

چو نیلوفر شکفتم در هوایت

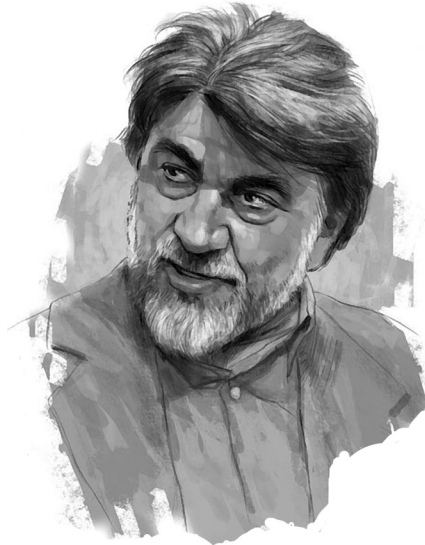
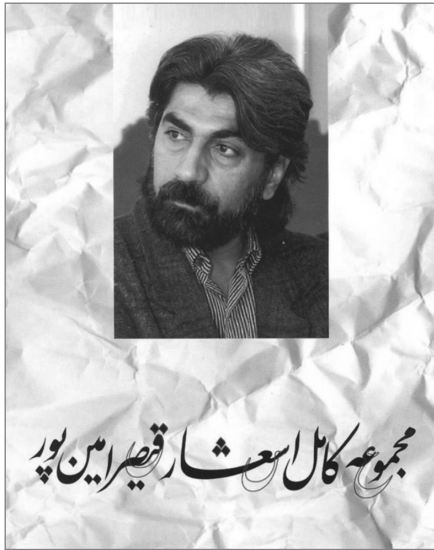
گزارشی از پشت پردهٔ هنر ترانه‌سرایی قیصر امین‌پور

مهدی فیروزیان

عضو هیأت علمی دانشگاه تهران

قیصر امین‌پور (۱۳۸۶-۱۳۳۸) به گواهی سخن‌سنجان نامدار روزگار «از بزرگترین شاعران این دوران» (پورنامداریان، ص ۶۱) و «بی‌هیچ تعارفی، سرآمد اقران خویش است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰، ص ۲۳۵). «او در هر گونه و پیکره‌ای از شعر پارسی که طبع آزموده است، سروده‌ای دلپذیر و شیوا به دست داده است» (کزآزی، ۱۳۹۰، ص ۲۳۶). آن هنرمند دانا و توانا که عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران و عضو پیوسته فرهنگستان زبان و ادب پارسی بود، «در شاخه‌هایی گوناگون چون شاعری، ترانه‌سرایی، نویسندگی، روزنامه‌نگاری و پژوهشگری کار کرده است. امروز او را بیشتر به شاعری می‌شناسند، اما آنچه بیش از هر چیز وی را بلندآوازه ساخت ترانه‌های اندک‌شمار و زیبایی او بود که در سالیانی نه‌چندان دور پیر و جوان آنها را زمزمه می‌کردند» (فیروزیان، ۱۳۹۵ الف، ص ۱۹). نگارنده بر پایهٔ پژوهش گسترده در زمینهٔ شناخت و بررسی ترانه و نیز سنجش شیوهٔ ترانه‌سرایی قیصر با پیشینیان از جمله سراینده‌ای نامدار چون معینی کرمانشاهی (نک: همو، ۱۳۹۵ ج، ۳۹-۳۲) قیصر امین‌پور را از بزرگترین ترانه‌سرایان موسیقی ایرانی می‌شمارد^۱. آهنگساز نزدیک به سه‌چهارم ترانه‌های قیصر، عباس خوشدل (در مجموعه‌های «نیلوفرانهٔ یک»، «نیلوفرانهٔ دو» و «شبان عاشق») است که شماری از زیباترین آهنگ‌های ساخته‌شده در نیم‌سدهٔ گذشته را پدید آورده است. امین‌پور همچنین با آهنگسازانی برجسته چون زنده‌یاد استاد همایون خرم و محمدجواد ضرابیان همکاری کرده است. او ترانه‌های اندک‌شمار و گرانسنگ خود را فقط برای دو خوانندهٔ خوش‌آواز، علیرضا افتخاری و محمد اصفهانی، سروده است. گفتنی است خواست ما از ترانه‌سرایی، نهادن سخن بر آهنگ است، و گرنه بر شعرهای قیصر آهنگ‌های بسیاری ساخته شده است که خوانندگان گوناگون از جمله صدیق

۱. دستاورد پژوهشی نگارنده به‌زودی در کتابی با نام «این ترانه بوی نان نمی‌دهد» به چاپ خواهد رسید.



تعریف، بهرام سارنگ، حسام‌الدین سراج، ناصر عبداللّهی، علی تفرشی و... آنها را خوانده‌اند و نگارنده در جستاری دیگر از آنها یاد کرده است (نک: همو، ۱۳۹۴، ص ۱۹-۱۳).

هنردوستان از پشت پردهٔ هنرنمایی آفرینشگران آگاهی ندارند و نیازی هم نیست که داشته باشند؛ لیک برای شناخت همه‌سویهٔ شیوهٔ هنرمندان چنین آگاهی‌هایی به‌کار می‌آید. خواست ما از «پشت پرده» همهٔ کوششی است که هنرمند به انجام می‌رساند و با آنکه در کار هنری او اثر می‌گذارد، خود آن کوشش دیده نمی‌شود. دربارهٔ شاعر و ترانه‌سرا پشتوانهٔ دانش در زمینه‌های گوناگون به‌ویژه ادبی و هنری، بخشی از پشت پرده است. از همین‌رو آگاهی از زندگی قیصر، که استاد ادبیات پارسی بود، ما را چند گام در نمایش پشت پرده پیش خواهد برد. شاعری که سال‌ها با متون نظم و نثر کهن و نو، ادبیات عاشقانه و عرفانی و آمیخته به آموزه‌های دینی و اخلاقی، کتاب‌های بلاغی و نقد ادبی آشنایی ژرف یافته باشد، از پشتوانهٔ فرهنگی گرانسنگی برخوردار است. چنین شاعری دست بر هر واژه‌ای که بنهد پیشینه‌ای از کاربرد آن را پیش چشم خواهد داشت و به سراغ هر مضمونی که برود شگردهای گوناگون مضمون‌پردازی و آرایه‌سازی را دربارهٔ آن فریاد خواهد آورد. زبان‌آوری، شیوایی و رسایی، از بنیادی‌ترین بخش‌های آفرینشگری ادبی است که چندان به زمان آفرینش بازبسته نیست و با داشتن پیشینهٔ یادشده به آن دست توان یافت. از همین‌رو است که شاید شعری نغز در پنج دقیقه سروده شود؛ لیک دست‌کم پنج سال پشتوانهٔ ادبی و اندیشگی دستمایهٔ ساخت آن باشد. چنین گنجی، نه گنج بادآورد، که برآیند چنان رنجی (اگر بتوان آن را رنج نامید) است.

گذشته از آن توانایی بنیادین که از راه شناخت ژرف و شگرف زبان و آثار ادبی به دست می‌آید و در هنگام سرایش به یاری سخنور می‌آید، تلاش برای تراش دادن جمله‌ها و گنجاندن آنها در الگوی

وزن (در شعر) و ریتم (در ترانه) بخشی دیگر از پشت پرده‌ای است که به شکوهمندی نمایش پایانی می‌انجامد. سخنوری که با هر اندازه از دانش ادبی، به نخستین واژه‌ها و ساخت‌هایی که فریاد می‌آورد دل خوش می‌کند و همان را ریختِ پایانی سرودهٔ خود می‌شمارد، کار خود را از رسیدن به ساخت و پرداختِ برتر، بی‌بهره می‌سازد. هر کس بسته به اندازه‌ای که از هوش و توش هنری و آفرینشگری برخوردار است، با پیرایش و ویرایش به مرزهایی تازه تواند رسید. گویا پیشینیان ما چندان بدین شیوه رفتار نمی‌کرده‌اند و هر چه بر خامه‌هایشان روان می‌شد، می‌پسندیده‌اند و در آن دست نمی‌برده‌اند.^۱ در سده‌های گذشته دشواری بازنویسی و ویرایش و دسترسی به ابزار نگارش در چنین رفتاری بی‌اثر نبوده است؛ لیک امروز چنین کاری برای نویسندگان ساده و آسان است. قیصر سال‌ها گذشته از گزینش و ویرایش کتاب‌های انتشاراتی و گرداندن نشست‌های شعر در حوزهٔ هنری، پیشهٔ روزنامه‌نگاری داشت و بخشی از کار او ویرایش سروده‌هایی بود که به دفتر هفته‌نامهٔ *سروش* فرستاده می‌شدند؛ پس او به خوبی از ارج و پیرایش و شیوه‌های کارآمد آن آگاهی داشته است.

بخش دیگر پشت پرده که شاید بهتر باشد آن را «پرده‌پوشی» بخوانیم، کنار نهادن شعرهایی است که حتی با گذشتن از زیر تیغ گزینش و ویرایش و پس از به چاپ رسیدن، در چشم سراینده خام یا ناتمام و دارای کاستی یا ناراستی می‌نمایند. قیصر ۲۵ ساله بود که دو دفتر شعر در *کوچهٔ آفتاب* و *تنفس صبح* را به چاپ رساند و چند سال پس از آن با رسیدن به پختگی و نوشتن سروده‌های بیشتر، بیشتر سروده‌های آن دو دفتر را شایستهٔ بازچاپ ندید و کنار نهاد.^۲ برای آنکه خوانندگان گمان نبرند سروده‌های یادشده یکسره ناشیوا و نارسا بوده‌اند سه دوییتی را از میان آنها برمی‌گزینیم و می‌آوریم:

واژه ماندن

روان و پاک و بی‌تابیم، بی‌تاب / که گر ماندیم مردابیم، مرداب
 تو گویی واژهٔ «ماندن» ندارد / کتاب پیروان مذهب آب
 (امین پور، ۱۳۶۳، ص ۹۴)

از جان تا به جانان

چو اهل کوی جانان است این جان / غریب و بی‌کس افتاده‌ست این‌سان
 چو یک آن است از «جان» تا به «جانان» / خوش آن‌کواز میان بردارد این «آن»
 (همان، ص ۹۷)

۱. چنین می‌نماید که حافظ در این زمینه در شمار نمونه‌های استثنایی باشد. پژوهشگران ناسازی دستنویس‌های *دیوان حافظ* را تا اندازه‌ای چشمگیر زادهٔ ویرایش و پیرایش‌های سراینده می‌دانند (فرزاد، ۱۳۴۹، ص ۶ مقدمه - حافظ، ۱۳۷۳، ص ۲۱-شمیسا، ۱۳۸۸، ص ۱۵۶).

۲. شاعرانی بزرگ چون حمیدی شیرازی، شاملو، سایه و سپهری هم پس از رسیدن به پختگی، از بازچاپ نخستین دفترهای شعر خود، *شکوفه‌ها (نغمه‌های جدید)*، *آهنگ‌های فراموش‌شده*، *نخستین نغمه‌ها* و *در کنار چمن (آرامگاه معشوق)* پرهیز کرده‌اند.

ای دل

دنادنی حال من چون است ای دل / ز شرح و وصف بیرون است ای دل

اگر گویم کسی باور ندارد / دلم از دست تو خون است ای دل

(همان، ص ۱۰۴)

چنانکه می‌بینید دوبیتی‌هایی که قیصر با سختگیری به آنها پروانهٔ چاپ دوباره نداده از زیبایی و شیوایی بی‌بهره نیستند و چه بسا برخی سراینده‌گان به شعرهایی از همین دست ببالند. پس از چاپ دو دفتر نام‌برده قیصر تا پایان زندگی پشت پرده‌ای دیگر را پیش از به نمایش درآوردن هنر سراینده‌گی خود فراهم آورد و آن «گزینش» بود.

شاعری با توان سخنوری قیصر که بر زبان و واژه‌ها و وزن و قافیه چیرگی درخور داشت، اگر به شیوهٔ بسیاری از شاعران دیروز و امروز آسان‌گیر و خودپسند می‌بود، بی‌هیچ لاف و گزاف می‌توانست در هر هفته هزار بیت را به نظم درآورد؛ پس چرا شمار بیت‌هایی که در مجموعهٔ کامل اشعار قیصر امین‌پور آمده است (با کنار نهادن شعرهای نیمایی) به هزار نمی‌رسد؟ این از آن‌رو است که وی پس از آزمودهٔ نخست در راه چاپ سروده‌های خویش، بیش از پیش سختگیر و باریک‌اندیش شد و افزون بر آنکه هر سخنی را به شعر در نمی‌آورد و گذشته از ویرایش شعرهایی که می‌سرود، شعرهایی را که پس از ویرایش نیز نغز و دلایز نمی‌یافت، بی‌گذشت و با فروتنی، کنار می‌نهاد. دیگر دفترهای شعر قیصر به‌راستی «گزیدهٔ اشعار» او هستند.

یکی از رازهای کامکاری کسی که به‌گواهی پژوهشگران با دیوانی کوچک سرآمد شاعران پس از انقلاب اسلامی است و همچنین با ۴۰ شعر از برجسته‌ترین شاعران شعر نوجوان و با ۲۱ ترانه از برترین ترانه‌سرایان موسیقی ایرانی است، در همین گزین‌گویی، سختگیری و نکته‌دانی است.

او در ترانه‌سرایی با شکیب و پشتکار بسیار، ساختارهای گوناگون نحوی، واژگانی، موسیقایی، قافیگی، تصویری، ایهامی و... را پیش چشم می‌آورد، می‌آزمود، به کار می‌گرفت و بارها هماهنگی سرودهٔ خود را با الگوی ریتمیک آهنگ می‌سنجید و تا نرسیدن به ریختِ برتر، که نمایی ساده و ساختی پیچیده داشت، دست از کار نمی‌کشید و به کمتر از آن خرسند نمی‌شد. برای آشنایی خوانندگان با شیوهٔ کار او به بررسی کار گزینش و ویرایش او در راه سرودن «به یادت» (آهنگساز و خواننده: محمد اصفهانی - تنظیم‌کننده: علیرضا کهن‌دیری - مجموعهٔ «فاصله») می‌پردازیم. ملودی در سراسر آهنگ با رکن‌بندی عروضی «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن / فعولن» که وزن ویژهٔ دوبیتی است سازگار است و از همین‌روی قیصر از ساختار دوبیتی بهره برده است. اصفهانی در «به یادت» چهار دوبیتی از قیصر خوانده است که آنها را در اینجا می‌آوریم:

به یادت داغ بر دل می‌نشانم / ز دیده خون به دامن می‌فشانم

چو نی‌گر نالم از سوز جدایی / نیستان را به آتش می‌کشانم

به یادت ای چراغ روشن من / ز داغ دل بسوزد دامن من
ز بس در دل گل یادت شکوفاست / گرفته بوی گل پیراهن من

همه شب خواب بینم، خواب دیدار / دلی دارم، دلی بی‌تاب دیدار
تو خورشیدی و من شبینم، چه سازم؟! / نه تاب دوری و نه تاب دیدار

سری داریم و سودای غم تو / پری داریم و پروای غم تو
غمت از هر چه شادی دلگشا تر / دلی داریم و دریای غم تو

اگر به دستنویس‌های شاعر^۱ بنگریم درمی‌یابیم او افزون بر این، ۱۱ دوبیتی و چند نمونه جایگزین سروده است که چهار دوبیتی «به یادت» از میان آنها برگزیده شده‌اند. هفت دوبیتی پخش‌نشده را در این جا می‌آوریم و دربارهٔ ویژگی‌های ادبی هر یک نکته‌ای چند می‌گوییم:

۱

چو رود از شوق دریا بی‌قرارم / که در سر شور دیدار تو دارم
همه شب تا سحر بیدارم ای ماه / به یاد تو ستاره می‌شمارم

لخت نخست دارای تشبیهی آشکار و هم‌معنی با «چون جوی تنها، با شوق دریا، در پیچ و تابم» (دعای دل^۲) است و همچنین با داشتن سه واژه «رود»، «دریا» و «شوق» یادآور لخت «تو رودی، تو دریا، تو شوق عبوری» (حکایت دل) است که معنایی دیگرگونه دارد. «رود» (در معنی غایب ساز زهی) با «شور» که یکی از معنی‌های غایب آن نام دستگامی در ردیف موسیقی ایرانی است، ایهام تناسب دوسویه^۳ می‌سازد. «شور» در دیگر معنی غایب خود که «پُر نمک» است، با «دریا» (آب دریا شور است) ایهام تناسبی دیگر پدید می‌آورد. استعارهٔ آشکار و کم‌فروغ «ماه» برای یار، در کنار دو واژهٔ ناساز «شب» و «سحر» و کنایهٔ «ستاره شمردن»، که به معنی بی‌خوابی است، رنگی گرفته است. در موسیقی درونی تکرار هجای «در» و «دار»، جناس وسط «سر/ سحر^۴»، جناس مضارع «دیدار/

۱. خانوادهٔ گرامی امین‌پور با مهر و بزرگواری آنها را به دست نگارنده سپرده‌اند. بر من است که در همین جا از ایشان سپاسگزاری کنم.

۲. نام یکی از ترانه‌های قیصر است. در این جستار با آوردن نام ترانه‌های دیگر قیصر به پیوندی که دوبیتی‌های یادشده با آن سروده‌ها دارند، اشاره خواهیم کرد. برای خواندن متن ترانه‌های قیصر و نیز آگاهی از اندیشه‌های بازتاب‌یافته در آنها نک: فیروزیان، ۱۳۹۵ الف، ص ۱۸۲۵-۱۸۲۵، همو، ۱۳۹۵ ب، ص ۲۵-۱۸.

۳. ایهام تناسب آن است که معنی غایب واژه‌ای با معنی واژه‌ای دیگر تناسب داشته باشد؛ لیک اگر هر دو واژه در معنی غایب با یکدیگر تناسب داشته باشند (مانند همین نمونه) ایهام تناسب دوسویه پدید می‌آید.

۴. در شعر، دامنهٔ بررسی آرایه‌هایی چون سجع و جناس را به بیت فرومی‌کاهند؛ لیک ما با ترانه شمردن سرودهٔ یادشده لخت‌های پیاپی آن را، بی‌آنکه مرز بیت‌ها را پیش چشم آوریم، با یکدیگر در پیوند می‌دانیم.

بیدار»، سجع متوازی و ازدواج «در/ سر»، سجع مطرف «بیدارم» با «دارم» و «می‌شمارم» به زیبایی سروده افزوده است.

۲

دو دستم ساقه سبز دعایت / گل اشکم نثار خاک پایت
دلم بر شاخه یاد تو پیچید / چو نیلوفر شکفتم در هوایت
همانند کردن «دست» به «ساقه سبز» (که خود مضاف مفهومی دیگر است) به گمان برگرفته از تکغزل نامدار فروغ است:

دست مرا که ساقه سبز نوازش است / با برگ‌های مرده هم‌آغوش می‌کنی
(فخرزاد، ۱۳۷۹، ص ۳۱۰)

برآمدن ساقه از دل خاک، با تصویر دست‌های برآورده به دعا سازگاری دارد. در نگاه شاعرانه یا عارفانه درختان و گل‌ها هم به گونه‌ای دیگر در کار نیایش‌اند:

شاخه‌ها گل می‌کنند / لحظه سبز دعا
(امین‌پور، ۱۳۹۱، ص ۴۶۴)

لخت نخست با هم‌آغازی واژه‌های پیاپی «دو دست» و «ساقه سبز»، واج‌آرایی «د» (سه بار در آغاز واژه‌ها) و «س» (سه بار) و تکرار هجای «دو» (در واژه «دو» و هجای آغازین «دعا») موسیقی درونی درخشانی دارد.

ماننده و مانسته در تشبیه رسای «گل اشک» هر یک به گونه‌ای با «خاک» پیوند دارد. در زنجیره تداعی‌ها «نثار خاک» کردن «گل اشک» یادآور افشاندن «گل» و «اشک» بر «خاک» یاران از دست‌رفته است. البته در اینجا گل اشک به خاک پای یار افشانده می‌شود.

«شاخه یاد» اضافه تشبیه‌ی تازه‌ای است و پیچیدن دل بر شاخه یاد با تصویر نیلوفر در لخت پایانی سازگاری دارد. «هوا» پرتکرارترین واژه ایهام‌ساز در ترانه‌های قیصر است و در اینجا همه معانی آن را با گزارش‌های دور و نزدیک چندگانه پذیرفتنی می‌یابیم: عشق و دوستداری، خواهش دل و آرزو، وضعیت جوی، باد و آسمان. سراسر بیت دوم یادآور بخش زیر از ترانه «نیلوفرانه» است:

چو نیلوفر عاشقانه چنان می‌پیچم به پای تو / که سر تا پا بشکفد گل زهر بندم در هوای تو

۳

ز داغت گلشنی دارم خدایا / چراغ روشنی دارم خدایا
گریبان چاک و خونین در هوایت / چو گل پیراهنی دارم خدایا
«گلشن» واژه‌ای است که در ترانه‌های قیصر به کار نرفته است؛ لیک تصویر پندارینه گل‌های رسته از داغ دل همچنین تصویر لخت دوم، همانندی آشکاری با بخش زیر از «در هوای تو» دارد:

در سینه داغی دارم از لاله باغی دارم
با یادت ای گل هر شب در دل چراغی دارم

آشکار می‌شود که استعاره «چراغ» در دوبیتی قیصر برای «یاد» دل‌افروز یار آسمانی به کار رفته است. در بیت دوم «در هوایت» مانند شعر پیشین (چو نیلوفر شکفتم در هوایت) ایهام دارد و تصویر بیت یادآور بخشی از ترانه «آه سحری» است که در آن به پیوند «داغ» و «گل» هم اشاره شده است:

چو پیراهن گل دلی پاره دارم
دلم را به داغت گل افشان کن

از آنجا که قیصر از آشکارگویی پرهیز دارد و شیوه او نهفتن پیام معنوی سروده‌ها در دل تصویرهای هنری است، ردیف «خدایا» را که آشکارکننده رویکرد نیایشی شاعر است در کنار نهاده شدن دوبیتی سوم اثرگذار می‌دانیم. چنانکه می‌بینیم در چهار دوبیتی برگزیده برای آهنگ «به یادت» هیچ‌یک از واژه‌های ویژه گفتمان دینی نیامده است.

۴

دلم را هر دمی یاد از تو بادا / پریشان‌خاطرم شاد از تو بادا
دلم ویرانه شد گنج غمت را / خراب‌آبادم آباد از تو بادا
دوبیتی چهارم با پیوند «گنج» و «ویرانه»، که در ادب کهن بارها از آن یاد شده است^۱، و تصویر متناقض‌نمای «خراب‌آباد»، از دید معنایی و تصویری نوآورانه و آفرینشگرانه نیست و شاید به همین انگیزه سراینده آن را کنار نهاده است. هماهنگی هجای قافیه («آد») با بخش پایانی ردیف («بادا»)، قافیه ساختن «را» در لخت سوم با ردیف، در لخت نخست واج‌آرایی «د» (چهار بار) و در لخت چهارم تکرار هجای «با» (چهار بار)، تکرار واژه «آباد» و قلب بعضی «آباد/ بادا» آرایه‌های موسیقی کناری و درونی شعر هستند.

۵

به یادت سر به صحرا می‌گذارم / خدا را با تو تنها می‌گذارم
ازین جا رفتم اما تا قیامت / دلم را پیش تو جا می‌گذارم

۱. برای نمونه همین تشبیه رسای «گنج غم» که در «دل ویرانه» یافت می‌شود، در بیتی از حافظ آمده است و در آن بیت «خراب» (برگرفته از «خرابات») با «ویران» ایهام ترادف می‌سازد و از این دید بر بیت قیصر که «خراب» در آن مترادف «ویرانه» است برتری دارد:

تا گنج غمت در دل ویرانه مقیم است

همواره مرا کنج خرابات مقام است (حافظ، ۱۳۷۳، ص ۱۲۵)

گفتنی است جناس خط یا تصحیف «گنج/ کنج» از زیبایی‌های دیگر بیت حافظ است که در ویراسته قزوینی و غنی با برگزیدن «کوی» به جای «کنج» (حافظ، ۱۳۲۰، ص ۳۳) از میان رفته است.

سویه زمینی عشق آشکار است و با دوبیتی‌های دیگر که اگر آشکارا بازتاب‌دهنده عشق آسمانی نباشند، به هر روی گزارش عشق آسمانی درباره آنها راست می‌آید، ناسازگاری دارد. شعر از صور خیال و بدیع معنوی بهره چندانی ندارد. «سر به صحرا نهادن» در زندگی دلدادگان امروزی بی‌جا و بی‌معناست. آمیزه نکته‌های یادشده انگیزه قیصر در کنار نهادن شعر بوده است.

۶

چو نرگس مست و بیمارم تو کردی / سراپا چشم دیدارم تو کردی

رها بودم رها چون گیسوانت / گرفتارم، گرفتارم تو کردی

شعری ساده‌نما ولی پرآرایه و هنری است. موسیقی بیرونی در آن روان است و هیچ اشباعی در شعر نیست. «مست» و «بیمار» دو صفت ستایش‌آمیز برای چشم یار است و اشاره به گرانی و نیم‌خوابی چشم دارد که «خماری چشم» هم خوانده می‌شود و در سنت شعر پارسی پسندیده است. نرگس که همواره در شعر کهن همانند چشم دانسته شده در اینجا بر بنیاد آن پیوند دیرین، دارای دو صفت چشم یار، یعنی مستی و بیماری، شمرده شده است؛ لیک داشتن این دو صفت (که زیبایی چشم زیبای یار است) به سود نرگس نیست و شاعر با چنین تشبیهی از درماندگی و افتان و خیزان بودن خویش در راه دلدادگی یاد کرده است. سراپا چشم بودن از آن روی که نرگس را چون چشم می‌دیده‌اند تصویری زیباست: نرگس چون آدمی نیست که بخشی از چهره او چشم باشد. سراپای این گل همانند چشم است^۱.

از دیدی «سراپا» کنایه است از «همه» و از این‌رو میان «سر»، «پا» و «چشم» ایهام تناسب می‌یابیم. لخت سوم دارای استخدامی تشبیهی است. «رها» درباره دلداده به معنی آزاد و درباره گیسو به معنی آویزان و افشان است. تکرار دو واژه «رها» و «گرفتار»، که با هم تضاد دارند، در دو لخت سوم و چهارم، میان دو لخت هماهنگی ساختاری پدید آورده است. در لخت چهارم نخستین «گرفتارم» را به معنی «گرفتار هستم» (پیش‌تر رها بودم و اکنون گرفتار هستم) نیز گزارش توان کرد که اگر چنین باشد آهنگ و معنی دو «گرفتارم» دوگانه خواهد شد: گرفتار هستم. تو مرا گرفتار کردی.

۷

کجایی ای بهشتِ آشنایی / ندارد بی‌تو دل شور و نوایی

هوای آن نیستان دارم امشب / چو نی می‌نالَم از سوز جدایی

۱. صائب در بیتی هم‌وزن با شعر قیصر، با تشبیه شبنم به چشم، گلی را که روی آن با شبنم پوشیده شده سراپا چشم دانسته است:

گل از شبنم سراپا چشم گردید / که حیران تماشای تو باشد

(صائب، ۱۳۷۰، ص ۳۵۲۲)

«بهشت آشنایی» یک اضافه تشبیهی ساده نیست و بر پایه باور فرود آمدن آدم از بهشت، در این شعر که سوبه عشق آسمانی دارد، پذیرای گزارشی دیگر نیز هست. در گزارش دوم، آشنایی به بهشت مانند نشده و خواست از «بهشت آشنایی» جایگاه فرازمینی آدم در جهان برین و بلند و نزدیکی به بارگاه خداوند است. «نیستان» با پیشینه‌ای که از نی‌نامه مثنوی معنوی در یاد داریم^۱ کمابیش هم‌معنی با «بهشت آشنایی» است. «کجایی» با دو واژه قافیه، «آشنایی» و «نوایی»، سجع مطرف و متوازی می‌سازد. «شور» و «نوا» ایهام دارند و جز نام دستگاه‌های ردیف موسیقی دستگاهی ایرانی، معنی «شوق» و «هیجان» و «ساز و برگ» و «سامان» را هم می‌رسانند. «هوا» با «می‌نالم» و «نی» ایهام تناسب دارد و میان «نی» و «سوز» ایهام تناسبی دیگر پدید آمده است.

چنانکه با خواندن و بررسی کوتاه دوبیتی‌ها آشکار شد همه آنها شایستگی آمدن در آهنگ را داشته‌اند و قیصر با به‌گزینی، آنها را کنار نهاده و با آن که دارای وزن عروضی و ساختار دوبیتی هستند، در دفتر شعر خود هم آنها را نیآورده است.

در سروده‌هایی که خواندیم برخی لخت‌ها به چند گونه ساخته شده‌اند و قیصر در کنار هر لخت، گونه دیگر و به اصطلاح نسخه بدل آن را هم نوشته است تا با سبک و سنگین کردن ارج ادبی هر یک، سرانجام یکی را برگزیند. برای آشکار شدن چند و چون کار و باریک‌بینی‌های امین‌پور به بررسی دگرسانی‌ها در چند سروده یادشده می‌پردازیم.

در بیت زیر از دوبیتی پنجم:

ازین جا رفتم اما تا قیامت / دلم را پیش تو جا می‌گذارم

لخت نخست، به‌گونه «تمام چیزها را بردم اما» هم آمده و ریزتر از متن نوشته شده است. «تمام چیزها» سنگ و رنگ ادبی ندارد. وانگهی رفتن شاعر (که در ریخت برگزیده آمده است)، رخت برکشیدن را هم در دل خود دارد و نیازی به گفتن «تمام چیزها را بردم» نیست. همچنین «تا قیامت» مفهومی افزون بر ریخت دوم دارد و جاودانگی دلدادگی را می‌رساند. از سوی دیگر «بردن چیزها» به معنی کوچ و دور شدن از یار است و «رفتن» جز آن معنی، به‌ویژه در کنار «قیامت»، معنی مرگ را هم می‌رساند. جناس تام میان دو «جا» از دیگر برتری‌های ریخت برگزیده قیصر بر ریخت دوم است. بیشترین دگرسانی را در دوبیتی ششم می‌بینیم. در «چو نرگس مست و بیمارم تو کردی» به‌جای «مست»، «زار» هم آمده است و لخت دوم، «سراپا چشم دیدارم تو کردی» دارای چهار ریخت جایگزین برای «سراپا چشم» است:

۱- سراپا شوق: دارای نکته ویژه‌ای نیست.

۲- سراپا محو: از آنجا که نرگس به چشم مانند می‌شود، سراپا محو دیدار بودن با آن پیوند دارد.

۱. «نیستان» را «عالم وجود محض و وحدت مطلق»، «عالم مثال»، «جهان بی‌نشانی»، «عالم غیب و سر، مقابل عالم شهادت و شهود» گزارش کرده‌اند (گوهرین، ۱۳۸۱، ص ۱۹۵).

۳- چنین سرمست: با ریختِ دوم لختِ نخست (چو نرگس زار...) می‌تواند بیاید؛ لیک از آنجا که در ریختِ برگزیده (چو نرگس مست...) واژه «مست» آمده است، برای همنشینی با ریختِ برگزیده لختِ نخست گزینه‌ای پسندیده نیست.

۴- چنین مشتاق: مانند ریختِ نخست (سراپا شوق) است و جز آن از آنجا که «مشتاق دیدار» در زبان مردمی و گفت‌وگوهای روزانه کاربردی بسیار گسترده دارد، از برجستگی هنری و زبان ادبی دور می‌نماید.

لخت سوم، «رها بودم رها چون گیسوانت» نیز دارای چهار ریخت جایگزین برای «چون گیسوانت» است:

۱- در بند زلفت: «رها بودن در بند» متناقض‌نماست. «بند» با «بود» هماهنگی آوایی دارد.
 ۲- در دام زلفت: جز متناقض‌نمایی «رها بودن در دام»، از آنجا که «دام» دارای واژه بلند «آ» است که در سراسر بیت، چهار بار دیگر آمده از «بند» خوش‌آهنگ‌تر می‌نماید. هم‌آغازی دو واژه پیاپی «در» و «دام» هم از دیگر برتری‌های موسیقایی ریخت دوم در سنجش با ریخت نخست است.
 ۳- در تار زلفت: فراخوانی تصویر تارهای دراز و رهاشده گیسوان، تکرار هجای «تار» (که در لخت سپسین در واژه تکرار شده «گرفتار» آمده است) و سجع مطرف «تار/ گرفتار» نکته‌های گفتنی این ریخت هستند.

۴- در تار مویت: مانند ریخت پیشین (در تار زلفت) است و فقط واژه «موی» جایگزین «زلف» شده است و از آنجا که «زلف» معنی موی بلند و دراز سر را می‌رساند بهتر از «موی» می‌نماید.
 بر هر چهار ریخت یادشده این خرده را توان گرفت که اگر دلدا در بند/ دام/ تار زلف/ موی یار رها بوده است، گرفتاری‌یی که در لخت واپسین از آن سخن می‌گوید چیست؟ اگر در بند زلف بودن رهایی است، گرفتاری را باید رها شدن از بند زلف گزارش کرد؟ چنین نیست. خواست‌گوینده آن است که بگوید مرا که در گرفتاری عشقت خوش و شاد (رها از همه جهان و رنج‌های آن) بودم، گرفتار دوری کردی. معنی دیگری هم از بیت برمی‌آید که با درنگ کردن پس از «رها» و پیوسته خواندن بخش پایانی لخت سوم با لخت چهارم پدید می‌آید: «رها بودم رها، در بند/ دام/ تار زلفت/ مویت گرفتارم تو کردی».

ریخت برگزیده قیصر چنین ابهامی ندارد و با آمدن «گیسوان» در لخت، در هر سه رکن واژه برابر با «مفا» (در مفاعیلن و مفاعیل) با واژه بلند «آ» به پایان می‌رسد:

رها/ بودم- رها/ چون گی- سوا/ نت.

مفا/ عیلن- مفا/ عیلن- مفا/ عیل.

این ویژگی در لخت چهارم دوبیتی یکم و چهارم هم هست:

به یا/ د تو- ستا/ ره می- شما/ رم.

خرا/ ب‌آبا- دم آ/ باد از- تو با/ دا.

اگر به واشکافی بیشتر بپردازیم، درمی‌یابیم آوای «وا»، که از «گیسوان» برمی‌آید، معنی «باز» را، که با «رها» سازگاری و با «گرفتار» ناسازگاری دارد، به یاد می‌آورد. بیت زیر از دوبیتی هفتم:

هوای آن نیستان دارم امشب / چون می‌نالَم از سوز جدایی
دارای ریخت دیگری از لخت نخست است: «به سر دارم هوای آن نیستان». ریخت برگزیده آشکارا روان‌تر از ریخت دوم و دارای ساختاری دستورمند است و هیچ‌یک از بخش‌های جمله در آن جابه‌جا نشده است. لخت دوم بیت هم همانندی روشنی با لختی از دوبیتی‌های برگزیده و خوانده شده در «به یادت» دارد: «چون می‌گر نالم از سوز جدایی». گفتنی است همین لخت در دستنویس قیصر دارای ریختی دیگر نیز هست: «چون می‌نالَم گر از سوز جدایی». در ریخت برگزیده باز قیصر پیرو ساخت دستورمند بوده است و «گر» را پیش از فعل نهاده است. در بخش پخش‌شده «به یادت» دو دیگرسانی دیگر هم در دستنویس قیصر دیده می‌شود:

در لخت «ز دیده خون به دامن می‌فشانم»، «گل حسرت» به جای «ز دیده خون» آمده که هرچند هنری‌تر است، بار عاطفی کمتری دارد. دیگر آنکه در بیت زیر:

تو خورشیدی و من شبنم، چه سازم؟! / نه تاب دوری و نه تاب دیدار
لخت نخست به گونه «تو عین آفتابی من چو شبنم» هم ساخته شده است که در آن میان «عین» و «شبنم» ایهام تناسبی توان یافت؛ لیک پرسش بلاغی «چه سازم؟» که نشان‌دهنده درماندگی‌گویی است، در ریخت یادشده نیامده و از همین‌روی ریخت برگزیده قیصر بهتر است. بدین‌سان با بررسی دستنویس قیصر و نمایش پشت پرده هنر ترانه‌سرایی او چند و چون کار سرایش و گزینش و ویرایش او تا اندازه‌ای بر خوانندگان و سخن‌دوستان آشکار شد؛ تا بار دیگر این نکته درست یادآوری شود که برای رسیدن به قله‌های هنر و ادب، افزون بر ذوق و نیروی آفرینشگری، نیازمند تلاش و باریک‌بینی هستیم و با آسان‌گیری و ساده‌نگری به جایی نتوان رسید.

منابع

- امین پور، قیصر. (۱۳۶۳). *در کوچه آفتاب*، تهران: حوزه هنری.
- امین پور، قیصر. (۱۳۹۱). *مجموعه کامل اشعار*، تهران: مروارید.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۶). «آن صندلی خالی»، *رسم شقایق*، تهران: سروش، ص ۶۲-۶۱.
- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۳). *ادیوان حافظ*، به سعی سایه، تهران: کارنامه.
- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۲۰). *دیوان حافظ*، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: کتابخانه مجلس.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰). «بی‌نیاز از ضمیمه»، *یادمان همزاد عاشقان جهان*، به کوشش زیبا اشراقی، حمیدرضا توکلی و مهدیه نظری، تهران: مروارید، ص ۲۳۵.

- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). *یادداشت‌های حافظ*، تهران: علم.
- صائب تبریزی. (۱۳۷۰). *دیوان*، ج ۶، به کوشش محمد قهرمان، تهران: علمی و فرهنگی.
- فرخزاد، فروغ. (۱۳۷۹). *دیوان اشعار*، تهران: مروارید.
- فرزاد، مسعود. (۱۳۴۹). *حافظ: صحت کلمات و اصالت غزل‌ها*، ج ۱، شیراز: دانشگاه پهلوی.
- فیروزیان، مهدی. (۱۳۹۴). «ای عشق زمین و آسمان آیه‌توست؛ سروده‌های قیصر امین‌پور در موسیقی ایرانی». *هنر موسیقی*، س ۱۸، ش ۱۵۳، آبان، ص ۱۳-۱۹.
- فیروزیان، مهدی. (۱۳۹۵ الف). «این ترانه بوی نان نمی‌دهد: بررسی اندیشه‌های قیصر امین‌پور در ترانه؛ بخش نخست». *هنر موسیقی*، س ۱۹، ش ۱۵۸، تیر و مرداد، ص ۱۸-۲۵.
- فیروزیان، مهدی. (۱۳۹۵ ب). «این ترانه بوی نان نمی‌دهد: بررسی اندیشه‌های قیصر امین‌پور در ترانه؛ بخش دوم». *هنر موسیقی*، س ۱۹، ش ۱۵۹، شهریور، ص ۱۸-۲۵.
- فیروزیان، مهدی. (۱۳۹۵ ج). «رفته با بوی باران: سنجش شیوه‌توانه‌سرایبی معینی کرمانشاهی و امین‌پور». *هنر موسیقی*، س ۱۹، ش ۱۶۱، آبان، ص ۳۲-۳۹.
- کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۹۰). «برای قیصر آرزوی فرجام فرخنده دارم». *یادمان همزاد عاشقان جهان*، به کوشش زیبا اشراقی، حمیدرضا توکلی و مهدیه نظری. تهران: مروارید. ص ۲۳۶-۲۳۷.
- گوهرین، صادق. (۱۳۸۱). *فرهنگ لغات و تعبیرات مثنوی جلال‌الدین محمد بلخی*، ج ۹، تهران: زوّار.