تأملات (۲)

دکتر محمدرضا صرفی

بیت پایانی؛ خوش فرجامی شعر

اشاره

در این مجموعه مقالات سعی می‌شود به نکته‌ها و مسائلی که ممکن است کمتر ذهن ما را مشغول سازد، نگاهی ژرف‌تر و تأمّل شود. مبنای این تأملات کاربرد آموزشی و کمک به همکاران محترم در تدریس بهتر مواد زبان و ادبیات فارسی است. این مقالات در طرح‌های درسی [illegible] طرح پیدا کند. در مقاله‌ی حاضر نقش و ارزش آغازین شعر و تأثیر آن در مجموعه‌ی شعر و ویژگی‌های بیت آغازین در شعر شاعران بزرگ تحلیل و بررسی شده است.

۱. چشم‌انداز یکم

پایان شعر، پایان شاعر نیست؛ آغاز طنین و امتداد شعر و شاعر در مخاطب است. شاعر بزرگ، وقتی به فرجام شعر می‌رسد آرام آرام از خوداندیشی و موضوعی که خود و شعر در آن شناورند به ساحلی می‌اندیشد که مخاطب در آن جا نشسته است و به همین دلیل اگر حتّی به اتمام شعر بیندیشد و اگر به شیوه‌ی سنّتی به تخلّص، گوشه‌ی چشمی نیز به مخاطب خواهد داشت.

بیت پایانی، گاه عصاره و خلاصه‌ی شاعر است یا جدّی‌ترین و اصلی‌ترین حرفی که از درون شاعر می‌جوشد و جاری می‌شود.

هر چند این سخن ممکن است نوعی توصیف تلقّی شود امّا شاعر به معنای دقیق و عمیق کلمه، به جدیّت و شکوهمندی همان انفجاری که شعر را آغاز می‌کند، در پایان شعر، درنگ و تأمّل دارد و می‌کوشد تا آخرین پنجره را برای هم‌نفسی، هم‌سویی و ایجاد «لبخند مشترک»، یا «غم مشترک» یا «باور مشترک» به روی مخاطب بگشاید تا نوعی یگانگی میان او و خواننده یا شنونده اتّفاق بیفتد. اگر نسخه‌های خطّی اشعار و دست‌نوشته‌های شاعران، به‌ویژه شعرهای شاخص و درخشان، در دسترس باشد، چه بسا میزان خط‌خوردگی و خط‌زدگی در آخرین بیت، بیش از دیگر ابیات باشد. همان گونه که نخستین، به دلیل وقوع الهام شاعرانه کمترین خط‌خوردگی را دارد!

چنین خصوصیّتی آن قدر مهم و بنیادی است که گاه شاعر، مهم‌تر از اوّلین بیت خویش (مطلع) نمی‌یابد و درنتیجه همان را در پایان (مقطع) تکرار می‌کند.

در سروده‌های نو نیمایی این ویژگی بارزتر است تا آن جا که در عمده‌ی سروده‌های مانا و مؤثّر شعر نو، پایان‌بخش شعر همان است که شعر با آن آغاز شده است. این تعمّد در تکرار، جز وحدت یک پارچگی شعر، ویژگی بارز شعر معاصر، مرکزیّت و حساسیّت ذهنی عاطفی شاعر را باز می‌نماید. به چند نمونه‌ی شاخص و بارز شعر امروز توجه کنید:

آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید!
یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان
یک نفر که دست و پای دائم می‌زند
روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید ...
آی آدم‌ها که بر ساحل بساط دل گشا دارید!
نان به سفره، جامه تان بر تن؛
یک نفر در آب می‌خواند شما را ....

آی آدم‌ها ...
او ز راه دور این کهنه جهان را باز می‌یابد ...

ـ آی آدم‌ها ...
و صدای باد هر دم جانگزاتر،
در صدای باد بانگ او رهاتر

از میان آب‌های دور و نزدیک
باز در گوش این نداها:

ـ آی آدم‌ها ...[1]

در سروده‌های هست شب همین ویژگی با افزودن «آری شب» که تأکید و نکته‌ی پیشتر شاعر بر این مفهوم را می‌رساند، در پایان شعر پیداست.

هست شب، یک شب دم کرده و خاک
رنگ رخ باخته است
باد بی‌بادوبی ابر از بر کوه
سوی من تاخته است
هست شب، همچو رخ مرده نگار افتاده مرا
هم از این روست نمی‌پند اگر گام شتابی راهش را
با تنی گرم، بیابان دراز
ـ سرد و بی‌آب مانند دو گور تنگ و
به فلک سوخته‌ی من مانند
به تنم خسته گه می‌سوزد از هیبت شب
هیبت شب، آری شب![2]

سه بار تکرار «هست شب» و سپس تأکید پایانی «هست شب، آری شب»، نشانه‌ی مرکزیّت ذهنی شاعر و پیام محوری شعر است. درنتیجه همچون خون در رگ‌های شعر جاری است و همه‌ی فضا و سیر شعر به القای همین مفهوم می‌پردازد و مصراع پایانی با ضرباهنگ استوار و مناسب به تثبیت این فضا و مفهوم کمک می‌کند.

در شعر کلاسیک نیز گاه این ویژگی دیده می‌شود هر چند با قاطعیّت می‌توان وقوع و حضور این خصوصیّت در شعر متقدّمان را معادل و مشابه شعر نیمایی معاصر دانست امّا نوعی از اقبال و التفات شاعر به مفهوم و مضمون مکرّر، در آن سروده‌ها دیده می‌شود. برای نمونه به این سروده‌ی حافظ توجّه کنید:

ای صبا، نکهتی از کوی فلانی به من آر
زار و بیمار غمم راحت جانی به من آر
قلب بی‌حاصل ما را بزن اکسیر مراد
یعنی از خاک در دوست نشانی به من آر

و در مقطع شعر حافظ می‌گوید:

دلم از دست بشد دوش که حافظ می‌گفت:
«که‌ای صبا، نکهتی از کوی فلانی به من آر»[3]

در این سروده، یکی از پرکاربردترین قافیه‌های شعر فارسی به کار رفته است و برای شاعری بزرگ چون حافظ که دشوارترین قافیه‌ها را نیز در ایستهترین و شایستهترین شکل به کار می‌گیرد هیچ تنگنایی وجود ندارد تا به تکرار بپردازد؛ این تکرار گواه محور اصلی ذهن و احساس شاعر است و اگر «نیاز» را روح این شعر بدانیم، مصراع تکراری مرکز عطش و نیاز شاعر به شمار می‌آید. حتّی در این غزل، تکرار قافیه در مطلع و مقطع، نوعی یگانگی در جریان ذهن و ضمیر شاعر را نشان می‌دهد:

صنما با غم عشق تو چه تدبیر کنم؟
تا به کی در غم تو ناله‌ی شبگیر کنم؟ ...
نیست امیّد صلاحی ز فساد حافظ
چون که تقدیر چنین است چه تدبیر کنم؟[4]

چشم‌انداز دوم

گاه کشف شاعر رازگونه است؛ یعنی نخست پایان را می‌یابد و آن‌گاه آغاز می‌کند! این حادثه‌ی شیرین و شگفت در رباعی ـ به لحاظ ذهنی و بیرونی ـ بیشتر اتفاق می‌افتد. در این شیوه، شاعر مصراع آغازین، یا یکی از مصراع‌های آغازین و پایانی به صدر آن نیست بلکه به دلیل آن است! به عبارت دیگر آن چه در کانون هسته‌ی شعر نشسته است، مضمون ذهن و ضمیر شاعر و یا نگاه و اندیشه‌ی او در باره‌ی...

... هر یک از مضمون‌های شاعر ـ در کشف مضمون بکر ـ مصراع چهارم سروده‌ی اوست و مصراع دیگر است به گونه‌ای که در القا و تأثیر آن مصراع شکفت، نقش آفرین باشند.

گاه نیز مضمونی در ذهن شاعر است که در مجموع رباعی تموّج می‌یابد و رباعی به عنوان قالبی مناسب برای طرح آن گزیده شده است. درنتیجه مضمون و مفهوم در رگ‌های چهار مصراع رباعی جریان دارد امّا در آخرین مصراع نمود و جلوه‌ای ممتاز و بارز می‌یابد. عمده‌ی رباعیّات خیّام از این نوع است:

در دایره ای کامدن و رفتن ماست
او را نه بدایت نه نهایت پیداست!
کس می‌نزند دمی در این معنی راست
کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست!

***

از دی که گذشت هیچ از او یاد مکن
فردا که نیامده است فریاد مکن
بر نامده و گذشته بنیاد مکن
حالی خوش باش و عمر بر باد مکن

***

ای آن که نتیجه‌ی چهار و هفتی
وز هفت و چهار دایم اندر تفتی
می‌خور که هزار بار بیشت گفتم
باز آمدنت نیست، چو رفتی، رفتی[5]

در روزگار ما کم نیستند رباعی‌هایی که مصراع چهارم آن‌ها ضرب المثل، نکته‌ای مشهور، ترکیب آشنای زبانی، کنایی یا محاوره‌ای است. به نظر می‌رسد شاعر، نخست همان را یافته و پس از کشف آن رباعی را سامان داده است. گاه برخی از این رباعی‌ها بافت و ساخت منسجم و استوار یافته‌اند و گاه سه مصراع آغازین پیوند عمیق و دقیق با مصراع پایانی نیافته‌اند. چند نمونه

از رباعیّات موفّق را مرور می کنیم.

عمری به اسارت تو بودم ای مرگ!
لرزان ز اشارت تو بودم ای مرگ!
امروز خوش آمدی صفا آوردی
مشتاق زیارت تو بودم ای مرگ![۶]

***

بیچاره‌تر از آدم و عالم هستیم
ماتم‌زده‌ای مثل محرّم هستیم
نه گندمی و نه یار گندم‌گونی
ما هم دلمان خوش است آدم هستیم[۷]

***

یک رنگی و بوی تازه از عشق بگیر
پرسوزترین گدازه از عشق بگیر
در هر نفسی که می‌تپی ای دل من
یادت نرود اجازه از عشق بگیر[۸]

***

کس چون تو طریق پاکبازی نگرفت
با زخم نشان سرفرازی نگرفت
زین پیش دلا ورا کسی چون تو شگفت
حیثیّت مرگ را به بازی نگرفت[۹]

***

من هم سفر شراب از زرد به سرخ
یا همره اضطراب از زرد به سرخ
یک روز به شوق، هجرتی خواهم کرد
چون هجرت آفتاب از زرد به سرخ[۱۰]

در رباعی نخستین «مشتاق زیارت» تعبیر متداول مردمی در گفت و گوهاست که در جریان هنری شعر برجسته شده است. «ما هم آدمیم»، همراه با «دلمان خوش است»، نیز دو تعبیر برگرفته از زبان محاوره است که در پیوندی موفّق با مصراع های پیشین، به‌ویژه مصراع سوّم ساخت و بافتی هماهنگ و مؤثّر یافته است.

اجازه گرفتن و حیثیّت چیزی را به بازی گرفتن در دو رباعی موفّق و ارجمند بعدی نیز همچون رباعی های پیشین شاید تلنگرهای ذهنی و الهامی شاعران برای خلق این رباعی های والا و ماندگار است. در رباعی پایانی نیز هجرت آفتاب از زرد به سرخ بهترین مصداقی است که شاعر برای «هجرت» یافته است ـ فضای فکری و فرهنگی شاعر که به موضوع هجرت توجّه ویژه دارد فراموش نشود ـ شاعر در بافتی منسجم که به تابلوی نقّاشی بسیار شبیه است تصویرهایی هماهنگ و یگانه آفریده است که در القای مفهوم تأثیر به سزایی دارد.

آیا شاعران این رباعی ها در آفرینش سروده‌ی خویش از مقطع شعر آغاز نکرده‌اند؟ یا حتّی مضمون پایانی، انگیزاننده‌ی آنان برای سرودن رباعی نبوده است؟ به درستی نمی دانیم؛ امّا می دانیم که طبیعت سرایش رباعی عمدتاً چنین است.

واژگونه گویی یا کشف پایان در آغاز! تنها در قلمرو رباعی یا همسایه‌ی دیوار به دیوار او دوبیتی، نیست. چه‌بسا در غزل، قصیده و دیگر قالب های سنّتی نیز چنین اتّفاقی رخ دهد. باز با دریغ باید گفت که متأسّفانه شاعران ما گزارش وقوع شعر خویش یا دست کم یکی از سروده‌های خویش را نداده‌اند تا بدانیم بارقه‌ی نخستین شعر آن‌ها در کجا نشسته است.

* چشم‌انداز سوّم

حافظه‌ی شعری نقشی شگفت و تعیین کننده هم در آفرینش شعر و هم در سمت و سوی شعر شاعر دارد. هرچه شاعر، سروده‌های موفّق، مؤثّر و بیشتری را به حافظه بسپارد، در جریان سرودن او را همراهی و چه‌بسا جهت دهی خواهند کرد. به‌ویژه اگر وزن و مهم‌تر از آن ردیف و قافیه‌ی شعر همسان با سروده‌ای مشهور یا سروده‌ای مقبول نزد شاعر باشد. به سروده‌ی آشنای همای رحمت از شهریار توجّه کنید:

علی ای همای رحمت تو چه آیتی خدا را
که به ما سوا فکندی همه سایه‌ی هما را

این سروده هم‌وزن و هم‌ردیف و هم قافیه با این غزل حافظ است که:

به ملازمان سلطان که رساند این دعا را
که به شکر پادشاهی ز نظر مران گدا را

شهریار در سیر سرودن ناگهان ـ و شاید با تمهید قبلی ـ در مغناطیس شعر حافظ قرار می گیرد و زمام اختیار شعر را به حافظ می سپارد که:

چه زنم چو نای هر دم ز نوای شوق او دم
که «لسان غیب» خوش‌تر بنوازد این نوا را
«همه شب در این امیدم که نسیم صبحگاهی
به پیام آشنایی بنوازد آشنا را»

شگفت این جاست که در غزل حافظ این بیت، دو بیت قبل از پایان غزل است و در شعر شهریار نیز قبل از دو بیت پایان یاد و نام حافظ از ذهن و شعر شهریار می گذرد.

