

# غزل

## «ناب» ترین شکل شعر

عباس سماکار

در داستان، اجزاء کنار هم می‌نشینند و از منطق حرکت در زمان و مکان تبعیت می‌کند. اما در شعر غیرروایی، به ویژه در غزل که چکیده‌ترین شکل شعری ست اجزائی وجود ندارد. یک بیت، نه تنها یک جمله مستقل، بلکه حتی یک گفتار مستقل است. از این رو «پیوندی تطبیقی» بین بیت‌ها نیست. و اگر هم پیوندی باشد از درونۀ مضمونی آن سرچشمه می‌گیرد.

به این ترتیب، فراگرد غزل، به روال «خط» پیش نمی‌رود؛ بلکه «تقطیعی» ست. در یک لحظه از حرکتی فرود می‌آید که، قبل از آن، دوباره حرکت خود را به اوج شروع کرده است. این «ناقمامی»، غزل را «تک‌بیت» می‌کند؛ حال آن‌که، غزل فقط «تک‌بیت» نیست.

«روال خطی»، دنباله‌روی از منطق حرکت واقعیت در زمان و مکان است. در داستان، واقعیت حادثی، حرکتی ست که شخصیت، و یا پدیده در زمان انجام می‌دهد. بنابراین از ابتدا تا انتها، یک خط تطبیق منطقی بر سامانۀ داستان سلطه دارد (که می‌تواند «پیوسته»، و یا «شکسته» باشد). از این رو، ادامه (پیوسته یا شکسته) حرکت، همیشه منطق خود را در تطبیق با واقعیت پیدا می‌کند. پیروی از این «خط» ست که درک «واقعی» از شخصیت نام می‌گیرد. اما در شعر، این پیروی خطی یک نیاز و یا ضرورت نیست. پیروی نکردن از منطق حرکت واقعیت، شعر را «ادبی» می‌کند و سبب گریزهای مداومش از حضور می‌شود. همین «ادبی» بازی، «شکست» و «تقطیع» است. و این تقطیع، از واقعیت «اجزاء» و یا شکسته‌های واقعی «نمی‌سازد؛ بلکه، از آن یک «نوع» بیرون می‌کشد که «واقعیت تقطیعی» نام دارد. و این واقعیت تقطیعی، ترکیبی در هسته و ساختار شعر است.

غزل، قرادادها و پیمان‌های ویژه و مفخر خود را به فوری عرضه می‌درد، و مخاطب، از اولین حرکت شعر قبول می‌کند که با فضائی معمولی روبرو نیست. از این رو، «تکرار» که در یک ژانر داستانی امری مزاحم است، در غزل، به شکل‌های مختلف، مثل قافیه و یا عرض‌های شعری و یا آهنگ و وزن و غیره، به یک «شکل‌شعری» برای «پذیرش فراواقعیت» تبدیل می‌شود. البته این، نوعی استدلال و یا راه‌بری مخاطب برای رسیدن به «نقطه اوج» نیست. زیرا نقطه اوجی وجود ندارد.

ای عاشقان ای عاشقان امروز مائیم و شما  
افتاده در غرقابه ای تا خود که داند آشنا  
(دیوان کبیر، ۱:۱۲)

شاید اولین بار که شاعری غزلی سروده است، غرقابه ای پیش رو داشته که هر دم او را به کام می‌کشیده است. زیرا غزل مغاکی درونی و ناگاه است. و این «ناگاه»ی، درونی آن است. یک ناگاهی فشرده و باریک که تن را تنگ می‌پوشاند و به درون می‌رود و پیش از آن‌که تمامیت جان نیوشا را درنوردد فرصت تفکر نمی‌دهد.

و این، ناقمام و شکسته هم هست. زیرا غزل، «شکسته‌گی» و «ناقمامی» را در سوراخ‌های خود دارد؛ نه به شکل عَرَضی؛ بلکه خود، درونۀ آن سوراخ‌ها ست:

ساختار غزل شکسته است. این شکسته‌گی «نقص» نیست، «نوع» است. زیرا، اصولاً شعر و به ویژه غزل، از منطق حرکت در زمان و مکان واقعی تبعیت نمی‌کند؛ بلکه، مدام آن را می‌شکند و از سلطۀ هرگونه روزمره‌گی می‌گریزد. این برش و پرش از «روال خطی»، یک‌دستی حرکت سنتی موضوع را محو می‌سازد و چنین می‌نماید که هربار موضوع به ناگهان وارد غزل شده است. از این رو، در غزل مقدمه ای در کار نیست، زمینه‌سازی نمی‌شود و از اولین بیت، هدف آن پیدا است و هیچ‌گونه تطبیقی با سطح واقعیت، حرکت آن را به بند منطق حرکت واقعی نمی‌کشد.

هرچه بوده و هرچه هست، از همان آغاز غزل، بی زمینه‌سازی و مقدمه‌چینی در میان نهاده شده است. از این رو، غزل بیش از هر نوع شعر به تداعی معانی شباهت دارد. زیرا مرتب و بدون رفتن تا به آخر «خط» از موضوعی به موضوع دیگر می‌پرد و یک حرکت را به سرانجام نرسانده، رهاش می‌کند و به حرکت دیگر می‌پردازد. در واقع، غزل نه طبیعت‌گرایی می‌کند، نه داستان‌سرایی، و نه دنباله‌روی از یک خط و حادثه و منطق کرد و کار روزانه. طبیعت‌گرایی، رفتاری ست در قلمرو «هستی مستقیم»، و «تصویری بازتابیده» از واقعیت که خط‌های پیرامونی اش واضح است و هستی را بدون پیچش‌های درونی نمایش می‌دهد. در طبیعت‌گرایی، نظم سازگار هنجارها، پیروی از منطق سالمی ست در گستره‌ای سرد و متین و ساده‌انگار. وفاداری به واقعیت، در آن، نوعی رفتار آرامش‌بخش است که تصور پیچیدگی را غیرضرور می‌سازد. اما غزل، اصولاً چکیده‌گی و خلاصه‌گری ست. یعنی شعر، وحتى شعر روایی (که مفهوم ویژه‌ای از شعر است)، یا شعر نو (که بازگشت از غزل و توسل به لوج و فرود دراماتیک است) اگر از یک خط و روال هم دنبال‌روی کند؛ باز، «حادثه‌گری» اش از نوع «چکیده‌ای و برشی و پرشی» ست که، در عین حال، همین چکیده‌گی حادثه نیز در آن «اتفاق» نمی‌افتد؛ بلکه به مثابه امر «واقع شده» بازگو می‌شود. از این رو شعر روایی، با آن که خلاصه‌گری می‌کند؛ دارای لوج و فرود است و در «طی یک پیرنگ» حرف خود را می‌زند. شعر روایی، همواره مخاطب را از لحاظ حسی آماده می‌سازد تا موضع شعر در یک «فرآگرد» برایش جذاب و قابل پذیرش شود. به عبارت دیگر، شعر روایی با ما «حرف» نمی‌زند؛ بلکه، «حادثه» را در حرکت لوج و فرودش طوری می‌گشاید که «مقصود» فهمیده شود. در حالی که غزل می‌کوشد تا در یک «رابطه مستقیم» با ما «حرف» بزند. در غزل، به مثابه شعری که وظیفه‌ای بیرونی بر دوش ندارد، «لوج دراماتیک» و حرکت به سوی «ایجاد گره» از بین می‌رود و همه چیز طوری خلاصه می‌شود که به «کلیت» صدمه نرسد. یعنی، با کوتاه کردن طول رویدادها و بریدن فاصله صحنه‌ها، با حذف عناصری از حادثه، به طوری که دیگر نشود ربط آن را به «شخص» تمیز داد، «شخصیت» را (که حرکت حادثه در زمان است)

حذف می‌کند و به چکیده حادثه و شخصیت دست می‌یابد. غزل، شعر را در «یک بیت» می‌فشرد و جای می‌دهد تا به وحدتی حادثی که «مثال» است برسد. به این ترتیب، حادثه، از واقعیت منتزع می‌شود، و شخصیت در آن به وجودی کلی یا «درون‌نهادی همه‌گانی» تبدیل می‌گردد. حذف زمان از حادثه، شخصیت را به مرزهای «ابرمردی» می‌رساند. غزل می‌کوشد به واقعیتی که می‌جنبد و از چنگ می‌گریزد چهره‌ای انتزاعی ببخشد و حرکت فرار پدیده را در خط‌های «تجریده» ثبت کند و از آن چهره‌ای طرح‌گونه بسازد که «جان» دارد، ولی چهره‌ای «روزانه» در آن دیده نمی‌شود. شکستن صورت واقع، و ساختن صورتی دیگر از گوهر آن، نه فقط در ترکیب اندازها و خط و رنگ صورت اول روی می‌دهد؛ بلکه، در «کیفیت» تازه نیز رخ می‌نماید. غرق‌آبه غزل، چهره گستاخ و جنبنده واقعیت را در هم می‌شکند و آن را بسـان یک «طرح همیشه‌گی» در گجاگج معنی پیش می‌نهد. این چهره تجریدی، قادر به بازشناسی «صورت اول» خود نیست. این ترکیب جدید واقعیت در غزل، مانند نقاشی هندسی، و یا نقاشی‌های قرون وسطای اروپا، طبیعت آدم و حیوان و گیاه و شیئی را از آن می‌گیرد و انتزاع «طرح» و «شکل هندسی» را به آن می‌بخشد. طرح شبیح‌گون غزل، از شکل پیش از خود، فقط ذات آن را در بردارد و رویه طبیعی اش را دور انداخته است. این حرکت به سوی «نهایت فشرده‌گی»، خود را در مستحیل شدن در «هسته وجود» متمرکز می‌کند. از این رو، حرکت «تک‌بیت»ی در غزل، رو به شکلی متمرکز و ناب دارد و حضور در معنا را به شدیدترین وجه نماینده‌گی می‌کند. غزل، طوری واقعیت زنده را به تله تجرید می‌اندازد و چنان فشاری بر آن وارد می‌آورد که واقعیت، رمز و راز خود را بروز می‌دهد و با آشکار شدن گوهرش بسی از خود نیز فراتر می‌رود و «گوهر وجود» را نمایش می‌دهد.

به این ترتیب، غزل با برداشتن تکلیف داستان‌پردازی از دوش شعر، با تبدیل «حادثه» به «مثال» و با کلی کردن مفاهیم، شعر را به عرصه‌های ناب غیرروزمه می‌کشاند و انتزاع، هم در صورت و هم در معنی صورت می‌گیرد. باقی، می‌ماند ترکیب و پیوند این صورت و معنی عریان؛ یعنی، چگونگی ساختار «بی‌نقطه لوج» و «بی‌گره شعری» غزل:

که دریافت یگانگی معانی مستتر در بیت‌های گوناگون غزل، کمی تعمق لازم دارد تا صورت‌های متفاوت جدا از هم آن‌ها ما را نفریبد؛ زیرا، شاعر مدام «معنی یکسان» را در هر بیت، با «موضوعیتی دیگر» بازمی‌سازد. و معمولاً، بیت آخر هم که گوئی نتیجه‌گیری است، اساساً چیزی سولی معنی همان بیت اول نیست، بلکه اثبات آن‌ها است.

بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزو ست /  
 بگشای لب که قند فراوانم آرزو ست  
 ای آفتاب حسن برون آدمی ز ابر /  
 کان چهره مششع تابانم آرزو ست  
 بشنیدم از هولی تو اولز طبل باز /  
 باز آمدم که ساعد سلطانم آرزو ست  
 گفتمی ز ناز بیش مرنجان مرا برو /  
 آن گفتنت که بیش مرنجانم آرزو ست  
 / [...] /

باقی این غزل را ای مطرب ظریف /  
 زین سان همی شمار که زین سانم آرزو ست  
 بنمای شمس مفخر تبریز رو ز شرق /  
 من هدهدم حضور سلیمانم آرزو ست  
 / [...] /

بی همگان به سر شود بی تو به سر نمی شود /  
 داغ تو دارد این دلم جای دگر نمی شود  
 دیده عقل مست تو چرخه چرخ پست تو /  
 گوش طرب به دست تو بی تو به سر نمی شود  
 جان ز تو جوش می کند دل ز تو نوش می کند /  
 عقل خروش می کند بی تو به سر نمی شود  
 بی تو نه زندگی خوشم بی تو نه مردگی خوشم /  
 سر ز غم تو چون کشم بی تو به سر نمی شود  
 هرچه بگویم ای سند نیست جدا از نیک و بد /  
 هم تو بگو به لطف خود بی تو به سر نمی شود  
 مولوی (تولد ۶۰۴، وفات ۶۷۲ ه. ق.)

\*

سینه ام ز آتش دل در غم جانانه بسوخت /  
 آتشی بود در این خانه که کاشانه بسوخت  
 دلم از ولسطه دوری دلبر بگداخت /  
 جانم از آتش هجر رخ جانانه بسوخت  
 چون پیاله دلم از توبه که کردم بشکست /  
 همچو لاله جگرم بی می و پیمانانه بسوخت

## نقطه اوج

هدف در غزل، بدون مقدمه‌چینی، بدون لغت و لعاب و توطئه‌گری در اماتیک، و پیچ و تاب شاعرانه، در هر بیت بیان و تکرار می‌شود. این، یک «ساختار چکیده» است که هیچ خلاصه‌گری و فشرده‌گی دیگری در شعر به پای آن نمی‌رسد. اصل در غزل، این است که، اصولاً باید دست از حادثه کشید و وظیفه‌ای را از دوش شعر برداشت که پیش از آن بر شعر تحمیل می‌شده است. اصل در غزل این است که همه چیز به ناگهان وارد شعر شود و شعر، بی حشو و زوائد به ذات خود برقرار شود نه به سبب «دیگری». زیرا نه تنها دیگر روایتی در بین نیست، بلکه «حرف و حکمت»ی هم که به میان می‌آید چنان خلاصه و فشرده است که به سببیتی غیرحکیمانه نمایان می‌شود.

## «نک بیت گرائی در غزل»

بیت اول غزل، مقدمه شعر نیست؛ بخشی از موضوع نیست که در ادامه اش بخش‌های دیگر (بیت‌های دیگر) با آن، معنی غزل را کامل سازند. هر بیت در غزل مستقل است و برای خود معنی هم‌سان با دیگر بیت‌ها دارد. غزل، در اولین حرکت و در اولین بیت، همه مقصود خود را برملا می‌سازد؛ یعنی، حرکت آن، هم بیان مقدمه و اوج و فرود است و هم نتیجه و هدف. یعنی، آن چه در بیت‌های بعدی می‌آید، صورت‌ها یا مثال‌های همان معنی اول است، نه معنی و نتیجه‌ای دیگر.

غزل، در حرکتش از یک بیت به بیت دیگر، از یک قله در اماتیک گذر نمی‌کند. طی طریق از مراحل مختلف منطق حادثی در غزل اتفاق نمی‌افتد و نتیجه، در همان بیت اول شکل می‌گیرد و همان‌جا نیز پایان می‌یابد. در هر بیت بعدی، این نتیجه و معنی فقط بازسازی می‌شود. البته، طبیعی است که معنی نهفته در هر بیت، عیناً مساوی معنی بیت بعدی نیست؛ بلکه، مفهوم و نتیجه کلی هر بیت، با مفهوم و نتیجه بیت‌های دیگر یک‌سان است. باید توجه داشت

/ [...] /

ماجرا کم کن و باز آ که مرا مردم چشم /  
خرقه از سر بدر آورد و به شکرانه بسوخت  
ترک افسانه بگو حافظ و می نوش دمی /  
که نخفتم شب و شمع به افسانه بسوخت  
/ [...] /

لی نسیم سحر آرام‌گه یار کجاست /  
منزل آن مه عاشق کش عیار کجاست  
شب تار است و ره وادی ایمن در پیش /  
آتش تور کجا موعد دیدار کجاست  
هرکه آمد به جهان نقش خرابی (ویرانی، نابودی)  
دلرد /  
در خرابات بگوئید که هشیار کجاست  
[...]

ساقی و مطرب و می جمله مهیاست ولی /  
عیش بی یار مهنا (گوارا) نشود یار کجاست  
حافظ از باد خزان در چمن دهر مرنج /  
فکر معقول بفرما گل بی خار کجاست  
حافظ (تولد نیمه اول قرن ۸، وفات ۷۹۲ ه. ق.)

### پیشینه‌ها

شعر روایی از آن رو دراز است که «داستان» گو  
ست، و غزل از آن رو کوتاه که «سخن» گو ست. غزل  
حتی از دو بیستی نیز کوتاه تر است؛ زیرا خصلتش  
«تک بیستی» ست. «دنباله روی از منطق زمان و  
مکان» در شعر روایی، ضرورتی ست که داستان  
بر ساختار شعر تحمیل می کند و سبب می شود که  
ساختمان شعر به تبعیت از حرکت حادثی و خط و  
محور این حرکت بنا شود. یعنی الزامات ورود به  
موضوع، مقدمه، نقطه اوج و فرود و پایان، همه، به  
تبعیت از حرکت حادثی بنا می شود. از همین رو هم  
هست که بازسازی «اساطیر» را فقط در شعر می توان  
یافت و کمتر اسطوره ای به غیر از «زبان شعر» به  
گویش در آمده است. زیرا اسطوره نیز امری «واقع  
شده»، و جهان بینشی ست که در فراواقعیت ذهنیت  
انسان نخستین شکل گرفته و هرگز نمی گذارد که  
افسونش در زبان «واقعیت نما»ی نثر از میان برود.  
در واقع، شعر روایی، مفهوم ویژه ای از شعر است که  
اولین بار در بازگوئی

اسطوره، به خاطر تطبیقش با پدیده  
«فراواقعیت نمائی»، وظیفه ای غیر شعری (روایتی) به  
عهده گرفته است؛ و این «وظیفه بیرونی» ست که  
پیروی از منطق حادثی را همچون خصلت اصلی  
ساختمانش جلوه می دهد. اسطوره، انسان را منفرد و  
جدا از واقعیت پیرامونی و اجتماعیش بررسی می کند  
و او را موجود خودمختاری می داند که فارغ از این  
پیرامون، دارای هویت است. اما این «خودمختاری»  
به معنی اراده در عمل شخصی نیست؛ بلکه تاثیر  
سرنوشت و یا میل به «خویش کاری» ست. در  
اسطوره، رابطه درون و برون، و روح و ماده، جدائی  
کامل احساس ها، تصمیم ها و کنش ها، نتیجه فکر و  
اراده شخص نیست، بلکه حاصل یک عنصر بیرونی  
ست. در اسطوره، برخورد انسان با طبیعت و جهان  
مادی صرفاً امری بیرونی ست که در وجود درون او  
تاثیری ندارد. انسان به طبیعت بیرون احاطه دارد.  
اما این واقعیت چیزی نیست جز یک پدیده عرَضی و  
فرعی که بیشتر نقش محمل دارد. هدف، زیست  
انسانی نیست؛ بلکه زیست، یک واسطه است،  
«خویش کاری» ست در سوی خدا. این جهان مادی  
نیست که انسان را پدید می آورد. یا انسان در درون  
آن، و از طریق آن پدید می آید، و یا در پروسه  
تکاملی آن شکل می گیرد. جهان مادی چیزی هم  
نیست که طی آن مفهوم و پروسه زندگی نیز شکل  
می گیرد. جهان مادی، و تولد انسان در آن، محملی  
ست برای انجام یک نیت؛ یعنی، حرکت در سوی  
هورمزد، خدا، وجود مطلق، تقدیر و غیرو، و یا در  
واقع «خویش کاری». جهان مادی فقط مکان انجام  
ماموریت انسان است. از این جهت عاملی بی تاثیر و  
بیرونی ست. کنش انسان در انواع اسطوره، حماسه،  
تراژدی و حکایت بازتاب شرایط و واقعیت روزانه  
نیست. بلکه تقدیر است. ناراست کرداری فرد، و یا  
حتی راست کرداری او به اصل و منشاء شر و خیر  
وابستگی دارد، نه به خصوصیت فردی، فرهنگی،  
اجتماعی و موقعیت طبقاتی. از این رو کردار  
اخلاقی، هنر نوع اهمیت خود را در رفتار روزانه از  
دست می دهد. و یا کردار تراژیک، در اساطیر یونان،  
یا تراژدی قرون میانه پدیده ای اسرار آمیز، توضیح  
ندادنی و غیرعقلاتی ست. دل بستگی تماشاگر با  
بازیگر حماسه و تراژدی، در هم ادراکی با سرنوشت او

