز همان است که در تفسیر از میان برمی‌خیزد» (۵)

هم صدا شده و به مخالفت با ترجمهٔ شعر بر می‌خیزد. اما، شفیعی کدکنی وقتی به نظریهٔ شخصیِ خود می‌رسد، شعر را ناخواسته ترجمه پذیر اعلام می‌کند و نیز تاکید می‌کند به شرطی که مترجم، «خلاق، هنرمند»(۶) باشد و با همین اشاره، دچار تناقض رای در ترجمه می‌شود، چرا که به صراحت می‌نویسد:

«عمل ترجمه از زبانی به زبان دیگر، دقیقا خراب کردن یک بنا است و انتقال مصالح آن به جای دیگر، ایجاد بنای تازه»(۷)

منتها از نظر دکتر شفیعی کدکنی، تاکنون: «از مترجمان خلاق و معماران هنرمند»(۸) مشاهده نشده تا ترجمهٔ آثار شاملو، نیما، اخوان و... برای اروپایی‌ها و آمریکایی‌ها قابل پسند باشد. به هر حال با توجه به عنوان مقالهٔ ایشان که عبارت «در ترجمه ناپذیریِ شعر» را بر پیشانی دارد و متن مقاله که شرط و شروطی برای ترجمهٔ شعر قایل می‌شود که همانا مترجم «خلاق و هنرمند» می‌باشد و آن هم از نظر ایشان تاکنون مشاهده نشده، قاطعیت انکارناپذیر «ترجمه ناپذیریِ» شعر را، بر عکس تمایل‌اش، برای خوانندهٔ مقاله‌اش به زیر سؤال برده و خود نیز، به ترجمه پذیریِ شعر به شرط وجود «مترجم خلاق و هنرمند» نزدیک می‌شود. بر پایهٔ نظر دکتر کدکنی به ترجمهٔ این شعر گیلکی نگاهی می‌اندازیم:

ترجمه:

شالان عروسیه
عروسیِ شغال هاست
آسمان
آسمان
خودیم کولا
صورتش را
هف قلم واسه
هفت قلم مالیده است
(محمد پرحلم)(۹)

این ترجمه می‌تواند یک ترجمهٔ ناموفق از یک شعر باشد، زیرا، «عروسی شغال‌ها» معادل «شالان عروسی» گرفته شده است و عروسی شغال‌ها اصلا نمی‌تواند آن بار فرهنگی و معنایی را که بر جان و ذهن یک گیلک ریشه دوانده به یک فارسی زبان منتقل کند، مگر این که مترجم بتواند عبارت یا معادلی مشابه با آن را پیدا کند تا این نقص تا حدی برطرف شود.

دکتر ضیاء موحد که اصلا شعر را «شیء» می‌داند و به همان دلیلِ شیء بودن، شعر را ترجمه ناپذیر اعلام می‌کند و معتقد است شیء را که نمی‌توان ترجمه کرد:

« ۱- شعر ترجمه پذیر نیست زیرا شیء ترجمه پذیر نیست
۲- شعر به اعتبار شیئیت همیشه از دسترس شناخت کامل به دور می‌ماند. پدیدار شناسیِ شیء هنری از پدیدار شناسی

فیزیکی هم پیچیده‌تر است. راز تأویل‌پذیریِ شعر هم در شیئیت آن است.» (۱۳۸۹: ۶۲)

در قطب مخالف این جبهه، گروه دوم که از موافقان با ترجمهٔ شعر هستند، این گفتهٔ رابرت فراست را «به غایت ساده لوحانه» (۱۰) دانسته و شعر را یک امر زمینی تلقی می‌کنند، به طوری که «اگوستو دِکامپوس»، شاعر و مترجم برزیلی و از طرفداران ترجمهٔ شعر اعتقاد دارد که «شعر بر حسب تعریف موطنی ندارد یا بهتر است بگوییم موطنی وسیع‌تر دارد»(۱۱) و به همین دلیل می‌توان شعر را با رفع موانع زبانی ترجمه کرد.

موافقان ترجمهٔ شعر برای اثبات عقیدهٔ خود به تاریخ ترجمهٔ شعر مراجعه کرده و می‌گویند که: یک یونانیِ امروز، با زبان یونانیِ امروز با هومر آشنا می‌شود نه با زبان یونانیِ دورهٔ هومر که برای یونانیِ امروز بیگانه است و یا به گفتهٔ «تولستوی» که از موافقان ترجمهٔ شعر هم است، ابتدا این مردم آلمان بودند که به کمک یک بیراهه که همان ترجمه است به نبوغ و استعداد شکسپیر پی ببرند، نه مردم انگلستان. و همچنین باور «والتر بنیامین» نیز بر این بود که «ترجمه حیات یک متن را تضمین می‌کند» (۱۲)

به یک ترجمه خوب از یک شعر زیبای گیلکی توجه کنید که به راستی حیات آن را در زبان مقصد تضمین می‌کند:

او پئله خلوتی کویا نها؟
کی کلما چاکونه -
قوران خنه
پرستن هوا، می سر دره
ترجمه:
کجاست خلوت پیله که می‌کند کرم به پروانه بدل
هوای پریدنم در سر است
(محمد بشرا) (۱۳)

موافقان با ترجمه پذیر بودن شعر روی این سؤال ایستادگی می‌کنند که اگر واقعا شعر آن چیزی است که در ترجمه از بین می‌رود، پس چگونه است که شکسپیر به زبان‌هایی مثل آلمانی، فرانسوی، روسی، لهستانی و ایتالیائی مورد تحسین قرار می‌گیرد و تا به اکنون نیز ادامه دارد؟ و معتقدند که بدون تردید نحوهٔ درک زبان مبداء متن و خلاقیت مترجم در تبدیل به زبان مقصد و همچنین شرایط زمانی و مکانی نقش تعیین کننده‌ای در ترجمه دارد.

فریدریک ویل، مترجم و از موافقین ترجمهٔ شعر، اعتقاد دارد که نگاهی از نوع اصل تغیر ناپذیر به متن باید تجدید نظر شود و می‌گوید:

«متون اصل، تمثال‌هایی مقدس نیستند. آن‌ها الگوهای به حرکت درآمده‌ای هستند که به شیوهٔ نمادین رمزگذاری شده‌اند: قصد متن، نحوهٔ استدلال و باز نمودن هر دوی آن‌ها، یعنی درونمایه. نه واضح‌اند و نه مبهم، ولی اساسا فرایند هستند...»(۱۴)

و تاکید می‌کند که در ترجمهٔ متن باید به «سرشت متن» که همان «تشخص متن» است دست یافت. آن‌ها معتقدند که در ترجمهٔ شعر، نخستین کار «قرائت هوشمندانهٔ» شعر است و نباید اصلا به «روح» شعر فکر کرد، وگرنه ترجمه به بن بست می‌رسد و جیمز هولمز، مترجم معروف شعر، راه‌های بنیادینی را برای ترجمهٔ شعر ارائه کرده است که در سطح جهانی در حال اجرا است و آن نیز به قرار زیر است:

۱- فرم تقلیدی، که در این روش مترجم در زبان مقصد، فرم زبان مبداء را باز تولید می‌کند و این به شرطی است که در هر دو زبان، سنت‌های ادبی مشابه‌ای وجود داشته باشد. اما از آن جایی که فرم منظوم نمی‌تواند به گونه‌ای مشابه در زبان دیگر وجود داشته باشد، مثل غزلیات حافظ که هیچ مترجمی نمی‌تواند با همان فرمی که در زبان فارسی وجود دارد به زبانی غیر از آن ترجمه کند. مترجم نمی‌تواند عین همان فرم را در زبان مقصد حفظ کند، مثل ترجمهٔ اشعار شکسپیر به شعر بی قافیه به زبان آلمانی. ولی ما این مشکل را در ترجمهٔ شعر گیلکی به زبان فارسی و یا حتی عربی کم‌تر داریم، چرا که اوزان و افاعیل مشترکی داریم که در هر سه زبان فوق کاربرد وسیعی دارد.

۲- فرم قیاسی، نوعی از ترجمه است که مترجم پس از تشخیص کارکرد فرم متن اصلی به دنبال معادلی از آن در زبان مقصد می‌گردد.

۳- فرم منسجم یا اقتباس از محتوا، که در این نوع از ترجمه، مترجم توجه خود را به معنای متن متمرکز می‌کند

و نه فرم، زیرا، در این روش از ترجمه، فرم و محتوا، جدای از هم پنداشته می‌شوند.«ازرا پاند» در ترجمهٔ شعرهای چینی از این روش بهره برده و این روش از ترجمه، روش غالب ترجمهٔ شعر در قرن بیستم بوده است. یعنی همان کاری که بیشتر مترجمان ما در شعر گیلکی انجام می‌دهند و در برابر عبارات،«معادل»سازی نمی‌کنند بلکه معنی سرایی می‌کنند.

۴- فرم نابهنجار یا نامربوط، نوعی از ترجمه است که مترجم از فرمی نو استفاده می‌کند که نشانی از آن در فرم و محتوای شعر به زبان مبداء قابل رویت نیست. از این نوع ترجمه هم گاهی با عنوان فرم منسجم نام برده می‌شود که پیشینهٔ آن به «شلی» برمی‌گردد که معتقد بود در ترجمهٔ شعر:

«گیاه باید دوباره از دانه اش بشکفد وگرنه گلی نخواهد داشت» (۱۵)

و پاند تأکید می‌کند که: «یک ترجمهٔ شعر باید خود به خودی یک اثر هنری باشد، وگرنه به هرشکل دیگر بیهوده خواهد بود.» (۱۶)

و سه ویژگیِ ممکن در شعر را معرفی می‌کند: اولی موسیقیِ شعر که از نوع چینش واژگان پدید می‌آید و هر خارجی می‌تواند با گوش خود آن را احساس کند و این قابل ترجمه نیست مگر این که خودِ مترجم در کارش آن را تولید کند. ویژگیِ دوم شعر، تصویر شعر است که راحت‌تر ترجمه می‌شود زیرا با زبان و در زبان خلق می‌شود و سومی ایدهٔ شعر است که در میان واژه‌ها و طول و عرض شعر جریان دارد و غیر قابل ترجمه است، هرچند که می‌تواند تأویل پذیر باشد. اما پاند پیشنهاد می‌کند که بهتر است در ترجمه، شرایط شاعر را درک کرده و ترجمه را از آن جا آغاز کرد، که به عبارتی، به باور شلی نزدیک می‌شود که گفته بود: «گیاه باید دوباره از دانه‌هاش بشکفد.»

«اکتاویو پاز» در مقالهٔ خود اشاره می‌کند که در ترجمهٔ شعر، فرق است بین رسالت شاعر و رسالت مترجم و می‌گوید:

"شاعر، غرق در تحرک زبان، در یک دل مشغولیِ کلامیِ مداوم، چند واژه را بر می‌گزیند یا به واسطهٔ آن‌ها برگزیده می‌شود. او شعر خود را با ترکیب این واژگان می‌سازد؛ ابژه‌ای کلامی، ساخته شده از حروفی غیر قابل جایگزین و تغییر ناپذیر. نقطهٔ شروع مترجم نه زبان متحرک، که مادهٔ خام شاعر را فراهم می‌آورد بلکه زبان تثبیت شدهٔ شعر است. زبانی که لخته شده ولی هنوز زنده است. آنچه او انجام می‌دهد برعکس کار شاعر است؛ او از حروفی جا به جایی پذیر متنی تغییر ناپذیر نمی‌سازد؛ بلکه عناصر متن را از هم باز می‌کند و بدین ترتیب با آزاد کردن نشانه‌ها، آن‌ها را به گردش می‌اندازد و دوباره به زبان باز می‌گرداند" (۱۷)

به عبارتی پاز رسالت مترجم را بازنویسیِ متنی مشابه در زبان مقصد می‌داند، یعنی متن اصلی که همان شعر باشد در درون شعری دیگر حیاط مجدد می‌یابد و در این‌جا خواننده با یک«استحاله» روبه رو می‌شود نه یک رونوشت. «والتر بنیامین» نیز با تکیه بر نظری مشابه نظریهٔ فوق، ترجمه را عاملی می‌داند که متن را زنده نگه می‌دارد و گاهی هم آن را «احیا» می‌کند. به عبارتی، مترجم باید به نیروی نهفته در شعر که بعد از خوانش به خوانندهٔ خود منتقل می‌کند، دست یابد و در این صورت است که می‌تواند در ترجمهٔ خود از متن اصلی چیز با شکوهی بسازد و سرانجام آن‌که:

«شعر آنی نیست که در ترجمه از دست رود، بلکه همان است که به واسطهٔ ترجمه و مترجمان به ارمغان می‌آید.» (۱۸) و در این جاست که تسلط مترجم بر فرهنگ زبان مبداء نقش تعیین کننده‌ای می‌گیرد. مثلا وقتی مترجم نام آشنایی مانند زنده یاد کریم امامی به هنگام ترجمهٔ شعری از خیام با عبارت «نای عراقی» در رباعیِ زیر برخورد می‌کند:

دوران جهان بی می وُ ساقی هیچ است/ بی زمزمهٔ نای عراقی هیچ است/ هر چند در احوال جهان می‌نگرم/ حاصل همه عشرت است وُ باقی هیچ است (۱۳۹۰: ۱۳۱)

مجبور نیست از سرِ ناآگاهی مانند یک مترجم خارجیِ ناآشنا با فرهنگ سرزمین ایران، مثل «اوری» برخورد کند و «نای عراقی» را به یک ساز عراقی مثل « فلوت عراقی» ترجمه کند، چرا که امامی می‌داند «نای عراقی»، نواختن نای در دستگاه عراق در موسیقیِ ایرانی است.

گروه سوم، اما، معتقدند که اسلوب پیشنهادیِ بررسیِ متن که در این جا همان شعر باشد به مترجم کمک می‌کند

تا متن را ترجمه پذیر بداند یا نه و به تاکید صفوی، این روش تابع اصولی است که مترجم را در قبول یا رد ترجمه پذیری متن هدایت می‌کند. و می‌افزاید که گاهی واژگان جمله در زبان مبداء دارای بار اطلاعاتی هستند که امکان ترجمه را از بین می‌برد و این به سادگی حاصل نمی‌شود مگر این که از روش زیر به آن حکم رسید. (۱۳۸۵: ۶۲)

به این معنا که اگر در ابتدا معادل دقیق واژۀ زبان مبداء در زبان مقصد پیدا نشد، یک معادل نسبی در برابر آن قرار می‌دهند که در این صورت دو حالت اتفاق می‌افتد، آن معادل، یا بار معناییِ بیشتری از واژۀ زبان مبداء دارد یا بار معناییِ کمتر، که در هر دو حالت مترجم در ارزیابیِ خود به این نتیجه می‌رسد که آیا این اختلاف تاثیری در کل متن دارد یا ندارد. اگر نداشته باشد مترجم به ترجمۀ متن ادامه می‌دهد، اما، اگر معادل انتخاب شده در کل متن تاثیر بگذارد، مترجم به ترجمه متن ادامه نمی‌دهد و متن را «ترجمه ناپذیر» اعلام می‌کند. منتها هستند مترجمانی که دست به ترجمۀ متن‌های ترجمه ناپذیر می‌زنند، اما باید تاکید کرد که با توجه به «اجبارات»و «اختیارات» مترجم، متن ترجمه شده در نهایت به طرف «تألیف » میل می‌کند نه «ترجمه». در ارتباط با این اصل از اصول ترجمه، شعر گیلکی زیر را بررسی می‌کنیم:

توم جی توم بجار
بجار جی می بکار واکار
بهار سبز دیل پورِه داره
(محمد فارسی)(۱۹)
ترجمه
سبزینه شالی از خزانه برنج
شالیزار از شخم زدنم
دل پری از بهار دارد

در این شعر،که مترجم محترم، عبارت «سبزینۀ شالی» را معادل «توم» قرار داده است و آن در زبان گیلکی به معنیِ «بذر سبز شدۀ برنج» یا «نشاء برنج» می‌باشد، بار دریافتی خوانندۀ فارسی زبان را دچار اغتشاش می‌کند، زیرا، ما در برابر «توم»، معادل کلی «نشاء» را در زبان فارسی داریم که می‌توانست از آن بهره ببرد، هم‌چنان که در زبان گیلکی در برابر آن، واژۀ «وانیشا» موجود است که برای نام بذرهای مختلف از پسوند «وانیشا» استفاده می‌شود مثل پامودور وانیشا، بادمجان وانیشا، برنج وانیشا، چایی وانیشا و غیره. بنابراین استفاده از «سبزینۀ شالی» در ترجمه، درک خواننده را از شعر به انحراف می‌کشاند، چرا که بذر برنج از وقتی که در خزانه پاشیده می‌شود، پس از خروج از خزانه تا وقت درو، در بخش‌های مختلف خود از سبزینه‌هایی برخودار است که فقط منحصر به دوره‌ای که هنوز «توم» یا «نشاء» است نمی‌شود. به این ترتیب، انتخاب «سبزینۀ شالی» از طرف مترجم، ترجمه بار معنایی دوری در زبان مقصد نسبت به شعر در زبان مبداء می‌دهد.

در ترجمه، چه چیزی به دست می‌آید و چه چیزی از دست می رود؟ سؤالی که همیشه می‌تواند طرح شود. اما، مهم‌تر از آن، چیزی که حاصل ترجمه، شیرین‌ترش می‌کند، ارتباطی است که بین مؤلف و خواننده پدید می‌آید و به قولی، رساندن خواننده به مؤلف و رساندن مؤلف به خواننده است که مترجم بین آن دو قرار می‌گیرد، میانجی‌ای که ممکن است «چیزی» را در متن از دست بدهد و «چیزی» را به دست بیاورد. چرا که مترجم به وقت ترجمه به هر دو طرف «اعمال زور» می‌کند، زبان مقصد را مجبور به پذیرش بار زبان مبداء می‌کند و زبان مبداء را محکوم به تبعید در زبان مقصد می‌نماید. به عبارتی، ترجمۀ بی نقص نمی‌تواند وجود داشته باشد و مترجم دست به یک «میهمان نوازی زبانی» می‌زند تا دو زبان خودی و اجنبی را به هم برساند. با این نگاه به ترجمه، می‌توان ترجمه پذیری و یا ترجمه ناپذیریِ شعر را نادیده گرفت و به قول «پل ریکور»، به جای آن «امانت/خیانت» را برگزید، زیرا که ترجمه عمل خطرناکی است و باید هم‌چنان بر پایۀ جستجوی بنیان‌های نظری خود باشد و اگر نگاهی به جز این به ترجمه داشته باشیم، به نگاه استاد شفیعیِ کدکنی نزدیک شده و هیچ وقت با شاعران دنیا آشنا نمی‌شدیم که هیچ و اگر احیانا و تصادفا با نام‌هایی مثل «براتیگان» و یا «الیوت» برمی‌خوردیم، باید به دایرۀالمعارف مراجعه می‌کردیم تازه بفهمیم که این انسان‌ها چه کسانی هستند و مثلا «بوکوفسکی» شاعر بود یا فالگیر. اما نکته دیگر که بسیار

مهم است و نمی‌توان از آن بی توجه گذشت مفهوم «نیمهٔ دیگر ترجمه» است، یعنی ترجمهٔ متن در میان جماعت هم‌زبانان با زبان متن است که «پرس»، دانشمندِ نشانه شناس، از آن با عنوان «کانون قابلیت زبان در بازتاباندن خودش» نام می‌برد. و آن عبارت از این است که وقتی استدلال شما در رابطه با مسئله‌ای برای مخاطب هم‌زبان شما قابل فهم نیست، گوینده مجبور می‌شود استدلال خود را به شیوه‌ای دیگر بیان کند یعنی دقیقا همان کاری را که یک مترجم در رابطه با یک متن از زبان مبداء می‌کند. و اگر بخواهیم به اوج وفاداری در ترجمه بیاندیشیم، مطمئنا عاقبت این تعهد به متن، راه به ترجمه ناپذیریِ متن می‌برد. اما تعهد به چی؟ به توانمندیِ یک زبان؟ آیا توانمندیِ یک زبان می‌تواند مجوزی باشد برای زندانی شدن خلاقیت یک شاعر در یک منطقهٔ محدود؟ و محروم کردن مردم دیگر مناطق از درک و لذت زیبایی‌های متن؟

فراموش نکنیم، «ترجمه ناپذیریِ مطلق» اصلا وجود ندارد، ولی، ترجمه یک «ارتباط ثانویه» است که هیچ وقت جای ارتباط اولیه را نخواهد گرفت.

نتیجه:

بررسی آراءِ شاعران، ادیبان، نویسندگان و مترجمان نشان می‌دهد که توافق بر سر یک «تعریف» برای ترجمهٔ شعر که بتوان روی آن دست به عمل مشترک زد، تاکنون حاصل نشده است. بنابراین، صدور حکم قطعی در امر ترجمه پذیریِ شعر و یا ترجمه ناپذیریِ آن ناممکن است و در این‌جا، «قطعیت»، جایگاه خود را به دانایی و توانایی مترجم می‌دهد، مترجمی که کارش را نه از واژه، بلکه از فرهنگ زبان مبداء شروع می‌کند تا به واژه می‌رسد.

به عبارتی، ترجمه را نه یک امر مستقل، بلکه می‌توان به مثابهٔ یک عمل مشترک تلقی کرد، عملی که با هم‌رأیی و همراهیِ مترجم، متن و خواننده در محور یک «تبانی» صورت می‌گیرد و این توافق است که ترجمه را قابل تحمل می‌کند.

پی نوشت:

۱- ریکور، پل. دربارهٔ ترجمه، ص۱۵

۲- صفوی، کوروش. هفت گفتار در بارهٔ ترجمه، ص۱۷

۳- چراغی، رحیم. شاعران هساشعر، ص۵۲

۴- شفیعی کدکنی. محمدرضا، در ترجمه ناپذیریِ شعر، بخارا شمارهٔ ۸۰ ، ص۸۲

۵- همان جا

۶- همان جا

۷- همان جا

۸- همان جا

۹- چراغی، رحیم. شاعران هساشعر، ص۸۵

۱۰- بسنت، سوزان و.... چگونه فرهنگ‌ها ساخته می‌شود، ص۱۶۳

۱۱- همان جا، ص۱۶۶

۱۲- همان جا، ص۱۶۷

۱۳- چراغی، رحیم. شاعران هساشعر، ص۷۱

۱۴- بسنت، سوزان و.... چگونه فرهنگ‌ها ساخته می‌شود ، ص۱۶۹

۱۵- همان جا، ص۱۶۵

۱۶- همان جا، ص۱۷۷

۱۷- همان جا، ص۱۸۰

۱۸- همان جا، ص۱۹۷

۱۹- چراغی، رحیم. شاعران هساشعر، ص۲۷۰

منابع:

۱- امامی، کریم. (۱۳۹۰). از پست و بلند ترجمه. چ ۴ . تهران: انتشارات نیلوفر.

۲- امامی، کریم. (۱۳۹۱). از پست و بلند ترجمه. چ۲. تهران: انتشارات نیلوفر.

۳- بسنت، سوزان و... . (۱۳۹۲). چگونه فرهنگ‌ها ساخته می‌شود. ترجمهٔ نصرالله مرادیانی، تهران: نشر قطره

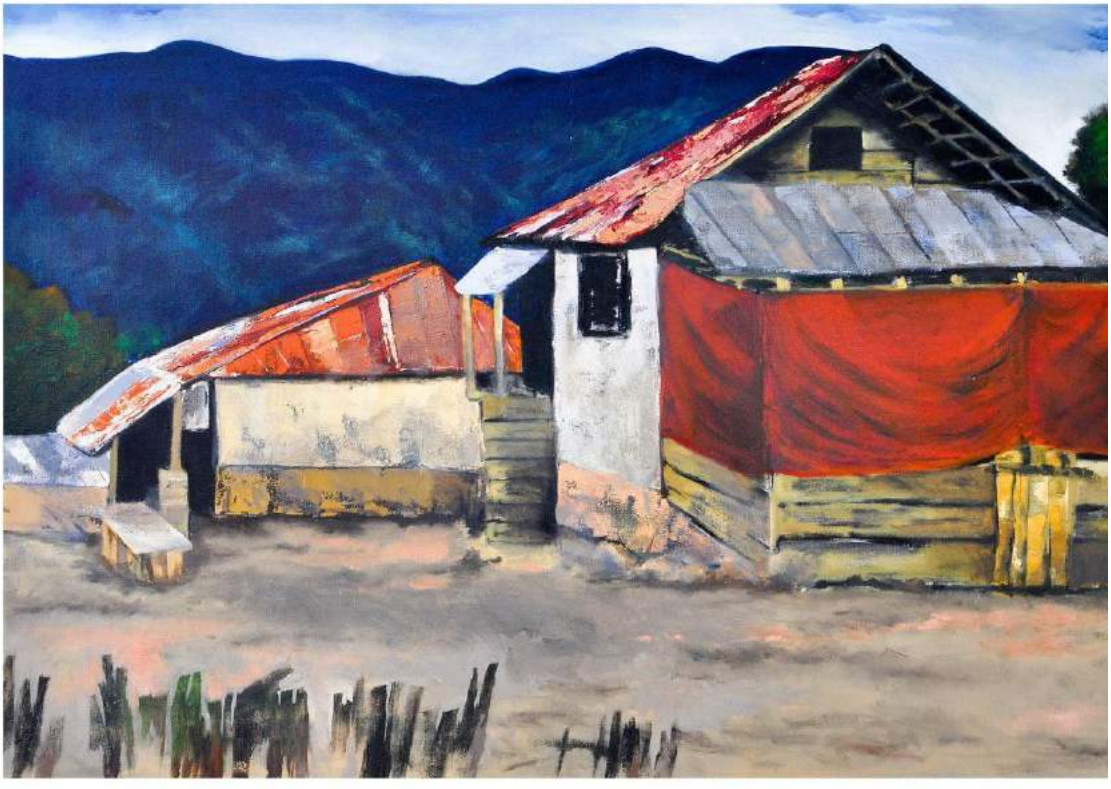
۴- جمادی، سیاوش و... . (۱۳۹۳). سنت ترجمهٔ فلسفه در ایران. تهران: نشر پایان

۵- چراغی، رحیم. (۱۳۹۲). شاعران هساشعر. رشت: نشر گیلکان.

۶- رایس، کاترینا و ... . (۱۳۹۲). نقد ترجمه در پرتو رویکرد زبان شناسی نقش گرا. ترجمهٔ دکتر گلرخ سعیدنیا. تهران: نشر قطره.

۷- ریکور، پل. (۱۳۹۲). دربارهٔ ترجمه. ترجمهٔ مدیا

کاشیگر. تهران: نشر افق.
۸- صفوی، کوروش. (۱۳۸۵). هفت گفتار دربارهٔ ترجمه .
چ ۷. تهران: نشر مرکز.
۹- شفیعی کدکنی، محمدرضا. در ترجمه ناپذیریِ شعر.
بخارا ۸۰
۱۰- موحد، ضیاء. (۱۳۸۹). دیروز و امروز شعر فارسی.
تهران: انتشارات هرمس.
۱۱- هولمز، جیمز و ... . (۱۳۹۰). باز اندیشیِ ترجمه،
ترجمهٔ مزدک بلوری و کاوه بلوری. تهران: نشر قطره،



فرشته جوزی

پیمان نوری

تکانه‌های مبارک در شعر نوین گیلکی

شعر معاصر گیلکی در دو دهه اخیر در راستای تحولات بزرگی که در شعر فارسی به وقوع پیوست، دستخوش تحولات و دگرگونی‌های اساسی در تمام عرصه‌های شعری گردیده است که حاصل این تکانه‌های مبارک خلق شعرهایی با شناسنامه و هویت نوینی شده است با نگاه و نگره‌ای بدیع به هستی و جهان پیرامونی. شعرهایی با جذابیت و کشش لازم برای به چالش کشاندن ذهن منتقدین و مخاطبان جدی و حرفه‌ای شعر. اگرچه لازم به ذکر است که در اواخر دهه ۶۰ با کوشش و همت مثال زدنی شاعرانی همچون محمد بشرا، محمد فارسی و رحیم چراغی، با هساشعر بستر مناسبی برای تحولات بنیادی شعر گیلکی فراهم آمد و هساشعر توانست با گسست از روابط صرفاً روستایی و باورداشتی محض حاکم در شعر سنتی گیلکی با نگاهی نو و مدرن به جهان پیرامونی و هستی شناسی شعر، روح تازه‌ای به کالبد نیمه جان شعر گیلکی بدمد و کار نوسازی در فرم، ساختار و تصویر را به نحو احسن به انجام رساند و به حق کارهای درخشانی ارائه شد که تا حدود زیادی موفق شد شعر گیلکی را از چنبره بحران خارج کند.

با هساشعر استعدادهای زیادی فرصت یافتند از لحاظ کیفی به شعرهایی تازه و متفاوت با گذشته برسند، شعرهایی که با تغییر فضا و فرم و تصویر توانست شعردوستان را شوکه کند که به حق این دگرگونی و اتفاقات و دست آوردهایش به هیچ وجه قابل انکار و چشم پوشی نمی‌باشد. اما متاسفانه هساشعر با تمام دست آوردهایش در عرصه‌ی فرم و ساختار و تصویر، توفیق چندانی در عرصه‌ی دگرگونی‌های زبانی (اتفاق زبانی) حاصل نکرد و یا این‌که این توفیق در عرصه‌ی نوسازی زبانی خیلی کم رنگ بوده است. برای برون رفت از این بحران (بحران زبانی) و رسیدن به شعرهایی متعالی‌تر با ویژگی‌های ناب از دل تجربیات و حرکت تکاملی هساشعر جریانی سر برون آورد که این جریان مفر جدیدی شد برای هرچه به روزتر کردن شعر معاصر گیلکی و از آن‌جایی که زبان گیلکی ظرفیت و پتانسیل نهفته‌ی لازم برای رسیدن به جهان جدید شعری را دارا می‌باشد، شاعران نو جوی گیلکی سرا با کشف ظرفیت‌های نوین زبانی و رها سازی پتانسیل موجود در آن، عرصه‌ی نوینی در شعر گیلکی را در حوزه‌ی زبان موجب شدند. اما قبل از پرداختن به شعرهای مدرن جریان بالنده‌ی شعر معاصر گیلکی و مولفه‌های جدید آن، لازم می‌دانم نگاهی هرچند کوتاه و اجمالی به طیف‌های گوناگون شعری گیلکی بیاندازیم تا با شناخت هرچه بیشتر این طیف‌ها بهتر بتوانیم با ظرفیت‌ها و فضاهای شعر آن‌ها آشنا شویم.

در گیلان در حوزه‌ی شعر گیلکی طیف‌های مختلفی با جهان بینی و نگاه هستی شناسی خاص خود به شعر می‌پردازند. طیف اول شاعرانی که بیشتر در غالب‌های سنتی و گاه‌گاهی هم به شکل آزاد و نیمایی کار می‌کنند که درون مایه و مضمون بیشتر کارهای‌شان بر باورداشت‌ها و مناسبات روستایی تکیه دارد و شهر و مناسبات شهری در شعرهای‌شان اصلا محلی از اعراب ندارد. شعرها بیشتر خطی و روایی و توصیفی است. این شاعران سخت پایبند به فضاهای تعریف شده هستند و از هرگونه تغییر بستر و دگرگونی در حوزه‌های مختلف شعر هراسانند و زبان شعرشان دارای خصلت ابزاری است.

دسته دیگری از شاعران با استقبال از دست آوردهای نیمای بزرگ افق تازه‌ای را کشف کردند که منجر به خلق و

آفرینش شعرهایی ماندگار در حوزه‌ی شعر گیلکی شده است، این عده از شاعران با گسست از طیف اول و با جراتی مثال زدنی مناسبات نوینی را در شعر مطرح کردند و از کلی گویی و عریان گویی محض به خلق تصویرهای حسی و نسبتا پیچیده رسیدند.

اما گروه سوم شاعرانی هستند نوجو که با استفاده و تجربه اندوزی لازم از شعرهای بزرگان شعر گیلکی -که حق بزرگی بر گردن شاعران طیف سوم دارند- همراه با مطالعه‌ی مستمر دیدگاه‌های نوین شعر امروز ایران و جهان با خلق شعرهایی حاوی تصویرهای پیچیده با ذهن و زبان نو، عرصه‌ی جدیدی در شعر امروز گیلکی گشوده‌اند. این دسته از شاعران که بعضی از شاعران طیف دوم آن‌ها را همراهی می‌کنند، شاعرانی خلاق در عرصه‌ی خلق معناهای تازه برای واژه‌های سنگ شده در حوزه‌ی معنا هستند و همیشه با آن چیزهایی که ملکه‌ی ذهن سنتی‌ها شده به ستیز بر می خیزند و نوعی دیگر از تامل و تفکر در مفاهیم را پیش می‌کشند که این می‌تواند منشا نوزایی در کلام و زبان شعر شود. به عبارتی نوسازی زبان و دست و پنجه نرم کردن با کلمات برای این دسته از شاعران درونی شده است. این شاعران با نگاهی نو و از منظری مدرن به تصویر و رابطه‌های خودجوش و ناگهانی در شعر می‌نگرند. اینک با شناخت طیف‌های گوناگون شعری در شعر معاصر گیلکی، دست آوردهای شعر مدرن گیلکی و شاخصه‌ها و مولفه‌های نوین آن را در شعر شاعران طیف سوم به تماشا می‌نشینیم.

این مولفه‌ها عبارتند از:

۱-نوسازی در حوزه زبان

۲-تغییر در حوزه‌ی نگاه و اندیشه

۳-سهم مخاطب و سفید خوانی

۴-تغییر در حوزه‌ی نحو و ساختار

۵-جزیی نگری و استفاده از شگردهای داستانی و روایت به نفع شعر

۶-تغییر کنش‌ها و روابط بین اشیا

۱ -نوسازی در حوزه‌ی زبان

ایتا یادا

بار بزم
کلمه...
زبانانِ سر
بار زنیدی
دیلما جان
نانمه
چو تو
می جانِ تان
-نا .... کولانا
برمه...

"رحیم چراغی"

ترجمه ی فارسی:

خاطره‌ای را / بار کرده‌ام / بر واژه / مترجمین / بر زبان‌ها / بار می‌کنند / نمی‌دانم/ چه گونه؟ /در عمق جانم / -نه بر پشت استخوانم/ - حملش می‌کنم

خورا بکاشته
ارسو آمره
آب بدا
کی سبزا به
به گیل بینیشته ناجه یه
دوخان دوخان
- بویا دیهه...

(محمد فارسی)

ترجمه‌ی فارسی:

خود را نشا کرده /با اشک به آبیاری‌اش/نشست/ تا سبز شود / آرزوی به گل نشسته‌ای است / بوی پژواک و فراخوان / می‌دهد

در دو شعر بالا اهتمام سترگی در نوسازی زبان و به چالش کشیدن هنجارهای عادی زبان مشاهده می‌گردد و شاعر توانسته امکانات جدیدی در حوزه‌ی زبان به زبان اضافه کند

و به زبانی دیگر شاعر موفق به کشف ظرفیت‌های جدید زبانی شده است. چون به قول «یاکوبسن»، شعر هجوم سازمان یافته و آگاه به زبان روزمره است. زبان شعرهای بالا زبانی ابزاری و پراتیکی نیست و از تحویل معناهای عادی و معمولی سر باز می‌زند و از آن جایی که «زبان شاعرانه هدفی بیرون از خود را بر نمی‌تابد، شعر کارکردی صرفا ارتباطی و بیانی ندارد»، چون شعر یک اتفاق خجسته در زبان است و همین اتفاق شعر را از ورطه‌ی روزمرگی نجات می‌دهد.

۲- تغییر در حوزه‌ی نگاه و اندیشه

سنگ ِ آبدو
ورق زئن دره
تاریخ گرجا
می قلم ِ سایه
دَئن دره تایه
نوک نو کان سر
گرده بی خومه
بوار بوار خایه
سر بتاشته خاک
لخت ِ جان راشی
تنگ ِ کاغذ ِ تان
جولف ِ تشنگی
مرا پیش دره

"محسن آریاپاد"

ترجمه‌ی فارسی:

دهن دره‌ی سنگ / دارد ورق می‌زند /جرم تاریخ را / سایه‌ی قلم من / دارد تهیه می‌بیند/ بر قله‌ها / می‌گردد بدون آشیانه / باریدن مکرر می‌خواهد / خاک سر تراشیده / جاده‌ی لخت / در عمق کاغذ تنگ / تشنگی عمیق / - از من جلو افتاده

گرمش ِ هولی هولی
باهار ِ پسا کفته کیجانا
چله جالانه◌ کونه
آیه آفتاب بو
حوت ِ تلار جور
سو کوله کو کوره کو...

"علیرضا صدیق"

ترجمه‌ی فارسی:

با آوای لانه کردن باد گرم / جوجه‌های پس افتاده‌ی بهار / روانه‌ی لانه‌ی چله زمستان می‌شوند / قوقولی قوی خروس / می‌آید / از تالار اسفند آفتاب

در دو شعر بالا نگرش و نگاه نوجوی شاعر نسبت به هستی و جهان پیرامونی جلوه‌ی نابی از شاعرانگی را به تماشا می‌گذارد و با اتکا به این نگرش نو، شاعر دست به بهم ریزی و واکاوی معنایی زده و قادر گشته معناهای کلیشه‌ای و لغت‌نامه‌ای را پس بزند و ما را به دنیایی از معناهای تازه و مدرن هدایت کند و همان طوری که «بارت» گفته، شعر بی وقفه تولید معنا می‌کند برای آن که آن‌ها را محو کند، شعرهای بالا «خصلتی تولیدگر داشته و توانسته منشاء معناهای جدید باشد و به بیان دیگر شاعر از توان شاعرانگی‌ی بالایی برای نوزایی در حوزه معنا بر خوردار می‌باشد.»

۳-سهم مخاطب

وارش کی خاستی چن تا سطر
بیجیر تر بواره
باد بامو ابرانا دورشین باورد
اسا
بی چتر
بی کرجی
ایتا کول آوازا تاکونم
هه صیقلان ِ روبار ◌
لسمه لسمه
پورد ِ سر ایسم
دریا غرقا بو مالان ِ تذکره-ا ورق زنم

یا کی
آسمان کوتا واوو چش پره-ا هه دور ِشر
ایتا پرچین ِاجار دود توک وارگانم
بازون شم
قاب ِقوروشان ِخابا اورشینم
...
نانم
بلگی بشم
گؤرخانه گؤرا ووینم

"مسعود پورهادی"

ترجمه‌ی فارسی:
باران که می‌خواست چند سطر پایین‌تر ببارد/ باد آمد ابرها را در هم ریخت /حالا / بدون چتر/ بدون قایق / موجی از آواز را تا می‌کنم / نزدیک پل لرزان "رودخانه‌ی صیقلان" می‌ایستم / گذرنامه‌ی ماهیگیران غرق شده را ورق می‌زنم / یا که/ دامنه‌های کوتاه شده‌ی آسمان همین دور و اطراف را / به روی تیرک‌های پرچین می‌آویزم / بعد می‌روم / خواب گوش‌ماهی‌ها را بهم می‌ریزم / .../ نمی‌دانم / شاید بروم / صدای رعد را ببرم

شعر بالا پتانسیل و کشش لازم برای جذب مخاطبان در مشارکت مستمر برای تکمیل و نوشتن سطرهای سپید و نانوشته را دارد. مخاطبانی که دیگر یک مصرف کننده‌ی صرف نیستند و به شکلی جدی و مصمم در تکوین و تکمیل جهان شعری شاعر شرکت می‌جویند و چه بسا به جهانی دور از ذهن و تصور شاعر برسند. در شعر بالا شاعر با اندیشگی و شاعرانگی ناب خویش توانسته در کلیت معنایی، شعر را دستخوش تحول بزرگی بنماید و با ذهنیتی عینی و عینیتی ذهنی به کشف و خلق جهان نابی از شعر برسد و شعر را از چنبره‌ی تنگ تک معنایی به جهانی از معناهای تازه و بدیع رهنمون گردد! چنین شعرهایی هرگز حکم قطعی و نهایی صادر نمی‌کنند و عاری از حتمیت و یقین می‌باشند و مدام در حالتی از تعلیق به هستی و پدیده‌ها به دیده شک می‌نگرند و راه تاویل‌های گوناگون به روی مخاطبان همیشه باز و گشوده است.

۴-تغییر در حوزه‌ی نحو و ساختار

آسمان
اردیبهشت ماه صوبا مانستی
گرد کله آتش
- نرم ِواران ِتابستانا
روخانه آینه نا کولا گیته
دووسی
پیله بوقا عروسی
می سایه
خاچکایه خاچکا
ایتا آه بو
توکه
توکه
سالما آینه نا
گریه کودی
...

(از نگارنده)

ترجمه ی فارسی:
آسمان / چون بامداد اردیبهشت ماه بود / آتش اجاق / به نرمی نرمای باران تابستان / رود / با کوله‌بار آینه‌ها در دوش / می‌دوید / سوی عروسی معبد بزرگ / سایه‌ام / تراش خورده و صاف / آهی بود / قطره /قطره /آیینه‌ها غبارآلود را گریست

جوانا بم
پوست ایگانم
سال
بهار ِکشه تان سکته کونه
سنگ گولا به
روزان بهشت

تی نام
نه مره
هوا ره نفسه...

(شعر از نگارنده)

ترجمه‌ی فارسی:
جوان می‌شوم / پوست می‌اندازم / سال/ در آغوش بهار به خواب می‌رود / سنگ گل می‌شود / روزها، مثل بهشت / نام تو/ نه برای من / برای هوا / نفس است

دو شعر بالا در حوزه ی نحو و ساختار، دستخوش تحولات بنیادی در کلیت زیبا شناختی گشته است. همان طوری که می بینید (آسمان) در شعر اول با تغییر جایگاهش بار نحوی خودش را از دست داده و بار نحوی نوینی برگزیده است. «آسمان که عنصری مکانی است جایگاه مکانی خود را تغییر و خصلتی زمانمند یافته است» و در شعر دوم هم (روزان) که «عنصری زمانی است با تغییر بار نحوی خویش منشی مکانی یافته است.»

۵- جزئی نگری و استفاده از شگردهای داستان و روایت به نفع شعر

لب به لب دوچکانه یید
ساغریسازان
تنگ ِکوچه‌ن
خانه چش پره ان
ناودان ِسرجاکش
کوتران ِباغباغو صدا آیه
چچ بزه سوفالان ِسرا
سیفید ِپیچا
گوریزه سیا پیچا دس
چوبی درچه ن
چوم دوجه یید کس کسا
تازه بوشوسته سنگ ِبست ِسر
کتله صدا دیپیچه
تلار اوتاق ِپنجره پوش
کنار شه ایپیچه
دوتا چوم پرکشید صارایی تان
کورکی دیم ِکول ِسر نیشینید
دیوار انجیل دار ِجا شکم اوساده
فکلاشته اجوران اون ِشین
همه تان سرنج بزه
رنگا درید طاقچه نا دولابچه نا
دران سر کتل بنایید زناکان
حنابندان ِگبه
هنده گول بکاشتیدی
ساغریسازان
تنگ کوچه‌ن ِ
خانه درچه ن

(م. پ. جکتاجی)

ترجمه‌ی فارسی:
لب به لب داده‌اند/ دامنه‌های خانه‌ها/ کوچه‌های تنگ ساغری سازان / از بالای سر ناودآن‌ها / صدای بغبغوی کبوتران می‌آید / بر روی سفال‌های خزه بسته/ گربه‌ی سفید/ از دست گربه‌ی سیاه می‌گریزد/ پنجره‌های چوبی/ به یکدیگر چشم دوخته‌اند/روی سنگ بست شسته شده‌ی خانه/ صدای پای صندل چوبی می‌آید/ گوشه‌ی پرده پنجره‌ی بالایی /اندکی کنار می‌رود/ دو چشم به حیاط خانه پر می‌کشد و / بر رخسار دختر می‌نشیند
دیوار طبله کرده / از درخت انجیر باردار است / آجرهای صیقل داده شده‌اش/ همه رنگ تند آجری خورده‌اند / طاقچه‌ها و دولابچه‌ها را رنگ می‌زنند/ زن‌های محل جلوی درها "کتل" گذاشته نشسته‌اند/ حرف حنابندان است / باز هم گل کاشته‌اند / پنجره‌ی خانه‌های/ کوچه‌های تنگ / ساغری سازان

یکی از مولفه‌ها و شاخصه‌های نوین شعر معاصر، جزیی نگری و پرهیز از کلی گویی می‌باشد . همانطوری که زندگی

در ریز ریز پدیده‌ها و اشیا جریان دارد، در این شعر هم شاعر از کنار کوچک‌ترین و دم دستی‌ترین اشیا، بی تفاوت عبور نمی‌کند و نبض شعر با همین اشیا و پدیده‌های خرد و کوچک می‌زند و شاعر توانسته از این شاخصه‌ی شعری به نحو احسن در شعرش استفاده کند و روایت‌ها هم در این شعر یک روایت نوین شعری می‌باشد که شاعر موفق شده است تصرفات ذهنی و جهان بینی نوین شعری‌اش را به خوبی در این روایت‌ها به تماشا بگذارد و از زبان و لحن‌های فاخر فاصله بگیرد

۶_تغییر در کنش‌ها و روابط بین اشیا و پدیده‌ها

مرا دوخان
اوجور دوخان
کی
نه پنجره بیشتاوه
نه پرچین
مرا دوخان
اوجور کی
گاز بزه سب
پوتارا دوخانه
صندلی، رادوارا

(مسعود پورهادی)

ترجمه‌ی فارسی:
صدایم کن/ آن گونه صدایم کن / که/ نه پنجره بشنود/ نه پرچین/صدایم کن/ آنگونه که/ سیب گاز زده/ مورچه را صدا می‌کند/ صندلی، رهگذر را

اشیا و پدیده‌ها در جهان خارج از شعر، دارای روابط و مناسبات خاصی می‌باشند که سنگ شدگی این روابط در مرور زمان در هاله‌ای از تقدس به قطعیت رسیده است. اما در جهان شعر و در عبور واژه‌ها از فیلتر ذهن پویا و نوجوی شاعر، روابط نوینی در حوزه‌ی کنش‌ها و مناسبات بین اشیا و پدیده‌ها حاصل می‌گردد، به طوری که این به هم ریزی روابط قراردادی در تمام عرصه‌های شعر از تصویر تا آحاد تصویر و همچنین هویت انسانی بخشیدن به اشیا و پدیده‌ها عاری از نگاه سلطه جویانه انسان به طبیعت موجب ظهور روابط نوین و خود جوشی بین اشیا و پدیده‌ها گشته است. در جهان خارج و روابط حاکم بین اشیا و پدیده‌ها باید همیشه مورچه در جست و جوی سیب گاز زده باشد، نه سیب گاز زده در جست و جوی مورچه و همچنین مسافر و رهگذر به دنبال صندلی و نه صندلی در انتظار رهگذر.

فروردین ۸۸
*۸۸(پاراگراف‌های داخل گیومه از حسین رسول زاده)

علی رضا درویش

شعر

عباس گلستانی

معذرت خایم
جه تومام آن کلمه‌آن
کی خوشان جا نی‌نیشتایید
ببخشید مرا
کی دسˇ کف بو نوکودم
جه‌آن سردˇ‌هوا دهانˇ میان
زندگی
یخ بزه
خاستی واز بوکونه بیرون
لمس ببه می انگوشت
کی خابو خیالا
حلقه بوکود
شیمی گردنˇ دور
ده نتانم دس بکشم
جه خودم
کی ایجازه بدام
موش موشته ببه
گازو گیبیل ناجه
بشکفه
میدانˇکش
چه‌قَدَر اوقیانوس بید کلمه‌آن
نهنگ قاتل
دوم زایی
خطان وسط
نتانم
تیجیˇ دندانˇ جیر
نخطه بنم
آخر آن قصه‌یا
ببخشید

ترجمه:
معذرت می‌خواهم
از تمام این کلمه‌ها
که در جای خود ننشسته‌اند
ببخشید مرا
که در کفِ دست
نخواندم
از هوای سرد دهان
زندگی
یخ زده
می‌خواست بیرون بپرد
فلج بشود انگشتم
که رویا را حلقه کرد
بر دور گردن شما
دیگر نمی‌توانم بگذرم از خود
که اجازه دادم
موش
مشت شود
دندان آرزو بشکند
چه‌قدر اقیانوس بودند کلمه‌ها
در میانه‌ی میدان
نهنگ قاتل
دم می‌زد
در وسط سطرها
نمی‌توانم
زیر تیزیِ دندان
در آخر این قصه
نقطه بگذارم
ببخشید

***

محسن آریاپاد

کشکشان‌شُوئنِ رِه

دیشب

شعر، مرا
قلمِ دیفارِ جاَ دَخشارد
پِن‌قدم اوشن‌تر
خو کوئنه تفنگاَ
به مِه سینه فوداشت
اِی‌پِم زنگاربَزِه ساچمه
می بغل‌دستی گوشلاخِ جاَ اویراَ بُ
می ذوقِ زمیناَ، تیجِ گرواز بوخورد
خورسخوان ویریشتم، نیویشتان‌دَرم:
کشکشان‌شُوئنِ رِه
واسی ابراناَ سنگ‌بستاَ کونم
خورشیداَ-
کی اونی‌چومِ سو-
بازی واسی شوئن‌دَره-
دوتاَ ستاره ایسکتِ جاَ هلاچیناَدم
هواچایانِ سر، آبِ چا بزنم
می کولکالاَ-
دارِ تنه بوجوربامو لانتی‌کولا، وازاَ کونه
"مریخ"، بَبَه قلمدان
"مشتری"، می‌دفتراَ بَداره
شعرِ تفنگ،
می‌سینه‌یاَ فونداره...

برگردان:

برای کهکشان رفتن

دیشب/ شعر، مرا/ به دیوارِ قلم کوبید/ پنج قدم آن‌طرف‌تر-/ تفنگِ کهنه‌اش را/ به سینه‌ام شلیک کرد/ یک مشت ساچمه‌ی زنگ زده/ از دور و برِ گوشِ بغل‌دستی‌ام، گم شد/ به زمینِ ذوق‌ام، بیلِ تیز خورد/ صبح برخاستم دارم می‌نویسم:/ برای کهکشان رفتن-/ باید ابرها را سنگ‌فرش کنم/ خورشید را که دیدِ چشم‌اش/ برای بازی، دارد از بین می‌رود-/ از قیّمِ دو ستاره، تاب بدهم/ به روی چاه‌های هوایی، چاهِ آب بزنم/ پیچیدگی‌ام را-/ قارچِ روییده بر تنه‌ی درخت، باز کند/ "مریخ"، قلمدان شود/ "مشتری"، دفترم را نگهدارد/ تفنگِ شعر-/ سینه‌ام را شلیک نکند...

***

حسین طوّافی (ح. ط. لاهیجی)

(گیلکیِ رشتی)

تی خاندگی
جه کویتا لوله ما ایه؟

هیزارتا آفتابا زم به سر بوکود
بازون، نسیم اوراور' امره دورابوست

تی خاندگی
بوگو کیی کویتا تور'وا مره
تی تی بینیشته دارانا بزه و لُختا کود
کیی هرته کوچه کیی تی رایا شه
دوسته بون
کیی هرته اولکایا کی وا زنه
چور

بوگو کیی کویتا گیله وا مره ایه تی خاندگی
یا کویتا دیلحزین' شاعرا واگیرانه
تا تی بولند' نام امره وافرازه
به تاسیان بینیشته لخت' چاکانا

بوگو کیی کویتا چو مره ، ایجانایی ، واگیرانه امی بوسُخته باورا ؟

زمستانا به جان کشم
هچین بمرده آتشم
امی جه سودکفته اسبان' سمندی خاب
جه کویتا ابراکش اومید' لچچه گی
واسی واهیلا به ؟

بوگو تی خاندگی کویا اویرابوست
کیی تینتاری
خو بیژ' لشگر فوتورکانه
تا وشتنا ظریف ' دستیلیف، اسیرا به
اوخان کوشان' کوکلا میان

بوگو تی خاندگی
کویا به پستایی دره؟
یا کویتا کوله کش
جه بی نشانی یان
خبر داره

واگردان فارسی:

صدای تو از کدام نیستان می‌آید؟

هزاران آفتاب را بی قرار کرد
سپس، با خرامِ نسیم، دور شد

صدای تو
بگو که با کدام توفان-باد
بر درختان به شکوفه نشسته کوفت و آن‌ها را برهنه ساخت
چنان که هر کوچه، که به راه تو می‌رود
بن بست
و هر سامان که دم نفسش را به آن می‌زند را
بی حاصل می‌سازد

بگو نام تو با کدام باد موافق می‌آید
یا کدام شاعر دلسوخته را شعله‌ور می‌کند
تا نام بلند تو را
پناهِ دشت‌های به دلتنگی نشسته‌ی برهنه کند

بگو که با کدام هیمه، یگانه و در اتحاد، باور سوخته‌ی‌مان
را شعله‌ور می‌سازد؟

زمستان را به جان می‌کشم
چون آتشی مرده‌ام
خواب سیمانیِ اسب‌های بی اشتیاق ما
با کدامین قله‌ی ابردامنِ امید
به اضطراب خواهد افتاد؟

بگو صدای تو کجا گم شده است
که ظلمات
لشکر حرامیان‌اش را تازانده است
تا دستمال ظریف رقص
اسیر انجمن صدا کشان شود

بگو صدای تو کجا ذخیره‌ی روز مبادا شده؟
و یا کدام دریا
از بی نشانی‌ها
خبر دارد

***

مهنوش سمامی

چن گرش یالمنگ ،خو پا'چیکˇسر
کو سرˇ جی
سر و گوش،آو بدآ

چنتی سوزˇ ولگؤن دارˇ سر
مؤقوفا'بؤن
کو، دارؤنˇ ریوش بدآ

خو ، رو نشؤن ندآ ،گه ندآ

تو، الیف بی کوله

برگردان:
رنگین کمان
چندین بار
از بالای کوه

سرک کشید
به کند و کاو
چقدر برگ‌های سبز، بالای دار
مردند
کوه، جنگل را تکان داد
به هیچ وجه، رخ، نشان ندادی
تو، الف بی کلاه

***

هوشنگ عباسی

مره به یاد باور
مره به یاد باور
گول ˇ تی تی
بدا جه خاطرا نشم
او وختی کی تی مهربانی وأرز آیه
برنج ˇ گوشه سورخابه
زیمین و آسمان شبق زنه
او وختی فیویچه همه تا خانه یا- جوکول ˇ بو
مره به یاد بآور.
او وختی بولبولان تی تسکه دیله ره
ایتا دو تا دهن خانید
زواله زلزله
خو سازا کوک کونه
تی دردا اون دانه
جه تنهایی بیرون آیی
او وختی کی-

تی دیم ˇ کول ˇ ارسو خط تودِ
تی ول بیگفته دیل هونکابه
او وختی عاشیقان همه تی ورجه
سوجده شید
تی ره
نماز ˇ عشق خانید
پره پره تی تی- تی شیربها
تو رو سیفید
او وخت مرا به یاد باور
او وختی که جه تنگ ˇ جا
جه سینه دیل خایه بیرون بایه
او وختی توقایان تی تی زنه
ای جرگه بوله راستا به
لبان ˇ جا هیزار هیزار تا خنده
اوشکوفه.
او وختی کی دو تا ستاره
کشکشان مئن به هم رسید
باهاره بو آیه
مره به یاد باور
بدا جه خاطرا نشم.

برگردان:

مرا به یاد بیاور
مرا به یاد بیاور
شکوفهٔ گل
بگذار ز یادت نروم
آنگاه که مهربانی به بار می‌نشیند
خوشهٔ برنج رنگ می‌گیرد
پرتوی از نور در زمین و آسمان می‌تابد
آنگاه که در همهٔ خانه‌ها بوی برنج سبز می‌پیچد
مرا به یاد بیاور
آنگه که مرغان (بلبل‌ها) برای دل تنهای تو
آواز سر می‌دهند
زنجره
بر ساز خود می‌دمد
با تو همدلی می‌کند
از تنهایی بیرون می‌آیی
آنگاه که بر گونه‌های تو اشک جاری می‌شود
دل شعله گرفته‌ات خنک می‌شود
آنگاه که عاشقان در برابرت
سجده می‌کنند
برای تو

نماز عشق می‌خوانند
شیربهای تو، انبانی از شکوفه
تو رو سفید
آنگاه مرا به یاد بیاور
آنگاه که از جای تنگ
دل به پرواز درمی‌آید
آنگاه که عاشقانه‌ها به شکوفه می‌نشینند
جرگه‌ای بوته برمی‌خیزد
بر لب‌ها
هزاران خنده به بار می‌نشیند
آنگاه که دو ستاره
در کهکشان به هم می‌رسند
بوی بهار می‌آید
مرا به یاد بیاور
بگذار از یادت نرم

***

انسی خسروی

تابوستون
رادواره
یه چیکال شعر
اونه پسی
می میداده
پئیزه شعرونه
بتاشتم

برگردان:
تابستان
درگذر است
یک کف دست شعر
پشت سرش
مدادم را
برای شعرهای پاییزی
تراشیده‌ام

***

پیلو پیئر
بی فیلترسیگارکَشه
پئرفیلتردار
روزنؤمه خؤنه
زاک اما
خومشخه
خطه سرنیویسه
نه یه حرف جیر
نه یه حرف جئور

برگردان:

پدربزرگ سیگار بدون فیلتر
می‌کشد
پدر روزنامه‌های فیلتردار می‌خواند
کودک اما
مشقش را سرخط می‌نویسد
نه یک حرف بالا
نه یک حرف پایین

***

الهام کیانپور

شوروم سایه به سایه
سوسو زنم
تامِ جولفِ مئن
آفتاب
راشی‌مره
جوخوس‌بازی دره
صب کی بایه
می چومِ جومجومه
ابرِ پوشت واسوجه...

برگردان:

سایه به سایه‌ی مه/ سوسو می‌زنم/ میان سکوت عمیق/ آفتاب/ با جاده/ قایم‌باشک بازی می‌کند/ صبح که بیاید/ خیال‌بافی‌های چشمم/ پشت ابر/ بخار می‌شود (از بین می‌رود)

***

ارسو فوکوده فردا
صُب رافا
آمی سهم
اویر عمر

واگردان :

درانتظار بامداد
اشک ریخته است فردا
سهم ما
عمرگمشده

***

لیلاپورکریمی

نیشانم
جوم جوما
شراب مره.
دست ویگیر مرأ
می دهن لقه رفق
بوسوخته توقایی ره
خورشید،
شب سوزنه مره فرقی نره
نوا ترسانن مرا
آتش جا
تو می ول بیگیفته خنده یا
فو نوا زئن
هو نوا زئن
می دیل دله میان
ایتا دونیا بوتوراسته روشینی رقصا درید
نتانم جیگا بدم
باد می بوکون گبانا
کوگا به کوگا
سرأ دأ.
بیشتاوستم کی خودا
خاستی خو ناما واگردأنه
بنه...
"لیلا"
هه...
دست ویگیر مرا رفق
دست ویگیر...

برگردان:

واهمه‌هایم را/ کنار شراب/ می‌نشانم
دست بکش از من/ دهان من لق است رفیق/سوخته است برای عاشقی
خورشید/ با کرم شبتاب تفاوتی ندارد
من را نترسان/ از اتش
تو خنده‌های شعله‌ور شده‌ام را/ فوت نکن/ هوا ندمان به ان/ در دورن دلم/ دنیایی از روشنی‌های رمیده در حال رقص‌اند
نمی‌توانم پنهان کنم/ باد / حرف‌های بو دارم را/ سرایت داده است/ ابادی به ابادی
شنیدم که خدا/ می‌خواست نامش را عوض کند/ (می‌خواست) بگذارد.../ لیلا...
هه...
دست بکش از من رفیق/ دست بکش...

***

سوک ایسا ارسو
نوبری جیجا ره
تؤؤ خوره آزادی
روسوایی چان پسِ سر.
دس فارس نیه سو
اما

دیلا دکفته

برگردان

تیز ایستاده است / برای زخمی تازه.
می‌چرخد آزادی/برشانه‌های رسوایی.
روشنی در دسترس نیست
اما
بر دل افتاده است.

***

فریبرز علی نژاد

تی چومه دَوَدی
کی نیدینی
تی گوشأ گیری
کی اوخانأ نیشناوی

دسان ... دسان
أمی توشکه بزه دسان مرأ
چی کونی؟!!

برگردان:

چشمت را می‌بندی
که نبینی
گوشت را می‌گیری
که صدا را نشنوی

دست‌ها ... دست‌ها
با دستان به هم گره خورده ما!!
چه می‌کنی؟

***

مهتاب میرقاسمی

می چشمِ چالِ می‌یَنِ
نیا کن!
چپرِ دیم
تالو شانِ می‌یَن
زردِ مِلیجه تِنا نیشته...

برگردان:

به گودی چشم‌هایم
نگاه کن!
کنار پرچین
میان خارها
گنجشککی تنها نشسته...

***

مسعود پورهادی

وارش هه تو واره
واره
وؤره
را سره ایسکایا
سیرک ِیاق ِ اسبانا
درچه پوشت
بپا ایسا سورخ ِ پاپو گئشه ا کا.

خوبه د ِ
خاطره ای ناری.

واره
ایس نوکونه
روز
- وارش ِلا
وارش
روز ِ لا
ساعت چند ِجا کارکونه؟

شریرما ال عطش زواله یه
خاک دهن واکود
دریا کونده پسازه
شاملو شعران ِ کلاچ
کولهتا
اوخان دگاد.
وارشی/کی/ایبچه اوشین تر واره/جیگا بوخورده زوره هایالا
چیک چئنا/سرا د ِ/بوله بزند/ سنگ ِ بستانا/اسفالتا.

ایی کشه ول
راوه کونه
وارش ِچپر پوشت.

وارش هه تو واره.

***

ترجمه فارسی:

باران هم‌چنان می‌بارد
می‌بارد
می‌رؤبد
ایستگاه سر ِ راه را
اسب‌های سرکش ِ سیرک را
عروسک ِ سرخ پوش بپا ایستاده در پشت پنجره را.

خوب است دیگر
خاطره‌ای نداری.

می‌بارد
نمی‌ایستد
روز در
-باران
باران در
-روز
ساعت چند است؟

نیمروز گرم ِماه شهریور است
خاک دهن گشوده است
دریا تنه درخت پس می‌زند
کلاغ ِ شعر ِ شاملو
پژواک در کوهستان‌ها می‌اندازد.
بارانی/ که/کمی انسوتر می‌بارد/انرژی ِ پنهان ِچیزهای سرگردان را/رها می‌کند/ (که) شخم بزنند/سنگ فرش‌ها را/ اسفالت را.

آغوشی از شعله آتش
سرازیر می‌شود
پشت ِپر چین ِ باران

باران هم‌چنان می‌بارد.

