مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۲ ـ شمارهٔ ۲۶ ـ زمستان ۱۴۰۰
صفحات ۳۷۳ - ۴۰۰ (علمی ـ پژوهشی)

نگاهی به نوآوری‌های منوچهر نیستانی در عناصر شعری غزل

نوریا یاهو* / سیف‌الدین آب برین** / برات محمّدی***

چکیده

نیستانی (۱۳۱۵-۱۳۶۰ش) را می‌توان از پیشاهنگان جریان غزل نئوکلاسیک دانست. با این حال، جایگاه او در تغییر و تحوّلات غزل معاصر، چنان‌که باید و شاید مورد توجه قرار نگرفته است. تلاش فراگیر نیستانی در مسیر رسیدن به فرم و شکل تازه در غزل، نام او را به‌عنوان نخستین شاعر غزل‌سرا که در این وادی قدم نهاده، به ثبت رسانده است. او بود که نخستین بار، شکل نوشتاری غزل را دگرگون کرد و غزل را به شکل نیمایی نوشت. تلاش او در گسترش امکانات و ظرفیت‌های محتوایی غزل نیز چشمگیر است. او چندان به مضامین کلیشه‌ای غزل سنّتی و معیارهای زیبایی‌شناسانهٔ تکراری آن، گردن ننهاده و فردیت‌گرایی، واقع‌گرایی و تجربه‌گرایی را جایگزین ذهنی‌گرایی و کلّی‌گویی کرده است. همچنین تصاویر نو و مبتکرانه‌ای با تکیه بر نگاه فردی و شخصی و با الهام از عناصر و ویژگی‌های زمانهٔ خود ساخته است. در ساحت زبان شاعرانه نیز با وارد کردن واژگان معاصر و محاوره‌ای به غزل، هژمونی زبان ادبی را شکسته و به زبان زمان سروده است. پژوهش حاضر تلاش دارد نوگرایی‌های نیستانی را در ابعاد مختلف فرم و شکل، تصویر و زبان شعر مورد کاوش قرار داده، با روشی توصیفی - تحلیلی، جایگاه این شاعر را در ابعاد نوگرایی در غزل آشکار سازد.

کلیدواژه: *غزل، غزل نئوکلاسیک، منوچهر نیستانی، نوگرایی، محتوا، تصویر، زبان.*

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ارومیه

** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی،واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران (نویسندهٔ مسئول)
dr.abbarin@yahoo.com

*** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران

تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۰۴/۰۸ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۹/۱۶

۱. مقدّمه

۱-۱. بیان مسئله

منوچهر نیستانی، از نخستین غزل‌سرایانی است که در نوجویی و نوآوری در ابعاد مختلف غزل کوشیده است. بسیاری او را پیشاهنگ غزل نئوکلاسیک می‌دانند. تلاش‌های او به‌ویژه در زمینهٔ فرم غزل و تغییر در آن، موجب شده او را از پیشگامان غزل نو تلقّی کنند. نیستانی تلاش کرده است شکل نوشتاری غزل را به شعر نیمایی نزدیک کند و در این زمینه، متأثّر از نیما (۱۲۷۶-۱۳۳۸ش) بوده است. همین عامل سبب شده است او را از شاگردان بلافصل نیما در نوگرایی و نوجویی در ابعاد متفاوت غزل بدانند (مجموعه اشعار نیستانی؛ ۱۳۹۳: ۴۹۷ به نقل از آتشی). فرم و شکل غزل او و شیوهٔ نوشتاری پاره‌ای غزلیاتش، نشان از سنّت‌گریزی او دارد. او شکل و فرم معمول نوشتاری غزل را درهم شکسته، با تأثیر از نیما، غزل را نیز در بسیاری موارد به شکل نیمایی می‌نویسد. نیستانی دربارهٔ کوتاهی و بلندی مصراع‌های غزلش می‌نویسد: «از تکرار قافیه و حتّی گاه‌گاه از کوتاهی و بلندی مصرع‌ها پرهیز نمی‌کنم» (عظیمی، ۱۳۶۹: ۱۰۲ به نقل از نیستانی). منزوی (۱۳۲۵-۱۳۸۳ش) که خود از نوآوران در عرصهٔ غزل است، دربارهٔ نوجویی نیستانی می‌نویسد: «آن زمان که بهبهانی به رستاخیزی در اوزان عروضی می‌اندیشید یا بهمنی در «باغ لال» در جست‌وجوی ظرفیت‌هایی در شعر آزاد می‌گشت، نیستانی با انتشار کتاب *دیروز، خط فاصله* (۱۳۵۰) تحوّلی شکلی و محتوایی در غزل ایجاد کرد. متأسفانه «نقد پسافویی»[۱]- به تعبیر زنده‌یاد زرین‌کوب- و

۱. عبدالحسین زرین‌کوب در کتاب«شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب خود می‌نویسد:«قصهٔ پسافو (Psapho) که اراسموس (Erasmus) حکیم هلندی روایت می‌کند، حسب حالی است از کار این منتقدان تاجرمآب امروز، این پسافو در آفریقا داعیهٔ خدایی یافت. یک عده طوطی را گرفت و تربیت کرد. به آن‌ها یاد داد که دائم بگویند پسافو خداست،بعد آن‌ها را رها کرد تا بروند و به همه جا پرواز کنند. چندی بعد مردم در همه جا طوطی‌هایی را دیدند که یک‌بند، زمزمه می‌کردند:پسافو خداست. خوب دیگر چه آیتی بهتر از یک چنین شاهدی غیبی؟...آوازه‌گران مطبوعات ما هم بعضی پسافو هستند و بعضی طوطی‌های او و این یک جنبهٔ نقد است که خشم و نارضایتی شاعران را بر ضد نقد و نقادی برمی‌انگیزد» (زرین‌کوب، ۱۳۴۶: ۱۲).

«محفل ادبی» که سایه بر همه چیز ادبیات ما انداخته است، موجب شد که کمتر از غزل نیستانی صحبت شود؛ چنان‌که حتّی در گرامی‌نامهٔ «گوهران» که یک شماره‌اش اختصاص به نیستانی داشت، چنان‌که باید و شاید به نقش او در تحوّل غزل پرداخته نشد» (منزوی، ۱۳۸۴: ۱۳). محمّدعلی بهمنی نیز نیستانی را در غزل صاحب نوآوری دانسته، یکی از کارهای نو او را در زمینهٔ غزل، نحوهٔ نوشتن آن به شیوهٔ شعر نیمایی می‌داند. او می‌نویسد: «این‌گونه نوشتن را نخستین بار زنده‌یاد منوچهر نیستانی سرمشق غزل امروز کرد» (بهمنی، ۱۳۸۸: ۱۰). کاووس حسن‌لی نیز او را از مبتکرترین غزل‌پردازان نئوکلاسیک زمان خود می‌داند و می‌نویسد: «در غزل‌های نو او تلاش فراگیر در مسیر رسیدن به فرم تازه‌ای در غزل و گسترش امکانات و ظرفیت‌های صوری و محتوایی این قالب، چشمگیر است» (حسن‌لی، ۱۳۸۵: ۳۰).

نیستانی در کنار تلاش‌هایی که برای تغییر شیوهٔ نوشتاری غزل داشته، در ابعاد دیگر نیز همچون زبان و محتوا، نوجو و مبتکر است. در زمینهٔ محتوا، سنّت‌های تکراری و موضوعات تکراری غزل سنّتی در غزل او مورد تردید قرار می‌گیرد و گریز او از این سنّت‌ها و تلاش برای نوجویی و توصیف روابط عاشقانه براساس واقعیت، آشکار است و واقع‌گرایی جای ذهن‌گرایی و کلّی‌گویی را در غزل او گرفته است. به معشوق و ابعاد زیبایی‌شناسی معشوق نیز از نو نگریسته می‌شود و شاعر می‌کوشد با تأکید بر واقعیت، معشوق را آن‌چنان که هست، با ویژگی‌های زیبایی‌شناسی خاص خودش توصیف نماید و از توصیف کلیشه‌ای و الگوهای قراردادی پرهیز می‌کند. نوگرایی او در تصاویر شعری نیز در تشویق غزل‌سرایان بعد از خود، به خلق تصاویر با تکیه بر فردیت‌گرایی و عینیت‌گرایی مؤثّر بوده است. او همچنین غزل را به زبان زمان خود می‌نویسد و با ورود واژگان معاصر و امروزین و محاوره‌ای به غزل، همچون شاعران نیمایی و دیگر جریانات شعری، الزام واژگان ادبی را در غزل، درهم شکسته و هژمونی زبان ادبی و محدودیت ورود واژگان به ساحت غزل را شکسته است.

۲-۱. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های محدودی دربارهٔ شعر نیستانی صورت گرفته است. در کتاب‌هایی که درخصوص شعر و غزل معاصر نگاشته شده، بسیار مختصر به شعر او پرداخته شده، در برخی موارد مؤلّفان به اشاراتی گذرا دربارهٔ شعر او اکتفا کرده‌اند. در کتاب‌هایی که در زمینهٔ غزل نگارش یافته، ازجمله *غزل نو* از علی‌اصغر بشیری (۱۳۹۰)، *سیر تحوّل در غزل فارسی از مشروطه تا انقلاب اسلامی* از محمّدرضا روزبه (۱۳۷۹)، اشاراتی به نوگرایی او به‌ویژه در فرم و شکل نوشتاری غزل شده است. برخی هم با دیدی انتقادی به شعر او نگریسته‌اند. سید مهدی زرقانی (۱۳۸۴)، مؤلّف *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، او را از شاعرانی دانسته که پیش از مرگ تقویمی، نام و یادش از حافظه‌ها محو شده است. منزوی (۱۳۸۴) در کتاب *دیدار در متن یک شعر (نگاهی به سی و شش شعر از شاعران معاصر)*، بخشی را به شعر نیستانی اختصاص داده، پیشگامی او را در غزل گوشزد می‌کند. حسن‌لی (۱۳۸۵) در مقالهٔ «نوآوری در غزل»، او را از شاعران مبتکر می‌داند. سید علی صالحی (۱۳۸۲) در مقالهٔ «منوچهر نیستانی در دیدار با خود»، به پاره‌ای ویژگی‌های شعر او و تلاش وی در نوآوری اشاره کرده است. علی باباچاهی نیز در پژوهش‌های خود، جسته‌وگریخته به ویژگی‌های شعری نیستانی پرداخته است. علی باباچاهی (۱۳۸۲) در مقالهٔ «مؤلّفه‌ها و محورهای شعر منوچهر نیستانی»، برخی از ابعاد نوآوری نیستانی را بیان کرده است. علی‌محمّد محمودی (۱۳۹۶) بخشی از مقالهٔ «بررسی تحوّل ساختار و شکل غزل از انقلاب مشروطه تا پس از انقلاب اسلامی» را به نوآوری نیستانی در فرم غزل اختصاص داده است. غلامرضا صرّاف (۱۳۸۲) در مقالهٔ «منوچهر نیستانی: خط فاصله – امروز»، به بیان پاره‌ای از تلاش‌های نیستانی در نوگرایی پرداخته است. م.آزاد (۱۳۸۲) در مقالهٔ «فضاهای تازهٔ شعر منوچهر نیستانی»، ویژگی‌های خاصّ زبانی و محتوایی غزل نیستانی را بررسی کرده است.

در پژوهش‌های صورت‌گرفته، به شکلی نظام‌مند و تئوریک به ابعاد نوگرایی نیستانی در ابعاد مختلف غزل پرداخته نشده است. پژوهش حاضر، تلاشی است برای

نمایاندن ابعاد نوجویی شاعر در همهٔ ابعاد فرم، محتوا و زیبایی‌شناسی، تصویر شعری و زبان که پیش از این کمتر موضوع پژوهش قرار گرفته است.

۲. نیستانی و تلاش در تغییرشکل نوشتاری غزل

یکی از وجوه نوگرایی نیستانی، تلاش برای تغییرشکل نوشتاری غزل بود. نیستانی در مجموعه‌های *جوانه*، *خراب*، *دیروز خطّ فاصله* و *دو با مانع*، برای دگرگونی فرم نوشتاری غزل کوشیده و نگاه متفاوت خود را در زمینهٔ تغییر در فرم بیرونی غزل به نمایش گذاشته است. غزل‌های مجموعهٔ *دو با مانع* که در دهه‌های چهل و پنجاه سروده شده‌اند، نگاه دیگرگونهٔ او و الزام تغییر در فرم غزل را نشان می‌دهند. او در این غزل‌ها مصراع‌ها را کوتاه و بلند کرده، آن را در جهت شکستن عبودیت وزن می‌داند: «مصراع‌ها را بلند و کوتاه کرده‌ام که عبودیت وزن در کار نباشد» (نقل از صالحی، ۱۳۸۲: ۱۰).

از این نظر، نیستانی را می‌توان نیمای غزل نامید؛ زیرا «از لحاظ شکل و صورت، وفادارترین غزل‌سرا به پیشنهادهای نیما، منوچهر نیستانی است. اوست که بیشترین پذیرش را داشته، پیشنهادهای نیما را با تمام وجود حس کرده و خلق‌وخوی غزل را با زیست تاریخی خود همسو نهاده است. با اینکه تغییرات فرمی که ایجاد کرد، به لحاظ تعداد کم غزل‌هایش و درنتیجه ختم نشدن به بیانیه‌ای فراگیر و عدم تئوری‌پردازی در این زمینه توسط شاعر، مورد بحث و واکاوی جدّی و منتقدانه قرار نگرفته است؛ ولی با این همه، نمی‌توان سهم تأثیرگذار او را بر غزل روزگار ما به‌ویژه غزل دههٔ ۷۰ نادیده انگاشت. بهتر است او را پیشروترین غزل‌سرای معاصر بنامیم. اگرچه غزل‌سرایان پس از او هم با اسم‌گذاری‌هایی مانند غزل فرم، غزل نیمایی و... مطرح شدند؛ ولی سرچشمهٔ اغلب چنین جریان‌هایی در غزل معاصر، غزل‌های نیستانی است. بسیاری از شاعران هم‌عصر یا پس از او در پیشرو بودن و تحوّل‌خواهی او هم‌سخن بوده‌اند؛ مانند

هوشنگ ابتهاج که پیشگامی نیستانی را به شکل ابداعی قبول دارد» (عظیمی و طیه، ۱۳۹۰).

با اینکه شکستن شکل نوشتاری کهن غزل توسط نیستانی صورت گرفت، به نظر می‌رسد کوتاه و بلند کردن سطرها توسط نیستانی، صرفاً سبب تغییرشکل نوشتار شده و او مثل نیما در این باره عمل نکرده است؛ چراکه «نیما یوشیج شکل نوشتاری شعر گذشته را به هم ریخت و با برهم زدن تساوی مصراع‌ها، یکی از محدودیت‌های آشکار شعر گذشته را از میان برداشت. او این کار را کرد تا اندازهٔ هر سطر شعر، متناسب با ظرفیت سخن در همان سطر باشد؛ نه به گونه‌ای ناگزیر، تابع قاعده‌ای از پیش تعیین شده و تخطّی‌ناپذیر» (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۲۲۲). به این دلیل، در شعر نیمایی، کوتاهی و بلندی مصراع‌ها نقش و کارکرد خاصّی دارد و با پایان یافتن آنچه باید بیان شود، از فکر و اندیشه و احساس، عبارت نیز پایان می‌پذیرد و آن‌چنان‌که در نقل قول نیز آمده، اندازهٔ هر سطر شعر متناسب با ظرفیت سخن در آن سطر است و «شکل ذهنی شعر باید صورت ظاهری آن را ایجاد کند» (نقل از یاحقی، ۱۳۷۵: ۱۰۰)؛ حال آنکه در غزل نیستانی، شکل نوشتار و شکل بیرونی، بیشتر حالت تزیینی دارد تا کارکردی؛ زیرا صرفاً شکل نوشتاری غزل متحوّل شده است و قافیه‌ها و وزن و افاعیل عروضی به شکلی مساوی آمده‌اند و می‌توان آن را به شکل غزل سنّتی نیز نوشت. جز در پاره‌ای موارد که نیستانی سنّت‌گریزی دیگری کرده، مصراعی نیز وسط بیت غزل افزوده و در برخی موارد قافیه را عوض کرده است، در بقیهٔ موارد می‌توان گفت شاعر از نوعی هنجارگریزی نوشتاری استفاده کرده که گاه این هنجارگریزی در خدمت القا و انتقال معانی است و خاصیتی استتیک دارد و در پاره‌ای موارد فاقد این ویژگی است. آن‌چنان که از غزلیات او برمی‌آید، نیستانی تغییر در فرم غزل را به‌صورت جدّی پی نگرفته و به تغییرات سطحی بدون پشتوانهٔ هنری و ادبی عمیق، اکتفا کرده است. نکته‌ای که م. آزاد (۱۳۱۲-۱۳۸۴ش) نیز به آن اشاره می‌کند: «او در آثارش مدام دست به تجربه‌های جدید می‌زد که هیچ‌کدام را نیز به شکل جدّی دنبال نمی‌کرد»

(آزاد، ۱۳۹۲: ۷). همچنین او می‌نویسد: «نیستانی هیچ‌گاه نخواست یا نتوانست در یک مسیر حرکت کند و به همین دلیل نتوانست شیوه‌ای خاص را در شعر پی بگیرد و بیشتر کارهای او به پراکنده‌کاری منتهی شد که همین باعث شد بسیاری از شعرهای او به فراموشی سپرده شوند» (همان: ۷).

نیستانی محدودیت عروض و قافیه را درک کرده بود و در شعر او ابیاتی می‌توان یافت که نشان می‌دهد وی عروض و قافیه را خوش نمی‌داشته، آن را همچون نیما، محدودیتی برای بیان احساسات، افکار و اندیشه‌ها می‌دانسته و بر این اساس، برای شکستن و به هم ریختن سیطرهٔ وزن عروضی و قافیه در غزل می‌کوشیده است. ابیات زیر، این دید شاعر را به‌زیبایی می‌نمایانند:

تهی شود ز معانی سخن به یُمن عروض　　چو کنده‌ای که در او موریانه می‌افتد...
عروض و قافیـــــه‌ام باز دُرّ معنـــــی زد　　چو کهنه دزد که شب در خزانه می‌افتد
(نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۸۰)

تو مست هرشبه هشدار گزمه بیدار است　　مجال قافیه تنگ است، حرف بسیار است
(همان: ۳۵۱)

با این همه، او همواره در غزل پایبند وزن عروضی است.

تغییراتی که نیستانی در شیوهٔ نوشتاری غزل ایجاد کرده، عبارت است از: ۱. بریده‌بریده و مقطّع‌نویسی یک، دو یا سه بیت و به شکلی نادر، بیشتر از سه بیت در غزل؛ ۲. افزودن یک مصراع اضافه بین یک بیت غزل؛ ۳. تسرّی دادن شکل نوشتاری نیمایی به کلّ غزل که نادر است؛ ۴. تغییر در قافیه و عوض کردن قافیه در غزل؛ ۵. هیچ‌گاه شمار ارکان عروضی برخلاف شعر نیمایی، کم و زیاد نمی‌شود و ثابت است و نیستانی به وزن عروضی و تساوی مصراع‌ها و افاعیل عروضی پایبند است.

مقطّع‌نویسی و نوشتن یک بیت در سطور چندگانه در غزل، در غالب موارد کارکرد و نقش خاصّی ندارد و در مواردی نیز همچون نوعی هنجارگریزی نوشتاری در خدمت القا و انتقال مفهوم و تصویرگری و نقاشی مفهوم مورد نظر شاعر است و به

این شکل، التذاذ بصری نیز می‌بخشد. در غزل «قافله»، فقط مصراع بیت آخر غزل به شکل مقطّع نوشته شده، شیوهٔ نوشتار در خدمت تداعی طولانی بودن و انتهاناپذیری راه است:

رفتم غبار کینه به چشمان در
راه است و راه...

تا که چه پیش آید (همان: ۱۱۵)

در غزل «بر لب رود» (همان: ۱۲۴-۱۲۳)، سه مصراع به شکل مقطّع نگارش یافته‌اند. در غزل «در این ازدحام» (همان: ۲۵۴) دو بیت به شکل نوشتاری مقطّع است. در غزل «با من» (همان: ۲۶۰)، شاعر یک مصراع اضافه وسط بیت وارد کرده است. در غزل «قلعه سنگ باران...» (همان: ۲۶۲-۲۶۱) نیز شاعر سه بیت را به شکل مقطّع و بریده‌بریده نوشته است. شاعر در این ابیات، شیوهٔ نوشتار را در خدمت تداعی مفهوم گرفته، با کج‌نویسی، بارش باران را تداعی می‌کند:

باران همی‌بارد همی‌آید بهاران
نرمک نرمک
اینک
باران...
باران... (همان: ۲۶۱)

گفتی و خوش گفتی ز قول شعر هندی
«شاعر
ز باران‌ها مگو
باری
بباران» (همان: ۲۶۲)

در غزل «نقطه پایان» (همان: ۲۶۳) نیز این شکل نوشتار در یک بیت آمده است. در غزل «از یک دیوان ۱» (همان: ۲۶۶) دو بیت و هرکدام یک مصراع و در غزل «از یک

دیوان-۲» (همان: ۲۶۷) یک بیت به شکل مقطّع نوشته شده است. در غزل «آن طرف-۳» (همان: ۲۷۰) نیز دو مصراع به شکل مقطّع و بریده‌بریده نگارش یافته‌اند. در غزل «از یک دیوان-۴» (همان: ۲۷۳-۲۷۲) نیز شاعر سه بیت را به این شکل آورده است. در غزل «از یک دیوان-۵» (همان: ۲۷۴) تعداد ابیاتی که به این شکل نوشته می‌شود، گسترش یافته و همچنین بین مصراع‌ها یک مصراع اضافه هم آمده است. این روش در غزل «از یک دیوان-۶» (همان: ۲۷۶) در دو بیت و در غزل «از یک دیوان-۷» (همان: ۲۷۸-۲۷۹) نیز در دو بیت استفاده شده است. در غزل «تدفین و تماشا؟...» (همان: ۲۸۲-۲۸۳) بسامد نوشتار مقطّع بالاست. در غزل «آنچه از یاران شنیدم»، یک مصراع به این شکل نوشته شده است. در این بیت نیز شیوهٔ نوشتار، شکل بارش باران را تداعی می‌کند.

آنچه از یاران شنیدم
آنچه در باران گذشت
آنچه در باران ده
آن روز
بر یاران گذشت... (همان: ۲۸۴)

در غزل «روی دیگر» (همان: ۲۸۷) نیز در دو مصراع آمده است. تنها نوشته شدن واژهٔ «آدم»، در خدمت تداعی «تنهایی» آدمی است.

خدا را دختران ای سیب‌های سرخ در معبر
در این دوزخ شما هستی و شیطان هست و
آدم‌ها (همان: ۲۸۷)

در شعر «منحنی گفتار» (همان: ۲۸۸-۲۸۹)، شیوه‌ای دیگر از غزل را می‌آزماید و در وسط ابیات، یک مصراع اضافه می‌آورد. شکل نوشتار جداگانه افتادن، به‌زیبایی حالت افتادن را تداعی می‌کند و هنجارگریزی نوشتاری نیستانی را در جهت تداعی مفهوم به تصویر می‌کشد.

خمیده قامتی آمد که: اینت «منحنی عمر»
«دمیدنی و خمیدن، فتادنی...»
که افتادم (همان: ۲۸۸-۲۸۹)

در غزل «یک روز دیگر» (همان: ۲۹۰-۲۹۱) دو مصراع به شکل مقطّع آمده است. در غزل «سکّه‌ها در چشمه» (همان: ۲۹۶) یک مصراع به این شیوه است. در غزل «از یک دیوان-۱۰» (همان: ۳۰۲-۲۹۹) نیز ابیات زیادی به این شیوهٔ نوشتار دیده می‌شود. در این غزل در دو مورد نیز یک مصراع اضافه میانهٔ ابیات آمده است (همان: ۳۰۱). در غزل «از یک دیوان-۱۱» (همان: ۳۰۳-۳۰۵) شکل نوشتار غالب، مقطّع‌نویسی است. بسامد غزلیاتی که شکل نوشتار مقطّع در آن غالب باشد، کم است.

در غزل «همیشگی» (همان: ۳۴۱)، شاعر در سه بیت این شیوه را آزموده است. در غزل «بر هر درخت» (همان: ۳۴۵) نیز تلاش کرده علاوه بر شیوهٔ نوشتاری، در بخش دوم در قافیه تغییراتی ایجاد کند. همچنین یک مصراع قافیه‌دار نیز افزوده است. در بخش اول قافیه‌ها «آهن، آه این، نگفتن، کوفتن و شکفتن» و در بخش دوم «دنی، غنی و ناتنی» است. در غزل «درخت» (همان:۳۷۰) شیوهٔ نوشتار متفاوت است. در غزل «غزلی» (همان: ۳۷۶) نیز شاعر یک بیت را به شکل نوشتاری متفاوت آورده است. در غزل «در این کنار» (همان: ۳۷۸-۳۷۹) این شیوهٔ نگارش دیده می‌شود و غلبه با شیوهٔ نگارش نیمایی است.

بررسی حاضر، نشان می‌دهد هنجارگریزی نوشتاری در سطح یک یا دو بیت، بسامد بالایی دارد و حدود ۶۸ درصد است و در سه بیت و چهار بیت و بیش از چهار بیت، کم‌کاربرد بوده، حدود ۳۲ درصد است. افزودن مصراع اضافه، در میانهٔ یک بیت نیز نادر است و قافیه در یک مورد تغییر یافته است.

۳. نوگرایی در مضمون و محتوا

در کنار نوآوری‌هایی در شکل نوشتاری غزل که چشمگیرترین کار شاعر در نوآوری و نوجویی فرم در دورهٔ خود بوده است، در مضمون و محتوا نیز در شعر او

نوگرایی‌هایی وجود دارد. شاعر گاه به روایت می‌گراید و غزلش روایت حادثه و واقعه‌ای است که بین او و معشوق اتفاق افتاده که داستان‌وار آن را بیان می‌کند. البته برای این مورد در شعر او نمونه‌های زیادی نمی‌بینیم. در کنار این، بیان حالات و روابط عاشقانه در شعر او نه به‌صورت کلّی‌گویی و ذهن‌گرایی، بلکه براساس واقعیت و چنان‌که اتفاق افتاده است، توصیف می‌شود. عشق مطرح‌شده در غزل او عشقی ذهنی و انتزاعی و یک‌طرفه نیست و موضوع غزل او در غالب موارد به عشق جسمانی و اروتیسم گره می‌خورد و لذّت جسمانی، مطمح نظر شاعر است. جمال‌شناسی و زیبایی‌شناسی معشوق نیز در غالب موارد در شعر او متفاوت با شعر سنّتی است. برخلاف غزل سنّتی که هیئتی تکراری از زیبایی معشوق در آن مطرح می‌شود که همواره مویی مشکین، زلفی کمند، رخسار گل، چشمی سیاه و... دارد، در غزل نیستانی، معشوق با معیارهای زیبایی‌شناسی متفاوتی به تصویر کشیده می‌شود که ازجمله می‌توان به چشم سبز، موی طلایی و سیه‌چردگی - این ویژگی در شعر حافظ (۷۲۷-۷۹۲ق) آمده، ولی در سنّت زیبایی‌شناسی، غالب نبوده است- اشاره کرد. این نگرش بعدها در غزلیات غزل‌سرایانی چون منزوی تداوم می‌یابد و او نیز معشوق خود را «چشم آبی» (منزوی، ۱۳۹۵: ۲۲)، با گیسویی شرابی‌رنگ (همان: ۳۷۵) و صاف (همان: ۷۶) توصیف می‌کند. نیستانی با سنّت‌گریزی، معشوق را به صفت وفاداری منسوب می‌نماید؛ برخلاف غزل سنّتی که همواره معشوق، بی‌وفا توصیف می‌شود. باباچاهی دربارهٔ این خصلت شعر نیستانی می‌نویسد: «یک نکته را امّا نباید از قلم انداخت که نیستانی با زیرکی خاصّ طنزآمیز خود، به جدال با کلیشه‌سازان مفهوم‌گرا می‌رود. فرضاً در ادبیات کلاسیک و حتّی در ادبیات معاصر، معشوق موجودی است دست‌کم بی‌وفا - از خون‌آشامی‌اش می‌گذریم- نیستانی امّا این‌گونه مفاهیم کلیشه‌ای و نخ‌نما را آن هم در بیست‌ودوسالگی به چالش می‌گیرد: «این معجزه‌ست/ معشوقه‌ای برای نخستین بار/ -معشوقهٔ من-/ در قرن رعد این همه آهن/ با آنکه در نهایت زیبایی

است/ در عشق و در وفا به‌کمال است/ عشق و وفا درست بیندیشد» (باباچاهی، نقل در مجموعه اشعار، ۱۳۹۳: ۴۸۱-۴۸۲).

همچنین نیستانی در بسیاری موارد، گرایش خود را به عشق جسمانی و لذّت تن که از ویژگی‌های غزل مدرن معاصر است، پنهان نمی‌کند. غزل سنّتی، چندان به عشق جسمانی نپرداخته است و اگر اشاره‌ای هم رفته باشد، همیشه در پرده و پوشش است و به شکلی عریان از عشق جسمانی و اروتیسم، سخن نیامده است. نیستانی را می‌توان از پیشگامان بیان احساسات هوس‌آلود و عشق زمینی در غزل دانست که بعد از او به شکلی گسترده در شعر دیگر غزل‌پردازان نمود یافته، غزل، رنگ زمینی به خود می‌گیرد و عشق جسمانی بر عشق ذهنی و انتزاعی غالب می‌شود. واقع‌گویی نیز یکی دیگر از ویژگی‌های غزل نیستانی است. عشق در غزل او یک‌طرفه نیست؛ به‌ویژه آن معشوقی را که دل در گرو دیگری دارد، از خود می‌راند و می‌سراید:

نازت نمی‌کشم که لگدمال هر کسی ماهی ولی دریغ نه ماه همیشگی

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۳۴۱)

او همچنین در غزل زیر با مرتبط ساختن غزلش با خصوصیات زندگی معاصر و الهام از ویژگی‌های زمان در غزل، روایتگر قرار عاشقانه‌ای بین خود و معشوق می‌شود:

شاید از کار و بار ما بدجنس برده بویی چنین گمان دارم

چه پس از سال‌ها که در راهش دل خون، چشم خون‌فشان دارم

داده امروز وعده دیداری من هم امروز امتحان دارم

(همان: ۴۲)

در غزل «نامه به او نرسیده» (همان: ۶۳) نیز مضمون، نو و تازه است. شاعر با «نامهٔ خود» با معشوق نوشته سخن می‌گوید و در قالب روایی و داستان‌گونه به شرح و بازگویی احساسات خود دربارهٔ نامه‌ای می‌پردازد که به معشوق نگاشته است.

۱-۳. عشق زمینی و اروتیسم

گرایش به عشق زمینی، گرایشی غالب در غزل نئوکلاسیک است و ریشه در مدرنیسم و تغییر ذهنیت جامعهٔ ایرانی، تحت تأثیر روابط با غرب دارد. گرایش به عشق زمینی در دورهٔ معاصر با نیما آغاز می‌شود. او عشق انتزاعی و کلّی‌گرای گذشته را نمی‌پسندد و از آن انتقاد می‌کند. وی در انتقاد از عشق عرفانی در شعر حافظ می‌سراید:

آن که پشمینه پوشید دیری　　نغمه‌ها زد همه جاودانه
عاشق زندگانی خود بود　　بی‌خبر در لباس فسانه
خویشتن را فریبی همی‌داد
حافظا این چه کید و دروغی‌ست　　کـز زبان می و جام و ساقی‌ست
نـــالی ار تا ابــد باورم نیســت　　که بر آن عشق‌بازی که باقی‌ست
من بر آن عاشقم که رونده‌ست (نیما یوشیج، ۱۳۸۸: ۷۱-۷۲)

او عشق انتزاعی را وهم و خیال می‌داند و مست بادهٔ ازل و خُم کهنه بودن را خلاف عقلانیت دانسته، نمی‌پذیرد.

در شگفتم من و تو که هستیم؟　　وز کدامین خم کهنه مستیم؟
ای بسا قیدها که شکستیم　　باز از قید وهمی نرستیم
بی‌خبر خنده زن بیهده نال (همان: ۷۲)

فروغ فرّخزاد نیز دلبستهٔ عشق زمینی است و ابعادی از اروتیسم را در اشعار او می‌توان دید. شفیعی کدکنی بیان داشته است که در سیر غزل، «اندک‌اندک کلّیت معشوق در شعرهای غنایی خیلی کمتر می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۶۲) و معشوق زمینی جایگزین معشوق انتزاعی و آسمانی می‌گردد و در روابط عاشقانه نیز جزئی‌نگری و گرایش به اروتیسم، نمود می‌یابد. نیستانی در غزلیات خود به این سویه گرایش پیدا کرده و اروتیسم در غزلیاتش مشهود است. در غزل «از یک دیوان-۷» (۲۷۹)، گرایش شاعر به تن و لذّت‌گرایی جسمانی آشکار است. شاعر با انتخاب «تن

تست» به‌عنوان ردیف، هرچه بیشتر این محتوا را برجسته می‌کند و دیگر ابعاد زیبایی وی را در برابر «تن» او به حساب نمی‌آورد.

ابیات زیر نیز نمود گرایش به لذّت تن در غزل نیستانی است و شاعر به‌وضوح با تابوشکنی، به اروتیسم می‌گراید:

خراب‌تر ز تو من، ما دو بی‌قرارانیم　　بیا که قصهٔ ما با کسی دگر نرود
عبث ز دست من ای عاجگون چه می‌خواهی؟　　که پاس دارد و پایین‌تر از کمر نرود؟
در آسمان خدا دست‌ها چه می‌جویند؟　　در این کویر عزیزان امید بر نرود
(نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۹۳)

در ابیات زیر نیز شاعر تجربهٔ عشقی جسمانی را به تصویر می‌کشد و از تمایل خود به عشق جسمانی و بی‌توجهی به عشق انتزاعی و عرفانی می‌گوید؛ توصیفات و محتوایی که در غزل سنّتی کمتر به آن پرداخته شده، نوعی سنّت‌شکنی است. ریختن شط موی طلایی معشوق بر دوش عاشق که تجارب فردی شاعر را به نمایش گذاشته، واقعیت‌های ملموس عشق زمینی را به نمایش می‌گذارد:

در من افتاد نسیم از سر عیّاری صبح　　به هوایی که ز عطر تو در آغوش من است
سر من کوه بلایی‌ست که بر شانهٔ تو　　موی تو شطّ طلا ریخته بر دوش من است
(همان: ۲۹۴)

سر بر سینه و دوش هم گذاشتن و دوطرفه بودن عشق، حالت عاشقانه‌ای است که در شعر سنّتی به تصویر کشیده نشده است و نمی‌توانست هم به تصویر کشیده شود؛ چراکه معشوق گریزپای شعر سنّتی، همواره عاشق را در فراق و هجران خویش می‌سوخت و در توصیف کلیشه‌ای غزل سنّتی، فراق و دوری و زاری و نیاز، سهم عاشق از عشق بود و ناز و عشوه‌گری، سهم معشوق. در غزل نو، معشوق سر بر سینهٔ عاشق می‌گذارد و عاشق، سر بر شانهٔ معشوق:

بتا تا سینهٔ من خانهٔ تست　　هزاران مرغ غم هم لانهٔ تست
سرت بر سینهٔ من بخت من بین　　سر من کوه غم بر شانهٔ تست

تو را در دل نشاندم خلق گفتند «اگر گنجی‌ست در ویرانهٔ تست»

(همان: ۲۹۸)

غزل «شیرین» (همان: ۳۶۶-۳۶۷) نیز محتوایی سنّت‌شکن دارد و شاعر از بی‌پرهیزی خود از عشق شهوانی سخن به میان می‌آورد؛ پرهیز از تن معشوق و اندام او برای شاعر که تمایل به عشق زمینی و جسمانی دارد، ناممکن است.

۲-۳. جمال‌شناسی متفاوت از معشوق

در شعر فارسی، معشوق همان طور که بیان شد، با ویژگی‌های جمال‌شناسی کلیشه‌ای تصویر گردیده است و شاعران در این مورد نه با تکیه بر تجارب فردی و شخصی خود، بلکه متأثّر از سنّت شعر فارسی و تیپ ادبی، معشوق را در شعر خود به تصویر کشیده‌اند. معشوق همواره قدی چون سرو، چشمانی سیاه، زلفی همچون کمند، لبانی همچون لعل، صورتی چون گل و... دارد، در حالی که در شعر نیستانی، این زیبایی‌شناسی کلیشه‌ای جای خود را به ویژگی‌های ظاهری معشوق شخصی و فردی شاعر می‌دهد و شاعر معشوق را چنان‌که هست به تصویر می‌کشد؛ نه به شکلی قالبی که خاصّ غزل‌پردازان سنّت‌گراست. این نگرش نوین و سنّت‌شکنی در وجوه جمال‌شناسی معشوق است که سبب می‌شود در غزل نیستانی با معشوقی روبه‌رو شویم که سیاه‌چرده بوده و چشمانی سبز دارد و با این ویژگی‌ها به گربه‌های سیاه سیام شباهت دارد. تصویری که از معشوق ارائه می‌شود (گربه سیاه سیام) نیز در نوع خود مبتکرانه و نو بوده، سنّت‌گریزی در آن مشهود است. همچنین روحیهٔ طنز شاعر در عشق را نیز می‌نمایاند:

سیاه‌چردهٔ من سبزچشم نازآلود به گربه‌های سیاه سیام می‌ماند

(همان: ۲۵۵)

سبزی چشمان معشوق که نشان از نوگرایی و جزئی‌نگری شاعر در توصیف وجوه زیبایی معشوق دارد، در دو بیت زیر به تصویر کشیده شده است:

جنگل سبز نگاهی همه حیرت/ همه عمق/ غم‌زدا گرچه غم‌انگیز تو را بود تو را/ جنگلی سبز پر از خاطره و خط و خطر/ بی‌محابا خطرانگیز تو را بود تو را (همان: ۲۶۶).

این زیبایی‌شناسی متفاوت در بیت زیر نیز آمده است:

چراغ جادوی چشمان سبز او روشن که نیک، عهد وفا را نگاهدارانند

(همان: ۲۹۷)

در بیت زیر نیز شاعر در قالب ایهام، به سبزچشمی معشوق خود اشاره دارد:

تردید در برابر؛ بد، خوب،/ نیستی/ چشمت چراغ سبز و سه‌راه همیشگی

(همان: ۳۴۰)

زلف و موی معشوق نیز همواره در ادب سنّتی، سیاه و مشکین توصیف شده است. توصیف شاعر سنّتی از این بُعد زیبایی‌شناسی معشوق، نه براساس تجارب شخصی که به شکل قالبی و کلیشه‌ای است. تصاویر مربوط به زلف معشوق نیز محدود به چند تصویر محدود همچون کمند، بنفشه و... است؛ امّا در بیت زیر، نیستانی با تأکید بر تجربه‌گرایی و نگاه فردی خود، زلف معشوق خود را چنان‌که هست و برمبنای واقعیت، نه ذهن‌گرایی و کلّی‌گرایی به تصویر می‌کشد. زلف معشوق او برخلاف زلف معشوق غزل سنّتی، طلایی‌رنگ است؛ شطی طلایی‌رنگ که بر بر و دوش شاعر ریخته است:

سر من کوه بلایی است که بر شانهٔ تو موی تو شطّ طلا ریخته بر دوش من است

(همان: ۲۹۵)

و به خرمنی طلایی‌رنگ مانند می‌شود:

موی تو خرمنی است طلایی به دست باد در چشم من جهان پر کاه همیشگی

(همان: ۳۴۱)

۴. نوگرایی در تصویر

یکی از ابعاد اصلی نوگرایی در غزل نئوکلاسیک، نوگرایی در تصاویر شعری با تکیه بر تئوری‌های نیما ازجمله فردیت‌گرایی، عینیت‌گرایی و تجربه‌گرایی بود؛ چراکه نیما همواره بر فردیت تأکید داشت و به شاعران معاصر توصیه می‌کرد: «سعی کنید همان طور که می‌بینید، بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضح‌تر از شما بدهد. وقتی که شما مثل قدما می‌بینید و برخلاف آنچه در خارج قرار دارد، می‌آفرینید، آفرینش شما به کلّی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است» (نیما یوشیج، ۱۳۸۶: ۳۵). همچنین او بر عینی‌گرایی تأکید داشت و می‌گفت: «شعر قدیم ما سوبژکتیو است؛ یعنی با باطن و حالات باطنی سروکار دارد. در آن مناظر ظاهری، نمونهٔ فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت می‌گیرد و نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد» (همان: ۱۳۹).

غزل‌پردازان نوگرا با توجه به توصیه‌های نیما و در جهت نوگرایی در غزل تلاش کرده‌اند تا تصاویری با تکیه و تأکید بر نگاه فردی خود بسازند و غزل نئوکلاسیک چنان‌که بهمنی نیز گفته، «روحش همه نیمایی است» (بهمنی، ۱۳۷۷: ۱۵). نمود و ظهور این نوگرایی را با تکیه بر مؤلّفه‌های مذکور، در شعر نیستانی می‌بینیم. در کنار الهام از شاعران سنّتی در تصویرپردازی و تأثیر از تصاویر شعر سنّتی، تصاویر نو نیز در شعر نیستانی کم نیستند و شاعر در این زمینه، نوگرایی‌هایی داشته است که در غزلیات سنّت‌گرایان کمتر شاهد آن هستیم. این نوگرایی در دوره‌های بعد، منبع الهام دیگر غزل‌پردازان نئوکلاسیک همچون منزوی، محمّدعلی بهمنی، سیمین بهبهانی و... می‌شود.

«چهره» در ادبیات سنّتی در رنگ‌پریدگی بسیار، به زر، زعفران و... مانند شده است؛ ولی تصویر نیستانی جالب توجه و نتیجهٔ دید فردی و شخصی اوست. پریدگی رنگ رخسار معشوق، به رنگ شبی مهتابی که نور گرفته و کم‌رنگ مهتاب بر همه جا پاشیده، مانند شده است.

رویش شده بی‌رنگ به رنگ شب مهتاب تب کرده چه ماه است خدایا تب مهتاب
(نیستانی، ۱۳۹۳: ۴۰)

مرتبط ساختن پریشانی ایام با پریشانی دفتر جبر نیز ریشه در الهام شاعر از ویژگی‌های عینی و ملموس زندگی معاصر دارد:

به پریشانی دفترچهٔ جبرم منگر که پریشان‌تر از آن دفتر ایام من است
(همان: ۴۵)

«ابر» در سنّت تصویرپردازی شعر فارسی، در سرگشتگی و سرگردانی مَثَل است. نیستانی خود را هم در سرگشتگی و هم در اینکه هستی‌اش با گریه‌اش گره خورده، به ابر مانند کرده که نشان از خلاقیت در تصویرپردازی دارد. شاعر با نو کردن وجه شبه، تصویر را از تکراری بودن خارج ساخته است.

دائم ای ابر از آن رو به تو می‌اندیشم
که سر انجام تو نقشی ز سرانجام من است
چون تو سرگشته و محکومم و از خود بی‌خود
اشک هم حال نمای همه احوال من است
(همان: ۴۶)

در بیت زیر نیز شاعر با نگرشی فردی و شخصی در تصویرگری، ابر را به مرده‌شویی پیر مانند می‌کند و برف را به کفنی که ابر بر فراز کوه می‌بندد. تصویر خلق‌شده در نهایت هماهنگی با عاطفهٔ حاکم بر شعر، یعنی یأس و ناامیدی است. شاعر به کمک این تصویر، هرچه زیباتر عاطفهٔ خود را بیان کرده است؛ زیرا «یکی از مهم‌ترین شیوه‌هایی که به شاعر کمک می‌کند اندیشه‌ها و عواطفش را بیان کند، تصویر است» (احسانی اصطهباناتی و عبداللهی، ۱۳۹۷: ۸).

بر سینه‌کش کوه ز خود رفته نوشتم: «مهتاب کجایی تو؟» که ناگاه به یک جست
ابری به فراز آمد چون مرده‌شویی پیر از برف بر آن کـــوه ز خود رفته کفن بست
(نیستانی، ۱۳۹۳: ۸۵)

چنین هماهنگی عاطفه و تصویر را به زیباترین نحو در شعر شاملو (۱۳۹۴-۱۳۷۹ش) نیز می‌بینیم که تصویری هنری از برف خلق کرده است:

ابر به کوه و به کوچه‌ها تُف می‌کرد/ دریا جنبیده بود/ پیچک‌های خشم سرتاسرِ تپهٔ کُرد را فروپوشیده بود/ بادِ آذرگان از آن‌سوی دریاچهٔ شور فرامی‌رسید... (شاملو، ۱۳۸۴: ۲۴۴).

ستارگان درخشندهٔ پهنهٔ آسمان همواره منبع الهام برای خلق تصاویر نو و بدیع در ادب سنّتی فارسی بوده و به چراغ، چشم و... مانند شده‌اند. تصویر «الماس ستارگان» نو بوده، در دورهٔ معاصر کاربرد دارد. نیستانی این تصویر را به کار برده است:

آسمان گرچه پر الماس ستاره‌ست ولی تویی آن ماه که در جمع پدیدارترین

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۵۷)

باغ شب پر گل الماس –تو دیدی– که مرا/ گهر دیده تو را زینت دست/ آن‌ها بود (همان: ۳۰۴).

این تصویر در اشعار شاملو از معاصران نیستانی نیز آمده است:

شب، تار/ شب، بیدار/ شب، سرشار است/ زیباتر شبی برای مردن/ آسمان را بگو از الماس ستارگانش خنجری به من دهد (شاملو، ۱۳۸۴: ۳۵۹)

با چشمان تو/ مرا/ به الماس ستاره‌ها نیازی نیست/ با آسمان/ بگو (همان).

دقّت و باریک‌بینی در خلق تصویر زیر، نازک‌خیالی شاعران سبک هندی را به یاد می‌آورد:

دیدند همه–همچو حبابی که بر آبی– از وحشت آن واقعه ویران شده بودم

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۶۴)

من گنبد بی‌رنگ بلورین حبابی در زلزلهٔ وسوسه ویران شده بودم

(همان: ۲۶۴)

اگرچه شاعران سنّتی و به‌ویژه شاعران سبک هندی، با باریک‌بینی و نازک‌خیالی، تصاویری متنوّع و متعدّد از حباب ساخته‌اند و تصاویری همچون «تبخال حباب، تشت

واژگون حباب، چشم حباب، شیشهٔ حباب، نگین حباب و...» در شعر سنّتی و به‌خصوص سبک هندی بسیار آمده است (رک: طباطبایی، ۱۳۹۳ :۸۱-۱۲۳)، خرابی و ویرانی را به‌عنوان وجه شبه در تشبیهات به کار نبرده‌اند. وجه شبهی که نیستانی آورده، نو و بدیع است.

قرار گرفتن «نقطهٔ پایان» به‌عنوان یکی از طرفین تشبیه نیز تصویری برگرفته از ترجمهٔ اشعار فرنگی است و در دورهٔ معاصر در شعر شاملو کاربرد داشته و نیستانی از او الهام گرفته است. چنان‌که شفیعی کدکنی اشاره کرده، این تصویر در ترجمهٔ فرانسوی شعری از مایاکوفسکی آمده است: من که همیشه خواستارم/ که گلوله‌ای را نقطه‌وار بر سرانجام کار خویش بگذارم. شاملو این تصویر را تحت‌تأثیر ترجمهٔ احسان طبری از مایاکوفسکی گرفته (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۱۳) و در بند زیر به کار برده است:

گلوله‌ای نهاد نقطه‌وار/ به پایان جمله‌ای که مقطع تاریخش بود/ نه بازی کردم من/ نه/ می‌میرم (شاملو، ۱۳۸۴: ۲۸۷).

این تصویر در بیت زیر از نیستانی آمده است:

در جملهٔ طولانی عشق و هوس تو ای کاش که من نقطهٔ پایان شده بودم

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۶۴)

تصویر زیر نیز ملهم از تجارب شخصی شاعر بوده، با دیدی نو ارائه گردیده است. زیبایی و نقش دلاویز معشوق، به پردهٔ مجهول قلم‌کاری قدیمی مانند شده است.

مثل یک پردهٔ مجهول قلمکار قدیم آن همه نقش دلاویز تو را بود تو را

(همان: ۲۶۶)

بهره‌گیری از عناصر زمان در تصویرپردازی، وجهی دیگر در نوگرایی تصویری در شعر نیستانی است؛ مانند تشبیه دنیا به کارخانه‌ای که سروصدایش گوش و هوش شاعر را برده است:

از این طنین و تلاطم که گوش و هوشم برد مگر نه عاقبت این کارخانه می‌افتد
(همان: ۲۷۷)

تصویر بیت زیر نیز نوآیین و جدید است. شاعر از مظاهر آیین‌های دیگر در تصویرپردازی سود جسته است و با مانند کردن معشوق به بتی، خود را بت‌پرست معبدی می‌داند که پیکر معشوق چون بتی تراشیده از مرمر بر آن افراخته شده است.

ساجد خاضع آن معبد خاصم که در او بت معبود تراشیده ز مرمر تن تست
(همان: ۲۷۹)

در شعر نادرپور (۱۳۷۸-۱۳۰۸ش) نیز معشوق به پیکری تراشیده‌شده از مرمر مانند شده است:

پیکرتراش پیرم و با تیشهٔ خیال یک شب تو را ز مرمر شعر آفریده‌ام
(نادرپور، ۱۳۹۳: ۲۵۷)

مظاهر دیگر فرهنگ‌ها نیز برای منزوی که توجه خاصّی به غزل نیستانی داشته، منبع الهام است. او می‌سراید:

تو از معابد مشرق‌زمین عظیم‌تری کنون شکوه تو و بهت من تماشایی است
(منزوی، ۱۳۹۵: ۲۴)

تصاویری همچون سرفصل کتاب عشق من بودن، غزل من بودن و... تصاویری نو هستند که در شعر سنّتی سابقه نداشته‌اند.

آه چشم تو مپندار فراموش من است زانکه سر فصل کتاب غم خاموش من است
ماجرایی که به یک لمحه نگاه تو سرود غزل زمزمه‌واری‌ست که در گوش من است
(نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۹۴)

این تصاویر در دورهٔ معاصر، در شعر شاعرانی مثل شاملو (صلت کدام قصیده‌ای/ ای غزل؟ (شاملو، ۱۳۸۴: ۷۲۲) کاربرد داشته و بعدها منزوی و دیگر غزل‌پردازان نئوکلاسیک، تحت تأثیر نیستانی، این تصاویر را در شعر خود به کار برده‌اند.

لبت صریح‌ترین آیهٔ شکوفایی است و چشم‌هایت شعر سیاه گویایی است
(منزوی، ۱۳۹۵: ۲۴)

الهام از تجارب فردی و ویژگی‌های زمان در ساخت و پرداخت تصویر بیت زیر دیده می‌شود:

ما شمع فسرده، نذر محرابیم/ (در نزع) و هنوز/کورسو با ما (نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۹۹)

مانند کردن سینه به سردابه و یاد لبخند معشوق به خورشید زمستان، ریشه در نوگرایی شاعر در تصویرسازی دارد. دل شاعر همچون سردابه‌ای سرد است و تنها یاد لبخند معشوق آن را گرم می‌دارد؛ این، بیان و تعبیری زیبا و هنری است.

سینه سردابه‌ای از سنگ و صبوری و در او یاد لبخند تو خورشید زمستان‌ها بود
(همان: ۳۰۴)

این تصویر در شعر منزوی هم تحت تأثیر نیستانی آمده است:

خسته و دلچسب مهربان و غم‌آلوده آمدنت مثل آفتاب زمستان است
(منزوی، ۱۳۹۵: ۷۲)

۵. زبان

زبان، اجزا و عناصر زبانی نیز همچون مضمون، محتوا، تصویر، فرم، شکل و... در غزل نئوکلاسیک دستخوش تغییر و تحوّل‌اند. تغییر و تحوّلات در زبان شعر همچون محتوا از دورهٔ مشروطه شروع شد. غزل‌پردازان سنّت‌گرا مانند شهریار، تجربه‌های موفّقی در نزدیکی به زبان محاوره و تغییر زبان ادبی کلیشه‌ای غزل سنّتی داشتند که در این ساحت می‌توان شهریار را موازی با شاعران غزل‌سرای نئوکلاسیک قرار داد. غزل‌سرایان نئوکلاسیک، سیطرهٔ زبان ادبی را در غزل به چالش کشیدند و واژگان امروزین، معاصر، محاوره‌ای و گفتاری را وارد غزل کردند و زبان غزل را به زبان تخاطب نزدیک ساختند. هم‌زمان، اجزا و عناصر زبان غزل سنّتی نیز در غزلیات این شاعران مشهود است و ترکیب سنّت و نوگرایی چون سایر ابعاد در این بُعد از غزل نئوکلاسیک دیده می‌شود. منوچهر نیستانی کوشیده است هرچه بیشتر در زبان نوآوری

کند. این نوگرایی، در کاربرد واژگان امروزین، تعبیرات معاصر و محاوره‌ای، ترکیبات و کنایات معاصر نمود یافته است. عمران صلاحی (۱۳۲۵-۱۳۸۵ش)، «زبان شعر را به زبان گفتار و محاوره نزدیک کرده است. او حتّی توانسته است بسیاری از لحن‌ها را که تا آن زمان به شعر راه نیافته بودند، وارد شعر کند» (ویژه‌نامهٔ منوچهر نیستانی، ۱۳۹۲: ۶). صراف، «گرایش به سمت زبان محاورهٔ مردم عادی و وارد کردن آن‌ها در شعر، در دفتر *خراب* به چشم می‌خورد که بعداً این گرایش را متوسّعاً در دو دفتر *دیروز*، *خط فاصله* و *دو با مانع* ادامه می‌دهد» (نقل در مجموعه اشعار نیستانی، ۱۳۹۳: ۵۰۹). او خود نیز اعتقاد داشت که «شعر را باید با زبان زمان گفت» (برقعی، ۱۳۷۳: ۳۷۸۶/۶، به نقل از نیستانی).

در غزل منوچهر نیستانی، به واژگان تخاطب و محاوره‌ای بسیاری برمی‌خوریم که در شعر شاعران پیشین سابقه نداشته است. می‌توان گفت او همچون شاعران نوگرای معاصر که در قالب‌های نیمایی، سپید و... شعر می‌سرودند، محدودیتی برای ورود واژگان به غزل نداشته است و در این بُعد نیز از پیشگامان بوده و سلطهٔ زبان ادبی را در غزل به چالش کشیده است؛ زیرا در شعر سنّتی، مخصوصاً در غزل، محدودیت واژگانی اصلی خلل‌ناپذیر بوده است. این نگرش سنّتی در بین منتقدان معاصر نیز رایج بوده است؛ مثلاً فروزانفر (۱۲۷۶-۱۳۴۹ش) یکی از علل ضعف غزلیات خاقانی (۵۲۰-۵۹۵ ق) را الفاظ غزل او می‌داند و می‌نویسد: «بعضی الفاظ و اوزان و معانی آن‌ها با غزل چندان مناسبت ندارد» (فروزانفر، ۱۳۶۹: ۶۲۰) و در پاورقی، این بیت را به‌عنوان مثال آورده است و واژهٔ عبده را شایستهٔ غزل نمی‌داند:

«بدو چشم آهوی تو که به دولت تو گردون همه عبده نویسد سگ پاسبان ما را

که لفظ «عبده نویسد» شایستهٔ غزل نیست و گاهی به‌واسطهٔ التزامات الفاظ غزل را به زشتی و تنافر می‌کشاند؛ مانند غزلی که مطلعش این است:

دلبر آن به که کسش نشناسد نوبر آن به که خسش نشناسد

وصلت اندیشه چون کنم امروز دولت از ناکسان به کس نرسد

چه، ناکس خواندن دوست در رویّهٔ غزل‌سرایان روا نباشد» (همان: ۶۲۲).

هژمونی و سلطهٔ زبان ادبی در غزل نیستانی شکسته می‌شود. واژگان امروزین، محاوره و گفتاری، تعابیر محاوره‌ای، کنایات معاصر و افعال عامیانه و معاصر در شعر او بسامد بالایی دارند و او محدودیتی از این لحاظ برای ورود واژگان به ساحت شعر ندارد. کیفیت ادبی بودن و غیرادبی بودن واژه در غزل او رنگ می‌بازد. واژگان معاصر و امروزین همچون گوناگون (۳۷)، بدجنس (۴۲)، مرموز (۴۶)، همگام (۴۶)، غدّه (۳۴۴)، وسایل و انبار (۳۵۱)، جمعه‌بازار (۳۵۲) و تعبیرات محاوره‌ای و گفتاری معاصر همچون «به سر وقت کسی آمدن» (۳۷)، «بو بردن» (۴۲)، «رفت که رفت» (۶۷)، «برو بیرون» (۳۸)، «وای بر من» (۴۸)، «پا بدهد» (۴۸)، «حالی داشتم» (۸۴)، «مزد وفای من نبود» (۸۴)، «چه خوب» (۲۵۴)، «از عاقبت کار می‌ترسم» (۲۶۰)، «بی‌خیالی» (۲۶۵)، «یک عالم سخن داشتن» (۲۸۶)، «خوش بودن» (۲۸۷)، «به داد نرسیدن» (۲۸۹)، «حرف بسیار است» (۳۵۱)، «همیشه مال تو باشم» (۳۸۰)، «دست از سرم بدار» (۴۱۱) و کنایات معاصر همچون «سر کسی را گرم داشتن» (۳۷)، «کلاه را قاضی کردن» (۷۰)، «سربار بودن» (۲۵۷)، «به راه خود رفتن» (۲۶۸)، «از آب و دانه افتادن» (۲۷۶)، «لای دنده‌چرخ زمانه افتادن» (۲۷۷)، «غزل سر و دست و پا شکسته» (۳۷۶) و افعال معاصر و امروزین و برگرفته از زبان محاوره و گفتار همچون «له کردن» (۴۶)، «پاییدن» (۱۱۴)، «سراغ گرفتن» (۲۶۸)، «وا کردن» (۳۷۷)، «پا زدن» (۳۹۵) و واژگان محاوره‌ای و گفتاری همچون «این‌ور، آن‌ور» (۴۷)، «قشنگ» (۴۷)، «رودررو» (۲۵۴)، «گونه» (۲۶۳)، «معرکه» (۲۶۷)، «زدوخورد» (۲۶۷)، «توش» (توش و توان) (۲۹۴)، «خرگوشک» (۳۴۱)، «سوغات» (۳۴۱)، «مانده» (در معنای بقیه) (۳۵۱)، «رموک» (۳۸۰) و «کم‌کم» (۲۸۷)، همگی نگرش متفاوت شاعر به واژگان و دید مدرن و نوگرای او را در این زمینه نشان می‌دهد. در ابیات زیر، نمونه‌هایی از این واژگان را می‌توان دید:

کیست این سایهٔ مرموز و نحیف و نگران

که شب و روز به هر معرکه همگام من است

(همان: ۴۶)

متاع ما همه این بود اگر کهن یا نو　　در ازدحام شمایان که جمعه‌بازار است

(همان: ۳۵۲)

یکی نشد که مرا یار مهربان باشد　　در این معامله، قاضی فقط کلاه من است

(همان:۷۰)

به تندباد حوادث نکرده پروازی　　چو جوجه‌مرغکی از آشیانه می‌افتد

(همان: ۲۷۶)

غزلی نوشتم امشب، سر و دست و پا شکسته

چه کنم از آنکه در دست قلم مرا شکسته

(همان: ۳۷۶)

تلاش نیستانی در کنار شاعران سنّت‌گرایی همچون شهریار و ابتهاج در نزدیکی زبان غزل به زبان زندهٔ روز نقش داشت. او نیز گامی بزرگ در این زمینه برداشت که بعدها سرمشقی برای شاعران نوجوی غزل‌پرداز شد.

نتیجه‌گیری

منوچهر نیستانی از نخستین نمایندگان غزل نئوکلاسیک بود که در نوجویی و نوآوری در غزل کوشید. ابعاد این نوجویی در شعر او گسترده است و او را می‌توان نخستین شاعری دانست که سعی در تغییر شیوهٔ نوشتاری غزل داشته است؛ به همین دلیل، لقب «نیمای غزل» را به او داده‌اند. اگرچه او چندان در این تغییر موفّق نبود و به شکلی جدّی آن را دنبال نکرد، گامی در جهت شکستن سنّت برداشت. او همچنین در مضمون و محتوا نوگرایی‌هایی داشته و گام از دایرهٔ مضامین کلیشه‌ای غزل سنّتی بیرون نهاده است. با تکیه بر واقعیت و نگاه شخصی و تجربه‌گرایی، مضامینی نو و جدید ارائه کرده و در بسیاری موارد، معیارهای زیبایی‌شناسی معشوق را نه منطبق با سنّت، بلکه با تکیه بر دید شخصی خود و واقع‌نمایی آورده است. این نحوه نگرش

بعدها منبع الهام غزل‌سرایان نئوکلاسیکی چون منزوی و دیگران شده است. نوگرایی او در تصویرپردازی شاعرانه نیز آشکار است و تصاویر بسیاری در شعر او می‌توان یافت که با تکیه بر عینیت‌گرایی، فردیت‌گرایی و تجربه‌گرایی خلق شده‌اند و دید نو و فردی او را در این زمینه نشان می‌دهند. بهره جستن از امکانات زبان گفتار و واژگان و تعابیر و ترکیبات زبان محاوره و درهم شکستن هژمونی زبان ادبی در غزل، شاهدی بر نوگرایی او در زبان شعر است. تجزیه و تحلیل ابعاد نوگرایی در شعر او، جایگاهش را به‌عنوان غزل‌سرایی پیشتاز در دگرگونی فرم و محتوا و نوجویی و نوگرایی در این زمینه به اثبات می‌رساند.

منابع

- ابتهاج، هوشنگ (۱۳۷۸)، **سیاه‌مشق**، تهران: کارنامه.
- احسانی اصطهباناتی، محمّدامین و منیژه عبداللهی (۱۳۹۷)، **تصویرسازی با عاطفهٔ اندوه و حسرت در اشعار سیاوش کسرایی**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۹، شمارهٔ ۱۷، صص ۷-۳۴.
- باباچاهی، علی (۱۳۸۲)، **مؤلّفه‌ها و محورهای شعر منوچهر نیستانی**، فصلنامهٔ گوهران، شمارهٔ ۲، صص ۴۸-۵۵.
- برقعی، سید محمّدباقر (۱۳۷۳)، **سخنوران نامی ایران**، شش جلد، قم: نشر خرّم.
- بهمنی، محمّدعلی (۱۳۸۸)، **من زنده‌ام هنوز و غزل فکر می‌کنم**، چ ۱، تهران: فصل پنجم.
- ـــــــــــــ (۱۳۷۷)، **گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود**، چ ۲، تهران: دارینوش.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۵)، **نوآوری در غزل**، مجلّه شعر، شمارهٔ ۴۶ ، صص ۲۷-۳۴.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۳)، **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر**، تهران: ثالث.
- خاقانی، افضل‌الدین بدیل (۱۳۸۲)، **دیوان**، صحیح، مقدمه و تعلیقات ضیاءالدین سجادی، چ ۷، تهران: زوّار.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۴۶)، **شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب**، چ ۱، تهران: علمی.
- شاملو، احمد (۱۳۸۴)، **مجموعه آثار**، دفتر یکم: شعرها، تهران: نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۳)، **ادوار شعر فارسی**، تهران: سخن.

- ـــــــــــــــ (۱۳۹۰)، **با چراغ و آینه (در جست‌وجوی ریشه‌های تحوّل شعر معاصر ایران)**، تهران: سخن.

- صالحی، سید علی (۱۳۸۲)، **منوچهر نیستانی در «دیدار با خود» (وصیت‌نامهٔ ادبی منوچهر نیستانی)**، مجلّهٔ گوهران، شمارهٔ ۲، صص ۷-۱۲.

- طباطبایی، سید مهدی (۱۳۹۳)، **بن‌مایهٔ حباب و شبکهٔ تصویرهای آن در غزلیات عبدالقادر بیدل دهلوی**، فصلنامهٔ متن‌پژوهی ادبی، دورهٔ ۱۸، شمارهٔ ۶۲، صص ۸۱-۱۲۳.

- عظیمی، محمّد (۱۳۶۹)، **از پنجره‌های زندگانی (برگزیدهٔ غزل امروز ایران)**، چ ۱، تهران: آگاه

- عظیمی، میلاد و عاطفه طیه (۱۳۹۲)، **پیرپرنیان اندیش (در صحبت سایه)**، چ۱، تهران: سخن.

- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۶۹)، **سخن و سخنوران**، چ ۴،تهران: خوارزمی.

- منزوی، حسین (۱۳۸۴)، **دیدار در متن یک شعر (نگاهی به سی‌وشش شعر از شاعران معاصر)**، مقدّمه و ویرایش مهدی خطیبی، تهران: آفرینش.

- ـــــــــــــــ (۱۳۹۵)، **مجموعه اشعار**، به کوشش محمّد فتحی، چ ۴، تهران: آفرینش و نگاه.

- نادرپور، نادر (۱۳۹۳)، **مجموعه اشعار**، چ ۳، تهران: نگاه.

- نیستانی، منوچهر (۱۳۹۳)، **مجموعه اشعار**، به اهتمام صالح سجّادی، چ ۱، تهران: نگاه.

- نیما یوشیج (۱۳۸۶)، **دربارهٔ هنر شعر و شاعری**، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه.

- ـــــــــــــــ (۱۳۸۸)، **مجموعهٔ کامل اشعار**، گردآوری سیروس طاهباز، تهران: نگاه.

- **ویژه‌نامهٔ نیستانی** (۱۳۹۶)، شمارهٔ۶، تهران: نگاه.

- یاحقی، محمّدجعفر (۱۳۷۵)، **چون سبوی تشنه**، چ ۲، تهران: جامی.

-http://xalvat.info/Nashr-eDigaran/۱_۴۴/۵۰.Neyestani.pdf.