سرمقاله شماره سوم مجله تصویرنامه

از صفحه تا صحنه

سخنی در احیای سنت‌های شفاهی شعر فارسی

سولماز نراقی

سالی که گذشت، فرهنگ و ادبیات عامیانهٔ ایران چهره‌ای ماندگار را از دست داد. مرتضی احمدی، بازیگر، صداپیشه و پیش‌پرده‌خوان قهاری که صدایش را از نوارقصه‌های ۴۸ داستان، تا نمایش‌های طنز رادیویی، دوبلهٔ فیلم-های سینمایی و ترانه‌های کوچه و بازار طهران قدیم به یاد می‌آوریم؛ ترانه‌هایی فکاهی با درونمایهٔ انتقادی، به سبکی برآمده از سنت مطربی. ناگفته نگذریم از همین ژانر طرب که چه به‌لحاظ ارزش‌های فرمالیستی، و چه کارکردهای اجتماعی و سیاسی‌اش، همواره سزاوار تأمل بوده است، و دریغ که در قیاس با سنت‌های اجراییِ دیگری چون نقالی، قوالی، خنیاگری، عاشیقی، تعزیه، شبیه‌خوانی، و نمایش‌ها و تصنیف‌های ملی - میهنی، قدر کم‌تری دیده و چه بسیار که به چوب تحقیر و تکفیر رانده شده است؛ هنری که نَسَبش پشت در پشت به مطربان، لوطیان و دلقکان درباری و بازاری‌ای می رسد که «ضمن بندبازی و رقص و آواز، در لفافهٔ عبارات شیرین و دوپهلو بر حکام و فرمانروایان [و...] می‌تاختند.»[۱]

مرتضی احمدی هنرمندی نامدار از سلالهٔ همین نقش‌آفرینان گمنام بود که با اجرای پیش‌پرده‌های طنزآمیز در تهرانِ عصر پهلوی، به ژانر طرب اعتبار و حیثیتی درخور بخشید. پیش‌پرده‌هایی که به گفتهٔ خودش «اوایل خنده‌دار، کم‌محتوا و سرگرم‌کننده بودند، اما پس از مدت کوتاهی جای خود را به طنز و انتقاد از کاستی‌ها و اشتباهات دستگاه‌های دولتی سپردند.»[۲] اگر به جملهٔ راویان و نقالان، بازیگران و بازی‌گردانان نمایش‌های آهنگین در تاریخ این سرزمین نگاه کنیم، نقش اجتماعی و سیاسی ایشان را پررنگ و تعیین‌کننده می‌یابیم. راویانی که یا دست به کار انتقال میراث فکری و فرهنگی از نسلی به نسل دیگر بوده‌اند، یا برانگیختن احساسات ملی در برابرِ سلطهٔ اعراب. یا به

---

[۱]-آرین پور، یحیی، از صبا تا نیما، ج۱،ص۳۲۶

[۳]- احمدی، مرتضی، پیش‌پرده و پیش‌پرده خوانی، تلخیص، ص۱۱

گسترش آئین تشیع در ایران عصر صفوی یاری رسانده اند، یا به برقراری حکومت قانون در عصر مشروطه و بعد از آن.

درگذشت «روباه مکّار» قصه‌های کودکی را بهانه می‌کنیم تا از کم‌التفاتی به سنت های شفاهی شعر و قصه، و هنرهای هم‌عرض آن سخن بگوییم؛ هنرهایی که بالبداهه و بی‌زحمت، انگار در پیوندی ذاتی و ازلی با یکدیگر زاده می‌شدند و ما بر مشابهات معاصر آن عناوینی از قبیل «چندرسانه‌ای» یا «بینارشته‌ای» می‌گذاریم. تو گویی بازگشتی باشند به تواریخِ دورتر که در آن فاصلهٔ شعر و موسیقی ، رقص و نمایش، و نیز مرزهای قصه و شعر کمرنگ‌تر و مخدوش‌تر بود. به این همه، مرز مبهم افسانه و واقعیت، اسطوره و تاریخ، و ادبیات و متن مقدس را هم اضافه کنید. «پسوند «سُرا» در واژه هایی چون افسانه‌سرا، داستان‌سرا و چکامه‌سرا نشان می‌دهد که در ادبیات و فرهنگ ما سرایش همواره با دو بار معنایی یعنی سرودن شعر و آواز خوانی همزمان به کار می رفته است.»[۳] و به‌جاست اشارهٔ شفیعی کدکنی به این نکته که «ایرانیان این تصور خود از شعر سرودن را حتی بر تعبیر عربی«شعر گفتن» [قول الشعر و انشاد الشعر]، تسری داده اند و «قول» را در معنی سرود و قوّال را به معنی خنیاگر و کسی که شعر را به آواز می خواند به کار برده اند»[۴]. خود، باریک‌شدن در همین اصطلاح «پرده» در ژانر «پرده خوانی» نیز بر سرشت «چندرسانه‌ای» این سنت‌ها صحه می‌گذارد؛ واژه‌ای که هم به معنای فاصلهٔ نت‌ها، مقام یا گوشه در موسیقی به کار می‌رود، هم بوم نقاشی [۵] و هم صحنه یا سکانس نمایش. به‌راستی که پرده‌خوانی بدین سان نمونه‌ای پیش‌رو در سنت‌های اجرایی شعر و قصه است که نمایش، موسیقی و نقاشی را ذیل یک «پرده» جمع می‌کند؛ به انضمام فعل خواندن که از اتفاق، یادآور اصطلاح «خوانش» در نظریهٔ ادبی معاصر است؛ اصطلاحی ناظر بر تأویل، یا رمزگشایی از هر اثری –اعم از نوشتاری، دیداری یا شنیداری– که به اعتبار دلالت‌ها و روابط نشانه‌شناختی اش، همچون «متن» خوانده می‌شود. اوکتاویو پاز معتقد بود که «با ظهور وسائل ارتباطی جدید نظیر سینما و گرامافون، متن حروفچینی شده به نحوی درخشان صحنه را خالی می‌کند.» او می‌گفت : «من مرگ نوشتار را باور ندارم، اما تصور می‌کنم که شعر بیش از پیش به پارتیشن partition بدل می‌گردد. شعر بار دیگر کلام شفاهی خواهد شد...درک شعر در وهلهٔ اول به معنی شنیدن آن است. خواندن شعر یعنی شنیدنش با چشم‌ها و شنیدنش یعنی دیدنش با گوش‌ها... »[۶] او در به کار بردن

---

[٤]- نصری اشرفی، جهانگیر، نمایش و موسیقی در ایران، ص۲۲۲

[5]-شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، ص ۴۸۴

[٦]- در ژانر پرده‌خوانی منظور از پرده «پارچه‌ایست که بر آن یک یا چند مجلس از زندگی و حوادث و مصائب خاندان پیغمبر را با رنگ‌های تیره نقش کرده‌اند». (بیضایی، بهرام، نمایش در ایران، ص۷۶)

[٦]- اوکتاویو پاز درگفتگو با خولیان ریوس، تک‌خوانی‌های دوصدایی، ترجمه کاوه میرعباسی، ص۸۰

واژه پارتیشن به اصطلاحی در موسیقی نظر داشت که مالارمه حروفچینی عجیب یکی از اشعار خود را به آن تشبیه کرده بود. شعر معروفِ «یک بار طاس ریختن...» که یک سال پیش از مرگش در ۱۸۹۷ چاپ کرد. مالارمه در این شعر کوشیده بود از طریق کوچک و بزرگ کردن حروف و کلمات و توزیع غیرمعمول آنها در صفحه به بیان شفاهی واژه‌ها نزدیک شود. او می‌گوید « آنچه می‌بینیم و می‌شنویم «زیربخش‌های» اندیشه‌اند از ورای منشور شعر. ادراکمان بخش‌بخشی و پیاپی است. علاوه بر این همزمان است: بصری(تصاویری که بر اثر متن ایجاد می‌شوند)، صوتی(شکل حروفچینی: قرائت ذهنی) و معنوی(مفاهیم شهودی، استنباطی و عاطفی)...او در ادامه گوشزد می‌کند که [در سرودن این شعر] از موسیقی کنسرتی که شنونده‌اش بوده الهام گرفته است و نوشته‌اش راهگشای گونهٔ نوینی است که با شعرپردازی کهن همان رابطه‌ای را دارد که سمفونی با موسیقی آوازی»[۷].

جالب اینجاست که میان شکل، معانی و برخی کاربردهای واژهٔ part یا partition در انگلیسی قدیم و جدید، زبان‌های لاتین، یونانی، سانسکریت، و هندی با واژهٔ «پرده» در زبان فارسی پیوندی تنگاتنگ برقرار است.[۸] تحقیق در اتیمولوژی این دو واژه را به اهل فن وا می‌گذاریم و تنها به اشاره‌ای گذرا بسنده می‌کنیم: پارتیشن برآمده از واژهٔ part است و ریشهٔ لاتین آن partem به معنی پاره، بخش، قطعه و نیز جدا کردن و قسمت کردن است . در زبان انگلیسی نیز «پارتیشن» به معنی پردهٔ حائل یا جداکننده به کار می‌رود، و «پارت» به معنی بخشی از نمایش، یا نقش یک بازیگر. این واژه در موسیقی نیز به معنی بخش و قطعه است و Partitur به معنی نوشته‌ای که جلوی رهبر ارکستر قرار می‌گیرد و در آن همهٔ بخش‌ها به صورت افقی و زیر هم نوشته شده.[۹] اما خود اصطلاح Partition که منظور نظر مالارمه است، «به تمام قسمت‌های یک اثر موسیقی اشاره می‌کند که روی یکدیگر قرار می‌گیرند.»[۱۰]واقعیت این است که از نهاد هر متنی صدایی به گوش می رسد. صدایی که نویسنده آن را نخست در گوش خود شنیده و سپس به ما شنوانده است. هر صفحه همزمان حامل حضور و غیاب این هستی شفاهی است.بدین معنا، عمل خواندن/دیدن، معادل شنیدن/تجسم کردن است .حروف، قراردادهایی برای اشاره به اصوات اند، و در

---

[۷]- همان ، ص۷۹ و ۸۰

[۸]- در زبان سانسکریت که یکی از کهن‌ترین زبان‌های جهان است، واژهٔ purtam به معنای پاداش یا هدیه کاربرد داشته که با معنای قطعه، بخش یا سهم نسبت دارد. این واژه در زبان هندی و اردو purdah هم به معنی برقع است و هم پرده‌ای که میان زنان و مردان می‌کشند. http://www.etymonline.com/index.php?term=part

[۱۰]– مراجعه کنید به فرهنگ جامع اصطلاحات موسیقی، فریدون ناصری، انتشارات روزنه،۱۳۷۸

۱۱– اوکتاویو پاز درگفتگو با خولیان ریوس، ص۸۰

همنشینی سلسله‌وار خود، همچون بازنمودی از جریان سیال و زمانمند گفتار، صدای پرسوناژهای حاضر در صحنه را به گوش هوش می‌رسانند.

به نظر می‌رسد که بشر پس از ظهور خط، به مرحلهٔ تازه‌ای از تخیل ادبی و تجربه‌های فرمی گام گذاشته است.[11] اما داستان پیدایش و تحول خط نیز خود از حاکم‌شدن فزاینده جان گفتار بر کالبد خط خبر می‌دهد. در خط الفبایی که یک نظام تکامل‌یافتهٔ نوشتاری است، هر حرف برگردانی از یک آواست. البته این بدان معنی نیست که عناصر آوایی در انواع کهن نوشتار غایب بوده‌اند[12]، اما تمامی شواهد حاکی از آن است که «در بیش‌تر خطوط و البته نه در تمامی آن‌ها، عناصر اندیشه‌نگار پشت سر گذارده شده و عناصر آوایی در قالب الگوهای هجایی، همخوانی و الفبایی متبلور شدند.»[13] این که خطوط اولیه یا تصویرنگارها بیش‌تر نشانه‌هایی تصویری، ملهم از پدیده‌های عینی جهان اند و خطوط پیشرفته‌تر، وابسته به نظام آوایی، نشان می‌دهد که نوشتار کم‌کم از قراردادهای تصویری، به قراردادهای زبانی گرویده و در یک نقطهٔ مرزی یا بینابین توقف کرده است. بدین ترتیب، خط از یک سو با زمانمندی گفتار درگیر است و از دیگر سو با مکانمندی تصویر. تو گویی ساختار فیزیکی صفحه نیز از آغاز بر مبنای انگاره‌ای از جهان همچون قلمروی کرانمند با چارچوبی هندسی صورت‌بندی شده است. خطوط اولیه نیز تعهد و سرسپردگی بیش‌تری به این چارچوب مکانی داشته‌اند. بعدها بشر از راه خوشنویسی سعی کرد نوعی طراحی *آهنگین* در چیدمان

۱۲- هنگامی که درباره ادبیات مکتوب سخن می گوییم نباید این نکته را فراموش کنیم که از زمان ابداع خط تا کاربست آن در نگاشتن متون ادبی فاصله‌ای نسبتا طولانی طی شده است..« مقاصدی که خط بومی عمدتا برای آن به کار می‌رفت، عبارت بوده‌اند از ۱- نشان‌دادن صاحب یا سازندهٔ شیئی که نوشته بر روی آن کتابت شده ۲- مکاتبات ۳- نوشته‌های یادبودی ۴- اوراد و عبارات جادویی. شاهدی وجود ندارد که نشان دهد خط بومی به طور وسیع برای مقاصد ادبی استعمال می‌شده است. موادی که برای نوشتن به کار می‌رفت، به هیچ وجه مناسب برای ثبت مطالب طولانی نبود؛ این مواد متضمن خرج و رنج فراوان بود.» (مونو چادویک/ ن. کرشاو چادویک، رشد ادبیات، ج اول، ص ۵۹۳) در ایران نیز، «اگرچه خط و کتابت بسی پیش تر از پیدایش و ظهور دین اسلام در بخش‌هایی از قارهٔ کهن و به ویژه مناطقی از بین‌النهرین و فلات ایران رواج یافته بود، اما این اختراع سرنوشت‌ساز بشری عموما در اختیار روحانیون زرتشتی، شاهزادگان، گروهی از نجبا و دهگانان بزرگ قرار داشت. (نصری اشرفی، صص ۲۱۴ – ۲۱۳). حتی قرن‌ها پس از آن، یعنی سده‌های بعد از ورود اسلام، باز هم انتقال شفاهی مطمئن‌ترین راه برای شیوه انتقال دانسته‌ها به شمار می‌رفت. زیرا «خط نمی‌توانست تمامی ویژگی‌های اندیشه و گفتار را منتقل کند. از سویی هنگام کتابت یک متن ممکن بود نادرستی‌های گوناگونی در آن وارد شود که برای تصحیح آن معمولاً از دو شیوه بهره گرفته می‌شد: ۱. سماع ۲.قرائت. سماع عبارت بود از شنیدن متن از زبان مولف یک کتاب یا شخصی آشنا با آن کتاب و قرائت نیز عبارت بود از خواندن متن یک کتاب نزد مولف یا فردی آشنا بدان دانش. (علی اصغر آق‌قلعه، نسخه‌شناخت، صص ۲۷- ۲۶)

۱۳ -اندرو رابینسون معتقد است که «بر خلاف ادعای بسیاری از دانشمندان چینی و غربی، حروفِ چینی مستقیماً و بدون دخالت آوا با ذهن سخن نمی‌گویند. هیروگلیف‌های مصری نیز بدون دخالت آوا عمل نمی‌کنند.»(اندرو رابینسون، تلخیص، ص۲۱)

۱٤-تلخیص، آلبرتین گاور، تاریخ خط، ترجمه عباس مخبر/کورش صفوی، ص ۱۰

حروف و کلمات را تجربه کند. تایپوگرافی نیز در عصر حاضر کوشیده است مولفه‌های کمّی زبان گفتاری را «که مربوط به ریتم، بلندی صدا، آهنگ صدا و دیگر کیفیت‌های گفتاری است ...از طریق تغییر در اندازه و پهنای حروف، فواصل، محل قرارگرفتن و سبک حروف انتقال دهد.»[۱۴]

از سویی دیگر به نظر می‌رسد یکی از مهم‌ترین عوامل تکامل یا تحول تمهیدات ادبی در نوشتار خلاقه نیز، جبران فاصلهٔ ذاتی میان صحنه و صفحه بوده است. زیرا انتقال احساسات و بیان حالات که پیش تر به دستیاری زبانِ بدن، لحنِ گفتار و ساز و آواز، سهولت بیش‌تری داشت، اینک درغیاب فیزیکی راوی یا خنیاگر، یکسره بر دوش نوشتار می افتد. اما نوشتار، در طول تاریخ از این فقدان، یک امکان ساخته است. صحنه‌ای که در صفحه آفریده می‌شود، دیگر به معنای متوسع کلمه همان جهانی است که در پی ساز و کارهای درونی «متن» خلق شده است. سکوت حاکم بر صفحه سبب شده است که نوشتار ادبی در مسیر تحول خود، به موسیقی ، لحن، و شیوهٔ روایت‌گری شکلی درونی‌شده و پیچیده بدهد، یا از ظرفیت‌های بصری خط برای نزدیک شدن به روح کلام کمک بگیرد. مشابه تجربهٔ مالارمه در شعر «یک‌بار طاس ریختن» که اینک در قالب « شعرکانکریت» یا انضمامی، صورتی مدون یافته است. اما موضوع سخن، امروز این است که ورود فناوری‌های پیشرفتهٔ ضبط صدا و تصویر، و ظهور رسانه‌هایی از قبیل ویدئوآرت، چیدمان، و هنر اجرا، به شاعران و نویسندگان معاصر فرصت می‌دهد تا از ظرفیت‌های نوشتار و گفتار به موازات هم بهره‌مند شوند و خلاقیت ادبی خود را توأمان بر امکانات هر دو استوار کنند. معمول آن است که خلوص یک اثر ادبی را از طریق میزان اثرگذاری آن بدون حضور گوینده می‌سنجند. این حد اصالت‌دادن به ادبیات مکتوب در وهلهٔ اول نتیجهٔ فروکاستن متن به نوشتار است و در درجهٔ دوم فروکاستن اجرا به امری فرعی یا الحاقی که کارکردی عمدتاً تزئینی یا تهییجی دارد. البته باید دانست که خوداِطلاق متن به همه آثاری که واجد روابط نشانه-شناسانه اند، نتیجهٔ جامعیت‌بخشیدن به مفهوم نوشتار و از آن مهم‌تر کنش خواندن در روزگار معاصر است. ژاک دریدا در گراماتولوژی به تبیین این اندیشه می‌پردازد که «متن بافته‌ای از نشانه‌ها یا ردهاست و هر چیزی در جهان نشانه یا رد است...هر آنچه دریدا دربارهٔ متون نوشتاری می‌گوید به جهان به منزلهٔ متن تعمیم پیدا می‌کند. از نظر او تجربهٔ هر چیزی در جهان باید از طریق فعل خواندن به دست آید.»[۱۵] شاید «اجرا» در ژانر شفاهی را نیز از این منظر بتوان بخشی از چنان متنی دانست . علاوه‌شدن لحن، بیان یا رفتار گوینده به اثر لزوماً ترفندی برای جبران کاستی-

---

۱۵- تلخیص، الکس وی.وایت،تأملی در طراحی حروف، ترجمه عاطفه متقی/محمدرضا عبدالعلی، صص ۱۲-۱۱

۱۵- ژاک دریدا، دربارهٔ گراماتولوژی: بخش اول: نوشتار پیش از حروف. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: رخداد نو، ۱۳۹۰.

های متن ادبی یا به تعبیری «ضعف تألیف» نیست. بلکه می‌تواند برقرارساختن نسبت یا نسبت‌هایی –اعم از تباین، تناظر یا تشابه– میان نشانه‌های شنیداری، تصویری و زبانی باشدکه دریچه‌های تازه‌تری را به متن بگشاید.

از سوی دیگر احیای سنت‌های شفاهی، خاصه در شعر معاصر فارسی که به دلایل گوناگون مدت‌هاست به بحران مخاطب دچار شده، روزبه‌روز ضرورت بیش‌تری می‌یابد. دلایلی از قبیل ممیزی نشر، پیچیده‌ترشدن زبان ادبی توأم با سرکوب جنبه‌های سرگرم‌کننده، لذت‌آفرین و بازی‌گوشانهٔ آن ذیل ایدئولوژی «هنر والا»، فقدان میادین مکالمهٔ رویارو و عدم تعامل زنده با مخاطب ، شعر را گاه به هذیان‌هایی خنثا، ملال‌انگیز و کم‌اثر بدل کرده است که با زورِ زر به زیور طبع آراسته و در میان آشنایان و هم‌صنفان دست به دست می‌شوند! در عصری که رسانه‌های آوانگارد می‌کوشند مرز گونه‌های مختلف هنری اعم از موسیقی، ادبیات، و اجرای نمایشی را بردارند، و به فرم‌های نامتعین، اتفاقی و تمام‌نشده‌ای دست یابند که تنها با مشارکت مخاطب تکمیل می‌شود، خوب است بی‌واهمه، پرده بگردانیم به خاستگاه بی‌تقید و جوشان ادبیات؛ به فرم‌های اجرایی درخشانی که در قیاس با آنچه امروز پرفورمنس پوئتری(شعرِ اجرا یا به بیان بهتر «شعرِ صحنه») می‌خوانند، گاه از ظرفیت‌های هنری بیش‌تری برخوردارند. باشد که «بازیافت» لحن‌ها و امکانات بیانی نهفته در ادب شفاهی به کالبد نیمه‌جان شعر، جانی تازه بدهد و چرا نه، که سرزندگی، بداهگی، و آزادگی مطرب سرلوحهٔ رفتار شاعر با زبان یا بیان شاعرانه شود؟ روح آوازه‌خوان طناز ترانه‌های طهرون شاد!

منابع:

۱- آرین پور، یحیی، از صبا تا نیما، انتشارات زوار، چاپ چهارم، ۱۳۷۲

۲- آق قلعه، علی اصغر، نسخه شناخت(پژوهشنامه نسخه شناسی نسخ خطی فارسی)، تهران، مرکز پژوهشی میراث مکتوب، چاپ اول، ۱۳۹۰

۳- احمدی، مرتضی، پیش‌پرده و پیش‌پرده خوانی، انتشارات ققنوس، چاپ اول، ۱۳۹۳

۴- بیضایی، بهرام، نمایش در ایران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، چاپ نهم، ۱۳۹۲

۵- پاز، اوکتاویو؛ درگفتگو با خولیان ریوس، تک‌خوانی‌های دوصدایی، ترجمه کاوه میرعباسی،نشر نی، چاپ اول ۱۳۸۱

۶- چادویک، ه. مونرو/ چادویک، ن. کرشاو، رشد ادبیات،ج اول ، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۷۵

۷- رابینسون، اندرو، تاریخچهٔ پیدایش خط و نوشتار، مترجم: یلدا بلارک، انتشارات سبزان، چاپ دوم ۱۳۹۱

۸- شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، انتشارات آگاه، چاپ چهارم، تابستان ۱۳۷۳

۹- گاور، آلبرتین ، تاریخ خط، ترجمه عباس مخبر/کورش صفوی، نشر مرکز، چاپ سوم، ۱۳۸۶

۱۰- ناصری، فریدون، فرهنگ جامع اصطلاحات موسیقی، انتشارات روزنه،۱۳۷۸

۱۱- نصری اشرفی، جهانگیر، نمایش و موسیقی در ایران، انتشارات اَروَن، ۱۳۸۳

۱۲- وایت،الکس، تأملی در طراحی حروف، ترجمه عاطفه متقی/محمدرضا عبدالعلی، فرهنگسرای میردشتی، ۱۳۸۹
۱۳- دریدا، ژاک. دربارهٔ گراماتولوژی: بخش اول: نوشتار پیش از حروف. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: رخداد نو، ۱۳۹۰.