فریده صفرنژاد

لاغر نُبو،
لاغرا بوست
لاغرا کودید
لاغرتر جه آفریقایانَ گوشنگی

قشنگ بو،
تاج و تختَ کاترین مانستن
قدیمی بو
جه مسیح
جه هند ادیان
جه چین دیوار

درد ببوست
بکلاشتید،
اونی تاریخَ اُستخانا

لقد بزائید
خاکا
سیلی بزائید اونی کتابا
حیف،
سوز بو
سوزَ نام
پور، جه کوه هنگامه
پور، جه طلایی تن
مرز بو
اوشانترانَ مرز
سورخ تپه ببوست
سورخ جنگ
دمختید
دستانا
پایان، کوتا، درازا بوستید
فوکولانَ دمختید
هانی
بی فکولیم

بی رخت
بی پول
اتارَ بدبختی دراز
فو بزاییم،
خانه چراغا
راقا
زین بکودیم، مملکتانَ رِه خوشبختی،

فادائیم
فادائید
ببردید
ببردَد
برید
ناورید
ناورید
بی بُرج
بی ستون
سرپا ایسائیم
اوشان،
هانی، شاخَ آفریقا یا تماشا دَرید.

واگردان:
ضعیف نبود
لاغرشد
ضعیف‌اش کردند
لاغرتر از گرسنگی آفریقا شد
زیبا بود
مانند تاج پادشاهی کاترین
قدمت داشت
بیشتر از مسیح
از ادیان هند
از دیوار چین
درد شد
تراشیدند
استخوان تاریخش را
لگلد مال کردند

خاک را،
سیلی بر کتابش زدند
افسوس،
سرسبز بود
نامش سبز
پر از هیبت کوه
پر از تنَ طلایی
مرز بود
مرز، دورترها
تپه‌ای سرخ شد
جنگ سرخ
لگد کردند دست‌ها را
کوتاه بلند شدند پاها
کراوت‌ها را زیر پا گذاشتند
باز هم،
بدون کراواتیم
بدون لباس
بدون پول
طناب بدبختی دراز شد
فوت کردیم،
روشنایی خانه را
راه را
زین بستیم،
خوشبختی را ممالک دیگر،
دادیم،
دادید،
بردند،
دارند می‌برند،
می‌برند
نمی‌آورند
نمی‌آورند
بدون بُرج
بدون ستون
باز هم سرپا ایستاده‌ایم
اما باز هم،
آن‌ها تماشا می‌کنند شاخ آفریقا را.

فرشته جوزی

رحیم چراغی

دلقک‌ها
و بازندگان

به دوستان دور و نزدیک‌ام:
دکتر علی‌رضا نیکویی و دکتر سینا جهان‌دیده

کسی پشت پنجره ایستاده
کسی در کوچه...

که بود؟
که بازی را
تماشایی
آغاز کرد!

□□□

ما
مغلوبِ بازندگان و دلقک‌ها...

□□□

یکی
ایستاده در تاریکی
فرا رسیدن فردا را
سرگرمِ پرس‌وجو ست

گنجشکان
در صدای پای تاریکی
بیدار می‌خوابند
بیدار
تا بامداد
خوابِ شب
عمیق‌تر گردد

جیرجیرک‌ها
انگل‌ها
یکا یک
لابه‌لای خواب
پنهان می‌گردند
درخت‌ها
هذیان می‌گویند
زمین
لرزش دست و دل‌اش را
مرور می‌کند
پنجره
زهره‌ترک
در تکانی ناگهانی به خود می‌آید

و فریاد...
خاموشی گُزیده
در پریشانیِ تاریکی
در اعماقِ وجودِ یکی
بریده بریده نفس می‌کشد

□□□

یکی
غریبانه می‌خواند
در چشم به‌راهی

انتظار کشیدن در انتظارِ خود دیر می‌رسد
درگیر می‌شود در مرزِ بازی پیر می‌رسد

□□□

یکی
روز بازار
جار می‌زد و
در راه بود

هنوز تحریرِ جار در بازارِ قدیمی جاری است

یکی
از ریموت تا سکوریت
با کارت‌خوان
بازار را
ایستاده می‌پوید

خانه‌ی گالی‌پوش
با غمِ غربت‌اش
در پیچاپیچِ آذرخش
زیرِ هق‌هقِ باران
اشک می‌ریزد

انتظار کشیدن در انتظارِ خود دیر می‌رسد
درگیر می‌شود در مرزِ عاشقی پیر می‌رسد

□□□

سایه‌ها
در گذرگاهِ بازارِ قدیمی
بر علف‌های پاخورده و خوابیده
قایم‌باشک می‌کنند
۱،۲،۳،۴،...،۹ ،۱۰
پنهان شدی؟

بازی
سایه را می‌کاود
کوچه
پنجره را
پنجره
پرده را
خیابان
راه زیستن را پیش می‌گیرد
آپارتمان
زیبایی را
به تماشا می‌گذارد
گذرِ انتظار
فراوان
به رویاهایش برازندگی می‌بخشد

کسی غمِ غربت‌اش را
در آشفتگیِ صفحه‌ی موبایل
مرور می‌کند

دلقکی
در ابتدای عصرِ خویش پیر می‌شود

بازنده‌ای
در انتهای کوچه‌ای بن‌بست
پایان می‌یابد

پنجره
پنهانی
آرزو / حسرتِ چشمانِ یکی را
به کوچه داده است

□□□

سایه
وجود آدمی را بر می‌گیرد و بر تن می‌کند
زمین می‌خورد

دلقک‌ها
و بازندگان...

پژواک
سرگردان
می‌پوید.
سایه
وجودِ آدمی را به تن می‌کند

مجنون می‌گردد.
بازی
جان می‌گیرد.
خواب
در نورِ چراغِ خودرو
دمر
بیداری می‌کشد.
یکی کوچه را می‌کاود
یکی دیدارت را
پُشت پنجره
آه می‌کشد.
چه کسی؟
ازدحامِ سکوت را
در چشم‌انداز پنجره
تلوتلو
می‌پوید

□□□

کَف
در عصرِ دلقک‌ها
غُل‌غُل می‌کند

گنجشک‌ها اگزازپام می‌خواهند تا بخوابند
درخت اگزازپام می‌خواهد
خواب اگزازپام

غمِ غربتِ غمناکِ ماه
در آسمان
فرو شده،
تیرکِ برق
با آفتابِ پریده‌رنگ‌اش بر دوش
در نورِ چراغِ خودرو
در زمین
فرو کرده

انتظار کشیدن در انتظارِ خود دیر رسید
درگیر شد به تماشای دلقک پیر رسید

□□□

خیابان در تلاشی مضاعف
غمِ غربت‌اش را
بر می‌گیرد وسط می‌گذارد می‌بازد
قیمت این خانه
در شهرِ بازندگان
خانه‌ی پُر...

این خانه
دست‌کم
یک هال خنده‌ی جادار دارد

کوچه
یک دست بازی را
باخت!
یک دست بازی را باخته‌ایم
یکی پُشتِ پنجره
یکی در کوچه

---

*ـــ از کتاب در دست انتشارِ
مجموعه اشعار رحیم چراغی، دفتر یازدهم: عصر دلقک‌ها (ماسکان, فَنه)، نشر گیلگان، ۱۴۰۰.

متن گیلکی:

ماسکان و دباختان

دوکتَر علی‌رضا نیکویی
با دوکتَر سینا جهان‌دیده
می وَر و، دورشَر ریفِقان' ره

ای‌نفر پنجره پوشت ایسا
ای‌نفر کوچه جا...

کی؟
بازی‌یا
تامَشایی
سَر دوکود!

□□□

اَمان
دباختان و ماسکان' دباخته...

□□□

ای‌نفر
تاریکی ایسا
واورس واورس کونِه
فردا آمُونِه

تاریکی پاصدا جا
چی‌چی‌نِن
بیدار خوسیدی
بیدار
تا صوادَم
شب
واخابا شه
جیک
آجیک
ایتا ایتا
خاب, درز,لا
جوخوسیدی
دار
هَفرا گِه
زیمین
دُوره کونِه خو دس' دیل' پَرکَشا
پنجره
زاهله‌تَرَک
دپَرکِه

ای‌نفر' جان' جولفانی
تاریکی دُرشنایی جا
ایجگره...
تام‌توما زِه
نَفَس... نَفَس... زنِه

□□□

ای‌نفر
غریبی خانِه
رافایی

رافایی خو رافا دیر فارسِه
مرافا گیرِه بازی سامانسَر پیر فارسِه

□□□

ای‌نفر
بازار روز
هَرای مَره
را دوبو

حَلِه گورابا هَرایه گَرّه دره

ای‌نفر
جی ریموت تا سکوریت
کارت‌خان' مَره

بازارا
پا ایسابُو مَجِه

کولوشی خانه
تاسیانا
گُرخانه دگرد' جا
وارش' ونگ' جیر
اَرسو فوکونِه

رافایی خو رافا دیر فارسِه
مرافا گیرِه توقا سامانسَر پیر فارسِه

□□□

گوراب' چَر
پا بوخُورده علفان' سَر
سایه‌ان
جوخوس‌بازِه درید
۱،۲،۳،۴،...،۹ ،۱۰
جوخوفتی؟

بازی
سایه‌ا وامَجِه
کوچه
پنجره‌ا
پنجره
پرده‌ا
خیابان
زیوستن' رایا پیشا گیرِه
آپارتمان
جوانی‌یا
تامَشا نیهِه
رافایی چَر
چندر
خو خاب'خیال' رِه نومود دارِه

ای‌نفر خو تاسیانی‌یا
موبایل' دُرشنایی جا
دُوره کونِه

ایتا ماسکا
خو فَنه‌ا سَردوکوده دونوکوده پیرا بِه

ایتا دباخته
ایتا بن‌بست' کوچه تا
توماما بِه

پنجره
قاچانا
ای‌نفر' چوم' ناجه‌ا
کوچه‌ا فادا

□□□

سایه
آدم' جانا ویگیرِه دوکونِه
زیمین خُورِه

ماسکان
با دباختان...

دوخاندش
هایالای
گَردِه.
سایه
جانا تَنازِه
تورا بِه.
بازی
واج اَیِه.
ماشین' چراغ‌سو
خاب
فوگوردسته

بیداری کَشِه.

ای‌نفر کوچه‌ا فاموجِه
ای‌نفر تی دئنا
پنجره پوشت
ناجه کَشِه.
کی؟
تام' شولوغی‌یا
پنجره چوم‌دکَف
گَراگَری
مَجِه

□□□

ماسکان' فَنه
کِخ
پَلَخ‌پَلَخا دره

چی‌چی‌نِن ایگزازپام خایید بوخوسید
دار ایگزازپام خایِه
خاب ایگزازپام

ما تَسکی تاسیانی
آسَمانا
فوزِه‌نا
شَلَمان
خو کَر'آفتابا کولا گیفته
ماشین' چراغ‌سو
جَزِه

رافایی خو رافا دیر فارسِه
مرافا بیگیفت ماسکا تامَشا پیر فارسِه

□□□

خیابان چَکامَکی
خو تاسیانی‌یا
ویگیرِه وسط نیهِه دبازِه

اَ خانه پول
دباختان' شهر
پیلِه دیپچار...

اَ خانه
ناقَلَن
ایتا سالُون خانده دارِه پَرّان

کوچه
بازی‌یا
ای‌دس دباخته!
ای‌دس بازی‌یا دباختیمی
ای‌نفر پنجره پوشت
ای‌نفر کوچه جا

۱۳۹۷/۱۰/۷

پیمان نوری

لنگه به لنگه

چره دورشین ناوریم
وقتی دارانِ شکم ورم بآورده یه
دریا گوشا آب بوشو
چره دورشین ناوریم
وقتی لابدان
امی رختخابِ مئن هلاچین
دَوَده
من منم
بوز بوزِها
همدیلی پوردانا
تاک
تاک
ای
گا
نه
آفتابا موران زنه
شال آیه جالِ میان بست نیشینه
تنگامه تاگولی چاله
امرا فَوَرده هنده
امی دیل لنگه به لنگه یه
دوم به دوم
تاریکیِ بادبان دَوَدیم
پنجره نِ خطا هیچ کی نخانه
من ایتا فورسسه فاکون
توایتا فچرخسه پورد
چره دورشین ناوریم
توتانی آینه بیبی
من
آتشا وئر بزنم
تاریکی کلماجینه
نیدینی
سنگ و دار و هوایا
گولیا دره

برگردان
چرا بهم نریزیم
وقتی درختان زخمی و
دریا چیزی نمی‌شنود
چرا بهم نریزیم
وقتی
عنکبوت در بسترمان
می‌تند
خودخواهی‌ها
یک به یک
پل‌های همدلی را فرو می‌ریزد
آفتاب زنگار زده
شغال
درلانه‌ی مرغان بست نشسته
تا گلو درگرداب فرورفته‌ایم
دل‌های‌مان جدا جدا
پشت هم تاریکی را
بادبان می‌بندیم
با روشنی بیگانه ایم
من هشتی‌ای فروریخته
تو پلی ویران
چرا بهم نریزیم
تو می‌توانی آینه باشی
من از آتش بگذرم
تاریکی کرم خورده و پوسیده است
نمی‌بینی
در سنگ و درخت و هوا
غوغا بپاست
***

ایسامه
نه سنگمه
نه کوه

آدمم
نه گندم بوخوردم
نه سئب
بهشتا بنام آرزومندانه
جهنم نیشتمه
خودا سایه جیر

برگردان:
هستم
نه سنگم
نه کوه
آدمم
نه گندم خوردم
نه سیب
بهشت را گذاشتم برای
آرزومندانش
جهنم نشسته‌ام
زیر سایه خدا

***
آفتابِ زالِ میان
تی نام سایه بانه
تی یاد
اردیبهشت ماه ردّه

ترجمه:
درآفتاب نیمروز تابستان
نامت سایه‌بان و
یادت
نم‌نم باران
اردیبهشت ماه

***

باغانا
آینه بکاشتیم
آسمان
آفتاب پیشانی تان
بینیویشت
تاریکی خون
امی گردن دکفت

واگردان:
درباغ‌ها
روشنی افشاندیم
آسمان
برپیشانی‌ی آفتاب
نوشت
خون تاریکی
بر گردن‌مان افتاد

عباس گلستانی

رقص استعاره در"آینه ترا نیویشتن دره" از: پیمان نوری

شعر، محصول برجسته شدن زبان است، این که مفهومی به نثر گفته شود یا نظم و یا به گونه‌ای دیگر که زبان برجستگی خود را به شیوه‌ای دلپذیر بیان کند، تفاوت نمایش خود را در صورت یا فرم نشان می‌دهد. در این جاست که به تاکید می‌توان گفت؛ شعر، گونه‌ای از شکل برجستهٔ زبان است که با چگونگی ارائهٔ خود، مخاطب را جذب کرده و او را به سمت مفهومی که در خود پنهان دارد، هدایت می‌کند. به همین دلیل مجموعه شعر گیلکیِ « آینه ترا نیویشتن دره» در حوزهٔ شعر قرار می‌گیرد، نه به صرف این که چون مؤلف و یا ناشر کتاب گفته است، نه، بلکه خود متن، بنابرگواهیِ عملکرد خود در خویش، خود را در حوزهٔ شعر قرار می‌دهد. چیرگیِ تخیل بر اندیشه، غالب بودن

احساس بر تعقل، بیان مفهوم در تن سازه‌های شعری و یا به عبارتی هنری، شعر را از شعار و زبان نرم دور می‌کند؛ از این پنجره وارد این کتاب می‌شویم:
نرم وُ نازک/ هاتو تی چوم / مرا تا ورق بزه / نفهمستم / کی بکانده / می دیل میان / تی ناما (ص۱۳۲) یا : تا می دیل سیل وارشه / تی چوم گرم خنده / افتابه / هیزارتا پورد دوسته به (ص ۱۲۶)

پیمان نوری، شاعری که به سبب داشتن درکی زیباشناسانه از هستی و اشیاء پیرامون خود و همچنین تخیلی باز به فراخیِ طبیعت زیبای گیلان، در اشعار خود، میان اشیاء و مفاهیم تعادلی را بر می‌گزیند که مفاهیم در برجستگیِ زبان گم نشود تا خواننده از خوانش شعرهای او لذت ببرد، به همین دلیل، خاستگاه آفرینش شعرهای او در سه پایهٔ عشق، طبیعت و جامعه قرار می‌گیرد و گاه در یک ارتباط ارگانیک هر سه عنصر هستی شناختی فوق را در بر می‌گیرد و با همین نگاه، اشعار او در این مجموعه در سه گروه عاشقانه، ستایش از طبیعت و شعر اجتماعی جای می‌گیرد. از گروه عاشقانه، دو شعر فوق، مثال این گروه است. از گروه دوم، به شعر " بهشت" ص۳۰ توجه کنید : مانمه/ می نفس ایسه / بهشته / می میان رقصا دره/ شایدم / ایتا تیکه اردیبهشت/ نه / کی بوگفته / انهمه اتشا وا تابارم . و یا از گروه اجتماعی، شعر زیر را بخوانید : اَسمان نه / زمین نه / تنها / پرنده اتفاق دکفه / هیزار هیزار / دریا / ستاره / ماه/ ها اتفاق کشه تان / خاب رنگ / تی تی کونه / ول گیره / نیویسه / جهان ایتا نیگایه / جاده جاده کهنه پوردان / گاره سری خانیدی / فاصله نه / ویریز / دیچین / تازه پلا نا / سیفید حرفان مرا / پورد ایتا فاصله یه... (ص۵۴)

پیمان نوری با توجه به تاریخ شعر گیلک، جزء گروه شاعران دورهٔ چهارم(۱) شعر گیلک قرار می‌گیرد، یعنی دوره ای که شاعر در کنار تولید ژانرهای متفاوت دوره های قبل، اشعار خود را به صورت شعر آزاد ارائه می دهد. البته ارائه ای از نوع خلاقیت مدرن در شعر گیلکی، انتخاب واژه، ساخت استعاره و چینش کلمات نشانه‌های این ابتکار در اشعار او هستند. اما آیا معجزه‌ای رخ داده است؟! طبیعی‌ست که نه، چرا که بررسیِ ویژگی‌های زبان گیلگی در موقعیت چه تاریخی و چه اکنونی، فرصت پرواز را از شاعران سلب کرده است، بنابراین، خلاقیت‌ها بیشتر از توان فردی شاعر است که بر پایهٔ موقعیت‌های ضعیف و شکنندهٔ شرایط عمومی خود را بروز می‌دهد و این نیز خود تحت تاثیر تحول و دگرگونی‌های شعر فارسی می‌باشد که آن هم خود بیشتر مصرف کننده بوده است تا تولید کننده، از افاعیل عرب در شعر کلاسیک گرفته تا تاثیر شعر آزاد و سپید اروپا و رمانتیسیسم فرانسه بر روی نیما و غیره سبب شد تا شاعران بزرگ ما با خلاقیت فردیِ خود شعر ایران را رو به تحول به پیش ببرند و به همین دلیل رودکی پدر شعر فارسی و نیما پدر شعر نوی ایران لقب گرفته‌اند و این نوآوری‌ها هم تا کنون بیشتر در دو حوزه روی داده است؛ یکی در صورت و ساخت شعر که نیما رعایت اصل سنتی طولیِ مصراع‌ها را کنار گذاشت و یکی دیگر در حوزهٔ معنا و جهان بینی که حال و هوای فکری جدیدی وارد شعر می‌کنند، از ملک‌الشعرای بهار گرفته تا اخوان ثالث و فروغ و شاملو و دیگران که در این میدان ابتکار به خرج دادند. اما تغییر در فرم شعر کار ساده‌ای نیست و هر چند صد سال یک بار اتفاق می‌افتد ولی در دومی شاهد تحولات ماندگار و بیشتری تا کنون بوده‌ایم. شعر گیلان نیز به دور از تحولات شعر ایران نبوده و شاعران بومی منطقه را تحت تاثیر قرار داده است از جمله پیمان نوری که با این مجموعه شعر گیلکیِ خود نشان داد که توانست از تجارب جهانی و ایرانی شعر بهره ببرد و توانائی‌های خود را به رخ بکشد، مثلا، پیمان از این استعداد برخوردار بوده که با تکیه بر جهان بینیِ ویژهٔ خود با ایجاد دنیایی نو در ارتباط با هستی و اشیاء پیرامون خود تلاش کند در اشعار خود دست به تولید استعاره‌هایی بزند که در شعر آزاد گیلکی اگر بی نظیر نباشد حتما کم نظیر است و می‌توان این خلاقیت او را در هر سه گروه از سروده‌های او به فراوانی شاهد بود. مثلا به این استعاره‌ها توجه کنید: «افتاب، دریا جیب دره» ص۴۴، «ایتا تیکه اردیبهشت» ص۳۰، «هوا پیرهن بکنده ص»۱۴، «اینه ترا نیوشتن دره» ص۱۲۸، «سیفیدی / ابوشکا جا / خوپیران پره/ فلاکانه/ گیلکان دودی خانه/ کله میان» ص۱۰۶، «خانه، آواز خانه / شهر، رقص کونه / آسمان پرا گیره» ص۱۰۰، «تنگامه / خوب / خوشاخا بتاشت» ص۸۶، «ساعت / امی جان کنشه / قدم زنه» ص۶۴،

این استعاره‌ها نشان می‌دهد که شاعر چگونه جهان بینیِ خود را با تاثیر گذاری از نوع روان شناختی بر ذهن خواننده، القا کرده، حرف خود را می‌زند و با همین تاثیر مخاطب خود را، بدون این که روایتی از نوع صریح و مستقیم داشته باشد از جهان تخیل به دنیای واقعی سوق می‌دهد، و چالش زندگی با جهان زیست در موقعیت فعلی را به او می‌نمایاند، بدون این‌که این استعاره‌ها، شعر و شاعر را در موقعیت فعلی میخکوب کند و خواننده را مصلوب، تسلیم تاریخ نماید. به کارکرد استعارهٔ «دس وُ پا دُوستان دره» در شعر «واپرس» در ص۷۴ توجه کنید: خیابان خیابان / تا / چوم کارکونه/ هیزارتا هیزارتا / دس وُ پا دُوستان دره / واپرسی، دپرسی نیه / دوخانی، اوخانی ننا / بمانستمه / شاید / خوفتمه / ایا / هیچکی، هیچکیا نشناسه!

یک شعر جامعه شناختی، غریب بودن انسان در میان آشنایان، توصیف یک موقعیت زیستی که با استعارهٔ «دس وُ پا دُوستان دره» انسان الینه شده را در یک جامعه مدرن نشان می‌دهد.

امتیاز دیگر این مجموعه در استفاده از استعاره، نمایش تنش در همان استعاره‌هاست و پیمان در این مورد نیز موفق عمل کرده است و به خصوص این که چون، شاعر این مجموعه یک شاعر نوپرداز است استعاره‌ها بیشتر از نوع "«استعارهٔ تبعیه» است تا «اصلیه»، استعاره‌ای که بر محور فعل شکل می‌گیرد تا اسم. مثلا در شعر ص۱۴ با عنوان«کوگا»، استعارهٔ «هوا پیرهن بکنده» از نوع تبعیه است که در این شعر، تنشی را به زیبایی نمایش می‌دهد. هوایی که به صورت نامرئی تمام فضا را پوشش می‌دهد، چه اتفاقی افتاده است که حالا خود، عریان و پیراهن درآورده است. و یا استعارهٔ تبعیهٔ «جه آدم بوسن / ترسمه» (ص۶۸) یک تنش قابل تامل در بطن خود دارد، مگر شاعر، خود یک انسان بالغ نیست؟! پس چطور از آدم شدن می‌ترسد، استعاره از یک تنشی حرف می‌زند که بین هستن و شدن در جریان است. همین استعاره است که شعر را از نگاه هرمنوتیک در حوزهٔ تاویل تعریف می‌کند و به ظرفیت شعر در چند معنایی بودن آن پی می‌برد. و به کمک همین استعاره‌هاست که شعر را به درختی شبیه می‌کند تا ما در ابتدا بخشی از درخت را بینیم که روبروی ما است، اما تنش استعاره ما را به دور درخت که همان شعر باشد می‌چرخاند تا به کشف جوانب دیگر آن نائل شویم. پس این اشعار همان چیزی را نمی‌گوید که نوشته شده است، چیزی را می‌گوید که اتفاقا نوشته نشده است و در پشت این نوشته‌هاست.

استفادهٔ پیمان نوری از استعاره، یک استفادهٔ درست از نوع سازه‌های هنری‌ست، به این معنا که از خاصیت الغا کنندگی این فن بهره برده تا از گِرد تک معنایی خارج شده و گاه کلا از مقولهٔ معنا هم ممکن است نباشد. به این تعبیر که استعاره اصلا چیزی نیست جز همان کلماتی که گفته می‌شود، مثلا وقتی کسی در توضیح مطلبی به مخاطب خود می‌گوید: «صبر کن الآن روشنت می‌کنم» چگونه می‌توان این استعاره را معنا کرد، طرف مقابل او لامپ نیست که روشن شود، چاره‌ای نیست جز آن که دوباره همان کلمات را تکرار کرد. به قول دکتر ضیاء موحد؛ استعاره همان قرص روان گردان است که تاثیر روان شناختی دارد و این تاثیر بیرون از زبان و معنا قرار می‌گیرد. بنابراین شاعر مجموعه «آینه ترا نیویشتن دره» جهان بینی خود را با توجه به شناختی که از استعاره دارد در غالب چینش کلمات به وجه تحسین برانگیزی، پنهانی ارائه می‌کند و به همین دلیل برجستگی زبان در اشعار او، بیان شاعرانهٔ اوست و باز به همین دلیل اشعار او از حوزهٔ تک معنایی خارج شده و به چند معنایی می‌رسد و به حرکت طبیعی خود در شعر ادامه می‌دهد، چرا که شعر اساسا چند معنایی است و آن متنی که تک معنا است نثر است نه شعر و در این جاست که استعاره جوهر شعر تلقی می‌شود و کار آن در مقولهٔ تاثیر تعریف می‌شود نه صرفا در معنا. و در متنِ این گونه از ارائه هنری‌ست که زبان موجودیت دیگری پیدا می‌کند و منتقد را موظف می‌کند که شعر را در کلیت شعر ببیند نه صرفا در معنا یا در صورت و یا در استعاره. به این شعر از ص۱۱۲ با عنوان «آسمان جاده» که تماما استعاره است توجه کنید: دیوار!/ قدم، قدم / هوا نفسا شیشه دوکونی! /تی خیال/ تانی / امی رایانا دودی / سیم خادار/ تی خاری یا خواندن دره / آسمان جاده/ پله روخانه یه/ امی آینه بوستنه... که شاعر با زبردستی تمام به کمک استعاره حرف خود را زده است. سیم خاردار که همیشه به عنوان حفاظ و مصونیت تلقی می‌شود، در این جا به ضد خود عمل می‌کند، دیوار که گام

به گام با حبس هوا به جاودانگی خود می اندیشد، عملا گور خود را می‌کند آسمان، پل، رودخانه، آینه، واژگانی که آیندهٔ آرمانی انسان فردا را در شعر مدرن امروز وعده می‌دهد. از نکات درخشان دیگری که می‌توان در این کتاب به آن اشاره کرد، انسجام شعری در این مجموعه اشعار است، انسجامی که شعر بدون آن قوام هنری نخواهد داشت، قوامی که با حذف زوائد و خلق وحدت، جادوی خود را به مخاطب خود نشان می‌دهد و با تکیه بر همین نکات است که در کل می‌توان به معایب و محاسن شعر پی برد و آن را به سه گروه شعری ضعیف، خوب و متعالی تقسیم کرد. با توجه به آن چه که در مورد اشعار این مجموعه گفتم، با اندکی تساهل و اغماض شعرهای این مجموعه را می‌توان در گروه شعر خوب قرار داد. به شعر ص ۱۳۶ دقت کنید: شومینه ول رقص میان / پرده پرده / خاندن دره / بی پرده / بمرده روزان / دودی خانه/ کلاکوت / کله جیری

این شعر با انسجام تمام، تنش بین تجدد و سنت را به نمایش می‌گذارد. نکتهٔ مهم دیگر در این مجموعه، دقت شاعر در عدم استفاده از کلمات فاخر، پند وُ نصایح و جملات قصار است و به همین ترتیب شعر او با ارائه محسوسات، فاصلهٔ خود را با معقولات فلسفی تضمین کرده و نشان می‌دهد که شاعر این توانایی را دارد، امور زندگی را پیچیده نشان ندهد و با مخاطب خود رابطه ایجاد کند، اما با تبحر خاصی چند سطر یا خط آخر شعر را برای خود نگه دارد. و این نیز تجربهٔ شاعر است که شعر را کاملا جدی گرفته است و به نقش استعاره در شعر به درستی پی برده است، چرا که استعاره اصلا خود یک شگرد است که در بازی نشانه‌ها سهم بزرگی دارد و در این مجموعه پیمان نوری در بهره بردن از آن‌ها، راه افراط و تفریط در مشکل نویسی و ساده سرایی را در پیش نمی‌گیرد و تلاش می‌کند مثل پرتاب تاس حداقل یک رویش را به خوانندهٔ خود نشان بدهد.

بنابراین، مجموعهٔ اشعار این کتاب نشان می‌دهد که شاعر در روند تولید خود دست به گزینش‌هایی زده است تا کار موفق از آب درآید از جمله گزینش زبان از نوع زبان شعری در زبان گیلکی که با سرایش شعرهایی مثل همان شعر ص۵۴ با عنوان «تازه پلّه» که در خطوط بالا، به صورت کامل این شعر را آورده‌ام، شعری که نفس‌های تازه را در حوزهٔ مدرنیسم وارد شعر به زبان گیلکی کرده و شعر گیلکی را از تکرار و خواب آلودگی دور می‌کند: «جاده جاده کهنه پوردان / گاره سری خانیدی / فاصله نا» و دوم گزینش نشانه‌ها در عملکرد معنایی‌ست که مخاطب را به سوی هستهٔ معنایی هدایت می‌کند و این همان چیزی است که شاعر تلاش می‌کند آن را به خواننده‌اش منتقل نماید. در پایان، این که، پیمان نوری با استفاده از عناصر طبیعت و موسیقی بومی محل زیست خود، گیلان، حرکت‌های زیبایی در سروده‌های خود داشته است: دیلمانی / قاسم آباد / توقایی دیلا / انار شابان گول رنگ / پرکانه(ص۸۸) و اما یک نکتهٔ حتما ضروری؛ ترجمهٔ زیبا و ماندنی شعرهای این کتاب توسط رحیم چراغی و محمد فارسی، از پیش‌کسوتان شعر گیلک، دو اتفاق بزرگ را رقم زده است، نخست این که برای اولین بار در تاریخ شعر گیلک، یک مجموعه کامل از شعر گیلکی توسط کس یا کسانی به جز خود شاعر به فارسی برگردانده شده است و دوم این که، ترجمه و زیبایی این عمل، سایر هم وطنان غیر گیلک را با شعرهای زبان گیلکی آشنا کرده و هنر این زبان را به فراتر از میدان این منطقه گسترش داده و معرفی می‌کند.

(۱) شعر گیلان در چهار دوره قابل ارزیابی است:

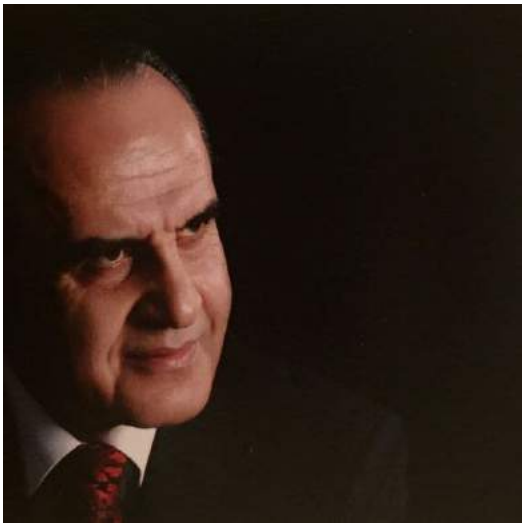
۱- دوره‌ای که از ابتدا تا آغاز جنبش مشروطه خواهی را در بر گرفته و علیرغم زمان درازش، بیش از سه شاعر به خود ندیده است.

۲- دوره‌ای که شاعران گیلک زبان با تکیه به شعر کلاسیک ایران، اوزان عروضی و افاعیل تولیدات خود را ارائه می‌دادند. دوره ای که قبل وبعد از انقلاب مشروطیت فرا می‌گیرد.

۳- دوره‌ای که در زمان نیما و بعد از آن، شاعران گیلانی روی به نوآوری کرده و مثل نیما دست به سرایش اشعار نو زدند.

۴- دوره‌ی بعد از نیما و یا به عبارتی پسانیمایی که شاعران بومی گیلان در کنار محصولات دو دوره‌ی قبلی، با ارائه‌ی جریان‌های شعری، اشعار خود را به صورت آزاد و هساشعر می‌سرودند که تا به امروز نیز ادامه دارد. (از مقاله‌ام با عنوان «انقلاب مشروطه و شعر گیلکی»)

محسن آریاپاد



شعرگیلکی با نام (نُخطه)

خط خطی نوکون می خرابه یا-
دیل می شین گیره!
هر اِی خاله خط-
اِی دونیا نُخطه !؟

نُخطه نُخطه، زَهار دَره می گباَ !؟
هَیا بِئس بینم!
هر چی خط نَهَه-
همّه نُخطه یه !؟
پس زهار می شین-
خطّاَ بُوستیه؛ در دَوسته یه !؟

چرِه جور نایِه !؟
من نفامَسم!
من کی خط ناشتیم نُخطه ای بَبَم!
حَله کی هَتو-
هَچین هَچینِه-
می زبان ، مراَ-
خط خطی کی هیچ-
نُخطه ای چاکود-
می شعره کجه خطّاناَ واوین!
جیر و جُر بوکون
نُخطاناَ پاکون!

محسن آریاپاد
از کتاب شعر آزاد گیلکیِ
اویتا مَن (آن منِ دیگر)
نشر ایلیا - ۱۳۸۷

برگردان به فارسیِ شعر گیلکی (نُخطه)

نقطه

خط خطی نکن خرابه‌ام را-
دل‌ام می‌گیرد!
هر یک رشته خط-
یک دنیا نقطه!؟

نقطه نقطه، فریاد در حرفِ من ست!؟
همین جا بمان ببینم!
هرچه خط هست-
همه نقطه‌اند!؟
پس فریادم-
خط شده و در بسته شده است!؟

چرا جور در نمی‌آید!؟
نفهیدم!
من که خط نداشتم، نقطه‌ای شوم!؟
حالا که همینطور-
مفت مفت
زبان‌ام مرا-
خط خطی که هیچ-
نقطه‌ای ساخت
خطوطِ کجِ شعرم را ببُر-
زیر و رو کن
نقطه ها را پاک کن!

مراد قلی‌پور

برخی متن‌ها باعث می‌شوند که خوانشگر به این احساس برسد که متن‌ها فقط بر اساس تمایل نویسنده شکل نگرفته‌اند بلکه چیزی شبیه ضرورت و ایده و درد در متن‌ها هستند که باعث می‌شوند نوشتار، از ملک طلق مولف خالی شود.

یعنی با نوشتن از مالکیت افکارمان کوتاه بیایم و آن را با عموم خوانشگران تقسیم نماییم.

ایده‌هایی که در برخی متن‌های گیلکی محسن آریاپاد وجود دارند ایده‌هایی هستند که مشوق نوشتن هستند و خود روایت اصلی نیستند.

یعنی نوعی اختراع واقعیت خاص مولف واقعیتی شخصی- رویایی در متن جهت پیش بردن زبان و بالا بردنش از سطح روزمره و مبتذل.

در واقع در چنین متن‌هایی که روایتگراند سعی بر این است که عناصر زاید روایی که فایده‌ای هم ندارند پاک شوند.

چنین متن‌هایی که از آن‌ها به نام «متن‌های برخورده» یاد کرده‌ام و در برابر«متن‌های برخوردار» قرار می‌گیرند «نسخه برابر اصل زندگی خوانشگر» نیستند.

در واقع چنین متن‌هایی پایبندی به فرم و محتوا را فضیلت خود نمی‌داند لذا پایبند فرم دقیق و جا افتاده‌ای نیست و خود را در چارچوب‌ها محصور نمی‌کند.

در دو کتاب«اویتا من و شخی شعر» با بهانه قرار دادن این شعر و مهاجرت به دنیای بزرگ‌تر متن‌های محسن آریاپاد نشان می‌دهد که «چگونه نوشتن» در واقع یکی از نخستین دغدغه‌های ایشان است که شاید این خود شناسی متنی یکی از عواملی باشد که در مستندات و پرونده‌های ادبی هساشعر نمی‌توانیم در جایی با نام هساشعر و مانیفست‌هایش نمونه متنی از ایشان را سراغ بگیریم و این آگاهی به «خودشناسی متنی» یکی از نکات قابل توجه در دنیای نوشتار محسن آریاپاد است.

تجربه زیست-نوشتار ایشان در هر دو کتاب بدین گونه است که هرگز سعی نمی‌کند جهان پیرامونش را بیش از اندازه وارد ساختارهایش کند. در واقع در هر دو کتاب که شیوه نوشتار متفاوتی را با فاصله زیاد از همدیگر تجربه می‌کند اما چیزی که با هم مشترکا به وقوع می‌پیوندند این است که در کمتر شعری از این دو کتاب ما شاهد این هستیم که «محسن آریاپاد» از طریق ادبیات از زندگی خود فرار کند. یعنی ادبیات پناهگاه و گریزگاه برای او نیست.

در بخشی از متن‌هایش ادبیات دیگر آن خصیصه پیشا منطقی خود را از دست می‌دهد و دیگر غریزی نیست البته با نوعی ایمان به تصادف در متن‌هایش روبه روییم اما این مساله منجر به تغییر در زندگی او می‌شوند و تحت سیطره غرایز قرار نمی‌گیرند.

چیزی که در بررسی متن‌های ایشان قابل توجه است این است که ایشان با این تصور که برای آیندگان می‌نویسند شعر نمی‌سراید تا سطح متن‌هایش نزول کنند.

در بیشتر شعرهای این دو کتاب اگر چه ممکن است برای خوانشگر در اول امر ثقیل بنماید اما چیزی که قابل ملاحظه است این است که در هر دو کتاب با نوعی هیجان روبه روییم که در مقابل آرامش و احساس خوشبختی جریان هساشعر قرار می‌گیرد. این یعنی این که در آن مقطع و شرایط حساس جریان شعر بومی، ایشان دریافته‌اند که باید از مرزهای تعارف و معامله عبور کنند و متن‌ها را از فایده گرایی دور سازند.

محسن آریاپاد در آن مقطع حساس دریافتند که نباید«عمل نوشتن» را با «عمل حضور» در جهان متن‌ها

بیامیزند لذا از دستآوردهای قبلی فراتر می‌روند و آغاز برهم ریزی ساختاری تعریف شده را فراهم می‌کنند.
شخصیت متن‌هایش در دو کتاب حکایت از این دارند که خود شخصیت‌ها گویا فهمیده‌اند که جریان موجود هساشعر دارد از آن‌ها به عنوان ابزار سو استفاده می‌کند لذا در دو کتاب «اویتا من و شخی شعر» با آغازی از «تمرد مخلوق بر خالق»روبه روییم.

محسن آریاپاد

خیلی دور ایسام
چوم‌دکف دینم
گب، بوجور ایسا؛ بی‌لیباس گردِه
خنده، بی‌ایسکت...

هینفر نِئسا (لانتی‌ترس) بَبَه
خجالت، کفتِه داغِ فورش ِسر-
کورشاَبوسته‌یه؛ پرپراَدَره...

خوفتنِ موقع، همّه خوفتِه‌اید
خواب ِ میانم جان‌کنش ننَاَ
برق ِسیم، ببو هَلانه‌لافند
روشنی فوجَه هَرتاَ هِرّه‌یاَ
پنبه‌دانه، نیه خواب ِنَقل‌ِشین

اَینه دِئندرم-
اِیتاَ گیل‌آمارد
صدکرور سال پیش
بوشو کشکشان
سنگ ِسر بکَند:
(خورشید ِخوفتن-
من، مرا یافتن-
ایپچَه دِئراَ بُ)

برگردان:
خیلی دور هستم
در چشم‌انداز می‌بینم
حرف، در بالاست، بدون لباس می‌گردد
خنده، بدون قیّم...

هیچ‌کس نیست که مارترسیده باشد
خجالت، افتاده است سرِ ماسه‌ی داغ
داغ‌زده است؛ دارد پرپر می‌زند
موقع خوابیدن همه خوابیده‌اند
سیم ِبرق، ریسمان نانو شد
روشنی، جلوی هر خانه ریخته است
دانه‌ی پنبه، متعلق به قصه‌ی خواب نیست
دارم آیینه می بینم-
یک گیل‌آمارد
پنجاه میلیون سال پیش
به کهکشان رفت
بر سنگ نوشت:
(خوابیدنِ خورشید-
خودم را یافتن-
کمی دیر شد)

مسعود پورهادی

نگاهی به شعر «خیلی دور ایسام» آقای آریاپاد

من در نوشته‌های دیگر آورده‌ام که به «مرگ مولف» در تاویل معنایی متن باور ندارم و هم چنین به اقتدار«مولف» در متن بی‌باورم. اثر هنری را از زاویه سه محور افق دلالت‌های معنایی دنبال می‌کنم. به عبارتی دلالت‌های معنایی را در افق سه محور: مولف-متن- خوانشگر، جستجو می‌کنم. در این سه محور «مولف» را از طریق غیاب و حضور دنیای ذهنی و آفریده‌هایش دنبال می‌کنم. «متن» در سه گانه‌ی دلالت‌های معنایی برایم از اهمیت بیشتری برخوردار است.

دلالت‌های معنایی متن، سویه‌های گوناگونی دارد، این سویه‌ها از رابطه‌ی دال-مدلولی شروع و به اسطوره، تاریخ، نماد، سمبول، بینامتنیت و بازی‌های زبانی و سویه‌های معنایی ناشی از همسایگی و جانشینی، استعاره و مجاز می‌تواند دامنه داشته باشد... .

در خوانش متن درک و دریافت من «خوانشگر» که زمینه‌های فرهنگی و اندوخته‌های اندیشه ورزانه ای آن را همراهی می‌کند به چالش با متن می نشیند و از رهگذر این چالش، معنایی متفاوت از معنایی که «مولف» در سرایش متن مد نظر داشته حاصل می‌شود. خوانشگر دغدغه‌اش نشانه‌های متن است نه حس و حال مولف.

با این مقدمه به سراغ شعر آقای آریاپاد می‌روم.

شعر آقای آریاپاد در یک نگاه کلی با آشنایی زدایی از فضاهای در دسترس، فضایی بیگانه نما (نه بیگانه) می‌آفریند، اما این بیگانه نمایی از آن دسته از بیگانه نمایی که منظور فرمالیست‌ها است نیست، یعنی بر پدیده‌های عینی چشم نمی‌پوشد و بی معنایی را پی جویی نمی‌کند.

شعر می‌گوید:

خیلی دور ایسام (خیلی دور هستم)

چوم دکف دینم (در چشم انداز می‌بینم)

«دور ایستادن» مکان در زمان را نشانه مند می‌کند. با فاصله نگاه کردن به پدیده‌ها و احتمالن با واسطه نگاه کردن را مد نظر دارد.«در چشم انداز می‌بینند». چشم انداز می‌تواند غیر از پدیده‌ها و رخدادهای عینی، مفهومی اسطوره‌ای و تاریخی و یا هستی شناسانه داشته باشد.

«حرف، در بالاست، بدون لباس می‌گردد.»

پس «هستی» هنوز نام ندارد و عریان است. خنده بی هیچ واسطه‌ی کلامی بر لب می‌نشیند.

واژه‌ها در همسایگی هم نه براساس قرادادهای نقشی در ساختن سطر، بلکه با دخل و تصرف در قرادادهای زبانی اهمیت معنایی پیدا می‌کنند و راه می‌گشایند برای تاویل جدید. دال‌های شعر از مدلول‌های فرهنگ‌نامه‌ای به بی شماری عبور می‌کنند.

ایستادن در زمان و از چشم انداز تاریخ و اسطوره و هستی را دیدن این امکان را فراهم می‌کند که سوژه شعر زاویه دید چشم انداز را هر لحظه تغییر بدهد و لنز دوربین خود را به مناظر کنونی هستی تنظیم کند.

نگاه هستی شناسانه شعر پیوند می‌خورد به هستی جاری. «مار» اسطوره آدم و حوا دیگر کسی را نمی‌ترساند. چون انسان از بهشت رانده شده است. اسطوره آدم و حوا پس زمینه‌ی سطرهای بعدی شعر برای روایت رانده شدن انسان از بهشت است.

دیگر کسی از مار نمی‌ترسد، برهنگی خجالت آور نیست، بستر خواب انسان از بهشت رانده شده بستری از تکنولوژی مدرن است:

برق سیم، ببو هلانه لافند

روشنی فوجه هر تا هره یا

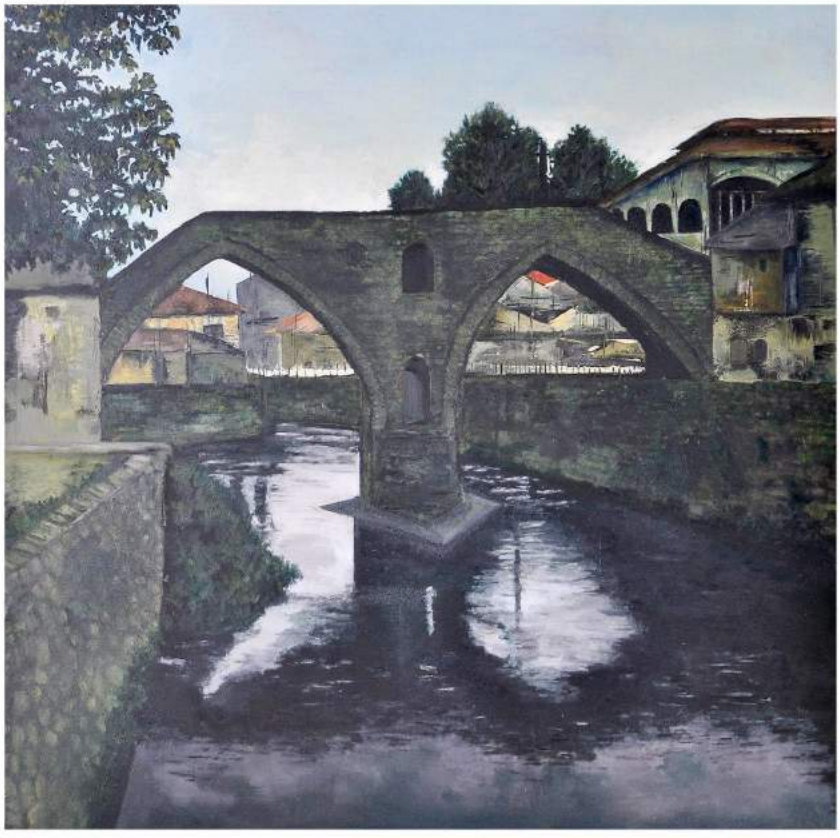
سیم برق، ریسمان ننو است / روشنی، جلوی هر خانه ریخته است.

ولی گویا این انسان هنوز خوشبخت نیست، چون همانند شتر در خواب پنبه دانه می‌بیند، یا بقول راوی شعر «دانه پنبه، متعلق به خواب نیست» حسرتی است جاری در روزمرگی.

راوی روایت شعر با رجعت به بینامتنیت تاریخ و اسطوره سفری در زمان می‌کند، سفری خیالی به کهکشان‌ها و در این سفر خیالی با سنگ نوشته‌ای از انسان شمالی

(گیل‌آمارد) روبرو می‌شود که حکایت گم شدگی انسان را در میلیون‌ها سال پیشتر حکایت می‌کند. راوی با این پیوند زدن‌ها از ناباوری‌اش از ایده «رهایی بخشی» می‌گوید و از سرنوشتی بودن حسرت انسان. فلسفه در ناباوری به ایده «اتوپیا»، سنتی دیرینه دارد و قدرترین ایده پردازش در عصر جدید «نیچه» است. متن در شواهد معنایی تکیه بر این مفهوم دارد و اندیشه ورزی است در حوزه ایده‌ها و مفاهیم. شعر از دغدغه‌ی انسان مدرن در مواجه با هستی پیش رو می‌گوید. با نقب زدن به اسطوره و تاریخ جوهر ایده مدرن که به سر انجام رساندن حسرت دیرینه خوشبختی انسان است را به چالش می‌کشد. من در یادداشتی نوشتم: در تاویل شعرهای آقای آریاپاد می‌شود از زوایای گوناگونی وارد شد و به درک زیبا شناسانه رسید. قلمی توانا دارد شاعر برای معنا بخشی هستی و مهارت ذهنیِ رشک انگیز در رنگ‌آمیزی و ایده‌پردازی در شعر.

آلمان، مسعود پورهادی



فرشته جوزی

مهرداد پیله‌ور

باد
ایتا صندلی یا
اوسانه
نیهه می ور
اپیچه
بینیشه
می تاسیانی یا
دینه
اَ پا اوپا کونه
دورشینی میان
ایژگره مانستانی
پَرا گیفت
فوکوبه
خورا
اَ کش
او کش
می
زرخه سوجه جیجایِه داشتی

برگردان به فارسی:
باد
صندلی
می‌گذارد کنارم
دَمی بنشیند
دلتنگی‌ام را می‌بیند
این پا
آن پا می‌کند
در آشفتگی‌اش
شبیه‌ی فریادی
پَر می‌کشد
خودش را
به این سو و آنسو
می‌کوباند
زخمِ سوزناک و تلخِ مرا
با خود داشت

***

فروردین
جیجا زِه
میله ن پوشت
هوا
خفا بوستاندره
ماچی
یخ بزِه.
بیداری
خو ساعتا گوما کود
شب
فوَرداندره
روز عقربه یانَه
بهارا
خوس بیگیفت
آفتاب
سرمایی پوشت
جوخوفته نها...
اَسا
تولا بو آسمانَه
فندرم
دیلشورایی یاَ اوسانم
"برانده خیابانا"
وئر زنم
پنجره
پرکِه
تنایی جا.

۹۹-۱-۲۳

فروردین /زخمی / پشتِ میله‌ها /هوا / دارد خفه می‌شود/ بوسه / یخ زده. / بیداری/ ساعتش را /گُم کرد/ شب / قورت

می‌دهد/ عقربه‌های روز را/ بهار را /سُرفه گرفت/ آفتاب/ پشت سرما/ پنهان است. / حالا/ به آسمانِ بهم ریخته / نگاه می‌کنم/ دلشورگی را / برمی‌دارم/ "خیابان برهنه" را/ شنا می‌کنم / پنجره / می‌لرزد از تنهایی.

جه خیابان
چن تا کلمه اوسانم
قد کشمه
سورخ انگوشتان لا
ایچی
آفتاب خوابا
دپرکانِه
شعر خونا داره

***

از خیابان / چند کلمه برمی‌دارم / قد می‌کشم / لای انگشتانِ سرخ / چیزی / خوابِ آفتاب را / می‌تکاند / خونِ شعر دارد.

تا
صُب
نوخوفته ده
خاطره ن
پنجره ن
هیست
ما
دارِ جور

***

تا صبح/ خاطره‌ها نخوابیدند/ پنجره‌ها/ خیس / ماه / بالای دار

***

دریا
لپه لپه ن جا
چی اوخانی واره!
روجان فانوس
شب سقف جا
وارگاده یه
گوله شب
آوازا دئن دره
آفتاب دمستنا...
دوکوشانِن نشا صدایا

***

از موج‌های دریا/ چه پژواکی می‌بارد! /فانوسِ ستاره‌ها / از سقفِ شب / آویزان / محبوبه‌ی شب / آواز می‌دهد / دمیدنِ آفتاب را.../ چراغِ صدا / خاموش نمی‌شود.

محسن آریاپاد

نگری بر درنگ‌آفرینی‌های مجموعه شعر گیلکیِ «تی‌تی‌نار»

مهرداد پیله‌ور، با شان و شناسه‌ی گیلکی‌سرایی، در پوششِ باریک‌بینی و مهارتِ ایجادِ چندگانگیِ معنا در متن، که از کالبدِ سروده‌هایش می‌تراود، در ردیفِ نامورشاعرانی‌ست که در سرایش شعر پیشرو در زبان‌های (گیلکی) و (فارسی)، جایگاهی شاخص دارد.

شگونِ نیکِ این ویژگی را، عنصرِ زبانِ شعریِ بی‌تکلفِ او که تراش‌خورده و تامل‌آفرین است، و به سروده‌هایش، وجاهت و پیوستگیِ حضور در دلالت‌های معنایی می‌دهد، فراهم نموده است. زبانی که از روزمرگیِ ایجاز و اختصار کلام، نشات می‌گیرد و به آثارش، مزیتِ تاویل‌گستری هدیه می‌کند و سازگار است با بیانیه‌ی زیرساختِ مقوله‌ی پدیدارشناسی که در آرایه‌های بایسته‌ی بازنمایی و (عین) گزینی‌های ناشی از تخییل‌های غیرِعادت‌مند که از عادت‌های توصیفیِ کاهنده، و فروکاهش‌های مفرط و پیروی از «ایماژیسمِ» ایستا و منسوخ و مخرب، پرهیز می‌نماید، و در تعادلِ پایاپای احساس و اندیشه، هدفِ برجسته‌سازیِ شعرهایش را جلوه‌مند می‌کند تا در زمانه‌ی اکنونِ تطبیق‌های تاریخی و به‌روزرسانیِ شعر، با تفاوتی پیش‌رفته‌تر، نگرنده و مخاطب و ماوّل، بپذیرد.

دلیلِ اثباتِ این نظر را در «زیست‌جهانِ» همزیسته‌ام با "پیله‌ور"، از واکاویِ کشانه‌ها و نشانه‌های به‌جامانده در شعرهای قوام‌یافته‌اش، می‌بینم که به تاثیرِ دگرگونیِ پدیدارهای سنجاق‌شده به روزگارِ کنونی، با زیرمتنیِ شاعرانه، مکاشفه می‌شوند.

نمونه‌ای از حس‌انگیزیِ سروده‌های مهرداد پیله‌ور که نشانگرِ ویژگی‌های به‌روزرسانی‌شده‌ی زبانِ شعریِ اوست و درباره‌اش، به قلمِ این نگارنده، در گذشته، نگاشته شده؛ به عنوان پیش‌نمای این نگرش، در زیر، بازنویس می‌شود:

انگوشتان/ قاقاَ زِه/ نی‌نئن سو، بی‌سو/ نتِ کمر، بشکسه/ پروکسی-/ جه تکه‌دوب بِئساَ/ فیلتر شکن/ خانه/ دوکان/همساده-/ وازده بامو/ ایجانایی، دورسفِه.../ می‌دیل‌تنگی‌یا/ کوراَ دوخانم/ بیشتاوی می‌صدایاَ!؟

برگردان:

انگشت‌ها/ حیرت‌زده/ نورِ چشم، بدون سو/ کمرِ نت، شکسته/ پروکسی-/ از تلاش ایستاده/ فیلترشکن/ خانه/ مغازه/ همسایه-/ به‌تنگ آمده/ باهم‌بودن، پاره می‌شود/ دل‌تنگی‌ام را/ کدام سو بخوانم-/ صدایم را بشنوی!؟

رسالتِ پدیدارشناسی، در راستای پذیرندگیِ فیلسوفانِ معاصر، اهداف‌اش را بر دو محور، مورد مطالعه قرار می‌دهد:

۱ -عنوانِ قدیم، با شاخصه‌ی ماهیت در مطالعاتِ توصیفیِ پدیده‌های مشهود از توجهاتِ استعلاییِ «ادموند هوسرل» که با شعار و تاکیدِ (به‌سوی ذاتِ خودِ اشیا)، هنوز، کارآمدست و تجربه‌ی بی‌واسطه را می‌نمایاند.

۲ -عنوان جدید، که با پی‌گیریِ پدیده‌ها، از (پدیدارشناسیِ متوجه به موضوع)، به (پدیدارشناسیِ متوجه به خود) میان‌بر می‌زند و زیرِ نگرشِ اساسی‌ترین نکته، یعنی، تحول و تاویل، جهانی را که تجربه و تجزیه‌پذیرست، در ترازِ خود، و در وجهِ بینش‌یافته، می‌کاود و با ایستادگی در قبالِ فروکاهشِ مفرط، که هدف‌اش، تنوع و گستردگی و ارتقا و غنابخشی به پدیده‌های مشهود و تحلیلِ دقیق و عمیق، و پرهیز و گذار از گزاره‌های سطحی است، تبیین می‌شود تا در موقعیتِ بازنمایی و حیثِ التفاتیِ تکوین‌یافته‌ی شهود، به "عین"های شناور، فرصتِ «دازاین» بدهد و پیش‌فرض‌های تجربه نشده، مجالِ حضور، و تصرف در تصور را نداشته باشند.

با این پیش‌سخن، آسان‌تر می‌توان ساخت‌واره و ویژگی‌های شعرِ پیله‌ور را در مایه و نگرش مدرنِ عاری از افاده‌های انتلکتوئلیِ ضد ارزش، به‌سنجه درآورد و وظایفِ «عین»های عامل را که گفتمان و کنش‌های میانجیِ اتفاقِ عناصرِ (زبان) و (معنا) هستند، در پیوست‌ها و گسست‌ها و تاویل‌های انضمامیِ نشانه‌شناسانه‌ی بهره‌ور در ساختار، از تحلیلِ شعرِ موصوف، مکاشفه نمود که عبارت‌اند از:

حضورِ واژه‌های مسوولِ (انگشت‌ها، مردمکِ چشم‌ها، نت، پروکسی، فیلترشکن، خانه، مغازه، همسایه، باهم‌بودن، و تشویش و وازدگیِ آن‌ها)، که هر کدام، با جوششِ احساس

و تبادلِ آموزه‌های شاعر در پیوند با پدیدارهای مربوط و اندام‌وارگیِ بسنده‌ی توصیفِ حساسیت‌های جانبی و چیدمانِ مناسبِ آن‌ها در توانشِ صنعتِ هویت‌بخشی به (اشیاء در اعتبارِ آدم‌گونگی)، که برابر با آن‌چه در ارتباطِ هم‌سو با ذوق و طبعِ مکاشفه‌گرش...

وحشی اسباناً-/ مانستی/ اِیتاً ماچی مَرهَ-/ بکفته. (ص ۱۶)

برگردان:

به اسب‌های وحشی-/ شبیه بود/ با یک بوسه/ رام شد.

شعر، آن‌قدر تراش‌خورده و معنامندست که می‌توان نوشت: شاعر، حضرت شعر را، بر آیینه‌ای سوار نموده که تا دوردستِ خاطره‌های تلخ و شیرینِ آموزه‌ها، بتازد و نیفتد.

پَرپَرِ ناجه‌یم/ اُویرِ گوم‌گومه/ شوروم‌شوروم تاسیانی-/ می سینه تان (ص ۲۴)

برگردان:

آرزوی پرپرشده‌ام/ زمزمه‌ی گم‌شده/ انبوهی از مهِ غلیظِ دل‌تنگی-/ در عمقِ سینه‌ام.

کوتاه‌واره‌ی بالا، شعرِ درنگ‌مندی‌ست که در پوششِ تصویری گویا، روندِ عمر را که پیمانه‌ی شکیبایی است، در برابرِ غلظت دل‌تنگی، یادآور می‌شود و تحملِ تمکینِ ناکامی را با زبانی شاعرانه، زیر جلدِ کوتاهِ کلام، می‌نمایاند که یادِ طعم شیرینِ هستیِ خارج از اختیار، فراموش نشود و دایره‌ی تمکین، به‌هم‌ریزیِ زمان و مکان را در عمقِ اتفاق، استوار نگاه‌دارد، و در شناسه‌ی روایتِ خلاقانه به میوه‌ی پیوندِ احساس و اندیشه، شعریت ببخشد.

سِئبِ بویاَ-/ دیهی/ انگورِ طعماً.../ تَرا-/ نیچِه قاقم/ نوخورده-/ مست (ص ۳۰)

برگردان:

بوی سیب را/ می‌دهی/ طعمِ انگور را.../ تو را/ نچیده منگم/ نخورده-/ مست

پدیده‌های سیب و انگور، یادآورِ خطاها و لغزش‌های منجر به هبوط و تازیانه‌خوردن‌هاست که در پیرامون آن‌ها، می‌توان رنج‌نامه‌ها نوشت اما انسان‌ها، آن‌قدر در انواع تکانه‌های بازیگوشانه گم‌اند که در برابرِ ترفندها و ژست‌های غلط‌اندازِ فریبکاران، هشدارِ (آرکی تایپ)ها را از یاد می‌برند و با دل‌باختگیِ ناشی از کششِ رنگ سیبِ (قرمز) و شادخواری‌های انگور، منگ و قاق می‌شوند که در پی‌اش، به نوعی تنبیه‌ها و کاستی‌های مشابه، نازل گردد که البته این برداشت، وجهِ تاویلِ آیرونیکِ شعر مورد بحث از معانی و مفاهیمِ چندوجهیِ آن‌ست.

گومگومه'دَره-/ اوشته‌تر-/ آب/ رافایی کشَئِن دَره-/ اَشته‌تر-/ خاک/ زمیناً ویشتایه... (ص ۳۷)

برگردان:

دارد زمزمه می‌کند-/ آن‌سوتر-/ آب/ در حال انتظارست-/ این‌سوتر/ خاک/ زمین گرسنه است...

قریحه‌ی شاعر، بر مشیِ بینشِ «زیبایی‌شناسیِ» سخن، شعری در کوتاه‌وارگیِ بسیار هشداردهنده سروده و یکی از بزرگ‌ترین نگرانیِ انسان‌های جهان را که می‌تواند به کلِ حیات کره‌ی زمین، آسیب جدی، در حدِ نابودی برساند، بر تابلوی دقت، نشانده است.

در ساختار شعر موصوف، از دو عنصرِ متشکله‌ی جهان، (آب و خاک) یاد شده و به‌طور ضمنی، حضورِ غایبِ دو عنصر دیگر از عناصرِ چهارگانه‌ی متشکله‌ی جهان، (در سفیدخوانیِ شعر)، متجلی‌ست یعنی (آتش و باد)، که آسیبِ اساسی دارند و زمزمه‌ی (آب و خاک) را برانگیخته‌اند که زمین، احساس گرسنگی می‌کند با تصدیق به این‌که خورشید، منبعِ گرما (آتش)، و (باد)، عاملِ جابجاییِ ابرها و پدیدآورنده‌ی باران است و گرسنگیِ زمین، ناشی از (بی‌بارانی)، در مقام هشدار، نمایه‌ای‌ست که به شعر، وجاهتِ برجسته در معنامندی می‌دهد و هنرِ شاعر را، به‌خوبی آشکار می‌کند که منظورِ کاستیِ یادشده، در حجمِ بسیار کوتاهِ شعر متجلی است و با همنشینی‌های پیوستار، از امتیاز شاخص، بهره‌ور شده است.

را/ کی شی-/ می خیالِ مِئن/ آسمان/ دس‌فارس/ بِه. (ص ۴۰)

برگردان:
راه/ که می‌روی/ در خیال‌ام/ آسمان/ در دسترس واقع می‌شود.

