IRICAP.com

نگاهي به ترانه‌هاي احمد شاملو

سيامک بهرام پور

ترانه متكي به موسيقي است و شعر متكي به وزن (وزن دروني يا بيروني)
يك شعر يا ترانه را به اتكاي استفاده از ابزار فولكلور نمي‌توان فولكلوريك محسوب كرد. چراكه در ادبيات فولكلوريك، فولكلورمحور است نه ابزار. استفاده ابزاري از فولكلور يك شعر يا ترانه نوستالژيك مي‌آفريند، كه البته زيباست اما در تقسيم‌بندي شعر فولكلوريك نمي‌گنجد.
تفاوت عمده ديگر اين است كه در اشعار فولكلوريك، معمولاً آشكارا، افسانه‌اي در خلال شعر روايت مي‌شود چراكه داستان‌سرايي، زمينه مناسبي براي ايجاد ارتباط با مخاطب عام، كه مخاطب اصلي و البته سازنده واقعي ادبيات عامه است، فراهم مي‌آورد.
اين ترانه را مي‌توان حاصل فضاي تيره و تار و يأس‌آلود دهه 40 دانست. فضاي تيره‌اي كه به واسطة شرايط اجتماعي سياسي موجود، كل فضاي هنر ايران و به‌ويژه شعر و ادبيات را تحت سيطره خود گرفته بود و مي‌توان آثار آن را در كار ساير نويسندگان آن دوره از هدايت گرفته تا نيما و اخوان و ... ديد.
حرف‌هاي اين ترانه براي عشق پايان ندارد و هر بار خوانش، چيز تازه‌اي را به مخاطب عرضه مي‌دارد و اين‌همه بدان خاطر است كه شاعر درك كامل خود را از عشق، در موقعيت عاشقانه، با ظرافت و صداقت تمام، به ترانه بازپس داده است.
بي‌شک نوشتن در باب آثاري كه با تمامي اقشار جامعه ارتباط برقرار كرده‌اند و حتي نوستالژي كودكانه
بسياري از آن‌ها هستند كار آسانی نيست اما لزوم بسيار دارد. چراكه همه مخاطبان تصوير ذهنی و حسی از اين دست آثار در ذهن دارند و همين تصويرها سبب می‌شود كه نگاه انديشه‌ورزانه به اثر مغفول واقع شود حال آنكه بررسی اين آثار به جهت درک چرايی موفقيتشان در ارتباط درازمدت با مخاطب، به شعر معاصر و اصولاً كليت شعر كمک به‌سزايی خواهد كرد.
در ميانه كاري اين چنين دشوار، ترجيح مي‌دهم فارغ از مغلق‌گويي‌هاي فضل‌فروشانه، با واژگاني به صميميت خود ترانه به شكار حقيقت بروم تا شايد حاصل كار، اگر نه تمام و كمال، لااقل برآيندي صادقانه از درك من در باب اين آثار ماندنی باشد.

*

به گمان من در اولين قدم، بزرگ‌ترين سؤال مطرح مي شود: كداميك از آثار احمد شاملو را مي توان ترانه ناميد؟!
براي پاسخ به اين سؤال به تعريفي جامع از ترانه نياز داريم. اما متأسفانه چنين تعريفي اصلاً وجود ندارد! نه در مورد ترانه، نه در مورد شعر و اساساً در باب هيچ هنري چنين تعريفي وجود ندارد. چراكه به قول كيومرث منشي‌زاده: «آنچه مشخصه‌اش شكستن قالب‌ها و قراردادها و عادت‌هاست، منطقاً تن به چارچوب تعريف و قاعده نمي‌دهد!»1
اگر اين تعريف را راجع به هيچ هنري نپذيريم، دربارة شعر و بالاخص ترانه كاملاً پذيرفتني به نظر مي‌رسد. ترانه، شعري سيال و سهل و ممتنع است. سيال است چون هيچ قالبي را به عنوان قالب قطعي نمي‌شناسد. چنان‌كه ترانه با دوبيتي آغاز شد اما به چهارپاره، مثنوي، غزل، نيمايي و حتي سپيد تسرّي يافت.
همچنين ترانه سهل است، چون سادگي ويژگي عمده آن است. ترانه بايد با ساده‌ترين واژگان و عبارات و تصاوير به مفاهيم خويش دست يابد، آن‌گونه كه با تمام افراد جامعه ارتباط برقرار كند و البته ترانه ممتنع است، چون دشواري‌اش در حفظ روح شاعرانه، صداقت و عمق آن است؛ اگر نه به‌راحتي در گرداب ابتذال غرق مي‌شود!
چنين معجون مردافكني را به هيچ تعريفي نمي‌توان پابند كرد. اما ناچاريم براي شروع بحث، دركي كلي از ترانه داشته باشيم كه بي‌شك در اين درك كلي، عقايد و سلايق نگارنده دخالتي غير قابل انكار دارد.

*

با قبول اين مطلب معتقدم كه ترانه‌هاي شاملو اين آثارند:
ـ شبانه (يه شب مهتاب...) / 1333 / هواي تازه
ـ راز/ 1334/ هواي تازه
ـ شبانه (كوچه‌ها باريكن...) /1333/ لحظه‌ها و هميشه‌ها
ـ من و تو، درخت و بارون... /1341/ آيدا در آينه و اين آثار نيز به عنوان شعر فولكلوريك، ارتباطی نزديك با ترانه دارند:
ـ بارون /1333/ هواي تازه
ـ پريا /1332/ هواي تازه
ـ دختراي ننه‌دريا /1338/ باغ آينه
ـ قصة مردي كه لب نداشت /1338/ در آستانه
باقي اشعار شاملو را در گسترة شعر مي‌دانم نه در دنياي ترانه و البته براي اين تقسيم‌بندي دلايلي دارم:
ابتدا به اشعاری چون «در اين بست» و «بهار خاموش» بپردازيم.
اين دسته اشعار به‌رغم اينكه با همراهي موسيقي خوانده شده‌اند اما در تقسيم‌بندي ترانه نمي‌گنجند. علاوه بر تصاوير سنگين و زبان فخيم اين دو اثر و دور بودن از لحن گفتاري ترانه (تأكيد مي‌كنم كه برشكسته بودن واژگان اصراري ندارم، بلكه مقصودم لحن گفتاري و ترتيب قرارگيري و جنس واژگان است) نكته مهم ديگري نيز وجود دارد. ترانه متكي به موسيقي است و شعر متكي به وزن (وزن دروني يا بيروني). وزن به شكل كلاسيك از چينش هجاهاي كوتاه و بلند با قاعده‌اي خاص شكل مي‌گيرد اما موسيقي را توالي هجاها مي‌سازد و چندان نيازي به رعايت كوتاهي و بلندي اين هجاها نيست. چون لحن عاميانه ترانه، با اندكي تأكيد بر يك هجاي كوتاه از آن هجاي بلند و بالعكس، با كمي تخفيف در ادا، از هجاي بلند هجاي كوتاه بيرون مي‌كشد. در حقيقت در ترانه موسيقي را بيشتر با تعداد و نوع تأكيد در خوانش هجاها برقرار مي‌كنيم.
اشعاري كه مورد بحث‌اند از كليه قواعد شعري، پيروي مي‌كنند نه از مختصات ترانه و در نتيجه احتساب آن‌ها به عنوان ترانه مثل اين است كه غزل حافظ را به اتكاي خوانده شدنش همراه با موسيقي، ترانه بناميم!
اما به اين بپردازيم كه تفاوت شعر فولكلوريك و ترانه چيست.
فولكلور مشتقي از كلمه Folk است و نزديك‌ترين معنا به آن شايد هنر عامه باشد. افسانه‌ها، متل‌ها، ضرب‌المثل‌ها، شعرهاي كاملاً متكي به موسيقي و گاه اساساً بي‌معنا (مثل: اتل متل توتوله...) را جزء فولكلور طبقه‌بندي مي‌كنند.
مهم‌ترين مشخصه يك اثر فولكلوريك، حس نوستالژي‌اي است كه به دليل زنجيره تداعي‌هايش با فولكلور، ايجاد مي‌كند. به

همين سبب سرايش و خوانش يك اثر فولكلوريك نيازمند شناخت همه‌جانبه زبان عامه است. شناختي كه گاه آن‌قدر علمي مي‌شود كه به پيچش مي‌انجامد و همين‌جا تفاوت اصلي كار را با ترانه كه شعري سرراست و بدون پيچش‌هاي غامض است، آشكار مي‌كند. در يك اثر فولكلوريك، ممكن است به واژگاني بربخوريد كه معناي آن‌ها را نمي‌دانيد، تركيباتي كه به واسطه كاهش استعمال از ياد رفته‌اند و مانند اينها.
از سوي ديگر يك شعر يا ترانه را به اتكاي استفاده از ابزار فولكلور نمي‌توان فولكلوريك محسوب كرد. چراكه در ادبيات فولكلوريك، فولكلورمحور است نه ابزار. استفاده ابزاري از فولكلور يك شعر يا ترانه نوستالژيك مي‌آفرينند، كه البته زيباست اما در تقسيم‌بندي شعر فولكلوريك نمي‌گنجد.
بهترين مثال براى اين نوع ترانه‌ها «كودكانه» (بوي عيدي، بوي توپ...) است.
اما «بارون»، «پريا»، «دختراي ننه‌دريا» و «قصه مردي كه لب نداشت» اصولاً جزء ادبيات فولكلور محسوب مي‌شوند. اين آثار بازخواني شاعر از ادبيات عامه‌اند. بازخواني‌اي كه حرف و انديشه شاعر در دل اثر اصلي نفوذ كرده است و در حقيقت يك نوافسانه (در مقايسه با نواسطوره) مي‌آفرينند!
تفاوت عمده ديگر اين است كه در اشعار فولكلوريك، معمولاً آشكارا، افسانه‌اي در خلال شعر روايت مي‌شود چراكه داستان‌سرايي، زمينه مناسبي براي ايجاد ارتباط با مخاطب عام، كه مخاطب اصلي و البته سازنده واقعي ادبيات عامه است، فراهم مي‌آورد. اما در ادبيات نوستالژيك معمولا چنين روندي مشاهده نمي‌شود. با تمامي اين دلايل فكر مي‌كنم كه شعر فولكلوريك، اثري بسيار دشوارتر و سنگين‌تر و البته ماندني‌تر از ترانه است؛ البته به شرط آنكه دانايي گسترده‌اي از ادبيات عامه و البته انديشه‌اي عميق در پس پشت داشته باشد.
با اين مقدمه طولاني بپردازيم به خوانش مختصر و در حد وسع نگارنده از ترانه‌ها و اشعار مذكور. با تأكيد بر دو نكته:
اول اينكه هيچ خوانشي از شعر خوانش نهايي نيست و دوم اينكه برداشت هر مخاطبي از شعر وابسته به ميزان دانسته‌هاي اوست كه اين اندك نيز حاصل چالش ذهني من است با اين آثار ماندگار. ضمن اينكه سعي كرده‌ام با تكيه بر مطالب برجسته‌تر و پرهيز از ارائه خود شعر در اكثر موارد از اطاله كلام بكاهم. بديهی ست كه مراجعه به هر يک از اشعار مورد بحث، درک بهتری را از تحليل‌های ارائه‌شده ايجاد خواهد كرد.

ترانه‌ها:

شبانه (يه شب مهتاب...) / 1332 / هواي تازه

«يه شب مهتاب...» ترانه‌اي است كه امضاي زندان قصر را در پاي خود دارد و بوي غربت و اسارت و اميد در لابه‌لاي تمامي واژگانش پيچيده است.
بند اول ترانه، بندي لطيف است كه موسيقي آرام و تركيب كودكانه واژگانش، به جنس آرزوي شاعر اشاره دارد.
آرزويي لطيف و كودكانه و البته دور از دست، براي ديدن پري قصه‌ها كه شايد با همه «ترسون و لرزون» بودنش و حكايت «موی پريشون»اش نمادي براي فرشته آزادي باشد.
بند دوم ترانه نيز همان موسيقي را امتداد مي‌دهد اما حكايت اين بار، حكايت اميد است. حكايت اميدي كه درخت بيد، درختي ذاتاً بي‌ثمر، به ثمريابي دارد. آن‌هم چه ثمري! ...
كه يه ستاره/ بچكه مثه/ يه چيكه بارون/ به جاي ميوه‌اش/ نوك يه شاخه‌اش/ بشه آويزون.../ و براي يافتن چنين ثمري درخت بيد، تنها بايد دستش را دراز كند تا معجزه زيبايي اتفاق بيفتد!
بند سوم موسيقي ترانه را ديگرگون مي‌كند. آرزو و اميد دست به دست هم مي‌دهند، تا شاعر از جا بكند و با ماه، از ياد نبريم كه ماه در ادبيات عامه نمادي براي جنون نيز هست، به ميدان‌هاي شهر قدم بگذارد و همراه «شهيدای شهر» فرياد بزند: «عمو يادگار...»!
تغيير موسيقي در اين بند به دو روش انجام شده است:
ـ تغيير ماهيت هجاها: به بندهاي قبل كه دقت كنيم، مي‌بينيم كه خطوط معمولاً با هجاهاي كوتاه آغاز شده و جان گرفته‌اند. به گفته ديگر تراكم هجاي كوتاه در آن‌ها بالاتر است:
«يه شب ماه مي‌آد»، «منو مي‌بره»، «يه پري مي‌آد » و ...
درحالي‌كه در اين بند و به‌خصوص در جايي كه ترانه اوج مي‌گيرد هجاهاي بلند مي‌بينيم:
«از توي زندون/ با خودش بيرون»، «با فانوس خون/ جار مي‌كشن»، «مرد كينه‌دار» و...
ـ استفاده از واژآواها: بدون هيچ توضيحي مي توان به توالي حروف «خ» و «ش» در اين بند نگاه كرد:
«../مث شب‌پره/ با خودش بيرون/ مي‌بره اونجا/ كه شب سيا/ تا دم سحر/ شهيداي شهر/ با فانوس خون/ جار مي‌كشن/ تو خيابونا ...»
مجموعه اين عناصر به اضافه خشونت معنايي كلمات، حالتي فريادگونه به‌خصوص به نيمه دوم بند مي‌دهد كه به بند 4 نيز تسرّي مي‌يابد و قسمت آغازين آن را به شكل يك مارش نظامي درمي‌آورد:
«مست‌ايم و هوشيار/ شهيداي شهر/ خوابيم و بيدار/ شهيداي شهر/ ...»
و نهايتاً در بند 4 شاعر به واسطه جسارت فريادي كه در بند 3 به آن رسيده، به اميدي ديگرگون دست مي‌يابد.
اميدي كه بسيار قطعي‌تر و خروشان‌تر از اميد خيال‌انگيز بند 2 ترانه است.
«يه شب مهتاب...» در حقيقت دلتنگي اسيري است كه از قفس آزرده است ولي نفسش هنوز رسايي فرياد را دارد. آن هم فريادي از جنس اميد و ايمان به ماهي كه خواهد آمد. ماهي كه شايد در ابتداي ترانه در خواب مي‌آمد اما در انتهاي ترانه، به عينه، از «روي اين ميدون» خندان‌خندان، مي‌گذرد.

راز / 1332 / هواي تازه

«راز» ترانه‌اي كوچك است در تأييد «سكوت سرشار از سخنان ناگفته است»!
شاعر از رازي مي‌گويد كه به واسطه درازاي راه و تنهايي به «كوه» و «چاه» و «اسب سيا» و «سنگ» گفته مي‌شود. اما آن‌گاه كه فرصت حضور فرا مي‌رسد، نيازي به سخن نمي‌بيند كه اين راز كهنه به‌آساني از چشم‌ها خوانده مي‌شود.
مي‌توان گفت كه اين ترانه، قدرت تصويري و واژگاني ديگر آثار شاملو را ندارد اما براي آنكه به اين راز كهنه آشناست، يادآور حقيقتي غير قابل انكار است.

شبانه (کوچه‌ها باریکن...) /1340/ لحظه‌ها و همیشه

ترانه «کوچه‌ها باریکن...» ترانه گلایه است، هرچند شاعر مي‌گويد که از «بد» گله ندارد! چراکه تصريح کرده است که «کاري به کار اين قافله» ندارد و ترانه نوميدي است چنان‌که آشکارا مي‌گويد که به «خوب» اميد ندارد.
دليل اين‌همه تلخي شايد در بندهاي آغازين ترانه نهفته است، جايي که توالي حرف «ك» معناي شکست را با موسيقي‌اي بريده‌بريده و هق‌هق‌وار ايجاد کرده است:
«کوچه‌ها باريکن/ دکونا بسته‌اس/ خونه‌ها تاريکن/ طاقا شيکسته‌اس/...»
از سوي ديگر در اين فضا باريك و تاريك، صداي «تار و کمونچه» به عنوان نمادي براي شادي و هنر شادمانه بر نمي‌خيزد و تنها مرگ است که جولان مي‌دهد. شاعر در ادامه توضيح مي‌دهد که اين خود مرگ نيست که اين‌همه نوميدي را زاييده، که شکل مرگ است. او مي‌بيند که مرگ هنگامي فرا مي‌رسد که هنوز جان‌مايه حيات در وجود آدمي بسيار است و انسان، جوان‌جوان، به مسلخ مرگ مي‌رود. شاعر در ميان اين‌همه اندوه، اميد از اصلاح بريده است و تصريح مي‌کند که اگرچه در ميان جمع خواهد زيست اما ديگر کاري به کارش نخواهد داشت.
در مجموع اين ترانه را مي‌توان حاصل فضاي تيره و تار و يأس‌آلود دهه 40 دانست. فضاي تيره‌اي که به واسطه شرايط اجتماعي سياسي موجود، کل فضاي هنر ايران و به‌ويژه شعر و ادبيات را تحت سيطره خود گرفته بود و مي‌توان آثار آن را در کار ساير نويسندگان آن دوره از هدايت گرفته تا نيما و اخوان و ... ديد.
اين فضا آ نقدر تار است که در نسخه موسيقايی اثر، آهنگساز، اسفنديار منفردزاده، با استفاده از افکت‌هاي صوتي در آغاز و پايان ترانه، صداي پچ‌پچ مردم و صداي جغد در آغاز و صداي خروس‌خوان در انتهاي ترانه، بر آن مي‌شود که اميد فرارسيدن صبح را در آن بدمد که البته به نظر مي رسد در کار خويش موفق بوده است.

من و تو، درخت و بارون ... /1341/ آيدا در آينه

ترانه «من و تو، درخت و بارون ...» اما، اصولاً حکايتي ديگر دارد.
شاعر به جادوی عشق باليده است و در بهارش شکوفه مي‌کند. ترانه در عين لطافت و سادگي، شوري طرب‌انگيز در موسيقي خود دارد که تنها با يك‌بار خواندن به مخاطب منتقل مي‌شود.
از لحاظ مضمون نيز اين ترانه حرف‌هاي ساده و در عين حال بسيار عميقي دارد. نکته اول دايره عاشقانه آغازين ترانه است:
«من باهارم تو زمين/ من زمينم تو درخت/ من درختم تو باهار»
بهار براي اثبات شکوه حيات، زيبايي و البته زايايي‌اش به زمين نياز دارد چنان‌که زمين به درخت و درخت به باهار. در حقيقت، اين‌ها در نگاه اول نياز شاعر به معشوقش را فرياد مي‌زنند اما نکته ظريف‌تر اين است که شاعر از بهار بودن خويش به بهار بودن معشوق مي‌رسد و دايره‌اي را ترسيم مي‌کند که در آن به‌راحتي جاي عاشق و معشوق قابل تعويض است! يعني در گستره دوجانبه بودن عشق، در هر لحظه، عاشق و معشوق در کسوت يك ديگر فرومي‌روند و به وحدت مي‌رسند و اين وحدت عاشقانه در هر آن، دو معشوق و البته دو عاشق را فراروي مي‌نهد!
در اين معادله، عشق است که اعتلا مي‌يابد و البته متأثران خويش را نيز «باغي» مي‌کند که «ميون جنگلا»، «تاق» است!
نکته دوم، که نمودي واضح‌تر در تمامي شعر دارد، اشاره به حضور دائمي عشق در تمامي دقايق شاعر است. عشق در لحظه‌لحظه شاعر جاري است و او اين جريان را در «شب» و «روز»، در «مخمل ابر»، «بوي علف»، «مه»، «برف»، «قله» و خلاصه همه وقت و همه جا مي‌بيند؛ آن هم در زيباترين جلوه ممکن. يعني شاعر نه زمان و نه حوادث بيرون را در کيفيت عشق خويش مؤثر نمي‌داند. اين (عدم فراغت از عشق) رمز همان دايره عاشقانه آغازين و واپسين است. از سوي ديگر شاعر مشخصه اين عشق را در خلال تصاويرش اين‌گونه بيان مي‌کند: «بزرگ»، «گود»، «تميز»، «ململ نازك»، «عطر علف»، «مغرور و بلند» و آنچه که به «سياهي» و «بدي» مي‌خندد و مگر عشق چيزي جز اينهاست: عظمت، ژرفا، پاکي، لطافت، غرور و سربلندي و نفي هرچه بدي و سياهي آن هم با چهره‌اي شادمانه! و اتفاقاً تأکيد بر همين شادماني است. چنان‌که خود او گفته است: «عشق شادي‌بخش و آزادکننده است و جرئت‌دهنده...2»
نکات بسيار ظريف ديگري را هم در اين ترانه مي‌توان جست. مثلاً جايي به ماهيت متناقض عشق و منطقي که بر مبناي تضاد دارد3 نيز اشاره شده است:
«هاج و واج مونده مردد/ ميون موندن و رفتن / ميون مرگ و حيات ...».
معتقدم حرف‌هاي اين ترانه براي عشق پايان ندارد و هر بار خوانش، چيز تازه‌اي را به مخاطب عرضه مي‌دارد و اين‌همه بدان خاطر است که شاعر درك کامل خود را از عشق، در موقعيت عاشقانه، با ظرافت و صداقت تمام، به ترانه بازپس داده است.
هم‌صدا با نزار قباني بر اين عقيده‌ام که بايد معشوق را نيز در اين ميان سپاسي ويژه گفت که:
«شعرهای عاشقانه‌ام/ بافته انگشتان توست/ و مليله‌دوزي زيبايي‌ات/ پس هرگاه مردم شعري تازه از من بخوانند / تو را سپاس مي‌گويند...»4

جمع‌بندي ترانه‌ها

از لحاظ زباني ترانه‌هاي شاملو، داراي ساده‌ترين و عاميانه‌ترين زبان ممکن هستند. به جرئت مي‌توان گفت که هيچ واژه ثقيلي در ترانه‌هاي او يافت نمي‌شود. زبان، زبان «کوچه»ست و شاعر با قدرت و شناخت کامل از واژگان و ترکيب‌ها از آنان سود برده است. از لحاظ تصاوير و مضامين نيز پيچش آن‌چناني در کار نيست يا لااقل مي‌توان گفت که حتي در ترانه‌اي عميق مثل «من و تو، درخت و بارون...» لايه‌لايه بودن تصاوير و مفاهيم، به هر مخاطبي اجازه بهره‌برداري درخور خويش را مي‌دهند و همين رمز موفقيت و فراگير شدن اين ترانه‌هاست.
از لحاظ سير مضامين نيز سخني دارم که براي پرهيز از پراکندگي بحث، در جمع‌بندي نهايي بيان خواهم کرد.
از لحاظ موسيقايي استفاده از ضرب‌آهنگ و طنين واژگان در کنار واژه‌آرايي‌هاي مناسب، فضاسازي‌هاي مورد نظر شاعر را شکل داده‌اند که بر نفوذ و تأثير ناخودآگاه کار در ذهن مخاطب مي‌افزايند.
از لحاظ قالب و پيکره، به‌راحتي مي‌توان ادعا کرد که اين شيوه ترانه‌سرايي تا پيش از شاملو حضور ملموسي نداشته است. ترانه‌هاي رايج آن روزگار، از لحاظ فرم و قالب متعلق به شعر کلاسيك و به‌خصوص چهارپاره و مثنوي بوده‌اند و از لحاظ مضمون نيز بسيار کم به مقولاتي که بحث آن رفت پرداخته‌اند. نگاهي به تاريخ سرايش اين اشعار نشان مي‌دهد که ادعاي مدعياني که خود را سردمدار و پرچمدار ترانة نوين ايراني مي‌دانند ادعايي گزافه است. چنان‌که در تاريخ سرايش «يه شب مهتاب...» بسياري از اين مدعيان کودکي بيش نبوده‌اند!

هرچند اين سخن درست است كه اولين بودن هميشه به معناي برترين بودن نيست اما مي‌توان گفت شاملو به واسطه تمام توانايي‌هايش و تسلطش بر ادبيات عامه و زبان كوچه، ترانه‌هايي را خلق كرده است كه به شهادت ماندگاري‌شان در زمره بهترين‌ها نيز قرار مي‌گيرند.

شعرهاي فولكلوريك شاملو

بارون/ 1333 / هواي تازه

«بارون» كه آن نيز در زمره سروده‌هاي زندان است، ترانه بيم و اميد است. راوي، گمگشته طوفاني است كه به دنبال «زهره» مي‌گردد كه نمادي براي رسيدن صبح و روشني است و سراغ آن را از«لك‌لك» مي‌گيرد و «لك‌لك» بيماري فرزندش، دلبستگي به خانواده، را بهانه پاسخ ندادن مي‌كند. سپس «هاجر» نيز به بهانه عروسي‌اش، دلبستگي به شادي‌هاي شخصي، طفره مي‌رود! راوي آن‌گاه به مرداني رجوع مي‌كند كه خصلت‌هاي مكان زيستنشان يادآور زندان است با ديوارنوشته‌ها و شرايط دشوارش: «ديفار كنده‌كاري/ نه فرش و نه بخاري.» اينان راز «زهره» را مي‌دانند و مي‌گويند كه «زهره» تنها آن هنگام برمي‌آيد كه مردان گره از مشت خويش بگشايند و قصد كشت و كار كنند.
در واقع شاعر در اين شعر، به عظمت انسان باور دارد و ديدش كاملاً انسان‌محور است. او رابطه علّي ميان روز و برخاستن براي كار را اين‌گونه مي‌بيند كه چون انسان براي كار برمي‌خيزد، خورشيد طلوع مي‌كند و بدين شكل از ديد شاعر، انسان‌محور همه تحولات پيرامون خويش است و بنابراين تمام كائنات بنا به اراده انسان مي‌چرخند البته اگر و تنها اگر، او بخواهد و «گره از مشت بگشايد»!... و پايان ترانه، چون آغاز است. گويا مردان خيال يا توان برخاستن نداشته‌اند!

پريا / 1332 / هواي تازه

«پريا» ادامه منطقي بارون است. ادامه‌اي كه در آن شاعر از «بيم و اميد» به «اميد و شادماني» رسيده است. در حقيقت اين شعر بهترين مثال براي تطور افسانه‌هاي فولكلور در تخيل شاعر است. تا بوده، افسانه‌ها از آمدن پرياني مي‌گفتند كه به قدرت اعجازشان تمامي غصه‌ها را باد هوا مي‌كردند و دنيا را چراغان! اما اين بار انسان است كه با قدرت خويش، ديوها را بيرون مي‌راند، درحالي‌كه پري‌ها كاري جز اشك ريختن ندارند! اينجا انسان است كه براي پريها دل مي‌سوزاند كه: «نمي‌گين برف مياد؟/ بارون مياد؟/ نمي‌گين گرگه مياد مي‌خوردتون... » و پري‌ها مستأصل، رانده از قلعه افسانه خويش، در ميانه دنياي بزرگ، نرسيده به «شهر غلاماي اسير» به گل مي‌نشينند و مي‌گريند! اما انسان با شناخت كامل از دنياي خويش، از «خارها» و «مارها» و «شغال و گرگش»، دل به درياي مشكلات مي‌زند تا مرواريد اميد و شادي و پيروزي را فراچنگ آرد.
نكته جالب‌تر ماجرا اينجاست كه وقتي انسان با منطق بي‌بديلش به پري‌ها مي‌فهماند حال كه مرد ميدان نيستند بيهوده از قلعه افسانه بيرون آمده‌اند، بر آن مي‌شوند تا با جادوي خويش او را بفريبند و بترسانند! اما انسان آن‌ها را پس پشت مي‌نهد تا آواز شادمانه خويش را سر دهد كه: «دلنگ! دلنگ! شاد شديم...» و پايان قصه، اثبات دروغ بودن افسانه‌هاي «بي‌بي»ست و راست بودن قصه‌اي كه به دست پُرتوان انسان شكل مي‌گيرد، براي برچيدن زنجيرها.
«پريا» مي‌خواهد بگويد كه دل بستن به افسانه‌هاي پوچ، تكرار توالي زنجير است و در عين حال شعر، سرودخوان اراده بشري است؛ بشري كه برخاسته است تا زندگي را از آن خويش كند. شاعر مي‌خواهد بگويد كه جادوي هزارپري درمان دردهاي دنياي ما نيست و تنها به قدرت معجزه اراده انساني طومار ديوها در هم پيچيده مي‌شود.
موسيقي نيز در اين شعر با نمودي بارزتر نسبت به شعر «بارون» سعي در القا همين مفاهيم دارد. موسيقي كلي كار، يادآور لحن افسانه‌سرايي ديرسال است كه بيشتر به حفظ ريتم مي‌انديشد تا وزن به معناي كلاسيكش. از ديگر سو تغيير ريتم نيز در برش‌هاي مختلف داستان به ياري شاعر مي‌آيد؛ چنان‌كه ريتم رقصان و مقطع و شادمانه ترانه انتهايي كاملاً چشمگير است:
«دلنگ‌دلنگ! شاد شديم/ از ستم آزاد شديم/ خورشيد خانوم آفتاب كرد/ كلي برنج تو آب كرد»
نمونه ديگري از تغيير ريتم در صحنه‌اي است كه پري‌ها مي‌خواهند با جادوي خود انسان را بترسانند كه توالي واژه‌ها به شكل يك نفس، با ريتمي تند و قافيه‌هاي پشت سر هم، سرعت اتفاق‌هاي يادشده و فضاي جادويي آن‌ها را به تصوير مي‌كشد.

قصه دختراي ننه‌دريا /1338/ باغ آينه

«قصه دختراي ننه‌دريا» حكايتي كاملا متفاوت از دو شعر پيشين دارد. در نگاه اول اين شعر زمزمه گر غمي عاشقانه است اما علت اين غم آن‌قدر وسيع است كه تنها محدوده يك ناكامي عاشقانه را دربرنمي‌گيرد و مي‌توان آن را به تمامي شكست‌هاي زندگي بشري تعميم داد.
قصه دختراي ننه‌دريا حكايت لجاجت تقدير، يا شايد بهتر باشد بگوييم مسائل خارج از حيطه توانايي‌هاي انساني، در سرنوشت آدمي است. ماهيت موضوع آن‌قدر تلخ است كه اگر تم عاشقانه داستان نبود، ياس دامنگير كار، ملالي عظيم مي‌زاييد.
تمام اسباب و لوازم يك عشق شورانگيز مهياست! پسران عموصحرا با دل‌هايي عاشق و اراده معطوف به عشق؛ دختران ننه‌دريا، معشوقاني كه خود عاشق‌اند و خلاصه همه چيز و همه چيز! اما نه!! ... دريا سر سازگاري ندارد و طومار عاشقانه‌گي پيچيده مي‌شود، ناتمام! و آغاز ترانه با پايانش پيوند مي‌خورد: «نه ستاره، نه سرود»؛ تا اين دايره مغموم ادامه يابد!
نگاه آسيب‌شناسانه شاعر در تحليل اين جدايي، اختلال ارتباط را نشانه مي‌رود. زمين و زمان دست به دست هم مي‌دهند تا صداي دختران ننه‌دريا به گوش پسران عموصحرا نرسد و آن‌ها صدايي جز «نعره و دل ريسه باد» نشنوند و در برابر سكوت تنها به اشك ريختن بسنده كنند و تكليف پسران عموصحرا نيز كه از همان آغاز اشك بوده است! اشك ريختني كه شاعر پيش از اين، با شيوه‌ای هنرمندانه، اشاره كرده است كه سبب دوري بيشتر عاشق و معشوق خواهد شد!
«اشكتون شوره تو دريا نريزين/ اگه آب شور بشه دريا به زمين دس نمي‌ده/ ننه دريام ديگه ما رو به شما پس نمی‌ده»
اما چنان‌كه گفته شد حرف شعر تنها به عشق خلاصه نمي‌شود و شاعر، خود، قصد تعميم آن را دارد:
«نه اميدي. چه اميدي؟ به خدا حيف اميد! نه چراغي. چه چراغي؟ چيز خوبي مي‌شه ديد؟
نه سلامي. چه سلامي؟ همه خون تشنه هم!
نه نشاطي. چه نشاطي؟ مگه راهش مي ده غم؟»
و اين‌چنين ناگاه كاملاً از عشق گذر مي‌كند و به عنوان مثال به آب، نماد زندگاني و رويش، مي‌پردازد كه كشاورز را به خاطر

سهم آب به قتل وامي‌دارد و بعد در پرداختي سينمايي، در سكانس بعد، قاتل را روي دار چشم‌دوخته به آسمان مي‌بينيم كه دغدغه بارش باران دارد تا شالي‌اش از خشكي درآيد!
اين پرداخت سينمايي با كمترين واژگان و ايجازي مثال زدني، فضايي تلخ و تأثيرگذار مي‌آفريند. فضايي كه در ادامة شاعر تنها راه رهايي از آن را عشق معرفي مي‌كند:
«بذارين جادوي دستاي شما/ ده ويرونه رو آباد كنه...»
اما چنان‌كه گفته شد، عشق نيز بازيچه دست دريايي است كه تنها «موج بلا» مي‌زايد و بس!

نكته برجسته اين شعر، حضور حس و حال عاشقانه و شاعرانه آن است كه در لابه‌لاي واژگاني ساده، پيچيده شده است و شاعر معمولاً با استفاده از تأثير موسيقايي جملات و مصاريع بلند، ريتمي غم‌آلود و پُرطنين مي‌آفريند و نجوايي عاشقانه را تداعي مي‌كند:
«پسراي عموصحرا لبتون كاسه نبات/ صد تا هجرون واسه يه وصل شما خمس و زكات ...»
مگر آنجا كه براي نشان دادن خشونت و سرعت تحولات به كوتاه كردن جملات و مصاريع پرداخته است:
«.../ اسباي ابر سيا/ تو هوا شيهه كشون/ بشكه خالي رعد/ روي بوم آسمون ...»
همچنين اندكي توجه نشان مي‌دهد كه شاعر در آغاز و پايان داستان، براي ورود مناسب و گيرا و نيز خروج مؤثر و كارا، از موسيقي تند و قافيه‌هاي پشت سر هم سود برده است.
«قصه دختراي ننه‌دريا» غم‌نامه همه آرزوها و ارزش‌هاي انساني از دست رفته است، بالاخص عشق كه در مجموع، خلاصه همه نيكي‌هاست. از دست رفتني كه، تأكيد مي‌شود، مي‌تواند به‌رغم همه تلاش‌هاي بشر اتفاق بيفتد!

قصة مردي كه لب نداشت/1338/ در آستانه

«مردي كه لب نداشت» سرودواره صبر و انعطاف و استقامت است. «حسين‌قلي» گمان دارد كه بدون لب، شادماني نخواهد داشت چراكه «لبخندي» ندارد! لذا در سفري كه چون هميشه نماد تجربه است، به راه مي‌افتد و از چاه و حوض و بام و نهايتاً دريا، لب به امانت مي‌خواهد تا يك دل سير بخندد اما سرخورده و مغموم باز مي‌آيد چراكه لب براي آن‌ها، معنايي جدا از لبخند دارد؛ لب براي آن‌ها مفهوم حيات است! پس «حسين‌قلي» دست از پا درازتر برمي‌گردد كه خنده بايد در دل باشد نه روي لب!
و البته نكته‌اي ظريف و شايد پنهان: آن‌ها كه بر حسين‌قلي مي‌خندند و نصيحتش مي‌كنند، خودشان لب دارند و بي‌خبر از درد اويند:
«ديد سر كوچه راه به راه/ باغچه و حوض و بوم و چاه/ هرته زنون ريسه مي‌رن/ مي‌خونن و بشكن مي‌زنن...»
به‌رغم اين اشاره ظريف به نظر مي‌رسد كه شاعر خود براي لبخندي كه در دل است اهميت بيشتري قائل است. چون در بندهاي آغازين شعر به دنبال نصيحت‌هاي اطرافيان حسين‌قلي كه او را با همين جمله پند مي‌دهند و او نمي‌پذيرد، شاعر در مقام راوي، به افسوس چنين مي‌گويد:
«حيف كه وقتي خوابه دل/ وز هوسي خرابه دل/ وقتي هواي دل پسه/ اسير جنگ هوسه/ دل سوزي از قصه جداس/ هرچي بگي باد هواس»
جالب اينجاست كه به جز همين افسوس فوق‌الذكر در باقي داستان، راوي از لحاظ حسي همراه با حسين‌قلي‌ست و انگار خود به همراه او به اين سفر، تجربه، مي‌پردازد. چنان‌كه مثلاً در چند سطر قبل از مثال فوق‌الذكر، از نصايح اطرافيان با لحني طعنه‌آميز سخن مي‌گويد:
«دمش دادن جوون و پير/ نصيحتاي بي‌نظير...»
يا حتي در يكي از بندهاي داستان گفت‌وگوي ذهني «حسين‌قلي» با خودش نقل مي‌شود:
«حسين‌قلي غصه خورك/ خنده نداشتي به درك!/ خوشي بيخ دندونت نبود/ راه بيابونت چي بود؟...»
اين همراهي راوي با حس قهرمان داستان، به همذات‌پنداري مخاطب با وي مي‌انجامد و در نتيجه او نيز در چالش اين تجربه‌اندوزي شريك مي‌شود.
«مردي كه لب نداشت» استعاره‌اي است براى همه كمبودهاي بشري و روش مبارزه با آن‌ها. شاعر، در يك كلام، هوشمندانه بر بزرگ‌ترين درد انسان انگشت نهاده است: ناشاد بودن! او مي‌گويد كه درك شادي نياز به اسباب (لب) ندارد و تظاهر به شادي، عين شادي نيست، بلكه درك شادي بايد در درون انسان نهادينه باشد. مي‌توان گفت كه اين شعر، از مقوله حكمت، تجربه و پختگي است.

جمع‌بندي اشعار فولكلوريك

چنان‌كه گفته آمد، شعر فولكلوريك، متكي بر زنجيره تداعي‌هاست و شاعر با بازخواني افسانه‌ها و در هم آميختنشان به يك «نوافسانه» دست مي‌يابد. با اين ديدگاه مي‌توان «پريا» را آلترناتيو قصه‌هاي جادويي مثل افسانه‌هاي شاه پريون و قصه دختراي ننه‌دريا را آلترناتيو افسانه‌هاي عاشقانه نيك‌فرجامي چون حسن‌كچل و مردي كه لب نداشت را آلترناتيو متل‌هاي واجد سفري مثل « دويدم و دويدم» و مانند آن دانست.
كمي دقت آشكار مي‌كند كه تمام نكات افسانه اصلي، متضاد با روايت شعر است و در حقيقت شاعر به يك آشنايي‌زدايي دست زده است تا در شوك حاصل از آن، تأثير حرف خود را بيش از پيش كند. چنان‌كه در
پريا پري كاري جز زار زدن ندارد و در دختراي ننه‌دريا پايان شادمانه افسانه‌هاي عاشقانه بالكل رنگ مي‌بازد و در مردي كه لب نداشت حسين‌قلي از هيچ‌كسي هيچ چيز نمي‌تواند بگيرد و سفرش سفري بدون دست‌آورد مادي است!
گذشته از اين ساختار كلي، شاعر به واسطه دانش بسيارش در حوزه ادبيات عامه، به زيبايي زنجيره تداعي‌هاي خويش را با تركيبات و عبارات عاميانه تكميل مي‌كند تا خواننده تا پايان اثر همراه شاعر باشد و حرف نهايي را دريافت كند و البته گاه خود اين تداعي‌ها تأثيرى شگرف دارند. مثلاً در پريا اشاره به عمو زنجيرباف و تداعي‌هاي مربوط به او نقش بسياري در زيبايي شعر دارد كه رجوع به توضيحات خود شاملو موضوع را واضح‌تر مي‌كند.
نكته جالب توجه ديگر اين است كه اشعار فولكلوريك شاملو، دليل محكمي هستند براي رد نظر كساني كه معتقدند دوران شعرهاي بلند به سر آمده است و مي‌گويند دنياي پُرشتاب كنوني، تنها شعرهاي كوتاه و طرح‌واره را پذيراست. شاعرى كه قدرت خويش را در طرح‌هايي جادويي چون «سلاخي مي‌گريست ...» نشان داده است، آن گاه كه به سرايش اشعار بلند رومي‌آرد، به واسطه درك صحيح از ويژگي‌هاي روايت و استفاده به جا از موسيقي‌هاي مختلف و شناخت مناسب‌تر مخاطب، شعر خود را چنان سامان مي‌دهد كه نه‌تنها جاذبه بسيار براي خواندن ايجاد مي‌كند كه حتي به‌راحتي به حافظه سپرده

مي‌شود. اين نكته ظريف بار ديگر ثابت مي‌كند كه هيچ قانوني در شعر، حرف اول و آخر نيست و اصولاً شعر بر بايدها و نبايدها گردن نمي‌نهد.

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 مي‌باشند 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.

پي‌نوشت:
1. نقل به مضمون از مصاحبه‌ای با کیومرث منشی‌زاده در سایت 7سنگ (www.7sang.com)
2. مهدی اخوان لنگرودی، یک هفته با شاملو، ص 109.
3. اریک فروم، برای درک بهتر منطق مبتنی بر تضاد در عشق رجوع کنید به: هنر عشق ورزیدن، ص 94 تا 102.
4. نزار قبانی، بلقیس و چند عاشقانه دیگر، ترجمه موسی بیدج، ص 57.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی