www.ParsBook.org

جستاری در غزل امروز

دکتر سیدمهدی موسوی

www.ParsBook.org

www.ParsBook.org

جستاری در غزل امروز

دکتر سیدمهدی موسوی

www.ParsBook.org

www.ParsBook.org

پیش درآمد:

ابتدا قرار بود در این مقاله به بحث پیرامون غزل امروز بپردازیم اما هرگونه کنکاش بدون بررسی تبارشناسانه آن ناممکن به نظر می رسید. پس بدین خاطر مقاله به دو قسمت تقسیم شد: ابتدا بررسی مختصری پیرامون شکل گیری این جریان در اواخر دهه ۴۰ و بررسی شعر چند تن از افرادی که بطور مشخص تر در این سالها جریان شعر نئوکلاسیک را هدایت کرده اند؛ سپس ادامه مقاله با تحلیل جزءنگرانه غزل امروز در دوجبهه موازی! درضمن برای جلوگیری از هرگونه سوء تفاهم از به کار بردن اسامی در بحث پیرامون دو جریان فرضی حاضر در غزل امروز خودداری نمودم. باتوجهنیه ّت من از نوشتن این مقاله بخش ابتدایی آن دارای ضرباهنگ تندتری بوده و بیشتر به اسامی و اشخاص می پردازد تا آنچه در متن این حرکات می گذشته است و بعد با رسیدن به غزل امروز با انتخاب ریتم کندتر سعی در باز کردن قابلیتها ، مشکلات و نقد سطحی آنها (البته با توجه به محدودیت این مقاله) داشته ام وگرنه نقد این جریان ها خود مجال مفصلی را طلب می کند. ضمنا این نکته را نیز باید متذکر شد که مطمئنا ریشه غزل نئوکلاسیک نه در آنچه ذکر خواهد شد بلکه در نیما ، ایرج میرزا وحتی پیش از آن یافت می شود و حتی در آنچه آمده است نیز جای نام بسیاری از افرادی که در شکل گیری وهدایت این جریان نقش داشته اند خالی است.[1] که مطمئنا علت گذشتن از آنها نه فراموشی ومسامحه بلکه پرداخت بیشتر به غزل امروز به جای بیان تاریخ ها واسامی است!

[1]- مثلا منوچهر نیستانی با انتشار کتاب « دیروز خط فاصله»(۱۳۵۰) تحولی شکلی و محتوایی در غزل ایجاد کرد. در گرامی نامه «گوهران » نیز به نقش او در تحول غزل پرداخته شده و محمد علی بهمنی در مصاحبه های گوناگون « نیستانی » را آغازگر این شیوه نامیده است.(دیدار در متن یک شعر – مجموعه مقالات حسین منزوی)

www.ParsBook.org

www.ParsBook.org

بخش نخست :

حسین منزوی در سال ۱۳۵۰ مجموعه «حنجره زخمی تغزل » را به چاپ رساند دراین مجموعه، غزلهایی نظیر« دریای شور انگیز چشمانت... » هرچند بسیار کم تعداد ، خبر از تغییری عمده در غزل فارسی می دادند تغییری که شاید تجربه های «ایرج میرزا» و «عشقی » برای تلفیق زبان و دغدغه های نو با حفظ قالب وصنایع ادبی بدون غلتیدن در ورطه ژورنالیسم را می توانست به کمال برساند. خود منزوی با اشاره به غزل « لبت صریح ترین آیه ی شکوفایی است...»[۲] دراین باره می گوید: « نخستین غزلی که از من چاپ شد منظور غزل در حال وهوای تازه ای است که راهی را درغزل امروز گشود این غزل بود درمجله فردوسی سال ۱۳۴۷» [۳]متأسفانه چاپ کتاب بعدی منزوی یعنی «از شوکران وشکر» سالها به تعویق افتاد و تنها در سال ۱۳۶۸ این مجموعه به چاپ رسید که شامل پاره ای ازآثار نئوکلاسیک موفق او نظیر« زنی که صاعقه سا آنک ...»(۱۳۵۳) بود اما کتاب «عشق در حوالی فاجعه» که به فاصله نزدیکی از آن چاپ شد جدا از آنکه حاوی بخشی از بهترین آثار او بود به همراه مجموعه «ازکهربا وکافور» توانست چهره زنی را در غزل نئوکلاسیک تبیین کند که از معشوق درشعر گذشته ، فراتر رفته و دارای شخصیت پردازی وحرکت در طول وعرض روایت بود. این رویکرد بر یکی از جریانهای مهم غزل امروز(جریان اول) تاثیرات فراوانی را به صورت مستقیم یا غیرمستقیم گذاشت که در همین مقاله به بررسی آن خواهیم پرداخت. مجموعه های بعدی منزوی تا زمان مرگش به هیچ عنوان قابل بحث و مقایسه با کارهای قبلی او نبود.

زبان منزوی هرچند امروزی ست اما صلابت خاصی دارد که ترکیب آن با محتوای عاشقانه غزلها پارادوکس دلچسبی را به دست می دهد اما جدا از این زبان امروزی ونگاه زمینی او به معشوق ، شعر منزوی همان دغدغه های انسان قرن هفتم را دارد! ابیات دارای استقلال معنی و در پی کشف وتکانه و از آن طرف استفاده بکر از قافیه و ردیف هستند. منزوی بیش از آنکه محتواگرا باشد به ایجاد زیبایی درسطح غزل فکر می کند البته قابل ذکر است که مهارت او نیز در شعرهای عاشقانه

---

[۲]- غزلی با این مطلع « لبت صریح ترین آیه ی شکوفایی است / وچشم هایت شعر سیاه گویایی است» که با وجود ضعفهایی که دارد دارای زبانی بکر و تصاویری نو است. یک نکته جالب در مورد این غزل آن است که درغزل عاشقانه در بحر « مجتث مثمن مخبون محذوف» استفاده از اختیار وزنی « تسکین» در رکن دوم چندان معمول نبوده و بیشتر آن را مناسب قصاید می دانسته اند اما در این غزل بارها از این اختیار استفاده شده چیزی که در غزل امروز به کثرت دیده می شود.

[۳]- ترمه و تغزل برگزیده شعر« حسین منزوی »

www.ParsBook.org

www.ParsBook.org

زمینی بسیار بیشتر است وهرجا به آن زن ملموس پرداخته قدرت بیشتری راازخود نشان داده است. درهرصورت منزوی تا پایان عمر نیز همان مسیر ابتدایی را ادامه داد وبه تجربه جدیدی در زمینه غزل دست نزد.

درکنار او« سیمین بهبهانی» نیز چاپ مجموعه های خود را از سال ۱۳۳۰ آغاز کرده بود اما مجموعه های آغازین او نظیر «جای پا» و« مرمر » تنها شامل چهارپاره ها و غزلهایی است که به هیچ وجه نمی توان بعنوان غزل نئوکلاسیک از آنها صحبت به میان آورد. اما در مجموعه «رستاخیز»(۱۳۵۳) کم کم آثاری دیده شد که به نوعی بیانگر حرکت او به سمت غزل نئوکلاسیک بودند آثاری با دغدغه هایی تازه تر و زبانی روانتر! هرچند فخامت بی دلیل زبان بهبهانی درسالهای بعد نیز ادامه یافت و با آنکه به ترکیب وسازگاری با زبان امروز دست زد اما هیچگاه فخامت کلاسیک زبانش و استفاده از واژه های مهجور از بین نرفت و باعث شد بسیاری از تلاشهای وی برای نزدیکی به زبان امروزین شعر عقیم بماند! دو اثر بعدی بهبهانی «خطی ز سرعت و آتش»(۱۳۶۰) و«دشت ارژن»(۱۳۶۲) جدا از غزلهای نئوکلاسیک، تجربه های جدید وزنی او را نیز نشان دادند.[۴] خود بهبهانی دراین باره می گوید:« دربسیاری از موارد بوده وهست که نخستین پاره از عاطفه وخیالی که در قالب جمله یا الفاظ کوتاه به ذهنم متبادر شده خود دارای نوعی وزن است که من حالا به خوبی وآسانی عادت کرده ام که همان وزن را درحال وهوای برانگیختنش دنبال کنم »[۵] در کتاب بعدی بهبهانی « یک دریچه آزادی »(۱۳۴۷) یک نکته به چشم می خورد وآن این است که تلمیحات گسترده ی کتاب و بازی با آنها ونوعی کار تطبیقی‌قوه ّت کار افزوده اما همان وزنهای دوری کوتاه که به بهبهانی برای کندن از فضای کلاسیک کمک کرده بود خود در بعضی شعرها مانعی برای دست یافتن به فضای جدید و ریتم زندگی انسان امروز شده است؛ اما مسأله ای که در بررسی این کتاب حائز اهمیت است بخش « بال وخیال » آن می باشد. اشعاری که شاید بعضی از آنها برای اولین بار فضاهای «سوررئال» را وارد غزل فارسی می کنند و بعدها همان گونه که بدان خواهیم پرداخت پایه گذار یکی از جریانهای غالب غزل امروز می شوند. ما مخصوصا در آثار ابتدایی این دفتر با نشانه ها و حرکت درضمیر ناخودآگاه به خوبی مواجه هستیم. سیمین بهبهانی نیز در سالهای اخیر با چاپ کتاب « یکی مثلا اینکه ... » نشان داد در همان مسیر قبلی گام برمی دارد...

---

[۴]- نکته جالب در این میان تقارن اولین تجربه های وزنی او با اولین اشعار پیشروی اوست.

[۵]- خطی زسرعت وآتش - سیمین بهبهانی

www.ParsBook.org

www.ParsBook.org

شعرهای او آنجا که از تصاویر ونشانه ها فاصله می گیرند به نوعی شعارزدگی دچار می شوند که شاید حضور او در فعالیتهای سیاسی وفرهنگی در این زمینه بی تأثیر نبوده است اما نکته ای که نمی توان از آن چشم پوشید فضای روایی حاکم بر اکثر آثار او و دیالوگهای بجایی است که توانسته شخصیت پردازی را در غزل به انجام برساند و صداهای گوناگون(هر چند تحت سلطه استبداد کلاسیک وروابط دودویی ارزش گذاری ها) در کنار هم بیاورد خود او در این باره می گوید :« غزل مرا می توان چند صدایی خواند از جهت اینکه کاراکتر واندیشه ها متعدد ، متنوع ومتشخص اند»[۶] این فضای روایی در کنار شعرهای تصویری او بعدها بر روی شاعران جوان تأثیر بسزایی داشت.

به موازات این دو نفر« محمد علی بهمنی » نیز در سال ۱۳۵۰مجموعه « باغ لال » را به چاپ رساند که هرچند بطور جدی به غزل نپرداخته بود اما آثاری نظیر« زندگی » ، «خسته » و حتی « کدام معجزه »(هرچند به علت محتوای شعر دارای زبان فخیم تری می باشد) نشان دهنده حضور یکی از پیشگامان غزل نئوکلاسیک بودند اما این فضاهای تازه برای سالها جای خود را به شعر نیمایی می دهد تا نوبت به چاپ مجموعه « فصلی دیگر » درسال ۱۳۵۷ می رسد که حاوی غزلهایی به زبان بسیار امروزی تر ، صمیمی تر وفضاهایی قابل دسترس تر است . این حرکت بعدها به « گاهی دلم برای خودم تنگ می شود» می رسد که باید آن را کامل ترین مجموعه بهمنی نامید . غزل بهمنی زبان بسیار ملایم اما امروزی دارد(در زمان خودش) که شاید مهمترین علت استقبال از آن باشد. کارها بسیار سیاسی است وحتی وقتی به موضوعاتی نظیر«جنگ » و«امام » نیز می پردازد به جنبه های درونی وحسی تر موضوعات اشاره می شود وخود را از هرگونه بحث و حرف دور می کند. شاید مهم ترین نقطه ضعف بهمنی نپرداختن جدی در طول سالیان قبل به مقوله ی غزل باشد سالهایی که] به صورت جدی [غزل را کنار گذاشته بود وبه قالبهای نو وحتی ترانه سرایی می پرداخت. خود او دراین باره می گوید:« با این باور که غزل در روزگار ما ، آن هم پس از نیما به لجبازی می ماند دل به چاپ نمی دادم ...»[۷]

شعر بهمنی نیز شعری ساختارشکن وعصیانگر نیست غزل او باهمان زبان صمیمی اش (هرچند با دایره واژگانی محدود) سعی در تکامل داشته است وبعد از حرکتی که در ابتدای راه کرد به

---

[۶]- مجله کارنامه – شماره ۳۰(شهریور ۱۳۸۱)

[۷]- گاهی دلم برای خودم تنگ می شود – محمد علی بهمنی

www.ParsBook.org

www.ParsBook.org

نوآوری وجسارت دیگری دست نزده است بعدها شاعرانی ازجمله حسن ثابت محمودی (سهیل محمودی) سعی در تقلید زبان صمیمی اما کم فراز ونشیب او کردند اما هیچ کدام نتوانستند به موفقیت او دست پیدا کنند زیرا شاید زمان وجریانهای اجتماعی ، فلسفی وسیاسی ، دیگر اجازه اوج گرفتن شعری از این نوع را نمی داد.

نسل بعدی شاعران را باید « نسل شاعران متعهد» نامید. شعرهای محتواگرا عرصه را بر فضاهای فانتزی وحسی تنگ کردند که این با توجه به وضعیت جامعه و پیرامون هنرمندان چندان هم دور از انتظار نبود اما دستاورد این دوره تازه تر شدن ضمنی زبان و وارد شدن پاره ای از مسائل اجتماعی روز به شعر بود که توانست غزل نئوکلاسیک را به اوج خویش برساند. هرچند عده ای از منتقدان نیز با بیان شباهتهای شعر این دوره با شعر دوره مشروطه آن را حرکتی مقطعی و ژورنالیستی می دانستند مثلا با بیان این نکته که شعر مشروطه نیز به نوآوری در زبان و وارد کردن کلمات غیر شعری و رویکرد به مسائل اجتماعی و سیاسی سطح جامعه اهتمام داشته است این تلفیق را نوعی بازگشت ادبی می شمردند اما «غزل دوره انقلاب اسلامی با غزل مشروطه تفاوتهایی اساسی داشت. غزل مشروطه فاقد تخیل و تصویر سازی بدیع بود ودارای رفتارهای زبانی وتصویری به ندرت هنرمندانه وزیبا بود »[۸]

دراین نسل بسیاری از شاعران کلاسیک ، طبع آزمایی کردند اما کسی که غزل نئوکلاسیک را با شعر متعهد آشتی داد به طور یقین « قیصر امین پور» بود. او با چاپ مجموعه « تنفس صبح » در سال ۱۳۶۴ نشان داد که به زبان وتکنیکهای مدرن (هرچند در قالب غزل نئوکلاسیک) دست یافته است. شاید استفاده از کلمات غیرشعری و روزمره بدون فارغ شدن از کشف واتفاق در ابیات (که انتظار مخاطب آن زمان از غزل بود) کلید موفقیت امین پور و مورد تقلید قرار گرفتن او با وجود شاعرانی نظیر« ساعد باقری » ،«سهیل محمودی » ،« فاطمه راکعی » و دیگر جوانانی بود که در آن سالها غزل می گفتند. چاپ مجموعه بعدی او درسال ۱۳۷۳ مخصوصا در بخشی که سروده های سالهای ۷۱-۶۷ را شامل می شد نشاندهنده کمال پختگی او در سبک خویش بود ایرادهای قافیه ای درخدمت محتوا! وغزلهایی با ارتباط عمودی ابیات (البته نه به شکل روایت) شاید آخرین گامهای غزل نئوکلاسیک برای بقاء (وازسویی دیگر برای کشف فضاهایی جدید) بود. هرچند این حرکت روبه رشد همان گونه که انتظار می رفت در مجموعه بعدی «امین پور» ادامه نیافت و

[۸]- آوازهای نسل سرخ (نگاهی به شعر معاصر ایران) - عبدالجبار کاکایی

www.ParsBook.org

www.ParsBook.org

نوعی رکود و تکرار شعر او را پر کرد. البته تغییر درک زیبایی شناسی مخاطب درطول این سالها را نیز در عدم موفقیت کارهای سالهای بعد او نباید ندیده گرفت. یکی دیگر از ایرادهای امین پور از این شاخه به آن شاخه پریدن بود او درطی این سالها شعر نیمایی را نیز رها نکرد(او ابتدا خود را با شعرهای نیمایی اش مطرح کرده بود) و به چاپ آثاری برای نوجوانان وحتی مجموعه رباعیات دست زد. مطمئنا در صورت حرکت متمرکز او پیرامون غزل آثار حتی موفقتری را نیز می شد از او شاهد بود.

درسال ۱۳۶۹ کتابهای متعددی به چاپ رسید غیر از مجموعه « سهیل محمودی » که حرف چندان تازه ای در غزل نئوکلاسیک نداشت «علیرضا قزوه» با مجموعه «از نخلستان تا خیابان » و «عبدالجبار کاکایی » با مجموعه «آوازهای واپسین » به نوعی آخرین نسل موفق غزل نئوکلاسیک را رقم زدند. در شعر این دو قابلیت های محتوایی بسیار پررنگ تر از تکنیکها بود و باتوجه به تعلق داشتن سالهای سرایش غزلها به نیمه دوم سالهای جنگ این نکته عجیب نبود. هرچند شعر «کاکایی» ّی تر وشعر« قزوه » اعتراضی تر وعصیانگرتر بود اما هر دو کارهای موفقی را ارائه داده اند که شاید آخرین نمونه های خوب غزل از نسلی ست که با تغییر فضای اجتماعی ، سیاسی و ... خود وشعرشان نیز باید دچار تغییرات عمده ای می شدند. این دو با استفاده از وزنهای دوری بلند وکم کاربرد (در ادبیات گذشته) به نوعی مسیر حرکت بهبهانی را دنبال کردند واتفاقا کارهای موفقی که در این زمینه ارائه شد باعث شد که نسل بعدی در هر دوجریان موازی (که به آن اشاره خواهد شد) از این اوزان به کثرت بهره بگیرند.[۹]

بسیاری از غزلسرایان این دوره پس از آنکه غزل را اشباع شده دیدند به جای نوآوری در آن به سراغ قالبهای دیگر رفتند . خود قزوه نیز که در«از نخلستان تا خیابان » زبان اعتراضی وطنز آلود خاص خود را در شعر سپید نشان داده بود بیشتر به سراغ شعر سپید و قالب اولیه کارهای خویش یعنی رباعی و دوبیتی رفت واز آن به بعد کارهای جدید وبدیع کمتری در زمینه غزل از او وهم نسلانش شاهد بودیم.[۱۰]

---

[۹]- برای آگاهی بیشتر از اوزان مورد استفاده به « شعر زمان ما» سید اکبر میرجعفری مراجعه کنید.

[۱۰]-هرچند درغزلهای تازه ی او بخصوص دو غزلی که به یاد « منزوی » و « آغاسی » سروده شده است (مخصوصا در دومی) جرقه هایی برای کشف قابلیتهای تازه وحتی پسامدرن در غزل دیده می شود!

www.ParsBook.org

www.ParsBook.org

با پایان جنگ وحال وهوای آن پس از یک دوره کوتاه ، هجوم غزلهای نوستالوژیک که گاهی نیز به اعتراض به وضعیت حاضر بدل می شدند شعر نئوکلاسیک را دچار رکود کردند .

جامعه یک سویه ای که غزل آن روز را دربرگرفته بود ناگهان به صورت پاره های نامرتبطی در آمد که هر جزء به ساختن کل حاکم بر خویش می پرداخت بالعکس گذشته که فراروایت حاکم بر جامعه نوعی کلیت را برغزل آن روز حکمفرما کرده بود. ازطرف دیگر توجه جوانان غزلسرا به زبانشناسی ، فلسفه و ... در راستای ترجمه نظریات و آثار اندیشمندان ساختار گرا وپسا ساختارگرا وهمزمانی این مسأله با نزدیک شدن شاعران غزلسرا و سپید سرا به یکدیگر و در عین حال حضور انبوه غزل های متوسطی که روانه بازار می شد باعث شد که نیاز به تغییراتی بنیادین در غزل احساس شود.

www.ParsBook.org

www.ParsBook.org

بخش دوم :

در این هنگام درپاسخ به نیاز ایجاد شده حرکتهایی در غزل ایجاد شد که می توان آنها را به دو دسته تقسیم نمود گروه اول که به گونه ای می توان آنها را ادامه فرایند طبیعی شعر نئوکلاسیک دانست (که امروزه به نامهای « غزل فرم » و « غزل روایی » از آنها یاد می شود) وگروه دوم که تحولات بنیادینی را در قالب غزل خواستار بودند وبه نوعی به شعر سپیدی می اندیشیدند که در قالب وزن و قافیه قرار گرفته باشد(که بیشتر با اسامی «غزل پست مدرن » و « غزل متفاوط! » شناخته شده اند) ما در اینجا به بررسی جزء گرا و نقد عملکرد این دوجبهه به صورت جداگانه می پردازیم :

جریان اول :

زبان در شعر گروه اول در تعامل مستقیم با ویژگی های مشخص وچارت بندی شده آن است این شعرها همانگونه که پیشتر ازآن صحبت به میان رفت تحت تاثیر کلی دومسأله بودند یکی فضای سوررئال بهبهانی و دیگری تصویر گرایی تعدادی از شعرهای منزوی که باید به این ترکیب ، روایت را نیز اضافه کنید (درواقع بیان یک داستان یا شبه داستان که در گذشته نیز در بعضی شعرهای بهبهانی به چشم می خورد) این روایت وحفظ آن منجر به موقوف المعانی شدن ابیات و عدم اتکای ابیات برروی قافیه و کمرنگ شدن آن و درنهایت حذف ردیفها شد. به کاربردن قوافی «الف » ، «ان » ،«ار» و قوافی ساده مشابه دیگر و حذف ردیف در واقع هم به حفظ بافت روایی اثر کمک می کرد هم توجه شاعر را از لفظ به معنا نزدیک تر می کرد.

با توجه به این ویژگی ها زبان حاکم بر این نوع غزلها توانست خود را به جامعه مدرن نزدیکتر کند و روایت حاکم بر آن به جزءگرا شدن غزل انجامید. به جای صحبتهای کلی و پراکنده که قابل تعمیم به ریزترین مسائل زندگی بود حال ، جریان شعر از کوچکترین اجزاء به سمت مباحثی کلی پیش می رفت هرچند دیگر بستر اتفاق ، بیت نبود بلکه کلیت غزل محملی برای اتفاق موجود بود فضای سوررئال اثر وتکیه آن به ضمیر ناخودآگاه باعث شده بود که حسی نوستالوژیک بر غالب این آثار حکمفرما باشد واینکه اکثریت افعال بکار رفته در این آثار « ماضی » می باشند به این مسأله برمی گردد. حس تأسف برکودکی از دست رفته یا خاطرات که « رد »(Trace) خود را در ضمیر ناخودآگاه به جای گذاشته اند با تصاویری از «سارا»(شخصیت کتاب اول دبستان) ،« قطار»

www.ParsBook.org

www.ParsBook.org

ی که رفته(نماد خاطراتی که درمسیر یک طرفه تنها دور می شوند) و... در این آثار خود رانشان می داد. شاید تنها نکته ی بحث برانگیز پیرامون آثار سوررئال این دسته آن بود که خود تصمیم برای نوشتن شعر و برداشتن قلم فرایندی خودآگاه است پس ایجاد اثری سوررئال که نتیجه حرکت از ضمیر ناخودآگاه بدون گذر از خودآگاه است به طور مطلق ممکن نیست درضمن دغدغه رعایت وزن وقافیه نیز وجود دارد!هرچند در دفاع از این گونه اشعار به نظریه « دریدا» ارجاع داده می شود که خودآگاه را توهم اختراعی انسان نامیده و اعتقاد دارد که «حتی تجربه ای که ظاهرا کاملا بلافصل وبی درنگ می رسد بازتاب مستقیم جهانی بیرون نیست. دریافت وادراک برای همیشه از حضور « خود چیزها» جداشده است»[۱۱] اما مطمئنا باتمام این حرفها نمی توان از درجه نمادینه شدن جهان بیرونی درذهن چشم پوشیده ونشانه ها را در یک سطح دانست.[۱۲]

در همین حین موقوف المعانی کردن ابیات که در ابتدای راه ضرورتی به وجود آمده بر اثر ساخت روایی متن بود کم کم به تکنیکی تبدیل شد که بدون دلیل و به صورت افسارگسیخته ای انجام می شد. شاید عدم تشریح مواضع و شناسه های موجود در این نوع ازغزل بود که باعث شد نسل جوان که بعد از افول غزل نئوکلاسیک به دنبال جایگزینی برای آن بودند بدون تعمق وپیمودن مسیر، تنها به جایگزینی مو به موی کلمات بپردازند و این غزلها را از مسیر صحیح خویش دور کنند. در واقع در نسل دوم ، موقوف المعانی شدن به خاطر کوتاه و بلند شدن جملات و بازماندن دست شاعر نبود بلکه گاهی می دیدیم که جمله ای از میانه یک بیت شروع و درمیانه بیت بعدی پایان می پذیرد(در واقع دقیقا به اندازه یک بیت) پس عدم توانایی شاعر وهمچنین عدم شناخت مسیرهای این حرکت را می توان دراین موضوع دخیل دانست. حرکتهای زبانی موجود در این آثار نیز بیشتر در بازی با فعلهای متعدی ولازم خلاصه می شد یعنی آوردن مفعول برای فعلهای لازم! که در ابتدا کشفی زیبا درغزل به نظر می رسید اما تکرارهای غیرضروری و گرته برداری های کورکورانه از این تکنیک ، نوعی جنبه طنز به آن داد و از ارزش این تکنیک شدیدا کاست. تا آنجا که تنها گزینه های پوچی تشکیل شد که مخاطب را جذب تفاوت خویش می کرد و این

---

[۱۱] - ابر ساختگرایی(فلسفه ساختگرایی و پساساختگرایی)- ریچارد هارلند ، ترجمه: فرزان سجودی

[۱۲] – مثلا بادیدن تلویزیون اولا انچه به صورت شیء می بینیم واقعیت نیست ثانیا از راه عکاسی می بینیم نه خود آن را ثالثا در تلویزیون این تصویر به ذرات کوچک تجزیه می شود رابعا این ذرات کوچک بازهم به هم می چسبند و به ما شکل را نشان می دهند پس این تصویر چهار درجه نمادی دارد. (معنی شناسی – دکتر منصور اختیار)

www.ParsBook.org

www.ParsBook.org

حرکت های زبانی به جای آنکه با زیر پا گذاشتن زبان معیار به ساخت دست بزنند خود مولد فضاهای خالی بیشتر شدند. درواقع « اگر واژگانی بعنوان یک فعل متعدی توصیف شد باید در هر سطحی از نمایش ، مفعولی داشته باشد که بعنوان متمم آن در یک گروه فعلی به لحاظ نحوی تظاهر یابد یعنی در سطح زیرساخت ، ساخت ظاهری و صورت منطقی ... اما ، البته نه ضرورتا دررو ساخت!»[۱۳] اما « مفعولهای نهفته در زیر ساخت » کارهای اولیه این دسته آثار فراموش شدند تا بازی زبانی سطحی به عنوان الگویی برای ساختن اینگونه آثار قرار بگیرد.

معجون واژگان غیرشعری! اما پرکاربرد در جامعه مدرن زده (نمی گویم مدرن!) در ابتدای راه ، خود باعث پرداختن به ایده هایی بکر شد. ایده هایی که این تصاویر جدید به مخاطب خود منتقل می کرد اما همین واژگان پس از به کارگیری چندباره و گرفتن مجوز شعری وعادت ذهن مخاطب به آن ، خود دچار تکرارهای خنده داری شد که به محدودیت دوباره دایره واژگانی غزل انجامید به طور مثال همه ی اشخاص داخل غزل(ومثل همیشه « زن» و « مرد» که به شخصیت های ثابت این نوع غزل تبدیل شده بودند) « قهوه » می خوردند(اما کسی فالوده وبستنی وشیر موز نمی خورد!!) وهمین اشخاص یا سوار« قطار» می شدند یا درصورت نوآوری شاعر سوار«اتوبوس» می شدند(وهیچکس توی هیچ شعری سوار مرسدس بنز، ژیان یا وانت نمی شد!) و هزاران مثال دیگر ...

از دیگر مشکلات این شعرها فضای نهیلیستی حاکم برآثار بود که این فضای سیاه غالبا به گونه ای بسیار تصنعی خود را با مرگ یا خودکشی شخصیت داستان پایان می داد (ساده ترین روش برای بیان اندیشه های نهیلیستی) البته همین اتفاق در ابتدای این جریان شعری ، کشفی بدیع به نظر می آمد اما با تکرار هزاران باره ی آن با توجه به تکیه این غزلها بر روایت و از دست رفتن تعلیق موجود درمتن و لو رفتن پایان بندی ،ارزش خود را ازدست داد وحتی به ضد ارزش تبدیل شد. به طورکلی « نهیلیسم جریانی است که انکار کننده ی هرگونه خیر وشر می باشد ودرمعنای دیگر ، با ور وجود و ذات را هود ّ پنداری می داند که در خیال وغیرواقعی است و فراگذشتن از آن را ازطریق تجربه عدم جستجو می کند »[۱۴] اما شخصیت پردازی ها و کنش آنها در طول و عرض متن به هیچ وجه مؤید چنین تعریفی نبود و اگر نهیلیسم را به سه شاخه ۱- بعد از رفاه ۲- عدم

---

[۱۳] - دانش زبان (ماهیت ،منشاء وکاربردآن)- نوام چامسکی ، ترجمه :علی درزی

[۱۴] - آسیا در برابر غرب - داریوش شایگان

www.ParsBook.org

www.ParsBook.org

هرگونه رفاه ۳- اجتماعی مکتبی تقسیم کنیم.[۱۵] محتوای موجود در غزلهای نسل دوم این جریان را باید در دسته چهارمی قرار دهیم وآن را « نهیلیسم اکتسابی » بخوانیم! هرچند پاره ای از دفاع ها نیز این نکته را مطرح می کنند که فضای سیاه غالب براین آثار بیشتر براثر جنبه روانی قضیه می باشد تا یک نگاه فلسفی! یعنی انسان خسته شده از دنیای مدرن صرفا به خاطر سرخوردگی های خویش برعلیه زندگی حرکت می کند. این برداشت هرچند به نوبه خود قابل دفاع وحتی می تواند بازکننده مسیر جدیدی در غزل باشد(غزل روانشناختی) اما شخصیت پردازی های ضعیف این آثار راه را برهرگونه تأویل روان شناختی متن می بندد.

شخصیت پردازی برمبنای کاراکتر « زن » و« مرد » در ابتدای این راه ، نوید حرکتی جدید را درغزل می داد اما توصیف های تکراری و فضاهای منفعل عاشقانه کم کم مخاطب را دلسرد کرد به گونه ای که زن به همان معشوق ازلی شعر کلاسیک تبدیل شد ومرد نیز در قالب راوی فرو رفت تا این حرکت فقط درحد ذکر جنسیت(که کم سابقه هم نیست!) باقی بماند و ازشخصیت پردازی داستانی که هدف این نوع از غزل بود دور شود. نام بردن از اسامی خاص که درنسل دوم این جریان به چشم می خورد می توانست شعرها را از تقابل تکراری زن و مرد نجات داده و کاراکترهایی قابل لمس تر و متفاوت تر ایجاد کند اما همین جرقه نیز با فرورفتن این اسامی خاص در قالب پیش ساخته زن ومرد همیشگی اثر خود را ازدست داد وحتی گاهی اشعار را دچار ابتذال کرد بدان گونه که پاره ای از آثار بیشتر به نامه ای خصوصی می مانست تا یک اثر هنری!

شاید حذف نکته ای که خلاقیت این جریان مدیون آن بود یعنی فضای سوررئال وانتزاعی آثار، آخرین تیشه ها را بر ریشه این نوع غزل فرود آورد و باعث شد به ورطه نثر منظوم بغلتد به گونه ای که در نسل دوم این جریان ما شاهد انبوهی از شعرهایی بودیم که داستانهایی منظوم با فضاهای شدیدا نزدیک به هم و دایره ی واژگانی بسیار محدود بودند. ردیفهای همراستا مانند «سه سال قبل»، « دوهفته بعد»، « و» ،«که» ،« یا» ، « با» و... که زمانی سکوی پرتاب این نوع غزلها بودند بستری شدند برای شرح ماجراهای شخصی دوشنبه ها وچهارشنبه ها!! ومنظومه هایی تکراری ، اشاره سطحی به روابط زن ومرد بدون شرح علل « عقده اودیپ» یا بررسی لاکانی ضمیر ناخودآگاه و از یاد رفتن علل شروع این جریان به تکرار غزل نئوکلاسیکی انجامید که حتی آن محتوای عمیق، اتفاق وکشف شاعرانه وصنایع ادبی نیز از آن حذف شده بود.

---

[۱۵] – این تقسیم بندی را« علی غفوری » نیز در کتاب « یادداشتهایی درباره نهیلسیم » آورده است.

www.ParsBook.org

www.ParsBook.org

البته لازم به ذکر است که این غزلهای روایی بیشتر به قصیده ی نو تمایل داشتند فضای توصیفی وپیچیده ی آثار ابتدایی یادآور قصاید « منوچهری » بود واستفاده از اختیارات وزنی وطولانی شدن غزل (حتی گاهی بیش از ۲۰بیت) این نظر را تقویت می کرد. نکته دیگر، ارتباط عمودی ابیات بود که آن نیز در قصاید بی سابقه نبود زبان ناملایم و غیرمغازله ای این نوع اشعار واستفاده گسترده از اختیارات شاعری نیز در همین راستا قرار می گیرد. هرچند با گذشت سالیانی از شروع این جریان ، آثار دوباره به سمت غزل شدن گام برداشت واز ماهیت ابتدایی خویش فاصله گرفت.

همانگونه که اشاره کردیم یکی از مهم ترین علت های افت ناگهانی این نوع شعر آن بود که در ابتدای پیدایش این جریان ، پاره ای نیازها در غزل نئوکلاسیک وجود داشت واین غزلها در واقع ایده هایی برای ترمیم این خانه قدیمی بودند اما متأسفانه در نسل دوم به کلی نیاز های اولیه فراموش شدند وهمان نوآوری های مختصر هم بصورت ابتر مورد استفاده قرار گرفتند وتکرار شدند. غزل به نوعی به نظم کشیدن روابط خانم وآقا تبدیل شد و رمانتیسیسم منفعل حاکم آن را از اهداف اصلی خویش دور کرد. شاید هم جریان ایجاد شده در واقع حرکتی بیش از این را در غزل صحیح نمی دانست و البته غزل با محتوا و کارکرد قرن هفتمی خویش توانایی روسازی بیش از این را نداشت یعنی تبدیل جزء به جزء فضای میخانه به کافه، راوی به مرد و ساقی به خانم مشکل را حل نمی کرد بلکه تنها می توانست مرهمی موقتی بر زخمهایی باشد که حرکت صاعقه وار فراروایت های « عقل» و«علم » در جامعه ای ایجاد کرده بود که سالها غرق در متافیزیک بود...

جریان دوم :

به موازات این حرکت شعری ، اتفاقاتی رخ داد که منجر به جریانی موازی شد جریانی که بیش از آنکه زاییده غزل نئوکلاسیک باشد فرزند ناخلف شعر سپید بود. فضای تلفیقی، التقاطی جامعه که سنت ، مدرنیته و پسامدرنیته را یکجا وحتی گاهی به گونه ای تفکیک ناپذیر دربرمی گرفت این فکر را به ذهن غزلسرایان متبادر کرد که دغدغه های پسامدرن انسان امروز را می شود در قالب منظم غزل ریخت تا به نوعی بازنمود وضعیت حاکم بر جامعه باشد وقتی « دربرابر دیدگان انسان پست مدرن دیگر نشانی از افق تصمیم بخشی ، کلیت بخشی ، جهانی شدن و رهایی عمومی به

www.ParsBook.org

www.ParsBook.org

چشم نمی خورد»[16] پس نگاه کل گرای غزل کلاسیک نمی تواند دغدغه های او را به ما نشان بدهد(یادمان باشد که غزلهای موازی این جریان(جبهه اول) نیز از سویی دیگر و با استدلالی متفاوت به همین موضوع رسیده بودند) اما مسأله موجود این بود که این اتفاق فلسفی در درون انسانی افتاده بود که محصور در پیرامونی مدرن زده شده بود حصاری که قالب غزل به عنوان یک شبکه منظم ودرهم تنیده ، نماد آن بود البته کارکردها و انرژی بالقوه این قالب را نیز در این انتخاب نمی شد ندیده گرفت.

یکی از مسائلی که در این جریان مورد توجه قرار گرفت « زمان» بود. نگاه غیرخطی به زمان هرچند درعرفان ما بی سابقه نبود اما وقتی این نگاه بر متنها غالب شد خود همه چیز را دگرگون کرد مثلا دیگر روایت ها و فرمهای خطی جواب نمی دادند و هرگونه محتوا و اصلا اعتقاد به چیزی به نام محتوا دچار تزلزل شد. این نگاه اثر خود را بر روی « زبان » نیز گذاشت و جمله های نیمه تمام و سه نقطه ها جایگاهی برای برشها و شکستهای روایت شدند و از آنسو استفاده های دوگانه از کلمه به تلفیق جملات پرداخت! نگاه غیرخطی به زمان شاید در ابتدا «چند سؤال و بازی بود« مثلا اینکه انسان با نگاه کردن به آسمان دارد گذشته ستارگان را می بیند یا اینکه تولد همزمان دو کودک در ایران و آمریکا در دو تاریخ مختلف ثبت می شود یا...»[17]

اما با پیشرفت مطالعات علمی شاعران جوان (با سابقه عرفانی قضیه در ضمیر ناخودآگاه آنها) جریان نسبی بودن زمان و نگاه از بالا(و نه نگاه خطی!) توانست درذهن آنها نهادینه شود واثرات گسترده ای را بر روی شعر ایجاد کند. فرمهای پیچیده ی این آثار که گاهی به لابیرنتی گریز ناپذیر می ماند حجم وسیعی از شعرها را فراگرفت. « ارجاعات درون متنی » برای پیوند غیر خطی ابیات به هم بسیار پرکاربرد شد و « میان متن ها » به تلفیق آگاهانه آثار وایجاد کلاژی از زندگی و ادبیات دست زدند اما این نگاه نیز به مرور زمان دچار مشکل شد و در پاره ای از آثار به جای آنکه ما شاهد نگاهی دیگرگونه به زمان در اثر باشیم شاهد تکه پاره کردن های تعمدی اثر برای گیج کردن مخاطب بودیم و ارجاعات درون متنی نیز جای خود را به تداعی های معنایی دادند که اثر را بیشتر شبیه یک متن « جریان سیال ذهن می کردند» تا...

[16] – نقل قولی از« ژان فرانسوا لیوتار»– پست مدرنیته وپست مدرنیسم(تعاریف– نظریه ها و کاربست ها) ترجمه وتدوین:حسینعلی نوذری

[17] – نظام چهار بعدی زبان(ساختارهای مفهومی)– ناصر منظوری

www.ParsBook.org

www.ParsBook.org

از مهم ترین اتفاقاتی که درپشت این جریان روی داده بود حرکت متن از سمت استبداد مؤلف به شراکت مخاطب در خلق اثر بود به گونه ای که ابهام به گستره ای به نام « تأویل پذیری کر ّر» و آنگاه بی معنایی (عدم داشتن معنایی ثابت وغالب) رسید. بحث های « بارت» پیرامون « مرگ مؤلف » و پرداختن به مسأله« هرمنوتیک » غزلها را دارای زبانی گنگ و پیچیده کرد که به هیچ وجه برای مخاطب ساده پسند غزل فارسی دلچسب نبود . تغییر راوی از اوّل شخص همیشگی به راوی های دیگر و حتی درصورت به کار بردن راوی اول شخص ، فاصله گرفتن مؤلف از راوی با عث شد فضای حسی و« درددل مانند» از غزل رخت ببندد اما این شمشیر دولب از جانبی دیگر رشته ی ارتباط مخاطب عام و حتی خاص را از این شعر برید و پاره ای غزلها به بازی هایی ریاضی تبدیل شد که گویا تنها برای امتحان هوش مخاطب آفریده شده بود!

پرداختن به مسأله زبان باعث تغییر نگرش مؤلف به متن نیز شد زیرا مشخص شد که زبان از ارتباطی که مؤلف به آن می اندیشد طفره می رود یعنی درحالی که «استفاده کنندگان از زبان می کوشند تا دیگران را درک کنند همچنین تلاش می کنند تا معنای مورد نظر خود را نیز به کلمات و واژه های مورد استفاده منتقل کنند»[۱۸] درواقع ما با کلمات روبرو نیستیم بلکه با انعکاسی از آنها درضمیر ناخودآگاه خود مواجهیم. «دکارت» این قضیه را با مثالی جالب توضیح می دهد او می گوید که کودک وقتی در دوره طفولیت شکل مثلثی را می بیند درک درستی از آن ندارد بلکه در سنین بالاتر تصور او راجع به مثلث واقعی از تصویر ذهنی او منشأ می گیرد و درواقع او آن تصویر ذهنی را که بسیار ساده تر است می بیند. با تثبیت این نوع نگاه به زبان ، به نوعی محتوا نیز دچار تغییر شد یعنی وقتی کلمات فاقد معنای حقیقی شدند شعر به صورت مجموعه ای از« دال » ها درآمد و به جای پرداختن به کلیات به نشانه ها پرداخت. شاید فرق این حرکت با جریان موازی اش در جزء نگری در همین نکته نهفته باشد یعنی در جریان اول ، دال ها به مدلول ها اشاره می کنند اما در جریان دوم دال ها خود جایگزین دال های دیگری شده اند.

چیزی که در زبان این دسته آثار بیشتر مشهود بود اتفاقها وبازی های زبانی پیچیده بود یعنی پیاده کردن محتوای اثر بر روی زبان و« بیان این نکته که جداشدن بُعد شعری- بیانی متن(سطح دال) از محتوا ، پیام یا معنا(سطح مدلول) یکسره ناممکن است»[۱۹] واژه سازی هایی که در ادبیات ماهم بی

---

[۱۸] - سیاست پست مدرنیته- جان آر گیبینز/ بوریمر، ترجمه: منصور انصاری

[۱۹] - نقل قولی از « ژاک دریدا»- ۵۰ متفکر بزرگ معاصر (از ساختارگرایی تا پسامدرنیته) جان پجت ، ترجمه: محسن حکیمی

www.ParsBook.org

www.ParsBook.org

سابقه نبودند(نظیر ساختن مصدرهای جعلی از اسامی توسط « طرزی ») رونق گرفت. درهم آمیختگی جملات به نوعی که بی هیچ ترتیبی همدیگر را قطع می کردند و افعالی که در مکانهای نابه جا قرار می گرفتند به یک مسأله معمولی تبدیل شدند بازی با حرف های اضافه واستفاده بردن لوس ّ پنهان موجود در آنها درجای جای این نوع شعرها به چشم می خورد. حتی گاهی به ساخت تازه ای که تنها در جریان متن معنا می یافت دست می زدند دلیلی که برای این کار ذکر میشد ضعف زبان فارسی بود که آن را در۵ مورد خلاصه می کردند:

«۱- فقط فعلهای ساده زایایی دارند ۲- دیگر فعل ساده ساخته نمی شود ۳- شمار فعلهای ساده ای که زایایی دارند(مثل نمودن : نمودار ، نمایش ، نماد و...) و از گذشته به ما رسیده اند کم اند ۴- از این شمار اندک نیز بسیاری در حال نابودی وجایگزینی با فعل مرکبند(فعل مرکب عقیم بوده قابل مشتق سازی نیست) ۵- از مصدر جعلی فارسی مشتق بدست نمی آید»[۲۰] اما ترفندهای زبانی در غزل نیز مانند شعر سپید دچار افراط وتفریط هایی شد که آن را از هدف اصلی خویش دور می کرد تغییر در نحو صحیح جمله وشکل نرمال واژه بدون آنکه نیازی احساس شود چنان شدت گرفت که گاهی غزل به نوعی عرض اندام فیلسوفانه تبدیل می شد که در پشت آن هیچ چیزی وجود نداشت! نکته ی دیگری که دراین حرکت دیده می شد و قبلا هم به آن اشاره کردیم تغییر روش ارتباطی آن بود؛ شاعران این جریان بعد از آنکه کلمات را دارای اصالت ندانستند یا به نشانه ها پناه بردند یا به ایجاد یک حس یا زدن یک حرف ، درپشت یک کلیت غیر قابل تفکیک به نام غزل دست زدند و یا به تلفیق هردوی آنها می پرداختند یعنی مثلا غزلی با تکرار کلمه یا مصرعی به تشریح جهان کپی شده مدرن می پرداخت د بدون آنکه اشاره ای صریحی به آن بکند آنهم فقط با نشانه هایی قراردادی! این نگاه به غزل قبلا در هنرهای دیگر پسامدرن نیز تجربه شده بود آهنگ ساز بزرگی نظیر« جان کیج » چندین دقیقه پشت پیانومی نشیند و مکث می کند گویا نوعی ضربه، ایست یا اعتصاب برای آهنگ آغازین یک کنسرت است و خود آهنگ نیز شامل سروصداهای ّار وتماشاچیانی است که در انتظار شروع کنسرت هستند. این تغییرات درسطح زبان و کارکردهای آن با یورش واژگانی که تا آن روز« غیر شعری » تلقی می شدند همراه شد کلمات بدون هیچ قیدی وارد شعر می شدند وقافیه هایی تجربه می شد که تا آن روز در ادبیات سابقه نداشت مثلا درکتب معتبر فرهنگ قافیه برای قافیه ی «وس» کلمات نظیر«بطلمیوس» ،

[۲۰]- برگرفته از« پیرامون زبان وزبانشناسی»- محمدرضا باطنی(با اندکی تغییر)

www.ParsBook.org

www.ParsBook.org

«سبوس» و«فلوس!! »(درختی وحشی در آفریقا وجنوب ایران!) آمده بود اما ازآوردن قافیه هایی نظیر«اتوبوس» ، «لوس» و «ملوس» که درگفتار امروز بسیار پرکاربردند خودداری شده بود.[۲۱] این جریان با باز کردن دست شاعر توانست مرز بین کلمه شعری وغیر شعری را از بین ببرد ، استفاده از کلمات غیر فارسی وجملاتی با زبانهای بیگانه یا... در ابتدا دستاوردهایی در خدمت توصیف فضا ، شخصیت و دوگانگی یا از خودبیگانگی کاراکترها بود اما متأسفانه در ادامه این راه این مسأله نیز به تکنیکی بدل شد تا در غزلها بجا و نابجا شاهد آوردن هرگونه کلمه و جمله انگلیسی یا متعلق به دیگر زبانهای بیگانه بدون هیچ کارکرد باشیم! استفاده از قوافی جدید یا نامتعارف نیز به جای آنکه فضایی جدید به شعر ببخشد به نوعی طبع آزمایی و اقتراح ادبی تبدیل شد!

رشد نشانه ها در این نوع از غزل از ویژگی های دیگر آن بود اگر به تقسیم بندی «پیرس» پیرامون نشانه ها توجه شود او سه تعریف را ارائه می کند:

۱- شمایل: نشانه ای که به یک شیء خارجی اشاره می کند صرفا با اتکا به خصوصیات خودش

۲- نمایه: نشانه ای که به یک شی ء خارجی اشاره می کند به موجب تأثیر پذیرفتن واقعی از آن شیء خارجی

۳- نماد: نشانه ای که صرفا یا عمدتا به موجب این واقعیت که به صورت یک نشانه بکار رفته یا فهمیده می شود نشانه را بوجود می آورد. بیشتر شناسه های موجود درغزل امروز از دسته ی « نمادها » هستند یعنی تنها با حضور در جهان متن است که به چیزی دلالت می کنند برای مثال « وقتی زنبوری گیاهی شیرین بیابد می رقصد اینجا رقص نماد است دیگر زنبورها تأویل کنندگان و موقعیت آنها زمینه است»[۲۲]

حالا اگر این زمینه خارجی از بین برود نشانه ها نیز از بین می روند پس اینجا نقش مؤلف به عنوان زمینه ساز حرکت این نشانه ها مشخص می شود. یکی دیگر از علل به وجود آمدن نشانه ها در شعر آن است که اکثر جمله هایی که درزبان طبیعی به کار می روند بافت مقید دارند و درک آنها وابسته به محیطی است که جمله در Contextdependent آن تولید می شود مثلا « هوا سرد شد» اما درمنطق محول ها چنین قیدی نسبت به بافت موقعیتی متصور نیست ومعنای اصلی منتقل نمی

[۲۱] – مراجعه شود به « فرهنگ قافیه درزبان فارسی»– دکتر تقی وحیدیان کامکار

[۲۲] – نقل قولی از « چارلز ویلیام موریس»– ساختار و تأویل متن ، بابک احمدی

www.ParsBook.org

www.ParsBook.org

شود(یعنی زمینه حاکم بر جمله) نمادها با نوعی بازی با کلیدها و نشانه های موجود در ضمیر ناخودآگاه مخاطب به بازسازی این حس دست می زنند اما متاسفانه غزلسرایانی که از نئوکلاسیسم به این جریان پیوسته بودند بدون فضا سازی های لازم و دادن کلیدها تنها با تکیه به نظام نشانه شناسی موجود در ذهن خود (که برای مخاطب کاملا ناآشنا بود) به نمادسازی دست می زنند که نتیجه آن حتی دورشدن از مخاطبان خاص و پیچیده شدن بی دلیل غزلهاست.

حضور دیالوگها و صداهای خارجی دیگر به همراه شخصیت پردازی ها و محوریت عملکرد کاراکترها به جای پرداختن به جنسیت آنها وآشنایی زدایی در تیپ سازی ها می توانست نقطه قوتی برای این حرکت باشد . شاید دیالوگها توانسته اند موفق ترین حرکت این جریان باشند که به تشریح آن می پردازیم:

« دیالوگ» از لغت یونانی « دیالوگوس» گرفته شده است « لوگوس» ، « کلمه» است که طبیعتا چیزی است که بار معنایی خاص دارند لفظ « دیا» نیز به معنای میان و درون می باشد، پس دیالوگ می تواند در میان شماری از آدمها و حتی درون یک شخص واحد اتفاق بیفتد»[۲۳] با این تعریف مونولوگهای موجود در این غزلها نیز زیرمجموعه دیالوگ قرار می گیرند. این صداهای از درون و بیرون غزل ازطرفی توانست به شخصیت پردازی زیر پوستی کاراکترها بیانجامد زیرا بدون آنکه توضیحی پیرامون آنها ارائه کند به شخصیت آنها قابلیت روانکاوی توسط مخاطب و شناخت را می داد ازطرف دیگر لحن این دیالوگها(چه با زبان معیار وچه با زبان محاوره) مخاطب را به متن نزدیکتر می کرد و مهم تر از همه حضور این جملات از استبداد مؤلف بر متن می کاست و حضور فردیت هایی را رقم می زد که در کنار هم حضور داشتند و مؤلف به هیچ وجه به ارزش گذاری آنها دست نمی زد.

با تمام این ضعفها و قوتها این جریان نیز مانند جریان موازی خودش درغزل امروز درحال آزمون ، خطا و تجربه است. این دو جریان با فرارسیدن نسل بعدی درحال نوعی تلفیق ناخودآگاه (با تمام تضادهای موجود) درغزل هستند که مطمئنا ویژگی های جدید و غیرقابل پیش بینی را بروز خواهد داد. این فرایند با همراهی نیازهای جدید جامعه ای که سرعت بیشتری را به خود گرفته است مطمئنا به سنتزی منجر خواهد شد که ازهم اکنون جرقه های آن دیده می شود. ۳۵ سال از

[۲۳] – درباره دیالوگ– دیوید توهم ، ترجمه: محمد حسین نژاد

www.ParsBook.org

www.ParsBook.org

عمر غزل نئوکلاسیک می گذرد و در این دوران همانگونه که بحث آن رفت دچار تغییرات متعددی شده است اما چیزی که مشخص است آن است که غزل فارسی حتی بعد از «نیما» در حاشیه طریق به سمت قله های خویش می باشد...

www.ParsBook.org