شعر، در نمای کوتاه‌اش، رسایی بلند دارد. و یادآورِ پدیده‌ی جاوید عشق و استواریِ زنده‌بودن و فلسفه‌ی "مشاء" (راه‌رونده)، است که «ارسطو» بنیان‌گذارش بود و هنگام تدریس در مدرسه‌اش (لیسیوم) راه می‌رفت تا تعقلِ لازم برای کشف حقیقت، پدید آید.
و شاعر هم با تجسم عاشقانه، در شناخت‌شناسیِ تفاوت بین راه رفتن و سکون، ایجاد انگیزه برای زیستِ دل‌خواه نموده است.

شوروم دکفته رایاَ/ چوم دووانم-/ تی آمونِ رِه. (ص ۴۷)
برگردان:
راه را مِه گرفته است/ چشم می‌گردانم/ برای آمدن‌ات.

القای حسِ روایت‌شناسانه‌ای از انتظارست که در ساختار شعر، گنجایشِ بازتاب‌پراکنیِ زبان گیلکی را در پردازشِ مفاهیم و معانی و تاثیر، در حدِ کمال دارد.

نِئسایی!/ پوراَ بوم-/ جه خالی. (ص ۵۲)
برگردان:
نیستی!/ پُر شدم-/ از خالی.

شعر، نشانگر توانشِ زبان گیلکی و مهارتِ حس‌انگیزی و نوآوریِ شاعر است که توانست با به‌کارگیریِ پنج واژه‌ی ساده و روانِ گیلکی، عمقِ پدیده‌ی (بیهودگی) را در برجسته‌سازیِ ساختار، تصویر و تدوین کند.

اولارسالانه/ اَویریمی.../ نه افسانه بوبوستیم/ نه رادوار-/ اَمی اوخانِ رِه/ دوار بوکود/ نه بو کشِه-/ به خون‌بنیشته پیرهناَ-/ ایی ناجه رافایی! (ص ۵۷)
برگردان:
قرن‌هاست/ گم‌شده‌ایم.../ نه افسانه شدیم/ نه عابری-/ پیِ پژواکِ ما رد شد/ نه بو می‌کشد-/ پیراهنِ به‌خون‌نشسته را-/ حسرتِ انتظار.

متنِ به‌ظاهر ساده‌ی شعر، به‌گواهیِ باری که بر دوش دارد، با ساختار حلقوی‌اش، سیرِ تکاملِ زمانه را به نقد می‌کشد و نگاه و اندیشه‌ی شاعر، مخاطبان درنگ‌پسند را، به نگرشِ روزگاران خشونت‌زای گذشته‌ی انسان، معطوف می‌کند و باب گفتمان را به سوی افسانه‌شدنِ انسانِ منحصر و محاط در زمانه‌ی ناموافق می‌کشاند و با زبانِ تصویری-هنریِ روایت‌شناسانه، گم‌گشتگیِ آدمی‌زاد و علت و معلول‌اش را با تاکید به این‌که کسی، پیِ‌اش را نگرفته و در آرزوی ظهورِ یک ناجی است؛ هشدار می‌دهد به امیدی که با درک و شناختِ بوی پیراهنِ خونینِ قرن، آرزوی دیرین‌اش در رفعِ رنج‌وارگی و ستم‌پیشگی و تحملِ مشیِ زنده‌بودن، برآورده شود.

دریا لپّه‌لپّه'نِ جاَ/ چی اوخانی وارِه!/ روجانِ فانوس/ شبِ سقفِ جاَ/ وارگاده‌یه/ محبوبه‌ی شب/ آوازاَ دَئن دَره/ آفتابِ دَمستناَ/ دوکوشانِن نشاَ صداياَ. (ص ۵۹)
برگردان:
از موج‌های دریا/ چه پژواکی می‌بارد/ فانوسِ ستاره‌ها/ از سقفِ شب/ آویزان/ گلِ محبوبه‌ی شب/ آواز می‌دهد/ دمیدنِ آفتاب را.

هسته‌ی توجهِ این شعر، اعتباربخشی به پدیده‌ی پربازتابِ صدا در بومِ رنگین‌نقشِ دریا و فانوس‌های ستارگانی است که از بسترِ آسمان در فضای پیرامونِ عطرآگینِ گل‌های محبوبه‌ی شب، پراکنده‌اند و به آرزوپروری در متن، وجاهتِ زادبوم‌گرایی را رسانا و ساختار شعر را چسبنده و دامنه‌ی سفیدخوانی‌ها را مناسب با احوال جهان، به ذهن متبادر می‌کند تا در حاشیه‌ی نگرش‌های امیدبخشِ تطبیقی که در طلیعه‌ی شعر، به آن اشاره شده، بتوان سرشتِ مرگ‌زاییِ دریا با پیکرِ غریق‌هان را از یاد برد و به ویژگی‌های اساسی اِکوسیستمِ سازنده‌اش در پایا و بهینه نگاه‌داشتنِ کره‌ی زمین، توجه نمود.

نیافته‌فردا رِه/ چوم دوجم/ اَویراَ بو/ اَمی دسانِ مِئن. (ص ۶۲)

برگردان:
برای فردای نیافته/ چشم می‌دوزم/ گم‌شد-/ در دست‌های ما.

لازم به توضیح است که در جستارهایم از انباشت‌های ادبی گیلکی، تا کنون هیچ متن کوتاهی را به رسا و غنای این شعر کوتاه گیلکی ندیدم که بتواند تا این حد از معیارِ خجسته‌ی (زیبایی‌شناسی)، غلظتِ غفلت، و کم‌کاریِ بشر را، جهان‌بینانه، در معانیِ تاویلیِ زیرِ متن، متجلی و ثبتِ تاریخی نماید.

مغرسر/ فیوِه-/ شاخانِ جاَ./ مغرسر-/ فیوِه.../ روخانان/ پوراَ گودن نتانید-/ تی نِئسایی لیواناَ./ دریا-/ ایتاَ پیاله‌یه-/ تاسیانی رِه... (ص ۷۹)
برگردان:
غروب/ می‌ریزد-/ از شاخه‌ها./ غروب/ می‌ریزد.../ روخانه‌ها/ نمی‌توانند پُر کنند-/ لیوانِ نبودن‌ات را/ دریا-/ پیاله‌ای‌ست-/ برای دل‌تنگی...

شاعر، این‌بار با نشانه‌های دریا و شاخه‌های درختان که در باور عام و ذهنیتِ پذیرنده‌ی انسان‌های طبیعت‌گرا، رفع دل‌تنگی و دفعِ خستگی می‌کنند، با زبانی که آفرینش‌گرِ مفاهیم و برداشت‌های به‌روزرسانی شده‌اند، وسعت غربت و دل‌تنگیِ تازه‌ای را تداعی می‌نماید که گستره‌ی پهناور دریا، در برابرش، پیاله‌ای از غربت است، و در خطاب به سوژه‌ی غایبی که حضورش محسوس است، در پوشش نرمشِ واژه‌ها که بازآفرینِ لطافتِ معنا در ساختار شاعرانه، بسترِ سفیدخوانی گشوده‌اند، در فضای نبودنِ پدیده‌ی موردِ خطاب، هشدار می‌دهند که ادامه‌ی غروب، با سلطه‌ی تاریکی، تمامی‌اش را در بر خواهد گرفت.
زبان شعرِ این آفرینه، سیرِ فرارَوی‌اش را به گونه‌ای طی کرد که مخاطب، احساسِ دفع‌شدگی نکند و پیوستارِ واژه‌ها و وانمودهایش، مطلوبیتِ پذیرندگی داشته باشد.

پاکون/ زخماً بو تی نیگا جاَ/ جه بس/ پاگودم شعراً... (ص ۸۵)

برگردان:
پاک‌کن/ از نگاه تو زخمی شد/ بس که/ پاک کردم شعر را...

شعر، ظرفیتِ زیرِ متن‌خوانی‌های باریک‌بینانه را دارد که یک وجهِ آن می‌تواند خطاب به مخاطبان و منتقدانِ اشکال‌تراش باشد که عیب‌تراشیِ بی‌ماخذِ آن‌ها، شاعران را دچار وسواس و بی‌اعتمادی می‌نماید که پس از سرایشِ شعر، دچار تردید و نگرانیِ خودسانسوری شوند و ممیزانگارانه، مکرر به منظور اصلاح و ویرایش و جرح و تعدیل، شعرهای‌شان را پاک کنند.
در پی‌نهادِ این شعر، طنزِ ظریف و ملایمی نهفته است که با جاگذاری حداقل واژگانِ مناسب و قوه‌ی مکاشفه‌ی شاعر، هستی یافته است.

پی‌نگاشتِ آن‌چه که نوشته شد، مجموعه‌ی «تی‌تی نار»، از دیدگاه این نگارنده، به شرحِ نگرش‌نامه‌ی پیش‌رو، با محتوای قابلِ تاملی که دارد، موید این است که مولف‌اش، «مهرداد پیله‌ور» به گواهیِ آثار درنگ‌آفرینی که نشر داده، شاعری نکته‌سنج، آگاه و بینش‌مند است و بر روندِ سرایشِ شعرِ گیلکیِ پیشرو اشراف دارد، و می‌تواند با تاثیرِ ناشی از بافت و مضمون‌های پذیرنده در درون‌مایه‌ی شعرهایش، به ظرفیتِ زبان و انباشت‌های ادبیِ گیلکی، ارزش افزوده ببخشد.و با بهره‌جویی از واژه‌های ساده و پرهیز از بیانیه‌های ناجامع و پیچیده‌گویی‌های مهجور، و غرق‌شدن در افاضه و افاده‌های منسوخ، شعرِ گیلکیِ سازگار با روندِ زمانِ حالِ مخاطب و ماول، بیآفریند و نوید بدهد که به‌گواهیِ پشتکارِ خجسته‌اش، «تی‌تی نار» که پس از کتابِ «پنجره'نِ پا خستاَ بو» از این شاعر، هستی یافته است، آخرین کتاب‌اش نخواهد بود.

رشت ۲۵ تیرماه ۱۴۰۰
محسن آریاپاد

انسی خسروی

خیلی رابو
هلاچینه جی
تا سیفیدآسمُون
تا سیاابر
هردفاکی هواشئو
می دهن پورابو
تارَمی نفسه جی
شبه بگو
کوتابیه
کوتا
بیَه
کوتا
زوموسوئن
کو
تاوسُوئنه سایه دیم
کودیم
دریا دیم
چاکه دیم
خیلی رابو
بی لافندهلاچین
تا بی زیمی آسمُون
***

خیلی راه بود
از تاب تا آسمان سفید
تا ابرهای سیاه
هر بارکه اوج می‌گرفت
دهانم پرمی‌شد
از نفس مه
به شب بگو
کوتاه بیا
کو
تا بیاید
کوتا
زمستان
کو تابستان و سایه کنارش
کوه کنارش
دریا کنارش
خیلی راه بود
تاب بی طناب
آسمان بی زمین!
*

مهنوش سمامی

اولار سالی
کلاً بوناً یی، مئن

تو، تش
مو، هیمه
هر دوو، بسوتیم
تش بونِ خاکه وکتیم
وا'د بگنه، بلاَ گیریم
یه گرش ده، پراً گیریم
***
در تنور سال‌های دور
تو، آتش
من، هیزم
هر دو، سوختیم
آتشِ زیر خاکستر شدیم
باد بوزد، شعله می‌گیریم
یکبار دیگر پر می‌گیریم
***

مهنوش سمامی

جسکه نزآ
تینایی

جزجز
زنه در
خیاؤن پور
پرندآ
***

تنهایی
زانو بغل نکرده
خش‌خش
می‌کند در
خیابان پر از پرنده‌اس

***

رضا دادرس

پت‌بزه کؤگا
پس‌دکفته گولاز
پتا تامتؤلی...
گوماران گومگومه
ورجینا ناجه
جیجاکی...
توشکه بزه لافندان خوشک خوس!

واکوده‌کور
واکوده‌کور
واکوده‌کور!

رضا دادرس

آبادی کرم خورده/ افتخارِ عقب افتاده/ سکوتِ الکن.../ نجوای [متوهم] خارزاران/ حسرتِ بریدن‌ها [زدودنِ بوته‌های خارِ خودرو]/ زخمی.../ سرفهِ خشکِ طناب‌های گره زده/ کسی که خودش را به ندیدن می‌زند/ کسی که خودش را به ندیدن می‌زند/ کسی که خودش را به ندیدن می‌زند!

***

زردی بیگفت؛ دوشاب‌خوری پنجه‌یا.
قدم، قلم بؤبؤ.
وعده‌وج، دس‌دوجین!
تو دوجین، هنده دوجین...
بدا ارجین‌ارجینا به ناجه.
«سینه‌سورخئک سینه، ساچمه‌سوج!»
تو ولیس، هنده ولیس...
تو، تی ولیس‌ولیسا ولیس!

برگردان:

یرقان گرفت؛ انگشت اشاره [که شیره انگور می‌خورد]!/ قدم، قلم شد./ وعده و وعید، دست‌چین!/ تو انتخاب کن، باز هم انتخاب کن.../ بگذار قلع و قمع شود حسرت!/ «سینه‌ی سینه‌سورخ [از] سوزش ساچمه!»/ تو بلیس، هم‌چنان بلیس.../ تو، آبنبات چوبیت را بلیس!

***

تنگامه نیشته تاتایی!
توکه‌توکه تام‌تولی
راوه کونه، را واکونه، را کونه...
راشی، اککو ایشماره:
جه نوا ایسان!
تا
نه، وا ایسان!

شب تیجه
تین‌تاری جا
تی جا
جیجا!

برگردان:

[در] تنگنا نشسته است تصویر!/ قطره‌قطره سکوت/ لبریز می‌شود، راه می‌گشاید، پیش می‌رود.../ مسیر، دلهره می‌شمارد:/ از نباید بمانی!/ تا/ نه، باید بمانی!/ شب بُرنده است/ از تاریکی/ از تو/ زخمی!

رضا دادرس

***

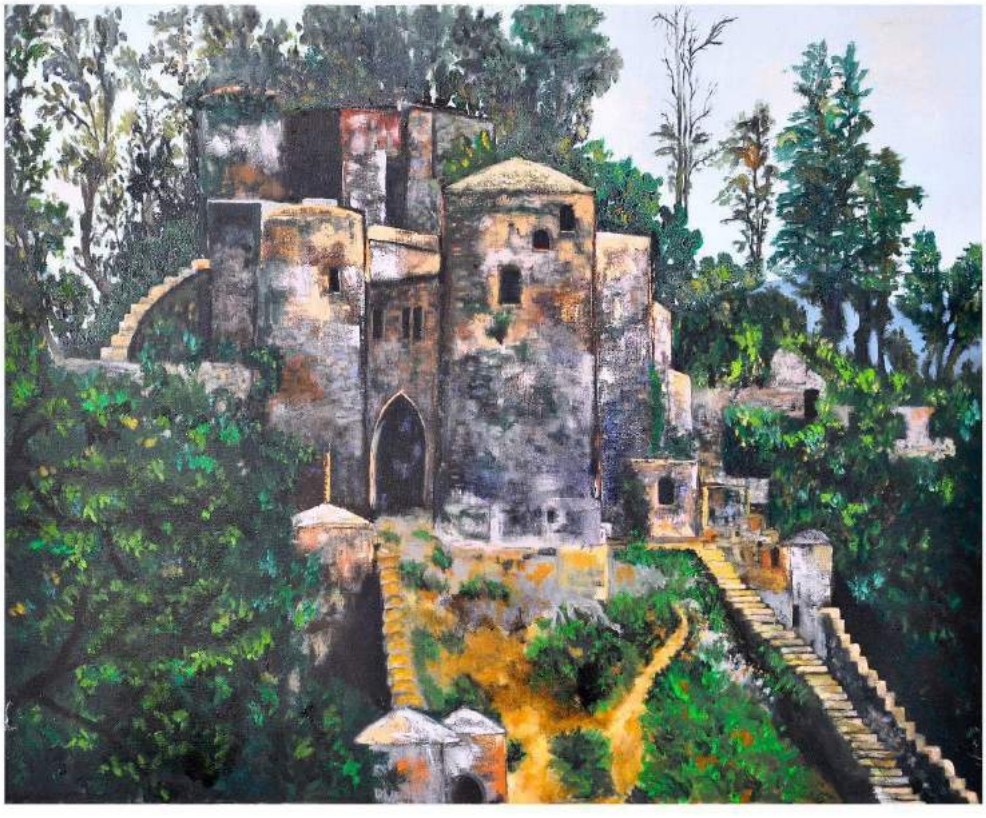
شهرام دفاعی

چومِ سیفیدی بو
یا، تی اَبرانِ برقِدم؟
نانم
می بترکسته بغض بو
یا تی گُرخانه صدا؟
نانم

ایتا روخان ارسو، را دکفت
می دیل کی سُوبُکاَ بو
دریایَا-
نانم.

برگردان:

سفیدیِ چشم بود
یا برق ابرهای تو؟
نمی‌دانم
بغض ترکیده‌ی من بود
یا صدای رعد و برق تو!؟
نمی‌دانم
یک رودخانه اشک راه افتاد
دل من که سبک شد
دریا را-
نمی‌دانم.



فرشته جوزی

نادر نیک‌نژاد

کرا
پر
پر
زئندره
وارش پنجره پُشت
پرده باد مرا
جو خوس بازهِ دره

ترجمه:

که دارد
پرپر می‌زند
باران
پشت پنجره
پرده با باد
قایم باشک بازی می‌کند

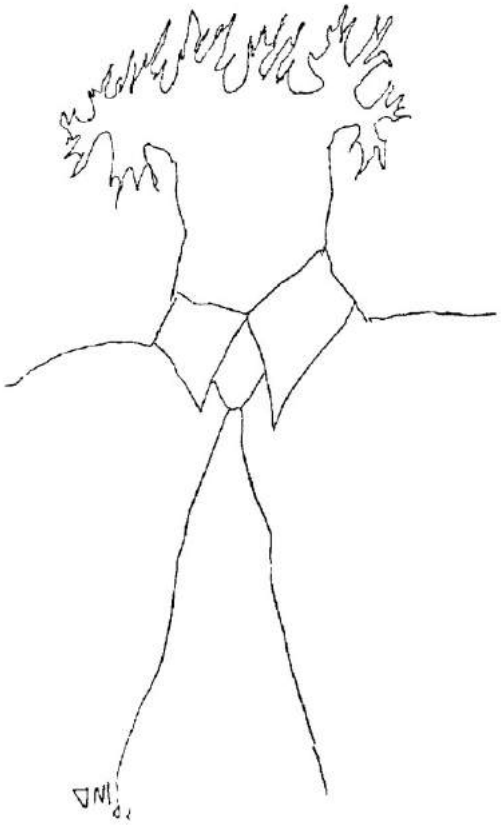
***
ایاز واره
جنگل
جانشورا دره
ماه
دوش
جیر

ترجمه:

شبنم می
ب
ا
رد
جنگل
جان‌شویه می‌کند
زیر دوش ماه

***
کی سنگ تاودا
تی چومهِ
تولا بوسه
می‌خانده
نادر نیکنژاد

چه کسی سنگ انداخت
به سوی چشم تو
خنده‌ام
کِدر شد



حمید فرحناک

به مسعود پور هادی

می‌دیلِ گب
سر فاگید
دورسانِه لافنداَ
بشوُ-
زبانِ سر
بینیویشت
بینیشتیم
ویریشتیم
ماه اَمی دور
بچرخست

ستاره زهله ترک ببو

گورخانه دیل
بترکست
پا بَده شُرشُر
وارم
هرچی فواره نهَ
میدانِ سر وارگانم...

برگردان:

حرف‌های دل‌ام/ سر باز کرد/ طناب را پاره کرد/ رفت/ روی زبان‌ام/ نوشت/ نشستیم/ برخاستیم/ ماه دورِ ما چرخید/ ستاره زهره ترک شد/ دل صاعقه ترکید/ پا بدهد شُرشُر می‌بارم/ هرچه فواره است/ در میدان می‌آویزم

***

مو کوتاترم
می انگشتانه جی
می کوجه زبونکایه جی
پیلوماره دس عصاجی
یا شله وی داره
تنگوله جی

انسی خسروی

موکوتاترم
روزنومه سرمقاله جی
سراسری اخباره جی
شعارونه جی
کی دیفارونه
بنویشته دئنن

مویقین کوتاترم
مزرته دومه جی
اوشانینه گیسه جی
زوموستون شبئونه یخ لوله جی

بال قدبیئتیم
من وُ باهاره شو
من وُ بوم داره لابدانان
من و حج حجیکه اینتظاری
مو
کوتاترم
تو
کو
تا
مو

***

برگردان:
من کوتاه‌ترم
از انگشتانم
از زبان کوچکم

ازعصای دست مادربزرگ
یا از تلنگر
درخت بیدمجنون

من کوتاه‌ترم
از سرمقاله‌ی روزنامه
از اخبار سراسری
یا شعارهایی
که
دیوارها را نوشته‌اند

من به یقین
کوتاه‌ترم
از دُم شیطان
از گیسوی اجنه
از قندیل‌های یخی
در شب‌های زمستان

قد گرفته‌ایم
من و شب‌های بهاری
من و تار عنکبوت‌های تیرهای سقف
من و انتظار پرستوها

من کوتاه‌ترم
و تو
کو
تا
من

***

جواد رحمتی برفجانی

رخت‌خو
کل‌َکچلکَ نقلَ
واگویا دره
واقازا چوشمَ،
یچی
صوبَ شیکیلا
جووسته دره

برگردان:
خرناس می‌کشد ساعت
رختخواب
قصه کچلک را
بازگو می‌کند
برای چشم بیخواب
چیزی
بند گردن صبح را
می‌جود.

***

وهشته فکونه تاسیونی
ولگ
ولگ
فووژن تترچ
دامون پاچین سر

برگردان:

لک‌لک‌های پرواز کرده / دلتنگی آشیانه‌های رها شده / برگ / برگ / می‌ریزد پشت سر هم / بر روی دامان جنگل

***

رسول نصیری

ایجنایی پا
شله
توشکه

توشکه‌سر
زنم
بورسفه

س
ی
وا
یی.

رسول نصیری

پای همراهی لنگه /گره/ روی گره می‌زنم/ بگسلد جدایی.

شب نیشینی
همه شب
منو تنایی
دوکشاسته کَلَه چاله دیمه.

رسول نصیری

شب نشینی
همه شب
من و تنهایی
روبروی اجاقِ خاموش

***

توشکه بوخورده
بوغض
کوگا گولی چال
خانه‌یان/ بی سس و دم
هیتا در
وانوه
صُب سر
سلام بگه
کوچه‌نا
پرده
کورا کوده
درجکانا

بولبول صدا نایه
گاگلف
ایتا کلاچ
قار قار کونه
فاندره
دوره شرا
پرزنه
شه
هن

رسول نصیری

گره خورده/ بغض/ در حنجره محله/ خانه‌ها/ بی جوش و خروش/ هیچ دری باز نمی‌شود/ صبحگاه/ به کوچه‌ها سلام بگوید/ پرده کور کرده پنجرها را/ صدای بلبلی نمی‌اید/ گاه‌گاهی/ کلاغی قارقار می‌کند/ نگاهی به دور و بر/ پرواز می‌کند/ همین/

***

مسعود پورهادی

جی / لیس / که
"ت" ی "تا" ی وؤت
تاووتِ ایجانایی گوره خولانِ تک جا
هه تو تا
توفنگ بدسانِ بؤت
سییا وازه کؤت.
وؤت/
بؤت ناره
کؤت/ دونکوده داره
سرانده/پاورانده
را واکونه
راوه کونه
تا
نام ندار تاتاین
نام اویر"وا"
وؤتِ "وا"
ایا ایسانِ / تاتایی.

اودسِ کؤل
وندان
آمندان
پاپلی یی/ کی
خوسره کؤرا اویرا کوده داره
وارشی /کی
گا
اسبا شور واره
لل ه جاری /کی
کن تاسایه
کالاگن ناره.
دور شرانِ دورِ جا
خاندشِ ایتا چیری
خورا
سرا د ◌
افتاب زردی چش پرانا

***

«وؤت» دسِ قرض از امین حسن‌پور است. معادل «متن» از مصدر«وؤتن» شرق گیلان بمعنای بافتن. پس «وؤت» می‌تواند بافت معنا بدهد. من همین تعبیرها را مد نظر داشتم شما مختارید برای معادل گذاری و معنا بخشی.
«بؤت» وام‌واژه‌ای است که از مراودت ما با روس‌ها به یادگار مانده است. اشاره به چکمه دارد بیشتر از جنس لاستیک.
گوره خولان= سوراخ‌های تاریک. منظور گورهای تاریکند که دخمه‌اند.
سییا وازه= «وازه» از مصدر وازئن= پوشیدن (که شامل لباس و پاافزار هم می‌شود).
وا= از مصدر«واستن» میل داشتن.
«ایا ایسان» گیلکی را من معادل«دا زاین» آلمانی می‌بینم که «هایدیگر» از آن به معنای «هستی» در متن‌هایش آورده است.
ونده= گرداب
تاتایی= نام آوا است برای تشویق کودک به راه رفتن. تصویر و عکس هم معنایش کردند. در شفت معادل سایه است.
سرانده= سر برهنه معنا می دهد. جناب طوافی به آن توسعه معنایی دادند و آنرا معادل بی سرپناهی آوردند که من خیلی می‌پسندم.

واگردان:

می لغزد/"ت" ی "تا"ی متن
از پهلوی تابوت گورهای دست‌جمعی/همین‌طور تا
چکمه‌ی تفنگ بدستان /کت سیاه جامگان
متن چکمه ندارد/ کت/ نپوشیده است
بی سرپناه/ برهنه پا
راه باز می‌کند/ سرریز می‌شود
تا تصویرهای بی نام/ تا/ میلی گمشده
میل متن/
تصویری از/ در این جا بودن (هستی)
انسوی تپه‌ها
گرداب‌ها/ آبگیرها
پروانه ای که/ حافظه‌اش را گم کرده است
بارانی که/ گاه/ سیل آسسا می‌بارد

نی زاری که/ مدت زمانی است/ قو ندارد
از دور دست‌ها دور/ انعکاس آواز پرنده‌ای/ خود را رها
می‌کند/ در دامنه‌های زردیِ واپسینِ روز.

فرشته جوزی

مراد قلی‌پور

وقتی متنی با طرح اولیه نوشته نشود در واقع نویسنده این فرصت آزادی را با احترام به متن داده است و نمی‌خواهد با زیاده روی در تعیین دقیق حدود متن، آن را در کنترل خود داشته باشد.

یکی از اتفاق‌هایی که به نوعی بخشی از شناخت شناسی اشعار هساپسی است همین «گم شدگی طرح‌های اولیه» است که نمونه بارزش را در اشعار اخیر مسعود پورهادی می‌توان سراغ گرفت. طرح‌هایی که به قول دکتر تسلیمی ارجمند تبدیل به «تصاویر نامنتظر و دراماتیک» شده‌اند.

متن‌هایی که بدون طرح اولیه نوشته می‌شوند نویسنده و خوانشگر را در آن‌چه که در آن هستند می‌برند و نویسنده مجبور نیست که حرف‌هایش را به قول «ساراماگو» مثل پیراهنی کثیف هر روز عوض کند تا حرف جدیدی زده باشد.

متن‌هایی که تن به طرح‌های اولیه نمی‌دهند متن‌هایی هستند که سوال دارند و جواب‌های‌شان را بیهوده تکرار نمی‌کنند و برای بحران‌های موجود «بدیل» دارند.

متن‌ها با چنین خصوصیاتی، از مظاهر و پوسته‌ها عبور می‌کنند و به «جوهر ذات زبان و نبض موجود زنده» نزدیک می‌شوند.

چنین متن‌هایی حتی اگر سمت و سوی ایدیولوژیک به خود بگیرند چون محاسبه‌گر نیستند در برخورد با قدرت و ایدیولوژی آن‌ها را مجبور می‌کنند که بودجه‌های کلان را صرف خرید دستکش‌های بیشتر کنند تا دست‌های کثیف‌شان پوشیده‌تر بماند.

این چنین متن‌هایی درست بر «موجودیت انسان» سرمایه گذاری می‌کنند و در خدمت «داشته های » او نیستند. چرا که برخاسته از اعماق حیات او هستند نه این که متنی آگاه و حاضر و آماده باشند.

در واقع بخش وسیعی از شعرهای هساپس و من جمله اشعار اخیر مسعود پورهادی با چنین خصوصیاتی در پی این هستند که صداهایی را در قالب و ساخت زبان منعکس سازند که سرکوب شده‌اند و حال فرصت این را یافته‌اند که آزادانه هر چه می‌خواهند، بشوند چرا که به خاطر نبودِ طرح اولیه و ذهن محاسبه‌گر نویسنده، به حال خود واگذارده شده‌اند.

چنین متن‌هایی به قول «ایو بونفوا»، «روایتی رویاگون»اند یعنی شعرهایی که به جای انعکاس «شی» به خاطر وجدان آسیب رسان جامعه، پرسش‌هایش را از موجودیت انسانی مطرح می‌کند لذا ابژه‌های بیرونی چنین متن‌هایی شکلی «اعجوبه وار» به خود می‌گیرند و بین سوژه نویسنده و سوژه انسانی فاصله ایجاد می‌کنند.

چنین متن‌هایی به قول «پل استر» محصول انسانی وسیع و گسترده‌ای هستند که به خاطر قلمرو مناطق بایر زبان می‌توانند توریست‌های زیادی را فراخوان کنند.

بی شک در چنین متن‌هایی پورهادی‌ای که می‌نویسد با پورهادی‌ای که مسافرت می‌کند و می‌خندد بسیار فرق هست چرا که مسعود پورهادی در چنین فضاهایی از شعرهایش «ایده هستی» متن‌هایش بر «ایده تملک» او پیشی گرفته است.

پورهادی در چنین موقعیتی از زبان «روایت‌گر رویا» نیست بلکه «روایتی رویا گون» را به خواب می‌برد که قادر به دست برداشتن از نوشتن نیست یعنی نوعی ناخوداگاه که تحت تسلط آگاهی درونی است نه ناخوداگاهی که چیز یا دغدغه‌های روزمره آن را از پای در آورند.

در واقع متن‌ها با چنین خصوصیاتی با جهان و زندگی رابطه‌ای برقرار می‌کنند که ما را از بهانه‌های دروغین و فریب تمدن آزاد می‌کنند.

این چنین آوانگاردی درست بر خلاف دغدغه کسانی است که گمان می‌کنند شعر پیشرو دارد با روشی انتحاری خودش را به پایان خط نزدیک می‌سازد.

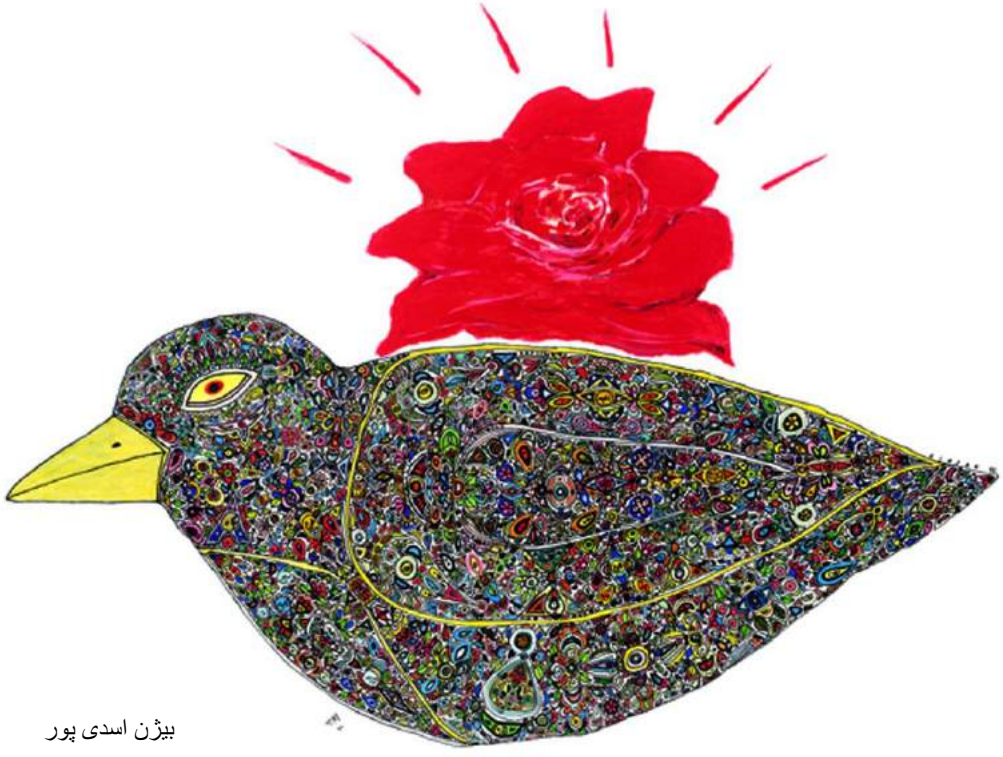
آذر ۱۳۹۸

رضا دادرس

یکی از قوانین اصلی ورزش تنیس، بازی در سکوت کامل است. کوچک‌ترین صدا - از طرف تماشاگران در جریان بازی - موجب توقف بازی توسط سرداور خواهد شد! قبل از ورود به جهان متن و در مقدمه‌ای کوتاه، باید ذکر کنم مخاطبِ جستجوگر در زبان و ادبیات گیلکی قبل از ورود به آثار مسعود پورهادی باید مجهز باشد! هم‌چون تماشاگران بازی تنیس که می‌دانند سکوت شرط لازم به انجام رسیدن آن مسابقه است. یکی از این تجهیزات، آشنایی با آن دسته از واژگان زبان گیلکی‌ست - که به نوعی - از یاد رفته‌اند؛ کمتر کاربرد دارند یا در محاوره روزمره کمتر شنیده می‌شوند. وقتی من ندانم «وندان و آمندان» از کجا آمده‌اند و معنی آن‌ها چیست! قبل از لذت بردن از جریان بازی، از جایگاه تماشاگر (مخاطب-منتقد) اخراج می‌شوم! مخاطب نمی‌تواند چیزی را به شانس واگذار کند چون در این صورت با واژگان یک شعر کنار آمده ولی در شعر دیگر، درمانده خواهد شد! هر چند این سکه‌ی شانس، روی دیگری هم دارد... این‌که ما یک زبان را به صورت کامل بدانیم و بتوانیم نیازهای روزمره را بر طرف کنیم یک مطلب است و این‌که دایره‌ی واژگانی گسترده داشته باشیم، مطلب دیگر. اما فرض را بر این بگذاریم مخاطب از زبان گیلکی چیزی نمی‌داند! آیا از ریتم، چینش حروف و واژگان، از موسیقی موجود در میان بندها نمی‌شود لذت برد؟ شاعر در اکثر آثار خود با توجه به تواتر حروف و چیدمانِ گزینش شده، موسیقی کلامی ایجاد می‌کند که حتی برای مخاطب غیر هم‌زبان نیز می‌تواند ایجاد لذت نماید. چیزی تحت عنوان اسم یا تیتر در شعرهای پورهادی وجود ندارد اما در بیشتر مواقع با یک جمله خبری مواجه می‌شویم که در نخستین بند اعلام حضور می‌کند... «جی لیس که/ می لغزد» ایجاد پرسش می‌کند! مخاطب می‌خواهد بداند داستان چیست؟ «ت" ی "تا" ی وؤت/ تاووتِ ایجانایی/ گوره خولانِ تک جا/ هه تو تا/ توفنگ بدسانِ بؤت/ سیبا وازه کؤت.» لغزیدن (ت) و (تا) از (ووت) که می‌تواند به (تابوت) اشاره داشته باشد و گویا به نوعی به مرگ متن نیز اشاره دارد تا نشانه‌هایی چون گورهای دسته‌جمعی، تفنگ به دست‌های چکمه‌پوش، کتِ سیاه جامگان، همه به سرکوب اشاره دارند. نمی‌گوید سرکوب کننده یا سرکوب شونده... قرار نیست انگشت اشاره‌ای برخیزد و در چشم یک گروه یا دسته بنشیند... مخاطب خود هوشیار است. در یک واکاوی اجتماعی و در همین ابتدا یک قرارداد نانوشته اعلام می‌کند: این شعر اقلیم ندارد و می‌خواهد از مشکلات جهان امروز بشر بگوید. در ادامه «وؤت/ بؤت ناره/ کؤت دونکوده داره/ سرانده/ پاورانده/ را واکونه/ راوه کونه/ تا/ نام ندار تاتاین/ نام اویر"وا"/ وؤت ِ "وا"/ ایا ایسان ِ/ تاتایی.» متن چیزی نیست جز رد پاهای قلم، پاهایی که در اکثر موارد قلم می‌شوند! می‌گوید: این متن نیست که چکمه پوش است؛ کت هم تن او نیست؛ متن همیشه عریان است... بی‌سرپناه، پا برهنه، راه می‌گشاید؛ سرریز می‌شود... تا تصویرهای بی نام/ تا/ میلی گمشده/میل متن/ تصویری از/ در این جا بودن (هستی)/ به قول دوستی فرهیخته رسالت ادبیات این است که آدم‌ها دست یکدیگر را بگیرند و بفشارند. این بندها، گویای همین رسالت هستند. شاعر تصاویری بدون نام را به ما نشان می‌دهد که در واقع هستی و بودن ما را رج می‌زنند. در ادامه «اودس ِکؤل/ وندان/ آمندان/ پاپلی یی/ کی/ خوسره کؤرا اویرا کوده داره/ وارشی /کی/ گا/ اسبا شور واره/ لله جاری /کی/ کن تاسایه/ کالاگن ناره.» در پی رج زدن‌های بالا شاعر چند تصویر را انتخاب می‌کند «انسوی تپه‌ها/گرداب‌ها/ ابگیرها» و در کادری باز، گسترده و ثابت

به نمایش می‌گذارد. گاهی حرکت «زوم» و حرکت «دالی» را به صورت هم‌زمان می‌بینیم که به آن اصطلاحن حرکت رو به جلو و زوم به عقب گفته می‌شود. (فکر کنم اولین بار این تکنیک در فیلم سرگیجه به کار گرفته شد.) «پروانه ای که/ حافظه‌اش را گم کرده است/بارانی که/ گاه/ سیل آسا می‌بارد» در این چند بند دوربین هم‌زمان، از تصاویر دور و هم نزدیک می‌شود! و باز در کادری ثابت و گسترده «نی‌زاری را به ما نشان می‌دهد که/ مدت زمانی است/ قو ندارد.» به یاد امید - درنای مهاجر – افتادم که گویا آخرین بازمانده گونه‌ی خود است. سال‌هاست به تنهایی از سیبری تا تالاب‌های کاسپین پرواز می‌کند و بی‌شک می‌دانیم منقرض خواهد شد! در پایان: «از دور دست‌های دور/ انعکاس آواز پرنده‌ای/ خود را رها می‌کند/ در دامنه‌های زردیِ واپسینِ روز.» بندهای پایانی از مخاطب می‌خواهد که بیاید و عمق دلتنگی را به تماشا بنشیند... اما برگردان، تعهدی سخت‌گیرانه برای گزینش بهترین عبارت‌ها در راستای ترجمه. واژگانی که به زیبایی یکدیگر را در بر گرفته‌اند تا مخاطب فارسی‌زبان نیز از خوانش شعر لذت کافی را برده باشد.

رضا دادرس



بیژن اسدی پور

علی صبوری

شعرهای به گویش شرق گیلان:

یک
سوتِه جیر
می جاُ نیه
بداُ بَلُاُ گیرم
بادِ ریفاق
نَشه نِیشتَن

"زیر خاکستر
جایم نیست
بگذار شعله‌ور گردم
بیهوده است
در انتظار باد نشستن"

دو
یته دونیا غم
اونِ چشمِ مئن دَ بُو
گردن کولا چه
تام بَزه
دراسونِ ورجی
نیشته بو
راشی نیه گود

"با جهانی اندوه
.در چشمانش
سربر شانه خم
نشسته بر درگاه
خاموش
چشم به راه"

سه
درا سونِ سر
پییز
زمستون
بهار
توسون
چیکال چیکال
ارسو فوت تی ریفاق
تی ساکِ باردن

"در آستانه
پاییز،
زمستان،
بهار،
تابستان
مشت ، مشت
اشک می ریخت به انتظارت
ساکت را آوردند"

چهار

آسمونام
می امره وارس
افتو، نشو
ته باردن

"آسمان هم
با من می بارید
پیش از
خاموشی آفتاب
ترا آوردند"

پنج

می روژینِ به

هلو چینَم
پیله انجیل دارِ چیکه
تی خنده کَشه تُوخُو نَم
شَنَم، هَنَم
شنم، هنم
دونیا بی تاب بَنَه
اگه تی خنده نَبی
دونیا چه دانه
یه مشت خاک
چار ته آدم

برای دخترم روژین

"تابم
بر شاخه‌ی انجیر کهنسال
در آغوش خنده‌ی تو تاب می‌خورم
می‌روم باز می‌آیم
می‌روم باز می‌آیم
دنیا بی تاب می‌شود
اگر خنده‌هایت نبود
دنیا چه داشت؟
مشتی خاک
تنی چند
با نام انسان"

شش

چَن تَه
زمو سونَ بَدِیم
نَدُونَم
چن ته بهار؟
تی ریفاق ایسام؟
نَدو نَم

کی هانه شادی؟
کی هانه آزادی؟

"چند زمستان را دیدیم؟
نمی‌دانم
چند بهار
در انتظار تو ماندیم؟
نمی‌دادنم

کی می‌آید شادی؟
کی می‌آید آزادی؟"

محسن بافکر لیالستانی

چند شعر به گویش شرق گیلان:

یک

پیران بَکَنده دارون
جادَه ان کنار
صف ایسان
بهار رفا

"عریان‌ترین درختان
در دو سوی جاده،
به صف ایستاده‌اند
در انتظار بهار"

دو

می زموسون شوئونه
انبَسا کُنَّم
تی شیرین گبون امره
تا بهار افتو روزون

"شب‌های زمستانم را
غلظت می‌دهم و غنا می‌بخشم
با حرف‌های شیرینت
تا روزهای آفتابی بهار"

سه

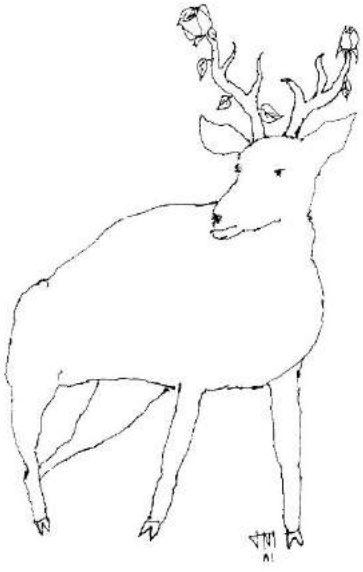
وارون، بوشورده
راشی ودشته چرک و غباره
هیطو که اَرسو
می دل و می تاسیونی

"باران، شست.
چرک و غبار و دشت و راه و صحرا را
چنآن‌که اشک
دل و دلتنگی‌ام را

چهار

بی نوم و نشون، شهر موسونم
تی نومَ امره
مردومَ زبون دَکَتَم

"مانند شهر بی نام و نشانم
که با نام تو
بر سر زبان مردم افتادم"



رضا مقصدی

قصیده- مثنویِ

گرده کلای*

.....

عمو نوروز بوما گرده کلای !
همه، مرغونه، هَدا گرده کلای !
اَمِه، اِی بَترکَسه دیل، هَندِه
تِی دیله ،موُچّی، بَزا گرده کلای !
نیاکُن ! اِی کرچه افتو، بَخالی
ته اَمِه جُون، توآدا، گرده کلای !
احمدِ بَشکَسه خالَه، سیبه جِه
هَمه ، مَیمونی، بَدا گرده کلای !
اُخ، اگه شور- شورَه، وارون بَواره
مِی دیله، هَندِی شَرا ، گرده کلای !
امه راسه، امِه به، او، اَزا دار
زَکَنه اَوُ، پَسادا، گرده کلای !
اَخه ، کِی، اوُچایِ باغونه، اِینیم؟
اَمِه دیل، دِ سَر، بوما گرده کلای !
تی ،غم وُغصه، بوما می سینه، سَر
خو،اَرادا گرادا، گرده کلای !
خیلی وخته ،که تی هَمرا، گرمابُو
اَمِه، اِی، سردِ پَلا گرده کلای !
باد، بوما اَلوچه- دارِ سَرِجِه
اوُ کلاچه، پَرا دا گرده کلای !
بَخالِی، تِی چشم وُ دِیمه، بی دِ بُو
او که، تِی نومه بَنا گرده کلای !

بی ی، مِی ور بنیش! مِی جونُه، دوُ خُون !
بی ی، لنگرود وُ لاجونُه، دوخون !
اُخ، کِی دُونَس که خوانی ایرا، بی ییم
یته زنبیلکِه غمه، هَ ما بی ییم
اَمِه چشم وُدیمه، هیشکه نشناسه
اَمِه پا ،چُوغال، گلِ مِن، دَماسه
اَگه هم، هرکِی، تی نوم بودونه
تا ایسه، هیشکی تِی، خَطه نو خُونه
کِی دونَس خا امِه بخته دَموجیم
اَمِه به، تنا تنایی، بَموجیم
اِیره تِه به، هیچی سو سو نَزَنه
هیشکه تِی آتیشه، دِ فو نَزَنه
تِی سیجیل، اِیره، بی ییی، با طِلاُبُون
کم کمَی، تی چَکَره، هم، شلا بُون
راه بشی، اما هَمش بَکی، ویریس
تی پالو بولبولی، اِیره، کولکافیس
اوخ چه سالونی بوشو می دَسه جِه
وا نوبو مِی تَسکه دیل، هیشکسه جِه
بیدارم، او توم بیجارونه اِینم
خوسه نَم، اوراره، خوابونه اِینم
هر چه گول، بولبولونه داد اَبه نه
مه هَمش، لنگروده، یاد اَبه نه
هیتو که لاجونه نومه اِیشتونم
نازبداشتانه موسون، خنده کوُنم
مو اِیره، مِی رگ وُ ریشه، اُوره، نای
می دیله سبزه وا نیشه، اُوره، نای
اُوره بو، مِی دیل، بَلَیته، یه دفا
هرچی آتیشه، کیشایته یه دفا
اَمِه سر، هیجا جیر بارده نَبو
اَمِه لب، هرگی، کتیر بارده نَبو
گله - گوده، که نبیم ،آب ببیم
هم، سوتیم، هم ،سوجِه نِیم، آتیش بیم
بی ی، مِی ور، بَنیش، مِی جونه، دوخون!
بی ی، لنگرود وُلاجونه ، دوخون!

نیاکون! لنگروده صدری برنج

تِه به، پیغوم بَخسا گرده کلای !
اوکه تِی نومه، دوخونده همه جا
هندِه، تِی پالو ایسا گرده کلای !
تو که نیسابی، اَفتو، خُوته بو
او، تی پابون ویریسا گرده کلای !
مه، وَرا گیروُ بَبورچایِ باغه سَر
فقط اَندی، یه دفا گرده کلای !
چِی بَگوم، دوره- زُمونه ، بَخالِی
ته، مِی هَمره، جوش بَدا گرده کلای!
مَه نیا !خوُدوشه نومه، دَموُته
هرکِی تَه،مَحَل ننا گرده کلای !
اُو بیجارونه بَگو! وَگَرد نیم
گوش بِدِی! مِی دَسکلا گرده کلای !
بی ی، مِی وَر بنیش! مِی جونه دوخون !
بی ی، لنگرود وُلاجُونه دوخُون !

.....

*گردهمایی عاطفی دوستانه.
آلمان. کلن ۲۸ فروردین ۱۳۸۲

رضا مقصدی

گرده کلای*

.....

"قصیده- مثنوی" گیلکی .
کلن فروردین ۱۳۸۲
برگردان آزاد از :
مهدی اخوان لنگرودی

انبوهِ دلگرفتگان، آتشیان، نخست زادگانِ رنج وُ اندوه !

عمو نوروزدرتازه ترین روزسال
با تیراژه ای که بر تخم مرغ های رنگین نشسته است
به دیدارتان آمده.

آه گرده کلای !

این دلِ خونین ما باز
دلت رابوسه گاه خود کرده است
نگاه، به آفتاب بینداز!
باگُل های آتشش.

هیچ میدانی که تنها آفتاب، ترا به بُن پایه های ما چفت کرده است؟
و تزیین سورسفره اش از شاخه های پربار‌درختان " سیب احمد"
چراغانی ست؟
آه ... اگرآن طوفانها بیایند با باران های ناگهان.
و ببارند روی همین دلِ کوچک من.

گرده کلای، گرده کلای!

هیچ میدانی برای خاطرما بود
آن درختِ آزاد، خون میگریست
و تمام تنه اش شفقی ازاشک بود؟
چه هنگام
دیگربار
عطرتوت وُ آن باغ های چای برچشم هایمان خواهد نشست؟
اینک فقط دل های ما را بی حوصلگی پر کرده، **گرده کلای!**
.و اندوهِ توست که زخمِ سینه ام را شیار میزند.
*****
روزگار بسیاری ست که برنج های پخته شده و سرد
با تو گرما می گیرند **گرده کلای** !
نگاه کن!
از بالای درخت آلوچه ی سرخِ آشنا
باد، آن کلاغ سیاه وُ شوم را پر داده است.
گویی جان وُجهانت را می شناخت
کسی که حسرت بارترازهمه
در نخستین دیدارش با تو
نامت را درخویش زمزمه کرد
و ترا **"گرده کلای"** نامید.

آی گرده کلای! گرده کلای !
بیا وُ کنارم بنشین، همه ی من را بخوان !
به پیش من بیا به گونه ی آینه ی زنانی زیبا، رو درورویم به ایست.
لنگرود را صدا بزن! **لاهیجان** را آوازش ده!

براستی که میدانست؟ گذارما دراین سوی جهان خواهد بود
با این همه ،کوله های غم.
و هیچ کسی نگاه وُ سیمای ما را نشناسد.
با این همه، پا های فرو رفته در گِل وُ مرداب.
حتا اگرهم کسی نامت را بداند-
گامی در راستای تو برنمی دارد.
و ترا نمی شناسد.

.
که می دانست؟ لگد فرومی کوبیم برسرشت وُ سرنوشت خویش.
در گردشی با تنهایی های عظیم.
با هزارتوهای انزوا.
ودراینجا برای تو کورسوی چراغی نباشد .

وبرآتشت هیچ کسی آبی فرو نریزد.
بی نام وُ بی نشان درسرزمین حواریون
فنا دربازی های هیچ وُهیچستان.

خود باخته
و رفتن ها وُافتادن ها وُ دیگر باربرخاستن.
خیالت می گیرد
خود را بلبلی پنداشتن.
امادراین خاک
.چرخ ریسکی بیش نیستی.

آه چه سال های بسیار،ازدرونم عبورکرده اند.
بی آنکه این گره ی کوچک- این دل- به دست کسی باز شود.

در بیداری، تنها برنجزاران آنجا با من است.
و درخواب، فقط آنجایم. آنجا.
با گل رویا هایم که صدای همه ی بلبلان را با خود دارد.
.و با یاد **لنگرود**، که همه ی من است.

تا نام **لاهیجان** درگوشهایم می پیچد
به مانند نازپروردگان، خنده ای لبهایم را می گشاید.
اینجایم
اما با ریشه ای محکم وُاستواردر آنجا.
و با دلی سبزوُجوان
.که برای آن خاک می تپد.

آه گرده کلای! گرده کلای !
آنجا بود، بناگهان دلم شعله کشید
و هرچه آتش را به تشنگیِ درون بخشید.
با سری افراشته وُبزیزنیفتاده
با لبهایی دوراز گریه.
سرشت ما تکه ای گِل نبود تا آب شویم
آتش بودیم وُ می سوختیم.
قبیله ای از تبارِ آتشیان، **گرده کلای !**

بیا وُکنارم بنشین وُ صدایم بزن
سفری به لنگرود داشته باش
لاهیجان را به جانم بخوان!
*****
پیام آفتابیِ برنجِ صدریِ لنگرود را می شنوی؟
آنکه در هرکوی وُ برزن ، ترا بنام صدا می زند
بازکنارت ایستاده وُ نظاره گرتوست.
هنگانی که تو نبودی خورشید، چشم هایش را بسته بود.
آنگاه که آمدی
به روشنی
در پیش پای تو برخاست.
دستهایم را دردستهایت بگیر **گرده کلای!**
ازباغ های سبزِچای بگذرانم
فقط یکبار، آنهم بسیار کم.
مرا در زیرآن آسمانها، از آن باغها بگذران **گرده کلای!**

گویی زمانه
تنها ترا جفتِ نیمه من کرده است
نگاه کن! آن که بی اعتنا از تو گذشت
نامش را لگد کوبِ نفرت کرده است.
و اوراقِ سرنوشتش
درفواره های زهر، رقَم خواهد خورد.

به آن شالیزاران بگو!
ما روزی دوباره خواهیم آمد.
گواهِ همه ی این گفته ها، صدای دست های ماست.
آه... گرده کلای! گرده کلای!
اینجا کنار من اتراق کن، همه ی من را بخوان!
بخوان! لنگرود وُ لاهیجانم را

.....

*گردهمایی عاطفی وُ دوستانه.

اطریش .وین. اکتبر ۲۰۰۳

بیژن اسدی پور

بیانیه «هساشعر»

«هساشعر» شعر اکنون است. اکنون نه صرفاً به مفهوم معاصر، بلکه ضرورتاً به دلیل بازتاب آنی حالات درونی است. هساشعر برخلاف تجارب مکتوب شعر گیلکی در دهه‌های گذشته، به توضیح اشیاء وپدیده‌ها نمی‌نشیند، بلکه در دقایق بحرانی به کشف آن‌ها می‌پردازد.

هساشعر گونه‌ای از شعر رایج در زبان گیلکی است که هم‌سو با شعر انسان‌گرای معاصر حرکت می‌کند و می‌کوشد تجربه‌ای رهگشا در پی جویی شعر معاصر در ادبیات گیلکی باشد.

هساشعر محصول فشردگی و به هم پیوستگی «ایجاز» و «تصویر» است. جمع‌بندی و گره خوردگی منطقی و معقول ماجراها، اشیاء و پدیده‌ها، در فرمی کوتاه که اندیشه و عاطفه را بازتاب می‌دهد.

رحیم چراغی؛ از بانیان و پیشگامان هساشعر

محمد بشرا

شب' جلاسته پَرده‌یا
پَسازِه، صُب.
سنگینا کوده،
بوخوفته آدمان' خابا
خونکی.

ترجمه:
پرده‌ی فرو افتاده‌ی شب را
کنار زده صبح.
سنگین کرد
خواب خفتگان را
خنکای سحر.

*

م. پ. جکتاجی

تی پیشانی
جه می خیال بولندتره
ایتا سَردی ناجه
وا بَنَم تا خوشادَم

برگردان:
پیشانیِ تو
بلندتر از خیالِ من است
باید
نردبانی از آرزو بگذارم
تا ببوسم‌اش

*

دریایی لنگرودی

ولگئون' پَس بَزام.
جنگل
پُره خئوندیگی بو؛
را دکَتَم.

ترجمه:
برگ‌ها را کنار زدم.
جنگل
پُرِ آواز بود؛
راه افتادم

*

محمد دعایی

تنایِه
تا او سَر' دونیا فاکَشَد
تاسیانی می‌شی
هندِه اوشتَره

ترجمه:
تنهایی را اگر
تا آن سوی جهان بکشانند
غمِ غربتِ من
دورتر است

***

نادر زکی‌پور

می میین، یه چی، بکاشتی
که اگه، زیتا زنه
همه عالما، کونه
می تنه داز

ترجمه:

در من چیزی کاشتی
که اگر جوانه زند
جهان را
یک‌سره
داسی برای تن‌ام می‌کند

***

علی‌رضا صدیق

ساعت
می عمر' بوقچه‌ا
خو کول'چو فَزِه
را دره

برگردان:
ساعت
بغچه‌ی عمرم را
به چوبِ کول‌پُشتی‌اش
فرو بُرده
می‌گذرد
*

حسین طوافی

پنج‌شنبه شب' بیداری-
فلاسکا شُو جومعا
می ایداره کفشان' دورون

ترجمه:
شب بیداری پنج‌شنبه-
جمعه به آسودگی لمیده
در کفش‌های اداره‌ام
*

هوشنگ عباسی

روخئونه
تو او طرف،
مو ای طرف.
اگه ایتا پورد نهابی!

برگردان:
تو
در آن‌سوی رود
من، در این‌سو.
اگر پُلی می‌بود
*

غلام‌حسن عظیمی

می تُوقاین،
وورزامُو!
جی بس، تو
تاسیانی مرزانا،
بگَردسی!

ترجمه:
عاشقانه‌هایم
به خوشه نشست!
آن‌قدر
بر کرت‌های دلتنگی
رفتی و آمدی

*

محمد فارسی

باد

ساز'نقاره
دس'شوب
دسکلاصدا
بَرَم.
ناجه بُردان دریمی.

برگردان:
باد
ساز و دُهل
سوت با انگشت
صدای دست‌افشانی
خلعت.
آرزو می‌بریم
*

ناهید (آیدا) فتوحی ابوابی

پنجره پوشت
تی رافائی‌یا
کَشیدی
پوشت'پنجره‌یان!

ترجمه:
پَشتِ پنجره
انتظار تُرا می‌کشند
پرده‌های پُشت پنجره‌ای
*

پیمان نوری

هوا میان تی بو دره
تی پیرهنا کُویا
فلاگادی

ترجمه:
بوی تو
در هوا پیچیده است
کجا پیراهن‌ات را تکانده‌ای

نادر نیک‌نژاد

تی ایجگره
دردا بپرکانهِ
کاشکی؛
آه‌یام
ریشتر بداشتی‌بی

برگردان:
فریاد تو
درد را لرزاند
کاش؛
آه نیز
ریشتر داشت

*

شمس لنگرودی

دار'قورباغان بَمان دارُون' سَر بنشتَن و بَخُونه‌سَن
یه چکه اُو نبارسه
ماشینون' سَر

ترجمه:
داروک‌ها آمدند، بر درخت‌ها نشستند و آوازها سر دادند
دریغ از یک قطره آب
که بر ماشین‌ها باریده باشد
***

علی صبوری

روخونه
کَند'کَش
جِلیم، جِلیم کونه
زمین گچگالی دره
بهارِه جا واکن

برگردان:
رودخانه
زیر دیواره‌اش مترنم است
تن زمین به غلغلک افتاده
جایی برای بهار
باز کن

***

علی‌اکبر مرادیان گروسی

تا پنجره واوُست
گورّه بوکود توفنگ،
پَرپَر بَزِه تورنگ.

برگردان:
پنجره که باز شد
تفنگ غرّید و
قرقاول
در خون‌اش غلتی

***

جواد شجاعی‌فرد

تبریزی اَجار
ایسا
ولگ' دَسکَلا
ریفا

برگردان:
شاخه‌های خشک تبریزی
دست‌افشانیِ برگ‌ها را
انتظار می‌کشد

شمس لنگرودی

در حاشیه «هساشعر»

اصولا شعر محلی به یمن غنای سرچشمه‌هایش -که نه آثار ادبی بلکه خود زندگی است- از تازگی، جوشش، عمق و ظرفیتی برخوردار است که معمولا شعر رسمی از آن بی نصیب است. این نکته‌ئی است که پیش‌تر دریادداشتی تحت نام «دفاع از شعر محلی» درگرامی‌نامهء«گیله وا»-شماره ۱۶ و۱۷- بدان پرداختم. شاعر رسمی چون از طریق کتاب با شعر آشنا می‌شود، معمولا پس از مدتی، زیبایی شناسی رسمی تخطی ناپذیر و دربسته‌ئی در ذهنش ترسیم می‌شود که به مرور تقدس یافته و به انجماد می‌کشد. زمانی هر معشوقی در چشم، سروقد، کمان ابرو، نرگس چشم است، و در دوره‌ئی دیگر که اجتماعیات به جای معشوق می نشیند، شب، دیوار، افتاب، جنگل، خنجر و گل سرخ... جایش را می‌گیرد. یعنی معمولا شاعر رسمی چیزی می‌بیند و چیز دیگری می‌گوید. دردی مشخص را تحمل می‌کند، با کلماتی دیگر از چیزی دیگر سخن می‌گوید، ولی شاعر شعر محلی (که توضیحش در مقاله فوق الذکر آمده است و گفته شده است که منظور، مکانیسم درونی شعر است، نه صرفِ واژه‌های محلی.) اصولا برای بیان حالات و موضوعات متبادر به ذهن، کلمات و تعابیر از پیش آماده‌ئی ندارد تا برای بیان «خود» به آن‌ها متوسل شود. او معمولا از هر موضوع مشخص، با کلمات مربوط بدان موضوع سخن می‌گوید، لذا عرصه شعرش پهناور و رنگارنگ است. و اهمیت شعر محلی، به نظرم، در همین نکته است. با این وصف، طبیعی است که هر گونه تغییر و تحول و ابداعی اگر در جهت تعمیق و گسترش این وجه از شعر محلی باشد، به نظر نگارنده، مثبت، و در غیر این صورت، منفی است.

قطعا پیدایش مکتب‌های اصیل هنری همواره گامی در جهت تعالی هنر بوده است، ولی مکتب گرایی همیشه خطراتی را نیز به همراه داشته است. تحول تکاملی هنر، ناشی از ضرورت‌ها و شناخت آن‌ها، و خطر، ناشی از تقید به مکتب‌ها بوده است. به همین دلیل بوده است که بسیاری از مکتب سازان، خود تا به آخر در همان مکتب ابداعی خویش باقی نمی‌مانده‌اند.

«هساشعر» هم‌چنان که عده‌ئی از نویسندگان عرصه آن بدرستی نوشته‌اند: محصول «ضرورت زمان» است، ولی «ضرورت زمان» همواره عبارت پیچیده کشدار و لغزنده‌یی است که فقط با بندهای توضیحی «بیانیه»ها، به ویژه نمونه‌های ارائه شده «مکتب»ها روشن می‌شود، چرا که در هر بیانیه و در توجیه هر حرکتی می‌توان مدعی آن شد. پس برای درک حقانیت یا عدم حقانیت «هساشعر» می‌باید روی هسته اصلی بیانیه آن (جمع کیفی بندهای بیانیه) تمرکز یافت، در حالی که پیش‌تر، اشاره به نکته‌یی ضروری است. عده‌ئی تصور می‌کنند در هر بیانیه، تمامی بندها می‌باید ویژه آن بیانیه بوده و پیش‌تر در جایی سابقه نداشته باشد، حال آن‌که مطلقا چنین نیست. چیزی که یک مکتب را از مکتب دیگر جدا می‌کند، نه تک‌تک بندها، بلکه جمع کیفی این بندهاست که بدین گونه، در مکتب دیگر، پیش از این سابقه نداشته باشد. یعنی چنین نیست که فی المثل عناصر و اصول سازنده« مکتب هندی»(چون خیال، ایجاز، ایهام، استعاره،...) در سبک عراقی وجود نداشته، تقریبا تمام عناصر تشکیل دهنده سبک هندی همان بوده که در مکتب‌های پیشین و پسین وجود داشت، منتها کیفیت

ترکیب و برجستگی یک عنصر نسبت به عناصر دیگر در مکتب‌های مختلف فرق می‌کند.

