هندیوارگی در اشعار فاضل نظری

غلامعلى فلاح* مهرداد زارعى**

چکیده

سبک هندی شیوه و مسیر جدیدی را برای برونرفت از تکرار و تقلیدی 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 جامعهٔ ادبی نظر مثبتی به آن نداشته باشد. درحالی 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 بهخوبی 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 می پردازد. ویژگیهایی نظیر پیچیدگی و دیریابی، مضمون سازی، نبود محور عمودی در غزل، استفادهٔ فراوان از تلمیح، اسلوب معادله، به کارگیری زبان ساده و عامیانه، مسائل روزمره، اشیا و محیط در شعر، تشخیص و ... همچنین دربارهٔ ارزش هنری عامیانه، مسائل روزمره، اشیا و محیط در شعر، تشخیص و ... همچنین دربارهٔ ارزش هنری

كليدواژهها: فاضل نظرى، سبك هندى، شعرمعاصر، غزل نو.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۲/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۴/۱۳ دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۳، شمارهٔ ۸۸، بهار و تابستان ۱۳۹۴

^{*} دانشیار دانشگاه خوارزمی fallah@khu.ac.ir

^{**} دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه خوارزمی yahoo.com پارشناسی ارشد دانشگاه خوارزمی

مقدمه

غزل قالبی است که پساز «نو»شدن درونمایه و مضامین آن در دورهٔ معاصر همچنان به منزلهٔ قالبی محبوب در عرصهٔ 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 اولیهٔ خود را در شهر خمین و خوانسار گذرانده و تحصیلات دانشگاهیاش را تا مقطع دکتری رشتهٔ مدیریت تولید و عملیات ادامه داده است. از این شاعر، سه مجموعه شعر اقلیت، گریههای امپراطور و آنها بههمت انتشارات سورهٔ مهر به چاپ رسیده است که هر کدام از این مجموعهها به دلیل استقبال مخاطبان چندینبار تجدید چاپ شدهاند. از نظری باعنوان شاعر جریانساز دههٔ 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 است.

از دورهٔ بازگشت به این سو که شعرگفتن به شیوهٔ سبک هندی عامدانه به کنار گذاشته شد، دیدگاه مثبتی دربارهٔ آن در جامعهٔ ادبی وجود نداشت. یکی از دلایل اصلی نامطبوع تلقی شدن و درنهایت مطرودگشتنِ شعر این سبک را باید نارسایی روشهای بلاغت رسمی در تحلیل شگردهای تصویری سبک هندی دانست. شاعران و ادیبان دورهٔ 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 می گرفتند. درحالی که در سبک هندی فرآیند تصویرآفرینی، با شعر گذشته متفاوت بود و ما در این سبک با صورتی دیگر از تخیل روبهرو می شویم. «چنین تخیلاتی با روشهای بلاغت رسمی قابل تحلیل نبود و به همین دلیل بلاغت رسمی بهزودی این سبک را دشوار و بیمعنا خواند و تصاویر آن را یجیده و دور از ذهن شمرد» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۴).

بر این اساس شاعران و ادیبان دورهٔ بازگشت، شعرسرودن به شیوهٔ شاعران سبک هندی در را مطرود میدانند و کنار مینهند. از دیگر دلایل ناپسند جلوه کردن شعر سبک هندی در

دورههای بعد نیز همین انقطاع یکباره و کامل این سبک از جامعهٔ ایران در دورهٔ بازگشت که است که موجب شد شعر این سبک خارج از منظومهٔ فکری عصر خود و سنت ادبی حاکم بر دوره که در دورهٔ بازگشت دگرگون شد بررسی شود. درحالی که این سبک شعرسرایی که در هند پیگیری می شد و به سیر طبیعی خود ادامه می داد «برای برخی ادیبان شبهقارهٔ هند چندان زیبا و شگفت بود که در آن سبک تأملها کردند و معیارهای بلاغی تازهای برآوردند» (همان: ۲۴). از سوی دیگر، آرا و نظریات تذکره نویسان و نظریه پردازانِ دورهٔ بازگشت مبنی بر منحط و ناسالم بودن شعر این سبک نیز در ایجاد این ذهنیت منفی تأثیر گذار بوده است. این درحالی است که شعر این سبک دارای ویژگیهایی که اگر خلاقانه به لحاظ بلاغت و زیبایی شناسی از قابلیتهای خوبی برخوردارند؛ ویژگیهایی که اگر خلاقانه و با درون مایه و عناصر جدید به کار گرفته شوند به خوبی می توانند ظرفیتهای خود را بروز دهند.

اثریذیری نظری از سبک هندی

در دورههای مختلف شعر فارسی ویژگیهایی برجسته یا پدیدار میشوند که «ویژگیهای سبکی» آن دوره شناخته میشوند. ازجمله 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 سلیقهٔ افراد جامعه به مرور دچار تغییر میشود و شعر نیز تحت تأثیر این تغییرات بهتدریج تحول مییابد ۲. روح زمان و خواست ادبی جامعه: شعر بهمنزلهٔ بخشی از فرهنگ جوامع با عناصر دیگر درگیر است و رابطهٔ دیالکتیکی با ساختار آن دارد، از جامعه تأثیر میپذیرد و بر آن اثر میگذارد. به همیندلیل 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 صحنهٔ ادبی میشوند اساس معیارها و ملاکهای بلاغی و جمالشناسی آن دوره قرار میدهند و شاعران نوآور هر عصر دیگر شاعران را تحت تأثیر سبک شخصی خود قرار میدهند و 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 می شناسند.

در غزلهای فاضل نظری بسیاری از ویژگیهای سبک هندی را میتوان مشاهده کرد. به عبارت دیگر، سبک شخصی نظری در شعرهایش اسلوب و شاخصههای سبک هندی را دارد. در ادامه به معرفی برخی از این ویژگیها که در اشعار نظری وجود دارد میپردازیم. همچنین در پایان بحثِ مربوط به هر ویژگی، مطالبی دربارهٔ ظرفیت و ارزش هنری آن ویژگی ذکر میکنیم.

پیچیدگی و دیریابی ناشی از نازک خیالی

شاید بتوان گفت اصلی ترین ویژگیای که شعر سبک هندی را با آن می شناسند، پیچیدگی لفظ و معنای آن است. این همان ویژگیای است که بسیار مدنظر منتقدان این سبک بوده است؛ به گونهای که آن را عامل ناسالمی و کژی این سبک دانستهاند. شبلی نعمانی دلیل این پیچیدگیها را در این می داند: «مضمونی را که در چند بیت بایستی بیان نمود، آن را در یک بیت گنجانیده، ادا می کنند... و گاهی این پیچیدگی از اینجا ناشی می شود که مبالغه یا استعاره یا تشبیهی که به کار می رود بی نهایت دور از کار می باشد؛ بدین روی ذهن شنونده به آسانی نمی تواند به کشف معنی بپردازد» (شبلی نعمانی، ۱۹–۱۹).

ازسویی ذوق جامعهٔ ادبی عصر صفوی قطعیت و وضوح معنی را نمی پسندیده و همین مسئله باعث شده که شاعران این سبک به دیریابساختن شعر و پیچیده گویی روی بیاورند. «طبق معیارهای جمال شناسی 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 می شود. البته این پیچیدگی ها همه جا به دیریابی و دشواری فهم اشعار سبک هندی نیست، اما بافت بیت به گونه ای است که معنای آن پساز خوانش در لحظهٔ نخست به دست نمی آید و به اندکی تأمل نیاز دارد. مواردی همچون:

سنگهایی را که در مرداب و ماه انداختم (نظری، ۱۳۸۹ج: ۳۳)

وگرنه از دگــران کـــــم نــداشتی چیــزی (نظری، ۱۳۸۹الف: ۳۷)

که آنچه داشت شقایق به سینه کاج نداشت (همان: ۴۳)

در شـور نیــز نالــهٔ مــا مــیرســد بــه گــوش (نظری، ۱۳۸۹ب: ۶۹) زندگی تصویر بود ای عمر برگردان بــه مــن

خدا دلش نمی آمد کے از تے جان گیرد

تو سبز ماندی و من برگ بـرگ خـشکیدم

چون نی نفس کشیدن ما نالـه کردن اسـت

در شعر او به پیچیدگیهایی از نوع پیچیدگیهای سبک هندی برمیخوریم: باز برگرد به دل تنگی قبلاز باران سورهٔ توبه رسیدهست به بسماللهشش (همان: ۸۳)

لا الهي هم اگر آمده بي الا نيست
(همان: ۱۷)
آه از آئینه که تصویر تو را قاب گرفـت
(نظری، ۱۳۸۹الف: ۲۷)
از شانهام هر روز میچیدست شببویی
(همان: ۱۳)

خلق در چشم تو دلسنگ ولی ما دل تنگ دیدن روی تو در خویش زمن خواب گرفت

از کودکی دیوانه بـودم مـادرم مـیگفـت

در این ابیات به دلیل ناز کاندیشی به کار گرفته شده، در ک رابطهٔ میان دو مصراع و در نهایت فهمیدن مفهوم بیت به آسانی صورت نمی پذیرد و باید با کاویدن استعاره های به کاررفته و یافتن معنای مطلوب آنها، بیت را رمزگشایی کرد. «یکی از علل انحطاط سبک هندی افراط شاعران در ناز ک خیالی و در نتیجه دیریاب ساختن عناصر تشبیه است؛ به طوری که رابطهٔ بین دو مصراع در وهلهٔ اول مشخص نمی شود».

برای نشاندادن چگونگی شکل گیری تعقید در این ابیات، نخستین نمونه از مثالها را تجزیه می کنیم و با باز کردن اجزائی از بیت که به دیریاب شدن مفهوم منجر شدهاند، تعقید موجود در آن را حل می کنیم:

باران: واژهٔ باران در ادبیات ما به حدی مجازاً به معنای گریه و اشک به کار رفته است که با توجه به وجود نشانه ها، می توان آن را به تنهایی استعاره از گریستن دانست. نظیر آنچه برای واژهٔ نرگس در ادبیات کلاسیک ما اتفاق افتاده است و استعمال فراوانش به منزلهٔ استعاره ای برای چشمان خمار معشوق این معنای مجازی را برای آن تثبیت کرده است. این یک اصل است که «مجازها در طول تاریخ یک زبان، اندکاندک، بر اثر کثرت استعمال مبتذل شده و داخل حوزهٔ قاموسی زبان می شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۴). بنابراین می توان معنای این واژه را در این بیت، علی الخصوص به دلیل قرار گرفتن در کنار واژه های دل تنگی و توبه «گریستن» در نظر گرفت. در نتیجه مراد از دل تنگی قبل از باران، حالت اندوه و غمی است که پیش از گریه در انسان به وجود می آید.

رسیدن سورهٔ توبه به بسمالله: چنان که می دانیم سورهٔ توبه یگانه سورهٔ قرآن است که بدون «بسم الله الرحمن الرحیم» آغاز می شود. مفسران علت آن را لحن قهر آمیز سوره در قبال مشرکان دانسته اند؛ زیرا کلمهٔ «بسم الله» نشان رحمت و امان است و این سوره با اعلام تنفر از مشرکان پیمان شکن آغاز شده است. در التبیان فی التفسیر قرآن آمده است: «قیل تنفر از مشرکان پیمان شکن آغاز شده است.

فَى عِلَهُ تَرَك إِفتِتاح هذه السورة بِ «بِسمِ اللهِ الرِّحمَنِ الرَّحِيمِ» قَولان... و قـالَ المُبرَد: لآنَ «بسم الله الرحمن الرحيم» أمـان و بَـراءَة نَزّلـت رَفعِ الأمـان» (طوسـى، ١٩٨٨). ١٩٧١). طبرسى نيـز در علـت نبـود بـسمالله از قـول امـام علـى(ع) آورده اسـت كـه: «وعَـن علـى (عليه السلام): لَم ينزِل «بسمالله الرحمن الرحيم» عَلى رأس سورة لأن «بِـسمِ الله» للأمـان و الرَّحمة و نَزّلت بِراءة لرفعِ الأمان والسيف» (طبرسى، ٢/١٣٧٧: ٣٤). در اين صـورت، اينكـه سورة توبه به بسمالله خود برسد، به تعبير ديگر داراي بسمالله بشود، به معنى بخشايش گرى بينهايت خداوند است كه حتى مشركان و منافقان را نيز شامل مـيشـود و آنهـا را هـم در ساية بخشش قرار ميدهد.

حال با دقت در اجزای بیت می توان معنای کلی آن را ایس 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 بخشید. 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.

نمونههای دیگر را نیز می توان همانند نمونهٔ بالا واکاوی کرد و معنی مطلوب را از آنها بهدست آورد.

همان گونه که مشاهده می کنید، گنجاندن چنین مضامین و افکار بلندی درقالب کوچک بیت، ابیاتی را درنهایت 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 انجام د، موجب شده است که برخی پژوهشگران «ایجاز» را از ویژگیهای این سبک به شمار بیاورند. "

ابیاتی از این دست البته به معما بی شباهت نیستند؛ معمایی که قدرت تصویرسازی مخاطب را به مبارزه می طلبد. حل این معما، به خصوص 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 قدرتنمایی 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 صراحت به این نکته اشاره شده است که شعر خوب آن است که معنای واحدی نداشته باشد» (فتوحی،

۱۳۸۵: ۲۹). این دیدگاه، به آفرینش اشعاری میانجامید که دستمایهٔ لازم را جهت برخورداری هرمنوتیکی درخود دارند.

مضمون سازی و باریک اندیشی

مضمون سازی و خیال پردازی جوهر اصلی شعر است و اساساً استفاده از صور خیال در شعر است که آن را از نظم و نثر متمایز می کند، اما آنچه موجب شده است تا این ویژگی عمومی شعر یکی از ویژگیهای اصلی شعر سبک هندی بهشمار آید، کشرت استعمال آن و بسامد بالایش در این سبک است. مسئلهٔ بسامد از پارامترهای بسیار مهم سبکشناسی است. شفیعی کدکنی در این باره می نویسد: «قبل از هرچیز یک اصل بسیار مهم علم سبکشناسی را باید یادآوری کنیم و آن این است که در مطالعهٔ «تُرم» و «انحراف از نرم»بودن یا نبودن یک عنصر یا چند عنصر آنقدر اهمیت ندارد که «بسامد» آن عنصر یا عناصر… بنابراین مطالعهٔ ظهور یک عنصر خاص در سبکشناسی آنقدر مهم نیست که مطالعهٔ آمار بسامد بالا و چشمگیر آن» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸؛ ۳۹).

شاعران سبک هندی اصرار فراوانی در آوردن مضامین تازه و باریکاندیشی و خیال پردازی دارند. در این سبک شاعر اساس کارش را بر مضمون آفرینی قرار می دهد. این توجه و علاقهٔ فراوان به مضمون سازی به علّت حاکمیت ذوقی مشکل پسند بر جریان شعری این عصر بوده است. «مشکل پسندی و گرایش به سوی پیچیده گویی بدون تردید شاعر را به تلاشهای سخت برای دستیابی به معنی و مضمون تازه و بیگانه وادار می کند» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۹).

می توان بارزترین ویژگی دفترهای شعر نظری را مضمون آفرینی دانست. بیشترین دغدغهٔ فاضل در شعر، کشف نکتههای شاعرانه و خلق مضامین تازه است. او با نگاه ریزبین و شاعرانهاش روابط ظریفی را درمیان پدیدههای عینی اطرافش کشف کرده و با آمیختن این عینیتها با دنیای ذهنیاش، به خلق مضامینی زیبا و تصاویری بکر دست زده است. نظری همچنین نظیر شاعران سبک هندی کوشیده است تا از یک تصویر مشخص مضمونهای متعددی بیافریند. مثلاً تصویر «موج و صخره» پانزدهبار در دفترهای شعرش تکرارشده و شاعر کوشیده تا هربار مضمونی جدید از آن بیافریند. این علاقهٔ او به مضمونسازی بهوسیلهٔ یک تصویر یا موضوع مشخص باعث ایجاد موتیفهایی در شعر او شده است. موتیفهایی نظیر موج و صخره، فواره، غبار، آیینه، ماه و آب و… که از این جهت نیز کارش بسیار به کار شاعران سبک هندی شبیه است که یک تصویر را بهطور مرتب برای مضمونسازی در شعر شعران سبک هندی شبیه است که یک تصویر را بهطور مرتب برای مضمونسازی در شعر شعر

خود به کار می گیرند و آن را به موتیف شخصی شان تبدیل می کنند؛ مانند «آینه» در اشعار بیدل یا «حباب» در اشعار صائب. «اینان می کوشیدند تا برای اثبات مهارت و استادی خود مضامین تازهای به دست آورند و ازاین رو به قول صائب: صدبار گرد نقطهای چون پرگار گردیده و دربارهٔ موضوع واحدی معانی عدیده و مضمون های ضد و نقیض و مختلف ساختهاند» (مؤتمن، ۱۳۷۱: ۴۰۸).

نمونههایی از مضمونسازیهای فاضل نظری:

	_,	0 0 0, 0, ,0, ,
در دلم هستی و بین من و تو فاصلههاسـت		مثل عکـس رخ مهتـاب کـه افتـاده در آب
(نظری، ۱۳۸۹الف: ۹)		
چون بوتــهزار دســت بــرایش تکــان دهــم		همچون نسیم میگذرد تا بــه رفتـنش
(همان: ۲۵)		
منتظر يك اشاره است سفالم		هر رگ مــن رد يــک تــرک شــده بــر تـــن
(نظری، ۱۳۸۹ب: ۶۱)		
دلیل سر به هوا گـشتن زمـین مـاه اسـت		به جـای سـرزنش مـن بــه او نگـاه کنیــد
(نظری، ۱۳۸۹ج: ۱۹)		
به هم رسیدن ما نقطهٔ جدایی ماست		به روز وصل چه دلبستهای که مثــل دوخــط
(همان: ۲۱)		
با یکدگر دو آینه را روبهرو مکن		دیـدار مـا تصـور یـک بـینهایـت اســت
(همان: ۲۵)		

از مهم ترین عوامل مقبولیت اشعار نظری همان ویژگی مضمون سازی است. مخاطب همواره خواهان این بوده که شاعر کشفهای هنرمندانه و دریافتهای جدیدش از جهان را به او نشان دهد. او که خود از این دید و درک شاعرانه محروم است با مشاهدهٔ این قدرت تخیل و تصرفاتی که ذهن شاعر در مفاهیم و امور عادی زندگی صورت می دهد شگفتزده می شود و از آن لذت می برد.

از قابلیتهای دیگر مضمونسازی 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 می رود. آنچه باقی می مانند تصویری است که شاعر با قوهٔ خیال می آفریند، علی الخصوص اگر این تصویرسازی ها، مانند شعر سبک هندی، به وسیلهٔ پدیده های محیطی و عینی انجام شود. به همین دلیل است که ادوارد براون می نویسد: «گفتار شعرای سبک هندی را خارجی ها به آسانی می فهمند و بنابراین شهرت می یابند، در صورتی که بهترین اشعار و عالی ترین گفتار شاعران معروف

ایران را خارج از دسترس افهام خود میبینند» (بـراون، ۱۳۱۶: ۱۳۳ بـه نقـل از لنگـرودی، ۱۳۷۲: ۵۴).

نبود محور عمودی در شعر

نداشتن محور عمودی از دیگر ویژگیهای شعر سبک هندی است. این ویژگی را می توان پیامد ویژگی مضمون سازی دانست. در این سبک، از آنجاکه شاعر می کوشد تا در هر بیت با نازکاندیشی و خیال پردازی مضمونی تازه به دست دهد، به ارتباط میان بیتها و انسجامی که ازلحاظ عمودی باید درمیان آنها برقرار باشد توجهی نمی کند.

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). درنتیجهٔ همین تکبیت گویی در سبک هندی در اغلب غزلها محور عمودی یافت نمی شود.

گفتیم که مضمونسازی از ویژگیهای اصلی دفترهای شعر فاضل نظری است. فاضل درپی آن است تا برای هر قافیه یک بیت با مضمونی تازه بسازد. درنتیجهٔ همین بیتمحوربودن، شعرهایش به ضعف محور عمودی دچار شده است. ازجمله شعرهایی که نبود محور عمودی در آنها بهوضوح قابل مشاهده است می توان به غزلهای: پژواک، اسم و رسم، سربه مهر، آن چشم آهو از مجموعهٔ آنها، غزلهای بینیاز و شهریور از مجموعهٔ اقلیت و غزلهای در برزخ بهشت، شهر(۱)، و دنیا عوض شدست در گریههای امپراطور اشاره کرد. یکی از این غزلها را برای نمونه در اینجا می آوریم:

گوشیهٔ چسشم بگردان و مقدر گردان دور گردید و به ما جرئت مستی نرسید این دعاییست که رندی به من آموخته است غنچهای را که به پژمردهشدن محکوم است مین کجا بیشتر از حق خود خواستهام؟

ما که هستیم در این دایرهٔ سرگردان چه بگوییم به این ساقی ساغرگردان بار ما را نه بیفزا نه سبک تر گردان تا شکوفا نشده بشکن و پرپرگردان مرگ حق است به من حق مرا برگردان (نظری، ۱۳۸۹ب: ۴۳)

این نمونهای از نبود محورعمودی در سراسر غزل است. در موارد دیگر، در غزل با تعدد موضوع مواجه می شویم، به گونهای که چند بیت در یک موضوع و چند بیت دیگر در موضوعی دیگر است.

این ویژگی غزلهای فاضل وقتی نمود بیشتری می یابد که توجه داشته باشیم محور عمودی در غزل امروز به گونهای دیگر نیز رعایت می شود و آن از طریق روایی شدن غزل است

که یکی از ویژگیهای غزلِ نو است. «پیوند عمودی غزل در شعر شاعران نـوگرای دو دهـهٔ اخیر، بیشتر ازطریق بیان روایی و داستانی ایجاد شده است» (حسن لی، ۱۳۹۱: ۴۴۹).

استقلال ابیات و نبود محور عمودی در شعر که در بلاغت سنتی ما از ویژگیهای طبیعی شعر بهشمار می آمده است † براساس برخی معیارهای نقد ادبی جدید ایرادی برای شعر محسوب می شود، اما همین ویژگی پتانسیلهای خاص خود را داراست. از جمله سوق دادن شعر به جانب جملات قصار و گزارههای تکبیتی که موجب انتقال اندیشه در کوتاه ترین عبارت می شود. این مسئله باعث شده ابیات فراوانی از این سبک میان مردم رواج پیدا کند و علی الخصوص به دلیل وجود ابیاتی با ساختار اسلوب معادلهای در آن، مردم از آن به منزلهٔ شاهد مثال یا ضرب المثل استفاده کنند.

اسلوب معادله

«اسلوب معادله (یا مدعا مثل) 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 بـرای اثبـات ادعـای خـود می آورد و آن را معادلی برای آن ادعای ذهنی قرار میدهد» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۶۸). شفیعی که این اصطلاح را برای استفاده در سـبکشناسـی و بـرای تمـایز ایـن نـوع از نمونـههـایی همچون تمثیل، تشبیه تمثیل، ارسال المثل و... ساخته است، برای مشخصشدن ساختار آن درمقابل انواع مشابه و جلوگیری از اشتباه مینویسد: «اسلوب معادله این است که دو مصراع کاملاً ازلحاظ نحوی مستقل باشند. هیچ حرف ربط یا شرط یا چیز دیگری آنها را حتی معناً (نه فقط به لحاظ نحو) به هم مرتبط نکند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۶۳).

شمیسا از این ساختار بیتی به «پیش مصراع مصراع برجسته» تعبیر می کند و دراین باره می نویسد: «ساختار بیت هندی چنین است که در مصراعی مطلب معقولی گفته شود، یعنی شعاری مطرح شود (که به لحاظ نقد ادبی نمی توان به آن شعر گفت) و در مصراع دیگر با تمثیل یا رابطهٔ لف و نشری متناظر (شبیه به اصطلاح الیوت: (Cowelativeobiective) یا تشبیه مرکب آن را محسوس کنند» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۸۷).

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

هر که ویران کرد ویران شد در این آتش سرا هیزم اول پایـهٔ سـوزاندن خـود را گذاشـت اعتبــار سـربلندی در فــروتنبـودن اســت چشمه شد فواره وقتی بر سر خود پــا گذاشــت (نظری، ۱۳۸۹ج: ۸۳)

آسمانیشدن از خاک بریـدن مـی خواسـت بیسبب نیست که فـواره فروریختنـی اســت (نظری، ۱۳۸۹الف: ۴۷)

«همچنین از محتوای اشعار شاعران این دوره می توان استنباط کرد که گاهی برعکس، نخست بر پیش مصرعی تأمل می کردند و سپس برای آن مصرع برجسته ای می ساختند» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۹۱). نظیر این فرم هم در اشعار فاضل وجود دارد.

طوفان اگر فروبنشیند عجیب نیست پایان بی دلیل دویدن نشستن است (نظری، ۱۳۸۹ج: ۴۵)

موج با تجربهٔ صخره به دریا برگشت کمترین فایدهٔ عشق پشیمانی ماست

(همان: ۶۱)

کوتاهی عمر گل از بالانشینی است اکنون که میبینند خارم در امانم (همان: ۶۹)

در اسلوب معادله پند یا حکمتی تجربی بهوسیلهٔ آوردن یک تمثیل در مصراع دوم به تصویر کشیده می شود. این پند و اندرزها غالباً بازگوکنندهٔ تجربههای شاعر از زندگی و محیط اطرافش است و در مواردی این تجربه تجربهای جمعی است و تأیید اکثر افراد جامعه را به همراه دارد. گاه در پس این شعرهای اسلوب معادلهای و اندرزگونه ایدهای وجود دارد که در اثر تکرار متمادی در طول سالیان در یک فرهنگ به اثبات رسیده و اکنون که شاعر آن را در قالب بیت ثبت می کند تأیید همگان را به همراه دارد. طبیعی است که مخاطب خواهان این پند و اندرزها باشد. همچنین ازآنجاکه در ساختار اسلوب معادلهای حکمی که شاعر ما را راحت تر می کند، بهوسیلهٔ یک نمونهٔ عینی و ملموس در دنیای واقع اثبات می شود، مخاطب آن را راحت تر می پذیرد؛ چراکه «مثالهای بیرونی پشتوانهٔ زنده و محکمی برای ادعا هستند» (لنگرودی، ۱۳۷۲: ۸۰). ضمن اینکه همین کوشش شاعر برای عینی کردن مطالب ذهنی در مطلبی بهتر و بیشتر در ذهن می ماند که آمیزهای از حس شنوایی و بینایی باشد. از رهگذر مطلبی بهتر و بیشتر در ذهن می ماند که آمیزهای از حس شنوایی و بینایی باشد. از رهگذر همین در تأثیر آنها در ذهن خوانندگان و شنوندگان مؤثر می افتد» (محمدی، ۱۳۷۴: همین).

عاميانەشدن زبان

ویژگی دیگر شعر سبک هندی ساده و عامیانه شدن آن است که علت آن را خروج شعر از دربار و رواجیافتن آن در کوچه و بازار بیان کردهاند. این فرآیند که از دوران تیموریان آغاز شده بود (یارشاطر، ۱۳۸۳: ۵۷) با بی توجهی شاهان صفوی به شعر مدحی و شاعران درباری

سرعت بیشتری پیداکرد و عامهٔ مردم بدون داشتن سواد و دانش ادبی کافی به سرودن شعر روی آوردند. ثبات و آرامش اصفهان و رونق گرفتن وضعیت اقتصادی در آن یک طبقهٔ بورژوا (که اکثراً از همان عامهٔ بدون تحصیلات بودند) ایجاد کرد که یکی از تفریحات این طبقهٔ نوظهور نشستن در قهوه خانه و خواندن شعرهای خود و شنیدن اشعار دیگران بود. این مسئله باعث شد تا شعر دیگر آن زبان فخیم 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 عامیانه شدن زبان در شعرهای نظری به نسبت کمتر از اشعار دیگر شاعران جوان است و ما گاهی در شعرهای او با نوعی زبان آرکائیک مواجه می شویم. استفادهٔ شاعر از شکل شکستهٔ برخی حروف مانند: دگر، مرا، ز، گر... و علاقه اش به پیشوند منفی ساز «م» به جای «ن» و همچنین استفادهٔ او از واژه های 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 می کنند و رواست که سینه سوخته از می حذر نخواهدکرد (نظری، ۱۳۸۹ج: ۱۰۱)

البته خود این ویژگی به نزدیکشدن و شباهت 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 کارگرفته و حتی در مواردی از زبان محاوره نیز در غزلهایش سودجسته است:

پشت سر من حرف زیاد است، مگر نــه	بدخلقم و بدعهــد و زبــانبــازم و مغــرور
(همان: ۱۵)	
باز تکرار بـه بار آمـده مـیبینـی کـه	بعد یک سال بھار آمدہ میںبینی کہ
(همان: ۱۷)	
برخیز فدای سـرت، انگــار نــه انگــار	ای موج پر از شور که برسنگ سرت خورد
(همان: ۷۴)	
بے سروپا ہا دلش کنار نیامد	از تـو شـکایت کـنم کـه خلـق بگوینـد
(همان: ۱۱۰)	

یکی از ویژگیهای مثبت اشعار فاضل هم این است که او در شعرهایش این سه زبان (کهنه، معیار، محاوره) را به نحوی درکنار هم به کارگرفته است که نه تنها باعث ناهمگونی زبان نشده و یکدستی آن را به هم نریخته است، بلکه زبان غزلها را تلطیف کرده و باعث صمیمیت آنها شده است.

به کار گیری زبان ساده و عامیانه در شعر و استفادهٔ شاعر از اصطلاحات رایج در میان مردم به زبان او صمیمیت و لطافت می بخشد و به خوش خوان شدن شعر او می انجامد. ضمن اینکه به مخاطب نشان می دهد شعر چیزی نیست مگر همین واژگان و اصطلاحات عادی و معمولی که در اختیار همگان است، اما همین واژههای معمولی در دستان شاعر به هنر تبدیل می شود.

همچنین استفاده از واژگان و اصطلاحات عامیانه به گستردگی دایرهٔ واژگان شعر می انجامد و موجب می شود که شاعر از حداکثر ظرفیت زبان برخوردار شود. در سبکهای شعری پیش از سبک هندی به ویژه سبک خراسانی «از آنجاکه تصویرها در حوزهٔ عناصر زندگی اشرافی بوده اند، لغاتی که گزارش گر این تصویرها و خیال ها بوده، مجال را بر دیگر لغات که مربوط به زندگی تودهٔ مردم بوده تنگ کرده» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۹۷) است، اما شعر سبک هندی که از دربار فاصله گرفته بود و مخاطب جدیدی را که همان مردم عادی بودند یافته بود نیازمند واژگان و تعابیری متناسب با این مخاطب جدید بود. این مسئله انگیزه ای شد تا شاعران با سخاوت بیشتری واژگان را به کار گیرند و از لغات و تعابیر رایج در میان تودهٔ مردم در شعر استفاده کنند و نهایتاً این قضیه موجب این شد که واژههایی که پیشتر اجازهٔ ورود به شعر را نداشتند در شعر به کار روند و به همین جهت ما در اشعار این دوره با طیف گسترده تری از واژگان روبه رو می شویم.

استفاده از مسائل روزمره، اشیا و محیط در شعر

شعر از موقعیت اجتماعی و خاستگاه طبقاتی شاعر تأثیر زیادی می پذیرد. در ادبیات کلاسیک ما بهوضوح می توان عناصر اشرافی و تجملی را در شعر شاعران متمول دید. همچنین شعری که در دربار حکومتهای میلیتاریته می زیسته 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 می شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۳۰۷). این خصیصه در دورههای بعد به عنوان سنت شعری و نوعی پسند زیبایی شناسانه ادامه می یابد. اساساً «زیستمان شعر» یکی از اصلی ترین فاکتورها در فرآیند خلق اشعار مختلف است و مسئلهای است که در مطالعهٔ تفکر و جهان بینی شاعران باید مرکز توجه قرار بگیرد.

پیشتر گفتیم که شعر دورهٔ صفویه از دربار خارج شد و به میان مردم راه یافت. این معاشرت مستقیم با مردم باعث شد که شعر موضوعات و سوژههای مضمون پردازیاش را از زندگی روزمرهٔ مردم و مسائلی که برای افراد جامعه ملموس است بگیرد.

نظری نیز بسیاری از تصاویر روزمره را مبنای مضمون پردازی هایش 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.

بیسبب نیست که فواره فروریختنی است	آسمانی شدن از خاک بـریدن میخواست
(نظری، ۱۳۸۹الف: ۴۷)	
ز خــال کــوبی غـــمهــای یادگـــار پـــرم	درختیام که پر از قلبهای کنده شدهست
(همان: ۲۹)	
پرندهایست که پیشاز رهاشدن مردهسـت	حکایـت مـن در مـشت روزگـار دچـــار
(نظری، ۱۳۸۹ب: ۵۳)	
رنگهایی را که در رنگین کمانم داشتم	مثل اشک روی نقاشی به هـم آمیــختم
(نظری، ۱۳۸۹ج: ۸۹)	
فرصـت پنهـانشـدن نبـود تـو بـردی	پلــک فروبــستی و دوبـــاره شـــمردی
(همان: ۹۶)	
سفر مرا به تـو نزدیـک تـر نخواهـد کـرد	من و تـو پنجـرههـای قطـار در سـفریم
(همان: ۱۰۱)	

فاضل نظری به تبعیت از شاعران سبک هندی جهت مضمون سازی از پدیده ها و اشیای معمولی استفاده می کند. پدیده هایی که مخاطب در اثر عادت و روزمر گی با بی تفاوتی از کنار آنها عبور می کند اما شاعر به وسیلهٔ هنرسازه ها این غبار عادت را از مقابل دیدگان مخاطب می زداید و با نگاه ریزبین و هنرمندانه اش روابط ظریفی را میان اشیا و پدیده ها کشف می کند و پیش روی مخاطب قرار می دهد. این نحوهٔ برخورد با مسائل عادی را باید گونه ای آشنایی زدایی دانست که طبق برخی نظریه ها اساسی ترین اصل هنر است. «از نظر صور تگرایان، کار هنرمند آشنایی زدایی است و زدودن غبار عادت از چشم» (شفیعی کدکنی، صور تگرایان، کار هنرمند آشنایی زدایی است و زدودن غبار عادت از چشم» (شفیعی کدکنی،

قابلیت دیگر این ویژگی این است که شعر را ملموس و مادی می کند. این مسئله باعث شد شعر از فضای انتزاعی و غیرواقعی دورهٔ قبل جدا شود. «هرقدر شاعران عراقی زندگی مادی را اثیری و غیرمادی می کنند، شاعران هندی چیزهای اثیری و غیرمادی را مادی و زمینی می کنند؛ درنتیجه تصاویرشان تجسمی و قابل لمس است» (لنگرودی، ۱۳۷۲: ۴۱). این ویژگی را باید ناشی از رابطهٔ دوطرفهٔ شعر سبک هندی و تودهٔ مردم دانست. ازطرفی، مخاطب شعر در این دوره مردم عادی بودند که به دلیل برخورداری اندک از علم با تعاریف و مفاهیم ذهنی و امور انتزاعی سروکاری نداشتند و زندگیشان برپایهٔ امور ملموس و عینی می چرخید. ازطرف دیگر تعداد درخورتوجهی از شاعران این دوره نیز از میان همین طبقه

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

تشخيص

خانلری برای این گونهٔ صورخیال که غربیها به آن پرسونافیکیشن می گویند اصطلاح مردمنمایی را به کار می گیرند و آن را این گونه تعریف می کند: «و آن عبارت از نوعی استعاره یا مجاز است که بهوسیلهٔ آن، اشیا و معانی انتزاعی را انسان فرض کنند و اعمال و حرکات بشری را به آنها نسبت بدهند» (ناتل خانلری، ۱۳۷۱: ۳۰۶).

شاعر سبک هندی که درپی خلق مضامین جدید است بهوسیلهٔ تصرفی که قوهٔ تخیلش در اشیا و پدیدههای طبیعی صورت می دهد خصوصیاتی انسانی را از آنها انتزاع و دربارهٔ آنها حکمی صادر می کند و بدین صورت آنها را دارای اعمال و رفتاری آگاهانه به تصویر می کشد؛ ازاین رو «در شعر این دوره تشخیص بیشتر از هر دورهٔ دیگر عمومیت دارد و از عناصر طبیعی گرفته تا موضوعات مجرد و معنوی دارای شخصیت می شوند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۲).

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

آن نیــزه کــه مــیبـرد ســر بــیبـدنش را (نظری، ۱۳۸۹ج: ۳۹)	- خون از مژه میریخت به تـشییع غـریبش
بگو چون چشمه بر زانو گذارد دست و برخیــزد (همان: ۵۹)	اگر چون رود میخواهد که با دریا بیـامیزد
ماه پشت ابر پنهـــان شـــد گمـــان کـــردم تــویی (همان: ۱۰۷)	ناگهان آیینه حیران شد گمان کردم تـویی
میروی اما بدان دریــا ز مــن پــایین تــر اســت (همان: ۱۰۳)	رود راهی شد به دریا کوه بـا انــدوه گفــت
مرگ را همچون شراب ناب کمکم مــیفروخــت (نظری، ۱۳۸۹ب: ۶۷)	زندگی ـاین تاجرِ طماعِ ناخنخشکِ پیرـــ
آنگاه آتــش از دل هیـــزم شـــروع شـــد (نظری، ۱۳۸۹الف: ۶۱)	خورشید ذرہبین بــه تماشــای مــن گرفــت

برخورد زنده و پویا با پدیدههای طبیعی و تصور اینکه این پدیدهها و جهان اطراف نیز دارای درک و شعور و آگاهیاند و رفتار و اعمالی انسان گونه دارند، برای انسانها بسیار لذت بخش

است. این گونه از خیال گونهای است «پویا» که موجب ایجاد تصاویری پویا در شعر می شود و باعث می شود ما در شعر با نوعی حالت زندهبودن و شادابی مواجه شویم.

ازسوی دیگر، این گونه از صورخیال ریشهای اسطوره شناختی دارد: «آدم گونگی در قلمرو ادب گاه به یکباره از جهان بینی اسطورهای به یادگار مانده است... در فرهنگ اسطورهای، جهان زنده و تپنده، حتی به گونهای هوشمند و دیریابنده است؛ ازاین رو انسان گونه شمرده می شود» (کزازی، ۱۳۷۲: ۳۸ـ۳۸). این گونه برخورد با طبیعت قسمتی از جهان بینی اسطورهای است؛ اسطورهای که به تعبیری بخشی از ناخود آگاه جمعی تمام انسان هاست. «برجسته ترین و بزرگ ترین ویژگی ناخود آگاهی جمعی آن است که گنجینه و نهان گاه نگاره ها و نمادهایی است شگفت و جهانی» (همان: ۷۲). درنتیجه، انسان همواره از چنین دیدی لذت برده و در نهان خود به آن احساس آشنایی و نزدیکی می کرده است.

استفادهٔ فراوان از تلمیح

دیگر ویژگیای که برای سبک هندی برشمردهاند، کثرت استفاده از تلمیح در اشعار شاعران این سبک است: «از همهٔ 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 می کنند 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 بقیهٔ 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:

ـداستان حضرت پوسف:

یوسف بدین رهاشدن از چاه دل مبند اینبار میبرند که زندانیات کنند (نظری، ۱۳۸۹الف: ۸۳)

ـ حکایت دیوجانوس، حکیم یونانی:

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

ـ هبوط حضرت آدم:

منم خلیفهٔ تنهای رانده از فردوس خلیفه ای که از آغاز تخت و تاج نداشت (همان)

دلیل برجستهشدن این ویژگی در شعر نظری، کهرنگبودن آن در شعر شاعران ههدورهٔ نظری و سرایندگان جوان غزل نو است. هنگام مطالعهٔ دفترهای شعری این شاعران بهندرت به تلمیح برمیخوریم و این مسئله را باید ضعف این جریان دانست. استفاده از تلمیح استخدام میراث فکری یک فرهنگ در شعر است که علاوهبر زنده نگهداشتن و حفظ آن میراث، موجب غنای شعر نیز میشود.

از ظرفیتهای صنعت تلمیح یکی این است که به صورت اشارهوار و درنهایت موجز، گاهی یک داستان یا حکایت طولانی را درقالب چند واژه به خواننده منتقل می کند. همچنین همان گونه که اشاره شد، استفاده از تلمیح باعث افزایش پشتوانهٔ فکری فرهنگی شعر و غنای آن می شود.

رديف بلند

شاعران سبک هندی که درپی تجربههای جدید در شعرند، دامنهٔ این نوآوریها را به ردیف اشعار نیز می کشانند و ردیفهای طولانی ای را به کار می گیرند که عمدتاً ابتکار خود آنهاست. ضمن اینکه به کارگیری این ردیفهای جدید خود به نوعی به خلق مضامین نو و تصویرهای جدید در بیت نیز کمک می کند. «ردیف همچنان که ازیکسوی گوینده را در تنگنای انتخاب کلمات قرار می دهد، 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: ۱۳۶۶). همچنین برگزیدن ردیف بلند و دشوار برای شعر و بیتساختن با آن توانایی و مهارت خاص خود را می طلبد و شاعر این سبک که شعرش را در محفلهای شعری و در حضور شاعران دیگر عرضه می کند درپی 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 خوش آهنگ ابتکاری رایج است» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۰۳۰).

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، ۱۳۸۹الف: ۲۹)

زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۳، شمارهٔ ۸′	17
زندگی یا مرگ بعد از ما چـه فرقـی مـیکنـد	وضع ما در گردش دنیا چـه فرقـی مـیکنـد
(نظری، ۱۳۸۹ج: ۱۱)	
دلم دریاسـت امـا از تماشــای تــو مــیگیــرد	دلم دریا بـه دریـا از تماشـای تـو مـی گیـرد
(همان: ۳۵)	
رســـــواتر از ایـــــن شـــــدن چگونـــــه	شــــــيداتر از ايـــــن شـــــدن چگونـــــه
(همان: ۶۵)	
هرجا نسیمی بیوطن شـد، شـد! مبـارک بـاد	هرجا بهاری درکفـن شــد، شــد! مبــارک بــاد
(نظری، ۱۳۸۹ب:۴۱)	

ظاهراً اشتیاق فاضل به هنرورزیها و نمایش توانمندیهایش باعث ایجاد چنین ردیفهای طولانی شده است. او در بیشتر مواقع توانسته است با به کارگیری 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:

ردیفهای این غزل در هیچکجا نتوانسته پایان مناسبی برای یک بیت باشد و کاملاً حشو است. سنگینی ردیف بر شعر بهوضوح حس می شود و حذف آن خللی در معنا ایجاد نمی کند. هم از این گونه است ردیف در غزل «می بینی که» با مطلع:

شاعران سبک هندی نیز گاهی به چنین ورطهای گرفتار میآمدهاند و در مواردی قافیههای بلندی را به کار گرفتهاند که یا حشو بوده یا شاعر را در تنگنا قرار میداده و او را به خلق معانی دور از ذهن وادار میکرده است. شفیعی کدکنی در مبحثی که دربارهٔ ردیف در «موسیقی شعر» نگاشته آورده است: «درحقیقت شعر خاقانی اوج بازی با ردیف است و پساز او دیگران از همین حدود تجاوز نمی کنند. با این تفاوت که او کاملاً از عهدهٔ ادای فکر و مضامین خود برمی آید و آیندگان اغلب دچار یاوه گویی می شوند، به خصوص در دورهٔ صفوی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۳۵۳).

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 جلوهٔ بیشتری دارد.

ویژگیهای فکری مشترک

شعر فاضل نظری ازلحاظ مختصات فکری نیز شباهتهای زیادی به شعر سبک هندی دارد. «شعر هندی شعری معناگراست نه صورت گرا و شاعران به معنی بیشتر توجه دارنـ د تـا بـه زبان» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۹۷).

این ویژگیها را باید از ویژگیهای عمومی غزل نو امروز دانست. البته در مواردی نیـز دیده شده که شاعران آگاهانه به بازی لفظی روی آوردهانـد، امـا ایـن گونـه اقـدامات بیـشتر حاصل تعامل قالب غزل با جریانسازیهای مقطعی شعر امروز نظیر حجم، موج ناب، پسانیمایی و... است. در این موارد شاعر بیشتر درپی آن بوده که بـهاصطلاح «طرحـی نـو دراندازد». اما جریان غالب همان جریان توجه به معنا و دوری از بازیهای زبانی و لفظ پردازی است. در شعر فاضل ما نه تنها به این لفاظی های تعمدی برخورد نمی کنیم، بلکه بسامد آرایههایی که در بافت زبان اتفاق میافتد نیز پایین است.

یکی دیگر از ویژگیهای فکری سبک هندی وجود نوعی ناامیدی و یأس و بیان تـاُلم در اشعار است. «شعر قریببهاتفاق شاعران سبک هندی مملو از یأس و نومیدی است» (لنگرودی، ۱۳۷۲: ۹۱). شاعر سبک هندی سعی دارد خود را درنهایت دردمندی و ابـتلا در شعرش به نمایش بگذارد.

این دردمندی و ناامیدی در بسیاری از غزلهای نظری مشهود است؛ به گونهای که واژههای مرگ، درد، دل تنگ، غم و... از واژههای پرکاربرد در دفترهای شعری نظری است. شاعر خود در جایی از گریههای امپراطور فصلی را در نکوهش عشق و در اقلیت فصلی را در ستایش مرگ میسراید که خود نشاندهندهٔ فضای یأسآلود و متألم حاکم بر این دفترهاست.

«کار شاعران سبک هندی ترجمهٔ مطالب فلسفی و عرفانی و غنایی گذشتگان بـه بیـان سبک هندی بود و نهایتاً آن را علی رغم صورت مبهمش ساده فهم تر و خلاصه تر می کرد» (شمىسا، ۱۳۸۴: ۲۹۷).

در جای جای اشعار نظری می توان بیتهایی با مضامین عارفانه یافت:

گفت خون عاشقان منزل به منزل ریختـه زاهدی بـا کـوزهٔ خـالی ز دریـا بازگـشت

(نظری، ۱۳۸۹ب: ۱۱)

شادمانم کن و اندوه مکرر برسان مردم از ماتم من شاد و من از غم خـشنود

(نظری، ۱۳۸۹ج: ۴۱)

کشش ساحل اگر هست چرا کوشش مـوج جذبهٔ دیدن تو می کشد از هــر طرفــم

(همان: ۵۲)

پنهان شده در تمام ذرات پیداتر از این شدن چگونه (همان: ۶۵)

بیشتر این ابیات تقلیدی از اشعار عارفانهٔ شاعران گذشته و تکرار موضوعات عرفانی گذشتگان است. نحوهٔ بیان در غالب موارد سرد و بیروح است. ضمن اینکه تکرار این موضوعات عرفانی بدون ارائهٔ 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 ادامهدهندهٔ سنتهای تکراری سبک عراقیاند، اما با افراط بیشتر نسبت به آن سبک. اشعاری که در آن معشوق همان زیباروی ستمگر دگرآزار است که به آزردنِ عاشق میپردازد. معشوقی با زلف بلند و پریشان که با آن دل صید می کند، چشمهایش نرگس است، مژههایش تیر، و ابروانش کمان. عاشق نیز همان شخصیت ضعیفالنفسِ خودآزار است که نهتنها از این رفتار ستمگرانهٔ معشوق شکایتی ندارد، بلکه همچنان دست به دامن او میشود و خود را خاکسارش می کند و از آزار معشوق لذت

شاعر ساحل چشم تواًم و همچـون مـوج

(نظری، ۱۳۸۹ب: ۳۶)

شادم که به هرحـال بـه یـاد تـوام امـا

خون میخورم از دست تو و باز غمـی نیـست

(نظری، ۱۳۸۹ج: ۹۵)

گر جوابم را نمیگویی جوابم کن به قهـر

گاه یک دشنام از صدها دعا شیرین تـر اسـت

(همان: ۱۰۳)

نتيجهگيري

بسیاری از ویژگیهای سبک هندی را می توان در اشعار فاضل نظری مشاهده کرد و این شاعر جوان از این سبک تأثیر زیادی پذیرفته است. هوشمندی نظری در به کارگیری خلاقانهٔ ظرفیتهای این سبک در اقبال به اشعار او بسیار مؤثر افتاده است. استفادهٔ نظری از قابلیتهای شعر سبک هندی در اشعارش نشان دهندهٔ وجود ظرفیتهای درخور توجهی در این سبک است. قابلیتها و ظرفیتهایی که در اثر برخی افراطها و زیاده روی ها در این سبک و همچنین تبلیغات منفی شاعران و نظریه پردازان دورهٔ بازگشت نادیده گرفته شده است. درحالی که هر کدام از آنها می توانند به عنوان هنرسازه دستمایهٔ نوآوری ها و هنرنمایی های شاعران قرار بگیرند. ویژگیهایی همچون پیچیدگی و دیریابی، مضمون سازی،

تشخیص، به کار گیری زبان عامیانه، استفاده از تلمیح، مضمون سازی از پدیده ها و اشیای معمولی، اسلوب معادله و... .

به طور کلی شعر نظری با توجه به حضور خلاقانهٔ ویژگیهای سبک هندی شعری است دارای مضامین نو، تصویرسازیهای جدید، همراه با زبانی ساده و روان.

پینوشت

۱. درباب علت ترک شروع این سوره با «بسم الله الرحمن الرحیم» چند قول وجود دارد... و مبرد در اینباره گفته است: زیرا «بسم الله الرحمن الرحیم» برای امان و رحمت است و این در حالی است که سورهٔ برائت (توبه) به جهت برداشتن امان نازل شده است.

۲. و از علی(ع) روایت شده است که: بر ابتدای این سوره «بسم الله الرحمن الرحیم» نازل نشده از آن جهت که «بسم الله» برای امان و رحمت است در حالی که برائت به جهت از میان بردن امان و اجرای شمشیر نازل گشته است.

۳. برای نمونه بنگریـد بـه: صـفا، ۱۳۷۲: ۵۶۸؛ ناتـلخـانلری، ۱۳۷۱: ۲۶۳؛ مـؤتمن، ۱۳۷۱: ۴۰۹؛ لنگـرودی، ۱۳۷۲: ۲۶۳).

۴. ازآنجاکه اساساً در نزد قدما مبحث «محور عمودی» مطرح نبوده و موضوعیت نداشته است، نبود محور عمودی از ویژگیهای طبیعی شعر محسوب می شده است و اصلاً پیوستن ابیات به هم برای شعر نوعی ایبراد بود. «تمام ابیات در شعر فارسی از نوعی استقلال برخوردارند و اگر موقوف شوند نوعی نقص و عیب به شمار می رود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۸۸۱). شمس قیس در اینباره می نویسد: «استاذان صنعت کفتهاند کی: شعر چنان می بایذ کی هر بیت به نفس خویش مستقل باشد و جز در ترتیب معانی و تنسیق سخن به یک دیکر محتاج نباشد» (رازی، ۱۳۳۸: ۲۹۰).

5. Artistic Device

منابع

حسن لی، کاووس (۱۳۹۱) *گونههای نوآوری در شعر معاصر*. چاپ سوم. تهران: ثالث.

رازی، شمس الدین محمد بن قیس (۱۳۳۸) *المعجم فی معاییر اشعار العجم.* تصحیح محمدبن عبدالوهاب قزوینی و مقابله و تصحیح مجدد مدرس رضوی. تهران: کتاب فروشی تهران.

شبلی نعمانی، محمد (۱۳۳۹) شعرالعجم یا تاریخ شعرا و ادبیات ایران. ترجمهٔ سیدمحمدتقی فخر داعی گیلانی. جلد سوم. تهران: کتابفروشی ابنسینا.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸) *شاعر آیینهها* (بررسی سبک هنـدی و شـعر بیـدل). چـاپ دوم. تهران: آگه.

_____ (۱۳۸۸) صورخیال در شعر فارسی (تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریهٔ 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. ترجمهٔ حجـتالـه اصـیل. چـاپ سـوم.
تهران: نی.
```

_____ (۱۳۹۱) رستاخيز كلمات. 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 جوامع الجامع. مقدمه و تصحیح و تعلیقات ابوالقاسم گرجی. جلد دوم. چاپ سوم. تهران: دانشگاه تهران و سمت.

طوسى، محمدبن حسن (١٣٨٨) *التبيان في تفسير القرآن.* تحقيق و تصحيح احمدحبيب قيصر العاملي. جلد پنجم. قم: ذوي القربي.

فتوحی، محمود (۱۳۸۵) *نقد ادبی در سبک هندی*. تهران: سخن.

_____ (۱۳۸۹) بلاغت تصویر. چاپ دوم. تهران: سخن.

كزازى، ميرجلالالدين (١٣٧٢) رؤيا، حماسه، اسطوره. تهران: مركز.

لنگرودی، 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) «نظریهٔ نگارنده راجع به صائب». در: صائب و سبک هندی، به کوشش محمدرسول دریاگشت. تهران: قطره.

ناتلخانلری، پرویز (۱۳۷۱) «یادی از صائب». در: صائب و سبک هندی. به کوشش محمدرسول دریاگشت. تهران: قطره.

نظری، فاضل (۱۳۸۹الف) گریههای امپراتور. چاپ پانزدهم. تهران: سورهٔ مهر.

_____ (۱۳۸۹ب) *اقلّیت*. چاپ هفتم. تهران: سورهٔ مهر.

_____ (۱۳۸۹ج) *اَ نها*. چاپ دهم. تهران: سورهٔ مهر.

یارشاطر، 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 (گزارشِ نشستِ نقـد و بررسـی مجموعـهٔ اقلیـت) (۱۳۸۵) سـایت خبری جامجم، ۱۲ مرداد. ۱۳۸۵/۱۹۷۳ مرداد. http://www1.jamejamonline.ir/newstext.aspx