

## نشریه ادبیات پایداری

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال اول، شماره 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 می‌انگاشتند نبود؛ سبک هندی آنقدرها توانایی‌های تا کنون به چشم نیامده داشت که بتواند پس از دوره ای هویت خدشه دار شده‌ی خود را باز بسازد و با همان نازک خیالی‌ها و مضمون پردازی‌های انکار شده، از شاعران دلبری کند و در کنار رمانتیسیم و سمبولیسم اروپایی در شعر نیما و پروان 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 می‌نگریست، 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 دل‌بستگی‌ها به سنت‌های ادبی و رسم و راه‌های 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 مانده 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

هر چه بود گذشت و بازنگری و بازاندیشی در سبک هندی سایه‌ی سنگین طعن‌ها و تمسخر‌های دیر ساله‌ را، که مرده ریگ طبیعت واپس‌گرای شاعران بازگشتی بود و تذکره‌نویسان اخلاف رضاقلی‌خان و آذر، از سر این شیوه‌ی شاعرانه برداشت و جدا از سنت‌گرایانی چون امیری فیروزکوهی و محمدقهرمان که یکسره دل به دل سبک هندی داده بودند، رسم و راه شاعران این سبک در شعر نیما و وابستگان وی تأثیر بسیاری گذاشت و شعر معاصر ایران را وام‌دار هنجارهای زیبایی‌شناختی و گهگاه اندیشگی سبک هندی کرد.

تا آنجا که با قلمداد کردن «مکتب اصفهان» به عنوان یک حرکت واپس‌گرا و قهقرایی و کودتایی- ارتجاعی در شعر فارسی، شناخت درست سبک هندی را مقدمه‌ی شناخت تاریخی سبک نیمایی دانسته‌اند و گفته‌اند: «پس از غور در اشعار سبک هندی (اصفهانی) به روشنی در می‌یابیم که چطور قالب و چهارچوب تنگ اشکال کهن شعر فارسی ظرفیت این همه تعبیر و تصویر و اشیاء و بالندگی و گسترده‌ی زندگی‌خشن و پر تحرک و دقیق دوران نوین را ندارد. شعر سبک هندی از بسیاری اشیا و تعابیر در حال انفجار است. و شعر نیمایی، شکل کمال یافته و منفجر شده‌ی شعر هندی (اصفهانی) است.» (شمس لنگرودی، ۱۳۶۷: ۷).

نیما یوشیج چنانکه از وابستگی‌های زبانی شعر وی به دشوارگویی و تعقید انتظار می‌رود و از خلق و خوی ستیهنده‌ی وی بر می‌آید، بر خلاف احوال سراسر اشعار بدوی در تاریخ ادبیات دنیا، شعر را «مشکل آسان»، یعنی مشکل فهمیده شود و آسان گفته شده باشد، تعریف می‌کند (نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۱) و با این عقیده درباره‌ی شعر دیگر شگفتی نیست اگر نیما، سبک هندی را به عنوان نمونه‌ی این مشکل و مرحله‌ای از تکامل شعر، جا به جا بستاید و با وجود اصراری که در کاربرد کلمات و اصطلاحات بومی خود دارد، بی‌اعتنا به بهره‌گیری از مصطلحات و ترکیبات شعر سبک هندی هم نباشد<sup>(۱)</sup>.

و سپهری، میراث دار اندیشه‌ی وحدت گرای بودیستی هوشنگ ایرانی (شمس لنگرودی، ۱۳۷۷: ۳/۳۲)، تصاویر شعر خود را در تجرید، تشخیص، به ویژه حسامیزی (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۷) و در ترکیب هنرمندانه‌ی کلمه‌ها با یکدیگر به شعر سبک هندی مانده می‌کند و در بسیاری موارد، فرم رقیق شده‌ی ای از سوررئالیسم بیدل دهلوی را ارائه می‌دهد (حسینی، ۱۳۶۷: ۸۰) و شاعران پس از انقلاب نیز اغلب، که دردها و دغدغه‌های 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 بی‌بازگشت این سلوک شاعرانه است.

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

## ۲- کنایه-ایهام‌های سبک هندی در شعر امین پور

اگر به گفته‌ی صاحب «عالم آرا» اعتماد کنیم و وسیع‌المشرب تلقی شدن شاعران برای شاهان صفوی و از زمره‌ی صلحا و اتقیا ندانستن ایشان را دلیلی بگیریم بر بی‌توجهی شاه طهماسب و دیگر شاهان صفوی نسبت به شاعران (اسکندر بیگ، ۱۳۷۷: ۱/۲۷۷)، یا این اتفاق را باز بسته 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 دربارها و آشتی شعر و کوچه در عهد صفوی واقعیتی است ناگزیر. و مگر برخوردن به نام بسیار شاعرانی که اهل کوچه و بازارند، جز تأیید این واقعیت تواند بود.

در این آمیختگی شعر و کوچه، خریداران بی‌صله‌ی شعر را باید به جای دربارها و قصرها در قهوه‌خانه‌ها و سرگذرها جست. از این رو، دیگر طبیعی است که کنایه‌ها و مصطلحات رایج و مردم‌فهم جای ترکیب‌ها و تعبیرهای ممدوح‌پسند را بگیرد و شعر سبک هندی گردآمده و گردآورنده‌ی این معناها شود. هرچند اندک‌آشنایی با ادبیات سنتی ایران بسنده است تا بهره‌گیری شعر از کنایه‌ها، باورها و رسم و راه‌های عامیانه را بازبسته به شعر سبک هندی ندانیم و ردّ پاهای آن را به ویژه در سبک آذربایجانی به پررنگی دنبال کنیم. اما در این باره شعر سبک هندی دست کم به دو دلیل از شعر پیش از آن قابل تشخیص و تمایز است. یکی آنکه برخلاف گذشته کفّهی کنایه‌ها و مصطلحات تاکنون به چشم نیامده‌ی عامیانه در شعر سبک هندی بر کفّهی کنایه‌های بیش‌کاربرد رسمی و ادبی، که مثل دایره‌ی واژگانی آن روزگار بیشتر وجهت و آبروی ورود به ساحت شعر را داشته‌اند می‌چربد. دو دیگر آنکه کنایه‌ها و مصطلحات مردمی در شعر پیش از سبک هندی، بی‌تصرفی شاعرانه در آن‌ها و بی‌ارتباطی میان واژگان آن‌ها با دیگر اجزای کلام به کار می‌روند؛ و این خود پاسخی به این پرسش مقدر خواهد بود که با وجود فراوانی کنایه‌ها، واژگان و اصطلاحات عامیانه و مردم‌فهم در شعر سبک هندی، دشوار یابی و دیر یابی این اشعار از کجاست.

حضور ناگهان یک کلمه در ذهن شاعر سبک هندی کافی است تا آن را مثل الماسی تراش خورده برانداز کند و چشم‌های واکاوی خيالش را در اضلاع گوناگون آن تیز کند و به شبکه‌ی در هم تنیده‌ای از تداعی‌ها و تناسب‌ها در افتد و آنچه را که دیگر نمی‌شود از رهگذر معنای حقیقی و مجازی به شعر وارد کرد، در هیئت کنایه‌هایی اغلب فعلی که اجزای آن در تناسب با دیگر عناصر شعر باشد، بنمایاند. حتی چه باک اگر در تابش نور خیال شاعر، از این منشور ضلع در ضلع، کلمه نورهای رنگارنگی بتابد که هر پاره از شعر را در سایه‌ی طیفی و رنگی از آن بازتاب بتوان دید. چنانکه در پس کنایه‌ها و مصطلحات عامیانه در شعر سبک هندی اغلب ایهامی نشست است و این شگرد شاعرانه آن قدر در سبک

نشریه‌ی ادبیات پایداری / ۵

هندی فراوانی دارد که به ورق زدن های اُتفاقی هم می توان گروهی از آن ها را در دیوان شاعران این سبک نمونه داد و در شعر شاعران کمتر شناخته شده‌ی این دوره هم نغز سروده هایی بر بنیان این شگرد شاعرانه یافت.

شوکت بخاری:

مانی چون نقش آن صنم مست می کشد

چون می رسد به ساعد او دست می کشد

(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 می خورد

(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 بین

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)

۶ / جلوه‌های جمال‌شناختی سبک هندی در شعر پایداری...

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 کنایه‌ها، باور‌ها و مصطلحات رایج مردمی تصرف می شود و این کنایه‌ها و مصطلحات مردمی برای غیر انسان و حتی عناصر تجریدی و انتزاعی به کار می‌روند؛ از آن‌ها علاوه بر معنای کنایی یک مفهوم ایهامی نیز بیرون کشیده می شود و عناصر آن‌ها با دیگر اجزای شعر ارتباط لفظی و معنوی می‌یابند و همچنانکه شاعر سبک هندی با تسری این کنایه‌ها و اصطلاحات عامیانه در طبیعت و محسوس کردن آن‌ها 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

تا اندیشه‌ی بازتابیده در سراسر شعر را پذیرفتنی و بی‌انکار کند و التذاذ هنری مخاطب را برآورد.

تا آنجا که نمی‌توان گفت موجب نجات و بلکه ماندگاری برخی اشعار و ابیات امین پور بهره‌گیری از این شگرد شاعرانه نباشد. از نخستین نو سروده‌های قیصر نمونه‌ای بدهیم؛ شعر «راز زندگی» از دفتر «به قول پرستو»:

غنچه با دل گرفته گفت:

زندگی،

لب ز خنده بستن است

گوشه‌ای درون خود نشستن است

گل به خنده گفت

زندگی شکفتن است

با زبان سبز راز گفتن است

گفت و گوی غنچه و گل از درون باغچه

باز هم به گوش می‌رسد

تو چه فکر می‌کنی؟

راستی کدام یک درست گفته‌اند؟

من که فکر می‌کنم

گل به راز زندگی اشاره کرده است

شعر، تا اینجا هیچ نوآوری زیبایی‌شناختی ندارد. دل‌گرفتگی غنچه، خنده‌ی گل و رازگویی به زبان سبز از تصویرهای بسیار به کار آمده در شعر فارسی است.

از نظر اندیشه‌ی نیز، که شاید نوجوان بودن مخاطب اصلی آن دلیلش باشد، زندگی با همه‌ی خیزابه‌های درنگ‌انگیز و خردسوز در فاصله‌ی کوتاهی میان غم و شادی به بند کشیده شده است. «راز زندگی» نگاه لرزانی است به پوسته‌ی زندگی و دور از آن درنگ‌های فلسفی و اجتماعی که از میان هم‌روزگاری‌ها مثلاً در «آرش کمانگیر» می‌بینیم:

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

یا در «صدای پای آب» زندگی چیزی می شود که لب طاقچه‌ی عادت از یاد  
نمی رود (سپهری، ۱۳۸۱: ۲۹۰) و مبتنی بر بلند نظری صوفیانه‌ی شرق و دلدادگی  
احتمالی به اندیشه‌ی کریشنا مورتی، (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۴ و ۹۶) آب تنی کردنی در  
حوضچه‌ی اکنون (سپهری، ۱۳۸۱: ۲۹۲).

