

## Evolution of “Structure” and “Form” of Ghazal from Constitution Era to Post-Islamic Revolution of Iran

Ali Mohammad Mahmoodi\*

### Abstract

In the Constitution Era, Ghazal, as other poetic forms, faced an expression of lyricism and was tinged with national and patriotic ideals. The poets of liberalism merged ghazals with labor mottos and social issues thus to make changes in the “thematic unity” of this poetic form. For instance, Farokhi Yazdi’s ghazals have therefore disparate structures. After Nima Youshij’s “The Myth”, ghazal faced certain evolutions in form and structure in the streams of “Mid Ghazlas”, “Model ghazals: Imagery ghazals”, and “Post-modern ghazals”. Changes in written form of ghazals conducted by Manochehr Neistani and Mohammad Ali Bahmni were considered as the primary efforts for changing the formal structure of ghazals, which faced a break in the 1990s and 2000’s and continued then after. In general, the contemporary ghazal in its “internal form” has experienced some changes, deconstruction, and the lack of thematic unity, and sometimes in its “external form” it has faced changes and innovations. In the present paper, after reviewing ghazals of certain most famous poets of the contemporary era, the innovations, weaknesses and the strengths of its internal and external form is analyzed. The content of contemporary ghazals, rather than being similar to that of old ones, is much similar to the contemporary poems. And for a poem that is supposed to communicate with modern man, this is a necessity. Writing ghazals in this era is not “Bearing a grudge against Nima Yushij, but is to take steps on the path he had paved” (Bahmani, 1998: 9).

In this paper, the content of Farrokhi Yazdi’s ghazals are analyzed as samples for ghazals of the constitutional era. It is understood that his ghazal is already politicized before it has lyricism in it and the structure of his ghazal is binary. For better understanding of the evolution and innovation of the contemporary ghazal, one must consider ghazal of Natel Khanlari and solo-ghazal of Foroogh Farrokhzad. The romantic atmosphere and presence of nature in the form of poetry are among the characteristics of Khanlari’s works. His style was continued after the August of 1941 and then the modern ghazal of Iran was formed from among these experiments. A type of ghazal that has nothing to do with traditional Persian lyrical poetry and, out of its form, it can be considered a piece of “Modern Persian Poetry”. The solo ghazal of Farrokhzad is a start for the modern stream of ghazal and poetry, a type of ghazal that in terms of form is similar to that of Nima Yushij’s has become a turning point in the history of ghazal. In another part of the paper, the form cohesive structure and form of Hooshang Ebtehaj’s ghazals are analyzed as samples of mid-ghazal.

\* Ph. D. Graduated of Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran

Received: 30.05.2017 Accepted: 01.07.2017



Ebtehaj's ghazals could not help to modernize the structure of ghazal and that was due to the traditionalism in it. There is modernity only in the language of his ghazals that it can be considered a prelude for the poets following him. Besides modern poems, Neiestani also has ghazals too, where his modernism is evident. One of the innovative steps he took for ghazal was the similarity of his ghazals to those of Nima's. Mohammad Ali Bahmani also continued Neiestani in his ghazals and somewhat perfected his style. To express the feelings of a people in an era is the achievement that a poet has gained it. The subject of "narrative in ghazal" I among the comprehensive aspects that has been originated from the modern ghazal and reached the highest points in the post revolution era and the 1990s. The ghazals of Monzavi, Behbahani, and young poets such as "Mohammad Saeid Mirzaee" have the element of narration.

In general, the form of ghazal has faced ups and downs because of its complicated and valuable history. Sometimes, it has faced structural ruptures and sometimes has found new forms by the newly sighted motivations. One of the secrets of longevity of ghazal is the textual coherence in the subjective form and the external framework, which has reached sublimity with narrative. Ghazal in the last century has experienced manifold subjective and objective structures.

