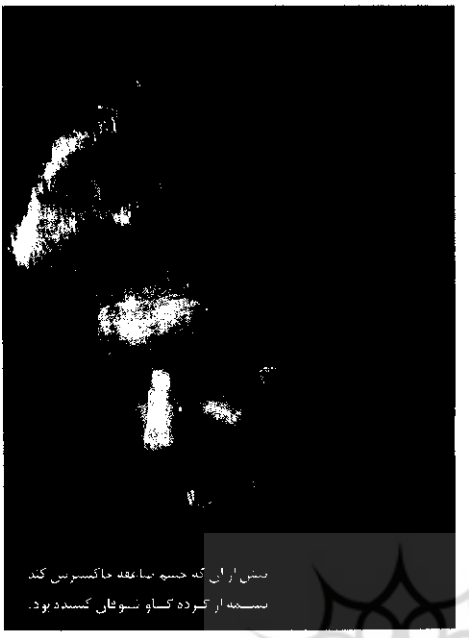
پریا
خوش‌نشینیِ عناصر غریب



به بهانهٔ درگذشت زنده‌یاد احمد شاملو

غزاله آبادی

احمد شاملو، هم از نظر حجم آثار و هم به لحاظ کیفیت کار، در ادب معاصر فارسی چهره‌ای درخشان است. از او آثاری سترگ و تأثیرگذار برجای مانده و سایه‌اش، بر ادب معاصر فارسی گسترده است.

اگر چه شاملوی شاعر، چهره‌ای شناخته شده‌تر است، او در عرصه‌های مختلفی گام زده و در اغلب عرصه‌ها نیز کارنامه‌ای موفق از خود برجای گذاشته است. یکی از عرصه‌هایی که شاملو در آن، آثار متفاوتی عرضه کرده، ادبیات کودک و نوجوان است. با این که آثار وی در این زمینه، با استقبال فراوان مخاطبان روبه‌رو شده، اما این بخش از فعالیت‌های او، به قول نویسنده‌ای، در سایه فعالیت‌های دیگرش پنهان مانده است.(۱)

از شاملو، ۱۳ کتاب و چند نوار برای کودکان و نوجوانان منتشر شده است. اگر چه برخی از آثار او مثل پریا و دختر ای ننه دریا، برای مخاطبان کودک و نوجوان نوشته نشده، با استقبال آنان روبه‌رو و بارها تجدید چاپ شده است. آثار دیگر او، بازنویسی‌های هنرمندانه‌اش، از ادبیات عامیانه ایران و کشورهای دیگر است. هم‌چنین، ترجمه‌های خلاق او را نیز نمی‌توان نادیده گرفت.

شاملو که ۲۱ آذر ۱۳۰۴ در تهران متولد شده بود، پس از ۷۵ سال زندگی پربار، در سال ۱۳۷۹، دارفانی را وداع گفت.

بررسی آثار شاملو، در ادبیات کودک و نوجوان، ضرورتی است انکارناپذیر. صاحب این قلم، کوشیده است نکاتی را درباره «پریا» ارائه کند.

پریا، سفارشی اجتماعی

نویسنده‌ای می‌گوید: «شعر به منزلهٔ یک تجربهٔ زبانی، قلمرو تجربه و زبان، هر دو را دربرمی‌گیرد و از این رو، در عین خاص بودن، معنا و مفهومی عام و اجتماعی دارد. تجربه شعری نیز همچون هر تجربهٔ دیگری، هم به عرصه و میدانی جمعی و تاریخی نیاز دارد و هم به هوشیاری و

۱. قزل‌ایاغ، ثریا. مجله جهان کتاب، مهر ۱۳۷۹؛ ص ۷ و ۳۶.

چه شاملو این شعر را برای کودکان سروده و چه نسروده باشد، پریا امروز به حوزهٔ ادبیات کودکان تعلق دارد.

شهامت و قدرت فردی.»[۱]

«پریا» یکی از تجربه‌های شاملوست. شاملو در این شعر و چند شعر دیگر، کوشش کرد از ظرفیت‌ها و قابلیت‌های ادبیات عامیانه در شعر استفاده کند، اما خود این تجربه را به دلیل محدودیت‌هایی که در این شیوه وجود داشت، ادامه نداد.

گفته می‌شود شاملو، این شعر را برای کودکان نسروده است. شواهد و قراینی نیز وجود دارد که این ادعا را اثبات می‌کند، اما چه شاملو این شعر را برای کودکان سروده و چه نسروده باشد، پریا امروز به حوزهٔ ادبیات کودکان تعلق دارد.

«پریا» محصول دههٔ اول شاعری شاملوست و گویا برای اولین بار، در مجموعهٔ «هوای تازه» منتشر شده است. به نظر می‌رسد این سال‌ها برای شاعر، سال‌های تجربه باشد و بی‌شک دست یازیدن به چنین تجربه‌هایی است که او را در فاصلهٔ چند سال از قطعات رمانتیک و کم‌ارزش «آهنگ‌های فراموش شده»، به برخی شعرهای درخشان در «هوای تازه» می‌رساند. طبیعی است که «پریا» نمی‌تواند برای شاملو، ایستگاه دایمی باشد و باید از آن نیز بگذرد؛ هر چند شاملو با این تجربه، توانست به نیازی در زمان آفرینش شعر پاسخ بگوید و با استقبالی که توسط کودکان از آن شد، حتی توانست تجربه‌ای موفق و جدید را به ادبیات کودک و نوجوان عرضه کند.

شاملو، دربارهٔ این شعر می‌گوید: «پریا شعری بود که من مستقیماً به سفارش اجتماع نوشتم. دلیلش هم این بود که جامعه به آن نیاز داشت و من که در متن جامعه بودم، این نیاز را درک کردم و بدان پاسخ گفتم و جامعه هم بی‌درنگ آن را تحویل گرفت و برد. لازمش داشت و من این لزوم را با پوست و گوشتم احساس کرده بودم. پس شعری بود فرزند الزام و اقتضا، اقتضای وارستگی، نه اقتضای وابستگی.»[۲]

بستر تاریخی و زمینه اجتماعی آفرینش پریا که از قضا به گواهی سخن شاعر، به شدت نیز در آفرینش آن مؤثر بوده، بستری سیاسی است. گرایش و برخورد شاعر نیز با مسایل سیاسی در آن روزگار، برای ما روشن است. بدیهی است که چشم‌انداز شاملوی آن سال‌ها، چشم‌اندازی فارغ از نگرش ایدئولوژیک نباشد و بدیهی‌تر این است که نگرش ایدئولوژیک، دغدغهٔ «چه گفتن» در هنرمند را تقویت می‌کند و چه بسا که بر «چگونه گفتن» نیز بچربد. شاملو در پریا از یک سو، درگیر «چه گفتن» است و از سوی دیگر، درگیر زبان و فضایی که برای گفتن برگزیده است. وی در این شعر که به تعبیر محمود کیانوش، موفق‌ترین نمونهٔ تقلید از شعر عامیانه است[۳]، ضمن بهره‌گیری از موسیقی و فضای شعرهای عامیانه و حتی به وام گرفتن سطرهایی از این ادبیات، می‌کوشد با شهامت، قدرت فردی و تسلطی که بر ادبیات عامیانه دارد، تجربه‌ای خلاقانه ارائه کند، اما اگر شعر را چنان که فرمالیست‌ها تعریف کرده‌اند، تعریف کنیم و آن را درگیری با زبان[۴] یا کاربرد ویژه‌ای از زبان به شمار آوریم که با انحراف از

---

۱. مراد، پورفرهاد، عقل افسرده (تأملاتی در باب تفکر مدرن)، طرح نو، ۱۳۷۸، ص ۸۳.
۲. حریری، ناصر، هنر و ادبیات امروز (گفت‌وشنودی با احمد شاملو و رضا براهنی)، کتابسرای بابل، ۱۳۶۵، ص ۴۱.
۳. کیانوش، محمود، شعر کودک در ایران، آگاه، ۱۳۵۲، ص ۴۶.
۴. موحد، ضیاء، شعر و شناخت، مروارید، ۱۳۷۷، ص ۱۴۷.

بستر تاریخی و زمینه اجتماعی آفرینش پریا که از قضا به گواهی سخن شاعر، به شدت نیز در آفرینش آن مؤثر بوده، بستری سیاسی است.

«زبان عملی» و درهم ریختن آن متمایز می‌گردد[۱]، آن‌گاه باید در «پریا» تأمل جدی‌تری داشته باشیم.

از آن جا که برگزیدن زبان عامیانه که خود با زبان عملی، زبانی که صرفاً در خدمت برقراری ارتباط است، فرق دارد، می‌تواند کاربرد ویژه‌ای از زبان تلقی شود. در این‌جا هم سهم آفرینندهٔ پریا از خلاقیت، بیش از آن که در درگیری با زبان عملی و معیار باشد، در کشف زبانی است که پیش از آن وجود داشته است. البته، وی با همه تلاش و مهارتش، نمی‌تواند در زبان و فضای شعر عامیانه دخل و تصرفی بکند؛ اگر چه به این زبان و فضا، نظم می‌دهد و از شلختگی‌های شعرهای عامیانه و حتی مقلدانش در پریا اثری نیست.

با این حال، پریا می‌تواند از دو زاویه، تجربه‌ای بدیع به حساب آید. نخست از دید کسانی که شعر کودک را به عنوان ابزاری برای ارتباط برقرار کردن با مخاطب می‌دانند. هر چند پریا شعری است که پیش از هر چیز، می‌خواهد حرفی را منتقل کند و با تعداد زیادی نیز ارتباط برقرار کرده و موفق است. از زاویهٔ دیگری نیز می‌توانیم در پریا تأمل کنیم. علی‌رغم بحثی که کردیم، این شعر واجد ظرایف و ویژگی‌هایی است که توجه به آنها می‌تواند برای ما آموزه‌هایی داشته باشد. ما تلاش می‌کنیم برخی از ویژگی‌های زبانی پریا را بیان کنیم.

موسیقی و معنا

از نظر فرمالیست‌ها، آثار ادبی، نظام‌هایی پویا قلمداد می‌شوند که عناصر موجود در آنها، در مناسبات پیش‌زمینه‌ای و پس‌زمینه‌ای، با یکدیگر ساخته می‌شوند. اگر عنصر خاصی در ساختمان اثر محو شود، عناصر دیگری پیش خواهند آمد و نقش غالب را ایفا خواهند کرد.

یاکوبسن «عنصر غالب» را عنصر کانونی یک اثر که سایر عناصر را زیر فرمان دارد و به آنها تعین می‌بخشد و تغییرشان می‌دهد، می‌داند. از نظر او، نظام‌های شعری هر دورهٔ خاص، ممکن است زیر سیطرهٔ عنصر غالبی قرار داشته باشد که از نظام غیرادبی سرچشمه می‌گیرد[۲].

همان‌طور که اشاره کردیم، می‌توانیم بگوییم عنصر غالب در آن دوره، دورهٔ تولد پریا، معناست. البته، این نکته بدین معنی نیست که به «زبان» که باید عمده‌تر باشد، اهمیت داده نمی‌شود. شاملو از یک سو، با الزامی که برای خود قائل است، به معنی اهمیت می‌دهد و از سوی دیگر، با دست یازیدن به تجربه‌ای تازه، سعی می‌کند از کاربرد ویژه زبان نیز غافل نشود. وزن، قافیه و به‌طور کلی غنای موسیقیایی که در پریا به چشم می‌خورد، زاییدهٔ چنین دغدغه‌ای است.

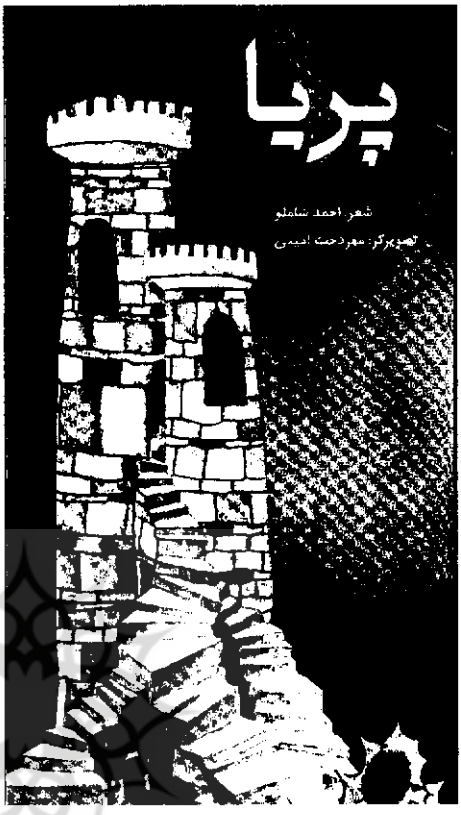
شاملو ضمن این که وزنی عامیانه و تکراری را برگزیده، اما با ارتباط تنگاتنگی که بین معنی و موسیقی شعر برقرار کرده، به ایجاد فضایی بدیع دست زده است تا آن جا که بین فضای معنایی و موسیقیایی شعر، هماهنگی و همخوانی ویژه‌ای به چشم می‌خورد.