با این توضیح مقدماتی، حال بپردازیم به بیانیه «هساشعر».
بیانیه «هساشعر» شامل چهاربند است که دو بند (اول و سوم) آن کلی است و شامل هر شعر خوب و ایده‌آلی می‌شود و احتمالا طبیعی است که در بسیاری از بیانیه‌ها بیاید. می‌ماند بندهای دوم و چهارم که در واقع ستون فقرات «هساشعر» را تشکیل می‌دهد، دو بندی که به نظرم جوهرهٔ شعرِ «هایکو» در آن است. در این دو بند می‌خوانیم:
«هساشعر» محصول فشردگی و به هم پیوستگی «ایجاز» و«تصویر» است، جمع‌بندی و گره خوردگیِ منطقی و معقول ماجراها، اشیاء و پدیده‌ها در فرمی کوتاه که اندیشه و عاطفه را بازتاب می‌دهد.

«هساشعر» بر خلاف تجارب مکتوب شعر گیلکی در دهه‌های گذشته، به توضیح اشیاء و پدیده‌ها نمی‌نشیند بلکه در دقایق بحرانی، به کشف آن‌ها، می پردازد. اما در همین دو بند پیداست که با وجود جوهره مشترکِ «هساشعر» و هایکو، تفاوتی کیفی در دقایق این دو شعر وجود دارد. این تفاوت، که هایکو، بازتاب بی فعلِ حس وحالت «آن» است، و «هساشعر» بیانِ «آن» حرکت و حالت. به همین دلیل نیز هست که هایکو (بگذریم از پاره‌ای ترجمه‌ها) معمولا بی فعل و مرکب از چند عبارت است، حال آن که «هساشعر» فعل می‌گیرد.
شاعر هایکو، کاشف ناگهانیِ لحظه‌ای از واقعیت است که هم چون شهابی از چشم و شعورش می‌گذرد، یعنی کشف ناگهانی او به نوعی محصول مراقبه‌های بلند بوده است و حرکتی احساسی در تصرف تصویرِ صرف نیست. اما در هر صورت او در لحظه کشف، منفعل است. هیچ فعلی از شاعر هایکو سر نمی‌زند، لذا در شعرش فعلی به کار نمی‌رود. در حالی که در بیانیه «هساشعر» می‌خوانیم که شاعر هساشعر «در دقایق بحرانی، به کشف ناگهانی آن‌ها می‌پردازد». یعنی او در مقابل واقعیت منفعل نیست. در این کشف فعالانه دخالت می‌کند. می‌پردازد به کشف واقعیتی که اتفاق می‌افتد. او فعلی انجام می‌دهد، و لذا آن فعل در شعرش حضور پیدا می‌کند. و این همان دقیقه پنهانی است که از بیانیه برمی‌آید و تفاوت هایکو و«هساشعر» را اشکار می‌کند.
اما شاعران«هساشعر» تا چه اندازه به این امر وفادار می‌مانند و یا می‌توانند وفادار باشند، نکته‌ئی دیگر است که زمان روشن خواهد کرد. ارزش هر بیانیه در انجام دادنِ آن است. اما می‌دانم که در این مدت اشعار درخشانی ذیل این نام چاپ شده است و اگر بند بر بند بیانیه مکتب نیاید و در محضر کسانی تقدسی نیابد که لازمه پاسداری از آن غرور و تعصب تحجر باشد، امیدهای درخشانی به آینده آن می‌رود.
و من امیدوارم.
۲۷ مرداد ۱۳۷۴

این نوشته پیش‌تر در مجله «گیله‌وا» ش۳۲. شهریور ۱۳۷۴ منتشر شده بود.

مسعود پورهادی

هساشعر- هایکو- هایکو واره

شعر کوتاه گیلکی (هساشعر- هایکو- هایکو واره) در در آمیختگی‌اش با تئوری‌های شعر نیمایی و پسا نیمایی در شیوه اجرایی و ساختار ریختی در حوزه مضمون بر بستر دو گرایش شکل گرفت:

۱_ در آمیختن با مضامینی که سابقه‌ی شفاهی طولانی دارند (دوبیتی‌های فولکوریک)

در این دسته از اشعار کوتاه سادگی و حس و حال ترانه‌های روستایی اصلی‌ترین وجه شباهت است.

خاستگاه مضمونی و معنایی این دسته از شعرها روستاهاست. برخی از آن‌ها نوستالوژی بازگشت را نوید می‌دهند، برخی تمایل به انعکاس دگرگونی در روابط اجتماعی موجود در روستا را نشانه گذاری می‌کنند.

۱-شعرهای کوتاهی که در آن‌ها گرایش به طبیعت بیان حس و حال در منظره طبیعی فرا رفتن از عواطف ساده شعر بومی است.

در دسته‌ای از این شعرها ما با گرایش‌ها و رویکردهایی روبروایم که در شعر معاصر ایران مشاهده می‌شود و گونه‌های دغدغه کم و بیش انگونه‌اند که در شعر چند دهه اخیر ایران یعنی شعر فارسی دیده می‌شوند. هساشعر دریچه‌ای گشود بسوی تجربه اندوزی در شعر کوتاه گیلکی، و فراتر رفتن از آن و گشودن دریچه‌های جدیدتر تا حدودی در عرصه‌هایی متفاوت‌تر از تجربه هساشعر. از آن جمله تجربه شعر کوتاه و یا شعرهای هایکویی و هایکوواره‌ها. هایکوواره‌های گیلکی اگرچه همساده هساشعرند ولی به لحاظ تبار شناسی میراث‌بر «شعرهای بجارکاره و ادبیات شفاهی گیلکی» نیستند بلکه تحت تاثیر هایکوهای جهانی‌اند و به لحاظ ریخت وارگی عمدتا وفادار به سه لختی بودن‌اند. اما شعرهای کوتاه علیرضا فانی اگر بر اساس متر و معیار بیانیه هساشعر و یا نمونه‌های آماری هساشعر به سراغش برویم،

ناهم‌خوان است با هساشعر، بیشتر خود را از جنس شعر کوتاه معرفی می‌کند و من معتقدم نمونه خوبی از شعر کوتاه گیلکی است. چه زیباست تخییل در شعر کوتاه فانی، اندیشه ورزی محض است با مایه‌هایی از هستی شناسی و فلسفه ورزی. انسان در عصر مدرن، انسان واقف به قدرت شناخت خود از هستی. و من در فکر آن سوارم که اسب سپید آسمان را به تاخت می‌راند و در ژرفای سپیدی آن تجربه می‌کند انسان ذره کوچکی از این هستی است.

«هساشعر» فرصتی شد برای تحول و تجربه اندوزی در عرصه شعر کوتاه گیلکی، زیر عنوان هساشعر هم به لحاظ نگاه (پارادایم فکری) هم به لحاظ سوژه شعری و هم از منظر زبان ما با گوناگونی‌هایی روبروییم که با هم‌دیگر از مناظر سه گانه بیان شده، هم راستا نیستند. یک سوی دیگر هم راستا نبودن این مجموعه در قلمرو ریخت و کادربندی است.

هساشعر شعری است مدرن و در بیانیه نیز آمده است: هساشعر برخلاف تجارب مکتوب شعر گیلکی در دهه‌های گذشته به توضیح اشیا و پدیده‌ها نمی‌نشیند، بلکه در دقایق بحرانی به کشف آن‌ها می‌پردازد. خوب این یک ادعای مدرنیستی است، چون یک صفت برجسته مدرنیسم پرهیز از بازنمایی مستقیم پدیده‌ها و بحرانی کردن شیوه‌های بازنمایی است. نمونه‌هایی بسیار موفق در هساشعرهای تا کنون موجود می‌توان یافت که منطبق بر این گزاره‌اند ولی نمونه‌های بسیاری نیز می‌توان یافت که شاعر فقط به توضیح شی یا امر بیرونی می‌نشنید و آن را بدون هیچ کم وکاستی بازنمایی می‌کند. مثلا «م، مندج» می‌گوید: ترمی بن/ مالگه ک من، اشکربل/ کوسند دوخان/ شی زه هوا. ترجمه فارسی ان: در میان مه تار/ در اغل صحرایی، شعله خرد شاخه‌های در ختان/ آوای گوسفند دوخان/هوای نمناک. نمونه‌های این گونه به وفور در میان گیله‌وا و یا مجموعه‌ها می‌توان یافت که یدک‌کش عنوان هساشعرند و یا نمونه‌هایی که حکیمانه‌اند. مثلن: «درخت میوه نمی‌آورد وقتی میوه دار می‌شود که دستمان به آن نمی‌رسد.» و یا مبتنی بر احکامی سنتی‌اند از زیست این جهانی، مثلن پس از دست افشانی و پایکوبی وخوانچه عروسی حمل کردن در انتها بیاید: «ناجه برداندریم»

مسعود پورهادی

شعرکوتاه گیلکی:

بی جیر ایه
موسافری کی دور شرانِ دور جا بامو
اسبی نئسا
تاختا زنه
وارش
پیشاشو ایه

رشت-آذر۹۷

پیاده می‌شود
مسافری که از دوردست‌های دور آمد
اسبی نیست
بتازد
باران
به پیشواز می‌آید.

***

تور وا واته گری

وی دار

هیالای

آمندان

تیلیم تیلیم

شعر خوانی باد ویرانگر

بید

پریشان

آبگیر

چین بر چین

***

حسین طوافی

ایجنایی
شله
توشکه

توشکه‌سر
زنم
بورسفه
س
ی
وا
یی.

رسول نصیری

پای همراهی لنگه /گره/ روی گره می‌زنم/ بگسلد جدایی

***

نادر نیک نژاد

هساشعر

تقدیم به دوست شاعرم رحیم چراغی

نه،
دیلواپس تی چومان نیم
بعضی وقتان قفس
جه اسمان
قشنگ تره

برگردان:
نه،
دلواپس چشم‌های تو نیستم
گاهی قفس
از آسمان
زیباتر است.

مسعود پورهادی

شعر کوتاه گیلکی:

شعر کوتاه پیشینه تاریخی طولانی مدتی در زبان و ادبیات ایرانی دارد، کتاب "کوته نویسی" سیروس نوذری پژوهشی ارزشمند در ارتباط با این موضوع است برای مطالعه بیشتر پیشنهاد می‌کنم به آن مراجعه شود. هساشعر و هایکوی گیلکی به جریان شعر کوتاه گیلکی تعلق دارند. هساشعر از یک‌سو میراث‌بر پیشینه‌ی ادبیات شفاهی گیلان است و از سوی دیگر هم‌بستر با ژانر شعر کوتاه جهانی است. در زبان‌های دنیا از آن جمله در زبان فارسی و دیگر زبان‌های ایرانی، شعر کوتاه در دوره‌های تاریخی تکامل خود از ساختارهای شکلی و مضمونی متفاوتی برخوردار بوده‌اند. آن ساختارها، فرم مشخص و ویژگی‌های تعریف‌شده‌ای دارند که حدود مرزهای فاصله‌گذار مابین انواع شعر کوتاه را مشخص می‌کنند؛ مثلا در زبان فارسی دوبیتی از رباعی و یا هر دوی این‌ها از شعر کوتاه نیمایی برحسب عناصر سازنده شکل و محتوا.

در دهه‌های میانی قرن بیستم، با گسترده‌تر شدن ارتباط فرهنگی مابین ملل مختلف، تحت تاثیر «هایکو»ی ژاپنی در ساختارهای شکلی و درونمایه‌ای تعریف شده‌ی شعر کوتاه جهان دگرگونی‌هایی به وجود آمد. فرهنگ‌های دیگر با تاثیرپذیری از «هایکو» دامنه‌ی شعر کوتاه خود را وسعت داده و به تنوع آن دامن زدند و به سازگاری فرم «هایکو» با فرهنگ خود پرداختند. «هایکو» به عنوان کوتاه‌ترین شعر در زبان‌های مختلف بدل به سبکی ویژه شد. امروزه در بیشتر زبان‌های دنیا هایکو ژانری شناخته شده است. هایکوی ژاپنی، شعر کوتاه سه سطری است متشکل از هفده هجا در سه بخش ۵-۷-۵ هجایی، با گرایش آشکار به جلوه‌های طبیعت و درهم‌آمیختگی آن با تفکر بودیستی «ذن». به بیان دیگر: شرح و بیان یک تجربه‌ی شاعرانه و اشراقانه در مواجهه با یک پدیده‌ی بیرونی (عمدتا طبیعت) در لحظه‌ای کوتاه‌ست، با نشانه‌های درون‌متنی.

نشانه‌های درون‌متنی عمدتا بر فصل‌واژه‌ها یا نشانه‌های فصلی (kigo) و برش واژه‌ها (kireji) مبتنی‌اند. فصل واژه‌ها یا نشانه‌های فصلی، اشاره به دگرگونی‌های طبیعت دارند که در جابه‌جایی فصل‌ها معنا می‌یابند. برش واژه‌ها نقش درنگ و تامل را ایفا می‌کنند و احساس پایان یافتگی را تشدید می‌کنند و به طور معمول در پاره‌ی سوم شعر در انتها می‌آید. ساختار کلامی هایکو حداکثر از یک یا دو تصویر ساخته می‌شود.

انگار که صد ساله
این باغ معبد
با برگ‌های خزانش.
«باشو»

سپیده صبح
می‌پیچد از میان مه
طنین ناقوس.
«باشو»

نخستین ویژگی هایکو نزدیکی و قرابت آن با طبیعت است. جنگل، درختان و بسیاری از اشارات مربوط به طبیعت، از ویژگی‌های درونمایه‌ای شعر هایکو است. در این ویژگی شاعر به بیان موجز و صریح مشاهدات عینی خود می‌پردازد. زبان شعر ساده، نحوه ترکیب و هم‌نشینی واژه‌ها، آهنگ و ریتم روال کاملا عادی و طبیعی دارد.

اوایل پاییز
دریا و شالیزار
یکدست سبز.
«باشو»

هایکو شعر شکار لحظه‌های کوتاه از طبیعت است. لحظه‌ای که هم‌اکنون در برابر دیدگان شاعر در جریان است. استادان هایکو بیشتر بر همین لحظه‌ای که هم‌اکنون در برابرشان در جریان است تاکید می‌کنند تا جایی‌که شاعر در باریک‌بینی آن لحظه به ادراک برسد.

صومعه راهبه‌ها
پشه‌بندی نازک بردار
شب مهتابی.
«بوسون»

تصویری ارائه می‌شود، بی هیچ ارجاع کلامی به اندیشه و ایده مشخصی. نگاه شاعر است که از طریق ارتباط دورنی با مناظر بیرونی به یگانگی با طبیعت می‌رسد. نزدیکی و قرابت با طبیعت، یکی از آموزه‌های اساس فلسفه‌ی بودیستی «ذن» است.

در یک سوی
فانوس کاغذی‌ام
نخستین سپیده‌دم بهاری.
«ایسا»

هایکوی ژاپنی در سیر و سفر خود در کشورهای دیگر و در سازگاری با ویژگی‌های اقلیمی-اجتماعی فرهنگ‌های دیگر، دستخوش تحولات بسیاری شد و ساختار کلاسیک آن، یعنی لزوم رعایت قواعد هجایی و نشانه‌های فصلی از میان برداشته شد، درون‌مایه‌ی آن از نظاره‌گری به طبیعت در لحظه‌ای کوتاه در چارچوب آموزه‌های «بودیستی» جای خود را به دورن‌مایه‌های متفاوت از جریان زندگی مدرن داد. مضامین گوناگونی در زبان‌های جهانی جای خود را در هایکو باز کردند. هایکوهای جهانی از آنچه که تحت عنوان قواعد هایکوهای ژاپنی شناخته شده‌اند بسیار فراتر رفته و فقط در کوتاهی (سه سطری بودن) در اشتراک باقی مانده‌اند.

چقدر قشنگه
وقتی یه ساختمان گنده را خراب می‌کنند
تماشای غروبی که تاحالا دیده نمی‌شد.
«اورهان ولی»

گاه احساس می‌کنم
باد کودکی است بر شانه‌هایم
که فریاد می‌کشد.
«ادونیس»

ماه بهاری چنان گرد است
که انگشتانم در اشتیاق لبه‌ی تیزش
بی‌تابی می‌کند.
«ریچارد رایت»

در ایران نخستین جرقه‌های شعر هایکویی با ترجمه‌هایی در دهه‌های چهل و پنجاه صورت گرفتند ولی انتشار کتاب «هایکو از آغاز تا امروز» با ترجمه‌ی «احمد شاملو» و

«ع.پاشایی» در دهه‌ی شصت تاثیر تعیین کننده‌ای بر سمت و سوی این جریان داشته است.

سلاخی زار می‌گریست
به قناری کوچکی
دل بسته بود.
«شاملو»

چه تاریک است جهان
نکند پروانه ای
درون پیله‌ای...
«نوذری»

مادرم چاقو را
در حوض شست
ماه زخمی شد.
«سپهری»

در حوالی همین دهه است که «استارت» هساشعر در گیلکی زده شد. اگرچه رحیم چراغی یکی از پایه‌گذاران «هساشعر» در زمینه‌ی پیشینه‌ی این ژانر شعری در گیلکی، آن را متاثر از «بجارکاره‌ی شعر» (شعر فولکوریک) می‌داند ولی من تردیدی ندارم زمینه و زمانه‌ی مناسب طرح آن ارتباط تنگاتنگی با استقبال شعر کوتاه در زبان فارسی و جاذبیت ترجمه‌ی «هایکو از آغاز تا امروز» در این دهه دارد. در برخی از نمونه‌های هساشعر ویژگی‌های شعر هایکویی به خوبی قابل ردیابی است.

ولگئون پس بزام
جنگل-پره خئوندیگی بو؛
رادکتم.

ترجمه:

(برگ‌هارا کنار زدم/ جنگل-پر از آواز بود؛ راه افتادم.)
«دریایی لنگرودی»

رده‌خور تلار
بشکفته آب‌خوری_
پور جه تنگر.

ترجمه:

(ایوان باران‌گیر/ لیوان شکسته-/ پر از تگرگ)
«حسین طوافی»

دوره صدا
اشکل فتوشه که
کی فئودکونه؟

(آوای دور/ سوتک ساقه‌ی برنج را/ کی می‌دمد؟)

نیصف شئو
رخاصی کئونن سایان
دارون دسکلاجی.

ترجمه:

(نیمه‌شب/ سایه‌ها می‌رقصند/ در دست‌افشانی درخت‌ها).
«دریایی لنگرودی»

وا واته گری تور
وی‌دار هیالای
آمندان تیلیم تیلیم.

(شعرخوانی باد ویران‌گر/ بید مجنون پریشان/ آبگیر چین برچین)
«حسین طوافی».

جرگه جرگه مورغابی
ابرانه امره شوندرید
بیجارگا تاسیئنه.

(مرغابیان وحشی/ همپای ابرها درگذرند/ اندوه شالیزار).
«هوشنگ عباسی».

فکر می‌کنم در همین نمونه‌های ارائه شده می‌توان به نقش ایجاز در این شعرها و به کارکرد زیبا شناسانه آن‌ها پی برد. باید این مسئله را در نظر داشت، علیرغم هر مناسبت اجتماعی، تاریخی، فکری که برای حضور شعر کوتاه در میان سایر اندازه‌های شعری آورده می‌شود، شعر کوتاه یک واحد کوچک تخییل و اندیشه ورزی است که در نمونه‌های موفق با اقبال خوانش بیشتری نسبت به سایر ژانرها برخوردار است.

هایکوواره‌های گیلکی

هایکوواره‌های گیلکی سروده‌های کوتاهی‌اند مبتنی بر درنگ و تامل در لحظه‌های عینی «چیزها»، تصرف ذهنی آن‌ها و خلق چیزهای دیگر با تکیه برعناصر بومی و ویژگی‌های طبیعت سرزمین گیلان. تصویر طبیعت یکی از عناصر اصلی این شعرهایند. کوتاهی و ایجاز از ویژگی‌های دیگر آن. این‌ها، یعنی تصویر طبیعت، کوتاهی و ایجاز، عناصر شعر «هایکو»ی ژاپنی‌اند. ولی هایکوهای ژاپنی به سنتی تعلق دارد که با این عناصر فقط به «چیز»ها می‌نگرد. نگریستن به «چینی چیزها» در پرتو حالتی از روشن شدگی و اشراق که «ذن» خوانده می‌شود. این نگاه «ذنانه» حالتی از جان هنرمند است که در آن حال، جان او میان خود و چیزهای دیگر جدایی یا دویی نمی‌بینند. (شاملو، پاشایی، ۱۳۸۸ : ۲۰).

از این نظر هایکوهای ژاپنی بازنمایی چیزهایی هستند که خود از پیش وجود داشته‌اند و پی به معنای چیزی می‌برد که کاملن معمولی یا حقیقی و در دسترس است. یا چنان بدیهی است که به بیان درنمی‌آید. (نگاه شود به «هایکوی ژاپنی از آغاز تا امروز»). هایکوی ژاپنی نمایش و نظاره‌گری صرف «چیز»هاست در هفده هجا، و در سه بخش ۵-۷-۵ هجایی. نه قافیه دارد، نه وزن و نه در خواندن آن فراز و فرودی در آهنگ کلمات دیده می‌شود. (همان‌جا، ص ۱۳۳). نام‌ها مصداق‌های قاموسی دارند. رابطه‌ی نشانه‌های زبانی با چیزها، رابطه‌ای است این همانی. هایکوواره‌های گیلکی گردش از «چینی چیزها» به سمت «چینش معنادار چیزها در چارچوب نگاه مدرن است. به ارتباط معنایی دوردست‌تر از رابطه‌ی این همانی دال-مدلول نشانه می‌رود. به هماهنگی و موسیقی کلمات (چه کناری، چه بیرونی) بدون پایبندی به وزن (چه هجایی، عروضی، نیمایی) توجه دارد. ساختار بیرونی و نگاه به طبیعت وجه شباهت آن به هایکوی ژاپنی است.

ووین ورازم
چیک چئن و
اویره پرکالان˘ لابه لا
(تکه تکه و پراکنده‌ام/ در لابه‌لای اشیاء /تکه‌پاره‌های گمشده.)
اویره پامالان˘ رچ˘ په
شوبوک˘--
ای ارد او آرد˘ دراچک
«راین˘»دیمه کنار
(بدنبال رده‌پای گم‌شده/ در حوالی آوای--داروک/ در گوشه کنار رودخانه «راین».)
هوا--
ساچمه بویا دیهه
زالش
خیابانا شوخم زنه
(هوا بوی باروت می‌دهد/تشنگی/ خیابان را شخم می‌زند.)
نما سوتکا سوتاب
هیست˘ بال کیشیم
سمساک˘ بویا دیهه امندان.
(روشنایی چراغ زنبوری شکارگاه/ پرنده مهاجر با بال‌های خیس/ بوی زخم می‌دهد آبگیر.)

_رابطه‌ی میان هساشعر و هایکوواره‌ها

من به همسایگی «هساشعر» و «هایکو-هایکوواره» باور دارم و به تاثیر هایکو بر هساشعر به‌عنوان یکی از منابع تبارشناسانه‌ی آن. می‌توان نمونه‌هایی از این تاثیرپذیری آورد، یعنی «هساشعر»هایی که بر اساس «چینی چیزها» هستند:

ترمی بن
مالگه‌ک مئن
اشکرّ بو
«گوسفند دوخان»
شی زه هوا

ترجمه:

(مه تار/درآغل صحرایی/ شعله‌شاخه‌های خرد درختان/ آوای «گوسفند دوخان»/ هوای نمناک.)
«مجتبی روحانی» (م.مندج).

در نمونه‌های این گونه «چیزها» آن‌اند که هستند. نمایش یک لحظه‌ی طبیعت و شاعری که ناظر بر آن است و منفعلانه تصویرگر آن لحظه، کوتاه و موجز.

جرگه جرگه مورغابی
ابرانه امره شوندرید
بیجارگا تاسیئنه

ترجمه:

(مرغابیان وحشی/ همپای ابرها در گذرند/ اندوه شالیزار.)
«هوشنگ عباسی»

در این نمونه شاعر از طریق بیان حس انسانی اندوهگینی به شالیزار در شعر حضور پیدا می‌کند و پیام شعر را تاویل‌پذیر می‌کند. این‌ها سازه‌ها و ساختار شعر هایکویی‌اند. تصویر طبیعت در شعر گیلکی به وفور یافت می‌شود ولی نه از منظر یگانگی سوژه-ابژه، و به همین خاطر است در بیانیه‌ی «هساشعر» می‌آید:

هساشعر به توضیح اشیاء و پدیده‌ها نمی‌نشیند، بلکه در دقایق بحرانی به کشف آن‌ها می‌پردازد. «شمس لنگرودی» در توضیح این بند می‌گوید: یعنی او (شاعر) در مقابل واقعیت منفعل نیست، در این کشف فعالانه دخالت می‌کند و این همان دقیقه‌ی پنهان است که از بیانیه برمی‌آید و تفاوت هایکو و هساشعر را آشکار می‌کند.

پس تفاوت این دو در دخالت شاعر در شعر «هسا»یی به منظور دلالت‌گری معنایی است، البته نه «دلالت»های مفهومی مجرد و انتزاعی" چون‌که در برشمردن ویژگی‌های هساشعر دربیانیه‌ی هساشعر آمده است:

پرهیز از مفاهیم مجرد و انتزاعی.

و اما شعرهایی که من «هایکوواره» می‌نامم، چه تفاوت‌هایی با هساشعر دارند:

-هایکو و هایکواره های گیلکی در پیوند تبارشناسانه با هایکوهای جهانی، مبتنی بر «چینش چیزها» و کلمه شدن «چیزها»ست. یعنی: شکار لحظه و نمایش یک لحظه‌ای طبیعت نیست (آن‌گونه که در هایکوهای ژاپنی و برخی از هساشعرها در نمونه‌ها دیده می‌شود.) از چیزها عبور می‌کند و به فراسوی آن به کلمه می‌رسد و مفهوم‌پردازی می‌کند، نشانه می‌شود، نماد می‌شود، در برخی از شعرها انتزاع محض می‌شود.

-الزاما مبتنی بر ضربه‌ی پایانی در شعر نیست، آن‌گونه که هساشعر است: «تفاوت عمده و اصولی هساشعر با هایکوواره در پایان آن‌هاست. هایکوواره فاقد کلمه، جمله یا عبارتی در پایان خود است که در حکم ضربه‌ی ناگهانی و نقطه عطف و پایان برای شعر محسوب می‌گردد.»

-در هایکوواره‌های گیلکی نقطه‌ی عطف می‌تواند پنهان باشد و یا در میان سطرها از چینش و هم‌نشینی واژه‌ها برخیزد.

-عمدتا ساختار سه بخش را رعایت می‌کند، (آن‌گونه که در هایکوهای جهانی رعایت می‌شود) در صورتی که هساشعر گاهی به اندازه‌ی دو شعر هایکویی است.

-ابهام معنایی یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های هایکوواره است، یعنی علیرغم حضور تصاویر عینی در فضای شعر به خاطر درنگ و تامل شاعر در چینش واژه‌ها و فراخوان معناهای

نهفته، معنای شعر تاویل‌پذیر و منوط به تجارب ذهنی و پیشینی خواننده می‌شود.

-از دیگر ویژگی‌های هایکوهای مدرن و هایکواره‌های گیلکی وجود فضاهای خالی و ناتمام است. اگرچه یک شعر هایکویی، شعری کامل و تمام شده است ولی وجود فضاهای خالی و ناتمام به خواننده این فرصت را می‌دهد که در فرایند معناآفرینی حضوری فعال داشته باشد و از سلطه معنایی پنهان شده مولف عبور کند.

هایکوواره‌ها با این تفاوت‌ها، با حفظ یک ارتباط بینامتنی از «هساشعر» عبور می‌کند و با عناصری که شعر مدرن را شکل می‌دهد، هایکوواره‌های گیلکی را می‌سازد، که در برخی عناصر چندان هم بی‌شباهت به هساشعر نیست.

می‌گویند: شالی، شالی را می‌بیند، رنگ می‌ستاند

همسایه، همسایه را می‌بیند، فن می‌آموزد.

هایکوواره‌های گیلکی:

پاییز ِافتاب پردیچین

ایوارکی

ایتا اوشوم ِایژگیره

غروب خزانی /بناگاه / فریاد بلدرچینی

صوب واو،

چیرئن ِ چیرچیر ِ سوسر

"راین" ِ افتاب ویریس

صبح گشوده می‌شود / به روی روشنای چیک چیک ِ پرندگان / افتاب خیزان ِ رودخانه راین

براند ِ ما

جخترا شو کوگا

هایالا ورگ

ماه برهنه / آبادی فراموش شده / گرگ سرگردان

خالی ایتا واوؤ بو د ِ هیچی

تک دکفته پیر ِ مازو

اره کشان ِ را سر

تنها آهی بود و دیگر هیچ / مازوی پیر ِتک افتاده / برسر راه چوب تراشان

منم و

ایی عالمی خالی صندلی-

خوره تاب ِ خاب ِ خورنه

منم و/ انبوهی صندلی خالی / - خرناسه خورشید

به را دکفتیم

کوچ ِ ما زیاده افتاب زردی

من و برزه و بشم

به راه افتادیم / غروب روز ِ سیزدهم ِ ماه کوچ از ییلاق / من و اهوی جنگلی و مه

اموندرن پوردوخونق

بی تذکره

تالم به توک

می‌آیند پر از هیاهو / بی گذرنامه / با فانوسی بر منقار
قطار ایسه
اب لاکو پییادا به
چوم دکف - شوروم

قطار می ایستد/لاک پشت پیاده می‌شود /چشم انداز در
مه

بیژن اسدی پور

علیرضا فانی

هایکوهای گیلکی

ژانر«هایکو»یی شعرکوتاه جهان با آغازگاه «ژاپنی»اش اگرچه هنوز جای مناقشه باقی می‌گذارد ولی باقدمت بیش از یک قرنی‌اش دگرگونی‌هایی در ساختار درونمایه‌ای و شکلی آن بوجود آورده که بکل فاصله دارد با سرمنشا و آغازگاه .

این دگرگونی و کشمکش‌های نظری پیرامون چیستی آن در هایکوهای فارسی و هایکوهای گیلکی با قدمت چند دهه‌ایی نیز قابل رویت است.

«هایکو» با توجه به تعدیل‌هایی که در «باید»های منشای آن در فرهنگ‌های غیر ژاپنی شکل گرفته عمدتن «برجسته کردن و آشکار کردن تجربه‌ی شهودی و ثبت کردن آن به عنوان یک لحظه‌ی فراموش نشدنی است» (مسیح طالبیان).

بازتاب پیوند حسی و عاطفی با طبیعت و رخدادهایی از هستی انسان امروزی است که در یک کنش لحظه‌ای و زودگذر حضور خود را اعلام می‌کند.

شاعر هایکوسرا با عادت زدایی از دیدار عادتی پدیده‌ها در زندگی روزمره عمدتن از طریق تجربه‌ی شهودی و ارتباط حسی و عاطفی با پدیده‌های هستی و با تکیه به امکانات آشکار و پنهان زبان-چینش غیر معمول تصاویر و همسایگی واژه‌های غیر هم تبار و کشف دوباره ساختار زبان، امکانی برای خوانشگر فراهم می‌کند که به فراسوی ایماژها برود و حس جاری در متن را به تجربه‌ی شخصی تبدیل کند.

یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی سوژه‌ای هایکو، بیان مشاهدات عینی از رویدادهای طبیعت است.

من در یادداشتی دیگر نوشتم: شعر گیلکی به علت خصلت وصفی‌اش از طبیعت، از آن‌جایی که عناصر تصویر را از طبیعت می‌گیرد و با نیروی تخییل، تصرفی که در عناصر بی جان طبیعت می‌کند و حرکت و جنبش آن‌ها را سبب ساز می‌شود با اخذ همه جانبه‌ی نگاه مدرن می‌تواند یکی از نمونه‌های برجسته‌ی شعر زبان‌های ایرانی باشد که نگاه عاشقانه و برابر طلبانه به طبیعت را در خود جای می‌دهد.

هایکوهای علیرضا فانی در رابطه با طبیعت از نمونه‌های بارز نگاه برابر طلبانه است:

کورکی
برقص بآورده داره و دیفارا
پیاده رو آکاردئون

دخترک/به رقص آورد درخت و دیوار را/آکاردئون پیاده رو

آبر مایا پیته بزه
چی چی نی پیرانه پوشت
ویریس هیست

آبر/ ماه را/ پشتِ پیراهن گنجشک پنهان کرد/ طناب خیس

منو غروب
ایتا خطه سر ایسامی
سبزا بوسته بج

من و غروب/روی یک خط ایستاده‌ایم/سبز شد برنج

مارلیک
خو جاما آشاداندره
فرنگان مست

مارلیک/تاب می‌دهد جامش را/سنجاقک‌ها مست

پاکا نوبو
توسه دارانه جا تی نام
چن تا پولک می دس

پاک نشد/ نامت روی درختان توسکا/ دستم چند دکمه

بستانه سر
جرگه جرگه خوریکا
لیجاره تیتیلان

علیرضا فانی

دسته دسته/ جوجه تیغی روی آب‌بندها/ سنجاقک‌های نی‌زار

*

بجه گوشه
لاکو وارانه مره بافتاندره
سبزه ماسک

علیرضا فانی

خوشه‌ی برنج / لاکو با باران می‌بافد / ماسک سبز
لاکو: دختر گیل

پارادوکس‌داره
گرگه میشه هوا صوه سر
شی‌ایهامه پوشت

علیرضا فانی

صبح دم/ گرگ و میش هوا پارادوکس دارد/
مه پشتِ ایهام

*

پرده
دورابوسته پنجره جا
تقویمه آخری ولگ

علیرضا فانی

پرده/ فاصله گرفت از پنجره/ برگ آخر تقویم

پنجرانا چفتن
شعر سنگکه بویا دهه
جوما صوب

علیرضا فانی

پنجره‌ها یخ بندان/ شعر بوی سنگک می‌دهد/ صبح آدینه

شی
پنجره قابه سر
کرونا و داستان شب

علیرضا فانی

مِه/ روی قابِ پنجره/ داستان شب و کرونا

محسن آریاپاد

نمودگاریِ بهشُگونِ دریا اوشانانِ بویاَ دیهِه

(دریا بوی اجنه را می‌دهد)

هایکوواره‌های گیلکیِ مسعود پورهادی

هایکوواره‌ی گیلکی، شعر درنگ‌مندی است که «مسعود پورهادی» (شاعر، منتقد، داستان‌نویس، پژوهنده‌ی زبان و انباشت‌های ادبی-فرهنگیِ گیلکی)، در سال ۱۳۸۹ خورشیدی، چند نمونه از آن را در یکی از نقدنشست‌های کارگاه نقد و بررسیِ شعر گیلکیِ گروه گیلان‌شناسی و فرهنگ بومیِ خانه‌ی فرهنگ گیلان ارائه نمود و نظرِ نگارنده‌ی این نگاشته را، به دلیلِ دارا بودنِ ویژگی‌های برجسته‌ی ساختاری و معنایی، جلب کرد.

این شاعر نوآور، پس از گذشت هفت سال بررسی‌های جنبی، پیرامون توجیهِ کاربردی و پذیرشِ انواع مخاطبِ این قالب تازه‌ی شعری، از منظر تبارشناسیِ زبانی-تاریخی، در مقطعِ همزمانی با شعرهای پیشروی اقوام گیلان و ایران و سایر ملل و بازتاب تطبیقیِ آن در پوشه‌ی پیشینه‌ی انواع شعر گیلکی، در سال ۱۳۹۶، یکصد و سه (۱۰۳) قطعه از گونه‌های یاد شده را در مجموعه‌ای با نام «دریا اوشانانِ بویاَ دیهِه» از طریق انتشارات «فرهنگ ایلیا» به چاپ آراست.

نگارنده‌ی این سطور، که با تفکرات و تاملات و سلیقه‌ی برداشت‌ها و پردازش‌های ادبیِ جامعه‌شناسانه و پدیدارشناسانه و زیبایی‌شناسانه‌ی شاعرِ یاد شده، آشنایی دارد، به درستی می‌تواند انگیزه‌ی تاخیرِ هفت‌ساله در انتشار این نوپدیده‌ها را، دقت و پی‌جویی‌های جریان‌شناسانه‌ی انطباقی بداند و به حسابِ دوراندیشی‌های جستاریِ زمان‌محورِ خالقِ‌اش بگذارد که بر مبنای رشد و پذیرشِ رویکردهای تطبیقیِ شعرهای سایر اقوامِ ایرانی، و فراتر از آن، هم‌سویی با بنیان‌مندی‌های شعر قومیِ مدرن امروز جهان، در وجاهتی که سازه‌ی این قالب تازه‌ی شعری، به گونه‌ای پی‌ریخته شود که از سازواره‌ی هم‌سو با شناسه‌اش، برخوردار گردد و در رسای مقوله‌های ناکارا، هستی نیابد.

با توجه به این‌که هر پدیده‌ی آفریننده و آفریده شده، و به‌طور کلی، هر (عینِ) مادی و معنوی و فرهنگی، در جایگاه (محضِ) خود، به شناسه نیاز دارد، نمی‌توان به پیروی از مقوله‌ی سلبی و بی‌شناسه‌ی پست مدرنیسم که جامعیت تعریف خود را ندارد، شعر را که از جاندارانِ بنیان‌مند انتزاعی است، بدون شناسه پذیرفت و هر پراکنده‌گوییِ دادائیستی، را با عاریت‌گیریِ عنوان‌های جعلیِ پسامدرن، شعر پیشرو دانست و یا با بیانیه‌های متناقض و نامرتبط، جریان‌های منسوخِ شعری را، با خشونت و جراحت و جنون‌وارگیِ پریش‌نویسی‌های بی‌ماخذ، الگو قرار داد و با نامِ (شعر پیشرو) در وضعی که ویژگی‌های منتسب، با مانیفستِ پیشنهادی‌اش، هیچ‌گونه خویشاوندیِ اصولی و مبنایی نداشته باشد، پذیرا شد.

با زیانِ رخدادهای یاد شده، دور از انتظار نیست که شعرهای منتسب به مقوله‌های بی‌شناسه و یا وابسته به (ایسم)های آفت‌زا و گزندآفرینِ زبان و معنا، توانایی پیوستن به ذهنیت انواع مخاطب را نداشته باشند و پس از مدت کوتاهی با عدم پذیرشِ حافظه‌های هوشمندِ جامعه، بدون مخاطب، فقط نام خود را یدک بکشند.

رویکرد پورهادی در شناسه‌بخشی به هایکوواره، نشات گرفته‌ی آگاهی‌هایش از پدیده‌های زبان و دلالت معنا و جایگاه ادبیات تطبیقی و اشراف و شناخت بر پدیده‌ی ناایستای شعر پیشرو در مقطعی از زمان اتفاق افتاد که همه‌ی زبان‌های قومی جهان، به دلیل سلطه‌ی زبان‌های ملی، در حالِ از بین رفتن‌اند و این نوع شعر، می‌تواند از انباشت‌های مدرنِ ادبیات گیلکی باشد و بخشی از نیاز ادبیِ زبان گیلکی را تامین نماید.

بنیان‌گذار این پدیده‌ی تازه، به پیروی از مناعت طبع‌اش، در شناساندن هایکوواره‌ی گیلکی، بیانیه، یا دستورالعملِ چارچوب شده‌ای ننوشت و تنها به درجِ ویژگی‌ها و مشخصه‌هایی از کوتاه‌واره‌های یادشده، در پیش‌سخنِ کتاب، بسنده نمود که می‌تواند استواریِ تاییدِ (مانیفست) را بر این گونه هایکوواره‌های نو و معنامند گیلکی داشته باشد.

چکیده‌ای از سوتیترهای شناسه‌ی هایکوواره‌ی گیلکی، در پی، نگاشته می‌شود:

-هایکوواره‌های گیلکی، سروده‌های مبنی بر تامل در لحظه‌های عینیِ «چیز»ها و تصرفات ذهنیِ آن‌ها، برای آفریدنِ «چیزها»ی دیگر، با تکیه به عناصر و ویژگی‌های طبیعت سرزمین گیلان است.

هایکوی ژاپنی، نگارش و نمایش و نظاره‌گریِ پدیده‌هاست که در هفده هجای سه بخشیِ (۵- ۷- ۵) سروده می‌شود و وزن و قافیه و فراز و فرودِ آهنگین ندارد.

بهره‌جویی از «فصل‌واژه» در متنِ هایکوی ژاپن، ضرورت دارد.

در هایکوواره‌های گیلکی، گزاره‌های شعر هایکوی ژاپنی، رعایت نمی‌شود.

از دیگر ویژگی‌های هایکوواره می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:

-گرایش به سنتِ تاویل‌گری و ارتباطِ معناییِ پدیدارهای همگرا با فلسفه‌ی معاصر و مفهوم‌پردازی در همبستگیِ زبانیِ بین شئی و کلمه، که به فراسو یا طبیعتِ ذاتیِ خودِ آن شئی تا رسیدن به معنا و تکثرِ آن، نظر دارد. و فقط شکار لحظه و نمایشِ یک‌لحظگی نیست.

از پدیده‌ها عبور می‌کند و در فرای آن‌ها به کلمه می‌رسد و با رمزگان و نشانه‌ها، در پاره‌ای موارد، انتزاعِ محض می‌شود.

-هیچ نوع پیمان و بایستگی در برجسته‌سازیِ ضربه‌ی پایانیِ شعر، شرطِ موجودیت‌اش نیست و نقطه‌ی عطف می‌تواند پنهان و لایه‌مند، در میان سطرها با چینش و هم‌نشینیِ واژه‌های منظور، فراهم آید.

-اتفاقِ فراخوانِ اراده‌ی مخاطب در مشارکتِ و تراوشِ معنا و مفهوم‌سازی که با لحاظ شدنِ پندار شاعر، و پُرکردن فضاهای خالی و ناتمام در ایجادِ فرایندِ تاویل‌پذیر نمودنِ متن و عبور از جبر و سلطه‌ی پنهان شده‌ی مولف.

-شیوه‌ی شاعر، در ترجمه‌ی هایکوواره‌های گیلکی، بر اساسِ کاربستِ واژه به واژه، بر مبنا و معنای لغت‌نامه‌ای نیست تا رسای شعر، به گزاره‌ی منظوم ِعاری از تخییل و فاقدِ شعریت، بدل نشود و در دایره‌ی اوصاف و برابر نهادگیِ تعریف‌اش، باشندگی داشته باشد.

-هوشمندیِ شاعر، در زمینه‌ی ترجمه، بهره‌جویی از واژه‌های هم‌تبار و جمله‌های همانند است که بتواند به رسانش ِخوشه‌ی متنِ ترجمه، مفاهیم و معناهای بیشتر و فراتر از یگانه‌محوری بدهد.

این شناخت‌نامه‌ی کوتاه، برگرفته از دیدگاهِ نگارنده‌ی این نگاشته، با زاویه‌ی دید و آراء و باور و شیوه‌ی القائات ادبی- فلسفیِ مسعود پورهادی است که در چکیدگیِ پیوندِ دانش و بینش و نقطه‌ی عطف ِمخیّله‌اش، این تفاوت را با شناسه‌ها و بیانیه‌های انواع شعر کوتاه، برجسته می‌نماید و صراحت دارد که هایکوی ژاپنی و هایکوواره‌ی گیلکی، در ساختار بیرونی و نگاه به طبیعت، شبیهِ هم‌اند اما هایکوواره‌ی گیلکی، در پیکره و بافتارِ متن و زایش ِمعناهای جنبی، پراکنشِ (ذنانه محور)، ندارد و این نشانِ برجسته‌ای‌ست که دو پدیده‌ی یاد شده را در دو یکان مستقل، شناسه می‌دهد.

شناخت بیشتر و بهترِ هر مقوله‌ی تفکری، نیاز به شناسایی و درک ِدو عنصر پایه‌مند، یعنی (چرایی) و (چیستی)اش، دارد.

فرازهایی از عیارِ پدیده‌ی نوین هایکوواره‌های گیلکیِ مندرج در مجموعه‌ی مورد نگرش، به اختصار در پی، نگاشته می‌شود:

گویاترین تعریفِ (چراییِ شعر)، مشیِ هستی‌شناسیِ تاریخ‌گرایانه‌ی آن‌ست.

سلیقه‌ی جهش‌مند و فرارَونده‌ی بشر، هنگامی که احساس کرد نثرِ اخباری، با وظیفه‌ی گزارش‌گری و کسل‌کنندگی‌اش، نیاز او را در شکوفا کردن احساس، تامین نمی‌نماید و آرزوهای حس‌مند و تامل‌پذیرش را نمی‌انگیزاند؛ پدیده‌ی هوشمندِ (شعر)، آمیختگی و هم‌حسیِ موثر و رخنه‌گرش را با ذهنیتِ تامین‌کننده‌ی انواعِ هیجان‌های نهفته‌ی انسانِ جهش‌مند، آغاز کرد و نقشِ عنصرِ خبریِ سخن، یعنی (نثرِ) ساده‌ی عاری از اندیشه و زبان‌ورزی، تضعیف شد و وظیفه‌ی سنگینِ حس‌انگیزی و پیچیده‌گشاییِ روانِ انسانِ بیزار از عادت‌مندی، به شانه‌های پربارِ شعر واگذار گردید. و (چراییِ شعر)، مصداق یافت.

(چراییِ شعر)، همان نیاز و حضورِ محسوس ِبهینه‌جوییِ کلام است که موجب حس‌آفرینیِ تکانه‌بخشِ انسان می‌شود و می‌تواند دو وجهِ شادی‌زایی(نیروافزایی) و غم‌انگیزی (افسردگی) را، در بستر خود بپروراند و تعمیم دهد.

(چیستیِ شعر)، در مبحث فرم و ساختار شعر، قابل بررسی و نگرش است که از دورگاهِ زمان تا کنون، با مجادله‌ها و اختلاف‌زایی‌های نظریِ بسیاری از ادیبان و منتقدان و فلاسفه و صاحبان اندیشه‌ی انتقادی همراه است و پیشینه‌ی تاریخی دارد.

در بحث شعر که از هنرهای کلامی است، ساختار (پی‌ریخت)اش، حاشیه‌برانگیزیِ ویژه و گوناگونی پیچیده را همراه داشته است چون بر پایه‌ی دوایری از واژگان استوارست که در اندام‌وارگیِ پیکره‌ی شعر، نقش ِزایشی دارند و اجتماع آن‌ها در زیربنای خوشه‌ی کلام، نمود می‌یابند و آن‌قدر نیرومندند که می‌توانند مالکِ شناسای نمونه‌های بسیاری از انواع وجوه، در سبک‌ها و جنبش‌ها و مکتب‌ها باشند و انگیزه‌ی اصلیِ تنوعِ خود را، فراهم آورند. نیروی شعر، آن‌قدر تاثیرگذارست که شماری از صاحبانِ آراءِ نقد ادبی و فلاسفه، باور دارند که شعر، با قواعد و اصول و بیانیه‌ی هیچ عاملی، آفریده نمی‌شود و تنها، خودِ شعرست که قواعدش را می‌آفریند و با خودآفرینی‌هایش مخاطب و ماول می‌پذیرد و از هیچ پدیده‌ی دیگری دستور نمی‌گیرد. در پی‌نگاشتِ شناسه‌ی هایکوواره، کوتاه می‌توان نوشت، این آفرینه‌ی تازه، برآیندِ شگونِ بهینه‌ی چهار عنصر زیرست:

۱ -(چرایی شعر) ۲- (چیستی شعر) ۳- وجهِ تشابه و برون‌سویِ هایکوی ژاپنی با موضوعِ طبیعت‌پذیری‌اش در متن ۴- ذهنیتِ کاشف و هم‌راستا با دلالت معنایی و بینامتنیت‌اندیشیِ زایای تفکرِ مسعود پورهادی

در پیرامون این شناسه، و جامعیت‌اش، پیشینه‌ی زیر، نوشته می‌شود:

سال۱۳۸۹ (نخستین رونماییِ هایکوواره)، زمانی بود که بیشترِ شعرهای کوتاه گیلکی، یا غنای شایسته نداشتند و یا از سروده‌های قوام‌مند و معنابنیان بودند اما برخلافِ سویه‌مندی‌های‌شان، بیانیه‌های منسوخ و متناقض و گرته‌برداری شده‌ای را یدک می‌کشیدند که نمی‌توانستند وابستگیِ‌خود را به انواع شعر کوتاه و مدرن گیلکی، همخوان و پایدار سازند در چنین موقعیتی، بستر آماده بود که شعر کوتاه گیلکی با وجاهت و نمایی تازه حلول کند و خودش، مسیر و نمودِ پذیرشِ انواعِ مخاطب و ماول را تعیین و مشیِ اصولِ حضورش را، به آگاهی برساند (بر اساسِ عنصر چراییِ شعر).

ساختار شعرهای کوتاه پیشین هم، در سلطه‌ی گزارش‌گرایانه و بی‌باریِ طبیعت‌نمایی‌آن‌هاش، از ضعفِ ناپیوندیِ زیرمتنیِ معنازا، رها نشده بود و پی‌بستِ مدرن نداشت و بی‌بهره از روایت‌شناسی، در دامنه‌ی روایت‌نگاری‌های سطحی، صادر می‌شد و با پذیره‌ی شناسه‌ی خود، تنافر داشت و در فضای پیکره‌ای از واژگانِ نازایا، موجودیت می‌یافت (در چیستیِ نامنطبق با شعر پیشرو).

در آن مقطعِ زمانی، وجهِ میانجیِ طبیعت‌گراییِ هایکوی ژاپن، بسترِ نوین‌گامیِ پردازشِ شعر گیلکی شد و مسعود پورهادی را با ذهنیت خلاق‌اش برانگیخت که از جهازِ طبیعت‌نگریِ هایکو وام بگیرد و ساخت‌واره و بن‌مایه‌ی هایکوواره‌ی گیلکی را با کلیدنشانه‌های افزوده‌ی اندیشه و دانش و بینش‌اش، بنیان نهد.

به گواهیِ پیش‌نوشته‌های این نگاشته، آن‌چه که تا کنون درباره‌ی ویژگی‌های هایکوواره‌ی گیلکی درج گردید؛ به لایه‌گشاییِ شماری از آفرینه‌های مندرج در مجموعه‌ی مورد نگرش، پرداخته می‌شود:

ووین ورُزام/ چیک چئن وُ/ اَویرِ پر کالانِ لابه‌لا.
(تکه‌تکه و پراکنده‌ام/ لابه‌لای اشیاء/ و تکه‌پاره‌های گم‌شده.)
سروده‌ای‌ست کوتاه و پُر و پیمان؛ اما بلندایی ژرف و ذهن‌پرور دارد و با ساده‌ترین واژه‌های برگزی شده‌ی سرشار از تخیل و معنا، درهم تنیدگیِ گفتمان‌های پذیرنده‌ی چندسوییِ فراتصورهای برجسته را در ایجازِ سخن شامل است و کلیدِ ورود به گستره‌ی بینامتنیت‌اش، فرازِ تاملاتِ نشانه‌شناسانه‌ی «پیرسی» است و در آشکارگیِ کشش‌مند می‌تواند در نشانه‌ی نخستِ خود، به شناسه‌ی (عین)مایه‌ی ذاتِ هایکوواره‌ی گیلکی در دو وجهِ شناسای صنعتِ (آدم‌گونگیِ) فردیت‌نگر و نماپروری‌های (جان‌بخشیِ) فرافردیت‌پندار، رسانش داشته باشد و با تکیه به مفاهیم کلیدواژگان نمادینِ (تکه‌پاره‌شدگی) و (گم‌شدگی)های

فردی و اجتماعی، در لابه‌لای(عین) و (فرا عین)های متصور و متصرف، سیرِ درون‌بینی و برون‌نگری بنماید.

اَویرِ پامالانِ رچِ پِه/ شوبوگِ ایی ارد او اردِ وراچک/"راینِ" دیمه‌کنار
(به دنبالِ ردِپاهای گم شده/ حوالیِ آوای داروَک/ در گوشه و کنار رودخانه‌ی "راین.")
این شعر در خوانشِ چندسویه‌ی غربال‌شدگی‌اش، غربت‌وارگی و نوستالژیِ (وطن‌دوری) را بسیار حس‌انگیز رسانا می‌کند و نمادِ عطفِ طبیعت‌گرایی‌اش، رود "راین" است که با کناره‌ی درازنایش، نمادگرایانه، همه‌ی رودخانه‌های پُرآب گیلان و جهان را به ذهن متبادر می‌کند و با نمادِ داروَک (قورباغه درختی) که به باورِ ساکنان گیلان و مازندران آوایش، پیش درآمد باران است، زیباترین جلوه‌ی تاویلیِ را، با حضورِ نمادِ غایبی که جویش‌گرِ نوای امیدبخشِ داروک، در (میان‌بُرهای پیوند معنا)، گم است، نشان دهد.
شاید اصلی‌ترین نمودنمایش، پدیده‌ی (آزادی)ست که با گم‌شدگی‌های همیشگی‌اش، در گسترای پُرکرانه‌ی عنصر حیات، یعنی آب، (به تاویلِ خوانشِ «راین») رسانه می‌شود.
تی نِشایی بویاَ دیهِه-/ کلمه‌اَن/ شعر/ ای‌پایی پوردِ سر را شِه.
(بوی نبودن‌ات را می‌دهند/ واژه‌ها/ شعر-/ از پلی باریک می‌گذرد.)
محتوا، رنگی کارا از درون‌سوی تصویر شده است که می‌تواند روایت‌شناسانه در گرانیگاه، نیروی راهبری را پایا نگهدارد.
در حالی‌که واژه‌های سازه‌اش بوی دلتنگیِ (اوی غایب) را می‌دهند اما شعر، با اعتماد و بی‌باکیِ خطرپذیرانه از پل باریک می‌گذرد.

ذاتِ شعر، تاریخی‌تر از پدیده‌ی فلسفه و بازتاب دهنده‌ی طبیعت در آیینه‌ی خود است و پیچیدگی‌اش با تصاویر، پیشینه‌ای کهن دارد.
درباره‌ی هر یک از هایکوواره‌های مورد نگرشِ پورهادی، می‌توان نشانه‌ی شاخصی از تفکرات شاعر آن‌هاش را کشف کرد:

آ شعرانِ جاَ اوشن‌تر/ نما سوتکا سو جیر/ آمندان/ کاس.
(بیرون از این شعرها/ زیر نور چراغ‌زنبوریِ کومه‌ی شکار/ آبگیر/ رنگ‌پریده.)

صوب/ تومِ تبجاَ/ کولاناَ/ کراچِئنِ آواز.
(صبح/ طبقچه‌ی نشای برنج را/ بر شان‌هاش گذاشت/ آوازِ زنانِ شالیکار)

شی فوبوئناَ فندیره/ دارِ کونه کوف/ شالِ‌میر بزِه شالِ‌کولا.
(افتادنِ قطره‌های شبنم را تماشا می‌کند/ پای درخت/ قارچِ خودرو که خود را به مُردگی زده است.)

(شطرنجِ صفا واز/ شیطان هر دو سر نیشتِه/ اَماَ/ تاماشا.
صفحه‌ی شطرنج گشوده/ شیطان هر دو سوی آن نشسته است/ ما/ به کارِ تماشا.)

از این شعر، بدون دقت نظر نمی‌توان گذشت منظری از بازنمایی در ژرفنای رویدادهای پشت‌پرده و تصمیم‌گیریِ منفعت‌خواهانه‌ی قدرتمندان جهان را باریک‌بینانه می‌نمایاند که چگونه در تماشای محضِ چاره‌جویان و ستم دیدگانِ اقصا نقاط دنیا در هر دو سوی صفحه‌ی پیکارِ سیاه و سفید، نشسته‌اند و با ژستِ شطرنج‌بازانِ فکور، به ظلم و چپاولِ غارت‌گرانه مشغول‌اند.

هایکوواره‌های مندرج در کتاب نام‌برده، مانند آخرین شعرِ مندرج در آن، با نمودِ برساخت‌گراییِ هم‌پیوند با اندیشه‌مایگی‌های پرسش‌انگیز برخوردارند:

روخانِ آب/ آواز خانه/ دریا اوشانانِ بویاَ دیهِه.
آبِ رودخانه/ آواز می‌خواند/ دریا، بوی اجنه را می‌دهد)
این شعر، جلوه‌ی نوینِ معناپراکنیِ آیرونیک از کهن‌باورداشتِ مبنی بر باوری قدیمی است که تاکید دارد: هر شاعر، یک یا دو دوست الهام‌بخش، از جماعتِ اجنه را داراست که بر اندیشه و زبان‌اش، شعر جاری می‌کند.
فرمِ آراسته‌ی این شعر، به طنزِ زیرِ متنی، با آرایه‌گریِ موشکافانه‌ی شاعرش، در نمودِ ظرفیت‌پذیریِ

معنارسانی‌های تو در تو در گستره‌ی سمیولوژی، توانِ شناسه‌دار شدن در رده‌ی برترین‌ها را دارد.
نگریستن بر آفرینه‌های مسعود پورهادیِ جان‌باخته‌ی زبان و ادبیات پیشروی گیلکی، حافظه‌ی مخاطب را بارورتر می‌تاباند و به نیروی درون‌نگری‌اش، می‌افزاید.

به پاسِ همه‌ی تلاش‌های ارجمند و بی‌چشم‌داشتِ فرهنگیِ‌اش، در پاسخ به شعر فرازمندِ زیر، (مندرج در ص ۹۳، مجموعه‌ی هایکوواره‌های پورهادی)، در ساخت‌واره‌ی زیر:

پا مَقَر نّهَه بو
دِ
نانی‌یه
(جای پا بود/ دیگر/ نیست)

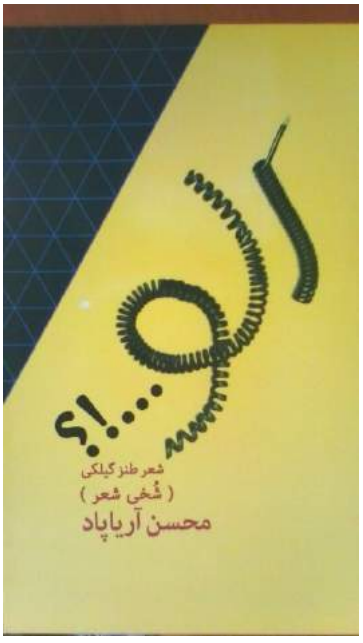
هایکوواره‌ی زیر، به پیروی از فروزه‌ی مواجِ شعرِ بالا - پیشکشِ اندیشه‌ی تابناکِ مسعود پورهادیِ گرامی می‌شود:

سر واگیرانَه-
تی فیچالَسَه گبان
زماناً سواره
چوم‌دَکف مانِه.
(سرفروزنده است-/ حرف‌های فشرده‌ات/ سوار بر زمان است/ چشم‌پردازانه باقی می‌ماند)

رشت- سوم بهمن‌ماه ۱۳۹۹
محسن آریاپاد

بیژن اسدی پور

محسن آریاپاد



شعر طنز گیلکی (شُخی شعر)

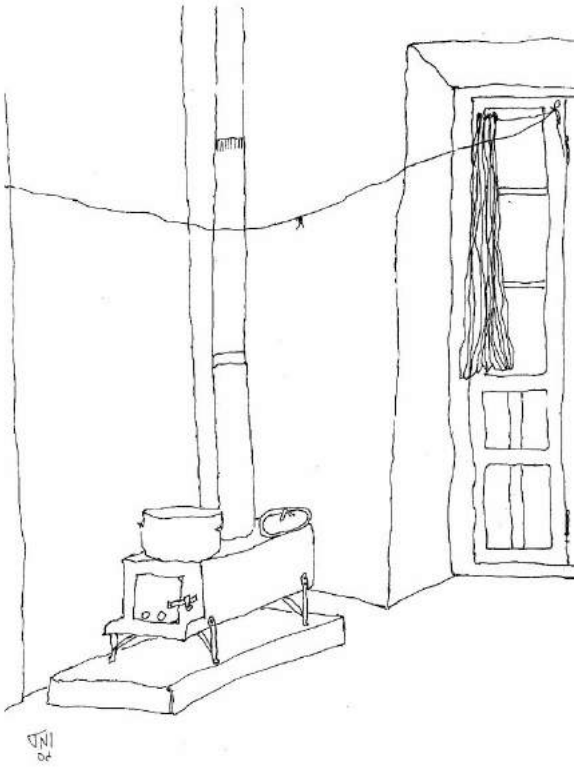
پیش سخن

دغدغه پر کردن جای خالی شعر آزاد طنز گیلکی از سال های دور همراهم بود.
من هم منتظر فرصت مناسب برای ارایه این رویکرد ادبی-اجتماعی بودم.
در تیرماه ۱۳۹۳ خورشیدی پس از سرایش حدود ده قطعه شعر متفاوت با انواع بجا مانده از شعر طنز گیلکی انگیزه‌ای فراهم آمد تا این (نو پدیده) از جهات گوناگون در ارتباط با نیاز جامعه و آمادگی سرایندگان پسین و پذیرش مخاطبان نویسنده مورد بررسی قرار بگیرد
نام نوع این (آفرینه تازه) که با سایر انواع شعر گیلکی تفاوت دارد: «شخی شعر»برگزیده شد.
مجموعه پیش‌رو نمونه این رویکرد است.
شناسه‌ی (شخی شعر):
۱-«شخی شعر» قالب کلاسیک و عروض شکسته‌ی نیمایی ندارد. نوعی شعر آزاد طنز گیلکی است که در چیدمان هدفمند گفتار، همسو با خرده فرهنگ گیلکی متاثر از باور داشت‌های قومی و آموزه‌های منطقه‌ای و جهانی در چارچوب دگرگونی‌های زبانی کارآمد سروده می‌شود.
۲- چسبندگی متن در آرایه‌ها با شکوفایی ذات زبان گیلکی در پیوند با قریحه و مهارت شاعر، به آن، وزن ملایم درونی و بیرونی می‌دهد تا مرزش با نثر مشخص شود.
۳-«شخی شعر» کمتر از ده و بیشتر از بیست سطر نیست تا زبان در آن مجال نمود و بازنمود متعارف داشته باشد و در کوتاهی یا درازی بیش از حد متن به چگونگی تاثیر در مخاطب آسیب نرساند.
۴- مضامین و موضوعات آن اجتماعی-انتقادی معقول در چارچوب طنز ملایم است و از همه آگاهی‌های گذشته و حال مربوط به زبان و شعر در حوزه‌های ادب و فرهنگ و هنر و... سود می‌جوید تا پایه‌های استوار و پیش رونده‌ی شعر طنز گیلکی فردا را در بهینه آرایی و به روز نگهداری پیوسته زمینه سازی کند.
۵- متن آن عاری از الفاظ رکیک و قصد آلود و مغایر با عفت اجتماعی است.
۶- پیچیدگی مفاهیم و معنا در آن کاربرد ندارد اما اشاره‌های آن راهبر نشانه شناسانه و پدیدار شناسانه در ساختار و درون مایه که شعر را پذیرفتنی‌تر می‌کند؛ بی شک تضمین پایایی این نوع شعر است.

