



گونه‌های نوآوری در غزل‌های منوچهر نیستانی

حسنا محمدزاده کاشی

دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان

علیرضا فولادی*

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان

(از ص ۱۸۹ تا ۲۰۶)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۹/۲۹، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۶/۲۶

علمی-پژوهشی

چکیده

پس از رواج نظریه‌های نیما در شعر معاصر، به مرور تحولاتی در قالب غزل ایجاد شد و نوآوری‌هایی متناسب با عصر تجدد در شکل و محتوا و زبان و بیان آن رخ داد؛ تا جایی که کم‌کم جریان «غزل نو» شکل گرفت. شاعران این جریان در حوزه‌های مذکور برای غزل، تحولاتی را رقم زده‌اند. یکی از غزل‌پردازان نوگرا، منوچهر نیستانی (متوفی ۱۳۶۰) است که با توجه به زمان ارائه غزل‌هایش جا دارد او را از پایه‌گذاران تحول در غزل فارسی معاصر به شمار آوریم و بپرسیم در غزل‌های این شاعر کدامین گونه‌های نوآوری وجود دارند؟ هدف این پژوهش آن است که با روش توصیفی-تحلیلی، چگونگی حرکت نیستانی به سوی نوسازی غزل فارسی تبیین شود. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که او در شکل بیرونی غزل، نوآوری‌های قابل ملاحظه‌تری دارد و از جمله آن‌ها تحول در شکل نوشتاری، علائم سجاوندی، تعداد مصراع‌های بیت، تعداد ابیات، تکرار بیت، وزن و قافیه است. علاوه بر این، تلاش‌های این شاعر برای نوآوری در شکل درونی غزل، مورد تحلیل قرار گرفته است و برای این منظور، به واکاوی کاربرد روایت، صور خیال تازه، متناقض‌نماهای جدید و تناسب‌های نو در غزل وی پرداخته‌ایم. بیشتر این نوجویی‌ها، نخستین بار، در غزل وی ظهور کرده‌اند و از آنجا به غزل نو راه یافته‌اند.

واژه‌های کلیدی: شعر معاصر، غزل، نوآوری، غزل نو، منوچهر نیستانی.

۱. مقدمه

برخی منتقدان، غزل را شایسته شعر امروز نمی‌دانند؛ چنان‌که براهنی می‌نویسد: غزل ساختمانی ایستا دارد، به دلیل اینکه از عمر روابط متحول خاصی که منجر به پدیدآمدن غزل شده، قرن‌ها می‌گذرد. به همین دلیل بعد 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 (۱۳۷۱: ۱۴۳۱/۳ - ۱۴۳۲).

با این حال، بر اساس تحولاتی که طی چند دهه گذشته در غزل معاصر روی داده است، این‌گونه احکام، مبالغه‌آمیز می‌نماید؛ زیرا به‌رغم آنچه در سال‌های آغازین شعر نیمایی گمان می‌رفت، امروزه قالب غزل توانسته است هویتش را حفظ کند و چه بسا به موضوعات و مضامین تازه‌ای روی آورد که موجب پدیدآمدن انواع فرعی در آن شده است؛ انواعی مانند «غزل وطنی (عارف قزوینی، فرخی، ابوالقاسم لاهوتی)، غزل تقلیدی (شهریار و رهی معیری)، غزل نو یا تصویری که تحت تأثیر شعر نو پدید آمد» (داد، ۱۳۸۲: ۳۵۲-۳۵۳). در واقع شعر نیمایی خون تازه‌ای به رگ‌های شعر معاصر جاری کرد و بر غزل هم اثر گذاشت که نتیجه آن پدیدآمدن غزل نو بود.

تفاوت غزل نو و غزل سنتی، از جهات متعددی قابل بررسی است و افزون بر نگاه امروزی، به محتوا و شکل و زبان و بیان باز می‌گردد (صبور، ۱۳۳۵: ۶۷۱ و حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۴۲۸)؛ البته این تحولات یکباره اتفاق نیفتاده است و از غزل امثال عارف و عشقی، در عصر مشروطه، تا غزل امروز، سیری تدریجی را پشت سر نهاده است (بشیری و محمدی، ۱۳۹۱: ۱۲۶). منوچهر نیستانی از زمره نخستین شاعرانی است که کوشید قالب سنتی غزل را با حال و هوای شعر پس از نیما آشتی دهد. بیشتر نوآوری‌های او در شکل غزل محسوس است. مقاله حاضر به واکاوی این دست نوآوری‌های وی در شکل بیرونی و شکل درونی غزل اختصاص دارد.

تاکنون آثار متعددی درباره غزل معاصر نوشته شده است و برخی محققان از تحولات شکلی در غزل امروز سخن گفته‌اند. محمدرضا روزبه در کتاب *سیر تحول در غزل فارسی از مشروطه تا انقلاب اسلامی* (۱۳۷۹)، کاووس حسن‌لی ضمن کتاب *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران* (۱۳۸۳)، علی‌اصغر بشیری ضمن کتاب *غزل نو* (۱۳۹۰)، مهدی زارعی ضمن کتاب *نحو دیگر غزل* (۱۳۹۵)، به بعضی تحولات شکلی غزل پس از نیما اشاره کرده‌اند. علاوه بر آن، رقیه کاظم‌زاده ضمن مقاله «فرم در غزل نو، با تکیه بر اشعار غزل سرایان معاصر» (۱۳۸۹)، پاره‌ای ویژگی‌های شکل بیرونی غزل امروز را بدون

توجه جزئی‌نگرانه به شعر غزل‌سرایی خاص بررسی کرده است. همچنین اخیراً پس از تحقیق محمدزاده کاشی (شهریور ۱۳۹۸)، کتابی در هفتاد صفحه با عنوان *محوریت فرم در غزل‌های منوچهر نیستانی* (سلیمانی، اسفند ۱۳۹۸) منتشر شده که چند جنبه تازگی زبان و شکل را در غزل‌های منوچهر نیستانی بررسی کرده است؛ اما با وجود گستردگی دامنه نوآوری‌های او در غزل، هنوز تحقیقی جامع در این باره وجود ندارد. پژوهش حاضر، با روش توصیفی-تحلیلی، مطالعه کامل‌تر نوآوری‌های نیستانی را در شکل غزل پی می‌گیرد و می‌کوشد این نوآوری‌ها را در شکل بیرونی و شکل درونی غزل وی نشان دهد.

۲. جایگاه منوچهر نیستانی در غزل معاصر

منوچهر نیستانی از غزل‌پردازان مبتکر معاصر و از ادامه‌دهندگان جدی راه نیمه در قالب غزل است؛ تا جایی که به او عنوان «نیمای غزل» (نیستانی، مازیار، ۱۳۹۳: ۵۵۳) داده‌اند؛ البته علی‌محمد حق‌شناس، این عنوان را برای سیمین بهبهانی نیز به کار برده است (۱۳۷۰: ۱۵۳-۱۶۸) که با توجه به شروع نوآوری‌های سیمین در مجموعه شعر *رستاخیز طی دهه پنجاه* (همان: ۱۵۳) جای بحث دارد. این در حالی است که اوج فعالیت نیستانی طی دهه چهل رخ داده است. ضمناً شایسته است در این تحولات جایگاه محسن پزشکیان هم مورد توجه قرار گیرد؛ هرچند باز اوج فعالیت این شاعر کمتر شناخته شده مربوط به دهه پنجاه است (پزشکیان، ۱۳۹۰: ۱۶-۱۷ و ۲۲). به هر حال، درباره کارهای نیستانی گفتنی است که اغلب نوآوری‌های وی در شکل غزل‌هایش صورت گرفته است. محمدعلی بهمنی درباره این موضوع می‌نویسد:

فرزندان غزل بعد از نیمه متوجه می‌شوند اگر نیمه رودخانه‌ای را جاری کرده است، با ظرف غزل خودشان از این رودخانه رفع تشنگی کنند. این فکر ابتدا از سوی نادر نادرپور مورد توجه قرار می‌گیرد. فروغ هم در غزل «چون سنگ‌ها صدای مرا گوش می‌کنی/ سنگی و ناشنیده فراموش می‌کنی» این ویژگی را دارد و منزوی: «دلت چه شد که از آن شور و اشتیاق افتاد؟/ چه شد که بین تو و من چنین نفاق افتاد؟»، اما منوچهر نیستانی روی این مفهوم مکتب بیشتری می‌کند و غزل‌هایی می‌گوید که مشخصه شاعری است که بعد از نیمه دارد غزل می‌گوید (۱۳۹۴: ۲۳۶-۲۳۷).

درباره این دست تلاش‌های نیستانی تصریح و اشاره فراوان می‌یابیم؛ چنان‌که به نوشته یکی از محققان، نوآوری‌های او در غزل به این صورت پیش می‌رود که «بیت‌های آن را می‌شکنند یا پاره‌های وزن را بیش از حد مجاز تکرار می‌کند، اما غالباً از قالب

سنتی آن که آوای آشنایی دارد، پا فراتر نمی‌نهد» (سلیمانی، ۱۳۹۳: ۳۲۹) و به نوشته یکی دیگر از محققان، ضمن غزل وی «تلاش فراگیر در مسیر رسیدن به فرم تازه‌ای در غزل و گسترش امکانات و ظرفیت‌های صوری و محتوایی این قالب، چشم‌گیر است» (روزبه، ۱۳۷۹: ۲۰۷).

به هر روی، از دیدگاه ما مجموع نوآوری‌های مهم‌تر نیستانی در شکل غزل، ضمن دو دسته می‌گنجد که هر کدام زیرمجموعه‌هایی دارد:

۲-۱. نوآوری در شکل بیرونی

منظور از شکل بیرونی، همان قالب شعر است (شمس لنگرودی، ۱۳۷۸: ۱۴۰/۱). با توجه به بسته‌بودن قالب‌های سنتی شعر فارسی، نیستانی چگونه بر نوآوری در قالب غزل فائق آمده است؟ برخی روش‌های مهم‌تر این شاعر برای این منظور از این قرار است:

۲-۱-۱. نوآوری در شکل نوشتاری

در این گونه نوآوری، مصراع‌های شعر سنتی، به شکل شعر نیمایی، از هر جای مصراع که شاعر لازم ببیند، شکسته و در سطر بعد نوشته می‌شود (← حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۲۲۲). در این باره نوشته‌اند:

آغازگر این شیوه، منوچهر نیستانی بود که بسیاری از شاعران جریان غزل نو و محققان حوزه غزل به‌درستی به پیش‌گامی او اشاره کرده‌اند (روزبه، ۱۳۷۹: ۱۸۲).

نیستانی در بیشتر غزل‌هایش شکل نوشتاری نیمایی را به کار برده است. در این موارد فقط شکل نوشتاری، تغییر یافته است؛ اما وزن غزل تغییر نپذیرفته است و با کنار هم قراردادن پاره‌های جداکرده، غزل به شکل اصلی‌اش برمی‌گردد:

طناب جادویی نوری، از ستاره دوری،

هلا! خیال رسن‌باز من!

نوید حضوری!

اگر چه، چون خر دجالت، ابتذال، به گردن

(ز سنگ و زنگ)

تو را بس همین نشان ظهوری!

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۷۲)

۲-۱-۲. نوآوری در بهره‌گیری عمده از علائم نگارشی

این گونه نوآوری به کاربرد فرآینده علائم نگارشی در شعر بازمی‌گردد که بی‌گمان جزو تبعات تجدد است؛ چنان‌که درباره غزل‌های بهمنی نوشته‌اند:

برای درک دقیق غزل‌های بهمنی باید علاوه بر شنیدن، آن‌ها را دید و خواند؛ زیرا او گاه از علائمی در نوشتار بهره‌می‌گیرد که بی آن‌ها ممکن است درک ناقصی از شعر حاصل شود؛ مثل خط‌های فاصله (-) و نقطه‌چین (...) (بشیری، ۱۳۹۰: ۲۷۵).

گاه ضمن غزل‌های نیستانی هم آن‌قدر علائم نگارشی به کار رفته است که با شنیدن نمی‌توان به درک درستی از مضمون آن‌ها رسید و نه تنها از کاربرد پرشمار جملات معترضه میان دو خط فاصله (-) و برجسته‌سازی کلمات و تعابیر به وسیله گیومه («») و پرانتز «()» و ایجاد تعلیق میان اجزای یک جمله یا میان دو جمله با کاربرد سه‌نقطه (...) و نقطه‌چین (...،)، بلکه همچنین از کاربرد فراوان کلمات و تعابیر توضیحی به وسیله دونقطه (:): و مکث‌های میان اجزای یک جمله یا میان دو جمله به وسیله ویرگول (,) و نقطه‌ویرگول (,) و نقطه (.) و تلفیق جملات خبری و پرسشی با علامت پرسش (?) و حتی عاطفی‌سازی جملات خبری با علامت تعجب (!) سر برمی‌آورد؛ تا جایی که گاه در این دست موارد، با کاربرد پیاپی دو علامت نگارشی مواجه‌ایم؛ مانند آنچه در غزل‌های «منحنی عمر» (نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۸۸)، «آنچه در باران گذشت» (همان: ۲۸۴)، «سگه‌ها در چشمه» (همان: ۲۹۶) و بسیاری از غزل‌های او می‌یابیم و بر این پایه، پیش‌گامی وی در این باره، جای تأکید دارد:

(چه بود «بودن»، و بیهوده‌وار بودن؟... و رفتن)

سرم: سیاهی یک صحنه با نزاع چینیان،

سؤال‌های سیاهی که من جواب ندادم.

خمیده قامتی آمد که: اینت «منحنی عمر»!:

«دمیدنی، و خمیدن، فتادنی ...»

که فتادم.

- شکنجه‌ای‌ست! - در این لحظه در تصادم با خود

هزار مرتبه مُردم، هزار مرتبه زادم!

(همان: ۲۸۸)

۲-۱-۳. نوآوری در تعداد مصراع‌های بیت

نیستانی برای نوآوری در قالب غزل گاه مصراع‌های یک بیت را به سه مصراع و بیشتر افزایش داده است؛ مثلاً در غزل «با من» که قافیه‌های آن، کلمات «جاودانه»، «دانه»، «نشانه»، «بهانه» و «خانه» است، بیت پنجم را به سه مصراع افزایش می‌دهد و برای از

دست نرفتن موسیقی کناری مورد توقع خواننده، مصراع زاید را هم‌قافیه و هم‌ردیف مصراع اول بیت می‌آورد:

قوآلی از تو قمری محزون روا مباد!
- ای بر درختی از قفست آشیانه‌ای! -

می‌ترسمت ز عاقبت کار و روشن است،
- با ترس من، برای تو، سیلم به دامن است -
ای کرده در مسیل به امید، خانه‌ای!

(همان: ۲۵۹-۲۶۰)

همین نوآوری در بیت چهارم غزل «تو بی‌مضایقه خوبی» (همان: ۲۱۴) نیز روی داده و بیت مورد نظر تا هشت مصراع پیش رفته است.

۲-۱-۴. نوآوری در تعداد ابیات

درباره شمار بیت‌های غزل نوشته‌اند:

حد معمول ابیات غزل متوسط، مابین پنج بیت تا دوازده بیت می‌باشد و گاهی بیشتر از آن تا حدود پانزده شانزده بیت و به ندرت تا نوزده بیت نیز گفته‌اند؛ اما از پنج بیت کمتر، چون سه- چهار بیت باشد، می‌توان آن را غزل ناتمام گفت و کمتر از سه بیت را به نام غزل نشاید نامید (همایی، ۱۳۸۲: ۱۲۴).

نیستانی بی توجه به هنجارهای قیدشده در این زمینه، هرگاه سخنش به پایان برسد، غزل را تمام می‌کند و برای نمونه غزل «گنج» را با سه بیت به پایان می‌رساند:

بتا! تا سینه من خانه توست،
هزاران مرغ غم، هم‌لانه توست.

سرت بر سینه من - بخت من بین! -
سر من - کوه غم - بر شانه توست.

تو را در دل نشاندم، خلق گفتند:
«اگر گنجی است، در ویرانه توست!»

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۹۸)

اما گاه تعداد ابیات غزل را تا نوزده بیت، مانند آنچه در غزل «از یک دیوان - ۱۰» (همان: ۲۹۹) اتفاق افتاده است، پیش می‌برد و هرچند این هر دو مورد هنجارگریزی در

غزل فارسی بدون پیشینه نیست، گویی کاربرد آن‌ها برای نیستانی حکم تبدیل استثنا به قاعده داشته است.

۲-۱-۵. نوآوری در تکرار بیت

نیستانی گاه یک بیت را ضمن غزل واحد دو بار می‌آورد؛ چنان‌که بیت پنج غزل «همیشگی» (همان: ۳۴۱) در جایگاه بیت نهم آن نیز آمده است.

۲-۱-۶. نوآوری در وزن و عروض

نیستانی با وجود تعلق خاطری که به عروض دارد، در مطلع غزلی گفته است:

تهی شود ز معانی، سخن، به یمن عروض

چو گنده‌ای که در او موربانه می‌افتد! (همان: ۲۸۰)

و از این‌رو گاه کوشیده است در قالب غزل هم که مورد علاقه اوست، از تنگنای تساوی وزن عروضی خارج شود و یک بخش غزل را به شکل نیمایی پیش ببرد. خود او در این باره می‌گوید:

مصرع‌ها را هم به تناسب - هم در غزل - کوتاه بلند کرده‌ام که عبودیت وزن در

کار نباشد (نیستانی، ۱۳۸۴: ۲۰).

این تغییر افعیل هم در اوّل و هم در میان و هم در پایان چند غزل وی یافتنی است؛ برای نمونه، غزل زیر به جای مطلع با سطری نیمایی آغاز می‌شود:

تو بی‌مضایقه خوبی،

تو جمع شاپره‌ها را - به شب‌نم سحری -

- پیاله‌های تو از لاله -

میهمان کردی.

تو بام‌های گلی را - به جادویی هر صبح -

طلای خام زدی، رنگ زعفران کردی

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۱۴)

نیستانی گاه همین شیوه را در مواضع متعدّد غزل نیز به کار می‌برد:

مهمان طلوع دیگری هستیم،

با هر چه نشسته روبه‌رو با ما.

یغماگر سال و ماه را دیدم،

می‌رفت،.....

والماس عزیز عمر ما با او،

می‌رفت،

بر چهره نشان پای او با ما!

احساس نمی‌کنی که می‌میریم،

با هرچه نشسته پیش رو با ما؟

(همان: ۳۰۰)

گاهی هم در تمام شعر، تساوی وزن مصراع‌های غزل وجود دارد و پایان‌بندی شعر را

به صورت نیمایی می‌آورد:

در چنگ تو خورشید،

که با چنگ تو،

خورشید

برخیزد و از کوه خرامد به گذرگاه

لغزید چو مهتاب که بر عاج بلغزد

شرآبۀ گیسوی تو در شرم کمرگاه

تا بو که به فریاد تو همزاد تو آید،

چشم تو به ره گاهی و گوش تو به در، گاه!

رنگ است و فریب است اگر زینت و زیب است

هر رنگ دل‌ویز که بر هر در و درگاه

حاشا من و دیدار...

پیشانی داغ من و دیوار ...

(همان: ۲۸۳)

سرانجام اینکه نیستانی گاه از غزل، تنها قافیه‌بندی منسجم آن را در شعر نیمایی

نگه می‌دارد؛ به گونه‌ای که تلفیق غزل و نیمایی در آن قابل انکار نیست. رزمجو چیزی

شبهه این روش را «غزل‌واره» می‌نامد (۱۳۹۰: ۴۸) و روزه آن را «غزل نیمایی» می‌خواند

(۱۳۷۹: ۱۸۲)، ولی این اسامی، واقعیت نوآوری مذکور را باز نمی‌گویند؛ برای نمونه در این

شعر از طرح غزل تنها التزام به کاربرد قافیه‌های «محبوس»، «فانوس»، «بوس»،

«طاووس»، «اقیانوس» و «سالوس» قابل مشاهده است:

نازنینم!

تا غزل‌های غریبانۀ مرغان،

در باغ،

در درختستان‌ها،
بی‌قفس محبوس‌اند

جابه‌جا سرها با موی سفید
در شب کوچۀ ما فانوس‌اند.
تا نمی‌روید گل،
تا نمی‌بوید،
گل پژمرده، تو بر مدفن من
بشکفم؛ بشکفی از دیدن من.
از خودم پرسیدی؟ «خوبم، تو چطور؟»
«بیچۀها دست تو را می‌بوسند.»
تا نمی‌روید گل
لفظ‌هایم همه گر ناخوش و خوش،
گل در آفاق پر طاووس‌اند.
(نیستانی، ۱۳۹۳: ۳۴۲-۳۴۳)

۲-۷. نوآوری در کاربرد قافیه

نیستانی در قافیه‌بندی غزل‌هایش نیز نوآوری‌هایی داشته است. خود وی در مورد تکرار قافیه می‌گوید:

گاهی در غزل‌ها، چند مضمون با یک قافیه می‌آید، برای اینکه نشان بدهم شاعر همیشه نوکر حلقه‌به‌گوش قافیه نیست و قافیه هر کجا بخواهد می‌بردش. نه؛ این کار تازه‌ای نیست، پیشینیان هم کرده‌اند تا «تجدید مطلع» که این البته عیب نیست (مثلاً در خاقانی) و در غزل حقیر مسلم است که از نظر موازین شعری کهن جرم است، باشد! (نیستانی، ۱۳۸۴: ۲۰).

باری، نوآوری‌های مهم‌تر نیستانی در عرصه قافیه سه گونه‌اند:

الف) کاربرد قافیه‌های ترکیبی

منظور از قافیه ترکیبی، هم قافیه معموله و هم تجنیس القافیه با کاربرد جناس مرگب در علم قافیه است که نیستانی گویی آگاهانه متعهد می‌شود آن‌ها را در غزلش بازیابی کند و به نسبت گذشته با نمونه‌های تازه همراه سازد؛ چنان‌که در این غزل با قوافی «خرگاه»، «نظرگاه»، «سحرگاه»، «گذرگاه»، «کمرگاه» و «درگاه» از دو قافیه ترکیبی «مرگ، آه!» و «در، گاه» بهره می‌برد:

در چشم به میدان شدگان وحشت مرگ است،
و آن سایه،

که همسایهٔ من سایهٔ مرگ، آه!

(همان: ۲۸۲)

تا بو که به فریاد تو همزاد تو آید،

چشم تو به ره گاهی و گوش تو به در، گاه!

(همان: ۲۸۳)

همچنین در همین غزل، ضمن دو بیت متوالی از دو قافیهٔ «گذرگاه» و «گذر، گاه» استفاده می‌کند که قافیهٔ ترکیبی از نوع تجنیس‌القافیه‌اند:

تدفین و تماشا،

من و این وسوسه؟ حاشا!

پیشانی داغ من و دیوار گذرگاه!

در چنگ تو خورشید،

که با چنگ تو،

خورشید

برخیزد و از کوه خرامد به گذر گاه

(همان: ۲۸۲-۲۸۳)

ب) تغییر قافیه

تغییر قافیه از میانهٔ غزل گونهٔ دیگر نوآوری نیستانی در قافیه است:

هر مرغ را، نواند به منقار، ندبه‌ای

هر ندبه، شکوه‌ای که:

«نه این جای ایمن است»

هر شکوه، غده‌ای، به گلوگاه خسته‌ای

با هر گلو، جراحی راز نگفتن است

[...]

- بر او اگر چه سال فراوان گذشته‌است

دنیای ما، چو مردم دنیای ما، دنی است!

سر پیش این عجوز عفن خم نمی‌کند،

تا در اشک و دولت غم هست،

دل غنی ست

(همان: ۳۴۵)

ج) قطع رشته قافیه

گاه علاوه بر آنچه گذشت، نیستانی در اواسط غزل یکباره دامن قافیه را رها می‌سازد و از رعایت آن چشم می‌پوشد؛ چنان‌که ضمن غزل «تو بی مضایقه خوبی» (همان: ۲۱۴)، افزون بر سایر نوآوری‌ها به این کار مبادرت ورزیده است:

تو بام‌های گلی را - به جادویی هر صبح -
طلای خام زدی، رنگ زعفران کردی
تو لفظ‌ها را، این لفظ‌های خاکی را
- که سگه‌اند، ولی از رواج افتاده -
همه نثار گدایان و عاشقان کردی!

[...]

و آن حصار گیاهی - بلند و بالنده -
به یک اشاره پاییز مضمحل گردید.

(همان: ۲۱۵-۲۱۶)

۲-۲. نوآوری در شکل درونی

شکل درونی، هم جنبه کلی دارد و هم جنبه جزئی؛ جنبه کلی آن با قالب اندام‌وار (ارگانیک) و جنبه جزئی آن با صور خیال و آرایه‌های ادبی مقوم شکل اندام‌وار پدید می‌آید (فولادی، ۱۳۸۷: ۱۴۹-۱۵۵). شکل اندام‌وار را گاه «فرم ذهنی» لقب داده‌اند (براهنی، ۱۳۷۱: ۷۱-۱۰۰) و درباره آن نوشته‌اند:

فرم ذهنی، عبارت است از ارتباط چندسویه درونی که اندام‌های شعری با یکدیگر دارند (زرقانی، ۱۳۹۱: ۳۸).

به هر حال، پاره‌ای از تلاش‌های مهم‌تر نیستانی برای نوآوری در شکل درونی غزل، عبارت‌اند از:

۲-۲-۱. روایتگری

یکی از رایج‌ترین شگردهای شکل درونی کلی شعر پس از نیما، روایت است. شعرهای روایی معمولاً ساختاری منسجم‌تر از اشعار غیر روایی می‌یابند، یا به بیانی دیگر، انسجام ساختاری در سروده‌های روایی آسان‌تر پدید می‌آید. اشعاری همچون افسانه و مرغ آمین (نیما یوشیج)، کتیبه، مرد و مرکب (اخوان ثالث)، آرش کمانگیر (کسرابی)، نشانی (سپهری)، نوح جدید، باغ انار (شفیعی کدکنی) و ... از نمونه‌های موفق اشعار روایی امروزند (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۲۱۲).

بیان روایی در غزل‌های نیستانی هم، حتی پیش از غزل‌های سایر غزل‌پردازان معاصر، بازتاب بسیاری دارد؛ مانند ساختن و پرداختن روایتی از دیدار عاشقانه لب رود:

دیدمش یک غروب بر لب رود
چون غروبی بزرگ، غمگین بود
چشم او بود و رنگ صد اندوه
آسمانی بلند و ابراندود
دو نگاه از دو چشم، هم‌پرواز:
دو کبوتر در اوج بام کبود
«لانه؟...» شان لیک
ورد لب فرسود

گفت:

افسوس! قصه من و تو ...

گفتمش:

رقص شوق آتش و دود

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۱۲۴)

نیستانی در غزل‌های روایی‌اش با وجود پایبندی به موازین گذشتگان، حرف‌هایی از جنس زمان می‌زند و شعر را به خدمت انسان درمی‌آورد؛ چنان‌که در غزل روایی «رمال»، از سوءاستفاده فال‌گیران از اعتقادات مردم انتقاد کرده است:

با چادری سیاه چو روز سیاه خویش	نزدیک فالگیر گذر، فال می‌گرفت!
این مظهر لهیده ادبار، بی‌خبر	در چون خودی سراغ ز اقبال می‌گرفت!
در کوره‌راه عمر، به عنوان دستگیر	دست چروک‌خورده رمال می‌گرفت

(همان: ۴۳۱)

۲-۲-۲. صور خیال تازه

غزل‌سرایان معاصر با فاصله‌گرفتن از زاویه دید گذشتگان باعث شدند صور خیال در غزل نو رو به تازگی بگذارد؛ زیرا متوجه بودند گریز از هنجارها و روی آوردن به تخیلات غریب و نامأنوس یکی از مبانی شعر نو است. نوگرایان برای آنکه تکرار و یکنواختی را مطابق آیین هنجارگریزی از بین ببرند، دامنه تخیلات را گسترش دادند. غزل‌های نیستانی نیز معمولاً در این باره با ابداع همراه است؛ چنان‌که در این غزل یأس‌آمیز انسان‌ها را مانند مورچه‌های کوری می‌بیند که آب به لانه‌شان افتاده است:

نه خود رونده،

پراکنده ما،

شتابنده،

چو مور کور که آیش به لانه می افتد!

(همان: ۲۷۶)

یا بختش را به گنبدی تشبیه می کند که در معرض زلزله است:

بختم این گنبد مینای مطلقاً گون بود

که در آن زلزله، از هر چه نگونسارترین.

(همان: ۲۵۶)

یا اندوهِ عزاداران را به سیلی همانند می سازد که کوه و دشت را در بر می گیرد:

کوهها را، در خیال پاک، تا مرز غروب

سیلی از آوای اندوه عزاداران گذشت.

(همان: ۲۸۴)

و تشبیه‌های دیگری از این دست که در ادبیات کهن سابقه شناخته‌ای ندارند و در

دستگاه خیال‌پردازی شاعر شکل گرفته‌اند:

من که زنبورصفت زمزمه‌خوان تو گلم،

می خورم،

می خورمت،

شهد معطر تن توست!

(همان: ۲۷۸)

امیدها، که به دل داشتیم - می بینی؟ -

که ساقه‌های لگدکوب روزگاران اند ...

(همان: ۲۹۷)

حتی گاه خیالات شاعرانه نیستانی چندان وهمی اند که نمی توان به راحتی ارکان

تشبیه را در آنها حدس زد:

لغزید چو مهتاب که بر عاج بلغزد

شَرّابۀ گیسوی تو در شرم کمرگاه

(همان: ۲۸۳)

ستاره را چه بگویم در آب گونه چشمت،

- در آبگینه دریا، شکوفه زار بلوری! -

(همان: ۲۷۲)

یکی از انواع تصویرپردازی در غزل نیستانی جان‌بخشیدن به اشیاست و اگرچه تشخیص، نسبت به گونه‌های دیگر تصویرگری در غزل‌های نیستانی بسامد زیادی ندارد، موارد موجود قابل توجه‌اند؛ مانند کاربرد صفت «پیر» برای «ماهتاب»:

تا به گورستان رسد - دیدار اهل خاک را -
ماهتاب پیر، لنگان، از علفزاران گذشت ...

(همان: ۲۸۵)

یا کاربرد صفت «ندبه‌خوان» و «سیه‌پوش» برای «قلب»:

بر سر تربت آن عشق ز کف رفته، هنوز،
ندبه‌خوان ابدی قلب سیه‌پوش من است.

(همان: ۲۹۵)

۲-۲-۳. متناقض‌نماهای جدید

در غزل‌های نیستانی نمونه‌های زیبایی از کاربرد این شگرد دیده می‌شود؛ چنان‌که اضطراب را دلکش تصوّر می‌کند یا نگاه غم‌انگیز را در عین حال، غمزدا می‌پندارد:

جز اضطراب دلکش یک یاد و یک درود
در خاطر تو گمشده‌ای را مباد راه

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۱۰۰)

جنگل سبز نگاهی: همه حیرت،

همه عمق

غم‌زدا گرچه، غم‌انگیز تو را بود تو را!

(همان: ۲۶۶)

۲-۲-۴. تناسب‌های نو

هم‌خوانی معنایی میان واژگان، میدانی بس گسترده دارد. با این همه «شاعران پیشین فارسی به پاره‌ای از پدیده‌های هم‌بسته مانند نام گل‌ها، ماه‌ها، ستاره‌ها، رنگ‌ها، مزه‌ها، پرنده‌ها، مهره‌های شطرنج، چهار عنصر، چهار مزاج، عدد‌ها، حروف، اصطلاحات علمی و... بیشتر گرایش داشته‌اند و آن‌ها را به گونه‌ی گسترده‌ای در سخن خویش آورده‌اند، تا آنجا که می‌توان گفت پاره‌ای از آن‌ها مانند نام مهره‌های شطرنج، رنگ‌ها، عدد‌ها، چهار عنصر و... مُد ادبی روزگار آن‌ها بوده‌است» (راستگو، ۱۳۹۶: ۱۷۷). در این میان، شاعران نوگرا کوشیده‌اند با بهره‌گیری از مراعات‌التّظیرهای پنهان و تناسب‌های نو، روابط تازه‌ای میان کلمات برقرار سازند. برقراری تناسب میان اصطلاحات مربوط به زبان (جمله، نقطه و...)، یا بین اصطلاحات

شعری (بیت، قافیه و...)، جزو این دست تناسب‌ها می‌گنجد و امثال آن‌ها در غزل نیستانی کم نیست:

در جمله طولانی عشق و هوس تو،
ای کاش که من نقطه پایان شده بودم.

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۶۴)

(دیدم از روزن این بیت، سر کوچه، هنوز
دختر منتظری - قافیه -

بستان‌ها بود)

(همان: ۳۰۵)

۳. غزلی درهم‌تنیده از انواع نوآوری‌های شکلی

ذکر این نکته به‌جاست که نیستانی در غزل:

تو بی‌مضایقه خوبی،

تو جمع شاپره‌ها را - به شب‌نم سحری -

- پیاله‌های تو از لاله -

میهمان کردی.

تو بام‌های گلی را - به جادویی هر صبح -

طلای خام زدی، رنگ زعفران کردی

تو لفظ‌ها را، این لفظ‌های خاکی را

- که سگه‌اند، ولی از رواج افتاده -

همه نثار گدایان و عاشقان کردی!

غروب بدرقه، دنیا ز هرچه خالی بود

و ماه - سائل پیری، عصازنان، گفتی

که از زیارت اهل قبور برمی‌گشت

غروب بدرقه، غم بود در برابر من،

و شعله‌های شقایق که در سراسر دشت

تو گریه کردی آرام، روی شانه من

و ماه؛ خسته از راه دور برگشته

به سر کشید لحاف هزارپاره ابر

تو گریه کردی و نفرین به آسمان کردی!

در آن حصار گیاهی

(اگرچه پُر گل یاس)

چه لحظه‌های تباهی که بر من و تو گذشت

به رشد ساکت هر ساقه گوش می‌دادیم
که در حصاری از اجساد بی‌سر
افتادیم.
به چشم‌های جسدها نگاه می‌کردیم،
(در آن حصار، که دیوارش از جسدها بود)
کز آن جهنم در ویل دیگر افتادیم
و این یکی، همه خشتش کتاب‌های قطور.
تو بی‌مضایقه خوبی
تو قلب غم‌زده‌ات را ز من نهان کردی.
و آن حصار گیاهی - بلند و بالنده -
به یک اشاره پاییز مضمحل گردید.
و نیز یک‌یک اجساد، با دمیدن صور
در آن سیاهی از گرد ما پراکندند.

حصار کاغذی، اما

- که قلعه جادوست

که پر منازعه بی‌امان ارواح است -

هنوز با من و اوست.

تو بی‌مضایقه خوبی، که با منی، ای دوست!

(همان: ۲۱۴-۲۱۶).

چندین گونه درهم‌تنیده از نوآوری‌های شکلی‌اش را یکجا پیش روی خواننده می‌نهد.

فهرست این نوآوری‌ها چنین است:

- نوآوری در شکل نوشتاری؛
- نوآوری در بهره‌گیری عمده از علائم نگارشی؛
- نوآوری در تعداد مصراع‌های بیت؛
- نوآوری در وزن و عروض؛
- نوآوری در کاربرد قافیه؛
- صور خیال تازه؛
- متناقض‌های جدید.

۴. نتیجه

جریان غزل نو حاصل گره‌خوردگی قالب سنتی غزل و نوآوری‌های شکل‌گرفته در شعر نیمایی است. غزل‌پردازان نوگرا کوشیده‌اند این قالب را با حال و هوای شعر معاصر الفت دهند. یکی از شاعران پیشرو در این زمینه منوچهر نیستانی است. در غزل‌های او تلاش چشمگیری برای رسیدن به شکل تازه، قابل مشاهده است. در پژوهش حاضر با تأمل در غزل‌های نیستانی، نوآوری‌های شکلی وی ضمن دو نوع شکل بیرونی و درونی، مورد تحلیل قرار گرفت. طبق دستاوردهای این پژوهش نوآوری‌های نیستانی در شکل بیرونی غزل عبارت‌اند از: ۱- نوآوری در شکل نوشتاری، ۲- نوآوری در بهره‌گیری عمده از علائم نگارشی، ۳- نوآوری در تعداد مصراع‌های بیت، ۴- نوآوری در تعداد ابیات، ۵- نوآوری در تکرار بیت، ۶- نوآوری در وزن و عروض و ۷- نوآوری در کاربرد قافیه. علاوه بر این، او تلاش‌هایی برای نوآوری در شکل درونی غزل نیز داشته است که مهم‌ترین موارد آن عبارت‌اند از: ۱- روایتگری، ۲- کاربرد صور خیال نو، ۳- استفاده از تصویرهای متناقض‌نما و ۴- بهره‌گیری از تناسب‌های نو.

منابع

- براهنی، رضا (۱۳۷۱)، طلا در مس، ج ۳، تهران، مؤلف.
- بشیری، علی‌اصغر (۱۳۹۰)، *غزل نو*، تهران، نسل آفتاب.
- بشیری، علی‌اصغر و علی محمدی (۱۳۹۱)، «غزل نو و پیش زمینه‌های آن»، *پژوهشنامه ادب غنایی*، سال دهم، ش ۱۸، بهار و تابستان، ص ۱۲۱-۱۴۴.
- بهنمی، محمدعلی (۱۳۹۴)، «سماع منزوی بر پل غزل»، *از رنج تا شکنج: یادنامه حسین منزوی*، چاپ نازخند صبحی، تهران، ترفند، ۲۳۶-۲۳۹.
- پزشکیان، محسن (۱۳۹۰)، *شش دفتر؛ مجموعه اشعار محسن پزشکیان*، به کوشش عمادالدین شیخ‌الحکمایی و سیدعلی میرافضلی، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۳)، *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*، تهران، ثالث.
- حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۷۰)، *مقالات ادبی، زبان‌شناختی*، تهران، نیلوفر.
- داد، سیما (۱۳۸۲)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران، مروارید.
- راستگو، سیدمحمد (۱۳۹۶)، *هنر سخن‌آرایی (فن بدیع)*، ج ۲، تهران، سمت.
- رزمجو، حسین (۱۳۹۰)، *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*، ج ۳، مشهد، دانشگاه فردوسی.
- روزبه، محمدرضا (۱۳۷۹)، *سیر تحول غزل فارسی (از مشروطیت تا انقلاب اسلامی)*، تهران، روزنه.
- زارعی، مهدی (۱۳۹۵)، *نحو دیگر غزل: بررسی تاریخیچه و آخرین تحولات ساختاری و محتوایی غزل معاصر ایران*، تهران، نصیرا.

- زرقانی، مهدی (۱۳۹۱)، چشم‌انداز شعر معاصر ایران: جریان‌شناسی شعر ایران در قرن بیستم، تهران، ثالث.
- سلیمانی، فرامرز (۱۳۹۳)، گام زدن در خلنگزار؛ مجموعه اشعار منوچهر نیستانی، به اهتمام صالح سجادی؛ اصلاحات و اضافات تیرنگ نیستانی، تهران، نگاه، ص ۳۲۸-۳۳۲.
- سلیمانی، پیمان، (۱۳۹۸)، محوریت فرم در غزل‌های منوچهر نیستانی؛ شاعر تأثیرگذار دهه ۴۰، تهران، مهر و دل.
- شمس لنگرودی، محمد (۱۳۷۸)، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد ۱، چ ۶، تهران، مرکز.
- صبور، داریوش، (۱۳۳۵)، آفاق غزل فارسی، بی‌جا، پدیده.
- فولادی، علیرضا (۱۳۸۷)، «نقد گرانیکاهی؛ روشی برای نقد فرمالیستی شعر»، نقد ادبی، سال ۱، ش ۳، بهار، ص ۱۳۸-۱۶۳.
- کاظم‌زاده، رقیه (۱۳۸۹)، «فرم در غزل نو، با تکیه بر اشعار غزل‌سرایان معاصر»، نامه پارسی، شماره ۵۲، بهار، ص ۱۶۷-۱۸۶.
- محمدزاده کاشی، حسنی (۱۳۹۸)، «بررسی مؤلفه‌های مکتب وقوع در جریان غزل وقوع نو با تکیه بر شعر منوچهر نیستانی، حسین منزوی، محمدعلی بهمنی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، به راهنمایی علیرضا فولادی، دانشگاه کاشان.
- نیستانی، مازیار (۱۳۹۳)، دیروز خط فاصله - ۱۳۵۰ - مجموعه اشعار منوچهر نیستانی، چاپ صالح سجادی، اصلاحات و اضافات تیرنگ نیستانی، تهران، نگاه، ص ۵۴۵-۵۵۴.
- نیستانی، منوچهر (۱۳۸۴)، گزینۀ اشعار، گزینش و بررسی علی باباچاهی، تهران، مروارید.
- _____ (۱۳۹۳)، مجموعه اشعار منوچهر نیستانی، تهران، نگاه.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۲)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، چ ۲۱، بی‌جا، هما.