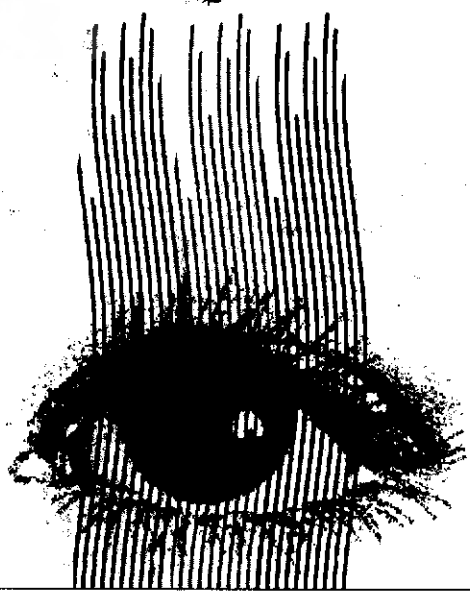
بر این رواق مقرنس



۱

بیاییم و از همان آغاز، دایرهٔ کار خویش را محدود کنیم، تا این نوشته، همانند روشن کردن شمعی کم‌فروغ در شبستانی بزرگ نباشد که نه کسی را به کار آید و نه چیزی را روشن کند. می‌توان در رواقی از این شبستان گرد آمد و به مدد همین شمع کم‌فروغ، حداقل مقرنس کاریهای همین رواق را دید و سنجید. این رواق که ما برگزیده‌ایم، بدایع صوری شعر علی معلّم است، آن هم فقط در مثنویها که معلّم، به واسطهٔ آنها معلّم شده است.

بحث ما بر مثنویهای منتشرشدهٔ علی معلّم استوار است، چه آنها که در کتاب رجعت سرخ ستاره(۱) چاپ شده و چه آنها که پس از آن، در نشریات و جنگها انتشار یافته است. ارجاعهای ما نیز به نام مثنویها خواهد بود و البته فهرست منابع را در پایان مقاله درج می‌کنیم تا پژوهندگان را به کار آید.

□

کار مهم علی معلم، درانداختن طرحی نو در قالب مثنوی است و باید بلافاصله این را هم افزود که مراد از این طرح، تنها آزمودن وزنهای بلند نیست؛ که این را پیش از معلّم هم کرده‌اند. منظور ما ایجاد یک ساخت و صورت تازه است که وزن بلند، فقط بخشی از آن را می‌سازد.

هیچ انکار نمی‌توان کرد که معلّم، ساختاری تازه در قالبهای کهن آفرید. وزن بلند، فقط بخشی از این ساختارِ درهم تنیده است و فقط در این ساختار است که پذیرش عام می‌یابد، و گرنه پیش از این هم کسانی آن را آزموده بودند. اما بقیه اجزای این ساختار چیست؟ در این درنگی که در رواق مقرنس شعر علی معلم می‌کنیم، به آن چیزها نیز اشاره خواهیم کرد. پیش از همه باید ببینیم که مراد ما از یک ساختار نو، چیست.

□

اکنون دیگر دور آن گذشته است که شعر را به صورت مجموعه‌ای از عناصر و اجزای ناپیوسته تعریف کنیم. اگر هم چنین کنیم، باید بلافاصله، پای «ساختار» یا «شکل» را هم به عنوان یکی از این عناصر به میان بکشیم و البته ناقدان هوشمند زمانهٔ ما نیز چنین کرده‌اند. فرق این عنصر دربرگیرنده با دیگر عناصر شعر، این است که دیرتر تحول می‌یابد و نوآوری در آن، سخت‌تر است. ما در قرنهای چهارم و پنجم، این همه قصیده‌سرای تصویرگر و نوگرا (در حوزهٔ کار خویش) داشتیم، ولی این همه شاعر فحل (به قول قدما) با همه ابتکار در تصویرآفرینی و مضمون‌سازی، کمتر توانستند در ساختار کلی قصیده در آن روزگار، دست ببرند و نوعی دیگر از قصیده را معرفی کنند که در آن، روابطی دیگر حاکم باشد، همانند یک نظام سیاسی یا اجتماعی جدید که در آن ارکان قدرت، به شکلی نوین با هم رابطه یابند. این تحول در ساختار، فقط به دست سنایی انجام شد و باز باقی ماند تا ملک‌الشعرا بهار که روشی نوین در قصیده‌سرایی را آزمود(۲).

شاید کار معلّم در مثنوی را همانند کار بهار در قصیده و یا کار سیمین بهبهانی و اقران او در غزل دانست؛ ایجاد یک ساختار جدید، در یکی از قالبهای کهن. نظیر این کار، در مقیاسی کوچک‌تر و در قالب رباعی به دست شاعران انقلاب انجام شد، ولی رباعی آن مایه انعطاف‌پذیری را نداشت که شکلی جدید را تاب بیاورد.

۲

اگر سخن را تا بدین جا پذیرفته باشیم، باید این را هم بپذیریم که یک ساختار موفق، فقط با چیدن اجزایی هماهنگ در کنار هم پدید می‌آید. مثلاً قصیده میدان سخنوری است و محل قابلیتهای زبانی. پس یک قصیده‌سرا ناچار است به زبان خراسانی، یعنی شکوهمندترین زبان در تاریخ و جغرافیایی فارسی بی‌عنایت نماند، هرچند همانند مرحوم اوستا، خود برخاسته از سرزمین لرستان باشد. و باز بی‌جهت نیست که کار عبدالقادر بیدل، این اعجوبهٔ غزل‌سرایی، در قصیده رنگی ندارد، چون او در این قالب نیز غزل می‌گوید، با زبان مکتب هندی.

به همین ترتیب، مثنوی بلند نیز لوازمی دارد و بیانی خاص را می‌طلبد. شاید دیگرانی که پیش از معلّم مثنوی بلند سرودند و چندان موفق نبودند، از این لوازم دیگر غفلت کرده بودند و نیز کسانی که مثنویهای معلّم را به

جرم بی‌سابقه بودن یا کم‌سابقه بودن نکوهیدند، از مقتضیات این ساختار نوین، بی‌خبر مانده بودند.

می‌توان عناصر و اجزای ساختار پیشنهادی معلّم در شعر فارسی را چنین خلاصه کرد:

۱. قالب مثنوی، در وزنهای بلند، و آن هم وزنهایی خاص

۲. یک طرح و یا محور عمودی پیوسته و متناوب

۳. تعداد ابیات اندک (در مقایسه با مثنویهای کهن)

۴. زبانی غریب، کهن و حماسی

۵. مهارتهای زبانی و تناسبهای لفظی

منظور از وزن بلند چیست؟ واقعیت این است که این تعبیر، در قالبهای گوناگون، معانی مختلفی می‌یابد. برای غزل که همواره مصراعهایی با طول حدود نه هجا تا شانزده هجا داشته‌است، وزنهای هژده یا بیست‌هجایی، بلند به شمار می‌آیند. اما مثنوی مقیاسی دیگر دارد. مثنویهای کهن ما غالباً ده یا یازده هجا داشته‌اند؛ بنابراین، در این قالب، وزنهای معمولی غزل، بلند به حساب می‌آیند، مثل وزن «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن». و معلّم نیز از اینها بهره جسته‌است. البته وزنهایی که معلّم برای مثنویهای خویش برگزیده‌است، بسیار متنوع نیست و در چند وزن زیر خلاصه می‌شود که بعضی از اینها نیز بیش از یکی دو بار (تا جایی که من دیده‌ام) به دست او آزموده نشده‌اند:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع (سیزده هجا)

مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (پانزده هجا)

مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن (شانزده هجا)

مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات (پانزده هجا)

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فاع (سیزده هجا)

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (پانزده هجا)

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن (شانزده هجا)

مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن (شانزده هجا)

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن (شانزده هجا)

مفتعلن فاعلات مفتعلن فع (سیزده هجا)

و معلّم چند مثنوی در وزنهای کوتاه نیز دارد همانند «قیامت» یا «خط مقرمط» یا «از کجا آمدی که برگردی» که البته هیچ‌یک را نمی‌توان جزو شعرهای درخشان او به حساب آورد (به گمان من).

پس آنچه با نام وزن بلند در مثنوی خوانده می‌شود، همان وزنهای متوسط غزل و قصیده است که در مثنوی بی‌سابقه بوده است و در این قالب، بلند به شمار می‌آید. این را به یاد بسپاریم.

اما معلّم همراه با وزن بلند، یک ساختار طولی نوین هم به مثنوی هدیه می‌کند. پیشترها، این قالب ساختار مشخصی نداشته‌است. یک مجتمع مسکونی بزرگ بوده است، متشکل از تعدادی خانهٔ کوچک و متحدالشکل که با شکلی یکنواخت در کنار هم نهاده شده‌اند. این قالب به دلیل تنوع قافیه‌ها، حتی از یک ساختار هماهنگ موسیقیایی نظیر غزل نیز بی‌بهره بوده است. به همین دلیل، مثلا می‌توان گفت که حافظ حدود چهارصد غزل دارد و خاقانی حدود یکصد و پنجاه قصیده. ولی به راستی فردوسی چند مثنوی دارد؟ مولانا چند مثنوی دارد؟ یک مثنوی؟ شش مثنوی (شش دفتر) یا بیست و چند هزار مثنوی؟

مثنویهای کهن ما غالباً منظومه‌هایی طولانی بوده‌اند و گاه در وزنی واحد، فقط از لحاظ معنایی تفکیک می‌شده‌اند (مثل بوستان سعدی) ولی در ساختار صوری‌شان هیچ نشانه‌ای از این تفکیک دیده نمی‌شود.

یک کار مشخص معلم در مثنوی، همین است که به جای منظومه سرودن، مثنویهایی مستقل و کوتاه سروده است و در عوض، رابطه میان بیتهای هر مثنوی را محکم‌تر کرده‌است. بدین ترتیب، هر مثنوی یک شعر مستقل، با طرحی ویژه و ساختاری خاص است. این ساختار نوین، مثنویهای معلم را بسیار کاربردی ساخته‌است.

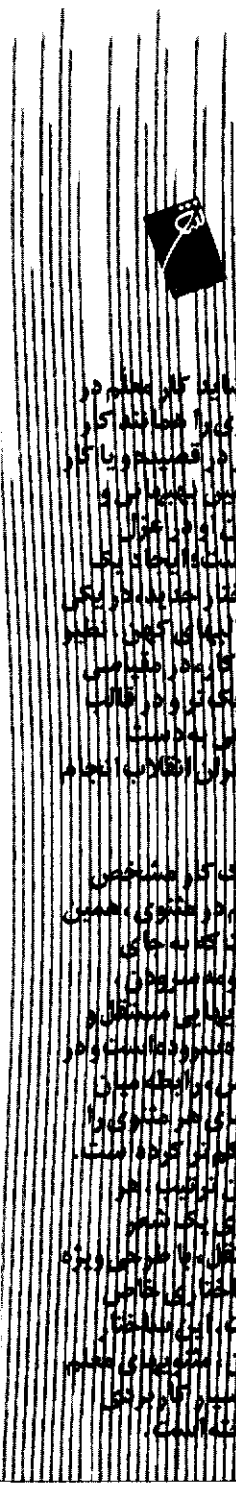
با وجود آزادی عمل شاعران در انتخاب وزن و قالب، همواره رابطه‌ای نامرئی ولی محکم، میان طول شعر و وزن مصراعها وجود دارد، بدین معنی که به طور طبیعی، مصراعهای بلندتر، طول کمتری را برای شعر اقتضا می‌کنند. چرا در وزنهای بیست‌هجایی که از حدود پانصد سال پیش در شعر ما رایج بوده‌اند، هیچ کس قصیده نگفته است؟ در مثنویهای معلم نیز چنین ارتباط یا ناگزیری‌ای می‌بینیم. طولانی‌ترین مثنوی معلم در وزنهای بلند (تا جایی که من دیده‌ام) حدود یکصد و پنجاه بیت دارد و این، در قیاس با مثنویهای چندصد بیتی و چند هزار بیتی کهن، عددی به شمار نمی‌آید.

