

نقد عمیق گرا بر غزل اعتدال مبتنی بر آثار سیدرضا محمدی

پروین احمدی^۱

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه پیام‌نور، مرکز اسلام آباد غرب، کرمانشاه، ایران. رایانامه: Parvinahmadi6262@gmail.com

چکیده

اطلاعات مقاله (۸۶-۵۹)

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۲۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۵/۲۸

واژه‌های کلیدی: غزل اعتدال، نقد عمیق گرا، زبان، فرم، سیدرضا محمدی، شعر افغانستان

در مواجهه با نوآوری‌هایی که در غزل پس‌اسیمین صورت گرفت برخی شاعران درصدد برآمدند تا بین کفه ترازوی نوآوری و سنت‌گرایی اعتدال را رعایت کرده هم از پتانسیل و زبان و ساختار غزل کلاسیک بهره ببرند هم از نوآوری‌های فرمی و زبانی غزل مدرن. از جمله این غزل‌سرایان سیدرضا محمدی از چهره‌های ادبی سرشناس در ادبیات افغانستان و ایران است که با غزل، فراقومی و فراملی برخورد کرد. او از لحاظ زبان و خنثی‌ای آن، زبانی فاخر را برگزید که همچون زبان خراسانی دارای جملات سالم کوتاه اما بسامد لغات امروزی‌ن دارد. غزلش از لحاظ فرم در دهه هفتاد هم چون هم عصرانش دارای نوآوری فرمی است اما پس از دهه هفتاد به سمت نئوکلاسیک مایل می‌شود. در این پژوهش که به روش توصیفی تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای تدوین شده ضمن بررسی اشعار ایشان به این موضوع می‌پردازیم که آیا وی غزل‌سرایی نوآور و جریان‌ساز است؟ آیا توانسته در غزلش به هم‌افزایی سنت و مدرنیته دست یابد؟ در غزلیات محمدی کفه ترازوی مدرنیته از لحاظ نوآوری در فرم سنگین‌تر است اما بسامد این نوآوری‌ها آن‌چنان زیاد نیست که بتوان او را شاعری جریان‌ساز نامید بلکه می‌توان گفت ایشان به سبک شخصی خویش در نوشتار دست یافته و با ایجاد اعتدال بین زبان فاخر و نوآوری‌های زبانی، جنس سومی از زبان فاخر خراسانی و زبان شیء‌محور را به وجود آورده است. دلیل به جنس سوم رسیدن قلم سیدرضا محمدی در یک دست‌بودگی و هم‌افزایی این دو شیوه زبانی در نگارش است.

۱. مقدمه

غزل معاصر را می‌توان از لحاظ پرداختن به عناصر شعر کلاسیک و عناصر شعر مدرن به چند دسته تقسیم کرد. اغلب غزل‌سرایانی که از لحاظ فرم، محتوا و زبان هنوز هم مقید به غزل کلاسیک هستند و نوآوری‌های اندکی دارند پساکلاسیک هستند. از جمله آن‌ها می‌توان شهریار و هوشنگ ابتهاج را نام برد که فضای شعرشان فضای بین تقلید و احیاء است برای همین بیشتر منجر به تقلید می‌شود.

اما دسته دیگری از غزل‌سرایان در صدد برآمدند که غزل را به زبان روز بسرایند و از کلمات و ترکیبات غزل کلاسیک گذر کردند و نتیجه آن غزلیات پرشور و عاشقانه حسین منزوی، محمد علی بهمنی، قیصر امین‌پور و... شد. لذا می‌توان از غزل حسین منزوی با عنوان غزل نئوکلاسیک نام برد زیرا این دسته از غزل‌سرایان توانسته بودند در زبان و محتوای غزل کلاسیک نوآوری‌هایی ایجاد کنند اما فرم ذهنی و ساختار همان غزل کلاسیک است. با ظهور نیما و انقلاب علیه شعر کلاسیک سیمین بهبهانی که تبار غزل معاصر به شمار می‌رود توانست با نوآوری در محتوا، زبان و وزن عروضی و حتی فرم و ساختار غزل انقلابی در غزل معاصر ایجاد کند و پر واضح است که آرش آذرپیک در لیلیا زانا-دختر اسطوره‌های سرزمین من - نام ملکه غزل ایران را بر ایشان نهاد.

غزل سیمین بهبهانی را غزل مدرن نامیده‌اند و به ترتیب جریان‌هایی پساسیمینی که غزل او را الگوی غزل خود قرار داده بودند عبارتند از: غزل فرم، غزل مینیمال، غزل پیشرو، غزل گفتار و... اما در این میان غزل‌سرایان دیگری بودند که در صدد برآمدند تا بین سنت و مدرنیته در غزل تعادل ایجاد کنند و علاوه بر حفظ قالب غزل با بازگشت آوانگار به اصالت‌های فرارو یعنی انواع مکتب‌های که در گذشته در غزل شکل گرفته بود در این مکتب‌ها و سبک‌ها ایجاد نوآوری کنند. لذا با حفظ مؤلفه‌هایی از غزل کلاسیک مؤلفه‌هایی از شعر و غزل مدرن را با آن به وحدت رساندند و جنس سومی از غزل کلاسیک و غزل مدرن در زبان شکل گرفت که از لحاظ فرم نوآورانه می‌نمود. بنابراین نوعی غزل به وجود آمد که از لحاظ زبان متعهد به غزل کلاسیک خاصه (مکتب خراسانی) و شیءمحوری در زبان اشعار (احمدرضا احمدی) بود و از لحاظ فرم به پیروی از سیمین بهبهانی و جریان‌های غزل دهه هفتاد، مدرن بود. لذا ما این نوع غزل را غزل اعتدال می‌نامیم که بنابر نقد عمیق‌گرا، ابداع‌گرا محسوب می‌شود.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

از جمله غزل‌سرایانی که در جدال بین سنت و مدرنیته توانست تعادل ایجاد کند، و جنس سومی از زبان و فرم در غزل ایجاد کند، سیدرضا محمدی بود که ضمن به کارگیری ساحت‌هایی از زبان سنت و خاصه کلان‌روایت مکتب خراسانی و کلان‌روایت زبان در شعر موج نو، از لحاظ نوع و جنس کلمات، به کارگیری اوزان به خصوص، زبان فاخر سنت و زبان شهری مدرنیته آن‌ها را به هم‌افزایی رساند. و با بازگشت به غزل بیت‌محور گذشته و زیست در خودآگاه و ناخودآگاه جمعی-فردی زمان و مکان امروزین، توانست انواع فرم‌های ذهنی مدرن را به کارگیرد. اما سؤال اساسی اینجاست:

۱- آیا محمدی توانسته است با بسامد فزاینده نوآوری‌های فرمی و زبانی ایجاد جریان و ژانری نوین در غزل نماید؟

۲- غزل محمدی از نگاه نقد عمیق‌گرایی با کلان‌روایت‌ها چه برخوردی داشته است؟ آیا تقلیدگرا است یا ابداع‌گر؟ و یا بدعتی تازه خلق کرده است؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

در گستره ادبیات دهه هفتاد غزل‌سرایان بی‌شماری درصدد ایجاد نوآوری در غزل و ایجاد فضایی بکر و تازه برآمدند، اما عده‌ای به احیاء یا بدعت و تقلید از ادبیات کلاسیک روی آوردند. اما هر یک به علت افراط و تفریط‌های بی‌پایان جزء جریان‌سازان غزل دهه هفتاد به شمار نمی‌آیند. اما غزل سیدرضا محمدی توانست از افراط و تفریط‌های غزل‌سرایان پس‌اسیمین مبرا مانده و سنت و مدرنیته را در غزل به اعتدال برساند. ولی متأسفانه در کتب و مقالات و پایان‌نامه‌های نگارش یافته تا لحظه اکنون به حاشیه رفته است. در این نوشتار ضمن معرفی این جریان که سیدرضا محمدی و سیدضیاء قاسمی تحت لوای مؤلفه‌های نانوشته آن غزل سروده‌اند غزل‌های سروده شده از لحاظ فرم و زبان مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت. تا مشخص شود که این غزل‌سرا تا چه حد توانسته است جنس سومی از فرم و زبان غزل کلاسیک و مدرن را نمود ببخشد.

