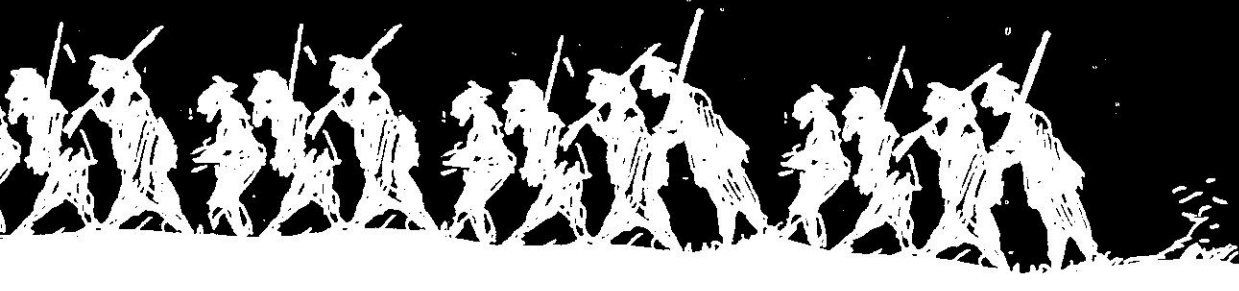
یونان امروز و شعر عامیانه

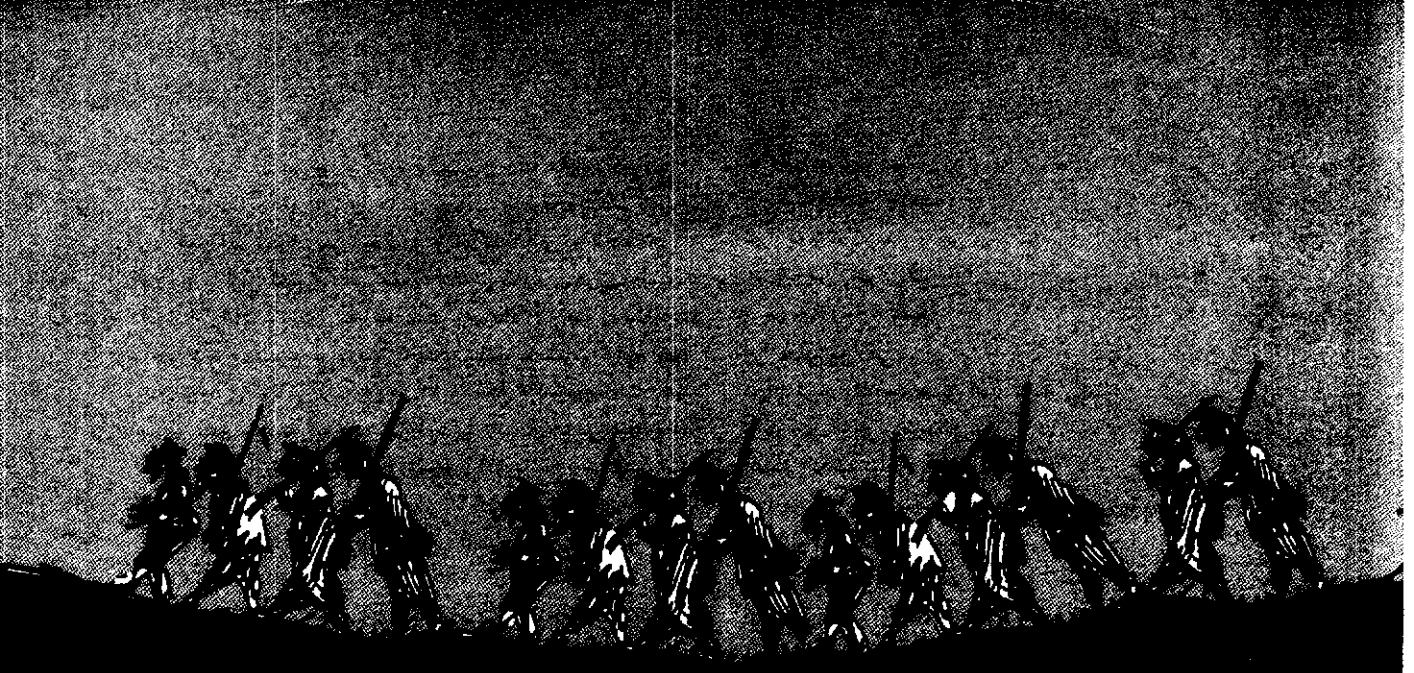
• میخائیل تومبروس
• مترجم: همایون نوراحمر

