مصراع: دریچهٔ آشنایی با بیدل*

محمّد رضا شفیعی کدکنی*

شاید آسان‌ترین راه، برای ورود به‌دنیای بیدل، دریچهٔ «مصراع» باشد، یعنی اندیشیدن به«مصراع» و نه «بیت» یا کُلِّ یک غزل. ما وقتی غزل سعدی را می‌خوانیم و به‌این بیت می‌رسیم:

تو را در آینه دیدن جمال طلعت خویش
بیان کند که چه بوده‌ست ناشکیبا را

مجموعهٔ دوّم مصراع، به‌طور مساوی، در خدمتِ انتقال مفهوم مورد نظر شاعر قرار دارد ولی در غزل‌های صائب، مثلاً در این بیت:

فکر شنبه تلخ دارد جمعهٔ اطفال را
عشرتِ امروز، بی‌اندیشهٔ فردا خوش است

هر مصراعی، جداگانه، مفهومی دارد، و مستقلاً دارای زیبایی و ارزش هنری است به‌حدّی که شما می‌توانید در وقت خواندن و زمزمه کردن بارها یکی از این دو مصراع را با خودتان تکرار کنید بدون آن‌که نیازی به‌مصراع موازی آن داشته باشید، البتّه برخوانندهٔ اهل و آشنا پوشیده نیست که در عین حال دو مصراع صائب، لطفِ هنری‌شان در حالتی ادراک می‌شود که موازی یکدیگر به‌ذهن بیایند (... اسلوب معادله، در مباحث قبلی این گفتار) یعنی هریک از این دو مصراع بیانِ یک حقیقت است: فکر شنبه تلخ دارد جمعهٔ اطفال را = عشرتِ امروز بی‌اندیشهٔ فردا خوش است، یعنی در اغلبِ موارد، باید میان دو مصراع صائب یک علامت (=) قرار دهید. به‌این معنی که

◆ برگرفته از کتاب «شاعر آینه‌ها».

* شاعر، منتقد و استاد دانشگاه تهران (ایران).

مصراع قبل همان پیامی را دارد که مصراع دوّم و مصراع دوّم هم همان پیام مصراع قبل را دارد. در تحلیل مفهومی، هردو مصراع یک سخن می‌گویند: «لذّتِ اکنون بی‌دغدغهٔ آینده، خوش است». بنابراین در خواندن شعرهای سبک هندی، در اغلب موارد مدخلِ معنایی، مصراع است. اگر مصراع اوّل را نفهمیدید، به‌مصراع دوّم فکر کنید و از عجایب این که غالباً مصراع دوّم است که مصراع اوّل را قابل فهم می‌کند و توجّه به‌این مسأله اگر در شعر صائب کمتر، لازم باشد در شعر بیدل بیشتر لازم است، به‌این بیت توجّه کنید:

در غزل‌های سبک هندی، به‌ویژه در غزل‌های بیدل، همیشه مصراع دوّم است که کلید معنایی بیت را تشکیل می‌دهد.

ما و تو خرابِ اعتقادیم
بُت، کار به‌کفر و دین ندارد

بگذریم از معنی بلند و اندیشهٔ حکیمانه‌ای که در این بیتِ او نهفته است و می‌خواهد بگوید: بسیاری از مادّیون و بسیاری از مارکسیست‌ها هم بت‌پرستند، بت‌پرستی و داشتن دوگم‌های تغییر ناپذیر، انحصاراً در قلمرو مذهب و الهیّات نیست، می‌توان در خارجِ حوزهٔ الهیّات هم بت‌پرست بود، به‌هرحال، در این بیت، مصراع دوّم قابل فهم‌تر است:

بُت، کار به‌کفر و دین ندارد

بعد که به‌مصراع اوّل توجّه کنیم، هم مفهوم مصراع اوّل، و هم ارتباطِ آن با مصراع دوّم روشن می‌شود، حال به‌این بیت که کمی پیچیده‌تر است دقت کنید:

جامهٔ فتحی چو گَردِ عجز نتوان یافتن
پیکرِ موج از شکستِ خویش جوشن می‌شود

برای فهمِ این بیت، ناگزیر باید به‌مصراع دوّم که حسّی‌تر و ملموس‌تر است، اندیشید: امواج آب را درنظر بگیرید. امواج، حاصل شکسته شدنِ طرح آب است، اگر طرح آب، آرام باشد و شکسته نشود، موجی وجود ندارد، پس موج حاصلِ شکستگی آب است، امّا همین موج، وقتی شکست، تبدیل به‌حلقه حلقه‌هایی می‌شود که آن حلقه‌ها شبیه به‌زره یا جوشن است (و این تشبیه موج به‌زره تشبیهی است بسیار

قدیمی، قبل از اسلام[۱]) و زره یا جوشن بر تنِ هرکس که باشد، او، در جنگ حفاظ و جان‌پناهی دارد که تیر و تیغ را در آن راه نیست، پس شکستگی در عینِ حال مایهٔ پیروزی است و سبب نیرومند شدن آن‌کس که شکسته شده است. این بود خلاصهٔ آنچه در مصراع دوّم گفته بود: «پیکرِ موج از شکستِ خویش، جوشن می‌شود». حال برای این که مصراع اوّل را درک کنیم یک بار دیگر با سابقه‌ای که از مصراع دوّم داریم، آن را درنظر می‌گیریم، در مصراع اوّل هم همین را می‌خواهد بگوید که: «شکست، خود، نوعی پیروزی است». به‌این بیان که «گردِ عجز و ناتوانی‌یی که بر سر و رویِ ما می‌نشیند» این «گَردِ عجز و ناتوانی» خود «جامهٔ فتح و پیروزی ماست» همان‌گونه که آب وقتی شکسته شد، تبدیل به‌زره شده که لباس فاتحان و پیروزمندان است، گَردِ عجز هم، لباس پیروزی و فتح است برای ما. (← ایماژهای پارادوکسی، در همین گفتار).

در غزل‌های سبک هندی، به‌ویژه در غزل‌های بیدل، همیشه مصراع دوّم است که کلید معنایی بیت را تشکیل می‌دهد و از لحاظ نحو زبان Syntax و نیز به‌هنجار بودن روابط کلمات در محورِ جانشینیِ گفتار Paradigmatic axis مصراع‌های دوّم غالباً طبیعی‌تر و به‌هنجارترند، چرا که در این اسلوب شعر، شاعر، نخست مصراع دوّم را غالباً می‌سراید (البتّه در کل شعر کلاسیک فارسی و عربی این حالت وجود دارد، امّا در این سبک بسامد Frequency این کار بالاتر است). به‌این ابیات توجّه کنید:

صافیِ آینه ناموس غبار رنگ است
جز سیاهی به‌دلِ خود چه نهان دارد، شمع
نیست جز بختِ سیه زیر نگین داغم
حکم بر مملکتِ شام روان دارد شمع

مصراع‌های دوّم، مفهوم‌تر، و از لحاظ نحو زبان و همچنین به‌لحاظ محور جانشینی گفتار به‌هنجارتر و طبیعی‌ترند.

برگردیم به‌بحث قبلی، به‌این بیت توجّه کنید:

پرفشان است نَفَس لیک ز خود رستن کو؟
با همه شورِ جنون، در قفسِ هوشِ خودم

---

۱. رک: *صور خیال در شعر فارسی*، چاپ دوم، ص ۳۲۹.

اوّل، مصراع دوّم را مورد توجّه قرار دهید: «با همه شور جنون، در قفسِ هوشِ خودم». الحق زیباست، هم معنی و هم تصویر. «هوش و خرد» را به‌گونهٔ قفسی تصویر کرده است که انسانِ عاقل گرفتارِ آن قفس است، می‌گوید: «با همه نیروی جنون، هنوز گرفتارِ قفس عقل‌ام» این خلاصهٔ حرفِ شاعر است در مصراع دوّم. حال توجّه کنید به‌مصراع اوّل: «پرفشان است نَفَس لیک ز خود رستن کو؟» می‌گوید با این‌که حیات و زندگی من کوششی است برای رهایی و نَفَس زدنِ من به‌مانند پرپر زدنِ پرنده‌ای است در قفس، در جهت رهایی و آزادی، امّا، هنوز از خود رهایی نمی‌یابم و گرفتارِ «خویشتنِ خویش» و تمایلات و خواست‌های نفسانیِ خود هستم. حالا هردو مصراع را، با درنظر گرفتنِ این توضیحات، یک‌بار در کنار هم بخوانید و توجّه کنید که می‌خواهد بگوید: با همه تلاشی که برای رهایی از خویش دارم هنوز جنونم به‌درجه‌ای نرسیده است که از قفس خرد و هوش، خود را رها کنم:

پرفشان است نَفَس، لیک ز خود رستن کو؟
با همه شورِ جنون، در قفسِ هوشِ خودم

چالا یکی از ابیات دشوارترِ او را (شاید بتوان گفت: دشوارترین نوع، که در مباحث دیگر به‌آن اشارت کرده‌ایم) مورد نظر قرار می‌دهیم، همان بیتی که می‌گوید:

شعلهٔ ادراک خاکستر کلاه افتاده است
نیست غیر از بال قمری پنبهٔ مینای سرو

ظاهراً هیچ ارتباطی بین این دو مصرع وجود ندارد، اصلاً بین اجزای هر مصراع هم، رابطهٔ آشکاری احساس نمی‌شود. بگذارید قبل از آن‌که رابطهٔ دو مصراع را تحلیل کنیم به‌رابطهٔ اجزای هر مصراع، به‌طور مستقل، نگاهی بیفکنیم:

شعلهٔ ادراک خاکستر کلاه افتاده است

ژرف ساخت این عبارت این است که «سرانجامِ کوششِ ادراک (=تعقّل) افسردگی و سردی است». [یعنی سردیِ خرد در مقابل گرمای عشق یا جنون.] امّا همین مطلب را با چه تعبیری شاعر بیان می‌کند:

۱ـ ادراک را به‌گونهٔ شعله‌ای و شراره‌ای تصویر می‌کند.

۲. سرانجام سردِ فعّالیت‌های عقل و ادراک را ـ به‌جای آن‌که بگوید: «عقل، سرانجامی افسرده دارد» ـ به‌گونهٔ «داشتنِ کلاهی از خاکستر» تصویر می‌کند.

۳. در همین بیان (شمارهٔ ۲) ترکیب «خاکستر کلاه» خود، انحرافی از هنجار بیان عادّی وجود دارد (ترکیبات بیدل، در همین گفتار) «خاکستر کلاه،» یعنی دارای کلاهی از خاکستر. حالا، برگردیم به‌مصراع دوّم:

نیست غیر از بال قمری پنبهٔ مینای سرو

اوّل، بگذارید رابطهٔ اجزای همین مصراع را جزءبه‌جزء بررسی کنیم: در سنّتِ ادبی بیدل، «سرو» را به‌گونهٔ «مینای شراب» دیدن بسیار طبیعی است، از سوی دیگر، رابطهٔ «قمری» با «سرو» هم چیزی است شبیه رابطهٔ «گل و بلبل» در شعرِ شعرای دیگر. حالا، نگاهی بیاندازید به‌بال قمری و «رنگ خاکستری بالِ قمری» و از طرف دیگر حتماً توجّه دارید که در قدیم سَرِ میناییِ شراب را با وسایل امروزی نمی‌بسته‌اند، بلکه با پنبه سَرِ آن را می‌بسته‌اند. با توجّه به‌مجموعهٔ این نکات در مصراع دوّم می‌خواهد بگوید: «قمری» را حز با «سرو» انس و الفتی نیست، قدری دقیق‌تر بگویم آرامش «سرو،» با حضور «قمری» حاصل است و برعکس: آرامش قمری در بالای سرو است.

حالا به‌رابطهٔ دو مصراع توجّه کنید: همان‌گونه که قمری جایش بالای سرو است (= پنبه رویِ مینای شراب). یعنی ملازمه‌ای است میان سرو و قمری برعکس، به‌همان‌گونه ملازمه‌ای است میان افسردگی و خاکستر شدگی شعلهٔ ادراک. همان‌گونه که قمری (رنگ خاکستری، و ارتباط آن با دیگر اجزا) و سرو لازم و ملزوم یکدیگرند، افسردگی و ادراک هم لازم و ملزوم یکدیگرند. به‌زبان طبیعی: عقل و ادراک، افسرده است و به‌دلالتِ التزامی: عشق است که گرم است یا جنون است که حرارت دارد.

من این بیتِ مورد بحث را ـ که در جای دیگر بدان اشارت کرده‌ام ـ در این انتخاب نیاورده‌ام، چون این نوع شعرها را نمی‌پسندم امّا به‌عمد، در این‌جا به‌عنوان نمونهٔ کار و نشان دادن ارتباط‌های پنهانی اجزای این بیت آن را مورد بحث قرار دادم و همین‌جا بگویم که این‌گونه کارها، شعر نیست... بیدل اگر ارزشی دارد، در مواردی است از نوع:

دریاست قطره‌ای که به‌دریا رسیده است
جز ما کسی دگر نتواند به‌ما رسید

یا:

این موج‌ها که گردنِ دعوی کشیده‌اند
بحرِ حقیقت‌اند اگر سرفرو کنند

یا:

ز پیراهن برون آ، بی‌شکوهی نیست عریانی
جنون کُن تا حبابی را لباس بحر پوشانی

و نه کوشش‌هایی از نوع: «شعلهٔ ادراک خاکستر کلاه افتاده است» که متأسّفانه در دیوانِ او، نمونه‌هایش کم نیست و شاید در میانِ ابیاتِ انتخابی من هم، نمونه‌های از این دست پیدا شود ولی سعیِ من عموماً بر آن بوده است که در حدّ رابطه‌های طبیعی و ساده و تا حدّی روشن، این انتخاب عملی شود. اگر مواردی باشد که چندان دلپذیر نباشد به‌خاطرِ ابیاتِ دیگری بوده است که در آن غزل وجود داشته و از ناچاری آن ابیات هم جایی در این انتخاب یافته‌اند.

بنابراین، به‌خوانندگانی که قصدِ ورود به‌مدخلِ این سنّتِ ادبی را دارند، توصیه می‌کنم اگر غزلی را شروع کردند و هیچ‌چیز دستگیرشان نشد ادامه بدهند تا به‌غزل دیگری برسند، در آن غزل هم لازم نیست زیبایی تمام ابیات را در همان مطلعهٔ نخستین احساس کنند. هر مقدار بیت را که توانستند دریابند، کافی است، بعدها فرصت خواهند داشت که تمام ابیات آن غزل را مورد تأمّل و التذاذ هنری قرار دهند، حتّی اگر در غزلی بیتی نیافتید که شما را تحتِ تأثیر قرار دهد، به‌مصراعی هم می‌توانید قناعت کنید، در بسیاری موارد مصراع‌ها، کار یک دیوان شعر را انجام می‌دهند به‌این مصراع‌ها ـ مجرد از کُلِّ بیت و تمام غزل ـ نگاه کنید:

گران شد زندگی امّا نمی افتد ز دوشِ من

*

رنگِ آب از سیلیِ امواج می‌گردد کبود

*

وقتِ پیری ریخت از هم عاقبت دندان شب

*

قیامت ریخت، بر آیینه‌ام، برقِ تماشایش

*

چشم آهو، حلقهٔ گردابِ بحر حیرت است

*

جهان جایی ندارد، گر توانی در دلی جا کن

*

که چون آتش از سوختن زیستم من

من، این نمونه‌ها را، از گونه‌های مختلفِ سخنِ او (اخلاق، عرفان، تصویرسازی، بازی شاعرانه با کلمه و کشف ساحت‌های هنری کلام) بدون هیچ‌گونه سعی و کوششی از حافظه نقل کردم و اگر به‌جستجو می‌پرداختم هم نمونه‌های بهتری می‌شد آورد و هم مصراع‌های بیشتری.

در غالبِ غزل‌های او می‌توان چنین مصرع‌هایی یافت، بستگی به‌چشم‌انداز و نوع سلیقه و انسِ و الفتِ ما دارد. شما اگر در همین نمونه‌هایی که من این‌جا آوردم خوب دقّت کنید، براستی، در شگفت می‌شوید. باور کنید از چند شاعر معاصر که بگذریم آنهم بعضی کارهاشان مجموعهٔ میراث ادبیِ معاصران را اگر در یک کفّهٔ ترازو بگذارند و یک مصراع از نوع:

قیامت ریخت، بر آینه‌ام، برقِ تماشایش

*

گران شد زندگی امّا نمی افتد ز دوشِ من

من ترجیح می‌دهم همان مصراع به‌نام من بماند و نه آن مجموعهٔ عظیم کلیشه‌ها و کلماتِ پوک. نکتهٔ دیگری که می‌توانم برای آسان‌ترِ شدنِ آشنایی با بیدل، پیش‌نهاد کنم این است که از رباعی‌های او شروع کنید. در غالبِ این رباعی‌ها، برای مجذوب شدن در رموزِ هنر بیدل، دریچه‌هایی وجود دارد.