۳-۱. پیشینه پژوهش

جست‌وجوی دامنه دار در مورد غزل دهه هفتاد در بررسی سیر تحول غزل معاصر حسین مافی و در پایان نامه «تطور غزل معاصر فارسی در سه دهه ۷۰، ۶۰، ۸۰» (حسن دلبری ۱۳۹۲)، «بررسی محتوایی غزل در دهه ۷۰ (مالکه تدریسی، احمدرضا نظری چروده) صورت گرفته است و مقالات فراوانی در مورد غزل معاصر نگاشته شده است. از جمله: از اعتدال نوکلاسیک تا تکانه‌های پست‌مدرن در غزل امروز ایران (۱۳۹۵)، بررسی تحول ساختار، و شکل غزل از انقلاب مشروطه تا پس از انقلاب اسلامی (۱۳۹۶)، شیوه‌های روایت سینمایی در غزل امروز (۱۳۹۳) و...

اما در این کتب و مقالات و پایان نامه‌ها تقسیم‌بندی همه جانبه‌ای که تمام جریان‌های غزل معاصر را معرفی کند صورت نگرفته؛ خصوصا در مورد غزل سیدرضا محمدی به عنوان یک شاعر دو زبانه بررسی صورت نگرفته است. در واقع اگر از اشارات خیلی کوتاه برخی مقالات بگذریم به یقین می‌توان گفت که غزل سیدرضا محمدی تا به امروز بررسی نشده است. لذا این مقاله از این لحاظ در نوع خود منحصر به فرد و نوآورانه است. جست‌وجوی دامنه‌دار در مورد غزل دهه هفتاد در بررسی سیر تحول غزل معاصر حسین مافی و در پایان نامه «تطور غزل معاصر فارسی در سه دهه ۷۰، ۶۰، ۸۰» (حسن دلبری ۱۳۹۲)، «بررسی محتوایی غزل در دهه ۷۰ (مالکه تدریسی، احمدرضا نظری چروده) و... صورت گرفته است و مقالات فراوانی در مورد غزل معاصر نگاشته شده است. از جمله:

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. نقد عمیق‌گرا:

آذریک در مقدمه کتاب جنبش ادبی ۱۴۰۰، می‌نویسد:

۱- ابداع‌گران (تفکر انتقادی-اجتهادی) را به دو شاخه تقسیم می‌کند:

الف) گروه اول روایتی که با حفظ بعد ثابت فرهنگ و تمدن یک بنیان‌روایت (تفکر اجدادی)، کلان‌روایتی نوین (تفکر اجتهادی-پیشنهادی) را ارائه می‌دهد.

ب) گروه دوم روایتی که با حفظ بعد ثابت فرهنگ و تمدن یک بنیان‌روایت (تفکر اجدادی)، کلان‌روایتی تثبیت‌شده و یا از پیش تعیین‌یافته (تفکر اعتقادی) را در جامه و کالبدی نوین ارائه می‌دهد.» (ر.ک. مقدمه، آرش آذربیک: همتی و همکاران، ۱۴۰۰: ۳۹)

ب) گروه دوم روایتی که با حفظ بعد ثابت فرهنگ و تمدن یک بنیان‌روایت (تفکر اجدادی)، کلان‌روایتی تثبیت‌شده و یا از پیش تعیین‌یافته (تفکر اعتقادی) را در جامه و کالبدی نوین ارائه می‌دهد.» (ر.ک. مقدمه، آرش آذربیک: همتی و همکاران، ۱۴۰۰: ۳۹)

با این توضیح، غزل اعتدال با پیش‌قراولی سیدرضا محمدی جزء روایت‌هایی محسوب می‌شود که با حفظ بعد ثابت غزل خراسانی، نوآوری‌های غزل مدرن بهبهانی - که کلان‌روایتی تثبیت‌شده محسوب می‌شود - را در کالبد غزل معاصر ارائه داد.

لازم است شرح مختصری از نقد عمیق‌گرا ارائه دهیم. در این شیوه نقد که آذربیک آن را ارائه کرده جریان‌های ادبی از لحاظ نوآور بودن به چند دسته تقسیم می‌شوند: ژانر تقلیدی/ ژانر احیایی/ ژانر ابداعی/ ژانر بدعتی/ فراگرایان.

۱- تقلیدگرایان: روایتی که یک کلان‌روایت دیگر که زاده بنیان‌روایت آن فرهنگ و تمدن است را با حفظ همان سیستم سابق در زمینه و زمانه‌های دیگر تقلید می‌کند. (یعنی دارای تفکر اعتقادی-انسدادی هستند). تقلیدگرایان تنها زاده اندیشه نیاکان (تفکر اجدادی) خود بوده و زمانه و زمینه خود را به رسمیت نمی‌شناسند؛ بنابراین ممکن است که زمانه و زمینه هم روایت تقلیدگرایان را به رسمیت نشناسد چون در جهان آن‌ها کشف مهمی از لوگوس را نمی‌یابد. (همان: ۳۸)

۲- احیاگران: روایت احیاگران (تفکر اجتهادی-اجدادی)، توأمان هم فرزند نیاکان اندیشگانی و هم فرزند اندیشه نسل و محل و زمان خود هستند. احیاگران روایتی را که به دست فراموشی سپرده شده به گونه‌ای احیاء شده جانی دوباره می‌بخشند. (همان: ۳۹)

۳- بدعت‌گرایان: بدعت روایتی است که با نفی یا انتقاد تند از تمام فراروایت‌های دیگر در یک اقلیم خاص زاده می‌شود (تفکر انتقادی-ارتدادی)

۴- فراگرایان: به نواندیشانی اطلاق می‌شود که با افول پسامدرنیسم پس از حادثه یازده سپتامبر خواهان فراروندگی از تمام سیستم‌ها، پارادایم‌ها و مکتب‌ها هستند بدون انکار هیچ یک از کشف‌های درونی آن‌ها... فراگرایان بر مبنای دو مقوله بنیادین دیگر یعنی

«عمیق‌گرایی» و «کلمه‌گرایی» برای نخستین بار در تاریخ فلسفه، ادبیات، هنر و ... جهان به ارائه فراپارادایم، فرامکتب و فراسیستم پرداختند. (مسیح، ۱۴۰۰: ۳۶۴)

لذا در این نوشتار با توجه به نقد عمیق‌گرا در پی آن هستیم تا غزلیات کتاب «کاغذ باد» از سیدرضا محمدی را از منظر فرم و زبان مورد بررسی قرار دهیم.

۲-۲. فرم:

فرم در اغلب موارد به شیوه‌هایی دلالت می‌کند که عناصر تشکیل دهنده یک اثر را با هم مرتبط می‌سازد. بدین معنا که ساختار از برآیند ترکیبی این عناصر فراچگ می‌آید. به عنوان مثال ساختار یک شعر از ترکیب واژگان به دست می‌آید. بنابراین فرم عبارت است از پویایی اجزاء و عناصر گردآوری شده در ترکیب. لذا فرم را در قابل با معنا قرار می‌دهند و فرم‌گرایان افراطی مدعی‌اند که ارزش اثر هنری به اعتبار فرم آن تعیین می‌شود. (جمالی، ۱۳۹۴: ۱۰) لذا یک اثر ادبی را می‌توان از لحاظ فرم بیرونی و فرم ذهنی آن بررسی کرد. در اینجا ابتدا به فرم بیرونی و سپس فرم ذهنی یا درونی پرداخته می‌شود.

