

شیوه‌های روایت سینمایی در غزل امروز

دکتر محسن محمدی فشارکی * پانته آ صفائی **

چکیده

در این مقاله به بررسی ساختارشناسانه غزل امروز و تحقیق در شیوه‌های روایت در غزل دهه‌های اخیر پرداخته شده است. غزل که در همه دوره‌ها پرمخاطب‌ترین و جدی‌ترین صورت‌های شعر فارسی بوده، در دوران معاصر نیز شاعران بسیاری را با خود همراه کرده است. با توجه به وجود روش‌های گوناگون روایت هنر امروز، در شعر معاصر و به‌ویژه غزل دهه‌های اخیر، شکل ویژه‌ای از روایت به چشم می‌آید که با وجود شباهت‌هایش با روایت داستانی به روایت سینمایی نیز شبیه است. در این پژوهش، افزون بر تعریف روایت و پرداختن به پیشینه آن در شعر و غزل فارسی، شیوه‌های روایت در شعر معاصر و به‌ویژه غزل امروز بررسی می‌شود. بدین منظور، ابتدا به این پرسش پاسخ داده می‌شود که روایت در غزل روایی امروز، به روایت داستانی نزدیک‌تر است یا به روایت سینمایی. سپس چرایی این پاسخ مورد تحلیل قرار می‌گیرد. ضمن این بررسی، شباهت‌ها و تفاوت‌های روایت در غزل، با هر یک از دو شیوه روایت داستانی و سینمایی شناسایی و نمونه‌هایی از آنها در غزل معاصر بیان می‌شود. همچنین، به برخی اصطلاحات خاص سینما در غزل امروز و نتایج روایی‌شدن غزل و ویژگی‌های ممیز غزل روایی از غزل کهن فارسی اشاره می‌شود.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر، غزل، روایت، داستان، سینما، روایت نمایشی، تصویر

مقدمه

غزل یکی از مهم‌ترین و کارآمدترین قالب‌های شعر فارسی است که در طول زمان دستخوش تحولات گوناگونی از نظر فرم و محتوا بوده و پایه‌پای جامعه ایرانی پیش آمده است. گراف نیست اگر بگوییم که غزل تنها شکل ادبی فارسی است که توانسته در هر دوره‌ای مخاطب خود را بیابد و راضی کند. از وصف‌ها و نگارگری‌ها تا امیدها و تکاپوهای خودباورانه در آغاز، تا سرخودگی‌ها و ناامیدی‌های روزگار حمله مهاجمان، از اعتراضات اجتماعی تا درونگرایی‌های صوفیانه و شیدایی‌های عارفانه تا عتاب و خطاب‌های عاشقانه، همه را دربرگرفته است و در هر زمان آینه‌ای شفاف برابر روح انسان روزگار خود بوده است.

پس بی دلیل نیست که با وجود راه‌ها و رهایی‌هایی که نیما در برابر شاعر معاصر گشوده است، هنوز عده‌ای زبان خود را در غزل می‌جویند و محدودیت‌هایش را به جان می‌خرند تا برای ارتباط با مخاطب از سلیقه و حافظه تاریخی او بهره‌گیرند و آشنایی‌های ذهنی او را دستمایه آشنایی‌های تازه کنند.

غزل نوشتن در این روزگار نه «لجبازی کردن با نیما» (بهمنی، ۱۳۷۷: ۹)، که نوعی قدم زدن در راه نیماست. محتوای غزل امروز بیش از آن‌که به گذشته غزل فارسی شبیه باشد، به امروز شعر معاصر شبیه است؛ و برای شعری که قرار است با انسان معاصر ارتباط برقرار کند، این شباهت نه شایسته، که بایسته است.

«سینما و ادبیات هر دو از یک جهان زیست ذهنی می‌آیند. هر گاه از سینما و جمله‌بندی‌های تصویری سخن به میان می‌آید، نخستین کنشی که ذهن دارد، کنش نسبت به ماده خام سینماست که یکی از این مواد ادبیات است. پس ادبیات به عنوان یک روایت از زندگی همیشه برای سینما درخور تأمل بوده است» (گوهرپور، ۱۳۸۷: ۶۴).

از سوی دیگر، با حضور پررنگ‌تر سینما و رسانه‌های تصویری در جامعه، تأثیر آن بر دیگر شاخه‌های هنر و از جمله شعر بیشتر نمایان شد.

این مقوله در ابتدای آشنایی با سینما در جامعه سنتی ایران، به نوعی تابو بود و ردپایی از تأثیر آن بر ادبیات به چشم نمی‌خورد. شعر نیمایی و به دنبال آن شعر سپید، به سبب جهان‌بینی شاعرانشان، زودتر از شعر کلاسیک با سینما آشتی کردند؛ اما غزل نیز در سال‌های پس از انقلاب و با دگرگونی‌های عمیقی که از غزل جنگ نشأت می‌گرفت، به سینما و شیوه‌های روایت در سینما نگاهی دوباره کرد. این نگاه در غزل شاعران جوان پس از انقلاب به وضوح مشهود است.

درباره تأثیر ادبیات بر سینما بسیار گفته‌اند و تحقیق‌های فراوانی انجام داده‌اند؛ اما آثار سینما بر ادبیات و به خصوص غزل معاصر هنوز بررسی و کاوش نشده است. به نظر می‌آید این تأثیر فراتر از حضور اصطلاحات سینمایی و اسم فیلم‌ها و هنرمندان آن در غزل باشد.

با توجه به این‌که در این خصوص تاکنون تحقیقی جدی انجام نشده است، به نظر می‌رسد این مقاله آغازگر بررسی اساسی غزل امروز و ظرفیت‌های آن باشد.

روایت

«روایت در ساده‌ترین مفهوم، داستانی است که در زمان روی می‌دهد و راوی کسی است که این داستان را نقل می‌کند» (خلیلی، ۱۳۸۳: ۱۰۷).

در این تعریف مقصود از داستان، مفهوم مشخص آن به مثابه یک ژانر ادبی نیست، بلکه آن چیزی مد نظر است که فصل مشترک قصه و رمان و حکایت و افسانه باشد. رولان بارت، روایت‌شناس معروف در تعریف روایت می‌گوید: «روایت توالی از پیش‌انگاشته شده رخدادهایی است که به طور غیرتصادفی به هم اتصال یافته‌اند» (بارت، ۱۳۸۷: ۹). به بیان بهتر، «داستان آن چیزی است که گفته می‌شود و روایت نحوه گفتن آن است» (افخمی، ۱۳۸۲: ۵۹).

رولان بارت می‌گوید: «روایت همه جا حضور دارد: در اسطوره، افسانه، قصه، متل، رمان کوتاه، حماسه، تاریخ، درام، کمدی، پانومیم، نقاشی، سینما، آیت‌های خبری، مکالمه و ...» (مک کوئیلان، ۱۰۹). بنابراین، روایت اصطلاحی است که طیف گسترده‌ای از گفته‌ها و نوشته‌ها را دربرمی‌گیرد. ادوارد براتیگان در مقاله «نمودار روایت» معتقد است: «ساختن روایت روشی برای فهم دنیای تجربه و درک امیال و راهی اساسی برای سازمان‌دهی اطلاعات است» (براتیگان، ۱۳۷۶: ۱۰۹).

روایت‌شناسی

منتقدان و نظریه‌پردازان روایت روایت را از ارسطو به بعد عنصر اساسی و اصلی متن ادبی دانسته‌اند. ارسطو معتقد است: «هدف هنر نگاه داشتن آینه در برابر زندگی است» و شعری را که عنصر درام (اثر داستانی) و عنصر کمدی (اثر نمایشی) داشته باشد، به وضوح برتری می‌دهد (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۱۱۸).

به عبارتی، روایت‌شناسی در فرمالیسم روسی و ساختارگرایی فرانسوی ریشه دارد و «به عنوان اصطلاحی ساختارگرا اولین بار به وسیله تودورف در سال ۱۹۶۹ به کار رفته است. روایت‌شناسی پژوهشی علمی در روایت و به عبارتی دستور زبان عملی روایت است» (افخمی، ۱۳۸۲: ۵۶).

«هر روایت دو جزء دارد: داستان و گفتمان. داستان، محتوا یا رشته‌ای از حوادث (کنش‌ها، اتفاقات) است و آنچه موجود است (اشخاص، صحنه‌پردازی) نامیده می‌شوند» (حری، ۱۳۸۲: ۳۲۶).

روایت در شعر فارسی

روایات قسمت عمده‌ای از ادبیات فارسی را شکل می‌دهد. قدمت روایت در شعر به نخستین حماسه‌های منظوم می‌رسد. منظومه، شعر روایی مفصلی است که معمولاً در آن به شرح ماجرا یا بازگویی داستانی حکمی و عرفانی، حماسی، تاریخی، عاشقانه یا طنزآمیز می‌پردازد. همچنین، «خاستگاه شعر روایی غنایی در ادبیات فارسی را می‌توان در تغزلات و قصاید اولیه جست‌وجو کرد. چون معمولاً در آغاز کار، قصاید توصیفی بوده، و در توصیف گونه‌های روایت دیده می‌شود؛ تغزلات قصیده را گاهی روایی می‌خوانیم» (روحانی - منصوری، ۱۳۸۶: ۱۰۷).

در زبان فارسی شعر روایی بیشتر در قالب مثنوی و در دو بحر متقارب و هزج سروده شده است که عبارت‌اند از:

۱- «روایی‌های ملی و حماسی

۲- روایی‌های تاریخی

۳- روایی‌های عشقی و عمومی

۴- روایی‌های تمثیلی یا اخلاقی» (داد، ۱۳۸۰: ذیل مدخل شعر روایتی).

شعر روایی در ادبیات معاصر

از دوران مشروطه (۱۳۲۴-۱۳۲۷ق) به بعد، تحولاتی در ساختار شعر ایجاد شد که آفرینش آثاری با جنبه روایی یکی از آن‌هاست. پیش از نیما کسانی چون میرزاده عشقی، منظومه‌هایی مانند «نوروزی‌نامه» و «کفن سیاه» را در قالب‌های سنتی شعر روایی، مثل مثنوی سروده‌اند، اما نیماست که در یکی از نامه‌هایش می‌نویسد: «ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیست، و نه این کافی است که مضمون را بسط داده و به طرز تازه بیان کنیم و نه اینکه با پس‌وپیش آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصراعها یا وسایل دیگر، دست به فرم تازه زده باشیم. عمده این است که طرز کار عوض شود و مدل وصفی و روایی که در دنیای باشعور آدمهاست به شعر بدهیم» (طاهباز، ۱۳۷۱: ۹۵).

سرآغاز خط روایت داستانی در اشعار نیما «محبس» است که مایه‌های سنتی دارد. سپس «خانواده سرباز»، «شهید گمنام و سرباز فولادین».

پس از نیما نیز «بسیاری از شعرهای زیبای اخوان، در حقیقت داستان‌گونه‌های استادانه‌ای است که در آنها حوادث و گفت‌وگوها کاملاً حساب شده و متعمدانه در کنار هم قرار گرفته‌اند. این اشعار حاصل یک پرتو آنی و الهام زودگذر نیستند، بلکه

اخوان مانند یک داستان‌نویس ماهر یا یک قصیده‌پرداز بزرگ، از سر حوصله و تأمل به پرداخت آنها کمر بسته است. در چنین داستان-سروده‌هایی، بنا به مقتضیا داستانی، روایت حرف اول را می‌زند» (احمدپور، ۱۳۸۳: ۶).

سید مهدی زرقانی در کتاب چشم‌انداز شعر معاصر ایران درباره شاعران دوره سقوط رضاخان تا کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ می‌گوید: «روایت و توصیف شاعرانه نیز یکی از شگردهای اصلی شاعران معاصر خواهد شد که در این دوره، توسط شاعران این جریان شعری به کار گرفته شد. شاعران این جریان، خودآگاه یا ناخودآگاه، شیوه‌هایی را تجربه کردند که اساس تصویرگری شاعران دوره‌های بعدی را تشکیل می‌دهد» (زرقانی، ۱۳۸۴: ۲۹۵).

تحولات اجتماعی معمولاً باعث تغییرات ساختاری و محتوایی در شکل‌های گوناگون هنر می‌شوند. انقلاب سال ۱۳۵۷ نیز از این قاعده مستثنا نیست. «انقلاب در صحنه ادبیات، چه شعر و چه داستان، دگرگونی‌هایی پدید آورده و یکی از این دگرگونی‌ها سلطه روایت به مفهوم گسترده آن است. به این ترتیب که صدرنشینی شعر جای خود را به صدرنشینی داستان داده است» (مولوی، ۲۰۰۶).

روایت در غزل

غزل، شکل پر بسامد شعر در سال‌های پس از انقلاب است و روایت یکی از ویژگی‌های بارز غزل امروز آن محسوب می‌شود. البته همان‌گونه که در بالا آمد، آغاز غزل روایی را باید به سال‌هایی بسیار پیش از نیما و یا حتی شعر معاصر نسبت داد؛ بطوری که درباره تفاوت تغزل با غزل گفته‌اند: «تغزل جنبه روایی دارد و وحدت موضوع و ربط ابیات در آن آشکارتر است، حال آنکه این جنبه‌ها در غزل ضعیف‌تر و خفیف‌تر است» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۸۵).

با وجود این، یکی از دغدغه‌های اصلی نیما وارد کردن عنصر روایت به منزله عملگری مؤثر در شعر است. اما شاید این اندازه که غزل‌سرایان معاصر به این توصیه نیما توجه کرده‌اند، دیگر پیروان امروزمین او نکرده باشند.

«سیمین بهبهانی» از اولین کسانی است که فرم جدید روایت را در غزل آزمود، او 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 آینه 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 شیوه‌های دراماتیک یا گفت‌وگوهای دو نفری یا چند نفری یا تک‌گویی‌های درونی یا نقد داستان‌ها به شیوه مینی‌مال» (بهبهانی، ۱۳۸۱).

روایت‌های بدون طرح و پیرنگ بهبهانی در غزل، راه را برای شاعرانی باز کرد که در این شکل هنری به دنبال فرم و ساختار روایی بودند؛ اما در این راه‌گشایی نباید نقش دیگرانی چون هوشنگ ابتهاج، منوچهر نیستانی، حسین منزوی، محمدعلی بهمنی و... را هم نادیده گرفت.

در نسل بعدی غزلسرایان، شاعرانی چون علیرضا قزوه و عبدالجبار کاکایی، با استفاده از وزن‌های بلند دوری، به نوعی راه بهبهانی را دنبال کردند؛ اما شاید موفق‌ترین نمونه‌های غزل این دوره را بتوان به قیصر امین‌پور نسبت داد. به هر حال در این دوره، با توجه به پررنگ شدن مسائل مربوط به انقلاب و جنگ در غزل، و دغدغه‌های بیرون از شعر شاعران، نوع استفاده بهبهانی از روایت، کمتر مورد توجه قرار گرفت.

در سال‌های اخیر، جریان غالب غزل جوان، شیوه‌ای است که جلوه‌های محسوس آن در اواسط دهه هفتاد در کارهای محمدسعید میرزایی مشاهده شد. میرزایی و هم‌زبانانش (هادی خوانساری، حسن صادقی‌پناه، علیرضا عاشوری و...) به نوعی غزل

روایی - نمایشی روی آوردند که به سبب هنجارشکنی‌های بی‌سابقه، کشف و گسترش قلمروهای تازه مضمونی و زبانی و ایجاد غرابت‌های لفظی و معنوی فراوان، خیل جوانان صاحب ذوق را به سمت خود کشید. یکی از نقاط قوت این جریان روایی - نمایشی کردن غزل و ایجاد زمینه ارتباط سریع‌تر و صمیمانه‌تر مخاطب با فضای شعر است.

ویژگی‌های غزل روایی

اولین نتیجه روایی شدن غزل استحکام محور عمودی آن است. این امر غزل را به شکلی هنری با ساختاری نظام‌مند و منسجم تبدیل می‌کند که در آن دیگر، بیت یا مصراع واحد معنایی نیست، بلکه بار معنا را کل شعر بر دوش می‌کشد. در نتیجه، دیگر نمی‌توان بیت‌ها را جابه‌جا یا کم و زیاد کرد؛ به عبارتی، هر ژانر هنری وقتی کامل است که درهم‌تنیدگی فرم و محتوایش امکان هر گونه تغییری را منتفی کند.

تویی سفید و صورتی اینجا در این غزل هی غلت می‌خورد - همه مردم محل
 فریاد می‌زنند: کجا؟ توپ می‌رود و بین بچه‌ها سر آن می‌شود جدل
 (محمدسعید میرزایی) (رضایی، ۱۳۸۰: ۱۲۵)

از دیگر نتایج ورود روایت به غزل، ترجمه‌پذیر شدن غزل است. برای درک غزل روایی و رسیدن به تجربه هنری شکل‌دهنده آن، کافی است که روایت دنبال شود. با وجود این‌که گاه آگاهی از کنایه‌های و استعاره‌های فارسی باعث لذت بیشتر مخاطب از شعر می‌شود؛ اما فهمیدن شعر به گره‌گشایی‌های کنایی و استعاری نیازی ندارد؛ زیرا «زبان در هر اثر روایی، چه شعر و چه نثر، ساختار معنایی به ظاهر ساده و تک‌معنایی پیدا می‌کند که می‌تواند ما را مستقیماً و به راحتی به مضمون یا موضوع اثر رهنمون شود، و این در حالی است که در هر اثر غیرروایی، یا به گفته یاکوبسن استعاری، زبان خواه ناخواه ساختار معنایی پیچیده یا چندلایه‌ای به دست می‌آورد که در نتیجه آن، ما مجبور می‌شویم برای رسیدن به مضمون یا موضوع اثر از لایه‌های تودرتوی معنایی بگذریم» (حق‌شناس، ۱۳۸۱: ۳۱).

علی‌محمد حق‌شناس در مقاله «دوباره می‌سازمت، غزل!» معتقد است که چون در جوامع سنتی به‌ندرت رویدادی تازه رخ می‌دهد؛ در این جوامع نوآوری و ابداع روند غالب نیست و بلکه تکرار مضامین کهن روند غالب است. برای دلپذیر کردن مضامین تکراری، ناچار باید آن‌ها را هر بار در الفاظی دیگر بیان کرد؛ یعنی هر بار باید بر آن‌ها لباسی از تشبیهات و استعاره‌ها و کنایات جدید پوشانید. بنابراین، آثار استعاری پیچیده و دشواریاب هستند. به همین صورت آثار روایی که آسان‌یاب‌ترند، با جوامع مدرن پیوسته‌اند (همان: ۳۲).

با مقایسه بیت زیر از حافظ و بیت بعدی از سیمین بهبهانی، مشخص می‌شود که گره‌گشایی از شعر حافظ چقدر برای مخاطب غیر فارسی‌زبان دشوار است، حتی اگر معنی کلمات را بداند؛ و متقابلاً فهم شعر سیمین، از طریق ترجمه چقدر آسان و بی‌مشکل!

در دل ندهم ره پس از این مهر بتان را مهر لب او بر در این خانه نهادیم

(حافظ، ۱۳۸۶: ۲۸۸)

کودک روانه از پی بود، نق نق کنان که «من پسته» «پول از کجا بیارم من؟» زن ناله کرد آهسته

(بهبهانی، ۱۳۹۱: ۸۸)

برای فهم شعر حافظ مخاطب باید بداند که بت استعاره از معشوق زیباروست و مفهوم مهر بر در نهادن و رابطه و شباهت مهر و لب را درک کند؛ اما برای فهمیدن شعر سیمین به هیچ یک از این پیش‌آگاهی‌های فرهنگی نیازی نیست.

روایت در غزل باعث می‌شود که غزل به جای پرداختن به مسائل کلی و پراکنده، جزءنگر شود و از چینش هدفمند جزئیات به سمت بیان مسائل کلی پیش رود. با توجه به این‌که جزئیات ذهنی هر شاعر با دیگری متفاوت است، این جزءنگری باعث ایجاد تشخیص در غزل امروز شده است. بیشتر این روایت‌ها ارتباط تنگاتنگی با زندگی و محیط هر شاعر دارند و رد پای شاعر در آن‌ها دیده می‌شود؛ گویی غزل تکه‌ای جدا شده از زندگی خصوصی اوست.

این سخنی درست است که «سرقات ادبی فقط این نیست که کسی عین اشعار یا مضامین کسی را به نام خود منتشر کند، بلکه [...] استفاده نکردن از تجربه شخصی در شعر سرقت ادبی است. در بسیاری موارد اگر با ژرف‌نگری به آثار شاعران نگریسته شود، دانسته می‌شود که بسیاری از آنان، از حافظه ادبی شعر می‌سرایند و آنچه می‌گویند، تجربه شخصی خود آنان نیست، بلکه اطلاعات عاطفی آنان است که از شاعران پیشین در خاطر دارند» (فرزاد، ۱۳۸۴: ۲۴۹).

حضور گسترده اسم‌های خاص چه اسم مکان‌ها و چه اسم اشخاص، اشاره به روزهای مشخصی در تقویم یا در هفته، اشاره به خاطرات شخصی و... از نتایج نزدیکی غزل به زندگی واقعی غزل‌سراست:

و این زنی است که ساکت‌ترین گل دنیا است و عرض می‌کنم البته «سوسن» این زن نیست

«محمدسعید میرزایی» (رضایی، ۱۳۸۰: ۱۲۶)

حیاط آب‌زده، تخت چوبی و من و تو چقدر بوسه! چه عصری! چه خانه خوبی است!

قبول کن به‌خدا خانه شما «سارا!» برای فاخته‌ها آشیانه خوبی است

«حسن صادقی‌پناه» (رضایی، ۱۳۸۰: ۲۳)

تا با توام «الهه ناز بنان» چرا؟ از تو شنیدنی است، دم دیگران چرا؟

«کبری موسوی»^۱

خیابان‌های «تهران» سارقانی حرفه‌ای بودند چه نامحسوس و پاورچین جوانی مرا بردند!

«مهدی عابدی» (ترمک، ۱۳۹۱)

آهوی تو چه دیده که رم می‌کند ز من؟ من ببر زخم‌خورده «مازندرانی» ام

«سیدمحمد رضازاده»

پرداختن به روایت در قالب بسته‌ای چون غزل- با قید و بندهایی که قافیه و ردیف- به دست و پای شاعر می‌بندند، کار آسانی نیست. گاهی، دنبال کردن روایت شاعر را مجبور می‌کند که از خیر قافیه یا ردیف بگذرد و تغییری در ساخت غزل ایجاد کند. مثلاً غزلی که به‌طور سنتی به این شکل بود:

○□ _____	○□ _____
○□ _____	_____
○□ _____	_____
○□ _____	_____
○□ _____	_____
○□ _____	_____
○□ _____	_____

به شکل زیر درمی‌آید:

○□ _____	○□ _____
○□ _____	_____
○□ _____	_____
○□ _____	_____
●□ _____	_____
●□ _____	_____
●□ _____	_____

(که در آن مربع نماینده کلمه قافیه و دایره نماینده کلمه ردیف است)

باید یادآور شد که قالب غزل- مثنوی نیز احتمالاً بنا بر همین نیاز، در این سال‌ها به کار گرفته شد و جای خود را در میان شاعران و مخاطبان شعر باز کرد.

غزل- مثنوی، معمولاً با غزل آغاز می‌شود، اما چون شاعر برای ادامه روایت خود به قالب آسان‌تری نیاز دارد به سراغ مثنوی می‌رود و اگر مایل بود، بنابر فضای شعر و اقتضای سخن، دوباره به همان غزل، یا غزل دیگری در همان وزن باز می‌گردد. در این رفت و برگشت‌ها، وزن، که مبنای موسیقی شعر است، تغییری نمی‌کند؛ اما ردیف و قافیه تغییر می‌کنند.

شکل عمومی غزل-مثنوی را می‌توان با نمایه زیر تصویر کرد که شاعر می‌تواند به اختیار بخش‌هایی از آن را حذف کند یا بخش‌هایی به آن بیفزاید:

(در نمایه زیر هر کدام از شکل‌ها نماینده یک کلمه است؛ کلمه‌ای که نقش قافیه را ایفا می‌کند)

□ _____	□ _____
□ _____	_____
□ _____	_____
□ _____	_____
□ _____	_____
■ _____	■ _____
◇ _____	◇ _____
△ _____	△ _____
☀ _____	☀ _____
■ _____	■ _____
■ _____	_____
■ _____	_____
■ _____	_____

این هنجارشکنی، آنجا که با دلالت‌های معنایی و تصویری همراه می‌شود، نوعی آشنایی‌زدایی دلنشین پدید می‌آورد که مخاطب را برای ادامه خوانش متن مشتاق‌تر می‌کند. در غزل زیر، شاعر ابتدا برای ترسیم فضای روشن و امیدوارکننده غزل، ردیف روشن را انتخاب می‌کند:

قطاری آمد از آغاز ماجرا <u>روشن</u>	چراغ ساعت شش روی ریل‌ها روشن
قطار پلک نزد از ستاره تا <u>روشن</u>	به این‌که: هیچ کس مثل من نمی‌پلکد
به اتفاق زنی تازه ردپا <u>روشن</u>	قطار آمده با کفش‌های آهنی‌اش

اما بعد از شش یا هفت بیت، وقتی راوی از آمدن محبوبش ناامید شده است، به صورتی زیبا ردیف را به خاموش برمی‌گرداند:

رسیده‌اند به پایان ماجرا <u>خاموش</u>	به آخر رویا می‌رسم و چشمانم
---------------------------------------	-----------------------------

و در بیت بعد دلیل این ساختارشکنی را به خوبی بیان می‌کند:

چرا دروغ بگویم ردیف را خانم!؟ نیامدید و زمین ماند بی‌صدا، خاموش

«مجتبی صادقی»

ورود واژه‌ها و ترکیب‌های تازه و اصطلاحاً غیرشعری به غزل، یکی دیگر از پیامدهای روایی شدن این شکل ادبی است. شاعر برای روایت امور پیرامون خود نیاز به واژه‌هایی از زندگی روزمره داشت. این کلمات و ترکیب‌ها به غزل روحی تازه بخشید و مخاطب را با آن نزدیک‌تر کرد:

دلت اسیر نگاه کدامشان بوده؟ ...چه می‌کنی تو در اینجا میان آدم‌ها؟

و ذهنشان همه درگیر آب و نان بوده که قدر و قیمت حسن تو را نمی‌فهمند

که چار فصلش از آغاز هم خزان بوده: اسیرشان شده‌ای و جهان مسخره‌شان

و تو، که جایست از آغاز آسمان بوده لباس، خانه، غذا، مبل، ویدئو، ماشین...

«سیدرضا محمدی»

آه گلنار! چه کرده است خیابان با تو؟ بوق‌ها باز جویدند تنت را امشب

«حسن صادقی‌پناه» (رضایی، ۱۳۸۰: ۲۵)

حروف عشق به خط عتیقه خشک شده قلم کنار تو افتاده، لیقه خشک شده

زمان به روی دو و ده دقیقه خشک شده دوباره زخم تو گل کرده، اول ماه است

«نجمه زارع»

زبان نیز در این غزل به سمت زبان محاوره پیش رفت، تا جایی که برخی سطرهای شعر دقیقاً مطابق نحو کلام و طبیعت مکالمات روزمره مردم شد:

آهسته رد شدند از آینه‌اتاق، وقتی دو تا پرنده - شاید دو تا کلاغ

مثل همیشه کاملن از روی اتفاق باید طبیعتن خبری از تو می‌رسید

«محمدجواد شاهمرادی» (کاظمی، ۱۳۸۷: ۱۵۰)

چندین هزار سال زمستان نیامده امشب شبی است گرم که احساس می‌کنم

«مسلم مجبی» (کاظمی، ۱۳۸۷: ۲۸۱)

روایت شاعرانه و روایت داستانی

مهدی اخوان ثالث در جایی گفته است: «من روایت را به حد شعر اوج داده‌ام اما شعر را به حد روایت تنزل نداده‌ام» (کاخی، ۱۳۸۳: ۲۹۹). این سخن، نوعی برتری روایت شعری بر دیگر شکل‌های روایت - که بیشتر داستان است - را به ذهن می‌آورد.

روایت، شرط ذاتی داستان است، اما شعر برای پذیرش یا رد روایت، اختیار دارد. روایت شعری به عریانی روایت داستانی نیست. «پیکره داستان همیشه بر اسکلت نوعی روایت شکل می‌بندد اما روایت شعری، یا نوعی دیگر از روایت است که بر پیکره «پیوند اندیشه و خیال و عاطفه» می‌نشیند، یا اگر همان روایت است، بی‌شک به محض عروض منقلب می‌شود» (آسمان، ۱۳۸۲).

به هر حال، نگاه شاعر به روایت از نگاه داستان‌نویس متفاوت است. ورود روایت به شعر نه تنها برای خلق روایتی موزون، که برای کمک به تخیل و شاعرانگی کلام است؛ بنابراین شاعر، نه ملزم به پیروی از زاویه دیدی معین است، نه نیازمند اطاعت از منطق داستانی. «با وجود این‌که شخصیت و فرم، [...] در شعر هم می‌تواند باشد اما کنش و استحاله فرم‌بخش در شعر، بجز فضا و زمان و کاراکترها، در زبان، موسیقی، لحن و حتی تقطیع و نوع نوشتار نیز می‌تواند جلوه کند» (همان‌جا).

«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 در مجموع بر روند دراماتیک محکم استوار نیست، اما خطی ظریف و رشته‌ای نامرئی دارد که روایت و ساختار شعر را استحکام می‌بخشد» (ارجی، ۱۳۹۰: ۳۸).

اما این تسلط بر طرح بدان معنی نیست که طرح شعر نیازی به انسجام و پختگی ندارد. بلکه برعکس طرح شاعرانه باید چنان موجز و کامل باشد و چنان در بافت زبانی شعر تنیده شود که تصور طرح، خارج از چهارچوب شعر ممکن نباشد؛ در غیر این صورت باز اثر هنری به کمال خود نرسیده و از هدف دور مانده است.

در غزل زیر، شاعر از ابتدا به روایت و فضا سازی می‌پردازد و در این کار، وزن مناسب غزل، مثل یک موسیقی زمینه، در ساختن فضایی وهمناک به یاری او می‌آید. با اینکه غزل، طرح داستانی ندارد و کنشی در آن صورت نمی‌گیرد، طرح شاعرانه استوار بر تصویر فضا و انتقال حس کاملاً موفق عمل کرده است:

آرام و وهمناک و رها باد می‌وزد	از شش جهت به سمت شما باد می‌وزد
این خانه در محاصره باد مانده است	از لابه‌لای پنجره‌ها باد می‌وزد
کنسرت بی‌بلیط خدا سمفونی باد	در سالن بزرگ فضا باد می‌وزد
بر بند رخت ملحفه‌ها جان گرفته‌اند	آیا توهم است و یا باد می‌وزد؟
حتی اگر که جاده فقط یک قدم شود	دیگر نمی‌رسم به تو تا باد می‌وزد

«هادی خوانساری»

غزل روایی و روایت سینمایی

گفته شد که روایت موجودیتی مستقل از داستان، روش‌های داستان‌سرایی و گفتارهای داستانی است. روایت را می‌توان شفاهی نقل کرد، به روی کاغذ آورد، با سلسله‌ای از حرکات توسط بازیگر یا بازیگرانی نمایش داد، یا در رشته‌ای از تصاویر متحرک با صدا، کلام و موسیقی نشان داد.

در این بخش، برخی شباهت‌های روایت در غزل امروز و روایت در سینما بیان خواهد شد، به گونه‌ای که تفاوت آن با روایت داستانی آشکار شود. البته «تصوری ساده‌گرا بنیان روایت سینمایی را رمان یا داستان کوتاه می‌داند و در مواردی، اساس روایی متمایز هنرهای نمایشی (تئاتر، اپرا و انواع دیگر) را نیز در نظر می‌گیرد. بی‌شک این سه، نقش مهمی در تکامل «روایت فیلمی» داشته‌اند، اما به هیچ‌رو یگانه شکل‌های بنیادین روایت فیلمی محسوب نمی‌شوند، همانطور که یگانه شکل روایت ادبی نیز به حساب نمی‌آیند...» (احمدی، ۱۳۷۱: ۲۵۲).

«سینما نزدیک‌ترین قابلیت را نسبت به چشم و افق دید (نمای باز، متوسط 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 قابل‌لمس‌تر 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» (ارجی، ۱۳۹۰: ۴۱).

«فیلم به دلیل اینکه تمام رسانه‌های روایی از نظر نمایش چیزهای مادی و اعمال و کنش موجودات است، نزدیک‌ترین رسانه به واقعیت و تجربیات طبقه‌بندی‌نشده و ناخودآگاه به‌شمار می‌رود. ادبیات از آنجایی که با زبان و در زبان آغاز می‌شود باید متحمل مشقات فراوانی شود تا به حسی از واقعیت دست یابد. به همین دلیل تقریباً همیشه واقع‌گرایی یا شبیه‌سازی یکی از معیارهای ارزش‌گذاری ادبیات به‌شمار رفته است» (اسکولز، ۱۳۷۶: ۲۵۱) و همانطور که در بخش‌های پیشین آمد، نزدیکی به زندگی واقعی یکی از آثار روایی شدن غزل است.

شاید برتری بزرگی که ادبیات از لحاظ قدرت نمایش بر فیلم دارد، این است که شعر برای فضا سازی و صحنه‌پردازی به هیچ امکاناتی جز کلمه نیاز ندارد. مخاطب همه چیز را با استفاده از تخیل خود می‌سازد و مطمئناً کارکرد تخیل برای ذهن‌های خلاق بهتر از کارکرد پرهزینه‌ترین فیلم‌های سینمایی است. به همین دلیل است که اقتباس‌های سینمایی آثار ادبی کمتر می‌تواند اهل ادبیات را راضی کند.

این برتری باعث می‌شود شعر بتواند فضاهای سوررئالی را تصویر کند که سینما از عهده نمایش آن بر نمی‌آید. در غزل زیر، تصویر زنی که دامنی از آتش و ابریشم دارد یا پاییز که به طرح ساده‌ای از زن تبدیل می‌شود، چیزی نیست که دوربین واقع‌گرای سینما از پس نمایش آن برآید:

آن شب سکوت یک زن کولی بود با دامنی از آتش و ابریشم
 بر پلک‌های سایه‌ای از گیلان در چشم‌های عکس سری بی‌تن...
 انگشت‌های یخ‌زده مادر کم‌کم میان باد تکان خوردند
 دستی در آمد از لبه تابوت گیلان را گرفت... ولی بعداً
 گیلان‌ها یکی یکی افتادند پاییز طرح ساده‌ای از زن شد
 بیچید در زمین و زمان آن شب پژواک زنگدار صدای زن «سلمان علوی» (رضایی، ۱۳۸۰: ص ۱۰۱)

خواننده داستان (حتی داستان کوتاه) - برای خوانش و بازنگری هر بخشی از داستان که بخواهد هم فرصت دارد و هم امکان، اما تماشاچی فیلم سینمایی این امکان و فرصت را ندارد. غزل از این نظر بیشتر به سینما نزدیک است تا به داستان؛ زیرا غزل بیش از آنکه شعری برای خواندن باشد، شعری برای شنیدن است، (و به همین دلیل است که در همایش‌های ادبی و شب‌شعرها، غزل بیش از شعر سپید مخاطب جذب می‌کند) و به دلیل ایجاز حاکم بر فضای شعر و محدودیت ساختاری غزل، شاعر فرصت چندانی برای انتقال حس و ارائه تجربه هنری خود ندارد.

در بسیاری از غزل‌های معاصر، شاعر برای بیشترین استفاده از مجال اندک خود، سعی می‌کند از بیت‌ها مثل پلان‌ها و حتی سکانس‌های فیلم استفاده کند. به این شکل به جای توصیف و روایت داستانی، فضا را با کلمات تصویر می‌کند و حرکت را با استفاده از معنی، وزن، تکرار کلمه و حتی ناتمام گذاشتن جمله به مخاطب القا می‌کند.

ساعت‌شمار از نه شب رد شد	مرد از خودش در آینه وحشت کرد
برگشت پشت میز، دلش لرزید	آهسته چند آیه تلاوت کرد
دیگر نه... دیگر - آه... - چه فرقی داشت!؟	وقتی کسی به مردن عادت کرد،

دیگر نمی‌تواند... شاید هم... - نه در دلش خودش را لعنت کرد-

«محمدجواد شاه‌مرادی» (کاظمی، ۱۳۸۷: ۱۹۲)

البته این استفاده خاص غزل نیست و پیش از غزل امروز، در شعرهای مهدی اخوان ثالث، احمد شاملو و فروغ فرخزاد هم به چشم می‌آید؛ اما حضور وزن به منزله موسیقی زمینه اثر و انسجام شکلی غزل، این تکنیک‌ها را اثرگذارتر کرده است. تجربیاتی که فیلم در اختیار مخاطب قرار می‌دهد، بسیار گسترده است. فیلم مجموعه‌ای از نشانه‌های خواسته و ناخواسته است که به خودآگاه یا ناخودآگاه مخاطب ارائه می‌شود و به همین دلیل اثرش به تناسب آگاهی‌ها و اطلاعات و پیشینه‌های فکری و فرهنگی فرد متفاوت است؛ مثلاً در یک صحنه ممکن است هدف کارگردان نشان دادن زنی در کنار خیابان باشد، اما هم‌زمان مغازه‌ها، عابران، چراغ راهنمایی، اتومبیلی که از خیابان می‌گذرد، گربه‌ای که روی درخت نشسته و خیلی چیزهای دیگر هم در تصویر باشد که تماشای آگاهانه یا ناآگاهانه آنها را می‌بیند، موسیقی را می‌شنود، تغییر نور را حس می‌کند و تأثیر می‌گیرد. کار شاعر از این نظر آسان‌تر است؛ زیرا در غزل فقط همان نشانه‌هایی انتقال می‌یابد که شاعر می‌خواهد؛ یعنی کنترل مؤلف بر اثر بیشتر است. بنابراین، هر وقت بخواهد توجه مخاطب را بر متن متمرکز می‌کند و هر وقت بخواهد او را به بیرون از متن متوجه می‌کند:

و کاهنان نگاهت دوباره آمده‌اند که دختران من - این شعرهای باکره - را

کنار معبد یک عشق تازه سر ببرند (چقدر باد می‌آید!... ببند پنجره را)

«پانته‌آ صفایی» (صفایی، ۱۳۸۹: ۸۲)

از طرف دیگر، «خواننده نوشتار، واژگان را معمولاً به ترتیب و پشت سر هم می‌خواند و جایگاه هر واژه در جمله با توجه به روابط هم‌نشینی واژه‌ها و اهمیت و معنای آن مشخص می‌شود؛ زیرا ساختار زبان اصولاً خطی است» (شهباز، ۱۳۸۴: ۱۷). اما در فیلم، این نظم و توالی هم وجود ندارد و در صحنه یادشده ممکن است تماشای اول گربه روی درخت را ببیند، بعد اتومبیل را و بعد از همه این‌ها به زن کنار خیابان توجه کند.

در شعر، کلمه با تمام امکانات و ظرفیت‌هایش حضور دارد و شاعر خوب کسی است که قدر کلمه را بداند و از همه کارکردهای آن بهره‌گیرد، اما داستان‌نویس، چون هیچ محدودیتی در ساختار ندارد و مجبور نیست به همه ظرفیت‌های کلمه بیندیشد. یکی از این امکانات، کارکرد تصویری و دیگری ظرفیت آوایی کلمه است. استفاده‌ای که شاعر ابیات زیر از آوا و فرم نوشتن کلمه «استکان» کرده و به غنای نمایشی غزل افزوده است، به هیچ وجه در داستان قابل دسترسی نیست:

باد تصنیف دل‌انگیز بنان را می‌برد جاده بی‌آن‌که بداند چمدان را می‌برد

آخرین جرعه این قهوه چه تلخ است!... و باز دست با لرز به لب اس‌تکان را می‌برد...

«محمدصابر تولایی» (رضایی، ۱۳۸۱: ۶۵)

«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 منفصل را باز می‌گوید، در حالی که بخش‌ها و اجزای شعر کهن در خطوط بیت‌ها درهم می‌شکست و فرایند و حرکت شعر معلوم نمی‌شد» (ارجی، ۱۳۹۰: ۳۸). این شکل نوشتن، در غزل زیر مشهود است:

مرد از سر کار آمد

از حادثه پرسید

زن حرف نزد... ابر بهاری شد و بارید

چرخ زد و آرام لب بالکن آمد

چرخ زد و با گریه خیابان را پایید

چرخ زد و این بار، در این فکر فرورفت:

.....؟

چرخ زد و اشکش را از آینه دزدید

یک هفته گذشت و به کسی خنده نیامد

نه پنجره‌ای وا شد و نه آینه خندید!

...مرد از سر کار آمد...

زن

قهوه

نیامورد...

... و هیچ کس از هیچ کسی هیچ نپرسید...

«محمدجواد شاه‌مرادی» (کاظمی، ۱۳۸۷: ۱۹۲)

البته عده‌ای هم معتقدند با این شکل نوشتن غزل «گاه نظام اصلی ردیف و قافیه‌ها را نمی‌توان حس کرد و این نقض غرض به نظر می‌آید. ما برای همین غزل می‌گوییم که از این امکانات موسیقایی بهره بگیریم» (کاظمی، ۱۳۸۷: ۲۰۰). ولی به هر حال، شاعر، بیان سخنش را در این شکل نوشتاری رساتر دیده و آن را انتخاب کرده است.

گاهی حس و تجربه‌ای که کلمات و عبارات کوتاه پشت سر هم غزل به مخاطب القا می‌کنند، همان تجربه‌ای است که نماهای پشت سر هم فیلم منتقل می‌کنند.

«نماهای منفرد فیلم مانند کلمات حامل بار معنایی‌اند، ولی وقتی همین نماهای منفرد به استادی و با مهارت پشت سر هم قرار می‌گیرند، بیش از عبارات‌های ترکیبی زبان کلامی واجد معنا و مفهوم خواهند بود. برای نمونه، نماهای خانه‌ای که آتش گرفته، زنی که گریه می‌کند، یا هواپیمایی که در ارتفاع کم در حال پرواز است، هر یک به خودی خود معنا و مفهومی را در دل دارند، اما وقتی این سه نما را به ترتیب نمای هواپیما/خانه/زن پشت سر هم ردیف می‌کنیم یک عبارت/گزاره^۱ تشکیل می‌دهند» (حری، ۱۳۸۴: ۴۶).

با توجه به این‌که در دیگر شکل‌های هنری چنین گزاره‌هایی به چشم نمی‌خورد، می‌توان ادعا کرد که غزل این شیوه روایت را از سینما گرفته است:

آسمان، کوه، درخت بنه، حسی مبهم و کلاغی که صدایش سرمان را می‌برد

«محمدصابر تولایی» (رضایی، ۱۳۸۱: ۶۵)

گریز از روایت خطی، در ابتدا از ادبیات به دنیای سینما راه یافت. مکتب سوررئالیسم از مکاتبی بود که در جایگاه مقابل رئال قرار گرفت و به گونه‌ای زمان و مکان ثابت و ملموس را از داستان جدا کرد. اما تغییر روایت، ردپای سینما در غزل است که در داستان کاربرد چندانی ندارد. در شعر زیر که اتفاقاً عنوانش هم «روایت» است، راوی بخش نخست نوه‌ای است که درباره پدر بزرگ نقالش صحبت می‌کند:

و پرده‌خوانی می‌کرد مجلس حر را
 پدربزرگ به اینجا رسیده بود که باد
 پدربزرگ در اینجای قصه می‌خندید!
 هجوم مردم پر کرده بود چادر را
 به حر رسید و رسانید بانگ «...یَنْصُر...» را

بعد از این مصراع، شاعر با استفاده از یک * (نشانه نگارشی - تصویری) راوی را به دانای کل تغییر می‌دهد و زمان را به شیوه‌ای نمایشی به عقب می‌برد.

کسی در آن طرف شهر اسب را هی کرد
فلش‌بک است: به ده سال پیش برگشتیم
 کشید از سر مادر بزرگ چادر را...
 نمی‌شناخت کسی ربط نان و آجر را

بعد از چند بیت، شاعر روایت را به مادر بزرگ می‌سپارد:

پدر بزرگت لبخند دلپسند نداشت
 قد بلند؟ نه جانم! قد بلند نداشت!

سپس بیت‌های روایت مادر بزرگ در قالب مثنوی می‌آید و پس از یک * دوباره:

پلان بعد به ده سال بعد برگردیم
 نمی‌شناخت کسی فرق نان و آجر را

این تکرار مصراع دوم، گسست فضایی ایجاد شده در ذهن مخاطب را برطرف می‌کند و به غزل انسجام می‌بخشد. راوی باز به دانای کل برمی‌گردد:

نخواست چون پدران خدایا مرزش
 لباس ایل به تن کرد و با ادب بوسید
 صبور باشد و پنهان کند تنفر را
 دوباره شانه پیر تفنگ سرپر را

پس از چند بیت دیگر، در پایان شعر، باز یک * بیت آخر را از بیت‌های قبل جدا می‌کند. شاعر برای این‌که تأثیر عاطفی این بیت را بیشتر کند، دوباره روایت را به مادر بزرگ می‌سپارد:

عقاب پیر به این آشیانه بازنگشت
 پدر بزرگت دیگر به خانه بازنگشت....

«حامد ابراهیم‌پور» (ابراهیم‌پور، ۱۳۸۹: ۴۵)

این تغییر روایت، که با تغییر قالب، از غزل به مثنوی و دوباره به غزل همراه است، روشی است که هم دست شاعر را برای ادامه روایت باز می‌کند، هم از خستگی مخاطب (که معمولاً شنونده است و نه خواننده) جلوگیری می‌کند، هم لحن و حس حاکم بر روایت را چنان که مؤلف می‌خواهد، شکل می‌دهد (مطمئناً لحن مادر بزرگ و حسی که او نسبت به پدر بزرگ دارد با لحن و حس نوه‌اش متفاوت است و تجربه متفاوتی را برای مخاطب رقم می‌زند).

همه این استفاده‌ها، در کنار حضور کلمات و اصطلاحات و اسامی آشنای مخاطب عام - که بیشترین مواجهه‌اش با هنر از طریق سینما و تلویزیون است - از دلایلی است که غزل امروز را در جذب مخاطب، موفق‌تر از شعر سپید ساخته است.

غزل زیر یکی از موفق‌ترین نمونه‌های این استفاده است که در کنار مردم‌گرایی و تغییر لحن‌های به‌جا، و استفاده درست از ردیف و تغییر آن، چیزی فراتر از یک فیلم سینمایی را در برابر چشم مخاطب به نمایش می‌گذارد و از ظرفیت‌های فراوان غزل برای همراهی همچنان با جامعه ایرانی خبر می‌دهد:

«پت... پت... چراغ از نفس افتاد؛ تا پدر آمد سراغ خلوت مادر، سکانس بعد

نه ماه بعد غنچه سرخی شدی ولی مادر شبیه یک گل پرپر، سکانس بعد

تو چار ساله بودی و عشقت پرنده بود یک اتفاق ساده دلت را مچاله کرد
 گنجشک پر، کبوتر... و در گُل پرنده پرمادر پریده بود و پدر پر، سکانس بعد
 - ابرو کمون شونه بلندم! لالالالا گلدونه‌ی دلم، گل گندم! لالالالا
 کی می‌شه حجله‌ت مو بیندم! لالالالا... مادربزرگ با نوه‌اش در سکانس بعد
 یک خانه داشتند ته کوچ زمین دور از تمام مردم دل‌سرد بی‌خیال
 در فصل بی‌بخار زمستان قشنگ بود بر شیشه‌ها بخار سماورا! سکانس بعد
 کیف و کتاب دخل به خرجش نمی‌رود، باید ناپیدی که به منطق نمی‌خورد
 آقای ناظمی که سراپا شکایت است: گمشو لجن، برو دم دفتر! سکانس بعد
 مادربزرگ حادثه بعدی تو بود او را ببر و زیر لحد خاک کن! همین
 یک فاتحه بخوان و به یک «ارث» فکر کن! به جانماز بی‌بی‌کوثر همین سکانس
 _ در متن _

کارگردان سگ خُلق و بد دهن از پشت دوربین به همه پارس می‌کند
 و کات می‌دهد به تو که: این چه طرزش است؟ با این پلان مسخره تف بر سکانس بعد
 بازار، ریشه ریشه تو را جذب می‌کند، تو شاخه شاخه در لجن روزمرگی
 تو برگ برگ زردتر از روزهای قبل در دست بادهای شناور سکانس بعد
 - آقا لبو ببر! لبوی داغ حال می‌ده! خانم لبو بدم؟ - بده آقا! که ناگهان،
 موهاش توی باد دلت را به باد داد آن دختر تکیده‌ی لاغر سکانس بعد
 دختر ولی پرید و خمارت گذاشت بعد، میخانه بود و نم‌نم سیگارهای تلخ
 با یاد چشم‌های خمارش تو بودی و بعد از دو بطر، بطری دیگر سکانس بعد
 یک دستمال یزدی و یک پاتوق مدام، مردی مزاحم دو سه تا خانم جوان
 چاقو به دست می‌رسی و قاط می‌زنی: هی! با توام، کثافت عنترا! سکانس بعد
 - زندان -

شروع حرفه جرمی بزرگ‌تر یک طرح کاد واقعی از مجرمان پیر
 استادکار می‌شوی و می‌زنی جلو با چند سال سابقه کمتر! سکانس بعد
 - آزادی‌ات مبارک! - ممنون! ولی... شما؟ - من شاعرم، همان که تو را خلق کرده است
 اما ببخش، خالق خوبی نبوده‌ام من قول می‌دهم که تو در هر سکانس بعد
 هر جور خواستی بروی زندگی کنی یک کار و بار عالی با یک زن قشنگ...
 خواباند بیخ گوشم، زل زد به چشم‌هام چیزی نگفت، رفت. شبی در سکانس بعد
 او قرص‌های کوچک آرام‌بخش را با چای تلخ بسته به بسته به حلق ریخت
 تا خواستم به متن بیایم، کمک کنم پشت سکانس‌های فراموش فید شد.
 «محمدعلی پورشیح‌علی»

به هر حال، بی‌تردید پیوند هنرهای گوناگون و آگاهی شاعر از شاخه‌های مختلف هنری و علمی افزون بر این که باعث زایش و
 آفرینش هرچه بیشتر ذهن خلاق اوست، درک او را از جهان و ارتباطش با مخاطب را قوی‌تر می‌کند و به تعالی شعرش می‌انجامد.

نتیجه

روایت از جهانی‌های بشر است و هیچ جامعه انسانی بدون روایت وجود ندارد. قدمت روایت در شعر به نخستین حماسه‌های منظوم می‌رسد؛ اما در شعر معاصر و به‌ویژه غزل دهه‌های اخیر شکل ویژه‌ای از روایت به چشم می‌آید که با وجود شباهت‌هایش با روایت داستانی بیشتر به روایت سینمایی شبیه است.

این مقاله پس از تعریفی اجمالی از روایت و روایت‌شناسی، پیشینه روایت را در ادب فارسی و سپس شعر معاصر بررسی کرد. در ادامه، به روایت در غزل معاصر و ویژگی‌های آن پرداخت و شباهت‌ها و تفاوت‌های این روایت را با روایت داستانی کاوید. موارد تفاوت نگاه شاعر و داستان‌نویس به روایت را بیان و نظرهای گوناگون را در این زمینه طرح کرد.

بخش اصلی این تحقیق، مقایسه روایت سینمایی و روایت در غزل بود و به این پرسش پاسخ داده شد که شباهت‌های روایت در غزل امروز با روایت سینمایی چیست. در این راه، افزون بر بیان بخشی از تأثیرگذاری‌های سینما بر غزل امروز، بیت‌هایی از غزل‌های برگزیده دهه‌های اخیر تحلیل شد. بدین ترتیب، شش مورد از شباهت‌های بین روایت سینمایی و غزل روایی بیان شد. برای مثال، به شباهت نماهای منفرد در فیلم و تک عبارات‌های مستقل در غزل اشاره و الگوی بند در غزل امروز با نما و پلان در سینما مقایسه گردید. به همه اینها باید استفاده از اصطلاحات و ترکیب‌های خاص سینما، همچون فلاش‌بک، پلان، سکانس، دوربین، کارگردان و... را نیز افزود تا نمایی کلی از تأثیر سینما بر غزل آشکار شود؛ اما به نظر نگارنده، غزل روایی در مواردی هم مزایایی در برابر روایت سینمایی دارد که در متن به آنها پرداخته شد.

در پایان باید گفت که تعامل هنرها با یکدیگر و با دیگر دست‌آورد‌های زندگی بشری، باعث رشد و شکوفایی و زایایی هنر و ارتباط بهتر آن با مخاطب خواهد بود. شاید از این روست که در سال‌های اخیر، غزل بیش از دیگر فرم‌های شعر، مخاطب عام خود را راضی کرده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. اشعاری که ارجاع درون متنی ندارد نگارنده، مستقیماً آن را از شاعر گرفته شده است.
۲. این شیوه نگارش خود شاعر است.

منابع

۱. ابراهیم‌پور، حامد (۱۳۸۹). *دروغ‌های مقدس*، تهران: داستان.
۲. احمدپور، علی، از شعر تا قصه و روایت، *ماهنامه ادبیات داستانی*، آذر ۱۳۸۳، شماره ۸۵، صص ۶-۱۱.
۳. احمدی، بابک (۱۳۷۱). *از نشانه‌های تصویری تا متن - به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*، تهران: مرکز.
۴. ارجی، علی‌اصغر، از شعر روایتی تا روایت شاعرانه، *فصلنامه رشد آموزش زبان و ادب فارسی*، بهار ۱۳۹۰، شماره ۹۷، صص ۳۴-۴۱.
۵. اسکولز، رابرت، روایت در فیلم، *فصلنامه فارابی*، بهار ۱۳۷۶، شماره ۲۶، صص ۲۴۰-۲۵۱.
۶. آسمان، محمدجواد، روایت شعری، روایت داستانی، وب‌سایت غزل امروز، ۶ دی ۱۳۸۲، <http://ghazaleemrooz.persianblog.ir/post/104>
۷. افخمی، علی-سیده فاطمه علوی، زبان‌شناسی روایت، *فصلنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، بهار ۱۳۸۲، شماره ۱۶۵، صص ۵۵-۷۲.
۸. بارت، رولان (۱۳۷۸). *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*، ترجمه و مقدمه: محمد راغب، تهران: نشر صبا با همکاری موسسه فرهنگی هنری رخداد نو.
۹. براتیگان، ادوارد، نمودار روایت، ترجمه نادیا غیوریری، *فصلنامه نقد سینما*، زمستان ۱۳۷۶، شماره ۱۲، صص ۱۰۹-۱۱۲.

۱۰. بهبهانی، سیمین (۱۳۹۱). *مجموعه اشعار*، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
۱۱. _____، مصاحبه، سایت فرهنگی هنری پندار، ۱۳ بهمن ۱۳۸۱. < <http://www.pendar.net> >
۱۲. بهرامیان، محمدحسین، شاهدی‌ها، وبسایت دانشجویان دانشگاه شاهد، دسترسی، ۱۶ مهر ۱۳۹۰، < <http://www.shahediha.ir/showthread.php?t=8692> >
۱۳. بهمنی، محمدعلی (۱۳۷۷). *گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود*، تهران: نشر دارینوش.
۱۴. ترمک، جابر، ساختارهای نو در غزل امروز، وبسایت تخصصی شعر ناب، ۱۸ خرداد ۱۳۹۱ <http://www.sherenab.com/News-View-967.html>
۱۵. حافظ (۱۳۸۶). *دیوان، به خط یادالله کابلی خوانساری*، تهران: سماع قلم.
۱۶. حری، ابوالفضل، روایت و روایت‌شناسی، *مجله زیباشناخت*، نیمه اول سال ۱۳۸۲، شماره ۸، صص ۳۲۱-۳۵۰.
۱۷. _____، نقش مخاطب در ادبیات و سینما، *فصلنامه هنر*، زمستان ۱۳۸۴، شماره ۶۶، صص ۴۲-۵۵.
۱۸. حق‌شناس، علی محمد، دوباره می‌سازمت، *غزل! ماهنامه کارنامه*، سال ۱۳۸۱، شماره ۳۰، صص ۳۰-۳۵.
۱۹. خلیلی، مریم، روایت در شعر نیما، *فصلنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*، پائیز ۱۳۸۳، شماره ۱۸۸، صص ۱۰۷-۱۳۲.
۲۰. داد، سیما (۱۳۸۰). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
۲۱. رضایی، علی (۱۳۸۰). *برکه و باران، برگزیده آثار سومین کنگره سراسری شعر و قصه جوان کشور*، تهران: خرمشهر.
۲۲. _____ (۱۳۸۱). *برکه و باران، برگزیده آثار چهارمین کنگره سراسری شعر و قصه جوان کشور*، بندرعباس: چی چی کا
۲۳. روحانی، رضا- احمدرضا منصور، ۱۳۸۶، *فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره هشتم، صص ۸-۱۰۵-۱۲۱.
۲۴. زرقانی، سیدمهدی (۱۳۸۴). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، چ ۲، تهران: ثالث، چاپ دوم.
۲۵. زرین کوب عبدالحسین (۱۳۶۹). *شعر بی‌نقاب شعر بی‌دروغ*، تهران: علمی.
۲۶. شمیسا، سیروس (۱۳۷۶). *انواع ادبی*، چ ۵، تهران: آگاه، چاپ پنجم.
۲۷. شهباء، محمد، نشانه‌شناسی سینما و تئاتر / نشانه‌شناسی نوشتار، *فصلنامه خیال*، بهار ۱۳۸۴، شماره ۱۳، صص ۴-۳۵.
۲۸. صفایی، پانته‌آ (۱۳۸۹). *از ماه تا ماهی*، تهران: فصل پنجم.
۲۹. طاهباز، سیروس (۱۳۷۱). *مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج*، چ ۲، انتشارات تهران: بنگاه، چاپ دوم.
۳۰. فرزاد، عبدالحسین، شعر تعبیر زندگی است نه توصیف آن، *فصلنامه فرهنگ*، پائیز ۱۳۸۴، شماره ۵۵، صص ۲۳۹-۲۵۲.
۳۱. کاخی، مرتضی (۱۳۸۳). *صدای حیرت بیدار*، تهران: زمستان.
۳۲. کاظمی، محمدکاظم (۱۳۸۷). *رصد صبح، خوانش و نقد شعر جوان امروز*، تهران: شرکت انتشارات سوره مهر.
۳۳. گوهرپور، حسن، رؤیاهای دور دو خط موازی، نگاهی به اقتباس، روایت بصری از روایت کلامی، *ماهنامه آئینه خیال*، مرداد و شهریور ۱۳۸۷، شماره ۹، صص ۶۳-۷۳.
۳۴. مولوی، فرشته، ۲۰۰۶، «از عاشقانه تا مادرانه، از غزل تا روایت» سخنرانی در دانشگاه تورنتو کانادا. ژوئن ۲۰۰۶.
۳۵. وبلاگ شعر مروشدت، وبسایت گروهی، [۱۲ آبان ۱۳۸۷]. < <http://marvdasht-poem.blogfa.com/post-4.aspx> >