

مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز
سال سوم، شماره‌ی سوم، پاییز ۱۳۹۰، پیاپی ۹
(مجله‌ی علوم اجتماعی و انسانی سابق)

جنبه‌های نمایشی اشعار احمدشاملو

دکتر علیرضا طاهری* زینب یدملت**

دانشگاه سیستان و بلوچستان

چکیده

احمد شاملو از معدود شاعرانی است که قابلیت‌های نمایشی را در اشعار خود به نمایش گذاشته است. مطالعه‌ی نقاط اشتراک دو حوزه‌ی نمایش و شعر، به شناخت عناصر نمایشی موجود در آثار احمد شاملو کمک شایانی می‌کند. اکثر اشعار شاملو، در قالب «شعر سپید» سروده شده که شعر سپید، قالب مورد علاقه‌ی سرایندگان «شعر نمایشی»، همچون شکسپیر است. دیالوگ، مونولوگ، دستور صحنه، روایت، صوت نمایشی و همچنین توجه به دکلماسیون شعر، از عناصر نمایشی موجود در اشعار شاملو هستند. مرحله‌ی اول، خوانش صحیح و درک معنای هر شعر است؛ مرحله‌ی دوم، تحلیل عناصر نمایشی و زدن اتود تئاتری بر مفهوم هر شعر و مرحله‌ی نهایی، استخراج طرح نمایشی از آن شعر است. این پژوهش، از حیث ماهیت و هدف، از نوع تحلیلی و تبیینی است و به روش کتابخانه‌ای انجام پذیرفته است. ابزار گردآوری اطلاعات در این پژوهش، تهیه‌ی فیش از منابع مکتوب، انجام مصاحبه و مشاهده‌ی نمایش است.

واژه‌های کلیدی: پانتومیم، شاملو، شعر، نمایش، نمایشنامه، شعر نمایشی.

* استادیار تاریخ هنر taheri121@yahoo.com

** کارشناسی ارشد پژوهش هنر gyadmelat@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)

۱. مقدمه

ردپای همراهی شعر و نمایش را در طول تاریخ می‌توان از چین باستان^۱ و هند باستان در شرق تا یونان باستان^۲ در غرب، پی گرفت. بنابراین، «شعر از نخستین روزگاران زندگی بشر، با هنرهای دیگر و به خصوص موسیقی و نمایش، پیوند و الفتی سخت داشته است.» (نوری‌علا، ۱۳۴۸: ۳۶۶)

«[در ایران] در اواسط عصر مشروطه، کوشش میرزاده‌عشقی، در «سه تابلو مریم» و نمایشنامه‌ی «کفن سیاه»، از اولین اقداماتی به شمار می‌رود که شعر فارسی را به حدود تجربه‌های بیان نمایشی نزدیک کرده است و پس از او، کوشش‌های نیمایوشیج (چه در «افسانه» و چه در «مرغ آمین») قدم‌هایی [در این زمینه] است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۷)

«نوعی از ادب منظوم ما که از عصر صفویه، سابقه دارد و تعزیه^۳ خوانده می‌شود، گونه‌ای دیگر از همین عالم «شعر نمایشی» است.» (همان، ۷) «تعزیه»، ریشه در «نقالی»^۴ دارد و به همین دلیل، «نقالی» نیز به لحاظ استفاده از شعرهای نمایشی، قابل تأمل است.

«[در میان پیروان شعر نو نیمایی] شعر منوچهر شبیانی، دارای قدرت بالقوه‌ای برای تبدیل شدن به «شعر نمایشی» بوده است.» (نوری‌علا، ۱۳۴۸: ۳۸۷-۳۸۸) اما، احمد شاملو و مهدی اخوان ثالث، بیش از دیگر پیروان نیما، به «شعر نمایشی» مورد نظر او توجه نشان داده‌اند.

نیما یوشیج، در کتاب حرف‌های همسایه می‌گوید: «دکلماسیون و تئاتر، سازنده‌ی ظاهرند. هر دو می‌خواهند زنده را با آن‌چه در بیرون زنده است، سر و کار بدهند. تئاتر باید با طرز کار جدید در ادبیات ما معنی پیدا کند.» (یوشیج، ۱۳۵۱: ۵۲) «مهم این است که طرز کار، عوض شود و آن «مدل وصفی و روایی» را که در دنیای باشعور آدم‌هاست، به شعر بدهیم...» (همان، ۵۶)

«تجسم بخشیدن به صحنه، اشیا و اشخاص، کار اصلی وصفی است که نیما در نظر دارد.» (جورکش، ۱۳۸۳: ۱۰۵) احمد شاملو «مدل وصفی و روایی» نیما را پیوسته در نظر داشته است؛ چراکه به قول فرزاد سجودی: «از نظر نوع (ژانر)، شعر شاملو از نوع شعر حماسی-قهرمانی است و در شعر او، وجه غالب، به کارگیری روش مجازی (مناسب‌ترین روش برای نوع حماسی) است. به همین دلیل، معمولاً به توصیفی روایی

دست می‌یابد و در شعرش شخصیت‌پردازی می‌کند؛ شخصیت‌هایی که غالباً قهرمانانی حماسی‌اند.» (شهرجردی، ۱۳۸۱: ۲۱۱-۲۱۲)

نیما، در مورد لزوم پرداختن به «دکلماسیون» شعر می‌گوید: «باید بیان برای دکلماسیون داشت؛ یعنی [شاعر خود را] با حال صرف طبیعی وفق بدهد. می‌بیند که تا این کار را نکنیم... دکلماسیون هم نخواهیم داشت و در ادبیات ما، تئاتر مفهوم مسخره‌ی زیان‌آوری خواهد بود.» (یوشیج، ۱۳۵۱: ۵۷)

دکلماسیون (خوانش نمایشی)، از زیرمجموعه‌های «وصف روایی» است که باز در خدمت نمایش و تجسم است.» (جورکش، ۱۳۸۳: ۱۰۷) در میان پیروان نیما، شاملو - نسبت به شاعران هم‌عصر خود- برای دکلماسیون صدایی خاص داشته است و بیش‌تر از بقیه نیز به این کار پرداخته است؛ چراکه معنای واقعی این حرف نیمایوشیج را مبنی بر این‌که: «تئاتر، [باید] با طرز کار جدید در ادبیات ما معنی پیدا کند»، عمیقاً دریافته بود.

باید یادآور شد که در کارنامه‌ی نویسنده‌ی شاملو، نام سه نمایشنامه نیز به چشم می‌خورد: *فرمز و آبی* - نمایشنامه‌ای در یک پرده، *مردگان برای انتقام باز می‌گردند* [که به وسیله‌ی نقاشان‌نامی، به سرقت برده شد] و *آنتیگون*. (پارسا، ۱۳۸۸: ۱۲۴) به گفته‌ی سیروس شاملو، پسر احمد شاملو و نویسنده و پانتومیم‌کار: «شاملو برگردان‌ها و تصحیح‌هایش را نیز به صورت دیالوگی، ترجمه و تصحیح کرده و آن‌ها را به آثاری نمایشی تبدیل کرده است...^۵ [همچنین] مجموعه‌ی فلکلور فرهنگ کوچه (جمع‌آوری شده به وسیله‌ی احمد شاملو)، سرشار از پانتومیم، حرکت، اشاره، ایما و گزاره‌های موزون و خرامشی است.» (شاملو، ۱۳۸۰: ۱۵۱)

با تحلیل جنبه‌های دراماتیک اشعار شاملو، می‌توان از آن نمایشنامه، متن نمایشی پانتومیم و فیلم‌نامه، استخراج کرد و در سبک‌های نمایشی مختلف به اجرا درآورد. در ضمن، پژوهش‌گران حوزه‌ی ادبیات و هنرهای نمایشی، می‌توانند از دستاوردهای این مقاله بهره‌گیرند.

۱. ۱. سوالات تحقیق

۱. خصوصیات دراماتیک اشعار شاملو چیست؟

۲. کدام گروه از اشعار شاملو دارای ویژگی‌ها و عوامل خاص نمایشی هستند؟
۳. در اشعار شاملو، چه عناصر حرکتی وجود دارند و شعرهای او، قابل تبدیل به کدام نوع نمایشی هستند؟

۱. ۲. فرضیه

هریک از اشعار احمد شاملو در جای خود، این قابلیت را دارند که به یک طرح نمایشی (بی‌کلام یا با کلام) تبدیل شوند. برای بهره‌برداری از اشعار شاملو در زمینه‌های نمایشی، ابتدا به خوانش صحیح هر شعر و سپس، به تحلیل عناصر نمایشی موجود در هر شعر نیازمندیم.

۱. ۳. پیشینه‌ی تحقیق

از جمله نویسندگانی که در کتب خود، به جنبه‌های نمایشی اشعار احمد شاملو نظر داشته‌اند، می‌توان به اشخاص زیر اشاره کرد: سید علی صالحی در شرح شوکران، تقی پورنامداریان در سفر در مه، پروین سلاجقه در نقد شعر معاصر: امیرزاده‌ی کاشی‌ها...، ع. پاشایی در نام همه‌ی شعرهای تو، شاپور جورکش در بوطیقای شعر نو و سیروس شاملو در پانتومیم.

۲. جایگاه شعر سپید در نمایشنامه

برای شروع بحث، در مورد جنبه‌های نمایشی اشعار شاملو، ابتدا لازم است به چگونگی رابطه‌ی «شعر سپید» و «نمایشنامه» پی‌ببریم؛ چراکه اکثر اشعار احمد شاملو در قالب شعر سپید، سروده شده‌اند. با کشف این رابطه، به شباهت‌های اشعار شاملو و نمایشنامه پی‌خواهیم برد.

«مکالمات» «نمایشنامه» (Piece)، در آغاز، سراسر «شعر» بود و ارزشش بیش‌تر بر اساس موازین شعری سنجیده می‌شد. به مرور زمان، با اهمیت یافتن روزافزون روابط اجتماعی، دور شدن وقایع نمایش از مسایل اساطیری و روی آوردنش به زندگی مردمان عادی، از شکل ظاهری شعر، به معنای متعارفش، فاصله‌گرفته، با حفظ جوهر آن، به نثر گرایش پیدا کرد. با این همه، مکالمه در نمایش صرفاً یک گفت‌وگوی

معمولی و روزمره نیست. در حقیقت باید چیزی ورای آن و با کیفیتی دیگر باشد. کیفیتی که می‌توان آن را به کیفیت دراماتیک (نمایشی) تعبیر کرد و به آن دست یافت، چیزی جز «شعر منثور»^۶ نیست. (مکی، ۱۳۶۶: ۹۶-۹۷)

شعر منثور در واقع همان شعر سپید^۷ (Verse Blank)، «قالب دل‌خواه سراینندگان (شعر نمایشی) همچون ویلیام شکسپیر (William Shakespeare) و «شعر روایی»، مانند جان میلتن بوده است.» (قاسم‌نژاد، ۱۳۸۱: ۸۹۰-۸۹۱)

با توجه به مطالب بالا و در نظر داشتن این که احمد شاملو برجسته‌ترین نماینده‌ی شعر سپید فارسی است؛ در نتیجه، اشعار وی ویژگی‌های «شعر نمایشی» و «شعر روایی» (که نوعی از شعر نمایشی است) را داراست و به لحاظ جنبه‌های نمایشی، بسیار قابل بررسی است.

۳. نشانه‌های درام در اشعار احمد شاملو

«نشانه‌شناسی امروز که چارلز سندرس پیرس، آن را پی‌ریخته و نشانه‌شناسان معاصر همچون رولان بارت و امبرتو اکو، آن را دسته‌بندی کرده و بهبود بخشیده‌اند؛ میان سه گونه‌ی بنیادین نشانه‌ها، جدایی می‌گذارند.» (اسلین، ۱۳۷۵: ۳۵) مارتین اسلین با استفاده از نظریات این نشانه‌شناسان، نشانه‌های درام را به سه دسته‌ی کلی بخش‌بندی می‌کند: «لف» «نشانه‌های شمایی»: «ساده‌ترین نشانه‌ها آن است که بی‌درنگ، باز شناخته می‌شود؛ چون تصویر مستقیم موضوع است؛ ولی همه‌ی شمایل‌ها، تصویری نیست. صدای بوق ماشین در صحنه‌ی نمایش، شمایل صدای بوق ماشین [در واقعیت] است.» (همان، ۳۵)

«صور خیال»^۸ در شعر، در واقع حکم نشانه‌های شمایی را در درام دارند؛ چراکه مخاطب از طریق آن‌ها ابژه‌های موجود در شعر را در ذهن، تصویر می‌کند. «تصویرسازی» در اشعار شاملو در قدم اول، از سه عنصر «واقع‌گرایی ادبی»، «تخیل مبتنی بر همانندپنداری» و «توصیف»، سرچشمه می‌گیرد و تصویر ساخته شده به وسیله‌ی این سه عنصر، با بهره‌گیری از «مجاز» در محور جایگزینی کلام، به دلالت‌های ضمنی راه می‌یابد. (سلاجقه، ۱۳۸۴: ۶۲)

تقی پورنامداریان در کتاب سفر در مه، «عناصر صور خیال» در شعر شاملو را این‌گونه برمی‌شمرد: «۱. طبیعت: «عنصر غالب در صورت‌های خیال شعر شاملو، طبیعت است.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۶۱) مثل: خورشید، کوه، جنگل، آسمان، ابر، باران و...؛ ۲. «اشیای محسوس غیرطبیعی: مثل، ادوات جنگی (خنجر، زره، دشنه و... (یا اشیایی مثل گهواره، پرده، چراغ، فانوس، آینه، جام، سنگ‌فرش و...؛ ۳. موجودات جان‌دار شامل انسان و حیواناتی مثل مرغ، خفاش، ماهی، قناری، جغد و... می‌شوند؛ «تشخیص، برجسته‌ترین عنصر تخیل در شعر شاملو است. در تشخیص، اغلب یک سوی تصویر، انسان و ملازمات و ملایمات اوست و طرف دیگر، عناصر طبیعی و مفاهیم انتزاعی و نیز گاهی اشیاست.» (همان، ۲۷۳) ۴. موجودات وهمی: مثل «دیو»، «پریا»، «آزدها»، «اشباح»، «شیطان» و...؛ ۵. اسطوره‌ها، افسانه‌ها و داستان پیامبران: مثل داستان‌های «سرگذشت مسیح»، «هابیل و قابیل»، «هملت» و...؛ ۶. رنگ‌ها: به ترتیب رنگ‌های «سیاه»، «سبز»، «زرد»، «سرخ»، «سفید» و «آبی»، بیش‌ترین حضور را در اشعار شاملو دارند.

«نوع دیگری از نشانه‌های شماییلی در اشعار شاملو، «صوت‌های نمایشی» (افکت‌های نمایشی) هستند. «صوت‌های نمایشی»، در آفرینش فضای نمایشی (دراماتیک)، نقش تعیین‌کننده‌ای دارند.» (جورکش، ۱۳۸۳: ۱۷۷) صوت‌های موجود در هر شعر، در واقع شمایل صداهای واقعی اطراف ما هستند. این‌گونه صوت‌ها، در شعرهای شاملو (به‌خصوص اشعار عامیانه‌ی او)، استفاده‌ی زیادی دارند؛ مثل «زار و زار»، «جرینگ جرینگ»، «شُرْشُرْشُرْ»، «گُرْگُرْگُرْ»، «هی‌هی‌هی» و «دَلنگ‌دَلنگ» در شعر «پریا».

ب) «نشانه‌های نمایه‌ای»: «شاخص‌های زبانی» نمونه‌ی نشانه‌های نمایه‌ای هستند. به واسطه‌ی [این] شاخص‌هاست که «زبان» با گوینده و شنونده (از طریق ضمائر شخصی «من» و «تو») و با زمان و مکان کنش (از طریق قیدهایی چون «این‌جا»، «اکنون» و غیره) و همچنین با محیط فیزیکی و چیزهایی که این محیط را اشغال می‌کنند (از طریق ضمائر اشاره‌ای «این»، «آن» و غیره) ارتباط برقرار می‌کند. البته، گفته شده است که «شاخص‌ها مهم‌ترین ویژگی زبان در نمایش (درام) هستند؛ چه به لحاظ آماری و چه از نظر نقشی که به عهده دارند.» (الام، ۱۳۸۶: ۴۰)

احمد شاملو، در اشعار خود، از «نشانه‌های نمایه‌ای» ویژه‌ای مانند: «من»، «تو»، «شما»، «اکنون» و... به صورتی گسترده، بهره جسته است. این گونه نشانه‌ها، در توصیف و روایت، نقشی بسزا ایفا می‌کنند؛ برای نمونه، «او»، «من» و «این‌هنگام» در سطرهای زیر، نشانه‌های نمایه‌ای هستند: «نه او/ که من بودم./ و در این هنگام، زورقی لنگر گسیخته را می‌مانستم...» (شاملو، ۱۳۸۷: ۵۶۳)

ج) «نشانه‌های نمادین»: «سومین دسته از نشانه‌ها، آن‌هایی هستند که برخلاف نشانه‌های شمایی و نمایه‌ای، هیچ رابطه‌ی اندام‌وار [ارگانیک] روشنی با «مدلول» خود ندارند. این گونه نشانه‌ها را «نماد» (Symbol) می‌نامند.» (اسلین، ۱۳۷۵: ۳۶) از نظر نیمایوشیچ: «وصف، چنان‌چه از «سمبول‌ها» استفاده کند، دارای اعتبار، وقار و عظمت ماندگار خواهد بود.» (جورکش، ۱۳۸۳: ۱۱۲) احمدشاملو در شعرهایش، به صورتی گسترده از انواع نمادها استفاده کرده است. پروین سلاجقه، این نمادها را در سه بخش، بررسی می‌کند:

۱. نمادهای جمعی و کهن‌الگویی در اشعار شاملو: این نمادها، در موارد متعددی به کار رفته‌اند؛ به ویژه در اشعاری که تسلط «خودآگاهی» در آن‌ها کم‌تر است؛ به طور مثال، «بانوی پرغرور عشق» در شعر «باران» و «بانوی سیه‌جامه» در شعر «نیم‌شب» [هر دو از مجموعه‌ی باغ آینه]. (سلاجقه، ۱۳۸۴: ۶۷)

۲. نمادهای متداول در شعر معاصر و اشعار شاملو» که از نمونه‌های این نوع نمادها، «شب»، «بانگ خروس» و «سحر» در شعر «خفاش شب» است.» (همان، ۶۸)

۳. نمادهای شخصی شاملو» مانند نمادهای «بن‌بست سربه‌زیر»، «دیوار سنگ»، «میدان»، «خوانچه و تابوت»، «باد ناستوار»، «درخت» و «باد شوخ»، در شعر «تاشک» (باغ آینه). (همان، ۶۹-۷۰) [نمادهایی که در این بخش، برای مثال آورده شده، برگرفته از کتاب نقد شعر معاصر: امیرزاده‌ی کاشی‌ها... اثر پروین سلاجقه هستند.]

