دستورزبان عشق

مهم‌ترین موتیف‌ها و ویژگی‌های ساختاری «دستور زبان عشق» آخرین دفتر شعر دکتر قیصر امین‌پور

دکتر مصطفی گرجی*

دستورزبان عشق
قیصر امین‌پور
انتشارات مروارید، چاپ اول، ۱۳۸۶

مقدمه:

«من سال‌های سال مردم/ تا این‌که یک دم زندگی کردم/ تو می‌توانی/ یک ذره/ یک مثقال/ مثل من بمیری[۱]»

(دستور زبان عشق، ۱۳۸۶: ۳۰)

«به قول سنکا حکیم یونانی هیچ انسانی از پرداخت جریمه خود خلاص نشده و شگفت‌آور است که چند قرن پس از مرگ بسیار بیش‌تر جدّی گرفته می‌شویم... بسیاری از مردم شگفت‌آور هستند، ولی اگر از نظر زمانی و مکانی به ما نزدیک‌تر باشند به احتمال زیاد آنها را جدّی نمی‌گیریم» (آلن دوپاتن، ۱۳۸۵: ۱۹۰ ـ ۱۹۴) در عرصهٔ هنر و خلاقیّت‌های هنری کمتر شخصیتی در طول تاریخ می‌یابیم که در زمان حیات خود جدّی گرفته شود. جدّی گرفته شدن چه در سطح خرد شامل خانواده، هموطن، همزبان و ... و چه در سطح کلانِ فراتر از مرز، زمان و زبان جغرافیایی که البته این توفیق به ویژه در ساحت دوم تنها شامل حال اندک نوابغ و نخبگان است. در قاموس فرهنگی ما متأسفانه این مسأله یا اصلاً وجود نداشته و یا کمتر دیده شده است. اگر کنگره یا همایش هشتصدمین سال بزرگداشت مولوی و یا همایش هزار و صدمین سال رودکی در سال جاری (۱۳۸۶ه.ش/ ۲۰۰۷ م.) برگزار شد که در ضرورت آن جای شکی نیست؛ کمتر از شخصیتی در عرصه شعر تجلیل شده و یا می‌شود که مربوط به دههٔ اخیر است و یا کم از آن جدّی گرفته شود. اگر در عصر جدید (به تعبیر امین‌پور) در این مرز و بوم از اندیشمند یا

بزرگی تجلیل می‌شود؛ عمدتاً دوران پایانی حیات خویش را می‌گذراند، آن هم کسی که زندگی طولانی خود را در گمنامی یا در سایه سپری کرده باشد. کسانی که به قول «شوپنهاور» پس از این که زندگی طولانی را در گمنامی و بی‌اعتنایی سپری کردند در آخر عمر با طبل و دهل به سراغ آنها می‌آیند و فکر می‌کنند که این کار چقدر مهم است. (دوباتن، ۱۳۸۵: ۲۱۶) با این مقدمه باید گفت که در حوزهٔ ادبیات فارسی معاصر و آن هم در حوزهٔ شعر کمتر شخصیّتی دیده می‌شود که در زمان حیات خود جدّی گرفته شود، با این شرط که این جدّی گرفته شدن فارغ از همه هیاهوها و جنجال‌ها بوده باشد. قیصر یکی از شاعران معاصر است که در عصر خود ـ بدون نقد این مسأله که آیا این جدّی گرفته شدن درست یا نادرست بوده و این‌که آیا در تمام ابعاد و قالب های شعر سزاوار این توجه بوده است ـ به دلیل جمع خلاقیّت و آفرینندگی با پژوهش و تتبع از میان شاعران معاصر گُل کرد و هم جامعه ادبی و هم جامعه دانشگاهی به دلایل فراوان او را جدّی گرفت. شاعری که اگر چه چشمان او خیل غباران را جدّی نمی‌گرفت[۲] ـ چنان‌که باران بهاران را ـ و چشمان او هر دم از او دلیل تازه می‌جست (گل‌ها همه آفتابگردانند: ۳۵ – ۳۶) هنر و ادب او را جدّی گرفت. آخرین مجموعه از آثار قیصر امین‌پور دفتر شعری با عنوان «دستور زبان عشق» بود که اگر چه وعدهٔ انتشار آن در اردیبهشت‌ماه منتشر شد؛ با سه ماه تأخیر (به دلیل طرح روی جلد) در بازار کتاب منتشر شد. دستور زبان عشق شامل ۲۴ شعر در قالب نیمایی و جدید؛ ۲۹ غزل و ۱۲ رباعی و ۱ دوبیتی یا ترانه است. در این مقاله در دو بخش به مهم ترین ویژگی‌های این مجموعه در دو حوزه ویژگی‌های محتوایی از یک سو و مختصات زبانی و ساختاری از سویی دیگر پرداخته می‌شود.

مهم‌ترین موتیف‌ها و درونمایه‌های شعری «دستور زبان عشق»

۱. مرگ‌اندیشی شاعر:

یکی از مضامین پربسامد در مجموعه آثار امین‌پور به ویژه مجموعه اخیر، مرگ‌اندیشی شاعر آن هم نه در سطح خرد و فردی که در سطح کلان است. در این حالت است که زیرساخت شعر در ارتباط نزدیک با عنصر درد و رنج قرار می‌گیرد و من سخنگوی در متن نه من فردی که من جهانی و بشری است که از زبان انسان نوعی سخن می‌گوید: «مرا/ به جشن تولد/ فراخوانده بودند/ چرا/ سر از مجلس ختم/ درآورده‌ام» (۲۲) در این حالت؛ شاعر با الهام از میراث فرهنگی پیشین[۳]، انسان را به برّه‌ای مانند می‌کند که ناگزیر به سوی مرگ می‌رود: «اما چرا/ آهنگ شعرهایت تیره/ و رنگشان/ تلخ است/ وقتی که برّه‌ای/ آرام و سر به زیر/ با پای خود به مسلخ تقدیر ناگزیر/ نزدیک می‌شود/ زنگوله اش چه آهنگی/ دارد» (د: ۲۳) و در این حالت است که شاعر، انسان را چون ماهی‌ای[۴] می‌بیند که صیاد روزگار یعنی مرگ (مرد ماهیگیر) با طعمه‌هایش درصدد صید اوست: «مرد ماهیگیر/ طعمه‌هایش را به دریا ریخت/ شادمان برگشت/ در میان تور خالی/ مرگ/ تنها/ دست و پا می‌زد» (د: ۳۱) همچنین در این بستر است که شاعر به پاییز یعنی خزان عمر و برگ‌ریزی درختان و تنهایی آنها اشاره می‌کند و می‌گوید: «آخرین برگ درخت افتاد/ در حیاط خلوت پاییز/ شادی شمشاد» (د: ۳۲) البته این نوع از توجه به مرگ همواره در حالت کلان و فراگیر نبوده و در مواردی به من فردی نیز اشاره دارد. او با توجه به تقابل «مرگ» و «زندگی»؛ «سال» و «ذره» از یک سو و «من» و «تو» از سویی دیگر به موت احمر و مرگ پیش از مرگ خویش اشاره می‌کند و می‌گوید: «من سال‌های سال مردم/ تا اینکه یک دم زندگی کردم / تو می‌توانی/ یک ذره / یک مثقال / مثل من بمیری» (دستور زبان عشق، ۱۳۸۶: ۳۰)

۲.هبوط و گم‌گشتگی و بازگشت:

یکی از مضامین تکراری در مجموعه آثار و دستگاه فکری شاعر عموماً و در این مجموعه خصوصاً، توجه به اسطوره هبوط انسان و دردها و آلام حاصل از آن است. او در این فضا به عوامل و نتایج این اتفاق می‌پردازد. او در غزلی با عنوان «هبوط در کویر» یکسره به همین موضوع یعنی سرنوشت آدم و گم‌گشتگی انسان در عالم خاکی می‌پردازد که در اثر «حواسپرتی» و ناپرهیزی گرفتار فراق و تبعید و زندان ابد شد.

«بر زمین افتاد چون اشکی ز چشم آسمان
ناگهان این اتفاق افتاد زوجی فرد شد» (۴۹–۵۰)

همچنین در غزل «شب اسطوره» هم به نتیجه این سیر نزولی (کاتاباز) اشاره می‌کند:

«هم دانه دانایی و هم دام هبوطم
اسطوره گندم شده‌ام در خودم امشب» (۵۷)

یا در غزل«چیستان» به صورت کلی به این تنزّل و هبوط اشاره کرده و برخلاف آن هبوط اسطوره‌ای، زندگی بدون عشق را چونان سقوط دائمی تصور می‌کند و می‌گوید: «زندگی بی‌عشق اگر باشد هبوطی دائم است» (۵۵) و یا «بی‌تو اینجا همه در حبس ابد تبعیدند/ سال‌ها هجری و شمسی همه بی‌خورشیدند» (د:۷۱)

صورت دیگر این هبوط، توصیف اوصاف گم‌گشتگی انسان است.

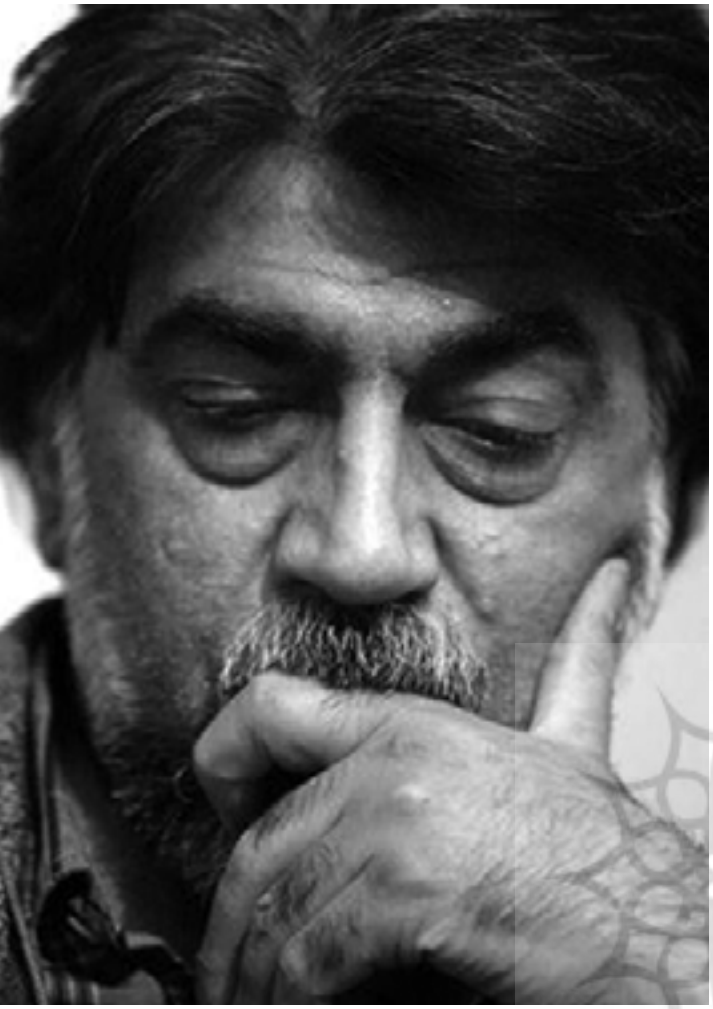
در این حالت شاعر در جستوجوی خود در یک سفر انفسی به لایه‌های درون و پنهان خویش نقب می‌زند و در یک گفت‌وگوی خیالی اوصاف گمشدگی خویش را برمی‌شمارد:

«در به در به هر طرف بی‌نشان و بی‌هدف
گم شدم چو کودکی در هوای مادرم
با خود چه کرده‌ام من چگونه گم شدم
باز می‌رسم به خود از خودم که بگذرم (د: ۳۹)

۳. عشق و ...

یکی از درون‌مایه‌های اصلی مجموعه اخیر به ویژه در حوزه غزل توجه به عنصر عشق و مشتقات آن است. توجه به عشق آن هم نه آن عشق انحصارطلب (Exclusive) که خشونت و غیرت و غیریّت در آن مقدّر است که عشق به همنوع (love of neighbor) و هر آن چیزی که به حیات انسان عاشق معنا می‌دهد. شاعر در این حالت می‌خواهد با تجارب تازه و شگردهای نو به زندگی خود معنا دهد. توضیح این‌که اگر در عرفان و مدرسه‌های صوفیانه به ویژه آیین هندو از چند عامل ریاضت، ایثار، کسب معرفت و عشق و... به عنوان وسیله‌ای برای معنا بخشیدن به زندگی، خود و فلسفه حیات نام برده می‌شود (ملکیان، مشتاقی و مهجوری، ۱۳۸۱: ۱۵۵ – ۱۷۰) به نظر می‌رسد در مجموعه آثار امین‌پور به ویژه دفتر اخیر بیش از همه بر عنصر عشق و عشق‌ورزی در کنار کاستن درد و رنج مردم و شفقت بر آنان برای معنا بخشیدن به حیات خویش بهره برده است. همان روشی که فلاسفه چون راسل به عنوان راز و رمز معناداری حیات خود یاد کرده‌اند. (همان: ۲۲۶) امین‌پور در این راستا عشق را فراتر از علت و معلول (۶۴: بیت ۱۰) و فراتر از عقل (۶۴: بیت ۱) می داند که معامله‌ناپذیر و غیر قابل فروش (۶۷: بیت ۲) است. مهم‌ترین این رویکرد در مجموعه اخیر به قرار ذیل است:

۳-۱. عشق و معنای انفسی زندگی: یکی از نکات مهمی که ذهن و روان هر انسان تیزبین را به خود معطوف می‌سازد؛ معنا، غایت و اخلاق زندگی است. امین‌پور هم در مجموعه اخیر مانند بسیاری از انسان‌های وقاد در طول تاریخ به این مسأله توجه خاصی داشته است که عمدتاً در پیوند با عشق مطرح می‌کند. یکی از غزل‌هایی که شاعر به صراحت به معنای زندگی آن هم به قرینهٔ عشق و در عین حال در تقابل با آن مطرح می‌کند؛ غزل «معنای زندگی» است که معنای حیات را نه در صرف زنده بودن که در دقیقه‌ای دیگر می‌داند. امین‌پور به معنای زندگی تنها به وجوه آن اشاره می‌کند و از هرگونه تبیین و توضیحی بیشتر پرهیز می‌کند. به



عبارت دیگر او سعی می‌کند ذهن خواننده را به صورت غیرمستقیم با این نکته درگیر سازد که اولاً درک و دریافت کامل از معنای زندگی برای هر کسی میسور نیست و اگر هست تبیین آن به این سادگی ممکن نیست. دیگر این‌که خلاصه کردن و ساده دیدن معنای حیات در حد و افق آفاقی آن (زنده بودن و صرف بودن) و باور بدان نشانه ساده‌دلی قائل آن است. بر این اساس می‌گوید همان‌گونه که ساحت عشق در افقی است که نه تنها فراتر از در بند (بدن) خود بودن است که در تقابل با آن قرار دارد، معنای زندگی هم فراتر از زنده بودن قرار می‌گیرد. در ادامه شاعر معنای زندگی و هدف راستین حیات آدمی را حافظوار[۵] در یک اصل تبیین می‌کند و آن اقرار بندگی و اظهار و چاکری است. به عبارت دیگر قیصر در این فراز به معنایی از حیات انگشت می‌گذارد که سعادت و نجات همه ابناء بشر موقوف بر آن است و آن فراتر رفتن از همه قیود و بندهای عالم و رهایی از خود (عشق) است[۶]:

در بند خویش بودن معنای عشق نیست
چونانکه زنده بودن معنای زندگی
غرق عرق ز دست دل سرکش خودم
شرمندگی است پیش تو اظهار چاکری» (۴۷)

نکتهٔ ظریف‌تر این‌که این دو بیت در آخر غزل پنج بیتی‌ای آمده که

سه بیت قبل آن به عنوان مقدمه درک معنای این دو بیت (درک معنای زندگی) است. بر این اساس شاعر لازمهٔ درک معنای حیات را نه از طریق جهد و کوشش عاشق که از راه عنایت و فیض خداوند می‌داند. واژگانی چون فرصت، پروانه (اجازه)، امکان و ... همه در این بستر قابل خوانش‌اند. غزل دیگری که با تأکید فراوان به مسأله عشق و ارتباط آن با معنای و غایت حیات می‌پردازد «چیستان» (۵۵) است که فلسفه بودن و امکان ادامه حیات را در بودن و پذیرفتن عشق به عنوان «چیستان بی‌جواب» معنا می‌کند. او در این فراز شرط لازم آدم بودن را در عاشق بودن می‌داند (بیت ۱) و زندگی بدون عشق را «جان کندن» (بیت ۲)، «لبی بی‌خنده» (بیت ۳)، «هبوطی دائم» (بیت ۴) می‌بیند. همچنین در غزل «حسرت پرواز» بعد از طرح مباحثی چون بی‌تابی حاصل دوری از خود، خدا و خلق؛ سرگردانی و حیرت، حسرت و ... تنها راه سربلندی خود و معنا بخشیدن به حیات خویش را در عاشق بودن می‌داند:

«آخر دلم با سربلندی می‌گذارد
سنگ تمام عشق را بر خاک گورم» (۶۳)

۳ـ۲. عشق تنها گزاره بی‌سؤال:

شاعر در این مجموعه به ویژه در شعر «نشانه پرسش» هیچ اصل تصدیقی و گزاره متصور را خارج از اصل و قاعده پرسش نمی‌داند و انسان این سؤال و پرسش اصلی آفرینش می‌تواند در مقابل هر چیزی و کسی علامت «؟» را بگذارد. حتی اگر این سؤال‌ها؛ مربوط به تابوهایی[۷] باشد که پیشینیان؛ ما را از ورود به آن ساحت‌ها برحذر داشته باشند.[۸] تنها گزاره بی‌چرا و بی‌پرسش «عشق» است:

«بفرمایید تا این بی چراتر کار عالم عشق
رها باشد از این چون و چرا و چندهای ما» (۴۰)

۳-۳. عشقی امری ذهنی (Subjective) و مادر زیبایی است یا امری عینی (Objective) و فرزند زیبایی؟

به عبارت دیگر آیا عشق بر زیبایی مقدّم است یا زیبایی بر عشق؟ توضیح این نکته لازم است که بسته به این‌که زیبایی چه ارتباط و تناسبی با عشق داشته باشد دو باور و نحله وجود دارد. برخی عشق را امری عینی (آفاقی) می‌دانند و خاستگاه آن را زیبایی (منشأ خارجی) می‌دانند. برخی نیز عشق را امری ذهنی (انفسی) می‌دانند و آن را خاستگاه زیبایی (از درون به برون) می‌بینند. (رویکرد عرفانی) برخی نیز رابطه آن دو را تلازمی و توأمان می‌دانند. (آفاقی و انفسی) امین‌پور در این مجموعه به دو رویکرد اول و دوم تواماً اشاره دارد و به نظر می‌رسد سعی دارد در مواردی عشق را مادر زیبایی معرفی کند. قیصر در این مجموعه به ویژه غزل «رؤیای آشنا» (۴۵) عشق را امری ذهنی و مادر زیبایی می‌داند و می‌گوید:

«از هر نظر تو عین پسند دل منی
هم دیده هم ندیده پسندیده‌ام تو را
زیباپرستی دل من بی‌دلیل نیست
زیرا به این دلیل پرستیده‌ام تو را» (۴۵)

که در این غزل رابطه میان نظر و عین روشن‌تر از آن است که نیاز به تبیین داشته باشد. غزل دیگری که شاعر به طرح این مسأله می‌پردازد غزل «راز زیبایی» (۷۷) است که با طرح دو سؤال این دو رویکرد را به چالش می‌کشد. در بیت اول خطاب به اهل نظر از جمال و زیبایی سخن گفته است. در بیت دوم در قالب یک سؤال و پرسش هنری و استفهام تفهیمی و تقریری، زیبایی را فرزند نظر و عشق معرفی می‌کند و می‌گوید: «زاییده چشم ماست زیبایی/ یعنی که جمال در نظر این است»/ «زاییده چشم ماست زیبایی/ یعنی که جمال در نظر این است» در بیت سوم به طرح دیدگاه مقابل باور اول می‌پردازد و در قالب یک سؤال و استفهام (انکاری) عشق را فرزند زیبایی می‌داند و می‌گوید: «یا چشم خود از جمال می‌زاید/ معنای بصیرت و بصر این است». به نظر می‌آید شاعر در این دو بیت با طرح دو گزاره انشایی و قضیه منفصله مانعه‌الجمع به صورت دو مقدمه منطقی وارد بحث می‌شود و تا این‌جا نتیجه‌ای روشن از این دو دیدگاه ارائه نکرده است. در بیت چهارم است که در قالب یک جمله خبری نتیجه و باور خود را تبیین می‌کند و می‌گوید:

