رهروان بی برگ*

دفاع ناقص و ناتمام برخی هواداران شعرنو ، سروده‌های خالی از جوهره شعر و ادبیات ، نبودن بستری مناسب که این فرصت را فراهم آورد تا شگفتیهای شعر نو برای مخاطبان شناخته گردد ؛ باعث شد مدتها طول بکشد تا شعر نو ، پذیرش عام یابد . برخی مدافعان شعر نو ، تمام عظمت این تحول شگرف را در شکست اوزان وکوتاه و بلندکردن مصاریع و حذف وزن و قافیه از شعر دانستند . گروهی از متشاعران نیز به این خیال که هر کلام بریده و مقطّعی می تواند شعر باشد ، با به هم بافتن پاره‌هایی ، شعر نو را به ابتذال روز مرگیِ گفت و شنودهایِ عادی کشاندند .

باری یکی از بهترین بسترها برای بالیدن این نهال تازه ، کتابهای درسی دانشگاه و آموزش و پرورش بود که آن هم به دلیل خلط مباحث آموزشی ، علمی ، هنری و سیاسی ، شعر نو نه در آغاز این تحوّلِ تازه توانست در کتابهای درسی جایگاه درستی پیدا کند و نه امروز دارای پایگاهی در خور است . با این حال پس از نیما نعمت وجود شاعرانی چون : فروغ ، اخوان ، شاملو ، نادرپور ، شفیعی و خویی و . . . توانست کاروان شعر نو را پس از عبور از کتلها و پیچ وخمهای دشوارِ عادت مردم ، به مسیری صاف و شفاف هدایت کند .

امروز شعر نو ، در میان مردم ، جایگاه خود را تقریبا یافته است . دانشجویان و دانش‌آموزان ، به دلیل سنخیتی که در ادبیات معاصر با مسائل مبتلابه خویش در اجتماع می‌یابند ، بیشتر خواستار طرح ، شرح ، تحلیل و تأویل این نوع ادبی ، به ویژه شعرنو ، در کلاس اند .

تحولی که با پافشاری و ایثارگری نیما در ادبیات پابرجا ماند ، هنر شعر را دستخوش قرائتهای گوناگون کرد و این مهم‌ترین تغییر و بدعتی بود که در شعر نو رخ داد .

از آنجا که قرائتهای منحصر به فرد ، گاه این بخت و اقبال را دارد که مقبولیّت عام پیدا کند ، نقد شعر و خوانش آن را می‌توان از جذاب‌ترین مباحث ادبی در کلاسهای درس دانست ؛ به همین دلیل و خطاب به دانشجویان مبتدی و مبتدیان دانشجو و علاقه‌مند به شعرمعاصر ، در این

گزارش به بیان قرائت یا قرائتهایی از شعر « عروج » دکتر پورنامداریان خواهم پرداخت ؛ بدان امید که برای مخاطبان نام برده ، بتواند دلپذیر وخواندنی باشد .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شهرت نسبی دکتر تقی پورنامداریان بیشتر مرهون کلاسهای جذاب و چند اثر تخصصی اوست . کسانی که سعادت حضور در کلاس درس ایشان را یافته‌اند ، عموماً و بدون اغراق ، او را یکی از بهترین استادان زبان و ادبیات فارسی می‌دانند . آنهایی هم که آثاری چون : **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی** ، **دیدار با سیمرغ** ، **سفر در مه** ، **خانه ام ابری است** ، انشای زیبای او در مقدمه کتاب **پونه‌های الوند** که مجموعه اشعار پدرشان ، ذوقی همدانی است ، در **سایه آفتاب** در ساخت شکنی شعر مولانا و اخیراً **گمشده لب دریا** ، تأملی در شعر حافظ را خوانده‌اند ، به دقت وتازگی دیدگاهها و اندیشه‌ها و زایایی و جست و جوگری ذهن وقّاد ایشان در نقد متون ، اذعان دارند ؛ اما من به طور عام در عالم نقد و نقادی ، ندیده‌ام به عنوان شاعر ، از دکتر پورنامداریان سخن در میان باشد ؛ البته این یک امر بدیهی است ، زیرا تا آنجا که من می دانم ، پیش از این ، چند قطعه شعر انگشت‌شمار از او در مجلات چاپ شده بود ؛ اما مجموعه شعر **رهروان بی برگ** که به تازگی

به همت انتشارات سخن چاپ شده ، برگ تازه‌ای است که از این رهرو پوینده و خستگی ناپذیر ، به ارمغان می گیریم . این مجموعه شعر که به گفته خود او برگزیده اشعار وی از سال ۱۳۴۵ تا ۱۳۸۱ است ، شامل ۳۸۰ قطعه شعر است که حکایت از روحی لطیف ، عاطفه‌ای پایدار و اندیشه‌ای استوار دارد . سروده‌هایی که از روی داد و انصاف ، « از یال شعله و بال جرقه در حصار چوب و سنگ بند می گشاید . » سراینده‌ای که « بی پروا باطن خویش به صحرا می‌آورد . » و « مثل باد بر آب و آب بر چمن می گذرد . » شعر دکتر پورنامداریان مبتنی بر عواطف اصیل و استواری است که از دریچه مهرورزی ، درد ، بی‌تابی ، اشک و دیگر دغدغه‌های انسانی ، سر بر آورده است . در یک کلام شعر او حاکی از آن فریادی است که انسان ، این گمشده لب دریا ، از اعماق وجود برمی کشد . انسانی که از یک سو ، تلاطم پر جوش و خروش دریا ، او را به وحشت افکنده و از دیگرسو ، خشونت خشکی ، هراسناکش ساخته است . به نظر من دکتر پورنامداریان ، چنانکه در تألیف و تدریس یکی از الف‌قدّان ایران کنونی ماست ، در قلمرو شعر نیز ، یکی از شاعران بزرگ معاصر است . در این مقاله ، من از دوچشم انداز به یکی از شعرهای او نگاه کرده‌ام : نخست نقد محتوا و اندیشه ، دیگر ، شکل شناسی و نقد صورت .

شعر عروج[1]

هنگام جلوه مهتاب ،
برقلّه بلند ،
دیدی دلا چگونه رها کرد ،
هم خواب را ،
هم بیشه را ،
پلنگ!؟

از بیشه تا ستیغ ،
او رفت بی هراس مصمّم .
از راه سهمناک خم اندر خم .
پر مار و خار و خنجرخارا سنگ .
و آن گام صعب باز پسین را نیز ،
برداشت از ستیغ؟ ،
تا ماه سبزتاب دل آویز .

تا شاهد عزیز .

راه درشت ناک بلا خیز عشق را ،
آن عاشق شگرف ، چه مردانه در نوَشت!
در کوره راههای خطر بار تار شب ،
گفتی مگر شهاب شتابنده‌ای گذشت .
از خویشتن تهی !
وز یار لب به لب!

نقد موضوعی و اندیشگانی

چنانکه دیده می‌شود ، شعر **عروج** ، حرکت پلنگی را از بیشه تا ستیغ و از ستیغ تا ماه ، توصیف کرده است . بنابراین ، شعر ، حاکی از داستانی است که یک قهرمان بیشتر ندارد . قهرمانی که چهره‌اش در شعر ، کاملاً مثبت و رفتارش مبنی بر عاطفه عشق است . این قهرمان ، اما ، در فرهنگ و ادب فارسی ، خوش‌نام نیست ، به حدی که حکایت او شکل اسطوره به خود گرفته است . اسطوره‌ای با دو ویژگی به هم پیوسته : یکی خودبینی و غرور او ، دیگر رسم و آیینش .

گفته شده خودبینی پلنگ به حدی است که هیچ موجودی را بالاتر از خویش برنمی‌تابد . هیبت و بزرگ‌بینی جزو خصال پلنگ است و از او جدا شدنی نیست [1] حتی ماه ، به ویژه هنگامی که جلوه‌ای تمام دارد ، حس غرور او را برمی‌انگیزد و او را وادار می کند تا بر سر قله‌های بلند رود و با او بجنگد . او می‌خواهد با پرشی ، ماه را از اریکه آسمان به زیر کشد و همین کار او باعث مرگش می‌شود . شکارچیان وکوه‌نوردان ، هراسناک ، جسد بی‌جان پلنگ را در زیر صخره‌های بلند دیده‌اند و بر این مرگِ تأسف بار ، خنده رضایت زده‌اند و سببش را همان حس خودبینی و کبر پلنگ دانسته‌اند .

داستان پلنگ در « عروج » ، نه تنها خواننده اهل تاریخ ، فرهنگ و ادب را به یاد تعبیرهای گذشته می‌اندازد و آن خصلت و خوی توصیف شده پلنگ را در متون گذشته فرا یاد می‌آورد « آرایه تداعی معانی » ؛ بلکه از آن جهت که مخاطب را در یک پارادوکس نگاه قرار می دهد ، بسیار تأمل برانگیز است . این تأمل ، حاصل نگاه امروزین انسان به زندگی ، پدیده‌ها ، اسطوره‌ها ، طبیعت و خلاصه هر جلوه دیگر فرهنگی و هنری است . نگاهی که حاصل یک انقلاب فکری به اقتضای زمان و مکان است . انقلابی که انسان امروزی یا توفیق پذیرش آن را دارد ، یا مجبور به پذیرش آن خواهد بود . اگر ، مثلا ، سهراب ، شاعر معاصر ، با آن دیدگاه عرفانی خاص خود ، به طور مستقیم ، مخاطب را به شستن چشم دعوت می کند ، یا از او می‌خواهد که دیگرگونه ببیند ، شعر عروج ،؟ با چشمی شسته و دیدی متفاوت ، ناخود آگاه ، مخاطب را به فعالیت و عمل می کشاند . آنجا که اهل سیاست ، فرهنگ ، نظریه پردازان ، روان شناسان ، هواداران اصول دموکراسی و آزادی ، ناقدان ادبی ، منتقدان هنر و دیگر متخصصان آزاداندیش به این امر گردن می‌نهند که سخت‌ترین ستمی که امروز بشر را تهدید می کند ، از انواع مختلف خشونت ناشی می‌شود ؛ شاعر با چنین طرحی خشونت گریز ، ما را بدون اینکه اصراری در قبولاندن این فکر داشته باشد به نگاهی تازه و دگرگون ، رهنمون می‌سازد . نگاهی که حاصل اقتضای موقعیت زندگی ما انسانهاست و هیچ گونه موعظه و بایدنبایدی درآن نیست . نمایش‌نامه‌ای که آرام آرام ما را به پناهگاه تهذیب و تصفیه سوق می‌دهد .

پلنگی که شکارچیان و رهگذران ، جسدش را زیر صخره‌های بلند می‌یافتند و مرگ او را در یک سنت شفاهی و سپس ادبی ، حاصل کبر او در مبارزه با ماه می شمردند ، اینک کشته راه مهرورزی است . در این داستان جسد پلنگ دیگر یک جسد کریه نیست که هر رهگذری بر او تسخر بزند ، جسمی است درخور ستایش . بدنی که روح آن با بلندای ماه سبز تاب یکی شده و از آن همه زیبایی و درخشندگی ماه که ویژگی خاص نگاه ایرانی است ، لبریز گشته است . ماه نیز خصم و دشمن پلنگ

محسوب نمی شود ، شاهد عزیزی است که معشوقِ این موجود نیمه افسانه‌ای واقع شده است .

نگاه شاعر به قهرمان داستان ، مترقی و برخاسته از بطن آن چیزی است که رشد و تعالی انسانی می خوانیمش . نگاهی که خشونت اسطوره را به عطوفت جریان زندگی ، سوق داده است . به جای« بالا رفتن » و « صعود » واژه « عروج » را نشانده است . نگاهی که بشر امروز ، آن را از هر کس و هر چیز ، التماس می کند .

یکی دیگر از ویژگیهای شعر عروج گنجایش بالای آن ، درایجاد ارتباطهای گوناگون با مخاطب است . در نقد شعر ، درست است که برداشت و تأویل مخاطب از متن ، در کانون توجه منتقدان قرار دارد ، اما از ظرفیت متن که مخاطب را به فعالیت وا می‌دارد ، نمی توان چشم پوشید .

تنها واژه « عروج » در صدر شعر ، کافی است که ما را در یک حال و هوای عرفانی و روحانی قرار دهد ، در این صورت است که این واژه ، به مثابه کلید یا راهنمایی خواهد بود که قفل تأویل شعر را می گشاید ، و ما را پله پله تا مرتبه کمال بالا می برد .

گفتیم شعر عروج داستانی است که یک قهرمان دارد . پلنگ قهرمان

مسیر عشق ، دلی بی باک و سری مصمم می طلبد . راه عشق راه سهمناک پر پیچ و خمی است که با دلمردگی و دودلی ، نمی توان آن راه دشوار را طی کرد . باید« مصمم » بود تا عقبه‌های سلوک در برابر عزم و اراده رونده ، پست و هموار شود . پلنگ که شوق پرواز در تمام شریانها و عروقش دویده است ، طی این طریق [که تکرار « خ » در شعر بر خشونت ، دشواری و پیچ و خم راه می‌افزاید] ، برایش دشوار نیست . مانند شهابِ شتابنده‌ای می گذرد و از کثرت تعلق ، به وحدت بی‌علاقگی می‌رسد .

این قرائت را کلید واژه‌هایی چون : عاشق شگرف ، مردانه درنوشت ، راه درشتناک بلا خیز عشق ، شاهد عزیز ، ماه سبزتاب و آن گام صعب باز پسین ؛ تأیید می کند و با اسطورهٔ رفتار از هستی تا نیستی(فنا) مطابقت کامل دارد .

شاید کسی بر جنبه نمادین این داستان انگشت بگذارد که داستان چه تازگی‌ای می‌تواند داشته باشد ، حال آنکه مثلاً **منطق الطیر** عطار نیز داستانی نمادین است و با قرائت عرفانی مطابقت محض دارد؟ در جواب چنین پرسش مقدری باید گفت در اینکه **منطق الطیر** یکی از شاهکارهای ادبی ایران و جهان است شکی نیست . عظمت آن کتاب ،

در گوره راه‌های منطق الطیر تا ...؟

این داستان است و ما ناخود آگاه او را به دیده یک سالک و یا یک رهرو می‌نگریم . زمان حرکت این رهرو ، شبی است که ماه جلوه‌ای کامل و تمام دارد . (کمال جلوه ماه ، در ظرفیت واژگانی شعر و در پوشش آرایه تداعی معانیِ سنت ادبی نهفته است) از قله بلند ، بر آنکه دانه طلب در دلش جوانه زده ، می‌تابد و انگیزه حرکت در او ایجاد می کند و این همان مقام نخستین است که در سنت ادبی – عرفانی ما ، اصولاً باید جلوه و جاذبه‌ای از معشوق باشد تا عاشق را در مسیر عشق قرار دهد .

کسی که پای در راه وصل می‌نهد ، باید خواب را که نماد هرگونه تعلق و وابستگی و آرامش است ، رها کند . بیشه در سنت ادبی ، نماد کثرت است . مولانا وقتی می گوید« بیشه اندیشه »[۲] ، منظورش انبوهی اندیشه های مزاحم است . در عین حال بیشه جایگاه آرامی برای پلنگ است . پلنگ در بیشه زندگی می کند ، شکارش را می‌یابد و امنیتش در آن کثرت و انبوهی تأمین شده است ؛ اما اکنون باید این مایه تعلق را از دست بدهد . از انبوهی بیشه به عریانی قلّه رهسپار شود . رهایی از این تعلقات سخت دشوار است ، اما این دشواری تا زمانی است که جلوه وحدت ، او را در مسیر حرکت و عروج ، قرار نداده باشد . به قول حافظ :

چندان بود کرشمه و ناز سهی قدان
که آید به جلوه سرو صنوبر خُرام ما

پلنگ اینک در مسیر عشق با آن گامهای استوار (هیچ جانوری به استواری پلنگ گام بر نمی‌دارد) پیش می‌رود . خواب بیشه ، با تمام آن لذتش ، تاب پایداری با آن جلوه سبز صنوبر خُرام ماه ، ندارد .

زمانی آشکارتر می‌شود که ما منظومه را از دریچه چشم انسانهای سده هفتم نگاه کنیم . منظری که هم طول و تفصیل داستان را تحمل می کند ، هم جنبه‌های روشنگری شاعر و داشتن دغدغه او برای فهم مخاطب . شاید اگر کسی ، در زمان معاصر چنین طرحی می‌ریخت ، چندان مورد استقبال قرار نمی گرفت . امروز فضای زندگی ما ، دیگر با خلق چنان داستانهایی سازگاری ندارد ؛ اما شعر عروج یک شعر نمادین کوتاه ، خواندنی و در یک کلمه ، امروزی است ؛ از طرفی تضاد اسطورگی آن ، برجنبه ایجاز و اعجازش رجحان یافته و ما را با یک طرح تازه رو به رو ساخته است . پلنگ بدنام ، در پرتو یک دگراندیشی ، مسیر خطربار عشق را برای رسیدن به عزیزی ، عاشقانه می‌پیماید . اگر شعر ، قرائت عرفانی داشته باشد ، این طرز نگاه ، با هنجارشکنیهای مترقی عارفانه ، خود مطابقتی کامل دارد .

« عروج » را از چشم اندازهای دیگر نیز می توان نگریست . می توان آن را یک شعر سیاسی– اجتماعی ، به حساب آورد . توصیف قهرمانی که از سدّ بدنامیها ، نگاههای تحقیرآمیزعوام وگاه خواص وابسته و هنجارهای مألوف وکهنه و فرسوده عبور می کند و در راه رسیدن به شاهد عزیز که چیزی جز « آزادی » نیست ، جان خود را به خطر می اندازد .

قرائت و خواندن شعر عروج ، به موارد فوق منتهی نمی‌شود ، گنجایش خوب شعر وگزینش هنرمندانه شاعر ، فضای شعر را برای قرائتهای دیگر هموار ساخته است . مثلاً می‌توان تفسیری اخلاقی از شعر به دست داد .

نقد شکل شناسانه عروج

یکی از عاملهای جذاب بودن شعر عروج ، شکل داستانی آن است . شیوه‌ای عالی که مخاطب را در هر حال و هوایی باشد ، شیفته خود می‌سازد . داستان پلنگی که خواب خوش بیشه را به هوای ماه سبز تاب دل آویز ، رها می‌کند و پس از طی مسیرهای پر خطری از یار لبالب می‌شود . داستانی که به طور اسرارآمیزی ، مخاطب را به خود مشغول می‌دارد . هم مخاطبی که با انواع نقد هنری آشناست ، مترقب می‌ماند که سرنوشت این قهرمان چه خواهد شد ، هم مخاطبی که از مایه‌های ادبی و هنری و به طور کلی از میراث فرهنگی ، بهره‌ای ندارد .

شعر نو چون نظر به ضرورتها و عاطفه‌های ناب دارد ، کمتر تن به شکل داستان داده است ؛ اما بدون تردید می‌توان گفت ، یکی از موفق‌ترین گونه‌های ادبیات معاصر ، با توجه به انواع مخاطب ، همان قطعه هایی هستند که علاوه بر داشتن جنبه‌های فرم و محتوای نو ، جنبه داستانی را نیز حفظ کرده باشند . در شعرهای خوب نیما ، اگر چه داستان حضور چشمگیر ندارد ، اما نمی‌توان منکر مایه‌های داستانی در شعر او شد . شعر داروگ داستان کشاورزی را بیان می‌کند که کشت او بر خلاف کشت همسایه ، خشک شده است . شعر برف ، داستان انسانی است که از پنجره برف گرفته خانه‌اش ، می‌خواهد چشم اندازهای دورتر را ببیند ، اما برف نمی گذارد . شعر آی آدمها ، داستان کسی است که در تلاطم امواج دریا غرق می‌شود و گروهی آسوده در ساحل ، بی‌تفاوت به او نگاه می‌کنند . شعر مهتاب حاکی از داستان یک نفر است که بر خلاف همه مردم ، خواب در چشم ترش شکسته است . کسی که کوله بارش را بر دوش گرفته و در میان خرابه‌های شهر به دنبالِ درِ گشوده‌ای می‌گردد . کتیبه اخوان ثالث نیز داستان گروهی در زنجیر است که در پی شناخت سرنوشت خویش ، تا مرز زنجیر، می‌کوشند . شهریار شهرسنگستان ، چاووشی ، میراث و ... از سرمایه‌هایی داستانی برخوردارند. در شعرهای احمد شاملو نیز آنجا که داستان پا درمیانی کرده ، شعر لطف دیگری یافته است . مرگ ناصری ، درآستانه ، خاطره ، سرود برای مرد روشن که به سایه رفت ، صبوحی و شبانه۳ ، همه مایه‌های داستانی دارند . از آنجا که احمد شاملو ، امروزه یکی از درخشان ترین چهره‌های شعر معاصر به شمار می‌آید، من در این گزارش، شعر کلاغ او را به دلایلی برای مقایسه با عروج می‌آورم :

هنوز
در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش :
با قیچی سیاهش
بر زردی برشته گندمزار
با خش خشی مضاعف
از آسمان کاغذی مات
قوسی برید کج ،
و رو به کوه نزدیک
با غار غار خشک گلویش
چیزی گفت
که کوه ها
بی حوصله
در زلّ آفتاب
تا دیر گاهی آن را
با حیرت
در کله های سنگی شان
تکرار می کردند .
گاهی سؤال می کنم از خود که
یک کلاغ
با آن حضور قاطع بی تخفیف
وقتی صلات ظهر
با رنگ سوگ وار مصرّش
بر زردی برشته گندمزاری بال می کشد
تا از فراز چند سپیدار بگذرد ،
با آن خروش و خشم
چه دارد بگوید
با کوه‌های پیر
کاین عابدان خسته خواب آلود
در نیم روز تابستانی
تا دیر گاهی آن را با هم
تکرار کنند [۳]

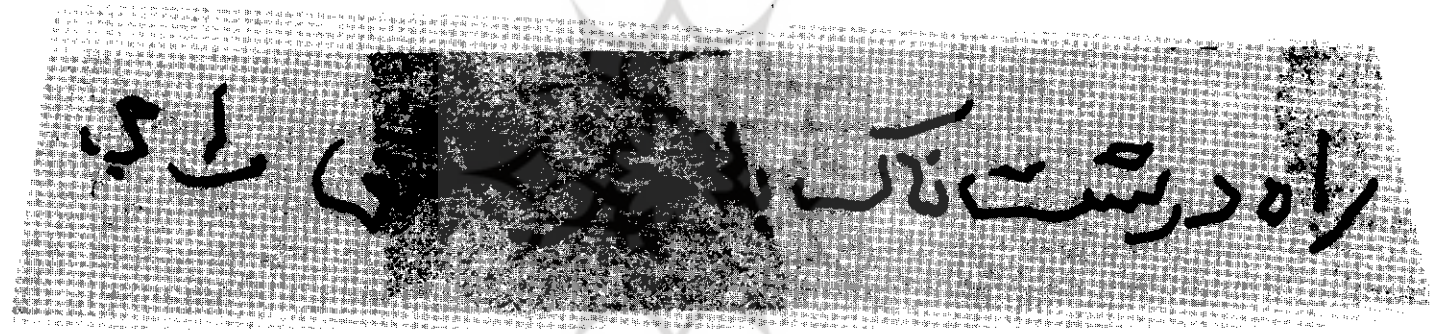
چنانکه دیده می شود ، شاعر در فکر کلاغی است که در آسمان کاغذی و مات ، ظاهر می‌شود و ظاهراً می‌خواهد راهی به آفتاب باز کند. این فضا را کوههای بی‌حوصله احاطه کرده‌اند ، بدون اینکه درکی از سخن کلاغ داشته باشند ، به صورت « صدا » سخن او را منعکس می‌کنند. زمان عبور کلاغ از این آسمان گرفته ، اوج گرمای ظهر است . فضایی سنگین ، مبهم و خستگی آور . شاعر در تردید و حیرت است که حرف حساب این کلاغ چیست ؟ آیا توان عبور از این فضا را دارد ؟ آیا بر مخاطبان توصیف شده رفتار و گفتار کلاغ اثری خواهد بخشید ؟

آنچه نوشته شد، خلاصه برگردان زبان شعر به نثر بود . من در اینجا قصد ندارم به تأویل یا تفسیر شعر کلاغ بپردازم ، دکتر پورنامداریان در سفردرمه بسیار زیبا و پذیرفتنی به تفسیر و تأویل این شعر پرداخته است . تأویلی که ایشان از شعر کلاغ به دست می‌دهد ، انصافاً دل انگیزتر و خواندنی تر از اصل شعر به نظر می‌رسد ؛ با این حال من گمان نمی کنم لذتی که مخاطب شعر « عروج » ، از شکل داستانی آن می‌برد ، به اندازه همان لذتی باشد که نصیب مخاطب شعر « کلاغ » می‌شود . اگر تأویل دکتر پورنامداریان را از شعر کلاغ بپذیریم ، که یقیناً خواهیم پذیرفت ، باید اذعان کنیم که بسیاری خوانندگان شعر معاصر ، به این دقت نمی توانند ، پرده ابهام آن شعر را پس بزنند . من با خواص انگشت شمار کار ندارم ؛ اما شکل داستانی عروج ، این ظرفیت را دارد که هر مخاطبی ، به فرا خور حال خود ، از آن لذت ببرد . شاید قوت ابهام شعر شاملو را ، کسانی مبتنی بر قوت کلام شاعر بدانند ، که این ادعا البته پذیرفتنی است . پذیرفتنی از آن جهت که حیرت گوینده از عبور یک کلاغ که نماد عبورهای دیگر می‌تواند باشد، در یک فضایِ غم‌بارِ خفقان‌زده سنگینِ ناامن ، با فضایی تناسب کامل دارد که شاعر در آن فضا زندگی می کند یا با فضایی تناسب

دارد که مخاطب در آن نفس می‌کشد؛ اما در مقابل این طرز نگاه که به انحای مختلف در ادبیات معاصر و ادبیات بعد از مشروطه وجود دارد و حتی رگه‌هایی از این رویه اندیشه در ادبیات سنتی پیدا می‌شود ، یک نگاه تازه هنجارشکنانه دلپذیر نیز وجود دارد که نمونه آن در شعر عروج دیده می‌شود؛ یعنی می توان در میان این همه درد و ویرانی[۴] چشم اندازی از آن دست که در شعر عروج توصیف شده ، دید ؛ اما ابهام دلپذیری که در شعر هست ، به سبب قابلیت و ظرفیت آن ، به ویژه با طرحِ داستانی و موجزش ، شعر را درسطح گسترده‌تری از مخاطبان ، قابل انتشار می‌سازد . داستان تازه‌ای که علاوه بر تداعی داستانهای کهنه شده دیگر ، پرده چرکین آن نگاه سنتی گذشته را پس می‌زند و مخاطب را در طیفی از دگراندیشی دل انگیز رها می سازد .

قافیه بیرونی

بحث دیگر من در خصوص قافیه در شعر عروج است . قافیه در شعر نو ، جنجالها و گفت وگوهای فراوانی را پشت سر گذاشته و بر سر لزوم و عدم لزوم آن نظریه‌های فراوانی داده شده است . من در اینجا بدون اینکه بخواهم وارد آن مباحث شوم ، با آگاهی از آن نظریه‌ها ، می گویم



که در شعر عروج ، قافیه ، بدون اینکه بخواهد آن دل‌زدگیهای غیرضروری را داشته باشد ، حضوری فعال ، لازم وهماهنگ با وحدت و کلیت شعر دارد . شعر چنانکه در سه بخش کاملاً مجزا نوشته شده است ، به طور نسبی سه فراز مجزا دارد . یکی آنجا که پلنگ به سبب جلوه مهتاب ، خواب و بیشه را رها می کند ؛ دیگر آنجا که از بیشه تا ستیغ ، راه پر خطری را طی می کند تا به شاهدعزیز برسد . سوم توصیف گذشتن پلنگ از آن راه پرخطر است . بخش نخست را با توجه به این مبحث می‌توان به دو پاره نسبتاً مجزا تقسیم کرد :

هنگام جلوه مهتاب بر قله **بلند**

دیدی دلا چگونه رها کرد ، هم خواب را ، هم بیشه را ، **پلنگ !؟**

چنانکه مشاهده می شود ، قافیه به شکل معهود در شعر موزون و مقفای فارسی ، در این دو پاره دیده نمی شود ؛ اما به سبب ایجاب ریتم و موسیقی کلام ، واژه بلند در مکانی قرار گرفته که نوعی ایقاع و تکرار موسیقی را خواهان است . این ادعا مبتنی بر عاطفه و هنجار موسیقی کلام ، در بیان جمله‌ها و قرائت شعر است . به همین لحاظ ، شعر ، بدون اینکه مقید به رعایت قافیه به شکل گذشته آن و یا تکرار آن باشد ، نیاز این موسیقی را با واژه پلنگ در عَجُزِ پاره دوم بر طرف ساخته است . نقش پلنگ در پایان این پاره ، دو جانبه است: هم خلأ موسیقی قافیه را پر کرده ، هم به سبب اهمیت واژه ، در مکانی نشسته که تشخّص ویژه‌ای یافته است ؛ یعنی مکانی که در آن طنین نام خود را در ذهن مخاطب حفظ می کند و رعایت این نقش دو جانبه ، هیچ جایی از شعر ، بهتر از حریم قافیه نیست ؛ جایی که هم موسیقی تکرار می شود ، و هم پایان فقره‌هایی است که بر جستگی خاص به واژه می‌بخشد .

اما چگونه پلنگ با بلند قافیه شده است؟

این دو واژه را با اندکی تسامح ، می‌توان جفت کمینه خواند . واجهای نخست هر دو واژه ، یک واج‌گاه دارند . « ب » و « پ » هر دو لبی هستند . واجهای دوم و سوم ، لن و لن ، یکی هستند . دو واج آخر ، « د » و « گ » ، هر دو واک دارند و تنها تفاوت آنها در این است که واجگاه دال ، دندانی و گاف کامی است ؛ با این حال از نظر آوایی ، به هم نزدیک‌اند . اگر نخواهیم به سنت قافیه پای بند باشیم ، و صرفا آوا و موسیقیِ شنیداری را معیار قرار دهیم ؛ واژه پلنگ ، نیاز موسیقایی « بلند » را جبران کرده است .

بخش دوم را از همین منظر ، می توان به سه فراز تقسیم کرد :

۱ـ از بیشه تا ستیغ ، او رفت بی‌هراس **مصمّم** ، از راه سهمناک **خم اندر خم**

۲ـ پر مار و خار و خنجر خارا **سنگ**

۳ـ و آن گام صعب باز پسین را **نیز** / برداشت از ستیغ ، تا ماه سبز تاب **دل‌آویز** ، تا شاهد **عزیز**

در شماره یک واژه مصمم قافیه است . از نظر گزینش لفظ ، هیچ واژه‌ای نمی‌توانست به این رسایی ، عزم استوار پلنگ را در خود مجسم کند . تلفظ این واژه در زبان فارسی به گونه‌ای است که این استواری عزم را به مخاطب سرایت می‌دهد ، مثل گام برداشتن پلنگ که گامهای استوارش به هیچ جانور دیگری شباهت ندارد . در پاره دوم شماره یک ، خم اندرخم یا خم ، قافیه شده است . تجسم آن عزم استوار نیاز به تکرار موسیقی را در خم اندر خم ، ایجاب کرده است . از طرفی پیچ و تاب راه در قافیه « خم اندر خم » ، به خوبی نشان داده شده ، بنابراین موسیقی قافیه و تکرار آن ، با رسایی و بلاغت معنا ، هماهنگ عمل کرده است .

در شماره دو ، سنگ در محل قافیه است که به نظر می‌رسد ، فاقد عمل موسیقایی است ؛ اما در حقیقت چنین نیست . درست است که در بخش دوم ممکن است چنین توهمی به وجود آید ، اما برای غافل نماندن مخاطب از روند داستان ، این زنگ موسیقی در این مکان لازم بوده است . آنجا که واژه‌ها و ترکیبها ، ناخودآگاه ما را به خود مشغول می‌سازند و از پیگیری موضوع و محتوا غافل می کنند ، زنگ موسیقی

می‌تواند ما را به هم سویی لفظ و محتوا ، هشدار دهد . یعنی به یاد آوردن واژه پایانی بخش نخست و قهرمان داستان که پلنگ باشد .

در شماره سه ، « نیز » با « دل‌آویز » و « عزیز » قافیه شده است . در این شماره ، اوج تراکم موسیقی قافیه دیده می‌شود که دلیل آن را خواهم گفت . واژه نیز از آن جهت در مکان قافیه ، دارای اهمیت است که بیانگر این مفهوم است که پلنگ ، چنانکه در گام اول و مقام اول ، پیروزمندانه طی طریق کرد ؛ گام دوم یا مقام دوم را « نیز » برداشت تا هم‌چنان سربلند پیش رود . لذا با این رویکرد ، نمی‌توان گفت که واژه « نیز » ، با دلآویز و عزیز صرفا جنبه موسیقایی دارد . واژه « دل‌آویز » نیز که به معنای دلبر و دلفریب در شعر به کار رفته است ، ناخودآگاه معنای دیگری را انتقال می‌دهد و یا تداعی می کند و آن دل آویختگی ، آویختگی و « تعلیق » است . تداعی‌ای که با محتوای شعر ، هماهنگ وهمسو است . پلنگ با این سیر ، قصد آویزش به ماه را دارد . آویختگی میان ماه و ستیغ کوه ، در واژه دل‌آویز ، قابل برداشت است .

آخرین قافیه در این بخش ، « عزیز » است . این واژه نیز ، چنانکه هیچ واژه‌ای در شعر ، یک‌سویه عمل نکرده است ، عمل یک جانبه موسیقایی ندارد . بلکه بر این مضمون تأکید می‌ورزد که این شاهد (ماه) در نظر سالک (پلنگ) « عزیز » بوده نه رقیب و خصم . می‌توان گفت واژه « عزیز » در حقیقت مرکز و هسته مرکزی آن نگاه تازه و نو به اسطوره پلنگ است ، که پیش از این از آن سخن گفتیم .

اما اینکه چرا در این بخش تراکم قافیه است ؛ چنانکه می‌دانیم ، مهم‌ترین نقش قافیه در شعر نقش موسیقایی است . از نظر موضوع و محتوا ، جایی که این سه قافیه در آن به کار رفته ، لحظه حساس بی‌خویشی و ذوب شدن در هستی معشوق است . این لحظه حساس و عاطفی برای تکمیل و تکامل خود ، نیاز بیشتری به موسیقی دارد . موسیقی در این بخش به عروج و وصال قهرمان داستان کمک شایانی کرده است و نوعی حرکت رو به اوج را نشان می‌دهد . چنانکه در نیز « ایز » و در عزیز « زیز » مجموعه فراهم آمده موسیقی است ؛ ما شاهد افزونی موسیقی قافیه ، در هسته قافیه هستیم . هسته موسیقی در هر سه واژه « ز » است که در این فرایند ، فرکانس آن ، لحظه به لحظه بیشتر شده است . این روند اوج گیری موسیقی در واج « ز » ، مطابق است با آهنگی که در این بخش شعر باید برای مرحله انتقال نواخته گردد . آهنگ لرزان رقص مرگ . ذوب شدن درهستی معشوق ، سوختن دربوته عشق . جلزو ولز .

می‌رسیم به بخش سوم که دو ردیف قافیه وجود دارد: یکی نَوشت (درنوردید) که با گذشت قافیه شده است ؛ دیگر شب که با لب‌به‌لب ، چنانکه خواهیم گفت ، تناسب لفظ و معنا در هر دو قافیه ، کاملاً رعایت شده است . این ترجیح تناسب را زمانی بهتر متوجه می‌شویم که مثالی از قافیه معهود در شعر سنتی بیاوریم . در این مثالها که اتفاقی انتخاب شده است ، شما شاهد هم‌آهنگی موسیقی و محتوای متن خواهید بود .

حافظ در یک غزل پر آوازه خویش می گوید :

سینه مالامال درد است ای دریغا مرهمی
دل ز تنهایی به جان آمد ، خدا را همدمی

می‌بینیم که مرهم و همدم با هم قافیه شده‌اند . همدم علاوه بر هم‌آهنگی موسیقایی با مرهم ، تناسب بسیار محکم معنایی نیز با آن دارد . همدم ، داروی درد حافظ (شاعر) است . پس همدم ، مرهم است .

یا آنجا که کلیم کاشانی می گوید :

پیری رسید و مستی طبع جوان گذشت
ضعف تن از تحمل رطل گران گذشت

می‌توان گفت : « جوانی و گرانی » ، علاوه بر تناسب موسیقی ، تناسب معنایی هم دارند . زیرا گرانی کردن برازنده جوانی است و درحقیقت می‌توان شعاری ساخت که : « جوانی و گرانی ! »

اما به عنوان مثال ، آنجا که عنصری می گوید :

باد نوروزی همی در بوستان بت‌گر شود
تا ز صنعش هر درختی لعبتی دیگر شود

بت‌گر و دیگر ، جز تناسب موسیقایی ، چه تناسب دیگری می‌توانند داشته باشند و آنجا که غضایری رازی می گوید :

سحرگاهان یکی عمدا به صحرا برگذر بنگر
دو گویی آسمان گردد یکی زیر و دگر از بر

چه رابطه‌ای میان « بنگر » و « از بر » یا « بر » وجود دارد

اما در شعر عروج قافیه نوشت و گذشت ، علاوه بر تناسب موسیقی ، تناسب معنایی تنگاتنگی نیز دارند . نوشت به معنای درنوردید ، با گذشت به معنی عبور کرد ، مترادف و از یک مقوله‌اند . آنجا هم که مرکز ثقل پاره شعر را (قافیه) از یک واژه کهن کاربرد ، می‌آراید ، می‌توان بیانگر این مطلب دانست که گذشتن و درنوشتن این راه شگرف که کهنه گشته بود و در یک طومار سنتی پیچیده شده بود و رهروی نداشت و کسی دیگر آن راه خطربار را برنمی‌تافت ، اینک رهروی پوینده و لایق پیدا کرده است . یا مثلاً آن نگاه سنتی به پلنگ ، اینک با این قرائت ، درنوردیده شد . رهروی که در الگوی کهن خود ، به گونه‌ای دیگر و نگاهی دیگر ، تعبیر شده بود اینک با نگاهی نو دیده می‌شود .

قافیه پایانی ، « شب » و « لب به لب » است . لب به لب می تواند یک ایهام قرائت نیز داشته باشد . آنچه متناسب با معنای متن و هماهنگ با وحدت شعراست ، همان معنی پُر و لبریز است ؛ اما لب‌درلب را نیز که با شب ، تناسب دارد ، فرایاد می آورد . شب ، لب به لب .

قافیه درونی

مطالبی که گفته شد ، همه در حوزه موسیقی قافیه و به قول دکتر شفیعی ، موسیقی کناری بود . از نظر موسیقی درونی و رعایت این موسیقی نیز ، شعر قابل توجه است . خارج از تناسبهایی که در واژه های شگرف و درنوشت ، خطربار و تار ، شهاب و شتابنده ، دیده می‌شود ؛ موسیقی پاره‌های شعر وضرب‌آهنگها (تکیه ها) قابل توجه است . اگر بخواهیم اجزای شعر را مبتنی بر درنگها و تکیه‌های زبانی (ضربه آهنگ) ، تقسیم کنیم ، به این نتیجه می‌رسیم :

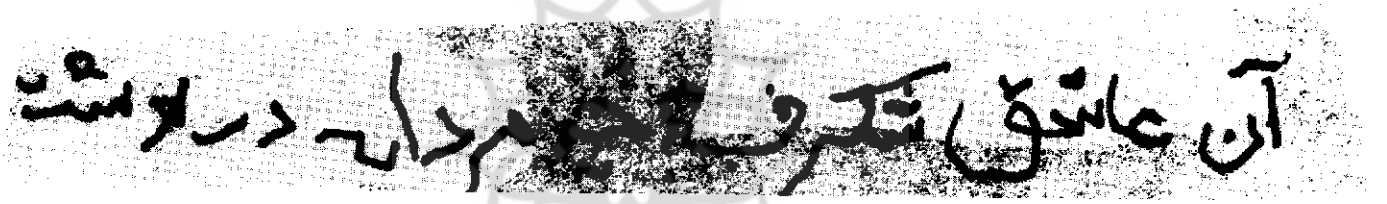
هنگام/ جلوه/ مهتاب/
بر قله/ بلند/
دیدی/ دلا/ چگونه رها کرد/
هم خواب را/
هم بیشه را/
پلنگ/

از بیشه/ تا ستیغ/

او رفت/ بی هراس/ مصمّم/
از راه/ سهمناک/ خم اندر خم/
پر مار و/ خار و/ خنجرِ/ خاراسنگ/
و آن گام/ صعب/ باز پسین را نیز/
برداشت از ستیغ/
تا ماه/ سبز تاب/ دل‌آویز/
تا شاهد عزیز/

راه درشت ناک/ بلا خیز/ عشق را/
آن عاشق/ شگرف/ چه مردانه/ در نوشت/
در کوره راه‌های/ خطربار/ تار/ شب/
گفتی/ مگر/ شهاب/ شتابنده ای/ گذشت/
از خویشتن تهی/
وز یار لب به لب/

چنانکه دیده می شود ، هر بخشی از شعر شامل چند پاره است: بخش اول شامل شش پاره ، دوم هشت پاره و سوم شش پاره . بخش اول شامل یازده ضربْ آهنگ و درنگ ، دوم بیست ؛ و سوم نوزده .



منظور از ضرب‌آهنگ ، پایان همان فشارها و تکیه‌هاست ، سکوتهای برجسته شعر که با خوانش و قرائت ما مطابق بوده . ممکن است با قرائتهای دیگر ، تعداد ضرب‌آهنگها ، یکی بیشتر یا یکی کمتر شود که چندان تفاوتی در قضاوت ما ندارد . بنا براین جمع ضرب آهنگها و توقفها می‌شود چهل . جمع پاره‌ها در سه بخش شعر می‌شود بیست . پس پاره‌ها نصف ضرب‌آهنگها است ، عدد بیست عدد تمام و عدد چهل عدد کمال است . ببینید که تناسب این اعداد با قرائتهای محتوای شعر ، چقدر سازگار و هماهنگ است ! آخرین پاره شعر ، حکایت از فنای کامل یا وصال کامل دارد که هم در چهل و هم در بیست این معنا قابل درک است ؛ از طرفی اگر به سیر ضرب‌آهنگها توجه شود ، در بخش اول از سه به یک می‌رسیم ، در بخش دوم از دو به یک و در بخش آخر از چهار به یک . سه به یک و دو به یک را می‌توان حرکت از کثرت به وحدت در گامهای اول و دوم دانست . پاره اول بخش اول که شامل سه ضرب‌آهنگ است ، بیانگر سه بخش شعر نیز هست . پاره اول بخش دوم ، علاوه بر سازگاری با بخش دوم ، بیانگر گام دوم نیز هست . در بخش سوم که توصیف شاعر از دو گام پیشین است ؛ پیداست که شعر می‌خواهد حرکت از کثرت به وحدت و یگانگی را با ضرب‌آهنگها و درنگها وتکیه‌های بیشتر نشان دهد . متراکم‌ترین ضرب‌آهنگها در بخش سوم است که در پاره چهارم آن به پنج ضرب‌آهنگ رسیده است ؛ اما ناگهان در پاره پنجم و ششم ، به یک می‌رسد ؛ یعنی وحدت و اتصال . تراکم ضرب‌آهنگها ، پیش از رسیدن به یک ، نشانگر اوج مبارزه قهرمان و سختی راه و پیچ وخم جاده وصل است ؛ البته من هیچ اصراری روی این بخش نقد ندارم و سخن بر سر این نیست که شاعر در سرودن شعر ، حساب پاره‌ها و ضرب‌آهنگها را کرده است ؛ اگر این نقد مورد پذیرش مخاطبان این مقال باشد ، بیانگر تناسب طبیعی موسیقایی و آهنگین شعر با محتوا و معنای آن است که بسیار طبیعی بروز کرده . نمونه‌های زیبای این تناسبها در شعرهای خوب گذشته نیز ، دیده شده است . مثلاً در یک غزل حافظ ، به طور شگفت انگیزی ، این تناسب رعایت شده است :

زلف آشفته و/ خوی کرده و/ خندان لب و/ مست : ۴
پیرهن چاک و/ غزل خوان و/ صراحی در دست : ۳
نرگسش عربده جو و/ لبش افسوس کنان : ۲
نیم شب مست به بالین من آمد بنشست : ۱

چنانکه دیده می شود ، در دو بیت آغازین این غزل ، سیری از چهار به یک طی شده است . یعنی سیری از کثرت به وحدت . این تعداد ضرب‌آهنگها و موسیقی ، با معنا ومحتوای شعر نیز هماهنگ است . هماهنگی در اینکه معشوق حافظ ابتدا با صفات یاد شده در عالم کثرت و جدایی بوده ، اما گام به گام به عالم وحدت و یگانگی نزدیک شده تا در پاره آخر که عالم وحدت خوانده شد ، وصال نیز دست داده و معشوق بر بالین عاشق قرار گرفته است .

بُرشها

نکته دیگر در خصوص شکل ظاهری ، برشها و پاره‌های شعر است . چنانکه پیش از این نیز گفتیم ، ما هر برشی را یک پاره نامیدیم . همان چیزی که در شعر سنتی به آن مصرع یا مصراع (لنگه) گفته می‌شود . در برش پاره‌ها در این شعر ، نهایت هماهنگی و ضرورت حاکم بوده است . هماهنگی با موضوع و محتوا و ضرورت برش کلام که منجر به ایجاد عاطفه لازم در مخاطب بوده است . ضرورت و هماهنگی‌ای که حتی در شعر شاعران پر آوازه ای همچون نیما و شاملو ، همه‌جا رعایت نشده است . به عنوان مثال در شعر مهتابِ نیما ، آنجا که می گوید :

« غم این خفته چند
خواب در چشم ترم می‌شکند »

اگر پاره دوم را به دو پاره تقسیم می کرد و این گونه می‌نوشت :

« خواب در چشم ترم
می‌شکند »

شکستن فرم و خط شعر ، با شکستن معنا و محتوا ، هماهنگ تر می‌شد . در شکستنهای دیگر نیز ، نیما می‌توانست این کار را انجام دهد . یا در همان قطعه وقتی می گوید :

در جگر لیکن خاری
از ره این سفرم می‌شکند

اگر پاره‌های شعر را به این صورت بنویسیم :

در جگر لیکن
خاری از ره این سفرم می‌شکند

در بیان فرم و محتوا ، تغییر خاصی صورت نمی‌گیرد . لذا معلوم نیست این تقسیمات و برشها ، مبتنی بر چه ضرورتی صورت گرفته است ؛ با این حال نیما در این قطع و وصلها ، به‌ویژه در قطعه‌های آخرین او که بیشتر مبتنی بر غلبه عاطفه بوده ، چندان به خطا نرفته است . اگر هم کم و کاستی‌ای در کار او باشد ، بر تجربه آغازین او ، نمی‌توان خرده گرفت ؛ اما این بی توجهی در شعر شاعران نوپرداز پس از نیما ، گهگاه دیده می‌شود . مثلاً من نمی‌توانم دلیل خاصی برای پیش و پسی برخی از این پاره‌ها ، در این شعر نو ، پیدا کنم ؛ اگرچه شعر از اشعار خوب معاصر باشد :

با آوازی یکدست
یکدست
دنباله چوبین بار
در قفایش
خطی سنگین و مرتعش
بر خاک می‌کشید
رشته چرم‌باف
فرود آمد
و ریسمان بی انتهای سرخ
در طول خویش
از گرهی بزرگ
بر گذشت

در قطعه بالا ، آنجا که هسته گزاره (فعل) نوشته شده ، شاعر به عقب برگشته و از سر سطر آغاز کرده است ؛ اما در قطعه‌های دیگر این قاعده رعایت نشده است :

شراب زهر آلوده به جام و
شمشیر به زهر آب دیده
در کف (عشق . -
همه چیزی
از پیش
روشن است وحساب شده
و پرده
در لحظه‌ای معلوم
فرو خواهد افتاد .

می بینیم که فرو خواهد افتاد ، از پاره‌های دیگر جلوتر آمده است ، در حالی که در قطعه‌های پیشین ، بر خاک می‌کشید ، فرودآمد و برگذشت ، از سر سطر آغاز شده بودند . به نظر می‌آید ، برای هماهنگی و وحدت شعر ، به عنوان مثال ، شاعر می توانست بنویسد:

و پرده
در لحظه معلوم
فرو
خواهد
افتاد .
رشته چرم باف
فرود
آمد .

که در این دو نمایه ، افتادن و فروآمدن در خط نیز نشان داده شده است . در شعر اخوان ثالث نیز ، گاهی این پرسش در خصوص قطع و وصلها ، جلودادن وعقب کشیدنها ، پیش می‌آید ، اما تا آنجا که به خاطر دارم ، وی از نو پردازانی است که این قاعده را از معاصران خود ، بهتر رعایت کرده است .

اما در شعر عروج ، در بخش نخست ، سه پاره اول از سر سطر آغاز می‌شود . سه پاره دیگر با آغاز سطر فاصله دارد . این فاصله با محتوا و معنای شعر ، هماهنگ پیش رفته است . در پاره سوم (دیدی دلا چگونه رها کرد) ، چون سخن از رها کردن است ، یعنی پلنگ چیزی را رها کرده ، این رهایی و بریدگی در شعر نیز آغاز شده است . پلنگ از بیشه و خواب دور می‌شود ، پاره‌ها نیز دور می شوند ، به همین سبب پلنگ در دورترین نقطه پاره قرار می‌گیرد . در بخشهای دیگری نیز این هماهنگی وجود دارد . در برش پاره‌ها و رفتن به پاره دیگر ، در تمام شعر ضرورت هارمونیک موسیقی متن و معنا (فرم و محتوا) کاملاً رعایت شده است . در تمام این قطعه ، نه می‌توان پاره‌ای را به پاره دیگر افزود ، و نه می‌توان پاره‌ای را تجزیه کرد . اگر چنین کاری صورت بگیرد ، یکی از هنجارهای هماهنگ شعر (هنجار موضوع ، عاطفه و موسیقی) به هم خواهد خورد که به نفع وحدت و یکپارچگی شعر نخواهد بود .

به عنوان نمونه ، آنجا که پلنگ گام باز پسین را برای پرش به سوی ماه برمی‌دارد ، پاره‌ها باید به طرف جلو ، یکی پس از دیگری بریده شود و پیش رود ، که چنین هم شده است . آنجا هم که پلنگ از خویشتن تهی می‌شود و از یار لب به لب ، یک تساوی برابر پدید آمده است ، این تساوی مقابل و مخالف ، اقتضا کرده که هر دو پاره از سر سطر آغاز شود ، تساوی نابرابری که یکی در مقام فنا است ، دیگری در مقام بقا . یکی در نیستی ، دیگری در هستی ، یکی عاشق مرده ، دیگری معشوق زنده .

بخشها

آنجا هم که شعر ، در کلیت خود به سه بخش تقسیم شده است ، باز هماهنگ و متناسب با قرائتهای فوق است . مثلاً در قرائت عرفانی متن ، بخش نخست که شش پاره است ، تداعی کننده مقام طلب و ایجاد جرقه حرکت در سالک است که با ترک تعلقات صورت می‌گیرد ؛ یعنی گام نخست . بخش دوم که هشت پاره است ، طولانی تر از بخشهای دیگر است . این طولانی شدن ، صعوبت مسیر گذر را نشان می دهد که گام ثانی یا گام دوم خوانده می‌شود . سخت‌ترین عقبه‌های سلوک در همین گام باز پسین است . گامی که دیگر عبور از تعلق نیست ؛ عبور از خویشتن است . همان که صائب گفت :

اگر از خویش برون آمده ای چون مردان
باش آسوده که دیگر سفری نیست تو را

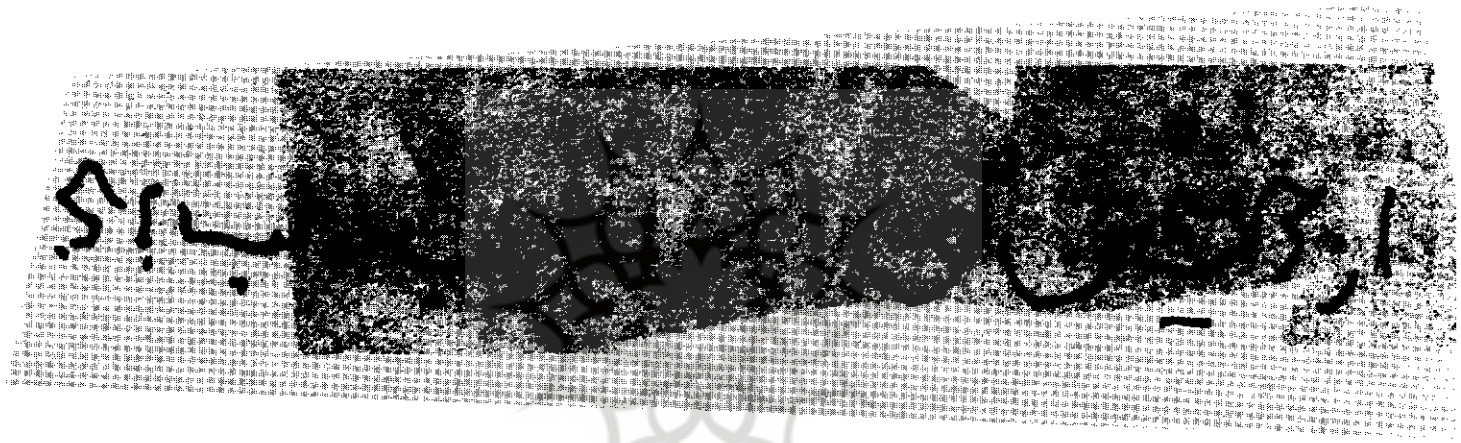
گامی سرنوشت ساز . سقوط یا صعود . واماندگی یا رهایی . همه چیز قهرمان داستان به این وابسته است ، گامی که از فقر ، سالک را به غنای مطلق متصل می کند . تفصیل جزئیات این بخش هم می‌تواند با هشت مرحله صعود عرفانی ، مطابق باشد . وادی طلب ، عشق ، معرفت ، استغنا ، توحید ، حیرت ، فقر ، فنا و اتصال .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بخش سوم دیگر برای سالک گام نیست ، چون در بخش دوم شاهد عزیز در آغوش رهرو درآمده و کار تمام گشته است . شعر عروج در بخش دوم درحقیقت پایان پذیرفته است . بخش سوم توصیف حرکت پلنگ از ابتدا تا انتها است . گامی هم اگر محسوب شود ، متعلق به سراینده شعر است . شاعر با گام سوم به زیبایی و اعجاز و ایجاز تمام ، دو گام پیشین را توصیف کرده است . دوگامی که حلاج آن را خطوه می‌خواند : خطوتین و قد وصلتَ ؛ یعنی دو گام است [اگر برداری] رسیده ای ؛ و این نکته در گام سوم با بیانی هنری توصیف گشته است .

وزن

نقد شکل شناسانه و صورت شعر به اینجا ختم نمی‌شود . مثلاً ما در خصوص وزن شعر سخن نگفته‌ایم . (مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن ، زیبایی شکل می‌گیرد . وزن مطنطن است ، زیر و بم دارد ، مواج است ، طیف در طیف است ، با افکار خیال آمیز آدمی تناسبی اسرار آمیز دارد . حافظ در این وزن درد دل کرده است . شرح دل دادگی داده . در عشق تجدید قوا کرده ، تا سر کوی یار با آن پرواز کرده ، با آن باده گساری کرده ، چنگ زده ، عود نواخته ، اشک ریخته ، طنز سیاسی و اجتماعی گفته ، در عالم علوی با آن سلوک کرده و زاهدان ریایی و صوفیان غیر صافی را در این قالب با تازیانه نقد کوفته است . اینک این قالبِ وزن در شعر عروج شاهکاری تازه آفریده و پیکری را در پیش چشم ما مجسم کرده که ما در این گزارش سعی کردیم ، پرده از روی آن برداریم ؛ اگرخوب نتوانستیم ؛ به نگاه زیبا بین خویش ، بر ما ببخشایید .



آنچه در عروض سنتی آن را مضارع اخرب مکفوف مقصور محذوف می‌خوانند) قالب وزنی که کرسی پرواز موضوع و محتوای شعر شده است . حافظ از میان حدود پانصد غزل خویش ، بیشتر از پنجاه غزل به این وزن دارد . غزلهایی که بهترین و پرآوازه ترین غزلهای او هستند . غزلهایی از این دست :

ساقی به نور باده بر افروز جام ما / ساقی بیا که یار ز رخ پرده بر گرفت / صبح است ساقیا قدحی پر شراب کن / صوفی بیا که آینه صافی است جام را / صوفی نهاد دام وسر حقه باز کرد / حاشا که من به موسم گل ترک می کنم / چل سال بیش رفت که من لاف می زنم/ حسنت به اتفاق ملاحت جهان گرفت/ خلوت گزیده را به تماشا چه حاجت است/ دانی که چنگ و عود چه تقریر می کنند/ دی پیر می فروش که ذکرش به خیر باد/ دیدم به خواب دوش که دستم پیاله بود/ دیشب به سیل اشک ره خواب می زدم/ راهی است راه عشق که هیچش کناره نیست/ باغ مرا چه حاجت سرو و صنوبر است/ ای هدهد صبا به سبا می فرستمت/ ای غایب از نظر به خدا می سپارمت/ آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند و . . .

حیف است که از آوردن تمامی این غزلها چشم بپوشیم . همه شاهکارند . آنچه این غزلها را شاهکار ساخته ، بخشی از آن مربوط به همین وزن سحرآمیز است . وقتی لباس شعر به این زیبایی برش خورده باشد ، یا به قول مولانا ؛ پیمانه [5] ، به این خوش‌تراشی باشد ، محتوا به همان

پا نوشتها:

* **رهروان بی برگ** ،دکتر تقی پورنامداریان ، انتشارات سخن ، چاپ اول ، ۱۳۸۲.

** عضو هیئت علمی دانشگاه بوعلی همدان .

۱ - **رهروان بی برگ** ، ص ۱۷۶ .

۲ - ای رستخیز ناگهان ای رحمت بی انتها

ای آتش افروخته در بیشه اندیشه ها

(غزلیات شمس)

۳ - نگاه کنید : **سفر در مه** ، دکتر تقی پورنامداریان ، انتشارات زمستان ، چ اول ۱۳۷۴ ، ص ۳۳ و نیز نگاه کنید: **دشنه در دیس** ، ص ۴۲ .

۴ - اشاره ای است به سروده پروانه فروهر ، کنار این همه ویران ، میان این همه درد ، نمی شود که پریشان نبود و گریه نکرد .

۵ - البته مولانا ، آنجا که از پیمانه سخن می‌گوید ، ارزش را به محتوا می‌دهد :

ای برادر قصه چون پیمانه‌ای است

معنی اندر وی مثال دانه‌ای است

دانه معنی بگیرد مرد عقل

ننگرد پیمانه را گر گشت نقل

« **مثنوی** ، نیکلسون ، دفتر دوم ، بیت : ۳۶۲۲ »