نَی رنج همان نیِ رنج است

مروری بر «نی رنج»، مجموعه شعر مژگان فرامنش

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

عنایت‌الله باور بامیک

نی‌رنج سومین مجموعهٔ شعری بانو مژگان فرامنش پس از «اندیشه‌های دردآلود» و «گرهِ کور» دو مجموعهٔ دیگر او است که تازه تن‌پوشهٔ چاپ را به تن کرده است. ویراستاری این مجموعه را شاعر جوان و خوب مان تهماسبی خراسانی، همسر بانو فرامنش انجام داده است.

نی‌رنج دربردارندهٔ حدودن پنجاه‌وچند غزل، چند چهارپاره و بیست رباعی است و شاعر بیشترینه در این دو قالب، طبع‌آزمایی کرده است.

زبان این اثر در کل زبان نرم و ملایم است و بیرون آرام و درون خروشان دارد. در هیچ جای این اثر و در هیچ غزل، بیت و خوشهٔ آن نشانی از صلابت، استحکام و فخامت زبان دیده نمی‌شود. شاعر تسلط بر زبان دارد؛ اما تحکم بر زبان ندارد.

من با شخصیت بانو فرامنش و سروده‌هایش زیاد آشنایی ندارم و جز چند شعر، که در این اواخر در رخ‌نامه‌اش نشر کرده است و سروده‌های همین مجموعه از او شعری نخوانده‌ام. ادعای منتقد ادبی را هم ندارم. فقط بنابر خواهشی که از من در این برههٔ زمانی کردند، این مجموعه را به گونهٔ گذرا و نه‌چندان ژرف یک‌بار تا آخر مرور کردم و مواردی را که دریافتم و متوجه شدم، در این‌جا با خوانندگان شریک می‌کنم.

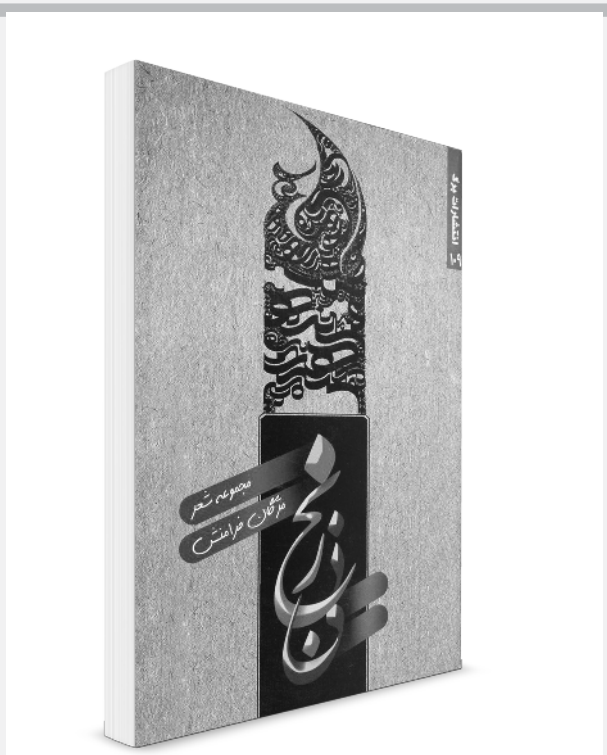
نکاتی را که اکنون در بارهٔ شعرهای این مجموعه می‌نویسم، متن‌محور و به دور از هر گونه حب و بغض‌اند.

از این‌که قرار شد دربارهٔ دفتر نی‌رنج در محفل رونمایی آن گپ‌بزنم، تمرکز من در خوانش این اثر بیشتر روی نکات قوت آن بود تا نکات ضعف آن. موارد اندکی را نیز که به عنوان‌کاستی‌ها و لغزش‌ها در این نوشته یادآور خواهم شد، از روی تصادف به آن‌ها برخورده‌ام ورنه چنین اراده‌ای در سر نداشتم.

در این بخش این نوشتار ضمن این‌که چاپ این مجموعه را به بانوشاعرِ گران‌مایه خجسته‌باد می‌گویم، می‌خواهم به این نکته نیز اشاره کنم که بانو فرامنش را به پاس این‌که از خود چنین مایهٔ معنوی و ارزش‌مند به‌جا گذاشته است و پرچم‌دار بانوان شاعر و زبان گویای نسل خفته و خموش و ستم‌دیدهٔ این دیار در پهنهٔ بی‌ارزشی وزن‌ستیزی شده است، از تهِ دل می‌ستایم.

با دریغ ما در زمین و زمینهٔ ادبی خویش از گذشته‌های دور تا امروز به شمار انگشتان دست مان شاعران زن داشته‌ایم و به همین دلیل ادبیات ما به ویژه ادبیات منظوم ما ادبیات مردانه بوده است وچنان این جو و روحیه در درازای زمانه‌ها و سده‌ها مسلط بوده است که بسیاری از بانوان شاعر هم با زبان و احساس مردانه شعر گفته‌اند و اگر آثار این شاعران را، بدون ذکر نام‌شان بخوانیم، گمان نمی‌کنیم که آن شعرها را زن یا زنانی سروده‌اند، چون در آن شعرها از شور و شگرد و احساس و وسواس یک زن و زنان جامعه خبری نیست. بی‌مبالغه باید گفت که پس از لیلا صراحت روشنی، حمیرا نگهت و بانو صدا سلطانی در افغانستان، فروغ فرخزاد در ایران و رابعهٔ بلخی در عهد کهن ادبی ما، یگانه بانویی که جسارت کرده و در سروده‌هایش حس زنانگی، من و درد خود و هم‌گنانش را بیان کرده است، بانو فرامنش است. او حقا که گلوی آتشین و بلورین زن امروز در زمین و زمینهٔ ما شده است.

ما دخت‌بانوان‌جوان و شاعر بسیاری را در پهنهٔ پرنیانی شعر کشور



به ویژه در بلخ داشتیم که در حال شدن، شکفتن و پرواز کردن بودند؛ اما دیدیم شور و شوق‌شان گذرا و برهه‌ای بوده و تعهد لازم برای بلند نگهداشتن این پرچم پرنیانی نداشته‌اند و پس از آن‌که به لب نانی و کامی و شویی و آبرویی رسیدند یا این دریچه را بستند یا غرق در من فردی و نفسانی خویش گشتند.

شعر بانو فرامنش شعر اعتراض و حجت است؛ سرود درد و درود است و ترانه‌ها و ضجه‌های گلوهای خفته و خموش زن این سرزمین.

برخورد او در شعرهای این مجموعه، برخورد ساختگی و بیان تصنعی نیست، بلکه آن‌چه را که بیان می‌دارد، با تمام جان و جوهر خود فریاد می‌کشد. او غرق در هواها، جاذبه‌ها و خواست‌های زودگذر زنانگی یعنی اروتیک نیست، او به بیان دردها و دغدغه‌های زن این سرزمین می‌پردازد. او می‌خواهد، هویت و ماهیت‌خودش و زنان این سرزمین را روشن‌کند. او می‌خواهد به حقوق انسانی زن برسد. داعیهٔ او داعیهٔ نفسانی نیست، داعیهٔ انسانی زن است. او با زبان، احساس و خودبودگی خود و زن میهن خود وارد این میدان می‌شود و پیرایه‌ها و آرایه‌های ظهور و نبردش نیز همه زنانه‌اند. جلوه و جلال‌اش هم زنانه است و احساس و وسواس‌اش هم.

اینک با آوردن برخی از نمونه‌ها به دلایل و شمایل سخن در لابه‌لای شعرهای او در مجموعهٔ حاضر می‌پردازم و نکاتی را که در بالا به آن‌ها اشاره کرده‌ام به گونهٔ مستند به آن‌ها می‌پردازم. این‌که به چه پیمانه این اشاره‌ها، دریافت‌ها، ملاحظات و ایرادها موجه‌اند یا غیر موجه، داوری‌اش را واگذار می‌کنم به خوانندگان و مخاطبان جدی و اهل این عرصه و زمینه.

زنانگی یا جلوه‌های زنانه

او با آوردن واژه‌ها، تعابیر و نماده‌های چون «گیسو، باران، چشم، آغوش،

خیابان، دختر، قفس، اتاق، آیینه، روسری، دختران، چشم‌های تر، خشکی لب، شال، تن، دامن، عفت، آبرو، گل‌بوته، لب‌واکردن، سرخ و آبی، قربانی بی‌گناهی و آیین، غمگینی، مادر، زن، تنهایی، شکستگی، زمین‌گیری، دل‌گیری، دست‌کشیدن به گیسوان سپید، لت و کوب‌شدن و ...» به سروده‌هایش مصداق زنانگی و حال و هوای زنانه می‌دهد. این حال و هواها بیشتر تراژیک‌اند و کم‌تر کمیک و شاد.

در کل در فضای درونی شعر او زن نفس می‌کشد و روح سروده‌ها زنانه‌اند نه تنها الفاظ در ساختار سخن او.

به این نمونه‌ها نگاه می‌کنیم:

گیسوانم را به دست باد و باران
چشم‌هایم را به آغوش خیابان داده‌ام
دختر بدروزگار سرزمین وحشتم
زندگی را در درون این قفس جان داده‌ام
(ص ۷-۸)

اتاق و آیینه و روسری دور سرم
گرفته حال من از روزگار بی‌پدرم
درون من که پر از دختران غمگین‌اند
منم، وَ خشکی لب‌ها و چشم ترم
(ص ۱۰)

می‌روم از جهان پروحشت
تا نبینند شال و دامن را
از جهانی که ساده می‌ریزند
عفت و آبروی یک زن را
(ص ۲۳)

خاکستری رنگم، بهاران از تنم کوچید
گل‌بوته‌ها از سرزمین دامنم کوچید
تا خواستم لب واکنم حرفی بگویم از
یک روسری سرخ و آبی... گفتنم کوچید
(ص ۴۴-۴۵)

قربانی بی‌گناه آیین هستم
من مادر دختران غمگین هستم
(ص ۱۲۴)

بعد از تو شکسته و زمین‌گیرتر است
از هستی و روزگار دل‌گیرتر است
در آینهٔ زمان زنی جاری شد
کز وسعت سن و سال خود پیرتر است
(ص ۱۲۶)

تخته‌سنگی‌ام که سیلی‌های باران خورده است
سال‌ها مشت و لگد از دست توفان‌خورده است
(ص ۵۲)

همیشه بغض ترا گریه کردم در خویش
کنار زندگی و تیک‌تاک ساعت‌ها
کنار لاشهٔ یک زن که زنده رفت به گور
کنار بستری از دردها و غربت‌ها
(ص ۸۴)

برای من، که زنم، زندگی تراژیدی‌ست
سرودن غزل عاشقانه آسان نیست
(ص ۱۰۳)

دستی به گیسوان سپیدم بکش برو
دیگر زنی، که نقش ترا می‌کشید، نیست
در من زنی که بعد تو جامانده، غیر این
تنهاتر و شکسته‌تر و ناامید نیست
(ص ۶۵)

نوگرایی در ساخت و ترکیب وزن‌ها

از این دیدگاه نیز در این مجموعه کارهای متفاوتی به چشم می‌خورد که این کارها یا از روی علاقه و یا با پیروی از شاعران و سرایش‌گران معاصر انجام شده است.

نوگرایی‌هایی که در وزن سروده‌ها در این دفتر به چشم می‌خورند، دو گونه‌اند. یکی نوگرایی یا دیگرگونی در ساخت افاعیل و اوزان عروضی و دوم نوگرایی و دیگرگونی در ترکیب اوزان مطرح کهن.

نوگرایی و دیگرگونی در ساختار

این‌جا دیگرگونی از نوع کاهش و افزایش هجای بلند یا کوتاه عروضی در ساختار یکی از عناصر و افاعیل تشکیل دهندهٔ وزن شعراند؛ اما کلیت ساختار وزن‌ها آشنا و از اوزان‌مطرح کهن‌اند.

با این وجود گاه چنین هم به نظر می‌رسد که در برخی موارد شاعر به باستان‌گرایی وزنی دست زده است و برخی از زحافات کم‌کاربرد اوزان مشهور را به‌کار برده است.

نمونه‌هایی از همین گونه:

مستفعلن- مستفعلن- مستفعلن- فَعلَن (بحر رجز مثمن اَحَذ)

شهری پر از اشباح و هم‌انگیز جامانده‌ست
در من هزاران حملهٔ چنگیز جامانده‌ست
(ص ۵)

مفاعلن- فعلاتن- مفاعلن- فعلاتن (بحر مجتث مثمن مخبون)

با دیگرگونی در رکن اخیر افاعل یعنی «فعلاتن» که در گذشته به جای آن «فَعلَن/فَعلَن یا فعلات» می‌آوردند.

اگر ستاره نشد تا در آسمان تو باشم
بدان، نخواست خدا تا که هم‌زبان تو باشم
(ص ۳۱)

مستفعلن- مفاعلن- مستفعلن- فعولن (بحر رجز مخبونِ مخلع)

با آن‌که در این مجموعه شمار غزل‌هایی، که با اوزان بلند و نوآیین سروده شده‌اند، بسیارند و این دیگرگونی و نوگرایی یک امتیاز برای شاعر این مجموعه شمرده می‌شوند؛ اما آن حلاوت، روانی، موسیقی و شعری که در سروده‌های با اوزان معمول و معروف این مجموعه وجود دارند، در شعرهای با اوزان بلند وجود ندارند.

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

چون شمع از فراق تو یک عمر می‌چکیدم
لعنت به من که از غم و عشق تو می‌تپیدم
(ص ۶۶)

دیگرگونی در ترکیب

این‌گونه دیگرگونی وزنی در نی‌رنج بیشتر به چشم می‌خورد. ساختن و پدیدآوردن این دیگرگونی کار ساده است، چون در افق یک بیت شکل می‌گیرد؛ اما پرداختن به آن در عمود یک یا چند غزل با ابیات بیشتر کار دشواری است که از عهدهٔ هر شاعر بر نمی‌آید.

با آن‌که در این مجموعه شمار غزل‌هایی، که با اوزان بلند و نوآیین سروده شده‌اند، بسیارند و این دیگرگونی و نوگرایی یک امتیاز برای شاعر این مجموعه شمرده می‌شوند؛ اما آن حلاوت، روانی، موسیقیت و شعریتی که در سروده‌های با اوزان معمول و معروف این مجموعه وجود دارند، در شعرهای با اوزان بلند وجود ندارند. از اغلب شعرهای سروده شده با اوزان بلندِ این مجموعه برای خواننده یک حس طبیعی دست نمی‌دهد بل از آن‌ها بوی تصنع به مشام می‌رسد.

با یک‌بار خوانش این سروده‌ها به گونهٔ ملموس و روشن می‌توان دریافت که شاعر در سرایش این غزل‌ها تمام نیرو و تمرکز خود را در سامان‌دادن وزن این سروده‌ها هزینه کرده است تا بر محتوا و پهلوهای هنری آن‌ها.

در کل می‌توان گفت اقبالی که شاعر از نگاه شاعرانگی، ایجاز و طبیعی بودن زبان و فضای درونی و بیرونی شعر در سروده‌های با اوزان کوتاه و معمول دارد، در سروده‌های با اوزان بلند ندارد.

گاه دیده می‌شود که شاعر برای سامان دادن وزن و پرکاری هجاهای افاعیل عروضی به حشو، تکرار واژه‌گان و اطناب موضوعی گرفتار و متوسل شده است. از همین‌جاست که برخی از بیت‌های این سروده‌ها کلن صبغهٔ نظم و حتا نثروارگی را به خود گرفته‌اند و از شعریت در آن‌ها خبری نیست؛ مانند این نمونه:

در من زنی شکسته و غمگینی در انتهای سینهٔ خودگور است
یک زن که زخم‌خوردهٔ تاریخ است، اما هنوز زنده و مغرور است
(ص ۱۱۰)

نمونه‌هایی از این دست:

فاعلاتن (فعلاتن (- مفاعلن- فَعَلَن/فاعلاتن- مفاعلن- فَعلَن (بحر خفیف ۱۲رکنی مخبونِ محذوفِ اصلم)

بازکردم اتاق و پنجره را تا ببینم تن خیابان را
که تو باشی کمی قدم بزنی، که ببینم حضور باران را
(ص ۱۶)

به همین ترتیب سروده‌های دیگری که به همین وزن در «صص۳۳- ۶۸- ۱۰۴- ۱۱۴ و ۱۱۶» این مجموعه وجود دارند.

فاعلاتن- مفاعلن- فَعلَن/ فاعلاتن- مفاعلن- فَعَلَن (بحر خفیف ۱۲رکنی مخبونِ اصلمِ محذوف)

معنی انتظار را اصلن از کنار چنار جاده بپرس
درد رفتن از این حوالی را از دل عابر پیاده بپرس
(ص ۲۷)

مستفعلن- مفاعلن- مفعولن

مستفعلن- مفاعلن- مفعولن (بحر رجز ۱۲رکنی مخبونِ مقطوع)

یا: بحر سریع ۱۲رکنی مخبونِ مکشوف

تاریخ تازیانهٔ سنگینی بر شانه‌ها و پیکر او کوبید
در حالی که شکست نمی‌بیند، چشمان ظالمانهٔ اوکور است
(ص ۱۱۱)

نوگرایی و دیگرگونی در ساخت و ترکیب

در این سروده‌ها دیگرگونی هم با تکرار و پیوست یک وزن معروف در افق بیت‌ها و هم در ساخت یکی از زحافات رکن‌ها یا افاعل عروضی صورت گرفته است.

نمونه‌ها:

مفعولُ- فاعلاتُ- مفاعیلن/ مفعولُ- فاعلاتُ- مفاعیلن (بحر مضارع ۱۲رکنی اَخرَبِ مکفوف)

دردی کمی نبود زمانی که از عمق چشم‌های تو افتادم
هر چند ساده دل به تو بخشیدم، اما تو سخت داده‌ای بربادم
(ص ۴۲)

مستفعلن- مستفعلن- فَعلَن/مستفعلن- مستفعلن- فَعلَن (بحر رجز ۱۲رکنی اَحَذ)

یا: بحر سریع ۱۲ رکنی مرفوعِ مکشوف

بردار مشت خاطراتت را، از صَفحهٔ تاریک دنیایم
بگذار تا آتش بسوزاند، این جسم بی‌روح و سراپایم
(ص ۹۸)

بنیاد اندیشه

ترکیب‌های تصویری و زبانی نو

همان‌گونه که گفته‌اند کشف از اهمیت ویژه‌ای در شعر دارد و مبنای وجودی تصویرسازی در زبان هنری است، شاعر در این زمینه نیز به کشف‌ها و تصویرسازی‌های تازه‌ای دست زده است که این کار به وجههٔ هنری سخن او در این مجموعه می‌افزاید. همچنان از آن‌جایی که شعر کارکرد دیگرگونه و متفاوت با زبان است، در برخی موارد در این زمینه نیز دست به آفرینش ترکیب‌ها و سازه‌های نو زبانی زده است.

کشف در حقیقت آفرینش، پیدایی یا دریافت یک فضا و دنیای درونی متفاوت در شعر است که با معماری واژگان زبان ساخته می‌شود یا پدیدار می‌گردد.

به تعبیر دیگر کشف نوع نگاه شاعر و هنرمند به پدیده‌های هستی است. کارکرد با زبان نیز حس‌آفرینی، رنگ‌مالی و مکیاژ معناها و فضاهای دریافت شده یا آفریده شده در بستر زبانِ شعر است.

الف. نمونه‌هایی از ترکیب‌های تصویری نو

ـ آغوش خیابان:

گیسوانم را به دست باد و باران داده‌ام
چشم‌هایم را به آغوش خیابان داده‌ام
(ص ۷)

– مرغ آمین:

آه باران چرا نمی‌شوید
تپه‌های زمین خونین را
سال‌ها شد که در حوالی ما
کس ندیده‌ست مرغِ آمین را
(ص ۲۳)

– شالِ پاییزِ گیسوان:

باز آمد که تا بپوشاند شال پاییز گیسوان مرا
باز آمد که تا بریزاند تک تک برگ‌های خزان مرا
(ص ۳۶)

– سرزمین دامن:

خاکستری رنگم، بهاران از تنم کوچید
گل‌بوته‌ها از سرزمین دامنم کوچید
(ص ۴۴)

– قفس آسمان

تو نیستی که ببینی غم جهان مرا
زمین تنگ و قفس‌های آسمان مرا
(ص ۱۱۲)

ب. نمونه‌هایی از ترکیب‌های زبانی نو

– بدروزگار

دختر بدروزگار سرزمین وحشتم
زندگی را در درون این قفس جان داده‌ام
(ص ۸)

– غزل‌مویه:

کاش می‌شد که تو برگردی و من هم روزی
به غزل‌مویهٔ خود نقطهٔ پایان بدهم
(ص ۳۹)

– نابه‌کام:

به روی گورِ منِ نابه‌کام بنویسید
که قفل زنده‌گی‌ام را کسی دمی نگشود
(ص ۴۹)

طبیعت‌گرایی، مردم‌گرایی، بومی‌گرایی و تقدیرگرایی

روی‌کرد شاعر در این مجموعه به این چهار موضوع از جمله طبیعت‌گرایی بسیار پررنگ است. این گرایش با به‌کاربردن مظاهر طبیعی چون: «کوه، دامنه، جنگل، شاخه درخت، برگ، ریزش، جو، دریا، ابر، باد، برف، باران، بهار، زمستان، خزان، گل، رویش و...» در لابه‌لای بیت‌ها و سروده‌های شاعر جلوه‌نمایی می‌کنند و در دسترس سنجش و پیمایش‌اند. او با به‌کارگیری این واژه‌گان معنا و ماده را به هم تلفیق کرده به سخن خود جان و هیجان، تصویر و تصور و طراوت می‌بخشد.

او هم‌چنین با به‌کارگیری زبان‌زدها، تعبیرها و گویش‌های روزمرهٔ مردمی زبان شعرش را با زبان مردم، روزگار و هم‌نسلان‌اش نزدیک می‌کند که این کارکرد شاعر در شعرش هم زبان شعر او را برای مخاطبانش آشناتر می‌سازد و هم شعرهای او را برای آنان پذیرنده‌تر و گیراتر. زبان شعر او در این بخش لحن مردمی دارد.

او گه‌گاهی نیز با خوشه‌ها به سراغ خوشه‌های گندم، داس و درو، جو و جوی‌بار و هی‌هی چوپان‌ها می‌رود و ناخودآگاه خاطرات و جاذبه‌های کودکی خود را تازه می‌کند. در کل این گرایش‌ها در سیرت او است که در صورت الفاظش ظاهر می‌شود و این غوغاها و غایله‌های پهنهٔ رستاخیز سخن، بخشی از دغدغه‌های پنهان و آشکار او است.

هم‌چنین گه‌گاهی او در شعرهایش می‌خواهد بار سنگین دردها، ناسازگاری‌ها و ناخوشی‌هایش را به تقدیر و سرنوشت حواله کند و به این ترتیب می‌خواهد کمی بار خود را سبک کند و از ملامت و اندوه خود بکاهد. او بیت‌های فراوانی دارد که بیانگر تقدیرگرایی و این ارث نیاکان فرهنگی و ادبی‌اش است.

الف. نمونه‌هایی از جلوهٔ طبیعت در شعر او:

می‌رسد باد نوروزی تا به گل‌های مرده جان بدهد
تا طبیعت دوباره سبز شود، غنچه از خود لبی تکان بدهد
(ص ۱۲)

این غزل بدون بیت دومی تا فرجام همین موضوعیت و جلوه‌ها را دارد.

روی کرد شاعر در این مجموعه به این چهار موضوع از جمله طبیعت‌گرایی بسیار پررنگ است. این گرایش با به‌کاربردن مظاهر طبیعی چون: «کوه، دامنه، جنگل، شاخه درخت، برگ، ریزش، جو، دریا، ابر، باد، برف، باران، بهار، زمستان، خزان، گل، رویش و...» در لابه‌لای بیت‌ها و سروده‌های شاعر جلوه‌نمایی می‌کنند و در دسترس سنجش و پیمایش‌اند.

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

شاخه‌های تنم که خشکیده از خزانی که در درونم بود
با تو دارم دوباره می‌رویم که تو آغوش پربهار منی
(ص ۳۳)
شاخه‌هایم چه ساده می‌شکنند، برگ‌ها دانه‌دانه می‌ریزند
در ته جوی‌ها، خیابان‌ها همهٔ هستی و نشان مرا
(ص ۳۶)
درخت خستهٔ بی‌برگ و بارم
بهاران رفته عمری از کنارم
(ص ۵۶)
از خانه می‌روم به خیابان و پاییز رد پای تو را دارد
بعد از تو برگ خشک درختی‌ام، حالا که باد می‌کند آزادم
سهم من از بهار و خزان و عشق یک دفتر و خطوط سیاهی بود
این دردها به سینهٔ من جاری‌ست از سینه‌های خفتهٔ اجدادم
مانند ابر شده از اندوه، یک عمر در مسیر تو باریدم
اما نداشت ذرهٔ تأثری به قلب سنگ تو فریادم
(ص ۴۳)
درختی‌ام که تمامی من پر از درد است
به روی شانهٔ من میوه‌های خشکیده‌ست
تمام عمر فقط دست بادها بودم
ببین که قطرهٔ باران به من نباریده‌ست
(ص ۸۵)

ب. نمونه‌هایی از مردم‌گرایی

– پیش کس نگو:
بیتاب و بی‌قرار توام پیش کس نگو
من زخم بی‌شمار توام پیش کس نگو
(ص ۲۱)

– یعنی این:
پر از هوای توام، بی‌قرار یعنی این
اسیر پنجهٔ این روزگار یعنی این
(ص ۷۲)

– وقتی تو مرد باشی:
زن بودنم چه زیباست وقتی تو مردباشی
دنیا شبیه رؤیاست وقتی تو مرد باشی
(ص ۸۲)

ج. نمونه‌هایی از بومی‌گرایی

صدای هی‌هی چوپان به باد پیچیده است
و رد پای صدا در من این‌چنین بارید
(ص ۱۰۷)
یک عمر میان زندگی گم بودم
آیینهٔ خالی از تبسم بودم
با خنجر خود مرا درو می‌کردی
من در تهِ خوشه‌های گندم بودم
(ص ۱۱۹)
مانند صحرایی که سرد و خشک و سوزان است
یک‌باره می‌بیند به چشمش آبشاری
(ص ۵)
مثل سیبی از درخت روزگار افتاده است
زخم‌های بی‌شماری در تن و جان خورده است
(ص ۵۲)

د. نمونه‌هایی از تقدیرگرایی

– دنیا و تقدیر:
با این‌که دل‌گیرم از این دنیا و این تقدیر
حرفی نیاوردم به لب از بس‌که مغرورم
(ص ۳)

– نخواستن خدا:
اگر ستاره نشد تا در آسمان تو باشم
بدان، نخواست خدا تا که هم‌زبان تو باشم
(ص ۳۱)

– رقم‌خوردن کنایی دفتر تقویم:
ببین چگونه رقم خورده است دفتر تقویم
که جای نیست به من تا که در جهان تو باشم
(همان ص)

– دل‌گیر خلقت:
پرنده بود و از خلقت خودش دل‌گیر
که رنج داده به باد از نخست بنیادم
(ص ۴۷)

– مهر خاموشی زدن سرنوشت:
مهر خاموشی به لب‌هایش زدی ای سرنوشت
(ص ۵۳)

ازلیت و ابدیت درد

او در این زمینه دردها، دغدغه‌ها و آنچه می‌کشدهایش را ازلی و ابدی وجاودانه می‌داند. این مسئله به گونهٔ روشن رویکرد باورمندانهٔ دینی او را نسبت به اجدادش و اثرپذیری موروثی گونه از آن‌ها را نشان می‌دهد.

او گاه در برابر این استیلای ابدی درد و بنیان‌گذاری و بنیان‌گذار ازلی آن با وجود باورمندی‌هایش لب به اعتراض می‌گشاید و لحن سخن‌اش به گونهٔ نامستقیم جنبهٔ انتقادی وگلایه‌آمیز دارد.

نمونه‌هایی از این دست:

مشت درد از اول تاریخ می‌کوبد مرا
ناله‌های سرد بر لب‌های خندان داده‌ام
(ص ۸)
پرنده بود و از خلقت خودش دل‌گیر
که رنج داده به باد از نخست بنیادم
(ص ۴۷)
خدا از روز اول دردهای بی‌شماری داد
برای تو، برای من، به هر انسان چه خواهی کرد
(ص ۸۱)
این دردها به سینهٔ من جاری‌ست، از سینه‌های خفتهٔ اجدادم
(ص ۴۳)

شاعرانگی

در این بخش به بیت‌هایی در این مجموعه اشاره می‌شود که از شعریت بلند و عاطفهٔ سرشار برخوردارند. در این بیت‌ها هم برخورد با زبان، هم قدرت تخیل و دریافت، تازگی دارند. یکی از مواردی که در این بخش بسیار برجسته، متفاوت و زیبا به چشم می‌خورد، جسمیت‌بخشی و

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

جان‌بخشی به اسم‌های معنا یا مقوله‌های انتزاعی است. دادن ویژگی‌های انسانی با نگاه نو و کارکرد تازه به پدیده‌های هستی، از شگردهای دیگر کار او در این بخش است.

هم‌چنین در پاره‌ای از بیت‌ها شاعر، گونه‌ای از حس‌آمیزی و متناقض‌نمایی را به کار می‌برد که فراتر از حس‌های معمول پنج‌گانه و تناقض‌های آشنا در شعر است.

من در این بخش به عنوان مشت نمونهٔ خروار چند بیت از این مجموعه را که نمودار روشن گفته‌هایم و دلایلی بر وجود شاعرانگی در شعر شاعر ند، به خوانندگان پیش‌کش می‌کنم.

– تن خیابان و حضور باران:

بازکردم اتاق و پنجره را تا ببینم تنِ خیابان را
که تو باشی کمی قدم بزنی، که ببینم حضور باران را
(ص ۱۶)

– رفتن باد در لای موها و رابطهٔ پریشانی شاعر با موها:

من شبیه پرندهٔ دل‌تنگ
از زمین و زمان گریزانم
باد رفته‌ست لای موهایم
مثل موهای خود پریشانم
(ص ۲۴)

– پا گذاشتن بر سر وهم وگذاشتن آرامش بوسه بر جبین:

آهسته قدم به سرزمینم بگذار
پای از سر وهم بر یقینم بگذار
من پرشده از حرارت و عصیانم
آرامش بوسه بر جبینم بگذار
(ص ۱۲۰)

– میان ممتد...:

میان ممتد این کوچه‌های خالی دنیا
تو رفته بودی و اما من انتظار تو بودم
(ص ۹۶)

– شاخه‌های تن، آغوش پربهار، روییدن خویشتن شاعر و تقابل ظریف شاخه‌ها، که نماد بهار و خرمی‌اند، با خزان درون او:

شاخه‌های تنم، که خشکیدند، از خزانی که در درونم بود
با تو دارم دوباره می‌رویم، که تو آغوش پر بهار منی
(ص ۳۳)

– «ترا (یعنی معشوق را) شعر سرودن» و آفرینش «سررسیدن از خیال» از بن‌مایه و سرمایهٔ زبانی «خمیر سررسیدن» و تداعی تلویحی آن در این‌جا:

یک زن که عاشقانه ترا شعر می‌سرود
هر لحظه با خیال تو سر می‌رسید، نیست
(ص ۶۴)

– پرشدن از ازدحام تنهایی وگریستن سکوت

و شهر پرشده از ازدحام تنهایی
سکوت، این‌همه تنها به رفتن توگریست
(ص ۲۶)

– پربودن در برابر تنهایی؛ تناقض محتوا و ساختار:

پر از هوای تو ام بی‌قرار یعنی این
اسیر پنجهٔ این روزگار یعنی این
(ص ۷۲)

– فریاد بی‌زبانی:

مانند جام زهری و از اشک مثل رود–
فریاد می‌زنی و زبانت نمی‌دهد
(ص ۶۳)

برخی از نارسایی‌ها در این مجموعه

این نارسایی‌ها بیشتر در چهار زمینه به چشم می‌خورند. نارسایی‌های وزنی، زبانی، نگارشی و معنایی. برخی از این نارسانی‌ها را می‌توان با اندک درنگ و دقت، بازخوانی، بازآفرینی و جای‌گزینی واژه‌های دیگر، یا تقدم و تأخری در ساختار خوشه‌ها و بیت‌ها دورساخت؛ اما دیده می‌شود که شاعر متوجه این نکته نشده است و این کاستی‌های ناچیز گاه داغی بر جبین زیبای یک غزل مانده است و آسمان زلال موسیقیت و معنویت آن را غبارآلود وکدر کرده است.

در این‌جا به برخی از این کاستی‌ها و لغزش‌ها به گونهٔ دسته‌بندی شده، مستند و فشرده اشاره می‌شود.

پرش، گرانی یا مشکلات وزنی

الف. گرانی وزنی

مواردی که هم بار عاطفی سخن را می‌کاهد، هم نمایانگر کهنگی زبان می‌شود و هم سبب دشواری در خوانش و جلوگیری از روانی سخن.

به این نمونه‌ها ببینید:

– حوالی‌ام:

مرا که دختر غمگین این حوالی‌ام
مگر زمین و زمان مرا عوض بکنی
(ص ۷۹)

شاعر می‌توانست این خوشه را این گونه بگوید تا ضمن حل مشکلات یاد شده از حشو «مرا» و «این» در خوشهٔ نخست و «مگر» در خوشهٔ دوم، از انحراف دستوری نامناسب آن نیز جلوگیری می‌کرد و هم نسبت مکانی خویش را تعمیم می‌بخشید.

وَ من که دختر غمگین سرزمین خودم
گرفته دست و جهان مرا عوض بکنی

و یا:

و من که دختر غمگین این دیار استم

– درختی‌ام/ تمامی من:

درختی‌ام که تمامی من پر از درد است
به روی شاخهٔ من میوه‌های خشکیده‌ست
(ص ۸۵)

در این خوشه نیز در بخش‌های «درختی‌ام» و «تمامی» تکلف و گرانی وزنی وجود دارد و از روانی سخن در جمله می‌کاهد.

هم‌چنین بخش «درختی‌ام» سبب کهنگی زبان می‌گردد و «ی» در «تمامی» هیچ نقش دستوری ندارد و افزوده (حشو) است.

ممکن بود این خوشه را شاعر با دیگرگونی وزنی و بحر عروضی آن چنین می‌سرود تا هم کاستی‌های موجود را با اندکی دیگرگونی از بدنهٔ

آن دور می‌کرد و هم تصویر و تخیل آن ملموس‌تر و متناسب با خوشهٔ بعدی می‌شد.

درخت قامت من پر ز درد است
– دختری‌ام/ زندگی‌ام
دختری‌ام که درد سهم من و زندگی‌ام دو شعر غمگین است
مادر من همیشه می‌گوید: کس ندید اشک‌های مژگان را
(ص ۱۶)

در خوشهٔ نخست بیت بالا اگر دو بخش یادشده (دختری‌ام و زندگی‌ام) را به گونهٔ روان و بدون تکیه بخوانیم، در وزن هر دو رکن دیگرگونی رخ می‌دهد و وزن آن‌ها «مفتعلن» می‌شود در حالی‌که وزن اصلی این بخش‌ها اگر این‌گونه (دختری، ام/ زندگی، ام) و با تکلف بخوانیم، «فاعلاتن، است.

– می‌فراری از این‌که:
خودکشی می‌کنی درون خودت، از همه می‌فراری از این‌که
ازدحام سکوت چشمت را و صدای تو را نمی‌فهمند
(ص ۹)

این‌جا اگر بخش یادشده در خوشهٔ نخست را به گونهٔ روان و معمولی بخوانیم، آن بخش بی‌وزن می‌شود و ناگزیریم آن را به دشواری چنین بخوانیم تا وزن شعر رعایت شود.

«ف، را، رِ، یَز/ مفاعلن/ این‌که/ فَعْلَن»

– هستم به جای استم:
قربانی بی‌گناه آیین هستم
من مادر دختران غمگین هستم
در سینهٔ من مزار صدها لاله‌ست
چون کابل با نشان خونین هستم

این رباعی را با تمام زیبایی، روشنی و مصداق خوب، که در بیان و معنایش دارد، از کاربرد همین یک واژه «هستم» یا به گونهٔ دقیق‌تر از همان «ها»ی «استم» رنج می‌برد و موسیقی و عاطفهٔ این رباعی را لطمه می‌زند. اگر شاعر یا ویراستار شاعر در زمینه اندک درنگ می‌کردند، این ناهنجاری لفظی با جابه‌جایی «استم» به آسانی رفع می‌گردید و در وزن شعر، که (مفعول/ مفاعلن/ مفاعیلن/ فع)، است نیز دیگرگونی‌ای وارد نمی‌شد.

ضمنا در این‌گونه جمله‌ها (جمله‌های نامی) کاربرد فعل رابط «استم» از لحاظ منطق نحوی زبان درست است نه فعل تام «هستم» که دال بر موجودیت شخص است نه بیان‌کنندهٔ پیوند میان مسند و مسندالیه.

ب. پرش وزنی

شاید موارد بیشترِ پرشِ وزنی در این مجموعه باشد یا شاید هم نباشد؛ اما من در این‌جا ناخواسته به یک مورد زیر متوجه شدم.

– داده‌یی بربادم:
درد کمی نبود زمانی که از عمق چشم‌های تو افتادم
هرچند ساده دل به تو بخشیدم، اما توسخت داده‌یی بربادم
(ص ۴۲)

در این‌جا در فرجامین رکن وزنی خوشهٔ دوم «یی بربادم» وزن (مفاعیلن) را نمی‌دهد، زیرا هجای «یی» بزرگ است در حالی‌که رکن

(مفاعیلن) در آغاز خود نیاز به یک هجای کوچک دارد.

– حشو (زاید):

واژگانی یا واژک‌هایی که از لحاظ مفهومی نیاز به آوردن‌شان در بافت کلامی نبوده و تنها به مصلحت وزن و پرکاری وزنی آورده شده‌اند. نمی‌توان این موارد را حشو ملیح هم گفت.

چندنمونه از این مورد:

– بی‌اساس و بنیاد:
به این‌که شادی تو بی‌اساس و بنیاد است
(ص ۱۴)

این‌جا افزون بر این‌که از نگاه دستوری کاربرد «بنیاد» بدون پیشوند نفی «بی» در نزدیکی لفظی با عبارت «بی‌اساس» نادرست و نارسا می‌نماید، بنیاد و اساس هر دو کلن هم‌معنایند؛ فقط با این تفاوت که «اساس» واژهٔ عربی و «بنیاد» واژهٔ پارسی است. شاعر می‌توانست به جای یکی از این واژگان مترادف یک هم‌نشین زیبای دیگری را می‌آورد و به نیرومندی بیشتر سخن خود می‌افزود.

– با دست خودت / خزان زرد:
ای عشق دل مرا به درد آوردی

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

آیینه شدم، دریغ! گرد آوردی
سرسبزترین بهار را کوچاندی
با دست خودت خزان زرد آوردی
(ص ۱۱۹)

شاعر تا بیت نخست این رباعیِ زیبا، خوب پیش‌رفته؛ اما در بیت دوم به ویژه در خوشهٔ پایانی این چهارگانی گرفتار مشکل شده است.

اگر از کاربرد صفت سرسبزی برای بهار، که مفهوم سرسبزی را در خود دارد، به دلیل کاربرد پسوند فرق‌آفرین «ترین» بگذریم در خوشهٔ چهارمی هیچ دلیل مناسب شاعرانه برای آوردن عبارت «با دست خودت» و صفت «زرد» برای خزان دیده نمی‌شود چون در این‌جا آوردن خزان توسط عشق مهم است نه چگونه آوردن و با چه ابزاری آوردن آن.

هم‌چنین خزان خود مدلولی برای زردی‌ست و ما خزان سبز یا با رنگ دیگری را تا کنون ندیده‌ایم و تجربه نکرده‌ایم.

بدون شک آوردن غیر موجه این دو بخش یاد شده از ایجاز و زیبایی این چهارگانی کاسته است. چه خوب بود این‌جا شاعر به جای واژهٔ «زرد»، واژهٔ «سرد» را با بار معنایی هنری و دیگرگونه‌اش به کار می‌برد و به جای «بادست خودت» نیز جانشین زیبای دیگری را به‌کار می‌بردند.

– این روزگار:
پر از هوای توام، بی‌قرار یعنی این
اسیر بنجهٔ این روزگار یعنی این
(ص ۷۲)

کاربرد «این» در کنار اسم همیشه نقش صفت اشاری یا اسم اشاری در برابر آن را بازی می‌کند.

بنابراین، واژهٔ «روزگار» این‌جا به گونهٔ یک فرایند کلی مطرح است و نمی‌شود آن را با کاربرد «این» در کنارش در تقابل «آن» یا «آن روزگار» قرار داد.

هم‌چنین این‌جا «این» به خاطر تأکید هم به‌کار نرفته که بتوان حضورش را در کنار روزگار توجیه کرد. بهتر بود شاعر عجالتا به جای این، واژهٔ «بد» را در کنار روزگار به‌کار می‌برد که وارونهٔ ترکیب آن «روزگار بد» می‌شد و به این ترتیب روزگار رباعی یادشده خوب می‌شد.

– اصلا
معنیِ انتظار را اصلاً از چنار کنار جاده بپرس
(ص، ۲۷)

کاربرد واژهٔ «اصلا» در این خوشه اصلا برای پرکاری وزن آمده است و هیچ نقش دستوری و هنری دیگر ندارد.

– اصلاً... بیا:
اگر چه گفته‌ام این را: برو به خاک سیاه
ولی بدون تو اصلاً... بیا! نمی‌گذرد

در خوشهٔ دوم این بیت شاید منظور شاعر چنین (ولی بدون‌تو اصلن نمی‌گذرد) باشد که در این صورت تکرار بار دوم فعل «نمی‌گذرد» در فرجام این خوشه تکرار احسن نیست و زاید است.

ضمنا بیان همین «بدون تو اصلا نمی‌گذرد»، خود به گونهٔ غیر مستقیم به معنای «بیا» است و آوردن «بیا» و نقاط انصراف این‌جا توجیه‌پذیر نیست.

کهنگی ابزار زبانی و نادرستی در کاربرد آن

– خنجر:
با خنجر خود مرا درو می‌کردی
من در ته خوشه‌های گندم بودم
(ص ۱۱۹)

در بیت بالا واژهٔ «خنجر» دو مشکل کاربردی دارد؛ یکی این‌که ابزار جنگی و زبانی گذشته است و در زمان ما کاربرد ندارد، دوم کار خنجر دروکردن نیست بلکه کشتن و زخم زدن است. شاعر می‌توانست به جای خنجر «داس» را در تناسب به واژهٔ «درو» و عبارت «خوشه‌های گندم» به‌کار می‌برد یا خنجر را در یک ترکیب و بافت شاعرانهٔ نو قرار می‌داد و مفهوم کنایی «کُشتن» را از «دروکردن» اراده می‌کرد.

به این گونه هم زبان شعر تازگی می‌یافت هم تناسب معنایی آن درست می‌شد.

– رنج:
تو رفته ابر شدی، رنج‌ها بخار شدند
وَ دانه دانهٔ باران چه دل‌نشین بارید
(ص۱۰۶)

در این بیت نیز ممکن بود که شاعر بدون تکلف به جای «رنج» واژهٔ «غصه» را به کار می‌برد. با این جایگزینی خوب و مناسب هم سخن، روانی بیشتر می‌یافت، هم زبان شعر نو می‌شد و هم عاطفه و شگرد هنری شعر بیشتر تقویت می‌شد.

– کاربرد پیشینهٔ «ز» به جای «به»:
دل‌خوش به کجای زندگانی باشم
آبی که ز جوی رفته برخواهد گشت
(ص ۱۲۲)

این‌جا هم دو مشکل وجود دارد؛ یکی کاربرد نادرست «ز» به جای «به» که از لحاظ معنا و جنبه‌های دستوری زبان نادرست است و دومی کاربرد گونهٔ فشردهٔ «از»، که «ز» می‌باشد، زبان را به سوی کهنگی رجعت می‌دهد.

منطق معنایی چنین حکم می‌کند که آب در جوی جاری شود یا به جوی برود نه از جوی چون جوی مبدا و سرچشمه نیست بلکه یک مجرا است.

از این نمونه‌ها در این مجموعه موارد دیگری نیز وجود دارد که دلالت بر تسلط و تمایل ناخواسته و ناخودآگاه روح کهنگی در جای‌جای این اثر است؛ اما من به این سه مورد بسنده کردم.

هم‌چنین همین مصراع بیانگر تأثیرپذیری مستقیم شاعر از سنایی و شاعران دیگر است، که این ضرب‌المثل را در شعرهای شان بازتاب داده‌اند.

سنایی در این مورد قطعه‌ای دارد به این مضمون:
دوستی گفت صبر کن زیراک
صبر کار تو خوب، زود کند
آب رفته به جوی باز آرد
کار بهتر از آن‌که بود کند
گفتم ار آب رفته باز آید
ماهی مرده را چه سود کند؟

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

کاربرد زیاد واو مفتوح (وَ)

شاعر در بیت‌های فراوان این مجموعه، هم در آغاز و هم در میانهٔ خوشه‌ها از این واو بیش از اندازه کارگرفته است. در حالی‌که گونهٔ رایج کاربردی آن در شعر و نظم در نقش دستوری عطف و بیان ضمه است و واو رابط کمتر در سخن منظوم مجال کاربر دارد مگر که سراینده گرفتار درماندگی وزنی شده باشد.

خواه ناخواه کاربرد فراوان این واو در شعر، از زیبایی و روانی شعر می‌کاهد و بیانگر نوعی ناتوانی شاعر در پرداخت زبان شعر است.

گاه چنین هم اتفاق افتاده است که واو رابطه خلاف منطق دستوری و عدم نیاز به کاربرده شده است.

به این نمونه‌ها به عنوان مشت نمونهٔ خروار نگاه می‌کنیم:

وَ رد پای تومانده به بی‌نشانی باد است
من آن کتاب که دارندهٔ نشان تو باشم
(ص ۳۲)

این جا هیچ‌گونه رابطهٔ دستوری و نحوی، که بیان‌کننده و توجیه‌کنندهٔ واو بیان رابطه باشد، با بیت و مصراع پیش از آن دیده نمی‌شود.

به بیت پیش از این بیت نگاه می‌کنیم:

ولی تو هیچ نپرسیده‌ای به زندگی از خود
که روح عاشق من بوده‌ای؟ که جان تو باشم!
(همان)

نمون‌های دیگر:

به لهجهٔ تو به حرف آمدند دریاها
چه گنگ لهجهٔ دریا به رفتن توگریست
(ص ۲۵)

وَ شهر پرشده از ازدحام تنهایی
سکوت این‌همه تنها به رفتن توگریست
(ص ۲۶)

من که در این گوشه‌ای از این دنیا با غم و درد و اشک جان‌داده‌ام
وَ تو یک روز می‌رسد از درد، در خودت بشکنی و جان بدهی

منظور من در این‌جا بیشتر کاربرد واوهای بی‌رابطه و واوهایی‌اند که از روی مجبوریت وزنی آمده‌اند نه واوهای بیان پیوند نحوی و مورد نیاز که زیبایی خود را دارند؛ به طور نمونه:

همیشه چرخ به وفق مراد آدم نیست
وَ این سرشت غم‌انگیز آدم زاد است
(ص ۱۴)

گرفته دور تو را سایه‌های رنگ‌آلود
وَ تو درون خودت عاجزانه خواهی مرد
(ص ۱۵)

گاه کاربرد واو پیوند در آغاز خوشه‌ها با وجود موجه بودن آن ناخوش‌آیند جلوه می‌کند و آن گاهی است که در یک غزل چندین بار این واو به کار رفته باشد؛ به طور نمونه:

تو رفته ابر شدی رنج‌ها بخار شدند
وَ دانه‌دانهٔ باران چه دلنشین بارید
(ص ۱۰۶)

هم‌چنین به عنوان نمونهٔ بسیار روشن از کاربرد مکرر واو مفتوح پیوند و حرف «که» در میانهٔ مصراع‌ها و جمله‌های آمیخته که فقط یک دلیل دارند و آن ساختن و پرکردن جای یک هجای کوچک عروضی در امتداد یک رکن عروضی مصراع‌ها است.

اگر این کار را یکی دو بار انجام می‌داد، حرفی نبود؛ اما دیده می‌شود که شاعر در تمامت این غزل این مجبوری را داشته است.

زندگی با تو مثل یک رؤیاست، وَ تو آرامش و قرار منی
این چه زیباست در کنار توام، وَ تو هرلحظه در کنار منی
شاخه‌های تنم که خشکیدند از خزانی که در درونم بود
با تو دارم دوباره می‌رویم که تو آغوش پر بهار منی
صفحهٔ روزهای خالی را من برای همیشه می‌بندم
تا تو باشی همیشه می‌خندم، وَ تو لبخند آشکار منی
دست‌های مرا تو می‌گیری تا از این دردها جدا بشوم
از حضور تو شاد و خوشحالم، وَ تو آیین روزگار منی
(ص ۳۳)

کاستی‌ها یا نادرستی‌های نگارشی

– بیاندیشم (بیندیشم)

به آسمان و به دریا سپس بیاندیشم
(ص ۷۳)

از نگاه درست‌نویسی و آیین نگارش فعل‌هایی که با الف (ا) و الف‌مد (آ) آغاز شوند، در هنگام پیوستن بای تأکید به آن‌ها الف و مَدِ الف به یا (ی) تبدیل می‌شوند؛ مانند:

آغازند: بیاغازند/ آورند: بیاورند/ افتند: بیفتند/ انجامد: بینجامد

– زندگیم: (زندگی‌ام)

با این‌که سال‌های زیادی رفت از کوچه‌های زندگیم؛ اما
(ص ۴۲)

از نگاه درست‌نویسی و آیین نگارش هنگامی که واژه‌ای یا اسمی با واکهٔ «ی» پایان یافته باشد، در صورت پیوستن به پسوند اضافی–تملیکی «اَم»، این پسوند جدا از اسم یادشده و همانندان آن نوشته می‌شود؛ مانند: گوشی‌ام (گوشی من)، نه گوشیم/ زندگی‌ام (زندگی من)، نه زندگیم یا زندگیم/ علی‌ام (علی پسر من)، نه علیم؛ چون علیم به معنای دانا و آگاه و یکی از صفات خداوند است.

نادرستی دستوری

در این زمینه نیز نادرستی‌هایی در این مجموعه به چشم می‌خورد.

– شهرِ پر:

شهرِ پر از اشباح وهم‌انگیز جامانده‌ست
(ص ۵)

در حالی که منظور شاعر در این خوشه «شهری» یعنی یک شهر ناشناخته است نه عبارت توصیفی «شهرِ پر»؛ شهری که از لحاظ شمار معین است؛ اما از لحاظ ویژگی‌ها و شناسه نامعین و ناشناخته است.

بهتر این بود که شاعر یا ویرایش‌گر این مجموعه به جای نشانهٔ اضافت کسره (ِ) در ذیل را (ر) در کنار آن نویسهٔ/ای/ تنکیر را می‌افزودند تا از لحاظ دستوری مفهوم آن درست می‌گردید.

– تمامی من

درختی‌ام که تمامی من پر از درد است
(ص ۸۵)

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

درست و بهتر این بود که شاعر در این‌جا به جای واژهٔ «تمامی» واژهٔ «تمامت» که هم صبغهٔ هنری داشت، هم از گرانی در خوانش این خوشه می‌کاست و هم در وزن شعر کاستی پیش نمی‌آمد، به کار می‌برد.

در این‌جا واژهٔ «تمام» در معنای کلیت و تمامت برای مفهوم مورد نظر شاعر بسنده می‌کند و افزودن*ای*/ توصیفی یا مصدری پس از آن زاید است مگر این‌که تنها برای پرکاری هجاهای وزنی به‌کار رفته باشد.

– می‌فراری:

خودکشی می‌کنی درون خودت، از همه می‌فراری از این‌که
(ص ۹)

به کار بردن «می‌فراری» در زبان پیشینه ندارد. نه ریشهٔ شماره یک فعلی به نام «فرار» در زبان وجود دارد و نه تا کنون اسم فعل جعلی آن ساخته شده است و نه کاربرد آن زیبایی ویژه‌ای از نظر موسیقی و جنبه‌های هنری زبان دارد.

از سوی دیگر «فِرار» در زبان عربی خود مصدر است و در زبان پارسی همواره در نقش اجزای نامی فعل به‌کار رفته است نه در نقش فعل و اسم فعل. این واژه را همواره در زبان با اسم فعل‌های «دادن» و «کردن» چون «فرار دادن» و «فرار کردن» به کار برده‌اند.

بهتر بود شاعر در این‌جای‌گاه فعل زیبای «می‌گریزی» را به جای «می‌فراری» به کار می‌برد تا هم از حصر وزن بیرون می‌شد و هم از ناهنجاری دستوری پرهیز می‌کرد.

– کاربرد نادرست نویسهٔ پیوند (که):

صدای هی‌هی چوپان به باد پیچیده‌ست
وَ رد پای صدا در من این‌چنین بارید:
که شعر شکل گرفت و تو رشد کردی از آن
وَ واژه‌واژه جهان عشقِ آتشین بارید
(ص ۱۰۷)

نمی‌دانم آوردن حرف پیوند «که» در آغاز بیت دومِ نمونه آن‌هم پس از نشانهٔ شارحه (:) در فرجام بیت نخست چه مصداق و حجت دستوری دارد جز پر نمودن جای یک هجای کوچک وزنی.

حضور برخی از محاسن ادبی (آرایه‌های بدیعی)

نی‌رنج از این لحاظ پربار است و آرایه‌ها و فنون فراوان لفظی و معنوی در آسمان پر ستارهٔ آراستگی‌اش می‌درخشد که در این‌جا به عنوان نمونه به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود.

شاعر بیشتر از زمان و طبیعت مدد گرفته است و بسامد بالای این تقابل‌ها را تقابل‌های نمادین فصل‌ها و زمان‌های معین زمانه شکل می‌دهد؛ تقابل‌هایی که شاعر از آن‌ها ضمن مفهوم متداول آن‌ها مراد و منظور ویژهٔ خود را دارد. او بهار را نماد تازگی، نشاط، باروری، گرمی و دل‌گرمی، زیستن، جوانی و جان و هیجان می‌داند و در برابر آن زمستان را نماد انجماد، دل‌گرفتگی، رکود، نازایی، میرایی و سردی و دل‌سردی می‌داند.

تضاد یا تقابل معنایی:

یکی از پررنگ‌ترین محاسن ادبی در این مجموعه همین تقابل معنایی است و برازندگی و ویژگی خوب این تقابل در این است که:

الف. با رویکرد سنتی به آن پرداخته نشده است و پردازش آن نوآیین است،

ب. این تقابل به گونهٔ طبیعی در شعرهای این مجموعه حضور دارد نه عمدی و تصنعی،

ج. تقابل‌ها غالبا تجسم ذهنی و معنوی دارند نه فیزیکی و مادی.

شاعر در این زمینه بیشتر از زمان و طبیعت مدد گرفته است و بسامد بالای این تقابل‌ها را تقابل‌های نمادین فصل‌ها و زمان‌های معین زمانه شکل می‌دهد؛ تقابل‌هایی که شاعر از آن‌ها ضمن مفهوم متداول آن‌ها مراد و منظور ویژهٔ خود را دارد.

او بهار را نماد تازگی، نشاط، باروری، گرمی و دل‌گرمی، زیستن، جوانی و جان و هیجان می‌داند و در برابر آن زمستان را نماد انجماد، دل‌گرفتگی، رکود، نازایی، میرایی و سردی و دل‌سردی می‌داند.

هم‌چنین در مواردی بهار را فصل عشق، عشرت، عاشقانگی، و وصال و سرمستی می‌داند و در برابر آن‌خزان را به عنوان فصل مهجوری، دل‌شکستگی، فرو ریختن و زردی و زبونی تصور می‌کند.

نمونه‌ها:

– زمستان و بهار:

پر از فضای زمستانم و صدای بهار
چرا نیامده از کوچه‌ها نمی‌گذرد
(ص ۳۰)

– خزان و بهار:

و من چه ساده تصور نموده بودم که
تو آمدی که خزان مرا بهار کنی
(ص ۹۲)

– زمستان و نوروزِ نمادِ بهار:

مانده‌ام در حصار تلخی‌ها، حال و احوال من زمستان است
چشم دارم به باد نوروزی تا بیاید مرا زمان بدهد–
تا برویم دوباره رشد کنم، برگ‌ها از تنم جوانه زنند
شعرهایی پر از نشاط و طرب تا بخوانم به من دهان بدهد
(ص ۱۳)

– خزان و بهار:

شاخه‌های تنم که خشکیده از خزانی که در درونم بود
با تو دارم دوباره می‌رویم که تو آغوش پربهار منی
(ص ۳۳)

– بهار و خزان:

سهم من از بهار و خزان و عشق یک دفتر و خطوط سیاهی بود
(ص ۴۳)

– پاییز و زمستان و بهار:

صفرم کنار من بنشین حالا، تا یک عدد هزار شوم باتو
پاییز و ردِّ پای زمستانم بگذار تا بهار شوم با تو
(ص ۵۴)

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

– پنهان و آشکار:

آیینه پر شده‌ست ز بود و نبودنت
پنهان و آشکار توام، پیش کس نگو
(ص ۲۲)

تشخیص یا جان‌دارانگاری

– رشدکردن اندوه و گریستن گل:

به جای خالی تو رشد کرده است اندوه
به شکل یک گل زیبا به رفتن تو گریست
(ص ۲۵)

در این بیت «رشد کردن اندوه» و جسمیت و ماهیت انسانی بخشیدن به آن کلا تازگی دارد و قرینهٔ مانند «گریستن گل» این ادعا را بیشتر تقویت می‌کند.

– شخصیت بخشی به سرنوشت:

مهر خاموشی به لب‌هایش زدی ای سرنوشت
تا در آغوش تو جام زهر پنهان خورده است
(ص ۵۳)

این‌جا سرنوشت ماهیت ونقش انسانی می‌گیرد و هنگامی‌که شاعر در آغوشش جام زهر را پنهانی می‌نوشد، به دهان او مُهر خاموشی می‌زند.

تجرید

دنیا ترا دگر به جهانت نمی‌دهد
آرامشی به روح و روانت نمی‌دهد
(ص ۶۲)

در این بیت شاعر هم خود زن است و هم مخاطب‌اش. او بسیار هنرمندانه و ماهرانه از ذهن خود زن دیگر را انتزاع می‌کند و با تصور عالم وقوع با او سخن می‌گوید و او را مخاطب خویش قرار می‌دهد.

این بهترین گونهٔ کاربرد آرایهٔ تجرید است.

استفاده از ردیف مناسب «ورق بزنید»

در تنم گورهای گم‌نام است، مرده‌های مرا ورق بزنید
رفته‌ام سال‌هاست از دنیا رَدِ پای مرا ورق بزنید
(ص ۶۸)

این ردیفِ زیبا است که مفاهیم ناب را در این غزل به دنبال خود می‌کشد و ناگفته‌ها را از پردهٔ پنهان هستی شاعر بیرون می‌کشد.

در حقیقت قافیه‌ها و ردیف‌هایند که گاهی در شعر معجزه و قیامت می‌کنند و خالق تصویرهای بکر و کاشف تعبیرهای حیران‌کننده می‌شوند. در این غزل نیز این ردیف زیبا و نوآیین به تمامت این غزل شور و هیجان بخشیده و ضمن تقویت جنبهٔ محتوایی این غزل به به موسیقی بیرونی و عاطفهٔ آن نیز افزوده است.

من توصیه می‌کنم هر دوست و خواننده‌ای که این نوشته را در آینده می‌خواند، حتما این غزل زیبای این مجموعه را نیز یک بار مرور کند.

در فرجام این یادداشت می‌خواهم رشتهٔ این نقد و نظر را به دلیل این‌که بسیار به درازا نکشد و حوصلهٔ خوانندگان سر نرود، عامدانه کوتاه کنم و با ذکر نکات زیر در گسست آن نقطهٔ پایان بگذارم.

غزل‌های روی‌های «۲۱-۴۴-۵۲- ۵۶ -۶۲- ۶۸ -۷۰- ۸۲ و ۱۰۶» از غزل‌های بلند و بهترین غزل‌های این مجموعه‌اند.

هم‌چنین پربسامدترین واژه‌های به کار رفته در این مجموعه، واژه‌های «بهار، زمستان، خزان، باران، خیابان و رنج می‌باشند و پربسامدترین موضوع این اثر درد زنانگی و مردمی است.

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