

## شعر عاشقانه‌ی انتقادی، زیرگونه‌ای در ادبیات تغزلی فارسی بررسی شعر قیصر امین‌پور با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی

مریم درپر\*

دانشگاه کوثر بجنورد

### چکیده

با توجه به تحولاتی که تضاد و تقابل در نظریه‌های ادبی پشت سر گذاشته و از واگرایی به هم‌گرایی رسیده است، پژوهش حاضر هم‌گرایی گفتمان‌های متقابل را به‌عنوان یک مؤلفه در سبک‌شناسی انتقادی شعر در پیش چشم دارد و این مطالعه را در سه دفتر دستور زبان عشق، گل‌ها همه آفتابگردانند و آینه‌های ناگهان قیصر امین‌پور به انجام می‌رساند. با طرح این پرسش‌ها که سیر زایش معنا در شعر امین‌پور چگونه پیش می‌رود و هم‌گرایی گفتمان‌های متقابل سبب خلق کدام نمایه‌ها و همگنه‌های معنایی در شعر او می‌شود. تجزیه و تحلیل‌های انجام‌شده در این مقاله نشان می‌دهد گفتمان عاشقانه که در سنت شعر کلاسیک فارسی عموماً با تسلیم و پذیرش همراه بوده، در بخشی از شعر امین‌پور با نقطه‌ی مقابل آن، یعنی اعتراض و انتقاد هم‌گرایی یافته است و در پیدایش زیرگونه‌ای به نام شعر عاشقانه‌ی انتقادی کارکرد می‌یابد. در این قسم از اشعار امین‌پور، نمایه‌های عاشقانه با مرکزیت کلیدواژه‌های عشق و دل، در تجسمی متفاوت با گفتمان تغزلی شعر فارسی، به نقد رابطه‌ی عمودی قدرت می‌پردازد، حس درونی عشق، قدرت بیکران و پرتب و هذیان می‌یابد و در نمایه‌های معنایی که کارکرد حواس دیداری، شنیداری و بویایی در آن برجسته است، همگنه‌ی معنایی انتقاد را در فضایی محسوس برای خواننده مجسم می‌کند.

واژه‌های کلیدی: شعر عاشقانه‌ی انتقادی، نمایه‌ی معنایی، قیصر امین‌پور

\* استادیار زبان و ادبیات فارسی dorpar90@gmail.com

۱. مقدمه

تضاد و تقابل در بلاغت سنتی در شمار صنعت‌های بدیع معنوی بوده و با عنوان تضاد/ طباق مورد شناخته می‌شد، سپس با عنوان تقابل‌های دوگانی پایه و اساس شکل‌گیری نظریه‌های ساخت‌گرا شده و در ادامه با فلسفه‌ی شالوده‌شکن دریدا متحول شده است. (رک. سلدن، ۱۳۸۴: ۱۳۴-۲۰۵) تقابل یک مؤلفه‌ی سبکی در سبک‌شناسی انتقادی مدنظر است، چه در سطح رمزگان متن (رک. درپر، ۱۳۹۳) چه در سطح گزاره‌ها و پاراگراف‌ها<sup>۱</sup> (Jeffries, 2010: 59) و چه در سطح گفتمان (رک. درپر، ۱۳۹۱) در بررسی تقابل به‌عنوان مؤلفه‌ای سبکی، آنچه اهمیت دارد بررسی چگونگی بازتاب تقابل در متن است؛ به عبارت دیگر بررسی این‌که تقابل‌ها چگونه و در کدام ساختارهای زبانی یا متنی صورت‌بندی می‌شود، اهمیت ویژه‌ای دارد. صورت‌بندی‌های متفاوت تقابل در ژانرهای گوناگون موجب ایجاد تمایز سبکی می‌شود و سبک نویسندگان/ شاعران مختلف را از یکدیگر جدا کرده، یا سبک نوشتار طبقه‌ها و گروه‌های ایدئولوژیک را از همدیگر متمایز می‌کند. (رک. همان: ۵۰) مقاله‌ی حاضر با توجه به تحولاتی که تضاد و تقابل در نظریه‌های ادبی پشت سر گذاشته و از واگرایی به هم‌گرایی رسیده است، هم‌گرایی گفتمان‌های متقابل را به‌عنوان یک مؤلفه در سبک‌شناسی انتقادی شعر در نظر داشته و این مطالعه را در در سه دفتر *دستور زبان عشق*، *گل‌ها همه آفتابگرداند* و *آینه‌های ناگهان* امین‌پور انجام داده است. با طرح این پرسش‌ها که سیر زایش معنا در شعر امین‌پور چگونه پیش می‌رود و هم‌گرایی گفتمان‌های متقابل سبب خلق کدام نمایه‌ها و همگنه‌های معنایی در شعر او می‌شود. دلیل انتخاب شعر امین‌پور این است که به نظر می‌رسد پویایی گفتمان غالب و سپس رسیدن گفتمان‌های متقابل به هم‌گرایی در شعر امین‌پور برجسته است. هدف تحقیق این است که با طرح هم‌گرایی گفتمان‌های متقابل به‌عنوان یک مؤلفه‌ی سبکی، تضاد و تقابل را با رویکرد پساساخت‌گرا در سبک‌شناسی انتقادی به کار گیرد و با توصیف و تحلیل نمایه‌های معنایی، به‌عنوان یک ابزار، زیرگونه‌ی شعر عاشقانه‌ی انتقادی را در مجموعه‌ی *اشعار امین‌پور* معرفی کند.

در این پژوهش به این جنبه از تعریف گفتمان نظر داریم که گفتمان هم محصول جامعه است و هم نیرویی پویا و در حال تغییر است که دائماً عملکردها و ارزش‌های اجتماعی را به‌طور مثبت یا منفی تحت تأثیر قرار می‌دهد و بازسازی می‌کند. (Bloor, 2013: 12) «نمایه‌های معنایی» که اصطلاح کلیدی دیگر پژوهش است، نقطه‌ی تمایز

زیبایی‌شناسی مبتنی بر رویکرد ساخت‌گرا از زیبایی‌شناسی مبتنی بر احساس و ادراک است؛ در رویکرد ساخت‌گرا نمایه را رابطه‌ی بین صورت‌های بیانی دنیای طبیعی و صورت‌های محتوایی زبان می‌دانستند؛ در این رابطه بیشتر بر جنبه‌ی باز نمودی زبان تأکید می‌کردند و زبان را وسیله‌ای برای ایجاد حس واقعیت در گفته‌یاب به حساب می‌آوردند؛ اما در نشانه‌معناشناسی، احساس و ادراک وظیفه‌ای که نمایه‌های معنایی بر عهده دارند، ایجاد فضایی است که گفته‌یاب را متقاعد کند آنچه او با آن روبه‌روست، واقعی به نظر می‌رسد. این نمایه‌ها ما را با جریانی مواجه می‌سازند که حساسیت معنایی ایجاد می‌کند. این موضوع نشان‌دهنده‌ی این واقعیت است که معنا دیگر یک امر ثابت، قطعی و غیرمنعطف نیست. (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۹۵-۱۹۶) «همگنه‌ی معنایی» نیز عبارت است از معنای برجسته و منسجم قابل استنباط از متن که نمایه‌های معنایی و درک و دریافت خواننده عوامل مؤثر در شکل‌گیری آن است.

