شیفته‌ای دیگر

عباس مهری آبیه

همیشه فرداست
عبدالرضا رضایی‌نیا
انتشارات قو، چاپ اول، شیراز، ۱۳۷۹

از اینکه «غزل، زبان همه اعصار و روزگاران است» همین بس که بسیاری شاعران در عرصه شعر نیمایی و سپید، گام‌های توفیقی برداشتند و در ادامه، شیفتگی غزل در جانشان چنان آتشی افروخت که ناگزیر به گام‌زدن در فراخنای پر رهروش شدند. نمونه تازه این رهروی با «عبدالرضا رضایی‌نیا» است که بعد از سال‌ها گام توفیق در عرصه شعر نیمایی و منثور، مجموعه غزلی با یکصد غزل را به دست چاپ می‌سپارد.

همیشه فرداست گزینه غزل‌های شاعر در دامنه سال‌های ۶۶ تا ۷۷ است شامل یکصد غزل که در هشت بخش و بر مبنای درونمایهٔ غزل‌ها تنظیم شده است؛ آنچه در یک چشم‌انداز کلی دیدنی است، این است که رضایی‌نیا به همان اندازه که در پرداخت شعرهای بی‌وزن نوجو است و می‌خواهد فرزند روزگارش باشد؛ در غزل نیز ـ که به عرصه سنتی‌تر شعر پارسی تعلق دارد ـ به دنبال نوجویی است و می‌کوشد تا به بیانی امروزی‌تر دست یابد. تلاشی که در این جمع‌بندی نهایی، مقرون توفیق است و می‌نمایاند شاعر در راهی که پیش گرفته به مقصد می‌اندیشد. این نوجویی در ارائه تصویر تازه‌ای از طبیعت، بی‌گمان خوانندهٔ این روزگار را پرجذبه و لطف است، فی‌المثل:

زمستان و کولاک و جنگل، کلاغان پررو
و عریانی لانه‌ها، روی چشمان افرا
(ص ۲۳)

یا در غزل «قلک» به شیوایی، اشتیاق کودکانه‌ای که بن‌مایهٔ حسی عمیق را در خود تنیده دارد روایت می‌شود؛ حسی پاک و زلال از شور عاشقانه‌ای در ایام پررمز و راز کودکی... شاعر در دو نمای معناگرایانه، قلک و رؤیاهای کودک را ترسیم می‌کند. نمایی که قلک کودک، پر است (اگر چه از رویایی که در چشمش)؛ و نمایی دیگر که قلک کودک خالی است (هر چند خالی از نای عاشقانه‌ای):

قلک من، پرتر از چشم پر از رویای تو
هر چه دارم، چشم رویایی برایت می‌خرم
...
قلکم مانند نای عاشقان بی‌نواست
بی‌نوای من! بیا نایی برایت می‌خرم
(ص ۲۹)

پس از این مقدمه و نگاه کلی، «همیشه فرداست» را در یک چشم‌انداز نزدیک‌تر ورق بزنیم و نکاتی از قوت و کاستی آن بازگو کنیم؛ در همین غزل، یکی از بهترین پایان‌بندی‌های شاعر جان گرفته است. مقطع زیبایی که پیام انسانی درخوری را چاشنی دارد و در واقع رویاهای ناتمام یا انسان طی شده در رویایی که خود را مرور می‌کند:

شب، برای شعر، کوتاه است و داغ دل، بلند
صبر کن ای سینه! یلدایی برایت می‌خرم
(ص ۳۰)

به گمان من، مطلع که در ساختار غزل، نیمی از برکت سرایش را در چنته دارد، شرط توفیق غزل است. شاعر «همیشه فرداست» با رمز این توفیق، آشناست، لذا به فراخور حال و هوا، مطلع‌های والایی را در کارنامه دارد:

آسمان آمد و در حیرت گلها واشد
صبح آئینه که در کوچه ما نجوا شد
(ص ۸۷)

مطلع زیبایی که با طعم خوش عرفان شرقی آمیخته است با تأثیر از بیدل که نه افراطی شده و نه تعمیم افسارگسیخته‌ای دارد. دل شاعر، آسمانی است که غنچه‌سان در حیرت گل وا می‌شود. در واقع عرفان، چشم‌اندازی بکر و روح‌نواز برای زیبایی تعمیق تأملات شاعرانه است. مجالی خوش، تا در آن، شاعر ـ ژرف‌اندیشانه‌تر ـ و رنج‌ها و خوشی‌هایش را تصویرگر باشد. لذا با بال عشق، سفر آغاز می‌کند و بر کرانه‌ای از چشم‌نوازی‌ها نظر می‌دوزد. منظری که زیبایی، چون آب‌های زلال، در آن روان است. اما حسرت مردمش، دریغا، در همه جا به ناگزیر «نان» است و شاعر، وظیفه دارد بیانگر حسرت‌های اجتماعش نیز باشد. حسرت‌هایی که شیوایی مطلعی را جان می‌بخشند:

ای عشق! بیا با دل ما، آب روان باش
آئینه و گل، عطر صمیمانه نان باش
(ص ۸۹)

در مطلعی دیگر، شاعر، دلشکستگی‌اش را در هیئت حیرتی پرمعنا تصویر می‌کند:

برایت آینه آورده بود دستانم
چرا شکسته شدم اینچنین؟ نمی‌دانم
(ص ۹۷)

شعری که حاصل رنجشی از ناهمراهی‌هاست، از نارفیقی یاران... شاید مطلع زیر تکرار همان تصویر، زاویه‌ای دیگر از روح شاعر را می‌نمایاند؛ با همان فضای عاطفی:

خط زدند از زلال آب، مرا
نقش کردند بر سراب، مرا
(ص ۹۹)

نکتهٔ تعمیمی آن است که این مطلع‌ها ژرفای خاص خود را دارا هستند و در زبانی لطیف و صمیمانه، ابیاتی به یاد ماندنی را رقم زده‌اند. یا این مطلع که مصرع دومش به توسع زیبایی دست یافته است؛ با توالی سه فعل

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مضارع استمراری و توسع بلاغی درخور:

من همان همزاد باران‌های سرشارم
می‌گدازم؛ می‌سرایم؛ سبز می‌بارم
(ص ۹۵)

و باز به عنوان مثال این مطلع:

گرسنه بودم و این سفره‌ها اسیرم کرد
و درد با سبدی از ترانه سیرم کرد
(ص ۳۵)

می‌بینید که مصرع دوم، حاصل درکی انتزاعی از عشق و درد و سرود است. درکی انتزاعی که ابهام می‌آفریند و به تأمل‌های عاطفی می‌کشاند.

صنعت تضاد در مجموعه غزل همیشه فرداست بیشترین بسامد را داشته و توانسته توفیق بسیاری را در انتقال مفاهیم شاعر رقم بزند. اما گاه نیز چنین نمی‌شود و از لطف ادبی اشعار می‌کاهد:

تهی دستانه خواندم؛ بی‌نوا، با یک دل پرخون
تو دستم را تهی‌تر ساختی؛ افزایشم دادی
(ص ۵۰)

مفهوم «افزایش» در ابهام مانده است. فعلی متعدی که در هیئت فعل لازم می‌آید و به همین دلیل تنک‌مایه می‌نماید. «چه چیز مرا افزایش دادی؟» مفعولی که محذوف مانده و به سلامت معنا و سلاست لفظ آسیب رسانده است. به روشنی می‌توان دید که شاعر «همیشه فرداست» در جای جای غزل‌ها به دنبال ارتباط واژگان و بار معنایی الفاظ است و می‌پسندد تا از پارادوکس الفاظ به توفیق برسد:

زمستان و دلگرمی برفها در قساوت
درختان دلسرد، در خواب خورشید زیبا
(ص ۲۳)

گاه به نظر می‌رسد این پارادوکس‌ها از حد لفظی فراتر رفته، به پارادوکس معنایی می‌رسد: اسود، سواد، سیاهی، سیاهه که از بار معنایی یکسان برخوردار نیستند ولی شاعر با اعتنا به دیرینه‌شناسی واژگان، با الفاظ در یگانگی نوی، فضاهای تازه‌ای را می‌آغازد.

چشمهایم سپید گشت و گذشت
در سیاهی کتاب می‌خوانم
(ص ۲۵)

اما رضایی‌نیا به همان اندازه که به صنعت تضاد، تعلق‌خاطر نشان می‌دهد از اغراق‌های لطیف شاعرانه پرهیز دارد و بدان بی‌اعتناست؛ به‌ویژه آنجا که به قوت، جایگاه اغراقی خالی است:

چشمها وامانده‌اند از حیرت نزدیک و دور
وای من! پنداشتم یک لحظه بوئیدم ترا
(ص ۴۸)

سلسله طبیعی گفتار می‌طلبد تا اغراق لطیفی در جایگاه «یک لحظه بوئیدن» بنشیند. در این غزل که وامدار مطلعی از حکیم «فیاض لاهیجی» است به سبک سرایش شاعر نزدیک می‌شود. آن اندازه که می‌توان مدعی شد رضایی‌نیا توانسته است حیرت‌های خویش را دیوار به دیوار ذهن توانای حکیم فیاض ترسیم کند:

صبح نیلوفر که یک رویا مرا بیدار کرد
ناگهان حس کردم ای خورشید! خندیدم ترا
(ص ۴۸)

این حس کردن ها وپنداشتن ها،اگرچه حکایت ازحیرت شاعردارداماتکرارش خالی‌ازلطف است .شاعرمیداندکه درروزگاربی‌عاطفگی،عاطفه‌هابه‌تظاهر می‌گرانیدوبسترغفلت‌می‌جویند:

بایدبه عشق سوختن ،ای‌چشم بی‌شکیب !
چون گل زداغ عاطفه، شبنم گریستن
(ص ۲۲)

شاعر در غزل «زمستان و رویا» تلاش دارد در رویای کودکانه‌اش گنجشک‌ها را پرشور پرواز و آواز ببیند:

چه گنجشک‌هایی پر از شور پرواز و آواز
چه آوازهایی پر از شوق دریا و رؤیا
(ص ۲۴)

حالیا که شاعر به قوت می‌داند که این گنجشکان شاد رویای کودکی، بی‌پناه‌ترین و ناامن‌ترین لحظه‌ها را سپری می‌کنند. جیک‌جیک گرمشان نیز چه بسا در ناکجای عمقش، دردی نهفته دارند. آن هم در برودتی ناگزیر که ساعت عاشق خانه منجمد می‌شود:

چه کولاک تلخی؛ که در حجم اندوه یخ زد
شبی ناگهان، ساعت عاشق خانهٔ ما
(ص ۲۴)

اگر چه فعل مرتبط «یخ بستن» بیشتر مستفاد معنای انعقاد را در خویش دارد تا «یخ زدن» که معنای سرد شدن و در معرض سرما قرار گرفتن را محمل است. گاه به نظر می‌رسد که شاعر به تعمد از الفاظ عام و ترکیبات کوچه و بازار سود می‌جوید. این امر اگر چه به ظاهر از فخامت زبان می‌کاهد؛ شاعر، به تعمد این تلفیق و تقارن را مورد نظر داشته به عنوان شیوه‌ای که کمتر بدان پرداخته شده اعتبار می‌بخشد:

پس از آن چله کابوس؛ پس از آن همه محو
من نشستم به تماشای تو، رویا پا شد
(ص ۸۷)

شاید ناروا نباشد در همین جا به کم‌توجهی شاعر، به برخی نقش‌های بلاغی اشاره کنیم که به نظر می‌رسد، پرداختی از سر تأمل را جایز نمی‌داند. ببینید:

غم آن نیست که در سفره، کمی نان دارم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

(ص ۴۵)

این عبارت به یقین ـ بی‌هیچ خدشه‌ای ـ در ذهن شاعر نشسته و شاعر در هیچ فرصتی به پروردن آن نپرداخته است. عباراتی که مجابش کرده است، در حالی که حاصل منطقی این عبارت، چنین تواند بود:

غم آن نیست که در سفرهٔ ما، نانی نیست

که دست بر قضا، معنای بلاغی‌اش، حاصل دو عبارت سلبی است که حکم ایجابی نمی‌یابد. یا در جای دیگر: عبارت «اعتراضی ندارم» را که شاعر به عنوان ردیف برگزیده است و به یقین پشتوانهٔ لطف و تواضعی از آن انتظار دارد. اما واقعیت این است که مفهوم تعمیمی «اعتراض نداشتن» تنها در عباراتی منطقی می‌نماید که حقوق متعلق به فرد در آن جاری باشد. مثلاً: اگر فلان چیز را از من دریغ‌ورزی اعتراضی ندارم. اگر پولم را نپردازی؛ اگر فلان و بهمان حقم را تضییع کنی؛ حتی اگر جانم را بستانی اعتراضی ندارم. اما نه اینکه اگر در وقایع طبیعی، خللی وارد شود شاعر بگوید: «اعتراضی ندارم»؛ منطق لفظ و استدلال حکم می‌کند که در چنین مواردی گفته شود: «بیمی ندارم» در واقع شاعر نمی‌تواند بگوید:

اگر دشت دریا شود اعتراضی ندارم

بلکه با رعایت صحت وزنی باید گفته شود:

اگر دشت دریا شود... بیمی ندارم

یا مثلاً در همان غزل «قلک» گفتنی است جمله‌هایی که بافت اسنادی دارند، پسندیده است با نحو اسنادی ارائه گردند، وگرنه به عدم فصاحت گرفتار آیند. براین بنیاد، مصرع نخست بیت، این‌چنین مطلوب‌تر است:

قلک من، پرتر از چشم پر از رویا تو [ست]

و گاه نیز شاعر به جهت نوعی پرهیز از هنجارهای لفظی و چندین علت درونی دیگر «صدکاش» را به جای «ای کاش» نشانده است و از عمق معنا کاسته است:

در سوز و ساز آب و رنگ و دانه، صد کاش

یک دم، صدای عاشقان، لرزان نمی‌شد

(ص ۱۸۷)

در پایان این نقد به آغاز «همیشه فرداست» برمی‌گردیم و این غزل مجموعه را مروری می‌کنیم. مطلع این غزل، ـ که در ابیات بعد معلوم می‌شود. بروزن «فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن» است که در ابتدا به نظر می‌رسد بر وزن «فاعلاتن فاعلن مفتعلن فاعلن» سروده شده است:

کوچه‌های تنگدل؛ پنجره‌های کبود

کفش‌های در به در؛ قصهٔ بود و نبود

«پنجره‌های کبود» و «قصه بود و نبود»؛ «ره» پنجره و «صه» قصه، در یک کشش صوتی از هجای کوتاه به هجای بلند می‌گرایند تا مفتعلن رکن سوم به فاعلاتن تبدیل شود. نکته این است که آیا شاعر حق دارد در مطلع شعر، به چنین اختیاراتی دست بزند؟

.... و کلام آخر، یک جمعبندی اجمالی از «همیشه فرداست». مخلص کلام اینکه، رضایی نیا در غزل به دنبال نوآوری است و در این راه به توفیق‌هایی دست یافته است... و با نگرشی امروزی و اکنونی [دهه هفتاد قرن چهاردهم] که به زندگی دارد؛ در واقع زندگی را آن‌گونه بیان کرده است که در شعر نیمایی و سپید آمدنی است.

این دفتر در قیاس با دفاتر چاپ شده غزل، ـ در این سال‌ها ـ مدعی حضور شاعری است که با وفاداری به سنت زبان، ذهن امروزی خویش را قالب‌بندی می‌کند و غزل امروز پارسی را با ویژگی‌هایی که در این دهه متداول است می‌سراید؛ با گوشهٔ چشمی که به سیمین دارد؛ با حفظ تفاوت اندیشه‌ای که، محمل جان شاعر است.

گم شدن در غربت

ادامه‌صفحه۴۱

پسری را تعریف کنم که در اوج جنگ در حال ازدواج هستند و یا مردی که زندگانی‌اش تنها به یک «دو تایی پشه» دولوی گشنیز، وابسته است، حتماً برایتان جالب خواهد بود. اما نویسنده اقبال کارش را تنها مرهون تم داستان نیست و داستان دچار موتیف‌زدگی و یا قصه‌زدگی نمی‌شود. بدین معنی که ماجرا و پایان آن تنها دغدغه خواننده نیست. نویسنده دیدگاه مدرن دارد و این نگاه مدرن را مرهون نوع نگرش جدید به زندگی است و نه تعویض زاویه دید، چند صدایی بودن و... رویهٔ اصلی داستانها، قصه‌ای لذت بخش است که خود جذاب است و به قدر کافی کشش دارد، سپس وارد مرحلهٔ دیگری می‌شویم که به ما اجازهٔ تفکر و بررسی می‌دهد و این تفکر و بررسی چیزی در استخوان داستان و ذاتی اوست، نه مایه‌ای الحاقی. داستان «دو تایی پشه» داستان مردی است که در قماری بازی می‌کند و در صورت برد، جانش آزاد خواهد شد. نویسنده با زیرکی تمام تم داستان (برابری آدمها و کشت و کشتارهای بی‌دلیل) را در یک لایه زیبا یعنی قمار می‌ریزد و تمام زندگی را نیز به همین بازی تشبیه می‌کند، که البته اگر این تداعی برای خواننده‌ای پیش نیاید، اشکالی ندارد و چیزی از داستان کاسته نمی‌شود. هر شخصیت در داستان لحن و ویژگی خود را دارد. تمام شخصیتها قابل باور و ملموس هستند و به هیچ عنوان نمی‌توان فهمید که تمام این شخصیتها را یک نفر ساخته است. زبان هر داستان ضمن روانی و سلیسی درون خود، بسیار منحصر به فرد است. به طور مثال زبان در داستان دریا.... دریا به سمت زبان شاعرانه و لیریک حرکت می‌کند و به سوی تصویرهای سوررئال، و یا در داستان «دپ شاهانه» که انگار تمام کلمات بوی کهنگی و پوسیدگی می‌دهند. که این البته به استفادهٔ ماهرانه و به‌جا از کلمات و خصوصاً کلمات افغانی برمی‌گردد. کلماتی که از صرف معنا رسانی خارج شده و کارکرد فرمیک نیز دارند. فرم داستانها فرم جالبی است. به طور مثال در داستان «در گریز گم می‌شویم» نویسنده جمله‌ای دارد با عنوان: پدرم را کشته‌اند یا شاید برادرم را. این جمله ضمن اطلاع‌رسانی زیبا و غیرمستقیمی که دارد، به نوعی ترجیع‌بند در داستان ترکیب شده و هراز گاهی آورده می‌شود. وجود چنین جمله‌ای خود یک نوع ریتم در داستان ایجاد کرده و ضمناً یک آهنگ محزون و مرثیه‌وار را در هنگام خواندن داستان می‌آفریند. شخصیتهای داستانها خوب پرورده شده‌اند و وجود راوی اول شخص در داستانها نیز کاملاً به‌جا و مناسب است. در حقیقت وجود راوی اول شخص کارکردی دارد که چنانچه نبود، از اهمیت داستان می‌کاست. راوی اول شخص با ذکر حالات و روحیات درونی خود در حقیقت خواننده را به درون هر اثر فرو می‌برد و باعث می‌شود که ضمن آشنایی با ویژگیهای روحی و روانی راوی، خواننده به یک نوع دریافت انسانی برسد؛ دریافت انسانی که تنها از نوع ارتباط تنگاتنگ با راوی دست یافتنی است. به شخصه معتقدم نویسنده در داستانهایی که راوی اول شخص است، توفیق بیشتری دارد. از شگردهای زیبایی که در داستانهای این مجموعه هست، موازی پیش رفتن دو ماجرا در داستان است که این دو داستان کاملاً در هم تلفیق شده و در نقطه زیبایی به هم پیوند یافته‌اند. نویسنده در ابتدای داستان حالاتی را بیان می‌کند و حرفهایی می‌زند که پس از چند جمله و در نیمه‌های داستان، داستان اصلی گفته می‌شود و نویسنده قصه اصلی را تعریف می‌کند. حسن این شیوه در این است که جلوی تخیل مخاطب گرفته نشده و امکان حدس و گمان برای او وجود دارد.

یلدا معیری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی