■ **گسترش قابلیت‌های غزل نو**/ یادداشتی بر مجموعه‌غزل «فرجام» سروده محمدسعید میرزایی
■ **نزدیک‌تر به غزل** / نقدی بر مجموعه‌شعر «لحظه‌های بی‌ملاحظه» اثر مبین اردستانی
■ **از غزل تا دفتر کوچکی از اشعار نیمایی و سپید** / نگاهی به دفتر شعر «گوش‌ماهی لب‌ریز» سروده انسیه موسویان

یادداشتی بر مجموعه‌غزل «فرجام» سروده محمدسعید میرزایی

گسترش قابلیت‌های غزل نو

ضیاءالدین خالقی: غزل نو، جریانی است که پس از نیما و جریان شعر نو، نو بودن خود را با توجه به نیم‌نگاهی به مانیفست نیما یوشیج به رخ کشید. یعنی غزل نو، پیش از هر چیز خود را وامدار و پیرو شعر نو یا شعر نیمایی می‌دانست و می‌داند. البته این فرضیه درست نیست، اگرچه چندان هم غلط نیست. درست نیست، چون غزل یک قالب کلاسیک است و دارای چارچوب معین و تحت هیچ شرایطی نمی‌تواند ساختار و فرم شعر نو به خود گیرد، اگرچه می‌تواند به زبان شعر نو و تعابیر مختص آن نزدیک شود اما چگونگی شعر که فرم شعر نیمایی و سپید را می‌سازد، در غزل با محدودیت‌های بسیار روبه‌رو می‌شود، البته غزل نو می‌تواند از ویژگی‌هایی که در شعر نو بسامد بالایی دارد بیشتر بهره ببرد تا خود را به شعر نیمایی و سپید نزدیک‌تر کند؛ مثل شخصیت بخشیدن به اشیا (اگرچه ریشه در شعر کلاسیک دارد) یا اینکه فضای نو و امروزی را در خود ترسیم کند و مهم‌تر اینکه خود را به ساختار روایی بکشاند؛ ساختاری که می‌تواند به لحاظ عمودی با شعر نو یگانگی و همخوانی داشته باشد. اما گاه مسأله این است که غزل هرچقدر به شعر نو نزدیک‌تر می‌شود، از آن طرف بام می‌افتد، یعنی تغزلی بودن خود را تا حد زیادی و گاهی به کل از دست می‌دهد؛ مثل زمانی که غزل سیاسی و اجتماعی رواج پیدا کرده بود. اگرچه شاعرانی چون ابتهاج با تلطیف فضای اجتماعی غزل، توانستند آن را تا حد زیادی به ماهیت و ذات غزل نزدیک کنند، از این رو راه میانه را در غزل انتخاب کردند و به شاعران میانه یا نئوکلاسیک مشهور شدند و نه شاعران غزل نو. در این میان نیز بوده و هستند غزل‌سرایانی که فکر می‌کردند صرف این امر که غزل‌سرای مدرن باشند و غزل نو بگویند، دارای ارزش است، در صورتی که ارزش هر کاری در متعالی بودن آن است و نه در نوع آن؛ چه بسا غزل «کوچه‌سار شب» ابتهاج و شعر نیمایی «کوچه» مشیری که از اشعار میانه و نئوکلاسیکند به لحاظ زیبایی‌شناسی و یگانه بودن با فرهنگ ما، از صدها غزل نو و صدها شعر نو والاتر و ارزشمندتر باشند، چرا که ایشان زبان میانه و نوکلاسیک را انتخاب کرده‌اند اما از تجربه‌های شخصی درونی‌شده و شاعرانه خود در سرودن اینگونه شعرها استفاده کرده‌اند و نه از دانش ادبیانه‌ای که صرفاً با خواندن ادبیات کلاسیک به دست می‌آید؛ دانشی که سبب می‌شود سراینده مفاهیم شعر دیروز را در زبانی متعلق به شعر امروز بریزد. همچنین است شعر «امیرزاده کاشی‌ها»ی شاملو و شعر «شانی» سپهری که ۲ شعر مدرن هستند و از صدها غزل نئوکلاسیک و شعر مدرن والاتر و ارزشمندتر.