ست. در نمایش جدید، تماشاگر با بازیگر پیوند عاطفی و خصوصی پیدا می‌کند و او را شخصاً دوست می‌دارد و یا مورد تنفر قرار می‌دهد. ولی، بازیگر حماسه، عنصری دوردست است و تماشاگر در لحظه‌های او غرق نمی‌شود. زیرا اصلاً «لحظه» ای در کار نیست. تماشاگر مدام در حال قضاوت و فاصله‌گیری از او است. با این کار، تماشاگر از خود نیز فاصله می‌گیرد، و اگر در این «رابطه‌سرنوشتی» به خود می‌نگرد، خودش نیز وجودی خارجی و غریبه می‌نماید که او، از بالا و بیرون بر وی می‌نگرد و در معیارهای اخلاقی و غیره اش شک نمی‌کند. چهره قهرمان شر، از همان ابتدا و بدون انجام هرگونه کاری «شناخته شده» است، اعمال بعدی چنین انسانی برای اثبات همین «وجود» است. در حماسه، نمایش «اتفاق» نمی‌افتد؛ بلکه به مثابه امر «واقع شده» بازگو می‌شود. درحالی که در نمایش نو، نمایش طوری پیش می‌آید که در شرایطی دیگر پیش نمی‌آمد و در این مجموعه، از همین رو است که شعر در روایت اسطوره، محملی است که فرواقعیت نمائیش ظرف مناسب بازگویی است. در حکمت گرائی حکایت فارسی نیز نوعی گرایش به استفاده از همین جدائی از واقعیت روزمره هست. «بیت» (خواه به صورت تنها و خواه به صورت دو یا سه تایی)، نقش قطعی و نتیجه‌گیری نهائی را در آن به عهده دارد و به عنوان «آخرین حرف» در حکایت می‌آید. مثلاً در گلستان (۶۵۶ ه. ق.) می‌بینیم که در میانه و پایان هر حکایت چگونه از «بیت» به عنوان تائیدی بر حجت داستان و نتیجه اخلاقی و عقلائی موضوع یاد می‌شود. در واقع، این تاکید است بر اهمیت «حُجَّتِ شعری» در ذهنیت عمومی. برای مثال، سعدی در پایان حکایت «قاری» می‌گوید: «گر تو قرآن بدین نمط (شکل) خوانی / ببری رونق مسلمانی»، و روشن است که این بیت به مثابه بخشی از منطق اثبات حکایت نیست؛ زیرا قبل از آن، داستان که در طول آن به اندازه کافی از بانگ ناخوش قاری سخن رفته و اسباب باور به آن پدید آمده پایان یافته است و دیگر نیازی به یک حجت دوباره نیست. از این رو، «بیت» فقط به عنوان تاکید و حضور حکیم فرزند داستان می‌آید. در بسیاری از حکایت‌ها نیز با ذکر: «این داستان را از آن رو آورده اند

که؛...»، عملاً از آغاز روشن می‌شود که قصد قصه‌گویی به عنوان سرگرمی نیست؛ بلکه، نیت اصلی، توصیه‌ای اخلاقی، اجتماعی، دینی و غیره است. حکمت‌گرائی حکایت فارسی آنقدر شدید است که عملاً «بیت» از «پیش‌داستان» جدا می‌شود و نقشی مستقل به عهده می‌گیرد. به طوری که مردم از «بیت»، جدا از داستان اصلی اش، به عنوان «حُجَّتِ سخن» یاد می‌کنند، و چه بسا، اصل داستان مربوط به بیت را هم نمی‌دانند و آن را به شکل دل‌خواه از خود می‌سازند و می‌گویند. بعید نیست که این جهان‌بینش‌ها، و زیبایی‌شناسی‌های موجود در هنر و ادبیات زمانه‌ها، در دیدگاه و گرایش به «تک‌بیت‌ی در غزل مؤثر افتاده باشد. با مرور در این پیشینه‌ها است که ما به درک هسته ساختاری غزل نزدیک می‌شویم. برای رسیدن به چنین ساختاری، غزل حتی به دنباله‌روی از حس و نیاز شاعر نیز دچار نمی‌شود و در این عرصه نیز عامل بیرونی احساس شاعر تعیین کننده نیست. حس شاعر، عاملی مربوط به زندگی و خصوصیت‌های او است، اگر بخواهد در غزل پایه‌ای را بسازد، باید وجود روزمره خود را نفی کند و بنا به نیاز یک «زیبائی‌شناسی فرخودی» غزل را پیش ببرد؛ و این، به شکل میلِ مفراطِ «فشرده‌گیِ تمام معنی در یک بیت» نمایان می‌شود.

### چرائی تک‌بیت‌گرائی

ساختار غیرخطی غزل به این ترتیب، اما بی حکمت نیست. در واقع می‌توان این پرسش را پیش نهاد که آیا غزل، واقعاً فاقد تکامل ساختاری و نقطه اوج است؟ پاسخ به این پرسش این است که مگر می‌شود که چنین باشد و غزل از مرحله تکامل ساختاری در طول خود نگذرد؟ اما این تکامل، شکل ویژه‌ای دارد که باید برای درک آن کنکاش کرد. با دقت در متن یک غزل، می‌توان دریافت که تکامل ساختاری در آن از طریقه دیگری غیر از «روش‌روائی»، یعنی غیر از «روش حادثی» و «روال‌خطی» روی می‌دهد، و تکامل حرکت از اوج و فرود و غیره که باید مخاطب را تحت تاثیر عاطفی قرار دهد و او را به نتیجه‌گیری غزل متقاعد کند، به «ختم‌های بازسازی شده» در هر بیت، و به نوعی استدلال از طریق «کثرت صورت‌ها»

تبدیل می‌یابد. مخاطب، در هر مورد (بیت) می‌بیند که نتیجه یگانه است. به هر طرف و به هر موضوع ظاهراً متفاوت در بیت‌ها که رجوع کند، باز به همان نتیجه موجود در بیت اول می‌رسد. اما چرا بیت‌ها در غزل تکرار می‌شود؟ چه لزومی دارد که این بازسازی‌ها صورت بگیرد؟ اگر مقصود در یک بیت بیان شده است، علت تکرار آن در بیت‌های بعدی چیست؟

شاید بتوان سبب این تکرار را در این دید که هر بیت در غزل، ضمن آن که حس و حالت کامل و موضوع مستقل و بازتابی زیبایی‌شناسانه در خود دارد، برلی تامین حس کامل و خوشنودی زیبایی‌شناسانه کافی به نظر نمی‌رسد. زیرا همیشه این امکان هست که شعر تک‌بیتی، به دلیل کوتاهی اش نوعی شعار و یا نصیحت جلوه کند. استقلال هر بیت برای خود، ممکن است شعر را نوعی «کلمه قصار» نمایش دهد. شکل شعاری، نوعی خلاصه‌گری غیرهنری است که به شدت به هر نوع زیبایی‌شناسی آسیب می‌رساند. «تک بیت گرائی» غزل با این که در ساخت و حس شعاری نیست، از نظر محدودیت کمی و ژوه، شعارگونه جلوه می‌کند. بنا بر این، غزل باید درون خواننده را از غنا لبریز سازد تا به اوج لذت زیبایی‌شناسانه دست یابد. یعنی، به نظر می‌رسد که فقط با یک «بیت» نمی‌توان به اوج دراماتیک دست یافت و حس زیبایی‌شناسانه مخاطب را به حرکت واداشت. از این رو، با به‌رگبار بستن مخاطب با بیت‌های مشابه از دل زرادخانه غزل، کلیتی در ذهن او شکل می‌گیرد که مشابه عبور از مراحل مختلف موضوعی و «پیرنگ خطی» است. این تکرار «شعارهای تک‌بیتی»، نوعی ادامه حکمت غزل و «توطئه دراماتیک» آن جلوه می‌کند. گوئی مخاطب غرق حادثه ای می‌شود که در غزل جریان یافته است و پایان آن، نتیجه «شعر عبور کرده از مراحل پیرنگ» است. بنابراین، این حس باریک‌بینانه، این تکرار، این غرور بی‌لگام در عرصه شعر به جولان می‌آید تا غزل ناب‌ترین شکل انتزاع را به خود بگیرد و با چنین ژانری، رهائی خود را از «توضیح و ترفند روایی» بازسازد. و این، خود نوعی تأثیر عاطفی، نوعی استدلال و عبور از پیچ و خم‌هایی شبیه قله دراماتیک و روال خطی است. تکرار معنی اول در بیت‌های دیگر،

بازسازی «شکل شعری» است، و «استدلال» می‌نماید که به منظور قانع ساختن مخاطب، معمولاً در درازی سخن نهفته است. از این رو، «شکل شعری»، بیش از آن که بخواهد در جهت تکمیل موضوع پیش برود، در سوی تکمیل حس زیبایی‌شناسانه سیر می‌کند. یعنی، با قطع حرکت زمان و بازگشت چندباره به ابتدا، حادثه را قطع می‌کند تا به کلیتی در ذهن خواننده منجر شود که پذیرش حکمت را ممکن می‌سازد. مخاطب که از همان ابتدا در غزل با هدف شعر آشنا شده است، با تکرار از زوایای گوناگون، درونش ایقان به حقانیت گفتار اول پدید می‌آید. غزل، او را در هر بیت، به جای ایجاد هیجان از طریق پیشبرد حادثی، یک بار دیگر به اندیشه درباره ذات موضوع و قابل پذیرش ساختن خود واهی دارد. مخاطب از این طریق، به تفکری غیرتدریجی و زودرس، و در عین حال عمق یافته دست می‌یابد. با تأثرات مکرر در «تک‌بیت‌ها» که مملو جذبیه‌هاست، همه چیز در غزل به طوفانی می‌نماید که ناگهان به هستی «درونه»‌ها وزیده‌باشند. این، فراتر از احساس‌های ناشی از «جدل دراماتیک خطی» است، و بیننده را درگیر زیبایی‌شناسی و تلاطمی از «نوع ویژه» می‌کند. چنین ساختاری، با «به بند قواعد کشیدن» و ماندگار کردن، و با درهم شکستن شکل طبیعی پدیده است که رخ می‌دهد؛ به طوری که، دیگر بازشناسی آن پدیده شورش و فرار، از این شکل محصور در چارچوب انتزاع ممکن نیست:

«این شورشیان وژده در خدمت او /

صف‌های منظم سپاهی ست همه». (سعید یوسف)

موضوع به این جا هم خاتمه نمی‌یابد. این شکل «فشرده»، «بی‌حشو و زوائد» و «ناب» کنونی، به جای آن که «بیان چیزی» باشد، خود به نفس «چیزی» است که دیگر قادر به تشخیص «صورت یا انگیزه اول» در آن نمی‌توان شد. یعنی غزل، بدون این که دیگر مثل شعر روایی وظیفه بیان «چیزی از بیرون» (مثلاً اسطوره) را به عهده گرفته باشد؛ وظیفه بیان «چیزی از درون» (فرضاً حکمت اسطوره و یا عشق) را به عهده گرفته است. غزل، خصلت حکیمانه «تک‌بیت»ی خود را دارد و از میان بیت‌های آن، همان «شاه‌بیت» است که در ذهن

مخاطب به صورت نتیجه باقی می ماند و سخن شاعر چون «حُجَّت شعری»، فارغ از باقی بیت ها و فارغ از مجموعه شعر، نهایتاً نیت شاعر غزل سر را برمی آورد و «تک بیت»، چون گوهر نشانده بر انگشتر غزل، خود را با زمینه های درون هست زیستی انسان که در تاریکی سوررئالیستی قرن های وحشت می زید تطبیق می دهد. نیروی جادویی که در این «تک بیت» ها نهفته است، در صورت اول و در الهام اشراق غزل نیز گوئی وجود نداشته است؛ «ژرفا»ئی که در آن هست، در «سطح» صورت اول دیده نمی شده است، و محتوایی در آن گنجانده شده که بیش از گنجایش آن است:

«چون بیافزاید می توفیق را/

قوت می بشکند ابریق را» (مولوی).

این «قوت انتزاع» است که ابریق شعر را می شکند و «تک بیت غزل» از آن به بیرون می تراود و بیان یک معنای فشرده تر و خلاصه تر از مفهوم می (که خود چکیده یک تبديل است) می شود.

هرچه هست، به هر حال، اصل در غزل، میل به پاکیزه گی و حضور در گستره ای ناب و نیالوده به واقعیت روزمره است. و به این شکل، غزل «کلیت» می یابد و از ابعاد زمانه خود درمی گذرد، و ابعاد تاریخی و حتی جهانی پیدا می کند: یعنی، «قند فارسی تا بنگاله می رود» و با آن «سیه چشمان کشمیری می خوانند و می رقصند» و یا به «ملکوت اعلاء» می رود؛ «صبح دم از عرش می آمد سرودی عقل گفت / قدسیان گوئی که شعر حافظ از بر می کنند». و خود همین پدیده «از بر کردن» مختص شعر است و به دلستان تعلق ندارد. یعنی، حکایت از آن دارد که شعر چیزی ست که می شود آن را از بر کرد. همین خاصیت «شکل شعری» ست که ما را در از بر کردن یاری می رساند. موضوع «شکل شعری» امری اساسی ست. «شکل شعری» در غزل، افزایش درجه خلوص، میل به ناب شدن شعر، و زدودن زواید پیرامونی و تراشه های درونی را به حداکثر می رساند.

### چند موضوعی در غزل

با حافظ، «چند موضوعی» در غزل شروع می شود. به این ترتیب، گرچه وحدت موضوعی بیت ها در آن از میان می رود، ولی غزل دچار روایت نمی شود؛ زیرا،

باز هر بیت، ادامه منطقی و نتیجه و یا ادامه روال خطی موضوع بیت های قبلی خود نیست؛ بلکه، هر یکی دو بیت، خود یک غزل می شود. یا به عبارت دیگر، چند غزل کوتاه شده در یک غزل حافظ می گنجد. و این، باز خود نوعی خلاصه گرائی اقراطی تری نسبت به گذشته است. غزل در غزل، در غزل حافظ، فشرده شدن آن کلیتی ست که غزل اصولاً دارای آن ست. چند موضوعی غزل حافظ، گرچه از «غنای استدلال گونه» و «دراز کردن کلام»ی که نام بردیم می گاهد، ولی «غنای انتزاعی» بیشتری به غزل می بخشد:

// دل می رود ز دستم صاحب دلان خدا را /

دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا

/ کشتی شکستگانیم ای باد شرطه برخیز /

باشد که باز بینیم دیدار آشنا را

/ ده روزه مهر گردون افسانه است و افسون /

نیکی به جای یاران فرصت شمار یارا

/ [...]

/ آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است /

با دوستان مروت با دشمنان مدارا

/ در کوی نیک نامی ما را گذر ندادند /

گر تو نمی پسندی تغییر کن قضا را

/ [...]

/ حافظ به خود (از روی اراده) نپوشید این خرقة

می آلود /

ای شیخ پاک دامن معذور دار ما را //

مسئلاً با یک نگاه سرسری نیز می توان دریافت که اولاً نه تنها صورت های موضوعی بیت ها با هم متفاوت است؛ بلکه، معنی بیت های غزل نیز یکسان نیست و مثلاً معنی بیت

/ دل می رود ز دستم صاحب دلان خدا را /

دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا /

با معنی بیت دیگری مثل

/ آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است /

با دوستان مروت با دشمنان مدارا /

کاملاً فرق دارد. و دوماً، پیدا است که این معانی تازه در هر بیت، ادامه معانی بیت های پیشین نیست و موضوعی یگانه در یک «روال خطی» بازگو نمی شود؛ بلکه، غزل در هر یکی دو بیت، بار دیگر با

موضوع و معنی تازه ساخته می‌شود. یعنی مرتب پرش‌های زمانی و موضوعی و معنایی رخ می‌دهد، و ما در هر یکی دو بیت، یک غزل تازه داریم. اما با این حال، غزل در اثر این چندموضوعی، وحدت خود را از دست نمی‌دهد و نکته‌ای در آن هست که مانع گسست و به هم خوردن یگانگی اش می‌شود و آن، عبارت است از «فضا»ی همسان و نزدیک به هم بیت‌ها. به همین علت هم هست که در این بیت‌ها وحدت متوازن غزل نهفته است.

البته بخصوص مولوی غزل‌هایی هم دارد که وحدت «تک‌بیتی» در آن‌ها شدت ندارد و یا ضعیف است و یا در آن‌ها خط داستانی یافت می‌شود. اما این‌ها بیشتر رویه کار است. برای مثال در غزل «چه دانستم که این سودا...» که نسبت به بسیاری از غزل‌های مولوی تنوع خطی دارد، باز از نقطه لوج نمی‌توان در آن نشان یافت و یا فرضاً آن را شعری روایی دانست. در واقع، این غزل هم در روال همان اندیشه و نگرش تک‌بیتی است. در این غزل بی‌تابی و از خود بی‌خودی، لوجی شدیداً سورئالیستی دارد:

چه دانستم که این سودا مرا زین سان کند مجنون /  
دلم را دوزخی سازد دو چشمم را کند جیهون  
چه دانستم که سیلابی مرا ناگاه برآید /  
چو کشتی ام در اندازد میان قُلزم پر خون  
زند موجی بر آن کشتی که تخته تخته بشکافد /  
که هر تخته فروریزد ز گردش‌های گوناگون  
نهنگی هم بر آرد سر خورد آن آب دریا را /  
چنان دریای بی پایان شود بی آب چون هامون  
شکافد نیز آن هامون نهنگ بحر فرسا را /  
کشد در قعر ناگاهان به دست قهر چون قارون  
چو این تبدیل‌ها آمد نه هامون ماند و نه دریا /  
چه دلم من دگر چون شد که «چون» غرق است در  
بی‌چون

چه دلم‌های بسیار است لیکن من نمی‌دانم /  
که خوردم از دهان بندی (دهان بسته‌گی) در آن  
دریا کفی اقیون

در این شعر هم ما به لطف «پرش‌های کلیت‌گرا» که در عمق «تک‌بیتی» و «وحدت‌وجودی» ست با وحدتی در داستان روبروئیم. در واقع، در این غزل گرچه داستان وجود دارد، ولی این داستان نیز «تک‌بیتی» است. زیرا هر بیت ظاهر متفاوت، داستان را به

همان شکلی می‌گوید که بیت اول گفته است، و در مجموع نوعی تکرار حرکت و روال تک‌بیتی در غزل هست. به این شکل که؛

یک انسان در دریای طوفانی اندیشه خود بلعیده شده و مثل کشتی سرگشته موج می‌خورد و تخته تخته از هم می‌شکافد. / نهنگی سر از دریا برون می‌آورد و آب و موج و تمامی دریا را می‌بلعد / نهنگ هم توسط هامون بلعیده می‌شود / هامون نیز خود در «چه دلم‌های بسیار» فروبلعیده می‌شود /

و این سیر، سیر این نابود شدن‌ها در یک سلسله مراتب وجودی، همین‌طور ادامه پیدا می‌کند و «وحدت وجود» در ژرفای هر بیت رخ می‌نماید. یعنی هر بیت، علی‌رغم داستان ظاهراً متفاوت خود، و در مجموع، شعر در روال ظاهراً خطی خود، غیرداستان‌گو و تکرار کننده معنی بیت اول است. و غزل بدین صورت وحدت صورت خود را حفظ می‌کند.

غزل‌های شمس که در دیوان شمس گرد آمده است، مجموعه غزل‌های مولوی است. نگرش فلسفی و بینش هستی‌شناسانه مولوی در این غزل‌ها مدام در تلاطم و حرکت بین جان و کالبد هستی است. و او پیوسته در پی اثبات حقانیت چیره‌گی جان و حقانیت کالبد است. در نگاه مولوی بین «جان» و «کالبد» فاصله نیست. بلکه می‌تواند فاصله بیفتد. و کوشش مدام او در «عبور» و «شدن» و «نرسیدن به انتها»ی این حرکت متمرکز می‌شود.

عالم چو آب جوست بسته نماید و لیک /  
می‌رود می‌رسد نونو این از کجا ست  
نوز کجا می‌رسد کهنه کجا می‌رود /  
گر نه ورلی نظر عالم بی‌منتهی ست  
یا

در غیب هست عودی /  
کین عشق از اوست دودی  
یک هست نیست رنگی /  
کز اوست هر وجودی

حرکت او در کثرت صورت‌های غزل (کثرت لوزان)، حرکتی در سوی کثرت در وحدت است. صورت‌های گوناگون صورتی یگانه می‌سازند. این، جدا از آن که نگاهی زیباشناسانه است، حرکت هستی‌شناسانه هم هست. او در کثرت صورت‌ها، «وحدت

وجود» را می‌بیند، و جان جهان در همه این صورت‌ها عیان است (یگانگی صورت و معنی).

