



نگاهی ایماژیستی به دستور زبان عشق

فاطمه فرهودی پور^۱، معصومه محمدنژاد^۲

۱- پژوهشگر فرهنگستان زبان و ادب فارسی

۲- باشگاه پژوهشگران جوان و نخبگان، واحد اسلامشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اسلامشهر، ایران

masomemohamadnejad@yahoo.com

خلاصه

دستور زبان عشق (۱۳۸۶) عنوان آخرین مجموعه شعر قیصر امین پور است، که در چندی از اشعار آن می توان ویژگی های مکتب ایماژیسم را بازجست. ایماژیست ها (۱۹۱۲ تا ۱۹۱۷ م.) با نگاهی به تصویرهای ساده و طبیعی اشعار چینی و هایکوهای ژاپنی و با آزادساختن شعر از بند کلیشه ها با زبانی نو، افکار و احساسات شاعرانه شان بیان کردند. تصویر در نظرگاه آنان صرفاً جنبه تزئینی نداشت بلکه اساس شعر بود. هدف ما در این نوشتار این است که با روشی تحلیلی و با استفاده از مبانی نظری مکتب ایماژیسم و پیشینه سرایش این نوع شعر در فرهنگ ایرانی، تصاویر موجود در اشعار هایکوهوار آخرین مجموعه شعر امین پور را بررسی نماییم. این اشعار با مصراع هایی کوتاه و با بیانی صریح تصاویر شعری را به ساده ترین و جزءنگرانه ترین شکل بیان می کنند، اما اشیاء و موقعیت های شعری امین پور در پس سادگی کودکانه شان رمزوارند و کلمات در چینی هنری به چیزی فراتر از یک تصویر صلب ارتقا می یابند. شاعر صحنه هایی از روزمرگی را می سازد که در پس آن حسی عمیق پنهان است. این اشعار ذهن مخاطب را از مواجهه حسی با امر زیبا متلذذ می کنند، اما در این حد متوقف نمانده و وی را با جهان ذهنی و نمادین رخ به رخ می کنند.

کلمات کلیدی: قیصر امین پور، دستور زبان عشق، ایماژیسم، مکتب ادبی.

مقدمه

دستور زبان عشق قیصر امین پور (۱۳۸۶-۱۳۳۳) نخستین بار در مرداد ۱۳۸۶ و دیگر بار در شهریور همان سال منتشر شد. این مجموعه شامل بیست و نه غزل؛ بیست و چهار شعر در قالب نیمایی؛ دوازده رباعی و یک ترانه است و از آن روی که آخرین مجموعه شعر شاعر است و چاپ آن با درگذشت وی هم زمان شد مورد توجه واقع شد و پژوهشگران ادبی این اثر را از جنبه های گوناگون بررسی کردند.^۱ با توجه به بررسی های آنان مهم ترین درونمایه های شعری این مجموعه مرگ اندیشی؛ هبوط، گمگشتگی و بازگشت؛ عشق؛ رویکرد به خود، جهان و خدا؛ توجه به عنصر درد و رنج؛ توجه به شعر و من شاعرانه و... است.^۲ زبان شعری و لحن شاعر در این مجموعه به زبان روزمره مردم نزدیک است. حس آمیزی پرکاربردترین آرایه ادبی و واژه «دل» فعال ترین عضو دستور زبان عشق است. (حسینی، ۱۳۸۸: ۴۳) استفاده از داستان های پیامبران (علیهم السلام) و عناصر طبیعت و کاربرد کارآمد موسیقی شعر از دیگر ویژگی های شعر امین پور در این مجموعه است.^۳ در میان اشعار نیمایی این مجموعه نُه شعر کوتاه هست که در آن ها تصویر کارکردی فراتر از تزیین یافته، به عنصر اساسی شعر بدل شده است. تصاویر شاعرانه این اشعار به هایکوهای ژاپنی و به تبع آن اشعار شاعران مکتب ایماژیسم شبیه اند، اما در پس سادگی نقاشی وارشان در

^۱ به عنوان نمونه - قاسمی گل افشانی، علی اکبر. (آذر ۱۳۸۶). «نقد و نظر: گشت و گذاری در آخرین اثر قیصر امین پور» دستور زبان عشق. کیهان فرهنگی. ش ۲۵۴. ص ۷۱-

۶۷؛ گرجی، مصطفی. (آذر ۱۳۸۶). «مهم ترین موتیف و ویژگی های ساختاری دستور زبان عشق؛ آخرین دفتر شعر دکتر قیصر امین پور». کتاب ماه ادبیات. س ۱. ش ۸ ص ۸۵-

۷۲؛ حسینی، مریم. (بهار و تابستان ۱۳۸۸). «نقد ساختاری کتاب دستور زبان عشق، سرورده قیصر امین پور». نامه پارسی. ش ۲۸ و ۲۹، ص ۳۴-۵۸.

^۲ برای آگاهی بیش تر - گرجی، همان: ۸۵-۷۲.

^۳ برای آگاهی بیش تر - حسینی، همان: ۵۸-۳۴.



چارچوب تصاویری صرف و تنها به قصد آفرینش زیبایی اسیر نشده و ماهیت نمادگرایانه نیز دارند. به دلیل شباهت این اشعار با آثار خلق شده در مکتب ایماژیست و انطباق نسبی آن‌ها با نظریات ایماژیست‌ها به نظر رسید که می‌توانیم اشعار ذکر شده را از منظر تصویرگرایی بررسی کنیم. نظریه ادبی، به منتقد ابزاری می‌بخشد تا به دور از نقدی احساساتی به کمک موازینی نظری و علمی آثار ادبی را دیگر باره ببیند و ظرایف مغفول مانده از متن را به مخاطب بنماید. ما نیز به یاری نظریه ادبی ایماژیسم به بازبینی شعرهای امین پور در این مجموعه پرداختیم تا از منظری نو و متفاوت از تجربه‌های پیشین نظاره‌گر تصاویر کوتاه شاعرانه او باشیم. همگرایی‌ها و واگرایی‌های این اشعار با نظریات تصویرگرایان، ما را بر آن داشت تا با بررسی نظریه ایماژیست‌ها و سابقه شعر تصویرگرایانه در میراث شعری فارسی - عربی تفاوت‌ها و شباهت‌ها شعر امین پور را با نظریات این مکتب بررسی کند.

تعاریف و کلیات

ایماژیسم^۴

«ایماژ»^۵ به معنی تصویر و خیال و «ایماژیسم» مکتبی شعری است که گروهی از شاعران انگلیسی و آمریکایی تحت تأثیر مکتب سمبولیسم فرانسه^۶ بین سال‌های ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۷ در لندن بنا نهادند. «ازرا پاوند»^۷ در سال ۱۹۱۲ در دیباچه *پاسخ‌ها*^۸ نخستین بار واژه ایماژیسم را به کار برد. وی و تی. اس. الیوت^۹ (۱۸۸۸-۱۹۶۵م) شاعر آمریکایی تبار انگلیسی، از پیشگامان و بنیانگذاران این مکتب به شمار می‌آیند و تامس ارنست هیوم^{۱۰} به عنوان نظریه‌پرداز این مکتب بر افکار و عقاید تی. اس. الیوت و دیگر ایماژیست‌ها بسیار تأثیر گذاشت. نظریات هیوم نیز تحت تأثیر اندیشه‌های هنری برگسون، فیلسوف فرانسوی بود. «برگسون معتقد بود تمدن شهری مردم را از طبیعت و اشیاء دور کرده‌است. هنر باید در پی آن باشد که به کمک قیاس و تصویر و آهنگ، ذهن آدمی را به سوی دانش طبیعی و درک واقعیت بکشاند.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۹۴)

ریچارد آلدینگتن^{۱۱}، هیلدا دولیتل^{۱۲}، اف. اس. فلینت^{۱۳}، اسکپیوت کانل^{۱۴}، امی لوثل^{۱۵} و جان کورنوس^{۱۶} از دیگر شخصیت‌هایی هستند که به این جریان ادبی پیوستند.

^۴ برای آگاهی بیشتر -، سیما داد. فرهنگ اصطلاحات ادبی. (مروارید: تهران ۱۳۸۳). ص ۶۶-۶۷.

محمدرضا ربیعان. «ایماژیسم». فرهنگنامه ادبی فارسی. به سرپرستی حسن انوشه. (سازمان چاپ و انتشارات: تهران ۱۳۷۶). ص ۱۸۰-۱۸۲.

میمنت میرصادقی. *واژه‌نامه هنر شاعری*. (کتاب مهناز: تهران ۱۳۷۳). ص ۲۸-۲۹.

محمود فتوحی، بلاغت تصویر. (سخن. تهران: ۱۳۸۵). ص ۳۹۱-۴۰۷.

^۵ Image

^۶ جونز، پیترو. (۱۳۷۱). «مروری بر ایماژیسم: تصویرگرایی در شعر انگلیسی». ترجمه احمد میرعلایی زنده رود، ش ۱. ص ۵۸.

^۷ پاوند (Ezra Pound) در آوریل ۱۹۱۳ شعر دو سطر «ایستگاه مترو» را منتشر کرد: ظهور این چهره‌ها در انبوه جمعیت / گلبرگ‌هایی بر شاخه سیاه خیس (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۹۵)

^۸ Ripostes

^۹ T.S. Eliot

^{۱۰} T.E.Hulme

^{۱۱} R.Aldington

^{۱۲} پاوند «پری کوهستان» دولیتل (H.Doolittle) در برخی شاعران ایماژیست (۱۹۱۵) را حد اعلای ایماژیسم می‌داند:



ایماژیست‌ها (تصویرگرایان) در اشعار خود علیه شعر احساس‌گرایانه قرن نوزدهم شوریدند و با بیزاری از قالب‌ها و سبک‌های شعری قدیم با ادبیات و شعر رمانتیک، اشعار ویکتوریایی مخالفت کردند. آنان به دنبال شیوه و سبکی جدید در شعر می‌گشتند تا خود را از قید و بندها، عادات و کلیشه‌های ادبیات و به ویژه شعر گذشته، آزاد کنند تا با زبانی نو، افکار و احساسات شاعرانه خود را در ارتباط با این جهان ناپایدار و غیر قابل اطمینان بیان کنند. تصویرگرایان نگاهی نو به شعر داشتند و می‌خواستند با نوجویی و نوگرایی تحولی در شعر ایجاد کنند و تعریفی جدید برای آن ارائه دهند. به عنوان مثال تی. ای. هیوم، شاعر انگلیسی، با افکاری کلاسیک، شعر را به هنر «مجسمه‌سازی»^{۱۷} تشبیه و ایجاز و تصویر خیال‌های دقیق و واضح را در شعر توصیه می‌کرد. این نظریه اساس مکتب ایماژیسم قرار گرفت، اما در عین حال شاعران پیرو این مکتب تحت تأثیر شاعران نمادگرایی فرانسوی بودند و از نظر فرم یا شکل به شعر آزاد و شعرهای چینی و همچنین هایکوی ژاپنی^{۱۸} با تصویرهای ساده و نافذش توجه داشتند.

اف. ام. فورد^{۱۹} از دیگر شاعران این سبک ادبی، مانند الیوت معتقد بود باید به زبان گفتاری و روز مردم جامعه شعر سرود و کلیشه‌ها و اصول زبان نوشتاری را کنار گذاشت. اما امی لوفل در وهله اول به وزن و ریتم شعر اهمیت می‌داد و معتقد بود که شعر باید مانند موسیقی موزون و آهنگین و در عین حال دلنشین و لطیف باشد.

پیروان این مکتب معتقد بودند که باید برای بیان مقصود، به جای بیان مستقیم، از تصویر خیال بهره گرفت. «خیال شاعر همچون آینه، واقعیت را بدون تصرف در کلمات نشان می‌دهد.» (همان: ۳۹۳) از همین جاست که ایماژیسم با توجه به عینیت و ظواهر اشیا به امپرسیونیسم نزدیک می‌شود. در شعر ایماژیست‌ها، تصویر ارزشی مستقل دارد، یعنی تنها خود تصویر مورد نظر است بی آنکه نکته یا رمزی در خود داشته باشد.

احساس اصیل ایماژیستی، نتیجه ادراک حسی از واقعیت یا تماس با آن است و در شعر ایماژیستی به جای واژه، عبارت را باید به عنوان واحد معنایی در نظر گرفت که این خود تأکیدی است بر شکل به مثابه یک کل. در واقع، گاه برخی از اشعار ایماژیست‌ها جمله ساده‌ای است که عناصر آن به شیوه خاصی در زیر هم چیده می‌شود و از طریق حس بصری ایجاد تصویر شعری می‌کند. زبان شاعران ایماژیست به زبان گفتاری بسیار نزدیک است. در این مکتب، انتخاب هر موضوعی برای شعر مجاز است و ایجاز و کوتاه بودن شعر و در عین حال صراحت و وضوح آن، از اصول مورد توجه شاعران است. بر نظریه ایماژیست‌ها نقدهایی نیز وارد شد و نظریه پردازانی چون ایگلتون آن را «اثر سه سطری موجزی از تصاویر متهورانه و شبیه به فرمان تند و مقطع یک افسر ارتش» و «تسلیم دنیای مکانیکی و زدوده از انسانیت جامعه نوین» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۵۸-۵۹) می‌داند.

ایماژیست‌ها، آثار خود را در نشریاتی که در شیکاگو و لندن، زیر نظر ازرا پاوند و ریچارد آلدینگتون (۱۸۹۲-۱۹۶۲م) شاعر انگلیسی منتشر می‌شد، چاپ می‌کردند. ازرا پاوند پس از مدتی از این مکتب کناره گرفت و امی لوفل (۱۸۷۴-۱۹۲۵م) شاعره آمریکایی، کار او را دنبال کرد و سه مجموعه به نام چند شاعر/ایماژیست^{۲۰} در فاصله سال‌های (۱۹۱۷-۱۹۱۵م) منتشر کرد. مقدمه آلدینگتون بر جلد اول این کتاب که در سال ۱۹۱۵ نوشته شده بود، مرامنامه و بیانه

بجرخ و بجرخان، دریا/ ناژوهای نوکدارت را بجرخان/ کاج‌های عظیمت را بر آب/ و بر صخره‌های ما بکوب/ سبزیات را بر ما بیفکن/ با برکه‌های ناژویت ما را پپوشان (جونز، ۱۳۷۱: ۷۲)

13. F.S.Flint

14. S.Cannel

15. A.Lowel

16. J.Cournos

۱۷. هربرت رید. «جدایی تصویر: تی. ای. هیوم». مترجمان: سعید باستانی و پرویز مهاجر. فرهنگ و زندگی. ش ۱۶. ۱۳۵۳. ص ۱۶۴.

۱۸. شکوفه فروریخته / پر می‌کشد به شاخه خویش / یک پروانه (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۰۲)

19. F. M. Ford

20. Some imagist poets



ایماژیست‌ها محسوب می‌شود؛ همچنین مجموعه «چند نفی»^{۲۱} و مقالات ادبی «ازرا پاوند» با نام «بازنگری»^{۲۲} از جمله آثاری است که بیانگر نظریات، عقاید و سبک نگارش ایماژیست‌ها است.

با وجود آن‌که که ایماژیسم دوره‌ای کوتاه در اوج رواج بود و از این جهت نمی‌توان آن را نهضتی کامل به شمار آورد، اما تقریباً تمامی شاعران مهم آمریکا و اروپا از اوایل قرن بیستم تاکنون از قبیل تی.اس. الیوت، ویلیام باتلر ییتس (۱۹۳۹-۱۸۶۵م) شاعر ایرلندی و والاس استونز (۱۹۵۵-۱۸۷۹م) و کارل سندبرگ (۱۸۷۸-۱۹۶۷م) شاعران آمریکایی تحت تاثیر تجربیات ایماژیست‌ها بوده‌اند.

اصول و عقاید ایماژیست‌ها

۱. **شعر آزاد:** تصویرگرایان طرفدار و مدافع «شعر آزاد» بودند. چون به اعتقاد آنان در این نوع شعر، دست شاعر برای ابتکار عمل و خلاقیت باز است و شاعر راحت‌تر می‌تواند احساسات درونی خود را بیان کند.

۲. **تصویرسازی:** پیروان این جریان ادبی مضامین ساده را با تصویرسازی به نظم در می‌آوردند. آنان به وسیله تصویر به هر چیز مبهم حسی یا ذهنی، واقعیت خارجی می‌دادند و تصویرسازی برای آنان اساس شعر بود نه تزئین آن.

۳. **بیانی صریح و روشن:** ایماژیست‌ها معتقد به ایجاز^{۲۳} و فشردگی شعر بودند. از نظر شاعران این مکتب باید در به کار بردن کلمات خسیس و صرفه‌جو بود. آنان می‌گفتند که باید همانطور که بدون استفاده از کلمات حاشیه‌ای و اضافی فکر می‌کنیم، حرف بزنیم و بنویسیم تا با بیانی صریح و روشن به اندیشه ناب خالص دست پیدا کنیم. زبان ایماژیست‌ها نزدیک به زبان روزمره مردم بود.

۴. **سمبول:** تصویرگرایان به صور خیال حسی و طبیعی اقبال دارند و اگر از آرایه‌های ادبی چون تشبیه و استعاره استفاده کنند آن را به گونه‌ای ساده و صریح می‌آفرینند که از شدت صراحت به نماد می‌ماند.

۵. **اهمیت دادن به وزن و آهنگ شعر:** ایماژیست‌ها در وهله اول به ریتم و وزن شعر تأکید می‌کردند. آنان سعی داشتند تا حد امکان شعر را به موسیقی نزدیک کنند و سپس به موضوع شعر می‌پرداختند که این عقیده آنان متأثر از عقاید مکتب سمبولیسم فرانسه بود.

۶. **توجه به جزئیات:** بی‌توجهی به کلی‌بافی‌های مبهم و آزادی مطلق در انتخاب موضوع و ریزبینی‌های دقیق نیز از دیگر ویژگی‌های شعر ایماژیستی است.

ایماژیسم ایرانی

شعرهای هایکومانند «لحظه‌ها و نگاه‌ها»^{۲۴} یا «تصویر به‌خاطر تصویر»^{۲۵} تنها مختص شعر نوی فارسی و برگرفته از شیوه‌های شاعری شرق دور و مکتب‌های غربی نیست و «اصالت تصویر در ادبیات قدیم و جدید ایران بسیار دیده می‌شود»^{۲۶} در شعر کلاسیک فارسی به‌ویژه در آثار شاعران سبک خراسانی چون

21. A few Don,ts

22. A Retrospect

^{۲۳} در بلاغت سنتی ایجاز به دو شکل حصر و قصر است، برای آگاهی بیش‌تر از تفاوت این دو، نجفی، سیدرضا، «بلاغت حذف و ایجاز و رابطه آن مجاز»، مقالات و بررسی‌ها، ش ۶۸، زمستان ۱۳۷۹، ص ۱۵۹.

^{۲۴} سیروس شمیسا، سبک شناسی شعر. (تهران: فردوس ۱۳۷۸)، ص ۲۲.



کسائی^{۲۷} و منوچهری^{۲۸}، در شعر شاعران سبک هندی چون صائب^{۲۹} و نجات اصفهانی^{۳۰} و در شعرهای مدرن نادر نادرپور^{۳۱}، محمدرضا شفیعی کدکنی^{۳۲} و احمدرضا احمدی^{۳۳} تصاویر شاعرانه کوتاه و صریحی هست که می‌توانند نمونه‌هایی برای شعر ایماژیستی باشند.

دوره نخست شعر فارسی یعنی از طلوع شعر فارسی تا پایان قرن پنجم هجری دوران شعر آفاقی است. شاعر برون‌گرای سبک خراسانی فارغ از احساسات عمیق انفسی و تأملات ذهنی دوران‌های بعد شعر فارسی به طبیعت و سطح اشیاء می‌پردازد و عناصر طبیعت را چنان که هستند در قطعاتی کوتاه توصیف و در واقع با کلام نقاشی می‌کند. تشبیه حسی به حسی که پایه تصویرسازی در این دوران شعری است به زبان شعر خاصیتی آینه‌وار می‌بخشد و لحظه‌های روشن و شفاف شاعرانه را می‌آفریند. این قطعات کوتاه بریده‌هایی از یک قصیده مدحی نیستند بلکه شعرهایی کامل‌اند و در شعر شاعران تازی مانند ابن‌معتز، ابن‌رومی و سری رفاء نمونه‌هایی بسیاری از این نوع وصف به‌خاطر وصف وجود دارد.^{۳۴}

در شعر سبک هندی نیز شاعر نازک‌خیال عصر صفوی دست به بازنمایی اشیاء می‌زند و عاطفه لطیف انسانی را با ریزبینی‌های نگارگرانه پیوند می‌دهد. گاه در خوانش یک شعر، مخاطب خود را در مقابل مینیاتوری زبانی مواجه می‌بیند.

تصویر در شعر نادرپور نیز از سال (۱۳۳۸) از فضای سایه‌وار و کدر شعر رمانتیک خارج می‌شود و در شیفتگی شاعر به تصویرسازی‌های حسی و صریح، «ناب‌ترین لذت حسی» را می‌آفریند.

شعر احمدرضا احمدی شعری نمایشی و تصویری است اما به جهت پیچیدگی‌های تصویر و توجه به جوانب ذهنی اشیاء از تصویرگرایان دور و به شعر شاعران سورئال نزدیک می‌شود.

بررسی عناصر ایماژیسم در دستور زبان عشق

اشعاری چند از دستور زبان عشق موضوع بررسی ما قرار گرفته‌اند که در آنها کوتاهی، فشردگی تصاویر و تصویرمحوری، زبان ساده و بیانی عاری از پیچیدگی‌های ادیبانه و توجه نقاشانه شاعر به پدیده‌های طبیعی از عناصری است که در این اشعار نمودی نظرگیر دارد.

^{۲۵} محمدرضا شفیعی کدکنی، *صور خیال در شعر فارسی*. (تهران: آگه ۱۳۵۰). ص ۴۰۵.

^{۲۶} محمود فتوحی، *بلاغت تصویر*. (سخن. تهران: ۱۳۸۵). ص ۴۰۷.

^{۲۷} دستش از پرده برون آمد چون عاج سپید/گفتی از میغ همی تیغ زند زهره و ماه- پشت دستش به مثل چون شکم قاقم نرم/ چون دم قاقم کرده سر انگشت سیاه (فتوحی به نقل از کسائی)

^{۲۸} هر ساعتی بط سخنی چند بگوید/ در آب جهد جامه دگر بار بشوید - در آب کند گردن و در آب بیوید/ گویی که همی چیزی در آب بجوید- چون سینه بجنابند و یک لخت بیوید/ از هر سر پرش بجهد لؤلؤی شهوار (فتوحی به نقل از منوچهری)

^{۲۹} باز آ که از جدایی تیغ تو زخم‌ها/ چون ماهیان تشنه دهن باز کرده‌اند (فتوحی به نقل از صائب)

^{۳۰} لاله خاکستری از خاک برون می‌آید/ بس که در هر قدمی سوخته‌ای کاشته‌ای (فتوحی به نقل از نجات اصفهانی)

^{۳۱} چشمهایش: چشمهای گره‌ای در آفتاب / پنجه‌های بسته‌اش: انجیرهای کوچک شیرین ... (فتوحی به نقل از نادرپور)

^{۳۲} آن بلوط کهن، آنجا بنگر / نیم پاییزی و نیمش بهار: / مثل این است که جادوی خزان / تا کمر گاهش، با زحمت، رفته‌ست و از آنجا دیگر / نتوانسته‌ست بالا برود (فتوحی به نقل از شفیعی کدکنی)

^{۳۳} یک پرنده روی تصویر / روی دیوار با خون / با خون رسا / یک چاقوی تیز و رنگ پریده / حک کرده‌بود. (فتوحی به نقل از احمدی)

^{۳۴} محمدرضا شفیعی کدکنی، *صور خیال در شعر فارسی*. (تهران: آگه ۱۳۵۰). ص ۳۱۸.

طرحی برای صلح (۱)

کودک

با گربه‌هایش در حیاط خانه بازی می‌کند
مادر، کنار چرخ خیاطی
آرام گرفته در نخ و سوزن

عطر بخار چای تازه

در خانه می‌پیچد

صدای در

- «شاید پدر» (امین پور، ۱۳۸۶: ۱۶)

چنان که از عنوان شعر «طرحی برای صلح (۱)» برمی‌آید، امین پور در شعر هشت مصرعی‌اش خانه‌ای را به کلام نقاشی می‌کند که کودکی در حیاط آن با گربه‌هایش بازی می‌کند. مادر در کنار ابزار خیاطی‌اش آرام گرفته و بخار مطبوع چای در خانه می‌پیچد، در به صدا می‌آید که ممکن است نوید آمدن پدر خانواده باشد.

برای آشنایان با فرهنگ ایرانی: کودک، حس امنیت گربه‌ها که بدون گریز از کودک مشغول بازی‌اند، زن، ابزار خیاطی، عطر چای، صدای در و آمدن مرد همگی تداعی‌کننده نوعی آرامش و امنیت هستند. در این شعر هیچ‌نوع آرایه ادبی یا واژه ذهنی به کار نرفته است که به کمک آن تصویر آفرینی شده باشد چه تمام کلمات اندک‌شمار شعر ابزاری هستند برای خلق یک تصویر واحد.

تصاویر شعری توصیف‌هایی ساده و جزءنگرانه هستند از یک خانه معمولی اما مخاطب در پس این سادگی و با تجربه ذهنی‌اش از زندگی امن خانوادگی مواجه می‌شود و به کشف نوعی آرامش نایل می‌آید. بند ناتمام و انجامین شعر «صدای در/شاید پدر» نمادی است از آمدن مرد شعر و کمال آرامش و صلح.

طرحی برای صلح (۳)

شهیدی که بر خاک می‌خفت

سر انگشت در خون خود می‌زد و می‌نوشت

دو سه حرف بر سنگ:

«به امید پیروزی واقعی

نه در جنگ،

که بر جنگ!» (همان، ۱۸)



«طرحی برای صلح (۳)» نیز نقاشی‌ای زبانی است که در نهایت سادگی زبانی با بازی نحوی ساده‌ای به رمزوارگی رسیده‌است. شهیدی در لحظه مرگ با خون خود بر روی سنگ می‌نویسد: به امید پیروزی واقعی نه «در» جنگ، که «بر» جنگ.^{۳۵}

در این شعر شش مصرعی نیز هیچ آرایه شعری به کار نرفته‌است اما استفاده به جا از دو حرف اضافه «در» و «بر» ماهیت صلح‌طلبانه شعر را به نمایش می‌گذارد. شاعر با آفریدن لحظه عاطفی مرگ یک جنگاور و آخرین عمل او که معمولاً صادقانه‌ترین عمل نیز هست ذهن مخاطب را آماده شنیدن یک خبر بزرگ می‌کند. از دیگر سو «شهید» با خون خود می‌نویسد که این نیز تأکیدی است بر اهمیت نوشته. حال جنگاوری تصویر می‌شود که در میانه نبردی خونین بزرگ‌ترین آرزوی او بر ماندگارترین عنصر طبیعت یعنی سنگ نقش می‌زند. خبر بزرگ، آرزوی پیروزی است اما نه «در» جنگ که «بر» مفهوم جنگ. این تصویر نمادی است از نگاه خاص شاعر ایرانی به پدیده جنگ. چنان‌که می‌دانیم ایران در چند صدسال گذشته آغازگر جنگ نبوده‌است اما مردمان این سرزمین شجاعانه از مرزهایشان دفاع کرده‌اند و در مقابل متجاوز به بهای جان ایستاده‌اند. پس جنگ از نگاه آنان دفاع از آزادی و امنیت مردمان سرزمینشان است. جنگ در نگاه «شهید» شعر امین پور مذموم و بزرگ‌ترین آرزوی او تحقق صلحی جاودانه است.

کودکی‌های (۲)

باد بازیگوش

بادبادک را

بادبادک

دست کودک را

هر طرف می‌برد

کودکی‌هایم

با نخ‌های نازک به دست باد

آویزان! (امین پور، ۱۳۸۶: ۱۹)

«کودکی‌ها (۲)» با انتهای هائیکووار و رها تصویری است از رهایی بادبادکی در دست باد. شاعر بادبادک‌بازی کودکانه‌ای را در هشت مصرع و با کمک تعداد اندکی کلمه وصف می‌کند. استفاده موسیقایی از تکرار واژه «ک» و واژه «باد» و «بادبادک» شعری خوش‌آهنگ ساخته است. او با نظیر قرار دادن کودک با یکی از نمادهای آن بادبادک مخاطب را به نظاره کودک ناستوار خود نشانده است. در بند نهایی شعر جای بادبادک با کودک عوض می‌شود و این کودک است که مانند بادبادک در دست انسان‌نمایی شده باد آویزان است.

حیوت

از رفتن دهان همه باز...

انگار گفته بودند:

پرواز!

پر واز! (امین پور، ۱۳۸۶: ۲۹)

^{۳۵} تاکیداها از نگارندگان این نوشتار است.



واکنشی طبیعی در مواجهه با موقعیتی شگفت آور دستمایه تصویرسازی در شعر «حیرت» شده است. دهان شگفت زدگان در مواجهه با رفتن مخاطب باز... مانده است انگار که گفته باشند: پرواز. پرواز دوم نیز به گونه پرگشودن را به ذهن متبادر می کند و این گونه جناسی بین دو پرواز آفریده می شود. تصویر گشاده ماندن دهان از تعجب که با ناتمام رها شدن جمله تقویت شده است، برای شاعر تداعی تصویر گفتن واژه پرواز و گشاده ماندن دهان می کند. شاعر در پس این تداعی تصویری ساده و بانداک کلماتی رفتن مخاطب را به پرواز مانند کرده است و در پس باز ماندن دهان عنوان شعر یعنی «حیرت» را به تصویر کشیده است.

شکار

مرد ماهیگیر

طعمه هایش را به دریا ریخت

شادمان برگشت

در میان تور خالی

مرگ

تنها

دست و پا می زد. (امین پور، ۱۳۸۶: ۳۱)

منظره دست و پا زدن «ماهی که در خشک اوفتد» یکی از تصاویر دردناک و آشنا شعر فارسی است که نمادی از دور افتادن از معشوق و عافیت است اما همین نقش آشنا در شعر «شکار» به شکلی وارونه تصویر شده است. ماهیگیر شعر «شکار» طعمه هایش را به آب رها می کند و شادمان باز می گردد. در میان تور خالی ماهیگیری نه ماهی که مفهوم «مرگ» است که دست و پا می زند. بدین سان شاعر شادمانه و به شکلی نمادین بر مرگ غلبه می کند. آرزوی غلبه بر مرگ یا به دیگر سخن مرگِ مرگ و جاودانگی یکی از آرزوی های همیشگی و اساطیری بشر فانی است و ریشه در کهن الگوهای او دارد. ماهیگیر سخاوت مند شعر شکار با زندگی بخشیدن به طعمه ها به نوعی بر مفهوم مرگ غلبه می کند پس شاد است گویی به مرگ ریشخند می زند و این بار در تصویر وارونه مرگ است که تنها و مغلوب در درون حصار دست و پا می زند.

امین پور در این شعر کوتاه هفت مصرعی نیز تنها از یک آرایه ادبی، استعاره مکنیه، سود جسته است و «مرگ» به جاندار در حال مرگ و رها شده، مانند شده است و دیگر واژگان شعری همگی در معنای واقعی خودشان اما در کلیتی تصویری و شاعرانه قرار گرفته اند.

آخرین برگ

آخرین برگ درخت افتاد

در حیاط خلوت پاییز

شادی شمشاد! (امین پور، ۱۳۸۶: ۳۲)

«آخرین برگ» یکی از تصویری ترین اشعار این مجموعه است. شعری سه مصرعی در وصف پاییز. آرایه های موجود در این شعر کوتاه از نوع محسوس به محسوس اند که به ملموس شدن شعر کمک می کنند. این ابزارهای زیباسازی کلام به ساده ترین و طبیعی ترین شکل به کار رفته اند که این خود یکی از مؤلفه های شعر ایماژیستی است.

تشبیه بلیغ و محسوس به محسوس پاییز به حیاط خلوت، حس محجوب و خلوت فصل پاییز را تقویت می کند و شاعر مخاطب را با منظره افتادن آخرین برگ درخت و شادمانی شمشاد همیشه سبز رو در رو می کند. مخاطب در تناقض افتادن غمگین آخرین برگ درخت و شادی جاودانه شمشاد رها می شود. خواننده



این شعر علاوه بر مواجه شدن با تصویری پاییزی با حقیقتی از حقایق هستی روبه‌رو می‌شود: پیوند همیشگی و تنگاتنگ غم و شادی. این نوع نگاه به زندگی در پیشینه فرهنگی ما نیز نظایری بسیار دارد چنان‌که سعدی می‌گوید: «جور دشمن چه کند گر نکشد طالب دوست / گنج و مار و گل و خار و غم و شادی به‌هم‌اند»

آرمانی (۲)

پرنده

نشسته روی دیوار

گرفته یک قفس به منقار (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۳۳)

«آرمانی (۲)» «آرمانی (۳)» اشعاری کوتاه‌اند در آرزوی تحقق آزادی. این دو شعر سه مصرعی، با کمتر از ده کلمه تصویری وارونه از اسارت ارائه می‌دهد. پرنده «آرمانی (۲)» روی دیواری، آزاد، نشسته است و قفسی به منقار دارد و این‌گونه بر مفهوم قفس و به تبع آن اسارت غلبه کرده‌است. وجود قفس انکار نمی‌شود. تا زمانی که قفس هست، عناصر محدود‌کننده آزادی وجود دارد اما شاعر در آرزوی غلبه بر آن و رسیدن به آزادی است.

آرمانی (۳)

پشت میله

بر کف زندان

کپه‌ای زنجیر! (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۳۴)

«آرمانی (۳)» نیز نقاشی کپه‌ای زنجیر است در پس میله‌ها که گویا بندی‌ای از آن رهیده‌است. امین‌پور در این شعر بسیار کوتاه نقشی از آزادی آرمانی را قلمی کرده‌است. تمام واژگان از خوشه معنایی زندان و اسارت‌اند اما شاعر در استفاده‌ای هنری از این واژگان موقعیت هنری واژگونی آفریده‌است که تداعی معنای آزادی می‌کند.

هیچ آرایه‌ای نیست استفاده از کلمه‌ها نیز در کم‌ترین حد ممکن است. تنها هفت کلمه، اما با هم آبی تصویرگرانه همین کلمات طرحی کلی از تحقق آزادی را برای مخاطب تصویر می‌کند.

سفر ایستگاه

قطار می‌رود

تو می‌روی

تمام ایستگاه می‌رود

و من چقدر ساده‌ام

که سال‌های سال

در انتظار تو



کنار این قطار رفته ایستاده‌ام

و همچنان

به نرده‌های ایستگاه رفته

تکیه داده‌ام! (امین پور، ۱۳۸۶: ۹)

«سفر ایستگاه» عنوان شعری است با ده مصراع که با ماهیتی نقاشی‌وار فضای ساده ایستگاهی را وصف می‌کند که قطاری از آن گذر کرده و رفته است. شاعر که خودش را «ساده» و به‌دیگر سخن فریفته می‌داند استفاده از آرایه‌های ادبی در این شعر در کم‌ترین شکل ممکن است و تنها در یک بند، «تمام ایستگاه می‌رود»، شخصیت بخشی به کار رفته است. هیچ کلمه نامفهوم یا نشان‌دار نیز در این شعر به کار نرفته است و کلمات تنها خبر می‌دهند؛ از رفتن قطار، مخاطب و ایستگاه و انتظار بی‌ثمر شاعر.

راوی در ایستگاهی رفته، در کنار قطاری رفته خودش را وصف می‌کند که هنوز به انتظار مانده و به نرده‌های ایستگاه تکیه داده است. شعر در پس ظاهر ساده‌اش مفهوم عمیق اندوه و انتظار بیهوده را به مخاطب منتقل می‌کند.

نتیجه‌گیری

شعر نیمایی با شکستن قالب‌های جزمی قافیه و وزن و با در شکستن چارچوب‌های سنتی آرایه‌های ادبی و واژگانی نوعی آزادی را برای شاعران روزگار مدرن به ارمغان آورد. واژه‌های غیرشاعرانه که تا دیروز اجازه ورود به شعر را نداشتند در زبان شاعران جاری شدند و به تبع آن شاعران از حصار تعابیر کهنه شده شعر کهن رهایی جستند. تصویر و خیال شاعرانه نیز دیگرگون شد و شاعر فارغ از سنت‌های ادبی مکرر شده شعر دست به آفریدن تصاویری فردی و جدید زد. از دیگر سو ماهیت در شعر کلاسیک خارج از بافت متن و کلیت شعر قابل بررسی بود و تصاویر به تنهایی و خارج از متن ارزشی ذاتی و مستقل داشتند اما در شعر جدید تصویر در کلیتی اندم‌واره و در ارتباط با دیگر اجزای شعر حیات می‌یابد.

اشعار بررسی شده در این مقال، با مصراع‌هایی کوتاه و کلمه‌هایی کم‌شمار و با بیانی صریح و عاری از درازگویی تصاویر شعری را به ساده‌ترین و جزءنگرانه‌ترین شکل بیان می‌کنند. این ویژگی‌هاست که شعر امین پور را به شعر ایماژیست‌ها نزدیک کرده است. اما اشیاء و موقعیت‌های شعری امین پور در پس سادگی کودکانه‌شان سرشار از رمز هستند و کلمات در چینی هنری به چیزی فراتر از یک تصویر سلب ارتقا می‌یابند. شاعر صحنه‌های ساده‌ای از روزمرگی را می‌سازد که در پس آن حسی عمیق و مفهومی دقیق روی پوشیده است و این شاید تفاوت شعر تصویرگرانه امین پور با ایماژیسم به معنای غربی آن باشد. تصویر شعری قیصر در هیچ‌یک از نمونه‌های مورد بررسی ما، تنها تصویر صرف برای لذت بردن از تصویرسازی نیستند چه در پس سادگی نقاشی‌وار خود دنیایی از حس و مفاهیم ذهنی عمیق را نهان کرده‌اند. این اشعار ذهن مخاطب را از مواجهه با امر زیبا متلذذ می‌کنند اما به در این حد متوقف نمی‌شوند و وی را با جهان ذهنی و نمادین رخ به رخ می‌کنند.

فهرست منابع

امین پور، قیصر. (۱۳۸۶). *دستور زبان عشق*. تهران.

اینگلتون، پیترو. (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

جونز، پیترو. (پاییز ۱۳۷۱). «مروری بر ایماژیسم: تصویرگرایی در شعر انگلیسی». ترجمه احمد میرعلایی. *زننده رود*، ش ۱. ص ۵۶-۸۲.

حسینی، مریم. (بهار و تابستان ۱۳۸۸). «نقد ساختاری کتاب دستور زبان عشق، سرورده قیصر امین پور». نامه پارسی. ش ۲۸ و ۲۹، ص ۳۴-۵۸.

داد. سیما. (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. مروارید: تهران.



ربیعان. محمدرضا. (۱۳۷۶). «ایماژیسم». فرهنگنامه ادبی فارسی - دانشنامه ادب فارسی ۲. به سرپرستی حسن انوشه. سازمان چاپ و انتشارات: تهران. ص ۱۸۰-۱۸۲.

رید، هربرت. «جدایی تصویر: تی. ای. هیوم». مترجمان: سعید باستانی و پرویز مهاجر. فرهنگ و زندگی. ش ۱۶. ۱۳۵۳. ص ۱۶۸-۱۶۱.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۰). صور خیال در شعر فارسی: تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران. تهران: آگه.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). بلاغت تصویر. تهران: سخن.
قاسمی گل افشانی، علی اکبر. (آذر ۱۳۸۶). «نقد و نظر: گشت و گذاری در آخرین اثر قیصر امین پور» دستور زبان عشق». کیهان فرهنگی. ش ۲۵۴. ص ۷۱-۶۷.

گرچی، مصطفی. (آذر ۱۳۸۶). «مهم ترین موتیف و ویژگی های ساختاری دستور زبان عشق؛ آخرین دفتر شعر دکتر قیصر امین پور». کتاب ماه ادبیات. س ۱. ش ۸. ص ۸۵-۷۲.

میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۳). واژه نامه هنر شاعری (فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و سبک ها و مکتب های آن). کتاب مهناز: تهران.
نجفی، سید رضا. (زمستان ۱۳۷۹). «بلاغت حذف و ایجاز و رابطه آن مجاز»، مقالات و بررسی ها، ش ۶۸، ص ۱۷۰-۱۵۳.