۲-۲-۱. نوشتن غزل به صورت شعر نیمایی:

نیما یوشیج شکل نوشتاری شعر گذشته را به هم ریخت و با بر هم زدن تساوی مصراع‌ها، یکی از محدودیت‌های آشکار شعر گذشته را از میان برداشت. او این کار را کرد تا اندازه هر سطر شعر، متناسب با ظرفیت سخن در همان سطر باشد. نه به گونه‌ای ناگزیر، تابع قاعده‌ای از پیش تعیین شده و تخطی ناپذیر باشد. (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۲۲۲) در واقع هر گونه عدول از ساختار منسجم شعر کلاسیک، را در بر می‌گیرد. لذا در شعر محمدی، به دلیل این که این شاعر در جهت حفظ تعادل فرمیک بین غزل کلاسیک و نو گام بر می‌دارد؛ در غزلش نوآوری‌هایی که در در غزل شاگردان سیمین مشاهده می‌شود؛ چندان مشهود نیست. گاه فراروی‌هایی از سبک نوشتار غزل کلاسیک مشاهده می‌شود اما تعداد این فراروی‌ها آنچنان زیاد و پر بسامد نیست. مانند:

جهان گلدان، یعنی نگاه، شرم، نگاه

کدام گل را تعبیر می‌کند گلدان؟

جهان گلدان یعنی

جهان واسطه‌ها

جهان شب را از پشت شیشه‌ها دیدن
ستاره‌ها را از پشت شیشه‌ها چیدن

و

نور را ز پس شیشه‌ها طلب کردن
جهان گلدان یعنی جهان فاصله‌ها

یعنی، آیه‌های جهان را، فقط برای تو تفسیر می‌کند گلدان (محمدی، ۱۳۸۷: ۲۸)
اتوبوس آمد، او رفت از این قصه

و بعد

ایستگاه پر از آدم‌ها

بلعید مرا (همان: ۳۵)

بعد از این من ندیدم چه باراند مردم شهر دیدند
گفتند

چشم نو بالغ دختران را

و سر بی‌تن بچه‌ها را (همان: ۴۷)

۲-۲-۲. کانکریت یا دیداری کردن شعر:

در شعر دیداری یا کانکریت، دیدن با شنیدن در می‌آمیزد. در این گونه شعرها، هیأت فیزیکی
و صور واژه‌ها تصویری دقیق از معنای ذهنی آن‌هاست؛ شاعر به جای اینکه معنا را بنویسد
تصویری از آن را ترسیم می‌کند. (علی پور، ۱۳۷۸: ۲۲)

ابتدا ابر و باران و مه بود چتر بر سر گرفتم ولی بعد

ژاله شد ژاله

له

له

له

له کرد در هوا چتری بی‌نوا را (محمدی، ۱۳۸۷: ۴۷)

در آستانه مرا طلوع کردی و خندیدی

مگر بهانه بجویم ز چارسو با تو

منت نگاه نکردم

ز شرم بود؟

نه!

از ترس بود؟

نه!

گرفته بود مرا بغض در گلو با تو (همان: ۱۲)

اتوبوس آمد؛ او رفت از این قصه

و بعد

ایستگاه پر از آدم‌ها

بلعید

مرا (همان، ۱۳۸۷: ۳۵)

۲-۲-۳. روایت و بیان مکالمه در غزل:

یکی از ابزارهای موفقی که سیمین بهبهانی در اختیار شاعران نوپرداز در آثار خود قرار داد، بهره‌گیری از روایت در آثار خود برای انسجام بیشتر شعر از لحاظ ساختار است. حضور روایت در شعر و شاخه‌ای که از آن به عنوان غزل روایی یاد می‌شود حاصل تجربیات شاعران شاخصی چون سیمین بهبهانی است. (وزن دنیا، ۱۳۹۸: ۲۱۷) او خود می‌گوید: «توانستم مضمون غزل را به شکل‌های گوناگونی عرضه کنم مثلاً استفاده از شیوه‌ای دراماتیک یا گفتگوهای دو نفری یا چند نفری یا تک‌گویی‌های درونی یا نقل داستان‌ها به شیوه‌ای مینی مال. (بهبهانی، ۱۳۸۱: ۱۳)

بر آستانه مرا

طلوع کردی و خندیدی

مگر بهانه بجویم ز چارسو با تو

مَنْت نگاه نکردم،

ز شرم بود؟

نه!

از ترس بود

نه!

گرفته بود مرا در بغل در گلو با تو (محمدی، ۱۳۸۷، ۱۳)

۲-۲-۴. آوردن قالب شعری دیگر در قالب غزل:

غزل سرایان معاصر، در پی ایجاد نوآوری و ساختمان خاص و منحصر به فردی برای شعرشان، دست به نوآوری‌هایی زده‌اند.

_مثنوی در غزل:

من که لباسم از نخ جادو شده درست کفش من از دو دیده‌ی آهو شده درست
 که ذره ذره بدنم از گلوله است که دکمه‌های پیرهنم از گلوله است
 اینک منم که خون هیاهوی عالمم در میز، در موبایل، در اینترنت آدمم
 اینک منم کسی که خورش کرده خواب را مخفی نموده در تلفن ماهتاب را
 اینک منم که ساخته‌ام نان از ابرها در سطل ماست ریختام آفتاب را
 (محمدی، ۱۳۹۶: ۱۰)

_متن در غزل:

هوای خستگی بادهای حافظه را
 کشانده بر تو سرازیر می‌کند
 جهان گلدان، یعنی نگاه، نگاه
 کدام گل را تعبیر می‌کند گلدان؟
 جهان گلدان یعنی
 جهان واسطه‌ها
 جهان شب را از پشت شیشه‌ها دیدن
 ستاره‌ها را از پشت شیشه‌ها چیدن
 و نور را از پس شیشه‌ها طلب کردن
 جهان گلدان یعنی جهان فاصله‌ها
 یعنی، آیه‌های جهان را، فقط برای تو تفسیر می‌کند گلدان
 بگو، مرا بکشد این تجلی عوضی
 دلم گرفته چرا دیر می‌کند گلدان؟ (همان، ۱۳۸۷: ۲۹)

۲-۲-۵. فصل‌بندی در غزل:

از دیگر تفنن‌های شاعران معاصر، برای ایجاد فرم تازه شماره‌گذاری در غزل است. بدین گونه که شاعر بخشی از غزل را می‌سراید و زمانی که مطلب مورد نظر را به پایان برد برای ارائه

مطلب جدید فصل دیگری را که ممکن است تنها یک بیت باشد شروع می‌کند. (کاظم زاده، ۱۳۸۹: ۱۸۲) در غزل محمدی فصل‌بندی اصولاً با ستاره‌ها انجام می‌گیرد.

بیچاره تو به خانه گرفتار جنگ سال بیچاره من ز خانه و یار و دیار دور

شاید دوباره عید بیاید برای ما شاید ز ما زیاد نباشد بهار دور

(محمدی، ۱۳۹۶: ۳۰)

گاه یک غزل دارای چندین بخش است که با علامت ستاره از بقیه قسمت‌ها جدا می‌شود. گاه یک بیت مانده به آخر قرار می‌گیرد. اما در کلیت اشعار محمدی در دو کتاب روح اندوهگین یک شاعر و کاغذ باد به تبعیت از غزل نئوکلاسیک و گرایش بیشتر به سمت نئوکلاسیک فرم بیرونی اشعار نیز چندان دست‌خوش تحول و دگرگونی نشده یا مثلاً در نمونه زیر میان ابیات ستاره قرار گرفته است و ابیات را از همدیگر جدا نموده است.

غمگین نبینمت! چندین دگر نه تو زین بیشتر نه من، زین بشته نه تو

غمگین نبینمت، ماه بلند من! هر جا تو جمله خیر، هر جا که شر نه تو

(همان، ۱۳۸۷: ۶)

و این نوع فصل‌بندی معمولاً در کتاب کاغذ باد (۱۳۸۷) به دفعات تکرار شده است.

