دگردیسی منطق گفتگویی در اشعار قیصر امین‌پور: از آرمانگرایی تا درون‌گرایی

احمد غنی‌پور ملکشاه*
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران، بابلسر
مرتضی محسنی**
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران، بابلسر
مرضیه حقیقی***
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران، بابلسر
(تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۲/۱۶؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۳/۳۰)

چکیده

نظریّهٔ منطق گفتگویی باختین به بررسی زمینه‌های ایجاد گفتگو و چندصدایی در متون می‌پردازد. مطابق دیدگاه باختین، از آنجا که گفتگومندی در ذات یک اثر هنری نهفته است، در این مقاله، فضای گفتگویی حاکم بر مجموعهٔ اشعار قیصر امین‌پور به عنوان یک شاعر برجستهٔ معاصر مورد توجّه قرار گرفته است. حیات شعری قیصر امین‌پور به سال‌های ۱۳۸۶ـ۱۳۵۷ برمی‌گردد و اندیشهٔ حاکم بر اشعار او، سه دورهٔ مختلف آرمانگرایی، سرخوردگی و درونگرایی را در بر می‌گیرد که در هر دوره، بنا بر مفاهیم و مضامین به کار رفته در اشعار وی، زبان و بیان ویژه‌ای به کار گرفته شده است. در این مقاله، اشعار دوره‌های مختلف حیات شعری قیصر امین‌پور با روشی توصیفی ـ تحلیلی و با رویکردی ویژه به نظریّهٔ منطق گفتگویی میخائیل باختین مورد تحلیل قرار گرفته است تا دگردیسی‌های ایجاد شده در حوزهٔ زبان و گفتار بررسی شود. دستاورد پژوهش حاکی از آن است که قیصر امین‌پور شاعری گفتگوگراست و برای ایجاد فضایی گفتگویی در اشعار خود از تمهیدات و شگردهای مربوط به منطق گفتگویی، از جمله دیگرصدایی، گفتار دوسویه، بینامتنیّت، گزاره‌های خطابی و کرونوتوپ بهره برده است. روش به کارگیری تمهیدات گفتگویی در شعر امین‌پور نیز تابع دگرگونی‌هایی است که در دوره‌های مختلف حیات شعری او، بر زبان و اندیشهٔ وی حاکم بوده است.

واژگان کلیدی: *میخائیل باختین، منطق مکالمه، چندصدایی، شعر معاصر، قیصر امین‌پور.*

---

* **E-mail:** A.ghanipour@umz.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)
** **E-mail:** mohseni@umz.ac.ir
*** **E-mail:** marziehhaghighi865@yahoo.com

مقدّمه

قیصر امین‌پور از شاعران برجستهٔ معاصر است که در سال ۱۳۳۸ در روستای گتوندِ دزفول به دنیا آمد. 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. 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 سال‌های ۱۳۷۶ـ۱۳۶۷ از حیات شاعر را در بر می‌گیرد.

ج) دورهٔ سوم: در این سبک 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).

۱ـ پرسش‌های پژوهش

با توجّه به دگردیسی‌های ایجاد شده در فضای ذهنی شاعر، گفتمان شعری او نیز دستخوش دگرگونی می‌شود. در این مقاله سعی شده است فضای گفتگویی حاکم بر اشعار این

سه دوره از حیات شعری قیصر امین‌پور با استفاده از نظریّـهٔ منطـق مکالمـهٔ میخائیـل بـاختین مورد بررسی قرار بگیرد تا به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:

۱ـ آیا اشعار قیصر امین‌پور از ویژگی‌های منطق گفتگویی برخوردار است؟

۲ـ قیصر امین‌پور از چه شگردهایی برای ایجاد گفتگو در اشعارش سود جسته است؟

۳ـ بر فضای گفتگویی ادوار مختلف حیات شعری قیصر امین‌پـور چـه تغییرهـایی اِعمـال شـده است؟

۲ـ پیشینهٔ پژوهش

تا آنجا که بررسی شد، اشعار قیصر امین‌پـور تـاکنون بـا اسـتفاده از نظریّـهٔ منطـق مکالمـهٔ میخائیل باختین مورد تحلیل قرار نگرفته است، امّا برخی پژوهشگران از جنبه‌های مختلـف بـه بررسی اشعار این شاعر برجستهٔ معاصر پرداخته‌اند و به قابلیّت‌های زبانی و ادبـی شـعر قیصـر و دگردیسی‌های ایجاد شده در سه دوره از حیات شعری او اشاره داشتند کـه از جملـهٔ مهم‌تـرین این پژوهش‌ها، می‌توان از موارد زیر نام برد:

ـ محمود فتوحی رودمعجنی در مقالهٔ «*سه صدا، سه رنگ، سه سبک در شعر قیصر امین‌پور*» به بررسی تمایزهای زبانی، بلاغی، و اندیشه‌ای در سـه دوره از حیـات شـعری قیصـر امین‌پـور پرداخته است (ر.ک؛ همان: ۹ـ۳۰).

ـ سهیلا صلاحی مقدّم در مقالـه‌ای بـا عنـوان «*نـوآوری در شـعر قیصـر امین‌پـور*» بـه بررسـی جنبه‌های نوآوری در مجموعه‌شعر *تنفّس صبح* پرداخته است (ر.ک؛ صلاحی مقـدّم، ۱۳۸۹: ۱۶۰ـ۱۳۳).

ـ مهدی نیک‌منش و فاطمه مقیمی در مقاله‌ای مشترک با موضـوع «*روش پایان‌بنـدی در شـعر قیصر امین‌پور*» به بررسی شگردها و شیوه‌های قیصـر در پایان‌بنـدی اشـعارش پرداخته‌انـد (ر.ک؛ نیک‌منش و مقیمی، ۱۳۸۸: ۱۲۳ـ۱۰۱).

ـ فاطمه راکعی در مقالهٔ «*نگاهی نو به استعاره (تحلیـل اسـتعاره در شـعر قیصـر امین‌پـور)*» بـا استفاده از نظریّهٔ زبانشناسی شناختی به شناسایی و معرّفی استعاره در مجموعه‌شعر *دسـتور زبان عشق* پرداخته است (ر.ک؛ راکعی، ۱۳۸۸: ۹۹ـ۷۷).

ـ علی محمّدی و جمیله زارعی در مقاله‌ای مشترک بـه «*بررسـی و تحلیـل آرایـهٔ تشـخیص در مجموعهٔ اشعار قیصر امین‌پور*» پرداخته‌اند (ر.ک؛ محمّدی و زارعی، ۱۳۸۸: ۱۲۷ـ۱۰۵).

ـ مصطفی گرجی در مقالهٔ «*چشم‌های نگران آینهٔ تردیدند*» به بررسی و تحلیل حیرت و سرگشتگی انسان معاصر در شعر قیصر امین‌پور پرداخته است (ر.ک؛ گرجی، ۱۳۸۹: ۳۳۷ـ۳۱۷) و در مقالهٔ «*بررسی ماهیّت و مفهوم درد و رنج در اشعار قیصر امین‌پور*»، مفهوم درد و رنج را در شعر این شاعر مورد تحلیل قرار داده است (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۷: ۱۳۰ـ۱۰۷).

ـ محمّدرضا روزبه و قدرت‌الله ضرونی در مقالهٔ مشترک خود با نام «*تحلیل ماهیّت معشوق و سیر تحوّل آن در اشعار قیصر امین‌پور*»، به تحوّل و دگردیسی چهرهٔ معشوق در اشعار دوره‌های مختلف حیات شعری قیصر امین‌پور پرداخته‌اند (ر.ک؛ روزبه و ضرونی، ۱۳۹۰: ۳۰۸ـ۲۹۱).

ـ حسین آقاحسینی و مجاهد غلامی نیز در مقالهٔ مشترکی با عنوان «*جلوه‌های جمال‌شناختی سبک هندی در شعر پایداری قیصر امین‌پور*» تأثیرپذیری‌های قیصر امین‌پور از جلوه‌های جمال‌شناختی سبک هندی را مورد بررسی قرار داده‌اند (ر.ک؛ آقاحسینی و غلامی، ۱۳۸۹: ۲۹ـ۱).

۳ـ فرضیّهٔ پژوهش

با توجّه به روح حاکم بر زمانه، ابعاد شخصیّتی و ویژگی‌های شعری قیصر امین‌پور و دگردیسی‌های ایجاد شده در فضای فکری و ایدئولوژیک شاعر در ادوار مختلف حیات شعری او، اشعار وی قابلیّت بررسی از دیدگاه منطق گفتگویی باختین را دارند.

