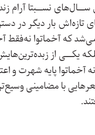

نگاه

مرثیه‌ای برای زندگان

شرق: آنا آخماتوا امروز به‌عنوان یکی از مهم‌ترین چهره‌های نسل شاعران بزرگ روسیه که پیش از جنگ جهانی اول به اوج رسیدند، شناخته می‌شود؛ اما واقعیت این است که تا نیمه دهه ۱۹۵۰ بسیاری از مردم داخل و خارج اتحاد جماهیر شوروی خبری از سرنوشتش نداشتند و حتی نمی‌دانستند که او زنده است یا مرده. در واقع آخماتوا پس از مرگش به‌عنوان بزرگ‌ترین شاعر زن روسیه شناخته می‌شد. اگرچه به‌طورکلی سرگذشت نویسندگان و شاعران و روشنفکران روسی در دهه‌های ابتدایی قرن بیستم روسیه سرگذشتی پرتناقض بوده است؛ اما در میان همه آنها سرگذشت آخماتوا تفاوت‌هایی دارد که او را به چهره‌ای خاص تبدیل می‌کند. در میان شاعران هم‌نسل آخماتوا، فقط او بود که از دوره محاکمات بزرگ جان سالم به در برد و دست‌آخر توانست در سرزمین خودش، پایان عمری آرام و احترام‌آمیز را سپری کند.

در دهه ۱۹۲۰ الکساندر بلوک، در وضعیتی که از بیماری و حمله جنون رنج می‌برد، در اوج ناامیدی درگذشت. بعد از این، نیکلای گومیلیوف، اولین همسر آخماتوا، به اتهام ضدانقلابی‌بودن اعدام شد. سرگئی یسنین، دست به خودکشی زد و این سرنوشت شاعر بزرگ انقلاب، ولادیمیر مایاکوفسکی هم بود که در سال ۱۹۳۰ با اراده خودش به زندگی‌اش پایان داد. اوسیپ ماندلشتام، از شاعران برجسته روسیه و دوست نزدیک آخماتوا، دستگیر شد و در سال ۱۹۳۸ در اردوگاه زندانیان از دنیا رفت. در سال ۱۹۴۱ مارینا تسوتایوا، دیگر شاعر بزرگ این دوران نیز خودش را حلق‌آویز کرد. پاسترناک نیز سرنوشتی بهتر نداشت و در سال‌های پایانی عمرش آن‌قدر مورد حمله قرار گرفت که در آستانه اخراج از کشورش قرار داشت و درحالی‌که نگران دوستان و نزدیکانش بود، در سال ۱۹۶۰ درگذشت. اما آخماتوا سرنوشتی متفاوت داشت و به قول سام درایور در کتابی که درباره این چهره شاخص ادبیات روسیه نوشته، «دست هوس‌باز تقدیر» این امکان را به او داد که از تهدید و تعقیب جان سالم به در برد. همچنان که آخرین سال‌های نسبتا آرام زندگی‌اش به پایان نزدیک می‌شد و شعرهای تازه‌اش بار دیگر در دسترس عموم قرار می‌گرفت، کم‌کم روشن می‌شد که آخماتوا نه‌فقط آخرین شاعر بازمانده از آن دوره غریب بلکه یکی از زبده‌ترین‌هایش هم بوده است. اگر غزل‌های عاشقانه آخماتوا پایه شهرت و اعتبار اولیه او بود، در سال‌های بعدی شعرهایی با مضامینی وسیع‌تر و خطیرتر جای شعرهای اولیه او را گرفتند.

سوگ‌نامه
آنا آخماتوا
ترجمه ایرج کابلی
نشر بازتاب‌نگار

آخماتوا شاهدی بر زمانه و بحران‌های پیرامونش بود. او در ابتدای مجموعه «سوگ‌نامه»اش که درواقع مرثیه‌ای است برای زندگان، نوشته: «در سال‌های هراسناک دوره یژوف مدت هفده ماه را در صف‌های زندان لنین‌گراد گذراندم. روزی یک نفر به‌صورت تصادفی نام مرا بر زبان آورد، زنی که با لب‌های کبود پشت سرم ایستاده، و البته پیش از آن نامم را شنیده بود، یکه خورد و از کرختی‌ای که فضا بر همه تحمیل کرده بود درآمد و درگوشی (آنجا همه درگوشی حرف می‌زدند) ازم پرسید: وصف این چیزها را می‌تونید بنویسید؟ در جواب گفتم بله که می‌تونم. آن‌وقت چیزی شبیه لبخند بر آنچه می‌بایستی زمانی صورت او بوده باشد لغزید». آن‌طورکه خود شاعر توضیح می‌دهد، «سوگ‌نامه» حاصل انتظار طولانی است که او پشت در زندان لنین‌گراد تحمل کرده است تا شاید خبری از فرزند محبوسش به دست آورد. این مجموعه از ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۰ سروده شده و هرکدام از قطعه‌های آن شعری مستقل به شمار می‌رود.

ایرج کابلی این کتاب را به فارسی ترجمه کرده بود که به‌تازگی نشر بازتاب‌نگار آن را منتشر کرده است. کابلی در ابتدای کتاب، درباره امکان ترجمه شعر یا ترجمه‌ناپذیری‌اش نوشته: «نخستین سخنی که درباره ترجمه شعر می‌توان گفت آن است که چشم‌داشت تمتع از آن همانند توقع سیراب‌شدن از سراب است. شعر واقعی یک بار و در یک زبان اتفاق می‌افتد. حتی شاعرانی که به دو زبان شعر می‌نویسند خود مایل نیستند شعری از خود را به زبان دیگرشان بازگویند. شعر معروف حیدربابا از شهریار نمونه خوبی برای اثبات این مدعاست... بارها گفته شده که حتی بازگوکردن یک شعر، ولو در همان زبان اصلی، آن را به کلی از سکه می‌اندازد. وقتی این بازگوکردن در یک محیط زبانیِ بیگانه صورت بگیرد، میزان سقوط و ازشکل‌افتادگی روشن است. نابوکوف دراین‌باره نظمی بسته و در آن، ترجمه را سر بریده و بر سینی گذاشته شاعر دانسته است».

کابلی نوشته که با توجه به پایبندی آخماتوا به «فرم و رعایت دقیق وزن و کلمه»، ترجمه منثور شعرهای او ممکن است نقض غرض محسوب شود. از این نظر دشواری ترجمه شعر او را دوچندان دانسته است: «اگر بی‌توجه به فرم فقط به نمایاندن محتوای شعری اثر اکتفا شود خواننده ترجمه به میزان فرم‌اندیشی و قالب‌پردازی شاعر و کهن‌گرایی او در گزینش زبان پی نخواهد برد، از سوی دیگر رعایت کامل وزن و قافیه هم بدون فداشدن شعریت اثر ممکن نمی‌شود. تنها می‌ماند همان راه میانه‌ای که نابوکوف برمی‌گزید، یعنی رعایت نسبی وزن و گاهی هم قافیه. این روشی است که در ترجمه بیشتر قطعات این مجموعه به کار رفته است؛ بنابراین حتی اگر مترجم خیلی هم بخت‌یار باشد می‌تواند انتظار داشته باشد که جغ‌جیغه طوطیان و ور عنتر فقط در برخی جاها ذوق را بیازارد نه در همه‌جا. مترجم ضمن پوزش‌خواهی از خوانندگان امیدوار است این بخش‌ها دست‌کم بی‌حرمتی و وهن به روح آخماتوا نباشد. در ضمن برای جبران جغ‌جیغه و ور، ترجمه چند قطعه هم به نثر آمده است».

در یکی از شعرهای این مجموعه می‌خوانیم: «از آن زمان می‌گویم که لبخند/ ویژه مردگان بود/ به رضایت از آرامش بازیافته‌شان./ زمانی که لنین‌گراد زائده‌ای بود/ برآویخته زندان‌هایش./ زمانی که فوج‌فوج محکومان،/ عقل‌باخته به رنج،/ می‌رفتند،/ و سرود کوتاه بدرودشان را،/ سوت قطار می‌خواند./ ستارگان مرگ بر آسمان بودند،/ و روس بی‌گناه به خود می‌پیچید/ زیر چکمه‌های خونین،/ زیر چرخ ماروسای سیاه».

ترجمه کابلی از این کتاب شامل دو بخش است؛ بخش اول شامل شعرهای مجموعه «سوگ‌نامه» است و بخش دوم «نگاهی گذرا به زندگی او و گزیده‌ای از شعرهایش» است.

