از شعر روایی تا روایت شاعرانه

علی‌اصغر ارجی
مدرس مرکز تربیت معلم شهید رجایی قزوین

چکیده
در این مقاله، ابتدا درباره‌ی پیشینه‌ی پیوند شعر و داستان و سپس تفاوت قالبی و ژانر این دو سخن به میان آمده است. آن‌گاه تطور شعر و روایت تا روایت‌های شاعرانه‌ی امروز با آسیب‌شناسی شعر روایی گذشته و خصیصه‌های آن، علل و زمینه‌هایی که منجر به ظهور روایت‌های شاعرانه شده است، مختصات این نوع شعر، و در پایان، انواع روایت‌های شاعرانه، دنبال و تحلیل شده است.

کلیدواژه‌ها :
روایت، وصف، شاعرانگی، نثر، ساختار و سینما.

پیش‌گفتار

شعر و داستان قدیمی‌ترین ابزارهای هنری بشر و هم‌زاد و هم‌راه یک‌دیگرند. تجربه‌ی بشری و آثار ادبی به ما می‌گویند که داستان به عنوان زبان درک ما از هستی و پدیده‌ها، و شعر به مثابه توصیف‌گر ناب احساسات و عواطف، براساس فرمان ناگوشته‌ی فطرت و ذهن ناگزیرند با هم ترکیب شوند، تکامل پیدا کند و به بلوغ برسند؛ هر چند در شکل و شیوه، دو نوع متفاوت باشند.

شعر از گذشته‌های بسیار دور محملی برای تبدیل اسطوره‌ها و حماسه‌ها به روایت‌های منظوم بوده است. حتی قدیمی‌ترین نمایش‌ها در یونان و رمانس‌های اولیه در بافت شعر ظهور کرده‌اند. افلاطون به همین دلیل در کتاب خاصیت موسیقایی شعر، بر جنبه‌ی داستان‌گویی آن نیز تأکید داشت و می‌گفت: «شعر نظم است اما مهم‌تر از این، ابداع نیز هست؛ گفتن داستانی است که واقعیت ندارد.» (دیچز، ۱۰۱: ۱۳۶۹)

ارسطو نیز با تأکید بر روایت‌گری، افسانه‌سازی و ابداع (تخیل) در شعر، بر این اعتقاد است که شعر وقتی به کمدی (اثری نمایشی) و درام (اثر داستانی) تبدیل می‌شود، ارزش والاتری می‌یابد. او وقتی می‌خواهد جایگاه شعر و شاعر توانا را ارزش‌گذاری کند، می‌گوید: «هومر در نوع جدی و عالی شعر، گوینده‌ای توانا بود. او نه فقط در فخامت و زیبایی شعر سرآمد شاعران شد بلکه از این حیث هم که آثار خویش را قوت و تأثیری از آن‌گونه که شایسته‌ی درام است، می‌بخشد، بر سایر شاعران مزیت داشت و به همان‌گونه نیز اولین کسی بود که راه و رسم کمدی را به شاعران بعد آموخت و هزل را، که دیگران به صورت هجویات درمی‌آوردند، به صورت درام درآورد.» (زرین‌کوب، ۱۱۸: ۱۳۶۹)

اگر به آثار مکتوب فارسی هم رجوع کنیم، به وضوح می‌بینیم که شعر چه ظرفیت عظیمی برای گنجاندن انواع قصه‌ها در خود داشته است. گاهان پنج‌گانه‌ی زرتشت، که به صورت شش هجایی یا هشت هجایی سروده شده‌اند، از اولین آثار منظوم حماسی و نیایشی بوده‌اند. هم‌چنین، اثر یادگار زریران، که گویا متعلق به دوره‌ی اشکانیان است، به صورت شش هجایی سروده شده است و قصه‌ی جنگ گشتاسب و ارجاسب را بیان می‌کند.

مسلم است که شعر و داستان دو شکل مستقل ادبی‌اند که ملزومات و منطق خاص خود را دارند. به گفته‌ی پل والری، یکی به راه رفتن می‌ماند و دیگری به رقصیدن. قصه پای‌بست زمان و مکان و ترتیب عِلّی حوادث است؛ در حالی که شعر گریزپا، زمان‌شکن و فرا مکان است و تجربه‌ای است که می‌تواند مسبوق به رویدادی واقعی نباشد. بنابراین، وقتی داستان به قالب شعر می‌افتد،دیگر دست بسته‌ی آن ژانر نیست بلکه قادر و بایسته است که ویژگی و قابلیتی از ساختار و عناصر داستان را حذف کند یا عنصری را جای‌گزین آن سازد؛ بنابراین، نباید انتظار داشت که شعر روایی تمامی عناصر دراماتیک داستان، از قبیل طرح، کشمکش، تعلیق، نقطه‌ی اوج و شخصیت‌پردازی، را به قالب خود بریزد بلکه این خصیصه‌ی شعر است که در عمق زبان فرو رود، پیامش را در لفافه و در عین حال با ایجاز بگوید، و با زبان غیرارجاعی خود باعث دخل و تصرف در قواعد متعارف داستان شود. به‌طور دقیق‌تر، شاید آن‌چه در شعر مهم است، جنبش و جایگاه واژگان است تا ترتیب و توالی وقایع داستانی.

با این تعریف نسبی از شعر روایی، دو موضوع دیگر مطرح می‌شود؛

ویژگی ساختاری «اشعار روایی» چیست و در گذر زمان چه تغییراتی در آن‌ها رخ داده است و تبدیل آن‌ها به «روایت‌های شاعرانه» چگونه بوده است؟

در کتاب فرهنگ اصطلاحات ادبی، اشعار روایتی کهن به چهار بخش عمده تقسیم شده‌اند: «اول روایی‌های ملی و حماسی، دوم روایی‌های تاریخی اعم از مذهبی و غیرمذهبی، سوم روایی‌های عشقی و عمومی، و چهارم روایت‌های تمثیلی یا اخلاقی.» (داد، ۱۳۸۳: ۳۱۱)

به اجمال می‌توان گفت که شاهنامه‌ی فردوسی و گرشاسب‌نامه‌ی اسدی طوسی از نمونه‌های برجسته برای روایی‌های ملی ـ اسطوره‌ای و حماسی به حساب می‌آیند و در طول زمان به عنوان برترین فرم‌های شعر روایی و حتی بالاترین شکل‌های ادبی به شمار آمده‌اند. دوم، روایی‌های تاریخی و مذهبی‌اند که شامل بخش تاریخی شاهنامه (داستان‌های مربوط به اسکندر و پادشاهان ساسانی و...)، یوسف و زلیخا تا ظفرنامه‌ی حمدالله مستوفی در میانه‌ی تاریخ ادبیات، و شهنشاه نامه و خداوند نامه‌ی صبا در عهد قاجار است. در بخش سوم، گستره‌ی عظیمی از داستان‌های عاشقانه قرار می‌گیرند؛ داستان‌هایی چون ویس و رامین، وامق و عذرا، لیلی و مجنون و خسرو و شیرین. دسته‌ی چهارم نیز شامل اشعار کوتاه و حکایتی است با مضامین اخلاقی، اجتماعی و عرفانی که ببیش‌تر در قالب مثنوی سروده شده‌اند. حکایت‌های صوفیانه در حدیقه‌ی سنایی، منطق‌الطیر عطار، مثنوی معنوی مولانا و حکایت‌های تعلیمی و اخلاقی در بوستان و اشعار پروین اعتصامی همه از این جمله‌اند.

آسیب‌شناسی شعر روایی و ویژگی‌های آن

قبل از آغاز بحث بر این نکته تأکید می‌کنیم که قضاوت‌های ما تنها بر جنبه‌های روایی آثار تمرکز دارد و همه‌ی ظرافت‌های ادبی آن‌ها را پوشش نمی‌دهد. اگر هم به گسست‌هایی در ساختار اشعار روایی کهن اشاره می‌شود، تنها برای این است که میزانی در اختیار داشته باشیم و به وسیله‌ی آن، تفاوت این نوع اشعار را با روایت‌های شاعرانه امروزی بسنجیم.

مردم سرزمین ایران از میان تمامی هنرها و انواع ادبی به شعر علاقه‌ی فراوان دارند. گوش ایرانی بیش از هر قومی برای شنیدن موسیقی کلمات تیز است. البته این سخن به معنای آن نیست که او از زبان قصه کم‌تر بهره می‌برد. اتفاقاً ادبیات ایران متنوع‌ترین و بیش‌ترین مضامین داستانی را در درون خود پرورده و به سرزمین‌های دیگر بخشیده است.

عبدالحسین زرین‌کوب با شناختی که از ادبیات فارسی و ضعف‌روایی آن دارد، می‌گوید: «شاعر مشرقی ـ شاعر اسلامی ـ غالباً به قدری مواد موجود برای نظم قصه در اختیار داشته است که حاجتی به ابداع قصه‌ی تازه‌ای احساس نمی‌کرده است. به علاوه، انصراف از واقعیت و گریز به آن‌چه خیالی و وهمی بیش نیست، با ذهن واقع‌جوی او غالباً مناسب نبوده است؛ از این‌رو، قصه‌های فارسی غالباً مسبوق به مواد موجود با آن‌چه حکایت واقعی بوده است یا حکایاتی که واقع شدنشان محتمل تواند بود اما همین نکته سبب شده است که تخیل آزاد، تخیل شاعرانه‌ی او مجال کافی نیافته است تا آن‌گونه که در مغرب رسم بوده است به ابداع قصه‌ها پردازد.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۱۴۲)

محمدرضا شفیعی کدکنی این کاستی را در بی‌توجهی به ساختار و بالطبع، محور عمودی شعر کهن می‌داند و می‌گوید: «ذهن شاعر همان‌گونه که می‌کوشد طرح تازه‌ای در ساختمان کلی شعر به وجود آورد، هم‌چنان می‌کوشد که اجزای بیان او از خیال‌های شاعرانه برخوردار باشد اما این کوشش در ادبیات ما در هر دو جهت یک‌سان نیست. بررسی شعر فارسی به روشنی نشان می‌دهد که محور عمودی خیال، همواره ضعیف و دور از خلق و ابداع بوده و در عوض، شاعران تا توانسته‌اند در محور افقی خیال، تصویرهای تازه و بدیع به وجود آورده‌اند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۷۰)

این ضعف را حتی در اشعار روایی و وصفی می‌توان دید. جز فردوسی که در شاهنامه با وقوف بر محور عمودی و انسجام داستان‌هایش، نگذاشته است که عناصر غیرداستانی رشته‌ی کلام را از او بگیرند یا در بعضی مثنوی‌های عرفانی خصوصاً در مثنوی معنوی که تجربه‌ی عارفانه با فرم داستان و قدرت شاعری به یک اندازه نمود پیدا کرده‌اند، در بیش‌تر آثار شعری ـ روایی گذشته چنین خصیصه‌هایی دیده نمی‌شود. در ویس و رامین، گاه حوادث غیرداستانی چنان متن را پر کرده‌اند که اصل داستان در حاشیه قرار گرفته است. طول و بسط توصیفات (تشبیهات و استعارات) در گرشاسب‌نامه‌ی اسدی طوسی بر داستان می‌چربد. در آثار منظوم نظامی هم گاه توصیفات غیرروایی، خطابه‌ها و حکمت‌ها آن‌قدر زیادند و پایه‌های علت و معلول حوادث آن‌قدر سست، که از اعتبار روایی آن‌ها کاسته است. حتی این عناصر برهم ریزنده و لودهنده‌ی قصه به درون اشعار تمثیلی و نمادین نیز راه می‌یابند و بر یک‌دستی داستان و هنر شاعر خدشه وارد می‌کنند. در منظومه‌های بلند حماسی و عرفانی، و حکایت‌های کوتاه اخلاقی و تعلیمی هم با نوعی درهم آمیختگی غیرساختاری روایت و مضمون‌های گوناگون روبه‌رو هستیم که در شکل خطابه، وعظ، تمثیل و تلمیح به شعر تحمیل شده و در روساخت روایت‌ها گسست ایجاد کرده‌اند.

مولانا، که از هنر داستان‌پردازی‌اش سخن گفتیم، در بعضی جاها به این شیوه عمل می‌کند؛ مثلاً در پایان دفتر ششم قصه‌ی شگفت اما ناتمامی با عنوان «وصیت کردن آن شخص ...» دارد که در حد سوژه و بن مایه باقی مانده و در مقابل، دامان تفسیر و قضاوت غیرروایی بلندتر شده است:

هر چند شاعر مواد و بن‌مایه‌های شعرش را در ناخوداگاه دارد و به این منبع بی‌پایان الهام خدایی وصل است اما برای پدیدآوردن و آفرینش، به ابزار و مکانیسم خاص نیاز دارد. ساخت و تولید شعر خوب، به فرمان الهام است اما یک نیروی بیرونی همیشه باید دست به کار شود تا به آن شکل هنری و قابل درک ببخشد

آن یکی شخصی به وقت مرگ خویش گفته بود اندر وصیت پیش پیش
سه پسر بودش چو سه سرو روان وقف ایشان کرده او جان و روان
گفت هرچه در کفم کاله و زرست او برد زین هر سه کاو کاهل‌ترست
گفت با قاضی و بس اندرز کرد بعد از آن جام شراب مرگ خورد
گفت قاضی هر یکی با عاقلیش تا بگوید قصه‌ای از کاهلیش
تا ببینم کاهلیِ هر یکی تا بدانم حال هر یک بی‌شکی

مولانا داستان را همین‌جا ناتمام می‌گذارد و به تفسیر و تحلیل عرفانی آن می‌پردازد:

عارفان از دو جهان کاهل‌ترند
زانک بی‌شد بار خرمن می‌برند
(مولانا، ۱۳۶۸: دفتر ششم، ۵۵۵)

البته اگر بپذیریم که ساختار چند وجهی شعر نوعی آمیختگی و ترکیب را در ذات خود قبول می‌کند و نیز بپذیریم که دیدگاه گذشتگان درباره‌ی وحدت و انسجام شعر با شاعران امروز تفاوت دارد، باید به این نکته هم توجه داشته باشیم که شعر میدان انباشت مفاهیم و موضوعات گوناگون نیست بلکه ساختمان هنری شعر در عین استحکام، فشرده است و هر عنصر زایدی را نمی‌پذیرد.

نکته‌ی اساسی دیگر این است که در بیش‌تر اشعار روایی گذشته، با داستان‌های مشابهی روبه‌رو هستیم که بدون پرداخت روایی و بازآفرینی تا حدودی تکرار یک‌دیگرند. کافی است به حکایت‌های عارفانه‌ی منظوم مشترکی که از زبان سنایی، عطار، مولوی و جامی نقل شده است، نگاه تطبیقی داشته باشیم تا تفاوت کم‌رنگ داستانی را در آن‌ها بهتر ببینیم؛ هر چند که هیچ‌یک از این آثار بزرگ از ظرافت‌های شاعرانه بی‌نصیب نیستند.

ویژگی‌های روایت شاعرانه

اگرچه نمی‌توان مرز دقیق و روشنی بین شعر روایی گذشته و تجربه‌ی روایت شاعرانه‌ی امروز تعیین کرد، خوش‌بختانه بحث‌هایی که امروزه در حوزه‌ی زبان‌شناسی و ساختارگرایی درباره‌ی روایت می‌شود، راه را برای توجه جدی‌تر به آن‌چه در نگاه شاعر و هنرمند امروز می‌گذرد و قیاس آن با آن‌چه در اندیشه‌ها و نوشته‌های متقدمین بوده است، باز می‌گذارد.

شعر تمامی شاخصه‌های ادبیات را در خود نهفته دارد؛ بنابراین، در عین این که شعر را باید یک تجربه‌ی درونی و سیال دانست، نمی‌توان آن را از چارچوب و طراحی و پیوند نظام‌مند (سیستماتیک) و یک‌پارچه‌ی (ارگانیک) کلمات و تصاویر خالی کرد. به نظر شکلوفسکی «کار شاعری نه صرف آفریدن تصاویر بلکه بیش‌تر، ایجاد و پیوند همان تصاویر است. تجربه‌ی هنری بیش از هر چیز دیگر، احساس شکل است.» (کویی پرس، ش پنجم، ۶۶)

از این‌روست که می‌بینیم نیما نیز به ساختمان و شکل شعر خود دقیق می‌شود و پایه‌ی تحول عظیمی را در ذهن شاعران بعد از خود، چون اخوان و شاملو، می‌ریزد. او در یکی از نامه‌های معروفش می‌نویسد: «شکل (Form) پس از همه‌ی این‌ها، حتمی‌ترین وسیله برای جلوه، و سروصورت دادن به صورت کلی داستان و قطعه‌ای از شعر است؛ تسلط و احاطه‌ی گوینده را در جمع‌آوری اندیشه‌های خود می‌رساند و ذوق مخصوصی تقاضا می‌کند. بدون تناسب آن‌چه بسا که زحمت‌ها به هدر رفته، در کار سازنده شلوغی رخ می‌دهد.» (طاهباز، ۱۳۶۸: ۳۰۵)

نیما در همان‌جا می‌گوید: «بی‌خودترین موضوع‌ها را با فرم می‌توانید زیبا کنید؛ امتحان کرده‌اید و دیده‌اید. به عکس، عالی‌ترین موضوع‌ها بی‌فرم هیچ می‌شود.» (طاهباز، ۱۳۶۸: ۳۰۵)

مهدی اخوان ثالث هم در کتاب ارزش‌مند بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج یک شعر خوب را نتیجه‌ی پیوستگی ارکان آن می‌داند و می‌گوید: «یک قطعه شـعر خوب با همه‌ی سادگی آن چنان ترکیبی است و اجزای آن را با هم آن‌چنان پیوستگی و هماهنگی کاملی دارند که اگر ناتن‌درستی و نقصی در هر یک از اجزا وجود داشته باشد، مجموعه‌ی واحد را از توفیق و کمال دور نگه می‌دارد و بالنتیجه، از تخیل و تأثیر و ثبت و القا، که هدف اصلی است، بی‌بهرگی نصیب می‌شود.» (اخوان ثالث، ۱۳۷۶: ۲۰۲)

به این دو مورد می‌شـود نکتـه‌ی دیگری هم اضافه کرد و آن، پیشی گرفتن نثرنویسی بر شعر در قرن اخیر بوده است. البته طبیعی است که امروز قابلیت نثر برای بیان روی‌دادهای اجتماعی و انتقال آزاد و شـفاف اطلاعات، بیش‌تر باشـد اما آن‌چه اتفاق افتاده، تجربه‌ی تازه و ظرفیت شـگفتی اسـت برای آمیختگی نثر با شـعر. بـا نگاهی اجمالی به آثار جدید در حوزه‌ی شعر و داستان، متوجه خواهیم شد که آمیختگی و ترکیب شـدن متون، آن‌ها را به چند ژانری گسترش داده است؛ تا جایی که می‌توان گفت فاصله‌ی زیاد شاعر و نویسنده از میان برداشته شده است.

در ادبیات ایران هم‌نشینی شعر و نثر در آثار قدیم بسیار بوده اما بهره‌گیری نوین و سـاختاری از نثر، باز هم به دوره‌ی نیما و اعتقاد او به نزدیکی شـعر و نثر برمی‌گردد. اگرچه بسیاری از منتقـدان بر روانی کلام در بعضی از شـعرهای نیما خرده می‌گیرند، که درست نیز هست، باید بپذیریم که پایه‌ی طبیعت نرم کلام در شعر او اول بار ترجمه می‌شود و به روایت می‌رسد. او می‌گوید: «اصول عقیده‌ی من نزدیک کردن نظم به نثر، و نثر به نظم است. عقیده‌ای که قبلی‌ها داشته‌اند، نزدیکی نظم از حیث خیالات شـاعرانه، که تاکنون در نثر فارسـی داخل نشده است، و نثر از حیث تمامیت و سادگی.» (گلشیری، ۱۳۸۰، ج ۱: ۱۱۷) اخوان نیز می‌گفت: «هم‌چنان که شعر منثور داریم، نثر منظوم هم داشته باشیم.» (کاخی، ۱۳۸۳: ۲۰۷)

پیش از آن‌که به ویژگی‌های روایت‌های شاعرانه بپردازیم، باید دیدگاه مخالفان حضور روایت در شعر را هم بیان کنیم. اینان شعر را نتیجه‌ی هیجانات و احساسات و تراوشات ذهنی می‌دانند که بدون تعمق و اندیشه ظهور می‌کند و معتقدند که شعر محصول الهامات و تخیل‌های بی‌کنترل است و روایت محصول اندیشه و در یک‌جا قرار نمی‌گیرند.

محمدرضا شـفیعی کدکنی، کـه در آثـارش روایت‌های شاعرانه دیده می‌شود، معتقد است که شعری در قرن بیستم نداریم که جنبه‌های روایی آن آشکار باشد؛ چرا که مانیفست مدرنیسـم، انسان را به ناخوداگاه می‌برد و در چنین فضایی، جایی برای منطق و اصول داستان نیست.

طرف‌داران ساختارگرایی و حتی پسا ساختارگرایی، دلایل متفاوتی برای رد این موضوع بیان می‌کنند. سـاختارگرایان، شعر را در نوعی هماهنگی مناسب بین زبان شعر و هیجان‌های زندگی می‌دانند. «مالارمه» و «بودلر»، از پیش‌گامان شعر نو در غرب که به مسـئله‌ی سـاختار اهمیت می‌دادند، معتقد بودند که تبلور صور خیال در سایه‌ی کلمات و جهان صغیر و ارتباط متقابل آنان پدید می‌آید. از نظر الیوت هم «هنرمند باید «تجربه‌ی شاعرانه» بیافریند و در نتیجه، پیشرفت یک هنرمند «ایثار مداوم خود او و خاموشـی مداوم شـخصیت اوسـت». الیوت با استفاده از تمثیلی جالب بر این باور است که «اثر زیبا» از «تجربه» سرچشمه می‌گیرد نه از احساسات خام.» (علوی مقدم، ۱۳۷۸: ۵۵)

بنابراین، هر چند شـاعر مواد و بن‌مایه‌های شـعرش را در ناخـوداگاه دارد و به این منبع بی‌پایـان الهام خدایی وصل است اما برای پدیدآوردن و آفرینش به ابزار و مکانیسم خاص نیاز دارد. ساخت و تولید شعر خوب به فرمان الهام است اما یک نیروی بیرونی همیشـه باید دست به کار شود تا به آن شکل هنری و قابل درک ببخشد. تجربه و روایت از این نظر به مفهوم‌سـازی کمک می‌کند. خاصه یک تفسیر، تعریف و توصیف کامل دست به دامن روایت می‌شود.

بر همین اسـاس می‌توان گفت که روایت‌های شـاعرانه‌ی امروز خصوصیاتی دارند که آن‌ها را از شعرهای روایی گذشته تا حدود زیادی ممتاز می‌کند. وقوف و تسلط آگاهانه‌ی شاعر امروز بر گونه(ژانر)های ادبی گوناگون و ساختارهای مستقل او را ترغیب می‌کند به شکلی بدیع از شعر برسد که در آن، هم سهم شاعرانگی محفوظ باشد و هم ساختار منسجم، که هنرمندانه گونه‌های دیگر را در خود بپذیرد. از این‌رو «روایت شـاعرانه» جسم و کالبدی با دو قلب تپنده دارد: یکی با تجربه‌ی کشف و شهود و تخیل، و دیگری با منطق ساختار و روایت، که پابه‌پای هم برای ساختن ژانری متعادل حرکت می‌کنند. آن‌گونه که اخوان می‌گفت: «من روایت را به حد شعر اوج داده‌ام اما شعر را به حد روایت تنزل نداده‌ام.» (کاخی، ۱۳۸۳: ۲۹۹)

بهتر اسـت بـه این مؤلفه‌هـا در حدی کـه در یک مقاله می‌گنجد، اشاره‌ای کوتاه داشته باشیم.

۱. طرح شاعرانه

یکی از اساسـی‌ترین شـاخصه‌های روایت‌های شـاعرانه، داشـتن طرح و وحدت ساختاری است. اصولاً شعر امروز اگر می‌خواهَد قصه‌های منظوم گذشـته را به سطح روایت ارتقا دهد، نیازمند «طرح» اسـت اما باید اضافه کرد که غرض از طرح در این‌جا نه آن الگویی است که در داستان‌نویسی مطرح می‌شود بلکه شگردی است که محمدرضا شفیعی کدکنی از آن به عنوان «پی‌رنگ شـاعرانه» یاد می‌کند. بر این اساس، طرح شاعرانه نوعی تمهید هنری است که باعث آشنایی‌زدایی و ابهام و پیچیدگی شاعران شعری می‌شود نه قواعد محکمی

که وظیفه داشته باشد چفت و بست‌های روایی و رابطه‌ی علت و معلولی دقیق را مشخص کند. در روایت‌های شاعرانه، شاعر طرح را در اراده و اختیار تخیل خود قرار می‌دهد و آن را شخصی و منحصر به خود می‌کند. پی‌رنگی خام که در آن حتی زمان کم‌رنگ و گاه متوقف است. فضا و مکان و سطح ارتباط آن‌ها با حوادث و شخصیت‌ها ابهام دارد و روی هم‌رفته، بر روند دراماتیک محکم استوار نیست اما خطی ظریف و رشته‌ای نامرئی دارد که روایت و ساختار شعر را استحکام می‌بخشد.

شمس لنگرودی در کتاب تاریخ تحلیلی شعر نو طرح شاعرانه را تنها زمینه‌ی ذهنی هنرمند قبل از نوشتن می‌داند و می‌گوید: «در انواع اشعاری که در آن‌ها برای ذهنی ساختن اندیشه از عینک کمک گرفته می‌شود، طرح شعر اهمیت بسیار دارد. الیوت برای عرضه کردن اشعارش از فرم‌های موسیقی کمک می‌گیرد، نیما نقاشی می‌کند و بعد به کمک احساسی که آن تصویر در خواننده ایجاد می‌کند، احساس خود را ذهنیت می‌دهد. طرح اغلب اشعار احمدی، داستانی است و اشخاص این داستان‌ها، تصاویر مألوف او، «منِ» شاعر، «تو»ی مخاطب و گاهی اسماء معنی داخل در یک شعر، داستان پیش از شعر مطرح است.» (لنگرودی، ۱۳۷۰: ۱۶۷)

طرح شاعرانه به همان اندازه که تابع قواعد داستان‌نویسی نیست، در مقابل به انسجام، و وحدت شکلی و درونی نیاز دارد. طرحی که پشت شعر قرار می‌گیرد. هرچه پخته‌تر باشد، انسجام و مانایی آن در ذهن فرد و جامعه بیش‌تر است؛ از این‌رو هوشنگ گلشیری، که برترین یافته‌ها را در زمینه‌ی روایت‌های شاعرانه دارد، در کتاب ستایش شعر سکوت طرح و ساختمان این‌گونه اشعار را برخلاف الگوی قصه‌های منظوم کهن، که به ترتیب وقایع و زمان خطی پای‌بند است، برپایه‌ی جابه‌جایی وقایع و بخش‌های شعر و تدوین آن‌ها می‌داند؛ چیزی که باعث شده ذهن پیچیده و مشکل‌پسند انسان معاصر از آن لذت ببرد و به تکثر معنایی که شاعران نوپرداز با این شگرد به وجود می‌آورند، علاقه نشان دهد.

گلشیری طرح نوع دوم از روایت‌های شاعرانه را به «الگوی واقعه، واقعه و حالت» نام‌گذاری می‌کند و می‌گوید: «مقصود ما از واقعه می‌تواند یک حادثه باشد، مثل افتادن برگی از شاخه، یا دیدن چیزی، مثلاً کاکل خروسی بر برف. واقعه ممکن است بیش از یکی باشد؛ چند واقعه وقتی قصه محسوب نمی‌شوند که مجموع آن‌ها را نتوان به سه حالت پایدار، ناپایدار و حالت پایدار اما متفاوت با اول، تقلیل داد؛ یعنی، همان اصلی که به نظر ساختارگرایان ثابت‌ترین الگوی یک قصه است. وجود چند قصه در یک شعر، اگر رفتار واحدی با آن‌ها شده باشد، جزء الگوی واقعه و حالت محسوب می‌شود اما اگر این واقعه‌ها در تقابل با هم قرار گیرند، آن‌ها را متعلق به الگوی تقابل و تناسب باید دانست. واقعه می‌تواند یک حادثه‌ی ذهنی هم باشد؛ مثلاً یک خاطره. ساده‌ترین نوع این الگو، وصف بصری یک شی یا یک واقعه یا چند واقعه است؛ بی‌آن‌که با کیفیت روحی متناسب یا متضاد با آن‌ها ترکیب شود.» (گلشیری، ۹۰)

نیما در «شعرهای روایی» و «وصفی ـ روایی» خود طرح زمینه‌ی از پیش تعیین شده‌ای را می‌ریزد. اخوان ثالث هم برای بیش‌تر اشعار خود، طرحی از پیش تعیین شده در نظر می‌گرفت. به قول خودش روزها فکر می‌کرد که یک شعر را چگونه به پایان ببرد: «در آبان ماه ۱۳۳۹ بود که من دو روز یا بیش‌تر با معانی «قصه‌ی شعر سنگستان» گلاویز بودم و آن قصه را سرودم ولی تمامش را نه، بلکه تا آن‌جا که شهریار شهر سنگستان، اشارت‌های آن دو گفته‌ی جادو را شنیده بود... تا این‌جا آمده بودم و راضی بودم اما نقش پایان خوش نمی‌نشست و من به آغاز و پایان هر شعر یا روایت، توجهی خاص دارم.» (کاخی، ۱۳۷۲: ۱۶۴) سیمین بهبهانی، که در آثارش غزل‌های روایی زیادی به چشم می‌خورد، برای نگارنده عنوان می‌کرد که می‌توان در غزل طرح ضمنی ـ ام ا متفاوت با طرح داستان ـ به کار برد. در عین حال، اعتقاد داشت که غزل، او را به طرح هدایت می‌کند، نه طرح به غزل.

۲. ساختمان روایت‌های شاعرانه

اگر بپذیریم که روایت‌های شاعرانه نظام‌واره‌اند، به طراحی نیازمندند و سازوکار دقیقی در ترکیب عناصر آن‌هاست، موضوع دیگر این است که شعر امروز باید از این قابلیت استفاده کند و با جابه‌جایی عناصر، پیچیده و تعلیق‌دار کردن شعر و ابهام‌آفرینی، عادت ادراک و احساس لذت را به عقب بیندازد و فضا را برای اندیشه، معناسازی متکثر و لذت بیش‌تر گسترش دهد. آن‌گونه که شکلوفسکی می‌گفت: «[زبان شعر] باید فرم‌ها را مبهم گرداند تا دشواری و طول زمان ادراک را افزایش دهد. رمانتیک‌ها هرگز این فرمول‌بندی را آن‌قدر گسترش ندادند تا به این نقطه برسند.» (اسکلز، ۱۳۷۹: ۲۴۴)

واقعیت این است که شعر امروز از الگوی بند در نظام صوری خود استفاده می‌کند؛ نظیر نما و پلان در سینما. این کار بیش‌تر از بیت و مصراع‌ها، فواصل زمانی و مکانی، حوادث و بخش‌ها را در محور عمودی شعر نشان می‌دهد؛ به این صورت که هر بند شعر، یک بعد زمانی و مکانی روایت را منفصل بازمی‌گوید، در حالی‌که بخش‌ها و اجزای شعر کهن در خطوط بیت‌ها در هم می‌شکست و فرایند و حرکت شعر معلوم نمی‌شد. به‌ویژه در این‌جا دیگر پای‌بندی به قوافی و ردیف‌های هم‌شکل وجود ندارد تا مانع پرواز ذهن و خیال‌پردازی شود؛ بنابراین، شاعر در این نوع شعر دستش باز است تا با برهم زدن توالی بخش‌ها، تغییر پرشتاب فضاها، تعلیق داستانی و حتی وصفی، برش‌ها و تراکم تصاویر، بازگشت به گذشته و جهش به جلو

شعر امروز از الگوی بند در نظام صوری خود استفاده می‌کند؛ نظیر نما و پلان در سینما. این کار بیش‌تر از بیت و مصراع‌ها، فواصل زمانی و مکانی، حوادث و بخش‌ها را در محور عمودی شعر نشان می‌دهد؛ به این صورت که هر بند شعر، یک بعد زمانی و مکانی روایت را منفصل بازمی‌گوید، در حالی‌که بخش‌ها و اجزای شعر کهن، در خطوط بیت‌ها در هم می‌شکست و فرایند و حرکت شعر معلوم نمی‌شد

شـبکه‌ای پیچیده و بی‌پایان از ترتیب و ترکیب بسـازد و با آشـنایی‌زدایی از متن به ظرافت‌های تازه‌تری از بیان برسد. نکته‌ی پراهمیتی که تقی پورنامداریان از قول نیما درباره‌ی سـاختار روایی و عینی شـعر امروز هم به آن اشاره می‌کند: «مشـکل آسان = یعنی مشـکل فهمیده شود و آسان گفته شـود، بر خلاف آسانِ مشکل در شعر گذشته» (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۴۱). شاید بی‌رَغبتی گروهی به شعر نو ناشی از همین پیچیدگی و ظرافت‌های دیریاب آن باشد.

۳. نقش راوی در روایت‌های شاعرانه

امروزه رعایت سهم خواننده و برداشت و قضاوت او از متن، از مؤلفه‌های ساختارگرایی و پسا ساختارگرایی به حساب می‌آید و در مقابل، نقش و حضور راوی به چالش کشـیده می‌شـود. اگر در آثار منظوم گذشته، آن هم به دلیل مطلق‌انگاری، راوی فعال مایشاء بود و خواننده تنها از زاویه‌ی دید او به متن نگاه می‌کـرد، اکنون فضای کم‌تری برای عرض اندام او وجود دارد. حتی در روایت‌های شاعرانه حضور راوی را مانع درک بیش‌تر شعر و عامل یک معنایی و تحمیل‌کننده‌ی رأی و اعتقاد شاعر می‌دانند. بر این پایه، کار شعر توصیه، تعلیم و گفتن نیست. شعر با نشان دادن و شرح و بسط هیجان و انعکاس درون، قضاوت را به مخاطب و تحلیل و تفسـیر او می‌سـپارد. منصور اوجی یکی از بنیادهای داستان در روایت شاعرانه را عدم حضور راوی می‌داند، آن هـم راوی قصه‌گو. او می‌گوید: «راوی باید پنهان بماند و ساکت، تا وقایع به نحو عرضه‌ی آن‌ها سخن بگویند» (اوجی، ۱۳۸۲). از این‌روست که در شعرهای شاملو، منصور اوجی و بعضی از اشعار نیما با نوعی راوی پنهان روبه‌روییم که ساکت می‌ماند تا وقایع، خود را از طریق تک‌گویی درونی، چند صدایی و گفت و شنود نشان دهند. هوشنگ گلشیری این گونه اشعار را «شعر سکوت» لقب می‌دهد.

آن‌چه مسلم اسـت هیچ قصه‌ای بدون راوی نیست؛ خطی (مطابق زمان تاانتهای داستان) باشد یا غیرخطی و برهم‌زننده‌ی زمان، تداعی (براسـاس نوعی یادآوری ذهنی) باشد یا جریان سیال ذهن (که تصورات ذهنی به‌طور نامرتب مرور می‌شوند). آن‌چه در روایت شـاعرانه مهم است، نقش متکثر راوی است؛ چیزی که اخوان ثالث بر آن تأکید دارد و نمود آن را در اشعارش می‌بینیم. او در این باره می‌گوید: «وقتی من در این شعرهای روایتی کلامی را از قول گوینده نقل می‌کنم، این تفاوت دارد با آن‌جا که از قول نقّال حرف می‌زنم، یا از قول آدم‌های شـعر حرف می‌زنم. این آدم باید یک جور حرف بزند، نقال یک‌طور، گوینده‌ی شعر هم طور دیگر» (کاخی، ۱۳۷۲: ۷۰). این شگرد در «خوان هشتم» به شکلی زیبا تبیین شده است.

۴. روایت‌سازی در روایت‌های شاعرانه

با توجه به اشاراتی که در بحث‌های قبلی شد، می‌توان گفت که اندیشه‌های اجتماعی، واقع‌گرایی، چندصدایی، چند زمانی، چند لایه‌ای و چندگونگی شـعر امـروز فضای متکثری برای روایت‌گری فراهم آورده که قابل قیاس با داستان‌های محتواپرور کهن نیسـت؛ روایت‌هایی که دمادم پوست می‌اندازند، شکل عوض می‌کنند و گونه‌ی دیگری می‌آفرینند؛ بدون آن‌که کهنه شوند یا چون اشعار روایی کهن به تکرار بیفتند. بنابراین، منظور از روایت‌سازی در شعر امروز بازسازی، پرداخت و توجه به بیان متکثر یک داستان است که به چند شکل دیده می‌شود.

این روایت‌سـازی‌ها یـا برپایه‌ی بن‌مایه‌ها و داسـتان‌های کهن‌اند ـ که در این صورت، داستانی اسطوره‌ای، حماسی یا فولکلور متناسـب با درک و ذهن انسان امروزی بازآفرینی و روایت شده یا فضای غیرطبیعی و کهن الگو، بدون این‌که قبلاً روایت شده باشد، در ذهن شاعر تولید شده است. حکایت‌های سورئال و نمادینی که به روایت شاعرانه تبدیل شده‌اند، چون شـعر «پریا» از شـاملو و «کتیبه» و «شـهر سنگستان» از اخوان و داسـتان‌های اسطوره‌ای هم‌چون «آرش کمان‌گیر» از کسـرایی و «خوان هشـتم» و «آدمک» از اخوان، در این بخـش قرار می‌گیرند ـ یا برگرفته از فضای عینی پیرامون و روی‌دادها و اتفاقاتی هسـتند که شاعر ناظر آن‌ها بوده است. در این حالت، شخصیت‌ها و حوادث از جنس قدیم نیستند بلکه پرداخت خوب شاعر می‌تواند یک فرد فرودست جامعه را به آرمانی‌ترین شکل نشان دهد. نیما درباره‌ی تجربه‌های خود در این زمینه می‌گوید: «من مدت‌ها از عقب سر به یک گدا نگاه می‌کنم یا فلان کوره‌ی مشـتعل آهن‌گری را تماشا می‌کنم. نه برای این‌که فوراً از آن‌ها وصف کنم بلکه هر نگاه می‌توانـد جزئی از نکات را بـه من اهدا کند. بالمجموع، این نکات یک وقت می‌توانند به من کمک کنند تا این‌که موقع نوشتن آنچه می‌نویسم تکرار مشاهدات دیگران به نظر نیاید.» (گلشیری، ۱۳۶۶: ش دوم). داستان‌هایی هم متناسب با فضای سیاسـی و اجتماعی امروز سـاخته و پرداخته شده‌اند؛ مثل بعضی سروده‌های شاملو.

۵. زبان روایت‌های شاعرانه

براساس دیدگاه سـاختارگرایان، همان‌طور که قبلاً گفته شـد، شعر بیش از هر هنر دیگر از ظرفیت زبان بهره می‌برد. جامع‌الاکنافی و خاصیت چندگونه بودن (پلی ژانریک) شعر قدرت کشش و جذب‌کنندگی شیوه‌های دیگر هنرها را به آن می‌دهد. به‌ویژه، شـعر امروز به واسطه‌ی نزدیکی به اصوات، تصاویر، نور، رقص، رمان، نمایش، سینما و...، که همه در واژه ظاهر می‌شوند، فضای گسترده‌تری یافته است. شاملو با این هدف از ظرفیت زبان استفاده‌ی مطلوب می‌کند و به ساختار شعری مشترک با موسیقی، سینما و روایت می‌رسد.

بر این اسـاس، می‌توان گفت که اولیـن خصیصه‌ی زبان

رمان تصویر کاملی از جنبه‌های مختلف زندگی آدمی را، چه معمول چه نامعمول، به نمایش می‌گذارد؛ در حالی‌که در داستان کوتاه جنبه‌های معمول زندگی کنار گذاشته می‌شود و مقطعی خاص را از زندگی با هدفی خاص برای القای احساسی خاص برمی‌گزینند

روایت‌های شـاعرانه، ایجاز و فشرده‌گویی است که تا حدود زیادی از حرکت پرشتاب زندگی امروز و سرعت فناوری‌های تصویری متأثر است که در عین موجز بودن، خاصیت انفجاری و تکثری‌اش را حفظ می‌کند. نیما می‌گوید: «حشو و زواید که هنر را پر کرده، باید غربال شود. در داستان هر داستان‌نویس، چه‌قدر جملات و حرف‌های زیادی هست، مثل این‌که تئاتر ادا می‌شـود و این را بهتر نزدیک شدن در طبیعت می‌دانند. نیما یوشـیج هم منکر نیست اما باز می‌گویم چه‌قدر حشو و زواید که ما را شیفته داشته است». (طاهباز، ۱۳۶۸: ۸۳)

یکی از این شـگردها اسـتفاده از نشـانه‌ها و علامت‌های سجاوندی است که به ایجاز شعر کمک می‌کند؛ مثلاً به جای افعال «گفتم» و «گفت» از علامت «-» استفاده می‌کنند یا با علامت سه نقطه (...) به شنونده نشان می‌دهند که بخشی از قصه حذف شده است.

دوم خصیصه‌ی زبان شعر امروز و روایت‌های شاعرانه در قدرت تصویرسازی آن‌هاست. شمس لنگرودی می‌گوید: «تا سال‌های پیش تکلیف شعر را تصمیم گوش تعیین می‌کرد: ریتم، صدا، آهنگ، زنگ حروف، قافیه ... . چند سال است که نوبت چشم رسیده، قرن فیلم و فصل انتقال چشم در شدت عبور ذهن از میان فاصله‌های سه بعدی.» (لنگرودی، ۱۳۷۰: ج ۳: ۷۴۵)

نکته‌ی اساسی‌تر این است که وصف در اشعار روایی گذشته غالباً فرع متن تلقی می‌شده و بالطبع، در جوهر شعر و روایت قرار نمی‌گرفته اسـت اما زبان شـعری امروز در عین حال که فوق‌العاده تصویری اسـت، وصف را بخش اصلی متن و اصل انفکاک‌ناپذیـر آن هم قلمداد می‌کند؛ عناصر وصفی در طرح شـعر به گونه‌ای نظام‌مند قرار می‌گیرند که نمی‌توان آن‌ها را حذف کرد. هم‌چنین، شاعران روایت‌گوی امروز سعی می‌کنند با اسـتفاده از «صنعت مجاز» به مجاورت و هم‌نشینی اشیا و اشـخاص دقیق شوند و به کمک زاویه‌های دیدی که فناوری دوربین فراهم آورده است، با برش‌های تند و متناسب از نماهای باز، نیمه باز و بسـته در توصیف استفاده کنند؛ چیزی که در حقیقت نزدیک‌ترین افق دید به زاویه‌ی طبیعی چشم است. برای نمونه می‌توان به اثر بلند «کار شب‌پا»ی نیما اشاره کرد.

انواع روایت‌های شاعرانه

در این‌جا آثاری مدنظرند که فرم و شـکل نو و متناسـب با روایت‌های شـاعرانه داشـته باشـند و در انواع شکل‌های چهارپـاره، نیمایی (آزاد)، موج نو، سـپید و منثور، و با کمی اغماض، در غزل پیشرو قرار بگیرند. براین اساس، روایت‌های شاعرانه به هفت نوع قابل تقسیم‌اند:

۱. روایت‌های شاعرانه‌ی نمایشی: نمایش‌نامه و تئاتر به شیوه‌ی غربی در ایران از زمان ناصرالدین شاه و در ابتدا به درون شعر تجربه شده و از ترکیب این دو، شعر نمایشی جدیدی ساخته شـده است. به هر حال، تئاتر، به عنوان یکی از مشکل‌ترین و پیچیده‌تریـن نوع روایت‌ها و در عین حال اجتماعی‌ترین و فلسـفی‌ترین آن‌ها، وقتی به درون شعر جدید رخنه کرد، با عنصر دیالوگ و گفت‌وگو، تا حدودی سیر شعر را از قالب‌های سـنگ شده و مضامین ثابت و اندیشه‌های تک‌محور گذشته به چندصدایی و چندلایـه‌ای و گفت‌وگویی تغییر داد. البته در این ژانر هم، شـعر قواعد و ویژگی‌های خود را با اسـتفاده از مکالمه‌ی شـخصیت‌ها، حذف بعضی نشانه‌های تئاتری و برداشتن فواصل پرده، صحنه و دیگر جنبه‌های خاص تئاتر، به نمایش تحمیل کرده اسـت. از جملـه نمونه‌های این نوع شعر منظومه‌ی «افسانه»ی نیما، تابلوهای «ایده‌آل» و «کفن سیاه» میرزاده‌ی عشقی، اشعار «سایه»، «ایران»، «غضب» و «رهگذر» از منوچهر شیبانی، «قصه‌ی شهر سنگستان» اخوان و شعر ضیافت (شام آخر و مرگ مسیح) از مجموعه‌ی «دشنه در دیس» و «قصه‌ی دخترانه‌ی ننه دریا»ی شاملو است.

۲. روایت‌هـای شـاعرانه‌ی داسـتانی: (منظومه‌های کوتاه) این‌گونه روایت‌ها بخش اساسـی اشعار نیما، اخوان و بعضی از اشـعار شـاملو، حمید مصدق، سیاوش کسـرایی، سپانلو، اوجـی و... را دربرمی‌گیرد. منظومه‌هایی که نسـبتاً بلندند و پرداخت‌های توصیفی و دیالوگ‌های طولانی حجم این اشعار را تـا پنجاه ـ شـصت بند زیاد می‌کند. این نـوع روایت‌های داستانی و منظومه‌ای، بیش‌تر از ساختار داستان کوتاه تبعیت می‌کنند و در نتیجه، یک حادثه‌ای‌اند، شخصیت‌های محدود، زمان و مکان فشرده و میانگین ده تا بیست بند دارند. آن‌چه این روایت‌ها را از روایت‌های منظوم گذشته متمایز می‌کند، برهم زدن روایت خطی، نگاه استقرایی (جزئی‌نگر) و توجه به چگونه گفتن (روایت) تا چه گفتن (داستان) است؛ هم‌چون: «خوان هشـتم» اخوان، منظومه‌ی بلند «درفش کاویان» از حمید مصدق و «آرش کمان‌گیر» سیاوش کسرایی یا اساساً داستان‌های سورئال و نمادین‌اند که به فضای روایت شاعرانه وارد شـده‌اند؛ چون قصه‌ی «شهر سنگسـتان» اخوان ثالث، «خانه‌ی سـوییلی» «کار شب‌پا» «مرغ آمین» «همسایگان آتش» «پی‌دار و چوپان» نیما و «آن‌گاه پس از تندر» اخوان.

۳. روایت‌هـای وصفـی (وصفی ـ روایی): این نوع شـعر در طبقه‌بندی هوشنگ گلشیری به «الگوی واقعه» تعبیر شده و دارای سـاختار منسجم و مستقلی است. شاعر در این‌گونه اشـعار با فرم و سـاختمان دقیق به وصف پدیده‌های عینی می‌پردازد و آن را با گفت‌وگو، دکلماسـیون (بیان طبیعی) و افعال داسـتانی، که ملازم عناصر زمان و مکان‌اند، به روایت نزدیک می‌سازد. اگرچه می‌توان گفت که در این نوع شعرها تنها رگه و گزاره‌های محدودی از روایت دیده می‌شود.

منابع

۱. آیتی، عبدالمحمد؛ شرح منظومه‌ی مانلی و پانزده، چ ۲، فرزان، ۱۳۷۶.
۲. اخوان ثالث، مهدی؛ بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، زمستان، ۱۳۷۶.
۳. اسکولز، رابرت؛ ساختارگرایی در ادبیات، فرزانه طاهری، آگه، ۱۳۷۹.
۴. اوجی، منصور؛ (گفت‌وگو) روزنامه‌ی همشهری. دوشنبه، ۱۳۸۲/۶/۱۷.
۵. بهبهانی، سیمین؛ مصاحبه. سایت فرهنگی هنری پندار، ۱۳ بهمن ۱۳۸۱.
۶. پورنامداریان، تقی؛ خانه‌ام ابری است، تهران، سروش، ۱۳۷۷.
۷. داد، سیما؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید (ذیل مدخل شعر روایی)، ۱۳۸۳.
۸. دیچز، دیوید؛ شیوه‌ی نقد ادبی. مترجمان: محمدتقی صدیقیانی و غلامحسین یوسفی، تهران، علمی، ۱۳۶۹.
۹. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ ارسطو و فن شعر. تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۹.
۱۰. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ شعر بی‌نقاب، شعر بی‌دروغ، علمی، ۱۳۷۲.
۱۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ صور خیال در شعر فارسی، تهران، آگاه، ۱۳۶۶.
۱۲. طاهباز، سیروس؛ درباره‌ی شعر و شاعری، تهران، دفترهای زمانه، ۱۳۶۸.

در شعر معاصر، روایت‌های وصفی فراوان یافت می‌شوند. از جمله می‌شود به «ری را» «هشت شب» «خانه‌ام ابری است» نیما، «نماز» «پیوندها» «باغ» و «طلوع» اخوان و اشعار فروغ فرخزاد، سهراب سپهری و شمس لنگرودی و... اشاره کرد.

۴. روایت‌های ناتمام (غزل‌های روایی): آن‌چه از غزل می‌دانیم، این است که فضایی کاملاً احساسی و متناقض دارد و هر بیتش ره به عالمی دارد، سیال است و انباشت تداعی‌های درهم، و همه‌ی این‌ها باعث شده است که استقلال ابیات در غزل امری طبیعی قلمداد شود اما امروزه ارتباطات این نوع گسست‌ها را از میان برداشته است؛ بنابراین، اندیشه‌ی نو در غزل سیاسی و اجتماعی نیز رخنه کرده، آن را به فرم و ساختی یک‌دست سوق داده و روایت را هم به درون آن کشیده است. سیمین بهبهانی که این شکل جدید را در بافت و محتوای غزل تجربه کرده است، می‌گوید: «من در این شکل جدید (قالب و محتوا) خیلی کارها توانستم به انجام برسانم. نخست آن‌که انسجام موضوع و پیوستگی مفاهیم هر بیت را با بیت بعدی تحقق بخشیدم و این امری بود که در غزل کلاسیک معمول نبود؛ یعنی، هر بیت برای خود معنا و مفهوم مستقلی داشت که شاعرانه یا عارفانه بود اما با شعر غربی مغایرت داشت ... طبعاً ادبیاتی که آینه‌ی زندگی آدمیان است، دیگر گسستگی‌ها را بازتاب نمی‌دهد. به جز پیوستگی مفاهیم، که مهم‌ترین تفسیر من از محتوای غزل بود، توانستم مضمون غزل را به شکل‌های گوناگون عرضه کنم؛ مثلاً استفاده از شیوه‌ای دراماتیک یا گفت‌وگوهای دو نفری یا چند نفری یا تک‌گویی‌های درونی یا نقد داستان‌ها به شیوه‌ی مینی‌مال.» (بهبهانی، ۱۳۸۱)

البته او در غزل در پی روایت‌های بدون طرح و پی‌رنگ است که از تداعی و جریان سیال ذهن شکل می‌گیرند. این شیوه راه را برای شاعرانی دیگر که در غزل به دنبال فرم و ساختار روایی هستند، باز کرده است. این نوع غزل که پیشرو نامیده می‌شود، در شعر شاعرانی چون هومن عزیزی، هادی خوانساری و ابراهیم اسماعیلی، مجتبی صادقی و نسل تازه دیده می‌شود.

۵. روایت‌های شاعرانه‌ی کوتاه (مینی‌مال): بی‌شک شعر از فشرده‌ترین و موجزترین هنرهاست و سرعت زمان در زندگی امروز آن را هرچه بیش‌تر به سمت کوتاه بودن و کم‌حجمی رانده است. آن‌گونه که در قالب داستان از رمانس به رمان، داستان کوتاه و در آخر به مینی‌مال (داستانک) رسیده، در شعر نیز این حرکت به اشعار طرح یا هایکویی ختم شده است.

روایت‌های شاعرانه‌ی بسیار کوتاهی که غالباً یک بندی‌اند و لحظه و نمایی را با گفت‌وگو و تلخیص روایت یا با حرکتی غیرمنتظره از یک فضا و موقعیت با کنتراست و تقابل شدید به موقعیت دیگر به تصویر می‌کشند، اغلب غیرخطی و ساختارشکنانه‌اند. جابه‌جایی و تقدم و تأخر کلمات و عبارت‌ها در آن‌ها با طرحی پیش ساخته صورت می‌گیرد و به واسطه‌ی تداعی‌ها و دلالت‌هایی که در ذهن می‌کارند و فاصله و سفیدنویسی، که بین بخش‌های روایت با حذف کلمات ایجاد می‌کنند، انتظار می‌رود در آینده جای پای خود را در شعر معاصر مستحکم‌تر کنند. البته شبیه این‌گونه اشعار را در حکایت‌های شعری کلاسیک دیده‌ایم اما واقعیت این است که شاعر و نویسنده‌ی امروزی با درک دقیق‌تری که از نقاشی، معماری، سینما و داستان دارد، طرح و ظرفیت دیگری از روایت را پی می‌ریزد. نکته‌ی دیگر این که روایت‌های شاعرانه‌ی کوتاه از یک‌سو به سینما نزدیک می‌شوند، که این مؤلفه را می‌توان در آثار اخوان، شاملو، شفیعی کدکنی، قیصر امین‌پور، و رضا براهنی دید، و از دیگر سوی به داستان (از این نظر که نمی‌شود آن‌ها را سینمایی ساخت) که در آثار یدالله رویائی، احمدرضا احمدی، بیژن جلالی و ابوالفضل پاشا قابل مشاهده‌اند. «سلاخی می‌گریست/ به قناری کوچکی/ دل باخته بود». (شاملو)

۶. روایت‌های شاعرانه‌ی سینمایی: سینما نزدیک‌ترین قابلیت را نسبت به چشم و افق دید (نمای باز، متوسطه و بسته) دارد. دیگر، توانایی چرخش و حرکت دوربین، تدوین، مونتاژ و رفت و برگشت‌های به گذشته و حال و آینده است که زنده بودن سینما را از هر هنر دیگر قابل لمس‌تر می‌کند. چنین ترکیبی که سینما از هنرهای دیگر از رنگ صدا، حجم، بافت، تصویر و موسیقی فراهم آورده، باعث شده است که شعر در ضرباهنگ آوا و تصویر چشم به آن بدوزد؛ هم‌چنان‌که سینما نیز از قابلیت شعر بی‌بهره نبوده است. مختصات شعر سینمایی را می‌توان این‌گونه بیان کرد: ۱. تعریف و ازدحام تصاویر تکه‌تکه شده، ۲. استفاده از راوی دوربین به جای شاعر یا راوی بیرون از متن، ۳. برداشت روایی تصاویر با دلالت‌های فراوان، تغییر برش و جابه‌جایی تند فضا و مکان (ضرباهنگ داستانی).

این نوع شعر نیز به صورت آشکار در شعر اخوان، فروغ فرخزاد و شاملو بیش‌تر دیده می‌شود. خصوصاً اخوان در شعر «کتیبه»ی خود پرداختی کاملاً سینمایی دارد. شاملو در «مرگ ناصری» و «مرد مصلوب» هم به طرز زیبایی متأثر از سینماست. البته سینمایی که در شعر او افتاده و رنگ خاص شعر گرفته است.

۷. ترانه‌های روایی: و سرانجام این بحث، پیداکردن ردپای روایت در ترانه‌سرایی امروز است. اشعاری که باید آن‌ها را از شعرهای فولکلور و متل‌های گذشته متفاوت دانست. چرا که تأثیرات روایی و سینمایی در این گونه هم به چشم می‌خورد. شاملو (پریا) (دخترای ننه دریا)، فروغ فرخزاد (علی کوچیکه)، شهیار قنبری (کودکانه) و اردلان سرفراز (دو پنجره) از ترانه‌سرایان روایت‌گوی امروزی‌اند.

ادامه‌ی منابع

۱۳. طاهباز، سیروس؛ مجموعه‌ی کامل اشعار نیما یوشیج، انتشارات نگاه.
۱۴. علوی مقدم، مهیار؛ نظریه‌های نقد ادبی معاصر، تهران، سمت، ۱۳۷۸.
۱۵. کاخی، مرتضی؛ حریم سایه‌های سبز (۱) (یادنامه‌ی مهدی اخوان ثالث). تهران، انتشارات زمستان، چاپ دوم، ۱۳۷۲.
۱۶. کاخی، مرتضی؛ صدای حیرت بیدار، تهران، زمستان، ۱۳۸۳.
۱۷. کوئی پرس، میشل؛ روش تحلیل ساختاری داستان، احمد کریمی حکاک، مجله‌ی مفید، شماره‌ی پنجم، دوره‌ی جدید.
۱۸. گلشیری، هوشنگ؛ باغ در باغ، ج ۱، تهران، نیلوفر، ۱۳۸۰.
۱۹. گلشیری، هوشنگ؛ در ستایش شعر سکوت، تهران، نشر مرکز، ؟.
۲۰. گلشیری، هوشنگ؛ مانیفست شعر نو، مجله‌ی مفید، شماره‌ی دوم، دوره‌ی جدید، ۱۳۶۶ (به نقل از نامه‌های نیما یوشیج).
۲۱. لنگرودی، شمس؛ تاریخ تحلیلی شعر نو، ج۳، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۰.
۲۲. مجابی، جواد؛ شناخت‌نامه‌ی احمد شاملو، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۷.
۲۳. مولانا جلال‌الدین محمد؛ مثنوی معنوی، تصحیح رینولد الن نیکلسون، دفتر ششم، تهران، انتشارات مولا، ۱۳۶۸.