به این ترتیب، سیر در سوی فشرده‌گی و معنی، غزل مولوی را نه تنها چون کلمه قصار خشک نمی‌کند؛ بلکه، ژرفا و پویای عجیبی به آن می‌بخشد. انتزاع معنی، حتی خلاصه‌شدن زیباترین عنصر زندگی، یعنی عشق، در قالب انتزاعی فرم شعری، نشانه لوج انتزاعی‌گری در عرصه معنی است. و عمده آن، به این گمان است که توصیف در غزل مولوی به مثابه تزئین نباشد. این، عنصر زنده‌ای است که نقشی زیبایی‌شناسانه در ساختار شعر دارد. این، پویایی توصیفی، یا «فعلیت» وصف است. مثل:

بیار آن جام خوشدم را که رگ می‌زند غم را  
که یک صفت مشروع است و فاعل آن «فعلیت»  
دارد. یعنی؛ وصف، تزئین نیست. وصف مجرد هم  
نیست؛ بلکه «کار»ی می‌کند. و همین هم هست که  
وصفی پویا و در عین حال غیرعینی (غیرمجموعه)  
ست.

### عوامل دیگر

در غزل، شکسته شدن زمان، تغییر در ساختار و صرف و نحو زبان، انکاء به فخر و واژه و غنای مفهوم، تاکید بر تنوع وزن و آهنگ و قافیه، از جمله دیگر عواملی است که به چهره غزل «روال ادبی» می‌بخشد. در واقع، تاکید روی هر یک از این صناعات، که حتی «صورت صنعتی» آن جلوه عامدانه نیز دارد (قافیه اندیشم و دلدار من / گویدم مندیش جز دیدار من)، «شکل شعری» غزل را برجسته می‌کند و از آغاز، نوعی «عمد در رابطه»، ذهنیت مخاطب را از میل به تن آسائی در جذبه‌های عینیت باز می‌دارد و با شکلی «عمداً دیگرگونه» به او هشدار می‌دهد و به او آماده‌گی می‌بخشد. این آماده‌گی، برای دریافت پیچیده‌گی انگیزه غیرروزمه غزل ضروری است. از این رو، صناعات شعری در غزل، نقشی به مراتب سنگین‌تر از آنچه در شعر روائی دارد به خود می‌گیرد. به طوری که مثلاً فخر کلمه، نقشی ساختاری بازی می‌کند و به بهای جبران کمبودهای «نقطه لوج»ی و «حادثه پردازی» به کار می‌رود. در واقع، توسل به کاربرد ویژه واژه، بازی با صرف و نحو و ایجاد ساختارهای غیرطبیعی زبان، منطقی است که «غیرواقع بودن» غزل را نما می‌بخشد. حتی

سیلاب‌های یک واژه نیز در آن، نوعی حرکت تکاملی است. مثلاً امتداد متفاوت اصوات از نظر کمی، نوعی وزن کمی به غزل می‌بخشد. یا امتداد یک سان اصوات و تفاوت در شدت و ضعف آن، وزنی کیفی را سبب می‌شود و بکرات در غزل مورد استفاده قرار می‌گیرد. بطوری که بیان یک واژه، به چند معنی، ترکیبی بر اساس هجاها می‌سازد، و یا امتداد صوت، که کمی و بیشی هجاهاست، ایجاد وزن می‌کند و هر صورت لفظی دیگر که نسبت به هجاهای دیگر امتداد مشخص و معین دارد، از قانده خارج می‌شود تا ایجاد وزن و تپش ویژه کند. وزن و قافیه نیز غالباً چنین نقشی را پیدامی‌کند. پرش‌ها نیز، نه تنها از زمان، بلکه از خط منطق بیرون است و حضور به ناگهان و مدام، هم قطع زمان، و هم شکستن خط منطق است. در سلطه بی‌زمانی و عدم تبعیت از منطق، پرش از موضوع به موضوع دیگر نیازی به اثبات منطقی بودن خود ندارد. زمان، بریده یا کوتاه می‌شود تا وحدت حادثی فقط در سیر حرکت باقی‌ماند و سیر حرکتی حادثه «روال خطی» به خود نگیرد و مورد، همیشه «کلی» بماند. چیزی که در غزل ثابت می‌ماند، خط منطقی دنباله‌روانه نیست، تکرار موردهای ظاهراً متفاوت و در باطن یگانه است «ما همه فرزندان آدم بوده ایم /

در بهشت آن نغمه‌ها بشنوده ایم».

ببینید که برش زمانی، چگونه برش منطقی را در این بیت عادی جلوه می‌دهد، و در نگرش وحدت‌جو، از انسان کلیتی می‌سازد که به راستی ویژه یک ژانر فراروائی است. انسان در روی زمین است، چیزی را در نهاد خود از بهشت (که هرگز در آن نبوده است) دارد. آدم و حوا چون گناه کردند از بهشت بیرون رانده شدند. ولی فرزندان زمینی آنها، همان نغمه‌ای را شنوده‌اند که والدین آنها در بهشت بشنوده‌اند. و این همه، «نغمه‌های شنوده» ای است در پروسه «شدن» و رسیدن به «اصل خویش».

### نمونه‌ها

اگر کلیت‌پذیری موضوعی، ناب‌شدن معنی، خالص‌شدن صرف و نحوی، و زدودن تراشه‌های واقعیت از صورت شعری، اساسی‌ترین خصلت غزل باشد، غزل مولوی ناب‌ترین و غیرتصویری‌ترین غزل

فارسی ست. تکامل حرکت کلیت‌گرایی مولوی سبب می‌شود بیشترین تصویرهای او، غیرمجسم، تجربیدی، و تصور تصویر شوند. و این، از «معنی» ست. عبور از صورت به معنی، حرکتی جهان‌بینی ست. هرچه حرکت آهنگ غزل مولوی شدت بیشتری می‌یابد، حرکت آهنگین در همه عرصه‌های آهنگ درونی و بیرونی شعر، حرکت به سوی تجربیدی شدن غزل، حرکت به سوی «معنائی شدن» شعر شدت بیشتری می‌یابد؛ طوری که، گوئی همه چیز فدای همین تجرید می‌شود. این حرکت، به سوی «چیزی» نیست، خود «اصل» است. این، نوعی «شکل‌شعری» ست که درون شعر قرار دارد نه بیرون آن. نوعی ساختار است که فلسفه شعر را بدون آن نمی‌شود فهمید. این شکل، مضمون نیز هست.

«غیرتصویری بودن»، خصلت مهمی در «کلیت‌گرایی» غزل است. «تصویر»، آلودگی واقعیت را دارد. حرکت به سوی غیرتصویری شدن، دور شدن از «بیرون» و فررفتن به «درون» شعری ست. رفتن به اعماق معنی و انتزاع است؛ «سیر بی‌دست و پا بیاموزم».

اصولاً شعر، یک «تصور شکلی» برای ما به وجود می‌آورد. در حالی که داستان با ما چنین نمی‌کند. این، البته به این معنی نیست که برای گفتن شعر باید قاعده خاصی را مثل وزن، قافیه، آهنگ و یا چیزهایی از این قبیل را رعایت کرد. و یا برعکس پنداشت که شعر باید به نثر نزدیک شود. نثر، مانند شعر، مقید به تعاریفی تا این حد دقیق نیست. به عرصه گفتار و گزارش می‌رود و در گستره داستان نیز سیر می‌کند. شعر «نظم» است. این نظم اما، قالب‌های شناخته شده مثل وزن و قافیه نیست. وزن‌های ناشناخته هم نیست. آهنگ هم نیست. اگر بخواهیم این نظم را چیزی عرصی و نابخود بدانیم، شعر را محدود کرده ایم. «نظم» نوعی حرکت ساختاری ست که «شعر» را از «داستان» جدا می‌کند. و همین هم هست که هر وقت ما شعر می‌خوانیم، نوعی «تصور شکلی» در ذهن ما نقش می‌بندد. این تصور شکلی، سبب می‌شود شعر مرتب در ذهن ما بازخوانی شود. خواندن داستان، ما را دچار این بازخوانی نمی‌کند. قالب‌های غزل، افزون بر آن که ذهن شاعر را شکل می‌دهند و ساختمان شعر را

در راستای خاصی می‌برند، فقط محدود به یک بیت نیستند، بلکه نوعی ساختار کلی هستند که با حرکت در اولین بیت شعر، جهت ساختاری شعر را تعیین می‌کنند. یعنی آن‌ها خود، ساختمان از پیش معین شعری هستند و مانند اتاق‌ها و یا آشکوبه‌های یک شکل و یک اندازه اند که کنار و یا روی هم قرار می‌گیرند و شکل کلی ساختمان را محدود به امکانات ثبات هندسی خود می‌سازند. اما هر قالبی با قالب دیگر تفاوت‌هایی دارد و کاربرد این قالب‌های متفاوت، تنوع کاربردی انبوه وزن‌های عروضی در غزل، باید به منظور غیرتکراری نشان دادن «بیت‌های تکراری غزل» باشد. از این رو هم هست که سلطه «شکل شعری»، عنصر چیره غزل است؛ منتهی این شکل، غیرمصور ست، درونی ست، و عبارت‌ست از؛ وزن، قافیه، آهنگ، فخر و آژه و خلاصه‌گری معنی و تجرید و غیره که روی هم عنصری ساختاری ست.

حافظ، در میان غزل‌سرایان برجسته فارسی نزدیک‌ترین شاعر در سطح مولوی ست. اما او رئالیست تر از وی است. غزل مولوی انتزاعی تر و بسی سوررئالیستی تر از غزل حافظ است.

«من ملک بودم و فردوس برین جایم بود / آدم آورد در این دیر خراب‌آبادم» حافظ.

غزل حتی گویندگان خود را نیز صورتی ماورایی انسانی می‌بخشد. غزل‌های حافظ که ۶۵۰ سال پیش، در فاصله بین سی‌چهل سال عمر شاعری او سروده شده است؛ دیوانی که بیش از ۶ قرن توجه میلیون‌ها انسان را به خود جلب کرده، و آن‌ها را به هیجان آورده، چیزی بیش از خود این دیوان است. حافظ شعر را به مثابه امری شگفت‌انگیز به اوجی رسانده که حیرت انسان شعرشناس را برانگیخته است. از این رو او، بیش از آن شاعر شیرازی رند و قلندری ست که، شصت و سه چهار سالی در یک دوران دوردست روزگار گذرانده و عمر کرده است. او از ابعاد وجودی خود درمی‌گذرد و تجلی غیرشخصی‌ترین حالت‌های بشری، در قالب ذهنیتی ماورایی زمینی، در نیای رعب آور ۶ قرن پیش می‌شود. او حاصل دگرگونی‌های فکری و ادبی یک دنیا جلوه می‌کند. به همین دلیل، او به چیزی بیش از خود حافظ تبدیل می‌شود.

در مورد غزل حافظ باید گفت، ساختار غیرخطی اش به مراتب بیش از هر زمان دیگر، به سوی وقار و ضرب آهنگ آرام، اما با کاربردی فاخر و روشن در برپائی آتش افشانی از وژه گان گرایش دارد.

فغان کین لولیان شوخ شیرین کار شهر آشوب /  
چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را  
این «کثرت» حرف «شین» که بی شک از آن «وحدت» استفاده می شود، در تکرار کلام نیز به کار می رود تا اوج تپش و حرکت بی تاب خود را در یگانگی بجوید. حافظ که ضربان غزلش شور و بی تابی و تپش تند آهنگ های مولوی را ندارد، در کاربرد و ترکیب شگفت انگیزی از وژه گان است که ضرب آهنگی طوفانی پیا می کند. در هیچ یک از نمونه های پیشین شعر فارسی، تا این اندازه، به هنجار و نوعیت وژه گانی غزلی تاکید نشده است. هیچ کدام، بی خدشه گی و خصلت برنامه دار حرکت پایانی بند غزل حافظ را ندارد. روش اصل ساختاری، تلاطم (به ویژه) بیرونی حرکت وژه ها، و جذابیت طبیعت گرایانه در حافظ نمونه وار است. در مولوی، اما، گرایش به حکمت نهان در غزل فراتر از حافظ می رود. و از همین رو هم هست، شاید که غزل او غالباً از صور عینی پاک می شود و گرایش به سوی «صورذهنی»، و «مفاهیم» را از خود بروز می دهد؛ مولوی در گستره مفاهیم فلسفه و حکمت (که خود مقولاتی و کلی هستند) به حضور در عرصه کلی گرائی غزل وارد می شود. از این رو، حرکت او غیر از گرایشش به کاربرد متنوع وزن ها، «غیرساختاری» ست. ولی حافظ، بیشتر، با ابزار و صناعت های شعری که «ساختاری» هستند عازم جبهه جنگ غزل می شود. حافظ، رند طبیعت گرائی ست که حرکت اجتماعی زمانه خود را با ضربانی نا آرام در قالب وفور و پیچش وژه ها، در آهنگ درون وژه ها (صامت ها، مصوت ها) و در بازگویی ها و در پیچ و خمی از هم گذاری ها و ترکیب ها به شلاق نقد می کشد و با عشق و مستی و بی اعتبار شناختن دنیا عیانش می سازد. و مولوی بی قراری تپش تند درون هست ها، حرکت بالا و پائین ناپیدها و بسی گرایش به «فراعقلاتی» ها و «فراواقع گرائی» (سوررئالیستی) ها را دارد. غزل او، ساختمان و قالب

تک گرا، وحدت جو، فارغ از جمع و یگانه پرست را دارد. یگانه ای با خویشتن، و فردیتی همگانی و بی خویشتن در نابودی فرد. غزل مولوی هیچ بودن همه گان نزد معبود، و رسیدن به خویشتنی دور از دست خویش است. شعار گشتن در خالی خالی ها، و شور یافتن خود در بی خودی ها. نبود بود است در بود نبود.

ای لولیان ای لولیان یک لولی ای دیوانه شد /  
طشتش فتاد از بام ما نک سوی مجنون خانه شد  
می گشت گرد حوض او چون تشنه گان در جست و جو /

چون خشک نانه ناگهان در حوض ما ترانه شد  
ای مرد دانشمند تو دو گوش از این بریند تو /  
مشنو تو این افسون که او ز افسون ما افسانه شد  
[...]

این قطره های هوش ها مغلوب بحر هوش شد /  
ذرات این جان ریزه ها مستهلک جانانه شد  
خامش کنم فرمان کنم وین شمع را پنهان کنم /  
شمعی که اندر نور او خورشید و مه پروانه شد

\*\*\*