خلاصهٔ کلام تا اینجا، این که علی معلّم، به جای ساختار منظومه‌ای مثنوی، یک ساختار نوین پیشنهاد کرده‌است، مثنویهایی کوتاه، مستقل و دارای پیوندهای درونی محکم. اینجا دیگر واحد شعر، بیت نیست، بلکه خود شعر است.

گفتیم «پیوندهای درونی محکم». اکنون می‌خواهیم این عبارت را بازگشاییم. منظور این است که مثنویهای معلّم غالباً دارای طرح یا پیرنگ ویژه هستند، هم در محتوا و هم در ساختار صوری. هر مثنوی معلّم، تعدادی اتاقک کوچک نیست که به صورت پراکنده در زمینی مسطح بنا شده و یک مجتمع مسکونی را ساخته باشد، بلکه یک ساختمان با نقشه‌ای مشخص و روابطی محکم است. از آنجا که منتقدان عصر حاضر، دربارهٔ طرح یا ساختار ویژهٔ یک شعر، بسیار سخن گفته‌اند، من بیش از این در تعریف مفهومی اینها درنمی‌پیچم و فقط یادآوری می‌کنم که این مثنویها ساختاری ویژه دارند، بر خلاف مثنویهای بیشتر معاصران همچون احمد عزیزی و دیگران. اگر مجاز باشیم که تعبیر یکی از منتقدان معاصر را به وام بگیریم، می‌توان گفت شعرهای معلّم، بیشتر «ساختمانی» هستند تا «حرفی».

گفتیم که این مثنویها غالباً دارای طرح یا پیرنگ هستند. این طرح، هم در محتوا دیده می‌شود، هم در تصویرسازی و هم در محور عمودی شعر؛ در حالی که طرح مثنویهای کهن ما، ساختار غالباً محتوایی است و بس. معلّم در هر مثنوی خویش، یک فضای تصویری خاص را ترسیم می‌کند و حتی گاه یک تصویر را از جهات مختلف گسترش می‌دهد. کار او مثل معماری است که هر ساختمانش را در یک موقعیت جغرافیایی خاص می‌سازد؛ مثلاً یکی را در جنگل، دیگری را در ساحل، دیگری را بر قلهٔ کوه و دیگری را در دامنهٔ کویر. چنین است که هر شعر، یک فضاسازی ویژه می‌یابد که زمینه‌ای می‌شود برای مضمون‌یابی و تصویرسازی. درواقع این فضا است که شاعر را جهت می‌دهد. شاعرانی که قادر به این فضاسازیها نیستند، ناچار با کمک محتوای شعر خویش جهت‌یابی می‌کنند و یا به پراکنده‌گویی دچار می‌شوند.

مسلماً نمی‌توان همهٔ مثنویهای معلّم را از این نظر مشمول یک حکم و قاعدهٔ واحد دانست. در بعضی مثنویها طرح بسیار برجسته و محور عمودی بسیار محکم است و



● شاید کار معلم در مثنوی را مانند کار بهاء در قصیده و یا کار سیمین بهبهانی در قزل و در غزل دانست؛ اینجا یک ساختمان را جایگزین یکی از قالبهای کهن. نظیر این کار را در مغرب‌زمین کوچائی تراورد در قالب رباعی به دست شاعران انقلاب انجام شد.

● یک کار مشخص معلم در مثنوی، همین است که به جای منظومه سرودن، مثنویهایی مستقل و کوتاه سروده است و در عوض، رابطه میان بیتهای هر مثنوی را محکم‌تر کرده‌است. بدین ترتیب، هر مثنوی یک شعر مستقل، با طرحی ویژه و ساختاری خاص است. این ساختار نوین، مثنویهای معلم را بسیار کاربردی ساخته‌است.

در بعضی دیگر، کمابیش به «شعر حرفی» نزدیک می‌شویم. من دوست دارم مثنویهای معلّم را از این لحاظ در سه دسته قرار دهم.

اول. مثنویهایی که صرفاً یک ساختار تصویری منسجم دارند و در آنها از پرداختن به معقولات کمتر خبری است. اینها کوتاه‌ترین و تصویری‌ترین شعرهای او هستند، مثل «کویر از همه جز عاشقی فراموشی است» یا «آیا کسی دوباره بر این راه رانده است؟» از کتاب رجعت سرخ ستاره و «تبارنامهٔ انسان» از کارهای بعدی، که هریک را می‌توان توصیف یک فضا دانست و نه بیشتر. در دیدگاه امروزیان، این گونه آثار، بیشتر «شعر» به شمار می‌آیند.

دوم. یک دسته دیگر از مثنویهای معلّم، طرحی سه قسمتی دارند، شامل یک فضاسازی شاعرانه و زیبا به عنوان مطلع مثنوی، یک رشته مقولات سیاسی یا اجتماعی یا فکری به عنوان تنهٔ مثنوی و سپس یک پایان‌بندی غالباً حماسی. یک مثال بارز برای این گونه ساختار، مثنوی «امت واحده از شرق به پا خواهد خاست» است. این مثنوی با یک فضاسازی شاعرانه و ویژه بدین گونه شروع می‌شود:

شرحه شرحه است صدا در باد، شب پا رفته است
نقل امشب نیست، از برساد، شب پا رفته است
بر دهل، بی‌هنگ، بی‌هنجار، می‌کوفد باد
ضرب شب پا نیست، ناهموار می‌کوفد باد

□

جگرم داغ ملامت نیست، کسبم دشنه است
باز بی‌نفت است قانوسم، اسبم تشنه است
آب در چشمه نبود امروز، چشمم نم خورد
چشمه در آب شناور بود، اسبم رم خورد...
هاله دستار هلال است، زمین خواهد سوخت
تف طوفان جلال است، زمین خواهد سوخت

بیت پایانی این بخش، گویا شروع یک رشته سخنان دیگر را نوید می‌دهد و این نوید، در بیتهای بعدی، به قطعیت می‌رسد:

روزبانان شب فردا، به فریرون مانند
خیمه‌ای داشت فلاطون که به هامون مانند
شهر سیمرغ سترگی است که پوپک مرده است
کوچه‌ها کوچ بزرگی است که کودک مرده است

و بالاخره اوج این «معقولات» در چنین بیتهایی است:

حبر مقدونیه می‌گفت سقر سقراط است
نه که بقراط بقر نیست، بقر بقراط است
جنس سقراط سقر بود، سمندر را ساخت
مثل حبر بقر بود، سکندر را ساخت
دیک در منظر بدخواه غراب‌البین است
گاو مقدونیه در عکا، ذوالقرنین است

و این هم پایان نسبتاً حماسی این مثنوی:

اسب من! چشمه عزیزی است که پس می‌گیرم
چاره‌گر دشنهٔ تیزی است که پس می‌گیرم...
زخم ما یاوگیان را به ادب خواهد کوفت
آن که شب پاست، دهل را به غضب خواهد کوفت

شبیه این ساختار، در بیشتر مثنویهای معروف معلّم حس می‌شود، همچون مثنوی «ماند زین غربت...» که یک مطلع بسیار زیبا و درخشان دارد و نیز مثنوی «کلیله» با این شروع غافلگیر کننده:

کلیله گفت که شب با کران نخواهد شد
عروس خطهٔ خاور عیان نخواهد شد

و این پایان حماسی:

به حق حق که خداوندی زمین با ماست
به شرق و غرب جهان روم و زنگ و چین با ماست

و به راستی به سختی می‌توان باور کرد که بیتهایی چنین موعظه‌وار، در جوف آن مطلع و مقطع شکوهمند نهاده شده باشند:

شنیده‌ای که به دیدار موی ماه افتد
بدان که هست شکستی کز اشتباه افتد
اگر حق است شکستن، هلا تحمل کن
ور اشتباه، به چشم خرد تامل کن
چه روزها که چو شبهاست، از رمد بشنو
همیشه خوب نه خوب است، بد نه بد، بشنو
ملاک ملک نه این رای ماست در عالم
بسا حق است که باطل نماست در عالم
بسا فسانهٔ باطل که حق نمود مرا
عبر نبودیم نگویم خبر نبود مرا
نه باطل است و نه حقی که دام ره گردند
حذر ز باطل و حقی که مشتبه گردند

در این مثنویها، به راستی آنچه از خواننده رفع ملال می‌کند، همان بیتهای تصویری است که گاه‌به‌گاه در طول مثنوی تکرار می‌شود و هرازگاهی این محیط پندآمیز ملال‌آور را طراوت می‌بخشد. این تکرار، در عین حال، پیونددهندهٔ بخشهای مختلف مثنوی به هم نیز می‌شود و کمابیش خواننده را قانع می‌کند که با یک مثنوی واحد سر و کار دارد. به راستی اگر همینها نبود، چه چیزی مثنویهای «هجرت» و «قیامت» را قابل تحمل می‌کرد؟

هنرمندی دیگر معلّم در این تکرارها، آنگاه رخ می‌نماید که بیت را در چند جای، با تفاوتهایی اندک و متناسب با فضا تکرار می‌کند. لذتی که از این تکرار به شنونده دست می‌دهد، توأم با نوعی شگفتی است، شگفتی از این که شاعر چگونه توانسته است دو سخن بسیار نزدیک به هم را به وزن و قافیه بکشد.

بعث و نشور، نخله به شوراب کشتن است
بوزینه‌وار هیمه به شبتاب هشتن است
دیری است این که نخله به شوراب می‌بریم
بوزینه‌وار هیمه به شبتاب می‌بریم (تبارنامهٔ انسان)

اوج این هنرمندی به نظر من، در مثنوی «به دریاهای بی‌پایاب برگردان صدفها را» دیده می‌شود که یک بیت آن در سه شکل بسیار نزدیک به هم در سه جای مثنوی تکرار شده است:

زمین هیزم‌کش قوزی است، قوزی مثل باعورا
زمان آبستن روزی است، روزی مثل عاشورا...
زمین افسردهٔ کوری است، کوری مثل باعورا
زمان آبستن شوری است، شوری مثل عاشورا...
زمین آلودهٔ ننگی است، ننگی مثل باعورا
زمان آبستن جنگی است جنگی مثل عاشورا
(زمان آبستن روزی است...)

و باز نباید از پایان‌بندیهای زیبای این دسته از مثنویهای معلّم غفلت کرد. در غالب اینها نوعی ابتکار و هنرمندی به چشم می‌خورد. گاه اینها با همان بیتهای تکرارشوندهٔ زیبا خاتمه می‌یابند؛ گاه با یک لحن بسیار مؤثر و حماسی و گاه نیز حتی با یک مصراع بدون مصراع دوم. به ندرت می‌توان مثنوی‌ای بدون یک درخشندگی در پایان‌بندی یافت و به ندرت این پایان‌بندیها یکسان هستند. یکی از پایان‌بندیهای ابتکاری، در مثنوی «نی‌انبان مشرک» رخ داده است با تکرار یک بیت، با جابه‌جایی مصراعها:

هین، شور کره‌هاست که رم می‌خورند باز
دم می‌دمند جوقی و دم می‌خورند باز
دم می‌دمند جوقی و دم می‌خورند باز
هین شور کره‌هاست که رم می‌خورند باز (نی‌انبان مشرک)

سوم. یک دستهٔ اندک، مثنویهایی صرفاً «حرفی» هستند، همانند «چنین به زاویه در، چند پا فشردستید؟» که لحنی کاملاً خطابی و رجزآلود دارد و تقریباً از فضاسازی تصویری بی‌بهره است. معمولاً در این گونه مثنویها، حرفهای شاعر نیز کلیشه‌ای و طبق معمول از کار در می‌آید، چون یک فضای مشخص وجود ندارد که منبع الهام شاعر شود. مثنوی «کدام جزاءت یاغی پیام خواهد برد؟» دقیقاً دچار همین مشکل است، وگرنه مضامینی چنین کلیشه‌ای،

چرا در دیگر مثنویهای معلم اندک است؟

هنوز در رگ گل خون درد می جوشد
هنوز جنگل محزون کبود می پوشد
هنوز بوی نسیم گسسته می آید
هنوز نالهٔ سرو شکسته می آید
هنوز بادهٔ گل جوش در سبو دارد
هنوز گریهٔ خون غنچه در گلو دارد
خزان قهر به عرض ضیافت آمده است
به باغبان برسانید، آفت آمده است (کدام جراءت یاغی ...)

وقتی طرح خاص و ابتکاری ای در میان نباشد، لاجرم پایان بندی هم چنین ساده و طبق معمول خواهد شد، با یک طلب آمرزش و آرزوی پیروی آن زنده یاد برای دیگران. فاتحه مع صلوات:

برادرا! پدرا! پیر امتا! یارا!
خدا صبور کند در مصیبتت ما را
همان چو قطره به دریات جایگاه دهد
تو را توفق و ما را توان راه دهد

ابتکار دیگر معلّم در مثنوی بلند، که در شعر کهن ما نیز گویا سابقه داشته است، ولی در شعر امروز پیش از معلّم لااقل من ندیده ام، گنجاندن غزل در مثنوی است. البته معلّم بیش از یک بار این را نیازمود و آن هم در مثنوی نه چندان زیبای هجرت؛ ولی چون دیگرانی پس از او، و گاه متاثر از او، این را پی گرفتند و ساختاری تازه پدید آوردند، اشاره به فضل تقدم معلّم در این ساختار نیز ضروری می نمود، به ویژه از از جانب صاحب این قلم.

همان گونه که هر نظام حکومتی، روابط خاصی میان ارکان قدرت را اقتضا می کند، در هر ساخت و صورت ویژه در شعر نیز انتظار می رود که جایگاه و مرتبهٔ هر یک از عناصر شعر، به نوعی خاص باشد. آنجا که سخن از احساسات و عواطف رقیق باشد، لاجرم تخیّل بیشتر به درد شاعر می خورد و آنجا که رجزخوانیهای حماسی و یا خطابه های سیاسی و اجتماعی در کار باشد، تناسبهای موسیقیایی و هنرمندیهای زبانی بیشتر به کار می آیند. قضیه را از سویی دیگر نیز می توان نگاه کرد. یک شاعر تصویرساز و خلاّق، بیشتر به ساختارهایی روی می آورد که تخیل بیشتری را اقتضا کنند و یک شاعر زبان آور و مسلط بر هنرمندیهای لفظی، ساختاری متناسب با این تواناییها را بر می گزیند. پس بی سبب نیست که ما در شعر مکتب هندی، حتی یک قصیدهٔ برجسته در حدّ قصاید انوری یا خاقانی یا سنایی نداریم و آنگاه که بازار تخیّل کساد می شود و زبان آوری ملاک می شود (دورهٔ بازگشت) باز قصیده سرایی رونقی می یابد.

در شعر علی معلّم، به آشکارا می توان حس کرد که میدان، میدان زبان آوری و مهارتهای لفظی است و تخیّل نمود چندانی ندارد. فعلا در این بحث نمی کنم که به راستی کدام یک از اینها ارجمندتر و برای یک شعر خوب لازم تر است. فقط این را می گویم که این تناسب خاص میان عناصر شعر، با این ساختار (مثنوی بلند حماسی) هماهنگ است. این هماهنگی، نظیر آن چیزی است که در قصاید بهار دیده می شود و در قصاید بیدل نیست. حالا چرا کالای اعجوبه ای مثل بیدل در بازار قصیده سرایی بهایی چندان نمی یابد؟ چون در آنجا نیز غلبه بر تخیل است و هضم کردن آن همه تصویر تازه در آن همه بیت متوالی، برای شنونده کاری است نه چندان دشوار. مسیرهای دراز را باید با سرعت بیشتری پیمود و نمی توان در یک مثنوی یکصدوسی بیتی مثل «کلیله»، بر بیت بیت شعر آن قدر درنگ کرد که در بیتهای غزلی از قیصر امین پور می کنیم. پس لاجرم باید تصویرها رقیق تر باشند و موسیقی غنی تر و تکان دهنده تر؛ تا پیمودن این مسیر، ملال آور نشود.

□

حالا که سخن از تکان دهندگی شد، باید به خاصیتی در وزن بعضی از مثنویهای معلّم اشاره کنیم که در شعر فارسی، نادر است، یعنی ایجاد سکته ها یا دست اندازهایی غیر معمول، که البته فقط در بعضی وزنها ممکن است و خوشایند. معلّم به طور مشخص، در وزن «فعلاتن فعلاتن فعلن» از انعطاف پذیری وزن، بیش از حد معمول و مروج شعر فارسی سود می جوید؛ یا به تعبیر قدما، پا را از دامنهٔ «اختیارات شاعری» فراتر می گذارد.

اما این «اختیارات شاعری» به نظر من، عبارتی گمراه کننده است، چون به نظر می رساند که گویا شاعر به عنوان یک آدم غیر معمولی، نوعی حق عبور از مرزهای قانون را دارد.

اگر قدری دقیق شویم، خواهیم دید که آنچه با عنوان اختیارات شاعری مطرح می شود، در حقیقت قابلیتهایی است که در بعضی وزنها برای تغییرات مختصر وجود دارد، یعنی قضیه بیش از آن که به شاعر مربوط شود، به انعطاف پذیری آن وزنها بر می گردد. مثلاً وزن رباعی، وزنی است بسیار انعطاف پذیر، که خود عروضیان هم ۲۴ حالت مختلف برایش کشف کرده اند. (البته اگر ابتکارهای بیدل در این وزن را هم به شمار آوریم، تعداد از ۲۴ بیشتر می شود.) ولی برعکس، «مفاعیلن مفاعیلن مفاعلین مفاعلین» وزنی است بسیار صلب و غیرقابل تغییر، که جز در یک هجای پایانی، هیچ جای انعطاف ندارد. آن شاعرانی که در وزن رباعی آن همه «اختیارات» دارند در این وزن باید کاملا مطیع هجاهای کوتاه و بلند باشند.

چنین است که می گوییم این «اختیارات شاعری» یک سلسله جوازهای قانونی مشخص نیست، بلکه فقط استفادهٔ شاعران از انعطاف پذیری وزنهاست و میزان این استفاده نیز به خواست شاعر و قابلیت آن وزن بستگی دارد. حالا ملاک چیست؟ پذیرش طبع.

می گویید فرق قضیه چیست؟ فرقش این است که اکنون این سکته ها از حصار موهوم و مرسوم «اختیارات شاعری» بیرون آمده و تابع طبع و پسند شاعر و شنونده شده است. هر شاعر، بنا بر اقتضای وزن و معنی، بهرهٔ خاصی از این انعطاف پذیری ها می برد و فقط یک نگرانی دارد؛ این که شنونده نیز در پذیرش آن با او همراه باشد.

انعطاف پذیرترین وزن پس از وزن رباعی در شعر فارسی، همانا «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن» است و علی معلّم بیش از دیگر شاعران از این خاصیت سود برده است. بارزترین مثال برای این سخن، مثنوی «ماند زین غربت ...» است که در آن بیش از ده شکل مختلف از این وزن، آزموده شده و بعضی از این شکلها، جز به ندرت در شعر دیگران دیده نشده است. از دیرباز، سکته های رایج در این وزن، تبدیل «فعلاتن» اول، به «فاع لاتن» و یا تبدیل «فعلاتن»های بعدی به «فع لاتن» بوده است، یعنی کاربرد یک هجای بلند به جای دو هجای کوتاه. اما معلّم قابلیت اول را علاوه بر فعلاتن اول، به بعدیها نیز تسری داده است و گاه در یک مصراع، دو یا سه بار این جابه جایی را آزموده است، به گونه ای که در

● یک دسته دیگر از مثنویهای معلم، طرحی سه قسمتی دارند شامل یک فضاسازی شاعرانه و زیبا به عنوان مطلع مثنوی، یک روایته معلولات نسبتا مفصل یا مختصر یا حتی اصلا نبا یک یا فکری به عنوان تنه مثنوی و سرانجام یک پایان بندی عالبا احساسی. یک مثال بارز برای این گونه ساختار، مثنوی «مادر و خدا» است که با «شرق پریا خواهد ماست» آغاز می شود.

● در شعر علی معلم، به آشکارا می توان حس کرد که میدان، میدان زبان آوری و مهارتهای لفظی است و تخیل نمود چندانی ندارد.

نگاه اول، وزن کاملاً دگرگون شده به نظر می‌آید.

به حمل بذر نیفشاندم و میزان بگذشت (وزن معیار)

بیل و داس و تبر و چارق و پاتاوه ز من (تبدیل فعلاتن اول به فاعلاتن)

دگر این حوصله‌ها تنگ است وین دل‌ها تنگ (همان تبدیل در فعلاتن سوم)

مار ضحاک است بر راه، بگو با کاوه (همان تبدیل در دو فعلاتن اول و دوم)

ماند زین غربت چندی به دغا یاوه ز من (تبدیل فعلاتن دوم به فع لاتن)

سخت دلتنگم، دلتنگ از شهر (همان تبدیل بالا در سه نوبت پیاپی که در نهایت نه هجای بلند بر جای نهاده است.)

مسلماً این همه خروج از وزن، برای همگان خوشگوار نمی‌افتد و حتی می‌توان گفت با هر محتوایی مطابقت ندارد. شاید بی‌جهت نباشد که بسامد اینها در مثنوی آرام و حافظوار «خضر هم از شکن زلف تو در گمراهی است» ناگهان به شدت پایین می‌آید و به نزدیک صفر می‌رسد و باز در مثنوی «امت واحده از شرق به پا خواهد خاست» که خالی از غرابتهای زبانی و مضمونی نیست، آثار این سکته‌های ملیح یا غیرملیح پیدا می‌شود.

□

گفتیم که انتظار می‌رود در این ساختار خاص، موسیقی غنی‌تر باشد. مسلماً این حکم، بیشترین مصداق را در موسیقی کناری می‌یابد که برجسته‌ترین نوع آن است.

این که می‌گویند «غزل بدون ردیف کمتر خوب از کار در می‌آید» ولی این سخن را در مورد قصیده نمی‌گویند، خالی از دلیلی نیست. در قصیده، افزونی تعداد ابیات ـ و به تبع آن، قوافی ـ انتظاری را که از موسیقی کناری داریم، برآورده می‌کند و شگفتی لازم را در ما می‌آفریند. در غزل، که تعداد بیتها کمتر می‌شود، لاجرم انتظار موسیقی کناری غنی‌تری داریم. به همین قیاس، می‌توان گفت که مثنوی با توجه به آزادی عملی که از این لحاظ دارد، قافیه و ردیف غنی‌تری را اقتضا می‌کند تا خاصیت «غیرمنتظره بودن» در موسیقی کناری بهتر حفظ شود.

بیاییم و قضیه را قدری عمیق‌تر بنگریم و این پرسش را به میان آوریم که به راستی باید برخورد ما با قوانین و قواعد قافیه چگونه باشد. در نظام بلاغی قدیم ما، قافیه، مجرد از قالب شعر و مجرد از ردیف بررسی شده و قانونمند شده است و در این قانونمندی نیز در نهایت، «زیبایی» به عنوان یک معیار اصلی به کنار رفته است، هرچند شاید در ابتدا مبنای قافیه‌اندیشی، همین زیبایی بوده است. به همین لحاظ، مرزهای قانونی ما بسیار صلب، قطعی و متمایز هستند. در این مجموعه قوانین، اگر یک قافیه درست باشد، در همه قالبها و با هر گونه ردیف و محتوایی درست است و اگر نباشد، در هیچ جا و در هیچ زمانی درست نیست. اگر ردیف اختیاری است در همه جا اختیاری است و اگر ایطاء و شایگان نکوهیده است، در همه جا نکوهیده است. کمتر به این عنایت شده است که یک ردیف طولانی، می‌تواند عیب ایطاء را تا حد زیادی بپوشاند و برعکس، عدم ردیف، می‌تواند حتی یک قافیهٔ درست را فقیر نشان دهد. ببینید، در این دو بیت بیدل، عیب قافیه یکسان است، ولی این عیب، در اولی بسیار آشکارتر است و در دومی، با کمک ردیف کمابیش پنهان شده است:

روانی نیست محو جلوه را بی آب گردیدن
سزد کز اشک آموزد نگاه ما خرامیدن

تا دل بیچاره واماند از دمیدن، داغ شد
اضطراب این سپند از آرمیدن داغ شد

و اینها، ظرایفی است که قانون گذاران ما کمتر بدانها عنایت کرده‌اند.

با این ملاحظات، باید به این نتیجه رسید که ما به قوانینی انعطاف‌پذیر با مرزهایی بسیار هاله‌ای نیاز داریم که فقط در مواجهه با هر اثر، قطعیتی نسبی می‌یابند. حتی شاید بهتر باشد یک سلسله انتظارات جمال‌شناسانه را جایگزین قوانین وزن و قافیه کنیم و بگوییم مثلاً انتظار می‌رود که در بعضی قالبها مثل مثنوی بلند، این ردیف «اختیاری»، از سوی شاعر «اجباری» تلقی شود، یعنی او به طور طبیعی ردیف را بخشی ضروری از موسیقی کناری بپندارد. گویا قاعده و قانون در اینجا، همین است و البته باز هم قاعده و قانونی نسبی و انعطاف‌پذیر.

علی معلم در مثنویهای خویش، بدین قانون خودخواسته گردن نهاده است. در کتاب رجعت سرخ ستاره، حدود هفتاد درصد بیتها ردیف‌دار هستند. این نسبت در مثنوی «بهل این خفتن نوشینه بیا تا برویم» به ۹۵ درصد می‌رسد یعنی تقریباً همه ابیات. در اینجا، ردیفها نیز گاه بیشتر از حد معمول طولانی هستند و این نیز یک قاعدهٔ تازه است.

یک ابتکار دیگر معلم برای غنی‌سازی موسیقی کناری، استفاده از قافیه‌های غریب و کم‌کاربرد است، مثل «نطع» و «قطع» یا «نغز» و «مغز» یا «تیغ» و «میغ». اینها به شگفتی‌آفرینی قافیه می‌افزایند و چون کمتر در شعر دیگران قافیه شده‌اند، مجال مضمون‌سازی با آنها نیز بیشتر است. دیگر مثل قافیه‌های «دیوانه» و «پروانه» و «میخانه» نیستند که تفاله‌شان به ما رسیده باشد.

گاهی نیز همان قافیه‌های معمولی، ولی با حروف مشترک بیشتری آزموده می‌شوند و این همان چیزی است که قدمای ما اعنات یا لزوم مالایلزم می‌نامیده‌اند. اینجا شاعر به رعایت حداقل حد قانونی قافیه بسنده نمی‌کند و قافیه‌هایی برمی‌گزیند با مقداری مشترکات بیشتر. مثلاً «تازیانه» را با اطمینان کامل، می‌توان با «زمانه» قافیه کرد، ولی شاعر «رازیانه» را بر می‌گزیند که فصل مشترک بیشتری با «تازیانه» دارد. همین گونه است قافیه شدن «جراحت» با «صراحت» و «نوشینه» با «دوشینه» و «میزان» با «عزیزان» و «راحت» با «ساحت».

و بالاخره باید یک صنعت قدمایی دیگر را ذکر کرد که همانند یک شیء عتیقهٔ صیقل خورده در این رواق خودنمایی می‌کند؛ صنعتی با نام ذوقافیتین، یعنی آوردن دو قافیهٔ متوالی در یک بیت. قدما غالباً این صنعت را به صورت التزام در همه بیتها به کار می‌برده و ضایع می‌کرده‌اند. مثلاً اهلی شیرازی مثنوی‌ای دارد به نام «سحر حلال» در پانصد بیت و با التزام این صنعت (و دو صنعت کشندهٔ دیگر) در هر بیت. اما در شعر معلم، این قافیه‌های دوگانه فقط گاهگاه آزموده شده و در بعضی جایها، سخت نیکو افتاده‌اند، از جمله در این بیتها از یکی از بهترین مثنویهایش.

کجا؟ کو؟ آب کو؟ آسیمه‌سر گفتند ماهیها
تک و پایاب کو؟ بار دگر گفتند ماهیها
زمین آلودهٔ ننگی است، ننگی مثل باعورا
زمان آبستن جنگی است جنگی مثل عاشورا (زمان آبستن روزی است...)

بهره‌گیری از هنرمندیهای بالا، گاه موسیقی کناری را مرکز ثقل زیبایی بیتها ساخته است، به ویژه در دیباچهٔ مثنوی «ماند زین غربت...» که در آن، شاعر همه توان خود را برای غنی‌سازی قافیه و ردیف به کار برده و هیچ تلاشی را فروگذار نکرده است. این پاره، به راستی از درخشان‌ترین فرازهای شعر علی معلم است.

ماند زین غربت چندی به دغا یاوه ز من
بیل و داس و تبر و چارق و پاتاوه ز من
یله گاو و شخ و شخم و رمه از من، هیهات
من غریب از همه ماندم، همه از من هیهات
آیش سالزد از غربت من بایر ماند

چمن از گل، شجر از چلچله بی‌زایر ماند
سالها بی منِ مسکین به عزیزان بگذشت
به حمل بذر نیفشاندم و میزان بگذشت
سخت دلتنگم، دلتنگم، دلتنگ از شهر
بار کن تا بگریزیم به فرسنگ از شهر
بار کن، بار کن، این دخمهٔ طرّاران است
بار کن، گر همه برف است اگر باران است
بار کن، دیو نیم، طاقت دیوارم نیست
ماهی گول نیم، تاب خشنسارم نیست
من بیابانیم، این بیشه مرا راحت نیست
بار کن، عرصهٔ جولان من این ساحت نیست
کمِ خود گیر، به خیل و رمه برمی گردیم
بار کن، جان برادر! همه برمی گردیم

□

اما توجه ویژهٔ معلّم به موسیقی کناری، مانع این نشده است که بعضی خلل‌های طبیعی در این قسمت شعرش نیز بروز کند. منظور ما آن «ترک اولی»هایی است که شاید در مثنویهای کهن هم بسیار دیده شده است، ولی در اینجا بیش از حد به چشم می‌زند. اگر مجاز به کاربرد این تعبیر باشیم، می‌توانیم گفت که معلّم گاه بیش از حد مسحور این هنرنماییهای خودش شده و از جوانب معنایی و تصویری شعر، غافل شده است. چنین است که گاه بعضی قافیه‌ها تحمیلی به نظر می‌آیند.

تا عمق دشت جاده رگ تازیانه بود
شاید بهار فصل گل رازیانه بود (ما وارثیم ...)

دم سموم خزان موذیانه در باغ است
به باغبان برسان، موریانه در باغ است (کدام جراءت یاغی ...)

مستحب است در آیینه جراحت دیدن
بهر اخیار ز اغیار صراحت دیدن (خضر هم از شکن ...)

اگر بپذیریم که یکی از امتیازهای قافیه‌های غریب و غیرمعمول، شگفتی زایی آنهاست، باید این انتظار را هم داشته باشیم که شاعر یک زوج از این قافیه‌ها را در چندجای شعرهایش تکرار نکند و ناخواسته به دام نوعی التزام بیجا نیفتد. من گمان می کنم که چند بار قافیه شدن «صراحت» و «جراحت» در چند مثنوی معلّم، نوعی نقض غرض است.

برآ که خواب ستاره صراحتی دارد
شکسته می گذرد شب، جراحتی دارد (هلا ستارهٔ احمد ...)

گفت: نکوتر چه شیوه؟ گفت: صراحت
تیغی از این روستا به هفت جراحت (غیبتی عصر آشکار)

سبوکشان به شراب صراحت افزودند
جگرخوران به کباب جراحت افزودند (کدام جراءت یاغی ...)

یک نمک مرهم و صد لاله جراحت دارم
بی نمک نیست اگر شور صراحت دارم (خضر هم از شکن ...)

هله باد است بجنبید، صراحت صعب است
بوسهٔ داغ سبک نیست، جراحت صعب است (امت واحده ...)

و نیز می توان اشاره کرد به ناتندرستی بعضی قافیه‌ها که هرچند طبق قوانین جاریهٔ قافیه، شاعر در آنها مختار است، ولی در این ساختار خاص که انتظار ما از موسیقی کناری بیشتر است، اینها را به زحمت می‌توان بر خود گوارا کرد:

بر نیلِ از نی رسته جایی نیزه‌ای چند
در گِردش از فرعونیان دوشیزه‌ای چند (هجرت)

ره نه این است، ره آغشتهٔ ما افتاده است
از زل تا به ابد کشتهٔ ما افتاده است (کوچ)

دیگر از هنرمندیهای موسیقیایی آنچه باقی می‌ماند، تناسبهای لفظی و معنوی است که انتظار می‌رود در این ساختار پرموسیقی، عنایت شاعر به اینها نیز بیش از حد معمول باشد. معلّم این انتظار را برآورده می کند و نشان می‌دهد که به راستی نسبت به این تناسبها بی عنایت نیست و حتی می کوشد که یک سلسله تناسبهای نوین کشف کند و هنوز در بند ایهام‌آفرینی با «شیرین» و جناس‌سازی با «مرجان» و «یاقوت» نباشد. من در اینجا فقط به چند مثال بسند می کنم و کلمات مورد نظر را در گیومه می نهم.

از لبِ جام «شفا» خواه که «قانون» این است
در خم آویز که میراث فلاطون این است
چشم پیمانه به می روشن اگر خواهی به
جوش «زخم» است، «ز خم» جوشن اگر خواهی به
بادها نعره‌زنان، پویه کنان در کردر
مادران «موی کنان»، «مویه کنان» در کردر
گاه، بیگاه شد؛ ای سرو خرامان! برخیز
ای «سلامت سفرِ سوخته سامان!» برخیز (کوچ)
(در بیت بالا، تکرار صامت س مراد است.)

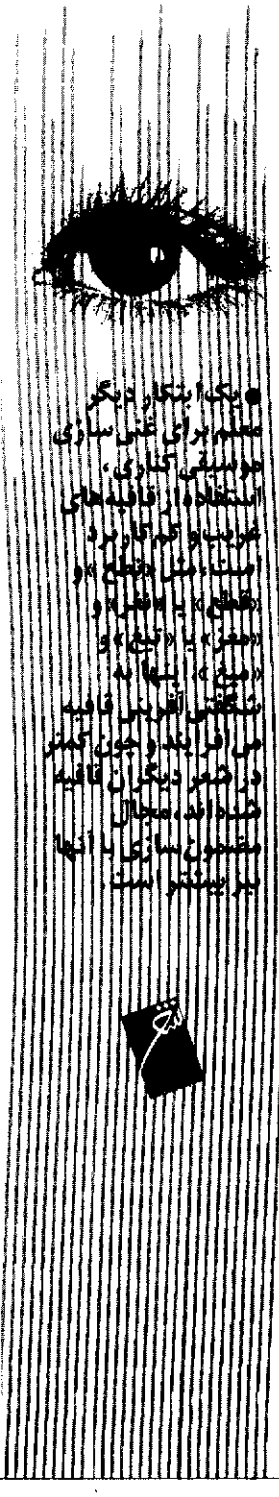
هزار مرغ در این عرصه زار می خوانند
از این «هزار» یکی را «هزار» می خوانند (به دستگیری روح خدا)

چهارم آن که به خود پاسِ تجربت می‌دار
«گزیده» مرد ز یک جا «گزیده» نیست دوبار (کلیله)

این «نی» عجب «شیرین‌زبانی» یاد دارد
تقریر اسرار نهانی یاد دارد
موسی به مصر آمد، صلای زندگی داد
اسباط را در «بندگی» «تابندگی» داد
از خاک مشهد شهد رحمت انگبین شد
از قم، «فقم» در گوش عالم در طنین شد (هجرت)

این مورد اخیر، یادآور عبارت مشهور صاحب بن عباد است که در چهار مقالهٔ نظامی عروضی نقل شده است: «ایها القاضی بقم، قد عزلناک فقم»(۳)

شعر فارسی از دیرباز عرصهٔ انقلابهای درونی بوده که به تعویض موقعیت ارکان قدرت می انجامیده است. به یک معنی ما در این شعر، تا کنون «نظام»های گوناگون داشته‌ایم، با روابطی خاص میان عناصر و اجزای شعر. گاه



● یکی از ابتکار دیگر معلم برای غنی سازی موسیقی کناری، استفاده از قافیه‌های غریب و کم کاربرد است، مثل «طاق» و «قطع» یا «شعر» و «حشر» یا «نیش» و «میخ»، بنابه شواهدی قافیه‌ها می افزایند و چون کمتر در شعر دیگران قافیه شده‌اند، معمولا مشحون سازی با آنها نیز بیشتر است.

