

هندی‌وارگی در اشعار فاضل نظری

غلامعلی فلاح*

مهرداد زارعی**

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 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 دیرپایی، مضمون‌سازی، نبود محور عمودی در غزل، استفاده فراوان از تلمیح، اسلوب معادله، به‌کارگیری 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، شعر معاصر، غزل نو.

* دانشیار دانشگاه خوارزمی fallah@khu.ac.ir

** دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه خوارزمی mehrdadzare90@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 «نو» شدن درون‌مایه و مضامین آن در دوره معاصر همچنان به‌منزله 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* به‌همت انتشارات سوره مهر به چاپ رسیده است که هر کدام از این مجموعه‌ها به دلیل استقبال مخاطبان چندین بار تجدید چاپ شده‌اند. از نظری باعنوان 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 به‌این‌سو که شعرگفتن به شیوه سبک هندی عامدانه به‌کنار 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 نارسایی روش‌های بلاغت رسمی در تحلیل شگردهای تصویری سبک هندی دانست. شاعران و ادیبان 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 — به‌کار می‌گرفتند. درحالی‌که 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 به‌زودی 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 ادیبان دوره بازگشت، شعرسردن 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 شعرسرایي که در هند پیگیری می‌شد و به سیر طبیعی خود ادامه می‌داد «برای برخی ادیبان شبه‌قاره هند چندان زیبا و شگفت بود که در آن سبک تأمل‌ها کردند و معیارهای بلاغی تازه‌ای برآوردند» (همان: ۲۴). ازسوی دیگر، آرا و نظریات تذکره‌نویسان و نظریه‌پردازان دوره بازگشت مبنی بر منحن 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 درون‌مایه و عناصر جدید به کار گرفته شوند به‌خوبی می‌توانند ظرفیت‌های خود را بروز دهند.

اثرپذیری نظری از سبک هندي

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 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 هندي نیز ویژگی‌های خاصی دارد که اشعار این دوره را با این ویژگی‌ها می‌شناسند.

در غزل‌های فاضل نظری بسیاری از ویژگی‌های سبک هندي را می‌توان مشاهده کرد. به عبارت دیگر، سبک شخصی نظری در شعرهایش اسلوب و شاخصه‌های سبک هندي 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؛ به گونه‌ای که آن را عامل ناسالمی و کژئی این سبک دانسته‌اند. شبلی نعمانی دلیل این پیچیدگی‌ها را در این می‌داند: «مضمونی را که در چند بیت بایستی بیان نمود، آن را در یک بیت گنجانیده، ادا می‌کنند... و گاهی این پیچیدگی از اینجا ناشی می‌شود که مبالغه یا استعاره یا تشبیهی که به کار می‌رود بی‌نهایت دور از کار می‌باشد؛ بدین روی ذهن شنونده به آسانی نمی‌تواند به کشف معنی پردازد» (شبلی نعمانی، ۱۳۳۹/۳: 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 به سادگی دریافت 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 به گونه‌ای است که معنای آن پس از خوانش در لحظه نخست به دست نمی‌آید و به اندکی تأمل نیاز دارد. مواردی همچون:

زندگی تصویر بود ای عمر برگردان به من	سنگ‌هایی را که در مرداب و ماه انداختم
(نظری، ۱۳۸۹ ج: ۳۳)	
خدا دلش نمی‌آمد که از تو جان گیرد	وگر نه از دگران کَم نداشتی چیزی
(نظری، ۱۳۸۹ الف: 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 ب: ۶۹)	

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

باز برگرد به دل تنگی قبل از باران	سوره توبه رسیده‌ست به بسم‌اللهش
(همان: ۸۳)	

خلق در چشم تو دل سنگ ولی ما دل تنگ	لا الهی هم اگر آمده بی الا نیست (همان: ۱۷)
دیدن روی تو در خویش زمن خواب گرفت	آه از آئینه که تصویر تو را قاب گرفت (نظری، ۱۳۸۹ الف: ۲۷)
از کودکی دیوانه بودم مادرم می‌گفت	از شانهم هر روز می‌چیدست شب‌بویی (همان: ۱۳)

در این ابیات به دلیل نازک‌اندیشی به کار گرفته شده، درک رابطه میان دو مصراع و در نهایت فهمیدن مفهوم بیت به آسانی صورت نمی‌پذیرد و باید با کاویدن استعاره‌های به کار رفته و یافتن معنای مطلوب آنها، بیت را رمزگشایی کرد. «یکی از علل انحطاط سبک هندی افراط شاعران در نازک‌خیالی و در نتیجه دیریاب ساختن عناصر تشبیه است؛ به طوری که رابطه بین دو مصراع در وهله اول مشخص نمی‌شود».

