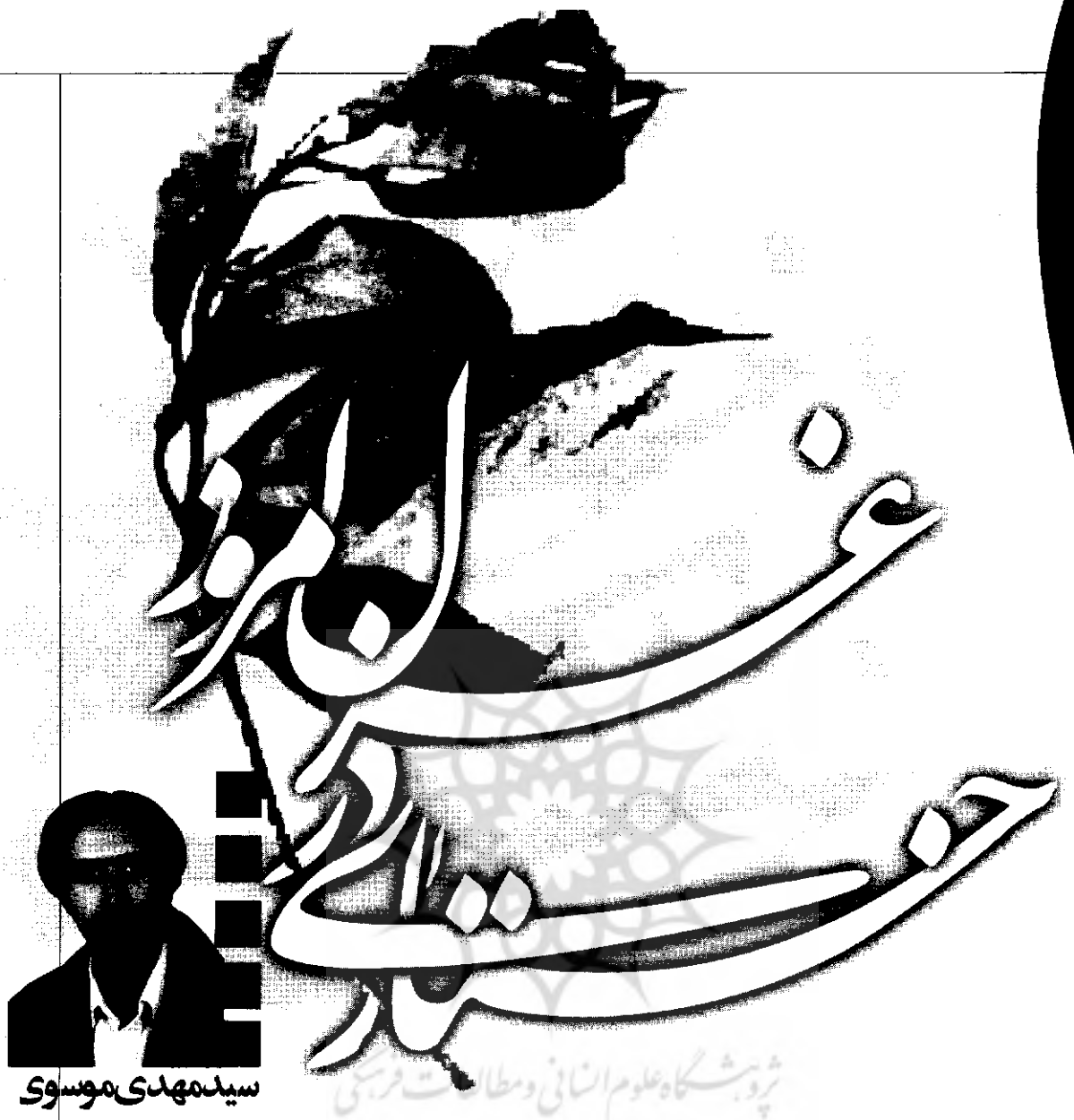

سیدمهدی موسوی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

پیش درآمد: ابتدا قرار بود در این مقاله به بحث پیرامون غزل امروز بپردازیم اما هرگونه کنکاش بدون بررسی تبارشناسانه آن ناممکن به نظر می‌رسید. پس بدین خاطر مقاله به دو قسمت تقسیم شد: ابتدا بررسی مختصری پیرامون شکل‌گیری این جریان در اواخر دهه ۴۰ و بررسی شعر چند تن از افرادی که به طور مشخص‌تر در این سالها جریان شعر نئوکلاسیک را هدایت کرده‌اند؛ سپس ادامه مقاله با تحلیل جزءنگرانه غزل امروز در دو جبهه موازی! در ضمن برای جلوگیری از هرگونه سوء تفاهم از به کار بردن اسامی در بحث پیرامون دو جریان فرضی حاضر در غزل امروز خودداری نمودم. باتوجه به نیت من از نوشتن این مقاله بخش ابتدایی آن دارای ضرباهنگ تندتری بوده و بیشتر به اسامی و اشخاص می‌پردازد تا آنچه در متن این حرکات می‌گذشته است و بعد با رسیدن به غزل امروز با انتخاب ریتم کندتر سعی در باز کردن قابلیتها، مشکلات و نقد سطحی آنها (البته با توجه به محدودیت این مقاله) داشته‌ام وگرنه نقد این جریانها خود مجال مفصلی را طلب می‌کند. ضمناً این نکته را نیز باید متذکر شد که مطمئناً ریشه غزل نئوکلاسیک نه در آنچه ذکر خواهد شد بلکه در نیما، ایرج میرزا و حتی پیش از آن یافت می‌شود و حتی در آنچه آمده است نیز جای نام بسیاری از افرادی که در شکل‌گیری و هدایت این جریان نقش داشته‌اند خالی است.[1] که مطمئناً علت گذشتن از آنها نه فراموشی و مسامحه بلکه پرداخت بیشتر به غزل امروز به جای بیان تاریخها و اسامی است!

بخش نخست:

حسین منزوی در سال ۱۳۵۰ مجموعه «حنجره زخمی تغزل» را به چاپ رساند در این مجموعه، غزلهایی نظیر «دریای شورانگیز چشمانت...» هر چند بسیار کم تعداد، خبر از تغییری عمده در غزل فارسی می‌دادند تغییری که شاید تجربه‌های «ایرج میرزا» و «عشقی» برای تلفیق زبان و دغدغه‌های نو با حفظ قالب و صنایع ادبی بدون غلتیدن در ورطه ژورنالیسم را می‌توانست به کمال برساند. خود منزوی با اشاره به غزل «لبت صریح‌ترین آیهٔ شکوفایی است...»[2] در این باره می‌گوید: «نخستین غزلی که از من چاپ شد منظور

غزل در حال و هوای تازه‌ای است که راهی را درغزل امروز گشود این غزل بود در مجله فردوسی سال ۱۳۴۷»[۳] متأسفانه چاپ کتاب بعدی منزوی یعنی «از شوکران و شکر» سالها به تعویق افتاد و تنها در سال ۱۳۶۸ این مجموعه به چاپ رسید که شامل پاره‌ای از آثار نئوکلاسیک موفق او نظیر «زنی که صاعقه وار آنک...»(۱۳۵۳) بود اما کتاب «عشق در حوالی فاجعه» که به فاصله نزدیکی از آن چاپ شد جدا از آنکه حاوی بخشی از بهترین آثار او بود به همراه مجموعه «از کهربا و کافور» توانست چهره زنی را در غزل نئوکلاسیک تبیین کند که از معشوق در شعر گذشته، فراتر رفته و دارای شخصیت‌پردازی و حرکت در طول و عرض روایت بود. این رویکرد بر یکی از جریانهای مهم غزل امروز (جریان اول) تاثیرات فراوانی را به صورت مستقیم یا غیر مستقیم گذاشت که در همین مقاله به بررسی آن خواهیم پرداخت. مجموعه‌های بعدی منزوی تا زمان مرگش به هیچ عنوان قابل بحث و مقایسه با کارهای قبلی او نبود.

زبان منزوی هرچند امروزی است اما صلابت خاصی دارد که ترکیب آن با محتوای عاشقانه غزلها پارادوکس دلچسبی را به دست می‌دهد اما جدا از این زبان امروزی ونگاه زمینی او به معشوق، شعر منزوی همان دغدغه‌های انسان قرن هفتم را دارد! ابیات دارای استقلال معنی و در پی کشف و تکانه و از آن طرف استفاده بکر از قافیه و ردیف هستند. منزوی بیش از آنکه محتواگرا باشد به ایجاد زیبایی درسطح غزل فکر می‌کند البته قابل ذکر است که مهارت او نیز در شعرهای عاشقانه زمینی بسیار بیشتر است و هر جا به آن زن ملموس پرداخته قدرت بیشتری را ازخود نشان داده است. در هر صورت منزوی تا پایان عمر نیز همان مسیر ابتدایی را ادامه داد و به تجربه جدیدی در زمینه غزل دست نزد.

درکنار او «سیمین بهبهانی» نیز چاپ مجموعه‌های خود را از سال ۱۳۳۰ آغاز کرده بود اما مجموعه‌های آغازین او نظیر «جای پا» و «مرمر» تنها شامل چهارپاره‌ها و غزلهایی است که به هیچ وجه نمی‌توان به عنوان غزل نئوکلاسیک از آنها صحبت به میان آورد. اما در مجموعه «رستاخیز»(۱۳۵۳) کم‌کم آثاری دیده شد که به نوعی بیانگر حرکت او به سمت غزل نئوکلاسیک بودند آثاری با دغدغه‌هایی تازه‌تر و زبانی روان‌تر! هرچند فخامت بی‌دلیل زبان بهبهانی در سالهای بعد نیز ادامه یافت و با آنکه به ترکیب و سازگاری با زبان امروز دست زد اما هیچ‌گاه فخامت کلاسیک زبانش و استفاده از واژه‌های مهجور از بین نرفت و باعث شد بسیاری از تلاشهای وی برای نزدیکی به زبان امروزین شعر عقیم بماند! دو اثر بعدی بهبهانی «خطی زسرعت و آتش» (۱۳۶۰) و «دشت ارژن» (۱۳۶۲) جدا از غزلهای نئوکلاسیک، تجربه‌های جدید وزنی او را نیز نشان دادند.[۴] خود بهبهانی دراین باره می‌گوید: «در بسیاری از موارد بوده و هست که نخستین پاره از عاطفه و خیالی که در قالب جمله یا الفاظ کوتاه به ذهنم متبادر شده خود دارای نوعی وزن است که من حالا به خوبی و آسانی عادت کرده‌ام که همان وزن را در حال و هوای برانگیختنش دنبال کنم».[۵] در کتاب بعدی بهبهانی «یک دریچه آزادی» (۱۳۴۷) یک نکته به چشم می‌خورد و آن این است که تلمیحات گسترده کتاب و بازی با آنها و نوعی کار تطبیقی به قوّت کار افزوده اما همان وزنهای دوری کوتاه که به بهبهانی برای کندن از فضای کلاسیک کمک کرده بود خود در بعضی شعرها مانعی برای دست یافتن به فضای جدید و ریتم زندگی انسان امروز شده است؛ اما مسئله‌ای که در بررسی این کتاب حائز اهمیت است بخش «بال وخیال» آن می‌باشد. اشعاری که شاید بعضی از آنها برای اولین بار فضاهای «سوررئال» را وارد غزل فارسی می‌کنند و بعدها همان گونه که بدان خواهیم پرداخت پایه گذار یکی از جریانهای غالب غزل امروز می‌شوند. ما مخصوصاً در آثار ابتدایی این دفتر با نشانه‌ها و حرکت در ضمیر ناخودآگاه به خوبی مواجه هستیم. سیمین بهبهانی نیز در سالهای اخیر با چاپ کتاب «یکی مثلا اینکه ...» نشان داد در همان مسیر قبلی گام برمی‌دارد...

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

به موازات این دو نفر «محمد علی بهمنی» نیز در سال ۱۳۵۰ مجموعه «باغ لال» را به چاپ رساند که هر چند به طور جدی به غزل نپرداخته بود اما آثاری نظیر «زندگی»، «خسته» و حتی «کدام معجزه» (هرچند به علت محتوای شعر دارای زبان فخیم‌تری می‌باشد) نشان‌دهنده حضور یکی از پیشگامان غزل نئوکلاسیک بودند اما این فضاهای تازه برای سالها جای خود را به شعر نیمایی می‌دهد تا نوبت به چاپ مجموعه «فصلی دیگر» درسال ۱۳۵۷ می‌رسد که حاوی غزلهایی به زبان بسیار امروزی‌تر، صمیمی‌تر و فضاهایی قابل دسترس‌تر است. این حرکت بعدها به «گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود» می‌رسد که باید آن

زبان منزوی هرچند امروزی است اما صلابت خاصی دارد که ترکیب آن با محتوای عاشقانه غزلها پارادوکس دلچسبی را به دست می‌دهد

هرچند فخامت بی‌دلیل زبان بهبهانی در سالهای بعد نیز ادامه یافت و با آنکه به ترکیب و سازگاری با زبان امروز دست زد اما هیچ‌گاه فخامت کلاسیک زبانش و استفاده از واژه‌های مهجور از بین نرفت

شعرهای بهبانی آنجا که از تصاویر ونشانه‌ها فاصله می‌گیرند به نوعی شعارزدگی دچار می‌شوند که شاید حضور او در فعالیتهای سیاسی و فرهنگی در این زمینه بی‌تأثیر نبوده است.

را کامل‌تریـــن مجموعه بهمنی نامید. غزل بهمنی زبانی بســیار ملایم اما امروزی دارد (در زمان خودش) که شاید مهم‌ترین علت استقبال از آن باشد. غزلهای بهمنی بسیار حسی است و حتی وقتی به موضوعاتی نظیر «جنگ» و «امام» نیز می‌پردازد به جنبه‌های درونی و حسی‌تر موضوعات اشاره می شـود و خود را از هرگونه بحث و حرف دور می‌کند. شـاید مهم‌ترین نقطه ضعف بهمنی نپرداختن جدی در طول سالیان قبل به مقوله ی غزل باشد سـالهایی که غزل را کنار گذاشـته بود و به قالبهای نو و حتی ترانه‌سرایی می‌پرداخت. خود او در این باره می‌گوید: «با این باور که غزل در روزگار ما، ن هم پس از نیما به لجبازی می ماند دل به چاپ نمی‌دادم...»[۷]

شعر بهمنی نیز شعری ساختارشکن و عصیانگر نیست غزل او با همان زبان صمیمی‌اش (هرچند با دایره واژگانی محدود) سـعی در تکامل داشته سـت و بعد از حرکتی که در ابتدای راه کرد به نوآوری و جسـارت دیگری دسـت نزده است. بعدها شـاعرانی از جمله حسن ثابت محمودی (سهیل محمودی) سـعی در تقلید زبـان صمیمی اما کم فراز و نشـیب او کردند اما هیچ کدام نتوانسـتند به موفقیت او دسـت پیدا کنند زیرا شاید زمان و جریانهای اجتماعی، فلسفی و سیاسی، دیگر اجازه اوج گرفتن شعری از این نوع را نمی‌داد.

نسـل بعدی شاعران را باید «نسل شـاعران متعهد» نامید. شعرهای محتواگرا عرصه را بر فضاهای فانتزی و حسی تنگ کردند که این با توجه بـه وضعیت جامعه و پیرامون هنرمندان چندان هـم دور از انتظار نبود. اما دسـتاورد این دوره تازه‌تر شـدن ضمنی زبان و وارد شدن پاره‌ای از مسائل اجتماعی روز به شـعر بود که توانست غزل نئوکلاسیک را به اوج خویش برسـاند. هرچند عده ای از منتقدان نیز با بیان شباهتهای شعر این دوره با شعر دوره مشروطه آن را حرکتی مقطعی و ژورنالیستی می‌دانستند مثلا با بیان این نکته که شعر مشروطه نیز به نوآوری در زبان و وارد کردن کلمات غیر شـعری و رویکرد به مسـائل اجتماعی و سیاسی سطح جامعه اهتمام داشته اسـت این تلفیق را نوعی بازگشت ادبی می‌شمردند اما «غزل دوره انقلاب اسـلامی با غزل مشروطه تفاوتهایی اساسی داشت. غزل مشروطه فاقد تخیل و تصویر سازی بدیع بود و دارای رفتارهای زبانی و تصویری به ندرت هنرمندانه و زیبا بود»[۸]

در این نسل بسیاری از شاعران کلاسیک، طبع‌آزمایی کردند اما کسی که غزل نئوکلاسـیک را با شعر متعهد آشتی داد به طور یقین قیصر امین پـور بـود او با چاپ مجموعه «تنفس صبح » در سـال ۱۳۶۴ نشـان داد که به زبان و تکنیکهای مدرن (هرچند در قالب غزل نئوکلاسـیک) دست یافته اسـت. شاید استفاده از کلمات غیر شعری و روزمره بدون فارغ شدن از کشـف و اتفاق در ابیات (که انتظار مخاطب آن زمان از غزل بود) کلید موفقیت امین‌پور و مورد تقلید قرار گرفتن او با وجود شـاعرانی نظیر ساعد باقری، سهیل محمودی، فاطمه راکعی و دیگر جوانانی بود که در آن سالها غزل می‌گفتند. چاپ مجموعه بعدی او درسال ۱۳۷۳ مخصوصا در بخشی که سروده‌های سالهای ۷۱ـ۶۷ را شامل می‌شد نشان‌دهنده کمال پختگی او در سـبک خویش بود ایرادهای قافیـه‌ای درخدمت محتوا! و غزلهایی با ارتباط عمودی ابیات (البته نه به شـکل روایت) شاید آخرین گامهای غزل نئوکلاسیک برای بقاء (و از سویی دیگر برای کشف فضاهایی جدید) بود. هر چند این حرکت روبه رشـد همان گونه که انتظار می‌رفت در مجموعه بعدی امین پور ادامه نیافت و نوعی رکود و تکرار شـعر او را پر کرد. البته تغییر درک زیبایی‌شناسی مخاطب در طول این سالها را نیز در عدم موفقیت کارهای سالهای بعد او نباید ندیده گرفت. یکی دیگر از ایرادهای امین‌پور از این شاخه به آن شاخه پریدن بود او درطی این سالها شعر نیمایی را نیز رها نکرد (او ابتدا خود را با شعرهای نیمایی‌اش مطرح کرده بود) و به چاپ آثاری برای نوجوانان و حتی مجموعه رباعیات دست زد. مطمئنا در صورت حرکت متمرکز او پیرامون غزل آثار حتی موفق‌تری را نیز می‌شد از او شاهد بود.

درسال ۱۳۶۹ کتابهای متعددی به چاپ رسید غیر از مجموعه سهیل محمودی که حرف چندان تازه‌ای در غزل نئوکلاسـیک نداشت علی‌رضا قزوه با مجموعه «از نخلسـتان تا خیابان» و عبدالجبار کاکایی با مجموعه «آوازهای واپسـین» به نوعی آخرین نسل موفق غزل نئوکلاسیک را رقم زدند. در شـعر این دو قابلیتهای محتوایی بسیار پررنگ‌تر از تکنیکها بود و باتوجه به تعلق داشـتن سالهای سرایش غزلها به نیمه دوم سالهای جنگ این نکته عجیب نبود. هر چند شعر کاکایی حسی‌تر و شعر قزوه اعتراضی‌تر و عصیانگرتر بود اما هر دو کارهای موفقی را ارائه داده‌اند که شـاید آخرین نمونه‌های خوب غزل از نسلی است که با تغییر فضای اجتماعی، سیاسی و ... خود و شعرشـان نیز باید دچار تغییرات عمده‌ای می‌شـدند. این دو با استفاده از وزنهای دوری بلند و کم کاربرد (در ادبیات گذشته) به نوعی مسیر حرکت بهبهانی را دنبال کردند و اتفاقا کارهای موفقی که در این زمینه ارائه شد باعث شد که نسل بعدی در هر دو جریان موازی (که به آن اشاره خواهد شد) از این اوزان به کثرت بهره بگیرند.[۹]

بسـیاری از غزلسرایان این دوره پس از آنکه غزل را اشباع شده دیدند به جای نوآوری در آن به سراغ قالبهای دیگر رفتند. خود قزوه نیز که در «از نخلسـتان تا خیابان» زبان اعتراضی و طنزآلود خاص خود را در شعر سپید نشان داده بود بیشتر به سراغ شعر سپید و قالب اولیه کارهای خویش یعنی رباعی و دوبیتی رفت و از آن به بعد کارهای جدید و بدیع کمتری در زمینه غزل از او و هم‌نسلانش شاهد بودیم.[۱۰]

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

جامعه یک سـویه‌ای که غـزل آن روز را در برگرفته بـود ناگهان به صورت پاره‌های نامرتبطی درآمد که هر جزء به ساختن کل حاکم بر خویش می‌پرداخت بالعکس گذشـته که فراروایـت حاکم بر جامعه نوعی کلیت را بر غزل آن روز حکمفرما کرده بود. ازطرف دیگر توجه جوانان غزلسـرا به زبانشناسی، فلسـفه و ... در راسـتای ترجمه نظریات و آثار اندیشمندان ساختارگرا و پسا ساختارگرا و همزمانی این مسئله با نزدیک شدن شاعران غزلسرا و سپیدسرا به یکدیگر و در عین حال حضور انبوه غزلهای متوسطی که روانه بازار می‌شد باعث شد که نیاز به تغییراتی بنیادین در غزل احساس شود.

