پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۲ (پی‌درپی ۲۲) زمستان ۱۳۹۴، صص ۲۵ – ۱۱

طرح غزلی دیگر
غزل معاصر از رهگذر سروده‌های بیابانکی*

دکتر سید محمدرضا ابن‌الرسول[۱]

چکیده

در مقاله پیش رو، نویسنده، شماری از ویژگی‌های غزل معاصر را با نمونه‌هایی از دفتر "نه ترنجی، نه اناری"، غزل‌نامه مشهور سعید بیابانکی، شاعر جوان اصفهانی بررسیده و در طی آن نشان داده که امروزی بودن سبک، ایهام، استعاره‌های تو بر تو، ابهام، بازی‌های تحسین‌برانگیز با واژگان، نوآوری در احیا و استفاده از معانیِ جانبی و ایحاییِ واژگان، در ترکیب‌سازی‌های جدید، در تعابیر بی‌سابقه و در تشبیه‌های ابتکاری، برخورداری از ابیات شایستهٔ یادسپاری، امکان برقراری ارتباط با طیف گسترده‌ای از مخاطبان، نزدیکی به زبان نثر، وحدت ارگانیک، توجه به اسطوره‌های فرهنگ خود از شاخص‌های شعرِ آهنگینِ امروز فارسی است.

کلیدواژه‌ها: غزل معاصر فارسی، سعید بیابانکی، نه ترنجی نه اناری.

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان. ibnorrasool@Yahoo.com
تاریخ وصول: ۹۴/۰۵/۱۶ تاریخ پذیرش: ۹۴/۱۰/۰۹

مقدمه

تک‌نگاری در هر موضوعی اگر چه در چشم برخی آسان‌تر می‌نماید، امّا بی‌گمان دقیق‌تر و علمی‌تر است و نتایج همین جزئی‌نگری‌ها و جزئی‌نگاری‌ها است که غالباً نگرشی جامع و نگارشی فراگیر را شکل می‌دهد. از سویی تک‌نگاری به هیچ‌روی به معنی یک جانبه‌نگری نیست، چنان‌که کلی‌نگاری هم لزوماً برخاسته از یک نگرش کلی نیست.

در این راستا مقالهٔ حاضر جستاری است نقّادانه بر یکی از دفترهای شعر سعید بیابانکی، شاعر نامور اصفهانی، با عنوان "نه ترنجی نه اناری" ـ چنان‌که خواهم آورد ـ که می‌توان از رهگذر این نقد، به دیروز و امروز غزل فارسی نقبی زد. نه ترنجی نه اناری، گزیده‌شعرهای بیابانکی از سال ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۱ در سال ۱۳۸۲ توسط انتشارات نقش مانا در اصفهان چاپ و منتشر گردیده است.

از بیابانکی اگر همین‌قدر بدانیم که در سال ۱۳۴۶، و به‌رغم انتساب شهرتش به بیابانک، در سدهٔ اصفهان (خمینی‌شهر کنونی) به‌دنیا آمده و چنان‌که لهجهٔ او هم گواهی می‌دهد، در آن دیار کودکی تا جوانی خود را سپری کرده و هم‌اکنون نیز در پایتخت رحل اقامت افکنده است، برای زمینه‌یابی شخصیت ادبی او کفایت است.

"سِدِه" نمادی از هم‌زیستی به‌ظاهر مسالمت‌آمیزِ نه سه ده ـ که سه فرهنگ و سه گویش زبانی ناهم‌گون (و یا به تعبیر دقیق‌تر دو گویشِ از زبان فارسی دری و یک گویش از پارسی کهن) ـ است. شهری است که هنوز تودهٔ مردمانش به شهری‌زیستن تن نداده‌اند و یا به عبارتی خود را به آفتِ "روستایی بودن و شهری نُمودن" نیالوده‌اند.

گرایش‌های شدید مذهبی و نمادهای گونه‌گونِ آن را شاید تنها در این شهر بتوان سراغ کرد که پیش از هر چیز، حاکی از غلیان احساسات و عواطف، و غلبهٔ آن بر نمودهای به‌ظاهر عقلانی است. امّا در زیر این خیمهٔ شور و عشق، مردمی درون‌گرا و متأمّل را می‌بینیم که گاه حتّی از این‌که با یک‌سویه‌نگری تنها به یکی از ویژگی‌های شهرت‌یافتهٔ شهر منسوب شوند، ابا دارند و این‌گونه نسبت‌ها را به‌سان تهمت‌هایی بی‌اساس تلقّی کرده، به هیچ روی برنمی‌تابند.

از سویی متولدانِ سال ۱۳۴۶، همان نوجوانان ده یازده سالهٔ دورانِ اوج‌گیری انقلاب‌اند و این بدان معنی است که بیابانکی پیش‌زمینه‌های شاعری خود را در آن اوان سپری کرده و احتمالاً آغازِ برون‌ریزهای شعرِ او با سال‌های نخست پس از پیروزی قرین بوده است. با توجه به این پیشینه، بیابانکی نمایندهٔ شعر فارسی پس از انقلاب است و پا به پای بالندگی

آن بالیده است. از سویی نشو و نمای او در محیطی چند گونه و چند لایه و چند زبانه و در فضایی که همواره عطر عواطف درآن پراکنده است، این آینگی را بارز و برجسته کرده است. نگارندهٔ این سطور که دست‌کم رد پای سه نسل از نیای خویش را در این شهر جُسته و از سویی هم‌سن و سالِ بیابانکی است ـ اگرچه بیش از یکی دو بار توفیق هم‌نشینی و هم‌سخنی با او را نیافته، امّا ـ شاید با دست‌مایهٔ اندکی که از انس با ادب دارد، بتواند گزارش‌گر قابل قبولی برای سروده‌های این شاعر گران‌مایه به شمار آید.

بحث و بررسی

الف) گرایش شعری بیابانکی

به دشواری می‌توان سراینده‌ای را در مکتبی خاص از مکاتب ادبی منحصر کرد، امّا اگر ناگزیر باشیم داغ یکی از این مکتب‌ها را بر پیشانی هر شاعرِ این دوران بنهیم، باید بیابانکی را در پیرامون مکتبِ رمانتیسم بیابیم. نگاهِ رمانتیک او در "زنده‌رود" و"مشف‌تُ لاّ" *(بیابانکی، ۱۳۸۲: ۷۹ و ۸۱)* به‌خوبی مشهور است.

شاعر رمانتیک ـ چنان‌که می‌دانیم ـ بیشتر بر تخیل و احساس تکیه دارد؛ درون‌گرا و فردگرا است و حتّی آن‌جا که به دنیای بیرون می‌پردازد، آن را از منظر دنیای درونِ خود می‌نگرد. شعر او نمایان‌گر شخصیتِ اوست. تجارب شخصی و عواطف انسانی در آن متبلور است. عشق، هجران، اندوه، پشیمانی، امید مبهم و سرگردانی در برابر رازهای زندگی از دیگر جلوه‌های این گونه سروده‌ها است *(برای آگاهی بیشتر دربارهٔ مکتب ادبی رمانتیسم رک. ذوالقدری، ۱۳۷۶: ۱۱۶-۱۱۲)*. البته بیابانکی برخلاف بیشتر پیروان امروزی این مکتب، اولاً از نظر قالب، خود را از بندِ بحر عروضی و سلسلهٔ قوافی نرهانیده و بر ضد این قواعد کهن شعری طغیان نکرده و هم‌چنان قالب دیرآشنای غزل را محفوظ نگاه داشته است؛ ثانیاً از نظر مضمون، چندسالی است به طنز و به‌ویژه طنز اجتماعی روی آورده است.

ب) ویژگی‌های غزلِ امروز از روزنهٔ غزل‌های بیابانکی

در این‌جا می‌کوشیم شماری از نمادهای غزلِ امروز را که برخی نمونه‌های آن را در سروده‌های بیابانکی هم یافته‌ایم، بر شماریم:

ب. ۱) امروزی بودن

شعر امروز، غالباً بُعد زمان را هم بر ابعاد خویش افزوده است. شعری است که با رویدادهای زمانهٔ خود عجین است. فرهنگ و زبانِ اهل زمان خویش را نیک می‌نمایاند و به تعبیرِ شاعرِ ما "عروس آینه‌پوش" *(بیابانکی، ۱۳۸۲: ۶۷)* است. آری اگر بازشناسی غزل قرن یازدهم ـ به عنوان نمونه ـ از غزلِ هم‌سبک آن در قرن هشتم برای ادبا دشوار باشد، اما بی‌گمان امروزی بودنِ غالب غزل‌هایِ امروزیان هویداست. هرچند شاید برخی ویژگی فرازمانی را حُسن یک سَروده بدانند، امّا نمی‌توان پیچیدگی‌های انسان امروز را با انسان دیروز، و جوامعِ کنونی را با جوامع پیشین مقایسه کرد. تحولاتی بسیار سریع و پرشتاب و بلکه جهش‌هایی ناباورانه در همهٔ ابعاد روحی و فکری انسان‌ها روی داده، و ادبیات نمودی از این رویدادها است که: ادب آینهٔ زمانه است. شعر بیابانکی هم از سویی شعر مناسبت‌هاست و با رخدادهای زندگی شخصی و اجتماعی او پیوند دارد و از سویی در واژگان و تعابیر، و سبک و مضامین غالباً امروزی است. در این باره در ادامهٔ مقال نمونه‌هایی خواهیم آورد.

ب. ۲) ایهام

ایهام که از ویژگی‌های تفکیک‌ناپذیر غزلِ حافظانه فارسی است ـ در غزل معاصر ـ در موارد بسیاری از سطح واژگان فراتر رفته، به سطح عبارات و جُمَل سرایت کرده است. بی‌گمان در گونه‌های کهن غزل و به‌ویژه در غزل‌های خواجهٔ شیراز چنین ایهام‌هایی را هم می‌توان سُراغ کرد، امّا در غزلِ امروز چنین ایهام‌هایی به وفور قابل ارائه است:

«شبیه خلوت کریاس و شورِ موسیقی است نـوای چکـش و سـندان میـان بـازارت»

(همان)

ب. ۳) استعاره‌های تو بر تو

استعاره‌های تو بر تو از دیگر شاخص‌های شعر امروز و به‌ویژه سروده‌هایی است که از ظرافت سبکِ هندی برخوردار است. اوجِ استعاره در شعر قدیم، در استعاره‌های مکنیه نمودار است. استعاره خود اصطلاحاً بر تناسی تشبیه استوار است؛ یعنی شاعر کاری می‌کند که تشبیه فراموش شود. حال اگر از مشبّه‌به هم چشم بپوشیم و یکی از لوازمِ آن را برای مشبّه اثبات کنیم، این تناسی به اوج خود می‌رسد. در شعر امروز برای همین لوازم هم جداگانه استعارهٔ مکنیه درست می‌کنند و گاه بی آن‌که ذهن مخاطب را مشوش کنند، اندیشهٔ

وی را به ژرفای چند لایهٔ استعاره می‌کشانند و حسّ زیبایی‌پسندی او را نیک سیراب می‌سازند.

بیابانکی در مطلعِ غزلِ "خانه برانداز" گفته است:

«ای شعر من از نـم‌نـم آواز دو چشـمت آغاز سخن بسته بـه آغـازِ دو چشـمت»

(همان: ۶۱)

در این نمونهٔ ساده می‌بینیم که چشم هر چند به بلبلی ترانه‌خوان یا خنیاگری نغمه‌پرداز همانند گشته ولی در عبارت، تنها آوازِ او به مشبّه نسبت داده شده است. این یک استعارهٔ مکنیهٔ یک لایه است؛ امّا شاعر به این بسنده نمی‌کند و با تعبیر "نم‌نم" با نوعی حسن‌آمیزی برای خودِ آواز هم تراوشی قائل می‌شود، چنان‌که گویا ابر یا باران یا شبنم و یا تندر را وصف می‌کند. از سویی آوازِ چشم همان پرتوهای نگاه آن است که برای شاعر به‌مانند نغمه‌های موسیقی طرب‌انگیز است و نم‌نمِ این آواز، نیم‌نگاه‌هایی است ـ نه پیاپی ـ که یکی در میان و با درنگ بر دیدهٔ شاعر می‌نشیند و برای او شعرآفرین است و طبعاً شعری تر می‌آفریند.

ب. ۴) ابهام

ابهام هم از ویژگی‌های سروده‌های امروزی است. البتّه ابهام گاه به افراط کشیده می‌شود. باید پذیرفت برخی از نمونه‌های شعر معاصر، بی‌مخاطب است؛ نه آن‌که بدان اقبالی نمی‌شود، بلکه نمی‌تواند با هیچ مخاطبی ارتباط برقرار کند. خواننده هرچه بیشتر در آن تأمل می‌کند، کمتر چیزی عایدش می‌شود. اگر بپذیریم که الفاظ، آینه یا به تعبیر بهتر آبگینه‌ای است که معانی در پسِ آن است، پس هرچه این الفاظ و تعابیر روشن‌تر و شفّاف‌تر، درّ معانی خوش‌نماتر و جذّاب‌تر خواهد بود.

سراینده‌ای که مخاطب خود را تنها با یک سلسله الفاظ درگیر می‌کند و در رویهٔ واژگان متوقف می‌سازد، یا پیامی درخورِ عرضه ندارد و یا در آغازِ راهِ نظم‌پردازی است و نمی‌تواند آن‌گونه که می‌خواهد ما فی الضّمیرِ خود را بر زبان آورد. به هر حال دورانِ معمّاپردازی و تعمیه‌سرایی به سرآمده است. اعتدال‌گرایی ـ هم در گزینش واژگان و کاربردِ آن‌ها و هم در ترکیب‌سازی‌ها و هم در قابل فهم کردنِ مضامین ـ راه پیوند شاعر و مخاطبان را هموار می‌سازد. بیابانکی از نظرِ صاحب این قلم در این وادی، یک شاعر معتدل است.

ب. ۵) بازی‌های واژگانی

بازی‌های تحسین‌برانگیز با واژگان ـ که درنگ شاعر را در رویهٔ الفاظ و تعابیر نشان می‌دهد ـ از نمودهای سروده‌های معاصر است. کش مکشِ لفظ و معنی در کتب نقد ادبی پیشینه‌ای هزار ساله دارد *(برای نمونه رک. ابن رشیق قیروانی، ۲۰۰۱م. ج۱: ۱۳۱، باب فی اللفظ و المعنی؛ نیز رک. مطلوب، ۲۰۰۱م: ۳۴۰)*. به نظر می‌رسد ماحصلِ این بگو مگوها آن است که لفظ و معنی دو رویِ یک سکه‌اند و تفکیک یکی از دیگریِ مُحال است. ما در جهانِ خود نه لفظِ مُهمَل داریم و نه معنی محض؛ و فراتر از این، اصلاً اندیشیدن ما در عالَم معنی، بدون چنگ زدن به دامن الفاظ امکان‌پذیر نیست، امّا نباید انکار کرد که کسانی بیشتر به رویهٔ لفظ توجه دارند، چنان که کسانی جانبِ معنی را بیشتر پاس داشته‌اند.

در شعر بیابانکی چنین واژه‌پردازی‌های ذوق‌مدارانه پر نمونه است که در قالب‌های سنّتی جناس و ایهام و یا دانش واژه‌های جدید "واج‌آرایی" هم می‌تواند قرار گیرد:

«کجایی‌اند مگر این سرانِ سرگردان که از تمام شهیدان روزگار، سَرَند»
(بیابانکی، ۱۳۸۲: ۱۴)

«سینه‌های ما سراسر بی‌سر و سامانی است خلوت ما را پر از عمّان سامانی کنید»
(همان: ۱۶)

«چه بهاری است که جای گل و آواز و درخت
خرمنی خرملخ انداخته در خورجینش»
(همان: ۲۱)

«سیاهی از همه جا روسیاهی از همه سو خوشا به حال شهیدان که روسفید شدند»
(همان: ۳۴)

«تو روزگارِ سراسر گذشتِ من بودی به حیرتم که چرا روزگار بی تو گذشت»
(همان: ۷۰)

و این دو نمونه بازی با اصطلاحات بدیعی هم توجه‌کردنی است:

«این **لف و نشر** یکدست، کار بزرگ عشق است:
ـ لیلا و بی قراری، مجنون و نی‌سواری ـ»
(همان: ۱۱)

«عصرای پنجشنبه یادت هست توی هشتی همون دَمِ دالون
چه مراعاتِ بی‌نظیری بود چپق و چای و اشنو و قلیون»
(همان: ۸۲)

ب. ۶) نوآوری

نوآوریِ حیرت‌آور و بیش از حد انتظار هم از ویژگی‌های غزلِ معاصر است. در این میان افزون بر آن‌چه تا کنون آوردیم، نوآوری در احیا و استفاده از معانیِ جانبی و ایحاییِ واژگان، در ترکیب‌سازی‌های جدید، در تعابیر بی‌سابقه و در تشبیه‌های ابتکاری قابل ذکر است. اگر بپذیریم که تصویرگری و خیال‌انگیزی از مقوّمات و ذاتیّات شعر، بلکه به تعبیر منطقی، فصلِ ممیّزِ آن است، باید گفت بیابانکی در این خصوص هم موفّق است. وی عبارت ساده "وقتی غروب فرا رسید" را در مطلعِ غزلی چنین تعبیر کرده است: «همین که روز بر آن دشت، طرحی از شب ریخت» *(همان: ۱۷)*.

و در بیت زیر دست به ترکیب‌سازی هم زده است:

«خورشید چون پرتقالی، بر قلهٔ کوه لهِ شد
مهتاب چون سکّه‌زاری در لابه‌لای درختان»
(همان: ۶۵)

یا برای سکوت و فراگیریِ آن فعلِ وزیدن را به کار برده است:

«سکوت می‌وزد از لابه‌لای هشتی‌ها به بوی این‌که کند نغمهٔ مرا خاموش»
(همان: ۴۵)

یا برای "امید" تعبیر "کهنه‌پیرهن" را به کار می‌برد و اگر به ماجرای پیراهن یوسف هم اشاره داشته باشد، این تصویر کامل‌تر هم خواهد بود:

«امید، آمدنت را به ناامیدی داد چه شکوه‌ها که از این کهنه‌پیرهن دارم»
(همان: ۳۱)

یا در جایی خود را به ساعت دیواری تشبیه می‌کند؛ تشبیهی کاملاً امروزی که البته با چندین وجه شبه آن را نیک پرورده است:

«بیتابم و بیدارم، زندانیِ تکرارم می‌چرخم ومی‌نالم، چون ساعت دیواری»
(همان: ۴۹)

یا خود را به مشبّه متناقض‌نمای "دریای شعله‌ور" مانند می‌کند:

«می‌سوزم از فراقت، با دیدگانِ تر، من هم آبم و هم آتش، دریای شعله‌ور، من»
(همان: ۵۱)

یا در رثای ماه بنی‌هاشم (ع) چنین شاعرانه تصویرگری می‌کند:

«باور نمی‌کنم تیغ[۱] این شعر را سروده است:
ـ دستی ستاره‌باران، دشتی بنفشه کاری ـ»
(همان: ۱۲)

و اوج این ابتکارها را در غزل ماندگار "در سوگ زنده‌رود" می‌بینیم که به هنگام خشک شدنِ غیر منتظرهٔ زاینده‌رود اصفهان سروده است:

«خدا کند که میان چهل ستون آوار — شوم اسیر و نبینم به زیرِ آوارت
چه شد طراوت زاینده‌ای که می‌آورد — پرنده‌های سبکبال را به دیدارت
سی و سه بار به تسبیحِ اشک مویید — مگر دوباره ببینم صبور و سرشارت
چه کام‌ها که به کام تو تلخ شد، اما — دوباره ملتمس دامنِ گنهکارت
نگفتمت که مخند و نگفتمت که بموی — که چشم شورِ فلک می‌کند نمکزارت
به حوض آینه پاشویه می‌کنیم تو را — مگر که سرد شود دست و پای تبدارت
خدا کند که سیاهی نیاورد امشب — کلاغ‌های سیه چُرده را به دیدارت»

(همان: ۶۸)

در این میان حسن تعلیل‌های سحرانگیز هم یادکردنی است:

«به حیرت‌اند زمین و زمان که بر سرِ نی
شرر فشاندی و نیزارها پُر از شکرند»

(همان: ۱۴)

«جهان برای همیشه سیاه شد چون شب
ز چشم‌های تَرَش هر چه داشت کوکب ریخت»

(همان: ۱۸)

«بوی تو شبی یک دم از این کوچه گذشته است
عمری‌ست که شب تا به سحر کوچه‌نشینم»

(همان: ۴۲)

«چشم انتظاری من، شب را سیاه‌تر کرد — از بس ستاره چیدم، از شام تا سحر، من»

(همان: ۵۲)

«عمری‌ست که رندان جهان خانه به دوش‌اند
از حادثهٔ خانه‌برانداز دو چشمت»

(همان: ۶۲)

و نیز نباید از لطف تکرارهای خوشایند یک لفظ (و حتّی تا سه بار در یک بیت) گذشت که این هنرمندی بی آن‌که مخاطب را دل‌زده کند، صورت پذیرفته، و گویا شاعر خود نیز متوجّه این بازآوریِ واژگان نبوده است:

«از دست عشق رفتند، آب‌آورانِ بی‌دست افسوس بـــرنیامد، دستی بـرای یـاری»
(همان: ۱۱)

«ای شعر! مگر امشب، تیغ تو به کار آیـد کارِ دلِ ما را ساخت، دردی وغمی کاری»
(همان: ۴۹)

«بر بند بند نایم، بنـد اسـت و بـی‌نـوایی زندانی است انگار، مسعود سـعد در مـن»
(همان: ۵۱)

البته نباید از یاد برد که گاه مضامین تقلیدی و تکراری و با گوش آشنا و بعضاً نازیبا و نیز تشبیه‌های مبتذل ـ به معنیِ پیش پا افتاده، متداول، کهنه و فرسوده ـ هم به شعر بیابانکی راه یافته است:

«قدح تمام ما را ز شـراب تلـخ پـر کـن بگـذار تـا بـه نیکـی نبرنـد نـام مـا را»
(همان: ۵۵)

بیت فوق، مخاطب امروزی را تنها به یاد رندی‌های خیام و حافظ می‌اندازد و بس.

«برآمدنـد شـبی بـا هـزار دسـتِ دعـا هـزار قفـل فـرو بسـته را کلیـد شـدند»
(همان: ۳۴)

«شرع را تو رهنما، عقـل را تـو رهگشـا عشق را تو سرپناه، مرگ را تو دسـتگیر»
(همان: ۹)

«شـبی بیـا بـه تسـلاّی ایـن عزاخانـه که ناله‌هـای غریبانـه بـی تـو بـی‌اثرنـد»
(همان: ۱۴)

نیز باید پذیرفت در دنیای امروز، دوران برخی تعابیر به سر آمده است؛ برای نمونه، دودِ چراغ خوردن به دلیل زنده بودنِ معنی کنایی آن هر چند همیشه در ادبیات ما باقی خواهد ماند، ولی به تعبیر اصولیان، منطوقِ آن دیگر تقریباً مصداق ندارد و محقّق نمی‌شود و باید این مضمون را با تعابیرِ محسوس‌تری به کار برد:

«این کلبه شاهد است که من دود خورده‌ام در لحظه لحظه رویش طبعم از این چراغ»
(همان: ۶۳)

البته بیت فوق در غزل "چراغ"، بسیار بجا و مطابق با مقتضای حال است، امّا به هر حال امروزی نیست.

ب. ۷) قابلیت مَثَل شدن

یکی از ملاک‌های ماندگاریِ شعر، برخورداریِ آن از ابیات شایستهٔ یادسپاری، و در اصطلاح قدما جاری مجرای امثال است. وجود چنین بیت‌هایی، سروده را از حوزه‌های خاص درمی‌آورَد و فراگیر می‌کند. در زبان عربی متنبّی، و در زبان فارسی سعدی در اوجِ بهره‌مندی از این ویژگی‌اند. بسیاری از ابیات این دو بزرگ، نه جاری مجرای مَثَل که خود مَـثَل‌اند. دربارهٔ ارسال مـثَل در شعر متنبّی فراوان نوشته‌اند *(برای نمونه رک. ثعالبی، ۱۹۴۷م. ج ۱: ۲۱۲ـ ۱۹۸)*. دربارهٔ این ویژگی در شعر سعدی هم کافی است به فهرست پایانی مجلّدات امثال و حکم دهخدا نظری بیفکنیم و بسامد کاربرد پرداخته‌های سعدی را در آن‌ها ببینیم *(رک. دهخدا، ۱۳۶۳. ج ۴، فهرست پایانی: ۳۶ـ۳۳)*.

غزل معاصر البته ـ چنان که گفتیم ـ بدان‌رو که شناسنامه‌دار است و به صبغهٔ زمان و مکان خویش آراسته، کمتر امکان می‌یابد که چنین بیت‌هایی را در خود بگنجاند، امّا باز از آن بی‌بهره نیست، چنان که از بیابانکی چند نمونهٔ زیر قابل ارائه است. به دیگر سخن ابیاتی را می‌توان در دفترِ "نه ترنجی، نه اناری" نشان کرد، که فارغ از مناسبت قصیده و موضوعِ آن، قابل استخراج از متنِ سروده و استفاده در موارد دیگر است:

«آی خورشیدتباران همه فـانوس بیاریـد تـا بگـردیم پـیِ آینـه‌ای، آینـه‌داری»
(بیابانکی، ۱۳۸۲: ۲۶)

«بوی تو شبی یک دم از این کوچه گذشته است
عمری‌ست که شب تا به سـحر کوچـه نشـینم»
(همان: ۴۲)

«گر تو ای کوکب خاموش خودی بنمایی ماه و خورشید بریزند به پایت زر و سیم»
(همان: ۴۴)

«دشت، ارزانی‌ات ای تنگ‌نظر، ما را بس جامی و تاری و یاری و همین کهنه گلیم»
(همان)

«این دفتر بی‌معنی را در دجله بیفکن شاعر طرح غزلی دیگر ریز، فکر سخنی بهتر کن»
(همان: ۴۸)

«این بیش‌وکم مرموز، غم‌نامهٔ عشاق است: یک لحظه نظربازی، یک عمر گرفتـاری!»
(همان: ۵۰)

ب. ۸) گسترهٔ مخاطبان

تعمیم مخاطبان و امکان برقراری ارتباط با طیف گسترده‌ای از آنان از دیگر ویژگی‌های شعر بیابانکی است. اگر بیشتر شعر کهنِ فارسی را تنها ادیبان و یا مخاطبانی خاص، نیک درمی‌یابند، اما بسیاری از سروده‌های امروز را حتی کم‌سوادان و نوجوانان نیز تذوّق می‌کنند. شاید سادگی و روانی و زبان گفتارگونه و یا حتی استفاده از تعبیرهای رایج کوچه و بازار باعث شده شعر از آن مکانتِ دست‌نایافتنی و دیرفهمیدنی خود نزول کند و در دسترس تودهٔ مردم قرار گیرد.

برخی سروده‌های بیابانکی مثل "زنده رود" می‌تواند مخاطبانی در حد کودکان دبستانی هم داشته باشد و باید به حُسن سلیقهٔ فراهم‌آورندگان کتاب فارسی سوم راهنمایی آفرین گفت که این سروده را در آن کتاب نهاده‌اند و این گواهی گویا بر مهارت شاعر است که توانسته است بی آن که شعرش را کودکانه کند، با کودکان و نوجوانان هم‌زبان شود.

البته تعبیرهایی مثل "نازِ نفسِ ساقی" *(همان: ۲۷)*، "بنشین ترکِ زین من" *(همان: ۵۴)*، و یا شیوهٔ ادا و نوشتار "مشهدیِ فتح‌اللّه" به صورت "مش فتُ لاّ" *(همان: ۸۱)*، و برخی واژگان به کار رفته در همین سروده، از عامیانه‌های بیابانکی است. نیز وی گاه از واژگان و تعابیری استفاده می‌کند که تنها در محل اقامتِ او رواج دارد یا بسامد کاربرد آن بیشتر است و شاید بتوان آن‌ها را به وصف "محلّی" یا "بومی" یاد کرد؛ برای نمونه عَماری *(همان: ۱۱)*، یعنی هودج‌مانندی که تابوت سادات و علما را ـ برای تعظیمِ آنان ـ در آن می‌نهند و بر دوش می‌برند؛ و "چِلاندن" *(همان: ۷۷)*، که ـ هر چند واژه‌ای قاموسی است، امّا ـ تنها در زادگاه شاعر کاربردِ فراوان دارد و این البته از محاسن بیابانکی است که پیوند خود را با زمان و مکان خویش محفوظ داشته است. ناگفته نماند که گاه بیابانکی از حال و هوای زبان امروز فاصله می‌گیرد و واژگان و تعابیری به کار می‌برد که برای مخاطب ناآشنا با نمونه‌های فاخر ادب فارسی ناآشناست؛ کاربرد واژه "بو" ـ به معنی امید و آرزو ـ از این نمونه است:

«سکوت می‌وزد از لابه‌لای هشتی‌ها به بوی این که کند نغمهٔ مرا خاموش»

(همان: ۴۵)

می‌بینیم که تعبیر امروزی "وزش سکوت" با این واژه ـ که هرچند در بیت دوم از نخستین غزل حافظ خوش نشسته ولی امروزه غریب می‌نماید ـ تناسبی ندارد.

ب. ۹) نزدیکی به زبان نثر

نزدیکی به زبان نثر از شاخص‌های دیگرِ شعرِ آهنگینِ امروز است. البتّه مقصود شیوهٔ نوشتار کنونیِ نیم‌بیت‌ها نیست که امروزه هیچ تلاشی برای یکسان جلوه دادنِ طولِ دو مصراع و برابرِ نهادنِ آن دو صورت نمی‌گیرد بلکه مقصود، کاستنِ مواردِ تقدیم و تأخیر و حروف اضافه است که شعر را نثرگون بنمایاند و این کار اگر با هنرمندی انجام پذیرد، شعر را سهل و ممتنع می‌کند و گویای توانایی شاعر است:

«نگاه کن بـه افق حدس می‌زنم خورشید برایمـان خبـری نـاگوار آورده‌سـت»

(همان: ۵۸)

ب. ۱۰) وحدت ارگانیک

ناقدانِ ادب، وحدت ارگانیک و پی‌گیری یک پیام از آغاز تا انجام را از رسالت‌های شعر امروز می‌دانند که البته در شعر بیابانکی کمتر نمونهٔ کامل دارد چه، گاه می‌توان از میان یک غزل، بیتی یا حتّی چند بیتی را حذف کرد، بی آن‌که به پیام شعر ضربه‌ای وارد آید. ارتباط یک بیت با پس و پیش خود گاه بسیار کم‌رنگ است و به دشواری توجیه می‌شود و یا اصلاً ربطی در کار نیست و یا در روندِ تکمیل محتوای شعر در حکمِ یک توقّف و ایستِ غیرمنتظره است. البته داوری دربارهٔ این‌گونه وحدت در شعر و ضرورتِ آن را به مقالی دیگر وا می‌نهیم، چه بسا برخی شیوهٔ حافظ و "حافظانه"سرایی را چُنانهٔ غزل‌های خویش نهاده‌اند و می‌دانیم برخی هم غزل حافظ را در این‌باره متأثّر از سبک و چینش آیات قرآن می‌دانند. البته داستانک‌هایی که بیابانکی در قالب غزل آورده، مانند سروده‌های "مرگ چوپان" *(همان: ۶۵)*، "مادر" *(همان: ۷۷)*، و "ساعت پنج" *(همان: ۸۴)* از این پراکندگی به دور است. با این وصف، نمونهٔ بالای وحدت ارگانیک در شعرِ بیابانکی، غزل "بن‌بست" اوست:

«که بود سبز و رهـا در دهـات بالادسـت که آسمان و زمین را به هم گره می‌بسـت
که بـود حادثـه‌ای مثـل کـوه‌هـا بـی‌یـار که بود خاطره‌ای مثل نخـل‌هـا بـی‌دسـت
که بود کوله و کشـکولی از خـدا سرشـار صـدای گمشـده‌ای در نهـایتی بـن‌بسـت
چه کاشت؟ داغ بزرگی که عاشقانه شکفت چه داشت؟بغض غریبی‌که شاعرانه‌شکست
چه شد؟ تُرنج درشتی در آسـمان‌هـا شـد شـبی بـه دفتـر نقّاشـیِ شـفق پیوسـت
ازاو چه‌مانده به جا؟خنده‌ای نشسته به‌قاب ـ پلاک آبی یک‌نام،کـوچه‌ای بـن‌بست ـ»

(همان: ۳۷)

ب. ۱۱) توجه به میراث شعر فارسی

بیابانکی از یک سو، از گذشتهٔ خویش نبریده است؛ به اسطوره‌های فرهنگ خود توجه دارد؛ به قلّه‌های غزل، سعدی و حافظ دل بسته است؛ چنان که در بسیاری از سروده‌هایش بیت یا نیم‌بیتی از شعر آنان را تضمین کرده است:

«ای رفته از این وادی، با شوکت بهرامی بازآی که این‌صحرا، صدگور دگر زاده‌ست»
(همان: ۲۸)

«دو واژه از دو لبی را کنار هم چیدند دو بیت ناب سرودند و بوسعید شدند»
(همان: ۳۴)

«چندی‌ست که در بندم، انگار که مسعودم عمری‌است که بر دارم، انگار که منصورم»
(همان: ۳۵)

«آمیزه‌ای از شعر ترِ حافظ و سعدی‌ست ای فتنهٔ خاموش به شیراز دو چشمت»
(همان: ۶۱)

«عمری است چون سپیدار، از ناخنانِ آن یار
مانده‌ست بر تن من، زخمی به یادگاری
ای گنج نوشدارو، بر خستگان نظر کن
مرهم به دست و ما را مجروح می‌گذاری»
(همان: ۱۲)

«"در اندرون منِ خسته دل ندانم کیست" گمان کنم بتی از جنس خویشتن دارم»
(همان: ۳۲)

«مِی حرام است مگر رقص‌کنان در شب قدر "فتوی پیر مغان دارم و قولی است قدیم"»
(همان: ۴۴)

«"چراغِ صاعقهٔ آن سحاب روشن باد" که خواست آتش آلونکِ مرا خاموش»
(همان: ۴۶)

و از سوی دیگر و افزون بر نگاه‌داشتِ شعر همیشه بهارِ دیروز، به شعرِ امروزیان هم نظر دارد، چنان که از بهمن رافعی *(همان: ۴۲)*، شفیعی کدکنی *(همان: ۵۶)*، فروغ *(همان: ۶۴)*، و حتّی گارسیا لورکا *(همان: ۸۴)*، به اشاره یا تضمین یاد کرده است. نیز تأثّر او از قطعهٔ جاوید "به سراغ من اگر می‌آیید" سهراب سپهری در این بیت، نیک آشکار است:

«زنهار نشکند دل، این آبگینهٔ ناب در خواب مرمرینم، آهسته گام بگذار»
(همان: ۳۹)

اکنون که سخن بدین بیت رسید، باید گفت سنگ تمامِ غزل‌های بیابانکی را باید در همین "سنگِ تمام" یافت که بیت فوق را از آن یاد کردیم؛ هر چند این خواننده هم به شیوهٔ انجمن‌گردانان، ملاحظات و تصرّفاتی را در آن پیشنهاد کرده است:

«امشب چراغ غم را بر دوشِ بام بگذار　　دستِ مرا بگیر و در دستِ جام بگذار
زنهار نشکند دل، این آبگینهٔ ناب　　در خواب مرمرینم، آهسته گام بگذار
یک سو بریز زلفی، سویی بکار[۲] چشمی　　جایی بپاش بویی هر گوشه دام بگذار
آرامشی‌است یکدست،تلفیق خواب و مستی　　نام دو چشم خود را دار السّلام بگذار!
تا فاش گردد امشب، رسواییِ من مست　　داغی ز بوسه‌هایت بر گونه‌هام بگذار
دار و ندارِ من سوخت، آتش مزن دلم را　　این بیت را برای حُسنِ ختام بگذار[۳]
یک‌شیشه می بیاور، یک جام عطرو لبخند　　لَختی برقص امشب، سنگِ تمام بگذار»

(همان: ۳۹)

در پایان با اذعان به کاستی‌های این نوشتار، خطاب به این شاعر کامیاب و با زبان خودِ او می‌گویم:

«تو در میان غزل‌های ما نمی‌گنجی　　مفصّلی تو و این بیت‌ها چه مختصرند»

(همان: ۱۴)

نتیجه

۱. تک‌نگاری درباره سروده‌های هر یک از شاعران هم‌روزگار ما می‌تواند مقدمه‌ای بر ارزیابی کلی‌نگر به شعر معاصر ایران باشد.
۲. وجود ویژگی‌های متناقض‌نما در یک دفتر شعر، خود نمایندهٔ آن است که نمی‌توان برای مجموعه‌های شعر معاصر، یک حکم کلی صادر کرد و برای همهٔ آن‌ها یک مبدأ، یک مسیر و یک مقصد در نظر گرفت.
۳. غزل معاصر فارسی در بخش لفظ، به بازی‌های تحسین‌برانگیز و ذوق‌پرور و در بخش معنی به ابهام بیشتر روی آورده است.

پی‌نوشت‌ها

* نام کوتاه مقاله برگرفته از بیت پایانی یکی از غزل‌های سعید بیابانکی با عنوان "این دفتر بی‌معنی" است *(بیابانکی، ۱۳۸۲: ۴۸)*.

۱. با توجه به شأن صدور، به نظر می‌رسد "تیر" یا "کین" مناسب‌تر از "تیغ" باشد.

۲. "بدار" هم به جای "بکار" مناسب است، چه "چشم داشتن" مأنوس‌تر از "چشم کاشتن" است.

۳. این بیت با توجه به معنای ایهامی "بیت" در آن، برای پایان غزل مناسب‌تر است.

منابع

۱. ابن رشیق قیروانی، حسن بن رشیق. (۲۰۰۱م). **العمده فی محاسن الشعر** وآدابه. ۲ج (در ۱ مج). تحقیق محمد عبدالقادر احمد عطا. بیروت: دارالکتب العلمیه.

۲. بیابانکی، سعید. (۱۳۸۲). **نه ترنجی نه اناری: گزیده شعرهای ۷۶ تا ۸۱**. اصفهان: نقش مانا.

۳. ثعالبی، عبدالملک بن محمد. (۱۹۴۷م). **یتیمه الدهر فی محاسن اهل العصر**. ۴ج (در ۲ مج). به تحقیق محمد محیی‌الدین عبدالحمید. بیروت: دارالفکر.

۴. دهخدا، علی اکبر. (۱۳۶۳). **امثال و حکم**. ۴ ج (با صفحه‌شمار پیاپی). چ ۶. تهران: امیرکبیر.

۵. ذوالقدری (میرصادقی)، میمنت. (۱۳۷۶). **واژه‌نامهٔ هنر شاعری: فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و سبک‌ها و مکتب‌های آن**. چ ۲. تهران: کتاب مهناز.

۶. مطلوب، احمد. (۲۰۰۱م). **معجم مصطلحات النقد العربی القدیم**. بیروت: مکتبه لبنان ناشرون.