

شگردهای نوآوری در فرم ظاهری غزل نو

نصراله امامی

استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

قدرت قاسمی پور

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

قدرت اله ضرونی*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

چکیده

قالب غزل از دیرباز با تعریفی مشخص و شکلی ثابت در ادب فارسی درخشیده است. بر بنیاد این تعریف، غزل قالبی است که در آن مصراع اول هر بیت با مصراع‌های زوج هم‌قافیه‌اند. در روزگار معاصر و هم‌زمان با رواج شعر نو نیمایی، تلاش‌ها برای تحول در عرصه قالب‌های کهن و از جمله غزل شروع شد. این نوآوری‌ها عمدتاً برای پویایی این قالب‌ها و متناسب کردن آن‌ها با نبض تحولات زمانه رخ داد. یکی از جریان‌های مهم و اصیل در حوزه غزل، جریان غزل نو است که حدود نیم‌قرن است در فضای ادبی کشور حضور دارد. شاعران این جریان هم در حوزه محتوا و هم فرم تحولات چشمگیری را در عرصه غزل رقم زده‌اند. در این پژوهش با تکیه بر تحولات فرمی کوشش شده است گونه‌های نوآوری در فرم ظاهری غزل تبیین شود. گرچه تحولات این حوزه بسیار است، یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: ۱. تغییر در شکل نوشتاری و نظام سطر بندی غزل (سطر بندی نیمایی)؛ ۲. شکل‌گیری غزل نیمایی؛ ۳. دیداری کردن غزل (کانکریت‌نویسی) یا القای تصویری معنا؛ ۴. به هم چسباندن ابیات هم‌معنا در غزل؛ ۵. آمیختگی با دیگر قالب‌ها؛ ۶. زیرهم‌نویسی یا نگارش ستونی ابیات؛ ۷. آوردن دو مصراع یک بیت در یک مصراع؛

* نویسنده مسئول: gh_zarouni@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۶/۱۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۴/۱۸

۸. نگارش چهارلختی ابیات غزل؛ ۹. بهره‌گیری از علائم سجاوندی در پیکره غزل؛ ۱۰. تقسیم‌بندی اپیزودیک غزل؛ ۱۱. پایان‌بندی متفاوت در غزل. این مقاله پژوهشی است در این شگردهای نوآوری و اهداف زیبایی‌شناختی، ارائه نمونه‌ها و تحلیل‌های آن‌ها و در نهایت بحثی مختصر درباره آسیب‌شناسی این شگردها.

واژه‌های کلیدی: غزل نو، فرم ظاهری، نوآوری.

۱. مقدمه

غزل یکی از قالب‌های درخشان و پُرآوازه ادب فارسی است که بی‌گمان بخشی از محبوبیت و مقبولیت شعر فارسی بر دوش این قالب است که به سبب ظرافت‌ها و زیبایی‌های ممتازش، تقریباً در تمام ادوار شعر فارسی کاربردی گسترده داشته و به مرور زمان در دیگر کشورهای جهان نیز به تقلید از آن روی آورده‌اند.^۱ این محبوبیت و مقبولیت غزل هم ناشی از محتوای جذاب آن بوده است و هم برآمده از ویژگی‌های فرمی و ساختاری‌اش.^۲ از همان آغاز و زمانی که نخستین غزل‌واره‌های زبان فارسی را شاعرانی مانند شهید بلخی و رودکی سرودند، تلاش شاعران غزل‌سرا برای نوآوری در این قالب آغاز شد و تقریباً در همه سبک‌های شعر فارسی غزل توانست همگام و همراه نبض زمانه تحول یابد؛ اما تحولات این قالب عمدتاً در حوزه محتوا^۳ بود و شکل غزل همان فرم معهود و مرسوم همیشگی بود. در روزگار معاصر، با رواج یافتن قالب نیمایی و دیگر جریان‌های نوگرا، قالب غزل نیز متحول شد و با اثرپذیری از این جریان‌ها در سال‌های میانی دهه چهل، علاوه بر تحولات محتوایی، در حوزه شکل ظاهری نیز تغییراتی در آن صورت گرفت. به تعبیر فرمالیست‌ها، این کار شاعران غزل نو آشنایی‌زدایی در سطح اشکال ادبی است؛ اگر آشنایی‌زدایی را در سه سطح زبانی و مفهومی و اشکال ادبی بدانیم (رک: مکاریک، ۱۳۸۲: ۱۳). تا قبل از نیما، آشنایی‌زدایی در سطح شکل‌های ادبی چندان مرسوم نبود؛ اما نیما با آشنایی‌زدایی در این اشکال، تساوی طولی مصراع‌ها را درهم شکست و زمینه‌ای فراهم کرد تا شاعران دیگر قالب‌ها نیز از نوآوری‌های او در حوزه فرم بهره ببرند.

مسئله اصلی پژوهش حاضر بررسی شگردهای نوآوری و نشان دادن آخرین تحولاتی است که در حوزه شکل ظاهری «غزل نو» روی داده و نیز با ارائه شواهد و نمونه‌هایی از این شگردها، آخرین تحولات شکل ظاهری غزل را بررسی و تحلیل می‌کنیم.

پرسش‌های اصلی تحقیق عبارت‌اند از:

۱. با توجه به گسترش روزافزون شعر نیمایی و پیدایش اشکال ادبی و هنری تازه در دنیای معاصر، قالب دیرپای غزل از لحاظ شکلی چه اثری از آن‌ها پذیرفته است؟
۲. این تحولات و اثرپذیری‌ها چه کمکی به پویایی غزل کرده و چه آسیب‌هایی در پی داشته است؟

۳. دامنه کار و روش تحقیق

دامنه بررسی در این مقاله، غزل‌های مرتبط با جریان «غزل نو» است. جریان غزل نو از سال‌های میانی دهه چهل یعنی حدود نیم‌قرن است که با شاعرانی مانند منوچهر نیستانی، سیمین بهبهانی، حسین منزوی، محمدعلی بهمنی و پیروان آن‌ها، به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین جریان‌های شعری معاصر، حضوری پررنگ و دامنه‌دار در فضای ادبی کشور داشته است. در این مقاله به روش تحلیلی-انتقادی، دفاتر شعری برجسته‌ترین غزل‌سرایان این جریان را مطالعه کرده، به‌فراخور بحث، نوآوری‌های آنان در حوزه فرم ظاهری غزل را رده‌بندی و تحلیل و بررسی می‌کنیم.

۴. پیشینه بحث

تاکنون آثار متعددی درباره غزل معاصر و جریان‌های منشعب از آن نوشته شده است و برخی از این محققان در لابه‌لای مباحث خود از تحولات فرمی غزل سخن گفته‌اند. محمدرضا روزبه در کتاب سیر تحول در غزل فارسی از مشروطه تا انقلاب اسلامی (۱۳۷۹)، کاووس حسن‌لی در گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران (۱۳۸۶)، علی‌اصغر بشیری در غزل نو (۱۳۹۰) و مهدی زارع در نحو دیگر غزل (۱۳۹۴)، هنگام

بحث درباره شکل غزل معاصر به برخی تحولات شکلی غزل معاصر نیز اشاره کرده‌اند. علاوه بر این، رقیه کاظم‌زاده در مقاله «فرم در غزل نو، با تکیه بر اشعار غزل‌سرایان معاصر» (۱۳۸۹)، با تأکید بر غزل‌های سیمین بهبهانی، حسین منزوی و محمدعلی بهمنی برخی ویژگی‌های فرمی غزل نو را بررسی کرده است.

پژوهش حاضر به‌طور خاص درباره آخرین تحولات در شکل ظاهری غزل است و با نگاهی جامع به جریان غزل نو، از بنیان‌گذاران آن تا آخرین آثار منتشرشده از شاعران برجسته این جریان تا سال ۱۳۹۶، مهم‌ترین تحولات شکل ظاهری این قالب را واکاوی کرده است.

۵. تحلیل بحث

در سال‌های شکل‌گیری جریان غزل نو تا امروز، کوشش‌های بسیاری برای تحول در فرم ظاهری غزل صورت گرفته که برخی از این نوآوری‌ها در شعر قدیم رگه‌هایی داشته و بسیاری از آن‌ها تحت تأثیر و تعامل با جریان‌های نوگرای شعر معاصر به‌خصوص شعر نیمایی و جریان‌های منشعب از آن به‌وجود آمده است. برخی از این نوآوری‌ها نیز حاصل تلاش خود غزل‌سرایان بوده که با تکیه بر خلاقیت‌های خود و تأمل در ظرفیت‌های این قالب حاصل شده است. با نگاهی جامع، تقریباً اکثر نوآوری‌های غزل‌سرایان جریان غزل نو در شکل ظاهری غزل را می‌توان در یازده محور بررسی کرد که در ادامه، این تحولات بررسی و شواهدی از آن‌ها ارائه می‌شود:

۱-۵. تغییر در شکل نوشتاری و نظام سطر بندی غزل (سطر بندی نیمایی)

یکی از تحولات ظاهری غزل، تغییر در شکل نوشتاری آن و نگارش اشعار به‌صورت پلکانی بود. این کار که تحت تأثیر شیوه نگارش شعر نیمایی بود، بعدها بسیار مورد اقبال غزل‌سرایان جریان غزل نو قرار گرفت. در این شکل از نوشتار، شاعران سعی می‌کنند با کوتاه و بلند نوشتن مصراع‌ها به‌شیوه شعر نیمایی، مصراع‌ها را به‌شکل پلکانی و زیر هم بنویسند؛ البته غالباً برخی از مصراع‌ها نه همه آن‌ها را. در واقع غزل‌سرایان می‌خواهند با این طرز نوشتار، خوانش مورد توجه و نظر خود را بنویسند

و آن را به مخاطبان انتقال دهند. برخی محققان این گونه دست‌کاری در شکل نوشتاری غزل را «غزل نیمایی» نام نهاده‌اند که نادرست است؛ زیرا در شعر نیمایی، طول مصراع‌ها از لحاظ وزن و ارکان عروضی متفاوت است و جایگاه قافیه نیز بسته به نظر شاعر و ضرورت شعر تغییر می‌کند؛ اما در این شیوه از نگارش غزل، فقط شکل ظاهری مصراع‌ها با توجه به خوانش مورد نظر شاعر نوشته می‌شود و اگر مجدداً مصراع‌ها را به همان شیوه مرسوم غزل مرتب کنیم، وزن و قافیه هر مصراع درست به همان ریخت مرسوم غزل تبدیل می‌شود (ر.ک: زارع، ۱۳۹۴: ۳۱۶).

آغازگر این شیوه منوچهر نیستانی بود که بسیاری از شاعران جریان غزل نو و محققان حوزه غزل به‌درستی به پیش‌گامی او اشاره کرده‌اند (ر.ک: روزبه، ۱۳۷۹: ۱۸۲؛ بهمنی، ۱۳۸۸: ۱۱). با توجه به آغازگری نیستانی در این حوزه، برای ردیابی و تبارشناسی این گونه از تحول، با دقت بیشتری نخستین کارهای او را مطالعه می‌کنیم. در نخستین دفتر شعری نیستانی به نام *جوانه*، فقط در چند غزل نوآوری خاصی دیده نمی‌شود. مجموعه بعدی نیستانی *خراب* نام دارد که در این دفتر نیز غزل‌های بسیار کمی وجود دارد. غزل صفحه ۱۱۴ با نام «قافله» - که بیشتر به قصیده می‌ماند تا غزل، اما اگر آن را غزل بدانیم - نخستین غزلی است که شاعر در آن ریخت سنتی غزل را در بیت پایانی تغییر داده است:

رفتم غبار کینه به چشمان در،

راه است و راه...

تا که چه پیش آید

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۱۱۵)

مشهورترین دفتر شعری نیستانی، دفتر *دیروز*، خط فاصله است که در آن رسماً تلاش‌های گسترده‌ای برای تغییر در شکل نوشتاری غزل صورت گرفته است. صرف‌نظر از غزل نه‌چندان مشهور صفحه ۱۱۴ می‌توان غزل «در این ازدحام» وی را نخستین تجربه تغییر در نظام سطر بندی غزل و تغییر شکل نوشتاری آن دانست:

ز ما، دو، خاطره‌ای بی‌دوام می‌ماند،

ز می، نه حال، که دُرُدی به جام می‌ماند.

چه سال‌ها که زمین بی من و تو خواهد گشت،
 که صید می‌رمد از دام و دام می‌ماند!...
 چه سایه‌وار سواران در آستان غروب...
 چه نقشی؟
 از که؟

در این ازدحام می‌ماند؟
 چه باغ‌ها، به گذرها- پر از شکوفه سیب-
 چه عطرها که تو را در مشام می‌ماند.
 ستاره‌ها و سحرها و صخره‌ها و سفر...
 چه خوب!

(زینهمه بر جا کدام می‌ماند؟)
 به جز به چهره ما خفتگان- که رو در روی-
 چه جای پای از این صبح و شام می‌ماند؟...
 (همان، ۲۵۳-۲۵۵)

این کوشش‌های نیستانی را بعدها ادامه‌دهندگان جریان غزل نو مورد توجه قرار دادند. از میان شاعران جریان غزل نو، محمدعلی بهمنی در تکوین این شیوه نوشتاری سهمی بسیار گسترده داشت. وی در مجموعه من زنده‌ام هنوز و غزل فکر می‌کنم (انتشار در سال ۱۳۸۸) به‌طور جدی ریخت غزل‌ها و شکل نوشتن آن‌ها را مورد توجه قرار داد و از مجموع ۲۸ غزل این دفتر، ۲۲ مورد آن را به ریخت نیمایی نوشت. اما شاعران غزل‌سرا اهداف خود را از این ریخت‌نویسی جدید به‌شکل نظری چندان تشریح و تبیین نکرده‌اند. محمدعلی بهمنی در مقدمه دفتر من زنده‌ام هنوز و غزل فکر می‌کنم نوشته است:

من، به خوانش دیگران از شعرم، با دقت گوش‌سپاری می‌کنم و گاه خود نیز غزل‌هایم را با طنین خوانش آن‌ها می‌خوانم. همین کافی است که فکر کنم: [شاید] دیگران نیز دوست داشته باشند طنین نوشتاری خوانشم را بدانند. در این مجموعه [با پوزش از دل‌بستگان ریخت‌نویسی سنتی غزل] شکل خوانش خودم را ترسیم کرده‌ام (همان، ۱۱).

با بررسی غزل‌های این دسته از شاعران در این شکل نوشتاری جدید، شاید بتوان اهداف زیر را در باور و سلیقه آن‌ها مطرح کرد:

۵-۱-۱. تغییر در شکل نوشتاری برای برجسته‌سازی و تأکید بر یک کلمه یا جمله در این شگرد، شاعر اکثر ابیات غزل را به شکل مرسوم و سنتی غزل می‌نویسد؛ اما یک یا دو بیت از آن را با ریخت‌نویسی جدید به نگارش درمی‌آورد تا مفهوم مورد نظر خود را با تأکید بیشتری به مخاطب انتقال دهد. برای نمونه منوچهر نیستانی در غزل زیر همه ابیات آن را به جز یک بیت در ریخت مرسوم غزل نوشته است. به نظر می‌رسد هدف او از تغییر در شکل نوشتاری این بیت، تأکید بر مفهوم «عیار» بوده است:

گل و گلزار پر آواز تو در خاطر من
ای تو را خاطره و خاطر گل‌زارترین!
عشق‌بازی را - بی شائبه - با من بگذار
که در این شعبده عیارم،

عیارترین

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۵۶)

در این شکل نوشتاری، ضرب‌آهنگ کلام روی قوافی‌ای است که در آن قصد شاعر القای موسیقایی مفاهیم از طریق همین ضرب‌آهنگ‌ها بوده است (روزبه، ۱۳۷۹: ۱۴۷). در غزل زیر، شاعر در بیت پایانی برای القای مفهوم انتظار همیشگی خود، عبارت «تو را در همیشه منتظرم» را از مصراع جدا کرده و در آخر شعر آورده است:

دوبیتی و غزل و قطعه و قصیده که نه!
شده است مثنوی غربت آخرین اثرم
صدام کن که به آنی سفر تمام شود
و بشنویم:

تو را در همیشه منتظرم

(بهمنی، ۱۳۸۸: ۵۶)

در بیت زیر نیز جمله «بدون تو خالی‌ام» را برای برجسته کردن مفهوم، در سطری جدا نوشته است:

من که به رستخیز زبان وا نمی‌کنم
فریاد می‌شوم که:

بدون تو خالی‌ام

(همان، ۲۴)

در این غزل هم، شاعر با بهره‌گیری از تمهیدات گفت‌وگونویسی در داستان، عبارت «تمام شد» را در سطری مجزا آورده است تا نقش القایی آن هرچه بیشتر خود را نشان دهد:

- تمام شد.

- به همین سادگی...؟! (تبسم کرد
و رفت و روح مرا غرق در تلاطم کرد)...
تمام شد.

(و من او را سپردم به خدا)

اگر چه جان مرا غرق در تلاطم کرد.

(یاری، ۱۳۸۰: ۵۳-۵۴)

برای نمونه‌های دیگر نگاه کنید به: نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۶۲ و ۳۵۳؛ یاغی‌تبار، ۱۳۹۳: ۵۹-۶۰؛ بدیع، ۱۳۹۴: ۲۰-۲۱ و ۵۸.

۵-۱-۲. تغییر در ریخت نوشتاری برای القای مکث در خوانش غزل

یکی دیگر از اهداف غزل‌پردازان نو از تغییر در شکل نوشتاری غزل، القای مکث و توقف در هنگام خواندن شعر است. در واقع با این کار، شاعر به نوعی لحن خوانش خود و سکوت‌ها و شتاب‌های مورد نظرش را به مخاطب منتقل می‌کند. محمدعلی بهمنی مکث و توقف در خوانش این غزل را با ریخت‌نویسی جدید به‌نمایش گذاشته است:

سؤال کرد از آغاز سال تأسیسم

و خواست کودکی‌ام را به شرح بنویسم

نوشتم:

از همه کودکی فقط مادر-

کمی به خاطر من هست و غربتِ خیسم
به اخم گفت که: از نوجوانی‌ات!
[یا مکث]

نوشتم:

آه... چه آسان فریفت ابلیسم
اشاره کرد: جوانی!
و تخت جمشید-

- مرا،

دوباره به آتش کشید

تایسیم

نه، اعتراف نکردم

خودش ولی فهمید

که من هنوز، غزل‌خوانِ آن چهل‌گیسم

□

نگاه کرد به موی سفیدم و

خندید

و... بُغضِ آینه

در هم شکست

تندیسم

(بهمنی، ۱۳۸۸: ۱۳-۱۵)

برای نمونه‌های دیگر نگاه کنید به: بهمنی، ۱۳۸۸: ۲۲ و ۷۳-۷۴؛ نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۷۰.

۵-۱-۳. تغییر در ریخت نوشتاری برای برجسته‌سازی لحن محاوره‌ای و گفت‌وگویی در غزل لحن گفت‌وگووار و مکالمه‌های صمیمانه شخصیت‌ها یکی از خصلت‌های غزل در این دوران است. شاعران غزل‌سرای این دوران می‌کوشند به دور از فاضل‌مآبی و لحن‌های ادیبانه و سنت‌گرا، غزل را به سمت فضایی صمیمی ببرند. این رویکرد که بخشی از آن تحت تأثیر آموزه‌های نیما برای نزدیک کردن به دکلماسیون طبیعی کلام بود، به‌خوبی در عرصه غزل به‌کار گرفته شد؛ به طوری که هنگام خواندن برخی از غزل‌های این

جریان، لحن کلام از آن لحن فاخر و ادیبانه در غزل‌های تقلیدی سنت‌گرایان به لحنی ملایم و گفت‌وگومدار تبدیل می‌شود که با هنجارهای نحوی و گفت‌وگویی روزمره تناسب دارد. ریخت‌نویسی جدید نیز به شاعران این امکان را داده است گفت‌وگوهای خود را در عرصه غزل به کار گیرند تا کلام ملموس‌تر و مأنوس‌تر به گوش مخاطبان غزل برسد.

