طریقت شعر و لنگه کفش سیندرلا

● نعمت‌الله سعیدی

تمهید اول:

مولانا عطار می‌فرماید:

ذکر باید گفت تا فکر آورد

صد هزاران معنی بکر آورد

عصبانی نیستم؛ اما همین‌جا عذرخواهی می‌کنم بابت ارجاع ندادنهایم. به چند دلیل. دلیل اولش را همان اول عرض کرده‌ام.

منظورم عنوان مقاله است: "طریقت شعر" تقریباً یعنی اینکه بناست هرچه را بلدم به بهانهٔ شعر بگویم. و "لنگه کفش سیندرلا" هم یعنی خیلی جدی نگیرید قضیه را. دوم اینکه شاید گاهی بگویم که مثلاً "هگل" چنین گفته و "هایدگر" چنان. اما از قدیم گفته‌اند که بستگی دارد حرف از دهان چه کسی دربیاید. پس حقیر که عمدتاً از حافظه‌ام حرفی را نقل می‌کنم و شعری را می خوانم، گاهی حتی منظورم این است که فلانی باید فلان حرف را می‌زده... و یا کاش می‌زده! و عجالتاً برای بنده (و شما که ناچار به همراهی با حقیر شده‌اید) خود حرف مهم است نه نشانی آن و نه نام گوینده. سوم اینکه در عصر انفجار اطلاعات بعضیها با این "رفرانس"هایشان شورش را درآورده‌اند. صد صفحه کتاب اگر بنویسند یک صفحه تشکر از دوستان و همسرشان است و نودونه صفحه نقل قول و ذکر منابع و مآخذ: چهارم اینکه اگر بنده آن‌قدر بی‌کار بودم که ارجاع می‌دادم، می‌دانم که شما عزیزان آن‌قدر بی‌کار نبودید که به فلان کتاب و صفحه رجوع کنید.

عرض می‌کردم که مولانا عطار می‌فرماید: ذکر باید گفت تا فکر آورد. در قرآن می‌فرماید: و یسئلون عن اهل الذکر. از اهل ذکر بپرسید. پس به‌عبارتی، تمهید اول ما تذکرات چندی است دربارهٔ "ذکر" و اهل آن. از این قرار:

۱ـ "حرف" یا باد هوا نیست، یا باد هوا هم نیست. "حرف" و "کلمه" در این عالم اثر دارد. خداوند باری‌تعالی "گفتن" را به "آفریدن" تعبیر می‌فرماید. قال کن فیکون (گفتیم ـ به جهان ـ باش، یعنی به‌وجود بیا، و شد، یعنی به‌وجود آمد). در روایات آمده که مؤمن وقتی صلوات می‌فرستد، از نفس او هزاران فرشته خلق می‌شود.

(صلواتی بفرستید نثار روح عطار و دیگر مؤمنان). فرض کنید کسی در خانهٔ شما را بزند و شما بروید دم در. ببینید ژنده‌پوشی با عبا و ردای درویشی و کلاه و کشکول و نعلین ایستاده و می‌پرسد: فلان آقا شما هستید؟ می‌گوید: بله. می‌گوید: آقا شما خیلی بی‌شعوری! بعد هم سوار یک موتور "وسپا" بشود و برود. آیا حرف این آدم بر روی

شما اثری ندارد؟

این حرف باد هواست؟ نیست. اثر دارد. اگر نداشت که این‌قدر برای حرف مردم، و فقط برای حرف مردم، زندگی نمی‌کردید و ... پس قطعاً وقتی که می‌گویید و تکرار می‌کنید لااله‌الا الله اثر دارد. خیلی هم اثر دارد.

۲ـ ارسطو می‌گوید: انسان حیوانی‌ست ناطق. بعضیها فکر می‌کنند منظور ارسطو این است که انسان حیوانی‌ست که می‌تواند حرف بزند. نخیر! بهتر است بگوییم حیوانی‌ست که نمی‌تواند حرف نزند!

ما مدام حرف می‌زنیم، با مردم، با خودمان، از خودمان با مردم، از مردم با خودمان، از خودمان با خودمان، با دنیا. "کریشنا مورتی" عقیده دارد که ما حتی هنگام دیدن هم حرف می‌زنیم. نمی‌توانیم درخت را ببینیم و فوراً نگوییم درخت. ما هرچه می‌بینیم اسمش را می‌گوییم.

صبح که از خواب بلند می‌شویم می‌گوییم صبح، ساعت شش، اطاق، دیوار، پنجره... به همین خاطر دیگر چیزی را نمی‌بینیم. دیگر به آسمان نگاه نمی‌کنیم، به دنیا و اشیای آن توجه نمی‌کنیم. اصلاً جور دیگری کور شده‌ایم. "دون خوان" (جادوگری سرخپوست و استاد معروف "کارلوس کاستاندا") می‌گوید ما در دنیای غیرواقعی فهرستی از کلمات زندگی می‌کنیم. دنیایی که تبدیل به "گفت‌وگوی درونی" ما شده و با ادامهٔ این حرف زدنِ پیوسته قوام گرفته.

به همین دلیل وقتی سالک مبارز این گفت‌وگوی مداوم درونی را متوقف می‌کند، شکل دنیا عوض می‌شود. کریشنا مورتی می‌گوید اکثر آدمها دیگر نمی‌توانند چیزی را بشنوند. چون برای شنیدن باید ساکت شد و ما نمی‌توانیم ساکت باشیم. اگر ساکت شویم دیگر نیستیم. ساکت شدن یعنی با هستی یکی شدن. یعنی مکاشفه و اشراق. قرآن می‌فرماید کافران کور و کر و لال شده‌اند. چون آدم اگر ساکت نباشد، حرف هم نمی‌تواند بزند. وقتی انسان حیوانی‌ست ناطق، جهان نیز فقط نطق ماست. بودن ما و جهان ما همان مجموعهٔ کلمات بدون دقت و توجهی‌ست که داریم با خود تکرار می‌کنیم. "کریشنا مورتی" و "دون خوان" می‌گویند ما با واسطهٔ کلمات دنیا را می‌بینیم. بنابراین همیشه با گذشتهٔ جهان ارتباط داریم و هیچ‌وقت در "اکنون" زندگی نمی‌کنیم. برای در "اکنون" زیستن باید ساکت بود.

تمام طریقتهای عرفانی جهان نیز به‌نوعی با این سکوت و "شهود جهان در اکنون" ارتباط دارد. "ذن"، "مدیتیشن"، "مراقبه"، "ذکر" و "اوراد" و ... برای خاموش کردن این گفت‌وگوی سرسام‌آور و مداوم درونی است. جادوگران سرخ‌پوست از گیاهان توهم‌زا استفاده می‌کنند، مرتاضهای هندو از "ریاضت" بودائیهای چینی از طرح "کوآن" و ...اسلام و تصوف اسلامی از "ذکر"، "اذکار" عرفان اسلامی برخلاف واژه‌های بی‌معنی خاصی که در مدیتیشن و هیپنوتیزم استفاده می‌شوند، کلماتی نیستند که سالک باید آنها را تکرار کند و چون هیچ مفهومی ندارد، باعث شود که ذهن ساکت شود، این "اذکار" کلماتی است که معنی دارد و در جهان تأثیر.

از بحث خود دور نشویم. "حرف" باد هوا نیست. دنیای ماست.

۳- هگل می‌گوید، شعر هنر هنرهاست. شعر هنری است مربوط به کلمات یا بهتر بگوییم. چیزی جز کلمات نیست. وقتی انسان حیوانی باشد ناطق. و شعر برترین نوع نطق باشد، اهمیت این هنر معلوم می‌شود. شاید به اعتبار همین "ناطق بودن" بتوان تمامی انسانها را به‌نوعی شاعر دانست.

۴ـ حال در آخرین مرحله از تمهید اول، می‌خواهیم این سؤال را مطرح کنیم که آیا می‌توان شعر سنتی، یا به عبارت بهتر، شعر عارفانهٔ زبان فارسی را نوعی "ذکر" به شمار آورد؟ و مدعی شد که تفاوت عمدهٔ غزل سنتی و شعر معاصر در همین مسئله است؟ البته داریم از موضعی به مسئله نگاه می‌کنیم که باید گفت ما شعر غیرعارفانه نداریم. حتی مزخرف‌ترین شعرهای شاعرانِ معاصر نیز به‌نوعی عارفانه است. البته بهتر است ابتدا نمونهٔ کامل‌تری از شعر ارائه کنیم و حرفهای خود را نسبت به آن بزنیم. در مرحلهٔ بعد می‌توان این احکام را تعمیم داد و به‌گونه‌های دیگر شعر فارسی نیز نسبت داد.

این نمونهٔ کامل "غزل" است. غزل اعتبار ویژه‌ای در شعر فارسی دارد و در طول اعصار همواره مهم‌ترین نمایندهٔ شعر زمان خود بوده است. بعدها خواهیم گفت که غزل موزون‌ترین، مخیل‌ترین و مقفّاترین قالب شعر فارسی است. و "موزون و مخیل و مقفا بودن" مهم‌ترین تعریفی است که از شعر داشته‌ایم. (البته تعریف فلسفی ـ نه تعریف کاربردی که فعلاً موردنظر ماست)

تمهید دوم:

سالها پیش یکی از دوستان آن دورهٔ بنده حرف جالبی می‌زد. او تقریباً ابراز تأسف می‌کرد که چرا در فلسفهٔ اسلامی مبحث "زیبایی‌شناسی" و هنر نداریم.

فلسفهٔ هنر از زمان ارسطو و افلاطون یکی از بخشهای ثابت فلسفهٔ غربی بوده است. هر فیلسوف بزرگی که ظهور می‌کرده، پس از تبیین مبانی فلسفی خود به ترسیم اصول زیبایی‌شناسی می‌پرداخته است. شما تقریباً به‌هر یک از فلاسفه و آثار آنها مراجعه کنید بخش مجزایی را مربوط به هنر پیدا می‌کنید.

نکتهٔ جالب اینجاست که تقریباً تمامی این فیلسوفان فعالیت هنری را روندی می‌دانستند که به تولید زیبایی منجر می‌شده است.

قبل از ادامهٔ این بحث فقط یک نکته را می‌خواهم گوشزد کنم. به‌نظر حقیر اگرچه ظاهراً در فلسفهٔ اسلامی مبحث هنر جایگاه چندانی ندارد، اما در اینجا دو اشکال وجود دارد. اول اینکه به‌عنوان مثال ما فقط ابن‌سینا، فارابی، ملاصدرا و ... را حکیم مسلمان می‌دانیم اما دقت نمی‌کنیم که افرادی مثل عین‌القضات، شبستری، لاهیجی، علاء‌الدوله سمنانی و دیگر نامهایی از این دست نیز حکیم مسلمان به‌شمار می‌آیند. دلیل این امر این است که به‌نظر ما این افراد جزو عارفان مسلمان بوده‌اند و ما عرفان را مقوله‌ای به غیر از فلسفه (یا بهتر است بگوییم، "حکمت") به‌شمار می‌آوریم.

اما نکته اینجاست که هر عارفی فیلسوف هم هست، اگرچه هر فیلسوفی الزاماً عارف نیست. ما عادت داریم کسی را فیلسوف بدانیم که نزد استادان فلسفه شاگردی کرده و با مطالعهٔ آثار دیگران با چند دستگاه فلسفی آشنا شده است و می‌تواند جوری حرف بزند که مردم نفهمند، درصورتی که چنین شخصی "فلسفه‌دان" است نه فیلسوف. بسیاری دیگر از فلاسفهٔ اسلامی از کندی و فارابی گرفته تا ابن‌طفیل، ابن رشد و ابن خلدون، بیشتر فلسفه‌دان بوده‌اند تا

طریقت شعر و لنگه کفش سیندرلا

● ارسطو می‌گوید: انسان حیوانی‌ست ناطق. بعضیها فکر می‌کنند منظور ارسطو این است که انسان حیوانی‌است که می‌تواند حرف بزند. نخیر! بهتر است بگوییم حیوانی‌ست که نمی‌تواند حرف نزند!

● ما در دنیای غیرواقعی فهرستی از کلمات زندگی می‌کنیم.

● اکثر آدمها دیگر نمی‌توانند چیزی را بشنوند. چون برای شنیدن باید ساکت شد و ما نمی‌توانیم ساکت باشیم. اگر ساکت شویم دیگر نیستیم.

● آیا می‌توان شعر سنتی، یا به عبارت بهتر، شعر عارفانهٔ زبان فارسی را نوعی "ذکر" به شمار آورد؟ و مدعی شد که تفاوت عمدهٔ غزل سنتی و شعر معاصر در همین مسئله است؟

فیلسوف. برعکس، اکثر عرفای اسلامی، اگرچه اهل مطالعه نیز نبوده باشند و با چند دستگاه فلسفی آشنا نشده باشند، فیلسوف به‌شمار می‌آیند.

