نشریه‌ی ادبیات پایداری
دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال اول، شماره‌ی دوم، بهار ۱۳۸۹

جلوه‌های جمال شناختی سبک هندی در شعر پایداری قیصر امین پور* (علمی- پژوهشی)

دکتر حسین آقا حسینی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان
مجاهد غلامی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

چکیده

آنچه می انگاشتند نبود؛ سبک هندی آنقدر ها توانایی های تا کنون به چشم نیامده داشت که بتواند پس از دوره ای هویّت خدشه دار شده‌ی خود را باز بسازد و با همان نازک خیالی ها و مضمون پردازی های انکار شده، از شاعران دلبری کند و در کنار رمانتیسیسم و سمبولیسم اروپایی در شعر نیما و پیروان وی رسوخ کند و به ویژه چشم‌هایی را که پس از انقلاب، به واسطه‌ی دردها و دغدغه‌های برخاسته از یک ایدئولوژی نوظهور، کمتر به افق‌های غرب می نگریست، به شگفتی آفرینی‌های رنگارنگ خود خیره کند و در این میان سهم بیدل دهلوی و صائب تبریزی از همه بیشتر بود. قیصر امین‌پور، نام آشنای ادبیات معاصر ایران نیز با همه‌ی وابستگی‌ها و دلبستگی ها به سنّت‌های ادبی و رسم و راه های شعر نیمایی، از تأثیر پذیری از شگردهای شاعرانه‌ی سبک هندی بر کنار نماند و شعر خویش را از نظر برخی جلوه‌های جمال شناختی باز آمده در این سبک، به سبک هندی مانند کرد. «جلوه‌های جمال شناختی سبک هندی در شعر قیصر امین پور» تفصیل این اجمال است.

واژگان کلیدی

هنجارهای زیبایی شناختی، سبک هندی، شعر معاصر، قیصر امین پور.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/۱۰/۲۲ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۸۹/۲/۲۵
نشانی پست الکترونیک نویسنده: mojahed_gholami@yahoo.com
h.aghahosaini@ltr.ui.ac.ir

۱- درآمد

هـر چـه بـود گذشـت و بـازنگری و بازاندیـشی در سـبک هنـدی سـایه‌ی سـنگین طعـن هـا و تمـسخر هـای دیـر سـاله را، کـه مـرده ریـگ طبیعـت وا پـس گـرای شـاعران بازگـشتی بـود و تـذکره نویـسان اخـلاف رضـا قلـی خـان و آذر، از سـر ایـن شـیوه‌ی شـاعرانه برداشـت و جـدا از سـنّت گرایـانی چـون امیـری فیروزکـوهی و محمّـد قهرمـان کـه یکـسره دل بـه دل سـبک هنـدی داده بودنـد، رسـم و راه شـاعران ایـن سـبک در شـعر نیمـا و وابـستگان وی تـأثیر بـسیاری گذاشـت و شـعر معاصـر ایـران را وام دار هنجار های زیبایی شناختی و گهگاه اندیشگی سبک هندی کرد.

تـا آنجـا کـه بـا قلمـداد کـردن «مکتـب اصـفهان» بـه عنـوان یـک حرکـت وا پـس گـرا و قهقرایـی و کودتـایی- ارتجـاعی در شـعر فارسـی، شـناخت درسـت سـبک هنـدی را مقدمـه‌ی شـناخت تـاریخی سـبک نیمـایی دانـسته انـد و گفتـه انـد: «پـس از غـور در اشـعار سـبک هنـدی(اصـفهانی) بـه روشـنی در مـی یـابیم کـه چطـور قالـب و چهـارچوب تنـگ اشـکال کهـن شـعر فارسـی ظرفیّـت ایـن همـه تعبیـر و تـصویر و اشـیاء و بالنـدگی و گـستردگی زنـدگی خـشن و پـر تحـرک و دقیـق دوران نـوین را نـدارد. شـعر سـبک هنـدی از بـسیاری اشـیا و تعـابیر در حـال انفجـار اسـت. و شـعر نیمـایی، شـکل کمـال یافتـه و منفجـر شـده‌ی شـعر هنـدی(اصـفهانی) اسـت.»(شـمس لنگـرودی، ۱۳۶۷: ۷).

نیمـا یوشـیج چنانکـه از وابـستگی هـای زبـانی شـعر وی بـه دشـوارگویی و تعقیـد انتظـار مـی رود و از خلـق و خـوی سـتیهنده‌ی وی بـر مـی آیـد، بـر خـلاف احـوال سراسـر اشـعار بـدوی در تـاریخ ادبیـات دنیـا، شـعر را «مـشکل آسـان»، یعنـی مـشکل فهمیـده شـود و آسـان گفتـه شـده باشـد، تعریـف مـی کنـد(نیمـا یوشـیج، ۱۳۶۸: ۳۱) و بـا ایـن عقیـده دربـاره‌ی شـعر دیگـر شـگفتی نیـست اگـر نیمـا، سـبک هنـدی را بـه عنـوان نمونه‌ی این مـشکل و مرحلـه ای از تکامـل شـعر، جـا بـه جـا بـستاید و بـا وجـود اصـراری کـه در کـاربرد کلمـات و اصـطلاحات بـومی خـود دارد، بـی اعتنـا بـه بهـره گیـری از مصطلحات و ترکیبات شعر سبک هندی هم نباشد[۱].

و سپهری، میراث دار اندیشه‌ی وحدت گرای بودیستی هوشنگ ایرانی (شمس لنگرودی، ۱۳۷۷: ۳۲/۳)، تصاویر شعر خود را در تجرید، تشخیص، به ویژه حسّامیزی(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۷) و در ترکیب هنرمندانه‌ی کلمه ها با یکدیگر به شعر سبک هندی مانند می کند و در بسیاری موارد، فرم رقیق شده ای از سوررئالیسم بیدل دهلوی را ارائه می دهد (حسینی، ۱۳۶۷: ۸۰) و شاعران پس از انقلاب نیز اغلب، که درد ها و دغدغه های نوظهوری یافته‌اند، خواه به تأثیر از سپهری و جهان رنگارنگ عارفانه‌ی شعر وی و خواه به جز آن، شعر خود را از رهگذر تجربه‌ی شاعرانه‌ای که در برخورد با شعر سبک هندی یافته‌اند، گذر داده‌اند و قیصر امین پور هم یکی از شاعران بی بازگشت این سلوک شاعرانه است.

ای عشق، ای ترنم نامت ترانه ها
معشوق آشنای همه عاشقانه ها
ای معنی جمال به هر صورتی که هست
مضمون و محتوای تمام ترانه ها
قیصر امین پور

۲- کنایه- ایهام های سبک هندی در شعر امین پور

اگر به گفته‌ی صاحب «عالم آرا» اعتماد کنیم و وسیع المشرب تلقی شدن شاعران برای شاهان صفوی و از زمره‌ی صلحا و اتقیا ندانستن ایشان را دلیلی بگیریم بر بی توجّهی شاه طهماسب و دیگر شاهان صفوی نسبت به شاعران (اسکندر بیگ، ۱۳۷۷: ۲۷۷/۱)، یا این اتفاق را بازبسته به دلایلی دیگر بدانیم و یا اصلاً به زر کشیده شدن برخی از شاعران این روزگار(نصرآبادی،۱۳۷۸: ۱۱/۱) و دیگر اشاره‌ها و نشانه‌ها به انکار این داوری برآید، بیرون آمدن شعر از دربار ها و آشتی شعر و کوچه در عهد صفوی واقعیّتی است ناگزیر. و مگر برخوردن به نام بسیار شاعرانی که اهل کوچه و بازارند، جز تأیید این واقعیّت تواند بود.

در ایـن آمیختگـی شـعر و کوچـه، خریـداران بـی صـله‌ی شـعر را بایـد بـه جـای دربـارهـا و قـصرها در قهـوه خانـه‌هـا و سـر گـذرها جـست. از ایـن رو، دیگـر طبیعـی اسـت کـه کنایـه‌هـا و مـصطلحات رایـج و مـردم فهـم جـای ترکیـب‌هـا و تعبیرهـای ممـدوح پـسند را بگیـرد و شـعر سـبک هنـدی گردآمـده و گردآورنـده‌ی ایـن معنـا هـا شود. هرچند انـدک آشـنایی بـا ادبیـات سـنّتی ایـران بـسنده اسـت تـا بهـره گیـری شـعر از کنایـه‌هـا، باورهـا و رسـم و راه‌هـای عامیانـه را بازبـسته بـه شـعر سـبک هنـدی نـدانیم و ردّ پاهـای آن را بـه ویـژه در سـبک آذربایجـانی بـه پـر رنگـی دنبـال کنـیم. امّـا در ایـن بـاره شـعر سـبک هنـدی دسـت کـم بـه دو دلیـل از شـعر پـیش از آن قابـل تـشخیص و تمـایز اسـت. یکـی آنکـه بـرخلاف گذشـته کفّـه‌ی کنایـه هـا و مـصطلحات تـاکنون بـه چـشم نیامـده‌ی عامیانـه در شـعر سـبک هنـدی بـر کفّـه‌ی کنایـه هـای بـیش کـاربرد رسـمی و ادبـی، کـه مثـل دایـره‌ی واژگـانی آن روزگـار بیـشتر وجاهـت و آبـروی ورود بـه ساحت شـعر را داشـته‌انـد مـی چربـد. دو دیگـر آنکـه کنایـه هـا و مـصطلحات مردمـی در شـعر پـیش از سـبک هنـدی، بـی تـصرّفی شـاعرانه در آن هـا و بـی ارتبـاطی میـان واژگـان آن هـا بـا دیگـر اجـزای کـلام بـه کـار مـی رونـد؛ و ایـن خـود پاسـخی بـه ایـن پرسـش مقـدّر خواهـد بـود کـه بـا وجـود فراوانـی کنایـه هـا، واژگـان و اصـطلاحات عامیانـه و مـردم فهـم در شـعر سـبک هنـدی، دشـوار یـابی و دیـر یـابی ایـن اشـعار از کجاست.

حـضور ناگهـان یـک کلمـه در ذهـن شـاعر سـبک هنـدی کـافی اسـت تـا آن را مثـل الماسـی تـراش خـورده برانـداز کنـد و چـشم هـای واکـاو خیـالش را در اضـلاع گونـاگون آن تیـز کنـد و بـه شـبکه‌ی در هـم تنیـده ای از تـداعی هـا و تناسـب هـا در افتـد و آنچـه را کـه دیگـر نمـی شـود از رهگـذر معنـای حقیقـی و مجـازی بـه شـعر وارد کرد، در هیئت کنایـه‌هـایی اغلـب فعلـی کـه اجـزای آن در تناسـب بـا دیگـر عناصـر شـعر باشـد، بنمایانـد. حتّـی چـه بـاک اگـر در تـابش نـور خیـال شـاعر، از ایـن منـشور ضـلع در ضلع،کلمه نـور هـای رنگـارنگی بتابـد کـه هـر پـاره از شـعر را در سـایه‌ی طیفـی و رنگـی از آن بازتـاب بتـوان دیـد. چنانکـه در پـس کنایـه هـا و مـصطلحات عامیانـه در شـعر سـبک هنـدی اغلـب ایهـامی نشـسته اسـت و ایـن شـگرد شـاعرانه آن قـدر در سـبک

هنـدی فراوانـی دارد کـه بـه ورق زدن هـای اتّفـاقی هـم مـی تـوان گروهـی از آن هـا را در دیـوان شـاعران ایـن سـبک نمونـه داد و در شـعر شـاعران کمتـر شـناخته شـده‌ی ایـن دوره هم نغز سروده هایی بر بنیان این شگرد شاعرانه یافت.

شوکت بخاری:

مانی چو نقش آن صنم مست می‌کشد
چون می‌رسد به ساعد او دست می‌کشد

(نصرآبادی، ۱۳۷۸: ۶۴۳/۱)

میرزا رضی دانش:

لب تشنه‌ی تیغیم بگو قاتل ما را کو آب که شیرینی جان زد دل ما را

(نصرآبادی، ۱۳۷۸: ۳۶۰/۱)

مفرد قمی:

خون بلبل را نه تنها در چمن گل می خورد
هر کجا خاری است آب از چشم بلبل می‌خورد

(نصرآبادی، ۱۳۷۸: ۵۲۱/۱)

میر عطا تهرانی:

زلفت ز هر کناری در قصد عاشقان است
چیزی نمی توان گفت روی تو در میان است

(نصرآبادی، ۱۳۷۸: ۳۴۶/۱)

سنگ بالین کن و آنگه مزه‌ی خواب ببین
تا بدانی که چه در زیر سر مردان است

(لاهیجی، ۱۳۸۰: ۳۶۳)

نی نقش چین نه حسن فرنگ آفریدن است
بهزادی تو دست ز دنیا کشیدن است

(بیدل، ۱۳۸۱: ۳۵۳)

چه عاجز گره دل شدی به باغ خرام
که تیز کرده بهار از شکوفه دندان ها

(صائب، ۱۳۷۸: ۲۱۲)

گل ز شبنم نتوانست عرق کردن خشک
بس که در کوی تو بازار تماشا گرم است
(صائب، ۱۳۷۸: ۳۴۵)

که یک گل از چمن روزگار بر سر زد
که همچو صبح پریشان نگشت دستارش
(صائب، ۱۳۷۸: ۱۰۰۹)

در غم دستار بی مغزان اگر پیچیده اند
ما به سر پیچیدن از دستار فارغ گشته ایم
(صائب، ۱۳۷۹: ۲۷۰)

دارد از گرم روان داغ مرا سیر شرار
که به یک چشم زدن زین ره خوابیده گذشت
(صائب، ۱۳۷۸: ۴۴۰)

دل رفته رفته رنگ لب لعل او گرفت
زین باده رنگ کوه بدخشان سبو گرفت
(صائب، ۱۳۷۸: ۴۴۸)

و این «کنایه- ایهام» های سبک هندی نخستین رویداد شاعرانه است که در زیبایی شناختی شعر قیصر امین پور به فراوانی به چشم می آید. در شعر امین پور نیز در کنایه ها، باور ها و مصطلحات رایج مردمی تصرّف می شود و این کنایه ها و مصطلحات مردمی برای غیر انسان و حتّی عناصر تجریدی و انتزاعی به کار می‌روند؛ از آن ها علاوه بر معنای کنایی یک مفهوم ایهامی نیز بیرون کشیده می شود و عناصر آن ها با دیگر اجزای شعر ارتباط لفظی و معنوی می‌یابند و همچنانکه شاعر سبک هندی با تسرّی این کنایه ها و اصطلاحات عامیانه در طبیعت و محسوس کردن آن ها تمثیلی برای بیش فهم کردن و بیش باوراندن معقولات اندیشگی خود می‌سازد و طعم شعر را خوش می‌کند و خواننده را به لبخندی تحسین‌آمیز می‌کشد، امین پور نیز اغلب بنیان پایان بندی نو سروده‌های خود را بر آن‌ها می‌گذارد

تـا اندیـشه‌ی بازتابیـده در سراسـر شـعر را پـذیرفتنی و بـی انکـار کنـد و التـذاذ هنـری مخاطب را برآورد.

تـا آنجـا کـه نمـی تـوان گفـت موجـب نجـات و بلکـه مانـدگاری برخـی اشـعار و ابیـات امـین پـور بهـره گیـری از ایـن شـگرد شـاعرانه نباشـد. از نخـستین نـو سـروده هـای قیصر نمونه ای بدهیم؛ شعر «راز زندگی» از دفتر «به قول پرستو»:

غنچه با دل گرفته گفت:
زندگی،
لب ز خنده بستن است
گوشه ای درون خود نشستن است
گل به خنده گفت
زندگی شکفتن است
با زبان سبز راز گفتن است
گفت وگوی غنچه و گل از درون باغچه
باز هم به گوش می رسد
تو چه فکر می کنی؟
راستی کدام یک درست گفته اند؟
من که فکر می کنم
گل به راز زندگی اشاره کرده است

شـعر، تـا اینجـا هـیچ نـو آوری زیبـایی شـناختی نـدارد. دل گرفتگـی غنچـه، خنـده‌ی گـل و راز گـویی بـه زبـان سـبز از تـصویر هـای بـسیار بـه کـار آمـده در شـعر فارسـی است.

از نظـر اندیـشگی نیـز، کـه شـاید نوجـوان بـودن مخاطـب اصـلی آن دلـیلش باشـد، زنـدگی بـا همـه‌ی خیزابـه هـای درنـگ انگیـز و خـرد سـوز در فاصـله‌ی کوتـاهی میـان غـم و شـادی بـه بنـد کـشیده شـده اسـت. «راز زنـدگی» نگـاه لرزانـی اسـت بـه پوسـته‌ی زنـدگی و دور از آن درنـگ هـای فلـسفی و اجتمـاعی کـه از میـان هـم روزگـاری هـا مثلاً در «آرش کمانگیر» می بینیم:

Archive of SID

آری، آری، زندگی زیباست
زندگی آتشگهی دیرنده پا بر جاست
گر بیفروزیش، رقص شعله اش در هر کران پیداست
ورنه، خاموش است و خاموشی گناه ماست(کسرایی، ۱۳۸۰: ۱۳)

یا در «صدای پای آب» زندگی چیزی می شود که لب طاقچه‌ی عادت از یاد نمی‌رود (سپهری، ۱۳۸۱: ۲۹۰) و مبتنی بر بلند نظری صوفیانه‌ی شرق و دلدادگی احتمالی به اندیشه‌ی کریشنا مورتی، (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۴و۹۶) آب تنی کردنی در حوضچه‌ی اکنون (سپهری، ۱۳۸۱: ۲۹۲).