۴ـ روش پژوهش

روش این پژوهش، توصیفی ـ تحلیلی است و واحد تحلیل، چهار مجموعه شعر قیصر امین‌پور از سه دههٔ زندگی او؛ دههٔ شصت: *تنفّس صبح* (۱۳۶۳)، دههٔ هفتاد: *آینه‌های ناگهان* (۱۳۷۲)، دههٔ هشتاد: *گل‌ها همه آفتابگردانند* (۱۳۸۱) و *دستور زبان عشق* (۱۳۸۶) بوده است. در استناد به اشعار قیصر امین‌پور نیز نسخهٔ زیر مورد استفاده قرار گرفته است:

ـ امین‌پور، قیصر. (۱۳۹۰). ***مجموعه کامل اشعار***. چاپ هشتم. تهران: مروارید.

۵ـ مبانی نظری

منطق گفتگویی

میخائیل باختین نظریّهٔ منطق گفتگویی یا منطق مکالمه را در عصر پراختناق، استبدادزده و شادی‌ستیز استالین مطرح کرد. در دوره‌ای که جزم‌اندیشی و انعطاف‌ناپذیری رژیم خودکامه و تک‌صدای استالین، هر نوع تفکّر و آوای مخالف را به شدّت سرکوب می‌کرد، تمایلات اجتماعی و آرمان‌های آزادی‌خواهانه باختین را بر آن داشت تا در اعتراض به ارعاب، جزمیّت‌گرایی، استبداد و تک‌آوایی رژیم حاکم به گفتگو روی آورد و با طرح الگوی منطق گفتگویی، نظام حاکم را به چالش بکشد؛ به عبارت دیگر، پرثمرترین دوران زندگی و فعّالیّت باختین با تاریکترین دورهٔ روسیه مقارن بود؛ یعنی دموکراتیک‌ترین اندیشه‌های باختین در غیردموکراتیک‌ترین دوره‌ها شکل گرفت (ر.ک؛ غلامحسین‌زاده و غلام‌پور، ۱۳۸۷: ۲۴). با وجودی که منطق گفتگویی، قبل از باختین هم مورد توجّه بسیاری از نظریّه‌پردازان قرار داشت، امّا ابتکار باختین در این بود که او منطق مکالمه را «بنیان سخن» معرّفی کرد و اعتقاد داشت، همان‌گونه که اساس گفتار، کاربرد شخصی زبان به منظور ایجاد مکالمه است، هر شکل بیان ادبی نیز گونه‌ای سخن ادبی به منظور گفتگوست (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۷۸: ۹۸ و ۱۰۳). رویکرد او به چنین رهیافتی، از یک طرف، تحت تأثیر عوامل سیاسی و اجتماعی عصر و تقابل با اندیشه‌های استالینی قرار داشت و از سوی دیگر، در تقابل با جنبش‌های فکری و طرح‌های زبانی ـ هنری در حوزهٔ نقد ادبی بود که از دو سرچشمهٔ زبان‌شناسی سیراب می‌شدند. از یک سو، نقد سبک‌شناختی که فقط به بیان فردی اهمیّت می‌داد و به زبان کاری نداشت و کسانی چون واسلر، هومبولت و اسپیتزر در این جریان قرار داشتند و از سوی دیگر، زبانشناسی ساختارگرای سوسوری که فقط بر لانگ (**Langue**) یا صورت دستوری مجرّد تأکید می‌کرد و به گفتار به عنوان یک پدیدهٔ منفی چندان توجّهی نشان نمی‌داد (ر.ک؛ تودوروف، ۱۳۷۷: ۸). باختین در تقابل با هر دو جریان زبانشناسی قرار داشت؛ زیرا هر دو مکتب را در فهم واقعیّت کلامی ناتوان می‌دید. او برای برون‌رفت از این تنگنا، به گفتار انسانی (**Utterance**)، به عنوان عمل متقابل لانگ و زمینهٔ گفتار روی آورد (ر.ک؛ همان،۱۳۷۳: ۴۹). به نظر باختین، شخصی و فردی بودن گفته‌ها، نگرشی خلاف واقع است و گفتار، ساختاری اجتماعی دارد. گفتگوگرایی باختین نوعی اسلوب معرفت‌شناختی خاصّ جهانی است که تحت تسلّط دیگرزبانی (**Heteroglossia**) قرار دارد. بدین معنی که هر چیز معناداری به منزلهٔ بخشی از یک کلّیّت

بزرگ فهمیده می‌شود و همواره بین معانی که هر یک قادر به مشروط کردن معانی دیگرند، تعاملی وجود دارد و میزان تأثیرگذاری معانی بر یکدیگر، در لحظهٔ بیان مشخّص می‌شود. این ضرورت گفتگویی که حاصل ناگزیر وجود پیشینی دنیای زبان نسبت به تک‌تک سخن‌گویان فعلی آن است، تک‌گویی (**Monologisme**) را ناممکن می‌سازد؛ به عبارت دیگر، «گفتار گفتگویی، گفتمانی است که توجّه به مخاطب را به پیچیدگی پیشینه و ستیز معنایی خود جلب می‌کند» (نولز، ۱۳۹۱: ۳).

باختین در جایگاه یک فیلسوف و پژوهشگر اجتماعی، بر ارتباط محوری هنر تأکید می‌کرد. گرچه در ابتدا او گفتگوگرایی را مختصّ گونهٔ رمان می‌دانست و *داستایفسکی* را مبدع رمان چندآوایی می‌شناخت، امّا در نوشته‌های پسین خود، گونه‌های دیگر ادبی را نیز لحاظ کرد. باختین معتقد است که «برقراری ارتباط به معنای تبادل پیام‌های معنادار، در ذات هنر است» (همان: ۴). از همین روست که در عصر حاضر، مباحث و اصطلاحات باختینی از قبیل چندصدایی، کرونوتوپ (**Chronotope**)، دیگرزبانی و ... برای خوانش انواع مختلف آثار ادبی و هنری به کار گرفته می‌شود. از این رو، در پژوهش حاضر، اشعار قیصر امین‌پور با رویکردی باختینی مورد ارزیابی قرار می‌گیرند.

۶ـ مؤلّفه‌های منطق گفتگویی در اشعار قیصر امین‌پور

مهم‌ترین زمینه‌های ایجاد مکالمه در اشعار قیصر امین‌پور عبارتند از:

الف) گفتار دوسویه

مکالمه در الگوی باختین برابر با چندصدایی و در تقابل با تک صدایی است. باختین معتقد بود در رمان چندآوایی، جهان‌بینی‌ها و ایدئولوژی‌های متفاوتی در گفتگو با یکدیگرند و از زبان شخصیّت‌ها شنیده می‌شوند (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۸۵ـ۱۸۴). به اعتقاد او «ویژگی بنیادین رمان در جستجوی آگاهانه و نظام‌وار ساختارهای گفتاری زبان در چندمفهومی واژه و در حضور ممتد صدای من و دیگری در یک گزاره خلاصه می‌شود» (باختین، ۱۳۸۴: ۱۶). باختین آشکارا با تمام گفتمان‌های کاملاً شعری، تک‌گویی و خودکامه که حضور «دیگری» را برنمی‌تابند، مخالف بود (ر.ک؛ نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۴۰۱). از نظر او، «سخن» در رمان انواع مختلفی دارد و به گونه‌های زیر تقسیم می‌شود:

«۱ـ سخن مستقیم نویسندهٔ بدون میانجی که مستقیماً به شیء یا اُبژه‌ای خاص اشاره دارد و به منزلهٔ عبارت یا بیانی محسوب می‌شود که نشانگر اقتدار معنایی غایی گوینده باشد.
۲ـ گفتار بازنمایی شده (سخن شخص بازنمایی شده).
۳ـ گفتار یا سخن دوسویه (سخنی که از یک جهت به سمت گفتار یا سخن شخص دیگر جهت داده شده است).

مورد اوّل به صدای راوی در اثر اشاره دارد و مورد دوم به مکالماتی که بین شخصیّت‌ها ردّ و بدل می‌شوند، می‌پردازد، امّا هیچ یک از این دو مورد، ویژگی رمان چندآوایی را نمی‌رسانند ... و تنها مورد سوم است که می‌تواند دارای چنین ویژگی باشد» (غلامحسین‌زاده و غلام‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲۲ـ ۱۲۱).

باختین مفهوم گفتار دوسویه یا سخن دوصدایگی را در دو معنا به کار می‌برد. یک معنای دوصدایی که مختصّ نثر رمان است، «به منزلهٔ عنصر یا عاملی به کار می‌رود که ساختار زبانی رمان را می‌سازد؛ ساختار زبانی که به صورت درونی مکالمه‌پردازی شده است، به گونه‌ای که در یک ساخت دستوری واحد، دو صدا وجود دارد. دوصدایی در رمان زمانی قابل تشخیص است که گوینده از شنونده می‌خواهد تا به کلمات چنان گوش کند که گویی با علامت نقل قول گفته شده‌اند» (همان: ۱۲۳).

در معنای دیگر، دوصدایی به عنوان ویژگی هر کلامی است که «نشان می‌دهد هیچ سخنی در انزوا وجود ندارد، بلکه همیشه بخشی از یک کُلّ بزرگتر است که برگرفته از بافت عالم زبانی مقدّم بر آن است. از آنجا که زبان از دیدگاه باختین، پدیده‌ای اجتماعی ـ ایدئولوژیک است، شدیداً تحت تأثیر شرایط مادّی ـ اجتماعی است و هیچ گاه نمی‌تواند خنثی یا رها از نیّات دیگران باشد. کلمات برای او دست دوم هستند و به دیگران تعلّق دارند» (همان). باختین کوشید تا تفاوت‌های میان گفتار (= سخن) و گزاره (= جمله) را مطرح نماید. به اعتقاد او، گزاره یا جمله تنها منحصر به مادّهٔ زبانشناختی است و تفاوت‌هایی با گفتار دارد که از جملهٔ آنها عبارتند از:

۱ـ گفتار ضرورتاً در زمینه‌ای اجتماعی تولید می‌شود، امّا گزاره به این بستر نیاز ندارد.
۲ـ گفتار خطاب به کسی ادا می‌شود؛ یعنی حدّاقل در اجتماع متشکّل از دو نفر گوینده و شنونده قرار می‌گیرد.
۳ـ گفتار فقط به موضوع خود اشاره ندارد و فاعل یا گویندهٔ خود را هم بیان می‌کند.

۴ـ گفتار در مناسبت با گفتارهای گذشته و آینده قرار می‌گیرد (ر.ک؛ تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۰۸ــ ۱۰۶).

منظور باختین از منطق گفتگویی همین خاصیّت بینامتنی است که بعدها ژولیا کریستوا آن را گسترش داده است (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۷۸: ۱۰۳). از نظر باختین، تحلیلی که بافت اجتماعی، تاریخی و ایدئولوژیک تولید متن و نیز بافتِ دریافت آن را نادیده می‌انگارد، مردود است (ر.ک؛ مکاریک، ۱۳۹۰: ۴۱۷). گرچه باختین آشکارا با تمام گفتمان‌های کاملاً شعری، تک‌گویی و خودکامه که حضور «دیگری» را برنمی‌تابند، مخالف بود (ر.ک؛ نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۴۰۱) و معتقد بود به دلیل رویکرد تک‌گویی شاعر، منطق مکالمه در شعر و سخن او خفه می‌شود (ر.ک؛ تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۲۸)، امّا گفتگوگرایی را در ذات آثار هنری نهفته می‌دانست. برخلاف باختین، کریستوا بیشتر نگاهش معطوف به زبان شاعرانه بود؛ زبانی که باختین آن را در رمان یافته بود، به زعم کریستوا، به همان اندازه در ژانرهای شعری و در دیگر متون نیز قابل دریافت است (ر.ک؛ آلن، ۱۳۸۵: ۶۲). این خاصیّت بینامتنی که اساس شکل‌گیری چندصدایی و گفتگو در آثار هنری است، در اشعار قیصر امین‌پور به خوبی دیده می‌شود. شعر قیصر سرشار از زمینه‌هایی است که قیصر برای خلق فضای گفتگویی با گفتارهای گذشته رابطهٔ بینامتنی ایجاد می‌کند. از مهم‌ترین تمهیدهایی که در ایجاد این فضا در شعر قیصر امین‌پور به کار گرفته شده است، دو آرایهٔ تلمیح و تضمین است. این دو صنعت با فرایند وام‌گیری که از شگردهای نمایش رابطهٔ بینامتنی است (ر.ک؛ مکاریک، ۱۳۹۰: ۷۳)، بر خاصیّت تعاملی متون با سایر متون می‌افزاید و موجب شکل‌گیری فضای گفتگویی می‌شود. با استفاده از شگردهایی از این دست، شاعر نشان می‌دهد که وامدار سخن پیشینیان است و با این شیوه به صداهای دیگر نیز اجازهٔ ظهور در متن می‌دهد و چندصدایی ایجاد می‌کند. گرچه تاکنون در هیچ یک از پژوهش‌هایی که در زمینهٔ منطق گفتگویی باختینی صورت گرفته، به خاصیّت بینامتنی و گفتگویی آرایه‌هایی از این دست اشاره نشده است، امّا در این مقاله سعی شده است، در کنار دیگر زمینه‌های ایجاد منطق مکالمه در شعر قیصر امین‌پور، بر بسترسازی مناسب قیصر برای گفتگو با استفاده از این دو شگرد ادبی تأکید شود و قابلیّت‌های این بهره‌گیری ادبی برای افزایش تعامل متن با سایر متون نمایانده شود.

تضمین به شگردی اطلاق می‌شود که در آن «سخنور پاره‌ای یا بیتی یا گاه چند بیت از سخنوری دیگر را در سخن خویش بازآورد... به گونه‌ای که بتوان دانست آنچه بازآورده شده، از

دیگری است» (کزّازی، ۱۳۷۳: ۱۱۴). در این شیوه که سخن دیگری به طور کامل و مستقل در کلام تکرار می‌شود، شاعر به وضوح حضور یک راوی دیگر را نیز در شعر خود نشان می‌دهد و با شعر یا سخن او وارد مکالمه می‌شود و بدین ترتیب، فضایی گفتگویی ایجاد می‌کند. آرایهٔ تضمین با بسامد بسیار بالایی در شعر قیصر امین‌پور به کار گرفته شده است و تقریباً در تمام دوره‌های حیات شعری وی، این فضای بینامتنی و گفتگویی حاکم است. قیصر امین‌پور به علّت آشنایی با ادبیّات ایران و جهان و نیز گسترهٔ وسیع مطالعات ادبی در اشعار خود، با سخنوران و شاعران بسیاری ارتباط برقرار می‌کند و با استفاده از آرایهٔ تضمین با آنها وارد گفتگو می‌شود. نمونه‌هایی از کاربرد این شگرد در شعر قیصر امین‌پور:

ـ شعر حافظ: «زین آتش نهفته که در سینهٔ من است»/ خورشید شعله، نه، شرری پیش چشم تو» (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۴۷).

در جایی نیز از فروغ فرّخزاد یاد می‌کند و سخنش را در شعر خویش می‌آورد: «یا به قول خواهرم فروغ: دست‌های خویش را/ در کدام باغچه/ عاشقانه کاشتی؟» (همان: ۱۱۴).

گاهی نیز، تنها واژه یا یک عبارت کوتاه از یک شاعر دیگر در شعر او مورد استفاده قرار می‌گیرد:

ـ «این هم شراب خانگی ما!/ بی ترس محتسب» (همان: ۱۰۸) ؛ «تا باز روح قدسی حافظ مدد کند/ دم می‌زنم که کار مسیحا کنم ولی...» (همان: ۲۲۷)که برگرفته از شعر حافظ است.
ـ تعبیر «از تهی سرشار» که مربوط به مهدی اخوان ثالث است: «از تهی سرشار و از خالی پُرم» (همان: ۲۱۵).
ـ استفاده از شعر سهراب سپهری که می‌گوید: «کوچه‌باغی است که از خواب خدا سبزتر است» و قیصر می‌گوید: «کو کوچه‌ای زِ خواب خدا سبزتر بگو؟» (همان: ۱۷۸).

همچنین، شعر «بی‌قراری» را در حال و هوای نیما یوشیج می‌سراید و بیت آخر شعر خود را با تضمین شعر نیما این گونه پایان می‌بخشد: «و سر انگشتی به روی شیشه‌های مات/ بار دیگر می‌نویسد :«خانه‌ام ابری است» (همان: ۳۵۷). شعر «غزل تقویم‌ها» با این بیت دکتر علی شریعتی آغاز می‌شود:

«عمری بجز بیهوده بودن سر نکردیم تقویم‌ها گفتند و ما باور نکردیم»

(همان: ۳۹۲).