در قصیده‌ی مشهور و آشنای جغد جنگ از ملک‌الشّعرای بهار، بی‌هیچ تردید حافظه‌ی شعری شاعر و به‌ویژه دو واژه‌ی «فغان» در آغاز قصیده و «جغد» در پایان شعر، شاعر را به یاد مصراعی از منوچهری دامغانی انداخته است که بر همان وزن و با همان قافیه و ردیف است. دو بیت را در کنار هم و با هم مقایسه کنید:

مطلع: فغان ز جغد جنگ و مرغوای او
که تا ابد بریده باد نای او

مقطع: شد اقتدا به اوستاد دامغان
فغان از این غراب بین و وای او

این تأثیر گذاری حافظه‌ی شعری، گاه آن‌چنان پنهان و شگفت است که عین بیت از حافظه‌ی شعری در درون شعر راه می یابد و شاعر به دلیل وقوع طبیعی حادثه، متوجّه آن نمی شود. کم نیستند شاعرانی که پس از سرودن درمی یابند که چند بیت یا بیت و مصراعی از شاعر دیگر در سروده‌شان جوش کرده است! در مورد یکی از محقّقان شاعر گفته اند که پس از سرودن یک مثنوی، به دلیل اُنس و الفت با نظامی، دریافت که چندین بیت از نظامی به شعر او نظام و انتظام بخشیده است![۱۱]

این پدیده‌ی شعری خود نیازمند تحلیلی جداگانه است. آیا زمزمه‌های مکرّر آن ابیات زمینه ساز این حادثه می شود؟ آیا همخوانی ابیات با ذهن و ضمیر شاعر چنین تأثیر و تأثّری را باعث می شود یا شکوه و شوکت ابیات، فضایی چنین ناگزیر و ناگریز را رقم می زند؟

تأثیرپذیری از سروده‌هایی که بر حافظه سیطره دارند معمولاً در آغاز و پایان سروده جلوه‌ی بیشتری دارد. گاه مدار ذهن شاعر آن چنان بر مضمون و آهنگ شعر غالب می چرخد که در همان آغاز مغلوب آن می گردد و عنان اختیار شعر را به او می سپارد. گاه نیز در میانه و چه بسیار در پایان سروده‌ها، این گریزناپذیری را می یابیم.

نمونه‌هایی از این تأثیرپذیری را در شعر شاعران بزرگ می توان دید:

دلم رمیده‌ی لولی وشی است شورانگیز
دروغ وعده و قتّال وضع و رنگ آمیز

در این بیت بی شک حافظ متأثر از این بیت نزاری است ـ با همان وزن و قافیه ـ که می گوید:

بده بیار می خوشگوار شورانگیز
عقیق رنگ و معنبر نسیم و مشک آمیز

پنج صفت مرکّبی که حافظ در بیت مطلع این غزل به کار برده ـ دو تا در مصراع اول و سه تا در مصراع دوم ـ کاملاً شبیه کاربرد پنج صفت ـ به همان شکل ـ در مطلع غزل نزاری است.[12]

گاه این تأثیرپذیری چنان است که مصراعی از شاعر وام گرفته می شود:

چرا جفا کشم از هر کسی در این غربت
به شهر خود روم و شهریار خود باشم[13]

شاه نعمت‌الله ولی

غم غریبی و غربت چو برنمی تابم
به شهر خود روم و شهریار خود باشم

حافظ

حافظ شناسان در تحلیل شعر حافظ و تأثیرپذیری او چه در مطلع شعر، چه در جریان شعر و چه در پایان (مقطع) آن از شاعران پیشین یا هم زمان خود فراوان سخن گفته‌اند. ذهن خلاّق و وقّاد شاعری بزرگ چون حافظ نمی توانسته است از آنچه در خویش داشته در هنگام سرودن بهره ور نشود. گاه عین مصراع، گاه مضمون و گاه تصویر را از دیگران وام گرفته است و در ساخت و آهنگ و پرداختی متعالی تر و سخته تر به کار برده است. یکی از پژوهشگران در شعر حافظ،[14] پس از مطالعات گسترده، شباهت‌های لفظی و معنوی شعر حافظ به شاعران پیشین را به دست داده است که تنها در باب دو تن از شاعران چنین می شود:

عماد فقیه (متوفّای ۷۷۳ق): ۷۵ مورد

شاه نعمت‌الله ولی (۷۳۱ـ۸۳۴ق): ۲۶ مورد

اگر این تأثیرپذیری ها همراه با نوع تأثیرپذیری حافظ از شاعران بزرگ دیگر چون سعدی، انوری، خواجوی کرمانی، سلمان ساوجی، خاقانی مطالعه شود، نقش و جایگاه حافظه‌ی شعری دقیق تر و عمیق تر تبیین خواهد شد.

این نکته همین جا گفتنی است که هرگاه شاعر شعر آشنا، سروده‌ای گفته است که با سروده‌ای شاخص و بارز «هم وزن» یا «هم فضا» بوده است تأثیرپذیری شدیدتر و طبیعی تر رخ داده است؛ مثلاً اگر در وزن مثنوی معنوی و در همان فضا سروده است مضامین یا ابیات و مصاریعی از مثنوی در جریان سرودن به قلمرو شعرش راه یافته است و سروده‌ی خود را گاه با مولانا آغاز کرده یا پایان بخشیده است. نوذر پرنگ، شاعر معاصر، در مثنوی ساقی نامه با مطلع

بیا ساقی می خورشید بویی
قلندر رنگ عارف آبرویی[15]

به جام من؟ نه، بر این خاک ره ریز
غبار از «من، من» جانش برانگیز ...

به غزل حافظ می رسد با مطلع:

سحرگه رهروی در سرزمینی
همی گفت این معمّا با قرینی

و علی‌رغم باهمخوانی کاربرد دو بیت غزل در مثنوی، بدین گونه آن را به کار می گیرد:

نشسته پیر پیری چنگ در دست
فکنده چنگ در زلف دلم مست

فرو می ریزد از بال و پر چنگ
سرشک آبه های صورتی رنگ:

«سحرگه رهروی در سرزمینی
همی گفت این معمّا با قرینی
که ای صوفی شراب آن گه شود صاف
که در شیشه بماند اربعینی

شاعری دیگر در یک مثنوی ۲۶۵ بیتی به نام رستاخیز حرکات که نقد و بررسی شاعرانه و منظومی در باب شاعران از گذشته تاکنون است، در یک مکاشفه‌ی شاعرانه صحنه‌ی قیامت را ترسیم می کند که شاعران در دادگاه الهی حاضر شده و محاکمه می شوند. سروده با این بیت آغاز می شود که:

ماه اسفند دگربار فراز آمده بود
ماه شوریدگی و زمزمه باز آمده بود[16]

چون شاعر آشنایی وسیع با شعر حافظ دارد و عمده‌ی غزل ها را به خاطر سپرده، ۲۱ بار به ابیاتی از حافظ و به تناسب به ابیاتی از بیدل، سعدی و ... توسّل و تمثّل می جوید. به صحنه‌ی سخن گفتن مولانا و حافظ و تأثیر پیدا و پنهان شاعر از ابیات مولانا و حافظ توجّه کنید.

مولوی گفت که: «من قی قی ام و قوقویم
تو مپندار که من شعر به خود می گویم
دم از این زمزمه با عالم و آدم نزنم
تا که هشیارم و بیدار یکی دم نزنم»
یک نفر گفت: «از این دست سخن هیچ مگو
آمدم جامه مدر، نعره مزن هیچ مگو»
شعر می خواند در آن معرکه حافظ ناچار:
«آبرو می رود ای ابر خطاپوش ببار
با تو بودن همه‌ی عمر مرا در دل بود

چه توان کرد که سعی من و دل باطل بود؟[۱۷]»

تمام مصراع های دوّم از مولانا و حافظ است و این ویژگی در بخش هایی که از شاعران معاصر نیز سخن می رود مطرح است. کوتاه سخن آن که در هنگامه ی شگفت سرودن و جست و جو برای یافتن مضامین، گذار شاعر به گنجینه ی اندوخته های ذهنی خود خواهد افتاد و همان ها یاریگر و هدایت گر او در سرودن و سمت و سوی سرودن خواهند شد. مطلع و مقطع شعر پیش از میانه ی شعر، جلوه گاه این تأثیرپذیری است، در عرصه ی شعر فارسی تقریباً هیچ شاعری را نمی توان یافت که اتّفاقی از این دست در شعرش رُخ نداده باشد.

چشم انداز چهارم

چرا شاعر گاه بیت آغازین مخلّع را از بافت مطلع شعر خارج می کند؟

شاید دلایل زیر توجیه گر این حادثه ی شعری باشد:

ـ تأثیر ژرف و طنین ماندگار بیت آغازین در گوش و ذهن شاعر، معمولاً چوشش قریحه ی شعر همسان بیت آغازین است که گاه دلیل سرودن بقیه ی شعر می شود. شاعر وقتی به پایان شعر می رسد از جاذبه و تأثیر بیت آغازین گریز و گزیر ندارد. در نتیجه به آغاز باز می گردد.

ـ ایجاد هم گونی و هماهنگی و یکپارچگی در شعر، شاعر را وامی دارد که با تکرار بیت آغازین یا بخشی از آن بر عمق و جنبت مضمون و مفهوم بیافزاید و در نتیجه بر یگانگی آغاز و فرجام شعر تأکید کند.

ـ درون مایه ی نخستین بیت اصلی ترین و جدّی ترین تکیه گاه عاطفی و فکری شاعر است. در نتیجه تکرار آن، تأکید دوباره و نشان دهنده ی مرکزیّت و محوریّت آن در ذهن و ضمیر سراینده است.

ـ فقر قافیه و احیاناً مضمون شاعر را وامی دارد تا همان بیت آغاز را تکرار کند. اگر شاعر به پایان جوشش شاعرانه برسد، در تکاپوی پایان بخشی شعر به این کار بیشتر می پردازد. در مورد سروده ی شاعران بزرگ به دشواری می توان داوری کرد که کدام دلیل، زمینه ساز پرداختن به ردّالمطلع شده است. اگر دلایل برشمرده به درستی تبیین بشود همواره ردّالمطلع، آرایه نیست؛ به زبان دیگر ارزش ادبی و زیباشناسانه ندارد. تنها ردّالمطلعی را باید زیبا دانست که در هماهنگی و یک پارچگی شعر یا القای بهتر و عمیق تر درون مایه ی شعر و پژواک و بازتاب شعر در مخاطب تأثیر بگذارد.

در شعر شاعران نوپا و جوان، گاه در غزلی چند بیتی ردّالمطلع اتّفاق می افتد که جز فقر شاعر در کشف مضامین تازه و حتّی قافیه ی تازه و مناسب! حجّتی دیگر برای آن نمی توان یافت.[۱۸]

چشم انداز پنجم

مقطع، لحظه ی تمرکز شاعر است برای پایان بخشیدن راهی که از مطلع آغاز و با تأمّل های درونی و عرق ریزی های روح همراه شده است. درست مثل مسافری که راه ها پیموده و گام ها فرسوده و چشم انداز مقصد در نگاهش تبسّم می زند.

چگونه پایان دادن، گاه به اندازه ی تمام شعر، دغدغه ی روح شاعر می شود. در شعر سنّتی فارسی، بیت پایانی یا ابیات پایانی، جایگاه تخلّص است، لحظه ی خلاص شدن و رهایی و گریز! در این جا چه کسی رها می شود؟ شعر؟ شاعر؟ واژه ها و مفاهیم؟ یا خواننده ی شعر؟!

وقتی این بیت سروده شود، شاعر عمیق ترین نفس را خواهد کشید و اگر خوب سروده نشود خواننده پس از خواندنی نفس گیر، نفس راحت خواهد کشید!

خوب پایان بخشیدن یا خوش فرجامی شعر، فرصت داوری در زمینه ی توانمندی شاعر است. شاعری که اگر شعرش از مطلع الهامی وارد شده باشد باید به جای چوشش شاعرانه به کوشش شاعرانه می پردازد و نگاهش به شعر از فرآیندی صعب و سستی پایان شعر شود. در شعر [illegible] گاه شعر را به شوق آغاز کرده ام، پایان می بخشند تا خواننده [illegible] شعر باشد و بتواند [illegible] در [illegible] برانگیزد. [illegible] بیت [illegible] برای [illegible] خواننده [illegible] و جان داده است. شتابان بر سر پیمان ایستاد و گاه تا من خاطره ی آن را به درخت می دوزد. رستم می تواند از چاه بالا بیاید. این بخش، شعر را با بندی گونه پایان می بخشد.

قصّه می گوید
این برایش سخت آسان بود و ساده بود
همچنان که می توانست او اگر می خواست
کان کمند شصت خَم خویش بگشاید
و بیندازد به بالا، بر درختی، گیره ای، سنگی
و فراز آید
ور بپرسی راست، گویم راست
قصّه بی شک راست می گوید
می توانست او، اگر می خواست
لیک ...[۱۹]

لیک ... چه؟ بقیّه ی ماجرا را باید خواننده پیش بینی و پیش گویی کند یا حدس بزند و این هنر بزرگ شاعر است که پایان شعر را از بیرون ـ متن نوشته شده یا شنیده شده ی شعر ـ به درون خواننده می کشاند و میان خود و خواننده هم صدایی و هم سویی و نوعی احساس مشترک عمیق ایجاد می کند.[۲۰]

در شعر سنّتی، جز تلاش در خوب پایان بخشیدن، تلاش دیگری نیز انجام می گیرد و آن به کارگیری تخلّص شعری است که گاه تلاش سوّمی نیز با آن همراه می شود و آن حس تخلّص است. یعنی به کار گرفتن نام و عنوان شاعری را در بهترین، معنادارترین و هماهنگ ترین شکل.

وقتی شاعر در پایان شعر خود می گوید:
نه سایه دارم و نه بر، بیفکندم و رواست
وگرنه بر درخت تر کسی تبر نمی زند
و تخلّص او «سایه» باشد، زیبایی و حُسن کاربُرد عنوان و نام شاعرانه ما

را به تحسین وامی دارد. این ویژگی در تخلّص مولانا (خاموش و خموش) بسیار دیده می شود.

فروغ فرخزاد در پاسخ به غزل سایه با مطلع:

امشب به قصّه ی دل من گوش می کنی
فردا مرا چو قصّه فراموش می کنی

غزلی دارد که مقطع آن چنین است:

در شعله ها فروغ تو بنشست و رنگ باخت
خود را به سایه از چه سیه پوش می کنی

که نه تنها کاربرد هنری و شاعرانه و زیرکانه ی نام فروغ ـ حسنی تخلّصی ـ هست که نام شاعر (سایه) را نیز به زیبایی به کار گرفته است.

با مطالعه ای که در صد غزل از هریک از چهار شاعر شاخص غزل سرایی سعدی، مولانا، حافظ و صائب صورت گرفت، جایگاه تخلّص در غزلیات آنان این گونه یافته شد:

نام	مجموع غزل های انتخابی	تخلص در مصراع اول	تخلص در مصراع دوم	تخلص در بیتی	تخلص در ابیاتی غیر از مصراع دوم
سعدی	۱۰۰	۸۲	۱۶	۴۲	۲
حافظ	۱۰۰	۸۸	۹۲	۳۱	-
مولوی	۱۰۰	۸۲	۱۲	۳۲	۷
صائب	۱۰۰	۸۷	۱۳	۱۸	۴

مطالعه ی این جدول[۱۱] نشان می دهد که عمدتاً تخلّص در مصراع اوّل به کار رفته است و در فاصله ی تاریخی حدود سه قرن شاخص ترین شاعران غزل سرا تقریباً به یک اندازه تخلّص را در مصراع اوّل به کار می گرفتند. اختلاف به کارگیری تخلّص در مصراع دوّم نیز تقریباً به یک اندازه است. به کارگیری اندک تخلّص در آغاز مصراع دوّم ـ در صد غزل حافظ حتّی یک بار به کار نرفته است ـ نشانه ی آن است که شاعر از همان آغاز بیت پایانی در اندیشه ی کاربرد تخلّص بوده است یا دست کم همپای اندیشیدن به پایان شعر، به نام شاعرانه ی خویش می اندیشیده است.

بخشی از تخلّص ها به شیوه ی خطابی و ندایی هستند از مجموع ۴۸۴ غزل ـ حافظ سایه ـ ۱۹۱ غزل به شیوه ی ندایی هستند. به ندرت می توان غزل هایی یافت که این شاعران در آن ها تخلّص را به کار نگرفته باشند. گاه سعدی و حافظ تخلّص خود را در بیت قبل از پایان ذکر می کنند،[۱۲] مولانا گاه تخلّص خموش، خاموش یا شمس را در مصراع به کار می گیرد و صائب نیز مولانا تخلّصی شاعرانه خود را در پایان مصراع اوّل بیان می کند. بی تردید مقایسه ی کامل این یافته ها با شعر دوره های شاعران، اطلاعاتی ارزشمند در اختیار ما قرار خواهد داد. در کنار این مطالعات تحلیلی و بررسی نهایت پایانی منظومه های بزرگ چون شاهنامه، یوسف و زلیخا، مثنوی و ... شیوه ی پایان بخشی این شاعران بزرگ را روشن خواهد کرد. همین مطالعه در سروده ی شبه به زیر داستان معاصر نیز بایسته است چرا که پایان بندی در داستان می تواند اهمیّتی هم وزن و هم ارز آغاز داستان و شاید بیش از آن، داشته باشد. گرایه های ناپیموده در این عرصه و دیگر عرصه های ادب فارسی فراوان است. تا کدام رهنورد سکوت این جاده ها را بشکند و هدیه های عزیز سفر را به دست مشتاقان و منتظران تقدیم کند.

پی نوشت ها

۱ـ مجموعه ی اشعار نیما یوشیج، دکتر ابوالقاسم جنّتی عطایی، انتشارات صفی علیشاه، چاپ ششم، بی تا، ص ۱۷۸

۲ـ همان، ص ۲۰۲

۳ـ حافظ به سعی سایه، تهران، نشر کارنامه، ۱۳۷۴، ص ۲۴۱

۴ـ همان، ص ۳۳۶

۵ـ ترانه های خیّام، صادق هدایت، تهران ۱۳۳۴ و چشمه ی روشن، دکتر غلامحسین یوسفی، انتشارات علمی، ۱۳۶۹

۶ـ از نخلستان تا خیابان، علیرضا قزوه، حوزه ی هنری، تهران، چاپ پنجم، ۱۳۷۸، ص ۵۸

۷ـ پیراهنی از آه برایت دارم، بیژن ارژن، انتشارات باغ ابریشم، کرمانشاه، چاپ اوّل، ۱۳۷۷، ص ۱۰

۸ـ از گلوی کوچک رود، مصطفی علی پور، انتشارات حوزه ی هنری

۹ـ هم صدا با حلق اسماعیل، سیدحسن حسینی، انتشارات حوزه ی هنری

۱۰ـ در کوچه ی آفتاب، قیصر امین پور، انتشارات حوزه ی هنری

۱۱ـ این نکته را در مورد استاد وحید دستگردی شنیده ام امّا راوی و چند و چون این توارد را به خاطر ندارم.

۱۲ـ حافظ نامه، بهاءالدّین خرّمشاهی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوّم، ۱۳۶۷، بخش دوّم، ص ۸۵۲

۱۳ـ کلیّات اشعار شاه نعمت الله ولی، به سعی دکتر جواد نوربخش، چاپ ششم، تهران، انتشارات خانقاه نعمت اللّهی، ۱۳۶۱، ص ۴۸۵

۱۴ـ آقای علی اکبر رزّاز در بخش مستدرک حافظ نامه به این تحلیل پرداخته است (ر.ک حافظ نامه، بخش دوم، صص ۱۳۸۴ـ۱۳۹۶)

۱۵ـ شعر امروز، ساعد بیناقری، محمّدرضا محمّدی نیکو، انتشارات بین المللی الهدی، چاپ اوّل، ۱۴۲۲، صص ۱۴۹ ـ ۱۵۰

۱۶ـ رستاخیز حرکات، هرتموت لمبری اسفندقه، انتشارات گنجارخ، تهران ۱۳۷۷، ص ۲۳

۱۷ـ همان، ص ۳۳

۱۸ـ برای نمونه به مجموعه های شعری شاعران جوان می توان مراجعه کرد. به این غزل پیچ بینی با قافیه ای مشهور و فراوان توجه کنید که مطلع عیناً در مقطع تکرار شده است از این نمونه ها در مجموعه های جدید فراوان است.

این جا نشسته ام باز در انتظار آتش
تا گل دهد در این جمع، رنگ بهار آتش
این های و هوی طوفان یا شبهه ی جنون است
در من کسی دوباره شد بی قرار آتش
ای دل، دل گنه کار، هیزم کش جهنّم
می تازد و می آید امشب سوار آتش
تصویر کیست آیا، تصویر شعله در باد
آیینه مانده انگار، زیر غبار آتش
یخ بسته دیرسالی است، روح خمیده ی من
این جا نشسته ام باز در انتظار آتش

ر.ک هفتمین فصل غزل، بنیاد حفظ آثار و ارزش های دفاع مقدّس، چاپ اوّل، ۱۳۷۷، ص ۴۳

۱۹ـ مهدی اخوان ثالث (شعر زمان ما ۲)، محمّد حقوقی، نشر دانشیار، تهران، چاپ ششم، ۱۳۷۸، ص ۲۸۳

۲۰ـ گاه شاعران، شعر را نیز به همین شیوه آغاز می کنند. یعنی شروع شعر از آغاز یک ماجرا نیست، درست به شیوه ی داستان های فروزی که داستان با پرسشی از وقایع یا از میانه ی زنجیره ی حوادث شروع می شود.

همین خوان هشتم و آدمک به این گونه آغاز می شود:

... یادم آمد، هان
داشتم می گفتم: آن شب نیز
سورت سرمای دی بیدادها می کرد.

شاعر معاصر افغانی ـ محمد کاظم کاظمی ـ در سروده ی زیبایی که در توصیف شهید سروده است شعر را با واو عطف آغاز می کند. گویی بخشی از سروده را قبلاً برای ما گفته است یا ما خود می دانیم که پیش از این چه گذشته است:

... و آتش چنان سوخت بال و پرت را
که حتّی ندیدیم خاکسترت را ...

۲۱ـ این جدول محصول همکاری خانم غلامی است که همین جا از همکاری صمیمانه شان سپاسگزارم.

۲۲ـ تنها در یک مورد شاعر تخلّص خویش را در مطلع شعر قرار داده است و آن هم این غزل سعدی است با مطلع:

سعدی اینک به قدم رفت و به سر، باز آمد
مفتی ملّت اصحاب نظر باز آمد

(کلیّات سعدی، محمّدعلی فروغی، چاپ ششم، ۱۳۷۶)، انتشارات ققنوس، ص ۸۹۸