

مؤلفه‌های شعر مفتون امینی*

عباس باقی‌نژاد**

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ارومیه، ارومیه

چکیده

مفتون امینی، شاعری تجربه‌گراست که مولفه‌های شعر او بیانگر تمایل وی به دگرذیسی و حرکت در مسیر تجربه‌های تازه است. این امر به تغییرات متناوب در ساختار و زبان شعر مفتون انجامیده و زمینه ظهور شاخصه‌هایی انحصاری را در کلام وی فراهم آورده است. در این مجال، چند مولفه اصلی شعر مفتون که عمدتاً برآیند رویکرد متنوع زبانی و تغییرات ساختاری در شعر او هستند، با عناوین «حرکت»، «معنی»، «ابهام»، «مشاهده» و «روایت» مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. طی تحلیل‌ها به ترتیب، چگونگی تغییر وضعیت و جابه‌جایی زمانی در مسیر تکوین شعر مفتون تشریح شده؛ کیفیت توضیح و تأکید و شرح و تثبیت معنا در آن بیان گردیده؛ هم‌چنین شگردهای پنهان‌سازی معنا و ابهام‌آفرینی در شعر مفتون توضیح داده شده است؛ افزون بر این موارد، وصف مادی و ملموس عینیات به عنوان یکی از عناصر زیبایی‌شناسی شعر مفتون و امکان فضاسازی با اشیا و واژه‌ها در آن مورد بررسی قرار گرفته است. نهایتاً چگونگی استفاده مفتون از شگردهای روایت، یعنی صحنه، نمایش، حرکت، شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو و... تحلیل و تبیین شده است.

واژگان کلیدی: مفتون امینی، ساختار، زبان، شعر

تأیید نهایی: ۹۶/۰۸/۱۵

* تاریخ وصول: ۹۶/۰۶/۱۳

** E-mail: a.baghenejad@gmail.com

پیش‌گفتار

مفتون امینی، شاعری را با پشتوانه‌ای غنی و با سرودن شعر کلاسیک آغاز نمود و پس از آن به تدریج مراحل کمال شعری خویش را طی نمود (حقوقی، ۱۳۶۸: ۶۱). او از همان ابتدای کار، شناختی مناسب از شعر سنتی داشت (حقوقی، ۱۳۸۱: ۱۶۸) و در زبان شعر به درجه‌ای از ورزیدگی دست یافته بود (لنگرودی، ۱۳۷۸: ۴۵۴/۳) که کمتر شاعری در آغاز می‌تواند از آن برخوردار باشد. احاطه مفتون بر شعر سنتی وی را یاری داد تا در اغلب قالب‌های شعری در حدی مقبول شعر بسراید، در این میان، تسلط مفتون بر قالب غزل، مثال‌زدنی است. او به تعبیر منتقدان «از استادان مسلم غزل» در روزگار ما به شمار می‌آید (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۷۵۸/۳). باید اذعان داشت که مفتون از حدود سنتی غزل، فراتر رفته و در حوزه آن، دست به نوآوری زده است. بی‌تردید وی یکی از شاعران نوآور در عرصه غزل (باباچاهی، ۱۳۸۰: ۹۶۳) و از زمره کسانی است که در این قالب شعری به بیان مسائل و موضوعات اجتماعی پرداخته است. علاقه خاص مفتون به غزل، سبب شد او همیشه به این قالب شعری، وفادار بماند؛ وی حتی بعدها که از شعر سنتی فاصله گرفت، در کنار خلق آثار نیمایی و سپید، به سرودن غزل ادامه داد (فولادوند، ۱۳۹۰: ۱۹۹).

مفتون پس از طبع آزمایی در قالب‌های سنتی، به شعر نیمایی روی آورد. او از جمله شاعرانی بود که با نیما یوشیج ارتباط برقرار کرد (بهرام‌پور عمران، ۱۳۸۹: ۳۵) و تلاش نمود از آموزه‌های نیما بهره‌مند گردد. نیما مفتون را در یافتن مسیر پیش رویش یاری داد. مفتون باور دارد که نیما وی را وارد «دنیای پرانکشاف تازه‌ای» کرده است (امینی، ۱۳۸۵: ۲۹). مفتون اشعار نیمایی خود را بعد از نخستین دیدارش با نیما یوشیج سرود. پیش‌ازاین دیدار، او مجموعه شعر «دریاچه» را که صرفاً اشعار سنتی وی را دربر داشت، منتشر کرده بود (امینی، ۱۳۸۵: ۲۹). مجموعه بعدی او که «کولاک» نام دارد، بعد از آشنایی با نیما و تأثیرپذیری از وی به چاپ رسید. خود می‌گوید: «بعد از این ملاقات [با نیما] کم‌کم تحول واقعی در شعر من شروع شد که نمونه‌های عمده آن در مجموعه کولاک دیده می‌شود» (امینی، ۱۳۹۳: ۱۱).

«کولاک» ضمن اشعار سنتی، شامل نخستین اشعار نیمایی مفتون نیز هست. اشعار سنتی مجموعه کولاک، عمدتاً دارای مفاهیم تغزلی معمول است که با همان زبان و تعبیرات مرسوم در شعر کلاسیک سروده شده است. با این وصف از مایه‌های نوآورانه عاری نیست و نمی‌توان کلیت آن را به‌عنوان شعر سنتی ارزیابی نمود؛ اما اشعار نیمایی این مجموعه که متأثر از آموزه‌های شعری

نیماست، از جهات مختلف دارای تازگی است و نیز مقدمه و زمینه تجربه‌های جدید و متفاوتی است که بعدها به‌طور گسترده در کلام مفتون دیده شد.

مفتون بعد از شعر نیمایی، دست به تجربه در شعر سپید و شعر آزاد زد (عابدینی، ۱۳۸۵: ۱۷). او در حقیقت به قرائت تازه‌ای از شعر نیمایی رسید؛ مرحله‌ای که می‌شود آن را «پسانیمایی» نامید. در این مرحله، رویه کار مفتون به کلی دگرگون شد. او تا جای ممکن از تکرار عادات دوری جست و به مؤلفه‌های جدید و متنوعی که بازتاب نوگرایی وی بود، گرایش پیدا کرد. این امر، راه را برای تجربه‌های تازه و متفاوت مفتون هموار ساخت و به او امکان داد تا به بازسازی شعر خویش با بهره‌مندی خلاقانه از یافته‌های جریان‌های مختلف شعر معاصر فارسی، پردازد.

سیر رو به تحول شعر مفتون از ابتدا تاکنون نشان می‌دهد که وی شاعری تجربه‌گراست و از تجربه‌های متفاوت و گاه نامتعارف، هراسی ندارد. عرصه و حوزه این تجربه‌ها عمدتاً اشعار سپید مفتون است و او در اشعار کلاسیک، مثل دیگر شاعران سنت‌گرا، کمتر مجال نوآوری داشته است. شناخت زبان شعر گذشته و روی آوردن به شعر سپید، بعد از سرودن شعر کلاسیک و نیمایی، فرصت مناسبی برای ظهور خلاقیت مفتون فراهم آورد. او با رویکردی منطقی از جهان ذهنی شعر سنتی، فاصله گرفت و شعرش را از مفاهیم کلی و عمومی و کلیشه شده آن جدا نمود. مفتون با روی آوردن به شعر سپید به عرصه‌ای عینی و طبیعی و انحصاری قدم نهاد. او در این حوزه، چندین دوره تحول را پشت سر نهاد و ماحصل هر یک از این دوره‌ها، خلق اشعاری با منطق ساختاری و زبانی متفاوت است.

مفتون، شاعری کم‌گوی به شمار می‌آید؛ زیرا علی‌رغم این که چندین دهه در عرصه شعر حضور داشته، اشعار زیادی نسروده است. با این وصف، نشانه‌های مختلفی از تغییر و تحول را در همین اشعار اندک می‌توان جست که بیانگر تمایل وی به دگردیسی و حرکت در مسیر تجربه‌های تازه است. این امر، زمینه ظهور شاخصه‌های متنوعی را در آثار مفتون به وجود آورده است؛ به طوری که می‌توان مؤلفه‌های اصلی چند جریان شعری را در آثارش یافت. این ویژگی، مفتون را از دیگر شاعران نوپرداز و پسانیمایی متمایز می‌سازد؛ همچنین بازخوانی شعر و بازشناخت شاخصه‌های متمایز شعر وی را به یک ضرورت تبدیل می‌کند.

حرکت

ایجاد فاصله و نشان دادن حرکت در زمان، مختصه‌ای در شعر پس از انقلاب به شمار می‌آید که ابعاد آن را در کلام مفتون می‌توان یافت. منظور از این رویکرد، آن چیزی نیست که امروزه با عنوان «شعر حرکت» رواج یافته است (جعفری، ۱۳۹۴: ۵۹). مقصود از حرکت در این بحث، نوعی تغییر وضعیت و جابه‌جایی زمانی در مسیر تکوین یک شعر است که مصداق آن در میان اشعار مفتون وجود دارد. ساختار این اشعار روایی نیست؛ با این وصف، جریان و روندی را از ابتدا تا انتها، در عباراتی کوتاه و گسسته پی می‌گیرد و در نهایت روایتی غیرخطی را سامان می‌بخشد. هر یک از این عبارات گسسته، به توصیف بُعد و موقعیتی از گذر زمان حسّی شاعر می‌پردازد و سرعت سیر یک ماجرا را که معمولاً طولانی است، با ترفندهای زبانی در کوتاه‌مدت و به‌طور موجز نشان می‌دهد.

در این اشعار، فصل‌های سال، نقش مهمی در نشان دادن گذشت زمان دارند و معمولاً تداعی‌گر فاصله‌ای زمانی میان بخش‌ها و عبارات شعر هستند. هر فصل، وظیفه می‌یابد موقعیت‌های مختلف و مرحله‌به‌مرحله ماجرا را از هم جدا کند. ساختار خاص این اشعار به مفتون امکان می‌دهد سیر زمانی طولانی را با فواصلی کوتاه نشان دهد. توصیف تغییر مداوم و ترسیم حرکت در زمان، هدف غایی در این اشعار است. گاه یک شعر کامل و زمانی هم بخش یا پاره‌هایی از یک شعر مفتون، واجد این مشخصه است.

ایجاد حرکتی از این دست و القای آن به خواننده، مستلزم رفتار خاصی با زبان است. شاعر ناگزیر است در زبانی فشرده و با استفاده از چند عبارت کوتاه، ابتدا، میانه و فرجام مسیری را ترسیم و روند حرکتی را از آغاز تا پایان به خواننده تفهیم کند. از این روی، خواسته یا ناخواسته این نوع اشعار، با گونه‌ای از ابهام درمی‌آمیزد و برخی عناصر ابهام‌آفرین را به خدمت می‌گیرد. تعلیق، کاربردی‌ترین شگردی است که موجب بروز ابهام در این اشعار می‌شود و می‌تواند به‌طور هم‌زمان، مقوله حرکت در زمان و جریانی رو به تغییر را در آن سامان بخشد. تعلیقی که از آن سخن می‌رود، دقیقاً هم‌سنخ با تعلیق داستانی نیست، ولی می‌تواند به آن شباهت داشته باشد. تعلیق در داستان که معطوف به گذشته و یا معطوف به آینده است (کنان، ۱۳۸۷: ۱۷۱)، برای ترغیب خواننده به دانستن ادامه داستان و ایجاد هیجان در خواننده است (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۳۲)؛ اما نقش آن در این اشعار، ایجاد فاصله بین دو مرحله زمانی و نیز کوتاه کردن فاصله بین گذشته و حال و آینده است. «تعلیق ذاتی» که در داستان هم مورد استفاده قرار می‌گیرد (مندنی‌پور، ۱۳۸۹:

۱۴۹)، عنوانی مناسب برای این نوع تعلیق به نظر می‌رسد؛ زیرا تعلیق ذاتی بیش از آن که موجب تأخیر در وقوع ماجرا گردد، موجب لذتی زیبایی‌شناختی در خواننده می‌شود و امکان گشایش راز و رمز ماجرا و رفع ابهام را در کلام فراهم می‌کند:

«و تلاقی من با فصل‌ها چنین بود/ که از جاده‌ی ظهر وارد بهار شدم/ رفتم.../ تا از خیابان سحر به تابستان رسیدم/ سپس/ در کوچه‌ی باغِ سرِ عصر بود که دیدم، من و پاییز با همیم» (امینی، ۱۳۹۳: ۲۱).
«تابستان/ در واپسین عصر خنک خود/ از پله‌های چوبی آن باغسرا پایین می‌رفت/ که پیراهن سفید تو را جا گذاشت./ آه!/ بسیار تابستان دیگر گذاشت/ که نه آن باغ ماند/ نه آن خانه/ نه تو...» (امینی، ۱۳۷۹: ۸۲).

«تنها/ و کمی خسته/ در نیم‌راه بازگشت به شهر/ کاهلانه/ نشستم/ روی سنگ زمستان/ زیر آفتاب بهار/ لب رود تابستان/ و خیره شدم/ به درخت پاییز در آن سوی رود/ که لحظه‌به‌لحظه زرد و سرخ می‌شد...» (امینی، ۱۳۹۳: ۷۱).

«وقتی که بهار یعنی نام تو چیست؟/ تابستان/ یعنی که دوست دارم/ پاییز/ یعنی/ آیا برای یک تن این شب‌ها زیاد نیست/ و زمستان یعنی/ باید که روی این یخ و برف تنها برویم/ اما در هر فاصله‌ای مواظب هم...» (امینی، ۱۳۷۹: ۸۴).

آنچه موجب تعلیق در این اشعار می‌شود، عموماً یادآوری فصل‌های سال و قرار گرفتن یکی از آن‌ها در حد فاصل موقعیت‌های شعری است که جابه‌جایی زمان را ممکن می‌سازد. مفتون با یادآوری هر فصل، بدون نیاز به توضیح و توسعه کلام، موقعیتی را در تعلیق نگاه می‌دارد و به‌طور موجز، عبور از زمانی به زمان دیگر را تداعی می‌کند. سپس با یادکردِ فصلی دیگر، گذار از موقعیتی به موقعیت دیگر و عبور از تجربه‌ای به تجربه‌ی دیگر را نشان می‌دهد. او درنهایت، با این تمهید، روند تغییر و حرکت در زمان را ترسیم و زمینه‌ای برای فعالیت ذهن خواننده را فراهم می‌کند.

معنا

گاهی کلام مفتون ساختاری معنامدار می‌یابد. به تعبیر دیگر آنچه را که «توضیح و تأکید و شرح و تثبیت معنا» نام گرفته (فتوحی، ۱۳۸۶: ۸۹) و معمولاً در اشعار معنی‌گرایانه کلاسیک مصداق دارد، در شعر وی به کار گرفته می‌شود. شاعر در این رویکرد، بیش از آن که به ساختار و زبان شعر توجه کند، شیوه‌هایی را که منجر به مفهوم‌آفرینی در کلام می‌شود، مدنظر قرار می‌دهد؛ به تعبیری،

بدون اعتنا به شگردهای شاعرانه و خلاقیت‌های زبانی، به دنبال بیان یک یا چند مفهوم صرف بوده و قابلیت‌های شعری خویش را در جهت ارائه و انتقال معانی و مفاهیم خاص به کار می‌بندد؛ بدون آن‌که آن را با کارکردهای ویژه و اثرگذار زبانی همراه سازد. در مصداق‌های این مدعا واژه‌های زبان که اجزای شعر به شمار می‌آیند، کارکرد و نقش برجسته‌ای نمی‌یابند و تا حد زیادی فاقد دلالت‌های عاطفی، ارجاعی و عینی ملموس می‌گردند.

این ویژگی، مشخصه برخی آثار مفتون و عمدتاً نخستین اشعار نیمایی و آزاد وی است. در این اشعار، مفتون بدون آن‌که برخوردار از خصوصیات خاص، انحصاری و متفاوت با زبان انجام دهد و بدون تمهیدات لازم؛ بار معنایی ویژه‌ای را با هر واژه همراه می‌سازد. او از بیان تصویری و مبتنی بر شگردهای بلاغی بهره نمی‌برد و زبان را در حد ابزاری ساده و صرفاً برای بیان معنایی که موردنظر اوست، به کار می‌گیرد. می‌توان گفت: عرضه و انتقال بی‌کم‌وکاست مفهوم و اندیشه - بدون کارکرد و قابلیت شاعرانه - هدف غایی در این اشعار است. از این روی، این اشعار به جای نشانه‌های ساختاری بارز، دارای وجه معنی‌گرایانه پرننگ و در مواردی غیرشاعرانه می‌شود.

در مصداق‌های این رویکرد، از ظرفیت‌های زبان، برای تبدیل مفهوم و اندیشه جاری در شعر به اندیشه‌ای شاعرانه استفاده نمی‌شود تا تأمل خواننده را برانگیزد؛ گویی شاعر صرفاً به دنبال مفهوم است و از زبان تنها به عنوان بستری برای ارائه و انتقال مفهوم، بدون تلاش برای ارتقا آن تا حد کلامی شاعرانه یا نامتعارف، بهره می‌گیرد. این امر، از عمیق‌تر شدن اندیشه موجود در شعر و از اعتلای معنا و مفهوم عرضه‌شده در آن، تا سطح معنایی شاعرانه و اثرگذار پیش‌گیری می‌کند:

«کدام آخر سر قهرمان این دریاست / نهنگ؟ / آنکه به یک دم تکاندن آرام / به کام محو کشد کاروان قایق را / و با پراندن سر، سوی راست یا چپ خویش / دوست ماهی را یک‌دهن فرو بلعد / و یا که موج؟ / همان سرکشیده پرشور / که مشتکوب کند هرچه کشتی گمراه / و تف زند به رخ هرچه بندر مغرور / نهنگ یا موج؟ / جواب تجربه اینست: / نهنگ! / چرا که موج، اگر بادی از برون نوزد / فناست، تا چه رسد اینکه قهرمان باشد!» (امینی، ۱۳۵۶: ۴۴).

«انگاری بار دیگر است / که بر کناره خیس آن دریا نشسته‌ام / و جابه‌جا / صدف‌های بر ساحل افتاده را می‌نگرم / و نیز، رد پاها را / و می‌اندیشم / که با نخستین مد دیگر دریا / و سپس جزر آن / این جای پاها همه از میان می‌روند / اما / این صدف‌ها، کم‌وبیش، مثل همیشه، می‌مانند / چرا که

آن‌ها را خودِ دریا می‌آورد / [با سنگین آمدن‌ها] / و جا می‌گذارشان / [با سبک رفتن‌ها]» (امینی، ۱۳۸۳: ۱۳).

نمی‌توان منکر وجود اندیشه و معنا در این اشعار شد. با این وصف، ساختاری نثروار و انشایی دارند و فاقد زبانی موجز و بافتی منسجم هستند. وجود توضیحات و عباراتی که به شعریت کلام آسیب می‌رساند و نبود فضاهای خالی در میان کلمات و عبارات، مجاللی برای تأمل و تأویل خواننده باقی نمی‌گذارد؛ به بیان دیگر، ابهامی باقی نمی‌ماند تا موجب و موجد لذت و کشف در خواننده شود. شاعر، تمهیدات خاصی به کار نبسته تا واژه‌های زبان، افزون بر معانی قراردادی، بار معنایی دیگر و وسیع‌تری بیابند. مفهوم و مدلول هر واژه در دسترس است. بنابراین ذهن خواننده را به جایی بیشتر و فراتر از آنچه شاعر نشان داده، نمی‌برد.

ابهام

نقطه‌مقابل رویکرد معنی‌گرایانه در کلام مفتون، گرایش به پنهان‌سازی معنا و ابهام‌آفرینی با استفاده از برخی ترفندهای زبانی است. برخلاف مصداق‌های شعری پیشین که با تفصیل و ذکر توضیحات همراه بود و همین امر، خوانندگان مختلف را در درک سریع معنا و مفهومی مشخص و واحد یاری می‌رساند، مفتون تعدادی دیگر از اشعارش سعی دارد با بهره‌گیری از ابهام هنری، در درک معنی، تأخیر ایجاد کند. او با بهره‌گیری از شگردهایی، خواننده را به تأملی ناخودآگاه و جست‌وجوی ذهنی وامی‌دارد. از این طریق، معنا یا معناهای پنهان‌شده در کلام کشف می‌شود و خواننده می‌تواند از ابهامی که در شعر به وجود آمده، عبور کند. در این اشعار، واژه‌ها و اشیا با کارکرد و نقشی جدید حضور می‌یابند و زبان شعر تا حد زیادی فاقد نقش ارجاعی و مصداق بیرونی می‌شود. همین ویژگی در کلام، ظرفیت مبهم شدن، ایجاد می‌کند و زمینه را برای تکاپوی ذهنی خواننده فراهم می‌سازد.

این رویکرد در اشعار مفتون عمدتاً بر اساس ایجاد، تعلیق و عدول از عادات زبانی صورت می‌پذیرد. مفتون با استفاده از این شگردها، امکان بروز گونه‌هایی از ابهام را در شعر خود به وجود می‌آورد. حاصل این رفتار، تلاش ذهن خواننده و ایجاد فرصت تأمل و تأویل برای اوست. برخلاف رویکرد معنی‌گرایانه که در آن، قصد شاعر، ارائه اندیشه و معنایی خاص، بدون استفاده از ترفندهای زبانی بود و خواننده هم به‌سادگی آن را درمی‌یافت، در این رویکرد، او به دنبال ابهام‌آفرینی و ایجاد ظرفیت تأویل با استفاده از خلاقیت‌های زبانی است. این رویکرد، در مواردی

زبان مفتون را به برخی جریان‌های شعر معاصر که به دنبال برداشت تازه و متفاوت از اشیا و واژه‌ها هستند، از جمله شعر حجم نزدیک می‌سازد. (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۱۵۶) در شعر حجم نیز کلمات فاقد ارجاع و مصداق بیرونی هستند (براهنی، ۱۳۷۴: ۱۲۷) و در آن، شاعر با بهره‌گیری از روش‌هایی که به ابهام می‌انجامد، به دنبال ایجاد حجمی تازه از تداعی و تصور در ذهن مخاطب است (رؤیایی، ۱۳۸۲: ۱۴). و اما شیوه‌ها و اشکال مختلفی برای ابهام‌آفرینی در کلام معرفی شده (کادن، ۱۳۸۶: ۲۰) که برخی از آن‌ها مورد توجه و استفاده مفتون قرار گرفته است:

«شهر بهارهای کوتاه/ تابستان‌های بلند/ شهر آرزوهای بزرگ/ امیدهای کوچک/ شهر فاصله‌های زیاد/ و رابطه‌های کم/ شهر عاطفه‌های قراردادی/ و عشق‌های پیشنهادی/ شهری که از نزدیک نیمه‌آشناست/ (روبه‌رو با گمان‌ها)/ شهری و چه شهری...» (امینی، ۱۳۸۶: ۱۲).

«... همین امروز/ یک دفتر صدبرگ نفیس خواهم خرید/ و در اولین خلسه سرمه‌فام خود/ آن را/ به آسمان هفتم افلاک خواهم برد.» (امینی، ۱۳۸۵: ۱۳).

«گفته بودیم/ که تا سفید، سرخ نشده است بازنگردیم/ و چون در وقتی و وضعی بازگشتیم/ که سفید، سرخ و سرخ، سیاه شده بود/ گفتیم که فردا یک خرج دیگر/ اما نه روی رنگ‌ها...» (امینی، ۱۳۸۵: ۱۹).

«درختی که نخست گل می‌دهد/ و سپس برگ/ و من از او آموخته‌ام/ که چگونه/ عادت‌ها را به خاطر عشق، پس و پیش کنم/ و عبارت‌ها را به خاطر شعر...» (امینی، ۱۳۸۵: ۲۲).

«با دل خاکستری‌اش/ می‌رود و بازمی‌گردد/ خیابانی را که تازه شناخته است/ با زخم‌های فراموشش/ می‌پوشد و درمی‌آورد/ پیراهنی را که تازه خریده است/ با دست بی‌خبرش/ می‌گشاید و می‌بندد/ پنجره‌ای را/ که رو به بهار باغچه است...» (امینی، ۱۳۸۶: ۴۰).

قرار دادن جاهایی خالی و ایجاد گره‌هایی برای گشوده شدن توسط ذهن خواننده، با استفاده از ایجاز حذف و کوتاه کردن عبارات تا حد ممکن، یکی از روش‌های ابهام‌آفرینی مفتون است. ایجاد ارتباط و نسبت غیرمعمول میان کلمات ظاهراً نامرتب نیز شیوه دیگری در کار اوست که گاهی به ابهام می‌انجامد؛ همچنین آوردن دو یا چند معنای متفاوت در کنار هم در مواردی منجر به بروز ابهام در کلام مفتون می‌شود؛ افزون بر این موارد، بهره‌گیری خاص از واژگانی که در بردارنده معانی مختلف هستند و می‌توانند با هر بار تأمل خواننده، معنایی متفاوت به ذهن متبادر کنند، در کار مفتون منجر به ابهام شده است. شیوه دیگر مفتون این است که گاه ساختار کلام را

به گونه‌ای سامان می‌بخشد و گزینش واژگان و نحو کلام را طوری شکل و سامان می‌دهد که هر خواننده می‌تواند به تعبیر و تفسیر کلامی دلخواه خود از آن دست یابد. در این مصداق‌ها این ویژگی‌ها به ترتیب مشهود است.

مشاهده

توصیف عینی «ابژه» یا «موضوع مورد مشاهده» از دیگر مؤلفه‌های کلام مفتون است که جایگاهی خاص در تکوین ساختار اشعار وی دارد. گاهی شعر مفتون با وصف غیر ذهنی و کاملاً مادی اشیا و پدیده‌ها آغاز می‌شود. خاستگاه و پشتوانه این وصف‌ها استغراق شاعر در ابژه و استفاده دقیق وی از حواس، خصوصاً حس بینایی است. در وصف‌های این گونه مفتون، جزئیات موضوع مورد مشاهده مستقل از حالات و افکار مشاهده‌گر به نمایش درمی‌آید.

وصف مادی و ملموس عینیات، یکی از عناصر اصلی زیبایی‌شناسی شعر امروز به شمار می‌آید. این مقوله در میان آموزه‌های نیما یوشیج، جایگاهی ویژه دارد. نیما بر وصف‌های انتزاعی معمول در شعر سنتی، یا به تعبیر او «سوژکتیویته» خرده می‌گرفت و آن‌ها را نه وصف طبیعی و مادی یا «ابژکتیویته» که وصف توأم با کلی‌گویی و یا وصف حال شاعر می‌دانست (نیما یوشیج، ۱۳۵۷: ۵۲). از نظر نیما چنین وصفی قادر به نشان دادن واقعیت اشیا، آن‌چنان‌که در جهان خارج وجود دارد، نخواهد بود (جورکش، ۱۳۸۳: ۸۸).

مفتون یکی از شاگردان نیما و جزو شاعرانی است که از همان آغاز، تلاش کرد به این آموزه نیما توجه نشان دهد. او طی چند دهه شاعری به تدریج توانست گونه‌ای از توصیف مادی و عینی را دستمایه کار خویش سازد که با آن، صورت محسوس و مجسم اشیا و پدیده‌ها قابل‌نشان‌دادن باشد. در این وصف‌ها، مفتون در موقعیت یک مشاهده‌گر و ناظر خارج از صحنه به توصیف مادی و جزئی‌نگرانه امور بیرونی می‌پردازد. وصف‌های مفتون معمولاً در ابتدای اشعار او آورده می‌شود و حکم پاره نخست یا بند آغازین هر شعر او را دارند؛ در حقیقت در جایگاه مدخلی هستند که مقدمات و زمینه ورود خواننده را به متن شعر فراهم می‌کنند.

وصف‌های مفتون را می‌توان نوعی صحنه‌پردازی در کلام و تلاشی برای تجسمی کردن شعر تلقی نمود. او دخل و تصرفی در ماهیت اشیا صورت نمی‌دهد و معمولاً هم به دنبال ایجاد مناسبات تازه و نامتعارف بین ابژه یا پدیده‌های مورد وصف نیست. در این صحنه‌پردازی‌ها مفتون با زبانی عادی، ولی موجز و مؤثر، سعی می‌کند آن‌چه را که مشاهده می‌کند، همان‌گونه که می‌بیند

و وجود دارد، نشان دهد؛ بنابراین اشیا و مظاهری که وصف می‌شوند، با هیئت و واقعیت و نام خود در صحنه حاضر می‌شوند و شاعر از نو آن‌ها را نام‌گذاری نمی‌کند و نقش و کارکردی غیر معمول، غیر از آنچه خود دارند، بدان‌ها نمی‌بخشد:

«جوهای پر از برگ خشک / خیابان‌های علف گرفته / استخر خالی / آوارهایی در میانه سنگچین / مترسک باد انداخته / لانه‌ای افتاده با تخم‌های ریز / اجاق بی‌خاکستر / شکسته‌پاره نیمکت‌ها و نرده‌ها...» (امینی، ۱۳۹۳: ۵۱)

«پاییز، / خیابان پر آفتاب / سر ظهر / مهمانسرای سفید / و بوی چاشنی / در دور دست / زیر چند ابر کبود / یک چشم‌انداز طلایی / و در نزدیک / پای نسیم نیم‌سرد که برگ‌های افتاده را بازی می‌دهد...» (امینی، ۱۳۹۳: ۳۶)

«عقربه، هنوز روی ساعت پنج نرسیده است / حوله به دست / با صورت خیس / پیش آینه نیم‌روشنی / و در یک صبح برفی / ناگهان / صدای زنگ تلفن...» (امینی، ۱۳۹۳: ۲۳)

«صبح تابستان / میان باغ / در بهار خواب / از اتاق، صدای قندشکستن می‌آید / و از کنار آب و چمن / صدای مهمه‌غازها / و پر زدن‌هاشان از شوق / که در اوج، گذر درناها را دیده‌اند...» (امینی، ۱۳۹۳: ۳۸).

کار مفتون در این وصف‌ها، به فضا سازی با اشیا و واژه‌ها شباهت دارد. او با شگردی خاص به بازآفرینی مشاهدات خویش و عینی کردن آن‌ها می‌پردازد. چنانچه می‌بینیم شگرد او دوری از کلی‌گویی و پرهیز از بیان امور ذهنی و انتزاعی است. اگر هم گاهی ذهنیت شاعر در پرداخت چنین وصف‌هایی نقش ایفا می‌کند، نقش آن، چندان ملموس و مؤثر نیست؛ زیرا جنبه مادی و خاصیت نمایشی ابژه پررنگ بوده و قابلیت تجسمی بالایی دارد. هر وصف، قابل تقسیم به اجزایی کوتاه است و هر جزء با وجود آن‌که معمولاً گزاره‌ای کامل نیست، اما چیزی کامل را به خواننده نشان می‌دهد.

روایت

روایت از عناصر داستان، با تعاریف متعدد و متکثر است (اخوت، ۱۳۷۱: ۸)؛ اما در ساده‌ترین تعریف، می‌شود آن را بازگویی ماجرا یا خبر یا نقل، توسط راوی و ترکیب آن با زمان دانست (فاستر، ۱۳۵۲: ۳۷). تجربه شعری شاعران گذشته و امروز نشان داده که شیوه‌های روایتگری می‌تواند در شعر، کارآمدی داشته باشد و تحت شرایطی به‌عنوان شگرد شعری مورد استفاده قرار

گیرد. البته هیچ شکلی از روایت به تنهایی قابلیت شاعرانه ندارد و بدون تمهیدات لازم منجر به تکوین یک شعر منسجم روایی نمی‌شود. در این میان، شناخت شاعر از ظرفیت‌های بیان روایی، همراه با توانایی وی برای ایجاد نسبت میان قابلیت‌های شعری و شگردهای روایت، امری ضروری است.

مفتون از جمله شاعرانی است که از شیوه روایت داستانی در دوره‌های مختلف شاعری خویش بهره برده است. او در برخی اشعارش از هنجار روایتگری به گونه‌های خاصی استفاده کرده است. در این اشعار، مفتون با لحن روایت‌گرانه، باز بیان و نقل رویدادی را قصد کرده که با عمل و حرکت در زمان، پیوند دارد؛ یعنی این که طی مدت‌زمان خاصی، ماجرای از ابتدا تا انتها با زاویه دید اول‌شخص یا سوم‌شخص (دانای کل) روایت می‌شود. مفتون برای نقل این ماجرا، بعضی امکانات داستانی را به خدمت می‌گیرد.

البته رویکرد مفتون به هنجار روایی، وجهی یکسان نداشته است. او گاهی نوعی بیان روایی صرف را به کار بسته و روایت‌هایی ساده، در حد حکایات شعری قدیم پرداخته که اعتبار شعری درخوری ندارند. در این اشعار، روایت واقعه بر دیگر ارزش‌های کلامی غلبه یافته و مفتون به هنجار ساده روایت که در حکایات شعری قدیم، معمول بوده، بسنده کرده است. پاره شعر زیر از این نوع است:

«مادری داشت کودکی دل‌بند / که به ناگه شبی ز دنیا رفت / گل رعنا ی نازپرور او / در بهاران به یغما رفت / گشت بیمارِ غصه و به شفا / اشک‌ریزان به نزد بودا رفت / درد خود گفت و خواست درمانش / گفت بودا بی‌قرار مباش / دارویی از برای این درد است...» (امینی، ۱۳۵۶: ۱۹۲).

اما این نمونه، مصداق تمام و جامعی برای اشعار روایی مفتون نیست. او اشعار روایی دیگری دارد که در آن‌ها از حد روایات حکایت‌گونه قدیم فراتر رفته و از عناصر بیان روایی به‌طوری خلاقانه استفاده کرده است. در این اشعار، نوعی تحریک، نزدیک به حرکت داستانی به چشم می‌خورد و راوی ماجرا چند نقش را به فراخور جریان واقعه ایفا می‌کند. او گاهی خود، یکی از نقش‌آفرینان صحنه است که جزئیات تلاش و حرکت دیگر نقش‌آفرینان را نقل، توصیف و روایت می‌کند؛ گاهی نیز بیرون از صحنه به ادای این وظایف می‌پردازد:

«گلنار، صبحگاه که از چشمه بازگشت/ از بوسه گونه‌هایش چون گل شکفته بود/ - گلنار! گونه‌های تو سرخ است قصه چیست؟/ - مادر! هوای سرد چنین کرد، هیچ نیست. گلنار، نيمروز که از باغ بازگشت/ در هر لبش نشان کبودی نهفته بود/ - گلنار! آن کبودی لب‌ها را بگویی/ - مادر انار خورده‌ام از باغ پای جوی گلنار وقت عصر که از چشمه بازگشت/ دستش چو یاسمن که بر آن برف خفته بود/ - گلنار! بازگویی از آن سرخ‌های دست/ - مادر! فشار کوزه چنین سرخ کرده است گلنار، شامگاه که از کوچه بازگشت/ رنگ رخس سپیدی سردی گرفته بود/ - گلنار! رنگ روی تو این‌سان چرا شده است؟/ - مادر! کفن بدوز که عمرم فنا شده است/ محبوب من، امید من، از من جدا شده‌ست!...» (امینی، ۱۳۵۶: ۹۶).

در این روایت شعری، مفتون به‌عنوان راوی سوم‌شخص، ماجرای گسسته را به‌صورت خطی روایت می‌کند که زمان وقوع آن از صبحگاه تا شامگاه است. ساختار این روایت، دارای چهار فراز و موقعیت داستانی، یعنی صبحگاه، نيمروز، وقت عصر و شامگاه است. شخصیت اصلی ماجرا یعنی گلنار در این چهار مقطع زمانی متوالی و در چهار صحنه پیوسته حضور می‌یابد. هر بار نیز گفت‌وگویی بین او و مادرش که شخصیت دیگر روایت است، صورت می‌گیرد. این گفتگو در نمایشی کردن صحنه و نیز در پیشبرد ماجرا و حرکت آن، از آغاز تا پایان نقش اساسی ایفا می‌کند. می‌توان ادعا نمود که مفتون مناسب‌ترین ساخت روایی را برای این شعر برگزیده است. او با استفاده از شگردهای روایت، یعنی صحنه، نمایش، حرکت، شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو و فضاسازی، همچنین با بهره‌گیری از ایجاز و تعلیق معنا و نیز برخوردار ساختن ماجرا از ماهیت عاطفی، روایتی شاعرانه و منسجم را سامان بخشیده که در نوع خود کم‌بديل است.

نتیجه‌گیری

مفتون امینی از نخستین پیروان نیما و در زمره شاعرانی است که پس از ممارست و کسب تبحر کافی در شعر کلاسیک، به شعر نو روی آورد. مفتون با ورود به حوزه شعر نو، در صدد نوآوری و ایجاد ظرفیت‌های تازه در اشکال این نوع شعر برآمد. او در قالب نیمایی، اشعاری سرود و با به‌کارگیری برخی شگردها، تغییری نسبی در ساختار این نوع شعر ایجاد نمود. مفتون برای همیشه به قالب نیمایی پایبند نماند. وی پس از دوره‌ای جست‌وجو و طبع‌آزمایی در شعر نیمایی، به سمت شعر بی‌وزن و شعر سپید حرکت کرد. عرصه شعر بی‌وزن، مجال مناسبی برای نوآوری و آزمون و

خطای مفتون بود. او در این حیطه به تجربیات مختلفی دست زد و طی چند دهه، اشکالی از تحول و دگرذیسی در ساختار و زبان شعر خویش به وجود آورد. ماحصل این رویکرد، سیری از جست‌وجو، کشف و نوآوری است که به‌عنوان پشتوانه کار مفتون حائز اهمیت تواند بود؛ زیرا منجر به سروده شدن اشعاری با شاخصه‌ها و مؤلفه‌های انحصاری گشته و کلیت شعر مفتون را از تنوع ساختاری و زبانی کم‌سابقه برخوردار ساخته است.

منابع

- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان؛ فردا. چاپ اول.
- امینی، مفتون. (۱۳۵۶). *کولاک*. تبریز؛ شمس. چاپ اول.
- امینی، مفتون. (۱۳۵۶). *موج یا نهنگ*. تبریز؛ شمس. چاپ اول.
- امینی، مفتون. (۱۳۷۸). *سپیدخوانی روز: پای شعرهای مفتون امینی*. سید محمد حسینی. نشریه شعر. شماره ۲۷. زمستان. (۱۸-۲۵)
- امینی، مفتون. (۱۳۷۹). *گزیده ادبیات معاصر*. مجموعه شعر مفتون امینی. تهران؛ کتاب نیستان. چاپ اول.
- امینی، مفتون. (۱۳۸۳). *عصرانه در باغ رصدخانه*. تهران؛ نگاه. چاپ اول.
- امینی، مفتون. (۱۳۸۵). *من و خزان و تو*. تهران؛ امرود. چاپ اول.
- امینی، مفتون. (۱۳۸۵). «یاد بعضی نفرات: پای کرسی نیما». نشریه *گوهران*. شماره ۱۳ و ۱۴. (ویژه‌نامه / جلد ۱). (ص ۲۷-۲۹)
- امینی، مفتون. (۱۳۸۵). «یاد بعضی نفرات: پای کرسی نیما». نشریه *گوهران*. شماره ۱۳ و ۱۴. (ویژه‌نامه / جلد ۱). (ص ۲۷-۲۹)
- امینی، مفتون. (۱۳۸۷). *اکنون‌های دور*. تهران؛ امرود. چاپ اول.
- امینی، مفتون. (۱۳۹۳). *سپیدخوانی روز*. تهران؛ ثالث. چاپ اول.
- امینی، مفتون. (۱۳۹۳). *گزینه اشعار*. تهران؛ مروارید. چاپ اول.
- باباچاهی، علی. (۱۳۸۰). *گزاره‌های منفرد، مسائل شعر و بررسی انتقادی شعر جدید و جوان امروز*. جلد ۲. تهران؛ سپنتا. چاپ اول.
- براهنی، رضا. (۱۳۷۱). *طلادر مس*. (سه‌جلدی) تهران؛ ناشر: نویسنده. چاپ اول.
- براهنی، رضا. (۱۳۷۴). *گزارش به نسل بی سن فردا*. تهران؛ مرکز. چاپ اول.
- بهرام‌پور عمران، احمد رضا. (۱۳۸۹). *در تمام طول شب*. بررسی آراء نیما یوشیج. تهران؛ مروارید. چاپ اول.
- بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۹۲). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. تهران؛ افراز. چاپ سوم.
- حقوقی، محمد. (۱۳۶۸). *شعر و شاعران*. تهران؛ نگاه. چاپ اول.
- حقوقی، محمد. (۱۳۸۱). *حد همین است*. تهران؛ قطره. چاپ اول.
- جعفری، سیاوش. (۱۳۹۴). *شعر نو در ترازوی تأویل، نگاهی به مهم‌ترین تأویل‌های شعر نو از آغاز تا امروز*. تهران؛ مروارید. چاپ اول.
- جورکش، شاهرور. (۱۳۸۳). *بوطیقای شعر نو*. تهران؛ ققنوس. چاپ اول.

- فتوحی، محمود. (۱۳۸۶). بلاغت تصویر. سخن تهران. چاپ اول.
- رؤیایی، یداله. (۱۳۵۷). از سکوی سرخ، مسائل شعر. تهران؛ مروارید. چاپ اول.
- رؤیایی، یداله. (۱۳۸۲). من گذشته: امضاء فارسی/فرانسه. تهران؛ کاروان. چاپ اول.
- فاستر، ای. ام. (۱۳۵۲). جنبه‌های رمان. ترجمه ابراهیم یونسی. تهران؛ امیرکبیر. چاپ اول.
- فولادوند، عزت. (۱۳۹۰). سیر غزل و حسین منزوی؛ از ترانه و تندر، زندگی، نقد و تحلیل اشعار حسین منزوی. به اهتمام مهدی فیروزیان. تهران؛ سخن. چاپ اول.
- کادن، جی، ای. (۱۳۸۶). فرهنگ ادبیات و نقد. ترجمه کاظم فیروزمند. تهران؛ شادگان. چاپ دوم.
- کنان، شلومیت ریمون. (۱۳۸۷). روایت داستانی: بوطیقای معاصر. ترجمه ابوالفضل حری. تهران؛ نیلوفر. چاپ اول.
- لنگرودی، مفتون. (۱۳۷۸). تاریخ تحلیلی شعر نو (چهارجلدی). جلد سوم. تهران؛ مرکز. چاپ دوم.
- مندنی‌پور، شهرزاد. (۱۳۸۹). کتاب ارواح شهرزاد، سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستانی. تهران؛ ققنوس. چاپ سوم.
- نیما یوشیج. (۱۳۵۷). حرف‌های همسایه. تهران؛ دنیا. چاپ چهارم.