۴. خوانش صحیح شعر

برای شناخت جنبه‌های نمایشی اشعار احمد شاملو، ابتدا نیازمند درک مفاهیم و معانی مستتر در هر شعر، از طریق دست یافتن به خوانش صحیح آن شعر هستیم. درک خوانش صحیح یک شعر، به معنی در دست داشتن «دستور صحنه»، برای تصویر کردن

مفاهیم آن شعر است. سیروس شاملو معتقد است: «شعر را باید جوری خواند که قبل از این که به گوش برسد، تصویر نمایشی آن شعر، در ذهن مخاطب تداعی شود... آنچه به وسیله‌ی گوش‌هایمان می‌شنویم، همه چیز نیست؛ بلکه مکمل تصویر است. تنها با چندصدایی خواندن یک شعر، می‌توان به مفهوم آن شعر پی برد.»^۹ (شاملو، ۱۳۸۹: مصاحبه نگارنده)

چندصدایی خواندن یک شعر، به این معناست که در هر شعر، تغییر زاویه‌های دید را تشخیص دهیم و بر اساس آن، لحن و بیان خود را تغییر دهیم. با خوانش درست یک شعر، به درون‌مایه‌ی آن شعر پی می‌بریم و از این طریق، می‌توانیم ریتم درونی و موسیقی موجود در قسمت‌های مختلف هر شعر را تشخیص دهیم. بدین وسیله، درمی‌یابیم که کدام بخش را باید با ریتمی تند و کوبنده و کدام بخش را باید با طمأنینه و آهسته بخوانیم. اگر این مرحله را به درستی پشت سر بگذاریم؛ آن‌گاه، می‌توانیم به تحلیل عناصر نمایشی (دراماتیک) موجود در هر شعر پردازیم.

مارتین اسلین در کتاب *دنیای درام*، از اهمیت چگونگی اجرا می‌گوید: «هر متن نمایشی (دراماتیک) تا زمانی که به اجرا درنیامده باشد، ادبیات محسوب می‌شود. در همین مورد است که «داستان روایی»، «شعر حماسی» و «نمایش» (درام) با هم مشترک است. آنچه درام را از داستان جدا می‌کند، اجرا و نمایش (Performance) است. دیکنز، بخش‌هایی از رمان‌هایش را برای مخاطبان می‌خواند؛ یعنی آن را به گونه‌ای، اجرا می‌کرد و به این روش، آن را به درام مبدل می‌ساخت. این نکته، در مورد بخش‌های روایی و توصیفی محض و بدون گفت‌وگو نیز صادق بود؛ زیرا دیکنز، این بخش‌ها را با لحنی بسیار احساسی و متفاوت می‌خواند؛ به گونه‌ای که حالت و صحنه را مجسم می‌کرد.» (اسلین، ۱۳۷۵: ۱۷)

احمد شاملو در دکلماسیون‌هایش، همچون چارلز دیکنز عمل می‌کند و اشعار خود را به نمایشی زنده تبدیل می‌کند. ملک منصور اقصی، در مورد «صدای احمد شاملو» می‌گوید: «در واقع، او شعر را همچون نمایش اجرا می‌کرد؛ بی‌این که با آه و ناله بخواهد احساس شنونده را مرتعش کند... احساس، در لحن شعرخوانی او عمیق بود که ضرورت است برای انتقال مفاهیم... گویی یک خواننده‌ی اپرا، آریایی مشکل را اجرا می‌کند... شاید، به علت تسلط او بر موسیقی و نمایش بود که این اتفاق رخ می‌نمود...»

نوارهای شاملو - فارغ از ارزش و محتوای اشعار، هر چه که باشد - درس‌هایی برای درست خواندن شعر است.» (سرکیسیان، ۱۳۸۱: ۹۹-۱۰۱)

۵. تقسیم‌بندی اشعار دراماتیک شاملو

در یک تقسیم‌بندی کلی، می‌توان جنبه‌های نمایشی اشعار احمد شاملو را در دو گروه، مورد بررسی قرار داد: ۱. جنبه‌های نمایشی اشعار عامیانه (فلکلوریک)؛ ۲. جنبه‌های نمایشی اشعار غیرعامیانه (سپید و نو).

۵. ۱. جنبه‌های نمایشی اشعار عامیانه

اشعار عامیانه‌ی دراماتیک این شاعر، شامل شعرهای: «پریا»، «بارون» و «راز» از مجموعه‌ی *هوای تازه*، «قصه‌ی دخترای ننه دریا» از مجموعه‌ی *باغ‌آینه*، «شبان» (کوچه‌ها باریکن) از مجموعه‌ی *لحظه‌ها و همیشه* و «قصه‌ی مردی که لب نداشت» از مجموعه‌ی *درآستانه* است. این اشعار، دارای فضایی رنگی و ایلوستره هستند؛ چراکه از ترانه‌های محلی کوچه و بازار متأثرند و دارای فضایی کودکانه هستند.

آواز، صوت نمایشی، هم‌سرایی و موسیقی، عناصر لایفک شعرهای عامیانه‌ی شاملو هستند. شاملو در این شعرها، برای جلوگیری از افسرده شدن خواننده به خاطر شنیدن داستان غمگین «سرنوشت اسارت انسان‌ها»، سخنش را با ترانه، موسیقی و رقص، بیان می‌کند و مخاطب او با چشمی اشک‌بار، همراه با ترانه‌ها به رقص درمی‌آید. در واقع، شاملو در این گونه اشعارش، با زبانی کودکانه، برای «کودک درون آدم‌بزرگ‌ها» ترانه می‌خواند و باعث هوشیاری دوباره‌ی آن‌ها می‌شود.

از دیدگاه محمدحسین نوری‌زاده، در کتاب *چهار افسانه‌ی شاملو*، شخصیت‌های موجود در شعر «پریا» عبارتند از: ۱. راوی، ۲. پریا (پری‌ها)، ۳. دیبا (دیوها)، ۴. خلق (مردم شهر، مردم ده، غلاما، برده‌ها و اسیرا)، ۵. برده‌دارها (عمو زنجیرباف، مار، گرگ و شغال) و ۶. بی‌بی. (نوری‌زاده، ۱۳۸۴: ۴۵-۵۶) البته، نوری‌زاده به شخصیت‌های «خورشید خانوم» و «غلاغه» که از شخصیت‌های مهم این شعر هستند، توجهی نکرده است.

«طرح منظومه‌ی «پریا»، بر اساس روایتی سازمان یافته است که از دیدگاه چرخش زاویه‌ی دید، از دو کانون روایی - روایت ساده و نمایشی - بهره می‌گیرد؛ به گونه‌ای که راوی، در جایی خارج از متن، با استفاده از زاویه‌ی دید سوم شخص، به روایت واقعه می‌پردازد و در صورت لزوم، خود در جایگاه قهرمان، به متن حادثه کشیده می‌شود. از طرفی، در شیوه‌ی روایت در این منظومه از نوعی زاویه‌ی دید نمایشی مبتنی بر دیالوگ نیز استفاده شده است.» (سلاجقه، ۱۳۸۴: ۲۷۷-۲۷۸) داستان شعر «پریا» و «قصه‌ی دخترای ننه دریا»، با جمله‌ی «یکی بود یکی نبود» آغاز می‌شود:

یکی بود یکی نبود

زیر گنبد کبود

لخت و عور تنگ غروب سه تا پری نشسته بود

زار زار گریه می‌کردن پریا

مث ابرای باهار گریه می‌کردن پریا.

گیس‌شون قد کمون رنگ شبق

از کمون بُلَن تَرک

از شَبَقِ مَشکی تَرک

(شاملو، ۱۳۸۷: ۱۹۵)

در سطرهای فوق، «زیر گنبد کبود»، مکان و «تنگ غروب»، زمان فعل نشستن «پریا» (که سه نفر هم هستند) را نشان می‌دهد و سطرهای بعد، به چگونگی موقعیت «سه تا پری» می‌پردازد:

روبه‌روشون تو افق شهر غلامای اسیر

پشتشون سرد سیا قلعه‌ی افسانه‌ی پیر.

از افق جرینگ جرینگ صدای زنجیر می‌یومد

از عقب از توی بُرج ناله‌ی شبگیر می‌یومد...

(همان، ۱۹۵)

«شاعر از [ابتدای شعر]، پری‌ها را در مرز دو دنیای «خیال» و «واقعیت» نگه می‌دارد؛ تا بتواند به وسیله‌ی این فضای استعاری ویژه، به راحتی، اندیشه‌های درونی خود را بیان کند. می‌توان گفت مکانی که سه پری در آن نشسته‌اند، فضایی است در حد فاصل

دو دنیای «تیره»: یکی، دنیایی که روبه‌روی آن‌ها قرار دارد و دنیایی است که به سمت آن آمده‌اند؛ شهری که غلام‌ها در آن به اسارت گرفته شده‌اند؛ پس از «سیاهی ظلم»، تیره است و دیگری، دنیای پشت سر آن‌هاست؛ دنیای اسطوره و افسانه که آن هم در سیاهی تاریخ محو شده است. بدین ترتیب، پری‌ها به هر طرف که رو بیاورند، جایگاه وحشت است.» (سلاجقه، ۱۳۸۴: ۲۷۹)

راوی به محض این‌که از فضا سازی و تشریح خصوصیات «پری‌ها» رها می‌شود؛ سر صحبت را با آن‌ها بازمی‌کند: «- پریا! گشنه‌تونه؟/ پریا! تشنه‌تونه؟/... چیه این‌های های‌تون؟/ گریه‌تون وای‌وای‌تون؟» (شاملو، ۱۳۸۷: ۱۹۶)

«از بخش «امشب تو شهر چراغونه» [در بند دوم]، نوعی سرعت و هیجان وارد شعر شده که به تغییر لحن انجامیده است و از طرفی، ورود اصواتی مانند «دامب و دومب» و واژه‌هایی دال بر تحرک (می‌رقصن و می‌رقصونن)، اشاره به نام سازهایی که عمدتاً در خدمت رقص پرتحرکند (داریه و دمبک) و اصوات مربوط به کنش‌های انسانی در حال تحرک (های کشیدن، هوی کشیدن) و... به این شتاب، معنی داده و جریانی از «حرکت» و «موسیقی» در شعر ایجاد کرده است.» (سلاجقه، ۱۳۸۴: ۲۸۲)

امشب تو شهر چراغونه

خونه‌ی دیبا داغونه

مردم ده مهمون مان

با دامب و دومب به شهر میان

داریه و دمبک می‌زنن

می‌رقصن و می‌رقصونن

غنچه‌ی خندون می‌ریزن

نقل بیابون می‌ریزن

های می‌کشن

هوی می‌کشن

«- شهر جای ما شد!»

(شاملو، ۱۳۸۷: ۱۹۷)

فضای شعر همچنان پرتحرک می‌ماند تا زمانی که در بند سوم، «راوی» با توصیف «واقعیت دنیای ما» برای «پریا» (دنیای ما خار داره / بیابوناش مار داره...)، فضا را منفعل می‌سازد. این آشکار شدن واقعیت در بند سوم، باعث می‌شود خیالات «راوی» (که همان «پریا» هستند) در بند چهارم، دود شوند و به هوا روند. اما، «راوی» تسلیم نمی‌شود و با استفاده از تخیلات خود که حالا تبدیل به عواملی مادی (تنگ شراب و...) شده است؛ به شهر مردم می‌رسد و از ستم آزاد می‌شود.

با توجه به مطالب بالا، شعر «پریا» به لحاظ فضاسازی‌های نمایشی، بسیار غنی است. این‌گونه فضاسازی‌ها، در شعر «قصه‌ی دخترای ننه دریا» نیز قابل توجه است: «... (زیر این طاق کبود / نه ستاره / نه سرود)؛ نشان‌دهنده‌ی فضایی تاریک، نومیدگر و دل‌مرده است. «در باغو بسته بود / در باغ نشسته بود»؛ [به] تنهایی «عمو صحرا» در فضایی روستایی [اشاره دارد]. «تنگ غلاغ‌پر، پاکشون»؛ پایان روز و آغاز شب، با خستگی مفرط [را نشان می‌دهد]. «شب تا سحر گریه کنون»؛ [نشان] فضایی غم‌انگیز و عاشقانه [است] و «کومه‌مون سرد سیاس»؛ فضایی تاریک و خالی و بی‌روح [را تداعی می‌کند]». (نوری‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۰۵) مرجع شعرهای موجود در این پاراگراف: (شاملو، ۱۳۸۷: ۳۹۹-۴۰۱)

۵. ۲. جنبه‌های نمایشی اشعار غیرعامیانه

جنبه‌های نمایشی اشعار غیرعامیانه (که قالب آن‌ها نو یا سپید است) را می‌توان در سه گروه، مورد بررسی قرار داد: گروه اول، اشعاری با ساختار نمایشنامه؛ گروه دوم، اشعار توصیفی، با دیالوگ‌های پراکنده و گروه سوم، اشعار روایی مونولوگ‌گونه (دارای تک‌گویی نمایشی).

۵. ۲. ۱. اشعاری با ساختار نمایشنامه

اشعار با ساختار نمایشنامه، اشعاری هستند که ساختاری شبیه به نمایشنامه دارند و در بیش‌تر بخش‌ها، دارای دیالوگ، دستور صحنه و فضاسازی نمایشند. دو شعر «ضیافت» از مجموعه‌ی دشنه در دیس و «پس آن‌گاه زمین...» از *مدایح بی‌صله*، نمونه‌های بارز این گروه از اشعار شاملو هستند.

«شعر بلند «ضیافت»، در مجموعه‌ی دشنه در دیس که نمایشنامه‌ای شاعرانه است، تصویری گویا و نمادین (سمبولیک)، از ذات و سرشت نظامی جبار، ستم‌گر، حقیقت‌ستیز و برده‌طلب است. نیروی تخیل عمیق و استعداد شگرف شاملو در فضا سازی و صحنه‌پردازی مناسب با موضوع و زبان و شناخت عمیق شخصیت‌ها و شیوه‌ی عمل و عکس‌العمل‌های آنان، در این نمایش شاعرانه، به نحوی بارز جلوه‌گر است.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۷۰)

سیدعلی صالحی در کتاب شرح شوکران، شعر «ضیافت» را کمابیش در ارتباط با صحنه‌ی محاکمه‌ی عیسی مسیح می‌بیند. (صاحب‌اختیاری، ۱۳۸۱: ۳۱۰-۳۱۴) این شعر از زبان یازده شخصیت بیان شده است: «راوی»، «میزبان»، «دلچک»، «مدعیان»، «ولگرد»، «مداح»، «زنان عاشق»، «مادران»، «خطیب»، «جارچی‌ها» و «یک مدعی». شخصیت «مدعی»، به صورت فردی و جمعی (مدعیان) سخن می‌گوید و شخصیت‌های «مادر» (که همان «زن عاشق» است در موقعیتی دیگر) و «جارچی»، تنها به صورت جمعی سخن می‌گویند. در نتیجه، اجرای این شعر به صورت نمایش صحنه‌ای، دارای هم‌سرایی بازیگران است.

در شعر «ضیافت»، نام هر شخصیت، بالای دیالوگ وی نوشته شده است و لزومی ندارد از درون مابه‌ی گفت‌وگوها، به گوینده‌ی هر دیالوگ پی‌بریم. موقعیت زمانی در این شعر، شب است؛ شب و ظلمتی که نشانه‌ی استبداد حاکم بر فضای شعر است. فضا سازی آگاهانه‌ی نمایشی، در دو بخش از شعر «ضیافت»، قابل مشاهده است. بخش اول، سخنان «راوی» و «مداح» است که به توصیف شرایط، موقعیت‌ها و روابط متقابل شخصیت‌ها می‌پردازند. به طور مثال، راوی در دومین دیالوگ خود، شرایط میهمانی را شرح می‌دهد و به معرفی میهمانان می‌پردازد: «میهمانان را / غلامان / از میناهای عتیق / زهر در جام می‌کنند...» (شاملو، ۱۳۸۷: ۷۵۶)

بخش دیگری از فضا سازی‌ها، در توضیحاتی مشاهده می‌شود که میان دیالوگ‌های شخصیت‌های مختلف آورده شده است. این توضیحات، آشکارا به چگونگی لحن و حرکت شخصیت‌ها، فضای کلی حاکم بر هر صحنه و صداها می‌پردازد؛ به طور مثال، قبل از دیالوگ «ولگرد»، زیر نام ولگرد آمده است: «شتابان نزدیک و به همان سرعت، دور می‌شود.» (همان، ۷۵۷) دلیل ناتمام ماندن دیالوگ «ولگرد» نیز، با جمله‌ی «قطع با

صدای گلوله» (همان، ۷۵۸) مشخص شده است (او به وسیله‌ی گزمه‌ها کشته شده است):

...گزمه‌ها قدیسانند

گزمه‌ها قدیسانند

گزمه‌ها قد -

قطع با صدای گلوله

سکوت ممتد.

طبل و سنج عزاداران از خیلی دور.

صدای قدم‌های عزاداران که به آهستگی در حرکتند، در زمینه‌ی

خطبه‌ی مداح.

صدای سنج و طبل گه‌گاه بسیار ضعیف، شنیده می‌شود.

(همان، ۷۵۸)

شعر «پس آن‌گاه زمین...» نیز همچون «ضیافت»، ویژگی‌های یک نمایشنامه را دارد؛ با این تفاوت که این شعر تنها دو شخصیت دارد و بیش‌تر بخش‌های شعر - بر خلاف شعر ضیافت که به صورت وصف روایی سروده شده است - حالت دیالوگی دارد. می‌توان گفت؛ شعر «ضیافت»، بیش‌تر به ویژگی‌های شعر روایی و «پس آن‌گاه...»، بیش‌تر به خصوصیات شعر نمایشی نزدیک است.

«پس آن‌گاه زمین...» سروده‌ای نمادین، خیال‌گونه و اندیشه‌محور است که گفت‌وگویی دوسویه را بین «زمین» و «انسان» شکل داده است. زبان در این شعر، مبتنی بر هنجارگریزی زمانی است که شیوه‌ی بیان، نحو، واژگان و لحن را در بر گرفته است و سطرهای طولانی شعر که با بهره‌گیری از همین شیوه‌ی بیان سامان یافته‌اند، به شکل صوری آن، منطقی نثروار داده‌اند.» (سلاجقه، ۱۳۸۴: ۶۴۰-۶۴۱)

«نکوهش «انسان غافل» به وسیله‌ی «زمین»، درون‌مایه‌ی اصلی این شعر است که در این میان، نوعی هماهنگی شکل و محتوا، در حق به جانب بودن گفتار «زمین» و پشیمان بودن انسان غافل، ایجاد شده است. این هماهنگی را از لحن کلام و انتخاب واژگان آن می‌توان دریافت.» (همان، ۶۴۲):

و زمین به سخن درآمد با او چنین می‌گفت:

به تو نان دادم من و علف به گوسفندان و به گاوان تو، و برگ‌های نازک تره
 که قاتق نان کنی.
 انسان گفت: - می‌دانم.

(شاملو، ۱۳۸۷: ۸۹۱)

۵.۲.۲. اشعار توصیفی با دیالوگ‌های پراکنده

این گروه، اشعاری هستند که قسمتی از آن‌ها دیالوگ یا مونولوگ (تک‌گویی نمایشی) دارد و دیالوگ‌ها، در میان توصیف حادثه‌ای نمایشی (دراماتیک) شکل گرفته‌اند؛ مثل شعرهای: «سرود مردی که خودش را کشته است» از مجموعه‌ی *قطع‌نامه*، «رکسانا»، «سرود مردی که تنها به راه می‌رود»، «شعری که زندگی ست»، «سفر»، «مه»، «تردید»، «مرگ‌نازلی»، «مرغ باران»، «سرگذشت» و «غزل بزرگ» از مجموعه‌ی *هوای تازه*، «سفر» (خدای را...) و «مرگ ناصری» از مجموعه‌ی *ققنوس در باران*، «مرد مصلوب» از مجموعه‌ی *مدایح بی‌صله* و «با چشم‌ها» از مجموعه‌ی *مرثیه‌های خاک*.

«اگر نیما، عشقی و اخوان‌ثالث در شعر خود به تئاتر و نمایش بها می‌دهند، احمد شاملو بیش‌تر مفتون سینماست.» (جورکش، ۱۳۸۳: ۲۴۲) شعرهای «مرگ ناصری» و «رکسانا»، از جمله اشعار توصیفی... شاملو هستند که دارای ظرفیت‌های نمایشی (دراماتیک)، از نوع سینمایی آن هستند. سپانلو، شعر «مرگ ناصری» را چنین می‌بیند: «شاعر، این شعر را در دوازده پلان یا خلاصه‌تر، در شش پلان که دارای نماهای متقابل (به قول سینماگران «رآکشن پلان») هستند، تنظیم کرده است... «مرگ ناصری»، منطق یک آنونس (تبلیغ) فیلم را دارد.» (همان، ۲۴۳)

ویژگی‌های یاد شده در مورد «مرگ ناصری»، نشان می‌دهد که احمد شاملو علاوه بر این‌که به تصاویر سینمایی علاقه داشته، از فن سینما نیز اطلاعات کافی داشته است و از این اطلاعات، به بهترین نحو در تصویرسازی اشعار خود سود برده است.

«شاملو در «مرگ ناصری»، از عامل دیالوگ (گفت‌وگوی نمایشی) نیز به زیبایی بهره می‌گیرد و شعر را به الگوهای نمایشی (دراماتیک) نیمایی نزدیک می‌کند. مثل این دیالوگ: «تازیان‌اش بزیند!» (همان، ۲۴۴)

شعر «رکسانا» شعری دیگر از شاملو که در آن، به توصیفی سینمایی دست می‌یابد، دارای دو شخصیت است: «راوی» و «رکسانا». گفت‌وگوهای نمایشی موجود در این شعر، از بند چهارم آغاز می‌شود:

[راوی:] فریاد کشیدم: «رکسانا!»

[رکسانا:] «- من همین دریای بی‌پایان‌ام!»

[راوی:] فریاد کشیدم: «- رکسانا!»

[رکسانا:] «من همین توفان‌ام من همین غریوم من همین دریای آشوب‌ام که

آتش صد هزار خواهش زنده در هر موج بی تابش شعله می‌زند!»

(شاملو، ۱۳۸۷: ۲۶۰-۲۶۱)

«در نظر اول، درون‌مایه‌ی شعر، اشتیاق و چشم‌به‌راهی باز رسیدن راوی به «رکسانا» است؛ اما درون‌مایه‌ی اصلی، نومیدی و درماندگی و «اضطرابِ انتظاری سرگردان» است.» (پاشایی، ۱۳۸۸: ۱۲۲)

ع. پاشایی، در کتاب نام همه‌ی شعرهای تو، در مورد شعر «رکسانا» می‌گوید: «رکسانا، شعر دراماتیک بلندی است در [شش] بند. شعر از چند نظر، فضای غربی دارد: مادینگی دریا و روح مادینه‌ی او، خدای فراموشی و وصف «ماکابری» (Macabre) یا مردگانی «رکسانا» صحنه‌های وصفی سینمایی (وصف شب توفانی) که از قدرت زبانی بالایی برخوردار است، کندوکاو در ساختار رابطه‌ی راوی و رکسانا... و نیز «ساختار نمایشی» و «تک‌گویی»^{۱۰} آن.» (همان، ۱۲۱)

شاملو همچون نیما، در اشعارش، از تکنیک دراماتیک «تک‌گویی» (مونولوگ) بهره‌جسته است. به نظر می‌رسد به درازا کشیدن کلام و تکرار ظاهراً بی‌هدف جملاقی مانند: «... به دنبال خود کشیده‌ام»، «لام تا کام حرفی نخواهم زد» و... [که «تک‌گویی» محسوب می‌شوند]، تحت‌تأثیر نوشتار خودکار و در جهت آفرینش فضایی موهوم و سکرآمیز که از ویژگی فضاهای سورئالیستی است، ایجاد شده است. (سلاجقه، ۱۳۸۴: ۲۲۵)

۵.۲.۳. اشعار رواییِ مونولوگ‌گونه (دارای تک‌گویی نمایشی)

این‌گونه اشعار شاملو، از طریق تند و کند کردن ریتم و موسیقی کلام، به روایت واقعه‌ای نمایشی می‌پردازند؛ مثل شعرهای: «گل‌کو»، «ساعت اعدام»، «انتظار» و

«احساس» از مجموعه‌ی هوای تازه، «آغاز» از مجموعه‌ی آیدل در آینه، «در لحظه» از مجموعه‌ی ترانه‌های کوچک غربت، «هنوز در فکر آن کلاغم...» از مجموعه‌ی دشنه در دیس، «ترانه‌ی تاریک» از مجموعه‌ی ابراهیم در آتش و «کویری» از مجموعه‌ی مدایح بی‌صله.

عناصر نمایشی، در شعر «هنوز در فکر آن کلاغم»، عبارتند از: ۱. شخصیت‌ها: یک کلاغ و کوه‌ها؛ ۲. صفات کلاغ (به همان شکل که در شعر آمده): «با قیچی سیاه‌اش»، «با غارغار خشک گلویش»، «با آن حضور قاطع بی‌تخفیف»، «با رنگ سوگوار مصرّش»، «با آن خروش و خشم»؛ ۳. صفات کوه‌ها: پیر، بی‌حوصله، عابدانی با کله‌های سنگی، خسته، خواب‌آلوده؛ ۴. کلاغ چه می‌کند؟ «با غارغار خشک گلوی‌اش / چیزی گفت»؛ ۵. کوه‌ها چه می‌کنند؟ بی‌حوصله و در حالت چرت‌زدن «تا دیرگاهی آن [غار غار خشک گلوی کلاغ] را تکرار می‌کردند»؛ ۶. مکان واقعه: جایی به نام «دره‌های یوش» و یا صورت محدودترش: آسمان کاغذی مات و بر فراز زردی برشته‌ی گندم‌زاری که در کنارش چند سپیدار هست و چند کوه؛ ۷. زمان واقعه: زلّ آفتاب نیم‌روز تابستانی. (پاشایی، ۱۳۷۷: ۷۵-۷۶)

از «اشعار روایی...» شاملو که تصاویر سینمایی در آن‌ها مشهود است، می‌توان به شعرهای «ترانه‌ی تاریک» و «کویری» اشاره کرد. وجه سینمایی قالب در «کویری»، این‌گونه است: «۱. نمای درشت زنی که بر گهواره‌ی خالی زار می‌زند: «نیمی‌ش آتش و نیمی‌ش اشک / می‌زند زار / زنی / بر گهواره‌ی خالی / گل‌ام وای!» (اما این زن در کجاست؟)؛ ۲. حرکت دوربین به عقب. این‌جا اتاقی است که هرگز مردی بدان قدم نگذاشته است: «در اتاقی که در آن / مردی هرگز / عریان نکرده حسرتِ جان‌ش را / به پینه‌های کهنه‌نهایی» (اما، این اتاق در کجاست؟)؛ ۳. نمای یک قلعه در شرف ویرانی: «در قلعه‌ی ویران...» (در کجاست؟)؛ ۴. حرکت دوربین همچنان به عقب، تا آن‌جا که قلعه در امواج لرزان سراب محو شود: «به بی‌راهه‌ی ریگ / رقصان در هُرمِ سراب / به بی‌خیالی...» (جورکش، ۱۳۸۳: ۲۴۷-۲۴۸)

۶. پانتومیم و اشعار احمد شاملو

شاید تصور کنید پانتومیم که نمایشی بی‌کلام محسوب می‌شود، نمی‌تواند با شعر ارتباطی پیدا کند؛ اما احمد شاملو در مصاحبه با حریری می‌گوید: «...خیلی از

لال‌بازی‌های مارسل مارسو، «شعر خالص» است و بسیاری از آن‌ها «شعر روایی». به این ترتیب می‌توان گفت که شعر می‌تواند از قلمرو زبان هم پا بیرون بگذارد...» (حریری، ۱۳۸۵: ۸۲)

«تن کلمات در زبان‌های مختلف، با هم فرق دارند. همین تفاوت‌ها ترجمه‌ی شعر را از یک زبان به زبانی دیگر سخت می‌کنند. بنابراین، بهترین راه ترجمه‌ی یک شعر، استفاده از «میمودینامیک» می‌باشد؛ یعنی تبدیل شعر به حرکت. این کار هرگز از کلمات بر نمی‌آید.» (لُگُک، ۱۳۸۸: ۷۰-۷۱)

«پانتومیم سپید» یا آزاد یا خالص، معمولاً بر اساس شعر است و بیش‌تر به رقص اطواری - رخساری شبیه است.» (شاملو، ۱۳۸۰: ۲۰) سیروس شاملو معتقد است: «پانتومیم بر اساس شعر، «پانتومیم سپید» (Mime Pure) یا گزاره‌ی ناب، در واقع نمایشی دوزبانه است که متن آوایی در کنار متن حرکتی، قرار گرفته یا به جای آن می‌نشیند... [البته]، متنی قابل «تجسم نمایشی» است که از تجسم نمایشی ریشه گرفته باشد.» (همان، ۱۹۵)

همان‌طور که از مطالب بالا استنباط می‌شود، اشعاری که دارای سرچشمه‌ی نمایشی هستند، در قالب «میمودینامیک»، «پانتومیم سپید» و انواع دیگر پانتومیم، قابل اجرا هستند. سیروس شاملو می‌گوید: «چند شعر از احمد شاملو، دقیقاً «زبان متن» (Diction)، در یک «تصویرنامه» (Scenario) است؛ اشعاری چون: «ساعت اعدام»، «با چشم‌ها»، «سرود مرد سرگردان» (سرود اول، از چهار سرود برای آیدا)، «ضیافت»، «آغاز»، «انگیزه‌های خاموشی»، «سفر» و...» (همان، ۱۹۴)

اما چگونه می‌توان شعرها را به حرکت تبدیل کرد؟ سیروس شاملو در کتاب پانتومیم، برای ترجمه‌ی شعر به پانتومیم، سه نوع حرکت را تعریف می‌کند: الف) «حرکات نشانه‌ای» یا «نمادین»؛ ب) «حرکات تشریحی - توصیفی» و ج) «حرکات اغراق‌آمیز و کمیک». در این مقاله، با اضافه کردن «حرکات تلفیقی» (که ترکیب سه حرکت تعریف شده به وسیله‌ی سیروس شاملو است)، اشعار شاملو را با توجه به چهار نوع حرکت، بررسی می‌کنیم:

الف) حرکات نشانه‌ای یا نمادین (Symbolic): نشانه‌های شمایی و نمادین درام در شعر شاملو از طریق این نوع حرکات، قابل اجرا هستند. (ر.ک: بخش «نشانه‌های درام در اشعار شاملو» در همین مقاله)

شعرهای «ماهی» از مجموعه‌ی *باغ آینه* و «قناری گفت» از مجموعه‌ی *در آستانه*، از جمله اشعاری به شمار می‌آیند که قابل ترجمه به حرکات نشانه‌ای و سمبولیک هستند. ماهی در شعر اول، نماد «یقین گم‌شده‌ی شاعر» است که از دست او گریخته است و «آبگیر صاف» که آرزو می‌کند: «ای کاش ماهی یقین راهی به آن بجوید!» نماد خود شاعر است:

«آه ای یقین گم‌شده، ای ماهی گریز! / ... من آبگیر صافی‌ام، اینک به سحر عشق؛ / از برکه‌های آینه راهی به من بجوی!» (شاملو، ۱۳۸۷: ۳۳۶)

مفهوم‌های «ماهی» و «آب» را می‌توان با حرکات نرم و مارمانند نشان داد و تضاد رنگ ماهی و آب را با رنگ قرمز، برای ماهی و رنگ آبی، برای آب، می‌توان منتقل کرد. استفاده از *افکت* (صوت نمایشی) صدای آب و موسیقی هماهنگ با مفهوم شعر نیز در ایجاد تصویر نمایشی و انتقال معنا، بسیار حایز اهمیت است. شعر «قناری گفت...» (دیگر شعر نمادین شاملو)، به وسیله‌ی گروه نمایشی سیروس شاملو، اخیراً (اردیبهشت ۱۳۸۹ / یادروز احمد شاملو) با همین عنوان، اجرا شده است.

ب) حرکات تشریحی - توصیفی (Descriptive): این نوع حرکات، برای ترجمه‌ی «اشعار روایی مونولوگ‌گونه» (گروه سوم، از اشعار غیرعامیانه) - که بیش‌تر به توصیف افعال می‌پردازند - مناسب است. شعر «در لحظه»، از جمله اشعاری است که با این نوع حرکات قابل اجراست: «به تو دست می‌سایم و جهان را درمی‌یابم... / می‌وزم، می‌بارم، می‌تابم... / از تو عبور می‌کنم / چنانکه تندی از شب. - / می‌درخشم / و فرومی‌ریزم.» (همان، ۸۳۷)

اشعار «سرگذشت» و «گل‌گو»، که از نوع «اشعار روایی مونولوگ‌گونه» هستند (به همراه شعر «مه» و اشعاری از *لنگستن هیوز*، *فدریکو گارسیا کورکا* و *ژاک پره‌ور*)، در نمایشی با عنوان «همچون کوچی بی‌انتها» در تاریخ تیر و مرداد ۱۳۷۷، به وسیله‌ی گروه نمایشی سیروس شاملو به اجرا در آمده‌اند.

ج) حرکات اغراق‌آمیز و کمیک (Exaggeration): اشعار طنزآمیز شاملو با این نوع حرکت، قابل اجرا هستند. دیالوگ‌های «دلکک» در شعر «ضیافت»، با حرکات «اغراق‌آمیز و کمیک» تناسب دارد؛ مثل این دیالوگ او: «باغ/ بی تندیس فرشتگان/ زیبایی ناتمامی ست!» (همان، ۷۵۷) که اگر با لحنی کنایه‌آمیز و به همراه حرکاتی اغراق‌شده و تمسخرآمیز اجرا شود، مفهوم این بخش از شعر به تصویر کشیده خواهد شد.

از دیگر اشعار طنزآمیز احمد شاملو می‌توان به اشعار زیر اشاره کرد: قسمتی از بخش چهارم، «سرود پنجم» از مجموعه‌ی *آیدا در آینه*: «اگرچه از قافیه‌های لعنتی در این شعرها نشانی نیست... تا از درازگوش نثرش باز شناسد» (شاملو، ۱۳۸۷: ۴۸۱) یا شعر «نبوغ» از مجموعه‌ی *باغ آینه*.