#### ۱.۱. پیشینه و روش پژوهش

پژوهش‌های بسیاری به مضامین جنگ در شعر امین‌پور و نیز پژوهش‌هایی اندک به موضوعاتی متفاوت مانند استعاره، موسیقی و مؤلفه‌های اسطوره‌ای شعر او پرداخته‌اند. پژوهش‌هایی که به‌نوعی مرتبط با تحقیق حاضر هستند، عبارتند از مقاله‌ی «تحلیل ماهیت معشوق و سیر تحول آن در اشعار قیصر امین‌پور» (روزبه و ضرونی، ۱۳۸۹) از این جهت که به بعد غنایی شعر امین‌پور پرداخته است، با بخشی از مقاله‌ی حاضر همانندی موضوعی دارد؛ در مقاله‌ی یادشده، معشوق شعر امین‌پور در آثار نخستین بیشتر آسمانی و ازلی تشخیص داده شده و سپس با نزدیک شدن شاعر به فردیت، معشوق زمینی با مایه‌های آسمانی و آنیمایی توصیف شده است. مقاله‌ی «تحلیل مفهوم انتقادهای اجتماعی، فلسفی و سیاسی در مجموعه اشعار قیصر امین‌پور» (گرچی و آزاد، ۱۳۹۳) نیز از این جهت که مفهوم انتقاد را در شعر او مطالعه کرده است، با مقاله‌ی حاضر شباهت موضوعی دارد؛ مقاله‌ی اشاره‌شده با رویکرد فلسفی و اخلاقی، مسئله‌ی اعتراض را در چهار بخش ماهیت و ماهیت‌شناسی اعتراض، وجودشناسی و شأن اخلاقی اعتراض مورد توجه قرار داده و بیشترین و زیباترین اعتراض‌های امین‌پور را اعتراض‌های فلسفی؛ یعنی اعتراض به روزگار، اعتراض به سرنوشت و تقدیر و انتقاد از درد و رنج همواره با او می‌داند. همچنین وجه همانندی مقاله‌ی «سه صدا، سه رنگ، سه سبک در شعر قیصر امین‌پور»

(فتوحی، ۱۳۸۷) که با بررسی صدای نحوی و فرایندهای فعلی و نیز تصویرها و صناعات ادبی، حیات شاعری امین‌پور را به سه دوره و سه سبک حماسی (فعال)، رمانتیک غمگانه (منفعل) و تقدیرگرایی درون‌گرا (انعکاسی) تقسیم کرده است، با مقاله‌ی حاضر توجه به امید و ناامیدی در شعر امین‌پور است. گفتنی است شعر عاشقانه‌ی انتقادی امین‌پور برای نخستین‌بار در پژوهش حاضر مطرح می‌شود و با روش توصیفی-تحلیلی که نقطه‌ی اتکای آن بر نمایه‌های معنایی متن است، در دو بخش به انجام می‌رسد: در بخش نخست با تجزیه و تحلیل نمایه‌های معنایی شعرهایی از دفتر *دستور زبان عشق* به معرفی شعر عاشقانه‌ی انتقادی قیصر امین‌پور پرداخته و در پایان این بخش شعری عاشقانه که عاری از وجه انتقادی است، بررسی خواهد شد تا تفاوت شعر عاشقانه‌ی انتقادی با شعر عاشقانه‌ی غیرانتقادی برای خواننده ملموس‌تر شود. در بخش دوم به‌منظور واکاوی عمیق‌تر این زیرگونه‌ی شعری، در دیگر دفترهای شعر امین‌پور که هم‌گرایی عشق و انتقاد در آنها محسوس است، نمایه‌های معنایی تجزیه و تحلیل می‌شود و در پایان این بخش، با طرح تفاوت و همانندی شعر عاشقانه‌ی انتقادی امین‌پور با دیگر شعرهای عاشقانه امکان نتیجه‌گیری از بحث فراهم می‌آید.

## ۲. شعر عاشقانه‌ی انتقادی در دستور زبان عشق

قیصر امین‌پور که خود جنگ، ویرانی و آوارگی آن را تجربه کرده است، سروده‌های بسیاری با موضوع و محتوای جنگ و مقاومت دارد؛ از این‌رو به شاعر جنگ و حتی ملک‌الشعراى جنگ معروف شده است. (محقق، ۱۳۷۸: ۵۶) دستور *زبان عشق*، شعرهای دهه‌ی هشتاد قیصر امین‌پور است و یک دهه فاصله‌ی زمانی با شعرهایی دارد که با گفتمان غالب جنگ سروده است. دستور *زبان عشق*، بعد از یک ماه به چاپ دوم رسید و بعد از گذشت یک دهه، بیش از پانزده بار منتشر شد. در این مجموعه، سه‌گانه‌ی «طرحی برای صلح» و «آرامانی»ها هم‌گرایی دو گفتمان متقابل جنگ و صلح را به‌خوبی نشان می‌دهد که البته صلح دست بالا را دارد؛ در طرحی برای صلح (۱)، همان‌طور که واژه‌ی صلح در نام شعر به‌عنوان پیرامتن برجستگی می‌یابد، فضای آرام شعر روزهای صلحی را به تصویر می‌کشد که گفتمان پرتنش، پرآشوب و پر از لرزه‌ها جای خود را به انتظار داده است؛ انتظار که همگانه‌ی معنایی دوگانه‌ی صبر و بیقراری را در خود دارد. صبر و آرامش ظاهری فضای خانه در نمایه‌های معنایی کودکی که با گربه‌هایش بازی می‌کند، مادری که آرام در

نخ سوزن رفته و عطر چای تازه‌ای که در خانه پیچیده است، مجسم شده و اما بیقراری، هر دم و هر لحظه و با هربار گشوده شدن در نمایان می‌شود: «انتظار آمدن پدری که در جنگ نام شهید گمنام را بر خود دارد.» (امین‌پور، ۱۳۹۵: ۱۵)

در طرحی برای صلح (۲)، ضرباهنگ شعر تندتر است و با این ضرباهنگ تند، واژه‌های پیروزی و شکست و دشمنی از زبان شهیدی که بر خاک می‌خفت به چالش کشیده شده است: «شهیدی که بر خاک می‌خفت / چنین در دلش گفت: «اگر فتح این است / که دشمن شکست، / چرا همچنان دشمنی هست؟» (همان: ۱۶) این تک‌گویی انتقادی در طرحی برای صلح (۳) ادامه می‌یابد و همگنی معنایی صلح پایدار را در نمایه‌ی شهیدی به تصویر می‌کشد که به‌هنگام شهادت سرانگشت در خون خود می‌زد و بر سنگ می‌نوشت: «به امید پیروزی واقعی / نه در جنگ / که بر جنگ!» (همان: ۱۶) در آرمانی‌ها نیز که تصویرگر رهایی از بند و زنجیر است، کوتاهی روایت‌های شاعرانه و دیرش اندک متنی که با رمزگان قفس، میله، زندان و زنجیر سامان یافته است، دیدگاه انتقادی پررنگی دارد. نمایه‌های معنایی پرنده‌ای که قفسی به منقار گرفته و روی دیوار نشسته است (همان: ۲۲) و کپه‌ای زنجیر رها شده بر کف زندان در پشت میله‌ها (همان: ۲۳) روزهای آزادی را مجسم می‌کند که البته رمزگانش را همچنان از گفتمان غالب جنگ و اسارت می‌گیرد؛ بنابراین در این شعرها، مؤلفه‌ی سبکی که سبب خلق نمایه‌های معنایی مذکور شده، هم‌گرایی گفتمان‌های متقابل جنگ و صلح است.

شعرهای عاشقانه‌ی دستور زبان عشق با تولید نمایه‌های معنایی درخشان و منحصر به فرد، همگنی معنایی انتقاد را به گونه‌ای دیگر شکل داده است. گفتمان عاشقانه که در سنت شعر کلاسیک فارسی با تسلیم و پذیرش همراه بوده است، در این بخش از شعر امین‌پور با نقطه‌ی مقابل آن یعنی اعتراض و انتقاد هم‌گرایی می‌یابد و در پدیدآمدن زیرگونه‌ای به نام شعر عاشقانه‌ی انتقادی کارکرد می‌یابد. بررسی این زیرگونه‌ی عاشقانه‌ی در شعر امین‌پور نشان می‌دهد نمایه‌های عاشقانه با مرکزیت کلیدواژه‌های عشق و دل به نقد رابطه‌ی عمودی قدرت می‌پردازند. نمود این زیرگونه‌ی خاص را در شعر امین‌پور با قطعه‌شعر «دستور زبان عشق» آغاز می‌کنیم و با بررسی چند نمونه‌ی دیگر که به معرفی بیشتر آن کمک کند، ادامه می‌دهیم:

دستور زبان عشق با گزاره‌ای تعجبی شروع می‌شود: «دست عشق از دامن دل دور باد!» و سپس با پرسش انکاری «می‌توان آیا به دل دستور داد؟» (همان: ۳۴) ادامه یافته

است و تا پایان شعر با قوت و در نمایه‌های معنایی بی‌نظیر و منحصر به فرد تأکید می‌کند که نمی‌توان عشق را ممنوع کرد، نمی‌توان به دل دستور داد که عشق نوزد، این فرمان به همان اندازه عجیب است که به دریا حکم کنی یادی از ساحل نکند و سری به ساحل نزند - با تجسم دیداری و شنیداری موج‌های دریا که پیوسته در تکاپو و رفت‌وآمد به ساحل هستند- و به باد دستور بدهی بایستد. (همان) در «دستور زبان عشق» و نیز در شعر «چیستان»، نمایه‌ها همگنهی معنایی انتقاد را شکل می‌دهند؛ انتقادی که لبه‌ی تیز آن متوجه قدرت فرادستی است که عشق را ممنوع می‌کند و جرم و گناه به حساب می‌آورد. این قدرت فرادست می‌تواند فرد یا گروه‌های اجتماعی باشند که می‌خواهند دیگران نیز همانند آنان بیندیشند یا حتی این قدرت برتر ممکن است درون خود فرد باشد، همان «فراخود»/ «وجدان» که به «نهاد» دستور می‌دهد.<sup>۲</sup>

در «چیستان» (امین‌پور، ۱۳۹۵: ۵۴) نیز تعامل و در عین حال تقابل کلیدواژه‌ی عشق با رمزگان دینی گناه، دوزخ و نیز هبوط به تولید نمایه‌های معنایی می‌انجامد که گروه یا فردی را نکوهش می‌کند که عشق را جرم و گناه می‌دانند. این نمایه‌ها، عشق را لازمه‌ی زندگی مجسم می‌کنند و زندگی بی‌عشق را جان‌کندن دم‌به‌دم و هبوط دائم تصویر می‌کنند:

ما گنه‌کاریم، آری، جرم ما هم عاشقی است

آری اما آن که آدم هست و عاشق نیست، کیست؟

زندگی بی‌عشق اگر باشد، همان جان‌کندن است

دم‌به‌دم جان‌کندن ای دل کار دشواری است، نیست؟

زندگی بی‌عشق اگر باشد، لبی بی‌خنده است

بر لب بی‌خنده باید جای خندیدن گریست

زندگی بی‌عشق اگر باشد، هبوطی دائم است

آن که عاشق نیست، هم اینجا هم آنجا دوزخی است (همان).

در شعر «حیرانی»، هم‌گرایی گفتمان عاشقانه و دینی، با تضمین محتوایی شعر حافظ

آشکارتر دیده می‌شود:

تا در خم آن گیسوی آشفته زدم دست      چون خاطر خود جمع پریشانی خویشم

فردایی اگر باشد باز از پی امروز      شرم‌منده چو حافظ ز مسلمانی خویشم

(همان: ۵۵)

«فردا» شاخص زمانی است که قیامت را به تصویر می‌کشد، در این بیت چالش برانگیز حافظ: «گر مسلمانی از این است که حافظ دارد/ وای اگر از پس امروز بود فردایی» (حافظ، ۱۳۶۸: ۳۶۹) تا سرحد کفر و زندقه راه می‌برد. در بیت نخست نیز این بیت از گفتمان عاشقانه و رندانه‌ی حافظ شیرازی تضمین شده است:

در خلاف آمد عادت بطلب کام که من کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم  
(همان: ۲۶۴)

در شعر «سفر در هوای تو»، نمایه‌های عاشقانه‌ی منحصر به فرد سراپای معشوق را با شور و حس و حال بی‌مانند مجسم می‌کنند؛ از دکمه‌ی پیراهن او گرفته تا قد و موی و خندیدن او و سرانجام به انتقاد اجتماعی می‌انجامد:

ای حسن یوسف دکمه‌ی پیراهن تو دل می‌شکوفد گل به گل از دامن تو ...  
جز در هوای تو مرا سیر و سفر نیست گلگشت من دیدار سرو و سوسن تو  
هر چیز و هر کس رو به سویی در نمازند ای چشم‌های من، نماز دیدن تو!  
(همان: ۳۵)

در حالی که دیگران قبله‌هایی از قبیل ثروت، جاه و مقام و ... را برگزیده‌اند، عاشق تنها معشوقی را می‌پرستد که از همه‌ی من‌های او بهتر است: من جز برای تو نمی‌خواهم خودم را/ ای از همه من‌های من بهتر، من تو (همان).

در دفتر دستور زبان عشق نمایه‌های معنایی، عشق را جسور و بی‌پروا تصویر می‌کنند: «بفرمایید تا این بی‌چرا تر کار عالم؛ عشق/ رها باشد از این چون و چرا و چندهای ما» (همان: ۳۹) بی‌چون و چرا، در این دفتر، معشوق به اندازه‌ی گرانمایه است که تمامی شعرهای عاشقانه‌ی امین‌پور و نه بلکه تمامی عاشقانه‌های مشرق‌زمین از چشم‌های او سر برمی‌زند: «ای مطلع شرق تغزل چشم‌هایت/ خورشیدها سر می‌زنند از پیش پایت» (همان: ۴۱)؛ حس دیداری نور و روشنایی در واژگان مطلع، شرق و نیز درخشش چشم با حس درونی تغزل و عشق در تعامل قرار می‌گیرد و نه تنها سر معشوق را نورباران می‌کند که در پیش پای او نیز خورشیدهای بسیار پدید می‌آید. در نمایه‌ی معنایی دوم، بوی خوش معشوق و عطر وجود او با قدرت فوق‌العاده‌ی حس بویایی تکثیرپذیر سریع به آسمان می‌رسد و با وجه دیداری رنگ ترکیب می‌شود و رنگ نیلوفری آسمان را از آن خود می‌کند (عطر معشوق نیلوفری‌تر از آسمان است) و از جانب دیگر به اندازه‌ای به عاشق نزدیک می‌شود که عشق او و هوای کوی او همراه با رایحه‌ی تنش و رنگ لباسش در

هَرَم نفس‌های داغ عاشق می‌پیچد: «ای عطر تو از آسمان نیلوفری‌تر / پیچیده در هَرَم نفس‌هایم هوایت» (همان). پس از جای گرفتن معشوق در گستره‌ی تنگ نفس‌های عاشق و شدت یافتن تنش عاطفی شعر، در نمایه‌ی معنایی بعدی، عشق به‌اندازه‌ای گسترش می‌یابد که در باران و گل زاده می‌شود: «آینه‌ی موسیقی چشم تو باران / پژواک رنگ و بوی گل، موج صدایت» (همان)؛ حس دیداری آینه‌ی چشم معشوق در تعامل با موسیقی باران قرار می‌گیرد و نیز حس دیداری و بویایی رنگ‌وبوی گل با موج صدای معشوق یکی می‌گردد. همچنین وجه دیداری دست معشوق که بر شانه‌ی عاشق پل می‌زند، با حرکت جسمانه‌ای نبض آبی ترکیب می‌یابد و عشقی تا بی‌نهایت را تصویر می‌کند و نمایه‌ی پایانی شعر که تقاضای باقی‌ماندن جای پای معشوق در چشم عاشق با حالت زاری و التماس است، امتداد عشق جاودانه را به تصویر می‌کشد:

با دست‌هایت پل زدی ای نبض آبی / بر شانه‌های من، پلی تا بی‌نهایت

پس دست‌کم بگذار تا روز مبادا / در چشم من باقی بماند جای پایت (همان)

این‌همه نمایه‌های معنایی منحصر به فرد که عشق را جسور، بی‌پروا و جاودانه می‌خواهند، در تقابل با خواست فرد یا افرادی قرار می‌گیرد که دستور می‌دهند: «دست عشق از دامن دل دور باد.» (همان: ۳۵) در شعر «سرمایه‌ی دل» که شاعر به دوستان هنرمند تقدیم کرده است، ردیف «نفروشید» با وجه نهی تکرار می‌شود و نمایه‌های معنایی که با هم‌گرایی گفتمان دینی و عاشقانه تولید شده‌اند، انتقادی قوی را متوجه گروه‌هایی از شاعران و دیگر هنرمندانی می‌کند که ستایش‌ها را با واژگان بارور از عشق نابجا به کار می‌برند: این حنجره این باغ صدا را نفروشید / این پنجره، این خاطره‌ها را نفروشید (همان: ۶۶)

در مصرع اول، وجه شنیداری تولیدات حنجره و صدا و کلمات با وجه دیداری باغ و رنگارنگی، طراوت، شادابی، دل‌انگیزی و دل‌افروزی آن ترکیب یافته است و ارزش و بهای کلمات محسوس‌تر و عینی‌تر می‌شود؛ بنابراین فعل «نفروشید» بار نهی، تحذیر و هشدار بیشتری به خود می‌گیرد. در نمایه‌ی معنایی مصرع دوم نیز وجه دیداری پنجره‌ی گشوده به باغ با حس شنیداری مرور خاطره‌ها تعامل پیدا می‌کند و پنجره با کاربردی دوگانه، هم به باغ گشوده می‌شود و هم به خاطره‌ها. هم‌آمیختگی خاطره‌ها با عشق بر قیمت و بهای آنها می‌افزاید: «در شهر شما باری اگر عشق فروشی است / هم غیرت آبادی ما را نفروشید» (همان)



در این شعر، با حضور گفتمان عاشقانه و دل به‌عنوان مرکز این گفتمان و نیز گفتمان‌های عارفانه و دینی، نمایه‌ی معنایی «صندوقچه‌ی راز خدا» تولید می‌شود: وجه دیداری صندوقچه با تداعی گنجینه‌های پیشین در خانه‌های آرام قدیمی، حس درونی عمیق و ناشناخته‌ی راز خدا را عینی‌تر ساخته و بر ارزش و غنای آن افزوده است. دل به‌عنوان مرکز احساسات، عواطف، شناخت و معرفت به ابژه/شیء تبدیل می‌شود، به صندوقچه و راز خدا به ابژه‌ای دیگر که در درون صندوقچه محافظت می‌شود؛ «تنها، به خدا، دل‌خوشی ما به دل ماست / صندوقچه‌ی راز خدا را نفروشید» (همان) همچنین دل در نمایه‌ی بعدی، به ابژه‌ای با صفت‌های واقع‌نمایی، درخشش و صیقلی‌بودن تبدیل می‌شود؛ به آینه، آینه‌ای که می‌تواند همه‌ی ابژه‌های دیگر را در خود منعکس کند. در ادامه، این ابژه به سوژه‌ی ادراک‌گر، به شما، تبدیل می‌شود: «در دست خدا آینه‌ای جز دل ما نیست / آینه شما، شما را نفروشید» (همان) «شما» نه تنها ادراک‌کننده‌ی ابژه‌های دیگر است، آفرینش‌گر آنها نیز هست؛ پس بهای آن سنگین است و آن را به بهای اندک نفروشید. با برجستگی یافتن گفتمان دینی در نمایه‌های پایانی شعر نقد گروه‌های اجتماعی که از آنان با عنوان «دوستان هنرمند» یاد شده است، قوی‌تر دیده می‌شود؛ اشاره به مناسک حج ابراهیمی، تشنگی اسماعیل و سعی هاجر در یافتن چشمه، برقراری تعامل بین مفاهیم عشق، دل و حقیقت وجودی انسان/شما و رهایی و پرواز با مفاهیم دینی مذکور و تلاشی که برای به دست آوردن آنها انجام می‌پذیرد، ارزش عشق، دل و انسان/شما عینی‌تر و ملموس‌تر می‌شود:

در پيله‌ی پروانه به‌جز کرم نلولد / پروانه‌ی پرواز رها را نفروشید  
یک عمر دویدیم و لب چشمه رسیدیم / این هروله‌ی سعی و صفا را نفروشید  
دور از نظر ماست اگر منزل این راه / این منظره‌ی دورنما را نفروشید

(همان: ۶۷)

هم‌گرایی گفتمان دینی با گفتمان عاشقانه در برخی دیگر از شعرهای امین‌پور به‌وجهی عاری از انتقاد دیده می‌شود؛ مانند «شب اسطوره» که در آن نمایه‌هایی معنایی با تلمیح به داستان حضرت موسی و حضرت آدم خلق شده است. طنین و آهنگ واژگان در محور هم‌نشینی و وجد و شوری که در شعر موج می‌زند، نشان‌دهنده‌ی نوعی حلول مقدس معشوق است که جایی برای انتقاد باقی نمی‌گذارد؛ زیرا انتقاد به مدد هوشیاری و منطق به انجام می‌رسد:

تا نور تو تاییده به طور کلماتم / موسای تکلم شده‌ام در خودم امشب  
باریده مگر نم‌نم نام تو به شعرم / باران ترنم شده‌ام در خودم امشب  
هم دانه‌ی دانایی و هم دام هبوطم / اسطوره‌ی گندم شده‌ام در خودم امشب (همان: ۵۶)  
در این نمایه‌ها، وجه دیداری نور و وجه شنیداری کلمات در تعامل با یکدیگر قرار  
گرفته و با حضور موسی و صفت «کلیم» او با عمق فرهنگ توراتی و قرآنی هم‌بستگی  
یافته و بر غنای وجه اسطوره‌ای شعر افزوده است. آنگاه که وجه دیداری دانه بر حس  
درونی متعالی دانایی اضافه شده و تعبیر «دانه‌ی دانایی» و در ادامه، ترکیب «دام هبوط» را  
با همین تعامل حس دیداری و حس درونی پدید آورده و در نمایه‌ی معنایی «اسطوره‌ی  
گندم شده‌ام در خودم امشب» اوج قوت اسطوره‌ای و بن‌مایه‌ی فرهنگی این شعر عاشقانه  
نمود یافته است. واژه‌ی امشب که در ذهن خواننده‌ی آشنا به شعر فارسی با مفهوم «دوش»  
و مکاشفات روحانی شبانه در غزل عاشقانه-عارفانه‌ی فارسی و به‌ویژه غزل‌های حافظ  
پیوند می‌یابد، شب اسطوره را بارورتر کرده است.

### ۳. گفتمان عاشقانه و انتقادی قیصر امین‌پور پیش از دستور زبان عشق

در آینه‌های ناگهان، به‌ویژه در سروده‌های سال‌های ۶۴-۶۶ گفتمان جنگ غالب است. در  
این دفتر، عشق در گفتمان عزا زاده می‌شود؛ از جمله در شعر «حمل آفتاب»، دل‌های  
ابری‌تر و غبارآلوده‌تر از هر خزانی و چشمان ستاره‌بارتر از هر آسمانی، شهیدی را که به  
درخشندگی، نام‌آوری، گرمابخشی و رویشناکی آفتاب است، بر شانه‌های خود حمل  
می‌کنند و زیر بار سنگین این آفتاب بلند و پرپهنا چنان خمیده‌اند که تنها عشق سربلند  
بلندآستانه می‌تواند یاریگرشان باشد. نمایه‌های معنایی که در این شعر زاده می‌شوند، از  
تعامل حواس دیداری و حس درونی عشق جان می‌گیرند:

گرفته‌تر ز حزن دلم خزانی نیست / ستاره‌بارتر از چشمم آسمانی نیست  
سزای پاک‌ای اشک، آستینی نیست / به سربلندی‌ات ای عشق، آستانی نیست  
مرا که شانه‌ام از حمل آفتاب خم است / به جز پناه دو دست تو سایه‌بانی نیست  
(امین‌پور، ۱۳۹۵: ۳۴۷)

در آینه‌های ناگهان، آن‌جا که جهت‌گیری نمایه‌های معنایی از درون به بیرون  
است، حس درونی غم و اندوه، بی‌صبری و بی‌قراری و ... به پدیده‌های جهان بیرون  
تسری یافته و از طریق تعامل با حواس شنیداری، دیداری، بویایی و لامسه باران، آسمان،

باغ، گل، جنگل، هوا، ابر و ... را به تسخیر خود درآورده است و هرچه این حس درونی قوی‌تر باشد، قدرت تسخیر نیز دوچندان می‌شود و شعر از نظر زیبایی اوج می‌گیرد؛ از جمله در شعر «بی‌قراری»:

ناودان‌ها شرشر باران بی‌صبری است / آسمان بی‌حوصله، حجم هوا ابری است  
کفش‌های منتظر در چارچوب در / کوله‌باری مختصر لبریز بی‌صبری است  
پشت شیشه می‌تپد پیشانی یک مرد / در تب دردی که مثل زندگی جبری است  
(همان: ۳۷۵)

بی‌قراری در این شعر قوت خود را از عشق می‌گیرد، عشق به دفاع از خانه‌ای (وطنی) که این روزها ابری است. در این حال و هوا رابطه‌ی بینامتنی و تضمین شعر خانه‌ام/ابری است از نیما یوشیج (۱۳۹۳: ۷۶)، بین امروز وطن گرفتار جنگ با روزهای مه‌آلود که نیما از آن سخن گفته است، پیوند برقرار می‌کند و تکرار این عشق ریشه‌دار را در نمایه‌ی معنایی سرانگشتی که به روی شیشه‌های مات بار دیگر می‌نویسد: «خانه‌ام ابری است»، تجسم می‌بخشد.

در سروده‌های سال‌های ۶۷-۷۱ این دفتر، نمایه‌های معنایی با خاطره‌های جنگ تولید می‌شود و اظهار دلتنگی برای آن روزها، یعنی باز هم گفتمان غالب جنگ است؛ اگرچه به پس‌زمینه رانده می‌شود: این روزها/خیلی دلم برای گریه تنگ می‌شود! (همان: ۲۵۶) و از بی‌شمار نام شهیدانت/هابیل را که نام نخستین بود/دیگر/این روزها به یاد نمی‌آوری/هابیل/نام دیگر من بود... (همان: ۲۶۴)، رمزگان همان رمزگان جنگ است: تمامی جنگل/بر جنازه‌ی خورشید/نماز می‌خواند... (همان: ۲۴۸) در سال صرفه‌جویی لبخند/ پروانه‌های رنگ‌پریده/روی لبان ما/پرپر زد/لبخند ما/به زخم بدل شد/و زخم‌هایمان/تا استخوان رسید... (همان: ۲۴۹) در این سروده‌ها جهت حرکت نمایه‌های معنایی بیشتر از درون است به درون؛ در شعر «آواز عاشقانه»، حس درونی شکست به حواس بیرونی اجازه‌ی فعالیت نمی‌دهد؛ ردیف شعری «در گلو شکست» نمایه‌ی معنایی است که از حرکت بازماندن حس گویایی را تجسم می‌بخشد و انتقادی عمیق و حزن‌آور را شکل می‌دهد: «آواز عاشقانه‌ی ما در گلو شکست»، دل دیگر هوای سرودن ندارد و حس درونی بغض نیز سربسته و گره‌خورده در دل مانده است و گریه‌های عقده‌گشا در گلو شکست و افسوس که های‌های عزا که در شعرهای پیشین با پرپرشدن گل‌ها و بر خاک افتادن شاخه‌های درخت (نمایه‌های معنایی شهادت) بلند بود، اینک «در گلو

شکست»؛ آن روزهای خوبی که انتظار آن می‌رفت، به خواب بدل شد و آن خواب پریده و از دست رفته و تحقق نیافته است و خاطره‌ها نیز دیگر مجال بازگویی نداشته‌اند و «در گلو شکست»، تمامی آرزوها و باداهایمان به مبادا و تحذیر تبدیل شد و مباداها بر باد رفت، پرسش‌ها «در گلو شکست» و جای خود را به همان سکوت داد و حتی فرصت نیز از دست رفت و حرف‌های دل ناتمام ماند: «آواز عاشقانه‌ی ما در گلو شکست / حق با سکوت بود، صدا در گلو شکست» ... (همان: ۲۹۶-۲۹۷)

در شعر «چرا چنین» نیز نمایه‌های مانند بغض‌های کال و گریه‌های لال که با پرسش مکرر «چرا چنین» در جایگاه ردیف شعری برجسته می‌شود، همگن‌های معنایی انتقاد را در شعر تجسم می‌بخشند:

بغض‌های کال من، چرا چنین؟ / گریه‌های لال من چرا چنین؟

جزر و مد آبی‌ام چه شد؟ / اهتراز یال من چرا چنین؟ ...

نسل اعتراض انقراض یافت / حیف شد زوال من چرا چنین؟

ای چرا و ای چگونه‌ی عزیز! / جرئت سؤال من چرا چنین؟ (همان: ۳۱۳)

پیامد این «در گلو شکست»ها و «چرا چنین»ها و انتقادهای بی‌پاسخ و حتی «جرئت سؤال» و انتقاد نداشتن، خستگی است: «خسته‌ام از این کویر، این کویر کور و پیر / این هبوط بی‌دلیل، این سقوط ناگزیر» (همان: ۳۰۰)، نمایه‌ی معنایی جنگل که رویش، طراوت، سرسبزی و ... را در خود داشت، اینک تبدیل به کویر کور و پیر می‌شود تا بی‌حاصلی، خشکی، تشنگی، غبار و ریگ و ... را تجسم بخشد؛ اما در همین کویر عطشناک، جوشش «عشق» است که دستمایه‌ی زندگی می‌شود، با نمایه‌های معنایی مسافر غریب و آشناسدن با او در همین مسیر:

ای مسافر غریب، در دیار خویشتن / با تو آشنا شدم، با تو در همین مسیر

از کویر سوت‌وکور تا مرا صدا زد / دیدمت ولی چه دور! دیدمت ولی چه دیر!

این تویی در آن طرف، پشت میله‌ها رها / این منم در این طرف، پشت میله‌ها اسیر

دست خسته‌ی مرا، مثل کودکی بگیر / با خودت مرا ببر، خسته‌ام از این کویر (همان: ۳۰۱)

و همین عشق است که در پایان دفتر *آینه‌های ناگهان* امید را با وجود زردی و

پژمردگی، داغ و خون دل، گردن سپردن به دشمنی دشمنان و خنجر دوستان و زخم‌های بی‌شمار زنده نگه می‌دارد:

سراپا اگر زرد و پژمرده‌ایم / ولی دل به پاییز نسپردیم

چو گلدان خالی، لب پنجره/ پر از خاطرات ترک خورده‌ایم... (همان: ۳۱۴)  
 در گلها همه آفتابگرداند، همگنه‌ی معنایی امید شکل می‌گیرد؛ با پیش آمدن گفتمان  
 صلح، آنچه در تنفس صبح به خاک می‌افتد، در نمایه‌های معنایی این دفتر در خاک کاشته  
 می‌شود. شعر «قرارداد» از این جمله است؛ در این شعر درخت، ریشه، آب و آفتاب، امید  
 را واقعی و عینی تجسم می‌بخشند:

ای درخت آشنا/ شاخه‌های خویش را/ ناگهان کجا/ جا گذاشتی؟  
 یا به قول خواهرم فروغ: / دست‌های خویش را در کدام باغچه کاشتی؟  
 این قرارداد/ تا ابد میان ما/ برقرار باد:

چشم‌های من به جای دست‌های تو! / من به دست تو آب می‌دهم / تو به چشم من آبرو  
 ده! / من به چشم‌های بی‌قرار تو / قول می‌دهم: ریشه‌های ما به آب / شاخه‌های ما به آفتاب  
 می‌رسد / ما دوباره سبز می‌شویم! (همان: ۱۱۵)

نمایه‌ی معنایی درخت آشنا، با تداعی شاخ و برگ فراوان و با وجه دیداری قوی،  
 می‌تواند مفهوم وطن را تجسم بخشد؛ وطنی که شاخه‌های خود را در جنگی ناخواسته،  
 ناگهان از دست داده است. نمایه‌ی معنایی درخت بی‌شاخه در دو جهت رو به بالا و  
 پایین در حرکت است؛ برای رساندن ریشه‌های خود به آب، وجه دیداری کلام رو به  
 پایین و به سمت عمق پیش می‌رود تا تجسم‌بخش مفاهیم استواری و پایداری باشد و  
 برای رساندن شاخه‌های خود به آفتاب، حس دیداری رو به آسمان در حرکت است تا  
 تجسم‌گر سربلندی و سرافرازی باشد. درخت آشنای وطن به یقین دوباره سبز می‌شود و  
 برای سبز شدن دوباره به کمکی و یاری‌ای نیاز داشته که دست‌های فرزندانش به او عاشقانه  
 یاری رسانده‌اند، اما خود آن دست‌های نازنین در خاک کاشته شدند.

همگنه‌ی معنایی یاری‌رساندن در تعاملی بینامتنی شکل می‌گیرد، با تضمین شعری از  
 فروغ فرخزاد<sup>۳</sup> (۱۳۹۴: ۴۸۶) که در تعبیری عاطفی با شاخص «خواهر» م از او یاد شده  
 است، تعبیری که تداعی‌گر گفتمان عاطفی دوران جنگ است؛ آن‌گاه که نه مرد و نه زن،  
 نه خانم و نه آقا، بلکه خواهر و برادر بود؛ یعنی اعضای یک خانواده و شاخه‌های یک  
 درخت. نمایه‌ی معنایی دست‌های یاری‌رسان که تعامل حس لامسه با حس درونی یاری  
 و کمک را در خود دارد، عاشقانه در باغچه کاشته می‌شوند و حس درونی پرشور عشق  
 به یاری دست‌ها می‌آید تا قدرت آنها صدچندان شود.

اما در سروده‌های این دفتر، امید همگنهی معنایی ثابت نیست؛ امید و ناامیدی دست به دست می‌شود؛ امید پرشور شعر «قرارداد»، کم‌کم رنگ می‌بازد و نمایه‌های معنایی سرسبزی، رویش، باران و آفتاب جای خود را در شعر «دلالت» (همان: ۱۲۶) می‌دهد به خیابان‌های قیراندود بی‌غبار، آفتاب رنگ‌ورورفته، دریای سرب و دود هوای شهر که هرگز بخاری از آن برنمی‌خیزد- با معنای دوگانه‌ی امید به آن نیست و نم و بارانی ندارد. شعرهایی مانند «اگر می‌توانستم» (همان: ۱۳۰-۱۳۲) با نمایه‌های معنایی که اگرهای پیاپی حس درونی امید را در آن‌ها ضعیف و ضعیف‌تر می‌کند، همگنهی معنایی ناامیدی را شکل می‌دهند؛ اگرچه دستمایه‌ی زایش نمایه‌های معنایی در این شعر حس درونی پر قدرت عشق است، ساختار شرطی متن به عشق اجازه نمی‌دهد تا امید را زنده نگه دارد: اگر آسمان می‌توانست، یکریز/ شبی چشم‌های درشت تو را جای شبنم بیارد/ اگر رد پای نگاه تو را/ باد و باران/ از این کوچه جارو نمی‌کرد... اگر حرف‌های دلم بی‌اگر بود/ اگر فرصت چشم من بیشتر بود ... تو را می‌توانستم/ ای دور/ از دور/ یک بار دیگر ببینم!

این اگرهای مکرر، در شعری با عنوان «از اگر...» (امین‌پور، ۱۳۹۵: ۱۶۳) با نشانه‌ی نویسه‌ای «...» در ذهن و ضمیر گفته‌خوان امتداد می‌یابد و آزادی خلق نمایه‌های معنایی بی‌شمار را به او می‌دهد. نمایه‌ی معنایی یک سفر طولانی، گذر از «اگر» به «یا» و سرانجام به «باید» را تجسم می‌بخشد و بر لزوم حضور مخاطب درون‌کلامی و میزان درجه‌ی حضور او تأکید می‌کند: ... در عبور از این مسیر دور/ از الف اگر گذشته‌ام/ از اگر اگر به یا رسیده‌ام/ از کجا به ناکجا... راستی/ در میان این‌همه اگر/ تو چقدر بایدی!

همچنین در شعر «نشانی» (همان: ۱۷۸)، ردیف انتقادی «کو» امیدهای به ناامیدی رسیده را تکرار می‌کند. در مصرع آغازین شعر، حس دیداری غنچه با حس درونی دل‌تنگی در تعامل قرار گرفته است و در رابطه‌ای بینامتنی با تضمین محتوایی شعر «نشانی» سهراب سپهری (۱۳۸۹: ۳۳۶)، سراغ راه باغ را می‌گیرد: دل‌تنگ غنچه‌ایم، بگو راه باغ کو؟ (همان: ۱۷۸) و در مصرع بعد، وجه دیداری چراغ و روشنایی و نور که به اصرار مورد تقاضاست با خموشی و سکوت و با خاموشی چراغ و تیرگی در تقابلی دوسویه قرار می‌گیرد: «خاموش مانده‌ایم، خدا را چراغ کو؟» (همان). در ادامه، وجه دیداری کوچه/ کوچه‌باغی که از خواب خدا سبزتر است (تضمین شعر سپهری)، راه گمشده‌ی باغ را تصویر می‌کند؛ حس درونی قوی و پر قدرت عشق با حس دیداری و لامسه‌ای «داغ» تجسم یافته و تعبیر داغ عشق را آفریده، سال‌های پیش- آنگاه که جنگ گفتمان غالب

سروده‌های قیصر بود- این عشق گرانبمایه، چشم و چراغ خانه‌ی ما و وطن ما بود، اینک آن عشق گم شده و حتی چشمی نیز نیست که سراغ آن را بگیرد:

کو کوچه‌ای ز خواب خدا سبزتر، بگو/ آن خانه کو، نشانی آن کوچه‌باغ کو؟

چشم و چراغ خانه‌ی ما داغ عشق بود/ چشمی که از چراغ بگیرد سراغ کو؟ (همان)

اما حس درونی عشق اگر در دنیای بیرون نشانی ندارد تا شاعر بدان ارجاع دهد، در نمایه‌های معنایی گلها همه آفتابگردانند با تجسمی دیگرگون از گفتمان تغزلی شعر فارسی زاده می‌شود: «شیواست واژه‌های رخ و زلف و خط و خال/ اما به شیوه‌ی غزل من نمی‌خورد» (همان: ۱۸۲)، حس درونی عشق به اندازه‌ای در شعر امین‌پور قوی است که با واژه‌های رخ و زلف و خط و خال که توصیف‌کننده‌ی زیبایی دیداری معشوق هستند، نمی‌تواند ظهور و بروز یابد. بنابراین حس پر قدرت عشق تمام پدیده‌های طبیعت را به محاصره‌ی خود درمی‌آورد و نمایه‌های معنایی بی‌نظیر و منحصر به فردی را تولید می‌کند؛ خورشید، هفت آسمان، شب و ماه با تمام بزرگی‌شان هریک به نوعی فرود می‌آیند تا بر نگاه معشوق، گرد راه او، تار مژگانش و روی چو ماهش بوسه زنند: «خورشید خم شد تا نگاهت را ببوسد/ گل غنچه شد [با تجسم دیداری لب‌ها در حالت بوسه] تا قرص ماهت را ببوسد ... (همان: ۱۹۴)

با هم‌گرایی دو گفتمان صلح و جنگ و جای خالی فداکاری‌ها و جانفشانی‌های عاشقانه‌ی دوران جنگ و نیز جای خالی باورهای عمیقی که نمایه‌های معنایی خون‌رنگ را در تاب و تپش جنگ می‌آفرید، در گلها همه آفتابگردانند و سپس در دستور زبان عشق، حس درونی عشق قدرت بیکران و حتی پرتب و هذیان می‌یابد و سر به انتقادهای اجتماعی می‌برد:

چنان گرم هذیان عشقم که آتش/ به جای عرق از تبم می‌تراود

ز دل بر لبم تا دعایی برآید/ اجابت ز هر یاریم می‌تراود

ز دین ریا بی‌نیازم، بنازم/ به کفری که از مذهبم می‌تراود (همان: ۱۹۶)

عشق و معشوق در شعر عاشقانه‌ی انتقادی امین‌پور با گونه‌ی غزل عاشقانه‌ی فارسی که اوج آن را در شعر سعدی می‌بینیم، متفاوت است؛ غزلی که سراپا به معشوق، ملاحظت و زیبایی او، کمان ابرویش، نرگسان خمار و لعل لب او، بی‌اعتنایی‌اش به عاشق، حالات عاطفی عاشق و معشوق و ... می‌پردازد. همچنین با غزل انتقادی دوره‌ی مشروطه که

معشوق در آن مفهومی گسترده یافته و از فرد به وطن رسیده و مفاهیم آزادینخواهی به صورت برهنه و شعارگونه تولید شده است، تفاوت دارد.

گفتنی است که هم‌گرایی گفتمان‌های متقابل به‌عنوان یک مؤلفه‌ی سبکی، گونه‌های دیگری از شعر عاشقانه را به وجود آورده است؛ از جمله احمد شاملو عاشقانه‌هایی سروده که با گفتمان مبارزه هم‌گرایی یافته است، مانند: هم‌گرایی گفتمان‌های عشق و مبارزه در شعر «از زخم قلب آبائی»؛ دختران دشت! / دختران امید تنگ / در دشت بیکران / و آرزوهای بیکران / در خلق‌های تنگ! ... (شاملو؛ ۱۳۸۰: ۵۳-۵۶) و شعر «شبان»؛ مرا / تو / بی‌سببی / نیستی / به‌راستی / صلت کدام قصیده‌ای / ای غزل؟ ... (شاملو، ۱۳۷۵: ۲۳-۲۶) و نیز در شعر «سمیرمی»؛ با سُمُضربه‌ی رقصان اسبش می‌گذرد / از کوچ‌های سرپوشیده / سواری، / بر تسمه بند قرابینش / برق هر سکه / ستاره‌ئی / بالای خرمنی / در شب بی‌نسیم / در شب ایلاتی عشقی... (شاملو، ۱۳۸۰: ۲۸۹-۲۹۰) و در شعرهای دیگری از این دست که نیازمند پژوهشی دیگر است.

#### ۴. نتیجه‌گیری

تجزیه و تحلیل‌های انجام‌یافته در این پژوهش نشان می‌دهد گفتمان عاشقانه که در سنت شعر کلاسیک فارسی عموماً با تسلیم و پذیرش همراه بوده است، در بخشی از شعر امین‌پور با نقطه‌ی مقابل آن؛ یعنی اعتراض و انتقاد هم‌گرایی یافته و در پیدایش زیرگونه‌ای به نام شعر عاشقانه‌ی انتقادی کارکرد می‌یابد. در این قسم از اشعار امین‌پور، نمایه‌های عاشقانه با مرکزیت کلیدواژه‌های عشق و دل، در تجسمی متفاوت با گفتمان تغزلی شعر فارسی، نقد رابطه‌ی عمودی قدرت را ممکن ساخته است. در گلها همه آفتابگردانند و سپس در دستور زبان عشق، حس درونی عشق، قدرت بیکران و حتی پرتب و هذیانی می‌یابد و به طرح انتقادهای اجتماعی می‌انجامد؛ نمایه‌های معنایی که نشان‌دهنده‌ی قوت گرفتن حس درونی عشق با بسامد و دیرش متنی قابل توجه است، جهان متن را گسترش و عمق بخشیده است و همراه با احساس لامسه‌ای، دیداری، شنیداری و بویایی فضایی محسوس را برای پذیرش انتقاد ایجاد می‌کند.

با بررسی هم‌گرایی گفتمان‌های متقابل به‌عنوان مؤلفه‌ای سبکی، سبک‌پژوهان می‌توانند مطالعه‌ی خصیصه‌های سبکی شعر هریک از شاعران یا مطالعه‌ی سبک دوره‌ها را در دستور کار خود قرار دهند تا به شناسایی گونه‌ها و زیرگونه‌های شعر فارسی یاری رسانند.



### یادداشت‌ها

۱. جفریز بررسی مترادف‌ها یا متضادهای اختراعی را مهم دانسته و نوشته است: گاه دوکلمه‌ای که خارج از بافت هیچ ارتباطی با یکدیگر ندارند، در متن مترادف‌ها یا مخالف‌های جدید را پدید می‌آورند (مانند: آن نگهداری ماشین بود، نه تزیین کیک) و گاه همین اتفاق درباره‌ی عبارت‌ها، بندها و حتی پاراگراف‌ها می‌افتد. ترادف‌ها و تقابلهای اختراعی در برابر ترادف و تقابلهای معمولی که در کتاب‌های لغت نوشته شده‌اند، قرار می‌گیرد. در متن‌های برگزیده می‌توان به بررسی تأثیرات ایدئولوژیکی این ترادف و تقابل‌ها، معمولی یا اختراعی بودنشان، درجات معنای مثبت یا منفی آن‌ها و تفسیر این معناها در ارتباط با نهادهای اجتماعی پرداخت. (Jeffries, 2010: 59)

۲. «نهاد» که در ضمیر ناخودآگاه جای دارد، صرفاً در پی ارضای غرایز است و هیچ منطق یا نظام محدودکننده‌ای را بر نمی‌تابد؛ درحالی‌که «فراخود»/ «وجدان» پیرو اصل اخلاق است؛ یعنی فراخود/ وجدان بخشی که به‌عنوان بخش فرشتگون روان شناخته شده است، در رابطه عمودی قدرت جانب «فراست» یا قدرت برتر را دارد و به نهاد که به‌عنوان بخش اهریمنی روان معروف است، دستور می‌دهد.

۳. ... دست‌هایم را در باغچه می‌کارم

سبز خواهم شد، می‌دانم، می‌دانم، می‌دانم

و پرستوها در گودی انگشتان جوهری‌ام

تخم خواهند گذاشت (فرخزاد، به نقل از یوسفی ممقانی، ۱۳۹۴: ۴۸۶)

### منابع

اسفندیاری، علی. (۱۳۹۳). *مجموعه‌ی کامل اشعار نیمایوشیج*. تدوین سیروس طاهباز، تهران: نگاه.

امین‌پور، قیصر. (۱۳۹۵). *مجموعه‌ی کامل اشعار*. تهران: مروارید.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۸). *دیوان*. به تصحیح و اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی. با تعلیقات علامه قزوینی، تهران: اساطیر.

درپر، مریم. (۱۳۹۱). «بررسی ویژگی‌های سبکی داستان کوتاه جشن فرخنده از جلال آل احمد با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی». *جستارهای زبانی*، دوره‌ی ۴، شماره‌ی ۱، زمستان، صص ۳۹-۶۳.

درپر، مریم. (۱۳۹۳). سبک‌شناسی لایه‌ای؛ «توصیف و تبیین باقتمد سبک نامه‌ی شماره‌ی ۱ غزالی در دو لایه‌ی واژگان و بلاغت». *ادب‌پژوهی*، شماره‌ی ۲۷، صص ۱۱۵-۱۳۶. روزبه، محمدرضا و قدرت‌الله ضرونی. (۱۳۹۰). «تحلیل ماهیت معشوق و سیر تحول آن در اشعار قیصر امین‌پور». *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، سال ۴، شماره‌ی ۱، پیاپی ۱۱، صص ۲۹۲-۳۰۸.

سلدن، رامان. (۱۳۸۴). *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: طرح نو.

سپهری، سهراب. (۱۳۸۹). *هشت کتاب*. تهران: راستین.

شاملو، احمد. (۱۳۸۰). *شعر زمان ما ۱*. تحلیل و تفسیر محمد حقوقی، تهران: نگاه.

\_\_\_\_\_ (۱۳۹۵). *ابراهیم در آتش*. تهران: نگاه.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت. فتوحی، محمود. (۱۳۸۷). «سه صدا، سه رنگ، سه سبک در شعر قیصر امین‌پور». *ادب‌پژوهی*، شماره‌ی ۵، صص ۹-۳۰.

گرجی، مصطفی و هاجر آزاد. (۱۳۹۳). «تحلیل مفهوم انتقادهای اجتماعی، فلسفی و سیاسی در مجموعه‌اشعار قیصر امین‌پور». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره‌ی ۳۰، صص ۱۴۹-۱۶۹.

محقق، جواد. (۱۳۸۷). *شکفتن در آتش*. تهران: هنر رسانه‌ای اردیبهشت.

یوسفی ممقانی، فریبا. (۱۳۹۴). *پرواز را به خاطر بسپار، نقد و تحلیل و گزیده‌ی اشعار فروغ فرخزاد*. تهران: سخن.

Bloor, M. & Bloor, T. (2013). *The practice of critical discourse analysis: an introduction*. USA: Routledge.

Jeffries, L. (2010). *Critical Stylistics. The Power of English*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.