نگاهی به ترانه‌های احمد شاملو

پیامک بهرام پرور

ترانه متکی به موسیقی است و شعر متکی به وزن (وزن درونی یا بیرونی)
یک شعر یا ترانه را به اتکای استفاده از ابزار فولکلور نمی‌توان فولکلوریک محسوب کرد. چراکه در ادبیات فولکلوریک، فولکلورمحور است نه ابزار. استفاده ابزاری از فولکلور یک شعر یا ترانه نوستالژیک می‌آفریند، که البته زیباست اما در تقسیم‌بندی شعر فولکلوریک نمی‌گنجد.
تفاوت عمده دیگر این است که در اشعار فولکلوریک، معمولاً آشکارا، افسانه‌ای در خلال شعر روایت می‌شود چراکه داستان‌سرایی، زمینه مناسبی برای ایجاد ارتباط با مخاطب عام، که مخاطب اصلی و البته سازنده واقعی ادبیات عامه است، فراهم می‌آورد.
این ترانه را می‌توان حاصل فضای تیره و تار و یأس‌آلود دهه ۴۰ دانست. فضای تیره‌ای که به واسطهٔ شرایط اجتماعی سیاسی موجود، کل فضای هنر ایران و به‌ویژه شعر و ادبیات را تحت سیطره خود گرفته بود و می‌توان آثار آن را در کار سایر نویسندگان آن دوره از هدایت گرفته تا نیما و اخوان و ... دید.
حرف‌های این ترانه برای عشق پایان ندارد و هر بار خوانش، چیز تازه‌ای را به مخاطب عرضه می‌دارد و این‌همه بدان خاطر است که شاعر درک کامل خود را از عشق، در موقعیت عاشقانه، با ظرافت و صداقت تمام، به ترانه بازپس داده است.

بی‌شک نوشتن در باب آثاری که با تمامی اقشار جامعه ارتباط برقرار کرده‌اند و حتی نوستالژی کودکانه بسیاری از آن‌ها هستند کار آسانی نیست اما لزوم بسیار دارد. چراکه همه مخاطبان تصویر ذهنی و حسی از این دست آثار در ذهن دارند و همین تصویرها سبب می‌شود که نگاه اندیشه‌ورزانه به اثر مغفول واقع شود حال آنکه بررسی این آثار به جهت درک چرایی موفقیتشان در ارتباط درازمدت با مخاطب، به شعر معاصر و اصولاً کلیت شعر کمک به‌سزایی خواهد کرد

در میانه کاری این چنین دشوار، ترجیح می‌دهم فارغ از مغلق‌گویی‌های فضل‌فروشانه، با واژگانی به صمیمیت خود ترانه به شکار حقیقت بروم تا شاید حاصل کار، اگر نه تمام و کمال، لااقل برآیندی صادقانه از درک من در باب این آثار ماندنی باشد.

*

به گمان من در اولین قدم، بزرگ‌ترین سؤال مطرح می شود: کدام‌یک از آثار احمد شاملو را می توان ترانه نامید؟!

برای پاسخ به این سؤال به تعریفی جامع از ترانه نیاز داریم. اما متأسفانه چنین تعریفی اصلاً وجود ندارد! نه در مورد ترانه، نه در مورد شعر و اساساً در باب هیچ هنری چنین تعریفی وجود ندارد. چراکه به قول کیومرث منشی‌زاده: «آنچه مشخصه‌اش شکستن قالب‌ها و قراردادها و عادت‌هاست، منطقاً تن به چارچوب تعریف و قاعده نمی‌دهد!»[1]

اگر این تعریف را راجع به هیچ هنری نپذیریم، دربارهٔ شعر و بالاخص ترانه کاملاً پذیرفتنی به نظر می‌رسد. ترانه، شعری سیال و سهل و ممتنع است. سیال است چون هیچ قالبی را به عنوان قالب قطعی نمی‌شناسد. چنان‌که ترانه با دوبیتی آغاز شد اما به چهارپاره، مثنوی، غزل، نیمایی و حتی سپید تسرّی یافت.

همچنین ترانه سهل است، چون سادگی ویژگی عمده آن است. ترانه باید با ساده‌ترین واژگان و عبارات و تصاویر به مفاهیم خویش دست یابد، آن‌گونه که با تمام افراد جامعه ارتباط برقرار کند و البته ترانه ممتنع است، چون دشواری‌اش در حفظ روح شاعرانه، صداقت و عمق آن است؛ اگر نه به‌راحتی در گرداب ابتذال غرق می‌شود!

چنین معجون مردافکنی را به هیچ تعریفی نمی‌توان پابند کرد. اما ناچاریم برای شروع بحث، درکی کلی از ترانه داشته باشیم که بی‌شک در این درک کلی، عقاید و سلایق نگارنده دخالتی غیر قابل انکار دارد.

*

با قبول این مطلب معتقدم که ترانه‌های شاملو این آثارند:
ـ شبانه (یه شب مهتاب...) / ۱۳۳۳ / هوای تازه
ـ راز/ ۱۳۳۴/ هوای تازه

ـ شبانه (کوچه‌ها باریکن...) /۱۳۳۳/ لحظه‌ها و همیشه‌ها
ـ من و تو، درخت و بارون... /۱۳۴۱/ آیدا در آینه و این آثار نیز به عنوان شعر فولکلوریک، ارتباطی نزدیک با ترانه دارند:
ـ بارون /۱۳۳۳/ هوای تازه
ـ پریا /۱۳۳۲/ هوای تازه
ـ دخترای ننه‌دریا /۱۳۳۸/ باغ آینه
ـ قصهٔ مردی که لب نداشت /۱۳۳۸/ در آستانه
باقی اشعار شاملو را در گسترهٔ شعر می‌دانم نه در دنیای ترانه و البته برای این تقسیم‌بندی دلایلی دارم:
ابتدا به اشعاری چون «در این بست» و «بهار خاموش» بپردازیم.
این دسته اشعار به‌رغم اینکه با همراهی موسیقی خوانده شده‌اند اما در تقسیم‌بندی ترانه نمی‌گنجند. علاوه بر تصاویر سنگین و زبان فخیم این دو اثر و دور بودن از لحن گفتاری ترانه (تأکید می‌کنم که برشکسته بودن واژگان اصراری ندارم، بلکه مقصودم لحن گفتاری و ترتیب قرارگیری و جنس واژگان است) نکته مهم دیگری نیز وجود دارد. ترانه متکی به موسیقی است و شعر متکی به وزن (وزن درونی یا بیرونی). وزن به شکل کلاسیک از چینش هجاهای کوتاه و بلند با قاعده‌ای خاص شکل می‌گیرد اما موسیقی را توالی هجاها می‌سازد و چندان نیازی به رعایت کوتاهی و بلندی این هجاها نیست. چون لحن عامیانه ترانه، با اندکی تأکید بر یک هجای کوتاه از آن هجای بلند و بالعکس، با کمی تخفیف در ادا، از هجای بلند هجای کوتاه بیرون می‌کشد. در حقیقت در ترانه موسیقی را بیشتر با تعداد و نوع تأکید در خوانش هجاها برقرار می‌کنیم.
اشعاری که مورد بحث‌اند از کلیه قواعد شعری، پیروی می‌کنند نه از مختصات ترانه و در نتیجه احتساب آن‌ها به عنوان ترانه مثل این است که غزل حافظ را به اتکای خوانده شدنش همراه با موسیقی، ترانه بنامیم!
اما به این بپردازیم که تفاوت شعر فولکلوریک و ترانه چیست.
فولکلور مشتقی از کلمه Folk است و نزدیک‌ترین معنا به آن شاید هنر عامه باشد. افسانه‌ها، متل‌ها، ضرب‌المثل‌ها، شعرهای کاملاً متکی به موسیقی و گاه اساساً بی‌معنا (مثل: اتل متل توتوله...) را جزء فولکلور طبقه‌بندی می‌کنند.
مهم‌ترین مشخصه یک اثر فولکلوریک، حس نوستالژی‌ای است که به دلیل زنجیره تداعی‌هایش با فولکلور، ایجاد می‌کند. به همین سبب سرایش و خوانش یک اثر فولکلوریک نیازمند شناخت همه‌جانبه زبان عامه است. شناختی که گاه آن‌قدر علمی می‌شود که به پیچش می‌انجامد و همین‌جا تفاوت اصلی کار را با ترانه که شعری سرراست و بدون پیچش‌های غامض است، آشکار می‌کند. در یک اثر فولکلوریک، ممکن است به واژگانی بربخورید که معنای آن‌ها را نمی‌دانید، ترکیباتی که به واسطه کاهش استعمال از یاد رفته‌اند و مانند اینها.
از سوی دیگر یک شعر یا ترانه را به اتکای استفاده از ابزار فولکلور نمی‌توان فولکلوریک محسوب کرد. چراکه در ادبیات فولکلوریک، فولکلورمحور است نه ابزار. استفاده ابزاری از فولکلور یک شعر یا ترانه نوستالژیک می‌آفریند، که البته زیباست اما در تقسیم‌بندی شعر فولکلوریک نمی‌گنجد.
بهترین مثال برای این نوع ترانه‌ها «کودکانه» (بوی عیدی، بوی توپ...) است.
اما «بارون»، «پریا»، «دخترای ننه‌دریا» و «قصه مردی که لب نداشت» اصولاً جزء ادبیات فولکلور محسوب می‌شوند. این آثار بازخوانی شاعر از ادبیات عامه‌اند. بازخوانی‌ای که حرف و اندیشه شاعر در دل اثر اصلی نفوذ کرده است و در حقیقت یک نوافسانه (در مقایسه با نواسطوره) می‌آفرینند!
تفاوت عمده دیگر این است که در اشعار فولکلوریک، معمولاً آشکارا، افسانه‌ای در خلال شعر روایت می‌شود چراکه داستان‌سرایی، زمینه مناسبی برای ایجاد ارتباط با مخاطب عام، که مخاطب اصلی و البته سازنده واقعی ادبیات عامه است، فراهم می‌آورد. اما در ادبیات نوستالژیک معمولا چنین روندی مشاهده نمی‌شود. با تمامی این دلایل فکر می‌کنم که شعر فولکلوریک، اثری بسیار دشوارتر و سنگین‌تر و البته ماندنی‌تر از ترانه است؛ البته به شرط آنکه دانایی گسترده‌ای از ادبیات عامه و البته اندیشه‌ای عمیق در پس پشت داشته باشد.
با این مقدمه طولانی بپردازیم به خوانش مختصر و در حد وسع نگارنده از ترانه‌ها و اشعار مذکور. با تأکید بر دو نکته:
اول اینکه هیچ خوانشی از شعر خوانش نهایی نیست و دوم اینکه برداشت هر مخاطبی از شعر وابسته به میزان دانسته‌های اوست که این اندک نیز حاصل چالش ذهنی من است با این آثار ماندگار. ضمن اینکه سعی کرده‌ام با تکیه بر مطالب برجسته‌تر و پرهیز از ارائه خود شعر در اکثر موارد از اطاله کلام بکاهم. بدیهی ست که مراجعه به هر یک از اشعار مورد بحث، درک بهتری را از تحلیل‌های ارائه‌شده ایجاد خواهد کرد.

ترانه‌ها:

شبانه (یه شب مهتاب...) / ۱۳۳۲ / هوای تازه

«یه شب مهتاب...» ترانه‌ای است که امضای زندان قصر را در پای خود دارد و بوی غربت و اسارت و امید در لابه‌لای تمامی واژگانش پیچیده است.
بند اول ترانه، بندی لطیف است که موسیقی آرام و ترکیب کودکانه واژگانش، به جنس آرزوی شاعر اشاره دارد.
آرزویی لطیف و کودکانه و البته دور از دست، برای دیدن پری قصه‌ها که شاید با همه «ترسون و لرزون» بودنش و حکایت «موی پریشون»اش نمادی برای فرشته آزادی باشد.
بند دوم ترانه نیز همان موسیقی را امتداد می‌دهد اما حکایت این بار، حکایت امید است. حکایت امیدی که درخت بید، درختی ذاتاً بی‌ثمر، به ثمربابی دارد. آن‌هم چه ثمری! ...
که یه ستاره/ بچکه مثه/ یه چیکه بارون/ به جای میوه‌اش/ نوک یه شاخه‌اش/ بشه آویزون.../ و برای یافتن چنین ثمری درخت بید، تنها باید دستش را دراز کند تا معجزه زیبایی اتفاق بیفتد!
بند سوم موسیقی ترانه را دیگرگون می‌کند. آرزو و امید دست به دست هم می‌دهند، تا شاعر از جا بکند و با ماه، از یاد نبریم که ماه در ادبیات عامه نمادی برای جنون نیز هست، به میدان‌های شهر قدم بگذارد و همراه «شهیدای شهر» فریاد بزند: «عمو یادگار...»!
تغییر موسیقی در این بند به دو روش انجام شده است:

ـ تغییر ماهیت هجاها: به بندهای قبل که دقت کنیم، می‌بینیم که خطوط معمولاً با هجاهای کوتاه آغاز شده و جان گرفته‌اند. به گفته دیگر تراکم هجای کوتاه در آن‌ها بالاتر است:

«یه شب ماه می‌آد»، «منو می‌بره»، «یه پری می‌آد » و ...

درحالی‌که در این بند و به‌خصوص در جایی که ترانه اوج می‌گیرد هجاهای بلندمی‌بینیم:

«از توی زندون/ با خودش بیرون»، «با فانوس خون/ جار می‌کشن»، «مرد کینه‌دار» و...

ـ استفاده از واژآواها: بدون هیچ توضیحی می توان به توالی حروف «خ» و «ش» در این بند نگاه کرد:

«../مث شب‌پره/ با خودش بیرون/ می‌بره اونجا/ که شب سیا/ تا دم سحر/ شهیدای شهر/ با فانوس خون/ جار می‌کشن/ تو خیابونا ...»

مجموعه این عناصر به اضافه خشونت معنایی کلمات، حالتی فریادگونه به‌خصوص به نیمه دوم بند می‌دهد که به بند ۴ نیز تسرّی می‌یابد و قسمت آغازین آن را به شکل یک مارش نظامی درمی‌آورد:

«مست‌ایم و هوشیار/ شهیدای شهر/ خوابیم و بیدار/ شهیدای شهر/ ...»

و نهایتاً در بند ۴ شاعر به واسطه جسارت فریادی که در بند ۳ به آن رسیده، به امیدی دیگرگون دست می‌یابد.

امیدی که بسیار قطعی‌تر و خروشان‌تر از امید خیال‌انگیز بند ۲ ترانه است.

«یه شب مهتاب...» در حقیقت دلتنگی اسیری است که از قفس آزرده است ولی نفسش هنوز رسایی فریاد را دارد. آن هم فریادی از جنس امید و ایمان به ماهی که خواهد آمد. ماهی که شاید در ابتدای ترانه در خواب می‌آمد اما در انتهای ترانه، به عینه، از «روی این میدون» خندان‌خندان، می‌گذرد.

راز / ۱۳۳۲ / هوای تازه

«راز» ترانه‌ای کوچک است در تأیید «سکوت سرشار از سخنان ناگفته است»!

شاعر از رازی می‌گوید که به واسطه درازای راه و تنهایی به «کوه» و «چاه» و «اسب سیا» و «سنگ» گفته می‌شود. اما آن‌گاه که فرصت حضور فرا می‌رسد، نیازی به سخن نمی‌بیند که این راز کهنه به‌آسانی از چشم‌ها خوانده می‌شود.

می‌توان گفت که این ترانه، قدرت تصویری و واژگانی دیگر آثار شاملو را ندارد اما برای آنکه به این راز کهنه آشناست، یادآور حقیقتی غیر قابل انکار است.

شبانه (کوچه‌ها باریکن...) / ۱۳۴۰ / لحظه‌ها و همیشه

ترانه «کوچه‌ها باریکن...» ترانه گلایه است، هرچند شاعر می‌گوید که از «بد» گله ندارد! چراکه تصریح کرده است که «کاری به کار این قافله» ندارد و ترانه نومیدی است چنان‌که آشکارا می‌گوید که به «خوب» امید ندارد.

دلیل این‌همه تلخی شاید در بندهای آغازین ترانه نهفته است، جایی که توالی حرف «ک» معنای شکست را با موسیقی‌ای بریده‌بریده و هق‌هق‌وار ایجاد کرده است:

«کوچه‌ها باریکن/ دکونا بسته‌اس/ خونه‌ها تاریکن/ طاقا شیکسته‌اس/...»

از سوی دیگر در این فضا باریک و تاریک، صدای «تار و کمونچه» به عنوان نمادی برای شادی و هنر شادمانه بر نمی‌خیزد و تنها مرگ است که جولان می‌دهد. شاعر در ادامه توضیح می‌دهد که این خود مرگ نیست که این‌همه نومیدی را زاییده، که شکل مرگ است. او می‌بیند که مرگ هنگامی فرا می‌رسد که هنوز جان‌مایه حیات در وجود آدمی بسیار است و انسان، جوان‌جوان، به مسلخ مرگ می‌رود. شاعر در میان این‌همه اندوه، امید از اصلاح بریده است و تصریح می‌کند که اگرچه در میان جمع خواهد زیست اما دیگر کاری به کارش نخواهد داشت.

در مجموع این ترانه را می‌توان حاصل فضای تیره و تار و یأس‌آلود دهه ۴۰ دانست. فضای تیره‌ای که به واسطه شرایط اجتماعی سیاسی موجود، کل فضای هنر ایران و به‌ویژه شعر و ادبیات را تحت سیطره خود گرفته بود و می‌توان آثار آن را در کار سایر نویسندگان آن دوره از هدایت گرفته تا نیما و اخوان و ... دید.

این فضا آ ن‌قدر تار است که در نسخه موسیقایی اثر، آهنگساز، اسفندیار منفردزاده، با استفاده از افکت‌های صوتی در آغاز و پایان ترانه، صدای پچ‌پچ مردم و صدای جغد در آغاز و صدای خروس‌خوان در انتهای ترانه، بر آن می‌شود که امید فرارسیدن صبح را در آن بدمد که البته به نظر می رسد در کار خویش موفق بوده است.

من و تو، درخت و بارون ... / ۱۳۴۱ / آیدا در آینه

ترانه «من و تو، درخت و بارون ...» اما، اصولاً حکایتی دیگر دارد.

شاعر به جادوی عشق بالیده است و در بهارش شکوفه می‌کند.

ترانه در عین لطافت و سادگی، شوری طرب‌انگیز در موسیقی خود دارد که تنها با یک‌بار خواندن به مخاطب منتقل می‌شود.

از لحاظ مضمون نیز این ترانه حرف‌های ساده و در عین حال بسیار عمیقی دارد. نکته اول دایره عاشقانه آغازین ترانه است:

«من باهارم تو زمین/ من زمینم تو درخت/ من درختم تو باهار»

بهار برای اثبات شکوه حیات، زیبایی و البته زایایی‌اش به زمین نیاز دارد چنان‌که زمین به درخت و درخت به باهار. در حقیقت، این‌ها در نگاه اول نیاز شاعر به معشوقش را فریاد می‌زنند اما نکته ظریف‌تر این است که شاعر از بهار بودن خویش به بهار بودن معشوق می‌رسد و دایره‌ای را ترسیم می‌کند که در آن به‌راحتی جای عاشق و معشوق قابل تعویض است! یعنی در گستره دوجانبه بودن عشق، در هر لحظه، عاشق و معشوق در کسوت یک دیگر فرومی‌روند و به وحدت می‌رسند و این وحدت عاشقانه در هر آن، دو معشوق و البته دو عاشق را فراروی می‌نهد!

در این معادله، عشق است که اعتلا می‌یابد و البته متأثران خویش را نیز «باغی» می‌کند که «میون جنگلا»، «تاق» است!

نکته دوم، که نمودی واضح‌تر در تمامی شعر دارد، اشاره به حضور دائمی عشق در تمامی دقایق شاعر است. عشق در لحظه‌لحظه شاعر جاری است و او این جریان را در «شب» و «روز»، در «مخمل ابر»، «بوی علف»،

«مه»، «برف»، «قله» و خلاصه همه وقت و همه جا می‌بیند؛ آن هم در زیباترین جلوه ممکن. یعنی شاعر نه زمان و نه حوادث بیرون را در کیفیت عشق خویش مؤثر نمی‌داند. این (عدم فراغت از عشق) رمز همان دایره عاشقانه آغازین و واپسین است. از سوی دیگر شاعر مشخصه این عشق را در خلال تصاویرش این‌گونه بیان می‌کند: «بزرگ»، «گود»، «تمیز»، «ململ نازک»، «عطر علف»، «مغرور و بلند» و آنچه که به «سیاهی» و «بدی» می‌خندد و مگر عشق چیزی جز اینهاست: عظمت، ژرفا، پاکی، لطافت، غرور و سربلندی و نفی هرچه بدی و سیاهی آن هم با چهره‌ای شادمانه! و اتفاقاً تأکید بر همین شادمانی است. چنان‌که خود او گفته است: «عشق شادی‌بخش و آزادکننده است و جرئت‌دهنده...[۲]»

نکات بسیار ظریف دیگری را هم در این ترانه می‌توان جست. مثلاً جایی به ماهیت متناقض عشق و منطقی که بر مبنای تضاد دارد[۳] نیز اشاره شده است:

«هاج و واج مونده مردد/ میون موندن و رفتن / میون مرگ و حیات ...»

معتقدم حرف‌های این ترانه برای عشق پایان ندارد و هر بار خوانش، چیز تازه‌ای را به مخاطب عرضه می‌دارد و این‌همه بدان خاطر است که شاعر درک کامل خود را از عشق، در موقعیت عاشقانه، با ظرافت و صداقت تمام، به ترانه بازپس داده است. هم‌صدا با نزار قبانی بر این عقیده‌ام که باید معشوق را نیز در این میان سپاسی ویژه گفت که:

«شعرهای عاشقانه‌ام/ بافته انگشتان توست/ و ملیله‌دوزی زیبایی‌ات/ پس هرگاه مردم شعری تازه از من بخوانند / تو را سپاس می‌گویند...»[۴]

جمع‌بندی ترانه‌ها

از لحاظ زبانی ترانه‌های شاملو، دارای ساده‌ترین و عامیانه‌ترین زبان ممکن هستند. به جرئت می‌توان گفت که هیچ واژه ثقیلی در ترانه‌های او یافت نمی‌شود. زبان، زبان «کوچه»ست و شاعر با قدرت و شناخت کامل از واژگان و ترکیب‌ها از آنان سود برده است. از لحاظ تصاویر و مضامین نیز پیچش آن‌چنانی در کار نیست یا لااقل می‌توان گفت که حتی در ترانه‌ای عمیق مثل «من و تو، درخت و بارون...» لایه‌لایه بودن تصاویر و مفاهیم، به هر مخاطبی اجازه بهره‌برداری درخور خویش را می‌دهند و همین رمز موفقیت و فراگیر شدن این ترانه‌هاست.

از لحاظ سیر مضامین نیز سخنی دارم که برای پرهیز از پراکندگی بحث، در جمع‌بندی نهایی بیان خواهم کرد.

از لحاظ موسیقایی استفاده از ضرب‌آهنگ و طنین واژگان در کنار واژه‌آرایی‌های مناسب، فضاسازی‌های مورد نظر شاعر را شکل داده‌اند که بر نفوذ و تأثیر ناخوداگاه کار در ذهن مخاطب می‌افزایند.

از لحاظ قالب و پیکره، به‌راحتی می‌توان ادعا کرد که این شیوه ترانه‌سرایی تا پیش از شاملو حضور ملموسی نداشته است. ترانه‌های رایج آن روزگار، از لحاظ فرم و قالب متعلق به شعر کلاسیک و به‌خصوص چهارپاره و مثنوی بوده‌اند و از لحاظ مضمون نیز بسیار کم به مقولاتی که بحث آن رفت پرداخته‌اند. نگاهی به تاریخ سرایش این اشعار نشان می‌دهد که ادعای مدعیانی که خود را سردمدار و پرچمدار ترانهٔ نوین ایرانی می‌دانند ادعایی گزافه است. چنان‌که در تاریخ سرایش «به شب مهتاب...» بسیاری از این مدعیان کودکی بیش نبوده‌اند!

هرچند این سخن درست است که اولین بودن همیشه به معنای برترین بودن نیست اما می‌توان گفت شاملو به واسطه تمام توانایی‌هایش و تسلطش بر ادبیات عامه و زبان کوچه، ترانه‌هایی را خلق کرده است که به شهادت ماندگاری‌شان در زمره بهترین‌ها نیز قرار می‌گیرند.

شعرهای فولکلوریک شاملو

بارون/ ۱۳۳۳ / هوای تازه

«بارون» که آن نیز در زمره سروده‌های زندان است، ترانه بیم و امید است. راوی، گم‌گشته طوفانی است که به دنبال «زهره» می‌گردد که نمادی برای رسیدن صبح و روشنی است و سراغ آن را از «لک‌لک» می‌گیرد و «لک‌لک» بیماری فرزندش، دلبستگی به خانواده، را بهانه پاسخ ندادن می‌کند. سپس «هاجر» نیز به بهانه عروسی‌اش، دلبستگی به شادی‌های شخصی، طفره می‌رود! راوی آن‌گاه به مردانی رجوع می‌کند که خصلت‌های

مکان زیستنشان یادآور زندان است با دیوارنوشته‌ها و شرایط دشوارش: «دیفار کنده‌کاری/ نه فرش و نه بخاری.» اینان راز «زهره» را می‌دانند و می‌گویند که «زهره» تنها آن هنگام برمی‌آید که مردان گره از مشت خویش بگشایند و قصد کشت و کار کنند.

در واقع شاعر در این شعر، به عظمت انسان باور دارد و دیدش کاملاً انسان‌محور است. او رابطه علّی میان روز و برخاستن برای کار را این‌گونه می‌بیند که چون انسان برای کار برمی‌خیزد، خورشید طلوع می‌کند و بدین شکل از دید شاعر، انسان‌محور همه تحولات پیرامون خویش است و بنابراین تمام کائنات بنا به اراده انسان می‌چرخند البته اگر و تنها اگر، او بخواهد و «گره از مشت بگشاید»!... و پایان ترانه، چون آغاز است. گویا مردان خیال یا توان برخاستن نداشته‌اند!

پریا / ۱۳۳۲ / هوای تازه

«پریا» ادامه منطقی بارون است. ادامه‌ای که در آن شاعر از «بیم و امید» به «امید و شادمانی» رسیده است. در حقیقت این شعر بهترین مثال برای تطور افسانه‌های فولکلور در تخیل شاعر است. تا بوده، افسانه‌ها از آمدن پریانی می‌گفتند که به قدرت اعجازشان تمامی غصه‌ها را باد هوا می‌کردند و دنیا را چراغان! اما این بار انسان است که با قدرت خویش، دیوها را بیرون می‌راند، درحالی‌که پری‌ها کاری جز اشک ریختن ندارند! اینجا انسان است که برای پریها دل می‌سوزاند که: «نمی‌گین برف میاد؟/ بارون میاد؟/ نمی‌گین گرگه میاد می‌خوردتون... » و پری‌ها مستأصل، رانده از قلعه افسانه خویش، در میانه دنیای بزرگ، نرسیده به «شهر غلامای اسیر» به گل می‌نشینند و می‌گریند! اما انسان با شناخت کامل از دنیای خویش، از «خارها» و «مارها» و «شغال و گرگش»، دل به دریای مشکلات می‌زند تا مروارید امید و شادی و پیروزی را فراچنگ آرد.

نکته جالب‌تر ماجرا اینجاست که وقتی انسان با منطق بی‌بدیلش به پری‌ها می‌فهماند حال که مرد میدان نیستند بیهوده از قلعه افسانه بیرون آمده‌اند، بر آن می‌شوند تا با جادوی خویش او را بفریبند و بترسانند! اما انسان آن‌ها را پس پشت می‌نهد تا آواز شادمانه خویش را سر دهد که: «دلنگ! دلنگ! شاد شدیم...» و پایان قصه، اثبات دروغ بودن افسانه‌های «بی‌بی»ست و راست بودن قصه‌ای که به دست پُرتوان انسان شکل می‌گیرد، برای برچیدن زنجیرها.

«پریا» می‌خواهد بگوید که دل بستن به افسانه‌های پوچ، تکرار توالی زنجیر است و در عین حال شعر، سرودخوان اراده بشری است؛ بشری که برخاسته است تا زندگی را از آن خویش کند. شاعر می‌خواهد بگوید که جادوی هزارپری درمان دردهای دنیای ما نیست و تنها به قدرت معجزه اراده انسانی طومار دیوها در هم پیچیده می‌شود.

موسیقی نیز در این شعر با نمودی بارزتر نسبت به شعر «بارون» سعی در القا همین مفاهیم دارد. موسیقی کلی کار، یادآور لحن افسانه‌سرایی دیرسال است که بیشتر به حفظ ریتم می‌اندیشد تا وزن به معنای کلاسیکش. از دیگر سو تغییر ریتم نیز در برش‌های مختلف داستان به یاری شاعر می‌آید؛ چنان‌که ریتم رقصان و مقطع و شادمانه ترانه انتهایی کاملاً چشمگیر است: **«دلنگ‌دلنگ! شاد شدیم/ از ستم آزاد شدیم/ خورشید خانوم آفتاب کرد/ کلی برنج تو آب کرد»**

نمونه دیگری از تغییر ریتم در صحنه‌ای است که پری‌ها می‌خواهند با جادوی خود انسان را بترسانند که توالی واژه‌ها به شکل یک نفس، با ریتمی تند و قافیه‌های پشت سر هم، سرعت اتفاق‌های یادشده و فضای جادویی آن‌ها را به تصویر می‌کشد.

قصه دخترای ننه‌دریا /۱۳۳۸/ باغ آینه

«قصه دخترای ننه‌دریا» حکایتی کاملا متفاوت از دو شعر پیشین دارد. در نگاه اول این شعر زمزمه گر غمی عاشقانه است اما علت این غم آن‌قدر وسیع است که تنها محدوده یک ناکامی عاشقانه را دربرنمی‌گیرد و می‌توان آن را به تمامی شکست‌های زندگی بشری تعمیم داد.
قصه دخترای ننه‌دریا حکایت لجاجت تقدیر، یا شاید بهتر باشد بگوییم مسائل خارج از حیطه توانایی‌های انسانی، در سرنوشت آدمی است. ماهیت موضوع آن‌قدر تلخ است که اگر تم عاشقانه داستان نبود، یاس دامنگیر کار، ملالی عظیم می‌زایید.
تمام اسباب و لوازم یک عشق شورانگیز مهیاست! پسران عموصحرا با دل‌هایی عاشق و اراده معطوف به عشق؛ دختران ننه‌دریا، معشوقانی که خود عاشق‌اند و خلاصه همه چیز و همه چیز! اما نه!! ... دریا سر سازگاری ندارد و طومار عاشقانه‌گی پیچیده می‌شود، ناتمام! و آغاز ترانه با پایانش پیوند می‌خورد: «نه ستاره، نه سرود»؛ تا این دایره مغموم ادامه یابد!
نگاه آسیب‌شناسانه شاعر در تحلیل این جدایی، اختلال ارتباط را نشانه می‌رود. زمین و زمان دست به دست هم می‌دهند تا صدای دختران ننه‌دریا به گوش پسران عموصحرا نرسد و آن‌ها صدایی جز «نعره و دل ریسه باد» نشنوند و در برابر سکوت تنها به اشک ریختن بسنده کنند و تکلیف پسران عموصحرا نیز که از همان آغاز اشک بوده است! اشک ریختنی که شاعر پیش از این، با شیوه‌ای هنرمندانه، اشاره کرده است که سبب دوری بیشتر عاشق و معشوق خواهد شد!
«اشکتون شوره تو دریا نریزین / اگه آب شور بشه دریا به زمین دس نمی‌ده / ننه دریام دیگه ما رو به شما پس نمی‌ده»
اما چنان‌که گفته شد حرف شعر تنها به عشق خلاصه نمی‌شود و شاعر، خود، قصد تعمیم آن را دارد:
«نه امیدی. چه امیدی؟ به خدا حیف امید! نه چراغی. چه چراغی؟ چیز خوبی می‌شه دید؟
نه سلامی. چه سلامی؟ همه خون تشنه هم!
نه نشاطی. چه نشاطی؟ مگه راهش می ده غم؟»
و این‌چنین ناگاه کاملاً از عشق گذر می‌کند و به عنوان مثال به آب، نماد زندگانی و رویش، می‌پردازد که کشاورز را به خاطر سهم آب به قتل وامی‌دارد و بعد در پرداختی سینمایی، در سکانس بعد قاتل را روی دار چشم‌دوخته به آسمان می‌بینیم که دغدغه بارش باران دارد تا شالی‌اش از خشکی درآید!
این پرداخت سینمایی با کمترین واژگان و ایجازی مثال زدنی، فضایی تلخ و تأثیرگذار می‌آفریند. فضایی که در ادامهٔ شاعر تنها راه رهایی از آن را عشق معرفی می‌کند:
«بذارین جادوی دستای شما / ده ویرونه رو آباد کنه...»
اما چنان‌که گفته شد، عشق نیز بازیچه دست دریایی است که تنها «موج بلا» می‌زاید و بس!

نکته برجسته این شعر، حضور حس و حال عاشقانه و شاعرانه آن است که در لابه‌لای واژگانی ساده، پیچیده شده است و شاعر معمولاً با استفاده از تأثیر موسیقایی جملات و مصاریع بلند، ریتمی غم‌آلود و پُرطنین می‌آفریند و نجوایی عاشقانه را تداعی می‌کند:
«پسرای عموصحرا لبتون کاسه نبات / صد تا هجرون واسه یه وصل شما خمس و زکات ...»
مگر آنجا که برای نشان دادن خشونت و سرعت تحولات به کوتاه کردن جملات و مصاریع پرداخته است:
«.../ اسبای ابر سیا / تو هوا شیهه کشون / بشکه خالی رعد / روی بوم آسمون ...»
همچنین اندکی توجه نشان می‌دهد که شاعر در آغاز و پایان داستان، برای ورود مناسب و گیرا و نیز خروج مؤثر و کارا، از موسیقی تند و قافیه‌های پشت سر هم سود برده است.
«قصه دخترای ننه‌دریا» غم‌نامه همه آرزوها و ارزش‌های انسانی از دست رفته است، بالاخص عشق که در مجموع، خلاصه همه نیکی‌هاست. از دست رفتنی که، تأکید می‌شود، می‌تواند به‌رغم همه تلاش‌های بشر اتفاق بیفتد!

قصهٔ مردی که لب نداشت/۱۳۳۸/ در آستانه

«مردی که لب نداشت» سرودواره صبر و انعطاف و استقامت است. «حسین‌قلی» گمان دارد که بدون لب، شادمانی نخواهد داشت چراکه «لبخندی» ندارد! لذا در سفری که چون همیشه نماد تجربه است، به راه می‌افتد و از چاه و حوض و بام و نهایتاً دریا، لب به امانت می‌خواهد تا یک دل سیر بخندد اما سرخورده و مغموم باز می‌آید چراکه لب برای آن‌ها، معنایی جدا از لبخند دارد؛ لب برای آن‌ها مفهوم حیات است! پس «حسین‌قلی» دست از پا درازتر برمی‌گردد که خنده باید در دل باشد نه روی لب! و البته نکته‌ای ظریف و شاید پنهان: آن‌ها که بر حسین‌قلی می‌خندند و نصیحتش می‌کنند، خودشان لب دارند و بی‌خبر از درد اویند:
«دید سر کوچه راه به راه / باغچه و حوض و بوم و چاه / هرته زنون ریسه می‌رن / می‌خونن و بشکن می‌زنن...»
به‌رغم این اشاره ظریف به نظر می‌رسد که شاعر خود برای لبخندی که در دل است اهمیت بیشتری قائل است. چون در بندهای آغازین شعر به دنبال نصیحت‌های اطرافیان حسین‌قلی که او را با همین جمله پند می‌دهند و او نمی‌پذیرد، شاعر در مقام راوی، به افسوس چنین می‌گوید:
«حیف که وقتی خوابه دل / وز هوسی خرابه دل / وقتی هوای دل پسه / اسیر جنگ هوسه / دل سوزی از قصه جداس / هرچی بگی باد هواس»
جالب اینجاست که به جز همین افسوس فوق‌الذکر در باقی داستان، راوی از لحاظ حسی همراه با حسین‌قلی‌ست و انگار خود به همراه او به این سفر، تجربه، می‌پردازد. چنان‌که مثلاً در چند سطر قبل از مثال فوق‌الذکر، از نصایح اطرافیان با لحنی طعنه‌آمیز سخن می‌گوید:
«دمش دادن جوون و پیر / نصیحتای بی‌نظیر...»

یا حتی در یکی از بندهای داستان گفت‌وگوی ذهنی «حسین‌قلی» با خودش نقل می‌شود:

«حسین‌قلی غصه خورک/ خنده نداشتی به درک!/ خوشی بیخ دندونت نبود/ راه بیابونت چی بود؟...»

این همراهی راوی با حس قهرمان داستان، به هم‌ذات‌پنداری مخاطب با وی می‌انجامد و در نتیجه او نیز در چالش این تجربه‌اندوزی شریک می‌شود.

«مردی که لب نداشت» استعاره‌ای است برای همه کمبودهای بشری و روش مبارزه با آن‌ها. شاعر، در یک کلام، هوشمندانه بر بزرگ‌ترین درد انسان انگشت نهاده است: ناشاد بودن! او می‌گوید که درک شادی نیاز به اسباب (لب) ندارد و تظاهر به شادی، عین شادی نیست، بلکه درک شادی باید در درون انسان نهادینه باشد. می‌توان گفت که این شعر، از مقوله حکمت، تجربه و پختگی است.

جمع‌بندی اشعار فولکلوریک

چنان‌که گفته آمد، شعر فولکلوریک، متکی بر زنجیره تداعی‌هاست و شاعر با بازخوانی افسانه‌ها و در هم آمیختنشان به یک «توافسانه» دست می‌یابد. با این دیدگاه می‌توان «پریا» را آلترناتیو قصه‌های جادویی مثل افسانه‌های شاه پریون و قصه دخترای ننه‌دریا را آلترناتیو افسانه‌های عاشقانه نیک‌فرجامی چون حسن‌کچل و مردی که لب نداشت را آلترناتیو متل‌های واجد سفری مثل « دویدم و دویدم» و مانند آن دانست.

کمی دقت آشکار می‌کند که تمام نکات افسانه اصلی، متضاد با روایت شعر است و در حقیقت شاعر به یک آشنایی‌زدایی دست زده است تا در شوک حاصل از آن، تأثیر حرف خود را بیش از پیش کند. چنان‌که در پریا پری کاری جز زار زدن ندارد و در دخترای ننه‌دریا پایان شادمانه افسانه‌های عاشقانه بالکل رنگ می‌بازد و در مردی که لب نداشت حسین‌قلی از هیچ‌کسی هیچ چیز نمی‌تواند بگیرد و سفرش سفری بدون دست‌آورد مادی است!

گذشته از این ساختار کلی، شاعر به واسطه دانش بسیارش در حوزه ادبیات عامه، به زیبایی زنجیره تداعی‌های خویش را با ترکیبات و عبارات عامیانه تکمیل می‌کند تا خواننده تا پایان اثر همراه شاعر باشد و حرف نهایی را دریافت کند و البته گاه خود این تداعی‌ها تأثیری شگرف دارند. مثلاً در پریا اشاره به عمو زنجیرباف و تداعی‌های مربوط به او نقش بسیاری در زیبایی شعر دارد که رجوع به توضیحات خود شاملو موضوع را واضح‌تر می‌کند.

نکته جالب توجه دیگر این است که اشعار فولکلوریک شاملو، دلیل محکمی هستند برای رد نظر کسانی که معتقدند دوران شعرهای بلند به سر آمده است و می‌گویند دنیای پُرشتاب کنونی، تنها شعرهای کوتاه و طرح‌واره را پذیراست. شاعری که قدرت خویش را در طرح‌هایی جادویی چون «سلاخی می‌گریست ...» نشان داده است، آن گاه که به سرایش اشعار بلند رومی‌آرد، به واسطه درک صحیح از ویژگی‌های روایت و استفاده به جا از موسیقی‌های مختلف و شناخت مناسب‌تر مخاطب، شعر خود را چنان سامان می‌دهد که نه‌تنها جاذبه بسیار برای خواندن ایجاد می‌کند که حتی به‌راحتی به حافظه سپرده می‌شود. این نکته ظریف بار دیگر ثابت می‌کند که هیچ قانونی در شعر، حرف اول و آخر نیست و اصولاً شعر بر بایدها و نبایدها گردن نمی‌نهد.

نگاهی به سیر تطور شاعر

به گمان من نگاهی به مضمون ترانه‌ها و اشعار فولکلوریک شاملو واجد نکات جالب توجهی است.

«یه شب ماه میاد ...» ترانه بیم و امید است و معادل آن در اشعار فولکلوریک می‌شود «بارون» و در امتداد آن «کوچه‌ها تاریکن ...» ترانه یأس و شکست است و معادل آن، هرچند اندکی تلطیف شده، می‌شود قصه دخترای ننه‌دریا. «من و تو، درخت و بارون...» اما، ترانه شادمانی است؛ شادمانی‌ای که ناشی از یک درک صحیح است، چنان‌که قصه مردی که لب نداشت.

با یه شب ماه میاد... شاعر امید خویش را به رخ می کشد؛ امید به رهایی. اما در «کوچه‌ها تاریکن...» هزار بن‌بست فراراه می‌بیند و مغموم پا پس می‌کشد تا در من و تو، درخت و بارون... دیگربار به معجزه عشق بشکوفد. چنان‌که بارون شعر امید و ایمان به اراده انسانی است، هرچند هنوز اراده‌ای نمی‌بیند؛ در پریا این اراده پا به عرصه وجود می‌گذارد و دیوها را می‌تاراند؛ اما در قصه دخترای ننه‌دریا شاعر به این کشف می‌رسد که همه چیز تحت سیطره اراده بشری نیست و گاه تقدیر و شرایط موجود نیز حرف‌های خود را دارند! و نهایتاً در قصه مردی که لب نداشت به این بصیرت دست می‌یابد که انسان می‌تواند حتی در لجالج تقدیر و خویش، به پیروزی، شادی، دست یابد اگر، و تنها اگر، به درون خویش رجوع کند و بتواند با درکی صحیح، از داشته‌های خود کمال استفاده را ببرد.

چنین به نظر می‌رسد که شاعر از بیرون به درون حرکت می‌کند. شعرهای فولکلوریک و ترانه‌های آغازین کاملاً برون‌گرا و متوجه مسائل بیرونی شاعرند و می‌شود گفت که تحت تأثیر جامعه و شرایط اجتماعی، سیاسی آن می‌باشند اما هرچه پیش‌تر می‌رویم شاعر به مسائل پایه‌ای‌تر انسانی، نظیر عشق، شادی، ماهیت زندگی و ... می‌پردازد؛ مسائلی که درونی‌اند. این روند را با کمی دقت حتی در اشعار دیگر شاملو نیز می‌توان ردیابی کرد.

البته نباید از نظر دور داشت که شاملو اصولاً شاعری اجتماعی است که هیچ‌گاه از نقد و تحلیل مسائل پیرامون خود غافل نبوده است اما آنچه گفته شد حاصل تدقیق دربرآیند دغدغه‌های شاعر در گذر زمان است که در همین محدوده ترانه و اشعار فولکلوریک نیز رخ می‌نمایاند.

به گمان من از آنجا که حرکت شعر ناشی از حرکت شاعر و سیر تحولات درونی اوست، لذا می‌توان به این نتیجه رسید که شاعر به‌تدریج و به تجربه درمی‌یابد که برای داشتن جامعه‌ای سالم و بالنده باید افرادی سالم و بالنده داشت که درون خویشتن را از ملال و بی‌ارادگی و شهوت خالی کرده‌اند تا شاهدان شادی و اراده انسانی و عشق بر اریکه جان بنشینند.

پی‌نوشت:

۱. نقل به مضمون از مصاحبه‌ای با کیومرث منشی‌زاده در سایت ۷سنگ (www.vsang.com)

۲. مهدی اخوان لنگرودی، یک هفته با شاملو، ص ۱۰۹.

۳. اریک فروم، برای درک بهتر منطق مبتنی بر تضاد در عشق رجوع کنید به: هنر عشق ورزیدن، ص ۹۴ تا ۱۰۲.

۴. نزار قبانی، بلقیس و چند عاشقانه دیگر، ترجمه موسی بیدج، ص ۵۷.