Practical Rhetoric and Rhetorical Criticism Open Access

Spring & Summer (2023) 15 (1): 1-14

doi.org/10.30473/prl.2025.66952.2043

ORIGINAL ARTICLE

Types and Construction of Allusion in Qeysar Aminpour's New Ghazals

Ali Noori[1], Ahmad Kanjoori[2], Mahmood Reza Roozbeh[3]

1. Assistant Professor, Ali Noori, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Lorestan University, Khorram Abad, Iran
2.Ph.D. Ahmad Kanjoori, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Lorestan University, Khoramabad, Iran
3. Assistant Professor mohammad reza roozbeh, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Lorestan University, Khoramabad, Iran

Correspondence:
Ali Noori
Email: nooria67@yahoo.com

Received: 12/7/2023
Accepted: 30/1/2024

How to cite:
Karimi, M.; Khandani, V.; Abdollahi, M.J.; Arab Ahmadi, M. R. (2023). The Application of Good Faith and the Estoppel Rule in International Commercial Arbitration Claims, عنوان لاتین نشریه, 15 (1), 1-14.

DOIi.org/10.30473/prl.2025.66952.2043

A B S T R A C T

Allusion is defined as a brief, unelaborated reference to a story, tale, proverb, poem, verse, or hadith, which enriches the spiritual and emotional depth of speech, fostering imagination and impact. Poets' approaches to allusion vary in terms of subject matter, source, and method of elaboration and presentation. Examining how poets and writers view allusion, especially analyzing its types and the techniques and strategies for developing its meaning and structure in their works, reveals valuable insights into their style, structure, and content. Qaysar Aminpour is a successful poet of new ghazals whose allusions, despite sharing commonalities and similarities with others, exhibit novel features. This article, using a descriptive-analytical method, addresses the allusions in Qeysar's new ghazals, examining the methods and strategies for defamiliarizing and constructing them. The results indicate that in Qeysar's new ghazals, although it seems that most allusions are confined to the horizontal axis, many have evolved along the vertical axis, in some cases even reaching the level of structural allusion. In these instances, the allusion extends throughout the poem or at least for several verses. Aminpour often prefers to create a strong and appropriate structure by employing ambiguous and equivocal proportions. Content-wise, non-Iranian religious allusions engage his mind and soul more than other types of allusions, followed by literary allusions with higher frequency. Aminpour's new ghazals do not utilize non-Iranian types of mythological, historical, or mystical allusions.

K E Y W O R D S

. New Ghazal, Allusion, Qeysar Aminpour, Structure

© 2023, by the author(s). Published by Payame Noor University, Tehran, Iran.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).
https//prl.journals.pnu.ac.ir/

بلاغت کاربردی و نقد بلاغی

سال هشتم، شماره اول، پیاپی ۱۵، بهار و تابستان ۱۴۰۲ (۱-۱۴)

doi.org/10.30473/prl.2025.66952.2043

«مقاله پژوهشی»

تحلیل مناسبت‌ها.گونه‌ها و ساخت تلمیح در نوغزل‌های قیصر امین‌پور

علی نوری[۱]، احمد کنجوری[۲]، محمدرضا روزبه[۳]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم آباد، ایران

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم آباد، ایران

۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم آباد، ایران.

نویسنده مسئول:
علی نوری
رایانامه : nooria67@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۱۰

استناد به این مقاله:
کریمی، محمد؛ ، وحید؛ ، محمدجواد؛ عرب‌احمدی، رضا (۱۴۰۲). تحلیل مناسبت‌های دوفصلنامه علمی بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، ۱۵ (۱)، ۱-۱۴.
(DOIi.org/10.30473/prl.2025.66952.2043:)

چکیده

تلمیح را اشاره به داستان، قصه، مثل، شعر، آیه یا حدیثی، بدون تفصیل و تصریح دانسته‌اند؛ که سبب غنای معنوی و عاطفی و نیز خیال‌انگیزی و اثرگذاری سخن می‌شود. رویکرد شاعران به تلمیح، چه از نظر موضوع، چه از حیث منبع و چه ازجهت نوع پردازش و طرح آن یکسان نیست. بررسی نوع نگاه شاعران و نویسندگان به تلمیح، بویژه واکاوی گونه‌های تلمیح و شیوه‌ها و شگردهای توسعهٔ معنایی و ساختاری تلمیحات در آثار آنان، نکات ارزنده‌ای را در سبک، ساختار و محتوای آثارشان روشن می‌کند. قیصر امین‌پور یکی از شاعران موفق نوغزل‌پرداز است که در تلمیحاتش –هرچند مشترکات و مشابهت‌هایی با دیگران دارد– ویژگی‌های تازه‌ای دیده می‌شود. در مقالهٔ حاضر، ضمن پرداختن به تلمیحات مندرج در نوغزل‌های قیصر، با روش تحلیلی–توصیفی، شیوه‌ها و شگردهای آشنایی‌زدایی از تلمیحات و ساخت آنها نیز بررسی شده است. نتایج نشان می‌دهد که در نوغزل‌های قیصر، با اینکه به نظر می‌رسد عمدهٔ تلمیحات در محور افقی متوقف مانده‌اند، امّا بسیاری از آنها در محور عمودی متحول شده و حتی در مواردی، به سطح تلمیح ساختاری رسیده‌اند. در این موارد، تلمیح در سراسر سروده یا دست کم تا چند بیت گسترش یافته است. امین‌پور بیشتر ترجیح می‌دهد با استفاده از تناسب‌های ایهام‌زا و ابهام‌آفرین، ساختی محکم و درخور بیافریند. از نظر محتوایی، تلمیحات دینی، به‌ویژه اشاره به داستان حضرت یوسف (ع) و حضرت آدم (ع) بیش از دیگر گونه‌های تلمیح، ذهن و روان او را درگیر کرده است و پس از آن، تلمیحات ادبی بسامد بیشتری دارند. در نوغزل‌های امین‌پور از گونهٔ غیر ایرانیِ تلمیحات اسطوره‌ای، تاریخی و عرفانی استفاده نشده است.

واژه‌های کلیدی
غزل نو، تلمیح، قیصر امین‌پور، ساخت

حق انتشار این مستند، متعلق به نویسندگان آن است. ۱۴۰۲ ©. ناشر این مقاله، دانشگاه پیام نور است.
این مقاله تحت مجوز Creative Commons Attribution (CC BY 4.0) منتشر شده و استفاده از آن با ارجاع صحیح مجاز است.
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)
https://prl.journals.pnu.ac.ir/

مقدمه

تحولی که نیما یوشیج در صورت و معنای شعر فارسی ایجاد کرد، به دیگر شاعران معاصر آموخت که می‌توان هستی، طبیعت، جامعه، انسان و نیازها و هنجارها ومسائل امروز او را با زبانی امروزی ارائه کرد. سرایندگان غزل معاصر، در بسیاری از رویکردهای فنی و اندیشگی، وامدار شعر نیمایی و آزاد هستند. غزل‌پردازان مبتکر و اثرگذار معاصر برآنند که قالب غزل را از مفاهیم، عناصر و شیوه‌های کهن و کهنه تهی کنند و به نوجویی بپردازند و تجارب عینی و ذهنی‌شان را با زبانی نزدیک به محاوره و گاه حماسی و نمادین ارائه کنند. رویکرد جدید سبب شده است که غزل را با صفاتی همچون جدید، تصویری، نو و جزآن همراه کنند و عناوینی مانند غزل جدید، غزل تصویری، نوغزل و... آفریده شود. «این نوع غزل تحت تأثیر شعر نو به وجود آمده است... [و] به هیچ وجه در زبان فارسی مسبوق به سابقه نیست.» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۰۷) غزل نو (نوکلاسیک) فرمی از غزل است که «از نظر شگردهای زبانی و مبانی اندیشگی، تا حد بسیار، به شعر نو [و آزاد] نزدیک شده و در عین حال، قالب سنتی خود را حفظ کرده است.» (دلبری و دیگران، ۱۳۹۳: ۹۷) این جریان که دورهٔ تجدید حیات غزل است، از پرداختن به معاشقات و مغازلات صریح، فراتر رفته و به مفاهیمی از جنس زمانهٔ خود دست یافته است. (حسن‌لی، ۱۳۸۵: ۲۷)

ویژگی مهم غزل نو، تغییر ماهیت و سرشت غزل است. (حسینی، ۱۳۹۵: ۱۸) در غزل نو، ویژگی‌های زبانی همچون: پرهیز از کهنگی‌ها ، هنجارگریزی‌های زبانی، نزدیک شدن به زبان محاوره، سبک گریزی (گریز از چارچوب سبک‌های رایج شعر فارسی و مختصات آنها) و... جلوه می‌کند. پیچیده و رمزآلود شدن تخیلات شعری، تازگی صور ذهنی، پرهیز از کلی نگری ذهنی شعر سنتی و... از مهم‌ترین ویژگی تصاویر (ایماژها) در نوغزل است. در حوزهٔ احساس، ثبت مستقیم روحیات و عواطف فردی، درونی‌تر شدن عواطف شاعرانه، غلبهٔ احساس یأس، ناامیدی و پوچی بر دیگر احساسات شاعران و غلبهٔ عنصر حس بر اندیشه، از ویژگیهای غزل نو به شمار می‌رود. در حوزهٔ اندیشه نیز می‌توان به دوری از مضامین کهنهٔ شعر سنتی، گسترش مضامین عاشقانهٔ رمانتیک و رواج مضامین اجتماعی و سیاسی در زبان نمادین، فقدان اندیشه‌های عمیق فلسفی، عرفانی، تاریخی، همچنین اشاره کرد. (روزبه، ۱۳۷۹: ۱۴۰)

تلمیح (allusion) از نمودهای بدیع معنایی است. برای تلمیح –پیش و پس از استقلال علوم بلاغی– تعاریف متعددی ارائه شده است؛ در بلاغت عربی در تعریف «التلمیح» آمده است: «هو ان یُشار فی فحوی الکلام الی قصّه أو شِعر من غیر ان تذکر صریحاً» (جرجانی، بی تا: ۵۹)؛ یعنی [تلمیح] آن است که در محتوای سخن به داستان یا شعری اشاره شود، بدون اینکه صریحاً ذکر شده باشد.

تلمیح، در اصطلاح اهل بلاغت فارسی، اشاره به داستان، قصه، مثل سایر، شعر، آیه و یا حدیثی معروف است؛ بدون تفصیل و تصریح. (ر. ک. همایی، ۱۳۷۹: ۳۲۸؛ گرکانی، ۱۳۷۷: ۱۶۷؛ شمیسا، ۱۳۷۱: ۵؛ وحیدیان کامیار، ۱۳۹۰: ۶۶؛ کزازی، ۱۳۷۳: ۱۱۰؛ حلبی، ۱۳۸۹: ۵۵)

شفیعی‌کدکنی، به نقل از الطراز شیخ محمد نجار، تعریف گذشتگان از تلمیح را چنین بیان می‌کند: «این است که شاعر در خلال شعر خویش به داستانی یا شعری یا مثلی اشارت کند و به گونهٔ رمز و نشانه‌ای آن را بیاورد.» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۲: ۲۴۳) و خود، تلمیح را این‌گونه تعریف می‌کند: «تلمیح اشارتی است که به بخشی از دانسته‌های تاریخی، اساطیری و فرهنگی و ادبی خواننده می‌شود...». (۱۳۸۶: ۳۱۰)

تلمیح ایجازآفرین است و می‌توان کمینه‌گویی و معنی‌آفرینی از طریق فراخوانی دانسته‌های پیشین را از کارکردهای مهم آن دانست. بدین ترتیب، تأمل در تلمیح، نشان می‌دهد که شاعر یا نویسنده تحت تأثیر سخنانِ پیشین است و از رهگذر این فرایند و فراخوانی است که متنی ارتباط‌محور و گفتگومدار آفریده می‌شود.

تلمیح، از طریق آوردن عناصری از یک رخداد، داستان، مثل یا شعر غالباً گذشته در سخن جاری، سبب ایجاز و زیبایی سخن می‌شود و برای آن، غنای معنوی و عاطفی و نیز خیال‌انگیزی و اثرگذاری به ارمغان می‌آورد. به تعبیری، «تلمیح وسیله‌ای است برای تقویت احساس یا اندیشه شاعر یا نویسنده با استفاده از احساس یا اندیشه مطرح شده در اثر یا واقعه‌ای دیگر». (پرین، ۱۳۷۶: ۷۶)

چنانکه برخی صاحب‌نظران گفته‌اند، تلمیح «دو ژرف ساخت تشبیه و تناسب دارد؛ زیرا اولاً ایجاد رابطهٔ تشبیهی بین مطلب و داستانی است و ثانیاً بین اجزاء داستان، تناسب وجود دارد». (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۲۱) وحیدیان کامیار بر آن است که از تلمیح، معمولاً به عنوان تشبیه و استشهاد استفاده می‌شود و تلمیحاتی این گونه «که جنبهٔ تشبیه و استشهاد دارد، علاوه بر تلمیح، خیال انگیز هم هستند». (وحیدیان کامیار، ۱۳۹۰: ۶۷)

می‌توان تلمیحات را از جنبه‌های متفاوت دسته‌بندی کرد. ابرامز، تلمیح را به معنی «ارجاع گذرا –بدون تصریح – به یک شخص، مکان، یا رویداد ادبی یا تاریخی، یا به یک متن یا قطعهٔ

ادبی دیگر»(Abrams, 1999: 9) تعریف می‌کند. بدین ترتیب، تلمیح را شامل چهار نوع شخصی، مکانی، رویدادی و متنی در دو زمینهٔ کلی تاریخی و ادبی می‌داند.

شمیسا تلمیحات را بر اساس خاستگاه، به ایرانی، سامی و جز اینها (یونانی و هندی) دسته‌بندی کرده است و بر آن است که «هر کدام از اینها را می‌توان به لحاظ غنایی و حماسی نیز تقسیم کرد.» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۸)

فاطمه مدرسی و رقیه کاظم زاده در مقالهٔ «انواع تلمیح در غزل‌های حسین منزوی و سیمین بهبهانی» تلمیحات را در پنج حوزهٔ تلمیحات مرکزی، قرآنی، دینی، اساطیری و تاریخی دسته‌بندی کرده‌اند. (مدرسی و کاظم زاده، ۱۳۸۹: ۱۲۴) بر این دسته‌بندی می‌توان خرده گرفت؛ زیرا تلمیحات قرآنی زیر مجموعهٔ تلمیحات دینی است و دیگر اینکه در آن، تلمیحات ادبی که گونه‌ای مهم و درخور تأمل است، لحاظ نشده است.

۱-۱-هدف تحقیق

قیصر امین‌پور (۱۳۸۶-۱۳۳۸) از نوغزل‌پردازان تأثیرگذار است. زلال، پیراسته، ساده، صمیمی و روان بودن زبان از دلایل اقبال عموم به شعر امین‌پور است. امین‌پور از نادر شاعران دهه‌های پس از انقلاب است که هم در گزینش زبان و هم در قلمرو تصاویر و به طور کلی در تمام عناصر ساختاری شعر از افراط و تفریط دور مانده است. رویکرد وی به تلمیح نیز جای درنگ دارد. بررسی نوجویی وی در تلمیح، ارزنده است و برای شاعران و نویسندگان در هنرآفرینی نیز راهگشا است.

۱-۲. روش پژوهش

در مقالهٔ حاضر، بر اساس محتوا و مضمون، تلمیح را به گونه‌های اساطیری، تاریخی، ادبی، دینی و عرفانی دسته‌بندی و هر یک را به دو نوع ایرانی و غیرایرانی تقسیم و ضمن بررسی بسامد گونه های تلمیح، با شیوه تحلیل-توصیفی، شیوه‌ها و شگردهای آشنایی‌زدایی از تلمیحات و ساخت آنها نیز بررسی شده است.

۱-۳. پیشینه

هم در خصوص شعر قیصر امین‌پور و هم دربارهٔ تلمیح در غزل امروز تحقیقات درخوری انجام شده است؛ چنانکه محمود فتوحی رودمعجنی (۱۳۸۷: ۳۰-۹)، سه سبک مختلف در شعر قیصر امین‌پور را بررسی کرده است.

محمدرضا روزبه (۱۳۸۹) نیز به بررسی جمال‌شناسانهٔ پاره‌ای از شگردهای زبانی در شعر قیصر امین‌پور پرداخته است. احمد غنی‌پور ملکشاه و همکاران (۱۳۹۴) به موضوع «دگردیسی منطق گفتگویی در اشعار قیصر امین‌پور، از آرمانگرایی تا درون‌گرایی» پرداخته‌اند. سیدجمال الدین مرتضوی و سجاد نجفی بهزادی (۱۳۹۰) شعر امین‌پور را با شعر حسین منزوی، از نظر عناصر خیال (استعاره، تشبیه، مجاز، کنایه) مقایسه کرده‌اند. علی نوری و احمد کنجوری(۱۳۹۵) نیز در مقالهٔ «شالوده‌شکنی در تلمیحات به کاررفته در غزلیات حسین منزوی، تلمیحات مندرج در اشعار منزوی را از منظرشالوده‌شکنی نگریسته‌اند.

عسگر عسگری حسنکلو (۱۳۹۲) در مقالهٔ «سیر و سلوک قیصر امین پور از آرمان‌گرایی حماسی تا واقع‌گرایی تراژیک»، تأثیر جامعه و تحولات آن را بر ذهن و زبان و اندیشهٔ امین‌پور بررسی کرده‌اند.

دیگران نیز به ابعادی از سبک، ساخت و محتوای شعر امین‌پور اشاره داشته‌اند؛ اما تاکنون اثری مستقل دربارهٔ گونه‌ها و ساخت تلمیح در نوغزل‌های وی نوشته نشده است.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. زندگی، آثار و سبک شعر قیصر امین‌پور

قیصر امین‌پور در ۲ اردیبهشت ۱۳۳۸ در روستای گتوند (شهرستان امروزی) از توابع شهرستان شوشتر در استان خوزستان به دنیا آمد. دوره راهنمایی و متوسطه خود را در دزفول گذراند. در سال ۱۳۵۷ در رشته دامپزشکی دانشگاه تهران پذیرفته شد؛ ولی پس از مدتی از تحصیل این رشته انصراف داد. وی در سال ۱۳۶۳ بار دیگر در رشته زبان و ادبیات فارسی به تحصیل پرداخت و این رشته را تا مقطع دکتری گذراند. در سال ۱۳۷۶ از رسالهٔ دکترای خود با راهنمایی دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی با عنوان «سنت و نوآوری در شعر معاصر» دفاع کرد. این پایان‌نامه در سال ۱۳۸۳ و از سوی انتشارات علمی و فرهنگی منتشر شد.

او همزمان با اوج‌گیری انقلاب مردم ایران در سال ۱۳۵۷ و با انتشار مجموعه شعرهای تنفّس صبح و در کوچهٔ آفتاب به عرصهٔ شاعری پا گذاشت. کارنامهٔ شعری قیصر با انتشار مجموعه‌شعرهای آینه‌های ناگهان، گل‌ها همه آفتابگردانند و دستور زبان عشق به اوج رسید و با مرگ زودهنگامش به سال ۱۳۸۶ در هم پیچیده شد و شاعر در نیمهٔ راه از پیشروی بازماند.

امین‌پور، تدریس در دانشگاه را در سال ۱۳۶۷ و در دانشگاه الزهرا آغاز کرد و سپس در سال ۱۳۶۹ در دانشگاه تهران مشغول

تدریس شد. وی همچنین در سال ۱۳۶۸ موفق به کسب جایزه نیما یوشیج، موسوم به مرغ آمین بلورین شد. دکتر امین‌پور در سال ۱۳۸۲ به‌عنوان عضو پیوسته فرهنگستان زبان و ادب فارسی برگزیده شد. وی در سال ۱۳۸۶ بر اثر بیماری کلیه و قلب دار فانی را وداع گفت. (ر. ک. شریفی، ۱۳۸۷: ۲۰۸)

شکارسری دربارهٔ سیر تحوّل در شعر قیصر امین‌پور می‌گوید: «او حرکتی دامنه‌دار امّا منطقی، محتاطانه و پرحوصله را از شعر برون‌گرای آغازین با حرکتی از منِ جمعی به سمت منِ فردی داشت. تسلّط امین پور بر این کار، باعث شد دچار تندروی‌های نوآورانه نشود و درعین حال، هیچ کس نتواند شعر او را سنّتی و ارتجاعی بخواند؛ حالا استعاره‌ها و نمادها، جای تشبیهات را گرفته‌اند و این بیان استعاری و نمادین از وضوح آثار کاسته و در عوض به ارزش‌های زیبایی‌شناسانهٔ آن افزوده است». (نقل از محقق، ۱۳۷۸: ۱۲۷)

حیات شعری قیصر امین‌پور به سه بخش عمده تقسیم می‌شود و در هر دوره، بنا بر شرایط اجتماعی و جهان‌بینی او، دارای سبک، واژگان و گفتمان خاصّی است که آن را نسبت به دورهٔ بعد متمایز می‌گرداند. این سه سبک شعری امین‌پور، متعلّق به سه دهه از زندگی اوست:

الف) دورهٔ اوّل: ویژگی شاخص این سبک «عمل‌گرایی انقلابی و آرمان‌گرایی ایدئولوژیک» است که با انقلاب سال ۱۳۵۷ آغاز می‌شود و با شروع جنگ تحمیلی اوج می‌گیرد و تا سال ۱۳۶۷ ادامه می‌یابد. مجموعه شعر تنفّس صبح حاصل این فصل از زندگی اوست.

ب) دورهٔ دوم: «انفعال و واخوردگی آرمانی» ویژگی غالب این سبک است که در مجموعهٔ آینه‌های ناگهان خود را نشان می‌دهد و حسّ دردآگاهی در شاعر به وجود آمده است و حماسه‌سازی دورهٔ قبل جایش را به «دردهای نگفتنی و نهفتنی» می‌دهد. این سبک سال‌های۱۳۶۷ ـ ۱۳۷۶ از حیات شاعر را در بر می‌گیرد.

ج) دورهٔ سوم: در این دوره که از سال ۱۳۷۶ تا پایان زندگی شاعر ادامه می‌یابد، درون‌گرایی و شهودهای شخصی امین‌پور در مجموعه‌شعرهای گل‌ها همه آفتابگردانند و دستور زبان عشق به بار می‌نشیند و شاعر به دنیای شخصی و عوالم درونی خویش می‌گریزد. (ر.ک؛ فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۷: ۲۱ـ۱۰)

آثار قیصر امین‌پور عبارتند از: تنفس صبح (۱۳۶۳)؛ طوفان در پرانتز: نثر ادبی (۱۳۶۵)؛ منظومه ظهر روز دهم: شعر نوجوان (۱۳۶۵)؛ مثل چشمه، مثل رود: شعر نوجوان (۱۳۶۸)؛ بی بال پریدن: نثر ادبی (۱۳۷۰)؛ مجموعه شعر آینه‌های ناگهان (۱۳۷۲)؛ به قول پرستو: شعر نوجوان (۱۳۷۵)؛ گزینه اشعار: نشر مروارید (۱۳۷۸)؛ گل‌ها همـه آفتابگردان‌اند (۱۳۸۰)؛ دستور زبان عشق (۱۳۸۶) و... .

۲-۲. بسامد گونه‌های تلمیح در نوغزل‌های قیصر امین‌پور

بسامد گونه‌های تلمیح در دفترهای شعر قیصر امین‌پور چنین است:

۲-۲-۱. دفتر «تنفس صبح»

اولین مجموعه شعر امین‌پور با عنوان «تنفس صبح» که بخش عمده آن غزل است همراه با حدود بیست قطعه شعر آزاد، در سال ۱۳۶۳ منتشر شد. امین‌پور از همان آغاز سعی داشت حرفش از جنس زمان باشد. وی، از نیمهٔ دهه شصت، به ثبات ویژگی‌های زبانی در سروده‌هایش دست یافت.

دفتر «تنفّس صبح»، نگاه قیصر را به رخدادهای زمانه می‌نمایاند. این دفتر حاصل دورهٔ نخست شاعری اوست و پیش‌تر اشاره شد که آرمان‌گرایی ایدئولوژیک و باورهای انقلابی سراینده در آن به وضوح دیده می‌شود.

سروده‌های این مجموعه، محصول برخورد سرایندهٔ آن با تکانه‌های تند انقلاب و جنگ و رخدادهای سیاسی– اجتماعی آن روزها (اوایل دههٔ شصت) است. مضمون‌هایی همچون دین‌جویی، جنگ و جهاد، شهادت، ستم‌ستیزی و... در آن مکرر است. بیشتر مضامین این مجموعه شعر با ادبیّات پایداری و دفاع مقدّس پیوند دارد. (ر.ک؛ صرفی و هاشمی، ۱۳۹۰: ۳۲۵ـ۳۲۶)

۲۰ نوغزل (۱۱۲ بیت) در این دفتر درج شده است. در این دفتر صبغهٔ دینی تلمیحات آشکار است. بیشترین بسامد تلمیح مربوط به تلمیحات دینیِ غیر ایرانی است:

حتی خیال نای اسماعیل خودرا
همسایه با تصویری‌ازخنجر نکردیم
(امین‌پور، ۱۳۸۰: ۹۲)

پیشانیت تنفس یک صبح است
صبحی که انتهای شب یلداست
(همان: ۴۰۸)

آوردن ترکیب هنری «بوی صدای بلال» –که هم حسامیزی دارد و هم واژهٔ بلال در تناظر با واژهٔ «بو» ایهام تناسب آفرین است– روی زیبای تلمیح را دو برابر می‌کند.

از نشابور بر موجی از «لا» گذشتی
ای که امواج طوفان تو را می‌شناسند
اینک ای خوب فصل غریبی سرآمد

چون تمام غریبان تو را می‌شناسند

(همان: ۴۰۸)

سروده‌های دورهٔ اوّل حیات شعری قیصر با آرمان‌گرایی همراه است و اندیشه‌های ایدئولوژیک و بویژه موضوعات و مضامین مربوط به جهاد و شهادت در آن به‌وضوح دیده می‌شود. «اصولاً متن ایدئولوژیک ناآرام، بی‌تاب، حرکت‌زا، 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 خاصّی از گرامر را نیز برمی‌گزیند.» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۷: ۱۳) برای نمونه تلمیح زیر با لحن و گزاره‌ای آمرانه، گویای همین امر است:

کو عمر خضر؟ رو طلب مرگ سرخ کن

کاین شیوه جاودانه‌ترین طرز بودن است

همان: ۴۰۸)

تلمیحات انگشت شمار دفتر «تنفس صبح» را باید فاقد تلمیح مرکزی دانست.

قیصر امین‌پور در نوغزل‌های این دفتر، غیر از تلمیحات دینی یاد شده و تلمیحِ عرفانی زیر:

تو عقل سرخ شهابی تو فصل سبز نیازی

تو شرح گلشن رازی اگر درست بگویم

(همان: ۳۹۷)

از دیگر گونه‌های تلمیح بهره نگرفته است.

۲-۲-۲. دفتر آینه‌های ناگهان

۲۵ نوغزل (۱۷۶ بیت) در دفتر «آینه‌های ناگهان» درج شده است. در «آینه‌های ناگهان» همچون «تنفس صبح»، تلمیحات، رنگ و جلای دینی‌شان نمود بیشتری دارد. تلمیحات دینی غیر ایرانی پر بسامدترین تلمیحاتند.

تلمیح به هبوط گاه صریح و مستقیم و با نگرشی یأس‌آلود ارائه می‌شود:

خسته‌ام از این کویر این کویر کور و پیر

این هبوط بی‌دلیل، این سقوط ناگزیر

(همان: ۳۰۰)

گاه ضمن اشاره به کتاب «هبوط در کویر» نوشتهٔ دکتر علی شریعتی، در لفافهٔ و پوششِ بیانی ایهام‌آگین و تلمیح‌آفرین، آفرینشی هنرمندانه جلوه می‌کند:

آیه‌آیه‌ات صریح سوره‌سوره‌ات فصیح

مثل خطی‌از هبوط مثل سطری ازکویر

(همان: ۳۰۰)

تغییر زمان روایت از گذشته به هم‌اکنون (تغییر از زمان واقعی رخداد به زمان روایت) در تلمیحات دینی زیر هویداست:

این جزر و مد چیست که تا ماه می‌رود

دریای درد کیست که در چاه می‌رود

در کوچه‌های کوفه صدای عبور کیست؟

گویا دلی به مقصد دلخواه می‌رود

دارد سر شکافتن فرق آفتاب

آن سایه‌ای که در دل شب راه‌می‌رود

(همان: ۳۴۵)

در این گونه موارد تلفیق زمان‌های گذشته و حال، اساس روایت را دگرگون می‌سازد. شاعر در مقام راوی، رخدادهای تاریخی –در این جا تاریخ دین و مذهب– را فراخوانی می‌کند و چنان بیان می‌دارد که گویی زمان روایت با ترتیب زمانی رخدادها یکی است. همزمانی این دو سبب می‌شود تلمیحات فرازمانی و فرامکانی شوند و در هر بار زمزمه شدن در حال اتفاق افتادن تصور گردند. با این رفتار شاعرانه، گذشته در چارچوب زمان جدید از نو زنده می‌شود. چنین شواهدی مجابمان می‌کند که تلمیح را در بعد زمان انعطاف‌پذیر بدانیم؛ یعنی روایات در برخورد ادیبانه هم در زمان و همزمان ساری و جاری هستند. ادیبان در تلمیح می‌زیند و تلمیح گاه بیان حال آنان است. در بیت نخست، تناسب «ماه و جزر و مد و دریا و چاه»، اضافهٔ تشبیهی دریای درد، تصویر فرو رفتن و سرازیر شدن دریای درد در ظرف تنگ چاه، تقابل «ماه و چاه» و نیز تقابل معنایی مصراع نخست و مصرع دوم، سبب ارائهٔ بیتی هنری و نوآیین شده است. تلمیح نه چندان آشکارِ تأمل برانگیز نیز بر این زیبایی افزوده است؛ چرا که کشف لایه‌های پنهان سخن، التذاذ ادبی در پی دارد.

در بیت پایانی (سوم) نیز ایهام ترجمه در کلمهٔ «فرق» ایهام تناسب «سر» با «فرق» و «دل»، تقابل و تناسب سایه و آفتاب، استعارهٔ کنایی «دل شب» و... در آرایش تلمیح حضوری مؤثر دارند؛ اما همهٔ این ظرایف و دقایق همچون زبان ساده و پیراستهٔ قیصر در نوغزل‌ها، از افراط و تفریط به دور است و بدون این آرایه‌ها، معنا دانسته می‌شود. با اندکی تسامح می‌شود گفت: مهارت قیصر–بویژه در دفتر آینه‌های ناگهان و آثار سپسین– در کاربرد بهنجار، پنهان و هنرمندانهٔ آرایه‌ها همچون سعدی در غزلیات است.

در بیت زیر –اگر چه در نوغزل‌های امین‌پور نادر است– برای توصیف موضوعی واحد (حماسه‌آفرینی رزمندگان در دفاع مقدس)، شاهد باهم‌آیی عناصر تلمیح دینی ایرانی و غیر ایرانی هستیم:

سوزشان: آتش طور موسی
داغشان: مهر محراب زردشت
(همان: ۳۵۴)

۲-۲-۳. دفتر «گل‌ها همه آفتابگردانند»

در دفتر «گل‌ها همه آفتابگردانند» ۳۵ نوغزل (۲۴۶ بیت) درج شده است. قیصر در این اثر نیز به تلمیحات دینی غیر ایرانی دل بسته است. در تلمیح زیر ازلیت عشق بیان می‌شود:

از ازل تا به ابد پرسش آدم این است
دست بر میوهٔ حوا بزنم یا نزنم؟
(همان: ۲۰۱)

در این بیت شاهد پرسشی فلسفی گونه هستیم. بسامد پرسش‌ها در آثار متأخر قیصر، از فاصله‌گرفتن او از جزم‌اندیشی او در دورهٔ نخست شاعری‌اش خبر می‌دهد. این پرسش‌ها، که ذهن و روان امین پور را درگیر کرده‌اند، نشان از نگاه جست‌وجوگر وی دارد.

قیصر که در آثار پیشین–بویژه در تنفس صبح– بسیار به مبانی ایدئولوژیک پایبند بود، در «گل‌ها همه آفتابگردانند» تلمیحات و اشارات دینی را برای توصیف معشوق به کار می‌گیرد.

سورهٔ چشم خرابت حکم تحریم شراب
سِفْر تکوین نگاهت مژدهٔ اهل کتاب
روز و شب در چشم تو تصویر موعود من است
گرگ و میش از چشمهٔ چشم تو می‌نوشند آب
(همان: ۱۷۲)

تلمیح به صلح و امنیت و عدالت در آخرالزمان در ارتباط با واژهٔ تلمیح آفرین «موعود» و نیز تناسب کنایی «گرگ و میش» با روز و شب بر جلوه و جلای بیت اخیر افزوده است. تصویر مصراع نخست همین بیت، یادآور بیت زیر از دفتر پیشین (آینه‌های ناگهان) خطاب به فاطمه زهرا(س) است:

شب و روز تصویر موعود من
در آیینه جز چشم‌های تو نیست
(همان: ۳۴۲)

امین‌پور، دل خود را به سی‌پاره (قرآن) تشبیه می‌کند و مدعی است که الف لام میم از لبانش تراوش می‌کند:

سه حرف است مضمون سی پارهٔ دل
الف لام میم از لبم می‌تراود
(همان: ۱۹۱)

سی پاره و الف لام میم هر دو ایهام دارند. سی‌پاره علاوه بر پاره پاره (شرحه شرحه) بودن به معنای سی جزء قرآن نیز هست. الف لام میم علاوه بر الم و رنج و درد که از موتیف‌های شعر قیصر است، به معنای حروف مقطعه نیز هست. امین‌پور در بسیاری موارد، تلمیحات را با ظرافت‌ها و آرایه‌های دیگری درمی‌آمیزد تا در سروده‌ها القای بار عاطفی مؤثرتر و شاعرانه‌تر نمود یابند. گونه‌های مختلف ایهام در تلمیحات زیر زیور سخن است:

ای عشق به شوق تو گذر می‌کنم از خویش
تو قاف قرار من و من عین عبورم
(همان: ۲۱۴)

تا باز روح قدسی حافظ مدد کند
دم می‌زدم که کار مسیحا کنم ولی
(همان: ۲۲۷)

در بیت نخست واژهٔ قاف ایهام دارد و در بیت دوم «دم می‌زنم موهم دو معنا است: ۱.ادعا می‌کردم؛ ۲.نفس می‌زدم (در پیوند با مسیحا)». (روزبه، ۱۳۸۹: ۳۵۳)

توجه به ظرفیت‌های معنایی واژگان در تلمیحات ادبی زیر نیز هویداست:

دل داده‌ام به باد بر هر چه بادا باد
مجنون‌تر از لیلی، شیرین‌تر از فرهاد
(امین‌پور، ۱۳۸۰: ۲۱۲)

حقیقت بود یا دور و تسلسل حلقهٔ زلفت
هزار و یک شب این افسانه می‌خوانم نمی‌دانم
(همان: ۱۸۰)

در این بیت «دور تسلسل، افزون بر معنای رایج فلسفی‌اش با حلقه و زلف تناسب و تناظر دارد؛ خصوصاً تناسب تسلسل (سلسله بودن) از سویی با حلقه و از دیگر سو با زلف. کما اینکه دور و تسلسل با تعبیر هزار و یک شب افسانه خواندن نیز ارتباط معنایی پنهانی دارد». (روزبه، ۱۳۸۹: ۳۴۶)

تلمیح عرفانی زیر نیز دارای شبکه‌های تناسب متعدد و ایهام تناسب است:

سر نخِ رشتهٔ دل حلاج
گره کور دارها با تو
(امین‌پور، ۱۳۸۰: ۱۹۰)

گاه برای تلمیحات کهن، مفاهیم جدیدی اتخاذ می‌کند و با مفهوم‌افزایی، دید و بینشی هنجارشکنانه را به تصویر می‌کشد. تلمیح زیر با مفهوم‌افزایی به هبوط جلوه‌ای دیگرگون یافته است:

کاش از روز ازل هیچ نمی‌دانستم
که هبوط ابدم از پی دانستن بود
(همان: ۲۲۹)

در این گونه ابیات من فلسفی معنای عام و کلی‌تر به شعر می‌بخشد. در چنین حسن تعلیل‌ها و مفهوم‌افزایی‌ها، شاهد پویهٔ ذهنی سرایندگان برای کشف ابعاد فلسفی داستان‌ها و روایات هستیم.

۲-۲-۴. دفتر دستور زبان عشق

در این دفتر ۲۹ غزل آمده است. در میان این غزل‌ها دو غزل را از جامعهٔ آماری حذف کرده‌ایم؛ اول غزلی با مطلع:

دو زلفونت شب و روی‌تو سیاهه
دو زلفونت شب و روی‌تو سیاهه

به دلیل عامیانه بودن و دیگری غزلی با مطلع:

چرا عاقلان را نصیحت کنیم
بیایید از عشق صحبت کنیم

به دلیل تعلیمی و اندرزی بودن از دایرهٔ بررسی خارج شده؛ بنابراین تلمیحات ۲۷ نوغزل (۱۹۶ بیت) این دفتر بررسی شده است. تلمیحات اسطوره‌ای، تاریخی و عرفانی در نوغزل‌های امین‌پور جایگاه چندانی ندارند. در این دفتر نیز تلمیحات دینی پربسامد است.

داستان حضرت آدم تلمیح مرکزی این دفتر است:

سربه‌زیر و ساکت و بی دست‌و پا می‌رفت دل
یک نظر روی تو را دید و حواسش پرت شد
بر زمین افتاد چون اشکی زچشم آسمان
ناگهان این اتفاق افتاد: زوجی فرد شد
بعد هم تبعید و زندان ابد شد در کویر
عین مجنون از پی لیلی بیابانگرد شد
کودک دل شیطنت کرده است در روز ازل
تا ابد از دامن پر مهر مادر طرد شد
(همان:۴۹)

در این جا، شاعر خود (دل خود) را با شگرد همذات‌پنداری، حسن‌تعلیل و جانشین‌سازی، جایگزین حضرت آدم کرده است. گویا با دیدن پرتو جمال خداوندی به زمین سقوط می‌کند و از حوّای خود (معشوقه) جدا می‌افتد. هبوط در کویر و سرگردانی شاعر / راوی، در کسوت حضرت آدم، ذهن پویا و پرنده‌سان‌شان را به سمت داستان لیلی و مجنون می‌کشاند تا با هم‌آیی دو داستان (یکی دینی و دیگری ادبی) تشبیه مرکبی بیافرینند. قیصر امین پور که در نوغزل به فرم و قالب وفادار است، در اینجا، با بهینه بهانه‌ای، تغییر حرف روی (ت در واژه پرت) را ریشه در حواس پرتی عاشق/ شاعر/ راوی/ آدم دانسته‌است و بدین شکل هنجارشکنی را به زیبایی تمام توجیه کرده است.

شاعر در بیت زیر نیز با همذات پنداری و تشبیه (از گونهٔ تشبیه جمع) و با نگاهی که صبغهٔ عارفانه دارد، خود را هم دانهٔ دانایی و هم دام هبوط می‌داند نیز و با قاعده‌افزایی، گوش را مست سحر سخن می‌کند:

هم دانهٔ دانایی و هم دام هبوطم
اسطورهٔ گندم شده‌ام در خودم امشب
(همان: ۵۶)

به زعم قیصر امین‌پور، جرم آدم عاشقی و زندگی بدون عشق، هبوط دائمی است و آنکه عاشق نباشد در دوزخ همیشگی می‌ماند:

ما گنهکاریم آری جرم ما هم عاشقی است
آری‌اما آنکه آدم هست و عاشق نیست کیست؟
زندگی بی‌عشق اگر باشد هبوطی دائم است
آنکه عاشق نیست هم‌اینجا هم‌آنجا دوزخی‌است
(همان: ۵۴)

بسیاری از ظرافت‌ها و آرایه‌های به کار رفته در تلمیح مرکزی این دفتر، در بیت زیر نیز دیده می‌شود:

تا نور تو تابیده به طور کلماتم
موسای تکلم شده‌ام در خودم امشب
(همان: ۵۶)

قیصر در ادامهٔ «گل‌ها همه آفتابگردانند» -که تلمیحات دینی را برای توصیف معشوق زمینی به کار می‌گرفت- در این دفتر، گاه بی‌پرواتر و با غلو، حسن یوسف را دکمهٔ پیراهن معشوق می‌داند:

ای حسن یوسف دکمهٔ پیراهن تو
دل می‌شکوفد گل به گل از دامن تو
(همان: ۳۵)

«حسن یوسف» نام گلی نیز هست و این امر، بیانگر تلفیق تلمیح با ایهام نیز هست.

۲-۲-۵-ساخت تلمیح

برخی مکاتب ادبی همچون فرمالیست‌های متأخر و ساختارگرایان برآنند که «آغازگر کار منتقد ادبی باید شکل و سیستم ساختاری اثر ادبی باشد.» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۸۹) تلمیح، نیز همچون هر اثر هنری و هر روایتی، ساختار و اجزایی دارد. در هر تلمیح،

هم‌سازه‌ها یا خشت‌ها و اجزایی وجود دارد که هم‌نشینی آنها ساخت تلمیح را به وجود می‌آورد. (شمیسا، ۱۳۷۱: ۴۲) «جزءها عناصری هستند که بر روی هم یک دستگاه تلمیحی را ایجاد می‌کنند؛ ولی هر کدام از آنها به طور مجزا فقط اشاره‌های کوچک تلمیحی به حساب می‌آیند.» (محمدی، ۱۳۸۵: ۱۲) بررسی اجزا و واحدها در ارتباط با کل، شیوهٔ ساختگرایان است. «ساختگرایی یک شیوه و روش است و سخن آن این است که هر جزء یا پدیده در ارتباط با یک کل بررسی شود.» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۷۷) به طور کلی می‌توان گفت که «ساختارگرایی مطالعهٔ روابط است.» (گورین و دیگران، ۱۳۷۷: ۲۹۳) تلمیح، بویژه تلمیح داستانی، از اجزایی تشکیل شده است که در کنار هم و در تعامل با یکدیگر و با کل، داستانی را فرایاد می‌آورد. به تعبیر شمیسا، اجزای تلمیح که با هم تناسب دارند، «چون کنار یکدیگر قرار گیرند، تشکیل زنجیره‌ای می‌دهند که همان معنا و مفهوم داستان است». (شمیسا، ۱۳۷۱: ۴۲) در غزل نو ساخت تلمیحات، چه در محور افقی و چه در محور عمودی خیال، متنوع و در خور تأمل است؛ بنابراین در بررسی تلمیحات به کار رفته در نوغزل‌های قیصر امین‌پور، ضمن پرداختن به مبحث هم‌نشینی سازه‌ها و اجزای تلمیح، گونه‌های گسترش تلمیح در محور عمودی نوغزل‌ها نیز بررسی می‌شود.

امین‌پور در بیشتر تلمیحات، به آوردن سه جزء یا هم‌سازه بسنده می‌کند:

حتی خیال نای اسماعیل خود را
همسایه با تصویری از خنجر نکردیم
هم دانهٔ دانایی و هم دام هبوطم
اسطورهٔ گندم شده‌ام در خودم امشب

(همان: ۵۶)

جادوی مجاورت حاصل از ساخت جناس در دو واژهٔ «دانه» و «دانا» و ارتباط دام و دانه و نیز بهره‌گیری از ساخت جمله‌های هم‌پایه با تکواژ گسستهٔ تکراری (هم... هم...) –که موسیقی آفرین نیز هست– و به کارگیری دیگر زیبایی‌های لفظی، معنوی و تصویری بیت اخیر را خوش‌ساخت کرده است.

گاه تعداد اجزا را به چهار هم‌سازه می‌رساند:

در حسرت پرواز با مرغابیانم
چون سنگ‌پشتی پیر در لاکم صبورم

(همان: ۶۲)

در تلمیح:

دل داده‌ام به باد بر هر چه بادا باد
مجنون‌تر از لیلی، شیرین‌تر از فرهاد

ساخت صفت برتر (تفضیلی) از اسم اشخاص داستان‌ها در وجه شبه (مجنون‌تر و شیرین‌تر) که از شیوه‌های تشبیه تفضیل آفرینی است، سبب آفرینش ایهام تناسب نیز می‌شود. علمای بلاغت برآنند که وجه‌شبه باید در مشبه‌به، قوی‌تر و معروف‌تر باشد؛ اما در تشبیه تفضیل عکس این صدق می‌کند و همین امر مبالغه‌آمیزی تصویر را در پی دارد.

قیصر امین‌پور در مجموع ارتباط مألوف عناصر و هم‌سازه‌های تلمیح را چندان به هم نمی‌ریزد:

سوزشان: آتش طور موسی
داغشان: مهر محراب زردشت

(همان: ۳۵۴)

کو عمر خضر رو طلب مرگ سرخ کن
کاین شیوه جاودانه‌ترین طرز بودن است

(همان: ۳۹۵)

او به جای شگردهایی هم‌چون تغییر طرح، بیشتر ترجیح می دهد به شیوه‌هایی همچون تناسب‌های ایهام و ابهام‌آفرین روی آورد و ساختی محکم و درخور بیافریند:

اگر چه در اکثر موارد تلمیحات به کار رفته در نوغزل‌های قیصر امین‌پور، در محور افقی متوقف می‌ماند، در مواردی معدود با تلمیح ساختاری مواجهیم. اصطلاح تلمیح ساختاری از غلامحسین یوسفی است. ایشان در شرح و نقد سرودهٔ «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» از شفیعی کدکنی گفته است:

«[در این سروده] احساس و تجربه‌ای که حاصل گذر به قلمرو تاریخ در پهنهٔ زمان و مکان است، صورت و قالبی پدید آورده هماهنگ با همان تجربه. حتی تلمیحات و اشارات ضمنی شاعر به گذشته‌ها و تضمین سخنان و تعبیرات پیشینیان که شعر او را غنی کرده است، گاه نوعی تلمیح ساختاری است؛ یعنی اثر قدیمی تا حدّی رنگ و فرم خود را به شعر بخشیده، یا شعر حالتی دارد که می‌تواند آن اشارات لطیف را در بافتی نو در خود جای دهد.» (یوسفی، ۱۳۸۶: ۷۸۴)

در نوغزل‌های امین‌پور گاه تلمیح در سراسر سروده یا دست کم تا چند بیت گسترش می‌یابد؛ مانند چند زیر:

سر به زیر و ساکت و بی‌دست و پا می رفت دل
یک نظر روی تو را دید و حواسش پرت شد
بر زمین افتاد چون اشکی ز چشم آسمان
ناگهان این اتفاق افتاد: «زوجی فرد شد»
بعدهم تبعید و زندان ابد شد در کویر
عین مجنون از پی لیلی بیابانگرد شد
کودک دل شیطنت کرده است یک دم در ازل

تا ابد از دامن پر مهر مادر طرد شد

(امین‌پور، ۱۳۸۰: ۴۹)

نوغزل زیبای امین‌پور با مطلع:

این جزر و مدِ چیست که تا ماه می‌رود؟

دریای درد کیست که در چاه می‌رود؟

(همان: ۳۴۵)

و نیز دیگر نوغزل او با مطلع:

چشمه‌های خروشان تو را می‌شناسند

موج‌های پریشان تو را می‌شناسند

(همان: ۴۰۸)

چنین است.

۲-۲-۶. تلمیح در کل نوغزل‌های قیصر امین‌پور

قیصر امین‌پور در نوغزل‌هایش، بیشتر تلمیحات را با همان پیرنگ اصلی و بدون تغییر به کار می‌گیرد و غیر از چند تلمیح ساختاری در بقیه موارد، سازه‌ها و اجزای تلمیح تنها در یک بیت (=محور افقی خیال) گنجانده است. در یک نگاه به بسامد تلمیح در کل نوغزل‌های امین‌پور، متوجه خواهیم شد که تلمیحات دینی (غیر ایرانی) بیش از دیگر گونه‌های تلمیح، ذهن و روان قیصر امین‌پور را درگیر خود کرده است. گفتنی است در اینجا به اقتضای فضا و حجم محدود مقاله، تنها نمونه‌هایی ذکر شده؛ اما در اصل تحقیق با استقرای تام، همهٔ تلمیحات وی استخراج و بررسی شده است و آمارها و جدول پایانی مقاله نیز با استفاده از داده‌های دقیق فراهم آمده است.

اگر تمام آثار قیصر را در نظر بگیریم، تلمیح به داستان حضرت یوسف، پربسامدتر از تلمیحات داستانی دیگر است:

«پُرتکرارترین داستانی که در شعر قیصر به صورت تلمیحی به کار رفته است، داستان حضرت یوسف (ع) است که قیصر در چند شعر به صورت مستقیم و ملموس، بخش‌هایی از سرگذشت این پیامبر را در بیان مضمون مورد نظر خویش به کار گرفته است و به این طریق، با بیان تشبیهی رویدادهای عصر خویش با داستان حضرت یوسف، فضایی گفت‌وگومدار خلق کرده است.» (غنی‌پور ملکشاه و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۸۰)

در نوغزل‌های امین‌پور، داستان آدم بویژه هبوط –غیر از دفتر اول (تنفس صبح)– تلمیح مرکزی است. تنوع ابعاد فلسفی، اسطوره‌ای، عاشقانه و... داستان حضرت آدم (ع) سبب جذابیت و گستردگی کاربرد این تلمیح شده است. از رخدادهای مربوط به داستان آدم (ع) موضوع هبوط مکرر است. این تلمیح که در دفتر تنفس صبح، نیامده است، در دفتر آینه‌های ناگهان جلوه می‌کند:

خسته‌ام از این کویر، این کویر کور و پیر

این هبوط بی دلیل، این سقوط ناگزیر

(همان: ۳۰۰)

در این بیت، هبوط بی‌دلیل و ناگزیر است. در ادامه ذهن قیصر از هبوط در معنی دینی آن به کتاب هبوط در کویر اثر علی شریعتی متوجه می‌شود که ایهامی می‌آفریند و تلمیح از تک بعدی و تک ساحتی بودن فاصله می‌گیرد:

آیه آیه‌ات صریح، سوره سوره‌ات فصیح

مثل خطی از هبوط، مثل سطری از کویر

(همان جا)

در این دفتر ذهن شاعر، به دنبال کشف ابعاد فلسفی تلمیحِ مورد نظر نیست؛ بلکه به کشف ظرافت‌های بدیع معنوی اکتفا می‌کند؛ اما در دفتر «گل‌ها همه آفتابگردانند» با مفهوم‌افزایی به هبوط، شاهد پویهٔ ذهنی سراینده برای کشف ابعاد فلسفی هستیم:

کاش از روز ازل هیچ نمی‌دانستم

که هبوط ابدم از پی دانستن بود

(همان: ۲۲۹)

«منِ» فلسفی پر رنگ می‌شود و آفاقی عام‌تر و کلی‌تر را ترسیم می‌کند. در یک خوانش، شاعر نه تنها دلیل هبوط (=دانایی) خود/آدم را می‌داند؛ حتی مدعی است که از ازل به این نکته واقف بوده است.

در دفتر «دستور زبان عشق» شاعر دربارهٔ هبوط چشم‌انداز و قلمرو فکری وسیع‌تری را به نمایش می‌کشد:

هم دانهٔ دانایی و هم دام هبوطم

اسطورهٔ گندم شده‌ام در خودم امشب

(همان: ۵۶)

شاعر در سرچشمهٔ هبوط (گندم) حلول می‌کند و در اتحاد با آن، بیانی متناقض‌نما شکل می‌بندد؛ یعنی تصویر هبوط در نوغزل‌های قیصر از سیر رو به تکامل ذهن سراینده خبر می‌دهد.

بعد از تلمیحات دینی، تلمیحات ادبی به نسبت دیگر انواع تلمیح بسامد بیشتری دارد. قیصر در دههٔ شصت و هفتاد، به تلمیحات ادبی توجه چندانی ندارد. در دههٔ هشتاد، یعنی در گل‌ها همه آفتابگردانند و دستور زبان عشق، به تلمیحات، تضمین‌ها و اشارات ادبی روی می‌آورد. از میان تلمیحات ادبی، داستان‌های

غنایی لیلی و مجنون و شیرین و فرهاد –که با روح غزل سازگاری بیشتری دارد– پر بسامد است:

لیلایی تو را همه مجنون کوه و دشت:
باد دوندگی و غزال رمندگی
(همان: ۴۶)

بعد هم تبعید و زندان ابد شد در کویر
عین مجنون از پیِ لیلی بیابانگرد شد
(همان: ۴۹)

دل داده‌ام به باد بر هر چه باداباد
مجنون‌تر از لیلی، شیرین‌تر از فرهاد
هر قصر بی‌شیرین چون بیستون ویران
هر کوه بی‌فرهاد کاهی به دست باد
(همان: ۲۱۲)

داستان حضرت یوسف با ظرفیت‌ها و ظرافت‌های شاعرانه و رمانتیکی که دارد و می‌تواند دستمایهٔ آفرینش تغزل‌های ناب باشد، در نوغزل‌های قیصر جایگاهی ندارد. تلمیح به احسن‌القصص فقط یک بار، آن هم در دفتر دستور زبان عشق به کار رفته است که بدان اشاره شد.

در نوغزل‌های قیصر از گونهٔ غیر ایرانیِ تلمیحات اسطوره‌ای، تاریخی و عرفانی استفاده نشده است. در جدول زیر بسامد گونه‌های تلمیح در تمام نوغزل‌های قیصر امین‌پور آمده است.

جدول شماره ۵: بسامد انواع تلمیح در کل نوغزل‌های قیصر امین پور

نوغزل‌پرداز: قیصر امین‌پور				
اثر بررسی شده: کل نوغزل‌ها			تعداد ابیات: ۷۳۰	
ردیف	انواع تلمیح		بسامد	درصد
۱.	اساطیری	ایرانی	۳	۰,۴۱
		غیر ایرانی	۰	۰
۲.	تاریخی	ایرانی	۱	۰,۱۳
		غیر ایرانی	۰	۰
۳.	ادبی	ایرانی	۷	۰,۹۵
		غیر ایرانی	۳	۰,۴۱
۴.	دینی	ایرانی	۳	۰,۴۱
		غیر ایرانی	۴۳	۵,۸۹
۵.	عرفانی	ایرانی	۵	۰,۶۸
		غیر ایرانی	۰	۰
۶	جمع کل		۶۵	۸,۹۰

نتیجه‌گیری

تلمیحات به کار رفته در نوغزل‌های قیصر امین‌پور، در بیشتر نمونه‌ها با اجزا و همسازه‌های اندکی در محور افقی متوقف می‌ماند، با این حال، در مواردی نیز با تلمیح ساختاری مواجهیم. در این موارد، تلمیح در سراسر سروده یا دست کم تا چند بیت گسترش می‌یابد. گاه شاعر بدین منظور از ساخت جمله‌های هم‌پایه با تکواژ گسستهٔ تکراری بهره می‌گیرد که موسیقی آفرین نیز هست. آوردن ساخت صفت برتر (تفضیلی) از اسم اشخاص داستانها به عنوان وجه شبه (مجنون‌تر و شیرین‌تر) که از شگردهای شاعرانهٔ تشبیه تفضیل و ایهام تناسب آفرینی است، سبب بروز شاعرانه‌تر برخی تلمیحات در غزل‌های قیصر امین‌پور شده است؛ با این حال، در مجموع، ارتباط مألوف عناصر و هم سازه‌های تلمیح را چندان به هم نمی‌ریزد. او به جای شگردهایی چون تغییر طرح و در هم آمیختن و پیچیده ساختن عناصر زبانی، بیشتر ترجیح می‌دهد به شیوه‌هایی ساده و درعین حال، کارسازتر مانند تناسبهای ایهام‌زا و ابهام‌آفرین روی آورد و ساختی محکم و درخور بیافریند. تلمیحات دینی (غیر ایرانی) بیش از دیگر گونه‌های تلمیح، ذهن و روان قیصر امین‌پور را درگیر خود کرده است. بعد از تلمیحات دینی، تلمیحات ادبی به نسبت دیگر انواع تلمیح بسامد بیشتری دارد. در نوغزل‌های قیصر از گونهٔ غیر ایرانیِ تلمیحات اسطوره‌ای، تاریخی و عرفانی استفاده نشده است.

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۰)، از نشانه‌های تصویری تا متن، تهران: مرکز

امین‌پور، قیصر (۱۳۹۰)، مجموعه کامل اشعار، چ ۸، تهران: مروارید

پرین، لارنس (۱۳۷۶)، دربارهٔ شعر، ترجمهٔ فاطمه راکعی، چ ۲، تهران: اطلاعات

جرجانی، علی بن محمّد السیّد الشریف (بی تا)، معجم التعریفات، تحقیق و دراسه: محمد صدیق المنشاوی، القاهره: ثار الفضیله

حسن لی، کاووس (۱۳۸۶)، گونه‌های نوآوری در شعر معاصر، چ ۲، تهران: ثالث

حسینی، سیداحمد (۱۳۹۵)، غزل روزگار ما (۲)، چ ۲، تهران: نیماژ

حلبی، علی اصغر (۱۳۸۹)، تأثیر قرآن و حدیث در ادب فارسی، چ۷، تهران: اساطیر

دلبری، حسن و دیگران (۱۳۹۳)، «غزل نوکلاسیک و لایه‌های ایدئولوژیک سبک در آن». ویژه‌نامه نامهٔ فرهنگستان.ادبیات انقلاب اسلامی، دورهٔ اول، ش۱، ۹۶-۱۱۴

روزبه، محمدرضا (۱۳۷۹)، سیر تحول در غزل فارسی، تهران: روزنه

ـــــــــــــــ (۱۳۸۹)، «بررسی جمال‌شناسانهٔ پاره‌ای از شگردهای زبانی در شعر قیصر امین‌پور»، مجموعه مقالات همایش کشوری افسانه، ۳۲۳-۳۶۱

ـــــــــــــــ (۱۳۸۱)، ادبیات معاصر؛ شعر، تهران: روزگار

شریفی، محمّد (۱۳۸۷)، فرهنگ ادبیات فارسی، تهران: معین – فرهنگ نشر نو.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، موسیقی شعر، چ ۱۰، تهران: آگاه

ـــــــــــــــ (۱۳۷۲)، صور خیال در شعر فارسی، چ ۵، تهران: آگاه

شمیسا، سیروس (۱۳۷۰)، سیر غزل در شعر فارسی، چ۳، تهران: فردوس

ـــــــــــــــ (۱۳۷۱)، فرهنگ تلمیحات، اشارات اساطیری، داستانی، تاریخی، مذهبی در ادبیات فارسی، چ۳، تهران: فردوس

ـــــــــــــــ (۱۳۷۸)، نقد ادبی، تهران: فردوس

ـــــــــــــــ (۱۳۸۱)، نگاهی تازه به بدیع. چ ۱۳، [ویرایش ۲]، تهران: فردوس

صرفی، محمّدرضا و سیّدرضا هاشمی (۱۳۹۰)، «دفاع مقدّس، تعهّد و تحوّل در شعر قیصر امین‌پور». نشریهٔ ادبیّات پایداری. سال دوم. شمارهٔ سوم و چهارم، ۳۲۳ ـ۳۴۶

عسگری حسنکلو، عسگر (۱۳۹۲)، «سیر و سلوک قیصر امین پور از آرمان‌گرایی حماسی تا واقع‌گرایی تراژیک»، زبان و ادب فارسی (نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز)، دوره ۶۶، شماره ۲۲۸، ۹۷-۱۱۸

غنی‌پور ملکشاه و همکاران.(۱۳۹۴)، «دگردیسی منطق گفتگویی در اشعار قیصر امین‌پور: از آرمانگرایی تا درون‌گرایی»، مجلهٔ متن پژوهی ادبی، دوره ۱۹، شماره ۶۴، ۱۶۵-۱۸۸

فتوحی رود معجنی، محمود (۱۳۸۶)، بلاغت تصویر. تهران: سخن

ـــــــــــــــ (۱۳۸۷)، «سه صدا، سه رنگ، سه سبک در شعر قیصر امین‌پور»، ادب‌پژوهی، شمارهٔ پنجم، ۹-۳۰

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۳)، بدیع.جلد سوم زیباشناسی سخن پارسی. تهران: مرکز

گرکانی، حاج محمدحسین شمس العلما (۱۳۷۷)، ابدع البدایع. به اهتمام حسین جعفری، با مقدمهٔ جلیل تجلیل. تبریز: احرار تبریز

گورین، ویلفرد ال. و دیگران (۱۳۷۷)، راهنمای رویکردهای نقد ادبی، چ۳، ترجمهٔ زهرا مهین خواه، تهران: اطلاعات.

مدرسی، فاطمه و رقیه کاظم زاده (۱۳۸۹)، «انواع تلمیح در غزل‌های حسین منزوی و سیمین بهبهانی». زبان و ادبیات فارسی، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، ۱۲۳ – ۱۳۹

محقّق جواد (۱۳۷۸)، شکفتن در آتش: با خاطره شاعر حماسه‌ها و دریغ‌ها قیصر امین‌پور، تهران: هنر رسانه‌ای اردیبهشت.

محمدی، محمدحسین (۱۳۸۵)، فرهنگ تلمیحات شعر معاصر، چ۲، تهران: میترا

مرتضوی، سیدجمال الدین و سجاد نجفی بهزادی (۱۳۹۰)، «بررسی و مقایسه صورخیال در شعر حسین منزوی و قیصر امین‌پور» زبان و ادبیات فارسی (مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی) : دوره ۱۹، شماره ۷۰ (۱۵)، ۱۶۷ – ۱۹۶

نوری، علی و احمد کنجوری (۱۳۹۵)، «شالوده شکنی در تلمیحات به کار رفته در غزلیات حسین منزوی»، پژوهشنامهٔ ادب غنایی، ش ۲۶، سال چهاردهم، ۲۰۳-۲۲۰

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۹۰)، بدیع: از دیدگاه زیبایی‌شناسی، چ۵، تهران: سمت

همایی، استاد جلال‌الدّین (۱۳۷۹)، فنون بلاغت و صناعات ادبی. چ ۱۷، تهران: هما.

یوسفی، غلامحسین.(۱۳۸۶). چشمهٔ روشن، چ ۱۱، تهران: علمی

Abrams Meyer Howard. (1999) A Glossary of Literary Terms, 7th edition. US, Boston, Earl Mcpeek.

References

Deylami, A. (2017). "The Doctrine of Anticipatory Breach of Contract and Logic to Solve the 27-52 URL: http://clr.modares.ac.ir/article-20-2788-fa.html (in Persian)

DiMatteo, L. A., Infantino, M., Wang, J., & Monaco, P. (2021. *Probs.*, *31*, 33.

Du Bois, F. (2022). "Developing Good Faith: Equality, Autonomy and Fidelity to the Bargain". *Constitutional Court Review*, *12*(1), 223-259.

https://doi.org/10.2989/CCR.2022.0009.

Ebrahimi, Y. (2010). "A Comparative Study on the Notion and Effects of Good faith in Formation, Interpretation and Performance.2009.17285 (in Persian)

Eftekhar Jahromi, G., & Shahbazinia, M. (2004). "A Study American Law". *International Law Review*, *21*(30), 5-73. Doi: 10.22066/Cilamag.2004.18022 (in Persian)

Faiz, M., Khandani, S.P. (2020). "Staple rule and security in legal transactions and relations". *Iranian Quarterly Journal of Social Development Studies*, *12*(4), 151-161.
https://journals.srbiau.ac.ir/article_16596.html (in Persian)

Gaillard, E. (2017). "Abuse of process in international arbitration". *ICSID Review-Foreign Investment Law Journal*, *32*(1), 17-37.

Gaillard, E., & Bernardini, P. (1993). *Transnational rules in international commercial arbitration*.

Garnett, R. (2021). "Estoppel and enforcement of international arbitration awards". *Australian Law Journal*, *1*, 337-339.

Hayes, D.K., Ninemeier, D. (2024), *Managing Employees in Foodservice Operations*, Wiley.

Hernández Palacios, J. (2018). *The good faith principle in international commercial law*.

Hutchison, A., & Myburgh, F. (Eds.). (2020). *Research commercial contracts*. Edward Elgar Publishing.

Keyes, M., & Wilson, T. (2016). *Codifying contract law: international and consumer law perspectives*. Routledge.

Lin, Y. (2022). China Arbitration Yearbook (2021). Springer.

Mills, A. (2022). The Role of the Courts in Reviewing Arbitral Tribunal Determinations on Substantive Jurisdiction.

Mohammadi, G., Seyfi, G., & Karimian ravandi, M. (2021). "The will of the legislator and *The Judiciarys Law Journal*, *85*(116), 283-307. doi: 10.22106/jlj.2021.520573.3856 (in Persian)

Nowicki, E. A. (2007). "A faith". *Buff. L. Rev.*, *55*, 457.

Rahbar, N. (2014). "The legal apparatus for protecting foreign". *Legal Research Quarterly*, *17*(65), 213-242. https://lawresearchmagazine.sbu.ac.ir/article_56153.html (in Persian)
: 10.22059/Jolt.2016.59410 (in Persian)