فنون ادبی (علمی- پژوهشی)
سال نهم، شماره۳ (پیاپی۲۰) پاییز ۱۳۹٦، ص ۱۲۸- ۱۱۱

بررسی تحول «ساختار» و «شکل» غزل از انقلاب مشروطه تا پس از انقلاب اسلامی

علی محمد محمودی*

چکیده

غزل در عهد مشروطه مانند سایر قالب‌های شعری دست‌مایهٔ بیان تغزلِ آمیخته با آرمان‌های ملی و میهنی شد. برخی از شاعران که مبارزان راه آزادی و مشروطه‌خواه بودند، این قالب را با شعارهای ادبیات کارگری و مسائل اجتماعی درآمیختند تا بدین وسیله تغییراتی در «وحدت موضوعی» غزل به وجود آمد؛ برای نمونه غزل فرخی یزدی به همین دلیل، گاه ساختی گسیخته دارد. غزل پس از «افسانه» نیمایوشیج، در جریان‌های «غزل میانه» و «غزل نو: غزل تصویری» و «غزل فرانوین» در ساخت و شکل شعر، تحولاتی را به خود دید. تغییر شکل نوشتاری قالب غزل از سوی منوچهر نیستانی و سپس محمدعلی بهمنی نخستین تلاش برای تحولی است که پس از مدتی وقفه در دهه‌های هفتاد و هشتاد دنبال شد. در مجموع، غزل معاصر، گاه در «شکل درونی»، دچار تحول، هنجارشکنی و فقدان وحدت موضوعی شده و گاه در «شکل بیرونی» دچار تغییر، تحول و نوآوری شده است. در این مقاله، با بررسی غزل سرآمدان غزل‌سرایی در این برههٔ زمانی، نوآوری‌ها و ضعف و قوت‌های شکل درونی و بیرونی آن تحلیل شده است.

کلیدواژه‌ها: ساختار بیرونی غزل، غزل مشروطه، غزل معاصر

۱- مقدمه

شعر فارسی تا قبل از مشروطیت تغییری نداشت؛ با ظهور شعر سیاسی-اجتماعی مشروطه، تغییراتی در شکل ظاهری و قالب‌های شعر به وجود آمد و پس از مشروطه کم کم قواعد و سنن قدیمی کلاسیک با «میدان دید تازه»ای که ناشی از آشنایی با شعر آزاد نیمایی بود، درهم شکسته شد. غزل فارسی نیز که تا مشروطیت، پیرو همان سنن ادبی بود، به‌تدریج دچار تغییراتی شد؛ مانند تغییراتی که در غزل فرخی یزدی، میرزادهٔ عشقی و عارف قزوینی به وجود آمد. این تغییرات ناآگاهانه و متأثر از محیط بود؛ چه اینکه هدف نخست بعد اجتماعی شعر بوده است و سپس جنبهٔ تغزلی آن. چنین تحولی نیاز به گذشت زمان و تجربه‌های زیادی داشت. در میان خیل شاعران سرسپرده به شیوهٔ کهن، شاعرانی مانند خانلری و فریدون توللی پیشگامانی بودند که سعی بر سرودن غزل نو و همرنگ زمانه داشتند، اما به دلیل درگیری‌های سیاسی و اجتماعی یا مطالعات و تحقیقات دانشگاهی، نتوانستند از فضای شعر متأثر از ترجمه اشعار شاعران رمانتیسم و سمبولیسم به یکپارچه‌سازی ابداع و تحول در غزل بیندیشند؛ برای مثال، توللی با

* دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران Ali.m.mahmoodi64@gmail.com

تاریخ وصول:۱۳۹۵/۳/۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/٤/۱

Copyright © 2015-2016, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

Archive of SID

www.SID.ir

وجود نگارش بیانیه‌های نواندیشانهٔ مقدمه دفتر «رها و نافه» دچار نوعی سیر قهقرایی شد و تنها در ساخت تصویرهای مهتابی و ترکیبات تازه محدود شد. شفیعی کدکنی «صدای دلپذیر رمانتیسم را در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۲۰ تا کودتای ۲۸ مردادماه ۱۳۳۲ می‌شنود و توللی را در این سال‌ها صاحب صدای مشخص در شعر می‌داند که ادامهٔ رمانتیسم قبلی است (صدای ادبیات کارگری) که رقیق‌تر و خالص‌تر شده» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۵۹). توللی و خانلری غزل را جامه‌ای نو پوشاندند و غزل رمانتیک از بطن تجربه‌های آنان زاده شد و سپس دیگران به راه آنان رفتند. در شعر توللی نوآوری زبانی و ساختاری غزل کم است. در غزل زیر مضمون نو و تغییرات زبانی اندک دیده می‌شود:

گورکن بر گور استاده است چابک‌تر خدا را — پنبه‌ام درگوش کن تا بسپرد در خاکدانم
...رفت نیمای[1] من و سرگرم بازی‌های خود شد — تا بجوید شامگاهان چون دگر روز از جهانم
بی‌خبر کامشب نخواهد یافت دیگر در سرایم — بی‌خبر کامشب نخواهد داشت جا بر زانوانم
«آی نیما! آی!... بابا رفت ... بابا کرد لالا — آی نیما آی!... بابا... م... ر... د» می‌گیرد زبانم

(توللی، ۱۳۷٦: ۲۲۰-۲۲۱)

این نوع نگاه، نخست در عنصر زبانی شعر و سپس محتوا و مضامین آن پیگیری شد. غزل نیز هرچند در دوسه دههٔ اول بسیار سنت‌گرا بود، به‌تدریج متأثر از فضای ترجمه اشعار رمانتیک و سمبولیسم و سپس شعر نیمایی، رو به سوی افق‌های تازه گذاشت تا اینکه شباهت لحن و مضمون غزل با شعر نو رفته‌رفته آشکار شد. تک‌غزل فروغ فرخزاد، تلاش‌های منوچهر نیستانی، سپس غزل‌های حسین منزوی و تا حدودی بُعد زبانی غزل ابتهاج اساس تغییرات آگاهانه و نوآوری ابداعانه بود که پس از وی از سوی شاعرانی مانند منزوی، امین‌پور، محمدعلی بهمنی و محمدسعید میرزایی پیگیری شد. غزل نوشتن در این روزگار نه «لجبازی کردن با نیما» (بهمنی، ۱۳۷۷: ۹)، که نوعی قدم زدن در راه نیماست. نیما خطاب به غزل‌سرایان عصرش چنین نوشت: «لازمهٔ غزل این است که موضوع عاشقانه خود را گم نکند. میدانی باشد که من به شما عشق خود را بیان کنم، اما یک چیز را گوینده غزل می‌بازد، اگر تمام عمرش غزل‌سرایی بیش نباشد و آن همهٔ دنیاست و همهٔ طبیعت. اگر شما بتوانید از خودتان بیرون بیایید و به دیگران بپردازید، می‌بینید دایرهٔ فکر کردن و خیال کردن شما چقدر وسیع است» (نیما، نامه‌ها، ۱۳٦۹: ۱۷۲).

محتوای غزل امروز بیش از آنکه به غزل کهن فارسی شبیه باشد به شعر معاصر رفته است و برای شعری که قرار است با انسان معاصر ارتباط برقرار کند این شباهت نه شایسته، که بایسته است. حسین منزوی در این زمینه اعتقاد دارد که «بیشتر از هر چیز اصرار دارم که یک غزل به عنوان واحد شعری، تشکّل و استقلال و یکپارچگی داشته باشد؛ همانطور که در یک شعر آزاد، از این شاخ به آن شاخ پریدن و نابسامانی ذهنی شاعر را نمی‌شود تبرئه کرد، در غزل نیز تک‌بیت‌سرایی سند محکومیت شاعر است» (منزوی، ۱۳۸۷: ۲۱). پس اعتقاد بر این است که غزل نو باید فضایی خاص داشته باشد. فضایی که از درهم‌تنیدگی تصاویر و آمیختگی و پیوند اجزا به دست می‌آید. یکی از راه‌های حصول این انسجام، روایت در غزل است که در غزل نو رواج بسیار یافته است. در واقع، غزل معاصر با وجود تغییر و تحولات صوری و معنایی، همچون غزل کلاسیک «ساختار شبکه‌ای» (برگرفته از زرقانی، ۱۳۹٤: ۹٤-۹۵) و تناسب در محور عمودی دارد. در اینجا این تغییرات و ضعف و قوت‌های آن بررسی خواهد شد؛ تغییرات و نوآوری‌های قالب غزل از مشروطه تا پس از انقلاب. همچنین، ساختار غزل (فرم ذهنی) نیز دچار تحولاتی شد که برجسته‌ترین تغییر آن، حضور عنصر «روایت» برای شکل‌دهی به انسجام غزل بود. در ادامه ساختار چند غزل بررسی و تحلیل می‌شود.

۱-۲- پیشینهٔ پژوهش

در زمینه تحول و نوآوری غزل کتاب‌ها و مقاله‌های خوبی نوشته شده است، اما به تحلیل سیر تحول ساختار غزل توجه نشده است. در کتاب‌های *چشم‌انداز شعر معاصر ایران* (مهدی زرقانی)، گونه‌های نوآوری در شعر معاصر، بخش قالب‌های کلاسیک

[1]. نام دختر توللی که به دلیل علاقه زیاد آغاز راه به نیمایوشیج این نام را برایش انتخاب کرد!

Archive of SID

www.SID.ir

معاصر (از دکتر کاووس حسن‌لی) به شکل مختصر و مفید قالب غزل معاصر نیز بررسی شده است. در مجموع، توجه به قالب غزل، چه در سرودن و چاپ دفتر اشعار و چه در بخش تحقیق در غزل، پس از انقلاب اسلامی بسیار زیاد شده است. نویسندگان کتاب‌های زیر به‌ویژه قالب غزل معاصر را بررسی کرده‌اند:

۱- *سیر تحول غزل* از محمدرضا روزبه (۱۳۷۹). نویسنده در این کتاب به‌خوبی غزل مشروطه تا انقلاب ۵۷ را بررسی کرده است. تقسیم‌بندی این کتاب از غزل معقول و پذیرفتنی است. غزل مشروطه، غزل سنتی معاصر، غزل میانه و غزل نو هرکدام در یک فصل با بررسی سرآمدان آن و وضعیت کلی هر جریان به شکل مختصر بررسی شده است. محمود فتوحی نقدی مختصر بر این کتاب نوشته است (ر.ک: کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ۱۳۷۹. شماره ۳۵. ۳۸-۴۲).

۲- کتاب *غزل نو: بررسی و تحلیل غزل نو در شعر معاصر ایران*، از علی‌اصغر بشیری (۱۳۹۰). این کتاب به شکل تاریخ ادبیات غزل معاصر پس از نیما و غزل‌سرایان سرآمد را بررسی کرده است. اشعار سیمین بهبهانی، قیصر امین‌پور، حسین منزوی و بهمنی در بخش دوم کتاب به عنوان سرآمدان غزل بررسی شده است. در فصل پایانی این کتاب، به شکل مختصر، غزل‌سرایان پس از انقلاب معرفی شده است. خلاصهٔ این کتاب مقاله‌ای تحت عنوان «غزل نو و پیش‌زمینه‌های آن» است که در پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان به چاپ رسیده است (ر.ک: محمدی و بشیری، ۱۳۹۱).

۳- *مدرنیزم و پست‌مدرنیزم در غزل معاصر* (۱۳۹٤) از محمود طیب. این کتاب غزل پس از انقلاب اسلامی ۵۷ را که دارای مشخصات نوین است سرلوحهٔ تحقیق قرارداده است. تعریف مدرنیزم و پست‌مدرنیزم و سپس بیان غزل پست‌مدرنیزم و مشخصات آن در این کتاب دیده می‌شود. نویسنده غزل مدرن را سه نوع می‌داند غزل مدرن سالم، غزل مدرنِ افراطی (پست‌مدرن) و غزل مدرن متعادل (آمیزه‌ای از هر دو) (ر.ک: طیب، ۱۳۹٤).

۲- شکل شعر

در نگاه اول منظور از شکل شعر همان قالب آن است. این اصطلاح در نقد امروز دو بخش است؛ **شکل بیرونی** شعر که همان قالب آن است، مثل غزل، قصیده، شعر نیمایی، رباعی و...؛ **شکل درونی** یا فرم ذهنی شعر، بر انسجام و پیوند عناصر آن در سرتاسر متن با همدیگر توجه دارد. *شمس قیس رازی* چنین اعتقاد داشت که «شعر چنان می‌باید که هر بیت به نفس خویش مستقل باشد» (قیس رازی، ۱۳٦۰: ۲۹۰). شفیعی کدکنی نیز معتقد است که در شعر قدیم فارسی، «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، ۱۳۷۰: ۱٦۹). به همین دلیل، گاه در برخی از اشعار و غزل‌های قدیم، فرم درونی یا فرم ذهنی منسجمی برای شعر ایجاد نمی‌شد. وجه غالب ذهنیت شاعرانه کلاسیک، بیت‌اندیش بود نه کل‌اندیش، لذا توجه شاعر معطوف به این بود که وحدتی در محور افقی، یعنی بیت، نه کل غزل ایجاد کند و از وحدتی که لازمهٔ محور عمودی شعر بود غافل می‌ماند (ر.ک: حمیدیان، ۱۳۷۳: ٦۲۳-٦۳۷). هرچند چنین انسجامی را به واقع می‌توان در غزل قدیم و من‌جمله حافظ دید، چه برخلاف تصور عموم، «بیت‌های غزل‌های حافظ را که جدا از هم در نظر آوریم، شکل ذهنی تکامل‌یافته‌ای دارند» (براهنی، ۱۳۷۱: ۹۰-۹۸، ر.ک: مالمیر، ۱۳۸۸: ٤۲-٥٦ و پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۱۱۲). شکل ذهنی عبارت از محیطی است که شعر در آن حرکت می‌کند و پیش می‌رود و اشیاء و احساس‌ها را با خود پیش می‌برد. خوانندهٔ شعر در بررسی این شکل، با احساس، اندیشه و تخیّل شاعر سروکار دارد» (براهنی، ۱۳۷۱: ۷۳-۷٤). چنین نگاهی بیشتر متناسب با شعر نوست.

با ظهور مکتب‌های زبانشناسی صورت‌گرا (فرمالیسم) و ساختارگرا، چنین نظریه‌ای بیش از پیش پی‌گیری شد و شاعران و داستان‌نویسان سعی بر انسجام‌بخشی عناصر و شکل درونی اثر کردند. فرایند چنین تحلیل شکل‌مدارانه، هنگامی کامل‌شدنی است که تمامی عناصر موجود اثر موجب معنای صورت ظاهری آن معنا گردد. «در پی پیگیری صورت اثر هنری باید آنچه *رنسام* «بافت

Archive of SID

www.SID.ir

موضوعی»[1] و «ساختار منطقی»[2] می‌نامد، دریافت. بافت موضوعی جزئیات و صناعات ادبی خاص آن اثر (مثل استعارات و تصویرهای خاص) را در یک جا جمع می‌کند و ساختار منطقی به مبحث یا مفهوم مستتر در اثر هنری اشاره می‌کند» (ویلفرد و همکاران، ۱۳۷۰: ۹۷). در این نوع نگاه، لفظ و معنا، صورت و محتوا در تقابل با هم نیستند بلکه مکمل یکدیگرند. مهارت شاعر و داستان‌نویس در این است که این دو مفهوم ظاهری و درونی را به کمک زبان، عاطفه و صور خیال هماهنگ کند و پیش ببرد. «تخیل خلاقه، اثر هنری را به صورت الگوبندها یا نظامی از صور خیال یا نمادها، توالی رخدادها (پیرنگ) و احساسات و عواطف شعر غنایی درمی‌آورد» (همان: ۹۹). فردریش **هگل** نیز در بحث از زیباشناسی هنر و شعر، زیبایی را زمانی حصول‌پذیر می‌داند که «نسبت میان محتوا و شکل، کامل شده باشد» (احمدی، ۱۳۸۳: ۱۰٤). براهنی در این زمینه «فرم شعر» را تحلیل کرده است. او معتقد است که فرم شعر آن چیزی است که شعر را روبه‌روی خواننده نگاه می‌دارد و حالت گریز را از محتوای شعر می‌گیرد و آن را در برابر تماشاگر نگاه می‌دارد تا او در لذت و هوشیاری تمام به تماشای جلوه‌های توأم فرم و محتوا بنشیند. او چنین می‌اندیشد که «به یک معنی می‌توان گفت که شعر نه از کلمات به صورت افقی، بلکه از کلمات در حالت عمودی تشکیل شده است» (براهنی، ۱۳۷۱: ۳٦٤/۱) اینچنین نگاه منتقدانه به غزل نیز ثابت شده است، غزل کلاسیک فارسی نیز از این ساختار درهم‌تنیده و به‌هم‌پیوسته برخوردار است (ر.ک: زرقانی، ۱۳۹٤: ۹۸).

بنابر چنین نظریاتی، در این مقاله سیر تحول غیرمستقیم و ناخودآگاه غزل مشروطه (با تمرکز بر غزل فرخی یزدی، نماینده غزل مشروطه)، تحول خودآگاه شکل غزل (منوچهر نیستانی و بهمنی: پیشروان تحول غزل) و انسجام فرم درونی و بیرونی (غزل ابتهاج، منزوی) در کنار غزل‌های پیشگام خانلری و فرخزاد از عهد مشروطه تا غزل پس از انقلاب بررسی خواهد شد. انتخاب غزل‌سرایانی چون فرخی یزدی، خانلری، فرخزاد، توللی، منزوی، بهمنی، نیستانی، بهبهانی و دیگران در این مقاله بر مبنای سیر تحول تاریخی غزل و نقش بسزای هر کدام از ایشان است.

۲-۱- شکل و ساختار غزل مشروطه

نامتعادلی و بی‌تناسبی بین ظرف و مظروف و فرم و محتوا، نشانهٔ وجود یک بحران عمیق در شعر این دوره است؛ بحرانی که حاصل امواج و پدیده‌های شتابناک اجتماع بحران‌زدهٔ آن روزگار است. شاعری که در کمال آرامش، مشغول غزل‌سرایی در همان فضای مألوف آبا و اجدادی است، ناگاه خود را در میانهٔ سخت‌ترین کشمکش‌های اجتماعی و سیاسی در فضایی پرآشوب می‌یابد و می‌کوشد با شعر خود، این «موج زخودرفته» را همراهی کند، اما ابزار مناسب در اختیار ندارد؛ پس در این مسیر، به تازه‌سازی صورت ظاهر شعر خود می‌پردازد، بی آنکه عمیقاً به مفهوم «تازگی» اندیشیده باشد. شعرش را از مضامین و لغات تازه انباشته می‌کند، بی آنکه در آنها روح شاعرانه بدمد و بی آنکه به نگاه و ادراک متفاوتی رسیده باشد. فقدان تعادل و توازن بین سنت‌های شعری و مفاهیم نو، یکی از عمده‌ترین معضلات صوری غزل مشروطه است. یکی از حادترین مسائلی که در شعر مشروطیت ـ عموماً ـ و غزل این دوره ـ خصوصاً ـ با آن مواجه می‌شویم، ناهمخوانی بین فرم و محتواست. به نظر می‌رسد که شکل سنتی غزل با قدمتی هزارساله، تاب پذیرش مضامین صریح و خشن سیاسی و اجتماعی این دوره را ندارد. شعر مشروطیت غالباً از هماهنگی درونی و بیرونی شکل و محتوا کم‌بهره است. پرداخت به مضامین، خام است. واژه‌های جدیدالورود، خالی از حیثیت شعری و بار عاطفی‌اند. پر بیراه نرفته‌ایم اگر معتقد باشیم که «شعری که همزمان با مشروطیت به وجود آمد، و بعد به صورت رشته‌ای از شعر و شاعری در عصر حاضر ادامه یافت و هنوز با بی‌رمقی تمام ادامه دارد، شعری بود تا حدی تعلیمی، خام، بی‌شکل، بی‌هارمونی و بدون یکپارچگی. شعر مشروطیت، شعر مضمون است، نه شعر فرم و محتوا، و از آنجا که شعری است با هدفی از خارج به‌عاریت‌گرفته، تا حدودی شعری است که در اوج فقط می‌تواند به نوعی شعار دربارهٔ مضمون انتخاب‌شده به‌وسیلهٔ شاعر بدل

[1]. local texture
[2]. logical structure

Archive of SID

www.SID.ir

گردد» (روزبه، ۱۳۷۹: ۲۳). پس از مشروطه به دنبال تلاش‌های نیما و پیروانی وی شعر نو نُضج یافت و اندیشه‌های تحول‌آفرین و با «میدان دید تازه» نیما در اشعارش بر شکل و محتوای غزل نیز به‌تدریج تأثیر خاصش را نشان داد.

۲-۱-۱- ساختار غزل فرخی یزدی

ریختن محتواهای سیاسی و اجتماعی با سیلی از واژه‌ها و ترکیبات نادرخور و نالطیف به پیمانهٔ غزل مشروطه سبب شد که در شکل و ساختار عمودی و افقی غزل دوگانگی و بی‌انسجامی به وجود آید. در غزل‌هایی از فرخی مباحث غنایی (وصف عشق، معشوق و بیان دردهای هجران و جفاهای محبوب و...) با عناصر سیاسی و فرهنگی و اجتماعی گره می‌خورد. این آمیختگی بیش از آنکه در پرده و نمادین باشد، آشکارا و مستقیم است. ابتدای غزل، به تغزل و ذهنیت غنایی خود توجه کرده، سپس دو بیت شعارزده و انقلابی سروده است و باز به همان سیاق آغاز غزل به تغزل می‌پردازد. در غزل زیر، فرخی برای ساختمان غزل دو تنه اصلی بنا نهاده که آغازش تغزل است و در بخش دوم به بیان اندیشه‌های انتقادی و اجتماعی‌اش پرداخته است:

۱) عمری است کز جگر، مژه خوناب می‌خورد — این ریشه را ببین ز کجا آب می‌خورد
۲) چشم تو را به دامن ابرو هرکه دید — گفتا که مست، باده به محراب می‌خورد
۳) خال سیه به کنج لب شیرین توست — یا هندویی که شیره به عناب می‌خورد
٤) دل در شکنج زلف تو چون طفل بندباز — گاهی رود به حلقه و گه تاب می‌خورد

↑ (بخش تغزلی غزل)

۵) ریزد عرق هرچه ز پیشانی فقیر — سرمایه‌دار جای می ناب می‌خورد

↓ (بخش سیاسی غزل)

٦) غافل مشو که داس دهاقین خون‌جگر — روزی رسد که بر سر ارباب می‌خورد
۷) دارم عجب که با همه امتحان هنوز — ملت فریب «لیدر» و «احزاب» می‌خورد
۸) با مشت، فرخی شکند گرچه پشت خصم — اما همیشه سیلی از احباب می‌خورد

(فرخی، ۱۳۷۵: ٥٤)

این دوگانگی محوری در ساختار چندین غزل دیگر فرخی نیز نمایان است. روح غالب بر شعر و غزل مشروطه، گواه همان بحران (بی‌انسجامی ساختاری) مذکور است. به‌خوبی پیداست که شاعر تلاش کرده است بین سنت‌ها و عناصر مرسوم شعر گذشته، و پدیده‌ها و مضامین روزمرهٔ اجتماعی آشتی برقرار کند. در اینجا یک حس نیرومند تاریخی و یک ادراک عمیق شاعرانه لازم است، اما همین نبود تطابق و تناسب بین عناصر شعر است که به اغلب آثار دورهٔ مشروطیت، حالتی غیرطبیعی و غیرجدّی می‌دهد و خواننده احساس می‌کند که با شعر ـ به مفهوم دقیق آن ـ روبه‌رو نیست (روزبه، ۱۳۷۹: ٢٤).

در پایان باید گفت که تکنیک و زیرکی فرخی در این بوده است که تغزل را با سیاست بیامیزد، اما راه و روش صحیح و نمادین را به کار نگرفت و بی‌پرده شعارش را در غزل می‌گفت. فرخی در غزل زیر نیز چنین دوقطبی شدن ساخت و قالب را به کار بسته است و گویی فراموش کرده که غزل برای تغزل مناسب‌تر است، در واقع دغدغهٔ شاعر سیاست است تا اینکه تغزل باشد، دو بیت زیر بیت اول و چهارم غزل است:

بی‌سروپایی اگر در چشم خوار آید تو را — دل به دست آرش که یک روزی به کار آید تو را
....پافشاری کن حقوق زندگان آور به دست — ورنه همچون مرده تا محشر فشار آید تو را

(فرخی، ۱۳۷۵: ١٦٨)

اگر به برخی از ابیات تخلص غزل او نگریسته شود، به‌خوبی مشاهده می‌شود که پس از تغزل و وصف‌های غنایی و ... به بیان شعارهای آزادی و ادبیات کارگری خویش روی می‌آورد. فرخی در پایان غزلی به صراحت گفته است:

Archive of SID

www.SID.ir

در جهان کهنه ماند نام ما و فرخی چون ز ایجاد غزل طرح نو افکندیم ما

(همان: ٤٢)

۳- نقش خانلری در غزل

از مشروطیت تا سقوط سلطنت غزل‌سرایان بسیاری دفترهای غزل خود را منتشر می‌کردند که در میان دفترهای حاوی شعر نو و چارپاره، به تعدادی غزل برمی‌خوریم که نشان از میل همیشگی به این قالب است. *شفیعی کدکنی* در مقدمه‌ای که بر «گزینه اشعار خانلری» نوشته، اعتقاد دارد که اگرچه خانلری در شمار خیل بسیار غزل‌سرایان مشروطیت تا انقلاب اسلامی نیست، «ولی اگر بخواهیم به تاریخ نوآوری در غزل بپردازیم، بدون هیچ تردیدی خانلری «نیمای غزل» است؛ زیرا او تنها کسی است که در سال‌های قبل از شهریور ۱۳۲۰ عالماً و عامداً در مبانی غزل فارسی تجدید نظر کرده است و اقدامات او را در این زمینه، بعدها در غزل‌های نو فریدون توللی در سال‌های سرودن مجموعهٔ «رها» و بعضی نوپردازان دیگر می‌توان دید» (به نقل از خانلری، ١٣٩٤: ۱۳). از دیدگاه تاریخی، چنین سخنی هرچند جای تأمل دارد، با وجود بسامد اندک غزل‌هایی از این دستِ خانلری می‌توان آن را پذیرفته دانست. اصولاً اطلاق کردن «نیمای غزل» به سیمین بهبهانی، حسین منزوی یا خانلری خالی از اشکال نیست. حسین منزوی نیز در دفتر «از شوکران و شکر»، از اینکه علی‌محمد حق‌شناس، سیمین بهبهانی را «نیمای غزل» لقب داده، با ذکر براهین و دلایلی این سخن را برنمی‌تابد. البته باید گفت تلاش‌های این چند غزل‌سرا برای شروع انقلابی دیگر در غزل فارسی تحسین برانگیز است که در این میان غزل حسین منزوی، منوچهر نیستانی و خانلری فضل تقدم خودش را در زمینه‌های ساختاری و محتوایی دارد. خانلری در غزل زیر که به سال ۱۳۱۸ شمسی سروده بود، نُرم[1] غزل فارسی را از سنت به نوآوری کشانده است. فضای رمانتیک و وصف طبیعت در قالب غزل، کار خانلری بوده است و بعد از او و شهریور ۱۳۲۰ دیگران آن را گسترش دادند و اندک اندک غزل معاصر از درون این گونه تجربه‌ها شکل گرفت؛ غزلی که هیچ‌کدام از مؤلفه‌های تکراری غزل سنتی فارسی را ندارد و اگر از قالب آن صرف‌نظر شود، یک قطعه «شعر نو» به حساب می‌آید، مثل «غزل» فروغ در «تولدی دیگر» که سال ۱۳۳۸ آن را سرود. در واقع، خانلری متأثر از فضای شعر رمانتیک فرانسه به سرودن چنین منظره‌هایی در غزل روی آورده است، توللی و سپس نیستانی نیز چنین کاری را دنبال کردند. غزل خانلری دارای نگاه و زبانی نو است:

ماه، غمناک در این گلشن خضرا می‌گشت باد بی‌خویشتن افسرده و شیدا می‌گشت

گلبن از دردِ نهان زار به خود می‌پیچید شب فرومانده در اندیشهٔ فردا می‌گشت

بانگی از دور می‌آمد همه رنج و همه درد مانده بود، از ره و نالان پیِ مأوا می‌گشت

رازی اندر دل شب بود که ناگاه اگر برگی از شاخه جدا می‌شد و رسوا می‌گشت

سایهٔ بیدبن از بیم می‌آویخت به شاخ باد چون می‌شد ازو دور هویدا می‌گشت

یاد آن یار سفرکرده پریشان و غمین زیر هر سایه نهان می‌شد و تنها می‌گشت

(خانلری، ١٣٩٤: ١٤)

تصاویر و زبان این غزل متأثر از اشعار شاعران مکتب رمانتیسم است که چنین غزل‌هایی همراه با چارپاره‌هایی از این سنخ، زمینه را برای دگرگونی غزل و نزدیکی آن به شعر نیمایی فراهم ساخت. ترکیب‌های بلیغ «ماه نو»، «باد افسرده و شیدا» و تصاویر رمانتیک این غزل، آن را از غزل مشروطه و غزل سنتی دور داشته است. این چنین جریانی را در شعر فریدون توللی می‌توان بازجست.

۳-۱- تک‌غزل فروغ فرخزاد

در شعر معاصر باید به تک‌غزل فروغ فرخزاد و غزل‌های غنایی و عاشقانهٔ سیمین بهبهانی نظر افکند. فروغ فرخزاد که شعر

[1]. norm

Archive of SID

www.SID.ir

زنانه و خواسته‌های زن امروز را به شکل گسترده در شعر آورد، به منظور استقبال غزلی از ابتهاج به سال ۱۳۳۸ غزلی با مؤلفه‌هایی از جنس شعر نیمایی سرود که نگاه همه را به خود جلب کرد. مرحوم زرین‌کوب در کتاب *شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب* در مورد شعر فرخزاد می‌نویسد: «فروغ فرخزاد شاعر معاصر در شعر غنایی خویش ترجمان آرزوهایی است که در جامعه‌های تهذیب یافته شرم و مناعت زنانه آنها را مهار می‌کند. پیروان شیوهٔ او غزل را شبیه کرده‌اند به غزل هندی که به قول شبلی نعمانی در آن اظهار عشق از جانب زن است نه مرد. در هر حال، فروغ زنگ زنانهٔ عمیقی به شعر امروز فارسی می‌دهد و ادب فارسی را هم مثل ادب تمام اروپا سوق می‌دهد به سوی احساسات زنانه. احساسات زنانه که به قول *بندتوکرچه* مدت‌هاست ادب اروپایی را تسخیر کرده است» (زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۱۵۳). به هر حال، جدای از بررسی اشعار نیمایی فرخزاد، باید تأیید کرد که این غزل او سرآغاز تحولی عظیم شد که منزوی و بهمنی بدان راه رفته‌اند. آن غزل از این قرار است:

چون سنگ‌ها صدای مرا گوش می‌کنی — سنگی و ناشنیده فراموش می‌کنی
رگبار نوبهاری و خواب دریچه را — از ضربه‌های وسوسه مغشوش می‌کنی
گمراه‌تر ز روح شرابیّ و دیده را — در شعله می‌نشانی و مدهوش می‌کنی
ای ماهی طلایی مرداب خون من ! — خوش باد مستی‌ات که مرا نوش می‌کنی
دست مرا که ساقهٔ سبز نوازش است — با برگ‌های مرده هم‌آغوش می‌کنی
تو درهٔ بنفش غروبی که روز را — بر سینه می‌فشاری و خاموش می‌کنی
در سایه‌ها فروغ تو بنشست و رنگ باخت — او را به سایه از چه سیه‌پوش می‌کنی

(فرخزاد، ۱۳۷۹: ۲۰۹)

این غزل با بیانی غمگنانه روایتگر دردهای شاعر است. معشوقِ شاعر این غزل مرد است و شعر برخلاف غزل کهن، احساسات زنانه را با زبان زنانه و نو بازگو کرده است؛ محتوای این غزل نو و تازه است. تصاویری چون «رگبار نوبهار»، «دریچه» و «خواب» در آن بی‌سابقه است. دکتر روزبه در این زمینه می‌گوید «غزل نو هرچند دارای زمینه‌ای تاریخی و سبکی است، به معنای دقیق به موجی از غزل‌ها اشاره دارد که از بطن تجربهٔ معروف فروغ فرخزاد که به تنهایی حادثه‌ای در زبان غزل بود، زاده شد» (روزبه، ۱۳۷۹: ۱٤۰). بی‌وفایی معشوق نیز در این غزل اساس شعر است ولی شاعر چنان خوب توانسته با تصاویر نو در پرده این راز را بگوید که هنری‌تر از آن نتوان گفت. این غزل پاسخی به غزل ابتهاج بوده که شاعران دیگر و از جمله شهریار تبریزی نیز آن را جواب گفته است.

٤- ساختار غزل (فرم ذهنی) ابتهاج

جایگاه شعر و غزل کلاسیک در بستر زمان آنچنان والا بوده که غزل، دوره‌ای به نام «بازگشت ادبی» را تجربه کند و با وجود توجه به انقلابی ادبی عصر مشروطیت بعضی از غزل‌سرایان همچنان به غزل کلاسیک و مبادی و مبانی آن سخت دلبسته بوده‌اند، غزل پژمان بختیاری، رهی معیری، امیری فیروزکوهی و هادی پیشرفت متخلص به رنجی، شهریار تبریزی و .... در عصر ما نیز نشان‌دهندهٔ چنین روشی است. از این میان نیز غزل هوشنگ ابتهاج با سرمشق‌گیری از غزل حافظ، سعدی و گاه مولوی توانست به انسجام مناسبی دست یابد. این شاعر عناصر شعریِ غزل را هماهنگ در محور عمودی و افقی کلام به کار بسته است. زبان، عاطفه، موسیقی و اندیشه در کلام این شاعر تجلی برجسته و بی‌عیب‌ونقصی دارد. هم مفاهیم، مضامین، موتیف‌ها و بن‌مایه‌های سنت‌نمون غزلش منسجم و استوار است و هم عناصر زبانی و موسیقایی آن غنایی و عاطفی است. برای آشنایی با اندیشهٔ متعالی و «ساختار شبکه‌ای» شعر این شاعر و مرور زبان شعر وی، غزلی از وی نقد ساختاری می‌شود:

۱- امروز نه آغاز و نه انجام جهان است — ای بس غم و شادی که پس پرده نهان است

Archive of SID

www.SID.ir

۲- گر مرد رهی غم مخور از دوری و دیری — دانی که رسیدن هنر گام زمان است
۳- تو رهرو دیرینهٔ سرمنزل عشقی — بنگر که ز خون تو به هر گام نشان است
٤- آبی که برآسود زمینش بخورد زود — دریا شود آن رود که پیوسته روان است
٥- باشد که یکی هم به نشانی بنشیند — بس تیر که در چلهٔ این کهنه‌کمان است
٦- از روی تو دل کندنم آموخت زمانه — این دیده از آن روست که خونابه‌فشان است
۷- دردا و دریغا که در این بازی خونین — بازیچهٔ ایّام دل آدمیان است
۸- دل برگذر قافلهٔ لاله و گل داشت — این دشت که پامال سواران خزان است
۹- روزی که بجنبد نفس باد بهاری — بینی که گل و سبزه کران تا به کران است
۱۰- ای کوه تو فریاد من امروز شنیدی — دردی‌ست در این سینه که همزاد جهان است
۱۱- از داد و وداد آن همه گفتند و نکردند — یارب چه قدر فاصله دست و زبان است
۱۲- خون می‌چکد ازدیده درین کنج صبوری — این صبر که من می‌کنم افشردن جان است
۱۳- از راه مرو سایه که آن گوهر مقصود — گنجی‌ست که اندر قدم راهروان است

(ابتهاج، ۱۳۷۱: ۲٤٦-۲٤۷)

برای اثبات انسجام درونی «فرم ذهنی» و «ساختار شبکه‌ای» شعر، از سازه‌های زبانی و سازه‌های موسیقایی بحث کرده‌اند. مهدی زرقانی در اثبات وجود ساختار شبکه‌ای غزل کلاسیک و با مطالعهٔ موردی غزل سنایی، سازه‌های زبانی شعر، یعنی «تکرار»، «هم‌آوایی»، «تضاد»، «هم‌معنایی» و «ارجاع» و در بحث سازه‌های شبکه‌ساز موسیقایی نیز وزن و قافیه و ردیف را مؤثر دانسته است (ر.ک: زرقانی ۱۳۹٤: ۹۸-۱۱۲). مثلاً هم‌آوایی و تکرار می‌تواند در برجسته‌سازی موسیقی شعر مؤثر باشد، در این جا نیز ضمن در پیش چشم داشتن برخی از این سازه‌ها به انسجام فکر محوری غزل نیز توجه شده است. در غزل ابتهاج عوامل و سازه‌های ساختار شبکه‌ای بر این قرار است:

٤- ۱- اندیشهٔ غزل ابتهاج

این غزل اندیشه و جهان‌بینی خاص شاعر را در نگاهی فراگیر به سایر غزل‌های دیگر او نیز بیان می‌کند. گزاره‌ها و جملات اسنادی این مصرع‌ها و ابیات همگی از یک نکته حکایت دارد. آن هم در بیت ٤ و بیت ۱۳ فشرده شده است. «هنر گام زمان» در نظر شاعر در نهایت «رسیدن» به مقصد را به ارمغان می‌آورد. بیت اول مقدمه‌ای برای بیان این اندیشه است؛ شاعر غیرمستقیم به خود و مخاطب می‌گوید، نگران نباش! امروز روز اول و آخر جهان نیست، بی‌شک غم‌ها و شادی‌های بسیار دیگری رخ خواهد داد. در نظر شاعر، رفتن و حرکت از سوی انسان حاصلی جز رسیدن به دریا را که نمادی از مطلوب و حقیقت است، ندارد. تکرار کلماتی چون «مرد رهی»، «گام زمان» در بیت دوم، «رهرو»، «گام» در بیت سوم، «رود روان» در بیت چهارم، «باشد که یکی هم به نشانی بنشیند»، در بیت پنجم و «راه» ، «قدم رهروان» در بیت آخر چنین اندیشه‌ای را سلسله‌وار مؤکّد ساخته که همان «ساختار شبکه‌ای» زبانی و محتوایی را شکل داده است. تقابل غم و شادی در زندگی انسان و همیشگی بودن چنین تقابلی، شاعر را بر این واداشته است که بگوید: در پس خزان، روزی بهاری خواهد آمد که با خود گل و سبزه را از کران تا کران زمین به ارمغان می‌آورد. لازمهٔ رسیدن به گنج و «گوهر مقصود» نیز تنها با همت و رهروی برآورده نمی‌شود، بلکه شاعر صبر کردن و افشردن جان را نیز بایسته می‌داند. اصولا روحیه ابتهاج در زندگی و به تبع آن در شعر، باور داشتن به خیر و تحقق آن در بستر امید داشتن به آن رخ می‌دهد. وی از اینکه اخوان ثالث دفتر شعر «زمین» سایه را نقد کرده و «امید» درونی شعرش را مخالفت کرده برآشفته می‌شود و چنین می‌گوید: «یعنی باید به این همه شرارت تسلیم شد. بگویم همین است که هست. ناامیدی تسلیم و وادادن است دیگر و این یعنی پذیرفتن شر. امید به خیر یعنی اینکه باور دارید به اینکه خیر می‌تواند تحقق پیدا کند» (عظیمی و طیّه، ۱۳۹۲: ۱۰۹۱).

Archive of SID

www.SID.ir

٤-۲- شکل غزل ابتهاج

غزل ابتهاج در دو محور افقی و عمودی مثل حلقه‌های زنجیر به هم وصل شده و دارای «ساختار شبکه‌ای» است. حرکت از یک نقطه (بیان مضمون در بیت ۱) و تأکید بر آن در ابیات دوم تا پنجم با ذکر تمثیل زیبای بیت ٤ و ٥ پی‌ریزی و پیگری شده است. این حرکت بدون توقف در ابیات میانی و پایانی غزل نیز با ذکر دلایل و استنتاجات مختلف تکرار شده است. حتی اگر به نظریات مکاتب زبانشناسی چون «فرمالیسم» و «ساختارگرایی» و «پساساختارگرایی» هم کاری نداشته باشیم، می‌توان نتیجه گرفت که آن وحدت هنری میان عناصر زبانی و ادبی شعر سایه معمولاً برقرار است. «ساخت» شبکهٔ روابط همنشینی و جانشینی عناصر یک نظام [قالب غزل] در رابطه متقابل با یکدیگر است که فقط محدود به زبان نیست» (صفوی، ۱۳۹۰: ۲۰). در غزل ابتهاج عناصر زبان، صور خیال، عاطفه و اندیشه در مسیر منسجم ساختن شکل شعر به هم دیگر وابسته و با هم هماهنگ هستند. «در غزل سایه عموماً نوعی «وحدت تجربهٔ عاطفی» بر سراسر غزل حاکم است. «وحدت تجربه عاطفی» به همراه رعایت سختگیرانه شکل‌های مختلف، ایجاد تناسب‌های صوتی و معنوی به فرم شعر سایه انسجام بخشیده است» (عظیمی، ۱۳۸۷: ۳۳۰). تکیه بر محتوا و پیام‌محوری مشخص، در کنار حفظ تعادل زبانی در چنین غزل‌هایی به فرم ذهنی غزل انسجام بخشیده است؛ چه «فرم یعنی محتوای نگاه‌داشته‌شده در روبه‌رو» (براهنی، ۱۳۷۱: ۳٦۹/۱).

غزل ابتهاج به دلیل سنت‌گرایی نتوانست به نوسازی ساختار غزل کمک کند؛ تنها در بعد زبانی غزل ابتهاج تازگی دیده شده است که می‌توان آن را مقدمه‌ای برای شاعران پیرو او دانست. غزل از ابتهاج به دست نیستانی و منزوی و بهمنی رسیده است. این سه تن پس از اوج ابتهاج به آموزه‌های تازه نیز دل سپردند تا تحول غزل تدریجاً انجام گیرد.

٥- شکل نوشتاری غزل نیستانی

تا دههٔ ۳۰ و ٤۰ تغییر و تحول شگرف و یکپارچه‌ای در شکل ظاهری قالب غزل به وجود نیامد، بلکه شاعران با رعایت اصل وحدت و انسجام‌بخشیدن در زبان، موسیقی، صور خیال، اندیشه و عاطفه و حتی وفاداری به شکل نوشتاری قالب غزل، غزل سرودند؛ در واقع، تا بدین‌جا تلاشی برای تشبه و تقرب قالب غزل به شعر نو صورت نگرفته است. منوچهر نیستانی از درس‌های نیما، توللی و اخوان توشه‌ها اندوخت و قصد داشت شعرش را متحول کند. نیستانی از آنجا که سنت‌گرا بود، غزلش را به پیروی از همین ایده‌ها، متحول ساخت؛ هرچند تحولی که ما از آن دم می‌زنیم، در غزل نیستانی چندان نهادینه و استوار نبود. «نیستانی علاوه بر اشعار نو، غزلیات زیبایی دارد که نوگرایی او در شعرهایش کاملاً مشهود است. یکی از کارهای نوی که او در زمینهٔ غزل انجام داد، نحوه نوشتن آن به شیوهٔ شعر نیمایی است، که به قول بهمنی، نخستین کسی بود که این شیوه را در شعر فارسی به کار گرفت» (به نقل از بشیری، ۱۳۹۰: ۹۵). در واقع «بسیاری تأکید دارند که نیستانی از جمله پیشگامان غزل نو و از تأثیرگذاران بر آن است. او درباره شعر نو نیز دیدگاه‌هایی دارد: شعر را باید با زبان زمان گفت ...» (برقعی، ۱۳۷۳: ۳۷۸٦/٦)؛ هوشنگ ابتهاج نیز پیشگامی نیستانی را به شکل ابداعی قبول دارد (ر.ک: عظیمی و طیه، ۱۳۹۰).

به دلیل رواج شعر نو، غزل‌سرایان سعی کردند غزل را به فرم و شکل ظاهری شعر نیمایی و بخصوص به لحن آن نزدیک کنند. این طرز بیان و شکل نوشتاری از سوی نیستانی در شاعران همزمان و پس از او تأثیر گذاشت. بهبهانی، منزوی، بهمنی و میرزایی غزل‌سرایانی هستند که بر اساس اشاره‌های خودشان، و نشانه‌هایی که در غزل‌شان دیده شده است، از سبک نوشتن غزل نیستانی درس گرفته‌اند. به کاربردن عنصر روایت در غزل، شباهت داشتن نحوه بیان به شعر نو، همچنین استفاده از نشانه‌های نگارشی چون - ، ....، - در غزل از ابتکارهایی است که نیستانی در آن پیشگام است. در غزل زیر شکل نوشتاری شبیه به شعرهای نیمایی است و علایم نگارشی در غزل، در نوع خود نو و تازه است:

چو آفتاب، بر این آستانه می‌افتد

Archive of SID

www.SID.ir

ز دوش شهر ردای شبانه می‌افتد
نه خود رونده،
پراکنده ما
شتابنده،
چو مور کور که آبش به لانه می‌افتد!
کبوتر ار نه معلّق می‌زند به میل حریف
مسلّم است که از آب و دانه می‌افتد،
به تندباد حوادث نکرده پروازی
چو جوجه‌مرغکی از آشیانه می‌افتد!
همیشه دست نسیم از پی نوازش نیست،
بسا، ز شاخه- به تیغش- جوانه می‌افتد.
چو «بوف کور» به ظلمت خزیده‌ایم، آیا
کی آفتاب بر این آشیانه می‌افتد؟ ..
. (نیستانی، ۱۳۵۰: ۱۵۳- ۱۵۵).

قالب شعر غزل است اما شکل نوشتاری آن شبیه شعر نیمایی است و می‌توان برخلاف شکل نوشتاری شاعر آن را به شکل غزل قدیم نوشت. علاوه بر این، زبان نو و محتوای تازهٔ آن بیانگر همان نوگرایی در قالب غزل است. قافیه و ردیف در غزل برای شاعری که می‌خواهد متناسب «زبان زمان» شعر بسراید، دست‌وپاگیر است و محدودیت ایجاد می‌کند. هرچند در این غزل و سایر غزل‌های نو، قاعده‌هایی چون زبان سنتی شعر به همراه موسیقی بیرونی، ردیف و قافیه محفوظ مانده است، باز تلاش شاعر برای بیانی روان و داخل کردن کنایات و اصطلاحات زمانه قابل‌تأمل است. در بیت سوم، مضمونی نو را در زبان غزل وارد کرده سپس محتوای غنایی غزل را در این بیت بیان کرده است؛ همان چیزی که همگان گفته‌اند و ما نیز بارها خوانده‌ایم که گاه، به دنبال دانه رفتن به دام افتادن را در پی دارد. هم شکل نوشتاری بیتِ «**همیشه دست نسیم از پی نوازش نیست** ...» و هم مضمون آن تازه و در حد خود نو است.

براهنی در این زمینه چنین اعتقاد دارد: «اگر آنهایی که اکنون شعر می‌گویند، چیزی تازه به وجود بیاورند که در عین معاصر و جاندار بودن، قسمتی از سنن تغییریافتهٔ گذشته را نیز در خود حفظ کند، خودبه‌خود شعرشان اصالت لازم را خواهد داشت. معاصر کسی است که نه گذشته را فدای حال کند و نه حال را فدای گذشته، بلکه گذشته را به خاطر حال تغییر دهد و حال را با تغییر گذشته بیافریند» (براهنی، ۱۳۷۱: ۳٦۸). زبان نو در غزل نیستانی اگر سرسختانه دنبال می‌شد، بی شک نقطهٔ عطف تحول شگرف در غزل معاصر می‌توانست باشد؛ اما نیستانی را این انگیزه نبود و «چه آسان شد»؛ نیستانی در غزل زیر نیز شکل نوشتاری شعر نیمایی را رعایت کرده است:

تو – نیستی – (و چه گل‌ها که با بهاران‌اند)
ترانه‌خوان تو – من نیستم – هزاران‌اند. نثار راه تو یک آسمان شقایق سرخ،
که گوهران دل‌افروز شب‌کنارانند. گریست، تلخ که:
«صحرای آسمان خالی است»
ستاره‌های در او چشم‌های ماران‌اند!
نشان مهرگیایی در این کویر که دید؟

Archive of SID

www.SID.ir

ز مهر و مه – که در این راه رهسپاراناند؟ ... – ولی، نه! این همه الماس‌گونه – در دل شب -
نه سکه‌اند که در قعر چشمه‌ساراناند؟ ...

(نیستانی، ۱۳۵۰: ۱۷٤– ۱۷٦).

نیستانی حدود ۲۵ غزل دارد که در تمامی آنها توانسته است برخی از طرح‌های تازه را پیاده سازد. تلاش‌هایی که در این زمینه در قالب غزل شکل گرفت، از سوی سیمین بهبهانی، و حتی اخوان ثالث و سیاوش کسرایی نیز صورت گرفته بود، اما نیستانی در این فن، مبدع شکل نو غزل بود. «یکی از جنبه‌های گسترش شکل و فرم غزل، ظهور«غزل نو» و « غزل‌واره» در این دوران است. غزل نو به شدت تحت تأثیر شعر نو است، هم از منظر زبانی و هم شکل نوشتاری و غزل نو و غزل‌واره از خصوصیات غزل کهن تهی و از فضا و حس و حال شعر نو لبریز است» (روزبه، ۱۳۷۹: ۱۸۲). نیستانی از این رویکرد در شعرهای نیمایی خود نیز استفاده کرده است تا «قافیه همچنان در شعرش زنگی برای کلام» باشد. اصولاً قافیه محوری در «شعر نو» یک سنت شده، خود نیما، به این مهم اعتقاد داشت که قافیه زنگ کلام است. نیستانی با باور بر همین اصل، غزل خود را پلی بین شعر نو و شعر کهن قرار داد تا ارتباط کهنه و نو آن پل را استحکام بخشد. به همین دلیل نیستانی نتوانست که به کلی زبان غزل و ساخت و بافت آن را نو کند. «از منظر محتوا، غزل نیستانی نیز همچون شعر توللی، خانلری و منزوی بیشتر متأثر از اشعار مکتب رمانتیسم است» (محمودی، ۱۳۹۳: ۱۰۱).

٦- غزل‌واره و غزل نوِ بهمنی

نیستانی و بهمنی در گام نخست به زندگی مردم عصر خویش نزدیک شدند و عواطف و احساسات همرنگ زمانهٔ آنان را به شعر درآوردند؛ به زبان غزل و نوسازی آن توجه ویژه‌ای کردند؛ به دلیل رواج و رونق شعر آزاد، غزل را به شکل شعر نیمایی نوشتند. برخی از غزل‌های بهمنی به شعر نو تشابه دارد. برای درک دقیق غزل‌های بهمنی باید علاوه بر شنیدن، آنها را دید و خواند؛ زیرا او گاه از علایمی در نوشتار بهره می‌گیرد، که بی آنها ممکن است درک ناقصی از شعر حاصل شود، مثل خط فاصله (--) و نقطه‌چین (...). اما این موضوع در مجموعهٔ «من زنده‌ام هنوز و غزل فکر می‌کنم» شدت بیشتری می‌یابد، به گونه‌ای که بدون دیدن شعر، لذت درک آن، تقریباً ناقص است. بهمنی در این مجموعه حالت چینش شبیه شعر نیمایی را در نوشتن غزل در پیش گرفت. او در مقدمهٔ بسیار کوتاه و موجز خود در آغاز دفتر شعرش می‌گوید: «من به خوانش دیگران از شعرم، با دقت گوش می‌سپارم و گاه خود نیز غزل‌هایم را با طنین خوانش آنها می‌خوانم. همین کافی است که فکر کنم: [شاید] دیگران نیز دوست داشته باشند طنین نوشتاری خوانشم را بدانند ... این‌گونه غزل‌نویسی را از اول‌بار، زنده‌نام «منوچهر نیستانی» سرمشق غزل امروز کرد ...».

باور کنید! حال و هوایم مساعد است
این شایعات شیوهٔ برخی جراید است
یک روز تیتر می‌شوم:
این شخص ...
[بگذاریم]
یک عصر:
خوانده‌اید ... و تکرار زاید است
من زنده‌ام هنوز و غزل فکر می‌کنم
باور نمی‌کنید، همین شعر شاهد است

(بهمنی، ۱۳۹۰: ۱۱)

Archive of SID

www.SID.ir

در کنا این نوع شکل نوشتاری غزل، باید به شکل گفتاری و روایت‌گونه در غزل وی نیز دقت شود. غزل بهمنی حالتی گفتاری دارد و کمتر شعری از او می‌توان یافت که به سبک و سیاق قدما سروده شده باشد و اگر هم تضمینی از شاعران گذشته (مانند حافظ) در شعر خود دارد، باز زمان امروز و حالت مکالمه‌گونه را در آن رعایت کرده است. بارزترین نمونه‌های این تلاش‌ها، تجربه ترتیب‌های تازه موسیقایی در غزل منوچهر نیستانی، حسین منزوی و محمدعلی بهمنی است. اگر مجموعه «گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود» با دقت خوانده شود، حتماً غزلی نو با مطلع «تکیه بر جنگل پشت سر، روبه‌روی دریا هستم» از لحاظ نوآوری بهمنی بیشتر ممتاز می‌نماید:

تکیه بر جنگل پشت سر
روبه‌روی دریا هستم
آن چنانم که نمی‌دانم
در کجای دنیا هستم
حال دریا آرام و آبی است
حال جنگل سبز سبز است
من که رنگم را باران شسته است
در چه حالی آیا هستم
فوج مرغان را می‌بینم موج ماهی‌ها را نیز
حیف! انسانم و می‌دانم
تا همیشه تنها هستم
وقت دل کندن از دیروز است یا که پیوستن با امروز
من ولی در کار جان شستن
از غبارِ فردا هستم
صفحه‌ای ماسه برمی‌دارم
با مداد انگشتانم
می‌نویسم:
من آن دستی که
رفت از دست شما هستم
مرغ و ماهی با هم می‌خندند
من به چشمانم می‌گویم:
زندگی را می‌بینی
بگذار
این چنین باشم تا هستم

(بهمنی، ۱۳۹۰: ۹۳)

بهمنی به زعم خودش، در این غزل و غزل‌هایی از این دست تا حدودی از سبک و سیاق غزل متقدمان، به عمد، کناره جسته است؛ یعنی در بند آن نبوده است که هر دو پارهٔ یک بیت به یک اندازه و با تعداد افاعیل مساوی باشد. هنگام سرودن این چند شعر، که دارای تاریخ‌های متفاوتی هستند، وزن، بدون دردسر و با راحتی و روانی در ذهن می‌نشیند و کلمات را به همراه خود

Archive of SID

www.SID.ir

می‌آورد. «گفتم: چقدر به دنبال تکلفات باشم و به زحافات و مثمن و مسدس و مقصور و محذوف و این گونه چیزها ... تن بدهم؟ [البته از «این‌جور چیزها» نه سر درمی‌آورم و نه چیزی بلدم، و نه خوشم می‌آید. بهتر است بگویم که دیدم می‌شود این غزل‌های کوتاه و بلند غیرمتساوی‌المصراع و متساوی‌الاضلاع را مثل شعرهای «نیمایی» که کوتاه و بلند می‌شوند، به حساب آورد» (بهمنی، ۱۳۸٦: ۲). با این اوصاف، غزل‌هایی که بهمنی به تبع نیستانی آفرید، غزل‌هایی معتدل با شکل درونی و بیرونی است. او سعی در براندازی یکسرهٔ قواعد کلاسیک قالب غزل نداشت، همچنان که نیستانی چنین انگیزه‌ای نداشت. چنین اقداماتی جهت تقرب به روحیهٔ مخاطب و همسانی با مخاطب و شعر نو است. براهنی در این زمینه چنین می‌نویسد: «باید قصیده و غزل را تغییر داد، همانطور که نیما تغییر داد و «ماخ اولا و مرغ آمین» را آفرید. نیز می‌توان بدون در نظر گرفتن شکل قصیده و غزل و شکل شعر نیمایی، دست به تجدد ادبی زد» (براهنی، ۱۳۷۱: ۳٦۸/۱).

بهمنی از مطالعهٔ «نامه‌های نیمایوشیج» سخن گفته و بی‌شک از توصیه‌های نیما درس آموخته است. در زمینه تحول معنایی و فرم ذهنی، غزل بهمنی دارای همان عواطف و احساساتی است که مخاطب زمانش می پسندد. سخن گفتن از عواطف انسانی عصر شاعر توفیقی است که شاعر بدان دست یافته و به تعبیر شاعری دیگر (بهزاد خواجات) بهمنی دارای خصوصیت «شیدایی رمانتیک و تعقل مدرنیسم» (ر.ک: ثروتیان، ۱۳۸۹: ۱۷) است.

۷- روایت در غزل

یکی از مؤلفه‌های «میدان دید تازه» نیما در شعر نو، در کنار «استغراق در خیال و احساس»، «عینیت‌گرایی» و « وصف» به موضوع «روایت» برمی‌گردد. نیما در «حرف‌های همسایه» نامه‌های ٦۳، ۹۷ و ۹۸ به‌خوبی از عنصر تأثیرگذار روایت صحبت کرده است و آن را برای «شعر» و حتی غزل امروز تجویز کرده و لازم دانسته است و «نقالی» را رابطی بین شعر حماسی و غزل می‌داند (ر.ک: جورکش، ۱۳۹۰: ۱۱۷). بدین شکل به‌تدریج **روایت** در غزل نیز پیرو شعر نو رواج گرفت. آغاز غزل روایی را باید به سال‌هایی قبل از عصر معاصر نسبت داد؛ به طوری که دربارهٔ تمایز غزل با تغزل چنین گفته شده است: «تغزل جنبهٔ روایی دارد و وحدت موضوع و ربط ابیات در آن آشکارتر است، در حالی که این جنبه‌ها در غزل ضعیف‌تر و خفیف‌تر است» (شمیسا، ۱۳۷٦: ۲۸۵). عنصر روایت هرچند در دوران معاصر و تحت تأثیر سینما در ادبیات نیز نمود یافت (ر.ک: محمدی فشارکی و صفایی، ۱۳۹۳)، اشعار روایی فارسی قدمتی طولانی‌تر دارد. این روایت بیشتر از غزل، در مثنوی نمود داشت، ولی در دوران معاصر «غزل» نیز بیشتر از پیش روایی شد. غزل یکی از جایگاه‌های بسط این روش و سبک قرار گرفت. بهبهانی گفته است: «جز پیوستگی مفاهیم، که مهم‌ترین تفسیر من از محتوای غزل بود، توانستم مضمون غزل را به شکل‌های گوناگون عرضه کنم؛ مثلاً استفاده از شیوهٔ دراماتیک یا گفت‌وگوهای دونفری یا چندنفری یا تک‌گویی‌های درونی یا نقد داستان‌ها به شیوه مینی‌مال» (بهبهانی، ۱۳۸۱: ۱۳). چنین رویکردی سبب آفرینش اشعاری منسجم و محکم و دارای عنصر روایت شده است؛ غزل توصیفی زیر گفت‌وگوی شاعر با مردی جانباز است که «یک پا ندارد و شلوار تاخورده» او نماد است:

شلوار تا خورده دارد مردی که یک پا ندارد — خشم است و آتش نگاهش یعنی: تماشا ندارد
رخساره می‌تابم از او اما به چشمم نشسته — بس نوجوان است و شاید از بیست بالا ندارد
بادا که چون من مبادا چل سال رنجش پس از این — خود گرچه رنج است بودن «بادا مبادا» ندارد
با پای چالاک‌پیما دیدی چه دشوار رفتم — تا چون رود او که پایی چالاک‌پیما ندارد
لبخند مهرم به چشمش خاری شد و دشنه‌ای شد — ای خویگر با درشتی نرمی تمنا ندارد
رو می کنم سوی او باز تا گفت‌وگویی کنم ساز — رفته است و خالی است جایش مردی که یک پا ندارد

(بهبهانی، ۱۳۸۵: ۸٦۹)

Archive of SID

www.SID.ir

بسیاری از شاعران معاصر و غزل‌سرایان پس از انقلاب عنصر روایت[1] را در شعر و غزل‌شان به کار بسته‌اند. از آن رو که استفاده از چنین فنی در غزل، تمام شرایط را لازم دارد، برخی از غزل-داستان‌هایی که در چند سال اخیر دیده شده است، حاوی ایرادهای هنری و زبانی است. در این دوره، با توجه به پررنگ شدن مسائل مربوط به انقلاب و جنگ در غزل، و دغدغه‌های بیرون از شعر به نوع استفادهٔ بهبهانی از روایت کمتر توجه شد. در سال‌های اخیر، جریان غالب غزل جوان شیوه‌ای است که جلوه‌های محسوس آن در اواسط دههٔ 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 زمینهٔ ارتباط سریع‌تر و صمیمانه‌تر مخاطب با فضای شعر است. اولین نتیجهٔ 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 جابه جا یا کم و زیاد کرد؛ و هر ژانر هنری وقتی کامل است که درهم‌تنیدگی فرم و محتوایش امکان هرگونه تغییری را منتفی کند:

نزدیک رفتنش همه آسمان شهر در هم مچاله شد تب طوفان گرفت و بعد

ابری شد آسمان دل خواهرش سپس مادر برایش آینه قرآن گرفت و بعد...

آمد کنار حوض نشست و وضو گرفت مثل همیشه خاطره ها را مرور کرد

و لحظهٔ شهادت تنها برادش در ذهن زخم‌خوردهٔ او جان گرفت و بعد...

(عظیمی‌نیا، ۱۳۸۵: ۲۱۰)

«زبان در هر اثر روایی، چه شعر و چه نثر، ساختار معنایی به‌ظاهر ساده و تک‌معنایی پیدا می‌کند که می‌تواند ما را مستقیماً و به‌راحتی به مضمون یا موضوع اثر رهنمون کند» (حق‌شناس، ۱۳۸۱: ۳۱). در غزل پست‌مدرن (غزل دگراندیش و افراطی در بیان عواطف فردی و اجتماعی دهه هشتاد و نود) نیز از عنصر روایت به شکل‌های مختلف و تازه‌ای استفاده شده که گاه دچار بحران زبانی و ساختاری شده است. در غزل پست‌مدرن زیر روایت به‌خوبی در غزل استفاده شده است:

کودک بزرگ شد و جوان شد و پیر شد
کودک پرنده‌ای شد و در خود اسیر شد
درد از هزار سمت به او حمله برد و بعد
آن سرفراز سبز چنین سر به زیر شد
یک لحظه یک جرقّه فقط بود عشق و آه
باغی بزرگ در دل کودک کویر شد
ساعت به روی عقربه‌ها رفت و رفت و رفت
فرصت گذشت و ثانیه‌ها مُرد و دیر شد
کودک دوباره چشم به هم زد وَ گریه کرد
از خاطرات خستهٔ خود نیز سیر شد
باور کن این حقیقت تاریک را عزیز
کودک شناسنامهٔ من بود و پیر شد

جواد کلیدری (سالاری، ۱۳۸۳: ۳۱)

[1]. narrative

Archive of SID

www.SID.ir

۸- انسجام ساختاری غزل حسین منزوی

حسین منزوی شعر نو را به‌کمال درک کرد و بعضی شعرهای نوِ او مثل منظومه «صفرخان» در حد پخته‌ترین‌هاست؛ اما منـزوی را در ردیف دو سه نفر از بهترین غزل‌سرایان ایران قرار می‌دهیم که شهریار و ابتهاج از آن جمله‌اند. می‌توان غزل زیر از منزوی را بـا غزل «شلوار تا خورده دارد مردی که یک پا ندارد» از بهبهانی مقایسه کرد. هر دو شاعر مکالمه یا همـان روایـت را در غـزل بیـان داشته‌اند؛ منزوی به شکل جان بخشی به طبیعت و نمادین پیش رفتـه ولـی سـیمین بهبهـانی بـه طـرز رئالیسـم، موضـوع نگـاه و گفت‌وگوی دو شخص را به شعر درآورده است. منوچهر آتشی در مقایسه منزوی و بهبهانی چنین نظری دارد: «سیمین در گذشـته تا حدود انقلاب، چندان بدعتی در غزل نیاورده و چهارپاره‌های اجتماعی‌اش هم در کنار مشابهات فراوان دیگر قرار می‌گیـرد، امـا منزوی از همان ابتدای کار، غزلی متفاوت و دیگرگون را مطرح کرد که خاص خودش است. ابداع سیمین، صرفاً در انتخاب اوزان نامطبوع یا مهجور نیست، ابداع او در شعر کردن و فرم غزل دادن به گفت‌وگوهای روزمره است (کتاب خطـی ز سـرعت و آتـش بهبهانی غزل عاشقانه کم دارد و زبان روزمره مردم است).... ابداع حسین منزوی در تغزل عاشقانهٔ اوست. او از زبان رایج غزلیـات متداول در زمانه عدول می‌کند و تصویر یا درست‌تر بگویم وضعیت‌هایی در غزل می‌سازد که پیش از او رایج نبوده است» (آتشی، ۱۳۸٦: ۱۰). منزوی در غزل‌های رمانتیک، غزل اجتماعی، غزل عاشقانه و غزل روایتی عوامل انسجام سـاختار و فـرم ذهنـی را بـه دقت تحت نظر داشته است. غزل «ریشه سرو جوان» که نمودی از چنین توجه اوست، دارای فرم ذهنی نمادین و منسجمی است:

۱- ریـشه سـرو جوان با خاک، صحبت مـی‌کنـد / از عـذاب تشنـگی بـا وی شکـایت می‌کـند
۲- با زبان خشک برگش، بید مـی گویـد کـه: آه / ابر هم دارد بـه بـاغ ما، خیـانت مـی‌کنـد!
۳- این خیانت نیـست ـ گوید نارون با پوزخنـد ـ / ابـر دارد بـه اجـاق پیر، خـدمـت مـی‌کند!
٤- باد هـم در دانـه می پیـچـد به گرد سـاقـه‌ای / ساقه زان همبستگی، احساس جرأت می‌کند
۵- تن به نزد ساقه‌ای خشکیده چون خود می‌کشـد / تا بگوید که: تبر، این جا حکومـت می‌کنـد
٦- هیـچ می‌دانی؟ خبـر داری؟ رفیـق سـوختـه! / که عطش با آتـش سوزنده وصلت می‌کنـد؟
۷- جوی خشک و برکه‌ی خالی حکایت می‌کنـند: / تشـنگی امـسال هـم دارد قیامـت مـی‌کـند
۸- هر درختی را که می‌خشـکاند از بن، تشنـگی / تیشه در بین اجاق و کوره، قسـمت مـی‌کند
۹- بـاغبـان ما ــ شـریک دزد و یار قـافـله / ایستاده است و بر این غـارت، نظـارت مـی‌کـند
۱۰- سـاقـهٔ دوم، نـمی‌گویـد جواب و اوّلی / از طنین گفته‌های خویش، وحشـت می‌کنـد
۱۱- هر گره در ساقه‌ها، گوشی است می‌گوید به خـود / و سپس لرزان به جای خویش رجعت می‌کـند

(منزوی، ۱۳۸۷: ۱۹۷-۱۹۸)

شاعر از زبان «ریشهٔ سرو» (نماد آزادگی و استقامت)، «خاک»، «بید»، «نارون»، «باد»، «جـوی خشـک و برکـه»، «سـاقه اولـی» و «ساقه دومی»، غزل-داستانی می‌آفریند. شاعر با زبان استعاری اجزای سخن‌گوی باغ، که رشد و تعالی را هم ضمناً تداعی می‌کننـد، مقصودهای خود را گفته است. غزل از ابتدا تا انتها یک مقصود را دنبال کرده است و با به کارگیری فن «روایـت» غـزل را شـکلی منسجم بخشیده است.

نتیجه

غزل فارسی همواره جایگاه بیان اندیشه‌ها و احساسات ایرانیان بوده است و انواع مفاهیم و موضوعات فردی و اجتماعی، آسـمانی و زمینی را می‌توان از دل این شعر بیرون کشید. غزل با وجود گذشت روزگاران همچنان باقی است. ظرفیت‌های متنوع این قالـب برای پذیرش انواع تغییر و تحولات بسیار است. اگر مقاصد فردی و غنایی باشد، قابلیت بیان نو و زبان تازه را دارد و اگر اهـداف جمعی، باز تحمل بیان شعارها و ایده‌ها را دارد. غزل فارسی از اواخر مشروطیت تکانی سـخت یافـت و بـا روح زمانـه و اهـداف

Archive of SID

www.SID.ir

فردی و اجتماعی همراه شد. غزل فرخی یزدی را می‌توان سرآغاز تحول تدریجی غزل دانست. غزل در عهد نیمایوشیج تا دو دهه، باز به غزل قدیم گرایش یافت ولی با شناخت دیرهنگام و تدریجی نیما و شعر او، غزل رفته‌رفته به شعر نیمایی شباهت پیدا کرد. شاعرانی چون خانلری، توللی و فرخزاد زبان و محتوای غزل را متناسب با عواطف غنایی خویش و متأثر از شعر غرب سرودند. غزل رمانتیک نزدیک به سه دهه در شعر معاصر رواج یافت تا از درون غزل تصویری و رمانتیک، غزل نو زاده شد. نیستانی و منزوی و بهمنی در محتوا و ساخت غزل تغییراتی را به وجود آوردند که غزل را به شعر نیمایی نزدیک ساخت. در دهۀ هفتاد و پس از آنکه فراغزل و غزل مدرنیسم ارائه شد، زبان، صور خیال، اندیشه و عاطفۀ آن به شکل اساسی متحول شد که گاه دارای ضعف‌ها و کاستی‌هاست.

در مجموع، قالب غزل به دلیل پیشینۀ ارزشمند آن، در دوران ما جریان‌های متعددی را تجربه کرد که گاه دچار گسست‌های ساختاری شد و گاه با انگیزه‌هایی تازه‌اندیش جامه‌ای نو پوشید. یکی از اسرار ماندگاری غزل حضور انسجام متنی در شکل ذهنی و بیرونی این قالب است که با عنصر روایت به اعتلا رسیده است. غزل در این صد سال، ساختارها و شکل‌های ذهنی و بیرونی متنوعی را یافته است. ساختار غزل‌های نیستانی، منزوی و بهمنی نواندیشی‌های زبانی و عاطفی دارد و با روح و زبان زمانه نیز متناسب است.

منابع

۱. ابتهاج، امیر هوشنگ (۱۳۷۱). *سیاه مشق ۱،۲،۳،٤*، چ۲۳، تهران: نشر کارنامه.
۲. احمدی، بابک (۱۳۸۳). *حقیقت و زیبایی*، تهران: نشر مرکز.
۳. آرین پور، یحیی (۱۳۸۷). *از صبا تا نیما، تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی مشروطه و معاصر*. چ۷، تهران: زوّار.
٤. براهنی، رضا (۱۳۵۸). *طلا در مس*، چ۳، تهران: کتاب زمان.
۵. برقعی، سیدمحمدباقر (۱۳۷۳). *سخنوران نامی ایران* (شش جلد)، قم: نشر خرم.
٦. بشیری، علی‌اصغر (۱۳۹۰). *غزل نو: بررسی و تحلیل غزل نو در ادبیات معاصر*. تهران: نسل آفتاب.
۷. بهبهانی، سیمین (۱۳۸۲). *مجموعه اشعار*، چ۱، تهران: نگاه.
۸. بهمنی، محمدعلی (۱۳۹۰). *گزینه اشعار*. چ٦، تهران: مروارید.
۹. ـــــــــــــ (۱۳۹۲) *مجموعه اشعار*، چ۲، تهران: نگاه.
۱۰. توللی، فریدون (۱۳٤٦). *رها*. چ۳. کانون تربیت: شیراز. تهران: چاپخانۀ زیبا.
۱۱. ثروتیان، بهروز (۱۳۸۹). *لذت بهت‌زدگی در شعر محمدعلی بهمنی*. (بی‌جا): گنج عرفان.
۱۲. جورکش، شاپور (۱۳۹۰). *بوطیقای شعر نو: نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیمایوشیج*. چ۲، تهران: ققنوس.
۱۳. حری، ابوالفضل (۱۳۸۲) روایت و روایت‌شناسی، *مجلۀ زیباشناخت*، نیمۀ اول شمارۀ۸، صص۳۲۱-۳۵۰,
۱٤. خانلری، پرویز ناتل (۱۳۹٤). *گزینه اشعار خانلری. با مقدمه انتقادی شفیعی کدکنی*. تهران: مروارید.
۱۵. روزبه، محمدرضا (۱۳۷۹). *سیر تحول در غزل فارسی از مشروطه تا انقلاب اسلامی*، تهران: روزنه.
۱٦. زرقانی، سید مهدی (۱۳۸۳). *چشم‌انداز شعر معاصر فارسی*. تهران: نشر ثالث.
۱۷. ـــــــــــــ (۱۳۹٤) «ساختار شبکه‌ای غزل کلاسیک فارسی (مطالعه موردی غزل سنایی)». *مجله علمی پژوهشی ادب‌پژوهی گیلان*. ش ۳۱. صص ۹۵- ۱۱۵.
۱۸. سالاری، فاطمه. (۱۳۸۳). *ویژه‌نامۀ نهمین کنگرۀ شعر جوان*. (گردآوری)، تهران: دفتر شعر جوان.
۱۹. شمیسا، سیروس (۱۳۸٦). *سیر غزل در شعر فارسی*. چ٤، تهران: فردوسی.

Archive of SID

www.SID.ir

۲۰. آرین پور، یحیی (۱۳۸۷). *از صبا تا نیما. تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی مشروطه و معاصر*. چ۷، تهران: زوار.
۲۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷٦). *موسیقی شعر*، چ۵، تهران: آگاه.
۲۲. ـــــــــــــــــ (۱۳۹۰). *با چراغ و آینه: در جست‌وجوی ریشه‌های تحول شعر فارسی معاصر*، چ۲، تهران: سخن.
۲۳. ـــــــــــــــــ (۱۳۸۷). *ادوار شعر فارسی: از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. چ۳، تهران: سخن.
۲٤. طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳٦۹). *معیارالاشعار. تصحیح جلیل تجلیل*. تهران: جامی.
۲۵. طیب، محمود (۱۳۹٤). *مدرنیزم و پست‌مدرنیزم در غزل معاصر فارسی*. تهران: زیتون سبز با همکاری فرهنگ مانا.
۲٦. عباسی، حبیب‌الله (۱۳۸۷). *سایه و شعر متعهد. «نقدو تحلیل اشعار ابتهاج: ای عشق همه بهانه از توست»*. تهران: سخن، صص۲۷۹- ۲۸٤.
۲۷. عظیمی، میلاد و طیه، عاطفه (۱۳۹۲). *پیرپرنیان اندیش، (در صحبت سایه): گفت‌وگو با هوشنگ ابتهاج*، چ۱، تهران: سخن.
۲۸. عظیمی‌نیا، صدیقه (۱۳۸۵)، در زخم سیب، *مجموعه اشعار برگزیدهٔ پانزدهمین کنگرهٔ شعر دفاع مقدس*، به کوشش حسین اسرافیلی، تهران: صریر.
۲۹. فرخی یزدی (۱۳۸۰). *دیوان فرخی یزدی، به کوشش حسین مسرت*، چ۱، تهران: قطره.
۳۰. فیروزیان، مهدی (۱۳۹۰) از ترانه و تندر: زندگی، نقد اشعار حسین منزوی، *مجموعه مقالات*، چ۱، تهران: سخن.
۳۱. مالمیر، تیمور (۱۳۸۸). ساختار منسجم غزلیات حافظ، *مجله فنون ادبی*، دانشگاه اصفهان. سال اول، ص ٤۱-۵٦.
۳۲. محمدی فشارکی، محسن و پانته‌آ صفایی (۱۳۹۳). «شیوه‌های روایت سینمایی در غزل امروز». *مجله فنون ادبی* دانشگاه اصفهان. سال ششم. شماره ۱ (پیاپی ۱۰). صص۱۱۳-۱۲۷.
۳۳. محمودی، علی‌محمد (۱۳۹۳). *بررسی و نقد جلوه‌های ادب غنایی در ساخت و محتوای غزل ده غزل‌سرای نوآور معاصر*. رساله دکتری، دانشگاه اصفهان.
۳٤. مختاری، محمد (۱۳۷۱). *انسان در شعر معاصر (یا درک حضور دیگری)*. تهران: توس.
۳۵. ـــــــــــــــــ (۱۳۷۸). *هفتاد سال عاشقانه: تحلیلی از ذهنیت غنایی معاصر با شعر ۲۰۰ تن از شاعران*، تهران: تیراژه.
۳٦. منزوی، حسین (۱۳۸۷). *از شوکران و شکر: مجموعه غزل*. چ٤، تهران: آفرینش.
۳۷. ـــــــــــــــــ (۱۳۹۰). *مجموعه اشعار منزوی؛ به کوشش محمد فتحی*. چ۲، تهران: نگاه.
۳۸. میرزایی، محمدسعید (۱۳۸۷). *دیروز می‌شوم که بیایی: گزینه اشعار نو و غزل میرزایی*، تهران: نشر تکا.
۳۹. نیستانی، منوچهر (۱۳۵۰). *دیروز، خط فاصله*، چ۱، تهران: رز.
٤۰. ویلفرد، گورین، ال لیبر، مورگان؛ لی-ویلینگهام، جان ار (۱۳۷۰). *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*، ترجمه زهرا میهنخواه.
٤۱. ـــــــــــــــــ (۱۳۷٦). *مبانی نقد ادبی*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.

Archive of SID

www.SID.ir