

هنديوارگي در اشعار فاضل نظری

غلامعلی فلاخ*

مهرداد زارعی**

چکیده

سبک هندی شیوه و مسیر جدیدی را برای برونو رفت از تکرار و تقليیدی برگزید که از مدت‌ها پیش گریبان‌گیر شعر فارسی شده بود و در این مسیر جدید تا آنجا ادامه داد که باعث شد بعدها این سبک منحط تلقی شود و جامعه ادبی نظر مثبتی به آن نداشته باشد. در حالی که آثاری که در این سبک پدید آمدند، ظرفیت‌ها و زیبایی‌های خاص خود را دارند. فاضل نظری شاعر جوانی است که در سالیان اخیر اشعارش با استقبال خوبی مواجه شده است. او به خوبی توانسته است ظرفیت‌های موجود در شعر سبک هندی را شناسایی کند و در شعر خود به کار گیرد. این مقاله به نشان‌دادن و بررسی ویژگی‌های سبک هندی در اشعار فاضل نظری می‌پردازد. ویژگی‌هایی نظیر پیچیدگی و دیریابی، مضمون‌سازی، نبود محور عمودی در غزل، استفاده فراوان از تلمیح، اسلوب معادله، به کارگیری زبان ساده و عامیانه، مسائل روزمره، اشیا و محیط در شعر، تشخیص و... همچنین درباره ارزش هنری و زیبایی‌شناسانه ویژگی‌ها نکاتی بیان شده است.

کلیدواژه‌ها: فاضل نظری، سبک هندی، شعرمعاصر، غزل نو.

* دانشیار دانشگاه خوارزمی fallah@knu.ac.ir

** دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه خوارزمی mehrdadzarei990@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۲/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۴/۱۳

دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۳، شماره ۷۸، بهار و تابستان ۱۳۹۴

مقدمه

غزل قالبی است که پس از «تو» شدن درون‌مایه و مضامین آن در دوره معاصر همچنان به منزله قالبی محبوب در عرصه ادبیات فارسی حضوری پررنگ و چشمگیر دارد و شاعران جوان فراوانی در این قالب به آفرینش مشغول‌اند. یکی از شاعران جوانی که بسیار موفق ظاهر شده و اشعارش در سال‌های اخیر با استقبال خوبی مواجه شده است فاضل نظری است.

فاضل (ابوالفضل) نظری در سال ۱۳۵۸ در شهر خمین واقع در استان مرکزی متولد شد. تحصیلات اولیه خود را در شهر خمین و خوانسار گذرانده و تحصیلات دانشگاهی‌اش را تا مقطع دکتری رشته مدیریت تولید و عملیات ادامه داده است. از این شاعر، سه مجموعه شعر اقلیت، گریه‌های امپراطور و آنها به همت انتشارات سوره مهر به چاپ رسیده است که هر کدام از این مجموعه‌ها به دلیل استقبال مخاطبان چندین بار تجدید چاپ شده‌اند. از نظری با عنوان شاعر جریان‌ساز دهه هشتاد تجلیل به عمل آمده و برخی آثار او در کشورهای فارسی‌زبان منتشر شده است. قاعدتاً دلیل استقبال وسیعی را، که عنوان شاعر جریان‌ساز را برای او به ارمغان آورده است، باید در ویژگی‌های موجود در شعر او سراغ گرفت؛ ویژگی‌هایی که باید به دقت بررسی شود و ضعف و قوت آنها روشن گردد. آنچه در این مقاله تحت بررسی قرار گرفته، ویژگی‌های شعر سبک هندی در اشعار نظری و چگونگی استفاده این شاعر جوان از مؤلفه‌های این سبک است.

از دوره بازگشت به این سو که شعر گفتن به شیوه سبک هندی عامدانه به کنار گذاشته شد، دیدگاه مثبتی درباره آن در جامعه ادبی وجود نداشت. یکی از دلایل اصلی نامطبوع تلقی شدن و درنهایت مطرودگشتن شعر این سبک را باید نارسانی روش‌های بلاغت رسمی در تحلیل شگردهای تصویری سبک هندی دانست. شاعران و ادبیان دوره بازگشت در مواجهه با شعر سبک هندی، معیارها و مقیاس‌های دستگاه بلاغت رسمی را —که براساس بلاغت عرب و اشعار ادوار پیشین مدون شده بود— به کار می‌گرفتند. در حالی که در سبک هندی فرآیند تصویرآفرینی، با شعر گذشته متفاوت بود و ما در این سبک با صورتی دیگر از تخیل روبه‌رو می‌شویم. «چنین تخیلاتی با روش‌های بلاغت رسمی قابل تحلیل نبود و به همین دلیل بلاغت رسمی بهزادی این سبک را دشوار و بی‌معنا خواند و تصاویر آن را پیچیده و دور از ذهن شمرد» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۴).

بر این اساس شاعران و ادبیان دوره بازگشت، شعرسروden به شیوه شاعران سبک هندی را مطرود می‌دانند و کنار می‌نهند. از دیگر دلایل ناپسند جلوه‌کردن شعر سبک هندی در

دوره‌های بعد نیز همین انقطاع یکباره و کامل این سبک از جامعه ایران در دوره بازگشت است که موجب شد شعر این سبک خارج از منظومه فکری عصر خود و سنت ادبی حاکم بر دوره - که در دوره بازگشت دگرگون شد - بررسی شود. درحالی که این سبک شعرسرايی که در هند پیگیری می‌شد و به سیر طبیعی خود ادامه می‌داد «برای برخی ادبیان شبه‌قاراء هند چندان زیبا و شگفت بود که در آن سبک تأمل‌ها کردند و معیارهای بلاغی تازه‌ای برآوردن» (همان: ۲۴). ازسوی دیگر، آرا و نظریات تذکرنهویسان و نظریه‌پردازان دوره بازگشت مبنی بر منحط و ناسالم‌بودن شعر این سبک نیز در ایجاد این ذهنیت منفی تأثیرگذار بوده است. این درحالی است که شعر این سبک دارای ویژگی‌هایی است که به لحاظ بلاغت و زیبایی‌شناسی از قابلیت‌های خوبی برخوردارند؛ ویژگی‌هایی که اگر خلاقانه و با درون‌مايه و عناصر جدید به کار گرفته شوند به خوبی می‌توانند ظرفیت‌های خود را بروز دهند.

اثرپذیری نظری از سبک هندی

در دوره‌های مختلف شعر فارسی ویژگی‌هایی بر جسته یا پدیدار می‌شوند که «ویژگی‌های سبکی» آن دوره شناخته می‌شوند. از جمله دلایل شکل‌گیری و تثبیت این ویژگی‌ها می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱. تحول تدریجی شعر در طول زمان: با توجه به دگرگونی اوضاع اجتماعی و زیستی بشر، تفکر، زبان و سلیقه افراد جامعه به مرور دچار تغییر می‌شود و شعر نیز تحت تأثیر این تغییرات به تدریج تحول می‌یابد. ۲. روح زمان و خواست ادبی جامعه: شعر بهمنزله بخشی از فرهنگ جوامع با عناصر دیگر درگیر است و رابطه دیالکتیکی با ساختار آن دارد، از جامعه تأثیر می‌پذیرد و بر آن اثر می‌گذارد. به همین دلیل در جوامع مختلف شعر به مقتضای اوضاع خاص آن جامعه پذیرای ویژگی‌هایی می‌گردد. ۳. پسند ادبی شاعران هر دوره: شاعران هر عصر ویژگی‌هایی را که به صورت وجه غالب وارد صحنه ادبی می‌شوند اساس معیارها و ملاک‌های بلاغی و جمال‌شناسی آن دوره قرار می‌دهند. ۴. شاعران نوآور هر عصر دیگر شاعران را تحت تأثیر سبک شخصی خود قرار می‌دهند و آثارشان سرمشق دیگران می‌شود.

شعر سبک هندی نیز ویژگی‌های خاصی دارد که اشعار این دوره را با این ویژگی‌ها می‌شناسند.

در غزل‌های فاضل نظری بسیاری از ویژگی‌های سبک هندی را می‌توان مشاهده کرد. به عبارت دیگر، سبک شخصی نظری در شعرهایش اسلوب و شاخشهای سبک هندی را

دارد. در ادامه به معرفی برخی از این ویژگی‌ها که در اشعار نظری وجود دارد می‌پردازیم. همچنین در پایان بحث مربوط به هر ویژگی، مطالبی درباره ظرفیت و ارزش هنری آن ویژگی ذکر می‌کنیم.