این روابط محکم و استوار بوده است و گاه نیز سست و شکننده. موفق‌ترین شاعران، آنانی بوده‌اند که نظامی متعادل با روابطی معقول میان ارکان قدرت برقرار کرده‌اند.

در نظام شعر خراسانی، به طور آشکار، غلبه بر زبان و مهارتهای زبانی است. از همین روی، منوچهری دامغانی با آن همه رنگینی خیال خویش، در چشم ادبای این مکتب، اعتبار عنصری و انوری را نمی‌یابد. اگر ما امروز برخلاف پیشینیان خویش، منوچهری را بر عنصری و احیاناً انوری ترجیح می‌دهیم، از این است که خود با نظامی دیگر عادت کرده‌ایم، نظامی با سلطانی «خیال» و بندگی «زبان»، وگرنه در دیدگاه قدما و با مناسباتی که آنان برای ارکان قدرت می‌شناخته‌اند، حق همان است که عنصری ملک‌الشعرای دربار یمین‌الدوله محمود غزنوی باشد و انوری یکی از پیامبران سه‌گانهٔ شعر.

شعر معلّم نیز برای خویش، نظامی خاص دارد، شبیه نظام مکتب خراسانی، یعنی در اینجا نیز غلبه با سخنوری و تناسب‌آفرینی است، نه با خیال و مضمون‌سازی. از موسیقی، پیش از این سخن گفتیم و حال باید ببینیم شاعر ما در عرصهٔ زبان چه کارها کرده و برای مهتری این عنصر، چه اسبابی فراهم آورده‌است.

شاعران را از لحاظ عنایت‌شان به زبان شعر، در سه دسته می‌توان جای داد. یک دسته آنانی‌اند که به واقع این عنایت را ندارند و زبان شعرشان سرشار از ضعف و نارسایی است. دستهٔ دیگر آنانی‌اند که به یک زبان سالم، روان و فصیح رسیده و به همین بسنده کرده‌اند. برای اینان، زبان فقط وسیلهٔ تفهیم و تفهم است، نه ابزار زیبایی‌آفرینی. غالب شاعران امروز ما، چنین هستند. دستهٔ دیگر، آنانی‌اند که از زبان مشخصاً به عنوان یک ابزار تمایزبخشی کار می‌کشند و حتی گاه قدرت شعرسرایی‌شان در زبان نهفته است. ایرج میرزا و اخوان ثالث، به طور آشکار از این دسته شاعران هستند و اگر بخواهیم شاخص‌ترین شاعر این دسته در دو سه دههٔ اخیر را نام ببریم، همانا علی معلّم خواهد بود.

معلّم آشکارا شاعری «سخنور» است، یعنی بسیار متکی است به هنرمندیها و مهارتهایی که فقط در عرصهٔ زبان روی می‌دهد و ربطی به تخیل و مضمون‌سازی نمی‌یابد. بعضی از بیتهای مثنویهای او، فقط به مدد افسونگریهای زبانی شعر شده‌اند و اگر آنها را از این حلیه عاری سازیم، با سخنی بسیار عادی روبه‌رو می‌شویم، همانند این:

الا شما که شمایید، قهرمانهایید
نشان قهر خدا، قهر آسمانهایید (کلیله)

مصراع اول، بسیار شکوهمند و گیرا است، ولی این گیرایی فقط با یک کار زبانی ایجاد شده است. آن را بعد از پیراستن از هنرمندیهای زبانی، می‌توان چنین نوشت: «ای قهرمانان!» و آنگاه به سادگی‌اش پی برد. مصراع دوم نیز خالی از این خاصیت نیست. □

تحلیل و تفسیر هنرمندیهای زبانی کاری است بسیار سخت. اینها را نمی‌توان همچون صور خیال به راحتی دسته‌بندی و نام‌گذاری کرد. گاه یک ابتکار زبانی در یک شعر خاص و در یک موقعیت استثنایی روی می‌دهد و در هیچ جایی دیگر قابل تجربه نیست. با این همه، باید بعضی از هنرمندیهای زبانی علی معلم را بیرون کشید و دسته‌بندی کرد و ما را از این گزیر و گریزی نیست.

باستانگرایی

باستانگرایی برجسته‌ترین شاخصهٔ زبانی علی معلّم است. شاعر در اینجا کلمه‌ای را که برای ما کاربردی عادی و قابل پیش‌بینی یافته‌است، با واژه‌ای کهن تعویض می‌کند. این واژهٔ کهن، مسلماً بیشتر جلب توجه می‌کند و درنگ شنونده را سبب می‌شود. کاربرد کلمهٔ «صعب» به جای «سخت» در این بیتها، چنین تمایزی همراه دارد.

صعب صعب این شب ریزنده ظلام افتاده است
گذر قافلهٔ عشق به شام افتاده است (کوچ)

آی چاووش! دمت گرم، به آواز بخوان
صعب دیر است، مبر وقت، بخوان، باز بخوان (ماند زین غربت...)

پی تو صعب است که سودای نخستین گیرند
پی آزادی لبنان و فلسطین گیرند (ای شرار دل افروخته...)

کار صعب است در این راه، بگویم یا نه؟
تواءمانند مه و ماه، بگویم یا نه؟ (امت واحده...)

جالب این است که در اینجا، کاربرد «صعب» تاحدی به تبیین دشواری موجود هم کمک می‌کند. به عبارت دیگر، «صعب» از «سخت» سخت‌تر به نظر می‌آید و این یک ظرافت بلاغی است.

اما باستانگرایی تیغی است دولبه و اندکی ناآزمودگی در کاربرد آن، به صاحبش زخم می‌زند. باید سخت مراقب بود که ما کلمات را برای انتقال معانی می‌خواهیم، نه صرفاً تزئین. باستانگرایی هم وقتی کارآمد می‌افتد که خاصیت رسانایی زبان را حفظ کند، وگرنه شعر را به مجموعه‌ای از اشیاء عتیقه بدل خواهد کرد که فقط به درد پژوهشهای دیرینه‌شناسی می‌خورند.

نکتهٔ مهم دیگر این است که شاعر باید نسبت به ایهامهای بیجا و ناخواسته نیز هوشیار باشد. ممکن است معنای کهن یک کلمه، تداخلی با معنایی دیگر که اکنون آن کلمه یافته‌است پیدا کند. پس می‌توان گفت علی معلّم آنجا که «دستبرد» را به معنای «ضرب‌شست» و «عورت» را به معنی «زن» به کار برده‌است، ایهامهایی ناخواسته و حتی ناپسند ایجاد کرده‌است:

باور کنیم رجعت سرخ ستاره را
میعاد دستبرد شگفتی دوباره را (باور کنیم سکه...)

کای عورت! از من نیست فرمان می‌گذارم
گردن به تیغ حکم پنهان می‌گذارم (هجرت)

اگر یک سیر زمانی را تعقیب کنیم، می‌توان گفت که باستانگرایی در مثنویهای اولیهٔ معلم، قدری خام و فاقد زیبایی تمام است و بیشتر در کاربرد کلماتی چون «خامش» به جای «خاموش» و «بیهش» به جای «بیهوش» جلوه می‌کند که به نظر من، بیشتر از سر اضطرار در وزن است تا انتخاب در زبان:

تو بیهشانه ملولی، تو منگ را مانی
تو خامشی، تو صبوری، تو سنگ را مانی (به دستگیری روح خدا...)

باستانگرایی واقعی معلّم، از مثنوی «چنین به زاویه‌در، چند پا فشردستید؟» شروع می‌شود؛ در مثنوی «کلیله» و «ماند زین غربت...» به اوج زیبایی می‌رسد و به نظر من در مثنویهای بعدی، مسیر افراط و عدم تعادل را می‌پیماید.

دیگر کارهای زبانی.

علی معلم یک سلسله هنرنماییهای زبانی دیگر هم دارد که بعضی‌شان اندک و انگشت‌شمار هستند، ولی مجموعهٔ اینها، زبان او را متمایز و پربار ساخته‌است. وجه مشترک همهٔ این کارهای زبانی، خارج‌ساختن جمله از ساختار عادی و هنجار آن است. ما فقط به چند مثال با ذکر هنرمندی هر یک، بسنده می‌کنیم.

جملهٔ معترضه:

شنیده‌ایم ـ و خود این ناشنیده در کار است ـ
که نور جاذب نور است و نار با نار است (کلیله)

گیرم تهی دستم ـ که هستم ـ غلّه از اوست
از او شکایت کی توانم؟ گلّه از اوست (هجرت)

قطع جمله و ادامهٔ آن به شکلی دیگر:
وجودی و... نه وجودی، عدم دقیق‌تر است
عدم نه‌ای و وجودت شکی عمیق‌تر است (کویر از همه...)

الا، نگفتم و... گفتم که این سفر مکنید
اگر سکندر وقتید، این خطر می کند (کلیله)

«حوریب» بر دامان سینا جایگاهی است
نی نی، غلط شد، جایگاهی نیست، راهی است (هجرت)

نوعی آشنایی‌زدایی در زبان، با ساختن یک عبارت تازه با تغییری مختصر در یک عبارت آشنا؛ مثل کاربرد «دمت سرد» به قرینهٔ «دمت گرم» و «ناخوش آواز» به قرینهٔ «خوش آواز»:

دیر گاه است و دورپروازیم
شب‌سراییم و ناخوش آوازیم (از کجا آمدی...)

چیست در جاریِ این نغمه به بیگاهی؟
نفست خسته، دمت سرد، چه می‌خواهی؟ (شب همخوابی مریم...)

استفاده از پیشوندهای فعلی مثل «در»، «بر» و «فرو» که ضمن تمایزبخشی به فعلها، به آنها لحنی حماسی هم می‌دهد:

از سر جاده و فرسنگ مشو دون، برخیز
گردبادی شو و درپیچ و به گردون برخیز (ماند زین غربت...)

ای بسا خلق که زین دم‌دمه‌ها درماندند
عبرت است ای همه! زین سان رمه‌ها درماندند
هله، هیهای وی است این که فرامی‌پیچد
می‌زند صاعقه بر صخره و وامی‌پیچد (کوچ)

با همهٔ تمایز از زبان عادی و روزمره، معلّم از نوعی مردم‌گرایی نیز بی‌بهره نمانده است. گاه به زیبایی تمام از ضرب‌المثلها و عبارات عامیانه سود می‌جوید، چنان که در این مصراعها می‌بینیم:

که ابله است، و لیکن به کار خود داناست (کلیله)
خوبان عجب دسته گلی بر آب دادند (هجرت)
این فتنه، ماه آسمان در ریسمان است (هجرت)
پهل گندد آبها، نمک افاقه می‌کند (مگر به عید خون کشد...)

و از این مهم‌تر، معلّم بعضی مصراعها ساخته است که به خاطر سهولت و خوش‌ساختی خویش، می‌توانند همانند یک ضرب‌المثل یا مصراع مشهور، بر زبان مردم جاری شوند.

هر کور را در کار خود بینایی‌ای هست (هجرت)
در احد هر که ز احمد نبود سفیانی است (خضر هم...)
امروز بنده‌اید که فردا خدا شوید (تبارنامهٔ انسان)

ز چوب ترد چه خیزد چو پیش تیغ افتد؟ (چنین به زاویه...)
عور ماندیم که تا جامهٔ دشمن گیریم (ماند زین غربت...)
عرصه تنگ است، کلوخی ز کمانی خوشتر (خضر هم...)
بعد از این هستی مردانه پی بودن نیست (خضر هم...)
اینجا عزیز نیست امیری که برده نیست (تبارنامهٔ انسان)

□

با وجود موفقیّت معلّم در ایجاد یک زبان زیبا و برجسته، نمی‌توان بعضی زیاده‌روی‌ها و ترک‌اولی‌های زبانی او را هم نادیده گرفت. گاه کار او در متمایزساختن زبان، به افراط می‌کشد و سبب پیچیدگی بی‌مورد می‌شود. گاه جمله‌های معترضهٔ معلّم، کاملاً حشو می‌شوند، آن هم از نوع قبیح آن، چنان که «هلا» در این بیت شده و بسیار ناخوش افتاده است.

چند از وهم ـ هلا! ـ رشته به بربط بندم؟
نقش توحید بر این خط مقرمط بندم؟ (ماند زین غربت...)

از این که بگذریم، عربی‌زدگی زبان معلّم در بعضی مثنویها را باید به دیدهٔ انتقاد نگریست. البته شاعر در مثنوی «هلا ستارهٔ احمد، هلا ستارهٔ صبح» معذور است، چون این تعرّب، با فضای شعر تناسب دارد، ولی در دیگر جایها، نمی‌توان چنین توجیهی تراشید.

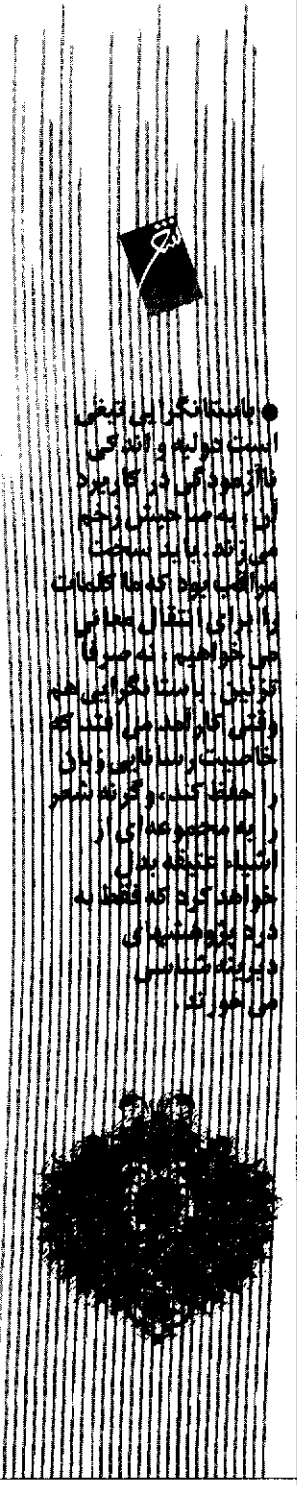
هله ساقی! مددی کز سفر آن خوش‌پسر آمد
قدمش سعد و دمش گرم، خوش آمد که درآمد
نه درآمد که برآمد چو قمر در شب داجی
ز رگ جاده مسافر، ز تک بادیه حاجی
رحل بگشای و فرود آورش از بارهٔ اشهب
نه معذب که معزز، نه مفارق که مقرب
به من آرش چو بنفشه به لب بادیه رسته
رو به باران بهاران شب ناحیه شسته
طیلسانی کنش از حلّهٔ حوران بهشتی
طیلسان؟ حله؟ بهشت؟ ای محرر! چه نوشتی؟ (مُردَم از رونق...)
ای معلّم! چه نوشتی؟

□

به هر حال، باید پذیرفت که معلّم، زبانی ویژه و متمایز دارد. زبان او گاهی چنان سحّار است که با وجود ندانستن معنی دقیق شعر، از آن لذّت می‌بریم. به واقع، این شعر خواننده را مرعوب می‌کند و این مرعوب‌شدن، خود مجذوبیتی در خود دارد. گویا دیگر جراءت نمی‌کنیم آن را نپسندیم.

در دارالحکومهٔ شعر معلّم، تخیّل فروترین مقام و موقعیت را دارد و این، هرچند شاید برای حفظ این نظام به مصلحت باشد، به کارآیی آن لطمه زده است، چون بدین ترتیب، این شعر در برابر ذوق و پسند جمعی قرار می‌گیرد که روابطی دیگرگونه میان ارکان قدرت را انتظار می‌برند.

با این همه، به گمان من نمی‌توان با حکمی چنین کوتاه و صریح، سرنوشت خیال در شعر او را روشن کرد. باید پیش از داوری نهایی، دید که تصویرسازی معلّم از چه نوعی است. با یک تقسیم‌بندی اجمالی و کلی، شاعران را از لحاظ شیوهٔ تصویرسازی می‌توان به سه دسته تقسیم کرد.



گروهی که غالباً تخیّلی نیرومند دارند، در پدیده‌های اطراف، تعمقی بیش از دیگران می کنند و روابطی تازه می‌یابند که دیگر کسان در نیافته‌اند.

گروهی نیز تازگی خیال را با گام‌نهادن در یک فضای تازه تأمین می کنند؛ سخن از چیزهایی می گویند که کمتر در شعر دیگران دیده شده است و در این حالت، آن مایه از تعمق و نازک‌خیالی ضرور نمی‌افتد چون این تازگی مطلوب، با تازگی عناصر و اشیاء فراهم شده است.

گروهی دیگر نیز که محافظه‌کاران و صنعتگران هستند، فقط خیالهای دیگران را با آرایش و صنعتگری تازه‌ای به نظم می کشند و در واقع اینجا نه خود تصویر یا فضا، بلکه شیوهٔ بیان تصویر است که تازگی دارد.

علی معلم، بیشتر رویکرد دوم را دارد و گاه نیز البته اول و سوم. گاه جهش‌هایی بسیار نوین و امروزی دارد که حاصل آنها، تصویرهایی است مدرن، با یک فضاسازی بسیار شاعرانه:

همسرا، آی سحوری‌زن خنیایی!
مرغ طوفان‌زدهٔ این شب دریایی!...
یکهٔ عرصه، عیار همه عیّاران
قمه‌بند گذر حادثه در باران...
آی در صبح مه‌آلود کمین کرده
ابری رعدصدا صاعقه زین کرده...
بوی خون شو که جهان پنجره خواهد شد
به صدای تو زمان حنجره خواهد شد (شب همخوابی مریم...)

من از نهایت ابهام جاده می‌آیم
هزار فرسخ سنگین پیاده می‌آیم (کویر از همه...)

بارو کنیم رویش سبز جوانه را
ابهام مردخیز غبار کرانه را (باور کنیم سکه...)

شبها شبند و قدر، شب عاشقانه‌هاست
عالم فسانه، عشق فسانه‌ی فسانه‌هاست (باور کنیم سکّه...)

ولی تعداد این تصویرها بسیار نیست. در میان حدود دو هزار بیت شعر که من از معلم در دست دارم، شاید به زحمت بتوان صد بیت از این گونه یافت و این عددی نیست که به مددش بتوان معلم را تصویرسازی خلّاق دانست. بیشتر اینها نیز در مثنویهای اول است، نه در شیوهٔ مختار او در شعرهای دورهٔ پختگی و کمال.

ولی معلم در آن گرایش دوم که من دوست دارم فضاسازی بنامم نه تصویرسازی، بسیار نیرومندتر به چشم می‌آید. او به جای درنگ و تعمق در یک چشم‌انداز واحد و عام، در هر شعر، پنجره‌ای تازه به چشم‌اندازی دیگر می گشاید و این چشم‌اندازها، گاه هرچند زیبایی یک باغ یا ساحل رؤیایی را ندارند، غرابتی دارند که خوانندهٔ شعر را مجذوب می کند.

کلیله گفت که شب با کران نخواهد شد
عروس خطهٔ خاور عیان نخواهد شد
ستاره گیر به بوک و مگر فرومانده است
ستاره سرزده، لیکن سحر فرومانده است
صحوریان هله و چون‌وچند بس کردند
دهل‌زنان حصار بلند بس کردند
ز نفخه قمریکان در قفس فرومانده‌اند
به بام، نوبتیان از نفس فرومانده‌اند
نواگران کش‌آواز از سخن خفتند
ز نوحه زنجره‌ها بر چناربن خفتند
ز بانگ صبح، خروسان ده خمش مانده‌اند
مسافران سحرگه به خواب خوش مانده‌اند
ز جان پاک سحر گرچه رنج شب دور است،
سپیده دیر کشید، آفتاب رنجور است (کلیله)

□

حال باید دید که این چشم‌اندازهای گوناگون برای مجذوب کردن خواننده باید چه‌ها داشته باشند. به نظر من می‌آید که این چشم‌اندازها، حداقل باید احساس غرابت و سرزندگی تواءم را در مخاطب پدید آورند، یعنی از سویی تکراری و کلیشه‌ای نباشند و از سویی، تماسی با انسان، زندگی و تجربیات عینی او داشته باشند. معلم در ایجاد فضاهای غریب، رمزآلود و اسطوره‌گون بسیار توانا است، ولی گاه در ایجاد احساس زندگی در اینجا، ناموفق.

در فضای تصویری علی معلم، نشانه‌هایی از زندگی امروز بسیار نمی‌توان یافت. گویا در اقلیم افسانه‌ها و اسطوره‌ها سیر می کنیم. او حتی برای مضامین امروزی مثل شهادت دکتر شریعتی هم به اسطوره‌ها پناه می برد. به همین دلیل، در موارد اندکی که از همین زندگی ملموس و عینی می گوید بسیار از شعرش لذت می بریم، چون انتظارش را نداریم. مثلاً آنجا که می گوید «باز بی‌نفت است فانوسم، اسبم تشنه است.» واقعاً یک فانوس بی‌نفت و اسب تشنه در ذهن ما مجسم می‌شود و البته از این موارد اندک است. بسیار اندک است فرازهایی از قبیل «ماند زین غربت چندی به دغا یاوه ز من...» که پیشتر به مناسبتی دیگر نقل کردیم و یا این پارهٔ بسیار زنده و زیبا از مثنوی کلیله:

منم که مژدهٔ باران ز مور می‌شنوم
هجوم بیگه سیل از ستور می‌شنوم
منم که سال چو زد غلّه را بشورانم
چو عطسه کرد زمین، گلّه را بشورانم
منم که ماه چو برزد، کتان نپوشم هیچ
قمر چو راند به عقرب، به جان نکوشم هیچ
چو زاغ نعره زند، جای ماکیان بندم
چو جغد نوحه کند، پای مادیان بندم
به ده چو گاو زهد از گروه برخیزم
چو استخوان خورد اشتر ز کوه برخیزم
منم که از رمه خوانم بهار پرخنده است
منم که زین همه دانم حیات پاینده است

به طور کلی، معلم در فضای بومی و زندگی دهقانی خوب جولان می‌دهد، ولی در تصویر کردن زندگی انسان شهری معاصر، کمابیش قصور می‌ورزد. اگر هم شهر در کار باشد، شهری است قدیمی با اجناسی که اکنون دیگر نمی‌توان یافت.

بویناک است فضا، شادی کناسان بین
شو در این وسوسه بازار به خناسان بین
هرچه بدریده سقا آب خنک دارانند
شوره‌پشتان کفن دزد، بنکدارانند...
عفن انباشته دارند به انبان‌هاشان
نیست، جز سیم سیا نیست به همیانهاشان
جوش کناس کنیسه است در این سوق‌الکلب
سود سودای دسیسه است در این سوق‌الکلب (امت واحده...)

چنین است که انسان امروز، خود را در دنیای شعر معلم، کمابیش تنها و غریب حس می کند و این غربت، گاه به هراسی وهم‌آلود بدل می‌شود که هرچند زیبا و پرکشش است، چندان سرزندگی ندارد.

□

در این فضاسازی تصویری و گشودن پنجره‌های تازه فراروی بیننده، البته این احتمال را باید داد که چشم‌انداز ما برای مخاطب چندان هم فرح‌بخش نباشد. این چشم‌اندازهای گوناگون، وقتی

دلفریب و چشم‌نواز هستند که به راستی تازه و غریب باشند چون این غرابت تنها سرمایه‌شان است. معلّم گاه ما را در برابر چشم‌اندازهایی بسیار ناب می‌نشاند و گاه نیز به جایی می‌کشاند که بارها دیده‌ایم و در آن، فقط کشفهای تازه می‌تواند ما را خشنود کند که از اینها هم خبری نیست. فضای میکده و خرابات، دیگر آن کشش را ندارد که بتواند همانند آن فضای دهقانی یا اساطیری، خواننده را مجذوب کند و اینجاست که شعر، به راستی بوی کهنگی می‌گیرد و کمابیش غیرقابل تحمل می‌شود:

بعد از این از من و دل رنگ ملامت برخاست
تقیه از تیغ تو تا صبح قیامت برخاست
بعد از این سجده به گل، غسل به می خواهم کرد
ذکر تسبیح و دعا با دف و نی خواهم کرد
پای کوبان سرِ بی‌تن به حرم خواهم برد
رکعتی سجدهٔ بی‌من به صنم خواهم برد
دست‌افشان دل مسکین به دعا خواهم سوخت
تا سپندی به سرِ کوی شما خواهم سوخت
هله خیزید که ما بر سر بازار شویم
دگر از مسجد و از مدرسه بیزار شویم
نه کلیساست، نه کعبه، نه کنشت است اینجا
فهم پیمانه حدیث سر و خشت است اینجا
قبلهٔ اهل سعادت درِ عیاران است
ور نه در صومعه سودای سیهکاران است (خضر هم از شکن...)

اما نادلپذیری و ملالت‌باری فضا، فقط در همین میکده و میخانه نیست. معلّم در شعرهای بسیاری، مضمون قدیمی سفر را به کار می‌کشد، آن هم با لوازم قدیمی آن مثل قافله و شتر و امثال اینها و گاه نیز به افلاک روی می‌آورد، البته با همان نظام بطلمیوسی و با اصطلاحات خاص این هیئت.

شش جهت این چمن آواز فنا می‌خواند
نه فلک بی‌دهن آواز فنا می‌خواند
چرخ صفر است اگر گوی زمین می‌گردد
رقص مرگ است اگر چرخ برین می‌گردد (خضر هم از شکن...)

□

از سویی دیگر، فراموش نکنیم که این منظره، دیده نمی‌شود مگر به مدد زبان که یگانه پل ارتباط شاعر و مخاطب است. پس شاعر ناچار است از افق اجمال فرود آید و به تفصیل بگراید. اجمال خاص جایی است که از مضامینی مشترک سخن می‌گوییم و با یک اشارت، خواننده را به نشانی خاصی در محفوظات خود او ارجاع می‌دهیم، چنان که در بیانهای نمادین و تملیح‌وار دیده می‌شود.

زبان اجمال‌آمیز و اشارت‌وار معلّم، در تلمیحات کارساز و رساست، ولی در تشریح فضاهای تازه، نه. به همین لحاظ، دیده می‌شود که گاه برای هر سطر شعر، دو سطر پاورقی در کار می‌آید. مثنوی «آیا کسی دوباره بر این راه رانده است؟» فقط دوازده بیت است و در این دوازده بیت، گویا شاعر رساله‌ای را فشرده است، آن هم بدون استفاده از یک فضای مشترک ذهنی. آنگاه با پاورقیهایی دو برابر کلّ شعر، کوشیده است این فضا را تشریح کند.

□

باری، پهلوانی و رویین‌تنی معلّم، فقط در جاهایی بروز می‌کند که او این فضاسازیهای تازه و تصویرهای غریب را به کار بسته است. در هرجا که از این اکسیر چشم‌فروپوشیده است، آسیب‌پذیری شعرش آشکار است. او به راستی در پروراندن و آرایش تصویرهای عام و مفاهیم مشترک، ناتوان جلوه می‌کند و چنین بیتهایی می‌سراید که مادهٔ اصلی تصویرهایشان بسی کهن است و آرایش معلّم در آنها، بسی خفیف:

برخیز که آفتاب سر بر زد
در خرمن شامِ تیره آذر زد
برخیز و ز حیه بین کمندت را
نعل از مه نو سم سمندت را (قیامت)

دوش تا صبحدم از مژّه گهر می‌سفتم
با شب و روز از این گونه خبر می‌گفتم (ماند زین غربت...)

زاغان سپاه کین به باغ دین کشیدند
از عندلیبان خوش‌آوا کین کشیدند
در گلشن ایمان حق کفران نشاندند
تیغ و تبر بر ریشهٔ ایمان نشاندند
از باغ گل سر و صنوبر را شکستند
شاخ درختان تناور را شکستند
از خون صاحب‌همتان جیحون گشادند
از چشمه‌های چشم مردم خون گشادند (هجرت)

ضعف خیال معلّم، به ویژه وقتی بسیار آشکار می‌شود که پای دیگر هنرمندیهای زبانی و موسیقیایی نیز در کار نباشد و آنگاه سخنی آفریده می‌شود چنین نازل و فرودین:

خود در خبر است کاندر این عالم
می‌بود سزای سجده گر آدم،
طلاب علوم، ساجدین بودند
مسجود، معلمان دین بودند (قیامت)

به راستی این شاعر، همان سراینده مثنوی «کلیله» است؟

پیشتر اشارتی کردیم به تناقضی که شعر معلّم گرفتار آن است، یعنی تقید شاعر به زبان اشارت و نیاز طبیعی شعرش به زبان عبارت. حال این اشارت را به عبارت می‌کشیم.

گفتیم که معلّم، شیفتهٔ گام‌نهادن در فضاهای غریب و دور از دسترس است و فقط در این جاهاست که می‌تواند خواننده را مرعوب و مفتون شعر خویش سازد. اما فضای تازه، فضاسازی و توصیف عینی و تفصیلی می‌خواهد، و در زبان اجمالی و سرشار از تلمیح و اشارت معلّم نمی‌گنجد. شاعر از چیزهای ناشناخته می‌گوید، ولی به اشارت؛ و این تناقضی در کار می‌آورد. آن «شب‌پا»یی که نیما یوشیج در یک شعر چندصفحه‌ای توصیفش کرده بود، در شعر معلّم در یکی دو بیت ظاهر می‌شود و می‌رود:

شرحه شرحه است صدا در باد، شب‌پا رفته است
نقل امشب نیست، از برساد، شب‌پا رفته است
بر دهل، بی‌هنگ، بی‌هنجار، می‌کوفد باد
ضرب شب‌پا نیست، ناهموار می‌کوفد باد (امت واحده...)

● زبان او گاهی چنان سحار است که با وجود ندانستن معنی دقیق شعر، از آن لذت می‌بریم. به واقع، این شعر خواننده را بر غیب مرعوب می‌کند و این مرعوب‌شدن، خود مجذوبیتی در خود دارد. گویا دیگر خبر، بت نمی‌کنیم آن را می‌پرستیم.

● در دارالحکومهٔ شعر معلّم، تحلیل فروترین مقام و موقعیت را دارد.

● در نظام شعر حرا سائی، به طور آشکار و غلبه بر زبان و معمارهای زبانی است. در همین روی، موجودی دارد انسانی با آن همه دگرگونی خیال خویش، در جهانی از بایدهای این مکتب، اختیار و عنصری و نوری را نمی‌یابد.

در واقع، شاعر ما در کنار این شوق نیماگونه به غرابت، یک شیفتگی خاقانی‌وار به تلمیح دارد و این شیفتگی گاه افراط‌آمیز به نظر می‌آید. فرهنگ و معارف دینی، اسطوره‌ها و داستانهای ملل، متون ادب کهن و دانشهای قدیم، منابع تلمیح در شعر او هستند و تسلّط شگفت‌انگیز معلّم بر این معارف، او را برای این تلمیح‌ها بسیار مستعد ساخته است.

اما تلمیح، یک ایجاد رابطهٔ دوجانبه میان شاعر و مخاطب است و نیاز به یک سلسله مفاهیم مشترک دارد که هر دو طرف، بر آنها وقوف داشته باشند. اینجاست که دست شاعر برای فضاسازیهای خاص و غریب، بسته می‌شود، چون اینجا سخن از چیزهایی تازه است که باید به درستی توصیف شوند. شاعری که به داستان خسرو و شیرین اشاره می‌کند، البته تلمیحی آشنا و رسا به کار برده است، ولی به همین مقدار، از گام‌نهادن در فضاهای دیگر محروم شده است و شاعری که در پی تازگی تلمیح، به «هفت‌موش گزیدهٔ» داستان «موش و گربه» عبید زاکانی اشارت می‌کند، لاجرم محتاج پاورقی‌زدن بر شعرش می‌شود، چنان که شاعر ما شده است.

چلچله‌ی گربه‌دیده را کشتیم
هفت‌موش گزیده را کشتیم (از کجا آمدی ...)

اینجا شاعر محدود به چیزهایی می‌شود که هم خود بر آنها وقوف دارد و هم مخاطبان او. این دایره، بسیار بزرگ نیست و به ویژه وقتی پای مخاطبان عام به میان می‌آید، کوچک‌تر می‌شود. بی‌سبب نیست که در شعر مکتب هندی، تلمیح‌های تاریخی و علمی بسیار اندک است.

با این همه، می‌توان راههای بینابین را نیز جست‌وجو کرد. ما یک دسته مفاهیم مشترک داریم که از دسترس شاعران مقلّد و پخته‌خوار به دور مانده‌اند. در عین حال، اینها برای مخاطبان شعر که گروهی خاص در جامعه‌اند، بیگانه نیستند و می‌توان با اشارت به آنها، در مسیری میانه راه پیمود، چنان که معلّم گاه به گاه پیموده است.

قسم به صبر و صفاشان، به رایشان سوگند
به هیمنه‌ی نفس اسپهایشان سوگند
شبی نشسته سپید و شبی ستاده سیاه
شبی به حادثه افزون‌تر از هزاران ماه (قسم به فجر ...)

می‌روم با جهانی حکایت
همچو نی بندبندم شکایت (می‌روم تا کبود ...)

گفتیم گاه به گاه و نه همیشه. بله، در بسیار جاهای دیگر، شاعر ما، نه به الزامات تلمیح گردن می‌نهد و نه به مقتضیات فضاسازی اهمیت می‌دهد. نه پروای مخاطب را دارد و نه باکی از پیچیدگی و ابهام بیجا در او می‌توان یافت؛ او فقط پروای «حبر مقدونیه» را دارد و بس:

حبر مقدونیه می‌گفت سقر سقراط است
نه که بقراط بقر نیست، بقر بقراط است
جنس سقراط سقر بود، سمندر را ساخت
مثل حبر بقر بود، سکندر را ساخت
دیک در منظر بدخواه غراب‌البین است
گاو مقدونیه در عکا، ذوالقرنین است
بتگران در همه ادوار دروگر بودند
«سدنهٔ فلسفه اوبار» سروگر بودند
بارها جهد شبانان رمه را ایمن کرد
شرهٔ شاخ‌تراشان همه را ریمن کرد
میخ خرگاه فلاطون خر عیسی را کشت
پسر سایهٔ سقراط کلیسا را کشت (امت واحده ...)

این سلوک مختار معلّم، از مثنوی «غیبتی عصر آشکار» به بعد، دیگر کاملاً به چشم می‌زند و کم‌کم شعرش را به یک خط مقرمط بدل می‌کند.

□

ما تا کنون همواره گفته‌ایم «شعر معلّم چنین ساخت و صورتی دارد» و از کنار این پرسش محتوم، به ظرافت گذشته‌ایم که این یک ساخت و صورت واحد و ثابت است، یا در گذر زمان، تکامل و یا انحطاطی در خود پذیرفته است؟

واقعیت این است که این نظام نیز همانند هر نظام دیگر، پویا و متغیر بوده است و به تبع این پویایی، روابط میان ارکان آن نیز دگرگون شده است. در شعرهای اول، به طور آشکار، تصویرگری جناح اکثریت است و زبان‌آوری، جناح اقلیت.

ولی شاعر کم‌کم هم به سوی باستانگرایی گام بر می‌دارد و هم به سوی تلمیح‌های فشرده‌تر و غریب‌تر، که در مثنوی «غیبتی عصر آشکار» دیگر به چشم می‌زنند:

ربع طالالی به هفت مرتع خضرا
هرزه گیاهی به هفت شاخهٔ طوبا
کتم کریچی به چار کشف مؤسس
کهنه رباطی به هشت طاق مقرنس
جذبهٔ انسی به هرچه جاذب و فاصل
عطف بیانی به چاربند مفاصل
روزنه‌ای تا نهان به چار دریچه
مرجی از این روستا به چار کریچه (غیبتی عصر آشکار)

و این سیر، بعدها جدی‌تر می‌شود. با این هم، تا مثنوی هجرت، حال و هوای شعر معلّم ثابت است و گویا به نظر می‌رسد که شاعر، در این نظام ثابت، کم‌کم به تکرار می‌رسد، چنان که مثلاً برای مثنوی «ما وارثیم، وارث زنجیر یکدگر» طرحی می‌آزماید که پیش از آن، حداقل در سه مثنوی دیگر آزموده شده است؛ یعنی تصویرگری تدوام تاریخی رویارویی حق و باطل.

مثنوی هجرت، پایان بخش این دوره است و در آن نیز، همین سیر تاریخی البته با تفصیلی خسته‌کن شرح داده شده است.

«هجرت» را می‌توان واپسین سلطان این سلسلهٔ حکومتی دانست که غالباً غرق در تجمل و خدم و حشم و بدوز از ابتکار و اراده است. البته این مثنوی، از فرازهای زیبا خالی نیست، ولی این فرازها، آن گونه در میان بیتهای ملال‌آور مثنوی گم شده‌اند که امیرکبیر در خیل درباریان ناصرالدین‌شاه قاجار. آنچه این مثنوی را تا حدی قابل تحمل کرده است، همان ترجیع درخشان آن است و چند پارهٔ زیبا نظیر این:

خود ماه را پیوسته جا بر آسمان است
این فتنه، ماه آسمان در ریسمان است
با رشته ماه آسمان را نسبتی نیست
خود آسمان و ریسمان را نسبتی نیست (هجرت)

با مثنوی «چنین به زاویه در، چند پافشردستید» گشایشی در شعر معلّم پدید می‌آید که این بار از ناحیهٔ زبان است. بدین ترتیب، یک سلسلهٔ طلایی دیگر شروع می‌شود که نخستین حلقهٔ درخشانش، مثنوی «کلیله» است. از اینجا دیگر زبان و مهارتهای لفظی و موسیقیایی، سلطان بلامنازع شعر معلّم هستند. به تبع این تغییرات، وزن غالب مثنویها نیز عوض می‌شود و شاعر وزنی را می‌آزماید که پیش از این، به کار نبرده است، «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن». من به پندار خود، دو مثنوی «ماند زین غربت ...» و «کوچ» را اوج این مرحله از کار معلّم می‌دانم.

بعدها ساخت و صورت دیگری امتحان می‌شود؛ یک فضاسازی خانقاهی و میخانه‌ای به گمان من، اصلاً با توفیق همراه نیست. نخستین نشانه‌های این ساختار را پیشتر در مثنوی «مردم از رونق بازار کسادی که تو داری» از شعرهای قدیم او دیده‌ایم:

خیز و آن باده در این بادیه انداز و مرا ده
که بدین روز در این بادیه آن باده مرا به

یله کن آن پسر حور و قمر را به من امشب
خرقه برگیر و بنه سیر و سفر را به من امشب
در فرو بند که کس سرزده در خانه نیاید
آشنا آمده، هشدار که بیگانه نیاید
تو خود از خانه بر آن بام برآ، سیر جهان کن
چو بپرسند مرا خیره برآشوب و نهان کن
گر که خورشید نگنجد بت من با قمر اینجا
با من امشب بنگنجد به جز این سیمبر اینجا

این گرایش، در مقدمهٔ مثنوی کوچ حضور دارد و در «خضر هم از شکن زلف تو در گمراهی است» به اوج می‌رسد که البته به گمان من این اوج یک روش نامطلوب است:

خضر هم از شکن زلف تو در گمراهی است
بعد از این زخم و عطش رهزن مرگ آگاهی است
در نماز همه حتی منِ من بی او نیست
بی صنم صورت و بی قبله ثمن نیکو نیست
بعد از این نکتهٔ زاهد به قلندر گیرند
زمرهٔ مدرسه در میکده لنگر گیرند
«بعد از این خرقهٔ صوفی به خرابات آرند»
«شطح و طامات به بازار خرافات آرند»

به موازات اینها، چیزهای دیگری هم از شعر قدیم وارد شعر معلم می‌شود که نه باستانگرایی است و نه تلمیح‌های سازنده، بلکه یک عقبگرد مضمونی است، مثل اصطلاحات هیئت بطلمیوسی و یا ایهام‌های بسیار فرسوده و کهن، مثل ایهام در کلمهٔ «آهو» در این بیت:

گفتم آفت، پدرم گفت دلیری با دوست
گفتم آهو، پدرم گفت که شیری آهوست

و این، یادآور مصراع «آهوکشی آهویی بزرگ است» از لیلی و مجنون نظامی است. به راستی این آهوی معلّم، آهویی بزرگ است.

با این همه، سیر تحولات شعر معلّم نشان می‌دهد که شاعر هرگاه در یک ساخت و صورت بیانی احساس بن بست و تکرار کرده است، به زودی مسیر را عوض کرده و روشی دیگر برگزیده است. در مثنویهای اخیر او نیز دو مثنوی بسیار زیبا نشانگر این تحول هستند، یکی مثنوی کوتاه و منسجم «تبارنامهٔ انسان» است و دیگر مثنوی «زمان، آبستن روزی است، روزی مثل عاشورا» که این دومی بسیار باطراوت، ملموس و عینی است. گویا شاعر ما از سرزمین عجایب، به دنیای ما آدمیان پای نهاده است:

که می‌داند که حتّی در غرور آب‌سالی‌ها
کنار چشمه خشکیدند تنگس‌ها و شالی‌ها...
زنی در منظر مهتاب، سنجاقی به گیسو زد
چراغ چشم شبگردی به قعر باغ سوسو زد
تفنگی عطسه کرد از بام، رشکی توخت بر خشمی
دوتاری ضجه کرد از کوه، اشکی سوخت در چشمی
(زمان آبستن روزی است...)

پایانه

آنچه تا کنون گفتیم، یک بحث درون ساختاری بود و ما کوشیدیم در این نظام خاص، یعنی مثنوی بلند با لحن حماسی و غلبهٔ زبان بر موسیقی، روابط عناصر و اجزای شعر را بازنماییم و ببینیم که شاعر در رعایت مقتضیات و لوازم این نظام، تا چه حد موفق بوده و شعرش چه آموزه‌هایی برای ما دارد. حالا این که مثنوی بلند با این خصوصیات، به راستی یک ساختار کارآمد و فراگیر برای شعر امروز می‌تواند بود یا نه، و تا چه مایه می‌تواند با ساختارهای آزموده و موفقی چون شعر نیمایی یا شعر سپید یا غزل نو رقابت کند، سخنی دیگر است.

باری، تجربه نشان داده است که امروزیان، و به‌ویژه آنان که با شعر کهن انس و الفت چندانی ندارند، این متاع را چندان نمی‌پسندند، که امروز دورِ تخیل است و در این بازار، کسی مهارتهای زبانی را به چشم خریداری نمی‌نگرد. به راستی این که شاعر ما، خود در شعرهای تازه‌اش روشی دیگر پیش گرفته و همچون منوچهر آتشی آن اسب سفید وحشی قدیم را به آخور فرستاده است، نشانی از گردن نهادن او به مقتضیات زمانه نیست؟

فهرست مثنویهایی که در متن به آنها ارجاع داده شده است:
از مثنویهای «رجعت سرخ ستاره»
. قسم، قسم به فجر قسم، صبح پشت دروازه است
. می‌روم تا کبود حقارت ـ بقعهٔ بی‌کسی را زیارت»
. «شب همخوابی مریم با ...!!!»
. «کویر از همه جز عاشقی فراموشی است»
. «به دستگیری روح خدا سفر بهتر»
. «باور کنیم سکه به نام محمد است»
. «از کجا آمدی که برگردی»
. «هلا ستارهٔ احمد هلا ستاره صبح»
. «غیبتی عصر آشکار»
. «کدام جراءت یاغی پیام خواهد بود؟»
. «مردم از رونق بازار کسادی که تو داری»
. «ما وارثیم، وارث زنجیر یکدگر»
. «آیا کسی دوباره بر این باره رانده است؟»
. «هجرت»
. «چنین به زاویه در چند پا فشردستید؟»

از مثنویهای تازه
. «به حق حق که خداوندی زمین با ماست»، یادنامهٔ سومین کنگرهٔ شعر و ادب و هنر، اشعار و مقالات، چاپ اول، اداره کل ارشاد اسلامی خراسان، مشهد ۱۳۶۳ (این مثنوی، به «کلیله» نیز معروف است.)
. «ماند زین غربت ...»، با بلبلان سرمست عشق (حاصل شب شعر اسفندماه ۱۳۶۳ در دانشگاه صنعتی اصفهان)، چاپ اول، جهاد دانشگاهی دانشگاه صنعتی اصفهان.
. «قیامت»، سوره، جنگ دهم، چاپ اول، انتشارات حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، تهران ۱۳۶۵، صفحهٔ ۱۱۶
. «کوچ»، روزنامهٔ اطلاعات، سه‌شنبه ۱۳۷۰/۲/۳۱، صفحهٔ «بشنو از نی»
. «ای شرار دل افروخته»، سوگنامهٔ امام، گردآوردهٔ محمود شاهرخی و عباس مشفق کاشانی، چاپ اول، انتشارات سروش، تهران ۱۳۶۸، صفحهٔ ۳۹۲
. «خضر هم از شکن زلف تو در گمراهی است»، روزنامهٔ اطلاعات، دوشنبه ۱۳۷۰/۳/۱۳
. «تبارنامهٔ انسان»، مجلهٔ شعر، شمارهٔ اول، فروردین ۱۳۷۲
. «نی‌انبان مشرک»، روزنامهٔ اطلاعات، سه شنبه ۱۳۷۱/۵/۲۷، صفحهٔ «بشنو از نی»
. «امت واحده از شرق به پا خواهد خاست»، مجلهٔ سوره، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ششم
. «مگر به عید خون کشد عزای مرتضی تو را»، مجلهٔ سوره، دورهٔ پنجم، شمارهٔ دوم و سوم
. «زمان، آبستن روزی است، روزی مثل عاشورا»، روزنامهٔ همشهری

پی نوشت‌ها:
. رجعت سرخ ستاره؛ علی معلم؛ چاپ اول، تهران: حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی، تهران ۱۳۶۰
. برای تفصیل بیشتر در این معنی، به «تازیانه‌های سلوک» دکتر شفیعی کدکنی مراجعه کنید که هادی من در این سخن نیز، همین کتاب بوده است.
. تازیانه‌های سلوک، نقد و تحلیل چند قصیده از حکیم سنائی، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی؛ چاپ دوم، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۷۶
. چهار مقاله، نظامی عروضی سمرقندی، به اهتمام دکتر محمد معین، چاپ یازدهم، صدای معاصر، تهران ۱۳۷۹

● در فضای تصویری علی معلّم، نشانه‌هایی از زندگی امروز بسیار نمی‌توان یافت. گویا در اقلیم افسانه‌ها و اسطوره‌ها سیر می‌کنیم. او حتی برای قهرمانان امروزی مثل شهادت دکتر شریعتی هم به اسطوره‌ها پناه می‌برد.

● سیر تحولات شعر معلم نشان می‌دهد که شاعر هرگاه در یک ساخت و صورت بیانی احساس بن بست و تکرار کرده است، به زودی مسیر را عوض کرده و روشی دیگر برگزیده است.