

فصلنامه علمی پژوهشی کاوش‌نامه

سال هفدهم (۱۳۹۵)، شماره ۳۲

نوآوری‌های شاعران امروز در عرصه «طرح» شعر*

دکتر محمدرضا روزبه^۱

دانشیار دانشگاه لرستان

چکیده:

طرح، چهارچوب ساختار شعر است و تعیین‌کننده شیوه ترکیب و تلفیق اجزای شعر. این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی می‌کوشد که در مسیر شناخت بیشتر ابعاد و آفاق نوآوری‌های شاعران معاصر، پاره-ای از تازه‌ترین و ابتکاری‌ترین طرح‌های شعری را در آثار آنان، معرفی، تبیین و تشریح کند. از میان انبوه طرح‌های تازه و مبتکرانه در قلمرو شعر امروز، در اینجا به برجسته‌ترین و نوآیین‌ترین آنها از جمله طرح-های نامه‌ای، سفرنامه‌ای، داستانی، سینمایی، گزارشی، مکالمه تلفنی، بیان کابوس و رویا، بازجویی، سیلان ذهنی، غافلگیری پرداخته شده و با ارائه نمونه‌ها و شواهد شعری نشان داده شده است که اغلب این طرح و پلات‌های تازه، حاصل الگوهای تازه فرهنگی، ظهور ژانرهای هنری و ادبی تازه و نیز فن‌آوری‌های نوظهور در عرصه زندگی امروز است. کاربرد این طرح‌های شعری تازه، اغلب به ایجاد ظرفیت‌های تازه در عرصه فرم، محتوا و زیباشناختی شعر معاصر انجامیده است.

واژگان کلیدی: طرح، شعر امروز، نوآوری، تکنیک، زیباشناسی.

* تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱۰/۱۶

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۶/۳۰

۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: rayan.roozbeh@yahoo.com

مقدمه

اصطلاح طرح یا پیرنگ و پلات (Plot)، غالباً در زمینه‌های معماری، نقاشی، هنرهای نمایشی و خصوصاً در معنای خاص آن، در عالم داستان‌نویسی کاربرد دارد. در حوزه اخیر، طرح یا پلات را «تنظیم‌کننده حوادث»، (میرصادقی، ۱۳۶۷، ص ۱۵۰) «کالبد و استخوان‌بندی وقایع»، (همان، ص ۱۵۴) «نقل حوادث با تکیه بر روابط علت و معلول» (فورستر، ۱۳۸۴، ص ۱۱۸) و ... نامیده‌اند. طرح، موجب ساماندهی و ساخت‌مندی اثر هنری می‌شود و «ساختمان ماهرانه یک طرح مستلزم توانایی پرورش حوادث درون یک اثر در یک سیر تحولی جالب و پویا است». (زیس، ۱۳۶۰، صص ۱۳۰-۱۲۹)

تلقی ما از طرح در این نوشتار، صورت‌بندی اولیه ساختمان شعر است که شیوه ترکیب و تلفیق اجزا، شکل‌بندی محور عمودی و حتی نحوه ورود به شعر، استمرار و فراز و فرودهای آن، و سرانجام نحوه پایان‌بندی آن را مشخص می‌سازد.^۱ طرح شعر، مایه انتظام در محور طولی و در نهایت، انسجام در ساختمان کلی شعر است. طرح شعر پاسخی به این پرسش است که: «چگونه می‌توان پاره‌های گسسته اندیشه را بر هم سوار کرد و از ترکیب آنها ساختمانی محکم و قابل درک فراهم ساخت؟» (نوری علاء، ۱۳۴۸، ص ۶۷) و برای تبیین روشن‌تر این نکته، «می‌توان حداقل در این جوانب دید که یک شاعر چگونه عمل می‌کند:

- طرح کلی شعر و اینکه شعر اصلاً طرح دارد یا بی‌هدف سروده می‌شود؛
- نحوه شروع شعر؛
- نحوه ورود و خروج و تغییر حال و مقام در بخش‌های مختلف شعر؛
- شیوه پایان‌بندی شعر؛
- طول شعر و تناسب آن با محتوای موردنظر شاعر؛
- حفظ یک‌دستی شعر از آغاز تا پایان از جوانب مختلف؛
- وجود یا عدم تناقض میان پاره‌های مختلف شعر؛

- میزان توفیق شاعر در تنوع بخشیدن به ساختار شعر و استفاده از بعضی هنرمندی‌های خاص». (کاظمی، ۱۳۹۰، صص ۲۷۴-۲۷۵)

در این مقاله قصد پاسخ به این پرسش‌های پژوهشی را داریم:

۱- شعر امروز از حیث نوآوری در ساحت طرح شعر، دارای چه جنبه‌ها و جلوه‌هایی است؟

۲- زمینه‌ها و خاستگاه‌های این نوآوری‌ها کدامند؟

طرح شعر، همان چارچوب ساختار آن شعر است. اگر ساختار را نظام ارگانیک اجزای یک پدیده هنری بدانیم، طرح، مجری ساخت و پرداخت این نظام است در حوزه‌های معناساختی و زیباساختی اثر. در مجموع، طرح یک شعر را مجموعه ترفندها و تکنیک‌های زبانی، تصویری، عاطفی، اندیشگی، موسیقایی و ساختاری می‌سازند. آری طرح، ترسیم نقشه جغرافیایی ذهنی، زبانی، موسیقایی، عاطفی و ساختاری شعر است و بخشی از فرم و ساختار کلی شعر.

شعر قدیم، فاقد تنوع و تکثر در زمینه طرح و ساختمان شعری بوده است، هم به دلیل التزام شاعران قدیم به سنن، قواعد، قوالب، معیارها و هنجارهای ادبی کهن و هم به دلیل محدودیت درک و دریافت‌های آنان از مقوله ساختار شعر. همین سنت‌گرایی و تنگی میدان دید هنری، اغلب شاعران قدیم را به تکرار و تقلید از الگوهای معمول و مرسوم می‌کشاند. مثلاً طرح کلی قصاید کلاسیک - صرف نظر از پاره‌ای از استثناها - طی قرون متوالی، یکسان و یکنواخت بوده است؛ طرحی مشتمل بر تغزل یا تشبیب، بدنه قصیده (شامل مدح یا وصف یا مرثیه یا...) و سرانجام، شریطه. منظومه‌ها اعم از حماسی، غنایی، تعلیمی و... نیز اغلب آغازی یکسان داشتند: تحمیدیّه، مدح و منقبت پیامبر (ص)، ائمه (ع) یا خلفا، مدح امرا و سلاطین، و سپس متن داستان. غزل کلاسیک نیز طرحی نسبتاً ثابت داشت. تفاوت در طرح و ساختمان غزل قدیم، عمدتاً معطوف بود به اختلاف در توجه یا بی‌توجهی شاعران به محور عمودی و ارتباط معنایی ابیات غزل. این تفاوت را در مقایسه بافت طولی غزل از فرخی سیستانی تا شاعران سبک

هندی به وضوح می‌بینیم. البته در پیکره غزل مولوی با پاره‌ای نوآوری‌ها مواجه می‌شویم از قبیل به هم زدن شکل مرسوم غزل، در هم شکستن نظام قافیه‌بندی، گرایش به غزل-داستان و ... لیکن خاستگاه این معدود سنت شکنی‌ها، غالباً نه نیاز زیباشناختی بود و نه دغدغه فرم‌آفرینی، بلکه بیشتر، نشانه تلاش و تقلای شاعر بود در گریز از قیود و قواعد دیرسال ادبی. شیوه‌هایی نظیر گفتگو، مناظره، روایت‌گری، بیان خواب که در غزلیات سنتی، گاه کاربرد داشته‌اند، فاقد آن مایه قابلیت‌های فرمالیستی بودند که به تکوین طرح و ساختمان تازه‌ای در بافت غزل بینجامد.

در قالب مثنوی نیز با وجود ظرفیت پهناور آن، شاعران، کمتر از طرح‌های ابتکاری در بافت طولی کلام بهره برده‌اند. اگرچه شیوه‌هایی نظیر گنجاندن مناظره، نامه، خواب و رویا یا داستان و حکایت در بدنه متن در مثنوی‌های کلاسیک سابقه داشت، لیکن این شیوه‌ها در فضای کلی روایت مسلط، گم می‌شدند و چندان تأثیری در طرح مرسوم اثر نداشتند. در سایر قوالب شعری نیز، یا مجال برای طرح‌آفرینی وجود نداشت (رباعی، دوبیتی) و یا سیطره شکل مرسوم و متعارف، جایی برای نوآوری در طرح و پلات شعری باقی نمی‌گذاشت.

برجسته‌ترین خصلت شعر معاصر، نوجویی و تجدّدطلبی است در حیطه تمامی ارکان و عناصر شعری. چشم‌اندازهای وسیع و سرشار از تازگی و تنوع شعر امروز - خصوصاً از نیما تا اکنون - گواه این خصلت پایدار است. در کنار تجدّدطلبی‌ها و نوآوری‌های شاعران معاصر در حوزه‌های گوناگون زبان، تخیل، صور عاطفی و اندیشگی، ساخت، صورت و موسیقی شعر، نوجویی‌های معاصران در قلمرو طرح و پلات شعر، نیز سخت در خور توجه و تأمل است. این شاخه از نوآوری و تجدّدطلبی، به طور عام، حاصل تنوع و تکثر ابعاد و آفاق مادی و معنوی دنیای امروز است، و به طور خاص، زاییده ظهور و گسترش پدیده‌های مختلف علمی، فرهنگی و هنری؛ از روزنامه و رسانه گرفته تا تئاتر، سینما و داستان‌نویسی مدرن و دیگر مظاهر فن‌آوری‌های نوین در قلمرو فکر و فرهنگ.