در این مجموعه به تناسب پذیرش و کششمندی روایت‌ها گاهی از روش ترجمه مو به مو واژگان و گاهی هم از ترجمه مفهومی جمله‌ها بهره جویی شده؛علاوه بر این برخی واژه ها که ممکن است برای مخاطبان ناآشنا باشد توضیح آن در پاورقی آمده است.
با آگاهی از توانمندی شاعران گیلان امید است که «شخی شعر'»برای باروری بیشتر زبان گیلکی به جامعه شناسانده شود و زمینه تاسیس خانه شعر طنز گیلان (گیلان شخی خانه) را فراهم آورد.
این بهین آرزو را پاس می دارم

محسن آریاپاد
رشت-تیرماه ۱۳۹۳

شعرطنز گیلکی (شُخی شعر)



بیژن اسدی پور

چربِ دسکلاَ

الو! خروسخوان بخیر حاجی"حافظ!"
خیالِ هَلاچینِ سر نیشتِه‌ای
یا ایلهامِ تفتِ مِئن خاکه‌شیر خورداندری!؟
ترا جانِ تی‌شاخه‌نبات
ایچّی واپَرسم راستشاَ بوگو!
چُتو بُبو اَنهمه پادشاهانِ مَرهَ
رندانه بینیشتی، ویریشتی، بَزِه‌ای
بوخوردی، فوکودی، فیشادی
تَه رِه کرچِ چاپَلاَ بزِه‌اید
الانَم کی شاکوشی‌یه-
چربِ دسکلاَ زنید!؟
جواباَ فادَه به اُ رانیشان:
رشت- لطف‌آباد- حاج "غلامحسینِ "پسر- "موسَن"
ببخشید! "پاد"؛ کی کورم کلاچم زَنه داد .

برگردان:

کف زدنِ جانانه

الو! صبح بخیر حاج"حافظ"!/ برسرِ تابِ خیال نشسته‌ای/ یا در میان تفتِ الهام داری خاکشیر می‌خوری!؟/ تو را به جان شاخه نبات‌ات!/ چیزی می‌پرسم راستش را بگو!/ چطور شد با این‌همه پادشاهان/ رندانه نشستی، برخاستی، زدی/ خوردی، ریختی، دور انداختی؛/ برایت کف زدند!؟/ اکنون هم که هنگام شاه‌کُشی است/ دستِ جانانه می‌زنند!؟/ جواب را به این آدرس بفرست:/ رشت،- لطف آباد- پسرِ حاج "غلامحسین"- محسن
بخشید "پاد"/ که چشم‌بسته و بی‌محابا داد می‌زند.

س. نصیری

کتابِ «الو!؟ »

طنازی ادبیات گیلکی، داستان کم سابقه‌ای نیست. قدمت این ویژگی را می‌توان در نقل های پا به سن گذاشته‌ای چون «شال ترس ممد» ردیابی کرد؛ قهرمانی که فارغ از دغدغه آسیب ناپذیری و حماسه پروری نمایان می‌شود و با واکنش‌های شوخ و شنگ و رندانه از بحران‌ها سر به سلامت بیرون می‌برد!

ردیابی این شوخ طبعی‌ها -با وجود نمونه‌های شخیص و متنوع در شعر و داستان- کار سختی نیست. اما اگر بخواهیم فارغ از تعاریف ریزبینانه شوخی و طنز به

«شُخی شعر» جناب آریاپاد بنگریم با دستاورد ارجمندی مواجه می شویم که نشانگر ظرفیت محتوا بخشی این زبان در طنز بوده، توان ورود ادبیات ما را به عرصه‌های اصیل‌تر طنز رونمایی می‌کند و می‌تواند اقناع‌گر ایده‌هایی باشد که طنز گیلکی را ناگزیر از عوامزدگی و لودگی‌های تهی تصور می‌کنند.

توجه به محتوای وزین این مجموعه همچنین خوشایندی دیگری را نصیب مخاطب می‌نماید؛ این‌که مضمون شعرها شوخی با زبان نیست بلکه شوخی بوسیله زبان است؛ بدین معنی که زبان بدان مایه از اعتماد به خود دست یافته که خویش را وسیله هزل و سخیف گویی قرار نمی‌دهد بلکه بالعکس با ارتقای جایگاهش مضامینی جاندار و جایدار و گاه آکادمیک را از پس جایگاه جدی‌شان بیرون کشیده و دست‌مایه شُخی شعر قرار می‌دهد. مضامین این مجموعه مخاطب خاص می‌طلبد، مخاطبی که پیش آگهی لازم جهت پی بردن به وجاهت طنز پذیری روایات را داشته باشد نکته‌ای که در سابقه طنز ما بی سابقه است. این مضامین دست بالا، حس شوخ طبعی مخاطب را ارتقا داده، او را به سمت و سوی هوشمندانه شنیدن و آگاهانه خندیدن رهنمون می‌شود.

با این اوصاف به نظر می‌آید اثر گذاری شُخی شعر بر ارتقای انواع ادبی ما امری جدی است که توجه به آن

می‌تواند ضامن پیشروی ادبیات گیلکی در این حیطه باشد.

س. نصیری

شُخی شعر

قُشبه‌کلّه

الو!... سلام "داوینچی!"
خولاصه "ژوکوند" تی دس‌پنجهَ بدا ماچی!؟
او پشم‌فروشِ زن، خو جوخوفته خنده مَرهَ-
چی آتشی تاوداَ تی‌جان، کی چهارسالِ تمام-
بومِ وَر بینیشتی (هُنر)اَ لعاب بزنی؟
بنازم تی‌حوصلاَ
چَرِه الانِ زناکانِ سَسِ‌کرشمه‌خنده
نتانه تَرا مانَسان، اِیتا پیلِه‌نقاش چاکونَه!؟
دس‌خوش لئوناردو! هیچ دانی تی اوستایی-
"مونالیزا"جَگابداَ خنده‌جاَ-
چن‌هَزار شعراَ گیج‌گیجی بدا!؟ راستشاَ بگو!-
او خنده، بهارِ خورسخوانِ شین بو-
یا تابستانِ غروب‌دَمِ شین!؟، اَمِه مِئن بمانه-
او شلان غوزه‌ای خنده چومکم داشتی!؟
"لیزا" خانم، هُتو سربرانده بو!؟
تشر نزن! سوواله دِ آقا!
می"دافساری" نَنَه-
بی‌لچک اَپچِ کورکِناَ کی دِئی، گفتی، عَیبه!
تی قُشبه‌کلّهَ واپوشان بینیشته نیبی!
من نتانم بگم!؟ آخه چی واسی!؟...

برگردان:

آشفته‌مو

الو!... سلام "داوینچی!"
خلاصه "ژکوند"، بر انگشتان‌ات بوسه زد!؟
زنِ آن پشم فروش، با خنده‌ی پنهان‌اش-
چه آتشی به‌جان‌ات انداخت که چهارسالِ تمام-
کنارِ بوم نشستی تا به (هنر)، لعاب بزنی!
بنازم حوصله‌ات را!
چرا عشوه‌ی خنده‌ی بی‌نمکِ زن‌های امروزی
نمی‌تواند مانندِ تو یک نقاش بزرگ بسازد
دست‌خوش "لئوناردو"! هیچ می‌دانی استادی‌ات-
در خنده‌ی پنهانِ "مونالیزا-"
چند هزار شعر را غلغلک داد!؟ راستش را بگو!
آن خنده، مالِ بامدادِ بهار بود-
یا گوشه‌ی غروبِ تابستان؟... بینِ ما بماند-
آن خنده‌ی محرک، چشمک هم داشت؟
"لیزا"خانم، همان‌طور سربرهنه بود!؟
تشر نزن! سوال‌ست دیگر آقا!
مادربزرگِ "دافساری"ام-
با دیدنِ دختران بی‌حجاب، می‌گفت، عیب‌ست!-
موی آشفته‌ات را بپوشان تا ترشیده نشوی!
من نمی‌توانم بگویم!؟ آخر برای چه!؟...

شُخی‌شعر، از کتابِ "اَلو!؟..."
محسن آریاپاد

عباس گلستانی

شعر چند زبانی

تورخیال شاعرا بیدین
گول پاپو کلمه انا˘ صفأ
چی خأی بوستان
عاقبته ان شعر˘ ایتا صدایی
کی جی افق
مودام جه سیایی گب زنه

فارسی:
به تخیل عاصی شاعر فکر کن
به صف واژه‌های شیک
چه خواهد شد
عاقبت تک صدائیِ این شعر
که از افق
مدام از سیاهی حرف می‌زند

۲

معذرت خایم
جه تومام آن کلمه‌آن
کی خوشان جا نی‌نیشتایید
ببخشید مرا
کی دس˘ کف بو نوکودم
جه‌آن سرد˘هوا دهان˘ میان
زندگی
یخ بزه
خاستی واز بوکونه بیرون
لمس ببه می انگوشت
کی خابو خیالا
حلقه بوکود
شیمی گردن˘ دور
ده نتانم دس بکشم
جه خودم
کی ایجازه بدام
موش موشته ببه
گازو گیبیل ناجه
بشکفه
میدان˘کش
چه‌قَدَر اوقیانوس بید کلمه‌آن
نهنگ قاتل
دوم زایی
خطان وسط
نتانم
تیجی˘ دندان˘ جیر
نخطه بنم
آخر اَن قصه‌یا
ببخشید

ترجمه:
معذرت می‌خواهم
از تمام این کلمه‌ها
که در جای خود ننشسته‌اند
ببخشید مرا
که در کفِ دست
نخواندم
از هوای سرد دهان
زندگی
یخ زده
می‌خواست بیرون بپرد
فلج بشود انگشتم
که رویا را حلقه کرد
بر دور گردن شما
دیگر نمی‌توانم بگذرم از خود
که اجازه دادم
موش
مشت شود
دندان آرزو بشکند
چه‌قدر اقیانوس بودند کلمه‌ها
در میانه‌ی میدان

نهنگ قاتل
دم می‌زد
در وسط سطرها
نمی‌توانم
زیر تیزیِ دندان
در آخر این قصه
نقطه بگذارم
ببخشید

۳

کولا فرنگی زیر ایسام
بازیا دره هنوز
طناب
داره
امرا
می دیل خایه
شعر بگم:
حیشمتˇ عینکا بنم
کولافرنگی چومهˇ سر
نفتˇ بویا نده
حرفˇ بویا بده
کی ان همه سال
حیشمت‌رود گولی میان
گیر بوکوده

ترسم
ترسم
روبارا هم بزنم
ئی دفا
ان همه گب
را دکفید بیشید دریا
جه ان شعر
تا
دریا
چقدر ایسپیله خفته

ترجمه:

زیر کلاه فرنگی ایستاده‌ام
بازی می‌کند هنوز
طناب
با
دار
هوس سرودن کرده‌ام:
بگذارم
عینک حشمت را
روی چشم‌های کلاه فرنگی
بوی نفت ندهد
عطر حرف بدهد
که این همه سال
در گلوی حشمت‌رود
گیر کرده است
می‌ترسم
می‌ترسم
دست به دهان رود ببرم
یک‌باره
این همه حرف
راه بیافتند
به مقصد دریا
از این شعر
تا دریا
چقدر
ایسپیله خوابیده است

ایسپیله: یک نوع ماهی دهان گشاد در دریای کاسپین

کاس آقا گسکری

شعر حجم گیلکی

شعر حجم در شعر فارسی با انتشار بیانیه‌ی شعرحجم در سال ۱۳۴۸ توسط یدالله رویایی و به اتفاق تعدادی از شاعران حجم گرا از جمله پرویز اسلامپور و بهرام اردبیلی و... آغاز شد. بیانیه‌ی شعر حجم راهگشای شاعرانی شد که در وادی حجم گرایی (اسپاسمانتالیسم) قدم گذاشتند. شعر حجم (حجم گرایی) جریانی شناخته شده در شعر فارسی است. اما این نوع شعر ۴۹ سال بعد یعنی سال ۱۳۹۷ با سرایش شعر حجم در زبان گیلکی (گیله حجم) توسط این جانب (کاس آقا گسکری) آغاز شد، اما گیله حجم همان مولفه‌هایی را داراست که شعر حجم فارسی شاعران حجم گرا و در راس آن‌ها یدالله رویایی دارد. این بیانیه را به اختصار در این جا می‌آورم . یدالله رویایی و یارانش در این بیانیه آورده اند:

«حجم گرایی آن‌هایی را گروه می‌کند که در ماورا واقعیت‌ها، به جستجوی دریافت‌های مطلق و فوری و بی تسکین‌اند. مطلق است برای آن‌که، از حکمت وجودی واقعیت و از علت غائی آن برخاسته است و فوری است برای آن‌که شاعر در رسیدن به دریافت، از حجمی که بین آن دریافت و واقعیت مادر بوده است -نه از طول- به سرعت پریده است بی آن‌که جای پائی و علامتی به جا گذارد. بی تسکین است برای آن‌که، به جستجوی کشف حجمی برای پریدن، جذبه‌ی حجم‌های دیگری است که عطش کشف و جهیدن می‌دهد» و نیز این بیانیه می‌آورد که «اسپاسمانتالیسم، سوررئالیسم نیست. فرق‌اش این است که از سه بعد به ماورا می‌رسد» البته رویایی معتقد است که فقط در یک جا با هم تلاقی می‌کنند و آن هم«در جهیدن از طول» است. در ادامه بیانیه آمده است «کار شعر، گفتن نیست. خلق یک قطعه است. یعنی شعر باید خودش موضوع خودش باشد» و نیز در ادامه بیانیه آمده است «شعر حجم از دروغ ایدئولوژی و از حجره‌ی تعهد می‌گریزد، اگر مسئول است مسئول کار خویش و درون خویش است، که انقلابی و بیدار است. و اگر از تعهد می‌گوید از تعهدی نیست که بر دوش می‌گیرد بلکه از تعهدی است که بر دوش می‌گذارد، چرا که شعر حجم به دنبال مسئولیت‌ها و تعهدهای جهت داده شده نمی‌رود.» این مختصری بود که بنده کوتاه وار ارائه دادم، کسانی که خواهان اطلاع از تمامی بیانیه هستند آنان را به «بیانیه‌ی شعر حجم» در کتاب «هلاک عقل به وقت اندیشیدن» از یدالله رویایی ارجاع می‌دهم.

۱۴۰۰/۳/۱۹-رشت

«گیله حجم »

وختی تومامِ می شوئن
دکفه خابِ میان
وختی تومامِ خاب دکفه
موستطیلِ میان
خیالِ دایره ئن نوقطه بید
نوقطه به هیچ
هیچِ میان می شیرین خاب
هیچ خابَ نمانه

واگردان:

وقتی تمام رفتن من
در خواب می‌افتد
وقتی تمام خواب می‌افتد
درون مستطیل
دایره‌های خیال نقطه می‌شوند

نقطه می‌شود هیچ
در هیچ خواب شیرین من
به هیچ خوابی نمی‌ماند
۹۷/۴/۹۷-رشت

"گیله حجم"

چو دکفته همه جا
چو چو چو
ایتا چانچو
چو بَردان درم می اَمره
می تیلیفِ میئن
چو دره
چره
چو زنی مره

واگردان:

شایعه افتاده همه جا
شایعه شایعه شایعه
یک "چانچو"
شایعه دارم با خودم می‌برم
چوب
در آستین من است
چرا
تحریکم می‌کنی
چانچو: چوبشانه‌ای که دو طرف آن دو زنبیل بزرگ آویزان است
۹۸/۸/۱۲-رشت

"گیله حجم"

جه هر سو
سو سو زنه تی چوم
تی چومِ سویا گیرم
را دکفم
چندر سو فوجه
را میبانی

واگردان:

از هر طرف
چشم ات می‌درخشد
جهت چشم‌ات را می‌گیرم
راه می‌افتم
چقدر روشنایی ریخته است
بر راه
۹۹/۶/۲-رشت

"گیله حجم"
کلمه
سبزا بوستن دره کاغذِ سر
شاعر
سبزا کودان دره
خو حرفان
باد
خیالِ دشتِ دورون
جه سبز حرفان
سبزی چیئن دره

واگردان:

کلمه
بر کاغذ نمایان می‌شود
شاعر
دارد حرف‌های‌اش را
سبز می‌کند
باد
در دشت خیال
از حرف‌های سبز
دارد سبزی می‌چیند

۹۷/۸/۲۶-تهران

نادر نیک‌نژاد

نگاهی به شعر دوخان مرا

کمترکسی است که اهل شعرگیلکی باشد ولی این شعر را حداقل یک بار نخوانده... که به نوعی به نظرم شناسنامه و یکی از آثار درخشان شعرگیلکی در سبک و قالب نیمایی است. تا جایی‌که شاعران بسیاری به تاثیر یا تضمین از این شعر زیبا آثار خوب و قشنگی خلق کرده‌اند البته با توجه به فرم و زبان و اجرای متفاوت و در زمان دیگر. شعری مُخیل، سرشار از تصاویر بکر و فضاسازی‌های برگرفته از المان‌های بومی طبیعت گرای گیلان، سرشار درک لذت.

(نادر نیک نژاد)

دوخان مرأ

دوخان مرأ، دوخان
ای جور دوخان مرأ
کی تی صدا
به کو بینیشته آفتاب˘ ارسؤنه، وأگردانه
جه دؤب دکفته آدمان˘ راهی یأ
الأن کی خیلی وخته خوفتِدی، دپرکانه
او جور کی گؤرخأنه تأنه
زیمینأ خو نیهئب˘ جا بپرکانه
او جور صدا مرأ دوخان
بدأ تی نازنین صدا جأ
آسمان˘واوه گولان˘ ره همیشه آفتاب ببه
تی خؤب دوخاندن˘ ره من بمرد
اگر دیپیچه تی صدا کویأ
تومام˘ جنگلان ؤ دشت ؤ دررہ یأ
جه هر طرف گول˘ آلاله رؤخ کونه
خو سؤرخ˘ غومچه أمرأ جنگلأ
ئه کوهأن˘ داغ بیدئه
ای پارچه خون کونه
جه چشم˘ مردومان بکفته آشنا!
ألأن بهار، اوجور بهار˘گول به گول، نیه
الأن ده آفتاب، اوجور زمینأ فأنتاوه
خو سفره سر ده آسمان، اوجور ستاره دینچینه
شبانه روز هوا همیشه أبریه
نه گریه یه، نه خنده یه، نه گریه یه، نه خنده یه

(محمد فارسی)

درود به نادر نیک نژاد
من نیز چون تو به شناسنامه بودن این شعر در ژانر نیمایی گیلکی باور دارم. باید بگویم نادر جان، جناب فارسی پرچمدار شعر نیمایی گیلکی در دهه پنجاه شمسی است.
این شعر برای من هم جاذب است و بود تا آن‌جا که در ارتباط بینامتنی با آن درک و دریافتی دیگری تحت عنوان «مرا دوخان» ارائه دادم که با آن آشنایید.
این شعر نمونه جالبی است برای بررسی مولفه‌های شعر نیمایی در گیلکی. بطور خلاصه می‌نویسم.
«فارسی» در این شعر به جان بخشی و وصف طبیعت می‌پردازد و شگرد وصف را با حرکت وحیات همساز می‌کند. این شعر مانند بسیاری از اشعار دهه چهل و پنجاه بشدت انسان محور (انسان بمثابه سرور کائنات) است. سوژه شعر رابطه‌ای نابرابر با طبیعت دارد. از بالا فرمان می‌دهد که ابر و خورشید و فلک برای آرزوهای او بچرخند. به طبیعت فرصت عرضه اندام و گفتگو نمی‌دهد و از آن بعنوان ابزاری

برای پیش برد تمایلات خود استفاده می‌کند. این شعر نشان از ادبیات پیامبر گونه و دانای کلی است. ولی خواندنی است کمی متن فشرده بالا را باز شکافی کنم. بدون هیچ تردیدی این شعر در دهه‌ی پنجاه، شعر موفقی است و بی هیچ کم و کسری پهلو می‌زند با برخی سروده‌ها به زبان فارسی. در شعر دهه‌ی چهل و پنجاه، جای پای نگاه انسان محور شعر کلاسیک بشدت دیده می‌شود. در نگاه کلاسیک، هویت بخشیدن به اشیاء و پدیده‌ها همراه با بینش و نگاه سلطه جویانه انسان به طبیعت است. رابطه‌ای برابر ما بین انسان و طبیعت برقرار نیست و طبیعت مانند انسان نگران نمی‌ایستد و چرایی نمی‌پرسد. (یکی از مناظر آسیب شناسی شعر دهه‌ی چهل و پنجاه). مهم‌ترین تحولی که نیما در شعر فارسی بنیان گذاشت، تحول در مناسبات سوژه شعر (شاعر-راوی) با دیگری است (طبیعت-رخدادها-پدیده‌ها). نگاه نیما به هستی یک نگاه ارگانیک و برابر طلبانه است، در این نگاه جایگاه سلسله مراتبی کائنات فرو می‌ریزد و هستنده و هستی در یک رابطه‌ی برابر قرار می‌گیرند. طبیعت در نزد نیما وسیله نیست بلکه پاره‌ای از خود اوست و یا که در کنار او هستی مستقلی دارد. نیما می‌گوید: همان‌گونه که ما در اشیاء تصرف می‌کنیم، اشیاء نیز به نوبه خود در ما تصرف دارند. بر اساس این دیدگاه است که در شعرهای نیما مابین «سحر»، «کشتگاه»، «وازانا» و... سوژه شعر گفتگویی شکل می‌گیرد که برابرطلبانه است. نیما بطور جدی از ابزاری کردن این رابطه پرهیز می‌کند و هشدار می‌دهد. این پیشنهاد متاسفانه در شعر گیلکی کمتر دیده شد و بسیاری از آثار شاعران طراز اول گیلکی در دامنه‌ی نگاه شعر کلاسیک بطور ناخوداگاه گرفتار ماندند. طبیعت در بسیاری از سروده‌های گیلکی بعنوان ابزاری جهت ایجاد رابطه بین دو عنصر یا تشبیه معشوق است. با این توضیح وقتی که به سراغ شعر «مرا دوخان» می‌رویم (البته در موقعیت امروز) تصاویر بشدت انسان محور و حتا می‌توانم بگویم مردسالار است.

بدا تی نازنین صداجا/ اسمان واوه گولان ِره، افتاب ببه
اگر دیپیچه تی صدا کویا/ تومام ِجنگل و دشت و دره یا/ جه
هرطرف گول ِ الاله روخ کونه...

شعر گیلکی، به علت خصلت وصفی‌اش از طبیعت از آن‌جایی که عناصر تصویر را از طبیعت می‌گیرد و با نیروی تخییل تصرفی که در عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند و بدان‌ها حرکت و جنبش می‌بخشد با پشت سر گذاشتند تاثیر ناخودآگاه نگاه کلاسیک و اخذ همه جانبه نگاه مدرن نیما می‌تواند یکی از نمونه‌های برجسته شعر زبان‌های ایرانی باشد که نگاه عاشقانه به طبیعت را در یک رابطه برابر بمثابه کل هستی در خود جای دهد.

مسعود-پورهادی

مهرداد پیله ور

نگاهی به شعر "مرا دوخان"

تنها صداست که می‌ماند

اگر به دو نوع تفکر در شعر:۱- اسطوره‌ای ۲- فلسفی معتقد باشیم، بی‌شک شعر «مرا دوخان» سروده‌ی «مسعود پورهادی خمامی» می‌تواند بر تفکری فلسفی پی‌ریزی شده باشد. تفکری بر پایه متدی استقرایی که از طریق نگاه کردن به جزءجزء اشیاء و پدیده‌های هستی، جهان و هستی را برای انسان معنا می‌کند. حرکت ذهنی شعر درست عکس نگاه‌هایی است که عموما بر پایه‌ی تفکری اسطوره‌ای بنا شده و این امر یعنی نگرش این چنینی در چند دهه‌ی اخیر بیشتر دیده و تجربه شده است.

آغازگری و پیدایش نگاه هستی شناسانه بر پایه‌ی چنین تفکری در نماد و آرایه‌های شعری، بیشتر از نیما به بعد (در شعر فارسی) به چشم می‌خورد. نگاهی که با رفتن به سراغ اشیاء و پدیده‌های پیرامون و جان بخشی به آن‌ها، حس و شعور و دریافتی تازه، زنده و پویا را به مخاطب منتقل می‌کند، تا دوره‌ی معاصر که سهراب سپهری مشخصه‌ی بارز و مطرح در این باره بشمار می‌رود.

اما طرح و ارائه‌ی نگاه و تجربه‌هایی اینگونه در شعر گیلکی، آن هم تا این اندازه ساده، روان و صمیمی کمتر به چشم می‌خورد. به همین خاطر می‌توان گفت که زیباترین و مهم‌ترین مشخصه و فاکتور موفق در این شعر، نوع نگاهی است که شاعر توانسته نسبت به اشیاء و نیز هستی ارائه دهد.

اشیاء و پدیده‌هایی که شاعر با جان دادن و هویت بخشیدن به آن‌ها، به تکلم وادارشان می‌کند تا آن‌جا که احساس میکنی اشیاء ترا صدا می‌کند!

شعر مرا دوخان بر محوریت صدا حرکت می‌کند، محوری که طنین آن از دیر باز به گوش می‌رسد. طنینی که هم در باورهای دینی و آیینی نمود پیدا کرده و هم در باورهای ملی و بومی.

شاعر نیامده است تا از منظری اسطوره‌ای، به جهان هستی بنگرد: نگاهی ماورایی، سخت و مشکل که بخواهد نیرویی خارق العاده و استثنایی مثلا غول یا هرکول را بطلبد. بلکه سعی شده تا با بیانی حسی، عاطفی و سهل و ممکن، دعوت به خواندن و یا هم‌صدایی بنماید. کاری که بتواند حتی از عهده‌ی یک مورچه هم برآید: مرا دوخان / اوجور کی / گاز بزه سب/ پوتارا دوخانه.

در این‌جا شاعر آنقدر قانع، کم توقع و فروتن به نظر می‌آید که نمی‌خواهد انتظارات غیر ممکنی را از خود نشان بدهد مبادا کسی از جواب دادنِ او سرباز زند یا آن‌که صدایش نکند!

اینگونه نگاه، یعنی فروتنی، انعطاف و بسنده کردن به کوچک‌ترین توقع، مخاطب را مجاب می‌کند ولو به ناچار تن به میل و خواسته اش بدهد.چرا که هیچ خردمندی توان طغیان و یا سرپیچی در برابر فروتنی را ندارد. تا آن‌جا که مخاطب بالاجبار اسیر افتادگی شاعر می‌شود: «اوجور کی صندلی، رادوارا»

و کدامین رونده‌ی خسته‌ای است که در برابر تعارف یک صندلی برای رفع خستگی سر تسلیم فرود نیاورد؟!

شعر در قطعه‌ی: گاز بزه سب... از قوت درخشان‌تری برخوردار است. قدرت تاویل‌پذیری نهفته‌اش می‌تواند مخاطب را به تامل و دریافت‌ها و نگاه‌های جدیدی در شعر برساند. زیباترین تاویل آن شاید مفهومی باشد که در سیب مستقر است:

زندگانی سیبی‌ست / گاز باید زد با پوست... یعنی خود سیب هم می‌تواند به لحاظ مفهوم‌گرایی از تاویل‌های مختلفی برخوردار باشد.

نکته‌ی حائز اهمیت دیگر در این شعر، ایجاد نوعی ارتباط و پیوند تنگاتنگ و صمیمی با مخاطب و در نگاهی وسیع‌تر، انسان است. شاعر می‌کوشد تا این ارتباط بسیار پنهانی و نیز بدور از چشم دیگران صورت بگیرد: اوجور دوخان / نه پنجره بیشتاوه / نه پرچین...

آیا شاعر از این‌که این دعوت را دیگران بشنوند، واهمه و هراس دارد، و یا نه می‌خواهد بنوعی فضایی تنگ و مسموم را بنماید. یا آن‌که اساسا خودش، طاقت و توان بانگ و صدای بلند، هم‌صدایی گسترده و کوبنده را ندارد. که اگر شق دوم قضیه درست باشد، می‌توان نتیجه گرفت که شاعر بسیار ترد، شکننده و حساس است!

نکته‌ی دیگر آن‌که شعر در حرکت ذهنی خود می‌کوشد تا نگرش جدیدی را نسبت به جهان و هستی از طریق اشیاء و پدیده‌های پیرامون برای انسان معنا کند، نگاهی که توانسته در پاراگراف‌هایی بصورتی شاخص و مثال زدنی بدرخشد.

در یک جمع‌بندی کوتاه و اجمالی، شعر مرا دوخان توانسته است در قالب و فرمی تازه و زیبا، روندی منطقی و مفهوم گرایانه را در پیش بگیرد که مخاطب بتواند در خوانش آن نهایت لذت را ببرد.

مرا دوخان

دوخان مرا
اوجور دوخان
کی
نه پنجره بیشتاوه نه
پرچین
را و راشی ن
خوشانه رایا بشن.

تازه واش خایه سوسو بزنه
یا نزنه
باد وشتن
کولکه تانوده
باباگندمه راته مویا.

مرادوخان
اوجورکی
گازبزه سب
پوتارا دوخانه
صندلی
رادوارا.
اوجورکی
زمینه پرپره
نارنج داره بهارا.

دوخان
مرا.

صدایم کن/ انگونه صدایم کن/ که/ نه پنجره بشنود نه/ پرچین/ راه‌ها و راه‌چه‌ها/ راه خودشان را بروند/ علف تازه/ می‌خواهد سوسو بزند/ یا نه/ رقص باد/گره نیاندازد/ به موهای صاف بلال/ صدایم کن/ انگونه که/ سیب گاز زده/ مورچه، را صدا می‌کند/ صندلی، رهگذر را/ انگونه که/ دامن زمین/ شکوفه‌های نارنج را/ صدایم کن.

هسا پس

هساپس نام یکی از ژانرهای شعر معاصر گیلکی است. لگویی است مربوط به شعرهای آزاد و آوانگارد گیلکی. مراد قلی‌پور شاعر و نظریه پرداز ادبی آغازگر و هدایت‌گر این ژانر است.

اونه جا واپرسام: ان چی یه؟
بوگوفت: چفته
اونه امرا چی کونن
بوگوفت:
بیجیر آورن/راپلانا بیجیر شن/جی کوچه رددا بون/خیابان فارسن/بازین اوشانا یاد ایه کی با واگردن
واپرسام: ان چی یه
بوگوفت: چفته
ان: چفته
ان: چف ته

کریم ملکیایی
هساپس

از او پرسیدم: این چیه؟
گفت: دستگیره
با آن چه کار می‌کنند؟
گفت: پایین می‌آورند/از راه پله‌ها می‌روند/از کوچه رد می‌شوند/به خیابان می‌رسند/بعد، یادشان می‌آید که باید برگردند
پرسیدم: این چیه؟
گفت: دستگیره
این: دستگیره
این: دست گیر

س. نصیری

شاید زمانی طرفداران شعر، غث و سمین یک اثر را با واکاوی پیوندهای تشبیهی و ترفندهای سنتی صور خیال آشکار می‌کردند اما به نظر می‌آید، امروزه، توجه به خود واقعه، حضور پررنگ‌تری از تصویرسازی‌های مثل وار افلاطونی دارد آنگونه که در این اثر نیز مشاهده می‌شود، شاعر، وازدگی خویش - بلکه وازدگی نوع بشر- را از تکرار بی تنوع زندگی با واقعه‌ای بسیار عادی و تخیل ناپذیر به نمایش گذاشته است.

«چفته/دستگیره» جزئی‌ترین عامل ارتباط درون و بیرون است آن‌چنان جزئی است که هیچ‌گاه از پس عاملیت اقتدارگرای «در» جهت ارتباط با جهان بیرون بر نیامده است! اما شاعر با نگرشی تیزبینانه، توانسته به این عامل جزئی شخصیتی اثر گذار بخشیده، بود و نبود ارتباط با جهان بیرون را به تمامی در چفته بجوید.

موضوعیت چفته و مرکزیت این واژه را در محتوای شعر می‌توان به دو عامل ربط داد اول این‌که: دری که چفته نداشته باشد معنی درون و بیرون را از حیز انتفاع ساقط می‌کند که در این صورت محتوای مورد نظر -که همان دلزدگی از تکرار است- دلالت خویش را از دست داده و مفهوم ضایع می‌شود. دری که چفته ندارد در نیست پس یعنی درون و بیرونی نیست که رفت و آمدی در فضای آن صورت بگیرد پس آنچه باقی می‌ماند فقط بیرون است و در فضای تک بعدی مجال مقایسه محال و باطل!

عامل دوم در اثبات اثر بخشی چفته، پایین آوردن آن است. یعنی تا چفته این شعر پایین نیاید در باز نمی‌شود. در پایین آمدن چفته واقعیتی هنرمندانه نهفته است که به تحقیر کنش‌های تکراری و بی ارج نوع بشر پهلو می‌زند؛ بیرون رفتن تهی، زاینده و سازنده نیست، در واقع از پله‌های پویایی فرو افتادن است در چنین آمد و رفتی، حتی وقتی رونده به عامل پویش پذیری چون کوچه می‌رسد از آن رد شده! عملا به نقطه بی اثری و دور تسلسل‌وار کلاسیک مبتلا می‌گردد؛ دوری ناارجمند که در آن چفته دیگر مفهوم از بیرون نگریستن به خود و متعلقات اندیشگی خویش را نصیب بشر

نمی‌نماید بلکه چنین چفته‌ای تنها، کارکرد «چفت» را بازی نموده! شعر را از تکرار و انجماد «چفتن» وار، وازده می‌گرداند.

حلا
امی دسانه ره دروغ نتاشتیمه
حلا
امی چومانه ره بانه ناریم

حلا
امی دهانه ره نانیم چی با بگیم

ایچی بوگو
بدا روباران روتا نوبون
بدا بجان چوتا نوبون
بدا دارانا پوت نزنه

خایلی وقته
امی دسان امرا جاخترا شینه
امی دهانان دبسته ین
امان کس کسا ماچ نوکونیم
امی لبان فقط
کس کسا دوچیکن
بوشون
ان مچدانه نذر بوکوده نمکانا ویگیر
أ سمبورانه سر فوکون
فرنگانه دوما
مزار دارانه جا واکون

تا هسا نیدابم
پاپوان بمرده اسبانه سر بینیشینن امرا فاندرن

حلا
امی موانه ره بادی ندمسه
حلا
امی خندانه ره موه ان فونباسنه

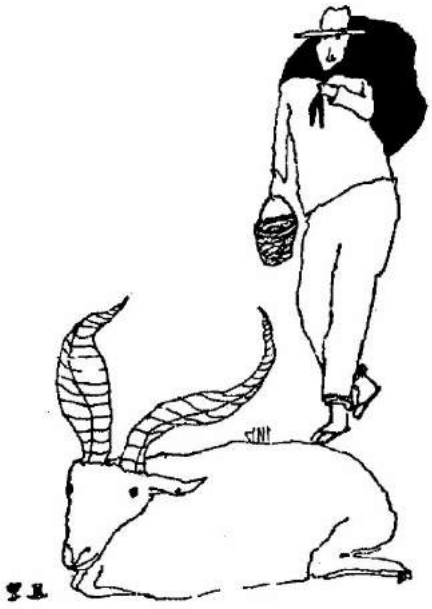
کرا نمکانا اورن
کرا مزار دارانا مخ زنن
کرا سبز پارچانه مرا خیابانانا دودن
کرا کرا کرا دیرا باسه
حلا
امی پمبانا نخوردیمه
کرا پاپوانا خشارن

کلمان

حلا: هنوز
ایچی: چیزی
روباران: رودخانه‌ها
روت: گل و لای
چوت: پوک
پوت: کرم
جاخترا شینه: از یاد رفته‌اند
کس کسا: همدیگر را
دوچیکن: می‌چسبند
سمبور: زالو
فوکون: بریز
فرنگ: سنجاقک
واکون: باز کن
هسا: اکنون
پاپوان: پروانه‌ها
فاندرن: نگاه می‌کنند
فونباسنه: نریخته‌اند
دودن: می‌بندند
خشارن: تشییع می‌کنند

واگردان

هنوز
برای دست‌هایمان دروغی نتراشیده‌ایم



بیژن اسدی پور

هنوز
برای چشم‌های خود بهانه‌ای نیاورده‌ایم
هنوز
برای دهان‌هایمان نمی‌دانیم چه باید بگوییم
چیزی بگو
تا رودخانه‌ها خشک نشوند
تا خوشه‌ها نپوکند
تا کرم‌ها به جان درختان نیافتند
خیلی وقت است
دست‌هایمان از یادمان رفته‌اند
دهان‌هایمان بسته مانده‌اند
ما همدیگر را نمی‌بوسیم
فقط
لب‌هایمان همدیگر را لمس می‌کنند

برو
از توی مساجد
نمک‌های نذری را بردار
روی این زالوها بریز
دم‌های سنجاقک‌ها را
از درختان زیارتگاهی باز کن
تا الان ندیده بودم
پروانه‌ها روی اسب‌های مرده بنشینند و به ما خیره شوند
هنوز
برای موهایمان بادی ندمیده است
هنوز
برای خنده‌هایمان میوه‌ها نریخته‌اند
دارند نمک‌ها را می‌آورند
دارند روی تنه درختان زیارتگاهی میخ می‌کوبند
دارند با پارچه‌های سبز خیابان‌ها را بند می‌آورند
دارد دارد دارد دیر شده است
هنوز
پنبه‌هایمان را نخورده
دارند پروانه‌ها را تشییع می‌کنند

مراد قلی‌پور

نظریه تکثیر یا تکثر (طرح ژنوم نقد)

تکثر مولف (تبدیل ایده تملک به ایده هستی)

جریان بومی هساشعر و اساشعر و به تبع این دو جریان، جریان پیشتاز هساپس توانسته‌اند که تا دل جریان‌های پیشرو و پیشتاز نفوذ کنند و ادله‌های زیادی برای شناسایی این تاثیر و تاثرها وجود دارد که مثال زدنی‌اند.

اما در حال حاضر مشکل ما مساله «تولید ادبی» نیست بلکه مشکل«امر خوانش» است که نمی‌گذارد جریان بومی را فراتر از جریان اقلیمی ببینیم. اتفاقا از مدت‌ها پیش که توسع هساپس را دارم رصد می‌کنم به ایده «تکثر-مولفی» اشاره داشته‌ام که در نوع خود بی نظیر است و ریشه در هساشعر دارد و مدتی است دارد در هساپس به تکثر می‌رسد. این ریشه دارد بالنده می‌گردد تا جایی که فراتر از ایده تکثر مولف خودش را بازنمایی می‌کند.

مساله «تکثر مولف» چیزی فراتر از مرگ مولف یا «حضور دوباره مولف» در جریان پساساختارگرایی است.

مساله تکثر مولف مساله‌ای ریشه‌دار در ادبیات جهان است اما در خود متن‌ها تا این اندازه شدت و حدت نداشته که در هسا پس دارد خودش را عرضه می‌کند و اتفاقا پیرامونش مدت‌هاست که نوشته‌ام.

شکستن مرز مولف و شخصیت‌ها چیز جدیدی نیست اما این که شخصیت‌ها بتوانند«ایده تملک» را در مولف به «ایده هستی» برسانند چیزی فراتر از انتظاری است که از اسم‌های مستعار ادبی داریم. این مساله برای این که به تکثر برسد و خودش را از تکثیر نجات دهد نیاز به نوعی فرهنگ سازی دارد که در مساله خوانش بروز می‌کند نه تولید انبوه ادبی.

هسا پس به نوعی در صدد است این ایده تملک را به احترام ایده هستی در متن‌ها به چالش جدی‌تری بکشد و از این منظر می‌توان به نمونه‌های مستندی اشاره داشت.

مراد قلی پور

بدا جاخترا دیم
بدا
کس کسه خندا
کس کسه دسانا
کس کسه لبانا
کس کسه موانا
تازا کونیم
نایه او روز
کی یاد باوریم
تی دورزا دسانا
می دوشبه خندانا
اگی امرا یاد بایه
پس کرار تکرارا بیم
بدا جاخترا دیم
بدا تازا بون
تی خندان می دسان
تی موان می بازیان
تی دسان می لبان
جاخترا دان ایتا وظیفه یه ایتا تمرین

برگردان به فارسی

باید فراموش کنیم
بگذار که
خنده های همدیگر را
دست های یکدیگر را
لب‌های همدیگر را
موهای یکدیگر را تازه کنیم
آن روز نیاید که
به یاد بیاوریم
دست‌های دیروز تو را
خنده‌های دیشب مرا
اگر به یاد بیاوریم
پس داریم همدیگر را تکرار می‌کنیم

باید فراموش کنیم
تا تازه‌تر شوند
خنده‌های تو دست‌های من
موهای تو بازی‌های من
دست‌های تو لب‌های من
فراموشی انگار یک وظیفه است یک تمرین

جواد حاجوی (روسیه)

شومانا ایمتحان بوکودیم
شیمه ناما دار بناییم گوله باوردید
شیمه ناما اهو بناییم توفنگا بوستید
دوخادیم مجلس
بومبا بوبوستید
شیمه شناسنامانا عوضا کودیم
تانکانه رای بدایید
سینمایانا آتش بزایید
شومان بگید شومانا چی دوخانیم
گولان ابا بون
توفنگانا بنید
بومبانه سر تولخومان خومو بنن
تانکانه لولانا پشا کونید
شومان بگید چی

برگردان به فارسی

شماها را آزمودیم
اسم‌هایتان را درخت گذاشتیم گلوله آوردید
اسم‌هایتان را آهو که تفنگ شدید
صدا زدیم مجلس
بمب شدید
شناسنامه‌هایتان را عوض کردیم
به تانک‌ها رای دادید
سینماها را آتش زدید
شما خودتان بفرمایید شما را با چه نامی صدا بزنیم
که گلوله ها آب شوند
که تفنگ‌ها را کنار بگذارید
تا یا کریم‌ها روی بمب ها لانه بگذارند
تا لوله‌های تانک‌ها خم شوند
شما بگویید چه

برزو مرادی اصل (امریکا)

بورجه دوقولو بترکست
تومامه کشوران پیام فادایید و محکوم بوکودد
سانچی یا آتش بزایید
تومامه کشوران پیام تسلیت فادایید
لبنانا دورسان وارسان بوکودن
تومامه کشوران خودیشنه آزادی مجسمانا دوکوشدن
همه کشوران کرا همه چیزا محکوم کونن
بومب ترکه هاتو ادم کوشن هاتو مریضا کونن هاتو
فک کونم انسان وسی
خودا جلویا بیگیره
خودا کرا همه چی یا ترکانه

برگردان به فارسی

برج دوقلو ترکید
همه کشورها پیام دادند و محکوم کردند
سانچی را آتش زدند
همه کشورها پیام تسلیت دادند
لبنان را به هم ریختند
تمام کشورها مجسمه‌های آزادی را خاموش کردند
همه کشورها دارند همه چیز را محکوم می‌کنند
بمب منفجر می‌شود همین‌طور
آدم می‌کشند همین‌طور
بیمار می‌کنند همین‌طور
فکر می‌کنم انسان باید جلوی خدا را بگیرد
خدا دارد همه چیز را نابود می‌کند

کریم ملکیایی (فرانسه)

جی چین خایم بشم اینگلیس
می حواس همه جا نها ایلا می شناسنامه
اینگلیس کی فارسم
می حواس فقط می کوجدانه اسمه رو نها
کی گیر ندن
کی می پرهان مره تنگ ترا نوبو
کی می شلواره جنس جی نفت نوبو
کی می فندک اتمی نوبو
کی ایتا هسته می کفشه تن گیر نوکودبه

برگردان به فارسی

از چین که می‌خواهم به انگلیس بروم
حواسم به همه جا هست
بجز شناسنامه‌ام
به انگلیس که می‌رسم
حواسم فقط به اسم کوچکم است
که گیر ندهند
که پیراهنم برایم تنگ‌تر نشود
که جنس شلوارم از نفت نباشد
که فندکم مبادا اتمی باشد
که هسته‌ای ته کفشم گیر نکرده باشد

هرمز فریدون‌نژاد (چین_انگلیس)

آن هو داره
فقط
اونه خومان اسمانه جا اوارا بوست
اونه ولکانا بادان خوشینه امرا بوبوردد
اونه شاخانه امرا رمش چاکودد تا لانتان اونه رو افتاب بیگیرن
اونه تنه امرا محله ملّا ره ممبر چاکودد
اونه ریشانا نفت فوکودد
آن هو پیله داره
کی گابان اونه جیر جا درازا کشایید
موردم اونه ور سوفره واشادید
غاران اونه جورجا خفتید
آن هو داره
کی پیلان کوجه زاکانه تاریف کونن
کی ها دایاق ناهابو
ها دایاق
امان هر چی فاندریم
فقط
گورگان دینیم کی
بنانه جیر کرا دیمیزن

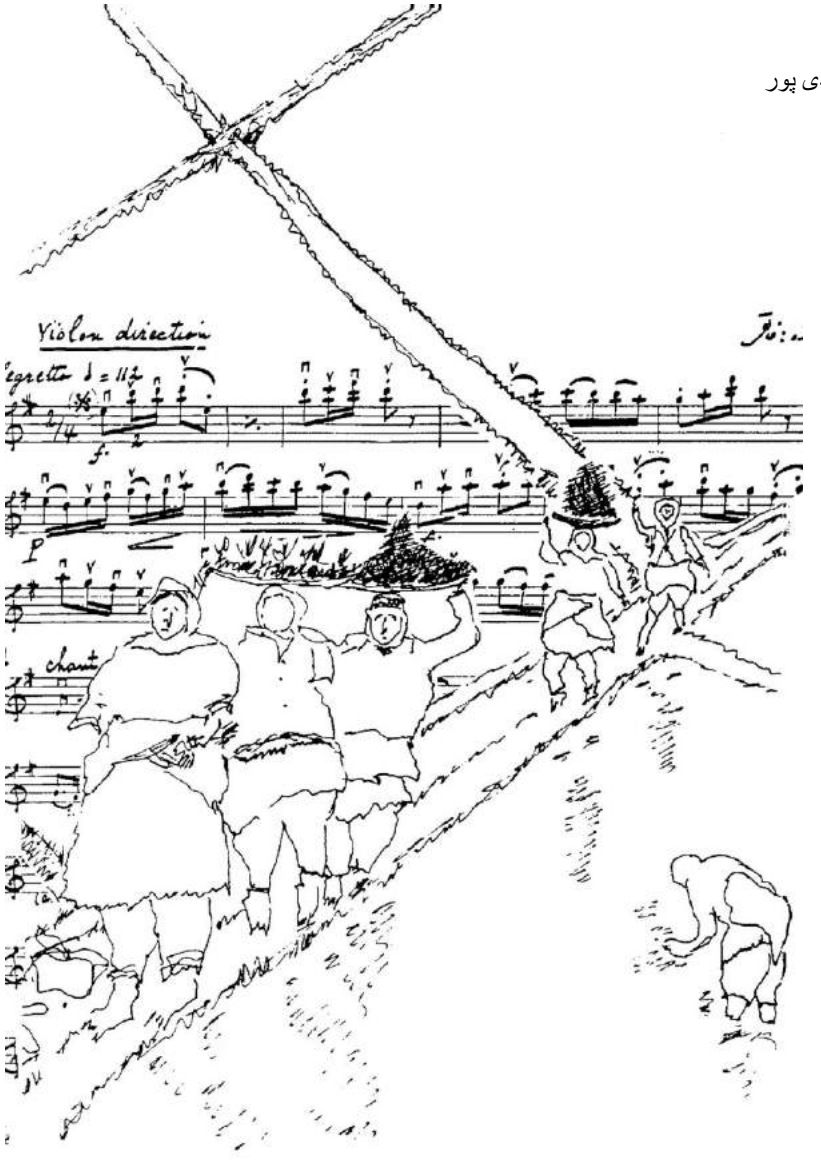
کلمان

خومان: لانه‌ها
اِوار: گم
لانتان: مارها
ولکان: برگ‌ها
رمش: پرچین چوبی روستا
غاران: لک‌لک‌ها
دایاق: اطراف
دیمیزن: می‌شاشند
کرا: دارد
بنان: نهال

واتاو (واگردان_ترجمه فارسی)

این همان درخت است
فقط
لانه‌هایش در آسمان گم شد
برگ‌هایش را بادها با خود بردند

با شاخه‌هایش پرچین ساختند تا مارها روی آن آفتاب بگیرند
با تنه‌اش برای روحانی محله منبر ساختند
روی ریشه‌هایش نفت ریختند
این همان درخت بزرگ است
که
گاوها زیرش دراز می‌کشیدند
مردم کنارش سفره پهن می‌کردند
لک‌لک‌ها بالایش به خواب می‌رفتند
این همان درخت است
که بزرگان برای کوچک‌ها تعریف می‌کردند
که
در همین اطراف بود
همین اطراف
ما هرچه نگاه می‌کنیم
فقط
گرگ‌ها را می‌بینیم که دارند زیر نهال‌ها می‌شاشند

بیژن اسدی پور

مراد قلی پور

رفتار عمودی یا مسخ زبان

(تناسخ زبانکرد - انتظار متن - صورت انگیختگی - خودآگاه جمعی دور - تبارآوایی)

او_آ
خوانش شعری از مسعود پور هادی (او.....آ)
رفتارعمودی یا مسخ زبان
در بدرقه دوست شاعرم به "بیدر کجا" - اباذر غلامی
او ... آ
او ... آ
بوخوس
آ ب کناره آب کاکاین دس برار
"سِلکولِتوسه داره" همساده
او ... آ
او ... آ
پابسرا کون
پابوز گیره کا
اسا
بی عصا
وئر بزن غازیانِ کؤرپی یا
کاسِ آبِ گومه گومه کنار بی نیش
سل تی تی ساجِکولکه یا
شانه بزن
شانه بزن
گوزگا لیکا.
هجدهم فوریه دوهزار و دوازده - رودن کیرشن، آلمان
برگردان بفارسی:
او ... آ
او ... آ
بخواب / یار قدیمی چلچله‌های بندر آبکنار
همسایه "توسکای کنار مرداب"
او ... آ
او ... آ
رد شو از روی / خرچنگ
اکنون
بی عصا / عبور کن از پل غازیان / کنار پچپچه‌ی آبهای زلال / بنشین
کلاف گیسوی نیلوفران آبی را / شانه بزن
خزه‌ها را
شانه بزن.

پیش از کلمه باید به اصالتی قبل‌تر نزدیک شد و دنبال تبار آوایی کلمه را گرفت و شکی نیست که کلمه مسخی از صداهای منتشری است که در انفجاری شعورمند و متعمدانه رخ داده است تا بتوان با تصادفی کودکانه به جایی رسید که قرار است کلمات شروع شوند.

قراردادهای زبانی گاهی چنان تعهدی را ایجاد می‌کنند که به کارگیری ابزارها و مصالح متنی را با پیش فرض‌ها و انگاره‌های عادی به متن‌ها تحمیل می‌کنند و این یکی از مسائلی است که با بررسی پاتولوژی متن‌ها و ساختارها کاملا آشکار است و ربطی به زبان خاصی ندارد.

با نگاهی به پاتوبیولوژی برخی وابسته‌های متنی می‌توان به آسانی دریافت که چقدر، بافت ایجاد شده به تبار زیستی خود نزدیک است و چقدر توانسته هویت خود را در کنار دگردیسی یا استحاله اکنون حفظ کند تا در کنار مفاهیمی تازه بتوان به محیط بافتی آن در حین گزارشی تبارشناسانه نایل شد. و برای این‌که به پیش از استحاله کلمه برسیم باید صدا یا صوتی را کشف کرد که به تبار کلمه و به تبع آن به بافت و در نهایت به ساختار متنی ایجاد شده بخورد که در غیر این صورت باید نسبت به رفتار عمودی متن و مسخ زبان ایجاد شده شک کرد چون بی هیچ قید و شرطی این کلمات از تبار اصواتی هستند که ما پس از مفهوم یابی فراموش‌شان کرده‌ایم.

مسعود پورهادی در این شعر آغازش را با این نوع کنش زبانی می‌آغازد و می‌داند که برای کشف بیولوژیک و طبیعت ساختارها باید از تجربیاتی زیستی استفاده برد و در کنارش صداهایی را در متن ضبط و تدوین کرد که بتواند تمامی رفتارهای یک متن را در عین کنترل کردن در مسیری طبیعی هدایت کند.

گاهی صداها در متن‌ها برخاسته از جهشی موضعی و منطقه‌ای هستند و تا آن‌جا ادامه دارند که تبدیل به مفهوم گردند و این مسأله با بررسی زبان هر قوم و ملتی به آسانی قابل دریافت هستند. این‌که صداها بتوانند در کنار تبدیل شدن به کلمه، خودشان را در دل متن‌ها حفظ کنند مقوله دیگری است که کمتر در ساختارهای متنی پیش می‌آیند و اگر هم در برخی تجربه‌ها حضوری فیزیکی و عینی داشته‌اند، نتوانسته‌اند در پیشبرد اهداف ساختار واحد متن دخیل باشند. پس استقبال از چنین رفتارهایی برای عینی کردن برخی رخدادهای ساختاری نیازمند شعور و تعمدی تصادفی است که در سیر گسترش متن باید این احساس هم به مخاطب منتقل گردد.

در متن پیش رو که شاعر در واقع به تبارآوایی رویکرد زبان پناهنده می‌شود فقط در پی صرف یادآوری این اصالت نیست تا مخاطب را از اصل حادثه دور سازد بلکه از جایی به شروع می‌پردازد که مخاطب هم این احساس بکر و تازه را با او همراهی می‌کند تا در آغازی متفاوت متنی را دنبال کند که هدفش شروع و پایانی نباشد که در واقع اصل رخداد متن بر اساس چنین اتفاقی بنا نهاده شده است.

با این‌که در ابتدا شاعر این متن را با محوری کردن اصل رویداد به خوانشگرانش گوشزد می‌کند ولی در گیر و دار متن هرگز این خطی بودن روایت را نمی‌توان بر اساس گزارش اولیه حس کرد چرا که متن خودش را از پیشنهاد شاعر جدا می‌کند و خوانشگر در مقابل کنش‌های داخلی و بصری که متن از خود ساطع می‌کند طوری درگیر می‌شود که نسبت به اصل مفهوم دور گردد. اما در ابتدا هم عرض کردیم که متن حاضر پیش از کلمه شدن خودش را در اصالت آوایی و صوتی ساختاری به مخاطبان عرضه می‌کند اما این اتفاق به نوعی انضمامی و منفک از اصل متن نیست بلکه در پیکره و اسکلت ساختمان متن طنین این نوع تبار صوتی کاملا مشهود است و در واقع کلمات پس از متن شدن و در حیطه و مرز ساختار به مفهومی واحد تن نمی‌دهند که پس از تمام شدن درست مثل رویدادی باشد که متن در صدد تولید کردنش است.

اما پس از شناخت اولیه از این نوع رفتار باید نسبت به مسؤلیت‌پذیری چنین متن‌هایی حساس بود تا این‌که کاراکترها پس از به وجود آمدن خودشان را در حد تولید به نمایش نگذارند؛ بلکه پس از تولد بتوانند با حرکت و پویایی در بطن رویداد به وجود آمده، نقش‌های بیشتری داشته باشند تا در پیش بردن ساختار متن منفعل نباشند.

صداها و آواها گاهی برخاسته از خودآگاه روزمره و پر کاربردی هستند که بی فاصله با کلمات و دوشادوش آن‌ها در زبان روزمره استفاده می شوند اما برخی کاراکترهای آوایی نه از ناخودآگاه بلکه ذخیره در خودآگاه جمعی دور از نسل‌هایی هستند که با به کارگیری و تولدشان می‌توان به اشتراکات بیرونی و درونی گوناگونی توسط آن‌ها رسید که در واقع بار مسؤلیت رفتارهایی ماندگار را با حضورشان به متن‌ها تحمیل می‌کنند و با حضور ملموس و عینی خود در واقع به عنوان سمبلی زیستی نقش آفرینی می‌کنند و در گستردگی و چند وجهی شدن تصاویر و زوایای متنی سهم به سزایی خواهند داشت.

صدا یا آوای (او....آ) در ابتدای متن صدایی گذرا و پرتابی سریع‌السیر نیست که با آمدن خود بخواهد در حد صوت و آوا باقی بماند بلکه با تلنگر زدن خودآگاه جمعی، دور آغازی پر از ذخایر فرهنگی-زیستی را یادآوری می‌کند که عهده‌دار برخی رفتارهایی است که در واقع نه تنها آغازگری می‌کند بلکه به عنوان کاراکتری غالب بار مسؤلیت تمامی اتفاق‌های متن را بر دوش می‌کشد. پس بزرگ‌ترین کشفی که شاعر در همین آغاز متن خوانشگرانش را دچار آن می‌کند تا به سهم خود در متن فعال باشند در واقع گزینش حرکتی درست و تعمدی و شعورمند است که بتواند متن را در کنشی ساختمند و طبیعی به پیش ببرد و می‌بینیم که در واقع ابژه آوایی منتخب آغازین متن هم‌سو و هم‌طراز با کلیت سوژه متن است که سوژه‌ای از دست رفته است لذا انتخاب ظرافت‌مندانه شاعر، خبر از متنی می‌دهد که سوای زیبایی بصری و بیرونی در شبکه ساختار متن نقشی فراگیر و غالب را بازی می‌کند و نقش آوایی در متن نقشی در حد انعکاس و شناساندن رخداد مورد نظر نیست بلکه با حضور چنین کاراکتری خودش را با اصوات منتشر در خود بازسازی می‌کند و این‌چنین نیست که بخواهد این آوا حضوری مقطعی داشته باشد و پس از شناسایی فاعل سوژه دست به عملی انفعالی بزند بلکه در سراسر گستره متن

نقش آفرینی می‌کند و متن را در زیستگاه صوتی خود آماده برخی رفتارهای زیستی می‌کند.

نمونه‌هایی فراوانی از این نوع متن آوا مخصوصا در ادبیات فولکلور اقوام مختلف وجود دارد که می‌توان با تحقیقی اصولی و میدانی به بررسی ابعاد زیبایی شناختی آن‌ها و شکل‌بندی متن‌ها بر اساس این نوع از بافت‌ها و ساختارهای متنی پرداخت و البته در ادبیات پس از مشروطه نمونه‌های متنی شده این نوع رفتارها را می‌توان در کارهای نیما یوشیج به وضوح مشاهده کرد و فراوانی این نوع متن_آوا در ادبیات کلاسیک ما هم قابل تأمل است و مخصوصا با نگاه به شعرهای مولوی که می‌توان تبار این نوع متن‌ها را ریشه‌یابی کرد و چون منظر نگاه من بسته به همین متن روبه‌رو است نمی‌خواهم از هدف اصلی‌ام که خود متن است دور شوم و در صدد هستم که نگاهم را در نگاه متن قرار بدهم و ریشه‌های برون متنی تاریخی‌اش را که در حیطه اهدافم نیست ندیده بگیرم و اصلا هم در پی مالکیت متنی این نوشته نیستم و این متن را به عنوان موجودی حاضر و شبکه‌ای در هم تنیده که واحدهای ساختاری‌اش همدیگر را پوشش می‌دهند به سمت جلو خواهم برد وگرنه می‌توان در فرصتی دیگر شبیه همین متن آوا را با شعر (شُخی شعر) با نام (اَ... ا ا) از مجموعه‌ی (اَلو!؟) (محسن آریاپاد) به چالشی ساختاری نزدیک کرد که هر دو شاعر توانسته‌اند نگاهی متفاوت و جدید را به پیکره شعر جدید گیلکی تزریق کنند که در زمان خودش این نوع بررسی تطبیقی می‌تواند راه‌گشا باشد و این‌که نسبت آوایی متن این دو شاعر چه سمت و سویی را در ادامه طبیعت زیستی متن خود پیموده‌اند برای وقت و مکان دیگری زمینه تحقیق مناسبی را چه برای من و چه کسانی که می‌خواهند در عرصه نقد جدی شعر گیلکی قلم بزنند فرصتی را فراهم کند و به نظرم شعر گیلکی با تجربه‌های مکتوبی که در نظام تاریخی خود چه به صورت پیوسته و غایتمند و چه به صورت گسسته و جدا به ثبت رسانده و با توجه به اتفاق‌های گسسته‌ای به نام هساشعر و هایکو واره‌ها ی گیلکی و هساپس که هر کدام با رخدادهای متنی خودشان وجود دارند زمان آن رسیده که نقد را از گزاره‌های خبری و تاریخی به سمت و سویی سوق بدهیم که هم‌طراز با اتفاق و رخدادهای متنی‌ای باشند که در واقع بررسی‌های جدی‌تر را می‌طلبند.

بیاییم دوباره به متن شاعرمان مسعود پورهادی برگردیم. گفتیم که شاعر در شروع متن خود خوانشگر را به ریشه‌های صوتی بافت و ساختار می‌برد که این ریشه‌ها وقتی به اسکلت و پیکره متن وارد می‌شوند شروع به توسع دادن ریشه‌های هم جنس خود چه در زمینه بیرونی و چه در زمینه درون‌متنی می‌کنند و می‌بینیم که متن مورد نظر بدون نیاز به تعقیبی تاریخی ادامه می یابد و مخاطب با توجه به آوای حاضر می‌تواند تصمیماتی غیر از این تصمیمات موجود بگیرد که شاعر آن‌ها را تبدیل به بافت و ساختار کرده است و گفتیم که با توجه به شکل تقدیمی متن باز هم این فرصت توسعه دادن از مخاطب گرفته نشده که در محوری مشخص و کانالیزه متن را تعقیب کند و به نتیجه نهایی و قطعی برسد.

یکی از مواردی که باید در خوانش متن‌ها توجه کرد این است که آیا واقعا متن مورد نظر ظرفیت این را داشته که در محوری عمودی خودش را ادامه بدهد یا این‌که بنا به عادتی معهود و بصری شاعران متن ها را این‌گونه می‌نویسند و باید به این نکته هم توجه کرد که در ساختار مورد نظر چه نسبتی بین کاراکترهای متن ساز و مفاهیم حاصل از ساختار ایجاد شده وجود دارد.

با بررسی ساختار نمای بیرونی متن حاضر می‌بینیم که نسبت دایره‌ای شکلبندی و سازه‌های بصری متن برای ایجاد موسیقی دیداری همان‌گونه عمل می‌کند که قرار است این نوع بافت موسیقی را در مضامین هم پیاده کند.

در این‌جا لایه اول شعر شاعر را دوباره نویسی می‌کنم تا مخاطب با دیدن فضای القای مورد نظر نسبت به گفته‌هایم قضاوت آنی‌تری داشته باشد:

او.....آ

او.....آ

بوخوس

آب کناره آب کاکاین دس برار

سل کول توسه داره همساده

اگر به نظام ساختاری-موسیقیایی این برش از متن دقیق بشویم می‌بینیم که شاعر چه به صورت شعورمند و طبیعی

و چه به صورت تصادفی نسبت موسیقیایی را در دو بافت آخر برای القای موسیقی او.....آ رعایت کرده و در موقع خوانش متن سوای این‌که این حس القا می‌شود در صورت انگیختگی متن هم این احساس موسیقیایی کاملا ملحوظ است و اگر غیر از این بود دو پاره آخر این لایه متنی در یک اندازه نوشته نمی شدند تا انگیزه شکلی خود را آشکار کنند چون در خوانش موسیقیایی عبارت (او.....آ) حتما باید توازنی را در شکل بیرونی برای القای موسیقی به خوانشگران متعهد به متن ایجاد کرد وگرنه بخش پوسیده موسیقی کلاسیک، مخاطب را به سمت خاطرات خودش دعوت می‌کند و در این‌جاست که موسیقی جدید و بکر رفتاری، خودش را به موسیقی کلاسیک متنی تحمیل می‌کند و مهم این نیست که من خوانشگر با گیومه قرار دادن عبارتی در این متن به این وصلت تاریخی که این عبارت می‌تواند اسم کتاب شاعری باشد که در این‌جا سوژه متن قرار گرفته است بلکه این نوع نگرش اولیه به متن و اظهار کردن آن نمی‌تواند با پتانسیل‌های نهفته متن هم‌طرازی داشته باشد و باید بر اساس خود متن دیدگاهی را در درون متن به مخاطب القا کرد که در واقع بین شعر و نقد تناظری هم‌طراز را ایجاد کرد و از برخی خوانش‌های بکر و تازه پرده برداشت وگرنه متن‌های ارزشمندی تولید شده‌اند که نتوانسته‌ایم نسبت زیبایی‌های آن‌ها را کشف کنیم و باید منظر نگاه خود را نسبت به متن‌ها عوض کرد تا با پیش فرض‌هایی که داریم از متن‌ها توقعی انگاره‌ای نداشته باشیم.

می‌گفتیم که در همین لایه اول متن برای این‌که حرکت موسیقیایی او.....آ القا بشود باید این نسبت موسیقی را در رفتار و کنشی شکلی القا کرد و شاعر در این لایه توانسته با حرکت گهواره‌ای عبارت او....آ که برای خواباندن کودکان در روستاهای شمال استفاده می‌شود خودش را همراه کند و به این نوع موسیقی حرکتی پاسخی شکلی بدهد و این همان چیزی است که مخاطب حرفه‌ای و خوانشگران متفاوت دنبالش هستند تا به تعاریف جدیدی برای پیوند شعر و موسیقی برسند تا دلهره از دست دادن موسیقی ایستای سنگ شده کلاسیک از آن‌ها کاسته شود.

حتی در لایه دوم این شعر وقتی شعر حالت امری و درخواستی پیدا می‌کند می‌بینیم که شکل بصری نوشتار هم کوتاه می‌شود تا با صورت گفتاری متن و مفهوم همساز و کوک باشد اما در لایه دوم:

او....آ

او....آ

پابسراکون

پابوز گیره کا

با این‌که مصرع یا برش آخر یکی امری و یکی خبری است و برش دوم در واقع جواب درخواست مورد نظر است و می‌توانست در کنار همدیگر نوشته شوند؛ اما اگر چنین اتفاقی می‌افتاد یعنی به این صورت:

«پابسراکون پابوز گیرکا»

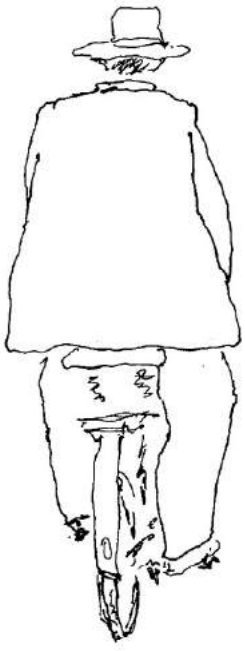
هم‌چنان که در بالا اشاره کردیم باید فهم و درک عمودی نویسی در شاعری که شعر می‌نویسد باشد تا بنا به عادت ساختاری کهنه به صورت اتوماتیک‌وار و خودکار چنین رفتارهایی از او سر نزند و این مدخل هم می‌تواند زمینه تحقیقی خوبی را برای منتقدین ما فراهم بیاورد که در جای خودش بسیار می‌تواند ارزشمند باشد.

اما بگذریم و به متن شاعر بپردازیم. گفتیم که اگر دو برش پایانی به صورت افقی نوشته می‌شدند هم زیبایی بصری و دیداری شعر نادیده گرفته می‌شد و هم این‌که معمولا در این‌جا جملات امری قطعی فرصت ادامه متن شکلی را به متن نمی‌دهند هم‌چنان که در لایه اول شعر هم کلمه (بوخوس) به تنهایی نوشته شده و در شکل‌بندی موسیقی رفتاری، دو پاره پایانی را همراهی نکرده است پس شاعر در این لایه هم دو پاره متصل را جداگانه نوشته تا در کنار افاده زبان از زیبایی بصری شعر هم چیزی نکاسته باشد.

از طرفی دیگر تصویری که در این لایه به خوانشگر القا می‌شود، ابهام ساختی مفیدی باخود به همراه دارد و آن «رد شدن از روی خرچنگ»که کشف چنین نمونه بافتی در این شعر نشان از تجربه‌ای زیستی است که بدون چنین تجربه‌ای دعوت کردن مخاطب به این منطقه و سرزمین تصویری به راحتی صورت نمی‌گیرد مگر این‌که سوای تجربه محیطی زبان باید نوعی تناظر و روابط جغرافیایی را با زبان منطقه مورد نظر هم‌سو کرد تا بتوان به این آسانی چنین

تصور بکر و تازه‌ای را وارد پیکره متن کرد و در همان لایه اول هم اگر زبان شکل طبیعی و ساختی به خود نگیرد نمی‌تواند بین موسیقی و مضامین آن فضایی همگام ایجاد کرد و در کل گستره متن گداخت و پرداخت و ساخت چنین فضایی نشانگر این است که متن توانسته در سیری ساختگرا از عهده تمامی مخارج زبانی و مفهومی خود براید و با القا شعوری طبیعی و تعمدی ناخودآگاه متنی را به مخاطب تحویل بدهد که مخاطب نسبت به آن احساس مسؤلیت وجودی کند اما از طرفی چون سوژه ما سوژه‌ای است که از دست شاعر رفته ولی شاعر با توجه به بافت فرهنگی و ایدیولوژی نخواسته که تحت تاثیر هژمونی گفتمانی باشد که همیشه چنین متن‌هایی را با این بار مناسباتی به سمت فرهنگ زبانی معمول و معهود بکشاند و شاعر کاملا آگاه است که باید در این گیر و دار تجربه‌هایی را به مخاطب عرضه بدارد که مطابق با انتظار متن پیش برود و این در واقع نیازمند خالی شدن از انگاره‌ها و پیش فرض‌هایی است که دامنه بافت‌ها و فرهنگ متنی را تحت تاثیر گفتمانی غالب قرار می‌دهند و شاعر برای این‌که حضور دائمی و همیشگی و ماندگار سوژه را به مخاطب القا کند و به تناسخی زبانکرد و القایی برسد سعی داشته که سوژه را در سایه زبان تشییع کند تا خاطرات این بدرقه برایش همیشگی و جاودان باشد.

مراد قلی پور - اسفند ۱۳۹۶



بیژن اسدی پور

علی رضا درویش

داستان

امین حسن پور

شخصیت در جهان داستانی گیلکی

به تازگی دومین مجموعه داستان‌کوتاه‌های هادی غلام‌دوست با نام «دِلوَر» توسط نشر ایلیا چاپ شده که اگر رمان ماه‌پری را به دلیل ترجمه بودنش به حساب نیاوریم، پنجمین کتاب از اندوخته‌ی ادبیات داستانی گیلکی‌ست. این کتاب که متاسفانه هنوز به سبب توزیع نامناسب -که دامن‌گیر همه‌ی مجموعه داستان‌های گیلکی‌ست- در هیچ کتاب‌فروشی در دسترس نیست شامل بیست و چهار داستان کوتاه و یک واژه‌نامه‌ی انتهایی‌ست.

در این بخش از گیجیک (حاشیه متن) قرار است به بهانه‌ی انتشار این کتاب، روی دو نکته کمی درنگ کنیم.

*

متاسفانه باز هم انتظار منطقی خواننده برای روبه‌رو شدن با یک مقدمه‌ی هرچند مختصر و جمع و جور برای معرفی ادبیات داستانی گیلک و وضعیتش به مخاطب به نتیجه نرسیده است. این کتاب هم، همچون مجموعه‌های پیشین از داشتن مقدمه محروم است و علاوه بر آن، متاسفانه از یک ویراستاری ابتدایی برای یکدست کردن متن گیلکی هم بهره‌ای نبرده.

خواندن و نوشتن متن گیلکی برخلاف حرف زدن به این زبان، نیاز به آموزش دارد. این قاعده برای هر زبانی وجود دارد. حتا آشنایی و خو کردن به همین چند علامت مختصر قراردادی در نگارش گیلکی که در گیله‌وا و جمع قصه‌نویسان گیلک به کار می‌رود هم نیاز به یک معرفی ابتدایی دارد. از سویی همین قراردادهاست که خواندن متن گیلکی را آسان می‌کند و در برخورد با لهجه‌های مختلف، دست‌کم مرحله‌ی «درست‌خوانی» را به جا می‌آورد. اما اگر قرار باشد از هر قراردادی گریخت و به سبک و سیاق شخصی روی آورد، کار سخت می‌شود. حال اگر آن سبک و سیاق شخصی در درون خودش هم شکلی ثابت و مشخص نداشته باشد یا به تعبیری دیگر متن در خودش و با خودش هم قراردادی مشخص نداشته باشد کار دوچندان سخت می‌شود و سپس اگر در همین وضعیت آشفته، غلط‌نویسی به حدی برسد که ذهن خواننده‌ی متن را منحرف کند، باید گفت کتابی چاپ شده برای نخواند! متن کتاب دلور متاسفانه این ویژگی را دارد. بنابراین خواننده‌ی کتاب اگر در جایی برای خواندن متن دچار مشکل شد، به هیچ وجه این را به ناآشنایی لهجه‌ی نویسنده نسبت ندهد چرا که نگارنده‌ی این ستون هم با وجود هم‌شهری بودن با نویسنده، برای خواندن متن به جای حروف و علائم الفبایی روی کاغذ از ذهن خود کمک گرفتم. کاری غیر خواندن. البته مسئولیت این موضوع به عهده‌ی نویسنده‌ی کتاب نیست بلکه باید ناشر را در این مورد مسئول دانست که چرا چنین کتابی به صورتی که در ادامه خواهید خواند دچار پریشان‌نویسی‌های نگارشی‌ست.

در متن کتاب در نگارش مصدر «منّیسن» (نتوانستن) گاه به صورت «من نی سم» (دقیقا با همین فاصله‌گذاری و به طرز عجیبی داخل گیومه) نوشته شده و کمی جلوتر

«منّئم» (نمی‌توانم) را به صورت پیوسته و «مَنَّم» نوشته. در واقع فتحه‌ی بالای «ن» باید کسره باشد و جز آن پرسش این است که آن جدانویسی چرا و این باهم‌نویسی از چه رو؟ و اصلا چرا باید در یک جمله یک فعل توی گیومه قرار گیرد؟!

یا در جای دیگر «خومَردور» را باید ذهن خواننده به «خو مردˇ ور» (کنار مرد خویش) رمزگشایی کند و یا کلمه‌ی پرکاربرد «جؤن (/jo:n/) » را جئون ببیند و تا بیاید عادت کند که «ئ» نشانه‌ی ضمه‌ی کشیده است ناگهان به «خئون» برای شکل ساده‌ی خون (/xun/) روبه‌رو می‌شود! تازه باز از همین علامت «ئ» کاربرد سومی هم وجود دارد و آن در فعل «بدی» (/bədi/) (دیدی) که در کتاب «بئدی» نوشته شده است.

یا هیچ معلوم نیست چرا زأکؤن (بچه‌ها) را باید ذاکون نوشت؟ یا چرا باید شنم یا شونم را شؤنم نوشت؟ یا در «خو مَچاه» این ماییم که باید حدس بزنیم منظور متن «خو مچه» (مچه‌ی خود را!) است.

غرض از این خرده‌گیری این که تمام مشکلات بر سر راه نشر و فشارهای از بالا و پایین برای نویسنده‌ی این یادداشت قابل درک است اما با این همه، نباید فراموش کنیم که در نهایت قرار است کتابی برای خواندن تحویل مخاطب داده باشیم.

*

از خرده‌گیری و ملانقطی بودن که بگذریم، می‌رسیم به اصل مطلب؛ یعنی قصه‌های هادی غلام‌دوست. نویسنده‌ای پرکار که علاوه بر کارهای فارسی‌اش، با این دو مجموعه‌ی پر و پیمان قصه‌ی گیلکی (زرخال، نشر گیلکان، ۱۳۹۰ و دِلوَر، نشر فرهنگ ایلیا، ۱۳۹۱) بخش مهمی از فضای داستان‌های گیلکی چاپ شده را به خود اختصاص داده است. فارغ از نقد مستقیم و بررسی کیفیت تک-تک قصه‌ها، ویژگی مورد بحث در این یادداشت، آن خدمتی‌ست که قصه‌های هادی غلام‌دوست به تاریخ ادبیات گیلکی کرده‌اند: خلق شخصیت داستانی.

اتفاق خجسته‌ای که در قصه‌نویسی غلام‌دوست افتاده، خلق شخصیت‌های داستانی‌ست که گرچه اغلب طبق سبک و سیاق معمول ادبیات رئالیستی، به لایه‌های مشخصی از جامعه تعلق دارند (آدم‌های روستایی،آدم‌های حاشیه‌نشین شهری و البته تیپ معروف معلم) اما در درون خود به پرداخت مناسبی رسیده‌اند.

هادی غلام‌دوست در توصیف آدم‌های قصه دقیق است و برای توصیف گاه از اصول رئالیستی هم عدول می‌کند که بتواند شخصیت باب میل خودش را بسازد. «گرچه در نهایت تعامل شخصیت‌ها با هم، خواننده را به یاد انسان‌های واقعی در موقعیت‌های مشابه واقعی می‌اندازد. چون شخصیت‌ها انگیزه‌هایی دارند که برای خواننده طبیعی و تجربه شده به نظر می‌رسد.» (نقل به مضمون از حسین پاینده. داستان کوتاه در ایران. جلد اول)

برای مثال نگاه کنید به شخصیت «گؤهَری» در قصه‌ی «گورشأبؤ». با همان پاراگراف آغازین قصه، شخصیت شروع به شکل گرفتن می‌کند. در واقع کل متن قصه در جهت شکل دادن به این شخصیت است، طرفه آن‌که به موازات این شخصیت، شخصیت «عمؤی» هم به خوبی برای خود جا باز کرده است.

یا در قصه‌ی «انی تنهام»، این دیالوگ و قدرت نویسنده در بیرون کشیدن دیالوگ‌های روزمره‌ی گیلکی از دل زبان مردم است که به عامل اصلی پرداخت شخصیت تبدیل می‌شود. این توان را در قصه‌های دیگر غلام‌دوست هم می‌بینیم. به عنوان مثال به این پاراگراف از قصه‌ی «اقوجؤن» (یا به قول متن کتاب: اقوجئون) توجه کنید: بوتم «خؤنه هیچچی ندأنیم.» بوتی «چی بکونم؟ منأن تا ایسه میدؤنˇ سر یه‌لنگی ایسأبوم، کار گیر نمأ! «مووال پوکأکونی‌أن مئبه مویسّر نبو! مووال‌پوکأکونی! تأ حلی بنه؟ بی‌انصاف!» خنده جی بوتم «پول دأنی سیکار بکشی اما...» هلئه می دهنˇ گب تمنأنبؤ تورأبؤی، موشتأجی دکتی می جؤن، بوتی«زَره، زَره، زره، زرأن نکشم!؟» تاکید و تکرار کوبه‌ای انتهای پاراگراف روی واژّی «زر»،

و هم‌آوایی‌اش با ضربه‌های مشتی که مرد قصه به سر و روی زن قصه می‌زند، هم‌زمان نکبت و استیصال مرد را هم در کنار له‌شدگی زن به نمایش می‌گذارد. دیالوگ گاه به زیبایی در قصه‌ای همچون «سرأجوژی» دو دوچرخه‌سوار را که پهلو به پهلوی هم از جاده‌ای خاکی بالا می‌روند به نمایش می‌گذارد و جمله به جمله به خلق شخصیت‌هایی دست می‌زند که در ادبیات داستانی گیلکی کمتر اتفاق افتاده است.

باری، خلق این همه شخصیت در ادبیات داستانی گیلکی به یاری قلم هادی غلام‌دوست را باید تزریق خونی پرتوان به پیکر خلاقیت ادبی زبان‌مان دانست. بی‌شک اگر قرار بر رخ دادن رخدادی درخور در فضای ادبیات گیلکی‌ست، بی‌اعتنا به این توان نخواهد بود.

علی رضا درویش

مسعود پورهادی

مرثیه‌ای برای معصومیت از دست رفته

نگاهی به «شأل‌واق»، داستانی از هادی غلام‌دوست

هادی غلام‌دوست یکی از پرکارترین داستان‌نویسان گیلکی‌ست که بیش از سی داستان کوتاه از وی در مجله‌ی گیله‌وا در این چند سال به چاپ رسیده است. غلام‌دوست در کارنامه‌اش مجموعه داستان‌هایی نیز به زبان فارسی دارد. داستان‌های گیلکی او به گویش «بیه‌پیش» لاهیجانی‌ست. هادی غلام‌دوست زبان داستانی روانی دارد، زبانی ساخته و پرداخته شده در ترکیب با عناصری از زبان محاوره‌ی رایج و فرهنگ فولکلور. از شخصیت‌های آشنا و مکان‌های آشنا می‌نویسد و این به جذابیت داستان‌هایش می‌افزاید.

ساختار اغلب داستان‌هایش مبتنی بر شگرد قصه در قصه به سبک و سیاق راویان قصه‌های هزار و یک شبی‌ست و یا حتی دورتر، قصه‌های دور آتش عصرِ آغازین.

بُرش‌های موزاییک‌گونه‌ی روایت‌ها و پیوند زدن آن حول محور کلی داستان از ویژگی‌های بارز کارهای غلام‌دوست است.

از دیگر ویژگی‌های داستان‌های هادی غلام‌دوست، گفت‌وگوی راویان داستان با مرغان هوایی و زمینی، با حیوانات و طبیعت است که به روایت‌های داستانی‌اش شکلی افسانه‌گون می‌دهد و روایت واقع‌گرایانه‌ی داستان را به جهانی فراسوی ساختارهای واقع‌گرایانه می‌برد؛ ساختاری که در آن واقعیت، رازگونه، تمثیلی و نامتعادل می‌شود و سطوح شخصیت (پرنده-انسان) روی هم قرار می‌گیرد و در روایتی مدرن و معاصر و داستانی شده، جهان تاویلی داستان را گسترده‌تر می‌کند.

داستان «شأل‌واق» از زمره این داستان‌هاست.

وجه درونمایه‌ای «شأل‌واق» عشق است که هم‌چون رشته‌ای باریک تنهایی نسل‌ها را در داستان به هم مرتبط می‌سازد و در مرکز داستان به مثابه علت اصلی، سبب چفت و بست روابط و مناسبت‌های مرتبط با خود می‌گردد. داستان، مرثیه‌ای‌ست برای معصومیت از دست رفته‌ی عشق. «ننه‌جؤن» نماد این دنیای معصومانه است. هنگامی که «پیله‌اقوجؤن» از عشق حرف می‌زند، صورتش گل می‌اندازد:

«این ˇ دیم ˇ کؤل بنه هأچی انارگول! او سیفید ˇ اؤأ شؤ گوشت ˇ پیرپیرأچئه دیم ˇ سر».

و حدیث بحران و دوری انسان معاصر است از منابع ارتباطش با طبیعت، انسان بحران‌زده‌ای که عشق این آخرین رستگاری، چهره‌ی آبی‌اش را دیگر بر او نمی‌نمایاند و جهان امن و آرامشش را جلویش نمی‌گستراند.

فضای وهم‌آلود غروب و صدای غریبانه‌ی حواصیل که به طور هم‌زمان با سرنوشت راویان چند نسل به پیش می‌رود، نه آغاز معینی دارد و نه به سمت پایانی روشن حرکت می‌کند. حدیث مکرری‌ست که می‌تواند هم آغاز باشد و هم پایان:

«واق، واق، واق!

مغریبئی، شؤ نزیکی، شأل‌واق ˇ صدا، تامتم‌بزئه سنگین هوا دیمه، چن‌ته خط تؤدئنه، زئنه شنه؛ می حوازأن خو دومبال سر!»

از دیگر ویژگی‌های داستان‌های هادی غلام‌دوست، گفت‌وگوی راویان داستان با مرغان هوایی و زمینی، با حیوانات و طبیعت است که به روایت‌های داستانی‌اش شکلی افسانه‌گون می‌دهد.

صدای واق‌واق حواصیل هوای سنگین پر از سکوت آغاز شب را خط می‌اندازد و می‌رود و به دنبال خود حواس راوی را. فضایی اسطوره‌ای که در گردش دایره‌وار خود در پایان داستان به جایگاه اولیه‌ی خود برمی‌گردد و روایت داستان را دوباره به تکرار می‌نشیند، چنبره‌ی دایره‌ای، سرنوشتی که آغاز و پایان آن یکی‌ست.

«می سره جؤرأ گینم، آسمؤن حال ندأنه، یکته ستاره سو نزئنه او جؤر، اللاتیتی‌أن پیدا نیه. یکته دئه شأل‌واق، بیجارگه‌ن ˇ جؤر، ای شؤ نزیکی هنده تنهایی شؤ دره! اون ˇ تاسیؤن صدا، بیجارگه‌ن ˇ تامو‌تیم‌بزه سنگین هوا شکئنه، گاگلف، تک و توک، تاریکی مئنأ جی هنده می گوش هنه: واق، واق، واق»

نقطه‌ی اوج و بحرانی داستان در درون داستان پخش است، داستان به همان جایی ختم می‌شود که از آن‌جا آغاز شده تا در دوری دیگر روایتی را مکرر کند.

داستان از درآمیختن چند روایت از یک موضوع تشکیل می‌شود. روایت «پیله‌اقوجؤن» از عشق و عاشقی‌اش که بر اساس نشانه‌های مکانی و فضاسازی به عصر آغازین و معصومیت قصه‌های عاشقانه می‌رسد؛ «گردˇکله» زدن کنار آتش، پیوند با تمام مظاهر طبیعت از آن جمله با حیوانات. و روایت نوه‌ای که عاشق می‌شود ولی در دوره و زمان‌های که انسان تمام پیوندهای طبیعی خود را با طبیعت از دست داده و دیگر هیچ حواصیلی بر سر راه او قرار نمی‌گیرد تا با او حرف بزند:

«بشؤم خرأ بؤم، عاشیقأ بؤم! اما تو نگو مو ای عاشیقی‌یأ جی خأ بسوجم! ببیجم، گورشأ بؤم! ببؤم بی‌کس، هوتؤری که شأل‌واقأن ندأنم تا اونˇ همره دو کلمه گب بزنم»

و خرده‌روایت‌های دیگر، روایت‌های ناگفته‌ی «حواصیل» و دختری که با قرص برنج خودکشی می‌کند.

داستان در نهایت ایجاز و زبانی به دور از هرگونه پرگویی و حکیمانه، با دیالوگ‌ها و فضاسازی‌های متناسب با طرح و روایت، مضمونی ازلی را به داستانی خواندنی و جذاب تبدیل می‌کند. داستانی با ساختاری چند لایه که در پس لایه‌ی بیرونی متن، فاجعه‌ی درونی چهره می‌گشاید. حادثه‌ای که در درون انسان‌ها اتفاق می‌افتد، بدون این‌که داستان حادثه محور باشد.

نوشتن داستان افسانه‌گونه و لحاظِ منظر و نگاه شخصی و پیوند زدن فضا و مکان به عنوان عناصری که خصلت‌های ویژه‌ی رخدادهای داستانی را بازمی‌تاباند با روایت و ایجاد رابطه‌ی ارگانیک مابین رویدادها و متن داستان، دانایی را می‌طلبد که در نویسنده‌ی اثر و در اثر دیده می‌شود و نشان از توانایی نویسنده‌ی داستان دارد که سالیان دراز است در حوزه‌ی ادبیات داستانی گیلکی به شمار آدم‌های داستانی این زبان و مضمون‌های داستانی آن می‌افزاید.

دستش تواناتر باد تا برای ما سالیانی دراز بنویسد و شب قصه‌های ما را به روزی بهتر برساند.

بیژن اسدی پور

هادی غلام‌دوست

"کتووؤی "

_کف بتِ کف بتِ
کتووؤی خؤندەدرە، شؤ نزیکە.
آفتؤ دئە خأ پر بکشي بشي. آقتوجؤن حال ندار، درازأ کشە قبلە طرف؛ دیما چپ دست میئن بنا، بیریناً نیأ کأدرە. این بي‌رمق نیگاە، قالی سرخ گتولأجي لیسکأ گینە، تلار دسسک-أجي گذرنە، شتونە تبریز دارؤن ولگ بمتورده آفتؤ بنیشتە سر، نیشنە. ولگؤن باد-أجي پرکنن. آقا جؤن ختوشئە فیکرأ شتونە :
زاکؤن همەتەاي، یکتە پوشت هیمە جیمأ گتودە بؤن، چغال گل سر ایسأ بؤن بازي کادبؤن. خودشئن، یکتە کولأکت-ە تیجأ گتودە بتِ، اتوشؤن ورجە ایسأ بتِ. چنتە کتولأکت گل میئن نیشتە بتِ .
_کي نؤبە ایسە؟
_مي نؤبە
_بزن
تیجأ گتودە کتولأکت-ە ویتە، یکتە اتِ بنیشتە کتولاکتؤن-ە نظرأ گتودە، فدأ .
کتولأکت تیر متورسؤن هوا سر-أجي جیر بمأ، بنیشتە، یکتە کتولاکت سر. کتولأکت تیر متورسؤن هوا سر-أجي جیر بمأ، بنیشتە کتولأکت سر. کتولأکت کجأ بؤ، خمأ بؤ، بکتە. زأکؤن-ە همە-أ مات ببتورده !
اون-ە نیأ گتودن، حسرت-أجي بدئن کە اتِ چتوتؤ یکتە پهلوان متوسؤن یواشئ سنگین بتوشؤ اتِ یکتە هیمە ورجە. اون-ە کولأ گیتە، داس دس دتوبتِ، بتوشؤ خؤنە طرف .
آقتوجؤن خندە بؤدە. هتوتؤ دار سر بمتورده آفتؤ ولگؤن سر-ە نیأ گتودە .
ولگؤن باد-أجي پرکسن. اتِ چقدچي اي چند ماە ناختوشی میئن، فیکر ؤ خیال همرأ سر بؤدەبي ختوب بتِ؟ اتِ کە اي هفتاد سال میئن وقت نؤدە بتِ، یک شؤ یک روز یکتە مغریبئ فیکر بکونی، چقدچي اي چندماە ناخوشي میئن فیکر بؤدەبي ختوب بتِ؟ اتِ فقط کار کأدبتِ. کار، کار، کار! شایدئن این خؤنی وقتی بمتوردەبتِ، این زأکؤن این سنگ قبر سر بنویشتە بؤن" فرزند رنج و کار". بعدن این عروس، قبر سر شیون بکشەبتِ ختِ شتوعمە-أ بؤتە بتِ: " عمە! دؤنی ائرە چي بنویشتە نأ؟!
عمە کە سواد نداشت فقط ختِ کلە-أ نتوکؤن بدأ بتِ: "چي بنویشتە نأ، مي ابرارر قبر سر، عروس؟ "!
بنویشتە نأ، کار، کار، کار!
عروس شیون صدا تا آسمؤن شتِ، خؤرد ابرؤن-ە وگرد گتود أمە مردم شیون و زاری میئن گتومأ بتِ.

آقتِ جؤن هتوتؤ تبریز دارؤن ولگ-ە نیأ کأدبتِ کە باد-أجي پرکس: اي وقت سال کە بتِ، أمە تم تشت همرأ بیرین امأیم، کار گتودیم، کار گتودیم، بعدن برنج بیني وقت، برنج لئە همرأ دیرین شؤیم. أني بیجار کأشتیم، أمە پە بتِ، زخم جیجاکی .
کتووؤی پر بکشئە بمأ بنیشتە اتون چشم جلؤ، تبریز دارؤن میئن. قتوج دار سر، بنا گتوده هنده خؤندن: " کف بتِ، کف بتِ "!
آقتوجؤن اتون گردن طوق-ە نیأ گتوده بؤتە: کف بتِ، کف بتِ! چی کف بتِ؟ اي زندگي؟ مي زندگي؟ اي دتونیا؟ چي کف بتِ کتووؤی؟! متِ مگە وقت گتودم تي صدا گتوش بدأم؟ همشک چئور واچیني مي ریفأ نأ بتِ، بیجار کاری ورزه همرأ زتومتوسؤن بهار مئن مي دتوش نأ بتِ. زالتو-أ مي رخت خؤ میئن، خؤ-أجي از مي تتومؤن قتوزه گیتم .
دس مي‌شي هف لا پتوس کألئس، گشنگي همشک مأ فتوقتوت، ناجەی یک متوشت پلأ دأشتم. کف بتِ! کف بتِ! چي کف بتِ؟ اي زندگی؟ مي زندگی؟ هني دؤنم تأ خیلی دتوس دأشتم زندگی.
تبریز دار، کتووؤی، باغ، بیجار، سک، پیچە، پیلە وقت کە بتِ، پیچأ کتوتە-ئن، پیلە همرأ بازي گتودن، چي مزه دأشت! کرکتون مرغتونە أمأدبتون، کرکر زئن چي مزه دأشت! تلە کتوتە، کاکتوری زي چي مزه دأشت! کبترؤن پر کشئن، آسمؤن جؤر چرخسن، جیر أمأن، باق‌باقتِ گتودن چي مزه دأشت! گؤ صدا، شیردتوشي، شیر پلە، چي مزه دأشت! کار سر شعر خؤندن، زنأکون نشأ کتونی چي مزه دأشت! مغریبئ زنأک همرأ برنجتون وتورز أمأن نیأ گتودن، اتوشؤن نقشه کشئن چي مزه دأشت! برنج بینی، عرق فتودن، کار سر، بیجار میئن، آفتؤ-أجي، هندؤنه چي مزه دأشت! علف بیني، کلنک بازی چي مزه دأشت! پائیز وقت دار سر انجیل چینی چي مزه دأشت! نامزد بازي خؤنه سازی، سؤني نیشان چي مزه دأشت! بهار آفتؤ، پاییز وارؤن، چي مزه دأشت! خربزه باغ شتور کتولی چي مزه دأشت! زأک دأشتن، اتوشؤن أسؤنەبازار چتون چي هیئن چي مزه دأشت! زن‌بتوری، عرتوسي گینن چي مزه دأشت !
مي جؤن کتووؤی، تو چره هی گتوتی: کف بتِ! کف بتِ؟! آفتؤ کە بتوشؤ آقتوجؤن ختِ چیشمأ دچئە، یکتە چکە آرستِ، این چپ چیشم-أجي بکتە این دس میئن کە این دیم جي هننأبتِ .
یکنفر بؤتە: ای داد و بیداد!
کتووؤک صدا هتوتؤ بە گتوش أمە: کف بتِ، کف بتِ !
بهار ۱۳۸۰ لاهیجان

ورگ (امین حسن‌پور)

نامه

آقایˇ بررسˇ عزیز! سلام. بخشنس مأ أگه شمه-ره ایتؤ خطاب کؤنم أمما چؤن هرحی شیمئه نامه-أ جر ؤ جؤر بؤدم شیمه نؤم-ه نیأتم، بؤتم بئره هؤ عؤنوان أحی استفاده بؤکؤنم کی خؤدتؤن استفاده کؤنس. اینم بخشنس کی گیلکی نیویسنم. ألبته این کی دؤنم شمه تینس گیلکی بؤخؤنس مأ وادأنه کی گیلکی بنویسم. یأی ایتؤ خأنم می خوشالی أی نوشؤن بدئم این أحی کی شمه گیلکی خؤنس. باور بؤکؤنس جدي گؤنم. وخی نامه-أ بؤخؤندم، أول چري کی می ذهنˇ مس بمأ هی بؤ کی شمه تینس گیلکی بؤخؤنس. اؤنم قصه! دؤنم شیمئبه جالب نئه أمما مئبه خئلی جالبه. شمه کی أمئه زوانˇ اؤضاع ؤ احوالˇ خر-ه دأنس. گیلکی قصه‌نیویسی سی چئل سال ویشته نئه کی پا بیته. اي تؤضیح أم بدئم کی وخی گؤنم قصه می منظؤر هؤ داستان‌کؤتاهه. یا هؤ پأچˇ داستان. مؤ گؤنم قصه چؤن گیلکی مس خؤرؤم نیشینه. داستان یک جوري ایسه. گیلکی مس ناجؤره. فارسیئه. اصلا مألؤم نئه چیسه. هنده اینگیلیسی مس استؤري (Story) یا فیکشن (Fiction) آدمˇ ذهنˇ مس یک‌حی-ئه تداعی کؤنه. مثلا وخی گؤنیم استؤري، هیستؤري (History) آدم-ه یاد هأنه یا وخی گؤنیم فیکشن آدم-ه تفاق ؤ ماجرا نظر هأنه. داستان أمما حی؟ هیچ‌حی! قصه ولی نقل ؤ روایت ؤ یک‌حی-ئه تأریف گؤدن-ه آدم-ه یاد أبئنه. بأزؤن گیلکی زوانˇ مس أی خؤرؤم نیشینه. اینˇ آهنگ ؤ حرفؤن می منظوره. قصصه. شأنه اؤنˇ صادˇ سر تأکید گؤدن. هرحی تعلیق ؤ شات ؤ مات ویشته، صادˇ سرˇ تأکید أی ویشته. ألبته آقایˇ **کشکؤلی** (أمه آقایˇ کشکؤلی خؤنه جیمأبنیم کی قصه بؤخؤنیم) گؤنه قصه دؤرؤس نئه؛ خأ گؤتی داستؤن. قرار بنأیم کی مؤ اؤره بؤگؤم داستان ؤ درعوض آقایˇ کشکولی أی دئه می گیلکی نیویشسˇ همرأ کنار بأ. چؤن آقایˇ کشکولی گؤنه مؤ استعداد دأنمی، أمما نؤدؤنه چره گیلکی نیویسنم. خؤش دأشت کی مؤ فارسی نیویشتنأبؤم. **بابک حیدري** أی (می رفئق) می گیلکی نیویشسˇ سر زیاد گب بزئه دأنه. یأی اؤنقدري گه راجه به می گیلکی نیویشس گب بنه، راجه به می گیلکی بنویشتأن گب نبنه. ایشؤنم گؤنم کی در جریان ببس کی اي مباحث («قصه یا داستان؟» ؤ «گیلکی نیویسی» ؤ «چره گیلکی نیویسی؟») همه‌جا مطرحه. خؤدایˇ نکرده یک دفأ خیال نکؤنس بابتˇ اظهارˇ فضل ؤ اي جؤر چیس اؤشؤن-ه بنویشتم. اي دؤ نفرˇ نؤمم کی بأردم اینˇ وأسی ایسه کی ألؤن کی نیگا کأدرم اینم اي دؤ نفرˇ نظر راجه به می قصأن مئبه خئلی مؤهمه. ألبته متوجه ایسس که شیمئه جاجیگه ؤ مؤقؤم ؤ نظر خؤ أهمیت ؤ اعتبار-ه دأنه آقایˇ بررس. در نهایت، اي شمه ایسس گه أصلˇ گب ؤ آخرˇ حرف-ه زئنس. أمما خأسم بؤگؤم اي دؤ نفر، تیس مأ حألی بؤکؤنن کی کؤره خؤرؤم بنویشتم ؤ کؤره چرتˇ چؤلا. بأزین هی دؤ نفرم، منس مأ نؤگؤن کی «چره گیلکی نیویسی؟» ؤ منم منئم ایشؤن-ه بؤگؤم «چره گیلکی نیویسنم» حی منئم بؤگؤم «چره فارسی ننویسنم». خأنم بؤگؤم ایشؤن همه می قصه ؤ شیمئه نامه-أ بئنه یکته تازه قصه مس کی خؤشˇ ماجرا-ا دأنه. بأزین نیویشس ؤ ننیویشسˇ گب کی بنه، لفظˇ گب کی بنه، آقایˇ کشکولی ؤ بابک ؤ مؤ، یکته قصه آدمؤن-ه مؤنیم کی خأ راجه به می بنویشتأن

گب بزنیم. شاید نوذؤنس أمما اي سالؤن مئبه قصه خؤندن خوشئبه انگاره دأنه. أول خأ اعلام بوکوتنم کی خأ قصه بوخؤنم. بأزین می مؤخاطبؤن˅ چیشم˅ مس أحی خأ بوخؤنم کی قصه اشتؤسن˅ اعصاب-ه دأنن یا نأ. بأزوٗن أگه اؤضاع مرؤن بو خأ بوگؤم «ألبته می قصه گیلکیه». آقای˅ بررس! تازه ائره می قصه سرأگینه. حتما خأ تؤضیح بدئم کی چره گیلکی. تازه أگه واداشته‌نبوم کی أول تؤضیح بدئم اصلا گیلکی زوانه یا لأجه! گیلکی نیویشس خودش تینه یکته قصه مس˅ تشکه ببوٗن. اوجور تشکه کی مألوم نئه کیی خأ وابوٗن. دوأریم! کؤ ایسأبیم؟ أهأ! گوته‌دبوم کی چره مئبه جالبه کی شمه می قصه-أ بوخؤندین. راسی! یک‌حی-ئه خأ بوگؤم. اوٗنم این‌که می نظر اینه کی گیلکی مس داب نئه کی دوم شخص˅ مؤفرد-ه، احرام˅ وأسی چاکوٗنیم دوم شخص˅ جمع. اي داب فارسؤن˅ شئه. أمما ائره نوذؤنم چره هرحی خأنم بنویسم توٗ، هنده نیویسنم شمه. شاید چوٗن به لحاظ˅ اداري ألؤن موٗ أرباب‌رجوع محسوب بنم ؤ ارباب‌رجوع همشک خأنه کی خوٗ کار را دکئه ؤ هس˅ وأسی کمته یأرنه رسم ؤ روٗسوٗمات-ه به نفع˅ خوٗ اوٗصوٗل بنه خوٗ پای˅ جبر.

هنده گب˅ رشته مؤقوٗفأبؤ. می قصه گب بوٗ ؤ این‌که چی خوٗشالأبؤم کی شمه اوٗن-ه بوخؤندین. گیلکی قصأن پوٗر خؤندنکس ندأنن. ألبته فارسی اؤضاعم زیاد خوٗب نئه. أمما گیلکی دئه بدته! اوٗشوٗی کی گیلکی خؤندن ؤ نیویشس-ه باموٗته بوٗن ؤ بلد ببوٗن کمه ؤ اوٗشوٗن˅ مس، آدموٗی کی أدبیات-ه خوٗش بدأرن ؤ بنیشن قصه بوخؤنن هنده کمته. اي اؤضاع ؤ احوال˅ مس، می قصه خؤندنکس گموٗن نوٗکوٗنم بیس سی نفر ویشته ببوٗن. بئس حساب بوٗکوٗنم. **خانه فرهنگ˅** جلسأن˅ مس أگه می قصه-أ بوخؤنم، اوٗره پوٗنزه تا بیس نفر می قصه-أ اشتؤنن. أگه مجله مس چاپ ببوٗن شاید صد نفر دیگرم بوخؤنن. أگه اینرنت˅ مئنم بنئم شاید هفتاد یا هشتاد نفر بوخؤنن. کوٗنه چقد؟ گینیم دیویس نفر! یأی أگه دیویس نفر می قصه-أ بوخؤنن عالئه! دیویس نفر خؤندنکس یکته گیلکی قصه‌به حرف ندأنه آقای˅ بررس. اي همه شلار بدأم کی هس-ه بوٗگوٗم کی دیویس نفر خؤندنکس، می مورسؤن نیویشتنکس‌ئبه یأی یکته دوٗنیا. ایسه حساب بوٗکوٗنس وخی شیمئه نامه-أ بوخؤندم کی اوٗن˅ مس بنویشته‌بس: «پرنده خشک‌شده حرف نمی‌زند» چوٗجوٗر خوٗشالأبؤم. وخی دیویس نفر ببوٗن دیویس˅ یک نفر، اوٗنم گیلکی قصه‌به کی هم اوٗن˅ گیلکی مؤخاطب کمه ؤ هم اوٗن˅ قصه، نشأنه خوٗشالأنبوٗن. دیویس˅ یک نفر آقای˅ بررس. یک نفر خؤندنکس ویشته. اوٗنم نأ هرماله خؤندنکس. چوٗن شمه کار ؤ مسوٗلیت˅ خبر-ه دأنم منئم شمه-ره بنئم باحی خؤندنکسؤن˅ ورجه. خوٗدتوٗن احتمالا دوٗنس اي دیویس نفر˅ مس شاید دأه نفرم نئسن کی می قصأن-ه رج به رج ؤ بقایده بوخؤنن. اوٗنم چن‌دفأ. اوٗجوٗر بوٗخؤنن کی حی یکته کلمه بی اوٗشوٗن˅ دس أحی در نوٗشوٗن. خالی شمه دوٗنس کی موٗ حی جوٗنکنسی دأنم هرته کلمه-أ دوٗجس گوٗدن˅ سر. خئلس شاید یکته یا چنته رج-ه رددأدئن. نفأمسه‌بوٗ ایشوٗن˅ أزأر سر بأ ؤ سروٗزئن. شمه أمما هوٗجوٗر خوٗنس کی موٗ خأنم. تأویل ؤ تفسرم کوٗنس. شاید أبی چن جوٗره تفسر. چن جوٗره تأویل. هر جوٗر کی امکان دأنه. یا هر جوٗر کی امکان ندأنه حی. باور بوٗکوٗنس وخی تلفوٗن˅ مس می رفیق أحی بشتوٗسم کی نامه مس بنویشتس «پرنده‌ی خشک‌شده حرف نمی‌زند» نزدیک بوٗ بال در بأرم پرأگبرم. اصلا فکر نوٗدم اوٗ اداره مس یک

نفر بئسه کی گیلکی بوخؤنه. کاش شیمئه نامه‌أم به گیلکی بنویشته‌بس. مثلا کاش بنویشته‌بس: «بخوشته پرنده گب نزئنه» یا هوتؤ کی مو می قصه مس پرنده-أ مؤرغ بنویشتم، شمه-رأم بنویشته‌بس «بخوشته مؤرغ گب نزئنه». حتما دؤنس -چون آدمی ایسس کی خودتؤن ˇ شؤغل ؤ مسؤلیت ˇ وأسی کتاب زیاد بوخؤنده دأنس- گیلکی مس پرنده-أ گؤنن مؤرغ. فارسی مئنم گؤتن أمما ألؤن دئه فارسؤن کرک-ه گؤنن مؤرغ. گیلکؤنم دئه کم‌کمی کرک-ه گؤنن مؤرغ. شاید چؤن دئه هی کس مؤرغ دئه منئه ؤ هرحی اینه کرکه، پس دئه کرک ؤ مؤرغ ˇ تؤفرم مؤهم نئه. مؤرغ ˇ پرأیس مؤهم بؤ کی اؤنم اي روزؤن کلاچ ˇ کاره. پس باحی همه کرکن ؤ کرکم مؤرغه. پس مؤرغ ؤ کرک ˇ تؤفرم دئه مألؤم نئه. خؤلاصه کاش بنویشته‌بس «بخوشته مؤرغ گب نزئنه». یا اؤن أحی بئته: «بخوشؤنه مؤرغ گب نزئنه». بخوشته ؤ بخوشؤنه تؤفر دأنن. بخوشته، بخوشته! أمما بخوشؤنره یک نفر بخوشؤنه کی بخوشته. خأنم بؤگؤم دومی مس هنده نقل دره؛ أساتید ˇ قؤلی «داستایی‌تره!»: یک روزي روزگاري، یک نفر ایسأبؤ کی «خوشس» ˇ فعل-ه یکته مؤرغ ˇ سر أنجؤم بدأ. او مؤرغ-ه بخوشؤنه. او مؤرغ بخوشته ؤ بؤبؤ بخوشته مؤرغ. أمئه قصه مس بؤبؤ بخوشؤنه مؤرغ. بئته نبؤ؟ اصلا ایتؤ بئته نئه هوتؤ کی فارسی قصأن‌ئبه فارسی نامه نیویسنس -یا اداره‌چیس ˇ قؤلی: نامه زئنس!- گیلکی قصأن‌ئبه أم گیلکی بنویسس یا -مو حی دؤنم- بزنس؟

شیمه سر-ه درد أرده‌درم؛ پؤرگؤ، پؤردرده آقای ˇ بررس. خأستم راجه به ایی کی بنویشتس گب بزنم. این‌که نامه مس بنویشتس «پرنده خشک‌شده حرف نمی‌زند» یا او جؤر کی می نأجه بؤ بنویشته‌بس «بخوشؤنه مؤرغ گب نزئنه». نؤدؤنم حی خأ گؤدن. کؤ نیویشتنکسه کی نأجه ندأره خؤ قصه چاپ ببؤن؟ اؤنم یکته کتاب ˇ مس؟ مجله ؤ اینرنت به‌دیمه أمما آدم تا خؤ قصه-أ یکته کتاب ˇ مس ندئه، تا او حجم ؤ او قطع ؤ او جلد-ه ندئه، این-ه باور نأنه کی نیویشتنکسه. دؤنس؟ جلد ؤ جلد ˇ پؤشت ؤ مقدمه ؤ فهرست ؤ همه او چرؤی که همیشک دیگرؤن أحی برسئه أمئه دس ؤ بهیم ؤ کادؤ هأیتیم ؤ بوخؤندیم ؤ بنأیم قفسه مس. هس ˇ وأسئه کی ألؤن دیلأجرأکته‌أم کی حی خأ گؤدن کی اي قصه چاپ ببؤن. کاش اي قصه چاپ بؤن هی مئبه مؤهم نبؤ. دؤنس؟ وخی یکحی آدم‌ئبه خئلی مؤهم بنه، وخی یکحی سر یکجؤر جنگی کی بخیاله خؤش ˇ تمؤم ˇ سر جنگ کأدري، هؤ جنگ ˇ مئنه آدم ˇ دیل ˇ مس ترس دکئنه. کی نکؤنه اي قؤمار ˇ مس دبازه! نکؤنه اي «خؤش ˇ تمؤم» ˇ مس هیحی دنبؤن! بأزین ایسی ؤ خؤدت أحی وأپؤرسی چره جنگی؟ حی سر جنگی؟ اي زبان، اي أدبیات، بی همرأ حی کأدره؟ کؤکته اؤکته-أ دأشته درین؟ کؤکته نخأنس اؤکته بمره؟ آقای ˇ بررس، گاگلف کی اي چرؤن ˇ فیکر-ه کؤنم مأ یاد هأنه کؤچتأی کی بؤم، هرته عکس ؤ روزنامه وابس-ه کی خؤش دأشتم، این ˇ دؤ طرف-ه چسب ˇ نواري زئم کی بؤمؤنه. کی تا همیشک بؤمؤنه. کی نمره. شاید خیال گؤدم ایتؤ خؤدم بی نمینم. می پر نمینه. می مأر نمینه. شاید می پر ؤ مار ˇ گبم نبؤ. کیسه کی نخأ تا أبد دبؤن؟ آدمؤن مگه هس ˇ وأسی زأک نکأرنن ؤ نچئس؟ کی بؤمؤنن؟ یهؤدئن یکجؤر داب دأنن کی اؤن-ه دؤخؤنن «کادؤش»؛ یکجؤر اؤرؤشواره-أ. کادؤش ˇ مس ایتؤ گؤنن کی تا هر زمت کی کسی خؤ زأکؤن ˇ یاد ˇ مس دره، زینده‌أ. غلط نکؤنم «دئبار ˇ نسق» [عهد عتیق] ˇ مس بمأ دأنه کی هر زأکی،

خق پرˇ قرˇ سرˇ سنگه. یکجا ی بۆخۆندەبۆم کی مکزیکˇ مس یکته کۆچˇ وادي هننأبۆ کی دۆ ته سر دأشت: «بمردأنˇ سر»، اۆشۆنˇ سی ایسه کی ألئه یک نفر-ھ دأنن کی بأ ایشۆنˇ قرˇ سر ۆ یکته ی «أزأ بمردأنˇ سر» کی دئه ھی کس ایشۆنˇ قر-ھ سر نزئنه ۆ ھیچ زینده آدمی ایشۆن-ھ یاد نأبئنه. آدم-ھ ترس گینه آقایˇ بررس! بخیاله هرته آدم کی مینه، یک عالم آدم-ھ خۆشˇ همرأ کۆشنه. اۆشۆن-ھ کی خۆشˇ یادˇ مس دأشت. اۆشۆی کی بمرده بۆن أمما أزأ نمرده بۆن! شاید می جۆنکنش، گیلکی سر هسˇ وأسی ببۆن. گیلکی أگه بمره، دۆی چن‌هزار آدم خأ بمره؟ چن‌هزار، چن میلیون بمرده، خأ أزأ بمرن؟ خۆدم أحی قهرمان چاکأدرم؟ پس بئه هأحی شلار ندئم ۆ بۆگۆم کی خۆدمˇ مردن أحی ترسنم. مردن کی نأ! أگه مردن أحی ترسئم ھی چۆپۆق دۆد نۆدم! (مأ یاد نأنه بۆتم یا نأ کی پیپ کشنم) می ترس خأ أزأ مردن أحی ببۆن. کیسه کی أزأ مردن أحی نرسه؟ می قصه مۆرغ أی أزأ مردن أحی ترسی. تۆضیح نخأنه چۆن خۆدتۆن قصه-أ بۆخۆندین ۆ شایدم چن‌دفأ بۆخۆندین ۆ دۆنس جریان از حی قراره. اۆ مۆرغ یک زمت زینده بۆ. پرأیت. ألئه شکارحی این-ھ نزئه‌بۆ. نخأنم معادˇ بحث-ھ پیش بکشم ۆ اینˇ سه گب بزنم کی مۆرغۆن ی مردنˇ پسی زنده‌وابس یا نأ. چۆن بأزۆن شأنه اشکال گیس کی أگرم زنده‌وابۆن قرار نئه کی ایشۆنˇ کۆلۆش‌دۆده جۆن گب بزنه. ایشۆن-ھ دۆنم. ولی أخه شمه نأ، مۆ أگه مۆرغ ببۆم، یکته شکارحی بأ خۆ «تأپور»ˇ همأ بزنه می بالˇ مس، (ألبته ای جۆر شکارچس کی پیشاپیش دۆنن قراره مۆرغˇ شۆکۆمˇ مس-ھ کۆلۆش دکۆنن، ایشۆنˇ حواس هننأ کی مۆرغˇ بال-ھ نزنن. یک‌جای-ئه زئس کی ماله نۆمۆنه. دقیق نۆدۆنم کۆره-أ زئس. قبۆل دأنم کی وخی راجه به ای مۆضۆع نیویشته‌درم خأ خۆب واپۆرس‌دپۆرس بۆده‌بیم ۆ می اطلاعات-ھ تکمیل بۆده‌بیم أمما چۆن ای موضوع می قصه مس تأثری ندأنه منم دئه اینˇ ی-ھ نیتم. دوأریم! گۆته‌دبۆم أگه مۆ مۆرغ ببۆم ۆ یکته شکارحی خۆ تأپورˇ همرأ مأ بزنه) درجا مینم. اۆ دم کی جۆن دأدرم، حتما می دیل خأنه اۆ شکارحی-ئه یکحی بۆگۆم. شمه ببس شیمئه دیل نخأنه؟ حتما خأنه. ایسه یا فۆش یا نفرین ناله یا خۆرۆم گب. حی دۆنم. هرکی خۆش دأنه خۆ مردنˇ زمت یکحی بۆگۆ کی خۆدش أحی یادگار بۆمۆنه. خۆ! وخی اۆ مۆرغ، تر بۆخۆرده ۆ بکته زمسˇ سر، ایسه باغˇ مس یا بیجارˇ مس یا هرجا، تا شکارحی فرسه اینˇ سرˇ جۆر هف‌ته جۆن بدأ. تأپورˇ تر هیتۆره دئه. ناواله مۆمکنه اۆ مۆرغ هنده پرأگره بۆشۆن. تر خأ مۆرغ-ھ درجا زمینگر بکۆنه. بکۆشه. پس اۆ نزئه‌گبۆن حی بنه؟ می قصه تشکه خأس ھی ببۆن. ھی گبۆن. ھۆتۆ کی بۆخۆندین، مۆرغ ایسأبۆ رافا تا یک رۆز خۆ شکارحی همرأ اۆ خۆنه مس کی اینˇ خۆشکأبۆ-ره بنأبۆن مرˇ سر تنا ببۆن.

مۆ می ورجه خیال گۆدم أگرم قرار ببۆن می قصه مس یکجا یکحی شمه-ره خۆش نأ، خأ هره ببۆن. ھی «رافای» مس. حی دۆنم! ائره شأنه هزار جۆر تأویل ۆ تفسر گۆدن. ای وابسˇ نیویشسˇ زمت کۆللی خۆدم أحی راصی بۆم کی عجب رافای تدارۆک بدئم ۆ اینˇ مس حی چرۆن ۆ گبۆن کی دننئه! یا خیال گۆدم این‌که اۆتاقˇ مسˇ مرˇ سر، بخۆشۆنه مۆرغˇ سیویدˇ سینه-أ تۆصیف بۆدم، شاید مۆرد مۆنکرای بدأره. مۆ حی دۆنسم خأ بنویسی «پرنده خشک‌شده حرف نمی‌زند»! (دئه کم‌کمی شیمه همرأ خۆدمۆی بۆدرم. ضمر دوم

شخصˇ مؤفردˇ وأسی گؤنم!) أمما تا ائره گمؤن کؤنم شمرأم موافق ایسس کی او مؤرغˇ نزئه‌گبؤنˇ تکلیف خأ یک جا رؤشن ببؤن. نخأنم اینˇ سر بحث بؤکؤنم کی بخوشؤنه مؤرغ گب زئن-ه تینه یا منئه. قبؤل. دؤرؤسه. بخوشؤنه مؤرغ گب زئه منئه. أمما قصه مسˇ ماجرا اؤجؤر نئه کی این-ه نقض بؤکؤنه. می منظور اینه کی به‌هرحال او مؤرغ خأس گب بزنه. شاید فؤش یا شاید أبی خؤرؤم گب. مثلا وگرده شکارحی-ئه بؤگؤ «أخه مردˇ حساب! بمرده گاب! (شیونˇ قؤلی) چره مأ بؤکؤشی؟ هنده أگر بی یا بی زأکؤنˇ شؤکؤمˇ وأسی بؤ یک چري، أمما آخه «تاکسیدرمی»م بؤبؤ کار؟ ألؤن ایتؤ ائره یه‌لنگˇپا ایسأم تؤ کئف کأدري؟» می منظؤر اینه کی خئلی گبؤن-ه خأس بزنه أگه مننیس. مؤ گؤنم ائره خأ تینسن ؤ خأسن-ه سیوا گؤدن. قبؤل دأنم کی مننیس. بخوشؤنه مؤرغ منئه گب بزنه. دؤرؤسه. شمه-رأم هس-ه بنویشتس کی «مرغ خشک‌زده حرف نمی‌زند». أمما این-ه قبؤل دأنس کی خأس گب بزنه؟ ایسه خؤدش نأ، اینˇ رؤح. اینˇ اؤن‌حی کی این أحی بجا بؤمؤنسه. ها؟ خؤ! ائره حی خأ گؤدن؟ یک ما دؤ ما نأ. دؤ سؤ سال أم نأ. سی چئل سال دوأرسه ؤ اي بخوشؤنه مؤرغ یا هرحی که شمه اعتقاد دأنس اي تر بؤخؤرده مؤرغ أحی بجا بؤمؤنسه ؤ اي دؤنیا مس دره، رؤح یا هرحی، چؤن مؤ نؤدؤنم مؤرغؤن رؤح دأنن یا نأ، خؤلاصه هرحی کی اؤن-ه دؤخؤنیم، هؤن، خؤ نزئه‌گبؤن-ه کؤره خأ بزنه؟ وخی این-ه بخوشؤنس ؤ اینˇ مس-ه کؤلؤش ؤ پمبه فؤقاسس ؤ فنأن یکته اؤتاقˇ مسˇ مرˇ سر، هؤ چري کی تینیم اؤن-ه بخوشؤنه مؤرغˇ رؤح یا جؤن یا هرحی دؤخؤنیم، سی چئل سال هؤره بئسأ رافا. یه‌لنگˇپا بئسا رافا. جایˇ دیگر-ه سؤراغ ندأشت، أمما دؤنس کی شکارحی یک روزي وگردنه خؤ بخوشؤنه شکارˇ ورجه. هیتؤره دئه. شکارچس وگردنن خوشؤنˇ بخوشؤنه شکارˇ ورجه. بؤخؤرده شکار، بخوشؤنه شکارˇ همرأ تؤفر دأنه. ایسه حی تؤفري مؤ نؤدؤنم. أمما تؤفر دأنه. هسˇ واسئه کی وگردنن. سی چئل سال بئسا رافا. اي، می قصه تعلیقه. اینˇ سه کار بؤدم کی می خؤندنکس می همأ بأ. تؤمؤمˇ اي سی چئل سال-ه بأ. بأ، بأ، تا او روز تا، او اؤتاقˇ دیرین، تا بؤشتؤه کی او بخوشؤنه مؤرغ او مردأی-ه حی خأن بؤگؤ؟ بأزین شمه خئلی راحت بنویشتس «پرنده خشک‌شده حرف نمی‌زند»؟ آقایˇ بررس! دئه نؤدؤنم چؤتؤ شمه-ره بؤگؤم. چؤتؤ تؤضیح بدئم کی منم شیمئه همرأ مؤافقم. منم دؤنم کی بخوشؤنه مؤرغ گب نزئنه. می قصه مئنم کی گب نزئه. منیس گب بزنه. چؤن بخؤشته‌بؤ. بمرده بؤ. یکته تأپورˇ تر یکجؤر بؤخؤرده بؤ این-ه کی اینˇ جؤن ؤ اینˇ بال ناقصانبؤن. یکجؤر کی اینˇ سیویدˇ پرؤن هنده نؤمؤد بدأرن. پس منیس گب بزنه. خالی خأس کی گب بزنه. به هر حال اي مئنه اي گی کی خأس بزنه ؤ منیس حی بنه؟ شاید أگه مثال بزنم قضیه ویشته وابؤن. هی پئنشمبه‌ی کی بؤگذشته، من ؤ بابک، آقایˇ کشکؤلی خؤنه أحی أمأدبیم (نؤدؤنم عرض بؤدم یا نأ کی آقایˇ کشکولی گؤنه أمه خئلی چرؤن دأنیمی کی تینه أمئه داستان‌نیویسی مس أمه-ره بال بزنه‌ی. مثلا گؤنه أمه «شآل» دأنیمی. ولی مؤ گؤنم شآل چؤتؤ تینه بؤشؤن یکته قصه فارسی مس؟ شآل لأجه دأنه. هرحی خأ بؤگؤ أول گؤنه «آؤق»؛ شآل فارسی-ئه نؤدؤنه. یا أگرم بؤدؤنه خؤ أمبستˇ لأجه همرأ، دهن وانؤده خأ خؤش-ه دردˇسر چاکؤنه. ایسه أگه شآل-ه بأریم وسط ؤ این-ه وأدأریم کی فارسی گب بزنه، تا بؤگؤ «آؤق» همه گؤنن «حی حی؟ اي دئه چؤره گب‌زنئه؟!»

