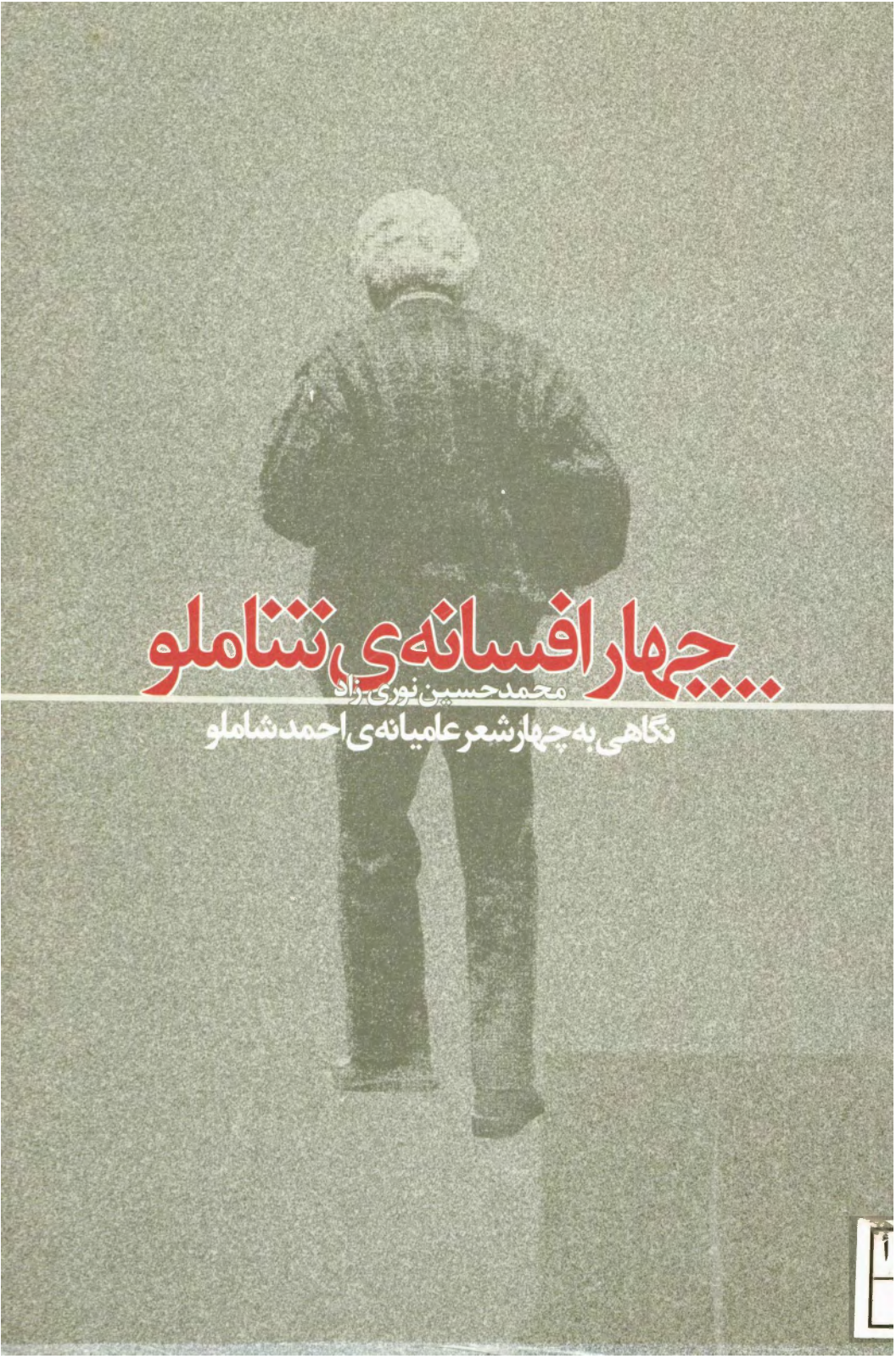




...چهار افسانه‌ی تن‌تاملو

محمد حسین نوری زاد

نگاهی به چهار شعر علمیان‌ه‌ی احمد شاملو





قیمت: ۱۷۵۰ تومان ISBN: 964-6564-59-3 شابک: ۹۶۴-۶۵۶۴-۵۹۰۳

www.tarahane9.com
Designer: Ali Bagheri



نشریه پارس





۱, ۸۰۰



سازمان اسناد و کتابخانه ملی



سازمان اسناد و کتابخانه ملی
جمهوری اسلامی ایران

چهار افسانه‌ی شاملو

چهار افسانه‌ی شاملو

نگاهی به چهار شعر عامیانه‌ی احمد شاملو

محمدحسین نوری‌زاد

نوری‌زاد، محمدحسین، ۱۳۴۸ -
 چهار افسانه‌ی شاملو / محمدحسین نوری‌زاده. - تهران: نشر دنیای نو، ۱۳۸۰.
 ۱۷۶ ص.
 ISBN 964 - 6564 - 59 - 3
 فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیبا.
 کتابنامه به صورت زیرنویس.
 ۱. شاملو، احمد، ۱۳۰۴ - ۱۳۷۹. پریا، بارون، قصه‌ی دخترای ننه دریا، قصه
 مردی که لب نداشت -- نقد و تفسیر. الف. عنوان.
 ۴۰۸۷ پ ۸۵ الف PIR ۸ / ۶۲ فا ۸
 ن ش / پ ۲۱۳ ش
 کتابخانه ملی ایران ۳۶۴۳ - ۸۰ م



چهار افسانه شاملو

محمدحسین نوری‌زاد

حروفچینی: دنیای نو، لیتوگرافی: نقش آفرین، چاپ: پیشرو

چاپ سوم: بهار ۱۳۸۴، شمارگان: ۱۵۰۰ نسخه

نشر دنیای نو: تهران، صندوق پستی: ۱۶۹ / ۱۳۱۴۵

تلفن: ۶۴۰۲۵۷۱ دورنگار: ۶۴۹۱۹۰۸

همه حقوق محفوظ است.

شابک ۳ - ۵۹ - ۶۵۶۴ - ۹۶۴ - 59 - 3 ISBN 964

پست الکترونیکی: E-mail: DONYA_NO@Yahoo.com



تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ادبیات

فهرست

پیش‌نویس	۷
سرنوشت	۳۸-۹
اولین شعرهای عامیانه‌ی ثبت شده در تاریخ	۹
انواع و ویژگی‌های شعر عامیانه	۱۴
اشعار عامیانه با مضامین اجتماعی و سیاسی در دوره‌ی قاجار	۱۶
اشعار عامیانه و شکل‌گیری شعر نیمایی	۲۳
احمد شاملو و اشعار عامیانه	۲۷
پریا	۸۵-۴۱
اندکی درباره‌ی پریا	۴۱
شخصیت‌ها و شخصیت‌پردازی در پریا	۴۵
فضاسازی‌ها و وصف‌ها در پریا	۵۷
اقتباس‌های پریا از فرهنگ عامیانه	۶۱
بررسی ویژگی‌های وزنی پریا	۷۱
چند نکته‌ی دیگر درباره‌ی وزن پریا	۸۵

بارون	۸۹-۹۳
اندکی درباره‌ی بارون	۸۹
قصه‌ی دخترای ننه‌دریا	۹۵-۱۲۴
اندکی درباره‌ی قصه‌ی دخترای ننه‌دریا	۹۵
شخصیت‌ها و شخصیت‌پردازی‌ها	۹۹
فضاها و فضاسازی‌ها	۱۰۵
اقتباس از ضرب‌المثل‌ها، ترکیبات و مفردات عامیانه	۱۰۷
تصاویر خیالی:	۱۱۵-۱۲۴
الف - کنایه‌ها	۱۱۵
ب - استعاره‌ها، تشخیص (جان‌دارپنداری)‌ها، اسنادهای مجازی و اغراق	۱۱۷
پ - تشبیه‌ها	۱۲۰
نمونه‌هایی از تناسب	۱۲۳
قصه‌ی مردی که لب نداشت	۱۲۵-۱۴۰
گامی چند با مردی که لب نداشت	۱۲۵
متن کامل «پریا»	۱۴۱
متن کامل «بارون»	۱۵۳
متن کامل «قصه‌ی دخترای ننه‌دریا»	۱۶۱
نمایه	۱۷۳

پیش‌نویس^۱

سخن گفتن از شاملو و اشعارش هم وسوسه‌برانگیز است و هم دشوار. شاملو شاخه‌یی از شعرِ معاصر را به سرزمینی بُرد که برای بسیاری «وادی حیرت» شد. هنوز صاحب‌نظرانی هستند که شعرهای سپید و بی‌وزن کسی جز شاملو را اصلاً شعر نمی‌دانند. ولی به اعتقاد من، نومید نتوان بود از او (= شعر سپید).

در پرداختن به اشعار عامیانه تا آن‌جا که اطلاع دارم هنوز کسی به حوالی شاملو هم نزدیک نشده است. گرچه این، هم مایه‌ی افتخار است و هم موجب نگرانی؛ افتخار به داشتن شاعری چون شاملو و نگرانی برای

۱- من این دو واژه‌ی «پیش‌نویس و سرنوشت» را با توجه به معنادار بودن هر دو جزء‌شان، مترادفِ پیش‌گفتار و مقدمه گرفته‌ام. پیش + نویس، نوشته‌یی که پیش‌تر و قبل از نوشته‌های دیگر می‌آید و سر + نوشت به عنوان نوشته‌یی که در ابتدا می‌آید.

سال‌های آتی. به هر حال آرزو می‌کنم که کسانی بتوانند هم در شعر سپید و
منثور و هم در عامیانه‌سرایی راه شاملو را روح تازه‌یی ببخشند.
این پیش‌نویس را با نام دکتر مرتضی کاخی به پایان می‌برم به پاس
یادآوری‌های بی‌دریغ ارج‌مندش.

محمدحسین نوری‌زاد

خرداد ماه یک‌هزار و سی صد و هشتاد خورشیدی

سر نوشت

اولین شعرهای عامیانه‌ی ثبت شده در تاریخ

از قدیمی ترین اشعار عامیانه‌ی زبان فارسی که با ذکر زمان سرایش آن در کتاب‌های تاریخی ضبط است، دو نمونه‌ی طنزآمیز و هجوآلود است که دریغم می‌آید آن‌ها را با شرح مختصری عنوان نکنم.

اولین نمونه، خود داستانی تقریباً مفصل دارد. حکایت از این قرار است که بین سال‌های ۶۰ تا ۶۴ هجری، شاعری عرب‌نژاد به نام «ابن مُفَرَّغ» همراهِ والی جدید سیستان — که نامش عَبَادبن زیاد است — به سیستان عزیمت می‌کند و چون بابت اشعار خود صله‌یی از عَبَاد دریافت نمی‌کند، زبان به هجو و دشنام او می‌گشاید.

عَبَاد کسانی را برمی‌انگیزد تا به او وام دهند و او را مقروض کنند. پس به همین حيله او را به زندان می‌اندازد. ابن مُفَرَّغ داروندارِ خود را می‌فروشد

و به وام‌خواهان می‌دهد. پس از آن به شام می‌گریزد و در بلاد مختلف زبان به دشنام خاندان «عَبَاد» — که هر یک حکومتی داشتند — دراز می‌کند. این هجوها از خراسان تا شام و ردِ زبان‌ها می‌شود تا آن که عبیدالله بن زیاد (برادرِ عَبَاد) او را دستگیر می‌کند. و به امرِ او، دواي اسهال انگیز همراه با شراب به ابنِ مُفَرَّغ می‌نوشانند. سپس با خوک و گربه به یک ریسمانش می‌بندند و در بازار بصره می‌گردانند. او که در انتظار، خود را «خراب» کرده بود، در پاسخِ کودکان که به زبانِ پارسی از او می‌پرسند: «شیست این، شیست این، شیست؟ (= چیست)» به زبانِ پارسی می‌گوید:

«آب است و نبیذ است

عصاراتِ زَبیب است

سمیه رو سپیذ است»^۱

نبیذ (= نبید) همان شراب است. زَبیب، انجیر یا انگور خشک و «سمیه» نام مادرِ عَبَاد و عبیدالله بن زیاد بوده است. روسپیذ (= روسپید، روسپی)، لفظی است که بر سبیل طعنه بر زنان بدکاره اطلاق می‌کنند و از قبیل تسمیه‌ی چیزی به ضدِ آن است (لغت‌نامه‌ی دهخدا).

دومین نمونه هم براساس یک واقعه‌ی تاریخی است. «اسدبن عبدالله» حاکم خراسان در سال ۱۰۸ هجری برای جنگ با امیر خَتَلان [نام ولایتی

۱- با اندکی تغییر و تصرف برگرفته از لغت‌نامه‌ی دهخدا، ذیل ماده‌ی «ابن مفرغ» نیز «تاریخ ادبیات در ایران»، ذبیح‌الله صفا، انتشارات فردوسی، جلد اول، صفحه‌ی ۱۴۸.

از بدخشان در نزدیکی سمرقند] و خاقان ترک بدان سامان رفت و شکست خورده به بلخ بازگشت. بلخیان او را هجو کردند و کودکانِ بلخ آن هجو را می‌خواندند:

از ختلان آمذیه	برُو تباہ آمذیه
آوار [=آواره] باز آمذیه	بیدل فراز آمذیه ^۱

با توجه به اشعار عامیانه‌یی که عمرِ آن‌ها بیش از یک‌هزار و سی صد سال است، بد نیست بدانیم هنوز هم چنان‌چه بعضی از مردم بخواهند نظرات انتقادی اجتماعی-سیاسی خود را عنوان کنند، بر همان منوال شعر می‌سرایند: «[حاکم] زوری نمی‌خایم» از نظر وزن و صورتِ شعری برابر است با «از ختلان آمذیه».

در سال ۱۳۵۷ نیز مردم، شعارهای سیاسی‌شان را در قالب اشعار عامیانه ابراز می‌کردند:

ما می‌گیم شا نمی‌خایم	نخست‌وزیر عوض می‌شه
ما می‌گیم خر نمی‌خایم	پالونِ خر عوض می‌شه

یا

«از هاری» ^۲ گوساله	گوساله‌ی شصت ساله
-------------------------------	-------------------

۱- تاریخ ادبیات در ایران، ذبیح‌الله صفا، انتشارات فردوسی، جلد اول، صفحه‌ی ۱۴۸ و ۱۴۹.

۲- نام یکی از نخست‌وزیرهای رژیم شاه در سال ۱۳۵۷ که حکومت‌اش بیش از دو ماه نپایید.

بازم بگو نواره نوار که پا نداره

با تأمل در این دقیقه است که افسوس بسیار می‌بایست خورد بر این که تذکره‌نویسان، ادبا و فضلا در طول هزار و اندی سال عنایتی به ادبیات شفاهی مردم نشان نداده‌اند تا نسل‌های بعد، از هنرها، عشق‌ورزی‌ها، طرز تفکرها، آمال و آرزوها، انتقادهای، تنگناها و مضیقه‌های زندگی و مواضع سیاسی عامه‌ی مردم در طول این چندین صد سال آگاه شوند. تازه آن دو مورد شعر عامیانه هم که به گواهی آورده‌ایم از کتب تاریخی به ما رسیده است نه کتاب‌های ادبی. باقی فرهنگ عامه هم از طریق خود مردم، زبان به زبان و نسل به نسل به امروز رسیده است که البته برخی از آن‌ها قدمت زیادی دارند.

صادق هدایت در نوشته‌های پراکنده صفحه‌ی ۳۹۷ می‌نویسد:
«برخی از این ترانه‌ها [= ترانه‌های عامیانه] بی‌اندازه کهنه [هستند]
و با وجود این که در سرتاسر کشور رواج دارد مضمون و زبان خود را حفظ کرده است:

خورشید خانم آفتوکن یه مش برنج تو آو کن
ما بچه‌های گرکیم از سرمای بمردیم»

در نهایت، در قرن اخیر کسانی چون صادق هدایت، محمدعلی جمال‌زاده، جلال آل‌احمد و چند تن دیگر به گردآوری و تدوین ادبیات و فرهنگ مردم کوچه و بازار پرداختند.

همین مختصر که در صفحات گذشته آمد، نشان می‌دهد که:

۱- ما ایرانیان از پیش از اسلام (تسلط عرب) شعری داشتیم و شعر ما نوعی وزن (به احتمال، عروضی) داشته است که تا به امروز نیز عامه‌ی مردم به همان زبان و در همان قالب و به همان سادگی و روانی شعر می‌گویند. خلاصه این که:

«ما نیز روزگاری

لحظه‌ئی سالی قرنی هزاره‌ئی از این پیش‌ترک

هم در این جای ایستاده بودیم [...]»^۱

۲- در کنار آثار بزرگ، متوسط و یا بی‌اهمیت ادبیات رسمی، اشعار و آثار روان و زنده‌یی نیز در میان توده‌ی مردم - چه بسا زنده‌تر از آثار رسمی - در زبان فارسی جریان داشته است که حجم اندکی از آن‌ها توانسته است خود را به امروز برساند.

صادق هدایت که خود از اولین پیش‌گامان شناسایی و گردآوری فرهنگ عامیانه‌ی زبان فارسی است، معتقد است: «حس هنر و زیبایی [در] انحصار طبقات عالی و تربیت شده نیست، نابغه‌های ساده‌ای نیز وجود دارند که در محیط‌های ابتدایی تولد یافته، احساسات خود را بی‌تکلف با تشبیهات ساده به شکل آهنگ و ترانه‌های عامیانه بیان می‌کنند. گاهی به قدری ماهرانه از عهده این کار برمی‌آیند، که اثر آنها

۱- مطلع شعری با عنوان «ما نیز...» در کتاب «در آستانه»، احمد شاملو، انتشارات نگاه، ۱۳۷۶.

جاودانی می‌شود.^۱

انواع و ویژگی‌های شعر عامیانه

برخی از صاحب‌نظران مضمون ترانه‌های عامیانه را به انواعی تقسیم کرده‌اند که از آن جمله، ترانه‌های ویژه‌ی بازی، لالایی‌ها، عاشقانه‌ها، ترانه‌های شادی و سرور و یا عزا و ترانه‌های سیاسی و اجتماعی هستند. هم‌چنین از نظر قالب، ترانه‌ها و اشعار عامیانه به انواعی دسته‌بندی می‌شوند که از آن میان می‌توان به قالب رباعی، دوبیتی و فهلویات، مثنوی‌گونه‌ها، مستزادگونه‌ها، تک‌بیتی‌ها و ترانه‌های داستانی اشاره کرد.^۲ علاوه بر تنوعی که در مضامین اشعار عامیانه وجود دارد، ویژگی‌های دیگر این نوع شعر، شکل متفاوت وزن و قافیه در آن است. درخصوص وزن شعر عامیانه، مطابق آخرین تحقیقاتی که آقای وحیدیان کامیار در کتاب «بررسی وزن شعر عامیانه‌ی فارسی» انجام داده است، وزن این‌گونه اشعار نیز عروضی‌ست لیکن قواعد و اختیارات شاعر در این‌گونه اشعار، متفاوت و سهل‌گیرانه‌تر از وزن عروضی در اشعار رسمی فارسی است. قافیه هم در اشعار عامیانه با قافیه و ردیف شعر رسمی تفاوت‌هایی دارد. علت تفاوت وزن و قافیه در شعر عامیانه و شعر رسمی «[...] این است

۱- نوشته‌های پراکنده، صادق هدایت، نشر ثالث، ۱۳۷۹، صفحات ۳۸۹ و ۳۹۰.

۲- برای اطلاع بیش‌تر از تقسیم‌بندی‌های قالبی و مضمونی اشعار عامیانه و هم‌چنین قافیه در شعر عامیانه رجوع شود به کتاب ترانه و ترانه‌سرایی در ایران، محمد - احمدپناهی، انتشارات سروش، ۱۳۷۶.

که مردم عامی از روی اصول و قواعد مدون شعر نمی‌گویند بلکه به سائقه ذوق خود می‌گویند و چون مردمی ساده هستند، در همه زمینه‌ها از جمله در هنر ساده‌گرا هستند [...] مردم عامی نه از ضابطه هنر رسمی آگاهی دارند و نه تعهدی به رعایت آن داده‌اند.^۱

از ویژگی‌های دیگر اشعار عامیانه به کارگیری واژه‌ها، ترکیب‌ها و مصطلحات عامیانه است که معمولاً در اشعار رسمی ادبی (به ویژه تا پیش از پدید آمدن سبک هندی در شعر فارسی) کم‌تر از آن‌ها استفاده می‌شده است.

دیگر از مشخصه‌های اشعار عامیانه، لهجه‌های محلی‌ست که این اشعار در آن به وجود آمده یا رواج پیدا کرده است. البته بعضی از این ترانه‌ها در همه‌ی شهرهای کشور (در هر منطقه با گویش خاص خود) رایج‌اند و روشن نیست که خاستگاه آن ترانه کدام ناحیه است.

به هر حال منظور از این که می‌گوییم شعر عامیانه در لهجه‌های محلی نمودار می‌شود، درواقع تأکید بر این نکته است که زبان اشعار عامیانه به هر گویش و لهجه‌یی که باشد، شکسته است و با زبان رسمی و ادبی آن منطقه تفاوت دارد.

حال که ویژگی‌های عمده‌ی اشعار عامیانه را (که اعم از قالب‌های متنوع، مضامین رنگارنگ، وزن و قافیه‌ی خاص، واژه‌ها و ترکیبات و زبان

۱- بررسی وزن شعر عامیانه‌ی فارسی، تقی وحیدیان‌کامیار، انتشارات آگاه، ۱۳۵۷، صفحه‌های ۸۱ تا ۸۳.

شکسته و محاوره‌یی آن‌ها باشند) برشمردیم، بر دو نکته تأکید می‌کنیم:
۱- در این کتاب اشعار عامیانه در لهجه‌ی خاص تهرانی مورد بررسی قرار گرفته است.

۲- از آن‌جا که مضمون شعرهای احمد شاملو معمولاً اجتماعی-سیاسی است، به شعرهای عامیانه‌یی که بیش‌تر جنبه‌ی اجتماعی-سیاسی دارند، توجه شده است مگر در مواردی استثنایی و در حاشیه.

اشعار عامیانه با مضامین اجتماعی و سیاسی در دوره‌ی قاجار

در کتاب ترانه و ترانه‌سرایی در ایران (پاورقی صفحه‌ی ۴۶۹) آمده است که: «[...] فضلِ تقدم در به کارگیری لغات عوام با قائم مقام در جلالیرنامه و بعد با یغمای جندقی است و پس از آنها نام سیداشرف و ایرج و دیگران می‌آید.»

اما به نظر می‌رسد که ورود زبان مردم به شعر به دلایل تاریخی و اجتماعی و ادبی، از زمان شکل‌گیری سبک هندی آغاز شده باشد: «[...] اصفهان در آن زمان [در زمان صفویه] شهری صنعتی بود و در آن کارخانه‌های متعدد قالی‌بافی، شیشه‌گری و کاشی‌سازی... مشغول به کار بودند. صائب می‌گوید:

در کارخانه‌یی که ندانند قدر کار^۱

از کار هر که دست کشد کاردان تر است

بسیاری از کشاورزان و فتودال‌ها در طلب ثروت یا زندگی بهتر به شهر می‌آمدند و اندک‌اندک طبقه جدید خُرده‌بورژوا پدیدار آمد که تربیت اشرافی قدیم را که مشتمل بر فضل هم بود، نداشت و لذا نمی‌توانست از آثار ادبی قدیم بهره برد. این طبقه جدید احتیاج به ادبیات عامیانه یا ادبیات قابل فهم خود را داشت [...]»^۲

۱- تأکیدهایی که بر واژه‌های «کارخانه» و «کار» شده است، از نگارنده است.
 ۲- سبک‌شناسی شعر، سیروس شمیسا، انتشارات فردوسی، ۱۳۷۶ چاپ سوم، صفحات ۲۸۶، ۲۹۵ و ۲۹۶.

یادآوری این نکته مهم است که شاعران بزرگ متقدم ما نیز از زبان گفتار و فرهنگ عامه بهره‌ها برده‌اند چنان که «خاقانی» در میانه‌ی یکی از قصاید حبسیه‌ی معروف خود می‌گوید:

ز ابتدا سرمه‌ی غفلت نورزیدم چو طفل زانکه هم مامک رقیبم بود و هم مامای من
 سرمه‌ای، نوعی بازی کودکانه شبیه به بازی «قایم‌موشک» امروزی بوده است.
 نمونه‌ی دیگر نکته‌یی است که دکتر شفیعی کدکنی در پیش‌گفتار کتاب گزیده‌ی غزلیات شمس تبریزی (از انتشارات شرکت سهامی کتاب‌های جیبی) صفحه‌ی بیست و دو آورده‌اند:

«علاوه بر استعمال کلمات و تعبیرات خاص لهجه مشرق ایران، بویژه خراسان [...] توجه عجیب مولانا به زبان گفتار و زبان توده مردم، موجب تشخیص زبان شعری و گستردگی بیشتر واژگان او شده است. از نظر مولانا زبان وسیله تفهیم و تفاهم است و درست و نادرست آن را کاربرد عامه اهل زبان تعیین می‌کند. آنچه مردم می‌گویند ملاک است نه منحصرأ آنچه در واژه‌نامه‌ها و در آثار ادیبان ثبت شده است. [...]»
 «خود مولانا نیز گاهی در شعرش همان صورت رایج گفتاری را اختیار کرده است:

هم فرقی و هم زلفی، مفتاحی و هم تلفی [= قفلی]

«چنان که گفتیم رو آوردن طبقات مختلف مردم به شعر — که عمدتاً تحصیلات ادبی نداشتند — باعث شد که زبانِ کوچه و بازار به شعر راه یابد و از این رو خونِ تازه‌یی در زبان شعر دمیده شود. از طرفی وسعت دایرهٔ واژگانِ شعر گسترش یافت و از سوی دیگر بسیاری از لغاتِ ادبیِ قدیم از صحنهٔ شعر رخت بر بست به نحوی که می‌توان گفت زبانِ شعر سبکِ هندی، زبانِ جدید فارسی است و دیگر از مختصات زبانِ قدیم مخصوصاً سبک خراسانی در آن خبری نیست. در این سبک لغاتی چون نزاکت، قالی، شیشه، کاروان، پل، داغ، سیفال، سپند، سرمه، سمندر، فلاخن، مخمل، رنگین... جای ضمیران، سعتری، ایدون، ایدر، درونه... را گرفته‌اند.»

در دوره‌ی بعدی شعر فارسی — معروف به دوره یا سبک بازگشت — که در آغاز حکومت قاجار شکل گرفت، برجسته‌ترین شاعران، شاعرانی بودند که بتوانند از قصیده‌های فرخی و منوچهری و... و غزل‌های حافظ و سعدی که مربوط به صدها سال پیش می‌شدند، تَتَبُع (!) کنند. اما «در تاریخ ادبیات فارسی در دورهٔ مشروطیت، ادبیات برای نخستین بار به مفهوم واقعی مردمی می‌شود و طبقات کثیری از طریق روزنامه با ادبیات انقلابی دورهٔ خود در تماس مداوم قرار می‌گیرند.»^۱

→

بی‌رنج چه می‌سُلفی (از سلفیدن = سرفه کردن)، آواز چه لرزانی

از آن جا که جذب و جلب توجه عموم مردم برای پیش‌برد اهداف مشروطه‌خواهانه حیاتی بود، روشن‌فکران مبارز به زبان مردم روی آوردند و در نشریات، در قالب نثر و شعر به روشنگری و تهییج مردم برای بیداری، وطن‌پرستی، آزادی‌خواهی و مبارزه با استبداد و استعمار پرداختند.

دهخدا با نوشتن مقالات چرندوپرند – که مبتنی بر زبان عامیانه و متضمن طنزهایی روشنگرانه بود – در روزنامه‌ی صور اسرافیل و همچنین اشرف‌الدین حسینی مشهور به نسیم شمال – مدیر روزنامه نسیم شمال – با شعرهایی مشحون از اصطلاحات عامیانه با مایه‌های طنزآلود سیاسی و اجتماعی از جمله کسانی بودند که زبان مردم کوچه و بازار را یکسره وارد نثر و شعر کردند.

دهخدا تجربه‌ی موفق‌ی هم در نزدیک شدن به شعر عامیانه دارد که مصراع‌های زیر از آن جمله است:

«خاک به سرم بچه به هوش آمده
بخواب ننه یک سر دو گوش آمده
گریه نکن لولو میاد میخوره
گره میاد بزبزی رو می‌بره [...]»

(ترانه و ترانه‌سرایی در ایران، صفحه‌ی ۴۶۷)

ابیات زیر نیز بُرشی از شعرهای شبه عامیانه‌ی «نسیم شمال» است:

«آخ عجب سرماست امشب ای ننه
ما که می‌میریم در هذا السنه...»

... اغنیا مرغِ مُسما می‌خورند با غذا کنیاک و شامپا می‌خورند
 منزلِ ما جمله سرما می‌خورند خانه‌ی ما بدتر است از گردنه
 آخ عجب سرماست امشب ای ننه
 ... نیست اصلاً فکر اطفال فقیر
 نه وکیل و نه وزیر و نه امیر
 ای خدا داد فقیران را بگیر
 سیر را نَبُود خبر از گُزَسنه
 آخ عجب سرماست امشب ای ننه [...]»

هم‌چنین قطعه‌ی دیگری از اشعار اشرف‌الدین حسینی (به نقل از کتاب ترانه و ترانه‌سرایی، صفحه‌ی ۴۷۴) با این چند مصراع آغاز می‌شود:

«نسیم شمال» خودِ تو بپا، اینجارو تهروش می‌گن
 اینجا که ما نشسته‌ایم، دروازه شمرونش می‌گن
 ز شهر رشت دم مزن، اونجارو گیلونش می‌گن
 خیلی حرارت منما، «نسیمه» توفیق می‌کنن
 بهر حرارتت بخور آب انار و هندونه
 آسته بپا، آسته برو که گربه ساخت نزنه...

اکنون به پاره‌یی از ترانه‌های عامیانه بازمانده از دوره‌ی حکومت قاجار،

که شاعر یا شاعران آن‌ها گم‌نام‌اند، اشاره می‌کنیم، تا با عمقِ
نابه‌سامانی‌های اجتماعی در آن سال‌ها آشنا شویم:

«تصنیف گرانی:

نون چارکی سه عباسی

پنیر سیری دو عباسی

آدمِ مفلس چو منو

وامی‌داره به رقاصی

شب که میرم توی خونه

اکبری به‌به می‌کنه

نونش میدم

می‌خوره آه آه می‌کنه

از یک طرف عیال من

چون سگِ لاله می‌کنه

میگه تاکی سر بکنم

چادر نماز کرباسی

روغن سیری چار عباسی

قند سیری سه عباسی

آدمِ مفلس چو منو

وامی‌داره به رقاصی [...]»

— شعر زیر مربوط به سال ۱۲۸۸ هـ ق است که قحطی همه‌ی ایران را فرا گرفته است و ناصرالدین شاه به عتبات سفر کرده است:

«شاه کج کُلا

رفته کربلا

گشته بی‌بلا

نون شده گرون

یه من یه قرون

ما شدیم اسیر

از دست وزیر

از دست وزیر.»

(ترانه و... صفحه‌ی ۳۵۷)

— پس از به توپ بستن مجلس و خلع محمدعلی شاه از سلطنت و اخراج او از ایران، بچه‌ها در کوچه و بازار می‌خوانده‌اند:

ممدعلیشا قِرت کو

توپ شینیدِرِت کو؟

(ترانه و... صفحه‌ی ۳۵۵)

— شعر عامیانه‌ی زیر مربوط است به سال ۱۳۳۶ هـ ق و قحطی آن سال، که در زمان احمدشاه قاجار رُخ می‌دهد.
ای سال برنگردی

صد سال برنگردی
به مردُمون چه کردی
زنارو شلخته کردی
مردارو اخته کردی
دکونارو تخته کردی
ای سال برنگردی^۱

اشعار عامیانه و شکل‌گیری شعر نیمایی

پس از شعرهای شاعرانی هم‌چون اشرف‌الدین حسینی و به‌خصوص دهخدا (با شعر «خاک به سرم بچه به هوش اومده») که به زبان عوام بسیار نزدیک می‌شوند، اولین کوشش‌های آگاهانه‌ی بعدی برای یافتن راز و رمز و شگرد عامیانه‌سرایي از سوی ملک‌الشعرای بهار و نیما شکل می‌گیرد. «بهار» یک مثنوی عامیانه‌ی سی‌بیتی ساخته است به نام «بَرِ اوستا بابا» و خود تصریح دارد به این که قصدش تضمینِ ترانه‌ی «بُزک نمیر بهار میاد / کُنْبره با خیار میاد» است و نشان داده است که ویژگی‌های تکنیکی شعر عامیانه از قبیل قالب، وزن و به‌کارگیری لغات و ترکیبات عامیانه را به خوبی می‌شناسد اما این شعر دارای مضمون تازه و برانگیزاننده‌ی

۱- به نقل از نوشته‌های پراکنده‌ی هدایت، صفحه‌ی ۳۶۶ و «قند و نمک» جعفر شهری، انتشارات اسماعیلیان ۱۳۷۰، صفحه‌ی ۱۰۷.

نیست.^۱

«نیما» هم ترانه‌یی دارد به نام «بهار» که البته طبق یادداشتِ نیما، این «شعر برای کودکان» است و ویژگی‌های زبانی و تصویری شعر هم مؤید این مطلب است که این شعر بیش‌تر یک ترانه‌ی کودکانه‌ی جدید است تا ترانه‌ی عامیانه.^۲

به این ترتیب هنوز کسی نتوانسته است، مضامین اجتماعی و سیاسی را در اشعاری که ویژگی‌های کامل اشعار عامیانه را داشته باشد، وارد کند مگر خودِ عوام.

در سال ۱۳۱۶ خورشیدی نیما یوشیج با سرودن «ققنوس» تحول چشم‌گیری را که نتیجه‌ی تلاش چندین ساله‌ی خود او و برخی از شاعرانِ دیگر بود، در شعر رسمی فارسی به وجود آورد؛ به ترتیبی که از آن پس شعر در زبان فارسی به دو بخش تقسیم شد: شعرِ کهن و شعرِ نو.

«در این شعر [= ققنوس] دو اصلِ اساسی سنت [...]، یعنی تساوی وزنی مصراع‌ها و حفظ نظم مبتنی بر تکرار قافیه از میان برخاست و

۱- متن کامل شعر مورد بحث را می‌توانید در این کتاب بیابید: بهار و ادب فارسی، مجموعه‌ی صد مقاله از بهار، به کوشش محمد گلبن، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، چاپ سوم، ۱۳۷۱، صفحه‌ی ۳۴ و ۳۵. ظاهراً این شعر در سال ۱۳۰۶ خورشیدی سروده شده است.

۲- نیما یوشیج، مجموعه‌ی شعرها، با نظارت شراگیم یوشیج، نشر اشاره، صفحه‌ی ۵۶۲.

بدین ترتیب آخرین سنگر مقاومت سنت در برابر فشارِ نگرشی تازه به جهان و هستی نیز درهم شکست. شعر ققنوس اولین شعر آزاد نیمایی در سال ۱۳۱۶، طلّیعهٔ این پیروزی است.^۱

مهدی اخوان ثالث (م. امید) که از پیروان برجسته‌ی شعر نیمایی و خود در این زمینه نظریه پرداز است، می‌گوید:

«تصرفِ «پادشاه فتح» شعر معاصر ایران [منظور نیما یوشیج است] در عروض فارسی و کاری که او با اوزان شعرِ ما کرده است و نتیجتاً قسم و قالب مبتکرانه و بدیعی که به وجود آورده است و بر اقسام قوالبِ کهن از قبیل قصیده و غزل و رباعی و غیره شکل و قسم و «فرم» تازه‌ای برافزوده است؛ درواقع به یک حساب ریشه و مبنا و فی‌المثل مادرِ تمام بدعت‌های اوست و از همهٔ تصرفات وی در قسمت مربوط به شکل و پیکره و امور فنی و صوری شعر مهم‌تر است.»^۲

هم او در ادامه‌ی همین گفتار به نه (۹) چشم‌انداز و سرچشمه‌ی الهامِ نیما در تغییر وزن و دست‌یابی به قالب جدید اشاره می‌کند و یکی از این سرچشمه‌ها را اشعار عامیانه می‌داند:

«[...] شکل و قالب ترانه‌های محلی و نحوهٔ وزن گرفتن آن‌ها [ازجمله سرچشمه‌های الهام نیماست]. شک نیست که نیما با انواع این‌گونه

۱- خانه‌ام ابری است، شعر نیما از سنت تا تجدد، تقی پورنامداریان، انتشارات سروش، ۱۳۷۷، صفحه‌ی ۸۴.

۲- بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث (م. امید)، انتشارات زمستان، چاپ سوم ۱۳۷۶، صفحه‌ی ۱۴۳.

ترانه‌ها، چه ترانه‌های مازندرانی و چه ترانه‌های عامِ همهٔ ایران و چه آنها که در تهران بر سر زبانهاست آشنا بوده است. همکاری و معاشرت او با صادق هدایت که از قدیم‌ترین ایام با نیما دوست و آشنا بوده است [...] از مؤیدات این معنی است. من خود بارها اعجاب و تحسین نیما را راجع به ترانه‌های ملی [= عامیانه] شنیده‌ام [...]»

«بی‌شک نیما به شکل و قالب و نیز به وزن ترانه‌ها توجه داشته است، از خصلت وزنِ متغیر و حالت ملایمت و کشداری فنری و کوتاه و بلندیهایی خاص ترانه‌ها، بخوبی آگاه بوده است. او در همهٔ جهات کلی و امور مربوط به شعر و هنر، همواره بسیار کوشا بود که به طبیعت و سادگی و صفا گرایش داشته باشد [...] باری که نزد او بودم [نزد نیما] می‌گفت:

«اقتضای اوزان عروضی این است که آدم، بسیار مبادی آداب و لفظ قلم حرف بزند و حال آن که در طبیعت چنین نیست. ترانه‌های عامیانه و لالاییها و دوبیتیهای روستایی چقدر از این لحاظ به طبیعت نزدیکتر است و چه ملایمت و نرمشی در وزن گرفتن دارد.»^۱

تأثیرپذیری وزن نیمایی از اشعار عامیانه آن‌چنان روشن است که پژوهش‌گری مدعی شده است: «اخوان یکی از هشت [درواقع نه / ۹] سرچشمه را وزن شعر عامیانه می‌داند و حال آن که به نظر می‌رسد که عامل اصلی و شاید تنها الهام‌دهنده، وزن بعضی از اشعار عامیانه بوده

است.»^۱

احمد شاملو و اشعار عامیانه

فعالیت‌های سیاسی احمد شاملو از دوران نوجوانی آغاز می‌شود. هم‌چنین آغاز کار مطبوعاتی او به سن بیست و سه سالگی‌اش (۱۳۲۷، هفته‌نامه‌ی سخن نو) باز می‌گردد. شاملو تا سال پنجاه و نه هرازگاهی سردبیری نشریه‌ی را به عهده می‌گیرد که معمولاً هم با حکم توقیف، متوقف می‌شوند.^۲ حساسیت‌های او در برابر مسایل اجتماعی و سیاسی، همواره و آشکارا در شعر او منعکس است.

سوابق سیاسی و مطبوعاتی در ذهن شاعرانه‌ی او منجر به پدید آمدن یک «آرمان شهر» می‌شود؛ نام این آرمان شهر، «شهر مردم» است. او با سرودن شعر «پریا» از شهر رؤیایی و دل‌خواه و با سرودن «بارون، قصه‌ی دخترای ننه‌دريا و قصه‌ی مردی که لب نداشت» از جامعه‌ی دل‌گیر خویش سخن می‌گوید.

از روزگاری که افلاطون، کتاب «جمهور یا آیین کشورداری» خود را می‌نویسد (بیش از دو هزار سال پیش) و در آن مشخصات مدینه‌ی

۱- بررسی وزن شعر عامیانه‌ی فارسی، تقی وحیدیان‌کامیار، انتشارات آگاه، ۱۳۵۷.

۲- نجف دریابندری کتاب «چنین کنند بزرگان» را با این جمله آغاز می‌کند: «می‌گویند از تخصص‌های گوناگون «احمد شاملو» یکی هم این است که می‌تواند هر مجله‌ی تعطیلی را دایر و هر مجله‌ی دائری را تعطیل کند.»

فاضله‌ی خود را ترسیم می‌کند تا قرن حاضر، اندیشمندان، نویسندگان و شاعران متعددی از شرق و غرب، هر یک شهر آرمانی خود را به تصویر کشیده‌اند.

برخی آرمان شهر خود را با صراحت بیش‌تری پرداخته‌اند هم‌چون تامس مور انگلیسی در کتاب یوتوپیا (=هیچ‌جا). برخی هم شهر گم‌شده‌ی خود را با زبان اشاره و با تمسک به تمثیل شرح کرده‌اند مانند عطار نیشابوری در کتاب «منطق‌الطیر» (=زبان پرندگان) و جرج اورول در کتاب «مزرعه‌ی حیوانات». در ادبیات عرفانی ما اصطلاحاتی از قبیل ناکجا، ناکجاآباد و «بی‌جا» کاملاً رایج است. هم‌چنانی که توده‌ی مردم نیز برای آن معادلی دارند به نام «شهر نیست در جهان».

عده‌ی از راه سفرهای خیالی و گزارش‌نویسی از «آن دنیا» با تأکید بر انواع پاداش‌های نیکوکاران و اقسام پادافراهِ بدکاران، تلویحاً ویژگی‌های جامعه‌ی آرمانی خود را ثبت کرده‌اند؛ همانند «ارداویراف‌نامه» که داستان معراج ارداویراف — موبد زرتشتی — به دنیای دیگر است و نیز کمدی الهی که شرح سفر روحانی دانتِه (شاعر ایتالیایی) به دوزخ، برزخ و بهشت است. عده‌ی نیز با طنزی گزنده و تلخ و از طریق تعریف‌های متضاد، انتقاد خود را به وضع موجود بازنمایانده‌اند و خصوصیات شهر آرمانی خود را با شگرد «تسمیه‌ی به ضد» تشریح کرده‌اند؛ هم‌چون عبید زاکانی.

در شرایطی که استبداد بر جامعه حاکم بوده است، سخن گفتن از جامعه‌ی خیالی، این امکان را برای شاعر یا نویسنده فراهم می‌آورد.

است که ضمن اجتناب از رویارویی مستقیم با فرمانروایانِ ستم و حکام جور، ویژگی‌های یک جامعه‌ی ایده‌آل و مطلوب را به تصویر در آورد و نابه‌سامانی اجتماعی کشور خود را در تاریخ به ثبت برساند. و کاری که شاملو به‌خصوص در «پریا» می‌کند به تمامی همین ویژگی‌ها را داراست. احمد شاملو علاوه بر فعالیت‌های مطبوعاتی از دوران جوانی در چند شاخه‌ی فرهنگی و هنری (شعر، ترجمه‌ی شعر و رمان و نمایش‌نامه، آثار تحقیقی، داستان، آثاری برای کودکان) قلم زده است. در این میان آن‌چه او را در صدر نشانده است دو شاخه‌ی: شعر سپید (یا منثور) و شعرهای عامیانه از یک سو و جمع‌آوری فرهنگ عوام از سوی دیگر است. او که نام شاعرانه‌اش «الف. بامداد» است، صراحتاً خود را شاگرد نیما می‌داند، اما به سرعت از وزن عروضی در شعرهای خود فاصله می‌گیرد:

«از شاگردان او [نیما] یکیش که بنده باشم مدتی چنان به تقلید او پرداختم که طرح و زبان و دیدم را هم از او گرفته بودم. این دیگر مثل آفتاب روشن است. یک نگاه به اوایلِ هواي تازه [= نام یکی از اولین مجموع اشعار شاملو] بکنید تا به عرضم برسید. این امری کاملاً طبیعی است اما شاگردی که تا آخر مقلد استادی بماند به جایی نمی‌رسد.»^۱

شاملو در جای دیگری تصریح می‌کند که: «من شعر را از نیما آموختم. اگر به همان که او به من آموخت اکتفا می‌کردم و مثلاً به سطح او هم

۱- درباره‌ی هنر و ادبیات، گفت‌و شنودی با شاملو، ناصر حریری، نشر آویشن، چاپ چهارم ۱۳۷۷، صفحه‌ی ۷۰.

می‌رسیدم فو‌قش شما امروز دوتا نیما داشتید.»^۱

در این بخش با توجه به اهمیت و شهرتِ اشعارِ «بی‌وزن اما آهنگین» شاملو در ادبیات فارسی به نظرات دو تن از صاحب‌نظران اشاره می‌کنیم و سپس به فعالیت‌های شاملو در زمینه‌ی فرهنگ و شعر عامیانه می‌پردازیم.

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب «موسیقی شعر» می‌نویسد:

«[...] شاملو، ناگهان به این حد از وقوف بر اسرار کلمه یا به تعبیر دیگر به این حد از توانایی در سرودن یا نوشتن شعر منثور نرسید. این ورزیدگی و توفیق نتیجه ۲۵ تا سی سال تجربه شعری است و اینکه مقلدان او از نسل جوان‌تر تاکنون نتوانسته‌اند اثری که در کنار کارهای او قابل عرضه کردن باشد بیافرینند، با همه استعدادی که ممکن است بعضی از اینان داشته باشند، دلیل دشواری راهی است که او برگزیده است.»^۲

دکتر مرتضی کاخی نیز در کتاب «روشن‌تر از خاموشی» درباره‌ی شعر شاملو نوشته است:

«شاملو در شعر خود به زبانی دست یافته که در تاروپودش ضدیت با ابتذال نهفته است. در این زبان نه او مقدم دارد و نه تاکنون تالی.»

«شعر شاملو، متعالی‌ترین نمونه شعر بی‌وزن فارسی است. راهی را که

۱- مأخذ پیشین، صفحه‌ی ۶۹

۲- موسیقی شعر، محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات آگاه، چاپ پنجم ۱۳۷۶، صفحه‌ی ۲۶۱.

شاملو در ابتدای کار به تنهایی پیش گرفت، خود تا به آخر رفت. پیش‌بینی می‌کنم (غیب‌گویی نه) که سبک شاملو سرایندگان زیادی را به دنبال نخواهد برد. [...] این درخت تنها یک سیب داشت که آنرا شاملو خورد و تمام شد. [...]»^۱

در این قسمت شعری از میان اشعار سپید شاملو برگزیده‌ایم که در پی می‌خوانید (از کتاب آیدا در آینه):

«از مرگ...»

هرگز از مرگ نه‌راسیده‌ام.
اگرچه دستانش، از ابتذال، شکننده‌تر بود
هراس من — باری — همه از مُردنِ در سرزمینی است
که مُزدگورکن
از آزادیِ آدمی
افزون باشد.

جُستن

یافتن

و آنگاه

به اختیار برگزیدن

۱- روشن‌تر از خاموشی، برگزیده شعر امروز ایران، به انتخاب و مقدمه‌ی مرتضی کاخی، چاپ دوم ۱۳۶۹، صفحه‌ی ۵۷ و ۵۸.

و از خویشتنِ خویش
باروئی پی افکندن

اگر مرگ را از این همه ارزشی بیش تر باشد
حاشا حاشا که هرگز از مرگ هراسیده باشم.
و اما مشغله‌های عامیانه‌ی شاملو. شاملو در این خصوص گفتاری بلند و
شنیدنی دارد که ما بخشی از آن را در پی می‌آوریم:
«عامة مردم عادتاً شعر را جز به صورت منظوم آن نمی‌پسندند اما در
شعر خود بیش از «خواص» به آنچه ما در این سال‌ها به «منطقِ شاعرانه»
تعبیر کرده‌ایم تکیه می‌کنند.»
«پاره‌ئی از این شعرها واقعاً به بی‌گناهی و پاکیِ یک کودک سه ساله
است که جز گرفتن لُپ او و به هم فشردنِ دندان‌های خودت چاره‌ئی
نمی‌یابی. سالم و شاداب عین یک سیب سرخ، که دلت می‌خواهد گازش
بزنی تا صدای تُردیش را بشنوی و خُرمت بویش را کشف کنی:

این خونه رو کی ساخته؟

اوسایِ بنا ساخته

با چوبِ نعنا ساخته.»

«یک عامل اصلی شعر خیال است و تخیل در این شعرها محشر است.
تصویرهایی در شعر عامه هست که شاعر رسمیِ متساوی‌الساقین حتا
فکرش را هم جرأت نمی‌کند به سرش راه بدهد. اما شاعر توده که نه برای

دریافت صِله یا امضای پای شعر، بل که فقط برای گفتن حرف دلش شعر سروده با گشاده‌دستی تمام با یک حرکتِ ذهنی آن را گفته و گذشته:

دروازه نگین داره

قلفِ عمبرین داره.»

«من با جرأت می‌گویم که شعر واقعی از این ترانه‌ها شروع می‌شود و با این ترانه‌ها ادامه پیدا می‌کند. تجربه بسیار موفقی که لورکای شاعر را برای جهان به وجود آورد. [...] حتا هنگامی که شاعر توده می‌خواهد بینشی را مطرح کند که ما با گنده‌گوئی خودبینانه به آن نام دهن پرکن «فلسفه» می‌دهیم، باز این عمل را به سهولت دست دراز کردن و گُلی را چیدن انجام می‌دهد. در بحثی راجع به چیستان‌های عامیانه نمونه‌ئی آورده‌ام که چون جلو ذهنم است بگذارید همان را این‌جا تکرار کنم. واقعاً آیا می‌توان باد و کوه و سنبله گندم را در طرحی زیباتر و استعاری‌تر و شاعرانه‌تر از این نشان داد؟

یکی رفت

یکی موند

یکی به حسرت سر جمبوند.»

«تصاویر سه‌گانه‌یی که تنها در سه فصل، در سه حرکتِ فشرده بیان شده است. [...] و درمی‌یابیم که در پس این معمای به ظاهر ساده که در آن سه شیء از طبیعت را انتخاب کرده کنار هم گذاشته چه اندیشمندانه به مرگ و زندگی نظر افکنده است. پی می‌بریم آن که به حسرت سر

می‌جنباند به راستی نه خوشه‌گندم که انسانی متفکر است. انسانی که به باد و کوه نگاه می‌کند، به آن که بی‌ثبات و نااستوار در گذر است و به آن که استوار است و پا در جای.»^۱

شاملو از دوران جوانی‌اش هم به گردآوری فرهنگ عوام می‌پردازد و هم در این زمینه و بر این مبنا آثار جدید می‌آفریند.

او در کار گردآوری فرهنگ عامیانه پس از کسانی هم‌چون صادق هدایت، محمدعلی جمال‌زاده، جلال آل‌احمد و هم‌چنین در کنار فعالیت‌های ارزشمند انجوی شیرازی، صمد بهرنگی و دیگران، مجموعه‌ی عظیم «کتاب کوچه» را به دست گرفت تا دایرةالمعارفی بزرگ یا به تعبیر دقیق‌تر بزرگ‌ترین دایرةالمعارف عامیانه‌ی فارسی را فراهم آورد. در این زمینه شاملو حدود پنجاه سال از عمر خود را صرف کرد و تا این تاریخ که این سطرها نوشته می‌شوند (خرداد ۱۳۸۰) ده جلد از کتاب کوچه که از حرف «الف» تا حرف «ت» را شامل می‌شود، منتشر شده است.

* * *

از ابتدای کتاب تا به این‌جا در حال مقدمه‌چینی بودیم برای گفتن این که:

۱- زبان و ادبیات عامه، زبان و ادبیاتی پویا و در شکل خود غنی و پربار است و از ویژگی‌های خاص خود بهره‌مند است.

۱- درباره‌ی هنر و ادبیات، گفت‌ووشنودی با احمد شاملو، صفحات ۸۳ تا ۸۸.

۲- برای نزدیک شدن ادبیات رسمی به زبان و نیاز مردم چه تاریخی بر شعر و زبان فارسی گذشته است.

۳- شاعری که می‌خواهد با ویژگی‌های زبانی و هنری عامیانه سخن بگوید تا چه پایه می‌بایست با زبان و ذهن و روح مردم کشورش آشنا باشد و چه مایه ذوق و شور و شعور شاعری داشته باشد.

مهدی اخوان ثالث (م. امید) در کتاب بدعتها و بدایع نیما یوشیج (صفحه‌ی ۲۷) آورده است.

«در شعر به زبان عامه سرودن [...] احمد شاملو کار دهخدا و پیروان این ابتکار او را در حدی و جهتی دیگر و متعالی‌تر از تقلید و با الهام و پسند گرفتن از بدعت نیما در وزن و توجه عمقی‌تر به اوزان ترانه‌های عامیانه دنبال گرفته است و نمونه توفیق‌آمیز کار او شعر معروف «پریا» است. من این پیشبرد کار او را در این خصوص شکل و وزن به ستایش می‌نگرم [...]»

پیش از پرداختن به اشعار عامیانه‌ی شاملو، یادی می‌کنیم از تجربه‌ی فروغ فرخ‌زاد (هرچند به اشاره). فروغ در کتاب «تولد دیگر» شعری دارد با عنوان «به علی گفت مادرش روزی...» که تلاش او را برای نزدیک شدن به شعر عامیانه و عامیانه‌سرایي نشان می‌دهد. این تجربه‌ی فروغ که چندین سال پس از تجربه‌های موفق شاملو صورت می‌گیرد تاکنون از نمونه‌هایی که تحت تأثیر اشعار عامیانه‌ی شاملو سروده شده است، قابل اعتنا تر است اما باز هم فاصله‌ی زیادی با «پریا» و «قصه‌ی دخترای

ننه‌دریا» دارد. من در این جا فهرست‌وار به برخی از تفاوت‌های این شعر با اشعار عامیانه اشاره می‌کنم و بحث تفصیلی در این خصوص را به مجال دیگر (شاید وقتی دیگر) وامی‌گذارم:

- ۱- به نظر می‌رسد شروع این شعر، آغاز شعری کودکانه است و نه عامیانه. در لابه‌لای مصراع‌های شعر نیز چنین ویژگی‌یی وجود دارد.
- ۲- وزن این شعر وزنِ آهنگین و روانی نیست. مثلاً در آغاز شعر: «علی کوچیکه / علی بونه گیر / نصف شب از خواب پرید / چشماشو هی مالید با دس / سه چار تا خمیازه کشید.» در همین مصراع اخیر چنان‌چه به جای «سه چار تا»، «چن تا» می‌آمد وزن هم روان‌تر می‌شد.

- ۳- پرداختن به جزئیات و تصویرپردازی و تشبیهات پیاپی. البته این مطلب کاملاً بیان‌گر استعداد شاعرانگی فروغ است لیکن شعر و قصه‌ی عامیانه با مضمون این شعر، نوع دیگری از پرداخت را می‌طلبد که در یک کلمه می‌توان گفت که همان «سادگی» است. سادگی، به زیبایی و کمال در اشعار عامیانه موج می‌زند. مثلاً در شعر فروغ، بوی ماهی به بوی کتابچه‌های نو تشبیه شده است و نور به شمش.

در مجموع می‌توان گفت که در این شعر هم، فروغ فرخ‌زاد گوشه‌یی از استعداد شگرف و والای شاعری خود را نشان داده است البته چنان‌چه نخواهیم این شعر را به عنوان شعر عامیانه ببینیم. شاید بهتر باشد این شعر را در زمره‌ی اشعار کودکان به حساب بیاوریم که این مطلب را می‌بایست از صاحب‌نظران شعر کودک پرسید. به هر حال برای سرودن

یک شعر به سبک عامیانه، در لحظه‌ی سرودن شعر، شاعرِ باذوقِ باسواد می‌بایست بتواند بی‌سواد بشود و فروغ، استعداد بی‌سواد شدن نداشت.

و اما شاملو و شعرهای عامیانه‌اش. از شاملو نه ۹ شعر با زبان عامیانه بر جای است:

۱- شبانه (یه شبه مهتاب)

۲- راز

۳- بارون

۴- پریا

چهار شعر فوق در مجموعه‌یی به نام «هوای تازه» منتشر شده است.

۵- قصه‌ی دخترایِ ننه‌دِریا (در مجموعه‌ی باغِ آینه)

۶- شبانه (کوچه‌ها تاریکن) که در مجموعه‌ی «لحظه‌ها و همیشه» آمده است.

۷- من و تو، درخت و بارون (در مجموعه‌ی آیدا در آینه).

۸- ترانه‌ی هم‌سفران (در مجموعه‌ی ترانه‌های کوچک غربت).

۹- قصه‌ی مردی که لب نداشت (در مجموعه‌ی در آستانه).

طبیعتاً همه‌ی این اشعار در یک سطح نیستند اما آن‌چه موجب شد که من چهار شعر از اشعارِ عامیانه‌ی شاملو را انتخاب کنم همان‌طور که از عنوان این کتاب برمی‌آید، افسانه‌یی بودن این چهار شعر است. یعنی

چهار شعری را که ذیلاً از آن‌ها یاد می‌کنم و این کتاب نیز نگاهی تحلیلی به این چهار شعر دارد، هر کدام قصه‌یی دارند و حکایتی را باز می‌گویند. در آن‌ها شخصیت‌های متعددی وجود دارد و وقایعی رخ می‌دهد که من از این بابت‌ها از واژه‌ی «افسانه» در نام این کتاب استفاده کردم:

— پریا

— بارون

— قصه‌ی دخترای ننه‌دریا

— قصه‌ی مردی که لب نداشت

متن کامل «پریا، بارون و قصه‌ی دخترای ننه‌دریا» در پایان کتاب فقط به این دلیل آورده شده که خواننده‌ی کتاب در مواقع مورد لزوم بدون نیاز به همراه داشتن دو جلد کتاب دیگر بتواند به متن شعرها در هر کدام از بخش‌ها مراجعه کند. ضمناً توصیه و پافشاری می‌کنم که خوانندگان، پیش از خواندن مطلب، یک‌بار دیگر متن هر شعر را به‌طور کامل بخوانند. متن «قصه‌ی مردی که لب نداشت» به این دلیل در کتاب آورده نشده است که در بخش چهارم و در حین تحلیل شعر، ابیات بسیاری از شعر (با توجه به اقتضای نوع تحلیل) به گواهی خواننده شده‌اند.

نگاه نگارنده در این کتاب بیش‌تر مبتنی بر نوعی رمزبازی و نشانه‌شناسی بوده ضمن آن که از مشخصات عامیانه و تصاویر شاعرانه غفلت نشده است. نیز در بخش «پریا» مبحثی به بررسی وزن پریا

اختصاص داده شده است تا ویژگی‌های وزنی مشترک میان اشعار عامیانه‌ی مُصطلح و شعرهای عامیانه‌ی شاملو بازشناسانده شود. به هر حال در این نوشتار، سخنی مختصر از پریا، بارون، قصه‌ی دخترای ننه‌دریا و قصه‌ی مردی که لب نداشت گفته شده است و این تمام آن‌ها نیست؛ تمام این شعرها را شاملو، خود گفته است.

پریا

اندکی درباره‌ی «پریا»

انگیزه‌ی سیاسی و اجتماعی سرودن «پریا» را (علاوه بر انگیزه‌های شاعرانه و فردی) می‌بایست از خود شاملو شنید:

«[...] شعر پریا را مستقیماً به سفارش اجتماع نوشتم. جامعه که با کودتای ۱۳۳۲ لطمه نومیدانه شدیدی خورده بود به آن نیاز داشت و من که در متن جامعه بودم، این نیاز را درک کردم و به آن پاسخ گفتم. آن هم با زبان خود توده، و توده هم بی‌درنگ آن را تحویل گرفت و برد. لازمش داشت و این لزوم را با پوست و گوشتم احساس کرده بودم. پس شعری بود محصول لزوم و اقتضا. اقتضای وارستگی، نه اقتضای وابستگی، اقتضای ایثاری نه اقتضای بیعاری...»^۱

شاملو سال ۳۲ را «سال کودتا (!)، سر پیچ یکی از بزرگترین وقایع قرن

۱- درباره‌ی هنر و ادبیات، گفت و شنود با احمد شاملو، ناصر حریری، نشر آویشن (بابل)، چاپ چهارم ۱۳۷۷، صفحه‌ی ۱۲۶.

اخیر^۱ « می‌نامد. او در چنین سالی است که شعرهای « مه (بیابان را سراسر مه گرفته است...)، شبانه (یاران من / بیا یید / با دردهای تان...)، شبانه (یه شب مهتاب / ماه می‌آد تو خواب) و پریا» را می‌سراید^۲.

احمد شاملو (الف. بامداد) در این شعر ضمن بیان آن چه منظور اوست – و آن چیزی جز آرزوی برخاستن مردم، دست یافتن به آزادی و برچیدن زنجیرهای بردگی نیست – خود چنین کاری را با افسانه‌ها و ترانه‌های عامیانه کرده است. این افسانه‌ها که در گذشته‌یی نامعلوم، شرح درد و قصه‌ی حاکمیت خدای‌گان و محکومیت بندگان و مردمان بوده‌اند و بیان‌گر نیازهای عدالت خواهانه و آرمان‌های انسانی، رفته‌رفته به قصه‌های خواب‌آور و افسانه‌های بی‌اثری تبدیل شدند که با زندگی اجتماعی مردم، فاصله‌یی روزافزون پیدا کرده بود.

«[در این افسانه‌ها] تقدیر و سرنوشت، قهرمان حقیقی قصه‌هاست نه شخصیت‌ها که چون پرکاهی بازیچه تقدیر تغییرناپذیر خویشند.^۳»
شاعری که می‌خواهد مردم را برانگیزد خود، پیشاپیش شعرش را به برخاستن می‌کشانند؛ و چون می‌خواهد با مردم سخن بگوید از ابزارهایی

۱- مأخذ پیشین، همان صفحه.

۲- سال‌یابی اشعار فوق با بهره‌جویی از «زندگی و شعر احمد شاملو» نام همه‌ی شعرهای تو، ع. پاشایی. نشر ثالث، ۱۳۷۸، جلد اول صفحه‌ی ۱۹۱، صورت گرفته است.

۳- ادبیات داستانی، جمال میرصادقی، انتشارات سخن، چاپ سوم ۱۳۷۶، صفحه‌ی ۷۰.

بهره می‌گیرد که برای مردم آشناست. چرا که این خود مردمان بوده‌اند که قصه‌ها و افسانه‌ها را بر ساخته‌اند و خود نیز حکمت‌اش را سالیانی است که از یاد برده‌اند.

شاملو افسانه‌ها را می‌شنود، ترانه‌ها را می‌خواند، باورها را می‌بیند و آن‌گاه همه را به پرورش‌گاه ذهن شاعرانه‌اش که در «هوای تازه»^۱ دم می‌زند، می‌سپارد. چندی بعد توانایی باز سازی آن‌ها را آن چنان که مردم طلب می‌کنند، باز می‌یابد:

«ببینید پریا ترکیبی بود از چیزایی که تو ترانه‌های خودمون هس... یعنی بیش‌تر می‌تونم بگم پریا مال مردمه تا مال من. من فقط اینجا یه دوخت و دوز کردم... با اون مصالح مردم من یه اتاقک ساختم...»^۲

اما کاری که این بار در قالب ترانه‌ها و افسانه‌های عامیانه صورت می‌گیرد، افزودن یک واژه و در پی آن توان بخشیدن به ابزارهای بیانی عامیانه برای طرح مسایل اجتماعی امروز است و آن واژه، «آزادی»ست:

ما ظلمو نفله کردیم آزادی رو قبله کردیم

هرچند این نیز خود افسانه‌یی بیش نیست (و بی‌گمان از شعر، انتظار تاسیس نهادهای مدنی و استقرار برابری و آزادی نمی‌رود) اما شاعری که

۱- «هوای تازه» نام یکی از اولین مجموعه‌های شعر منتشرشده‌ی احمد شاملو است که شامل شعرهای او از سال ۱۳۲۶ تا ۱۳۳۵ است که جمعاً در سال ۳۶ برای اولین نوبت با عنوان «هوای تازه» منتشر شده‌اند. شعر «پریا» در همین کتاب چاپ شده است.

۲- زندگی و شعر احمد شاملو، ع. پاشایی، جلد اول، صفحه‌ی ۲۰۹.

آرزوی‌اش آزادی مردمان است و در این راه بسیار ادعا کرده است و روزگار
خود را از دورانِ نوجوانی به مبارزه گذرانده است، «پریا» دست‌آوردی
«نه چندان کم‌بهاست که خاک و سنگ را بشاید.»

شخصیت‌ها و شخصیت‌پردازی در «پریا»

راوی

شاعر، روایت‌گری را می‌آفریند که قصه‌ی پریا از زبان او نقل می‌شود. این راوی دارای چه شخصیتی است؟ راوی سه‌بار در طول شعر به شخصیت خود اشاره می‌کند:

۱- آن‌جا که می‌گوید: قد رشیدم ببین / اسب سفیدم ببین... حاکی است از وضعیت حماسی و افسانه‌ی راوی. در این‌جا راوی با ذکر این ویژگی‌ها، خود را از مردمی که در چند مصراع بعد، از آن‌ها سخن می‌گوید، جدا می‌کند.

۲- در جای دیگری می‌گوید: «شبای چله کوچیک / که تو کرسی چیک و چیک / تخمه می‌شکستیم و بارون می‌اومد صدش تو نودون می‌اومد / بی‌بی چون قصه می‌گف حرفای سربسته می‌گف / قصه سبز

پری، زرد پری / قصه سنگ صبور، بزروی بون / قصه دختر شاه پریون»
 در این قسمت راوی هم از دوران کودکی خود سخن می‌گوید و هم از
 بی‌بی، که معمولا مادر بزرگی است که برای بچه‌ها قصه می‌گوید، این
 نشانه‌ی آن است که راوی نیز از میان مردم برخاسته است و با همان
 قصه‌ها و افسانه‌های مردمی، کودکی را سپری کرده است. به این ترتیب
 خود را برخاسته از میان مردم می‌داند و خواننده را برای نزدیک شدن به
 ویژگی دیگری آماده می‌کند.

۳- «دس زدم به شونه شون / که کنم روونه شون / پریا جیغ زدن، ویغ
 زدن، جادو بودن، دود شدن... / وقتی دیدن ستاره / به من اثر نداره /
 می‌بینم و حاشا می‌کنم، بازی رو تماشا می‌کنم / هاج و واج و منگ
 نمی‌شم / از جادو سنگ نمی‌شم / ... / شرابو سرکشیدم / ... / دویدم و
 دویدم / بالای کوه رسیدم...»

با بیان این قسمت است که سه ضلع شخصیت راوی شکل می‌گیرد:
 الف - راوی از اوضاع مردم شهر و ده باخبر است و با دیو و گرگ و عمو
 زنجیرباف و برده‌دارها سر عناد دارد و جشن مردم، جشن اوست. او برای
 رسیدن به شهر مردم آمادگی ظاهری کامل دارد: «اسب سفید نقره نل /
 مرکب صرصر تک / قد رشید». با این حساب، توان پیوستن به مردم ده را
 دارد اما گویی چیزی که مانع اوست «قلعه‌ی افسانه‌ی پیر» و «پریان»
 هستند. آن‌چه تا به پایان داستان، راوی، خواننده و شاعر را می‌کشاند،
 همین پریان‌اند که لحظه‌یی از گریستن باز نمی‌مانند. بدین ترتیب او

ناچار است که وضع خود را با پریان روشن کند وگرنه داستان پیش نخواهد رفت (چنان که این‌گونه هم هست).

ب – او هم روزگارِ کودکی‌اش را مثل بسیاری از مردم با قصه‌های جادویی مادر بزرگ سپری کرده است.

اما نهایتاً دنیا را آن‌طور که هست شناخته و در بخش سوم می‌بینیم ماهیت افسانه‌ها را نیز آن‌طور که هستند، می‌شناسد.

پ – بنا بر توضیح قبل، او مات و مبهوتِ سحر و جادوی پریان نمی‌شود و در نهایت از افسانه‌ها که بر سر راه او تبدیل به شراب و دریا و کوه شده‌اند و این‌ها در جای خود موانعی به نظر می‌رسند، راهی می‌سازد برای رسیدن به شهر مردم که در آن طرف کوه، آزادی خود را از چنگال دیو جشن می‌گیرند.

راوی برای رسیدن به شهر آرمانی‌اش، ناچار است که از دریا و کوه بگذرد. «دریا و کوه» نشانه‌ی رمزگونه‌یی از همه‌ی افسانه‌ها و خیال‌های پاک بشری‌اند که اگر به درستی شناخته نشوند، دامن‌گیر انسان‌ها خواهند شد و چنان‌چه شناخته شوند همانند کوه، استوار و هم‌چون دریا وسیع و پاک و عمیق خواهند بود. شراب نیز می‌تواند مایه‌ی مستی و بی‌خودی باشد اما راوی، هوش‌یار است و شراب را برای گذشتن از دریا و بالا رفتن از کوه می‌نوشد. شرابی که می‌تواند مستی بیاورد برای راوی سرمستی آورده است.

توان راوی در بهره‌برداری از هر چیزی که پیش روی‌اش قرار می‌گیرد،

خارق‌العاده است و او قبلاً اشاره کرده است که این توان را مرهون آشنایی دیرینه با افسانه‌ها از یک سو و آگاهی امروزش از وضع دنیایی که پر از شغال و گرگ است از سوی دیگر است.

نگارنده، این شخصیت را (شخصیت راوی را) از نظرگاه سراینده‌اش، نمونه‌ی نوعی برای هنرمندان، شاعران و نویسندگان می‌داند. خلاصه‌ی کلام در مورد راوی، این است که: هنر، تخیل، افسانه و جاذبه‌های خیال‌انگیز هنری و حتی مردمی (در این جا پری‌ها برگرفته از افسانه‌های مردمی‌اند)، می‌توانند هنرمند را در بیان وضعیت پیرامون و فراز و نشیب‌های اجتماع خود یاری کنند. هنرمند می‌تواند با این کشش‌های افسانه‌یی به مردم بپیوندد. او می‌تواند بر بلندای کوهی از افسانه‌ها و خیال‌ها بایستد و با هنر رسای خود، شادمانی و اندوه مردم خود را به گوش جهان برساند.

پریا (پری‌ها)

«پری‌ها همواره دارای مضامین ممتاز و مثبت هستند. به قهرمان داستان در اجرای وظایف شاق او مساعدت می‌کنند و این کمک از طریق خصوصیات فوق طبیعی است که پری‌ها واجد آنند. کم نیست مواردی از ازدواج بین انسان و پری که اغلب هم با ناکامی مواجه می‌شود، زیرا انسان

نمی‌تواند به قوانین و رسوم رایج در سرزمین پری‌ها پای‌بند بماند [...]»^۱
در شعری که نام آن «پریا» ست، نقش پریان چگونه می‌تواند باشد؟
پریان چه جوهره‌یی دارند؟ و در این افسانه که همه چیز به دو نیمه می‌شود:
«سفیدی و سیاهی، تاریکی و روشنایی، بردگی و آزادی» پریان چه نقشی
می‌توانند داشت؟

۱- پریان در ابتدای داستان لخت و عورند و در غروبی دل‌تنگ‌کننده،
مثل ابر بهاری می‌گیرند. آن‌ها ظاهری دل‌فریب و جذاب دارند
(گیس‌شون قد کمون رنگ شبق). لخت و عور بودن، مجازاً به معنای
درماندگی و مفلسی نیز هست.

آن‌چه در برابر و پشت سر خود دارند، اسارت و سیاهی است. آیا پریان
به خاطر اسارت‌ها و سیاهی‌ها می‌گیرند؟ راوی پاسخی نمی‌دهد.
پرسش‌های پیاپی راوی از پریان، نشان می‌دهد راوی هنوز علتی برای
زاری آن‌ها نیافته‌است.

آن‌ها بی‌وقفه زار می‌زنند. حتی اظهار نگرانی راوی هم نمی‌تواند
واکنشی را در پریان برانگیزد (نمی‌گین گرگه میاد می‌خوردتون / نمی‌گین
دیهه میاد یه لقمه خام می‌کندتون؟ نمی‌ترسین پریا؟) ما هنوز نمی‌دانیم
روایت‌گر افسانه برای چه می‌بایست پریان را به حرکت وادارد؟ مگر او خود
به تنگی وقت و به چراغانی شهر اشاره نمی‌کند؟ پس به کدامین دلیل

۱- طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی، اولریش مارزلف، ترجمه‌ی کیکاوس جهان‌داری،
انتشارات سروش، ۱۳۷۶، صفحه‌ی ۴۶.

پریان را رها نمی‌کند تا به شهر آرمانی خود برود؟

۲- روایت گر ضمن دعوت از پریان برای رفتن به شهر مردم با آنان سخن‌های بسیار از وضع شهر، مردم ده، اسارت‌ها، زنجیرها، آزادی مردم و شکست قریب‌الوقوع دیوها می‌گوید. هم‌چنین لحظات شادمانی مردم را پیش‌بینی می‌کند و این که برده‌دارها به زودی رسوا می‌شوند و برده‌های دیروز، عمو زنجیرباف را پالان می‌زنند و دورش می‌چرخند. پریان هنوز واکنش نشان نمی‌دهند و هم‌چنان زاری می‌کنند.

۳- این بار روایت‌گر افسانه، آنان را «پریای خط‌خطی» می‌نامد. «صفت خط‌خطی تصویری تک‌بعدی از ماهیت جادویی و ناواقعی آن‌ها است.»^۱

او با مرور خاطرات کودکی و با به یاد آوردن قصه‌ها و حرف‌های سر بسته‌ی (!) بی‌بی، پریان را می‌شناسد و راوی بر این گمان است که آن‌ها برای دنیای ما (دنیای آدم‌ها) که پُر است از رنج و غصه، می‌گریند.

۴- راوی برای یاری و دل‌داری پریان، دست روی شانه‌ی آن‌ها می‌گذارد. اما آن‌ها با نیروی افسانه‌یی خود، به ریخت‌های گوناگون در می‌آیند. راوی که از دیرباز با این افسانه‌ها مأنوس بوده است، در برابر جادوی پریان دچار حیرت نمی‌شود و دگرگونی‌های جادویی آن‌ها را به دقت زیر نگاه می‌گیرد. پریان که بینش راوی را درمی‌یابند به شراب و کوه و دریا تبدیل می‌شوند. این‌ها اگرچه در ابتدای امر به مثابه موانعی به نظر

۱- زندگی و شعر احمد شاملو، ع. پاشایی، جلد اول صفحه‌ی ۲۱۳.

می‌رسند اما راوی با خوردن شراب و گذشتن از آب دریا و بالا رفتن از کوه به شهر مردم می‌رسد و همین‌جاست که درمی‌یابیم چرا راوی پریان را رها نکرده بود. درباره‌ی پریان یادآوری نکاتی چند لازم است:

الف – «پریان» درمانده و رنجورند (لخت و عور تنگ غروب) و پشت به قلعه‌ی افسانه‌ی پیر دارند. گویی آن‌ها را از قلعه‌ی افسانه‌های کهن بیرون کرده‌اند یا آن قلعه متروک شده است (سرد و سیاه است).

ب – پریان زار می‌زنند و از گریه باز نمی‌ایستند. ممکن است آن‌ها گرسنه و تشنه و خسته باشند (مجازاً به معنای بی‌پناهی). گویی آن‌ها در دنیای آدمیان تنها مانده‌اند و رنج آدمیان نیز غصه‌های آن‌ها را افزون کرده است.

پ – راوی با دقت به پریان نزدیک می‌شود و پس از این که از هردری سخن می‌گوید با احتیاط دستش را روی شانه‌ی آن‌ها می‌گذارد. این رفتار راوی با پریان بیان‌گر دو مطلب است: یکی این که او دریافته است که پریان بی‌پناه مانده‌اند و این نشانه‌ی بی‌استفاده بودن و معطل ماندن افسانه‌ها و شاید توسعاً هنر و مقولات تخیلی در جامعه است. دیگر این که راوی ماهیت جادویی و افسون‌گر پریان را می‌شناسد و این تأکیدی است بر بازشناسی مرزهای خیال و خرافه و ارتباط آن‌ها با واقعیت‌های اجتماعی. هم‌چنین هشدار می‌دهد که به کسانی که به سرزمین رازآمیز افسانه‌ها (توسعاً هنر) نزدیک می‌شوند.

دِیَا (دیوها)

«شخصیت دیو که اغلب موجودی است مذکر، به آن صورت که در قصه‌ها می‌آید چندین جنبه دارد [...] در عقیده عامه، دیو دارای خصایل موجودات متعددی است که با هم فرق دارند و از یکدیگر مستقلند. دیو اصلی، بدخواه آدمیزاده است و اغلب دختران باکرهٔ آدمیزادگان را می‌رباید و می‌کشد - بدون نتیجه - آنها را به وصلت با خود وادارد. جالب توجه است که دیو ظاهراً نمی‌خواهد یا نمی‌تواند با توسل به زور به مقصود خود برسد [...] علی‌رغم نیروی فوق‌العاده و صفات فوق‌طبیعی، دیو موجودی است سخت نادان و کند ذهن [...]»^۱

۱- طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی، صفحه‌ی ۴۶.

از آن جا که از نظر طبقه‌بندی اجتماعی دو نوع ادبیات وجود دارد: ادبیات رسمی که بیش‌تر ویژه‌ی فرهیختگان و تحصیل‌کردگان است و ادبیات عامیانه که به توده‌ی مردم مربوط می‌شود، یادآوری این نکته دارای ارزش فراوان است که شخصیت‌هایی از قبیل دیو نیز در هریک از این دو نوع ادبیات، جای‌گاهی متفاوت دارند و ما ناگزیریم که این توضیح کوتاه را در این قسمت بیاوریم که: آن چه درباره‌ی شخصیت دیو در متن کتاب مورد اشاره قرار گرفته است به شخصیت این موجود وهمی در متن قصه‌ها و افسانه‌های عامیانه (که از دیرباز مورد توجه عامه‌ی مردم بوده‌اند) مستند شده است.

اما دیو در ادبیات رسمی ما شخصیتی دیگر دارد که از آن جمله نماد شکوه و قدرت است. در اساطیر پهلوانی ایران در شاهنامه، تنها رستم پیل‌پای است که می‌تواند با آرژنگ‌دیو و دیوسپید درآویزد و بر آن‌ها پیروز شود. از شگفت‌آورترین فرازهای شاهنامه پادشاهی تهمورث است. این پادشاه اسطوره‌یی آن چنان قدرتی دارد که دیوها را به بند می‌کشد و هم از این روی است که به نام «تهمورث دیوبند» لقب می‌یابد. طرفه این جاست که دیوهای به بند آمده ←

ظاهراً به همان نسبت که نقش پریان می‌تواند مثبت باشد، دیوها شخصیتی منفی و با انسان سر عناد دارند: در «پریا» بر روی همین نقش دیو تأکیدی تمام و کمال شده است:

۱- اولین بار که نام «دیو» در پریا می‌آید سخن از «یه لقمه خام کردن» است که مجازاً به معنای نیست و نابود کردن است. این مطلب بیان‌گر شخصیت ویران‌گر دیو است.

۲- در دومین اشاره به دیو (امشب تو شهر چراغونه / خونه دیبا داغونه) نابودی خانه‌ی دیو با شادمانی مردم یکی‌ست.

۳- در سومین اشاره، چهار بار نام دیو در طول چهار مصراع می‌آید و آن زمانی‌ست که پیش‌بینی می‌شود مردم ده به مردم شهر پیوندند و شهر را تصرف کنند. این روز، عید مردم است و دیو از این کار ناخشنود خواهد بود.

۴- نوبت چهارم، پیش‌بینی وضع دیوهاست که به زودی پس از ریختن زنجیر برده‌ها، بی‌چاره می‌شوند و حتی جنگل و دشت هم برای آن‌ها جای ماندن نخواهد بود.

از مطالب بالا چنین برمی‌آید که دیوها دیر زمانی‌ست که شهر را

→

زینهار می‌خواهند و به تهمورث می‌گویند:

که ما را مکش تا یکی نو هنر بیاموزی از ما کت (=که تو را) آید به بر تهمورث زینهارشان می‌دهد و بندهای‌شان را می‌گشاید و آن‌ها برای اولین بار به پادشاه نوشتن را می‌آموزند(!):

نیشتن به خسرو بیاموختند	دلش را به دانش برافروختند
نیشتن یکی نه، که نزدیک سی	چه رومی چه تازی و چه پارسی

تصرف کرده و سرنوشت مردم شهر را در دست گرفته بوده‌اند.

مردم شهر، مردم ده، غلاما، برده‌ها، اسیرا و خلق

— مردم ده برای آزادی شهر از چنگ دیوها به یاری مردم شهر می‌آیند.

— مردم شهر به بردگی گرفته شده‌اند و دست و پای آنان با زنجیر بسته شده است. غلام‌ها، برده‌ها و اسیران هم به نظر همان مردم شهر هستند که از آنان به تعبیرهای گوناگون یاد می‌شود تا ناظر بر خفقان و استبداد حاکم بر شهر باشند.

— خلق به نظر آمیخته از جوامع روستایی و شهری‌ست. یک ملت «یگانه شده» است (از وقتی خلق پا شد / زندگی مال ما شد).

برده‌دارها، عمو زنجیرباف، مار، گرگ، شغال

— به بیان راوی دنیای آدمی پر از مار و شغال و گرگ است که این، حکایت از پستی، وحشی‌گری و درنده‌خویی آدمیان و فضای ناامن جامعه دارد.

— برده‌دارها، دیو نیستند. دیوها ممکن است بتوانند فرار کنند گرچه پناه‌گاهی ندارند اما برده‌دارها رسوا خواهند شد. این‌ها گویی همان جماعتی هستند که در سایه‌ی حکومت دیوها مردم را به بردگی و اسارت کشانده‌اند.

برده‌دارها نمونه‌ی نوعی سودجویانی هستند که همواره از موقعیت‌های نابه‌سامان سیاسی و اجتماعی به منظور بهره‌گیری بیش‌تر از توان جانی و مالی مردم سوءاستفاده می‌کنند.

— عمو زنجیرباف همان است که از نامش برمی‌آید. کارش بافتن زنجیر است و در افسانه‌ی «پریا» نقشی منفی و ضد مردمی پیدا کرده است.

بهره‌گیری ظریف شاملو از این عنوان او را از توضیح این که به چه جرمی می‌بایست عمو زنجیرباف را پالان زد و سکه‌ی یک پولش کرد، بی‌نیاز می‌کند. عمو زنجیرباف نمونه‌ی کسانی است که به آنان عملی ستم می‌گویند. کسانی که به هر حقارتی تن می‌دهند تا زنده بمانند و در این راه از بافتن زنجیر برای دست و پای هم‌نوعان و هم‌وطنان خود نیز فروگذار نمی‌کنند.

بی‌بی

فقط یک بار نام او آمده است اما راوی به زبان اشاره، موضع خود را نسبت به او روشن می‌کند. راوی از بی‌بی خاطرات خوشی دارد (شبای چله کوچیک / که تو کرسی چیک و چیک / تخمه می‌شکستیم و بارون می‌اومد / ... / بی‌بی جون قصه می‌گف / حرفای سر بسته می‌گف) ولی می‌داند که او حرف‌هایش را سر بسته و در لفافه می‌گفته است. مگر بی‌بی چه حرف‌هایی داشته است؟ اشاره‌ی راوی به قصه‌هایی است که بی‌بی

می‌گفته. آیا این قصه‌ها به صورت رازگونه‌یی از وضع دنیا حکایت داشته‌اند؟

راوی در چند مصراع بعد، تأکید می‌کند که دنیای ما بر خلاف آن‌چه بی‌بی می‌گفت، قصه نبوده است و حرف و پیغام سر به مهری در آن وجود ندارد. همه چیز روشن است. دنیای ما پر از خار و مار و شغال و گرگ است و کسی که در آن زندگی می‌کند باید این‌ها را بداند.

فضاسازی‌ها و وصف‌ها در «پریا»

- گنبد کبود که بر گرفته است از ترانه‌یی قدیمی.
- لخت و عور بودن سه پری، نشانه‌ی درماندگی و بی‌پناهی.
- تنگ غروب، نشانه‌ی دل‌گیر بودن فضا.
- گریه کردن پریا، حاکی از دل‌تنگی و بی‌پناهی.
- گیس‌شون قد کمون رنگ شبق / از کمون بلن ترک / از شبق مشکی ترک. برگرفته از ترانه‌یی قدیمی و بیان‌گر زیبایی پریان.
- روبه روشن توافق شهر غلامای اسیر / پشت‌شون سرد و سیا قلعه افسانه پیر. القاکننده‌ی فضایی دل‌گیر، نومیدکننده و گرفته و تار. قلعه‌ی افسانه‌ی پیر، شاید محل زندگی پریان افسانه‌یی باشد که از قلعه بیرون‌شان کرده‌اند یا خود بیرون آمده‌اند.
- صحرای دور، تنگ غروب، گشنگی، تشنگی، ترسیدن از برف و

بارون و گرگ و دیو. تأکید بر وضعیت درماندگی، نومیدی، اضطراب، رعب و وحشت.

— به گوش رسیدن صدای زنجیرهای شهر از راه دور. نشان دهنده‌ی شدت ظلم و استبداد.

— چراغان بودن شهر و دایره و دنبک زدن. نشانه‌ی امید و شادمانی و پیروزی.

— شکسته شدن توک روز و بسته بودن درهای قلعه: یک — باقی نماندن راه چاره برای بازگشت پریان به خانه‌ی شان. دو — از دست رفتن فرصت برای رسیدن به شهر. تأکید بر ضیق وقت و اهمیت آزادی.

— شنیده شدن صدای ریختن زنجیر برده‌ها. این صدا، پیک امید و شادمانی‌ست برای هرکسی که آرزوی آزادی مردم را دارد.

— فرار دیوها به جنگل و صحرا و باز شدن درِ برج‌ها (زندان‌ها)، رسوا شدن برده‌داران و آزاد شدن برده‌ها، نتیجه‌اش آبادی ویرانه‌ها خواهد بود. — اسیران آزاد شده با نور آتش شب را می‌تاراند و عمو زنجیرباف را هم‌چون الاغی به میدان شهر می‌کشانند. این‌ها بیان‌گر اراده‌ی مردم آزاده است برای از بین بردن تاریکی‌ها و انتقام از مزدوران.

— شب‌های چله و تخمه شکستن زیر کرسی و قصه شنیدن از بی‌بی، القاکننده‌ی صمیمیتی‌ست که با شناختن پریان (که همان پری‌های قصه‌ها هستند) به راوی دست می‌دهد و ضمناً اشاره به دوران کودکی راوی و نحوه‌ی زندگی مردم.

— وجود مار و شغال و گرگ در این دنیا نشانه‌ی ناامنی، توحش، ارباب و ستمی‌ست که در دنیای ما وجود دارد.

— دگرگونی‌های که پریان می‌پذیرند (جادو شدن، دود شدن، بالا رفتن تار شدن...) فضای افسانه‌یی و سحرآمیز به روایت می‌بخشد.

— اثر نکردن ستاره‌ی نحس به راوی، هاج و واج و منگ و سنگ نشدنِ راوی در برابر جادوی پریان و بهره‌گیری راوی از شراب و دریا و کوه، نشان‌دهنده‌ی آگاهی و شناخت کامل او نسبت به ماهیت و ویژگی افسانه‌ها (و به‌طور گسترده‌تر، خیال‌ها و شناخت مرز آن با خرافه‌ها و با واقعیت‌ها) است.

اقتباس‌های «پریا» از فرهنگ عامیانه

الف — اقتباس از ترانه‌های عامیانه در «پریا»^۱

پی‌گیری نگارنده در این بخش به یافتن دوازده ترانه در «پریا» منجر شد که شش مورد از آن، ترانه‌هایی ست مربوط به بازی‌های کودکان در گذشته. در این‌جا تأکید این مطلب ضروری به نظر می‌رسد که بعضی از تفاوت‌هایی که بین ترانه‌های «پریا» و منابع مورد اشاره‌ی ما وجود دارد، ناشی از اختلاف در روایت‌های متعددی است که از آن ترانه وجود دارد. به

۱- منابع ما در این بخش از این قرارند:

- کتاب کوچه، احمد شاملو (با همکاری آیدا سرکیسیان)، انتشارات مازیار، مجلدات مختلف چاپ ۱۳۷۷ به بعد.

- کتاب فرهنگ عامیانه‌ی مردم ایران، صادق هدایت، گردآورنده: جهانگیر هدایت، نشر چشمه ۱۳۷۸.

- بازی‌های سنتی کودکان و نوجوانان در ایران، جمشید مهریویا، انتشارات یگانه ۱۳۶۹.

عنوان مثال «هدایت» پاره‌های چهارم و پنجم جمجمک بلغ خزون را «از کمون بلن تره» / از شبق مشکی تره» نقل کرده است در حالی که در «پریا» «از کمون بلن ترک / از شبق مشکی ترک» آورده شده است. ترانه‌های عامیانه‌ی موجود در «پریا»:

۱- «یکی بود، یکی نبود / زیر گنبد کبود»

دو مصرع اول از ترانه‌ی نسبتاً بلند است. البته در آن ترانه به جای «زیر گنبد کبود»، «سر گنبد کبود» آمده است.

به کتاب فرهنگ عامیانه‌ی مردم ایران صفحه‌ی ۱۷۰ مراجعه شود.

۲- «گیس شون قد کمون رنگ شبق / از کمون بلن ترک / از شبق مشکی ترک»

آغاز این ترانه جمجمک بلغ خزون است و در کتاب فرهنگ عامیانه صفحه‌ی ۱۸۵ بدین صورت نقل شده است:

«جمجمک بلغ خزون	مادرم سیمین خاتون
گیس داره قد کمون	از کمون بلندتره
از شبق مشکی تره	گیس اون شونه می‌خواد
شونه فیروزه می‌خواد	حموم هر روزه می‌خواد»

۳- «قد رشیدم ببینین / اسب سفیدم ببینین»

این دو مصرع اقتباس نیست اما کلمات «رشید و اسب» در این مصرع با توجه به شباهت وزنی که با ترانه‌ی مورد بحث دارند، یادآور این ترانه‌اند که

از کتاب فرهنگ عامیانه صفحه‌ی ۲۱۶ نقل می‌کنیم:

«اسب رشید و جو دادم دور قــــلعه دو دادم
رشید خانم چه مرده ســــوار اسب زرده...»

۴- به چِستن و واجستن / تو حوض نقره چستن» و هم‌چنین این دو مصراع در اواخر «پریا»، «هاجستیم و واجستیم / تو حوض نقره چستیم»: هر چهار مصراع در کتاب کوچه، حرف الف، دفتر اول صفحه‌ی ۱۱۰ در مصراع‌های پایانی ترانه‌ی اتل متل؛ و در کتاب فرهنگ عامیانه صفحه‌ی ۱۷۱ در میانه‌ی ترانه‌ی با مطلع «قورباغه می‌گه من زرگرم» به این ترتیب آمده است:

«هاجستم و واجستم تو حوض نقره چستم»

۵- «عمو زنجیرباف» نام نوعی بازی-ترانه است. در این مورد به کتاب بازی کودکان نوشته‌ی جمشید مهرپویا صفحه ۳۶ رجوع شود.
۶- «حمومک مورچه داره، بشین و پاشو» در بیان / قفل و صندوقچه داره، بشین و پاشو» در بیان.

در کتاب کوچه، حرف ب، دفتر دوم، صفحه‌ی ۱۳۵۴ این توضیح آمده است: «از بازی‌های کودکانِ خردسال است. دایره‌وار دست یک‌دیگر را گرفته با حرکاتی هماهنگ می‌نشینند و برمی‌خیزند و عبارت را تکرار می‌کنند: بازی برد و باخت و سوختن و کنار رفتن ندارد و بیشتر نوعی

ورزش است.»

نگارنده این ترانه را به این ترتیب شنیده است:

«حمومک مورچه داره، بشین و پاشو خنده داره

قفل و صندوقچه داره، بشین و پاشو خنده داره ...»

۷- «آتیش می‌خوای بالاترک / تاکف پات ترک ترک»

این دو مصراع به شکل زیر در کتاب بررسی وزن شعر عامیانه‌ی فارسی صفحه‌ی ۱۴۷ (پاورقی) آمده است:

«آتیش درن بالاترک / تاکف پات، ترک ترک [با لهجه مشهدی]»

نیز در کتاب کوچه حرف آ (جلد اول) صفحه‌ی ۲۲۶ به عنوان بازی-ترانه‌ی کودکان آمده است که با این پاره آغاز می‌شود:

«آتیش داری؟ بالاترک»

۸- «دویدم و دویدم / بالای کوه رسیدم»

در کتاب فرهنگ عامیانه‌ی هدایت صفحه‌ی ۱۷۱ این دو مصراع به شکل زیر نقل شده است که شروع یک ترانه‌ی ده‌بیتی است:

«دویدم، [و] دویدم سر کوهی رسیدم

دوتا خاتونی دیدم یکیش به من آب داد [...]»

۹- «خورشید خانوم آفتاب کرد / کلی برنج تو آب کرد» این مصراع به

این ترتیب در فرهنگ عامیانه صفحه‌ی ۱۷۲ ضبط شده است:

«خورشید خانوم افتوکن یه مش برنج تو اوکن
ما بچه‌های گرگیم از سرمایی بمردیم»

۱۰- «بالا رفتیم دوغ بود / قصه‌ی بی‌بیم دروغ بود / پایین اومدیم

ماست بود / قصه‌ی ما راست بود»

این چهار پاره (مصرع) به صورت زیر بسیار معروف است و در پایان
قصه‌های عامیانه به کار برده می‌شده است:

بالا رفتیم دوغ بود قصه‌ی ما دروغ بود

یا به این شکل:

بالا رفتیم ماست بود قصه‌ی ما راست بود

۱۱- «قصه ما به سر رسید / غلاغه به خونس نرسید»

این دو مصرع هم در پایان قصه‌ها کاربرد فراوان دارند و در کتاب فرهنگ
عامیانه صفحه‌ی ۱۹۸ عیناً نقل شده است.

۱۲- «هاچین و واچین / زنجیر و ورچین»

دو پاره‌ی اخیر مربوط به بازی اتل متل است که به صورت زیر در کتاب
کوچه حرف الف، دفتر اول صفحه‌ی ۱۰۹ و ۱۱۰ در دو روایت تکرار شده
است:

«هاچین و واچین»
یه پات ورجین»

شاملو در «پریا» به اقتضای موضوع و مناسبت، به جای «یه پات»، «زنجیرو» آورده است.

ب — اقتباس از ضرب‌المثل‌ها، ترکیبات و مفردات عامیانه در «پریا»:

زبان شاملو در «پریا» زبانی است عامیانه. در این جا می‌خواهیم بهره‌مندی‌های شاملو را از ویژگی‌های زبانی مردم کوچه و بازار آشکار کنیم.^۱

— لخت و عور. ۱- سراپا برهنه ۲- مجازاً فقیر و مفلس.

— تنگ غروب. نزدیک غروب آفتاب. آخرین لحظات روز و نخستین لحظات شب.

— زار و زار. (زار زار). ناله و زاری کنان با شدت هرچه تمام‌تر.

۱- منابع، در این بخش به این شرح است:

- امثال و حکم، علی‌اکبر دهخدا، انتشارات امیرکبیر.

- کتاب کوچه، احمد شاملو (با هم‌کاری آیدا سرکیسیان)، انتشارات مازیار.

- فرهنگ فارسی عامیانه، ابوالحسن نجفی، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۸.

- فرهنگ لغات عامیانه و معاصر، منصور ثروت و رضا انزابی‌نژاد، انتشارات سخن ۱۳۷۷.

- قند و نمک، جعفر شهری، انتشارات اسماعیلیان، ۱۳۷۰.

- فرهنگ معین.

- مته ابرای باهاری گریه کردن. گریستن به افراط.
- جیرینگ جیرینگ. صدای برخورد چیزهای فلزی یا شیشه‌یی با یک‌دیگر.
- زار زدن. به شدت گریستن، زاریدن.
- یه لقمه‌ی خام کردن. در جا بلعیدن، خام خام خوردن، مجازاً به معنای از پا درآوردن و نیست و نابود کردن.
- باد دماغ. (باد انداختن در دماغ). قیافه گرفتن، فخر فروختن، به خود نازیدن.
- داغون. (داغان). از هم پاشیده، واریخته، پریشان.
- دامب و دومب. سروصدای طبل و ضرب و دنبک.
- دایره. (دایره). نوعی ساز ضربی مرکب از پوستی که بر روی حلقه‌یی دایره شکل می‌کشند و با دست بر آن می‌کوبند.
- دمبک (تنبک). نوعی ساز پوستی معروف است که آن را ضرب می‌گویند و ملاححت بسیار به ارکستر در سازهای ایرانی می‌بخشد.
- های و هوی. هیاهو، جار و جنجال.
- گِله داشتن. (دیب گله داره). دل گیر بودن، گله‌گزاری کردن. در این‌جا، ناخشنودی و نارضایتی.
- شُر شُر. صدای ریزش آب یا مایع رقیق.
- گُرگُرگُر. صدای شعله‌ی آتش، لهیب آتش.
- کسی را سکه یه پول کردن. بی‌آبرو کردن کسی، از بین بردن اعتبار و

حیثیت کسی.

— پاپتی. پا برهنه. یک لاقبا، تهی دست.

— شب چله کوچیک (در زمستان). بیست روز از فصل زمستان
(هفدهم بهمن تا پنجم اسفندماه).

— کرسی. چهارپایه‌یی که در زیر آن منقل آتش می‌گذارند و روی
چارپایه را با لحافی بزرگ می‌پوشانند. در زمستان افراد خانواده دور آن
می‌نشینند به نحوی که پاها را زیر لحاف برده نیمه‌ی پایین بدن را زیر آن
مستور می‌دارند و به این وسیله از حرارت کرسی استفاده می‌کنند.

— بی‌بی. مادر بزرگ، کدبانو، روی هم رفته به هر زن مسن و قابل
احترام در حد قوم و خویش، بی‌بی گویند.

— خال خالی. دارای خال، دارای لکه‌های متعدد، دارای خال‌های
کوچک و بزرگ. در این جا به معنای پیچیده یا آلوده در مقابل ساده و پاک.
— هی هی هی. «هی» بیان‌گر تأسف است و تکرار آن برای تأکید.
— لی لی لی. لی نام بازی است که یک پا را بلند کرده و با پای دیگر
می‌جهند.

— آبتون نبود، دوتون نبود. در حکم سرزنش است به آسوده‌یی که
خود را گرفتار کرده باشد.

— کی بتون گفت که... عبارتی برای تن زدن و پرهیز کردن و انکار.
البته به اعتقاد نگارنده، این عبارت برای توبیخ و تنبیه هم به کار می‌رود و
در «پریا» به همین منظور به کار رفته است.

—ول کردن. رهاکردن، فراموش کردن و اهمیت ندادن.

—جیغ و ویغ. داد و فریاد، سروصدا.

—حاشا کردن. انکار کردن، منکر امری که ثابت و مسلم است شدن.

—هاج و واج و منگ شدن. مات و مبهوت، شگفت‌زده و گیج شدن.

—دلنگ، دلنگ. اسم صوت است. برای باز نمودن صدای زنگ و ناقوس و درای شتران و مانند آن به کار می‌رود.

—سنگ شدن. خاموش، بی‌حرکت و مات شدن.

—زُق زدن. در لغت‌نامه‌ی دهخدا «زُق» به معنای «می و خمر» آمده است. اما در فرهنگ‌های عامیانه به معنی ریز ریز با سوزش‌های اندک درد داشتن، تیر کشیدن بعضی از اعضای بدن.

—تُتُق زدن. چادر یا پرده زدن (لغت‌نامه‌ی دهخدا). مجازاً به معنای مستقر شدن.

—هم پای آواز. همراه آواز.

—نفله کردن. کشتن، سر به نیست کردن، از میان برداشتن.

—از شادی سیر نمی‌شیم. (سیر نشدن). کنایه از ملول نشدن و پیوسته مشتاق بودن.

بررسی ویژگی‌های وزنی پریا

در زمینه‌ی وزن اشعار عامیانه و ریشه‌های آن از دیرباز سخن‌ها گفته‌اند اما از آن‌جا که قصد ما در این نوشتار، ریشه‌یابی وزن اشعار عامیانه نیست، خوانندگان علاقه‌مند را به خواندن کتاب‌های موجود در این زمینه توصیه می‌کنیم^۱. کتاب «بررسی وزن شعر عامیانه‌ی فارسی» نوشته‌ی دکتر تقی وحیدیان کامیار بحث گسترده‌ی در زمینه‌ی ریشه‌های وزن شعر عامیانه دارد و ضمن طرح و بررسی نظرات اهل فن، به تقطیع و پایه‌بندی (رکن‌بندی) بیش از چهل وزن از اوزان اشعار عامیانه می‌پردازد. این کتاب

۱- کتاب «بهار و ادب فارسی» و کتاب «بدعت‌ها و بدایع» نیما یوشیج، مقاله‌ی نوعی وزن در شعر امروز فارسی، مهدی اخوان ثالث (م. امید)، انتشارات زمستان. و «وزن شعر فارسی»، پرویز ناتل خانلری، انتشارات توس، نیز «ترانه و ترانه‌سرایی در ایران»، فصل چهارم، محمداحمد پناهی سمنانی، انتشارات سروش، ۱۳۷۶ و مهم‌تر از همه کتاب «بررسی وزن شعر عامیانه‌ی فارسی»، تقی وحیدیان کامیار، انتشارات آگاه ۱۳۵۷.

اثبات و تأکید می‌کند که وزن اشعار عامیانه نیز عروضی است. اما به همان دلیل که وزن عروضی فارسی با عربی تفاوت‌هایی دارد، وزن اشعار عامیانه نیز با وزن اشعار رسمی متفاوت است. بر همین اساس ما در این نوشتار وزن اشعار را مطابق بررسی‌های آقای وحیدیان کامیار (در قالب اوزان عروضی) تقطیع و پایه‌بندی (رکن‌بندی) کرده‌ایم.

آن‌چه که پیش از هر چیز در «پریا» توجه ما را به خود جلب می‌کند یکی آزاد بودن وزن شعر است (وزن معروف به وزن نیمایی) که پیش از شکل‌گیری وزن نیمایی، در اشعار عامیانه وجود داشته است. و دیگری تکرار پایه‌ی مفتعلن (رجز مطوی) یا مفاعلن (رجز مخبون) است. در این بخش برخی ویژگی‌های وزنی اشعار عامیانه را در «پریا» جست‌وجو می‌کنیم.

«وزن شعر عامیانه فارسی سه ویژگی دارد که عبارتست از:

۱- کاملاً ثابت نبودن امتداد مصوتها (البته تغییر امتداد، گاه ضرورت پیدا نمی‌کند ص ۷۲).

۲- تغییرات اجزا [پایه‌ها] در مصرعها طبق قواعد قلب و تبدیل و اضافه و حذف...

۳- تغییر طول مصرعها در بعضی از اشعار^۱»

۱- بررسی وزن اشعار عامیانه‌ی فارسی، تقی وحیدیان کامیار، انتشارات آگاه، چاپ اول، صفحه‌ی ۶۴

ما در این جا هر سه ویژگی را در «پریا» پی می‌گیریم:

الف — کاملاً ثابت نبودن امتداد مصوت‌ها:

«به طور کلی تفاوت امتداد مصوت‌ها و هجاها در شعر عامیانه نسبت

به شعر رسمی بر دو گونه است: ۱- تفاوت‌های مربوط به زبان ۲-

تفاوت‌های مربوط به وزن شعر.»^۱

۱- زبان محاوره با زبان رسمی تفاوت‌هایی دارد که منجر به تفاوت

هجاها در زبان عامیانه و زبان رسمی می‌شود.

«مثلاً هوا بود = U — — [مصوت کوتاه + دو مصوت بلند] و بد بود =

— — [دو مصوت بلند] اما هوا بد بود = U U — — (در تلفظ عادی، نه

تلفظ شمرده). می‌بینیم که هجای دوم هوا [= وا] در مثال اول یک

واحد و در مثال سوم نیم واحد است.»^۲

نمونه‌هایی از تفاوت زبان رسمی و محاوره در «پریا»:

— زار و زار گریه می‌کردن پریا فاعلن مفتعلن مفتعلن

— U — / — UU — / — UU —
می

در واژه‌ی «می‌کردن» «می» نیم واحد امتداد پیدا کرده است. در حالی

که در زبان شعر رسمی «می» یک واحد امتداد می‌یابد.

۱- همان مأخذ، صفحه‌ی ۷۱.

۲- همان، صفحه‌ی ۷۱.

فعلن مفتعلن

– توی این صحرای دور
را
– UU – / – UU –

«را» در زبان شعر رسمی به اندازه‌ی یک واحد امتداد دارد در حالی که در این جا نیم واحد محسوب شده است.

مفتعلن مفتعلن

– گردن و ساقش ببینین
باد دماغش ببینین
بی
– UU – / – UU –

«بی» در زبان رسمی یک واحد و در این جا نیم واحد است.

۲- تفاوت‌های وزنی شعر عامیانه با شعر رسمی در «پریا»:

۱-۲- چند هجای CV (صامت + مصوت بلند مثل با) کنار هم قرار می‌گیرند و به ضرورت وزن گاهی یک واحد و گاهی نیم واحد امتداد پیدا می‌کنند.

نمونه در پریا:

– از افق جیرینگ جیرینگ صدای زنجیر می‌اومد فعلن مفاعلهن
مفاعلهن مفتعلن

جی جی
 $_{-UU} / _{-U-U} / _{-U-U} / _{-UU}$

در واژه‌های «جیرینگ، جیرینگ» هجای «جی» نیم واحد و هجای «رینگ» یک واحد محسوب می‌شود.

نمی‌گین بارون میاد
 فعلن مفاعلن
 می با
 $_{-U-U} / _{-UU}$

«می و با» هر کدام نیم واحد امتداد پیدا کرده است.

می‌بینم و حاشا می‌کنم، بازی رو تماشا می‌کنم
 می بی بازی
 $_{-UU} / _{-UUUU} / _{-UU} / _{-UUUU}$

متفعّلن متفعّلن متفعّلن متفعّلن

«می و بی» و «با» و «زی» هر یک نیم واحد کشیده می‌شوند. در حالی که در اصل یک واحدی هستند.

آخر نمی‌دونین پریا
 می دو
 $_{-UU} / _{-UU}$

«می (CV)» نیم واحد و هجای بعدی «دو» (CV) یک واحد است.



متفعّلن فعولن

— بخواهی نخواهی اینه
خو ا هی
— — — — —
— — — — —

۱۳۷۶
ادبیات تخصصی ادبیات

۲-۲-۲ هجای CVC (صامت + مصوت کوتاه + صامت) که به اندازه‌ی یک واحد امتداد دارد اما در موارد اندکی به ضرورت وزن معادل نیم واحد می‌شود.

نمونه‌ها در «پریا»:

مفاعّلن مفاعّلن

— امشب تو شهر چراغونه

ام
— — — — —
— — — — —

«ام» نیم واحد شده است.

فعلن مفتعلن

— گریه تون، وای وای تون
گر

— UU — / — UU —

هجای «گر» برابر با نیم واحد شده است.

۲-۳- هجای CV (صامت + مصوت کوتاه) نیم واحد امتداد دارد اما بنا بر ضرورت وزن در مواردی به اندازه‌ی یک واحد کشیده می‌شود البته این خصوصیت در وزن شعر رسمی هم وجود دارد:

فعلن مفاعِلن

— زیر گنبدِ کبود

د
— UU — / — U — U —

«د» برابر با یک واحد کشیده شده است.

— لخت و عور تنگ غروب سه تا پری نشسته بود

سه
— U — U / — UU — / — UU — / — U —

فاعِلن مفتعلن مفتعلن مفاعِلن

هجای «سه» یک واحد کشیده شده است.

مفتعلن مفاعِلن

— سکه‌ی پولش کنن

یه
— U — U / — UU —

هجای چهارم (یه) که نیم واحدی است، یک واحد امتداد پیدا کرده است.

دست همو بچسبن مفتعلن فعولن
 — — — — —
 — — — — —

هجای چهارم (مُ) به اندازه‌ی یک واحد کشیده می‌شود.

ب - اختیارات شاعری در شعر عامیانه

یادآوری این نکته ضروری به نظر می‌رسد که ما در این جا تنها به آن تعداد از اختیاراتی اشاره خواهیم کرد که در «پریا» از آن‌ها استفاده شده است.

۱- قلب که به معنای جابه‌جایی یک هجای کوتاه و بلند در پایه است:

۱-۱- آوردن مفاعلن و مفتعلن به جای هم.

نمونه‌ها در پریا:

رو به روشن تو افق شهر غلامای اسیر
 فعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن

پشت‌شون سرد و سیا قلعهٔ افسانهٔ پیر

فعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن
از افق جیرینگ جیرینگ صدای زنجیر می‌اومد
فعلن مفاعِلن مفاعِلن مفتعلن
از عقب از توی برج ناله شبگیر می‌اومد
فعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن
در مصراع سوم در مثال بالا دو بار مفاعِلن و یک بار مفتعلن آمده است.

مفتعلن مفتعلن	دنیای ما خار داره
مفاعِلن مفتعلن	بیابوناش مار داره
مفتعلن مفتعلن	هر کی باهاش کار داره
مفاعِلن مفتعلن	دلش خبر دار داره

در مصراع دوم و چهارم مثال بالا پایه‌ی اول تبدیل به مفاعِلن شده است.

نمی‌گین دیبه میاد یه لقمه خام می‌کندتون
فعلن مفتعلن مفاعِلن متفعلن
در این مصراع گزیده‌یی از اصلی‌ترین پایه‌های وزنی موجود در پریا
یک‌جا آمده است: فعلن (UU-)، مفتعلن (-UU-)، مفاعِلن (-U-U-)
و متفعلن (UUUU-).
۲-۱- جای‌گزین کردن فاعِلن و فعولن به جای یک‌دیگر:

در شعر «پریا» هرجا پایه‌ی فعولن به کار رفته است بدون استثناء همه‌ی مصراع‌های آن دو پایه‌یی (دو رکنی) بوده است. به این ترتیب که پایه‌ی اول از رکن مفتعلن (یا مفاعلن یا متفعّلن) و پایه‌ی دوم از فعولن یا فاعلن استفاده شده است. وزن دو پایه‌ی مذکور ۵۱ بار در «پریا» تکرار شده است که تنها سه مصراع آن با فاعلن ترکیب شده که البته این سه مورد هم از ترانه‌های عامیانه‌ی مصطلح اقتباس شده است:

مفاعلن فاعلن (یا فعلن)	— بالا رفتیم دوغ بود
	— U — / — U — U
متفعّلن فعولن	قصه بی‌بیم دروغ بود
	— — U / — UUUU
متفعّلن فاعلن (یا فعلن)	پایین اومدیم ماست بود
	— U — / — UUUU

در مصراع اول و سوم مثال بالا، پایه‌ی دوم فاعلن است.

۲- ابدال

۲-۱- تبدیل دو هجای کوتاه به یک هجای بلند یا برعکس

مفعّلن مفعولن	— سیل می‌شن، شر شر شر
	— — — / — UU —
مفاعلن مفعولن	— آتیش می‌شن گر گر گر

---/ -U -U

مفتعلن مفعولن - دنیای ما هی هی

---/ -UU -

متفعّلن مفعولن - عقب آتیش لی لی لی

---/ -UUUU

در هر چهار مصراع مثال بالا رکن دوم که مفتعلن (- UU) بوده است به مفعولن (-) تبدیل شده است یعنی هجاهای دوم و سوم که کوتاه بوده‌اند به یک هجای بلند تبدیل شده‌اند.

۲-۲- «ابدال یک هجای بلند به دو هجای کوتاه... معمولاً در شعر عامیانه وقتی این ابدال دیده می‌شود که چهار هجای کوتاه در پی هم قرار بگیرند و این نیز از ویژگی وزن شعر عامیانه است که چهار هجای کوتاه کنار هم می‌آیند»^۱ در حالی که در شعر رسمی فارسی «در هیچ رکنی بیش از دو هجای کوتاه و در هیچ وزنی هم سه هجای کوتاه پشت سر هم نمی‌آید»^۲. البته در مثال‌های زیر فقط به ردیف شدن چهار هجای کوتاه توجه شده است. در این نمونه‌ها هر کدام از هجاهای بلند به یک هجای کوتاه تبدیل شده است که ناشی از تلفظ سریع این هجاها در زبان عامیانه است.

۱- بررسی وزن شعر عامیانه‌ی فارسی، صفحه‌ی ۹۷.

۲- عروض و قافیه، سیروس شمیسا، دانشگاه پیام نور، صفحه‌ی ۱۹.

— نمی‌گین گرگه میاد می‌خورد تون

فعلن مفتعلن متفعلن

می‌خو

— UU UU / — UU — / — UU

می‌خو

— UU UU / — UU — / — UU

«می» که خود یک هجای بلند است به همراه «خو» به دو هجای کوتاه

تبدیل شده‌اند و مفتعلن را به متفعلن تغییر داده‌اند.

متفعلن فعولن

— دیگه توک روز شیکسه

— — U / — UUUU

«دیگه» به دو هجای کوتاه تبدیل می‌شود.

متفعلن فعولن

— اگه تا زوده بلن شین

— — U / — UUUU

چهار هجای نیم واحدی در پی هم آمده است و مفتعلن را به متفعلن

تبدیل کرده است.

۲-۲-ابدال هجای اول فعلن به هجای بلند (فاعلن):

فعلن مفتعلن

— یکی بود یکی نبود

— UU — / — UU

در «پریا» به همین منظور به کار رفته است.

فعلن مفاعِلن

زیر گنبد کبود

— U — U / — UU

لخت و عور تنگ غروب سه تا پری نشسته بود

فاعِلن مفعِلن مفعِلن مفاعِلن

مصراع سوم با فاعِلن و دو مصراع قبلی با فعلن آغاز می‌شوند.

فعلن مفعِلن

— پریا خسته شدین

— UU — / — UU

فاعِلن مفعِلن

مرغ پر بسته شدین

— UU — / — U —

«پریا» در مثال فوق بر وزن فعلن و «مرغ پر» بر وزن فاعِلن آمده است.

چند نکته‌ی دیگر درباره‌ی وزن «پریا»

۱- با توجه به آن‌چه گذشت وزن «پریا» براساس وزن آزاد یا وزن نیمایی است.^۱ همان‌طور که می‌دانیم در وزن نیمایی پایه‌های عروضی در مصراع‌های مختلف برابر نیستند بنابراین شاعر آزاد است که متناسب با نیاز و اقتضای شعر، مصراع‌ها را کوتاه و بلند کند. در «پریا» همان‌طور که در صفحات گذشته آمده است، مصراع‌ها گاه نسبت به یک‌دیگر یک هجا و گاه یک پایه و در برخی موارد چند پایه کاسته یا افزوده شده‌اند. ویژگی کوتاه و بلندی مصراع‌های یک شعر نسبت به هم، نیز در شعر عامیانه موجود است. ازجمله مثال زیر:

۱- [مهدی] اخوان [ثالث] یکی از هشت [در اصل، نه سرچشمه] سرچشمه‌ی وزن نیمایی [را وزن شعر عامیانه می‌داند و حال آن‌که به نظر می‌رسد که عامل اصلی و شاید تنها الهام‌دهنده]؛ وزن بعضی از اشعار عامیانه بوده است. «بررسی وزن شعر عامیانه‌ی فارسی» صفحه‌ی ۱۱۴.

مفاعِلن مفعِلن	اتل متل توت متل
مفعِلن مفعِلن	پنجه شیرمال شکر
متفعِلن	خانمی کجاست؟
فعولن	تو باغچه
متفعِلن	چی چی می خوره
فعولن	آلوچه
مفاعِلن	برای کی؟
مفاعِلن مفاعِلن فع	برای دخترای کوچه
مفعِلن مفعِلن	کی برود؟ کی نرود؟
مفاعِلن مفعِلن ^۱	غلام سیا پیش برود

۲- در طول شعر «پریا» در دو نوبت پایه‌های مفعِلن و مفاعِلن بیش از چهاربار تکرار شده است که هردوی آن‌ها شکل بحر طویل‌های عامیانه را پیدا کرده‌اند. این دو مورد به قرار زیرند:

۲-۱- «حالا هی حرص می خورین، جوش می خورین، غصه خاموش می خورین که دنیا مون خال خالیه، غصه و رنج خالیه» که در آن به جز پایه‌ی اول (فعِلن) که یک هجای بلند از اول مفعِلن کسر دارد، ۷ بار

۱- بررسی وزن شعر عامیانه‌ی فارسی، صفحه‌ی ۱۲۴، به نقل از کتاب «نوشته‌های پراکنده» صادق هدایت.

مفتعلن و یک‌بار مفاعِلن تکرار شده است.

۲-۲- «پریا جیغ زدن، ویغ زدن، جادو بودن دود شدن، بالا رفتن تار شدن، پایین اومدن پود شدن، پیر شدن گریه شدن، جوون بودن خنده شدن، خان بودن بنده شدن، خروس سر کنده شدن، میوه شدن هسته شدن، انار سر بسته شدن، امید شدن یأس شدن، ستارهٔ نحس شدن...» در این قسمت هم، پایه‌ی اول، فعلن است و ۱۷ بار مفتعلن، ۶ بار مفاعِلن و یک‌بار متفعلن (UUUU-) به‌طور پی‌درپی تکرار شده‌اند.

۳- جست‌وجوی وزن ترانه‌ی پریا در برخی از اشعار عامیانه:

نمونه از اشعار عامیانه	پایه‌های وزن	نمونه از پریا
۱-۳- سیزده‌بدر	مُفتعلن	های می‌کشن
سال دیگر	مُفتعلن	هوی می‌کشن
خونهٔ شوور ^۱	مُفتعلن	زنجیرو ورچین
۲-۳- دسمال آبی	مُفتعلن فع	شهر جای ما شد
پر از گلابی ^۲		

۱- همان. صفحه‌ی ۱۳۵ به نقل از کتاب «نیرنگستان» صادق هدایت.

۲- همان. صفحه‌ی ۱۳۵ به نقل از کتاب هفته.

۳-۳- دیشب که بارون مفاعِلن فعولن درای قلعه بَسّه
او مد^۱

اتل متل توتوله^۲ مفاعِلن فعولن سوار اسب من شین

۳-۴- به کس کسونس مفاعِلن مفتعلن بیابوناش مار داره
نمی دم^۳

افاده‌ها طبق طبق^۴ مفاعِلن مفاعِلن ویرونه‌ها آباد می شن /
آتیش بازی چه خوشگله

نتیجه‌یی که از بررسی وزن شعر «پریا» به دست می‌آید، پی بردن به آشنایی عمیق شاملو با روح و ساختار ترانه‌ها و اشعار عامیانه است. به طور قطع اولین دلیل فراگیر شدن شعر پریا، شناخت رمز و راز و پیچ و تاب‌های ساده اما سرشار از ذوق و صمیمیت شعرهای عامیانه است.

۱- همان. صفحه‌ی ۱۴۸ به نقل از نوشته‌های پراکنده‌ی صادق هدایت.
۲- همان. صفحه‌ی ۱۴۸ به نقل از نوشته‌های پراکنده‌ی صادق هدایت.
۳- همان. صفحه‌ی ۱۵۱ به نقل از کتاب هفته و نوشته‌های پراکنده.
۴- همان. صفحه‌ی ۱۵۱ به نقل از کتاب هفته و نوشته‌های پراکنده.

بارون

اندکی درباره‌ی «بارون»

اکنون سال ۱۳۳۳ خورشیدی ست. از آیدا – همسرش – می‌شنویم که شاملو در این سال چه مشغله‌یی دارد:

«شاملو تمام این سال را در زندان بوده. در زندان هم شعرش را می‌گوید. این‌ها درواقع، شعرهای زندان است. سال‌های مفید بارآوری را در زندان گذراندن، که لطمه‌اش تمام عمر در جان شاعر باقی می‌ماند.»^۱



پاره‌ی آغازین شعر «بارون» این‌گونه است:

«بارون میاد جر جر»

در کودکی، در کوچه پس‌کوچه‌ها، زیر باران، هیچ ترانه‌یی به قدر این

۱- «زندگی و شعر احمد شاملو»، نام همه‌ی شعرهای تو، ع. پاشایی، جلد اول، صفحه‌ی ۲۱۸.

ترانه، نمی‌تواند گویایِ شادمانیِ کودکانِ ما باشد.

در سرزمینی که خشک‌سالی همواره او را تهدید کرده است، باران، چیزیست برابر با حیات و تنفس. حال، شاملو از بیان این ترانه‌ی شاد در گوشه‌ی زندان چه مقصودی دارد؟

وقتی شعر را می‌خوانیم درمی‌یابیم که او باز هم هنجارزدایی کرده است. در «پریا» همه‌ی افسانه‌ها و ترانه‌های بی‌هدف و معطل را به «شهرِ مردم» می‌برد تا شاهدِ آزادی‌شان باشد. در «قصه‌ی دخترای ننه‌دریا»، انبوهی از نشانه‌ها و اشاره‌ها و اصطلاحات عامیانه را در خدمت شعر خویش می‌آورد تا وضعِ نابہ‌سامانِ زمانه را هم‌چون آینه‌یی در برابر دیدگان خاص و عام بگیرد؛ و در این‌جا با این ترانه‌ی شاد، بنای شعری را می‌نهد که ضمن بیان وضع مردان مبارز در گوشه‌ی زندان‌ها، از ایمان و امید آنها برای یافتن ستاره‌ی هدایتگرِ عشق، سخن بگوید و کودکان این سرزمین را از سرگستگی و روزمرگی پرهیز دهد. داستان از این قرار است: کودکی که راهش را گم کرده است، در دل شب، یک شبِ بارانی در جست‌وجوی ستاره‌ی زهره است. نخست از لک‌لک، سپس هاجر و در نهایت از مردانِ دربند، سراغِ زهره را می‌گیرد.

ستاره‌ی زهره «درخشان‌ترین ستاره‌هاست»^۱ و در سنت‌های ادبی ما «رب‌النوع خنیاگری و آواز و طرب و عشق است»^۲. این ستاره «گاهی

۱ و ۲- فرهنگ اشارات ادبیات فارسی، سیروس شمیسا، انتشارات فردوسی، ۱۳۷۷، جلد اول، صفحات ۵۹۲ و ۵۹۴.

بامداد طلوع می‌کند و گاهی شام‌گاه برمی‌آید^۱».



تصویری که در بخش اول این شعر ترسیم می‌شود، تابلویی ست از دریایی باران‌زده که کودکی – در دل شب در میانه‌ی آن راه خویش را گم کرده است و هم‌اینک به دنبال درخشان‌ترین ستاره‌هاست تا به مدد او راهش را بیابد.

«آتش بهشتی» استعاره از همان ستاره‌ی راه‌نماست و «بندر»، استعاره از ساحل نجات.



در بند دوم، کودک به لک‌لکی می‌رسد که بر فراز مناره لانه کرده است. پاسخ او که نگران جوجه‌های خویش است، در نهایت این است که زهره خوابیده است.

لک‌لک پرندeh بی‌ست که در جای‌های مرتفع خانه می‌سازد و (نسبت به کودک) به آسمان نزدیک‌تر است. او بال‌هایی دارد که می‌تواند با آن پرواز کند اما در بند لانه و جوجه‌ی خود مانده است. شخصیت لک‌لک، شخصیتی تمثیلی ست. شخصیت مردمانی که امکانِ پرگشودن و یافتنِ عشق و روشنایی را دارند اما بال‌های خود را با بندهای روزمرگی بسته‌اند.

«هاجر» دومین کسی ست که کودک سراغ زهره را از او می‌گیرد. اما او

۱- لغت‌نامه‌ی دهخدا، به نقل از المنجد.

بی‌قرار مراسم عروسی‌ست. در این‌جا نیز شاملو از بخش دیگری از همان ترانه‌ی «بارون میاد جرجر» بهره‌ی هنرمندانه می‌گیرد. در بخشی از همان ترانه، کودکان می‌گویند «هاجر عروسی داره / تاج خروسی داره». از این ترانه که معنای خاصی به جز شادمانی از بارش باران، افاده نمی‌شود، شاملو معنا و مفهومی می‌پردازد تا داستان خود را عمیق‌تر کند.

«هاجر» در فکر دامادی‌ست که می‌خواهد با او ازدواج کند و در انتظار شب و... او چندان رغبتی به رسیدن صبح ندارد!

شخصیت هاجر، یک شخصیت نوعی‌ست. نوعی از انسان‌هایی که گرفتار ظواهر زندگی (حنا گذاشتن، ابرو برداشتن، سیاه کردن خال و...) هستند و در تب‌وتاب کام‌یابی از لحظه‌های اند (دومادو الآن میارن / پرده رو و میدارن / دسمو میدن به دستش / باید در رو بستش).



کودک قصه‌ی «بارون» در جست‌وجوی زهره به خانه‌های بی‌دری (؟) می‌رسد که چهار مرد — در آن به دیوار چسبیده‌اند. این دیوار، ناصاف است و وسایل معمول یک خانه در این خانه نیست. کودک که از یافتن زهره ناامید شده و گمان به گم‌شدگی او برده است، گریه سر می‌دهد. او دیگر امیدش را به برآمدن صبح از دست داده است (در این‌جا زهره و خورشید شخصیتی واحد پیدا می‌کنند).

تعبیر «خانه‌های بی‌در و بدون فرش و بُخاری» در این‌جا ظاهراً استعاره از زندان است. در این بیت که می‌گوید: «چهار تا مرد بیدار / نشسته

تنگِ دیوار» منظور از «بیدار» هم بیداری در برابرِ خواب است، هم روشن‌بینی، آگاهی و هوشیاری‌ست.

مردان، بالیمان و اطمینان و حتی با عتاب، ماندگاری ابرها و تاریکی‌ها را انکار می‌کنند. مُشت‌هایِ گره‌کرده‌شان را نشان می‌دهند و می‌گویند: «زهره تابون اینجاس.» تأکید آن‌ها بر این است که اگر مردان (=همه‌ی مردان) برخیزند، ابرهای سیاهی متلاشی خواهند شد و خروس، آواز صبح را خواهد خواند و باز تأکید می‌کنند که خورشید در انتظار فرصتی مناسب است و می‌داند که دوران شب و سیاهی سپری شده است.

در بخش پایانی شعر، کودک گزیده‌یی از ابیات بخش‌های پیشین را تکرار می‌کند اما حال، دریافته است که تا مردان برخیزند، خروس نخواهد خواند لذا می‌گوید:

«خروسک قندی قندی

چرا نوکتو می‌بندی؟»

گویی به «در» می‌گوید اما می‌خواهد «دیوار» بشنود.

با توجه به آن‌چه گذشت، زهره و خورشید، همان عشق و روشنائی‌اند. مردمانی که آزادند و از بال و پری برخوردار، میلی به پرواز نمی‌کنند. آن‌ها گویی آزاد نیستند، ره‌ای‌اند. و کودکی که به دنبال حقیقت و عشق و روشنی‌ست، نشانی این‌ها را نه نزد مردمانِ آزاد که نزدِ آزادگانِ دربند، می‌یابد.

قصه‌ی دخترای ننه‌دریا

اندکی درباره‌ی «قصه‌ی دخترای ننه‌دریا»

آن‌چه که موجب تفاوت عمده‌ی عاطفی و فکری در «قصه‌ی دخترای ننه‌دریا» و «پریا» شده است، این است که در «پریا» حرکت به سوی آزادی از چنگال دیو است و همه‌ی شخصیت‌های مردمی به یک چیز می‌اندیشند: سرنگون کردن حکومت دیوها و به دست آوردن آزادی. اما در «قصه‌ی دخترای ننه‌دریا» موضوع اصلی خودِ مردم‌اند؛ مردمی پراکنده و دل‌مرده. هرچند که در این‌جا هم شخصیتی بدخواه و خودسر به نام «ننه‌دریا» وجود دارد. اما عمده‌ی وزن داستان بر روی مشکلات ناشی از کم‌توجهی مردم نسبت به مسایل خودشان است:

«دیگه ده مثل قدیم نیس که از آب دُر می‌گرفت
باغاش انگار باهارا از شکوفه گُر می‌گرفت:
آب به چشمه! حالا رعیت سرِ آب خون می‌کنه
واسه چار چیکه آب، چل تا رو بی‌جون می‌کنه.

نعشا می‌گندن و می‌پوسن و شالی می‌سوزه

پای‌دار، قاتلِ بیچاره همو نجور تو هوا چش می‌دوزه...»

مردمان به جان یکدیگر افتاده‌اند. آن‌چه که قرار است مایه‌ی آبادانی باشد، وسیله‌یی شده است برای بروز اختلاف‌ها و درگیری‌ها. پسران عموصحرا هم با همه‌ی عشق و نیازی که به دختران ننه‌دریا دارند، گرفتار ناآگاهی ناخواسته‌ی خویش‌اند و نمی‌دانند تا زمانی که اشک‌های شورشان را به دریا بریزند، صدای دختران ننه‌دریا را نخواهند شنید و به وصال آن‌ها که وصالِ برکت و آبادانی و عشق است، نخواهند رسید. این قصه، قصه‌ی تلخی‌ست که هر روز تکرار می‌شود.

«پریا» رسیدن به شهر آرمانی (شهر مردم) است و «قصه‌ی دخترای ننه‌دریا» زندگی واقعی آن‌ها. بدیهی‌ست که زندگی آرمانی شیرین است و پایانی خوش دارد و زندگی واقعی کنونی، تلخ.

درست است که مردم در این شعر در حسرت باران‌اند (اگه بارون بزنه / آخ اگه بارون بزنه) اما تمام مسئله، این نیست. پسران عموصحرا تنها باران را نمی‌خواهند بلکه رنگین‌کمانِ پس از باران را هم می‌خواهند: «تو هوا وقتی که برق می‌جه و بارون می‌کنه / کمون رنگه به رنگش دیگه بیرون نمیداد.» هم‌چنین در حسرت وجود رُستمی هستند که در زمان حمله‌ی دیوها مردم را نجات دهد. حتی به همان میزان که باران را می‌طلبند، خورشید را هم می‌خواهند: «دلا از غصه سیاس / آخه پس خونه خورشید کجاس؟»

آن‌ها آرزومند چیزی هستند که باران و خورشید و رنگین‌کمان و رُستم،
هر یک شعاعی از آن است. آن چیز چیست؟ شعر، خود، پاسخ می‌گوید:
«دنیا زندون شده: نه عشق، نه امید، نه شور،
برهوتی شده دنیا، که تا چش کار می‌کنه مُرده‌س و گور.
نه امیدی — چه امیدی؟ به خدا حیفِ امید! —
نه چراغی — چه چراغی؟ چیز خوبی میشه دید؟ —
نه سلامی — چه سلامی؟ همه خون تشنه‌هم! —
نه نشاطی — چه نشاطی؟ مگه راهش میده غم؟ —

در سطحِ زبانی می‌توان گفت «قصه‌ی دخترای ننه‌دریا» از ترکیبات و
مفردات عامیانه بیش از «پریا» بهره برده است. «پریا» بیش‌تر از
ترانه‌های عامیانه سود برده بود. به هر حال در هر دو شعر، زبان، زبانِ
شکسته و عامیانه‌ی تهرانی‌ست.

از نظر ادبی نیز در این شعر شگردهای شاعرانه‌ی بیش‌تری به چشم
می‌خورد؛ از قبیل استعاره، کنایه و تشبیه و تناسب.

گاهی شاملو نقش‌ها و مفاهیم جدیدی را به برخی از ترکیبات عامیانه
تحمیل کرده است که در این زمینه هم موفق است. از آن جمله است:
— به کارگیری ترکیبِ «گُر گرفتن» که برای آتش‌سوزی‌ست، به منظور
نشان دادن انبوهی شکوفه‌های باغ.

— «غم» را برای پسران عمو صحرا «سنگ صبور» قرار داده. در حالی

که در افسانه‌ها سنگ صبور، شنونده و در نهایت برطرف‌کننده‌ی غمِ انسان‌هاست.

— به جای صدای رعد یا به اصطلاح «آسمان قُرمبه»، اسمِ صوتِ «غرومب، غرومب» را می‌آورد که — به احتمال بر ساخته‌ی خودِ اوست و آهنگین‌تر نیز هست. هم‌چنین به جای «دامب و دومب»، «دو دو دومب» را به کار گرفته است.

شخصیت‌ها و شخصیت‌پردازی‌ها

در «قصه‌ی دخترای ننه‌دریا» هم مانند «پریا» با دو نوع شخصیت مواجه‌ایم: اول، شخصیت‌های نوعی شامل «عموصحرا» و «پسرانِ عموصحرا» که نشانه‌های طبقه‌ی خاصی از اجتماع را پذیرفته‌اند. دوم، شخصیت‌های افسانه‌یی که شامل «ننه‌دریا»، «عمو صحرا» و «دخترای ننه‌دریا» می‌شوند.

معرفی این شخصیت‌ها توسط راوی و به شیوه‌ی مستقیم صورت می‌گیرد، هرچند که مرز سخن راوی و عموصحرا تعیین نشده است. ضمناً باید یادآور شد که زبان شعر استعاری-نمادین است.

در این‌جا هم آن‌چنان که شیوه‌ی نگارنده در این کتاب است، شخصیت‌ها از طریق داده‌های خودِ شعر، شناسایی می‌شوند:

عمو صحرا

«عمو صحرا تپلی

با دوتا لپ گلی

پا و دستش کوچولو

ریش و روحش دوقلو

چپقش خالی و سرد»

این چند مصراع از وضعیت ظاهری یک مرد سال مند روستایی حکایت دارد. اما این که چپق او خالی و سرد است و در ادامه می‌خوانیم که دل او دریای درد است، وضعیت درونی او را آشکار می‌کند.

چپقِ خالی و سرد کنایه از تنهایی اوست و دلِ دردمند او، بیان‌گر زرفا و گستره‌ی درد و رنج سالیانی‌ست که بر او رفته است. این که او جلوی درِ «باغِ دز بسته» نشسته است، نشانه‌ی چشم‌انتظاریِ اوست.

راوی از او سراغ پسران‌اش را می‌گیرد و او قصه‌ی آن‌ها را نقل می‌کند. شاعر در این جا برای نشان دادنِ آغازِ کلامِ عمو صحرا، گیومه‌یی («) را باز می‌کند اما این گیومه هیچ‌گاه حتی پس از پایان یافتن قصه هم بسته نمی‌شود. شاید شاعر خود نیز چنان در قصه‌ی پُر غصه‌ی پسرانِ عمو صحرا غرق شده است که این مطلب را از یاد برده است. بنابراین ما نمی‌دانیم که بیان قصه تا کجا به عمو صحرا مربوط می‌شود. به هر حال آن‌چه در این شعر اتفاق می‌افتد، غم‌انگیز تر و دل‌گیر تر از آن است که این موضوع برای خواننده اهمیتی پیدا کند. عمو صحرا می‌تواند نامِ استعاریِ زمینِ خشکیده باشد.

پسرای عموصحرا

مشخصاتی که از پسران عموصحرا در دست داریم دقیقاً مطابق ویژگی‌های کارگران روستایی ماست که از بامداد تا شام‌گاه مشغول زراعت‌اند. دستِ آن‌ها پینه بسته و قاچ خورده است؛ پای‌شان بی‌پا پوش و کلاه‌شان نمدی‌ست. اما پیش از این، عموصحرا از لبِ دریا و خاطرخواهی پسرها و عشقِ آنها نسبت به دخترهای ننه‌دریا سخن گفته است.

عموصحرا ابتدا گفته است که پسرانش عاشق‌اند. اما طوری از این عشق و از پسرانش سخن می‌راند که گویی می‌داند که این عشق، بی‌فرجام و نومیدگر است. تعبیرهایی که گواهِ این مطلب‌اند عبارت‌اند از: «طفلیا، خسته و مرده، دل‌شون مرده زار، آخ که چه دل‌دوز و چه دلسوز می‌خونن.»

نکته‌یی که وضعیتِ این عشق را مایوس‌کننده می‌سازد، اشاره‌ی عموصحرا به تکرار هرروزه‌ی این قصه است. یعنی پسرانِ او هر صبح تا شام در مزرعه کار می‌کنند و هر شام تا صبح لب دریا می‌نشینند و برای دخترانِ ننه‌دریا عشق و نیاز خود را با سوز و گداز می‌خوانند، بی‌آن که بتوانند آن‌ها را ببینند و یا صدای‌شان را بشنوند.

دخترای ننه‌دریا

اولین نشانی که از دختران ننه‌دریا به دست می‌آوریم آن جاست که

می‌گوید: «دخترای ننه‌دریا، تَهْ آب / می‌شینن مست و خراب»، نام این دخترها با محل زندگی‌شان (دریا) ما را به یاد پریان دریایی می‌اندازد. پیش از این (در بخش مربوط به «پریا») خوانده بودیم که پریان عموماً نقش مثبت دارند و انسان‌ها را در راه رسیدن به مقصود یاری می‌کنند.

پس از این دو مصراع، ابتدا با توصیف‌هایی چند، از زیبایی‌های زنان‌های دخترها آگاه می‌شویم: «نیمه عریان بودن‌شان، خزه بودن پیراهن‌شان، حرارت فریبنده‌ی تن‌شان، خنده‌ی‌شان که به شکلِ غُلِ غُلِ آب نمایان می‌شود و نمکین بودنِ لب‌های‌شان.»

اما در چند مصراع بعدی با حال‌وهوای درونی آن‌ها آشنا می‌شویم: «دل‌شون دریای خون / پای دیفارِ خزه / می‌خونن ضجه‌کنون.» آن‌ها نیز دل در گرو عشق پسران عموصحرا دارند. دخترها این عشق را با دو تعبیر زیبا و دل‌نشین ابراز می‌کنند:

«پسرای عموصحرا! لب‌تون کاسه نبات

صدتا هجرون واسه یه وصل شما خمس و زکات!»

دخترها مصرانه از پسران عموصحرا می‌خواهند که اشک‌های شورشان را در دریا نریزند که این همان طلسمی‌ست که بر جدایی «زمین و دریا» افتاده است و تا این طلسم هست، وصال دست نخواهد داد.

ننه‌دریا

ننه‌دریا کج و کوچ است و اهل جادو. این هم نشانه‌ی ظاهری

ننه‌دریاست. اما از احوالِ درونی او این که «بددل (= بدخواه)، لوس (= خودسر) و لجوج (= سرکش) است. او برای پیش‌گیری از رسیدنِ آبِ دریا به زمین و جلوگیری از وصال دخترها و پسرها یعنی بازگشت عشق و برکت به زندگیِ مردمِ ده، با صدایِ جیغِ خود ابرهای سیاه را بیدار می‌کند و صدایِ رعدِ آسمان را هم‌چون بشکه‌یی خالی که بر پشت‌بامِ آسمان غلطیده شود، درمی‌آورد تا صدایِ دخترها به پسرها نرسد. به این ترتیب صدایِ دخترانِ ننه‌دریا به پسرها نخواهد رسید و آن‌ها هرگز درنخواهند یافت که برای وصل چه باید کرد.

دخترانِ ننه دریا نمادِ باران و عشق‌اند و ننه دریا نمادِ روزگارِ نامساعد و انسان‌های بدخواه و مسلط است.

فضاها و فضا سازی ها

— زیر این طاق کبود / نه ستاره / نه سرود. نشان دهنده‌ی فضایی
تاریک، نومیدگر و دل مرده.

— در باغو بسه بود / دم باغ نشسته بود. تنهایی عموصحرا در فضایی
روستایی.

— تنگ غلاغ پر، پاکشون. پایان روز و آغاز شب با خستگی مفرط.

— شب تا سحر گریه کنون. فضایی غم‌انگیز و عاشقانه.

— کومه‌مون سرد و سیاس. فضایی تاریک و خالی و بی‌روح.

— حالا رعیت سر آب خون می‌کنه / واسه چار چیکه آب، چل تا رو

بی‌جون می‌کنه / نعشا می‌گندن و می‌پوسن و شالی می‌سوزه / پای دار

قاتل بیچاره همونجور تو هوا چش می‌دوزه. فضایی آشفته و درهم ریخته،

مأیوس‌کننده و غیرانسانی به دلیل محرومیت.

— لب دریای کبود، زیر ابر و مه و دود. تاریکی وسیع، عمیق و دل‌گیر.

اقتباس از ضرب‌المثل‌ها، ترکیبات و مفردات عامیانه

شاملو، در جایی گفته است: «پریا ترکیبی بود از چیزهایی که در ترانه‌های خودمان هست، توی بازی‌ها... «پریا» بیشتر مال مردم است تا مال من. با مصالح «ترانه‌های» مردم من یک اطاقک ساختم. اما قصه «دخترای ننه‌دریا» مال من است. یعنی از مصالح «ترانه‌ها و بازی‌های» مردم کمتر استفاده شده. یکی دو مورد بیشتر استفاده نشده...»^۱

گمان نگارنده بر این است که هم «پریا» و هم «قصه‌ی دخترای ننه‌دریا» به تمامی متعلق به خود شاملو و در پی آن متعلق به فرهنگ شعری ایران هستند. چرا که هنوز هم کسی نتوانسته است از ترانه‌ها و شخصیت‌های افسانه‌ی عامیانه چنان بهره‌ی را ببرد که او در «پریا» برده

۱- نقد آثار احمد شاملو، عبدالعلی دستغیب، نشر آروین، ۱۳۷۳، صفحه‌ی ۹۸ و ۹۹، به نقل از مجله‌ی اندیشه و هنر.

است. هنر شاملو در «پریا» تنها به کارگیری ابیاتی چند از بازی-ترانه‌های عامیانه نیست، شاهکار او در استفاده‌ی همه‌جانبه از زبان و بیان هنری عامه است، آن هم در جهت القاء آن چه که به نظر شاعر، اقتضای روزگار اوست، «اقتضای وارستگی، نه اقتضای وابستگی».

این مطالب را گفتم تا بگویم که «قصه‌ی دخترای ننه‌دریا» نیز بهره‌ی کامل از فرهنگ عامیانه برده است. و این گویای عمق آشنایی شاعر با فرهنگ و قابلیت‌های زبانی و هنری مردمی است که در کنارشان زندگی می‌کند.

ردیابی فرهنگ عامیانه در «قصه‌ی دخترای ننه‌دریا» ما را به این نتیجه می‌رساند که اگر شاملو در سرودن «پریا» از ترانه‌های عامیانه، بیش‌تر استفاده کرده است، در «دخترای ننه‌دریا» بیش‌تر به ترکیبات و مفردات عامیانه نظر داشته (حدود ۷۰ واژه و ترکیب). کلمه و ترکیب‌های عامیانه‌ی مورد اشاره بدین شرح است:^۱

— تپلی. فربه جذاب، گرد و گوشتالو.

۱- منابع، در این بخش به این شرح است:

- امثال و حکم، علی اکبر دهخدا، انتشارات امیرکبیر.

- کتاب کوچه، احمد شاملو (با هم‌کاری آیدا سرکیسیان)، انتشارات مازیار.

- فرهنگ فارسی عامیانه، ابوالحسن نجفی، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۸.

- فرهنگ لغات عامیانه و معاصر، منصور ثروت و رضا انزابی‌نژاد، انتشارات سخن ۱۳۷۷.

- قند و نمک، جعفر شهری، انتشارات اسماعیلیان، ۱۳۷۰.

- فرهنگ معین.

- لُپ گلی. (گل انداختن لپ‌ها). نشانه‌ی تن درستی.
- چِیق. یک نوع حقه (ظرف کروی شکل از جنس سفال یا چینی) که در آن توتون ریخته آتش می‌زنند و از لوله‌یی متصل به آن می‌کشند (پُک می‌زنند).
- طفلی. معمولاً برای ترحم و دل‌سوزی به کسی می‌گویند.
- تنگ غلاغ پر (تنگ کلاغ پر). نزدیک غروب آفتاب، دمدمای غروب.
- خسته و مرده. سخت خسته، از پا درآمده، قدرت انجام کاری را از دست داده.
- پینه. سخت و سفت شدن پوست دست و پا از شدت کار.
- تَرک. شکافتگی و قاج خوردگی.
- لُخت و پتی (لخت و عور). ۱- سراپا برهنه ۲- مجازاً فقیر و مفلس.
- کج کلا. مجازاً نشانه‌ی غرور است. ظاهراً در این جا با توجه به دو مصراع مورد نظر (پاهاشون لخت و پتی / کج کلاشون نمدی) خود کنایتی است از این که حتی نشانه‌ی غرور پسران عموصحرا (کج کلاه‌شان) نیز از جنس نمد و متعلق به مردم بی‌بضاعت است.
- دِلِ تَنگ (دل تنگی). افسردگی، ملال، حزن.
- چشم دوختن به.... بی‌صبرانه در انتظار آمدن کسی بودن.
- پس راندن (پس زدن). کنار زدن، دور کردن. مجازاً به معنای منصرف شدن، چشم پوشیدن.
- نمور. مرطوب، نم‌ناک.

- آخ. از اصوات است برای اظهار درد و تأسف.
- چشم امید (چشم‌داشت). توقع، انتظار.
- اول خدا، بعد شما. شبه‌جمله‌یی ست به این مفهوم که امید ما، پس از خدا به شماست.
- گاری. ارابه‌یی که با اسب کشیده می‌شود.
- چهچه. آواز خوش، خواندن بلبل.
- برکت. در این شعر به معنای آن چیزی ست که مایه‌ی فزونی نعمت و وسعت است.
- کومه. آلونک، کلبه‌ی فقیرانه، کپر.
- رنگه به رنگ (رنگ به رنگ، رنگ و وارنگ). رنگارنگ، دارای رنگ‌های متعدد.
- یخدون (یخدان). صندوقی ست برای نگه‌داری قطعات یخ.
- چراغون (چراغان). جشن، آیین‌بندی کوی و برزن.
- قهر بودن. رنجیده خاطر بودن از کسی و دیگر با او هم‌سخن نشدن.
- ناز کردن. نوازش و دل‌جویی کردن از کسی.
- منت کشیدن. قدر کسی را دانستن و ناز او را کشیدن.
- تن دادن (تن در دادن). حاضر شدن برای امری و قبول کردن کاری.
- بار و بندیل. اسباب و اثاث.
- خانه‌تکانی. به هم ریختن همه‌ی اسباب خانه به منظور تمیز کردن آن‌ها به صورت اساسی که معمولاً سالی یک‌بار پیش از نوروز انجام

- می‌گیرد. در این جا مقصود اسباب‌کشی است.
- برهوت. بیابان خشک و بی‌انتهای و غیرمسکون.
- حیف (حیف چیزی یا کسی بودن). کلمه‌یی ست برای نشان دادن تحسر و تأسف. دریغا. جای تأسف از تباه شدن چیزی یا کسی.
- راه دادن. اجازه ورود و عبور به کسی دادن. مجازاً پذیرفتن، قبول کردن کسی.
- لوطی. آن که با بزرگواری و گشاده‌دستی به یاری ضعیفان بشتابد، جوانمرد (در این شعر).
- داش. مشدی، لوطی.
- مگر گرفتن. سوختن ناگهانی، آلو گرفتن سریع.
- خون کردن. آدم کشتن، قتل کردن، مرتکب جنایت شدن.
- چشم دوختن. زل زدن، مستقیم و بادقت چیزی یا کسی را نگاه کردن، خیره شدن.
- شالی. برنجی که از پوست برنیامده باشد، برنجی که هنوز پوستش را نکنده باشند.
- جوریدن. جستن، جست‌وجو کردن.
- تو نخ چیزی بودن. در فکر بودن، چیزی یا کسی را زیر نظر داشتن و پاییدن.
- نشا. نوعی کشت بوته و گیاه و درخت است که در آن تخم را یک جا می‌کارند و هنگامی که به صورت گیاه کوچکی درآمد آن را از خاک

درمی‌آورند و به جای دیگری می‌برند و می‌کارند. بسیاری از گیاهان و غلات (از جمله بوته‌ی برنج) را باید نشا کرد.

— پوست پیاز. چیزی بی‌دوام و نازک.

— بقچه. پارچه‌ی چهارگوشی است که اسباب و وسایل خود را در آن می‌پیچند و چهارگوشه‌ی آن را به هم گره می‌زنند و به دست می‌گیرند.

— جاهاز (جهیز / جهیزیه). اسباب خانه و زندگی که به عروس می‌دهند تا به خانه‌ی شوهر ببرد.

— چادر. یک نوع از انواع پوشش زنانِ مسلمان ایرانی به شکل نیم‌دایره که دنباله‌ی آن تا پشت پا می‌رسد و تمام سر و بدن را می‌پوشاند.

— پاچین. دامن زنانه.

— مست شدن. حکایت از به نهایت و کمال رسیدن از آن چیز (شادی از بوی شما مس شد همینجا بمونه).

— مست و خراب (مستِ خراب). مستِ مست. بسیار مست.

— هُرم. حرارت، گرمای تند، تَف.

— غُلْغُل (غُلْ غُل / قُلْ قُل). اسم صوت برای جوشیدن آب.

— تُنگ. کوزه‌ی سر تُنگِ کوتاه.

— دیفار. در تداولِ عوام همان دیوار است.

— بخت. پیشانی، شانس، شوهر یا ازدواج.

— سر کسی ریختن. (در مصراعِ «راز عشقو سرِ صحرا نریزین» به نظر

می‌رسد مترادف باشد با ترکیب فعلی به سر کسی خالی کردن). کسی را

آماج خشم و کینه‌ی خود قرار دادن.

— دست دادن. (در مصراع «اگه آب شور بشه، دریا به زمین دس نمیده»). در این جا به معنای روی آوردن و تسلیم شدن «دریا» به «زمین» است.

— پرده زنبوری. پرده‌یی از پارچه‌ی محکم؛ روزنه‌دار یا سوراخ که زنان مستوره (پوشیده) برای ملاقات و گفت‌وگوی با مردان پشت آن قرار می‌گرفتند. خاصیت پرده زنبوری این بود که از پس آن تماشای مخاطب میسر بود ولی مخاطب یا مردان، پشت آن را نمی‌دیدند.

— دق. بیماری افسردگی، غم و غصه.

— دیوار موش داره، موش هم گوش داره (در مصراع «مگه دیوار خزه موش نداره / مگه موش گوش نداره»). ضرب‌المثل است به این معنا که گفتن اسرار با آواز بلند، نیک نیست.

— کج و کوچ. کج و کوله، کج مَعُوج، ناهموار، دارای پیچ و خم.

— بددل. حسود بدخواه، دارای سوء نیت.

— لوس. بی‌نمکِ نثر. کسی که خود را محبوب دیگران می‌پندارد و حرکات بچه‌گانه و رفتارهای خودسرانه می‌کند.

— لجوج. یک‌دنده، سرکش.

— غیه کشیدن (قیه کشیدن). جیغ کشیدن، فریاد بلند برآوردن از خشم یا شادی (در این شعر از خشم).

— غرومب غرومب (قرمب / آسمان قرمبه). رعد، صدای شدید آسمان،

تندر.

— دو دو دومب (دامب و دومب). صدای طبل (و ضرب و تنبک).

— داد زدن. به صدای بلند گفتن، اظهار عصبانیت و خشم.

— نکنه (در مصراع «نکنه فکر کنین / حقه زیر سر ماس»). مبادا.

— حقه. در این جا حيله، ترفند، نیرنگ.

— زیر سر کسی بودن (حقه زیر سر ماس). در کاری دست داشتن و دخالت مؤثر کردن.

— ریشه [رفتن] (در عبارت دلریسه باد). دچار خنده‌ی طولانی توأم با

ریشه شدن.

— سنگ صبور. سنگ افسانه‌یی که مردم غم‌ها و دردهای خود را به او

می‌گفتند و او آن‌ها را می‌شنید و بالاخره می‌ترکید. امروزه مجازاً به دوستی

گفته می‌شود که دردها و غم‌های آدمی را با متانت گوش کند.

— سوت و کور. بی‌نور، بی‌سروصدا، خلوت و بی‌رونی.

— خیزخیزک. به نظر می‌رسد خیزخیزک برابر با خیز گرفتن به معنای

آمادگی برای خیز برداشتن باشد.

تصاویر خیالی

الف — کنایه‌ها

— عموصحرا تپلی / با دوتا لپ گلی / پا و دستش کوچولو / ریش و
روحش دوقلو. کنایه از مردی ست روستایی با ظاهری دل‌نشین،
دوست‌داشتنی و صمیمی.

— چپ‌ش خالی و سرد / دل‌کش دریای درد / در باغو بسّه بود / دم باغ
نشسته بود. کنایه از تنهایی و اندوه.

— لب دریان پسرانم. کنایه از تشنگیِ پسرها (چه در معنای حقیقی و
چه مجازی).

— طفلیا، تنگِ غلاغ‌پر، پا کِشون / خسته و مرده، میان / از سرِ
مزرعه‌شون. کنایه از کار سخت و توان‌فرسا در طول روز.

— دساشون پینه‌ترک / لباساشون نم‌دک / پاهاشون لخت و پتی /

کج‌کلاشون نمدی. کنایه از کار سخت و محرومیت و بضاعت اندک. ضمناً طنز تلخ و ظریفی در مصراع «کج‌کلاشون نمدی» نهفته است. چرا که کج‌کلا نشانه‌ی موقعیت بالای اجتماعی بوده است و با «نمد» در تضاد است.

— کوره‌ها سرد شدن / سبزه‌ها زرد شدن. کنایه از پژمردگی، ناامیدی و دل‌مردگی.

— از مصراع «از سر تپه شبا / صدای شیهه‌گاری نمیداد» تا «سوار رخس قشنگش دیگه میدون نمیداد» تقریباً کلیه‌ی مصراع‌ها کنایه‌اند و همگی بر این جمله‌اند که همه‌ی علایم حیاتی «عشق و امید و توان و شادمانی و زندگی» از میان رفته است. این بیان‌گر عمق فاجعه است.

— داش‌آکل، مرد لوطی / ته خندق توقوطی. اگر منظور از خندق همان باشد که معمولاً گرد شهرها و خارج از برج و باروی شهرها حفر می‌شده است، قوطی هم می‌تواند استعاره از اتاقی کوچک (= زندان) باشد که پهلوان مشهور نجات‌بخش (داش‌آکل) در آن محبوس است.

— توی باغ بی‌بی جون / جم‌جمک بلغ خزون. مصراع دوم این شعر برگرفته از ترانه‌ی معروفی‌ست به مطلع همین مصراع. (رجوع شود به مبحث اقتباس «پریا» از فرهنگ عامیانه در همین کتاب). اما شاملو در این‌جا از این مصراع بهره‌ی شاعرانه جسته است و آن را به کنایه‌ی ظریف تبدیل کرده است. در باغ بی‌بی جون (باغ مادر بزرگ و به طور گسترده همه‌ی باغ‌ها) این، برگ‌های زرد هستند که جم (تکان) می‌خورند

نه برگ‌های سبز. مفهوم این که: دنیا را خزان گرفته است و دل‌ها را پژمردگی.

— دخترای ننه‌دریا... / نیمه‌عریون تن‌شون / خزه‌ها پیرهن‌شون /
تن‌شون هُرمِ سراب / خنده‌شون غُلْغُلِ آب / لب‌شون تنگیِ نمک /
وصل‌شون خندهٔ شک. جملگی به زیبایی، جذابیت و دل‌رباییِ دخترها
اشاره دارند.

— پسرای عموصحرا، لب‌تون کاسه نبات / صدتا هجرون واسه یه
وصل شما خمس و زکات. کنایه از شدت عشق دخترها نسبت به پسرها به
همراه اغراق.

ب — استعاره‌ها، تشخیص (جان‌دارپنداری)ها، اسنادهای مجازی و اغراق

- طاق کبود. استعاره از آسمان است؛ آسمانی دل‌گیر.
- ستاره و سرود. استعاره از روشنایی و امید و نغمه و شادی.
- مرواری دوزون. استعاره از ستاره‌بارون شدن شب و روشنایی آسمان
از ستارگان.
- هوهو زدنِ جغد. استعاره از شومی و نامبارکی.
- خونه داشتنِ و قهر بودنِ خورشید (تشخیص). خورشید چون انسانی
انگاشته شده که خانه دارد و قهر می‌کند.
- باروبندیل بستن و خونه تکوندن عشق (تشخیص). عشق که اسم

- معناست به انسانی تشبیه شده است که می‌تواند خانه‌تکانی کند.
- داش‌آکل. استعاره از جوانمردان.
- دیگه ده مثل قدیم نیس که از آب دُر می‌گرفت (تشخیص). ده به انسانی مانند شده که مروارید صید می‌کند.
- در گرفتن از آب. استعاره از محصولات و نعمت‌هایی که به یاری آب از زمین به دست می‌آید.
- گُر گرفتن باغ از شکوفه‌ها. شاملو «گُر گرفتن» را که برای آتش‌سوزی ناگهانی به کار می‌رود، مجازاً به باغ نسبت می‌دهد و برای این امر از شگرد برجسته‌سازی که مبتنی بر اغراق است، بهره برده است. به این معنا که برای بیان وصف شکوفه‌ها در زمان‌های گذشته و نشان دادن برکت باغ در قدیم‌الایام، می‌گوید: در قدیم باغ‌ها از شکوفه گُر می‌گرفتند.
- بارون و بارون زدن. استعاره از عشق، امید و شور است که هم‌چون باران موجب نزول برکت در زندگی مردم است.
- پوست پیاز نخواستن. «پوست پیاز» در مقام استعاره، سخن از بی‌ارزش‌ترین چیزهاست و پوست پیاز نخواستن به مفهوم کوچک‌ترین چشم‌داشتی نداشتن، توقع زیادی نداشتن است.
- مست شدن شادی از بوی دخترها. ۱- اغراقی‌ست برای توصیف رایحه‌ی تن دختران. ۲- ضمناً مست شدن را به شادی نسبت داده است که مجازی است.
- گریه کنون رفتن غم (تشخیص). غم به انسانی مانند شده است که

می‌تواند بگیرد و اندوه‌گین باشد.

— راز سیا. استعاره از وضعیت ناامیدکننده، نبود عشق و امید و تیره‌روزی انسان‌ها.

— دور شدن بخت از دم در (تشخیص). بخت به جان‌داری (شاید پرنده‌یی) تشبیه شده است که می‌تواند راه برود و یا پر بکشد.
— دست ندادن دریا به زمین (تشخیص). دریا به جان‌داری تشبیه شده است که توانایی امتناع یا تسلیم را دارد.

— کج و کوچ بودن ننه‌دریا. استعاره از زشتی اوست.
— اسبای ابر سیاه (تشخیص). ابر سیاه به انسانی تشبیه شده است که دارای اسب‌هایی ست. یا این که ابر سیاه، خود، اسب است.
— نعره‌ی موج (تشخیص، اضافه‌ی استعاری). موج چون انسانی ست که فریادهای بلند برمی‌آورد.
— از خوشی فریاد زدن صخره‌ها (تشخیص). صخره‌ها به آدم‌هایی می‌مانند در حال فریاد زدن.

ضمناً «ننه‌دریا» چنان‌چه معادل «دریا» گرفته شود یعنی خود به معنای دریا باشد، تشبیه کردن دریا به انسان است (= تشخیص). اما دختران ننه‌دریا اگر به عنوان پریان دریایی فرض شوند، موجودات خیالی و افسانه‌یی هستند، و به هر حال در این شعر می‌توانند نمادی از باران، عشق، امید و در نهایت برکت زندگی و حیات انسان‌ها باشند.

پ — تشبیه‌ها

— دلکش دریای درد. دلِ عموصحرا به دریای پُر از درد تشبیه شده است. حرف «ک» در «دلک» نشانه‌ی تحبیب است.

— شب‌ا شب نیس دیگه، یخدون غمه. شب‌ها از تاریکی و سرما به یخدون تشبیه شده‌اند.

— عنکبوت‌ای سیاه شب تو هوا تار می‌تنه. سیاهی و ظلماتِ ناامیدی به عنکبوت‌های سیاه تشبیه شده است که در آسمان، تارهای بی‌روزن و ظریفِ سیاه می‌تنند.

— دیگه شب مرواری دوزون نمی‌شه. شب‌های پرستاره و روشنِ ایام قدیم به پارچه‌یی ظریف که جهت تزیین بر آن مروارید دوخته باشند، مانند شده است.

— غصهٔ کوچیک سردی مٹ اشک / جای هر ستاره سوسو می‌زنه. غصه‌ها به اشک تشبیه شده‌اند که به جای ستارگان در آسمان سوسو می‌زنند. در واقع این غصه‌ها هستند که شب‌ها در آسمان می‌درخشند (اشاره به فراوانی غصه‌ها).

— دنیا زندون شده نه عشق، نه امید، نه شور / برهوتی شده دنیا، که تا چشم کار می‌کنه مرده‌س و گور. دنیا به زندان و سپس به بیابان خشکی که در آن اثری از حیات نیست، مانند شده است.

— می‌ریزن اشک‌ای شور / کاسهٔ دریارو پُر در می‌کنن. اشک به مروارید و دریا به کاسه تشبیه شده است. نیز به طور پنهانی دریا به صدف که شبیه

کاسه است و دُر به اشک مانند شده است.

— تن شون هُرم سراب. تن دختران، به سراب مانند شده است از این بابت که سراب دست نیافتنی ست.

— لب شون تُنگِ نمک. لب دختران به ظرفی پُر از نمک تشبیه شده است. نمک داشتن در تداول به معنای بامزه بودن و جذابیت داشتن است. — وصل شون خنده شک. دست یافتن به دختران شبیه خنده‌یی ست که قرین شک باشد یا این که شک به انسانی تشبیه شده است و به این وصل می‌خندد.

— لب تون کاسه نبات. لب پسران از جهت شیرینی و حلاوت به کاسه نبات مانده است.

— ... دل ما گنجِ غمه. غم به جواهرآلات و دل به گنجینه‌یی از جواهرات (= غم) تشبیه شده است. یعنی چنان چه وصل دست ندهد، ثروت دخترها، غم‌شان خواهد بود.

— بشکه‌ی خالیِ رعد، روی بوم آسمون. تشبیه‌ی مرکب است؛ تابلویی ست که در آن رعد به بشکه‌یی خالی مانند شده است که روی پشت‌بام دنیا (آسمان) می‌غلتد و صدای غرومب غرومب ایجاد می‌کند. — طبل آتیش تو هوا. به نظر می‌رسد که برقی را که از برخورد ابرها (صدای رعد) ساطع می‌شود به آتش تشبیه کرده و رعد و برق را به طبل آتش.

— غم شون سنگ صبور. سنگ صبور، سنگی افسانه‌یی ست که

غم‌های مردمان را می‌شنود. امروزه به معنای دوست صمیمی و غم‌گساری‌ست که با او درد دل می‌کنند. شاملو در این جا با تردستی، یک دورِ کامل در تناسب «غم و سنگ صبور»، دخل و تصرف می‌کند. پسران عموصحرا در چنان تنهایی و اندوهی به سر می‌برند که «غم» سنگ صبور آن‌هاست. این تشبیه مبتنی بر اغراق است.

نمونه‌هایی از «تناسب»

- ۱- در ابتدای شعر با اشاره‌ی بسیار موجز، فضای غم‌آور، تاریک و مایوس‌کننده‌ی داستان پیش‌بینی شده است: «نه ستاره / نه سرود».
- ۱- «صحرا و دریا» از جلوه‌های طبیعت و دارای تناسب‌اند.
- ۳- «عمو، ننه، دختر، پسر، بی‌بی» از نسبت‌های بین انسان‌ها هستند.
- ۴- «پینه، ترک، نمد، خستگی، پای لخت» در تناسب با ده و کار در مزرعه‌اند.
- ۵- «اشک شور، دریا و نَمور» با یک‌دیگر تناسب دارند.
- ۶- «تپه و بیشه»، «اسب و سوار»، «اسب و سار و قناری و جغد» و «گاری و اسب و سوار» هرکدام از تناسب‌هایی برخوردارند.
- ۷- «کوره و سرد» و «سبزه و زرد»، تناسب منفی (تضاد) دارند.
- ۸- «مِهتاب» و «کرم شب‌تاب» از ملازمان شب هستند.

۹- «چه‌چه و سرود» متناسب‌اند.

۱۰- «رستم، شانومه، دیب، رخس، میدان آمدن، کمون (در معنای جنگی آن، تیر و کمان)» هم تلمیح به اساطیر ایران‌اند و هم با یک‌دیگر نسبت‌های نزدیک دارند.

۱۱- «سیاهی، شب، تار» از یک سو و «عنکبوت و تار» از سوی دیگر در تناسب‌اند.

۱۲- میان «سیاهی و خورشید» تناسب منفی (تضاد) است.

۱۳- «تن و گردن» (در فعل‌های «تن نمیده» و «گردن نمیده») هردو از اعضای بدن هستند.

قصه‌ی مردی که لب نداشت

گامی چند با «مردی که لب نداشت»

... درجهان هیچ چیز شرط هیچ چیز نیست [با توجه به نا به سامانی موجود در اداره‌ی امور بشر].

... جهان و زمانه‌ی همانی است که همیشه بوده، یعنی هم چنان روندی را ادامه می‌دهد که انسان از ماقبل تاریخ‌اش گرفتار طی کردن آن است؛ می‌گویم گرفتار، چون به هر حال این روند به هیچ وجه روند دل‌چسبی نیست و آدمی‌زاد به صورت گروهی محکوم به اعمال شاقه به طی آن مشغول است... و ما هم از هر دوره‌ی تاریخی دیگری پریشان روزگارتر و مستاصل‌تر و ناامیدتر به زندگی ادامه می‌دهیم.

... فکر می‌کنم هیچ بیماری را با امیدواری قلبی نمی‌شود علاج کرد و متأسفانه می‌بینیم تاریخ که از نخست بیمار به دنیا آمده تا امروز روند دردکش‌اش را طی کرده و مُسکن‌ها هم در آن کم‌ترین تأثیری

نبخشیده‌اند.

برگرفته از مصاحبه‌های ویدیویی و سخنرانی‌های شاملو در خارج از کشور
احتمالاً در سال ۱۳۷۳

... در واقع همه چیز در خط مایوس‌کننده است و من نمی‌دانم چه طور از پس آن [ادامه‌ی کار] برمی‌آیم. چون به اصطلاح کتاب‌سازها و به اصطلاح کسانی که کار انتشاراتی می‌کنند، پوست‌مان طلاکوب است، زرکوب است، به این زودی‌ها اوراق نمی‌شود.

پاره‌یی از سخنان شاملو در مصاحبه‌های اختصاصی ویدیویی
بین سال‌های ۷۶ تا ۷۸

با این سخنان شاملو خواندن «قصه‌ی مردی که لب نداشت» بابر داشت عمیق‌تری امکان‌پذیر می‌شود. از میان چند افسانه‌یی که شاملو بر پایه‌ی افسانه‌های عامیانه سروده است، «دخترای ننه‌دریا» و «پریا» با عبارت آشنا و قدیمی «یکی بود یکی نبود» و قصه‌ی «بارون» با ترانه‌ی معروف «بارون میاد جَرَجَر» آغاز می‌شوند. اما در «قصه‌ی مردی که لب نداشت» خواننده بدون مقدمه وارد ماجرا می‌شود:

یه مردی بود حسین قلی

چشاش سیاه لپاش گُلی

به نظر می‌رسد موضوع و خبر چنان مهم است که شاعر نیازی به مقدمه چینی نمی‌بیند. بنابراین بلافاصله اصل مطلب را بیان می‌کند:

غصه و قرض و تب نداشت

اما واسه خنده لب نداشت

به این ترتیب ما درمی‌یابیم که حسین‌قلی همه چیز دارد (و از آن جمله لب) و از همه‌ی مواهب دنیا فقط از خنده محروم مانده است. ایجاز در این بیت به نحو موثری به کار گرفته شده است: حسین‌قلی مریض نیست، بی‌پول و وام‌دار نیست و بنابراین غصه‌یی ندارد. با این حال برای خندیدن لب ندارد. پس مشکل حسین‌قلی چیست که نمی‌خندد؟ این نکته‌ی است که ما را به ادامه‌ی شعر ترغیب می‌کند. مردی پیدا شده است که مثل همه‌ی آدم‌ها لب دارد اما بر خلاف آن‌ها روی لب‌اش خنده نمی‌نشیند. شاید برای همه‌ی ما لحظاتی پیش آمده باشد که نتوانیم بخندیم. هرچه این لحظات برای خواننده بیش‌تر بوده باشد، قصه‌ی حسین‌قلی برای‌اش باورپذیرتر است. اما این قصه در این سطح نمی‌ماند. شاعر در دو بیت اول خبری را که در نظر داشته به خواننده رسانیده است (معرفی مردی که به ظاهر هیچ مشکلی ندارد اما نمی‌تواند بخندد). و در دو بیت دوم:

خنده‌ی بی لب کی دیده؟

مهتاب بی شب کی دیده؟

لب که نباشه خنده نیس

پر نباشه پرنده نیس

به خصوص با شیوه‌ی استفهام انکاری، خواننده را در بیش‌تر این خبر و پی‌گیری آن با خود هم‌قدم می‌کند. او با زیرکی شاعرانه‌اش

می‌پرسد: «خنده‌ی بی‌لب کی دیده؟» و نمی‌گوید لب بی‌خنده کی دیده؟
بدین منوال ذهن و احساس خواننده را به دنبال خود می‌کشد و با دو تشبیه
بلیغ، موضوع را مصور و مخیل می‌سازد:

۱- لب مانند شب است و خنده هم چون مهتاب. وجه شبه در این جا
زینت، زیبایی و روشنایی است که ماه به آسمان و خنده به لب (و چهره)
می‌بخشد.

۲- لب به پرنده مانند شده است و خنده به پر. وجه شبه شاید گشایش
و رهایی باشد که پرنده با پر از قفس رها می‌شود و لب با خنده از غم و درد.
شاعر پس از این چهار بیت به زندگی حسین‌قلی نزدیک‌تر می‌شود و
ما را با خود به خانه‌ی او می‌برد:

شبای دراز بی‌سحر
حسین‌قلی نشس پکر
تو رخت خوابش دمرو
تا بوق سگ او هو او هو

ما هنوز نمی‌دانیم و شاعر نیز ضرورتی ندیده یا خود نخواسته است که
اعلام کند دلیل این ناتوانی حسین‌قلی چیست؟ سکوت شاعر در این
خصوص به ابهام شعر افزوده و زبان شعر را به گونه‌ی استعاری ساخته
است. گویی شاعر می‌خواهد از حسین‌قلی سمبلی به دست دهد؛ نمونه‌ی
انسانی که رفاه هم نمی‌تواند از رنج او بکاهد.

تموم دنیا جم شدن

هی راس شدن هی خم شدن
فرمایشا طبق طبق
همه‌گی به دورش وق و وق
بستن به نافاش چپ و راس
جوشونده‌ی ملا پیناس

این ابیات کنایه از این است که هر کس از هر طریقی که می‌شناسد به
یاری حسین قلی می‌شتابد. اما در نهایت «کاری از دست کسی ساخته
نیست» مگر سخنان خیرخواهانه و دل‌سوزانه:

دم‌اش دادن جوون و پیر
نصیحتای بی‌نظیر:
«حسین‌قلی غصه خورک
خنده نداری به درک!
خنده که شادی نمیشه
عیش دومادی نمیشه
خنده‌ی لب‌پشک خره
خنده‌ی دل تاج سره
خنده‌ی لب خاک و گله
خنده‌ی اصلی به دله

در این جا «دل» به عنوان مایه‌ی اصلی خنده در برابر «لب» قرار گرفته

است و از این میانه، تضادی سر بر آورده است. هم‌چنان که نظامی گنجوی می‌گوید:

تن چه بود؟ ریزش مستی گل است
هم دل و هم دل که سخن با دل است
اما حسین قلی به هیچ چیز حتی عشق (عیش دومادی) نیز نمی‌تواند
بیندیشد:

حیف که وقتی خوابه دل
وز هوسی خرابه دل
وقتی که دل هواش پسه
اسیر چنگ هوسه
دل سوزی از قصه جداس
هرچی بگی باد هواس

این حرف‌ها برای کسی که دل‌اش در بند هوس است بیهوده است. او «خراب» این است که بخندد و شاعر با تکرار واژه‌ی هوس، آخر ماجرا را به طور غیرمستقیم بیان می‌کند. خندیدن برای کسی که «واسه خنده لب نداره» هوس است و هوس، ناپایدار. حسین قلی که گوش به نصایح آدم‌ها نمی‌سپارد و از آن‌ها نومید شده است، دردمندانه و ملتمسانه به طبیعت و اشیاء روی می‌آورد. او می‌خواهد از سرنوشت محتوم خود به هر طریق ممکن بگریزد:

حسین قلی با اشک و آه

رف دم باغچه لب چاه
گف: «ننه چاه هلاکت‌ام
مرده‌ی خلق پاکت‌ام؟
حسرت جونم رو دیدی
لب تو امونت نمیدی؟
لب تو بده خنده کنم
یه عیش پاینده کنم»

قصه‌یی که با ناتوانی انسانی شروع شده است که نمی‌تواند بخندد با
جان بخشیدن به چاه و حوض و بوم و دریا اوج می‌گیرد. حسین قلی با ننه
چاه سخن می‌گوید و چاه هم پاسخ می‌دهد:

ننه چاهه گف: «حسین قلی
یاوه نگو، مگه تو خلی؟
اگه لب‌امو بدم به تو
صبح، چه امونت چه گرو
واسه یی که لب تر بکنن
چی چی تو سماور بکنن
«ضو» بگیرن «رت» بگیرن
وضو بی طاهارت بگیرن

ظهر که می‌باس آب بکشن
بالای باهار خواب بکشن
یا شب میان آب ببرن
سبو رو به سرداب ببرن
سطلو که بالا کشیدن
لب چاهو این جا ندیدن
کجا بذارن که جا باشه
لایق سطل ما باشه؟»
دید که نه وال لا، حق می‌گه
گرچه یه خورده لق می‌گه

حسین قلی با اندکی دل خوری از ننه چاه مایوس می‌شود و این بار به
سراغ حوض می‌رود که هر چند مهربان است اما او نیز لب خود را لازم دارد:
حسین قلی با اشک و آ
رف لب حوض ماهیا
گف: «بابا حوض ترتری
به آرزوم راه می‌بری؟
میدی که امانت ببرم
راهی به حاجت ببرم
لب تو رو مرد و مردونه

با خودم یه ساعت ببرم؟»
حوض بابا غصه دار شد
غم به دل اش هوار شد
گفت: «بیه جان بگم چی
اگه نخام که همچی
نشکنه قلب نازت
غم نکنه درازت:
حوض که لب اش نباشه
اوضاش به هم می پاشه
آب اش میره تو پی گا
به کل می رمبه از جا»
دیدکه نه وال لا حقه
فوق اش یه خورده لقه

حسین قلی آن چنان غم‌گین و نیازمند است که نمی‌تواند از این جست
و جوی بی‌فرجام دست بکشد. بنابراین با همان حال نزار به سراغ «بون»
می‌رود:

حسین قلی اوهون اوهون
رف تو حیاط، به پشت بون

گف: «بیا و ثواب بکن
یه خیر بی حساب بکن
آباد شه خونمون ات
سالم بمونه جون ات
با خلق بی بائون ات
لب تو بده امونت
باش یه شیکم بخندم
غصه رو بار ببندم
نشاط یا مُف بکنم
کفش غمو چن ساعتی
جلوی پاهاش جف بکنم
از «بون» هم امیدی نمی‌تواند داشت هر چند برای او دل بسوزاند و
اشک بریزد:

بون به صدا دراومد
به اشک و آ دراومد:
— حسین قلی فدات شم
وصله‌ی کفش پات شم
می‌بینی چی کردی با ما
که خجلت ایم سراپا

اگه لب من نباشه
جا نُودونی ام کجا شه؟
بارون که شُرْشرو شه
تو مخ دیفار فرو شه
دیفار که نم کشینه
یه هو از پا نشینه
هر بابایی می دونه
خونه که رو پاش نمونه
کار بونش ام خرابه
پل اش اون ور آبه
دیگه چه بونی چه کشکی؟
آب که نبود چه مشکی
دید که نه وال لا حق میگه
فوق اش یه خورده لق میگه

روند داستان به گونه‌یی است که خواننده را به تدریج به این یقین می‌رساند که خندیدن حسین قلی محال است. در این قسمت قصه، قرینه‌یی در یکی از ابیات هست که شاعر برآن تکیه نمی‌کند اما در تشخیص بهتر موضوع به ماکمک می‌کند به ویژه اگر آن را در کنار نصایح آدم‌ها که در ابتدای شعر آمده است قرار دهیم:

حسین قلی زار و زبون
ویله زنون گریه کنون
لباش نبود خنده می‌خواس
شادی پاینده می‌خواس

آن قرینه که اشاره شد «شادی پاینده» است و آن چیزی که در نصیحت‌های ابتدای شعر مورد تأکید قرار گرفته بود «دل» در تضاد با لب است. پس آن گم شده‌یی که حسین قلی به دنبال آن است و آن را نمی‌یابد شادی پاینده است. آیا حسین قلی به دنبال یک زندگی شادمانه و رضایت‌بخش جاودانی است یا منظور شاعر این بوده است که توانایی خندیدن در نظر حسین قلی، خود شادی پایدار است؟ به هر حال و در هر دو صورت حسین قلی با ناکامی از پیش تعیین شده‌یی روبه‌رو است.

حسین قلی در پی چیزی است که برای او ساخته نشده است. هرچه پیش‌تر می‌رود و بیش‌تر جست‌وجو می‌کند، خواننده نومیدتر می‌شود. بعد از این او به بازار می‌رود. آجیل مشکل‌گشا می‌خرد (به نذر متوسل می‌شود) و خودش را برای سفر درازتر و بی‌حاصل‌تری مجهز می‌کند و «با هف عصای شیش‌منی / با هف تا کفش آهنی» راه‌کوه و بیابان را پیش می‌گیرد و در نهایت به آخرین امیدش که دریاست می‌رسد. دریا هم کم و بیش همان عذر و بهانه‌ها را می‌آورد و حسین قلی را برای همیشه ناامید می‌کند:

حسین قلی حسرت به دل
یه پاش رو خاک یه پاش توگل
دساش از پاهاش دراز ترک
برگشت خونه‌ش به حال سگ
دید سرکوچه راه به راه
باغچه و حوض و بوم و چاه
هر ته زنون ریشه می‌رن
می‌خونن و بشکن می‌زنن
آی خنده خنده خنده
رسیدی به عرض بنده؟...
خنده زدن لب نمی‌خواد
داریه و دمبک نمی‌خواد:
یه دل می‌خواد که شاد باشه
از بند غم آزاد باشه

...

و در این بیت اخیر شاعر به ما می‌گوید که خندیدن دل شاد می‌خواهد و
ما در می‌یابیم که او از چنین دلی بی‌بهره است. پس حسین قلی لب دارد،
سلامتی دارد، پول (رفاه) دارد، دل هم دارد اما این دل شادمان نیست. دل
او غم‌گین است و این غم بر ما پوشیده بود.
در نام این شعر استعاره‌یی تمثیلی نهفته است: این قصه، قصه‌ی

مردی نیست که لب ندارد بلکه قصه‌ی مردی‌ست که دل خوشی ندارد. تا آنجا که شاعر به ما گفته است دلیل دل‌ناخوشی او نداشتن دلی‌ست که بتواند شادی پایداری را تضمین کند. پس «لب نداشتن» در این قصه، استعاره از «ناخشنودی عمیق» است یعنی عنوان این اثر در ژرف‌ساخت آن «قصه‌ی مردی است که دل شادمانی ندارد».

با نگاهی به سایر سروده‌های مشابه شاملو که مایه‌های عامیانه دارند و با مضامین امروزی بنا شده‌اند به نظر می‌رسد که این شعر از نظر فکری، تفاوتی اساسی با شعرهای «پریا»، «قصه‌ی دخترای ننه‌دریا»، «بارون» و... دارد و آن این که این شعر کاملاً فردی‌ست. به یک نفر پرداخته است البته سمبلیک و رمزگونه. در حالی که در آن قصه‌های دیگر، مضمون‌ها اجتماعی‌ست. در «پریا» مضمون، نجات یک شهر از بند دیوهاست. در «قصه‌ی دخترای ننه‌دریا» نجات یک سرزمین از قحطی، خشک‌سالی و فقدان عشق، محبت و یک‌دلی است و در «بارون» جست‌وجوی خورشید و ستاره‌ی راهنما. اما حسین قلی شاملو یکه و تنها به دنبال شادمانی جاودانه است. او عاشق نیست. ناامید و سرخورده است. حضور چاه و حوض و بون و دریا در این شعر و همچنین اشاره به جمع شدن تمام دنیا به دور حسین قلی، نشانه‌ی عمق تنهایی او است.

به نظر می‌رسد قهرمان این قصه به نومییدی فلسفی و احساس خلاً وجودی رسیده باشد. دلایل این مدعا آن است که:

۱- در بیت دوم این شعر، شاعر ما را از همان ابتدای داستان از

جست‌وجو در علت‌های مادی منصرف می‌کند: غصه و قرض و تب نداشت.

۲- این مرد در داستان کاملاً تنها است و شاعر هیچ همراه و همدمی برای او متصور نشده است.

۳- حسین‌قلی هرگز نتوانست بخندد.

بنابر این «خندیدن» با آن باری که شاعر بر آن نهاده است، شاید همان آب حیات باشد. آبی که به انسان عمر جاودانه می‌بخشد اما نه، عمر جاودانه با دردی که حسین‌قلی دارد، رنجی بی‌پایان می‌تواند بود. این‌جا خندیدن، نه آب حیات، که جای‌گزینی است برای آن، از سوی انسان این روزگار - انسانی نومید، تاریخ‌گزیده و قانع‌شده - که آموخته است از یک لب‌خند ساده، لذتی عمیق بگیرد. اما اگر عاملی برای خندیدن و شادمانی یافت نشود چه می‌بایست کرد؟ آیا در این روزگار «آن‌چه یافت می‌نشود» همین یک خنده‌ی ساده است که حسین‌قلی را با همه‌ی تلاش‌اش در این راه ناکام گذارد؟^۱

۱- آقای دکتر مرتضی کاخی پس از خواندن این نوشته، مطلبی را یادآور شدند که یادداشت زیر از جهت اشارت به همان مطلب است البته با این توضیح که تحلیل نگارنده از شخصیت و ذهنیت «حسین‌قلی» به متن شعر و نکاتی که در متن نهفته است، مستدل شده است:

چنان‌چه بخواهیم بر دیدگاه‌های سیاسی-اجتماعی شاملو در غالب شعرهای او پای بفشاریم می‌توانیم بگوییم منظور از مردی که «لب نداشت»، انسانی‌ست که دچار خفقان و استبداد است و نمی‌تواند با رضایت و آزادی سخن بگوید بنابراین شادمانی خود را از دست داده است. با این دیدگاه کسانی که او را پند می‌دهند، هیچ‌یک به

←

این فکر مرا به یاد سخنان چند ساله‌ی اخیر شاملو می‌اندازد که در مقدمه‌ی این نوشته آمد: «درواقع همه چیز در خط مأیوس‌کننده است.»

تا آن‌جا که اطلاع دارم این شعر نخستین بار در سال ۷۶، در انتهای کتاب «در آستانه» منتشر شده و در پایانِ قصه‌ی حسین قلی سال سرایش آن «۱۳۳۸» قید شده است. این در حالی است که آخرین شعر مشابه شاملو پیش از انتشار این قصه که قصه‌ی دخترای ننه‌دریا نام دارد از سال «۱۳۳۹» به دفعات به چاپ رسیده است. آیا ممکن است شاملو «قصه‌ی مردی که لب نداشت» را در سال‌های واپسین عمرش سروده باشد؟ به هر حال بهتر آن است همان سالی را که الف. بامداد خود ثبت کرده است، بپذیریم.

→

ژرفای اندوه «حسین قلی» پی نمی‌برند چرا که در روزمرگی خود غرق‌اند. اندوهی که او دارد شاید میراث هزاران ساله‌ی او باشد که رودکی آن را این گونه دست به دست کرده است:

زمانه پندی آزادوار داد مرا
زمانه را چو نکو بنگری همه پند است
زبان ببند مرا گفت و چشم دل بگشای
که را زبان نه بند است پای در بند است
و مسعود سعد سلمان چنین ادامه‌اش داده است:
جان است و زبان است و زبان دشمن جان است
گر جانش به کار است، نگه دار زبان را

متن کامل «پریا»

یکی بود یکی نبود

زیر گنبد کبود

لخت و عور تنگ غروب سه تا پری نشستہ بود

زار و زار گریه می کردن پریا

مٹ ابرای باہار گریه می کردن پریا

گیسشون قد کمون رنگ شبق

از کمون بلن ترک

از شبق مشکی ترک

روبه‌روشون توافق شهر غلامای اسیر
پشت‌شون سرد و سیا قلعه افسانه پیر

از افق جیرینگ جیرینگ صدای زنجیر می‌اومد
از عقب از توی برج ناله شبگیر می‌اومد...

«— پریا! گشنه‌تونه؟
پریا! تشنه‌تونه؟
پریا! خسته شدین؟
مرغ پر بسته شدین؟
چیه این‌های‌های تون
گریه تون وای وای تون؟»

پریا هیچی نگفتن، زار و زار گریه می‌کردن پریا
مث ابرای باهار گریه می‌کردن پریا...

«— پریای نازنین
چه تونه زار می‌زنین؟
توی این صحرای دور
توی این تنگ غروب

نمی‌گین برف میاد؟

نمی‌گین بارون میاد؟

نمی‌گین گرگه میاد می‌خوردتون؟

نمی‌گین دیبه میاد یه لقمه خام می‌کندتون؟

نمی‌ترسین پریا؟

نمی‌یاین به شهر ما؟

شهر ما صداش میاد، صدای زنجیراش میاد –

پریا!

قد رشیدم ببینین

اسب سفیدم ببینین!

اسب سفید نقره نل

یال و دُمش رنگِ عسل،

مرکبِ صرصر تکِ من!

آهوی آهنِ رگِ من!

گردن و ساقش ببینین!

باد دماغش ببینین!

امشب تو شهر چراغونه

خونهُ دیبا داغونه

مردم ده مهمون مان
با دامب و دومب به شهر میان
داریه و دمبک می‌زنن
می‌رقصن و می‌رقصونن
غنچه خندون می‌ریزن
نقل بیابون می‌ریزن
های می‌کشن
هوی می‌کشن:

«— 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»

پریا!
دیگه توک روز شیکسه
درای قلعه بسه
اگه تا روزه بلن شین
سوار اسب من شین

می‌رسیم به شهر مردم، ببینین: صداس میاد

جینگ و جینگ ریختن زنجیر برده‌هاش میاد.

آره، زنجیرای گرون، حلقه به حلقه، لا به لا
می‌ریزن ز دست و پا.
پوسیده‌ن، پاره می‌شن،
دیبا بیچاره می‌شن:

سر به جنگل بذارن، جنگلو خار زار می‌بینن
سر به صحرا بذارن، کویر و نمک‌زار می‌بینن

عوضش تو شهر ما... [آخ نمی‌دونین پریا!]
در برجا وا می‌شن؛ برده‌دارا رسوا می‌شن
غلوما آزاد می‌شن، ویرونها آباد می‌شن
هر کی که غصه داره
غمشو زمین می‌ذاره.
قالی می‌شن، حصیرا
آزاد می‌شن اسیرا
اسرا کینه دارن
داسی شونو ور می‌دارن
سیل می‌شن: شر شر شر!
آتیش می‌شن: گر گر گر!

تو قلب شب که بد گِله
آتیش بازی چه خوش گِله!

آتیش! آتیش! چه خوبه!
حالا م تنگ غروبه
چیزی به شب نمونده
به سوز تب نمونده
به جستن و واجستن
تو حوض نقره جستن...

الان غلاما وایسادن که مشعلارو دارن
بزَنن به جون شب، ظلمتو داغونش کنن
عمو زنجیر بافو پالون بزَنن وارد میدونش کنن
به جایی که شنگولش کنن
سکه یه پولش کنن.
دست همو بچسبن
دور یارو برقصن

«حمومک مورچه داره، بشین و پاشو» در بیارن
«قفل و صندوقچه داره، بشین و پاشو در بیارن

پریا! بسّه دیگه های های تون
گریه تون، وای وای تون!...»

پریا هیچی نگفتن، زار و زار گریه می کردن پریا
مث ابرای باهار گریه می کردن پریا...

«— پریای خط خطی
لخت و عریون، پاپتی!
شبای چله کوچیک
که تو کرسی، چیک و چیک
تخمه می شکستیم و بارون می اومد صداس تو نودون می اومد
بی بی جون قصه می گف، حرفای سر بسّه می گف
قصه سبز پری زرد پری،
قصه سنگ صبور، بز روی بون،
قصه دختر شاه پریون، —
شمائین اون پریا!
اومدین دنیای ما

حالا هی حرص می خورین، جوش می خورین، غصه خاموش
می خورین که دنیامون خال خالیه، غصه و رنج خالیه؟

دنیای ما قصه نبود
پیغوم سر بسته نبود

دنیای ما عیونه
هر کی می‌خواد بدونه:
دنیای ما خار داره
بیابوناش مار داره
هر کی باهاش کار داره
دلش خبردار داره!

دنیای ما بزرگه
پر از شغال و گرگه!

دنیای ما — هی، هی، هی
عقب آتیش — لی، لی، لی
آتیش می‌خوای بالاترک
تاکف پات ترک ترک...

دنیای ما همینه
بخواهی نخواهی اینه!

خوب، پریای قصه!

مرغای پر شیکسَه!

آبتون نبود، دونتون نبود، چائی و قلیون تون نبود؟
کی بتون گفت که بیاین دنیای ما، دنیای واویلائی ما
قلعه قصه تونو ول بکنین، کارتونو مشکل بکنین؟»

پریا هیچی نگفتن، زار و زار گریه می کردن پریا
مث ابرای باهار گریه می کردن پریا.

□

دس زدم به شونه شون

که کنم روونه شون —

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 هسته شدن، انار سربسته شدن، امید شدن یأس
شدن، ستاره نحس شدن...

وقتی دیدن ستاره
به من اثر نداره:
می‌بینم و حاشا می‌کنم، بازی‌رو تماشا می‌کنم
هاج و واج و منگ نمی‌شم، از جادو سنگ نمی‌شم –
یکیش تنگ شراب شد
یکیش دریای آب شد
یکیش کوه شد و زُق زد
تو آسمون تتق زد...

شرابه رو سر کشیدم
پاشنه رو ور کشیدم
زدم به دریاتر شدم، از اون ورش به در شدم
دویدم و دویدم
بالای کوه رسیدم
اون ور کوه ساز می‌زدن، همپای آواز می‌زدن:

« _ دلنگ دلنگ! شاد شدیم

از ستم آزاد شدیم
خورشید خانوم آفتاب کرد
کلی برنج تو آب کرد:

خورشید خانوم! بفرمایین!
از اون بالا بیاین پایین!

ما ظلمو نفله کردیم
آزادی رو قبله کردیم.

از وقتی خلق پا شد
زندگی مال ما شد

از شادی سیر نمی‌شیم
دیگه اسیر نمی‌شیم

هاجستیم و واجستیم
تو حوض نقره جستیم
سیب طالارو چیدیم
به خونه مون رسیدیم...»

□

بالا رفتیم دوغ بود

۱۵۲ چهار افسانه‌ی شاملو

قصه بی‌بیم دروغ بود،
پایین اومدیم ماست بود
قصه ما راست بود:

قصه ما به سر رسید
غلاغه به خونه‌ش نرسید،
هاچین و واچین
زنجیرو و رچین!

این شعر از دفتر پنجم کتاب «هوای تازه»، انتشارات نگاه - زمانه، چاپ هشتم، ۱۳۷۲
اخذ شده است.

متن کامل «بارون»

بارون میاد جرجر
گم شده راه بندر

ساحل شب چه دوره
آبش سیا و شوره

ای خدا کشتی بفرست
آتیش بهشتی بفرست

جاده کهکشون کو
زهره آسمون کو

چراغ زهره سرده
تو سیاهیا می‌گرده

ای خدا روشنش کن
فانوس راه منش کن

گم شده راه بندر
بارون میاد جرجر.

□

بارون میاد جرجر
رو گنبد و رو منبر

لک‌لک پیر خسته
بالای منار نشسته

« _ لک‌لک ناز قندی
یه چیزی بگم نخندی:

تو این هوای تاریک
دالون تنگ و باریک
وقتی که می‌پریدی
تو زهره‌رو ندیدی؟»

« — عجب بلایی بچه!
از کجا میایی بچه!

نمی‌بینی خوابه جوجه‌م
حالش خرابه جوجه‌م
از بس که خورده غوره
تب داره مثل کوره؟

تو این بارون شرشر
هوا سیا زمین تر

تو ابر پاره پاره
زهره چیکار داره؟

زهره خانم خوابیده
هیچکی اونو ندیده...»

□

بارون میاد جر جر
رو پشت بون هاجر
هاجر عروسی داره
تاج خروسی داره.

« — هاجرکِ نازِ قندی
یه چیزی بگم نخندی:

وقتی حنا میذاشتی
ابروتو ور می داشتی
زلفاتو وا می کردی
خالتو سیا می کردی
زهره نیومد تماشا؟
نکن اگه دیدی حاشا...»

« — حوصله داری بچه!

مگه تو بیکاری بچه؟

دومادو الان میارن

پرده رو ور میدارن

دسمو میدن به دسش

باید درارو بستش

نمی بینی کار دارم من؟

دل بی قرار دارم من؟

تو این هوای گریون

شرشر لوس بارون

که شب سحر نمیشه

زهره بدر نمی شه...»

□

بارون میاد جر جر

روی خونه های بی در

چهارتا مرد بیدار
نشسته تنگ دیفار

دیفار کننده کاری
نه فرش و نه بخاری.

« — مردا، سلام علیکم!
زهره خانم شده گم

نه لک لک اونو دیده
نه هاجر ورپریده

اگه دیگه برنگرده
اوهو، اوهو، چه درده!
بارون ریشه ریشه
شب دیگه صب نمیشه.»

« — بچه خسته مونده
چیزی به صب نمونده
غصه نخور دیوونه

کی دیده که شب بمونه؟ —

زهره تابون اینجاس
تو گره مشت مرداس
وقتی که مردا پاشن
ابرا ز هم می پاشن
خروس سحر میخونه
خورشید خانوم میدونه
که وقت شب گذشته
موقع کار و گشته.

خورشید بالا بالا
گوشش به زنگه حالا.»

بارون میاد جرجر
رو گنبد و رو منبر

رو پشت بون هاجر
روی خونه های بی در...

ساحل شب چه دوره
آبش سیا و شوره

جاده کهکشون کو
زهره آسمون کو؟

خروسک قندی قندی
چرا نوکتو می‌بندی؟

آفتابو روشنش کن
فانوس راه منش کن

گم شده راه بندر
بارون میاد جرجر...

متن کامل «قصه‌ی دخترای ننه‌دریا»

یکی بود یکی نبود.
جز خدا هیچی نبود
زیر این طاق کبود،
نه ستاره
نه سرود.

عموصحرا، تپلی
با دوتا لب گلی
پا و دستش کوچولو
ریش و روحش دوقلو
چپقش خالی و سرد

دلکش دریای درد،

در باغو بسته بود

دم باغ نشسته بود:

« — عموصحرا! پسران کو؟ »

« — لب دریان پسرانم.

دخترای ننه دریارو خاطرخوان پسرانم.

طفلیا، تنگ غلاغ پر، پاکشون

خسته و مرده، میان

از سر مزرعه شون.

تن شون خسته کار

دل شون مرده زار

دساشون پینه ترک

لباساشون نم‌دک

پاهاشون لخت و پتی

کج کلاشون نم‌دی،

می شینن با دل تنگ

لب دریان سر سنگ.

طفلیا شب تا سحر گریه کنون
خوابو از چشم به در دوخته شون پس می‌روئن
توی دریای نمور
می‌ریزن اشکای شور
می‌خونن — آخ که چه دلدوز و چه دلسوز می‌خونن! —:

« — دخترای ننه‌دریا! کومه‌مون سرد و سیاس
چش امیدمون اول به خدا، بعد به شماس.

کوره‌ها سرد شدن.
سبزه‌ها زرد شدن
خنده‌ها درد شدن.

از سر تپه، شبا
شییه اسبای گاری نمیا،
از دل بیشه، غروب
چهچه سار و قناری نمیا،
دیگه از شهر سرود
تک‌سواری نمیا.

دیگه مهتاب نمیاد
کرم شب تاب نمیاد.
برکت از کومه رفت
رستم از شانومه رفت:

تو هوا وقتی که برق میجه و بارون می کنه
کمون رنگه به رنگش دیگه بیرون نمیاد،
رو زمین وقتی که دیب دنیارو پر خون می کنه
سوار رخس قشنگش دیگه میدون نمیاد.

شبا شب نیس دیگه، یخدون غمه
عنکبوتای سیا شب تو هوا تار می تنه.

دیگه شب مرواری دوزون نمی شه
آسمون مثل قدیم شب ها چراغون نمیشه.
غصه کوچیک سردی مٹ اشک —
جای هر ستاره سوسو می زنه،
سر هر شاخه خشک
از سحر تا دل شب جفده که هوهو می زنه.

دلا از غصه‌ی سیاس
آخه پس خونه‌ی خورشید کجاس؟

قفله؟ وازش می‌کنیم!
قه‌ره؟ نازش می‌کنیم!
می‌کشیم منتشو
می‌خریم همتشو!

مگه زوره؟ به خدا هیچکی به تاریکی شب تن نمیده
موش کورم که میگن دشمن نوره، به تیغ تاریکی گردن نمیده؟

دخترای ننه‌دریا! روزمین عشق نموند
خیلی وخ پیش باروبندیشو بست خونه تکوند
دیگه دل مثل قدیم عاشق و شیدا نمی‌شه
تو کتابم دیگه اون جور چیزا پیدا نمی‌شه.

دنیا زندون شده: نه عشق، نه امید، نه شور.
برهوتی شده دنیا، که تا چشم کار می‌کنه مرده‌س و گور.

نه امیدی — چه امیدی؟ به خدا حیف امید! —

نه چراغی — چه چراغی؟ چیز خوبی میشه دید؟ —
نه سلامی — چه سلامی؟ همه خون تشنه‌هم! —
نه نشاطی — چه نشاطی؟ مگه راهش میده غم؟ —:

داش آکل، مرد لوطی،
ته خندق تو قوطی!
توی باغ بی بی جون
جم جمک، بلگ خزون!

دیگه ده مثل قدیم نیس که از آب در می گرفت
باغاش انگار باهارا از شکوفه گر می گرفت:
آب به چشمه! حالا رعیت سر آب خون می کنه
واسه چار چیکه آب، چل تارو بی جون می کنه.
نعشا می گندن و می پوسن و شالی می سوزه
پای دار، قاتل بیچاره همونجور تو هوا چش می دوزه

— «چی می جوهره تو هوا؟
رفته تو فکر خدا؟...»

— «نه برادر! تو نخ ابره که بارون بزنه

شالی از خشکی درآد، پوک نشا دون بزنه:
اگه بارون بزنه!
آخ! اگه بارون بزنه!..»

دخترای ننه‌دریا! دلمون سرد و سیاس
چش امیدمون اول به خدا بعد به شماس.

از تون پوست پیازی نمی‌خایم
خودتون بسس مونین، بقچه جاهازی نمی‌خایم.
چادریزی و پاچین نداریم
زیر پامون حصیره، قالیچه و قارچین نداریم.

بذارین برکت جادوی شما
ده ویرونه‌رو آباد کنه
شب‌نم موی شما
جیگر تشنه‌مونو شاد کنه
شادی از بوی شما مس شه همینجا بمونه
غم، بره گریه کنون، خونه غم جا بمونه...»



پسرای عموصحرا، لب دریای کبود
زیر ابر و مه و دود
شبواز راز سیا پر می‌کنن،
توی دریای نمور
می‌ریزن اشکای شور
کاسه دریارو پر در می‌کنن.

دخترای ننه‌دریا، ته آب
می‌شینن مست و خراب.

نیمه عریون تن‌شون
خزه‌ها پیرهن‌شون
تن‌شون هرم سراب
خنده‌شون غلغل آب
لب‌شون تنگ نمک
وصل‌شون خنده شک
دل‌شون دریای خون،
پای دیفار خزه
می‌خونن ضجه کنون:

« — پسرای عموصحرا! لب‌تون کاسه نبات
صدتا هجرون واسه یا وصل شما خمس و زکات!
دریا از اشک شما شور شد و رفت
بخت‌مون از دم در دور شد و رفت.

راز عشقو سر صحرا نریزین
اشک‌تون شوره، تو دریا نریزین!
اگه آب شور بشه، دریا به زمین دس نمی‌ده
ننه‌دریام دیگه مارو به شما پس نمی‌ده.
دیگه اون‌وخ تا قیامت دل ما گنج غمه
اگه تا عمر داریم گریه کنیم، باز کمه.
پرده زنبوری دریا می‌شه برج غم‌مون
عشق‌تون دق می‌شه، تا حشر می‌شه همدم‌مون! ».



مگه دیفار خزه موش نداره؟
مگه موش گوش نداره؟ —

موش دیفار، ننه‌دریارو خبردار می‌کنه:

ننه دریا، کج و کوچ
بد دل و لوس و لجوج،
جادو در کار می‌کنه. —
تا صداشون نرسه
لب دریای خزه،
از لجش، غیه کشون ابرارو بیدار می‌کنه:

اسبای ابر سیا
تو هوا شیهه کشون،
بشکه خالی رعد
روی بوم آسمون.
آسمون، غرومب غرومب!
طبل آتیش، دو دو دومب!
نعره موج بلا
میره تا عرش خدا؛
صخره‌ها از خوشی فریاد می‌زنن.
دختر از دل آب داد می‌زنن:

» — پسرای عموصحرا!

دل ما پیش شماس.

نکنه فکر کنین
حقه زیر سرماس:
ننه‌دریای حسود
کرده این آتش و دود!».

□

پسرا، حیف! که جز نعره و دلریسه باد
هیچ صدای دیگه‌یی
به گوشاشون نمیاد! —
غم‌شون سنگ صبور
کج کالاشون نم‌دک
نگاشون خسته و دور
دل‌شون غصه‌ترک،

تو سیاهی، سوت و کور
گوش می‌دن به موج سرد
می‌ریزن اشکای شور
توی دریای نمور...

□

جم‌جمک برق بلا
طبل آتیش تو هوا!
خیز خیزک موج عبوس
تا دم عرش خدا!
نه ستاره نه سرود
لب دریای حسود،
زیرا این طاق کبود
جز خدا هیچی نبود
جز خدا هیچی نبود!

این شعر از دفتر ششم کتاب «باغ آینه»، انتشارات مروارید، چاپ هفتم، ۱۳۷۱ اخذ شده است.

نمایہ

نام اشخاص

آل احمد، جلال ۱۲، ۳۴	اورول، جرج ۲۸
آیداء، (سرکیسیان) ۳۱، ۳۷، ۶۱، ۶۶	ایرج (میرزا) ۱۶
۸۹، ۱۰۸	بہار، ملک الشعرا ۲۳، ۷۱
ابن مُفَرَّغ ۹، ۱۰	بہرنگی، صمد ۳۴
احمد پناہی سمنانی، محمد ۱۴، ۷۱	پورنامداریان، تقی (دکتر) ۲۴
احمد شاہ قاجار ۲۲	ثروت، منصور (دکتر) ۶۶، ۱۰۸
اخوان ثالث، مهدی (م. امید) ۲۵، ۲۶،	جمال زادہ، محمد علی ۱۲، ۳۴
۳۵، ۷۱، ۸۵	جہاننداری، کیکاووس ۴۹
ارداویراف ۲۸	حافظ ۱۸
ازہاری ۱۱	حریری، ناصر ۲۹، ۳۳، ۴۱، ۴۲
اسدبن عبداللہ ۱۰	حسینی، اشرف الدین (سید اشرف،
افلاطون ۲۷	نسیم شمال) ۱۶، ۱۹، ۲۰، ۲۳
انجوی شیرازی ۳۴	خاقانی ۱۷
انزابی نژاد، رضا (دکتر) ۶۶، ۱۰۸	دانتہ ۲۸

نام نوشته‌ها و کتاب‌ها

۷۱، ۲۲، ۲۱، ۲۰	آیدا در آینه ۳۷، ۳۱
ترانه‌های کوچک غربت ۳۷	آیین کشورداری ۲۷
تولد دی دیگر ۳۵	ادبیات داستانی ۴۲
جلالیرنامه ۱۶	ارداویراف‌نامه ۲۸
جمهور ۲۷	امثال و حکم ۶۶، ۱۰۸
چنین کنند بزرگان ۲۷	بازی‌های سستی کودکان و نوجوانان در
خانه‌ام ابری است ۲۴	ایران ۶۱، ۶۳
در آستانه ۱۳، ۳۷، ۱۴۰	باغ آینه ۳۷، ۱۷۲
درباره‌ی هنر و ادبیات ۲۹، ۳۳، ۴۱، ۴۲	بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج ۲۵، ۳۵، ۷۱
روشن‌تر از خاموشی ۳۰	بررسی وزن شعر عامیانه‌ی فارسی
زندگی و شعر احمد شاملو ۴۲، ۴۳، ۵۰، ۸۹	۱۴، ۱۵، ۲۷، ۶۴، ۷۱، ۷۲، ۸۱، ۸۵
سبک‌شناسی شعر ۱۷	۸۶
شاهنامه ۵۲	بهار و ادب فارسی ۲۳، ۷۱
طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی ۴۹، ۵۲	تاریخ ادبیات در ایران ۱۰، ۱۱
	ترانه و ترانه‌سرایی در ایران ۱۴، ۱۹

- | | |
|----------------------------------|-------------------------------|
| گزیده‌ی غزلیات شمس تبریزی ۱۸ | عروض و قافیه ۸۱ |
| لحظه‌ها و همیشه ۳۷ | فرهنگ اشارات ادبیات فارسی ۹۰ |
| لغت‌نامه‌ی دهخدا ۱۰، ۶۹، ۹۱ | فرهنگ عامیانه‌ی مردم ایران ۶۱ |
| مزرعه‌ی حیوانات ۲۸ | ۶۲ ۶۳ ۶۴ ۶۵ |
| منطق الطیر ۲۸ | فرهنگ فارسی عامیانه ۶۶ ۱۰۸ |
| موسیقی شعر ۳۰ | فرهنگ لغات عامیانه و معاصر ۶۶ |
| نقد آثار احمد شاملو ۱۰۷ | ۱۰۸ |
| نوشته‌های پراکنده ۱۲، ۱۳، ۲۳، ۸۶ | فرهنگ معین ۶۶ ۱۰۸ |
| ۸۷، ۸۸ | قند و نمک ۲۳، ۶۶ ۱۰۸ |
| وزن شعر فارسی ۷۱ | کتاب کوچه ۳۴، ۶۱ ۶۳ ۶۵ ۶۶ |
| هوای تازه ۲۹، ۳۷، ۴۳، ۱۵۲، ۱۶۰ | ۹۰۸ |
| یوتوپیا ۲۷ | کمدی الهی ۲۸ |