بخش دوم:

در این هنگام در پاسـخ به نیاز ایجاد شـده حرکتهایی در غزل ایجاد شـد که می‌توان آنها را به دو دسته تقسـیم نمود گروه اول که به گونه‌ای می‌توان آنها را ادامه فرایند طبیعی شعر نئوکلاسیک دانست (که امروزه به نامهای «غزل فرم» و «غزل روایی» از آنها یاد می‌شـود) و گروه دوم که تحولات بنیادینی را در قالب غزل خواستار بودند و به نوعی به شعر سپیدی می‌اندیشیدند که در قالب وزن و قافیه قرار گرفته باشد (که بیشتر با اسامی «غزل پسـت مدرن » و «غزل متفاوط!» شناخته شـده‌اند) ما در اینجا به

بررسی جزءگرا و نقد عملکرد این دو جبهه به صورت جداگانه می‌پردازیم:

جریان اول: زبان در شـعر گروه اول در تعامل مستقیم با ویژگیهای مشخص و چارت‌بندی شده آن است این شعرها همان گونه که پیشتر از آن صحبت به میان رفت تحت تأثیر کلی دو مسأله بودند یکی فضای سوررئال بهبهانی و دیگری تصویرگرایی تعدادی از شعرهای منزوی که باید به این ترکیب، روایت را نیز اضافه کنید (در واقع بیان یک داستان یا شبه داستان که در گذشته نیز در بعضی شعرهای بهبهانی به چشم می‌خورد) این روایت و حفظ آن منجر به موقوف‌المعانی شدن ابیات و عدم اتکای ابیات بر روی قافیه و کمرنگ شدن آن و در نهایت حذف ردیفها شد. به کاربردن قوافی «الف»، «ن»، «ر» و قوافی سـاده مشابه دیگر و حذف ردیف در واقع هم بـه حفـظ بافت روایی اثر کمک می‌کرد هم توجه شـاعر را از لفظ به معنا نزدیک‌تر می‌کرد.

با توجه به این ویژگیها زبان حاکم بر این نوع غزلها توانسـت خود را به جامعه مدرن نزدیک‌تر کند و روایت حاکم بر آن به جزءگرا شـدن غزل انجامیـد. به جای صحبتهای کلی و پراکنده کـه قابل تعمیم به ریزترین مسائل زندگی بود حال، جریان شعر از کوچک‌ترین اجزاء به سمت مباحثی کلی پیش می‌رفت هر چند دیگر بسـتر اتفاق، بیت نبود بلکه کلیت غزل محملی بـرای اتفاق موجود بود فضای سـوررئال اثر و تکیه آن به ضمیر ناخودآگاه باعث شده بود که حسی نوستالوژیک بر غالب این آثار حکمفرما باشد و اینکه اکثریت افعال بکار رفته در این آثار «ماضی» می‌باشند به این مسـئله بر می‌گردد. حس تأسف بر کودکی از دسـت رفته یا خاطرات که «رد» (Trace) خود را در ضمیر ناخودآگاه به جای گذاشته‌اند با تصاویری از «سارا» (شخصیت کتاب اول دبستان)، «قطار»ی که رفته (نماد خاطراتی که در مسـیر یک طرفه تنها دور می‌شـوند) و... در این آثار خود را نشان می‌داد. شاید تنها نکته بحث‌برانگیز پیرامون آثار سوررئال این دسته آن بود که خود تصمیم برای نوشـتن شعر و برداشتن قلم فرایندی خودآگاه است پس ایجاد اثری سـوررئال که نتیجه حرکت از ضمیر ناخودآگاه بدون گذر از خودآگاه است به طور مطلق ممکن نیست در ضمن دغدغه رعایت وزن و قافیه نیز وجود دارد! هرچند در دفاع از این گونه اشعار به نظریه «دریدا» ارجاع داده می‌شود که خودآگاه را توهم اختراعی انسان نامیده و اعتقاد دارد که «حتی تجربه‌ای که ظاهراً کاملاً بلافصل و بی‌درنگ می‌رسـد بازتاب مستقیم جهانی بیرون نیست. دریافت و ادراک برای همیشه از حضور «خود چیزها» جداشـده است»[11] اما مطمئناً با تمام این حرفها نمی‌توان از درجه نمادینه شدن جهان بیرونی درذهن چشم پوشیده و نشانه‌ها را در یک سطح دانست.[12]

در همیـن حین موقوف‌المعانی کردن ابیات که در ابتدای راه ضرورتی به وجود آمده بر اثر ساخت روایی متن بود کم کم به تکنیکی تبدیل شد که بدون دلیل و به صورت افسارگسـیخته‌ای انجام می‌شد. شاید عدم تشریح مواضع و شناسـه‌های موجود در این نوع از غزل بود که باعث شـد نسـل جوان که بعد از افول غزل نئوکلاسیک به دنبال جایگزینی برای آن بودند بدون تعمق و پیمودن مسیر، تنها به جایگزینی مو به موی کلمات بپردازند و ایـن غزلها را از مسـیر صحیح خویش دور کنند. در واقع در نسـل دوم، موقوف‌المعانی شدن به خاطر کوتاه و بلند شدن جملات و بازماندن دست شـاعر نبود بلکه گاهی می‌دیدیم که جمله‌ای از میانه یک بیت شروع و در میانه بیت بعدی پایان می‌پذیرد (در واقع دقیقاً به اندازه یک بیت) پس عدم توانایی شاعر و همچنین عدم شناخت مسیرهای این حرکت را می‌توان در این موضوع دخیل دانست. حرکتهای زبانی موجود در این آثار نیز بیشتر در بازی با فعلهای متعدی و لازم خلاصه می‌شـد یعنـی آوردن مفعول برای فعلهای لازم! که در ابتدا کشفی زیبا در غزل به نظر می‌رسید اما تکرارهای غیر ضروری و گرته‌برداریهای کورکورانه از این تکنیک، نوعی جنبه طنز به آن داد و از ارزش این تکنیک شدیداً کاست. تا آنجا که تنها گزینه‌های پوچی تشـکیل شد که مخاطب را جذب تفاوت خویش می کرد و این حرکتهای زبانی به جای آنکه با زیر پا گذاشتن زبان معیار به ساخت دست بزنند خود مولد فضاهای خالی بیشتر شدند. در واقع «اگر واژگانی به عنوان یک فعل متعدی توصیف شد باید در هر سطحی از نمایش، مفعولی داشته باشد که به عنوان متمم آن در یک گروه فعلی به لحاظ نحوی تظاهر یابد یعنی در سطح زیرسـاخت، ساخت ظاهری و صورت منطقی... اما، البته نه ضرورتا دررو سـاخت!»[13] اما «مفعولهای نهفته در زیر ساخت» کارهای اولیه این دسته آثار فراموش شدند تا بازی زبانی سطحی به عنوان الگویی برای ساختن این گونه آثار قرار بگیرد.

معجون واژگان غیرشعری! اما پرکاربرد در جامعه مدرن‌زده (نمی‌گویم مدرن!) در ابتدای راه، خود باعث پرداختن به ایده‌هایی بکر شـد ایده‌هایی کـه این تصاویـر جدید به مخاطب خود منتقل می‌کـرد اما همین واژگان پس از به کارگیری چندباره و گرفتن مجوز شـعری و عادت ذهن مخاطب بـه آن، خود دچار تکرارهای خنده‌داری شـد که به محدودیت دوباره دایره واژگانی غزل انجامید به طور مثال همه اشخاص داخل غزل (و مثل همیشه «زن» و «مرد» که به شـخصیتهای ثابت این نوع غزل تبدیل شده بودند) «قهوه» می‌خوردند (اما کسـی فالوده و بسـتنی و شـیرموز نمی‌خورد!!) و همین اشـخاص یا سوار «قطار» می‌شدند یا در صورت نوآوری شاعر سوار «اتوبوس» می‌شدند (و هیچکس توی هیچ شعری سوار مرسدس بنز، ژیان یا وانت نمی‌شد!) و هزاران مثال دیگر...

از دیگر مشـکلات این شـعرها فضای نهیلیستی حاکم بر آثار بود که این فضای سیاه غالبا به گونه‌ای بسیار تصنعی خود را با مرگ یا خودکشی شخصیت داسـتان پایان می‌داد (سـاده‌ترین روش برای بیان اندیشه‌های نهیلیستی) البته همین اتفاق در ابتدای این جریان شعری ، کشفی بدیع به نظر می‌آمد اما با تکرار هزاران باره آن با توجه به تکیه این غزلها بر روایت و از دسـت رفتن تعلیق موجود در متن و لو رفتن پایان‌بندی، ارزش خود را از دست داد و حتی به ضد ارزش تبدیل شد. به طورکلی «نهیلیسم جریانی است که انکارکننده هر گونه خیر و شر می‌باشد و در معنای دیگر، باور وجود و ذات را در حد پنداری می‌داند که در خیال و غیر واقعی است و فراگذشتن از آن را از طریق تجربه عدم جسـتجو می‌کند»[14] اما شـخصیت‌پردازیها و کنش آنها در طول و عرض متن به هیچ وجه مؤید چنین تعریفی نبود و اگر نهیلیسم را به سه شاخه ۱ـ بعد از رفاه ۲ـ عدم هرگونه رفاه ۳ـ اجتماعی مکتبی تقسیم کنیم[15] محتوای موجود در غزلهای نسل دوم این جریان را باید در دسته چهارمی قرار دهیم و آن را «نهیلیسم اکتسابی» بخوانیم! هر چند پاره‌ای از دفاعها نیز این نکته را مطرح می‌کنند که فضای سیاه غالب بر این آثار بیشتر بر اثر جنبه روانی قضیه می‌باشد تا یک نگاه فلسفی! یعنی انسـان خسته شـده از دنیای مدرن صرفاً به خاطر سرخوردگیهای خویش علیه زندگی حرکت می‌کند. این برداشت هر چند به نوبه خود قابل دفاع و حتی می‌تواند بازکننده مسـیر جدیدی در غزل باشد (غزل روانشناختی) اما شخصیت‌پردازیهای ضعیف این آثار راه را بر هرگونه تأویل روانشناختی متن می‌بندد.

غزلهای بهمنی بسیار حسی است و حتی وقتی به موضوعاتی نظیر «جنگ» و «امام» نیز می‌پردازد به جنبه‌های درونی و حسی‌تر موضوعات اشاره می شود و خود را از هر گونه بحث و حرف دور می‌کند.

دستاورد این دوره تازه‌تر شدن ضمنی زبان و وارد شدن پاره‌ای از مسائل اجتماعی روز به شعر بود که توانست غزل نئوکلاسیک را به اوج خویش برساند.

در این نسل بسیاری از شاعران کلاسیک، طبع آزمایی کردند اما کسی که غزل نئوکلاسیک را با شعر متعهد آشتی داد به طور یقین قیصر امین پور بود.

شـخصیت‌پردازی بر مبنای کاراکتر «زن» و «مرد» در ابتـدای این راه، نوید حرکتی جدیـد را در غزل می‌داد اما توصیفهای تکراری و فضاهای منفعل عاشقانه کم‌کم مخاطب را دلسرد کرد به گونه‌ای که زن به همان معشوق ازلی شعر کلاسیک تبدیل شد و مرد نیز در قالب راوی فرو رفت تا این حرکت فقط درحد ذکر جنسیت (که کم‌سابقه هم نیسـت!) باقی بماند و از شخصیت‌پردازی داستانی که هدف این نوع از غزل بود دور شـود. نام بردن از اسـامی خـاص که در نسـل دوم این جریان به چشـم می‌خورد می‌توانسـت شـعرها را از تقابل تکراری زن و مرد نجات داده و کاراکترهایی قابـل لمس‌تر و متفاوت‌تر ایجاد کند اما همین جرقه نیز با فرو رفتن این اسامی خاص در قالب پیش ساخته زن و مرد همیشگی اثر خود را از دست داد و حتی گاهی اشعار را دچار ابتذال کرد بدان گونه که پاره‌ای از آثار بیشـتر به نامه‌ای خصوصی می‌مانسـت تا یک اثر هنری!

شاید حذف نکته‌ای که خلاقیت این جریان مدیون آن بود یعنی فضای سـوررئال و انتزاعی آثار، آخرین تیشه‌ها را بر ریشـه این نوع غزل فرود آورد و باعث شـد به ورطه نثر منظوم بغلتد به گونه‌ای که در نسل دوم این جریان ما شاهد انبوهی از شـعرهایی بودیم که داستانهایی منظوم با فضاهای شـدیداً نزدیک به هم و دایره واژگانی بسـیار محدود بودند. ردیفهای همراسـتا مانند «سه سال قبل»، «دوهفته بعد»، «و»، «کـه»، «یا»، «با» و... که زمانی سکوی پرتاب این نوع غزلها بودند بستری شدند برای شرح ماجراهای شخصی دوشنبه‌ها و چهارشنبه‌ها!! و منظومه‌هایی تکراری، اشاره سطحی به روابط زن ومرد بدون شرح علل «عقده اودیپ» یا بررسی لاکانی ضمیر ناخودآگاه و از یاد رفتن علل شـروع این جریان به تکرار غزل نئوکلاسیکی انجامید که حتی آن محتوای عمیق، اتفاق و کشف شاعرانه و صنایع ادبی نیز از آن حذف شده بود.

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

همان گونه که اشاره کردیم یکی از مهم‌ترین علتهای افت ناگهانی این نوع شعر آن بود که در ابتدای پیدایش این جریان، پاره‌ای نیازها در غزل نئوکلاسیک وجود داشت و ایـن غزلها در واقع ایده‌هایی برای ترمیم این خانه قدیمی بودند اما متأسـفانه در نسـل دوم به کلـی نیازهای اولیه فراموش شدند و همان نوآوریهای مختصر هم به صورت ابتر مورد استفاده قرار گرفتند و تکرار شدند. غزل به نوعی به نظم کشیدن روابط خانم و آقا تبدیل شد و رمانتیسیسم منفعل حاکم آن را از اهداف اصلی خویش دور کرد. شاید هـم جریان ایجاد شـده در واقع حرکتی بیش از این را در غزل صحیح نمی‌دانسـت و البته غزل با محتوا و کارکرد قرن هفتمی خویش توانایی روسازی بیش از این را نداشت یعنـی تبدیل جزء به جزء فضای میخانه به کافه، راوی به مرد و سـاقی به خانم مشـکل را حل نمی‌کرد بلکه تنها می‌توانسـت مرهمی موقتی بر زخمهایی باشد که حرکت صاعقه وار فراروایتهـای «عقل» و «علم» در جامعه ای ایجاد کرده بود که سالها غرق در متافیزیک بود...

جریان دوم:

به موازات این حرکت شـعری، اتفاقاتـی رخ داد که منجـر به جریانی موازی شـد جریانی که بیـش از آنکه زاییده غزل نئوکلاسـیک باشـد فرزند ناخلف شعر سپید بود. فضای تلفیقی، التقاطی جامعه که سـنت، مدرنیته و پسامدرنیته را یکجا وحتی گاهی به گونه‌ای تفکیک‌ناپذیر در بر می‌گرفت این فکر را به ذهن غزلسرایان متبادر کرد که دغدغه‌های پسـامدرن انسان امروز را می‌شود در قالب منظـم غزل ریخت تا به نوعی باز نمود وضعیت حاکم بر جامعه باشد وقتی «دربرابر دیدگان انسان پست مدرن دیگر نشانی از افق تصمیم بخشی، کلیت بخشی، جهانی شدن و رهایی عمومی به چشم نمی‌خورد»[۱۶] پس نگاه کل‌گرای غزل کلاسیک نمی‌تواند دغدغه‌های او را به ما نشان بدهد (یادمان باشـد که غزلهای موازی این جریان (جبهه اول) نیز از سویی دیگر و با استدلالی متفاوت به همین موضوع رسیده بودند) اما مسئله موجود این بود که این اتفاق فلسفی در درون انسـانی افتاده بود که محصور در پیرامونی مدرن زده شـده بود حصاری که قالب غزل به عنوان یک شبکه منظم و در هم تنیده، نماد آن بود البته کارکردها و انرژی بالقوه این قالب را نیز در این انتخاب نمی‌شد ندیده گرفت.

یکی از مسائلی که در این جریان مورد توجه قرار گرفت «زمان» بود. نگاه غیرخطی به زمان هر چند درعرفان بی سابقه نبود اما وقتی این نگاه بر متن‌ها غالب شد خود همه چیز را دگرگون کرد مثـلا دیگر روایتها و فرمهای خطی جواب نمی‌دادند و هرگونه محتوا و اصلا اعتقاد به چیزی به نام محتوا دچار تزلزل شـد. این نگاه اثر خود را بر روی «زبان» نیز گذاشـت و جمله‌های نیمه تمام و سه نقطه‌ها جایگاهی برای برشها و شکستهای روایت شدند و از آن سو استفاده‌های دوگانه از کلمه به تلفیق جملات پرداخت! نگاه غیرخطی به زمان شـاید در ابتدا در حدّ چند سؤال و بازی

بود «مثلا اینکه انسان با نگاه کردن به آسمان دارد گذشته ستارگان را می‌بیند یا اینکه تولد همزمان دو کودک در ایران و آمریکا در دو تاریخ مختلف ثبت می‌شود یا...»[۱۷]

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

از مهم‌ترین اتفاقاتی که در پشت این جریان روی داده بود حرکت متن از سمت استبداد مؤلف به شراکت مخاطب در خلق اثر بود به گونه‌ای که ابهام به گستره‌ای به نام «تأویل‌پذیری مکرر» و آنگاه بی‌معنایی (عدم داشتن معنایی ثابت و غالب) رسید. بحثهای «بارت» پیرامون «مرگ مؤلف» و پرداختن به مسئله «هرمنوتیک» غزلها را دارای زبانی گنگ و پیچیده کرد که به هیچ وجه برای مخاطب ساده پسند غزل فارسی دلچسب نبود. تغییر راوی از اول شخص همیشگی به راویهای دیگر و حتی در صورت به کار بردن راوی اول شخص، فاصله گرفتن مؤلف از راوی باعث شد فضای حسی و «درد دل مانند» از غزل رخت ببندد اما این شمشیر دولب از جانبی دیگر رشته ارتباط مخاطب عام و حتی خاص را از این شعر برید و پاره‌ای غزلها به بازیهایی ریاضی تبدیل شد که گویا تنها برای امتحان هوش مخاطب آفریده شده بود!

پرداختن به مسئله زبان باعث تغییر نگرش مؤلف به متن نیز شد زیرا مشخص شد که زبان از ارتباطی که مؤلف به آن می‌اندیشد طفره می‌رود یعنی در حالی که «استفاده‌کنندگان [از زبان] می‌کوشند تا دیگران را درک کنند همچنین تلاش می‌کنند تا معنای مورد نظر خود را نیز به کلمات و واژه‌های مورد استفاده منتقل کنند»[۱۸] در واقع ما با کلمات روبه‌رو نیستیم بلکه با انعکاسی از آنها در ضمیر ناخودآگاه خود مواجهیم. «دکارت» این قضیه را با مثالی جالب توضیح می‌دهد او می‌گوید که کودک وقتی در دوره طفولیت شکل مثلثی را می‌بیند درک درستی از آن ندارد بلکه در سنین بالاتر تصور او راجع به مثلث واقعی از تصویر ذهنی او منشأ می‌گیرد و در واقع او آن تصویر ذهنی را که بسیار ساده‌تر است می‌بیند. با تثبیت این نوع نگاه به زبان، به نوعی محتوا نیز دچار تغییر شد یعنی وقتی کلمات فاقد معنای حقیقی شدند شعر به صورت مجموعه‌ای از «دال»ها درآمد و به جای پرداختن به کلیات به نشانه‌ها پرداخت. شاید فرق این حرکت با جریان موازی‌اش در جزءنگری در همین نکته نهفته باشد یعنی در جریان اول، دالها به مدلولها اشاره می‌کنند اما در جریان دوم دالها خود جایگزین دالهای دیگری شده‌اند.

چیزی که در زبان این دسته آثار بیشتر مشهود بود اتفاقها و بازیهای زبانی پیچیده بود یعنی پیاده کردن محتوای اثر بر روی زبان و «بیان این نکته که جدا شدن بُعد شعری ـ بیانی متن (سطح دال) از محتوا، پیام یا معنا (سطح مدلول) یکسره ناممکن است»[۱۹] واژه‌سازیهایی که در ادبیات ماهم بی‌سابقه نبودند (نظیر ساختن مصدرهای جعلی از اسامی توسط «طرزی») رونق گرفت. در هم آمیختگی جملات به نوعی که بی‌هیچ ترتیبی همدیگر را قطع می‌کردند و افعالی که در مکانهای نابه‌جا قرار می‌گرفتند به یک مسئله معمولی تبدیل شدند بازی با حرفهای اضافه و استفاده بردن از حس پنهان موجود در آنها در جای‌جای این نوع شعرها به چشم می‌خورد. حتی گاهی به ساخت تازه‌ای که تنها در جریان متن معنا می‌یافت دست می‌زدند دلیلی که برای این کار ذکر می‌شد ضعف زبان فارسی بود که آن را در ۵ مورد خلاصه می‌کردند:

«۱ـ فقط فعلهای ساده زایایی دارند ۲ـ دیگر فعل ساده ساخته نمی‌شود ۳ـ شمار فعلهای ساده‌ای که زایایی دارند (مثل نمودن: نمودار، نمایش، نماد و...) و از گذشته به ما رسیده‌اند کم‌اند ۴ـ از این شمار اندک نیز بسیاری در حال نابودی و جایگزینی با فعل مرکبند (فعل مرکب عقیم بوده قابل مشتق‌سازی نیست) ۵ـ از مصدر جعلی فارسی مشتق بدست نمی آید»[۲۰] اما ترفندهای زبانی در غزل نیز مانند شعر سپید دچار افراط و تفریطهایی شد که آن را از هدف اصلی خویش دور می‌کرد تغییر در نحو صحیح جمله و شکل نرمال واژه بدون آنکه نیازی احساس شود چنان شدت گرفت که گاهی غزل به نوعی عرض اندام فیلسوفانه تبدیل می‌شد که در پشت آن هیچ چیزی وجود نداشت! نکته دیگری که در این حرکت دیده می‌شد و قبلا هم به آن اشاره کردیم تغییر روش ارتباطی آن بود؛ شاعران این جریان بعد از آنکه کلمات را دارای اصالت ندانستند یا به نشانه‌ها پناه بردند یا به ایجاد یک حس یا زدن یک حرف، در پشت یک کلیت غیر قابل تفکیک به نام غزل دست زدند و یا به تلفیق هردوی آنها می‌پرداختند یعنی مثلا غزلی با تکرار کلمه یا مصرعی به تشریح جهان کپی شده مدرن می‌پرداخت، بدون آنکه اشاره‌ای صریحی به آن بکند آن هم فقط با نشانه‌هایی قراردادی! این نگاه به غزل قبلا در هنرهای دیگر پسامدرن نیز تجربه شده بود آهنگساز بزرگی نظیر «جان کیج» چندین دقیقه پشت پیانو می‌نشیند و مکث می‌کند گویا نوعی ضربه، ایست یا اعتصاب برای آهنگ آغازین یک کنسرت است و خود آهنگ نیز شامل سروصدای حضّار و

هر چند شعر کاکایی حسی‌تر و شعر فروه اعتراضی‌تر و عصیانگرتر بود اما هر دو کارهای موفقی را ارائه داده‌اند که شاید آخرین نمونه‌های خوب غزل از نسلی است که با تغییر فضای اجتماعی سیاسی و ... خود و شعرشان نیز باید دچار تغییرات عمده‌ای می‌شدند

شاید عدم تشریح مواضع و شناسه‌های موجود در این نوع از غزل بود که باعث شد نسل جوان که بعد از افول غزل نئوکلاسیک به دنبال جایگزینی برای آن بودند بدون تعمق و پیمودن مسیر، تنها به جایگزینی موبه‌موی کلمات بپردازند و این غزلها را از مسیر صحیح خویش دور کنند.

تماشاچیانی است که در انتظار شروع کنسرت هستند. این تغییرات در سطح زبان و کارکردهای آن با یورش واژگانی که تا آن روز «غیر شعری» تلقی می‌شدند همراه شد. کلمات بدون هیچ قیدی وارد شعر می‌شدند و قافیه‌هایی تجربه می‌شد که تا آن روز در ادبیات سابقه نداشت. مثلاً در کتب معتبر فرهنگ قافیه برای قافیه «وس» کلمات نظیر «بطلمیوس»، «سبوس» و «فلوس!!» (درختی وحشی در آفریقا و جنوب ایران!) آمده بود اما از آوردن قافیه‌هایی نظیر «اتوبوس»، «لوس» و «ملوس» که در گفتار امروز بسیار پرکاربردند خودداری شده بود.[۲۱] این جریان با باز کردن دست شاعر توانست مرز بین کلمه شعری و غیر شعری را از بین ببرد. استفاده از کلمات غیر فارسی و جملاتی با زبانهای بیگانه یا... در ابتدا دستاوردهایی در خدمت توصیف فضا، شخصیت و دوگانگی یا از خودبیگانگی کاراکترها بود اما متأسفانه در ادامه این راه این مسئله نیز به تکنیکی بدل شد تا در غزلها به‌جا و نابجا شاهد آوردن هرگونه کلمه و جمله انگلیسی یا متعلق به دیگر زبانهای بیگانه بدون هیچ کارکرد باشیم! استفاده از قوافی جدید یا نامتعارف نیز به جای آنکه فضایی جدید به شعر ببخشد به نوعی طبع آزمایی و اقتراح ادبی تبدیل شد!

برخی نشانه‌ها در این نوع از غزل از ویژگیهای دیگر آن بود اگر به تقسیم‌بندی «پیرس» پیرامون نشانه‌ها توجه شود او سه تعریف را ارائه می‌کند: ۱ـ شمایل: نشانه‌ای که به یک شیء خارجی اشاره می‌کند صرفاً با اتکا به خصوصیات خودش ۲ـ نمایه: نشانه‌ای که به یک شیء خارجی اشاره می‌کند به موجب تأثیر پذیرفتن واقعی از آن شیء خارجی ۳ـ نماد: نشانه‌ای که صرفاً یا عمدتاً به موجب این واقعیت که به صورت یک نشانه به کار رفته یا فهمیده می‌شود نشانه را به وجود می‌آورد. بیشتر شناسه‌های موجود در غزل امروز از دسته «نمادها» هستند یعنی تنها با حضور در جهان متن است که به چیزی دلالت می‌کنند برای مثال «وقتی زنبوری گیاهی شیرین بیابد می‌رقصد اینجا رقص نماد است، دیگر زنبورها تأویل کنندگان، و موقعیت آنها زمینه است»[۲۲]

حالا اگر این زمینه خارجی از بین برود نشانه‌ها نیز از بین می‌روند پس اینجا نقش مؤلف به عنوان زمینه‌ساز حرکت این نشانه‌ها مشخص می‌شود. یکی دیگر از علل به وجود آمدن نشانه‌ها در شعر آن است که اکثر جمله‌هایی که در زبان طبیعی به کار می‌روند بافت مقید دارند و درک آنها وابسته به محیطی است که جمله در Contextdependent آن تولید می‌شود مثلا «هوا سرد شد» اما در منطق محولها چنین قیدی نسبت به بافت موقعیتی متصور نیست و معنای اصلی منتقل نمی‌شود (یعنی زمینه حاکم بر جمله) نمادها با نوعی بازی با کلیدها و نشانه‌های موجود در ضمیر ناخودآگاه مخاطب به بازسازی این حس دست می‌زنند اما متأسفانه غزلسرایانی که از نئوکلاسیسم به این جریان پیوسته بودند بدون فضاسازیهای لازم و دادن کلیدها تنها با تکیه به نظام نشانه‌شناسی موجود در ذهن خود (که برای مخاطب کاملا ناآشنا بود) به نمادسازی دست می‌زنند که نتیجه آن حتی دور شدن از مخاطبان خاص و پیچیده شدن بی‌دلیل غزلهاست.

حضور دیالوگها و صداهای خارجی دیگر به همراه شخصیت‌پردازیها و محوریت عملکرد کاراکترها به جای پرداختن به جنسیت آنها و آشنایی‌زدایی در تیپ‌سازیها می‌توانست نقطه قوتی برای این حرکت باشد. شاید دیالوگها توانسته‌اند موفق‌ترین حرکت این جریان باشند که به تشریح آن می‌پردازیم:

«دیالوگ» از لغت یونانی «دیالوگوس» گرفته شده است «لوگوس»، «کلمه» است که طبیعتاً چیزی است که بار معنایی خاص دارد لفظ «دیا» نیز به معنای میان و درون می‌باشد پس دیالوگ می‌تواند در میان شماری از آدمها و حتی درون یک شخص واحد اتفاق بیفتد»[۲۳] با این تعریف مونولوگهای موجود در این غزلها نیز زیرمجموعه دیالوگ قرار می‌گیرند. این صداهای از درون و بیرون غزل از طرفی توانست به شخصیت‌پردازی زیر پوستی کاراکترها بیانجامد زیرا بدون آنکه توضیحی پیرامون آنها ارائه کند به شخصیت آنها قابلیت روانکاوی توسط مخاطب و شناخت را می داد ازطرف دیگر لحن این دیالوگها (چه با زبان معیار وچه با زبان محاوره) مخاطب را به متن نزدیک‌تر می‌کرد و مهم‌تر از همه حضور این جملات از استبداد مؤلف بر متن می‌کاست و حضور فردیتهایی را رقم می‌زد که در کنار هم حضور داشتند و مؤلف به هیچ وجه به ارزش‌گذاری آنها دست نمی‌زد.

با تمام این ضعفها و قوتها این جریان نیز مانند جریان موازی خودش در غزل امروز در حال آزمون، خطا و تجربه است. این دو جریان با فرارسیدن نسل بعدی در حال نوعی تلفیق ناخودآگاه (با تمام تضادهای موجود) در غزل هستند که مطمئناً ویژگیهای جدید و غیر قابل پیش‌بینی را بروز خواهد داد. این فرایند با همراهی نیازهای جدید جامعه‌ای که سرعت بیشتری را به خود گرفته است مطمئناً به سنتزی منجر خواهد شد که از هم اکنون جرقه‌های آن دیده می‌شود. ۳۵ سال از عمر غزل نئوکلاسیک می‌گذرد و در این دوران همان گونه که بحث آن رفت دچار تغییرات متعددی شده است اما چیزی که مشخص است آن است که غزل فارسی حتی بعد از «نیما» در حال طی طریق به سمت قله‌های خویش می‌باشد...

پی‌نوشتها و فرانسها:

۱- مثلا منوچهر نیستانی با انتشار کتاب «دیروز خط فاصله» (۱۳۵۰) تحولی شکلی و محتوایی در غزل ایجاد کرد در گرامینامه «گوهران» نیز به نقش او در تحول غزل پرداخته شده و محمدعلی بهمنی در مصاحبه‌های گوناگون «نیستانی» را آغازگر این شیوه نامیده است (دیدار در متن یک شعر ـ مجموعه مقالات حسین منزوی)

۲- غزلی با این مطلع «لبت صریح‌ترین آیه شکوفایی است / و چشمهایت شعر سیاه گویایی است» که با وجود ضعفهایی که دارد دارای زیبائی بکر و تصاویری نو است. یک نکته جالب در مورد این غزل آن است که درغزل عاشقانه در بحر «مجتث مثمن مخبون محذوف» استفاده از اختیار وزنی «تسکین» در رکن دوم چندان معمول نبوده و بیشتر آن را مناسب قصاید می‌دانسته‌اند اما در این غزل بارها از این اختیار استفاده شده چیزی که در غزل امروز به کثرت دیده می شود

۳ـ ترمه و تغزل ـ برگزیده شعر حسین منزوی

۴ـ نکته جالب در این میان تقارن اولین تجربه‌های وزنی او با اولین اشعار پیشروی اوست.

۵ـ خطی ز سرعت و آتش ـ سیمین بهبهانی

۶ـ مجله کارنامه ـ شماره ۳۰ (شهریور ۱۳۸۱)

۷ـ گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود ـ محمد علی بهمنی

۸ـ آوازهای نسل سرخ (نگاهی به شعر معاصر ایران) ـ عبدالجبار کاکایی

۹ـ برای آگاهی بیشتر از اوزان مورد استفاده به «شعر زمان ما» سیدا کبر میرجعفری مراجعه کنید

۱۰ـ هر چند در غزلهای تازه او به خصوص دو غزلی که به یاد «منزوی» و «آغاسی» سروده شده است (مخصوصا در دومی) جرقه‌هایی برای کشف قابلیتهای تازه و حتی پسامدرن در غزل دیده می‌شود!

۱۱ـ ابر ساختگرایی (فلسفه ساختگرایی و پساساختگرایی)ـ ریچارد هارلند، ترجمه: فرزان سجودی

۱۲ـ مثلا با دیدن تلویزیون اولاً آنچه به صورت شیء می‌بینیم واقعیت نیست ثانیاً از راه عکاسی می‌بینیم نه خود آن را ثالثاً در تلویزیون این تصویر به ذرات کوچک تجزیه می شود رابعاً این ذرات کوچک باز هم به هم می‌چسبند و به ما شکل را نشان می‌دهند پس این تصویر چهار درجه نمادی دارد (معنی شناسی ـ دکتر منصور اختیار)

۱۳ـ دانش زبان (ماهیت، منشاء و کاربرد آن)ـ نوام چامسکی، ترجمه: علی درزی

۱۴ـ آسیا در برابر غرب ـ داریوش شایگان

۱۵ـ این تقسیم بندی را «علی غفوری» نیز در کتاب «یادداشتهایی درباره نهیلیسم» آورده است.

۱۶ـ نقل قولی از «ژان فرانسوا لیوتار» ـ پست مدرنیته و پست مدرنیسم (تعاریف ـ نظریه‌ها و کاربستها) ترجمه و تدوین: حسینعلی نوذری

۱۷ـ نظام چهار بعدی زبان (ساختارهای مفهومی)ـ ناصر منظوری

۱۸ـ سیاست پست مدرنیته ـ جان آر گیبینز / بوریمر، ترجمه: منصور انصاری

۱۹ـ نقل قولی از «ژاک دریدا»ـ ۵۰ متفکر بزرگ معاصر (از ساختارگرایی تا پسامدرنیته) جان پجته ترجمه: محسن حکیمی

۲۰ـ برگرفته از «پیرامون زبان و زبانشناسی»ـ محمدرضا باطنی (با اندکی تغییر)

۲۱ـ مراجعه شود به «فرهنگ قافیه درزبان فارسی»ـ دکتر تقی وحیدیان کامکار

۲۲ـ نقل قولی از «چارلز ویلیام موریس»ـ ساختار و تأویل متن، بابک احمدی

۲۳ـ درباره دیالوگ ـ دیوید توهم، ترجمه: محمد حسین‌نژاد