۲-۲-۶. آغاز ناگهان و پایان ناتمام:

در شعر معاصر گاه با اشعاری مواجه می‌شویم که آغاز غافل‌گیرکننده دارند بدون مقدمه آغاز می‌شوند و خود خواننده باید گذشته شعر را حدس بزند. بعضی شاعران امروز برای آشنایی‌زدایی، شعر خود را به گونه‌ای بی‌مقدمه آغاز می‌کنند؛ به گونه‌ای که خواننده بخش‌های آغازین و نانوشته آن را خود بازسازی می‌کند. (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۴۲)

لایق عشق نبودم که دهانم بسته‌ست همه پنجره‌ها رو به جهانم بسته‌ست

لایق عشق نبودم که پرده نشدم زندگانی بر پابند گرانم بسته‌ست

(محمدی، ۱۳۸۷: ۷۷)

فرم تسلسل: متن یک نقطه مرکزی دارد که ردیف آن است و در پایان غزل، دوباره به آغاز

متن باز می‌گردد.

هزار مترد به پای تو جان سپردند و هزار دست تو را باز می‌فشردند و

هزار چشم سه رنگ نشان ز نام تو را ز نقشه می‌قاپیدند و می‌سترندند و...
... هزار مرد به پای تو جان سپردند و هزار دست تو را باز می‌فشردند و
(همان، ۱۳۸۷: ۱۲)

که در انتها نیز غزل با ابیات آغازی پایان می‌یابد.

۲-۲-۷. پایان ناگهانی:

از دیگر نوآوری‌های غزل‌سرایان پساسیمینی آغاز ناگهانی و پایان ناتمام بود که در غزل محمدی نیز این مشخصه نمود عینی یافته است. گاهی برخی غزل‌ها به گونه‌ای آغاز می‌شود که انگار پس از حوادثی آمده که این حوادث در ذهن نویسنده اتفاق افتاده و بدون هیچ مقدمه و نتیجه‌گیری که خاص شعر کلاسیک و غزل بود شعر خاتمه می‌یابد. در واقع پایان باز یکی از دست‌آمدهای مدرنیته در شعر و ادبیات داستانی بود که به غزل نیز سرایت کرد و محمدی نیز این پتانسیل را در خدمت غزلش قرار داد و منجر به خلق تصاویر بکری شده است.

برسد تا به خواب مادرش ا چشم را کنده زیر پا کرده
مژگانش به خنده افتاد مردمش غرق در شغف شده است
مرد رویا به کوچه می‌آید همه چیزها بدل شده‌اند
شوق در کوچه با ادب شده است فکر در کوچه با شرف شده است
(همان، ۱۳۸۷: ۱۸)

۲-۲-۸. غزل با ساختار نمایش نامه‌ای:

یکی از خصوصیات غزل امروز حضور گفتگوها و مقطع کردن و نوشتن قالب غزل با ساختار نمایش نامه‌ای است. او از این نوآوری‌ها در جهت انسجام فرم استفاده کرده به گونه‌ای که ما در ساختار غزل امروز، با انواع علائم نگارشی دیالوگ (-) و «» برای تشخیص دیالوگ هر یک از کاراکترها و [] برای بیان تذکرات شاعر و حضور راوی مواجه هستیم. (احمدی و سلیمان‌پور، ۱۳۹۹: ۱۶)

به ماه گفتم: «ما کودکان حال توایم برای ماه، سه همراه مهربان بودیم
به ماه گفتم: «کی حرف می‌زنی؟» او گفت که ما برای سخن گفتنش دهان بودیم

(محمدی، ۱۳۸۷: ۲۴)

از دیگر پتانسیل‌هایی که با غزل سیمین بهبهانی در ادبیات ایران و خاصه غزل نمود عینی و همگانی یافت؛ شگردهای سینمایی و نمایشنامه‌ای و حضور دیالوگ، مونولوگ و گفتگو به زبان محاوره و خودمانی بود. هر چند زبان محمدی فاخر است اما حضور گفتگوها سبب کاهش فخامت کلام نشده است بلکه سبب شده محور عمودی غزل یعنی فرم عمودی و در واقع فرم ذهنی غزل مستحکم‌تر شود. زیرا حضور روایت در غزل نیاز به آغاز، نقطه اوج و پایان دارد که رعایت این مراحل در غزل ساختار منسجمی را می‌طلبد که در آن اجزا با یکدیگر ارتباط ارگانیک و پویایی برقرار کنند.

۲-۲-۹. فاصله‌گذاری برشته در غزل:

در این غزل فرم درونی به گونه‌ای است که بین ذهن و عین و خود متن پیوند برقرار شده است به گونه‌ای که شاعر می‌نویسد باران و نوشته‌ها بر کاغذ خیس می‌شوند. ذهن و عین به هم‌افزایی رسیده و کاراکترها ارجاع درون متنی دارند. به گونه‌ای که در انتهای غزل شاعر خود اعتراف می‌کند که برف و بارانی در کار نبوده است و تنها تو رفته‌ای و این غزل ناتمام مانده است.

نوشت برف، به یادش صدای پای تو بود نوشت باران، بارانش اشک‌های تو بود
نوشت باران، تر شد نوشته بر کاغذ نوشت باران، باران که ماجرای تو بود
نه برف بود، نه باران، تو رفته بودی و بعد فقط همین غزل نیمه تر به جای تو بود
(همان: ۳۱)

غزل ناتمام به جا مانده است. درواقع «تو» زاده متن و خیال خلاق نویسنده است که اسیر بازی‌های زبانی و فرم‌گرایی نویسنده شده است و ارجاع برون متنی ندارد.

۲-۲-۱۰. تغییر در تعداد مصرع‌ها:

تعداد مصرع‌ها در یک بیت از غزل کلاسیک، پساکلاسیک و نئوکلاسیک معمولاً دو مصرع است. اما غزل‌سرایان معاصر گاهی اوقات از سه مصرع در یک بیت استفاده می‌کنند. در نمونه زیر نیز سیدرضا محمدی از سه مصرع در یک بیت استفاده کرده است.

پس من چرا مقابل تو ایستاده‌ام وقتی که هیچ در دل تو من نبوده‌ام؟
پرنده فلزی از فراق آمده بود... پرنده فلزی از فراق آمده بود...
گرفته بود هوای غریب من او را نشسته بود ز مژگان به ذهن چوکی‌ها

ز ذهن ریخته بود آن همه هیاهو را (محمدی، ۱۳۸۷: ۳۵)

بنابراین می‌توان گفت فرم در آثار سیدرضا محمدی چند بُعد ثابت محدود و چندین بُعد متغییر نامحدود دارد. بعد ثابت فرم در غزل محمدی علاوه بر فرم غزل نئوکلاسیک، فرم غزل مدرن است و انواع تکنیک‌های ایجاد بدعت در فرم را می‌توان ابعاد متغییر فرم دانست که با توجه به نمونه‌های فوق‌الذکر دارای بسامد هستند اما بسامد نوآوری‌های فرمی آنچنان فراوان نیست که بتوان او را از لحاظ فرم غزل‌سرای جریان‌سازی دانست بلکه همچون غزل‌سرایان دهه هفتاد و در بحبوحه ورود فرمالیسم به ایران تحت تأثیر نوآوری‌های فرمالیستی که در شاعران روزگارش اتفاق می‌افتاد غزل او نیز از این نوآوری‌ها بی‌نصیب نماند.

۲-۳. زبان

واژه‌ها برای بیان پیوندهای میان پدیده‌های بیرونی و درونی و مفاهیم ذهنی در ساختارهای نحوی می‌نشینند. به تعبیری چینش واژگان در ساختار جمله آیینۀ اندیشه و عاطفۀ آدمی است. «واقعیت این است که ساختار جمله‌های ما در حقیقت ساختارهای نگاه‌ها و فکرهای ما هستند.» (همان، ۱۳۸۴: ۲۱) آن‌چنان‌که «کروچه و فوسلر معتقدند زبان جنبۀ هنری و خلاق دارد و با سبک و زیبایی عجین است به نظر فوسلر زبان نوعی هنر و خلاقیت است و می‌توان در زبان به جست‌وجوی سبک و زیبایی رفت.» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۲۰) فرمالیست‌های روس با عدول از هنجار زبان درصدد هنجارگریزی برآمده‌اند لذا هر شاعری با به کارگیری شگردهای خاصی درصدد بدعت در زبان، یا احیاء زبان گذشته و یا ابداع شیوه‌ای نو برای سرایش و یا تقلید محض از گذشتگان است.

بنابراین زبان شعر مواجهه هستی‌شناسی شاعرانه با جوهره‌های معنایی، نوشتاری و گفتاری است که هر سبک و مکتب اصیل ساحتی انضمامی از آن هستی‌شناسی را نمود و تعیین می‌بخشد. لذا موسیقی و عروض مواجهه هستی‌شناسی با جوهره آوایی-گفتاری است و در واقع در زبان فارسی هفت دستگاه موسیقایی وجود دارد که در هر نوع شعری نوعی ساحت انضمامی دارد. بنابراین یکی از پتانسیل‌هایی زیر بنایی است که شاعر برای سرایش شعر از آن بهره می‌برد. هر چند جوهره گفتاری کالبد ماتریال کلمه محسوب می‌شود اما نباید به اشتباه آن را ابزار و مصالح ایجاد شعر خواند. زیرا هم افزایی انواع جوهره‌های کلمه سبب هستی‌مند شدن شعر می‌شود نه چیده شدن مصالح در کنار هم. چرا که شعر یک پتانسیل بسیط از کلمه است که حاصل ترکیب اجزا نمی‌باشد و فرایندی مرکب نیست بلکه کلی‌ست فراتر از

هم افزایی ساحات جوهری و ماهیتی انسان-کلمه و در واقع فراروی از دایره تعقل، تعشق و تخیل فعال سبب هستی‌مند شدن هنر و خاصه شعر در درون‌گاه آدمی می‌شود. لذا جدا پنداشتن زبان به عنوان جزیی از کلمه و کلیت کلمه را ماتریال و مصالحی در خدمت شعر دانستن از نگاه نقد عمیق‌گرایی مخدوش کردن وجود کلمه و ساحات لوگوسیک آن است. بنابراین زبان ماده شعر نیست بلکه ساحتی از کلمه است که شعر در بستره آن شکل می‌گیرد و کنار هم چیدن مکانیکی کلمات برای ایجاد وزن و موسیقی خنیا و زیبایی زبان را تعیین نمی‌کند بلکه سکر و سهو توأمان و مراقبه شناور در جهت حرکت بسیط چه به صورت طولی و چه به صورت عرضی، در جوهره آوایی- گفتاری کلمات است که زیبایی و خنیا و موسیقی زبان را رقم می‌زند.

محمدی نیز چون زبان اولیه و مادری‌اش افغان است و از لحاظ حوزه جغرافیا به منشأ و مبدأ مکتب خراسانی نزدیک است از این زبان بهره می‌برد. لذا زبان کهنه را رها نکرده و زبان روزگار خویش را نیز نفی نمی‌کند بلکه به جنس سومی از این دو دست می‌یابد. آنچنان که گفته شد فاخرانگی زبان غزل محمدی به چند علت صورت گرفته است. یک) موسیقی درونی که متأثر از غزل خراسانی است و دو) نگاه و کلمات امروزین. از نگاه مؤلفه عمیق‌گرایی در زبان می‌توان گفت که بعد ثابت غزل محمدی توانسته است زبان شعر خراسانی را احیاء کند و ساحات متغیری مانند زبان فاخر و زبان شیء محور را برجسته ساخته است. از دیگر ساحات متغییر در غزل محمدی استفاده از زهاف‌های سنگین در وزن عروضی، استفاده از کلمات امروزین، مخفف کردن، وصل ضمیر به موصوف و... است. در زیر زبان در غزل محمدی را در سطح واج، واژه و ترکیبات و جملات بررسی می‌کنیم.

۲-۳-۱. بازی‌های زبانی در سطح واج:

- واج آرای

«واج‌آرای س»

سپیدی‌ات را تا صلح سازمان ملل سپیدی باشد از الخلیل بردند و ...

(محمدی، ۱۳۸۷: ۱۲)

«واج‌آرای ب و س»

چرا به تخت و به بخت شما بیارم رشک ز سوز سایه خورشید سایه آن که مراست

(همان: ۱۶)

«واج آرایی ش»

در چشمه لخت می شوم و غرق می شوم / عمر من است او که همین جا سر آمده ست
(همان: ۲۲)

موفقیت محمدی در ایجاد جنس سومی از زبان خراسانی و زبان شعر (زبان شیءمحور) معاصر در بهره بردن از صنعت‌های ادبی مانند واج آرایی که خاص مکتب خراسانی است و نگاه و زبان امروز مانند بهره بردن از کلمات «صلح، سازمان ملل، و...» و همنشینی زیبای کلمات کهن و امروزمین است که با مهارتی درخور، از قابلیت‌های چندگانه تصویرگری، عاطفی و موسیقیایی این دو زبان بهره می‌برد.

۲-۳-۲. بازی‌های زبانی در در سطح واژه

- انواع جناس

جناس تام (تو و تو):

در آسمان گرفت کسی‌مان شکار کرد / ابری دهان گشود و تو آن تو درآمدی
(همان: ۲۱)

جناس ناقص (ما و ماه):

تمام مردم از ما به ماه می‌رفتند / سه تا پرنده نه، ماها سه نردبان بودیم
(همان: ۲۵)

- ایجاد تقابل میان واژه‌ها (تضاد)

«خیر و شر»

غمگین نبینمت، ماه بلند من! / هر جا تو جمله خیر، هر جا که شر نه تو
(همان، ۶)

«آفتاب و کسوف»

می‌خواهی آفتاب شوی هجمه کسوف / شب بر رخت بپاشد و از لک پرت کند
(همان: ۷)

- نفرین:

زندگی از تو رنگ و رو ببرد روزگارت کدام سو ببرد؟

مرده شو تو را بگو ببرد مرد یک باد بی‌هدف شده است؟

(همان: ۱۸)

به روزگار سگی لعنت! تو را گرفته کجا برده من و تو همدم هم بودیم، مرا نهاده تو را برده
(همان: ۴۲)

- تشخیص:

برسد تا به خواب مادرش او، چشم را کنده زیر پا کرده
مژگانش به خنده افتاده، مردمش غرق در شعف شده است
مرد رویا به کوچه می‌آید، همه چیزها بدل شده‌اند
شوق در کوچه با ادب شده است، فکر در کوچه با شرف شده است.
(همان: ۱۸)

به خنده افتادن مژگان، مردمش (مردمک‌هایش) غرق در شعف شده، شوق با ادب شده،
فکر با شرف شده» همگی جان بخشیدن به محسوسات و امور انتزاعی است. که از جمله
هنجارگریزی‌های معنایی است که در غزل محمدی اتفاق افتاده است.
-تکرار حروف و واج‌ها:

از ما یکی دو دستش را بعد، از ما یکی گرفت دو چشمش را
از ما خدای من چه بگویم هاهah

ابتدا ابرو باران و مه بود چتر بر سر گرفتیم ولی بعد
ژاله شد

له

له

له

له کرد در هوا چتری بی نوا را (همان: ۴۸)

یکباره مار کبری شد، مار! مار! مار! ماری که سال‌ها پیش او را گزیده بود

(همان: ۲۷)

۲-۳-۳. دایره لغات:

خزانۀ کلمات هر شاعری تحت تأثیر انواع خودآگاه‌ها و ناخودآگاه‌هایی جمعی-فردی هفت‌گانه‌ای است که فرد در آن‌ها می‌بالد؛ بزرگ می‌شود و موجودیت‌اش صورت می‌پذیرد. نیز محدوده‌ی بار ژنتیکی کلمات‌اش براساس این خودآگاه‌ها و ناخودآگاه‌ها جمعی-فردی

هفت‌گانه تعیین می‌شود. لذا بار ژنتیکی کلمات یک شاعر آلمانی که در بستر تفکر اگزیستانسیالیسم و نگرش نازیسم پرورش یافته با خزانه کلمات یک شاعر که در افغانستان و تحت تأثیر تفکرات طالبان و اعمال آن‌ها بوده کاملاً متفاوت است. دغدغه شاعر آلمانی «مسأله وجود» و دغدغه محمدی «دفاع از خاک وطن و تمام خون‌هایی است که به ناحق توسط تفکر طالبانیسم ریخته شده» هر چند محمدی به مسائل انسان‌شناسانه و وجودی نیز پرداخته اما مسأله وجود تحت تأثیر زبان، مذهب، مکان، زمان و رسانه‌های جمعی است که اوضاع این مکان و زمان به خصوص را منعکس کرده‌اند. لذا اشعار محمدی در درجه اول منعکس‌کننده مسائل و فرهنگ زادنگاه و باشنگاه‌های او (یعنی فراسوژه‌ای که او را اندیشیده) و در درجه دوم منعکس‌کننده تفکرات و عکس‌العمل‌های ذهنی و درونی دگرسوژه او است. در زیر به بسامد لغاتی که در غزلیاتش استفاده شده پرداخته می‌شود.

_ لغاتی رنگ امروزی دارد و در زبان رایج مردم زنده است.

ماشین رخت‌شویی، یخچال، اجاق، مبل این واژه‌های ساده کوچک پرت کند
(همان: ۷)

شما به رستوران‌های شهر خوش باشید و ساندویچ کنید از دل و زبان که مراست
(همان: ۱۶)

_ کلماتی که رنگ قدیمی دارد و امروزه از رواج افتاده است.

«دریوزه»:

بیچاره دست‌های گرفتاران دریوزگان یک بغل تازه

از کاسه‌های شانه بر افتاده در خالی هوای تقلاها

(همان: ۲۸)

«پتیاره»:

بیچاره چشم‌هایش - ناچاران - پتیارگان گردش دنیاها

از کاسه‌گان دیده بر افتاده، گردان پلک‌ها و تماشاها

(همان: ۲۸)

_ مخفف کردن:

برخی شعرا برای رعایت وزن و آهنگ شعر از واژه‌های کوتاه شده استفاده می‌کنند و هنگامی که بسامد آن رو به فزونی رفت؛ مخفف کردن یکی از شاخصه‌های شعری می‌شود. در غزل محمدی نیز مخفف کردن یکی از شاخصه‌هاست:

«ز»:

برای دختر، گل‌ها به حکم رؤیاهاست و او به رؤیایا می‌زند ز گل‌های پل
(همان: ۴۷)

بیچاره تو، به خانه گرفتار جنگسال بیچاره من، ز خانه و یار و دیار، دور
(همان: ۴۴)

یار گلم مرا ز کنارت مدار دور یار توأم مدار مرا از کنار دور
(همان: ۴۵)

«کهگل»:

نکند از سر یک غفلت، معمار جهان بر سر روزن روزی تو کهگل کرده
(همان: ۳۹)

«فرامشکده»:

نکند آخ خدای تو پس از ساخت، تو را در فرامشکده ذهن خودش ول کرده
(همان)

«مخواب و میارام»:

بپر، مخواب و میارام ماه شورشی‌ام! که دیو شب به کمینگاه آرمیدن توست
(همان: ۳۳)

«ور»:

صدا نمی‌آمد از هیچ چیز، هر چه که بود به بهت دیده ور قد خوش خوش نمای تو بود
(همان: ۳۰)

«رو»:

دستان تو می‌کنند با مو، بازی موهای تو می‌کنند بر رو، بازی
(همان: ۲۹)

«مرا»:

ز باد ماندم حسرت گرفت جان مرا از آن دو چشم جز ابری مرا به یاد نبود

(همان: ۴۶)

۲-۴. ترکیبات وصفی و اضافی:

کوتاه‌ترین و معمول‌ترین ترکیب وصفی و اضافی، ترکیب دو واژه است که در آن شباهت، تناسب، تعلق و تضاد دو یا چند واقعیت با اغراقی افزون تر بیان یا وصف می‌شود. در غزل محمدی تعداد و ساختمان ترکیبات وصفی و اضافی دارای بسامد فراوانی است و اغلب سبب ساخت شبه جمله‌ها شده که یک کلمه هسته و دیگری وابسته آن است.

شب دقیق، شب بی‌ستاره بی‌مهتاب عبور می‌کنم از کوچه‌های خلوت خواب...

(همان: ۵۰)

«شب دقیق، شب بی‌ستاره، کوچه‌های خلوت خواب» از جمله ترکیبات وصفی و اضافی است که از افزوده شدن دو اسم به همدیگر یا اسم به علاوه صفت ساخته شده است.

آخرش آمد و با خود آورد نسل تیره‌ترین ابرها را

ده شب پشت در پشت گریاند بر سرم مرغ‌های هوا را

(همان: ۴۸)

«نسل تیره‌ترین ابرها، مرغ‌های هوا» ترکیبات اضافی و وصفی هستند که در بیت فوق استفاده شده است.

چه نام داشت؟ گل افروز؟ گل بدن؟ گل بخت؟

چه نام داشت پری‌زاده حکومت گل؟

(همان: ۴۷)

«گل افروز، گل بدن، گل بخت، حکومت گل» همگی ترکیبات وصفی هستند که در یک بیت استفاده شده است و بسامد این‌گونه ترکیبات وصفی و اضافی در غزل محمدی زیاد است. لذا این غزل‌سرا به جای استفاده از تشبیه همانند حافظ به استعاره و ترکیب‌های بدیع روی آورده است.

نشست بین ورق‌های جان ویرانم که فرق خانه و ویرانه را نمی‌دانست

(همان: ۴۳)

پری ماه بر سر دریا، دختر ابر، خواهر دریا روزگار شناور دریا، عمر بی‌انتهای ماهی‌ها

(همان: ۴۰)

بعد از این من ندیدم چه باراند مردم شهر دیدند و گفتند
چشم نوبالغ دختران را، و سر بی تن بچه‌ها را
(همان: ۴۸)

«ورق‌های جان ویرانم، پری ماه بر سر دریا، پیش رکاب محمل تو، چشم نوبالغ دختران را، و سر بی تن بچه‌ها را» از جمله ترکیبات اضافی طولانی هستند که در غزل محمدی خودنمایی می‌کند و زبان غزلش را به زبان روز و محاوره نزدیک کرده که یکی از جنبه‌های نوآورانه محسوب می‌شود. این کار در گذشته در سبک هندی استعمال بیشتری داشت لذا می‌توان محمدی را جزء دسته شاعران ابداع گر قرار داد که یک نگاه به پشت سر و سنت ادبی دارد و یک نگاه به پیش و دست‌آمدهای مدرنیته دارد. پیوند نوع اندیشه حاکم بر غزل محمدی و عاطفه و زبان شیء‌محور او را واداشته است که از ترکیبات وصفی و اضافی طولانی بهره ببرد.

۲-۵. انواع قید و ادات تشبیه:

۲-۵-۱. ادات:

- «چو»:

و گاه گاه که در آیینه، گریه می‌کردیم چو ماه تازه پر از پلک کودکان بودیم
(همان: ۲۵)

- «چون»:

چون صلح آرزوی محالی و بین ما راهی‌ست چون دقایق این انتظار، دور
(همان: ۴۵)

- «مثل»:

باز می‌گردی و باز از تو مرا می‌گیرند مثل بیچارگی من متعارف که شدی
(همان: ۳۸)

- «چنان»:

طناب‌ها شده آویزت از دو جانب روی چنان که واسطه خلق با خودند تو را
(همان: ۴۳)

در غزل محمدی از ادات تشبیه کمتر بهره برده است، و اغلب غزلش استعاره محور است.

از جمله:

۲-۵-۲. استعاره:

سپیدی‌ات را تا صلح سازمان ملل سپید باشد از الخلیل بردند و ...
(همان: ۱۲)

برسد تا به خواب مادرش او، چشم را کنده زیر پا کرده
مژگانش به خنده افتاده، مردمش غرق در شغف شده است
(همان: ۱۸)

وصل ضمیر در غیر جایگاه اصلی کلمات:

در آسمان گرفت کسی‌مان شکار کرد ابری دهان گشود و تو آن تو در آمدی
(همان: ۲۱)

عصری مهات نشانند دوباره به کتف من با دست رشد کردی با مو در آمدی
(همان: ۲۲)

الو صدای تو می‌آورد به شور مرا به رقص می‌گیرندم لباس‌های تنم
(همان: ۴۱)

سلام می‌دهمت، این سلام‌ها که مراست اقامه‌های برای تشه‌دند تو را
(همان: ۴۴)

خیال می‌شوم و می‌نشینمش در پیش سلام دختر رویاهای لاله و سنبل
(همان: ۴۷)

با بررسی غزلیات محمدی مشاهده می‌شود که بسامد متصل شدن ضمائر در جایی غیر از جایگاه نقشی ضمیر ایجاد نوآوری کرده اما این روند سبب وقفه در خوانش شعر نمی‌شود بلکه از ویژگی‌های سرایش اوست و جنبه بدعت دارد.
منفی کردن جمله با «نه» و «نی»:

شما نگاه جهانید و من نی‌ام نگران هزار گرگ گرسنه نگاهبان که مراست
(همان: ۱۷)

پرنده‌ای شدم و پر زدم به سمت صدا نه‌ای تو هر جا راهی به انتها برده
(همان: ۴۲)

در جملات و سازه‌های پس از حروف ندا طیف مختلفی از خوانندگان شعر را به وجود می‌آورد که شناخت و درک آن‌ها در دریافت اندیشه و نوع نگاه شاعر بسیار حائز اهمیت است و در غزل محمدی منادا معمولاً مردم عامه و معشوق است.

۲-۶. استفاده از انواع صوت‌ها:

اندیشگی نهفته در جملات و سازه‌های پس از حروف ندا طیف مختلفی از خوانندگان شعر را به وجود می‌آورد که در گویش‌های کهن پارسی به جای استفاده از پیشوندهای منفی ساز که به فعل متصل می‌شود معمولاً از ساختارهایی با قیده‌های نفی «نی و نه» استفاده می‌کردند. در چنین ساختارهایی جمله منفی است اگر چه فعل مثبت می‌باشد.

۲-۶-۱. حروف ندا:

_ «ای»:

زغال کرده دلم را نهاده بر سرشان زغال دل که شنیده‌ست ای مسلمان‌ها!

(همان: ۲۶)

ای ماه! مهربانی تو می‌کشد مرا ای ماه من سیاه دلم، از تو می‌رمم

(همان: ۲۳)

۲-۶-۲. حروف افسوس: آوخ و وا و آه و دردا:

_ «آخ»:

نکند آخ! خدای تو پس از ساخت، تو در فرامشکده ذهن خودش ول کرده

(همان: ۳۹)

_ «آه»:

آه غم، مثل فقیری قانع بی‌رفتن آمده در دل ویران تو منزل کرده

(همان)

۲-۶-۳. حروف تعجب و شگفتی:

عصر وقتی که عصر همدم توست، وه، که دریا چه لذتی دارد

دست در دست موج‌ها بنهی پای بر جای پای ماهی‌ها

(همان: ۳۹)

۲-۷. لغات:

با توجه به آنچه گذشت برخلاف آنچه گذشتگان می‌گویند کلمه ابزار بیان شاعر نیست بلکه طبق مؤلفهٔ انسان-کلمه رابطهٔ انسان و کلمه متقابل است و کلمه به لحاظ بهره‌مندی از جوهرهٔ معنایی که یک فراساختار است حکم ابزار و ماتریال صرف را ندارد بلکه دارای وجود و زایش و میرش است. نحوهٔ مواجههٔ هستی‌شناسی هر شاعری با کلمات به دیدگاه او در مورد کلمات وابسته است. شعری که مملو از کلمات مرده است که در آن هر کلمه چون سنگ و خشت رفتار می‌کند نمی‌تواند عاطفه و نوع نگاه هستی‌شناسانه شاعر را به هستی بیان کند. محمدی با کلمات چون ماتریال‌ها و مصاحی در خدمت شعر رفتار نمی‌کند بلکه شعرش زنده است و کلمات در آن نفس می‌کشند و لذا با دنیای ذهنی مخاطب پیوند عاطفی مستقیمی برقرار می‌کند. هر چند غزل محمدی مورد هجوم مافیای غزل واقع شد اما هنوز شعرش صدای خاص خود و نگاه خاص خود را دارد که با مخاطب به گفتگو می‌نشیند. لذا او نیز به فراخور نظام ذهنی خود واژگان را به‌گزین و در غزلش جانمایی می‌کند و بسامد هر یک از این واژگان را می‌توان در زیر مشاهده کرد.

۲-۷-۱. اصطلاحات نجومی:

بهار آمده سوغاتی‌اش همه سرطان بدون ثور و حَمَل زیر برف بهمن‌ها
 به جای جو جوزا کرده در رگان زمین به جای سنبله عقرب دوانده بر تن‌ها
 در آب طالع بد، حوت می‌چرد ماما بهار آمده برگرد از این چریدن‌ها
 (همان: ۹)

۲-۷-۲. نام حیوانات:

دو موش ساخته جا در دو لاله گوشت که سد راه صدای من و شنیدن توست
 بکن ز گرد سرت عنکبوت جادو را به موش‌ها مده دل، قصدشان جویدن توست
 (همان: ۳۳)
 آهوپی آمد آب بنوشد تو را گرفت با عطر خویش در تن آهو در آمدی
 (همان)

۲-۷-۳. نام شهرها:

سوار باد شدم، اصفهان گرفت مرا نگار و نقش جهان بود و در سوار نبود

(همان: ۴۶)

می‌آید از نفسش، عطر دشت‌های مزار می‌آید از دستش بوی مردم کابل

(همان: ۴۷)

تو دشت‌های مزاری، لب‌ت گل سرخی‌ست که بازگشتش عید جهان من باشد
تن تو، کابل، نه، هیلمند، نه، آموست تن تو، کابل، نه، هیلمند، نه، آموست

(همان: ۳۶)

دو قندهار انار و دو ترکمان پسته دو بت نه غاغله بامیان من باشد

(همان)

۲-۷-۴. نام گل‌ها:

امام لاله و نرگس مام سوسن و یاس امام لادن و مریم امام صحن و گلاب
تو نام واقعی‌ات؟ نام من گل شب بوست ولی مرا همگان ماه می‌کنند خطاب

(همان: ۵۱)

خیال می‌شوم و می‌نشینم در پیش سلام دختر رویای لاله و سنبل!

(همان: ۴۶)

۲-۸. از لحاظ نحوی:

شیوه و چگونگی چینش کلمات در ساختار نحوی کلمات، براساس طبیعت زبان صورت می‌گیرد و یکی از خصلت‌های زبان خراسانی بهره بردن از جملات سالم و کوتاه است. که غزل محمدی سرشار از اینگونه جملات دستورمند است و اغلب در جملات زنجیره گفتار و قاعده همنشینی و جایگاه اجزای کلام محفوظ است و ساختار زنجیره گفتار دست‌خوش تغییرات زیادی نشده است و اگر در یک ساختار جابه‌جایی صورت گرفته است بسامد زیادی ندارد.

۲-۸-۱. جملات سالم:

ما هرچه دیده‌ایم، خندیدن از تو بود که باغ گل نه، تو! کان شکر نه، تو!
بس مهربان تو را ما می‌شناختیم وقتی پدر نه، تو! وقتی پسر نه، تو!

(همان: ۶)

عاشق شدن، مطالعه کردن، گریستن انجام این مسائل مضحک، پرت کند

با کوک مادر و پدرت زندگی کنی دنیای کور و لال عروسک پرت کند
(همان: ۷)

زمین از آن شما باد و اهل آن که مراست مرا بس است همین کهنه آسمان که مراست
(همان: ۱۶)

همان طور که مشهود است جملات ساده و کوتاه است و در همنشینی زنجیره گفتار هر جز از جمله در جایگاه خود بر طبق قاعده دستوری فاعل، مسند، فعل- قرار گرفته - و اغلب ابیات از این روند تبعیت می کنند. تنها گاهی اوقات به دلیل رعایت وزن عروضی ساختار دستوری کلمات جابه جا می شود. لذا یکی از نقاط قوت کار محمدی رعایت جملات سالم در غزل است که سبب نزدیک شدن زبانش به زبان مردم شده و صمیمیت بیشتری ایجاد می شود اما این صمیمیت نتوانسته از فخامت کلام بکاهد. بلکه سبب شده درک شعر او توسط مخاطب بیشتر شده و با او هم ذات پنداری کنند.

۲-۸-۲. تغییر در نحو:

بهار نو شد تا له کند بهار مرا درختها ز سر افروختند دار مرا
(همان: ۱۹)

من از اتاق بیرون نمی روم جایی مبادا خلق ببینند سایه سار مرا
(همان)

کنار ما باغی آخر بهشت برین برآمده گلها از گلوی گلدانها
(همان: ۲۵)

در نحو سالم زبان معمولا جایگاه فاعل، فعل، مفعول، متمم، ضمیر و ... مشخص است و هر کلمه ای با توجه به نقشی که برای آن تعیین می شود جایگاه به خصوصی در زنجیره گفتار دارد. اما گاه شاعر برای رعایت وزن عروضی و ایجاد موسیقی در ترتیب چینش ساختار زنجیره گفتار تغییر ایجاد می کند و گاه این تغییرها بسامد زیادی دارد و گاه بسامدش کم است. در غزل محمدی بسامد تغییر در نحو زبان آن چنان زیاد نیست که بتوان آن را به عنوان شاخصه زبانی در نظر گرفت زیرا محمدی زبان خراسانی را به خدمت گرفته و زبان خراسانی به حضو جملات سالم در زبان شهرت دارد.

۳. نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی فرم و زبان در غزل سیدرضا محمدی براساس نقد عمیق‌گرا می‌توان گفت که محمدی در زمره غزل‌سرایان تقلیدگرا هم‌چون نو هندی سرایان امروز قرار ندارد. در زمره بدعت‌گرایان که فراروایت‌های گذشته را نفی و انکار می‌کنند نیز قرار ندارد بلکه یک ابداع‌گرا است که با حفظ بعد ثابت بنیان روایت غزل خراسانی، کلان روایت غزل اعتدال را ارائه می‌دهد. بنابراین از نگاه دو مؤلفه عمیق‌گرایی و جنس سوم، توانسته با حفظ ابعاد محدود اما ثابت فرم غزل نئوکلاسیک، فرم‌های متغییر و نامحدودی چون، حضور قالب دیگر در غزل، تغییر در نوع نوشتار غزل به صورت نیمایی و شعر سپید و یا کانکریت کردن جملات و... را در غزل خویش نمود عینی ببخشد و از لحاظ زبانی توانسته است جنس سومی از زبان غزل خراسانی و زبان شیء‌محور امروزی ایجاد کند که در آن عناصر و شیوه‌های نگاشت سنت و مدرنیته را به اعتدال برساند. لذا عناصر سنت و مدرنیته در غزل محمدی دوشادوش هم‌دیگر توانسته‌اند فرم و زبان معتدلی را ارائه دهد.

کتاب‌شناسی

- احمدی، پروین، سلیمانپور، مهوش (۱۳۹۹)، «فرم در غزل معاصر_ با تکیه بر آثار آرش آذرپیک»، *فصل‌نامه رخسار زبان*، سال چهارم، شماره ۱۳، ص ۲۳-۵۰
- بهبهانی، سیمین (۱۳۸۱)، *مجموعه اشعار*، تهران: نگاه
- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴)، *سفر در مه*، تهران: زمستان
- جمالی، مریم (۱۳۹۴)، «مقدمه‌ای بر فرم و فرمالیسم در هنر مدرن»، *جستارهای فلسفی*، شماره ۲۸، ص ۳-۳۳
- سوری، پوریا (۱۳۹۸)، «گزارش اقلیت»، *ماهنامه وزن دنیا- رسانه شعر ایران*، شماره چهار، ص ۲۲۳-۲۲۷
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۸)، *کلیات سبک‌شناسی*، تهران: میترا
- حسن لی، کاووس (۱۳۸۳)، *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر*، تهران: ثالث
- علی پور، مصطفی (۱۳۷۸)، *ساختار زبان شعر امروز*، تهران: فردوس
- کاظم زاده، رقیه (۱۳۸۹)، «فرم در غزل نو-با تکیه بر اشعار غزل‌سرایان معاصر»، *نامه پارسی*، شماره ۵۲، ص ۱۶۷-۱۸۶
- محمدی، سیدرضا (۱۳۸۷)، *کاغذ باد*، تهران: سوره مهر
- محمدی، سیدرضا (۱۳۹۶)، *روح اندوهگین یک شاعر*، تهران: شهرستان ادب
- محمدی بنه گزه گناوهای، عباسقلی (۱۳۸۴)، *رازهای خلق یک شاهکار ادبی*، مشهد: فردوسی
- مسیح، نیلوفر (۱۴۰۰)، *جنس سوم- عاشقانه‌های یک فرازن*، کرمانشاه: دیباچه
- همتی، آریو، رشیدی، علی (۱۴۰۰)، *جنبش ادبی ۱۴۰۰*، تهران: مهر و دل

In-depth criticism on the Etedal ghazals based on Seyyed Reza Mohammadi's works

Parvin Ahmadi ^۱

^۱. Master's student, Department of Linguistics, Faculty of Literature and Humanities, Payam Noor University, Islamabad West Center, Kermanshah, Iran. Email: Parvin139ah@gmail.com

(۸۶-۵۹) Article Info

ABSTRACT

<p>Article type: Research Article</p> <p>Article history:</p> <p>Received: ۱۷ June ۲۰۲۲</p> <p>Accepted: ۱۹ July ۲۰۲۲</p> <p>Is: Ghazal Innovation Maximal Ghazal genealogy of contemporary Ghazal</p>	<p>With the innovations that existed in the post-Semin ghazals, some poets tried to maintain a balance between innovation and traditionalism, to take advantage of the potential, the language and structure of the classical ghazal, as well as the formal and linguistic innovations of the modern ghazal. Among these ghazal poets, Seyed Reza Mohammadi is one of the famous ones in the literature of Afghanistan and Iran, who dealt with Fara-ethnic and Fara-national ghazal. In terms of the language and its rhythm, he chose a noble language that, like the Khorasani language, has short complete sentences but in terms of frequency, it is similar to modern words. In terms of form, his ghazal in the ۱۳۷۰s, like his contemporaries, has innovation, but after the ۱۳۷۰s, it tends towards neoclassicism. In this research, which was compiled using descriptive and analytical method and by using library sources, while dealing with his poems, we will address the issue of if he is an innovative and trend-setting lyricist. Has he been able to achieve the combination of tradition and modernity in his ghazals? In Mohammadi's poetry, modernity is more visible in terms of innovation in form, but the frequency of these innovations is not so high that he can be called a trend-setting poet, rather it can be said that he has achieved his personal style in writing and by creating a balance between elegant language and linguistic innovations, It has created a "Third Genus" of Khorasani's luxurious language and object-oriented language. The reason for Seyyed Reza Mohammadi's writing to reach the "Third Genus", is the combination of these two language styles in writing.</p>
---	--