

The Approaches of Contemporary Poetry to the Indian Style

Mojahed Gholami*

Abstract

As the cognition of the Poem belonging to each period of Persian poetry, especially when it comes to the study of its metamorphosis, would not effect on understanding other periods promptly, the judgment of contemporary poetry would not be correct without getting familiar with traditional poetry, the coordinates of thought and linguistic and aesthetic features of it. Indian style, in the traditional Persian literature, with all of its uncommon beauties, was prosperous in catching the attention of its contemporary poets and adapt some of its linguistic and aesthetic features with imported linguistic and aesthetic coordinates which were up-to-date to show off in order to revive its lost credibility during the period of literary rebirth (=Maktab-e Woqu or the realist school). This essay describes a part of the author's research on the influences of Indian style on the contemporary poetry, under two headings of the linguistic and the aesthetic approaches of contemporary Persian poetry to the Indian style:

1- The approach of contemporary poetry to the linguistic coordinates of Indian style:

The Persian poetry, in the first period of its prevalence, known as so-called Khorasani Style, is a plain and simple poetry, a poem that does not screw up the reader of getting confused, and immediately, passes him through the vocabulary sphere and goes beyond to the realm of meaning. Hence, whatever that spoils the simplicity of the word and meaning is considered as a fault. Whereas in the next few centuries, the complexity and difficulty of words and meanings become one of the coordinates of the Safavid poetry to the extent that the ability of a person to understand complex poems had been a measure of his knowledge of poetry. The attitude of the contemporary period to the poetry had been able to restore the lost reputation of Indian style, pull it out of the chambers of silence and forgetfulness, and attract the poets to it. This is where we should speak about *Nima Youshij* and his honor. For Nima, poetry is mixed up with ambiguity and difficulty. His poetry is complex and difficult to understand, while it is not empty of language weaknesses. For Nima, poetry is not a concept without ambiguity and difficulty, so it is not surprising that Nima considered Indian style –which is defined by its ambiguities - as the “highest degree of Persian poetry’s progress” and “a sample of the evolution of poetry”. With these explanations, it can be argued that the approach of contemporary poetry in the post-revolution years to the Indian-style was not without an origin. The much-used Indianized style of post-revolution Poets is the continuation of the

* Assistant Professor of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University, Kerman, Kerman, Iran. mojahed_gholami@yahoo.com

Received:06/08/2016

Accepted: 28/01/2017



moderate Indianism of Nima Yoshij. Indeed, the effects of admiring the Indian style and finding its difficulties from Nima to the post-revolution poets -If doesn't made the poetry of that period totally ambiguous- Caused the difficult-writer poets of the Indian style not to be rejected but also being admired. In this new era, Difficult-Writing and ambiguity is not considered as the weakness of poetry, but the strength of it, and even the poets of this period -being proud of themselves- follow the great Indian-style poets.

2- The approach of contemporary poetry to the aesthetic coordinates of Indian style:

The new definition of Rhetoric in poetry of the contemporary era makes the Indian style being more attractive to the poets and makes them admire and imitate it, because the aesthetic coordinates of Indian style poetry are similar to European poetry and its statements. Nima, as it was mentioned, is passionate about Indian style, and he does not hesitate to put some of its poetic images into his poems while reading Indian style poems. But Nima Yoshiej was more interested in the linguistic complexity rather than elegance and illustrations of Indian style poetry before and more than anything else. Apart from the recreation of Indian style themes by Nima, Shafiei Kadkani, Sepehri, Salman Harati, etc., each of the available methods of Indian style is somehow normalizing poem which makes it emphasized, and this method is used by contemporary poets in creation of surrealist poetic images. Irony ambiguities, Allegories, Numerical affiliations, linguistic derivations, and multiplicity of word meanings are the most prominent stylistic approaches that could be traced in contemporary poetry, whereas, neither the extent of their use (the poets) is equal with each other, nor their proficiency in utilizing the alleged features.

The result of this research Indicates that the Indian style due to the late domination of the Khorasani Style on the literary atmosphere of Iran, was ridiculed by poets of the "Literary Return" period. From the very first decades of the present century and consequently during the post-revolution years, Indian Style recovered its lost reputation and became the scope of poetical influences and thoughtful researches. Within this period, contemporary poetry while being affected by European literature, was not totally unaware of traditional Iranian literature and in various linguistic and aesthetic areas had approaches to Indian style and made many adaptations from it. Using the aesthetic features of Indian style, its themes and elegances was to the extent that kept away part of the poetry of post-revolutionary years from the pains and concerns of the day and in the other words, the necessity of the temporal features of language was neglected.

Keywords :Indian style, Contemporary Poetry, Lingual approach, aesthetic approach.

References

- Akhavan Sales, Mehdi (1994). *The privacy of green shadows: Collection of essays*. Morteza kakhi (emend.), (vol 2). Tehran: Zamestan.
- Al-e-Ahmad, Jalal (1979). *Seven essays*. Tehran: Ravagh.
- Aminpour, Qeyzar (2001). *Flowers are all sunflowers*. Tehran: Morvarid.
- ----- (1993). *Sudden Mirrors*. Tehran: Ofogh.
- Bahar, Mohammad Taqi (2002). *Stylistics (Methodology)*. Tehran: Zovar.

-
- Bashardoust, Mojtaba (2000). *Looking for Neyshabur: the life and poetry of Mohammad Reza Shafiei Kadkani*. Tehran: Sales and Yushij.
 - Bedil, Abdul-Qādir (2002). *Collection of poetries*. Khal Mohammad Khasta, Khalilullah Khalili and Hossein Ahi (emend.), Tehran: Forughi.
 - Bigsby, C. W. E. (2007). *Dada and Surrealism*. Hasan Afshar (trans.), 5th ed. Tehran: Center.
 - Dashti, Ali (1985). *A Looking at Sa'eb*. Tehran: Asatir.
 - Harati, Salman (2001). *Collection of poetries of Salman Harati*. Tehran: Daftare Shere Javan.
 - Hossaini, Hasan (1988). *Bedil, Sepehri and Indian Style*. Tehran: Soroush.
 - Hossainpour Chaffee, Ali (2008). *Movements of The Contemporary Persian Poetry Language, from Iran's 1953 Coup until the 1978 Revolution*. 2nd ed. Tehran: Amir Kabir.
 - Khatami, Ahmad (1992). *A research on Indian Style and Literary Return period*. Tehran: Baharestan.
 - Nasr Abadi, Mohammad Taher (2000). *Tazkare Nasr Abadi*. Ahmad Modaqqueq Yazdi (emend.), Yazd: Yazd University.
 - Nima Yushij (A. E. Nouri) (1996). *Collection of poetries of Nima Yushij*. Sirus Tahbaz (emend.), Tehran: Negah.
 - ----- (1989). *About Poem and Poetry*. Sirus Tahbaz (emend.), Tehran: Daftar-haye Zamane.
 - Onsor-ol maali, Kaykāvūs ibn Iskandar (1999). *Qabus nama*. Gholamhossein Yousefi (emend.), Tehran: Elmi va Farhangi.
 - Rudaki, Abū 'Abd Allāh Ja'far ibn Muḥammad (1997). *Collection of poetries*. Emil Braginsky and Saeed Nafisi (emend.), Tehran: Negah.
 - Sabet Mahmoudi, Hassan (Soheyli) (1990). *A Season of Love Poems*. Tehran: Hamrah.
 - Sangari, Mohammad Reza (2001). *Checking and study on Holly Defense's poetries*. Tehran: Palizan.
 - Sayeb Tabrizi, Mirza Mohammad Ali (1992). *Collection of poetries*. (vol 2). Mohammad Qahraman (emend.), Tehran: Elmi & Farhangi.
 - Sepehri, Sohrab (2002). *Hasht Ketab*. Tehran: Tahuri.
 - Seyed Hosaini, Reza (1992). *Literary Schools*. 10th ed. Tehran: Negah.
 - Shafii Kadkani, Mohammad Reza (2011). *With Lamp and mirror*. Tehran: Sokhan.
 - ----- (2001). *Periods of Persian poetry: From mashrotiat to downfall of majesty*. Tehran: Sokhan.
 - ----- (2000). *A Mirror for Voices*. 3rd ed. Tehran: Sokhan.
 - ----- (1991). *Figures of speech in Persian Poetry*. Tehran: Agah.
 - Shams Langroudi (M. T. Gavaheri) (2008). *An Analytic History of Persian Modern Poetry*. 5th ed., Tehran: Center.
 - Shams Qays Rāzī (1981). *Al-Mu'jam fi Ma'air-i Ash'ar-il 'Ajam*. Mohammad Ghazvini and Modares Razavi (emend.), Tehran: Zovar book store.
 - Shir Ali Khan Loudi (1998). *Tazkare Merat ol-Khial*. Hamid Hasani and Behrouz Safar zade(emend.), Tehran: Rozane.

- Taleb Amoli (1967). *Collection of poetries*. Taheri Shahab (emend.), Tehran: Sanai book store.

رویکردهای شعر معاصر به سبک هندی

مجاهد غلامی*

چکیده

نقش ادبیات اروپا در تحولات شعر پارسی معاصر امری مسلم است. گذشته از آنکه بنیادگذاران شعرهای آزاد، سپید، موج نو و حجم، آثار خود را در کلیت آن، با پیش چشم داشتن شعرهای اروپایی به وجود آورده‌اند، هم ایشان و هم دنباله‌روان‌شان که سازندگان بدنه شعر معاصر ایران‌اند، در جزئیات زبانی و زیبایی‌شناختی آثارشان نیز بی‌اعتنا به ادبیات اروپا نبوده‌اند. با این‌همه نمی‌توان در شعر پارسی معاصر و تحولات زبانی و زیبایی‌شناختی آن، جای پای سنت ادبی را ندید. جستار پیش‌رو که به روش تحلیلی و با تکیه بر اسناد کتابخانه‌ای فراهم آمده‌است، ضمن توجه به زمینه‌ها و علل رویکرد شعر معاصر به سبک هندی، در صدد تبیین این نکته است که شعر پارسی معاصر از جمله در دو ساحت، تأثیرپذیری‌های انکارناشدنی از شعر سبک هندی داشته‌است: (۱) ساحت زبانی (۲) ساحت زیبایی‌شناختی. تأثیرپذیری در این دو ساحت، افزون بر اینکه نمودی صریح در شعر بنیادگذاران شعر نو دارد، به دلایل متعددی خاصه شعر پس از انقلاب را در بر می‌گیرد که بیانگر دردها و دغدغه‌های برخاسته از تشبث به یک نظام ایدئولوژیک نوظهور است.

کلیدواژه‌ها: سبک هندی، شعر معاصر، رویکرد زبانی، رویکرد زیبایی‌شناختی.

۱- مقدمه

همچنانکه شناخت شعر هر کدام از دوره‌های شعر پارسی، به‌ویژه آنگاه که پای بررسی دگردیسی شعر پارسی هم در میان باشد، بدون درنگی بر شعر دیگر دوره‌ها، خاصه دوره‌های مقارن با آن، چندان راه به جایی نمی‌برد، بدون آشنایی با شعر سنتی و مختصات اندیشگی، زبانی و زیبایی‌شناختی آن نیز نمی‌توان داوری بسامان و بآینی از شعر معاصر داشت. حتی سخن گفتن درباره ویژگی‌های شعر معاصر در مقاطعی از عمر یک‌صدساله آن، بدون شناخت درست و دقیقی از شعر دیگر مقاطع این دوره، چنانکه بایسته و شایسته است، حق مطلب را نمی‌گذارد. اگر از این دریچه به شعر معاصر نگاه کنیم، تصویرهای روشن‌تری از آن می‌بینیم که از پرگویی و پریشان‌گویی‌های قدروقیمت‌شکن دورتر است و به واقعیت نزدیک‌تر. با نگاهی از این دست چشم‌شسته به شعر معاصر، به‌ویژه می‌توان به بسیاری از پرسش‌ها پاسخ داد. شعر معاصر بالاخره مختصاتی داشته‌است که آن را از شعر دیگر دوره‌ها و جریان‌های شعری بازشناسانده است. اما این‌گونه نیست که شعر معاصر یک‌شبه از هیچ پدید آمده‌باشد، بلکه آن، پیشینه‌ای و

زمینه‌هایی داشته است. بنابراین، باید شعر معاصر را با همه کثیّت خود، جزئی از ادبیات ایران دانست و با همه استقلال خود، بازبسته بدان. شعر معاصر را باید در مسیری نگاه کرد که آغازش رودکی است و همه آن شاعران بی‌دیوان دوره‌های طاهری و صفّاری و سامانی؛ چنانکه شعر برهه‌های مختلف این یکصد سال را باید در مسیری نگاه کرد که آغازش «افسانه» نیما یوشیج است و سروده‌های هوشنگ ایرانی و تندر کیا و اسماعیل شاهرودی و... در اینکه تکوین شعر معاصر پارسی به تقلید و تأثیر از ادبیات اروپا بازبسته بوده است حرفی نیست. اما بر ادبیات سنتی ایران چشم بستن و دست بلند آن را نیز در تحولات شعر معاصر پارسی ندیدن (یا نخواستن دیدن) حق‌ناشناسی است. با وجود آنکه کتاب *با چراغ و آینه* محمدرضا شفیعی کدکنی، که از زبده‌ترین پژوهش‌ها در باب ریشه‌های تحول شعر معاصر است، به لحنی جزم‌گرایانه و تمامیت‌طلبانه تحت‌الشعاع این اندیشه محوری قرار گرفته است که «تمام تحولات شعر مدرن فارسی در قرن اخیر تابعی است از متغیّر ترجمه ادبیات و شعر اروپایی در قلمرو زبان فارسی»، این نظر شفیعی کدکنی در همان کتاب استخوان‌دارتر می‌نماید: «هرچه زیبایی و لطف در شعر امروز ایران دیده می‌شود، حاصل پیوند درخت فرهنگ ایرانی و درخت فرهنگ اروپایی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۳۹).

باری، از ادبیات سنتی ایران، سبک هندی نیز با جلوه و جمال‌های خلاف‌آمد عادت که در آن بوده، توانسته است به قدر خود از شاعران معاصر دلبری کند و انطباق برخی از مشخصات زبانی و زیبایی‌شناختی‌اش را با مختصات زبانی و زیبایی‌شناختی وارداتی و باب طبع روز، به رخ آنها بکشد و از این بابت نیز در جهت احیای اعتبار از دست‌رفته‌اش در دوره بازگشت ادبی برآید. این جستار، بخشی از پژوهش‌های نویسنده درباره تأثیرپذیری‌های شعر معاصر از سبک هندی را به اجمال و تحت دو عنوان رویکرد زبانی و رویکرد زیبایی‌شناختی شعر معاصر پارسی به سبک هندی بیان می‌دارد.

۲- پیشینه پژوهش

با وجود آنکه سبک هندی هنوز به دلایلی و از جمله تبعات سبک هندی‌گریزی برهه‌ای از تاریخ ادبی ایران، چنانکه شایای آن است بررسی نشده، تا حدی در برخی آثار فرصت نمایاندن نسبی قابلیت‌های خود را یافته‌است. هرچند که در این قبیل آثار نیز عمدتاً شاخه ایرانی سبک هندی و خاصه صائب تبریزی، در کانون توجه بوده‌است. به هر حال در این زمینه، مجموعه مقالات صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی (۱۳۵۴) گردآورده محمدرسول دریاگشت، کتاب‌های شاعر آینه‌ها و شاعری در هجوم منتقدان از شفیعی کدکنی، گردباد شور جنون (۱۳۶۶) از شمس لنگرودی و طرز تازه: سبک‌شناسی غزل سبک هندی (۱۳۸۴) از حسین حسن‌پور آلاشتی، از تحقیقات یادکردنی هستند و اینها افزون بر مقالات پراکنده‌ای است که تا کنون منتشر شده‌است؛ از جمله مقالات «صائب: شاهموجی در اوج» و «حزین لاهیجی: زندگی و زیباترین غزل‌های او» از اخوان ثالث که اهمیت‌شان خاصه به دلیل نمایاندن التفات یکی از صاحب‌نام‌ترین شعرای معاصر بدین سبک است. اما مشخصاً درباره رویکردهای شعر معاصر به سبک هندی و وجوه تأثیرپذیری شعر معاصر از آن، بیشتر اقوال پراکنده‌ای و آن هم در وجوه تأثیرپذیری نیما یوشیج از سبک هندی بیان شده‌است که از آن میان، فصولی از کتاب‌های نیما یوشیج و شعر کلاسیک فارسی (۱۳۸۹) نوشته محمود کیانوش و در تمام طول شب (۱۳۸۹) از احمدرضا بهرام‌پور یادکردنی هستند. سیدحسن حسینی در *بیدل، سپهری و سبک هندی* (۱۳۶۷) نیز متذکر برخی رگه‌های تأثیرپذیری شعر سپهری از این سبک شده‌است. *باغ صائب* (۱۳۵۳) نیز که مجموعه‌ای است از اشعار اعضای انجمن ادبی صائب، از آن دسته آثار است که به لحاظ عملی، از تأثیرپذیری شعر نو-سنتی از سبک هندی خبر می‌دهند و زیر ذره‌بین قرار دادن آن، در بررسی چند و چون این تأثیرپذیری کم‌فایده نیست. متها جای اثر شایسته‌ای که با انسجام و به وجهی روش‌مند این موضوع را در گستره شعر معاصر بررسی کند، در میان تحقیقات ادبی خالی است.

۳- سبک هندی در شعر معاصر

قصد آن بوده‌است که پرسش‌های مطرح‌شده، فرضیه‌ها و نتایج به‌دست‌آمده در این جستار، همگی به مهم مربوط باشند و کلیت

کار، یکی از وجوه شخصیتی شعر معاصر ایران را تبیین کند و تعلقات آن با سبک هندی را بازنماید. این کار البته نه ساده است و نه در یک جستار ممکن است؛ چراکه یک طرف قضیه گستره‌ای است به نام سبک هندی و طرف دیگر، گستره‌ای به نام شعر معاصر که خودش از لحاظ جریان‌های ادبی و اسالیب شعری زیرشاخه‌های متعدد دارد. بنابراین، کار شاید در حد طرح مسئله باقی مانده باشد و تنها تعدادی از مشخصات سبک هندی و آن هم عمدتاً در شعر معاصر از شاخه آزاد و سپید آن بررسی شوند. با این حال، برای انسجام مطلب، تأثیرات زبان و زیبایی‌شناسی سبک هندی در شعر معاصر بررسی شده و بحث درباره خطوط برجسته تمایز نحله‌های شعر معاصر به مجالی دیگر موکول شده است:

۱-۳- رویکرد شعر معاصر به مختصات زبانی سبک هندی

اینکه امیر عنصرالمعالی، در باب سی و پنجم *قابوس‌نامه*، فرزند خود را می‌آموزاند که «اگر شاعر باشی جهد کن تا سخن تو سهل ممتنع باشد. بپرهیز از سخن غامض و چیزی که تو دانی و دیگران را به شرح آن حاجت آید مگوی که شعر از بهر مردمان گویند نه از بهر خویش» (عنصرالمعالی، ۱۳۷۸: ۱۸۹)، از کیفیت ذوق یا به تعبیر لوین. ل. شوکینگ در *جامعه‌شناسی ذوق ادبی* از «روح زمانه» ای حکایت دارد که بر دوره‌های نخست شعر پارسی مسلط است.

بی سببی نیست که رودکی سمرقندی، که خود را به شعر، جریر و طایی و حسان می‌داند، وقتی می‌خواهد در قصیده مشتهر به «مادر می» ضمن مدح/امیر بوجعفر، خویش‌ستایی کند و از هنر شعرسرای خود فقاعی بگشاید، از *خوبی لفظ و آسانی معنای* سروده خود دم می‌زند:

اینک مدحی چنانکه طاقت من بود لفظ همه خوب و هم به معنی آسان

(رودکی، ۱۳۷۶: ۱۰۳)

شعر پارسی در نخستین دوره‌های رواج و روایی آن، شعر زودیاب و بی‌پیچ‌وتاب است؛ شعری که خواننده را برای فهم خود سردرگم راه‌های ماز در ماز نکند و بی‌درنگی وی را از بروئه واژگان بگذراند و به درونه معنا برساند. از این‌رو هر آنچه این بی‌پیرایگی لفظ و بی‌پیچیدگی معنا را از بین ببرد یا اندک‌مایه‌ای حتی بدان آسیب برساند عیبی به شمار می‌آید. در این باب نگاهی به *المعجم شمس قیس رازی*، نخستین نوشته بلاغی پارسی - که در آن فصلی مستقل به عیوب قوافی و اوصاف ناپسندیده که در کلام منظوم افتد اختصاص یافته است - بسیار راهگشاست. افزودن حرف یا حروفی به کلمه، کاستن حرف یا حروفی از کلمه، تشدید مخفف، تخفیف مشدد و تغییر کلمه‌ها از هیئت اصلی خود، گیرم به ضرورت و برای تندرستی وزن و قافیه، همه برای صاحب المعجم جز «عدول از جاده صواب در شعر» به حساب نمی‌آید. اکنون کاری به این نداریم که اگر شمس قیس رازی، از جمله به هنجارهای سبکی و نیز به ساخت پهلوی برخی از واژه‌هایی که آنها را عیب‌مند دانسته است اعتنایی داشت، این‌گونه بر بهره‌مندی شاعران از آن واژه‌ها خرده نمی‌گرفت. آنچه فعلاً درخور توجه است، آن است که شمس قیس بر بنیان همان ذوق مسلط بر دوره‌های نخستینگی شعر پارسی است که حتی کاربرد «سخون» را در شعر رودکی که استاد شاعران و آدم‌الشعرا شعر دری‌اش می‌دانند بر نمی‌تابد و پا را از این، آن‌سوتر نهاده و شاعر مجید را از استفاده «خمش» و «فرموش» به جای «خاموش» و «فراموش» هم محترز داشته است (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۳۰۷).

بر بنیان چنین دید و داوری‌هایی است که فصاحت شعر، چه در قلمرو کلمه و چه در قلمرو کلام، نیز متعلق می‌شود به همین انتظاری که در آن روزگار از شعر وجود داشته است. بدین‌سان معیارهای فصاحت بر بنیان رویکردی اینچنین به شعر، تئوریزه می‌گردد و بدون جرح و تعدیل چشمگیری برای کتاب‌های بلاغی دوره‌های بعد به ارث گذارده می‌شود و شعر پارسی دوره‌های مختلف بدون توجه به «عنصر غالب» در آن دوره‌ها بر محک دست‌فروشد همان معیارهای پیشین زده می‌شود. از این‌رو هر زمان خواستند از ضعف تألیف و تعقید بگویند، از شعر بیدل و صائب نمونه دادند و فصاحت را جز در سخن خراسانی‌ها سراغ ندادند. اما معیارهای فصاحت را در هر دوره، ذوق ادبی مردمان همان دوره است که مشخص می‌کند، نه کتاب‌های بلاغی‌ای که از روی

یکدیگر رونویسی شده‌اند و همه بیاض‌هایی از یک مسوده‌اند.

اگر شعر دوره سرخ کلاهان صفوی، که با ساز و برگ‌های رنگ‌رنگ و گونه‌گونش دروازه‌های مملکتی را گشود که تاج محل بخشی از ذوق زیباپسند و زیبایی‌شناس خداوندانش بود، نتوانست از صبحی بیدگلی و رفیق اصفهانی و شعله و مشتاق و آذر دلبری کند به خاطر آن بود که پای همان ذوق خراسانی‌ای در میان بود که جامی را خاتم‌الشعرای ادبیات پارسی می‌انگاشت و سروده‌های حدود سده نهم به این سو را اساساً شعر نمی‌دانست. اینکه ندیم‌باشی (خجسته)، نواده فتحعلی‌خان ملک‌الشعرا و دوستان گذشته‌گرای وی در مشهد اواسط دوره ناصری گرد هم می‌آمدند و ندیم‌باشی، نکته‌ها و دقیقه‌های شعر کهن خراسانی را برای ایشان به درس می‌گفت تا تفاوت سبک نیمه‌خراسانی و نیمه‌عراقی شعر قآنی را با سبک اصیل خراسانی دریابند (بهار، ۱۳۸۱: ۲۲/۱)، دو نتیجه عمده داشت: اولاً پایه‌های دانش سبک‌شناسی در ایران گذارده شد و سه جلد «سبک‌شناسی»، به مثابه نخستین تحقیق اسلوب‌مند در این دانش و میراث مکتوب حرف و حدیث‌های از یادرفته آن انجمن، به قلم ملک‌الشعرا بهار نوشته شد. ثانیاً اعضای این انجمن همگی بازبسته به شعر خراسانی بودند و هنجارهای سبک خراسانی بر ذهن و زبان آنها حاکم بود و معلوم است پی‌آیه این واپس‌گرایی ذوقی، تهمت و طعن و تمسخر بر شیوه‌های نوپدید سبک هندی است و خفه کردن صداهای آن و باز گرداندن سلطنت به تاراج‌رفته ذوق خراسانی بر شعر پارسی؛ ذوقی که با تعقید و دشواری میان‌ه‌ای ندارد. حال آن‌که پیچیدگی و دشواری لفظ و معنا از مختصات شعر دوره صفوی بود؛ تا جایی که توانایی شخص در معنا کردن ابیات مشکل، سنجۀ شعردانی و شعرشناسی وی به شمار می‌رفت. چنانکه منقول است «عنایت‌خان پسر ظفرخان، ناظم صوبۀ کشمیر، دعوی کرد که شعری که از یک مرتبه خواندن یا شنیدن به فهم من درنیاید بی‌معنی است. چون غنی [کشمیری] شنید، این دعوی از وی پسندید [درست: نپسندید] و گفت: تا حال اعتمادی بر شعر فهمی عنایت‌خان داشتم، امروز آن اعتماد برخاست و بعد از آن هیچ‌گاه با خان مذکور ملاقات نکرد» (شیرعلی‌خان لودی، ۱۳۷۷: ۱۴۲ و ۱۴۳). پیچیده‌گویی و ابهام شعر سبک هندی از اضلاع مختلفی بحث و بررسی می‌شود:

۱) میان تعقیدهای ناخواسته در شعر شاعران خراسانی و پیچیده‌گویی شاعران سبک هندی باید فرق گذاشت. شاعر سبک خراسانی می‌خواهد و باید بدون پیچیدگی و دیربایی سخن بگوید، اما شاعر سبک هندی قدرت‌نمایی شاعرانه‌اش را در دشواری فهمی آنچه می‌گوید می‌داند. این بیت بیدل، به تمامی واگویی موجز این دغدغه است:

معنی بلند من فهم تند می‌خواهد سیر فکر آسان نیست کوهم و کتل دارم

(بیدل، ۱۳۸۱: ۹۸۲)

سنجیدن این بیت با بیت رودکی، که پیشتر بدان استشهاد شد، رنگ و بوی گرایش به شعر و تفاوت آنها را در دو ساحت اندیشگی خراسانی و هندی (اصفهانی) به‌خوبی می‌نمایاند.

۲) خود پیداست در زمانی که روشن‌اندیشی و ساده‌گویی اصالت دارد، تجاوز از این حدود مرزهای پیش‌گذاشته، به عنوان ضعف تألیف و تعقید لفظی و معنوی قلمداد شده و عیبی در فصاحت شعر به شمار می‌آید. حال آن‌که با دیگرگونی دید و داوری درباره شعر، تعقید و پیچیده‌گویی، نه عیب شعر، بلکه یکی از اصول بنیادین شعر دانسته می‌شود.

نگرش دوره معاصر نیز به شعر به گونه‌ای بوده است که توانسته است آبروی ازدست‌رفته شعر سبک هندی را بدان بازگرداند و از سردابه‌های خاموشی و فراموشی بیرونش بکشد و شعر سرایان و شعر پژوهان را به سوی آن جذب کند. اینجاست که باید از ارز و ارج نوشته‌های نیما یوشیج گفت. برای نیما شعر با ابهام و دشواری آمیخته است:

«همسایه می‌گوید: شعر نباید شنونده را در فهمیدن معنی آن، معطل کند. یقین کنید دوست عزیز من، قدیم‌ترین حرفی که من در زندگانی شاعری خود شنیده‌ام این است. مثل اینکه در گهواره زیر گوش من تلقین می‌شد. یکی از شعرای فرانسه، که درست در نظرم نیست (و شاید بوالو در آر پوئه تیک) می‌گوید: آسان مشکل؛ یعنی آسان فهمیده شود، ولی ساختن این آسان، مشکل باشد؛ یعنی هر کس نتواند. اگر شما باخون گورکی را خوانده باشید، می‌دانید مقصود از آسان مشکل چه چیز خواهد بود. اما این

هنری است در پیش قدمای من نمی‌توانم این کار را هنر بدانم. سراسر اشعار بدوی در تاریخ ادبیات دنیا همین حال را دارد. آثار دوره‌های رئالیستی (شعرهای خالی از عمق و خیال و حسن دقیق) سراسر آسان فهمیده می‌شوند. اما از من چیزی را که باید بشنوید مشکل آسان؛ یعنی مشکل فهمیده شود و آسان گفته شده باشد. شعر و موسیقی و نقاشی در دوره ما به این مرحله باریک و عمیق رسیده‌اند» (نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۱).

شهادتین ایمان بی‌دروغ نیما را در آنچه درباره شعر می‌گوید، نخست باید از شعر خودش شنید و سپس از دل‌بستگی‌ای که نیما به سبک هندی دارد؛ سبکی که نزد نیما نمود همان مشکل آسان است.

نیما پیچیده‌گوی و دشوارسرای است و شعرش از ضعف‌های زبانی هم بی‌بهره نیست. شمس لنگرودی همین زبان ناهموار و ضعف تألیف اساسی‌ترین اشعار نیما را در قدرت‌گیری مخالفان او، یعنی شاعران نوکلاسیک شاخه خانلری، مؤثر می‌داند (شمس لنگرودی، ۱۳۸۷: ۲۶۶/۱) و نادرپور طبع روستایی و تربیت‌فرنگی نیما را مسبب اصلی ابهام و گنگی زبان او قلمداد می‌کند (پیشین: ۵۴۳/۲). البته هنگامی که سخن بر سر دلایل ابهام شعر نیما و ضعف‌های زبانی آن است، از کم‌آشنایی نیما با ادبیات سنتی و سنت‌های ادبی و حدّ و مرز توانایی‌های وی در سرودن شعر هم نمی‌شود یاد نکرد.

بعید بدانم کسی حتی از دل‌بستانگان و وابستگان نیما یوشیج هم باشد که پیچیدگی و ابهام شعر وی را یکسره انکار کند. هستند برخی از ایشان که این کلاه را سر خودشان و دیگران می‌گذارند که شعر نیما شعر «شعردانان» و «شعرشناسان» است. مثل همان پیراهنی که خیاط‌ها برای پادشاه دوخته بودند و جز حلال‌زاده‌ها کسی آن را نمی‌توانست ببیند و همه از ترس ناحلال‌زادگی دم بر نمی‌آوردند که نکند اگر بگوییم شعر نیما پیچیده است و دشواریاب، متهم شویم به شعرندانی و شعرشناسی و دست کم به ذهن بی‌گندوکاو داشتن. اما *اهل‌البیت ادری بما فی‌البیت*؛ وقتی نیما خودش شعر را «مشکل آسان» می‌داند و پیچیدگی و دشواریابی شعر را، نه تنها می‌ستاید، بلکه جز آنچه بهره‌مند از ابهام است را اساساً شعر نمی‌داند، دیگر چه جای این گفت‌وگوها و مته‌به‌خشخاش گذاشتن‌ها. آنهایی که چنین داوری و دیدی درباره شعر نیما دارند، یا شعر نیما را نمی‌شناسند و تلقی نیما را از شعر نمی‌دانند، یا با این ادعا می‌خواهند در میان جماعت شعرندان و شعرشناسی (!) که شعر نیما را به دوری و دیری می‌فهمند برای خود فضلی بتراشند یا این‌ازاین‌طرف‌بام‌افتادن‌ها پاسخ آن‌ازآن‌طرف‌بام‌افتادن‌هایی است که در شعر نیما تنها وحشت و عجایب و حُقم می‌دید و آن را از وزن و لفظ و معنا بی‌بهره می‌دانست؛ وگرنه آنهایی که پیه این وصله شعرندانی و شعرشناسی را به تن مالیده‌اند کم نیستند و اتفاقاً از آنهایی هم هستند که نوشته‌هاشان در تحلیل شعر نیما هنوز ارز و ارجی دارد؛ کسانی که مخاطب سال‌های شعر نیما بوده‌اند و گاه هم مصاحب سال‌های دردها و دغدغه‌های خود نیما. *جلال آل احمد* یکی از همین‌هاست. وی در «مشکل نیما یوشیج» می‌نویسد:

«اکنون که سخن از مشخصات شعر نیماست، ناچار ذکری هم از پیچیدگی تعبیرهای او باید کرد. در زبان شعری نیما و به‌خصوص در آثار متأخر او کمتر به وصف ساده، رئالیست و سراسری برمی‌خوریم. وصف اشعار او که بیشتر نیز وصف حالات درونی است پیچیدگی‌هایی دارد که برای فهم آن دقت بیشتری لازم است. بیان یک حالت، یک صحنه، یک واقعه در زبان او تعقیدهایی می‌یابد که روی هم‌رفته در اشعار کوتاه او پخته، دلنشین و زیباست؛ و برعکس در اشعار بلندتر او مثل ناقوس یا پادشاه فتح به صورت کلاف سردرگمی درمی‌آید که آمیخته است با تطویل و پیچیدگی‌های مغل» (آل احمد، ۱۳۵۷: ۶۲).

صدق اعتقاد نیما به پیچیدگی و دشواریابی شعر را از دل‌بستگی وی به سبک هندی هم می‌توان فهمید. از کسی که شعر در نظرش جز با ابهام و دشواریابی معنایی ندارد، دور از انتظار نیست که شعر سبک هندی را که ابهام در تار و پود پرنقش‌ونگارش تنیده است، «اعلا درجه ترقی شعر ایران» و «نمونه حد کامل شعر» (نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۷۹ و ۳۹) بداند. تا جایی که پروایی نداشته باشد از اینکه برخی از شاعران غول‌آسای پارسی را به گناه نابخشودنی سادگی و زودبایی شعرشان به مسلخ سبک هندی بکشاند و آنها را در پای بیدل و صائب و کلیم، قربانی کند.

با این توضیحات می‌توان بر آن بود که رویکرد شعر معاصر در سال‌های پس از انقلاب به سبک هندی بدون زمینه نبوده است. سبک‌های هندی‌زدگی تُند شاعران سال‌های پس از انقلاب، ادامه سبک‌های هندی‌گرایی ملایم نیما یوشیج است؛ نه اینکه شعر سال‌های پس از انقلاب، یکسره دشواریاب و مبهم باشد، که البته این گونه نیست. مخصوصاً اگر شعر نخستین سال‌های پس از انقلاب را هم در نظر بگیریم؛ چراکه در این سال‌ها شعر معاصر به دلیل حالت برانگیزنده و مهیجی که تعهد و باور شاعران از آن انتظار دارد و گاه آن را به شعارزدگی هم می‌کشاند، به ورطه دشواری و ابهام درمی‌افتد. شعرهای این سال‌ها در واقع سلاح‌هایی هستند که شاعران آنها را برای مقاومت و نبرد از نیام تخیل خود برآورده‌اند و برندگی این سلاح‌ها در گرو صیقلینگی آنهاست. اما اینکه شاعران معاصر در سال‌های پس از انقلاب به سبک هندی و مختصات زبانی و زیبایی‌شناختی آن تمایل نشان می‌دهند و پیچیدگی و تعقید آن را بر سرش نمی‌کوبند و نگاه‌های ستایش‌آمیزی به آن دارند، ریشه در تلقی نوپدید دارد که در نخستین دهه‌های دوره معاصر از شعر شده و به تبع آن سبک هندی اعتبار از دست‌رفته خود را به دست آورده است.

کوتاه سخن: سربان ستایش سبک هندی و دشواریابی‌های آن از نیما به شعر پس از انقلاب، اگر شعر آن ایام را تماماً مبهم هم نکرده باشد، حال و هوایی ایجاد کرده است که در آن دیگر، شاعران دشوارگوی سبک هندی ناشنیده طرد نمی‌شوند و در آنها به بزرگداشت نگریسته می‌شود. در این هوای تازه، تعقید و ابهام، نه کاستی شعر، بلکه فزونی شعر به شمار می‌آید و حتی شاعران پا جای پای شاعران صاحب‌نام سبک هندی می‌گذارند و از اینکه توانسته‌اند چونان ایشان **سرنواگشاده** و **مبهم** سخن بگویند بر خود می‌بالند:

سهیل از فیض بیدل یک بغل مضمون نو دارم وجود مبهم مکتوب سرنواگشاده را مانم

(ثابت محمودی، ۱۳۶۹: ۲۶)

توجه شعر معاصر به سبک هندی و تلاش و تمایل برای شکل گرفتن در قالب نوع خاصی از بیان شاعرانه موسوم به *طرز خیال*، در نخستین دهه پس از انقلاب چنان رونقی می‌یابد که برخی، سال‌های میانی دهه شصت را سال‌های تسلط سبک هندی بر ذهن و زبان شعر معاصر می‌دانند. تا حدی که برآن‌اند در این سال‌ها، *بیدل‌زدگی* و تلاش در آفریدن فضایی شعری از آن دست که در غزل بیدل یافت می‌شود، شاعران را تا حدی از زبان زمان و ضرورت زبانی متناسب با شرایط اجتماعی و فرهنگی نیز غافل می‌کند (سنگری، ۱۳۸۰: ۶۴/۲).

پژوهش‌هایی که در همان سال‌ها درباره اضلاع گوناگون سبک هندی صورت گرفته نیز نشانه‌هایی از رویکرد ستایش‌آمیز شعر معاصر، خاصه شعر پس از انقلاب، به سبک هندی است. در این میان، محض نمونه، به‌ویژه از تألیفات محمدرضا شفیعی کدکنی و سیدحسن حسینی سخن به میان توان آورد. گذشته از آنچه از شفیعی کدکنی درباره سبک هندی در نوشته‌هایش پراکنده است، «شاعر آینه‌ها» پژوهشی یکسره در این باره است که به بهانه بررسی شعر بیدل دهلوی، مختصات سبک‌شناختی عصر بیدل نیز در آن بیان شده است. «شاعر آینه‌ها» برآمده از سال‌های دهه شصت است و نتیجه هم‌نشینی شفیعی کدکنی در سال‌های جوانی با محمد قهرمان و دیگر کسانی از تیره و تبار ذوق ادبی آن سال‌های وی در دلدادگی به سبک هندی، که هر هفته در منزل محمد قهرمان گرد هم می‌آمدند. سال‌هایی که شفیعی کدکنی آنچنان مسحور جاذبه‌های خیره‌کننده شعر صائب بود که وقتی علی دشتی، «سیری در دیوان شمس» را منتشر کرد، شفیعی کدکنی مقاله‌ای نوشت و در آن مدعی شد که «تمام دیوان شمس به یک بیت صائب نمی‌ارزد» (بشردوست، ۱۳۷۹: ۵۸). هرچند این روحیه و سلیقه به تدریج تغییر یافت و یکی از ستایشگران سبک هندی، اگر نگوییم به صف ستیزندگان آن، به گروه خرده‌گیران رسم و راه شاعری سبک هندی پیوست.

سید حسن حسینی نیز در همان دهه، کتاب *بیدل*، سپهری و سبک هندی را می‌نویسد و در آن با توجه به ذات تمایل اندیشگی و اعتقادی خود به فضای پس از انقلاب، علاوه بر اظهار ایراداتی بر شاعر آینه‌ها، ریشه‌های سوررئالیسم سهراب سپهری و دنباله‌روان وی در سال‌های پس از انقلاب را، نه در سروده‌ها و تئوری‌های ادبی وارداتی، که در شعر سبک هندی سراغ می‌دهد.

۲-۳- رویکرد شعر معاصر به مختصات زیبایی‌شناختی سبک هندی

آنچه در ایران سده سیزدهم هجری اتفاق افتاد، یعنی گرد هم آمدن شاعران دل‌زده از رسم و راه‌های نوپدید سبک هندی، ستایش شعر کهن پارسی و بازگشت به آن، بی‌شبهت به اتفاقی که در فرانسه سده هفدهم میلادی افتاد نیست؛ اتفاقی که کلاسیسم را در فرانسه عصر لوئی بنیان گذاشت. درنگی کوتاه بر این دو جریان ادبی کافی است که دریابیم:

(۱) شاعران کلاسیک نیز چونان شاعران بازگشت، تعالی و کمال را در شعر گذشتگان خود سراغ می‌دادند و از رسم و راه‌هایی که آنها در شعر گذاشته بودند پیروی و تقلید می‌کردند. ایشان معتقد بودند، «آثار تازه‌ای که به وجود می‌آید ممکن است خوب باشد یا بد. اغلب این آثار دیر یا زود فراموش می‌شوند اما فقط شاهکارهای تردیدناپذیری مانند *انید* اثر ویرژیل و *اینی‌ژنی* اثر اورپید است که می‌تواند پس از گذشتن دوهزار سال باز هم ستودنی باشد. پس این آثار به سبک شایسته‌ای نوشته شده است و کسی که می‌خواهد اثرش زنده بماند باید از آنها تقلید کند. بنابراین، باید موضوع و نوع و مخصوصاً سبک و تکنیک آنها را تقلید کرد» (سید حسینی، ۱۳۷۱: ۱۰۰/۱).

(۲) اصول و قواعدی که کلاسیسم بدان بازبسته بود و آنها را از درنگ بر ادبیات و هنر قدیم یونان و روم بیرون کشیده بود، اصول و قواعدی بودند که در سبک خراسانی نیز وجود داشت و به دلیل کاستی‌ها و ناتوانی‌های مقلدان بازگشتی، شکل دست‌وپاشکسته‌ای از آن به شعر بازگشت راه پیدا کرد. تقلید از طبیعت و توجه به مظاهر طبیعی، تأکید بر روشنی و سادگی شعر، کمال‌گرایی و حقیقت‌مانندی، اصولی هستند که هم در گذشته تقلیدشده شاعران کلاسیسم وجود دارد و هم در سبک خراسانی.

(۳) کلاسیسم فرانسه بعد از «باروک» اتفاق افتاد و بازگشت ادبی ایران بعد از سبک هندی؛ یعنی هم کلاسیسم و هم بازگشت ادبی بعد از جریان‌های ادبی‌ای روی داده‌اند که شباهت‌های بسیار زیادی با هم دارند؛ تا آنجا که سبک هندی را بر بنیان همین شباهت‌ها، در غرب یک «باروک» ادبی می‌شناسند.^۱

چشمان را هم بر تفاوت‌های کلاسیسم و بازگشت ادبی نبندیم. پررنگ‌ترین تفاوت کلاسیسم فرانسه و بازگشت ادبی ایران آن است که کلاسیسم فرانسه در دامان خود کسانی را مثل لافونتن، مادام دولافایت، مولیر، بوالو و راسین پرورد که پای شهرت و محبوبیت را از قلمرو زمانی و مکانی خود بیرون گذاشتند، حال‌آن‌که پروردگان دامان بازگشت ادبی ایران کسانی مثل فتحعلی‌خان صبا، قآنی، شیبانی، مجمر و نشاط بودند که هیچ‌گاه نتوانستند آثاری را بیافرینند که ادبیات ایران بدان بنزد؛ چنانکه برخی، دوره بازگشت را «عصر مدیحه‌های مکرر» نامیده و درباره شاعران این عصر گفته‌اند: اگر شعر چهره‌هایی مثل صبا کاشانی، سروش اصفهانی، یغمای جندقی و قآنی شیرازی را، که قله‌های ادب منظوم این دوره هستند، در نظر بگیریم، شخص مطلع به‌راحتی می‌تواند از اینها صرف نظر کند و اینها را از تاریخ تکامل شعر فارسی کنار بگذارد؛ زیرا این شاعران، در حقیقت، کاریکاتور شعرای قرن پنجم و ششم هجری‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۹).

شاعران بازگشت حتی نتوانستند از کارگاه خیال واپس‌گرای خود چیزی بیرون بیاورند که شعر سبک هندی را که آن همه بر آن به ناجوانمردی تاخته بودند از سگه بیندازد. این حقیقتی است که «هیچ یک از نامداران این رستاخیز ادبی چون مشتاق و هاتف و عاشق و صباحی و آذر و مجمر و صبا و امثال ایشان در شاعری به پایه صائب و نظیری و طالب و کلیم نرسیده‌اند و به جز در بعضی آثار انگشت‌شمار خود، قبول عامه نیافته‌اند» (خاتمی، ۱۳۷۱: ۵۵).

شاید پر بیراه نباشد اگر بگوییم تمامی هنر شاعران بازگشت آن بود که دست کم نام خود را به برکت مجمع‌الفصحای رضاقلی‌خان و آتشکده آذر در کنج حافظه تاریخ ادبیات ایران نگه دارند. اما سبک هندی در ایران، چنانکه سوررئالیسم در فرانسه، دریچه تازه‌ای به «تصویر» و هنجارهای زیبایی‌شناختی شعر باز کرد. «تصویر» که در سبک خراسانی و در کلاسیسم مبتنی بر روشنی و وضوح بود و رسالتش انتقال معنا، در سبک هندی و سوررئالیسم در ذات خود ارزشمند دانسته شد و از آن روشنی و آشکارگی نیز فاصله گرفت و کارکردهای دیگری یافت.^۲

تصویر در ساحت زیبایی‌شناختی سوررئال از جغرافیای محدود نگرش سنتی که پای‌بند ماندن است به تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه و گروهی صنایع بدیعی، رها می‌شود و به گستره جهانی قدم می‌گذارد که در آن، تصویر برآیند برخورد کلمه‌ها با یکدیگر است؛ کلمه‌هایی که برابرنهاده پدیده‌های جهان خارج از متن هستند و هرچه ستیز میان آنها بیشتر باشد، تصویر به زیبایی تشنّج‌آوری که مورد نظر سوررئالیست‌هاست نزدیک‌تر می‌شود. تصویر سوررئالیست‌ها هیچ ذهنیت یا حساسیتی را بازنمایی نمی‌کند؛ ذهنیت را می‌آفریند و حساسیت را برمی‌انگیزد. تخته پرشی است به سوی آزادی، که در آن واحد، هم هدف است و هم وسیله. تقابل مفاهیم و کلمات متباین در خدمت شکستن وجه قیاسی ذهن و رهانیدن تخیل است. پس سوررئالیست کاری با چستی سنگ آتشرنه ندارد؛ علاقه او به جرّقه است؛ چنانکه «رُوردی» می‌گوید: تصویر آفریده محض روح است. آن را نمی‌توان از یک مقایسه به دست آورد، بلکه حاصل جمع دو واقعیت کمابیش دور از یکدیگر است. نسبت این دو واقعیت متحد، هرچه دورتر و منصفانه‌تر باشد، تصویر قوی‌تر خواهد بود؛ یعنی نیروی عاطفی و واقعیت شاعرانه بیشتری خواهد داشت (بیگزبی، ۱۳۸۶: ۷۸)، و اینجاست که پای ترکیب کلمه‌ها نیز به میان می‌آید و شعر تبدیل می‌شود به هنر ترکیب کلمه‌ها با یکدیگر.

دلدادگی به نازک‌خیالی‌ها و مضمون‌پردازی‌های سبک هندی نتیجه رسوخ نگاهی زیبایی‌شناسیک از این دست به شعر در دوره معاصر است. تعریف تازه‌ای که در دوره معاصر از بلاغت شعر می‌شود، موجب می‌شود که سبک هندی مخاطب جذاب شاعران گردد و آنها را به ستایش و تقلید از خود وادارد؛ چراکه مختصات زیبایی‌شناختی شعر سبک هندی با آنچه در این سال‌ها از راه شعرها و بیانیه‌های اروپایی به ایران آمده و ذوق ادبی عصر را به خود کشیده است همخوانی دارد. گرایش به سبک هندی، در ضمن پذیرش ماهیت نوپدید بلاغت شعر، خاصه در سال‌های پس از انقلاب که نمی‌خواهد در مسائل فرهنگی، چشم به افق‌های غرب داشته باشد و می‌کوشد آنچه را که می‌خواهد، در سنت‌های غنی و تا کنون به‌چشم‌نیامده فرهنگ دیرساله خود پیدا کند، بیش از پیش دیده می‌شود.

نیما، چنانکه گفته شد، دلبسته سبک هندی است و بدش نمی‌آید هنگام ورق زدن شعرهای سبک هندی برخی از تصویرهای شاعرانه آنها را که به دلش نشسته است در شعر خود بیاورد. یک نمونه‌اش «خواب شکستن در چشم» است که در شعرهای سبک هندی پیشینه دارد:

در تماشایی که باید صد مژه بالا شکست خواب غفلت، چون نگه، ما را به چشم ما شکست

(بیدل، ۱۳۸۱: ۲۴۹)

دگر ز بخیه مژگان به هم نمی‌آید ز انتظار تو در دیده‌ای که خواب شکست

(صائب، ۱۳۷۱: ۸۷۹)

بس که سرمایه غفلت تنک افتاد مرا چشم پوشیدم و در دیده من خواب شکست

(قاسم مشهدی؛ به نقل از شفیع کدکنی، ۱۳۷۰: ۲۲۹)

زلفت چو پی‌عتاب بشکست در چشم ستی‌زده خواب بشکست

(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۲۸۷)

و به تقلید از ایشان در شعر نیما یوشیج هم چند باری؛ و از آن میان آنچه بیشتر بر سر زبان‌هاست:

نیست یک دم شکند خواب به چشم کس و لیک

غم این خفته چند

خواب در چشم ترم می‌شکند (نیما یوشیج، ۱۳۷۵: ۴۴۴).

اما نیما یوشیج بیشتر و بیشتر از آنکه دلداده نازک‌خیالی‌ها و تصویرپردازی‌های سبک هندی باشد دلبسته پیچیدگی‌های زبانی آن است و شعر خود را از این بابت بیشتر به سبک هندی مانده می‌کند تا از آن بابت. نیما از رمانتیسیم «افسانه» می‌آغازد، از

رثالیسم «خانواده سرباز» می‌گذرد و به سمبولیسم «ققنوس» می‌رسد و همان‌جا می‌ماند و همان را می‌گسترده.

اخوان ثالث نیز اگرچه با سبک هندی بیگانه نیست و نوشته‌هایش از ارجاع به تذکره‌ها، شاعران و جنبه‌های گوناگون زندگی و شعر دوره صفوی بهره‌مند است و بعضی از تصویرها و مضمون‌های شاعرانه‌اش را هم مدیون سبک هندی است، با حال و هوای سبک خراسانی مانوس‌تر است تا سبک هندی.^۳

گذشته از کسانی چون امیری فیروزکوهی و محمد قهرمان که به تعبیر علی دشتی از «مسحوران صائب» بوده‌اند (دشتی، ۱۳۶۴: ۳۳) و نوشته‌ها و سروده‌های‌شان آشکارا از ارادت‌شان به سبک هندی، آن هم ارادتی که تا پایان زندگی‌شان در آن خللی راه نیافت، خبر می‌دهد، در این‌جا از کسانی مثل شفיעی کدکنی شاعر (نه منتقد ادبی) نیز نام باید برد که اگرچه از سرودن شعر در حال و هوای سبک هندی سر باز زد و حتی بر شعرهای اینچینی خود به کوچک‌داشت نگرست، برهه‌ای از دوران شاعری‌اش با تأثیر از ذوق ادبی سایه‌گسترده بر محیط ادبی ایران، خاصه بر استادانی که با ایشان نشست و برخاست داشت، در جذبۀ خیالات رنگین سبک هندی گذشت. دفتر شعر «زمزمه‌ها»ی شفיעی کدکنی، که در مرداد ۱۳۴۴ و در مشهد منتشر شده است، دفتر پرباهوی حضور نوبرانه‌های نازک‌خیالانه شاعران سبک هندی در شعر م. سرشک است. شعرهای این دفتر، خبر بی‌انکار آمیختگی آن سال‌های شفיעی کدکنی با شاعران سبک هندی و ستاینندگان آنها را، نه به زمزمه، که به غوغا باز می‌گوید. مقاله «بیدل دهلوی» که سه سالی بعد از انتشار «زمزمه‌ها» در مجله هنر و مردم چاپ شده است نیز گزارش همین آمیختگی‌های دوره جوانی شفיעی کدکنی با سبک هندی است. اما چنانکه پیش از این گفتم، سبک هندی برای همیشه مورد پسند شفיעی کدکنی نماند و بت عیاری که در لباس تصوف اسلامی بر وی جلوه گر شد، دلش را از سبک هندی گرفت و برای سال‌های باقی‌مانده، بازبسته خود کرد. تا جایی که در مقدمه‌ای که سال‌ها بعد بر «آینه‌ای برای صداها» نوشت، از قصد خود برای پرهیز از انتشار تمامی شعرهای «زمزمه‌ها» گفت و از «روحیه عاریتی و بیمارگونه سبک هندی حاکم بر بعضی غزل‌های آن» (شفיעی کدکنی، ۱۳۷۹: ۱۰).

گذشته از بازآفرینی مضمون‌های شعر بیدل و صائب و طالب آملی و ... به قلم معاصران، شگردهای عام سبک‌شناختی شعر سبک هندی نیز که هرکدام به وجهی با گریز از هنجارها موجد برجسته‌سازی و ادبیت کلام می‌شوند و اطلاع از آنها هم می‌تواند بی‌واسطه و از طریق مطالعه مستمر شعر سبک هندی دست داده باشد و هم به‌واسطه رساله‌ها و مقاله‌هایی که همان سال‌ها در این باره نوشته شده بود توجه شاعران معاصر را به خود معطوف کرده است. کنایه-ایهام‌ها، مدعا-مثل‌ها، وابسته‌های عددی، اشتقاق‌های زبانی و نظام تداعی‌های چند پهلوی کلمه‌ها، از شاخص‌ترین این شگردهای سبک‌شناختی‌اند که در شعر معاصر نشانه‌هایی از آنها را می‌شود دید؛ اگرچه نه میزان و شکل بهره‌مندی شاعران معاصر از این ویژگی‌ها یکسان است و نه کاربلدی‌شان در به شعر خود بردن این ویژگی‌ها. قیصر امین‌پور از شاعرانی است که توانسته به‌خوبی از پس استفاده از این ویژگی‌های زیبایی‌شناختی در شعر خود برآید. کنایه-ایهام‌ها، ظرافت‌های واژگانی و توجه به اضلاع مختلف واژه‌ها و پیوند دادن پنهانی واژه‌ها از این اضلاع به یکدیگر، نظام تصویرها و تداعی‌ها، وابسته‌های عددی، تصویرهای پاراداکسی و ... که در سبک هندی نمودهای انکارناشدنی دارند، به‌روشنی در شعر امین‌پور نیز روی می‌نمایند و شعرهای وی را به الگوبرداری از سبک هندی، درخور ارزیابی می‌دارند.

با بررسی دفترهای شعری قیصر امین‌پور با توجه به ویژگی‌های زبانی و زیبایی‌شناختی آنها و پیوندشان با سبک هندی، می‌شود گفت که قیصر، جلوه‌های جمال‌شناختی سبک هندی را بیش از همه به واپسین دفترهای شعری خود، گل‌ها همه آفتابگردانند و دستور زبان عشق، راه داده است. آینه‌های ناگهان، دفتر شعرهای ناگهان و بی‌تأمل قیصر است؛ شعرهایی که مثل آینه‌اند و انعکاس تمام‌قد درون شاعر و دردها و دریغ‌هایش؛ ناگهان هستند و بی‌تأمل و بی‌وسواس‌های امین‌پور در صنعت‌پردازی. قیصر در آینه‌های ناگهان بیشتر از همه دفترهای شعرش قیصر است. در شعرهای این دفتر، نشانی از منطق‌های پیش‌اندیشیده بلاغی نیست. کنایه-ایهام‌ها که گاه خودی نشان می‌دهند و توجه به هنجارهای سنتی هم؛ چه درباره باورها و رسم و

راه‌های دیرینه، و چه شگردهای شاعرانه و نظام تصویرها و تداعی‌ها. این دفتر، دفتر نهادینه شدن اشتقاق‌ها و بازی‌های زبانی و بهره‌گیری از موسیقی آنهاست؛ اشتقاق‌هایی که ایهام‌وارگی، بر طعم خوششان افزوده است؛ به‌ویژه در نیمایی‌های آینه‌های ناگهان و آن هم در جایگاه قوافی است که این تناسب لفظی و کشف‌های شاعرانه و آشنایی‌زدایی‌ها روی می‌دهد. وجود شعری با عنوان «اشتقاق» در این دفتر، چیزی جز ابراز صریح علاقه شاعر به این رسم و راه زبانی نیست. بهترین پایان‌بندی‌های امین‌پور را نیز باید در آینه‌های ناگهان دید؛ چه در غزل‌ها، که نمونه‌اش پایان‌بندی «آواز عاشقانه» است، و چه در نیمایی‌ها، که نمونه‌اش «حسرت همیشگی» است. هرچه شعرهای این دفتر به احساس‌های شاعرانه برپایند، شعرهای گل‌ها همه آفتابگردانند و دستور زبان عشق به صنعت‌پردازی‌های هنرمندانه برپایند. گل‌ها همه آفتابگردانند و دستور زبان عشق، ترجمان سلطنت صنعت‌هایند؛ صنعت‌هایی که بسیاری و پیچیدگی آنها گواه تعمّد شاعر است در این گونه سرودن. اشتقاق‌های مبتنی بر ایهام، بازی‌های زبانی، کشف‌های بدیع شاعرانه در پایان‌بندی شعرها، ارتباط‌های توی‌درتوی واژه‌های شعر بر پایه نظام تداعی‌های سنتی و جز آن، حرف‌گرایی‌ها، مراعات‌النظیرها، اغنات‌ها و التزام‌ها، انواع ایهام و جناس و تضاد و تکرار و واج‌آرایی؛ و حاصل این همه، بیت‌هایی است که تابلوی می‌شوند برای گستردگی خیالی که در تصویری فشرده شده است؛ چونان تکبیت‌های سبک هندی.

هنگام بحث درباره ماندگی‌های شعر معاصر به سبک هندی، طبعاً نمی‌شود از کنار سهراب سپهری بی‌اعتنا گذشت؛ خاصه به جهت نقشی که وی در متمایل نمودن ذوق معاصران به نوع تصویرهایی داشته است که در ادبیات ایران، نمونه‌های اغلایش را باید در سبک هندی دید. سوررئالیسم هوشنگ ایرانی در شعرهای «خروس جنگی»، زبان درهم‌ریخته «شاهین»‌های تندر کیا، سروده‌های هنجارستیز محمد مقدم، شعرهای بهت‌زده مجموعه‌های «ژینوس»، «دختر دریا» و «سمندر» شین. پرتو، موج نو احمدرضا احمدی و «دریایی»‌ها و بیانیه‌های یدالله رویایی و پیروان حجم‌گرای وی، که ویژگی همه آنها گسستگی از سنت‌های اصیل ادبی و الگوبرداری ناسنجیده و نااندیشیده از مختصات شعر اروپایی بود، اگر توانسته باشند ماهیت نوپدید تصویر را هم عرضه کنند، هیچ‌گاه نتوانسته‌اند پذیرشی آنچنان بیابند که دگردیسی نگاه زیبایی‌شناختی به شعر در دوره معاصر و به‌ویژه در سال‌های پس از انقلاب را مدیون آنها بدانیم. سوررئالیسم سهراب سپهری اما، حکایتی دیگر دارد که باید اگرچه به‌اجمال، اما جداگانه بدان پرداخت:

۴- سپهری و سوررئالیسم معطوف به سبک هندی

سخن از رویکرد شعر معاصر، خاصه در سال‌های پس از انقلاب به مختصات زیبایی‌شناختی سبک هندی، بدون نام بردن از سهراب سپهری و حقی که در این باره وی به گردن شعر پارسی آن سال‌ها دارد، کم کوتاه‌کاری نیست. کسی که اخوان ثالث در نوشته‌هایش با وجود حقی که از وی در هنر شاعری ضایع کرده، باز ناگزیر شده با عاریه گرفتن اصطلاحی از تذکره‌نویسان سبک هندی بگوید که شعر وی به راستی «طوری» واقع شده‌است (اخوان ثالث، ۱۳۷۳: ۱۲۶).

شعر سپهری را فرزند بلافصل شعر هوشنگ ایرانی دانسته‌اند (شمس لنگرودی، ۱۳۸۷: ۳۲/۳) و معتقدند وی در برخی از آثار اوّل‌یه‌اش از جمله در «زندگی خواب‌ها» گرایش‌هایی به شیوه شاعری هوشنگ ایرانی از خود نشان می‌دهد و اشعاری را در همان مایه‌ها و مضامین، البته با بیانی نسبتاً روشن‌تر ارائه می‌کند (حسین‌پور، ۱۳۸۷: ۲۹۸).

اما نه سوررئالیسم ناگهان و بی‌موقع هوشنگ ایرانی و نه سوررئالیسم تئوریزه‌شده در شعرهای موج نو احمدرضا احمدی و بیانیه‌های حجم‌گرای یدالله رویایی، حتی با وجود نزدیکی زمانی به جریان شعر مقاومت (۱۳۴۷ تا ۱۳۵۷) نتوانستند کمی از ارز و ارجی که شعر سال‌های پس از انقلاب برای سوررئالیسم سپهری قائل بود نصیب خود کند. محمد حقوقی در مؤخره دفتر سوم «شعر زمان ما» دلایل توجّه فراوان به شعر سپهری را برشمرده است و به کندوکاو در این باره چندان نیازی نیست. اما چرا شعر معاصر در سال‌های پس از انقلاب به تجربه‌های سوررئالیستی کسی جز سهراب سپهری چندان روی خوش نشان نمی‌دهد؟ برای آنکه:

۱) شاعرانی که حتی پیش از سپهری شعرشان خبر از درک دگرگونی‌های بلاغی تصویر می‌دهد، چشم به افق‌های فرهنگ و ادبیات غرب داشتند و شعرشان سوغات سفرهای آنها در سروده‌ها و نوشته‌های اروپایی بود. پا جای پای اینها گذاشتن برای ایدئولوژی نوظهوری که دل به دل بیداری از خواب یک الیناسیون دیرساله فرهنگی و یک از خودبیگانگی به‌ستوه‌آورنده داده بود و از این رو با غرب و همه مظاهر آن سر ناسازگاری داشت، بسیار گران می‌آمد، و می‌بینیم که باورمندان این ایدئولوژی در سوررئالیسم پرمخاطب سپهری، بیشتر پیوستگی با بیدل و صائب را سراغ می‌گیرند نه تئوری‌های آندره برتون و سروده‌های سن ژون پرس را:

«بخشی از سوررئالیسم سپهری، با لحنی ملایم‌تر، برخاسته از همین دیدگاه [تأثیر از سوررئالیسم غربی و به‌خصوص نوع فرانسوی آن] است. اما بخش عظیمی از سوررئالیسم او همان‌گونه که گفتم از بینش وحدت وجودی و همنشینی با دواوین شعرای سبک هندی سرچشمه می‌گیرد. راقم این سطور بی آنکه دلیل اساتیدپسندانه‌ای داشته باشد، به اعتبار بعضی شواهد معتقد است که سپهری با دیوان بیدل حشر و نشر و انس مداومی داشته است و بر این اساس دور نیست اگر جسارت سپهری و سوررئالیسم پیشرفته او را به بیدل نسبت بدهیم که در این مضمار مقدم بر تمام سوررئالیست‌های قرن نوزده و بیست اروپاست» (حسینی، ۱۳۶۷: ۷۸).

۲) جهان رنگارنگ شعر سپهری، جهان بی‌رنگ‌ورایی عارفانه‌هاست. از پس تصویرهای سوررئال شعرهایی که سپهری را سپهری کرده است، صدای خیس زمزمه‌های مکاشفه را می‌توان شنید؛ تا آنجا که ریشه‌های روشن شعر سپهری را تا چشمه‌سار جوشان «وحدت وجود» ابن عربی دوانده‌اند. شعر سال‌های پس از انقلاب که مدعی است شعر تعهد، باور و تقید مذهبی است به همان اندازه که از لابلای گری زبانی، زیبایی‌شناختی و اندیشگی امثال هوشنگ ایرانی و تندر کیا و یدالله رویائی بیزار است، دل‌داده رنگ و بوی کمال‌گرا، فضیلت‌ستا و معنویت‌آمیز شعر سپهری است. حتی می‌شود گفت سهراب سپهری، در سال‌های پایانی دهه پنجاه تا کنون، جای اغلب شاعران پیش از انقلاب را گرفته است که اعتقادها و باورهای جدید در آنها به چشم بی‌تقیدی و بی‌باوری می‌نگرد.

این نوشته مجال پرداختن به همه سپهری‌ستایی‌ها و سپهری‌گرایی‌های شعر معاصر در سال‌های پس از انقلاب را نمی‌دهد؛ به یادکرد چند نمونه بسنده می‌شود. سلمان هراتی، نام‌آشنای شعر سال‌های پس از انقلاب، از کسانی است که ارادت وی به سپهری از برگ‌برگ مجموعه اشعارش برمی‌آید.

گذشته از شعر نیمایی «از خواب همیشه علف» از مجموعه «از آسمان سبز» که به یاد سپهری سروده و به وی تقدیم شده است، شعر «مسافر» سلمان هراتی الگوبرداری ناموفقی از «مسافر» سپهری است با رگه‌هایی از «صدای پای آب»:

وقتی صدای خروس می‌آمد/ میان روئت شاداب غنچه‌ها/ حضوری منتظر را/ به تماشا نشستیم/ و روی پله/ هیاهوی کفش‌های مسافر/ به سمت فهم مرگ/ جاری بود/ مثل غروب/ شکل اشیاء/ به چشم من، گرفته می‌آمد/ من آمدم/ و خیابان غربت مرا برد/ تمام راه/ حضور معصوم شمعی/ در فراق من می‌سوخت/ امید را آنگاه/ نثار ذهن علیل من می‌کرد/ و هیچ چیز مرا/ از تهاجم غربت/ میان خیابان رها نکرد/ زندگی را باید دزدید/ در خلوتی که هیچ کسی نیست/ من بیم دارم/ مثل تمام لحظه‌های مرگ!/ کسی در تمام راه/ نگاهش را/ از من نگرفت! (هراتی، ۱۳۸۰: ۳۲۵)

و در آیینۀ بسیاری از پاره‌شعرهای دیگر هراتی نیز تصویر مخدوش‌شده سپهری است که به چشم می‌آید، و مگر می‌شود شعرهای زیر را خواند و به یاد سپهری نیفتاد؟

● روزی پر از جستجو رنگ می‌باخت/ شب مثل یک خستگی بر تن کوچه می‌ریخت/ باغ خیال خیابان/ آرامش خیس خود را/ مدیون باران و مه بود/ من دست دل را گرفتم/ از همه‌م درگذشتیم/ بیرون آبادی آنجا چپر بود/ پشت سکوت غریبی نشستیم (همان: ۱۲۴)

● لب به آواز نکردم باز/ با بهاری که از این کوچه گذشت/ و هم اکنون، یاران!/ سبد سینه من خالی است/ با دلم میل شکفتن

نیست/ ابر تنهایی در سینه من می بارد/ و نگاهم چو پر خسته یک مرغابی/ میل دارد که بیاساید در برکه چشم/ و من آرام آرام/ از فراز تن خود می ریزم (همان: ۲۵۸).

سری هم به شعرهای قیصر امین پور بزنیم که حضورش در شعر سال‌های پس از انقلاب یک اتفاق بود و شعرش مایه شأن و برکت این سال‌های شعر. شعر امین پور از حال و هوای توجه به نیما و فروغ و اخوان ثالث و شاملو و نادرپور و سیاوش کسرابی و شفیع کدکنی ابداً خالی نیست. اما حکایت اکنون، حکایت امین پور و سپهری است.

در برخی از مضمون‌پردازی‌ها و تصویرسازی‌های شعر قیصر امین پور، جای پای سهراب را به روشنی می‌توان دید:

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

(امین پور، ۱۳۸۰: ۸۶)

نرسیده به درخت/ کوچه باغی است که از خواب خدا سبزتر است (سپهری، ۱۳۸۱: ۳۵۹).

● هر چه دل دانه دانه می‌ترکد خون سرخ انارها با تو

(امین پور، ۱۳۸۰: ۹۸)

من اناری را، می‌کنم دانه، به دل می‌گویم/ خوب بود این مردم، دانه‌های دلشان پیدا بود (سپهری، ۱۳۸۱: ۳۴۳).

● کبوتر می‌وزد بر روی هر بام پرستو می‌چکد از سقف خانه

(امین پور، ۱۳۷۲: ۱۶۳)

چک چک چلچله از سقف بهار (سپهری، ۱۳۸۱: ۲۸۶).

● مبادا هیچ سقفی بی پرستو مبادا هیچ بامی بی کبوتر

(امین پور، ۱۳۷۲: ۱۶۲)

سقف بی کفتر صدها اتوبوس (سپهری، ۱۳۸۱: ۲۸۰).

● این بوی غربت است/ که می‌آید (امین پور، ۱۳۷۲: ۱۲۹)؛ انگار/ بوی رفتن/ می‌آید (همان: ۱۳۱).

بوی هجرت می‌آید (سپهری، ۱۳۸۱: ۳۹۱).

آیا شعر سپهری به دلیل برخورداری از توانش معنایی و مضمونی معطوف به سبک هندی در جذب ذوق دیگرگون‌شده ادبی دوره مورد بحث، موجبات تمایل شاعران معاصر در سال‌های پس از انقلاب به آشنایی با سبک هندی و تردستی‌های زیبایی‌شناختی شاعران این سبک و نیز بازآفرینی این تردستی‌های زیبایی‌شناختی در سروده‌های ایشان را فراهم آورده یا این تمایل به سبک هندی و تردستی‌های زیبایی‌شناختی شاعران این سبک بوده که ذوق دیگرگون‌شده ادبی سال‌های پس از انقلاب را به تحسین و تقلید شعر سپهری که از نظر معنا و مضمون بر همان نحو بوده، متمایل کرده است؟ قدر مسلم، شباهت‌های فراوانی که میان شعر سپهری و شعر سبک هندی وجود دارد ممکن است ذوق ادبی متمایل به هنجارهای زیبایی‌شناختی این گونه شعرها را در سال‌های پس از انقلاب توأمان به خود جذب کرده باشد. با وجود این، ضمن اذعان به نقش پررنگ سهراب سپهری در علاقه‌مند کردن شاعران سال‌های پس از انقلاب به سبک هندی، نمی‌شود ادعا نکرد که سبک هندی، خودش به تمامی چشمه‌زیای مضمون‌پردازی‌ها و تصویرسازی‌های شاعرانه است. به‌خصوص در مورد کسانی که معاصر بودنشان با سهراب سپهری، در سال‌هایی که ناسازگاری اجتماعی شعر سپهری، او را مخاطب بدگویی‌ها و تمسخرهای رضا براهنی، احمد شاملو و ... کرده است، احتمال تأثیرپذیری‌شان از سپهری را رد می‌کند. نیز همانگونه که ستایش سبک هندی می‌توانسته به ستایش سپهری بینجامد، دلزدگی از سبک هندی نیز می‌توانسته دلزدگی از سپهری را در پی داشته باشد؛ چنانکه گزاره‌هایی از تاریخ ادبیات معاصر ایران، بر این ماجرا گواه است.

نتیجه

سبک هندی که به دلیل تسلط دیرساله ذوق خراسانی بر فضای ادبی ایران، آماج طعن‌ها و تمسخرهای شاعران دوره بازگشت شده بود، از همان نخستین دهه‌های عصر حاضر و به تبع آن در سال‌های پس از انقلاب، اعتبار گذشته خود را بازیافت و محمل تأثیرپذیری‌های شاعرانه و پژوهش‌های اندیشمندانه گشت. در این دوره، شعر معاصر ضمن تأثیرپذیری از ادبیات اروپا، از ادبیات سنتی ایران نیز غافل نبوده و از جمله در ساحت‌های مختلف زبانی و زیبایی‌شناختی، رویکردهایی به شعر سبک هندی داشته است و از آن اقتباس‌های بسیاری کرده است؛ تا حدی که توجه به دقایق زیبایی‌شناختی سبک هندی و مضمون‌پردازی‌ها و نازک‌خیالی‌های مندرج در آن، شاعران بخشی از سال‌های شعر پس از انقلاب را حتی، از دردها و دغدغه‌های روز بازداشته و به تعبیری از مقتضیات زبان زمان غافل کرده است. دلایل رویکرد به سبک هندی در سال‌های شعر معاصر و سریان آن در شعر سال‌های پس از انقلاب را می‌توان چنین دانست:

۱) تغییر کردن داورها و دیدها درباره پیچیدگی و دشواری شعر و برخلاف پیشینه سنتی که قدر و قیمت شعر را در آشکارگی و وضوح لفظ و معنا می‌دید، ارز و ارج شعر را در ابهام و دشوارفهمی آن دانستن؛ یعنی کیفیتی که همواره شاعران سبک هندی بر آن تأکید کرده‌اند و در اشعارشان، خودخواسته روی داده است.

۲) پدیداری تلقی نو از «تصویر» به تأثیر از سروده‌ها و بیانیه‌های اروپایی و به‌خصوص فرانسه قرن نوزده و بیست؛ بیرون آمدن ناگزیر آن از محدوده تنگ‌نظری‌های سبک خراسانی و قرار گرفتن «تصویر» به مثابه عامل ایجاد شعریت در کلام، بر باهم‌آیی ناسازگارها (به جای قرار گرفتن آن بر مختصات سنتی بلاغت)؛ از این رو سوررئالیسم سبک هندی که با ذوق کلاسیک شاعران بازگشت موافق نمی‌افتاد توجه شاعران دوره معاصر را به خود جلب کرده است.

هنگام بحث از دلایل مذکور، به‌ویژه از نقش پاسخ‌های نیما یوشیج به «حرف‌های همسایه» و تأثیر شگردهای تصویرپردازی سوررئالیستی سهراب سپهری نمی‌توان بی‌اعتنا گذشت. بی‌اعتمادی و بدبینی به غرب و مظاهر آن کافی است تا شعر سال‌های پس از انقلاب، نواندیشی‌های دوره معاصر در ساحت‌های زبانی و زیبایی‌شناختی شعر را به جای مکتب‌های ادبی غرب در سبک هندی بجوید و در بهره‌مندی از جلوه‌های جمال‌شناختی سبک هندی، خود را بیشتر بدان مدیون سازد.

پی‌نوشت‌ها

۱. درباره شباهت‌های سبک هندی در ایران و مکتب باروک در اروپا و اطلاع از پیشینه کندوکاو در این باره سودمند تواند بود کتاب چرا سبک هندی در دنیای غرب سبک باروک خوانده می‌شود؟، نوشته ریکاردو زیپولی و گروهی دیگر از سبک‌هندی‌پژوهان ایرانی، منطبعة تهران: انجمن فرهنگی ایتالیا، ۱۳۶۳.

۲. درباره کارکردهای تصویر سوررئال و تفاوت آن با کارکردهای تصویر کلاسیک، رجوع بفرمایید به کتاب «بلاغت تصویر»، نوشته محمود فتوحی، تهران: سخن، ۱۳۸۵، ص ۳۱۵-۳۲۰. اجمالاً متذکر می‌گردد کارکردهای تصویر سوررئال از نظر نویسنده «بلاغت تصویر» عبارت‌اند از: کشف و آفرینش؛ آزادی و رهایی؛ شگفت‌آفرینی و حیرت؛ تغییر درک ما از واقعیت؛ بازیابی ترس‌گران‌بها.

۳. نمونه راه، «خفتگان نقش قالی» که از طالب آملی است:

به تن بویا کند گل‌های تصویر نهالی را به پا بیدار سازد خفتگان نقش قالی را
(به نقل از نصرآبادی، ۱۳۷۹: ۳۳۳)

و در شعر «خفتگان» از دفتر «آخر شاهنامه» بازآورده شده است:

خفتگان نقش قالی دوش با من خلوتی کردند رنگشان پرواز کرده با گذشت سالیان دور

و نگاه این یکیشان از نگاه آن دگر مهجور با من و دردی کهن تجدید عهد صحبتی کردند

منابع

۱. آل احمد، جلال (۱۳۵۷). هفت مقاله، تهران: رواق.
۲. اخوان ثالث (۱۳۷۳). حریم سایه‌های سبز: مجموعه مقالات، زیر نظر مرتضی کاخی، جلد دوم، تهران: زمستان.
۳. امین‌پور، قیصر (۱۳۸۰). گل‌ها همه آفتابگردانند، تهران: مروارید.
۴. _____ (۱۳۷۲). آینه‌های ناگهان، تهران: افق.
۵. بشردوست، مجتبی (۱۳۷۹). در جستجوی نیشابور: زندگی و شعر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: ثالث و یوشیچ.
۶. بهار، محمّدتقی (ملک الشعرا) (۱۳۸۱). سبک‌شناسی، تهران: زوار.
۷. بیدل دهلوی، عبدالقادر (۱۳۸۱). دیوان بیدل دهلوی، مصحح خال‌محمد خسته و خلیل‌الله خلیلی، به اهتمام حسین آهی، تهران: فروغی.
۸. بیگزبی، سی.و.ای. (۱۳۸۶). دادا و سوررئالیسم، ترجمه حسن افشار، چ ۵، تهران: مرکز.
۹. ثابت محمودی، حسن (سهیل محمودی) (۱۳۶۹). فصلی از عاشقانه‌ها، تهران: همراه.
۱۰. حسین‌پور، علی (۱۳۸۷). جریان‌های شعری معاصر فارسی از کودتا (۱۳۳۲) تا انقلاب (۱۳۵۷)، چ ۲، تهران: امیرکبیر.
۱۱. حسینی، حسن (۱۳۶۷). بیدل، سپهری و سبک هندی، تهران: سروش.
۱۲. خاتمی، احمد (۱۳۷۱). پژوهشی در سبک هندی و دوره بازگشت ادبی، تهران: بهارستان.
۱۳. دشتی، علی (۱۳۶۴). نگاهی به صائب، تهران: اساطیر.
۱۴. رودکی، ابو عبدالله جعفر بن محمد (۱۳۷۶). دیوان رودکی، براساس نسخه سعید نفیسی و ی، براگینسکی، تهران: نگاه.
۱۵. سپهری، سهراب (۱۳۸۱). هشت کتاب، تهران: طهوری.
۱۶. سنگری، محمدرضا (۱۳۸۰). نقد و بررسی ادبیات منظوم دفاع مقدّس، تهران: پالیزان.
۱۷. سیدحسینی، رضا (۱۳۷۱). مکتب‌های ادبی، چ ۱۰، تهران: نگاه.
۱۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰). با چراغ و آینه: در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران، تهران: سخن.
۱۹. _____ (۱۳۸۰). ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، چ ۱ (ویرایش دوم)، تهران: سخن.
۲۰. _____ (۱۳۷۹). آینه‌ای برای صداها، چ ۳، تهران: سخن.
۲۱. _____ (۱۳۷۰). صور خیال در شعر فارسی، تهران: آگاه.
۲۲. شمس قیس رازی (۱۳۶۰). المعجم فی معاییر اشعار العجم، مصحح محمد قزوینی و مدرّس رضوی، تهران: کتابفروشی زوار.
۲۳. شمس لنگرودی (محمّدتقی جواهری گیلانی) (۱۳۸۷). تاریخ تحلیلی شعر نو، چ ۵، تهران: مرکز.
۲۴. شیرعلی‌خان لودی (۱۳۷۷). تذکره مرآت الخیال، به اهتمام حمید حسنی، با همکاری بهروز صفرزاده، تهران: روزنه.
۲۵. صائب تبریزی، محمّدعلی (۱۳۷۱). دیوان صائب، ج ۲ (غزلیات: ت - خ)، به کوشش محمّد قهرمان، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۶. طالب آملی (۱۳۴۶). کلیات اشعار، مصحح طاهری شهاب، تهران: کتابخانه سنایی.
۲۷. عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر (۱۳۷۸). قابوس‌نامه، مصحح غلامحسین یوسفی، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۸. نصرآبادی، محمّدظاهر (۱۳۷۹). تذکره نصرآبادی، مصحح احمد مدّقق یزدی، یزد: دانشگاه یزد.
۲۹. نیما یوشیچ (علی اسفندیاری) (۱۳۷۵). مجموعه کامل اشعار نیما یوشیچ، گردآورده سیروس طاهباز، تهران: نگاه.
۳۰. _____ (۱۳۶۸). درباره شعر و شاعری، گردآورده سیروس طاهباز، تهران: دفتر های زمانه.
۳۱. هراتی، سلمان (۱۳۸۰). مجموعه کامل شعر های سلمان هراتی، تهران: دفتر شعر جوان.