ادبیات

گفت‌وگو با امید طبیب‌زاده به مناسبت انتشار ویراست تازه «تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی»

صدای طبقات خاموش

علمای ادبی ما ادبیات عامه را قابل ضبط و بررسی نمی‌دانستند

عکس: سهند تاکی، شرق

پیام حیدرقزوینی

«تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی» پژوهشی است از امید طبیب‌زاده که ویراست نخست آن چند سال پیش منتشر شده بود و به‌تازگی ویراست دوم آن که همراه با تغییراتی اساسی است در نشر کتاب‌بهار به چاپ رسیده است. **اشعار عامیانه فارسی بخشی مهم از ادبیات شفاهی‌اند و مخاطب اصلی‌شان در طول تاریخ مردمان عادی بوده‌اند یعنی مردم و طبقاتی که در ادبیات مکتوب رسمی اغلب جایی نداشته‌اند و خاموش بوده‌اند. گرچه می‌توان گفت که قدمت این اشعار به پیش از شعر عروضی فارسی برمی‌گردد اما جریان مکتوب و رسمی ادبیات همواره به ادبیات شفاهی بی‌توجه بوده و چنین است که در طول تاریخ اشعار عامیانه ثبت نشده‌اند و کمتر مورد توجه بوده‌اند. در دوران معاصر یعنی تقریبا از دوره‌ای که مردم برای نخستین‌بار هویت سیاسی و اجتماعی پیدا کردند و به عرصه ادبیات نیز راه یافتند، ادبیات شفاهی بیشتر مورد توجه قرار گرفت. پرویز ناتل خانلری را می‌توان نخستین کسی دانست که به‌طورجدی به بررسی وزن شعر عامیانه فارسی پرداخته است و البته پیش از او پژوهشگران خارجی به این موضوع توجه کرده بودند. طبیب‌زاده در پژوهشش به‌طور مفصل و گسترده به بررسی و تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی پرداخته و نشان داده که شعر عامیانه فارسی مانند اغلب شعرهای عامیانه و کودکانه در تمام زبان‌های جهان، دارای وزنی زمانی و تکیه‌ای است اما درعین‌حال از این حیث که تکیه‌های وزنی‌اش بر روی هجاهای بلند یا سنگین قرار می‌گیرد، دارای ویژگی‌های وزنی خاص خود نیز هست. تأکید بر اهمیت کمیت در وزن شعر عامیانه فارسی یکی از مهم‌ترین نکات ویراست دوم این کتاب است و طبیب‌زاده در ویراست تازه اثرش نشان داده که کمیت پس از تکیه وزنی، دارای مهم‌ترین نقش در وزن این شعر است. به مناسبت انتشار ویراست دوم «تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی» با امید طبیب‌زاده درباره تفاوت‌ها و نکات تازه این ویراست، اهمیت ادبیات شفاهی و شعرهای عامیانه فارسی، تفاوت وزن شعر عروضی و وزن شعر عامیانه و همچنین امکاناتی که شعرهای عامیانه می‌توانند پیش‌روی شعر و ادبیات معاصر ما بگشایند گفت‌وگو کرده‌ایم. طبیب‌زاده در جایی از گفت‌وگو درباره شعر «پریا»ی شاملو و استفاده‌ای که او از وزن‌های شعر عامیانه کرده می‌گوید: «شاملو از این وزن به‌گونه‌ای استفاده کرده که نه پیش از او سابقه‌ای داشته است و نه تا جایی که بنده می‌دانم پس از او. شعر عامیانه فارسی دارای حدود ۱۰ وزن پرکاربرد است. شاعرانی چون دهخدا و نیما و فروغ در هریک از اشعار خود که در آن از وزن عامیانه بهره برده‌اند، تنها از یکی از این ۱۰ وزن استفاده کرده‌اند، اما شاملو در پریا نه‌فقط از حدود پنج وزن متفاوت بهره برده است، بلکه از این وزن‌ها برای نشان‌دادن تغییر فضا یا تغییر حالات روحی شخصیت‌های منظومه‌اش استفاده کرده است. بدیهی است که شاملو صرفاً بر اساس شمّ وزنی، یعنی به‌صورت ناخودآگاه، دست به چنین کاری نزده و وزن‌های گوناگون را مورد استفاده قرار نداده است، بلکه او تفاوت وزن‌ها را درک می‌کرده و عمداً و آگاهانه می‌کوشیده تا از هر وزن برای بیان فضا یا ویژگی معنایی یا عاطفی خاصی استفاده کند. همین پژوهش آگاهانه شاملو در یافتن راه‌های جدید برای بیان هنری و شاعرانه سبب شده است تا کار وی از کار دیگر شاعرانی که از وزن عامیانه بهره جسته‌اند متمایز شود».**

«تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی» درواقع رساله دکتری شما بوده است که در اواخر دهه هفتاد از آن دفاع کرده‌اید. چه ضرورتی باعث شده بود تا وزن شعر عامیانه فارسی را به‌عنوان رساله دکتری انتخاب کنید؟

بله، در پاسخ به سؤالتان باید عرض کنم که درواقع هیچ ضرورتی در بین نبود مگر اصرار و تذکر و حتی تهدید استادم مرحوم دکتر علی‌محمد حق‌شناس! ماجرا از این قرار بود که بنده در سال ۱۳۷۶ در جلسه پیشنهاد رساله دکتری خودم در گروه زبان‌شناسی دانشگاه تهران، موضوعی را در حوزه وزن شعر عروضی پیشنهاد کردم که قبلاً بدان پرداخته بودم و حتی یکی دو مقاله هم درباره آن منتشر کرده بودم. راستش می‌خواستم همان مقاله‌ها را کمی شرح و تفصیل بدهم و به‌سرعت کار رساله‌ام را به پایان برسانم. همان ایام بورسی برای ادامه تحصیل از بنیاد آلمانی دآآد (DAAD) به بنده تعلق گرفته بود و به همین دلیل بنا داشتم تا هرچه زودتر کار رساله را تمام کنم و با خیال آسوده به کار تحقیقاتم در دانشگاه مونیخ بپردازم که هیچ ربطی هم به مقوله وزن شعر نداشت. مرحوم دکتر حق‌شناس خبر نداشت که بنده آن بورس را گرفته‌ام اما متوجه شده بود که قصد دارم کارِ رساله دکتری را ساده برگزار کنم! خلاصه این شد که به‌رغم تمام عَلاقه و لطفی که به بنده داشت با پیشنهادم مخالفت کرد و قاطعانه موضوع پیشنهاد رساله‌ام را رد کرد. هرگز لحنِ جدی و پرعتاب و خطاب ایشان را فراموش نمی‌کنم که نفس‌نفس‌زنان به بنده گفتند: «طبیب‌زاده اگر می‌خواهی در حوزه وزن شعر کار کنی فقط باید به وزن شعر عامیانه بپردازی، در غیر این صورت بحث وزن شعر را فراموش کن...». آن لحظه بسیار از این اظهارنظر قاطع استاد دلخور شدم، اما هرسال که از آن ماجرا می‌گذرد، بیشتر می‌فهمم که چقدر مدیون آن سخت‌گیری ایشان بوده‌ام!

یکی دیگر از پژوهش‌های شما که چند سال پیش منتشر شد، به نوعی باز هم به مردم عادی و به عبارت بهتر به زبان مردم عادی مربوط است. منظورم کتاب «مبانی و دستور خط فارسی شکسته» است که پژوهشی است درباره شکسته‌نویسی و فارسی گفتاری؛ بر این اساس آیا می‌توان گفت که دغدغه یا علاقه‌ای شخصی به ادبیات و زبان مردم عادی در شما وجود دارد؟

بله، حالا که می‌پرسید می‌بینم حق با جنابعالی است. جالب است که رساله ارشد بنده هم درباره اصطلاحات عامیانه و چگونه مدخل کردن آنها در فرهنگ‌های لغت فارسی بود. خوب بنده متعلق به آن نسل آرمان‌گرایی هستم که ساده‌لوحانه تصور می‌کردند هرچه متعلق به توده مردم یا اصطلاحا «خلق» یا «طبقه پرولتاریا» است نه فقط صحیح و بی‌نقص، بلکه حتی مقدس است! همان نسلی که افتخار خودش را پیروی بی‌چون و چرا از خلق و فدا کردن همه چیزش در راه منافع آرمان‌های خلق می‌دانست. خوشبختانه دیری نگذشت که به سطحی‌بودن چنین اعتقاداتی پی بردم، اما آن باورها خواه‌ناخواه انگ خود را بر زندگی و کارهای من گذاشته‌اند. واقعیت این است که گاهی همین «مردم عادی»، مرتکب مهلک‌ترین خطاها و ناصحیح‌ترین انتخاب‌ها می‌شود، و در این میان وای به حال جامعه‌ای که شعور روشنفکرانش چیزی بیش از درک قاطبه مردمانش نباشد. باری تردیدی نیست که گرایش بنده به آنچه جنابعالی «مردم عادی» نامیده‌اید ریشه در همین افکار چپی و خلقی داشته است، اما نکته اینجاست که در بحث‌های علمی هیچ تفاوتی بین موضوعات و زمینه‌های گوناگون وجود ندارد. وقتی پژوهشگری به حوزه‌ای علاقه‌مند می‌شود و مآخذ آن حوزه را می‌خواند و به تحقیق درباره آن می‌پردازد، به‌تدریج از پوسته ظواهر و کلیات می‌گذرد و به بطن و جزئیات می‌رسد. در این مرحله دیگر هیچ تفاوتی بین موضوعات گوناگون وجود ندارد، و عدد و رقم و آمار و استدلال‌های منطقی و هر آنچه روشی علمی ایجاب کند، جای هر چیز دیگر را می‌گیرد و درنتیجه همه موضوعات شبیه به هم می‌شوند.