و در «تولّدی دیگر» نیز برآمده از یک فروپاشی دردناک و درهم شکستگی اجتماعی، زندگی عبور گیج رهگذری می‌شود که کلاه از سر بر می‌دارد و به یک رهگذر دیگر با لبخندی بی معنی می گوید صبح بخیر! (فرّخزاد، ۱۳۷۷: ۱۵۷).

امّا آنچه «راز زندگی» را در میان شعرهای امین پور و بلکه شعر معاصر ایران ماندگار کرده است، پاره‌ی آخر آن است:

من که فکر می کنم
گل به راز زندگی اشاره کرده است
هر چه باشد او گل است
گل یکی دو پیرهن
بیشتر زغنچه پاره کرده است!(امین پور، ۱۳۸۶: ۹)

می بینیم که یکی دو پیرهن بیشتر پاره کردن، که کنایه‌ی فعلی از بیش تجربگی است، به گل نسبت داده شده است و افزون بر آن پیرهن پاره کردن در معنای ایهامی شکفتن، با گل بسیار خوش اتّفاق افتاده است و سابقه‌ی پیرهن دریدگی گل به معنای شکفتن آن در سنّت ادبی چیزی از لطف شعر امین پور کم نکرده است.

تقابل این شکفتگی و پیرهن دریدگی گل با گوشه نشینی و دل گرفتگی غنچه، هم بر لطف شعر افزوده است.

حال آنکه همین تصویر ها بی شیرین کاری شاعرانه ای که قیصر در این شعر کرده است، از خاطر ها و خاطره ها دور مانده اند:

دلتنگ غنچه ایم بگو راه باغ کو　　خاموش مانده‌ایم خدا را چراغ کو

(امین پور، ۱۳۸۰: ۸۶)

غنچه از راز تو بو برد شکفت　　گل گریبان به هوای تو درید

(امین پور، ۱۳۸۰: ۱۱۵)

امّا جاودانه‌ها و جادوانه‌هایی که از این دست شگرد شاعرانه پروریده شده‌اند، در شعر های امین پور، مانند پیشینیان سبک هندی، آنقدر زیاد است که بی دوری و دیری جستجو ها را بر می آورد:

* چرا تا شکفتم/ چرا تا تو را داغ بودم نگفتم/ چرا بی هوا سرد شد باد / چرا از دهن/ حرف های من / افتاد (امین پور، ۱۳۸۰: ۴۱).

* امشب/ تکلیف پنجره/ بی چشم های باز تو روشن نیست! (امین پور، ۱۳۸۰: ۲۵).

* هرچند/ با آفتاب رنگ و رو رفته/ از روی این دریای سرب و دود/ هرگز بخاری بر نخواهد خاست (امین پور، ۱۳۸۰: ۳۵).

* باید دم تمامی در ها را دید/ باید هوای پنجره را داشت/ زیرا بدون رابطه/ با این هوا/ یک لحظه هم نمی شود اینجا/ نفس کشید!(امین پور، ۱۳۷۲: ۶۳).

* آیینه ها/ با آه/ آغاز می شوند/ و آه/ پایان حرف روشن آیینه هاست/آه.../ آیینه حرف اول و آخر را / در یک کلام گفت(امین پور، ۱۳۷۲: ۶۴).

جدال دیر ساله‌ی عقل و عشق را، با همین شگرد چه خوش سروده است قیصر:

* از تمام رمز و راز های عشق/ جز همین سه حرف/ جز همین سه حرف ساده‌ی میان تهی/ چیز دیگری سرم نمی شود/ من سرم نمی شود/ ولی... / راستی/ دلم/ که می شود!(امین پور، ۱۳۸۰: ۹).

* افتاد/ آنسان که برگ/ آن اتّفاق زرد/ می‌افتد/ افتاد/ آنسان که مرگ/ آن اتّفاق سرد/ می‌افتد/ امّا/ او سبز بود و گرم که/ افتاد(امین پور، ۱۳۷۶: ۱۰).

که روایت دیگری از «تنفّس صبح» و شعر «این سبز سرخ کیست؟» است.

* بـرگ هـای بـی گنـاه/ بـا زبـان سـاده اعتـراف مـی کننـد/ خـشکی درخـت/ از کدام ریشه آب می خورد! (امین پور، ۱۳۷۲: ۷۴).

* مادر، کنار چرخ خیاطی/ آرام رفته در نخ سوزن (امین پور، ۱۳۸۶: ۱۶).

* دهانم شد از بوی نام تو لبریز　　به‌هرکس که گل گفتم‌وگل شنیدم

(امین پور، ۱۳۸۰: ۱۰۸)

*آخر دلم با سربلندی می‌گذارد　　سنگ‌تمام‌عشق را بر خاک گورم

(امین پور، ۱۳۸۶: ۶۳)

*کدامین چمن را گل از گل شکفت　　کـــز آن بوی نام تو نشنیده ام

(امین پور، ۱۳۸۰: ۹۳)

ایـن شـعرها در حقیقـت نهادینـه شـدن و تکامـل ایـن رسـم و راه شـاعرانه را، کـه از همـان سـال هـای نخـستینگی فعالیـت ادبـی قیـصر وی را بـه خـود دلبـسته کـرده بـود و خـویش را در نثـر هـای شـاعرانه‌ی قیـصر و در «حـرف هـای خودمـانی» وی(امـین پـور، ۱۳۷۰: ۹) هم نشان می داد، در دفتر های شعر قیصر می نمایاند.

۲- ظرافت های واژگانی سبک هندی در شعر امین پور

در هـیچ کـدام از دوره هـای شـعر فارسـی، بدینـسان کـه در سـبک هنـدی، از توانـایی‌هـای کلمـه بهـره گرفتـه نمـی شـود. حـافظ و نظـامی و خاقـانی و یکـی دو دیگـر مثـل ایـشان در دوره‌ی خـود خیزابـه هـایی بـوده انـد و تافتـه هـایی جـدا بافتـه از یکدسـتی شعر در سبک‌هایی کـه بازبـسته بـه آن بـوده انـد و خـود گـسترده تـر از آنکـه قاعـده‌هـای از پیش نوشـته‌ی سـبک گنجـایی آن هـا را داشـته باشـد. سـخن بـر سـر جریـانی اسـت کـه در شـعر نزدیـک بـه همگـی شـاعران دوره ای خـاص سـریان کـرده باشـد و از ایـن بابـت است که سبک هندی را از سبک های پیش از آن متمایز می کنم.

اینکـه دغدغـه‌ی صـائب، بـه عنـوان یکـی از نماینـدگان سـبک هنـدی ایـن اسـت که:

فارغم از آشنایان تا به دست آورده ام　　دامن لفظ غریب و معنی بیگانه را

و در مقابل رودکی، آدم الشّعرای شعر دری، در خویش ستایی می گوید:

اینک مدحی چنانکه طاقت من بود لفظ‌همه‌خوب‌وهم به معنی آسان

(رودکی، ۱۳۷۳: ۱۰۳)

و به تبع آن امیر معزّی حکم می کند که «در دل ها فزون باشد حلاوت لفظ آسان را» (امیر معزّی، ۱۳۸۵: ۱۰).

در بنیان، تفاوت دو دیدگاه برخاسته از دگرگونگی ذوق ادبی در سبک هندی و سبک های پیش از آن را می نماید.

کلمه در سبک هندی مثل یک قطعه پازل از اضلاع مختلف خود با پازل‌های دیگر کلمه ها در تناسب است و در آن ها قفل می شود. در شعر سبک هندی نمی‌توان به جای یک کلمه، کلمه‌ی دیگری را گذاشت و از شعریّت کلام نکاست.

سست بنیانی محور عمودی شعر در سبک هندی به جای خود، اساس شعر در این سبک بر تک بیت است. هر کدام از تک بیت ها خود به تمامی یک شعر منسجم است که همه‌ی اجزای آن به خدمت یک کلّیت درآمده اند و حذف یا تعویض هر کدام از این اجزا به شکستگی و پارگی آن کلّیت می کشد. بیهوده نیست که نیما و شعر نیمایی، در هر قالبی که ریخته شده باشد، دلبسته و بازبسته به سبک هندی است. چرا که در شعر نو راستین، کلیه‌ی عناصر روساختی باید به هم پیوسته باشند، به طوری که دستگاهی کاملاً منسجم را پدید آورند که حتّی مثلاً یک کلمه، تصویر، قافیه و لخت توجیه ناپذیر با کلّ دستگاه در آن نباشد. ژرف ساخت تمامی لخت ها و عبارات شعر نیز باید بتوانند خط یا زنجیری را بدون هیچ گسل و گسستی از نقطه‌ی آغاز تا پایان شعر پدید آورند، درست مثل نثر (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۳۰۱).

البته این داوری بر پایه‌ی مقایسه‌ی شعر نیمایی با تک بیت های سبک هندی استوار شده است وگرنه ناگفته پیداست که مقایسه‌ی شعر نیمایی با شعر سبک هندی از دیدگاه انسجام و استخدام همه‌ی عناصر در کلّیت شعر، حاصلی جز رسوایی و جز همه‌ی آن نقد و نظر هایی که سعید حمیدیان در «داستان

دگردیسی» بر ساختار شعر در سبک هندی روا داشته‌اند، نخواهد داشت. امّا آیا شعر نیمایی صورت تفصیلی تک بیت های سبک هندی نمی تواند باشد؟ و تک بیت های سبک هندی صورت اجمالی شعر های نیمایی نیست؟

با این تلقی نو ظهور از شعر دیگر برای «لفظ همه خوب و هم به معنی آسان» ارز و ارجی باقی نمی ماند. شعر خود به خود توی در توی می شود و خواننده ای را که در پی کشف است، دهلیز در دهلیز به اعماق خود می کشاند. این خویش ستایی بیدل به تمامی مانیفست سبک هندی است:

معنی بلند من فهم تند می‌خواهد　　سیرفکرم‌آسان‌نیست‌کوهم‌وکتل‌دارم

(بیدل، ۱۳۸۱: ۹۸۲)

همان «مشکل آسان» که نیما بدان معتقد است.

در بنایی که شاعر سبک هندی می خواهد از کلمه ها برآورد، ظرافت حرف اول و آخر را می زند. «در حقیقت همان ریزه کاری ها که با سنگ مرمر در عمارت عظیم تاج محل به کار رفته بود، در این اشعار هم که به خداوندان تاج محل اهدا می شد، جلوه داشت.»(زرّین کوب، ۱۳۸۴: ۲۹۷).

این که شمس لنگرودی هم در واکاوی بیتی از صائب می گوید، «چیزی که این شعر را اصولاً شعر می کند، نه کلمات و کیفیّات قرار گرفتن کلمات و آهنگ کلمات، بلکه خیال مستتر در آن، کیفیّت تشبیه و تجسّم حیرت انگیز صائب است» (شمس لنگرودی، ۱۳۶۷: ۷۷)، وقتی که در ادامه و در پاسخ به این سؤال که «آیا می‌شود که ما به جای هر کدام از این کلمات کلمه‌ی دیگری بگذاریم؟» افزوده می‌شود که «خیر، چون که تمام عناصر به کار گرفته شده در این بیت، مجموعه‌ی هم آهنگ و واحدی را تشکیل می دهند که حذف هر کدام از این کلمات حفره‌ای در دل شعر ایجاد کرده، او را می کُشد»،(همانجا) خود به خود نقض می‌شود.

شعر هنر ترکیب کلمات است با یکدیگر. چرا که اصلاً کسی که شعر می گوید، به کلمات خدمت می کند. زیرا کلماتند که مصالح کار او هستند. در این صورت مصالح خود را از جنس محکم و بادوام و به کار خور انتخاب می کند.» (نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۱۰).

و بـه گفتـه‌ی آنـدره برتـون، تـصویر جرّقـه ای اسـت کـه از برخـورد دو کلمـه بـه وجود می‌آید (موحد، ۱۳۷۷: ۸۱).

امّا قیصر امین پور، نو سـروده هـای قیـصر بـه تبـع بهـره گیـری از کنایـه-ایهـام هـا بـه سـبک هنـدی مـی مانـد و غـزل هـا و سـنّتی سـروده هـای وی بـه تبـع همـین ظرافـت واژگانی.

کلمه های شعر قیصر به دقّت و در تناسب با دیگر کلمه ها انتخاب شده اند و جا به جا کردن آن ها با کلمه های دیگر بی کاستن از هنجار های زیبایی شناختی شعر ممکن نیست. برای نمونه، نمی شود در این بیت «شیوه» یا «عشوه» یا چیزی از این دست را به جای «نحوه» گذاشت:

سراسر صرف شد عمرم همه محو نگاه تو

ولی از نحوه‌ی چشمت چه می دانم نمی‌دانم

«نحـوه»، عـلاوه بـر آنکـه بـا «محـو» جنـاس مـی سـازد و موسـیقی درونـی شـعر را مـی افزایـد، تـداعی کننـده‌ی «نحـو»، یکـی از دانـش هـای عربیّـت اسـت و در ایـن حـال بـا «صـرف» در تناسـب اسـت. همچنانکـه «عُمْـر»، مثـال رایـج صـرف و نحـو عربـی، یعنـی «عَمْـر» را بـه ذهـن مـی آورد. «سراسـر» را هـم اگـر مـثلاً بـه «تمـامی» جـایگزین کنـیم، موسـیقی ای را کـه در مـصراع نخـست از تکـرار «سـر»، و دقّـت کنیـد بـه آهنـگ برآمده از «صر» در واژه‌ی «صرف» نیز، ایجاد می شود بر هم زده ایم.

نه ایـن بیـت، کـه نزدیـک بـه همگـی ابیـات غـزل «حاصـل تحـصیل» همـین ویژگـی را دارند:

ز بس بی تاب آن زلف پریشانم، نمی دانم
حبابم، موج سرگردان طوفانم؟ نمی دانم
حقیقت بود یا دور و تسلسل، حلقه‌ی زلفت؟
هزار و یکشب این افسانه می خوانم، نمی دانم
سراسر صرف شد عمرم همه محو نگاه تو
ولی از نحوه‌ی چشمت چه می دانم؟ نمی‌دانم
چو اشکی سر زده یک لحظه از چشم تو افتادم

چرا در خانه‌ی خود عین مهمانم؟ نمی دانم
ستاره می شمارم سال های انتظارم را:
هزار و سیصد چندین و چندانم؟ نمی دانم
نمی دانم، بگو عشق تو از جانم چه می خواهد؟
چه می خواهد بگو عشق تو از جانم؟ نمی دانم
نمی دانم به غیر از این نمی دانم، چه می دانم؟
نمی دانم، نمی دانم، نمی دانم، نمی دانم(امین پور، ۱۳۸۰: ۸۸).

پر بیراه نیست اگر درنگی کنیم بر سر نکته های بلاغی برخی دیگر از بیت‌ها:

بیت اول: ایهام تناسب «تاب» در معنای پیچ و شکن با «زلف»؛ ایهام تناسب «سر» در «سرگردان» با «زلف»؛ سرگردانی موج در معنای اصلی خود که حالت گشتگی و افتادگی سر موج هاست، در کنار معنای کنایی آن یعنی حیرانی؛ تکرار «اب» در واژه های «تاب» و «حباب»؛ تکرار «ان» در واژه های «آن»، «پریشان»، «سرگردان»، «طوفان» و «نمی‌دانم» و تأثیر موسیقیایی آن ها.

بیت دوم: مراعات النّظیر اصطلاحات فلسفی «حقیقت»، «دور» و «تسلسل»؛ تبادر جعد در جعد بودن و سلسله واری زلف از واژگان «دور» و «تسلسل» در ذهن؛ ایهام به مجموعه‌ی داستان های «الف لیل و لیله» و «هزار افسان»؛ شباهت لفظی واژه های «حقیقت» و «حلقه‌ی زلفت» که به این همانی معنایی می کشد؛ تکرار «ان» در واژگان «افسانه»، «می خوانم» و «نمی دانم»؛ واج آرایی «ح»، «ه» و «ق».

بیت چهارم: کنایه- ایهام در «مانند اشک از چشم کسی افتادن» و استخدام در «از چشم افتادن»؛ ایهام تناسب «سر» در «سر زده» با «چشم»؛ تناسب «سر زده» با «مهمان» و «خانه»؛ تناسب میان «لحظه» به معنای یک بار نگریستن با «چشم»؛ ایهام ترجمه‌ی «عین» در معنای چشم؛ تکرار «ان» در واژگان «خانه»، «مهمان» و «نمی دانم»؛ واج آرایی «چ».

می بینید که نمی شود به جای «سر زده» مثلاً «ناگهان» گذاشت و به جای «عین»، «مثل» را و خیال باز تابیده در بیت را مختل نکرد.

بیت پنجم: تکرار «ار» در واژگان «ستاره»، «می شمارم»، «انتظار» و «را»؛ واج آرایی «س».

و نه این غزل، که نزدیک به همگی غزل ها و برخی دیگر از سنّتی سروده ها و نو سروده های قیصر، البته با افت و خیز بسامدی در دفتر های شعر وی، همین ویژگی را دارند. تا جایی که به ورق زدنی حتّی، بسیار به چشم می آیند. نمونه را این ابیات با درنگی گاه گاه از دفتر های شعر امین پور بیرون کشیده شده اند:

* باران گرفت نیزه و قصد مصاف کرد
آتش نشست و خنجر خود را غلاف کرد
گویی که آسمان سر نطقی فصیح داشت
با رعدْ سرفه های گران سینه صاف کرد

(امین پور، ۱۳۶۷: ۲۸)

تصرّف در ترکیب عامیانه‌ی «باران گرفت» و بیرون کشیدن ایهام گونه ای از فعل «گرفت»: باران نیزه را گرفت و...؛ ایهام در فعل «نشست» در معنای حقیقی و کنایی آن؛ واج آرایی «س».

* باز موسیقی تار شب و قانون سکوت باد ها باز هم آواز عزا سر دادند

(امین پور، ۱۳۷۲: ۹۳)

ایهام در «تار» و «قانون»؛ مراعات النّظیر میان این دو واژه و «موسیقی»؛ تکرار «از» در واژگان «باز»، «آواز» و «عزا»؛ تکرار «اد» در واژگان «باد« و «دادند»؛ واج آرایی «ا» و «س».

* سوره‌ی چشم خرابت حکم تحریم شراب
سفر تکوین نگاهت مژده‌ی اهل کتاب

(امین پور، ۱۳۸۰: ۸۰)

* ای عشق به شوق تو گذر می کنم از خویش
تو قاف قرار من و من عین عبورم

(امین پور، ۱۳۸۰: ۱۲۲)

توجه به صامت های «ق» و «ع» در ابتدای واژه های «قرار» و «عبور» از شیرین کاری های رایج در شعر و بلکه نثر فارسی است. از «نفثه المصدور» بشنوید: «تغیّر حال دالّ شد که عنقای روح از عین این عاریت خانه به قاف عقبی می رود.»(زیدری؛ ۱۳۷۰؛ ۹۰). ضمن اینکه در این جمله، «دالّ» در معنای ایهامی «عقاب» نیز با «عنقا» در تناسب است.

* صورتگران چین همه انگار خوانده اند زیباشناسی نظری پیش چشم‌تو

(امین پور، ۱۳۸۶: ۴۸)

ایهام تناسب «صورت» در واژه‌ی «صورتگران» با «چشم»؛ ایهام تناسب «چین» در معنای شکن و چروک با «صورت»؛ تناسب میان «نظری» و «چشم»؛ واژه‌ی «انگار» نیز «نگار» را به ذهن می آورد که خود به تداعی «صورت نگار» می‌انجامد.

* به بالایت قسم سرو و صنوبر با تو می بالند

بیا تا راست باشد عاقبت سوگندهای ما

(امین پور، ۱۳۸۶: ۴۰)

* بی تو اینجا همه در حبس ابد تبعیدند

سال ها هجری و شمسی همه بی خورشیدند

سیر تقویم جلالی به جمال تو خوش است

فصل ها را همه با فاصله ات سنجیدند

(امین پور، ۱۳۸۶: ۷۱و۷۲)

* ز دست کفر زلفت داد و بیداد به درگاهت دل مو دادخواهه

(امین پور، ۱۳۸۶: ۶۸)

ایهام «مو» در معنای «گیسو»؛ رابطه‌ی دیرساله‌ی میان «زلف» و «دل»؛ تکرار «اه» در واژگان «درگاه» و «دادخواه» و تداعی آه کشیدن های دردآلود.

این مقاومت شعر در برابر جابجایی واژگانی در سبک هندی، به ویژه آنگاه نمود روشن تری می یابد که به بازی با کلمه ها، در آمیزه ای از ایهام و اشتقاق و جناس می کشد. در حقیقت، یکی از سرچشمه های مضمون آفرینی در نزد شاعران دوره‌ی دوم شعر فارسی در عهد صفوی، استفاده از همین بازی با کلمه ها

به صورت های گوناگون بود و اگر شاعر می توانست خوب از این هنر بهره گیرد، قادر به آفرینش نکته‌های جالب می‌گردید (صفا، ۱۳۶۳: ۱/۵: ۵۷۱). شگردی که بار ها و بار ها توسطّ قیصر امین پور آزموده شده است و به آفرینش‌های تر و تازه ای هم کشیده است.

۳- نظام تصویر ها و تداعی های سبک هندی در شعر امین پور

شعر قیصر آن قدر ها به سنّت های ادبی باز بسته است که خود گویه هایی نظیر:

باید به جای نرگس و مستی بیاوریم تصویرهای تازه‌تری پیش‌چشم‌تو

(امین پور، ۱۳۸۶: ۴۸)

چیزی جز ادّعا به حساب نیایند.

اغلب «آفتاب» و «ذرّه» در شعر امین پور حضور یگدیگر را الزام می کنند؛ «آیینه»، «آه» را به دنبال خود می کشد و «دل»، آیینه» را؛ «لاله» و «شقایق» همچنان داغدارانند؛ اگر چه امین پور می گوید واژه‌های رخ و زلف و خطّ و خال با همه‌ی شیوایی «به شیوه‌ی غزل من نمی‌خورند» (امین پور، ۱۳۸۰: ۹۰)، با این همه در شعر وی هنوز «زلف»، «پریشان» است و «مشکین» است و «هندو» است و به «کفر» متصّف است و هنوز «دل» در حلقه های آن گرفتار است؛ «قد» معشوقگان شعر قیصر همچنان «سرو» و «صنوبر» است و «چشم» هاشان «نرگس» و «مست» و «شراب خورده»؛ «جغد» ها به شومی در ویرانه های صاحب گنج شعر قیصر می‌خوانند و «از ماه بوی کتان سوخته می آید»!

و مگر می شود در «شبی به حلقه‌ی درگاه دوست دل بندیم»(امین پور، ۱۳۶۷: ۴۳) و در «به یک سکّه‌ی قلبْ دل می‌فروشند» (امین پور؛ ۱۳۸۰؛ ۱۰۶) و در «دور باطل است سعی بی‌صفا» (امین پور، ۱۳۸۶: ۶۰) ردّ پای خیال‌های حافظانه را ندید:

* تا به گیسوی تو دست ناسزایان کم رسد

هر دلی از حلقه‌ای در ذکر یا رب یا رب است

(حافظ، ۱۳۷۹: ۲۵)

* گر قلب دلم را ننهد دوست عیاری
من نقد روان در دمش از دیده شمارم
(حافظ، ۱۳۷۹: ۲۵۲)

* احرام چه بندیم چو آن قبله نه اینجاست
در سعی چه کوشیم چو از مروه صفا رفت
(حافظ، ۱۳۷۹: ۶۵)

و مگر می شود در آیینه «به روی نیزه و شیرین زبانی عجب نبود ز نی شکّر فشانی»(امین پور، ۱۳۷۲: ۱۶۶) چهره‌ی نظامی را مات دید؟

یا در «گرده باد زین من کینه خصم دین من سینه آهنین من فکر سپر نمی-کند» (امین پور، ۱۳۶۷: ۳۶) حضور مولوی را انکار کرد؟

بهره گیری امین پور از رسم و راه های زیبایی شناختی سنّتی شعر، به این عناصر توی در توی خیال محدود نمی شود. بسیاری از صنعت‌ها و شگردهای شاعرانه‌ی پر کاربرد دیروزی خود را در شعر قیصر به روشنی نشان می دهند. بیشتر از همه، شاید انواع صنعت هایی باشند که در حوزه‌ی بدیع لفظی قرار می‌گیرند. اشتقاق های زبانی و «حرف گرایی»[۲] ها که به فراوانی در شعر امین پور حضور دارند. و آنچه در حوزه‌ی بدیع معنوی قرار می‌گیرد نیز؛ از مراعات النّظیر تا انواع ایهام‌ها و تضادها.

با این همه ارز و ارج شعر قیصر امین پور در ارائه‌ی تصویرهای نو ظهور و تا کنون به چشم نیامده‌ای از این عناصر به جای خود باقیست. امّا این سنّت‌های ادبی و این شبکه‌ی در هم تنیده‌ی تصویر ها و تداعی‌ها که در بستر شعر فارسی همواره جاری بوده است، گاه ناگزیر از رسوب و گاه ناگزیر از پذیرش خیزابه‌های تر و تازه هم بوده است و سبک هندی از نظر افزودن بر زیبایی و بسیاری این تصویرها و تداعی ها حقّی به گردن شعر فارسی دارد و به خصوص شعر پس از نیما.

در شعر سبک هندی علاوه بر گسترش حوزه‌ی تداعی و شبکه‌ی تصویر ها در پیرامون موتیوهای رایج بین شاعران دوره‌های قبل، کوشش برای وارد کردن موتیوهای جدید هم فراوان به چشم می‌خورد، بنابراین، موتیوهایی از قبیل: گل

کاغـذی، کاغـذ آتـش گرفتـه، شیـشه‌ی سـاعت، گـل‌هـای قـالی، گـل‌هـای تـصویر، ریـگ روان، خـواب مخمـل و امثـال آن از خـصایص شـعر ایـن گوینـدگان اسـت و مـثلاً در شـعر حـافظ یـا سـعدی کـوچکترین اشاره‌ای بـه ایـن گونـه عناصـر دیـده نمـی‌شـود، در صـورتی کـه در شـعر گوینـدگان سـبک هنـدی چـه مایـه تـصویر هـای زیبـا کـه در پیرامون هر یک از این عناصر ایجاد شده است.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۷۰).

برخـی از ایـن تـصویرها و تـداعی‌هـا را هنجارهـا و رسـم و راه‌هـای نـو پدیـد اجتماعی و فرهنگی و باور های تازه ساخته‌ی مردمی به شعر وارد می‌کند.

دو مثـال جالـب در ایـن زمینـه ظهـور سـاعت در شـعر «مارینیـست» هاسـت، کـه برخـی میـان ایـن شـاعران مکتـب بـاروک ایتالیـا و سـبک هنـدی بـه شـباهت هـای بـسیاری معتقدنـد، و آیینـه‌ی شیـشه‌ای در شـعر صـائب؛ آیینـه هـایی کـه در همـان زمـان از ونیز به شیراز وارد شده اند (زیپولی، ۱۳۶۳: ۴۵).

از همـین دسـت اسـت آنچـه از ارتبـاط فرهنگـی بـا هنـد دوره‌ی گورکـانی و اروپـای عهـد صـفوی بـه شـعر سـبک هنـدی راه پیـدا مـی کنـد و نمونـه‌ی اروپـایی‌اش: «حـسن فرنـگ» و «وارونـه کـلاه فرنگـی» و «فرنگـی نـرگس». کـه در مـورد اخیـر بـر خـلاف پنداشـت دکتـر شـفیعی کـدکنی کـه شـعر دوره‌ی صـفویه کـم کـم بـه طـرف فردیـت معـشوق مـی رود و در ایـن دوره معـشوق کمـی از آن حالـت کلّیـت بیـرون مـی‌آیـد (شـفیعی کـدکنی، ۱۳۸۰: ۲۴)، بـه دلایلـی کـه ایـن گفتـار گنجـایی آن را نـدارد، معـشوق شـعر فارسـی در دوره‌ی صـفویه نیـز همچنـان بـر کلّیـت خـود ایـستاده اسـت و تنهـا معیـار هـای زیبـایی شـناختی آن در بعـضی وجـوه دگرگـونی یافتـه و ایـن هـم برخاسـته از نگـاه بـاز تـری اسـت کـه شـاعر سـبک هنـدی نـسبت بـه پیـشینیان شـاعر خـود بـه محـیط و جامعـه ای کـه در آن زنـدگی مـی‌کنـد، انداختـه اسـت؛ نهـادینگی مدنیت و بورژوازی نوپای ایران عهد صفوی نیز در الزام این نگاه البته مؤثّر.

سـخن بـر سـر دگرگـونی تـصویر هـا بـود و شـعر امـین پـور. تـا پـیش از سـبک هنـدی، سـرمه مایـه‌ی روشـنایی چـشم اسـت و تـصویرهای شـاعرانه‌ی برآمـده‌ی ایـن بـاور. در سـبک هنـدی بـاور گرفتگـی صـدا بـه خـوردن سـرمه، میـدان دار تـصویر هـای

شاعرانه می شود و «سرمه‌ی خاموشی» و ترکیباتی از این دست را به شعر وارد می‌کند.

امین پور با تأثیر از سبک هندی در آمیزه‌ی هنرمندانه‌ای از هر دو باور به نغزی و نازکی سروده است:

لب به آواز گشودم به لبم مهر زدند

چشمم آمد به سخن سرمه به خوردش دادند

(امین پور، ۱۳۷۲: ۹۴)

دیگر، رابطه‌ی «آیینه» و «حیرت» است؛ این دو واژه اغلب در سبک هندی حضور همدیگر را الزام می‌کنند و فراوانی تصویرهای برآمده از این شبکه‌ی تصویر، به ویژه در شعر بیدل، و مبتنی بر اندیشه‌ی وحدت وجودی وی و وابستگی به نظام اندیشگی ابن عربی که عالم را به تمامی آیینه ای، جلوه گاه اسماء الهی می داند (ابن عربی، ۱۴۰۰: ۴۸)، انکار ناپذیر است و در شعر امین پور نیز؛ و دیگر باره در آمیزه‌ای با شبکه‌ی تداعی‌های پیش از سبک هندی:

همچو آیینه حیرت آیین باد آه آیینه وار ها با تو

(امین پور، ۱۳۸۰: ۹۸)

و نیز در شعر های «حیرانی» از دفتر «دستور زبان عشق » و «چرا چنین؟» از دفتر «آینه های ناگهان».

سنّت های ادبی و در هم تنیدگی های تصویری دیگری هم هستند که تسرّی آن ها از گذشته‌ی شعر فارسی به سبک هندی، داوری در مورد سرچشمه های نخستین بهره گیری از آن ها را در شعر قیصر دشوار می کنند. همچنانکه رواج و روایی بسیاری از باور ها و مصطلحات عامیانه‌ی بازآمده در سبک هندی، در میان مردمان هم روزگار قیصر امین پور نیز نمی گذارد پاسخ درستی به این پرسش داده شود که بهره گیری قیصر از آن ها با واسطه‌ی سبک هندی روی داده است یا با آمیزش بی پرده و پروایی با فولکلور ایرانی.

مـثلاً کنایـه‌ی مردمـی «کـلاه کـسی پـشم نداشـتن» را هـم در شـعر سـبک هنـدی می‌بینیم و هـم آن را امـروزه بـه فراوانـی بـه کـار مـی بـریم و از ایـن رو، اتّفـاق ایـن کنایـه را در شعر امین پور نمی توان بی گمانی، به یکی از از این ها مدیون بدانیم.

امّـا فراوانـی عناصـر فرهنگـی کوچـه و بـازار همـراه بـا شـگردهای هنرمندانـه‌ی شـاعران سـبک هنـدی در وارد کـردن آن هـا بـه جهـان تـصویر هـای شـاعرانه و ایجـاد التذاذ هنری دست کم می تواند قیصر امین پور را در این باره تشویق کرده باشد.

٤- مضمون‌های سبک هندی در شعر امین پور

بهـره گیـری از مـضامین شـاعران سـبک عراقـی و پیـروان نیمـا و اقتبـاس هـا و تـضمین هـای شـعر ایـشان، جـای تـأثیر پـذیری هـای گـاه بـه گـاه از مـضامین شـاعران سبک هندی را در شعر قیـصر تنـگ نمـی کنـد. بـه نظـر مـی رسـد در ایـن بـاره هـم بیـدل دهلـوی بیـشترین حـق را بـه گـردن شـعی قیـصر امـین پـور داشـته باشـد و امـین پـور خـود هم وفادارانه از اشارتی بدان سر باز نمی زند:

از بیدل:

این موج ها که گردن دعوی کشیده اند بحر حقیقتند اگر سر فرو کنند

(بیدل، ۱۳۸۱: ۵۵۳)

و از قیصر:

موج اگر دعوی دریا دارد گردن ناز به نام تو کشید

(امین پور، ۱۳۸۰: ۱۱۵)

از بیدل:

کس سؤال مرا جواب نگفت ناله در کوهسار خواهم کرد

(بیدل، ۱۳۸۱: ۶۲۳)

و از قیصر:

هیچ اگر گفتم جوابم هیچ بود ناله ای در کوهسارم، هیچ هیچ

(امین پور، ۱۳۸۰: ۱۲۴)

توجه به بیدل، خاصّ قیصر امین پور نیست؛ تأثیر بیدل در شعر انقلاب و دفاع مقدس آن قدر چشمگیر و بارز است که ترکیب ها، مضامین و ساختار شعر این شاعر شبه قاره‌ی هند، طیف گسترده ای را در پی خود می کشاند. تا آنجا که بیدل زدگی و تلاش در آفریدن فضایی شعری از آن دست که در غزل بیدل یافت می‌شود، شاعران را تا حدّی از زبان زمان و ضرورت زبانی متناسب با شرایط اجتماعی و فرهنگی غافل می کند(سنگری، ۱۳۸۰: ۶۴/۲).

جدا از این ها، پر بیراه نیست اگر سایه‌ی مضامین برخی دیگر از شاعران سبک هندی را بر یوسفستان های شعر قیصر ببینیم و کم از آنکه پیشینه‌ی این مضامین را در سبک هندی جستجو کنیم و اتّفاق آن ها را در شعر قیصر به چشم تشابه و توارد بنگریم؟

از جاودانه ها و جادوانه های قیصر است و از همیشه سبز حسن ختام های نو سروده های معاصر:

آی.../ ای دریغ و حسرت همیشگی!/ ناگهان/ چقدر زود/دیر می شود! (امین پور، ۱۳۷۲: ۴۹).

درست است که شاعر شیرین کار «خسرو و شیرین» سده های پیش از سبک هندی ،

که بشتاب ای نظامی زود دیر است فلک بد عهد و عالم زود سیر است

(نظامی، ۱۳۸۳: ۳۰)

را سروده است، امّا عامیانه پردازی لطف آمیز شعر قیصر آن را به شعر «مرتضی قلی سلطان» مانند تر می کند:

دل ز هم صحبتی‌ام دلگیر است عیش بی زلف تو در زنجیر است
آنچنان منتظرم در ره شوق که اگر زود بیایی دیر است

(نصرآبادی، ۱۳۷۸: ۳۸/۱)

این بیت کلیم:

سیر گلشن کردی و گل غنچه شد بار دگر
بس که از شرم جمالت دست پیش رو گرفت

(کلیم، ۱۳۳۶: ۱۱۵)

برای من صورت در هم فشرده شده‌ی این بیت های قیصر است:

خورشید خم شد تا نگاهت را ببوسد　　گل‌غنچه‌شدتاقرص‌ماهت‌رابوسد

(امین پور، ۱۳۸۰: ۱۰۲)

چون پر پروانه تا که دست گشودم　　دست مرا لحظه‌ی قنوت گرفتند

(امین پور، ۱۳۷۲: ۷۸)

و این بیت قیصر:

دوباره پلک دلم می پرد نشانه‌ی چیست　　شنیده‌ام که می‌آید کسی به مهمانی

(امین پور، ۱۳۷۲: ۸۹)

بدینگونه در شعر صائب پیشینه دارد:

دیده‌ی روزنه‌ام می‌پرد امروز مگر　　خانه پرداز من از خانه برون می‌آید[۳]

(صائب، ۱۳۷۹: ۱۷۶)

پایان بندی ایهام مند باور عامیانه‌ی «گوش کسی زنگ زدن» در شعر «تفأل» نیز در سبک هندی نمونه دارد:

قیصر امین پور:

امّا چرا / هی هر چه اتّفاقی/ قندان و استکان‌ها را / در سینی/ می‌چینم / یا هر چه کفش‌هایم را.../ جفت می‌شوند/ در گوش من/ دیگر صدای زنگ نمی‌آید؟ (امین پور، ۱۳۸۰: ۲۱).

میرزا شجاع:

امشب از دور صدای جرسی می آید

همه تن گوش به زنگم که کسی می‌آید

(نصرآبادی، ۱۳۷۸: ۵۲/۱)

و در شعر صائب هم. یادکرد بیتی از مثنوی «جمشید و خورشید» دگرگونی سبکی را در دوره‌ی سلمان ساوجی و صائب تبریزی آشکار تر می نمایاند:

به گوش رومیان از یک دو فرسنگ　　همی آمد خروش و ناله‌ی زنگ

(ساوجی، ۱۳۴۸: ۵۴)

جز این ها، برخی از مضمون پردازی های خود ساخته‌ی قیصر نیز با سبک هندی پهلو می زند؛ به ویژه آنگاه که با «تمثیل» هم همراه باشد. از برجسته های این گروه است:

* چشم تا باز کنم فرصت دیدار گذشت
همه‌ی طول سفر یک چمدان بستن بود

(امین پور، ۱۳۸۰: ۱۳۷)

* امّا مرا زبان غزل خوانی تو نیست شبنم چگونه دم زند از بیکرانه ها

(امین پور، ۱۳۸۶: ۵۲)

ذرّه‌ای بود از غبار راه آن‌ها آفتاب
مانده اینک سایه‌ی باری گران بر دوش‌ها

(امین پور، ۱۳۸۶: ۵۸)

۵- دیگر جلوه های جمال شناختی سبک هندی در شعر امین پور

«وابسته های عددی» و «تصویر های پارادکسی»[۴] خاصّ سبک هندی نیست؛ امّا سبک، مسأله‌ی «بسامد» این «انحراف از نُرم» هاست (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۹) و فراوانی وابسته های عددی و تصویرهای پارادکسی در سبک هندی آنقدرها هست که انکارشان نتوان کرد.

و در شعر قیصر گهگاه و اصلاً نه به فراوانی دیگر مختصّات سبک هندی، این جلوه های جمال شناختی را می توان دید.

نمونه‌ی وابسته های عددی:

* در هر نفسم بوی گلی تازه شکفته است
یک باغ تبسّم شده ام در خودم امشب

(امین پور، ۱۳۸۶: ۵۷)

* یک وجب زمین برای باغچه یک دریچه آسمان نمی دهد

(امین پور، ۱۳۷۲: ۹۸)

* بیا بال و پر ما را بیاموز به قدر یک قفس پرواز! پرواز!

(امین پور، ۱۳۸۶: ۹۱)

نمونه‌ی تصویرهای پارادوکسی:

* هر چه جز تشریف عریانی برایم تنگ بود
از قماش زخم بر تن داشتم تن پوش‌ها

(امین پور، ۱۳۸۶: ۵۸)

و به تأثیر از اخوان ثالث و «چون سبوی تشنه‌ی» او:

* از تهی سرشار و از خالی پرم چون حبابی هر چه دارم هیچ هیچ

(امین پور، ۱۳۸۰: ۱۲۳)

اگر چه در این موارد توجّه امین پور به میراث عظیم زیبایی شناختی ادبیات صوفیه را نیز نادیده نمی توان گرفت.

٦- نتیجه

پس از منظومه‌ی عاشورایی «ظهر روز دهم» و دفتر دو بیتی ها و رباعی های «در کوچه‌ی آفتاب»، «تنفّس صبح» نخستین دفتر غزل ها و نیمایی های قیصر امین پور است. در همین دفتر نخست نیز شعر هایی هستند که وجودشان برای نام آشنا شدن قیصر در شعر معاصر و به ویژه جریان شعر پایداری و دفاع مقدّس، که خود از جنبه های ایدئولوژیکی و انقلابی، ریشه در جریان شعر مقاومت در فاصله‌ی حدوداً ده ساله بین سال های پایانی نیمه‌ی دوم دهه‌ی چهل تا سال ۵۷ (حسین پور، ۱۳۸۷: ۳۳۷) دارد، کافی است. شعر هایی مثل «تقصیر عشق بود»، «غزل تقویم‌ها»، «جغرافیای ویرانی» و «مساحت رنج». «تنفّس صبح» ترجمان ساده‌ی احساس‌های شاعر است و حاصل کشف‌های شاعرانه و مضمون‌های نو و بی‌تکلّفی در صنعت پردازی؛ به طوری که صنعت پردازی های گاه به گاه نیز چنان در شعرها حل شده‌اند که چندان به چشم نمی‌آیند. با این همه نشانه‌های توجه شاعر به سنّت‌های ادبی و بازی‌های زبانی را می‌نمایاند.

«آینه‌های ناگهان» دفتر شعر های ناگهان و بی تأمّل قیصر است. شعر هایی که مثل آینه‌اند و انعکاس تمام قد درون شاعر و درد ها و دریغ هایش. ناگهان هستند و بی تأمّل و بی وسواس‌های امین پور در صنعت پردازی. قیصر در «آینه‌های

ناگهان» بیشتر از همه‌ی دفترهای شعرش قیصر است. در شعر های این دفتر نشانی از منطق‌های پیش اندیشیده‌ی بلاغی نیست. کنایه – ایهام ها گهگاه خودی نشان می‌دهند و توجه به هنجارهای سنّتی هم؛ چه در مورد باور ها و رسم وراه‌های دیرینه و چه شگردهای شاعرانه و نظام تصویرها و تداعی‌ها.

این دفتر، دفتر نهادینه شدن اشتقاق ها و بازی های زبانی و بهره گیری از موسیقی آن هاست. اشتقاق هایی که ایهام گونگی، بر طعم خوششان افزوده است. به ویژه در نیمایی های «آینه های ناگهان» و آن هم در جایگاه قوافی است که این تناسبات لفظی و کشف های شاعرانه و آشنایی زدایی ها روی می دهند. وجود شعری با عنوان «اشتقاق» در این دفتر چیزی جز ابراز صریح علاقه‌ی شاعر به این رسم و راه زبانی نیست. کاری که بار ها در نثر های شاعرانه اش هم کرده بود. بهترین پایان بندی های امین پور را نیز باید در «آینه های ناگهان» دید. چه در غزل‌ها که نمونه‌اش پایان بندی «آواز عاشقانه» است و چه در نیمایی ها که نمونه‌اش «حسرت همیشگی» است.

هر چه شعر های این دفتر به احساس های شاعرانه برپایند، شعر های «گل‌ها همه آفتابگردانند» و «دستور زبان عشق» به صنعت پردازی های هنرمندانه. با توجهی که در آن ها به جلوه های جمال شناختی سبک هندی شده است و مبتنی بر آنچه سیاه مشق وار در شعر های پیشین وی روی می دادند.

«گل‌ها همه آفتابگردانند» و «دستور زبان عشق» ترجمان سلطنت صنعت‌هایند. صنعت‌هایی که بسیاری و پیچیدگی آن ها گواه تعمّد شاعر است در اینگونه سرودن. اشتقاق های مبتنی بر ایهام، بازی های زبانی، کشف های بدیع شاعرانه در پایان‌بندی شعرها، ارتباط های توی در توی واژگان شعر بر پایه‌ی نظام تداعی‌های سنّتی و جز آن، حرف گرایی‌ها، مراعات النظیر ها، اعنات ها و التزام ها، انواع ایهام و جناس و تضاد و تکرار و واج آرایی؛ و حاصل این همه، بیت هایی که تابلویی می شوند برای گستردگی خیالی که در تصویری فشرده شده است. چونان تک بیت های سبک هندی. پای جلوه های جمال شناختی سبک هندی بیشتر از همه‌ی دفترهای شعر امین پور، به همین دو دفتر واپسین باز شده است.

شعر قیصر حرکتی است از «ساحل احساس» تا «سلطنت صنعت»؛ احساسی که آرامش می بخشد و سلطنتی که باید تحت حکم قاعده هایش بود.

یادداشت‌ها

۱. از نیماست:
نیست یک دم شکند خواب به چشم کس و لیک
غم این خفته‌ی چند خواب در چشم ترم می شکند (نیما یوشیج، ۱۳۷۵: ۴۴۴)
و چندان دور نیست اگر «خواب شکستن در چشم» را که در این شعر آمده و در رباعی ای هم از نیما(نیما یوشیج، ۱۳۷۵: ۵۲۹) باز آورده از سبک هندی بدانیم:
در تماشایی که باید صد مژه بالا شکست خواب غفلت چون نگه ما را به چشم ما شکست(بیدل)
دگر زبخیه مژگان به هم نمی آید ز انتظار تو در دیده ای که خواب شکست(صائب)
بس که سرمایه‌ی غفلت تنک افتاد مرا چشم پوشیدم و در دیده من خواب شکست(قاسم مشهدی)
زلفت چو پی عتاب بشکست در چشم ستاره خواب بشکست(طالب آملی)

۲. «حرف گرائی» را در «نگاهی تازه به بدیع» از سیروس شمیسا ببینید و در این باره سودمند تواند بود مقالات:
مستشار نیا، عفّت؛ تصویر الفبایی در ادب فارسی از آغاز تا قرن هفتم؛ مجموعه مقالات همایش سالانه‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان؛ همایش پنجم، بهمن ماه ۱۳۷۶: ص ۱۰۵-۱۳۱.
حاجیان نژاد، علیرضا ؛ نوعی تشبیه در ادب فارسی(تشبیه حروفی)؛ مجلّه‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، زمستان ۱۳۸۰: ص ۳۸۷-۴۰۲.

۳. و البته پیش از صائب در شعر مولوی هم؛ در غزلیات شمس:
چشمم همی پرد مگر آن یار می رسد دل می جهد نشانه که دلدار می رسد
این هدهد از سپاه سلیمان همی پرد وین بلبل از نواحی گلزار می رسد

۴. شرح این ویژگی های سبکی را در «شاعر آینه ها» ببینید؛ صفحات ۴۵-۶۰.

کتابنامه

۱. ابن عربی، محیی الدّین؛ **فصوص الحکم**؛ التعلیقات علیه ابوالعلا عفیفی؛ بیروت؛ دارالکتب العربی: ۱۴۰۰.
۲. اسکندر بیگ منشی؛ **تاریخ عالم آرای عبّاسی**؛ مصحح محمّد اسماعیل رضوانی؛ تهران؛ دنیای کتاب: ۱۳۷۷.
۳. امیر معزّی، محمّد بن عبدالملک؛ **دیوان**؛ مصحح محمّد رضا قنبری؛ تهران؛ زوّار: ۱۳۸۵.
۴. امین پور، قیصر؛ **تنفّس صبح**؛ تهران؛ سروش: ۱۳۶۷.
۵. امین پور، قیصر؛ **بی بال پریدن**؛ تهران؛ افق: ۱۳۷۰.

Archive of SID

۶. امین پور، قیصر؛ **آینه های ناگهان**؛ تهران؛ افق: ۱۳۷۲.
۷. امین پور، قیصر؛ **گل‌ها همه آفتابگردانند**؛ تهران؛ مروارید: ۱۳۸۰.
۸. امین پور، قیصر؛ **دستور زبان عشق**؛ تهران؛ مروارید: ۱۳۸۶.
۹. امین پور، قیصر؛ **به قول پرستو**؛ تهران؛ افق: ۱۳۸۶.
۱۰. بیدل دهلوی، عبدالقادر؛ **دیوان**؛ مصحح خال محمّد خسته و خلیل الله خلیلی؛ به اهتمام حسین آهی؛ تهران؛ فروغی: ۱۳۸۱.
۱۱. حافظ، شمس الدّین محمّد؛ **دیوان**؛ مصحح قزوینی و غنی؛ تهران؛ صائب: ۱۳۷۹.
۱۲. حسین پور، علی؛ **جریان های شعری معاصر فارسی**؛ تهران؛ امیرکبیر: ۱۳۸۷.
۱۳. حسینی، حسن؛ **بیدل، سپهری و سبک هندی**؛ تهران؛ سروش: ۱۳۶۷.
۱۴. حمیدیان، سعید؛ **داستان دگردیسی**؛ تهران؛ نیلوفر: ۱۳۸۳.
۱۵. رودکی، ابو عبدالله جعفر بن محمّد؛ **دیوان**؛ مصحح سعید نفیسی؛ تهران؛ نگاه: ۱۳۷۳.
۱۶. زرّین کوب، عبدالحسین؛ **با کاروان حلّه**؛ تهران؛ علمی: ۱۳۸۴.
۱۷. زیدری نسوی، شهاب الدّین محمّد؛ **نفثه المصدور**؛ مصحح امیر حسن یزدگردی؛ تهران؛ ویراستار: ۱۳۷۰.
۱۸. زیپولی، ریکاردو؛ **چرا سبک هندی در دنیای غرب سبک باروک خوانده می شود؟**؛ تهران؛ انجمن فرهنگی ایتالیا: ۱۳۶۳.
۱۹. ساوجی، سلمان؛ **جمشید و خورشید**؛ به اهتمام ج.پ.آسموسن و فریدون وهمن؛ تهران؛ بنگاه ترجمه و نشر کتاب: ۱۳۴۸.
۲۰. سپهری، سهراب؛ **هشت کتاب**؛ تهران؛ طهوری: ۱۳۸۱.
۲۱. سنگری، محمّد رضا؛ **نقد و بررسی ادبیات منظوم دفاع مقدّس**؛ تهران؛ پالیزان: ۱۳۸۰.
۲۲. شفیعی کدکنی، محمّد رضا؛ **موسیقی شعر**؛ تهران؛ آگاه: ۱۳۷۶.
۲۳. شفیعی کدکنی، محمّد رضا؛ **شاعر آینه ها**؛ تهران؛ آگاه: ۱۳۷۹.
۲۴. شفیعی کدکنی، محمّد رضا؛ **ادوار شعر فارسی**؛ تهران؛ سخن: ۱۳۸۰.
۲۵. شمس لنگرودی (محمّد تقی جواهری گیلانی)؛ **گردباد شور جنون**؛ تهران؛ چشمه: ۱۳۶۷.
۲۶. شمس لنگرودی (محمّد تقی جواهری گیلانی)؛ **تاریخ تحلیلی شعر نو**؛ تهران؛ مرکز: ۱۳۷۷.
۲۷. شمیسا، سیروس؛ **نگاهی به سپهری**؛ تهران؛ مروارید: ۱۳۷۶.
۲۸. صائب تبریزی، میرزا محمّد علی؛ **دیوان**؛ به اهتمام جهانگیر منصور؛ دو مجلد؛ تهران؛ سیمای دانش: ۱۳۷۸.
۲۹. صائب تبریزی، میرزا محمّد علی؛ **دویست و یک غزل صائب**؛ انتخاب، شرح و تفسیر امیر بانوی کریمی؛ تهران؛ زوّار: ۱۳۷۹.
۳۰. صفا، ذبیح الله؛ **تاریخ ادبیات در ایران**؛ تهران؛ فردوسی: ۱۳۶۳.
۳۱. فرّخزاد، فروغ؛ **تولّدی دیگر**؛ تهران؛ به آفرین: ۱۳۷۷.
۳۲. کسرایی، سیاوش؛ **آرش کمانگیر**؛ تهران؛ نشر کتاب نادر: ۱۳۸۰.

۳۳. کلیم کاشانی، ابوطالب؛ **دیوان**؛ مصحح حسین پرتو بیضائی؛ تهران؛ کتابفروشی خیّام: ۱۳۳۶.
۳۴. **لاهیجی**، ملّا عبدالرّزاق؛ **دیوان**؛ مصحح امیر بانوی کریمی؛ تهران؛ مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران: ۱۳۸۰.
۳۵. موحد، ضیاء؛ **شعر و شناخت**؛ تهران؛ مروارید: ۱۳۷۷.
۳۶. نصرآبادی، محمّد طاهر؛ **تذکره‌ی نصرآبادی**؛ مصحح محسن ناجی نصرآبادی؛ تهران؛ اساطیر: ۱۳۷۸.
۳۷. نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف؛ **خسرو و شیرین**؛ مصصحح حسن وحید دستگردی؛ به کوشش سعید حمیدیان؛ تهران؛ قطره: ۱۳۸۳.
۳۸. نیما یوشیج (علی اسفندیاری نوری) ؛ **درباره‌ی شعر و شاعری**؛ گرد آورده سیروس طاهباز؛ تهران؛ دفتر های زمانه: ۱۳۶۸.
۳۹. نیما یوشیج (علی اسفندیاری نوری)؛ **مجموعه‌ی کامل اشعار نیما یوشیج**؛ گرد آورده‌ی سیروس طاهباز؛ تهران؛ نگاه: ۱۳۷۵.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی