

واژگان کلیدی

قیصر امین پور

سبک‌شناسی

رنگ

بلاغت

اندیشه

سه صدا، سه رنگ، سه سبک

در شعر قیصر امین پور

دکتر محمود فتوحی*

دانشیار دانشگاه تربیت معلم تهران

چکیده

در این مقاله حیات شعری قیصر امین پور، شاعر معاصر فارسی (متوفی ۱۳۸۶) در سه دوره با عنوان سه سبک فعال، منفعل و انعکاسی از هم متمایز شده است. این تقسیم‌بندی بر اساس تمایزهای زبانی (در قلمرو واژگان و نحو)، بلاغی (در تصویرها و صناعات) و اندیشه شکل گرفته است. حیات شعری شاعر، در سه دوره حماسی (فعال)، رمانتیک غمگنا (منفعل) و تقدیرگرایی درونگرا (انعکاسی) در سه رنگ سرخ، خاکستری و بی‌رنگ تبیین شده است. نتیجه آنکه قیصر امین پور از لحاظ بیان حساسیت‌هایش در مواجهه با جهان و جامعه شاعری صادق است و «روح زمان» به‌روشنی در شعرش بازتاب یافته است. شعر او گزارش راستین مناسبات شاعر با هستی و جامعه و تغییرات و تحولات ایدئولوژیک است.

دیروز ما زندگی را به بازی گرفتیم

امروز، او ما را . . .

فردا؟ (امین پور، ۱۳۷۲: ۱۳۶)

مقدمه

در شعر امین پور سه سبک برجسته از هم متمایز می شود که مولود سه مرحله از حیات شعری او از سالهای ۱۳۵۷ تا ۱۳۸۶ است. در این سه سبک، شاعر سه واکنش متفاوت و گاه متقابل، نسبت به جامعه و جهان نشان می دهد. هر کدام از سه سبک مذکور تعلق به یک دهه از زندگی شاعر دارد:

۱) سبک سرخ با صدای فعال و دینامیک (۱۳۵۷-۱۳۶۷): عملگرایی انقلابی، آرمانگرایی ایدئولوژیک

۲) سبک خاکستری با صدای منفعل (۱۳۶۷-۱۳۷۶): انفعال و واخوردگی آرمانی

۳) سبک بی رنگ با صدای انعکاسی (۱۳۷۶-۱۳۸۰): درونگرایی و شهودهای

شخصی.

گرچه مرزبندی دقیق میان این دوره ها امکان پذیر نیست و برخی دفترهای شعر متأخر شاعر حاوی اشعاری به سبک و سیاق دوره های پیش است اما روشن است که هر صدا در پایان یک دوره به اوج خود می رسد. یعنی مراحل سه گانه تحول سبک (پیدایی، گسترش، اوج و کمال) را طی می کند. این سبکها در واقع پژواک صریح صدای ایران معاصر در شعر کسی است که جوانی خود را با دلدادگی به تحولات اجتماعی و ایدئولوژیک آغاز کرده است. شعر او صدای توده جامعه ایرانی و نه نخبگان فکری و ادبی را منعکس می کند.

در این مقاله برای بیان تفاوت های سبکی، بیش از هر چیز بر ساختهای زبانی در قالب فرایندهای فعلی و «صدای نحوی» تکیه خواهیم کرد و برای تبیین گستره سبک مشخصه های زبانی را با ویژگیهای تصویری و قلمروهای اندیشه شاعر پیوند خواهیم زد.

۱- سبک سرخ: صدای ایدئولوژی انقلابی

امین‌پور سرودن شعر را همزمان با اوج‌گیری انقلاب مردم ایران در سال ۱۳۵۷ آغاز می‌کند و با شروع جنگ ایران و عراق (پایان شهریور ۱۳۵۹) صدای او محکم‌تر به گوش می‌رسد و تا ۱۳۶۷ هم‌صدا با نیروهای انقلابی، بیش از هر چیز به انقلاب و نبرد و جنگ می‌اندیشد. وی سخت ملتزم به ایدئولوژی و متعهد به ارزشهای مذهبی است و اعتقادی راسخ به اصول انقلاب و آرمانهای جمعی دارد. چیرگی عناصر ایدئولوژیک انقلاب بر شعر قیصر، نشان آن است که وی در درون یک گفتمان خاص و عمدتاً ایدئولوژیک به آفرینش شعر دست می‌زند. ایدئولوژی، اعتقاد به مجموعه‌ای از ارزشهای جمعی است که در نظر معتقدان به آن، طبیعی به نظر می‌رسد و در زبانی روشن و صریح بیان می‌شود. روحیه انقلابی امین‌پور علاوه بر محتوا در عناصر صوری شعرش به‌ویژه در سطح واژگان، ساختهای نحوی و فرایندهای فعلی به‌روشنی نمودار می‌شود.

۱-۱- واژگان ایدئولوژیک

واژه‌ها و ساختهای زبانی که بار اعتقادی دارند، شاخصهای ارزشگذار و نشانه‌های مرزساز در نظامهای ایدئولوژیک هستند. در سبک‌شناسی واژه‌ای را که به یک نظام اعتقادی تعلق دارد و زنده، محرک و سرشار از بار احساسی و عاطفه ایدئولوژیک است واژه «غنی‌شده» می‌نامند (Haynes, 1995: 59). چنین واژه‌هایی نشان ارزشهای خاص یک گفتمان را در خود دارند. با تثبیت گفتمان انقلاب اسلامی، واژه‌های غنی شده، به مرکز رمزگان ایدئولوژیک وارد شدند و در یک گفتمان مسلط تشخیص و ترفیع معنایی پیدا کردند. دوره نخست شعری امین‌پور در درون این گفتمان قرار می‌گیرد. نشانه‌ها و مفاهیم اعتقادی در شعر این دوره وی پررنگ و غالب است. موقعیت ایدئولوژیک واژه‌ها در شعرش روشن و تعیین‌کننده موضع وی و نوع نگرش او به تحولات اجتماعی ایران است. به‌طور کلی سه گروه واژه گفتمانی در شعر دهه اول زندگی هنری وی حضور دارد:

۱ - خانواده واژگان گفتمان دینی: «شهید، عروج، وضو، زیارت، ایمان، امام، عبادت، کربلا، کوفه، طواف، کعبه، زائر ضریح، لبیک، بلال، فرشته، نماز، حرم، اعجاز، تلاوت، اجابت، هجرت، فتوی، نذر، قربانی، ابراهیم، نمرود، ذوالفقار»

۲ - خانواده واژگان گفتمان انقلاب: «استقامت، ایثار، امام، قیام، جهاد، لاله، تشییع

و . . .»

۳ - خانواده واژگان گفتمان جنگ برای بیان موقعیت گروه ایدئولوژیک: «درفش، خنجر، نیزه، مصاف، شمشیر، خون، رجز، هجوم، حماسه، اسب، زین، یل، گرد، انفجار، جنگ، سلاح، تفنگ، فشنگ، آژیر قرمز، موشک، دشمن، باران شیمیایی و . . .».

واژه‌های دو گروه اول ریشه در مبانی اعتقادی انقلاب اسلامی دارند و واژه‌های گروه سوم از حوزه گفتمانی نظامی‌گری و جنگ است. واژه در مقام نشانه ایدئولوژیک با انبوهی از تار و پودهای اعتقادی و ارزشهای جمعی درهم تنیده شده و شناسنامه ایدئولوژیک دارد. یعنی متعلق به یک بافت یا رمزگان جمعی و حاصل توافق جمعی میان اعضای گروه معتقد به یک نظام ایدئولوژیک است و در نظر اکثریت افراد گروه مفهوم مشترک و تعیین‌کننده‌ای دارد. نشانه‌ها سخت زنده و پویا و محل رویارویی ارزشهای متضاد و مبارزه طبقاتی‌اند. با زوال یا تغییر ایدئولوژی، نشانه‌های ایدئولوژیک نیز رنگ می‌بازند.

۱-۲- صدای نحوی

اگر رابطه سازماند میان سبک و اندیشه را بپذیریم و نحو را حامل و سازنده اندیشه بدانیم، در این صورت میان ساختارهای نحوی جمله‌ها، با نوع سبک پیوند استواری وجود دارد (Tufte, 1971: 4). صدای نحوی (Grammatical voice) بخشی از رابطه سبک و اندیشه را نشان می‌دهد. در زبان‌شناسی، صدای نحوی عبارت است از رابطه میان عمل یا حالت بیان شده به وسیله فعل با دیگر عناصر جمله (فاعل، مفعول و ...). صدای نحوی

ممکن است فعال (active voice)، یا منفعل (passive) یا انعکاسی (reflexive) باشد.

صدای فعال (مؤثر) انجام یک عمل را بیان می‌کند. وقتی مبتدای جمله، کنشگر (agent) یا عامل (actor) فعل باشد، جمله صدای فعال و مؤثر دارد. این صدا از آن رو فعال نامیده می‌شود که عمل از جانب کنشگر (فاعل) که پویاترین یا فعال‌ترین بخش جمله است جاری می‌شود و در کلام بسط پیدا می‌کند. اما وقتی مبتدای جمله، پذیرنده (patient)، هدف (target) یا متحمل (undergo) فعل باشد جمله صدای منفعل و پذیرا دارد. صدای منفعل بیان‌کننده عملی است که از جانب ناپویاترین یا غیرفعال‌ترین عنصر جمله (مثلاً پذیرنده یک فعل متعدی در جمله مجهول)، گسترش می‌یابد. این صدا از آن رو منفعل نامیده می‌شود که فعل به عنوان دلالت‌کننده بر حالت «پذیرنده عمل» یا «متحمل تأثیرات عمل» تصویر می‌شود (Klaiman, 1991: 3). متنی که با فعل متعدی در جمله معلوم تولید می‌شود صدای فعال دارد.

صدای نحو از دل زبان و از لایه‌های درونی روابط واژگان در جمله بیرون می‌آید. موضع نویسنده و نگرش وی را درباره موضوع می‌توان از کیفیت صدای نحوی وی بازشناخت. صدای نحوی پژواک وضعیت ذهنی ما در مواجهه با محیط است. شکل‌های نحوی مختلف مانند نحو انقلابی، نحو ایدئولوژیک، نحو محافظه‌کار و ایستا، نحو خستی، نحو تخیلی (قالب گزارش رؤیا و جنون و خواب و نوشتار عدم قطعیت) هر کدام موقعیتی خاص را نشان می‌دهند که گوینده با موضوع مواجه می‌شود. سبک‌شناس فرکانس بالای صدای نحوی را شناسایی می‌کند و بر اساس آن به تحلیل صدای مسلط بر متن و موضع مؤلف می‌پردازد.

اصولاً متن ایدئولوژیک ناآرام، بی‌تاب، حرکت‌زا، و بی‌احتیاط و سرشار از باور و ایمان به مبانی اعتقادی است. گاه همچون سلاحی است برای هجوم و غلبه بر دشمن. ایدئولوژی خود را بر روابط نحوی کلمات تحمیل می‌کند و نوع خاصی از گرامر را نیز بر می‌گزیند. البته این تحمیل چندان صریح و آشکار نیست (Haynes, 1995: 60).

کاربرد صورتهای مختلف جمله و نظم جمله‌ها ممکن است نشان‌دهنده میزان تأکید یا عدم تأکید بر یک معنا باشد. چنین تأکیدها یا عدم تأکیدهایی عموماً دلالت ایدئولوژیک دارد. کاربرد جمله معلوم یا مجهول، تغییر جایگاه نهاد و گزاره، و جابه‌جایی بخشهای جمله برای تأکید بر یک موضوع یا تخفیف آن بسیار کارآیی دارد.

ساختهای نحوی و فرایندهای فعلی، نوع قیدها و صفتها در سه دوره شعری امین‌پور کاملاً متفاوت و تابع تغییر نگاه و تحول در باورهای اوست. در دوره نخست، صدای انقلابی دینامیک و فعال او در قالب زبانی تند و تپنده شکل می‌گیرد. گفتمان ایدئولوژیک برای تأکید بر حقیقی بودن نظرگاه «خودی»، و تحقیر ارزشهای رقیب، از عناصر نحوی شدت‌بخش بسیار سود می‌برد. برخی از عناصر نحوی شدت‌بخش عبارت‌اند از:

- صفت‌های تفضیلی و عالی برای ترجیح نظرگاه خودی بر غیر خودی.
- عناصر تأکیدی مانند قیدهای تأکید و انحصار و قطعیت، مترادفات، تکرارها
- وجه امری و التزامی که متضمن معنی اجبارگری و الزام است: جملات امری

- وجه پرسشی با محتوای نفی و انکار (استفهام انکاری).

از میان وجوه فعل و وجوه امری و التزامی را چنان به کار می‌گیرد که کلام متضمن کنش و عمل باشد و شنونده یا گوینده را ملزم و متعهد به انجام عمل کند. نحو ایدئولوژیک به دلیل تبعیت از چنین مقاصدی، قاطع، تند، شدید و مقید به زمان است.

۱-۳- فرایندهای فعلی

فرایندهای فعلی شعر زمان انقلاب و جنگ همه مادی و کنشی‌اند؛ کافی است که به غزل‌های وی با ردیف فعلی نظر کنیم فهرستی از این افعال پویا و کنشی فراهم می‌آید: مصاف کردن، غلاف کردن، لب تر کردن، خراب کردن، مذاپ کردن، آب کردن، با تن بی سر رقصیدن، پرگودن، شکفتن، با سر به وادی خون رفتن؛ شکستن (متعدی)، رسیدن، کاشتن، تراشیدن، فریاد کشیدن، خواندن، راندن، بر افشاندن، رفتن در برابر ماندن، از سر

گذشتن، خروشیدن، جوشیدن، کوچیدن، رویدن، دست به تصمیم بهتری زدن، بر خاک افتادن، گریختن، پوشیدن، مرگ را نوشیدن، کوشیدن، سر به دم خنجر دادن. فراوانی افعال حرکتی و مادی سبک را پویا و دینامیک می‌کند. گوینده در مقام یک کنشگر انقلابی، قصد تغییر جهان را دارد.

۱-۴- ایماژها و صناعات بلاغی

تصویرهای این دوره شاعر تند و صریح و شدت‌بخش‌اند. شاعر برای تصویرپردازی عناصری را به خدمت می‌گیرد که بیانگر خشم، شتاب، ستیهنگی و اقتدار باشند مثل: طوفان، تلاطم، موج، اقیانوس، آتشفشان، گردباد، ارتفاع، تبر، جنگل. تصویرهای صوتی مثل انفجار مغز بر بالش، شیهه خونین اسبان و ... همه مهیب و عظیم‌اند.

آن دسته از صناعات بلاغی که سبب ابهام و چندمعنایی متن می‌شوند مانند ساختارهای پیچیده استعاری، نماد، تمثیلهای رمزی، پارادوکس، تهکم و طنز در شعر این دوره کم‌ترند، چراکه این عناصر متن را متشابه، نمادین، چندمعنا و تأویل‌پذیر می‌کنند؛ حال آنکه شاعر ایدئولوژیک شعر را به منزله سلاح (امین پور، ۱۳۶۸: ۲۰) یا حداقل اعلامیه یا مرامنامه به خدمت می‌گیرد؛ بنابراین باید موضعی روشن، صریح و تک‌معنا داشته باشد تا قاطعانه پیش ببرد، نیرو ببخشد، هجوم بیاورد و درهم بریزد. به قول خودش شعری که برای جنگ می‌گوید باید موشک و تفنگ داشته باشد.

۱-۵- قاطعیت اندیشه و قطعیت معنا

ایدئولوژی مسلط از آنجا که موضع مشخص و روشنی دارد و اهداف و ارزشهای آن، عقاید مسلم محسوب می‌شود زبانی روشن، تک‌معنا، قاطع و صریح را می‌طلبد. شاعر ما در این دوره به قطعیت رسیده است. برای زیستن غرضی جز ترویج عقاید و باورهای خویش ندارد. می‌گوید: «سؤال روشن ما را

جواب لازم نیست» (همان: ۲۷). حتی کسی نباید در دل خود پرسش
تردیدآمیزی بیندیشد:

مپرس از دل خود لاله‌ها چرا رفتند؟ که بوی کافری از این سؤال می‌آید

(همان: ۳۳)

شاعر در حالتی سکرآمیز از طعم تغییر و تب تند تحول نه به خویش می‌اندیشد نه
به زبان و نه به جهان و قوانین حاکم بر آن. این دوره جوانی شاعر است که روح
انقلابی‌گری و تحول‌خواهی بر او غلبه دارد. صدای انقلابی که قصد تغییر جهان را دارد و
می‌خواهد که «از خون به روی زمین رنگ دیگری بزند» (همان: ۴۳) در سراسر شعرهای
این دوره قیصر، طنین‌انداز است.

همه این عناصر به شعر لحن حماسی می‌دهد. در جامعه حماسی فردیت و هیجانها
و عواطف شخصی همه به محاق می‌رود و خود فردی به فراموشی سپرده می‌شود. بنابر
این جامعه‌گرایی و آرمانهای جمعی عرصه را بر رمانتیسم فردی تنگ می‌کند. غلبه ضمیر
«ما» و افعال «جمع متکلم» در شعر این دوره امین‌پور گویای غلبه روح جمعی بر کلام
اوست. این «ما» در تقابل با دشمن یک نوع مرزبندی گفتمانی را رقم می‌زند.

مرگ یکی از مسائل اصلی انسان است که نگرش آدمی به آن مبین نوع جهان‌بینی او
هم هست. در نگاه آرمان‌گرایانه شاعر مرگ (شهادت در راه اعتقادات) پیروزی است. او
مرگ را توأم با یک حماسه و تجربه پاک و اشراقی در قربانگاه معشوق (خدا) قلمداد
می‌کند و شیفته‌وار به سویش می‌رود: «ای مرگ تو را چو آب خواهم نوشید» (همان: ۵۳).
پروازی است که مشتاقانه چشم انتظار آن است و بر آن خنده می‌زند (همان: ۳۱) و
شجاعانه لبان مرگ را می‌بوسد (همان: ۵۸ و ۸۵). شاعر تصویرهای تازه و ناب و شدیداً
حسی از این مرگ سرخ (شهادت) می‌آفریند (همان: ۶۱ و ۶۳).

۲- سبک خاکستری: صدای شاعر منفعل

انتشار *آینه‌های ناگهان* (۱۳۷۲) خبر از ورود شاعر به مرحله کاملاً متفاوتی از حیات شعری‌اش می‌داد. در این دفتر که حاوی اشعار سالهای ۱۳۶۴ تا ۱۳۷۲ بود حماسه‌ها به «دردهای نگفتنی و نهفتنی» بدل شده‌اند و حس دردآگاهی در شاعر پدیدار می‌شود. مرزها مبهم شده‌اند (امین پور، ۱۳۷۲: ۲۰). التهاب انقلاب و جنگ فروکش کرده و او که با واقعیت زندگی و اخلاق مادی روبه‌رو شده عجیب گیج و گنگ است (همان: ۳۰). اکنون، زیستن غرضمند است و همه جا حرف از نان و معاش و رابطه است. شاعر خسته از آرمان‌گرایی و پیکار ایدئولوژیک اکنون به گوشه‌ای خزیده و دردمندانه به صدای فروریختن بالها و «شکستن شاخه‌ها» و «ترک خوردن خاطرات» گوش سپرده است.

۲-۱- رمانتیسیم و خودآگاهی فردی

در دوره پیش شاعر، گرم پیکار انقلابی بود و گذر زمان را حس نمی‌کرد، رزق و روزی او در آرمانگری نهفته بود؛ پرسشی نداشت چراکه اعتقاد قطعی‌اش به آرمانها به او انگیزه لازم برای حرکت را می‌داد. اینک رمانتیسیمی حامل احساس یأس و شک و غربت او را در بر می‌گیرد. آن مرد حماسه‌ساز پیکارجوی و صاحب عقیده‌های راسخ، به ناخواه پای در «عصر شک و احتمال و قاطعیت تردید» می‌گذارد (همان: ۵۴). درمی‌یابد که گذر زمان جدی است و «ناگهان چقدر زود دیر می‌شود»، می‌فهمد که قوانین هستی تغییرناپذیر و مقهور جبری پنهان‌اند. به وضعیت شخصی و روحیات فردی خود آگاه می‌شود. به خود می‌آید می‌بیند که در شرایط جدید «در روزنامه عصر از شرح حال ما [مای جمعی شاعر] اثری نیست و از نام ما خبری نیست» (همان: ۱۲۶). شاعر پس از سالها حالا به خود و من فردی‌اش می‌اندیشد «دیشب پس از چهل سال فهمیدم که رنگ چشمانم میشی است» (همان: ۳۶). حس می‌کند گنگ و گیج است (همان: ۳۴). بیان احساسات شخصی در شعر «رفتار من عادی است» (همان: ۳۵) به اوج می‌رسد. گردن افراشته‌اش کج شده و اعتراف می‌کند که «از ما گذشته که کاری کنیم کاری که دیگران نتوانند» (همان: ۳۰). و احساس

می‌کند «کمی بی‌تفاوتی بد نیست» (همان: ۳۱). و سرانجام در اوج بدبینی می‌گوید که «سعی از ریشه‌های یأس و جهان از ریشه جهنم می‌آید» (همان: شعر اشتقاق).

۲-۲- صدای نحوی منفعل

در این مجموعه پژواک روح مأیوس و واخورده شاعر در شکل ساختهای نحوی منفعل و ایستا به گوش می‌رسد. گفتیم وقتی مبتدای جمله، پذیرنده (patient)، هدف (target) یا متحمل (undergo) فعل باشد جمله صدای منفعل و پذیرا دارد. صدای منفعل بیان‌کننده حالت «کنش‌پذیری» و «اثرپذیری» است. متنی که با جمله مجهول تولید شود صدای منفعل یا پذیرا خواهد داشت. این ویژگی را با نام پدیده فعال‌سازی (اظهار) در برابر منفعل‌سازی (حذف) یاد کرده‌اند. فعال‌سازی نوعی تأثیرگذاری و منفعل‌سازی نوعی تأثیرپذیری است. به‌طور کلی در شعرهای دوره دوم امین‌پور، فعلهای لازم و گذرا، جمله‌های اسمیه (با فعل ربطی است، بود، شد، گشت، گردید) و جمله‌های بی‌فعل، مجهول و شبه مجهول بسامد بالایی دارند و این ساختها همگی حامل صدایی منفعل و پذیرشگرند.

دو غزل معروف او در این دوره «خسته‌ام از این کویر» (۱۳۷۲: ۸۵) و «لحظه‌های کاغذی» (۱۳۷۸: ۴۰) از لحاظ صدای نحوی و مشخصه‌های زبانی بسیار قابل توجه‌اند. سکون و ایستایی سبک در این دو غزل بسیار مشهود است. جمله‌ها بی‌فعل‌اند و اگر در کل غزل دو سه فعل وجود دارد، «ربطی» است و هیچ کنش و عملی در شعر رخ نمی‌دهد. در غزل «خسته‌ام از این کویر» تکرار فراوان هجاهای کشیده «ای» حس سکون و در ماندگی را القا می‌کند. فعلهای مجموعه شعر آینه‌های ناگهان بیشتر ایستا و کنش‌پذیرند: «نشستن، تن دادن، ریختن بال، ترک خوردن، تا خوردن، به خاک افتادن» و صفتها و قیده‌ها نیز حالات مشابه را بیان می‌کنند: «ترک‌خورده، افسرده، تاخورده، دل آزرده و...» (۱۳۷۲: ۸۷).

۲-۳- خانواده ایماژهای این دوره

تصویرهای این دوره به هیچ روی سختی و ستیهندگی شعر دوره جنگ را ندارند. حس و حال انفعال و واخوردگی بر صور خیال شاعر رنگ خاکستری و حس خمود پاشیده است. در یک تورق می‌شود فهرست زیر را از این دفترها فراهم کرد:

«پوسیدن بوسه‌ها، پروانه‌های رنگ‌پریده، لبخندهای یخ‌زده، زخم خشک و ترک خورده، کویر کور، هوای سربی، آینه‌های خاکستری، میوه کال کرم‌خورده، شکستن صدا در گلو، سقف ترک خورده، بغض گره‌خورده، بی‌تفاوتی واژه‌ها، آرزوهای شعاری، پرواز مجازی، لحظه‌های کاغذی، روز و شب تکرار کردن، خاطرات بایگانی، زندگی‌های اداری، آفتاب زرد و غمگین، سقفهای سرد، آسمانهای اجاری، جدولهای خالی، پرسه‌های بی‌خیالی، صندلیهای خماری».

«بال و پرواز» بن‌مایه مرکزی یک خوشه استعاری گسترده در شعر هر سه دوره قیصر امین پور است. واژه‌ها و تصاویر مرتبط با این خوشه در شعر او کم نیست: «بال، پر، کبوتر، قفس، پرکشیدن، پرنده، پروانه، بال زدن، پروانه، پرگشودن، عقاب، باز، مرغ، فوج، مرغابی». در دوره اول شاعر از زمره مرغانی است که بدون بال پرواز می‌کنند. البته پروازشان در خون تپیدن است. پرواز رمز حرکت روحانی، کنشهای انقلابی، شهادت و عروج به آسمانهاست:

اسطوره بی‌بال پریدن ماییم پروانه بی‌پریم و بی‌پرواییم (۱۳۶۸: ۷۰)

اما در دوره دوم، شاعر بالهای اعجاز‌آفرین را از دست می‌دهد، بالهای این دوره کی بود، کال، استعاری و شکسته‌اند و شوق پروازها مجازی است. پرها می‌ریزند (آینه: ۱۳۳) یا آتش می‌گیرند (همان: ۸۴)، شاعر سر زیر پر فرو می‌برد (همان: ۸۸) سقف قفس فرصت پروازها را می‌گیرد (همان: ۹۲) او می‌پرسد «اهتزاز بال من چرا چنین؟» (همان: ۱۰۰). ذهنیت استعاری «فروریختن بال» که بر دفتر آینه‌های ناگهان سایه گسترده است در شعر «تعبیر خواب» (همان: ۱۳۲) به عالی‌ترین وجه تصویر شده است. برخی تصویرهای مرتبط با خوشه ایماژی پرواز در شعرهای این دوره عبارت‌اند از: بالهای کال (همان:

(۱۲۸)، بوی پر کبود کبوتر در چاه (همان: ۱۳۰) خرمن خاکستر پروانه‌ها (همان: ۱۳۷)، توهم داشتن بال بلند (۱۳۸۰: ۱۳۰) و

در دوره سوم شاعر با وجود شکسته‌بالی چون لاک پشتی پیر در حسرت پرواز مرغابیهاست. سفارش می‌کند که پرواز (و رهایی - آزادی) را مراعات کنید و «پروانه پرواز رها را نفروشید» (۱۳۸۶: ۶۸). پرواز در این دوره رمز مرگ است اما مرگی کاملاً متفاوت با مرگ سرخ دوره نخست، مرگی آمیخته با حسرت: «از رفتنت دهان همه باز. . . / انگار گفته بودند: پرواز! / پرواز!» (۱۳۸۶: ۲۹).

ظهور آگاهی جدید قیصر را به پرسشگری بر می‌انگیزد؛ اما این پرسشگر جدی نیست، بلکه منفعلانه و خود- نکوهنده است: «جرات سؤال من چرا چنین؟» (۱۳۷۲: ۱۰۱). درست است که آگاهی پرسش‌انگیز است اما قیصر هنوز از پرسش می‌ترسد؟ (همان: ۱۰۰). حس می‌کند بازیچه بوده است (همان: ۱۳۶). بنابراین در صدد «خانه‌تکانی» است، اما نمی‌تواند. رگه‌هایی از عصیان که گاه در کلامش ظاهر می‌شود نتیجه همین غافلگیرشدگی است:

«زدین ریا بی‌نیازم بنامم به کفری که از مذهبم می‌تراود» (۱۳۷۸: ۴۸)

«من از خیر این ناخدایان گذشتم خدایی برای خودم آفریدم» (همان: ۵۰)

صدای او بیش از این رنگ عصیان به خود نمی‌گیرد و مرثیه‌خوانی پیشه می‌کند؛ مرثیه بر سوگ آرمانها و زمان از دست رفته که در دفتر *آینه‌های ناگهان* به اوج می‌رسد (در سوگ خویش، ۱۲۷؛ نی نامه، ۱۲۴؛ حمل آفتاب، خبرهای داغ ۱۳۹؛ فلسفه ساده ۱۳۷؛ باد بی‌قراری ۱۲۹). و در نهایت به عشق اساطیری متوسل می‌شود.

۳) سبک بی‌رنگ: صدای درون

شاعر روز به روز بیشتر دچار انفعال و «سرگشتگی در خویش» می‌شود، می‌گوید برای زیستن: «این چشمها از من دلیل تازه می‌خواهند» (۱۳۸۰: ۳۶). مرگ اندیشی (همان: ۵۸) و دغدغه‌هایش نسبت به گذار عمر هم بیشتر می‌شود (همان: ۵۰، ۵۷، ۱۲۹ و ۵۶). در دو

مجموعه «گلها همه آفتابگردانند» (۱۳۸۰) و دستور زبان عشق (۱۳۸۶)، به دنیای شخصی و عوالم درون خویش می‌گریزد.

۳-۱- شعراندیشی و سبک آگاهی

در «گلها همه آفتابگردانند» شاعر به عشق و شعر پناه می‌برد محتوای شعراندیشی در این مجموعه بیش از دیگر چیزها خود را نشان می‌دهد (۶۱-۶۲، ۸۶ و ۹۰). سماع شاعر، سرودن است، (همان: ۱۶) در شعری خود را «بند باز» معرفی کرده که «سرنوشت خویش را در سرودن می‌داند» (همان: ۳۴). دل‌مشغولی وی به زبان به‌ویژه زبان گفتاری و امکانات معنایی و صوتی زبان، سبک وی را به سوی طبیعی شدن سوق داده و از این جهت به طرز سعدی نزدیک شده است. از مشخصه‌های این سبک می‌توان به این نکات اشاره کرد:

الف - نحو طبیعی یا معیار: اگر نحو معیار را عبارت از «ساختارهای پایه نظم کلمات در یک زبان» تعبیر کنیم، در این صورت متداول‌ترین و پرکاربردترین ساختارهای نحوی، اصول پایه و نحوی در آن زبان خواهند بود که در واقع همان نظم ساده و روان کلمات و صورت طبیعی زبان است و ما به آن نحو معیار می‌گوییم. نحو معیار شامل ساختارهای معمول و متعادل جمله‌های زبان است. کیفیت نظم واژگان و ساخت نحوی یک گزاره، نسبت میان ایده‌ها و پدیده‌ها را تعیین می‌کند. وقتی از نحو طبیعی بهره می‌بریم نگرشی خشتی به موضوع داریم. همین که عناصر جابه‌جا شد و موقعیت یک عنصر تغییر کرد، در نگرش ما نسبت به محتوا نیز تغییر ایجاد می‌کند. نحو قیصر در دوره‌های نخست گاهی طبیعی می‌نمود اما در این دوره به نحو گفتار گرایش زیادی دارد. تأملات وی در تعابیر زبان محاوره هم به طبیعی بودن نحو کمک می‌کند. تعابیری مانند:

« سرم نمی‌شود دلم که می‌شود» (۱۳۸۰: ۹)؛ «باید سوخت و ساخت» (همان: ۱۹)؛ «چرا بی‌هوا سرد شد باد» (۴۱)؛ «راستش را بخواهی. . .» (۱۰۵)؛ «هر چه دیدم ز چشم تو

دیدم» (۱۰۸)؛ «زیر قول دلم آیا بزمن یا نزنم» (۱۰۹)؛ «دل به دریا بزمن یا نزنم» (۱۰۹)؛ «دل ما هرچه کشید از تو کشید» (۱۱۵)؛ «صد سال سیاه برنگردی ای سال» (۱۲۹).

ب - **تأمل در ظرفیهای معنایی واژه‌ها:** بازی و مضمون‌سازی با واژه‌ها و عبارتهای زبان نیز حاکی از دل‌مشغولی وی به زبان است: مضمون‌سازی با «باز» در شعر «مغالطه درست» (ص ۷۶)؛ سوختن و ساختن (۱۹)، «راه» در شعر «جهان راه راه» (ص ۶۶-۶۷)؛ بازی با واژه‌های «راستی و رستخیز» و «درستکاری و دستکاری و رستگاری» (۳۷) و

همچنین بازی با واژه‌هایی که فقط ماهیت دستوری دارند، مانند: قیدها، ضمائر و صفات پرسشی، حروف ربط و ... سخت مورد توجه قیصرند. مثلاً «تو چقدر بایدی» (ص ۷۲) یا «هزاران چرای بی‌زیرا» (۴۲)؛ این کاربرد را می‌توان نوعی مجاز شمرد: «چرا» به جای «پرسش» نشسته و «زیرا» جانشین «پاسخ» است:

«باید» به جای «شاید» و «آیا» بیاورم فکری به حال «گرچه» و «اما» کنم ولی (۱۳۸۰: ۱۳۶)

ج - **تکرار:** نوعی تکرار پنهان و طبیعی در شعر وی هست که آن هم مشخصه معروف سبک غزل سعدی است:

کاری به کار غیر ندارم که عاقبت مرهم نهاد نام تو بر زخم کاری ام

(همان: ۸۲)

این دردها به درد دل من نمی‌خورند این حرفها به درد سرودن نمی‌خورند

(همان: ۹۰)

د - **تناظر و تقابل نحوی** نیز در سبک وی به‌سان سعدی دیده می‌شود. این شیوه چنان است که دو کلمه در یک تقابل جفتایی قرار می‌گیرند چنان‌که برجستگی خاصی در سخن ایجاد می‌شود و حذف یکی دیگری را از معنی و تأثیر می‌اندازد. پژوهندگان شعر سعدی، این صناعت را «تناظر» خوانده‌اند (موحد، ۱۳۷۷: ۱۷۰).

گر من به شوق دیدنت از خویش می‌روم از خویش می‌روم که تو با خود بیاری ام

(۱۳۸۰: ۸۲)

«از خوبی تو بود که من بد شدم» (همان: ۶۸)

۳-۲- سکوت و درونگرایی

در *دستور زبان عشق* (۱۳۸۶) شاعر درونگرتر می‌شود. خود را به سکوت دعوت می‌کند؛ می‌گوید: «انگشتهای هیس ما را از هر طرف نشانه گرفتند» (ص ۱۱). گویی تجربه تلخی مثل افکندن یوسف در چاه نابرداری را پشت سر گذارده؛ فرزندش را سفارش می‌کند که «فرزندم! رؤیای روشنیت را برای هیچ‌کس بازگو نکن» (۱۲)؛ به صراحت از ناکامی خود سخن می‌گوید (۴۹):

هر چه روزی آرمان پنداشت حرمان شد همه هر چه می‌پنداشت درمان است عین درد شد
ناکامی در این تجربه تلخ در قالب استعاره‌های «دور باطل و سعی بی‌صفا»، «مشت
پر جا مانده» (۷۴) و «تور خالی» (۳۱) تصویر شده‌اند. اینک شاعر به تغییرناپذیری جهان
و ثبات قوانین طبیعی باور کرده و آن یقین اولیه به گمان بدل می‌شود (ص ۵۳).
هرچه از دوره دوم به سوی پایان زندگی شاعر پیش می‌رویم نگاهش به سوی
اندیشه‌های کلان هستی‌شناسانه و نوعی پلورالیسم بیشتر معطوف می‌شود؛ هر چند این
نگاه کم‌حال و سست است (۱۳۸۰: ۱۰۸، ۱۰۹) در شعر بی‌رنگی (همان: ۷۷) همه گلها
گل محمدی هستند. درنگهای فلسفی شاعر در قالب پرسشهای کم‌رنگ و خجولانه با
احتیاط مطرح می‌شود:

اگر که چون و چرا با خدا خطاست چرا؟ چرا سؤال و جواب است روز بازپسین
(۱۳۸۶: ۵۳)

در *دستور زبان عشق* نگاه قیصر به جنگ سخت انسانی شده است:

«شهیدی که بر خاک می‌خفت/ سر انگشت در خون خود می‌زد و می‌نوشت/ دو
سه حرف بر سنگ: به امید پیروزی واقعی / نه در جنگ / که بر جنگ» (۱۳۸۶: ۱۸).
امید «پیروزی در جنگ» به امید «پیروزی بر جنگ» بدل می‌شود (همان: ۱۸) دو
حرف اضافه «در» و «بر» دو ساخت نحوی کاملاً متقابل را می‌سازند که حامل دو نگرش
متقابل است. اولی حامل نگرشی ایدئولوژیک است که شاعر در دوره اول به آن پای‌بند
بود و به پیروزی گروه خود می‌اندیشید، با سلاح سخن به دفاع از جنگ شعر می‌سرود:

«باید برای جنگ از لوله تفنگ بخوانم با واژه فشنگ» (۱۳۶۸: ۲۰). و نگاه دوم «پیروزی بر جنگ» حامل آرمانی انسان‌گرایانه است. این نگاه انسانی را در شعر دیگری از این مجموعه نیز می‌بینیم:

«شهیدی که بر خاک می‌خفت

چنین در دلش گفت:

اگر فتح این است که دشمن شکست

چرا همچنان دشمنی هست؟» (۱۳۸۶: ۱۷).

مرگ در این مجموعه همچون گذرگاهی محتوم پیش روی شاعر است و او ناگزیر به مسلخ تقدیر نزدیک می‌شود (همان: ۲۳) و در تور مرد ماهیگیر مرگ شکار شده است (همان: ۳۱).

۳-۳- صدای انعکاسی

از بطن این درونگرایی صدای انعکاسی که بیان‌کننده اشتغال شاعر به درون خویشتن است شنیده می‌شود. صدای انعکاسی (reflexive voice) در نحو چنان است که فاعل و مفعول یا کنشگر و کنش‌پذیر یک مرجع دارند: در جمله «خودم را نکوهش کردم» بازتاب فعل به خود فاعل یا کنشگر بر می‌گردد. کثرت ضمائر انعکاسی (خویش و خود) تلاشی است برای بازیابی خویش و نقب به درون. آن «من فردی» که در معرکه‌های ایدئولوژیک و هنگامه انقلاب و جنگ دوره اول و در پرسه‌ها و دلواپسیهای منفعلانه دوره دوم محو شده بود، اینک از لابه‌لای سطرهای شعر سرک می‌کشد. در شعرهای دوره سوم (به‌ویژه شعرهای پس از جراحت سنگین شاعر در تصادف غمبار سال ۱۳۷۸ در جاده تنکابن در شمال ایران) صدای درونی شاعر بیشتر به گوش می‌رسد: «گفتم این عید به دیدار خودم هم بروم» (۱۳۸۶: ۷۹)، «آمدم یکدم مهمان دل خود باشم» (همان: ۸۰)، «زیر قول دلم آیا بزنم یا نزنم» (۱۰۹)، «می‌روم که خویش را با خودم بیاورم» (۳۹)، دیری

است از خود از خدا از خلق دورم (۶۲). غزل «سفر در آینه» (۳۸)، نمونه کاملی از صدای انعکاسی و جستجوی خویش را در خود دارد:

ای منم در آینه، یا تویی برابرم؟	ای ضمیر مشترک، ای خود فراترم
در من این غریبه کیست؟ باورم نمی‌شود	ای مسیح مهربان زیر نام قیصرم
سالها دویده‌ام از پی خودم ولی	تا به خود رسیده‌ام، دیده‌ام که دیگرم
از هزار آینه تو به تو گذشته‌ام	می‌روم که خویش را با خودم بیاورم
با خودم چه کرده‌ام؟ من چگونه گم شدم؟	باز می‌رسم به خود از خودم که بگذرم

صدای انعکاسی علاوه بر ابیات و جملات پراکنده این دفتر، بر شعرهای «حیرانی» (۵۶)، «شب اسطوره» و «در این زمانه» (۷۵) غالب است. در غزل شش بیتی «شب اسطوره» (۱۳۸۶: ۵۷) صدای انعکاسی به وجهی هنری بازتاب یافته است:

دور از همه مردم شده‌ام در خودم امشب	پیدا شده‌ام، گم شده‌ام در خودم امشب
لبریز ز سرمستی و سرریز ز هستی	دریای تلاطم شده‌ام در خودم امشب
در هر نفسم بوی گلی تازه شکفته است	یک باغ تبسم شده‌ام در خودم امشب
تا نور تو تاییده به طور کلماتم	موسای تکلم شده‌ام در خودم امشب
باریده مگر نم‌نم نام تو به شعرم	باران ترنم شده‌ام در خودم امشب
هم دانۀ دانایی و هم دام هیوطم	اسطوره گندم شده‌ام در خودم امشب

این غزل مولود یک استغراق درونی و گزارشی لحظه‌ای از یک تجربه شخصی است. حوادث شعر همه در درون خود شاعر رخ می‌دهد و او قید مکان و ظرف رویدادهای شعر است. سرمایه شاعر در این غزل فقط ۸۳ کلمه است. هزینه کردن

(۲۹/۶٪) فضای غزل فقط برای ردیف بلند چهار کلمه‌ای (شده‌ام در خودم امشب) در ظاهر اسراف به نظر می‌رسد. اما این ردیف بلند اولاً موسیقی شعر را سخت استوار کرده و دوم آنکه مهارکننده لحظه شهود و دامنه فضای حادثه است و پیوند مستقیم میان لحظه تجربه و لحظه نگارش را شدت می‌بخشد. دیگر آنکه در همگانی شدن تجربه شعر نقشی کلیدی دارد. وجود سه عنصر (۱) زمان ماضی نقلی (۲) قید «امشب»، (۳) ضمیر انعکاسی «خودم» موجب زنده بودن و ایجاد احساس مشترک میان تجربه نگارش و خوانش شعر و تداوم شعر در میان آیندگان است که تفصیل آن چنین است:

۱- ساخت ماضی نقلی «... شده‌ام» امکان گزارش از حالتی را فراهم کرده که از گذشته به سوی حال تداوم دارد. شاعر مستقیم از «یک لحظه گریزان باطنی» گزارش می‌دهد و این یعنی همزمانی «تجربه و نگارش». اگر می‌گفت «شدم امشب» فاصله زمان نگارش با لحظه تجربه بیشتر می‌شد و اگر می‌گفت «شده بودم دیشب» فاصله گوینده با لحظه شاعرانه بیشتر می‌شد. هر چه فاصله زمانی میان تجربه و نگارش کمتر شود فاصله مخاطب با محتوا و تجربه کلام نیز کمتر می‌شود. پس «پیدا شده‌ام، گم شده‌ام در خودم امشب» حالتی است که از لحظه وقوع تا آینده‌های دور تداوم می‌یابد و خواننده آینده‌های دور در لحظه شاعر شریک می‌شود.

۲- قید «امشب» دو کار بر عهده دارد: نخست اینکه ژرفنای شب به شعر فضای رازناکی می‌دهد، دیگر اینکه لحظه سرشاری از شهود شاعرانه را در همه ابیات تا پایان شعر مهار می‌کند.

۳- «در خودم» قید و ظرف تجربه است که تمام شعر را به درون شاعر متعلق می‌سازد؛ اما این «خود»، خود شخصی شاعر نیست. زیرا در سراسر شعر نشانی از تعلق آن حالت شاعرانه به زمان، مکان، و یا شخص معینی نمی‌بینیم. هر خواننده‌ای در هر لحظه‌ای که شعر را بخواند می‌تواند در «امشب خودش» مستغرق شود و شعر را بیان حال خود بداند. کلام این گونه عمومیت و تداوم پیدا می‌کند. تجربه‌ای که شدیداً شخصی بوده

به کلامی همگانی بدل می‌شود و قادر به مکالمه با نسلها و تاریخ می‌شود. مرجع ضمیر «من» در شعر تغزلی صرفاً مؤلف نیست و «تو» نیز خواننده نیست.

۴- تجربه شاعر به زبانی طبیعی بیان شده و تکلف و تصنع و تراحم صناعات مجازی در آن راه نیافته است. در نگاه نخست واژه‌ها طبیعی و نظم آنها نیز طبیعی می‌نماید. خروج از هنجارهای زبانی ناآگاهانه و در اثر نیروی عاطفی شاعر رخ داده و نه از سر تأملات زبانی که در برخی شعرهای وی می‌بینیم. تصویرهای «دریای تلاطم»، «موسای تکلم» و «باران ترنم» پس از تأمل ناآشنا به نظر می‌رسند. در زبان فارسی «موسای متکلم» یک ساخت نحوی عادی و طبیعی است، اما «دریای تلاطم» گرچه خلاف قواعد زبان است شدت معنا و اغراق در آن بیش از «دریای متلاطم» است. غلبه حال و هیجانات شاعر قواعد زبان را در هم می‌ریزد و زبان را متناقض و متلاطم می‌کند و ریشه رستاخیز واژه‌ها در شعر از همین جاست.

پارادوکس هم محصول همین لحظه عبور از دنیای ابعاد و مرزها به منطقه اعلای روح است و به لحظه پرسعادت شعور هنری. هیجان حضور شاعر در این منطقه، به‌ناچار زبانش را پارادوکسی می‌کند:

«پیدا شده‌ام، گم شده‌ام در خودم امشب»

«لبریز ز سرمستی و سرریز ز هستی»

«هم دانه دانایی و هم دام هبوطم»

عناصر دیگری نیز در این غزل هست که آن را به قلمرو اساطیر و روایات عام انسانی گسترش می‌دهد:

الف - اسطوره هبوط: مسئله دردناک هبوط و پرسشهای بی‌پاسخ آن از دردهای جاودانه فرزندان آدم است. شاعر به مقامی رسیده که تمام قصه هبوط را در خود می‌بیند. مجمع تمام حالات انسان فروافتاده از بهشت است: «هم دانه دانایی و هم دام هبوطم، امشب در خودم اسطوره گندم شده‌ام». «دانایی»، تأویلی است توراتی از میوه ممنوعه و

دام تعبیری عارفانه و رندانه از «هبوط». شاعر با این درد بزرگ اما با لحن حماسی برای خویش مقام والایی قائل است: «اسطوره گندم شده‌ام در خودم امشب».

ب - پیوند تجربه با پیامبر تکلم: همه تازگی این باغ پرتبسم و سرشاری این موسای تکلم از برکت تابش نور «تو» به کوه طور کلمات شاعر است. کدام نام بر شعر باریده؟ جز نام اعظم؟ غزل از پیوند لطیف لحظه قیصر با لحظه وحی به کلیم‌الله در کوه طور، به مقام والای یک وحی شاعرانه رسیده است.

نتیجه‌گیری

قیصر امین‌پور شاعری است که صادقانه حساسیتهایش را در مواجهه با جهان و جامعه بیان می‌کند؛ اهل تزویر نیست و «روح زمان» به روشنی در شعرش بازتاب یافته است. صدق شاعرانه از جهتی به معنی گزارش صریح و راستین مناسبات شاعر با هستی و جامعه و تغییرات و تحولات ایدئولوژیک است. حیات قیصر سیری تراژیک دارد از امید به یأس و از حماسه به عجز و تسلیم در برابر تقدیر. این سیر تراژیک در سه دوره و سه سبک کاملاً متمایز قابل تفکیک است که در جدول زیر ویژگیهای این سه سبک نشان داده شده است.

دوره شعری	رنگ سبک	صدای نحوی	فرایندهای فعلی	لحن	رویکرد به جهان
۱۳۶۷-۱۳۵۷	سرخ و سبز	فعال و کنشگر	کنشی و حرکتی	حماسی	تصرف و تغییر
۱۳۶۷-۱۳۷۶	خاکستری	منفعل و کنش‌پذیر	رفتاری و ذهنی	رمانتیک غمگانه	انصراف و انفعال
۱۳۷۶-۱۳۸۶	بی‌رنگی	انعکاسی	انعکاسی و کنش‌پذیر	درون‌نگرایانه	تسلیم و قبول تقدیر

پی نوشت

۱ - نمونه‌هایی از محتوای استعاری پرواز در سه دوره شعری امین پور:
دوره اول:

ما مرغ بی پریم از فوج دیگریم / پرواز بال ما در خون تبیدن است
پر می‌کشیم و بال بر پرده خیال / اعجاز ذوق ما در پرکشیدن است (۱۳۷۲: ۱۵۲)
بیا ای دل از اینجا پر بگیریم (۷۵)

دوره دوم:

بالت اینجا همه هر لحظه می‌پرسند: - «حالت چطور است؟»

اما کسی یک بار هم از من نپرسید: «بالت...» (۱۳۸۰: ۲۷)

پر می‌زند دلم به هوای غزل، ولی / گیرم هوای پر زدنم هست، بال کو؟ (همان: ۱۰۷)
خسته‌ام از آرزوها، آرزوهای شعاری / شوق پرواز مجازی، بالهای استعاری (همان: ۹۵)
من از تو بالی بالا بلند می‌خواهم / من از تو تنها بالی بلند و بالا پر (همان: ۱۰۰)

دوره سوم:

به باد حادثه بالم اگر شکست چه باک / خوشا پریدن با این شکسته‌بالیها (۱۳۸۶: ۶۱)

در حسرت پرواز چون مرغابیانم / چون سنگ پستی پیر در لاکم صبورم (همان: ۶۳)

در پیله پروانه بجز کرم نلود / پروانه پرواز رها را نفروشد (همان: ۶۸)

از ان کیوترهای بی پروا که رفتند / یک مشت پر جا مانده بر بام رسیدن (همان: ۷۴)

عقاب بسته بال (همان: ۷۶)

بیا بال و پر ما ار بیاموز / به قدر یک قفس پرواز! پرواز! (همان: ۹۱)

پرنده / نشسته روی دیوار/گرفته یک قفس به منقار (همان: ۳۳)

۲ - تعابیر دیگر: درز گرفتن، سر از مجلس ختم در آوردن (۱۳۸۶: ۲۲)، خود را به مردن زدن (۱۵)،

ناگفته گذاشتن شعر (۱۵)، کاری به کار عشق ندارم (۱۴)، «سر به زیر و ساکت و بی‌دست و پا

می‌رفت دل / یک نظر روی تو را دید و حواسش پرت شد» (۵۰)، ناتوانی از گفتن (۳۲).

منابع

- امین پور، قیصر (۱۳۶۸) *تنفس صبح*، تهران، سروش.
- _____ (۱۳۷۲) *آینه‌های ناگهان*، تهران، نشر افق.
- _____ (۱۳۷۸) *گزینۀ اشعار*، تهران، مروارید.
- _____ (۱۳۸۰) *گلها همه آفتابگردانند*، تهران، مروارید.
- _____ (۱۳۸۶) *دستور زبان عشق*، تهران، مروارید.
- موحد، ضیاء (۱۳۷۷) *سعدی*، تهران، طرح نو.

Haynes, John (1995) **Style**, London & New York, Rutledge.

Klaiman, A. H. (1991) **Grammatical voice**, Cambridge studies
in Linguistics, Cambridge University Press.

Tufte, Virginia (1971). **Grammar as Style**, USA, Holt,
Rinehart & Winston Inc.