به اوج آگهی‌ات نردبان نمی‌خواهد نگاه تا مژه برخاسته است بر فلک است
(بیدل، شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۸۵)

برای نشان دادن چگونگی شکل‌گیری تعقید در این ابیات، نخستین نمونه از مثال‌ها را تجزیه می‌کنیم و با بازکردن اجزائی از بیت که به دیریاب‌شدن مفهوم منجر شده‌اند، تعقید موجود در آن را حل می‌کنیم:

باز برگرد به دل تنگی قبل از باران
سوره توبه رسیده ست به بسم‌اللهش
(نظری، ۱۳۸۹ ب: ۸۳)

باران: واژه باران در ادبیات ما به حدی مجازاً به معنای گریه و اشک به کار رفته است که با توجه به وجود نشانه‌ها، می‌توان آن را به تنهایی استعاره از گریستن دانست. نظیر آنچه برای واژه نرگس در ادبیات کلاسیک ما اتفاق افتاده است و استعمال فراوانش به منزله استعاره‌ای 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 مبتدل شده و داخل حوزه قاموسی زبان می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۴). بنابراین می‌توان معنای این واژه را در این بیت، علی‌الخصوص به دلیل قرار گرفتن در کنار واژه‌های دل‌تنگی و توبه «گریستن» در نظر گرفت. در نتیجه مراد از دل‌تنگی قبل از باران، حالت اندوه و غمی است که پیش از گریه در انسان به وجود می‌آید.

رسیدن سوره توبه به بسم‌الله: چنان که می‌دانیم سوره توبه یگانه سوره قرآن است که بدون «بسم الله الرحمن الرحیم» آغاز می‌شود. مفسران علت آن را لحن قهرآمیز سوره در قبال مشرکان دانسته‌اند؛ زیرا کلمه «بسم‌الله» نشان رحمت و امان است و این سوره با اعلام تنفر از مشرکان پیمان‌شکن آغاز شده است. در التبیان فی التفسیر قرآن آمده است: «قیلاً

فی عِلَّةٍ تَرَكَ إِفْتِتَاحَ هَذِهِ السُّورَةِ بِ «بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ» قَوْلَانِ... و قَالَ الْمُبَرِّدُ: لِأَنَّ «بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ» أَمَانٌ وَ بَرَاءَةٌ نَزَلَتْ رَفَعَ الْأَمَانَ»^۱ (طوسی، ۱۳۸۸/۵: ۱۶۷).
 طبرسی نیز در علت نبود بسم‌الله از قول امام علی(ع) آورده است که: «وَعَن عَلِيٍّ (عَلَيْهِ السَّلَامُ): لَمْ يَنْزَلِ «بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ» عَلَى رَأْسِ سُورَةٍ لِأَنَّ «بِسْمِ اللَّهِ» لِلْأَمَانِ وَ الرَّحْمَةِ وَ نَزَلَتْ بَرَاءَةٌ لِرَفْعِ الْأَمَانِ وَالسَّيْفِ»^۲ (طبرسی، ۱۳۷۷/۲: ۳۶). در این صورت، اینکه سورة توبه به بسم‌الله خود برسد، به تعبیر دیگر دارای بسم‌الله بشود، به معنی بخشایش‌گری بی‌نهایت خداوند است که حتی مشرکان و منافقان را نیز شامل می‌شود و آنها را هم در سایه بخشش قرار می‌دهد.

حال با دقت در اجزای بیت می‌توان معنای کلی آن را این‌گونه بیان کرد: ای انسان دل‌شکسته‌ای که از گناهانت پشیمان شده‌ای، توبه کرده‌ای و اشک ندامت ریخته‌ای، خداوند رحمتش را شامل حال تو کرد و تو را بخشید. تو نیز سعی کن آن حالت اندوه و غم پیش‌از توبه را همواره با خود داشته باشی تا بار دیگر دچار لغزش و گناه نشوی.
 نمونه‌های دیگر را نیز می‌توان همانند نمونه بالا واکاوی کرد و معنی مطلوب را از آنها به‌دست آورد.

همان‌گونه که مشاهده می‌کنید، 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 می‌انجامد، موجب شده است که برخی پژوهشگران «ایجاز» را از ویژگی‌های این سبک به شمار بیاورند.^۳
 ابیاتی از این دست البته به معما بی‌شبهت نیستند؛ معمایی که قدرت تصویرسازی مخاطب را به مبارزه می‌طلبد. حل این معما، به‌خصوص که با کشف دیدی شاعرانه همراه باشد، می‌تواند 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 به‌هم‌پیوستن خیال‌های مختلف به خواننده دست می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۹).

این قبیل اشعار مخاطب را در فرآیند خلق و آفرینش اثر دخیل می‌کنند.
 چنین ابیاتی امکان تأویل دارند و راه را برای ورود رویکرد هرمنوتیک به شعر می‌گشایند. 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 می‌شوند می‌کوشند تا معنی قطعی و مشخص را القا کنند. اما در سبک هندی «به‌صراحت به این نکته اشاره شده است که شعر خوب آن است که معنای واحدی نداشته باشد» (فتوحی،

۱۳۸۵: ۲۹). این دیدگاه، به آفرینش اشعاری می‌انجامد که دست‌مایه لازم را جهت برخورداری هرمنوتیکی در خود دارند.

مضمون‌سازی و باریک‌اندیشی

مضمون‌سازی و خیال‌پردازی جوهر اصلی شعر است و اساساً استفاده از صورخیال در شعر است که آن را از نظم و نثر متمایز می‌کند، اما آنچه موجب شده است تا این ویژگی عمومی شعر یکی از ویژگی‌های اصلی شعر سبک هندی به‌شمار آید، کثرت استعمال آن و بسامد بالایش در این سبک است. مسئله بسامد از پارامترهای بسیار مهم سبک‌شناسی است. شفیع‌ی‌کدکنی در این باره می‌نویسد: «قبل از هر چیز یک اصل بسیار مهم علم سبک‌شناسی را باید یادآوری کنیم و آن این است که در مطالعه «نرم» و «انحراف از نرم» بودن یا نبودن یک عنصر یا چند عنصر آن‌قدر اهمیت ندارد که «بسامد» آن عنصر یا عناصر... بنابراین مطالعه ظهور یک عنصر خاص در سبک‌شناسی آن‌قدر مهم نیست که مطالعه آمار بسامد بالا و چشمگیر آن» (شفیع‌ی‌کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۹).

شاعران سبک هندی اصرار فراوانی در آوردن مضامین تازه و باریک‌اندیشی و خیال‌پردازی دارند. در این سبک شاعر اساس کارش را بر مضمون‌آفرینی قرار می‌دهد. این توجه و علاقه فراوان به مضمون‌سازی به‌علت حاکمیت ذوقی مشکل‌پسند بر جریان شعری این عصر بوده است. «مشکل‌پسندی و گرایش به سوی پیچیده‌گویی بدون تردید شاعر را به تلاش‌های سخت برای دست‌یابی به معنی و مضمون تازه و بیگانه وادار می‌کند» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۹).

می‌توان بارزترین ویژگی دفترهای شعر نظری را مضمون‌آفرینی دانست. بیشترین دغدغه فاضل در شعر، کشف نکته‌های شاعرانه و خلق مضامین تازه است. او با نگاه ریزبین و شاعرانه‌اش روابط ظریفی را در میان 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» پانزده بار در دفترهای شعرش تکرار شده و شاعر کوشیده تا هربار مضمونی جدید از آن بیافریند. این علاقه او به مضمون‌سازی به‌وسیله یک تصویر یا موضوع مشخص باعث ایجاد موتیف‌هایی در شعر او شده است. موتیف‌هایی نظیر موج و صخره، فواره، غبار، آیین، ماه و آب و... که از این جهت نیز کارش بسیار به‌کار شاعران سبک هندی شبیه است که یک تصویر را به‌طور مرتب برای مضمون‌سازی در شعر

خود به کار می‌گیرند و آن را به موتیف 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 این رو به قول صائب: صدبار گرد نقطه‌ای چون پرگار گردیده و درباره موضوع واحدی معانی عدیده و مضمون‌های ضد و نقیض و مختلف ساخته‌اند» (مؤتمن، ۱۳۷۱: ۴۰۸).

نمونه‌هایی از مضمون‌سازی‌های فاضل نظری:

مثل عکس رخ مهتاب که افتاده در آب	در دلم هستی و بین من و تو فاصله‌هاست (نظری، ۱۳۸۹ الف: 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 سقالم (نظری، ۱۳۸۹ ب: ۶۱)
به جای سرزنش من به او نگاه کنید	دلیل سر به هوا گشتن زمین ماه است (نظری، ۱۳۸۹ ج: ۱۹)
به روز وصل چه دل‌بسته‌ای که مثل دوخط	به هم رسیدن ما نقطه جدایی ماست (همان: ۲۱)
دیدار ما تصور یک بی‌نهایت است	با یک‌دگر دو آینه را روبه‌رو مکن (همان: ۲۵)

از مهم‌ترین عوامل مقبولیت اشعار نظری همان ویژگی مضمون‌سازی است. مخاطب همواره خواهان این بوده که شاعر کشف‌های هنرمندانه و دریافته‌های 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 مضمون‌سازی و تقویت عنصر خیال در شعر انعطاف در برابر ترجمه یا به تعبیر دیگر ترجمه‌پذیرکردن 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 به آسانی می‌فهمند و بنابراین شهرت می‌یابند، در صورتی که بهترین اشعار و عالی‌ترین گفتار شاعران معروف

ايران را خارج از دسترس افهام خود مي‌بينند» (براون، ۱۳۱۶: ۱۳۳ به نقل از لنگرودي، ۱۳۷۲: ۵۴).

نبود محور عمودي در شعر

نداشتن محور عمودي از ديگر ويژگي‌هاي شعر سبک هندي است. اين ويژگي را مي‌توان پيامد ويژگي مضمون‌سازي دانست. در اين سبک، از آنجاکه شاعر مي‌کوشد تا در هر بيت با نازک‌اندوشي و خيال‌پردازي مضموني تازه به‌دست دهد، به ارتباط ميان بيت‌ها و انسجامي که از لحاظ عمودي بايد درميان آنها برقرار باشد توجهي نمي‌کند.

درواقع «قالب شعر کلاسيک هندي تک‌بيت است نه غزل، منتها اين ابیات با نخ قافيه و ردیف به هم وصل شده و شکل غزل يافته‌اند» (شميسا، ۱۳۸۲: ۲۸۷). درنتيجه همين تک‌بيت‌گويي در سبک هندي در اغلب غزل‌ها محور عمودي يافت نمي‌شود.

گفتيم که مضمون‌سازي از ويژگي‌هاي اصلي دفترهاي شعر فاضل نظري است. فاضل در پي آن است تا براي هر قافيه یک بيت با مضموني تازه بسازد. درنتيجه همين بيت‌محور بودن، شعرهايش به ضعف محور عمودي دچار شده است. از جمله شعرهايي که نبود محور عمودي در آنها به‌وضوح قابل مشاهده است مي‌توان به غزل‌هاي: پژواک، اسم و رسم، سربه مهر، آن چشم آهو از مجموعه آنها، غزل‌هاي بي‌نياز و شهريور از مجموعه اقليت و غزل‌هاي در برزخ بهشت، شهر (۱)، و دنيا عوض شدست در گريه‌هاي امپراطور اشاره کرد. يکي از اين غزل‌ها را براي نمونه در اينجا مي‌آوريم:

ما که هستيم در اين دايره سرگردان	گوشه چشم بگردان و مقدر گردان
چه بگويم به اين ساقی ساغرگردان	دور گرديد و به ما جرئت مستي نرسيد
بار ما را نه بيفزا نه سبک‌تر گردان	اين دعايي ست که رندي به من آموخته است
تا شکوفا نشده بشکن و پرپرگردان	غنچه‌اي را که به پژمرده شدن محکوم است
مرگ حق است به من حق مرا برگردان	من کجا بيشتر از حق خود خواسته‌ام؟

(نظري، ۱۳۸۹: ب. ۴۳)

اين نمونه‌اي از نبود محور عمودي در سراسر غزل است. در موارد ديگر، در غزل با تعدد موضوع مواجه مي‌شويم، به گونه‌اي که چند بيت در یک موضوع و چند بيت ديگر در موضوعي ديگر است.

اين ويژگي غزل‌هاي فاضل وقتي نمود بيشترى مي‌يابد که توجه داشته باشيم محور عمودي در غزل امروز به گونه‌اي ديگر نيز رعايت مي‌شود و آن از طريق روايي 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 داراست. 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 به دلیل وجود ابیاتی با ساختار اسلوب معادله‌ای در آن، مردم از آن به‌منزله شاهدمثال یا ضرب‌المثل 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 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 نمونه‌هایی همچون تمثیل، تشبیه 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 حرف ربط یا شرط یا چیز دیگری آنها را حتی معنأً (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 این باره 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 (شبیبه به اصطلاح الیوت: Cowelativeobjective) یا تشبیه مرکب آن را محسوس کنند» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۸۷).

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

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

(نظری، ۱۳۸۹: ج ۸۳)

آسمانی شدن از خاک بریدن می خواست بی سبب نیست که فواره فروریختنی است
(نظری، ۱۳۸۹ الف: ۴۷)

«همچنین از محتوای اشعار شاعران این دوره می توان استنباط کرد که گاهی برعکس، نخست بر پیش‌مصرعی تأمل می کردند و سپس برای آن مصرع برجسته‌ای 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، ۱۳۸۹ ج: ۴۵)

موج با تجربه صخره به دریا برگشت کمترین فایده عشق پشیمانی ماست
(همان: ۶۱)

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

در اسلوب معادله پند یا حکمتی تجربی به وسیله آوردن یک تمثیل در مصراع دوم به تصویر کشیده می شود. این پند و اندرزها غالباً بازگوکننده 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 از آنجاکه در ساختار اسلوب معادله‌ای حکمی که شاعر صادر می کند، به وسیله یک نمونه عینی و ملموس در دنیای واقع اثبات می شود، مخاطب آن را راحت تر می پذیرد؛ چراکه «مثال‌های بیرونی پشتوانه زنده و محکمی برای ادعا هستند» (لنگرودی، ۱۳۷۲: ۸۰). ضمن اینکه همین کوشش شاعر برای عینی کردن مطالب ذهنی در القای مطلب و به خاطر ماندن آن بسیار مؤثر است؛ زیرا «از نظر روان‌شناسی ثابت شده که آن مطلبی بهتر و بیشتر در ذهن می ماند که آمیزه‌ای از حس شنوایی و بینایی باشد. از رهگذر تمثیل [= اسلوب معادله] بیت‌های سبک هندی حالت دیداری- شنیداری پیدا می کند و همین در تأثیر آنها در ذهن خوانندگان و شنوندگان مؤثر می افتد» (محمدی، ۱۳۷۴: ۱۶۷).

عامیانه شدن زبان

ویژگی دیگر شعر سبک هندی ساده و عامیانه شدن آن است که علت آن را خروج شعر از دربار و رواج یافتن آن در کوچه و بازار بیان کرده‌اند. این فرآیند که از دوران تیموریان آغاز شده بود (یارشاطر، ۱۳۸۳: ۵۷) با بی‌توجهی 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 آوردند. 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 تفریحات این طبقه نوظهور نشستن در قهوه‌خانه 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 می‌شویم. استفاده شاعر از شکل شکسته برخی حروف مانند: دگر، مرا، ز، گر... و علاقه‌اش به پیشوند منفی ساز «م» به جای «ن» و همچنین استفاده او 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 می حذر نخواهد کرد
(نظری، ۱۳۸۹: ج ۱۰۱)

البته خود این ویژگی به نزدیک شدن 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 کار گرفته و حتی در مواردی از زبان محاوره نیز در غزل‌هایش سودجسته است:

بدخلم و بدعهد و زبان‌بازم و مغرور	پشت سر من حرف زیاد است، مگر نه (همان: ۱۵)
بعد یک سال بهار آمده می‌بینی که	باز تکرار به بار آمده می‌بینی که (همان: ۱۷)
ای موج پر از شور که بر سنگ سرت خورد	برخیز فدای سرت، انگار نه انگار (همان: ۷۴)
از تو شکایت کنم که خلق بگویند	بی‌سروپا با دلش کنار نیامد (همان: ۱۱۰)

یکی از ویژگی‌های مثبت اشعار فاضل هم این است که او در شعرهایش این سه زبان (کهنه، معیار، محاوره) را به نحوی در کنار هم به کار گرفته 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.

به‌کارگیری زبان ساده و عامیانه در شعر و استفاده شاعر از اصطلاحات رایج در میان مردم به زبان او صمیمیت و لطافت می‌بخشد و به خوش‌خوان‌شدن شعر او می‌انجامد. ضمن اینکه به مخاطب نشان می‌دهد 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 می‌شود.

همچنین استفاده از واژگان و اصطلاحات عامیانه به گستردگی دایره واژگان شعر می‌انجامد و موجب می‌شود که شاعر از حداکثر ظرفیت زبان برخوردار شود. در سبک‌های شعری پیش از سبک هندی به‌ویژه سبک خراسانی «از آنجاکه تصویرها در حوزه عناصر زندگی اشرافی بوده‌اند، لغاتی که گزارش‌گر این تصویرها و خیال‌ها بوده، مجال را بر دیگر لغات که مربوط به زندگی توده 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 تعبیری متناسب با این مخاطب جدید بود. این مسئله انگیزه‌ای شد تا شاعران با سخاوت بیشتری واژگان را به‌کار گیرند و از لغات و تعبیر رایج در میان توده مردم در شعر استفاده کنند و نهایتاً این قضیه موجب این شد که واژه‌هایی که پیشتر اجازه ورود به شعر را نداشتند در شعر به‌کار روند و به همین جهت ما در اشعار این دوره با طیف گسترده‌تری از واژگان روبه‌رو می‌شویم.

استفاده از مسائل روزمره، اشیا و محیط در شعر

شعر از موقعیت اجتماعی و خاستگاه طبقاتی شاعر تأثیر زیادی می‌پذیرد. در ادبیات کلاسیک ما به‌وضوح می‌توان عناصر اشرافی و تجملی را در شعر شاعران متمول دید. همچنین شعری که در دربار حکومت‌های میلتاریته 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 (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۳۰۷). این خصیصه در دوره‌های بعد به‌عنوان سنت شعری و نوعی پسند زیبایی‌شناسانه ادامه می‌یابد. اساساً «زیستمان شعر» یکی از اصلی‌ترین فاکتورها در فرآیند خلق اشعار مختلف است و مسئله‌ای است که در مطالعه تفکر و جهان‌بینی شاعران باید مرکز توجه قرار بگیرد.

پیشتر گفتیم که شعر دوره صفویه از دربار خارج شد و به میان مردم راه یافت. این 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 بگیرد.

نظری نیز بسیاری از تصاویر روزمره را مبنای مضمون‌پردازی‌هایش قرار داده 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 الف: ۴۷)
درختی‌ام که پر از قلب‌های کنده شده‌ست	ز خال کوبی غم‌های یادگار پرم (همان: ۷۹)
حکایت من در مشقت روزگار دچار	پرنده‌ایست که پیش از رهاشدن مرده‌ست (نظری، ۱۳۸۹ ب: ۵۳)
مثل اشک روی نقاشی به هم آمیختم	رنگ‌هایی را که در رنگین‌کمانم داشتم (نظری، ۱۳۸۹ ج: 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 خواهد 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 بی‌تفاوتی از کنار آنها عبور می‌کند اما شاعر به وسیله هنر سازه‌ها^۵ این غبار عادت را از مقابل دیدگان مخاطب می‌زداید و با نگاه ریزبین و هنرمندانه‌اش روابط ظریفی 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» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۹۵).

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؛ در نتیجه 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 مفاهیم 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. در نتیجه شعر این دوره شعری مادی و عینی است که زندگی در آن جریان دارد.

تشخیص

خانلری برای این گونه صورخیال که غربی‌ها به آن پرسونافیکیشن می‌گویند اصطلاح مردم‌نمایی را به کار می‌گیرند و آن را این‌گونه تعریف می‌کند: «و آن عبارت از نوعی استعاره یا مجاز است که به وسیله 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 در پی خلق مضامین جدید است به وسیله تصرفی که قوه تخیلش در اشیا و پدیده‌های طبیعی صورت می‌دهد خصوصیات 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 این رو «در شعر این دوره تشخیص بیشتر از هر دوره دیگر عمومیت دارد و از عناصر طبیعی گرفته تا موضوعات مجرد و معنوی دارای شخصیت می‌شوند» (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 نیزه که می‌برد سر بی‌بدنش را (نظری، ۱۳۸۹: ج ۳۹)	خون از مژه می‌ریخت به تشییع غریبش
بگو چون چشمه بر زانو گذارد دست و برخیزد (همان: ۵۹)	اگر چون رود می‌خواهد که با دریا بیامیزد
ماه پشت ابر پنهان شد گمان کردم تویی (همان: ۱۰۷)	ناگهان آینه حیران شد گمان کردم تویی
می‌روی اما بدان دریا ز من پایین تر است (همان: ۱۰۳)	رود راهی شد به دریا کوه با اندوه گفت
مرگ را همچون شراب ناب کم‌کم می‌فروخت (نظری، ۱۳۸۹: ب ۶۷)	زندگی - این تاجر طماع ناخن خشک پیر -
آن‌گاه آتش از دل هیزم شروع شد (نظری، ۱۳۸۹: الف ۶۱)	خورشید ذره‌بین به تماشای من گرفت

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 انسان‌گونه دارند، برای انسان‌ها بسیار لذت‌بخش

است. این گونه 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.

از سوی دیگر، این گونه از صورخیال 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 به گونه‌ای هوشمند و دیرباینده است؛ از این رو انسان گونه شمرده می‌شود» (کزازی، ۱۳۷۲: ۳۷-۳۸). این گونه 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 شگفت و جهانی» (همان: ۷۲). در نتیجه، انسان همواره از چنین دیدی لذت برده و در نهان خود به آن احساس آشنایی 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 «یجاز» 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 بگنجانند؛ 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 ره‌اشدن از چاه دل میند
این بار می‌برند که زندانی‌ات کنند
(نظری، ۱۳۸۹ الف: 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 خلیفه‌ای که از آغاز تخت و تاج نداشت
(همان)

دلیل برجسته‌شدن این ویژگی در شعر نظری، کم‌رنگ‌بودن آن در شعر شاعران هم‌دوره نظری و سرایندگان جوان غزل نو است. هنگام مطالعه 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 علاوه بر 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 در قالب چند واژه به خواننده منتقل می‌کند. همچنین همان‌گونه که اشاره شد، استفاده از تلمیح باعث افزایش پشتوانه 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 می‌کشاند و ردیف‌های طولانی‌ای را به کار می‌گیرند 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 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 رایج است» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۳۰۰).

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

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

وضع ما در گردش دنیا چه فرقی می‌کند	زندگی یا مرگ بعد از ما چه فرقی می‌کند (نظری، ۱۳۸۹ ج: ۱۱)
دلم دریا به دریا از تماشای تو می‌گیرد	دلم دریاست اما 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 ب: 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 ج: ۳۱)

ردیف‌های این غزل در هیچ‌کجا نتوانسته پایان مناسبی برای یک بیت باشد و کاملاً حشو است. سنگینی ردیف بر شعر به‌وضوح حس 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 می‌آمده‌اند 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 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 پس از او دیگران از همین حدود تجاوز نمی‌کنند. با این تفاوت که او کاملاً از عهدهٔ ادای فکر و مضامین خود برمی‌آید و آیندگان اغلب دچار یاوه‌گویی می‌شوند، به‌خصوص در دورهٔ 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 جلوهٔ بیشتری دارد.

ویژگی‌های فکری مشترک

شعر فاضل نظری از لحاظ مختصات فکری نیز شباهت‌های زیادی به شعر سبک هندی دارد. «شعر هندی شعری معناگراست نه صورت‌گرا و شاعران به معنی بیشتر توجه دارند تا به زبان» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۹۷).

این ویژگی‌ها را باید از ویژگی‌های عمومی غزل نو امروز دانست. البته در مواردی نیز دیده شده که شاعران آگاهانه به بازی لفظی روی آورده‌اند، اما این‌گونه اقدامات بیشتر حاصل تعامل قالب غزل با جریان‌سازی‌های مقطعی شعر امروز نظیر حجم، موج ناب، پس‌انیمایی و... است. در این موارد شاعر بیشتر در پی آن بوده که به اصطلاح «طرحی نو دراندازد». اما جریان غالب همان جریان توجه به معنا و دوری از بازی‌های زبانی و لفظ‌پردازی است. در شعر فاضل ما نه تنها به این لفاظی‌های تعمدی برخورد نمی‌کنیم، 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 تألم در اشعار است. «شعر قریب به اتفاق شاعران سبک هندی مملو از یأس و نومیدی است» (لنگرودی، ۱۳۷۲: ۹۱). شاعر سبک هندی سعی دارد خود را در نهایت دردمندی و ابتلا در شعرش به نمایش بگذارد.

این دردمندی و ناامیدی در بسیاری از غزل‌های نظری مشهود است؛ به گونه‌ای که واژه‌های مرگ، درد، دل‌تنگ، 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 نشان‌دهنده فضای یأس‌آلود و متألم حاکم بر این دفترهاست.

«کار شاعران سبک هندی ترجمه مطالب فلسفی و عرفانی و غنایی گذشتگان به بیان سبک هندی بود و نهایتاً آن را علی‌رغم صورت مبهمش ساده‌فهم‌تر و خلاصه‌تر می‌کرد» (شمیسا، ۱۳۸۴: ۲۹۷).

در جای‌جای اشعار نظری می‌توان بیت‌هایی با مضامین عارفانه یافت:

زاهدی با کوزه خالی ز دریا بازگشت	گفت خون عاشقان منزل به منزل ریخته
(نظری، ۱۳۸۹: ب: ۱۱)	
مردم از ماتم من شاد و من از غم خشنود	شادمانم کن و اندوه مکرر برسان
	(نظری، ۱۳۸۹: ج: ۴۱)
کشش ساحل اگر هست چرا کوشش موج	جذبۀ دیدن تو می‌کشد از هر طرفم
	(همان: ۵۲)

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

بیشتر این ابیات تقلیدی از اشعار عارفانه شاعران گذشته و تکرار موضوعات عرفانی گذشتگان است. نحوه بیان در غالب موارد سرد و بی‌روح 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 آزدنِ عاشق می‌پردازد. معشوقی با زلف بلند و پریشان که با آن دل صید می‌کند، چشم‌هایش نرگس است، مژه‌هایش تیر، و ابروانش 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	باید از سنگدلی‌های تو مضمون ببرم (نظری، ۱۳۸۹: ب: ۶۳)
شادم که به هر حال به یاد توام اما	خون می‌خورم از دست تو و باز غمی نیست (نظری، ۱۳۸۹: ج: ۹۵)
گر جوابم را نمی‌گویی جوابم کن به قهر	گاه یک دشنام از صدها دعا شیرین‌تر 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 به‌کارگیری خلاقانه ظرفیت‌های این سبک در اقبال به اشعار او بسیار مؤثر افتاده است. استفاده نظری از قابلیت‌های شعر سبک هندی در اشعارش نشان‌دهنده وجود ظرفیت‌های درخور توجهی 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. در حالی که هر کدام از آنها می‌توانند به‌عنوان هنر‌ساز دست‌مایه نوآوری‌ها و هنرنمایی‌های شاعران قرار بگیرند. ویژگی‌هایی همچون پیچیدگی و دیربایی، مضمون‌سازی،

تشخیص، به‌کارگیری زبان عامیانه، استفاده از تلمیح، مضمون‌سازی از پدیده‌ها و اشیای معمولی، اسلوب معادله و... .

به‌طور کلی شعر نظری با توجه به حضور خلاقانه و 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 الرحيم» چند قول وجود دارد... و مبرد در این‌باره گفته است: زیرا «بسم الله الرحمن الرحيم» برای امان و رحمت است و این در حالی است که سوره براءت (توبه) به جهت برداشتن امان نازل شده است.

۲. و از علی(ع) روایت شده است که: بر ابتدای این سوره «بسم الله الرحمن الرحيم» نازل نشده از آن جهت که «بسم الله» برای امان و رحمت است در حالی که براءت 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 قدما مبحث «محور عمودی» مطرح نبوده و موضوعیت نداشته است، نبود محور عمودی از ویژگی‌های طبیعی شعر محسوب می‌شده است و اصلاً پیوستن ابیات به هم برای شعر نوعی ایراد بود. «تمام ابیات در شعر فارسی از نوعی استقلال برخوردارند و اگر موقوف شوند نوعی نقص و عیب به‌شمار می‌رود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۸۱). شمس قیس در این‌باره می‌نویسد: «استاذان صنعت گفته‌اند کی: شعر چنان می‌باید کی هر بیت به نفس خویش مستقل باشد و جز در ترتیب معانی و تنسیق سخن به یکدیگر محتاج نباشد» (رازی، ۱۳۳۸: ۲۹۰).

5. Artistic Device

منابع

حسن‌لی، کاووس (۱۳۹۱) *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر*. چاپ سوم. تهران: ثالث.
 رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس (۱۳۳۸) *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. تصحیح محمدبن عبدالوهاب قزوینی و مقابله و تصحیح مجدد مدرس رضوی. تهران: کتابفروشی تهران.
 شبلی نعمانی، محمد (۱۳۳۹) *شعرالعجم یا تاریخ شعرا و ادبیات ایران*. ترجمه سیدمحمدتقی فخر داعی گیلانی. جلد سوم. تهران: کتابفروشی ابن‌سینا.
 شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸) *شاعر آینه‌ها* (بررسی سبک هندی و شعر بیدل). چاپ دوم. تهران: آگه.

_____ (۱۳۸۸) *صورخیال 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 حجت‌اله 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 جوامع الجامع*. مقدمه و تصحیح و تعلیقات ابوالقاسم

گرچی. جلد دوم. چاپ سوم. تهران: دانشگاه تهران و سمت.

طوسی، محمدبن حسن (۱۳۸۸) *التبیان فی تفسیر القرآن*. تحقیق و تصحیح احمدحبيب قیصر

العاملی. جلد پنجم. قم: ذوی‌القربی.

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

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

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۲) *رؤیا، حماسه، اسطوره*. تهران: مرکز.

لنگرودی، شمس (محمدتقی جواهری‌گیلانی) (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*، به‌کوشش

محمدرسول دریاگشت. تهران: قطره.

ناتل‌خانلری، پرویز (۱۳۷۱) «یادی از صائب». در: *صائب و سبک هندی*. به‌کوشش محمدرسول

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.

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 (گزارش نشست نقد و بررسی مجموعه اقلیت) (۱۳۸۵) سایت

خبری جام‌جم، ۱۲ مرداد. <http://www1.jamejamonline.ir/newstext.aspx=100004137287>