

## دگر دیسی سنت در غزل مدرن

اسماعیل محمدپور\*

### چکیده

شعر فارسی پس از سده ی سوم هجری قمری، به دلیل تطوّرات اجتماعی، سیاسی، مذهبی و فرهنگی در ساختار حکومت و جامعه، از نظر سبک، قالب و زبان دستخوش دگرگونی های چشمگیر شد. ایجاد سبک ها و فرم (قالب) های متنوع - اگرچه گاه تزئینی و تفنّنی - بی شک در راستای ایجاد تحوّل در شعر و تلاش برای دگرگونی بوده است. با همه ی تلاش شاعران سنت گرا در نو آوری، متأسفانه شعر کلاسیک در چند دهه ی اخیر، هیچ گاه به طور جدّی دچار تحوّل نشد. در دهه ی هفتاد شمسی، تعدادی از شاعران جوان، موجی را آغاز کردند که بنیان های نحوی، ساختاری و عروضی شعر کلاسیک را به چالش کشید. این موج که در فضای مه آلود شعر دهه ی هفتاد و هرج و مرج تئوری های پر طمطراق به عاریت گرفته شده از مکاتب ادبی اروپا و قرائت های متکثر از نظریه ی پست مدرنیسم در محافل ادبی ایران شکل گرفت، با دیدگاهی مترقّی و گاه افراطی، سرایش شعرهایی را تجربه کرد که بسیاری از مرزهای قراردادی شعر کلاسیک را در هم نوردید. این جُستار با دقّت در تجربه های پراکنده ی ارائه شده در دو دهه ی اخیر و از ورای عناوینی چون «غزل امروز»، «غزل سپید»، «غزل پست مدرن»، «غزل فرانو»، «غزل فرم» و... به شناسایی و برشماری مؤلفه های غزل مدرن که برآیند همه ی بردار های تئوری و تجربی عناوین فوق است، خواهد پرداخت.

واژه های کلیدی: غزل مدرن، شالوده شکنی، آشنایی زدایی، روایت، دهه ی هفتاد

\* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی گرایش ادبیات مقاومت دانشگاه شاهد amin25658@gmail.com

هارولد بلوم:

پیشینیان می گویند ، چون من باش اما خود من نباش!

در مطالعه ی سیر تطّور شعر فارسی شاید بتوان دوران مشروطه را نقطه ی عطف دگر دیسی شعر سنتی دانست . انقلاب مشروطیت و به تبع آن جنگ ها و خونریزی های داخلی و سرانجام شروع جنگ جهانی اول همراه با آغاز سلطنت آخرین شاه قاجار ، بستر تازه ای را فراهم نمود که شعرا توانستند ، حرکت نوینی را در عرصه ی ادبیات تجربه کنند. این انقلاب که یک حرکت روشنفکرانه بود ، توانست ، به اقتضای شرایط زمانی ، بسیاری از واژه هایی را که تا آن زمان در ادبیات فارسی سابقه نداشتند به حوزه ی شعر و نشر وارد و ظرفیت های جدیدی را برای سرایش متفاوت در شعر کلاسیک ، ایجاد کند . زبان شعر مشروطه چه از لحاظ گستره ی واژگان و چه از نظر نحو، به زبان روزمره نزدیک است . گستردگی دایره ی واژگان در این دوره تا آن اندازه زیاد شد که حتی کلمات اروپایی نیز وارد شعر گردید . هرچند استفاده از این کلمات در مواردی بدون ضرورت و خلاقیت هنری صورت گرفته است . در این دوره تحوّل در شعر آنقدر مورد توجه قرار گرفت که برخی از شعرا با دخالت در کمیّت مصارح و تغییر کیفیت مکانی قوافی ، قالب های جدیدی را معرفی کردند . سرانجام در جریان مبارزات انقلابی مردم ایران و پس از پیروزی انقلاب اسلامی ، اگر چه تحوّل خاصی از لحاظ ساختار و زبان در شعر کلاسیک رخنمون نگردید اما شعر کلاسیک همچنان از پشتوانه ی سترگی چون محمد حسین شهریار ، سیمین بهبهانی ، حسین منزوی ، محمدعلی بهمنی و ... برخوردار بود و همراه با جنگ و دفاع مقدس و شرایط فرهنگی - سیاسی دهه ی اول انقلاب، نسل تازه تری به شعر معاصر معرفی شدند که با ایدئولوژیکی متفاوت با گذشته و متناسب با دوره خویش ، حرکت در شعر را بر اساس معاییر و اسلوب های فرمی و ساختاری پیشین ادامه دادند . با همه تلاش شاعران سنت گرا در نوآوری ، متأسفانه شعر کلاسیک در طی چند دهه اخیر هیچ گاه به طور جدی دچار تحوّل نشد . هرچند گاه شاعر پر آوازه ای چون سیمین بهبهانی با استفاده ی گسترده از اوزانی در بحور غیر متداول شعر فارسی و غزلسرای توانمندی چون منزوی با استفاده از ظرافت های خاص کلامی و بهمنی با صمیمیت کم نظیر در گفتار و

پرداخت ساده و ماهرانه ی واژه ها آثار ممتاز و قابل تأملی را به ادبیات معاصر معرفی نمودند؛ اما حرکت همچنان در کادر معین و مسیر غیر قابل گریز و با همان معیارها و قواعد سنتی و گریز ناپذیر بوطیقا ادامه یافت. در دهه ی هفتاد (شمسی) تعدادی از شاعران جوان، موجی را آغاز کردند که بنیان های نحوی، ساختاری و عروضی شعر کلاسیک را به چالش خواند. این موج که در فضای مه آلود شعر دهه ی هفتاد و هرج و مرج تئوری های متفاوت و پر زرق و برق در عرصه های مختلف شعر و تشدید بحث های پسامدرنیسم در شعر ایران، شکل گرفت، با دیدگاهی مدرن و مترقی، سرودن شعرهایی را تجربه کرد، که بسیاری از مرزهای قراردادی شعر کلاسیک را در هم نوردید. از این رو از آن می توان به عنوان موج مدرن شعر کلاسیک یاد کرد.

پیدایش موج مدرن و تلاش شاعران پیشروی آن برای سرایشی متفاوت، ضرورت ایجاد یک تقسیم بندی کلی در شعر کلاسیک را یاد آوری می کند. بر اساس این تقسیم بندی، شعر کلاسیک را از لحاظ ساختار و محتوا به سه شاخه می توان تقسیم کرد:

۱. **شاخه ی کلاسیک:** شعر کلاسیک در این شاخه به لحاظ ساختاری دارای ساختار افقی یا خطی (linear structure) و به لحاظ کاربرد مفردات و ترکیبات بر واژگانی تاکید دارد که دارای پتانسیل شعری هستند. استفاده از شیوه ی بیان توصیفی، کارکرد تمثیلی، عرفان گرایی و علاقه بر شور و سودا در شعر، تأکید بر بازی های زبانی و لفظی، گره افکنی های تفننی در شعر و تخیل گرایی از ویژگی های زیبایی شناسیک و معنا شناسیک شاخه ی کلاسیک است.

خاکی به لب گور فشاندیم و گذشتیم  
ما مرکب ازین رخنه جهاندم و گذشتیم  
چون ابر بهار آنچه ازین بحر گرفتیم  
در جیب صدف پاک فشاندیم و گذشتیم  
چون سایه ی مرغان هوا در سفر خاک  
آزار به موری نرساندیم و گذشتیم  
گر قسمت ما باده، و گر خون جگر بود

۱۳۹۱ دی ماه ۶ و ۵

ما نوبت خود را گذرانندیم و گذشتیم  
کردیم عنان‌داری دل تا دم آخر  
گلگون هوس را ندواندیم و گذشتیم  
هر چند که در دیده ی ما خار شکستند  
خاری به دل کس نخلاندیم و گذشتیم  
فریاد که از کوتاهی بازوی اقبال  
دستی به دو عالم نفشانندیم و گذشتیم  
صد تلخ چشیدیم زهر بی مزه صائب  
تلخی به حریفان نچشانندیم و گذشتیم (صائب تبریزی، دیوان اشعار)

۲. **شاخه نئو کلاسیک** : شعر کلاسیک در این شاخه به لحاظ ساختار غالباً دارای ساختار عمودی (ارتفاعی) و به لحاظ کاربرد مفردات و ترکیبات بیشتر بر واژگانی تأکید دارد که دارای پتانسیل شعری می باشند. اما به ندرت از واژگانی فاقد پتانسیل شعری نیز استفاده می کند. استفاده از شیوه ی بیان ساده، به کارگیری آمیزه ای از زبان رئالیسم و رمانتیسیم، بهره گیری از تمثیل و توصیف، به کارگیری اوزان غیر متداول و استفاده از ردیف های غیر تکراری در شعر، پرهیز از اطناب و رویکرد به قالب های محدود از نظر تعداد ابیات به ویژه غزل، از ویژگی های شعر نئوکلاسیک است.

دلم خوش است به گل های باغ قالی ها

که چشم باران دارم ز خشکسالی ها

به باد حادثه بالم اگر شکست چه باک!

خوشا پریدن از این شکسته بالی ها

چه غربتی است، عزیزان من کجا رفتند؟

تمام دور و برم پر زجای خالی ها

زلال بود و روان رود روبه دریایم

همین که ماندم مرداب شد زلالی ها

خیال غرق شدن در نگاه ژرف تو بود

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

که دل زدیم به دریای بی خیالی ها (امین پور، ۱۳۸۸: ۶۱)

۳. شاخه مدرن : شعر کلاسیک در این شاخه به لحاظ ساختار دارای ساختار عمودی و به لحاظ کاربرد مفردات و ترکیبات بیشتر بر واژگانی تأکید دارد که دارای پیشینه ی ادبی و شعری نیستند و شاعر بر اساس مهارت خود ، با القای پتانسیل شعری به این واژه ها از طریق استفاده از شگردهای زبانی آن ها را وارد شعر می کند . شکل شکنی ( Deformation ) ، هنجار گریزی ، نو آوری واژگانی ( Neologism ) ، عینی گرایی ، تأکید بر واقع گرایی ، استفاده از بیان روایی ( Narrative discourse ) تأکید بر جنبه های پراگماتیک زبان ، پرهیز از زبان آرکائیک و دستیابی به نحو آسان از ویژگی های عمومی شعر مدرن می باشد.

انار قرمز با دانه های رؤیا، بعد؟

چهار مرد بی چهره در تماشا ، بعد؟

تو هم یک آدم بی چهره ای که آمده ای

بدون اسم از این تابلو به دنیا، بعد؟

تمام راحت را سطر سطر برگشتی

به عکس خواندی (دارد انار سارا) بعد ↓

انار سارا بر روی میز تو غلتید

رسید تا سطر «داد آب بابا»، بعد؟

و آب جاری شد؛ آی با کلاه آمد

سوار کشتی با لشکر الفبا ، بعد

نبرد سخت تو بود و سی و دو حرف بزرگ

که مثل موج به ساحل زدند خود را ، بعد ↓

مداد داد زد و حرف ها عقب رفتند

و رفت پرچم های سفید بالا، بعد ↓

انار قرمز در این نبرد زخمی شد؛

وسرد و ساکت غلتید سمت دریا ، بعد؟

صدای گریه ی سارا رها نکرد تورا

انجمن علمی زبان ادبی فارسی

نشستین نمایش ملی پژوهش های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

دوازده سال بی قرار، حتی بعد...

انار قرمز! شش سالگی غمگینم!

بمان به خاطر سارا برای من تا بعد... (میرزایی، ۱۳۷۸: ۱۱-۱۳)

## بحث

در این مبحث سعی شده است تا با دقت در تجربه های ارائه شده در سال های اخیر، برخی از مؤلفه های غزل مدرن شناسایی و مورد بررسی قرار گیرند. طبیعتاً این مؤلفه ها، به صورت جمعی در همه ی نمونه ها یافت نمی شوند، بلکه ممکن است هر شعر یک یا چند ویژگی از ویژگی های بر شمرده را دارا باشد. ذکر این مهم در همین ابتدا ضروری به نظر می رسد که تأمل در این مقوله به معنی تأیید مطلق موج ایجادشده و یا همسویی نظری راقم این سطور با جریان مذکور نیست و کوشش برای یافتن راه های برون رفت از بحرانی که غزل امروز به آن دچار شده است، تنها انگیزه ی این جستار است. همچنین ذکر تجربه های شاعران به هیچ وجه مبین انتساب آنان به جریان یادشده و نیز تعمیم آثار آنها به این موج نیست. از آن جا که موج مدرن هنوز به هیچ گونه ثبات نسبی و قابل اتکا دست نیافته است، تحقیق و تدقیق جامع در این زمینه، نیاز به بررسی های بیشتر و تجربه های غنی تری دارد که به نظر می رسد هر چه از سال های آغاز این حرکت فاصله می گیریم، با فرونشستن غبارها، چهره های شفاف و تأثیر گذار با اندازه های واقعی نمایان خواهند شد.

برخی از ویژگی های غزل مدرن عبارتند از:

### ۱. توسعه گستره ی واژگانی

جیمز جویس می گوید «انسان با گذشته خود پیوندی گسست ناپذیر دارد و این پیوند با به کارگیری واژگان و به طور کلی زبان احیاء می شود» (ضمیران، ۱۳۷۷: ۳۸۰). واژگان سازنده ی زبان هستند و شاعر به کمک همین واژگان فرا زبان را می سازد و به قول لوی استروس «به گمان شاعر واژه ابزاری است که به او امکان می دهد تا از زبان برای درهم شکستن کامل زبان سود جوید» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۸۶). در هم شکستن زبان به معنای خروج از قواعد زبان شناسی نیست بلکه کشف روابط تازه ی زبانی میان واژگان است که می تواند با برداشتن دلالت های زبانی به شعر بینجامد.

غزل مدرن به این نظر قایل است که به کارگیری واژگان مربوط به زبان غیر ادبی (غیر شعری) در شعر، ضمن افزایش امکانات زبانی و در عین پابندی به نظام سیمتاکتیک، گشایش های تازه ای در حوزه ی روابط سمانتیک زبان ایجاد می کند.

زبان غزل مدرن، آمیزه ه ای از زبان روزمره و زبان ادبی است :

کمی شبیه به شیطان، کمی شبیه به من

به حجم سرخی سیبی رسیده بود آن زن

رسیده بود که در ویتترین عروس شود

رسیده بود که دل خوش کند به یک مانکن

به او که بیست خزان رفت و چوب رختی بود

پر از جلیقه و شلوار و کفش و پیراهن

نخواست شیک ترین عابر زمین باشد

که دلبری کند از هر چراغ چشمک زن...

به شکل توده ی سلولی رها در هیچ

خمیر واره ای از سنگ و چوب و از آهن

و دوست داشت که عاشق شود شبیه همه



برقص و بزند: «دَف تَن دَدَف تَن تَن...»... (محمدپور<sup>۲</sup>، ۱۳۸۷: ۱۰۰)

به کارگیری واژگان متعلق به جهان انتیک (جهان زندگی روزمره ی انسان) از تعلق شعر به جهان هستی شناسیک و ماوراء طبیعی نمی کاهد. واژگان در ذهن شاعر همچون ابزاری برای پدیدارکردن نادیدنی ها در ساحت زبان هستند. غزل مدرن محدودیتی برای استفاده از کلمات قائل نیست. آن سان که کلمات فاقد پتانسیل شعری را نیز وارد شعر می کند. در شعر بالا، کلمات «ویتترین»، «مانکن»، «چوب رختی»، «چراغ چشمک زن»، «جلیقه و شلوار» و... فاقد پیشینه ی شعری در ادبیات کلاسیک هستند. اما شاعر برای نزدیک شدن به زبان مردم کوچه به انتحاری این چنین تن داده است.

جوان همین که جمیع «نداری» خودش

گشید زندگی اش را کنار یک نخ [more](#) (علی اکبری، ۱۳۸۶: ۲۵)

شاید اولین بارقه های به کارگیری عام و بدون گزینش واژگان در ذهن غزلسرایان مدرن با تأمل در رویکردهای زبانی و واژگانی شعر سپید زده شده باشد. از دورانی که شعر سپید با زیر پا نهادن هنجارهای فرمی، زبانی، موسیقایی و نحوی شعر کلاسیک و نیمایی و پشت سر نهادن چالش های محفلی و جدال های فراوان بر سر شعر بودن یا نبودن خود توانسته بود موجودیت خود را اثبات کند حدود سه دهه می گذشت و راه برای غزلسرایان جوانی که در پی تجربه های تازه بودند هموار شده و زمان آن رسیده بود که غزل از برج عاج پایین بیاید و با واژگان، تصاویر و ترکیب هایی که فهم آن ها از دایره ی درک عمومی خارج است، خداحافظی کند.

با من برقص و داد بزن «ها...بلندتر»!

آقای ضبط صوت! بفرما بلندتر... (مسیحا<sup>۱</sup>، ۱۳۸۰: ۱۷)

توماس الیوت در مقاله «موسیقی شعر» می گوید: «شعر باید چنان پیوند استواری با تداول زمان خود داشته باشد که خواننده یا شنونده بگوید: اگر می توانستم به طریق شعر گفت و گو کنم، به همین شیوه می بایست سخن می راندم» (اسکات، ۱۳۷۸: ۸۳) و غزل مدرن با به کارگیری زبان غیر فاخر از طریق افزایش کمی واژگان و گریز از قیده های دست و پاگیر واژگانی توانست تا حدی این انتظار را در حوزه ی شعر کلاسیک برآورده سازد.

شمشیر نه ، گلوله که جاری ست در لب

جای هزار بوسه ی کاری ست در لب

مثل چراغ قرمز در چار راه ها

هر چارشنبه نسل اناری ست در لب

تو یک ستون سبزی از آن چل ستون ها

که آشیان هر چه قناری ست در لب (دانشمندی، تارنمای شخصی)

متأسفانه در سال های اخیر ناپختگی و هیجان های غیر شاعرانه ی شماری از شاعران جوان که درک درستی از این امکان جدید زبانی و واژگانی غزل نداشتند به ابتدال زبان غزل مدرن انجامید تا جایی که واژه های رکیک و مستعجن نیز به حریم های شاعرانه راه یافتند.

۲. شالوده شکنی در به کارگیری قافیه



در قالب های کلاسیک ، قافیه از ارکان شعر محسوب می شود و چون در ایجاد موسیقی کناری نقش دارد ، اهمیتی مضاعف پیدا می کند . قافیه به عنوان یکی از محوری ترین ارکان شعر ، نه تنها در شعر منظوم فارسی ، بلکه در شعر جهان دارای جایگاه ممتازی است.

برای عینی تر شدن بحث به نمونه هایی از کاربرد قافیه و نقش موسیقایی آن در گزاره های چند نمونه شعر غیر فارسی اشاره می شود:

۱.۲- پل ورلن (فرانسه)

Elle parle aussi de la gloire  
D'être simple sans plus attendre  
Et de noces d'or et du tender  
Bonheur d'une paix sans victoire  
Accueillez la voix qui persiste  
Dans son naïf epithalame  
Allez, rien n'est meilleur à l'âme  
Que de faire une âme moins triste!  
Elle en peine et de passage  
L'ame qui souffre sans colere  
Et comme sa morale est Claire!  
Ecoutez la chanson bien sage



و نیز می گوید از فخر ساده بودن/و دیگر اما بردبار نبودن/و از سالروز پیوندهای زرین/و نیکبختی دلنشین یک صلح بی ظفر/این نغمه ی ماندگار را پذیرا شوید/در مدیحه ی ساده و بی پروای همسران/روح را از آن بهتر نیست/که از روان دیگری غم بزداید!/روح محزون و در گذر است/آن و روح که بی خشم رنج می برد/و اندرزش چه رسا و روشن است/این آواز فرزانه را بشنوید(ورلن، ۱۳۸۴: ۵۳)

۲.۲- مارینا تسو تا (روسیه)

Прочти, – слепоты куриной  
– ,И маков набрав букет  
Что звали меня Мариной  
.И сколько мне был лет

تو می خوانی/به سان درخششی ماورایی/شکوفه های سرخ بر تپه ی چمن/و آنگاه آهسته تر؛مارینا./تاریخ : تولد و مرگ من.(تسوتا، تارنما)

۲.۳- والتر دلامر(انگلیس)

Though every word he spake  
Fell echoing through the shadowiness of the still house  
From the one man left awake:  
Ay, they heard his foot upon the stirrup,  
And the sound of iron on stone,  
And how the silence surged softly backward,  
When the plunging hoofs were gone.



در سایه واری خانه ی بی پوش/بازپیچید و فرومرد/از یگانه آدمی ای که بر جای مانده بود/آری! آنها را گوش با صحبت رکاب و پای مسافر بود/و صدای آهنی بر سنگ/و بدان سان سکوت اندک اندک پس می نشست/آن دم که سُم کوبه ها تا دور رفته بودند.(دلامر، تارنمای vazna)

به عقیده رومن یاکوبسن ، خواننده ی یک شعر ، در هنگام خواندن اثر به صورتی زنده دو قسم آگاهی را تجربه می کند : قواعد سنتی حاکم بر شعر و نو آوری هنری به هیأت تخطی از این قواعد . یاکوبسن تصریح می کند که «نوآوری را دقیقاً در تقابل با زمینه ی سنت می توان درک کرد».(اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۳۱).

غزل مدرن با این دیدگاه که قافیه با حضور غیر قابل انعطاف خود در آخر هر مصرع ، باعث هدایت ذهن و تخیل شاعر به بن بست ابیات می شود ، با دخالت در شکل کلمات هم قافیه ، متن را از تسلط قافیه می رهند:

دو تا ستاره رسیدند شاد ، حتی بی ↓

خیال هرچه ...، که بود آسمان هنوز آبی

دو تا ستاره رسیدند تا ...، نمی دانم

دو تا ستاره ی دنباله دار اما بی ↓

نشان گذشت ، یکی شان و ناگهان گم شد

درست توی همان روز- روز مهتابی -

هارولد بلوم میگوید : «خود شعر به ما می آموزد که برای طرح معنا باید شکل را در هم شکست» (احمدی، ۱۳۷۰:

۲۰۸). اگر چه هیچ گاه به طور قطعی نمی توان حکم صادر کرد که تساوی ارکان عروضی و نیز تکرار منظم قافیه

در شعر کلاسیک باعث به بند کشیده شدن اندیشه ، عاطفه و صور خیال شاعر می شود ؛ اما در هم شکستن شکل

بوظیفایی به کارگیری قافیه ، در واقع موجب استفاده از ظرفیت ها و امکانات دیگر آن ، برای نزدیک شدن به فرم

پیشنهادی غزل مدرن می گردد:

جهان گذشت و هی لحظه لحظه کوچک شد

و آدمم به همان جای اولم تا ...بی ↓

خود از خودم شدم و یک ستاره دیدم که

به گیسوان خودش باز می دهد تابی

دلم ستاره ی دنباله دار می خواهد

تویی ستاره ... تو ... ای ... ای ، روسری آبی ! (گلیجی، ۱۳۸۰: ۳۳)

رویگرد به چنین شیوه ای در سرودن در واقع نزدیک شدن به جریان خود به خودی شعر و زایش طبیعی تر آن و

فاصله گرفتن از پایان متصوری است که در اثر رعایت نظم مبتنی بر تکرار قافیه ایجاد می شود .

### ۳. ایجاد فضای محذوف

ایجاد فضای محذوف در شعر باعث می شود که مخاطب از موضع انفعالی خود که نقشی جز خواندن و شنیدن و

سرانجام پذیرفتن معنی آن ندارد خارج شود و نقشی فعال پیدا کند ، تا آن جا که در معنی بخشی به شعر سهیم

گردد:

صدا ، صدای مه آلود مرد ، باران و ...

صلیب سربی - فرمان تیر باران و ... (میرزایی، ۱۳۷۸: ۷۶)

در بیت بالا، ردیف به صورتی انتخاب شده که خواننده را وادار به سپید خوانی می کند. اینجاست که مخاطب با قرار گرفتن در فضای شعر، خود را به حس و اندیشه ی شاعر نزدیک می کند و در نتیجه برای رسیدن به معنا، ناگزیر از دخالت در متن و مشارکت در تکمیل شعر است. ایجاد فضای محذوف و سفیدنویسی که همزمان با ورود تعاریف پسامدرنیستی و به دنبال تجربه هایی برای یافتن مؤلفه های شعر پست مدرن، وارد حوزه ی شعرهای منتور گردیده است، در قالب های کلاسیک نیز به عنوان شگردی قابل اطمینان می تواند به فاصله گیری مخاطب از نیت مؤلف (شاعر) و تبدیل آسانتر متن خواندنی به متن نوشتنی کمک کند.

سفید نویسی در غزل مدرن در واقع پذیرفتن مرگ مؤلف است. این باور در دهه ی هفتاد قرن بیستم میلادی و از ذهن نظریه پردازانی چون بارت و فوکو نشأت گرفت و در دهه ی هفتاد شمسی شاعران ایران در حوزه ی شعر سپید به تبیین و ترویج آن پرداختند و در دهه ی هشتاد به طور گسترده به ساحت شعر کلاسیک وارد شد. فوکو در مقاله ی «مؤلف چیست؟» می نویسد «اکنون نگارش به کشتن و پیش از همه به کشتن مؤلف رسیده است» (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۰۰). پس این تنها مؤلف (شاعر) نیست که در آفرینش، تکمیل، خوانش و تأویل اثر نقش دارد؛ بلکه مخاطب هم در تمام فرایندهای منتهی به آفرینش تا خوانش اثر مؤثر است. بارت هم عقیده داشت که «وحدت یک اثر یا متن نه در مبدأ آن بلکه در مقصد آن (مخاطب) قرار دارد. بارت ثابت می کند که این زبان است که سخن می گوید نه مؤلف. همچنین به این نتیجه می رسد که این مخاطب است که سازنده ی معناست و به متن معنا می دهد نه شخص مؤلف» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۴۵۳).

بارت و همفکرانش از مرگ یا حذف مؤلف در حین آفرینش متن سخن نگفته اند؛ پس شاعر غزل مدرن یک گام فراتر نیز رفته و با واسپاری ادامه ی شعر به مخاطب از طریق سفید نویسی در حین سرایش راهی برای کمرنگ کردن نقش خود در تکمیل اثر یافته است:

قطار، در هیجان گذشتن از پل و بعد .....

کنار ریل، تو بودی و شاخه ای گل و بعد:

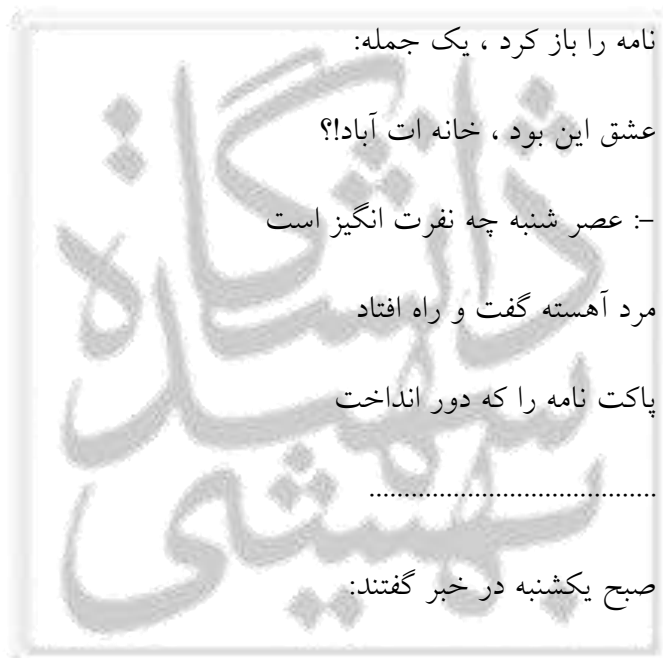
گلی رها شده بر آب چند ماهی سرخ

صدای گنگ قطاری که رد شد از پل و بعد ... (میرزایی، ۱۳۷۸: ۹۵)

در فضای محذوف ، در واقع این مؤلف است که حذف می شود ، نه معنا . با حذف مؤلف ، خواننده ی شعر فرصت ظهور می یابد و با ظهور خواننده ، معنا نیز آفریده می شود . بنابراین می توان گفت : فضای محذوف ، تأویل پذیرترین نقطه ی متن و محل تولد معناست و در صورت کاربرد درست ، هر نقطه ی سفید در شعر می تواند ، به عنوان نقطه ی اوج نیز تلقی گردد.



انجمن علمی زبان ادبی فارسی



مرگ یک عشق اتفاق افتاد (عباسلو، ۱۳۸۴: ۵۴)

## ۴- بکارگیری زبان محاوره در متن زبان قاعده مند

پیش از آن که غزلسرایان موج مدرن به در هم آمیزی زبان محاوره و دستوری در شعر روی بیاورند این رویکرد در شعر کلاسیک فاقد نمونه و مصداق بود. پافشاری اهل ادب بر زبان رسمی در سرایش و نگارش ، اجازه ی خروج از زبان معیار را به هیچ کس نمی داد. زبان محاوره ، نزدیک ترین زبان به مخاطبان شعر است . حتی مخاطبان خاص شعر هم در گفتگوهای روزمره از زبان محاوره بهره می گیرند. غزل مدرن برای نفوذ بیشتر در ذهن مخاطب، آن جا که لازم باشد با فاصله گیری از زبان رسمی و دستوری ، به زبان محاوره نزدیک می شود :

هوای این همه سُرُبی و این خیابان تا ↓

چراغ قرمز بعدی شروع شد ، [حالا] ↓

تو ماندی و من و سیگار نیمه سوخته ام

بدون حوصله پشت چراغ قرمز ها :

«:-غزل بخون که دلم تنگه آسمونی من !

بخون همون غزلی که شروع می شد با ↓

... (سه نقطه ) ، بعد کسی عاشق تو می شد ، ... نه-

تو عاشقتش شده بودی ، قبول کن آقا! (محمدپور، ۱۳۸۵: ۴۵)

به کارگیری این شیوه ، ارتباط آسان با خواننده یا شنونده را امکان پذیر می کند . چنان که در شعر بالا مخاطب با تغییر نوع گفتار ، در فضای میان بیت دوم و سوم ، دچار تعلیق می شود و به ناچار دست به انتخاب می زند . انتخابی که سبب می گردد وی در هنگام ورود به متن ، خود را جانشین یکی از صدا ها تلقی کند . از لحظه ی ورود مخاطب به متن ، شاعر به حاشیه رانده شده و در نتیجه هدایت به سمت معنا ( معنا پذیری ) بر عهده ی مخاطب گذاشته می شود و این یعنی آغاز مکانیسم تأویلی اثر . از طرفی دیگر ، گریز از زبان دستوری به زبان محاوره و برجسته سازی زبان از این طریق ، ضمن معرفی کارکردهای چندگانه ی زبان ، موجب ایجاد فرم تازه در قالب های کلاسیک می شود . تجربه ی چنین شگردی مشروط به این که به بافتار کلی شعر آسیب نرساند ، می تواند در مسیر تکاملی غزل مدرن و بررسی پیشنهادات تازه ی قالب های کلاسیک مورد توجه قرار گیرد.

## ۵. التزام به روایت‌مندی (بیان روایی)

شعر کلاسیک در طول قرن ها تجربه همواره برای بیان و انتقال پیام ، از شیوه های توصیفی بهره گرفته است . کارکرد وصفی باعث می شود که شعر وابستگی اش را به موضوع روایی از دست دهد و در نهایت به توصیف موضوع یا پدیده های خاص بپردازد . هدف توصیف ، القای تصویر و تجسم موضوع به همان گونه ایست که در وهله ی اول به چشم ناظر می آید . در توصیف ، متن موضعی منفعلانه دارد و فاقد هرگونه کنش یا واکنش پراگماتیک زندگی می باشد :

از روز دستبرد به باغ و بهار تو

دارم غنیمت از تو ، گلی یادگار تو

پاییز را معطل تقویم کرده است

در من مرور باغ همیشه بهار تو

از باغ رد شدی که کِشد سرمه تا ابد

بر چشم های میشی نرگس غبار تو... (منزوی، ۱۳۷۶: ۲۲۴)

اگر شاعر بخواهد چگونگی ظاهری چیزی و یا احساس خود را نسبت به آن چیز بیان کند از بیان توصیفی و اگر بخواهد بگوید چه اتفاقی افتاده است از بیان روایی بهره می گیرد. روایت نوعی از بیان ادبی است که همراه با نقل حوادث و رخداد‌های متن در طول زمان شکل می گیرد. در واقع روایت، گذر از مرحله ی «بحران هویت» به مرحله ی «کشف هویت» یا «شناخت» است.

زمانمندی ویژگی اصلی روایت است. به تعبیر جرال د پرینس - روایت شناس آمریکایی - «روایت با پدید آوردن آنات مختلف زمانی و برقرار ساختن پیوندی میان آن ها، با گنجاندن الگوهای معنادار در زنجیره های زمانی، با اشارت داشتن بر پایانی که تا اندازه ای محاط در آغازگاهی بوده است و آغازگاهی که رو به سوی پایانی دارد، با آشکار ساختن معنای زمان و تحمیل معنا بر آن، زمان را می خواند و به ما می آموزد که زمان را چه طور بخوانیم» (قاسمی پور، ۱۳۸۷: ۱۲۵ و ۱۲۶):

لبخند زد به ساعت روی جلیقه اش؛

فرقی نداشت، ساعت و روز و دقیقه اش

مو شانه کرد، ریش تراشید، عطر زد؛

این بار، هیچ حرف ندارد سلیقه اش

بر صندلی نشست، و کبریت زد به پپ؛

دستی کشید روی تفنگ عتیقه اش

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

- همراه این چقدر پدر قوچ و میش کشت؛

خود را ولی نه - مثل زن با سلیقه اش ...

کارلو گنزبرگ با تشبیه روایت به شکار، تعبیر جالبی ارائه می دهد. وی می گوید که «نخستین راویان شکارچیان بودند. آنها می توانستند سلسله ای از حوادث به هم پیوسته را تا نتیجه ی نهایی آن یعنی شکار یا کشف هویتی

خاص دنبال کنند» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۸۶). با استقراء به این تعبیر می توان نتیجه گرفت که در روایت آن چه حائز اهمیت می باشد، عبارت است از نقل سلسله ای از حوادث به هم پیوسته تا نتیجه ی نهایی :

در لوله ی تفنگ، گلوله گذاشت، گفت :

آدم چه فرق دارد، قلب و شقیقه اش ؟

شلیک! گمپ!... بعد گلی مخملی شکفت

بر دکمه های تنبل روی جلیقه اش! (میرزایی، ۱۳۷۸: ۱۳۰ و ۱۳۱)

کریستین متر- روایت شناس ساختارگرا- الگویی را برمبنای روایت سینمایی ارائه کرده است که در آن از تصویر ثابت کاروانی در بیابان استفاده می کند و می گوید: «یک نما یا پلان سینمایی بدون حرکت و مجزا از دیگر تصاویر که مربوط به ناحیه ای از بیابان باشد، یک «تصویر» است (یعنی فضا-مدلول- فضا- دال)؛ چند پلان متوالی و محدود از همین کاروان در بیابان، یک «توصیف» را فراهم می آورد یعنی (فضا- مدلول- زمان- دال)؛ چند پلان متوالی از حرکت یک کاروان در مسیر بیابان سازنده ی یک «روایت» است (یعنی زمان- مدلول- زمان- دال)» (قاسمی پور، ۱۳۸۷: ۱۲۸) پس زمان عامل ساختاردهنده ی روایت است و روایت مندی غزل مدرن امکانی است که سبب می شود متن از موضع انفعالی و بی کنش خارج شود و مخاطب را به دنبال خود بکشاند، شبیه فرایندی که در داستان اتفاق می افتد:

با یک دوچرخه آمد و لبخند زد، گذشت

ترکش نشسته بود، زنی شکل «بد گذشت»!

چیزی نگفت، هیچ خداحافظی نکرد

دستی تکان نداد و فقط زنگ زد، گذشت

بعدش زنی جوان که به من اعتنا نکرد

با چتر و عینک و شنل و یک سبد گذشت .

یک نوجوان که قوطی خالی قرص را

در دست می فشرد که «این هم سند» گذشت

بعداً شبیه دلهره یک روح ناشکیب

دنبال او به قصد «کجا می رود؟» گذشت؟



از تق تق مداوم پیری عصا زنان  
تا او عصا شکست و هم از کالبد گذشت،  
تا زیر بی خیالی آواز زد گذشت،  
(با خواندن مکرر «آری زحد گذشت»)

از من گذشت پرسشی از اضطراب ، خیس:

دزدانه از هجوم سفر می توان گذشت؟  
آیا درست می شنوم؟ وقت من رسید،  
یا نه... زمان «نوبت من می رسد» گذشت؟  
امروز نیز نوبت من با هزار ترس  
از بیخ گوش با دو سه «مولا مدد» گذشت  
با این همه شب آمد و ترسی هنوز هست  
روح من است یا که کسی با شمد گذشت؟ (مسیحا، ۱۳۸۰: ۲۳ و ۲۴)

۶. بکارگیری گزاره های موقوف المعانی:

یکی از شیوه هایی که در سرودن غزل های مدرن به کار گرفته می شود ، اتصال معنایی مصراع های زوج به مصراع های فرد ما بعد است که با دقت در تجربه های ارائه شده می توان آن را به عنوان یک ویژگی مورد بررسی قرار داد. البته از نوعی اتصال مصاریع با عنوان «موقوف المعانی» در فن بدیع یاد شده است و مثال هایی از این دست را در شعر شاعران قدیم می توان یافت :

این حدیثم چه خوش آمد که سحر گه می گفت

بر در میکده ای با دف و نی ترسایی : ↓

گر مسلمانی از آن است که حافظ دارد

آه اگر از پس امروز بود فردایی (حافظ، دیوان اشعار)

و نمونه ای دیگر:



انجمن علمی زبان ادبیات فارسی



۱۳۹۱ دی ماه

صنما قاعده ی بخت من این است که تو ↓

ببری دل ز من و شرط چنین است که تو ↓

التفاتی به من سوخته خرمن نکنی

بر من این محنت و اندوه از این است که تو ↓

جور و اندوه و جفا، پیشه و عادت سازی

اندرین شهر مرا از چه یقین است که تو ↓

خون عشاق بریزی که محابا نکنی

زاهد شهر از آن گوشه نشین است که تو ↓

ز خدا شرم نداری، ز کسّت و همی نیست

تو بر آنی که همه شهر بر این است که تو ↓

می کنی جور و جفا بر دلک «ابن عماد»

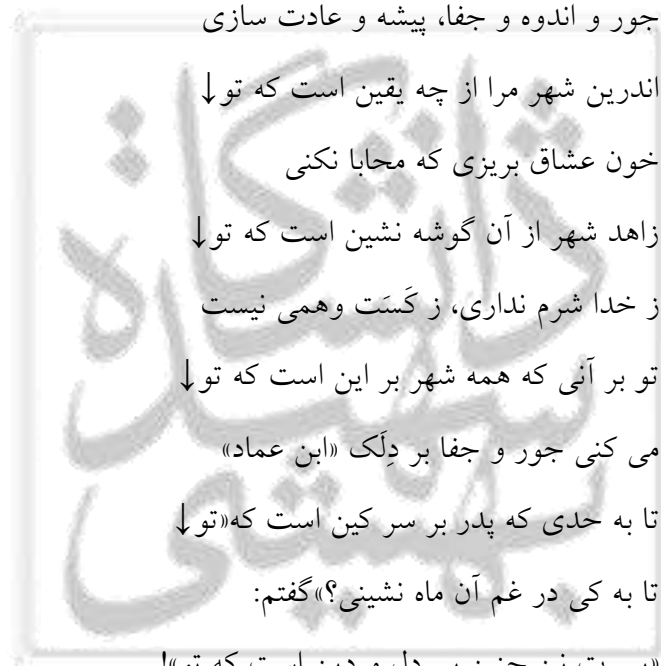
تا به حدی که پدر بر سر کین است که «تو ↓

تا به کی در غم آن ماه نشینی؟» گفتم:

«پسرت نیز چنین بی دل و دین است که تو!»



انجمن علمی زبان ادبی فارسی



این غزل را شاعری به نام ابن عماد سروده و دکتر محمدرضا ترکی آن را از دستورالشعرا (به نقل از کتاب نقد ادبی در سبک هندی نوشته ی دکتر محمود فتوحی) در تارنمای شخصی خود نمایش داده و عنوان کرده است: «اگر این ابن عماد همان سراینده ی ده نامه ی معروف روضه المحبین باشد از شاعران قرن هشتم هجری است اما فارغ از سراینده ی این غزل، باید عرض کنیم که در روزگار صفوی به این قسم سروده ها «غزل مسلسل» یا «شعر سلسله بند» می گفته اند که اقسام آن را دکتر فتوحی در ۱۵۳ تا ۱۵۵ کتاب مزبور برشمرده اند.» (ترکی، تارنمای شخصی)

البته شماری از اهل نقد، این شیوه را در شعر قدما نوعی تفنّن می دانند و شاعران امروز را هم پی رو اراده ی تفنّنی نسل گذشته می شمارند. ولی واقعیت این است که در غزل مدرن استفاده از گزاره های موقوف المعانی بدلیل روایت‌مندی (بیان روایی) آن و استواری ساختار معنایی غزل بر محور طولی (عمودی) است.

رویکرد به چنین شیوه ای باعث می شود که شاعر پایان مصراع را پایان سخن خویش نداند ، بلکه پس از اتمام هر مصراع در هر نقطه ای از کلام ، سخن خود را در مصراع بعدی ادامه دهد . آن چه که این ویژگی را در غزل مدرن برجسته می کند این است که در این قبیل اشعار بعضاً اتصال مصاریع با انفصال کلمات یا عبارت های ترکیبی و ایجاد نوعی آشنایی زدایی نحوی نیز همراه می باشد :

چقدر دور ، نه ، نزدیک می نشینی ، با - ↓

وجود این که خیال تو لحن درد ، هنوز ... (ناصر نصیر، ۱۳۸۰: ۳۳)

در بیت بالا ، انفصال در عبارت «با وجود این که» رخ داده است . به طوری که جزء «با» در مصراع فرد جا مانده است و مصراع زوج با سایر اجزاء عبارت آغاز می شود . گو این که شاعر با اتمام مصراع فرد هنوز سخنش را به پایان نبرده و به ناچار پیشوند «با» را همان جا رها کرده است . از طرفی دیگر چنین گسست ها و پیوست هایی باعث استحکام ارتباط زنجیره ای مصاریع و ابیات و سرعت بخشیدن به حرکت ارتفاعی شعر می گردد:

ماه فکر می کند ، او چه فکر می کند

مرد آه می کشد ، چند نقطه (...دست رد

می زند به سینه اش زن ، - زن کلافه سد ↓

می شود - «جلو نیا» - جیغ ، سیلی و لگد (مسیحا، ۱۳۸۲: ۱۳۲)

و مثالی دیگر:

لعنت به روزگار که ما را دو نیم کرد

چیزی شبیه «تو» که منت را گرفته بود

که اولاً «گرفته دلم» ثانیاً... شبی ↓

تیره تمام ثانیات را گرفته بود!! (موسوی، تارنمای شخصی)

و نمونه ای دیگر:

با نگاهی به دستخط، لبخند

بر لبش خشک شد زنی از یاد-↓

رفته را ناگهان به یاد آورد

سبز پوش و نجیب و با رازداد... (عباسلو، ۱۳۸۴: ۵۳)

۷. گریز از تعیین متافیزیکی واژه ها

استعاره درک انتزاعی از واژگان است. در استعاره معنای قاموسی و راستین واژه نادیده گرفته و معنایی دیگر از آن دریافت می شود. به عبارتی دیگر در بیان استعاری سخن، مستعار له همواره مغلوب مستعار منه است:

زلف پر پیچ بر شکسته به گل چشم پر خواب سرمه کرده به ناز

پر واضح است که در بیت بالا، «گل» در معنای حقیقی خود به کار گرفته نشده و استعاره ای است از رخسار یار (استعاره مجرّده) از این رو در این بیت، «گل» هویت فیزیکی خود را از دست داده و هویت متافیزیکی (استعاری) یافته است.

در دهه ی دوم قرن بیستم در روسیه مکتبی پایه گذاری شد که به جنبش «آکمه ایسم» شهرت یافت. پایه گذاران این جنبش (آنا آخمتووا، نیکلای گومیلیف و میخائیل کوزمین) عقیده داشتند که واژگان از هویت اصیل خود تهی گشته اند و باید آنها را بازیابی نمود. در بیانیه ی آنها آمده است: «برای ما یک گل سرخ به واسطه ی گلبرگ ها، رنگ و بویش، دوباره به صورت گل سرخ در آمده و هیچ ربطی به عشق رازناک و یا هر چیز دیگری ندارد» (آخمتووا، ۱۳۷۷: ۱۰)

سر پنجه های شعر با دستان ایجاز،

اورا گرفت از من ولی در قصّه ام باز... ↓

...بود و نبود و دیگری هی رفت و آمد

این بار رفتن با غزل می گردد آغاز

شیراز بود و حافظیه؛ سوز و آواز

شیراز بود و دل دل دلتنگ یک ساز...

فالی ورق خورد و کسی اصلاً نیامد!

نه شاه و نه تک! نه دل بی بی و سرباز؛

شعر از نو ، عشق از نو، غزل از نو، من از نو

اصلاً بیا در قصه « طرحی نو در انداز!» (مرزبان، ۱۳۸۷: ۲۵۷ و ۲۵۸)

البته گریز از زبان استعاری در شعر تنها به آکمه ایستها محدود نمی شود. جنبش مدرنیستها نیز در آغاز سده ی بیست ، استعاره ی شعری را مردود دانست. نظریه پردازانی چون گوتفرد بن ، کارل اشتتر نهیم و تئو دور تاگر با رویکردی اکسپرسیونیستی به ادبیات ، راز شاعری را در رهایی از استعاره دانستند. به عقیده ی آنها ، استعاره ماهیت راستین واژگان را از دید مخاطب پنهان می کند و این خلاف تعهد شاعر است. به عبارتی دیگر در زبان استعاری ، واژگان در جایگاه خود ننشسته اند ، بلکه جانشین واژگانی دیگرند. نگاه کنید به کاربرد کلمات «لعل»، «انگشتی»، «نگین» در این بیت حافظ:

از لعل تو گر یابم، انگشتی زنهار صد ملک سلیمانم در زیر نگین باشد

در مقابل نظریه های استعاره گریز ، نظریه پردازی چون نیچه ، منش اصلی و گوهر زبان را استعاره می داند. از دیدگاه او ، حقیقت همان چیزی است که در دروغ پنهان شده است و ویژگی استعاری زبان ، شاعران را به دروغ پردازی وادار می کند.

شعر مدرن ، نه از متافیزیک فاصله ی جدی می گیرد و نه واژه ها را از هویت فیزیکی شان جدا می کند ، بلکه در فاصله میان فیزیک و متافیزیک تجلی می یابد :

دوباره ساعت هفت قرار / بعد از ظهر

و رقص عقربه ها بر مدار / بعد از ظهر

دوسایه ... دوشبج ... و... پا به پای هم با هم

دو روح خسته و دو بیقرار / بعد از ظهر

همان قرار ، همان کوچه ، روزی از اسفند

و عطر بی رمقی از بهار / بعد از ظهر  
صدای سوت قراری ز دور می آید  
صدای حادثه ای مرگبار / بعد از ظهر ...

غزل مدرن همه پدیده ها را در تقابل «حضور - غیاب» می داند و همه چیز در آن با گذر از موقعیت حضور شناخته می شود و معنای هر کلمه نیز با درک تسلسلی از موارد حضور آن همراه است. به عنوان مثال حرکت قطاری را از نقطه U<sub>1</sub> به نقطه Un در نظر بگیرید. بین این دو نقطه، بی نهایت نقطه وجود دارد که قطار هر لحظه در یکی از نقاط قرار می گیرد. بنا بر این در هیچ لحظه ای حرکت نمی کند. حرکت واقعی است، متافیزیکی و تنها با تمایز از متافیزیک حضور، درک شدنی است. بنابراین U<sub>1</sub> و Un معنای فیزیکی و متافیزیکی حرکت از دید ناظر در فاصله ی بین نقاط است.

قطار ساعت هفت و ستونی از ترحیم  
و شرح تازه ای از انتظار / بعد از ظهر  
سکوت ... ریل ... صدا... جاده های بی برگشت  
سکوت ساده ی دنباله دار / بعد از ظهر  
تمام شد به همین سادگی که می بینید

ردیف ساده من از قطار / بعد از ظهر (سقلاطونی، ۱۳۸۰: ۱۳۶)

عینی گرایی و دعوت واژه ها از جهان خیال و وهم به دنیای حضور و کم رنگ جلوه دادن تشخیص ماورایی و متافیزیکی اشیاء، پدیده ها و حالتها از ویژگی های غزل مدرن است. در عینی گرایی همه چیز در خود واژه خلاصه می شود و به زبان رومن یاکوبسن «واژه همچون واژه به کار میرود و نه چونان جانشین ساده چیزی یا بیان احساسی» (احمدی، ۱۳۷۰: ۷۴)

۸. دیداری شدن موسیقی کناری

منظور از موسیقی کناری در شعر کلاسیک، همان موسیقی ناشی از حضور قافیه و یا ردیف - قافیه در ابیات است. شکی نیست که قافیه و ردیف در ایجاد نوعی موسیقی مبتنی بر اشتراک حرف یا حروف در کلمات تأثیر گذار بوده و حضور آنها باعث افزایش بار موسیقایی شعر می شود:

ما را میفکنید که ما خود فتاده ایم در کار عشق تن به بلا در نهاده ایم

در بیت بالا همحروفی کلمات «فتاده ایم» و «نهاده ایم» و هم آوایی دو جزء «فتاد» و «نهاده» تأثیر مستقیمی در ایجاد موسیقی کناری گذاشته است. در ابیات مردّف تأثیر موسیقی کناری از این حد نیز بیشتر است. در حقیقت شاعران فارسی زبان از ردیف برای تکمیل موسیقی و وزن شعر سود می برند:

ما را نگاه در تو، تورا اندر آینه

ما فتنه بر توایم و تو فتنه بر آینه

تعریفی که اروپاییان برای قافیه ارائه کرده اند و نیز ارتباط معنایی کلمه *rhym* (قافیه) با *rhythm* (ضرباهنگ) در زبان انگلیسی مؤید این حقیقت است که در شعر اروپا، نقش موسیقایی قافیه و ارتباط آن با وزن شعر بیشتر از تأثیرهای دیگر آن مورد توجه است.

پر واضح است که در شعر کلاسیک تأثیر ردیف و قافیه در تکمیل موسیقی شعر و ایجاد موسیقی کناری غالباً خاصیت شنیداری و عادت گرا دارد. اما تجربه های مدرن غزل، اولاً در بسیاری از موارد نسبت به حضور ردیف در شعر بی اعتناست و ثانیاً به دلیل تأکید بر ساختار ارتفاعی شعر، از قافیه به گونه ای سود می جوید که تأثیر موسیقایی آن بر ذهن خواننده بیشتر از طریق ویژگی دیداری و ایکونیک پدیدار گردد:

آهای مثل همیشه که مثل مایی، ما

و مثل ۲۰ که - (منهای) ۱ = (مساوی) با ↓

شما که چای بریزم که بعد می فهمید

تمام داغی من را و بعد چایی را ۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

چهار خانه که با گوشه های مهتابی

همیشه طوسی و با راه های آبی تا ...

در مثال بالا، اتصال مصراع های دوم و سوم از طریق حرف اضافه «با» که در جایگاه قافیه قرار گرفته با ضمیر «شما» (مصراع سوم) دیدگان و ذهن خواننده را پیش از آنکه متوجه ی نقش قافیه ای حرف «با» در شعر کند، به شگرد

به کار گرفته شده در اتصال این دو جزء (با و شما) معطوف می کند و از ارزش شنیداری قافیه می کاهد . و نیز کیفیت عملکرد قافیه در ایجاد موسیقی دیداری در بیت زیر که از توضیح بیشتر بی نیاز است :

که عصر کوچک یک شنبه های ساعت تان

مرا مرور، مروری که اتفاقی یا ...

سلام مثل همیشه و دست های ش م ا

به روی م و ه ای م ، قهوه ای بخوابیدا ! (قهرمانی، ۱۳۸۱: ۳۲)

شاید بتوان به طور تجربی به این نتیجه رسید که تأثیر موسیقی کناری بر ذهن مخاطب از طریق دیدار بیشتر از شنیدار است . زیرا تنها از راه دیدار است که مخاطب ناگزیر می شود تا موقعیت آیکونیک قافیه را پیدا و درک کند و کیفیت حضور آن را در کل شعر به خاطر بسپارد .

۹. تکثر صداها در متن از طریق ایجاد دیالوگ

مونولوگ در شعر باعث می شود که مخاطب بدون وارد شدن به متن مورد خطاب قرارگیرد و به عبارتی تسلیم شعر شود . شیوه ای از تک گفتاری که در ادبیات داستانی به آن تک گویی نمایشی گفته می شود ، معمولاً در شعر کلاسیک به شکل تعمیم یافته ای بروز نموده است . مونولوگ یکی از عوامل اصلی باز دارنده برای رسیدن به شعر های چند صدایی است . هر چند برقراری دیالوگ در شعر را به صراحت نمی توان موجد شعر پلی فونیک دانست . کم نیستند آثاری که در آنها شخصیت های گوناگونی حضور دارند و هر کدام بازتاب نگاهی دیگرگونه اند ولی به هیچ وجه چند صدایی محسوب نمی شوند . اما دیالوگ از آن جهت که باعث کم رنگ شدن صدای غالب و یگانه در متن می شود می تواند شعر را به سمت کانون های چند صدایی هدایت کند .

بنویس «آب»، جار بزن: «نان» تمام شد

آن واژه های تلخ دبستان تمام شد

بابا ، درخت، داس، کبوتر، قفس [سکوت]



-:آقا! اجازه...؟ دیکته همان تمام شد

\*\*\*

یادش به خیر، طعم لواشک ، غرور فقر

در جیب آن فرشته ی شیطان تمام شد

فکر فرار ساعت یک امتحان سخت

با قرمز جریمه چه آسان تمام شد

-: بنویس «گرگ آمد» و خط خورد خنده ها

دیگر دروغگویی چوپان تمام شد

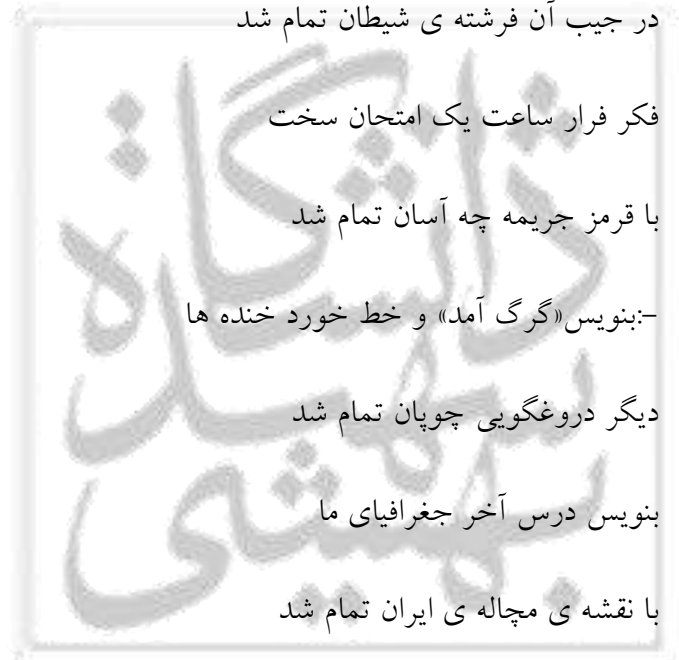
بنویس درس آخر جغرافیای ما

با نقشه ی مچاله ی ایران تمام شد

-: آقا اجازه...؟ خون شهیدان چه می شود؟



انجمن علمی زبان ادبی فارسی



آموزگار: «هیس! پسر جان! تمام شد...» (محمدپور<sup>۲</sup>، ۱۳۸۷: ۹۸ و ۹۹)

دیالوگ که در شعر کلاسیک با عنوان مناظره از آن یاد می کنند ، تأثیر بسزایی در نحوه ی القای شعر به مخاطب دارد . هر چند به کارگیری این شیوه در غزل مدرن با آن چه که در شعر کلاسیک مناظره خوانده می شود ، متفاوت است . اما مهم ترین خصوصیت آن در همه ی شعر ها ، ایجاد فضای غیر خطی ، خارج کردن شعر از زاویه ی دید اول شخص و نزدیک شدن به زاویه دید چند گانه می باشد .

غزل مدرن با چنین نگرشی ، سعی به فاصله گیری از فضای مونولوگ و دستیابی به مؤلفه های دیالوگ دارد . بر قراری گفتگو در شعر ، اگرچه به عنوان رویکردی نو ، بیشتر در تجربه های سال های اخیر شکل گرفت و در نتیجه باید آن را همراه با پیشنهادات تازه شعر کلاسیک مطرح کرد ، اما چنین تجربه ای را به صورت پراکنده در شعر های برخی شاعران می توان سراغ گرفت :

در حجمی از بی انتظاری، زنگ بلند و سوت کوتاه :

- «سیمین تویی؟»

آوای گرمش

آمد به گوشم زان سوی راه

یک شیشه می، پر نشئه و گرم، گل غل کنان در سینه شاید

راه از میان انگار برخاست، بوسیدمش گویی به ناگاه

- «آری، منم» خاموش ماندم ...

- «خوبی؟ خوشی؟ قلبت چطور است؟»

(چیزی نگفتم، راه دور است)

- «خوبم، خوشم، الحمد لله!» (بهبهانی، ۱۳۷۹: ۱۰۶)

۱۰. تصرف در ساختار شکلی (Formal structure) غزل و استفاده از قابلیت های نمایشی متن

شعر کلاسیک قرن ها با حرکتی مستقیم الخط و بدون کمترین انحراف از معیار (البته اگر برخی از بدعت های بعضی از شاعران سنت ستیز را نادیده بگیریم) در مسیری تعریف شده و غیر قابل گریز در حرکت بود. وجود تعاریف سنتی از شعر و قالب های شعر کلاسیک، سبب شد که انحراف از قالب های تعریف شده - حتی اگر در

حد نحوه ی به کارگیری قافیه باشد - سنت شکنی محسوب گردد و در نتیجه شاعران، برای دوری از مظان چنین اتهامی هیچ گاه تلاش نکردند که خارج از چهارچوب های جزمی، حرکت های نوینی را در جهت برهم زدن ساختمان صوری شعر کلاسیک تجربه کنند. از آنجا که غزل مدرن، متن را مقدم بر شکل (form) می داند، برای

رهانیدن معنا از بند محدودیت های ناشی از رعایت فرم های قرار دادی، گاه به فرم گریزی روی می آورد و با نوعی آشنایی زدایی در ساختار صوری شعر، به برجسته سازی معنا می پردازد که این آشنایی زدایی هم از طریق تغییر شکل نوشتاری و هم از طریق تصرف در سایر امکانات شعر، نظیر قافیه، نحو زبان و ... انجام می گیرد.

ویکتور شکلو فسکی در بررسی قطعه ای از «یادداشت های روزانه» تولستوی می نویسد: «تکنیک هنر، نا آشنا کردن چیزهاست، مبهم کردن فرم ها ست تا دشورای و طول زمان ادراک را افزایش دهد» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۲۲).

غزل مدرن، گاهی در حد ضرورت فرم قرار دادی قالب های کلاسیک را دست کم از نظر نوشتن در هم می شکند و با غریبه گردانی ساختار صوری، خود را برای رسیدن به فرمی تازه تر آماده می کند:

چهار راه ولیعصر - نم نم باران

هوای عصر غم انگیز چندم آبان

نگاه گیج خیابان ، [سکانس اول فیلم ]



زنی کلافه ، شبیه همیشه سرگردان

کلوز آپ - [برو، دوربین ، صدا ، حرکت ]

- سلام

- گم شو

- ؛... و هی بوق ممتد پیکان

- زن ایستاده - که «بی اسب مرد می آید ؟»

- زن ایستاده - که: «که آن مرد مانده در باران» (محمدپور، ۱۳۸۵: ۵۳)

شیوه ی نگارش متفاوت شعر نیز در خارج شدن از فرم ثابت و شکل نمایی متن تأثیر گذار است . البته نه شیوه ی نگارش تحمیلی ، بلکه نگارش متفاوتی که مبتنی بر سرایشی متفاوت باشد .

در شعر بالا که چند بیت از یک غزل یازده بیتی است ، شکل اصلی و کلی غزل حفظ شده است . ولی از آنجا که این شعر به صورت یک متن نمایشی روایت می شود ، در هنگام برقراری دیالوگ از شیوه نوشتار و علائم نمایشی استفاده شده است و در نتیجه به صورت خود به خود شعر به ظاهری تازه دست می یابد و همچنین شعر زیر که

برشی از یک غزل است:

علامت مترو



... و فید صفحه قرمز

و با صدای کسی ، ایستگاه بعدی تا ...

به مجلس و ... - و به ساعت که تازه ۸ شده

...وبعد

پله

ها

به

پا

پله

به و

پله

و پس زمینه دور از پیاده رو - مردم

که می روند ، ... که می رو ... نمی رو ... آیند ...

به یک نمای درشت از جناب صندلی و

نمای دور که از پله می رود بالا . (قهرمانی، ۱۳۸۱: ۳۲)



در غزل مدرن کارکردهای نمایشی واژه ها و علامت ها باعث می گردد که خواننده از طریق تماس دیداری به آسانی در جریان رخدادها قرار گیرد . گیوم آپولینر (۱۸۸۰-۱۹۱۸ م) شاعر فرانسوی و از پیروان مکتب ادبی

کوبیسم ، معتقد بودند که شاعر نیز مانند نقاش می تواند تجربه های ذهنی خویش را به عناصری مجزا تقسیم کند و با آمیزش مجدد آن اجزاء صورتی تازه، فارغ از روابط و معیارهای معتاد ذهن بیافریند . در تجربه های کوبیستی ،

گاه شاعر بر حسب تفنن کلمات را پس و پیش و یا به جای نوشتن نام اشیاء آنها را ترسیم می کند . آشنایی زدایی از طریق مصور نویسی و تقطیع نحوی مصراع در مثال مذکور نتیجه ی کار کرد نمایشی شعر مدرن و تأثیر روابط

عینی اشیاء و شاعر است :

این آسمان برای کبوتر قبول نیست

پرواز روی صفحه ی دفتر قبول نیست

هی تکه تکه ابر و هی<sup>۱</sup> ۲۲۲

دیگر نکش ، پرنده ی بی سر قبول نیست... (محمدپور<sup>۲</sup>، ۱۳۸۷: ۱۱۱)

پی نوشت:

۱- این مصراع به صورت «هی تکه تکه ابر و هی هفت، هفت، هفت» خوانده می شود



انجمن علمی زبان ادبی فارسی



نتیجه گیری

ضرورت وقوع دگردیسی دیرهنگامی که در دهه ی هشتاد شمسی برای شعر کلاسیک فارسی در ایران اتفاق افتاد، بر هیچ کس پوشیده نیست و خدمتی که جریان مدرن به خروج شعر کلاسیک از ایستایی چند صد ساله ی خود نمود بالقوه کم از خدمت نیما و پیروانش به شعر معاصر نیست. اما خطری که پیش روی موج مدرن قرار دارد، وجود برخی از حرکت های افراطی - انحطاطی است که بدون تشخیص ضرورت ها و نیازهای تکنیکی در آفرینش غزل مدرن با استفاده ی غیر منطقی از واژه های فاقد پتانسیل ادبی، شکستن تعمدی اوزان عروضی، استفاده مکرر از اختیارات شاعری در به کارگیری وزن، فاصله گیری از فضای جوششی و کوشش در سرودن شعری دیگر گونه و تهی کردن شعر از عواطف مثبت انسانی به هذیان گویی و مبتذل سرایی نزدیک شده و نادانسته و ناخواسته خود را در مسیر آن عاقبت ناگواری که بسیاری از موج های ادبی به آن دچار می شوند، قرار می دهند. اشتباه بعضی از شاعران جوان این است که دگردیسی سنت شعر کلاسیک را در نظریه های پست مدرن جستجو می کنند حال آنکه ساخت های نظری پست مدرنیسم در هنر و ادبیات ایران، به دلیل توقف چند دهه ای

در ایستگاه مدرنیسم، هنوز نهادینه نشده است و تعاریف محفلی ارائه شده در رابطه با جریان های ادبی و هنری پست مدرن ، فاقد منشاء علمی بوده و عموماً برخاسته از تحلیل تخیلی ارائه کنندگان آنهاست.



انجمن علمی زبان ادبی فارسی



منابع

ششمین همایش ملی پژوهش های ادبی  
منابع مکتوب:

آخمتوا، آنا، ۱۳۷۷، خاطره ای در درونم است، ترجمه ی احمد پوری، نشر چشمه، تهران.

۱۳۹۱ ماه دی، ۵ و ۶

احمدی ، بابک ، ۱۳۷۰، ساختار و تأویل متن (ج ۱)، نشر مرکز، تهران.

اسکات، ویلبور، ۱۳۷۸، دیدگاه های نقد ادبی ، ترجمه ی فریبرز سعادت، مؤسسه ی انتشارات امیرکبیر، تهران.

اسکولز، رابرت، ۱۳۷۹، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه ی فرزانه طاهری، انتشارات آگاه، تهران.

امین پور، قیصر، ۱۳۸۸ (چاپ نهم)، دستور زبان عشق، نشر مروارید، تهران.

بهبهانی، سیمین، ۱۳۷۹، یکی مثلاً این که...، نشر البرز، تهران.

سقلاطونی، مریم، ۱۳۸۰، گزیده ی ادبیات معاصر (شماره ی ۱۳۶)، نشر نیستان، تهران.

صائب تبریزی، محمدعلی، ۱۳۷۴، دیوان اشعار، به اهتمام جهانگیر منصور، مؤسسه انتشارات نگاه، تهران.

ضمیران، محمد، ۱۳۷۷، جستارهایی پدیدار شناسانه پیرامون هنر و زیبایی، نشر کانون، تهران.

عباسلو، مزگان، ۱۳۸۴، مثل آوازهای عاشق تو، هزاره ی ققنوس، تهران.

علی اکبری، رضا، ۱۳۸۶، اتوبوس نیامدن، سوره ی مهر، تهران.

قاسمی پور، قدرت، ۱۳۸۷، فصلنامه ی نقد ادبی، سال اول، شماره ۲، فصلنامه ی مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

قهرمانی، مریم، ۱۳۸۱، ماهنامه ی پیام شمال، شماره های ۳۱ و ۳۲، چاپ گیلان.

گلیجی، یاسر، ۱۳۸۰، ماهنامه ی پیام شمال، شماره های ۲۴ و ۲۵، چاپ گیلان.

محمدپور<sup>۱</sup>، اسماعیل، ۱۳۸۵، تمام سهم من، حرف نو، رشت.

محمدپور<sup>۲</sup>، اسماعیل، ۱۳۸۷، شبیه اسماعیل، سوره ی مهر، تهران.

مرزبان، امیر، ۱۳۸۷، غزل کلام خدایان است، نشر تکا، تهران.

مسیحا<sup>۱</sup>، علی محمد، ۱۳۸۰، گزیده ی ادبیات معاصر (شماره ۱۲۸)، نشر نیستان، تهران.

مسیحا<sup>۲</sup>، علی محمد، ۱۳۸۲، در سایه ی غزل، انجمن شعر حوزه ی هنری گیلان، حرف نو، رشت.

مقدادی، بهرام، ۱۳۷۸، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، انتشارات فکر روز، تهران.

منزوی، حسین، ۱۳۷۶، از ترمه و تغزل، نشر روزبهان، تهران.

میرزایی، محمدسعید، ۱۳۷۸، مرد بی مورد، نشر نادى، کرج.

ناصر نصیر، سارا، ۱۳۸۰، ماهنامه ی پیام شمال، شماره های ۲۴ و ۲۵، چاپ گیلان.

ورلن، پل، ۱۳۸۴، در نیمه راه برزخ، گزینش و برگردان: محمدرضا پارسایار، انتشارات نگاه معاصر، تهران.

منابع الکترونیکی:

ترکی، محمدرضا، تارنما به نشانی [http:// www.mr-torki.blogfa.com/۹۱۰۳.aspx](http://www.mr-torki.blogfa.com/۹۱۰۳.aspx)

تسوتا، مارینا، تارنما به نشانی <http://www.e-pedian.com/literry>

دانشمندی، آیدا، تارنما به نشانی <http://www.adambarfiha.blogfa.com/?p=۳۸۹۵>

دلامر، والتر، تارنما به نشانی <http://www.vazna.com/article.aspx?id=۲۰۱۳>

موسوی، سید مهدی، تارنما به نشانی <http://www.afshin۳۳۳.persianblog.ir/>

انجمن علمی زبان ادبی فارسی

نشست همایش ملی پژوهش های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