لطفا به اختصار درباره تفاوت وزن عروضی و وزن شعر عامیانه توضیح دهید.

ببینید وزن‌های شعری در زبان‌ها گوناگون به دو دسته کلی وزن‌های زبانی (prosodic) و زمانی (isochronous) تقسیم می‌شوند. وزن‌های زبانی آنهایی هستند که در ساختمانشان صرفاً از عناصر زبانی مانند هجا، و تکیه، و کشش و نواخت استفاده می‌شود و بسته به اینکه کدام‌یک از عناصر فوق نقش اصلی را در ساختمان وزن داشته باشند، این وزن‌ها به انواعی چون هجایی (مانند فرانسوی)، و تکیه‌ای (مانند انگلیسی رسمی)، و کششی یا کمّی (مانند شعر عروض فارسی و عربی)، و نواختی (مانند چینی و ویتنامی) تقسیم می‌شوند. اما وزن‌های زمانی وزن‌هایی هستند که بیشتر به حوزه موسیقی و ریتم تعلق دارند تا زبان، و در ساختمان آنها علاوه بر عناصر زبانی فوق از عناصر زمانیِ موسیقایی مانند سرعت، نُت سکوت، میزان‌بندی، میزان آناکروسیس، تکیه در معنای اکسان موسیقایی و غیره استفاده می‌شود. قریب به اتفاق شعرهای کودکانه جهان به همین دسته از وزن‌ها تعلق دارند. جالب است که ما در قریب به اتفاق موارد با گوش‌دادن به اشعاری که در زبان‌های گوناگون به چنین وزنی سروده شده باشد، متوجه موزون بودن آن می‌شویم و حتی با اندکی تمرین می‌توانیم الگوی وزنی آن را مثلاً با بشکن‌زدن تقلید کنیم، اما چنین اتفاقی در مورد وزن‌های زبانی رخ نمی‌دهد. مثلاً اگر شما به خوانش یک شعر کودکانه انگلیسی که اصطلاحاً nursery rhyme نامیده می‌شود گوش کنید، حتی اگر هیچ زبان انگلیسی ندانید، به‌سرعت می‌فهمید که طرف دارد شعری موزون و حتی کودکانه می‌خواند، اما اگر به قرائت کسی از مثلاً اشعار شکسپیر گوش دهید، هرگز متوجه نمی‌شوید که او شعر می‌خواند، مگر دارای دانش بسیار وسیعی از نظام واجی و وزنی زبان انگلیسی باشید. بنده یک بار شعر معروف «اتل متل توتوله» را برای تعدادی دانشجوی آلمانی خواندم و از آنها خواستم تا وزن آن را با تقه‌زدن روی میز دنبال کنند. بسیاری از آنان به‌سادگی از عهده این کار برآمدند، اما وقتی بیتی از حافظ را خواندم و خواستم تا نظرشان را درباره وزن آن بیان کنند، حتی در مورد شعر بودن آن قطعه هم ابراز تردید کردند؛ آنان تصور می‌کردند که بنده به‌سادگی دارم به زبان فارسی صحبت می‌کنم! باری درک وزن‌های زبانی مستلزم شم زبانی قوی و مادری و گاه حتی آموزش‌های مدرسی خاصی است، اما درک وزن‌های زمانی چنین نیست زیرا این وزن‌ها چیزی جز ریتم‌های موسیقایی بسیار ساده و ابتدایی نیستند، به حدی که تقریباً هرکس با هر زبان مادری که داشته باشد آنها را درک می‌کند. وزن شعر کلاسیک فارسی، همان‌طور که عرض کردم وزنی زبانی و کمی (یا عروضی) است، اما وزن شعر عامیانه فارسی وزنی زمانی است که مانند تمام وزن‌های زمانی دارای تعدادی الگوهای ریتمیک است. این الگوهای ریتمیک بر اساس تکیه‌های وزنی خاصی شکل می‌گیرند که در فواصل زمانی مشخصی ظاهر می‌شوند. اما در این میان شباهت‌های بسیاری بین وزن عروضی و وزن عامیانه فارسی وجود دارد؛ مهم‌ترین این شباهت‌ها این است که در هر دوتای آنها کمیت دارای اهمیت وزنی است، اما در شعر عروضی کمیت نقش اول و آخر را دارد، درحالی‌که در وزن شعر عامیانه فارسی کمیت پس از تکیه وزنی، دارای نقش ثانوی است.

آیا به تقریب می‌توان گفت که قدیمی‌ترین شعرهای عامیانه فارسی که امروز به دست ما رسیده‌اند مربوط به چه دوره‌ای هستند؟

والله بنده متون قدیم را برای یافتن این اشعار جست‌وجو نکرده‌ام، و اصولاً نمی‌توانم در این‌باره اظهارنظر کنم. اما اگر واقعاً گذشتگان ما این اشعار را همانند اشعار عروضی ثبت می‌کردند، ما اینک گنجینه‌ای بسیار گرانبها در حوزهٔ علوم زبانی و ادبی و مردم‌شناسی و تاریخ در اختیار می‌داشتیم. درهرحال بنده تصور می‌کنم که قدمت این وزن به پیش از شکل‌گیری شعر عروضی فارسی می‌رسد. در فصل پایانی همین کتاب هم نشان داده‌ام که چگونه وزن شعر عروضی ریشه در وزن شعرهای عامیانه فارسی دارد.

در مقدمه کتاب اشاره کرده‌اید که زنده‌یاد ابوالحسن نجفی اصرار زیادی به انتشار این رساله داشته است. نجفی تحقیقات مفصلی درباره وزن عروضی و طبقه‌بندی اوزان انجام داده بود که برخی از آنها پس از درگذشت او با تلاش شما منتشر شدند. آیا او درباره وزن شعر عامیانه فارسی هم تحقیقاتی کرده بود؟ به‌طورکلی دانش او در زمینه عروض فارسی چقدر به پژوهش شما درباره وزن شعر عامیانه کمک کرد؟

عرض شود که بنده قصد داشتم پس از دفاع از رساله دکتری چند سال دیگر هم روی آن کار کنم و سپس به‌صورت کتاب مستقلی منتشرش کنم. اما در همان ایام به بیماری صعب‌العلاجی مبتلا شدم که نه بنده و نه استاد نجفی هیچکدام فکر نمی‌کردیم که بتوانم از چنگش جان سالم به در ببرم! این شد که نجفی فرمود تا فرصت هست کار را تمام و منتشر کنم، و بنده هم که به این نتیجه رسیده بودم انتشار رساله به همین شکل باز بهتر از منتشرنشدن آن است، با انتشار آن موافقت کردم. خوشبختانه به علت پیشرفت علوم پزشکی و تولید داروهای کارآمد، بنده تا همین حالا که در خدمت شما هستم، توانستم از چنگ آن بیماری برهم و درنتیجه توانستم کار پژوهشم را ادامه دهم و ویراست دوم این کتاب را که به نظرم صورت نهایی آن است، منتشر کنم!

در مورد تأثیر کار استاد نجفی روی کار خودم سخن خواهم گفت، اما پیش از آن باید بگویم که بنده بسیار مدیون فضل و بزرگی ایشان بوده‌ام. شاید بزرگ‌ترین فرصتی که در تمام زندگی نصیبم شد همانا فرصت برخورداری از محضر دانشمند و روشنفکر تمام‌عیاری مانند او بود. او توانست رویکرد خانلری به وزن شعر فارسی را تکمیل و تمام کند، و برای اولین بار توصیفی جامع و کامل از وزن شعر فارسی و کاملاً مستقل از وزن شعر عرب فراهم آورد. نجفی آشنایی کامل با مبانی رده‌شناسی وزن شعر داشت و به‌روشنی دریافته بود که وزن شعر عامیانه از حیث رده‌شناختی دارای تفاوت‌های بسیاری با وزن شعر عروضی است، اما تا جایی که می‌دانم خود ایشان هیچ‌گاه درصدد توصیف وزن شعر عامیانه برنیامده بود. وقتی ویراست نخست این کتاب منتشر شد، به پیشنهاد آقای علی‌اصغر محمدخانی جلسه‌ای در معرفی و نقد این کتاب در شهر کتاب برگزار شد که ریاست آن جلسه به عهده استاد نجفی بود و علاوه بر ایشان دو تن دیگر از استادان بنده، یعنی آقایان دکتر ضیا موحد و دکتر علی‌اشرف صادقی نیز در آن جلسه حضور داشتند. متن سخنرانی‌ها و گفت‌وگوهای این جلسه در نشریه کتاب ماه «ادبیات و فلسفه» (اسفند و فروردین ۱۳۸۳ و ۱۳۸۴: ص ۲۲-۳۵) منتشر شده است. به نظر سخنرانی نجفی در آن جلسه درباره انواع وزن، هنوز هم از خواندنی‌ترین و دقیق‌ترین و ساده‌ترین توضیحات در حوزه رده‌شناسی وزن‌های شعر به زبان فارسی محسوب می‌شود. باری آن جلسه دو دست‌آورد کلی و بسیار مهم برای من داشت، یکی اینکه نجفی تصریح کرد که وزن شعر عامیانه عروضی نیست، بلکه تکیه‌ای است، و این اظهارنظر او مرا مصمم کرد که کارم را ادامه دهم و به همان ویرایش نخست اکتفا نکنم؛ و دیگر اینکه دکتر ضیا موحد و دکتر علی‌اشرف صادقی هر دو تأکید کردند که بدون توجه به مقوله کمیت نمی‌توان کار توصیف وزن شعر عامیانه را تمام‌شده تلقی کرد. بنده ابتدا این نظر آنان را نپذیرفتم، اما همان‌طور که اشاره کردم، هرچه گذشت بیشتر به اهمیت نقش کمیت در این وزن پی بردم.

وزن شعر کلاسیک فارسی، وزنی زبانی و کمی (یا عروضی) است، اما وزن شعر عامیانه فارسی وزنی زمانی است که مانند تمام وزن‌های زمانی دارای تعدادی الگوهای ریتمیک است. این الگوهای ریتمیک بر اساس تکیه‌های وزنی خاصی شکل می‌گیرند که در فواصل زمانی مشخصی ظاهر می‌شوند. اما در این میان شباهت‌های بسیاری بین وزن عروضی و وزن عامیانه فارسی وجود دارد؛ مهم‌ترین این شباهت‌ها این است که در هر دوتای آنها کمیت دارای اهمیت وزنی است، اما در شعر عروضی کمیت نقش اول و آخر را دارد، درحالی‌که در وزن شعر عامیانه فارسی کمیت پس از تکیه وزنی، دارای نقش ثانوی است

اما در مورد تأثیر کار استاد نجفی روی کار خودم باید بگویم که ترتیب کار من در پرداختن به وزن شعر عامیانه عیناً مانند ترتیبی است که نجفی برای بحث درباره وزن شعر عروضی اتخاذ کرده بوده است. نجفی ابتدا تعریفی از وزن به دست می‌دهد که بسیار راهگشا و مفید است: وزن ادراک تناسبی است که از تکرار مقادیر متساوی و منفصل حاصل می‌شود. وی سپس تصریح می‌کند که وزن شعر کهن فارسی کمی است، زیرا مقادیر متساوی و منفصل در آن به کمیت و تعداد هجاهای شعر مربوط می‌شود. این تعریف عیناً درمورد وزن شعر عامیانه نیز صادق است، با این تفاوت که مقادیر متساوی و منفصل در این شعر نه بر اساس کمیت، بلکه بر اساس تکیه وزنی شکل می‌گیرد. نجفی سپس قاعده اصلی وزن شعر را به شرح زیر عرضه می‌دارد: دو مصراع هر بیت و در نتیجه همه بیت‌های یک قطعه‌شعر، باید از حیث تعداد و نوع و توالیِ کمیت‌های کوتاه و بلندشان، بسته به انگاره وزنی خاصی که دارند، نظیر به نظیر همانند باشند. این تعریف نیز کم‌وبیش در مورد وزن شعر عامیانه صادق است با این تفاوت که در اینجا به‌جای تعداد و نوع و توالی کمیت‌های کوتاه و بلند باید از تعداد و نوع و توالی تکیه‌های وزنی سخن بگوییم. نجفی به درستی متذکر می‌شود که اگر تعداد و نوع و توالیِ کمیت‌های مصراع‌های هر شعر (یا زنجیره زبانی) همواره مطابق و منطبق بر کمیت‌های انگاره اصلی وزن آن شعر (یا زنجیره وزنی) می‌بود، دیگر نیازی به بحث وزن شعر نمی‌داشتیم. اما واقعیت این است که در اکثر موارد این همانندی برقرار نیست، و در نتیجه بارها و بارها از قاعده اصلی وزن عدول می‌شود، و به رغم این عدول‌ها، شعر همچنان موزون باقی می‌ماند. یعنی موضوع اصلی بحث وزن شعر عبارت است از تعیین همین مواردی که طی آن می‌توان از قاعده اصلی وزن شعر عدول کرد بی آنکه وزن شعر به هم بخورد. بنده هم عیناً و گام به گام از همین انگاره و ایده کلی پیروی کرده‌ام و کوشیده‌ام تا موارد عدول از قاعده اصلی وزن شعر عامیانه را بیابم و کار توصیف را به پایان برسانم. توضیح آنکه وقتی انطباق زنجیره وزنی و زنجیره زبانی به هم می‌خورد اما شعر همچنان موزون است، پای قواعد مطابقه (correspondence rules) به میان می‌آید که نشان می‌دهند در چه مواردی و تحت چه محدودیت‌هایی می‌توان از قاعده اصلی وزن شعر عدول کرد. بنده نیز مانند نجفی و البته به روش رایج در نظریه واج‌شناسی نوایی، قواعد مطابقه را به دو دسته قواعد وزنی (metrical rules) و قواعد زبانی (linguistic rules) تقسیم کردم و کوشیدم موارد هر کدام را بر اساس پیکره بسیار مفصلم شناسایی و صورت‌بندی کنم. قواعد وزنی یا همان اختیارهای شاعری، ناظر بر تغییرهایی هستند که در کمیت‌های زنجیره وزنی صورت می‌پذیرند تا این زنجیره شبیه به زنجیره کمیت‌های زبانی بشود و بر آن منطبق گردد؛ و قواعد زبانی یا همان ضرورت‌های شعری، ناظر بر تغییرهایی هستند که در زنجیره کمیت‌های زبانی صورت می‌گیرند تا این زنجیره شبیه به زنجیره انگاره وزنی شود.

شما در این کتاب مشخصا به بررسی اشعار ضربی و غیرآهنگین عامیانه و کودکانه پرداخته‌اید. آیا ممکن است در آینده و در ادامه این پژوهش به وزن آوازهای محلی هم بپردازید؟

اگر منظورتان وزن اشعار گویش‌های گوناگون در ایران است که باید بگویم اتفاقاً در این زمینه تحقیق بسیار مفصلی صورت گرفته است. خانم دکتر مائده‌سادات میرطلایی در رساله دکتری خودش، بر اساس جدیدترین تحقیقات رده‌شناسی، به بررسی وزن شعرهای ایرانی در زبان‌های گوناگون ایرانی چون لری و گیلکی و مازندرانی و کردی و بلوچی و غیره پرداخته است. او از این رساله که شامل پیکره وسیعی از متون آوانویسی‌شده اشعار گوناگون ایرانی و متن ترجمه شده آنها به فارسی است، تحت راهنمایی بنده در سال ۱۳۹۷ در گروه زبان‌شناسی دانشگاه بوعلی سینای همدان دفاع کرد. واقعاً امیدوارم که روزی این رساله به صورت کتاب مستقلی منتشر شود و در اختیار علاقه‌مندان قرار بگیرد. اما اگر منظورتان پرداختن به ملودیِ ترانه‌های محلی است باید بگویم که بنده فاقد دانش موسیقایی لازم برای پرداختن به آن هستم. این حوزه متعلق به افرادی است چون دکتر ساسان فاطمی که اتفاقاً آثار با ارزشی نیز در این زمینه منتشر کرده‌اند.

به نظرتان وزن عامیانه، به‌جز در ادبیات کودکان، چه امکاناتی می‌تواند پیش‌روی شعر و ادبیات معاصر ما بگشاید؟

ببینید، برای ذهن خلاق و جست‌وجوگر هر چیزی می‌تواند امکان یا منبع پرقدرتی باشد برای بیان هنری، منتها این منبع باید به‌طور مناسب ساخته و پرداخته شود. مثلاً احمد شاملو از همین شعر عامیانه برای خلق منظومه «پریا» بهره برد، و می‌دانیم که این شعر از همان زمان سروده شدنش تا کنون، رواج و محبوبیت بسیاری در میان ایرانیان یافت؛ بسیاری از ما آن را خوانده‌ایم و سطرها و حتی بندهایی از آن را در خاطر داریم. اما نکته اینجاست که شاملو از این وزن به‌گونه‌ای استفاده کرده که نه پیش از او سابقه‌ای داشته است و نه تا جایی که بنده می‌دانم پس از او. شعر عامیانه فارسی دارای حدود ۱۰ وزن پرکاربرد است. شاعرانی چون دهخدا و نیما و فروغ در هریک از اشعار خود که در آن از وزن عامیانه بهره برده‌اند، تنها از یکی از این ۱۰ وزن استفاده کرده‌اند، اما شاملو در «پریا» نه فقط از حدود پنج وزن متفاوت بهره برده است، بلکه از این وزن‌ها برای نشان دادن تغییر فضا یا تغییر حالات روحی شخصیت‌های منظومه‌اش استفاده کرده است. بدیهی است که شاملو صرفاً بر اساس شم وزنی، یعنی به‌صورت ناخودآگاه، دست به چنین کاری نزده و وزن‌های گوناگون را مورد استفاده قرار نداده است، بلکه او تفاوت وزن‌ها را درک می‌کرده و عمداً و آگاهانه می‌کوشیده تا از هر وزن برای بیان فضا یا ویژگی معنایی یا عاطفی خاصی استفاده کند. همین پژوهش آگاهانه شاملو در یافتن راه‌های جدید برای بیان هنری و شاعرانه سبب شده است تا کار وی از کار دیگر شاعرانی که از وزن عامیانه بهره جسته‌اند متمایز شود.