غزل زیر یکی از سروده‌های موفق سیمین بهبهانی در این حوزه است که حاصل گفت‌وگوی تلفنی شاعر با معشوق سالیان دور اوست. این لحن گفت‌وگویی به‌خوبی در ابیات اول و سوم و پنجم آمده است. ریخت‌نویسی جدید به شاعر این امکان را داده است که جملات گفت‌وگو را کوتاه یا بلند به نگارش درآورد:

در حجمی از بی‌انتظاری زنگ بلند و سوت کوتاه:

- «سیمین تویی؟»

آوای گرمش

آمد به گوشم زان سوی راه.

یک شیشه می، پر نشئه و گرم، غل‌غل‌کنان در سینه شارید

راه از میان انگار برخاست، بوسیدمش گویی ناگاه

«آری منم.» خاموش ماندم...

- خوبی؟ خوشی قلبت چطور است؟»

(چیزی نگفتم راه دور است)

- «خوبم، خوشم الحمدلله»

کودک شدیم انگار هر دو (شش سال من کوچک‌تر از او)

باز آن حیاط و حوض ماهی، باز آن قنات و وحشت و چاه:

«قایم نشو، پیدات کردم! بیخود ندو، می‌گیرمت‌ها!»

افتادم و پایم خراشید، شد رنگ او از بیم چون کاه

زخم مرا با مهربانی بوسید، یعنی خوب شد، خوب

بنشست و من با او نشستم بر پله‌ای نزدیک درگاه...

(آن دوستی نشکفته پژمرد، وان میوه نارس چیده آمد

آن کودکی‌ها حیف و صد حیف! وین دیرسالی آه و صد آه!)

حرفی بزنی قطع است؟»

- نه نه!

من رفته بودم تا سال‌های دور

«تا باغ‌های سبز پرگل تا سیب‌های سرخ دلخواه»

«حالا بگو قلبت چطور است؟»

- «قلبم؟ نمی‌دانم ولی پام

روزی خراشیده‌ست و یادش یک عمر با من مانده همراه...»

(بهیجانی، ۱۳۹۳: ۱۰۲۰-۱۰۲۱)

غزل زیر از محمدعلی بهمنی نیز همگی به شکل نوشتاری جدید و با کوتاه و بلندنویسی مصراع‌ها به نگارش درآمده است. شاعر در بیت پنجم به طور خاص لحن محاوره‌ای و گفت‌وگویی را به کار برده است. این کار با شکل نوشتاری جدید بسیار ملموس‌تر و عینی‌تر شده است:

پنهان که پشت صورتک پیرسالی‌ام

آئینه نیز

فهم نیارد چه حالی‌ام

گل کرده باز شیطنتم

بعد سال‌ها

باید بیایی و بدهی گوشمالی‌ام

آنقدر پرسه می‌زنم این کوچه را که

- تا -

باور کنی که گمشده این حوالی‌ام...

: در این محله باز به دنبال چیستی؟

- در این محله؟

در به در خوش خیالی‌ام

باز آمدم که از تو بگیرم سراغ خویش

دارم که لال می‌شوم از بی‌سوالی‌ام

با خویش خویش:

رنگ‌پریده! چه گونه‌ای؟

با خویشِ خویش:

عالی‌ام ای خویش عالی‌ام....

(بهمنی، ۱۳۸۸: ۲۳-۲۵)

برای نمونه‌های دیگر نگاه کنید به: نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۸۷؛ بهمنی، ۱۳۸۸: ۵۱-۵۲.

۴-۱-۵. تغییر در ریخت نوشتاری با هدف تقویت و بهتر نشان دادن موسیقی شعر در برخی غزل‌ها، این گونه از ریخت‌نویسی با هدف بهتر نشان دادن موسیقی شعر به‌کار گرفته می‌شود. در واقع در اینجا شاعر نظام سطر بندی را به‌شکلی ایجاد می‌کند که عناصر موسیقایی شعر نمایان‌تر دیده شوند. به‌خصوص در مواقعی که غزل دارای قافیۀ میانی است، با تقسیم مصراع‌ها به دو پارهٔ مساوی، موسیقی شعر برجسته‌تر و نمایان‌تر می‌شود:

دل من شکسته، آری چو گیاهی از نسیمی

تو که می‌شناسی‌ام خوب، مگو چرا شکسته

همه کوچه‌های بسته،

همه گام‌های خسته،

به گلوی آسمان، بغض

چو بغض ما شکسته!

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۳۷۶ و نیز ۳۷۸-۳۷۹)

۵-۱-۵. نوشتن غزل به شیوهٔ دیگر قالب‌ها

گاهی غزل‌سرایان جدید ریخت غزل را به شیوهٔ دیگر قالب‌های مشهور زبان فارسی می‌نویسند تا از ظرفیت‌های بصری این قالب‌ها بهره ببرند. برای نمونه سیمین بهبهانی غزل زیر را با ریخت مسط نوشته است:

- سیمین نهار چه داری؟

- بنشین که ما حضری هست:

همراه نان و پنیرم

انگور مختصری هست

- عالی ست، لطف تو هم هست...
 - لطفم؟ نگو که صداقت
 چل سال رفته که ما را
 با یکدگر نظری هست....

هر بامداد پیاده
 می دیدمت که روانی
 می گفتمت به توقف:
 «رخش مرا هنری هست!»

درس حقوق تجارت
 (اصل تلاش و رقابت):
 «بگذار کوشد و جوشد
 شوری اگر به سری هست.»

روزی به رسم رقابت
 مثنی زدی به دهانی
 من قهر کردم و گفتم:
 «با این خطا خطری هست.»

اما تو وا نگرفتی
 از من امان حمایت:
 گر تیر و دشنه بیارد:
 با من یقین سپری هست.

اکنون گذشته گذشته؛
 گر مهر بود و اگر قهر،
 این رشته را نگسستیم
 وین کشته را ثمری هست:

گر جفت عشق نبودیم
 بودیم جفت صداقت؛
 گیرم سپرده تئی نیست،
 بی شک سپرده سری ست.

بشقاب کوچک و چنگال

نان و پنیر و صداقت:

این خود بهشت برین است؛ جز این مگر دگری هست؟

(بهبهانی، ۱۳۹۴: ۱۰۵۴)

سیمین همچنین برخی غزل‌هایش را با فاصله و دوبیت‌دوبیت به شکل دوبیتی‌های به هم پیوسته نوشته است (ر.ک: همان، ۷۹۸).

شاید بتوان برای ریخت‌نویسی جدید اهداف دیگری نیز متصور شد؛ اما به هر حال به اعتقاد نگارندگان، آنچه بیان کردیم مهم‌ترین اهدافی است که نوغزل‌پردازان برای این گونه از ریخت‌نویسی در نظر داشته‌اند. گرچه آسیب‌شناسی این تلاش‌ها نیازمند مقاله‌ای مستقل است، به طور خلاصه و از منظری آسیب‌شناختی می‌توان گفت طرز نگارش غزل به صورت شعر نیمایی و با کوتاه و بلند کردن مصاربع و تغییر در نظام سطر بندی غزل، به خودی خود ارزش یا اعتباری برای غزل معاصر محسوب نمی‌شود؛ بلکه این شکل نگارش زمانی ارزشمند است که بتواند نکته‌ای به غزل اضافه کند یا مفهومی را به شکلی برجسته‌تر به مخاطب القا کند، ورنه صرف کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها و تغییر در شیوه سطر بندی آن‌ها نه تنها امتیازی برای غزل معاصر نیست، بلکه چنانچه تقطیع هشیارانه و به شایستگی صورت نگیرد، باعث اشکال در ساختار آن نیز می‌شود (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۲۳۱).

۲-۵. غزل نیمایی

تغییر در شکل نوشتاری و نظام سطر بندی غزل باعث شد برخی محققان به اشتباه این گونه از غزل را غزل نیمایی بنامند؛ در حالی که میان این دو تفاوت هست. در اینجا برای روشن شدن مطلب غزل نیمایی را بررسی می‌کنیم. منظور از این دسته از غزل‌ها آن‌هایی است که در برخی ابیاتشان بعضی از مصراع‌ها از لحاظ طول افاعیل عروضی، درست به شیوه شعر نیمایی کوتاه یا بلند می‌شوند. تفاوت این دسته از غزل‌ها با غزل‌هایی که ریخت‌نویسی و سطر بندی آن‌ها به شیوه نیمایی است، در این است که در سطر بندی نیمایی هنگامی که غزل را به فرم اصلی خود برمی‌گردانیم، مصراع‌ها طول

افاعیل عروضی یکسانی دارند و فقط نوع چینش آن‌ها در طول مصراع کم‌وزیاد می‌شود؛ اما در غزل‌های نیمایی وقتی غزل را به شکل معهود خود درمی‌آوریم، در برخی از ابیات درست به‌شيوهٔ نیما طول افاعیل عروضی کم‌وزیاد می‌شود. نیستانی، آغازگر این راه، در این زمینه نوشته است: «مصراع‌ها را هم به تناسب - هم در غزل - کوتاه بلند کرده‌ام که عبودیت وزن در کار نباشد» (۱۳۹۳: ۴۶۱). در واقع همان تغییر در ریخت‌نویسی غزل به شکل‌گیری این گونه از غزل منجر شد که به غزل نیمایی مرسوم است (ر.ک: روزبه، ۱۳۷۹: ۱۸۳).

در اشعار نیستانی (۱۳۹۳: ۲۷۵)، غزل‌هایی هست که می‌توان از آن‌ها به اولین نمونه‌های غزل نیمایی یاد کرد. از نمونه‌های دیگر این نوع غزل، غزل «ای درخت» سیاوش کسرایی است. در این شعر، شاعر با تغییر در نظام سطر بندی غزل و کوتاه و بلند کردن مصاربع، تلفیقی از شعر نیمایی و غزل ایجاد کرده است. ردیف شعر، «ای درخت» است و قوافی آن، کلمات «بالایی، زیبایی، غوغایی، آوایی، تماشایی، برجایی و تنهایی» که متناسب با نیاز شعر در پایان مصراع‌ها و قبل از ردیف آمده است:

تو قامت بلند تمنایی ای درخت!
 همواره خفته است در آغوش آسمان
 بالایی ای درخت
 دست پر از ستاره و چشمت پر از بهار
 زیبایی ای درخت!
 وقتی که بادها
 در برگ‌های درهم تو لانه می‌کنند
 وقتی که بادها
 گیسوی سبز فام تو را شانه می‌کنند
 غوغایی ای درخت!
 وقتی که چنگ وحشی باران گشوده است
 در بزم سرد او
 خنیا نگر غمین خوش‌آوایی ای درخت!
 در زیر پای تو

اینجا شب است و شب‌زدگانی که چشمشان
 صبحی ندیده است
 تو روز را کجا
 خورشید را کجا؟
 در دشت دیده غرق تماشایی ای درخت!
 چون با هزار رشته تو با جان خاکیان
 پیوند می‌کنی
 پروا مکن ز رعد
 پروا مکن ز برق که برجایی ای درخت!
 سر بر کش ای رمیده که همچون امید ما
 با مایی ای یگانه و تنهایی ای درخت!
 (کسرایی، ۱۳۸۷: ۲۷۶)

محمدعلی بهمنی نیز در یکی از غزل‌هایش از برخی مؤلفه‌های وزنی غزل عدول کرده که همین مسئله غزل وی را به غزل نیمایی نزدیک کرده است. وی در پاورقی این غزل نوشته است:

در این غزل [و غزل‌هایی از این دست] کمکی از سبک و سیاق غزلیات متقدمان [...] به‌عمد کناره‌جسته‌ام. یعنی در بند آن نبوده‌ام که هر دو پاره یک بیت [...] به یک اندازه و با تعداد افعیل مساوی باشد. هنگام سرودن این چند شعر - که دارای تاریخ‌های متفاوتی هستند - وزن یا بهتر است بگویم «ریتم» [...] بدون دردسر و با راحتی و روانی در ذهن می‌نشست و کلمات را به‌همراه خود می‌آورد [...] بهتر است بگویم که دیدم می‌شود این غزل‌های کوتاه و بلند غیرمتساوی‌المصراع و متساوی‌الاضلاع را مثل شعرهای «نیمایی» که کوتاه و بلند می‌شوند، به حساب آورد و در پاورقی یکی از غزل‌ها یادآوری کرد (بهمنی، ۱۳۸۶: ۵۶).

تکیه بر جنگلِ پشت سر
 روبه‌روی دریا هستم
 آن چنانم که نمی‌دانم
 در کجای دنیا هستم
 حال دریا آرام و آبی است

حال جنگل سبز سبز است
 من که رنگم را باران شسته است
 در چه حالی آیا هستم؟
 فوج مرغان را می بینم موج ماهی ها را نیز
 حیف! انسانم و می دانم
 تا همیشه تنها هستم
 وقت دل کندن از دیروز است یا که پیوستن بر امروز
 من ولی در کار جان شستن
 از غبار فردا هستم
 صفحه‌ای ماسه برمی دارم
 با مداد انگشتانم
 می نویسم:
 من آن دستی که
 ر...فت از دست شما هستم
 مرغ و ماهی با هم می خندند
 من به چشمانم می گویم:
 زندگی را می بینی
 بگذار
 این چنین باشم تا هستم

(بهمنی، ۱۳۸۶: ۵۴-۵۶)

آنچه باعث می شود این شعرها را غزل نیمایی بدانیم نه شعر نیمایی، این است که
 وقتی این شعرها را به فرم معهود غزل برمی گردانیم، فقط در برخی از مصراع‌ها از
 قواعد عروضی غزل عدول شده و به شیوه نیمایی گراییده است.

۳-۵. دیداری کردن غزل (کانکریت نویسی) یا القای تصویری معنا

کانکریت نویسی یا دیداری کردن شعر سابقه‌ای درازمدت در ادب فارسی دارد و با
 عناوینی مثل «توشیح» در ادب کهن از آن یاد شده است. در متون کلاسیک، آن طور که

از گفته شمس قیس (۱۳۸۸: ۴۰۲-۴۰۳) استنباط می‌شود، گاهی برخی اشعار را به شکل درخت، گاهی پرنده و... ترسیم کرده‌اند. در جهان غرب نیز در اوایل قرن بیستم، گیوم آپولینر تحت تأثیر دوست نقاشش پیکاسو و بعد از او شاعران مشهور دیگری از جمله ای.ای. کامینگز، اوکتاویو پاز و دیلان توماس به شیوه کانکریت‌نویسی روی آوردند (صفاری، ۱۳۸۵: ۴۰۸).

این شکل از شعر که کوششی است در مسیر آمیختن جنبه دیداری با جنبه شنیداری شعر (روزبه، ۱۳۸۸: ۲۳) و در آن «هیئت فیزیکی و صوری واژه‌ها تصویری دقیق از معنای ذهنی آن‌هاست» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲)، در اوایل دهه چهل و هم‌زمان با آشنایی بسیاری از نوسرایان با جریان‌های ادبی غرب رواج یافت. برخی شاعران جریان غزل نو نیز با اثرپذیری از این پشته‌ها سعی کردند کانکریت‌نویسی را در حوزه غزل نیز به کار بگیرند تا معنای ذهنی خود را با استفاده از شگردهای تصویری، بهتر به مخاطبان انتقال دهند. در اینجا با ارائه نمونه‌هایی، این شگرد را ذیل دو عنوان بررسی می‌کنیم:

۵-۳-۱. تصویری کردن نوشتار

در این شگرد، شاعر به جای استفاده از کلمه یا جمله، تصویر آن را در غزل می‌آورد. برای نمونه شاعر در بیت پایانی غزل زیر هنگامی که می‌خواهد پایان یافتن زندگی خود را به وسیله شلیک گلوله نشان دهد و مفهوم گلوله را به مخاطب القا کند، با تصویر کردن یک نقطه به جای گلوله، آن را تصویری کرده است. تصویر کردن شکل گلوله در این غزل نماینده این جمله است: «من با گلوله‌ای به این شکل خودکشی کرده و به زندگی خود پایان داده‌ام».

بیزارم از طراوت اردیبهشت‌ماه، در انتظار خش‌خش پاییز مانده‌ام
در گوش این اتاق سه در چار مدتی‌ست، غیر از ترانه‌های فروغی نخوانده‌ام...
من آدمم، رسالتم اندوه زندگی‌ست، من عادلانه با همه تقسیم می‌کنم -
اندوه شاعرانه خود را که سال‌هاست، از مصراعی به مصراع دیگر کشانده‌ام
من مثل نسل سوخته دور از آفتاب، محتاج چند متر مربع تنفسم
عالیجناب جامعه! خورشید کو؟

که من

بر شانه‌های این شب دم کرده مانده‌ام ...
 من متن زندگانی ازدست‌رفته را، با نقطهٔ گلوله به پایان رسانده‌ام.
 من متن زندگانی ازدست‌رفته را، با نقطهٔ گلوله ●
 (بدیع، ۱۳۹۴ ب: ۶۸-۶۹)

در غزل زیر از امید صباغ نو، شاعر با تصویر کردن چند قطره اشک، گریه کردن را نشان داده است:

آن قدر غرق تشنگی لشکرت شدم
 دیدم ردیف شعر تو تغییر کرده است
 دیدم که زینب آمده در پای ذوالجناح
 می‌پرسد: آفتاب چرا دیر کرده است؟...
 ای کاش روز واقعه بودم کنار تان
 ای کاش‌ها... مرا به خدا پیر کرده است
 آقا ببخش! گریه امانم نمی‌دهد



(صباغ نو، ۱۳۹۴: ۴۰-۴۱)

برای نمونه‌های دیگر بنگرید به: بدیع، ۱۳۹۴ ب: ۶۹.

۲-۳-۵. شکسته‌نویسی کلمات و جملات برای تداعی و تجسم معنا

شکسته‌نویسی کلمات و جملات برای تداعی و تجسم معنا، یکی دیگر از شگردهای نوآوری در فرم غزل است که زیرمجموعهٔ شعر کانکریت شمرده می‌شود. در این شگرد، شاعران غزل‌سرا معمولاً از کلماتی استفاده می‌کنند که شکل ظاهری‌شان در صورت شکسته‌نویسی، با مفهومشان تطابق داشته باشد. برای نمونه کلماتی مانند شکستن، افتادن و... ظرفیت خوبی برای این شگرد دارند. امید صباغ نو در شعر زیر،

«افتادن» را با شکستن کلمه افتادن به تصویر کشیده است و در واقع هدفش این بوده که نحوه افتادن را شبیه به افتادن قطرات اشک از چشم نشان دهد:

... دیوار ما از خشت اول کج نبود، اما

این عشق پیر لعنتی معمار خوبی نیست

دیوار من

دیوار تو

دیوار ما

افسوس...

دیوار حاشا خوب من، دیوار خوبی نیست

آرام بالا رفتی و از چشمم

اف

تا

دی

من باختم؛ هرچند این اقرار خوبی نیست!

(صباغ نو، ۱۳۹۳: ۷۷-۷۸)

در غزل زیر که در رثای زلزله‌زدگان تبریز در سال ۹۱ است، شاعر تمام ابیات را بر محور زلزله سروده و در بیت پایانی، فعل «می‌ریزد» را که با آوار و زلزله و فروریختن تناسب دارد، به شکلی عمودی و تکه‌تکه نوشته تا مفهوم مورد نظر خود را به‌خوبی القا کند:

هر کس که در یک زلزله آوار را دیده

دیگر دلش با هر تکان ریز می‌ریزد

طوری برای گشتن ما آمده غم که

از وحشتش حتا دل چنگیز می‌ریزد

ما ریشه‌هامان توی یک خاک است با هم که

ایران به‌کل همراه با تبریز

م

ی

ر
ی
ز
د

(باقری، ۱۳۹۵: ۵۵)

برای نمونه‌های دیگر این شگرد بنگرید به: یاری، ۱۳۸۰: ۲۷-۲۸؛ صباغ‌نو، ۱۳۹۴: ۵۴.

۴-۵. به هم چسباندن ابیات هم‌معنا در غزل

بیت‌هایی که از لحاظ معنا و مفهوم با هم در ارتباط‌اند، با عنوان ابیات موقوف‌المعانی مطرح بوده‌اند؛ اما تشخیص این هم‌معنایی و موقوف‌المعانی بودن آن‌ها برعهده مخاطب بود که بر طبق دانش و شمع ادبی خود ارتباط مفهومی ابیات را درک می‌کرد. در غزل‌های معاصر، برخی شاعران ابیاتی را که از لحاظ مفهومی یا تصویری به هم نزدیک یا با هم در ارتباط‌اند، به شکلی فشرده و بدون فاصله می‌آورند تا مخاطب در درک مفهوم آن دچار مشکل نشود. یکی از شاعرانی که از این نکته در غزل‌هایش بهره‌های بسیار برده، علیرضا بدیع است که در توضیح این شگرد گفته است:

در بسیاری از غزل‌ها ابیاتی را مشاهده می‌فرمایید که بدون فاصله از هم نگاشته شده‌اند. برخی از این ابیات موقوف‌المعانی‌اند و برخی موقوف‌التصاویر! گمانم بر این است که این عدم فاصله دیداری می‌تواند رهنمون خوبی نیز برای عدم فاصله معنایی ابیات باشد (بدیع، ۱۳۹۴ ج: ۱۳).

در غزل زیر شاعر ابیات دوم و سوم را بدون فاصله از هم آورده است:

ای حاصل جمع پری و کژدم و ماهی!
یک نیمه طرب زایی و یک نیمه تباهی!

گیسوی تو تعبیر هزاران شب بغداد!
چون خواب شب بازپسین، نامتناهی!
گیسوی بلافاصله از کفر و یقینت،
هم فرش شیاطین شده هم عرش الهی!

در سایه هر پلک تو جمع‌اند خدایان
نزدیک‌ترین راه رسیدن به سیاهی!

دل سنگی از آن دست که کشکول دراویش
دل نازک از آن روی که آینه شاهی

در شعر شکوه تو به تصویر نگنجد
چون کوه مصور شده بر کاغذ کاهی!

آبان مجسم شده! سرخ است دلم باز..
این سبب می‌افتد.. چه بخواهی.. چه نخواهی..

(همان، ۱۴-۱۵)

برای نمونه‌های دیگر بنگرید به: همان، ۱۹-۲۱، ۳۰-۳۱ و ۵۱؛ نیستانی، ۱۳۹۳: ۳۵۴؛
امین‌پور، ۱۳۸۸: ۴۳.

در نگاهی آسیب‌شناختی به این شگرد باید گفت که گرچه این کار محاسنی دارد و
راهنمای خوبی برای مخاطب است تا هم‌معنایی ابیات را درک کند، در نگاهی فراتر،
لذت ادبی و کشف هنری حاصل از ارتباط معنایی ابیات را تقلیل می‌دهد.

۵-۵. آمیختگی فرم غزل با دیگر قالب‌ها

قالب‌های شعر فارسی هر کدام هویت مستقلی دارند که برای آشنایان این حوزه قابل
تشخیص‌اند. گاهی شاعران برای اهدافی مثل تغییر دادن مفهوم یا انتقال از یک شیوه
روایتی به شیوه‌ای دیگر از دو قالب به‌طور هم‌زمان استفاده کرده‌اند. از لحاظ پیشینه این
کار، فقط قالب غزل- مثنوی است که سابقه‌ای کهن دارد و نمونه‌هایش در متون متقدم
مشاهده می‌شود. در روزگار معاصر نیز همین شیوه بیشترین بسامد را دارد؛ اما گاهی از
قالب‌هایی مثل قطعه و قالب نیمایی هم استفاده شده است که در اینجا بررسی می‌کنیم.

۵-۱-۵. غزل- مثنوی

مثنوی- غزل سابقه‌ای نسبتاً کهن در ادب فارسی دارد. در منظومه‌های عاشقانه‌ای مثل جمشید و خورشید سلمان ساوجی و شیرین و فرهاد وحشی بافقی نمونه‌های آن دیده می‌شود. اما غزل- مثنوی بیشتر در روزگار معاصر رواج دارد. در این گونه از غزل‌ها شاعر شعر خود را با سرودن غزل شروع می‌کند؛ اما در اواسط غزل با تغییر نظم قوافی به سرودن مثنوی می‌پردازد.

مهدی فرجی در غزل- مثنوی زیر ابتدا چند بیتی در قالب غزل سروده، سپس شعر را در قالب مثنوی ادامه داده و در پایان نیز به فرم غزل بازگشته است:

ای چشم تو دشتی پُر آهوی رمیده	انگار که طوفان غزل در تو وزیده...
این قدر که شیرینی و آن قدر که زیبا	ده قرن دری گفتن انگشت گزیده
هم خواجه کنار آمده با زهد پس از تو	هم شیخ اجل دست ز معشوق کشیده
صندوقچه مبهم اسرار عروضی	«المعجم» از این دست که داری نشنیده
انگار «خراسانی» و «هندی» و «عراقی»	رودند و تو دریای به وصلش نرسیده
با مثنوی آرام مگر شعر بگیرد	تا فقر قوافی نفسش را نبریده...
مفعول و مفاعیل و دل بی سروسامان	مستفعل و مستفعل و این شعر پریشان
بانوی مرا از غزل آکنده که هستی؟	در جان فضا عطر پراکنده که هستی؟
از «رابعه» آیا متولد شده‌ای یا	با چنگ تو را «رودکی» آورده به دنیا؟...
ای شعر تر از شعر تر از شعر	من باخبر از عشق شدم بی‌خبر از عشق
دست تو در این شهر بر این خاک نشاندم	تا قونیه تا بلخ چرا ریشه دواندم؟
آرام غزل مثنوی شور و جنون شد	این شعر، شرابی ست که آغشته به خون شد
برگرد غزل بلکه گلم بشکفد از گل	لا حول ولا قوه الا بتغزل
بانوی تروتازه تر از سیب رسیده	بانوی تو را دست من از شاخه نچیده
باید که ببخشد پریشان شده بودم	تقصیر خودم نیست هوای تو وزیده
آشوب غزل هیچ که خورشید هم امروز	در شرق فرورفته و از غرب دمیده
این قصه من بود که خواندم که شنیدی	«افسانه مجنون به لیلی نرسیده»

(فرجی، ۱۳۹۴: ۷۷-۸۰)

برای دیدن نمونه‌های دیگر بنگرید به: بهبانی، ۱۳۹۳: ۸۷۹-۸۸۰

۵-۲-۵. غزل - قطعه

این گونه از غزل شگرد چندان مرسوم می‌در میان غزل‌سرایان معاصر نیست؛ اما به هر حال نمونه‌هایی از آن در آثار برخی شاعران دیده می‌شود. یکی از نمونه‌هایش غزل زیر است که خود شاعر درباره آن نوشته است: «در این شعر با تصرفی مختصر در قافیه و ردیف، قالب غزل از یک بابت به قالب قطعه تشابه پیدا کرده است. از این روی نام این قالب تازه را فعلاً غزل - قطعه می‌نویسم» (بدیع، ۱۳۹۴ ج: ۱۸).

می‌روم با سینه‌ای از ابرها اندوخته	ساختم یک عمر با یک مشت برگ سوخته
نارفتگی چشم بر معشوقه من دوخته	با که باید گفت دردم را به غیر از دشمنان؟
آن که این الماس را بر قامت زن دوخته	کاش چشم مرد را بر زرق و برقش بسته بود
بر شب تاریک من چشمان روشن دوخته	این زمان او شاید اما در اتاق ساکتش
گاه مروارید اشکش را به دامن دوخته	گاه در ذهنش گناه دیگران را شسته است
چشم‌های ناامیدش را به روزن دوخته	شهر خاموش است و می‌دانم که او هم مثل من
چشم امیدش ندارد کس به شمع سوخته	هیچ راه بازگشتی نیست آب رفته را

(همان، ۱۸-۱۹)

بیت اول این غزل با قافیه‌های «سوخته» و «اندوخته» شکل گرفته است؛ اما در بیت دوم قافیه «دوخته» در جایگاه ردیف می‌نشیند و غزل شکل قطعه به خود می‌گیرد. قوافی جدید نیز من و زن و روشن و دامن و... هستند. اما شاعر مجدد در بیت آخر از این هنجار عدول می‌کند و به شکل غزل بازمی‌گردد. در واقع اگر بیت اول و آخر این شعر را در نظر بگیریم، قالب شعر قطعه است؛ اما آوردن این ابیات آن را به غزل - قطعه تبدیل کرده است.

۵-۳-۵. غزل - دوبیتی

در این گونه از غزل، شاعر پس از هر یک یا دو بیت غزل، یک «دوبیتی» می‌آورد:

حال خوشی دارد شور با پنجه شیرینت
در پرده موجی دارد ابریشم رنگینت
با ساز تا می‌خوانی چون یاسمن می‌روید
بر ساق نرماهنگی لحن پرنده‌آذینت:

بلا عشق و بلا عشق و بلا عشق
 فکنده در دلم هول و ولا عشق
 نهان کردم ز مردم در جوانی
 کنون پیرانه سر شد برملا عشق
 پیرانه سر با عشقم امکان سازش داری؟
 آری که بودم عمری در حلقه تمکینت
 هنوز آن ماده آهوئی که بودی
 همان خوش چشم و ابرویی که بودی
 اگر آرام تر داری گذاری
 همان آب و همان جویی که بودی
 بسیار خوب اکنون من بیگانه با آئینه
 خوش می گذارم دستی در دست مهرآیینت
 مرا وصلت از این عالم غنیمت
 همین قسمت ز بیش و کم غنیمت
 به عهد بسته شادم دار امروز
 اگر فردا شکستی، دم غنیمت
 گفתי شکستی؟ هرگز! چندان به بستن کوشم
 تا در چمن بگشاید آن چتر عطرآگینت
 خدا قسمت کند تا در کنارت
 تو باشی باغ و من باشم انارت
 بترکد گر دل از هُرم تب عشق
 کنم مرجان ز خون خود نثارت
 حال خوشی دارد عشق اما کجا حالا کو؟
 در گرد غربت گم شد شیدایی دیرینت
 ای رفته از سامانم سیمایت از خاطر رفت
 آیا به خاطر داری سیمایی از سیمینت؟

(بهبهانی، ۱۳۹۳: ۸۲۹-۸۳۰)

علاوه بر این‌ها، شاعران غزل‌سرا نمونه‌هایی از جمله غزل و شعر سپید، و غزل و شعر نیمایی سروده‌اند که آوردن نمونه‌ای از آن‌ها در اینجا کار را به درازا می‌کشد. برای نمونه‌های شعر نیمایی و غزل بنگرید به: بهمنی، ۱۳۸۶: ۶۳-۶۴.

۵-۶. زیرهم‌نویسی یا نگارش ستونی ابیات

مرسوم‌ترین شیوه در نوشتن ابیات غزل از گذشته تا روزگار معاصر، نوشتن مصراع‌های غزل روبه‌روی هم بوده؛ اما در روزگار معاصر این فرایند تغییر کرده و تقریباً در اکثر مجموعه‌های غزلی که در سالیان اخیر منتشر شده، مصراع غزل‌ها در زیر هم به نگارش درآمده است. نمونه‌ها از این شیوه به قدری زیاد است که نیازی به آوردن شاهد نیست (ر.ک: منزوی، ۱۳۸۸: ۵۴۸-۲۱؛ بهبهانی، ۱۳۹۳؛ بهمنی، ۱۳۸۶). به نظر می‌رسد این شگرد اهداف زیبایی‌شناختی و وجه تمایز چندان برجسته‌ای با روبه‌روی هم‌نویسی ابیات ندارد.

۵-۷. آوردن دو مصراع یک بیت در یک مصراع

در این شیوه، شاعر دو مصراع یک بیت را به هم می‌چسباند و تمام بیت را به صورت پیوسته در کنار هم می‌نویسد نه جدا از هم. در واقع شاعر در این شگرد دو مصراع را به شکلی هم‌پایه و هم‌مفهوم می‌داند و ترجیح می‌دهد آن را یک مصراع بلند در نظر بگیرد تا دو مصراع. در غزل زیر، شاعر در بیت چهارم دو مصراع را از هم تفکیک نکرده است:

... که از بس گفته‌ام، دیگر زبانم مو درآورده

.

.

.

: برای نقش‌های تازه‌اش بازیگر آورده!

به دنیا فحش دادم، گریه کردم، در خودم مردم

که دیوی این پری را مفت از چنگم درآورده

: (اگر آن دل که بُردی باب میل نیست، لب تر کن

تو از هر کس کلاهی را طلب کردی، سرآورده)

خدا هم آرزوهای بلند و دوردستم را محبت کرده از هر گوشه شالش برآورده
من از این صحنه بیرون می‌روم
دانای کل انگار
برای داستانش قهرمانی دیگر آورده...

(بدیع، ۱۳۹۴ ج: ۲۸-۲۹)

۵-۸. نگارش چهارلختی ابیات غزل

در این شیوه از نگارش، شاعران غزل‌سرا هر بیت غزل را به چهار لخت تقسیم می‌کنند؛ یعنی هر مصراع به دوپاره تقسیم می‌شود، شکل بصری این شیوه به صورت چارپاره است. به نظر می‌رسد طولانی بودن مصراع‌ها و گرایش غزل‌سرایان معاصر به سرودن غزل با ارکان عروضی بیشتر، علت روی آوردن شاعران به این شیوه بوده است. تا جایی که نگارندگان جست‌وجو کرده‌اند، پیشینه این گونه از نگارش به غزلیات سیمین بهبهانی می‌رسد؛ با این تفاوت که سیمین به شکل چهارپاره آن‌ها را نمی‌نوشت؛ بلکه بین دوپاره هر مصراع یک فاصله قرار می‌داد (ر.ک: بهبهانی، ۱۳۹۳: ۸۵۳ و ۸۶۸). بعدها غزل‌پردازان جوان‌تر به شکلی گسترده از این شیوه استفاده کردند و هر بیت غزل را در چهار لخت، زیر هم نوشتند:

توی آغوشت که بودم لحظه‌ها بی‌وزن بود
کودکانه، از نگاهت آسمان می‌خواستم
خواب می‌رفتم کنارت با تمام ترس‌هام
از تو در کابوس‌هایم قهرمان می‌خواستم!

روزها آرام از تقویم من رد می‌شدند
بوسه می‌زد عشق بر سلول‌های مرده‌ام
سرنوشتم را درون قصه‌ها و شعرها
فارغ از ابعاد بی‌رحم زمان می‌خواستم

لحن مرموز خدا در عشق‌بازی‌هایمان

روح عریان مرا در اختیارت می گذاشت
می شدی نزدیک و من از شدت دل‌ضربه‌ها
داشتم می‌مردم، از چشمت امان می‌خواستم

آه ای ویرانه باغ تخیل‌های من
ای نگاهت یأس غمناک و غریب آسمان
من تو را در ابتدای درک هستی زمین
با همین دستان سرد و ناتوان می‌خواستم...

(نافع، ۱۳۹۵: ۱۴-۱۵ و نیز ۱۳، ۲۳-۲۵، ۳۲-۳۳ و ۴۰)

۵-۹. بهره‌گیری از علایم سجاوندی در پیکره غزل

یکی از شیوه‌هایی که به شکلی بسیار گسترده در غزل نو رواج یافته، استفاده از علایم سجاوندی است؛ به طوری که بسیاری از شاعران معاصر «برای آنکه ساده‌تر به مقصود خود برسند، از امکاناتی همچون نشانه‌های گوناگون نگارشی و ویرایشی نیز بهره می‌جویند» (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۲۷۴). این شیوه به قدری در میان جریان‌های شعری روزگار معاصر گسترش یافت که حتی برخی علیه آن مطالبی نوشتند و آن را امری نامطلوب دانستند (ر.ک: صفارزاده، ۱۳۶۶: ۱۶۷ به نقل از حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۲۷۴-۲۷۵). استفاده از نشانه‌های نگارشی آن قدر در غزل نو گسترش یافته که درباره غزل‌های بهمنی نوشته‌اند: «برای درک دقیق غزل‌های بهمنی باید علاوه بر شنیدن، آن‌ها را دید و خواند؛ زیرا او گاه از علایمی در نوشتار بهره می‌گیرد که بی آن‌ها ممکن است درک ناقصی از شعر حاصل شود، مثل خط‌های فاصله (-) و نقطه‌چین (...)» (بشیری، ۱۳۹۰: ۲۷۵).

در اینجا نمونه‌هایی از این غزل‌ها آورده می‌شود که علاوه بر تغییر در شکل نوشتاری، از علایم نگارشی مانند کروشه، نشانه عاطفی، کاما و تیره در آن استفاده شده است:

طناب جادویی نوری، از ستاره دوری،

هلا! خیال رسن‌باز من!

نوید حضوری!

اگرچه، چون خر دجالت، ابتذال، به گردن
(ز سنگ و زنگ)

تو را بس همین نشان ظهوری!...
مگر که قصه این غصه باز با تو بگویم،
که سنگ نیستی - ای دل!

ولی چو کوه، صبوری...

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۷۲-۲۷۳)

در غزل‌های دیگری از این شاعر، علاوه بر تغییر در شکل نوشتاری معهود غزل، کاربرد علایم نگارشی یکی از مشخصه‌های بارز آن است (همان، ۳۴۰-۳۴۱). گاهی شاعران به خصوص در غزل‌های گفت‌وگویی به جای استفاده از واژگان گفت‌وگویی، از تیره استفاده می‌کنند. این شیوه به‌ویژه در غزل‌های سیمین بهبهانی (ر.ک: ۱۳۹۳: ۹۹۹-۱۰۰۱ و ۱۱۲۰-۱۱۲۱) بسیار کاربرد دارد. گاهی شاعران برای نشان دادن پایان یک ماجرا یا جمله از علایمی مانند نقطه استفاده می‌کنند. حسین منزوی (۱۳۸۸: ۵۸) در غزلی هنگامی که می‌خواهد پایان ماجرای عشق خود را بیان کند، در پایان آن نقطه می‌گذارد.

۱۰-۵. تقسیم‌بندی اپیزودیک غزل

یکی از شگردهای بسیار رایج در حوزه غزل نو، تقسیم‌بندی غزل است؛ به این معنا که شاعر غزل را به دو یا چند قسمت تقسیم می‌کند. شاعر بعد از چند بیت، با آوردن یک مربع یا یک فاصله نفسی تازه می‌کند و مجدد شروع به سرودن غزل می‌کند. تعداد این گونه غزلیات زیاد است و بسیاری از غزل‌سرایان از این شیوه استفاده کرده‌اند. شاعران گاه شعر را به دو بخش، گاه سه یا بیشتر تقسیم می‌کنند. گاهی هم فقط بیت آخر را از غزل جدا می‌کنند. در اینجا ابتدا نمونه‌ای برای تقسیم غزل به دو بخش می‌آوریم:

۱۰-۵-۱. تقسیم غزل به دو بخش

دریای شورانگیز چشمانت چه زیباست
آنجا که باید دل به دریا زد همین جاست
در من طلوع آبی آن چشم روشن

یادآور صبح خیال‌انگیز دریاست...

□

دیروزمان را با غروری پوچ گشتیم
امروز هم زانسان، ولی آینده ماراست
دور از نوازش‌های دست مهربانت
دستان من در انزوای خویش تنه‌است
بگذار دستت را در دستم گذارم
بی هیچ پروایی که دست عشق با ماست

(منزوی، ۱۳۸۸: ۲۲ و نیز ۲۴-۲۵ و ۲۸)

برای نمونه‌های دیگر بنگرید به: بهبهانی، ۱۳۹۳: ۶۴۲ و ۶۹۵؛ بهمنی، ۱۳۸۶: ۵۸ و ۶۸.
تقسیم کردن غزل به سه بخش: برای دیدن نمونه‌های آن نگاه کنید به: منزوی،
۱۳۸۸: ۳۵، ۳۹، ۴۱-۴۲ و ۶۰.

تقسیم کردن غزل به چهار بخش: برای دیدن نمونه‌های آن بنگرید به: همان، ۳۱-
۳۲، ۵۱ و ۸۱.

تقسیم کردن غزل به شش بخش: برای دیدن نمونه‌های آن نگاه کنید به: همان،
۱۱۷-۱۱۸ و ۲۱۲.

گاهی فقط بیت آخر از غزل جدا می‌شود که این شیوه باعث اثرگذاری بیشتر آن در
مخاطب می‌شود (ر.ک: همان، ۳۸، ۴۰ و ۶۷؛ بهمنی، ۱۳۸۶: ۷۱ و ۸۲-۸۳).

۱۱-۵. پایان‌بندی متفاوت در غزل

در این شیوه که تحت تأثیر شیوه‌های پایان‌بندی در داستان و دیگر هنرهای روزگار
معاصر است، شاعر معمولاً در بیت پایانی، غزل را به شکل غیرمنتظره‌ای نیمه‌تمام رها
می‌کند یا بخش‌هایی از آن را حذف می‌کند. این شگرد به چند طریق در غزل به کار
می‌رود:

۵-۱۱-۱. رها کردن وزن و قافیه غزل در بیت یا مصراع پایانی

در این شیوه، شاعران غزل سرا فرم غزل را تا بیت پایانی حفظ می‌کنند؛ اما در بیت یا مصراع پایانی بیتی می‌آورند که در قالب غزل نمی‌گنجد. این شیوه هم در شعرهای منوچهر نیستانی، یکی از پیش‌گامان غزل نو، نمونه‌هایی دارد و هم در شعر غزل‌سرایان جوان‌تری که ادامه‌دهنده راه او بوده‌اند. نیستانی در غزل زیر علاوه بر اینکه ریخت‌نویسی معهود غزل را رعایت نکرده، در بیت پایانی کاملاً از فرم غزل فاصله گرفته و بیتی آورده که از لحاظ وزن و قافیه با ابیات قبل متفاوت است:

برچید شب از دشت فلک خیمه و خرگاه

مشرق همه دود است،

و مه‌اندود نظرگاه

دیشب پس دیوار شب آیا چه گذشته است؟

و ز خون که رنگین شده دیوار سحرگاه؟...

لغزید چو مهتاب که بر عاج بلغزد

شرابه گیسوی تو در شرم کمرگاه

تابو 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....

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۸۲-۲۸۳)

برای نمونه‌های دیگر بنگرید به: یاسمی، ۱۳۹۴: ۴۲ و ۵۴.

۵-۱۱-۲. کنار گذاشتن قافیه و ردیف در بیت پایانی

شاعران در این شیوه غزل را به شکل مرسوم خود ادامه می‌دهند؛ اما در مصراع پایانی، ردیف و قافیه را کنار می‌گذارند و بیت بدون آن‌ها به پایان می‌رسد: (دستی از پشت ابرها آمد، گره از کار آسمان وا شد

ابرها راه را که آب زدند، آفتاب از دوباره پیدا شد

دستی از پشت ابرها آمد، مشق‌های سیاه را خط زد
دفتر آسمان ورق خورد و درس یلدا گذشت، فردا شد...

* * *

عصر، دم‌کرده توی قوری فقر- کودکی وصله‌خورده بر لب جوی
با صدای بنفش یک ماشین، کودک از خواب سبز خود پا شد
راه افتاد رو به آدم‌ها

- «عطر، تسبیح و مهر. هر سه دویست»

مردم از هر جهت هلش دادند، دست بر دامن یک «آقا» شد

شب که بر روی شهر سفره گشود، کودک وصله‌خورده خوابش برد:
«... دستی از پشت ابرها آمد...»

(بدیع، ۱۳۹۴ ب: ۱۰۰)

برای نمونه‌های بیشتر بنگرید به: ساکی، ۱۳۸۸: ۷۵. همچنین در برخی از غزل‌ها فقط
قافیه یا فقط ردیف کنار گذاشته می‌شود. برای حذف ردیف نگاه کنید به: بهمنی،
۱۳۹۴: ۵۸.

۵-۱۱-۳. حذف مصراع پایانی

در این شیوه شاعر به‌طور کامل مصراع پایانی غزل را حذف می‌کند و به‌جای آن
نقطه‌چین می‌آورد:

شب دلواپسی‌ها هر قدر کوتاه‌تر بهتر

که شاعر در شب موهای تو گمراه‌تر بهتر

برای شانه‌های شهر متروکی شبیه من

تکان‌های گسل یکدفعه و ناگاه‌تر بهتر

چه فرقی می‌کند من چند سرقلیان عوض کردم؟

برای قهوه‌چی‌ها مردِ خاطرخواه‌تر بهتر

نفهمیدی که روی بیت بیتش وزن کم کردم

نوشتی شعرهایت شادتر کم‌آه‌تر بهتر
 نه اینکه قافیه کم بود ... نه در فصل تابستان

.....

(عسگری، ۱۳۹۵: ۵۶)

همان طور که ملاحظه می‌شود، مصراع پایانی غزل به‌طور کامل حذف شده است. در این مقاله نمونه‌هایی بررسی شد که آخرین تحولات ظاهری در فرم غزل را نشان می‌دهد. ناگفته پیداست که این نمونه‌ها از میان حجم انبوهی از آثار منتشرشده در این سال‌ها انتخاب شده و بررسی هرچه بیشتر این شگردها نیازمند مجالی فراخ‌تر از مقاله پژوهشی است؛ همچنین بررسی آسیب‌شناختی این شگردها خود مجال دیگری می‌طلبد که در آن با بررسی همه‌جانبه ابعاد این نوآوری‌ها، مزایا و معایب آن نقد شود؛ چراکه برخی از این نوآوری‌ها با موازین نقد ادبی جدید تناسب چندانی ندارند؛ اما این نکات نباید مانع آن شوند که از نقش و تلاش این دسته از شاعران در پویایی فرم غزل غافل شویم؛ زیرا بخشی از همین کوشش‌هاست که غزل را همچنان به‌عنوان فرمی تازه و پویا در صدر بهترین قالب‌های شعر معاصر نگه داشته است. اما در این نوآوری‌ها همواره باید مراقب بود که هویت غزل و فرم رسمی و شناخته‌شده آن آسیب‌های کلی نبیند و هرج‌ومرجی که گاه در دیگر قالب‌ها رخ می‌دهد، دامن غزل را نگیرد؛ زیرا فرم غزل با گذر از گردنه‌ها و گریوه‌های بسیار و در طول روزگاران دراز شکل گرفته و به فرم نهایی و مطلوب خود رسیده و بخش مهمی از محبوبیت و مقبولیت آن، به‌خاطر همین فرم تثبیت‌شده و منعطف آن است.

۶. نتیجه

پس از شکل‌گیری شعر نو و تقابل‌های گاه و بیگاه نوسرایان با قالب‌های دیرپای شعر فارسی، به تدریج تلاش‌ها برای پویایی و تحول قالب‌های کهن شکل گرفت. به همین منظور، شاعران غزل‌سرا با استفاده از قابلیت‌ها و انعطاف‌های قالب غزل در جست‌وجوی راه‌های تازه‌ای برای دمیدن روحی تازه در این قالب بودند تا با تحولات زمانه همگام و همراه شود. این اهتمام‌ها سرانجام به شکل‌گیری جریان غزل نو انجامید.

شاعران این جریان که یکی از اصیل‌ترین و شناسنامه‌دارترین جریان‌های شعری روزگار معاصر است، با تکیه بر پشتوانه‌های غنی غزل کلاسیک و نیز ظرفیت‌های تازه جریان‌های شعری روزگار معاصر توانستند روح تازه‌ای در فرم و محتوای غزل بدمند. در این مقاله، با تأمل در تحولات رخ داده در حوزه فرم ظاهری غزل نشان دادیم که مهم‌ترین تحولات در این حوزه عبارت‌اند از: ۱. تغییر در شکل نوشتاری یا نظام سطر بندی غزل (سطر بندی نیمایی)؛ ۲. شکل‌گیری غزل نیمایی؛ ۳. دیداری کردن غزل (کانکریت‌نویسی) یا القای تصویری معنا؛ ۴. به هم چسباندن ابیات هم‌معنا در غزل؛ ۵. آمیختگی با دیگر قالب‌ها؛ ۶. زیرهم‌نویسی ابیات؛ ۷. آوردن دو مصراع یک بیت در یک مصراع؛ ۸. نگارش چهارلختی ابیات غزل؛ ۹. بهره‌گیری از علائم سجاوندی در پیکره غزل؛ ۱۰. تقسیم‌بندی اپیزودیک غزل؛ ۱۱. شگردهای پایان‌بندی در غزل. همه این شگردها به‌منظور پویایی قالب غزل و همگام‌سازی آن با نبض تحولات زمانه شکل گرفته و در انتقال فضا و لحن خوانش و دیگر اهداف بررسی شده در این مقاله مؤثر بوده است؛ اما نباید از این نکته غافل بود که استفاده بی‌رویه از این شگردها بدون هیچ هدف زیبایی‌شناختی و مفهومی - که نزد برخی از شاعران و جریان‌ها مرسوم شده - در نهایت ممکن است باعث ضربه زدن به فرم محبوب غزل شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. درباره گسترش و نفوذ غزل در جهان غرب نک: شفیع کدکنی، ۱۳۹۰: ۶۷۲؛ شفیعان و جعفری، ۱۳۹۲: ۹۱-۱۰۶.
۲. نک: کاظمی، ۱۳۸۵: ۳-۶.
۳. در این زمینه نک: شمس قیس رازی، ۱۳۸۸: ۴۱۸-۴۱۹؛ شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۵؛ صبور، ۱۳۸۴: ۶۶-۶۷؛ همایی، ۱۳۸۹: ۸۹-۹۰؛ راستگو، ۱۳۸۳: ۶-۷.

منابع

- امین‌پور، قیصر (۱۳۸۸). *مجموعه کامل اشعار*. چ ۳. تهران: مروارید.
- باقری، رؤیا (۱۳۹۵). *یک بعد از ظهر ناخوانده*. چ ۲. تهران: فصل پنجم.
- بدیع، علیرضا (۱۳۹۴ الف). *از پنجره‌های بی‌پرنده*. چ ۶. تهران: فصل پنجم.

- (۱۳۹۴ ب). چلّه تاک. چ ۸ تهران: فصل پنجم.
- (۱۳۹۴ ج). شجره‌نامه یک جن. چ ۴. تهران: فصل پنجم.
- بشیری، علی اصغر (۱۳۹۰). غزل نو. تهران: نسل آفتاب.
- بهبهانی، سیمین (۱۳۹۳). مجموعه اشعار. چ ۳. تهران: نگاه.
- بهمنی، کاظم (۱۳۹۴). عطار. چ ۷. تهران: نشر نیماژ.
- بهمنی، محمدعلی (۱۳۸۶). گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود. تهران: نشر دارینوش.
- (۱۳۸۸). من زنده‌ام هنوز و غزل فکر می‌کنم. تهران: فصل پنجم.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۶). گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران. چ ۲. تهران: نشر ثالث.
- راستگو، سیدمحمد (۱۳۸۳). عرفان در غزل فارسی. تهران: علمی و فرهنگی.
- روزبه، محمدرضا (۱۳۷۹). سیر تحول در غزل فارسی از مشروطه تا انقلاب اسلامی. تهران: نشر روزنه.
- (۱۳۸۸). ادبیات معاصر ایران. چ ۳. تهران: روزگار.
- زارع، مهدی (۱۳۹۴). نحو دیگر غزل. تهران: نصیرا.
- ساکی، بهمن (۱۳۸۸). تا انتهای خستگی ماه. چ ۳. تهران: نشر تکا.
- شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). با چراغ و آئینه (در جست‌وجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران). تهران: سخن.
- شفیعیان، مهدی و علیرضا جعفری (۱۳۹۲). «عزلت سانت و صولت غزل: بررسی تطبیقی غزل در شعر فارسی و آمریکایی». نشریه ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی). ش ۸، صص ۹۱-۱۰۶.
- شمس قیس رازی (۱۳۸۸). المعجم فی معاییر اشعار العجم. تصحیح علامه قزوینی و تصحیح مجدد سیروس شمیسا. تهران: نشر علم.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). سیر غزل در شعر فارسی. تهران: نشر علم.
- صباغ‌نو، امید (۱۳۹۳). مهربان. چ ۲. تهران: فصل پنجم.
- (۱۳۹۴). روایت ۳ تم. چ ۴. تهران: فصل پنجم.
- صبور، داریوش (۱۳۸۴). آفاق غزل فارسی. چ ۲. تهران: زوار.
- صفارزاده، طاهره (۱۳۶۶). حرکت و دیروز. شیراز: نوید شیراز.
- صفاری، عباس (۱۳۸۵). «از پرندۀ توشیح تا پرواز کانکریت». نشریه گوهران. ش ۱۱ و ۱۲. صص ۴۰۹-۴۱۱.

- عسگری، حامد (۱۳۹۵). *خانمی که شما باشید*. چ ۱۱. تهران: نشر شانی.
- علی‌پور، مصطفی (۱۳۸۷). *ساختار زبان شعر امروز*. چ ۳. تهران: فردوس.
- فرجی، مهدی (۱۳۹۴). *روسری را باد تکان می‌داد*. چ ۴. تهران: فصل پنجم.
- کاظم‌زاده، رقیه (۱۳۸۹). «فرم در غزل نو با تکیه بر اشعار غزل‌سرایان معاصر». *فصلنامه نامه پارسی*. ش ۵۲. صص ۱۶۷-۱۸۵.
- کاظمی، محمدکاظم (۱۳۸۵). «غزل و اسرار ماندگاری آن». *فصلنامه شعر*. س ۱۴. ش ۴۶. صص ۳-۶.
- کسرای، سیاوش (۱۳۸۷). *مجموعه اشعار*. چ ۳. تهران: نگاه.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۲). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه محمد نبوی و مهرا مهاجر. تهران: آگه.
- منزوی، حسین (۱۳۸۸). *مجموعه اشعار حسین منزوی*. به کوشش محمد فتحی. تهران: آفرینش - نگاه.
- نافع، صنم (۱۳۹۵). *رفته/م از خویش*. تهران: شانی.
- نیستانی، منوچهر (۱۳۹۳). *مجموعه اشعار*. به اهتمام صالح سجادی. تهران: نگاه.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: اهورا.
- یاری، علی (۱۳۸۰). *خیس در سکنس صفر*. تهران: مؤلف.
- یاسمی، بهروز (۱۳۹۴). *تقویم گناهان تازه*. چ ۲. تهران: فصل پنجم.
- یاغی‌تبار، علی‌اکبر (۱۳۹۳). *دم‌های بی‌وادم*. تهران: نشر نیماژ.
- Aminpour, Gh. (2009). *Majmu'e Kamel Ashār*. Tehran: Morvarid Publication. [in Persian]
- Bagheri, R. (2016). *Yek Ba'adazohre Nākhānde*. Tehran: Fasl-e Panjom Publication. [in Persian]
- Badi'e, A. (2015). *Az Panjerehā-ye bi Parānde*. Tehran: Fasl-e Panjom Publication. [in Persian]
- _____ (2015). *Chelle- ye Tāk*. Tehran: Fasl-e Panjom Publication. [in Persian]
- _____ (2015). *Shajare Nāme-ye Yek Jen*. Tehran: Fasl-e Panjom Publication. [in Persian]
- Bashiri, A. (2011). *Ghzal-e Now*. Tehran: Nasle Aftab Publication. [in Persian]
- Behbahani, S. (2014). *Majmu'e Ashār*. Tehran: Negah Publication. [in Persian]
- Bahmani, K. (2015). *Atarod*. Tehran: Neimazh Publication. [in Persian]

- Bahmani, M. (2007). *Gahi Delam baraye khodam Tang Mishavad*. Tehran: Darinosh Publication. [in Persian]
- _____ (2008). *Man Zende'am Hanuz va Ghzal Fekr Mikonam*. Tehran: Fasl-e Panjom Publication. [in Persian]
- Hasanli, K. (2007). *Gunehā-ye No'āvāri dar She'r-e Mo'aser*. Tehran: Sales Publication. [in Persian]
- Rastgou, M. (2004). *A'rfan dar Ghzale Farsi*. Tehran: A'lmi Farhangi Publication. [in Persian]
- Roozbeh, M. (2001). *Saire Ghzal dar Sh're Farsi*. Tehran: Rowzane Publication. [in Persian]
- _____ (2009). *Adabiat Moasere Iran*. Tehran: Rozegar Publication. [in Persian]
- Zar'e, M. (2015). *Nahve Gigare Ghazal*. Tehran: Nasira Publication. [in Persian]
- Saki, B. (2009). *Ta Entehaye Khastegi'e Māh*. Tehran: Taka Publication. [in Persian]
- Shaf'i'i Kadkani, M. (2012). *Ba Cherākh va Ain'e*. Tehran: Sokhan Publication. [in Persian]
- Shfi'ean, M. & A. Ja'fari (2013). "Ozlate Soonet va Sowlate Ghazal". *Adabiat Tatbighi*. No. 8. pp. 106-91. [in persian]
- Shams Ghaise Razi (2009). *Almo'jam fi Ma'aier Ashar Alajam*. Tehran: Elm Publication. [in Persian]
- Shamisa, S. (2007). *Saire Ghazal dar Sh'are Farsi*. Tehran: Elm Publication. [in Persian]
- Sabbagh Nu, O. (2014). *Mehrabān*. Tehran: Fasl-e Panjom Publication. [in Persian]
- _____ (2015). *Ravayate se Tem*. Tehran Fasl-e Panjom Publication. [in Persian]
- Sabour, D. (2005). *Afaghe Ghazale Farsi*. Tehran: Zavvar Publication. [in Persian]
- Saffarzadeh, T. (1987). *Harakat va Diruz*. Shiraz: Navide Shiraz. [in Persian]
- Safari, A. (2006). "Az Parandeye Towshih ta Parvaze Kankerit". *Majaleye Ghowharan*. pp. 411- 409. [in Persian]
- Asgari, H. (2015). *Khanomi ke Shoma Bāshied*. Tehran: Shani Publication. [in Persian]
- Alipour, M. (2008). *Sākh-tare Zabāne She'r Moāser*. Tehran: Ferdows Publication. [in Persian]
- Faraji, M. (2015). *Rusari rā Bād Takān Midād*. Tehran: Fasl-e Panjom Publication. [in Persian]
- Kazmzade, R. (2010). "Form dar Ghzale Nu". *Fasl-nāme-ye Nāme-ye Parsi*. pp. 187-165. [in Persian]
- Kazemi, M. (2006). "Ghazal va Asrāre Māndeghārye An". *She'r*. pp. 3-6. [in Persian]
- Kasra'ie, S. (2008). *Majmu'e Ashar*. Tehran: Negah Publication. [in Persian]

- Macarik, I. (2002). *Dāneshnāmeḥie Nazariehaie Adabi Mu'āser*. M. Nabavi & M. Mohajer (Trans.). Tehran: Agah Publication. [in Persian]
- Monzavi, H. (2008). *Majmu'e Ashar Hossien Monzavi*. Be Koshesh'e M. Fathi. Tehran: Afarinesh Publication- Negah Publication. [in Persian]
- Naf'e, S. (2016). *Rafteam az Khish*. Tehran: Shani Publication. [in Persian]
- Neystani, M. (2015). *Majmu'e Ashar*. Tehran: Negah Publication. [in Persian]
- Homa'ie, J. (2010). *Fonoun Balāghat va Sana'ate Adabi*. Tehran: Ahoura Publication. [in Persian]
- Yari, A. (2001). *Khis dar Sekānse Sefr*. Tehran. [in Persian]
- Yasemi, B. (2015). *Taghvime Gonāhane Tazeh*. Tehran: Fasle Panjom Publication. [in Persian]
- Yaghitabar, A. (2014). *Dam Hāie Bivādam*. Tehran: Neymazh Publication. [in Persian]