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

اما 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 اتفاق افتاده است و سابقه‌ی پیرهن  
دریدگی گل به معنای شکفتن آن در سنت 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 تصویرها بی شیرین کاری شاعرانه‌ای که قیصر در این شعر کرده است، از خاطرها و خاطره‌ها دور مانده‌اند:

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)

اما جاودانه‌ها و جادوانه‌هایی که از این دست شگرد شاعرانه پروریده شده‌اند، در شعرهای امین پور، مانند پیشینیان سبک هندی، آنقدر زیاد است که بی دوری و دیری جستجوها 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 درها 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).

\* آینه‌ها / با آه / آغاز می شوند / و آه / پایان حرف روشن آینه هاست / آه... / آینه 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 رازهای 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 اتفاق زرد / می افتد / افتاد / آنسان که مرگ / آن اتفاق سرد / می افتد / اما / او سبز بود و گرم که / افتاد (امین پور، ۱۳۷۶: ۱۰).

۱۰ / جلوه‌های جمال‌شناختی سبک هندی در شعر پایداری...

- که روایت دیگری از «تنفس صبح» و شعر «این سبز سرخ کیست؟» است.
- \* برگ‌های بی‌گناه/ با زبان ساده اعتراف می‌کنند/ خشکی درخت / از کدام ریشه آب می‌خورد! (امین پور، ۱۳۷۲: ۷۴).
- \* مادر، کنار چرخ خیاطی / آرام رفته در نخ سوزن (امین پور، ۱۳۸۶: ۱۶).
- \* دهانم شد از بوی نام تو لبریز      به هر کس که گل گفتم و گل شنیدم  
(امین پور، ۱۳۸۰: ۱۰۸)
- \* آخر دلم با سربلندی می‌گذارد      سنگ تمام‌عشق را بر خاک گورم  
(امین پور، ۱۳۸۶: ۶۳)
- \* کدامین چمن را گل از گل شکفت      کز آن بوی نام تو نشنیده‌ام  
(امین پور، ۱۳۸۰: ۹۳)
- این شعرها در حقیقت نهادینه شدن و تکامل این رسم و راه شاعرانه را، که از همان سال‌های نخستینگی فعالیت ادبی قیصر وی را به خود دلبسته کرده بود و خویش را در نثرهای شاعرانه‌ی قیصر و در «حرف‌های خودمانی» وی (امین پور، ۱۳۷۰: ۹) هم نشان می‌داد، در دفترهای شعر قیصر می‌نمایاند.

## ۲- ظرافت‌های واژگانی سبک هندی در شعر امین پور

در هیچ کدام از دوره‌های شعر فارسی، بدینسان که در سبک هندی، از توانایی‌های کلمه بهره گرفته نمی‌شود. حافظ و نظامی و خاقانی و یکی دو دیگر مثل ایشان در دوره‌ی خود خیزابه‌هایی بوده‌اند و تافته‌هایی جدا بافته از یکدستی شعر در سبک‌هایی که باز بسته به آن بوده‌اند و خود گسترده‌تر از آنکه قاعده‌های از پیش نوشته‌ی سبک گنجایی آن‌ها را داشته باشد. سخن بر سر جریانی است که در شعر نزدیک به همگی شاعران دوره‌ی خاص سریان کرده باشد و از این بابت است که سبک هندی را از سبک‌های پیش از آن متمایز می‌کنم.

اینکه دغدغه‌ی صائب، به عنوان یکی از نمایندگان سبک هندی این است که:

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

و در مقابل رودکی، آدم الشعراى شعر درى، در خویش ستایی می گوید:  
اینک مدحی چنانکه طاقت من بود لفظ همه خوب و هم 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 پازل های  
دیگر کلمه ها در تناسب است و در آن ها قفل می شود. در شعر سبک هندی  
نمی توان به جای یک کلمه، کلمه‌ی دیگری را گذاشت و از شعریت 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 کلیت درآمده اند و حذف یا  
تعویض هر کدام از این اجزا به شکستگی و پارگی آن کلیت 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 روستاختی باید به هم  
پیوسته باشند، به طوری که دستگاهی کاملاً منسجم را پدید آورند که حتی مثلاً  
یک کلمه، تصویر، قافیه و لخت توجیه ناپذیر با کل دستگاه در آن نباشد. ژرف  
ساخت تمامی لخت ها و عبارات شعر نیز باید بتواند 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 و گرنه ناگفته پیداست که مقایسه‌ی شعر نیمایی با شعر سبک  
هندی از دیدگاه انسجام و استخدام همه‌ی عناصر در کلیت شعر، حاصلی جز  
رسوایی و جز همه‌ی آن نقد و نظرهایی که سعید حمیدیان در «داستان

دگر دیسی» بر ساختار شعر در سبک هندی روا داشته‌اند، نخواهد داشت. اما 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 می خواهد      سیرفکرم آسان نیست کوهم و کتل دارم  
(بیدل، ۱۳۸۱: ۹۸۲)

همان «مشکل آسان» که نیما بدان معتقد است.

در بنایی که شاعر سبک هندی می خواهد از کلمه ها بر آورد، 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 کیفیات قرار گرفتن کلمات و آهنگ کلمات، بلکه خیال مستتر در آن، کیفیت تشبیه و تجسم حیرت انگیز صائب است» (شمس لنگرودی، ۱۳۶۷: ۷۷)، وقتی که در ادامه و در پاسخ به این سؤال که «آیا می شود که ما به جای هر کدام از این کلمات کلمه‌ی دیگری بگذاریم؟» افزوده می شود 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 خفه‌ای در دل شعر ایجاد کرده، او را می‌گُشد»، (همانجا) خود به خود نقض می شود.

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 به گفته‌ی آندره برتون، تصویر جرّقه‌ای است که از برخورد دو کلمه به وجود می‌آید (موحد، ۱۳۷۷: ۸۱).

اما قیصر امین پور، نو سروده‌های قیصر به تبع بهره‌گیری از کنایه-ایهام‌ها به سبک هندی می‌ماند و غزل‌ها و ستنّی سروده‌های وی به تبع همین ظرافت واژگانی.

کلمه‌های شعر قیصر به دقّت و در تناسب با دیگر کلمه‌ها انتخاب شده‌اند و جا به جا کردن آن‌ها با کلمه‌های دیگر بی‌کاستن از هنجارهای زیبایی‌شناختی شعر ممکن نیست. برای نمونه، نمی‌شود 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 می‌دانم نمی‌دانم

«نحوه»، علاوه بر آنکه با «محو» جناس می‌سازد و موسیقی درونی شعر را می‌افزاید، تداعی‌کننده‌ی «نحو»، یکی از دانش‌های عربیت است و در این حال با «صرف» در تناسب است. همچنانکه «عُمَر»، مثال رایج صرف و نحو عربی، یعنی «عُمَر» را به ذهن می‌آورد. «سراسر» را هم اگر مثلاً به «تمامی» جایگزین کنیم، موسیقی‌ای را که در مصراع نخست از تکرار «سر»، و دقّت کنید به آهنگ برآمده از «صر» در واژه‌ی «صرف» نیز، ایجاد می‌شود بر هم زده ایم.

نه این بیت، که نزدیک به همگی ابیات غزل «حاصل تحصیل» همین ویژگی را دارند:

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

چرا در خانه‌ی خود عین مهمانم؟ نمی دانم  
ستاره می شمارم سال‌های 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 نکته‌های 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 واژه‌های «تاب» و «حباب»؛ تکرار «ان» در واژه‌های «آن»، «پریشان»،  
«سرگردان»، «طوفان» و «نمی‌دانم» و تأثیر موسیقایی آن‌ها.  
بیت دوم: مراعات النّظیر اصطلاحات فلسفی «حقیقت»، «دور» و «تسلسل»؛  
تبادر جعد در جعد بودن و سلسله‌واری زلف از واژگان «دور» و «تسلسل» در  
ذهن؛ ایهام به مجموعه‌ی داستان‌های «الف لیل و لیله» و «هزار افسان»؛ شباهت  
لفظی واژه‌های «حقیقت» و «حلقه‌ی زلفت» که به این‌همانی معنایی می‌کشد؛  
تکرار «ان» در واژگان «افسانه»، «می‌خوانم» و «نمی‌دانم»؛ 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 نگرستن با «چشم»؛  
ایهام ترجمه‌ی «عین» در معنای چشم؛ تکرار «ان» در واژگان «خانه»، «مهمان» و  
«نمی‌دانم»؛ واج آرایی «چ».

می‌بینید که نمی‌شود 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 آرای «س».

و نه این غزل، که نزدیک به همگی غزل‌ها و برخی دیگر از سنتی سروده‌ها و نو سروده‌های قیصر، البته با افت و خیز بسامدی در دفتر‌های شعر وی، همین ویژگی را دارند. تا جایی که به ورق زدنی حتی، بسیار به چشم می‌آیند. نمونه‌ها را این ابیات با درنگی گاه‌گاه از دفتر‌های شعر امین پور بیرون کشیده شده‌اند:

\* باران گرفت نیزه و قصد مصاف کرد

آتش نشست و خنجر خود را غلاف کرد

گویی که آسمان سر نطقی فصیح داشت

با رعد سرفه‌های گران سینه صاف کرد

(امین پور، ۱۳۶۷: ۲۸)

تصرف در ترکیب عامیانه‌ی «باران گرفت» و بیرون کشیدن ایهام گونه‌ای از فعل «گرفت»: باران نیزه را گرفت و...؛ ایهام در فعل «نشست» در معنای حقیقی و کنایی آن؛ واج آرای «س».

\* باز موسیقی تار شب و قانون سکوت بادها باز هم آواز سر دادند

(امین پور، ۱۳۷۲: ۹۳)

ایهام در «تار» و «قانون»؛ مراعات‌النظیر میان این دو واژه و «موسیقی»؛ تکرار «از» در واژگان «باز»، «آواز» و «عزا»؛ تکرار «اد» در واژگان «باد» و «دادند»؛ واج آرای «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 می‌کنم از خویش

توقاف قرار من و من عین عبورم

(امین پور، ۱۳۸۰: ۱۲۲)

توجه به صامت‌های «ق» و «ع» در ابتدای واژه‌های «قرار» و «عبور» از شیرین‌کاری‌های رایج در شعر و بلکه نثر فارسی است. از «نفته المصدور» بشنوید: «تغییر حال دالّ شد که عنق‌ای روح از عین این عاریت‌خانه به قاف عقبی می‌رود.» (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 چشم تو

(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 می‌آورد که خود به تداعی «صورت‌نگار» می‌انجامد.

\* به بالایت قسم سرو و صنوبر با تو می‌بالند

بیا تا راست باشد عاقبت سوگندهای ما

(امین پور، ۱۳۸۶: ۴۰)

\* بی تو اینجا همه در حبس ابد تبعیدند

سال‌ها هجری و شمسی همه بی خورشیدند

سیر تقویم جلالی به جمال تو خوش است

فصل‌ها را همه با فاصله ات سنجیدند

(امین پور، ۱۳۸۶: ۷۱ و ۷۲)

\* ز دست کفر زلفت داد و بیداد به در گاهت دل مو دادخواه

(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 کشیدن‌های دردآلود.

این مقاومت شعر در برابر جابجایی واژگانی در سبک هندی، به ویژه آنگاه

نمود روشن‌تری می‌یابد که به بازی با کلمه‌ها، در آمیزه‌ای از ایهام و اشتقاق و

جناس می‌کشد. در حقیقت، یکی از سرچشمه‌های مضمون‌آفرینی در نزد

شاعران دوره‌ی دوم شعر فارسی در عهد صفوی، استفاده از همین بازی با کلمه‌ها



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

### ۳- نظام تصویرها و تداعی‌های سبک هندی در شعر امین پور

شعر قیصر آن قدرها به سنت‌های ادبی باز بسته است که خود گویه‌هایی نظیر:

باید به جای نرگس و مستی بیاوریم تصویرهای تازه‌تری پیش چشم تو  
(امین پور، ۱۳۸۶: ۴۸)

چیزی جز ادعا به حساب نیایند.

اغلب «آفتاب» و «ذره» در شعر امین پور حضور یگدیگر را الزام می کنند؛ «آینه»، «آه» را به دنبال خود می کشد و «دل»، «آینه» را؛ «لاله» و «شقایق» همچنان داغدارانند؛ اگر چه امین پور می گوید واژه‌های رخ و زلف و خط و خال با همه‌ی شیوایی «به شیوه‌ی غزل من نمی خورند» (امین پور، ۱۳۸۰: ۹۰)، با این همه در شعر وی هنوز «زلف»، «پریشان» است و «مشکین» است و «هندو» است و به «کفر» متصف است و هنوز «دل» در حلقه‌های 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 ویرانه‌های صاحب گنج شعر قیصر می خوانند 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 سگه‌ی قلب دل می فروشند» (امین پور؛ ۱۳۸۰: ۱۰۶) و در «دور باطل است سعی بی صفا» (امین پور، ۱۳۸۶: ۶۰) رد پای خیال‌های حافظانه را ندید:

\* تا به گیسوی تو دست ناسزایان کم رسد

هر دلی از حلقه‌ای در ذکر یارب یارب است

(حافظ، ۱۳۷۹: ۲۵)

\* گر قلب دلم را نهد 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 آینه «به روی نیزه و شیرین زبانی عجب نبود زنی شگر

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 راه‌های زیبایی‌شناختی سنتی 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 صنعت‌هایی باشند که در حوزه‌ی بدیع لفظی قرار می‌گیرند.

اشتقاق‌های زبانی و «حرف‌گرایی»<sup>(۲)</sup> ها که به فراوانی در شعر امین پور حضور

دارند. و آنچه در حوزه‌ی بدیع معنوی قرار می‌گیرد نیز؛ از مراعات‌النظیر 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. اما این سنت‌های ادبی

و این شبکه‌ی در هم تنیده‌ی تصویرها 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 تداعی‌ها حقی به گردن شعر فارسی دارد و به خصوص شعر پس از نیما.

در شعر سبک هندی علاوه بر گسترش حوزه‌ی تداعی و شبکه‌ی تصویرها

در پیرامون موتیوهای رایج بین شاعران دوره‌های قبل، کوشش برای وارد کردن

موتیوهای جدید هم فراوان به چشم می‌خورد، بنابراین، موتیوهای از قبیل: گل

کاغذی، کاغذ آتش گرفته، شیشه‌ی ساعت، گل‌های قالی، گل‌های تصویر، ریگ روان، خواب مخمل و امثال آن از خصایص شعر این گویندگان است و مثلاً در شعر حافظ یا سعدی کوچکترین اشاره‌ای به این گونه عناصر دیده نمی‌شود، در صورتی که در شعر گویندگان سبک هندی چه مایه تصویرهای زیبا که در پیرامون هر یک از این عناصر ایجاد شده است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۷۰).

برخی از این تصویرها و تداعی‌ها را هنجارها و رسم و راه‌های نو پدید اجتماعی و فرهنگی و باورهای تازه ساخته‌ی مردمی به شعر وارد می‌کند.

دو مثال جالب در این زمینه ظهور ساعت در شعر «مارینیست» هاست، که برخی میان این شاعران مکتب باروک ایتالیا و سبک هندی به شباهت‌های بسیاری معتقدند، و آینه‌ی شیشه‌ای در شعر صائب؛ آینه‌هایی که در همان زمان از ونیز به شیراز وارد شده‌اند (زیبولی، ۱۳۶۳: ۴۵).

از همین دست است آنچه از ارتباط فرهنگی با هند دوره‌ی گورکانی و اروپای عهد صفوی به شعر سبک هندی راه پیدا می‌کند و نمونه‌ی اروپایی‌اش: «حسن فرنگ» و «وارونه کلاه فرنگی» و «فرنگی نرگس». که در مورد اخیر بر خلاف پنداشت دکتر شفیع کدکنی که شعر دوره‌ی صفویه کم‌کم به طرف فردیت معشوق می‌رود و در این دوره معشوق کمی از آن حالت کلیت بیرون می‌آید (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۴)، به دلایلی که این گفتار گنجایی آن را ندارد، معشوق شعر فارسی در دوره‌ی صفویه نیز همچنان بر کلیت خود ایستاده است و تنها معیارهای زیبایی شناختی آن در بعضی وجوه دگرگونی یافته و این هم برخاسته از نگاه باز تری است که شاعر سبک هندی نسبت به پیشینیان شاعر خود به محیط و جامعه‌ی ای که در آن زندگی می‌کند، انداخته است؛ نهادینگی مدنیت و بورژوازی نوپای ایران عهد صفوی نیز در الزام این نگاه البته مؤثر.

سخن بر سر دگرگونی تصویرها بود و شعر امین پور. تا پیش از سبک هندی، سرمه مایه‌ی روشنائی چشم است و تصویرهای شاعرانه‌ی برآمده‌ی این باور. در سبک هندی باور گرفتگی صدا به خوردن سرمه، میدان دار تصویرهای

شاعرانه می‌شود 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 «آینه» 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 آینه‌ای، جلوه‌گاه اسماء الهی می‌داند (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 آینه حیرت آیین باد      آه آینه وارها با تو

(امین پور، ۱۳۸۰: ۹۸)

و نیز در شعرهای «حیرانی» از دفتر «دستور زبان عشق» و «چرا چنین؟» از دفتر «آینه‌های ناگهان».

سنت‌های ادبی و در هم تنیدگی‌های تصویری دیگری هم هستند که تسری آن‌ها از گذشته‌ی شعر فارسی به سبک هندی، داوری در مورد سرچشمه‌های نخستین بهره‌گیری از آن‌ها را در شعر قیصر دشوار می‌کنند. همچنانکه رواج و روایی بسیاری از باورها و مصطلحات عامیانه‌ی بازآمده در سبک هندی، در میان مردمان هم‌روزگار قیصر امین پور نیز نمی‌گذارد پاسخ درستی به این پرسش داده شود که بهره‌گیری قیصر از آن‌ها با واسطه‌ی سبک هندی روی داده است یا با آمیزش بی‌پرده و پروایی با فولکلور ایرانی.

مثلاً کنایه‌ی مردمی «کلاه کسی پشم نداشتن» را هم در شعر سبک هندی می‌بینیم و هم آن را امروزه به فراوانی به کار می‌بریم و از این رو، اتفاق این کنایه را در شعر امین پور نمی‌توان بی‌گمانی، به یکی از این‌ها مدیون بدانیم. اما فراوانی عناصر فرهنگی کوچه و بازار همراه با شگردهای هنرمندانه‌ی شاعران سبک هندی در وارد کردن آن‌ها به جهان تصویرهای شاعرانه و ایجاد التذاذ هنری دست کم می‌تواند قیصر امین پور را در این باره تشویق کرده باشد.

#### ۴- مضمون‌های سبک هندی در شعر امین پور

بهره‌گیری از مضامین شاعران سبک عراقی و پیروان نیما و اقتباس‌ها و تضمین‌های شعر ایشان، جای تأثیرپذیری‌های گاه‌به‌گاه از مضامین شاعران سبک هندی را در شعر قیصر تنگ نمی‌کند. به نظر می‌رسد در این باره هم بیدل دهلوی بیشترین حق را به گردن شعی قیصر امین پور داشته باشد و امین پور خود هم وفادارانه از اشارتی بدان سر باز نمی‌زند:

از بیدل:

این موج‌ها 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 ترکیب‌ها، مضامین و ساختار شعر این شاعر شبه قاره‌ی هند، طیف گسترده‌ای را در پی خود می‌کشاند. 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 می‌کند (سنگری، ۱۳۸۰: ۶۴/۲).

جدا از این‌ها، پر بیراه نیست اگر سایه‌ی مضامین برخی دیگر از شاعران سبک هندی را بر یوسفستان‌های شعر قیصر بینیم و کم از آنکه پیشینه‌ی این مضامین را در سبک هندی جستجو کنیم و اتفاق آن‌ها را در شعر قیصر به چشم تشابه و توارد بنگریم؟

از جاودانه‌ها و جادوانه‌های قیصر است و از همیشه سبز حسن ختام‌های نو سروده‌های معاصر:

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

درست است که شاعر شیرین کار «خسرو و شیرین» سده‌های 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، اما عامیانه پردازی لطف آمیز شعر قیصر آن را به شعر «مرتضی قلی سلطان» مانده تر می‌کند:

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)

نشریه‌ی ادبیات پایداری / ۲۳

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

خورشید خم شد تا نگاهت را بیوسد گل غنچه شد تا قرص ماهت را بیوسد

(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 می آید کسی به مهمانی

(امین پور، ۱۳۷۲: ۸۹)

بدینگونه در شعر صائب پیشینه دارد:

دیده‌ی روزنه‌ام می پرد امروز مگر خانه پرداز من از خانه برون می آید<sup>(۳)</sup>

(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:

اما چرا / هی هر چه اتفاقی / قندان و استکان‌ها را / در سینی / می چینم / یا

هر چه کفش‌هایم را... / جفت می شوند / در گوش من / دیگر صدای زنگ نمی آید؟

(امین پور، ۱۳۸۰: ۲۱).

میرزا شجاع:

امشب از دور صدای جرسی می آید

همه تن گوش به زنگم که کسی می آید

(نصرآبادی، ۱۳۷۸: ۵۲/۱)

و در شعر صائب هم. یاد کرد 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)

۲۴ / جلوه‌های جمال‌شناختی سبک هندی در شعر پایداری...

جز این‌ها، برخی از مضمون‌پردازی‌های خود ساخته‌ی قیصر نیز با سبک هندی پهلو می‌زند؛ به ویژه آنگاه که با «تمثیل» هم همراه باشد. از برجسته‌های این گروه است:

\* چشم تا باز کنم فرصت دیدار گذشت

همه‌ی طول سفر یک چمدان بستن بود

(امین پور، ۱۳۸۰: ۱۳۷)

\* اما مرا زبان غزل خوانی تو نیست      شبنم چگونه دم زند از بیکرانه‌ها

(امین پور، ۱۳۸۶: ۵۲)

ذره‌ای بود از غبار راه آن‌ها آفتاب

مانده اینک سایه‌ی باری گران بر دوش‌ها

(امین پور، ۱۳۸۶: ۵۸)

#### ۵- دیگر جلوه‌های جمال‌شناختی سبک هندی در شعر امین پور

«وابسته‌های عددی» و «تصویرهای پارادکسی»<sup>(۴)</sup> خاص سبک هندی نیست؛ اما سبک، مسأله‌ی «بسامد» این «انحراف از نرم» هاست (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۹) و فراوانی وابسته‌های عددی و تصویرهای پارادکسی در سبک هندی آنقدرها هست که انکارشان نتوان کرد.

و در شعر قیصر گهگاه و اصلاً نه به فراوانی دیگر مختصات سبک هندی، این جلوه‌های جمال‌شناختی را می‌توان دید.

نمونه‌ی وابسته‌های عددی:

\* در هر نفسم بوی گلی تازه شکفته است

یک باغ تبسم شده ام در خودم امشب

(امین پور، ۱۳۸۶: ۵۷)

\* یک وجب زمین برای باغچه      یک دریچه آسمان نمی‌دهد

(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 تشریف‌عریانی برآیم 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 پر / چون حبابی هر چه دارم هیچ هیچ

(امین پور، ۱۳۸۰: ۱۲۳)

اگر چه در این موارد توجه‌امین پور به میراث عظیم زیبایی شناختی ادبیات

صوفیه را نیز نادیده نمی‌توان گرفت.

## ۶- نتیجه

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

«آینه‌های ناگهان» دفتر شعرهای ناگهان و بی‌تأمل قیصر است. شعرهایی که مثل آینه‌اند و انعکاس تمام قد درون شاعر و درد‌ها و دریغ‌هایش. ناگهان هستند و بی‌تأمل و بی‌وسواس‌های امین پور در صنعت پردازی. قیصر در «آینه‌های

ناگهان» بیشتر از همه‌ی دفترهای شعرش قیصر است. در شعرهای این دفتر نشانی از منطق‌های پیش‌اندیشیده‌ی بلاغی نیست. کنایه - ایهام‌ها گهگاه خودی نشان می‌دهند و توجه به هنجارهای سنتی هم؛ چه در مورد باورها و رسم‌وراه‌های دیرینه و چه شگردهای شاعرانه و نظام‌تصویرها و تداعی‌ها.

این دفتر، دفتر نهادینه شدن اشتقاق‌ها و بازی‌های زبانی و بهره‌گیری از موسیقی آن‌هاست. اشتقاق‌هایی که ایهام‌گونگی، بر طعم خوششان افزوده است. به ویژه در نیمایی‌های «آینه‌های ناگهان» و آن‌هم در جایگاه قوافی است که این تناسب‌لفظی و کشف‌های شاعرانه و آشنایی‌زدایی‌ها روی می‌دهند. وجود شعری با عنوان «اشتقاق» در این دفتر چیزی جز ابراز صریح علاقه‌ی شاعر به این رسم و راه زبانی نیست. کاری که بارها در نثرهای شاعرانه اش هم کرده بود. بهترین پایان‌بندی‌های امین‌پور را نیز باید در «آینه‌های ناگهان» دید. چه در غزل‌ها که نمونه‌اش پایان‌بندی «آواز عاشقانه» است و چه در نیمایی‌ها که نمونه‌اش «حسرت همیشگی» است.

هر چه شعرهای این دفتر به احساس‌های شاعرانه برپایند، شعرهای «گل‌ها همه آفتابگردانند» و «دستور زبان عشق» به صنعت پردازش‌های هنرمندانه. با توجهی که در آن‌ها به جلوه‌های جمال‌شناختی سبک هندی شده است و مبتنی بر آنچه سیاه‌مشق وار در شعرهای پیشین وی روی می‌دادند.

«گل‌ها همه آفتابگردانند» و «دستور زبان عشق» ترجمان سلطنت‌صنعت‌هایند. صنعت‌هایی که بسیاری و پیچیدگی آن‌ها گواه تعمّد شاعر است در اینگونه سرودن. اشتقاق‌های مبتنی بر ایهام، بازی‌های زبانی، کشف‌های بدیع شاعرانه در پایان‌بندی‌شعرها، ارتباط‌های توی در توی واژگان شعر بر پایه‌ی نظام‌تداعی‌های سنتی و جز آن، حرف‌گرایی‌ها، مراعات‌النظیرها، اعنات‌ها و التزام‌ها، انواع ایهام و جناس و تضاد و تکرار و واج‌آرایی؛ و حاصل این همه، بیت‌هایی که تابلویی می‌شوند برای گستردگی خیالی که در تصویری فشرده شده است. چونان تک‌بیت‌های سبک هندی. پای جلوه‌های جمال‌شناختی سبک هندی بیشتر از همه‌ی دفترهای شعر امین‌پور، به همین دو دفتر واپسین باز شده است.

شعر قیصر حرکتی است از «ساحل احساس» تا «سلطنت صنعت»؛ احساسی که آرامش می‌بخشد 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 می‌شکند (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 نمی‌آید 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، عفت؛ 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)؛ مجله‌ی 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 می‌رسد دل می‌جهد نشانه که دلدار می‌رسد  
این هدهد از سپاه سلیمان همی پرد وین بلبل از نواحی گلزار می‌رسد
  ۴. شرح این ویژگی‌های سبکی را در «شاعر آینه‌ها» ببینید؛ صفحات ۴۵-۶۰.

## کتابنامه

۱. ابن عربی، محیی الدین؛ **فصوص الحکم**؛ التعليقات عليه ابوالعلا عقیفی؛ بیروت؛ دارالکتب العربی: ۱۴۰۰.
۲. اسکندر بیگ منشی؛ **تاریخ عالم آرای عباسی**؛ مصحح محمد اسماعیل رضوانی؛ تهران؛ دنیای کتاب: ۱۳۷۷.
۳. امیر معزی، محمد بن عبدالملک؛ **دیوان**؛ مصحح محمد رضا قنبری؛ تهران؛ زوآر: ۱۳۸۵.
۴. امین پور، قیصر؛ **تنفس صبح**؛ تهران؛ سروش: ۱۳۶۷.
۵. امین پور، قیصر؛ **بی بال پرویدن**؛ تهران؛ افق: ۱۳۷۰.

۶. امین پور، قیصر؛ **آینه‌های 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 محمد خسته و خلیل الله خلیلی؛ به اهتمام حسین آهی؛ تهران؛ فروغی: ۱۳۸۱.
۱۱. حافظ، شمس الدین محمد؛ **دیوان**؛ مصحح قزوینی و غنی؛ تهران؛ صائب: ۱۳۷۹.
۱۲. حسین پور، علی؛ **جریان‌های شعری معاصر فارسی**؛ تهران؛ امیرکبیر: ۱۳۸۷.
۱۳. حسینی، حسن؛ **بیدل، سپهری و سبک هندی**؛ تهران؛ سروش: ۱۳۶۷.
۱۴. حمیدیان، سعید؛ **داستان دگرذیسی**؛ تهران؛ نیلوفر: ۱۳۸۳.
۱۵. رودکی، ابو عبدالله جعفر بن محمد؛ **دیوان**؛ مصحح سعید نفیسی؛ تهران؛ نگاه: ۱۳۷۳.
۱۶. زرین کوب، عبدالحسین؛ **با کاروان حله**؛ تهران؛ علمی: ۱۳۸۴.
۱۷. زیدری نسوی، شهاب الدین محمد؛ **نفته المصدور**؛ مصحح امیر حسن یزدگردی؛ تهران؛ ویراستار: ۱۳۷۰.
۱۸. زیبولی، ریکاردو؛ **چرا سبک هندی در دنیای غرب سبک باروک خوانده می‌شود؟**؛ تهران؛ انجمن فرهنگی ایتالیا: ۱۳۶۳.
۱۹. ساوجی، سلمان؛ **جمشید و خورشید**؛ به اهتمام ج.پ. آسموسن و فریدون وهمن؛ تهران؛ نگاه ترجمه و نشر کتاب: ۱۳۴۸.
۲۰. سپهری، سهراب؛ **هشت کتاب**؛ تهران؛ طهوری: ۱۳۸۱.
۲۱. سنگری، محمد رضا؛ **نقد و بررسی ادبیات منظوم دفاع مقدس**؛ تهران؛ پالیزان: ۱۳۸۰.
۲۲. شفیعی کدکنی، محمد رضا؛ **موسیقی شعر**؛ تهران؛ آگاه: ۱۳۷۶.
۲۳. شفیعی کدکنی، محمد رضا؛ **شاعر آینه‌ها**؛ تهران؛ آگاه: ۱۳۷۹.
۲۴. شفیعی کدکنی، محمد رضا؛ **ادوار شعر فارسی**؛ تهران؛ سخن: ۱۳۸۰.
۲۵. شمس لنگرودی (محمد تقی جواهری گیلانی)؛ **گردباد شور جنون**؛ تهران؛ چشمه: ۱۳۶۷.
۲۶. شمس لنگرودی (محمد تقی جواهری گیلانی)؛ **تاریخ تحلیلی شعر نو**؛ تهران؛ مرکز: ۱۳۷۷.
۲۷. شمیسا، سیروس؛ **نگاهی به سپهری**؛ تهران؛ مروارید: ۱۳۷۶.
۲۸. صائب تبریزی، میرزا محمد علی؛ **دیوان**؛ به اهتمام جهانگیر منصور؛ دو مجلد؛ تهران؛ سیمای دانش: ۱۳۷۸.
۲۹. صائب تبریزی، میرزا محمد علی؛ **دویست و یک غزل صائب**؛ انتخاب، شرح و تفسیر امیر بانوی کریمی؛ تهران؛ زوآر: ۱۳۷۹.
۳۰. صفا، ذبیح الله؛ **تاریخ ادبیات در ایران**؛ تهران؛ فردوسی: ۱۳۶۳.
۳۱. فرخزاد، فروغ؛ **تولدی دیگر**؛ تهران؛ به آفرین: ۱۳۷۷.
۳۲. کسرائی، سیاوش؛ **آرش کمانگیر**؛ تهران؛ نشر کتاب نادر: ۱۳۸۰.

نشریه‌ی ادبیات پایداری / ۲۹

۳۳. کلیم کاشانی، ابوطالب؛ دیوان؛ مصحح حسین پرتو بیضائی؛ تهران؛ کتابفروشی خیام: ۱۳۳۶.
۳۴. لاهیجی، ملا عبدالرزاق؛ دیوان؛ مصحح امیر بانوی کریمی؛ تهران؛ مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران: ۱۳۸۰.
۳۵. موحد، ضیاء؛ شعر و شناخت؛ تهران؛ مروارید: ۱۳۷۷.
۳۶. نصرآبادی، محمد طاهر؛ تذکره‌ی نصرآبادی؛ مصحح محسن ناجی نصرآبادی؛ تهران؛ اساطیر: ۱۳۷۸.
۳۷. نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف؛ خسرو و شیرین؛ مصصح 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.