پیشینه تحقیق

همان‌طور که گفته شد، بحث و بررسی عنصر طرح و پلات، عموماً در قلمرو داستان‌نویسی، تئاتر، سینما، نقاشی و معماری رواج داشته است و متأسفانه پرداختن به این عنصر در قلمرو شعر، مورد غفلت قرار گرفته است. جست و جوی ما در منابع فارسی و غیرفارسی نشان‌گر آن بود که این مبحث و مقال، در کانون توجه منتقدان و محققان نبوده است و جز در پاره‌ای کتب و نوشته‌های تحقیقی و انتقادی که به طور گذرا و مبهم پیرامون طرح کلی اشعار سخن گفته‌اند، اثری مجزاً و مستقل که به شیوه‌ای تخصصی و هدفمند به این مقوله پرداخته باشد، در دسترس نیست. صرفاً در آثاری از جمله: درباره شعر و شاعری، نیما یوشیج (گردآوری سیروس طاهباز، ۱۳۶۸، ص ۳۰۶)؛ صور و اسباب در شعر امروز ایران، اسماعیل نوری علاء؛ رصد صیح (خوانش و نقد شعر جوان امروز)، و ده شاعر انقلاب، هر دو از محمدکاظم کاظمی، به طور مختصر و گاه مبهم اشاراتی به این مقوله می‌یابیم.

بحث

شاعران امروز، در گریز از اشکال و ساختارهای کلاسیک و کهن‌نمای شعری، و نیز در جست و جوی فرم‌ها و فضاهاى تازه و هماهنگ و همسو با بنیان‌های عاطفی و اندیشگی جهان معاصر، افزودن بر کاربرد قالب‌های تازه شعری، بهره‌گیری از پلات و پیرنگ‌های شعری تازه و ابداعی را نیز به کارنامه خلاقیت‌های هنری خود افزوده‌اند. در پهنه شعر امروز، آزادی عمل در زمینه قالب بیرونی، پشتوانه محکم شاعر است در کار آفرینش و آزمودن پلات‌های شعری تازه و ابداعی. انعطاف قالب‌های تازه و به تبع آن، هم‌سازی و هم‌نوازی دیگر عناصر شعر، همه و همه به شاعر در اجرا و طراحی تازه ساختمان شعر یاری می‌رسانند. شاعر امروز، با آفریدن طرح‌های جدید، می‌کوشد تا هم از ظرفیت‌ها و قابلیت‌های بالقوه قالب‌های نو در جهت ایجاد فرم‌ها و فضاهاى تازه متناسب با زمینه تاریخی - اجتماعی بهره‌بردار و هم فضای کلی شعر را برای خواننده، ملموس‌تر، عینی‌تر و دلپذیرتر سازد. بدیهی است که هر شعر در خور توجهی، دارای

طرحی است، چه تقلیدی و چه ابتکاری. اما در اینجا قصد ما نشان دادن تلاش‌های شاعران معاصر - صرف نظر از پست و بلند آثارشان - از منظر آزمودن و ارائه طرح ابتکاری است، به عبارت دیگر، تکیه و تمرکز، بر آثار و اشعاری است که برجسته‌ترین ویژگی‌شان، طرح تازه و متمایز آنها باشد. چنانچه بخواهیم از طرح‌های مطرح در شعر امروز، آماری تهیه کنیم، فهرست بلندبالایی را شامل می‌شود که از حد و حیطة این مقاله خارج است. اما تحقیقاً با جست‌وجویی در آفاق شعر معاصر - در تمامی قالب‌ها - دریافتیم که شاخص‌ترین طرح‌های ابتکاری که شاعران امروز، ذوق‌ورزانه به کار گرفته‌اند، عبارتند از: طرح قصه و داستان، طرح نمایش‌نامه و فیلم‌نامه، طرح سفرنامه، طرح سینمایی، طرح دیکته‌گویی، طرح داستانک، طرح واقع‌نگاری، طرح گزارش خبری، طرح مکالمه تلفنی، طرح خاطره‌گویی، طرح شرح کابوس، طرح بازجویی، طرح سیلان ذهنی، طرح پیامکی، طرح چشم‌بندی و غافلگیری و

از آنجا که طرح‌های قصه‌وار، نمایش‌نامه‌وار و امثال آنها به دلیل تکرار و تکثیرشان در فضای شعر معاصر، فاقد تازگی و طراوت آنچنانی‌اند و چندان اعجابی در خواننده نمی‌انگیزند، ما در این مقاله - چنان‌که گفته شد - بنا را بر شعرهایی با طرح‌هایی ابتکاری‌تر و همسوتر با حال و هوای دنیای امروز نهاده‌ایم تا شاید بتوانیم دور - دست‌های خلاقیت‌های هنری شاعران امروز را از این منظر رصد کنیم.

طرح نامه ای

در اشعار و منظومه‌های کهن - همان‌گونه که پیش‌تر گفتیم - شاعران، گاه به اقتضای روایت داستانی، نامه یا نامه‌هایی را در میانه داستان یا روایت می‌گنجاندند از جمله نامه‌های شاهنامه، نامه‌های منظومه‌های نظامی، ویس و رامین و ... اما شاعران امروز، گاه اساساً شعر را کلاً در قالب و قالب یک نامه می‌سرایند. نمونه‌های زیر، طرح نامه و نامه‌نگاری در شعر امروز را نشان می‌دهند:

این ترانه بوی نان نمیدهد

بوی حرف دیگران نمیدهد
سفره دلم دوباره باز شد
سفرهای که بوی نان نمیدهد
نامه ی نوشته ام برای تو
شعله ای که صد زبانه می دهد
نامه ای که ساده و صمیمی است
بوی شعر و داستان نمیدهد:
... با سلام و آرزوی طول عمر
که زمانه این زمان نمیدهد
کاش این زمانه زیر و رو شود
روی خوش به ما نشان نمیدهد
یک و جب زمین برای باغچه
یک دریچه آسمان نمیدهد
... خواستم که با تو درد دل کنم
گریه ام ولی امان نمیدهد

(امین پور، ۱۳۷۲، صص ۹۷-۹۵)

سلام! / حال همه ما خوب است / ملالی نیست جز گم شدن گاه به گاه خیالی دور، /
که مردم به آن شادمانی بی سبب می گویند / ... تا یادم نرفته است بنویسم / حوالی
خواب های ما سال پربارانی بود ... / یادت می آید رفته بودی / خبر از آرامش آسمان
بیاوری؟! / نه ری را جان / نامه ام باید کوتاه باشد / ساده باشد / بی حرفی از ابهام و آینده /
از نو برایت می نویسم / حال همه ما خوب است / اما تو باور نکن!

(صالحی، ۱۳۷۵، ص ۳)

طرح نامه وار، در این سال ها، حتی در اشعار کودک و نوجوان نیز کاربرد یافته

است:

اول از هر چیز باعرض سلام
 خدمت تو ای رفیق با مرام
 حال ما خوب است، حال تو چطور؟
 وضع ما بدنیت، مال تو چه طور؟
 رفتهای از دیده اما در دلی
 نیست غیر از دوری تو مشکلی...

(گودرزی دهریزی، ۱۳۸۹، ص ۸)

طرح سفرنامه‌ای

از جمله جلوه‌های مبتکرانه در شعر امروز، طراحی شعر به شکل سفرنامه‌ای شاعرانه است. اگر در قدیم، شاعر، از تجارب و تأملات خود از سفرهایش سخن می‌گفت، شعر، شکل و شمایل سفرنامه نداشت (شعری از عمیق بخارایی در این زمینه استثناست) بلکه صرفاً گزارشی شاعرانه بود. اما در شعر امروز، ما با تلاقی دو ژانر شعر و سفرنامه مواجه‌ایم. منظومه «مسافر» سهراب سپهری، شعرهای «عبور»، «ناکجا» و «معراج‌نامه» از شفیع کدکنی (که این آخری، سفرنامه‌ای ذهنی و به سیاق معراج‌نامه‌های مشهور چون کمدی الهی دانت، ارداویراف‌نامه، الغفران ابوالعلائی معری و ... است) و غزل «هارمونی» از هادی خوانساری از جمله این‌گونه آثارند:

من از سیاحت در یک حماسه می‌آیم / و مثل آب / تمام قصه سهراب و نوشدارو
 را / روانم. / سفر مرا به در باغ چند سالگی ام برد / و ایستادم تا / دلم قرار بگیرد، / صدای
 پرپری آمد / و درکه باز شد / من از هجوم حقیقت به خاک افتادم / و بار دیگر، در زیر
 آسمان «مزامیر»، / در آن سفر که لب رودخانه «بابل» / به هوش آمدم، / نوای بربط
 خاموش بود ... (سپهری، ۱۳۶۸، صص ۳۱۶-۳۱۵)

سفر ادامه دارد و شب از کنار می‌رود. / گریوه‌ها و دشت‌های رهگذر، دوباره
 شکل یافتند و روشنی / - که آفریدگار هستی است - / دوباره آفریدشان. / سفر ادامه دارد

و من از دریچه ترن،/ به کوه‌ها و دشت‌ها، سلام عاشقانه‌ای/ - که جویبار جاری و جوان روشنی ست در کویر پیر سوختن- / روانه می‌کنم... (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰، صص ۱۵۸-۱۵۷)

آنگاه از ستاره فراتر شدم/ و از نسیم و نور رهاتر شدم/ ویراف وار، دیده گشودم/ وان مرغ ارغوانی آمد/ چون دانه‌ها مرا خورد/ و پر گشور و برد./ در روشنای اوج رهایش/ بر موج‌های نور و گشایش/ می‌رفت و باز می‌شد، هر دم/ در چینه‌دان سبزش، صد رنگ کهکشان./ آنگه مرا رها کرد/ در ساحتِ غیابِ خود و خویش/ آن سوی حرف و صوت، در آن سوی بی‌نشان... (همان، صص ۳۹۸-۳۹۷)

من و شعر و جویبار رفتیم و رفتیم/ به آنجا که رسیدیم آنجا که دیگر،/ نه جای پای کس بود و نه آشنا بود./ درختان به آیین دیگر،/ و مرغان به آیین دیگر/ صدایی که می‌آمد از دور،/ صدای خدا بود... (همان، صص ۵۰۶-۵۰۵)

قطار ساعت من با دوازده واگن
سفر به عمق زمان از دیار عقربه‌ها
درون کوپه ی بیست و نهم زنی تنهاست
زنی چو آینه در استتار عقربه‌ها...
- درون واگن هشتم، هوا مه آلودست
و مرد، خرد شده زیر بار عقربه‌ها

(خوانساری، نقل از کاظمی، ۱۳۹۰، ص ۱۴۴)

طرح بیان خواب (رویا، کابوس)

در اشعار گذشتگان، بیان خواب (رویا، کابوس) در ضمن داستان نسبتاً رایج بود. مثلاً خواب افراسیاب در داستان سیاوش در شاهنامه. گاه نیز شاعر با بیانی عادی و فاقد فضاسازی، از خواب دوشین خود سخن می‌گفت: دیدم به خواب دوش که ماهی برآمدی (حافظ، ۱۳۷۸، ص ۴۳۶). اما در شعر امروز، شاعر، متگی به جوانب روان

شناختی خواب، و با فضاسازی‌های زبانی - تصویری تازه و ایجاد تعلیق و تکنیک‌های دیداری یا شنیداری، خواننده را در تجارب ذهنی - روحی خود شریک می‌کند. اخوان ثالث در شعر «آنگاه پس از تندر» در ضمن روایت، از کابوس‌های شبانه خود پرده بر می‌دارد:

در خواب‌های من، / این آب‌های اهلی وحشت، / تا چشم ببند، / کاروان هول و هذیان است. / این کیست؟ گرگی محتضر، زخمیش برگردن؛ / با زخمه‌های دم به دم کاه نفس‌هایش، / افسانه‌های نوبت خود را / در ساز این میرنده تن غمناک می‌نالد. / وین کیست؟ کفتاری ز گودال آمده بیرون / سرشار و سیر از لاشه مدفون / بی‌اعتنا به من نگاهش پوز خود بر خاک می‌مالد... (اخوان ثالث، ۱۳۶۸، صص ۴۱-۴۰)

این دو غزل از سیمین بهبهانی، خیز و تاب‌های روحی - عاطفی شاعر را در مواجهه با رویاها یا کابوس‌های شبانه به نمایش گذاشته‌اند. در غزل نخست، شاعر ابتدا روایتی دارد از رویایی شیرین که در آخر، به کابوسی تلخ می‌انجامد:

خوشه بود، خوشه طلا؛ دشت بود، دشت بیکران
از حریر نازک نسیم، موج سایه روشنی بر آن
تاپ تاپ قلب غنچه‌ها، زیر نور شاد آفتاب
برق برق پولک طلا، روی شاخه صنوبران.
آب، آبی و شگرف و ژرف، با عبور تند رنگها؛
سیم شسته ستاره بود پولک تن شناوران

ماهی سیاه کوچکی شد بزرگ و شد بزرگتر...
شد نمود لفظ برترین، شد نماد کار برتران
از دو جادوان بابلی گویا توان گرفته بود؛
شد نهنگ کوه پیکری پیش چشم دیر باوران!

برگشود کام خود نهنگ (دوزخی مگر دهان گشود)،
آفتاب را فروکشید؛ تیره شد فضای خاوران.

□

دشت و خوشه طلا نبود، خوابگاه بود و پرده ها؛
شور هایهای گریه ام، اوج دنگ دنگ مسگران

(بهبهانی، ۱۳۶۲، صص ۱۴۱-۱۴۲)

در غزل بعدی، نیز شاعر با فضا سازی های ماهرانه کابوس تلخ و هذیانی خود را
به نمایش گذاشته است.

آه! عشق ورزیدم با چگونه حیوانی
در چگونه کابوسی، با چگونه هذیانی
خواب بود و بیداری، اشتیاق و بیزاری
در جدال و آمیزش، دستی و گریبانی
نفرت و محبت بود، انزجار و لذت بود
باغزال خوش نقشی مرده در بیابانی
وای! حال قی دارم، تا چه شد که در مستی
آب گند نوشیدم در بلور فنجانی
تاب شعله می شاید تا پلید آلاید
تن فکندم باید در تنور سوزانی...

(بهبهانی، ۱۳۷۷، صص ۱۱۱-۱۱۲)

این تکه از شعر «ای وای مادرم» شهریار نیز گویای حالت هول و هذیانی شاعر
است در عالمی بین خواب و بیداری که با فضای جغرافیایی شعر (گورستان) و فضای
حسی آن (تدفین مادر) همخوانی دل انگیزی دارد:

آینده بود و قصه بی مادری من / ناگاه ضجه ای که به هم زد سکوت مرگ / من
می دیدم از وسط قبرها برون / او بود و سر به ناله برآورده از مغاک / خود را به ضعف،

از پی من باز می کشید/ دیوانه و رمیده، دویدم به ایستگاه/ خود را به هم فشردم، خزیدم
میان جمع/ ترسان ز پشت شیشه در، آخرین نگاه/ باز آن سفیدپوش و همان کوشش و
تلاش/ چشمان نیمه باز:/ از من جدا مشو...

(شهریار، بی تا، ص ۵۲۷)

طرح گزارش خبری (رأپرت)

سیستم و ساختار اداری جوامع امروزی نیز به عنوان یکی از شاخص ترین مؤلفه -
های زندگی مدرن شهری، به نوبه خود در ساختار صوری و معنایی شعر تأثیر گذاشته
است. از جمله آن که گاه، شاعران، طرح کلی شعر خود را از شیوه گزارش های خبری،
اطلاعاتی و پلیسی الهام گرفته اند.

شعر «محرمانه» از محمدرضا ترکی نمونه بارز و مبتکرانه این گونه طرح هاست:

خبر:

براساس گفته یک قاصدک،

رهگذرها لاله ای را چیده اند

سبزه های تشنه پایین باغ،

کم کمک پژمرده یا خشکیده اند

قارچ های هرزه ای آن سویتز

در کنار سایه ها روییده اند

ملاحظه:

احتمالاً ساقه های عاطفه

مثل چندی پیش آفت دیده اند

نظریه:

باز باید باغبانی پیشه کرد

از هجوم سایه‌ها اندیشه کرد!

(ترکی، ۱۳۸۸، ص ۱۲۳)

شعر «گزارش» از صدیقی نیز همین طرح را دارد:

اوّلین خبر:

بهار

شاخه‌های هر درخت را

به شکوفه‌ها اجاره داده است

آخرین خبر:

من هنوز زنده‌ام

(صدیقی، نقل از: شمس لنگرودی، ۱۳۷۷، ج سوم، ص ۵۶۰)

شعر آزاد «یک گزارش تکان‌دهنده» سروده محمدامین جعفری حسینی، سراسر

مثل یک گزارش خبری سروده شده است توأم با طنز و طنّازی‌های خاصّ زبانی:

ساعت ۶ بامداد/ اینجا دنیاست/ زیر بام‌های بم/ صدای ما را/ از زیر خشت‌های

خشن/ و بیشترین و بیشترها می‌شنوید/ برادر!/ بیدار شو/ این همه خبرنگار و خبرنگاردار/

دارند خانه‌های خراب ما را/ به تیراژهای بیش‌شان مخابره می‌کنند و ماهواره‌ها/ بدون

کوچک‌ترین سانسوری،/ اشک هامان را/ به گوش‌های فراموش جهان نجوا می‌کنند/ تا

بم/ دیگر جزیره‌ای نباشد/ که حتّی به ارگ/ حتّی به کرمان/ راه نداشته باشد ...

(جعفری حسینی، نقل از: کاظمی، ۱۳۹۰، صص ۷۸-۷۹)

افزون بر این‌ها، گاه می‌بینیم که شعر شاعری، گزارش یک مصاحبه بازجویی

است:

سؤال کرد از آغاز سال تأسیسم

و خواست کودکی‌ام را به شرح بنویسم

نوشتم: از همه کودکی، فقط مادر -

کمی به خاطر من هست و غربت خیسم

به اخم گفت که: از نوجوانی‌ات! [با مکث]
 نوشتم: آه... چه آسان فریفت ابلیسم
 اشاره کرد: جوانی! و تخت جمشید-
 - مرا، دوباره به آتش کشید تایسیم
 نه، اعتراف نکردم خودش ولی فهمید
 که من هنوز، غزل خوان آن چهل گیسم

(بهمنی، ۱۳۸۹، صص ۱۴-۱۳)

طرح مکالمه تلفنی

در ادامه بازنمایی تاثیر فن‌آوری‌های نوین بر شعر امروز، می‌توان به کاربرد شیوه مکالمات تلفنی در سروده‌های این نسل اشاره کرد. رواج این شیوه در نمایش‌نامه‌ها، فیلم‌نامه‌ها و داستان‌های امروز، طبیعی است اما به‌کارگیری آن در ظرف محدود شعر، نشان از ابتکار و خلاقیت‌های مضاعف دارد. در این غزل از سیمین بهبهانی که تصویر هنری یک مکالمه تلفنی است، گفت‌وگوها با خاطره‌گویی ذهنی کاراکتر شعر، می‌آمیزد و همراه با بیان روایی، ترکیب لحن‌ها، شیوه نوشتار نمایشی، انسجام محور عمودی و هنجارشکنی در شکل نگارش مصراع‌ها، فضایی بدیع و چشم‌گیر می‌سازد:

در حجمی از بی‌انتظاری زنگ بلند و سوت کوتاه:

- «سیمین، تویی؟»

آوای گرمش

آمد به گوشم ز آن سوی راه

غل گل کنان در سینه شارید

بوسیدمش گویی به ناگاه

یک شیشه می، پر نشئه و گرم

راه از میان انگار برخاست

- «آری، منم» خاموش ماندم ...

- «خوبی؟ خوشی؟ قلبت چطور است؟»

(چیزی نگفتم، راه دور است
- «! خوبم، خوشم، الحمدالله!»
کودک شدیم انگار هر دو
باز آن حیاط و حوض و ماهی
«قایم نشو، پیدات کردم!»
افتادم و پایم خراشید؛
زخم مرا با مهربانی
بنشست و من با او نشستم
(آن دوستی نشکفته پز مرد
آن کودکی‌ها، حیف و صد حیف!
- «حرفی بزن! قطع است؟»
- «نه، نه!»
من رفته بودم سال‌ها دور
تا باغ‌های سبز پرگل
تا سیب‌های سرخ دلخواه
- «حالا بگو قلبت چطور است؟»
- «قلبم؟ نمی دانم، ولی پام
روزی خراشیده‌ست و یادش یک عمر با من مانده همراه ...»
(بهبهانی، ۱۳۷۹، صص ۱۰۷-۱۰۵)

طرح داستان‌های مینی‌مالیستی

در شعر کهن، حکایات یا داستان‌های کوتاه و بلند تمثیلی منظوم رایج بود اما امروزه ظهور ژانر ادبی داستانک یا داستان‌های مینی‌مالیستی حتی بر فرم و شیوه روایت نوسروده‌های شاعران امروز تأثیری بدیع و بی‌سابقه گذاشته است. از این‌رو گاه به اشعاری بر می‌خوریم که از فرم و ساختار این‌گونه داستان‌ها برخوردارند، چه از حیث

کم‌گویی و ایجاز ساختاری، و چه از جنبه شیوه روایت و تعلیق‌های خاص این نوع داستان‌ها.

در این نمونه اشعار از شاعر جوان محمدجواد شاه‌مرادی با ساختار داستانیک مواجهیم، در سروده نخست، شاعر، به شیوه داستان‌پردازی مدرن، تصویری عینی از حالات و حرکات استادی معتاد ارائه کرده است که قصد دارد شاگردانش را از این بلیه برحذر دارد.

با سرفه همیشگی‌اش سُرخ شد:

«بله! بایدیکی بخواند حالا از اوّل آن صفحه‌ای که چند نفر

گوشه چپش جمعند ظاهراً همگی دور منقل روشن...

[و بی که هیچ نگاهی ببیندش، آرام دست بُرد روی جای تاول

دستش ... و با دو سرفه دیگر ادامه داد:]

... القصّه این که ... این‌ها هستند انگلِ دنیای ما که می‌خواهند از من و

شما، نسلی بپرورند که شاگردِ تنبلِ آزادگی شویم ... و من هم در این

خصوص، خواهم نمود بعد از درسِ مفصلِ امروز یک سخن ... خن...

را ... رانی

[همین!]

و ... ردّ سرفه بود و کلاسی معطل ...

در شعر زیر نیز، مراحل سقوط روحی - روانی مردی و سپس خودکشی او را به

شیوه‌ای موجز و مینی‌مال‌گونه می‌بینیم:

• مردِ مُرده

ساعت شُمار از نُه شب رد شد

مرد از خودش در اینه وحشت کرد

برگشت پشتِ میز

دلش ارزید

آهسته چند آیه تلاوت کرد
دیگر نه...
دیگر - آه ... - چه فرقی داشت؟!
وقتی کسی به مردن عادت کرد،
دیگر نمی تواند ...
شاید هم نه...
- در دلش خودش را لعنت کرد -
برگشت پیش آینه ... خشکش زد؛
آنجا نبود ... خم شد ... دقت کرد:
در پنجره ...
در آینه ...
پشتِ میز ...
... اما نبود!
پشت به ساعت کرد ...
... چشمش هنوز از آینه خالی بود ...
O
پا کوفت، اشک ریخت، نیت کرد
«ساعت هنوز سه نشده ...»
خندید ...
از پنجره
خودش را
راحت کرد ...

طرح سیلان ذهنی

شیوه جریان سیال ذهنی (stream of consciousness) از شیوه‌های نوین روایت در داستان‌ها، رمان‌ها و فیلم‌های مدرن است که «به موجب آن عمق جریان ذهنی یک شخصیت که آمیزه‌ای است از ادراکات حسی و افکار آگاه و نیمه آگاه، خاطرات، احساسات و تداعی‌های تصادفی، به همان صورت بیان می‌شود... و ایجاد تداعی معانی می‌کند» (داد، ۱۳۷۱، ص ۹۹) و نیز «جریان سیال ذهن، به کلّ حوزه آگاهی و واکنش عاطفی - روانی فرد گفته می‌شود که از پایین‌ترین سطح، یعنی سطح پیش‌تکلمی آغاز می‌شود و به بالاترین سطح که سطح کاملاً مجزای تفکر منطقی است، می‌انجامد. تک - گویی درونی یکی از شیوه‌های ارائه جریان سیال ذهن است» (میرصادقی، ۱۳۶۷، ص ۲۶۲)

شاعران امروز با بهره‌گیری از این طرح و معماری پریشان، می‌کوشند تا روان - پریشی و دغدغه‌های روحی انسان معاصر، و نیز گسستگی هستی و هویت دنیای بحران‌زده امروز را به تصویر بکشند. سیمین بهبهانی در غزل زیر می‌کوشد سیلان و فوران خاطرات تلخ را در ذهن، با بهره‌گیری از شیوه سیال ذهن نشان دهد. عقبه زمان به عقب و جلو می‌رود، یادها و خاطرات در هم می‌آمیزند و فضایی غریب و هذیانی آفریده می‌شود:

بزن! یک

بزن! دو

بزن! سه،

بزن! چار ...

ز اندازه مگذر، نگه کن، نگه دار

از آن ساعت گل، به میدان، به شیراز به خاطر چه داری؟ نیفتاده از کار؟

بزن! یک

بزن! دو

بزن! سه،

بزن! چار ... یکی دیگرست این. - شگفتا! دگر بار؟
زبان بسته، کوچک، ورق های رنگین، پدر گفت با من که: «بشمار، بشمار!»
پدر، شاخه ای گل، به سنگی، به سالی. برادر، به بندی، شکیب، گرفتار.

بزن! یک

بزن! دو...

فغان زد که: «قلبم!» تویی، آه، مادر! تو با قلب بیمار؟

رخی رنگ رفته، تنی سرد مانده به تابوت چوبین، پسین روز دیدار.

بزن! یک

بزن! دو...

- سرم، وای از این سر! - ز درد و دواری، زمین شب، زمان تار

□

ز ژرفای نسیان، تلاشی، نگاهی... من و میز و دفتر، من و سقف و دیوار.

(بهبهانی، ۱۳۶۲، صص ۱۵۱-۱۴۹)

همین شاعر در غزل زیر نیز حالت عصبی و بحرانی راننده و سرنشینان آمبولانسی
را در حال انتقال یک مجروح جنگی به بیمارستان در خیابان های شلوغ و پرترافیک،
همراه با یادایدهای شاعر/ راوی از وقایع دور و نزدیک به نمایش نهاده است:
هی ها... هی ها... ره بگشا! رفتن را میدان باید

این محمل را پویایی افزون از توفان باید

این محمل با خود دارد خورشیدی در خون غلتان؛

زخمش را مرهم زبید، دردش را درمان باید

مہتاب آنجا می خندد، خورشید این جا می میرد؛ جنگ افروزی ها تا کی؟

نفرین بر شیطان باید

نیما! نیما! نفرین کو؟ دیگر «مرغ آمین» کو؟

هی ها... هی ها... ره بگشا! رفتن را میدان باید

چرخان ... چرخان... نورافکن - مرگ است این مگر است آری
می چرخد سر می چرخد - یاد از آن «پاکان» باید

بشمر یک یک آنان را: این است اینک آن «غایب»!
شک، نه! مادر ایمان داشت؛ با فرزند ایمان باید

مادر! مادر! دامانت - می چرخد سر می چرخد...
تا آرامد از چرخش، این سر در دامان باید

جوی اشک و جوی خون می جوشد آرام آرام ...
شاهد را غسلی زین سان در نور و مرجان باید
جوی شیر و جوی می، «جنت» «کوثر» «طوبی» ... هی!

افسونکارک «حورالعین»، خندانک «غلمان» باید
دختر! دختر! ای زیبا! اکنون دیگر تا فردا:
صحرا، محشر، میزان، پل... دیداری زین سان باید.
می چرخد سر می چرخد - یاد از آن «پاکان» باید.
هاهی... هاهی... مگشاره! شد خاموش این دل، خاموش:
از این پایان، پیغامی تا آن بی پایان باید.

(بهبهانی، ۱۳۶۲، صص ۱۱۶-۱۱۵)

شاعر، خود در بیان تناسب اوزان جدید اشعارش با رخدادهای ملموس زندگی،
با اشاره به همین شعر، سخنانی دارد که در تبیین تکنیک آن راه گشاست: «و من الهام

آن را از زنگ و چراغ چرخان آمبولانس های زمان جنگ گرفته‌ام. محتوای شعر نیز بر تفکر هذیان‌آلوده یک زخمی که در آمبولانس به بیمارستان می‌رود، نهاده شده است...» (نقل از حسن لی، ۱۳۸۳، ص ۴۶۷)

در همین راستا، شاعران، گاه به قصد آفریدن فضاهای تازه و غریب متناسب با حالات و سرکشی‌های روحی خود را شگرد «فاصله زیباشناختی» (Aesthetic distance) بهره می‌جویند. «فاصله‌گذاری مهم‌ترین اصطلاح در تئوری تئاتر برشته است و بی‌شک نظریات شکلوپسکی در باب آشنایی‌زدایی در تکوین آن نقش داشته است» (شمیسا، ۱۳۷۸، ص ۳۳۹) به موجب این تئوری، تماشاگر باید همواره به یاد داشته باشد که آنچه در صحنه می‌بیند، واقعیت نیست بلکه فقط نمایش است، حقیقت است، نمایش حقیقت است تا بتواند اثر و هنر آن را دریابد... از اینرو باید از ابزار و فنونی مانند ماسک، روایت به جای بازی، گفت‌وگوی مستقیم با بیننده و حتی نظرخواهی از آنان استفاده کرد. (همان) بر این اساس، مخاطب، «برای لذت بردن از اثر هنری ناباوری خود به اثر هنری را به تعویق می‌اندازد». (سبزیان.م، کزازی، ۱۳۸۸، ص ۱۳) در شعر نیز، شاعر با بهره‌گیری از این شگرد، فضای مسلط را به هم می‌زند و غرابت می‌آفریند. بهره‌گیری از جمله‌های معترضه خارج از متن روایت، از شگردهای رایج فاصله‌گذاری است. در شعر زیر، شاعر، با تلفیق لحن جدی و شوخی در متن روایت، پریشانی و سیلان ذهن خود را نشان داده است.

آدینه ساکتی ست. / اندوه مقدس مر / یک ابر غلیظ در طواف آمده است. / (معمولاً
شعرهای من اول شان این جوری است) / نم نم دارد صدای موسیقی حزن / از دورترین
نقاط / - نه. نه / (چه لزومی دارد بی‌خودی شلوغش بکنم؟) / از آن طرف حیاط می‌آید: /
دل بُردی - و باد - ترک غارتگر من! / می‌پیچد در صدای موسیقی - و حال بنده را می -
گیرد. / (البته شما خودت که منظور مرا می‌فهمی / با قدری ابهام و اشارات / می‌خواستم
آن نکته اصلی را یک جوری که فقط من و تو ... / اما همه ظاهراً به این مسئله پی
بردند / ناراحت آن نباش. اتفاق است، می‌افتد گاهی! / ... من خیلی رو به راه می‌باشم! /

باور کن هیچ موردی نیست. / آدینه ساکتی ست. / ابر و مه و دیوانه و موسیقی و تُرک
 غارتگر و ... / این حرف و حدیث‌ها تمامش سرِ کاری است / لطفاً به سراغ شعر بعدی
 بروید. (میرافضلی، ۱۳۸۶، صص ۴۹-۴۷)

محمد حقوقی نیز در شعر زیر، تلفیق و تلاقی عینیت و ذهنیت را به شیوه سیلان
 ذهن و فوران یادها به نمایش گذاشته است:

لاک پشت / شن‌ها را / ره گودال / فرو می‌ریخت / و زمان هم چنان بی‌ایستگاه می -
 گذشت / (سال ۶۲- در انزلی - بیش از این دو سطر را نتوانستیم نوشت) مادرم / در
 گور / قرار / می‌گرفت / و زمان هم چنان بی‌ایستگاه می‌گذشت / (سال ۶۳- در اصفهان -
 بیش از این دو سطر را نتوانستم نوشت) / آمفی تئاتر دیگر / از زیر خاک / بیرون / آمده
 بود / و زمان هم چنان بی‌ایستگاه می‌گذشت / (سال ۶۴- در سویس - بیش از این دو
 سطر را نتوانستم نوشت) که / گذران سال دو هزار از قتل «سزار» / - «پروتوس! تو،
 هم!» / و آنگاه که همراهم گفت: / «چه گفتی / گفتم: / - «هیچ» - / و رو به ساحل راه
 افتادم / آنجا که به دنبال هزاران لاک پشت نوزاد / که به سوی دریا می‌دویدند، / کلمات،
 بر کاغذ / سرازیر / می‌شدن. (حقوقی، ۱۳۸۱، ص ۱۹۶)

شاعر، خود، در توضیح شعرش نوشته است: «دیدن آمفی تئاتر در سویس که تازه
 کشف شده بود و از زیر خاک درآمده بود، در سال ۶۴ مرا یاد سال ۶۳ می‌انداخت.
 وقتی که مادرم را در گور می‌گذاشتند و گور مادر که مرا به یاد خاطره‌ای در انزلی می -
 آورد، وقتی که لاک پشتی داشت زمین را می‌کند. لاک پشت ماده‌ای که در ماسه‌ها تخم
 می‌گذاشت، همان‌ها که پس از تماشای آمفی تئاتر در سویس در خیال من یکی پس از
 دیگری از تخم درمی‌آیند و به سوی دریا می‌دوند. لاک پشت‌ها یا کلمات تازه شعر من
 همان شعری که در سال ۶۴ هم - لاک پشت و خاک کنایه از تولد - مادر و خاک کنایه
 از مرگ و آمفی تئاتر در خاک مانده و از خاک برآمده، کنایه از مرگ و تولد با هم ...»
 (همان، ص ۱۹۷)

استمرار این شیوه در برخی از سروده‌های شاعرانِ موسوم به آوانگارد، به تکنیک روایت چند جانبه (چند راوی) می‌انجامد:

سرم را تکان دادم و بلند شدم از جا: / من مرده بودم. / و چرا که نه البتّه / -
مریض بعدی! / و من برمی‌دارم گوشی را: / (خوبم / عالی که نه!) / و می‌گذارم روی قلب
مریض بعدی / که در تختخواب بعدی هم / من مرده‌ام. / و در تمامی تختخواب‌های
بیمارستان / من مرده تو بودم، / دکتر / یعنی تمام؟ (باباچاهی، ۱۳۸۰، ص ۹۵)

طرح غافل‌گیری

این نمونه طرح شعری، بیشتر به شیوه پایان بندی شعر مربوط است؛ از این رو جنبه بلاغی آن بسیار اهمیت دارد. در این شیوه، شاعر، در ضمن روایت یا توصیف، ناگهان مدار و محور کلام را به نوعی غیرمنتظره تغییر می‌دهد و فضای ذهنی خواننده را به قصد آفرینش فضایی تازه و غریب، می‌آشوبد و او را غافل‌گیر می‌کند. این خلاف آمد عادت و تغییر هنجار کلام، تصویر و تصور مخاطب را از حوزه مفهومی و تصویری شعر، دگرگون می‌کند و ناگهان با گره‌گشایی از متن و ماجرا، او را در معرض چشم-اندازی تازه قرار می‌دهد؛ بدین گونه خواننده، به درک و دریافتی تازه‌تر از معنای شعر نایل می‌آید. خواننده که غافل‌گیر شده است، خواه ناخواه بر اثر این تکانه ذهنی و عاطفی، به بازخوانی شعر کشانده می‌شود. شعر سپید «اقیانوس» از علی موسوی گرمارودی از این شگرد هنری، بهره سرشار دارد:

چنین است گویی: / که با جای خالی، / بر ساحلی صخره‌ای، / پیش روی امواج /
ایستاده‌ام / و پاش ساحلکوب موج‌ها / صخره زیر پایم را می‌شوید / و من هر بار / - که
موجی در می‌رسد - / جام بر کف، / خم می‌شوم / به بوی سهمی / کز کاکل موج برگیرم /
اما از آن پیش / موج در خود واشکسته است / و من، / گرمی دوباره را / چون پرچمی، /
بر صخره واپس می‌ایستم. / دگر باره چون موجی پیش می‌رسد / جام را چون داسی قوس
می‌دهم / تا از سرخوشه آب / دسته‌ای و اچینم / اما، باز / جام خالی است / و دریا در موج /

و فاصله،/ به درازای یکدست./ و به دوری یک تاریخ!/ شتک خیزاب امواج،/ تنها/ یک
دو قطره/ بر دیواره شفاف جام می چکاند؛/ و عطارد، در جام من است./ × × × نهج
البلاغه را می بندم.(موسوی گرمارودی، ۱۳۶۳، صص ۹۷-۹۵)
شعر «مرگ قو» از مهدی حمیدی شیرازی نیز پایانی غافل گیرکننده و دل انگیز
دارد:

شنیدم که چون قوی زیبا بمیرد
فریبنده زاد و فریبا بمیرد
شب مرگ، تنها نشیند به موجی
رود گوشه ای دور و تنها بمیرد
در آن گوشه چندان غزل خواند آن شب
که خود در میان غزل ها بمیرد
گروهی برآند کاین مرغ شیدا
کجا عاشقی کرد، آن جا بمیرد
شب مرگ، از بیم، آنجا شتابد
که از مرگ، غافل شود تا بمیرد
من این نکته گیرم که باور نکردم
ندیدم که قویی به صحرا بمیرد
چو روزی ز آغوش دریا برآمد
شبی هم در آغوش دریا بمیرد
□
تو دریای من بودی! آغوش واکن
که می خواهد این قوی زیبا بمیرد

(حمیدی شیرازی، ۱۳۶۳، ص ۹۷)

در اغلب این گونه اشعار که طرح آنها مبتنی بر «پایان بندی های غافل گیرکننده»
است، ثقل معنایی - عاطفی شعر، بر روی بیت یا سطر آخر است و بعضاً این بیت یا

سطر پایانی، حاوی طنزی تکان‌دهنده (تلخ یا شیرین) است که مثل آبی سرد بر تب مضمون شعر، فرو می‌ریزد و پنبهٔ تصویر و تصوّرات مخاطب را رشته می‌کند: به این شعر عمران صلاحی بنگریم:

باز همان همهمهٔ دور دست / باز همان جان به لب آمده / باز همان سیل که سد را شکست / باز همان شیهه همان اسب سرخ / باز همان یال همان شعله ور / باز همان سرخ گل / روی زین / باز همان خارکین / باز همان شبنم سرخی که چکد برزمین / باز همان حنجرهٔ رو به خشم / باز همان پرده که آتش گرفت / باز همان دود که تا مردمک ماه رفت / باز همان پرچم فریادها / چرخش اعلامیه در بادها / حس من / باز خطا می‌کند / کولر همسایه صدا می‌کند! (صلاحی نقل از: سپانلو، ۱۳۷۸، ص ۸۳۳)

و نیز این دو شعر از گروس عبدالملکیان با پایان‌بندی‌های غیرمنتظره:
گذشت هواپیما / هواپیما گذشت. / آه / عجب؟! / زودتر از کفش‌ها / رسیده بودند. / کودک / پایبی نداشت! (عبدالملکیان، ۱۳۸۵، ص ۵۷)

دستان من نمی‌توانند / نه، نمی‌توانند / هرگز این سیب را عادلانه قسمت کنند. / تو / به سهم خود فکر می‌کنی / من / به سهم تو. (عبدالملکیان، ص ۷۶)

و نیز این کوتاه سروده‌ها با پایان‌بندی‌های قوی و سرشار از طنز:
باور کنید من نمونه‌ام / دوست و دشمن اقرار می‌کنند من نمونه‌ام / ملیحه هم تأیید می‌کند من نمونه‌ام / اوّل باور نمی‌کردم من نمونه‌ام / حالا باور می‌کنم من نمونه‌ام / لطفاً قبل از ساعت ۸ / مرا به آزمایشگاه تحویل دهید. (اکسیر، نقل از ماه‌نامهٔ سپهر، ش ۶، اسفند ۱۳۹۰، صص ۵۴-۵۵)

خوراکی یا سمی؟! / فرقی نمی‌کند / من هم مثل تو / از قارچ می‌ترسم / هیروشیما! (اقبال دوست، همان، ص ۵۷)

در برخی آثار بهره‌مند از این شگرد، خواننده ابتدا غرق در توصیفات شاعر از محیط و طبیعت می‌شود با این تصوّر که شعر، صرفاً شعری توصیفی است اما پایان

ناگهانی و غیرمنتظره، این تصور او را می‌شوبد و او را راهی عوالم تازه‌ای می‌کند: مانند این شعر از هوشنگ ابتهاج (سایه):

رود خُردی که به دریا می‌رفت / چه به سرداشت؟ چه آمد به سرش؟ / سینه می -
سود به خاک / سر به خارا می‌کوفت / چاله را با تن خود پُر می‌کرد / تا سرانجام از آن رد
می‌شد. / آه، آن رود روان دیگر نیست / گر فرو مانده، زمینش خورده ست / گر رسیده -
ست به دریا، دریاست. / رود رفته ست و در این بستر خشک / چاله‌ای هست و در او
مشتی آب / که زمین می‌خوردش / قصه این است که آن آب منم!

(سایه، نقل از مجله بخارا، ش ۱۴، صص ۸۸-۸۷)

و این شعر از طاهره صفّارزاده که پایان‌بندی غافل‌گیرکننده آن، از تکنیک فاصله گذاری زیباشناسی بهره‌مند است:

در ایستگاه ایستاده‌ایم / و ایستاده دماوند / در پیش چشم ما / و پرسشی به این
سپیدی خاکستر / پیوسته می‌پیوندد / دیو و دوش همیشه حاضر / بند دگر کجاست؟ / ما
ایستاده‌ایم / در رهگذر دود / در خواری هنر / در ارجمندی جادو / و مغزهای مضطرب
بیمار / اندام مار دوش را / تصویر می‌کنند / ما سال‌هاست منتظر مقصد هستیم / ما در کمین
حرکت و ماشین / ما در تقاطع تاریخی خیابان‌ها / در امتداد کورش / و در نهایت تخت
جمشید / در این صف بلند زمان کاوه‌های پیر / با ما کنار ما / خمیازه می‌کشند / شاید که
اسب تند فریدون / اسب پولاد / از آسمان به زیر بیاید / ما را به مقصدی برساند / ماشین
آبی شمرا / افسوس آمدنی نیست.

(صفّارزاده، ۱۳۵۷، ص ۱۲)

طرح سینمایی

هم‌آوایی و هم‌آمیزی هنرهای گوناگون از ویژگی‌های عصر مدرنیته است. درباره تأثیر متقابل ادبیات و سینما، گفتنی‌ها بسیار است.^۲ اما در این مجال محدود، می‌توان به تأثیر تکنیک‌های سینمایی بر فرم‌های شعر امروز اشاره کرد از جمله: تقسیم کلیت شعر

به پلان‌های سینمایی، کاربرد نماهای تصویری با بهره‌گیری از میزانشن، دکوپاژ، صحنه-آرایی، لانگ شات، کلوز آپ و فریم‌های لحظه‌ای و خلاصه پردازش‌های زیباشناسانه دیگر.

ساخت‌های سینمایی در آثار شاعران نسل اول پس از نیمه، غالباً شکلی ملایم و کم‌تظاهر دارد و در نگاه نخست، چندان قابل رصد نیست.

اخوان ثالث در شعر مشهور «زمستان» پس از تصویر و تشریح مفصل فضای محیط بیرونی و درونی، در بند آخر شعر، به شیوه‌ای موجز، به مرور تصاویر و صحنه‌های مشروح شعر می‌پردازد:

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت. / هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان،
دست‌ها پنهان، / نفس‌ها ابر، دل‌ها خسته و غمگین / درختان اسکلت‌های بلور آجین /
زمین دلمرده، سقف آسمان کوتاه / غبارآلوده مهر و ماه، / زمستان است. (اخوان ثالث،
۱۳۶۹، ص ۹۹)

این بازگشت به آغاز شعر و مرور سریع آن، «می‌تواند متأثر از تکنیک سینمایی باشد که برمبنای آن، کارگردان، در انتهای فیلم، گزیده‌ای از صحنه‌ها را با بُرش‌های سریع و اسلایدوار از برابر چشم بیننده می‌گذرانند و در حقیقت تماشاگر را به سیر اجمالی داستان وا می‌دارد». (روزبه، ۱۳۸۹، ص ۱۸)

شعر «باغ من» از اخوان ثالث نیز با نوعی تکنیک سینمایی آغاز می‌شود:

آسمانش را گرفته تنگ در آغوش

ابر، با آن پوستین سرد نمناکش

باغ بی برگی،

روز و شب تنهاست،

با سکوت پاک غمناکش.

(اخوان ثالث، ۱۳۶۹، ص ۱۵۲)

دوربین نگاه شاعر، از نمای دور آغاز می‌کند و تصویری از آسمان ابریِ باغ ارائه می‌کند، سپس زاویه دوربین تغییر می‌یابد و به سمت نمای داخلی و نزدیک می‌آید و روی باغ، «زوم» می‌کند و آنات و حالات آن را به تصویر می‌کشد:

ساز او باران، سرودش باد

جامه اش، شولای عریانی است ...

(همان)

شعر «کویری» احمد شاملو نیز حاوی شگردهای سینمایی است:

نیمی‌ش آتش و نیمی اشک

می‌زند زار

زنی

بر گهواره خالی

گلم وای!

در اتاقی که در آن

مردی هرگز

عریان نکرده حسرت جانش را

بر پینه‌های کهنه نهالی

گلم وای

گلم!

در قلعه ویران

به بیراهه ریگ

رقصان در هُرم سراب

به بی خیالی.

گلم وای

گلم وای

گلم!

(شاملو، ۱۳۸۲، صص ۹۱۰-۹۰۹)

شاملو خود در تشریح جنبه سینمایی این شعر می‌گوید: «اکنون وجه سینمایی قالب را بررسی کنیم:

۱- نمای درشت چهره زنی که برگهواره خالی زار می‌زند. (اما این زن در کجاست؟)

۲- حرکت دوربین به عقب. اینجا اتاقی است که هرگز مردی بدان قدم نگذاشته است. (اما این اتاق در کجاست؟)

۳- نمای یک قلعه در شرف ویرانی. (در کجا؟)

۴- حرکت دوربین همچنان به عقب، تا آنجا که قلعه در حرکت سراب محو شود. اکنون فقط نوحه‌واره به گوش می‌رسد، با تکرری که وجه صوتی شعر است و می‌تواند همچنان ادامه یابد». (محمدعلی، ۱۳۹۲، صص ۸۲-۸۱)

از منظری جزئی‌تر نیز می‌توان این وجوه سینمایی در شعر را نشان داد: «این شعر، برای زیور همسر گل محمد سروده شده است که هر دو از شخصیت‌های رمان کلیدر اثر محمود دولت‌آبادی هستند. زیور، زنی عقیم و نازاست، پس وجودش سراسر، نیمی آتش حسرت و نیمی اشک محرومیت است. دوری از شوهر نیز بر درد او می‌افزاید. هووی او (مارال)، شوهرش را پدر می‌کند و او خود بی‌فرزند و ناامید، دارد در اتاق بر گهواره خالی زارزار می‌گیرد. تنها شیء مورد توجه در اتاق، تشکچه کهنه‌ای است که زن می‌توانسته بر آن بار بردارد. اتاق در قلعه‌ای رو به ویرانی واقع است و قلعه در جایی به نشان در کویر. تمامی اشیا و اجزا با هم ارتباطی کنایی و تنگاتنگ دارند. کویر، خود عقیم است و قلعه نیز رو به ویرانی. تصویر شعر با تکنیک سینمایی مدام عقب می‌کشد، مثل دوربین فیلم‌برداری که از نمای درشت زن، فاصله می‌گیرد تا تمام اتاق را نشان دهد. سپس قلعه و بعد از آن کویر و امواج سراب را در برمی‌گیرد که همه، مظهر سترونی و نازایی‌اند ... زن، گهواره، نهالی کهنه، قلعه ویران، کوی و سراب، همه طیفی

از ناباروری را پیش چشم مجسم می‌کنند. سپس، امواج سراب، جلوی چشم ما را می‌گیرند و قلعه و کویر، از دیده پنهان می‌مانند ... و در پایان، فقط شیون زن به گوش می‌رسد». (روزبه، ۱۳۸۱، صص ۵۱-۵۰)

در شعر فروغ فرخ زاد نیز به طور پنهان و آشکار، گاه با جلوه‌های سینمایی برمی‌خوریم و ناگفته پیداست که فعالیت‌های سینمایی او نیز در این امر، تاثیر بسزا داشته است.

در اشعاری نظیر «تولد دیگر»، «بعد از تو»، «تنها صداست که می‌ماند»، ما با گونه‌هایی از روایت سینمایی (بویژه در فیلم‌های مستند) مواجه هستیم، نمونه از شعر «بعد از تو»:

بعد از تو ما صدای زنجره‌ها را کشتیم / و به صدای زنگ، که از روی حرف‌های
الفا برمی‌خاست / و به صدای سوت کارخانه‌های اسلحه‌سازی دل بستیم ... (فرخ زاد،
۱۳۶۸ الف، ص ۴۷)

در یکی از سکانس‌های فیلم ادیسه فضایی (۲۰۰۱) اثر استنلی کوبریک، انسان به حالت جنینی برمی‌گردد. این تکه از شعر «دیدار در شب» فروغ، تا حد زیادی از حیث پردازش سینمایی به آن صحنه شباهت دارد:

گویی که کودکی / در اولین تبسم خود پیر گشته است / و قلب - این کتیبه
مخدوش / که در خطوط اصلی آن دست برده‌اند - / به اعتبار سنگی خود دیگر / احساس
اعتماد نخواهد کرد. (فرخ زاد، ۱۳۶۸ ب، ص ۱۰۲)

یکی از تکنیک‌های سینمایی «فلاش فوروارد» است به معنی ورود به آینده. از این تکنیک «در سینما بیشتر برای ترسیم تخیلات درونی شخصیت استفاده می‌شود ... بیشتر نویسندگان و شاعران آرمان‌گرا برای ترسیم آرمان‌شهر خود به این شیوه از روایت که در آن افعال مستقبل، نقش کلیدی دارند، متوسل می‌شوند. شعر معروف «و پیامی در راه» از سهراب سپهری یک پارچه به شیوه فلاش فوروارد سروده شده و از اینرو فضایی مه‌آلود و ماورایی و نماهای کلیپ گونه بسیار دارد.

روزی / خواهم آمد، و پیامی خواهم آورد / در رگها نور خواهم ریخت / و صدا
خواهم در داد: ای سبدهاتان پر خواب! سیب آوردم، سیب سرخ خورشید / خواهم آمد،
گل یاسی به گدا خواهم داد / زن زیبای جذامی را، گوشواری دیگر خواهم بخشید...»
(حسینی، ۱۳۸۳، صص ۲۴۰-۲۳۹)

ساختار داستانی - روایی پاره‌ای از اشعار احمدرضا احمدی و تصاویر گسسته و
منطق‌گریز او - که متأثر از ایماژیسم آثار تی. اس. الیوت است، در عین حال یادآور
سکانس‌های منقطع و مونتاژهای سینمای موج نو فرانسه است:

اگر اسب‌ها سفید بودند / کالسکه به صبح می‌رسید / و با صدای خود از دور می -
شناختیم / و غم برای امروز کافی بود. (احمدی، ۱۳۸۷، ج ۱، ص ۳۴۲)
و یا

ما می‌شنیدیم / روزی مادر داشتیم / روزی که دریا آرام بود / ملاح عاشق بود /
روزی که خواب در باران تعبیر خشکی می‌داد. (همان، ص ۳۴۶)

چینش در هم تصاویر در شعر او، گاه بی‌شبهت به تکنیک سینمایی «افشای
تدریجی» نیست، که طی آن «تصاویر متوالی هر فیلم جز چند افشای پی‌درپی نیست،
یعنی هر تصویر تازه و بالقوه، چیز تازه‌ای را نشان می‌دهد». (شارف، ۱۳۹۰، ص ۱۱۱) و
پیوند دادن نمادها و نشانه‌ها برعهده بیننده / خواننده است:

من تمام گندم زار را تنها آمده بودم / پدرم را دیده بودم / گندم را دیده بودم / و
هنوز نمی‌توانستم بگویم اسب من / من فقط سپیدی اسب را گریستم / اسب مرا درو
کردند. (احمدی، ص ۳۱۷)

و در این نمونه:

من تمام پله‌ها را آبی رفتم / آسمان خانه ما آسمان خانه همسایه نبود. (همانجا)
که مانند نشانه‌های بصری در عالم سینما، شروعی با عنصر رنگ دارد اما در اشعار
نسل نوخاسته امروز - متأثر از گسترش هنر سینما در عرصه زندگی فردی و اجتماعی -
گرایش به دراماتیز و سینمایی کردن شعر، اوج روز افزونی دارد، با این تفاوت که این

نسل، بیش از آنکه سینما را در خلال شعر خود نشان دهد، متظاهرانه، اثر خود را از اصطلاحات سینمایی سرشار می‌کند. این غزل محسن بوالحسنی شاعر جوان، نمونه‌ای از این رویکرد نوآیین است در این غزل، روند فیلم‌نامه یا فیلم‌برداری با حادثه و آشفته‌گی و سیلان ذهنی شخصیت فیلم، گره می‌خورد و فضایی بدیع می‌آفریند:

بزن به سینه، به سر، (جیغ می‌کشد سیگار)
- بکش! - نمی‌کشم آقا! (نمی‌کشد انگار)
گلوله جای قشنگی نشسته ... اما ... کات!
مدیر صحنه! گلت را از این جلو بردار
و باز منشی صحنه که صورتش زخمی‌ست
تمام زخم خودش را شمرد، سیصد بار!
- پلان هفصد و هفتاد و هشت، مردی که
نشست، خون خودش را کشید رو دیوار
و بعد رفت، همین طور رفت، تا اینکه
زنش نوشت برایش: «ببین علی این کار
تو را شکسته، قسم می‌خورم که من هر شب
شبیه عکس تو بی قاب می‌شوم. بیدار
نشسته‌ام که تو از راه ... فیلم‌هایت کو؟
علی تو گیج، علی گنگ، یا علی بیمار!
تمام بوی تنت مرگ، زخم، بی‌عرق است
تنت تمام تنم را تکانده در گیتار ...»
... و سخته کرد در این قسمتی که خودکارش
شکست. شایعه شد «مرد می‌کشد سیگار»
و این لوکیشن نحس، آخرش فقط مرگ است

- بکش! (نمی نفسد!) ها! نمی کشد انگار!

(روزبه، ۱۳۸۱، صص ۳۱۶-۳۱۵)

نتیجه گیری

طرح، صورت‌بندی ساختمان شعر است که شیوه ترکیب و تلفیق اجزا و نحوه اجرای شعر را تعیین می‌کند و به ساختمان اثر، انتظام و انسجام می‌بخشد. به رغم یکنواختی نسبی طرح و پلات در شعر کهن، در شعر امروز با تنوع و تکثیر طرح و ساخت‌های شعری مواجه می‌شویم که خود، از مهمترین وجوه نواندیشی و نوآوری شاعران معاصر به شمار می‌آید. مجموعه بررسی‌ها نشان می‌دهد که شعر امروز، سرشار است از طرح و پلات‌های تازه و ابتکاری اما برجسته‌ترین آنها عبارتند از: طرح قصه و داستان، طرح‌نامه، نمایش‌نامه و فیلم‌نامه، سفرنامه، دیکنه، داستانه، واقعه‌نگاری، گزارش خبری، مکالمه تلفنی، خاطره‌گویی، شرح کابوس و رویا، بازجویی، سیلان ذهنی، سینما، چشم‌بندی و غافل‌گیری و ...

از این میان ما در این نوشتار، به تازه‌ترین و ابتکاری‌ترین طرح‌های شعری پرداخته‌ایم و دریافته‌ایم که اغلب این نوآوری‌ها، نتیجه تأثیر مستقیم الگوهای فرهنگی و پدیده‌های نوآیین زندگی امروز بر ذهن و ذائقه شاعران معاصر است، از ژانرها و انواع جدید هنری و ادبی (تئاتر، سینما، داستان‌نویسی و ...) گرفته تا مظاهر گوناگون فن-آوری در عرصه زندگی امروز.

نگرش پژوهشی ما نشان می‌دهد که پیوند و هم‌نشینی شعر با این الگوها و پدیده‌های تازه، موجب ظهور ظرفیت‌هایی تازه در عرصه‌های فرم، محتوا و زیباشناختی شعر امروز شده است.

یادداشت‌ها

- ۱- البته طرح در اینجا، با معنای مصطلح آن در عرف شعر امروز، که معادل اشعار هایکووار است، تفاوت دارد. در تلقی اخیر، «اشعاری که نام طرح گرفته‌اند، اغلب شعرهای کوتاه وصفی هستند که شاعر در سرودن آنها، به ایجاز توجه دارد و برای این منظور اغلب از به کار بردن فعل پرهیز می‌کند. طرح در شعر می‌تواند توصیف کوتاه یا تصویر خیالی ساده باشد که گاه می‌تواند جنبه نمادین نیز داشته باشد». (میرصادقی (ذوالقدر)، ۱۳۷۳، ص ۱۸۰)
- ۲- حسینی، حسن (۱۳۸۳)، مُشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)، ج دوم، انتشارات سروش.

منابع و مأخذ

الف) کتاب‌ها:

- ۱- احمدی، احمدرضا (۱۳۸۷)، همه شعرهای من، ج اول و دوم، تهران، نشر چشمه.
- ۲- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۸)، از این اوستا، چاپ هفتم، تهران، انتشارات مروارید.
- ۳- _____ (۱۳۶۹)، زمستان، چاپ دهم، تهران، انتشارات مروارید.
- ۴- امین پور، قیصر (۱۳۷۲)، آینه‌های ناگهان، ناشر: سراینده.
- ۵- باباچاهی، علی (۱۳۸۰)، قیافه‌ام خیلی مشکوک است، نوید راشین.
- ۶- بهبهانی، سیمین (۱۳۶۲)، دشت ارژن، تهران، انتشارات زوآر.
- ۷- _____ (۱۳۷۷)، یک دریچه آزادی، چاپ دوم، تهران، نشر سخن.
- ۸- _____ (۱۳۷۹)، یکی مثلاً اینکه ...، تهران، نشر مرکز.
- ۹- بهمنی، محمدعلی (۱۳۸۹)، من زنده‌ام هنوز و غزل فکر می‌کنم، چاپ دوم، تهران، فصل پنجم.
- ۱۰- ترکی، محمدرضا (۱۳۸۸)، هنوز اول عشق است، چاپ سوم، تهران، نشر تکا.

- ۱۱- حافظ، (۱۳۷۸) دیوان، به تصحیح و مقدمه حسین الهی قمشه ای، تهران، انتشارات کلهر.
- ۱۲- حسن لی، کاوس (۱۳۸۳)، گونه های نوآوری در شعر معاصر ایران، تهران، نشر ثالث.
- ۱۳- حسینی، سیدحسن (۱۳۸۳)، مُشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)، چ دوم، تهران، انتشارات سروش.
- ۱۴- حقوقی، محمد (۱۳۸۱)، حد همین است ...، تهران، انتشارات قطره.
- ۱۵- حمیدی شیرازی، مهدی (۱۳۶۳)، فنون شعر و کالبدهای پولادین آن، تهران، نشر گلشایی.
- ۱۶- داد، سیما (۱۳۷۱)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، انتشارات مروارید.
- ۱۷- روزبه، محمدرضا (۱۳۸۱)، ادبیات معاصر ایران (شعر)، تهران، نشر روزگار.
- ۱۸- روزبه، محمدرضا (۱۳۸۹)، شرح تحلیل و تفسیر شعر نو فارسی، ج ۲، تهران، انتشارات حروفیه.
- ۱۹- زیس، آونر (۱۳۶۰)، پایه های هنرشناسی علمی، ترجمه ک.م، تهران، نشر پیوند.
- ۲۰- سبزیان م. سعید و کزازی، میرجلال الدین (۱۳۸۸)، فرهنگ نظریه و نقد ادبی، تهران، نشر مروارید.
- ۲۱- سپهری، سهراب (۱۳۶۸)، هشت کتاب، چ هشتم، تهران، انتشارات طهوری.
- ۲۲- شارف، استفان (۱۳۹۰)، عناصر سینما، ترجمه محمد شهبان و فریدون خامنه-پور، چ پنجم، تهران، انتشارات هرمس.
- ۲۳- شاملو، احمد (۱۳۸۲)، مجموعه آثار (دفتر یکم: شعرها) چ چهارم، تهران، انتشارات نگاه.
- ۲۴- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶)، آینه ای برای صداها، تهران، نشر سخن.
- ۲۵- _____ (۱۳۷۶)، هزاره دوم آهوی کوهی، تهران، نشر سخن.

- ۲۶- شمس لنگرودی (۱۳۷۷)، تاریخ تحلیلی شعر نو، ج ۳، تهران، نشر مرکز.
- ۲۷- شمیسا، سیروس (۱۳۷۹)، نقد ادبی، تهران، انتشارات فردوس.
- ۲۸- شهریار، محمدحسین (۱۳۸۶)، دیوان، چ سی و یکم، تهران، انتشارات زرین (بعید است تاریخ نداشته باشد)
- ۲۹- صالحی، سیدعلی (۱۳۷۵)، نامه‌ها، تهران، انتشارات دارینوش.
- ۳۰- عبدالملکیان، گروس (۱۳۸۵)، پرنده پنهان، چ دوم، تهران، انتشارات دفتر شعر جوان.
- ۳۱- فرخ زاد، فروغ (۱۳۶۸ الف)، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، چ هفتم، تهران، نشر مروارید.
- ۳۲- _____ (۱۳۶۸ ب)، تولدی دیگر، چ پانزدهم، تهران، نشر مروارید.
- ۳۳- فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۸۴)، جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم‌یونسی، چ پنجم، تهران، انتشارات نگاه.
- ۳۴- کاظمی، محمدکاظم (۱۳۹۰)، ده شاعر انقلاب، چ دوم، تهران، انتشارات سوره مهر.
- ۳۵- _____ (۱۳۹۰)، رصد صبح (خوانش و نقد شعر جوان امروز)، چ دوم، تهران، انتشارات سوره مهر.
- ۳۶- گودرزی دهریزی، محمد (۱۳۸۹)، از روی خط پایان، قم، انتشارات موسسه بوستان کتاب.
- ۳۷- محمدعلی، محمد (۱۳۹۲)، شاملویی که من می‌شناختم، کتاب‌سرای تندیس.
- ۳۸- موسوی گرمارودی، علی (۱۳۶۳)، خط خون، تهران، انتشارات زوآر.
- ۳۹- میرافضلی، سیدعلی (۱۳۸۶)، تمام ناتمامی‌ها، تهران، انتشارات تکا.
- ۴۰- میرصادقی، جمال (۱۳۶۷)، عناصر داستان، چ دوم، تهران، انتشارات شفا.
- ۴۱- میرصادقی، میمنت (۱۳۷۳)، واژه‌نامه هنر شاعری، تهران، انتشارات کتاب مهناز.

۴۲- نوری علاء، اسماعیل (۱۳۴۸)، صور و اسباب در شعر امروز ایران، تهران، نشر بامداد.

۴۳- نیمایوشیج (۱۳۶۸)، درباره شعر و شاعری، گردآوری سیروس طاهباز، تهران، انتشارات دفترهای زمانه.

ب) مقالات:

۱- بخارا (۱۳۹۱)، سال پانزدهم، شماره هشتم، پیاپی ۸۷-۸۸، ص ۱۴.

۲- سیمرخ (۱۳۹۰)، ماهنامه داخلی مرکز آفرینش های ادبی حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، شماره ۶، صص ۵۴-۵۵.