آوازهای مردمی عموماً در مرزهای جغرافیایی راکد نمی‌مانند. زبان یونانی گذشته از جمهوری هلنی، در قبرس و بخشهایی از ایتالیای جنوبی ـ و پیش از جنگ جهانی اول در بخشهایی از بلغارستان ـ رایج بوده است. پیش از سال ۱۹۲۲ م. ـ سال شکست نیروهای یونانی از نیروهای مهاجم ترک ـ این زبان به طور گسترده در آناتولی غربی و شمال شرقی ترکیه رواج داشت. به همین دلیل شعر عامیانهٔ یونان امروز محدودهٔ جغرافیایی ندارد. زبان یونانی (به عبارت دقیق‌تر زبان یونانی) تاریخ دیرپایی دارد و به سه دوره تقسیم می‌شود: کهن (شامل دورهٔ کلاسیک)، بیزانس و امروز. بنابراین زبان یونانی امروز با سقوط قسطنطنیه، پایتخت امپراتوری بیزانس؛ و سلطه پادشاهی عثمانی در بیست و نهم ماه مه ۱۴۵۳ م. پدیدمی‌آید. مجموعه‌های جدید آوازها بر اساس این دوره‌ها در چند دسته قرارمی‌گیرند: آوازهای روایی به نام «دیه‌نیس»[1] دارای مضامین تاریخی و اساطیری، «آوازهای واقع گرایانه» یا نزدیک به واقعیت شامل مشهورترین آوازها با مضمون سقوط قسطنطنیه؛ و سرانجام نوعی آواز روایی به نام «کلفیکا»[2] که مربوط به جنگهای استقلال‌طلبانه ضدترکهاست. سایر آوازهایی که بیشتر غنایی‌اند تا روایی در گروه آوازهای عاشقانه، آوازهای مراسم ازدواج، آوازهای مذهبی، لالایی‌ها و سرودهای مراسم سوگواری قرارمی‌گیرند. در شعر مردمی یونان، آنچه پایدارتر از سنت مشاهده می‌شود، استمرار آوازهایی است که حوادث و وقایعی را در یک مرحله زمانی با هم درآمیخته‌اند و ساختار درونی و قالب بیرونی‌شان ثابت است. این سنت که می‌توانیم آن را «سنت مردمی» بنامیم و شامل همهٔ آوازهای روایی و غنایی است، با ساختار درونیِ مرکب از مضامین و تصاویر و قالب بیرونی مشخص؛ می‌تواند بهترین رمز بیان ارزشها و آرمانهای فرهنگی باشد.

سنت شعر عامیانه در قرن بیستم

سنت شعر عامیانه در سرتاسر قرن حاضر یونان قابل ملاحظه است؛ به گونه‌ای که بسیاری از شاعران بلندپایهٔ یونان دین بزرگی به





شعر عاشقانه دارند و بسیاری از موضوعهای سنتی عاشقانه محو
عملی آمیز شاعرانی چون سولوموس[3] و النیس[4] بوده است. بندی
فرهنگ شفاهی به نظر او تأثیر بر ذهنیات و فرهنگ جدید، که در
بهترین شکل کودکان به خود می‌گیرد، منحصر می‌شود. دست کم
بخشی از سنت شفاهی عاشقانه بین از پایان قرن نوزدهم به نیز نیست
و برای تغییر شرایط و مقتضیات محیط جرح و تعدیل شد.

ربه تیکا[5]

آن پیشرفت آموزش و پرورش و ظهور رژیمهای جدید می‌تواند
تأثیری کاملاً مغایر با آنچه هست بر روشهای سنتی تصنیف کردن و
خواندن شعر بگذارد؟ در پاسخ به این سؤال به زندگی روستاییان
قرن هجدهم نوین نگاه می‌کنیم که به علت دست‌یابی به شرایط بهتر
به شهرهای کوچک و بزرگ و به خصوص مراکز تجاری امپراتوری
عثمانی، مثل بیول و ازمیر مهاجرت کرده و در آنجا ساکن شده بودند.
نشان داده شده از مدافعی که می‌پیوست به آنها دست می‌یافتند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

محدود شده بودند. بی‌سوادی، که سوادی و عدم پذیرش روشهای
فشار میان طبقات جامعه در حال رشد، مجال کافی برای بسط و توسعه
اوزهای سنتی طبقات زیرین جامعه شهری را فراهم می‌کردند. این
نوع اوزهای سنتی شهری نیز به طبیعت خود از تأثیر ارزشها و
گرایشهایی که به وسیله دولت تبلیغ می‌شد، در امان ماند و نیز چند
برابر این سؤال به جواب خود داده شد.

غالب گفته می‌شود که «ربه تیکا» اوزهای خاص دلبندی
نیه‌کاران است که در اوزهای خوانده شده در رندانها که مس
خصوصیتهای عمل‌شده به دست رندانان است، ردیابی از آن دیده
می‌شود. مثلاً استعمال سوادمحدر که در این گونه آوازها بسیار از
آن یاد می‌شود و کاربرد تشویق قرارمی‌گیرد، پیش از وضع
قوانین جدید منع مصرف مواد مخدر در سال ۱۹۳۲ عملی نیه‌کارانه
به حساب می‌آمد. بسیاری از این گونه اوزها ظاهر به وسیله
اوازخوانانی که به Tekedes (جنبش خانه‌ها) و Cafe - aman
(باغچه‌های شرابی) می‌رفتند تا با خواندن اشعار خود آمرار معاش

کنند، تصنیف می‌شد و گروه کثیری از دکانداران، کارگران و تبه‌کاران شنوندگان این آوازها بودند. با وضع قانون منع مصرف موادمخدر خط تقسیم بین تبه کاری و غیرتبه‌کاری در محله‌هایی از آتن و پیرائوس کشیده شد. عقاید مغایر بسیاری درباره طبیعت دقیق آوازهای مرسوم به ربه‌تیکا وجود دارد؛ اما بسیاری از ساختارها و موضوعات آنها از فرهنگ عامیانه نشأت گرفته است. وجود آوازهای گوناگون دیگری هم که به شکل مکتوب به ثبت رسیده است؛ نشان می‌دهد که آنها نیز خود یك سنت شفاعی بسط‌یافته عناصر و فن آوازهای عامیانهٔ روستایی در پاسخ به مقتضیات و شرایط جدید بوده‌اند که دست کم از ۱۹۲۰ به بعد سنتی شفاهی با تأکیدی آشکارا بر ترکیب و تصنیفی شخصی و حرفه‌ای به حساب آمده اند.

واقعه‌ای که تاثیری مهم بر شکل شهری ربه‌تیکا داشت، شکست سپاهیان یونانی در ترکیه غربی در ۱۹۲۲ و مبادلهٔ بعدی جمعیت، میان دو کشور بود. قسطنطنیه از این مبادله معاف گردید؛ اما بخش بزرگی از یك میلیون مسیحی یا بیشتر که از ترکیه به یونان تبعید شدند، ازمیری بودند و در پیرائوس و سالونیکا ساکن شدند. اغلب گفته می‌شود که پیدایش ربه‌تیکا به زمان هجوم پناهندگان از ازمیر بازمی‌گردد. در آوازهایی که این حوادث را به یادگار نگاه می‌دارد، اندوه پناهنده صرفاً بر تلخکامی شخصی و فقدان وطن ـ این که هرگز هیچ مکانی نمی‌تواند جانشین مناسبی برای یونان مادر باشد ـ متمرکز است. زبان این پناهندگان غالباً در ترکیه روانتر بود تا در یونان؛ زیرا آنها وقتی که از ازمیر می‌آمدند، ناگزیر با محیط سفسطه‌آمیز و خشك آتن و یا سالونیکا خومی گرفتند:

تو را چه باك که از کجا می‌آیم،
از کاراتاسی[6]، فروغ زندگانیم، یا از کوردلیو؟[7]
تو را چه پروا، که مدام می‌پرسی
از کدام دهکده‌ام، حال آنکه دوستم نمی‌داری؟
من از جایی می‌آیم،
که مردمش می‌دانند چگونه دوست بدارند،
می‌دانند چگونه غمشان را پنهان بدارند،
و چگونه شادمان باشند،
تورا چه باك که مدام از من می‌پرسی،
چون به من رحم نمی‌کنی
و نیز به فروغ زندگانیم،
چرا عذابم می‌دهی؟
من از ازمیر، به جستجوی آسایشی می‌آیم،
تا در آتن که از آنِ ماست
آغوشی پرمهر بیابم.

از ۱۹۲۲ در شعر شفاهی پیشرفتی پدید آمد که قادر بود نگرشها، ارزشها و آرزوهای طبقاتی از مردم را در شأنی کاملاًدور از آنچه در آوازهای روستایی به تصویر کشیده شده بود، بیان کند. در اواخر این دهه، آوازهای ربه‌تیکا تا حد زیادی شفاهی باقی ماند. پس از آن این سنت نیز رو به زوال گذاشت. یکی از دلایل این زوال، تغییر تدریجی اوضاع جامعه‌ای بود که در آن ربه تیکا پدیدآمده بود؛ و دیگری اعمال سانسور بر آوازهای ضبط‌شده بر صفحات گرامافون و اجرای قانون منع استعمال موادمخدر به دست دیکتاتوری متاکساس[8] در سال ۱۹۳۶ بود. در ۱۹۷۸ م. نیز از انتشار مجدد صفحات آوازهای ربه‌تیکا جلوگیری به عمل آمد.

در اواسط این قرن مارکوس و امواکاریس[9]، طلایه‌دار نوازندگان حرفه‌ای بوزوکی[10] آتن، در یکی از محله های کثیف حومه شهر شروع به نواختن کرد. درباره این محله نوشته‌اند:

«هرشب آنجا کاخ ابلیس بود. مرکز کار، کارهای فراوان. همه‌جور آدم به آنجا می‌آمد. از اشراف جامعه تا ولگردان؛ و همه تا سپیده‌دم جاروجنجال برپا می‌کردند. یاوه‌سرایان آتنی نیز می‌آمدند. اهالی کولونوکی[11] نمی‌رقصیدند و فقط آنجا می‌نشستند.

در همان دوره که بوزوکی را رمز تباهی و تبهکاری می‌پنداشتند، آن را نشانه‌ای از جامعه یونان نیز دانستند. وامواکاریس ظهور خود را در آوازی که در همان سال تصنیف کرده بود، نشان داد:

بوزوکی! لذت زندگی

سودای تو این بود که اشراف را شادمان بداری
و غنی کنی ـ بوزوکی من ! ـ که کردی
اکنون برایت فرش گسترده‌اند
و در تالارهایشان تو را ـ بوزوکی من! ـ
در جایی حتی رفیعتر از جای ویولن نشانده‌اند؛
در کنار دوپلهٔ سالم.
با آسانسور به آپارتمان صعود کرده‌ای
و بوزوکی من! نواختی
بوزوکی من!
اکنون باز به جایی بس رفیع می‌روی،
به مریخ خواهی رسید
و حتی به آپولو ـ رب‌النوع نور ـ
درخواهد یافت که دوستت می‌دارد.

پس از جنگ جهانی دوم، آوازخوانان در قالب ربه‌تیکا ـ که در این زمان سخت تجاری بود ـ توجه تصنیفهای خود را بیشتر و بیشتر به سوی طبقه متوسط معطوف داشتند. همین که شادکامی شنوندگان و آوازخوانان، توأمان فزونی گرفت؛ اشاره به زندگی پست و دنیای تبه‌کاران کمرنگ شد و موضوعات ربه‌تیکا با آیین و رسوم زمان سازگاری یافت و به حالتی هراس‌انگیز اما قراردادی متمایل شد.

آوازهای روستایی

خارج از مراکز شهری خوانندگان ربه‌تیکا برای آموزش و پرورش، قدرت و حرمت اندکی قائل بودند. به نظر می‌آید در قرن بیستم، هنر ترکیب کردن موضوعات و قواعد در پاسخ به نهادهای جدید به سرعت رو به زوال رفته است. آوازی که فرود چتربازان آلمانی را در ۱۹۴۱ در کرت به تصویر کشید، رو به فراموشی می‌رود؛ چراکه زبان و نگرش آن به حوادث، به شدت با آوازهای دوره‌های مختلف ـ که تجارب مشابه را فرامی‌خواند ـ همسان و شبیه است:

جوانکها!
هدف از تیراندازی
و به صدادرآوردن ناقوسها در دشت چیست؟
شاید مجلس عروسی یا جشنی دارند؟
نه مجلس عروسی برپاست، نه جشنی
تنها آلمانیها از هواپیماها فرود می‌آمدند
و غیرنظامیان در دشت می‌جنگیدند.

این آواز به الگوهای قراردادی مثلاً به آوازهای مربوط به مفقود شدن کلفت[۱۲] (یکی از یونانیانی که پس از اشغال یونان به دست ترکها در قرن نوزدهم در کوهستانها ایستادگی کرد و تسلیم دشمن نشد و بعد راهزن لقب گرفت) و یا دارو دسته او اشاره داشت که در مراسم سوگواری روستاییان دیستومو[۱۳] و روملی[۱۴] به سال ۱۹۴۴ خوانده می‌شد و تأثیرش را در جهت انتقام گرفتن از دشمن بر مخاطبان می‌نهاد:

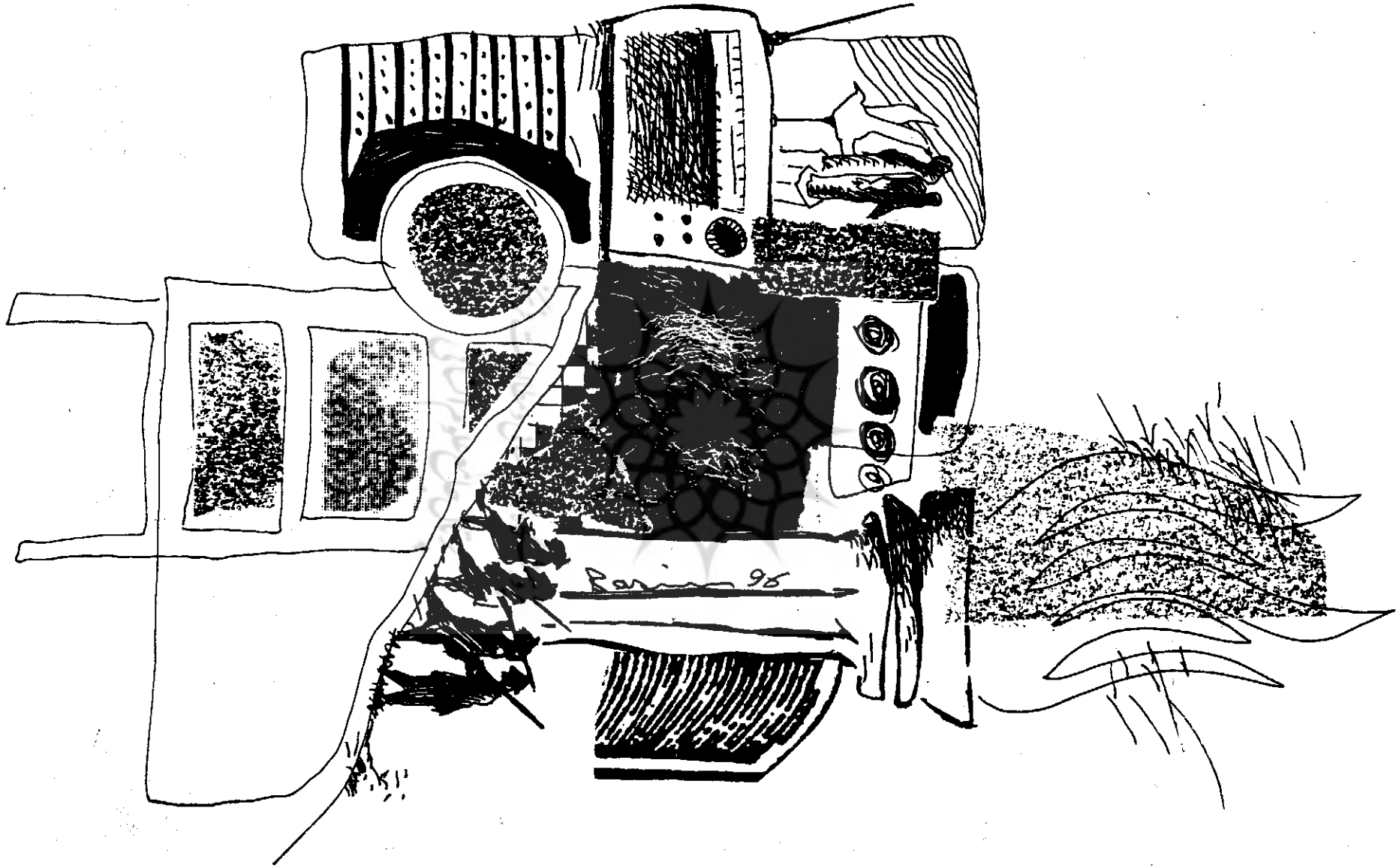
(صخره) گفت: پرنده‌ای به سوی رود لوادیا[۱۵] ندا در داد
و (جوانکهایم) به دیستومو می‌نگریست
(صخره) به سوگ نشست و گفت:
(جوانکهایم) هم سوگوارند، می‌گویند
در دیستومو (جوانکهایم) مردم را می‌کشند...

کشتار دسته جمعی به دست قدرتی اشغالگر ماجرایی است که در سرتاسر تاریخ یونان دیده می‌شود. در این‌گونه موارد ممکن است سنت هنوز نیرویی داشته باشد تا تاریخ را به افسانه تغییرشکل دهد و چنین وقایع مخوف و تغییرناپذیر را به سقوط بکشاند. غالب وقایع و ماجراهایی که روستایی یونانی با آنها رودررو شده است بر اثر اوضاع و شرایط اقتصادی ـ اجتماعی رخ داده است که معمولاً نه چندان تاثیری داشته تا این نوع پاسخ را مطرح کند و نه چندان قابل فهم بوده که بی‌واسطه مستعد تجلی در آوازها باشد.

آندارتیکا[۱۶]

در دوران جنگ جهانی دوم و جنگ داخلی یونان میان گروههای پارتیزانی در کوهستانها آوازهایی متداول شد که عموماً «آندارتیکا» (آوازهای پارتیزانی) نام گرفتند و پس از پایان جنگ داخلی، تا سال

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



۱۹۷۴، که حزب کمونیست بار دیگر رسمیت یافت، خواندن آنها تحریم شد. سانسوری که بر آوازهای ضبط‌شده بر صفحات گرامافون اعمال می‌شد تا از بردن نام موادمخدر جلوگیری شود، ادامه پیدا کرد تا مانع ضبط و ثبت آندارتیکا شود. این اعمال سانسور احتمالاً به دلیل محتوای سیاسی بسیاری از آوازها بود. مضمون این آوازها غالباً تبلیغ جنگ‌گرایی یا هواخواهی از توسعهٔ سیاست جنگجویانه است. این آوازها معمولاً لحن نظامی یا ملی دارند که آن را از جایی دیگر وام گرفته‌اند. بیشتر این آوازها را باید آواز ملی به حساب آورد تا آواز مردمی.

آواز نیکوس پاکوس[17] طبق قواعد سنتی تصنیف شده است. حروف ندا که مخاطب آنها قهرمان آواز است و پیوستگی ابیات را قطع می‌کند، در آوازهای کلفت‌ها نیز متعلق به فرهنگ عامیانه‌اند:

چه بر سر کوهستانهای اپیروس آمده است،
نیکوس پاکوس بیچارهٔ من!
که چنین کفن بر تن کرده‌اند
نیکوس پاکوس، مرد دلیر من!

شاید تگرگ بر آنها تازیانه‌نواخته است، شاید باران
بر آنها کوبیده است.
نه تگرگ بر آنها تازیانه نواخته است و نه باران
بر آنها کوبیده است

برای کشته شدن کاپه تانیوس[18] می‌گریند.

دیگر آوازهای پارتیزانها، درجات گوناگونی از یک سبک نامتجانس را نشان می‌دهند که ظاهراً در قالب سنتی شکل گرفته‌اند اما غالباً با برگردانی که به نظر می‌رسد به آواز ملی تعلق داشته، تصنیف شده‌اند.

ابیات[19]

ثابت شده است که پایداترین آوازهای مردمی با ابیاتی قافیه‌دار تصنیف شده است. بسیاری از آوازهای غنایی، آوازهای عاشقانه، آوازهای مربوط به جشن عروسی و آوازهای سوگوارانه آئین تدفین که هنوز تصنیف می‌شوند، موادسنتی را به کار می‌گیرند. به کار گرفتن ابیات قافیه‌دار که زمانی منحصر به جزایر و شهرها بود، اکنون در سرتاسر یونان متداول شده است. با این همه، این هنر زمانی در کرت، جزایر دوده کانز[20] و قبرس بیشترین رشد و نمو را کرده است. در تمام دهکده‌های این سه جزیره، در جشن عروسی برای هر یک از میهمانان مرد خواندن یک مانتینادا[21] درنظر گرفته می‌شود. بیشتر مردان می توانند مانتینادای مناسبی از خود بخوانند که فی‌البداهه عرضه می‌شود.

یکی از دلایل پایدار ماندن «بیت» به مثابهٔ واسطه‌ای برای تصنیف سنتی قابلیت تغییر و تنوع بسیار آن است. ساختن یک آواز با هر قواره‌ای که قواعد و موضوعات فراوانی را در خود می‌گیرد، بی‌درنظر گرفتن رشته‌ای از موضوعات نسبتاً محدود کاری مشکل خواهد بود. در بیشتر ابیاتی که در مجموعه آوازهای مردمی به چاپ رسیده؛ شوخ‌طبعی، لفاظی و جناس نیز به منظور تفریح گنجانیده شده است که یک آوازخوان ماهر می‌تواند به کمال، آنها را عرضه کند:

«گردو به درخت گردو نیاز دارد و زنبورعسل به عسل»

از طرف دیگر در یک مانتینادا ممکن است به گونه‌ای کم مایه و نادلنشین از حکمت و درایتی لایتناهی سخن به میان آید و حفظ حرمت سنت دیرینه در آن ملموس نباشد:

مرد جوان! این دنیا از آنِ مردم پیش از ما بود و اکنون از آن ماست، لیکن آن را به ما ندادند!

1. Diyenis
2. Kleffika
3. Solomos
4. Elitis
5. Rebetika
6. Karatasi
7. Kordelio
8. Metaxas
9. Markos Vamwakaris
10. Bouzouki
11. Kolonoki
12. kleft
13. Distomo
14. Roumeli
15. Levadia
16. Andartika
17. Nicos Pakos
18. Kapetanios
19. Distichs
20. Dodecanese
21. Mantinada