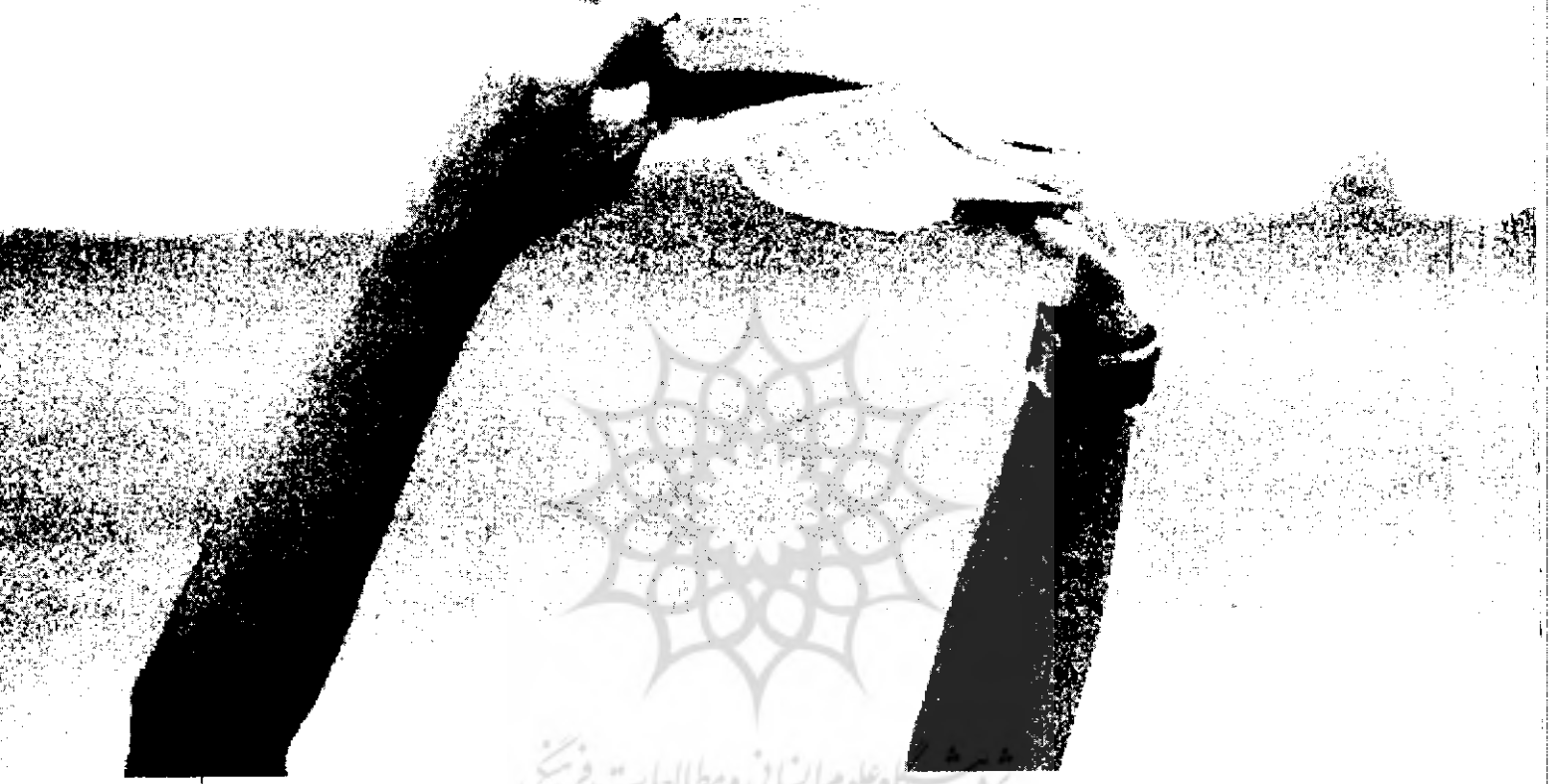
نوآوری در غزل

دکتر کاووس حسن‌لی



برخی از صاحب‌نظران معاصر، هیچ کدام از قالبهای شعری گذشته و از آن جمله غزل را شایستهٔ شعر امروز نمی‌دانند؛ براهنی می‌گوید:

«غزل ساختمانی ایستا دارد. به دلیل اینکه از عمر روابط متحول خاصی که منجر به پیدایش غزل شده، قرنها می‌گذرد. به همین دلیل پس از گذشت پنجاه سال از عمر شعر نیمایی، بازگشت به شکل غزل و یا شناختن آن به صورت یکی از اشکال زنده، فکری است ارتجاعی.

می‌گویید نه. یک غزل نشان بدهید که جامعه را تصویر کند. خواهید گفت: غزل با درون انسان سر و کار دارد. من می‌گویم درون ما آن چنان عوض شده که غزلِ عوض‌نشده نمی‌تواند از عهده ارائه آن برآید.

... صرف‌نظر از اینکه ردیف و قافیه و تساوی طولی مصرعهای غزل با دوران معاصر ما و درون پویای هستی اجتماعی و تاریخی عصر حاضر تطبیق نمی‌کند، در آن، با در نظر گرفتن خشونت و ستم حاکم بر روابط تولیدی جامعه ما، صفایی هست که فقط می‌توان به آن پناه برد؛ و چون آن صفا از آنِ زیربنای ما نیست و مربوط به بقایای روبنای فرهنگی سابق است، سرایندهٔ غزل با پناه بردن به غزل، همان کاری را می‌کند که حمیدی و امثال او با قصیده می‌کنند. یعنی او از طریق خطای باصرهٔ درونش خیانت می‌کند. یعنی پناه بردن به یکی از جلوه‌های روبنای فرهنگی که زیربنایش با زیربنای معاصر فرق می‌کند.»

یکی از کسانی که در برابر این موضع‌گیری ایستاده، سیمین بهبهانی است. او که از نامدارترین غزل‌سرایان نوگرای معاصر است، در پیوند با کارکرد غزل امروز می‌گوید: «اعتقاد من این است که غزل نوعی از شعر است که هرگز نخواهد مرد. البته باید بگویم که در این دوران دیگر سرودن غزل به سبک و شیوه گذشتگان بیهوده و بی‌حاصل است. بر روی هم غزل شاید بیشتر از انواع شعر کلاسیک بتواند با روزگار ما سازگار باشد.

می‌توانم بگویم که الان دوره تجدید حیات غزل است. غزلی که شاعران نوآور عرضه می‌کنند، مفاهیمی گسترده‌تر از حدود معاشقه و مغازله دارد. در غزلهای بسیاری از گذشتگان تمام اشارات به اوضاع زمان و شکایاتی از وضع محیط، در مه غلیظی از معاشقات و مغازلات پنهان شده است. چنین است که به نظر می‌رسد غزل گذشتگان، وظیفه‌ای غیر از پرداختن به مسائل عرفانی و عشقی نداشته است.»

در سروده‌های سیمین بهبهانی (غزلهایی که امروزی‌اند) زندگی امروز، با همهٔ ویژگیها و

کارگاه وصل خواهم کرد از این پس نام او
جاودان از من بدو این نام بادا یادگار
در یکی لحظه برد پیغام و پاسخ آورد
عاشق اندر قیروان معشوق اگر در قندهار
بامدادان آمدم گریان بر این کارگاه
تا که آگاهی مرا آرد ز یار و از دیار
من بدو پیغام دادم زو به من آمد جواب
لحظه‌ای از هفت منزل بی‌عنای انتظار
راست گفتی پیش اویم با هم اندر گفتگوی
چاکر این کارگاهم، شاکر پروردگار
او ز حال من خبر شد من خبر از حال او
نافرستاده رسول و نادوانیده سوار
چون ز شهریار من آمد بدین زودی خبر
شادمان گشتم دعا کردم به جان شهریار

پدیده‌هایش جریان دارد. ورود پدیده‌های تازهٔ مربوط به زندگی معاصر، در قالبهای سنتی شعر فارسی از دوره قاجار آغاز شد. اما تفاوتی که سروده‌های کسانی چون سیمین بهبهانی با اشعار دوره قاجار و مشروطه دارد، این است که این اصطلاحات و واژه‌های جهان معاصر در شعر دورهٔ مشروطه، آن قدر غیر هنری به کار رفته بود که شعر را بیشتر به یک شوخی و طنز بازاری تبدیل می‌کرد. در حالی که در بیشتر شعرهای کسانی چون سیمین بهبهانی، این واژه‌ها محکم و هماهنگ با دیگر اجزا و عناصر شعر، به گونه‌ای منطقی و اغلب تلخ و گزنده به کار رفته‌اند؛ برای نمونه، هنگامی که ناصرالدین شاه قاجار، برای نخستین بار تلگراف‌خانه را در ایران تأسیس می‌کند، سروش اصفهانی (وفات ۱۲۸۵ قمری) با همان زبان، صور خیال و بیان کهنه، در وصف تلگراف که پدیده‌ای نو بوده است، می‌گوید:

منت ایزد را که آسان کرد بر عشاق کار
زین همایون کارگه کاندر جهان شد آشکار
عاشقان بی‌پیک و نامه در سؤال و در جواب
با نگارین در میان فرسنگ اگر سیصد هزار
کارگاه وصل خواهم کرد از این پس نام او
جاودان از من بدو این نام بادا یادگار
در یکی لحظه برد پیغام و پاسخ آورد
عاشق اندر قیروان معشوق اگر در قندهار
بامدادان آمدم گریان بر این کارگاه
تا که آگاهی مرا آرد ز یار و از دیار
من بدو پیغام دادم زو به من آمد جواب
لحظه‌ای از هفت منزل بی‌عنای انتظار
راست گفتی پیش اویم با هم اندر گفتگوی
چاکر این کارگاهم، شاکر پروردگار
او ز حال من خبر شد من خبر از حال او
نافرستاده رسول و نادوانیده سوار
چون ز شهریار من آمد بدین زودی خبر
شادمان گشتم دعا کردم به جان شهریار

همان گونه که دیده می‌شود، جز موضوع تلگراف‌خانه، هیچ عنصر تازه‌ای در این شعر وجود ندارد. این شیوه بیان در دوره‌های بعد ـ به‌ویژه دوره رضاخان ـ نیز رواج داشت. گروهی از شاعران دوره رضاخان به «شاعران صنایع جدیده» لقب یافته بودند و پدیده‌های تازه‌ای چون هواپیما، اتومبیل، دوچرخه، کارخانه، قطار، راه‌آهن و ... را با همان زبان کهنه وصف می‌کردند. همچنان که بهار در یکی از اشعارش مسافرت خود را با ماشین (رخش آهنین‌پی) چنین به نظم کشیده است:

من و یاران به رخش آهنین‌پی
نشستیم و برون جستیم از ری
میان شهر تهران و قم آن شب
نخوابیدیم و می‌راندیم مرکب
اُتل سنگین و بار ما ز حد بیش
به تنها میزبان از عدد بیش
میان راه پنچر گشت رهوار
فرو ماندیم یک ساعت ز رفتار

آن دسته از شاعران معاصر که خواسته‌اند در قالبهای سنتی نوآوری کنند، هرگز همانند هم نیستند. برخی از آنان تنها در حد بیان مضامین و مفاهیم جدید نوگرایی کرده‌اند و در حوزه‌های دیگر کاملاً سنتی مانده‌اند. برخی از آنان، به تصویرسازیهای تازه روی آورده‌اند و در حد آفرینش صورتهای تازهٔ خیال از شعر گذشته فاصله گرفته‌اند. برخی دیگر با فاصله گرفتن از مفهومهای کلی و روی آوردن به عینیتهای جهان پیرامون خود، کوشیده‌اند تا سروده‌هایشان چونان آینه‌ای روشن، تصویرهای زندگی امروز را بازتاب دهد. بیشتر این سروده‌ها بدون رخداد حادثه‌ای در زبان پدید آمده‌اند. اما برخی دیگر از سروده‌های معاصر تنها همانندی که با شعر گذشته دارند، در وزن عروضی آنهاست و به جز عنصر وزن، هیچ همسانی با شعر سنتی ندارند. در این مجال اندک فرصت پرداختن به همه این گونه‌ها و امکان بررسی جریانهای موجود در شعر سنتی معاصر وجود ندارد. اما برای آشنایی اندک با این گونه از نوآوریها، برخی از آنها را باز می‌نماییم.

شعر دورهٔ مشروطه تنها در به‌کارگیری زبان مردمی و بیان مفاهیم تازه‌ای همچون آزادی، قانون، مجلس و ... با شعر گذشتهٔ خود تفاوت کرد. اما از آنجا که گلوی فریاد مردم شده بود، تپنده و انگیزنده بود. از دیدگاه ادبی ضعیف و از دیدگاه اجتماعی پویا و پُربار بود. این شعر بیش از اینکه «شعورانگیز» باشد، «شورانگیز» بود، اما نمی‌توانست سمت و سویی فرازمانی و فرامکانی بیابد.

شعر این دوره، تنها، وسیله‌ای برای بیان مضامین جدید اجتماعی شده بود. شاید در هیچ دوره‌ای از دوره‌های شعر فارسی به شدت دورهٔ مشروطه، زبان به ابزار و وسیلهٔ صرف تبدیل نشده بود. در این دوره، مفاهیم انتزاعی و ذهنی پیشین و مضامینی چون مدح پادشاهان، وصف فصلها و ... جای خود را به مضامینی عینی و اجتماعی داد.

رابطهٔ جامعه و ادبیات، رابطه‌ای دوسویه است. همان‌گونه که تحولات اجتماعی بر ادبیات تأثیر می‌گذارد، ادبیات نیز در روند تحولات اجتماعی می‌تواند نقشی بسزا داشته باشد. تأثیر این رابطهٔ دوسویه در دوره مشروطه به خوبی هویداست. جریانات انقلاب مشروطه، زبان ادبی، به‌ویژه شعر را از سلطه دربار و تکلفات ادبی ناشی از آن رهانید و با خروج شعر و نثر از انحصار خواص، موجب رواج آنها در میان عامه مردم شد. این رهایی نیز به نوبه خود بر روند انقلاب مشروطه و پیروزی آن اثر گذاشت. ادبیات برای نخستین بار آینه انعکاس دردها و رنجهای مردم به زبان آنان شد و این امر از سوی دیگر موجب نشر حقایق در میان مردم، بالا رفتن آگاهی سیاسی و در نتیجه ترغیب آنان به انقلاب شد.

نیما درباره شعر سنتی گفته است: «شعر قدیم ما سوبژکتیو است. یعنی با باطن و حالات باطنی سر و کار دارد. در آن، مناظر ظاهری نمونه فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته، نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد.»

در بسیاری از شعرهای دوره مشروطه، این اشکال برطرف شد، اما ناگفته نماند که در این دوره بسیاری از ارزشهای هنری شعر گذشته هم فرو نهاده شد. شعر دوره مشروطه، همچنین راه را برای ورود واژه‌های گوناگون، از جمله واژه‌های عامیانه و واژه‌های اروپایی هموار کرد.

بعد از آنکه شور و التهاب جریانات دوره مشروطه فرو نشست و شعر نیمایی در جامعه ادبی ایران راه باز کرد، در شیوه بیان و زبان بخشی از شعر سنتی نیز تغییراتی پدید آمد. در این دوره، در کنار شاعرانی چون رهی معیری، صورتگر، پژمان بختیاری و مانند آنان که زبانی ادیبانه و بازگشتی داشتند، شاعرانی چون: خانلری، توللی، ابتهاج و مانند آنان با زبان و بیانی تازه‌تر تمایل خود را به نوآوری در قالبهای سنتی نشان دادند. روی

رابطهٔ جامعه و ادبیات، رابطه‌ای دوسویه است. همان‌گونه که تحولات اجتماعی بر ادبیات تأثیر می‌گذارد، ادبیات نیز در روند تحولات اجتماعی می‌تواند نقشی بسزا داشته باشد. تأثیر این رابطهٔ دوسویه در دوره مشروطه به خوبی هویداست.

آوردن بـه صورتهای تازه خیال، تقویت عاطفه و زبان ساده از ویژگیهای عمومی شعر این گروه از شاعران بود.

خانلری که یکی از همین شاعران است، در پیوند با سـنت‌گرایان، می‌گوید: «به اصالت لفظ ایمان دارند و آثار پیشینیان را سرمشق جاویدان می‌شـمارند. در نظر ایشـان، بزرگان نظم و نثر فارسـی تا قرن هشتم مظهر کمال‌اند و کوشش شـاعر و نویسـنده امروزی بایـد در آن مقصور شـود که از ایشـان تقلید کند و بـه آن پایه اگر نرسد، نزدیک شود. این گروه نمی‌دانند که ابداع معانی مقدم بر بیان اسـت و به این سـبب بیان را به جای آنکه وسیله‌ای بشمارند، غایت مقصود پنداشـته‌اند... با امور واقعی زندگی امروزی سر و کار ندارند یا بهتر بگویم میان این امور و ادبیات رابطه‌ای نمی‌بینند و به این بیگانگان پروانهٔ دخول در قلمرو ادب نمی‌دهند. می‌گویند که سـخن به بزرگان قدیم ختم شـده اسـت. به این سبب در شیوه‌های تازه ادبیات به چشم حقارت می‌نگرند و آنها را پیش آثار فضلای قدیم پست و ناچیز و کم‌بها می‌دانند... .

از نکاتی کـه برای احیای ادبیات فارسـی ضروری است، نخست آن است که همه به لزوم تغییر و تجدید آن ایمان بیاوریم و از سـر جهل و تعصب با این حقیقت سـاده و مسلم مخالفت نکنیم... موازین قدیم برای سـنجش آثار کهن شـاید کافی بود، اما امروز دیگر آن ابزار کهن را به کار نمی‌توان برد.»

خانلری که از خویشـان نزدیـک نیما بود، در دوره دوم زندگـی خود روابط مناسـبی با نیما و اندیشـه‌های او نداشت، اما تا حدودی به نوعی تازگی و نوجویی و تحول ادبی اعتقاد داشـت. او اوزان و بحـور فارسـی را آن قدر متعدد و فراوان می‌دانست که لازم نمی‌دید شاعر برای گفتن هر نوع شعر، اوزان را بشکند و یا شعر آزاد بگوید.

گردانندگان مجله سخن که زیر نظر خانلری کار می‌کردند، بدون درک درسـت از نیما بر آن بودند که خانلری شـعر ایران را زیـر و رو کرده اسـت. البته علت این امر روشن است. اصحاب سـخن در نـوآوری محافظه‌کار بودنـد و خطر کردنهای انقلابی نیما را قبول نداشتند. اختلاف، اختلاف هستی‌شناسانه و ایدئولوژیک بود. نفس اختلاف نیما با اصحاب سـخن، همان اختلاف تقی رفعت و بهار در عصر مشروطیت بود... .

خانلری چهره تکامل‌یافته ملک‌الشعرای بهار سال ۱۲۹۸ اسـت. هنوز اذهان عامه هنرمندان و نویسـندگان که بـه مرور و پا به پـای تاریخ، تحول می‌یابد، قادر بـه درک نظریه نبوغ‌آمیز و آینده‌نگار نیما نیست. البته زبان ناهموار و ضعف تألیف اساسی‌ترین اشعار نیما هم در قدرت‌گیری مخالفان او مؤثر اسـت. پس بیشـترین شاعران به شـعر توصیفی، منظره‌پرداز، زدوده از زمان و مشغله‌ها و شکیل در شکلهای عروضی گرایش می‌یابند در حالی که شعر نیما شعری است وابسته بـه زمان و مـکان و به قول خود او «درسـت و حسابی چکیده زمان شاعر».

اما هر چه هسـت نوپردازان محافظه‌کار نیز در ایـن دهـه مترقی‌اند. اینـان در مقابله با نیما محافظه‌کارند، وگرنه در برابر شعر مسلط آن روز که شعر سنتی اسـت، انقلابیونی افسارگسیخته می‌نمایند. ظاهراً این مشکل نیماست که جلوتر از سایرین است.

سـنت‌گرایان جدید که پلی بر شعر سنتی و شـعر نوین‌اند، مدام بر تعدادشان افزوده می‌شود اینان نمایندگان درک معمول زیباشناسی تاریخی بخش اعظم روشـنفکران دهه بیست‌اند. قالب بیشتر اشعارشـان دوبیتیهای پیوسته (چهارپاره)، یا چیزی شـبیه به مستزاد، تصاویرشان تابلوها و تصاویر رنگ‌آمیزی‌شدهٔ کوه، جنگل، دریا، غروب و تصاویری ملموس و کم و بیش شناخته‌شده و دست‌یافتنی دیگر، الفاظشان پاک، خوش‌آهنگ و دم دستی است.

از شاعران دیگری که در این دوره، به برخی از نوگراییها، روی خوش نشان دادند، توللی است. فریدون توللی که در آغاز شـاعری از شیفتگان نیماست، آثار نیما را که پس از افسانه سروده شده نمی‌پسـندد، و آن را «کلاف سردرپیچ» و نوعی انحراف در شعر فارسی گمان می‌کند.

توللـی نوگرایی را در حد سـاخت صور تازه خیال، زبان سـاده امـروزی و بیان احساسـات فردی و شخصی می‌پذیرد. او در مقدمه نخستین مجموعه شـعر خـود (رها) که در سـال ۱۳۲۹ منتشر می‌شود، شیوه بیانی سنت‌گرایان دوره خود را محکوم می‌کند و با بیانی طنزآمیز می‌نویسـد: «برای کهن‌سرایان مقلد امروز، یک بسته شمع، چند بوته گل، چند شاخه عود، چند مثقال زعفران، چند سیر بادام، یک قرابه شراب، یک ظرف نقل، یک دسته سنبل، چند قبضه کمان، چند دانه لعل، چند اصل سرو و سـه چهار بلبل و پروانه کافی است تا آنها را با کلماتی از قبیل کنعان و مصر و خسرو و شیرین و یوسف و زلیخا در هم ریخته، پس از پر کردن فواصل وسیع الفاظ با ساروجهای ادبـی «همـی» و «همیـدون» و «مرمـرا» و اسـتخدام عناصر اربعه و اصطلاحات شطرنج و احیاناً آوردن چند لغت مصدوم و عجیب‌الخلقه از قبیل «نوز»، «نک»، «هگرز» و «افرشته» که به عقیده ایشـان باعث استحکام کلام خواهد شد، چند منظومه ساخته و پرداخته تحویل شما دهند و شگفت اینکه این گروه با افروختن صد «شمع» در یک چکامه نیز ـ که گاه منظره شـب‌هنگام زیارتگاهی مرادبخش بدان می‌بخشـد نخواهند توانست تابش دلپذیر یک شمع حافظ را در اشعار تقلیدی خویش منعکس نمایند.»

خانلـری، توللی، ابتهاج، مشـفق کاشـانی و شـاعران دیگری که در ایـن دوره در قالبهای سنتی شعر فارسـی به نوآوری روی آورده بودند، بیش از همین مقدار، پیش نیامدند. شکل ذهنی غزلهای اینان همانند غزلهای سنتی بود و پیوند طولی ابیات این غزلها همچنان ضعیف مانده بود. مضمون اشعار این شاعران اغلب در سوز و گدازها و آه و ناله‌هـای عاشـقانه و رمانتیک باقی مانده بود و در برخی از این سـروده‌ها هنوز صورتهای کهنه برخی از واژگان به چشم می‌خورد: گهی (به جای گاهی)، نگه (به جای نگاه)، اوفتادم (به جای افتادم)، استاده‌ای (به جای ایستاده‌ای) و ... .

تفاوت این سـروده‌ها با سـروده‌های کاملاً سـنتی در شـیوه سـاده بیانی، نزدیک شدن به زبان مردم، صور تازه خیـال و فرو نهادن برخی از سـنتهای کهنه ادبی بود و شاعرانی همچون مهدی حمیدی، معینی کرمانشـاهی و شهریار اشـعاری سرودند که کاملا شـخصی، فردگرا و جزئی‌نگر بود و این ویژگیها از همان ویژگیهایی بود که در شعر نیما و پیروان او برجسته شده بود.

راست آن اسـت که یکی از مشخصه‌های آشکار غزل معاصر، لاغر ماندن اندیشه است. «در این دوران به موازات درونی شدن نسبی احساسات و عواطف شاعرانه، که حاصل ثبت تجارب عینی و روحی شاعر بود، شـعر امروز از نوعی گرایش مردمی (صرفاً در سطح اقشـار ذوقمند، جوان و آگاه جامعه) برخوردار گشت. رفته‌رفته اصالت فرم و به تبع آن حس‌گرایی و تصویرزدگی، اصلی‌ترین محور شـعر (و غزل) امروز شـد. در این مسیر، عنصر اندیشـه و تفکر در شعر به ضعف گرایید و شـعرها از پشتوانه‌های فکری و معنایی عمیق محروم ماندند... این حرکت شکل‌گرایانه در قالب تصویرآفرینی و حس‌گرایی مفرط، بی‌حضور افکار و تأملات عمیق، رفته‌رفته فضای بخش عظیمی از غزلهای این دوران را در برگرفت.

راست آن است که یکی از مشخصه‌های آشکار غزل معاصر، لاغر ماندن اندیشه است.

نیما یوشیج نیز در قالبهای گوناگون (سنتی، نیمه‌سنتی و نیمایی) شعر سروده است. او در اشعاری که در قالبهای سنتی (قصیده، غزل، مثنوی و ...) سروده زبانی رسمی، معمول و کم‌اشکال دارد، اما هر چه از قالبهای محدود شعر گذشته فاصله می‌گیرد به همان میزان در حوزه نحو و صرف زبان فارسی هنجارشکنی می‌کند. اگر گمان کنیم بی‌اطلاعی نیما از زبان فارسی، باعث این همه پریشانیها و ایرادات زبانی در سروده‌های آزاد او شده است، پرسشی که بی‌درنگ خود را به رخ می‌کشد آن است که «پس چرا در اشعار سنتی نیما این ایرادها را نمی‌بینیم؟» و چنانچه گمان کنیم این ایرادهای زبانی به دلیل ناگزیری او در تنگنای وزن عروضی بوده است نیز گمان شایسته‌ای نکرده‌ایم. زیرا در این صورت در اوزان سنتی ناگزیری بیشتری وجود داشته است. انگار چاره‌ای نداریم جز آنکه گمان کنیم عمده اشکالات زبانی اشعار نیما خودخواسته بوده است. گویا او می‌خواسته است هم‌زمان با تغییر قالب شعر فارسی و شکستن ناگزیریهای آن، چارچوبهای قطعی زبان را هم به هم بریزد و در هم بشکند.

محمدحسین شهریار، از شاعران صمیمی و ارجمند معاصر نیز در این دوره نامی بلند بر آورده بود. اما با همه ارادتی که به نیما پیدا کرد، کوششهای او برای نو شدن شعرش، چندان به کامیابی نرسید و در همان سطح شعر باقی ماند. ذهنیت شهریار یک ذهنیت سنتی بود و بیشترین نمود نوگراییهای او به استفاده از واژگان و تعبیرات عامیانه محدود ماند و سروده‌های او از نظر یکدستی و سلامت زبانی حتی به اشعار کسانی چون رهی معیری هم نمی‌رسد. اما یادآوری این نکته نیز ضروری به نظر می‌رسد که نیما در پیوند با شهریار و شعر «هذیان دل» او گفته است: «شهریار، تنها شاعری است که من در ایران دیدم. دیگران، کم و بیش، دست به وزن و قافیه دارند. از نظر آهنگ به دنبال شعر رفته‌اند و از نظر جور و سفت کردن بعضی حرفها؛ که قافیه شعر از آن جمله است. اما برای شهریار، همه چیزی علی‌حده است...»

شعر «دو مرغ بهشتی» شهریار که در سال ۱۳۲۳ سروده شده، اشاره‌ای به پیوند نیما و شهریار دارد و این به جز غزل «شاعر افسانه» است که شهریار در وصف نیما سروده است. نگاهی گذرا به چند بیت اول این غزل، نشان می‌دهد که شهریار صادقانه و صمیمانه نیما را

محمدحسین شهریار، از شاعران صمیمی و ارجمند معاصر نیز در این دوره نامی بلند بر آورده بود. اما با همه ارادتی که به نیما پیدا کرد، کوششهای او برای نو شدن شعرش، چندان به کامیابی نرسید و در همان سطح شعر باقی ماند.

دوست دارد ولی بافت و زبان شعرش همچنان سنتی مانده است:

نیما غم دل گو که غریبانه بگریم
سر پیش هم آریم و دو دیوانه بگریم
من از دل این غار و تو از قله آن قاف
از دل به هم افتیم و به جانانه بگریم
دودی‌ست در این خانه که کوریم ز دیدن
چشمی به کف آریم و به این خانه بگریم
آخر نه چراغیم که خندیم به ایوان
شمعیم که در گوشه کاشانه بگریم
این شانه پریشان کن کاشانهٔ دلهاست
یک شب به پریشانی از این شانه بگریم
من نیز چو تو شاعر «افسانه»ی خویشم
باز آ به هم ای «شاعر افسانه» بگریم
پیمان خط جام یکی جرعه به ما داد
کز دور حریفان دو سه پیمانه بگریم
برگشتن از آیین خرابات نه مردی‌ست
می‌مُرده، بیا در صف میخانه بگریم
از جوش و خروش خم و خمخانه خبر نیست
با جوش و خروش خم و خمخانه بگریم
با وحشت دیوانه بخندیم و نهانی
در فاجعهٔ حکمت فرزانه بگریم...

منوچهر نیستانی، سیمین بهبهانی و حسین منزوی از دیگر شاعرانی هستند که در ادامهٔ نوگراییهای شاعران معاصر در قالبهای سنتی، گاهی بیشتر از پیشینیان خود به نوآوری روی آوردند.

منوچهر نیستانی از مبتکرترین غزل‌پردازان نئوکلاسیک زمان خود است. در غزلهای نو او تلاش فراگیر در مسیر رسیدن به فرم تازه‌ای در غزل و گسترش امکانات و ظرفیتهای صوری و محتوایی این قالب چشم‌گیر است... از ویژگیهای بارز زبان نیستانی در دو مجموعه شعرش (دیروز، خط فاصله) و (دو با مانع) علاوه بر سکته‌های تعمدی، نوعی شکل نحوی متفاوت است که در قالب عبارات و جملات معترضه (غالباً) بی فعل با کارکردهای تأکیدی، تفسیری و ... حضوری فراگیر دارد.

اینک به غزلی از نیستانی، برای نمونهٔ شاهد، توجه کنید:

شب می‌رسد ز راه، ز راه همیشگی
شب با همان ردای سیاه همیشگی
تردید در برابر، بد خوبه نیستی
چشمت چراغ سبز و سر راه همیشگی
عاشق شدن گناه بزرگی‌ست گفته‌اند
ماییم و ثقل بار گناه همیشگی
با بی‌ستاره‌های جهان گریه کرده‌ام
یک آسمان ستاره گواه همیشگی
خرگوشکم به شعبده می‌آورم برون
خرگوش دیگری ز کلاه همیشگی
موی تو خرمنی‌ست طلایی به دست باد
در چشم من، جهان، پَرِ کاه همیشگی
آرامش شبانه مگر می‌توان خرید
با سکهٔ قدیمی ماه همیشگی
یک باغ بی‌ترنم مرغان در قفس
سوغات روز، روز تباه همیشگی
حیف از غزل - که تنگ بلور است - پر شود
با اشک گرم و سردی آه همیشگی
(نیستانی، منوچهر. دو با مانع)

حسین منزوی از دیگر شاعرانی است که بسیاری اوقات از کهنه‌سرایی پرهیز کرده است. هنگامی که کتاب «با سیاوش، از آتش» منزوی را که برگزیده غزلهای اوست، برگ می‌زنیم نمونه‌های متفاوتی از غزل می‌بینیم. نخستین غزل او با مطلع زیر آغاز می‌شود:

دریای شورانگیز چشمانت چه زیباست
آنجا که باید دل به دریا زد همین جاست
(منزوی، با سیاوش از آتش، ص ۲۱)

این غزل، زبانی ساده و صمیمی دارد و «بیت‌الغزل» آن هم در همین مطلع رخ نموده است. در این شعر، واژه‌های کهنه و شکسته و صورتهای تکراری و قدیمی خیال وجود ندارد؛ اما حادثه‌ای تازه و شگفت نیز در غزل روی نداده است.

همین ویژگی در غزل چهارم با مطلع زیر نیز دیده می‌شود:

لبت صریح‌ترین آیه شکوفایی‌ست
و چشمهایت، شعر سیاه گویایی‌ست
(همان، ص ۲۳)

در این غزل بیت زیر برجسته می‌نماید:

تو از معابد مشرق‌زمین عظیم‌تری
کنون شکوه تو و بهت من تماشایی‌ست

اما همچنان که دیده می‌شود واژه «کنون» (به جای اکنون) نشانه‌ای از کهنگی‌های به جا مانده در زبان منزوی است. از این نشانه‌ها، نمونه‌های بسیار می‌توان نشان داد؛ ترکیب «خیام ظلمتیان» در بیت زیر یکی از آنهاست:

خیام ظلمتیان را فضای نور کنی
به ذهن ظلمت اگر لحظه‌ای خطور کنی
(همان، ص ۲۸)

توصیفات عاشقانه و رمانتیک بر همه سروده‌های منزوی سایه انداخته است و عناصر

و آتش چنان سوخت بال و پرت را
که حتی ندیدیم خاکسترت را
به دنبال دفترچه خاطراتت
دلم گشت هر گوشهٔ سنگرت را
و پیدا نکردم در آن کنج غربت
به جز آخرین صفحه دفترت را
همان دستمالی که پیچیده بودی
در آن مهر و تسبیح و انگشترت را
همان دستمالی که یک روز بستی
به آن زخم بازوی هم‌سنگرت را
همان دستمالی که پولک‌نشان شد
و پوشید اسرار چشم ترت را...
سحرگاه رفتن زدی با لطافت
به پیشانی‌ام بوسه آخرت را
و با غربتی کهنه تنها نهادی
مرا، آخرین پارهٔ پیکرت را

زندگی امروز کمتر در آن دیده می‌شود. اما عشقی که در این غزلها توصیف می‌شود عشق آسمانی، ذهنی، اسطوره‌ای و عرفانی گذشته نیست. عشقی همین زمانی و همین جایی است که اغلب با زبانی ساده و صمیمی بیان می‌شود؛ نمونه‌ای را ببینید:

زن جوان غزلی با ردیف «آمد» بود
که بر صحیفه تقدیر من مسوّد بود
زنی که مثل غزلهای عاشقانه من
به حسن مطلع و حسن طلب زبانزد بود
مرا ز قید زمان و مکان رها می‌کرد
اگرچه خود به زمان و مکان مقید بود
زنی که آمدنش مثل «آ»ی آمدنش
رهایی نفس از حبسهای ممتد بود
زن جوان نه همین فرصت جوانی من
که از جوانی من، رخصت مجدّد بود
میان جامه عریانی از تکلف خود
خلوص منتزع و خلسهٔ مجرّد بود
دو چشم داشت دو «سبز آبی» بلاتکلیف
که بر دو راهی «دریا چمن» مردّد بود
به خنده گفت: ولی، هیچ خوب، مطلق نیست
زنی که آمدنش خوب و رفتنش بد بود

***

سیمین بهبهانی، از نخستین مجموعه شعر خود (سه‌تار شکسته ـ ۱۳۳۰ شمسی) ـ که به شیوه سنت‌گرایان سروده شده ـ تا به امروز، همواره در حال دگرگونی، نوگرایی و تکامل بوده است.

شعرهای دورهٔ اول سیمین بهبهانی پر از ترکیبهای کهنه است. ترکیبهایی چون:

شرار حرص، جام تن، آتش شوق، باده لذت، غنچه عشق، شعله خشم و کین، معبد عشق، امواج خیال، شرنگ غم، همای عشق، تیر نگاه، جام زهر، خنجر ملامت، دوزخ هجر، خامه تقدیر و ...

بهبهانی در مجموعه‌های نخستین اشعارش همچون «مرمر» و «جای پا»، در دایره تنگ صورتهای خیالی کهنه گرفتار است و هنوز نتوانسته، آن چنان که باید، خود را از آنها رها کند. اما پس از مجموعه «رستاخیز» کم‌کم از آن دایره بسته بیرون رفته و در مجموعه‌هایی که از دهه ۶۰ به این طرف منتشر کرده است، یعنی خطی ز سرعت و از آتش (۱۳۶۰)، دشت ارژن (۱۳۶۲)، یک دریچه آزادی (۱۳۷۴)، جای پا تا آزادی (۱۳۷۷) و یکی مثل اینکه ... (۱۳۷۹)، بسیاری از نوگراییها را تجربه کرده است.

***

با پیروزی انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ رویکرد به قالبهای سنتی بیشتر شد.

یکی از شعارهای بنیادین انقلاب اسلامی، بازگشت به دامن دین و سنتهای دینی بود. بازگشت به سنتهای دینی، توجه به سنتهای ادبی را هم در پی داشت. شاعران مفهوم‌گرای انقلاب اسلامی، به ویژه در شرایط اجتماعی سالهای انقلاب و جنگ، به مخاطبانی روی آوردند که خواستار شعری موزون، ساده و زودیاب بودند. در نتیجه، روی‌آوری به قالبهای سنتی شعر فارسی، در این دوره افزایش یافت.

حماسی شدن زبان غزل و اشاره‌های آشکار اجتماعی در برخی از این سروده‌ها، آنها را با شعر غنایی و ذهنی گذشته متفاوت کرد. در سروده‌هایی که در پیوند با انقلاب اسلامی و جنگ هشت ساله ایران و عراق سروده شده، مضامینی چون: شهید و شهادت، جهاد و مبارزه، وطن، مدح و منقبت ائمه، پرداختن به قیام سرخ عاشورا، توجه به نهضتهای آزادی‌بخش و مبارزات ملتهای مسلمان (فلسطین، افغانستان، بوسنی و...)، ستایش دلاوریها و جان‌نثاریهای رزمندگان، بیزاری از تجمل‌گرایی، عافیت‌طلبی و زندگی شهری و ... بیشتر خودنمایی می‌کنند.

شرایط ویژه انقلاب و جنگ بسیاری از واژه‌ها و تعبیرات تازه را وارد شعر کرد. واژه‌هایی که از جنس آتش و خون و شهادت بودند و در شعر همه شاعران انقلاب اسلامی به فراوانی به کار رفته‌اند. بر اساس آماری که آقای قیصر امین‌پور از کتاب «خون‌نامه خاک» نصرالله مردانی ارائه داده‌اند، در این کتاب ۲۰۱ بار واژه خون تکرار شده است. پس از واژه «خون» واژه «شب» با ۷۹ بار تکرار در ردیف دوم قرار دارد. امین‌پور در پیوند با همین موضوع در شعرهای مردانی نوشته است:

«این مایع حیاتی (خون) در تمام رگهای شعر او جاری است و میل ترکیبی آن هم بسیار زیاد است، به طوری که با هر چیزی ترکیب می‌شود: صدای خون، جشن خون، خون ستاره، ستاره خون، استخاره خون، مناره خون، مهتاب خون، نسیم خون، کلیم خون، حکیم خون، هوای خون، ردای خون، سوره خون، توفان خون، نعره خون، خون زرد درخت، شاهین خون، پیر روحانی خون، قاتل خون، دیوانه خون، پروانه خون، دروازه خون، کشور خون، اندیشه خون، سیاره خون، عمامه خون، گلدسته خون و ... همچنان که می‌بینید در این آزمایش خون، روشن می‌شود که بعضی از این ترکیبات دارای گروه خونی منفی هستند و بعضی مثبت...»

آثار شاعرانی مانند سیمین بهبهانی نیز از این تأثیرپذیری بر کنار نماندند. برای نمونه، در مجموعه خطی ز سرعت و از آتش ۳۲ بار واژه خون و ۲۴ بار واژه آتش یا در مجموعه دشت ارژن ۳۳ بار واژه خون و ۲۰ بار واژه آتش و ... به کار رفته است.

برخی اوقات نیز این مفاهیم، با تعبیراتی تازه، زبانی ساده و بیانی عاطفی سروده شده‌اند؛ چنان که در غزل «مسافر» از محمدکاظم کاظمی ـ در وصف شهید ـ دیده می‌شود:

و آتش چنان سوخت بال و پرت را
که حتی ندیدیم خاکسترت را
به دنبال دفترچه خاطراتت
دلم گشت هر گوشهٔ سنگرت را
و پیدا نکردم در آن کنج غربت
به جز آخرین صفحه دفترت را
همان دستمالی که پیچیده بودی
در آن مهر و تسبیح و انگشترت را
همان دستمالی که یک روز بستی
به آن، زخم بازوی هم‌سنگرت را
همان دستمالی که پولک‌نشان شد
و پوشید اسرار چشم ترت را ...
سحرگاه رفتن زدی با لطافت
به پیشانی‌ام بوسه آخرت را
و با غربتی کهنه تنها نهادی
مرا، آخرین پارهٔ پیکرت را
و تا حال می‌سوزم از یاد روزی
که تشییع کردم تن بی‌سرت را
کجا می‌روی؟ ای مسافر درنگی

یکی از شعارهای بنیادین انقلاب اسلامی، بازگشت به دامن دین و سنتهای دینی بود. بازگشت به سنتهای دینی، توجه به سنتهای ادبی را هم در پی داشت.

ببر با خودت پاره دیگرت را
(کاظمی، محمدکاظم. پیاده آمده بودم، ص ۱۰۰)

همچنین است غزل زیر از عبدالجبار کاکایی:

به شوق خلوتی دگر که رو به راه کرده‌ای
تمام هستی مرا شکنجه‌گاه کرده‌ای
محله‌مان به یمن رفتن تو روسفید شد
لباس اهل خانه را ولی سیاه کرده‌ای
چه روزها که از غمت به کفر لب گزیده‌ام
و ناامید گفته‌ام که اشتباه کرده‌ای
چه بارها که گفته‌ام به قاب عکس کهنه‌ات
دل مرا شکسته‌ای، ببین گناه کرده‌ای
ولی تو باز بی‌صدا، درون قاب کهنه‌ات
فقط سکوت کرده‌ای، فقط نگاه کرده‌ای
(کاکایی، عبدالجبار. سالهای تا کنون، ص ۴۳)

و نمونه‌ای دیگر:

صبحی رسید از آن طرف شب که سر نداشت
صبحی که از دمیدن خود هم خبر نداشت
یک مرده، یک تبسم زخمی در آسمان
پرواز کرد و دغدغه بال و پر نداشت
پل زد به آسمان، به خدا تا هر آنچه هست
از مرگ انتظاری از این بیشتر نداشت
بعد از تو شعرها همه شمشیر می‌شوند
یعنی که خون تو اثری مختصر نداشت
دانا، وحید

روزبه برجسته‌ترین ویژگیهای سبکی شعر شاعران انقلاب ـ به ویژه در دو دهه نخست ـ را به شرح زیر برشمرده است:

«غلبه بیان شعاری، روایی، گزارش‌گونگی، کمبود تأملات عمیق شاعرانه؛ روح امید، حماسه و معنویت در آثار؛ مردم‌باوری؛ وفور واژگان، تعابیر، اشارات و اساطیر ملی، دینی و عرفانی؛ بافت و بیان نو معتدل؛ پرهیز از زبان ادبی و اشرافی شعر کهن و گرایش به زبانی مردم‌گرا؛ گسترش روح معترض یأس‌آمیز در شعرها (از دوران پس از جنگ).»

در فضای پس از جنگ، شعر فارسی دو گرایش عمده یافت:

۱. شعر آرمان‌گرا، که در تلفیق فرم و محتوا می‌کوشید.

۲. شعر آرمان‌گریز، که بیشتر به فرم و ساختار می‌اندیشید.

شاخهٔ آرمان‌گرا، در وجه غالب، شامل شاعران انقلاب بود که اکنون با مسایل تازه‌ای مواجه شده بودند: گرایش جامعه به مدرنیسم و مصرف‌گرایی، کم‌رنگ شدن ارزشها و اصالتهای دوران پیشین، مفاسد اجتماعی و اقتصادی نظیر ارتشا، اختلاس، اشرافی‌گری، خاندان‌سالاری، بی‌بند و باری، افت اخلاقی، جنگ بین فقر و غنا، تخاصمات سیاسی و ... این چالشها، غالب شاعران این طیف را به واکنشهای متفاوتی کشاند: عده‌ای همچنان به دفاع از هنجارها پرداختند، برخی در عین نگرش تلخ اجتماعی، به بینشی انسان‌گرایانه و شبه فلسفی روی آوردند، عده‌ای نیز از سر نومیدی به تغزل و تغنی عاشقانه مشغول شدند، و پاره‌ای از شاعران منفرد و منفعل نیز که خلع انگیزه شده بودند، عرصه را ترک کردند...»

در دهه هفتاد، شاعران جوان با تأثیرپذیری از جریانهای تازه در شعر آزاد، غزلهایی سرودند که بیشتر به فرم و ساختار می‌اندیشید و از امکانات مطرح شده در شعر پیشرو ایران بهره می‌جست.

صورتهای تازه خیال و مفاهیم تازه‌ای که مربوط به جهان معاصر است به همان اندازه که در بخشهای پیشین، در پیوند با شعر آزاد گفته شد، در قالبهای سنتی شعر معاصر هم رواج یافت.

حال چنانچه بخواهیم به طور کلی برخی از گونه‌های نوآوری در انواع قالبهای سنتی شعر معاصر را به کوتاهی بشماریم، موارد زیر گفتنی می‌نماید:

ـ فراموش کردن برخی از سنتهای مرسوم ادبی گذشته، از قبیل تضمین، استقبال، ترصیع، رد الصدر علی العجز و ... .

ـ رها شدن از تنگنای صورتهای کهنه خیال که به گونه‌ای تکراری آزاردهنده شده بود و ترکیبهایی چون موی میان، قد سرو، کمان ابرو و ... از نمونه‌های آشکار آن است.

ـ بیرون آمدن از دایره بسته جهان‌نگری سنتی و رها شدن در اندیشه‌های آزاد.

ـ شریک کردن خواننده در کشف شاعرانه و خوانش شعر.

ـ بهره‌گیری از واژه‌های تازه (بومی، محاوره‌ای، اصطلاحی، خارجی و ...).

ـ ساخت ترکیبهای نو.

ـ پرداختن به موضوعات روز و پدیده‌های تازه جهان معاصر.

ـ فاصله گرفتن از ذهنیتهای قدیمی و نزدیک شدن به عینیت جهان پیرامون.

ـ به‌کارگیری وزنهای تازه.

ـ روی آوردن به تصویرها و نمادهای جدید.

ـ تأثیرپذیری از برخی رفتارهای تازه و تصرفات زبانی در شعر آزاد.

ـ شکستن شیوه‌های نوشتاری در برخی از سروده‌ها، تصرف در برخی از قالبهای ثابت سنتی و آمیختن آنها با هم.

ـ اجازه دادن به کارکرد جریان سیال ذهن.

ـ هنجارگریزی، نحوشکنی و حذفهای مکرر در شعر.

ـ بهره‌گیری از امکانات بیانی هنرهای دیگر به ویژه سینما، تئاتر و ...

اینک برای روشن‌تر شدن گفته‌های پیشین، نمونه‌هایی از گونه‌های مختلف نوگرایی را در قالبهای سنتی باز می‌بینیم:

در سروده زیر از اخوان ثالث، تنها تصویر تازه از طلوع آفتاب است که به شعر تازگی داده است؛ اما ترکیباتی چون: «آینه آه»، «زرین دود» و واژه‌هایی چون «آفاق»، «پرید»، «فلاخن» و «ردا» نشانه‌های روشنی از کهنگیهای برجای مانده در زبان اخوان است:

یک بار دگر ز خوشه سیگار
در آینه آه و دود خرمن کرد
مشرق چپق طلایی خود را
برداشت به لب گذاشت روشن کرد
زرین دودی گرفت عالم را
آفاق ردای روز بر تن کرد
پرید از آشیان پرستو جلد
کی سنگ پرنده در فلاخن کرد؟
البرز کلاه سرخ بر سر داشت
برداشت قبای زرد بر تن کرد...
(اخوان ثالث، تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم، ص ۱۲۳)

و در سروده زیر از محمدعلی بهمنی ـ از

غزل‌سرایان نامدار امروز- علاوه بر تصویر تازه‌ای که از نشستن ملخهای شک به برگ یقین حاصل شده، مضمون «زرد جویدن» و «سبزترینم» و «ابر کردن» نیز بر تازگی آن افزوده است. ضمنا ترکیبها و واژه‌هایی چون «زرین دود»، «ردا»، «فلاخن» و ... که در شعر اخوان بوی کهنگی می‌دادند، در اینجا نیستند:

نشسته‌اند ملخهای شک به برگ یقینم
ببین چه زرد مرا می‌جوند سبزترینم
ببین چگونه مرا ابر کرد خاطره‌هایی
که در یکایکشان می‌شد آفتاب ببینم
شکستنی شده‌ام اعتراف می‌کنم اما
ز جنس شیشه عمر توأم مزن به زمینم...
(بهمنی، گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود، ص ۱۳۵)

در این سروده، تصویر، مضمون و بیان تازه دیده می‌شود، اما هنوز برخی از همانندیهای خود را با شعر گذشته حفظ کرده است و حضور عناصر زندگی امروز در آن دیده نمی‌شود.

در سروده زیر، به ویژه مضمون بیت سوم- که به نیما اشاره دارد- فضای شعر را امروزی‌تر کرده است:

ناودانها شرشر باران بی‌صبری‌ست
آسمان بی‌حوصله حجم هوا ابری‌ست
پشت شیشه می‌تپد پیشانی یک مرد
در تب دردی که مثل زندگی جبری‌ست
و سرانگشتی به روی شیشه‌های مات
بار دیگر می‌نویسد: «خانه‌ام ابری‌ست»
امین‌پور، قیصر

اما در سروده زیر، حضور عناصر زندگی امروز، فضای شعر را نوتر کرده است:

خسته‌ام از آرزوها، آرزوهای شعاری
شوق پرواز مجازی، بالهای استعاری
لحظه‌های کاغذی را روز و شب تکرار کردن
خاطرات بایگانی، زندگیهای اداری
آفتاب زرد و غمگین، پله‌های رو به پایین
سقفهای سرد و سنگین، آسمانهای اجاری
صندلیهای خمیده، میزهای صف‌کشیده
خنده‌های لب‌پریده، گریه‌های اختیاری
عاقبت پرونده‌ام را با غبار آرزوها
باد خواهد بست روزی، باد خواهد برد باری
روی میز خالی من صفحه باز حوادث
در ستون تسلیتها، نامی از ما یادگاری
(امین‌پور، قیصر. روزنامه اطلاعات، سوم اسفند، ۱۳۷۲، ص ۱۱)

برخی از شاعران معاصر که در قالبهای سنتی نوآوری کرده‌اند، تأثیرپذیری خود را از نیما و شعر نیمایی بارها به روشنی باز گفته‌اند:

جسمم غزل است اما روحم همه نیمایی‌ست
در آینه تلفیق این چهره تماشایی‌ست
(بهمنی، محمدعلی. گاهی دلم... ، ص ۱۱)

اینک آن طفل گریزان دبستان غزل
باز گشته است غریبانه به دامان غزل
چتر نیماست به سر دارد و می‌بالد لیک
عطشی می‌کشدش از پی باران غزل
(همان، ص ۹)

البته علاقه بهمنی به نیما در همین حد محدود می‌ماند و اشتیاق او به قالب غزل بیشتر از آن است که به او اجازه دهد به شیوه نیمایی روی آورد:

من با غزلی قانعم و با غزلی شاد
تا باد ز دنیای شما قسمتم این باد
ویرانه‌نشینم من و بیت غزلم را
هرگز نفروشم به دو صد خانه آباد
(همان، ص ۸۵)

علی‌اکبری در سروده زیر تنهایی خود را شبیه غربت نیما دیده است:

از هر کجا دلم گرفته بگو ناکجا کجاست
جغرافیای بسته من، ماورا کجاست
«من قایقم نشسته به خشکی» چو پیرپوش
دریا کدام سوست؟ بگو ناخدا کجاست
(علی‌اکبری، رضا. زنی به افق انارها، ص ۳۶)

البته شاعران دیگری هم در قالبهای سنتی (قصیده و غزل) در پیوند با نیما و در سوگ او شعر سروده‌اند؛ کسانی چون نصرت رحمانی، محمدحسین شهریار، ابراهیم ناعم و ... .

و برخی از جوان‌ترها سوگ‌سروده‌هایی را در قالب غزل برای شاعران نوپرداز آفریده‌اند؛ از جمله آنهاست غزل زیر برای فروغ فرخزاد:

و مرگ آمد و با زندگی تبانی کرد
و دستهای تو را خاک بایگانی کرد
هنوز خانه سیاه است ای پریشا دخت
جذام جامعه آخر مرا روانی کرد
تو بر خلاف جهت رود را شنا کردی
جسارتی که تو و شعر را جهانی کرد
تو خواستی که خودت باشی و نترسیدی
فضای جامعه احساس ناتوانی کرد
زمان گذشته و ساعت... ولی تو را نشناخت
گذشت عقربه‌ها از تو قدردانی کرد
و دستهای تو در زیر برف مدفون شد
دوشنبه‌ای که تو را بغض جاودانی کرد
حسینی، محمدکاظم

گرایش به زبان امروز و نگاه تازه است که برخی از شاعران جوان غزل‌سرا را در معاصر بودن خود و ادامه راه مطمئن کرده است:

دوباره نوبت من شد و روی من به شماست
به آن کسی که غزل را به تیرباران داد
غزل به شهر جدیدی رسیده بعد از این
رساتر از همه عمر می‌زند فریاد
(خوانساری، هادی. کلاویای ش ک س ت ه، ص ۱۲)

سروده زیر را می‌خوانیم و سپس درباره شیوه نیماگرایانه آن نظر شاعر را بازخوانی می‌کنیم:

خیال می‌کنی که می‌شناسی‌اش
مگر تو کیستی
علی، حسین، یا پیامبر
خیال می‌کنی که کیستی
که این چنین
نشسته‌ای و حرف می‌زنی
نه بال و پر به روی شانه‌ات
که جبرییل خوانمت
نه عاشقی
که رنگ عشق می‌دهد خبر
نه
هیچ‌کس تو نیستی
و هر چه هست، اوست
و او
ادامه بهشت در زمین و
هر کجا که می‌رود
بهشت سبز می‌شود به زیر پاش
آسمان
کبوتری که در بهشت روی حوض کاشی‌اش
نشست
ماه
پیاله‌ای شکسته
پای چشمه‌اش
سحر
اشارتی ز دستمال رحمت علی
و دستمالی از انار و
بخششی دگر
و دستمالی از انار سرخ آفتاب
*
گریستم و صبح شد
انار، سرخ‌تر
سر بریدهٔ حسین را نگاه کن
انار سرخ
می‌کند ز کوچه‌ها گذر
دلش گرفت و زیر گریه زد

نوآوری در غزل

و دستمال
میان سرخی انار
بسته شد به سر ... .
(بیژن ارژن، نوقلم، ص ۶۶)

شاعر این شیوه سرایش خود را «فراغَزَل» نامیده و درباره آن گفته است:

«شیوه‌ای که رگه‌های اولیه آن شباهت زیادی به ابیات موقوف‌المعانی دارد. نوعی از غزل که در آن جمله به صورت سیال از بیتی به بیت دیگر حرکت می‌کند. هر جا جمله تمام شد، جمله دیگر شروع می‌شود و قافیه‌ها همان جایی است که باید باشد. در این شیوه، قافیه حرف آخر را نمی‌زند و بیت بر مدار قافیه نمی‌چرخد، چرا که معلوم نیست قافیه در کجای جمله قرار می‌گیرد و آن گونه است که خواننده دیگر شعر را به صورت بیتی و مجزا نمی‌خواند و آن احساسی را که در خواندن غزل دارد در این شیوه ندارد.

شیوه نوشتن فراغزل همان شیوه نیمایی‌ست با این تفاوت که قالب نیمایی با کوتاه و بلند شدن افاعیل عروضی به وجود می‌آید و فراغزل با کوتاه و بلند شدن جمله‌ها. قالب نیمایی با تغییر دادن ساختمان شعر کلاسیک به وجود آمد و فراغزل با به هم زدن ریختمان شعر کلاسیک. بی‌آنکه به ساختمان شعر یعنی وزن و قافیه آسیبی برسد، پدیدار می‌شود و این هم از سر نیاز است. چرا که این کمترین به این باور رسیده است که در چارچوب شعر کلاسیک هم می‌توان از آزادیهایی برخوردار بود که غزل را به مرز شعر نیمایی و سپید برساند.»

اینک چند سطر از سروده پیشین را به شکل مرسوم غزلهای سنتی باز می‌نویسیم:

خیال می‌کنی که می‌شناسی‌اش مگر
تو کیستی، علی، حسین، یا پیامبر
خیال می‌کنی که کیستی که این چنین
نشسته‌ای و حرف می‌زنی، نه بال و پر
به روی شانه‌ات که جبرییل خوانمت
نه عاشقی که رنگ عشق می‌دهد خبر
نه هیچ کس تو نیستی و هر چه هستی، اوست
و او ادامه بهشت در زمین و هر
کجا که می‌رود بهشت سبز می‌شود
به زیر پایش، آسمان کبوتری که در
بهشت روی حوض کاشی‌اش نشسته، ماه
پیاله‌ای شکسته پای چشمه‌اش، سحر...

با نگاهی به این غزل، به سادگی، می‌توان دریافت که شاعر تا چه اندازه خود را در ناگریزی خودخواسته زندانی کرده است. تنها ارزشی که در شیوه نوشتاری این غزل (به سبک اول) دیده می‌شود، همان است که شاعر به شایستگی توانسته بار اضافی را از روی دوش قافیه بر دارد و میان واژه‌های دیگر تقسیم کند. در این سروده (به شیوه نوشتار اول)، قافیه به هیچ روی، خود را به رخ نمی‌کشد و بی‌جهت چشمک نمی‌زند؛ اما آیا این شعر، ارزشی بیشتر از این مقدار یافته است؟! به ویژه هنگامی که شعر در مصراعهای مساوی (شکل مرسوم غزل) بازنویسی شود، تکنیک شاعر بیش از همه چیز خودنمایی می‌کند و حس و حال شاعرانه را از میان می‌برد.

***

پیوند عمودی غزل در شعر شاعران نوگرای دو دهه اخیر، بیشتر از طریق بیان روایی و داستان ایجاد شده است؛ برای نمونه چنانچه مجموعه غزل «مرد بی‌مورد» محمدسعید میرزایی را ورق بزنیم به کمتر غزلی بر می‌خوریم که روایت داستانی در آن نباشد. از میان همه این سروده‌ها، تنها چند بیت از یک غزل را برای نمونه باز می‌نگریم:

قطار ریخت به شهر و رسید دریا، رود
زنی پیاده شد و رفت: مرد، غمگین بود
نگاه کرد، و لبخند زد: سلام آقا!
و بعد، فاصله سنگفرش را پیمود...
و مرد، با چمدانی پر از ستاره، صدف
کنار پنجرهٔ زن رسید، ابر آلود
سلام، ماه برای شما، صدفها هم
چه خوب بود که می‌آمدید، با من، زود!
نه من نمی‌آیم، چون که خوب می‌دانم
دوباره می‌کشدت سوی خویش، ماه حسود!
ولی تو باید...، دریای مضطرب غرید؛
و بعد، زن را با دستهای خویش ربود
سپید، یک زن و یک مرد، حفته بر ساحل
زنی که مثل پری بود، مرد عاشق بود

(میرزایی، محمدسعید، مرد بی‌مورد، ص ۹۴)

همچنین زبان ویژه بهرامیان، در غزل زیر، مضمونی عاشقانه را که عمری به درازای عمر آدمی دارد، با فاصله گرفتن از کلی‌گویی و ذهنیت‌گرایی، به شیوه روایی این گونه شیرین و تازه باز آفریده است:

آمد درست زیر شبستان گل نشست
در بین آن جماعت مغرور شبپرست
یک تکه آفتاب نه یک تکه از بهشت...
حالا درست پشت سر من نشسته است
این بیت مطلع غزلی عاشقانه است
این سومین ردیف نمازی خیالی است
گلدستهٔ اذان و من و های‌های‌های
الله اکبر و انا فی کل واد... مست
(یک پرده باز پشت همین بیت می‌کشیم)
او فکر می‌کنیم در این پرده مانده است
سارا سلام... اشهد ان لا اله... تو
با چشمهای سرمه‌ای... ان لا اله... مست
دل می‌بری که... حی علی... های‌های‌های
هر جا که هست پرتو روی حبیب هست
بالا بلند! عقد تو را با لبان من
آن شب مگر فرشته‌ای از آسمان نبست؟
باران جل‌جل شب خرداد توی پارک
مهرت همان شب... اشهد ان... در دلم نشست
آن شب کبو... کبوتری از بامتان پرید
نم‌نم نماز تو در بغض من شکست
سبحان من یمیت و یحیی و لا اله
الا هو الذی اخذ العهد فی الست
سبحان رب هر چه دلم را ز من برید
سبحان رب هر چه دلم را ز من گسست
سبحان ربی الا... من و سارا... بحمده
سبحان ربی الا... من و سارا دلش شکست
سبحان ربی الا... من و سارا به هم رسید...
سبحان تا به کی من و او دست روی دست؟
زخمم دوباره وا شد و ایاک نستعین
تا اهدنا الا... سرای تو راهی نمانده است
مغضوب این جماعت پرهای و هو شدم
افتادم از بهشت بر این ارتفاع پست
یک پرده باز بین من و او کشیده‌اند
سارا گمانم آن طرف پرده مانده است.