بیش از نیمی از غزل‌های میرزایی از غزل‌های نو و مدرن است و اتفاقاً اعتبار و شهرت وی نیز بیشتر از این رو است. اگرچه گروهی معتقدند غزل در هر حال باید وجه تغزلی خود را حفظ کند و سپس به وجوه دیگر بپردازد اما من معتقدم میرزایی در بیش از ۹۰ درصد غزل‌های نوی خود، وجه تغزلی غزل را حفظ کرده است؛ خاصه آن وجه از تغزلی که زاییده زبان نوی او است که رنگ عاطفی خاص خود را دارد؛ مثل غزلی که میرزایی در آن شخصیت یک موجود زنده را به صندلی می‌بخشد؛ «وقتی چهار پایه صندلی را تبدیل به چهار پای اسب می‌کند و اسب می‌آید کنار پنجره و...» و در غزلی دیگر به اتوبوس شخصیت انسانی می‌بخشد؛ «اتوبوسی که در دره سقوط کرده و خزه‌ها و درخت‌های بسیاری آن را در طول سال‌ها می‌پوشانند و...». در واقع میرزایی بخشی از مدرن‌بودن غزلش را از راه ایجاد تشخیص و فضایی که در این وضعیت ایجاد کرده به دست می‌آورد و از آن بهره می‌گیرد. اگرچه میرزایی با تمهیداتی وجه تغزلی بهتر و پررنگ‌تری در غزل‌های نو و مدرن سال‌های اخیر خود ایجاد کرده است و توانسته قابلیت تغزلی غزل را در فضای شعر مدرن بیشتر به رخ بکشد. اینک ببینیم در آخرین غزل‌هایش در دفتر «فرجام» چه کرده است.

مجموعه غزل «فرجام» که از سوی نشر چشمه منتشر شده است، مجموعه‌ای است با ۱۱۱ صفحه و ۲۶ غزل از شاعر غزل‌سرایی که به ۳۰ سالگی نرسیده، به عنوان یکی از غزل‌سرایان نوگرا شهرت یافت. اگرچه امروز غزل‌سرایان نوگرای همسن و کوچک‌تر از او بسیار به او نزدیک شده‌اند و شاید به قول بعضی، حتی ۳-۲ تنی از او فراتر رفته‌اند.

میرزایی همچون سیمین بهبهانی در غزل‌های نوی خود، شاعری فرم‌گراست. شاید این فرم‌گرایی را بیشتر از راه روایی‌بودن، قصویت یا مشتقات آن حاصل کرده باشد؛ چیزی شبیه فرم این غزل:

«یک غزل در انتهای شب، یک غزل در جست‌وجوی من
یک غزل در ذهن تو مانده، تا ابد در آرزوی من
یک غزل ـ در آن اتاقی سرد- در ته تاریک ذهن توست:
این، منم در خاطرات تو- این، تو هستی روبه‌روی من!
یک غزل در آن اتاقی سرد، با هزاران صندلی در آن
تا بیایی با هزاران نام، از هزاران زن به سوی من
یک غزل که در صدای تو، تا ابد در قلب من جاری است
یک غزل که با صدای تو، دائماً در گفت‌وگوی من
یک غزل در ذهن من، در تو، در خودش، در جست‌وجوی توست!
این غزل در انتظار من، این غزل در آرزوی توست».

«محمدسعید میرزایی» می‌رود تا دوباره به‌طور کامل تغزلی بودن غزل خود را حفظ کند، در عین حالی که مدرن است و به سمت ناب شدن پیش می‌رود. غزل ذکرشده، جز یک عاشقانه و تغزل محض و ناب نبود. گاهی هم قرار نیست غزل چیز دیگری باشد. غزلی که در عین حال برای حفظ هارمونی و حفظ زیبایی بهتر است در بیت آخر قافیه‌ای دیگر داشته باشد؛ خاصه وقتی که همه ابیات غزل با «یک غزل» آغاز می‌شود.

مجموعه غزل «فرجام» محمدسعید میرزایی را باید فتح بابی دیگر در غزل امروز دانست. ابتدا می‌خواستم بگویم اگر ۲ برابر شدن مصراع‌ها در غزل قابلیت زیبایی‌شناسی داشت، بزرگان شعر دیروز و غزل‌سرایان امروز از این قابلیت استفاده می‌کردند، آن هم با توجه به اینکه غزل‌سرایان امروز در این زمینه امتحان‌شان را خوب پس نداده‌اند. اما بهره‌برداری میرزایی از این روش چون از نوع دیگر بود، موفق بود. آنجابلندی مصراع‌ها سبب خودآگاهی شاعر می‌شد و اینجا روایی‌بودن را بهتر و خاص‌تر شکل می‌دهد و به غزل‌های روایی کمک و قوت می‌رساند.

در دفتر «فرجام»، طولانی شدن مصراع‌ها امکان حرف زدن را افزایش داده و به آن قابلیت هنری بخشیده است. یعنی امکان بلندی وزن و فاصله داشتن قافیه‌ها این فرصت را به شاعر می‌دهد که حرف خود را راحت و خارج از تنگنا بزند و این یعنی بخشی از قابلیت و آزادی عمل شعر نیمایی را به غزل بخشیدن، چرا که مصراع‌ها بلندند؛ اگرچه همچنان مساوی‌اند. بلندی مصراع‌ها در عین حالی که امکان حرف زدن را گسترده و راحت می‌کند، در ایجاد روایت و فرم نیز دست شاعر را بازتر می‌گذارد. این قابلیت در واقع یک نوع فرار از غزل سنتی است که هنوز هم پاگیر غزل نو است:

«غروب بود و خیابان، من و تو با یک چتر، قدم زدیم، خیابان ادامه پیدا کرد
شب از مکالمه ما شروع شد، کم‌کم در این مکالمه باران ادامه پیدا کرد
درخت‌ها همه رفتند از افق بالا... بگو که عاشق من می‌شوی همین حالا!
تو مکث کردی و رفتی به خواب... لالالا... و باز رشد درختان ادامه پیدا کرد»

شاعر می‌تواند در طولانی شدن مصراع‌ها امکان و پرداخت روایت واقعیت‌های امروزی را بیشتر کند و نزدیک شدن فضای شعر به فضای مدرن امروزی را با آهنگ نثر و وزن‌های کم‌طنین و با ضرباهنگ پایین ایجاد کند.

بنابراین در اینگونه غزل‌ها شاعر با قافیه درگیری ندارد، غزل را به منطق نثر نزدیک می‌کند و حرف‌های عادی و دم‌دستی امروزی معمولا طولانی را در این فضای مطول بیان می‌کند:

«مطالعات اخیر دلم نشان داده است/ که از کتاب جهان جاودانه‌ترین هستید
و بر اساس تمامی تجربیاتم/ شما برای دلم مهربان‌ترین هستید
و عشق، عنصر اصلی دست‌های شماست/ الکتریسیته تقویت صدای شماست
و آنقدر که لطیفید با نخستین موج/ در انتهای جهان بی‌کران‌ترین هستید»

میرزایی از ظرفیت‌ها و ظرافت‌های ترانه و تصنیف هم در این نوع غزل‌ها بهره برده و در مجموع تلاشش برای نوتر شدن غزل نو بسیار ستودنی است؛ همان‌گونه که غزل‌های نوی پیشین که معصومیتش اینگونه در زبان میرزایی گل می‌کند:

«گل سرخ تو بودم زود چیدی بی‌سرم کردی
از اول آمدی خوبم کنی زخمی‌ترم کردی
گل سرخ تو بودم گوشه گلدان دلتنگی
نمی‌دانم چرا هنگام رفتن پرپرم کردی
زن زیباترین افسانه عشقم شدی اما
مرا غمگین شبیه شعرهای دفترم کردی
عروسک بودی و شاید فقط عشق تو بازی بود
اگر خود را عروس کودکی بسترم کردی
سحر در شکل یک قوی سپید مهربان رفتی
درون برکه اشکم گل نیلوفرم کردی...».

مجموعه غزل «فرجام» محمدسعید میرزایی را باید فتح بابی دیگر در غزل امروز دانست. ابتدا می‌خواستم بگویم اگر ۲ برابر شدن مصراع‌ها در غزل قابلیت زیبایی‌شناسی داشت، بزرگان شعر دیروز و غزل‌سرایان نوگرای امروز از این قابلیت استفاده می‌کردند؛ آن هم با توجه به اینکه غزل‌سرایان امروز در این زمینه امتحان‌شان را خوب پس نداده‌اند اما بهره‌برداری میرزایی از این روش چون از نوع دیگر بود، موفق بود

نقدی بر مجموعه‌شعر «لحظه‌های بی‌ملاحظه» اثر مبین اردستانی

نزدیک‌تر به غزل

وارش گیلانی: مجموعه شعر «لحظه‌های بی‌ملاحظه» مبین اردستانی را که می‌گشایی، ۵ شعر نیمایی (از صفحه ۱۱ تا ۱۷)، ۱۹ غزل (از صفحه ۱۹ تا ۵۹)، ۸ ترانه (از صفحه ۶۱ تا ۷۹)، ۲۵ رباعی و دوبیتی (از صفحه ۸۸ تا ۱۰۵) و یک مثنوی در صفحه ۱۰۷ که ۳ صفحه کتاب را اشغال کرده است، می‌بینی. پایان کتاب هم به مصراع‌ها و تعابیری که شاعر از دیگر شاعران وام گرفته، اختصاص دارد.

پیش از هر چیز، ابتدا می‌گویی خدا پدر این شاعر را بیامرزد که هنوز رسم مروت و امانتداری می‌داند، تا آنجا که اگر تعبیری را از جایی به عاریه بگیرد، بازگویش می‌کند و مثل بسیاری قصد کتمان و پوشاندن ندارد؛ آن هم در زمانه‌ای که ۷۰ درصد مجموعه‌شعرها را که باز می‌کنی، اول کار، یکی، دو، سه تعبیر بکر و تازه از شعرهای خودت را در آنها می‌بینی که در سال‌های نزدیک و دور در مجموعه شعری یا نشریه‌ای قبلاً چاپ کرده‌ای. آنگاه با خود فکر می‌کنی وقتی از تو ـ که یک نفر بیشتر نیستی ـ می‌دزدند، از بقیه چقدر دزدیده‌اند؟!

مبین اردستانی ۳۵ ساله شاعری شناخته شده نیست اما همین که در این شرایط توانسته ناشری را مجاب کند دفترش را به چاپ برساند، حدی از شاعر بودنش نمایان می‌شود. اگرچه متاسفانه بسیاری از ناشران غیرحرفه‌ای (و حتی گاه حرفه‌ای!) به‌واسطه اینکه کل هزینه چاپ کتاب را از صاحب اثر می‌گیرند، هر خزعبلی را چاپ می‌کنند و از این راه، برای چندرغاز، راحت به حیثیت و شرف حرفه‌ای خود توهین می‌کنند!

اردستانی اغلب اشعارش کوتاه است؛ دوبیتی‌ها و رباعیاتش که قالب‌های کوتاهی دارد و نیمی از غزلیاتش هم بین ۴ تا ۵ و ۶ بیت است. بیشتر نیمایی‌هایش هم کوتاه است و زیاد نیست. در واقع اشعار اردستانی بین کوتاه و بلند در نوسان است و معمولا شاعری که نیمی از اشعارش کوتاه باشد، می‌توان او را شاعری کوته‌سرا نامید؛ چون عرف شاعری بر کوتاه‌سرایی بنا نشده است.

حرکت کوتاه‌سرایی بعد از انقلاب ادبی نیما یوشیج، یک حرکت نه‌چندان پررنگ اما ماندگار بود؛ تا آنجا که شاعری نبود که در طول عمر خود، شعر یا شعرهای کوتاه نسروده باشد؛ حتی اگر شده به تفنن. اما بعد از انقلاب کوتاه‌سرایی به واسطه کمیت و کیفیت توأمان، تبدیل شد به یک پدیده در شعر نیمایی و سپید. قالب‌های کوتاه کلاسیک هم در کنار رونق و رواجی که پیدا کرده بودند، از کیفیت بالا و چشمگیری برخوردار شدند.

نادرست نیست اگر بگوییم این تمایل به کوته‌سرایی، ریشه در یک حرکت فکری ایجازگرا دارد که بعد از نیما در چند زمان خاص، خواسته یا ناخواسته موثر بود. این حرکت نه چندان آشکار، نه تنها بر شعر نیمایی و سپید تاثیر گذاشت، بلکه در کوتاه‌تر شدن و رواج قالب‌های کلاسیک نیز موثر بود؛ تاثیری که از ایجازگرایی می‌آمد.

نیمایی شعر گفتن کار آسانی نیست؛ از نیما، اخوان، سپهری، فروغ، شاملو، آتشی و... برمی‌آید، چون که زبان، کلام، بیان و در کل شعرشان به شعر کسی نمی‌ماند؛ تنها به خودشان می‌ماند؛ به خودشان که هر کدام‌شان در شعر نیمایی یگانه‌اند. مشیری و ابتهاج و نادرپور و... نیز در نوع نیمایی سرایی‌شان که ریشه در نگاه و سبک و زبان نئوکلاسیک‌شان دارد، یگانه‌اند. بسیاری فکر می‌کنند اگر زبان را به سمت سادگی سوق دهند و قافیه‌ها را پررنگ اعمال کنند یا اگر محتوای شعرهای‌شان عشقی باشد و از مسائل دم‌دستی صحبت کنند، می‌توانند یک مشیری دیگر شوند؛ نه! محبوبیت او براحتی حاصل نشده، چون این راه، علاوه بر دود چراغ خوردن، جان بی‌تاب و دلی زلال می‌خواهد؛ استعداد شاعری هم می‌خواهد و نیز سواد شاعری. مشیری هم در حد و اندازه‌های خود صاحب سوادی بود که در تناسب با شعرهایش بود؛ یعنی نیازی نبود سوادش و نوع درکش از دنیا، شبیه نوع سواد و درک نیما، شاملو یا فروغ باشد. علاوه بر اینها، شاعر باید کاری کند شبیه معجزه. باید معجزه کند تا یگانه شود؛ تا آن حد و تا آنجا که اگر کسی خواست شبیه تو شعر بگوید، درجا برچسب بخورد که شبیه تو است.

و اما شعرهای مبین اردستانی:

«خوابیده‌ام/ در کوچه‌ای کوچک/ بی‌پنجره/ تاریک در تاریک/ از ۶ جهت بن‌بست/ چشم انتظار صبح رستاخیز/ تا بی‌هوا/ با شانه‌ام دستی بگوید:/ بی‌خبر برخیز»

شاعر در شعر بالا به‌سمت «نشدنی»ها پیش رفته است. «نشدنی‌ها» مقوله‌ای است در شعر که بعضی از آن به شکل‌های گوناگون سخن گفته‌اند. نشدنی‌ها با خود نشانه‌هایی دارند که شاعر را در آغاز سرودن واقف می‌کنند شعر را ادامه بدهد یا ندهد. شعر بالا از این دسته کارهاست؛ حتی اگر اردستانی استادانه قافیه‌پردازی کرده باشد. کلام دیگر این است که اینگونه اشعار حرفی برای گفتن ندارد. منظورمان از حرف، حرف‌های عمیق فلسفی و اجتماعی نیست، چون برای پیداکردن چنین مفاهیمی، چه بسیار است کتاب‌های فلسفی و جامعه‌شناسی. چرا که حرف شعر از جنس دیگر است. البته خالی از مفهوم و کلام نغز نیست و حتی ممکن است گاه دارای کلامی فلسفی و گرایشات اجتماعی هم باشد اما منطقش منطق شعری است که محکم‌تر از منطق فلسفی است. معنا و مفهومش عقلی نیست، فراعقلی و شهودی است؛ رمزآمیز و شگفت‌انگیز، اگرچه ممکن است از محسوسات و چیزهایی که ملموس و دم‌دستی است سخن بگوید. البته حرف‌های دیگری هم هست که در شعر گفتنی است؛ به شرطی که دیگران آن را نگفته یا به شکلی که تو گفته‌ای، نگفته باشند.

در شعر بالا، «در کوچه‌ای کوچک خوابیده‌ام» یعنی چه؟! یا مگر این کوچه پنجره هم باید داشته باشد؟! بعد کوچه که از هر جهت بسته نیست، از بالا و ورودی‌اش باز است! اگر یک کوچه تمثیلی مد نظر شاعر است، باشد! پس لطف می‌کرد تمهیدات تمثیلی‌اش را فراهم می‌کرد. صرف بیان و نشان دادن چنین کوچه‌ای، نه شکل تمثیلی پیدا می‌کند و نه سرچشمه‌ای تخیلی دارد. اینها خیالبافی‌هایی است که ریشه در واقعیت ندارد، چرا که زیباترین و محکم‌ترین و باورپذیرترین تخیل‌های شعری به نوعی ریشه در واقعیت دارد.

اردستانی در شعر «بغض گلدان» هم دچار چنین مشکلی است و علاوه بر این، مشکل دستوری هم دارد، چرا که می‌شود گفت: «هستی‌ام بی‌تو هیچ می‌شود» اما غلط است اگر بگوییم «آسمان بی‌پرندگان کوچ می‌شود». البته اگر بگوییم «آسمان بی‌پرندگان کوچ کرده» درست است. شعر «سرنوشت صفحه‌ای سپید» اما بیان روان و خوبی دارد؛ با قافیه‌پردازی‌های بجایش که موسیقی کلام را دوچندان می‌کند اما گرفتار حرف‌های تکراری و مستعمل است. حرف‌های گفته شده را می‌توان دوباره بیان کرد، به‌شرطی که آن را دقیقاً به شکلی دیگر و قرائتی دیگر بیان داری. یعنی این بیان دوباره آنقدر باید تازه باشد که برای مخاطب، معنا و مفهوم پیشین را تداعی نکند.

حداقل کار شاعر این است که از هر چیز و پدیده‌ای که حرف می‌زند، آن را از روزن نگاه خود و به شکل و شبیه خودش نشان دهد و از این راه، معنایی بر معناهای دیگر جهان بیفزاید.

شعر «سرنوشت صفحه‌ای سپید» تا آن حد که زبانی روان دارد و قافیه‌هایش ایجاد موسیقی کرده و توانسته از این راه کلامش را صیقلی دیگر و رنگی دیگر دهد، موفق است اما چیزی از درون نتوانسته وضعیتش را دگرگون کرده و به معنایش شکل دیگری بدهد. با این همه، او ساختار شعر نیمایی را خوب می‌شناسد و این زمینه مساعدی است برای ساختن اشعار درجه یک نیمایی بعدی.

بسیاری از غزل‌های اردستانی صمیمی و ساده است و تا حدی عاطفی. بعضی نیز تا حد نثرهای معمولی منظوم‌شده پایین آمده است:

«تعبیر خواب‌های غریب من است این
یا خواب دیگری‌ست که پیوست خواب‌هاست»

اما در غزل «پرنده‌تر» نشانه‌هایی است که در آن از حرف‌های معمولی استحاله نشده و قوام نیافته و قدرت و تجربه پیدا نکرده خبری نیست و غزل از جنس خیال، تصویر، رمز، اشاره و کنایه است؛ اگرچه کورسویی از معناهای بدون تمهید آن، در یکی دو بیت، مانع رسیدن این غزل به اوج نمی‌شود:

«نشست خستگی‌ام را تکاند روی درخت
شکسته‌پرهایش را نشاند روی درخت
پرنده از دل مجروح و جان رنجورش
چه‌ها چه‌ها که برایم نخواند روی درخت
دم غروب که شد با نسیم آوازش
پرنده‌های جهان را کشاند روی درخت
هوای لانه خود کرد و بال‌هایش را
ز گرد و رنگ تعلق تکاند روی درخت
پرنده بود، رها بود، مثل ما که نبود
پرنده‌تر شد و پر زد، نماند روی درخت»

اما غزل‌هایی از این دست که «من خسته‌ام و به پایت نشسته‌ام و...» یا «آینه نیاوردید که من وقتی برای دیدن خودم ندارم...» و یا از این حرف‌ها که «بیا و خودم را از من بگیر...» و... بیشتر به درد ترانه می‌خورد؛ آن هم ترانه‌های معمولی!

حرکت کوتاه‌سرایی بعد از انقلاب ادبی نیما یوشیج، یک حرکت نه‌چندان پررنگ اما ماندگار بود؛ تا آنجا که شاعری نبود که در طول عمر خود، شعر یا شعرهای کوتاه نسروده باشد؛ حتی اگر شده به تفنن. اما بعد از انقلاب کوتاه‌سرایی به واسطه کمیت و کیفیت توأمان، تبدیل شد به یک پدیده در شعر نیمایی و سپید. قالب‌های کوتاه کلاسیک هم در کنار رونق و رواجی که پیدا کرده بودند، از کیفیت بالا و چشمگیری برخوردار شدند

نگاه

نگاهی به دفتر شعر «گوش‌ماهی لب‌ریز» سروده انسیه موسویان

از غزل تا دفتر کوچکی از اشعار نیمایی و سپید

[الف.م. نیساری]

دفتر شعر «گوش‌ماهی لب‌ریز» از انسیه موسویان در ۶۰ صفحه، توسط انتشارات فصل پنجم منتشر شده است. صفحات رنگی طراحی‌شده کتاب نیز به قلم بهنام زهری سامیان، هنرمندانه تراویده است. این دفتر شعر که زبانی ساده دارد، سادگی و بدوی بودن اشعارش از مبتدی بودنش برنمی‌آید، بلکه نوعی پختگی در این سادگی دیده می‌شود. البته سراینده این اشعار شاعری شناخته شده است، هرچند در غزل؛ شاعری متولد ۱۳۵۵. این دفتر به ۲ قسمت تقسیم شده است: بخش اول دارای شعرهای نیمایی و بخش دوم شامل اشعار سپید. این دفتر یک ویژگی بارز و مثبت دارد و آن استفاده شاعر از قافیه در اشعار نیمایی و اشعار سپید در ۲ بخش اول و دوم است. در واقع او از سنتی در شعر نو پیروی می‌کند که قدمتی ندارد اما امروز دیگر امری جاافتاده است. این سنت ابتدا توسط نیما یوشیج، بنیانگذار شعر نو نیمایی در شعر نو نیمایی ابداع شد و به دنبال آن، توسط احمد شاملو، بنیانگذار شعر نو سپید در شعر نو سپید. طبعاً اینگونه قافیه‌پردازی‌ها در شعر نو شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با نوع و حتی جایگاه قافیه در شعر کلاسیک دارد. مهم‌ترین تفاوتش که در عین حال جایگاهش را نیز تعیین می‌کند، اجباری بودن قافیه در شعر کلاسیک است. البته حضور و وجود لازم و ضروری قافیه در اشعار نو نیز کم از اجباری بودن ندارد و در زیبایی‌شناسی شعر نو بسیار موثر است. شما نقش قافیه را در زیبایی‌آفرینی و موثر بودنش در استحکام و قوام بسیاری از اشعار نیما یوشیج، احمد شاملو، منصور اوجی، هوشنگ ابتهاج و فریدون مشیری می‌توانید ببینید. مهم‌ترین دلیل جاافتادگی قافیه در اشعار شاعران نوگرا، استفاده ناخودآگاه از آن است، چون به محض استفاده آگاهانه از قافیه در شعر، مصنوعی بودن آن آشکار می‌شود. حتی در شعر کلاسیک که رعایت قافیه امری اجباری است، شاعران حقیقی کلاسیک‌سرا، قبل از سرودن هر بیتی، از قافیه‌های آن ابیات بی‌خبر بوده و هستند. اگر غیر از این بود، این مصنوعی عمل کردن حتی آنجا نیز خود را نشان می‌داد؛ به تبع آن، امروز هم. حال به چند نمونه از حضور طبیعی قافیه در اشعار نیمایی و سپید انسیه موسویان اشاره می‌کنیم: «بال‌های ناتمام من/ کوچه‌های ابر را دویده‌اند/ تا ستاره‌های دور کهکشان پریده‌اند/... یا مسیر دیگری به من نشان بده/ یا برای پرکشیدنم/ بال‌های خسته مرا تکان بده!»

قافیه‌های «دویده‌اند» و «پریده‌اند» و نیز «نشان بده» و «تکان بده». علت آوردن ردیف «بده» کنار «نشان» و «تکان»، آن است که قافیه خود را برجسته‌تر، سنگین‌تر، رنگین‌تر، آهنگین‌تر و در کل زیباتر نشان دهد و نقش ایفا کند.

یا:

«باران بی‌بهانه اسفند/ یک‌چند/ بارید بر نگاه مه‌آلود کوچه‌ها/ از روشنی سرود/ از آفتاب گفت/ ناگاه در زلالی آن، آسمان شکفت!»

در این شعر کوتاه، «اسفند» و «چند» و «گفت» و «شکفت» هم‌قافیه‌اند.

یک نمونه هم از یک شعر سپید این دفتر می‌آوریم تا تاثیر قافیه‌سازی‌اش کاملاً مشخص و آشکار شود. حالا اثر ذیل را به عنوان یک شعر یا یک نثر زیبا!

«بامداد خلوتم را
معطر کردند
به شعر
و غروب‌های خاموشم را
به سوسوی آوازی
روشن.
ممنونم از شما
کلاغ‌های عزیز!
فواره‌های سرفراز!
درخت‌های کهن!»

آنچه مثبت ارزیابی شد، درباره جایگزینی درست قافیه‌هاست و نه اینکه الزاما این عمل در شعری زیبا اجرا شده باشد.

اما نوع نگاه موسویان، نگاه شاعر امروزی است، هر چند ساده و هر چند در شعر نو قوام‌نایافته، چون تا آنجا که می‌دانیم، ایشان بیشتر به غزل‌سرایی مشهور است، نه شاعر سپیدسرا:

«صبح است
آفتاب پنجره ایستاده است
طلوع گنجشک‌ها بر شاخسار یک گنجشک از شاخه کم می‌شود
دلم
به دیدار تو آید»

در شعرهای نیمایی موسویان شخصیت مستقل نمی‌بینم؛ در جاهایی هم فضای شعر و زبان فریدون مشیری حضور دارد:

اینجا/ خورشید را دزدیده‌اند اما/ بگذار/ لبخند تو/- این شعر شورانگیز-/ خورشید من باشد/ در فصل بی‌باران و بی‌لبخند/ بگذار/ تا چشم تو/ این باغ عطر و رنگ/ تنها دلیل روشن عاشق شدن باشد!»

و هم در جاهایی دیگر در فضای شعر و زبان سهراب قرار می‌گیرد: «چند وقتی است که در سینه او/ می‌تپد گنجشکی/ بی‌قرار و معصوم/ گاه‌گاهی دل او بی‌سبب می‌گرید/.../ به گل سرخی عاشق شده است».

در شعر ذیل اگرچه نمی‌توان این فضا و زبان را متعلق به شاعری دانست اما کم نیستند شاعرانی که کم‌وبیش در این فضا و زبان شعر می‌گویند. پیشنهاد ما مال خود کردن این زبان و فضا با تمهیدات و ویژگی‌های دیگر و تازه‌تر است:

«این پای داغ از دهان افتاده کمرنگ
این دفتر دلتنگ
سرگیجه ساعت
این خودنویس سبز کم‌طاقت...
سر می‌رود از واژه‌ها
اندوه پنهانم
تو نیستی
من شعرهایم را برای باد می‌خوانم...».