یکی بود، یکی نبود / زیر گنبد کبود / لخت و عور تنگ غروب سه تا پری نشسته بود / زار و زار گریه می‌کردن پریا / مثل ابرای باهار گریه می‌کردن پریا...

می‌بینیم که شعر، با ترسیم فضایی غمگین شروع می‌شود. راوی داستان، از سه پری می‌گوید

---

۱. مخبر، عباس، رامان سلدن، نظریه‌های ادبی معاصر، طرح نو، ۱۳۷۶، ص ۴۷.
۲. همان، ص ۵۵ و ۵۶.



که زار و زار گریه می‌کنند و روبه‌روی آنها شهر غلام‌های اسیر است و پشت سرشان، قلعه سرد و سیاه افسانه پیر. راوی که در جست‌وجوی دلیل گریه پری‌هاست، با آنها به گفت‌وگو می‌نشیند و البته، پاسخی نمی‌گیرد. او سؤال می‌کند گرسنه‌اید؟ تشنه‌اید؟ خسته شدید؟ اما پاسخی نمی‌شنود. از خطرهایی که آنها را تهدید می‌کند، سخن می‌گوید، اما باز هم پاسخی نمی‌شنود.

شاعر برای بیان چنین فضایی، وزنی متناسب فعلاتن فعلن (لا -- لالا --) انتخاب کرده است؛ وزنی که اگر چه می‌تواند بار اندکی هیجان ناشی از غم را به دوش بکشد، در کل ملایم است. اما پس از این که راوی خطرها را بازگو می‌کند و باز هم پاسخی نمی‌شنود، سخنان دیگری می‌گوید. این سخنان، چون از فضای غمگین اولیه، اندکی فاصله می‌گیرد، در وزن نیز اندکی تغییر به وجود می‌آید و با کم کردن سه هجا از اول هر سطر، وزن سرعت بیشتری می‌گیرد و بالتبع، راوی نیز با سرعت بیشتری حرف می‌زند:

پریا / قد رشیدم ببینین / اسب سفیدم ببینین: / اسب سفید نقره نل / یال و دمش رنگ عسل...

اگر واژه «پریا» به دو سطر بعدی چسبیده بود، در تعداد افاعیل عروضی تغییری ایجاد نمی‌شد، اما با جدا کردن آن که در ظاهر چندان مهم نیز به نظر نمی‌رسد، به شعر سرعت داده شده است.

در سطور بعدی که راوی از فضایی شاد و جشن و پایکوبی سخن می‌گوید، وزن تغییر می‌کند و وزن مختلف الارکان سطور قبلی به وزن تکرکنی مفاعلن مفاعلن (لا. لا. لا. لا.) تغییر می‌یابد. و بین واژه‌هایی که در آن به کار رفته، فضایی که از آن سخن رفته و وزنی که به کار گرفته شده، هماهنگی و تناسب کامل وجود دارد: امشب تو شهر چراغونه / خونهٔ دیبا داغونه / مردم ده مهمون‌مان / با دامب و دومب به شهر میان / داریه و دمبک می‌زنن / می‌رقصن و می‌رقصونن / غنچه خندون می‌ریزن / نقل بیابون می‌ریزن / های می‌کشن / هوی می‌کشن...

همان‌طور که می‌بینیم، بین واژه‌هایی مثل دامب و دومب، داریه، دمبک، رقص، غنچه خندون و نُقل با فضای شاد و وزن تندی که به کار گرفته شده، هماهنگی و تناسب برقرار شده است. و در چند سطر بعدی، وزنی ضربی به کار گرفته شده که با آن می‌رقصند و فضای رقص، با تکرار «دیب گله داره»، زیبایی خاصی یافته است:

شهر جای ما شد! / عید مردماس دیب گله داره / دنیا مال ماس دیب گله داره / سفیدی پادشاس دیب گله داره / سیاهی رو سیاس دیب گله داره...

و انگار راوی که پی برده گفتن از آن فضای شاد و رقص و خوشحالی نیز فایده‌ای ندارد، ناگهان تغییر لحن می‌دهد و واژه پریا مثل سرعت‌گیری، در مسیر راهش ظاهر می‌شود و وزن نیز تغییر می‌یابد مفاعلن فعولن (لالا. لا. لا-)

پریا! / دیگه توک روز شیکشه / درای قلعه بسّه/ اگه تا روزه بلن شین / سوار اسب من شین...

شاملو در سراسر این شعر، با تغییر وزن و لحن، به خوبی فضای داستان را به مخاطب منتقل می‌کند و این ارتباط و هماهنگی بین موسیقی و معنا در تمام شعر وجود دارد. مثلاً وقتی راوی می‌گوید که به پری‌ها دست زده (چون پری‌ها جادو بودند)، وزن و لحن به‌طور کلی تغییر می‌کند و برای انتقال فضای پرتحرک، از جمله‌های کوتاه و وزن پرتحرک و قالب نفس‌گیر بحر طویل استفاده می‌شود:

پریا جیغ زدن، ویغ زدن، جادو بودن، دود شدن بالا رفتن تار شدن پایین اومدن، پود شدن، پیر شدن، گریه شدن، جوون شدن، خنده شدن، خان شدن، بنده شدن، خروس سرکنده شدن، میوه شدن، هسه شدن، انار سربسّه شدن، امید شدن، یأس شدن، ستاره نحس شدن...

موسیقی درونی

مخاطبان دربرخورد با یک متن، با دو نوع تأثیر روبه‌رو می‌شوند؛ اول، تأثیر طبیعی و دوم تأثیر تجسمی. تأثیر طبیعی، وقتی اتفاق می‌افتد که تأثیرها برخاسته از دلالت‌های مستقیم زبان باشد، اما تأثیر تجسمی، زاییدهٔ تداعی‌هایی است که از ارتباط واژه‌ها و به ویژه از ارتباط توالی هجاها با «منطقه‌های تعلق و آشیانه‌های کاربردی» پدید می‌آید[۱].

یکی از ویژگی‌های پریا، غنای موسیقیایی آن است که بخشی از آن حاصل تأثیر تجسمی این شعر است.

تکرار حرف «ر» در:

زار و زار گریه می‌کردن پریا / مثل ابرای باهار گریه می‌کردن پریا

توالی «جیر» در:

از افق جیرینگ جیرینگ صدای زنجیر می‌اومد

تکرار هجای «آ» در:

شهر ما صداش میاد، صدای زنجیراش میاد

یا تکرار «آه» در:

آهوی آهن رگ من

که در این سطر، علاوه بر تکرار «آه»، از قافیه درونی آهن و من نیز سود جسته است.

تکرار «چ» و «چیک» در:

شبای چله کوچیک که زیر کرسی / چیک و چیک / تخمه می‌شکستیم و بارون می‌اومد

در این چند سطر «چیک و چیک» علاوه بر تداعی صدای تخمه شکستن، صدای باران را هم تداعی می‌کند.

یا تکرار «خ»، «نُو» و «ین» در:

حالا هی حرص می‌خورین، جوش می‌خورین، غصهٔ خاموش می‌خورین

استفاده از قافیه جوش و خاموش نیز در این مصرع، به خوش‌آهنگ‌تر شدن آن کمک کرده است.

یا تکرار «ی» و «نُون» در این چند سطر:

آبتون نبود، دونتون نبود، چایی و قلیون‌تون نبود؟ / کی بتون گفت که بیایین دنیای ما، دنیای واویلای ما / قلعهٔ قصه تونو ول بکنین، کار تونو مشکل بکنین

در این چند سطر، علاوه بر تکرار هجاهایی که گفتیم، تکرار «نبود» در سطر اول، قافیه درونی و ردیف «دنیای ما، دنیای واویلای ما» در سطر دوم و قافیه و ردیف درونی «مشکل بکنین و وِل بکنین» در سطر سوم، به غنای موسیقیایی شعر افزوده است. اگر از این زاویه بخواهیم بررسی کنیم، یکی از غنی‌ترین بخش‌های شعر، بخشی است که در آن، شاعر از بحر طویل استفاده می‌کند.

تکرار واژه‌هایی مثل شدن، زدن، اومدن که همه در «دن» اشتراک دارند، آن هم به فاصلهٔ کوتاهی از هم، بار موسیقیایی خاصی به آن داده است. شاعر در همین قسمت، به خوبی از قافیه استفاده کرده است؛ جیغ و ویغ، دود و پود، خنده و بنده، سرکنده، هسّه و سربسّه، یأس و نحس. ضمن این که در بخش‌هایی هم از ارتباط معنایی واژه‌ها

---

۱. غیاثی، محمدتقی، سبک‌شناسی ساختاری، شعله اندیشه، ۱۳۷۴، ص ۱۶.

استفاده کرده است: «بالا رفتن تار شدن، پایین اومدن پود شدن»، «پیر شدن و جوون شدن»، «گریه شدن و خنده شدن»، و «خان شدن و بنده شدن».

بازی، تکرار

شیللر، فیلسوف آلمانی می‌گوید: بازی کودکان و بازی هنر، هر دو نیروهای زیادی‌اند که طبیعت می‌خواهد به مصرف برساند[۱]. اگر هنر بازی باشد، قطعاً در بازی بودن هنری که مخاطبان آن کودکان‌اند، شک نخواهیم داشت.

محمود کیانوش، می‌نویسد: کودک در بازی کلامی و موزیکی خود، از بی‌معنی و مهمل (nonsense) بیشتر لذت می‌برد؛ زیرا که الفاظ، این اجزای آواز، اگر با معانی خود و ارتباط معانی خود او را مقید ندارند، ذهن تازه به تعقل پرداختهٔ او در بازی آزادتر می‌ماند. برای همین است که بازی‌ها و شعرهای مهمل در جهان کودک، رواج فراوان دارد[۲]. وی علاوه بر مهمل‌سرایی که نوعی بازی است و در شعر کودک کاربرد دارد[۳]، از تکرار خوشایند الفاظ در شعر نیز به عنوان صنعتی مورد استفاده در شعر کودک یاد می‌کند و آن را پایه موسیقی می‌داند. وی یادآور می‌شود که تکرار، هم تأکید است، هم تجسم‌دهندهٔ فضای شعر به قصد نزدیک یا نزدیک‌تر کردن تصویرها و مناظر یا مفهوم‌ها و معانی[۴].

شاملو نیز در پریا، بارها از این شگردها استفاده کرده است.

تکرار: تکرار «زار و زار گریه می‌کردن پریا / مثل ابرای باهار گریه می‌کردن پریا» ضمن افزودن به بار موسیقیایی شعر، ارزش داستانی نیز دارد و با یادآوری بی‌تأثیر بودن حرف‌های راوی، به تغییر فضا و در پیش گرفتن راهی دیگر کمک می‌کند.

در نمونه‌هایی مثل «سیل می‌شن: شرشرشر / آتیش می‌شن گرگرگر»، تکرار ضمن ارزش موسیقیایی، به تجسم معنی مورد نظر شاعر نیز کمک می‌کند.

تکرار «هی» و «لی» در این بیت نیز واجد معنای خاص نیست، اما در انتقال حس، به وسیله ارزش موسیقیایی مؤثر است: «دنیای ما ـ هی هی هی / عقب آتیش ـ لی لی لی»

در این دو سطر که تکرار برای تأکید آمده است:

آتیش می‌خوای بالا ترک
تا کف پات ترک ترک

همچنین تکرار «دلنگ» که مهمل است، ارزش موسیقیایی دارد:

دلنگ دلنگ شاد شدیم / از ستم آزاد شدیم

«ها جستیم و واجستیم / تو حوض نقره جستیم» و همچنین «با دامب و دومب به شهر میان» و «هاچین و واچین / زنجیر و ورچین / یا تکرار «دیب گله داره» در چند سطری که قبلاً آمد، از دیگر نمونه‌هایی است که شاعر از آن بهره گرفته است.

خوش‌نشینی واژه‌های غریب

او [شاملو] دریافته است که هر کلمه در «نظام» سخن، می‌تواند انواع حالات را در خواننده برانگیزد و دانسته است که کلمات در زنجیرهٔ عادی و طبیعی‌شان، یا در مسیر منطقی زبان قرار دارند که از قلمرو شعر بیرون است و یا در مسیر شاعرانهٔ قدیمی که دستفرسودِ ادیبان نو و کهنه است. او برای رسیدن به ساحت‌های نو در قلمرو کلمات، نرمِ زبان را می‌شکند. این شکستن در دو جانب انجام می‌شود؛ یکی انتخاب واحدهای بی‌شمار کلمه که به تناسب نیاز روحی، هر کدام را به جای خود احضار می‌کند یا در کنار هم قرار دادن عناصری که در نرم عادی زبان شعر، هیچ‌کس آنها را کنار هم قرار نمی‌دهد.[۵]

این ویژگی اگر چه در شعرهای سپید شاملو،

---

۱. دانشور، سیمین، شناخت و تحسین هنر، کتاب سیامک، ۱۳۷۵، ص ۴۳.
۲. کیانوش، محمود، ص ۱۶.
۳. همان، ص ۱۲۴.
۴. همان ، ص ۹۳.
۵. شفیعی، کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، ۱۳۷۰، ص ۲۶۲.

بسیار به چشم می‌خورد، در شعر پریا نیز می‌توان نمونه‌هایی از آن را سراغ گرفت:

پریا! / قد رشیدم ببینین / اسب سفیدم ببینین: / اسب سفید نقره نل / یال و دمش رنگ عسل / مرکب صر صر تک من / آهوی آهن رگ من

در این چند سطر، شاملو از یک سو زبانی عامیانه دارد و به جای «نعل» از «نل» استفاده می‌کند و در دو سطر اول، به شیوه بیان عامیانه «را»ی مفعولی حذف می‌شود، اما ناگهان در دو سطر بعد، از ترکیب‌های «مرکب صر صر تک من» و «آهوی آهن رگ من» که بر ساختهٔ خود اوست، استفاده می‌کند و جالب این‌جاست که کنار هم خوش نیز می‌نشینند.

یا استفاده از واژه‌های «زُق» و «تُتُق» زدن در:

یکیش کوه شد و زُق زد / تو آسمون تتق زد

یا کنار هم آوردن «نفله و قبله» در:

ما ظلمو نفله کردیم / آزادی رو قبله کردیم

یا به کار بردن صفت «گران» برای زنجیر که فقط عامیانه تلفظ شده:

«گرون» و در زبان عامیانه کاربردی ندارد:

آره! زنجیر ای گرون، حلقه به حلقه، لا به لا / می‌ریزن ز دست و پا

یا در این چند سطر:

الان غلاما وایسادن که مشعلا رو وردارن / بزنن به جون شب، ظلمتو داغونش کنن / عمو زنجیر بافو پالون بزنن / وارد میدونش کنن / به جایی که شنگولش کنن / سکهٔ یه پولش کنن

مشعل، جان شب، ظلمت، داغون، پالون، شنگول و سکه یک پول، واژه‌هایی است که به خوبی کنار هم نشسته‌اند.

آثار شاملو، برای کودکان و نوجوانان[1]

۱. بارون، اخیراً با نقاشی‌های ابراهیم حقیقی، منتشر شده است.

۲. دختر ای ننه دریا

۳. پریا

۴. قصه مردی که لب نداشت.

این سه کتاب، توسط انتشارات خانه ادبیات، به صورت تاشوو با نقاشی‌های خانم مهدخت امینی منتشر شده است.

هم‌چنین، نوار دختر ای ننه دریا و پریا، با صدای شاعر نیز منتشر شده است.

۵. قصه هفت کلاغون، سال ۱۳۴۹ با نقاشی‌های ضیاءالدین جاوید، منتشر شده است.

۶. قصهٔ دروازه بخت، سال ۱۳۵۷ با تصاویر ابراهیم حقیقی، به بازار آمده است.

۷. خروس زری پیرهن پری، به صورت نوار و کتاب منتشر شده است.

۸. ملکه سایه‌ها، بازنویسی یک قصه ارمنی است.

۹. یل و اژدها، برگفته از اثری از آنگل‌کارالی‌نی‌چُف.

۱۰. قصه منظوم چی شد که دوستم داشتن، اثر ساموئل مارشاک.

۱۱. ترجمه قصه‌های بابام، نوشتهٔ ارسکین کالدول.

۱۲. ترجمه قصه‌های کوچک چینی

۱۳. ترجمه شهریار کوچولو، نوشته سنت آنتوان اگزوپری که به تازگی، نوار آن نیز به بازار عرضه شده است.

شاملو، علاوه بر آفریدن این آثار، شعرهای حافظ، خیام و نسیما را برای نوجوانان در مجموعه‌ای با عنوان صدای شاعر، خوانده که توسط کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، منتشر شده است. هم‌چنین، مدتی با برنامه کودکان رادیو، همکاری کرده است.

---

۱. برای تهیه اطلاعات این بخش، علاوه بر مقالهٔ خانم قزل‌ایاغ، از کتاب دوجلدی زندگی و شعر احمد شاملو، نوشته ع. پاشایی، نشر ثالث، استفاده شده است.