**Keywords:** Ghazal of constitutional era, contemporary ghazal, the external form of ghazal

## References

- Ebtehaj, Amir Hooshang (1992). *Siahmashq 1,2,3,4*. 23rd ed., Tehran: Karname.
- Arianpour, Yahya (2008). *From Saba to Nima. 150 Years of Persian Literature in Constitutional and Contemporary History*. VII ed., Tehran: Zavvar.
- Baraheni, Reza (1980). *Gold in Copper*. 3rd ed., Tehran: Ketabe Zaman.
- Bashiri, Ali Asghar (2011). *New Ghazal: Review and Analysis of New Poetry in Contemporary Literature*. Tehran: Nasl-e-Aftab.
- Behbahani Simin (2003). *Collection of Poems*. 1st ed., Tehran: Negah Publication.
- Bahmani, Mohammad Ali (2011). *Selection of Poems*. 6th ed., Tehran: Morvarid.
- ----- (2013). *Collection of Poems*. 2nd ed., Tehran: Negah.
- Tavalloli, Fereidoun (1965). *Raha*. 3rd ed., Shiraz, Tehran: Kanoon Tarbiat Publication. Ziba printing center.
- Jorkesh, Shapoor (2011). *Poetics of Modern Poetry: A New Look at Nima's Theory and Poetry*. 2nd ed., Tehran: Ghoghnoos.
- Horri, Abolfaz (2003). Narrative and Narratology. *Aesthetic Magazine*. No. 8. First Half. Pp 321-350.
- Khanlari, Parviz Natel (2005). *Selection of Khanlari's Poems. With a Critical Introduction by Shafiee Kadkani*. Tehran: Morvarid.

- 
- Roozbeh, Mohammadreza (2000). *The Evolution of Persian Ghazals from the Constitutional Era to Developments in the Islamic Revolution*, Tehran: Rozaneh.
  - Zarghani, Sayed Mohammd (2004). *The Prospect of Persian Contemporary Poetry*. Tehran: Sales.
  - \_\_\_\_\_ (2015). "Lattice Structure of Classical Persian Ghazals (A Case Study of Sanaee Ghazals)". *Journal of Adab Pazhoohi of Gilan*. No. 31, pp. 95- 115.
  - Shafiee Kadkani, Mohammad Reza (2011). *With Lights and Mirrors: In Search of the roots of Evolution of the Contemporary Persian poetry*. 2nd ed., Tehran: Sokhan Publications.
  - \_\_\_\_\_ (2008). *Periods of Persian Poetry: From Constitutional Movement to the fall of Shah*. 3rd ed., Thran: Sokhan.
  - Tayyeb, Mahmood (2015). *Modernism and Postmodernism in Contemporary Persian Poetry*. Tehran: Green Olives Publications with Cooperation of Mana Culture.
  - Abbasi, Habib Allha (2008). *Sayeh and the Committed Poetry. "Review and analysis of Ebtehaj Poems: O Love, all the excuses are yours"*. Tehran: Sokhan.
  - Azimi, Milad; Atefeh Tayeh (2013). *The Sage of Thought (Conversations with Sayeh): Interviews with Hooshang Ebtehaj*. 1st ed., Tehran: Sokhan.
  - Farrokhi Yazdi, (2001). *The Book of Farrokhi Yazdi's Poetry by Hossein Masserat*. 1st ed., Tehran, Tehran: Qatreh.
  - Mohammadi Fesharaki, Mohsen; Pantea Safai (2014). "The Cinematic Narrative Methods in Poetry of Today", *Journal of Literary Arts of University of Isfahan*. Sixth Year. No. 1 (10). Pp: 113-127.
  - Mahmoudi, Ali Mohammad (2014). *Literature review lyrical effects on the structure and content of dismissal House innovative contemporary poetry*. Doctoral dissertation, University of Isfahan.
  - Mokhtari, Mohammad (1992). *Man in the Contemporary Poetry (or the Perception of the Other)*. Tehran: Toos Publication.
  - \_\_\_\_\_ (2008). *Seventy Years of Love: an Analysis of the Lyrical Mentality of the Contemporary Poetry of 200 poets*. Tehran: Tiraje Publication.
  - Monzavi, Hossein (2008). *Of Hemlock and Sugar: A collection of Ghazals*. 4th ed., Tehran: Afarinesh.
  - \_\_\_\_\_ (2011). *The Collection of Monzavi's Poetry by Mohammad Fathi*. 2nd ed., Tehran: Negah.
  - Mirzaee, Mohammad Said (2008). *Yesterday I become you might come: Collection of New Poems and Ghazzal of Mirzaee*. Tehran: Publication of the run.
  - Neiestani, Manoochehr (1971). *Yesterday, Hyphens*. 1st ed., Tehran: Rose.
  - Wilfred Guerin; L. Lieber, Morgan; Lee - Willingham, John R. (1997). *Principles of Literary Criticism*. Farzaneh Taheri (trans.), Tehran: Niloofar.



## 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 دست‌مایه بیان تغزل 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 فرانویین» 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 برهه 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 کم‌کم 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، به تدریج دچار تغییراتی شد؛ مانند تغییراتی که در غزل فرخی یزدی، میرزاده 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 جنبه تغزلی آن. چنین تحولی نیاز به گذشت زمان و تجربه‌های زیادی داشت. در میان خیل شاعران سرسپرده به شیوه 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

Ali.m.mahmoodi64@gmail.com

\* دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۴/۱

تاریخ وصول: ۱۳۹۵/۳/۹

وجود نگارش بیانی‌های نوآندیشانه مقدمه دفتر «رها و نافه» دچار نوعی سیر قهقرایی شد و تنها در ساخت تصویرهای مهتابی و ترکیبات تازه محدود شد. شفیع کدکنی «صدای دلپذیر رمانتیسیم را در فاصله سال‌های ۱۳۲۰ تا کودتای ۲۸ مردادماه ۱۳۳۲ می‌شنود و توللی را در این سال‌ها صاحب صدای مشخص در شعر می‌داند که ادامه رمانتیسیم قبلی است (صدای ادبیات کارگری) که رقیق‌تر و خالص‌تر شده» (شفیع 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 <sup>۱</sup> 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 زبانه

(توللی، ۱۳۷۶: ۲۲۰-۲۲۱)

این نوع نگاه، نخست در عنصر زبانی شعر و سپس محتوا و مضامین آن پیگیری شد. غزل نیز هرچند در دوسه دهه اول بسیار سنت‌گرا بود، به تدریج 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 بعد 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: «لازمه 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 همه دنیاست و همه طبیعت. اگر شما بتوانید از خودتان بیرون بیایید و به دیگران پردازید، می‌بینید دایره فکر کردن و خیال کردن شما چقدر وسیع است» (نیما، نامه‌ها، ۱۳۶۹: 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، تشکل 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 تیرئه 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 زرقاتی، ۱۳۹۴: ۹۴-۹۵) 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- پیشینه 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 زرقاتی)، گونه‌های نوآوری در شعر معاصر، بخش قالب‌های کلاسیک

<sup>۱</sup>. نام دختر توللی که به دلیل علاقه زیاد آغاز راه به نیمایوشیج این نام را برایش انتخاب کرد!

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 هر کدام 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. خلاصه 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 (۱۳۹۴) از محمود طیب. این کتاب غزل پس از انقلاب اسلامی ۵۷ را که دارای مشخصات نوین است سرلوحه تحقیق قرار داده 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 مدرن افراطی (پست‌مدرن) و غزل مدرن متعادل (آمیزه‌ای از هر دو) (ر.ک: طیب، ۱۳۹۴).

## 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، ۱۳۶۰: 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: ۱۶۹). 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 لازمه محور عمودی شعر بود غافل می‌ماند (ر.ک: حمیدیان، ۱۳۷۳: ۶۲۳-۶۳۷). هرچند چنین انسجامی را به واقع می‌توان در غزل قدیم و من جمله 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: ۴۲-۵۶ 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. خواننده شعر در بررسی این شکل، با احساس، اندیشه و تخیل شاعر سروکار دارد» (براهنی، ۱۳۷۱: ۷۳-۷۴). 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

موضوعی<sup>۱</sup> و «ساختار منطقی»<sup>۲</sup> 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 الگویندها 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: ۱۰۴). 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: ۳۶۴/۱) اینچنین نگاه منتقدانه به غزل نیز ثابت شده است، غزل کلاسیک فارسی نیز از این ساختار درهم‌تنیده و به‌هم‌پیوسته برخوردار است (ر.ک: زرقانی، ۱۳۹۴: 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 مضمون و فرم و محتوا، نشانه وجود یک بحران عمیق در شعر این دوره است؛ بحرانی که حاصل امواج و پدیده‌های شتابناک اجتماع بحران‌زده آن روزگار است. شاعری که در کمال آرامش، مشغول غزل‌سرایی در همان فضای مألوف آبا و اجدادی است، ناگاه خود را در میانه سخت‌ترین کشمکش‌های اجتماعی و سیاسی در فضایی پراشوب 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 - عموماً - و غزل این دوره - خصوصاً - 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 درباره مضمون انتخاب‌شده به‌وسیله شاعر بدل

1. local texture

2. logical structure



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 به تدریج 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 پیمانه 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 شیر به عناب می‌خورد   |
| ۴) دل در شکنج زلف تو چون طفل بنده‌باز | گاهی رود به حلقه و گه تاب می‌خورد  |

↑ (بخش تغزلی غزل)

- |                                |                               |
|--------------------------------|-------------------------------|
| ۵) ریزد عرق هرچه ز پیشانی فقیر | سرمایه‌دار جای می‌ناب می‌خورد |
|--------------------------------|-------------------------------|

↓ (بخش سیاسی غزل)

- |                                   |                                   |
|-----------------------------------|-----------------------------------|
| ۶) 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: ۵۴)

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 روزمره 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 دوره مشروطیت، حالتی غیرطبیعی و غیرجدلی می‌دهد و خواننده احساس می‌کند که با شعر - به مفهوم دقیق آن - روبه‌رو نیست (روزبه، ۱۳۷۹: ۲۴).

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 دغدغه 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: ۱۶۸)

اگر به برخی از ابیات تخلص غزل او نگرسته 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:

در جهان کهنه ماند نام ما و فرخی  
چون ز ایجاد غزل طرح نو افکندیم ما  
(همان: ۴۲)

### 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. شفیع 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 مجموعه «رها» و بعضی نوپردازان دیگر می‌توان دید» (به نقل از خانلری، ۱۳۹۴: ۱۳). از دیدگاه تاریخی، چنین سخنی هرچند جای تأمل دارد، با وجود بسامد اندک غزل‌هایی از این دست 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<sup>۱</sup> 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 «تولد 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 نهران زار به خود می‌پیچید	شب فرومانده در اندیشه فردا می‌گشت
بانگی از دور می‌آمد همه رنج و همه درد	مانده بود، از ره و نالان پی مأوا می‌گشت
رازی اندر دل شب بود که ناگاه اگر	برگی از شاخه جدا می‌شد و رسوا می‌گشت
سایه بیدبن از بیم می‌آویخت به شاخ	باد چون می‌شد از دور هویدا می‌گشت
یاد آن یار سفرکرده پریشان و غمین	زیر هر سایه نهران می‌شد و تنها می‌گشت

(خانلری، ۱۳۹۴: ۱۴)

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 عاشقانه سیمین بهبهانی نظر افکند. فروغ فرخزاد که شعر

<sup>1</sup>. norm

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 زرین کوب در کتاب *شعر بی‌دروغ شعر بی‌تغاب* 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 شیوه 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 زنانه 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» (زرین کوب، 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 شرابی 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 ساقه سبز نوازش است	با برگ‌های مرده هم‌آغوش می‌کنی
تو دره 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 غمگانه روایتگر دردهای شاعر است. معشوق 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 تجربه معروف فروغ فرخزاد که به تنهایی حادثه‌ای در زبان غزل بود، زاده شد» (روزبه، ۱۳۷۹: ۱۴۰). 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.

#### ۴- 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 نشان‌دهنده 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 شعری 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 بی‌عیب و نقصی 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 اندیشه 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 نهمان است

- ۲- گر مرد رهی غم مخور از دوری و دیری  
 ۳- تو رهرو دیرینه سرمنزل عشقی  
 ۴- آبی که برآسود زمینش بخورد زود  
 ۵- باشد که یکی هم به نشانی بنشیند  
 ۶- از روی تو دل کندم آموخت زمانه  
 ۷- دردا و دریغا که در این بازی خونین  
 ۸- دل برگذر قافله لاله و گل داشت  
 ۹- روزی که بجنبد نفس باد بهاری  
 ۱۰- ای کوه تو فریاد من امروز شنیدی  
 ۱۱- از داد و و داد آن همه گفتند و نکردند  
 ۱۲- خون می چکد از دیده درین کنج صبوری  
 ۱۳- از راه مرو سایه که آن گوهر مقصود
- دانی که رسیدن هنر گام زمان است  
 بنگر که ز خون تو به هر گام نشان است  
 دریا شود آن رود که پیوسته روان است  
 بس تیر که در چله این کهنه کمان است  
 این دیده از آن روست که خونابه فشان است  
 باز یچنه ایام دل آدمیان است  
 این دشت که پامال سواران خزان است  
 بینی که گل و سبزه کران تا به کران است  
 دردیست در این سینه که همزاد جهان است  
 یارب چه قدر فاصله دست و زبان است  
 این صبر که من می کنم افشردن جان است  
 گنجیست که اندر قدم راهروان است  
 (ابتهاج، ۱۳۷۱: ۲۴۶-۲۴۷)

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 مطالعه 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 ۱۳۹۴: 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:

#### ۴- ۱- اندیشه 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 ۴ 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 مؤکد 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. لازمه 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. اصولاً 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 طیبه، ۱۳۹۲: ۱۰۹۱).

## ۴-۲- 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 ۴ و ۵ پی‌ریزی و پیگیری 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» شبکه روابط همنشینی و جاننشینی 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 تجربه 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: ۳۶۹/۱).

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.

## ۵- شکل نوشتاری غزل نیستانی

تا دهه ۳۰ و ۴۰ 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 بدین جا 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 زمینه غزل انجام داد، نحوه نوشتن آن به شیوه 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 دیدگاهی دارد: شعر را باید با زبان زمان گفت ...» (برقعی، ۱۳۷۳: ۳۷۸/۶)؛ 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

ز دوش شهر ردای شبانه می افتد

نه خود رونده،

پراکنده ما

شتابنده،

چو مور کور که آتش به لانه می افتد!

کبوتر ار نه معلق می زند به میل حریف

مسلم است که از آب و دانه می افتد،

به تندباد حوادث نکرده پروازی

چو جوجه مرغکی از آشیانه می افتد!

همیشه دست نسیم از پی نوازش نیست،

بسا، ز شاخه - به تیغش - جوانه می افتد.

چو «بوف کور» به ظلمت خزیده ایم، آیا

کی آفتاب بر این آشیانه می افتد؟ ..

(نیستانی، ۱۳۵۰: ۱۵۳-۱۵۵).

قالب شعر غزل است اما شکل نوشتاری آن شبیه شعر نیمایی است و می توان برخلاف شکل نوشتاری شاعر آن را به شکل غزل قدیم نوشت. علاوه بر این، زبان نو و محتوای تازه آن بیانگر همان نوگرایی در قالب غزل است. قافیه و ردیف در غزل برای شاعری که می خواهد متناسب «زبان زمان» شعر بسراید، دست و پاگیر است و محدودیت ایجاد می کند. هرچند در این غزل و سایر غزل های نو، قاعده هایی 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 قابل تأمل 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 گفته اند و ما نیز بارها خوانده ایم که گاه، به دنبال دانه رفتن به دام افتادن را در پی دارد. هم شکل نوشتاری بیت «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 می گویند، چیزی تازه به وجود بیاورند که در عین معاصر و جاندار بودن، قسمتی از سنن تغییر یافته گذشته را نیز در خود حفظ کند، خود به خود 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: ۳۶۸). زبان نو در غزل نیستانی اگر سرسختانه دنبال می شد، بی شک نقطه عطف تحول شگرف در غزل معاصر می توانست 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 گل ها که با بهاران اند)

ترانه خوان تو - من نیستم - هزاران اند. نثار راه تو یک آسمان شقایق سرخ،

که گوهران دل افروز شب کناران اند. گریست، تلخ که:

«صحرای آسمان خالی است»

ستاره های در او چشم های ماران اند!

نشان مهرگیایی در این کویر که دید؟

ز مهر و مه - که در این راه رهسپاران اند؟ ... - ولی، نه! این همه الماس گونه - در دل شب -  
نه سکه اند که در قعر چشمه ساران اند؟ ...

(نیستانی، ۱۳۵۰: ۱۷۴-۱۷۶).

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 رمانتیسیم است» (محمودی، ۱۳۹۳: ۱۰۱).

#### ۶- غزل‌واره و غزل نو بهمنی

نیستانی و بهمنی در گام نخست به زندگی مردم عصر خویش نزدیک شدند و عواطف و احساسات هم‌رنگ زمانه 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 نقطه چین (...)). اما این موضوع در مجموعه «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 مقدمه 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 اول بار، زنده‌نام «منوچهر نیستانی» سرمشق غزل امروز کرد ...».

باور کنید! حال و هوایم مساعد است

این شایعات شیوه برخی جراید است

یک روز تیتیر 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)

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 دنيا 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  
 حیفا! انسانم و می‌دانم  
 تا همیشه تنها هستم  
 وقت دل‌کندن از دیروز است یا که پیوستن با امروز  
 من ولی در کار جان شستن  
 از غبار 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، کناره‌جسته است؛ یعنی در بند آن نبوده است که هر دو پاره یک بیت به یک اندازه و با تعداد افعال 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



می‌آورد. «گفتم: چقدر به دنبال تکلفات باشم و به زحافات و مثنی و مسدس و مقصور و محذوف و این گونه چیزها ... تن بدهم؟ [ البته از «این جور 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، ۱۳۸۶: ۲). با این اوصاف، غزل‌هایی که بهمنی به تبع نیستانی آفرید، غزل‌هایی معتدل با شکل درونی و بیرونی است. او سعی در براندازی یکسره قواعد کلاسیک قالب غزل نداشت، همچنان که نیستانی چنین انگیزه‌ای نداشت. چنین اقداماتی جهت تقرب به روحیه 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 اولاً و مرغ آمین» را آفرید. نیز می‌توان بدون در نظر گرفتن شکل قصیده و غزل و شکل شعر نیمایی، دست به تجدید ادبی زد» (براهنی، ۱۳۷۱: ۳۳۸/۱).

بهمنی از مطالعه «نامه‌های نیمایوشیخ» 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 می‌پسندد. سخن گفتن از عواطف انسانی عصر شاعر توفیقی است که شاعر بدان دست یافته و به تعبیر شاعری دیگر (بهزاد خواجهات) 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 ۶۳، ۹۷ و ۹۸ به خوبی 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 به تدریج 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 درباره تمایز غزل با تغزل چنین گفته شده است: «تغزل جنبه روایی دارد و وحدت موضوع و ربط ابیات در آن آشکارتر است، در حالی که این جنبه‌ها در غزل ضعیف‌تر و خفیف‌تر است» (شمیسا، ۱۳۷۶: 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 شیوه 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 پای چالاک‌پیما ندارد
لبخند مهرم به چشمش خاری شد و دهنه‌ای شد	ای خویگر با درشتی نرمی تمنا ندارد
رو می‌کنم سوی او باز تا گفت‌وگویی کنم ساز	رفته است و خالی است جایش مردی که یک پا ندارد

(بهبهانی، ۱۳۸۵: ۸۶۹)

بسیاری از شاعران معاصر و غزل‌سرایان پس از انقلاب عنصر روایت<sup>۱</sup> 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 پرننگ شدن مسائل مربوط به انقلاب و جنگ در غزل، و دغدغه‌های بیرون از شعر به نوع استفاده بهیچانی از روایت کمتر توجه شد. در سال‌های اخیر، جریان غالب غزل جوان شیوه‌ای است که جلوه‌های محسوس آن در اواسط دهه هفتاد در کارهای محمدسعید میرزایی مشاهده شد. میرزایی و هم‌زبانانش (هادی خوانساری، حسن صادقی‌پناه، علیرضا عاشوری و ...) به نوعی غزل روایی-نمایشی روی آوردند که به سبب هنجارشکنی‌های بی‌سابقه، کشف و گسترش قلمروهای تازه مضمونی و زبانی و ایجاد غرابت‌های لفظی و معنوی فراوان، خیل جوانان صاحب ذوق را به سمت خود کشید. یکی از نقاط قوت این جریان روایی-نمایشی کردن غزل و ایجاد زمینه ارتباط سریع‌تر و صمیمانه‌تر مخاطب با فضای شعر است. اولین نتیجه روایی شدن غزل استحکام محور عمودی آن است. این امر غزل را به شکلی هنری با ساختاری نظام‌مند و منسجم تبدیل می‌کند که در آن دیگر، بیت یا مصراع واحد معنایی نیست، بلکه بار معنا را کل شعر بر دوش می‌کشد. در نتیجه، دیگر نمی‌توان بیت‌ها را جابه‌جا یا کم و زیاد کرد؛ 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 خاطره‌ها را مرور کرد

و لحظه شهادت تنها برادش در ذهن زخم‌خورده 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 جرعه 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 و گریه کرد

از خاطرات خسته خود نیز سیر شد

باور کن این حقیقت تاریک را عزیز

کودک شناسنامه من بود و پیر شد

جواد کلیدری (سالاری، ۱۳۸۳: ۳۱)

<sup>1</sup>. narrative

## ۸- انسجام ساختاری غزل حسین منزوی

حسین منزوی شعر نو را به کمال درک کرد و بعضی شعرهای نو او مثل منظومه «صفرخان» در حد پخته‌ترین هاست؛ اما منزوی 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 با غزل «شلوار تا خورده دارد مردی که یک پا ندارد» از بهبهانی مقایسه کرد. هر دو شاعر مکالمه یا همان روایت را در غزل بیان داشته‌اند؛ منزوی به شکل جان بخشی به طبیعت و نمادین پیش رفته ولی سیمین بهبهانی به طرز رئالیسم، موضوع نگاه و گفت‌وگوی دو شخص را به شعر درآورده است. منوچهر آتشی در مقایسه منزوی و بهبهانی چنین نظری دارد: «سیمین در گذشته تا حدود انقلاب، چندان بدعتی در غزل نیاورده و چهارپاره‌های اجتماعی‌اش هم در کنار مشابهاات فراوان دیگر قرار می‌گیرد، اما 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 خطی ز سرعت و آتش بهبهانی غزل عاشقانه کم دارد و زبان روزمره مردم است).... ابداع حسین منزوی در تغزل عاشقانه اوست. او از زبان رایج غزلیات متداول در زمانه عدول می‌کند و تصویر یا درست‌تر بگویم وضعیت‌هایی در غزل می‌سازد که پیش از او رایج نبوده است» (آتشی، ۱۳۸۶: ۱۰). منزوی در غزل‌های رمانتیک، غزل اجتماعی، غزل عاشقانه و غزل روایتی عوامل انسجام ساختار و فرم ذهنی را به دقت تحت نظر داشته است. غزل «ریشه سرو جوان» که نمودی از چنین توجه اوست، دارای فرم ذهنی نمادین و منسجمی است:

- |  |   |
|--|---|
| ۱- ریشه سرو جوان با خاک، صحبت می‌کند             | از عذاب تشنگی با وی شکایت می‌کند        |
| ۲- با زبان خشک برگش، بید می‌گوید که: آه          | ابر هم دارد به باغ ما، خیانت می‌کند!    |
| ۳- این خیانت نیست - گوید نارون با پوزخند-        | ابر دارد به اجاق پیر، خدمت می‌کند!      |
| ۴- باد هم در دانه می‌پیچد به گرد ساقه‌ای         | ساقه زان همبستگی، احساس جرأت می‌کند     |
| ۵- تن به نزد ساقه‌ای خشکیده چون خود می‌کشد       | تا بگوید که: تبر، این جا حکومت می‌کند   |
| ۶- هیچ می‌دانی؟ خبر داری؟ رفیق سوخته!            | که عطش با آتش سوزنده وصلت می‌کند؟       |
| ۷- جوی خشک و برکه‌ی خالی حکایت می‌کنند:          | تشنگی امسال هم دارد قیامت می‌کند        |
| ۸- هر درختی را که می‌خشکاند از بن، تشنگی         | تیشه در بین اجاق و کوره، قسمت می‌کند    |
| ۹- باغبان ما - شریک دزد و یار قافله              | ایستاده است و بر این غارت، نظارت می‌کند |
| ۱۰- ساقه‌ی دوم، نمی‌گوید جواب و اولی             | از طنین گفته‌های خویش، وحشت می‌کند      |
| ۱۱- هر گره در ساقه‌ها، گوشه‌ی است می‌گوید به خود | و سپس لرزان به جای خویش رجعت می‌کند     |

(منزوی، ۱۳۸۷: ۱۹۷-۱۹۸)

شاعر از زبان «ریشه سرو» (نماد آزادگی و استقامت)، «خاک»، «بید»، «نارون»، «باد»، «جوی خشک و برکه»، «ساقه اولی» و «ساقه دومی»، غزل-داستانی می‌آفریند. شاعر با زبان استعاری اجزای سخن‌گوی باغ، که رشد و تعالی را هم ضمناً تداعی می‌کنند، مقصودهای خود را گفته است. غزل از ابتدا تا انتها یک مقصود را دنبال کرده است و با به کارگیری فن «روایت» غزل را شکلی منسجم بخشیده است.

## نتیجه

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

فردی و اجتماعی همراه شد. غزل فرخی یزدی را می‌توان سرآغاز تحول تدریجی غزل دانست. غزل در عهد نیما یوشیج تا دو دهه، باز به غزل قدیم گرایش یافت ولی با شناخت دیر هنگام 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 دهه هفتاد و پس از آنکه فراغزل و غزل مدرنیسم ارائه شد، زبان، صور خیال، اندیشه و عاطفه آن به شکل اساسی متحول شد که گاه دارای ضعف‌ها و کاستی‌هاست.

در مجموع، قالب غزل به دلیل پیشینه 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، ۴، چ ۲۳، 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. چ ۷، تهران: زوآر.
۴. براهنی، رضا (۱۳۵۸). طلا در مس، چ ۳، تهران: کتاب زمان.
۵. برقی، سیدمحمدباقر (۱۳۷۳). سخنوران نامی ایران (شش جلد)، قم: نشر خرم.
۶. بشیری، علی اصغر (۱۳۹۰). غزل نو: بررسی و تحلیل غزل نو در ادبیات معاصر. تهران: نسل آفتاب.
۷. بهبهانی، سیمین (۱۳۸۲). مجموعه اشعار، چ ۱، تهران: نگاه.
۸. بهمنی، محمدعلی (۱۳۹۰). گزینه اشعار. چ ۶، تهران: مروارید.
۹. \_\_\_\_\_ (۱۳۹۲). مجموعه اشعار، چ ۲، تهران: نگاه.
۱۰. توللی، فریدون (۱۳۴۶). رها. چ ۳. کانون تربیت: شیراز. تهران: چاپخانه 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 نیما یوشیج. چ ۲، تهران: فقه‌نوس.
۱۳. حرّی، ابوالفضل (۱۳۸۲). روایت و روایت‌شناسی، مجله زیباشناخت، نیمه اول شماره ۸، صص ۳۲۱-۳۵۰.
۱۴. خانلری، پرویز ناتل (۱۳۹۴). گزینه اشعار خانلری. با مقدمه انتقادی شفیع کدکنی. تهران: مروارید.
۱۵. روزبه، محمدرضا (۱۳۷۹). سیر تحول در غزل فارسی از مشروطه تا انقلاب اسلامی، تهران: روزنه.
۱۶. زرقانی، سید مهدی (۱۳۸۳). چشم‌انداز شعر معاصر فارسی. تهران: نشر ثالث.
۱۷. \_\_\_\_\_ (۱۳۹۴). «ساختار شبکه‌ای غزل کلاسیک فارسی (مطالعه موردی غزل سنایی)». مجله علمی پژوهشی ادب‌پژوهی گیلان. ش ۳۱. صص ۹۵-۱۱۵.
۱۸. سالاری، فاطمه (۱۳۸۳). ویژه‌نامه نهمین کنگره شعر جوان. (گردآوری)، تهران: دفتر شعر جوان.
۱۹. شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). سیر غزل در شعر فارسی. چ ۴، تهران: فردوسی.

۲۰. آرین پور، یحیی (۱۳۸۷). *از صبا تا نیما*. تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی مشروطه و معاصر. چ ۷، تهران: زوار.
۲۱. شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶). *موسیقی شعر*، چ ۵، تهران: آگاه.
۲۲. \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰). *با چراغ و آینه: در جست‌وجوی ریشه‌های تحول شعر فارسی معاصر*، چ ۲، تهران: سخن.
۲۳. \_\_\_\_\_ (۱۳۸۷). *ادوار شعر فارسی: از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. چ ۳، تهران: سخن.
۲۴. طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۶۹). *معیارالشعار*. تصحیح جلیل تجلیل. تهران: جامی.
۲۵. طیب، محمود (۱۳۹۴). *مدرنیزم و پست‌مدرنیزم در غزل معاصر فارسی*. تهران: زیتون سبز با همکاری فرهنگ مانا.
۲۶. عباسی، حبیب‌الله (۱۳۸۷). *سایه و شعر متعهد*. «نقد و تحلیل اشعار ابتهاج: ای عشق همه بهانه از توست». تهران: سخن، صص ۲۷۹-۲۸۴.
۲۷. عظیمی، میلاد و طیه، عاطفه (۱۳۹۲). *پیرپرنیان اندیش*، (در صحبت سایه): *گفت‌وگو با هوشنگ ابتهاج*، چ ۱، تهران: سخن.
۲۸. عظیمی‌نیا، صدیقه (۱۳۸۵)، *در زخم سیب*، مجموعه اشعار برگزیده پانزدهمین کنگره شعر دفاع مقدس، به کوشش حسین اسرافیلی، تهران: صریر.
۲۹. فرخی یزدی (۱۳۸۰). *دیوان فرخی یزدی*، به کوشش حسین مسرت، چ ۱، تهران: قطره.
۳۰. فیروزیان، مهدی (۱۳۹۰) از ترانه و تندر: زندگی، نقد اشعار حسین منزوی، مجموعه مقالات، چ ۱، تهران: سخن.
۳۱. مال میر، تیمور (۱۳۸۸). *ساختار منسجم غزلیات حافظ*، مجله فنون ادبی، دانشگاه اصفهان. سال اول، صص ۴۱-۵۶.
۳۲. محمدی فشارکی، محسن و پانته آصفایی (۱۳۹۳). «شیوه‌های روایت سینمایی در غزل امروز». *مجله فنون ادبی دانشگاه اصفهان*. سال ششم. شماره ۱ (پیاپی ۱۰). صص ۱۱۳-۱۲۷.
۳۳. محمودی، علی محمد (۱۳۹۳). *بررسی و نقد جلوه‌های ادب غنایی در ساخت و محتوای غزل ده عزل‌سرای نوآور معاصر*. رساله دکتری، دانشگاه اصفهان.
۳۴. مختاری، محمد (۱۳۷۱). *انسان در شعر معاصر (یا درک حضور دیگری)*. تهران: توس.
۳۵. \_\_\_\_\_ (۱۳۷۸). *هفتاد سال عاشقانه: تحلیلی از ذهنیت غنایی معاصر با شعر ۲۰۰ تن از شاعران*، تهران: تیرازه.
۳۶. منزوی، حسین (۱۳۸۷). *از شوکران و شکر: مجموعه غزل*. چ ۴، تهران: آفرینش.
۳۷. \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰). *مجموعه اشعار منزوی؛ به کوشش محمد فتحی*. چ ۲، تهران: نگاه.
۳۸. میرزایی، محمدسعید (۱۳۸۷). *دیروز می‌شوم که بیایی: گزینش اشعار نو و غزل میرزایی*، تهران: نشر نکا.
۳۹. نیستانی، منوچهر (۱۳۵۰). *دیروز، خط فاصله*، چ ۱، تهران: رز.
۴۰. ویلفرد، گورین، ال لیر، مورگان؛ لی-ویلینگهام، جان ار (۱۳۷۰). *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*، ترجمه زهرا میهنخواه.
۴۱. \_\_\_\_\_ (۱۳۷۶). *مبانی نقد ادبی*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.

