تأمّلات (۵)

□ دکتر رضا شجری

شعر ناکام؛ شاعران ناکام (۲)

اشاره:
در شماره‌ی پیشین از دیرفهمی‌ها و کژیابی‌های شعری در تاریخ درخشان ادبیات فارسی سخن گفتیم و برخی موانع و زمینه‌ها در ناکامی‌گذاری، تأثیرگذاری و مقبولیت تاریخی سروده‌ها و ذوق‌ها و سلیقه‌های گونه‌گون را برشمردیم. گفتیم که علل سروده‌های ناکام، ممکن است دچار مشکلات و نارسایی‌های متفاوتی باشند.
۱. نامفهومی (با زبان، فرهنگ و ...)
۲. نامحدودیت و کم عمقی آگاهی؛
ضعف جوشش و کوشش شاعرانه
۳. [illegible]
۴. [illegible]
۵. [illegible]
۶. [illegible]
هریک از این عوامل می‌تواند میان شاعر و شعر و مخاطب دیوار بکشد و نارسانگی را سبب شود. در ادامه علل و عوامل دیگر را بررسی می‌کنیم.

درنگ ششم

• ردیف و قافیه؛ فریب‌ها، افسون‌ها و تنگناها

قافیه و ردیف از نظرگاه زیباشناختی و روان شناختی تأثیری ژرف در سامان و ساختمان شعر دارند

ـ در تکمیل و اعتلای موسیقی شعر مؤثرند.

ـ به ذهن و ذوق شاعر جهت و آهنگ می‌بخشند.

ـ نوعی انتظار و طنین دلپذیر در خواننده و مخاطب می‌آفرینند. خواننده با خواندن هر بیت منتظر پیوند مضامین با ردیف و قافیه است.

ـ به پویایی و خلّاقیت ذهن شاعر کمک می‌کنند.

ـ توانمندی و پختگی ذهن شاعر را نشان می‌دهند. استادی و مهارت شاعر در به‌کارگیری قوافی و پیوند آن‌ها با ردیف و مضامین شعر از این منظر نیز قابل بررسی است.

ـ ظرفیت‌های زبان را گسترش می‌بخشند.

البتّه این زمینه، مطالعه‌ای مستقل می‌طلبد که تأثیر ردیف و قافیه را در آفریدن ترکیب‌های تازه در زبان و حتّی افعال نو که زمینه‌ساز باروری زبان می‌شود بیابیم. چه بسیار افعال تازه در زبان خلق شده است که ره‌آورد گره‌خوردگی ردیف و قافیه در شعرند.

امّا همین ردیف و قافیه گاه پرتگاه شعر شاعر می‌شوند و زمینه‌ی ناکامی شعر و شاعر. برخی از این پرتگاه‌ها ممکن است محصول یک یا چند مورد زیر باشند.

۱ـ به کارگیری قافیه‌ی دشوار

۲ـ به‌کارگیری ردیف اسمی یا فعلی دشوار

۳ـ به کارگیری قافیه‌ی آسان و فراوان!

۴ـ دشواری ترکیب قافیه و ردیف

اگر شاعر در جوشش نخستین ذوقی دچار قافیه‌ای دشوار شود و بخواهد آن را امتداد دهد ممکن است نارسایی‌هایی در شعر ایجاد شود و شعر را دچار آفت سازد. این آفت، گاه شاعر را به تکرار قافیه آن هم در چند بیت معدود وا می‌دارد یا ضعف در پیوند اجزا را در شعر باعث می‌شود.

فرض کنید شاعر در آغاز سرودن به قافیه‌ای مانند «باغ» رسیده است؛ در چنین شرایطی جز چند قافیه‌ی سراغ، داغ، راغ، زاغ، چراغ، ایاغ، کلاغ و... چیزی در اختیار او نیست. اگر این شعر در فضایی خاص مثلاً تغزّل یا شعر امروز باشد، ممکن است همه‌ی این قافیه‌ها را نتوان به کار گرفت یا شاعر ناتوان از به‌کارگیری آن‌ها باشد و احیاناً برخی را چندان شاعرانه نداند، مثلاً به کاربرد کلمه‌ی کلاغ در غزل، اعتقاد نداشته باشد! در آن صورت دست شعر و شاعر بسته است و عرصه بر او تنگ. نمونه‌ی زیر را از این منظر نگاه کنید

دلی که معرفت کسب داغ را گم کرد
شناسنامه ی گل‌های باغ را گم کرد

هر آن که بی‌تو سفر کرد طعمه‌ی موج است
چرا که در شب طوفان چراغ را گم کرد
کسی که نام عزیز تو را زخاطر برد
کلید پنجره‌ی رو به باغ را گم کرد
مرا به سمت خیابان سبز عشق ببر
دلم نشانی آن کوچه باغ را گم کرد[1]

تمام غزل همین چهار بیت است با تکرار سه بار قافیه‌ی «باغ» در چهار بیت. ردیف تازه‌ی «را گم کرد» نیز بی‌تصنع نیست و شعر هر چند از زیبایی و ظرافت و نگاه نو عاری نیست، اما همین شگفتی مفهود و محسوس است. همان گونه که گفته شد شاعر از قافیه‌های ایهام، کلاغ و زاغ نیز، متناسب با اعتبار نامه‌نوازی با فضای غزل بهره‌گیری کرده است.

شاعران بزرگ بی‌گاه دچار تنگنا و دشواری‌هایی شعری می‌شوند. در غزل حافظ با مطلع «خوش می‌آید ز حسن و خلق تو کار» نیز قافیه‌ی «کار» با همه‌ی روانی، زیبایی و حتی مقبولیت کاربرد شگرد قافیه به شیوه‌ای هنرمندانه، چنین تنگنایی محسوس است، در این غزل هشت بیتی، قافیه‌ی «ابرا فروخته» سه بار (دو بار پشت سر هم) و سوخته دوبار تکرار می‌شود! معلوم است که محدودیت این قافیه که حداکثر هشت یا نه قافیه بیشتر برای آن نمی‌توان یافت، برای شاعری بزرگ چون حافظ نیز تنگنا آفریده است.

شهریار غزلی دارد با عنوان فشار قبر. مطلع غزل که زیبا و شروعی مقبول و مطلوب است دچار قافیه‌ی دشوار «ابر» شده است! ابری که بر آسمان این غزل سقفی کوتاه برای پرواز شاعر و تنفّس شعری وی فراهم آورده است. با تأمّل در غزل بهتر می‌توان تنگنا آفرینی قافیه را دریافت.

آسمان با دیگران صاف است و با ما ابر دارد
می‌شود روزی صفا با ما هم امّا صبر دارد
از غم غربت گرفت آیینه‌ی چشمم غُباری
کافتاب روشنم گویی نقاب از ابر دارد
این زمان زندانیان بینی به ظاهر زنده، امّا
زندگی چون مرده با این‌ها فشار قبر دارد
با خدا عهدی که بستیم، اختیار افتاد و بشکست
زآن زمان یک کاسه گردون ادّعای جبر دارد
پایه‌های کلبه‌ی من چون دلم لرزان و ریزان
لیکن اصطبل فلانی پایه‌ای استبر دارد
این خُمار خاکساری در خم و خمخانه‌ی ماست
خمره‌ی کبر و منی را ارمنی و گبر دارد
شهریارا صبر فرماید طبیب عشق لیکن
صبر ما هم طعم تلخی چون گیاه صبر دارد[2]

در نخستین درنگ، تکرار قافیه‌ی ابر در دو بیت آغازین و قافیه‌های جبر و صبر هریک دوبار (ابیات اوّل و آخر و چهارم و ششم) محسوس است. کاربرد ناگزیر استبر به جای ستبر و تنزّل افقی که در این کاربرد، شعر می‌باید به‌ویژه ساخت مصراع «لیکن اصطبل فلانی پایه‌ای استبر دارد» زیبایی آغازین غزل را نیز در ابر و مه فرو می‌برد! شاعر هرچند کوشیده است که در بیت بعدی از شباهت و جناس «کبر و گبر» بهره‌گیری کند و میان «منی» و «ارمنی» نیز نوعی جناس شبه اشتقاق بسازد ولی قافیه کار خود را کرده و همه‌ی این تلاش‌ها را ناکام ساخته است. این که شاعر التزام داشته است که همه‌ی قافیه‌ها را در شعر مصرف کند، مشکل دیگری است که دامنگیر بسیاری از شاعران سنتی است.

[illegible] که بی‌گمان سنت [illegible] التزام در شعر سنتی، نوآوری‌هایی در این [illegible] است و آن التزام به [illegible] که هر سروده‌ی [illegible] در هر بحر و وزنی شود، باید شعر [illegible] باشد. اگر شاعر همه‌ی [illegible] را در همان قوه یا به بیت آخرین عرضه نکند، بی‌گمان شعری بی‌مر، فاقد اثر باقی خواهد ماند. التزام [illegible] به قالب‌های معهود و البته نیز لازم و ایرانی را قوی می‌کند، نه تواند و [illegible] باشد و [illegible] شعر را دچار تصنع و آفت سازد.[3] این سنت خود یکی از علت‌های تلاش‌های گوناگون امروز را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

«در سروده‌های نو، به دلیل رهایی از این التزام نظریاً غیر لازم!، شاعر پس از طرح حرف خود یا کشف شاعرانه‌ی خود، شعر را پایان می‌بخشد بی‌آن که نیازمند انزوده‌هایی باشد که از شتاب گام‌های شعر بکاهند و ملال و خستگی آورند. نمونه‌هایی از این دست شنیدنی است.

آخرین برگ سفرنامه‌ی باران
این است
که زمین چرکین است[5]

***

بد می‌بینم
که خود می‌بینم
خود می‌بینم
که بد می‌بینم[6]

***

این نکته را
وقتی که غنچه بودم
فهمیدم
تا لب به خنده وانکنی
گل نمی‌شوی[7]

در سروده‌ی طنزآمیز زیر حسن حسینی، شاعر معاصر، همه‌ی حرف خود را کوتاه و تأثیرگذار در چهار مصراع بیان کرده است:

شاعری می‌لنگید
ناقدی نان می‌خورد
شاعری می‌نالید
تاجری پسته‌ی خندان می‌خورد[8]

و در شعر طنّاز دیگر، کوتاه و زیبا و ساده می‌گوید:

شاعری وارد دانشکده شد
دم در
ذوق خود را به نگهبانی داد[9]

به کارگیری ردیف اسمی یا فعلی دشوار و یا ترکیب‌های غریب که در سروده‌های سبک هندی به وفور یافت می‌شود، شعر و شاعر را دچار مشکلاتی چند می‌سازد:

۱ـ عرصه را برای جولان ذهنی شاعر تنگ می‌کند.

۲ـ باعث نوعی تصنع در شعر می‌شود.

۳ـ گاه هیچ گونه پیوندی با بیت نمی‌یابد و با حذف آن بیت دچار کاستی معنایی و ساختاری ـ جز کاستی وزنی ـ نمی‌شود.

۴ـ گاه باعث ابهام و پیچیدگی غیر شاعرانه در شعر می‌شود.

گاه این ردیف‌ها بخش عمده‌ی شعر را در بر می‌گیرند؛ طولانی شدن ردیف فرصت را برای تنفس واژگان دیگر در شعر تنگ می‌کند. البته تردیدی نیست که ردیف هر چند بلند، اگر درست و به جا به کار گرفته شود و با پشتوانه‌ای از کشف شاعرانه همراه باشد نه تنها تنگناآفرین و نارو نیست که خود اعجاب‌انگیز و حلاوت‌بخش کلام می‌شود. در رباعی زیر تنها سه حرف «با، یا و تا» با ردیف بلند «من بودی منت نمی‌دانستم» همراه شده‌اند و مضمون و آهنگی دلپذیر ساخته‌اند:

با من بودی منت نمی‌دانستم
یا من بودی منت نمی‌دانستم
رفتم زمیان من و تو را دانستم
تا من بودی منت نمی‌دانستم[10]

تصور کنید به جای رباعی، همین ردیف برای غزل انتخاب می‌شد، در آن صورت ادامه‌ی شعر به دلیل فقدان قافیه ممکن و میسّر نبود. مولانا را باید موفق‌ترین شاعر در بهره‌گیری از ردیف‌های بلند دانست؛ ردیف‌های بلند مانند لانسلّم، لا نسلّم، الصّبر مفتاح الفرج، فی لطف امان‌الله، الله مولانا علی، جُستیم نیست، رو کم ترکوا بر خوان، سبحان الذی اسری در غزلیّات او فراوان است؛ امّا رندانه و زیرکانه و صد البتّه با جوشش شگفت شاعرانه، قافیه‌هایی روان و فراوان و همخوان با ردیف انتخاب شده و همین به‌گزینی، غزل‌هایی موفق و ماندگار را رقم زده است.

امّا هرگاه شاعر ردیف ترکیبی دشوار یا ردیف بلند دشوار در شعر به کار گیرد ـ به‌ویژه آن که قافیه نیز کمیاب یا اندک‌یاب باشد ـ ممکن است گره‌خوردگی ردیف با بیت کم‌رنگ و گاه به صفر برسد به گونه‌ای که ردیف هیچ نقش و کارکردی در شعر نیابد. در شعر زیر ـ علی رغم برخی قوّت‌ها ـ در ابیات پایانی کاملاً رها شدگی، تعلیق و کم تأثیری معنایی ردیف را می‌توان احساس کرد:

سینه پر درد و ملال است چه پنهان از تو
دولتم رو به زوال است چه پنهان از تو
خوردن باده حرام است ولی خوردن خون
سخت در سوق حلال است چه پنهان از تو
قامت از بار گرانی شده خم مردم را
قدّما نیز هلال است چه پنهان از تو
خون ما را سر بازار بریزند و کسی
نیست پرسد، چه قتال است؟ چه پنهان از تو
بین مسکین و غنی فاصله بی‌حد شده است
جان ما جای سؤال است چه پنهان از تو
این نه قیل است و نه قال است، خدا می‌داند
مختصر عرضه‌ی حال است چه پنهان از تو
قفل بر لب مزنیدم که کلید در صبح
بانگ تکبیر بلال است چه پنهان از تو[11]

می‌بینیم که از بیت چهارم پس از طرح پرسش «چه قتال است؟» دیگر چه پنهان از تو به دشواری و با هزار توجیه شاید با مصراع و بیت ارتباط بیابد. پس از آن نیز در سه بیت پایانی کار دشوارتر و ارتباط رنگ باخته‌تر می‌شود. همان گونه که گفته شد این گسستگی در حوزه‌ی معنا نیز ممکن است اتّفاق بیفتد یعنی ردیف دشوار و احیاناً قافیه‌ی دشوار در کنار آن ـ گل بود به سبزه نیز آراسته شد! ـ گذشته از ناهمخوانی ردیف با شعر، تعقید و پیچیدگی معنایی را باعث می‌شود. این خصوصیّت در شعر شاعران جوان که در پی نوآوری‌های شگفت و جرأت‌ها و خطرهای شعری هستند بیشتر دیده می‌شود. در شعر زیر ردیف نسبتاً دشوار «بودن‌ها» همراه با قافیه کمیاب «اس» با همه‌ی سوسوی شاعرانه و تصویرهای موفق، از این تعقیدها مصون نمانده است.

و می‌آید کسی از سمت بی‌مقیاس بودن‌ها
که بر روح زمین جاری کند احساس بودن‌ها
زمان هم سخت مشتاق است تا مردی اهورایی
به اشراق نگاهش بشکفاند یاس بودن‌ها
مسیح آسمان سیمای من یک صبح می‌آید
و جانی تازه می‌گیرد از او انفاس بودن‌ها
هزاران آفتاب آسمان پیما در این بازار
نگاهش را خریدارند از اجناس بودن‌ها
امید سبز من این است: آن مرد خدا باور
مرا مهمان کند با جامی از الماس بودن‌ها[12]

قافیه‌های فراوان و آسان نیز فریب‌گاه شاعرند. به‌ویژه آن که شاعر خود را مسئول و ملزم به مصرف همه‌ی قافیه‌ها بداند. گاه دراز دامنی قصاید از همین جاست که شاعر با فراوانی قافیه مواجه است و دریغش می‌آید که همه را به کار نگیرد! معمولاً قافیه‌هایی چون «ا»، «ار»، «ـَـر»، «ان»، «انه»، «ین»، «او»، «از» از این گونه‌اند. حتی برخی شاعران بزرگ نیز هنگام رسیدن به این قوافی، از این فریب مصون نمانده‌اند.

* درنگ هفتم

کمال بخشی و زوال بخشی

کم نیستند شاعرانی که از شعر دیگران مضمون‌یابی و گاه مضمون‌ربایی می‌کنند و توفیق خلق اثری در اندازه‌ی اثر اصلی را نمی‌یابند. بخش عمده‌ی تضمین‌ها در ادب فارسی چنین‌اند؛ شاعر، شعر دیگران را پیش رو دارد و با کوشش و گاه دست و پا زدن چند مصراع، متناسب با شعر اصلی می‌سازد و عرضه می‌کند که به قول رندی در پایان می‌توان یک غزل ناب که همان شعر تضمین شده است از درون آن بیرون کشید!

اما گاه، شاعری توانا و زبردست، «کشف»ی در شعر دیگری یا [illegible] و از این ساختمان چوبی و بی‌روح می‌سازد [illegible] زوال از آنی که آفریده شده آن‌گاه [illegible]

[illegible]

بسیاری از سروده‌های سنایی و حافظ [illegible] در سروده‌ای که [illegible] دیگرسخنوران هم عصر او بزرگ و بی‌نوا در غزنه بسر برده‌اند و گفته‌اند همان وزن و حتی با همان قافیه و ردیف و به بیانی جامه‌جای و تغییرلباس در واژگان، غزل پیشین را صیقل داده، اعتلا بخشیده و دیگرگونه پرداخته و ساخته است.

سنایی آغازگر غزلیّات عارفانه است؛ امّا میراث ادبی او در دست سعدی که از او شاعرتر است اوج و لطافتی دیگر می‌یابد؛ مقایسه‌ی دو غزل سنایی و سعدی، روشنگر این کمال‌بخشی است.

سنایی:	سعدی:
احسنت و زه‌ای نگار زیبا	*شد موسم سبزه و تماشا*
آراسته آمدی بر ما	*برخیز و بیا به سوی صحرا*
امروز به جای تو کسم نیست	*کان فتنه که روی خوب دارد*
کز تو به خودم نمانده پروا	*هر جا که نشست، خاست غوغا*
بگشای کمر، پیاله بستان	*برخیز و در سرای بربند*
آراسته کن تو مجلس ما...	*بنشین و قبای بسته کن وا...*

تقریباً مضمون و فضای هر دو غزل یکی است؛ اما غزل سعدی صمیمی‌تر، روان‌تر و تأثیرگذارتر است. تنها مقایسه‌ی مضمون و ساخت بیت سوم هر دو غزل، کمال‌بخشی سعدی را به خوبی نشان می‌دهد؛ تقابل افعال برخیز و بنشین، بربند و بگشا در شاعرانه‌ترین شکل ممکن، افقی به بیت سعدی بخشیده است که تنها سعدی می‌تواند در این افق پرواز کند.

این مطلع غزل خاقانی به حافظ که می‌رسد، موسیقی و تصویر و تأثیری دیگر می‌یابد.

خاقانی:

ای باد صبح، بین به کجا می‌فرستمت
نزدیک آفتاب دعا می‌فرستمت

حافظ:

ای هدهد صبا، به سبا می‌فرستمت
بنگر که از کجا به کجا می‌فرستمت

[illegible]

این مطلع غزل خاقانی به حافظ که می‌رسد، موسیقی و تصویر و تأثیری دیگر می‌یابد.

خاقانی:

ای باد صبح، بین به کجا می‌فرستمت
نزدیک آفتاب دعا می‌فرستمت

حافظ:

ای هدهد صبا، به سبا می‌فرستمت
بنگر که از کجا به کجا می‌فرستمت

[illegible] بود. در تاریخ ادبیات ما هزاران دیوان از این دست می‌توان یافت. ده‌ها منظومه به تقلید از نظامی هست که با تسامح و اغماض، شاید یک از صد آن‌ها توفیقی نسبی برای مطرح شدن یافته‌اند. به جرأت می‌توان گفت از هر هزار تضمین شعری در ادب فارسی تنها دو سه نمونه‌ی موفّق می‌توان یافت که آن تضمین‌ها نیز به ندرت هم پایه و هم طراز شعر تضمین شده هستند؛ هر چند اندکی بی‌پروایانه است امّا عمده‌ی تضمین گویی‌ها در بن‌بست شعری یا با رسیدن به غروب سخن‌سرایی، طالع می‌شوند!

این نوع ناکامی در سرودن و این سروده‌های ناکام نتیجه‌ی چند مسئله‌اند.

۱ـ شاعر به شیفتگی بیش از اندازه نسبت به سروده‌های یک یا چند شاعر رسیده است.

۲ـ به جست و جوی آفاقی و انفسی برای رسیدن به مضامین تازه نمی‌پردازد.

۳ـ جوزدگی و فضای موجود سبب گزینش چنین شیوه‌ای شده است.

۴ـ سراینده فاقد توانمندی‌های لازم شاعرانه است.

۵ـ شاعر به ادراک روح زمان و زبان نایل نیامده است.

وقتی سروده‌ی مؤثر اصلی «هست» سروده‌ی نازل و «قلب» را هیچ‌کس گوش نخواهد سپرد. وقتی گوهر هست و در دسترس، «بدل» را کسی خریدار نخواهد بود. مرور گذشته روشن خواهد ساخت که از این دست «کوشش بیهوده» فراوان است.

در مجلسی که عمده‌ی حاضران شاعر و سخن‌شناس بودند، کسی به قرائت تضمینی از شعر حافظ پرداخت. همین که شاعر به بیت حافظ می‌رسید صدای احسنت احسنت جمعیّت برمی‌خاست! در پایان شعر، رندی طنّازانه می‌گفت: از این شعری که خواند می‌توان یک غزل ناب بیرون کشید! و حق با

او بود. البتّه تضمین، برای تمرین شاعری، یا در دوران توقّف جوشش شاعرانه، قابل تجویز است! امّا واقعیّت تاریخی این گونه شعر، همان است که گفته شد.

* درنگ هشتم

موسیقی و آهنگ در شعر و تناسب موسیقی با موضوع و درون مایه‌ی شعر، از مهم‌ترین و سرنوشت‌سازترین عناصر شعر است. سهم موسیقی در تأثیر گذاری تا آن جاست که گاه به ولگ معتقد است تأثیر کلی شعر هیچ

[illegible]

سروده‌های یک یا دو شاعر را انتخاب کنید و بنویسید. تغییر وزن در جریان برخی سروده‌ها چه پیوند یا تغییر و تحول درونی شاعر پیوند داشته باشد مولانا گاه در یک غزل از دو وزن نزدیک به هم بهره گرفته است.[17]

واقعیت این است که درباره‌ی اوزان و موسیقی آن‌ها داوری بیرون از شعر چندان به صواب نزدیک نیست مثلاً نمی‌توان برخی اوزان را ویژه‌ی مضامین و موضوعات غم‌آلود دانست و برخی را ویژه‌ی فضاهای طربناک و نشاط‌آمیز. باید دید شاعر چه می‌کند و از توانایی‌های همان وزن و زیر و بم صامت‌ها و مصوّت‌ها و آهنگ و ترکیب کلام چگونه استفاده می‌کند. فردوسی در همان وزن متقارب، تنها موقعیّت‌های رزم و صحنه‌های نبرد پهلوانان را توصیف نکرده است که جشن و بزم و حتّی فرصت‌های مغازله را با استادی و توانایی توصیف کرده است.

نگارا، بهارا کجا رفته‌ای
که آرایش باغ بنهفته‌ای

به کارگیری مصوّت‌های بلند، فضایی تغزّلی آفریده است.

اخوان در شعر «باغ من» موسیقی متناسب با فضای غم‌آلود باغ ـ سرزمین ایران ـ را به خوبی به کار می‌گیرد:

آسمانش را گرفته تنگ در آغوش
ابر؛ با آن پوستین سرد نمناکش
باغ بی‌برگی
روز و شب تنهاست،
با سکوت پاک غمناکش

و آن‌گاه که از گذشته‌های پرشکوه و افتخارآمیز باغ ـ ایران ـ سخن می‌گوید، توالی واژگان، کشش‌ها و اعتلای اصوات، فخامت، عظمت و بزرگی را تداعی و القا می‌کند. حتی طول مصراع گواه و القاکننده‌ی این عظمت است.

گرز چشمش پرتو گرمی نمی‌تابد
ور به رویش برگ لبخندی نمی‌روید
باغ بی‌برگی که می‌گوید که زیبا نیست
داستان از میوه‌های سر به گردون سای اینک خفته در تابوت پست
خاک می‌گوید[18]

اینک سرودی اخوان را با سروده‌ی زیر که آن هم مضمون و موضوعی همانند دارد مقایسه کنید.

[illegible]

گل هزار زخم بر تنم
تمام باغ زیر و رو
و بوی نطفه‌ای به جای عطر اطلسی
شبیه بوی شیر نارگیل
نوید جنگلی شگرف
و او که اشک می‌فشاند روی دستمال آبی بزرگ
مرا وداع گفت با تبسّمی
که رنگ آفتاب داشت.[19]

یدالله مفتون امینی

شعر با تمام زیبایی، تصویرسازی‌ها و بُهت و اندوه پایانی، با آهنگی متناسب با فضای کلّی شعر و احساسی که قرار است القا شود سیلان و جریان ندارد. در شعر اخوان مصوّت‌ها، واج‌آرایی‌ها و آهنگ کلام در کوتاه و بلند شدن‌ها بیش از شعر دوّم فضای روحی خواننده را با شاعر همراه و هماهنگ می‌سازد. امّا در شعر دوّم کوشش و جوشش کمتری در بهره‌گیری از این عناصر نیرومندساز شعری دیده می‌شود. رسیدن به این کمال، عرق‌ریزی روح و تکاپوی مستمر و بیش و پیش از همه استعدادی ذاتی و ذوقی سیّال نیاز دارد و سروده‌های کامیاب، بخشی از توفیق و ماندگاری خویش را مدیون موسیقی مناسب و متناسب خود با موضوع، درون مایه و روح کلّی شعر هستند.

* درنگ نهم

سادگی امّا بافتی استوار و اعجازگونه داشتن ویژگی سروده‌هایی است که سهل ممتنعشان می‌خوانند که در ادب فارسی، نماینده و مثال ممتاز آن سعدی است. اما سروده‌هایی ساده و ساده‌لوحانه نیز هست که شگفتی برنمی‌انگیزند، در سطح حرکت می‌کنند و چیزی برای کشف کردن ندارند. برخی از این سروده‌ها همانند که تاریخ مصرف دارند و از عصر خویش فراتر نمی‌روند و گاه پیش از مرگ سراینده می‌میرند.

در مقابل این دو نوع سروده، سروده‌هایی رازگونه و ابهام‌آمیز نیز هست؛ این سروده‌ها چند گونه‌اند: [illegible]

[illegible] سروده‌ی این سرودهاست.

۳ـ سروده‌هایی پیچیده و دشوار و سراسر ابهام و غموض هست که پیچیدگی آنها یا محصول کم عمقی شاعر است! و کوششی برای نشان دادن عمیق بودن! یا ره‌آورد ناآشنایی شاعر با ساختار و روابط زبان و نحو زبان و کرشمه‌ها و ظرافت‌ها و ظرفیت‌های زبان و یا بیگانگی با مخاطب‌ها و چه بسا گم ساختن و پوشاندن ضعف‌های خویش در فضای مه‌آلود و مبهم شعر.

شاعران بزرگ گاه تمایل و تعمّد در دشوارگویی داشته‌اند؛ امّا چه سروده‌های شاعران بزرگ و چه شاعران کوچک ـ از این دست که گفتیم ـ هیچ کدام مقبول طبع و همسایه‌ی ضمیر و حافظه‌ی شعری جامعه نشده است. همین غموض گرایی و پیچیدگی انحرافی در سبک هندی، خستگی، زدگی و انزجار شعری را سبب شد و از درون خویش جریان نیمه ناکام! بازگشت ادبی را رقم زد.

به هرحال ره‌آورد سرسری گیری شعر و صعب گویی هر دو شعری ناموفّق و شاعری ناکام خواهد بود. هرچند به تعبیر ملک‌الشّعرای بهار دفترها بسازند و بپردازند

شاعری را شعر سهل و شاعری را شعر صعب
شاعری را شعر سخته شاعری را سرسری
آن یکی پند [illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible] که داشتن این همه [illegible] همچنان که شاعران بزرگ گاه ابتدایی‌ترین قواعد عروضی را نمی‌دانستند.[18]

این همه بایسته و لازم است تا شعری متکامل‌تر آفریده شود اما نکته‌ای بنیادین همان است که شعر نیازمند نوعی «شعور نبوت»[19] و بی‌تابی پیامبرانه است و خوب گفته‌اند که شعر سحر است و سحر حلال. همه‌ی سخن این است که جوشش گاه شعر اگر قریحه‌ی ذاتی و ذوق خداداد و جذبه و الهام نباشد، شعری از آن گونه که باید و باید آفریده نخواهد شد. حق با مولاناست که:

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

زیرنویس

۱ـ تنفّس صبح، قیصر امین‌پور، چاپ دوّم، انتشارات حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، صص ۱۱۱ـ ۱۱۲

۲ـ حافظ به سعی سایه، نشر کارنامه، تهران، چاپ دوّم، ۱۳۷۴، غزل ۲۰۵، ص ۲۸۵

۳ـ کلیّات دیوان شهریار، انتشارات نگاه، چاپ هشتم، ۱۳۶۶، جلد دوّم، ص ۹۲۴

۴ـ وقتی شاعر خود را مقیّد به این تعریف سنّتی از غزل نسازد با همین قافیه‌ی دشوار، به چهار بیت بسنده می‌کند و التزام در به کارگیری و مصرف بی‌رویّه و بی‌وجه را تن نمی‌نهد. همین قافیه‌ی ابر و صبر ـ علی‌رغم تکرار ابر و صبر ـ در شعر قیصر امین‌پور در مجموعه‌ی آینه‌های ناگهان با عنوان «بی‌قراری» که اتفاقاً کوتاه‌ترین غزل وی در این مجموعه است، گریز زیرکانه‌ی شاعر را از این تنگنا می‌یابیم:

ناودان‌ها شرشر باران بی‌صبری است
آسمان حوصله، حجم هوا ابری است
کفش‌های منتظر در چارچوب در
کوله‌باری مختصر لبریز بی‌صبری است
پشت شیشه می‌تپد پیشانی یک مرد
در تب دردی که مثل زندگی جبری است
و سرانگشتی به روی شیشه‌های مات
بار دیگر می‌نویسد: «خانه‌ام ابری است.»

بهره گیری آگاهانه‌ی شاعر از عنوان یکی از سروده‌های نیما «خانه‌ام ابری» بر زیبایی و پایان‌بندی طنین‌دار و تأثیرگذار شعر افزوده است.

۵ـ آینه‌ای برای صداها، محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات علمی، ۱۳۶۷، ص ۱۶۳

۶ـ بودن در شعر و آینه، علی محمد حق‌شناس، نشر توتیا، تهران، ۱۳۷۷، ص ۵۸

۷ـ همان کتاب، ص ۴۹

۸ـ مجلّه‌ی کیهان فرهنگی، شماره‌ی ۶، ۱۳۷۶، شعر نوشتاری، طرح [illegible]

۹ـ همان مأخذ

۱۰ـ بدیع الافکار فی صنایع الاشعار، کمال‌الدّین واعظی کاشفی سبزواری، ویراسته و گزارده‌ی میرجلال‌الدّین کزّازی، نشر مرکز، تهران، چاپ اول، ۱۳۶۹، ص ۷۵

۱۱ـ گزیده‌ی ادبیّات معاصر (مجموعه شعر ۸۵)، امیر علی مصدّق، نشر نیستان، ۱۳۷۸، صص ۱۹ـ ۲۰

۱۲ـ حرف‌های ماندگار (مجموعه شعر)، به کوشش دکتر سید محمود الهام‌بخش و...، اداره‌ی کل آموزش و پرورش یزد، چاپ اوّل، ۱۳۷۹، ص ۵۴

۱۳ـ تاریخ نقد جدید، رنه ولک، ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، انتشارات نیلوفر، چهار جلد، ۱۳۷۳، ص ۱۶۱

۱۴ـ در غزل زیر تغییر موسیقی و وزن کاملاً محسوس است:

زهی عشق، زهی عشق که ماراست خدایا
چه نغز است و چه خوب است و چه زیباست خدایا
[illegible] همه سوراخ چنان کرد کف تو
که شب و روز در این ناله و غوغاست خدایا
(ر. ک گزیده‌ی غزلیّات شمس، به کوشش دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهارم، ۱۳۷۹، ص ۴۱)

۱۵ـ مهدی اخوان ثالث (شعر زمان ما ۲)، محمد حقوقی، نشر دانشیار، تهران، ۱۳۷۸، صص ۸۷ـ ۸۸

۱۶ـ شعر، رهایی است، دکتر تورج رهنما، انتشارات ققنوس، چاپ اوّل، ۱۳۷۷، ص ۱۴۶

۱۷ـ دیوان بهار، جلد اوّل، چاپ دوّم، ۱۳۴۴، (انتشارات امیرکبیر)، ص ۶۳۴

۱۸ـ فروغ فرخزاد صادقانه گفته است که وزن شعر نمی‌داند اما چه کسی می‌تواند موسیقی موفق و دلپذیر و باید گفت ذاتی او را نادیده بگیرد؟

۱۹ـ این تعبیر از مهدی اخوان ثالث است (ر. ک: مهدی اخوان ثالث، محمّد حقوقی، ص ۹