فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و سوم، تابستان ۱۴۰۳: ۱۷۶-۱۴۹
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل زیبایی‌شناسی سبکی شعر «قیصر امین‌پور»

سردار بافکر*

چکیده

«قیصر امین‌پور» از شاعران مطرح معاصر است که در قالب‌های مختلف شعر، آثار باارزش و قابل توجهی پدید آورده است. ایشان ویژگی‌های سبکی و بلاغی شعر کلاسیک و نیمایی را با شعرهایش تلفیق نموده و انتظارات مخاطبان امروزی از شعر را به خوبی درک و بر آورده کرده است. در این جستار، هنرهای ادبی‌ای که قیصر امین‌پور در اشعار خود به صورت خاص و برجسته به کار برده و در تعیین سبک شخصی او نقش دارند، نقد و بررسی شده است. پژوهش بر اساس نحوهٔ کاربرد مصداق‌های این شگردهای ادبی در آثار امین‌پور و ملاحظهٔ دیدگاه‌های صاحب‌نظران و دریافت شخصی نویسنده از این هنرهای بلاغی صورت گرفته است. نتیجه کلی مقاله این است که مضمون‌سازی تازه و بدیع، نمادها و متناقض‌نماهای ابداعی، آشنایی‌زدایی‌های متنوّع و بکر و نوآوری‌های بلاغی دیگر قیصر امین‌پور، نقش بسیار مؤثری در زیبایی و تأثیر کلام او دارد و از اصلی‌ترین ویژگی‌های سبک اختصاصی ایشان است که اشعار او را از شعرهای شاعران دیگر کاملاً متمایز می‌کند.

واژه‌های کلیدی: قیصر امین‌پور، هنرهای ادبی، مضمون‌سازی، زیبایی‌شناسی و سبک‌شناسی.

* دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، ایران
sardar.bafekr@azaruniv.edu.ac.ir

مقدمه

قیصر امین‌پور، شاعر متعهد و تأثیرگذار پس از انقلاب اسلامی، اشکال و ابعادی از دردمندی، حسرت و آرزومندی را در شعر خود به نمایش گذارده است. او آرمان‌ها و گم‌شده‌هایی چون ارزش اخلاقی و انسانی، پاکی، سادگی و مهربانی را جست‌وجو می‌کند (علیزاده و باقی‌نژاد، ۱۳۹۱: ۱۷۵). امین‌پور در ابتدای انقلاب با انتشار نخستین آثارش، قابلیت‌هایی را از خود بروز داد که نویدِ ظهور شعری با مشخصه‌های جدید در زبان فارسی بود. قیصر با آثار نخستِ خود توانست در ابتدای مسیری رو به کمال گام نهد و به‌تدریج به ذهنیت و زبان شاعرانه‌ای خاص دست یابد، تا جایی که وی را یکی از شاعران «سکان‌دار شعر انقلاب» و از «سرآمدان اقران خویش» لقب دهند. «قیصر امین‌پور از معدود شاعرانی است که بعد از انقلاب، ضمن گرایش به شعر کلاسیک در قالب غزل و رباعی، همگام با حوادث انقلاب، ساخت نیمایی شعر را پی‌گرفته و اشعاری با درون‌مایه‌ای نو و زبانی ساده و صمیمی سروده است» (محمدزاده، ۱۳۸۶: ۱۵۶).

امین‌پور در غزل به اوزان کلاسیک و جاافتاده گرایش دارد، امّا ترکیبات نو و تصاویر بدیع، غزل‌های وی را زیبا و دلنشین ساخته‌اند. ایشان در زمینه رباعی نیز از نوآوران به شمار می‌آید. رباعیات او دارای ترکیبات و مضامین نو است که حال و هوای احساسی و عاطفی و عاشقانه‌ای دارد. قیصر از شاعرانی است که در شعر نو از پیروان شیوهٔ نیماست. اشعار نو او که اغلب مضامین اجتماعی و تصاویر ذهنی و احساسی دارد، از نگاه تیزبین و ژرف هنرمندانه حکایت می‌کند.

بیان مسئله، پرسش‌ها، اهداف و ضرورت پژوهش

قیصر امین‌پور از جمله شاعران نوگرا در عرصهٔ تصویرپردازی و تخیّل به شمار می‌رود که از امکانات و ظرفیت‌های زبان به خوبی بهره برده است. او در شعرهایش می‌کوشد تا از زبان امروزی در نهایت سلاست و روانی استفاده کند و رعایت کامل قوانین به کار گرفتن فرهنگ کنایات و اصطلاحات، به فصاحت و بلاغت زبان ایشان کمک می‌کند. اندیشه‌های تازه، نوآوری‌های بلاغی، کشف‌های کلامی و ایجاد ترکیبات بدیع و نو از ویژگی‌های شاخص اشعار امین‌پور است که بر ظرفیت‌ها و توانمندی‌های زبان فارسی

برای بیان ادبی و هنری افزوده است (چناری، ۱۳۸۹: ۷۱). بنابراین در میان شاعران معاصر، شعرهای قیصر از نظر نوآوری در عرصهٔ تخیّل، تصویرآفرینی و ترکیب‌سازی حائز اهمیت و درخور تأمل است.

کدام‌یک از شگردهای ادبی در اشعار قیصر امین‌پور، با بسامد بالا به کار رفته و سبک‌ساز هستند؟ چه ویژگی‌هایی، اشعار امین‌پور را برجسته کرده و از شعرهای دیگر شاعران معاصر جدا می‌کند؟ انواع هنرهای ادبی، چه کاربردهایی در شعرهای امین‌پور دارد؟ شاعر چگونه از این شیوه‌های ادبی در رسیدن به اهداف خود (برانگیختن عواطف و احساسات مخاطبان و انتقال پیام‌های خود به آنها) استفاده می‌کند؟ سؤالات و ابهاماتی از این قبیل در آثار قیصر امین‌پور، تدوین چنین مقاله‌ای را اقتضا می‌کرد. آشنایی با هنرهای ادبی و ویژگی‌های سبکی اشعار قیصر در درک دقیق‌تر زیبایی‌های نهفته در شعر ایشان کمک می‌کند و نشان می‌دهد که شاعر از چه ظرفیت‌های فراوانی برای بیان ادبی و هنری برخوردار است. همچنین ما را در شناخت بهتر اندیشه و زبان شعری شاعر و نقد و بررسی اشعار او از حیث بلاغت (بدیع، بیان و معانی)، سبک‌شناسی و نقد ادبی یاری می‌کند.

پیشینه پژوهش

از مهم‌ترین و معتبرترین تحقیقاتی که در حوزهٔ انواع هنرهای ادبی در اشعار قیصر امین‌پور منتشر شده می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

راکعی (۱۳۸۸) در مقاله «نگاهی نو به استعاره (تحلیل استعاره در شعر قیصر امین‌پور)»، ضمن طرح دیدگاه‌های نوین در حوزه استعاره، به معرفی این آرایهٔ ادبی در شعر امین‌پور می‌پردازد.

حسینی و غلامی (۱۳۸۹) در مقاله «جلوه‌های جمال‌شناختی سبک هندی در شعر پایداری قیصر امین‌پور» به تأثیرپذیری امین‌پور از شگردهای شاعرانهٔ سبک هندی پرداخته است.

چناری (۱۳۸۹) در مقالهٔ «سبک‌شناسی شعر قیصر امین‌پور (با تکیه بر نوآوری‌های بلاغی)»، ایهام، متناقض‌نمایی (از نظر نحوی و معنایی) و ایجاز در شعر امین‌پور را بررسی کرده است.

محمدی و زارعی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل آرایهٔ نماد در سروده‌های قیصر امین‌پور» پس از بررسی نماد در سروده‌های قیصر به این نتیجه رسیده‌اند که خاستگاه بیشتر نمادهای امین‌پور، دین و مذهب است.

مرتضوی و نجفی بهزادی (۱۳۹۰) در پژوهشی با نام «بررسی و مقایسهٔ صور خیال در شعر حسین منزوی و قیصر امین‌پور»، استعاره، تشبیه، مجاز و کنایه در شعر امین‌پور و منزوی را بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که تصاویر مشترک این دو شاعر بیشتر مربوط به عشق و مسائل پیرامون آن است.

روحانی و عنایتی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین‌پور»، آرایه‌هایی را که در شکل‌گیری ساختار آوایی شعر قیصر نقش داشته‌اند بررسی کرده‌اند.

آهی و همکاران (۱۳۹۲) در مقاله «بررسی زیباشناختی غزل «گلوی شوق» قیصر امین‌پور» به هدف نقد عملی زیباشناختی، غزل «گلوی شوق» امین‌پور را تجزیه و تحلیل کرده‌اند.

«نماد، نقاب و اسطوره در شعر پایداری قیصر امین‌پور» نوشته روشنفکر و همکاران (۱۳۹۲)، پژوهشی در زمینهٔ تأثیر جنگ بر میزان به‌کارگیری و تحوّلات معنایی نماد، نقاب و اسطوره در اشعار قیصر است.

گنجعلی و صفاری (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی صور خیال در دو شعر «فی یوم فلسطین» بدر شاکر السیاب و «پنجره» قیصر امین‌پور» به این نتیجه رسیده‌اند که انواع صور بلاغی در استحکام و تقویت مضامین حماسی هر دو شاعر، نقش مهمی دارد.

«بررسی سنجشی نمادهای پایداری در شعر فدوی طوقان و قیصر امین‌پور» نوشته و شکاری میر (۱۳۹۴)، پژوهشی است با تکیه بر نظریهٔ ادبیّات تطبیقی اسلامی که به بررسی نمادهای مشترک در شعر مقاومت فدوی طوقان و امین‌پور پرداخته است.

رحیمی و دهقانی (۱۳۹۶) در مقاله «تحلیل هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی سبکی در شعر قیصر امین‌پور» به تحلیل گونه‌های متعدد هنجارگریزی در سبک شعری قیصر عمدتاً بر مبنای نظر و روش لیچ پرداخته‌اند.

محمدی افشار و شایان‌مهر (۱۳۹۶) در مقالهٔ «سبک‌شناسی لایه‌ای مجموعه اشعار قیصر امین‌پور» با روش توصیفی- تحلیلی به بررسی جنبه‌های گوناگون سبکی اشعار امین‌پور در چهار لایهٔ آوایی، واژگانی، نحوی و بلاغی پرداخته‌اند.

در ادامه این تحقیقات ما در این مقاله، مضمون‌سازی‌های تازه و بدیع، نمادها و متناقض‌نماهای ابداعی، آشنایی‌زدایی‌های متنوّع و بکر قیصر امین‌پور را که در تعیین سبک شخصی ایشان تأثیر دارد، نقد و بررسی کردیم. در این پژوهش برای اولین‌بار پارادوکس‌های شعر امین‌پور به شیوهٔ جدیدی تقسیم‌بندی شده و شاخص‌ها و معیارهای تشخیص متناقض‌نماهای محتوایی از زیبایی‌شناختی توضیح داده شده است. مقالهٔ حاضر در حل ابهام برخی از متناقض‌نماهای مبهم و پرکاربرد در شعر قیصر، روشی به دست می‌دهد که در فهم بسیاری از اشعار وی کمک می‌کند. با توجه به اینکه در هر پارادوکسی، ابهامی وجود دارد، این مقاله در واقع گزارش دشواری‌هایی از شعرهای امین‌پور نیز محسوب می‌شود. برای مثال ابهام دو بیت از قیصر در ترکیب‌های متناقض‌نمای «حقیقی‌ترین مجاز» و «قاطعیتِ تردید» که خواننده با مراجعه به این مقاله، به‌راحتی می‌تواند حقیقتِ ورای ظاهر متناقض‌نمای این ترکیب‌ها را بفهمد. بنابراین همهٔ مطالبی که در این بخش آوردیم، تازگی دارد و در تحقیقات پیشین به آنها اشاره نشده است و ضرورت دارد که در این‌باره پژوهشی مستقل و مفصل انجام گیرد.

مضمون‌سازی تازه و بدیع

«مضمون»، نکته‌ای باریک و لطیف یا خاصیت غریب است که در چیزی وجود دارد ولی تاکنون کشف نشده است؛ یا در خیال شاعر می‌تواند ساخته و پرداخته شود. مهم‌ترین خاصیت مضمون این است که اگر شعر را از حلیهٔ هنرآوری‌های زبانی، تصویری و موسیقیایی نیز فارغ سازیم، مضمون با آن باقی می‌ماند. هر شعر خوبی، صورت تازه‌ای از معناست؛ امّا هر صورت تازه‌ای از معنی، مضمون‌آفرینی نیست. «فرق مضمون با معنی این است که مضمون عبارت است از معنی جزئی متکی به مناسبات لفظی و رایج در سنت شعر و با موجودات و روابط شعری سروکار دارد. معنی عبارت است از فکر و فرهنگی که لزوماً شاعرانه نیست، ولی در شعر بیان می‌شود» (خرمشاهی، ۱۳۶۶، ج۱: ۳۷-

۳۸). ایراد سخن به مقتضای حال، محور اصلی بلاغت و ایراد معنای واحد به طرق مختلف، جهت دیگر آن را تشکیل می‌دهد. «کسانی که ابتکار مضامین دلپسند کرده و آنها را لطف و آرایش بیشتر می‌دهند، در شعر، مقامی عالی‌تر دارند، اگرچه از علم صنعت شعر بی‌بهره باشند» (فروغی، ۱۳۸۴: ۱۸۵). مضمون‌یابی و مضمون‌آفرینی در صورتی ارزنده است که با اعتلای لفظ همراه باشد و در این راه مبالغهٔ بسیار نکنند.

هوشیاری و دقت‌نظر قیصر امین‌پور از او شاعری مضمون‌یاب و نکته‌پرداز ساخته است. مضمون‌سازی و نکته‌پردازی او به گونه‌ای نیست که وی را از واقعیت‌ها دور ساخته و نازک‌اندیشی‌های معماگونه (مانند شاعران سبک هندی) را به ذهن و زبانش راه دهد. زبان و بیان ایشان در عین سادگی و روانی، زیبایی چشمگیری دارد. امین‌پور در شعر خود از هنرهای ادبیِ تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز، تمثیل، حسن تعلیل، غلو و غیره، برای خلق مضامین متنوّع و بکر عرفانی و پایداری، زیاد استفاده کرده و در ساخت این صنعت‌های ادبی، اصل را بر این گذاشته است که مخاطب، معنا را درک کند. ابیات زیر از جمله موارد مضمون‌آفرینی عاشقانه و عارفانه با این شگردهای ادبی است.

خورشید خم شد تا نگاهت را ببوسد　　گل غنچه شد تا قرص ماهت را ببوسد
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۱۹۴)

چون پر پروانه تا که دست گشودم　　دست مرا لحظهٔ قنوت گرفتند
(همان: ۲۹۵)

بی‌رنگ‌تر از نقطهٔ موهومی بود　　این دایرهٔ کبود، اگر عشق نبود
(همان: ۳۰۸)

در بیت‌های یادشده، شاعر با استفاده از شگردهای ادبی حسن تعلیل (در بیت اوّل)، تشبیه (در بیت دوّم) و تشبیه و استعاره (در بیت سوّم)، مضمون‌آفرینی کرده است.

اغلب مضمون‌ها و تصاویر شعری قیصر امین‌پور، تازه و بدیع و ابداعی هستند و اینها بیانگر ذهن خلاق و نوگرای شاعر و تلاش او برای کشف پیوندهای تازه میان پدیده‌هاست. تازگی این تصاویر به تجربهٔ شخصی خود شاعر، سرشت‌مایهٔ فرهنگی و تخیّل نیرومند وی بازمی‌گردد. در این تصاویر، شاعر با دقّت نظر خود، نکته‌های تازه‌ای را درمی‌یابد و با کاربرد شاعرانه و پیوند آنها با یکدیگر به مضامین نو دست می‌یابد. از

جمله در نمونه‌های زیر که بیانگر باریک‌بینی شاعر در جلوه‌های طبیعت است. در تشبیه «چشم» به «لایحهٔ روشن آغاز بهار»، «باران» به «قصیده‌ای تر و تازه و روان»، «آتش» به «ترانه»، «عشق اهورایی» به «رنگین‌کمان»، «مدار چشم» به «قبله‌نما» و «قلب» به «گل آفتابگردان»، نوآوری و ظرافت هنری دیده می‌شود.

چشم تو، لایحهٔ روشن آغاز بهار　　طرح لبخند تو، پایان پریشانی‌ها
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۳۵۶)

باران، قصیده‌ای است تر و تازه و روان　　آتش، ترانه‌ای به زبان زبانه‌ها
(همان: ۵۱)

رنگین‌کمانِ عشق اهورایی　　از پشت شیشهٔ دل تو پیداست
(همان: ۴۰۷)

قطبی که مدار چشم او قبله‌نماست　　قلبش، گل آفتابگردان خداست
(همان: ۴۱۹)

مؤثرترین و دل‌انگیزترین مضمون‌ها در شعر قیصر امین‌پور با نسبت دادن صفات و حالات انسانی به عناصر و پدیده‌های طبیعی به وجود می‌آید و در پرتو آن، شعرها و تصاویر بی‌جان شعری او، زنده و پویا شده است. از جمله در شعر زیر به مظاهر طبیعت نظیر: «سنگ، کوه، باد، آسمان، آفتاب، جوبیار و آب»، اعمال و صفات انسانی نسبت داده است.

سنگ ناله می‌کند: رود، رود بی‌قرار　　کوه گریه می‌کند: آبشار، آبشار!
آه سرد می‌کشد، باد، باد داغدار　　خاک می‌زند به سر، آسمان سوگوار...
ذرّه‌ذرّه آب شد، التهاب آفتاب　　غرق پیچ‌وتاب شد، جست‌وجوی جویبار
بر لبش ترانه، آب، از گدازه‌های درد　　در دلش غمی مذاب، صخره‌صخره کوهوار
(همان: ۸۰)

در شعرهای یادشده، قیصر برای ارائهٔ تصاویری زنده و مضمون‌آفرینی از عناصر «استعارهٔ مکنیّه تخیلیّه» به‌خوبی استفاده کرده است. در تمام مجموعه‌های شعری وی به‌ویژه در دو مجموعهٔ «تنفس صبح» و «آینه‌های ناگهان»، خصوصیات و عواطف انسانی به اشیا و غیر جانداران، مفاهیم مجرّد و انتزاعی و حیوانات نسبت داده شده است. از این‌رو فضای حاکم بر شعر شاعر، سرشار از شور و نشاط و هیجان و حرکت است.

برخی از مضمون‌پردازی‌های شورانگیز و نوآیین قیصر امین‌پور، به‌ویژه آنگاه که با

«تمثیل» هم همراه می‌شود، با مضمون‌سازی‌های سبک هندی پهلو می‌زند (حسینی و غلامی، ۱۳۸۹: ۲۴).

امّا مرا زبان غزل‌خوانی تو نیست شبنم چگونه دم زند از بیکرانه‌ها
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۵۱)

ذرّه‌ای بود از غبار راه آنها آفتاب مانده اینک سایه باری گران بر دوش‌ها
(همان: ۵۷)

چشم تا باز کنم، فرصت دیدار گذشت همهٔ طول سفر یک چمدان بستن بود
(همان: ۲۲۹)

در این بیت‌ها، تمثیل و تشبیه نهان، موجب مضمون‌آفرینی شده و جنبه استدلال دارد. به عبارت دیگر مشبهٌ‌به برای اثبات مشبه آمده و مضمون‌آفرینی در مشبهٌ‌به است. تمثیل و تشبیه از شگردهای مهم و محوری مضمون‌سازی در شعر امین‌پور است.

نمادهای ابداعی و شخصی

نماد عبارت است از هر علامت، اشاره، کلمه، ترکیب و عبارتی که بر معنی و مفهومی ورای آنچه ظاهر آن می‌نماید، دلالت کند. در عین حال نمادگرایی یا سمبلیسم فقط نشاندن یک مفهوم به جای مفهوم دیگر نیست؛ بلکه استفاده از تصاویر عینی و ملموس برای بیان عواطف و افکار انتزاعی نیز هست (چدویک، ۱۳۷۵: ۹). نماد، تصویری ادبی است که در آن، رابطهٔ صورت و مفهوم (دال و مدلول)، قراردادی یا اتفاقی است و مفهوم آن با نوعی گنگی همراه است و سویهٔ پنهان آن به سختی درک می‌شود. نمادها به مرور زمان خلق می‌شوند و اغلب به عالم اعماق و ژرفای روح متعلّق هستند. در نماد، امر انتزاعی و غیر حسی ناشناخته به وسیلهٔ امر محسوس و عینی قیاس می‌شود (روشنفکر و دیگران، ۱۳۹۲: ۳۷).

نماد، چیزی است که نمایندهٔ چیزی دیگر باشد و این نماینده بودن، نه به علّت شباهت دقیق میان دو چیز، بلکه از طریق اشارهٔ مبهم یا از طریق رابطه‌ای اتفاقی و قراردادی است (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۹). شاعر با انتخاب نمادها بر شکوه کلام خود می‌افزاید و با ایجاد ابهام، خواننده را به تفکّر و تعمّق بیشتر در شعر خویش وامی‌دارد و کلام خود را تأویل‌پذیر می‌نماید. بنابراین در فهم معنای نمادین کلمات و آثار ادبی لازم

است که پیش از هر چیز با توجه به قرینه‌ها و حال و هوای حاکم بر یک اثر، نمادین بودن آن را به اثبات رساند و شیوه‌های به‌کارگیری نمادها را در آن بررسی کرد و با توجه به اینکه یک نماد ممکن است بیشتر از یک معنا و مفهوم داشته باشد، به جمع‌آوری موارد استفاده از آن پرداخت و پس از تعیین استعداد واژگانی که بار نمادین دارند، آنها را تأویل و تفسیر کرد (روشنفکر و دیگران، ۱۳۹۲: ۳۷).

اغلب نمادهای شعر قیصر امین‌پور، شخصی و ابداعی هستند که پیش از او در شعر فارسی دیده نمی‌شوند و خاستگاه آنها، طبیعت، باورها و اعتقادات مذهبی و ملی ایشان است. همین امر سبب شده تا فردیّت شاعر در شعرهایش، جلوهٔ بارزی پیدا کند. بنابراین می‌توان امین‌پور را نوآور ساخت‌های نمادین دانست. قیصر، سرچشمهٔ تفکّر نمادین در بزرگسالی را بازی نمادین در دوران کودکی می‌داند. او بر این باور است که «نماد را می‌توان صورت پیچیده و تکامل‌یافتهٔ صور خیال دانست که از تشبیه ساده آغاز می‌شود و به انواع دیگر تشبیه، مانند تشبیه فشرده، استعاره و حتّی تمثیل اسطوره می‌رسد تا در نهایت به سمبل برسیم که از نظر وجه‌شبه یا علاقه ظاهراً دورترین رابطه را با مدلول خود دارد. اگر این سیر تحوّلی و تکامل را بپذیریم، می‌توانیم مادهٔ خام و اصلی تمام این صور خیال را همان بازی کودک بدانیم» (امین‌پور، ۱۳۸۷: ۱۹).

هدف امین‌پور از به‌کارگیری نمادهای تازه و بدیع، بیان احساسات، دلتنگی‌ها و حال و هوای درونی خود اوست. مثلاً برای بیان آرزوی شهادت و رهایی از جسم و تعلّقات، از نمادهای «قفس و پرواز» استفاده می‌کند. گاهی نیز با بیان نمادهای مرتبط با جنگ، به تشویق رزمندگان می‌پردازد. امین‌پور، نگرشی واقع‌بینانه به مسائل جامعه دارد و شعرهای نمادین او، شعر مبارزه، مقاومت و بیان درد است که عاطفهٔ اجتماعی بر آنها غلبه دارد. تکامل و تعالی خود و جامعه، از آرمان‌هایی است که در نمادهای امین‌پور دیده می‌شود. او با ملموس کردن وقایع با استفاده از عناصر طبیعت، ارزش‌های مورد نظر خود و جامعه را میان مردم رواج می‌دهد. نمونه‌هایی از نمادهای ابداعی قیصر امین‌پور:

ایستگاه/ قطار/ پنجره: قطار، نماد گذر زمان، عمر، دنیا، اندیشه و خاطره‌ها و رؤیاهای کودکی است. ایستگاه، مرکز رفت‌وآمد در تمام جهات است و می‌تواند نشانهٔ خود باشد (شوالیه و آلن، ۱۳۸۸، ج۴: ۴۴۰). پنجره، نماد پذیرندگی و ارتباط است (همان، ج۲: ۲۵۶).

«قطار می‌رود/ تو می‌روی/ تمام ایستگاه می‌رود/ و من چقدر ساده‌ام/ که سال‌های سال/ در انتظار تو/ کنار این قطارِ رفته ایستاده‌ام/ و همچنان به نرده‌های ایستگاه رفته/ تکیه داده‌ام!» (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۷).

«در خواب‌های کودکی‌ام/ هر شب طنین سوت قطاری/ از ایستگاه می‌گذرد/ دنبالهٔ قطار/ انگار هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسد/ انگار/ بیش از هزار پنجره دارد...» (همان: ۱۲۴).

در شعرهای بالا، «قطار» نماد زندگی و «پنجره» نماد ارتباط با دنیای خارج و بخشی از آیندهٔ مبهم انسان است.

جاده: جاده نماد ارتباط است. اگر جاده پشت سر باشد، نماد گذشته و اگر پیش رو باشد، سمبل آینده است. اگر به طرف آسمان‌ها باشد، نماد ارتباط با ملکوت است. اگر به سمت درّه‌ای باشد، نماد سقوط و هلاکت است. اگر جاده، مه‌گرفته باشد، ارتباطی نادرست و آینده‌ای نامعلوم را به ذهن می‌رساند (رضایی جمکرانی، ۱۳۷۸: ۱۴۶).

«... احساس می‌کنم که مرا/ از عمق جاده‌های مه‌آلود/ یک آشنای دور صدا می‌زند/ آهنگ آشنای صدای او/ مثل عبور نور/ مثل عبور نوروز/ مثل صدای آمدن روز است» (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۲۳۵).

دیوار: دیوار، نماد جدایی، کلافگی، نفس‌تنگی، دفاع و زندان است (شوالیه و آلن، ۱۳۸۸، ج۳: ۲۹۸). دیوار در اشعار امین‌پور، نماد مانع ارتباط است.

«آیینه‌ها/ در چشم ما چه جاذبه‌ای دارند!/ آیینه‌ها/ که دعوت دیدارند/ دیدارهای کوتاه/ از پشت هفت دیوار/ دیوارهای صاف/ دیوارهای شیشه‌ای شفاف/ دیوارهای تو/ دیوارهای من/ دیوارهای فاصله بسیارند/ آه!/ دیوارهای تو همه آیینه‌اند!/ آیینه‌های من همه دیوارند!» (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۳۳۸).

رنگ‌های زرد، سرخ و سبز/ باران: یکی از راه‌های آشنایی‌زدایی در زبان، روی آوردن به نمادپردازی است. شاعران از ظرفیت نمادین رنگ‌ها برای تشخص زبانی و آشنایی‌زدایی زبان استفاده کرده‌اند. «در سروده‌های امین‌پور، زرد علاوه بر اینکه نماد یأس، ناامیدی و... است، نماد خامی و عدم تکامل هم هست» (محمدی و زارعی، ۱۳۹۰:

۱۶۷). شهادت با خامی به دست نمی‌آید:

گذشتن ز سر، سرگذشتی است خونین دلا کی تو این ره به زردی نوردی؟
(امین‌پور، ۱۳۸۶: ۹۲)

«سرخ» نماد زندگی، قدرت، ایثار، شهادت و گاهی نماد حرکت انسان‌ساز امام حسین(ع) است (نیکوبخت و قاسم‌زاده، ۱۳۸۴: ۲۱۹). در سرودهٔ زیر، وجود یک اندیشهٔ کمال‌گرایانه باعث شده است که زرد و سرخ به عنوان نمادهای خامی و تکامل در کنار یکدیگر قرار گیرند.

من همسفر شراب از زرد به سرخ یک روز من همره اضطراب از زرد به سرخ
به شوق هجرتی خواهم کرد چون هجرت آفتاب از زرد به سرخ چون
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۴۲۹)

شراب نیز در آغاز که از انگور تولید می‌شود، زردرنگ است، امّا هنگام رسیدن، رنگ آن سرخ می‌شود. آب انگور پیش از مرحلهٔ پختگی، پر از جوش و خروش است. شاعر نیز پیش از رسیدن به تکامل، اسیر اضطراب، دلواپسی و نگرانی است. هجرت شوق‌آمیز شاعر و در واقع مرگ او در گرو تکامل است. هجرت آفتاب از زرد به سرخ یعنی از طلوع به غروب رسیدن آن.

سبز در سروده‌های امین‌پور، دو مفهوم نمادین تکامل و جاودانگی را دارد. در سرودهٔ زیر، سیب‌های سبز می‌تواند نماد شهدایی باشد که به تکامل رسیده‌اند و باران می‌تواند نماد خداوند، جاودانگی و حیات دوباره باشد.

«و سیب‌های سبز/ در باغ‌های رو به باران/ بر خاک افتادند» (همان: ۱۱۳).

کوچه: کوچه نماد روزگار پاک و باصفای گذشته است (روشنفکر و دیگران، ۱۳۹۲: ۴۹).

«... امضای تازهٔ من/ دیگر/ امضای روزهای دبستان نیست/ ای کاش/ آن نام را دوباره/ پیدا کنم/ ای کاش/ آن کوچه را دوباره ببینم/ آنجا که ناگهان/ یک روز نام کوچکم از دستم/ افتاد/ و لابه‌لای خاطره‌ها گم شد...» (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۲۵۵).

آشنایی‌زدایی

مولانا می‌گوید که بینِ انسان و درکِ حقایقِ جهان، غباری از عادت پاشیده شده و

آن غبار، مانع از رؤیتِ حقایق می‌شود: «عادت خود را بگردانم به وقت/ این غبار از پیش بنشانم به وقت» (مولوی، ۱۳۹۰، ج۲: ۲۷۱). بنابراین عادت، حقیقت را از آنچه هست، تهی می‌کند و هرچیز وارد قلمرو عادت شود، بی‌اثر خواهد شد: «مَی خوردن مدام مرا بی‌دماغ کرد/ عادت به هر دوا که کنی، بی‌اثر شود» (صائب، ۱۳۷۵، ج۴: ۲۰۵۰). از نظرِ صورت‌گرایان، کارِ اصلی شاعر و هنرمند، آشنایی‌زدایی و زدودنِ غبارِ عادت از چشمِ ماست (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۹۵) که یاکوبسن آن را «بر هم زدن ترتیب» می‌خواند؛ یعنی ترتیب موجود را برهم می‌ریزیم و آرایش جدیدی را به جایش می‌گذاریم و از این طریق چشم و ذهن را وادار می‌کنیم که کنجکاو شود و موشکافانه با پدیده‌ها برخورد کند و حقیقتِ اشیا را بهتر ببیند (نفیسی، ۱۳۶۸: ۳۵).

کلمات و اصطلاحات آشنا، همان چیزهایی است که بر اثر تکرار مستعمل شده و دیگر به آنها به‌طور خودکار عکس‌العمل نشان می‌دهیم. بنابراین عادت در بی‌معنی کردنِ زیباترین و ژرف‌ترین حرف‌ها مؤثر است و باید آشنایی‌زدایی شود تا بازشناسی جدیدی به دست آید. به همین خاطر شاعران و عارفان بزرگ در عرصهٔ خلاقیّت خود تلاش می‌کنند تا عادت‌ها را بشکنند. این کار در شعر قیصر امین‌پور به طرق مختلفی انجام می‌گیرد که انواع متناقض‌نمایی از مهم‌ترین آنهاست (رحیمی و دهقانی، ۱۳۹۶: ۱۸۱-۱۸۵). تصاویر حاصل از این هنرهای ادبی، جدید و نوآیین‌اند و معلوم است که مضامین تازه و نوآیین، چقدر ذوق‌پذیرتر و ذهن‌نشین‌تر از مضامین کهنه و مکرر است.

تمام عبادات ما عادت است به بی‌عادتی کاش عادت کنیم
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۶۳)

عادت به بی‌عادتی کردن: متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی بر مبنای مجاز است. عادت مجازاً به معنی پیشه و کسب است. تمام عبادات ما از روی عادت و در نتیجه بی‌روح و بی‌ارزش است. ای کاش بتوانیم بی‌عادتی را پیشه خود بکنیم. «نگردد جمع با عادت عبادت/ عبادت می‌کنی، بگذر ز عادت» (شبستری، ۱۳۶۸: ۱۰۸).

چون رهگذری خسته که می‌آساید آسایش آفتاب در سایه توست
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۴۱۵)

در هنجار عادی، در سایه قرار گرفتن آفتاب، غیر ممکن است؛ امّا در بیت یادشده با

توجّه به پیوند پنهانی «رهگذر خسته و عاشق» با «آفتاب»، این جواز را به شاعر داده است که او در زبانِ شعر، عادت‌ستیزی کند و این تعبیر نوآیین را به کار گیرد. در سایه بودن آفتاب، متناقض‌نمایی بر مبنای تصویر دووجهیِ تشبیه و مجاز است. رهگذر خسته و عاشق با تشبیه نهان به آفتاب مانند شده است. سایه مجازاً به معنی لطف و عنایت است. با حذف مشبهٌ‌به (آفتاب) و سایه، تناقض رفع می‌شود. وقتی رهگذری خسته می‌آساید، مثل این است که آفتاب (رهگذر خسته و عاشق) در زیر سایهٔ لطف و عنایت تو به آسایش می‌پردازد.

«دردهای من/ گرچه مثل دردهای مردم زمانه نیست/ درد مردم زمانه است»

(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۲۴۱).

دردهای مردم زمانه، چشم و هم‌چشمی، نبود مادیّات و کمبود امکانات است، ولی درد من مثل دردهای اینها نیست، بلکه درد خود مردم زمانه و دوران است که این‌چنین در مادیّات، ظواهر و پیروی از هوای نفس گرفتار شده و گوهر معرفت و معنویّت را به طور کلی از یاد برده و دچار قحطیِ آدمیّت و جوانمردی و ادب شده است. «علم، آدمیّت است و جوانمردی و ادب/ ورنی ددی به صورت انسان مصوّری» (سعدی، ۱۳۸۱: ۷۵۴).

ائتلاف کردن آتش با آب

تا راز عشق ما به تمامی بیان شود　　با آب دیده، آتش دل ائتلاف کرد

(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۳۹۱)

ائتلاف کردن آتش با آب، متناقض‌نمایی بر مبنای تصویر دووجهیِ مجاز و استعاره است. آب مجازاً به معنی اشک چشم است. آتش، استعاره از داغ و اندوه حاصل از عشق است. شاعر می‌گوید که برای اینکه راز عشق ما به طور کامل بیان شود، آتش (درد و غم) با آب دیده (اشک چشم)، متحد و هم‌پیمان شده‌اند. با تأمّلی در بیت می‌بینیم که این موضوع، مفهومی تکراری و غیر بدیع است که در مصراع دوّم به شیوه‌ای استادانه و با یاری گرفتن از مجاز و استعاره و متناقض‌نمایی، بدیع و نو شده است. در واقع شاعر بدین طریق از کلام خود آشنایی‌زدایی کرده و اینها رسالت متناقض‌نمایی است.

طوفانی بودن آرامش

کنار نام تو لنگر گرفت کشتی عشق　　بیا که یاد تو آرامشی است طوفانی

(همان: ۳۰۵)

طوفانی بودن آرامش، متناقض‌نمایی بر مبنای کنایه است. طوفانی، کنایه از بسیار و زیاد، جان‌بخشی و سرزندگی است. کشتی عشق در کنار نام تو لنگر گرفت و ساکن شد؛ بیا که یاد تو، آرامش زیاد و وصف‌ناپذیری به ما می‌دهد. شاعر در مصراع دوّم با هنرمندی خاصّی با استفاده از متناقض‌نمایی، دست به آشنایی‌زدایی می‌زند و کلام خود را طراوتی نو می‌دهد و خواننده را به حیرت وامی‌دارد.

متناقض‌نمایی (پارادوکس)

متناقض‌نما در اصطلاح ادبی، یکی از انواع آشنایی‌زدایی و شگردهای برجسته و شگفت‌انگیز ادبی است و آن کلامی است ظاهراً متناقض با خود یا مهمل که دو امر متضاد یا ناسازگار را جمع کرده و با منطق عادی و باورهای عرفی و عقلی و شرعی ناسازگار است و این تناقض و ناسازگاری چندان شگفت‌انگیز است که ذهن را به کنجکاوی و تلاش برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض است، وامی‌دارد و از راه تفسیر و تأویل می‌توان به آن حقیقت دست یافت (گلی و بافکر، ۱۳۸۷: ۱۳۳). مانند پُر از خالی، جمعِ پریشانی، شکست را مایهٔ فتح و پیروزی دانستن و مأمن بی‌امان. دکتر شمیسا، فرامنطقی و محیرالعقول بودن را از جمله ویژگی‌های معرفت ادبی ذکر نموده‌اند (شمیسا، ۱۳۸۰: ۳۱۷) که تعبیرها و ترکیب‌های پارادوکسی، از نمونه‌ها و مسببات آن محسوب می‌شود. در مضامین پارادوکسی، بیان شگفت‌انگیز و محیرالعقول است و خواننده در نگاه نخستین با توجه به اینکه مضمون یا موضوع طرح‌شده را خلاف عرف و منطق و عادت معمول می‌پندارد، باور آن را بعید می‌داند. اما با تفکر و تأمّل در زیرساخت انگارهٔ شاعرانه در بیت، به زیبایی بیان پی‌برده، از فهم آن لذت می‌برد. متناقض‌نماهای شعر قیصر امین‌پور را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: محتوایی و زیبایی‌شناختی.

متناقض‌نمای محتوایی

متناقض‌نمای محتوایی، کلامی است که در ورای ظاهر متناقض و مهملش، حقیقتی مخالف با آن ظاهر نهفته است. از این‌رو ارائهٔ این واقعیت‌ها چون با منطق عادی و باورهای عرفی و عقلی و شرعی منافات دارد، در وهلهٔ اول، متناقض به نظر می‌رسد (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۲۷۱-۲۷۷). این تناقض و ناسازگاری چندان شگفت‌انگیز است که ذهن را به

کنجکاوی و تلاش برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض است، وامی‌دارد و از راه تفسیر و تأویل می‌توان به آن حقیقت دست یافت (گلی و بافکر، ۱۳۹۵: ۱۰۲).

برای مثال «گدا» و «ثروتمند» با هم تضاد دارند و در دنیای منطق و عرف، ناقض یکدیگرند و با هم جمع نمی‌شوند و همه به این طرز فکر عادت کرده‌ایم و آن را واقعیت می‌دانیم. فقط با تأمّل و دقت درمی‌یابیم که این باور منطقی هم خیلی معتبر نیست و برخلاف عرف و باور عمومی در این جهان، گدایانی هستند که در عین گدا بودن، ثروتمندند و ثروتمندانی که در عین ثروتمند بودن، گدایند و طبعی گدا دارند. حال اگر چنین شخصیت‌هایی را بخواهیم توصیف کنیم، طبیعی است که توصیف آنها به صورت «گدایِ ثروتمند» و «ثروتمندِ گدا» خواهد بود. این دو ترکیب در ظاهر عجیب و متناقض به نظر می‌رسند، چون برخلاف روال منطقی و باور عمومی هستند و این شگفت‌انگیزی و غرابت، ذهن را به تأمّل و کنجکاوی و سرانجام دریافت حقیقت از ورای تناقض وادار می‌کند.

در متناقض‌نماهای محتوایی، کار شاعر و نویسنده، درک واقعیت‌های پنهان از ورای ظاهر و ارائهٔ آنهاست. در حقیقت این واقعیت‌ها هستند که چون با روال منطقی و باور همگانی مطابقت ندارند، متناقض به نظر می‌رسند. به عبارت دیگر سخنور در این نوع متناقض‌نماها برای زیبایی‌آفرینی، دست به آوردن ترفند متناقض‌نما نمی‌زند، بلکه خود واقعیت‌ها را آورده و مفاهیم متناقض را نشان می‌دهد و این واقعیت‌ها هستند که در نگاه اول، تکان‌دهنده، عجیب، غیر منطقی و متناقض به نظر می‌رسند. از این‌رو ارزش متناقض‌نمایی و زیبایی‌آفرینی پیدا کرده، بدیع و خاطرپسند می‌شوند و ذهن را وادار به تأمّل و جست‌وجو می‌کنند و سرانجام دریافتِ اینکه تناقضی در کار نیست و عین حقیقت است. شواهد و نمونه‌های متناقض‌نمای محتوایی در شعر امین‌پور:

۱- بهتِ فصیح/ موسیقیِ سکوت/ بلاغت داشتن سکوت

عقدهٔ فریاد بود و بغض گلوگیر　　بهتِ فصیح مرا سکوت گرفتند
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۲۹۵)

موسیقیِ سکوت شب و بوی سیب　　یک قطعه شعر ناب و کمی پنجره
(همان: ۲۱۸)

بلاغت غم من انتشار خواهد یافت　　اگر که متن سکوت مرا کتاب کنید
(همان: ۳۹۴)

«بهتِ فصیح» و «موسیقیِ سکوت»، متناقض‌نمای محتوایی از نوع ترکیبی و «بلاغت داشتن سکوت» از نوع تعبیری است. شاعر معتقد است که بی‌زبانی و سکوت، زبان بلندآوازی است که بهترین پیام‌ها را برای صاحب‌بصیرتان القا می‌کند. «زبان تا جایی کارایی دارد که موضوع آن مسائل مربوط به عالم صورت و محسوسات باشد. همین که موضوع مورد بحث به غیب و مسائل شهودی و مابعدالطبیعی کشیده می‌شود، جز پناه بردن به خاموشی و زبان بی‌زبانی و منطق جان راهی نیست. همین خاموشی است که جان‌های غیبیان را با هم پیوند می‌زند و گفتنی‌های ناگفته را به آنان الهام و تلقین می‌کند» (مشتاق‌مهر، ۱۳۸۳، ج۱: ۴۲۶-۴۲۷).

۲- بی‌بال و پر پریدن

اسطورهٔ بی‌بال پریدن ماییم　　پروانهٔ بی‌پریم و بی‌پروراییم
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۴۴۸)

به باد حادثه بالم اگر شکست، چه باک!　　خوشا پریدن با این شکسته‌بالی‌ها!
(همان: ۶۰)

بی‌بال و پر پریدن، متناقض‌نمای محتوایی از نوع تعبیری است. منظور از پریدن انسان، سیر کردن روح و دل در عالم معنا و وهم و خیال است (← موجب فتح بودن شکست).

۳- تنهایی و بی‌کسی را امن‌ترین برج دانستن

مرا قصر تنهایی و بی‌کسی بس　　از این امن‌تر، برج عاجی ندیدم
(همان: ۱۹۷)

کسی که در این دنیای فانی، یار و یاوری ندارد، کس و یاور او، خداوند است و محبوب ازلی، چنین کسی را زیر سایهٔ لطف و رحمت خود قرار می‌دهد و تضمینی به مراد و آرزوی خود می‌رساند. به این اعتبار بی‌کسی، کس و امن‌ترین برج و قلعه محسوب می‌شود. «فریاد ز بی‌کسی نه رای است/ کاخر کس بی‌کسان خدای است» (نظامی، ۱۳۶۷: ۱۹۰).

۴- جمعِ پریشانی

تا در خم آن گیسوی آشفته زدم دست　　چون خاطر خود جمع پریشانی خویشم
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۵۵)

از وقتی که در پیچ‌وخم گیسوی پریشان معشوق چنگ زده‌ام، مثل خاطر خود از

پریشانی و آشفتگی خود، جمعیّت خاطر کسب می‌کنم؛ چراکه هر چیزی که مربوط به معشوق باشد، برای عاشق، لذّت‌بخش و مایهٔ آرامش محسوب می‌شود.

۵- دلشورهٔ شیرین/ شادیِ غمگین

«با توام ای شور ای دلشورهٔ شیرین!

با توام/ ای شادی غمگین!/ با توام/ ای غم!» (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۲۷۷)

ای شور و شوق عشق و محبت معشوق ازلی که نگرانی و اضطراب در راه تو، بسی شیرین و دلپذیر است؛ با تو هستم (← غم و اندوه را مایه تسکین و شادی دانستن).

۶- رفتن و همیشه ماندن (← مرگ را سبب زندگی دانستن)

ماندند به عهد خویش و رفتند رفتند، ولی همیشه ماندند (همان: ۴۰۴)

۷- غم و اندوه را مایه تسکین و شادی دانستن

ای شکوه بی‌کران اندوه من! ای تو آسمان‌دریای جنگل‌کوه من! ساحل من، (همان: ۴۳)

ای همه غم‌های تو خوش، مرحبا! ای همه حزن تو برین، آفرین! (همان: ۲۱۰)

اندوه را دارای شکوه، مایه شادی و پشت و پناه خود دانستن در ظاهر معقول و پذیرفتنی نیست، امّا چون در دل غم، شادی و در وجود شادی، غم نهفته است، اگر انسان به دیدهٔ بصیرت بنگرد می‌تواند، در وجود یکی، دیگری را درک کند. غم و اندوه ناشی از عشق و محبّت معشوق ازلی، برخلاف غم و اندوه‌های دنیوی، برای عاشق لذّت‌بخش و مایهٔ شادی است و حیات عاشق به آن بستگی دارد و چنین غمی، غم‌های دیگر را از دل عاشق دور می‌کند. «غم عشق آمد و غم‌های دگر پاک ببرد/ سوزنی باید کز پای برآرد خاری» (سعدی، ۱۳۸۱: ۶۲۰). بنابراین بی‌غم و اندوه بودن برای عاشق غم و مایهٔ ناراحتی و عذاب است.

۸- مرگ را سبب زندگی دانستن

«من/ سال‌های سال مردم/ تا اینکه یک دم زندگی کردم» (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۲۹).

کو عمر خضر، رو طلب مرگ سرخ کن کاین شیوه، جاودانه‌ترین طرز بودن است (همان: ۳۹۵)

ترک همه‌چیز جز معشوق حقیقی و شهادت در راه او سبب می‌شود که انسان در زیر

سایهٔ لطف و عنایت محبوب ازلی قرار گیرد و از زندان تن و دنیا رهایی یافته، بـه حیـات جاودانی دست یابد. اشاره دارد به آیهٔ «وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذینَ قُتِلُواْ فِـی سَـبیلِ اللهِ أَمْوَاتَـاً بَـلْ أَحْیَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ یُرْزَقُونَ» (آل‌عمران/ ۱۶۹).

۹- مرهم بودن زخم

بـــه آن زخـــم‌هـــای مقـــدس قســـم که جـز زخـم، مـرهم بـرای تـو نیسـت

(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۳۴۴)

زخم و جراحتی که در راه عشق و محبت به معشوق ازلـی نصـیب انسـان مـی‌شـود، برخلاف زخم و جراحت‌های این‌جهانی که در اثر علاقه به دلبستگی‌هـای دنیـوی ناشـی می‌شود، مرهم، گوارا و جان‌بخش بوده، موجب رونق و صفای روح و دل انسان مـی‌شـود. (← دلشورهٔ شیرین/ شادیِ غمگین) (← رها کردن به بند/ اسیرِ آزادگی کردن).

۱۰- موجب فتح و پیروزی بودن شکست

«تو را به راستی،/ تو را به رستخیز/ مرا خراب کن!/ که رستگاری و درستکاری دلم/ به دستکاری همین غم شبانه بسته است/ که فتح آشکار من/ به این شکست‌هـای بـی‌بهانـه بسته است» (همان: ۱۲۸).

از شکست، فتح و پیروزی داشتن در عالم واقع، امـر معمـول و معقـولی نیسـت؛ امّـا منظور شاعر این است: دل‌هایی که از درد و داغ عشق محبـوب ازلـی، شکسـته و ویـران شده‌اند، محل تجلی نور خداوند هستند و معشوق ازلی، چنین دل‌هایی را زیر سایهٔ لطف و عنایت خود قرار داده، آباد می‌کند. عاشق بایـد در راه معشـوق حقیقـی، شکسـت‌هـا و سختی‌ها را تحمّل و هستی خود را در وجود او فانی کند، تا به کمال و سرافرازی برسـد. خداوند متعال می‌فرماید: «أَنَا عِنْدَ الْمُنْکَسِرَةِ الْقُلُوبُهُمْ لِأَجْلِی» (فروزانفر، ۱۳۷۶: ۲۸): من نـزد شکسته‌دلان هستم. به این اعتبار شاعران و عارفـان، شکسـت را مایـهٔ فـتح و پیـروزی و پرواز به سوی محبوب ازلی دانسته‌اند.

متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی

متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی صرفاً یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایـی و زیبـایی‌آفرینـی زبانی است و ربطی به مضمون و مفاهیم متناقض ندارد؛ یعنی در معنـی، تنـاقض وجـود ندارد، امّا در آن الفاظی هست که در یک معنی با هم تنـاقض دارنـد و در معنـی دیگـر،

متناقض نیستند. از آنجا که کلام تا غرابت و تازگی پیدا نکند، ارزش شعری و ادبی نمی‌یابد، از این‌رو شاعران و ادیبان بر آن هستند که با شگردهای گوناگون به کلام غرابت ببخشند. غرابت بخشیدن به کلام، چندان مهم است که فرمالیست‌ها، اساس کلام ادبی را در بیگانه‌سازی کلام می‌دانند. یاکوبسن، کلام شاعرانه را تهاجم علیه زبان می‌داند. از نظر شکلووسکی، کار ادبیات، بیگانه‌سازی یا آشنایی‌زدایی زبان است. از طرفی ترفند متناقض‌نمایی اگر بهترین شیوهٔ بیگانه‌سازی نباشد، در ردیف بهترین‌هاست. بنابراین شاعران ژرف‌اندیش و تیزبین که به اعجاز غرابت بخشیدن متناقض‌نمایی پی برده‌اند، از این شیوهٔ بدیع به‌خوبی استفاده می‌کنند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۲۷۱-۲۸۴).

در شعر قیصر امین‌پور، این شگرد ادبی گاهی به همراه هنرهای بلاغی و زیبایی‌شناختی استعاره، تشبیه، کنایه، مجاز، تصویر دووجهی، ایهام و غلو می‌آید. این شیوه‌های بیانی و بدیعی در کاربرد طبیعی خود دارای زیبایی‌اند و زمانی که به صورت متناقض‌نما بیان می‌شوند، زیبایی و تأثیرگذاری‌شان، چندین برابر می‌شود.

شاخص‌ها و معیارهای تشخیص متناقض‌نماهای محتوایی از زیبایی‌شناختی: در متناقض‌نماهای محتوایی، خود مفاهیم و محتواها، دارای تناقض بوده که نشان دادن اینگونه مفاهیم جز از طریق متناقض‌نما میسر نیست و با هر زبان، کلمه، ترکیب و تعبیری بیان شود، باز هم تعجب‌انگیز و متناقض به نظر می‌رسد. مثلاً اگر به جای «اسیرِ آزادگی کردن»، «گرفتارِ رهایی» و به جای «غم را مایهٔ شادی دانستن»، «دلشورهٔ شیرین یا شادیِ غم» آورده شود، باز هم متناقض‌نما می‌شوند. امّا در متناقض‌نماهای زیبایی‌شناختی، شاعر می‌توانست سخن خود را به شکل ساده و غیر متناقض‌نما هم بیان کند. برای مثال می‌توانست به جای «طوفانی بودن آرامش»، «زیاد بودن آرامش» و به جای «نوای بی‌نوایی»، «نوای بی‌چارگی» بیاورد؛ امّا عمداً به صورت متناقض‌نما آورده، تا توجّه خواننده به سوی سخن متناقض‌نما، جلب و شگفتی او برانگیخته شود. در نتیجه خواننده برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض است، کنجکاوی، تلاش و تأمّل بیشتری کند و این تأمّل‌برانگیزی که به کشف حقیقت و معنی سخن منجر می‌شود، سبب احساس لذت خواننده می‌گردد و آن مطلب در ذهنش ماندگار شده، به‌زودی فراموش نمی‌شود (گلی و بافکر، ۱۳۹۵: ۱۰۰-۱۰۱).

متناقض‌نماهای زیبایی‌شناختی شعر امین‌پور بر هفت گونه است: بر مبنای استعاره، تشبیه، کنایه، مجاز، تصویر دووجهی (مجاز و تشبیه)، ایهام و بر مبنای غلو.

۱- متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی بر مبنای استعاره

در این نوع از متناقض‌نماهای زیبایی‌شناختی، مستعارٌمنه چنان انتخاب می‌شود که با واژه‌ای در شعر تناقض ایجاد کند و با حذف مستعارٌمنه و جایگزینی مستعارٌله به جای آن، تناقض (در حقیقت متناقض‌نما) رفع می‌شود (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۲۸۴). مانند:

با تن بی‌سر رقصیدن

بی‌دست و پاتر از دل خود کس ندیدیم زانرو که رقص با تن بی‌سر نکردیم
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۳۹۲)

متناقض‌نمایی بر مبنای استعاره است. رقص: استعاره از حرکت بدن هنگام جان دادن. بی‌دست و پاتر و ضعیف‌تر از دل خود، کسی را ندیده‌ایم، چون نتواستیم با تن بی‌سر، رقصی بکنیم؛ یعنی به شهادت برسیم.

ستون بی‌ستون

ای عشق زمین و آسمان، آیهٔ توست بنیاد ستون بی‌ستون، پایهٔ توست
(همان: ۴۱۵)

در اینجا متناقض‌نمایی بر مبنای استعاره است. ستون بی‌ستون، استعاره از آسمان است. ای عشق، بنیاد آسمان بی‌ستون بر پایهٔ تو است. «گر اندیشه کنی از راه بینش/ به عشق است ایستاده آفرینش/ گر از عشق آسمان آزاد بودی/ کجا هرگز زمین آباد بودی» (نظامی، ۱۳۶۷: ۳۴).

لباس بودن برهنگی

«ما را به‌جز برهنگی خود لباس نیست» (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۳۷۴).

متناقض‌نمایی بر مبنای استعاره است. برهنگی: استعاره است از ترک همه‌چیز جز معشوق، هستی خود را در وجود معشوق محو کردن و مجرّد شدن. با حذف مستعارٌمنه (برهنگی)، تناقض رفع می‌شود. هیچ لباسی مانند رها کردن ماسوی الله و هستی خود را در وجود معشوق فانی کردن، برازنده و لایق اندام ما نیست.

۲- متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی بر مبنای تشبیه

در این نوع از متناقض‌نماها، مشبهٌ‌به چنان انتخاب می‌شود تا با واژه‌ای در شعر

تناقض ایجاد کند و با حذف مشبهٌبه و جایگزینی مشبه به جای آن، تناقض (در حقیقت متناقض‌نما) برطرف می‌شود (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۲۸۴). مانند:

بی‌کران بودن قطره

جز دلت که قطره‌ای است بی‌کران کس نشان ز بی‌کران نمی‌دهد

(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۳۱۰)

متناقض‌نمایی بر مبنای تشبیه است. دل به قطره‌ای بی‌کران مانند شده است. دل انسان از لحاظ ظاهر همچون قطره‌ای کوچک، ولی از این‌جهت که محل تجلی حضرت حق تعالی است و امانت عشقی را بر دوش کشیده که زمین و آسمان‌ها و کوه‌ها از قبول کردن آن ترسیدند، بی‌کران محسوب می‌شود.

۳- متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی بر مبنای کنایه

در این نوع از متناقض‌نماهای زیبایی‌شناختی، مکنیٌبه (الفاظ و معنای ظاهری) چنان انتخاب می‌شود که با ترکیب یا جمله‌ای در کلام تناقض ایجاد می‌کند و با حذف مکنیٌبه و جایگزینی مکنیٌعنه به جای آن، تناقض (در حقیقت متناقض‌نما) برطرف می‌شود. مانند:

پر از خالی/ سرشار از تهی

از تهی سرشار و از خالی پرم چون حبابی هرچه دارم هیچ هیچ

(همان: ۲۱۵)

متناقض‌نمایی بر مبنای کنایه است. سرشار و پر، هر دو کنایه از کامل و به کمال رسیده است. کاملاً تهی‌دست و دست‌خالی هستم و مثل حباب توخالی، هیچ‌چیزی ندارم.

زود دیر شدن

«آی.../ ای دریغ و حسرت همیشگی!/ ناگهان/ چقدر زود/ دیر می‌شود!»

(همان: ۲۷۱).

پارادوکس بر مبنای کنایه است. دیر شدن: کنایه از زمان مناسب یا مورد نظر را از دست دادن. افسوس و دریغ! چقدر زود و ناگهانی، فرصت مناسب و مورد نظر از دست می‌رود.

قاطعیت تردید

«در عصر قاطعیت تردید/ عصر جدید/ عصری که هیچ اصلی/ جز اصل

احتمال، یقینی نیست» (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۲۷۵).

متناقض‌نمایی بر مبنای کنایه است. قاطعیت، کنایه از تسلط و چیرگی است. در دوران تسلط و حکمرانی شک و تردید و عصر جدید، عصری که هیچ اصلی جز اصل احتمال و حدس وجود ندارد.

۴- متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی بر مبنای مجاز

متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی بر مبنای مجاز آن است که در تعبیر یا ترکیب به جای یک واژه، مترادف آن را بیاورند؛ مترادفی که با واژهٔ دیگر کلام در یک معنی، تناقض داشته باشد و در معنی اصلی، بدون تناقض (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۲۸۴). مانند:

بومیِ غریب

«این سماجت عجیب/ پافشاری شگفت دردهاست/ دردهای آشنا/ دردهای بومی غریب/ دردهای خانگی/ دردهای کهنه لجوج» (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۲۴۳).

متناقض‌نمایی بر مبنای مجاز است. بومی مجازاً به معنی آشناست. غریب مجازاً به معنی شگفت‌انگیز به کار رفته است. این سماجت عجیب و اصرار شگفت‌انگیز دردهاست، دردهای آشنای شگفت‌انگیز، دردهای خانگی و کهنه سیزه‌جو.

حقیقی‌ترین مجاز

ای حقیقی‌ترین مجاز، ای عشق! ای همه استعاره‌ها با تو!

(همان: ۱۹۱)

حقیقی‌ترین مجاز، متناقض‌نمایی بر مبنای مجاز است. مجاز یعنی چیزی که مصداق خارجی ندارد و مجرد هست. هرچند عشق مصداق خارجی ندارد، حقیقی‌ترین و مهم‌ترین چیز است و بنیاد، هدف و مزهٔ کل هستی محسوب می‌شود.

مأمن بی‌امان

در واقعه‌ای چنان کجا بگریزم زان مأمن بی‌امان کجا بگریزم

(همان: ۴۲۱)

این ترکیب متناقض‌نما بر مبنای مجاز است. مأمن مجازاً به معنی محل به کار رفته است. در چنان واقعه‌ای که بسیار هولناک است، کجا بگریزم. از آن محل بی‌امانِ بی‌زنهار کجا بگریزم. یعنی نمی‌توانم جایی بگریزم.

والاییِ اوجِ افتادگی

الهـــی بـــه زیبـــایی ســـادگی! بـــه والایـــی اوج افتـــادگی!
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۱۷۶)

والاییِ اوجِ افتادگی، متناقض‌نمای ترکیبی بر مبنای مجاز است. والایی و اوج مجازاً با علاقهٔ تضاد به معنی شکوه و عظمت است.

خدایا تو را قسم می‌دهیم به زیبایی سادگی و شکوه و عظمت تواضع و فروتنی!

۵- متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی بر مبنای تصویر دووجهی (مجاز و تشبیه)

در این نوع از متناقض‌نماهای زیبایی‌شناختی، تصویر با دو هنرسازه همراه می‌آید و مستعارٌمنه، مشبهٌبه و مکنیٌبه چنان انتخاب می‌شود که با هم در شعر تناقض ایجاد می‌کنند و با حذف مستعارٌمنه، مشبهٌبه و مکنیٌبه و جایگزینی مستعارٌله، مشبه و مکنیٌعنه، تناقض (در حقیقت متناقض‌نما) رفع می‌شود. مانند:

رها کردن به بند/ اسیرِ آزادگی کردن

رهـــایم مکـــن جـــز بـــه بنـــد غمـــت اســـیرم مکـــن جـــز بـــه آزادگـــی!
(همان: ۱۷۶)

رها کردن به بند، متناقض‌نمایی بر مبنای تصویر دووجهی مجاز و تشبیه است. رها کردن مجازاً اسیر و گرفتار کردن است. بند غم، اضافه تشبیهی است. اسیرِ آزادگی کردن، متناقض‌نمایی بر مبنای مجاز است. اسیر مجازاً به معنی شیفته و دلبسته به کار رفته است. آزادگی، ترک تعلقات دنیوی و هر چیزی جز معشوق ازلی است.

خدایا مرا جز به بند غم عشق و محبت خود به چیز دیگری گرفتار مکن و مرا شیفتهٔ عشق معشوق ازلی و فانی شدن در وجود او بکن، چراکه معشوق ازلی، بهترین عوض برای از دست رفته‌هاست (← مرهم بودن زخم).

۶- متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی بر مبنای ایهام

متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی بر مبنای ایهام آن است که در کلام واژه‌ای را بیاورند؛ که دارای ایهام است؛ واژه‌ای که در یک معنی با کلمه، ترکیب و جمله‌ای از کلام تناقض داشته باشد و در معنی دیگر بدون تناقض. مانند:

تشریفِ عریانی

هرچه جز تشریف عریانی برایم تنگ بود از قماش زخم بر تن داشتم تن‌پوش‌ها
(همان: ۵۷)

در اینجا پارادوکس بر مبنای ایهام است. تشریف دارای دو معنی است: یک معنی آن لباس و جامه است که با عریانی تناقض دارد و در معنی دوّم کـه شـرف و افتخـار اسـت، تناقض برطرف می‌شود (← لباس بودن برهنگی).

خامِ رسیدن

دل در خیـال رفـتن و مـن فکـر مانـدن او پختـهٔ راه اسـت و مـن خـام رسـیدن
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۷۲)

متناقض‌نمایی بر مبنای ایهام است. خام دارای دو معنی است: یک معنی آن نپخته و معنی دیگر آن بی‌تجربه است. رسیدن نیز دارای دو معنی است: یکی پخته شدن میـوه و دیگری به مقصد رسیدن است. در معنی‌های اوّلی با هم تنـاقض دارنـد و در معنـی‌هـای دوّمی، تناقض رفع می‌شود.

فصلِ وصل

فصـل دیگرگونـه، دیگرگونـه فصـل فصـل پایـان جـدایی، فصـل وصـل
(همان: ۴۱۰)

پارادوکس بر مبنای ایهـام اسـت. فصـل دارای دو معنـی اسـت: در معنـی جـدایی و هجران با وصل تناقض دارد و در معنی زمان و وقت، تنـاقض برطـرف مـی‌شـود؛ فصـلی دیگرگونه، زمان پایان جدایی و هنگام وصل.

نوای بی‌نوایی

نـوای نـی، نـوای بـی‌نـوایی اسـت هـوای نالـه‌هـایش، نینـوایی اسـت
(همان: ۳۶۳)

نوای بی‌نوایی، ترکیب پارادوکسی بر مبنای ایهام است. بی‌نوا دارای دو معنـی اسـت: یک معنی آن بی‌آهنگ است که با نوا تناقض دارد و در معنی دوّم که بی‌چاره و بی‌کـس است، تناقض برطرف می‌شود. آهنگ نی، ناله و زاری شخصی بیچاره و بی‌کـس و هـوای ناله‌هایش، نینوایی است.

۷- متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی بر مبنای غلو

این نوع از متناقض‌نماها در اثر غلو به وجود می‌آید، مانند:

آتش گرفتن آب

از سـرم خـواب زمسـتانی پریـد آب در چشـم تـرم آتـش گرفـت
(همان: ۲۹۹)

آتش گرفتن آب، متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی بر مبنای غلو است. حرفی از نام تو بر زبانم آمد، آنقدر شگفت‌زده شدم و تحت تأثیر قرار گرفتم که خواب زمستانی و غفلت از سرم پرید و آب چشمِ اشک‌ریزم آتش گرفت.

کینه داشتن مهربانی

صبح بی‌تو رنگ بعد از ظهر یک آدینه دارد بی‌تو حتی مهربانی حالتی از کینه دارد

(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۴۰۹)

این تعبیر پارادوکسی بر مبنای غلو است. شاعر در توصیف امام زمان(ع)، غلو کرده و گفته است که ای امام زمان(ع)، بدون وجود تو، صبح مثل بعد از ظهر جمعه، کم‌فروغ و دلگیر است و حتی لطف و مهربانی‌ها هم مثل کینه، ناخوشایند به نظر می‌رسد.

نتیجه‌گیری

قیصر امین‌پور برای مضمون‌آفرینی در شعر خویش به عناصر و پدیده‌های طبیعی، خصوصیات و عواطف انسانی نسبت داده است. به همین خاطر تصاویر شعری او جان‌دار و پویا و احساسی و عاطفی هستند. اکثر نمادهای اجتماعی و سیاسی امین‌پور، ویژگی ابتکار و تازگی دارد. بهره‌گیری شاعر از نمادهای بکر با ایجاد کثرت معنایی و جنبهٔ زیباشناختی، سبب هنجارگریزی در شعر و لذّت ادبی خواننده می‌گردد.

امین‌پور در اشعار خود با استفاده از انواع متناقض‌نمایی، آشنایی‌زدایی کرده و عادت‌ها را شکسته است. ایشان اغلب از متناقض‌نماهای تعبیری و زیبایی‌شناختی استفاده کرده که این نوع تعابیر، ارزش هنری بیشتری نسبت به متناقض‌نماهای ترکیبی دارد و متناقض‌نماهای ترکیبی و محتوایی در اشعار او، بسامد چشمگیری ندارد. مهم‌ترین علت وجود تصویرها و مضامین خلاف‌آمد و پارادوکسی در اشعار قیصر امین‌پور، بیان معانی و حقایق عالی عرفانی به‌ویژه عشق، فنا، وحدت وجود و اتحاد با معشوق است که متناقض‌نماهای محتوایی و عرفانی اشعار ایشان را شکل داده است.

نتیجه کلی مقاله این است که نوآوری‌های بلاغی قیصر امین‌پور در زمینهٔ مضمون‌سازی، نماد، آشنایی‌زدایی و متناقض‌نمایی، نقش بسیار مؤثری در زیبایی و تأثیر کلام او دارد و از اصلی‌ترین شاخصه‌های سبکی ایشان است که اشعار او را از شعرهای شاعران دیگر کاملاً متمایز می‌کند.

منابع

قرآن کریم (۱۳۸۱) ترجمهٔ محمد مهدی فولادوند، قم، قرآن کریم.

آهی، محمد و دیگران (۱۳۹۲) در مقاله «بررسی زیباشناختی غزل «گلوی شوق» قیصر امین‌پور» پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال یازدهم، شمارهٔ ۱۱، پاییز و زمستان، صص ۹- ۲۴.

امین‌پور، قیصر (۱۳۸۶) آیینه‌های ناگهان، تهران، افق.

---------- (۱۳۸۷) شعر و کودکی، چاپ سوّم، تهران، مروارید.

---------- (۱۳۹۰) مجموعه کامل اشعار، چاپ ششم، تهران، مروارید.

پورنامداریان، تقی (۱۳۶۴) رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تهران، علمی و فرهنگی.

چدویک، چارلز (۱۳۷۵) سمبولیسم، ترجمهٔ مهدی سبحانی، تهران، مرکز.

چناری، عبدالامیر (۱۳۸۹) «سبک‌شناسی شعر قیصر امین‌پور (با تکیه بر نوآوری‌های بلاغی)»، مجلهٔ تاریخ ادبیات، شمارهٔ ۳ (پیاپی ۶۷)، صص ۷۱-۸۶.

حسینی، حسین آفا و مجاهد غلامی (۱۳۸۹) «جلوه‌های جمال‌شناختی سبک هندی در شعر پایداری قیصر امین‌پور»، نشریهٔ ادبیات پایداری، سال اول، شمارهٔ ۲، صص ۱-۲۹.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۶۶) حافظ‌نامه، جلد ۱، تهران، علمی و فرهنگی و سروش.

راکعی، فاطمه (۱۳۸۸) «نگاهی نو به استعاره (تحلیل استعاره در شعر قیصر امین‌پور)»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال هفتم، شمارهٔ ۲۶، زمستان، صص ۷۷-۱۰۰.

رحیمی، سید مهدی و زهرا دهقانی (۱۳۹۶) «تحلیل هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی سبکی در شعر قیصر امین‌پور»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۴۶، صص ۱۸۱-۲۰۲.

رضایی جمکرانی، احمد (۱۳۷۸) نماد و تعابیر نمادین در شعر معاصر فارسی از سال ۱۳۶۷ تا ۱۳۷۶ با تکیه بر آثار پنج تن از شاعران این دوره: صدیقه وسمقی، هوشنگ ابتهاج، سیمین بهبهانی، قیصر امین‌پور و علیرضا قزوه، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی، تهران، دانشگاه تربیت مدرّس، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، استاد راهنما سعید بزرگ بیگدلی.

روحانی، مسعود و محمد عنایتی قادیکلایی (۱۳۹۱) «تحلیل زیبا شناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین پور» فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی، سال بیست، شمارهٔ ۷۳، صص ۹۹- ۱۲۸.

روشنفکر، کبری و دیگران (۱۳۹۲) «نماد، نقاب و اسطوره در شعر پایداری قیصر امین‌پور»، فنون ادبی، سال پنجم، شمارهٔ ۱ (پیاپی۸)، بهار و تابستان، صص ۳۵-۵۲.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۸۱) کلیات، به اهتمام محمدعلی فروغی، چاپ دوازدهم، تهران، امیرکبیر.

شبستری، شیخ محمود (۱۳۶۸) گلشن راز، به اهتمام صمد موحد، تهران، طهوری.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱) رستاخیزِ کلمات، تهران، سخن.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۰) نقد ادبی، تهران، فردوس.
شوالیه، ژان و گرابران آلن (۱۳۸۸) فرهنگ نمادها، ترجمهٔ سودابه فضایلی، چاپ دوّم، تهران، جیحون.
صائب، میرزا محمدعلی (۱۳۷۵) دیوان، به کوشش محمد قهرمان، ۶ جلد، چاپ سوم، تهران، علمی و فرهنگی.
علیزاده، ناصر و عباس باقی‌نژاد (۱۳۹۱) «قیصر امین‌پور و رویکرد نوستالژیک»، مجلهٔ بوستان ادب دانشگاه شیراز، سال چهارم، شمارهٔ ۲، تابستان، صص ۱۷۵-۲۰۴.
فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۷۶) احادیث و قصص مثنوی، ترجمهٔ کامل و تنظیم مجدد حسین داوودی، تهران، امیرکبیر.
فروغی، محمدعلی (۱۳۸۴) سیر حکمت در اروپا، تهران، زوّار.
گلی، احمد و سردار بافکر (۱۳۸۷) «متناقض‌نمایی (پارادوکس) در شعر صائب»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال پنجم، شمارهٔ ۲۰، تابستان، صص ۱۳۱-۱۵۹.
---------- (۱۳۹۵) «شگردهای متناقض‌نمایی (پارادوکس) زیبایی‌شناختی»، فنون ادبی، سال هشتم، شمارهٔ ۲، پیاپی۱۵، تابستان، صص ۱۰۰-۱۱۶.
گنجعلی، عباس و فرشته صفاری (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی صور خیال در دو شعر «فی یوم فلسطین» بدر شاکر السیاب و «پنجره» قیصر امین‌پور»، نشریهٔ ادبیات پایداری دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ششم، شمارهٔ ۱۱، پاییز و زمستان، صص۳۵۷-۳۸۴.
محمدزاده، مرضیه (۱۳۸۶) دانش‌نامهٔ شعر عاشورایی انقلاب حسینی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
محمدی افشار، هوشنگ و کبری شایان‌مهر (۱۳۹۶) «سبک‌شناسی لایه‌ای مجموعه اشعار قیصر امین‌پور» نشریهٔ ادبیات پایداری دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال نهم، شمارهٔ ۱۶، بهار و تابستان، صص ۲۵۹-۲۸۱.
محمدی، علی و جمیله زارعی (۱۳۹۰) «بررسی و تحلیل آرایهٔ نماد در سروده‌های قیصر امین‌پور»، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۲۲، پاییز، صص ۱۴۷-۱۷۴.
مرتضوی، سید جمال‌الدین و سجاد نجفی بهزادی (۱۳۹۰) «بررسی و مقایسهٔ صور خیال در شعر حسین منزوی و قیصر امین‌پور»، فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی، سال نوزدهم، شمارهٔ ۷۰، صص ۱۶۶- ۱۹۶.
مشتاق‌مهر، رحمان (۱۳۸۳) «زبان بی‌زبانی، مسئلهٔ زبان و بیان در عرفان و ادبیات عرفانی»، مجموعهٔ مقالات نخستین همایش ملی ایران‌شناسی، جلد ۱، تهران، بنیاد ایران‌شناسی.
مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۹۰) مثنوی معنوی، به کوشش توفیق سبحانی، تهران، سازمان چاپ و انتشارات.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۶۷) خسرو و شیرین، تصحیح و شرح حسن وحید دستگردی، چاپ دوم، تهران، علمی.

نفیسی، آذر (۱۳۶۸) «آشنایی‌زدایی در ادبیات»، کیهان فرهنگی، سال ششم، شمارهٔ ۲، اردیبهشت، صص ۳۴-۳۷.

نیکوبخت، ناصر و سید علی قاسم‌زاده (۱۳۸۴) «زمینه‌های نمادین رنگ در شعر معاصر (با تکیه و تأکید بر اشعار نیما، سپهری و موسوی گرمارودی»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، شمارهٔ ۱۸ (پیاپی۱۵)، زمستان، صص ۲۰۹- ۲۳۹.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۶) «متناقض‌نما (Paradox) در ادبیات»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، سال بیست‌وهشتم، شمارهٔ ۳ و ۴، صص ۲۷۱-۲۹۴.