پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال ۱۹ شماره ۳۶ بهار و تابستان ۱۴۰۰ (صص ۲۱۴-۱۹۳)

روایت پنهان در شعر امین‌پور

۱-لیلا گلوی **۲- مهرداد نصرتی**

چکیده

در جستار حاضر، بر پایهٔ مطالعات کتابخانه‌ای و روش تحلیل و توصیف داده‌ها، به این پرسش اصلی پاسخ داده شده که در شعر قیصر امین‌پور، «روایت پنهان» چیست؟ چگونه شکل می‌گیرد؟ و چه ویژگی‌هایی دارد؟ از دیرباز شاعران به کمک نظم داستان‌هایی را روایت کرده‌اند. با این حال روش استفادهٔ همهٔ شاعران از روایت مانند هم نیست. برخی شاعران داستان‌هایی منظوم می‌سرایند که تفاوت اصلی آن‌ها با داستان‌های منثور تنها در رعایت نظم عروضی است. بعضی دیگر، هم‌چون قیصر امین‌پور، به روایت و عناصر سازندهٔ آن رویکردی عمیق‌تر دارند. شعرهای روایی امین‌پور از تعریف یک قصّه به «نظم» عبور می‌کنند. وی روایت را به صورت ساده و آشکارا پیش روی مخاطب نمی‌گذارد، بلکه آن را چنان در بافت و خصوصیّات شاعرانهٔ متن می‌گنجاند که این «روایت پنهان» و کارکرد هر یک از عناصر آن جز از طریق تجزیه و تحلیل دقیق متن مشخّص نمی‌شود. وی با به کارگیری خلّاق ویژگی‌های روایی و حل کردن روایت در شعر به دنبال افزایش تأثیربخشی بر مخاطب است. نشانه‌هایی که امین‌پور از روایی بودن متن به جا می‌گذارد، خواننده را وامی‌دارد تا در پی کشف جزییّات قصّه براید. این تلاش فکری و تأخیر در کشف روایت پنهان‌شده در شعر موجب لذّت مضاعف او می‌شود.

کلید واژه ها: شعر معاصر، قیصر امین‌پور، روایت، عناصر روایت، روایت پنهان.

۱- مقدمه

محور اصلی مباحث حاضر روایت و سپس گونه‌ای از آن با عنوان «روایت پنهان در شعر» است. حدود چهار قرن پیش از میلاد مسیح، ارسطو(Aristotle) به زیرساخت «روایت»ها توجه

۱-دانش آموخته دکترای زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد زاهدان، ایران(نویسنده مسئول)
Email:L.galavi@iauzah.ac.ir
۲-دانش آموخته دکترای گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد

تاریخ دریافت: ۹۹/۴/۱۹ تاریخ پذیرش ۹۹/۱۲/۱۱

کرد و میان روایت کردن داستان «توسّط شخصیّت» و یا «توسّط راوی» تمایز قائل شد. وی حالت نخست را مولّد «متن نمایشی» و حالت دوّم را موجب خلق «متن روایی» دانست (Aristotle, 1968: 65-67). از آن زمان تا کنون، دانش روایت‌شناسی تاریخی پُرنشیب و فراز را طی کرده و به دستاوردهای مهمّی رسیده است(صافی پیرلوجه و فیّاضی، ۱۳۸۷: ۱۷۰-۱۴۵). با این حال، پاسخ به این سئوال که «روایت چیست؟» هم‌چنان مباحث مفصّلی را پیش می‌کشد، زیرا به تناسب روی‌کردهای مختلفی که به «روایت» وجود دارد، تعریف‌های متفاوت و متعدّدی برای آن ارائه شده است(توکلی شاندیز، ۱۳۹۵: ۶۹-۴۴). یکی از ساده‌ترین تعاریفی که برای این جستار راه‌گشاست، آن است که روایت را نوعی از بیان می‌شمرند(میرصادقی،۱۳۸۷: ۱۲۷). ساختار روایت از «عناصر روایت» شکل می‌گیرد که در بیان روی‌داد یا روی‌دادها نقش دارند(بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۱۰۶). مهم‌ترین عناصر روایت بدین قرار است: «پی‌رنگ»(طرح حوادث داستان)، «موضوع»(محور پدیده‌های داستان که درون‌مایه را تصویر می‌کند)، «درون‌مایه»(عصارهٔ مفهومی داستان)، «زمینه»(ویژگی‌های مکانی و زمانی داستان)، «فضا»(حال و هوای حاکم بر داستان)، «دیدگاه»(زاویهٔ دید نویسنده نسبت به مصالح داستان)، «شخصیّت»(کنش‌گران انسانی یا غیرانسانی داستان)، «گفتگو»(آن‌چه شخصیّت‌های داستان به خود یا دیگران می‌گویند یا می‌نویسند)، «لحن»(حالت بیانی)، «زمان» که شامل کیفیّات ترتیب و توالی و بسامدِ رخ‌دادهای داستان است(میرصادقی،۱۳۸۸). اگرچه عناصر مزبور برای مطالعهٔ «داستان» تعریف می‌شوند که مفهوم نثر را به ذهن متبادر می‌سازد، روایت‌های منظوم بستری برای بهره‌گیری هم‌زمان از امکانات نظم و نثر را هم فراهم می‌آورد که نزد شاعران فارسی‌زبان سابقه‌ای طولانی دارد. از دیرباز می‌توان روایت و یا کاربرد برخی عناصر آن به صورت مستقل را در آثار شاعران ادب فارسی ملاحظه کرد. مثلاً بررسی داستان‌های موجود در شاهنامهٔ فردوسی(در ادب حماسی)، خمسهٔ نظامی گنجوی(در ادب غنایی)، منطق الطّیر عطّار نیشابوری و مثنوی معنوی مولوی(در ادب تعلیمی و عرفانی) نشان می‌دهد که این شعرا بر شگردهای پرداخت استادانهٔ روایت و کارکردهای عناصر داستان واقف بوده‌اند، ولو آن‌که طبقه‌بندی‌های فعلی در اختیار ایشان نبوده باشد. با توجّه به سیر تاریخ ادبیّات، از قرن بیستم به بعد، از یک‌سو، ترجمهٔ نظریّات نوین روایت‌شناختی غرب و از سوی دیگر،

آشنایی ادیبان فارسی‌زبان با ساختارِ «داستان کوتاه»(Short Story) راهی تازه را پیش روی ادیبان گشود(پارسی‌نژاد، ۱۳۷۸: ۱۳؛ مهاجرانی، ۱۳۷۸: ۱۰) و امکاناتی را فراهم آورد که شاعران هم از آن بی‌نصیب نماندند. نیمایوشیج(۱۲۷۶–۱۳۳۸ش.) شاعری است که به واسطهٔ نوآوری‌های خردمندانهٔ خود، اشعاری را سرود و سپس بیانیه‌ای را طرح کرد که بعدها عنوان «پدر شعر نو» را برایش به ارمغان آورد. شرح نیما بر طرز ادبی او نشان می‌دهد که وی بر ویژگی‌های روایی سبک جدیدش که آن را «سبک تحوّلی» می‌نامید و خصوصاً بر تناسب آن سبک برای بیان نوعی «مکالمهٔ طبیعی و آزاد شخصیت‌ها» تأکید دارد(نیمایوشیج،۱۳۷۱: ۳۷). آن‌چه مورد تأکید نیماست، «گفتگو» است که یکی از مهم‌ترین عناصر ساختاری روایت است. محقّقان استیلای روایت بر بسیاری از شعرهای نیما را تأیید می‌کنند؛ روایت‌هایی که اغلب درون‌مایهٔ آن‌ها پند و حکمت، اثبات مقوله‌های اخلاقی و یا شکواییه‌های اجتماعی است(خلیلی جهان‌تیغ، ۱۳۸۲: ۱۰۷). مسیری که نیمایوشیج پیش گرفت، ره‌روان فراوانی یافت؛ به طوری که برخی شاعران صاحب‌نام(مثل احمد شاملو)، صراحتاً خود را شاگرد نیما معرفی می‌کنند(حریری، ۱۳۸۵: ۱۲۴). قیصر امین‌پور نیز همین طریق را سپرده است. او متولّد دوّم اردی‌بهشت ۱۳۳۸ش. گتوند، از توابع شهرستان شوشتر در استان خوزستان است. وی تا پایان دورهٔ دبیرستان را در خوزستان گذراند و سپس، به سال ۱۳۵۷ برای تحصیل در رشتهٔ دام‌پزشکی به دانشگاه تهران رفت، لیکن این رشته را مناسب احوال خویش نیافت و انصراف داد. از سال ۱۳۶۳ به تحصیل زبان و ادبیّات فارسی مشغول و نهایتاً در سال ۱۳۷۶ با درجهٔ دکتری فارغ‌التّحصیل شد و به تدریس دانشگاهی پرداخت. وی سبک نیمایی را با امتیازات سبک سنّتی آمیخت و ارتقا داد. امین‌پور در سال ۱۳۸۶(در تهران) در گذشت. از او آثار ارزش‌مندی به یادگار مانده است: تنفّس صبح(۱۳۶۳)، درکوچهٔ آفتاب(۱۳۶۳)، طوفان در پرانتز(۱۳۶۵)، منظومهٔ ظهر روز دهم(۱۳۶۵)، مثل چشمه، مثل رود(۱۳۶۸)، بی‌بال پریدن(۱۳۷۰)، آینه‌های ناگهان(۱۳۷۲)، به‌قول پرستو(۱۳۷۵)، گل‌ها همه آفتاب‌گردانند(۱۳۸۰)، دستور زبان عشق(۱۳۸۶).(اقتصادی‌نیا، ۱۳۸۶: ۱۴۹–۱۳۸). اگرچه در میان سخنان برون‌متنی امین‌پور، تصریحی بر روایی بودن(بسیاری از) شعرهایش ملاحظه نمی‌شود، بسیاری از شعرهای او نیز مانند اشعار استادش نیمایوشیج، متّکی بر روایت است. توجّه به خصوصیّات طرز امین‌پور(فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۷: ۱۰۵–۱۰۴) و مقایسهٔ آن‌ها با ویژگی‌های بارز سبک نیما که در تحلیل‌های خود او نیز ظهور یافته(نصرتی، ۱۳۹۷: ۲۲۸–۲۱۲)، مؤیّد قرابت‌های فراوانی در حوزه‌های شکلی و محتوایی

این دو است. امین‌پور کارکردهای روایی در سرایش را از نیما به ارث گرفته و سپس با تمهیدات افزون‌تری، آن را شخصی‌سازی کرده است. مطالعهٔ مؤلّفه‌های ساختاری روایت در شعر امین‌پور روشن خواهد کرد که روایت در شعر او چندان آشکار نیست، لذا می‌توان این امر را جزو خصوصیّات سبک شخصی این شاعر در به کارگیری روایت دانست.[بررسی تطابقی شعر نیما و امین‌پور از این منظر، مجال مستقلّی می‌طلبد که می‌تواند به مثابهٔ پیشنهاد برای تحقیقات بیش‌تر مطرح شود.]

۱-۱- بیان مساله وسؤالات تحقیق

در جستار حاضر محقّقان برآنند تا بر پایهٔ نظریّات روایت‌شناختی که بیش از هرچیز متوجّهٔ ساختار روایت و معرّفی عناصر آن است، نشان دهند که قیصر امین‌پور، چگونه از روایت و بویژه روایت پنهان و کارکردها و عناصر آن در جهت افزایش تأثیر شعر بر مخاطب بهره می‌برد. به دیگرسخن، پرسش اصلی آن است که در شعر قیصر امین‌پور، «روایت پنهان» چگونه شکل می‌گیرد و چه ویژگی‌هایی دارد؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

پژوهش حاضر در صدد کشف خصوصیّاتی است که شاعران، به منزلهٔ نوعی ویژگی سبکی، به کارکرد روایت در شعر وارد می‌سازند. این امر از یک سو آشکارکنندهٔ سیر تکامل آرایه‌های ادبی و فنون بیانی در شعر و از سوی دیگر مبیّن روند درآمیختن ژانرهای ادبی و شگردهای آن‌ها در یکدیگر است. تلاش برای کشف جزییّات بیشتر این امور، علاوه بر آن که به ادب‌پژوهان، از جمله دانشجویان رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی یاری می‌رساند تا حوزهٔ نقد ادبی را با دقّت در چنین مؤلّفه‌هایی گسترش دهند، به علاقه‌مندان ادبیّات و بویژه خوانندگان عادّی شعر معاصر هم کمک می‌کند تا زمینه‌های موفّقیّت قیصر امین‌پور در عرصهٔ شعر و شاعری را بهتر دریابند، عواملی را که موجب لذّت از شعر می‌شود، بیش از پیش بشناسند و زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا درک کامل‌تری از متونی که می‌خوانند به دست آورند.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

از منظر کلّی، داده‌های ضروری این جستار از طریق مطالعات کتابخانه‌ای فراهم آمده است. سپس این داده‌ها با روش تحلیل، توصیف و گاهی مقایسه بررسی شده است. مسیر تحقیق پیش

رو چنان است که پس از مرور برخی مفاهیم ضروری، بحث اصلی پیرامون «زیبایی‌شناسی روایت پنهان» و چگونگی شکل گرفتن آن با کمک عناصری هم‌چون پی‌رنگ، موضوع، درون‌مایه، زمینه، صحنه، فضا، دیدگاه، شخصیّت، گفتگو و لحن شکل می‌گیرد. سپس، چگونگی دخالت عنصر زمان در تشکیل روایت پنهان در شعر امین‌پور مطالعه خواهد شد. این عنصر با تحلیل «نظم»، «تداوم» و «بسامد» که مؤلّفه‌های مورد علاقهٔ ژرار ژنت هستند، بررسی می‌شود.

۴-۱- پیشینه تحقیق

اگرچه پیرامون شعر و شخصیّت قیصر امین‌پور پژوهش‌های متعدّدی انجام شده، در هیچ‌یک به موضوع تخصصّی تحقیق حاضر نپرداخته‌اند. با وجود این، در برخی آثار پژوهشی اشاراتی نیز به حفظ ارتباط عمودی در اشعار امین‌پور که زیربنای شکل گرفتن روایت است، می‌شود، از جمله چناری(۱۳۸۹) در مقالهٔ «سبک‌شناسی شعر قیصر امین‌پور، با تکیه بر نوآوری‌های بلاغی»، نامدار(۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «ویژگی‌های سبکی غزلیّات قیصر امین‌پور»، افشار و شایان‌مهر(۱۳۹۶) در مقالهٔ «سبک‌شناسی لایه‌ای مجموعهٔ اشعار قیصر امین‌پور» و نصراللّهی(۱۳۹۷) در جستاری با عنوان «بوطیقای غزل قیصر امین‌پور». تفاوت این پژوهش با سایر جستارهای روایت‌شناختی در آن است که بر مطالعهٔ ویژگی خاصّی از روایت در شعر امین‌پور تمرکز دارد و آن پنهان بودن اصل ساختار روایی شعر و برخی از عناصر روایت است.

۲- بحث

از منظر روایت‌شناسی، می‌توان شعر امین‌پور را به سه دستهٔ کلّی طبقه‌بندی کرد. برخی از آن‌ها(به رغم حفظ ارتباط عمودی) اساساً حاوی روایت نیستند. برای نمونه، شعر «نی‌نامه»، از آغاز تا انتها، توصیف «نی» از برخی مناظر شاعرانه است(امین‌پور، ۱۳۷۷: ۱۶۵-۱۶۲)؛ به نحوی که خواننده را به یاد «نی‌نامهٔ مولوی» می‌اندازد(مولوی،۱۳۸۸: ۱۲-۱۱). دستهٔ دوّم اشعار امین‌پور حاوی روایتی آشکار هستند؛ یعنی شاعر با شعرش قصّه‌ای می‌گوید که «آغاز»، «میانه» و «پایان» دارد و عناصر ساختاری روایت در آن به کار گرفته شده است. روایت در این شعرها گاهی چنان ساختارمند است که می‌توان آن‌ها را به صورت یک داستان کوتاه منثور بازنویسی کرد و حتّی نقدهای رایج حوزهٔ داستان را پیرامون آن‌ها نوشت:

«دیشب دوباره/گویا خودم را خواب دیدم/ در آسمان پر می‌کشیدم/ و لابه‌لای ابرها پرواز می‌کردم/ و صبح چون از جا پریدم/ در رختخوابم/ یک مشت پر دیدم/ یک مشت پر، گرم و پراکنده/ پایین بالش/ در رختخواب من نفس می‌زد/ آن‌گاه با خمیازه‌ای ناباورانه/ بر شانه‌های خسته‌ام دستی کشیدم/ بر شانه‌هایم/ انگار جای خالی چیزی.../چیزی شبیه بال/احساس می‌کردم»(امین‌پور،۱۳۷۷: ۱۳۱-۱۳۰).

دستهٔ سوم شعرها در واقع همان مواردی است که منظور تحقیق حاضر است؛ روایت‌هایی که نمونه‌هایی از آن را می‌توان در طرح‌های شاعرانهٔ امین‌پور ملاحظه کرد. در این شعرها اصل داستانی که روایت می‌شود و عناصر روایت، با درجات مختلفی، لابه‌لای مؤلّفه‌های شعری پنهان هستند، مانند «مرا به جشن تولّد فراخوانده بودند/ چرا سر از مجلس ختم درآورده‌ام؟»(امین‌پور،۱۳۸۷: ۲۲). در ادامه به تجزیه و تحلیل این گونه شعرها توجّه خواهد شد.

۱-۲- تحریک بیش‌تر حسّ زیباشناختی با روایت پنهان

دربارهٔ چیستی حسّ زیبایی‌شناختی(Aesthetic perception) و فلسفه و روند ایجاد آن در مخاطب، محقّقان نظریّات مختلفی دارند(بیردزلی و هاسپرس،۱۳۷۶). با این همه، فارغ از همهٔ تعاریف و تفصیل‌های مربوطه می‌توان گفت که مخاطبِ ادبیّات «زیبایی» را می‌شناسد و در پی برانگیختن این حسّ است که به گزینش از میان آثار و خواندن آن‌ها علاقه‌مند است. چنان‌چه از دیدگاه نقد ارزش‌مدار به مسألهٔ آشکاری یا پنهان بودن روایت در شعرهای این شاعر بپردازیم، می‌توان «ارزش زیباشناختی»(Aesthetic Value) روایت و سازه‌های روایی در شعرهای گروه سوم امین‌پور(شعرهای حاوی روایت پنهان) را متفاوت از گونهٔ دوم دید، زیرا تأخیری که در امر دریافت و کشف دقایق اثر رخ می‌دهد، یکی از مؤثّرترین مؤلّفه‌های ادبی-هنری برای تحریک حسّ زیبایی‌شناختی مخاطب است که میان دریافت عادی و دریافت زیباشناختی تمایز به وجود می‌آورد(احمدی،۱۳۸۰: ۵۷-۴۲). به عبارت دیگر، در شعرهای گروه سوم، خواننده در همان بار نخست و یا به‌سادگی، تمامی زیبایی‌های ظاهری و عمق معنایی اثر را درنمی‌یابد، بلکه این کشف با کمی فاصله و تأخیر انجام می‌شود. اندیشمندان حوزهٔ هرمنوتیک(Hermeneutics) در این باب نظریّات مفصّلی دارند(نصرتی، ۱۳۹۱: ۲۵۷-۲۴۰). طبق نظر جی. دی. بیرکهوف(George David Birkhoff)، حین مطالعهٔ نیروهای مؤثّر در ایجاد احساسات، این پدیده‌ای به نام «تجزیه و تحلیل

ناکامل» است که حسّ زیبایی‌شناختی را به مخاطب القا می‌کند. این رخداد زمانی است که ذهن در مجموعه‌ای از تحریکات ظاهراً غیرمنظّم و مغشوش، موفّق به کشف یک نظم نسبی می‌شود(بیرکهوف، ۱۹۳۳: ۶۶-۶۵).

حال، چنان‌چه روایت‌های پنهان در شعرهای امین‌پور را از منظر مطالعات خواننده-محور در نقد ادبی بررسی کنیم، توصیف واقعهٔ ذهنی خواننده، چنین خواهد بود: اوّلاً خواننده بر مبنای ظاهر متن، یعنی شیوهٔ نگارش و ویرایش آن، خصوصاً تنظیم مصرع و بیت یا سطرهای بریده‌بریده در ستون عمودی، متوجّه می‌شود که با «شعر» سر و کار دارد. ثانیاً خوانندهٔ معاصر به طور ویژه می‌داند که در شعرهای عصر او، اغلب، ارتباط عمودی حفظ می‌شود و این همان خصیصه‌ای است که نیمایوشیج، «حفظ موضوع» می‌نامد(نیمایوشیج،۱۳۷۱: ۳۸). سپس، خواننده با دقّت بیش‌تر، وجود «طرح»، یا حتّی وجود «پی‌رنگ» در محتوای اثر را حس می‌کند. از این‌جا راه برای درک پی‌رنگ و سپس کشف یکایک عناصر روایت پنهان باز می‌شود. این کشف‌های لایه‌ای، پی در پی و متّکی بر خطّ سیر زمان، موجب احساس لذّتی به مراتب بیش از کشف آنی و همه‌جانبه می‌شود. حال باید دید که چه مؤلّفه‌هایی در ساخت این دست روایات دخیل هستند. مطالعهٔ همهٔ عناصری که در شعر امین‌پور روایت را ایجاد می‌کنند و نیز، در ایجاد ویژگی پنهانی بودن آن‌ها دخالت دارند، مباحث مفصلّی را می‌طلبد که از مجال محدود پژوهش حاضر بیرون است. لذا، در ادامه، تنها به قدر نیازهای پژوهشی جستار حاضر به برخی از آن‌ها پرداخته‌ایم. موارد مزبور عبارت از پی‌رنگ، موضوع، درون‌مایه، زمینه، فضا، دیدگاه، شخصیّت، گفتگو، لحن و زمان خواهد بود؛ عناصری که در شعرهای مورد بحث، نمود چندان آشکاری ندارند، امّا پس از تجریه و تحلیل اثر روشن می‌شوند.

۲-۲- پیرنگ، موضوع و درون‌مایه در روایت پنهان شعر امین‌پور

در حوزهٔ مطالعات ادبیّات و هنر، به طرح، چهارچوب، نظم و ترتیب منطقی حوادث «پی‌رنگ»(Plot) گفته می‌شود که عبارت است از: «شبکهٔ استدلالی، علّت و معلولی، الگو و تنظم‌کنندهٔ فراز و فرود داستان؛ یعنی خطّ سیر رویدادهای اصلی و برخورد شخصیّت‌ها با آن‌ها»(بی‌نیاز،۱۳۹۲: ۱۹). «موضوع»(Subject) مفهومی است که داستان دربارهٔ آن نوشته می‌شود و رخدادهای داستان به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم به آن مربوط می‌شود»(همان،۵۰) و «درون‌مایه»

یا «مضمون»(Theme) «جهت‌گیری نویسنده نسبت به موضوع داستان» است»(همان، ۵۲). در اغلب آثار منثور و منظوم داستانی، حتّی اگر نویسنده یا شاعر برای ایجاد «تعلیق»(Suspense) که منجر به افزایش «کشش داستانی»(dramatic tension) می‌شود، تلاش کند که موضوع و درون‌مایه را در حدّ پسندیده‌ای پنهان نگاه دارد، از آشکار ساختن روابط علت و معلولی روی‌گردان نیست؛ زیرا این مؤلّفه شاهد استخوان‌بندی داستان اوست. با این حال، در «شعر»، خصوصاً «شعر معاصر» فضایی ورای «داستان‌های منظوم سنّتی» را می‌جویند. در این‌جا قاعده‌کاهی‌های شاعر که از سطح واجی تا سطح معنایی(صفوی، ۱۳۸۳: ۹۰-۷۵) گسترش یافته، از پنهان ساختن «ساختارمندی رخ‌دادهای روایت‌شده در شعر» هم ابایی ندارد. او تلاش می‌کند روابط علّی را به کامل‌ترین شکل آن در نظر داشته باشد، لیکن اوّلاً علل مدّ نظر او منطق را به چالش می‌کشد؛ زیرا جهان شعر را مستقل از دنیای روزمرّه و روابط علّی آن می‌بیند. ثانیاً به واسطهٔ درس‌هایی که از شیوهٔ «مجاز»(allegory) و علاقه‌های مجاز برای آفرینش زیبایی ادبی آموخته(همان، ۱۱۴)، «پنهان کردن» و به جا گذاشتن نشانه‌هایی هنرمندانه برای کشف آن پنهانی‌ها را یک اصل می‌شمرد. برای روشن‌تر شدن بحث، شعر «*طوفانی از تبر*» را که «موضوع» آن «زندگی» است، مرور می‌کنیم:

> «طوفانی از تبر/ ناگه به جان جنگل/ افتاد/ و هر چه را که کاشته بودیم/ طوفان به باد داد/ در گرگ و میش آتش و خاکستر/ جنگل ولی هنوز/ نفس می‌کشید/ جنگل هنوز هم/ جنگل بود/ هر چند در دلش/ جای هزار خاطره تاول بود/ جنگل بلند و سبز به پا خاست/ و با تمام قامت/ این قطع‌نامه را/ با نعره‌ای بلند و رسا خواند/ جنگل هجوم طوفان را/ تکذیب می‌کند/ جنگل هنوز جنگل/ جنگل همیشه جنگل خواهد ماند»(امین‌پور، ۱۳۷۷: ۱۱۶-۱۱۵).

دقّت در روابط علّت و معلولی رخدادها، حاکی از آن است که این متن حاوی نوعی روایت و روایت آن حاکی از وجود نوعی پی‌رنگ است:

حملهٔ تبرها ←هم‌بستگی ← صدور قطع‌نامهٔ مقاومت←ایستادگی جنگل.

نکتهٔ مهم آن است که نه‌تنها کشف اصل «روایت» در این شعر چنان ساده نیست که(حدّاقل) خوانندهٔ عادّی آن را از ابتدای خوانش دریابد، بلکه تشخیص پی‌رنگ و اجزای ساختاری پی‌رنگ هم فقط پس از دقّت کافی و پس از تفکیک رویدادها ممکن می‌شود: تبرها به جنگل حمله

می‌کنند. این «نقطهٔ شروع»(Opening) داستان است که همراه با ایجاد «بحران»(Crisis) شکل می‌گیرد. سپس، کشتار و مرگ درختان بر دل جنگل داغ‌ها می‌گذارد. این وصف، نقش «گسترش»(Development) پی‌رنگ را بر عهده دارد. رخ‌داد مزبور در خواننده حسّ «تعلیق»(Suspense) ایجاد می‌کند؛ زیرا او می‌خواهد بداند بعد چه می‌شود، امّا داده‌های کافی در اختیار وی نیست، پس نمی‌تواند پیش‌گویی کند. بالاخره، درخت‌ها به جای تسلیم، به مثابهٔ رفتار عادّی آن‌ها در دنیای روزمرّه، متّحد می‌شود که به منزلهٔ کنش شخصیّت‌ها در واقعیّت داستانی است. بیانیهٔ استقامت صادر می‌شود و درختان، یعنی قهرمانان داستان(protagonist) علیه تبر که دشمن و به منزلهٔ «ضدّ قهرمان»(antagonist) است، قیام می‌کنند. «نقطهٔ اوج»(Climax) که در آن، مسیر وقایع داستانی تغییر می‌کند و شخصیّت‌ها، خصوصاً قهرمان متحوّل می‌شود، نگاه او تغییر می‌کند و گاهی تصمیم نهایی را می‌گیرد(پرینس، ۱۳۹۱: ۱۰۳)، در روایت پنهان این شعر بدین صورت شکل می‌گیرد: «جنگل به پا خاست». «پایان‌بندی»(Ending) همراه با «گره‌گشایی» (Denouement) به‌عنوان نوعی شگرد روایی(همان، ۴۸-۳۹)، به وسیلهٔ «تکذیب هجوم طوفان» و در نتیجه، «تصمیم به مقاومت» ظهور می‌یابد. در همین نقطه است که خواننده «درون‌مایه»(جهت‌گیری نویسنده نسبت به موضوع داستان)، و «مضمون» این داستان را که «زیبایی و امیدواری» است، درمی‌یابد. به عبارت روشن‌تر می‌توان گفت پنهان‌سازی‌های روایت توسّط امین‌پور به کمک حذف بسیاری از توصیفات داستانی شکل می‌گیرد، توصیفاتی که اگر بودند، روال مرسوم داستان‌های منظوم رعایت شده بود و حال که محذوفند، ذهن و روح خواننده را به چالش می‌کشند تا با خوانش‌های پی در پی این اثر، ناگفته‌ها را به کمک گفته‌ها دریابد و به لذّتِ کشف برسد.

۳-۲- زمینه، فضا و دیدگاه

در دانش روایت‌شناسی، «زمینه»(Setting) زمان‌جای داستان، موقعیّت کلّی مکان، دورهٔ تاریخی و شرایط اجتماعی است که وقایع داستان در آن واقع می‌شوند و «صحنه»(Scene) زیرمجموعهٔ زمینه و پاره‌ای از آن است؛ چنان که «فضا» یا «اتمسفر»(Atmosphere) حال و هوای حاکم بر صحنه است، هم‌چون شاد، ترس‌ناک، غم‌انگیز(پرینس، ۱۳۹۱: ۹۵-۹۴؛ ابرامز، ۱۳۸۷: ۴۰۴-۴۰۳) در داستان‌های منثور دو عنصر نخست معمولاً به‌دقّت و تفصیل تشریح می‌شوند و

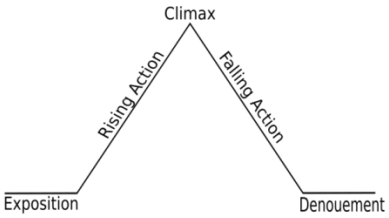
فضا ضمن این توضیحات ایجاد می‌گردد، امّا دربارهٔ اغلب شعرهای روایی امین‌پور می‌توان گفت که بخشی از توصیفات پیرامون «زمینه» اساساً محذوف و در نتیجه، پنهان است. اگر این کنش ادبی در باب داستانی منثور رخ می‌داد، احتمالاً پذیرفتنی نبود و به نوعی نقص و یا «ابهام» نامطلوب تعبیر می‌شد؛ زیرا زمینه باعث می‌شود که خواننده با محیطی که داستان در آن واقع می‌شود، آشنا شود. با وجود این، جهان شعر دیگر است و «ایجاز»هایی از این دست که متّکی بر اعتماد به دریافت برتر «خوانندهٔ شعر» است، امری عادّی به حساب می‌آید(صفوی، ۱۳۸۳: ۳۷).

در شعر «*طوفانی از تبر*» که در قسمت قبل تحلیل شد، عنصر «صحنه» به محاق «پیام» انقلابی متن رفته و عملاً مؤلّفه‌ای پنهان است؛ زیرا تأکید شاعر(این‌جا همان «راوی») بر «موضوع» قرار دارد. راوی این‌گونه آغاز می‌کند: «طوفانی از تبر/ ناگه به جان جنگل/ افتاد». آن‌چه شاعر از خواننده توقّع دارد، دریافتن این نکته است که پیش از لحظهٔ «ناگه»(ناگهان) زمینهٔ اولیه‌ای وجود داشته: «جنگلی خوشبخت و غرق آرامش». در نظر داشتن این شرایط زمانی-مکانی که وصف آن به‌رسم «ایجاز شاعرانه» محذوف است، برای درک روایت مزبور ضروری است، ولی کشف آن بر عهدهٔ «خوانندهٔ شعر» و تجربهٔ وی از خوانش‌های پیشین گذاشته می‌شود، چون شاعر به خواننده، تلاش و رغبت او برای کشف ناگفته‌های شاعر و لذّت مضاعف از کشف‌های پی در پی اعتماد دارد. لذا، راوی(شاعر) روی‌دادهای بعد از لحظهٔ «ناگه» را توصیف می‌کند: آرامش نابود می‌شود، زیرا دشمن(تبر) حمله کرده است. به عبارت دیگر، اگر بخواهیم طرح داستان(۲-۴) را بازنویسی و تکمیل کنیم، به این شکل خواهد بود:

آرامش جنگل ← حملهٔ تبرها ← همبستگی ← صدور قطع‌نامهٔ مقاومت ← ایستادگی جنگل

در قالب یک پی‌رنگ کامل این عناصر عبارتند از:

مقدمه(exposition) ← حرکت صعودی(rising action) ← نقطهٔ اوج(climax) ← حرکت نزولی(falling action) ← گره‌گشایی(denouement)



در عین حال باید توجّه داشت که امین‌پور برای هر شعر و روایت پنهان آن طرح و نقشه، بلکه اسلوب روایی ویژه‌ای تدارک می‌بیند؛ حال آن که برای او تفاوتی ندارد که «شعر»ش در قالبی مدرن یا در قالب سنّتی غزل باشد. مثلاً بر خلاف روایت پیشین، در برخی دیگر از روایت‌های شعری امین‌پور تأکید قابل تأمّلی بر توصیف هرچه دقیق‌تر عنصر صحنه را می‌توان ملاحظه کرد. برای نمونه در شعر «پنجره»، صحنهٔ آغازین داستان، کوچه‌ای شب‌گرفته و تاریک است. در انتهای کوچه، یک عدّه زیر پنجره‌ای نشسته و به آن خیره شده‌اند. راوی در کوچه قرار داد و هوا طوفانی و بارانی است:

در انتهـــای کـــوچهٔ شب، زیر پنجره　　قومی نشسته خیره به تصـویر پنجره
این‌سوی شیشه شیون باران و خشم باد　　در پشت شیشه بغض گلوگیر پنجره...
(امین‌پور،۱۳۷۷: ۱۴۶-۱۴۵)

در بعضی دیگر از این دست شعرها، توصیف فضای حاکم بر روایت اهمیّت دارد. از این‌روست که امین‌پور در شعر «*کوچه‌های کوفه*» تلاش می‌کند تا مخاطب را با فضایی درگیر سازد که در آن، هر لحظه احتمال شومی، خطر، حزن و... وجود دارد. این شعر حاوی روایتی پنهان است که با دقّت در رخ‌دادهای وصف‌شده آشکار می‌شود: راه افتادن علی(ع) و از سوی دیگر، ابن‌ملجم، قاتل ایشان، به سمت مسجد کوفه و هم‌زمان، واکنش‌های زمین و آسمان به این روی‌داد:

این جـــزر و مدّ چیست که تا مـاه می‌رود　　دریـای درد کیست کـــه در چـــاه می‌رود
این سان که چرخ می گذرد بر مدار شـوم　　بیـــم خســـوف و تیـــرگی مـــاه می‌رود
گویی که چرخ بوی خطـر را شنیده اسـت　　یک لحظه مکث کـــرده، به اکـــراه می‌رود
آبستن عـــزای عظیمی اسـت، کاین چنین　　آسـیـمـه‌سـر نـسـیـم سـحرگاه می‌رود
امشب فـــرو فتـــاده مگـــر مـاه از آسمان　　یـا آفـتـــاب روی زمـیـــن راه مـی‌رود
در کوچه‌های‌کـــوفه صـدای عبـور کیست　　گـــویا دلـــی بـه مقصـــد دلخـواه می‌رود
دارد ســـر شـــکافـتـن فـــرق آفـتـــاب　　آن سـایـه‌ای کـــه در دل شـب راه می‌رود
(امین‌پور، ۱۳۷۷: ۱۴۲-۱۴۱)

روش نویسنده را در توصیف «دیدگاه»(Point of View) می‌گویند که انواعی دارد و خصوصیّات هر نوع، از نام آن قابل استنباط است. منتقدان نیز برای هریک تعریف و ویژگی‌های

مفصّلی برشمرده‌اند(بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۸۶-۷۸). مثلاً دیدگاه در روایت اخیر، دانای کلّ نامحدود(Unlimited Omniscient) است. در برخی از روایت‌های شعر امین‌پور دیدگاه اوّل شخص(First-Person Narrative) است. مثلاً در شعر «*سفر ایستگاه*» قصّه یک عاشق از زبان خود او(راوی و نویسنده) بیان می‌شود: وی به دنبال معشوق تا ایستگاه قطار رفته است، حال آن که قطار، پیش از رسیدن عاشق، ایستگاه را ترک کرده است. عاشق وفادار سال‌ها به یاد معشوق در آن محل مانده، امّا، گویا در وی و نگاه او به مسألهٔ عشق و انتظار تغییری رخ داده و این نقطهٔ اوج است که مهم‌ترین روی‌داد درونی شخصیّت است در آن وصف می‌شود(ر.ک. پرینس، ۱۳۹۱: ۱۰۳). اینک شخصیّت اصلی(عاشق، راوی و نویسندهٔ داستان) خود را سرزنش می‌کند: «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، ۱۳۸۷: ۹).

در بیت‌های آغازین شعر «*پنجره*»(امین‌پور، ۱۳۷۷: ۱۴۶-۱۴۵) دیدگاه «دانای کلّ نمایشی»(Dramatic Omniscient) حاکم است. این یعنی راوی از نفوذ به درون شخصیت‌ها خودداری می‌کند و فقط آن‌چه را می‌بیند، گزارش می‌دهد(پرینس، ۱۳۹۱: ۱۳۸). در روایت شعر «*رفتار من عادّی است*»(امین‌پور، ۱۳۷۷:۳۲-۳۱) و روایت شعر «*تعبیر خواب*»(همان، ۱۳۱-۱۳۰) دیدگاه «تک‌گوی درونی»(Interior Monologue) استفاده شده است. در بخش نخست شعر «*راز زندگی*»(همان، ۲۲-۲۱) که به لحاظ اهمّیّت عنصر «شخصیّت»، در قسمت بعد بررسی می‌شود، دیدگاه «بی‌راوی»(Non-narrative Omniscient) وجود دارد. در واقع، این ویژگی تا آن‌جا ادامه دارد که راوی مداخله می‌کند و مستقیماً با خواننده سخن می‌گوید. این روی‌کرد داستانی را «چرخش آشکار دیدگاه در روایت» می‌گویند.(بی‌نیاز،۱۳۹۲: ۸۶) سپس، دیدگاه «دوّم شخص»(Second-Person Narrative) استفاده شده؛ زیرا شاعر با مخاطب سخن می‌گوید و از او می‌خواهد نسبت به وقایع داستان واکنش نشان بدهد(همان،۸۵). بدین قرار، می‌توان تسلطّ امین‌پور بر مؤلّفهٔ دیدگاه را جزو امتیازات شعرهای حاوی روایت او دانست.

نکتهٔ حائز اهمّیّت آن است که اگرچه اصل کشف دیدگاه داستان، حتّی در داستان‌های منثور، اغلب پس از مداقّه و تحلیل معلوم می‌شود، کشف این مؤلّفه در روایتی که اصل آن چندان آشکارا نیست، طبیعتاً نیاز به دقّتی بیش‌تر خواهد داشت.

۴-۲- شخصیت، گفتگو و لحن در روایت پنهان شعر امین‌پور

اساسی‌ترین رکن داستان «شخصیّت»(Character) است. شخصیّت فردی داستانی است که بر حسب نوع و گونهٔ داستان، کوتاهی یا بلندی آن، بر حسب موقعیّت فرد حاضر در داستان و نیز، اصلی و یا فرعی بودن او، دارای وجوهی است که او را از دیگر افراد متمایز می‌سازد. پردازش شخصیّت داستانی به وسیلهٔ «توصیف مستقیم» ویژگی‌های ظاهری و روحی، «گفتگو» و یا «کنش» انجام می‌شود(بی‌نیاز،۱۳۹۲: ۷۰-۶۹). در داستان‌های منثور، شخصیّت معمولاً یک موجود زندهٔ واقعی(مثلاً انسان یا حیوان) است، حال آن‌که در شعر، به واسطهٔ «صنعت تشخیص»(personification) که اغلب محلّ انسان‌نمایی است(شمیسا، ۱۳۹۲: ۱۸۴)، «شخصیّت مجازی»(allegorical character) هم در روایت نقش ایفا می‌کند؛ مثلاً در شعر «*شکار*»، سرودهٔ امین‌پور، داستان یک «مرد ماهی‌گیر» بیان می‌شود که قهرمان داستان است و با شخصیّت مجازی «مرگ» که به مثابهٔ ضدّ قهرمان است، مبارزه می‌کند: «مرد ماهی‌گیر/ طعمه‌هایش را به دریا ریخت/ شادمان برگشت/*/ در میان تور خالی/ مرگ/ تنها/ دست و پا می‌زد»(امین‌پور، ۱۳۸۷: ۳۱).

از این منظر می‌توان گفت که در شعر، ویژگی پنهانی بودن این عنصر روایی اساساً امری شناخته‌شده است. نکتهٔ حائز اهمّیّت آن است که وقتی منتقدی «مرگ» را به عنوان یک «شخصیّت» می‌پذیرد، اصل روایت‌مندی چنین شعری را به صورت پیش فرض پذیرفته است. نکتهٔ دیگری هم اهمّیّت دارد: اگرچه حکم کردن به این که هرگاه صنعت تشخیص وجود داشته باشد، حتماً شعر حاوی روایت(آشکار یا پنهان) است، تنها پس از تحقیقی مستقل و مکفی مجاز است، لیکن می‌توان حکم کرد که هرگاه در یک شعر، صنعت تشخیص به کار گرفته شده، منتقدان الزاماً باید به امکان و ظرفیّت روایی آن شعر هم نظر داشته باشند، ولو آن که روایت را به صورت آشکار در آن ملاحظه نکنند. در شعر «*باده از ما مست شد*» علاوه بر یک شخصیّت انسان(«مرد»)، به کمک صنعت تشخیص، «آفتاب»، «آسمان» و «صخره» هم به منزلهٔ شخصیّت در روایت حضور می‌یابند:

> «آفتاب خشمگین از دور/ چشم می‌دوزد به چشم او/ آسمان خسته و غمگین/ آرزوی استراحت/ در پناه ساییان چشم‌هایش داشت/ صخره‌های وحشی مغرور/ در عبور از زیر گامش رام/ آسمان دور/ رفته‌رفته پیش می‌آمد/ بر سه‌تیغ یال‌های قلّهٔ دشوار/*/ با طلوع ناگهان مرد/ کاکل خونین پرچم‌ها/ باد را در اهتزاز آورد»(همو،۱۳۷۷: ۱۲۲-۱۲۱).

چنین است که می‌توان حکم کرد به‌رغم بنیادی بودن عنصر شخصیّت در روایت، گاهی نه‌تنها روایی بودن شعر، بلکه شخصیّت هم فقط پس از دقّت در فرآیند شکل‌گیری اثر که در سطرهای پیاپی ظهور می‌یابد، قابل تشخیص است. مثلاً پوشیدگی روایت و شخصیّت در شعر «*رفتار من عادی است*» به دلیل استیلای ویژگی‌های شعری بر متن، از جمله ایجاز است. قصّهٔ این شعر، داستان مردی(شاعر و راوی) را می‌گوید که مردم شهر رفتار او را عجیب می‌پندارند، حال آن‌که از نظر خود او(راوی/شاعر) این گونه نیست. «رفتار من عادی است/ امّا نمی‌دانم چرا/ این روزها/ از دوستان و آشنایان/ هرکس مرا می‌بیند/ از دور می‌گوید/ این روزها انگار/ حال و هوای دیگری داری...»(امین‌پور، ۱۳۷۷: ۳۲-۳۱).

معرّفی شخصیّت اصلی از طریق توصیف مستقیم توسّط خود او(راوی) انجام می‌شود: «...من مثل هر روزم/با آن نشانی‌های ساده و با همان امضا/ همان نام و با همان رفتار معمولی/ مثل همیشه ساکت و آرام این روزها/ تنها/ حس می‌کنم گاهی کمی گنگم/ گاهی کمی گیجم/ حس می‌کنم از روزهای پیش/ قدری بیش‌تر این روزها را دوست دارم...»(همان، ۳۲). از مسیر همین «توصیف مستقیم شخصیّت» است که «دلیل نگرش دگرگونهٔ مردم به او» برای مخاطب روشن می‌شود: «گاهی- از تو چه پنهان-/ با سنگ‌ها آواز می‌خوانم/ .../ از جمله دیشب هم/ دیگرتر از شب‌های بی‌رحمانه دیگر بود/ من کاملاً تعطیل بودم/ اوّل نشستم خوب جوراب‌هایم را اتو کردم/ تنها حدود هفت فرسخ در اتاقم راه رفتم/ با کفش‌هایم گفتگو کردم...»(همان، ۳۳-۳۲). در برخی از شعرهای روایی امین‌پور، شخصیّت‌ها از طریق «گفتگو»(Dialogue) معرّفی می‌شوند. مثلاً در شعر «*راز زندگی*» رخ‌داد اصلی قصّه، مناظرهٔ «غنچه» و «گل» در باب زندگی است: «غنچه با دل گرفته گفت/ زندگی، لب ز خنده بستن است/ گوشه‌ای درون خود نشستن است/ گل به خنده گفت/ زندگی شکفتن است/ با زبان سبز، راز گفتن است/ گفت‌وگوی غنچه و گل از درون باغچه/ باز هم به گوش می‌رسد.../ تو چه فکر می‌کنی؟/ راستی کدام یک درست گفته‌اند؟/ من که فکر می‌کنم/ گل به راز زندگی اشاره کرده است/ هر چه باشد او گل است/ گل یکی دو پیرهن/ بیش‌تر ز غنچه پاره کرده است»(امین‌پور، ۱۳۷۵: ۲۲-۲۱).

در این‌جا، سه شخصیّت «غنچه»، «گل» و «راوی» به صورت هم‌زمان حضور دارند و مبتنی بر «ترتیب» و «زمان» سخن می‌گویند. گفتگوی آن‌ها معلوم می‌کند که غنچه شخصیّتی درون‌گرا و مأیوس، ولی «گل» شخصیتی برون‌گرا و امیدوار دارد. نکته‌ای که جا دارد اینک مطرح شود، ورود

راوی به قصّه و سخن گفتن مستقیم او با خوانندهٔ اثر است. این روی‌کرد که جزو شگردهای داستان‌نویسان حرفه‌ای و اغلب، «پست مدرنیست»(Post-Modernist) است، در حوزهٔ نثر کاملاً برای منتقدان ادبیّات شناخته‌شده است(پرینس، ۱۳۹۱: ۱۴۱–۱۴۰)، حال آن که در این جا یک شاعر در شعر خود از آن بهره برده است. جالب این که در شعر امین‌پور که روایت‌مند است، «پایان نامتعارف» را نیز موجب شده که مانند شگرد قبلی، جزو ویژگی‌های داستان‌نویسان پسامدرن است(همان). در نقد داستان، عنصر «لحن»(Tone) اصطلاحی برای نشان دادن چگونگی «حالت، نوع و طرز بیان واژه‌ها و جمله‌ها، چه از سوی شخصیّت و چه از جانب راوی است»(بی‌نیاز،۱۳۹۲: ۵۹). با توجّه به روایت موجود در این شعر، می‌توان گفت به رغم آن که تمام جملات بر سیاق «زبان معیار» بیان شده‌اند، لحن غنچه و گل تا حدّی صمیمی و لحن راوی قدری جدّی و رسمی است. روایت‌ها(به طور کلّی) یا شخصیّت‌محور و یا رخ‌دادمحور هستند. نمونه‌های فوق همگی از نوع نخست بودند، حال آن که در برخی شعرهای امین‌پور، گونهٔ دوّم را نیز می‌توان ملاحظه کرد؛ یعنی روایت‌هایی که در آن‌ها، روی‌دادهای داستانی اهمّیّت بیش‌تری از شخصیّت‌های حاضر دارند و در نتیجه، توجّه مخاطب به سوی وقایع معطوف می‌شود، هر چند که این وقایع بدون حضور شخصیّت‌ها محمل شرح و توصیف روایی ندارند. مثلاً «موضوع» در شعر «*حرفی از نام تو*» وصف یکی از شب‌های عاشقانهٔ شاعر(راوی) است و از «دیدگاه اوّل شخص» بیان می‌شود. در روایت مندرج در این شعر، اگرچه حضور دو شخصیّت(عاشق و معشوق) و خصوصاً حالات عاشق را می‌توان رصد کرد، محور اصلی داستان، نه شخصیّت‌ها، بلکه اتّفاقاتی است که در آن شب رخ می‌دهد:

ناگهان دیدم سرم آتش گرفت سوختم خاکسترم آتش گرفت
چشم واکردم، سکوتم آب شد چشم بستم بسترم آتش گرفت
در زدم کس این‌قفس‌را وانکرد پر زدم بال و پرم آتش گرفت
از سـرم خـــواب زمستانی پرید آب در چشم ترم آتش گرفت
حـــرفی از نام تو آمـــد بر زبان دسـت‌هایم دفترم آتش گرفت
(امین‌پور،۱۳۷۷: ۸۲–۸۱)

دقّت در شعر و روایت موجود در آن نشان می‌دهد که اگرچه روی‌دادهای روحی–روانی شخصیّت عاشق که مبتنی بر یک زیرساخت تشبیهی وصف می‌شود، بنیان محتوایی را شکل داده،

روی‌دادها اهمّیّت دارند و توجّه خواننده را جلب می‌کنند. در بعضی دیگر از شعرهای روایی امین‌پور، نسبت تأثیر شخصیّت و روی‌داد در شکل‌گیری و پیش‌برد داستان تقریباً هم‌سان است. مثلاً در شعر «*هم‌زاد عاشقان جهان(۳)*» دو شخصیّت اصلی عاشق(شاعر و راوی) و معشوق و تعداد نامعلومی شخصیّت‌های فرعی حضور دارند. ضمن آن که روی‌دادهای عاشقانهٔ شعر نیز سهم مهمّی در روایت بر عهده دارد: «امّا/اعجاز ما همین است/ ما عشق را به مدرسه بردیم/ درامتداد راه‌رویی کوتاه/ در آن کتاب‌خانهٔ کوچک/ تا باز این کتاب قدیمی را/ که از کتاب‌خانه امانت گرفته‌ایم/ یعنی همین کتاب اشارات را/ با هم یکی دو لحظه بخوانیم/*/ ما بی‌صدا مطالعه می‌کردیم/ امّا کتاب را که ورق می‌زدیم/ تنها/ گاهی به هم نگاهی.../ ناگاه/ انگشت‌های هیس/ ما را/ ز هر طرف نشانه گرفتند/ انگار/ غوغای چشم‌های من و تو/ سکوت را/ در آن کتاب‌خانه رعایت نکرده بود»(امین‌پور، ۱۳۸۷:۱۲-۱۱).

۵-۲- بررسی عنصر زمان در روایت پنهان شعر امین‌پور بر پایهٔ نظریّات ژنت

در هر روایت، «عنصر زمان» مؤلّفه‌ای بنیادی است که در بستر ترتیب و سرعت روی‌دادها تجلّی می‌یابد. در این حوزه، ژرار ژنت(Gérard Genette) نظریه‌پرداز فرانسوی(۲۰۱۸-۱۹۳۰م.) یکی از جامع‌ترین چارچوب‌ها را برای تحلیل متون روایی ارائه داده است. وی با بسط آرای ساختارگرایانهٔ فردینان دوسوسور(Ferdinand de Saussure) در حوزهٔ زبان‌شناسی و نظریّات کلود لوی استروس(Claude Lévi-Strauss) در حوزهٔ انسان‌شناسی، پنج عامل اصلی را در تحلیل روایت دخیل دانست. از این میان، دو عامل «وجه»(Mood) و «صدا»(Voice) را در قسمت‌های قبل، ضمن بررسی زاویهٔ دید و لحن راوی مطالعه کردیم. سه مؤلّفهٔ دیگر، یعنی «نظم»(Order)، «تداوم»(Duration) و «بسامد»(Frequency) به امر زمان مربوط هستند. این عناصر اگرچه معمولاً برای مطالعهٔ داستان‌های منثور به کار گرفته می‌شوند، برای تحلیل روایت‌های پنهان و آشکار موجود در شعرهای امین‌پور هم کارآمد هستند.

۱-۵-۲- مؤلّفهٔ نظم

از مقایسهٔ «ترتیب زمانی رخ‌دادها» که همان «طرح اوّلیّه» نزد فرمالیست‌هاست، با «ترتیب زمانی در یک داستان عینی»(طرح روایی)، نسبت میان ترتیب زمانی و ترتیب روایی معلوم می‌شود. هم‌زمانی، پیش یا پس افتادن هر یک، حالات مختلفی را به وجود می‌آورد که مبتنی بر

مؤلّفهٔ «نظم» است. ژنت آن‌ها را مدّ نظر قرار داده و دو عامل گذشته‌نگری و آینده‌نگری را موجب «زمان‌پریشی» داستان معرّفی کرده است.(برتنس،۱۳۸۴: ۸۸-۸۷؛ همچنین، تودوروف،۱۳۷۹: ۵۹)

اگرچه در شعرهای روایت‌مند، زمان‌پریشی ضمن بیان روی‌دادها را می‌توان امری عادّی و شاعرانه در نظر گرفت، برخی شعرهای امین‌پور حاوی روایتی است که توصیف رخ‌دادهای آن منطبق بر ترتیب زمانی وقوع آن‌هاست. نمونه‌ای از آن را در شعر «*تعبیر خواب*» ملاحظه کردیم: به طور معمول، هر کسی ابتدا رویایی را می‌بیند و پس از بیداری، تأثیر روحی-جسمی آن را درک می‌کند. در اثر مزبور نیز شاعر ابتدا «رویای پَر داشتن» را تجربه کرده، سپس «جای خالی پر بر شانه‌ها» را حس کرده و وقایع را به همین ترتب بیان کرده است(امین‌پور۱۳۷۷: ۱۳۱-۱۳۰).

در بعضی از شعرهای امین‌پور، زمان‌پریشی به وسیلهٔ بازگشت(Flashback) به زمان داستانی گذشته صورت می‌پذیرد. مثلاً در شعر «*پیش از این‌ها فکر می‌کردم خدا...*» داستان تغییر نگرش شاعر به مسألهٔ «خدا»، از دیدگاه اوّل شخص روایت می‌شود. روایت با بازگشت زمانی به «ماضی» چنین آغاز شده است:

پیش از این‌ها فکر می‌کردم خدا خـــانه‌ای دارد کـنـار ابـرها (امین‌پور، ۱۳۷۵: ۳۰)

در ثلث پایانی شعر، راوی(شاعر) به زمان «ماضی»(گذشته) مراجعه می‌کند که نسبت به زمان روایی قبل، به زمان بیان داستان(حال) نزدیک‌تر است. این زمانی است که شاعر نگرش جدید خود نسبت به «موضوع» را دریافته است:

تا که یک شب دست در دست پدر راه افتـادم به قصـد یک سفر...

تازه فهمیدم خـدایم، این خـداست این خدای مهـربان و آشناست (همان، ۳۳)

در بیت پایانی، راوی با اشاره به رخ‌دادی که همان لحظه در حال وقوع است؛ بعنی حادثهٔ سرایش و روایت کردن ماجرای تغییر نگرش خویش، به زمان حال بازمی‌گردد:

مثل این شـــعر روان و آشنا پیش از این‌ها فکر می‌کردم خدا (همان،۳۵)

بنابراین، می‌توان گفت از منظر تحلیلی ژنت، قیصر امین‌پور راوی روایت‌هایی است که در آن‌ها زمان خطّی و زمان شکسته و پریشان، هر دو کاربرد دارد و شاعر بر اساس نیازهای ادبی متن، از هر یک از آن‌ها بهره می‌برد. از آن جا که روایت‌های موجود در شعر امین‌پور غلباً از نوع روایت پنهان هستند، می‌توان گفت که شگردهای روایی وی در باب مؤلّفهٔ «نظم» وقایع داستانی که به مثابهٔ یکی از عناصر زمان روایت‌های اوست، در خدمت روایات پنهان وی قرار گرفته است.

۲-۵-۲- مؤلّفهٔ تداوم

ذیل عنوان «تداوم» ژنت به بررسی «استمرار زمانی در روایت» می‌پردازد. تداوم عبارت است از رابطهٔ میان «مدّت زمان وقوع یک روی‌داد در جهان داستان» و «مدّت زمانی که طول می‌کشد تا آن رخ‌داد روایت شود». طبق نظر ژنت، در روایت، «روند ثابت و معیار» سرعت هم‌سان این دو است؛ حال آن که پیش افتادن زمان سخن از زمان داستانی «روند مثبت» و خلاف این، «روند منفی» را سامان می‌دهد(برتنس،۱۳۸۴: ۸۸). به صورت یک‌سان، در داستان‌های منثور، منظوم و شعر روایی، آن جا که گفتگو وجود دارد، انتظار می‌رود که عنصر تداوم، روند ثابت و معیار داشته باشد. در شعر «راز زندگی» که گفتگوی شخصیّت‌های غنچه، گل و سپس مداخلهٔ راوی مطرح شده(امین‌پور، ۱۳۷۵: ۲۲-۲۱)، این گونه چنین تداوم زمانی برقرار است. گاهی بدون آن که گفتگو در محوریّت باشد، سرعت روایت کردن رخ‌دادها(لااقل برای لحظاتی) با سرعت به وقوع پیوستن آن‌ها برابر است. این مورد را می‌توان در ابیات آغازین شعر «پنجره» که توصیف عدّه‌ای به انتظار نشسته، در یک شب بارانی و طوفانی است، ملاحظه کرد(امین‌پور،۱۴۶:۱۳۷۷-۱۴۵). در شعر «*فراخوان*» روند مثبت در عنصر تداوم زمانی کاملاً مشهود است؛ زیرا وقوع روی‌دادی که در داستان مطرح شده، یعنی دعوت شدن به جشن، رفتن مسیر و نهایتاً به‌اشتباه، سر درآوردن از مراسم سوگ، به مدّتی بیش از مدّت روایت آن‌ها طیّ دو جمله نیاز دارد: «مرا به جشن تولّد فراخوانده بودند/ چرا سر از مجلس ختم درآورده‌ام؟»(همو،۱۳۸۷: ۲۲).

در شعر «*سفر /ایستگاه*»(امین‌پور، ۱۳۸۷: ۹) هم روی‌دادِ «انتظار کشیدن عاشق» در زمان داستانی، «سال‌ها» طول کشیده، امّا راوی آن را طیّ همان مدّت کوتاهی بیان کرده که برای بیان چند جمله لازم است. این موارد بر خلاف روایت کردن داستانی است که در شعر «*کوچه‌های کوفه*» بیان شده؛ زیرا راوی(شاعر) سایه‌ای را برای لحظه یا لحظاتی مشاهده می‌کند، امّا شرح حالات و عواطف او به مراتب زمانی بیش‌تر به خود اختصاص می‌دهد(همان،۱۴۲-۱۴۱). به عبارت دیگر، چون راوی(شاعر) به توصیف جزییّات دقیق‌تری می‌پردازد، زمان بیش‌تری صرف عمل وصف کردن می‌شود و از همین‌رو، عنصر تداوم با روند منفی ظهور می‌یابد.

با در نظر داشتن هر سه حالت تداوم، یعنی «روند ثابت و معیار»، «روند مثبت» و «روند منفی» که در شعرهای روایی امین‌پور قابل ملاحظه است، می‌توان دریافت که وی بر کارکرد عنصر تداوم زمانی تسلّط دارد و از هر گونهٔ آن بجا و بموقع استفاده می‌کند تا روایت‌های شعرش را شکل

دهد و پیش ببرد و از آن جا که روایت‌های اشعار او اغلب به صورت «روایت پنهان» هستند، حالات مختلف عنصر تداوم در شکل‌گیری روایت پنهان نقش بازی می‌کنند.

۳-۵-۲- مؤلّفهٔ بسامد

مفهوم «بسامد» توصیف‌گر رابطهٔ میان «تعداد دفعاتی است که روی‌داد در داستان اتّفاق می‌افتد» با «دفعاتی که روی‌داد در متن روایت می‌شود».(برتنس،۱۳۸۴: ۸۹) تودوروف هم‌سانی این دو مورد را «روایت تک‌محور» و غیرهم‌سانی آن‌ها را «روایت چندمحور» نامیده است(تودوروف،۱۳۷۹: ۶۲). در علم بلاغت، «صنعت تکرار» چیزی قرین همین تعریف را در اختیار می‌گذارد. مثلاً در منابع بدیع، «تکرار» را روشی در افزونی موسیقی لفظی می‌گویند که در سطوح مختلف واک، هجا، واژه، عبارت و جمله ظاهر می‌شود و با شگردهای مختلفی مثل ردّ الصّدر الی العجز، ردّ العجز الی الصّدر، اعنات، تکریر، طرد و عکس و... در شعر به کار می‌رود(شمیسا، ۱۳۸۳: ۸۶-۷۹).

از منظر دانش روایت‌شناسی، عنصر تکرار ممکن است با همان تعریف بلاغی آن و تنها برای افزایش هماهنگی موسیقایی بیش‌تر در متن مورد استفادهٔ داستان‌نویسان قرار گیرد. برای مثال، شخصیّت در یک مکالمه، کلمه‌ای را تکرار کند، یا راوی برای افزایش تأثیر حسّی بر خواننده، چنین کند، هم‌چون تکرار واژهٔ «پر» ضمن تک‌گویی راوی، در شعر «*تعبیر خواب*»(امین‌پور،۱۳۷۷: ۱۳۱-۱۳۰) و یا چنان که در کلام راوی شعر «قطع‌نامهٔ جنگل»، ایستادگی و مقاومت جنگ در مقابل هجوم تبر، با عبارت‌های مختلف تکرار می‌شود. چنان‌چه این جملات را توصیف رخ‌داد مهمّ روایت مزبور بدانیم که از زبان راوی وصف می‌شود، می‌توان به تعریف «بسامد» در نظریّات ژنت توجّه کرد و گفت روی‌داد بنیادی «تصمیم به استقامت» با بسامد پنج بار بیان شده است.

هم‌چنین، در شعر «*حرفی از نام تو*» رخ‌داد محوری روایت پنهان امین‌پور، یادآوری نام معشوق توسّط راوی(شاعر) است که موجب برافروختگی درونی وی و وقوع روی‌دادهایی می‌شود که نزد شاعر تأثیر مشابهی دارد، مثل آتش گرفتن سر راوی و خاکستر شدن او و...(همان، ۸۲-۸۱). بسامد در این‌جا نیز پنج است. بازگشت به رویداد اوّلین دیدار که رخ‌داد اصلی روایت عاشقانه در شعر «*هم‌زاد عاشقان جهان(۱)*» است(همان، ۵۰-۴۸)، با بسامد سه(۳مرتبه) باعث شده تا مخاطب در آن لحظه بماند، یا به عبارت دیگر و از منظر تحلیلی ژنت، عنصر تداوم، روند منفی

به خود بگیرد و همهٔ این‌ها به افزایش تأثیرگذاری بر خواننده یاری رساند. چگونگی افزایش تأثیر با بهره‌گیری از عناصر روایت مسألهٔ قابل تأمّلی است.

۳- نتیجه

روایت در شعر قیصر امین‌پور کارکردهایی به‌مراتب پیشرفته‌تر از دوران پیش از او یافته است. در شعر کهن پارسی، روایتی که در آثار حماسی، غنایی و تعلیمی-عرفانی استفاده می‌شد، بسیار قریب به همان داستان‌های منثور بود. این خصیصهٔ عمومی تا شعر نیمایوشیج هم ادامه یافت. در شعر امین‌پور، تخصصی‌ترین کارکردهایی که از روایت و عناصر آن انتظار می‌رود، ظهور یافته است. شخصیّت‌سازی با روش‌های توصیف مستقیم و یا از طریق گفتگوی شخصیت‌ها و یا شرح روی‌داد توسّط آن‌ها یا راوی، تغییر دیدگاه روایت، مخاطب قرار دادن خواننده توسّط شخصیّت(راوی)، تغییر در اهمّیّت عناصر با هدف حفظ و افزایش تأثیر از این جمله هستند. بررسی عنصر زمان بر اساس نظریّات ژنت، نشان می‌دهد که امین‌پور بر امکاناتی که مؤلّفه‌های نظم، تداوم و بسامد در اختیار نویسنده می‌گذارد، تسلّط قابل توجّهی دارد. روایت در بافت شعر امین‌پور و ویژگی‌های شعری متن او حلّ شده است. به عبارت دیگر، آن وضوحی که عناصر روایت در داستان‌های منثور دارند، در شعرهای روایت‌دار امین‌پور ملاحظه نمی‌شود، به نحوی که عنوان «شعر روایی» برای بسیاری از این‌دست آثار مناسب نمی‌نماید، بلکه خواننده با «شعر حاوی روایت» روبروست. پی‌رنگ و مؤلّفه‌های ساختاری پلات در کنار سایر عناصر روایت، از جمله موضوع، درون‌مایه، زمینه، صحنه، فضا، دیدگاه، شخصیّت، گفتگو، لحن و زمان همگی آن‌گونه به کار گرفته می‌شوند که می‌توان اصل روایت را «روایت پنهان» نامید؛ زیرا اصل روایت و عناصر آن چنان پنهان یا نیمه‌آشکارند که حضور آن‌ها جز از طریق تجزیه و تحلیل دقیق متن معلوم نمی‌شود. این ویژگی در خدمت افزایش تأثیر شعر بر مخاطب است؛ زیرا خوانندهٔ شعر به همان صورت که معنا و روابط مفهومی را خود کشف می‌کند و از این کشف‌های پی در پی لذّت می‌برد، حضور نوعی روایت در شعر امین‌پور را با دقّت و بازخوانی درمی‌یابد.

۴- منابع

۱) ابرامز، ام. اچ.، **فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی**، ترجمهٔ سعید سبزیان م.، چاپ۹، تهران: رهنما، ۱۳۸۷.

۲) احمدی، بابک، **ساختار و تأویل متن**، چاپ۱، تهران: مرکز، ۱۳۸۰.

۳) اقتصادی‌نیا، سایه، **مروری بر کارنامهٔ شعر قیصر امین‌پور**، مجلّهٔ نامهٔ فرهنگستان، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۴، پیاپی ۳۶، صص ۱۴۹-۱۳۸،تهران، ۱۳۸۶.

۴) امین‌پور، قیصر، **به قول پرستو**، چاپ۱، تهران: زلال، ۱۳۷۵.

۵) _____، **آیینه‌های ناگهان**، چاپ۱، تهران: افق، ۱۳۷۷.

۶) _____، **دستور زبان عشق**، چاپ۸، تهران: مروارید، ۱۳۸۷.

۷) برتنس،هانس، **مبانی نظریّهٔ ادبی**، ترجمهٔ محمّدرضا ابوالقاسمی، چاپ۱، تهران: ماهی،۱۳۸۴.

۸) بیردزلی، مونرو؛ جان هاسپرس، **تاریخ و مسائل زیبایی‌شناسی**، ترجمهٔ محمّدسعید حنایی کاشانی، چاپ۱، تهران: هرمس، ۱۳۷۶.

۹) بی‌نیاز، فتح‌الله، **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی**، چاپ۳، تهران: افراز،۱۳۹۲.

۱۰) پارسی نژاد، کامران، **ساختار و عناصر داستان**، چاپ۱، تهران: حوزهٔ هنری، ۱۳۷۸.

۱۱) پرینس، جرالد، **روایت‌شناسی، شکل و کارکرد روایت**، ترجمهٔ محمّد شهبا، چاپ۱، تهران: مینوی خرد، ۱۳۹۱.

۱۲) تودوروف،تزوتان، **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمهٔ محمّد نبوی، چاپ۱، تهران: آگه،۱۳۷۹.

۱۳) توکلی شاندیز، ابوالفضل و همکاران، **مهم‌ترین رویکردها به تعریف روایت و عناصر آن با نگاهی میان‌رشته‌ای**، مجلّهٔ نقد ادبی، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۳۶، صص ۷۱-۴۱، تهران، ۱۳۹۵.

۱۴) چناری، عبدالامیر، **سبک‌شناسی شعر قیصر امین‌پور(با تکیه بر نوآوری‌های بلاغی)**، مجلّهٔ پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی تاریخ ادبیّات،سال۳،شمارهٔ ۶۷،زمستان،صص ۸۶-۷۱،تهران، ۱۳۸۹.

۱۵) حریری، ناصر، **دربارهٔ هنر و ادبیات**، گفت‌وشنودی با احمدشاملو،چاپ۵، تهران:نگاه، ۱۳۸۵.

۱۶) خلیلی جهان‌تیغ، مریم، **ساخت روایت در شعر نیما**، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه تبریز، سال ۴۶، دورهٔ۱، شمارهٔ ۱۸۸، پاییز، صص ۱۳۲-۱۰۷، تبریز،۱۳۸۲.

۱۷) شمیسا، سیروس، **نگاهی تازه به بدیع**، چاپ۱۴، تهران: فردوس، ۱۳۸۳.
۱۸) ----------، **بیان**، چاپ۲، تهران: فردوس،۱۳۹۲.
۱۹) صافی پیرلوجه، حسین و مریم‌سادات فیّاضی، **نگاهی گذرا به پیشینهٔ نظریّه‌های روایت**، مجلّهٔ نقد ادبی، سال۱، دورهٔ۲، شمارهٔ ۲، تابستان، صص ۱۷۰-۱۴۵، تهران،۱۳۸۷.
۲۰) صالحی، پریسا؛ ناصر نیکوبخت، **نگاهی به کارکرد اسطوره و نماد** در آثار قیصر **امین‌پور**، مجلّهٔ‌پژوهش‌های‌نقد ادبی‌و سبک‌شناسی،سال۴،شمارهٔ۱۲،تابستان،صص۱۱۷-۹۵،تهران،۱۳۹۲.
۲۱) صفوی، کورش، **از زبان‌شناسی به ادبیّات(جلد دوم: شعر)**، چاپ ۱، تهران، سوره، ۱۳۸۳.
۲۲) فتوحی رودمعجنی، محمود، **سه صدا، سه سبک، سه رنگ در شعر قیصر امین‌پور**، مجلّهٔ بهار ادب، سال۴، پیاپی۱۳، شمارهٔ۳، تابستان، صص ۱۲۵-۱۱۱، تهران،۱۳۸۷.
۲۳) محمّدی افشار، هوشنگ؛ کبری شایان‌مهر، **سبک‌شناسی لایه‌ای مجموعهٔ اشعار قیصر امین‌پور**،مجلّهٔ ادبیّات پایداری،سال۹،شمارهٔ ۱۶،بهار و تابستان،صص۲۸۱-۲۵۹،تهران، ۱۳۹۶.
۲۴) مولوی، جلال‌الدّین، **مثنوی معنوی**، بر اساس نسخهٔ نیکلسون، به تصحیح و اهتمام کاظم عابدینی مطلق، چاپ۲، تهران: ذهن‌آویز،۱۳۸۸.
۲۵) مهاجرانی، نسرین، **هزارتوی داستان**، چاپ۱، تهران: چشمه،۱۳۷۸.
۲۶) میرصادقی،جمال، **راهنمای داستان‌نویسی**، چاپ۱، تهران: سخن،۱۳۸۷.
۲۷) ----------؛ میمنت میرصادقی، **واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی**، چاپ۲، تهران: مهناز،۱۳۸۸.
۲۸) نصرتی، مهرداد، **مقدّمات فرانقد ادبی**، چاپ۱، کرمان: مؤلّف،۱۳۹۱.
۲۹) ----------، **بررسی خودانتقادی به منزلهٔ ابزاری در سبک‌شناسی، با تأکید بر سبک تحوّلی نیمایوشیج**، کتاب جشن‌نامهٔ استاد صادقی گردفرامرزی، تدوین: مجید پویان، چاپ۱، یزد: علم نوین، صص ۲۳۰-۲۱۰، یزد،۱۳۹۷.
۳۰) نیمایوشیج،**مجموعهٔ‌کامل‌اشعار نیمایوشیج**، به‌اهتمام سیروس‌طاهباز،چاپ۲،تهران:نگاه، ۱۳۷۱.
۳۱) نامدار، قاسم، **ویژگی‌های سبکی غزلیّات قیصر امین‌پور**، مجموعهٔ مقالات هشتمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، صص ۱۸۵۱-۱۸۳۲، زنجان،۱۳۹۲.
۳۲) نصراللهی، یدالله، **بوطیقای غزل قیصر امین‌پور**، مجلّهٔ پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال۷، شمارهٔ۱، بهار و تابستان، صص ۲۴۰-۲۲۱، تهران، ۱۳۹۷.

33) Aristotle, **on the art of fiction: An English translation of Aristotle's Poetics with an introductory essay and explanatory notes**, translated by: L. J. Potts, London: Cambridge University Press, 1968.
34) Birkhoff, George D. **Aesthetic Measure**, 1st Print, New York: Harvard University Press, 1933.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی