

۷ کارنیل، بزرگترین شبکه موفقیت ایرانیان می باشد، که افرادی زیادی توانسته اند با آن به موفقیت برسند، فاطمه رتبه ۱۱ کنکور کارشناسی، محمد حسین رتبه ۶۸ کنکور کارشناسی، سپیده رتبه ۳ کنکور ارشد، مریم و همسرش راه اندازی تولیدی مانتو، امیر راه اندازی فروشگاه اینترنتی، کیوان پیوستن به تیم تراکتور سازی تبریز، میلاد پیوستن به تیم صبا، مهسا تحصیل در ایتالیا، و.... این موارد گوشه از افرادی بودند که با کارنیل به موفقیت رسیده اند، شما هم می توانید موفقیت خود را با کارنیل شروع کنید.

برای پیوستن به تیم کارنیلی های موفق روی لینک زیر کلیک کنید.

www.karnil.com

همچنین برای ورود به کانال تلگرام کارنیل روی لینک زیر کلیک کنید.

<https://telegram.me/karnil>

جستاری در غزل امروز

دکتر سلیمه ملی موسوی

جستاری در غزل امروز

دکتر سیدمهدی موسوی

پیش درآمد:



ابتدا قرار بود در این مقاله به بحث پیرامون غزل امروز پردازیم اما هرگونه کنکاش بدون بررسی تبارشناسانه آن ناممکن به نظر می رسید. پس بدین خاطر مقاله به دو قسمت تقسیم شد: ابتدا بررسی مختصری پیرامون شکل گیری این جریان در اواخر دهه ۴۰ و بررسی شعر چند تن از افرادی که بطور مشخص تر در این سالها جریان شعر نئوکلاسیک را هدایت کرده اند؛ سپس ادامه مقاله با تحلیل جزءنگرانه غزل امروز در دو جبهه موازی! درضمن برای جلوگیری از هرگونه

سوء تفاهم از به کار بردن اسامی در بحث پیرامون دو جریان فرضی حاضر در غزل امروز خودداری نمودم. با توجه به نت من از نوشتن این مقاله بخش ابتدایی آن دارای ضرباهنگ تندتری بوده و بیشتر به اسامی و اشخاص می پردازد تا آنچه در متن این حرکات می گذشته است و بعد با رسیدن به غزل امروز با انتخاب ریتم کندتر سعی در باز کردن قابلیتها، مشکلات و نقد سطحی آنها (البته با توجه به محدودیت این مقاله) داشته ام و گرنه نقد این جریان ها خود مجال مفصلی را طلب می کند. ضمناً این نکته را نیز باید متذکر شد که مطمئناً ریشه غزل نئوکلاسیک نه در آنچه ذکر خواهد شد بلکه در نیما، ایرج میرزا و حتی پیش از آن یافت می شود و حتی در آنچه آمده است نیز جای نام بسیاری از افرادی که در شکل گیری و هدایت این جریان نقش داشته اند خالی است.^۱ که مطمئناً علت گذشتن از آنها نه فراموشی و مسامحه بلکه پرداخت بیشتر به غزل امروز به جای بیان تاریخ ها و اسامی است!

^۱ - مثلاً منوچهر نیستانی با انتشار کتاب «دیروز خط فاصله» (۱۳۵۰) تحولی شکلی و محتوایی در غزل ایجاد کرد. در گرامی نامه «گوهران» نیز به نقش او در تحول غزل پرداخته شده و محمد علی بهمنی در مصاحبه های گوناگون «نیستانی» را آغازگر این شیوه نامیده است. (دیدار در متن یک شعر - مجموعه مقالات حسین منزوی)

بخش نخست :

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

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

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

^۳ - ترمه و تغزل برگزیده شعر «حسین منزوی»

زمینی بسیار بیشتر است و هر جا به آن زن ملموس پرداخته قدرت بیشتری را از خود نشان داده است. در هر صورت منزوی تا پایان عمر نیز همان مسیر ابتدایی را ادامه داد و به تجربه جدیدی در زمینه غزل دست نزد.

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

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

^۵ - خطی ز سرعت و آتش - سیمین بهبهانی

شعرهای او آنجا که از تصاویر و نشانه‌ها فاصله می‌گیرند به نوعی شعارزدگی دچار می‌شوند که شاید حضور او در فعالیتهای سیاسی و فرهنگی در این زمینه بی‌تأثیر نبوده است اما نکته‌ای که نمی‌توان از آن چشم‌پوشید فضای روایی حاکم بر اکثر آثار او و دیالوگهای بجایی است که توانسته شخصیت پردازی را در غزل به انجام برساند و صداهای گوناگون (هر چند تحت سلطه استبداد کلاسیک و روابط دودویی ارزش‌گذاری‌ها) در کنار هم بیاورد خود او در این باره می‌گوید: «غزل مرا می‌توان چند صدایی خواند از جهت اینکه کاراکتر و اندیشه‌ها متعدد، متنوع و متشخص‌اند»^۶ این فضای روایی در کنار شعرهای تصویری او بعدها بر روی شاعران جوان تأثیر بسزایی داشت.

به موازات این دو نفر «محمد علی بهمنی» نیز در سال ۱۳۵۰مجموعه «باغ لال» را به چاپ رساند که هرچند بطور جدی به غزل نپرداخته بود اما آثاری نظیر «زندگی»، «خسته» و حتی «کدام معجزه» (هرچند به علت محتوای شعر دارای زبان فخیم‌تری می‌باشد) نشان‌دهنده حضور یکی از پیشگامان غزل نئوکلاسیک بودند اما این فضاهای تازه برای سالها جای خود را به شعر نیمایی می‌دهد تا نوبت به چاپ مجموعه «فصلی دیگر» در سال ۱۳۵۷ می‌رسد که حاوی غزلهایی به زبان بسیار امروزی‌تر، صمیمی‌تر و فضاهایی قابل دسترس‌تر است. این حرکت بعدها به «گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود» می‌رسد که باید آن را کامل‌ترین مجموعه بهمنی نامید. غزل بهمنی زبان بسیار ملایم اما امروزی دارد (در زمان خودش) که شاید مهمترین علت استقبال از آن باشد. کارها بسیط و سلیبی است و حتی وقتی به موضوعاتی نظیر «جنگ» و «امام» نیز می‌پردازد به جنبه‌های درونی و حسی‌تر موضوعات اشاره می‌شود و خود را از هرگونه بحث و حرف دور می‌کند. شاید مهم‌ترین نقطه ضعف بهمنی نپرداختن جدی در طول سالیان قبل به مقوله‌ی غزل باشد سالهایی که [به صورت جدی] غزل را کنار گذاشته بود و به قالبهای نو و حتی ترانه‌سرایی می‌پرداخت. خود او در این باره می‌گوید: «با این باور که غزل در روزگار ما، آن هم پس از نیما به لجبازی می‌ماند دل به چاپ نمی‌دادم...»^۷

شعر بهمنی نیز شعری ساختارشکن و عصیانگر نیست غزل او با همان زبان صمیمی‌اش (هرچند با دایره‌واژگانی محدود) سعی در تکامل داشته است و بعد از حرکتی که در ابتدای راه کرد به

^۶ - مجله کارنامه - شماره ۳۰ (شهریور ۱۳۸۱)

^۷ - گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود - محمد علی بهمنی

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

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

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

^۸ - آوازه های نسل سرخ (نگاهی به شعر معاصر ایران) - عبدالجبار کاکایی

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

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

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

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

^{۱۰} - هرچند در غزلهای تازه ی او بخصوص دو غزلی که به یاد «منزوی» و «آغاسی» سروده شده است (مخصوصا در دومی)

جرقه هایی برای کشف قابلیت های تازه و حتی پسامدرن در غزل دیده می شود!

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

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

بخش دوم :

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

جریان اول :

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

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

ی که رفته (نماد خاطراتی که در مسیر یک طرفه تنها دور می شوند) و... در این آثار خود رانسان می داد. شاید تنها نکته ی بحث برانگیز پیرامون آثار سوررئال این دسته آن بود که خود تصمیم برای نوشتن شعر و برداشتن قلم فرایندی خودآگاه است پس ایجاد اثری سوررئال که نتیجه حرکت از ضمیر ناخودآگاه بدون گذر از خودآگاه است به طور مطلق ممکن نیست درضمن دغدغه رعایت وزن و قافیه نیز وجود دارد! هرچند در دفاع از این گونه اشعار به نظریه «دریدا» ارجاع داده می شود که خودآگاه را توهم اختراعی انسان نامیده و اعتقاد دارد که «حتی تجربه ای که ظاهراً کاملاً بلافصل و بی درنگ می رسد بازتاب مستقیم جهانی بیرون نیست. دریافت و ادراک برای همیشه از حضور «خود چیزها» جدا شده است»^{۱۱} اما مطمئناً باتمام این حرفها نمی توان از درجه نمادینه شدن جهان بیرونی در ذهن چشم پوشیده و نشانه ها را در یک سطح دانست.^{۱۲}

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

^{۱۱} - ابر ساختگرایی (فلسفه ساختگرایی و پساساختگرایی) - ریچارد هارلند، ترجمه: فرزانه سجودی

^{۱۲} - مثلاً بادیدن تلویزیون اولاً آنچه به صورت شیء می بینیم واقعیت نیست ثانیاً از راه عکاسی می بینیم نه خود آن را ثالثاً در تلویزیون این تصویر به ذرات کوچک تجزیه می شود رابعاً این ذرات کوچک باهم به هم می چسبند و به ما شکل را نشان می دهند پس این تصویر چهار درجه نمادی دارد. (معنی شناسی - دکتر منصور اختیار)

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

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

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

^{۱۳} - دانش زبان (ماهیت ، منشاء و کاربرد آن) - نوام چامسکی ، ترجمه : علی درزی

^{۱۴} - آسیا در برابر غرب - داریوش شایگان

هرگونه رفاه ۳- اجتماعی مکتبی تقسیم کنیم.^{۱۵} محتوای موجود در غزل‌های نسل دوم این جریان را باید در دسته چهارمی قرار دهیم و آن را « نهیلیسم اکتسابی » بخوانیم! هرچند پاره ای از دفاع‌ها نیز این نکته را مطرح می‌کنند که فضای سیاه غالب بر این آثار بیشتر بر اثر جنبه روانی قضیه می‌باشد تا یک نگاه فلسفی! یعنی انسان خسته شده از دنیای مدرن صرفاً به خاطر سرخوردگی‌های خویش بر علیه زندگی حرکت می‌کند. این برداشت هرچند به نوبه خود قابل دفاع و حتی می‌تواند بازکننده مسیر جدیدی در غزل باشد (غزل روانشناختی) اما شخصیت پردازی‌های ضعیف این آثار راه را بر هرگونه تأویل روان شناختی متن می‌بندد.

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

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

^{۱۵} - این تقسیم بندی را « علی غفوری » نیز در کتاب « یادداشت‌هایی درباره نهیلیسم » آورده است.

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

همانگونه که اشاره کردیم یکی از مهم‌ترین علت‌های افت ناگهانی این نوع شعر آن بود که در ابتدای پیدایش این جریان، پاره‌ای نیازها در غزل نئوکلاسیک وجود داشت و این غزلها در واقع ایده‌هایی برای ترمیم این خانه قدیمی بودند اما متأسفانه در نسل دوم به کلی نیازهای اولیه فراموش شدند و همان نوآوری‌های مختصر هم بصورت ابرمورد استفاده قرار گرفتند و تکرار شدند. غزل به نوعی به نظم کشیدن روابط خانم و آقا تبدیل شد و رمانتیسیم منفعل حاکم آن را از اهداف اصلی خویش دور کرد. شاید هم جریان ایجاد شده در واقع حرکتی بیش از این را در غزل صحیح نمی‌دانست و البته غزل با محتوا و کارکرد قرن هفتمی خویش توانایی روسازی بیش از این را نداشت یعنی تبدیل جزء به جزء فضای میخانه به کافه، راوی به مرد و ساقی به خانم مشکل را حل نمی‌کرد بلکه تنها می‌توانست مرهمی موقتی بر زخمهایی باشد که حرکت صاعقه وار فراروایت‌های «عقل» و «علم» در جامعه‌ای ایجاد کرده بود که سالها غرق در متافیزیک بود...

جریان دوم :

به موازات این حرکت شعری، اتفاقاتی رخ داد که منجر به جریانی موازی شد جریانی که بیش از آنکه زاییده غزل نئوکلاسیک باشد فرزند ناخلف شعر سپید بود. فضای تلفیقی، التقاطی جامعه که سنت، مدرنیته و پسامدرنیته را یکجا و حتی گاهی به گونه‌ای تفکیک ناپذیر دربرمی‌گرفت این فکر را به ذهن غزلسرایان متبادر کرد که دغدغه‌های پسامدرن انسان امروز را می‌شود در قالب منظم غزل ریخت تا به نوعی باز نمود وضعیت حاکم بر جامعه باشد وقتی « در برابر دیدگان انسان پست مدرن دیگر نشانی از افق تصمیم بخشی، کلیت بخشی، جهانی شدن و رهایی عمومی به

چشم نمی خورد»^{۱۶} پس نگاه کل گرای غزل کلاسیک نمی تواند دغدغه های او را به ما نشان بدهد (یادمان باشد که غزلهای موازی این جریان (جبهه اول) نیز از سویی دیگر و با استدلالی متفاوت به همین موضوع رسیده بودند) اما مسأله موجود این بود که این اتفاق فلسفی در درون انسانی افتاده بود که محصور در پیرامونی مدرن زده شده بود حصارهای که قالب غزل به عنوان یک شبکه منظم و درهم تنیده، نماد آن بود البته کارکردها و انرژی بالقوه این قالب را نیز در این انتخاب نمی شد ندیده گرفت.

یکی از مسائلی که در این جریان مورد توجه قرار گرفت « زمان » بود. نگاه غیرخطی به زمان هرچند در عرفان ما بی سابقه نبود اما وقتی این نگاه بر متنها غالب شد خود همه چیز را دگرگون کرد مثلا دیگر روایت ها و فرمهای خطی جواب نمی دادند و هرگونه محتوا و اصلا اعتقاد به چیزی به نام محتوا دچار تزلزل شد. این نگاه اثر خود را بر روی « زبان » نیز گذاشت و جمله های نیمه تمام و سه نقطه ها جایگاهی برای برشها و شکستهای روایت شدند و از آنسو استفاده های دوگانه از کلمه به تلفیق جملات پرداخت! نگاه غیرخطی به زمان شاید در ابتدا هود^{۱۷} چند سؤال و بازی بود « مثلا اینکه انسان با نگاه کردن به آسمان دارد گذشته ستارگان را می بیند یا اینکه تولد همزمان دو کودک در ایران و آمریکا در دو تاریخ مختلف ثبت می شود یا...»^{۱۷}

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

^{۱۶} - نقل قولی از «ژان فرانسوا لیوتار» - پست مدرنیته و پست مدرنیسم (تعاریف - نظریه ها و کاربردها) ترجمه و تدوین: حسینعلی نودری

^{۱۷} - نظام چهار بعدی زبان (ساختارهای مفهومی) - ناصر منظوری

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

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

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

^{۱۸} - سیاست پست مدرنیته - جان آر گیبنز / بوریمر، ترجمه: منصور انصاری

^{۱۹} - نقل قولی از «ژاک دریدا» - ۵۰ متفکر بزرگ معاصر (از ساختارگرایی تا پسا مدرنیته) جان پجت، ترجمه: محسن حکیمی

سابقه نبودند) نظیر ساختن مصدرهای جعلی از اسامی توسط « طرزی » رونق گرفت. درهم آمیختگی جملات به نوعی که بی هیچ ترتیبی همدیگر را قطع می کردند و افعالی که در مکانهای نابه جا قرار می گرفتند به یک مسأله معمولی تبدیل شدند بازی با حرف های اضافه و استفاده بردن لئوس^{۲۰} پنهان موجود در آنها در جای جای این نوع شعرها به چشم می خورد. حتی گاهی به ساخت تازه ای که تنها در جریان متن معنا می یافت دست می زدند دلیلی که برای این کار ذکر میشد ضعف زبان فارسی بود که آن را در ۵ مورد خلاصه می کردند:

«۱- فقط فعلهای ساده زایایی دارند ۲- دیگر فعل ساده ساخته نمی شود ۳- شمار فعلهای ساده ای که زایایی دارند (مثل نمودن : نمودار ، نمایش ، نماد و...) و از گذشته به ما رسیده اند کم اند ۴- از این شمار اندک نیز بسیاری در حال نابودی و جایگزینی با فعل مرکبند (فعل مرکب عقیم بوده قابل مشتق سازی نیست) ۵- از مصدر جعلی فارسی مشتق بدست نمی آید»^{۲۰} اما ترفندهای زبانی در غزل نیز مانند شعر سپید دچار افراط و تفریط هایی شد که آن را از هدف اصلی خویش دور می کرد تغییر در نحو صحیح جمله و شکل نرمال واژه بدون آنکه نیازی احساس شود چنان شدت گرفت که گاهی غزل به نوعی عرض اندام فیلسوفانه تبدیل می شد که در پشت آن هیچ چیزی وجود نداشت! نکته ی دیگری که در این حرکت دیده می شد و قبلا هم به آن اشاره کردیم تغییر روش ارتباطی آن بود؛ شاعران این جریان بعد از آنکه کلمات را دارای اصالت ندانستند یا به نشانه ها پناه بردند یا به ایجاد یک حس یا زدن یک حرف ، در پشت یک کلیت غیر قابل تفکیک به نام غزل دست زدند و یا به تلفیق هردوی آنها می پرداختند یعنی مثلا غزلی با تکرار کلمه یا مصرعی به تشریح جهان کپی شده مدرن می پرداخت د بدون آنکه اشاره ای صریحی به آن بکند آنها فقط با نشانه هایی قراردادی! این نگاه به غزل قبلا در هنرهای دیگر پسامدرن نیز تجربه شده بود آهنگ ساز بزرگی نظیر « جان کیچ » چندین دقیقه پشت پیانومی نشیند و مکث می کند گویا نوعی ضربه، ایست یا اعتصاب برای آهنگ آغازین یک کنسرت است و خود آهنگ نیز شامل سروصدای ضمه^{۲۱} آر و تماشاچینانی است که در انتظار شروع کنسرت هستند. این تغییرات در سطح زبان و کارکردهای آن با یورش واژگانی که تا آن روز « غیر شعری » تلقی می شدند همراه شد کلمات بدون هیچ قیدی وارد شعر می شدند وقایه هایی تجربه می شد که تا آن روز در ادبیات سابقه نداشت مثلا در کتب معتبر فرهنگ قافیه برای قافیه ی «وس» کلمات نظیر «بطلمیوس» ،

^{۲۰} - برگرفته از « پیرامون زبان و زبانشناسی » - محمدرضا باطنی (با اندکی تغییر)

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

رشد نشانه‌ها در این نوع از غزل از ویژگی‌های دیگر آن بود اگر به تقسیم بندی «پیرس» پیرامون نشانه‌ها توجه شود او سه تعریف را ارائه می‌کند:

۱- شمایل: نشانه‌ای که به یک شیء خارجی اشاره می‌کند صرفاً با اتکا به خصوصیات خودش

۲- نمایه: نشانه‌ای که به یک شیء خارجی اشاره می‌کند به موجب تأثیر پذیرفتن واقعی از آن شیء خارجی

۳- نماد: نشانه‌ای که صرفاً یا عمدتاً به موجب این واقعیت که به صورت یک نشانه بکار رفته یا فهمیده می‌شود نشانه را بوجود می‌آورد. بیشتر شناسه‌های موجود در غزل امروز از دسته‌ی «نمادها» هستند یعنی تنها با حضور در جهان متن است که به چیزی دلالت می‌کنند برای مثال «وقتی زنبوری گیاهی شیرین بیابد می‌رقصد اینجا رقص نماد است دیگر زنبورها تأویل کنندگان و موقعیت آنها زمینه است»^{۲۲}

حالا اگر این زمینه خارجی از بین برود نشانه‌ها نیز از بین می‌روند پس اینجا نقش مؤلف به عنوان زمینه ساز حرکت این نشانه‌ها مشخص می‌شود. یکی دیگر از علل به وجود آمدن نشانه‌ها در شعر آن است که اکثر جمله‌هایی که در زبان طبیعی به کار می‌روند بافت مقید دارند و درک آنها وابسته به محیطی است که جمله در **Contextdependent** آن تولید می‌شود مثلاً «هوا سرد شد» اما در منطق محول‌ها چنین قیدی نسبت به بافت موقعیتی متصور نیست و معنای اصلی منتقل نمی‌شود.

^{۲۱} - مراجعه شود به «فرهنگ قافیه در زبان فارسی» - دکتر تقی وحیدیان کامکار

^{۲۲} - نقل قولی از «چارلز ویلیام موریس» - ساختار و تأویل متن، بابک احمدی

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

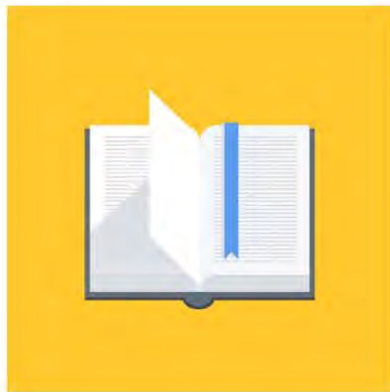
حضور دیالوگها و صداهای خارجی دیگر به همراه شخصیت پردازی ها و محوریت عملکرد کاراکترها به جای پرداختن به جنسیت آنها و آشنایی زدایی در تیپ سازی ها می توانست نقطه قوتی برای این حرکت باشد. شاید دیالوگها توانسته اند موفق ترین حرکت این جریان باشند که به تشریح آن می پردازیم:

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

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

^{۲۳} - درباره دیالوگ - دیوید توهم ، ترجمه: محمد حسین نژاد

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



آیا می دونستید لذت مطالعه و درصد یادگیری با کتاب های چاپی بیشتره؟
کارنیل (محبوب ترین شبکه موفقیت ایران) بهترین کتاب های موفقیت فردی
رو برای همه ایرانیان تهیه کرده

از طریق لینک زیر به کتاب ها دسترسی خواهید داشت

www.karnil.com

با کارنیل موفقیت سادست، منتظر شما هستیم

 Karnil  Karnil.com