دوم اینکه زیباشناسی (یا بهتر بگوییم، جمال شناسی) یکی از بخشهای مهم و اصلی مباحث چنین عارفانی بوده است. اینجاست که حتی می‌توانیم بگوییم زیبایی‌شناسی در حکمت اسلامی نسبت به فلسفهٔ غربی از اهمیت بیشتری نیز برخوردار بوده است و جزو مباحث فرعی به‌شمار نمی‌آمده.

***

گفتیم که در فلسفهٔ غرب پس از مدتی (به‌ویژه پس از فلوطین و شاگردان او) بحث هنر برابر بوده با بحثهای زیبایی‌شناسی. فلوطین سعی کرد مسئلهٔ زیبایی‌شناسی و محاکات را فنی‌تر بیان کند. ارسطو می‌گفت "هنر" محاکات از طبیعت است. فلوطین توضیح داد که در طبیعت این زیبایی چگونه وجود دارد. با یک مثال سعی می‌کنیم به‌طور مختصر دربارهٔ این موضوع صحبت کنیم. یک گل را در نظر بگیرید. (مخصوصاً وقتی به نقش "گل" در شعر، مینیاتور، معماری و هنرهای تزئینی آن، فرش‌بافی و ... توجه داشته باشیم) گل نمونهٔ کامل و مجسمی است از زیبایی. حال می‌گوییم معیارهای فنی زیبایی عبارت است از تکرار، توالی، تساوی، تشابه، تقارن، و ... نهایتاً هارمونی یا همان تناسب. گل مجموعه‌ای است از گلبرگهایی که "تکرار" شده‌اند. هر ردیف از این گلبرگها با هم "مساوی" هستند.

گلبرگهای کوچک‌تر به مرکز گل نزدیک‌ترند و گلبرگهای بزرگ‌تر دورتر. این گلبرگها "توالی" نیز دارند و پشت سرهم (به‌صورت متوالی) تکرار شده‌اند.

گلبرگهای کوچک‌تر با گلبرگهای بزرگ‌تر "تشابه" دارند. (مثل عکسهای یکسانی که به یک میزان بزرگ یا کوچک شده‌اند). هر گلبرگ با توجه به گلبرگ مقابل خود حالت "تقارن" دارد. در نهایت می‌رسیم به مسئلهٔ "تناسب" و هارمونی در یک گل. "تناسب" یعنی نسبت داشتن. توضیح این مسئله در عین ساده بودن مشکل است. مثلاً ترکیب رنگهای موجود در یک گل با هم تناسب دارد. برخی می‌گویند رنگ سرخ برای این مهیج است که همرنگ خون است. ما طبیعتاً هر وقت خون را می‌بینیم می‌دانیم با زخمی شدن، درد، شکار، جنگ و ... ارتباط دارد. برخی می‌گویند برعکس؛ یعنی رنگ خون برای این مهیج است که سرخ است. برخی می‌گویند گل برای این زیباست که با بهار و هوای خوش آن و با رویش گیاهان و میوه و غذا و ... همراه شده است. برای همین ما وقتی یک مار سمی را می‌بینیم احساس زیبایی نمی‌کنیم. گرچه نقوش پوست مارها نیز دقیقاً همین توالی و تقارن و تشابه و ... را دارد. حقیر آن اوایل با سؤالی مواجه شده بودم که تا به امروز هم خیلی دلیل قانع‌کننده‌ای برای آن نیافته‌ام. سؤال من این بود: آیا چهرهٔ یک "وزغ" زشت است یا زیبا؟ برجستگیها و جوشهای پوست وزق نیز دقیقاً همین تشابه و تساوی و تقارن ... و حتی هارمونی را داراست. البته قطعاً یک عدم هماهنگی و عدم تناسب در چهرهٔ وزغ وجود دارد که به آن صفت "زشت" را نسبت دهیم. اما سؤال واقعی اینجاست که حالا اگر یک نقاش زبردست چهرهٔ یک وزغ را با هنرمندی کامل ترسیم کند، آیا تابلوی او زیباست؟ و اگر زیبا نیست، آیا هنرمندانه هم نیست؟ و اگر هنرمندانه است، پس چه رابطه‌ای بین زیبایی و هنر وجود دارد؟ و چه دلیلی دارد که ما در طول قرنها خواسته‌ایم هنر را با زیبایی‌شناسی توضیح دهیم؟

اینجاست که به نظر من، "خارق‌العاده بودن" یا "دشوار بودن" ویژگی اصلی‌تر و مهم‌تری برای فعالیتهای هنری است، هر هنرمند ابتدا "محدودیت" خاصی برای خود در نظر می‌گیرد. سپس سعی می‌کند با استفاده از شگردها و فنون خاصی (که البته در آن زمینه‌ها نیز استعداد و نبوغ ذاتی دارد) بر این محدودیت و دشواری فائق آید. نیمی از شاهکار بودن یک اثر هنری در زیبایی آن است و نیمی در خارق‌العاده بودن آن. به‌طوری که هر آدم دیگری نمی‌تواند چنین کار دشواری را انجام دهد. و همین امر موجب شگفتی و حیرت مخاطب می‌شود. (شگفتی و تعجبی که به‌قول ابن‌سینا ماهیت لذت بردن ماست از آثار هنری). برگردیم به بحث هارمونی و تناسب. اجزای گل در اوج تناسب و هماهنگی با هم(و با طبیعت اطراف) قرار دارند. بعدها حقیر پیشنهاد کردم که به جای هماهنگی و تناسب از مفهوم "عدالت" و "عدل" استفاده کنیم که از آنها جامع‌تر است. (هر متعادلی متناسب هم هست اما هر متناسبی لزوماً متعادل نیست). البته "عدل" با همان مفهومی که حضرت امیر(ع) می‌فرمایند، یعنی "قرار گرفتن هر چیزی در جای خود". در جهان هر چیزی در جای خودش قرار گرفته است (به‌غیر از انسان، که بحث مفصلی است و فعلاً به ما مربوط نیست). بنابراین با همین تعبیر می‌توان گفت "عدل" یکی از اصول جهان‌شناسی است. بعدها حرفهای گنده‌تری را نیز به این مجموعه اضافه کردم و آن اینکه رابطهٔ امامت و عدل در همین جاست.

امام کسی است که آمده است هر چیزی را در جای خود قرار دهد.

نه فقط در مورد رفتار انسانها، بلکه در کل جهان، یعنی جهانی که انسان در آن خلیفهٔ خداوند است. پس "ولی" کسی است که چنین هنری دارد. هنر رساندن انسانها به مقامی که باید داشته باشند. (قرار دادن انسان در جایی که باید باشد) یا شاید اینکه "ولی" تنها هنرمند راستین جهان است و به همین خاطر بیشتر هنرمندان سنتی ما، از خطاط و خوشنویس گرفته تا شاعر و خطیب، سعی می‌کردند نسب خود را به حضرت امیر (ع) برسانند (می‌بینید که تلویحاً نوعی ولایت را نیز برای هنرمندان راستین قائل شده‌ایم). در نهج‌البلاغه تنها گفتن حرف و پیام مهم نیست، بلکه چگونه گفتن و کیفیت هنری آنها نیز مورد نظر است. حضرت امیر(ع) بارها در توصیف حالات انسان و احوالات برزخ و مرگ از ایجاد تصاویر هنری بهره برده است (البته قطعاً نه فقط به‌دلیل بیان هنری) بگذریم.

تا اینجا خلاصهٔ حرفهای ما از این قرار است: انسان موجودی است ناطق. شاعر هنرمندی است که با همین ویژگی سر کار دارد. او می‌خواهد در نطق و زبان، هارمونی (یا تعادل) ایجاد کند. ما انسانهای معمولی در تمام مدت زندگی‌مان به‌طور پیوسته حرف می‌زنیم. تمام طریقتهای عرفانی با "سکوت" و خاموش کردن گفت‌وگوی درونی ارتباط دارند (اکثر مکاشفه‌های عرفانی در چنین خلسهٔ خاموشی اتفاق می‌افتد). شاعران بزرگ ایرانی از سنایی، عطار و مولوی گرفته تا حافظ و سعدی و بیدل، شعر را به زبان عارفان اسلامی تبدیل کرده‌اند (و وسیله‌ای برای شرح مفاهیم عرفانی) . شعر عارفانهٔ فارسی گاهی اصولاً نقش "ذکر" را دارد (مثلاً در مورد بسیاری از رباعیات "ابوسعید" آمده است که فلان رباعی را تکرار کنید تا به فلان حالت معنوی برسید یا حاجات دنیوی خاصی از شما مستجاب شود) در باقی موارد نیز شأن این اشعار به "ذکر" نزدیک است. مثلاً مشهور است که اگر شخصی منطق‌الطیر و مصیبت‌نامهٔ عطار یا مثنوی معنوی مولانا را بخواند دگرگون می‌شود. (حتی امروزه گاهی دیده می‌شود که برخی از علاقه‌مندان به عرفان هندویی از آثار سهراب سپهری بهره می‌گیرند).

شعر هنر هنرهاست و هنر عبارت است از فرایندی که به خلق زیبایی (البته باید گفت "کشف" زیبایی، نه اینکه "کشف" تعبیر بهتری است بلکه هنرمند چیزی را خلق نمی‌کند، کشف می‌کند) می‌انجامد. به نظر می‌رسد "محدودیت" و "دشواری" از ویژگیهای اساسی فعالیت هنری است.

زیبایی عبارت است از هماهنگی (آن‌طور که اندکی توضیح دادیم) و تعادل. بنابراین، "تناسب" و "عدل" هستهٔ مرکزی مفهوم هنر و آثار هنری است.

با این مقدمات می‌خواهیم بگوییم نسبت "شعر" با "ذکر" و "طریقت" و "سلوک" چیست؟ قبل از شروع یک تذکر (تقریباً خارج از بحث) ضرری ندارد (اگرچه ضروری هم نیست).

***

بسیاری از هنرمندان معاصر ایران از شاعر و نویسنده گرفته تا بازیگر سینما و نقاش، گله دارند که در این کشور نقد هنری وجود ندارد. برخی پا از این مرحله فراتر گذاشته و معتقدند "فقدان نقد ادبی و هنری" یکی از مشکلات ریشه‌ای فرهنگ ماست و قدما نیز هیچ‌گاه به‌صورت جدی در هیچ یک از عرصه‌های نقد هنری وارد نشده‌اند. بنده اجمالاً می‌خواهم عرض کنم که این نوع نگرش نسبت به "نقد" و تا این میزان اهمیت قائل شدن برای آن نیز از مظاهر دیگر غربزدگی است. می‌دانم که قبول این مسئله برای خیلی از شما عزیزان راحت نیست (مخصوصاً وقتی گویندهٔ آن جایگاه چندانی نداشته باشد). اما نگرش نقادانه از جمله مسائلی است که پس از "کانت" مرسوم شد. فلسفهٔ کانت بر اساس نگرش انتقادی پایه‌ریزی شده و در فلاسفه پس از خود تأثیر غیرقابل انکاری داشته است. اما در عین حال یک منتقد کار چندانی برای یک شاعر یا هنرمند نمی‌تواند انجام دهد. ـ مگر مطرح کردن شخص در جامعه. یک شعر اگر خوب باشد هر مخاطبی متوجه آن می‌شود. همچنین اگر ضعیف باشد امکان ندارد ما یک شعر را چند بار بخوانیم و از آن خوشمان بیاید و بعد یک نقاد بیاید بگوید، به این دلیل این شعر بد است و کسی نباید از آن لذت ببرد. همین‌طور برعکس. حتی در غرب نیز بزرگ‌ترین نقادان هنری شارحان و مبلغان آثار هنرمندانه بوده‌اند، نه منتقد. بگذریم.

***

"ذکر" همان‌طور که اشاره کردیم، دو نوع است. یکی عبارت است از کلمات و جمله‌هایی که (مثل کو آن ـ مثلاً اینکه، قیافهٔ تو قبل از تولد چگونه بوده است؟ و دیگر تکرار واژهٔ "دامئیل" که برای ما بی‌مفهوم است، یا تکرار ذکر "الله اکبر" که مفهوم دارد، اما این مفهوم در دسترس نیست و مثلاً ما نمی‌دانیم واژهٔ "الله" چه تصویری را باید به ذهن متبادر کند) مفهومی ندارند، یا مفهوم آنها بسیار متعالی است. سالک (در عرفان اسلامی) به جز تکرار "ذکر" با "ریاضت" نیز مواجه است.

در اینجا "ریاضت" عبارت است از دشواری تکرار "ذکر" برای ساعتهای متوالی. نتیجهٔ نهایی این فرایند عبارت است از رسیدن به خلسهٔ خاموشی، توقف گفت‌وگوی درونی و مکاشفه.

قرآن می‌فرماید: أَنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسراً، به درستی که با هر سختی و شدتی، گشایش و آسودگی‌ای وجود دارد. اساس "ریاضت" نیز همین است. به نظر می‌رسد در این جهان پس از هر گرفتاری و دشواری آسایشی وجود دارد. هر "غرامتی" کرامتی دارد. و هر کرامتی نیز غرامتی. البته جنگ قدیمی شعر نو و شعر سنتی در کشور ما پایان‌یافته تلقی می‌شود، اما هنوز نتیجهٔ نهایی این تضاد مشخص نشده و تنها نوعی آتش‌بس اعلام شده است. یکی از مواردی که بزرگان معتقد به شعر نو عنوان می‌کردند و خیلی هم بر آن تأکید داشتند دشواری و دست و پاگیری قواعد سرودن شعر کلاسیک در ایران بود. مثلاً عنوان می‌شد، چرا یک شاعر امروز باید وزن ثابت شعر را تا پایان حفظ یا تکرار ردیفها و قافیه‌ها چه ضرورتی دارد. این بزرگان باتعمیم مفهوم "هارمونی" به "وزن عروضی" در نهایت به این نتیجه رسیدند که شعر باید هارمونی داشته باشد نه وزن عروضی. درگام بعدی چنین وانمود شد که منظور اولیهٔ آنها از "محدودیت"، "دشواری" و "قواعد دست و پاگیر" این نیست که شاعر باید بتواند راحت شعر بسراید. بلکه حتی سرودن شعر سپید به مراتب از غزل دشوارتر است. فقط تفاوت در اینجاست که با شعر سپید بهتر می‌توان حرف زد.

حال باید گفت در وهلهٔ نخست انبوه شاعران نیمایی و سپید سرای بعدی ثابت کردند که سرودن این‌جور اشعار هرچه باشد از کار کلاسیک راحت‌تر است.

دوم اینکه فضای تازه‌ای که آن بزرگان وعده داده بودند به حدیث نفسهای جوراجوری منتهی شد که به هرچه خصوصی‌تر شدن کار یک شاعر منتهی می‌شد. ثالثاً هنوز هم نمی‌توان قاطعانه گفت که محبوبیت شاعری مثل "رهی معیری" از "مشیری" کمتر است.

به نظرم باز رشتهٔ بحث دارد از دستمان درمی‌رود. اجازه دهید آهسته‌تر به پیش رویم. غزل سنتی محدودیتهای متعددی دارد.

از قبیل وزن عروضی ثابت، که باید در سرتاسر غزل حفظ شود. قافیه‌هایی که باید تکرار شود. ردیفهایی که باید تا آخر غزل یکسان باشد. تازه اینها کمترین محدودیتهای یک غزل سنتی است. محدودیتها و دشواریهای بزرگ‌تر عبارت است از: دایرهٔ خاص لغات و ترکیبات. در شعر سنتی هر کلمه‌ای نمی‌تواند شعری باشد. شاید بخواهید بگویید در سبک هندی این محدودیت برطرف شده است. اما اولاً این محدودیت به کل از بین نرفته است، بلکه در سبک هندی فقط دایرهٔ لغات و ترکیبات بزرگ‌تر شده است (هنوز هم دایره‌ای بسته و محدود است). دوم اینکه شاعران واقعی سبک هندی، مثل صائب و بیدل، این دایره را فقط به دلیل مشکل محدودیت داشتن بزرگ‌تر نکرده‌اند. آنان به ضرورت نوآوری (که خود قاعده‌ای‌ست مهم در شعر سنتی) واقف بوده‌اند. به‌علاوه مسائل دیگری نیز در اینجا مطرح بوده که باعث شده تعداد کلمات شعری و ترکیبات شاعرانه افزایش پیدا کند (از جمله رو آوردن شعر به کوچه و بازار و خارج شدن از زبان اشرافی و رسمی دربار). محدودیت بعدی عبارت است از محدودیتهای سبکی. به‌طور خلاصه یعنی اینکه هر شاعر باید ویژگیهای عمدهٔ سبکی خود را مشخص کند و در حیطهٔ همان سبک شعر بگوید. مضامین محدود و تصاویر خاص و حفظ فضای کلی از دیگر قواعد مثلاً دست و پاگیری است که به آن اشاره شده است. (البته داریم خیلی فهرست‌وار و مجمل اشاره می‌کنیم) استاد شفیعی کدکنی از جمله اشخاصی است که محورهای عمده‌ای از فضاهای کلی موجود در شعر سنتی را به‌خوبی مورد اشاره قرار می‌دهد و بزرگان دیگری چون مرحوم شاملو خیلی وقتها این فضاها و تصاویر شعر سنتی را به قدیمی و تکراری بودن محکوم می‌کنند و مورد تمسخر نیز قرار می‌دهند (عجله نکنید. نمی‌خواهم ارزش کارهای چنین بزرگانی را زیر سؤال ببرم).

یک محدودیت دیگر نیز که اصولاً به‌صورت تلویحی بدان اشاره شده و مورد انتقاد قرار می‌گیرد، عارفانه (یا عاشقانه ـ غنایی)

طریقت شعر و لنگه‌کفش سیندرلا

● هر عارفی فیلسوف هم هست، اگرچه هر فیلسوفی الزاماً عارف نیست.

● امام کسی است که آمده است هر چیزی را در جای خود قرار دهد.

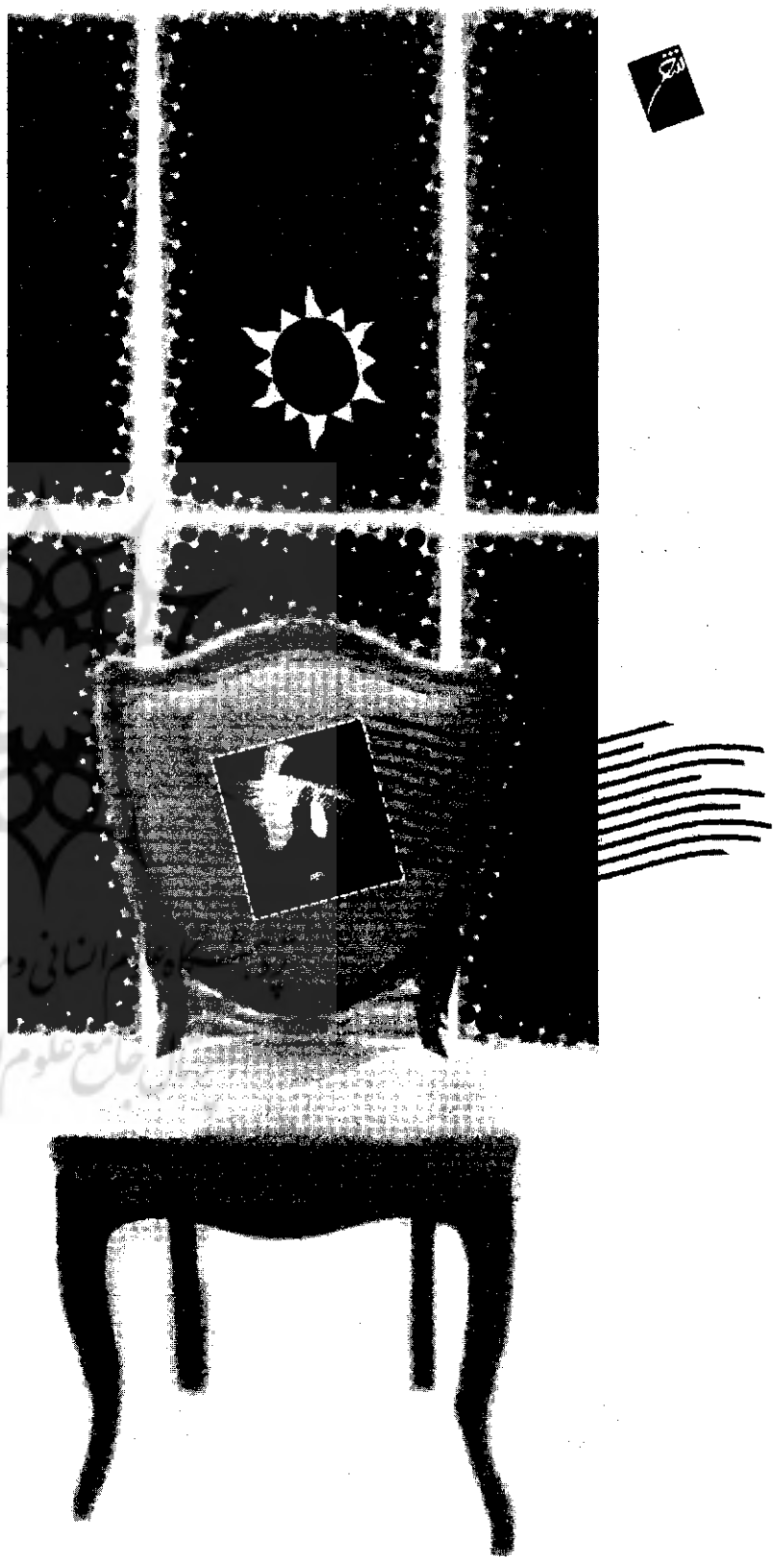
● "ولی" تنها هنرمند راستین جهان است و به همین خاطر بیشتر هنرمندان سنتی ما، از خطاط و خوشنویس گرفته تا شاعر و خطیب، سعی می‌کردند نسب خود را به حضرت امیر (ع) برسانند

● در نهج‌البلاغه تنها گفتن حرف و پیام مهم نیست، بلکه چگونه گفتن و کیفیت هنری آنها نیز مورد نظر است.

● این نوع نگرش نسبت به "نقد" و تا این میزان اهمیت قائل شدن برای آن نیز از مظاهر دیگر غربزدگی است.

بودن شعر سنتی است. علاوه بر اینها گاهی از طرف اندیشمندان غربی، مثلاً "هگل"، انتزاعی بودن شعر شرقی نیز مورد انتقاد قرار گرفته و ظاهراً باعث می‌شود که برخی از این بزرگان غربی، نگاه مثبتی نسبت به شعر شرقی نداشته باشند. گاهی نیز به تمثیلی بودن شعر ـ و در نهایت حتی تفکر ـ شرقی اشاره می‌شود و دلیلی می‌شود که فلاسفهٔ بزرگی مثل هگل (یا دیگر فلاسفهٔ مکتب رئالیسم) شعر و تفکر شرقی را به ضعیف بودن و ناکارآمدی متهم کنند. نمی‌خواهم حرفهایم بوی تعصب و ناسیونالیسم شرقی به خود بگیرد (چون افراد مذکور نیز صادقانه نظر خود را گفته‌اند ـ نه متعصبانه) حتی شاید اساساً پاسخ چنین حرفهایی کار بچه‌هایی مثل حقیر نیست. حتی موضوع این هم نیست که خیلی از ماها متأسفانه فلسفهٔ غربی را از وسط شروع کرده‌ایم و به‌دلیل نداشتن بنیهٔ فکری فقط گیج‌تر شده‌ایم. اما می‌خواهم بگویم حتی بزرگانی چون استاد "فردید" هم که مثلاً فلسفه را به زبان آلمانی آموخته‌اند و کسی نمی‌تواند ایشان را به گیج شدن متهم کند باز در نهایت به ادواری بودن تاریخ و تجلی یک اسم از اسماء الهی (که گویا در دورهٔ ما "قهاریت" باری‌تعالی است) معتقد شده‌اند و چراغهای کلیسا که روشن شده صلوات فرستاده‌اند! و این برای آدمی که فلسفهٔ تاریخ "هگل" را می‌تواند به "مارکس" درس بدهد عجیب نیست؟ یا مثلاً تفاوت بنده با "بیکن" و "شوپنهاور" در شب اول قبر چیست که انکر و منکر بپرسند خدای تو کیست؟ چرا چهارصد سال فلسفهٔ غربی چهار کلمه دربارهٔ "مرگ" حرف حسابی ندارد؟ و مثلاً اگر "مرگ" که واقعی‌ترین و مهم‌ترین مسئلهٔ هستی است، فقط یک مسئلهٔ فیزیولوژیکی است، چرا این آقایان خودکشی دسته‌جمعی نکرده‌اند؟ چه رفاهی بالاتر از نبودن؟ "فروید" و "یونگ" و "میرچا ایلیاده" روانشناسند، یا "کریشنامورتی"؟ "بیکن" و دار و دسته‌اش واقعیت‌گرا هستند، یا پیرمرد دیوانه‌ای مثل "دون خوان"؟ "کریشنامورتی" و "دون خوان" جوری از "نفس" و "روح" و "برزخ" حرف می‌زنند که انگار دربارهٔ توصیف مسجد شیخ‌لطف‌الله اصفهان (که حی و حاضر است) صحبت می‌کنند. نمی‌شود گفت: اصولاً موضع ما دربارهٔ "قیامت" نمی‌دانیم ـ لاادری ـ است، اما می‌دانیم که اگر ارابهٔ تاریخ شش سیلندر باشد و دنده‌اتوماتیک، اقتصاد به فلان جا می‌رسد. اگر دربارهٔ "شب اول قبر" چیزی نمی‌شود فهمید، به جای تشریح "ضمیر ناخودآگاه جمعی" و تبیین اصول "اگزیستانسیالیسم" بنشینید گریه کنید، یا خودکشی... خلاصه یا باید گفت حکمت اسلامی و فلسفهٔ غربی در دو فضای جداگانه تنفس می‌کنند، یا یکی از ما دارد اشتباه می‌کند. بگذریم. عرض می‌کردم که غزل محدودیتهای فراوانی دارد. مثلاً تعداد همین اوزان عروضی محدود است. یا به عبارت دیگر، آیا همین محدود بودن تعداد اوزان عروضی شعر فارسی (و عربی) نشانهٔ آن نیست که قاعدهٔ بزرگ‌تر و طبیعی‌تری بر آنها حاکم است؟ (حتی بارها وسوسه می‌شوم که بگویم قواعد آسمانی و الگوهای فطری و ملکوتی‌ای که بر زمین نازل شده است) مثلاً چرا نمی‌توان گفت "مستفعلن مفاعیلن فعولن مفتعلن" یا چرا نمی‌توان خیلی از ارکانهای عروضی را به جای چهار بار پنج بار تکرار کرد (مثلاً "فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن")، یا جالب‌تر اینکه چرا پایهٔ موسیقی "یک دو سه چهار" (مثل رژه یا قدم رو رفتن سربازها) ست؟ و آیا می‌توان گفت نفس انسان مبانی موسیقیایی دارد؟

دست کم به‌صورت ذوقی، می‌خواهم عرض کنم عروض شعر فارسی چیزی به‌جز کامل‌ترین شکل هارمونی و موسیقی نیست. یک شعر سپید هر چقدر هم که عالی باشد و هارمونی درونی داشته باشد، باز از لحاظ بیرونی و ظاهری از نظر موسیقی چیزی کم دارد. البته شاید بتوان پذیرفت که یک هنرمند و شاعر الزامی برای ارائهٔ حداکثر هارمونی ندارد، اما وقتی



می‌توان این هارمونی را حفظ کرد چرا باید کنارش گذاشت؟ بی‌تردید نمی‌توانید بگویید فقط به دلیل راحت‌تر شدن کار و داشتن محدودیتهای کمتر، زیرا همان‌طور که اشاره کردیم، اساساً اولین امتیاز ظاهری کسی که طبع شعری دارد، توانایی و استعداد اوست در این زمینه که می‌تواند برخلاف دیگران غیرعادی (از نظر موسیقی کلام) سخن بگوید.

صرف تازگی و نوآوری نیز نمی‌تواند دلیل قانع کننده‌ای باشد. مثلاً نوآوری در زمینهٔ صنعت اتومبیل‌سازی این نیست که گاری تولید کنیم.

الغرض، وزن شعر همان موسیقی ظاهری آن است. موسیقی از همین جهت ناب‌ترین تجلی هنری است. موسیقی چیزی نیست جز "تناسب".

چیزی نیست جز تساوی، توالی، تشابه، تقارن و تکرار و ...

موسیقی مولکول، DNA است. مولکولی که تمامی اطلاعات مربوط به آفرینش در آن جمع شده است. موسیقی کیهانی یعنی قواعد و قانونهایی که بر اساس آن کل جهان آفریده شده است. در زمان، یعنی چهار فصل... در کلام یعنی شعر، یعنی غزل... می گویند اولین نوازندهٔ جهان حضرت جبرئیل(ع) بود. بعد از آنکه کالبد خاکی انسان ساخته شد، روح نمی‌خواست وارد آن شود و می‌گفت من به این مکان تنگ و تاریک نمی‌روم. جبرئیل(ع) به داخل کالبد رفت و شروع به نواختن موسیقی خاص کرد که روح ترغیب و تشویق شد که به کالبد خاکی خود وارد شود. بر همین اساس می‌گویند علاقهٔ انسان به موسیقی، یک علاقه و نیاز فطری است. (شاید به قول امروزیها، یک حس نوستالژیک قوی را در روح آدم ایجاد می‌کند) در برخی از فرقه‌های تصوف اسلامی نیز موسیقی نقش مهمی دارد. بگذریم.

***

اجمالاً در مورد مخیل بودن نیز باید گفت در غزل سنتی با تصاویر خاصی روبه‌روییم. مهم‌ترین ویژگیهای این تصاویر عبارت است از فشردگی و وضوح شدید و تحرک بالا. یک بیت شعر، کمترین کلماتی است که می‌خواهد در کوتاه‌ترین زمان بیشترین حجم تصاویر را به ذهن متبادر کند. در شعر شاعران بزرگ سنتی، تصاویر ـ به قول امروزیها ـ کلیشه‌ای فراوانی وجود دارد. این کلیشه‌ها بعد تبدیل به "کد" می‌شود. یعنی چندین جمله در یک کلمه فشرده و خلاصه می‌شود. گاهی یک داستان معروف و طولانی "تلمیح" یک بیت شعر است به این غزل از جناب لسان‌الغیب توجه بفرمایید:

دوش می‌آمد و رخساره برافروخته بود
تا کجا باز دل غمزده‌ای سوخته بود
رسم عاشق‌کشی و شیوهٔ شهر آشوبی
جامه‌ای بود که بر قامت او دوخته بود
جان عشاق سپند رخ خود می‌دانست
و آتش چهره بدین کار برافروخته بود
کفر زلفش ره دین می‌زد و آن سنگین‌دل
در پی‌اش مشعلی از چهره برافروخته بود
گرچه می‌گفت که زارت بکشم، می‌دیدم
که نهانش نظری با من دل‌سوخته بود
دل بسی خون به کف آورد ولی دیده بریخت
الله‌الله که تلف کرد و که اندوخته بود
یار مفروش به دنیا که بسی سود نکرد
آنکه یوسف به زر ناسره بفروخته بود
گفت و خوش گفت برو خرقه بسوزان حافظ
یارب این قلب‌شناسی ز که آموخته بود

حال به ترجمهٔ برخی از ابیات این شعر به نثر ساده دقت کنید: دیشب داشت از جایی می‌آمد و انگار عصبانی بود. گویی چهره‌اش از خشم سرخ شده بود... البته پدر عاشقان را در آوردن و به‌هم ریختن شهر ـ وقتی که با آن زیبایی فوق‌العادهٔ خود در انظار ظاهر می‌شد عادت او بود. عادتی که انگار مثل لباس دوخته شده، کاملاً در اندازه‌های او دوخته شده بود و به هیچ کس دیگری مثل او نمی‌آمد.

... وقتی عصبانی می‌شد... (این بیت هیچ جوری به نثر نمی‌آید و اگر هم بیاید حتی از نظر ظاهری نیز خیلی معنی نمی‌دهد)... (همچنین بیت بعدی)... اگرچه ظاهراً می‌گفت: "یک روز بدجوری حسابت را می‌رسم، عزیزم." اما معلوم بود که این حرف را از ته دل نمی‌زد و قلباً مرا دوست داشت... هر چقدر ما خون دل خوردیم و ساکت ماندیم، اشک چشمهایمان همه چیز را لو داد. (که چقدر دوستش دارم و...) کار خدا را ببین! چشم ما سرمایهٔ دل ما را به باد داد... آدم نباید عشق خود را با دنیا عوض کند. مگر آن کاروانیها که حضرت یوسف(ع) را پیدا کردند و برادران که او را فروختند و چند سکهٔ تقلبی گیرشان آمد و (باید بخش عمده‌ای از داستان را از زبان تاریخ طبری نقل کرد)...

می‌بینیم که اولاً ترجمهٔ تحت‌اللفظی این غزل چند صفحه طول می‌کشد.

در ثانی تصاویر این ترجمه به هیچ‌وجه وضوح و سیالی تصاویر غزل را ندارد. گویی (باز هم به تعبیر "کاستاندا") مخاطب با خواندن شعر در نوعی از حالت ابر آگاهی قرار می‌گیرد. یعنی اولاً در غزل سنتی وضوح و سیال بودن جهان و درک ما از آن شدت می‌گیرد. ثانیاً ما می‌توانیم زمان را فشرده کنیم و در مدت کوتاه‌تری انگار بیشتر زندگی کنیم. زیرا زندگی و فهم ما از آن ارتباط مستقیمی با زمان دارد و درک زمان توسط هستی و تمامیت وجودی ما صورت می‌گیرد. همهٔ آدمها معمولاً می‌توانند در هنگام دچار شدن به سختی و درد زمان را طولانی کنند. مثلاً وقتی کسی دندان درد دارد، یا منتظر چیزی است. زمان طولانی می‌شود. گاهی عرفا می‌گویند یک لحظه می‌تواند ابدیت باشد.

مثلاً حالات هنگام مرگ امکان دارد به‌قدری سخت و دردناک باشد که آن لحظهٔ آخر هرگز به تمامی نرسد. عرفا می‌گویند هنگام "درک" و "مکاشفه" نیز (بدون آنکه دردناک باشد، بلکه برعکس...) احساس انسان از گذشتن یک ثانیه، مثلاً می‌تواند به اندازهٔ احساس انسان از گذشتن یک روز یا بیشتر باشد. یک شعر یا غزل زیبا نیز همین حال و هوا را دارد. البته در نهایت وقتی می‌توان متوجه این مسئله شد که به اصطلاح یک شعر (یا یک قطعهٔ موسیقی و ...) آدم را بگیرد. از آنجا که نوشتار ما نسبتاً طولانی خواهد شد. مطلب را فعلاً جمع کنیم و باقی حرفها را به مقاله و مجالی دیگر موکول کنیم. فرض ما این است که به‌طور مفصل در مورد "ذکر" و گونه‌ای از حالات اشراقی صحبت کرده‌ایم. مثلاً با تکرار "اذکار" به حالتی می‌رسیم که قابل

طریقت‌شعر ولنگه‌کفش سیندرلا

● جنگ قدیمی شعر نو و شعر سنتی در کشور ما پایان‌یافته تلقی می‌شود، اما هنوز نتیجهٔ نهایی این تضاد مشخص نشده و تنها نوعی آتش‌بس اعلام شده است.

● فضای تازه‌ای که آن بزرگان وعده داده بودند به حدیث نفسهای جوروواجوری منتهی شد که به هرچه خصوصی‌تر شدن کار یک شاعر منتهی می‌شد.

● هنوز هم نمی‌توان قاطعانه گفت که محبوبیت شاعری مثل "رهی معیری" از "مشیری" کمتر است.

● در غزل سنتی وضوح و سیال بودن جهان و درک ما از آن شدت می‌گیرد.

● وزن ثابت به کلمات شعر انرژی دیگری می‌دهد. به‌عبارت دیگر معنای کلمات را دوباره واضح می‌کند.

توصیف نیست. می‌توان از آن حرف زد ولی در اوج این توصیف و توضیح نیز فقط کسانی که این حالات را درک کرده‌اند متوجه منظور ما و مفهوم کلمات می‌شوند. یک شعر خوب نیز همین حالت را دارد. یعنی قابل معنی شدن نیست. مصادیق بسیاری می‌توان برای آن یافت، ولی هیچ‌یک از این مصادیق کلیت شعر را بیان نمی‌کند. وقتی حافظ می‌گوید: یار مفروش به دنیا که بسی سود نکرد / آنکه یوسف به زر ناسره بفروخته بود / مثلاً می‌توانیم بگوییم یعنی: اگر مهمان عزیزی به خانهٔ تو آمده است بفرست بهترین غذاها را از بیرون بیاورند. شاید همین مهمان باعث شود شغلی گیر بیاوری و کلی درآمد حاصل کنی. و یا: زیراب دوستت را در اداره نزن که موقعیت شغلی بهتری پیدا کنی. مگر ندیدی فلان همکارت با وجود نان‌بری کردن از دیگران مبلغ چندانی به‌عنوان اضافه‌کار نگرفت. و یا: شغلی را گیر بیاور که با علاقه‌های شخصی تو هماهنگ باشد، اگرچه درآمد زیادی هم نداشته باشد. مگر ندیدی که فلانی با وجود استعداد فراوانی که در زمینهٔ موسیقی داشت آن را رها کرد و تاجر بازار شد. اما در نهایت نیز ورشکست شد، و یا... . می‌بینیم که این بیت شعر اگر "ذکر" هم نباشد خاصیت سالکانهٔ آن را دارد. مفهومی را به ما انتقال می‌دهد که اولاً خیلی کلی و گسترده است، در ثانی فقط قابل اشاره کردن است، نه گفتن.

***

یک تفاوت عمدهٔ شاعر سنتی (کسی که یا عارف است، یا از عارفان تقلید می‌کند) با عمدهٔ شاعران پیش‌روی معاصر این است که اولی حرفی ندارد که از خود بگوید. او بیشتر و در وهلهٔ اول از چه جنس حرف زدن برایش مهم است. در وهلهٔ دوم نیز چه گفتن برایش مهم است، نه چگونه گفتن. اما دومی می‌گوید من حرفهایی دارم که با غزل سنتی نمی‌توان آنها را بیان کرد. برای او گاهی چگونه گفتن خیلی مهم‌تر از چه گفتن است. حتی گاهی می‌گوید تمام حرفهای عارفانه را بزرگان قدیم گفته‌اند و دیگر حرفی از آن جنس نمانده است که ما مطرح کنیم.

برای شاعر سنتی وزن و قافیه و ردیف از پیش تعیین شده است و شاعر مجبور است با این محدودیتها، اولاً ریاضت و سختی بکشد. دوم مثل "اذکار" وزن ثابت، قوافی یکسان، و ردیف را تا به آخر شعر تکرار کند. این محدودیتها برای او ظرفی را به‌وجود می‌آورد به نام غزل. ظرفی را که مثلاً معلوم است تنگ است و در آن می‌توان عسل، سرکه، شراب، آب میوه، یا ... ریخت و مثلاً به درد ریختن نفت یا دوغ نمی‌خورد. یا بگوییم شاعر سنتی با این قید و بندها توری می‌بافد و با آن اقدام به صید ماهیها (یا مفاهیم خاصی) از دریای رحمت می‌کند. البته شاید کسی بگوید من با این قید و بندها نمی‌خواهم تور ماهیگیری ببافم. چون امکان دارد خودم در چنین توری گیر کنم. یا من دوست دارم با دست ماهی بگیرم.

کار بعدی شاعر سنتی انداختن تور به دریاست ـ نه رفتن به مغازهٔ ماهی‌فروشی و صید کردن ماهیهای مرده‌ای که صیادان قبلی صید کرده و به مغازه‌دار فروخته‌اند، (اگرچه هیچ اشکالی ندارد که تور را به دریا بیندازیم و ماهیهایی مثل دیگران صید کنیم.) یا پر کردن تور با کنسرو ماهی (کاری که بعضیها با سرودن غزلواره می‌کنند!) یا انداختن تور در حوض پارک شهر و ...

وزن ثابت به کلمات شعر انرژی دیگری می‌دهد. به‌عبارت دیگر معنای کلمات را دوباره واضح می‌کند. (بنابراین حتی یک نظم ساده نیز با حرف زدن معمولی خیلی تفاوت دارد، اگرچه به شعر نرسد). در بسیاری از موسیقیهای آئینی یک ملودی و جملهٔ موسیقیایی گاهی ساعتها تکرار می‌شود. این تکرار تأثیر خاصی دارد ـ تقریباً نزدیک به خاصیت تکرار "اذکار". این تکرار وزن می‌خواهد مخاطب را وارد به فضای خلسه کند. می‌خواهد مخاطب را در توقف "گفت‌وگوی مداوم و پوچی درونی" کمک کند. در شعر سپید و نیمایی خلسه ضعیف‌تر است و مکاشفه کم‌رنگ‌تر. (چون تکرار و تقارن و ... کمتر است) یا بهتر است بگوییم، حداقل ایجاد خلسه دیرتر صورت می‌گیرد، گرچه به تمامی منتفی نیست. ما در اثر عادت کردن به کلمات است که مفهوم آنها را فراموش کرده‌ایم. مثلاً "صبح" یا "دریا" کلمات شگفتی هستند و به واقعیت شگفت و عظیمی دلالت دارند که ما آنها را فراموش کرده‌ایم. تکرار وزن ثابت چیزی است غیر عادی.

این غیرعادی بودن سعی می‌کند که در وجود ما به عادت‌ستیزی بپردازد. در این فضای "خلاف آمد عادت" تلاش می‌شود که مخاطب دوباره مثل حالتی تازه و بدوی به کلمات (که درواقع همان دنیاست، حتی برخلاف عقیدهٔ کریشنا مورتی که می‌گوید اسم یک شیء خود آن شیء نیست...) ـ توجه و دقت کند. (حقیر اگر به جای آن بزرگوار ـ کریشنا مورتی ـ بودم، می‌گفتم کلمهٔ "دریا" حتی از خود دریا دریاتر است. دریای واقعی ـ مثلاً دریای خزر ـ فقط یکی از مصادیق کلمهٔ "دریا"ست، نه تمام آن. علم حقیقی عبارت است از مفاهیمی که به‌صورت کلمات وجود دارند. هستی و واقعیت فقط آینه و بازتابی است از این کلمات. خداوند وقتی به انسان کامل اسماء را می‌آموخت جهان را خلق می‌کرد. حیف که فکر می‌کنید دارم قلمبه ـ سلنبه گویی می‌کنم. و حیف‌تر آنکه درست فکر می‌کنید...

اگر خداوند کلمهٔ "دریا" را به آدم نمی‌آموخت، هیچ راهی وجود نداشت که ما بفهمیم دریا چیست و کلمهٔ آن چیست... هیچ راهی. همان‌طور که رایانه‌ها هیچ‌وقت هیچ مفهومی را درک نخواهند کرد (درک کردن همان کلمه است) حتی خاموش‌ترین معرفتها...

وزن ثابت یعنی تنظیم کردن فرکانس روح برای دریافت امواجی از جهانهای فراسو. یعنی تلاش برای هماهنگ شدن با برخی از نغمه‌های همیشه جاری در جان شنونده یعنی شارژ کردن دوبارهٔ کلمات بی‌جان شده. یعنی خانقاهی برای واژه‌ها... ایجاد روزنه و دریچه‌ای به جهانهای دیگر و تماشای همان کلمات در دنیاهایی که در همین دنیا وجود دارد، اما پنهان شده‌اند.

وزن ثابت یعنی ایجاد عادتی دیگرگونه که در اثر تکرار متوالی، مخاطب را به نشنیدن صداهای مزاحم و توقف گفت‌وگوی درونی می‌رساند. و یعنی از همین قبیل توصیفهای شاعرانه!...

حال که این خلسه و سکوت ایجاد شده است ـ یعنی مخاطب از فضای خمودگی عادات به خموشی حیرت رسیده است (چون آدم وقتی دچار حیرت شده باشد دهانش وامی‌ماند و چیزی نمی‌گوید) کلمات فی‌البداهه می‌آید. مثل الهام. چرا مثل؟!...

دقیقاً الهام... اصلاً مگر حرف زدن واقعی همیشه فی‌البداهه نیست؟

همیشه یک نفر در درون ما (شاید غیر از ما) حرف می‌زند و ما پس از شنیدن آن تکرارش می‌کنیم. قدما اصلاً اغراق نمی‌کردند که می‌گفتند شاعران همه آسمانی‌اند. چون شعر چیزی به غیر از الهام نیست. حتی بسیاری از همین شاعران معاصر خیلی وقتها می‌گویند فلان شعر انگار به من الهام شد.

گاهی این الهام از جانب اجنه و شیاطین است که بسیاری از شاعران زمان جاهلیت ـ مثلاً همانهایی که اشعارشان بر دیوار کعبه آویخته شده بود و به آنها "معلقات" می‌گفتند ـ حتی نام جن خود را که به ایشان شعر تلقین می‌کرد، می‌دانستند گاهی هم فرشتگان به شاعران شعر تلقین می‌کردند. مثلاً یک‌بار حضرت رسول(ص) به "حسان" می‌گوید، بی‌شک جبرئیل(ع) به تو شعر الهام کرده است. گاهی هم شاعر مفاهیم سرگردان در هستی را صید می‌کند. به‌هر حال، در غزل سنتی قافیه‌ها معدود است و ردیف

محدود. و با توجه به نقش ویژه‌ای که قافیه و ردیف دارد (به‌نوعی مهم‌ترین واژهٔ یک بیت شعر و هستهٔ مرکزی جمله است ـ از نظر میزان توجه) بخش عمده و اصلی تکلیف شاعر از قبل مشخص و معین شده است. بنابراین شاعر غزل سنتی حرفی از خود ندارد. در پس آینه طوطی‌صفت نگاهش داشته‌اند و او هرچه استاد ازل و روح غزل می‌گوید می‌گوید. وزن محدودیت ایجاد می‌کند اما به هیچ‌وجه دست و پاگیر نیست. این محدودیت مثل محصور بودن جاده است در بیابان.

همین دشواری است که ایجاد شگفتی می‌کند. به عنوان مثال وقتی حافظ می‌گوید:

دوش می‌آمد و رخساره برافروخته بود
تا کجا باز دل غمزده‌ای سوخته بود

وزن، قافیه و ردیف غزل خود را انتخاب کرده است (یا شاید بهتر باشد بگوییم کشف کرده است و به او الهام شده است. چون احتمالاً یک بیت یا یک مصرع یا یک مضمون از این غزل ناخودآگاه بر زبانش جاری شده است و با کمی تغییر ثبت شده است) حال قواعد و محدودیتهای غزل به او می‌گوید قافیه‌های بعدی کلماتی است مثل دوخته، برافروخته، سوخته، اندوخته، فروخته، آموخته (بنده هم فعلاً هرچه فکر می‌کنم قافیهٔ دیگری به ذهنم نمی‌رسد). وزن و موسیقی خاص بیت اول می‌گوید باید کمی دل‌سوخته و غمگین حرف زد. سبک و زبان حافظ می‌گوید باید روان و دلنشین شعر سرود ـ نه مثلاً حماسی و سنگین. ردیف "بود" می‌گوید بهتر است در مورد ماجراهای گذشته حرف زد. منطق شاعری مثل حافظ می‌گوید باید از گذشته عبرت گرفت. در نهایت و به‌عنوان مثال قافیهٔ "فروخته" داستان فروخته شدن یوسف (ع) را تداعی می‌کند. مثلاً می‌شد از ساقی یا گل فروشی که باده یا گل "فروخته بود" نیز حرف زد، اما فعلاً و عجالتاً این مضامین بر زبان شاعر جاری نشده و "قسمت" او چیز دیگری بوده است. خب کسی که یوسف (ع) را فروخته کار درستی کرده یا نه؟ در تاریخ طبری آمده است که اولین فروشندگان آن حضرت (گویا برادران ناتنی آن حضرت) او را به کس دیگری فروختند و خریدار سر آنها کلاه گذاشت و چند سکهٔ تقلبی (که عیار طلای آن کم بود) پرداخت کرد. حالا تقریباً همه چیز از قبل تعیین شده و فقط سرودن این مضمون (آن هم با توجه به "فروخته بود" و "اشتباه کرده بود") باقی مانده است. (اگرچه شاید تا به حال شاعر دیگری این مضمون را نگفته باشد و ...) با وجود این هنوز هم با کلمات و چندین گونهٔ متعدد و ترتیب مختلف دیگر می‌توان بیت مورد نظر را سرود. مثلاً: "کاش او را به زر ناسره نفروخته بود". یا مثلاً: یوسف عشق خودت را به دو عالم نفروش و یا ... اما می‌بینیم که بین این همه حالات متعدد و مختلف که می‌توان تصور کرد بسیار بعید است که به‌صورت اتفاقی به یک چنین ایده‌آلی برای سرودن این بیت (با توجه به تمامی آن الزامات قبلی) دست یافت که:

یار نفروش به دنیا که بسی سود نکرد
آنکه یوسف به زره ناسره بفروخته بود

اگر توانسته باشم منظورم را برسانم، به‌ویژه وقتی شگفت‌انگیزتر به‌نظر می‌رسد که پی ببریم احتمالاً حافظ یک‌دفعه و فی‌البداهه به چنین بیتی دست یافته و فقط کمی آن را تغییر داده است. (گرچه شاید حافظ از کم‌کارترین شاعران بزرگ است و گویا با دقت و وسواس فوق‌العاده‌ای شعر می‌گفته). در شعر سپید یا نیمایی این محدودیتها کمتر است. وزن شعر می‌تواند در هر جایی کم و زیاد شود. شاعر الزام چندانی نسبت به آوردن قوافی و ردیف یکسان ندارد.

در کل می‌توان گفت در این قالبها هم "ریاضت" کمتر است، هم عنصر تکرار.

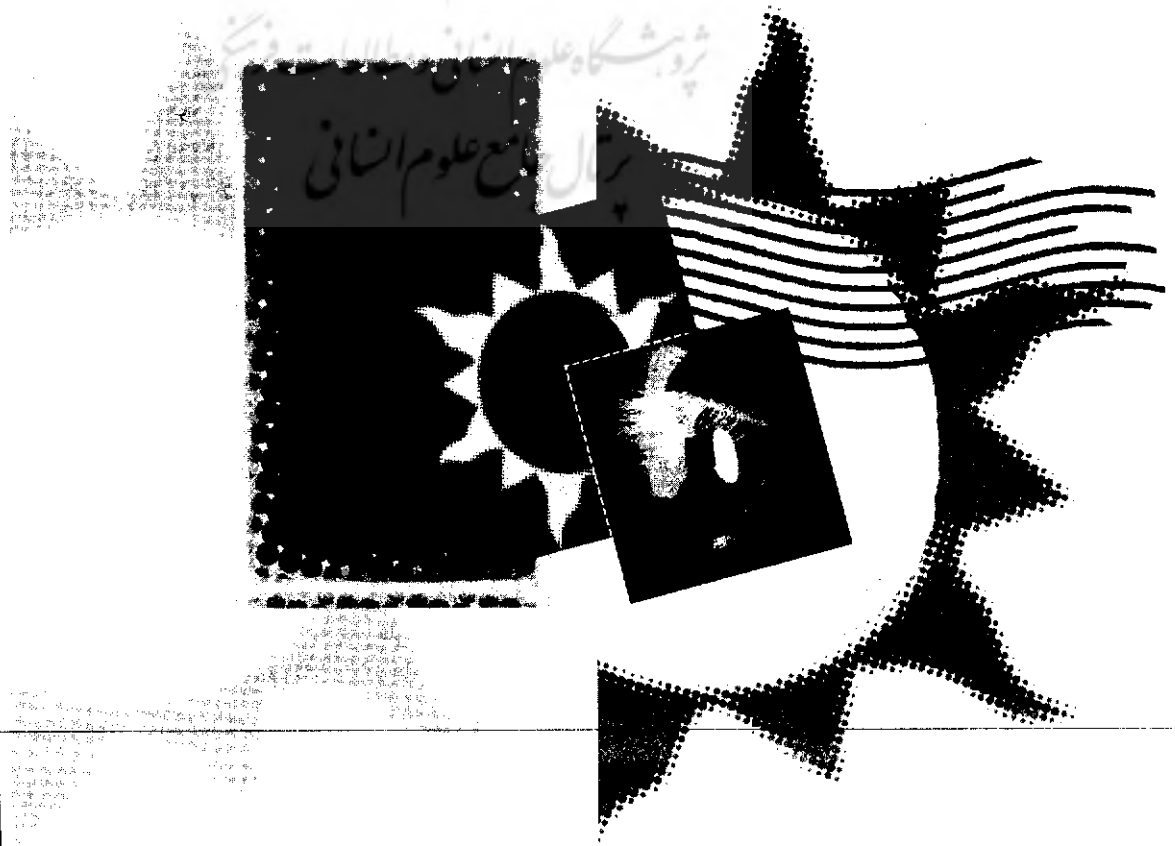
پیش از این گفتیم که قافیه‌های غزل حافظ تعداد محدود و مشخصی بود که به‌خودی خود تعداد مضامین و پیامهای شعر را محدود می‌کرد. (محدود به این معنا که ولنگ و واز نباشد و سراینده را دچار سرگردانی نکند وگرنه هنوز هم تعداد مضامین

● وزن ثابت یعنی ایجاد عادتی دیگرگونه که در اثر تکرار متوالی، مخاطب را به نشنیدن صداهای مزاحم و توقف گفت‌وگوی درونی می‌رساند.

● حتی بسیاری از همین شاعران معاصر خیلی وقتها می‌گویند فلان شعر انگار به من الهام شد.

● شاعر سپید گرا و نیمایی در شرایط مساوی به مراتب از شاعر کلاسیک عقب‌تر است.

● مخاطب در هنگام مواجه شدن با یک غزل سنتی گویی وارد خانقاه شده و آماده است که "ذکر" بشنود و به حالت خلسه برود.



قابل تصور زیاد ـ یا حتی بی‌نهایت ـ است.) به‌این ترتیب شعر نیمایی و سپید فقط به ذهنیت شاعر وابسته است که بی‌قاعده و پریشان نشود. از طرف دیگر چون محدودیت آن کمتر است مخاطب احساس می‌کند که شاعر احتمالاً راحت‌تر می‌توانسته حرف بزند. این مسئله باعث می‌شود که شدت شگفتی و میزان حیرت مخاطب کمتر شود. و به تبع آن ذهن او کمتر و دیرتر به حالت خلسه و سکوت اشراقی گونه تن در دهد. شاعر سپید گرا و نیمایی در شرایط مساوی به مراتب از شاعر کلاسیک عقب‌تر است. مخاطب دو راه پیش رو دارد: ۱ـ قواعد و محدودیتهای خاصی در این قالب شعری وجود دارد که شاید حتی سرودن شعر را دشوارتر هم بکند. حال چه توجیهی برای قاعده‌شکنی وجود دارد. (این هم که همان شد) در این شرایط با وجود حتی محدودیتهای یکسان، گفتیم که شعر سپید و نیمایی از غزل سنتی به مراتب عقب‌تر است. (شاید به تعبیر عرفا بتوان گفت که ریاضتهای شاعر غیرشرعی است. البته فعلاً فقط از نظر کارکرد "ذکری" شعر عرض می‌کنیم) ۲ـ در این قالبهای جدید محدودیتها و دشواریهای کمتری وجود دارد و دست شاعر بازتر است. آیا حالا می‌توانیم بگوییم اصولاً طبیعی است که توقع مخاطب بالاتر رفته و به همین میزان از شدت شگفتی او کاسته شده باشد؟ قطعاً (حال به هر دلیلی که باشد) قبول دارید که مثلاً گفتن "به نام خدا" تأثیر "بسم‌الله" را در فراری دادن "جن" ندارد. اینجا هم تقریباً یک چنین اتفاق مشابهی افتاده.

تا اینجا می‌خواهیم بگوییم تفاوت قالب غزل با قالب سپید یا نیمایی، تفاوت خانقاه است با قهوه‌خانهٔ مش قنبر. اگرچه ممکن است در خانقاه فقط چرت‌وپرت بگویند یا برعکس، در قهوه‌خانه مجلس ذکر برگزار شود. اما به‌هر حال مخاطب در هنگام مواجه شدن با یک غزل سنتی گویی وارد خانقاه شده و آماده است که "ذکر" بشنود و به حالت خلسه برود. (به‌عبارت دیگر، دست آخر کسی می‌آید و می‌گوید بیایید این مجالس ذکر را از قهوه‌خانه به خانقاه" ببریم) در شعر نیمایی و سپید عنصر تکرار (و آن‌طور که بعدها خواهیم گفت، عناصر دیگری چون تساوی، توالی، تشابه، تقارن و تناسب و ...) کمتر است. و گفتیم که تکرار به‌خودی خود می‌تواند بستر حالات خلسه و اشراق را به‌وجود آورد. و چون تکرار کمتر است شعر بیشتر وابسته به خود شاعر است نه "الهام" و صید معانی موجود در کلمات و هستی کلمات. این وابستگی شعر به شاعر یک پیامد دیگر نیز دارد و آن احساس خودخواهی کردن از طرف شاعر برای مخاطب است. به همین دلیل شاید عجیب نیست که بخش عمده‌ای از اشعار سروده شده در قالبهای نو به‌نوعی حدیث نفس شاعران آنهاست. مثلاً مخاطب به‌صورت ناخودآگاه در جای‌جای آثار بزرگانی چون سپهری، اخوان و شاملو چهرهٔ شاعر را مدام احساس می‌کند و شاید حواسش پرت می‌شود. بسیاری از شاعران کوچک‌تر معمولاً فقط برای خود و نسبت به‌وجود نازنین و حساس خود دلسوزی کرده‌اند و بس.

اما معمولاً ما ترجیح می‌دهیم که چهرهٔ شاعرانی مثل خیام، باباطاهر، حافظ و سعدی را به‌صورت مینیاتوری تصور کنیم.

یعنی انتزاعی‌تر و غیرواقعی‌تر. مخاطب در شعر خیام و حافظ و بیدل کمتر متوجه حضور شخص شاعر می‌شود. گویی صدایی درونی و پنهان، اما آشکار، دارد برایش شعر می‌خواند. ما در شعر حافظ وجود خود را (کم و بیش) فراموش می‌کنیم و کمتر (به‌قول امروزیها) همزادپنداری می‌کنیم (یعنی قرار دادن خود و احساس کردن خویش به جای قهرمان یک داستان، یا سرایندهٔ یک شعر نو که معمولاً خودش قهرمان زندگی خود است). مخاطب در شعر خیام و حافظ خود را به‌عنوان یک انسان کلی بازمی‌یابد. یعنی موجودیت مشترک خود با نوع انسان (و مثلاً حالات عاشقانهٔ او در هنگام صحبت کردن و درددل کردن با معشوق، یا گفت‌وگو با جمع و ...).

مقایسه کنید این بیت حافظ را که:

ما آزموده‌ایم در این شهر بخت خویش
بیرون کشید باید از این ورطه رخت خویش

یا:

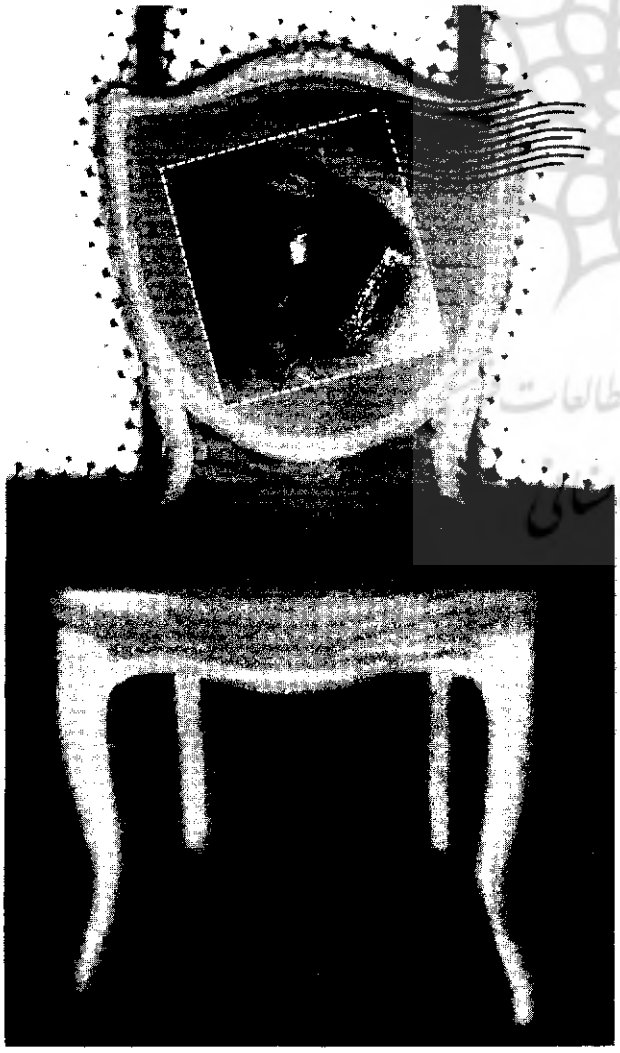
خوشا شیراز و وضع بی‌مثالش
خداوندا نگه‌دار از زوالش

یا:

شهری است پر کرشمه و خوبان ز شش جهت
چیزیم نیست ورنه خریدار هر ششم

با این سروده‌های مرحوم سپهری که:

اهل کاشانم اما/ شهر من کاشان نیست/ شهر من گم شده است... گاه‌گاهی قفسی می‌سازم با رنگ/ می‌فروشم به شما... خرده هوشی دارم/ سر سوزن ذوقی /... و خدایی که در این نزدیکی است... می‌بینیم که با وجود قوت و زیبایی غیرقابل انکار این دو دسته از سروده‌ها، در آثار حافظ می‌توانید خود را به‌صورت هر آدم عاشقی تصور کنید؛ گرچه خیلی هم شخصی گفت‌وگو کرده باشید، اما در ابیات مورد نظر سهراب، عمدتاً باید خود را به‌شکل او احساس کنید، یا حداکثر اینکه به تفاوتهای خود با دیگران دقت کنید. به‌راستی چرا شاعر معاصر این‌همه به خود اهمیت می‌دهد؟ چرا ترجیح می‌دهد به‌جای توصیف بهار به تشریح حالات عصبی



و سرخوردگیهای روحی خود در یک غروب چهارشنبهٔ گرم هشت شهریور بپردازد؟ چرا حافظ وقتی می‌خواهد مرثیه‌ای در مرگ فرزند خود بسراید شعری می‌گوید که برای هر عزیز از دست‌رفته، یا حتی هر حالت غم‌انگیزی، به هر دلیل مناسب است؟ اما مرثیه‌های شاعران معاصر فقط زبان حال خود شاعر است و حداکثر اینکه هر مخاطبی با حالات کاملاً شخصی او همدردی کند. چرا شاعران معاصر نمی‌خواهند یک لحظه خود و مخاطبان خود را از احساس دلسوزی نسبت به خویش رهایی دهند؟ چرا شادیهای شعر امروز عصبی و هیستریک است یا منفعل، اما شادیهای غزل سنتی شجاعانه است و رندانه؟ چرا شاعر معاصر نسبت به معشوقهٔ خود تعصب ندارد و می‌خواهد زیر باران و در مقابل چشم همه با او بخوابد؟ چرا معشوقه را برای خود می‌خواهد، اما در غزل سنتی فقط می‌دانیم که معشوقه زیباست. خیلی هم زیباست. اما گاهی حتی معلوم نیست مرد است یا زن؟ اگر چشمان سیاه، گیسوی کمند و رخساره‌ای چون ماه دارد هیچ‌کس با این توصیفات نمی‌تواند نام و نشانی دقیق منزل او را تشخیص دهد. چرا حافظ وجود خود را برای معشوقه می‌خواهد، نه او را برای خود؟ چرا در شعر معاصر باده‌ای اگر هست الکل است و مستی‌ای اگر دست دهد غفلت و گیجی و بی‌تفاوتی است؟ چرا از خلسه و جذبه و فنای سالک در عشق و زیبایی نشانی نیست و شاعر معمولاً با معشوقهٔ خود قهر است و در پی آن است که دوستش بدارند، تا کسی را دوست بدارد؟ چرا شاعر به‌جای نصیحت و ترساندن ظالمان جامعه فقط نق‌نق می‌کند و گریه؟

***

الغرض، غزل سنتی حالت "ذکر" را دارد، مثل مکاشفه‌ای است که اگرچه در زمانها، مکانها و توسط اشخاص مختلف تجربه شده باشد، اما گویی توسط یک شخصیت صورت گرفته و توصیف آن هرچقدر هم که متفاوت باشد، از یک مسئله گزارش می‌دهد.

غزل سنتی گزارش حال سالکی است که در ضمن سیر و سلوک رفته‌رفته حالات شخصی خود را از دست داده و ثابت می‌کند که ما همه تجلی یک حقیقت ایم که در شرایط گوناگون و متفاوتی قرار گرفته‌ایم.

در غزل سنتی هر جا سری به سجده رود آستانه‌ای است (مصرعی از مولانا بیدل). در غزل سنتی "دین و دل به یک دیدن باخته‌ایم و خرسندیم"، زیرا در "قمار جان ای دل کی بود پشیمانی".

در غزل سنتی "غم دوست" در عین سوزناکی و جانکاه بودن شیرین است و خواستنی. غزل سنتی زبان حال شاعری است متواضع و فروتن، تا حد خاکساری و هیچ بودن. و موجودی که هیچ است هیچ‌گاه نگران خود نیست و شجاعت آن را دارد که با فلک نیز گلاویز شود. شاعر غزل سنتی به اسلاف خود احترام می‌گذارد و تا حد زیادی سعی می‌کند قدم به جای پای بزرگان بگذارد.

اساساً، با یک وزن و آهنگ حرف زدن خودش نوعی تواضع است. نوعی احترام به مخاطب است. چون شاعر غزل سنتی نمی‌خواهد خواننده را دچار زحمت کند. مخاطب اگر وزن یک مصرع را متوجه بشود تا انتهای غزل مشکلی از این جهت ندارد. اگر خواننده از غزل خوشش آمد و خواست آن را حفظ کند، کافی است وزن یک مصرع و نوع قافیهٔ آن و ردیف یکسان شعر را به خاطر بسپارد. از طرفی رعایت وزن و قافیه ردیف یکسان هر چقدر هم که برای شاعر دشوار باشد و او را در تنگنا و محدودیت قرار دهد، نشان از احترامی است که برای مخاطب خود قائل شده. این حرفهای اخیر را می‌توان در مورد محدودیتهای دیگر غزلِ سنتی نیز عنوان کرد. مثلاً مخاطب با دایرهٔ لغات، ترکیبات و حتی مضامین مشخص و محدودی سروکار دارد. (تا حد امکان کار برای او راحت شده است)

از سوی دیگر کار شاعر در هنگام سرودن غزل بیشتر به "کشف کردن" شبیه است تا خلق کردن. نوعی خبر دادن از یک عالم ماورایی است، تا ساختن عالمی نو. کشف و شهودی که برای مخاطب نیز قابل درک است. حافظ وقتی می‌گوید: "دوش می‌آمد و رخساره برافروخته بود" تا اینجا نگفته است، آنکه می‌آمد زیبا هم بود (فقط می‌گوید عصبانی بود) اما ما می‌دانیم، آنکه می‌آمد بسیار زیبا بود. و با اینکه این موضوع را می‌دانیم، متوجه آن نیستیم. مگر آنکه کسی از ما بپرسد. (که آیا آنکه می‌آمد زیبا هم بود؟) و ما ناخودآگاه و فوراً بگوییم، آری. حافظ هنوز نگفته است، آنکه می‌آمد یار ما بود؛ وقتی می‌آمد من مست بودم و حال عاشقانه‌ای داشتم. کسی که می‌آمد در عین حالی که عصبانی بود، مرا دوست داشت؛ دیشب که او داشت می‌آمد، شبی مهتابی بود و پر از ستاره و زیبا؛ من نسبت به او متواضع بودم. من از غم او حال دیگری داشتم و ... اما ما همهٔ این نکات را ناخودآگاه می‌دانیم و تمام این تصاویر را از همان یک مصرع درک کرده‌ایم. و این موضوع فقط به فضای غزل سنتی مربوط نمی‌شود.

در روایات آمده است که هر آیه از قرآن کریم تمامی آیات دیگر را نیز در خود دارد. و یا حضرت امیر(ع) می‌فرمایند، تمامی قرآن در سورهٔ حمد جمع شده است و تمامی سوره در بسم‌الله آن و ...

غزل سنتی نیز (بلاتشبیه) همین حالت را دارد، هر بیت شعر حافظ تقریباً تمام غزلهای دیگر او را نیز به همراه دارد. و یا اینکه بگوییم، تمام غزلهای حافظ شرح یک بیت اوست و هر بیت او در ادامهٔ اشعار دیگر آمده و خشتی است متعلق به یک بنای بزرگ و شکوهمند.

اجازه بدهید جور دیگری این مطلب را تشریح کنیم. یک سری از تجربه‌های عرفانی (که البته اطلاق لفظ "تجربه" بسیار مضحک است اما مرسوم شده) وجود دارد که همگی توصیفهای متعدد و متفاوتی است از کشف یک وحدت کلی در عالم. آدمهای مختلفی متعلق به مکانها و زمانهای مختلف، حتی با وجود ادیان متفاوت، در لحظات اشراقی خاصی متوجه شده‌اند که تمامی عالم، اشیا و ذرات هستی جلوه‌های گوناگون یک حقیقت واحد، ثابت، و شکوهمند هستند. حقیقتی که در عین حال غیرقابل توصیف است؛ اما برخی آن را حیرت‌انگیز، بعضی باعظمت و شکوهمند، عده‌ای زیبا و مهربان... عاشقانه ... نامفهوم ... نوری فراگیر ... فرو ریختن مرزهای عالم... برخاستن حجاب از پیش چشم...

ابدیتی جاری در لحظات و ... توصیف کرده‌اند و در عین‌حال متذکر شده‌اند که قابل توصیف نیست و هرچه بگوییم هم درست است و هم درست نیست. هر غزل عارفانهٔ سنتی ظرفی است از کلمات که برای بیان یک جذبه و یک حقیقت عاشقانه شکل گرفته است. تکرار وزن ثابت و قافیه و ردیف "ذکر"ی است، یا بهتر بگوییم، تذکری است بر این مفهوم که شاعر از یک موضوع واحد،

● غزل سنتی گزارش حال سالکی است که در ضمن سیر و سلوک رفته‌رفته حالات شخصی خود را از دست داده و ثابت می‌کند که ما همه تجلی یک حقیقت ایم که در شرایط گوناگون و متفاوتی قرار گرفته‌ایم.

● تمام غزلهای حافظ شرح یک بیت اوست و هر بیت او در ادامهٔ اشعار دیگر آمده و خشتی است متعلق به یک بنای بزرگ و شکوهمند.

● اما شعر نیمایی و سپید ظرفی است که هم می‌توان در آن عسل ریخت هم دوغ.

● شما وقتی وزن ثابت را رعایت نمی‌کنید، مدام حواس مخاطب را پرت می‌کنید. تمرکز او را به هم می‌زنید و اجازه نمی‌دهید وارد خلسه شود.

● تفاوت غزل سنتی با شعر سپید و نیمایی تفاوت مثلاً طریقت تصوف است با هیپنوتیزم و مدیتیشن.

اما با بیان و کلمات مختلف، صحبت می‌کند.

همان حقیقت است که در تکرارها، توالیها، تقارنها، تساویها و ... متجلی می‌شود.

اما شعر نیمایی و سپید ظرفی است که هم می‌توان در آن عسل ریخت هم دوغ.

(گیریم که تاکنون فقط عسل ریخته‌اند). درواقع اصلاً تناسب ظرف و مظروف مورد قبول شاعر نیست، یا اگر هست تناسبی است ساختگی. قاعده و قانونی است که مثلاً توسط شهرداری وضع شده ـ نه یک قانون فطری. البته کسی نمی‌تواند شما را منع کند که عسل را در آفتابه نریزید. کسی نمی‌تواند بگوید که خوردن آبگوشت در کافی‌شاپ مزه ندارد. کسی نمی‌تواند بگوید چرا شما به جای مرغ عشق یا قناری کرکس در قفس نگه می‌دارید، یا تفاوتی بین گل شبدر و یونجه با لاله و نسترن قائل نیستید. اما شما وقتی وزن ثابت را رعایت نمی‌کنید، مدام حواس مخاطب را پرت می‌کنید. تمرکز او را به هم می‌زنید و اجازه نمی‌دهید وارد خلسه شود.

گفت‌وگوی درونی او را دیرتر متوقف می‌کنید زیرا تکرار نشدن آهنگ ثابت باعث می‌شود موسیقی شعر مدام حضور خود را اعلام کند (در غزل موسیقی وجود دارد اما به دلیل تکرار فراموش می‌شود. چون تکرار باعث عادت می‌شود و هر چیزی که عادت شد فراموش می‌شود). مخاطب به‌جای آنکه یک ذکر را تکرار کند باید هر لحظه ذکرش را عوض کند. حالا شما بسیاری از محدودیتها را کنار گذاشته‌اید و راحت‌تر حرف می‌زنید، اما ماهیتاً مجبورید محدودیتهای دیگری ایجاد کنید و به گونه‌ای دشوار حرف بزنید که مخاطب متوجه توان هنری شما بشود. شما می‌توانید یک قاعده را کنار بگذارید اما باید قاعدهٔ دیگری را بلافاصله ایجاد کنید که هرج‌ومرج نشود. در غزل عادت‌ستیزی و "خلاف آمد" عادت حرف زدن شاعر نیز عادی است. سلسله طریقتی است که به یک سرسلسلهٔ واحد برمی‌گردد (به‌عنوان مثال اکثر سلسله‌های تصوف و مشارب عرفانی در اسلام به مولی‌الموحدین حضرت امیر(ع)، حضرت رسول(ص) و جبرئیل (ع) برمی‌گردد.) اما در عین حال، به‌عدد نفوس خلایق، راه برای رسیدن به خدا وجود دارد. تکراری شدن و کسالت‌آور بودن موسیقیها به نوازندگان آن مربوط می‌شود. عوض کردن ساز فقط برای چند لحظه جلب توجه می‌کند، اما دلیل نمی‌شود که کسی نوازندهٔ مقبول و مورد توجهی شود. عوض کردن کفش کسی را فوتبالیست نمی‌کند.

به‌نوعی می‌خواهیم بگوییم، تفاوت غزل سنتی با شعر سپید و نیمایی تفاوت مثلاً طریقت تصوف است با هیپنوتیزم و مدیتیشن چون تغییر وزن عروضی به اوزان نیمایی و سپید ظاهر قضیه بود واصل تفاوت به مسائل ریشه‌ای‌تر و اصولی‌تر بازمی‌گشت.

این تغییر ظاهری فقط نشانه‌ای بود از تبدّل باطنی که اتفاقاً از این جهت که می‌خواست ظاهر را با باطن همسان کند، مسئله‌ای است در حد خود پسندیده و مخلصانه و مورد تقدیر. به‌عبارتی دیگر، شاعر نیمایی و سپید سرا این حسن را داشت که اگر کافر بود منافق نبود.

متأسفانه بزرگوارانی بنا بر شرایط روزگار، وزن شعر را فرع بر مخیل بودن آن دانسته‌اند. و این مسئله اشتباه است. اگر کلام مخیل مشروط به "موزون بودن" نباشد، شعر است، اما همان‌قدر که کلام معمولی می‌تواند شعر باشد. مثلاً به این مکالمه دقت کنید:

"داشتم در اتاق پذیرایی کتاب می‌خواندم. مادرم از آشپزخانه با صدای بلند گفت: حسن! پاشو برو چند تا نون بخر. شب مهمون داریم مادر!" می‌بینید که به هیچ‌وجه نمی‌توانید منکر مخیل بودن این چند جملهٔ اخیر باشید (به‌خصوص آن واژهٔ "مادر" که در آخر جمله آمده است.) قصد مزاح ندارم، اما یک‌بار دیگر این جملات را به گونه‌ای دیگر بخوانید (شما هم سعی کنید لحن شعر خواندن داشته باشید):

داشتم در اتاق پذیرایی
کتاب می‌خواندم
مادرم از آشپزخانه ـ با صدای بلند ـ
گفت:
حسن پاشو برو
چند تا نون بخر
شب مهمون داریم
مادر!

اگر بخواهیم این شوخی (البته بی‌مزه و قدیمی) را ادامه دهیم، می‌توانیم برخی از کلمات این جمله‌ها را حذف کنیم یا جایشان را تغییر دهیم و به‌واسطهٔ این اعمال بیشتر احساس مخیل بودن بکنیم. دقت کنید! عرض می‌کنم که اگر این کارها را هم نکنیم، البته این جملات از وجهی شعر است. از همان وجهی که ما انسانها هم شاعریم. و قطعاً از این لحاظ بزرگواری چون مرحوم شاملو شاعرتر از ماست؛ وقتی مثلاً می‌گوید: چه بی‌تابانه می‌خواهمت / ای دوری‌ات/ آزمون تلخ زنده به گوری/

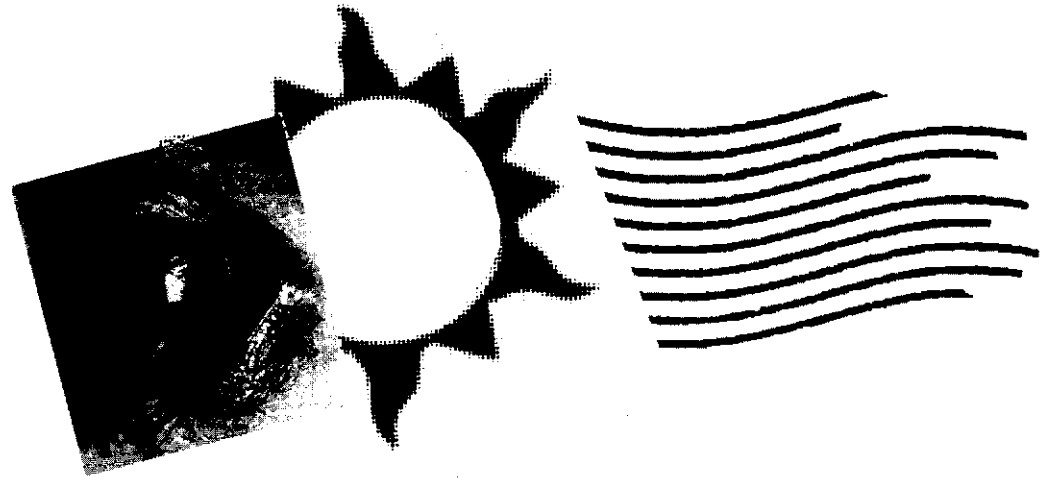
یا می‌گوید: از تلخی تمامی دریاها / در اشک ناتوانی خود / ساغری زدم/ و یا: ... شیر آهن کوه مردا که تو بودی... .

و یا:... در قفل در کلیدی چرخید / رقصید بر لبانش لبخندی / چون رقص آب بر سقف/ از انعکاس تابش خورشید...

به هیچ‌وجه نمی‌توان این کارها را با جملات قبلی مقایسه کرد ـ و احیاناً تمسخر ـ . اما در عین حال، باز هم مهم‌ترین وجه امتیاز این اشعار نوعی هارمونی داشتن و موزون بودن است. و اگر این نکته را بپذیریم باز مجبوریم قبول کنیم که اینها نثرهای فوق‌العاده زیباست، نه شعر. چون اگر نثر و شعر وجه امتیازی داشته باشند در "حداقل میزان موزون بودن" است و بس ـ یعنی از این جهت، آخرین حد نثر اولین محدودهٔ شعر است.

به همین جهت، اگر "موزون بودن" را کنار بگذاریم نمی‌توانیم بین شعر و نثر، و حتی بین نثر و کلام عادی وجوه امتیازی دریابیم. باز هم هنوز هیچ‌یک از اینها مهم نیست. مهم یکی از برتریهای مورد نظر ماست که کلام موزون نسبت به کلام غیرموزون دارد. و آن توانایی مکاشفه و "ذکر" بودن شعر موزون است.... آن انرژی گرفتن واژه‌ها در شعر موزون است. می‌گوییم استعداد مکاشفه، نه خود مکاشفه. یعنی شاعر غزل سنتی گویی ابیات خود را کشف می‌کند ـ نمی‌سراید. این ابیات در عالمی دیگر وجود داشته و شاعر تنها کارش این بوده که آنها را به این عالم بیاورد. اما در نثر ـ هر چقدر هم که قوی، مخیل و زیبا باشد ـ حداکثر این است که آن مفهوم به نویسنده الهام شده باشد و او این دریافتهای خود را به نثر ترجمه کرده باشد، اما خود ترتیب کلمات این حالت را ندارد. طبیعتاً این حکم در مورد هر غزلی مصداق ندارد. هر غزلی الهام و مکاشفه نیست. اما یک غزل زیبا و شاهکار فقط به الهام شبیه است و به همین دلیل نمی‌توان هیچ تغییری در آن انجام داد. یک نثر زیبا می‌تواند بیان یک مکاشفه باشد اما یک شعر موزون زیبا خودش هم از نظر کلامی، مکاشفه است. شاید یک نثر هم آن‌قدر زیبا باشد و در اوج، که ما نتوانیم یک کلمه از آن را تغییر دهیم؛ اما این مسئله در نهایت نیز گواهی است بر ناتوانی ما. اما یک بیت غزل را اگر نتوانیم تغییر دهیم، یعنی نمی‌شود و نباید آن را تغییر داد. حداقل اینکه آهنگ و وزن آن را ما نساخته‌ایم، بلکه از قبل وجود داشته است و ما آن را صید کرده‌ایم.

اوزان عروضی، نظامی قراردادی نیست. بلکه از قواعد ذاتی زبان است.



● چرا در شعر معاصر باده ای اگر هست الکل است و مستی ای اگر دست دهد غفلت و گیجی و بی‌تفاوتی است؟ چرا از خلسه و جذبه و فنای سالک در عشق و زیبایی نشانی نیست.

شاید حتی بگوییم که به‌عنوان مثال در زبان فارسی "وزن هجایی" و "خسروانی" نیز وجود داشته و دارد. اما باز هم این نظامهای وزنی مثل قوانین فیزیک در طبیعت است. ما قوانین فیزیک را (مثل جاذبه یا سرعت ثابت نور) نساخته‌ایم فقط آنها را کشف کرده‌ایم. در مرحلهٔ بعدی این کیفیت مکاشفه به تصاویر و کلمات شعر نیز سرایت می‌کند. قافیه‌ها را ما نساخته‌ایم، در عالم زبان وجود داشته‌اند. وقتی ما "وزن" "قافیه" و "ردیف" یک غزل را کشف کردیم. بخشی از شعر ما در هر حالتی "مکاشفه" خواهد بود. مثلاً می‌دانیم که دنبال جملاتی هستیم که با "برافروخته بود" "سوخته بود" "دوخته بود" و ... تکمیل شوند.

درواقع اینجا محدودیتهای ما در نهایت باعث می‌شود که نتوانیم حرفهای خود را بزنیم. بلکه در روندی قرار گرفته‌ایم که فقط به‌صورت یک گیرندهٔ کلمات عمل کنیم و ... به آنجا برسیم که به قول مولانا:

تو مپندار که من شعر به خود می‌گویم
تا که هشیارم و بیدار یکی دم نزنم

یکی از خصوصیات "ذکر" نیز دقیقاً همین است. خاموش شدن هشیاری معمولی در کلمات و رسیدن به عالمی ورای هشیاری. عالمی که کلمات از گسترهٔ بی‌کرانگی و ابدیت صدا زده می‌شوند. نشانهٔ "الهام‌گونه" بودن آنها نیز وزن و قافیه و ردیف از پیش تعیین شدهٔ ماست. فقط کلمات و جملاتی که در این "محدودیت تعیین شده" جا بگیرند مطلوب ماست. این محدودیتها نقش لنگه کفش سیندرلا را دارند. لنگه کفشی که تنها نشانهٔ ماست از زیبارویی که در طلب اوییم. کفش سیندرلا باید چنان محدود و مشخص باشد که فقط به پای او بخورد. گویی سیندرلا نیز به ما کمک کرده و نشانه‌ای را از خود بر جای گذاشته که با آن فقط او را بتوان پیدا کرد و لاغیر. اگر به جای لنگه کفش مجبور بودیم با یک لنگه جوراب دنبال سیندرلای حقیقی بگردیم، دیگر پیدا کردن احتمالی او هیچ ربطی به نشانهٔ ما ـ یعنی جوراب ـ نداشت.

باز اگر پیدایش می‌کردیم، سیندرلایی بود پابرهنه که می‌پرسید پس کفشم کو؟ هر "آناستازیا"یی (خواهر ناتنی و بی‌قوارهٔ سیندرلا) می‌توانست ادعا کند این لنگه جوراب متعلق به اوست ـ پادشاه نیز که فقط به‌دنبال داشتن یک نوهٔ تپل و مپل است و کاری به عاشق بودن شاهزاده ندارد. شاعر سپیدگوی شعر فارسی نیز شاهزاده‌ای است که لنگه کفش بلورین را در اختیار دارد، اما به جای آن از لنگه جوراب استفاده می‌کند. جوراب را به پای همه می‌کند و بعد نگاهشان می‌کند و می‌گوید: نه، تو سیندرلای من نیستی... اما تو، اگرچه سیندرلا نیستی اما خب... بعد هم نیست ازدواج ازدواج است دیگر... قحطی زیبارو هم که نیامده...

چو عنقا را بلند است آشیانه
قناعت کن به تخم مرغ خانه

***

نه، اشتباه نکنید! بنده شاید بگویم این موضوع لنگه کفش سیندرلا، حتی با آمارهای بالای طلاق در جامعهٔ ما بی‌ارتباط نیست. شاید بگوییم خیلی از "آناستازیا"ها با جراحی پلاستیک پایشان را اندازهٔ سیندرلا کرده‌اند.

و در این روزگار قحطی خیال باید هم "هری‌پاتر" کارش این‌جوری بگیرد.

و شاید بگوییم... اما هرگز نمی‌گویم آثار بزرگانی مثل سپهری و شاملو و اخوان به درد نمی‌خورد یا ضعیف است. حداکثر آنکه بگوییم این بزرگان نثرهای شاعرانهٔ خوبی گفته‌اند. اما موضوع اینها نیست. سیندرلا بدون کفش هم عیبی ندارد. مشکل ما سر آناستازیاست و ... درواقع اصلاً باید گفت اینها هیچ کوتاهی نکرده‌اند. اگر مشکلی هم وجود دارد مربوط به شاعرانی‌ست که هنوز در قالبهای کلاسیک شعر می‌گویند، اما نباید بگویند. کسانی که باید "ذکر" می‌گفتند، اما نگفتند. عجالتاً یک موضوع "قحطی خیال" و نسبت آن با تکنولوژی طلبتان ـ و برای آنکه این وجیزه بیش از این طولانی نشود، آن را با یک سؤال خاتمه می‌دهیم:

وقتی آدم بداند که خواهد مرد چگونه باید شعر بگوید؟

● نظامهای وزنی مثل قوانین فیزیک در طبیعت است. ما قوانین فیزیک را (مثل جاذبه یا سرعت ثابت نور) نساخته‌ایم فقط آنها را کشف کرده‌ایم. در مرحلهٔ بعدی این کیفیت مکاشفه به تصاویر و کلمات شعر نیز سرایت می‌کند.

● وقتی ما "وزن" ،"قافیه" و "ردیف" یک غزل را کشف کردیم. بخشی از شعر ما در هر حالتی "مکاشفه" خواهد بود. مثلاً می‌دانیم که دنبال جملاتی هستیم که با "برافروخته بود" "سوخته بود" "دوخته بود" و ... تکمیل شوند.

● در این روزگار قحطی خیال باید هم "هری‌پاتر" کارش این‌جوری بگیرد.