در ادبیات شفاهی، مردم و طبقاتی که در ادبیات مکتوب رسمی جایی ندارند و خاموش‌اند صدای خودشان را پیدا می‌کنند و مثلا در «هزار و یک شب» می‌توان این ویژگی را آشکارا دید. آیا در شعرهای عامیانه هم می‌توان این ویژگی را جست‌وجو کرد یا اغلب این اشعار برای سرگرمی و بازی‌های کودکانه است و از این نظر این موضوع چندان جایی در آنها ندارد؟

عرض شود که سؤال بسیار خوبی است. این اشعار دارای نقش‌ها و کارکردهای بسیار متنوعی هستند اما مخاطب آنها غالباً مردم عادی کوچه و بازار هستند. مثلاً وقتی این اشعار برای واقعه خاصی سروده می‌شوند، جنبه شعار سیاسی پیدا می‌کنند؛ مثل شعر ترانه معروفی که مردم در هجو محمدعلی شاه قاجار، پس از گریختن و پناهنده شدن وی به سفارت روس می‌خواندند: «ممدلی‌شاه .../ رفتی سفارت روس/ عجب ادابی داشتی/ عجب جفایی داشتی...». اما جز این به موارد دیگری نیز می‌توان اشاره کرد. ببینید یکی از ویژگی‌های اکثر اشعار عامیانه این است که نه‌تنها صاحب آنها معلوم نیست، بلکه با هیچ تحقیق تاریخی هم نمی‌توان سراینده‌شان را تعیین کرد. این اشعار جزو ادبیات شفاهی هستند که از درون مردم می‌جوشند و در میان مردم به زندگی خود ادامه می‌دهند و گاه با از میان رفتن یک یا چند نسل آنها هم از میان می‌روند، و در مواردی نیز برخی از آنها سینه به سینه از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند و تا حدی تثبیت می‌شوند. اما نکته اینجاست که حتی در حالت اخیر نیز این اشعار به‌طورکامل تثبیت نمی‌شوند و در هر منطقه و نزد هر جماعت به شکل خاصی درمی‌آیند؛ و این یکی دیگر از ویژگی‌های اشعار عامیانه است: یعنی شکل ثابتی ندارند و با هیچ تحقیق سبک‌شناسی و تاریخی هم نمی‌توان شکل اصلی و اولیه آنها را مشخص کرد. مثلاً یکی از اشعار معروف عامیانه که همه می‌شناسیم و خدا می‌داند متعلق به چه زمان و چه محیطی بوده است همین شعر «اتل متل توتوله/ گاو حسن چه جوره» است. همین شعر را خانلری در کتاب خودش به صورت «اتل متل توتوله/ گاب حسن کوتوله» ضبط کرده است، و اگر بیشتر جست‌وجو کنیم با صورت‌های متعدد دیگر روبه‌رو می‌شویم. این قبیل تغییرات گاه چنان زیاد است که وقتی شما روایت‌های گوناگون یک شعر یا داستانی متعلق به ادبیات شفاهی را کنار هم می‌گذارید، با طیف بسیار گسترده‌ای از تغییرات مواجه می‌شوید به‌طوری‌که نمونه یک سر طیف کاملاً متفاوت با نمونه سر دیگر طیف خواهد بود. این تغییرات سبب می‌شود تا به دنبال علل دیگری جز علل اجتماعی و سیاسی برای وجود داشتن این اشعار باشیم. به نظر بنده این اشعار در جامعه همان نقشی را ایفا می‌کنند و همان نیازهایی را برطرف می‌کنند که اشعار رسمی و اصولاً بقیه هنرها. البته بدیهی است که اینها دارای میزان رسمیت و پیچیدگی کمتری هستند و لذت بردن از آنها مستلزم سواد و آمادگی کمتری نسبت به ادبیات رسمی است. جالب است که اگر این نظرِ فرمالیست‌ها را بپذیریم که شعر چیزی جز تکنیک نیست و هدفی جز آشنایی‌زدایی از معانی قدیم ندارد، می‌بینیم که حتی این اشعار بیشتر به ذات شعر نزدیک هستند! مثلاً شعرهای کوتاه و بی‌معنایی چون «شیرینی سرکه از زغاله/ مغز سر گربه پرتقاله» و «رودکی در کودکی در آمبولانس می‌زد بالانس می‌خورد آدامس»، دارای وزن و قافیه و انواع سجع و جناس هستند؛ یعنی درست است که فاقد هرگونه معنای عالی و کمال‌یافته‌ای هستند، اما همچون قطعه موسیقی برانگیزاننده‌ای مخاطب خود را حتی اگر شده برای لحظه‌ای سر ذوق می‌آورند. همین تأثیر را به گونه دیگری در کودکانی می‌بینیم که با شنیدن شعری چون «اتل متل تول متل/ پنجه به شیرمال شکر...» حیرت می‌کنند و لبخند بر لب می‌آورند. مگر اشعار رسمی وظیفه دیگری جز سر ذوق آوردن و برانگیختن و متحیر کردن مخاطب خود دارند؟ البته این اشعار، مخصوصاً در مورد کودکان، نقش بسیار مهمی در تقویت قوای شناختی دارند، و این خود بحث بسیار جذاب و پردامنه‌ای است که پرداختن به آن به مجال بیشتری نیاز دارد.

تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی
امید طبیب‌زاده
ویراست دوم
نشر کتاب‌بهار

در ویراست دوم کتاب «تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی» هم ایرادات چاپ قبلی برطرف شده و هم نکات تازه‌ای به کتاب اضافه شده است. مهم‌ترین تغییرات ویراست تازه کتاب چیست و آیا این تغییرات به قدری هستند که بتوان گفت دو ویراست کاملا از هم متمایز شده‌اند؟

ویراست دوم نسبت به ویراست نخست دارای تغییرات بسیاری است. بنده در اینجا به اختصار به چهار تا از مهم‌ترین این تفاوت‌ها اشاره می‌کنم:

اول اینکه در ویراست نخست تصریح کرده بودم که کمیت هیچ نقشی در وزن شعر عامیانه ندارد، اما در ویراست دوم نشان داده‌ام که کمیت پس از تکیه وزنی، دارای مهم‌ترین نقش در وزن این شعر است. وزن شعر عامیانه فارسی وزنی تکیه‌ای است اما تکیه‌های وزنی در این شعر همواره یا روی هجاهایی دارای کمیت سنگین قرار می‌گیرند یا روی هجاهایی با کمیت کوتاه که لزوماً در پایان واژه قرار دارند. اگر وزن این شعر را کاملاً کمی یا عروضی نمی‌دانیم از آن روست که اولاً هجاهای سنگین در میان کلمات هیچگاه تکیه وزنی نمی‌گیرند و ثانیاً هر شعر از الگوی وزنی خاصی پیروی می‌کند که آن الگو اساساً تکیه‌ای است.

دوم اینکه گرچه در ویراست نخست به شش‌ضربی‌بودن وزن این شعر اشاره کرده بودم، اما این معنا را مطلقاً بسط نداده و آن‌طور که بایست به آن نپرداخته بودم. بنده برای اینکه بتوانم این بحث را به درستی طرح کنم ناچار شدم در چند دوره تمبک‌نوازی و ریتم‌خوانی شرکت کنم و نیز از آراء کارشناسانی، مخصوصاً پسرم که نوازندهٔ کمانچه است، در این حوزه استفاده کنم. شعر عامیانه فارسی دارای وزنی شش‌ضربی است و از این حیث متمایز از اشعار کودکانه انگلیسی است که عمدتاً هشت‌ضربی هستند. تفاوت دیگرشان در این است که تکیه‌های وزنی در اشعار کودکانه انگلیسی عمدتاً روی هجایی قرار می‌گیرند که دارای تکیه واژگانی هستند، اما همانطور که گفتیم تکیه‌های وزنی در اشعار عامیانه فارسی عمدتاً روی هجاهای دارای کمیت سنگین قرار می‌گیرد. در هرحال با استفاده از الگوی ریتم شش‌ضربی توانستم بسیاری از وزن‌هایی را که در ویراست نخست به اشتباه تقطیع کرده بودم در این ویراست به‌صورت صحیح تقطیع کنم؛ این وزن‌ها عمداً وزن‌هایی بودند که با هجای سکوت، یا اصطلاحاً با میزان آناکروسیس آغاز می‌شدند و من در ویراست نخست هیچ توجهی به این مقوله نداشتم.

