



Grammatical Metanormatives and Frequently used Rhetorical Techniques in Ghazals of Neyestani, Bahmani and Monzavi

Hosna Mohammadzade¹ | Reza shajari²

1. Corresponding author, PhD Candidate in Persian Language and Literature, University of Kashan, Kashan, Iran. E-Mail: hosna.kashani@yahoo.com
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Kashan, Kashan, Iran. E-Mail: rshajari@yahoo.co.uk

Article Info	ABSTRACT
<p>Article type: Research Article</p> <p>Article history: Received 28 November 2022 Received in revised form 22 February 2023 Accepted 14 March 2023 Published online 26 May 2023</p> <p>Keywords: Formalism, Grammatical Metanormatives, Rhetorical Techniques, Contemporary Poetry, New Ghazal.</p>	<p>Deviation is the most Effective form of Foregrounding the Language and Includes all the Methods that Disrupt the Conventional Rules of the Language and Lead to Defamiliarization. Grammatical Deviation is used to Remove Familiarity from Language of Poetry and includes Avoiding the Rules of Morphology and Syntax Governing the Language. Every Language has a Specific Grammatical Structure, but in Poetry, this Structural order is ignored. In the field of rhetoric, we come across a set of Methods formed in order to Highlight the Meaning of the Poem and Lead to Rhetorical innovations. The present study, with a Descriptive-Analytical Method, Aims to identify, Categorize and Analyze the basic Techniques that have Played a Significant Role in the Evolution of Contemporary Ghazal by Reflecting on the Ghazals of "Manochehr Neyestani", "Mohammad Ali Bahmani" and "Hossein Monzavi" and answer these Questions "what are the Commonly used Grammar and Rhetorical Technics that have led to the Highlighting of Form and Meaning in the new Ghazal, and which of the Mentioned Poets has Played a more Effective Role in Renewing the Image of the Ghazal. The Findings from the Study show that the Common Rhetorical Techniques in the Ghazals of these Three Poets, in addition to the use of other Symbols, Metaphors, Similes, Personification and Paradoxes, are due to the Power of Imagination and Portraying the unseen and unheard things that have Formed in the Poet's Mind. Grammatical Metanormatives Common in the Ghazals of the Mentioned Poets in two Fields of Grammar and Syntax include: Lexical, Temporal and Syntactical Metanormatives. The Extent of using these Methods by the Mentioned Poets is Different. Hossein Monzavi is Considered one of the Pioneers of this Field due to the Frequency and Variety of Grammatical Metanormatives and Rhetorical Methods, and he has Played a Significant Role in Reinventing the Image of Ghazal.</p>

Cite this article: Mohammadzade, H. & shajari, R. (2022). Grammatical Metanormatives and Frequently used Rhetorical Techniques in Ghazals of Neyestani, Bahmani and Monzavi. *Rhetoric and Gramer Studies*, 12 (22). 78-98. DOI: <https://doi.org/10.22091/JLS.2023.8821.1448>



© The Author(s)

DOI: <https://doi.org/10.22091/JLS.2023.8821.1448>

Publisher: University of Qom

فراهنجاری‌های دستوری و شگردهای بلاغی پر کاربرد در غزل‌های نیستانی، بهمنی و منزوی

حسنا محمدزاده^۱ | رضا شجری^۲

۱. نویسنده مسئول، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران. رایانامه: hosna.kashani@yahoo.com
 ۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران. رایانامه: rshajari@yahoo.co.uk

اطلاعات مقاله	چکیده
<p>نوع مقاله: مقاله پژوهشی</p> <p>تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۰۷</p> <p>تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۲/۰۳</p> <p>تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۳</p> <p>تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۳/۰۵</p> <p>کلید واژه‌ها: فرمالیسم، فراهنجاری دستوری، شگردهای بلاغی، شعر معاصر، غزل نو.</p>	<p>فراهنجاری، مؤثرترین شکل برجسته‌سازی زبان است و شامل همه شگردهایی می‌شود که قاعده‌های متعارف زبان را بر هم می‌زنند و به آشنایی‌زدایی می‌انجامند. فراهنجاری دستوری برای زدودن غبار آشنایی از زبان شعر به کار می‌رود و شامل گریز از قواعد صرفی و نحوی حاکم بر زبان است. هر زبان دارای ساختار دستوری خاصی است، اما در شعر این نظم ساختاری به هم می‌خورد. در حوزه بلاغت هم با مجموعه شگردهایی مواجه می‌شویم که به منظور برجسته‌سازی معنایی شعر شکل می‌گیرند و به نوآوری‌های بلاغی منجر می‌شوند. جستار حاضر با روش توصیفی - تحلیلی بر آن است تا با تأمل در غزل‌های «منوچهر نیستانی»، «محمدعلی بهمنی» و «حسین منزوی»، به شناسایی، دسته‌بندی و تحلیل شگردهای پایه‌ای که در روند تحول غزل معاصر نقش بسزایی داشته‌اند، بپردازد و به پاسخ این پرسش‌ها برسد که فراهنجاری‌های پر کاربرد دستوری و شگردهای بلاغی که به برجسته‌سازی صورت و معنا در غزل نو منجر شده، کدام است و از بین شاعران نامبرده، کدام یک در نو شدن سیمای غزل نقش مؤثرتری داشته است. یافته‌های پژوهش، نشان می‌دهد که شگردهای بلاغی مشترک در غزل این سه شاعر، علاوه بر کاربرد دیگرگونه نماد، استعاره، تشبیه، تشخیص و متناقض‌نما به خاطر قدرت تخیل و به تصویر درآوردن نادیده‌ها و ناشنیده‌هایی است که در ذهن شاعر شکل گرفته‌اند. فراهنجاری‌های دستوری مشترک در غزل شاعران نامبرده، در دو حوزه صرف و نحو، شامل فراهنجاری‌های واژگانی، زمانی و نحوی است. میزان بهره‌گیری از این شگردها توسط شاعران نامبرده متفاوت است. حسین منزوی با توجه به تکرار و تنوع فراهنجاری‌های دستوری و شگردهای بلاغی، از پیشتازان این عرصه محسوب می‌شود و در نو شدن سیمای غزل نقش بسزایی داشته است.</p>

استناد: محمدزاده، حسنا و شجری، رضا. (۱۴۰۱). «فراهنجاری‌های دستوری و شگردهای بلاغی پر کاربرد در غزل‌های نیستانی، بهمنی و منزوی». پژوهش‌های

دستوری و بلاغی. دوره ۱۲. شماره ۲۲. صص: ۷۸-۹۸. DOI: <https://doi.org/10.22091/JLS.2023.8821.1448>



© نویسنده گان.

ناشر: دانشگاه قم

۱) مقدمه

آنچه علاقه‌مندان به شعر را در نخستین مواجهه با یک متن هشیار می‌کند، وجه ادبی آن است. ادبیّت در واقع «همان عاملی است که ماده ادبی را تبدیل به اثر ادبی می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۵۹). در ادبیات معاصر به خصوص بعد از تحویلی که نیما در شعر فارسی ایجاد کرد، تکاپوهایی برای بالابردن سطح ادبیّت شعر، صورت گرفت که به عبور از هنجارهای رایج زبان منجر شد. مفهوم هنجارگریزی به گفته صفوی (۱۳۹۵: ۵۷۷) با اصطلاح آشنایی‌زدایی صورت‌گرایان روس و برجسته‌سازی مطرح شده توسط ساختارگرایان مکتب پراگ مترادف است. قرن بیستم آغاز تحویلی بزرگ در نظریه ادبی است که بعدها فرمالیسم نامیده شد. «نخستین نشانه‌های فرمالیسم در سال ۱۹۱۴ در روسیه آشکار شد و در سال ۱۹۱۷-۱۹۱۵ به اوج رسید» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰-۸). هدف این مکتب، کشف راز «ادبیّت» اثر با روش‌های علمی بود. ایشان بر این باورند که «برای ایجاد یک اثر برجسته، تازگی مطلب مهم نیست؛ بلکه این شیوه بیان است که می‌تواند بعد تازه‌ای از جهان را به مخاطب بنمایاند» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۴۵). در ادبیات کهن و معاصر پارسی، شاعران بزرگ و صاحب سبک، شگردهای گوناگونی برای برجسته‌سازی آثار خود به کار گرفته‌اند. یکی از جریان‌های طرفدار شعر معاصر، جریان غزل نو است. غزل نو تحت تأثیر شعر نو به وجود آمده است؛ منوچهر نیستانی، محمدعلی بهمنی و حسین منزوی از شاعرانی هستند که در غزل‌های خود به نوآوری‌هایی پرداخته‌اند که نسبت به دیگر غزل‌سرایان بسیار پخته‌تر بوده و در روند نو شدن غزل اثر گذاشته است. بررسی فراهنجاری‌های دستوری و شگردهای بلاغی در غزل آن‌ها محور این پژوهش است. این جستار بر آن است تا با تفحص در غزل شاعران نامبرده، به شناسایی شگردهای پایه‌ای که در روند تحول صورت و معنای غزل معاصر تأثیر بسزایی داشته‌اند، پردازد و به پاسخ این سؤال‌ها برسد که: ۱. غزل به عنوان قالبی کلاسیک که نسبت به قالب‌های نو، هنجارهای متفاوتی دارد، از طریق تحولات صوری، به برجسته‌سازی رسیده است یا تحولات معنایی؟ ۲. فراهنجاری‌های دستوری و شگردهای بلاغی پر کاربرد در غزل نو کدام است؟ ۳. با توجه به صورت و معنای غزل این سه شاعر، کدام یک در نو شدن سیمای غزل نقش مؤثرتری داشته است؟

۱-۱) پیشینه پژوهش

پس از انتشار کتاب دو جلدی صفوی (۱۳۷۳ و ۱۳۸۲) که موضوع هنجارگریزی را در چارچوب الگوی لیچ بررسی کرد، مقالات و پایان‌نامه‌های متعددی درباره هنجارگریزی بر اساس این الگو نوشته شده است؛ از جمله: کتاب «امیرزاده کاشی‌ها» از پروین سلاجقه (۱۴۰۱)، مقاله «برجسته‌سازی‌های نحوی و واژگانی حسین منزوی در شعر» از عدرا نصیری افراپلی، محمدرضا زمان‌احمدی و بهناز علی‌میرزایی (۱۳۹۷) و نیز مقاله «هنجارگریزی‌های محمدعلی بهمنی در قالب سنتی غزل و تجربه قالب‌های نوین شعری» از زهرا نصر اصفهانی و مریم مظلومی (۱۳۹۷). لازم به ذکر است که دو مقاله یادشده مرتبط با شعر حسین منزوی و محمدعلی بهمنی، علی‌رغم ارزشمندی، وجه اشتراکی با مقاله حاضر ندارند؛ چراکه در پژوهش مرتبط با شعر بهمنی به مواردی مانند: ساختار روایی، ساختار نمایشنامه‌ای، غزل با ساختار نیمایی، فصل‌بندی غزل، شعر کانکریت، شعر با پاره تصویر، آغاز و پایان ناگهان و... پرداخته شده است و در پژوهش مرتبط با شعر منزوی به

مواردی مانند: حرف‌گرایی، کاربرد حروف برای ایجاز، باستان‌گرایی، کاربرد جملات معترضه و بدل، تکرار و... پرداخته شده است. دربارهٔ منوچهر نیستانی تنها مقالهٔ «گونه‌های نوآوری در غزل‌های منوچهر نیستانی» به قلم حسنا محمدزاده و علیرضا فولادی (۱۳۹۹) منتشر شده که در آن نوآوری‌های فرمی غزل منوچهر نیستانی و مواردی مانند: هنجارگریزی در شکل نوشتاری، کاربرد علائم سجاوندی، تعداد مصراع‌های بیت و... مورد بررسی قرار گرفته است و با توجه به زمان سرودن غزل‌ها، وی به عنوان پایه‌گذار نوآوری در غزل، معرفی شده است؛ این پژوهش، وجه اشتراکی با مقالهٔ حاضر ندارد. پایان‌نامهٔ «جستاری در غزل تأثیرگذار امروز، هوشنگ ابتهاج، سیمین بهبهانی، منوچهر نیستانی، حسین منزوی، محمدعلی بهمنی» از حامد حسین‌خانی (۱۳۸۷)، به بررسی رد پای غزل در طول دوره‌های مختلف ادبی و تحلیل قابلیت‌های فرمی و محتوایی این قالب و بررسی ویژگی‌های زیباشناسی نوآوری‌های غزل شاعران نامبرده، پرداخته است. با این مقدمات، در مورد فراهنجاری‌های دستوری و شگردهای بلاغی این سه غزل‌سرا، به شیوهٔ مقالهٔ حاضر، تاکنون پژوهش مستقلی صورت نگرفته است. روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی است که پس از بررسی نظریات صورت‌تگرایان روس و غزل‌های شاعران نامبرده، ساخت‌شکنی‌های مشترک دستوری و شگردهای بلاغی ایشان را با تأکید بر بسامد و تأثیرات زیبایی‌شناسانه در شعر، استخراج کرده است؛ لذا این تحقیق می‌تواند به یک سیر تطور در غزل نو منجر شود. تأکید مقاله بر روی مجموعه کامل اشعار حسین منزوی (۱۳۸۹)، مجموعه اشعار منوچهر نیستانی (۱۳۹۳) و چند مجموعه غزل از محمدعلی بهمنی است.

۲) غزل نو

غزل نو تحت تأثیر شعر نو به وجود آمده است. در این نوع غزل از امکانات زبانی و مفهومی شعر نو استفاده شده است. بعد از رواج شعر نو، شاعران «هنگامی که خواستند غزل بگویند مقداری از عناصر شعر نو را در آن وارد کردند و روز به روز تأثیر شعر نو در غزل بیشتر گردید» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۰۸-۲۰۷). غزل نو از غزلیات تمام ادوار ادبی متمایز است، زیرا «مفاهیم و شیوهٔ تعبیر آن نمودار یک نگرش تازه به جهان است و بی‌تردید تأثیر یک محیط تازه، آشنایی مستقیم یا غیر مستقیم با ادبیات دیگر ملل و تغییر جلوه‌های روحی و عاطفی شاعران را باید از دلایل آن دانست» (صبور، ۱۳۳۵: ۶۷۱). از بین شاعرانی که برخوردی نیمایی‌تر با غزل داشته‌اند، می‌توان به منوچهر نیستانی، حسین منزوی و محمدعلی بهمنی اشاره کرد. منوچهر نیستانی متولد چهاردهم مرداد ماه ۱۳۱۵ در شهر کرمان است. «غزل او محملی برای بیان عاشقانه و هم اجتماعی است. غزلی که بیت‌های آن را می‌شکند یا پاره‌های وزن را بیش از حد مجاز تکرار می‌کند اما غالباً از قالب سنتی آن که آوای آشنایی دارد، پا فراتر نمی‌نهد. این وسواس معمولاً به صورت سنت‌گرایی و گاه سنت‌زدگی است و کمتر می‌توان اثری از مدرنیسم یا گرایش‌های افراطی برخی از شاعران امروز را در شعر او دید» (سلیمانی، ۱۳۹۳: ۳۲۹). محمدعلی بهمنی متولد ۲۷ فروردین ۱۳۲۱ در شهر دزفول است. بهمنی توانسته تعادلی هوشمندانه بین سنت و نوآوری در پیکرهٔ غزلش برقرار کند. «جغرافیای ذهنی-زبانی او گستره‌ای است از اقلیم سنت تا قلمرو نوگرایی؛ هرچند که سهم نوگرایی در این محدودهٔ جغرافیایی بیشتر است» (روزبه، ۱۳۸۳: ۱۷۴). حسین منزوی در مهر ماه ۱۳۲۵ در زنجان زاده شده است. منزوی توانست تحولی را در غزل پدید آورد. «او از زبان رایج غزلیات متداول در زمانه عدول و عبور می‌کند و

تصویر یا درست‌تر بگویم وضعیت‌هایی در غزل می‌سازد که پیش از او رایج نبوده‌است» (آتشی، ۱۳۹۰: ۱۰۳). این جستار با استخراج نوآوری‌های پرسامد و مشترک در غزل شاعران یاد شده، نشان می‌دهد که کدام شاعر در نو شدن سیمای غزل نقش مؤثرتری داشته است. تعداد غزل‌هایی که در میان قالب‌های متعدد در دیوان هر کدام از شاعران نامبرده، منتشر شده و مورد توجه و بررسی این پژوهش بوده، عبارت است از: ۴۳۶ غزل از حسین منزوی؛ ۵۶ غزل از منوچهر نیستانی و ۱۲۲ غزل از محمدعلی بهمنی.

۳) متن

زبان طبیعی که وسیله ارتباط بشر و انتقال پیام است، زبانی هنجارمند است و برای چینش آن قوانینی وجود دارد که از سوی اکثریت افراد جامعه پذیرفته می‌شود و هنجارگریزی در واقع عدول از این قوانین است. از جمله مکاتب نقد ادبی که بنای خود را در تحلیل ساختار و شکل اثر هنری قرار داده، مکتب فرمالیسم است. فرمالیست‌ها «زبان ادبی را مجموعه انحرافات از هنجار یا نوعی طغیان زبانی می‌دانستند، اما مشخص کردن انحراف، اگر بتوان آنرا مشخص کرد، به مفهوم آن است که می‌توانیم هنجاری را که انحراف از آن صورت گرفته را نیز تشخیص دهیم» (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۸). معروف‌ترین و کاربردی‌ترین تقسیم‌بندی هنجارگریزی بنابر دیدگاه جفری لیچ (۱۹۶۹) زبان‌شناس و منتقد ادبی انگلیسی است که به شکلی سامان یافته به نظریات شکل‌گرایان روسی پرداخته است. «وی با دیدگاهی ساختارگرایانه به طبقه‌بندی انواع هنجارگریزی از دیدگاه زبانشناسی پرداخته و آنرا در هشت گونه از جمله: آوایی، واژه‌ای، نحوی، معنایی و... مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است» (صفوی، ۱۳۷۳: ۵۵)؛ در مجموع هنجارگریزی در دو حوزه لفظ و معنا نمود پیدا می‌کند؛ «هنجارگریزی در حوزه لفظ، شامل: واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، گویشی، سبکی و زمانی است. هنجارگریزی در حوزه معنا شامل: استعاره، نماد، پارادوکس، حس‌آمیزی و مواردی دیگر است» (همان: ۴۷). پس از بررسی غزل شاعران مورد بحث، می‌توان فراهنجاری‌های دستوری و شگردهای بلاغی پرکاربرد ایشان را به شرح زیر دسته‌بندی و تحلیل کرد:

۳-۱) فراهنجاری‌های دستوری

زبان دارای ساختاری دستوری است که به آن نظم می‌بخشد، اما زبان شعر، نظم و نحوی متفاوت دارد. هنجارگریزی دستوری به تصرفاتی اطلاق می‌شود که در حوزه صرف و نحو صورت می‌گیرند. «بسیاری از واژه‌ها و ساخت‌های نحوی ابداعی شاعران گذشته، امروزه جزء واحدهای زبان شده است. اصولاً شاعران خود را با زبان درگیر کرده، کلیشه‌های دستوری را تغییر می‌دهند تا به سبک و زبان خاص خود دست یابند» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۵۶). از میان گونه‌های هنجارگریزی که در تقسیم‌بندی لیچ ذکر شده و در محدوده دستور زبان (صرف و نحو) قرار می‌گیرد و در غزل این سه شاعر کاربرد قابل توجهی داشته، فراهنجاری «واژگانی»، «زمانی» و «نحوی» است.

۳-۱-۱) فراهنجاری واژگانی

الف. کاربرد واژگان امروزی

زندگی اجتماعی و صنعتی امروز، برای بازتاب در جهان شعر، واژگان مختص خودش را می‌طلبد. غزل‌پردازان امروز از

آوردن کلماتی که قبلاً سابقهٔ چندانی در دنیای شعر نداشته، ابایی ندارند و حتی به کلماتی که از نظر برخی غیرشاعرانه و مطرود است هم، مجوز ورود به شعر می‌دهند؛ مانند کلمات: چرک، تنبل، زباله، قلاذه، هرزه، لعنتی، دمل، بخیه و... در بیت‌های: «در سکون این مرداب بو گرفته گنبدیدیم / مثل ماهی تنبل، تا جدا شدیم از رود» (منزوی، ۱۳۸۹: ۶۹)؛ «آگاه! که در تبی چنین این هار / واجسته هرچه قید و قلاذه‌ست» (بهمنی، ۱۳۸۳: ۸۱)؛ «باغ سرسبز شما _ گل‌ها _ سرای من نبود / من گیاهی هرزه بودم، باغ جای من نبود» (نیستانی، ۱۳۹۳: ۸۳). علاوه بر این کلمات، واژه‌های مختص عصر تکنولوژی هم، وارد غزل شده‌اند؛ کلماتی چون: کارخانه، ممیزان، سمباده، ربات، آدم آهنی، دوربین عکاسی و... در ابیاتی چون: «از این طنین و تلاطم - که گوش و هوشم برد، - / مگر نه عاقبت این کارخانه می‌افتد؟» (همان: ۲۷۷)؛ «قرن حواس‌های رباتی، که واقفند / بر بوده‌های هوش و حواس پریده‌ام» (بهمنی، ۱۳۸۹: ۵۲)؛ «مثل لبخندی گریزان پیش روی دوربین / لحظه‌ای بر چهره اشکم نقابی بوده‌ای» (منزوی، ۱۳۸۹: ۱۷۱). بر اساس بررسی انجام شده، از بین شاعران نامبرده، کاربرد واژگان امروزی در غزل منزوی با بسامد و تنوع بیشتری همراه است که این مسأله بیشتر به کمیّت غزل‌های منتشر شدهٔ او مرتبط است. تعداد واژگان امروزی در غزل‌های بررسی شده از هر سه شاعر به شرح زیر است:

ردیف	نام شاعر	تعداد غزل‌های بررسی شده	تعداد واژگان امروزی
۱	حسین منزوی	غزل ۴۳۶	پنجاه و هشت
۲	منوچهر نیستانی	غزل ۵۶	چهل و شش
۳	محمدعلی بهمنی	غزل ۱۲۲	سی و هفت

ب. کاربرد اصطلاحات زبان گفتار

شعر فارسی در مسیر نزدیکی به ذائقهٔ مخاطب جمعی، با حفظ ادبیت زبان، کوشیده است از ذخایر سرشار زبان مردم بهره جوید. غزل‌سرایان امروز، اصطلاحات زبان عامیانه را با زبان شعر آمیخته و توانسته‌اند بین دو گونهٔ بیان (ادبی و محاوره‌ای) توازن برقرار کنند، طوری که نه ادبیت کلام قربانی شود و نه صمیمیت آن؛ به این واسطه کلمات و اصطلاحاتی نظیر: لالمانی، گوشمالی، چندش آور، آلونک، پول مفت، زبانم لال، مرام، پیچ‌پیچه و... وارد شعر شده‌اند: «راز این بُهت و این لالمانی / بی‌سؤالی است، یا بی‌جوایی است؟» (منزوی، ۱۳۸۹: ۴۴۸)؛ «زبان به رقص درآورده - چندش آور و سرخ - / پر است چنبر کابوس‌هایم از ماران» (بهمنی، ۱۳۸۷: ۲۷۷)؛ «در پیش خود همیشه خجل بود فالگیر / زین پول مفت کز ره اغفال می‌گرفت» (نیستانی، ۱۳۹۳: ۴۳۲). لازم به ذکر است که کاربرد اصطلاحات زبان گفتار در غزل محمدعلی بهمنی و حسین منزوی با بسامد و تنوع بیشتری نسبت به غزل منوچهر نیستانی دارد.

ردیف	نام شاعر	تعداد غزل‌های بررسی شده	تعداد اصطلاحات زبان گفتار
۱	حسین منزوی	غزل ۴۳۶	نود و یک
۲	منوچهر نیستانی	غزل ۵۶	چهل و چهار
۳	محمدعلی بهمنی	غزل ۱۲۲	شصت و هشت

ج. کاربرد ترکیب‌های نو

یکی از مظاهر هنجارگریزی واژگانی در غزل امروز، خلق ترکیب‌های بی‌سابقه است؛ از این رو غزل‌سرایان از مفردات و ترکیبات کلیشه‌ای کهن دوری می‌جویند یا به گونه‌ای به آنها طراوت می‌بخشند و ترکیباتی نو می‌آفرینند؛ از جمله در غزل نیستانی ترکیباتی چون: «قافله اوهام، شکوفه‌زار بلور، شرابه گیسو، بت معبود تراشیده، سایه‌های سمج»، در غزل بهمنی: «فواره آتش، هوای فراموش، دندان‌زده غم، چینه شب» و در غزل منزوی: «صافی گیسو، گلوی ناودان، درخت وسوسه، حریر نوازش، فصل ضجه، نسل نیران، کوره بغض، دیمزار عمر و...» به کار رفته است؛ مانند: «ستاره را چه بگویم در آب گونه چشمت، / در آبگینه دریا، شکوفه‌زار بلوری! —» (همان: ۲۷۲)؛ «آن شعله خرد اینک فواره آتش‌هاست / ای کاش تو را هم عشق اینگونه بگیراند» (بهمنی، ۱۳۸۳: ۶۰)؛ «ساخته دست‌های پینه و تاول / سوخته کوره‌های بغض دقایق» (منزوی، ۱۳۸۹: ۴۵۷).

ترکیب‌آفرینی در غزل امروز گاهی به ابداع ترکیباتی می‌رسد که به عنوان کلمه‌ای مستقل در مدار زبان قرار می‌گیرند؛ مثلاً از آن‌جا که اشک، می‌تواند حال درونی انسان را در شادی و غم نشان دهد، برای آن، ترکیب «حال‌نما» را به کار می‌برند: «اشک هم حال‌نمای همه هنگام من است» (نیستانی، ۱۳۹۳: ۴۶)؛ یا در ترکیب «اوهام سعی سوز»، ترکیبی چون «سعی سوز» می‌تواند شایسته‌ترین صفت برای «اوهام» باشد. از این گونه کلمات ابداعی می‌توان به ترکیب‌هایی چون: «ذره نگر، قیرینه، بد انگار، عاجگون، نشئه بخش، افسوس کده، دراز آهنگ و...» در غزل نیستانی اشاره کرد. در غزل بهمنی ترکیب‌هایی چون: «ستاره پوش، خواب‌رگ، خوش آزما، آتش‌بیز، همزادگاه، عطش سال و...» به چشم می‌خورد؛ مثلاً شاعر برای بیان پرسه‌زدن‌های شبانه‌اش واژه «شب‌پرسه» را می‌سازد یا با الهام از کلمه «خداپرست» واژه «زلال‌پرست» را ابداع می‌کند؛ یا «دلخند» و «دلمویه پرداز» در: «منی که شاعر دلخندها بومد زبانم لال / اگر دلمویه پرداز و اگر تسلیم غم باشم» (بهمنی، ۱۳۸۷: ۲۰۸). در اشعار منزوی هم کلماتی مانند: «انسان فرشته، غزل‌چریده، جادوکار، دقواره، عطش پرورده، عطر گردان، سنگرس، پژمره آموز و...» قابل ذکر است؛ مثلاً می‌گوید: «تا نسیم سر گیسوی شلالت ساقی است / باده بگذار، که از بادگساری مستم» (منزوی، ۱۳۸۹: ۲۹۷)، «بادگساری» کنایه از بوییدن نسیم گیسوی معشوق است و با الهام از باده‌گساری ساخته شده است؛ واژه‌سازی در دستگاه زبانی منزوی از بسامد بالاتری برخوردار است؛ هرچند که یکی از علل این تعدد و تنوع، تعداد بالای غزل‌های اوست که مجال مناسبی برای کاربرد این شگرد به وجود آورده است.

ردیف	نام شاعر	تعداد غزل‌های بررسی شده	تعداد ترکیب‌های نو
۱	حسین منزوی	۴۳۶ غزل	پانصد و نه
۲	منوچهر نیستانی	۵۶ غزل	نود و هشت
۳	محمدعلی بهمنی	۱۲۲ غزل	صد و هشتاد و نه

۳-۱-۲) فراهنجاری زمانی

یکی از شیوه‌های غیرمعمول فراهنجاری شاعران، کهن‌گرایی در زبان یا آرکائیسیم است، یعنی شاعر از واژه‌هایی استفاده می‌کند که در دوره‌های گذشته رواج داشته‌اند. «بر این اساس، هر واژه‌ای که از قلمرو کاربرد زبان کوچه، در جریان

ارتباط روزمره خارج بوده، یا کم و بیش صبغه اشرفی داشته باشد، نوعی از آرکایسم است» (علی پور، ۱۳۷۸: ۳۱۱). باستانگرایی در شعر به گونه‌های مختلف شکل می‌گیرد؛ از جمله استفاده از حروف، افعال، اسامی و ساخت‌های نحوی که در گذشته رایج بوده‌اند. در غزل‌های مورد بحث هم به کلماتی نارایج در زبان امروز برمی‌خوریم؛ کلماتی چون: سموم، مختق، کوتوال، مدغم، دریوزگی، بارقه و... در مصراع‌های: «هوای میکده بود، و سموم آه من و... من» (نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۸۹)؛ «گرچه به یک اشاره این کوتوال پیر/ تسخیر گشتی ای دژ تسخیر ناپذیر» (بهمی، ۱۳۸۳: ۱۲۳)؛ «وین طلایی‌ها و آبی‌ها در او مدغم نبود» (منزوی، ۱۳۸۹: ۱۹۱) و یا کاربرد افعالی از بافت زبانی کهن و از مصدرهایی مانند: سوند، کاویدن، کوفتن، خفتن، فتادن، خوشیدن، نیشیدن، ستردن، موئیدن و... در مصراع‌هایی مانند: «من که در آینه کاویدم و باور دارم» (بهمی، ۱۳۷۷: ۲۲۰)؛ «بی‌رحم لگد کوفت بر آینه دریا» (نیستانی، ۱۳۹۳: ۸۶)؛ «آه بر خاک شهیدان خونشان خوشید و ماند» (منزوی، ۱۳۸۹: ۱۱۱). پیداست که این شیوه کاربرد نامتعارف، غبار آشنایی را از زبان زدوده است اما شکستن هنجارهای زبانی از راه باستان‌گرایی، هنگامی پسندیده است که بر ارزش هنری کلام بیفزاید، اما اگر «با هوشیاری لازم همراه نباشد و با طبیعت هنری سخن سازگاری نداشته باشد، نه تنها سخن را بر نمی‌کشد، بلکه باعث فروافتادن آن نیز می‌شود» (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۱۷۴-۱۷۳). از این رو کهنگی زبان بعضی از شاعران غزل‌سرای معاصر، هنر محسوب نمی‌شود. لازم به ذکر است که کهن‌گرایی شاعران مورد بحث در برخی موارد، نه تنها به غزل انرژی و حیات، نبخشیده، بلکه به آن آسیب رسانده است، اما این گونه موارد در غزل بهمی به مراتب کمتر است.

ردیف	نام شاعر	تعداد غزل‌های بررسی شده	تعداد واژگان آرکایسم
۱	حسین منزوی	۴۳۶ غزل	صد و یازده
۲	منوچهر نیستانی	۵۶ غزل	چهل و سه
۳	محمدعلی بهمی	۱۲۲ غزل	هفده

۳-۱-۳) فراهنجاری نحوی

یکی از هنجارگریزی‌های نحوی پر بسامد در غزل امروز، کاربرد ویژه صفت‌هاست. آن گونه که پیداست صفت و گریز از هنجارهای مربوط به آن، در میان سه غزل‌سرای نامبرده بسیار مورد توجه بوده است، به طوری که با شیوه‌های مختلفی به آن پرداخته‌اند؛ از جمله:

الف. کاربرد صفت برای کلمات نامتجانس

در این روش در محور همنشینی ترکیب‌های وصفی، صفت برای واژه‌های نامتجانس انتخاب می‌شود؛ مثل کاربرد صفت «جوانمرده» برای «قلب» یا کاربرد صفت «پیر» برای «ماهتاب» یا صفت «خانه‌زاد» برای کلمه‌ای مثل «نگاه» یا صفت «ترخونی» برای «عطر» و... که همگی دور از ذهن به نظر می‌آیند؛ مانند ترکیب‌های: «قلب جوانمرده» (نیستانی، ۱۳۹۳: ۶۷)؛ «ماهتاب پیر» (همان: ۲۸۵)؛ «نگه خانه‌زاد» (بهمی، ۱۳۸۳: ۳۴) و «عطرهای ترخونی» (منزوی، ۱۳۸۹: ۴۶۰).

ب. کاربرد صفت برای مفاهیم انتزاعی

در نظر گرفتن صفت برای مفاهیم انتزاعی یکی از شیوه‌های هنجارگریزی در حوزه صفت است؛ مثل کاربرد صفت برای

مفاهیمی چون: مظهر، خیال، حواس، کینه، هراس و مستی در: «مظهر لهیده ادبار» (نیستانی، ۱۳۹۳: ۴۳۱)؛ «خیال رسن باز» (همان: ۲۷۲)؛ «حواس‌های رباتی» (بهمنی، ۱۳۸۹: ۵۲)؛ «کینه‌ای گداخته» (همان، ۱۳۸۳: ۳۴)؛ «هراس نانجیب ناکجای ناشناس» (منزوی، ۱۳۸۹: ۵۱۲).

ج. کاربرد صفت‌های چند جزئی

گاهی ترکیبی از چند کلمه در شعر نقش صفت را بازی می‌کند؛ مثل صفت «راه به پرهیز بسته» در بیت زیر: «آن سیب‌های راه به پرهیز بسته را / در سایه‌سار زلف تو می‌پروری هنوز» (همان: ۱۲۹).

د. تقدم صفت بر موصوف

یکی از شگردهای آشنایی‌زدایی، استفاده از ترکیب‌های وصفی‌ای است که در آن، صفت بر موصوف، مقدم می‌شود؛ مثلاً ترکیب «آب گونه چشم» که مفهومی عمیق‌تر از «چشم آب گونه» را منتقل می‌کند. از آنجا که اسم قابل‌تصورتر از صفت است، هنگامی که صفت جانشین اسم می‌شود، شرایط تجسم‌سازی بهتری فراهم می‌شود و به عبارت دیگر در این بیت: «ستاره را چه بگویم در آب گونه چشمت، / در آبگینه دریا، شکوفه‌زار بلوری!» (نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۷۲)، «آب گونه» بودن چشم، که همانا زلالی و پاکی چشم را در ذهن تداعی می‌کند، نمود بهتری پیدا کرده است؛ یا کاربرد «بی‌ستاره‌های جهان» به جای «جهان بی‌ستاره» بسیار عمیق‌تر و اثرگذارتر است و یا کاربرد «بی‌کران کویر» به جای «کویر بی‌کران» در بیت: «من آن بی‌کران کویرم که در من / نیفشانده جز دست اندوه، دانه» (منزوی، ۱۳۸۹: ۴۹).

هـ. اسناد صفت به مضاف

در برخی موارد شاعران با انحراف صفت (اسناد صفت به مضاف به جای موصوف)، ظرفیت زبان را گسترش می‌دهند؛ مثلاً «تنبل» را که مربوط به «خورشید» است به «طلوع» نسبت می‌دهند در «طلوع تنبل خورشید» یا «تاریک» که مربوط به «کوچه» است را به «ته» نسبت می‌دهند و به جای «ته کوچه تاریک» می‌گویند «ته تاریک کوچه»؛ مانند: «در ته تاریک کوچه، یک دریچه بسته شد» (نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۸۵).

ی. ترکیب وصفی مقلوب

یکی دیگر از هنجارگریزی‌های نحوی جابه‌جا کردن صفت و موصوف و کاربرد ترکیب وصفی مقلوب ساکن است؛ مثل کاربرد «تنگ عرصه» به جای «عرصه تنگ» در: «ای آسمان چه جای عقابان تیز پر؟ / کز تنگ عرصه‌ات دل زاغ و زغن گرفت» (منزوی، ۱۳۸۹: ۱۲۳) یا کاربرد «نجیب صورتک» به جای «صورتک نجیب» در: «نجیب صورتکی بر خیال خود زده تا من / به مهرورزی او واکنم زبان به جوابی» (بهمنی، ۱۳۸۳: ۶۸) یا کاربرد «سرشکن سنگ» به جای «سنگ سرشکن» و «جهان‌نما چشم» به جای «چشم جهان‌نما».

و. صفت جانشین اسم

یکی از این شگردهای پرکاربرد نحوی، قرار دادن صفت به جای اسم و موصوف واقع شدن صفت است؛ مثل کاربرد صفت «خالی» در جایگاه موصوف در بیت: «-زین خالی بی‌سخن دلم فرسود / از خلوت خود، بگو، بگو! با ما -» (نیستانی،

۱۳۹۳: ۳۰۰) و از آن مهم‌تر آوردن صفتی دیگر برای صفتی که خودش جانشین اسم شده و ساختن ترکیب وصفی متشکل از دو صفت؛ ترکیبی مانند «خالی پر» که اینجا علاوه بر هنجارگریزی نحوی، خالق یک ترکیب متناقض نما هم شده است: «مجموعه آماده نشرم - خبر بد / یک خالی پر، خط به خطاش روح خراشی» (بهمنی، ۱۳۸۷: ۲۱۰).

ز. کاربرد اسم و قید و صفت در جایگاهی متفاوت

می‌دانیم که قید کلمه‌ای است که توضیحی درباره فعل می‌دهد و مفهوم زمان، مکان، مقدار، چگونگی یا مفهومی جز آن را می‌رساند. در غزل گاهی قیدهایی چون قید مختص «همیشه» در جایگاه صفت قرار می‌گیرند: «خاکم که موزه‌های جهان غبطه می‌خورند/ بر شوکت همیشه روح سفالی‌ام» (همان: ۲۳۸)؛ برای ساخت صفت تفضیلی و عالی معمولاً پسوند «تر» و «ترین» به صفت اضافه می‌شود اما افزودن این پسوندها به اسم و ساختن کلماتی چون: «خداتر، بهشت‌تر، بهارتر» نوعی گریز از هنجار است؛ مانند آنچه در این مصراع می‌بینیم: «ای ناخدای وجود من ای از خدایان خداتر» (منزوی، ۱۳۸۹: ۲۳). حتی شاعر می‌تواند پسوند «تر» را به صفت عالی اضافه کند و به واژه «زیباترین‌تر» برسد؛ مانند بیت: «ای بهترین تمثیل از افضل التفضیل / زیباترین‌ها را زیباترین‌تر تو» (همان: ۴۶۲)؛ یا افزودن آن به قید و ساختن: «همیشه‌ترین» در بیت: «تصویر تو همیشه‌ترین بود/ بانوی شعرهای مه‌آلود!» (همان: ۷۳۲). منزوی بیش از دو شاعر دیگر از قیدها، مخصوصاً «همیشه» استفاده کرده است؛ مثلاً به جای اینکه بگوید: «مشامم همیشه شمیم زلف تو دارد»، قید را در جایگاه اسم قرار می‌دهد و ترکیب «همیشه‌های مشامم» را به کار می‌برد: «همیشه‌های مشامم شمیم زلف تو دارد» (همان: ۴۴).

با توجه به بررسی‌های صورت گرفته در مورد انواع هنجارگریزی در کاربرد صفت در زبان شعر شاعران مورد تحلیل، می‌توان گفت که بسامد و تنوع این فراهنجاری در غزل منزوی بیشتر از دیگران است و محمدعلی بهمنی بعد از منزوی با تنوع قابل توجهی این شگرد را به کار برده است. لازم به ذکر است که در غزل منزوی از ۲۴۷ مورد هنجارگریزی در حوزه صفت، ۱۱۶ مورد «صفت برای کلمات نامتجانس» و «صفت برای مفاهیم انتزاعی»، ۸۱ مورد «صفت چند جزئی»، ۳۲ مورد «تقدم صفت بر موصوف» و «صفت جانشین اسم» را شامل می‌شود و سایر موارد با بسامد کمتری تکرار شده‌اند. در غزل نیستانی، ۵۶ مورد «صفت برای کلمات نامتجانس» و «صفت برای مفاهیم انتزاعی»، ۲۱ مورد «صفت چند جزئی» است و سایر موارد به صورت انگشت‌شمار به کار رفته‌اند. در غزل بهمنی، ۶۱ مورد «صفت برای کلمات نامتجانس» و «صفت برای مفاهیم انتزاعی»، ۲۶ مورد «صفت چند جزئی»، ۱۱ مورد «ترکیب وصفی مقلوب» و ۱۳ مورد «کاربرد اسم و قید و صفت در جایگاهی متفاوت» دیده می‌شود و سایر موارد با بسامد کم تکرار شده‌اند.

ردیف	نام شاعر	تعداد غزل‌های بررسی شده	تعداد هنجارگریزی در حوزه صفت و قید
۱	حسین منزوی	۴۳۶ غزل	دویست و چهل و هفت
۲	منوچهر نیستانی	۵۶ غزل	نود و یک
۳	محمدعلی بهمنی	۱۲۲ غزل	صد و بیست و سه

ح. کاربرد افعال و عبارات فعلی نو

استفاده از فعل‌ها و عبارات فعلی تازه‌ای که در گذشته نبوده‌اند و یا در این معانی به کار نمی‌رفته‌اند، گونه‌ای از

فراهنجاری‌های دستوری است. افعالی از مصدرهای: «گیراندن، چشم چراندن، پرسه زدن، ماسیدن، پلاسیدن، نعره زدن» در غزل‌های محمدعلی بهمنی مانند: «ای کاش تو را هم عشق اینگونه بگیراند» (بهمنی، ۱۳۸۳: ۶۰)؛ «چرا خون به گهواره ماسیده است؟» (همان، ۱۳۷۷: ۱۵۴) و افعال و عبارات‌های فعلی از مصدرهایی چون: «هاشور زدن، تحلیل رفتن، تاق افتادن، سر دزدیدن، سر در لاک کردن، پرسه زدن، تلنبار شدن، مکث کردن و...» در غزل‌های منزوی مثل: «هاشور بر شب می‌زنی تا جوهری داری» (منزوی، ۱۳۸۹: ۳۱۶)؛ «سر بدزد هان! هشدار! تیغ می‌کشد زنگی» (همان: ۴۶۱) از این گونه‌اند.

قابل ذکر است که گریز از هنجار از طریق افعال در غزل‌های منزوی و بهمنی نسبت به نیستانی کاربرد بیشتری داشته است اما شگرد هنری تر آن است که شاعر، دست به ساخت فعل‌های جعلی بزند. اینگونه فعل‌ها تنها در غزل‌های منزوی به چشم می‌خورند؛ مثل: می‌توفید (توفان می‌کرد) و تنگید (تنگ‌شد)، در بیت: «در طیف تو می‌توفید عشق من و تارفتی / چون عرصه بر او تنگید، ناچار فرود آمد» (همان: ۴۳۲)؛ و افعالی چون: می‌مزَم (مزه می‌کنم)، نبرازد (برازنده نیست)، می‌زارد (زار می‌زند) و... .

ردیف	نام شاعر	تعداد غزل‌های بررسی شده	تعداد عبارات‌های فعلی نو
۱	حسین منزوی	۴۳۶ غزل	چهل و دو
۲	منوچهر نیستانی	۵۶ غزل	نه
۳	محمدعلی بهمنی	۱۲۲ غزل	بیست و سه

۳-۲) شگردهای بلاغی

سرفیلیپ سیدنی توصیفی در بیان نظریه ادبی عصر الیزابت دارد که ترکیبی از آرای ارسطو و افلاطون است. او می‌گوید: «تنها شاعر است که به کمک شور و اشتیاق و توانایی ابداع و آفرینش خود تعالی می‌یابد و عملاً به طبیعتی دیگر دست می‌یابد و اشیاء و پدیده‌ها را به گونه‌ای می‌آفریند که یا بهتر از آن چیزی است که طبیعت عرضه می‌کند، یا کاملاً نو و تازه است» (آر. آل. برت، ۱۳۷۹: ۱۰)؛ یعنی شاعر این توانایی را دارد که ذهن مخاطب را به سمتی ببرد که با آن غریبه و ناآشناست. اصلاً «شگرد هنر، همین آشنایی‌زدایی است؛ یعنی دشوار کردن ادراک بیان» (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۰۹) و این مسأله مربوط به محتوای خاصی نیست و شاعر می‌تواند هر محتوایی را به گونه‌ای نو و شگفتی‌آفرین به بیان آورد. از میان شگردهای بلاغی شاعران نامبرده، صورخیال و تحول آن نقشی اساسی در تحول غزل نو داشته است که به صورت زیر قابل دسته‌بندی و تحلیل است:

۳-۲-۱) نماد

سمبل را در زبان فارسی، «رمز»، «مظهر» و «نماد» می‌گویند. «نماد شیء بی‌جان یا موجود جاندار است که هم خودش است هم مظهر مفاهیمی فراتر از خودش» (داد، ۱۳۸۲: ۴۹۹). نمادگرایی پیچیده‌ترین فرآورده تخیل شاعرانه است و بهره‌گیری از آن، کار هر شاعری نیست؛ زیرا «ارتباط کمابیش پیچیده میان نمادهای درون هر شعر نمادین، نیاز به تخیلی

در سطح بالای فرهیختگی و اندیشه شاعرانه‌ای ژرف و فراخ دارد» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۱۴۱). بعضی از نمادها به سبب تکرار استفاده در آثار شاعران، به اصطلاح نخ‌نما شده‌اند؛ از قبیل «شراب» و «ساقی» که در ادبیات عرفانی، سمبل روحانیت و معنویت هستند اما «سمبل‌های خصوصی حاصل وضع و ابتکار شاعران و نویسندگان بزرگ است و معمولاً در ادبیات قبل از آنان مسبوق به سابقه نیست» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۷۱). نیستانی در غزل «مسیح زرد» که غزلی اجتماعی-سیاسی است، با نمادهای مختلف به تبیین شرایط تاریک سیاسی پرداخته است؛ مثلاً «گاو به نشخوار و نشئه نشسته» می‌تواند نماد حاکمی خوشگذران باشد و «کودک دهقان»، نماد تمام مردم زحمت‌کشی که مورد ظلم واقع می‌شوند:

چگونه گاو به نشخوار و نشئه نشیند که خفته کودک دهقان کنار خرمن کوب؟
(نیستانی، ۱۳۹۳: ۳۵۴)

معمولاً انعکاس مضامین اجتماعی-سیاسی در شعرهای جامعه‌گرا از بافتی نمادین برخوردار می‌شوند و از صراحت شعارگونه در آنها خبری نیست. «شعر سمبولیک اجتماعی را نباید با خطابه‌های حزبی، بیانه‌های سیاسی و شعارهای روزنامه‌گی اشتباه گرفت» (روزبه، ۱۳۸۹: ۸۵)، مثلاً در این غزل سمبولیک، هر کدام از ترکیب‌های به کار رفته، نمادی است برای بیان مفاهیمی که شاعر از صراحت در گفتن‌شان می‌پرهیزد:

در این زمانه بی‌های و هووی لال‌پرست خوشا به حال کلاغان قیل و قال‌پرست
چگونه شرح دهم لحظه لحظه خود را برای این همه ناباور خیال‌پرست
به شب‌نشینی خرچنگ‌های مردابی چگونه رقص کند ماهی زلال‌پرست
(بهمنی، ۱۳۸۳: ۲۰)

برای مثال «کلاغان قیل و قال‌پرست» می‌تواند نماد انسان‌های پوشالی باشد که صدای من‌منم کردن‌شان گوش فلک را کر می‌کند یا «ناباور خیال‌پرست» می‌تواند نماد مردمی باشد که به جای ایمان، درگیر خرافه و خیالات شده‌اند. «ماهی زلال‌پرست» می‌تواند نماد هر انسان پاک‌طینتی باشد که بین افرادی با نماد «خرچنگ‌های مردابی» گرفتار شده است. نماد، در این شعرها تازه و منطبق با روزگار نو است. منزوی هم غزل‌های سیاسی و اجتماعی فراوانی دارد که در آن از بیان سمبولیک بهره برده، گاهی هم مضامین اجتماعی را با تغزل درآمیخته است و در آنها، سمبل‌هایی را آفریده است؛ مثلاً «کشتن صبح» نمادی از چیرگی ظلمت و تباهی است که این مفهوم با مفاهیمی چون: «خواندن غراب‌گونه پرنده‌ها» و «لاشه‌های پوسیده روی دار»، تقویت شده است و «به دار آویختن مسیح» - که پیامبر است و نماد رحمت و روشنی - می‌تواند سمبل قطع ارتباط انسان‌ها با آسمان، خدا و دین باشد:

صبح را کجا کشتند، کاین پرنده باز امروز چون غراب می‌خواند با گلوی تورنگی
لاشه‌های خون‌آلود، روی دار می‌پوسند وعده صعودی نیست، با مسیح آونگی
(همان: ۴۶۱)

۳-۲-۲) متناقض‌نما

کاربرد پارادوکس در شعر شیوه‌ای برای نوآوری در تصویرپردازی است. «این نوع تصویرگری حاصل عبارتی نقیض‌نما

یا پاراداکسی می‌باشد و بیشترین سابقه آن در ادب فارسی به دوره گسترش عرفان بویژه در ادبیات مغانه (شطیحات صوفیه) و پس از آن به سبک هندی و بویژه اشعار بیدل می‌رسد» (داد، ۱۳۸۲: ۱۴۱). در غزل شاعران مورد بحث نمونه‌های قابل تأملی از کاربرد پارادوکس قابل ذکر است؛ مثلاً دلکش تصور کردن اضطراب که معمولاً حس بدی را به همراه می‌آورد، نوعی پارادوکس است: «جز اضطراب دلکش یک یاد و یک درود/ در خاطر تو گمشده‌ای را مباد راه» (نیستانی، ۱۳۹۳: ۱۰۰)؛ یا نگاهی که در عین غم‌انگیز بودن می‌تواند غم‌زدا باشد: «جنگل سبز نگاهی: همه حیرت، همه عمق/ غم‌زدا گرچه، غم‌انگیز تو را بود تو را!» (همان: ۲۶۶)؛ یا صدا داشتن سکوت: «می‌روم گوش می‌دهم به سکوت/ چه شگفت است — این همیشه صدا!» (بهمنی، ۱۳۸۳: ۱۴۸) و تصویر پارادوکسیکال «مویه وار خندیدن» در: «شکسته بود ولی مویه وار می‌خندید» (همان: ۷۳) و «بیداری خوابزاد» در: «بیداری خوابزادم تسخیر خوش‌باوری بود» (همان: ۲۰۰)؛ یا تصور کردن عشق به عنوان هیچ‌سویی که هزارسو است: «عشق است و هیچ‌سوی غریبش هزار سوست» (منزوی، ۱۳۸۹: ۴۰۷).

۳-۲-۳ تشبیه و استعاره

تشبیه به عنوان نخستین جلوه تخیل از گذشته تاکنون به گونه‌های مختلفی تعریف شده است. محور اصلی همه تعریف‌ها، ادعای همانندی میان دو امر بر اساس پندارهای شاعرانه است. راز زیبایی تشبیه در کشف همانندی‌های پیش‌بینی نشده است. غزل‌سرایان معاصر با فاصله گرفتن از زاویه دید گذشتگان باعث شدند صورخیال در غزل نو رو به تازگی گذارد، آن‌ها برای فرار از تکرار و یکنواختی به تخیلات نامأنوس روی آورده‌اند. خیال‌انگیزی در غزل این سه شاعر بیشتر از طریق تشبیه‌های نو: «حسی به حسی»، «عقلی به حسی»، «حسی به عقلی» و «استعاره» شکل گرفته است:

— تشبیه حسی به حسی

شاعر با کمک تشبیه حسی به حسی در شعری یأس‌آمیز، انسان‌ها را مانند مورچه‌های کوری می‌بیند که آب به لانه‌شان افتاده است: «نه خود رونده، پراکنده ما، شتابنده/ چو مور کور که آبش به لانه می‌افتد!» (نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۷۶) یا معشوق را به «پرده قلمکار قدیمی» یا «بت معبود تراشیده» تشبیه می‌کند؛ مانند: «مثل یک پرده مجهول قلمکار قدیم،/ آن همه نقش دلاویز تو را بود تو را!» (همان: ۲۶۶) و «ساجد خاضع آن معبد خاصم که در او،/ بت معبود تراشیده ز مرمر تن توست (همان: ۲۷۹)». یا برگ‌ها را به شکل «زبان» تصور می‌کند: «برگ‌ها زبان گشتند بر درخت و مویدند: / آه! روح جنگل را، پیش چشم ما کشتند» (منزوی، ۱۳۸۹: ۴۹۲). در تمام این مثال‌ها با تشبیه حسی به حسی مواجه‌ایم.

— تشبیه عقلی به حسی

یکی از شیوه‌های تصویرپردازی که به نو شدن تصاویر ختم می‌شود، تشبیه عقلی به حسی است؛ مانند بیتی که در آن «شتاب» که مفهومی انتزاعی و ذهنی است به «شط» که مفهومی حسی است تشبیه می‌شود: «اگرچه با تو دور زندگی تند است اما باز/ سلام ای شط شیرین شتاب من! سلام ای عشق!» (همان: ۲۲۰) یا «اندوه» به «سیل» تشبیه می‌شود: «کوه‌ها را در خیال پاک، تا مرز غروب/ سیلی از آوای اندوه عزاداران گذشت» (نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۸۴) و «امید» به «ساقه‌های لگد کوب» تشبیه می‌شود: «امیدها، که به دل داشتیم — می‌بینی؟ — / که ساقه‌های لگد کوب روزگاران‌اند...» (همان: ۲۹۷)؛ یا «بخت» به

گنبدی تشبیه می‌شود که در معرض زلزله است: «بختم این گنبد مینای مطلاگون بود/ که در آن زلزله، از هر چه نگونسارترین» (همان: ۲۵۶). در این گونه تصویرآفرینی، «دل» به فرشی تشبیه می‌شود و «حوصله» به تارهایی که گره می‌خورند تا آن فرش بافته شود: «پر نقش تر از فرش دلم بافته‌ای نیست/ از بس که گره زد به گره حوصله‌ها را» (بهمنی، ۱۳۸۳: ۱۳۱) یا شاعر «بغض» را به «دیگ» تشبیه می‌کند: «بر آتش است بغضم، تا کی رود، سر آیا/ این دیگ تفته پر، از اشک‌های جوشان» (منزوی، ۱۳۸۹: ۲۸۹) و در بیتی، «شرم» به صورت مضمربه «پرنده» تشبیه می‌شود و با تشبیه تفضیل از پرنده‌ها بهتر تصور می‌شود: «در آسمانه دریای گیسوان تو شرم/ گشوده بال‌تر از مرغکان دریایی‌ست» (نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۴). در تمام نمونه‌های ذکر شده یک طرف تشبیه، مفاهیمی عقلی و انتزاعی قرار دارد و شاعر توانسته با کمک تشبیه آنها را در مقابل دیدگان مخاطب مجسم کند.

– تشبیه حسی به عقلی

حضور مشبه‌به‌های عقلی در غزل معاصر از علاقه غزل‌پردازان به سنت‌شکنی، فرار از کلیشه‌ها و دل بستگی به شکل‌های مبهم خیال حکایت می‌کند؛ به طوری که یکی از عوامل پیچیدگی خیال، کاربرد همین تشبیه‌ها است؛ مثلاً منزوی معشوق را به «تلاقی مه و معما» شبیه می‌کند یا او را شبیه به «تراکم رازهای دنیا» می‌بیند، معشوق او «خون خورشید» و «روح صحرا» است، وقتی می‌گوید: «تلاقی بشکوه مه و معمایی/ تراکم همه رازهای دنیایی/ فروغ باری، خون نظیف خورشیدی/ شکوهمندی، روح بزرگ صحرائی» (منزوی، ۱۳۸۹: ۳۴). در غزل دیگر معشوق را به «روح چشمه‌ها» و «نبض دریاچه‌ها» تشبیه می‌کند: «تو روح نقره‌بی چشمه‌های بیداری/ تو نبض آبی دریاچه‌های خواب منی» (همان: ۳۶)؛ همان‌طور که نیستانی خودش را به «نقشی روی دیوار وجود» شبیه می‌داند: «منم آن نقش به دیوار غبارین وجود/ با تو، با این همه، من پشت به دیوارترین!» (نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۵۷) یا «سرش» را به «سیاهی صحنه‌های نزاع» شبیه می‌کند: «سرم: سیاهی یک صحنه با نزاع چنینان/ سوال‌های سیاهی که من جواب ندادم» (همان: ۲۸۸). بهمنی هم «ابر» را به «آرزوهای سترون» شبیه می‌کند: «گفتم خداحافظ، کسی پاسخ نداد و آسمان یک‌سر/ پوشیده از ابری شبیه آرزوهای سترون بود» (بهمنی، ۱۳۸۷: ۸۱)؛ یا خودش را انبوهی از «رشته‌های فریاد» می‌داند: «منی که هر نخ من رشته‌ای ز فریاد است/ به خاطر تو گره خورده بی صدا شده‌ام» (همان، ۱۳۸۳: ۹۵).

– استعاره

در روند تحول تصویرپردازی این شاعران، استعاره‌های غریبی قابل ذکر است؛ مثلاً «باغ» در این بیت، استعاره از وجود فراوان شاعر است: «خوشا هر آنچه که تو، باغ باغ می‌خواهی/ بگو رسیده بیفتم به دامت یا کال؟» (همان: ۱۲۸). در این استعاره، شاعر ابتدا با کمک تشبیه مضمربه، خودش را به میوه و سپس به باغ تشبیه کرده است. یا مثلاً در این بیت: «ستاره را چه بگویم در آب گونه چشمت،/ – در آبگینه دریا، شکوفه زار بلوری! –» (نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۷۲)، «ستاره» استعاره‌ای غریب از برق چشمان معشوق است. در گذشته و در ابیات زیادی «ماه» استعاره از معشوق بوده اما در بیت زیر به گونه‌ای غریب‌سازی صورت گرفته و شاعر با تلمیح به داستان حضرت یونس^(ع) به آشنایی زدایی پرداخته است. «ماه» که همان معشوق است، «یونس هلالی» تصور شده و شب «ماهی»: «ای یونس هلالی من – می‌خورد تو را –/ شب – ماهی بزرگ سیاه

همیشگی!» (همان: ۳۴۱). یا در این ابیات: «تراکم همه ابرهای زاینده! بیا که یادی از این شوره‌زار دور کنی / کبوتر افق آرزو! خوشا گذری / بر این غریب، بر این برج سوت و کور کنی / چه می‌شود که شبی، ای شکیب جادویی! عیادتی هم از این جان ناصبور کنی» (منزوی، ۱۳۸۹: ۳۵)، استعاره‌هایی غریب دیده می‌شود؛ مثل: «تراکم ابرهای زاینده»، «کبوتر افق آرزو» و «شکیب جادویی» که استعاره از معشوق هستند و «شوره‌زار دور»، «برج سوت و کور» و «جان ناصبور» که استعاره‌هایی غریب از عاشق می‌باشند.

- تشخیص

یکی از مسائل قابل توجه در غزل امروز، جان‌بخشی به اجزای جهان پیرامون است؛ مثلاً در این مصراع «ماه» با صفتی مانند «پیر» آمده است: «ماهتاب پیر، لنگان، از علفزاران گذشت...» (نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۸۵). حتی شاعر می‌تواند برای «سایه سنگ» هم جسمانیت قائل شود و صدای او را بشنود: «صدا، صدای خدا یا صدای سایه سنگ! / چه: مرد هان، به چه ره می‌روی؟ درنگ درنگ» (همان: ۳۷۴). انسان‌پنداری شاعر تا آنجا پیش می‌رود که حتی برای اجزای بدن هم شخصیتی مجزا قائل می‌شود، مثلاً «چشم» را انسانی می‌بیند و با فرو کردن پنبه در گوش او، مفهوم چشم بستن در دنیای هنجارها و ناهنجارها را متصور می‌شود: «تا بیاسایم در این هنجار و ناهنجارها / کرده‌ام یک کشت‌زار پنبه را در گوش چشم» (بهمنی، ۱۳۸۳: ۲۸). یا «چشم» در این بیت: «با چشم‌تان — امیره دل‌های غارتی — / عشق آنچه می‌برید غنیمت حلالتان» (منزوی، ۱۳۸۹: ۵۱۰) یا «شب» موجودی زنده است و قتل عام می‌کند: «بی حضور خورشیدت، برق چشم‌ها را نیز / قتل عام خواهد کرد، شب — سیاه طاعونی —» (همان: ۴۶۰). یکی دیگر از شگردهای شاعران در نوسازی تشخیص، جان‌بخشیدن به مفاهیم انتزاعی مثل «انتظار» و «حافظه» و «امید» است: «اینک به گوش انتظارم جز صدای مبهمی نیست» (بهمنی، ۱۳۸۳: ۷۵)؛ «نه گوش حافظه‌ام آشناست با این حرف» (همان: ۱۰۵)؛ «امیدم ز خستگی به پای تو سر نهاد» (منزوی، ۱۳۸۹: ۴۳۱).

- تصاویر ذهنی

شاعران می‌توانند هر آنچه را که می‌خواهند بفهمند، به دیدار در آورند، حتی اگر آن چیز، نادیدنی‌هایی فراسوی عالم واقع باشد. دیدگاه رایج در بلاغت که تخیل را تصویرهای برخاسته از ذهن می‌داند که به وسیله تداعی کنار هم قرار گرفته‌اند و حاصل دیده‌ها و شنیده‌ها هستند، برای تحلیل عالی‌ترین نوع شعر کارایی ندارد. کالریج یکی از نظریه‌پردازان مکتب رمانتیسیسم است که در رابطه با قوه تخیل نظرات قابل تأملی دارد؛ او دو اصطلاح «خیال» و «تخیل» را به کار می‌برد و معتقد است که خیال همه مواد خود را حاضر و آماده از طریق قانون تداعی به دست می‌آورد، اما تخیل در درجه بالاتری قرار دارد و می‌توان آن را به دو صورت اولیه و ثانویه در نظر آورد. او می‌گوید: «تخیل اولیه آن استعداد و نیرویی است که میان حس و ادراک میانجی می‌شود و این استعداد در همه انسان‌ها مشترک است» (آر. آل. برت، ۱۳۷۹: ۶۴-۶۳) و تخیل نوع دوم را تخیل جمال‌شناسانه نامگذاری می‌کند، تخیلی که از قوانینی که حاکم بر فهم است آزاد و رهاست و مقید به جهان تجربه حسی نیست و با اتکا به اصولی مافوق معرفت حسی و تحقیق‌پذیری تجربی صورت می‌گیرد (همان: ۶۸)؛ از این رو شاعران می‌توانند با کمک تخیل نوع دوم، چیزهایی را به تصویر در آورند که در محدوده دیده‌ها و شنیده‌ها نمی‌گنجد؛ در چنین مواردی دیگر نمی‌توان بر سر اینکه تصویر بر چه اساس شکل گرفته و آیا پایه‌های تشبیه و وجه شبه قابل پذیرشی

دارد یا نه، بحث کرد؛ این تصویرها در ناخودآگاه شاعر شکل می‌گیرند. برای مثال در این دو بیت تصویر ذهنی شاعر در چینش کلمات و انتقال حس، نقش عمده‌ای را ایفا کرده است:

بارید صدای تو و گل کرد ترنم انبوه و درخشنده چنان خوشه‌ انجم
عشق از دل تردید برآمد به تجلاً چون دست تیغ ز گریبان توهم
(منزوی، ۱۳۸۹: ۳۶۳)

این تصاویر از جهانی نادیدنی روایت می‌کنند تا مخاطب را به حیرت وادارند؛ حیرت از این که «صدای باریده است»، «ترنم گل کرده است»، «صدای انبوه و درخشنده مانند دسته‌ای از ستارگان است»، «یقین مانند دستی از گریبان توهم بیرون آمده است» و «عشق به این دست شباهت دارد». همه این خیالات در دنیای بیرون، نادیدنی هستند اما می‌خواهند از حس و معنایی ساده حکایت کنند. شاعر می‌خواهد بگوید: «شنیدن صدای خوش آهنگ تو، دنیای مرا روشن کرد و عشقم را از شک به یقین رساند»، اما برای بیان آن و به شکفتی واداشتن مخاطب، مشابهت‌هایی می‌آفریند که قابل توجه نیستند؛ مثل: تشبیه «صدای» به «باران» و «خوشه انجم» یا تشبیه «عشق» به «دست بیرون آمده از گریبان توهم». در شعری دیگر شاعر برای بیان حال ناگفتنی خود و نمایاندن تصویری از آشفتگی درونی اش به مخاطب، چنین تصویری می‌آفریند:

ساعتی بودم مشوش گاه پیش و گاه پس رفتم دست‌هایم عقربک‌هایی که بی تنظیم چرخیدند
بغض‌هایم - غده‌های شوخ سرطانی - بی‌وقفه بین خشم و چشم من خوش‌خیم یا بدخیم چرخیدند
مثل اخترها به گرد کعبه و کانون خود - خورشید - خنده‌ها و اشک‌هایم گرد تنهایم چرخیدند
(همان: ۴۳۸)

عقربه بودن دست‌ها و چرخیدن بی سبب آن می‌تواند بی‌انگیزه بودن یا شوریدگی را نشان دهد، یا شاعر برای ترسیم تلخی «بغض»، آن را به نادیدنی دیگری چون «غده بدخیم سرطانی» شبیه می‌کند و گریه و خنده بی‌اختیارش را در تنهایی، مانند اخترانی می‌بیند که دور خورشید می‌چرخند و با این شیوه، از طریق تخیل، حال درونی خود را از دوری معشوق به تصویر درمی‌آورد؛ اگرچه اغلب این تصاویر از طریق تشبیه شکل گرفته‌اند، اما نمی‌توان آن را با کمک منطق تحلیل کرد؛ مثلاً با چه توجیهی «انسان» به «سرزمین مرگ» شبیه می‌شود و «چشم‌ها» به «برکه» و «دل» به «دریای خون»، وقتی شاعر می‌گوید: «سرزمین مرگم اینک، برکه‌هایش دیدگانم / وین دل توفانی‌ام دریای خون بی‌کرانش» (همان: ۱۴۱) یا «زن جوان» چه شباهتی به «غزلی با ردیف آمد»، «خلوص منتزع» و «خلسه مجرد» می‌تواند داشته باشد، وقتی شاعر می‌گوید: «زن جوان غزلی با ردیف آمد بود / که بر صحیفه تقدیر من مسود بود / میان جامه عربانی از تکلف خویش / خلوص منتزع و خلسه مجرد بود» (همان: ۴۵۰). یا چگونه می‌شود انسانی «هزار قایق نجات» باشد و همراه با «هزار رود» بیاید:

سرکشیدم از میان خون دوان دوان که آمدی پرگشودم از درون گشوده بازوان که آمدی
من سر گریزم از مدار بی‌نهایت تو نیست با تقابل دو آینه تن و روان که آمدی
گفتم این هزار قایق نجات من چه آشناست با هزار رود ناگهان، روان‌روان که آمدی
(همان: ۵۰۷)

این گونه تصاویر اغلب از طریق پیوند میان عناصر ذهنی و عینی شکل می‌گیرند، مثل تصویر ابیات زیر که در ذهن شاعر شکل گرفته است و در دنیای بیرون امکان وقوع ندارد: «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» (نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۱۵). شاعر می‌تواند در تخیل خود به رشد ساقه‌ها گوش دهد، در حصاری که پر از اجساد بی‌سر است، گرفتار شود، مکانی را تجسم کند که دیوارش از روی هم چیدن جسدها ساخته شده است یعنی آجرهای دیوار را به جسدهای روی هم چیده شده، شبیه بدانند؛ مسلماً این گونه تصویرگری که از دنیایی فراواقعی حکایت می‌کند، در نو شدن سیمای غزل تأثیر بسزایی داشته است؛ نکته قابل ذکر دیگر این است که در دو بیت فوق، با پنج مصراع مواجه‌ایم؛ یکی از نوآوری‌های نیستانی در حوزه غزل، افزایش تعداد مصراع‌های بعضی از ابیات است که به اقتضای خیال و معنا، صورت می‌گیرد. تصاویر این ابیات هم ورای واقعیت‌های دنیای بیرون و قابل توجه‌اند:

طناب جادویی نوری، از ستاره دوری،	هلا! خیال رسن باز من! نوید حضوری!
مکید خون مرا، درد هول فصل، ندیدی؟	اسیر خیمه این عنکبوت، لاشه موری
خوشا تنی که نشد رشوتی، زمین سبع را،	در آسمان دگر سوخت بی کتیبه گوری

(همان: ۲۷۲)

اما ارزشمندی این گونه تصویرها وقتی بیشتر است که معنایی قابل تأمل را به شکلی تازه منتقل می‌کنند؛ مثل وقتی که شاعر، لعنت شدگی خود، کوتاهی عمر و غفلت را اینگونه به تصویر می‌کشد:

با من شرار ملعنت جاودانه‌ای،	چون جنگلی ست خفته که در بطن دانه‌ای
این مهلت دو روزه دریغا که می‌شود،	با های و هوی و کشمکش کودکانه‌ای!
مهر خراج غفلت صد ساله من است،	این زخم کهنه، بر کتف، از تازیانه‌ای

(همان: ۲۵۹)

اگر چه تعداد اینگونه تصویرها در غزل‌های بهمنی به انگشتان دو دست هم نمی‌رسد، اما همین چند مورد، به غزل او رنگ و بویی تازه بخشیده است؛ مثل آنجا که شاعر خودش را آن سوی فروریختگی‌اش، به شکل «پلکی به هم آمده از وهم» یا «پژواکی از شیون خود» تصور می‌کند: «آنسوی فروریخته‌ام، حیرت گنگی،/ می‌یافت منی را که منم - دشمن خود را/ من کور؟ نه! من پلک به هم آمده از وهم/ من کر؟ نه! که پژواک شدن شیون خود را» (بهمنی، ۱۳۸۷: ۲۳۹)؛ یا حال و هوای دلخواه، اما نادیدنی خودش را از حضور معشوق، این گونه به تصویر می‌کشد: «بگذار ببینم بر این جغد نشسته/ یک بار دگر پر زدن چلچله‌ها را» (همان، ۱۳۸۳: ۱۳۱)، همانند آن‌جا که با کمک قدرت تخیل، از خودش و معشوق، اقیانوس و جزیره‌ای وهم گونه در ناکجاآباد می‌سازد:

از آب های جهان سهم بی‌کرانگی‌ام	جزیره‌ای ست که در خود شناورم کرده است
جزیره‌ای که تویی - ابتدای اقیانوس	و انتهای زمینی که - شاعرم کرده است

(همان، ۱۳۸۷: ۱۹۵)

بررسی‌های صورت گرفته نشان می‌دهد که تنوع تصویری در غزل منوچهر نیستانی بیش از محمدعلی بهمنی است، هرچند که از نیستانی تعداد محدودی غزل به جا مانده است؛ اما هیچ کدام از دو شاعر یاد شده از نظر تعدد شگردهای تصویرگری و ترسیم تصاویر ذهنی حاصل از تخیل با حسین منزوی قابل مقایسه نیستند؛ اگرچه بیان این گستردگی به شیوه آماری امکان‌پذیر نیست، اما تعداد بالای غزل‌های منتشر شده منزوی و حضور تصویر به عنوان عنصر مسلط در اکثر اشعار وی گواهی بر این مدعاست.

نتیجه

اگرچه غزل‌سرایان معاصر از شگردهای متعددی بهره گرفته و به ادبیت زبان غنا بخشیده‌اند اما نگاه شاعران و رویکرد و کمیت و کیفیت بهره‌وری ایشان در این زمینه متفاوت است. بررسی فراهنجاری‌های دستوری و شگردهای بلاغی مشترک در غزل‌های شاعران مورد بحث، نشان می‌دهد که ممکن است شاعری به شگردی خاص یا گونه‌ای از هنجارگریزی تأکید بیشتری داشته باشد؛ چراکه هنجارگریزی ماحصل تجربه فکری و زیستی شاعران است و نوع مواجهه با مفاهیم و دریچه نگاه آنها به جهان در ترسیم این گوناگونی مؤثر است. این جستار، چگونگی نگاه و اولویت‌بندی شاعران در انتخاب نوع و میزان استفاده از شگردهای آشنایی‌زدایی را نشان می‌دهد. دامنه این تنوع در واقع بیان‌کننده گوناگونی شگردهای برجسته‌سازی ادبی در غزل است. بررسی فراهنجاری‌های پربسامد دستوری و شگردهای بلاغی در غزل نیستانی، بهمنی و منزوی نشان می‌دهد که: ۱. تحول غزل معاصر به یکی از حوزه‌های صورت یا معنا محدود نمی‌شود، بلکه نو شدن سیمای غزل در اثر تحولات همزمان صوری و معنایی بوده است. ۲. تحول معنایی در جریان غزل نو بیشتر مرهون دستگاہ تصویرآفرینی شاعران و تخیل متفاوت آنها نسبت به غزل‌پردازان کهن‌گراست؛ تخیلی که از کشف نمادهای تازه و تشبیه و استعاره‌های نو و تصاویر متناقض‌نما عبور کرده و به ترسیم تصاویری وهم‌گونه و رای‌عالم واقع رسیده است؛ از طرفی در تحول صوری غزل نو، فراهنجاری‌های واژگانی، زمانی و نحوی نقش بسزایی داشته‌است. ۳. با استناد به بررسی‌های آماری و تحلیل‌های غیرآماري جستار حاضر، می‌توان گفت که تنوع و تعدد انواع هنجارگریزی و کاربرد دیگر گونه شگردهای بلاغی و ترسیم تصاویر ذهنی در غزل منزوی بیش از دو غزل‌پرداز نوگرای دیگر است؛ در نتیجه بیراه نیست اگر با علم به این مسأله که نیستانی با توجه به زمان سرودن اشعارش، پایه‌گذار تحول در غزل فارسی است، منزوی را پرچم‌دار غزل نو بنامیم.

تعارض منافع

طبق گفته نویسنده‌گان، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع است.

منابع

- آتش، منوچهر. (۱۳۹۰). *پرنده بی‌قرار غزل و قریانی فرشته بی‌رحم شعر*. «از ترانه و تندر: زندگی، نقد و تحلیل اشعار حسین منزوی به اهتمام مهدی فیروزیان». تهران: سخن.
- آر. آل، برت. (۱۳۷۹). *تخیل*. ترجمه مسعود جعفری جزوی. تهران: مرکز.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.
- انوشه، حسن. (۱۳۸۱). *فرهنگ‌نامه ادبی فارسی*. چاپ دوم. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ایگلتن، تری. (۱۳۸۳). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*. ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز.
- بهمنی، محمدعلی. (۱۳۷۷). *شاعر شنیدنی‌ست*. تهران: داریوش.
- بهمنی، محمدعلی. (۱۳۸۳). *گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود*. چاپ ششم. تهران: داریوش.
- بهمنی، محمدعلی. (۱۳۸۷). *گزیده اشعار*. تهران: مروارید.
- بهمنی، محمدعلی. (۱۳۸۹). *من زنده‌ام هنوز و غزل فکر می‌کنم*. چاپ چهارم. تهران: فصل پنجم.

- حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۳). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*. تهران: ثالث.
- حسین‌خانی، حامد. (۱۳۸۷). «جستاری در غزل تأثیرگذار امروز (هوشنگ ابتهاج، سیمین بهبهانی، منوچهر نیستانی، حسین منزوی، محمدعلی بهمنی)». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. به راهنمایی محمدصادق بصیری. دانشگاه شهید باهنر کرمان.
- حمیدیان، سعید. (۱۳۸۳). *داستان دگرذیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیمایوشیج*. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.
- داد، سیما. (۱۳۸۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.
- روزبه، محمدرضا. (۱۳۸۳). در ستایش دل‌تنگی و تغزل. «کسی هنوز عیار تو را نسنجیده است: جشن نامه محمد علی بهمنی». شیراز: داستان‌سرا.
- روزبه، محمدرضا. (۱۳۸۹). *ادبیات معاصر ایران: شعر*. چاپ پنجم. تهران: روزگار.
- سلاجقه، پروین. (۱۴۰۱). *امیرزاده کاشی‌ها*. چاپ ششم. تهران: مروارید.
- سلیمانی، فرامرز. (۱۳۹۳). *گام زدن در خنک‌نزار*. «مجموعه اشعار منوچهر نیستانی؛ به اهتمام صالح سجادی؛ اصلاحات و اضافات تیرنگ نیستانی». تهران: نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۶). *رستاخیز کلمات* (درس گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورت‌گرایان روس). تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). *سیر غزل در شعر فارسی*. چاپ چهارم. تهران: فردوس.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۰). *بیان و معانی*. چاپ سوم از ویراست دوم. تهران: میترا.
- صبور، داریوش. (۱۳۳۵). *آفاق غزل فارسی*. [بی‌جا]: پدیده.
- صفوی، کورش. (۱۳۷۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. جلد اول. تهران: چشمه.
- صفوی، کورش. (۱۳۹۵). *فرهنگ توصیفی مطالعات ادبی*. تهران: علمی.
- علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)*. تهران: سمت.
- علی‌پور، مصطفی. (۱۳۷۸). *ساختار و زبان شعر امروز*. جلد اول. تهران: فردوس.
- محمدزاده کاشی، حسنا؛ فولادی، علیرضا. (۱۳۹۹). «گونه‌های نوآوری در غزل‌های منوچهر نیستانی». *ادب فارسی*. شماره ۲۵. صص: ۲۰۶-۱۸۹.
- منزوی، حسین. (۱۳۸۹). *مجموعه اشعار حسین منزوی*. چاپ دوم. تهران: نگاه.
- نصر اصفهانی، زهرا؛ مظلومی، مریم. (۱۳۹۷). «هنجار‌گریزی‌های محمدعلی بهمنی در قالب سنتی غزل و تجربه قالب‌های نوین شعری». *فنون ادبی*. شماره ۲۳. صص: ۱۱۷-۱۰۱.
- نصیر افرایلی، عذرا؛ زمان احمدی، محمدرضا و بهناز علی میرزایی. (۱۳۹۷). «برجسته‌سازی‌های نحوی و واژگانی حسین منزوی در شعر». *زیبایی‌شناسی ادبی*. شماره ۳۵. صص: ۲۱-۱.
- نیستانی، منوچهر. (۱۳۹۳). *مجموعه اشعار منوچهر نیستانی*. تهران: نگاه.

References

- Ahmadi, B. (1991). *Sakhtar va Ta'vil-e Matn*. Tehran: Markaz.
- 'Alavi Moghadam, M. (1998). *Nazariyeha-ye Naghd-e-Adabi-e- Mo'aser (sooratgerayi va sakhtargerayi)*. Tehran: Samt.
- 'Alipoor, M. (1999). *Sakhtar va Zaban-e- She'r-e- Emrooz*. First vol. Tehran: Ferdows.
- Anooshe, H. (2002). *Farhang name-ye Adabi-ye Farsi*. 2th Edition. Tehran: Vezarat-e Farhang va Ershad-e Eslami.
- Atashi, M. (2011). *Parande-ye-bigharar Ghazal va Ghorbani-ye Fereshte-ye birahm-e She'r*. "Az Tarane va tondar: Zendeji, Naghd va Tahlil-e Ash'ar-e Hosein Monzavi be Ehtemam-e Mahdi Firoozian". Tehran: Sokhan.
- Bahmani, M.'A. (1998). *Sha'er Shenidani Ast*. Tehran: Darinoosh
- Bahmani, M.'A. (2004). *Gahi Delam Baraye Khodam Tang Mishavad*. 6th Edition. Tehran: Darinoosh.
- Bahmani, M.'A. (2008). *Gozine-ye Ash'ar*. Tehran. Morvarid.
- Bahmani, M.'A. (2010). *Man Zende-am Hanooz va Ghazal Fekr Mikonam*. 4th Edition. Tehran: Fasle Panjom.
- Bert, R.al. (2000). *Takhayyol. Tarjomeye Mas'ood Jafari Jezi*, Tehran: Markaz.
- Dad, S. (2003). *Farhang-e Estelihat-e Adabi*. Tehran: Morvarid.
- Eagleton, T. (2004). *Pish Daramadi bar Nazariye-ye Adabi*. Tarjome-ye Abbas Mokhber. Tehran: Markaz.
- Hamidiyan, S. (2004). *Dastan-e Degardisi: Ravand-e Degargooniha-ye she'r-e Nima yooshij*. 2th Edition. Tehran: Niloofar.
- Hasan Lee, K. (2004). *Gooneha-ye Nowavary Dar She'r-e Mo'aser-e Iran*. Tehran: Sales

- Hosein Khani, H. (2008). Jostari Dar Ghazal-e Ta'sirgozar-e Emrooz (Hooshang Ebtehaj, Simin Behbahani, Manoochehr Neyestani, Hosein Monzavi, Mohammad 'Ali Bahmani). Payanname-ye Karshenasi-ye Arshad. Be Rahnamayi-ye Mohammad Sadegh Basiri. Daneshgah-e Shahid Bahonar-e Kerman.
- Mohammadzadeh Kashi, H. & 'A.R. Fooladi. (2019). Gooneha-ye Nowavari Dar Ghazalha-ye Manoochehr Neyestani. Adab-e Farsi. No. 25. Pp. 189-206. DOI: <https://doi.org/10.22059/jpl.2020.293986.1604>.
- Monzavi, H. (2010). Majmoo'e Ash'ar-e Hosein Monzavi. 2th Edition. Tehran: Negah.
- Nasir Afrapoli, 'A. & Zaman Ahmadi, M.R. & B, 'Ali Mirzaei. (2017). Barjaste-saziha-ye Nahvi va vazhegani-ye Hosein Monzavi Dar She'r . Zibashenasi-ye Adabi. No. 35. Pp. 1-21. [in persian]
- Nasr Isfahani, Z. & M. Mazloomi. (2017). Hanjar Goriziha-ye Mohammad 'Ali Bahmani Dar Ghaleb-e sonnati-ye Ghazal va Tajrobe-ye Ghalebha-ye Nowin-e She'ri. Foonoon Adabi. No. 23. Pp. 101-117. DOI: <https://doi.org/10.22108/liar.2017.94207>.
- Neyestani, M. (2013). Majmoo'e Ash'ar-e Manoochehr Neyestani. Tehran: Negah.
- Roosbeh, M.R. (2004). Dar Setayesh-e Deltangi va Taghazzol. "Kasi Hanooz 'Ayar-e to Ra Nasanjide Ast: Jashn-name-ye Mohammad 'Ali Bahmani". Shiraz: Dastansara.
- Roosbeh, M.R. (2010). Adabiyat-e mo'aser-e Iran: She'r. 5th Edition. Tehran: Roozegar.
- Saboor, D. (1956). Afagh-e Ghazal-e Farsi. [bija]: Padide.
- Safavi, K. (1994). Az Zabanshenasi Be Adabiyat. 1 vol. Tehran: Cheshme.
- Safavi, K. (2016). Farhang-e Towsifi-ye Motale'at-e Adabi. Tehran: 'Elmi.
- Salajegheh, P. (2022). Amirzade-ye Kashiha. Tehran: Morvarid.
- Shafi'i Kadkani, M. (2016). Rastakhiz-e Kalamat (dars Gofarhayi Darbareye Nazariye-ye Adabi). Tehran: Sokhan.
- Shamisa, S. (1994). Seir-e Ghazal Dar She'r-e Farsi . 4th Edition. Tehran: Ferdows.
- Shamisa, S. (2011). Bayan va Ma'ani. 3th Edition az 2th Edition. Tehran: Mitra.
- Soleimai, F. (2013). Gam Zadan dar Khalangzar. "Majmoo'e Ash'ar-e Manoochehr Neyestani; be Ehtemam-e Saleh Sajjadi; Eslahat va Ezafat Tirang Neyestani". Tehran: Negah.