شعر «باران زرد» با عبارتِ «در روزنامه‌ها خبری نیست» از شفیعی کدکنی پایان می‌یابد (همان: ۳۳۲) و شعرهای «نکته» (همان: ۴۲۸) و «دیروز و امروز» (همان: ۴۵۳)، وامدار خواجه عبدالله انصاری است. عنوان برخی شعرها را هم وام‌دار اندیشه و شعر سخنوران دیگر است. برای نمونه شعر «سطرهای سفید» را با الگوگیری از شعر سهراب سپهری به نام «هم سطر هم سپید» سروده است (همان: ۲۸۱) و یا ترکیبِ «پایتخت درد» در شعرِ «دردواره‌ها»: عاقبت هجوم ناگهان عشق/ فتح می‌کند/ پایتخت درد را» نام دفتر شعری از پُل الوار است (همان: ۲۴۷).

قیصر بسیاری از شعرهای خود را در پاسخ یا نظیره‌گویی به شاعران دیگر می‌سراید. بدین صورت که ابتدا بیت یا مصرعی از یک شاعر دیگر می‌آورد و در همان وزن یا قافیه یا مضمون شعری می‌سراید. برای نمونه، شعر «بر مدارِ هیچ»، وام‌دار شعری از دکتر مظاهر مصفّاست که این گونه آغاز می‌شود: «مردی زِ شهر هرگزم و از دیار هیچ...» و قیصر در ادامه می‌گوید: «هر چه دارم یا ندارم هیچ‌هیچ» (همان: ۲۱۵). یا شعر «چلگی» با الهام از شعر اقبال لاهوری با مطلع «تو خودی از بیخودی نشناختی» سروده شده است (همان: ۲۲۳).

شعر «حاصل تحصیل» با این بیت مولوی آغاز می‌شود:

«من این ایوان نُه‌تو را نمی‌دانم، نمی‌دانم من این نقّاش جادو را نمی‌دانم، نمی‌دانم»

و قیصر می‌گوید:

«ز بس بی تاب آن زلف پریشانم، نمی‌دانم حباب موج سرگردان طوفانم؟ نمی‌دانم»

(همان: ۱۸۰).

بنابراین، قیصر با استفاده از این شگرد موجب چندصدایی در اشعار خویش می‌شود و آشکارا با شاعران و سخنوران دیگر به مکالمه می‌پردازد و با خلق چنین فضای بینامتنی، به گفتار دوسویهٔ باختین نزدیک می‌شود.

همچنین با آرایهٔ تلمیح، با داستان‌ها و افسانه‌های پیشینان ارتباط و مکالمه برقرار می‌کند. تلمیح «در لغت به معنی دیدن و نظر کردن، آشکار ساختن و اشاره کردن است و در اصطلاح علم بدیع، اشاره به قصّه یا شعر یا مَثَل سایر است، به شرطی که آن اشاره، تمام داستان یا شعر یا مَثَل سایر را در بر نگیرد. از این رو، برای درک بیت یا عبارتی که حاوی تلمیح است، باید داستان یا شعر یا مَثَل سایر مورد اشاره را به تمامی دانست» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۹). بنابراین،

شاعری که از این شگرد بهره می‌برد، نشان می‌دهد که تحت تأثیر سخنِ پیشینی است و سعی دارد با حضور راوی گفتاری در گذشته، با سخن خود، متنی ارتباط‌محور و گفتگومدار خلق کند. آرایهٔ تلمیح از جمله شگردهایی است که با بسامد چشمگیری در اشعار قیصر امین‌پور به کار گرفته شده 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 گفتگومدار خلق کرده است. برای نمونه، شعر «روایت رؤیا» به آیهٔ ۵ سورهٔ یوسف اشاره می‌کند و در ضمن، آن انتظار منجی موعود را یادآور می‌شود: «فرزندم!/ رؤیای روشنت را/ دیگر برای هیچ کسی بازگو مکن!/ ـ حتّی برادران عزیزت ـ/ می‌ترسم/ شاید دوباره دست بیندازند/ خواب تو را/ در چاه/ شاید دوباره گرگ.../ می‌دانم/ تو یازده ستاره و خورشید و ماه/ در خواب دیده‌ای/ حالا باش/ تا خواب یک ستارهٔ دیگر/ تعبیر خواب‌های تو را/ روشن کند/ ای کاش...!» (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۱۱ـ۱۰).

همچنین در شعر «بی که یوسف باشی»: «از بد بَتَر اگر هست/ این است/ اینکه باشی/ در چاه نابرادر، تنها/ زندانی زلیخا/ چوب حراج خوردهٔ بازار برده‌ها/ البتّه بی که یوسف باشی!/ پس بهتر است درز بگیری/ این پاره‌پورهٔ پیرهن/ بی‌بو و خاصیّت را/ که چشم هیچ چشم به راهی را/ روشن نمی‌کند!» (همان: ۲۳). در شعر «باد بی‌قراری» نیز این مضمون به کار گرفته می‌شود (همان: ۳۳۵).

داستان کشتی نوح (همان: ۴۳)، داستان حضرت آدم و حوّا (همان: ۴۹)، حضرت موسی(ع) (همان: ۵۶)، ماجرای کربلا (همان: ۲۰)، ماجرای فریب خوردن آدم (همان: ۲۶۴) و... از دیگر تلمیح‌های به کار رفته در مجموعه اشعار امین‌پور است. در شعر قیصر امین‌پور، نه تنها سخن و آوای سخنوران و شاعران مختلف به کار گرفته می‌شود، بلکه او از مضامین و الفاظ علوم مختلف در شعر خویش استفاده می‌کند و متن ادبی را با تناسب واژه‌هایی برگرفته از دانش‌های مختلف جغرافیا، دستور، ریاضی و ... گسترش می‌دهد و بینامتنیّت ایجاد می‌کند. برای نمونه، در شعر «جغرافیای ویرانی»، سراسر فضای شعر با واژه‌های مربوط به درس جغرافیا از قبیل *قلمرو، جغرافیا، ناحیه، هوای بارانی، دریای سرخ، تنگه، مهار، آتشفشان خاموش، گدازه‌های دل، انفجار، اقیانوس آرام، بیابان* و.. (همان: ۳۹۳) پُر شده است و این تناسب واژگانی هم با دانش جغرافیا ارتباط برقرار می‌کند و هم خواننده را به فضای درس و مدرسه و تداعی خاطرات گذشته

رهنمون می‌شود. یا در شعر *دستور زبان عشق* از واژه‌های مربوط به دستور زبان فارسی بهره می‌گیرد و معنی مورد نظر خویش را بیان می‌دارد (همان: ۳۴).

در شعر *سفر در هوای تو* با شهرهای ایران و ماه‌های سال وارد فضایی بینامتنی می‌شود و بدین گونه فضایی عمومی خلق می‌کند که گسترهٔ شمول آن شهرهای مختلف را درمی‌نوردد:

«... آغاز فروردین چشمت، مشهد من — شیراز من اردیبهشت دامن تو
هر اصفهان ابروی تو نصف جهانم — خرمای خوزستان من خندیدن تو...»
(همان: ۳۵).

یا در شعر اخوانیّه‌ای که برای سیّد حسن حسینی سروده است و شعر را نیز با تضمین بیتی از او به پایان رسانده، شعری است که در آن با علوم، کتاب‌ها و رساله‌های مختلف، فضایی دیالکتیکی ایجاد می‌کند. در این شعر، از بحث‌های کلامی، منطقی، فلسفی و ... سخن به میان می‌آورد و از کتاب‌های *گلشن راز*، *عقل سرخ* و *کیمیای سعادت* نام می‌برد. از عین‌القضاة همدانی سخن می‌گوید و از علم عروض و قافیه، رسم اخوانیّه و «بشنو از نی» صحبت می‌کند تا به این نتیجه برسد که «بیا عاشقی را رعایت کنیم» (همان: ۶۵). قیصر امین‌پور همچون باختین دریافته بود که در برابر تک‌صدایی، گفتمان رسمی و انعطاف‌ناپذیری که بر جوامع حاکم است و برخی علوم که داعیهٔ مباحث علّت و معلول و چون و چرای بی‌حاصل دارند، می‌توان از گفتمان غیررسمی و مضامین انعطاف‌پذیری مثل عشق سخن به میان آورد. این گفتمان اعتراضی آشکار در برابر جزمیّت و تک‌صدایی غالب است که در نظریّهٔ باختین با سخن کارناوالی برجسته می‌شود[۱].

ب) گزاره‌های خطابی

از دیدگاه باختین، «اجتماع با ظهور شخص دوم آغاز می‌شود» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۶۷) و موجودیّت انسان و جهان آدمی، تنها در«ارتباط ژرف» معنا می‌یابد. از این رو، دل‌مشغولی اصلی باختین، صدای «غیر» یا «دیگری» (**Other- voicedness**) است (پژوهنده، ۱۳۸۴: ۲۳). باختین در آثار خود مخاطب را در آستانهٔ حضور قرار می‌دهد تا با اثر خود به گفتگو بپردازد. از اینجا می‌توان به انسان‌شناسی فلسفی باختین نیز پی برد. باختین حتّی شخصی‌ترین عمل، یعنی خودآگاهی را تنها در راستای نگاه دیگران تحقّق‌پذیر می‌داند و معتقد است خودآگاهی یک فرایند کلامی است و هر گونه کسب خودآگاهی، نوعی برقراری پیوند با یک هنجار

اجتماعی یا نوعی اجتماعی کردن خود و عمل خویش است و بـه تعبیـر بـاختین، «مـن» بـرای دست یافتن به خودآگاهی می‌کوشم به نوعی با چشمان انسـانی دیگـر کـه نماینـده‌ای از گـروه اجتماعی خودم است، به خودم بنگرم. از این رو، جامعه برای باختین بـا نمـودار شـدن دومـین انسان آغاز می‌شود (ر.ک؛ تودوروف، ۱۳۷۳: ۴۴). در این رابطهٔ «من ـ تویی»، بـاختین بـیش از هر چیز از مارتین بوبر و اثر معروف خود، «من و تو» بهره می‌گیرد. بوبر معتقد اسـت انسـان در روبه‌رویی با «تو»، «من» می‌شود و «من» به عنوان یـک موجـود مسـتقل، هرگـز بـدون «تـو» واقعیّت نمی‌یابد. از نظر بوبر، «من برای شدن، به تویی احتیاج دارم و وقتی «من» شـدم، «تـو» می‌گویم. حیات واقعی هنگامهٔ مواجهه است» (بوبر،۱۳۸۰: ۶۰). جهان رابطه‌هایی که بـوبر از آن سخن می‌گوید و منطق گفتگویی و انسان‌شناسی فلسفی باختین، بدون وجود عنصر «غیـر» یـا «دیگری» که موجودی اجتماعی است، بی‌معناست. بنا بر نظریّهٔ منطق مکالمه، گفتگو در فرایند ایجاد ارتباط میان دو فرد پدیدار می‌گردد. قیصر امین‌پور نیـز در اشـعار خـود، جایگـاه ویـژه‌ای برای دیگری یا «تو» در نظر می‌گیرد و «تو» یا مخاطب خویش را معنی راستین هستی خویش به شمار می‌آورد و می‌گوید: «وقتی تو نیستی/ نه هست‌های ما/ چونان که بایدند/ نـه بایـدها...» (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۲۵۱). او در برخی اشعار خود، پیوندی ازلی با «تو» یا مخاطب خویش برقـرار می‌کند و از اینجا به هستی‌شناسی باختین نزدیک می‌شود:

«من از عهـد آدم تـو را دوسـت دارم از آغـاز عـالم تـو را دوسـت دارم»

(همان: ۱۷۱).

در جایی دیگر نیز خود را از «تو» ناگزیر می‌داند: «من از تو ناگزیرم/ من/ بی نام نـاگزیر تـو می‌میرم» (همان: ۲۷۶). قیصر امین‌پور سرنوشت خویش را «سرودن» می‌دانـد (همـان: ۱۲۳) و برای ایجاد فضایی مکالمه‌ای و گفتگوگرا می‌گوید: «تلخ است سکوت، گفتگویی بکنیم» (همـان: ۴۵۰). از دیگر نکته‌های مورد توجّه در تحلیل فضای گفتگویی شـعر قیصـر امین‌پـور، اسـتفادهٔ نمادین او از واژه‌های «پنجره» و «دیوار» است. «دیوار» نمایـانگر فضـایی بسـته و فاقـد ارتبـاط است و در مقابل «پنجره»، به تعامل و ارتباط راه می‌گشاید. این دو واژهٔ متقابل با بسامد بـالایی در شعر او به کار رفته‌اند و قیصر همواره در برابر «دیوار»، امید به گشودن یـک «پنجـره» دارد؛ پنجره‌ای که از طریق آن بتواند با اجتماع و به طور کلّی با هستی تعامل و ارتباط برقرار کند:

ـ «دیوار را/ باید دوباره سیم‌کشی کرد... باید هوای پنجره را داشت؛/ زیرا بدون رابطه/ با این هوا/ یک لحظه هم نمی‌شود اینجا/ نفس کشید!» (همان: ۲۸۳).

«ای کاش جای این همه **دیوار** و سنگ آیینـــه بـــود و آب و کمـــی **پنجـــره»**
(همان: ۲۱۸).

*****

«پرسشی دارم زِ تو: آن سـوی ایـن دیـوار چیسـت؟
ای ســـؤال روشـــن مـــا را نگـــاه تـــو جـــواب!»
(همان: ۱۷۲).

*****

«تا آنکه طرح **پنجره‌ای** نـو درافکنـیم، **دیوار** مانـد و حسـرت تصـویر **پنجـره**
ما خواب دیده‌ایم که **دیوار** شیشه‌ای‌است اینـک رسـیده‌ایم بـه تعبیـر **پنجـــره»**
(همان: ۳۴۸).

«مبـــادا آســـمان بی‌بـــال و بی‌پـــر مبـــادا در زمـــین **دیـــوار** بـــی **در»**
(همان: ۳۶۱).

شواهد از این دست بسیار است که این مجال فرصت ذکر همهٔ آنها نیست و به همین مقدار بسنده می‌شود.

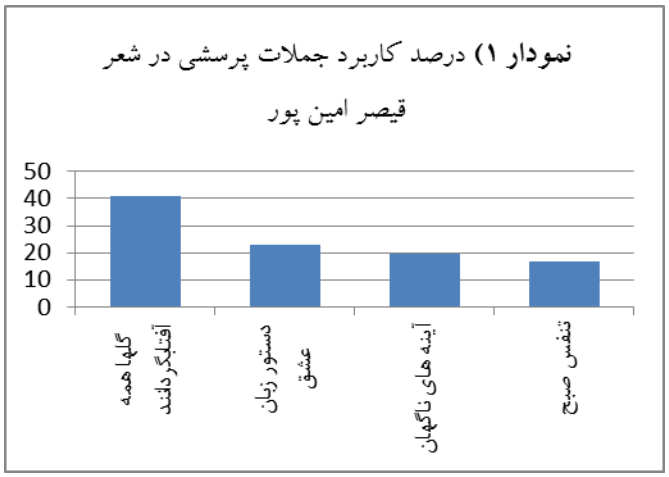
بنا بر نظریّهٔ باختین، هر سخنی همواره خطاب به کسـی بیـان می‌شـود و «عنصـر اساسـی گفتگوی واقعی، مشاهدهٔ دیگری (**Seeing the other**) یا تجربهٔ طرف مقابـل (**Experiencing the other side**) است» (پژوهنده، ۱۳۸۴: ۲۰). اگر بخـواهیم تحلیلـی منسـجم از خطاب‌هـا و گفتگوهای قیصر امین‌پور ارائه دهیم، باید به جمله‌ها و گزاره‌هایی نیز بپـردازیم کـه بـه صـورت ویژه بر فرایند گفتگو دلالت دارند و حضور مخاطب در مواجهه با آن محسوس است. بـرای ایـن منظور، گزاره‌های پرسشی، امری و ندایی که از نظـر بـاختین، نـوعی‌ترین گفتارهـای روزمـرّه را تشکیل می‌دهند و شنوندگان خـاصّ خـود را می‌طلبنـد (ر.ک؛ تـودوروف، ۱۳۷۷: ۱۵۷)، مـورد بررسی آماری قرار گرفت و نتایج زیر به دست آمد:

جدول ۱) بسامد کاربرد گزاره‌های خطابی

مجموعه شعر	جملات پرسشی	جملات امری	جملات ندایی
تنفّس صبح	۴۱	۹۹	۲۳
آینه‌های ناگهان	۴۹	۵۳	۴۰
گل‌ها همه آفتابگردانند	۱۰۱	۲۷	۳۲
دستور زبان عشق	۵۷	۲۷	۲۲
جمع	۲۴۸	۲۰۶	۱۱۷

۱ـ جمله‌های پرسشی

مهم‌ترین گزاره‌ای که تداعی‌گر فضای گفتگویی در کلام است، گزاره‌های پرسشی است. باختین، نظریّه‌پرداز طرح مسأله و پرسش است. از نظر او، «پرسش یکی از مهم‌ترین پایه‌های تداوم مکالمه است» (احمدی، ۱۳۷۸: ۹۳) و در پرسش است که همواره حضور فرد یا شخص دیگری به عنوان منِ دیگر، دیگربودگی یا بین‌ذهنی احساس می‌شود که یا مورد پرسش قرار می‌گیرد و یا به او پاسخ می‌دهد (ر.ک؛ غلامحسین‌زاده و غلام‌پور، ۱۳۸۷: ۳۳). در شعر قیصر امین‌پور نیز جملات پرسشی یکی از زمینه‌های اصلی ایجاد گفتگوست و مطابق جدول شمارهٔ (۱)، ۲۴۸ جملهٔ پرسشی در مجموعه اشعار قیصر امین‌پور به کار رفته است و به نسبت جمله‌های امری و ندایی، از بسامد بالاتری برخوردار است.



جدول ۲) درصد کاربرد جملات پرسشی

مجموعه شعر	درصد کاربرد جملات پرسشی
گل‌ها همه آفتابگردانند	٪۴۰/۷۲
دستور زبان عشق	٪۲۲/۹۸
آینه‌های ناگهان	٪۱۹/۷
تنفّس صبح	٪۱۶/۵۳
جمع	٪۱۰۰

همان گونه که از جدول شمارهٔ (۲) برمی‌آید، در اشعار قیصر امین‌پور، هرچه از مجموعه‌های نخستین به سوی دوره‌های پایانی حیات شعری او پیش رویم، بر تعداد جمله‌های پرسشی افزوده می‌شود. قیصر امین‌پور در مجموعه‌های نخستین در دنیایی آرمانی و ایدئولوژیک گام برمی‌دارد و به تعبیر برخی، امین‌پور این دوره را بی‌حادثه‌ای، در زبان و اندیشه پشت سر می‌گذارد و آرمان و اندیشه در شعر او صریح و عریان است (ر.ک؛ کاکایی، ۱۳۸۵: ۳۲)، امّا در دوره‌های دوم و سوم، رفته‌رفته از آرمان‌گرایی انقلابی خویش فاصله می‌گیرد و به واسطهٔ محقّق نشدن آرمان‌های پیشین، دچار سرخوردگی می‌شود و به دنیای درونی خویش پناه می‌برد. در این دوره، مضامین هستی‌شناسانه و جهان‌شمول خارخار جان او شده است و ذهنش را درگیر پرسش‌های بسیار می‌کند. گرچه در مجموعه‌های نخست نیز گزاره‌های پرسشی به کار گرفته می‌شوند، امّا پرسش‌های او بیشتر دربارهٔ جنگ، انقلاب، شهادت و ... است و بیشتر از نوع استفهام انکاری است:

«آیا رواست مرده بمانی، در بند آن‌که زنده بمانی؟»
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۳۸۸).

«نه من پر کنم جای همچون تویی را کجا پرشود جای گُردی به گَردی؟»
(همان: ۳۹۸).

«کس در سفر کدام منظومه شنید، یک روز کند هزار خورشید غروب؟»
(همان: ۴۳۸).

*****

ـ «من کجا حق دارم/ مشق‌هایم را/ روی کاغذهای باطله با خود ببرم؟» (همان: ۳۷۶).

امّا در مجموعه‌های پایانی، ذهن قیصر درگیر پرسش‌های ژرف‌تری می‌شود:

ـ «ای غم! تو که هستی؟ از کجا می‌آیی؟» (همان: ۱۸۴).

ـ «شهیدی که بر خاک می‌خفت/ چنین در دلش گفت:/ «اگر فتح این است/ که دشمن شکست،/ چرا همچنان دشمنی هست؟» (همان: ۱۶).

در برخی از اشعار این دوره نیز عنوان یا قافیهٔ شعر، پرسش است. در شعر «نشانهٔ پرسش»، هر بیت با یک چرا آغاز می‌شود و در بیت آخر، شاعر پرسشگری خود را نیز زیر سؤال می‌برد:

«چرا در آخر هر جمله‌ای که می‌گویم،
تو ای نشانهٔ پرسش، نشسته‌ای به کمین؟!»
(همان: ۵۳).

بنابراین، با فاصله گرفتن از فضای آرمانی عصر جنگ، ذهن قیصر درگیر مسائل فراگیرتری می‌شود و پرسش و گفتگو برای رهایی از سرگشتگی‌ها و حیرت خویش سود می‌برد. از این رو، فضای گفتگومدارتری در شعر ایجاد می‌کند.

علاوه بر گزاره‌های پرسشی که بسامد آن نسبت به دو گزارهٔ دیگر چشمگیرتر است، دو واژهٔ پرسش و پاسخ یا سؤال و جواب نیز از جمله موتیف‌های واژگانی قیصر امین‌پور است که در شعر او بسیار تکرار شده است. استفاده از این گروه واژگان نشان‌دهندهٔ ذهن پرسشگر و جویای مکالمهٔ قیصر است که همواره در فضایی دیالکتیکی سیر می‌کند و در صدد تداعی منطق گفتگویی است:

«ای خواهشی که خواستنی تر زِ **پاسخی** با چون تو **پرسشی** چه نیازی **جواب** را»
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۲۱۷).

«چشم‌ها **پرسش** بی **پاسخ** حیرانی‌ها دست‌ها تشنهٔ تقسیم فراوانی‌ها»
(همان: ۳۵۵).

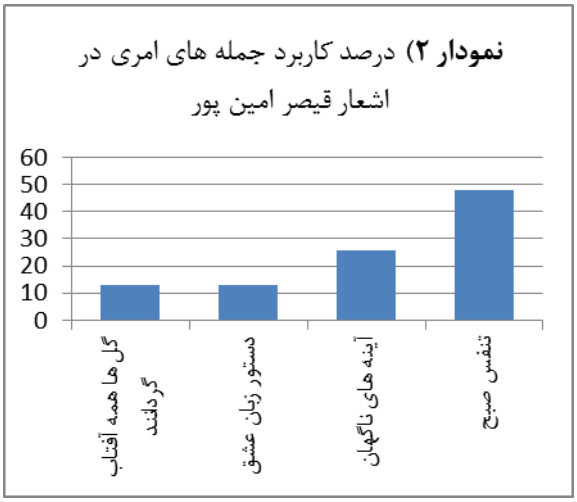
«نوشیدن نور ناب کاری است شگفت این **پرسش** را **جواب**، کاری است شگفت»
(همان: ۴۳۰).

*****

ـ «روشن نشد **جوابِ سؤالی** که داشتیم» (همان: ۲۲۲).

۲ـ جمله‌های امری

جمله‌های امری از دیگر زمینه‌های ایجاد مکالمه در شعر قیصر امین‌پور است. اگرچه در این جمله‌ها، حاکمیّت با تک‌صدایی است و لحن آمرانه، آواهای دیگر را به خاموشی و سکوت وامی‌دارد، امّا در این نوع جملات هم مخاطب حضور دارد و حضور مخاطب، حضوری منفعل و پذیراست که در فرایند گفتگو صاحب نقش نیست. برخلاف جمله‌های پرسشی، در شعر قیصر با تحوّل فضای فکری و رسیدن به دوره‌های پایانی حیات شعری، از بسامد گزاره‌های امری کاسته می‌شود. در جدول و نمودار زیر این تغییر به خوبی نشان داده شده است:



نمودار ۲) درصد کاربرد جمله های امری در اشعار قیصر امین پور

مجموعه شعر	درصد کاربرد جملات امری
گل‌ها همه آفتابگردانند	٪۱۳/۱۰
دستور زبان عشق	٪۱۳/۱۰
آینه‌های ناگهان	٪۲۵/۷۲
تنفّس صبح	٪۴۸/۰۵
جمع	٪۱۰۰

جدول ۳) درصد کاربرد جملات امری

دورهٔ اوّل حیات شعری قیصر با آرمان‌گرایی و اندیشه‌های ایدئولوژیک همراه است. «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). چنین متنی تک‌صداست و ایدئولوژی‌ها و صداهای دیگر را برنمی‌تابد. از این رو، فاقد فضایی گفتگویی است. قیصر در شعر دورهٔ اوّل خود بیشتر متأثّر از ایدئولوژی‌ها و باورهای خود پیرامون جنگ و شهادت و ... است. بنابراین، بیشتر به گزاره‌های امری توجّه دارد و در القای باورهای خود و مرعوب و مغلوب ساختن مخاطب سعی دارد. فعل‌هایی که قیصر در مجموعهٔ *تنفّس صبح* برمی‌گزیند، در چنین حال و هوای تک‌صدایی سیر می‌کنند و متضمّن کنش و عمل هستند تا مخاطب را نسبت به باورهای مطرح در شعر، ملزم و متعهّد نمایند. این زبان و بیان، گرچه متناسب با فضای ذهنی حاکم بر اندیشه‌های قیصر در عصر جنگ و مبارزه علیه دشمن است، به دلیل غلبهٔ احساسات جنگ‌طلبانه، نسبت به آثار دوره‌های بعد، از ویژگی‌های سخن مکالمه‌محور و تعامل‌گرا کمتر بهره برده است، امّا هرچه به دوره‌های دوم و سوم شعری قیصر پیش رویم، از غلبهٔ جمله‌های امری کاسته می‌شود و بر تعداد گزاره‌های پرسشی افزوده می‌گردد. ذهن قیصر در دوره‌های بعد، به‌ویژه در دو مجموعهٔ پایانی، درگیر هستی‌شناسی ویژه‌ای می‌شود و بیشتر بر مضامین جهان‌شمول تأکید می‌کند.

۳ـ جمله‌های ندایی

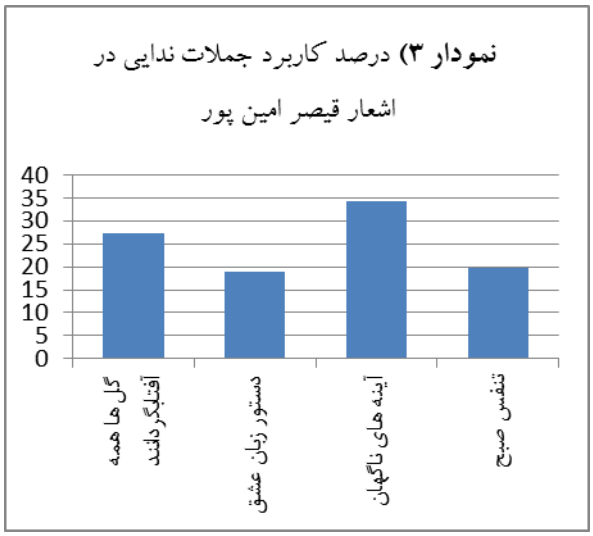
به طور کلّی، در هر گفتگویی، سه عامل وجود دارد: ۱ـ فرستنده یا متکلّم که سخن را تولید می‌کند. ۲ـ مخاطب که کلام را دریافت می‌کند. ۳ـ کلامی که میان متکلّم و مخاطب ردّ و بدل می‌شود. اگر این سه عاملِ تحقّق گفتگو برابر سه شخصیّت، اوّل شخص (= من)، دوم شخص (=تو) و سوم شخص (= او) قرار داده شود، منطق طبیعی گفتار چنین می‌شود: من (متکلّم) دربارهٔ او (کسی یا چیزی) با تو (مخاطب) سخن می‌گوید. از این رو، می‌توان وجوه مختلف منطق طبیعی گفتار را بر حسب موضوع سخن بدین شکل قرار داد:

۱ـ **من** دربارهٔ **او** با **تو** سخن می‌گوید.

۲ـ **من** دربارهٔ **تو** با **تو** سخن می‌گوید.

۳ـ **من** دربارهٔ **من** با **تو** سخن می‌گوید.

رابطهٔ ۱ در آثار حماسی، رابطهٔ ۲ در آثار تعلیمی و رابطهٔ ۳ در آثار غنایی بیشتر کاربرد دارد. از میان این سه رابطه، در رابطهٔ دوم، «تو» یا مخاطب به طور مستقیم در سخن طرف خطاب قرار می‌گیرد و در این صورت، سخن یک مخاطب مستقیم دارد و یک مخاطب غیرمستقیم که شامل تمام خوانندگان یک اثر می‌شود (ر.ک؛ پورنامداریان، ۱۳۸۵: ۱۸ــ۱۷). جمله‌های ندایی از جمله زمینه‌هایی است که در آن سخنور به طور مستقیم با مخاطب یا «تو» وارد مکالمه می‌شود و آن را مورد خطاب قرار می‌دهد. بسامد کاربرد این گزاره‌ها نیز در شعر قیصر امین‌پور چشمگیر است و با تغییرهای اندکی در مجموعه‌های مختلف حیات شعری او، دچار نوسان می‌شود:



جدول ۴) درصد کاربرد جملات ندایی

مجموعه شعر	درصد کاربرد جملات ندایی
گل‌ها همه آفتابگردانند	٪۲۷/۳۵
دستور زبان عشق	٪۱۸/۸
آینه‌های ناگهان	٪۳۴/۱۸
تنفّس صبح	٪۱۹/۶۵
جمع	٪۱۰۰

بخش عظیمی از اشعار قیصر امین‌پور خطاب بـه «تـو»یـی اسـت کـه مخاطبـانی همچـون خداوند، معشوق، دل، شهیدان و ... را در بر می‌گیرد. عنوان بسیاری از اشعار قیصـر نیـز بـا واژهٔ «تو» همراه است: «سفر در هوای تو» (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۳۵)، «پیش چشـم تـو» (همـان: ۴۷)، «برای گل روی تو» (همان: ۱۸۵)، «به بالای تو» (همان: ۱۹۷)، «از چشم تـو» (همـان: ۲۰۷)، «تنها تو می‌مانی» (همان: ۲۱۲)، «حرفی از نام تو» (همان: ۲۹۹)، «نامه‌ای بـرای تـو» (همـان: ۳۰۹)، «نامی برای تو» (همان: ۳۴۳)، «صبح بی‌تو» (همان: ۴۰۹)، «آن سان که تویی» (همان: ۴۱۳)، «آرامش تو» (همان: ۴۳۳) و... .

ـ کرونوتوپ (Chronotope)

کرونوتوپ در نظریّهٔ باختین به معنای الگوی زمانی ـ مکانی است کـه وی آن را متـرادف بـا نوع ادبی به کار می‌برد. از نظر او، هر نوع ادبی با کرونوتوپ و زمان و مکان خاصّ خود مشـخّص می‌شود (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۸۴ـ۱۸۳). باختین در مطالعـهٔ انـواع ادبـی، بـر عنصـر زمـان و مکان تأکید فراوانی دارد و معتقد است «هر نوع ادبی، تصـویری متفـاوت از واقعیّـت بـر حسـب زمان و مکان ارائه می‌کند. عرصهٔ بازنمایی همواره خاصّ و مشـخّص اسـت... و آثـاری کـه دارای ویژگی گفتگومندی هستند، کرونوتوپ زندگی جامعـهٔ خـود را بیـان می‌کننـد» (نـامور مطلـق، ۱۳۸۷: ۴۰۹). بنابراین، در مفهوم کرونوتوپ، واقعیّت بـه کـار گرفتـه می‌شـود و نویسـنده بایـد بتواند از همهٔ مقولات سازمان‌دهندهٔ دنیایی که در آن زندگی می‌کنـد، اسـتفاده کنـد تـا اثـری گفتگومند و جهان‌شمول خلق کند. شعر قیصر امین‌پـور بـه ویـژه اشـعار دورهٔ اوّل او بازتـابی از واقعیّت‌های زمان و مکانی است که قیصر با آن مواجه بوده است. مجموعـه شـعر *تـنفّس صـبح*، نمایندهٔ نگاه قیصر به اتّفاق‌های زمانه‌اش اسـت و مضـمون‌هایی مثـل جنـگ، شـهادت، مبـارزه، گرایش به دین، ستم‌سـتیزی، مـردم‌داری و... در آن دیـده می‌شـود کـه از مؤلّفـه‌های شـناخت ادبیّات پایداری یا ادبیّات دفاع مقدّس است (ر.ک؛ صرفی و هاشمی، ۱۳۹۰: ۳۲۶ـ۳۲۵). اگرچـه در اشعار دورهٔ دوم و سوم او نیز مضامین مربوط به ادبیّات دفاع مقدّس دیـده می‌شـود، ولـی بـا فاصله گرفتن از فضای جنگ، از بسامد ایـن مضـامین کاسـته می‌شـود و بـه اقتضـای تحـوّلات اجتماعی، بستر اندیشه‌های شاعر درگیر مسائل تازه‌ای شده اسـت. بـدیهی اسـت کـه یـک اثـر گفتگومدار، بازتاب شرایط اجتماعی عصر خویش باشد و شعر قیصر نیز از ایـن نظـر، کرونوتـوپ جامعه‌ای است که شاعر در آن زندگی می‌کند.

نتیجه‌گیری

دستاورد پژوهش حاکی از آن است که:

۱ـ شعر قیصر امین‌پور در فضایی گفتگویی قرار دارد و از جمله مهم‌ترین ابزارهای خلق چنین فضایی در شعر قیصر می‌توان به دیگرصدایی، گفتار دوسویه، بینامتنیّت، گزاره‌های خطابی و کرونوتوپ اشاره کرد.

۲ـ قیصر امین‌پور برای برخورداری شعرش از گفتار دوسویه و منطق گفتگویی از شگردهای ادبی همچون تلمیح و تضمین به شکل ویژه بهره می‌برد. این دو شگرد که بر مبنای وام‌گیری یک سخن از سخن دیگران است، بهترین زمینهٔ ایجاد بینامتنیّت و گفتار دوسویه در شعر می‌تواند قرار بگیرد.

۳ـ گزاره‌های خطابی که در این مقاله مورد بحث قرار گرفت، گزاره‌های پرسشی، امری و ندایی بود که به اعتقاد باختین، نوعی‌ترین گفتار روزانه را تشکیل می‌دهند و بر حضور مخاطب دلالت می‌کنند. نتیجهٔ بررسی آماری این جمله‌ها نشان داد که در دورهٔ اوّل حیات شعری قیصر، به واسطهٔ غلبهٔ اندیشهٔ آرمان‌گرایی و ایدئولوژیک، گفتمان امری غالب و تک‌صدایی حاکم است، امّا در دوره‌های بعد، از تعداد جملات امری کاسته می‌شود و در مقابل، بر بسامد جمله‌های پرسشی افزوده می‌شود. ذهن قیصر در دورهٔ سوم حیات شعری، درگیر مسائل و مضامین عمیق و جهان‌شمول شده است و پرسش‌های او نیز عمیق‌تر و فراگیرتر از پرسش‌های دوره‌های نخست می‌باشد.

۴ـ شعرهای دورهٔ اوّل قیصر امین‌پور، به واسطهٔ هم‌عصری و حضور قیصر در فضای جنگ و انقلاب، بازتابندهٔ مضامین مربوط به جنگ و شهادت و... است. از این رو، کرونوتوپ اجتماع عصر شاعر است. در دوره‌های بعد، با فاصله‌گیری از فضای جنگ، از بسامد این مضامین کاسته می‌شود و دغدغه‌های اجتماعی مطرح در جامعه در شعر پدیدار می‌گردد. از این رو، شعر قیصر کرونوتوپ اجتماع شاعر و از ویژگی‌های منطق گفتگویی بهره‌مند است.

پی‌نوشت

۱ـ در نظریّهٔ باختین، سخن به دو نوع تک‌گفتاری (شامل سه نوع: بیان توصیفی و روایی ویژهٔ حماسه، سخن تاریخی، سخن علمی) و سخن استوار بر منطق مکالمه (شامل سه نوع: سخن کارناوالی، سخن «منی‌په» و سخن داستان چندآوایی) تقسیم می‌شود (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۷۸: ۱۰۳).

منابع و مآخذ

آقاحسینی، حسین و مجاهد غلامی. (۱۳۸۹). «جلوه‌های جمال‌شناختی سبک هندی در شعر پایداری قیصر امین‌پور». ***نشریّهٔ ادبیّات پایداری دانشگاه شهید باهنر کرمان***. سال اوّل. شمارهٔ دوم. صص ۲۹ـ۱.

آلن، گراهام. (۱۳۸۵). ***بینامتنیّت***. ترجمهٔ پیام یزدانجو. ویراست دوم. تهران: مرکز.

احمدی، بابک. (۱۳۷۸). ***ساختار و تأویل متن***. چاپ چهارم. تهران: مرکز.

امین‌پور، قیصر. (۱۳۹۰). ***مجموعهٔ کامل اشعار***. چاپ هشتم. تهران: مروارید.

باختین، میخائیل. (۱۳۸۴). ***زیبایی‌شناسی و نظریّهٔ رمان***. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.

بوبر، مارتین. (۱۳۸۰). ***من و تو***. ترجمهٔ ابوتراب سهراب و الهام عطاردی. تهران: فرزان روز.

پژوهنده، لیلا. (۱۳۸۴). «فلسفه و شرایط گفتگو از چشم‌انداز مولوی با نگاهی تطبیقی به آراء باختین و بوبر». ***مقالات و بررسی‌ها***. دفتر ۷۷ (۲). فلسفه. صص ۳۴ـ۱۱.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۵). «منطق گفتگو و غزل عرفانی». ***مطالعات عرفانی***. شمارهٔ سوم. صص ۳۰ـ۱۵.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۳). «باختین؛ بزرگ‌ترین نظریّه‌پرداز ادبیّات در قرن بیستم». ***سودای مکالمه، خنده، آزادی؛ میخائیل باختین***. ترجمهٔ محمّد پوینده. تهران: آرست.

ـــــــــــــ . (۱۳۷۷). ***منطق گفتگویی میخائیل باختین***. ترجمهٔ داریوش کریمی. تهران: مرکز.

راکعی، فاطمه. (۱۳۸۸). «نگاهی نو به استعاره (تحلیل استعاره در شعر قیصر امین‌پور)». ***پژوهش‌های ادبی***. سال ۷. شمارهٔ ۲۶. صص ۹۹ـ۷۷.

روزبه، محمّدرضا و قدرت‌الله ضرونی. (۱۳۹۰). «تحلیل ماهیّت معشوق و سیر تحوّل آن در اشعار قیصر امین‌پور». ***فصلنامهٔ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)***. سال چهارم. شمارهٔ اوّل (پیاپی۱۱). صص ۳۰۸ـ۲۹۱.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). ***فرهنگ تلمیحات***. تهران: میترا.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۸). ***نقد ادبی***. چاپ سوم. تهران: میترا.

صرفی، محمّدرضا و سیّدرضا هاشمی. (۱۳۹۰). «دفاع مقدّس، تعهّد و تحوّل در شعر قیصر امین‌پور». ***نشریّهٔ ادبیّات پایداری***. سال دوم. شمارهٔ سوم و چهارم. صص ۳۴۶ـ۳۲۳.

صلاحی مقدّم، سهیلا. (۱۳۸۹). «نوآوری در شعر قیصر امین‌پور». ***پژوهشنامهٔ زبان و ادبیّات فارسی***. سال دوم. شمارهٔ ششم. ۱۶۰ـ۱۳۳.

غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا و نگار غلام‌پور. (۱۳۸۷). ***میخائیل باختین***. تهران: روزگار.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۷). «سه صدا، سه رنگ، سه سبک در شعر قیصر امین‌پور». ***ادب‌پژوهی***. شمارهٔ پنجم. صص ۳۰ـ۹.

کاکایی، عبدالجبّار. (۱۳۸۵). ***آوازهای نسل سرخ: نگاهی به شعر معاصر ایران از ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۷***. تهران: مؤسّسهٔ تنظیم و نشر آثار امام خمینی(ره).

کزّازی، میر جلال‌الدّین. (۱۳۷۳). ***زیباشناسی سخن پارسی (بدیع)***. تهران: کتاب ماد (نشر مرکز).

گرجی، مصطفی. (۱۳۸۷). «بررسی ماهیّت و مفهوم درد و رنج در اشعار قیصر امین‌پور». ***پژوهش‌های ادبی***. سال ۵. شمارهٔ ۲۰. صص ۱۳۰ـ۱۰۷.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۹). «چشم‌های نگران آینهٔ تردیدند (بررسی و تحلیل حیرت و سرگردانی انسان معاصر در نگاه قیصر امین‌پور)». ***نشریّهٔ ادب و زبان دانشگاه شهید باهنر کرمان***. دورهٔ جدید. شمارهٔ ۲۸ (پیاپی ۲۵). صص ۳۳۷ـ۳۱۷.

محمّدی، علی و جمیله زارعی. (۱۳۸۸). «بررسی و تحلیل آرایهٔ تشخیص در مجموعهٔ اشعار قیصر امین‌پور». ***فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی***. شمارهٔ ۴۱. صص ۱۲۷ـ۱۰۵.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۰). ***دانشنامهٔ نظریّه‌های ادبی معاصر***. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی. چاپ چهارم. تهران: آگه.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۷). «باختین، گفتگومندی و چندصدایی؛ مطالعهٔ پیشابینامتنیّت باختینی». ***پژوهشنامهٔ علوم انسانی***. شمارهٔ ۵۷. صص ۴۱۴ـ۳۹۷.

نولز، رونلد. (۱۳۹۱). ***شکسپیر و کارناوال پس از باختین***. تهران: هرمس.

نیک‌منش، مهدی و فاطمه مقیمی. (۱۳۸۸). «روش پایان‌بندی در شعر قیصر امین‌پور». ***ادب‌پژوهی***. شمارهٔ هفتم و هشتم. صص ۱۲۳ـ۱۰۱.