أگرم این-ھ بنیم خوش˅ حال خأ همش تام بزنه ھی حی نوگؤ. پس شآل او همه گبؤن-ھ حی بکونه؟ کؤ ایسأبیم؟ أھأ. من ؤ بابک، آقای کشکولی خؤنه أحی أمأدبیم) ؤ **نوشس**˅ جولؤ مؤسافرؤن˅ مس أحی ھوتؤ قدم زئدبیم ؤ بابک راجه به یکحی گب زئه‌دبق کی ألؤن مأ یاد دننه. شاید مأ یاد مؤنس أگه ماشینؤن بوق نزئه‌بوتن. أمما ماشینؤن بناگودن بوق زئن. ترج. عرؤس برده دبؤن شاید یا شاید أی ھوتؤ چنته جوؤن مؤسافر شیطنت کأدبوتن. چنته مؤسافرؤن نوشس˅ جولؤ، ھوتؤ کی خوشؤن˅ بستی-ئه وألیشته‌دبوتن سر بگردؤنس کی بیس بوق حی وأسئه. منم سر بگردؤنئم. دئه نوددؤنم حی بوبؤ آقای˅ بررس. دئه بابک˅ صدا می گوش نمأ. پس‌شمبه بو. او نویشتنکس˅ عرب˅ قؤلی «پس‌شمبه بو ؤ تو حی دؤی کی چوره پس‌شمبه بو!» مو دئه نفأمسم کؤ ایسأم. می جؤن˅ مو ویریسأبو. می دیل تراپ تراپ زي. بابک˅ مچه توکؤن خؤرد أمما این˅ صدا به‌گوش نمأی. نوددؤنسم ألؤن لاجؤن ایسأم یا تھرؤن یکته خیابؤن˅ مس! مئه نظر بمأ آدمؤن صد ته، ھزار ته، داه ھزار ته ماشس˅ مس، ھوتؤ بوق زئه‌درن ؤ ألؤن خأ یک جای أحی یک جرگه باتوم‌به‌دس دکألن ؤ ایشؤن˅ ماشینؤن˅ شیشه-أ بشکس. می گولی-ئه یکحی بیته بو جر ؤ جؤرم نشو. تو بگر آدم˅ جؤن یکجا جیجأ بوبؤبوتن، یکته قدیم˅ زخم، بأزین یک‌دفأ خیابؤن˅ مئنه، اون همه مؤسافر˅ بستی‌به‌دس˅ مس، بابک˅ گب‌زبی وسط، چنته بوق˅ ھمرأ سر وا بکونه ؤ این˅ درد تأ یاد بأ ؤ خئلی چرؤن تأ یاد بأ ؤ زیندکی خوشئبه لایجؤن˅ خیابؤنؤن ؤ بستی‌فوروشس ؤ مؤسافرؤن˅ مس سره بدأره ؤ تو بخیاله آؤزینأبؤ، دلأگن خؤرده‌دري ؤ ھأی خأ یکحی بوگؤی أمما نوددؤبی حی ؤ نوددؤبی چوتؤ. خالی این-ھ دؤبی کی تأ گب دره؛ شؤ شی خؤنه، اوتاق˅ مس صد دفأ شی ھأبی، شی ھأبی، شی ھأبی، شی درجیک˅ ور، شی خیابؤن، فرده بنه، پسفرده بنه، ھوتؤ یکحی بی گولی مس دوماسسه ھننأ. آقای˅ کشکولی أگه ایشؤن-ھ بوخؤنده‌بوتن خأس بوگؤ «ھمه‌حی-ئه درین‌ورین بودي ورگ! اي مألوم نئه داستانه یا نامهأ یا خاطره. ھمه‌جام کی داستان˅ جا بنویشی قصه!» أمما مگه اي چرؤن آدم˅ دس دره؟ وخی بستی ؤ بوق ؤ مؤسافرؤن دئه بستی ؤ بوق ؤ مؤسافرؤن نس، حی درین‌ورین نوبؤره، کی مو ھون˅ رچ-ھ بگرم؟ ائره دئه مرگ ؤ زیندکی گبه. ایسه تو شآل-ھ بگو «عزیزم. تو چرا می‌کی آوو؟» بخیاله یک نفر یکته دراز˅ خط‌کش دسأیته دأنه ؤ حوضورغیاب کأدره. مؤسافر. حاصر. قیمی بستی، حاصر! اؤکته مؤسافر (ھوبی گه خو سرابی مو ؤ عمل‌بوده دوماغ ؤ سأن˅ مانتؤ ھمرأ ؤ خو بستی وألیشس أحی آدم-ھ مؤسافردوست کؤنه.) حاصر! ماشس، حاصر! نوشس، حاصر! استخر. حاصر! ورگ، غایب! کؤ ایسأ؟ بوشؤ مؤسراح آقای˅ معلم. بوته «خأ بوشومی جوُر بأرمی؛ مأ گب دره‌ی.» بأزین ھنده خأی گب بزبی. زیندأی کی گب بزبی. کی بو گوت «نیویشس، بمردأن˅ صف أحی برین وؤشتنه»؟ کافکا بئر دؤنه یا أمه آقای بررس؟ مأ رو بر نأنه بوگؤم بمرده أی تینه گب بزنه کی می قصه مؤرغ˅ کار-ھ چاکونم. قبول. منم کی ننویشتم گب بزئه. مو خالی بنویشتم کی خأس گب بزنه أمما شمه می قصه جر بنویشتس «پرنده خشک‌شده حرف نمی‌زند». حی ننیویشتس «پرنده خشک‌شده نخأنه گب بزنه». أمما مو گونم پس اي همه سال تعلیق کی مو می خؤندنکس-ھ می ھمرأ بأردم تا می قصه گوف،

حی بنه؟ موکی منئم سراخر می خؤندنکس-هـ بۆگۆم: سرمنده! اي مؤرغ بخۆشتهأ، بخۆشؤنره، گب نزئنه. اصلا مي خؤندنکسم من ؤ شيمئه مۆرسؤن دؤنه کي بخۆشؤنه مؤرغ گب نزئنه. آقایˇ بررس. مي عقل دئه قد ندئنه کي چۆتؤ شأنه اي قصه-أ سر أردن کي أمئه هر سۆ نفرˇ ديلˇ ناجه-أ بنيشؤنه. ايشؤنم کي بنويشتم اينˇ وأسي بۆ کي خالي اين-ه عرض بۆکۆنم کي منم دؤنم بخۆشؤنه مؤرغ گب نزئنه. خأسم بۆگۆم آقایˇ بررس، شمه راسه گۆنين، بخۆشؤنه مؤرغ گب نزئنه، أمما آخه نخۆشؤنه مؤرغم گب نزئنه.

لاجؤن/ ورگ

ترجمه فارسی

نامه

نوشته: ورگ (امین حسن‌پور)

ترجمه: جواد خوشروان

آقای بررس عزیز! سلام. باید ببخشید اگر شما را این‌طور خطاب می‌کنم. اما چون هر چه نامه‌تان را زیر و رو کردم، اسمی از شما پیدا نکردم، گفتم بهتر است از همان عنوانی استفاده کنم که خودتان استفاده کردید. این را هم باید ببخشید که گیلکی می‌نویسم. البته این‌که می‌دانم شما می‌توانید گیلکی بخوانید من را وا می‌دارد تا گیلکی بنویسم. این‌طوری می‌خواهم خوشحالی‌ام را از این‌که شما گیلکی می‌خوانید، نشان بدهم. باور کنید جدی می‌گویم. وقتی نامه را خواندم اولین چیزی که به ذهنم رسید این بود که شما می‌توانید گیلکی بخوانید. آن هم قصه! می‌دانم برای شما جالب نیست اما برای من خیلی جالب است. شما که از اوضاع و احوال زبان ما باخبرید. قصه‌نویسی گیلکی سی چهل سال بیشتر نیست که پا گرفته. این را هم توضیح بدهم که وقتی می‌گویم قصه منظورم همان داستان کوتاه است. یا همان «پاچ داستان». من می‌گویم قصه چون در گیلکی خوش می‌نشیند. داستان یک جوری است. توی گیلکی ناجور است. فارسی‌ست. اصلاً معلوم نیست که چیست. باز در انگلیسی استوری (story) یا فیکشن (Fiction) یک چیزی به ذهن آدم تداعی می‌کنند. مثلاً وقتی می‌گوییم استوری، هیستوری (History) را به یاد آدم می‌آورد یا وقتی می‌گوییم فیکشن اتفاق و ماجرا را به خاطر می‌آوریم. اما داستان چه؟ هیچ! قصه اما نقل و روایت و چیزی تعریف کردن، این‌ها را به یاد آدم می‌آورد. تازه در زبان گیلکی هم خیلی خوش می‌نشیند. منظورم آهنگ و حروف آن است. قصصه. می‌توان روی صادش تأکید کرد. هرچه تعلیق و آب و تابش بیشتر تأکید بر سر صادش هم بیشتر. البته آقای کشکولی (ما در خانه آقای کشکولی جمع می‌شویم که قصه بخوانیم) می‌گوید قصه درست نیست؛ باید گفت داستان. قرار گذاشتیم که من آن‌جا بگویم داستان و در عوض آقای کشکولی هم با گیلکی نوشتنم کنار بیاید. چون آقای کشکولی می‌گوید من استعداد دارم اما نمی‌داند چرا گیلکی می‌نویسم. دوست می‌داشت که فارسی می‌نوشتم. بابک حیدری هم (رفیقم) درباره گیلکی نوشتن من زیاد حرف زده. یعنی آنقدری که راجع به گیلکی نوشتنم حرف زده می‌شود راجع به نوشته‌های گیلکی‌ام حرفی زده نمی‌شود. این‌ها را هم می‌گویم تا در جریان باشید که این مباحث («قصه یا داستان؟» و «گیلکی نویسی» و «چرا گیلکی می‌نویسی؟») همه جا مطرح است. خدای نکرده یک وقت خیال نکنید بابت

اظهار فضل و این‌طور چیزها آن‌ها را نوشتم. اگر اسم این دو نفر را آوردم به این خاطر است که حال که نگاه می‌کنم می‌بینم نظر این دو راجع به قصه‌هایم خیلی برایم مهم است. البته حتماً متوجه هستید که جایگاه و مقام و نظر شما هم اهمیت و اعتبار خود را دارد آقای بررس. در نهایت این شما هستید که حرف اصلی و نهایی را می‌زنید. اما می‌خواهم بگویم این دو نفر می‌توانند به من بفهمانند که کجا خوب نوشتم و کجا چرت و پرت. باز هم این دو نفرند که نمی‌توانند به من نگویند: «چرا گیلکی می‌نویسی؟» و من هم نمی‌توانم به آن‌ها بگویم: «چرا گیلکی می‌نویسم» حتی نمی‌توانم بگویم «چرا فارسی نمی‌نویسم». می‌خواهم بگویم این‌ها همه قصه من و نامه شما را وارد قصه تازه‌ای می‌کند که ماجرای خود را دارد. صحبت از نوشتن و ننوشتن، صحبت از لفظ که می‌شود، آقای کشکولی و بابک و من آدم‌های یک قصه‌ایم که باید راجع به نوشته‌هایم حرف بزنیم. شاید ندانید اما قصه خواندنم در این سال‌ها، خود ماجرایی دارد. اول باید اعلام کنم که می‌خواهم قصه بخوانم. بعد از آن باید از چشم مخاطبانم بخوانم که حوصله قصه شنیدن دارند یا نه. بعد اگر اوضاع روبراه بود باید بگویم که «البته قصه من گیلکیه». آقای بررس. قصه‌ام تازه از این‌جا آغاز می‌شود. حتماً باید توضیح دهم که چرا گیلکی! تازه اگر همان ابتدا وادار نشوم به توضیح دادن این‌که گیلکی زبان است یا لهجه! گیلکی نوشتن خود می‌تواند گره یک قصه باشد. گره‌ای که معلوم نیست کی قرار است باز شود. بگذریم! کجا بودیم؟ آهان! می‌گفتم که چرا برایم جالب است که شما قصه‌ام را خوانده‌اید. راستی! یک چیز دیگر هم می‌خواهم بگویم؛ آن هم این‌که به نظرم در گیلکی رایج نیست که دوم شخص مفرد را بخاطر احترام به دوم شخص جمع تبدیل کنیم این کار بین فارس‌ها رواج دارد. اما نمی‌دانم چرا این‌جا هر چه می‌خواهم بنویسم تو، باز هم می‌نویسم شما. شاید چون به لحاظ ادارای الان من ارباب رجوع محسوب می‌شوم و ارباب رجوع هم همیشه می‌خواهد کارش راه بیافتد به همین دلیل کمتر جرأت می‌کند که رسم و رسومات را به نفع اصولش زیر پا بگذارد. باز هم سررشته کلام گم شد. صحبت قصه‌ام بود و این‌که چقدر خوشحال شدم شما آن را خواندید. قصه‌های گیلکی خواننده زیادی ندارند. البته اوضاع فارسی هم زیاد خوب نیست. اما گیلگی «دیگه بدتر!» تعداد کسانی که خواندن و نوشتن گیلکی را آموخته و بلد باشند کم است و میان آن‌ها آدم‌هایی که ادبیات را دوست بدارند و قصه بخوانند باز هم کمتر. در این اوضاع و احوال خواننده‌های قصه من، گمان نمی‌کنم بیشتر از بیست سی نفر باشند. صبر کنید تا حساب کنم. اگر قصه‌ام را در جلسات خانه فرهنگ بخوانم، پانزده تا بیست نفر آن را می‌شنوند. اگر در مجله‌ای چاپ شود شاید صد نفر دیگر هم بخوانند. اگر در اینترنت بگذارم شاید هفتاد یا هشتاد نفر بخوانند. می‌شود چند نفر؟ گیریم دویست نفر. یعنی اگر دویست نفر قصه‌ام را بخوانند عالی‌ست! برای یک قصه گیلکی دویست نفر خواننده حرف ندارد آقای بررس. این همه طول و تفصیل دادم تا بگویم برای نویسنده‌ای مانند من دویست نفر خواننده یعنی یک دنیا. حالا حساب کنید وقتی نامه‌تان را خواندم که در آن نوشته بودید: «پرنده خشک شده حرف نمی‌زند» چقدر خوشحال شدم. وقتی دویست نفر بشود دویست و یک نفر آن هم برای قصه‌ای گیلکی که هم

خواننده‌اش کم است و هم قصه‌اش، نمی‌شود خوشحال نشد. دویست و یک نفر آقای بررس. یک خواننده بیشتر. آن هم نه هر خواننده‌ای. چون از کار و مسئولیت شما باخبرم نمی‌توانم شما را کنار باقی خواننده‌ها بگذارم. احتمالاً خودتان بدانید که در بین این دویست نفر شاید ده نفر هم نباشند که قصه‌ام را سطر به سطر و درست بخوانند. آن هم چندین بار. آن‌طور بخوانند که حتی یک کلمه هم از دستشان در نرود. تنها شما می‌دانید که من سر انتخاب هر کلمه چه سعی و تلاشی به خرج می‌دهم. خیلی‌ها شاید یک یا چند سطر را رد کنند. نفهمند و حوصله‌شان سر برود و بگذرند. شما اما همان‌طور می‌خوانید که من می‌خواهم. تأویل و تفسیر هم می‌کنید. شاید هم چند جور تفسیر. چند جور تأویل. هر جوری که امکان دارد. یا حتی هر جوری که امکان ندارد. باورکنید وقتی پای تلفن از رفیقم شنیدم که در نامه نوشتید «پرنده خشک شده حرف نمی‌زند» نزدیک بود بال در بیاورم و پرواز کنم. اصلاً فکرش را هم نمی‌کردم در آن اداره یک نفر باشد که گیلکی بخواند. کاش نامه‌تان را هم به گیلکی نوشته بودید. مثلاً کاش نوشته بودید «بخۆشته پرنده گب نزئنه» یا همان‌طور که در قصه‌ام پرنده را مرغ نوشتم، شما هم می‌نوشتید «بخۆشته مؤرغ گب نزئنه» (۱). حتماً می‌دانید -چون آدمی هستید که به واسطه شغل و مسئولیت‌تان کتاب زیاد خوانده‌اید- در گیلکی به پرنده می‌گویند مرغ. در فارسی هم می‌گفتند اما الان دیگر فارس‌ها به کرک (۲) می‌گویند مرغ. دیگر کم‌کم گیلک‌ها هم به کرک می‌گویند مرغ. شاید چون دیگر هیچ‌کس مرغ نمی‌بیند و هر چه می‌بیند کرک است، پس دیگر تفاوت کرک و مرغ مهم نیست. پرواز کردن مرغ مهم بود که آن هم این روزها مختص کلاغ است. پس بقیه همه کرکند و کرک هم مرغ. پس تفاوت مرغ و کرک هم دیگر معلوم نیست. خلاصه کاش می‌نوشتید «بخۆشته مؤرغ گب نزئنه». یا از آن هم بهتر: «بخۆشؤنه(۳) مؤرغ گب نزئنه». خشک شده و خشکانده شده فرق دارند. خشک‌شده، خشک شده! اما خشکانده شده را یک نفر خشکانده که خشک شده. می‌خواهم بگویم که در دومی روایت وجود دارد؛ به قول اساتید «داستانی‌تر است!»: روزی روزگاری یک نفر بود که فعل «خشکاندن» را بر روی یک مرغ انجام داد. آن مرغ را خشکاند. آن مرغ خشک شد و شد مرغ خشک‌شده. در قصه ما شد مرغ خشکانده شده. بهتر نبود؟ اصلاً بهتر نیست همان‌طور که برای قصه‌های فارسی، فارسی نامه می‌نویسید -یا به قول اداره‌چی‌ها: نامه می‌زنید!- برای قصه‌های گیلکی هم گیلکی بنویسید یا -من چه می‌دانم- بزنید؟

دارم سرتان را به درد می‌آورم؛ پر حرف، پر درد است آقای بررس. می‌خواستم راجع به چیزی که نوشتید حرف بزنم. این‌که در نامه نوشتید «پرنده خشک شده حرف نمی‌زند» یا آن‌طور که آرزو داشتم، می‌نوشتید «بخۆشؤنه مؤرغ گب نزئنه». نمی‌دانم چه باید کرد. کدام نویسنده است که آرزو نداشته باشد قصه‌اش چاپ شود؟ آن هم در یک کتاب؟ مجله و اینترنت به کنار، آدم تا قصه‌اش را در یک کتاب نبیند، تا آن حجم و قطع و جلد را نبیند، باورش نمی‌شود که نویسنده است. می‌دانید؟ جلد و پشت جلد و مقدمه و فهرست و همه آن چیزهایی که همیشه از دیگران به دست ما رسیده و خریده‌ایم و هدیه دادیم و خواندیم و گذاشتیم در قفسه‌هایمان. به همین خاطر الان نگرانم که چه باید

کرد تا این قصه چاپ شود. کاش چاپ شدن این قصه اینقدر برایم مهم نبود. می‌دانید؟ وقتی یک چیزی برای آدم خیلی مهم شود، وقتی بر سر چیزی جوری می‌جنگی که انگار بر سر تمام خودت جنگ می‌کنی، در میانه همان جنگ ترس به دل آدم می‌افتد که نکند در این قمار ببازد. نکند در این «تمام خودش» چیزی نباشد. بعد از این می‌ایستی و از خودت می‌پرسی، چرا می‌جنگی؟ بر سر چه می‌جنگی؟ این زبان، این ادبیات، با تو چه کار می‌کند؟ کدام یک دیگری را نگهداشته؟ کدام یک نمی‌خواهد دیگری بمیرد؟ آقای بررس، گه‌گاه که به این چیزها فکر می‌کنم کودکی‌ام را به یاد می‌آورم، هر تکه‌ای از عکس و روزنامه را که خوش داشتم، دو طرفش را چسب نواری می‌زدم که بماند. تا همیشه بماند. که نمیرد. شاید خیال می‌کردم این‌طوری خودم هم نخواهد مرد. پدرم نخواهد مرد. مادرم نخواهد مرد. شاید بخاطر پدر و مادر هم نبود. کیست که نخواهد تا ابد باشد؟ آدم‌ها مگر برای همین بچه‌دار نمی‌شوند؟ که بمانند؟ یهودی‌ها آدابی دارند که به آن می‌گویند «کادوش»؛ یکجور سوگواری. در کادوش اینطور می‌گویند هر کسی تا زمانی که در یاد فرزندانش بماند، زنده است. اگر اشتباه نکنم در «عهد عتیق» آمده هر فرزندی سنگ قبر پدر خود است. جایی هم خوانده بودم قبرستان کوچکی در مکزیک بود که دو قسمت داشت: «قسمت مرده‌ها»، آن‌هایی که هنوز کسی را دارند تا به قبرشان سر بزند و «قسمت واقعاً مرده‌ها»، که دیگر هیچکسی به قبرشان سر نمی‌زند و هیچ آدم زنده‌ای به یادشان نمی‌آورد. آدم می‌ترسد آقای بررس! انگار هر آدمی که می‌میرد آدم‌های زیادی را با خودش می‌کشد. آن‌هایی که به یاد داشت آن‌هایی که مرده بودند اما واقعاً نمرده بودند! شاید تلاش زیادم روی گیلکی برای همین باشد. می‌دانی گیلکی اگر بمیرد چند هزار آدم خواهند مرد؟ چند هزار، چند میلیون مرده، باید واقعاً بمیرند؟ دارم از خودم قهرمان می‌سازم؟ پس بگذار بیخود طولش ندهم و بگویم که از مردن خودم می‌ترسم. مردن که نه! اگر از مردن می‌ترسیدم اینقدر چپق دود نمی‌کردم! (به یاد ندارم گفتم که پیپ می‌کشم یا نه). ترسم از واقعاً مردن است. کیست که از «واقعاً مردن» نترسد؟ مرغ قصه من هم از واقعاً مردن می‌ترسید. توضیح نمی‌خواهد چون خودتان قصه را خوانده‌اید و شاید هم چندین بار خوانده باشید و می‌دانید که جریان از چه قرار است. آن مرغ یک زمانی زنده بود. پرواز می‌کرد. هنوز شکارچی او را نزده بود. نمی‌خواهم بحث معاد را پیش بکشم و در این مورد حرف بزنم که مرغ‌ها هم بعد از مردن زنده می‌شوند یا نه. چون بعد می‌شود اشکال گرفت که اگر هم زنده شوند قرار نیست که تن پر شده از کاه‌شان حرف بزند. ولی شما نه، من اگر مرغ باشم و یک شکارچی با «ته پر»ش بالم را بزند، -البته این‌جور شکارچی‌ها که پیشاپیش می‌دانند قرار است شکم مرغ را از کاه پر کنند، حواس‌شان هست به بال مرغ نزنند. یک‌جایی را می‌زنند که علامت نماند. دقیق نمی‌دانم کدام قسمت را می‌زنند. قبول دارم که وقتی دارم راجع به این موضوع می‌نویسم، باید خوب پرس و جو می‌کردم و اطلاعاتم را تکمیل می‌کردم اما چون این موضوع در قصه‌ام تأثیری ندارد من هم پی‌اش را نگرفتم. بگذریم! می‌گفتم که اگر من مرغ باشم و یک شکارچی با ته‌پرش من را بزند، -درجا می‌میرم. آن لحظه که در حال جان دادنم حتماً دلم می‌خواهد به

آن شکارچی چیزی بگویم. شما باشید دلتان نمی‌خواهد؟ حتماً می‌خواهد. حالا یا فحش یا نفرین و ناله یا حرفی خوب. چه می‌دانم. هر کسی خوش دارد وقت مردن چیزی بگوید که از او به یادگار بماند. خوب! وقتی آن مرغ تیر خورده و بر زمین افتاده، حالا در باغ یا در بیجار یا هر جایی، تا شکارچی برسد بالای سرش هفت بار جان داده. تیر ته‌پر همین است دیگر. وگرنه ممکن است مرغ باز پرگیرد و برود. تیر باید مرغ را درجا زمین‌گیر کند. بکشد. پس تکلیف آن حرف‌های نزده چه می‌شود؟ گره قصه من باید این می‌بود. همین حرف‌ها. همان‌طور که خواندید مرغ منتظر بود تا یک روز با شکارچی‌اش در آن خانه‌ای که خود خشک‌شده‌اش را گذاشته بودند بر روی میز، تنها شود. پیش خودم خیال می‌کردم اگر قرار باشد در قصه‌ام یک‌جایی از چیزی خوشتان نیاید، همین جا باشد. همین‌جا در این «انتظار». چه می‌دانم. این‌جا را می‌شود هزار جور تأویل و تفسیر کرد. زمان نوشتن این تکه از خودم خیلی راضی بودم که چه انتظاری تدارک دیده‌ام و چه چیزها و چه حرف‌هایی که در این میان نیست! یا خیال می‌کردم این‌که سینه سفید مرغ خشکانده شده، روی میز درون اتاق را توصیف کرده‌ام، شاید مورد منکراتی داشته باشد. من چه می‌دانستم می‌خواهی بنویسی «پرنده خشک شده حرف نمی‌زند»! (دارم کم‌کم با شما خودمانی می‌شوم. بخاطر ضمیر دوم شخص مفرد می‌گویم!) اما گمانم تا این‌جا شما هم موافق هستید که باید تکلیف حرف‌های نزده آن مرغ یک‌جایی روشن شود. نمی‌خواهم سر این بحث کنم که مرغ خشکانده شده می‌تواند حرف بزند یا نمی‌تواند. قبول. درست است. مرغ خشکانده شده نمی‌تواند حرف بزند. اما ماجرای قصه هم آن‌طور نیست که این را نقض کند. منظورم این است که به هر حال آن مرغ می‌خواست حرف بزند. شاید فحش شاید هم حرف خوب. مثلاً به شکارچی بگوید: «(به قول شیون) آخه مرد ◌ حساب! بمرده گاب!(۴) چرا من را کشتی؟ باز اگر برای شکم خودت یا بچه‌هایت بود یک‌چیزی، اما آخر «تاکسیدرمی» هم شد کار؟ الان این‌جا این‌طور یک لنگه پا ایستادم تو کیفوری؟» منظورم این است خیلی حرف‌ها می‌خواست بزند اما نمی‌توانست. من می‌گویم این‌جا باید توانستن و خواستن را از هم جدا کرد. قبول دارم که نمی‌توانست. مرغ خشکانده شده نمی‌تواند حرف بزند. درست است. شما هم همین را نوشتید که «مرغ خشک شده حرف نمی‌زند». اما قبول دارید که می‌خواست حرف بزند؟ حالا خودش نه، روحش. همان چیزی که از او به جا مانده. هان؟ خوب! این‌جا چه باید کرد؟ نه یک ماه و نه دو ماه. دو سه سال هم نه! سی چهل سال گذشت و این مرغ خشکانده شده یا هر چیزی که شما اعتقاد دارید از این مرغ تیر خورده به جا مانده و در این دنیا وجود دارد، روح یا هر چه، چون من نمی‌دانم که مرغ‌ها هم روح دارند یا نه، خلاصه هر چیزی که آن را می‌نامید همان، حرف‌های نزده‌اش را کجا باید بزند؟ وقتی آن را خشکاندند و درونش را کاه و پنبه فرو کردند و او را گذاشتند بر روی میزی در یک اتاق، همان چیزی که می‌توانیم آن را روح یا جان یا هر چیز دیگرِ آن مرغ خشکانده شده بنامیم، سی چهل سال همان‌جا منتظر ماند. یک لنگه پا منتظر ماند. جای دیگری سراغ نداشت، اما می‌دانست که شکارچی یک روزی به شکار خشکانده شده‌اش برمی‌گردد. همین‌طور است دیگر. شکارچی‌ها به شکار

خشکانده شده‌شان برمی‌گردند. شکار خورده شده با شکار خشکانده شده توفیر دارد. حالا چه توفیری من نمی‌دانم. اما توفیر دارد. برای همین است که برمی‌گردند. سی چهل سال منتظر ماند. این، تعلیق قصه من است. بر رویش کار کردم که خواننده‌ام همراهم بیاید. تمام این چهل سال را بیاید. بیاید، بیاید، تا آن روز، درون آن اتاق، تا بشنود آن مرغ خشکانده شده به آن مرد شکارچی چه خواهد گفت؟ بعد شما خیلی راحت نوشتید «پرنده خشک شده حرف نمی‌زند» آقای بررس! دیگر نمی‌دانم چطور به‌تان بگویم. چطور توضیح دهم که من هم با شما موافقم. من هم می‌دانم که مرغ خشکانده شده حرف نمی‌زند. در قصه من هم حرف نمی‌زند. نمی‌توانست حرف بزند. چون خشک شده بود. مرده بود. تیر یک ته‌پر جوری به تن و بالش خورده بود که ناقص نشود. جوری که پرهای سفیدش باز هم به چشم بیایند. پس نمی‌توانست حرف بزند. تنها می‌خواست که حرف بزند. به هر حال در این میان آن حرفی که می‌خواست و نمی‌توانست بزند چه می‌شود؟ شاید اگر مثال بزنم قضیه بیشتر روشن شود. همین پنجشنبه‌ای که گذشت، من و بابک، از خانه آقای کشکولی می‌آمدیم –نمی‌دانم عرض کردم یا خیر که آقای کشکولی می‌گوید ما چیزهای زیادی داریم که می‌توانند در داستان نویسی کمک‌مان کنند. مثلاً می‌گوید ما «شغال» داریم. ولی من می‌گویم شغال چگونه می‌تواند برود در یک قصه فارسی؟ شغال لهجه دارد. هر چه که می‌خواهد بگوید اول می‌گوید «آوو»؛ شغال فارسی نمی‌داند. یا اگر هم بداند با آن لهجه غلیظش دهن وا نکرده برای خودش دردسر می‌سازد. حال اگر شغال را بیاوریم وسط و واداریمش تا فارسی حرف بزند، تا بگوید «آوو» همه می‌گویند: «چی چی؟ این دیگر چه‌جور حرف زدن است؟!» اگر هم او را بگذاریم به حال خودش می‌خواهد همیشه سکوت کند و چیزی نگوید. پس شغال با آن همه حرف چه کند؟ کجا بودیم؟ آهان. من و بابک، از خانه آقای کشکولی می‌آمدیم و –جلو «نوشین» میان مسافرها قدم می‌زدیم و بابک راجع به چیزی که الان خاطرم نیست حرف می‌زد. شاید به یادم می‌ماند اگر ماشین‌ها بوق نزده بودند. اما ماشین‌ها شروع کردند به بوق زدن. پشت سر هم. شاید عروس می‌بردند شاید هم چند جوان مسافر همین‌طوری شیطنت می‌کردند. چند مسافر جلو نوشین، همان‌طور که بستنی‌شان را می‌لیسیدند سر برگرداندند تا ببینند بوق برای چیست. من هم سر برگرداندم. دیگر نمی‌دانم چه شد آقای بررس. دیگر صدای بابک به گوشم نمی‌رسید. پنج‌شنبه بود. به قول آن نویسنده عرب «پنجشنبه بود و تو نمی‌دانی که چگونه پنجشنبه‌ای بود!» من دیگر نفهمیدم کجا هستم. موهای تنم سیخ ایستاده بود. قلبم تالاپ تولوپ می‌زد. لب‌های بابک تکان می‌خوردند اما صدایش به گوشم نمی‌رسید. نمی‌دانستم الان توی لاهیجان هستم یا خیابانی در تهران! به نظرم آمد صد تا، هزار تا، ده هزار تا آدم در ماشین‌ها همین‌طور بوق می‌زنند و الان است که یک عده باتوم به دست از جایی بیایند و بریزند و شیشه‌های ماشین‌هاشان را بشکنند. گلویم را چیزی گرفته بود که نه پایین می‌رفت و نه بالا می‌آمد. فرض کن جایی از جان آدم زخم شود، یک زخم قدیمی، بعد یکباره در خیابان، میان آن همه مسافر بستنی به دست، وسط حرف زدن بابک، زخمش سر وا کند و دردش یادت

بیاید و خیلی چیزها یادت بیاید و زندگی برای خودش در خیابان‌های لاهیجان و میان بستنی فروش‌ها و مسافرها جریان داشته باشد و تو انگاری آویزان شده‌ای، تکان تکان می‌خوری و هی می‌خواهی چیزی بگویی اما نمی‌دانی چه و نمی‌دانی چطور. تنها این را می‌دانی که حرف داری؛ شب می‌روی خانه، توی اتاق صد بار می‌روی می‌آیی، می‌روی می‌آیی، می‌روی می‌آیی، می‌روی کنار پنجره، می‌روی به خیابان، می‌شود فردا، می‌شود پس‌فردا، همین‌طور یک‌چیزی توی گلویت گیر کرده است. اگر آقای کشکولی این‌ها را خوانده بود می‌گفت: «خرابکاری کردی ورگ! معلوم نیست این داستان است یا نامه یا خاطره. همه جا هم که جای داستان نوشته‌ای قصه!» اما مگر این چیزها دست خود آدم است؟ وقتی بستنی و بوق و مسافرها دیگر بستنی و بوق و مسافرها نیستند، در چه چیزی خرابکاری نشده که من دنباله همان را بگیرم؟ این‌جا دیگر حرف مرگ و زندگی‌ست. حالا تو به شغال بگو «عزیزم. چرا می‌گی آوو؟» انگار یک نفر خط‌کشی دراز در دست دارد و حضور و غیاب می‌کند. مسافر، حاضر! بستنی قیفی، حاضر! آن یکی مسافر (همانی که با موهای شرابی و دماغ عمل کرده و مانتوی سفید و آن بستنی لیسیدنش، آدم را مسافردوست می‌کند.)، حاضر! ماشین، حاضر! نوشین، حاضر! استخر، حاضر! ورگ، غایب! کجاست؟ رفته مستراح آقای معلم! گفت: «می‌خواهم بروم بالا بیاورم؛ حرف دارم.» بعد باز می‌خواهی حرف بزنی. زنده‌ای که حرف بزنی. که بود می‌گفت «نوشتن، بیرون جهیدن از صف مردگان است»؟ کافکا بهتر می‌داند یا ما آقای بررس؟ خجالت می‌کشم بگویم مرده هم می‌تواند حرف بزند تا کار مرغ قصه‌ام را درست کنم. قبول. من هم که ننوشتم حرف زد. تنها نوشتم که می‌خواست حرف بزند اما شما زیر قصه‌ام نوشتید «پرنده خشک شده حرف نمی‌زند.» حتی ننوشتید «پرنده خشک شده نمی‌خواهد حرف بزند.» اما من می‌گویم پس این همه سال تعلیقی که با آن خواننده را همراه خودم تا اوج قصه‌ام آوردم، چه می‌شود؟ من که نمی‌توانم در آخر به خواننده‌ام بگویم: شرمنده! این مرغ خشک شده، خشکانده شده، حرف نمی‌زند.

اصلاً خواننده من هم مثل من و شما می‌داند که مرغ خشکانده شده حرف نمی‌زند. آقای بررس، دیگر عقلم قد نمی‌دهد که چطور می‌توانم این قصه را تمام کنم تا آرزوی دل هر سه نفرمان را برآورده کند. این‌ها را هم اگر نوشتم تنها برای این بود که عرض کنم من هم می‌دانم مرغ خشکانده شده حرف نمی‌زند. خواستم بگویم آقای بررس، شما درست می‌گویید، مرغ خشکانده شده حرف نمی‌زند، اما آخر مرغ خشک نشده هم حرف نمی‌زند.

لاهیجان/ ورگ

پی‌نویس‌ها:

(۱)- «بخ‌ۆشته مؤرغ گب نزئنه»: بخ‌ۆشته: خشک شده/ مؤرغ: پرنده/ گب نزئنه: حرف نمی‌زند.

(۲)- کرک: مرغ خانگی و ماکیان باشد. (لغتنامه دهخدا)

(۳)- بخ‌ۆشۆنه: خشکانده شده.

(۴)- بخشی از منظومه «گاب»، اثر شیون فومنی.

رضا شفاعی (گیل‌آوایی)

خاب بیدم

پلاتیانه سرده پلایا ایوانه مئن حصیر سر بنا، ویریشته بوم جلاسته گره-که گمه-جه مئن ایتا پیچه اشپل اوسانم. می چوم دکفت صارا مئن.
چادرا خو کمره دور توشکه بزه، تبه-جه خودس بیگیفته صارا مئن بج تبه-جه زئن دوبو. کولوشکنو کیشکایانام اونه دور جیما بوسته کرا ایشکور اوچئن دیبید کی جه تبج فوو وستی. مورغو خوروس جه دوره شر هاچین خیاله ایتا لشکر فوتورک باوردیبی، آموندیبید جه باغ، حیاطه مئن.
نانم چوتو بوبوسته بوو.
هوو خوروس تاخت زئن دوبو جه باغ کی اونه خاطرا خیلی خاستیم. هالا می دیمپرا فله مو نزه بوو کی آ خوروسکلای بوبوسته می دساموج. تا مرا ده یی خوخوس بوو یو هاچین جوم نوخوردی. هیکسه ره اوتو نوبو کی می را بوو. اونه اویی هاچین هافتا کوچا دوارستی.
می دس هاتو گره-کا جلاسته ناهابو. می چوم دکفته بو آسه مانه جور واشه-کا کی خیاله هاسایه کیشکایانا فوتورک بزنه. پلط داره جور کشکرته لانه هاچینه بی کشکرت داره جور والای خوردان دوبو باده دس. داره ولگان رقصا دیبید داره خالانه سر.
خوروس فاره-سه بو یا نا،
واشک فوترک بزه بو یا نه، مرا هالی نوبو.
هاتو گرده گیجا دوبوم کی دپرکستم. هاچین خیاله ایتا موشورفه آب می سر فوکوده بید.
هیسته چوره. می سرا واگردانم. درجه-که جا شبه سی یا چادرا فاندرستم کی می تسکه شهره سر واشاده بوو. می چوما فوچم.
شاید دوو واره می خابه دوما بیگیرم.
می دیل واهیلا بو، بوشوبو ماری خاک!
مره مره گفتیم: کاشکی خابه جا دن پرکستی بیم!
می دیمپرا شه بزه بوو هاچین.

هان!

۱- تیر ۱۳۹۶

ترجمه فارسی: خواب دیدم

دیگِ پلوی سرد را در ایوان روی حصیر گذاشته بلند شده بودم تا "اشپل" از دیگِ گلیِ در سبدِ آویز بردارم. چشمم به حیاط خانه افتاد.
چادر دورِ کمرش گره زده، سینیِ بزرگِ چوبی گرفته در حیاط داشت برنج صاف می‌کرد. مرغ با جوجه‌ها هم دورش جمع شده دانه‌های خُردِ برنج که از سینی به زمین می‌ریخت، برمی‌چیدند. مرغ و خروس از دورها درست مانند این‌که لشکری هجوم آورده باشد از باغ به حیاط خانه می‌آمدند.
همان خروس از باغ تاخت می‌زد که خاطرش را خیلی می‌خواستم. هنوز صورتم ریش در نیاورده بود که بچه خروس دست‌آموزِ من شده بود. تا جایی که یادم هست همان خروس بود که تا مرا می‌دید خودش را طوری

که تسلیمِ من باشد، روی زمین می‌نشست و تکان نمی‌خورد. برای هیچ کس چنین نبود که با من بود. قوقولی قوقویش از هفت کوچه هم فراتر می‌رفت.

دستم به سبد آویز شده بود. چشمم افتاد به شاهین که در آسمان انگار همین الان است که به جوجه‌ها هجوم بیاورد. بالای درخت چنار لانه‌ی زاغی، بیهوده بی زاغ تاب می‌خورد در دست باد. برگ‌های درختان داشتند می‌رقصیدند بر شاخه‌های درخت.

خروس رسیده بود یا نه،

شاهین هجوم آورده بود یا نه، حالی‌ام نبود.

همینطور خیالم را می جستم که از خواب پریدم. انگار که یک تُنگِ بزرگِ آب روی سرم ریخته باشند. خیسِ خیس، سرم را برگرداندم. از پنجره به چادر سیاه شب چشم دوختم که بر شهر خاموشِ من گسترده بود.

چشمم را بستم.

شاید دوباره بخواب روم و دنباله‌ی خوابم را بگیرم.

دلم سرگشته، به خاک مادری رفته بود.

با خودم گفتم: کاش از خواب بیدار نشده بودم!

چهره‌ام عرق کرده بود.

همین.

علی رضا درویش

م.پ.جکتاجی

خودا مرا فادا

می دو هفته عید مرخصی تازه توماما بوسته بو کی واگردستم کار سر. می سیزده یانی ماشین میان بدرا کودم. ایی جور سعی بوکودم خودما فارسانم کی سینزه بدر پسی کار سر بئسم. ساعت ۸ مدرسه درا واکودم. چن دقه نوبوسته کی حسن، کلاس مبصر، تاق تاق در بزه بوگوفت: آقا ایجازه، کلاس حاضره.

بوگوفتم باشد، الان آیم، تو بوشو. ایپچه بوگذشت احساس بوکودم خو جا سر ایسا، نوشو. واورسم چیسه! کار داری؟

- نه آقای مودیر

- پس چی ره ایسایی؟ بوخاری روشنه؟ کلاس گرم دکفته؟

بیدئم کونه مونه کونه. بوگوفتم بیا بودورون بیدینم کی. ایی جور شیطانی مره خو ایتا پایا بنا بودورون خو سرا بآورده پیش. ایتا کولا شاپو خو سر بنا داشتی کی اصلن ان مره نه آمویی، نه مناسب بو! تازه ان سر ره خیلی گوشادم بو، لق زئی.

- ان چیسه تی سر بنائی.

- کولا

- دانم کولایه، کولا شاپو تی سر چی کونه؟ انا جه کوی باردی؟

- آب بارده آقا

- آب؟ چوتو؟ جه کویا؟

- جه شهر آقای مودیر

- جه شهر! آب بارده! کولا شاپو؟ تونم جه آب بیگیفتی بنائی تی سر؟ منم باور بوکودم!

می ایستکان چایی یا کی بوخوردم بوشوم کلاس. حسن بر پا برجا بدا. زاکان جه خوشان جا سر ویریشتید. ایپچه کلاسا فاندرستم. می ره ایی نظر عجیب بامو. می کلاس بو؟ نه! نوکونه عوضی باموبیم؟ نه، می کلاس بو. هو آشنا کلاس. هو می دست و زاکان دست مره تازه رنگ بزه کلاس. هو قدیمی بوخاری، هو سیاتخته، هو میز و نیمکتان.

زاکانا خب فاندرستم. همه تان می محصل بید. محمد، عومر، عمران، عایشه، رحمان ، اثمر... بیشماردم،۱۶ نفر درست بید. اشان سرودیم واوسته، شاد و خوشحال کس کس ور نیشته بید. بعضیان لب سر خانده دوبستی. کم زاکانا اتویی خوش بیده بوم! بخیالی ایی چی خائید مرا بیگید یا منتظرید ایی چی جه من بشنوید. اشان رخت لباس عوضا بوسته، تازه پاپو! همه تان رنگی، قشنگ. ایتا دو تا ره گوشاد، ایتا دو تا ره تنگ! تعجب مره اشانا عید موبارک بوگوفتم، بازون بخاستم ایی نفر بگه چه تفاقی دکفته؟

زاکان ذوق مره ایجانا باموئید گب بزنید. می پایا بوکوبستم زمین بوگوفتم یاواش! من اتو شمه را یاد بدام؟ ایی نفر، خالی ایی نفر مرا بگه ایا چی تفاقی دکفته!

زاکان شیش کلاس ایی کلاس بید. نتانستیم همه یا فارسم. کلاس چارانا بوگوفته بوم کلاس یکانا درس بدید. پنجمیان، کلاس دومی یانا. کلاس شیشان نی کلاس سه یا. بازون من چهار و پنج و شیشا درس دائیم. ایتا کوچی کلاس بو ۱۶ نفر جاغل ماغل، هر تا کلاس ره نی دو سه تا ویشتر محصل ناشتیمی. ایتا دیهات پرت و دور جه ایتا کوچی شهر، مرز را کی فقر و فلاکت اون نیشانه بویو فقارت الوغ مانستان فوخوفته بو اون رو. ویشتر گندوم کار و یونجه کاربید، چن تایم خوش نیشین با ایتا خان کی او دیهات مالک بو و هویا زندگی کودی و ایپچه اون وضع بختر جه ده آدمان بو. تنها فرقی که ده آدمان مره داشتی ان بو کی ان خانه دومرتبه بویو ایتا دست دو جیپ نی اون پا جیر نهابو.

- خاب کی خاستی مرا بگه ایا چی تفاقی دکفته؟ مبصر بگه. حسن تو بوگو.

حسن بوگوفت آقا شومان کی نئسابید. عید شب ره توند باد بدمسته، باد و بوران بامو بازون چن شبانده روز واران بوارست، آب آبی بوبوست. شهر روخان سیلاک بوکود. کوه سر سنگان گرا خوردید کس کس سر باموئید بیجیر. شهر نزدیکی کی فارسه ئید کُو بوبوئید، هر چی دوکان روبار اکش اوکش نهابو دکلانه ئید، اسباب اثاثیه هر چی بو آبادائید. همه جور دوکان، لباس فروشی، خرازی، قصابی،

بقالی... پوتو، دوشک، رخت و لباس، کفش و کولا، طاقه پارچه، سبزی، گوشت، میوه... هر چی او چن دهانه دوکان میان، روبار دو طرف نهابو، فوبوئید روبار. توند آب نی اوشانا باورد. بعضیان کی سنگین بید کول سر، سنگان رو گیر بوکودید، بعضیان کی سوبوک تر بید آب سر بمانستید را بوکودید باموئید محل. زاکان، دختر، پسر، مرد، زن، پیر، جوان فوخوس باردید روبارا، دکفتید آب میان هر چی اشان دس آموئی گیفتیدی.

- لابود اَ کولا شاپویم کی تی سر نها، تو آب جا بیگیفتی بنائی تی سر؟

زاکان همه تان خانده بشکنه ئید. حسن خو سرا تاودا بیجیر.

- خاب آق همه ان کارا بوکودید.

توندا کودم بوگوفتم: - همه غلط بوکودید. بازون رو بوکودم زاکانا بوگوفتم شومانم هر چی گیر باوردید ببردید خانه تخس بوکودید! اهه؟ اتوئی یه؟

- جور محله دیهات آدمان آقا هر چی خب بو چاپو بوکودید. اشانا ده آب بارده امی ره!

- خاب اشان همه او چن بر دوکان صاحبان شینه کی سیل اوشانا خانه خراب بوکوده. اوشان دارووندارا ببرده. شومان واسی جمعا کوده بید، شیمه پئران وابببرده بید شهر اوشانا فادابید. دانید اوشان چقد ضرر بوخوردید، اوشان زاکان الان چی حالی دارید؟

زاکانا فاندرستم می نظر آمویی ایپچه اشان حال بیگیفته بوبوسته بو؟ اشان شادی بخیالی رنگ دباخته بو. بعضیان رنگ و رو واگردست پارسال مانستن بوبو. فوچورده، زرد و کال و بپرسته، بچاسته ، بی پیرهن و مانتو یو ژاکت. سر برانده بی کولا، ا سرد کلاس میان، او سرد همیشه زمستان هوا میان.

مرا نهیب بزم، چی کودن دری! چی ره اشان خوشی مره بازی دری.

اوشان میان خالی ثریا، خان دختر کی کلاس شیش بو خو هو تمیز سابق رختا دوکوده داشتی. فقط ان سینه سر ایتا چیچیلاسی سونجاق سینه بزه نابو. گول اندام، اونی کوچی خاخور نی خو سابق رخت مره نیشته بو، خالی ایتا تل بزه بو خو مویانا. بقیه ویشترشان شال و کولایو ژاکت و کت و اوورکت و پالتو دوکوده داشتیدی تازه، کی بعضیان ره خیلی گل گوشاد بو، بعضیان ره تنگ توشکه!

جه می توندی فوروز باموم. بوگوفتم خاب باشد، هسا تفاقی ایسه کی دکفته. باشد لباسانا ناقلن شیمه میان عوض دکش بوکونید کی شیمه تن جا اندازه ببه. اون مره راحت بیبید. ا کارا کی تانید بوکونید.

ایتا نرم نازوک صدا بامو می گوش:

- آقا ایجازه انا کی من دوکوده دارم خودا مرا عیدی فادا. می مار بوگوفته انا هیچ وخت تی تن جا بیرون ناورا. می مار دوروغ نیگه آقا. انا آب نآورده، خودا خودش عیدی فادا مرا. بیدینید چوتو می تن اندازه یه!

ژیان بو کی بغض بوکوده، ونگ گولی، ایی نفس گب زئی. راست گوفتی زای. لباس اون اندازه بو. کلاس دو بو. اون پئر پا مرز سر، قاچاق سر تیر بوخورده زخمی بوبوسته بو، بازون زندان دکفته بو. زای تومام سال ایتا چلک پاره لباس مره نیمکت سر نیشتی. ان اولین بار بو کی اونا بیده بوم ایتا تازه کاپشن دوکوده داشتی، اون زیپا تا خو گولی قار جا فاکشه بو بوجور، قورص و قایم نیشته بویو نگران می چومانا فاندرستی، بخیالی ایچی بفامسته بو. شک بوکوده بو کی خایم او کاپیشانا اون جا فاگیرم.

می نظر آمویی اونی دونه چوم گوشه آرسو دکفته بو. اما نه می چومان بید کی اشک دوبوسته بو پور. خُب نیدئی. یک سال بو اشانا اتو خوش نیده بوم. اشان جان میان، ا جور تازه رخت و لباس نیده بوم، اتو راضی نیده بوم، مرا چی به قاضی! چی ره واستی اشان خوشی یا جه اشان جیگیرم.

کلاس می ره سنگینا بوسته بو. داغا کوده بوم، مرا توروش بزه بو. باموم بیرون ایتا سیگار واگیرانم، ایپچه او سرد هوا میان نفس بکشم. او همیشک خوشک سرد هوا میان.

کاک عثمانا بیدم کی ایتا دامادی براق کت دوکوده داشتی کی تا اون شکم بیجیر تر ناموئی، شلوار اما هو پارسال کوردی شلواربو. سلام بوگوفت: آقا شیمه عید موبارک ببه، نئسابید، نانید چی تفاقی دکفت ایا!

تازه باموم به گب بئسم کی کاک طاها بودوب بودوب پیش بامو عید سلام ره. اون پالتو کرا زیمینا جارو زئی، خو پا جیر گیل و چولا واروختی.

می دیل میان بوگوفتم کلاسا سامان بدام، وا ایمشب مسجد بشم مام موستا مره مذاکره.

علی رضا درویش

پرستو سام

"ول بیئته تی تی"

به گویش لاهیجانیِ زبان گیلکی

شیخ زاهد گنبد هشت ترک فیروزه‌ای، خاکستری آسمؤن ؤ بمرده افتؤ، پاییز بزه دارؤن که بیج باد سورخ ولگون-ه ف‌قده دره زمین سر، مأ وادار کؤنه ماشین‌أجی جیر بأم ؤ تنهایی قدم بزنم ؤ چند ته عکس بگیرم. ای ساعت لل پر نزئنه که م‌ق ایرأ بمأم؛ خورشید آسمؤن وسط هی شنه ابرؤن جیر هی هنه بیرون. بلند گ‌ؤنم: آه ای عشق چهره‌ی آبی‌ات پیدا نیست.

یکته زنؤنه صدا ایشتؤنم که گؤته دره: آووو چیسه تأ لاک‌ق تازه می دیل گرما شؤ ب‌ؤیا.
أنی خودش-ه کارتون سر جابجا کؤنه، خ‌ق سر-ه دق‌کؤنه مردؤنه کش‌پیرهن جیر که خودش-ه فیپیته دأشت.
گ‌ؤنه: عاشقی؟ یا گم کرده دأنی؟
می نظر هنه پ‌ؤر زمأت نیه کارتون خوابی-أ ش‌ؤرق‌ع ب‌ؤده به گمونم تینم این همرأ حرف بزنم. شنم اون نزدیکی، گ‌ؤنه: چی خأنی؟ م‌ق هیچی نفورشنم ، پاک پاکم.

وریسنه ؤ نیشینه. بیج باد کمرقیش م‌ؤرسؤن این صورت ؤ جن-ه س‌ؤرخأ گ‌ؤده ب‌ؤ. خ‌ق چرک بیته آستین همرأ خ‌ق دوماغ-ه پ‌ؤکا کؤنه، خ‌ق فک بزه م‌ق-أ خ‌ق دست همرأ انی صاف کؤنه.خ‌ؤرؤم که نیأ کؤنم ایئنم می هم سالا ماله، سی سال ویشته ندأنه. می چشمون مئن نیأ کؤنه گ‌ؤنه: پول-ه تؤدی ای کاسه مئن ب‌ؤش‌ؤ تی زیارت-ه ب‌ؤک‌ؤن، تأ گ‌ؤته درم م‌ق هیچی نفورشنم.
گ‌ؤنم: م‌ق داستان نویسم.
خنده‌أجی گ‌ؤنه: آهاااا این وأسی بمأی بنیشتی می ور؟!
می داستان أجی خ‌ؤرؤم کتاب منی در باری رفیئق؛ می داستان تکراری‌أ.
می دیل میئن گ‌ؤنم: رفیئق! م‌ق چ‌ؤطور تینم این رفیئق ببوم؟

گ‌ؤنه: تی زیندگی داستان-ه برعکسأ ک‌ؤن بنه می زندگی داستان. اما ت‌ؤ که می داستان-ه خیلی زمأته بنویشتی!
گ‌ؤنم: م‌ؤ؟ نه! م‌ق کی بنویشتم خ‌ؤدم خبر ندأنم؟
گ‌ؤنه: خؤ خبر ندأنی دئه، چون خبر ندأنی بنویشتی.
مردؤنه کش‌پیرهن-ه پوشنه.
گ‌ؤنه: می پسر شی ب‌ؤ، خ‌ؤ رگ-ه بزه.
به خیالی خوش‌ئبه گپ زئه دره.
ــ می مرد مأ مجبورأ گ‌ؤد تریاک-ه ایرأ اورأ ببرم اؤ روزم می آق‌ؤجؤن‌ئبه برده دره ب‌ؤم؛ می آق‌ؤجؤن، هم فورت هم کشی؛ هر چی مامور-ه ب‌ؤتم می زأک تازه بلوغه م‌ؤ خأ این سر جور بیئسم مأ ماهال ن‌ؤده.

یک دفأ این یاد بما م‌ؤ این ور نیشتم.
گ‌ؤنه: ایسه ویریس ب‌ؤش‌ؤ.
گ‌ؤنم: تی ایسم چیسه؟
گ‌ؤنه: تی‌تی... ایسه ب‌ؤش‌ؤ.
گ‌ؤنم: تی مرد کورأ ایسأ؟
گ‌ؤنه: تی مرد کورأ ایسأ؟
گ‌ؤنم: م‌ؤ حله عروسی ن‌ؤدم.
گ‌ؤنه: چره؟
گ‌ؤنم: می دیل‌بخواه انتخاب منئم بکنم.
تلخ خنده همرأ گونه: انتخاب چیسه؟ چ‌ؤطؤ نویسنن؟
گ‌ؤنم: سواد دأنی؟
گ‌ؤنه: نه فقط ت‌ؤ با سوادی خأنم عاشیق.
خوش-ه خمأ کؤنه خ‌ؤ شکم دیل-ه خ‌ؤ دست همرأ فشار دیئنه، به خیالی أنیئکم این جون پرکنه.
گ‌ؤنه: تأ ب‌ؤتم ب‌ؤش‌ؤ.

شیخ زاهد پله-أ نم نمی جور شؤدرم، ای می انتخابه که نم نمی ب‌ؤش‌ؤم ؤ عکاسی بکنم. اما تی‌تی انتخاب نیه کارتون سر ب‌ؤخ‌ؤسه. ه‌ؤطؤری که امی پئر مارون-ه أمه خ‌ؤدمؤن انتخاب ن‌ؤدیم یا حتی أمی اسم-ه.
فقط یکته کوشتأی تصادف تینئس أمه دوته جا-أ عوضأ ک‌ؤنه.
اگر می زیندگی داستان-ه برعکسأ ک‌ؤنم، می آق‌ؤجؤن حتمن مأ ن‌ؤگ‌ؤنه مدرسه‌أجی زود وگرد کلاس نقاشی-أ

زود برسیم. عوضش گ‌ۆنه : تی‌تی، وگرسن موقع جمشیدچکوش ورجه هم ب‌ۆش‌ۆ امانتی-أ هگیر.
مدرسه کیف می گردن درگنه هنأ، می دۆر ۆ دیمه-أ پأسه درم که می همشاگردیئن مأ نیئنن که ک‌ۆرأ شۆدرم.
جمشید چک‌ۆش گ‌ۆنه: بەبه تی‌تی خأنم، ت‌ۆ کینأ پیله ب‌ۆبوی؟ خنده کۆنه، این خنده صدا ورگ زوزه-أ مونه.
هنده گ‌ۆنه: تی خدا بیامرز مار-ه مۆنی اونم اللا تی‌تی-أ مونس.
اۆ رۆز جمشید نگاه مأ دشکسەنأ ب‌ۆ . تا بام بفمهمم انتخاب چیسه، جمشید چکوش هوس ۆ تریاک، می جون میئن شۆدره ب‌ۆ.

کاش ویشته تینسم می زأک-ه ب‌ۆگۆم چنی این-ه دوست دأنم. خوش‌ئه بکته، خوشی‌ئه ویریسأ، خوشی‌ئه پیله ب‌ۆبۆ.
فقط این دیل خ‌ۆش ب‌ۆ مار دأنه.
شیخ زاهد حیاط میئن ندۆنسه بۆ آبی تی‌تیئن-ه می پای جیر لگد کۆنم، ژگله صدا می گوش هنه؛ وگردنم، پله‌ئن-ه ت‌ۆند ت‌ۆند جیر شنم. تی‌تی یکته حلب روغن میئن آتش چأگ‌ۆده ب‌ۆ. خ‌ۆ دست آتش مئن دۆدره ۆ فریاد کشئه دره ۆ خ‌ۆ سر ۆ جون-ه زئه دره.
شنم جلۆ این دست-ه دأنم؛ آتش مئن ه‌ۆ مردۆنه کش‌پیرهن س‌ۆته دب‌ۆ. تی‌تی دست-ه ویلأ کۆنم می دست-ه دۆکۆنم آتش مئن که کش‌پیرهن-ه ویگیرم، تی تی پسرشی ب‌ۆ شایدم می پسر شی. تی تی مأ کیشأ گینه.
این جون پرکسه دره . گ‌ۆنم: چره کش‌پیرهن-ه تۆ دأی آتش میئن؟

گ‌ۆنه: مأ سرد ب‌ۆ آتش چأگ‌ۆدم گرمأ ب‌ۆم اما هنده مأ سرد ب‌ۆ. هرکاری ب‌ۆدم منیسم ای بی‌صاحاب-ه نکشم.
گ‌ۆنم: چی-
أ نکشی؟تریاک؟
گ‌ۆنه: نکشئم ب‌ۆخودا نکشئم تۆدأم آتش میئن؛ می جۆن مأ درد کۆنه، به خیالی می جون مئن ویأی دکته، مأ سوج کۆنه.
گ‌ۆنم: چره کش‌پیرهن-ه تودأی آتش مئن؟
گ‌ۆنه: خوأستم آتش-ه خام‌ۆشأ ک‌ۆنم تریاک-ه ویگیرم.
منیئم، فهمنی؟ منیئم نکشم.
تی‌تی ه‌ۆطۆ آتش-ه نیأ کادره ه‌ۆطۆ ونگ زئه دره.
گ‌ۆنه: می داستۆن-ه بد بنویشتی رفیئق خیلی بد.
می پسر کش‌پیرهن آتش مئن س‌ۆته دره، تی‌تی چرک‌بیته دست می دست مئن دره هردو آتش-ه نیأ کأدریم

"تی‌تی آتش گرفته"

گنبد هشت‌ترک فیروزه‌ای شیخ‌زاهد، آسمان خاکستری و آفتاب نیمه‌جان، درختان پاییز زده که باد سرد پاییزی برگ‌های سرخ‌شان را به روی زمین می‌ریزد، مرا وادار می‌کند از ماشین پیاده شوم، تنهایی قدم بزنم و چند عکس بگیرم. در این ساعت از روز، هیچ حشره‌ای پر نمی‌زند که من این‌جا آمده‌ام و قدم می‌زنم؛ خورشید از وسط آسمان مدام زیر ابر می‌رود و از آن بیرون می‌آید، بلند میگویم:"آه ای عشق چهره‌ی آبی‌ات پیدا نیست."

صدایی زنانه به گوشم می‌رسد که می‌گوید: چته دختر؟ تازه دلم گرم شده بود.
خودش را روی کارتون کمی جابجا می‌کند و سرش را می‌کند توی ژاکت مردانه ای که خودش را با آن پیچیده بود. می‌گوید: عاشقی یا گم کرده داری؟
به نظرم می‌آید زمان زیادی نیست که کارتون‌خوابی را شروع کرده و فکر می‌کنم که شاید بشود با او کمی حرف زد. نزدیکش می‌شوم.

می‌گوید: چی میخوای؟ من چیزی برای فروش ندارم، پاک پاکم. بلند می‌شود و می‌نشیند. باد سرد پاییزی مثل شلاقی صورت و تنش را سرخ کرده بود. با آستین چرکی‌اش دماغش را پاک می‌کند موهای شانه نکرده‌اش را با دست مرتب می‌کند. خوب که نگاه می‌کنم می‌بینم باید همسن و سال خودم باشد و بیشتر از سی سال ندارد. توی چشمهایم

نگاه می‌کند و می‌گوید: پولت رو بنداز توی کاسه و برو زیارت، بهت دارم میگم من چیزی برای فروش ندارم.
می‌گویم: من نویسنده هستم
با خنده می‌گوید: آها.... پس برای این اومدی پیشم؟ ولی از داستان من کتاب خوبی در نمیاد رفیق، داستان من تکراریه.
توی دلم می‌گویم: رفیق؟ من چطور می‌تونم با این زن رفیق باشم؟!
می‌گوید: داستان زندگی خودت رو برعکس کن میشه زندگی من.
اما.. تو که داستان زندگی منو خیلی وقته نوشتی.
می‌گویم: من؟ نه! من چه وقت نوشتم که خودم خبر ندارم!؟
می‌گوید: خب آره خبر نداری، چون خبر نداری نوشتیش.
ژاکت مردانه را می‌پوشد و می‌گوید: مال پسرم بود، رگ خودش رو زد.
انگار با خودش حرف می‌زند:
شوهرم مجبورم میکرد تریاک رو اینو و اونور ببرم اون روزم داشتم برای آقا جونم میبردم. آقا جونم، هم می‌فروخت هم می‌کشید. هرچی به مأمور گفتم پسرم تازه بالغه باید بالا سرش باشم قبول نکرد.

یکدفعه یادش آمد من کنارش نشسته‌ام.
می‌گوید: پاشو برو
می‌گویم: نامت چیه؟
می‌گوید: تی تی، حالا دیگه برو
می‌گویم: شوهرت کجاست؟
می‌گوید: شوهر تو کجاست؟
می‌گویم: من هنوز عروسی نکردم
می‌گوید: چرا؟
می‌گویم: مرد مورد دلخواهم را پیدا نکردم.
با خنده‌ی تلخی می‌گوید: انتخاب چیه؟ چطوری مینویسنش؟
می‌گویم: سواد داری؟
می‌گوید: نه فقط تو باسوادی خانم عاشق
خودش را خم می‌کند و شکم خود را فشار می‌دهد به گمانم کمی هم تنش می‌لرزد.
می‌گوید: بهت میگم برو!

پله‌های شیخزاهد را آرام‌آرام بالا می‌روم، این انتخاب من است که آرام آرام از پله‌ها بالا بروم و عکاسی کنم. اما انتخاب تی‌تی کارتون‌خوابی نیست. همانطوری که خودمان پدر و مادرمان را انتخاب نکردیم حتی نام خودمان را. فقط یک انتخاب کوچک می‌توانست جای منو تی‌تی را عوض کند.

اگر زندگی من را عوض کنم، آقاجانم حتما به من نمی‌گوید از مدرسه که تعطیل شدی زود بیا خانه که به کلاس نقاشی‌ات برسی. در عوض می‌گوید: تی‌تی موقع برگشتن از مدرسه برو پیش جمشیدچکش و اون امانتی رو بگیر و بیار. کیف مدرسه روی گردنم آویزان است دور و برم را می‌پایم تا همکلاسی‌هایم مرا نبینن که کجا می‌روم. جمشید چکش می‌گوید: به‌به تی‌تی خانم تو کی بزرگ شدی من خبر نداشتم؟ می‌خندد و صدایش مثل‌زوزه‌ی گرگ می‌پیچد، باز می‌گوید: شبیه مادر خدابیامرزت هستی اونم مثل ماه بود.
آن روز نگاه جمشید به من چسبیده بود و تا بیایم بفهمم انتخاب چیست، هوس و نگاه جمشید چکش توی تنم فرو میرفت.
کاش بیشتر به پسرم گفته بودم دوستش دارم، خودش افتاد خودش بلند شد وخودش بزرگ شد. فقط دلش خوش بود مادر دارد.

توی حیاط شیخزاهد روی چمن‌ها ندانسته چند تی‌تی آبی‌رنگ را زیر پایم لگد کردم، صدای جیغ شنیدم با عجله از پله‌ها پایین رفتم. تی‌تی توی یک حلب روغن آتش درست کرده بود. و حالا دستهایش توی آتش است و فریاد میکشد و به سر و صورتش چنگ میزند.

می‌روم جلو دستهایش را نگه می‌دارم. توی آتش همان ژاکت مردانه در حال سوختن بود. دستهای تی‌تی را ول می‌کنم و دست می‌برم درون آتش تا ژاکت را از توی آتش بردارم. مال پسر تی‌تی بود یا شاید هم مال پسر من. تی‌تی بغلم می‌کند بدنش می‌لرزد. می‌گویم: چرا ژاکت را انداختی توی آتش؟
می‌گوید: سردم بود آتش روشن کردم که گرم بشم.

اما بازم سردم بود. هر کاری کردم نتونستم این بی‌صاحاب رو نکشم.

میگویم: چی رو؟ تریاک؟

می‌گوید: نکشیدم، به خدا نکشیدم انداختمش توی آتیش. تنم درد میکنه انگار توی تنم مورچه داره راه میره تنم مورمور میشه.

با ناله می‌گویم: چرا ژاکت رو انداختی توی آتیش؟

می‌گوید: میخواستم آتیش رو خاموش کنم که تریاک رو بردارم. نمی‌تونم میفهمی؟ نمی‌تونم نکشم.

تی‌تی همانطور که به آتش نگاه می‌کند اشک می‌ریزد.

می‌گوید: داستانم رو بد نوشتی رفیق خیلی بد.

ژاکت پسرم توی آتش در حال سوختن است، دستان چرک گرفته‌ی تی‌تی در دستان من است و هر دو به آتش زل زده‌ایم.

علی رضا درویش

فرزین فخریاسری

تورشِ هالی (آلوچه ترش)

غروب بو، ماشَل‌زن (۱) خور برسانه خو خاخورزه خؤنه، بده اینِ خاخورزه دیله غم بئیته، اِیوؤنِ سر نیشته. بمأ اینِ ور، بگوت: «هأ زینب؟ ده چی بُوبه؟ نکونه تی کشتی‌ئن غرقا بون. بگو بئینم چی بُوبه؟ تی دیلِ گبؤنه همه فوکون بیرون، خوره ندار، دونیا قرض بدار، تی گبه ندار. اَهه فوکون... »

زینب خو سره جؤر بیارد. ماشل‌زن بده اینِ اَرسو (۲) هیتؤ هما دره، بگوت:

«فوکون زینب جؤن، فوکون. مو دؤنم چی بُوبه. خْب ده، پئر و مار کی پیرا بون، ایشؤنِ اجل رسه ده. یک سال آزگار بوگذشته، تی پیرهنِ سیا در بیار، خُب نیه، تو جوؤنی.»

زینب بگوت: «نه ماشل‌زن، ای حرفؤن نیه. می بختِ ره ناله کؤنم. همه می فک و فامیلؤن، می خویش و قومؤن بوشؤن خو زندگی سر، خوره خؤنه‌سؤنی(۳) دارن، ولی مو هیتو هیسأم، بی‌سرپناه.

ماشل اینِ سر داد بزا بگوت: «بی‌سرپناه؟ تو مگه خودا نداری؟ مو مگه بموردأم؟ تی خالو (۴) تی خویش و قومؤن نیسأن؟ تی مچه گازا گیر، عیبه!

بدأ امو گندمه ببینیم، مو فرده شوم (۵) حاج‌رضا پهلو، تره دعا بنویسه، خاطرجمع ببو.»

زینب بگوت: «اونه که دوته زن داره؟»

«- خُب داره. دَه‌تِه بداره، تو چی‌کار داری که او چن‌ته زن داره؟ ولی تی بخته بازا کؤنه. تره مگه چی بوبه؟ تو نجابت داری و از هر ته تی انگشتؤن جی یه‌ته هونر کَله (۶)، بدأ فرده ببون! شوم اینِ ور... اینه تره بگوم، تورشِ هالی دارِ سر نمؤنه.

فرده ببو. ای فرده، یه بُرج (۷) طول بکشه... تا یه روز ماشل‌زن هنده خوره برسانه زینبِ ور، بیده خاخورزه خؤنه، آدم شؤن‌همأن کؤنن و زینب رنگِ رو هم بازا به و هیتو کرکر زَنه (۸)! تعجب بگود و بگوت: «ده چی ببو تی ساکه واوؤدی؟ (۹) زینب تام بزا از خجالت. هیچ‌چی نگوت. اینِ خاخور بگوت:

«زینب، حاج‌رضا دوعانویسِ دوته زنِ اُؤسی(۱۰) بوبه... »

ماشل‌زن بگوت:

«خُب اینِ قسمت هم اینه ده. خودا خوره دؤنه چی‌کار بکونه... بدِیْ زینب، بدی تره نؤتم تورشِ هالی دارِ سر نمؤنه... »

توضیح واژه:

۱- خاله
۲- اشک
۳- خانه و زندگی
٤- دایی
٥- می‌روم
٦- می‌ریزد
۷- ماه
۸- می‌خندد
۹- دهانت را باز کردی
۱۰- هوو

علی رضا درویش

مسعود پورهادی

شریر ما جیجاکه ورزان

ماشین مرا راسر پییادا گود.

هوا هله باقایده روشنا نوبُسته بو ویریشتم، تا ایتا چیی بخورم کفش و کولا بوکونم، روشنا بوُ. گاراژأ کی فارسم، هله اولی تا ماشین را دنکفته بو، سوارا بُم، ده باقایده آفتاب فتابسته بو همه جایا.

را سنگ لاخ بو. ایتا اسب عراده شوُئن هنگدر پانا داشتی. اَ طرف او طرف روخان چکه بو.

ماقول زمات با روخان چکه کنارانا شوُئن تا بلتا فارسئن. را دوبُ مرا یاد باموُ اویوار هه دُر شر ایجا رایا وِوین بزه بیم، اویا کی روخان چکا ایتا ای پایی پورد نها بو. پورد هویا نها. بازم اوی دفا مانستان نیارم پوردا دوارم. جه أ کُل تا او کُل، ایتا وازه هنگدره، ترسانا واز کونم، بجار کله لب چک بیجر آیم. نزدیک بو کونا جُرابم، مرا دارم.

بجار مرز هو مرزه کی اویوارم بو، ای سوار تازه بتاشته بو، پاماله ام دوبو. تا چوم کار کودی تا داره کلان کُل کوف کُله زئیی سبز توم، کله به کله مرزا گوده بو بجار، اشانی لا، لاجو. بجار اوی سوار ونشاسته نوبو، اشکل دوبو تا هبه سر. لاجوُ کاس آب دوبو چش بزه، گُزگالیک دَوَسته، نه اتو ورجینا بوکوده تول آب بودُوسته، مرزان دیمه کنارانم سگ واش و ممنگ روبردان دوبود. اتو الان مانستان چوچاران جوخوس بازی سیمبر نوبو.

گوزگاکان «ای آرد او آرد» کودیدی، ایتا لئشه مله یم اموُیی. جه هیا، هه روخان چکه کول جا، شا خانه فاکون پوشت و رمش و دس باغ و محوطه دارِ خالا دئن.

کراچئن دوبارده کوداندیبید، راجا کی اموُن دوبوم، ایتا کرا خاندی:

بجارا واش بزه، من تورا بوم، تور
لُقمه ی نامناسب، مایی یه شور
عزیز الله فادن می بازویا زور
بجار آبادا به، دوشمند ببه کور

واستی مرا بیده بید، کی خاندن جا دس بکشه دی. جه دور بیده بوم ایتا خو کمرا راستا کوده، بعد کی بیجیر باموُ، ده خاندن صدا ناموُ، الان ایجانایی راستا بوُییدی مرا فندریدی.

قایم گم:

- خودا قوت.

ایتا دس تکان دیهه گه: «رامته لیسکه. بپا بجاره روت مئن دنکفی» مرا پاستیم.

هله خانه پوشتا فانرسه سگ لوب کوُگایا بنا خو سر، قایم دوخادم:

- صابخانه تی سگا دِوَد، شناسم.

ایپچه نوبُ ایتا کوچی ری، فاکون پوشت، رمش پایه ور اشکارآ بو، زهار بزه:

- نترس بییا، سگ دِوِسته یه.

ری هونییه کی اوی سوار خاستی مرا یاد بده چوتو ای پایی پوردا دوارم. اجار دِوِدا دِوارستم، ری سلام بگُفت، علیکا گیفتم، واورسم:

- تی پئر شان نئیسایییدی؟

بوگُفت: «همه تان بجارسر دریدی، خانه هیکی نئسا، جوز من، خانه بپایم، می برارم را سر بلتأ چاکوداندره کی مالان دنکفید بجار کلا بچرید. اگر راجا باموُ بی اونا دئی. تو بیا بوجُر، الان دوخانم بایه.»

بوگُفتم: «نه دونخان، من شم هویا.»

سگ لافند داره کونا دِوِسته بو، بیلاوارث سگ نوبو، کل خوک بو، خو لافند فارس فرنه کشئیی اموُیی جلوب، لاب خاستی مرا واچره، می پوشت تانا شه بزه بو، می جان مو به پا ایسابو، رئک می ترسا بیده رو دوکود سگأ بوگُفت: «خفا بو ملعون، خفا»

سگ، لاب کودن جا دکفت بئسا مرا فندرستن و خو دوما پرکانئن. بیخئره کبچ و کیتل جا لابیل فووستی زیبیل زیبیل، ترسانا فاکونا وئر بزئم، چاچک ور بئسام ویدیرا کردخاله دگادم. رئک بگوفت:

«آب خاییدی، فادید شمه ره واغوزم. بوگُفتم: «نا، خایم بیدینم تانم، یا کی اویواره مانستان ویدیرا چا دگانم.

ویدیره کرده خاله چکه جا جیویشته بو، تا بایم اونا دوبارده بیگیرم آب دوبو تا هبه سر، بازون غولطه بوخورد بوشو چا جولفانی. کردخاله فانرسه ئی، بازون هه رئک چنگکا اوساد چا میان دگاد، ایبچه وامخت، ویدیرا بیرون بآرد. مرا پاستیم کی ده ایدفا کردخاله جا جینویزه. نیصفه واغوشتم، چاچک

سر ای پئم آبا دپاچئم می دیم تفا، بازون را دکفتم خانه سر سامان رامتا پیشا شوُئن. رئک بئسا کیشکا زاکاناً جا-جا کودن. رئک برار می رفاق، او دوردوران فچم ویریزکوداندوبو، خو سرم ایتاً حصیری کولا بنا بو، ان کولا لبه قوران خانئک بال مانسان واز و دِوِستا بُستی.

تامازه را دکفتم، خاستیم انا ناغافل دگانم جه پوشت کشا زنم.

پور ده باخی نوبو فارسم کی ایوارکی خو کمرا راستا کونه واگرده، بلگی خاستی خو برار گردستنا صارا میبانی فندیره، یا کی می ناشناس بو انا بوخورده بو، هر چی بو باعث بوبُ چوم به چوما شیم. ای جوفت کاس چوم، کولا بره جیر، بوره میجه لابه لا قاقا بُ مرا فندیرستی.

چن تا گرده بینه توک تیجاً بُ، رمشا دخشارده نهابو، ای دسته ویریس گیل سر فجه بو، بلته او دس ایتا اسب پورد، افتاب جیری ابدو کشه یی.

- «بسمی‌اله، تو کُیه جا باموُیی؟»

- «هجی مجی بوکودم تی ویرجا ظاهرا بُم.»

دازا اگانه آیه کس کسا کشا زنیم، ان گردن لؤ خوشا دم، گم: «تکاتکا رایا وئر بزئم، بجارسران جا کی اویدفا باموبیم، جه او را باموم.»

- ترا هنده یاد بو.

- دانی کی جخترا دنی کس نییم!

- سگ ترا نیگیفت؟!

- دوسته بو.

- فکر نوکودیم ارا ده... خو حرفاً بخورد، بوگُفت:

- وابدن. بیا بینیشین بیدینم چی خبره.

بنیشتم، بینشت. هوتو، هو وقتان مانسان کی دانشگاه سبزه ان سر نیشتی، دونه زانوُ کشا زه، چانا دسان و زانو سر دخشارده، پیچا چومانا کاسا گوده، زالش بارده. واورسه ایتا ایتا، بوگفتم، هنده، باز، دوبارده، تا کی فارسم ایا کی بوگفتم: خیلی یان اِباوئر بزییدی.

بوگُفت: پس تو چی رافا ایسایی؟

بوگُفتم: تی رافا.

بوگُفت: می آب هیا فوخوره.

بوگُفتم: مگر نیشتاوی ورجینا صدایا؟

بوگُفت: چره. کوُگایا روبردان دره.

بوگُفتم: خاب پس چی گی؟!

- ترسم، ترسم دورا بم، توقایی مرا جخترا شه، یاکی دئرا به ده دس فانرسا به. تازه اگه هه بئن تورا نبم به کو و کند نزنم، کلاچ می سر قوپه ننه.

- یانی هر کی شه، اتو به؟

- هر کی یا... نانم، من مرا گم. من ایتا نتانم دور آتش ول جا می دسا گرم دگانم، یا کی سورخ الوچه داران تی تی واسی، هف کو هف دریا او طرف بینیشینم گاره سری بخانم.

- ایسان ایرزه؟

- مگر هیزار دفاً امی موشتا راستا نوکودیم تاب ندادیم هوا میان نخاندیم:

«گر مرد رهی میان خون باید رفت

از پای فتاده سرنگون باید رفت.»

بوگُفتم: خون کی خُبه، تا فوکونید خیلی چیزان دیگرم هون امرا فوکونیدی، کورم کلاچم کرا فپختان دریدی، هه توتترَج ایگادان دریدی، روستوما پاختا کودیدی، بازون بئساییدی اون سینه خاله سر عسک یادگاری بیگیفتدی.

بوگُفت: «مرأ سیاوش نقل ویشتر خوش ایه.» ویریشته، دازا اوساد، ایتا پایه کونا بنا بوکود تیجاً کودن.

سیاوش نقاشی یاد دکفتم کی چن تا قولدور ایتا کله ورزایا فاکشئن دیبید، ولی نتانستیدی اونا جه جا بکانید. همیشک هه تو بو. کل ورزان کله قوچی یا داشتی. اما ای دفا معلوم بو جیجایه، خو جیجا کی یا، تام تومی لا واپوشانه یی.

بوگُفتم: خُب سیاوش. مگه اون نوشوُ آتش ول جا دنوارست، آخر سری یم خو خونا دنپاشانه چایان تونورا؟

بوگُفت: چره بوشوُ، دانم، ولی من نانم کو گارا با باشنم؟ می درد انه کی ایتا شک دره می جان، اج برنوُخا مانه. اوَل با اون طما بیگانم، بازون با بنیشینم شاهناما از سر نو بخانم، ولی ای سوار نه روستم نیگا جا، بلگی اوشانی نیگا جا کی روستم و اسفندیار و کیکاووس و خیلی ده جه اَ پیله پیله کسان دس و پا جیری دمخته به بوییدی وُ اَشان نقل بینیویشته نوبُ، تا اشاناً نیاجم، ایا جا جونبور بوخورنییم. اسا هر چی خایه ببه بئس ببه، تی سر فیدا. هنده بنا گوده پایانا تاشتن. کراچی دوبارده کرا خاندی:

«غریبی سخت مرا دلگیر دارد

فلک در گردنم زنجیر دارد

فلک از گردنم زنجیر بردار
غریبی خاک دامن گیر دارد.»
رشت. ایته جه ا سالان

علی رضا درویش

عباس گلستانی

نگاهی به مجموعه داستان گیلکی

«شریرما جیجاکه ورزان »

(ورزاهای زخمی ماه شهریور)

«ترسم، ترسم دورابم، توقایی مراجختراشه»
(می‌ترسم، می‌ترسم دور شوم، عشق از یادم برود)
از: مسعود پورهادی

توضیح: این متن ویرایشی جدید از نگاه دوباره‌ی من به متن نقد پیشین من بر کتاب است که حذف و یا اصلاح بخش‌های مهمی از آن را دربر گرفته است.

مجموعه داستان «شریرما جیجاکه ورزان» از پانزده داستان کوتاه و نمایشنامه‌ی تک پرده ساماندهی شده است، حضور چند داستان مدرن در همین مجموعه، گویای گوشه‌ای از توانایی‌های مسعود پورهادی است.

مسعود پورهادی، در نوشته‌های خود انرژی گذاشته است، انرژی‌یی که در پشت آن کولبار تجاربی از زندگی در روستا، شهر و دوراز وطن قرار دارد و سعی می‌کند که با تمام تلاش خود خواننده را با تکنیک هنری‌اش به منظور خود برساند و این تلاش اما، گاهی موفق است و گاهی تلاش برای رسیدن به داستان موفق. انتخاب واژگان آرکائیک و متروک نظیر« واغوزم » (کشیدن - از چاه آب می‌کشم) «فوخوره» ، «جونبور» (تکان)، «مقر» (غروب)، «عوصمواضا» (عضو و اعضا)، «لونتوس» (لغز) «زنجیر پایه» (رگبار) شاید یکی از پایه‌های نسبی موفق بودن آن نوشته‌ها باشد که تلاش به زنده کردن آن‌ها دارد. اما اگر بخواهیم بر اساس گفته‌ی «رولان بارت» به ارزیابی نویسنده‌ی این مجموعه بپردازیم که او آیا درگروه نویسنده قرار می‌گیرد یا نویسا، به طور حتم مسعود پورهادی در گروه تلاشگران نویسا قرار خواهد گرفت، چرا که در پایان خوانش هر داستان، نویسنده خواننده‌اش را به کنش وا می‌دارد و نمی‌گذارد منفعل از نوشته‌اش بگذرد.

در این مجموعه داستان، داستان"شریرما جیجاکه ورزان" یکی از داستان‌های موفق این کتاب است که به نقد آن می‌نشینیم.

داستان، داستان شکست خوردگانی است که آرمان گرایی، آنان را به قله‌ی پیروزی که هیچ، به دامنه هم نرسانده است، آرمان گرایانی که به عشق وطن، از وطن می‌گریزند و آنان که می‌مانند، جان در خاک وطن‌شان می‌کنند. داستان، داستان تقابل بین ماندن و رفتن است. بمانند، داستان سیاوش تکرار می‌شود، بروند، در آینده‌ای نامعلوم گرفتار: «ترسم، ترسم دورا بم، توقایی مرا جخترا شه... » و به قول بزرگی، یک مهاجر، همه چیزش را از دست می‌دهد، جز لهجه‌اش را.

مسعود پورهادی، موضوع را از نگاه جامعه گرایانه انتخاب می‌کند و جامعه شناسانه به پیش می‌برد. وجود عناصر پیش مدرن نظیر«اسب عراده، بلتا، ای پایی پورد، کرده خاله ، ویدیرا» در کنار عناصر مدرن مثل ماشین، دانشگاه و... موتور داستان را به تحرک واداشته است. راوی که خود یک پای ماجرا است، با این که اصرار در خروج به همراه رفیقش را دارد، اما داستان را طوری چیدمان می‌کند که دخالت راوی درحد همان اصرار باقی بماند. زیرا هیچ چیز از مقصد نمی‌گوید و به عمد نمی‌گوید، اما تا بخواهید از روستا می‌گوید که دوستش در آن زندگی می‌کند، همان جایی که ای پایی پورد دارد، چند تا «گردبینه نوک تیج»، «ویریس» دارد و طوری از آن‌ها می‌گوید که انگار عاشق آن‌هاست و تاب دل کندن از آن‌ها را ندارد، اما چه کند، هم، وطنش را دوست دارد، هم، رفیقش را و هم خودش را. ولی در زمان‌هایی، وقتی که به دوستش می‌گوید: «مگر نیشتاوی ورجینا صدایا ؟» (مگر صدای شکستن نهال‌های جوان و شاخ و برگ درختان را نمی‌شنوی؟) و دوستش می‌گوید: «چره، کوگایا بردان دره» (چرا، تمام اطراف را گرفته)، چه باید بکند. این تقابل در رفتن و ماندن تا به آخر داستان ادامه دارد و تاویل گرا به پایان می‌رسد. داستانی که موول می‌تواند دخالت کند و خواننده بعد از پایان خوانش، بیهوده داستان را به حال خود نگذارد. «شریر ما جیجاکه ورزان»، داستان ویژه‌ی اول شخص راوی نیست، داستان جمعی‌ست که در همین خاک و خارج از این خاک هنوز در تقابل بین بودن و نبودن‌اند، داستانی که هنوز صدای «ویرجینا صدایا» به گوش می‌رساند.

خواندن داستان کوتاه، بدون این که اجباری در کار باشد، گاهی نویسنده و خواننده را به سمت مینی‌مالیسم سوق می‌دهد، به دو دلیل، اول این که هر دو، چه داستان مینی‌مالیستی و چه داستان کوتاه، از حجم کم در حد یک تا چند صفحه را شامل می‌شود و دوم این که، این حجم از داستان مرز دقیقی بین داستان کوتاه و داستان مینی‌مال را مشخص نمی‌کند، چرا که تا هنوز برای خود داستان کوتاه هم حد مشخصی تعیین نکرده‌اند، اما، مینی‌مالیسم از اصولی پیروی می‌کند که می‌توان هر داستان کوتاهی را با آن مورد نقد و ارزیابی قرار داد.

داستان «شریرما جیجاکه ورزان»، نشان می‌دهد که نویسنده‌ی آن با مینی‌مالیسم آشناست و او از این آشنایی به نحو قابل قبولی در نوشته‌ی خود بهره برده است. زیرا همان‌طور که گفته شد یک داستان مینی‌مال از اصولی پیروی می‌کند که در زیر به آن اشاره کرده و با یک نگاه تطبیقی به آن، نقد را به پیش می‌بریم:

۱- در یک داستان مینی‌مالیستی، زمان و مکان مشخص است و آن اتفاق داستانی در همان فضای محدود و مشخص روی می‌دهد. در داستان شریرما جیجاکه ورزان، مکان داستان، روستا است و از همان جایی شروع می‌شود که راوی از ماشین پیاده شده تا در مزرعه، رفیق‌اش را پیدا کند و زمان هم در همان فاصله محدود شده است.

۲- عنصر دیگر داستان مینی‌مالیسی، زاویه‌ی دید و راوی داستان می‌باشد که در بیان روایت مهم تلقی شده است و از میان چند زاویه‌ی دید، خلاقیت نویسنده در انتخاب راوی نقش تعیین کننده دارد و به همین دلیل در داستان کوتاه، زاویه‌ی دید را به دو گروه راوی «درون رویداد» و راوی «برون رویداد» تقسیم می‌کنند. پورهادی با توجه به آشنایی خود با داستان‌های کوتاه، از توان هنری‌اش بهره برده و دست به انتخاب راوی از نوع «اول شخص شرکت کننده »می‌زند و نه اول شخص ناظر، که دور از متن ماجرا باشد تا مثل دوربین فقط ثبت کننده بماند. او دست به این انتخاب می‌زند تا زاویه دیدی از نوع «درون رویداد» را با کشمکش داستان برای خواننده قابل قبول بداند.

۳- شاخص دیگر یک داستان مینی‌مالیستی، شخصیت داستان در متن حادثه است که بررسی سیر تحول او منظور نیست، بلکه آغاز تحول و استحاله‌ی اوست که با آن اتفاق داستانی شروع می‌شود و داستان کوتاه مینی‌مالیستی فقط آن را نشان می‌دهد بدون این‌که راوی به معرفی شخصیت بپردازد و یا در سرنوشت او دخالت کند، اما شناخت شخصیت به گونه‌ای دیگر مثلا در خلال گفتگو و دیالوگ حاصل می‌شود. در داستان «شریرما جیجاکه ورزان»، اشخاص داستان در ابتدا برای خواننده فاقد هویت‌اند ولی هر چقدر جلوتر که می‌رویم با روشنایی‌های بیشتری روبرو می‌شویم و از بحث و گفتگوی آن‌ها پی می‌بریم که هر دوی آن‌ها فعال اجتماعی بودند و در معرض تهدید، حیات‌شان در قید رفتن و ماندن گره خورده است و همین اتفاق داستانی ست که می‌تواند آغاز تحول برای هر یک از اشخاص داستان تلقی شود.

۴- داستان فاقد پیچیدگی و دشوار نویسی است که از ویژگی داستان مینی‌مالیستی است و این نیز در شروع جنبش مینی‌مالیسم در دهه‌ی ۸۰ میلادی، تحت شرایط آن روز جامعه آمریکا مثل شرایط ملی پس از جنگ ویتنام، بحران انرژی در ۷۶-۱۹۷۳، بی حوصلگی و عدم تمرکز حواس آدمیان، واکنش در برابر روشنفکرمآبی و انبوه نویسی در کنار جنبش‌هایی نظیر کانسپچوآلیسم (هنر مفهومی) و پاپ آرت شکل گرفت و شدیدا هم طرفدار مدرنیسم بودند و تلاش در رعایت اصل سادگی را داشتند. اما مسعود پورهادی، زبان داستانیِ این داستان را بیش از حد ساده گرفته است، زیرا هیچ فعال سیاسی و اجتماعی حتی در روستا از عسک به جای واژه عکس استفاده نمی‌کند. زبان، حداقل در بعضی از دیالوگ‌ها، زبان افراد تحصیل کرده نیست، خصوصا این‌که، شاهنامه خوان هم باشند.
۵- در داستان کوتاه مینی‌مالیستی، سه عنصر گفتگو، روایت و تلخیص از عناصر تعیین کننده‌ی متن محسوب می‌شوند و مسعود در رعایت تلخیص دقت کافی به خرج نداده است

و کاش می‌توانست بخش‌هایی از داستان را که هنوز به رفیقش نرسیده بود حذف می‌کرد. چون داستان کوتاه، فرصت توصیف اضافه و نمایش افکار سیاسی و مثلا فلسفی را از نویسنده می‌گیرد.

۶- تاریخ و داستان، هر دو روایت‌اند، اولی بر پایه‌ی آن‌چه که در گذشته روی داده است نوشته می‌شود و دومی بر اساس تخیل دیوار خود را با تاریخ رسم می‌کند. اما داستان مینی‌مال از یک جهت شبیه به تاریخ نیز هست و آن، عدم دخالت راوی در حوزه‌ی اتفاق است و به همین دلیل مسعود در داستان «شریرما جیجاکه ورزان»، زاویه دیدی را انتخاب می‌کند که راوی «اول شخص شرکت کننده» در داستان باشد نه «اول شخص ناظر » که مداخله‌اش داستان را به ویرانی بکشد.

در پایان به ارزش دیگری از این مجموعه اشاره می‌کنم. «شریرما جیجاکه ورزان» جزء چهار مجموعه اول از مجموعه داستان کوتاه به زبان گیلکی است که نام مسعود پورهادی را در کنار اسم‌های کسانی چون جهری، محمود طیاری، غلام دوست قرار می‌دهد. مجموعه‌ای که در حد ظرفیت و توان خود به معرفی ادبی و هنری ادبیات زبان گیلکی می‌پردازد، خصوصا این‌که، مسعود پورهادی علاوه بر ذوق هنری در حوزه‌ی شعر وداستان، زبان دان برجسته‌ی زبان گیلکی نیز می‌باشد.

علی رضا درویش

فاطمه رهبر

سئبِ باغ

کِرَه کتاب داستان خوانم. مامان ایته عالمه سبزی میان نیشته کَرَه غرغر کونه، اصغرِ سرکی از زواله مِشق نیویشتنه سِرگیفته و تمامِ نکود... کوجدانه اتاقه رِکی هرجایِ فاندِرِه اصغرِدفتر کیتاب فوجه.

سارا خو پِرامره بوشودَره سیب باغ. انه پِر کَرِه کِرمِ میوه جه انه گویه. سارا پِر دوتا دست دَرِ. سارا گوده می پِر مهربانه، خنده مَرَه گپ زَنه. سارا روسری درختِ سیبانِ مَنه، سرخِ سرخ.

می مارِ جه وابرسِم: اَمَن سیب باغ نَریم؟

جیرِچومی مره فاندِرِه، ایته موشته شوید خودست گیره

-اَمَن گور نَریم تا کِفِن بِدَریم.

غیضه امرِه شویدانِ سَروَجینه، پَرتَ کونه آبکِشَ می یان.

اصغر مدادِ بَنَدَرِه خو پا انگوشتانِ می یان. چومه اِشارِه امرِه مارجانه انه نشان دَهَم، خنده مَرَه خو دوشانه تاوِده بوجور.

مِداد تندتِر انه انگوشتِ میان رِقصِ گیره.

سارا مار کِرِه خنده امرَه دِرختِ جیر سیبانه جعبه دُرون دیچینه.

می دیل خایه سیب باغ بداشتیم، حالا گیریم سیب باغ بداشتبیم و ایته تعطیلِ روز سارا مَنَتَن شُویم اویه، آقا جان کی نِتَنه ایته دستِ امرِه مَرِه سیب بیچینه.

باسی سارا پِرِ مَنَتتن آن عَکسِ می یاَن، دوته دست بِدَرِه، تا ایته امرِه شاخه فاکِشه بجیر واوتِه دَست امره ،مَرِه ایته پیلدانه سیب بیچیینه.

اَگه سیب باغ بِداشتبیم، حتما اصغر شویه دارِجور،خو دوته دستانه امره کی سال دوازده ماه کِثیفه، سیب کَندِه هی پرتهِ کودِه بیجیر.

می مارِم غرغر زِیه: خانه کار، ایه کار، اَن خاک برسری شانسی کی مَن دَرِم لابُد هون دنیا هم کار... ذلیل بمانست اَقد توند توند سیب تانود، فِرفِره نیم کی!!!

اَیه سارا نیشتِه درختِ جیر کِرِه خو بِرارِ امرِه سیب خوره.

انه پِر شلنگِ بیگیفتِه درختانِه جیر. کِرِه سارایه گویه میوه دارِ خوب اب دَهَن، انه طعم و مره رِ یلی خوبِه.

لابد سارا پِر جبعه نُشو کی هَقد خوش اخلاق و حوصله دَرِه.

حتما اسیرِ نبوستِه، عراقیان کابل مَرِه انه نِزدَرِد، خو رفیقانِ جان دَهَنِ ندیدَره، بمب صدا انه کله درون دینَه.

سارا ایته ساقِ پِر دَرِه خوش به حالش!

آقاجان ایه اتاق می یاَن. انه اون استین کی دِست نَرِه همیشه زودتر دورون اَیه.

مارجان گویه: روغن فَگیفتی؟

آقاجان حوله میخِ جه گیره، فوسینه خو سفید وسیاه ریشانِ سر، چوم و ابرو مَرِه گویه : اها.

سلام گویم، خوسرِچرخانه اتاقِ دور. بخاری پَلی نیشتَم.

مَرِه کی فاندَرِه انه لبان تاب اوسَنِه، اَنِه مَنِه کی کَرِه مَرِه خنده کونه.

یواشِه گویه: تی دست بخاریِ نچسبِ می کوجی کور.

پا فوسین پا فوسین شِه اصغر پَلی کی پنجره جیر نیشتِه.

هربار کی خو شِلِه پای وَسَنِه من می دیلِ می یاَن ایشمارِم.

۱.۲.۳.۴. پِنجُمی سَر فارِسه اصغرِ سَرجور.

انه گویه: تی درس و مشق تمام نوسته مِردای؟

اصغر خو مشقِ دفترِجه ایته برگه بِکَندِه، از هر پَلی کَرِه اونِه تا کونه.

آقاجان پنجرِه طاقچه جه خوجا نمازِ ویگیره، ایچه می مارِ اوشترِ نیشینیه، هتو می روبه رو.

می پِرِ سر زود درد گیره، هَنِه خاسین زیاد گِو نِزِنه. هتو چند ساعت یتِه جایِ فاندِرِه، ایجی دینه کی امِن نیدینیم.

بعد خو پیشانی هی ماله، لب جیر خوره گِو زِنه، انگار اینِه فِر انه مرثیه خانه کی ایدِفایی خورِه وُروش مارُش کونه.

اجور زمانان می مار گویه: اکبر تی قُرصانِ بُخوردی؟ اکبر بازفکرِ شویی؟ اکبر بیشیم صحرا می یاَن هوا کی مغزِ فارِسه؟

مارجانِ هوش وحواس همش می پِرمَرِه نَهَه و هرصد دِقه گویه: من سه تِه زای دَرِم، سه تِه!!

اصغر موشک چاکودِه، چرخانه خو سر جور: فاندِرید چِقِد قِشنگه!

خو دو تِه انگوشته دهن دوکونه، هیستِ کی به، فوسینِه موشکِ توکِ سِر تا اونِ تیجه کونه.

مارجان آبکشِ اوسَنه... غرغرکُنان اتاقِ جه بیرون شه. کرَه اصغرِ نفرین کونه کی شیطانه زاکه...کی آخرِش هیچی نبه با بوشه حمالی.

بابا دوم رکعتِ سر گیفته. والظالین همیشه انه بیشکفته گاز میان گیر کونه، سختی مَره آیه بیرون.

می پر گویه: اون عراقی مُشتِ سنگینی، می بیشکفته گازِ رو هَنی نَهَه.

اصغر اتاقه دور چرخه. خو دفتر کتابِ پا زِنه و طیاره صدایه در آورِه. وووووووووهوهوهوهوهووووووووووم

- خلبان اصغر موشک بارانه رِ آماده ایسی؟

وووووووووووم هههههههووووووم

-بله قوربان مورِد شناسایی بووُست...

آقاجان خوایته بداشته دست امرِه، قنوت خواندن درِه.

اما اَنِ چوم موشکِ درِه. انه کله ان پَلی، اون پَلی شه. والاخرته سر اَنِ صدا قوتِ گیره. اَنه چوم هنو اصغر سر تکان تکان خوره.

اصغر خو سرعتِ بوجور بُبوردِه. هتو آقاجانِ دور و وِر پیچه خوره و صدا در اوِرِه.

می پِرخالی آستین تابِ گیفته، انگار کی اَنه استین ترسه جه کِرِه نفس نفس زِنه.اصغر آقاجانِ نزدیک تِر به.

-آماده؟شلیییییییییییییییک... بووووم. دووووم. بووووووم

آقاجان هوار کِشه درازِ به زمینی سِر فریاد کونه

-زاکان حمله بوکودِد... بشید سنگِرمی یان... یا حسین، یا حسین

مِرِه ترسه گیفتیه، می پا کِفِ فوسینم قالی بِمِرده گولانِ جه. می دیل خایه اتاقه جه بیشم بیرون اما باز همیشه مَنَشَن می پِر کی اتوبه، می پاهان لامِ بِدِه.

سارا قرمز روسری می مُشتِ میان چروکِ به. می چومِ اشک سرِ دِه.

من اجور پِر دوست نَرِم، همیشه احوال نداره... ایته دستم کی نَرِه. نَتانه مَره سیب بیچینه... میوه دارانِ افته جه مَره گوِ بِزنه... صدا دارِ خنده بوکونه.

آقاجانِ پرکناش بیگیفته، هتو کِره داد زِنه خو رفیقانِ دِخانه. اصغر موشکِ مُشته کوته دُوه پنجره جه اونِ تاودِه بیرون. بعد می مارِ دِخانه

-مارجان بیا... بیا آقاجانِ حال بد بوِسته... انه دهن هنی کف بکودِه.

اصغر خوره دفراشته دیوارِ، دستِ پُشتِ امرِه خو دماغه وُگوشه بوجور.

مارجان تُندِپا ایه. خو سرِ فُکویه، انه روسری کِفه انه کوجی دوشه سر

-یا خدا تِرِه چی بُسته اکبر؟ هِسه خوب بویی کی؟

ایته دستِ امرِه آقاجانِ سرِ راسته گیره قرصِ نِهِه انه زبان سر، قورت قورت آب دوکونه انه خشکِ دهن می یان.

انگار می پِرِ قرصان ایته لیوانِ امره همیشه می مارِاستینِ دُرون قایم بوسته.

بابا هنی لرزستن دِرِه

- حسن می چومِ پیش تکه تکه بوسته، خودم انه جوانِ جانِ جمع کودِم. هن دست امره... اوته دست کی قطع کودِد.

می مار آقا جان سر و مچه دست فوسینه، انه پیشانی عرقِ خُشکِ کونه و یواشی انه گِو زنه.

نیشتاوِم چی گویه، ولی انه خاشِ جان ارام ارام تکان خوره. انه روسری هنوز انه دوشِ رو آویزانه.

آقاجان ایپجه ارامِ گیفته. سارا روسری می هیستِ مُشتی میان پاره بوستِ. کتابخانه مسولِ چی با بگویم؟

اصغر خو مشقِ دفترِ رو خم بوسته، صدا مره خو دماغِ فوکوشه بوجور. مارجان ویریزِ لیوانِ آبِ اوسَنه هتو کِره نفرین کونه... صدامِ... موشک و خمپاره بیرون بَوردِیه... اصغرِ کی هنو خو مشقِ تمامِ نُکوده.

می پِرِ فاندرم، هنو کِرِه خو دوستانِ اسمِ گویه... توکِ زانو مره انه طرف شوم. انه پَلی درازِ بِم.

انه پیشانی عرقِ جه برق زِنه، انه ایته چوم هی پله پله زِنه. خو اون استینه کی دست دینی بیگیفته خو مُشتِ می یان فشار دِه.

دست فوسینم انه پیشانی یه، مِرِه فاندرِه. انه چومان سرخِ بوسته؛ سارا براق روسری مَنَشَن، سارا پِرِ باغ سیبانِ مَنَشَن.

می لب ارام نِهِم انه سفید و سیاه ریشِ سر، سیبِ بو دِه. سیبی که هیچ افت نَرِه... ساق و سالمِ سیبِ عطرِ دِه... انه سخت ماچی دِهم... انگار می آقاجان ایته پیله سیبِ باغ خو دیل می یان دَرِه!

حسین طوّافی (ح ط لاهیجی)

فلش فیکشن

گیلکی لاجؤنی

خلاور' بمرده ارجینابو، جیجاکی دمرده تنه کیی گلاگودن اینه گیونکه واخور جیگا بنان. پیچه وا دارونه دپیچسته بو و شوو تا اوره کیی کس نتونس بِینه یا بِشتؤه. ستاره مج بوته: پیله سرد سالون در پیشه. شمی شؤلانه قایم بدارین. همه چی فراموشا بنه. همه مینن. همه نیست و نابودا بنن. حتا شمی گیونکؤن. شمی جگنه. شمی شمشیر. شمی اسبؤن سوم. شمی کوله خوده' شاخ و شمی دس تِورؤن.

پیچه وا دپیچست و همه تام تومازه غروب دمه سورخ' خورشیده نیگا گودن. کرِنی زنؤن چن گولی کرِنی بزئن. گاؤنبارون' شؤنه صدا، اسوارؤن' اوخؤن، گُوفرنه، اسب' شیهه، مرداکؤن' هرای و آهین تراق رادکت. گنج'گاؤن دارؤن پس نیگا گودن. دار'پیچأن او آخری خالؤنه فچکسن. جنگله شال'ژگله ویته بو.

یکته یاد بأرده: خیلی درد بکشۀ بو. او آخر فقط ناله گود و خو گیونکه کشاگیت. خو دیل' سر نأ وُ ناله گود. شو نرسۀ تِمِناگود. اینه چوشمؤن بخالی گوره' تینتاره^ هکشی.

شاید هین واستی یکته گیژبد اَمأ وُ خلاور' مزار' گیونک'سر نیشت و خُؤند. سالون' پس، یکته ریکای زأک هر روز اَمأ گیونک' ور نیشت وُ گیژبد'رافا ایسا تا بَای و اینه انگوشت' توک'سر بنیشه و آواز بُخؤنه. یک روز ریکاکه ته گیژبده'کشاگیت و مزاره سنگ ور خُواشؤ. سیه ابرون آسمونه پورأ گودن. هوا سردأگود. بعد ورف بزه. تونداتوند ورف بزه. یک سال، دو سال. سو سال. صد سال ورف بوارس. ایلافند. صد سال وارش بزه. ایلافند. صد سال تنگر فداشت. ایلافند. بازون، دومرته، صد سال وارش بو وُ ورف بو وُ بِژِم. باد و بارون و ورف و تنگر و بِژِم، گیونکه خراب و خاک و فراموشاگود. همه او سالونه جخترادأن. بازون بهار بمأ. ورفونه آبابو پس، همه بدئن یکته اورارسالۀ مزار'سر، یکته زأک نیشته، گیژبد به دس. چفتن بزه. اینه سر، جوراگیته. آسمؤنه نیگا کأدبو.

مردومؤن اورار سالۀ مزاره فراموشا گودن. زناکون چفتن بزه زاکۀ به ونگ بزئن و مرداکون اونه اورار سالۀ جؤنه گیلاگودن. اما گیژبد، تا اَفتو'سو اینه پرونه گرماگوده، پراچۀ آسمؤن. همه بدِئن که یکته دور بزه و آسمؤن' آبی دیل' مئن گوما بؤ. بازون هر سال امایو یکته خال'سر نیشت و خُؤند. اینه اوخؤن آدمه دیلحزینأگود. ولی هیچ کس نودُنِس چره او گیژبد' صدا تاسیونی دأنه. مخصوصا غروب دِمِی، وقتی پیچه وا دِپیچِست و گنج' گاؤن' ناره صدا جه دورشر اَمأ. خیالی یک نفر کولهتون' لچچه جی کِرِنی زیی.

گیونک: مجسمه. توتم. بت

پیچه وا: گردباد. بادی که مدور می وزد. قوس باد

بِژِم: کولاک

حسین طوّافی

گیلکی بنویشته

فلش فیکشن

س. نصیری

دو تا چوبا چپ-راست مئخ بزه، ایته دورسسه کولایا، بنا آنه سر عوض، ایته درازه ژندره کت آمرایام، آن خاشا واپوشانه، فزه باغ وسط!
«آی پئر شیبی! خب می‌باغا بپا؛ باقلایا واپولا گودم، ایته سر هینم تی کولا ره، ایی دس جانه گینام تی آ کت ره!»
آنا بگفت و خنده-خنده مرا دورا بو.
مترس، صاب زمین شوخویا، ایته پیله ناجه ماسان خو دیل مئن -نه، دیل کی ناشتی!- خو سیا کت پره جیر، جا بدا: «جانمی جان، باغا بپایم، صاب زمین ایته سر هینه می‌کولا ره، ایی دس جانه گینام... »
باد کت پره مرا بازی دوبو!

برگردان فارسی:

دو تکه چوب را چپ و راست روی هم میخ کرد، یک کلاه کهنه و سوراخ را به جای سرش گذاشت! تن استخوانی‌اش را هم با کت بلند و کهنه‌ای پوشاند و فرویش کرد وسط باغ:
«الهی که به پیری برسی! خوب از باغم نگهبانی کن؛ محصول که رسید، با پولش سری برای کلاهت می‌خرم، جانی هم برای کتت!»
این را گفت و خنده‌کنان دور شد.
مترسک شوخی باغدار را جدی پنداشت و آن را چون آرزویی بزرگ در دلش -نه، دل که نداشت!- زیر لبه کت سیاهش پنهان کرد:
«آخ جون، اگه از باغ مراقبت بکنم صاحب زمین سری برای کلاهم می‌خرد و جانی هم... »
باد با لبه کت بازی می‌کرد!

علیرضا فانی

کوچی داستان

سفاله سرا، سیلِ وارش دوسی. جرگه جرگه آدم آمویی جامه مارلیکا بیدینه. -منم فوخوس فوخوسه امره بوشومه موزه دورون. -ده زالاش بآورده بوم. -می مارجان او کش ایتا دس کلیدرا داشتی، ایتا دسه مره گارا آشادی... «بیا زای آبخوری ره وامجی...؟» -هاچین آتشا مانستی جام، برق زیی آب، ورفه چاه مانستان سردبو. ایوار بیدم، ای پنجاه آدم می‌دور چرخه، صارا حوضا آب دیپیچکسته بو
-می مارجان صدا دورون، کلیدرا خواندی، مارلیکا آشادی...

گیلکی هایبون

قلعه روخان

آماده باش بو
آفتاب ور

قلعه رود خان/آماده باش بود/کنار آفتاب

علی رضا درویش

مهرداد پیله‌ور

گیلکی داستان:

بعضی گبانَه نشا هیکسا گوفتن. ایچه مانِه کی فقد تی شین ببه، تی جان شین. تی اَمرَه گردِه، خوسِه، ویریزِه، زندگی کونِه. ناخبرم دینی تی امرا اویرا بِه. تازه اونه گوفتنم هیذره توفیر نارِه، عین نوگوفتنا مانِه.
ایتِه زخمه مانستانه کی تَرا جی دورون خوردانديبی.
اَشانه بوگوفتمه کی بدانی دانمه ایچی اکِه زماته تَرا جه دورون خوردانده‌ره. ولی اَندر قایمی هیذره نشکفی، فینوی!
تی تام تومی یه کی مرا ویشتر سوجانِنده‌ره، گورشاکوداندره، دانی؟
هیچی آدما نیگی ایشتاوم. نیشان ندی، دینم. واگویا نوکونی، فامم. هنه واستی خیلی زماته دوچوک وینجه مانستانی ترا دوچوکستمه. رادکفم تی تاسیانی میانی بیافم تَرا، نتانم.
اَنقد جولفی کی تی دورون اویرابم.
آخه ایپچه تی دیله گورخانه بترکان. تی غورصا فوکون. بدا ایتِه پیسخاله بواره، فوَه... ناقلن شاید سوبوکابی.
گب نزنی. ایسی مرا فندری، هوتو تامشک مانسان کی تی دیم کولان بشکسته انار مانسانی سورخابِه!
جولوتر آیی. چوم به چوم دکفیم. واهیلا بم. می گبانم همه ایوارکی خوشکابِه، واسوجِه. هچین خیال کونی جودکی بیگیفته مرا.
تی دسا نیهی می شانه سر، ایجور خوشا دیهی مرا رادکفی شی. من می جا سر بیناکونم کونا مجان کودن، ویریزم رادکفم تی دونبال سر، دینمه می دونه پا قایمابوسته یه، رااَمون نتانَد. هوتو تَرا فندرستاندرم. تو، شی، داران ولگ مئن اویرابی.

بهارِ ۸۷ خُمام

هادی غلام‌دوست

می حسنئکˇ مآر

«اینه گوش بدی!»
«فصلی خواهم نبشت در ابتدای این حال بردار کردن این مرد ؤ پس به شرح قصه شد. امروز که من این قصه آغاز می‌کنم در ذی الحجهء سنهء خمسین ؤ اربعمائه...»
مو حله گب نزئه شروع بوده به خؤندن:
«... و قرآن‌خوانان قرآن می‌خواندند. حسنک را فرمودند که جامه بیرون کش، وی دست اندر زیر کرد و ازار بند استوار کرد و پایچه‌های ازار را ببست و جبه و پیراهن بکشید و دور انداخت با دستار، و برهنه با ازار بایستاد و دست‌ها در هم زده تنی چون سیم سفید و رویی چون صد هزار نگار، و همه خلق بدرد می گریستند. خودی روی پوش آهنی بیاوردند عمدا تنگ چنانکه روی و سرش را نپوشیدی و آواز دادند که سر و رویش را بپوشید تا از سنگ تباه نشود که سرش را به بغداد خواهیم فرستاد نزدیک خلیفه، و حسنک را همچنان می داشتند و او لب می‌جنبانید و چیزی می خواند، تا خود فراخ تر آوردند، و در این میان احمد جامه دار بیامد سوار، و روی به حسنک کرد و پیغامی گفت که خداوند سلطان می گوید: «این آرزوی تست که خواسته بودی که چون پادشاه شوی ما را بردار کن، ما بر تو رحمت خواستیم کرد اما امیرالمومنین نبشته است که تو قرمطی شده‌ای ؤ به فرمان او بردار می کنند.» حسنک البته هیچ پاسخ نداد. پس از آن خود فراخ تر که آورده بودند سر و روی او را بدان بپوشانیدند. پس آواز دادند او را که بدو، دم نزد و از ایشان نیندیشید، هر کس گفتند«شرم ندارید ؟ مرد را که می بکشید [به دو] بدار برید»و خواست که شوری بزرگ بپای شود سواران سوی عامه تاختند و آن شور بنشاندند. ؤ حسنک را سوی دار بردند و به جایگاه رسانیدند بر مرکبی که هرگز ننشسته بود، و جلادش استوار ببست و رسنها فرود آورد و آواز دادند که سنگ دهید، هیچ کس دست به سنگ نمی کرد و همه زار زار می گریستند خاصه نشابوریان، پس مشتی رند را سیم دادند که سنگ زنند ،و مرد خود مرده بود که جلادش رسن به گلو افکنده بود و خبه کرده. این است حسنک و روزگارش ... چون ازین فارغ شدند بوسهل و قوم از پای دار باز گشتند و حسنک تنها ماند چنانکه تنها آمده بود از شکم مادر.
و حسنک قریب هفت سال بر دار بماند، چنانکه پایهایش همه فرو تراشید و خشک شد، چنانکه اثری نماند تا به دستوری فرو گرفتند و دفن کردند چنانکه کس ندانست که سرش کجاست و تن کجاست. و مادر حسنک زنی بود سخت جگرآور چنان شنیدم که دو سه ماه از او این حدیث نهان داشتند چون بشنید جزعی نکرد چنانکه زنان کنند بلکه بگریست بدرد چنانکه حاضران از درد وی خون گریستند پس گفت: بزرگا مردا که این پسرم بود که پادشاهی چون محمود این جهان بدو داد و پادشاهی چون مسعود آن جهان . و ماتم پسر سخت نیکو بداشت و هر خردمند که این بشنید بپسندید...»
اینˇ مچه لرزی، اینˇ چالأشؤ چیشمˇ مئن أرسو مؤج زی.
بؤتم: مو دؤنم آخرأن دق کؤنی کئنی مینی! تو مننی یه جوری تی سره گمجأگیری؟! راسی منی؟!
«می سره گمجاگیرم؟! چیأجی؟! بأزین ای بسوته دیله چی بکونم؟ ای آتشه که اونˇ مئن ول زئنه؟ تو تینی یکته سلˇ اؤأ جی اونه خاموشا کونی؟»
هنده مأ بزئم به او راه! بوتم خأنی یه چی تئبه بوخؤنم؟ گوش بدی:

«می دؤر ؤ بر شولؤغه
می دیلی پورˇ ذؤقه
ارزؤن ببو پشمک
بابا یه قرانه پشمک
افشان ببو پشمک
بابا دؤ زاره پشمک.
کوچه بازاره گردم
دریا کناره گردم
وقتی آواز خانم
حسنئکˇ مار داد زنیه پشمکیه!
بابا کیه کیه پشمکیه!»

هیچی نوته، اصلا خوشه ننا، بخاله اینئه مأ کوشته دنه‌بوم!
بؤتم: ای گبؤنأن دئه هأچیه، تو راخاصی بلد نی، هأچی تأ پرکانی!
بؤتم: مو دؤنم سنگˇ سر ؤ مرگˇ وئر؟!
بؤتم: اگه جؤن جؤنه، تی جؤنان جؤنه، کوتا بیه، دئه وسا کون، تأ نکوش، انی آرؤم بگیر!
هیتؤ می فیکر ؤ خیالˇ مئن موردەسیناؤ کأدبوم، بدئم گونه: تو خسه نبونی ای همه سال خأنی مأ یه جوری تام دگنی؟ اصلاً دؤنی چیسه؟ دیلˇ زخم همیشک تازه ایسه، تو نخأنی اینه واور بکونی یا که نه، خأنی تأ بزنی به او راه!
بوتم: کو را؟!
داد بوده می سر، بؤته: می همره لاس نزن، مأ سر به سر ننی، گوش بدی، تو خأنی تی چیشمه دبدی، هیچه نینی! یا تتئه نشتؤسه بنأی، ولی بودؤن ای درده چاره نیه! خأ همیشک اونأجی زندگی گودن، تا آدمه یادأنشی! تازه! آدمی که درد بداری مگه درد آدمه یاداشونه؟! درد آدمه درد ابئنه، بأزین آدم جزعا پزعا کؤنه! زئنه در ؤ دیوار شیکنه! می زاکˇ او گبؤن اَلؤنأن می گوشˇ مئن زنگ زئنه، دؤنی چی گوت؟ «دؤنی مار؟ می معلم می بازجو بو! گوت «بأرین!» ؤ شلاق بو که مو خوردم. آخ شلاق! شلاق! مگر مأ مفر بدأبؤن تا مو به خودم بأم! مگر بوگذاشته بؤن؟ او ترانه، ترانه‌یی که مو چاگوده‌بوم! «دیل‌خونأبؤا!» چونؤن ای شعره بخؤنده‌بؤم که همه‌شؤنه مات ببورده‌بو! بأزین اؤره درمؤنگاهˇ مئن که مأ ببورده‌بؤن ؤ خیال بؤده‌بؤن مسموماًبؤم، دکتره که معلوم بو اینه یه چی حالی بؤبؤبو، مأ بؤته بو: خأ یا تی معده مئن شیلنگ دکونیم یا خأ دوا بوخؤری ؤ همه○ جؤر بأری. منأن نامردی نؤده بؤم، بؤته بؤم: باشد دوا خؤنم. ایسه چیسه، اصلاً مسموماً نوبؤبؤم! قرص نوؤورده بؤم! هیچّی نوخؤرده بؤم! فقط او تنگˇ جا
مئن می حال بهم بوخؤرده بو، از بس می حاله بهم بزه بؤن! اوشؤن چی خیال، مو، مأ مسموماگودم! دوا بوخؤردم ؤ بأزین خون جؤر بأردم. مو مگه چی بؤده بؤم؟! جؤز رأسه راه شؤن کاری بؤده بؤم؟ نخأسَّم هیچی حق ؤ ناحق ببی،کاری بؤده بؤم؟!» خأ بوگؤم می زاکˇ گب مأ هیچّی یادأنوشؤ. مَأ یادأنوشؤ بأزین چوتؤ سیل بمأ، می زاکˇ باله بیته تشرأجی ویته، هکش-هکش خوشˇ همره بوشؤا! مأ یادأنوشؤ چوتؤ می حسنی تأمِتیم‌بزه تیلˇ آؤه جیراشؤا! مأ یادأنوشؤ هرگی، اینه بفأم زوبؤن نفأم! تو مأ گونی تی سره گمجأگیر؟ تو مأ چی گونی؟
بأزین آه بکشه. دئه هیچ چی نؤته، فقط کتابˇ سر هی دس بکشه، هی دس بکشه، بخاله خو زاکˇ سرˇ مؤ، خو کشه مئن دس کشئره. ایسه اَرسو مرواری موسؤن، اینˇ چالأشؤ چیشمأجی، تأمتیم‌بزه، خوشئه کأِلس اینˇ کشئه مئن، شاهکارˇ ادبیات فارسی سر!

لاهیجان، شهریور ۱۳۹۱
از مجموعه داستان تشکه.

رضا دادرس

واتورستیم! امان ای‌ته عمره کی «گذار» گون جا واتورستیم. جه چورتیکا بیگیر تا ماشین‌حساب، جه اسب اراده بیگیر تا بوگاتی...

هه گذار آرا گردوزئن‌درم، می‌ره گم: «بلگی بشایه گذار ره واتاوار گیفتن، دوار» بازین می‌دیله شک اوساد کی «دوار» خوره امری فعل نیه؟

سرا جورا گیفته، ای چومی می‌دوماغه پرپره‌یه فاندرم کی ای‌ته گرده پیته پنبه جوخاسه نها اونه سولاخه مین. ایمرو می‌دوماغ، قایم بگنسه ای‌نفره دوماغا! واخالی دوماغ‌بازی دیبیم؟ نه! می‌ریفق کی سالانه سال انه نیده بوم و امی ولایت جا بوشو بو، آیه امی خانه درسر، هتو سلام ره دهن واکوده-وانکوده، کشا شومی کس-کسا... تو نگو من شم کشا گیفتن ره، اون خوشا دهنه! اونه ماچی واکفت می‌گردن لویا، من کی خایم اون ماچی‌یا واگردانم، ای‌وارکی امی دوماغا فوکُییم به هم. اون آلوخی دوماغا هچی نیبه ولی من هو اول‌سر خون فورسانم، چوتو چی!

مره یاد دره چند سال پیش، ای‌جرگه مردای مجازی فضایا نهده خوشانه سر کی مردکان نبا کس‌کسا ماچی بدد! اصن پاکی ناره و اجور گبان! هو زمات مره یاده کی فکرا شوم چره ایتالیا و بعضی‌تا ولایات مردکان کس-کسا خوشا دهده! بازین اون پاکی داره؟ نانم چره مره می‌خلاپسرشانه سک، «دنی» به یاد بمو کی فیلم مین، اوشانه کوجه قشنگ دختر «جانان»-ه سرودیم ولیشتان‌دوبو؛ هر دو تا لبه خنده دوبو تابه‌سر... بازین فکر شوم کی مگر مرداکان خایده کس-کسا ولیسد کی گده پاکی داره یا نه؟ جه انه پیش‌ترم نی ای‌جرگه مردکان و زناکان «روبوسی» کودن ره کوکلا دیچه‌بود! داب بُبُسته‌بو کی دوم‌تا ماچی دهن سر پا پس فاکشیدی و گفتیدی اسلامی سه تا ماچی، ایرانی فقط دو تا ماچی!

ای‌ته شب دوسه‌تا می‌ناخوشی ریفقان می‌نظرا واورسده، من کی می‌چومانه خاب دوبو، بینویشتم: «مرداکان ماچی دهن ره نظر نارنم ولی زناکان ماچی دهن، پورپوره خجیره» سه تا استیکر چومه پیله‌زئن نی اون پوشت سر، سرا دام. البت هن دونه خط صبه‌سر می‌ره انگاره بیگیفت! هو روزان کی انه شبان ماچی گبه جا شواله گیفتی، می‌معلم، آقای «دلخواه» گب مره به یاد بمو، کی گفتی: «زاکان همیشک شمره یاد بمانه کی ای‌ته راستا گوده بال هنگدر، جه چار طرف شمی خصوصی حریمه» البته اون جه آمریکا گفتی و اویه درس بخانده بو؛ نانسی امی دوره‌شران اجور گبان داب نیه! خصوصی حریم گب به مین بمو! یاد ما رمضان دکفتم کی بعضی‌تا روزه‌دار آدمان، گب زئن دم خایده بشد آدمه دهن مین، آویرا ببد!

خلاصه منم اَ مین واهیل بوم! بگفتم خا شاید واقعن بعضی‌تا مرداکانا خوش نایه! پس اون پسی هر وار، ای نفر آشنایا دئمی: «بیا تر کشایی بگیرم» گفتن آمرا، حقسعی داشتیم کی قیبله نیشانا کونم. الان موقول زمات ایسه هرسفر ای‌ته جه قدیمه ریفقانه دینم، من آیم کشا گیفتن ره، اون شه ماچی دهن ره! من شم ماچی دهن ره، اون شه کشا گیفتن ره، من خالی دس فادم اون گیره مره خوشا دهه! ویشتر توشکه خوردنه مانه! گلف سنگینم اجور چی تفاقان دکفه! خا ده هر چی ببه آما ای‌ته عمر کی دوارستان‌دریم...

رضا_دادرس

برگردان فارسی

کار ما از دیوانگی گذشته است! ما یک عمر است که با گذار دیوانگی را ارتقا داده‌ایم. از چرتکه گرفته تا ماشین حساب، از ارابه اسبی گرفته تا بوگاتی.

با همین گذار در گشت و گذار هستم. با خودم می‌گویم شاید بشود برای گذار معادل [گیلکی] «دوار» را در نظر گرفت بعد به دلم شک می‌افتاد که دوار [در گیلکی] خود فعل امری نیست؟

سر را بالا گرفته، یک چشمی به پره‌ی بینی خود نگاه می‌کنم که یک پنبه‌ی گرد قلنبه در سوراخ آن چپانده شده است. بینی من امروز خیلی محکم خورد به بینی یک نفر دیگر. خیال می‌کنید دماغ بازی می‌کردیم؟ نه. دوست من که سالیان سال او را ندیده بودم و از شهر ما رفته بود؛ می‌آید

در خانه، ما همین‌طور دهان باز کرده-نکرده برای سلام، همدیگر را در آغوش گرفتیم؛ تو نگو من می‌روم برای بغل کردن و او برای بوسیدن! بوسه او به گردن من گیر می‌کند من هم که می‌خواهم بوسه او را پس بدهم به یکباره بینی‌های‌مان را می‌کوبیم به هم. بینی عقابی او چیزی نمی‌شود ولی همان ابتدا من طوری خون دماغ می‌شوم که نگو و نپرس!

یادم هست چند سال پیش، یک گروه از مردها، فضای مجازی را روی سرشان گذاشته بودند که آقایان نباید هم‌دیگر را ببوسند؛ اصلن بهداشتی نیست و از این حرف‌ها... یادم هست همان موقع فکر کردم چرا در ایتالیا و بعضی نقاط دیگر آقایان همدیگر را می‌بوسند و بعد آن بهداشتی است؟ نمی‌دانم چرا من به یاد سگِ خانوادگی پسرخاله‌ام «دنی» افتادم که در فیلم سر و صورت دختر خوشگلِ کوچکِ آن‌ها «جانان» را می‌لیسید؛ لب هر دو هم لبالبِ خنده بود. بعد از آن به فکرم رسید که مگر آقایان می‌خواهند یکدیگر را بلیسند که می‌گویند بهداشتی هست یا نه! قبل‌تر از این‌ها هم یک گروه از آقایان و خانم‌ها برای روبوسی کردن دسیسه چیده بودند. باب شده بود که بعد از دومین بار بوسیدن، خود را عقب می‌کشیدند و می‌گفتند: «بوس اسلامی سه‌تاست، ایرانی فقط دو تا بوس»

یک شب دو-سه‌تا از دوستان ناقلا، نظر من را می‌پرسند. من که چشم‌هایم مست خواب بودند گفتم: «در مورد بوسیدن آقایان نظری ندارم ولی بوسیدن خانوم‌ها خیلی هم خوب است» سه تا شکلک چشمک‌زدن هم پی نوشته روانه کردم. البته همین دو خط نوشتن سر صبحی دردسر ساز شد.

همان روزها که شب‌هایش از مبحث بوسه شعله‌ور بود، به یاد حرف معلم‌ام آقای دلخواه افتادم که می‌گفت: «بچه‌ها یادتان باشد همیشه اندازه یک دستِ باز از چهار طرف، حریم خصوصی شماست» البته او از آمریکا می‌گفت و آن‌جا درس‌خوانده بود؛ نمی‌دانست اطراف ما این نوع حرف‌ها خیلی باب نیست.

حرف حریم خصوصی شد یاد ماه رمضان افتادم که بعضی از این آدم‌های روزه‌دار، هنگام حرف زدن می‌خواهند بروند درون دهان آدم ناپدید شوند.

خلاصه من هم در این میان سرگردان بودم! گفتم شاید نکند واقعن بعضی از این آقایان خوش‌شان نمی‌آید!

پس بعد از آن هر بار، با رسیدن به یک آشنا و گفتن: «بیا بغلت کنم تو رو» تلاش داشتم موضع خودم را اعلام کنم.

الان مدت زمانی می‌شود هر بار یک دوست قدیمی را می‌بینم؛ من می‌آیم برای بغل کردن؛ او می‌رود برای بوسیدن؛ من می‌روم برای بوسیدن؛ او برای بغل کردن؛ من فقط دست دراز می‌کنم؛ او من را می‌گیرد می‌بوسد!

بیشتر شبیه گره خوردن است! گاه‌گداری هم از این اتفاق ها رخ می‌دهد. هر چه باشد ما عمری‌ست در حال گذار هستیم...

رضا_دادرس

Avaetabid

The Voice of Exile over the Horizon of Literature and Culture

2021 - no.21