پیچیدگی و دیریابی ناشی از نازک خیالی

شاید بتوان گفت اصلی‌ترین ویژگی‌ای که شعر سبک هندی را با آن می‌شناسند، پیچیدگی لفظ و معنای آن است. این همان ویژگی‌ای است که بسیار مدنظر منتقدان این سبک بوده است؛ به‌گونه‌ای که آن را عامل ناسالمی و کژی این سبک دانسته‌اند. شبی نعمانی دلیل این پیچیدگی‌ها را در این می‌داند: «مضمونی را که در چند بیت باستی بیان نمود، آن را در یک بیت گنجانیده، ادا می‌کنند... و گاهی این پیچیدگی از اینجا ناشی می‌شود که مبالغه با استعاره یا تشبیه‌ی که به کار می‌رود بی‌نهایت دور از کار می‌باشد؛ بدین روی ذهن شنونده به‌آسانی نمی‌تواند به کشف معنی بپردازد» (شبی نعمانی، ۱۳۳۹: ۱۸-۱۹).

از سویی ذوق جامعه ادبی عصر صفوی قطعیت و وضوح معنی را نمی‌پسندیده و همین مسئله باعث شده که شاعران این سبک به دیریاب‌ساختن شعر و پیچیده‌گویی روی بیاورند. «طبق معیارهای جمال‌شناسی شاعران این جریان، شعر مشکل و دشوار که معنای آن به‌سادگی دریافته نشود بهترین شعر است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۶).

این ویژگی در مواردی در شعر نظری دیده می‌شود. البته این پیچیدگی‌ها همه‌جا به دیریابی و دشواری فهم اشعار سبک هندی نیست، اما بافت بیت به‌گونه‌ای است که معنای آن پس از خواش در لحظه نخست به دست نمی‌آید و به اندکی ثأمل نیاز دارد. مواردی همچون:

زندگی تصویر بود ای عمر برگردان به من	سنگ‌هایی را که در مرداب و ماه انداختم
--------------------------------------	---------------------------------------

(نظری، ۱۳۸۹: ۳۳)

خدا دلش نمی‌آمد که از تو جان گیرد	و گرنه از دگران کم نداشتی چیزی
-----------------------------------	--------------------------------

(نظری، ۱۳۸۹: ۳۷)

تو سبز ماندی و من برگ برگ خشکیدم	که آنچه داشت شقایق به سینه کاج نداشت
----------------------------------	--------------------------------------

(همان: ۴۳)

چون نی نفس کشیدن ما ناله کردن است	در شور نیز ناله ما می‌رسد به گوش
-----------------------------------	----------------------------------

(نظری، ۱۳۸۹: ۶۹)

در شعر او به پیچیدگی‌هایی از نوع پیچیدگی‌های سبک هندی برمی‌خوریم:

باز برگرد به دل تنگی قبل از باران	سوره توبه رسیده است به بسم الله
-----------------------------------	---------------------------------

(همان: ۸۳)

خلق در چشم تو دل‌سنگ ولی ما دل‌تنگ
لا الهی هم اگر آمده بی الا نیست
(همان: ۱۷)

آه از آئينه که تصویر تو را قاب گرفت
دیدن روی تو در خویش زمن خواب گرفت
(نظری، ۱۳۸۹: ۱۷)

از شانه‌ام هر روز می‌چيدست شب‌بویی
از کودکی دیوانه بودم مادرم می‌گفت
(همان: ۱۲)

در اين ابيات بهدليل نازك‌انديشي به‌كار‌گرفته‌شده، درک رابطه ميان دو مصراع و درنهایت فهميدن مفهوم بيت به‌آسانی صورت نمي‌پذيرد و باید با کاويدن استعاره‌های به‌كار‌رفته و يافتن معنای مطلوب آنها، بيت را رمزگشايي کرد. «يکي از علل احتاط سبک هندی افراط شاعران در نازك‌خيالي و درنتيجه ديرياپ ساختن عناصر تشبيه است؛ به‌طوری‌كه رابطه بين دو مصراع در وهله اول مشخص نمي‌شود».

به اوج آگاهی‌ات نرdban نمی‌خواهد نگاه تا مژه برخاسته است بر فلك است
(بيدل، شميسا، ۱۳۷۳: ۱۸۵)

برای نشان‌دادن چگونگی شکل‌گيری تعقید در این ابيات، نخستین نمونه از مثال‌ها را تجزيه می‌کنيم و با بازکردن اجزائی از بيت که به ديرياپ‌شدن مفهوم منجر شده‌اند، تعقید موجود در آن را حل می‌کنيم:

باز برگرد به دل‌تنگی قبل از باران سوره توبه رسیده است به بسم الله الشهش
(نظری، ۱۳۸۹: ۸۳)

باران: واژه باران در ادبیات ما به‌حدی مجازاً به معنای گريه و اشک به‌كار‌رفته است که با توجه به وجود نشانه‌ها، می‌توان آن را به‌تنهایي استعاره از گريستن دانست. نظير آنچه برای واژه نرگس در ادبیات کلاسيك ما اتفاق افتاده است و استعمال فراوانش بهمنزله استعاره‌ای برای چشمان خمار معشوق اين معنای مجازی را برای آن ثبت کرده است. اين يك اصل است که «مجازها در طول تاريخ يك زبان، اندک‌اندک، بر اثر كثرت استعمال مبتدل شده و داخل حوزه قاموسی زبان می‌شود» (شفيعي کدکني، ۱۳۸۹: ۱۴). بنابراین می‌توان معنای اين واژه را در اين بيت، على‌الخصوص بهدليل قرار‌گرفتن در کنار واژه‌های دل‌تنگی و توبه «گريستن» در نظر گرفت. درنتيجه مراد از دل‌تنگی قبل از باران، حالت اندوه و غمی است که پيش از گريه در انسان به وجود می‌آيد.

رسيدن سوره توبه به بسم الله: چنان‌که می‌دانيم سوره توبه يگانه سوره قرآن است که بدون «بسم الله الرحمن الرحيم» آغاز می‌شود. مفسران علت آن را لحن قهرآمیز سوره در قبال مشرکان دانسته‌اند؛ زيرا کلمه «بسم الله» نشان رحمت و امان است و اين سوره با اعلام تنفر از مشرکان پيمان‌شکن آغاز شده است. در التبيان فی التفسير قرآن آمده است: «قيل

فی عَلَّةِ تَرْكِ إِفْتِتاحِ هَذِهِ السُّورَةِ بِ«بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ» قَوْلَانِ... وَ قَالَ الْمُبَرَّدُ: لَأَنَّ «بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ» أَمَانٌ وَ بَرَاءَةٌ نَزَّلَتْ رَفِيعُ الْأَمَانِ»^۱ (طوسی، ۱۳۸۸: ۵). طبرسی نیز در علت نبود بسم الله از قول امام علی(ع) آورده است که: «وعن على (عليه السلام): لم ينزل بـ«بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ» على رأس سورـة لـأَمَانـ «بِسْمِ اللَّهِ الـلـأَمـانـ وَ الرـحـمـةـ وَ نـزـلـتـ بـرـاءـةـ لـرـفـيعـ الـأـمـانـ وـالـسـيـفـ»^۲ (طبرسی، ۱۳۷۷: ۲). در این صورت، اینکه سوره توبه به بسم الله خود بررسد، به تعبیر دیگر دارای بسم الله بشود، به معنی بخشايش گري بي نهايت خداوند است که حتی مشرکان و منافقان را نیز شامل می شود و آنها را هم در سایه بخشش قرار می دهد.

حال با دقت در اجزای بیت می توان معنای کلی آن را این گونه بیان کرد: ای انسان دل شکسته ای که از گناهانت پشیمان شده ای، توبه کرده ای و اشک ندامت ریخته ای، خداوند رحمتش را شامل حال تو کرد و تو را بخشدید. تو نیز سعی کن آن حالت اندوه و غم پیش از توبه را همواره با خود داشته باشی تا بار دیگر دچار لغزش و گناه نشوی. نمونه های دیگر را نیز می توان همانند نمونه بالا واکاوی کرد و معنی مطلوب را از آنها به دست آورد.

همان گونه که مشاهده می کنید، گنجاندن چنین مضامین و افکار بلندی در قالب کوچک بیت، ابیاتی را در نهایت ایجاز به بیان درآورده است. در سبک هندی این تراکم معانی و تصاویر در یک بیت که به ایجاد ابیاتی با ساختار زبانی موجز و فشرده می انجامد، موجب شده است که برخی پژوهشگران «ایجاز» را از ویژگی های این سبک به شمار بیاورند.^۳ ابیاتی از این دست البته به معما بی شباهت نیستند؛ معما می که قدرت تصویرسازی مخاطب را به مبارزه می طلبد. حل این معما، بهخصوص که با کشف دیدی شاعرانه همراه باشد، می تواند در مخاطب نوعی لذت ایجاد کند و البته که این لذت «لذت انتقال یک عاطفه یا یک حس و هیجان طبیعی نیست، بلکه لذتی است که از قدرت نمایی شاعر در به هم پیوستن خیال های مختلف به خواننده دست می دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۹).

این قبیل اشعار مخاطب را در فرآیند خلق و آفرینش اثر دخیل می کنند.

چنین ابیاتی امکان تأویل دارند و راه را برای ورود رویکرد هرمنوتیک به شعر می گشایند. بلاغت رسمی و سنتی به وجود معنای قطعی در کلمات و تصویرها قائل است (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۸). طبیعی است اشعاری هم که در بستر این تفکر آفریده می شوند می کوشند تا معنی قطعی و مشخص را القا کنند. اما در سبک هندی «به صراحةت به این نکته اشاره شده است که شعر خوب آن است که معنای واحدی نداشته باشد» (فتوحی،

۱۳۸۵: ۲۹). اين ديدگاه، به آفرینش اشعاری مى‌انجامد که دست‌مایه لازم را جهت برخورداری هرمنوتيکي در خود دارند.

مضمون‌سازی و باريکانديشي

مضمون‌سازی و خيال‌پردازی جوهر اصلی شعر است و اساساً استفاده از صورخيال در شعر است که آن را از نظم و نثر متمایز می‌کند، اما آنچه موجب شده است تا اين ويژگي عمومي شعر يكى از ويژگي‌های اصلی شعر سبک هندی بهشمار آيد، كثرة استعمال آن و بسامد بالايش در اين سبک است. مسئله بسامد از پارامترهای بسيار مهم سبک‌شناسی است. شفيعي‌كdkنی در اين باره می‌نويسد: «قبل از هرچيز يك اصل بسيار مهم علم سبک‌شناسی را باید يادآوري کنیم و آن اين است که در مطالعه «نرم» و «انحراف از نرم» بودن يا نبودن يك عنصر يا چند عنصر آن قدر اهمیت ندارد که «بسامد» آن عنصر يا عناصر... بنابراین مطالعه ظهور يك عنصر خاص در سبک‌شناسی آنقدر مهم نیست که مطالعه آمار بسامد بالا و چشمگير آن» (شفيعي‌كdkنی، ۱۳۶۸: ۳۹).

شاعران سبک هندی اصرار فراوانی در آوردن مضامین تازه و باريکانديشي و خيال‌پردازی دارند. در اين سبک شاعر اساس کارش را بر مضمون آفرینی قرار می‌دهد. اين توجه و علاقه فراوان به مضيون‌سازی به‌علت حاكمیت ذوقی مشکل‌پسند بر جريان شعری اين عصر بوده است. «مشكل‌پسندی و گرايش به سوی پيچیده‌گويی بدون تردید شاعر را به تلاش‌های سخت برای دست‌یابی به معنی و مضامون تازه و بيگانه وادر می‌کند» (فتوصی، ۱۳۸۵: ۳۹).

مي‌توان بارزترین ويژگي دفترهای شعر نظری را مضيون آفرینی دانست. بيشترین دغدغه فاضل در شعر، كشف نكته‌های شاعرانه و خلق مضامين تازه است. او با نگاه ريزين و شاعرانه‌اش روابط ظريفی را در ميان پدیده‌های عينی اطرافش كشف كرده و با آميختن اين عينيّت‌ها با دنياي ذهني‌اش، به خلق مضاميني زيبا و تصاويري بكر دست زده است. نظری همچنان نظير شاعران سبک هندی كوشیده است تا از يك تصوير مشخص مضامون‌های متعددی بياوري. مثلًا تصوير «موج و صخره» پانزده‌بار در دفترهای شعرش تکرارشده و شاعر كوشیده تا هربار مضمونی جديد از آن بياوري. اين علاقه او به مضيون‌سازی به‌وسیله يك تصوير يا موضوع مشخص باعث ايجاد موتيف‌هایي در شعر او شده است. موتيف‌هایي نظير موج و صخره، فواره، غبار، آبينه، ماه و آب و... که از اين جهت نيز کارش بسيار به‌كار شاعران سبک هندی شبیه است که يك تصوير را به‌طور مرتب برای مضيون‌سازی در شعر

خود به کار می‌گیرند و آن را به متوفی شخصی‌شان تبدیل می‌کنند؛ مانند «آینه» در اشعار بیدل یا «حباب» در اشعار صائب. «اینان می‌کوشیدند تا برای اثبات مهارت و استادی خود مضامین تازه‌ای به دست آورند و از این‌رو به قول صائب: صدبار گرد نقطه‌ای چون پرگار گردیده و درباره موضوع واحدی معانی عدیده و مضامون‌های ضد و نقیض و مختلف ساخته‌اند» (مؤتمن، ۱۳۷۱: ۴۰۸).

نمونه‌هایی از مضامون‌سازی‌های فاضل نظری:

مثل عکس رخ مهتاب که افتاده در آب	در دلم هستی و بین من و تو فاصله‌هاست (نظری، ۱۳۸۹: ۹)
همچون نسیم می‌گذرد تا به رفتنش	چون بوته‌زار دست برایش تکان دهم (همان: ۲۵)
هر رگ من رد یک ترک شده بر تن	منتظر یک اشاره است سفال (نظری، ۱۳۸۹: ۶۱)
به جای سرزنش من به او نگاه کنید	دلیل سر به هوا گشتن زمین ماه است (نظری، ۱۳۸۹: ۱۹)
به روز وصل چه دل‌بسته‌ای که مثل دوخط	به هم رسیدن ما نقطه جدایی ماست (همان: ۲۱)
دیدار ما تصویر یک بی‌نهایت است	با یک‌دگر دو آینه را رو به رو مکن (همان: ۲۵)

از مهم‌ترین عوامل مقبولیت اشعار نظری همان ویژگی مضامون‌سازی است. مخاطب همواره خواهان این بوده که شاعر کشف‌های هترمندانه و دریافت‌های جدیدش از جهان را به او نشان دهد. او که خود از این دید و درک شاعرانه محروم است با مشاهده این قدرت تخیل و تصرفاتی که ذهن شاعر در مفاهیم و امور عادی زندگی صورت می‌دهد شگفت‌زده می‌شود و از آن لذت می‌برد.

از قابلیت‌های دیگر مضامون‌سازی و تقویت عنصر خیال در شعر انعطاف دربرابر ترجمه یا به تعبیر دیگر ترجمه‌پذیر کردن شعر است. در فرآیند ترجمه، عوامل موسیقایی (موسیقی ناشی از حروف، کلمات، وزن، قافیه) و عناصر زبانی از بین می‌رود. آنچه باقی می‌ماند تصویری است که شاعر با قوه خیال می‌آفریند، علی‌الخصوص اگر این تصویرسازی‌ها، مانند شعر سبک هندی، به وسیله پدیده‌های محیطی و عینی انجام شود. به همین دلیل است که ادوارد براون می‌نویسد: «گفتار شعرای سبک هندی را خارجی‌ها به‌آسانی می‌فهمند و بنابراین شهرت می‌یابند، در صورتی که بهترین اشعار و عالی‌ترین گفتار شاعران معروف

ایران را خارج از دسترس افهام خود می‌بینند» (براون، ۱۳۱۶: ۱۳۳؛ به نقل از لنگرودی، ۱۳۷۲: ۵۴).

نبوت محور عمودی در شعر

نداشتن محور عمودی از دیگر ویژگی‌های شعر سبک هندی است. این ویژگی را می‌توان پیامد ویژگی مضمون‌سازی دانست. در این سبک، از آنجاکه شاعر می‌کوشد تا در هر بیت با نازک‌اندیشی و خیال‌پردازی مضمونی تازه به دست دهد، به ارتباط میان بیتها و انسجامی که از لحاظ عمودی باید در میان آنها برقرار باشد توجهی نمی‌کند.

درواقع «قالب شعر کلاسیک هندی تکبیت است نه غزل، منتها این ابیات با نخ قافیه و ردیف به هم وصل شده و شکل غزل یافته‌اند» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۸۷). درنتیجه همین تکبیت‌گویی در سبک هندی در اغلب غزل‌ها محور عمودی یافت نمی‌شود.

گفتیم که مضمون‌سازی از ویژگی‌های اصلی دفترهای شعر فاضل نظری است. فاضل در پی آن است تا برای هر قافیه یک بیت با مضمونی تازه بسازد. درنتیجه همین بیت‌محوربودن، شعرهایش به ضعف محور عمودی دچار شده است. از جمله شعرهایی که نبوت محور عمودی در آنها به‌وضوح قابل مشاهده است می‌توان به غزل‌های: پژواک، اسم و رسم، سربه مهر، آن چشم آهو از مجموعه آنها، غزل‌های بی‌نیاز و شهریور از مجموعه اقلیت و غزل‌های در برزخ بهشت، شهر(۱)، و دنیا عوض شدست در گرگیه‌های امپراطور اشاره کرد.

یکی از این غزل‌ها را برای نمونه در اینجا می‌آوریم:

ما که هستیم در این دایره سرگردان	گوشة چشم بگردان و مقدار گردان
چه بگوییم به این ساقی ساغرگردان	دور گردید و به ما جرئت مسنتی نرسید
بار ما را نه بیفزا نه سبکتر گردان	این دعاibiست که رندی به من آموخته است
تا شکوفا نشده بشکن و بپرگردان	غنچه‌ای را که به پژمرده شدن محکوم است
مرگ حق است به من حق مرا برگردان	من کجا بیشتر از حق خود خواسته‌ام؟
(نظری، ۱۳۸۹: ۴۳)	

این نمونه‌ای از نبوت محور عمودی در سراسر غزل است. در موارد دیگر، در غزل با تعدد موضوع مواجه می‌شویم، به‌گونه‌ای که چند بیت در یک موضوع و چند بیت دیگر در موضوعی دیگر است.

این ویژگی غزل‌های فاضل وقتی نمود بیشتری می‌یابد که توجه داشته باشیم محور عمودی در غزل امروز به‌گونه‌ای دیگر نیز رعایت می‌شود و آن از طریق روایی شدن غزل است

که یکی از ویژگی‌های غزل نو است. «پیوند عمودی غزل در شعر شاعران نوگرای دو دهه اخیر، بیشتر از طریق بیان روایی و داستانی ایجاد شده است» (حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۴۴۹).

استقلال ابیات و نبود محور عمودی در شعر که در بلاغت سنتی ما از ویژگی‌های طبیعی شعر به‌شمار می‌آمده است^۴ براساس برخی معیارهای نقد ادبی جدید ایرادی برای شعر محسوب می‌شود، اما همین ویژگی پتانسیل‌های خاص خود را دارد. از جمله سوق دادن شعر به جانب جملات قصار و گزاره‌های تکبیتی که موجب انتقال اندیشه در کوتاه‌ترین عبارت می‌شود. این مسئله باعث شده ابیات فراوانی از این سبک میان مردم رواج پیدا کند و علی‌الخصوص به‌دلیل وجود ابیاتی با ساختار اسلوب معادله‌ای در آن، مردم از آن به منزله شاهدمثال یا ضربالمثل استفاده کنند.

اسلوب معادله

«اسلوب معادله (یا مداعله) بیتی است که در یک مصراع آن شاعر یک اندیشه یا مفهوم ذهنی را بیان می‌کند و در مصراع دوم، مثالی از طبیعت و اشیاء برای اثبات ادعای خود می‌آورد و آن را معادلی برای آن ادعای ذهنی قرار می‌دهد» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۶۸). شفیعی که این اصطلاح را برای استفاده در سبک‌شناسی و برای تمایز این نوع از نمونه‌های همچون تمثیل، تشبيه تمثیل، ارسال‌المثل و... ساخته است، برای مشخص شدن ساختار آن در مقابل انواع مشابه و جلوگیری از اشتباه می‌نویسد: «اسلوب معادله این است که دو مصراع کاملاً از لحاظ نحوی مستقل باشند. هیچ حرف‌ربط یا شرط یا چیز دیگر آنها را حتی معناً (نه فقط به لحاظ نحو) به هم مرتبط نکند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۶۳).

شمیسا از این ساختار بیتی به «پیش‌مصراع- مصراع برجسته» تعبیر می‌کند و در این‌باره می‌نویسد: «ساختار بیت هندی چنین است که در مصراعی مطلب معقولی گفته شود، یعنی شعاری مطرح شود (که به لحاظ نقد ادبی نمی‌توان به آن شعر گفت) و در مصراع دیگر با تمثیل یا رابطه لف و نشری متناظر (شبیه به اصطلاح الیوت: Cowelativeobiejective) یا تشبيه مرکب آن را محسوس کنند» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۸۷).

«آنان به مصراع معقول که مهم نیست «پیش‌مصرع» و به مصراع محسوس که باید هندی باشد «مصرع» می‌گفتند» (همان: ۲۹۰). در اشعار فاضل به موارد متعددی از این ساختار بیتی برخورد می‌کنیم:

هیزم اول پایه سوزاندن خود را گذاشت	هر که ویران کرد ویران شد در این آتش سرا
چشمه شد فواره وقتی بر سر خود پا گذاشت	اعتبار سربلندی در فروتن‌بودن است

(نظری، ج: ۱۳۸۹: ۸۳)

آسماني شدن از خاک بر يدين می خواست بى سبب نیست که فواره فرور يختنی است
(نظرى، ۱۳۸۹: ۴۷)

«همچنین از محتوای اشعار شاعران اين دوره می توان استنباط کرد که گاهی بر عکس،
نخست بر پيش مصرعي تأمل می کردد و سپس برای آن مصرع برجسته‌اي می ساختند»
(شميسا، ۱۳۸۲: ۲۹۱). نظير اين فرم هم در اشعار فاضل وجود دارد.

طوفان اگر فروبنشيند عجیب نیست پایان بى دليل دويدن نشستن است
(نظرى، ۱۳۸۹: ۴۵)

موج با تجربه صخره به دريا برگشت کمترین فایده عشق پشيماني ماست
(همان: ۶۱)

کوتاهی عمر گل از بالانشيني است اکنون که می بینند خارم در امام
(همان: ۶۹)

در اسلوب معادله پند يا حكمتى تجربى به وسیله آوردن يك تمثيل در مصراج دوم به تصوير
کشیده می شود. اين پند و اندرزها غالباً بازگوکننده تجربه‌های شاعر از زندگی و محیط
اطرافش است و در مواردی اين تجربه تجربه‌ای جمعی است و تأييد اکثر افراد جامعه را به
همراه دارد. گاه در پس اين شعرهای اسلوب معادله‌ای و اندرزگونه ایده‌ای وجود دارد که در
اثر تكرار متتمادي در طول سالیان در يك فرهنگ به اثبات رسیده و اکنون که شاعر آن را
در قالب بيت ثبت می کند تأييد همگان را به همراه دارد. طبیعی است که مخاطب خواهان
این پند و اندرزها باشد. همچنین از آنجاکه در ساختار اسلوب معادله‌ای حکمی که شاعر
صادر می کند، به وسیله يك نمونه عینی و ملموس در دنيا واقع اثبات می شود، مخاطب آن
را راحت‌تر می پذيرد؛ چراکه «مثال‌های بیرونی پشتوانه زنده و محکمی برای ادعا هستند»
(لنگرودی، ۱۳۷۲: ۸۰). ضمن اينکه همين کوشش شاعر برای عینی کردن مطالب ذهنی در
القای مطلب و به خاطر ماندن آن بسیار مؤثر است؛ زира «از نظر روان‌شناسی ثابت شده که آن
مطلوبی بهتر و بیشتر در ذهن می‌ماند که آمیزه‌ای از حس شنوایی و بینایی باشد. از رهگذر
تمثيل [= اسلوب معادله] بیتهاي سبك هندی حالت دیداري- شنیداري پيدا می کند و
همين در تأثير آنها در ذهن خوانندگان و شنوندگان مؤثر می‌افتد» (محمدی، ۱۳۷۴: ۱۶۷).

عاميانه‌شدن زبان

ويژگی ديگر شعر سبك هندی ساده و عاميانه‌شدن آن است که علت آن را خروج شعر از
دربار و رواج یافتن آن در کوچه و بازار بيان کرده‌اند. اين فرآيند که از دوران تيموريان آغاز
شده بود (يارشاطر، ۱۳۸۳: ۵۷) با توجهی شاهان صفوی به شعر مدحی و شاعران درباری

سرعت بیشتری پیدا کرد و عامه مردم بدون داشتن سواد و دانش ادبی کافی به سرودن شعر روی آوردن. ثبات و آرامش اصفهان و رونق گرفتن وضعیت اقتصادی در آن یک طبقه بورژوا (که اکثراً از همان عامه بدون تحصیلات بودند) ایجاد کرد که یکی از تغیرات این طبقه نوظهور نشستن در قهوه خانه و خواندن شعرهای خود و شنیدن اشعار دیگران بود. این مسئله باعث شد تا شعر دیگر آن زبان فحیم پیشین را نداشته باشد و بسیاری از واژه‌ها و تعبیرات رایج در میان عوام و مردم کوچه و بازار به شعر راه بیابد.

ساده و عامیانه‌شدن زبان در شعرهای نظری به نسبت کمتر از اشعار دیگر شاعران جوان است و ما گاهی در شعرهای او با نوعی زبان آرکائیک مواجه می‌شویم. استفاده شاعر از شکل شکسته برخی حروف مانند: دگر، مرا، ز، گر... و علاقه‌اش به پیشوند منفی‌ساز «م» به جای «ن» و همچنین استفاده از واژه‌های می، جام، ساقی، ساغر، رند، خرقه، خموش و... باعث کهنگی بیان او شده که خود شاعر نیز به این نکته معترف است:

مرا به لفظ کهن عیب می‌کنند و رواست که سینه سوخته از می‌حدر نخواهد کرد
(نظری، ۱۳۸۹: ج ۱۰۱)

البته خود این ویژگی به نزدیک شدن و شباخت بیشتر اشعار این شاعر به اشعار سبک هندی به لحاظ زبانی منجر شده است. با این حال، فاضل در شعرهایش زبان معیار را به خوبی به کار گرفته و حتی در مواردی از زبان محاوره نیز در غزل‌هایش سودجسته است:

پشت سر من حرف زیاد است، مگر نه (همان: ۱۵)	بعد یک سال بهار آمده می‌بینی که (همان: ۱۷)
باز تکرار به بارآمده می‌بینی که (همان: ۱۷)	ای موج پر از شور که برسنگ سرت خورد (همان: ۷۴)
برخیز فدای سرت، انگار نه انگار (همان: ۱۱۰)	از تو شکایت کنم که خلق بگویند (همان: ۱۱۰)

یکی از ویژگی‌های مثبت اشعار فاضل هم این است که او در شعرهایش این سه زبان (کهن، معیار، محاوره) را به نحوی در کنار هم به کار گرفته است که نه تنها باعث ناهمگونی زبان نشده و یک دستی آن را به هم نریخته است، بلکه زبان غزل‌ها را تلطیف کرده و باعث صمیمیت آنها شده است.

به کارگيري زبان ساده و عاميانه در شعر و استفاده شاعر از اصطلاحات رايچ در ميان مردم به زبان او صميميت و لطفت مى بخشد و به خوشخوانشدن شعر او مى انجامد. ضمن اينكه به مخاطب نشان مى دهد شعر چيزی نيسنست مگر همين واژگان و اصطلاحات عادي و معمولي که در اختيار همگان است، اما همين واژه‌های معمولي در دستان شاعر به هنر تبديل مى شود.

همچنان استفاده از واژگان و اصطلاحات عاميانه به گستردگي دaireه واژگان شعر مى انجامد و موجب مى شود که شاعر از حداکثر ظرفيت زبان برخوردار شود. در سبك‌های شعری پيش‌از سبك هندی به‌ویژه سبك خراسانی «از آنجاکه تصویرها در حوزه عناصر زندگی اشرافي بوده‌اند، لغاتی که گزارش گر اين تصویرها و خيال‌ها بوده، مجال را بر ديجر لغات که مربوط به زندگی توده مردم بوده تنگ کرده» (شفيعي‌کدكني، ۱۳۸۸: ۲۹۷) است، اما شعر سبك هندی که از دربار فاصله گرفته بود و مخاطب جديدي را که همان مردم عادي بودند يافته بود نيازمند واژگان و تعابيری متناسب با اين مخاطب جديد بود. اين مسئله انگيزه‌ای شد تا شاعران با سخاوت بيشرتري واژگان را به کار گيرند و از لغات و تعابير رايچ در ميان توده مردم در شعر استفاده کنند و نهايتيًّا اين قضيه موجب اين شد که واژه‌هایي که پيشتر اجازه ورود به شعر را نداشتند در شعر به کار روند و به همين جهت ما در اشعار اين دوره با طيف گستردتری از واژگان روبه‌رو مى شويم.

استفاده از مسائل روزمره، اشیا و محیط در شعر

شعر از موقعیت اجتماعی و خاستگاه طبقاتی شاعر تأثیر زیادی می‌پذيرد. در ادبیات کلاسيك ما به‌وضوح می‌توان عناصر اشرافي و تجملی را در شعر شاعران متمول دید. همچنان شعری که در دربار حکومت‌های مليتاريته می‌زیسته به تأثر از محیط با عناصر سپاهی درآمیخته و در آن زلف و ابرو و خط و خال معشوق یا ممدوح به ادات جنگی تشبیه می‌شود (شفيعي‌کدكني، ۱۳۸۸: ۳۰۷). اين خصیصه در دوره‌های بعد به عنوان سنت شعری و نوعی پسند زیبایي‌شناسانه ادامه می‌يابد. اساساً «زيستمان شعر» يکی از اصلی‌ترین فاكتورها در فرآيند خلق اشعار مختلف است و مسئله‌ای است که در مطالعه تفکر و جهان‌بینی شاعران باید مرکز توجه قرار بگيرد.

پيشتر گفتيم که شعر دوره صفویه از دربار خارج شد و به ميان مردم راه يافت. اين معاشرت مستقیم با مردم باعث شد که شعر موضوعات و سوژه‌های مضمون‌پردازی‌اش را از زندگی روزمره مردم و مسائلی که برای افراد جامعه ملموس است بگيرد.

نظری نیز بسیاری از تصاویر روزمره را مبنای مضمون پردازی‌هایش قرارداده است و تصاویری را در شعرهایش به کار برده که برای مخاطبان بسیار ملموس است و بارها آنها را در محیط اطراف خود دیده‌اند.

آسمانی شدن از خاک بریدن می‌خواست	بی‌سبب نیست که فواره فروریختنی است (نظری، ۱۳۸۹: ۴۷)
درختی‌ام که پر از قلب‌های کنده شده‌ست	ز خال‌کوبی غم‌های یادگار پرم (همان: ۷۹)
حکایت من در مشت روزگار دچار	پرندۀ‌ایست که پیش از ره‌اشدن مرده‌ست (نظری، ۱۳۸۹: ۵۳)
مثل اشک روی نقاشی به هم آمیختم	رنگ‌هایی را که در رنگین‌کمانم داشتم (نظری، ۱۳۸۹: ۸۹)
پلک فروبستی و دوباره شمردی	فرصت پنهان‌شدن نبود تو بردی (همان: ۹۶)
من و تو پنجره‌های قطار در سفریم	سفر مرا به تو نزدیک‌تر نخواهد کرد (همان: ۱۰۱)

فاضل نظری به تبعیت از شاعران سبک هندی جهت مضمون‌سازی از پدیده‌ها و اشیای معمولی استفاده می‌کند. پدیده‌هایی که مخاطب در اثر عادت و روزمرگی با بی‌تفاوتوی از کنار آنها عبور می‌کند اما شاعر به وسیله هنرمندانه‌اش روابط ظرفی را میان اشیا و پدیده‌ها مخاطب می‌زداید و با نگاه ریزبین و هنرمندانه‌اش روابط ظرفی را میان اشیا و پدیده‌ها کشف می‌کند و پیش روی مخاطب قرار می‌دهد. این نحوه برخورد با مسائل عادی را باید گونه‌ای آشنایی‌زدایی دانست که طبق برخی نظریه‌ها اساسی‌ترین اصل هنر است. «از نظر صورتگرایان، کار هنرمند آشنایی‌زدایی است و زدودن غبار عادت از چشم» (شفیعی کدکنی، ۹۵: ۱۳۹۱).

قابلیت دیگر این ویژگی این است که شعر را ملموس و مادی می‌کند. این مسئله باعث شد شعر از فضای انتزاعی و غیرواقعی دوره قبل جدا شود. «هرقدر شاعران عراقی زندگی مادی را اثیری و غیرمادی می‌کنند، شاعران هندی چیزهای اثیری و غیرمادی را مادی و زمینی می‌کنند؛ درنتیجه تصاویرشان تجسمی و قابل لمس است» (لنگرودی، ۱۳۷۲: ۶۱). این ویژگی را باید ناشی از رابطه دوطرفه شعر سبک هندی و توده مردم دانست. از طرفی، مخاطب شعر در این دوره مردم عادی بودند که به دلیل برخورداری اندک از علم با تعاریف و مقاهم ذهنی و امور انتزاعی سروکاری نداشتند و زندگی‌شان برپایه امور ملموس و عینی می‌چرخید. از طرف دیگر تعداد درخور توجهی از شاعران این دوره نیز از میان همین طبقه

ظهور کردند. درنتیجه شعر اين دوره شعری مادی و عینی است که زندگی در آن جريان دارد.

تشخيص

خانلری برای اين گونه صورخيال که غربی‌ها به آن پرسونافیکیشن می‌گويند اصطلاح مردم‌نمايی را به کار می‌گيرند و آن را اين گونه تعريف می‌کند: «و آن عبارت از نوعی استعاره یا مجاز است که به وسیله آن، اشیا و معانی انتزاعی را انسان فرض کند و اعمال و حرکات بشری را به آنها نسبت بدنهند» (ناتل خانلری، ۱۳۷۱: ۳۰۶).

شاعر سیک هندی که دربی خلق مضماین جدید است به وسیله تصرفی که قوه تخیلش در اشیا و پدیده‌های طبیعی صورت می‌دهد خصوصیاتی انسانی را از آنها انتزاع و درباره آنها حکمی صادر می‌کند و بدین صورت آنها را دارای اعمال و رفتاری آگاهانه به تصویر می‌کشد؛ از اين رو «در شعر اين دوره تشخيص بيشتر از هر دوره دیگر عمومیت دارد و از عناصر طبیعی گرفته تا موضوعات مجرد و معنوی دارای شخصیت می‌شوند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۲).

این ویژگی در شعرهای فاضل فراوان به چشم می‌خورد. او پدیده‌های مختلف را همانند شخصیتی جاندار در شعر خود به خدمت می‌گیرد.

خون از مژه می‌ریخت به تشییع غریب ش آن نیزه که می‌برد سر بی‌بدنش را (نظری، ۱۳۸۹: ۳۹)

اگر چون رود می‌خواهد که با دریا بیامیزد بگو چون چشمme بر زانو گذارد دست و برخیزد (همان: ۵۹)

ناگهان آیینه حیران شد گمان کردم تویی ماه پشت ابر پنهان شد گمان کردم تویی (همان: ۱۰۷)

رود راهی شد به دریا کوه با اندوه گفت می‌روی اما بدان دریا ز من پایین‌تر است (همان: ۱۰۳)

زندگی – این تاجر طماع ناخن خشک پیر – موگ را همچون شراب ناب کم کم می‌فروخت (نظری، ۱۳۸۹: ۶۷)

خورشید ذره‌بین به تماشای من گرفت آن گاه آتش از دل هیزم شروع شد (نظری، ۱۳۸۹: ۶۱)

برخورد زنده و پویا با پدیده‌های طبیعی و تصور اينکه اين پدیده‌ها و جهان اطراف نيز داراي درک و شعور و آگاهی‌اند و رفتار و اعمالی انسان‌گونه دارند، برای انسان‌ها بسیار لذت‌بخش

است. این‌گونه از خیال گونه‌ای است «پویا» که موجب ایجاد تصاویری پویا در شعر می‌شود و باعث می‌شود ما در شعر با نوعی حالت زنده‌بودن و شادابی مواجه شویم. ازسوی دیگر، این‌گونه از صور خیال ریشه‌ای اسطوره‌شناختی دارد: «آدم‌گونگی در قلمرو ادب گاه به یکباره از جهان‌بینی اسطوره‌ای به یادگار مانده است... در فرهنگ اسطوره‌ای، جهان زنده و تپنده، حتی به‌گونه‌ای هوشمند و دیریابنده است؛ از این‌رو انسان‌گونه شمرده می‌شود» (کرازی، ۱۳۷۲: ۳۷-۳۸). این‌گونه برخورد با طبیعت قسمتی از جهان‌بینی اسطوره‌ای است؛ اسطوره‌ای که به تعبیری بخشی از ناخودآگاه جمعی تمام انسان‌هاست. «برجسته‌ترین و بزرگ‌ترین ویژگی ناخودآگاهی جمعی آن است که گنجینه و نهان‌گاه نگاره‌ها و نمادهایی است شکفت و جهانی» (همان: ۷۲). درنتیجه، انسان همواره از چنین دیدی لذت برده و در نهان خود به آن احساس آشنازی و نزدیکی می‌کرده است.

استفاده فراوان از تلمیح

دیگر ویژگی‌ای که برای سبک هندی برشمرده‌اند، کثرت استفاده از تلمیح در اشعار شاعران این سبک است: «از همه صنایع، بیشتر تلمیح مورد توجه شاعران این دوره است که در مضمون‌سازی نقش فعالی دارد و می‌تواند از مصالح کار باشد. اما البته از تلمیحات رایج استفاده می‌کنند و تلمیحات غریب نادرند» (شمیسا، ۱۳۸۴: ۲۹۹). محمدی علت استفاده فراوان از تلمیح در شعر سبک هندی را «ایجاز» نهفته در آن می‌داند: «بسامد تلمیح در شعرهای صائب و نیز بقیه شعرهای سبک هندی چشمگیر است. دلیل آن هم این است که فضای بیتها یک فضای محدود و فشرده است و شاعر می‌خواهد معانی فراوانی را در فضای اندکی بگنجاند؛ بنابراین نیازمند ابزارهایی است که به کمک آنها بتواند به چنین خواسته‌ای دست یابد. تلمیح یکی از چنین ابزارهایی است» (محمدی، ۱۳۷۴: ۲۱۷).

تلمیح صنعتی است که بسیار محبوب نظری است و در غزل‌هایش برای مضمون‌سازی از آن فراوان سود جسته است. برای مثال می‌توان به تلمیحات پرکاربرد زیر در دفترهای شعر او اشاره کرد:

– داستان حضرت یوسف:

یوسف بدین رهاسدن از چاه دل مبند
این بار می‌برند که زندانی ات کنند
(نظری، ۱۳۸۹: ۸۳)

– حکایت دیوجانوس، حکیم یونانی:

نخواست شیخ بیابد مرا که یافتنم
چراغ نه! که به گشتن هم احتیاج نداشت
(همان: ۴۳)

- هبوط حضرت آدم:

منم خلیفه تنهای رانده از فردوس
(همان)

دلیل برجسته شدن این ویژگی در شعر نظری، کم نگبودن آن در شعر شاعران همدوره نظری و سرایندگان جوان غزل نو است. هنگام مطالعه دفترهای شعری این شاعران بهندرت به تلمیح برمی خوریم و این مسئله را باید ضعف این جریان دانست. استفاده از تلمیح استخدام میراث فکری یک فرهنگ در شعر است که علاوه بر زنده نگهداشتن و حفظ آن میراث، موجب غنای شعر نیز می شود.

از ظرفیت‌های صنعت تلمیح یکی این است که به صورت اشاره‌وار و درنهایت موجز، گاهی یک داستان یا حکایت طولانی را در قالب چند واژه به خواننده منتقل می‌کند. همچنین همان‌گونه که اشاره شد، استفاده از تلمیح باعث افزایش پشتونه فکری- فرهنگی شعر و غنای آن می‌شود.

ردیف بلند

شاعران سبک هندی که در پی تجربه‌های جدید در شعرند، دامنه این نوآوری‌ها را به ردیف اشعار نیز می‌کشانند و ردیف‌های طولانی‌ای را به کار می‌گیرند که عمدهاً ابتکار خود آنهاست. ضمن اینکه به کارگیری این ردیف‌های جدید خود به نوعی به خلق مضماین نو و تصویرهای جدید در بیت نیز کمک می‌کند. «ردیف همچنان که از یکسوی گوینده را در تنگنای انتخاب کلمات قرار می‌دهد، برای شاعری که قدرت تخیل و نیروی ساختن تصویر و تداعی معانی تازه داشته باشد روزنه‌ای است برای خلق خیال‌های بدیع و تصویرهای تازه» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۶۶). همچنین برگزیدن ردیف بلند و دشوار برای شعر و بیت‌ساختن با آن توانایی و مهارت خاص خود را می‌طلبد و شاعر این سبک که شعرش را در محفل‌های شعری و در حضور شاعران دیگر عرضه می‌کند در پی آن است تا با برگزیدن چنین ردیف‌هایی، قدرت خود را در شاعری به رخ بکشد. به همین سبب در این سبک «توجه به ردیف‌های دراز خوش‌آهنگ ابتکاری راچ است» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۳۰۰).

استفاده از ردیف‌های بلند از کارهای مطلوب فاضل است. در اشعار او غزل‌هایی با ردیف طولانی فراوان به چشم می‌خورد.

تصورکن بهاری را که از دست تو خواهد رفت
خم گیسوی یاری را که از دست تو خواهد رفت
(نظری، الف: ۱۳۸۹: ۲۹)

وضع ما در گردش دنیا چه فرقی می‌کند	زندگی یا مرگ بعد از ما چه فرقی می‌کند (نظری، ۱۳۸۹: ۱۱)
دلم دریاست اما از تماشای تو می‌گیرد	دلم دریا به دریا از تماشای تو می‌گیرد (همان: ۳۵)
شیداتر از این شدن چگونه	رسواتر از این شدن چگونه (همان: ۶۵)
هرجا بهاری در کفن شد، شد! مبارک باد	هرجا نسیمی بی‌وطن شد، شد! مبارک باد (نظری، ۱۳۸۹: ۴۱)

ظاهراً اشتیاق فاضل به هنرورزی‌ها و نمایش توانمندی‌هایش باعث ایجاد چنین ردیف‌های طولانی شده است. او در بیشتر مواقع توانسته است با به‌کارگیری این ردیف‌های دشوار و بلند، بار سنگینی از ادبیت بیت را بر دوش آنها بیندازد، اما در مواقعی نیز این ردیف طولانی به شعر لطمه زده است؛ مانند غزل اقلیت با مطلع:

بی‌لشکریم حوصله شرح قصه نیست
فرمانبریم حوصله شرح قصه نیست
(نظری، ۱۳۸۹: ۳۱)

ردیف‌های این غزل در هیچ‌کجا نتوانسته پایان مناسبی برای یک بیت باشد و کاملاً حشو است. سنگینی ردیف بر شعر به‌وضوح حسن می‌شود و حذف آن خللی در معنا ایجاد نمی‌کند. هم از این‌گونه است ردیف در غزل «می‌بینی که» با مطلع:

بعد یک سال بهار آمده، می‌بینی که باز تکرار به بار آمده، می‌بینی که
(همان: ۱۷)

شاعران سبک هندی نیز گاهی به چنین ورطه‌ای گرفتار می‌آمدند و در مواردی قافیه‌های بلندی را به‌کار گرفته‌اند که یا حشو بوده یا شاعر را در تنگنا قرار می‌داده و او را به خلق معانی دور از ذهن و ادار می‌کرده است. شفیعی کدکنی در مبحثی که درباره ردیف در «موسیقی شعر» نگاشته آورده است: «در حقیقت شعر خاقانی اوج بازی با ردیف است و پس از او دیگران از همین حدود تجاوز نمی‌کنند. با این تفاوت که او کاملاً از عهده ادای فکر و مضامین خود برمی‌آید و آیندگان اغلب دچار یاوه‌گویی می‌شوند، به‌خصوص در دوره صفوی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۵۳).

ردیف در شعر فارسی نوعی تکرار است و «تکرار در زیباشناسی هنر از مسائل اساسی است» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۸۳). طبیعی است که در ردیف‌های بلند این نوع تکرار جلوه بیشتری دارد.

ویژگی‌های فکري مشترک

شعر فاضل نظرى از لحاظ مختصات فکري نيز شباهت‌های زيادي به شعر سبک هندى دارد.
«شعر هندى شعرى معناگراست نه صورت‌گرا و شاعران به معنی بيشتر توجه دارند تا به زبان» (شميسا، ۱۳۸۲: ۲۹۷).

اين ویژگي‌ها را باید از ویژگي‌های عمومي غزل نو امروز دانست. البته در مواردي نيز ديده شده که شاعران آگاهانه به بازي لفظي روی آورده‌اند، اما اين گونه اقدامات بيشتر حاصل تعامل قالب غزل با جريان‌سازی‌های مقطوعي شعر امروز نظير حجم، موج ناب، پسانيمائي و... است. در اين موارد شاعر بيشتر درپي آن بوده که به‌اصطلاح «طرحى نو دراندازد». اما جريان غالب همان جريان توجه به معنا و دورى از بازي‌های زبانى و لفظ‌پردازى است. در شعر فاضل ما نه تنها به اين لفاظي‌های تعمدى برخورد نمی‌کنيم، بلکه بسامد آرایه‌هایي که در بافت زبان اتفاق می‌افتد نيز پايین است.

يکي ديگر از ویژگي‌های فکري سبک هندى وجود نوعي نالميدى و يأس و بيان تالم در اشعار است. «شعر قريباً به اتفاق شاعران سبک هندى مملو از يأس و نوميدى است» (لنگرودى، ۱۳۷۲: ۹۱). شاعر سبک هندى سعى دارد خود را درنهایت دردمندی و ابتلا در شعرش به نمایش بگذارد.

اين دردمندی و نالميدی در بسياري از غزل‌های نظرى مشهود است؛ به‌گونه‌اي که واژه‌های مرگ، درد، دل تنگ، غم... از واژه‌های پرکاربرد در دفترهای شعرى نظرى است. شاعر خود در جايی از گريه‌های اميراطور فصلی را در نکوهش عشق و در افليت فصلی را در ستايش مرگ مى‌سراید که خود نشان‌دهنده فضای يأس‌آسود و متالم حاكم بر اين دفترهاست.

«كار شاعران سبک هندى ترجمه مطالب فلسفى و عرفانى و غنایي گذشتگان به بيان سبک هندى بود و نهايتأن را على رغم صورت مبهمش ساده‌فهمت و خلاصه‌تر مى‌كرد» (شميسا، ۱۳۸۴: ۲۹۷).

در جاي جاي اشعار نظرى مى‌توان بيت‌هایي با مضامين عارفانه يافت:

زاهدي با کوزه خالي ز دربيا بازگشت گفت خون عاشقان منزل به منزل ريخته

(نظرى، ۱۳۸۹: ۱۱)

شادمانم کن و اندوه مكرر برسان مردم از ماتم من شاد و من از غم خشنود

(نظرى، ۱۳۸۹: ۴۱)

جذبه ديدن تو مى‌کشد از هر طرفم کشن ساحل اگر هست چرا کوشش موج

(همان: ۵۲)

پنهان شده در تماس ذرات پیداگر از این شدن چگونه
(همان: ۶۵)

بیشتر این ابیات تقليدی از اشعار عارفانه شاعران گذشته و تکرار موضوعات عرفانی گذشتگان است. نحوه بیان در غالب موارد سرد و بی روح است. ضمن اینکه تکرار این موضوعات عرفانی بدون ارائه تصویر جدید و دریافتی نو لطف چندانی ندارد.

عاشقانه‌های نظری نیز ویژگی‌های اشعار غنایی سبک هندی را دارد. البته در این زمینه، شاعران سبک هندی خود ادامه‌دهنده سنت‌های تکراری سبک عراقی‌اند، اما با افراط بیشتر نسبت به آن سبک. اشعاری که در آن معشوق همان زیباروی ستمگر دگرآزار است که به آزدین عاشق می‌پردازد. معشوقی با زلف بلند و پریشان که با آن دل صید می‌کند، چشم‌هایش نرگس است، مژه‌هایش تیر، و ابروanst کمان. عاشق نیز همان شخصیت ضعیف‌النفس خودآزار است که نه تنها از این رفتار ستمگرانه معشوق شکایتی ندارد، بلکه همچنان دست به دامن او می‌شود و خود را خاکسارش می‌کند و از آزار معشوق لذت می‌برد:

شاعر ساحل چشم توأم و همچون موج

بايد از سنگدلی‌های تو مضمون ببرم

(نظری، ۱۳۸۹: ۶۳)

شادم که به هر حال به یاد توام اما

خون می‌خورم از دست تو و باز غمی نیست

(نظری، ۱۳۸۹: ۹۵)

گر جوابم را نمی‌گویی جوابم کن به قهر

گاه یک دشمن از صدها دعا شیرین تر است

(همان: ۱۰۳)

نتیجه‌گیری

بسیاری از ویژگی‌های سبک هندی را می‌توان در اشعار فاضل نظری مشاهده کرد و این شاعر جوان از این سبک تأثیر زیادی پذیرفته است. هوشمندی نظری در به کارگیری خلاقانه ظرفیت‌های این سبک در اقبال به اشعار او بسیار مؤثر افتاده است. استفاده نظری از قابلیت‌های شعر سبک هندی در اشعار نشان‌دهنده وجود ظرفیت‌های درخورتوجهی در این سبک است. قابلیتها و ظرفیت‌هایی که در اثر برخی افراط‌ها و زیاده‌روی‌ها در این سبک و همچنین تبلیغات منفی شاعران و نظریه‌پردازان دوره بازگشت نادیده گرفته شده است. درحالی که هر کدام از آنها می‌توانند به عنوان هنرسازه دست‌مایه نوآوری‌ها و هنرمندی‌های شاعران قرار بگیرند. ویژگی‌هایی همچون پیچیدگی و دیریابی، مضمون‌سازی،

تشخيص، به کارگيري زبان عاميانه، استفاده از تلميح، مضمون سازی از پدیده ها و اشيای معمولی، اسلوب معادله و

به طور کلی شعر نظری با توجه به حضور خلاقانه ویژگی های سبک هندی شعری است دارای مضامین نو، تصویرسازی های جدید، همراه با زبانی ساده و روان.

پی‌نوشت

۱. در باب علت ترک شروع اين سوره با «بسم الله الرحمن الرحيم» چند قول وجود دارد:... و مبرد در اين باره گفته است: زيرا «بسم الله الرحمن الرحيم» برای امان و رحمت است و اين در حالی است که سوره برایت (توبه) به جهت برداشتن امان نازل شده است.
۲. و از على(ع) روایت شده است که: بر ابتدای اين سوره «بسم الله الرحمن الرحيم» نازل نشده از آن جهت که «بسم الله» برای امان و رحمت است در حالی که برایت به جهت از میان بردن امان و اجرای شمشیر نازل گشته است.
۳. برای نمونه بنگرید به: صفا، ۱۳۷۲: ۵۶۸؛ ناتل خانلری، ۱۳۷۱: ۲۶۳؛ مؤتمن، ۱۳۷۱: ۴۰۹؛ لنگرودی، ۱۳۷۲: ۷۵).
۴. از آنجاکه اساساً در نزد قدماء مبحث «محور عمودی» مطرح نبوده و موضوعیت نداشته است، نبود محور عمودی از ویژگی های طبیعی شعر محسوب می شده است و اصلاً پیوستن ابيات به هم برای شعر نوعی ایراد بود. «تمام ابيات در شعر فارسي از نوعی استقلال برخوردارند و اگر موقوف شوند نوعی نقص و عيب به شمار می رود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۸۱). شمس قیس در این باره می نویسد: «استاذان صنعت کفته اند کی: شعر چنان می باید کی هر بیت به نفس خویش مستقل باشد و جز در ترتیب معانی و تنسیق سخن به یکدیگر محتاج بشاید» (رازی، ۱۳۳۸: ۲۹۰).

5. Artistic Device

منابع

- حسن لی، کاووس (۱۳۹۱) گونه های نوآوری در شعر معاصر. چاپ سوم. تهران: ثالث.
- رازی، شمس الدین محمد بن قیس (۱۳۳۸) /المعجم فی معايير الشعارات العجم. تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی و مقابله و تصحیح مجدد مدرس رضوی. تهران: کتابفروشی تهران.
- شبی نعمانی، محمد (۱۳۳۹) شعر العجم یا تاریخ شعر و ادبیات ایران. ترجمه سید محمد تقی فخر داعی گیلانی. جلد سوم. تهران: کتابفروشی ابن سینا.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸) شاعر آیینه ها (بررسی سبک هندی و شعر بیدل). چاپ دوم. تهران: آگه.
- _____ (۱۳۸۸) صور خیال در شعر فارسی (تحقیق انتقادی در تطور ایمازهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران). چاپ سیزدهم. تهران: آگه.
- _____ (۱۳۸۹) موسیقی شعر. چاپ دوازدهم. تهران: آگه.

- _____ (۱۳۹۰) *ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما*. ترجمه حجت‌الله اصیل. چاپ سوم. تهران: نی.
- _____ (۱۳۹۱) *رستاخیز کلمات*. تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۳) *سیر غزل در شعر فارسی*. چاپ چهارم. تهران: فردوس.
- _____ (۱۳۸۲) *سبک‌شناسی شعر*. چاپ نهم. تهران: فردوس.
- _____ (۱۳۸۶) *نگاهی تازه به بدیع (ویرایش سوم)*. چاپ سوم. تهران: میترا.
- صفا، ذبیح‌اله (۱۳۷۲) *تاریخ ادبیات در ایران*. جلد پنجم. چاپ هشتم. تهران: فردوس.
- طبرسی، فضل ابن الحسن (۱۳۷۷) *تفسیر جواسم‌الجامع*. مقدمه و تصحیح و تعلیقات ابوالقاسم گرجی. جلد دوم. چاپ سوم. تهران: دانشگاه تهران و سمت.
- طوسی، محمدبن حسن (۱۳۸۸) *التبیان فی تفسیر القرآن*. تحقیق و تصحیح احمد‌حبیب قیصر العاملی. جلد پنجم. قم: ذوی‌القربی.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۵) *نقد ادبی در سبک هندی*. تهران: سخن.
- _____ (۱۳۸۹) *بلاغت تصویر*. چاپ دوم. تهران: سخن.
- کرازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۲) *رؤیا، حماسه، اسطوره*. تهران: مرکز.
- لنگروودی، شمس (محمدتقی جواهری گیلانی) (۱۳۷۲) *سبک هندی و کلیم کاشانی*. چاپ سوم. تهران: مرکز.
- محمدی، محمدحسین (۱۳۷۴) *بیگانه مثل معنی (نقد و تحلیل شعر صائب و سبک هندی)*. تهران: میترا.
- مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۷۱) «نظریه نگارنده راجع به صائب». در: *صائب و سبک هندی*، به کوشش محمد رسول دریاگشت. تهران: قطره.
- نائل خانلری، پرویز (۱۳۷۱) «یادی از صائب». در: *صائب و سبک هندی*. به کوشش محمد رسول دریاگشت. تهران: قطره.
- نظری، فاضل (۱۳۸۹) *(الف) گریه‌های امپراتور*. چاپ پانزدهم. تهران: سوره مهر.
- _____ (۱۳۸۹) *(ب) اقلیت*. چاپ هفتم. تهران: سوره مهر.
- _____ (۱۳۸۹) *(ج) آنها*. چاپ دهم. تهران: سوره مهر.
- بارشاстр، احسان (۱۳۸۳) *شعر فارسی در عهد شاهرخ (نیمه اول قرن نهم) یا آغاز انحطاط در شعر فارسی*. چاپ دوم. تهران: دانشگاه تهران.
- «اقلیت» کتابی در ستایش مرگ (گزارش نشست نقد و بررسی مجموعه اقلیت) (۱۳۸۵) سایت <http://www1.jamejamonline.ir/newstext.aspx=100004137287> خبری جام جم، ۱۲ مرداد.