[در این شعر «نبوغ»، «سلطان فردریک» (پادشاه پروس)، زوجه‌اش «لوئیز» را ناگزیر به بستر «بوناپارت» مهاجم می‌فرستد تا مگر «پروس» را نجات دهد؛ [ولی] فردا صبح: «خاک پروس را / شه فاتح / گشوده است...» (مجابی، ۱۳۸۰: ۲۲)

د) حرکات تلفیقی: تعدادی از اشعار شاملو برای اجرا شدن، به سه یا دو نوع از حرکات نام‌برده (نشانه‌ای، تشریحی و کمیک) نیاز دارند. از این‌گونه اشعار شاملو، می‌توان به «ضیافت» اشاره کرد که به دلیل گستردگی فضاسازی‌ها، هر سه نوع حرکت در آن قابل تشخیص و اجراست. اشعار عامیانه‌ی شاملو نیز نوعی تراژدی-کمدی هستند که در اجرای آن‌ها، ناگزیر به استفاده از هر سه نوع حرکت هستیم.

۷. نتیجه‌گیری

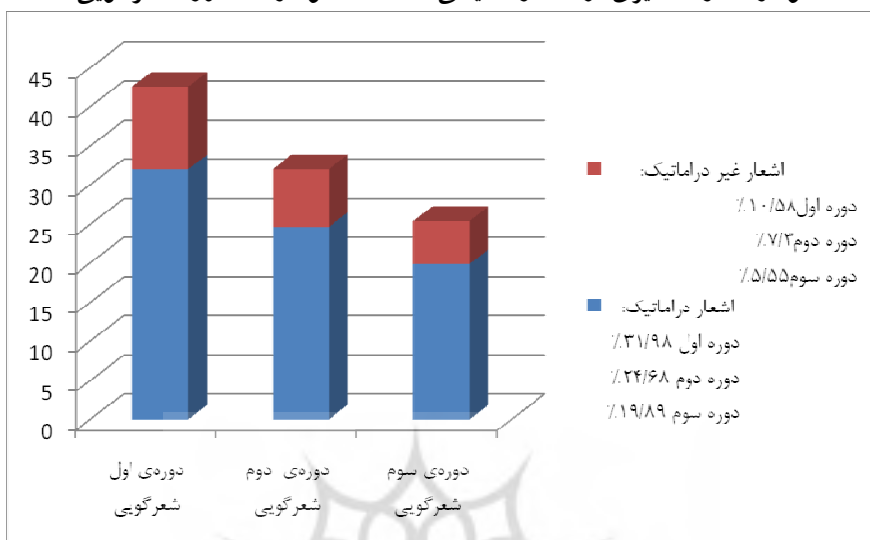
اشعار احمد شاملو به چهار دلیل، دارای جنبه‌های نمایشی ویژه‌ای هستند: الف) شاملو، قالب سپید را بر سایر قالب‌های شعری ترجیح داده است و شعر سپید، قالبی مناسب برای «شعر نمایشی» و «شعر روایی» (نوعی شعر نمایشی) است؛ ب) او نوع ادبی «شعر حماسی» را برای اشعارش برگزیده است. در این نوع، شاعر به روایت و توصیف موقعیت زمانی و مکانی و ویژگی‌های شخصیت می‌پردازد. «روایت، بی‌درنگ دراماتیک نیز می‌شود و از گفت‌وگو بهره می‌گیرد.» (شهرجردی، ۱۳۸۱: ۲۱۲-۲۱۳)؛ ج) شاملو، دارای اطلاعات جامعی در زمینه‌ی فرهنگ شفاهی مردم بوده است (انتشار فرهنگ کوچک)؛ به همین دلیل، از امکانات واژه‌ها و اشعار عامیانه، برای نمایشی‌تر کردن

اشعار خود سود جسته است؛ د) نشانه‌های درام (نشانه‌های شمایی، نمایه‌ای و نمادین) در اشعار شاملو، استفاده‌ی گسترده‌ای دارند و این نشانه‌ها، اشعار وی را به لحاظ جنبه‌های نمایشی، غنی کرده‌اند.

به طور کلی، خصوصیات نمایشی اشعار احمد شاملو را می‌توان این‌گونه برشمرد: ۱. دیالوگ‌گونه یا مونولوگ‌گونه بودن اشعار؛ ۲. حضور راوی در کنار شخصیت‌های شعری: «شخصیت‌های شعرهای نمایشی شاملو، اغلب به خود شاعر شبیهند یا به شکلی، روشنفکرند.» (جورکش، ۱۳۸۳: ۲۳۵) یا مثل «پریا» و «قصه‌ی دختران ننه دریا»، جزء فلکلور قرار می‌گیرند یا شبیه به خود او هستند؛ مثل «ناصری»، «هملت» و شخصیت‌های «ضیافت». (همان، ۲۳۶)؛ ۳. توجه به فضا سازی‌ها، دستورات صحنه و شرح موقعیت‌های زمانی و مکانی؛ ۴. استفاده از صوت‌های نمایشی؛ ۵. توجه به حس‌های دگرگون‌شونده‌ی شخصیت‌های موجود در هر شعر؛ ۶. رعایت لحن‌ها و حس‌های دگرگون‌شونده، در خوانش هر شعر، از سوی شاعر؛ ۷. داشتن بیان و صدایی مناسب برای دکلماسیون (که از طریق اجرای نمایشی هر شعر، حتی شعرهای غیرنمایشی را نیز به شعری نمایشی تبدیل کرده است).

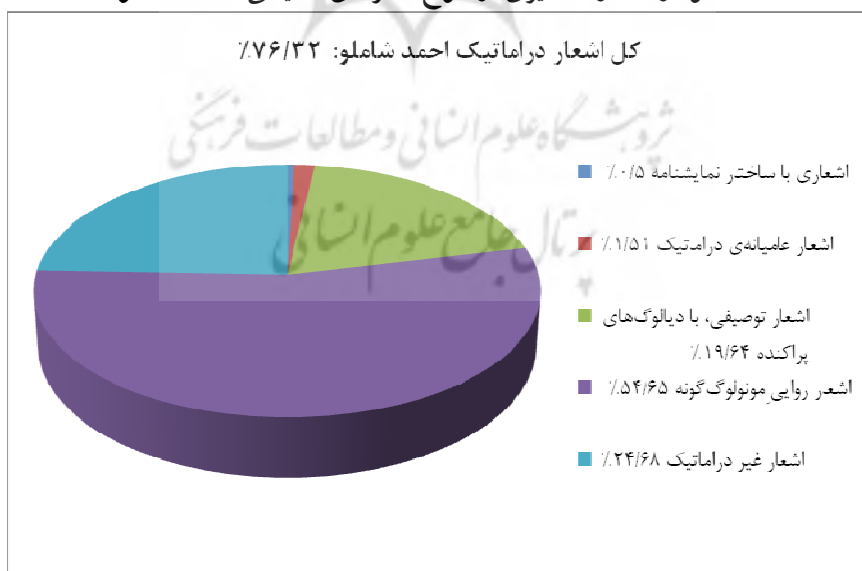
با دقت به نمودار شماره‌ی یک درمی‌یابیم که ۴۲/۵۶٪ از اشعار احمد شاملو در دوره‌ی اول شعرگویی او (۲۲-۳۹ سالگی / هفده سال)، ۳۱/۹۸٪ از شعرهایش در دوره‌ی دوم شعرگویی (۳۹-۵۵ سالگی / شانزده سال) و ۲۵/۴۴٪ در دوره‌ی سوم شعرگویی وی (۵۵-۷۴ سالگی / نوزده سال)، سروده شده است. اشعار نمایشی دوره‌ی اول، ۳۱/۹۸٪؛ دوره‌ی دوم، ۲۴/۶۸٪ و دوره‌ی سوم، ۱۹/۸۹٪ هستند. با توجه به داده‌های نمودار یک، شاملو بیش‌ترین درصد اشعارش و همچنین، بیش‌ترین درصد اشعار نمایشی خود را، در دوره‌ی اول شعرگویی خود سروده است.

نمودار ۱. درصدگیری از اشعار نمایشی احمد شاملو در سه دوره شعرگویی.



با توجه نمودار شماره‌ی دو درصد اشعار نمایشی احمد شاملو، به کل اشعار او، ۷۶/۳۲٪ است. ۰/۵٪ اشعار وی، «اشعاری با ساختار نمایشنامه»؛ ۱/۵۱٪ از نوع «اشعار عامیانه‌ی نمایشی»؛ ۱۹/۶۴٪ از «اشعار توصیفی، با دیالوگ‌های پراکنده» و ۵۴/۶۵٪ از اشعار وی، «اشعار روایی مونولوگ‌گونه» هستند.

نمودار ۲. درصدگیری از انواع شعرهای نمایشی احمد شاملو.



با توجه به داده‌های بالا، درمی‌یابیم بیش‌ترین درصد اشعار دراماتیک شاملو از نوع «اشعار روایی مونولوگ‌گونه» ۵۴/۶۵٪ هستند؛ اما، «اشعار عامیانه» و همچنین «اشعاری با ساختار نمایشنامه» («ضیافت» و «پس آن‌گاه...»)، نمایشی‌ترین اشعار احمد شاملو به حساب می‌آیند و برای تبدیل شدن به نمایشنامه و درام، قابلیت بالایی دارند.