سوم اینکه در ویراست نخست این کتاب برای توصیف رده‌شناختی وزن شعر عامیانه فارسی از انگاره رومان یاکوبسون (۱۹۶۰) و جان لاتز (۱۹۷۲) استفاده کرده بودم که امروزه به رغم تمام اهمیتی که دارند، دیگر انگاره‌هایی بسیار قدیم محسوب می‌شوند و در هیچ پژوهشی از آنها به عنوان اساس نظری استفاده نمی‌شود. برای توصیف وزن نیز از هیچ نظریه‌ای پیروی نکرده بودم و در نتیجه آنچه عرضه داشته بودم توصیفی ابتدایی و البته ناقص بود که در هیچ چارچوب نظری‌ای نمی‌گنجید. خوشبختانه این هر دو کاستی در ویرایش جدید بر طرف شده و همین سبب شده است تا بتوانم توصیفی دقیق‌تر از ویژگی‌های رده‌شناختی و وزنی این شعر به دست دهم. در ویراست دوم برای توصیف رده‌شناختی وزن از انگاره آروا (۲۰۰۹)، و برای توصیفِ وزن از انگاره واج‌شناسی نوایی (نسپور و فوگل ۲۰۰۷) استفاده کرده‌ام.

چهارم اینکه پس از مطالعه کتاب کم‌حجم اما بسیار پرمغز و ارزشمندی با عنوان «*ریتم کودکانه در ایران*» اثر همکار فاضلم، آقای دکتر ساسان فاطمی (۱۳۸۲)، با مأخذ مهمی در حوزه وزن اشعار کودکانه آشنا شدم که هر پژوهشی در این حوزه بدون ارجاع و استناد بدان کاری ناقص و ناتمام محسوب می‌شود. آن مأخذ که متأسفانه در ویراست نخست کتابم کاملاً از آن بی‌خبر بودم، مقاله مهمی است با عنوان «ریتم‌های کودکانه» اثر قوم-موسیقی‌شناسی رومانیایی به نام بریلیو (متن اولیه فرانسوی ۱۹۵۶/ ترجمه انگلیسی ۱۹۸۴). این مقاله دریچه‌های جدیدی را در حوزه وزن‌شناسی اشعار کودکانه و اشعار عامیانه در زبان‌های گوناگون به روی محققان این حوزه گشوده است به حدی که پس از آن مقالات و پژوهش‌های ارزشمند بسیاری در تأیید و بسط یافته‌های آن به زبان‌های گوناگون منتشر شده است. بریلیو در این مقاله به ویژگی‌های مشترک و شگفت‌آوری در تمام اشعار عامیانه و کودکانه جهان اشاره کرده است؛ مثلاً اینکه قریب به اتفاق این اشعار هفت یا هشت‌هجایی هستند، تمام آنها تکیه‌ای هستند، در تمام آنها از نُت یا هجای سکوت استفاده می‌شود و غیره.

در کتاب به سابقه پژوهش درباره وزن شعر عامیانه فارسی اشاره کرده‌اید و گفته‌اید پس از بحث‌هایی که توسط پژوهشگران خارجی درباره این موضوع شکل گرفت، خانلری اولین کسی بود که به این موضوع به طور جدی‌تر پرداخت. آیا هیچ بحث و نظر قدیمی‌تری درباره وزن شعر عامیانه فارسی وجود ندارد؟ و آیا می‌توان گفت که عدم توجه به بحث‌های مربوط به شعر عامیانه فارسی به این دلیل بوده که تا پیش از دوره معاصر به مردم عادی چندان توجهی نمی‌شده و هم‌زمان با شکل‌گیری ادبیات مدرن فارسی بوده است که توجه به شعر عامیانه هم شکل گرفته است؟

بله، مرحوم دکتر خانلری در سال ۱۳۲۷ در کتاب معروف خودش تحت عنوان «*تحقیق انتقادی در عروض فارسی*»، برای نخستین بار به این مهم پرداخت. در واقع می‌توان او را نخستین کسی دانست که از پوسته مطالعات وزن‌شناسی در حوزه وزن شعر عامیانه فارسی گذر کرد و با حوصله فراوان وارد بحث در جزئیات مربوط به ساختار این وزن شد. پیش از ایشان دیگرانی هم در ایران و هم در خارج از ایران به‌طور جسته و گریخته، اشاراتی به ویژگی‌های این وزن کرده بودند اما آنان هیچگاه از طرح مباحثی کلی و به واقع بی‌ارزش پیش‌تر نرفته بودند و عملاً طرح و نظر مشخصی را عرضه نداشته بودند. خانلری نخستین کسی بود که به موضوعی که از نظر دیگران بی‌اهمیت و عوامانه می‌نمود، همچون موضوعی علمی نگریست و با وسواس علمی بی‌نظیر و دقت غبطه‌برانگیزش به این موضوع پرداخت. او به درستی متوجه شد که در وزن این شعر، برخلاف وزن شعر عروضی، تکیه نقش بسیار مهمی دارد به حدی که بدون توجه به تکیه نمی‌توان وزن آن را توصیف کرد. اما خانلری در تقابل بین تکیه و کمیت در وزن شعر عامیانه، کمیت را مهم‌تر از تکیه قلمداد کرده بود. پس از خانلری استاد دانشمند دیگری به اسم دکتر محمدامین ادیب‌طوسی در مقاله فوق‌العاده مهمی با عنوان «ترانه‌های محلی» که در سال ۱۳۳۲ در «*نشریه دانشکده ادبیات تبریز*» (دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱) منتشر شد به این بحث روی آورد و به نظر بنده کار را تمام کرد. ادیب‌طوسی نیز مانند خانلری به نقش تکیه و کمیت در این وزن اشاره کرد اما به‌درستی تصریح کرد که اهمیت تکیه در این وزن بیش از کمیت است. معروف است که می‌گویند کتاب یا مقاله خوب راه خودش را باز می‌کند، اما متأسفانه همواره چنین نیست و گاهی کتاب یا مقاله بسیار مهمی به علل گوناگون، مثلاً اینکه دهه‌ها جلوتر از زمانه خودشان هستند، از نظرها پنهان می‌مانند و سال‌ها طول می‌کشد تا اهمیت آنها آشکار شود. بنده در ویراست نخست کتاب خودم از مقاله ادیب‌طوسی استفاده کرده بودم، و گرچه وی در آنجا به صراحت از نقش ثانوی کمیت در وزن این اشعار یاد کرده بود، پی به اهمیت موضوع نبردم و منکر نقش کمیت در این شعر شدم! درهرحال در ویراست دوم کتاب پس از مطالعه دقیق‌تر مقاله ادیب‌طوسی و انجام آزمایشات صوت‌شناختی و آماری متعدد با کمک دانشجویان ارشد و دکتری‌ام در گروه زبان‌شناسی دانشگاه بوعلی سینای همدان در مورد کمیت در این وزن، به اهمیت این عامل پی بردم و نقش آن را به تفصیل در ویراست دوم کتابم بیان کردم.

لازم است در اینجا از استاد دیگری نیز یاد کنم که بیش از هر پژوهشگری بحث وزن شعر عامیانه را به سرچشمه‌های واقعی‌اش، یعنی به ریتم‌های موسیقی ایرانی نزدیک کرد، و آن فرد کسی نیست جز دکتر ساسان فاطمی، استاد گروه موسیقی دانشگاه تهران که قبلاً هم در همین مصاحبه از ایشان یاد کرده بودم. دکتر فاطمی در کتابی تحت عنوان «*ریتم کودکانه در ایران؛ پژوهشی پیرامون وزن شعر عامیانه فارسی*» (تهران، ماهور، ۱۳۸۲)، برای نخستین بار در توصیف این وزن از ویژگی‌های موسیقایی همچون نُت سکوت و میزان آناکروسیس و میزان‌بندی و تکیهٔ وزنی (اکسان) و غیره سخن گفت و عملاً راه جدیدی را در مورد مطالعات وزن شعر عامیانه فارسی گشود. بنده پس از خواندن کتاب دکتر فاطمی متوجه شدم که بحث درباره وزن شعر عامیانه بدون داشتن دانشی هرچند مقدماتی در حوزه موسیقی ایرانی و ریتم‌های آن امکان‌پذیر نیست، و به همین دلیل کوشیدم تا در حد توانم هم با نواختن تمبک، و هم مفاهیم و اصطلاحات نظری ریتم آشنا شوم.

یکی از ویژگی‌های اکثر اشعار عامیانه این است که نه تنها صاحب آنها معلوم نیست، بلکه با هیچ تحقیق تاریخی هم نمی‌توان سراینده‌شان را تعیین کرد. این اشعار جزو ادبیات شفاهی هستند که از درون مردم می‌جوشند و در میان مردم به زندگی خود ادامه می‌دهند و گاه با از میان رفتن یک یا چند نسل آنها هم از میان می‌روند، و در مواردی نیز برخی از آنها سینه به سینه از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند و تا حدی تثبیت می‌شوند. اما نکته اینجاست که حتی در حالت اخیر این اشعار به‌طور کامل تثبیت نمی‌شوند و در هر منطقه و نزد هر جماعت به شکل خاصی درمی‌آیند

اما در این مورد که چرا این‌قدر نسبت به بررسی شعر عامیانه بی‌مهری شده است، باید بگویم به همان دلیلی که خودتان اشاره کردید. علمای ادبی ما ادبیات عامه را اصلاً قابل ضبط و بررسی نمی‌دانستند و به همین دلیل ما تقریباً هیچ اطلاعی از وضع اشعار عامیانه در دوره‌های گوناگون تاریخی خود نداریم. جالب است که در تذکره‌ها و نسخ خطی بسیار قدیم ما، مثلاً نسخ مربوط به قرن‌های پنج و شش، موارد زیادی از فهلویات و شیرازیات، یعنی اشعار گویشی مناطق ری و همدان و اصفهان و شیراز و غیره ضبط شده است، اما در این آثار هیچ نشانی از اشعار عامیانه فارسی به چشم نمی‌خورد! این بدان معناست که شأن فارسی گفتاری و عامیانه برای شاعران و کاتبان و نسخه‌برداران ما حتی از شأن گویش‌های محلی نیز کمتر بوده است. گردآوری نظام‌مند و مفصل متون شفاهیِ ادبیات عامه را شرق‌شناسان خارجی مانند ژوکوفسکی و کریستین سن آغاز کردند، و بعدها تحت تأثیر نهضت‌های چپ و البته پژوهش‌های دانشگاهی، کم‌کم ایرانیانی چون دهخدا و جمالزاده و هدایت نیز خود به این موضوع علاقه‌مند شدند و فعالیت‌های گوناگونی را انجام دادند.

اما دو نکته است که در اینجا مایلم به اختصار به آنها اشاره کنم؛ یکی نقش پژوهشگران اروپایی و آمریکایی در پرداختن به مطالعات ادبی، و دیگری نحوه برخورد ما با کار آنان. واقعیت این است که ما ایرانی‌ها شکل‌گیری تقریباً تمام مباحث علمی خودمان را در حوزهٔ علوم ادبی و زبانی، چه به‌طور مستقیم و چه به‌طور غیرمستقیم، مدیون پژوهشگران خارجی هستیم. یعنی یا مدیون کسانی مانند ادوارد براون و الول ساتن و ریچارد فرای و ژیلبر لازار و دیگرانی هستیم که خود مستقیماً به تحقیق درباره زبان و ادبیات فارسی پرداختند، یا مدیون کسانی همچون علامه قزوینی و یارشاطر و خانلری و زریاب‌خویی که پس از آشنایی با روش‌های تحقیق علمی که خاستگاهی غربی دارند، به بررسی این مباحث روی آوردند. متأسفانه در مورد خارجی‌ها همواره دو نگاه افراطی و تفریطی وجود داشته است که لازم است از هر دو آنها پرهیز شود. از یک سو عده‌ای هر مطلبی را که به قلم محققان خارجی منتشر شده باشد دربست می‌پذیرند و آن را همچون راه‌حلی نهایی و قطعی می‌پذیرند، و از سوی دیگر عده‌ای هم تمام محققان خارجی را بی‌سواد و یا عامل بیگانگان می‌دانند و هیچ توجهی به تحقیقات آنها نمی‌کنند! بدیهی است که هر دو این راه‌ها خطا و ناشی از نوعی عقده حقارت است که متأسفانه دامنگیر بسیاری از ما ایرانیان است. بهترین و عاقلانه‌ترین راه ارزیابی هر سخن، متعلق به هرکس که باشد، چه ایرانی و چه خارجی، این است که آن را از زاویه نقد و تحلیل علمی بررسی کنیم. بنده به دو نمونه از این موارد در مورد مطالعات مربوط به وزن شعر اشاره می‌کنم.

ژیلبر لازار یکی از پژوهشگرانی است که در حوزه تاریخ زبان و ادبیات فارسی تحقیقات بسیار ارزشمند و گسترده‌ای انجام داده است و ما از این حیث بسیار مدیون او هستیم. رساله دکتری وی با عنوان «*زبان قدیم‌ترین آثار نثر فارسی*» که به بررسی متون قرن چهارم و پنجم اختصاص دارد، و همچنین اثر گرانبهای دیگرش با عنوان «*اشعار پراکنده قدیم‌ترین شاعران پارسی*»، چه از حیث تحلیل‌های زبان‌شناسی تاریخی، و چه از حیث مبانی تصحیح نسخ و ضبط متون کهن، از زُمره بهترین و جامع‌ترین آثاری هستند که تاکنون درباره زبان فارسی تدوین شده‌اند. اما لازار گاه در تحقیقات خود و مخصوصاً در موضوعات مربوط به وزن شعر فارسی، مرتکب اشتباهات عجیبی شده است که دلیل آن چیزی نیست مگر آشنا نبودن گوش وی با ضرب‌آهنگ‌های وزن‌های گوناگون شعر فارسی، و استفاده نکردن او از گویشور باسواد و قابل اعتماد. متأسفانه بسیاری از دانشمندان ما اشتباهات او را هم در مقام رأی و دیدگاهی کاملاً صحیح پذیرفته‌اند و حاضر نشده‌اند تا با نگاهی انتقادی به ارزیابی آنها بپردازند. البته بدیهی است که هر کس که دست به عمل می‌زند مرتکب اشتباه هم می‌شود، لذا خطای اصلی در اینجا نه متوجه لازار بلکه متوجه کسانی است که کار دیگران را با نگاه انتقادی بررسی نمی‌کنند. مثلاً لازار بر اساس محاسبات بسیار پیچیده و آمارگیری‌های فراوان کوشیده است تا ثابت کند که بیت زیر که از حیث تاریخی از زُمره نخستین بیت‌های شعر فارسی است، شباهت بسیار به وزن رباعی دارد به‌طوری که می‌توان آن را اساس وزن رباعی دانست: «آهوی کوهی در دشت چگونه روذا /جو ندارد یار بی یار چگونه دوذا». اما به نظر بنده، برای کسی که گوشش با ضرب‌آهنگ‌های وزن‌های عروضی آشناست، این بیت بیش از آنکه به یکی از دو گونه اصلی وزن رباعی (یعنی: «مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعل»، یا «مفعولُ مفاعلن مفاعیلُ فعل») نزدیک باشد، به یکی از گونه‌های بحر رمل مخبون (یعنی «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن») نزدیک است. برای اطلاعات بیشتر درباره این موضوع رجوع شود به مقاله‌های زیر از نگارندهٔ همین سطور: «**وزن آهوی کوهی... منسوب به ابوحفص سغدی**»، (در: ایرانشهر امروز، سال۱ ،شمارهٔ ۳ ،شهریور و مهر، ص ۷۰-۷۹) و «**منشأ وزن رباعی در اشعار عامیانه و شفاهی ایران**» (در: دو ماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه، سال ۸، شمارهٔ ۳۵، آذر و دی ۱۳۹۹، ص ۲۵۲-۲۵۶).

دانشمند دیگری که تلاش بسیاری در پیشبرد مباحث وزن شعر فارسی کرده است الول ساتن انگلیسی است. او در کتاب مهم خود با عنوان «*وزن شعر فارسی*» که در سال ۱۹۷۶ به زبان انگلیسی و توسط انتشارات دانشگاه کمبریج منتشر شد به نکته بسیار مهمی در مورد تقطیع یا رکن‌بندی وزن‌های شعر فارسی اشاره کرده است و آن اینکه در وزن شعر عروضی فارسی چیزی به نام رکن وجود ندارد، و تقسیم‌بندی مصراع‌ها به رکن‌ها صرفاً امری قراردادی یا من‌عندی است برای اینکه وزن‌ها راحت‌تر به‌خاطر سپرده شوند. به نظر بنده اینکه تاکنون شیوه‌های متفاوتی برای رکن‌بندی وزن‌ها ارائه شده است، مؤید نظر ساتن است. مثلاً برای وزن ساده و مطبوعی چون وزن رباعی می‌توان به پنج شیوه تقطیع گوناگون زیر اشاره کرد:

۱. شیوهٔ تقطیع سنتی: مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعل
۲. شیوهٔ تقطیع نجفی: مستفعلُ مستفعلُ مستفعلُ فع
۳. شیوهٔ تقطیع مسعود فرزاد: فع مفتعلن مفتعلن مفتعلن
۴. شیوهٔ تقطیع دهلوی: فع مفتعلن مفتعلن مفتعلن
۵. شیوهٔ تقطیع وزیری: فعلن فعلاتن فعلاتن فعلن

یعنی طبق نظر ساتن تمام تقطیع‌های فوق برای وزن رباعی به یک اندازه مبین ماهیت این وزن، و همه نیز به یک اندازه من‌عندی و قراردادی هستند. بیش از چهل سال از زمان انتشار کتاب ساتن می‌گذرد، اما عروض‌دانان ما هنوز هم چندان که باید به این نکته توجه نداشته‌اند و این نظر ساتن را نه رد و نه تأیید کرده‌اند، و در این معنا یکی از کلیدی‌ترین مباحث عروض همچنان نامکشوف باقی مانده است (برای بحث بیشتر در این زمینه رک. مقاله زیر از این نگارنده: «نقش تکیه در تقطیع وزن شعر عروضی فارسی»، در: نشریه پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی، سال ۱۰، شمارهٔ ۲۰، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، ۱-۴۳).

شما در کتاب‌تان خیلی به اختصار به وزن شعر انگلیسی هم پرداخته‌اید، به عنوان آخرین سؤال می‌خواهم بپرسم آیا دلیل خاصی برای پرداختن به این موضوع داشتید؟

بله، دقیقاً منظور خاصی داشتم، و خیلی ممنون بابت این سؤال! ببینید امروزه بیشترین آثار نظری زبان‌شناسی در هر حوزه‌ای، چه صرف چه نحو چه معناشناسی و غیره، نه فقط به زبان انگلیسی بلکه درباره زبان انگلیسی است. اگر شما زبان انگلیسی ندانید یا دست‌کم با مقدمات صرف و نحو این زبان آشنایی نداشته باشید، نمی‌توانید از این آثار و توضیحات آنها استفاده کنید. در مورد وزن شعر هم چنین است. بیشترین تحقیقاتی که زبان‌شناسان جهان درباره نظریه وزن شعر انجام داده‌اند هم به زبان انگلیسی است و هم درباره وزن شعر انگلیسی است. بنابراین لازم است که علاقه‌مندان به مباحث نظری وزن شعر آشنایی هرچند مختصری با وزن شعر انگلیسی و مبانی آن داشته باشند.

مرور

هاندکه و روایت مرگ

شرق: راوی داستان «چنان ناکام که خالی از آرزو»ی پتر هاندکه، هفت هفته‌ای می‌شود که مادرش را از دست داده است و حالا بیش از هر زمان دیگری نیاز به نوشتن برایش به ضرورتی غیرقابل جایگزین بدل شده است. مادر او نه به مرگ طبیعی که بر اثر خودکشی مرده است. یکشنبه‌روزی در یکی از ستون‌های روزنامه‌ای آمده: «شب جمعه زن خانه‌دار پنجاه و یک ساله‌ای اهل آ (محله گ) با خوردن بیش از حد قرص‌های خواب‌آور دست به خودکشی زده است». راوی می‌گوید باید هرچه‌زودتر «دست‌به‌کار شوم»؛ دست‌به‌کار نوشتن پیش از آنکه نیاز به نوشتن از مادرش «که به‌هنگام خاکسپاری بسیار شدید بود، دیگر بار به آن زبان‌بندآمدنِ یکنواختی ختم شود که واکنش من به خبر خودکشی بود. آری، دست‌به‌کارشدن: چراکه از سوی دیگر نیاز به نوشتن چیزی درباره مادرم، هرقدر هم که گهگاه ناگاه فرامی‌رسد، آن‌قدر مبهم است که به‌جان‌خریدنِ سختی کار ضروری‌ست تا به سادگی، چنان‌که هم‌اکنون مقتضای حال من است، همان حروف همیشگی را با ماشین تحریر بر کاغذ نکوبم». او می‌گوید که این «حرکت‌درمانی» به‌تنهایی به کارش نمی‌آید، بلکه فقط منفعل‌تر و لاقیدترش می‌کند. خودکشی مادر راوی، او را تندخوتر از همیشه و نیز آشفته‌اش کرده است. او به خودکشی که فکر می‌کند بی‌حس می‌شود و به‌رغم همه اینها، پس از پشت‌سرگذاشتن لحظات بحران، دلش برای این لحظات تنگ می‌شود؛ «چون بعدش دیگر آن یکنواختی ناپدید و ذهنم به تمامی روشن می‌شود. هول و هراس حالم را دیگر بار خوب می‌کند: بالاخره بی‌حوصلگی رخت برمی‌بندد، بدن هیچ مقاومتی بروز نمی‌دهد، فاصله‌های توان‌فرسا از میان برمی‌خیزد و زمان بی‌هیچ دردی سپری می‌گردد». این داستان در واقع براساس واقعیت شکل گرفته و هاندکه آن را پس از خودکشی مادرش نوشته است. این داستان که یکی از موفق‌ترین آثار هاندکه است، به‌تازگی با ترجمه ناصر غیاثی در نشر نو منتشر شده است. به ضمیمه این داستان، یکی از مصاحبه‌هایی که درباره این اثر با هاندکه انجام شده نیز ترجمه و منتشر شده است. هاندکه در این مصاحبه اشاره می‌کند که در روایت این اثر نمی‌توانسته چیزی از خودش دربیاورد و می‌گوید همیشه عادت داشته که بیشتر پیش‌روایت کند تا پس‌روایت اما در اینجا پس‌روایت از امری دهشتناک و غمبار یعنی مرگ مادرش مجاز نبوده است. او در پاسخ به این پرسش

چنان ناکام که خالی از آرزو
پتر هاندکه
ترجمه ناصر غیاثی
نشر نو

که آیا نوشتن این داستان کمکی به بحران مرگ مادرش بوده یا نه می‌گوید نمی‌خواسته به خودش کمک کند: «فقط می‌خواستم داستان را، تا جایی که دو ماه پس از مرگ مادرم حضور ذهن دارم، روایت کنم. نوشتن این کتاب تأثیری در کمک‌کردن به من نداشت. پس از نوشتن یک لحظه هم احساس آرامش به من دست نداد. با تمام این احوال شاید هم با خودم فکر کردم: حالا دیگر نوشته شده. دست‌کم خود عمل نوشتن اتفاق افتاده. حالا که داستان روایت شده، دیگر نمی‌شود آن را از بین برد». هاندکه می‌گوید ایده نوشتن این داستان در لحظه خاک‌سپاری به ذهنش خطور نکرده؛ زمانی که برف می‌بارید و چشم‌انداز کوهستان اطراف خانه‌شان با درختان کاجی بوده که در سکوت کامل فرورفته بودند. او در جایی از این گفت‌وگو، درباره اینکه آیا حس می‌کند در جایی وطن دارد یا موطنش در سفر و مهاجرت است می‌گوید: «همیشه پاسخ‌دادن به پرسش‌های ساده دشوار است. خودم می‌دانم که من یک وظیفه دارم: سرتاسر جهان می‌بایست وطن باشد. به همین خاطر هم هست که ترکیب دو واژه شهروند جهان را داریم؛ اما من از پسش برنمی‌آیم. برای من همه مکان‌ها گذرا هستند. یک زمانی متوجه می‌شوی که هیچ‌جا ریشه نمی‌دوانی، مکان‌ها پایدار نیستند. شاید مگر در زبان. وقتی می‌نشینم پشت میز تحریر (واقعا هر روز این کار را نمی‌کنم، بیشتر استثنا است) فکر می‌کنم: اینک وطن! بله -یک وطن ناپایدار، کار، انجام‌دادن- گفتن انجام‌دادن زیباتر از کارکردن نیست؟».

در توضیحات پشت جلد کتاب درباره این داستان و خود هاندکه آمده: «پتر هاندکه نویسنده‌ای است با مواضعی نامتعارف که سخنان و رفتارهایش همیشه بحث‌برانگیز بوده و همین سخنان و رفتارها بررسی آثار او را به داوری درباره شخصیت و کنش‌هایش پیوند زده است. و برعکس نویسندگانی که سال‌ها پس از تجربه فقدان درباره آن می‌نویسند، نوشتن این رمان را هفت هفته پس از فقدان مادرش آغاز کرد... پیش از آنکه زبانش بند بیاید و دیگر نتواند از او بنویسد. چنان ناکام که خالی از آرزو نه قضاوتی‌ست، نه یادبودی برای مادری، نه تصویری به کمال که نویسنده، و خواننده، بتوانند پس از به‌پایان‌رساندنش نفس راحتی بکشند، بلکه وصف زخمی‌ست باز و هولناک. هاندکه خواستار برچیدن جایزه نوبل شده بود اما طرفه آنکه بعدها جایزه نوبل به او تعلق گرفت. کسانی هاندکه را امتداد کافکا و روبرت موزیل دانسته‌اند و کسانی نیز او را با هاینریش بل مقایسه کرده‌اند. به هر تعبیر، این رمان یکی از مهم‌ترین آثاری دانسته‌اند که در زمانه ما به زبان آلمانی نوشته شده است».

در بخشی از داستان می‌خوانیم: «واژه فقر واژه‌ای بود زیبا، واژه‌ای بود به نحوی از انحا فاخر. این واژه فورا باعث ایجاد تصوراتی می‌شد همچون تصوراتی که کتاب‌های قدیمی مدرسه ایجاد می‌کردند: فقیر اما تمیز. تمیزی، فقرا را با هنجارهای اجتماعی متناسب می‌کرد. پیشرفت اجتماعی عبارت بود از تربیت‌کردن در جهت پاکی؛ اگر تنگدستان تمیز شده بودند، پس فقر نشانه فخر بود؛ بنابراین از نظر خود افراد مربوطه تنگدستی فقط کثیفی افراد ضداجتماع بود در سرزمینی دیگر. پنجره هر خانه کارت ویزیت ساکنین آن است. به این ترتیب، بی‌چیزها بودجه مترقی تصویب‌شده برای بازسازی را با سرسپردگی خرج پاکی مسکن خودشان می‌کردند. آنها در تنگدستی با تصاویر اشمئزازآور را اتفاقا به‌همین‌خاطر ملموس قابل تجربه، مخل تصورات عموم می‌شدند و حالا زندگی‌شان، در مقام قشر فقیر بازسازی شده تمیز شده، آنچنان انتزاعی‌تر از هر تصوری که شد که می‌شد از یادشان برد. از تنگدستی توصیفات ذهنی وجود داشت و از فقر تنها تصورات نمادین».