«آنی که به چشم عاشقان «آن» است
در منظر چشم بی نظر «این» است»

به نظر می‌رسد شاعر با توجه به این بیت در ادامه دو سؤال، عشق را امری سابژکتیو می‌داند و مانند اسلاف خود چون مولوی آن را مادر زیبایی می‌بیند. همچنان که روشن است «این» در بیت یاد شده در مقابل «آن» به کار رفته «آنی» که به معنای حسن جاودان در مقابل «این» به معنای زیبایی صوری و ساده و بی‌نقش در متون کهن ما سابقه دارد. نمونه این نوع از تصویر شعر «ندارد مه جمال روی خوبت/ وگر این دارد اما آن ندارد» (امیرخسرو) و یا «لب لعل و خط مشکین چو آنش هست و اینش هست/ بنازم دلبر خود را که حسنش این و آن دارد»(حافظ) است. در بیت پایانی همین غزل است که زیبایی راز (فلسفه و عقل) را راز زیبایی(هنر) می‌داند که به نظر نگارنده؛ گویای همان بیتی است که عشق را مادر زیبایی معرفی کرده است: «زیبایی راز، راز زیبایی است/ آن راز نهفته در هنر

این است» یعنی این‌که زیبایی این راز (راز اینکه آن زیبایی که در چشم بی‌نظران و عاقلان کشف نمی‌شود و چرایی این‌که عشق چرا مادر زیبایی است: بیت چهارم) راز بسیار شگرف و زیبایی است و یا این‌که زیبایی راز (فلسفه و عقلی که زیبایی را مادر عشق می‌داند) خود عینا راز زیبایی (هنر و این دیدگاه که عشق مادر زیبایی است) است و فرقی بین این دو دیدگاه وجود ندارد. برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ مفهوم عشق و ارتباط آن با دیگر مفاهیم ر.ک: غزل: معنی جمال(۵۱)؛ غزل: اخوانیه(۶۴)؛ غزل «سرمایه دل» (۶۷)؛ غزل «خانقاه» (۶۹ – ۷۰)

۴. رویکرد به جهان، خود و خدا

در یک نگاه فراگیر به جهان هستی باید گفت که چگونگی رویکرد به محیط پیرامون و قالب‌های ذهنی، روانی، نفسانی و در نهایت عادت‌های ما، تعیین‌کنندهٔ کیفیت شناخت ما از جهان هستی است. یکی از غزل‌هایی که شاعر به صراحت به این مسأله می‌پردازد، غزل «اخوانیه» است. در این غزل تمام رفتار و گفتار انسان‌ها را حتی در گفت‌وگو با خداوند و عمل عاشقانه‌ای چون نماز؛ از سر عادت می‌داند (۶۴: بیت۲) لذا در یک خلاف‌آمد هنری و سنت‌شکنی ساختاری (ساختار ذهنی مخاطب) پیشنهاد می‌دهد:

«چه اشکال دارد پس از هر نماز
دو رکعت گلی را عبادت کنیم...
چه اشکال دارد که در هر قنوت
دمی بشنو از نی حکایت کنیم
چه اشکال دارد در آیینه‌ها
جمال خدا را زیارت کنیم» (۶۵ – ۶۴)

سپس به نگاه نو و دیدن دوباره جهان با عینک جدید دعوت می‌کند و می‌گوید:

«اگر سنّت اوست نوآوری
نگاهی هم از نو به سنّت کنیم
مگو کهنه شد رسم عهد الست
بیایید تجدید بیعت کنیم» (۶۶)

یکی از نکاتی که در فلسفه (حقیقت زیبایی) و هنر (زیبایی حقیقت) مطرح است این‌که در هر دو ساحت این نکته مهم است که عاشق حقیقت و زیبایی(حقیقت) نباید در بند عقیدهٔ خود بماند و هر لحظه منتظر دگرگونی و تحول باشد؛ چون حقیقت را در عین واحد بودن کثیر می‌بیند.(اخوانیه: ۶۵: ۳) به عبارت دیگر، عاشق نباید عقیده و باورهای خود را عین حقیقت و شیفتگی و تعلّق تام خود را به حقیقتِ واحد عین بت‌پرستی (idolatry) بداند و عقیده (idea) به معنای عقده را عین بت (idol) بپرستد. (ملکیان، مهر ماندگار: ۴۵۹) توضیح این‌که بت در این بیت که ساخته ذهن راوی است همان مجموعه باور و عقیده شاعر هم تواند بود.

«با تیشه خیال تراشیده‌ام تو را
در هر بتی که ساخته‌ام دیده‌ام تو را» (۴۵)

۵.توجه به عنصر درد و رنج و عوامل آن در آثار امین‌پور

«قوم و خویش من همه از قبیله غمند
عشق خواهر من است درد هم برادرم» (د: ۳۸)

یکی از واژگان شریف و مقدس و در عین حال چالش برانگیز در قاموس و دایره واژگانی فلاسفه واژه «درد» است که خود حاصل تعارض باورها و تصورات انسان با واقعیت‌های موجود است. البته دربارهٔ حدود و تعریف درد و رنج؛ تأملات و دیدگاه‌های مختلفی در حوزه‌های زیستی، روانشناختی، فلسفی و ... عرضه شده است که بررسی این دیدگاه‌ها خود مجالی دیگر می‌طلبد. یکی از واژگان پربسامد در مجموعه آثار امین‌پور بویژه مجموعه اخیر هم درد، غم (د: ۳۸ ـ ۴۳ ـ ۴۹ ـ ۵۸ ـ ۷۶ ـ ۸۱ ـ ۸۲ ـ ۸۴ ـ ۸۷)، داغ (د:۴۳ ـ ۸۱)، اندوه پنج بار در یک غزل (د:۴۴)، آه (د:۶۷ ـ ۸۱) است.

در یک نگاه کلی به مجموعه اشعار امین‌پور چنین مستفاد می‌شود که ایشان در تبیین و تفسیر این مسأله و خاستگاه آن با توجه به رویکرد معرفت‌شناسانه و پدیدارشناسانه مهم‌ترین علل درد و رنج آدمی را در تعارض تصورات برساخته انسان با جهان خارج می‌داند (۴۹ ـ ۵۰) قیصر به عنوان یک متفکر روشنفکر ضمن توجه به عنصر درد و رنج و علل و خاستگاه آن به راه‌های رهایی از آن نیز توجه دارد و بیش از آن‌که به نقطه مقابل آن یعنی لذت و راه‌های کسب لذت توجه کند، ارسطو وار جوهره حکمت را نه در کسب لذت که در کاستن درد و رنج تصویر می‌کند. او اگر چه از یک سو به این مسأله توجه دارد از سویی دیگر به بیان حقایق کلی نظام عالم (تقریر حقیقت) هم عنایت دارد. در یک نگاه فراگیر رویکرد متفکران و شاعران اندیشمند در حوزهٔ معرفت‌شناسی به مقوله درد و رنج با توجه به تیپولوژی و نوع نگاه آن به سه اصل خود، خدا و جهان متفاوت خواهد بود. یکی از این رویکردها که رویکرد عاشقانه و خردورزانه به صورت تواما است که در مجموعه آثار شاعر ما با توجه به شرایط و اقتضائات روحی و زمانی به یکی از دو سو و یا هر دو سوی متغیر است. نوعی از رویکرد خردورزانه امین‌پور به عنصر درد و رنج در

مجموعه اشعاری است که اگر چه ادعا می‌کند؛ شاد است و عنصر شادی هم برجسته شده، باز هم در پس‌زمینه و ژرفای این نوع از نگاه؛ درد و اضطرابی دیده می‌شود که اندوه شاعر را بیشتر ترسیم می‌کند. نمونهٔ این نوع از بیان شعر «تلقین» است که با کمترین واژگان از حقیقتی سخن رانده است که هم در خدمت تفهیم عنوان شعر است و هم این‌که تمام رفتار و گفتار انسان در طول حیات از روی عادت صورت می‌گیرد. همان حقیقت دردناکی که شاعر در این مجموعه از آن داد سخن گفته است[۹]. (۲۵) یا شعر «آخرین برگ» که عنصر شادی تنها در روساخت سخن شاعر دیده می‌شود و ژرف‌ساخت آن نقطه مقابل آن است. (د:۳۲) با این مقدمه مجموعه اشعار این دفتر را با توجه به مفهوم درد و رنج به چند بخش معناشناسی درد و رنج؛ وجودشناسی درد و رنج، غایت شناسی درد و رنج و وظیفه‌شناسی درد و می‌توان طبقه‌بندی کرد.

۵ ـ ۱. معناشناسی درد و رنج:

یکی از مباحثی که امین‌پور در این زمینه مطرح می‌کند به جوهره و فلسفه ایجادی و ایجابی درد و رنج برمی‌گردد. او بر آن است که هر گاه در یک برهه یا تاریخ یا مکان خاص عاطفه شادی و لذّت بروز کرد انسان عاقل و خردورز یقین دارد که همین شادی سویه دیگر غمی است که در جایی دیگر و مکانی دیگر رخ داده است و یا برای همان شخصِ دارای حس شادی در زمان قبل یا بعد بوده و یا خواهد بود. اگر صیادی به خاطر صید و شکار خویش شاد است در همان زمان همان چیزی که اسباب شادی او شده باعث اندوه دیگری شده است. (۳۱) نوع دیگرِ نگاه امین‌پور در معنای درد و رنج در غزلیات او متجلّی است که عموماً درونمایه رمانتیکی دارد. او در این دسته از اشعار ضمن تصویر گفت‌وگوی میان خویش و معشوق، از «اندوهی» سخن می‌گوید که به نظر می‌رسد در یک محور جانشینی به جای واژه عشق آمده است. اوصافی چون آسمان، دریای جنگل، شکوه بی‌کران، نیمه سیب دل من و... قرینه‌هایی هستند که نشان می‌دهد شاعر از عشق سخن می‌گوید. قرینه صارفه این ادعا بیت آخر همین غزل است: «هر چه شد انبوه‌تر گیسوی تو/ می‌شود اندوه‌تر اندوه من» تنها در بیت ماقبل آخر است که شاعر اندوه را حقیقتی مستقل از معشوق و خود فرض می‌کند. (۴۴)

۵ ـ۲. وجودشناسی درد و رنج:

الف) انواع درد (گریزپذیر و گریزناپذیر) نمونهٔ کامل این نوع از نگاه به درد و رنج در شعر «آهنگ ناگزیر» (د:۲۳) است. در این نگاه شاعر درد و رنجی را مطرح می‌کند که گریزناپذیر و مقدّر هر انسان است و انسان نیز به دلیل انسان بودن هم؛ گزیری از آن ندارد. دردی که تلخی و تیرگی آن در روان و جان انسان آگاهِ از آن چنبره‌زده است. در این شعر ترکیب «مسلخ تقدیر» گویای همین مسأله است: (د: ۲۳) یکی دیگر از غزل‌هایی که امین‌پور به مسأله وجودشناسی درد و رنج می‌پردازد غزل «دید و بازدید عید» است. در این غزل شاعر از دردی سخن گفته که به نظر می‌رسد بشر امروز و بلکه هر انسانی در هر زمان و مکان از آن گریزی ندارد و آن مسأله شک و تردید آن هم در ساحت یقینیات و شبه یقینیات است. در این غزل شاعر اگر چه به ظاهر از این نوع تردید برحذر می‌دارد، تلویحاً تردید و شک را مؤلفه ایمان دینی معرفی می‌کند و بی‌یقینی را بزرگ‌ترین درد زندگی در ساحت دینی و عاشقانه می‌داند: «نیست چون چشم مرا تاب دمی خیره شدن/ شک و تردید به سرچشمه خورشید چرا» (۷۹) ابیاتی هم که در ادامه می‌آورد نشانه‌ها و قرائن زندگی انسان مؤمن در ساحت دینی و عاشقانه است که نمی‌داند چرا دچار تردید شده و سور شب عید او تبدیل به سوگ شده است.

ب) علل درد و رنج

دربارهٔ خاستگاه و منشأ درد و رنج با توجه به نوع نگاه به اجزاء و مؤلفه‌های آن دیدگاه‌ها و باورهای مختلفی وجود دارد. در یک نگاه کلی به مجموعه اشعار امین‌پور چنین مستفاد می‌شود که ایشان در تبیین و تفسیر این مسأله و خاستگاه آن با توجه به رویکرد معرفت شناسانه و پدیدارشناسانه مهم ترین علل درد و رنج آدمی را در تعارض تصورات برساخته انسان با جهان خارج می داند. (د: ۴۹ ـ ۵۰)

«هر چه با مقصود خود نزدیک‌تر می‌شد نشد
هر چه از هر چیز و هر ناچیز دوری کرد شد
هر چه روزی آرمان پنداشت حرمان شد همه
هر چه می‌پنداشت درمان است عین درد شد» (۴۹)

همچنین با توجه به عنصر زمان و دوره امین‌پور بیش‌ترین و مهم‌ترین عامل درد و رنج را اینجایی و اکنونی نبودن و نزیستن به همراه تعارض عینیت با ذهنیت؛ دیروز با امروز؛ گذشته با حال و تعارض باورها و تصورات انسان با واقعیت‌های موجود را به عنوان مهم‌ترین عامل و منشأ درد و رنج در آثار امین‌پور معرفی می‌کند. ضمن این‌که در مواردی چند؛ تعلق خاطر و دوری از امر قدسی را به عنوان عوامل و منشأ درد و رنج برمی‌شمارد. (۶۲) حاصل دوری از این پناهگاه‌ها (خدا، خود و خلق) درد و رنجی است که ثمره آن قَلَق و بی‌تابی(بیت ۱)، پیچیدگی (بیت ۲)، سرگردان و حیران (بیت ۳)، تیرگی بخت (بیت ۴)، حسرت (بیت۷) است. یکی از مهم‌ترین

غزل‌هایی که شاعر به دوری از امر قدسی و عالم یقین به عنوان عامل اصلی دردهای بشری اشاره می‌کند غزل «عید» است. شاعر در این غزل آن چیزی را که عامل حبس ابد و تبعید شدن انسان می‌داند، دوری از خداوند معرفی می‌کند و آن همان لحظه‌ای بود که انسان از عالم یقینی و علم‌الیقین فاصله گرفت. ثمره این جدایی هم گرفتار شدن در عالم شک و تردید در مرحلهٔ اول و تنهایی در مرحله دوم بود (۷۱) با توجه به این غزل شاعر مهم‌ترین درد و رنج انسان معاصر را تنهایی، تردید و سرگردانی می‌داند که خود حاصل دوری از امر قدسی و عالم بالاست که به جای توجه به درون در عالم برون دنبال گمشده خویش است. (۷۱) سایر علل و عوامل درد و رنج در نگاه امین‌پور در مجموعه «دستور زبان عشق» به قرار ذیل است: ـ تکیه دادن به قطار رفته: شاعر در این فراز خود را ساده می‌انگارد که پس از گذر ایام و رفتن قطار (دوستان، آرزو و آمال، زندگی و...) همچنان در فکر گذشته است. (د: ۹) ـ تکیه بر باورها و اعتقاداتی که ساخته مجموعه تجربیات ما از گذشته است. (د: ۲۴) ـ گم کردن خود و بی‌نشانی آن مطلوب مفقود و بی‌هدفی (۳۸) ـ جا ماندن از کاروان‌ها و تعارض ذهنیت‌ها (آرمان‌ها) با عینیّت‌ها (واقعیّت) و یاد گذشته و حسرت آن ایام (Retrospection) (د: ۵۸) ـ فروش سرمایه دل و تنها دلخوشی انسان به ثمن بخس در شهر(عالم ماده) (۶۶-۵۷) – خودناشناسی و فقدان معرفت نسبت به من واقعی (۷۶) که صورت تفضیلی و نقد و بررسی این نکات و راه‌های دفع و رفع آنها نیاز به مقاله مستقل دارد که در آینده بدان خواهیم پرداخت.

۵ ـ۳. غایت‌شناسی(هدف / نتیجه) درد و رنج:

یکی از اشعاری که شاعر در این مبحث بیان می‌دارد، شعر «آرمانی (۲)» است که پرنده‌ای را تصویر می‌کند که قفس خود را به منقار گرفته است. «پرنده/ نشسته روی دیوار/ گرفته یک قفس به منقار» (۳۳) در این تصویر علل اصلی رنج پرنده (انسان) را در این نکته می‌بیند که پرنده است و تا زمانی که پرنده است همین درد و رنج با او خواهد بود. راه رهایی از این هم، هم؛ همان راهی است که مولوی در داستان طوطی و بازرگان تفسیر می‌کند: «گفت طوطی کاو به فعلم پند داد/ که رها کن نطق و آواز و وداد» (مثنوی، ۱: ۱۸۳۵)

۵ - ۴. وظیفه‌شناسی یا اخلاق درد و رنج:

در یک نگاه کلی به مقوله درد و رنج و کیفیّت مواجهه انسان با آن، هر صاحب دردی دو راه در پیش دارد. یا صبوری پیشه کند (در مقابل دردهای گریزناپذیر) و یا شجاعت (در مقابل دردهای گریز) که در این مجموعه شاعر به دردهای گریزناپذیر اشاره می‌کند.

«درد تو به جان خریدم و دم نزدم
درمان تو را ندیدم و دم نزدم
از حرمت درد تو ننالیدم هیچ
آهسته لبی گزیدم و دم نزدم» (د:۸۴)

۶. عنصر شک، تردید و حیرت:

در یک نگاه کلی مهم‌ترین دلایل و عوامل شک‌ورزی به ویژه در ساحت دینی به قرار ذیل است:

تجربه حادثه تلخ، به عنوان نمونه در ادبیات جهانی ر. به رمان «ژان باروا» اثر روژه مارتین دوگار و در ادبیات فارسی و رمان‌های ایرانی ر. به «روی ماه خدواند را ببوس» اثر مسطفی مستور و «سفر درونی» اثر رومن رولان که مرگ خواهر سه ساله رومن (مادلن) باعث تردید و شک مادر او دربارهٔ حضور وجود خداوند است.

۱. شنیدن دیدگاه‌های کسانی که خاستگاه دین را امری فیزیولوژیک می‌دانند.

۲. دیدن رفتارهای غیرانسانی چون ریا (به هیچ زاهد ظاهرپرست نگذشتم که زیر خرقه نه زنار ...)

۳. درک تعارض داده‌های وحیانی با یافته‌های انسانی و.... در یک نگاه کلی به این عنصر در آثار امین‌پور چنین مستفاد می‌شود که اگرچه در مواردی دیگران را از تردید و شک برحذر داشته (د: ۷۹) اما خود(البته به عنوان راوی) نیز در مواردی دچار تردید می‌شود. استفاده فراوان از واژگان و تعبیراتی که به نوعی تداعی‌کننده تردید و شک است چون «تردید (۲بار)» (د: ۷۹) «شاید ـ شاید ـ ای کاش» (د: ۱۲) «انگار» (د: ۱۴ ـ ۲۹) دو شعر با عنوان حیرت (د: ۲۹) حیرانی (۵۶) تنها نمونه‌ای از این موارد است. این

تردید با توجه به دیرپایی یا عدم دیرپایی در آثار امین‌پور به دو قسم قابل تفکیک است. تردیدی که دیرپا نیست که از آن می‌توان به شک تعبیر کرد و تردیدی که به دلیل دیرپایی به شکاکیت تعبیر می‌شود. او از یک سو شک می‌ورزد و موضوع در نظر او دارای آیند و روند فراوان است و لحظه‌ای بر او عارض می‌شود و لحظهٔ می‌رود و زایل می‌شود. او در این حالت دچار Doubt است نه Skepticism. نمونه این نوع از شعر «روایت رویا» در دستور زبان عشق است که سرگذشت خواب یوسف است. بر این اساس دو واژه اصلی در گزاره‌هایی که با سؤال و پرسش همراه است «چرا» و «چگونه» است که واژه نخست به نطر فلاسفه‌ای چون نیچه مربوط به ساحت و حوزه دین است و واژهٔ دوم مربوط به حوزه علم و عقل است. (ملکیان، مشتاقی و مهجوری: ۱۶۹) چنانکه اریک فروم بر آن است دین آمده که به چراها پاسخ گوید؛ چگونه هر را عقل و علم می‌گوید. (مشتاقی و مهجوری، ۱۷۰) یکی از غزل‌های این مجموعه غزلی است که با پرسش از نوع اول همراه است پرسشی که به نظر نیچه اگر جواب داده شود انسان می‌تواند به زندگی خود با آرامش ادامه دهد. (همان: ۱۷۰) پرسشی که شاعر به منظور دفع دخل مقدّر آن را بی‌پاسخ می‌داند و حتی طرح چنین سؤالی را نیز به دلیل محمل‌هایی ناپسند می‌داند. پیش از پرداختن به این مسأله در مجموعه حاضر توضیح دو نکته ضروری است. نخست؛ مسأله ارتباط این مسأله با شک و تردید از یک سو و میزان، حدت و شدّت بروز این مسأله در انسان‌های مختلف با توجه به تیپولوژی آنهاست. نکته دوم به موانع طرح این مسأله (سؤال و پرسش‌گری و تقویت ذهن‌های سوال آلود و پرسش‌گر) در ادیان و اذهان مختلف برمی‌گردد که حل این دو نکته پیش از دخول در مبحث ضروری است. دربارهٔ نکته اول باید گفت قطعاً دسته‌ای از انسان‌ها به دلیل روحیه و تیپولوژی خاص خود استعداد بیشتری برای داشتن ذهن تردد‌گرا و تردیدگر دارد. همچنین دسته‌ای از انسان‌ها هستند که زمینه و استعداد بیشتری برای تردید و شک و لاجرم دیرباوری و پرسش‌گری دارند آن هم پرسش‌هایی که پرسش‌گر آن را از قبل بی‌پاسخ می‌داند. «اگر چه پرسش بی‌پاسخی است می‌پرسم چرا همیشه چنان و چرا همیشه چنین» (همان: ۵۳)

این گروه، کسانی‌اند که نسبت به درد و رنج همنوعان خود بسیار حساسند و هر نوع درد و رنجی که مترتب بر آدمیان باشد لامحاله حساسیّت آنها را برخواهد انگیخت. (ملکیان، مشتاقی و مهجوری: ۱۷۵)

«چرا زمین و زمان بی‌امان و بی‌مهرند
زمان زمانه قهر و زمین زمینه کین
حدیث آدمی و چرخ آسیاب زمان
حدیث جام بلور است و صخره سنگین» (همان)

دربارهٔ مسأله دوم (موانع بروز و ظهور پرسشگری و تردید) باید گفت که محققانی چون فروید برآنند که عالمان علوم دینی و الهیون؛ معتقدان را به سه دلیل از طرح برخی پرسش‌ها بویژه در معتقَدات دینی (تابو) بر حذر می‌دارند. نخست دلیل و محمل الهیاتی است که می‌گویند طرح چنین سؤالاتی گناه‌آمیز است. دیگری دلیل و محمل اخلاقی است که می‌گویند طرح چنین سؤالاتی توهین‌آمیز است. سومین دلیل محمل معرفت‌شناسی است و می‌گویند طرح چنین سؤالاتی خطاآمیز است. (ملکیان، ۱۶۲) که اتخاذ هر کدام از این محمل‌ها با توجه به شرایط و زمان و مکان‌ها متفاوت خواهد بود. با نگاه فراگیر به مجموعه اخیر چنین برمی‌آید که هرگاه شاعر به سؤال و پرسشی اشاره می‌کند و طرح می‌کند قبل از آن به شک و شاید نیز می‌پردازد و به دلیل حساسیت فراوان نسبت به انسان و دردهای او به طرح سؤالاتی کلان و بی‌مرز می‌پردازد که ذهن بسیاری از اندیشمدان را به خود مشغول کرده است. دیگر این‌که در بحث عوامل پرهیز از سؤال و پرسش‌گری و محمل‌های دوری از چون و چرایی به هر سه محمل یاد شده به ترتیب محمل اخلاقی، الهیاتی در وهلهٔ اول و معرفت‌شناسی در وهلهٔ دوم می‌آورد و طرح چنین سؤالاتی را توهین‌آمیز و گناه‌آمیز در وهلهٔ اول و خطاآمیز در وهلهٔ دیگر می‌داند:

«اگر که چون و چرا با خدا خطاست چرا
چرا سؤال وجواب است روز باز پسین»

با توجه به این بیت اولاً سؤال و پرسش‌گری در حوزه و قلمرو متافیزیکی و امور فوق ادراک عقل و شک در این زمینه توهین به مجموعه معتقَدات تلقی می‌شود (محمل اخلاقی) دیگر این‌که شخص پرسش‌گر در این زمینه گناه ورزیده است[۱۰] (محمل الهیاتی) سدیگر این که دچار اشتباه و خطا شده است. کامل‌ترین و مهم‌ترین شعر با این رویکرد در این مجموعه غزل«نشانه پرسش» (۵۳-۵۴) است که در یک غزل هفت بیتی؛ هشت بار واژه «چرا» را بکار می‌برد. در این غزل انسان این سؤال و پرسش اصلی آفرینش می‌تواند در مقابل هر چیزی و کسی علامت «؟» را بگذارد. حتی اگر این سؤال‌ها؛ مربوط به تابوهایی باشد که پیشینیان؛ ما را از ورود به آن ساحت‌ها برحذر داشته باشند.[۱۱]

«چرا همیشه همین است آسمان و زمین
زمان هماره همان و زمین همیشه همین ...
چرا در آخر هر جمله‌ای که می‌گویم

تو ای نشانه پرسش نشسته‌ای به کمین» (۵۳ ـ ۵۴)

غزل دیگر با این رویکرد غزل «دید و بازدید» است که با ردیف «چرا» همراه است. شاعر در این غزل هفت بیتی بیشتر با محمل اخلاقی هرگونه تردید و شک را قبیح دانسته و آن را طنز و ریشخند تلخی می‌داند که اولاً توهین‌آمیز (محمل اخلاقی) است و ثانیاً خطا و اشتباه محض (محمل معرفتی) است.

«سایه سنگ بر آیینه خورشید چرا
خودمانیم بگو این همه تردید چرا
نیست چون چشم مرا تاب دمی خیره شدن
طعن و تردید به سرچشمه خورشید چرا
طنز تلخی است به خود تهمت هستی بستن
آنکه خندید چرا آنکه نخندید چرا
طالع تیره‌ام از روز ازل روشن بود
فال کولی به کفم خط خطا دید چرا» (۷۹)

البته باید گفت امین‌پور در این غزل تنها روایت‌گر انسان معاصر است. انسانی که دچار شک و تردید و لاجرم بحران شده و به دلیل غلبه روح روشنگری و مدرنیسم (پست مدرن و پشت مدرنیسم) ایمان و یقین را که ویژگی انسان پیشین بوده فدای تعبدگریزی و احتمال کرده است :

«هزار شاید و آیا به جای یک باید
گمان کنم به گمانم نشسته جای یقین» (همان)

انسانی که پرخاشگرانه، معترضانه و بلکه متعرضانه و البته به یاری بازی با کلمات «لایسئل» را زیر سؤال می‌برد و می‌گوید: «اگر که چون و چرا با خدا خطاست چرا
چرا سؤال و جواب است روز بازپسین»

البته چنین تصویر و رویکردی را شاعر قبلاً در دفترهای پیشین خود نیز نشان داده است: «ما/ در عصر احتمال به سر می‌بریم/ در عصر شک و شاید/ در عصر پیش‌بینی وضع هوا/ از هر طرف که باد بیاید/ در عصر قاطعیّت تردید .... (گ: ۵۳-۵۴)

۷. توجه به شعر و من شاعرانه

در این مجموعه شاعر به مانند تجربیات گذشته در دفترهای قبلی از «شعر» و مضامین پیرامون آن به کرّات سخن گفته است که در ذیل به چند نمونه از آن اشاره می‌شود:

۱. تیرگی و تلخی شعر: در این تصویر در یک ایهام تناسب، تلخی هم در ارتباط با آهنگ و هم در پیوند با رنگ قابل خوانش است؛ ضمن این‌که ترکیب آهنگ تیره و رنگ تلخ حسّ‌آمیزی دارد و شاعر در یک جابه‌جایی هنری به جای استناد تیرگی به رنگ، تیرگی را به آهنگ نسبت می‌دهد.

«اما چرا/ آهنگ شعرهایت تیره/ و رنگشان/ تلخ است» (د: ۲۳)

۲. شعر چون پاره‌ای آتش است که خود حاصل سوز و گداز من و نشانه بودن و حیات من است: «تا نسوزم/ تا نسوزانم/ تا مبادا بی‌هوا خاموش.../ پس چگونه/ بی‌امان روشن نگه دارم/ سال‌ها این پاره آتش را/ در کف دستم/ تا بدانم همچنان هستم» (د:۱۳)

۳. شعر و کلام شاعرانه امکان بیان مفاهیم تجربه شده شخصی (چون عشق) را ندارد: «نه/ کاری به کار عشق ندارم/ ..... این شعر تازه را هم/ ناگفته می‌گذارم.../ تا روزگار بو نبرد .../ گفتم که/ کاری به کار عشق ندارم» (د:۱۴ – ۱۵)

۴. در این میان شاعر در برخی موارد به منی توجه می‌کند که در ادبیات عرفانی از آن تعبیر به من برتر[۱۲] تعبیر می‌کنند. منی که حقیقت و من واقعی انسان است که در طول زمان در زیر نقاب‌های مختلف پنهان شده است:

«من جز برای تو نمی‌خواهم خودم را
ای از همه من های تو بهتر من تو» (۳۶)
«دوست‌ترت دارم از هر چه دوست
ای تو به من از خود من خویش‌تر» (۴۳)
«در من این غریبه کیست باورم نمی‌شود
خوب می‌شناسمت در خودم که بنگرم» (۳۸)
«گم شدی ای نیمه‌سیب دلم
ای من من ای تمام روح من» (۴۴)

۵. زیر سؤال بردن شعر و شاعری خود:

«دیگران اگر که خوب یا خدا نکرده بد
خوب من چه کرده‌ام شاعرم که شاعرم
راستی چه کرده‌ام شاعری که کار نیست
کار چیز دیگری است من به فکر دیگرم» (د: ۳۹)

۶. شعر از جنس فرایند و شدن است نه از جنس بودن. با توجه به جریان کلّی غزل «هنگام رسیدن» که در بیان حرکت و تحول و پویایی انسان است و ردیف آن مصدر رسیدن است؛ در خود واژه رسیدن همواره رفتن، شدن و امکانیّت و فرایند مقدّر است. لذا در پایان غزل، جنس شعر را نیز نه از مقوله جوهر و بودن که از مقوله فرایند و شدن و امکانیّت می‌داند که همواره از دسترس انسان به دور خواهد ماند: «ای کال دور از دسترس

ای شعر تازه/ می‌چینمت اما به هنگام رسیدن» (د: ۷۴) در کلمه رسیدن علاوه‌بر پختگی در مقابل کال و به پایان راه رسیدن؛ واژه «رسیدن» این مفهوم را به ذهن خواننده می‌رساند که هرگز به راه پایان نخواهد داشت.

۷. شعر و نثر شمّه‌ای از جمال معشوق است. «هر چه شعر گل کنم گوشه جمال تو/ هر چه نثر بشکفم پیش پای تو نثار» (۸۲)

سایر ویژگی‌های محتوایی این مجموعه به قرار ذیل است:

ـ روح و روحیه جست‌وجوگری و یافتن: ر. د. شعر «نام گمشده»ص: ۲۰ و «چیستان» (۵۵) و «نشانه پرسش» (۵۳) «راز زیبایی» (۷۷ ـ ۷۸)

ـ تکرار یک مضمون و تم: کودک و بازی او با بادبادک و این‌که تمام وجود آدمی به بادی بند است: ر. د: شعر «کودکی‌ها» ص: ۱۹ و ۹۳

ـ تقابل شهر و روستا: به مانند اشعار دفترهای گذشته: «خدا روستا را بشر شهر ولی شاعران آرمانشهر را آفریدند که در خواب هم خواب آن را ندیدند».(گل‌ها همه آفتابگردانند:۶۴) در «در شهر شما باری اگر عشق فروشی است/ هم غیرت آبادی ما را نفروشید» (۶۷)

ـ در هم آمیزی واقعه‌ای اسطوره‌ای و حماسی به واقعه‌ای تاریخی و دینی (رستم و یوسف)

در این تصویر رستم در مواجهه با نابرادر یعنی شغاد با یوسف در مواجهه با نابرادران در هم آمیخته می‌شود. به عبارت دیگر اگر چه شاعر به داستان اخیر (یوسف و سه پیراهنش) توجه دارد؛ ناخودآگاه با تأکید بر عنصر چاه و نابرادر از مجموعه حوادث داستان یوسف، ذهن خواننده را به داستان رستم و نابرادری او متبادر می‌سازد. (د: ۲۴)

ـ توجه به عناصر ملموس (concrete) در کنار مفاهیم شناور و فلسفی و انتزاعی

او برای نشان دادن تجربیات ملموس و ساده زندگی از عناصری در زندگی بهره می گیرد که نشان دادن سادگی زندگی و روال جاری بودن بودن زندگی و زندگی روزمره است: (ر. طرحی برای صلح: زندگی روستایی غیرآپارتمانی، بازی کودک با گربه، چرخ خیاطی، بوی بخار چای به جای قهوه)

مهم‌ترین ویژگی‌های ساختاری و زبانی مجموعهٔ شصت و شش شعر دفتر اخیر به قرار ذیل است:

۱ـ استفاده فراوان از مصوت‌های بلند بویژه مصوت آ؛ به منظور تداعی آه، درد، اندوه و حسرت؛ ۱۳بار

«قطار می‌رود/ تو می‌روی/ تمام ایستگاه می‌رود .... .» شعر «سفر ایستگاه» (د. ۱۳۸۶: ۹)؛ ۱۶ بار

«باد بازیگوش/ بادبادک را / بادبادک / دست کودک را ... . شعر «کودکی‌ها» با درون‌مایهٔ حسرت از دست دادن ایام کودکی (د. ۱۳۸۶: ۱۹) ۱۳ بار و در برخی موارد از حروف صامتی هم در کنار مصوت بلند «آ» بهره می‌برد که تداعی‌کننده فضا و مضمون خاصی است. نمونه این نوع هم در شعر «کودکان کربلا» است که از تکرار صامت «ک» (۵ بار) به همراه مصوت «آ» (۱۱ بار) به منظور تداعی آه، کرب و غم است: «راستی آیا/ کودکان کربلا تکلیفشان تنها/ دائماً تکرار مشق آب آب/ مشق بابا آب بود؟». (د: ۲۱) یا در بیت اول غزل «قدر اندوه» است که صامت «ک» (۳ بار) به همراه مصوت «آ» (۴ بار) به منظور القای و تداعی حس اندوه تکرار شده است: «ای شکوه بی‌کران اندوه من/ آسمان ـ دریای جنگل ـ کوه من» (۴۴)

۲ـ عنوان‌شناسی و استفاده از پارادوکس در عنوان شعر به منظور تداعی درک یک تناقض در ... .

به عنوان نمونه؛ سفر ایستگاه که واژه نخست این ترکیب تداعی‌کنندهٔ حرکت (دینامیک) و واژهٔ دوم تداعی‌کننده توقف و سکون (ایستاتیک) است که البته این دو نوع تداعی در اصل شعر هم دیده می‌شود. چنان‌که بند اول شعر با احضار واژگانی خاص، (می‌رود، می‌روی، می‌رود، قطار) سراسر حرکت را تداعی می‌کند و در بند دوم از واژگانی بهره برده که یکسره توقف و سکون را تداعی می‌کند. (انتظار، ایستادن، تکیه دادن)

۳ـ تعابیر و ترکیب‌های دوگانه در دو ساحت اولیه (ایهام و ابهام در واژگان) و ثانویه (جریان کلی سخن)

۳ـ۱. «دست‌اندازی» در شعر «می‌ترسم/ شاید دوباره دست بیندازند/ خواب تو را/ در چاه»که هم به معنای انداختن و هم به معنای به تسخر گرفتن است. (روایت رویا: ۱۲) و یا «بی هوا» در شعر «تا نسوزم/ تا نسوزانم/ تا مبادا بی‌هوا خاموش» که هم به معنای ناگهان است و هم به معنای بدون هوا (شعر: ۱۳) و یا «من» در شعر «تو می‌توانی/ یک ذره/ یک مثقال/ مثل من بمیری» که هم در معنای ضمیر اول شخص در مقابل «تو» و هم در معنای واحد شمارش در پیوند با مثقال است. (تو می‌توانی: ۳۰)

۳ـ۲. نوع دیگر از این نوع تعابیر پارادوکسیکال و حتی جدلی (Polemic) در مواردی است که شاعر، سخن و کلام خویش را گفته اما در پایان به صورت کنایی عرضه می‌داردکه سخن را نگفته‌ام. به عبارت دیگر شاعر به جای پرداختن به موضوع و فلسفه گفتار خویش، که همان

ناتوانی انسان در بیان تجارب شخصی است، به موضوع عجز در بیان و گفتار خویش می‌پردازد و حتی عنوان گفتار و شعر را هم از تعابیری انتخاب می‌کند که به نوعی تداعی‌کننده عجز و ناتوانی در بیان و مقصود است: «این شعر تازه را هم/ ناگفته می‌گذارم .../ تا روزگار بو نبرد .../ گفتم که / کاری به کار عشق ندارم» (شعر ناگفته: ۱۴) البته دلیل سکوت شاعر که رویکردی معرفت‌شناسانه به جنس و قابلیت سخن است این‌که حصول معرفت برای شاعر و انسان امکان‌پذیر نیست و اگر هم ممکن باشد امکان انتقال کامل و درست آن برای انسان وجود ندارد. البته درک و سخن گفتن در این باب (که امکان سخن در باب اینکه زبان امکان و توانایی بیان اندیشه را ندارد) نیز مستلزم یک تناقض است که ذهن بسیاری از متفکران را به خود معطوف داشته است. متفکری چون مولوی از این تناقض چنین سخن رانده است: «هر چه گویی‌ای دم هستی از آن /پرده دیگر بر او بستی بدان/ آفت ادراک ما قال است و حال/ خون به خون شستن محال و محال» (۳: ۴۷۲۷ـ۴۷۲۸) و یا «حرف گفتن بستن آن روزن است/ عین اظهار سخن پوشیدن است» (۶: ۶۹۹) و یا «ای بسا معنا که از نامحرمی‌های زبان/ با همه شوخی مقیم پرده‌های راز ماند» در این بستر بیان شده است. قیصر در این زمینه و بستر است که می‌گوید: «می‌خواستم بگویم/ گفتن نمی‌توانم/ آیا همین که گفتم/ یعنی/ همین که/ گفتم» (د: ۲۸) نمونه کامل این نوع از بیان در میراث کهن ادبی ما در کتاب «نفحات الانس» جامی است که امین‌پور میراث‌دار چنین سنّت فرهنگی است: «حکیم سنایی در وقتی که محتضر بود در زیر زبان چیزی می‌گفت حاضران گوش به پیش دهانش بردند این بیت می‌خواند که »بازگشتم زان چه گفتم زان که نیست/ در سخن معنی و در معنی سخن» عزیزی این را شنید گفت عجب حالی است که در وقت بازگشت از سخن نیز به سخن مشغول بوده است.» (نفحات الانس: ۵۹۴)

۴ـ استفاده فراوان از علامت «...» به منظور تداعی آزاد و باز نمودن خوانش‌های گوناگون

شعرهای نو: «شعر ناگفته»: سه بار/ «روایت رویا»: دو بار/ «نام گمشده»: دو بار/ «شعر»: یک بار/ «آرزوی بزرگ»: یک بار/ «حیرت»: یک بار. و در شعر کلاسیک: «چیستان»: یک بار/ «راز زیبایی»: یک بار.

۵ـ استفاده از اشعار مسلسل:

به عنوان نمونه می‌توان از شعر «طرحی برای صلح» ۱ـ۲ـ۳ و یا «ترانه بارانی» ۱ـ ۲ـ۳ـ۴ در مجموعه اخیر نام برد. (د: ۸۷ ـ۹۰) حتی برخی از این تسلسل‌ها مربوط به دفترهای دیگر شاعر می‌شود. به عنوان نمونه بخش اول مربوط به «آینه‌های ناگهان» و بخش دوم مربوط به دفتر اخیر (دستور زبان عشق) است. به عنوان نمونه شعر «کودکی‌ها (۱)» است که در آینه‌های ناگهان (۸۱) آمده که «کودکی‌ها (۲) در دستور زبان عشق (۱۹ و ۹۳) آمده است. یا شعر «آرمانی‌ها» که در «گل‌ها همه آفتابگردانند» (۶۵) آمده در حالی که «آرمانی‌ها (۲) و (۳) » در دستور زبان عشق (۳۳ و ۳۴) آمده است که در این مورد اخیر شاعر به آرمان آزادی‌خواهی و رهایی از ... در سه محور و مرتبه نباتات(۱)، حیوان(۲) و انسان(۳) می پردازد. در دو مورد دو و سه که در مجموعه اخیر آمده؛ پرنده و انسانی ترسیم می شود که در قفس و زندان اسیر شده‌اند. منتها در مورد پرنده اسباب زندانی شدن او منقارش معرفی می‌شود و در واقع قفس او منقار اوست. یا شعر «نیایش» که در آینه‌های ناگهان (۱۶۲) آمده و ادامه آن «نیایش» (۲) در مجموعه اخیر (دستور زبان عشق) آمده است. (۹۱)

۶ـ در پایان اشعارش یا از علامت سؤال بهره می‌برد و یا از علامت تعجب

علامت سؤال که چهارده شعر از مجموعه شصت و شش شعر مجموعه را شامل می‌شود:

(۱۷ و ۲۰ و ۲۱ و ۲۲ و ۲۳ و ۲۷ و ۲۸ و ۳۰ و ۳۵ و ۴۸ و ۵۳ و ۵۵ و ۶۴ و ۷۹)

و علامت تعجب که بیست شعر از مجموعه شصت و شش شعر را شامل می‌شود:

(۹ و ۱۱و ۱۳ و ۱۵و ۱۶ و۱۸ و ۱۹ و ۲۴ و ۲۹ و ۳۲ و ۳۴ و ۳۷ و ۳۹ و ۴۴ و ۴۵ و ۸۱ و ۸۷ و ۸۹ و ۹۱ و ۹۳)

۷ـ به کار گیری حروف اضافه و بازی با حروف به منظور نقض کردن حکم قبلی و نقیضه‌پردازی:

«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!» (د: ۱۸) که البته نمونه این نوع از برخورد با واژگان در دفترهای گذشته شاعر هم وجود دارد. به عنوان نمونه شعر «... گفتیم باید سوخت، اما نه با دنیا/ که دنیا را/ گفتیم باید ساخت/ اما نه با دنیا/ که دنیا را» (گل‌ها همه آفتابگردانند: ۱۹)

۸ ـ چینش آگاهانه واژگان با انتخاب و استفاده بجا از حروف:

یکی از شگردهای امین‌پور در احضار حروف مشخص و واژگان برجسته در محور افقی و عمودی شعر است. به گونه‌ای که حروف، خود در خدمت جریان کلی و پیام اصلی شعرند و در این چینش هرگز به دام

بازی با حروف و صرفاً خودنمایی واژگان نشده‌اند. از این قبیل است:

۸ ـ۱. پاره پوره پیرهن(د: ۲۴) پاره پوره به عنوان صفت در پیوند با پیراهن معنایی خاص را متبادر می‌سازد. ضمن این‌که پور در پیوند با پیر به معنای پسر در مقابل پدر (پیر: یعقوب) است. ضمن این‌که یکی از معانی پوره هم فرزند است.

۸ ـ۲. در شعر «آخرین برگ» شاعر با دقت در انتخاب واژگان از حروفی بهره می‌برد که در خدمت مقصود شاعر و مفهوم نهایی شعر است. شاعر در این فراز با انتخاب دو حرف «ش» و «خ» هر کدام سه بار به صورت مساوی می‌خواهد صدای خش‌خش حاصل برگ‌ریزان و غم و اندوه را تداعی کند: «آخرین برگ درخت افتاد/ در حیاط خلوت پاییز/ شادی شمشاد» (د: ۳۲)

۸ ـ۳. عشق عین آب ماهی یا هوای آدم است می‌توان ای دوست بی‌آب و هوا یک عمر زیست. (۵۵) که هوا ایهام شنیداری با واژه حوا دارد. نمونه این نوع از استفاده حروف در مجموعه‌های پیشین شاعر، شعر «شنبه» در مجموعه «گل‌ها همه آفتابگردانند» است که واژه «از آب» تداعی‌کننده عذاب در معنای دوگانه عذب (آب گوارا) و رنج و عذاب الهی است: «خدا ابتدا آب را/ سپس زندگی را از آب آفرید/ جهان نقش بر آب/ و آن آب بر باد ....»(گل‌ها همه آفتابگردانند: ۷۳)

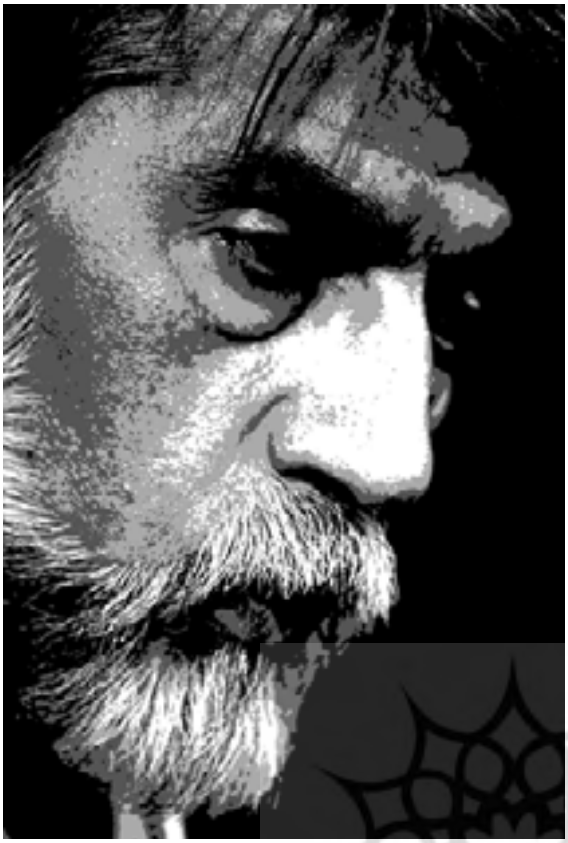
۸ ـ۴ . شعر «لبریز ز سرمستی و سر ریز ز هستی» (۵۷) که تکرار چهارگانه حرف «ز» به منظور تداعی صدای ریزش آمده است.

۹ـ واژگان تازه و ترکیبات بدیع: از این قبیل است «درز گرفتن» (۲۴) «میانمایگی» (۲۷) «زیباشناسی نظری» (۴۸)

۱۰ـ حذف ضمیر: از این قبیل است «بی که یوسف باشی» که ضمیر اشاره بعد از اسم حذف شده است. (۲۴)

۱۱ـ استفاده از حداقل واژگان و تکرار آن به منظور بیان معنایی خاص: در این مختصه شاعر به گونه‌ای این تکرار را هنری می‌کند که با عنوان شعر تلازم و تناسب داشته باشد. نمونه این نوع از ویژگی شعر «تلقین» است که به کمک پنج واژه و تکرار آنها پیامی را تداعی می‌کند که خود در خدمت القا و تلقین فلسفه سرودن آن شعر و تبیین عنوان شعر نیز است. ضمن این‌که این شعر را از هر طرف نیز می‌توان خواند:

«این روزها که می‌گذرد
شادم
این روزها که می‌گذرد
شادم



که می‌گذرد
این روزها
شادم
که می‌گذرد..(د: ۲۵)

و یا شعر «آخرین برگ» که شاعر با دقت در انتخاب واژگان از حروفی بهره می‌برد که در خدمت مقصود شاعر و مفهوم نهایی شعر است: «آخرین برگ درخت افتاد/ در حیاط خلوت پاییز/ شادی شمشاد» (د: ۳۲) یا بیت «همین دمی که رفت و بازدم شد/ نفس نفس نفس خودش نیست» (د: ۷۵) تکرار و اوناماتوپی در شعر در خدمت معنای و مقصود بیت است. چرا که خواننده با خواندن این بیت و تکرار چهارباره واژه «نفس» و دوباره «دم» دچار نفس‌نفس می‌شود. یا تکرار کلمه: دریا دریا(۷۹ ـ ۹۳) رودرود (۸۱) صخره صخره (۸۱) باران باران (۸۹) چک چک چک چک (۹۰) و ... این همین نوع است.

۱۲ـ ویژگی قافیه‌ها:

قافیه کردن مصدر و یا اسم با ضمیر: دامن و سوسن (اسم) از یک سو با دیدن و خندیدن و روشن (اسم مصدر) از سویی با من از سویی دیگر (۳۶ ـ ۳۷) / فعل با اسم: سوگند ـ می‌گویند (۴۰)/ قافیه‌های به تعبیر شاعر نادرست[۱۴]: مانندآینده‌ها با لبخندها و مانندها (۴۰) یا عیب اکفا «اندوه و کوه با روح، نوح، مجروح» (۴۴) و پرت با سرد، زرد، گرد، کرد، درد، نامرد، فرد، بیابانگرد، طرد (۵۰)/ قافیه‌های مرکب با ساده: بیشتر، خویشتر، درویشتر و قافیه اندیشتر با نیشتر (۴۳)

۱۳ـ تشبیهات غریب و در مواردی تازه و ابتکاری و ترکیباتی که

حاصل ذهن خلاّق و نکته‌سنج اوست. مانند مانندگی چشم به فروردین و دامن به اردیبهشت و ابرو به اصفهان در غزل «سفر در هوای تو»:

«آغاز فروردین چشمت مشهد من
شیراز من اردیبهشت دامن تو
هر اصفهان ابرویت نصف جهانم
خرمای خوزستان من خندیدن تو» (۳۶)

و از این قبیل است: آیینهٔ موسیقی چشم (۴۲)/ دریای جنگل(۴۴) / طور کلمات و موسای تکلم (۵۷)

۱۴ـ ردالقافیه: در این مجموعه شاعر از میان ۲۹ غزل موجود؛ در سیزده غزل از ردالقافیه بهره برده است: دامن در غزل «سفر در هوای تو» (۳۶)/ بیشتر در غزل «فوت و فن عشق» (۴۳)/ اندوه در غزل «قدر اندوه» (۴۴)/ دیده‌ام در غزل «رویای آشنا» (۴۵)/ ترانه‌ها در غزل «معنی جمال» (۵۱)/ گوش‌ها در غزل «روزها و سوزها» (۵۸)/ شادباش‌ها در غزل «باغ کاغذی» (۵۹)/ صبورم در غزل «حسرت پرواز» (۶۲ ـ ۶۳)/ صحبت در غزل «اخوانیه» (۶۴ ـ ۶۶) / سیاه در غزل «خانقاه» (۶۹ ـ ۷۰)/ هنگام در غزل «هنگام رسیدن» (۷۳ – ۷۴)/ نفس در غزل «در این زمانه» (۷۵)/ سفر در غزل «راز زیبایی» (۷۷)

۱۵ـ ردیف و شگردهای شاعر در این زمینه: در میان ۲۹ غزل؛ ۱۴ غزل مردفند که پنج غزل با ردیف‌هایی از نوع ضمیر، دو غزل با ردیف فعلی، پنج غزل با ردیف‌های طولانی و دو غزل با ردیف‌هایی از جنس مصدر و اسم است: ضمیر: غزل «سفر در هوای تو» با ردیف «تو»/ «بفرمایید» با ردیف «ما»/ «قدر اندوه» با ردیف «من»/ «رویای آشنا» با ردیف «تو را»/ «حیرانی» با ردیف «خویشم»

اسم: غزل «دید و بازدید عید» با ردیف «چرا». در بین ۱۳ رباعی همده رباعی مردفند که ۹۰ درصد آنها با ردیف‌های بلند همراه شده است.

فعل: غزل «هبوط در کویر» با ردیف «شد» / «اخوانیه» با ردیف «کنیم»

مصدری: غزل «هنگام رسیدن» با ردیف «رسیدن» مصدری: غزل «هنگام رسیدن» با ردیف «رسیدن»

طولانی: غزل«پیش چشم تو» با ردیف «پیش چشم تو»/ «شب اسطوره» با ردیف «شده ام در خودم امشب»/ «سرمایه دل» با ردیف «را نفروشید»/ «دراین زمانه» با ردیف «خودش نیست»/ «راز زیبایی» با ردیف «این است» یکی از نکات قابل ذکر در این زمینه نقض ردیف در غزل است. نمونه این نوع در غزل «در این زمانه» با ردیف «خودش نیست» است که در غزل نه بیتی هشت بار، ردیف تکرار می‌شود اما در بیت هفتم ردیف فقط «نیست» تکرار شده است. یکی دیگر از نکات قابل تأمل در این زمینه به شگرد شاعر در این زمینه برمی‌گردد و آن استفاده از ردیف‌هایی است که در خدمت مضمون و جریان کلی شعر است. نمونه این تنوع از ردیف‌ها، ردیف مصدری «رسیدن» است. در این غزل جریان کلی و نهایی شعر بیان حرکت و تحول و پویایی انسان است و مصدر اگرچه از فعل رسیدن پایان راه) انتخاب شده است؛ برخلاف فعل فاقد زمان است و ابتدا و انتها ندارد. بنابراین در مصدر «رسیدن» همواره رفتن و شدن و امکانیّت و فرایند مقدر است. در این غزل که شاعر از سلوک و رفتن و تفاوت آن با ماندن سخن می‌گوید؛ در رفتن و سلوک فقط «راه» و عبور معنی دارد نه رسیدن صرف. چرا که سلوک و سالک بودن از مقوله فرایند (Progsess) است نه توقف و ایستایی و جوهر (essence). در غزل یاد شده هم ضمن این‌که در تفهیم همین مسأله و اینکه «هستم اگر می‌روم گر نروم نیستم» است به تفاوت بودن و شدن اشاره می‌کند و اولی را نشانه خامی و دومی را نشانه پختگی معرفی می‌کند:

«دل در خیال رفتن و من فکر ماندن
او پخته راهست و من خام رسیدن
ای کال دور از دسترس ای شعر تازه
می‌چینیمت اما به هنگام رسیدن[۱۵]» (۷۳)

۱۶ـ هنجارگریزی و تصاویر تکراری، نخ نما و تعابیر کلیشه‌ای:

الف) مانند اضافه کردن پسوند تفضیلی «تر» به اسم به جای صفت: اندوه‌تر(۴۴)؛ قافیه اندیشتر(۴۳)/ حواس‌پرتی (۵۰)/ دست‌کم (۶۷) (۷۶)/ به عبارت دگر (۷۷)/ خودمانیم (۷۹)

ب) دل چون آیینه صاف و ساده و شفاف بود و آه که آیینه مرا گرد گرفته است (۴۹ و یا دل انسان چون آیینه‌ای است که این آیینه را نباید فروخت (۶۷) و یا دل چون آینه است (۷۸ همچنین است عمده ترکیب‌های غزل «خانقاه» که کلیشه‌ای و فرسوده و در مواردی اندک تازه و امروزی است: کفر زلف، روی ماه، زلف شب، شب روزگار، دریای چشم و هندوی زلف ... (۶۹ –۷۰) از نمونه این ترکیب‌های تکراری بیت «دلم پیوسته با زلف مدامت ـ که لطف دیگرونم گاه‌گاهه» است که ظاهراً برگرفته از بیت «بنده پیر خراباتم که لطفش دائم است ـ ورنه لطف شیخ و زاهد گاه هست و گاه نیست» حافظ است. تنها چیزی که بر لطف غزل افزوده زبان نرم و روان و ایهام‌های شنیداری و قالب شعر و قافیه‌های آن

است که آن را امروزی ساخته است. قالب آن اشعار دوبیتی است در ساختار غزل بر وزن کوتاه (بحر هزج مسدس محذوف) و قافیه‌های آن کم کاربرد حداقل در غزل است.

۱۷ـ مسامحه در احضار و کاربرد واژگان (که می‌تواند گونه‌ای آشنایی‌زدایی هم باشد): نمونه این نوع بیت «کودک دل شیطنت کردست یک دم در ازل/ تا ابد از دامن پر مهر مادر طرد شد»(۵۰) است. در این تصویر ابد نه به معنای نقطه مقابل ازل و ابدی که به معنی مدت محدود است. ضمن این‌که مادر در این تصویر به معنای آسمان و عالم بالا است در حالی که در فرهنگ اسطوره‌های شرقی و ایرانی آسمان، به صورت جنس مذکر و مرد و زمین به صورت جنس زن و مادر تصویر شده است. چنانکه مولوی می‌گوید: «آسمان مرد و زمین زن در خرد/ هر چه آن انداخت این می‌پرورد» (مثنوی،۳ : ۴۴۰۵)

۱۸ـ واژگان پربسامد : از واژگان پرکاربرد این مجموعه با توجه به احصاء نگارنده؛ اندوه، غم، راستی (۲۱ و ۳۹ و ... . و ر. ک: ۹ و ۳۷و ۳۸ و ....)، تنها در معنای «فقط» از یک سو و «به تنهایی» از سویی دیگر(قید) – (۱۰ و۲۴ و ۳۱) و ....

پی‌نوشت:

* استادیار دانشگاه پیام نور و پژوهشگر پژوهشکدهٔ علوم انسانی جهاد دانشگاهی

۱. ای خنک جانی که پیش از مرگ مرد» (مثنوی معنوی)

۲. باران/ بهاران را/ جدی نمی گیرد/ چشمان من /خیل غباران را/ هر چند/ با آفتاب رنگ و رو رفته/ از روی این دریای سرب و دود/ هرگز غباری برنخواهد خاست/ .... این چشمها / از من دلیل تازه می خواهند.» (گلها همه آفتابگردانند، ۱۳۸۰: ۳۵–۳۶)

۳. در کف شیر نر خون خواره‌ای
غیر تسلیم و رضا کو چاره‌ای
ای حریفان راه‌ها را بست یار
آهوی لنگیم و او شیر شکار» (مثنوی)

۴. در نگاه مولوی انسان چون مرغی است که دام ها و دانه های فراوان او را از رسیدن به مقصد باز می‌دارد. (۱: ۳۷۵ ـ ۳۷۷)

۵. در کوی عشق شوکت شاهی نمی‌خرند
اقرار بندگی کن و اظهار چاکری»

۶. توضیح این نکته ضروری است که در عرفان وآیین شرقی درک معنای حیات از یکی از چهار طریق عشق به خدا، معرفت به خدا، ریاضت برای خدا و ایثار برای خدا امکان پذیر است. (ملکیان، مهر ماندگار: ۱۶۷) در این غزل درک معنای حیات تنها از راه عشق ورزی به خدا توصیه شده است.

۷. کسی کاو با خدا چون و چرا گفت/ چو مشرک حضرتش را ناسزا گفت/ خداوندی همه در کبریایی است/ نه علت لایق فعل خدایی است/ و را زیبد که پرسد از چه و چون/ نباشد اعتراض از بنده موزون» (گلشن راز)

۸. اگر که چون و چرا با خدا خطاست چرا
چرا سؤال وجواب است روز بازپسین
چرا در آخر هر جمله‌ای که می‌گویم
توای نشانه پرسش نشسته‌ای به کمین» (۵۳ ـ ۵۴)

۹. «تمام عبادات ما عادت است/ به بی‌عادتی کاش عادت کنیم»(د: ۶۴)

۱۰. «کسی کاو با خدا چون و چرا گفت/ چو مشرک حضرتش را ناسزا گفت» (گلشن‌راز)

۱۱. خداوندی همه در کبریایی است/ نه علت لایق فعل خدایی است/ ورا زیبد که پرسد از چه و چون/ نباشد اعتراض از بنده موزون» (همان)

۱۲. در درون من نشین ای آنکه از من من‌تری
تا قمر را وانمایم کز قمر روشن‌تری» (مولوی)

۱۳. البته نمونه این نوع استفاده واژگان و حروف در دفترهای گذشته شاعر هم وجود دارد. ر.ک: شعر «سفر» از مجموعه «گل‌ها همه آفتابگردانند» که ۱۶ بار از مصوت بلند «آ» در شعر کوتاه به منظور تداعی مفهوم خاص بهره برده است: «خروار/ خروار/ خواندیم/ بار گران اسفار/ بر پشت ما قطار قطار آوار/ اما تمام عمر/ در انتظار یک دم عیسی‌وار ماندیم» («گل‌ها همه آفتابگردانند، ۱۳۸۱: ۶۱))

۱۴. «بگو قافیه سست یا نادرست
همین بس که ما ساده صحبت کنیم» (۶۶)

۱۵. «گر مرد رهی غم مخور از دوری و دیری
دانی که رسیدن هنر گام‌زنان است» (سایه)

منابع و مآخذ

۱ـ آینه‌های ناگهان، قیصر امین‌پور، افق، چهارم، ۱۳۸۱.

۲ـ تسلی بخشی‌های فلسفه، آلن دوباتن، عرفان ثابتی، ققنوس، سوم، ۱۳۸۵.

۳ـ تنفس صبح، قیصر امین‌پور، سروش، سوم، ۱۳۸۹.

۴ـ دستور زبان عشق، قیصر امین‌پور، مروارید، اول، ۱۳۸۶.

۵ـ گل‌ها همه آفتابگردانند، قیصر امین‌پور، مروارید، دوم، ۱۳۸۱.

۶ـ ملکیان، مصطفی، مشتاقی و مهجوری، نگاه معاصر ، اول، ۱۳۸۵.

۷ـ ملکیان، مصطفی، مهر ماندگار، نگاه معاصر ، اول، ۱۳۸۵.