هر گروه از اشعار نمایشی شاملو برای تهیه‌ی انواعی از درام، مناسب‌تر هستند. «اشعار عامیانه‌ی دراماتیک» با فضای «نمایش عروسکی»، «اپرا» و «رقص» سازگارترند. «اشعار روایی مونولوگ‌گونه» برای اجرا به روش «نقالی»، نوشتن طرح برای انواع «پانتومیم» (پانتومیم سپید، پانتومیم سیرک، پانتومیم باغ‌وحش و...) و همچنین نوشتن فیلمنامه‌ی سینمایی، مناسب‌تر هستند. از «اشعاری با ساختار نمایشنامه» و «اشعار توصیفی با دیالوگ‌های پراکنده» نیز می‌توان در تهیه‌ی نمایشنامه، برای «نمایش صحنه‌ای» و «نمایش رادیویی» بهره برد.

با ترجمه‌ی اشعار احمد شاملو به حرکات نمایشی، می‌توان شاملو را - که شاعری ملی به حساب می‌آید - به شاعری بین‌المللی تبدیل کرد و با این کار، مفاهیم عمیق موجود در اشعار او را در سراسر دنیا اشاعه داد و جاودانه کرد.

یادداشت‌ها

۱. «زبان نمایش در «چین باستان»، ترکیب بیانی خاصی است از: آواز و مکالمه به اضافه‌ی موسیقی و حرکت و قرارداد. در چین باستان، رقص همیشه با «شعر» همراه بوده و «شعر آوازی» هم با موسیقی. این سه، همیشه همدیگر را کامل کرده‌اند... «شعر آوازی»، «شعر روایی» می‌شود و موسیقی و رقص با امکانات خود، معنی روایت را کامل می‌کنند.» (بیضایی، ۱۳۸۳: ۸)

۲. «به عقیده‌ی جرالده‌السن، در تاریخ تئاتر جهان: «سال‌ها قبل از ۵۳۴ (ق.م) جشنواره‌های مذهبی [در یونان باستان]، حالت شعرخوانی یا راپسودی (Rhapsody) داشتند و قطعاتی از اشعار حماسی همچون «ایلیاد» و «ادیسه» در جشنواره‌ها تحریر (دکلمه) می‌گردیدند.» این نوع «شعرخوانی‌ها» رفته رفته دراماتیک‌تر شدند.» (براکت، ۱۳۶۳: ۶۲-۶۳)

۳. «تعزیه‌نامه‌ها به شعر بود و شعر تعزیه، عامیانه بود؛ زیرا که از آثار اهل شعر نبود و از رشحات اهل نمایش بود... در هر حال، زمینه‌ی شعری تعزیه را رسم مرثیه‌سرایی - که حداقل

- از عهد صفویه بالا گرفت- ایجاد می‌کرد و منابع داستانش را اساطیر و حماسه‌های مذهبی که از طریق انواع نقالی مذهبی به او رسیده بود.» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۱۲۸)
۴. «نقالی، عبارت است از نقل یک واقعه یا قصه، به شعر یا به نثر، با حرکات و حالات و بیان مناسب در برابر جمع...» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۶۵)
۵. مصاحبه با سیروس شاملو، به وسیله‌ی زینب یدملت، تهران: ۱۳۸۹/۲/۲۶.
۶. «در میان متون نمایشی ایرانی، نمایشنامه‌های اسماعیل خلیج مصادیق بارزی برای به نمایش گذاشتن چنین کیفیتی [یعنی شعر مثنوی] است.» (مکی، ۱۳۸۶: ۹۷)
۷. «این قالب به رغم نداشتن قافیه، ویژگی‌هایی دارد که آن را اثرگذار می‌کند: وجود سکنه‌های متناوب، حضور مکث‌های فراوان در میان مصراع‌ها، تکیه‌های پی‌درپی و واژگان و عبارات انعطاف‌پذیر. واحد «شعر سپید» بر مبنای وحدت معنایی، بی‌آن‌که محدودیتی در شمار مصراع‌های آن باشد، تعیین می‌شود. هر واحد شعر سپید را بند (پاراگراف) می‌نامند. نخستین بار، هنری هاوارد اِرل ساری، در حدود ۱۵۴۰ (م)، این اصطلاح را برای ترجمه‌ای که از «انید» سروده‌ی ویرژیل، شاعر رومی (۷۰-۱۹ ق م)، کرد برگزید.» (قاسم‌نژاد، ۱۳۸۱: ۸۹۰-۸۹۱)
۸. «خیال یا ایماژ (Image)، صورت ذهنی یا تأثیر روانی تجربه‌ی حسی است که در غیاب تحرک آن حس در جان زنده می‌شود. در زمینه‌ی هنری، خاصه در شعر، چنین صورتی را «خیال» [یا «صور خیال»] می‌نامیم.» (پاشایی، ۱۳۸۸: ۲۲)
۹. مصاحبه با سیروس شاملو، به وسیله‌ی زینب یدملت، تهران: ۲۲ و ۲۳ شهریور ۱۳۸۹.
۱۰. «در اصطلاح شعر، تک‌گویی نمایشی، شعری است که از زبان شخصیتی یگانه بیان می‌شود. کلمات و سخنان این شخص، طبیعت، روحیات و وضعیت خاص او را منعکس می‌کنند.» (داد، ۱۳۷۱: ۸۵)

فهرست منابع

- اسلین، مارتین. (۱۳۷۵). *دنیای درام*. ترجمه‌ی محمد شهباء، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- الام، کر. (۱۳۸۶). *نشانه‌شناسی در تئاتر و درام*. ترجمه‌ی فرزانه سجودی، تهران: قطره.
- براکت، اسکار گروس. (۱۳۶۳). *تاریخ تئاتر جهان*. ترجمه‌ی هوشنگ آزادی‌ور، تهران: نقره (با مشارکت مروارید).
- بیضایی، بهرام. (۱۳۸۳). *نمایش در چین (همراه با سه نمایشنامه‌ی چینی)*. ترجمه‌ی داریوش آشوری، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام. (۱۳۷۹). *نمایش در ایران*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

- پارسا، مانی؛ معصومی، بهرام و سلگی، لیلا. (۱۳۸۸). آثارشناسی توصیفی احمد شاملو. به کوشش آیدا شاملو، تهران: چشمه.
- پاشایی، ع. (۱۳۷۷). انگشت و ماه (خوانش نه شعر از احمد شاملو). تهران: نگاه.
- پاشایی، ع. (۱۳۸۸). نام همه‌ی شعرهای تو (زندگی و شعر احمد شاملو). ج ۱ و ۲، تهران: ثالث.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). سفر در مه. تهران: نگاه.
- جورکش، شاپور. (۱۳۸۳). بوطیقهای شعر نو. تهران: ققنوس.
- حریری، ناصر. (۱۳۸۵). درباره‌ی هنر و ادبیات (گفت‌وگویی ناصر حریری با احمد شاملو). تهران: نگاه.
- داد، سیما. (۱۳۷۱). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید.
- سرکیسیان، آیدا. (۱۳۸۱). بامداد همیشه (یادنامه‌ی احمد شاملو). تهران: نگاه.
- سلاجقه، پروین. (۱۳۸۴). نقد شعر معاصر: امیرزاده‌ی کاشی‌ها، احمد شاملو. تهران: مروارید.
- شاملو، احمد. (۱۳۷۷). مجموعه آثار (دفتر یکم: شعرها). تهران: نگاه.
- شاملو، سیروس. (۱۳۸۰). پانتومیم (اسطوره، تاریخ و تکنیک نوین). تهران: نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). «انواع ادبی و شعر فارسی» (قسمت دوم). مجله‌ی رشد آموزش ادب فارسی، سال ۸ (بهار)، شماره ۳۳، ص ۷.
- شهرجردی، پرهام. (۱۳۸۱). ادیسه‌ی بامداد. تهران: کاروان.
- صاحب‌اختیاری، بهروز. (۱۳۸۱). احمد شاملو، شاعر شبانه‌ها و عاشقانه‌ها. گردآوری حمیدرضا باقرزاده، تهران: هیرمند.
- قاسم‌نژاد، علی. (۱۳۸۱). فرهنگ‌نامه‌ی ادب فارسی. ج ۲، به سرپرستی حسن انوشه، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- لُگک، ژاک. (۱۳۸۸). تن شاعر. ترجمه‌ی کیاسا ناظریان، تهران: قطره.
- مجبایی، جواد. (۱۳۸۰). آینه‌ی بامداد (طنز و حماسه در آثار شاملو). تهران: فصل سبز.
- مکی، ابراهیم. (۱۳۸۶). شناخت عوامل نمایش. تهران: سروش (انتشارات صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران).

۱۰۲ _____ مجله‌ی بوستان ادب / سال ۳، شماره‌ی ۳، پاییز ۹۰ (پیاپی ۹)

نوری‌زاده، محمدحسین. (۱۳۸۴). چهار افسانه‌ی شاملو (نگاهی به چهار شعر عامیانه‌ی

احمد شاملو). تهران: دنیای نو.

نوری‌علا، اسماعیل. (۱۳۴۸). صور و اسباب در شعر امروز ایران. تهران: بامداد.

یوشیج، نیما. (۱۳۵۱). حرف‌های همسایه. تهران: دنیا.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی