فرم در غزل معاصر

(با تکیه بر اشعار آرش آذرپیک)

واژگان کلیدی
* هنجارگریزی
* فرم
* عناصر فرم
*آذرپیک

پروین احمدی*niloufarmasih@gmail.com

پژوهشگر مؤسسه‌ی علمی- پژوهشی قلم سبز مرصاد

مهوش سلیمانپور

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی واحد تهران مرکزی

چکیده

یکی از ارکان اساسی شعر فرم بوده و فرم فراتر از قالب و شکل ظاهری شعر است به همین دلیل غزل‌های بسیاری از شاعران علی‌رغم داشتن شکل ظاهری یکسان، با یکدیگر متفاوت هستند. در واقع فرم به عنوان یکی از ارکان اساسی شعر، مجموعه‌ی پیوسته‌ای از قالب، زبان، تصویر و موسیقی شعر است.

نوآوری در فرم، یکی از هنجارگریزی‌هایی است که شاعران برای بیان محتوا از آن بهره می‌گیرند و صاحب سبک خاص شعری و خاصه در غزل می‌گردد. آرش آذرپیک از غزل‌سرایان معاصر است که برای ایجاد فضایی تازه در غزل با انواع نوآوری‌ها در فرم غزل، دست به هنجارشکنی در قالب سنتی غزل زده است. انواع نوآوری‌های آذرپیک در غزل، در این پژوهش مورد بررسی قرار خواهد گرفت و مشخص خواهد شد که اشعار آذرپیک از لحاظ فرمی هوای تازه‌ای را وارد غزل معاصر کرده است و می‌توان او را یک شاعر نوگرا به شمار آورد.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۶/۲۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۷/۶

(۱-۰) مقدمه:

فرمالیسم:

شعر در حقیقت چیزی جز شکستن نرم زبان عادی نیست؛ یعنی جوهر آن بر شکستن هنجارهای منطقی زبان استوار است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۲۴۱) فراهنجاری یا انحراف از زبان، اصطلاحی است که «جفری لیچ» زبان‌شناس انگلیسی آن را برای ترفندهایی به کار برده که موجب برجستگی کلام شاعر می‌شوند و زبان شعر را از سطح زبان معیار فراتر می‌برند؛ همان چیزی که «موکاروفسکی» آن را برجسته‌سازی می‌نامد. به اعتقاد وی، زبان معیار (زبان علم) از برجسته‌سازی اجتناب می‌کند؛ اما در شعر، زبان ارتباطی به پس‌زمینه رانده می‌شود تا زبان خود را به نمایش بگذارد، ولی به هر حال نمی‌توان تمام عناصر زبان را برجسته ساخت. (موکاروفسکی، ۱۳۷۱: ۹۰) صورت‌گرایی یا فرمالیسم، یکی از مکتب‌های نقد ادبی است که در خلال جنگ جهانی اول شکل گرفت. اینان ادبیات را صرفاً موضوعی زبانی می‌دانستند و برای شکل و قالب بیش از محتوا ارزش قائل هستند. (سراج و برکتی، ۱۳۹۵: ۵۷-۷۳) صورت‌گرایان در نقد و تحلیل اثر ادبی بر این باورند که باید فقط به خود «متن» پرداخت، نه به حوزه‌ی بیرون از قلمرو ادبیات و این خود اثر ادبی است که اهمیت دارد؛ بدین معنی که شاعر یا نویسنده، سخن را چگونه بیان کرده، نه این که از چه سخن گفته است و چرا؟ (همان)

در فرهنگ اصطلاحات واژگان هنرهای تجسمی، برابر فرم آمده است: «۱- شکل ۲- صورت، قالب (کرامتی، ۱۳۷۰ ۱۶۲) در فرهنگ کوچک آکسفورد فرم، طریقه‌ای که یک شیء به وجود و ظهور می‌آید، معنی شده است. (the oxford minidictionary, p 196) در تعاریف فرم، فرم از ماده و محتوا تفکیک شده و بر نسبی بودن فرم تأکید شده است، به عبارت دیگر مرتبه‌ی فرم، جهت تعیین و تشخیص مشابهت‌ها و اختلاف‌های چیزهای مختلف- خصوصاً آثار هنری- امری بدیهی و در عین حال قراردادی است؛ به طور مثال دو شعر مختلف از حافظ به لحاظ کلی ممکن است، هر دو به فرم غزل باشند، ولی از لحاظ وزن و یا تمثیلات به کار برده شده در آن‌ها دارای فرم‌های متفاوتی باشند. «شکل یا صورت (فرم)» شعر می‌تواند یک مفهوم عمیق‌تری هم داشته باشد و آن مسئله‌ی شکل درونی یا فرم ذهنی آن است که به طور خلاصه

عبارت است از مسئله‌ی پیوستگی عناصر مختلف یک شعر در ترکیب عمودی آن. (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۱۰۵)

در این مقاله ضمن تعریف فرم و بررسی انواع فرم، نمونه‌های عینی از این هنجارگریزی در فرم غزل آرش آذرپیک مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است. اشعار آذرپیک از دو مجموعه غزل«لیلا زانا - دختر اسطوره‌های سرزمین من-» و «دوشیزه به عشق بازمی‌گردد» انتخاب شده است.

(۲-۰) پیشینه‌ی تحقیق:

درباره‌ی فرم در غزل معاصر، طی سالیان اخیر، پژوهش‌های متعددی انجام شده است. از جمله می‌توان به مقاله‌ی «فرم در غزل نو، رقیه کاظم‌زاده»، «نگاهی به نوآوری‌های محمدعلی بهمنی در فرم غزل، فاطمه مدرسی»، «کارکرد عاطفه‌ی حسرت در محتوا و فرم غزل حسین منزوی»، «شگردهای نوآوری در فرم ظاهری غزل نو نصرالله امامی، قدرت قاسمی‌پور و قدرت‌الله ضروفی» و ده‌ها مقاله‌ی دیگر اشاره کرد؛ اما تا به حال فرم در غزل آرش آذرپیک- از غزل‌سرایان معاصر- مورد بررسی و تحلیل قرار نگرفته و این مقاله از این لحاظ منحصربه‌فرد است.

(۳-۰) روش پژوهش:

روش پژوهش به صورت کتابخانه‌ای، بنیادی، توصیفی و تحلیلی است.

(۴_۰) مبانی نظری تحقیق:

(۴_۱) معرفی شاعر:

آرش آذرپیک در بحبوحه‌ی سال‌های انقلاب اسلامی در سال ۵۸ در شهر کرمانشاه به دنیا آمد و سراسر کودکی‌اش را در ایام جنگ و آوارگی گذراند. آن‌چنان که در حین فرار از بمباران به شدت زخمی شد. دوران ابتدایی، راهنمایی و دبیرستان را در شهر کرمانشاه گذراند. در دانشگاه رشته‌ی علوم تربیتی را ناتمام رها کرد و سپس لیسانس ادبیات و فوق‌لیسانس را از دانشگاه رازی کرمانشاه به پایان رساند. زندگی ادبی وی پس از آشنایی با «سید میرطاهر شمس» دچار

تحولی شگرف شد و فعالیت ادبی‌اش را رسماً در نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد به پیشنهاد و تشویق استادش آغاز کرد. نخست قصیده می‌سرود و اهل ذوق و ادب را سرمست از سروده‌های خویش می‌کرد تا این که اندک‌اندک شب‌شعرهای گاه‌به‌گاه حلقه‌ی استاد سید میرطاهر شمس او را به انجمن‌های ادبی شهر کشاند و مشغول تحقیق و تدقیق در ادبیات کلاسیک شد و پس از چندی به این نتیجه رسید که:

«باید که رسم و راه خودم را عوض کنم

یعنی که من نگاه خودم را عوض کنم»

و پیشنهاد یکی از دوستانش به نام «محمدسعید میرزایی» دریچه‌ای شد برای ورود او به دنیای ادبیات پیشرو و آشنایی با نوشته‌های سیمین بهبهانی و تلمذ در جلسات شعر ایشان، باعث شد که جستجوهای آرش آذرپیک به همین‌جا ختم نشود و او بر چکاد ادبیات تئوریک ایران به سوی شناخت جهان ادبی سایر ملل نیز گام برداشت و در این حین با مکتب مینی‌مالیسم آشنا شد تا جرقه‌ای شود برای هم‌افزایی شعر و داستان و گشایش دریچه‌ای نو به روی غزل ایران، یعنی آفرینش غزل مینی‌مال و غزل گفتار و تزریق آن به شریان ادبیات. (آذرپیک و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۶۱-۲۶۲)

هم‌چنین ایشان را مبدع غزل گفتار نیز دانسته‌اند: «بسیاری از نوآوری‌هایی که در ادبیات اتفاق می‌افتد با انکار و بایکوت مافیای ادبی مواجه و یا بدیهی و پیش‌پاافتاده قلمداد می‌شوند، تا حدی که آن را به عنوان حرکتی جمعی و امری که موردنیاز ادبیات و زبان بوده، معرفی می‌کنند، بدون آن که آغازگری داشته باشد، از جمله غزل گفتار که توسط آرش آذرپیک در کتاب لیلا زانا (۱۳۸۳) -که اشعار او را از سال ۷۷ تا بهار ۸۰ در بر می‌گرفت- به ادبیات ایران معرفی شده است. همان‌گونه که سیدعلی صالحی در شعر آزاد ایران مبدع شعر گفتار بودند، آذرپیک نیز در شعر کلاسیک بنیان‌گذار غزل گفتار هستند. (مولانا؛ ۱۳۹۸: ۸۷) این ژانر (غزل گفتار) از سال ۱۳۷۶ با چاپ آثاری در این شیوه در مطبوعات استانی و کشوری آغاز و پس از آن ۵ سال در انتظار مجوز بودن سرانجام برای نخستین بار در «لیلا زانا» مطرح و معرفی شد. پیش از آن هیچ مجموعه‌ی شعری در ادبیات کلاسیک ایران- در همه‌ی قوالب آن- نبوده که

به زبان گفتاری امروز و توأمان با زبانی ساده و روان و عریان بدون هیچ کلمه‌ی مخفف و شکسته‌ای چاپ شده باشد. (همان:۸۸)

از کتاب‌های غزل آرش آذرپیک دو مجموعه‌ی «لیلا زانا» و «دوشیزه به عشق بازمی‌گردد» را می‌توان نام برد که در این نوشتار نوآوری‌های فرم در این دو مجموعه بررسی می‌شود.

(۴-۲) ویژگی‌های غزل آذرپیک:

۱-زبان:

غزل آذرپیک با بهره‌گیری از زبان گفتاری که یکی از روش‌های تنوع‌بخشی به شعر است موجب پیدایش غزل گفتار در ادبیات شده است. «گفتارگرایی در جریان شعر معاصر ویژگی‌های خود را در سه سطح زبانی، شگردهای بلاغی و فکری از زبان شکسته‌ی گفتگوهای روزمره، افکار و باورهای عامه‌پسند و مردمی برمی‌گزیند... به بیانی دیگر بستر این جریان در فرهنگ‌شناسی از جمله لالایی، مثل، حکایت، قصه‌های عامیانه، معما، لغز، ترانه‌ها و دوبیتی‌های مردمی، باورها و اعتقادات عامیانه گسترده شده است که شاعران آن را با برجسته‌سازی‌های هنری به گونه‌ای دیگر بازآفرینی می‌کنند و سهولت، صمیمیت، صوت، حرکت و بیش از همه باور کردن احساس را برای مخاطب به همراه دارد. (بیگ‌زاده و کمرخانی، ۱۳۹۱: ۴۹۶) علاوه بر تعریف فوق، تعاریف دیگری از گفتارگرایی ارائه شده است؛ اما باید دید که آذرپیک از کدام نوع تعریف از گفتار در غزلش بهره برده است. یکی از مؤلفه‌های شعر نیما، نزدیک کردن زبان شعر به دکلماسیون طبیعی کلام است. آذرپیک کوشیده زبان شعرش را به دکلماسیون طبیعی کلام نزدیک کند، بدون آن که دچار ساده‌گویی یا غلتیدن به ورطه‌ی محاوره‌نویسی و زبان کوچه و بازار شود، یعنی در حین حفظ فخامت زبان، لحن گفتاری را نیز به کار گرفته است. در نتیجه زبان شعرش امروزین، ساده، روان و در گریز از زبان لوده، آسان و مبتذل است.

۲- محتوا:

آذرپیک در ردیف شاعران بشردوستی قرار دارد که دغدغه‌اش حمایت از ستم‌دیدگان، رنج زنان و غم مردان و تلاش برای رسیدن به کمال بوده و در کل، مضمون اصلی اغلب آثارش در

مجموعه‌ی «لیلا زانا» پرداختن به زندگی رئال و دردهای اجتماعی است. وی در مجموعه‌ی «دوشیزه به عشق بازمی‌گردد» از دریچه‌ای دیگر به عشق و معشوق می‌نگرد، برخلاف منزوی و بهمنی که مضمون اصلی آثارشان پرداختن عاشقانه و رمانتیک به معشوق بود، آذرپیک معشوق را موجودی فراتر از توصیف چشم و اندام و لب و دهان زنان می‌بیند.

۳-فرم و ساختار:

غزل آذرپیک، از انواع شگردهای ایجاد نوآوری در فرم بهره برده است؛ یعنی از روایت و دیالوگ و منولوگ گرفته تا حضور فرم نیمایی، سپید، کوتاه کردن ابیات، هایکو، واژانه، ناتمام رها کردن بیت آخر، کاربرد قطعه در غزل و سایر قالب‌ها و پلکانی نوشتن ابیاتی از غزل.

۴-وزن و موسیقی:

از لحاظ نوآوری در وزن و موسیقی، آذرپیک به علت این که در برهه‌ای از زمان شاگرد بانوی غزل ایران _سیمین بهبهانی_ بوده، اغلب از اوزان سیمینی بهره برده و گاه دست به نوآوری نیز می‌زند. وی بیشتر از اوزان جویباری و آرام استفاده می‌کند، بدین‌گونه که برخلاف سیدمهدی موسوی و محمدسعید میرزایی که از اوزان جویباری و آرام کلاسیک بهره می‌برند؛ آذرپیک در هر دو مجموعه اوزان نو و امروزی را به کار گرفته، لذا وزن غزل آذرپیک _با وجود تمام بستاره‌ها و گشایش‌های وزن عروضی_ بیش از پیش به سوی نحو سالم زبان فرارَوی کرده است.

۵- صور خیال:

غزل آذرپیک به منظور فرارَوی به سمت کلمه در متن از دیگر پتانسیل‌های کلمه از جمله فضای داستان در غزل و بهره بردن از عناصر داستانی استفاده کرده، لذا آرایه‌ها و ایماژهای کلاسیک ادبیات را به حداقل ممکن رسانیده است. در واقع برخلاف غزل روایی که کلیت متن، روایت پنهانی را ارائه می‌دهد، غزل آذرپیک فارغ از انواع ترکیب‌سازی‌های ادیبانه برای رسیدن به دکلماسیون طبیعی زبان، عناصر صور خیال را که شامل تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و... است به حداقل ممکن رسانیده است.

۶- عاطفه:

در غزل آذرپیک شاعر از «من خصوصی» به سوی «من اجتماعی» و «من انسانی» فرارَوی کرده است و با ارتباط بی‌واسطه با جامعه و دنیای اطرافش، دیگر از احساسات رقیق عاشقانه و آمال و دردهای درونی و فردی، خبری نیست؛ و این آمال و دردها اغلب درد فقر، ظلم، خفقان، فساد اجتماعی، عدم رعایت عدالت اجتماعی و... است؛ بنابراین عاطفه و احساس شاعر در خدمت بیان درد اجتماع و تحولات درونی و کمال‌گرایانه‌ی انسان قرار گرفته، نه بیان آه و ناله‌ها و سوز و گدازهای عاشقانه از هجر و فراق یار.

در این نوشتار از میان ویژگی‌های غزل آذرپیک به بررسی فرم خواهیم پرداخت.

(۴-۳) فرم:

پیش از ورود به بحث اصلی، ضروری‌ست که نگاهی گذرا به سه مفهوم بافت، ساخت و شکل داشته باشیم.

بافت: به مجموعه‌ای از عناصر و اجزای شعر گفته می‌شود که می‌توان آن‌ها را از محتوا جدا کرد، مانند وزن، قافیه، لحن، تصویر، موسیقی آوایی، بافت لفظی، عناصر صوتی، تناسب صامت‌ها و مصوت‌ها، نرمی و درشتی الفاظ و...

ساخت (ساختار): مجموعه‌ی ارتباط متقابل اجزا و عناصر تشکیل‌دهنده‌ی یک کل است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳) به بیان دیگر، ترتیب منطقی یا روند طبیعی که کل را به وجود می‌آورد.

شکل (فرم): هیئت کلی و نهایی یک مجموعه که ذهن می‌تواند در خود نگه دارد به بیان دیگر، تجسم نهایی یا کلیت محسوس یک پدیده‌ی ادبی. شکل در نقد ادبی به مفهوم نظم یا هیئتی است که برای بیان محتوای اثر هنری به کار می‌رود. به بیان دیگر روش ارائه‌ی اثر هنری است. در ادبیات اروپایی وقتی از شکل شعر سخن به میان می‌آید، منظور نظم مشخص و موزونی است که هر قطعه شعر دارد. به این مفهوم، اصطلاح شکل تقریباً معادل قالب در زبان فارسی است؛ اما مفهوم شکل در آثار فرمالیست‌ها کلی‌تر از مفهوم آن در نظریه‌های ادبی دیگر است. زمانی که شکلوفسکی می‌گفت: «شکل تازه، محتوای تازه می‌آفریند» (احمدی، ۱۳۷۲: ج ۱،

۵۲) معنای جدید و گسترده‌ای از شکل را مطرح می‌کرد. منظور او از شکل، نظام خاص و بافت ویژه‌ای است که یک اثر ادبی را ایجاد و ماندگار می‌کند. راز این ماندگاری و زیبایی‌آفرینی را باید در زبان‌شناسی جست نه در محتوای آن اثر ادبی.

(۴-۴) هنجارگریزی:

آن‌چه مشخصه‌ی زبان ادبی است و آن را از سایر گونه‌های سخن متمایز می‌کند، این است که زبان ادبی، زبان معمول در ادبیات را به روش‌های گوناگون تغییر شکل می‌دهد، زبان معمول در ادبیات با شگردهای خاص شاعر و نویسنده، تقویت، فشرده، تحریف، موجز، گزیده یا حتی واژگونه می‌شود. لذا «هدف هنر، انتقال حس چیزهاست آن‌سان که ادراک می‌شوند، نه آن‌سان که دانسته می‌شوند. هنر با ایجاد اشکال غریب و با افزودن بر دشواری و زمان فرایند ادراک، از اشیا آشنایی‌زدایی می‌کند». (مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۳) چنان‌چه- به قول هاورانک Havranek صورت‌گرای چک- «شیوه‌ی بیان جلب‌نظر کند، غیرمتعارف باشد و در مقابل فرایند خودکاری زبان، غیرخودکاری باشد» (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۶) دستاورد مهم نظریه‌ی آشنایی‌زدایی (هنجار گریزی)، این است که هنر ناب و ادبیات بر سر راه مخاطب خود مانع می‌گذارد و برخلاف برخی نظریات، مفاهیم را آسان و قابل دسترسی نمی‌کند چون وقتی مانع بر سر راه باشد حرکت کندتر می‌گردد و در هر مقطعی باید مکث کرد و در این هنگام است که خواننده به ادراکی دیگر و دید و تجربه‌ای تازه از زندگی دست می‌یابد. (نفیسی، ۱۳۶۸: ۳۵)؛ و از طریق همین آشنایی‌زدایی، مراتب تمایز و تشخص بخشیدن واژه‌ها را فراهم می‌کند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۶)

خانم نووتنی می‌گوید: «تفاوت عمده میان زبان در شعر و زبان بیرون از شعر در این است که یکی ساختاری عالی‌تر از دیگری دارد؛ و سازمان پیچیده‌تری که در شعر برقرار می‌شود این امکان را به شاعر می‌دهد که بر ویژگی‌های گوناگون زبان به طور اعم جامه‌ای نو بپوشاند و آن‌ها را به این صورت به کار بندد.» (هاوکس، ۱۳۷۷: ۱۰۹-۱۰۸). زبان‌شناسان این ساختارِ پیچیده‌ی متمایز در زبان شعر را به «انحراف» شاعر از زبان «بهنجار» برمی‌گردانند. یان موکاروفسکی زبان‌شناس چک با تأکید بر این مطلب می‌گوید: «نقش زبان شعر عبارت است از نهایت برجسته‌سازی... نه برای امر ارتباط، بلکه هدف از برجسته کردن عمل بیان، خود عمل

گفتار است.» (همان: ۱۰۹) اهمیت انحراف یا «برجسته‌سازی» foregrounding تا جایی است که اساس شعر را بر آن قرار می‌دهند، ارسطو با تمایز قائل شدن بین زبان گفتار و زبان شعر می‌گوید: «زبان شعر چیزی غیر از زبان گفتار است.» (ارسطو،۱۹۸۰: ۶۱)

موکاروفسکی دو نوع برجسته‌سازی را از هم جدا می‌کند:۱ - برجسته‌سازی در زبان معیار، مثلاً در روزنامه‌نگاری یا مقاله‌نویسی؛ ۲- برجسته‌سازی در زبان شعر (موکاروفسکی، ۱۳۷۳:۹۵) وجه تمایز این دو گونه برجسته‌سازی در این است که برجسته‌سازی در زبان معیار، همواره تابعی از ارتباط است؛ یعنی هدف آن بیشتر جلب‌نظر خواننده یا شنونده به موضوع موردنظر است، اما برجسته‌سازی ادبی برای بیان عینی و به خاطر خود زبان به کار می‌رود و زبان ارتباطی را به پیش‌زمینه می‌راند؛ بنابراین، نخستین شرط هنجارگریزی در این است که برجسته‌سازی ادبی حاصل از آن، در پی ایفای نقش ارتباطی زبان نباشد. موکاروفسکی هم‌چنین می‌افزاید: «ابزارهای برجسته‌سازی در شعر، باید دارای دو شرط دیگر نیز باشند: سازگاری و نظام‌مندی» (همان: ۹۵) مراد از سازگاری این است که در یک اثر هنری، جزئی که می‌خواهد برجسته شود و شکل تازه‌ای پیدا کند، دارای جهتی ثابت باشد؛ یعنی یکی از بخش‌های زبان، از قبیل آوا، معنی، نحو و... را هدف قرار دهد و مقصود از نظام‌مند بودن این است که برجسته‌سازی، تابع سلسله پیوندهای موجود میان اجزای یک اثر هنری باشد. لیچ نیز هرگونه هنجارگریزی را در پیوند با خلاقیت، هنری نمی‌داند و معتقد است که هنجارگریزی نباید موجب اختلال در ایجاد ارتباط شود.» او برای هنجارگریزی هنری، سه شرط «نقش‌مندی»، «جهت‌مندی» و «هدف‌مندی» را مطرح می‌کند» (صفوی، ۱۳۷۳:۴۷.)

می‌توان آشنایی‌زدایی (هنجارگریزی) را به دو نوع اساسی تقسیم کرد که همه‌ی انواع آشنایی‌زدایی در آن بگنجد. نوع اول به جوهر ماده‌ی زبانی مربوط است که جان کوهن آن را «آشنایی‌زدایی استبدالی یا جایگزینی» نامیده است (کوهن، ۱۹۸۶: ۵-۲ و نیز ر، ک ویس، ۱۴۱۶: ۶۰). نوع دوم به ترکیب کلمه با کلمات دیگر در سیاق مربوط است، سیاقی که گاه طولانی و گاهی کوتاه است؛ و این نوع آشنایی‌زدایی «ترکیبی یا ساختاری» نام دارد (کوهن، ۵:۱۹۸۶). با توجه به تعاریف فوق از فرم و انواع هنجارگریزی به سراغ غزل آرش آذرپیک می‌رویم و اشعار او را از لحاظ برجسته‌سازی فرمی مورد بررسی قرار می‌دهیم.

(۵-۱) بررسی فرم در غزل آذرپیک:

نوآوری‌های آرش آذرپیک، تنها به «عدم کاربرد کلمات مخفف و شکسته در بافت اثر و به حداقل ممکن رسانیدن ترکیب‌سازی‌های ادیبانه برای رسیدن به دکلماسیون طبیعی زبان، به حداقل ممکن رسانیدن آرایه‌ها و ایماژه‌های کلاسیک برای نزدیکی فضا و بیان شعر به طبیعت خالص زبان گفتار» (مولانا،۱۳۹۸: ۸۹) محدود نمی‌شود. افزون بر زبان و بیان گفتاری و نحوه‌ی نگرش انسان‌مدارانه و جنس سومی به جنسیت زن و مرد و ایجاد فضایی نو و متنوع در غزل، آذرپیک نیز مانند هر شاعری همراه و همگام با زمان و عصر خود در پی افکندن ساختار و بنایی نو در شعر فارسی است؛ به همین دلیل وی ضمن حفظ قالب غزل، در فکر ارائه‌ی فرم نو و نوآوری در صورت غزل نیز هست؛ و شعرهای خوب و موفق وی دارای فرم و ساختی واحد و منسجم و محکم است که در ذیل به چند مورد اشاره می‌شود:

(۵-۱-۱) 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 اندازه‌ی هر سطر شعر، متناسب با ظرفیت سخن در همان سطر باشد، نه به گونه‌ای ناگزیر، تابع قاعده‌ای از پیش تعیین‌شده و تخطی‌ناپذیر باشد. (حسنلی، ۱۳۸۳: ۲۲۲) همان‌طور که نیما فرم غزل را به هم ریخت تا متناسب با ظرفیت سخن سطرها کوتاه و بلند شوند، آذرپیک نیز با بهره بردن از فرم شعر نیمایی در قالب غزل در فرم ایجاد نوآوری کرده است.

توفان سیاه، باز هم شب

پا روی سر زمین نهاده‌ست

-/ پس کی خورشید خواهد آمد؟/

سرباز هنوز ایستاده‌ست (حسینی، ۱۳۹۵: ۷۰)

-شاه بانو! اجازه نیست!

-چرا؟!

-شاه دستور داده است به ما

□

/ عیش و نوش حرمسرا/

- آخر، وسعت بودنم؟

- فقط این‌جا! (همان)

گاهی شاعر در نوشتن شعر، شیوه‌ای را به کار می‌برد که تغییری در تلفظ واژه به وجود نمی‌آورد؛ اما این شکل نوشتن، مفهومی تازه به مفهوم واژه می‌افزاید. (انوشه، ۱۳۷۶:۱۴۴)

آذرپیک در نمونه‌های فوق از ریختمان و چینش افقی ابیات در غزل به سمت شعر نیمایی فراروی کرده و با ارتباط بی‌واسطه با شعر نیمایی، دریافته است که دیالوگ‌ها در غزل، پذیرش طرز نوشتار سطر به سطر شعر نیمایی را دارد و ضمن حفظ وزن و موسیقی کلام و حتی با حضور دیالوگ‌ها، با نزدیک شدن به دکلماسیون طبیعی زبان (رد و بدل شدن دیالوگ با لحن طبیعی گفتار) ایجاد نوآوری در فرم نوشتار غزل متناسب با محتوا کرده است. طرز نوشتار در این نمونه‌ها به درست خواندن شعر، انتقال احساس و اندیشه و دیداری‌تر کردن شعر کمک می‌کند. در واقع آذرپیک در تلاش است تا از حروف و کلمات و حتی علامت‌های نگارشی به گونه‌ای استفاده کند که اثر همانند صحنه‌ی نمایش و تابلویی زیبا در اختیار مخاطب قرار گیرد و علاوه بر درک متن در آن حضور داشته باشد.

(۵-۱-۲) کانکریت یا دیداری کردن شعر:

در شعر دیداری یا کانکریت، دیدن با شنیدن درمی‌آمیزد. در این‌گونه شعرها، هیئت فیزیکی و صور واژه‌ها تصویری دقیق از معنای ذهنی آن‌هاست، شاعر به جای این که معنا را بنویسد تصویری از آن را ترسیم می‌کند. (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۲۲)

یکی از شگردهای آذرپیک کانکریت و دیداری کردن غزل و استفاده از ژانر واژانه در غزل است که معنای موردنظر از تناسبی که بین واژه‌ها ایجاد شده و طرز چیدمان آن‌ها به تصویر کشیده می‌شود.

کلبه

یک شیر رام

جنگل ماه

یک زن نی‌لبک زن تنها. (حسینی، ۱۳۹۵: ۶۸)

زوزه‌ی گرگ‌ها، شب و سرما

کنج مخروبه سایه‌ی تنها. (آذرپیک،۱۳۸۳: ۲۶)

شاعر با ارتباط بی‌واسطه با پتانسیل‌های واژگان و درک ارتباط آن‌ها با همدیگر در یک سطر، تناسبی در چیدمان آن‌ها ایجاد کرده است که این تناسب نتیجه‌ی درک حسی_ هندسی شاعر از دنیای اطراف بوده و موقعیت آن‌ها را به تصویر کشیده است، ضمن آن که از قواعد هم‌نشینی فراروی کرده و معنای موردنظر را بدون استفاده از قاعده‌ی هم‌نشینی و زنجیره‌ی گفتار ارائه کرده است.

(۵-۱-۳) 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 دونفری یا چندنفری یا تک‌گویی‌های درونی یا نقل داستان‌ها به شیوه‌ای مینی‌مال. (بهبهانی، ۱۳۸۱: ۱۳) آرش آذرپیک از محدود شاعران معاصر است که هم در وزن و هم در استفاده از روایت در غزل پیرو استادش سیمین بهبهانی است؛ اما از دیالوگ و مکالمه به منظور نزدیک شدن به دکلماسیون طبیعی زبان بهره می‌برد. هرچند در ادبیات کهن تا پیش از پیدایش غزل روایی بانو سیمین، آوردن داستان در میان شعر، بیشتر در قالب مثنوی دیده شده است و برخی

منتقدان معتقدند که روایت در غزل شاعران کهن نیز وجود داشته اما روایت عنصر غالب نبوده است. (آذرپیک، ۱۳۹۷: ۱۹)

از ویژگی‌های غزل روایی می‌توان به لحن صمیمی و عامیانه‌ی گفتگو و مکالمه‌ی شخصیت‌ها در آن اشاره کرد. (همان) روایی شدن غزل سبب استحکام محور عمودی آن و یکی از اصول جریانات غزل نوین شده که اوج این مؤلفه در غزل مینی‌مال و کتاب «لیلا زانا» به قلم آرش آذرپیک نمود یافته است. با استناد به این کتاب تا پیش از این مجموعه غزلی وجود نداشته است که محور عمودی غزل‌های آن چنان مستحکم باشد. (همان:۲۰) به طوری که کلیت شعر بار معنایی غزل= داستان را متقبل شود؛ و نمی‌توان جزئی از آن را جابه‌جا یا حذف کرد.

کودک خیره- «چیست این بابا؟» «هیچ یک نقشه، نقشه‌ی دنیا»

«نقشه‌یعنی چه؟ «رسم شکل زمین از کویرش گرفته تا... دریا»

«این خطوط سیاه دیگر چیست؟» «هیچ! مرز است، مرز آدم‌ها»

«مرز یعنی چه؟» «مثل دیوار است بین همسایه‌های ما با ما»

□□□

کودک و خشم، پاک‌کن، نقشه... (آذرپیک، ۱۳۸۳: ۲۲)

هدف شعر از ابزار گفتگو و ساخت نمایشنامه‌ای، علاوه بر هنری‌تر کردن سخن و بیان، استحکام بخشیدن به محور عمودی غزل است، چیزی که تا پیش از آذرپیک در غزل با بسامد استفاده در دو مجموعه وجود نداشته است. علاوه بر این فرارَوی قالب غزل و شعر به سوی کلمه‌محوری و بهره بردن از سایر پتانسیل‌های کلمه از جمله داستان و نمایش‌نامه منجر به خلق متن کلمه‌گرا و جنس سومی از تقابل پتانسیل‌های متضاد در متن می‌شود. در غزل روایی گاه ارتباط بین ابیات سست می‌شود و می‌توان یکی از ابیات را حذف یا جانشین کرد؛ اما در غزل مینی‌مال به هیچ وجه نمی‌توان یکی از ابیات را حذف یا اضافه و جانشین کرد. خط سیر روایت، آغاز، نقطه‌ی اوج و پایان باز یا بسته‌ای دارد که نمی‌توان به علت استحکام متن در آن دگرگونی ایجاد کرد. گذشته از این در این‌گونه غزل‌ها زبان متن به دکلماسیون طبیعی زبان با حفظ فخامت آن نزدیک شده و دیالوگ‌ها در عین حال که لحن عامیانه و کوچه‌بازاری به خود

نپذیرفته، ساده و روان و به دور از ترکیب‌سازی‌ها و افتادن در دام هزل‌گویی است. غزل روحی واحد و ساختاری منسجم دارد. شاعر در این غزل، روایت کودکی را بیان می‌کند که در حال رسم نقشه‌ی دنیاست، گفتگوی کودک و پدر که بار بیان و نقل روایت را به دوش می‌کشد، تحلیل پدیدارشناسانه‌ی کاراکترها در فراشعر کلمه‌گرا را به ذهن متبادر می‌سازد. پاک کردن مرز بین کشورها و پرسش‌های کودک، پیش از آن که روایتی را به تصویر بکشد، بیانگر فضای رئال و دراماتیک است که به عینه در برابر مخاطب، پدیدارها خودشان خویش را می‌نمایانند.

بچه ماهی به تور می‌نگریست، راز این پرده‌ی مشبک چیست؟

پدر و مادر مرا هم برد، راستی این فرشته‌ی ما نیست؟!

تا به کی مثل لاک‌پشتی پیر روز و شب یکنواخت باید زیست؟

می‌روم از حصار این تکرار تا به آن‌جا که آسمان آبی‌ست

می‌روم اوج را، ولی باید سخت بر حال لاک‌پشت گریست

□□

ساعتی بعد، آن‌سوی برکه رقص آتش، غروب یک ماهی‌ست.

(آذرپیک، ۱۳۸۳:۱۱)

شخصیت در این غزل ماهی است که با خود تک‌گویی درونی دارد که به طرزی سمبلیک بیان می‌شود. ماهی تمثیلی از انسان، تور نماد وسوسه‌های شیطانی و لاک‌پشت نماد انسانی است که آهسته و پیوسته در راه رسیدن به کمال طی طریق می‌کند. دریا نماد حقیقت و سرانجامِ ماهی، سرانجامِ انسان‌هایی است که مغلوب وسوسه‌ها می‌شوند.

(۵-۱-۴) آوردن قالب شعری دیگر در قالب غزل:

غزل‌سرایان معاصر، در پی ایجاد نوآوری و ساختمان خاص و منحصربه‌فردی برای شعرشان، دست به نوآوری‌هایی زده‌اند از جمله ترکیب دو یا چند قالب، مثلاً آذرپیک در غزل از واژانه، شعر نیمایی، قطعه، ترجیع‌بند، هایکو و... در غزل بهره برده است. «که پس از چاپ «لیلا زانا»

به شکل یک اپیدمی در غزل معاصر درآمد... که پس از آن نیز نگاه فراقالبیک و شناور بودن قالب‌ها در هم که در کتاب «جنس سوم» مطرح شده بود بی‌سروصدا مورد تقلید قرار گرفت.» (آذرپیک و همکاران، ۱۳۹۶: ۳۸۰)

۱-«کاربرد واژانه»:

زن

پرتگاه

آخر این راه. (آذرپیک، ۱۳۹۷: ۱۴۷)

خواب بهار

خلوت ساحل

غروب

مرد

آرام روی شانه‌ی زن سر نهاده است

پاییز زرد

مرد

اتاق سیاه‌پوش... (آذرپیک،۱۳۸۳: ۷)

۲-«کاربرد ترجیع‌بند»:

«آی آقا! نان برایم می‌خری؟» می‌زنم بر سینه‌ی او دست رد

□

کفش نو انگشت پا را می‌زند پای من در کفش هی جان می‌کند

□

روزنامه: «باز مردی شیشه‌ای همسرش را کشته با مشت و لگد»

□

کفش نو انگشت پا را می‌زند پای من در کفش هی جان می‌کند.

۳-«کاربرد فضای قطعه در غزل»:

از جمله غزل‌هایی که در آن‌ها فضای قطعه در غزل آمده است می‌توان به غزل «بچه‌ماهی»، «نان و شمشیر»، «نقشه» و... اشاره کرد.

کودک خیره- «چیست این بابا؟» «هیچ یک نقشه، نقشه‌ی دنیا»

«نقشه یعنی چه؟» «رسم شکل زمین از کویرش گرفته تا... دریا» (آذرپیک،۱۳۸۳: ۲۲)

۴-«کاربرد هایکو در غزل»:

کاج بلند

صاعقه‌ای ایستاده است

که چشم‌های تو به زمین، هدیه داده است. (همان: ۳۸)

در این بیت مصرع اول تشکیل یک هایکو داده است.

کلبه

یک شیر رام

جنگل ماه

یک زن نی‌لبک‌زنِ تنها. (حسینی، ۱۳۹۵: ۶۸)

این بیت از لحاظ فرم بیرونی یک واژانه، اما از لحاظ فرم درونی و محتوایی یک هایکو است.

۵-«کاربرد متن در غزل»:

بر دلش بار یک جهان فریاد بر لبش موج «هر چه بادا باد»

مثل یک گردباد سرگردان باز بر متن خود به راه افتاد

چشم را بست و لحظه‌ای آورد قطره‌قطره گذشته‌ها را یاد

روزهایی همیشه‌سبز که رفت با زبان زخم شعله‌ها بر باد

ناگهان دید در مقابل خود خانه‌اش را که بوی شب می‌داد. (آذرپیک، ۱۳۸۳: ۸)

(۵-۱-۵) 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 موردنظر را به پایان برد، برای ارائه‌ی مطلب جدید فصل دیگری را که ممکن است تنها یک بیت باشد، شروع می‌کند. (کاظم‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۸۲)

۱

مرد شکسته بر پل شب ایستاده است

در زیر پای او خط موهوم جاده است

۲

یک خانه‌ی اصیل، عروس دیار برف

بر در زنی شبیه پری ایستاده است

۳

خواب بهار، خلوت ساحل، غروب، مرد

آرام روی شانه‌ی زن سر نهاده است. (آذرپیک، ۱۳۸۳: ۷)

یکی دیگر از شگردهای آذرپیک برای فصل‌بندی حضور مربع‌ها است که فضاها را از همدیگر تفکیک می‌کند. در واقع مربع‌ها سبب اپیزودبندی غزل شده است. تفکیک ابیات از لحاظ زمانی یک مربع، تفکیک فضاها از لحاظ مکانی دو مربع و هنگامی که مکان و زمان کاملاً متفاوت باشند سه مربع.

تا نیمه سطل شیر را خالی کرد

رفت و یک نیمه سطل هم آب آورد

□□

یک‌باره سیل خانمانکن آمد

دکان را برد، ناگهان آن نامرد.

(آذرپیک، ۱۳۸۳: ۲۹)

باد بر خود پیچید گوش یک سایه شنید:

«آن که دستش خالی‌ست بینتان انسان نیست؟!»

□□□

یک زمستان سرد، فقر را پایان نیست

خانه‌ای ویرانه هیچ کس در آن نیست. (همان: ۶)

(۵-۱-۶) آغاز ناگهان و پایان ناتمام:

در شعر معاصر گاه با اشعاری مواجه می‌شویم که آغاز غافلگیرکننده دارند. بدون مقدمه آغاز می‌شوند و خواننده خود باید گذشته‌ی شعر را حدس بزند. بعضی شاعران امروز برای آشنایی‌زدایی، شعر خود را به گونه‌ای بی‌مقدمه آغاز می‌کنند به گونه‌ای که خواننده بخش‌های آغازین و نانوشته‌ی آن را خود بازسازی می‌کند. (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۴۲) از شگردهای منحصربه‌فرد آذرپیک نیز برای نوآوری در غزل حضور تک‌مصراع‌ها در پایان غزل است که در مجموعه‌ی «لیلا زانا» به کرات استفاده شده. هم‌چنین گاهی اوقات بی‌مقدمه غزلی را آغاز می‌کند، گویی مقدمه‌ی آن پیش از بیان در ذهنش اتفاق افتاده و غزل ادامه‌ی حادثه‌ای است که در ذهن شاعر بر او رفته.

در ابیات زیر مقدمه‌ی شعر در ذهن شاعر اتفاق افتاده است و شاعر بی‌مقدمه شعر را آغاز می‌کند.

بر دلش بار یک جهان فریاد بر لبش موج «هرچه بادا باد»

مثل یک گردباد سرگردان باز بر متن خود به راه افتاد. (آذرپیک، ۱۳۸۳: ۸)

پیش خود نه بت از تو ساخته‌ام نه تو را یک فرشته می‌دانم

سایه‌هامان درست مثل همند هم تو انسان و هم من انسانم. (همان: ۳۷)

و یا غزل «سایه‌ی پشت پرده» پایانی ناتمام دارد.

مرد یک‌باره از غزل خط خورد قلم از دست زن زمین افتاد

سایه‌ی پشت پرده وارد شد... (آذرپیک، ۱۳۸۳: ۸)

در واقع شاعر هر جا که سخنش به پایان رسیده است، غزل را تمام کرده و برای او هیچ فرقی نمی‌کند که پایان غزل را با یک مصرع پایان دهد یا با یک بیت کامل. در غزل «نقشه» نیز شعر با یک تک‌مصرع پایان یافته است.

«مرز یعنی چه؟» «مثل دیوار است بین همسایه‌های ما با ما»

□□

کودک و خشم، پاک‌کن، نقشه... (همان: ۲۲)

ناگهان با نگاه یک هرزه دل برایش نماند، باز اما

یک نفر سد راه او شده است... (همان: ۲۶)

(۵-۱-۶) غزل با ساختار نمایش‌نامه‌ای:

یکی از خصوصیات غزل آذرپیک حضور گفتگوها و مقطع کردن و نوشتن قالب غزل با ساختار نمایش‌نامه‌ای است که او از این نوآوری‌ها در جهت انسجام فرم استفاده کرده، به گونه‌ای که ما در ساختار غزل آذرپیک، با انواع علائم نگارشی از جمله خط تیره برای دیالوگ، گیومه برای تشخیص دیالوگ هر یک از کاراکترها و کروشه برای بیان تذکرات شاعر و حضور راوی مواجه هستیم. نمونه‌هایی از این نوآوری در فرم غزل آذرپیک عبارتند از:

راوی نوشت: «یک شبه سر تا به پا شکست

سردار که غریبه‌ترین بود با شکست

در پنجه‌های آهنی‌اش در شب نبرد

دشمن مچاله شد، دو قدم مانده تا شکست. (آذرپیک، ۱۳۹۷: ۱۵۸)

در این ابیات حضور راوی در متن غزل شگرد نوآورانه‌ای بوده که با عنوان فاصله‌گذاری برشتی در نمایش‌نامه مطرح شده و آذرپیک به فراخور محتوا از آن بهره برده است.

-«خانم! آقا...»

- «برو رهایم کن

یا بگو مرده یا بگو رفته»

- «خانم! آقا هنوز پشت در است»

- «حرف او را نزن»

و بغض شکست. (آذرپیک، ۱۳۹۷: ۱۴۴)

در این‌جا نیز حضور کاراکترها و دیالوگ‌هایشان اثر را به حالت نمایشنامه‌ای درآورده که این گفتگوها با علائم نگارشی از همدیگر متمایز شده‌اند.

(۵-۱-۷) تکرار ابیات:

«برای نخستین بار یک بیت از تکرار دو مصرع هم‌شکل برای تأکید معنایی بیشتر تشکیل شده است.» (آذرپیک و همکاران، ۱۳۹۶: ۳۸۰) یکی دیگر از شگردهای آذرپیک برای ایجاد نوآوری در فرم تکرار ابیات هم‌شکل و هم‌سان برای تأکید بر یک معنا است که این ابزار بر طبق ادعای آذرپیک تا کنون در غزل اتفاق نیفتاده.

هی آهن اتفاق افتاد، هی آهن اتفاق افتاد

آهن تمام دنیا شد... که دشمن اتفاق افتاد

دشمن تمام انسان شد... و مردن اتفاق افتاد

یک سیب ماند و ما- و باز، مرد و زن اتفاق افتاد

□□□

من در تو اتفاق افتاد، تو در من اتفاق افتاد. (آذرپیک، ۱۳۸۳: ۳۰)

در این غزل، تکرار هم‌سان ابیات در آغاز و پایان مشاهده می‌شود که برای تأکید بر ماشینی شدن و آهن شدن انسان در قرن بیست‌ویکم بیان شده و تکرار این ابیات یعنی همه‌ی انسان‌ها در حال تبدیل شدن به ماشین‌های آهنی هستند، سخت، سرد و بی‌احساس.

(۵-۱-۸) ارجحیت فرم درونی بر فرم بیرونی: در این باره آذرپیک می‌گوید: «در غزل مینی‌مال فرم درونی بر فرم بیرونی ارجح است، بنابراین آن‌گاه که فرم درونی از لحاظ محتوایی و زیبایی‌شناختی اقتضا کند می‌توان فرم بیرونی را شکست. در زمینه‌ی عروض نیز ما اصالت را به خود اصل موسیقیایی کلمات می‌دهیم و در مواردی چون مصراع اول غزل زیر که شکستن

عروض از دیدگاه هنری، ایراد موسیقیایی در گوش و ذهن مخاطبش ایجاد نمی‌کند، شکستن عروض نیز بلامانع می‌شود.» (آذرپیک، ۱۳۹۷: ۱۱۹)

زن با صدای گیتار پرواز می‌کند/ زن با صدای گیتار بی‌هوش می‌شود

زن فکر می‌کند که یکی از ستاره‌هاست/ روزی شبیه خانم گوگ... می‌شود. (همان:۱۱۹)

(۵-۱-۹) کلیدواژه بودن اسم غزل:

در برخی از غزل‌های آذرپیک عنوان اثر یک کلیدواژه برای درک مفهوم غزل است و بدون کلیدواژه مفهوم غزل ناقص و ناتمام است. از جمله‌ی این غزل‌ها می‌توان غزل «مومیایی» از کتاب «دوشیزه به عشق بازمی‌گردد» را نام برد.

«مومیایی»

تا که از خواب باستان برخاست/ برق از چشم مردمان برخاست

«وای مرده دوباره زنده شده‌ست!»/ یک جوانک از آن میان برخاست:

«ها! حرف تو چیست این که چنین/ از تو و نسل تو نشان برخاست

پاسخ او سکوت بود فقط... (آذرپیک، ۱۳۹۷: ۱۰۳)

(۵-۱-۱۰) هم‌قافیه نبودن بیت اول غزل:

در غزل «داستان محرمانه» حوادث به گونه‌ای اتفاق افتاده که در آن یک بیت در بالا و سمت چپ صفحه قرار گرفته و بعد عنوان اثر و سپس ادامه‌ی متن غزل آمده است.

یک داستان محرمانه، پیش از این متن

بین من و تو اتفاق افتاد و بعد...

«داستان محرمانه»

از فرط وحشت، ناگهان آغاز کردند

ما را _ و در این یک پلان آغاز کردند. (آذرپیک ۱۳۸۳: ۴۱)

(۵-۱-۱۱) فرم تسلسل:

متن یک نقطه‌ی مرکزی دارد که ردیف آن است و در پایان غزل، دوباره به آغاز متن بازمی‌گردد.

توفان سیاه، باز هم شب پا روی سر زمین نهاده‌ست

«پس کی خورشید خواهد آمد؟!» سرباز هنوز ایستاده‌ست

.

.

.

خورشید درون کوره‌ی خود می‌سوزاند تن زمین را

«پس کی شب سرد خواهد آمد؟» سرباز هنوز ایستاده‌ست.

(آذرپیک، ۱۳۹۷: ۱۱۴-۱۱۵)

(۵-۱-۱۲) حضور چند روایت در غزل:

یکی از ویژگی‌های نوآورانه‌ی آذرپیک در فرم غزل استفاده از یک روایت ثابت و چندین و چند روایت مکمل و موازی در غزل بوده که ایجاد فرم جدید کرده و منحصربه‌فرد است. این فرم در غزل «۱۹» از مجموعه‌ی «دوشیزه به عشق بازمی‌گردد» آمده.

سیصد و چند شماره... انگار/ تلفن مسخره کرده من را

باز می‌گیرم و باید حتماً/ پشت خط گوش کنم یک زن را

«نام تو؟!... وای!... نه! گل قحطی بود؟!/ خط اگر خط نخوری ...» و چندی‌ست

دل من تنگ‌ترین تا شاید/ بشنود آن‌سوی خط سوسن را

[کاست سوسن] این شش ماه است/ خط من قطع و دارم از صبح

زیر باران تا شب می‌دوزم/ به دبیر اعظم، مسکن را[1]

«های! آخر چه شده؟ آدم باش/ سعی کن گوشی دستت باشد

بی‌خبر هستی، ما می‌بینیم/ همه جا پشت سرت یک زن را»

□□

این روایت به سرانجامی خیر/ ولی انگار غزل می‌خواهد

در همین متن تداوم یابد/ شاید این بار بمیرد من را

این دیالوگ از تو: «باران است/ باز هم باید عاشق بشوم»

این منولوگ از من: «آتش!...وای!/ چه کنم لحظه‌ی باریدن را؟!»

این همه فاصله بین «من_ تو»/ که نه تو مال من و نه... اما

کارد بر شاهرگ خود زده است/ آن که بی‌لاله شبی لادن را...

برج تنهایی من، عاج تو/ چه قَدَر خوب گره خورده به هم

برج‌های دوقلو! برخیزید/ آخرین حمله‌ی بن‌لادن را. (آذرپیک، ۱۳۹۷: ۱۳۰_۱۳۱)

(۵-۱-۱۳) فاصله‌گذاری برشتی در غزل:

شب شد و یک سایه آمد باز بر متن

کوله‌اش را کرد کم‌کم باز بر متن

1. دبیراعظم و مسکن نام دو خیابان است در کرمانشاه

شاعرِ این بارِ قصه ناگهان دید

دختری آشفته با یک ساز بر متن. (آذرپیک، ۱۳۹۷: ۹۷)

در این غزل فرم درونی به گونه‌ای است که بین ذهن و عین و خود متن پیوند برقرار شده است به طوری که شاعر «دختری آشفته با یک ساز» را بر متن غزلش می‌یابد. کوله‌اش را کرد کم‌کم باز بر متن، به گونه‌ای در هم آمیختن پیوند ذهن و عین است، ابژه یعنی باز کردن کوله در فضای انتزاعی و ذهن یعنی بر متن اتفاق می‌افتد که یک نوآوری در فرم درونی به شمار می‌رود و در کلیت یک فضای بیرونی منحصربه‌فرد ساخته است.

از دیگر نوآوری‌های آذرپیک می‌توان به کار بردن علائم نگارشی، مانند _، ...، «» و... اشاره کرد که علاوه بر خوانش صحیح متن، در متونی به کار می‌رود که دیالوگ و دکلماسیون طبیعی اتفاق می‌افتد؛ و در نهایت می‌توان به کاربرد کلمات انگلیسی در متن و پایان‌بندی باز در غزل آذرپیک اشاره کرد.

در باز می‌شود و تو لبخند می‌شوی اما نگاه تو... نه! شبیه گذشته نیست

صبح مرا مچاله‌ی خود کن ولی بدان بی‌من غروب منتظر توست feminist!

(همان: ۱۲۹)

نتیجه‌گیری:

ساخت یک اثر حاصل تعامل اجزای یک کل هنری‌ست که به آن وحدت می‌بخشد؛ و فرم شیوه‌ی سامان بخشیدن و ایجاد هارمونی بین اجزای هنری و نظمی برای بیان محتوای اثر است، البته نظمی که در وزن و قافیه‌ی غزل اتفاق می‌افتد در فرم درونی موردنظر نیست. اغلب نظم در عناصر ادبی و زیبایی‌شناسیک موردنظر است. این عناصر عبارتند از روایت، گفتگومندی، صور خیال، زبان و...؛ آذرپیک از جمله شاعران نوگرای پساسیمینی است که علاوه بر نوآوری در محتوا (فرارَوی از من خصوصی به سوی من اجتماعی و من انسانی) در فرم غزل نیز دست به نوآوری زده. سرایش غزل مینی‌مال که پیکر و ساختار اصلی آن بر داستان مینی‌مال شکل گرفته و گفتگومندی دو نفره و نزدیک به دکلماسیون طبیعی گفتار با فضای

نمایش‌نامه‌ای و فاصله‌گذاری برشتی، آغاز و پایان ناگهانی، حضور قالب‌های دیگر در غزل، همه و همه حکایت از فرمی متمایز در غزل آرش آذرپیک دارد که از فرم متعارف غزل فراروی کرده است. سرایش غزل، فراروی به سمت کلمه‌محوری با به کار گرفتن سایر پتانسیل‌ها مانند قالب‌های شعر نو و کلاسیک همانند نیمایی، سپید، هایکو، واژانه و قطعه از دیگر آشنایی‌زدایی‌های آذرپیک در فرم غزل است. واژانه به عنوان ژانری نوظهور با فراروی از قاعده‌ی هم‌نشینی_ جانشینی و با بهره‌گیری از عناصری مانند کانکریت کردن شعر از تجربه‌ی قالب‌های نو در غزل آذرپیک است. یکی از خصوصیات واژانه دیداری کردن شعر است؛ و مینی‌مالیسم در غزل مینی‌مال که از ابتکارات آذرپیک در حوزه‌ی غزل به شمار می‌آید، سبب بیان داستان مینی‌مال و کوتاه در چند بیت در غزل شده که در گذشته به اطناب شهره بود. تمام این نوآوری‌ها دست به دست هم داده تا غزل آذرپیک فرمی تازه و نوآور باشد.

منابع:

آذرپیک، آرش، اهورا، هنگامه، مسیح، نیلوفر (۱۳۹۶) چشم‌های یلدا و کلمه کلید جهان هولوگرافیک، تهران، انتشارات روزگار.

آذرپیک، آرش (۱۳۸۳) لیلا زانا (دختر اسطوره‌های سرزمین من)، قم، انتشارات سماءالقلم.

.....، (۱۳۹۷) دوشیزه به عشق بازمی‌گردد، کرمانشاه، دیباچه.

احمدی، بابک (۱۳۷۲) ساختار و تأویل متن، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.

انوشه، حسن (۱۳۷۶) فرهنگ‌نامه ادب فارسی (۲) تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ارسطو (۱۹۸۰) صنعه الشعر، ترجمه‌ی شکری محمد عیاد، بیروت، دارالثقافه.

بهبهانی، سیمین (۱۳۸۱) مجموعه اشعار، تهران، نگاه.

بیگ زاده، خلیل، کمرخانی، ماندانا (۱۳۹۱) مشخصات غزل گفتارگرای معاصر، هفتمین همایش انجمن ترویج زبان و ادب فارسی. جلد دوم.

پور نامداریان، تقی (۱۳۷۴) سفر در مه، تهران، زمستان.

سراج، سیدعلی، برکتی فاطمه (۱۳۹۷) کاربست اشکال آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی در شعر احمدرضا احمدی، پژوهش‌نامه‌ی نقد ادبی و بلاغت، سال ۷، شماره‌ی ۲.

صفوی، کوروش (۱۳۷۳) از زبان‌شناسی به ادبیات، جلد اول، تهران، چشمه.

سوری، پوریا (۱۳۹۸)، «گزارش اقلیت»، ماهنامه‌ی وزن دنیا (رسانه‌ی شعر ایران)، شماره‌ی چهار.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۱) موسیقی شعر، تهران، آگه.

.....، (۱۳۵۹) ادوار شعر فارسی، تهران، انتشارات توس.

.....، (۱۳۷۳) موسیقی شعر، چاپ سوم، تهران، آگاه.

.....، (۱۳۸۵) موسیقی شعر، ویرایش ۳، چاپ نهم، تهران، آگه.

حسنلی، کاووس (۱۳۸۳) گونه‌های نوآوری در شعر معاصر، تهران، ثالث.

حسینی، سیداحمد (۱۳۹۵) غزل روزگار ما (۲)، تهران، نیماژ.

کرامتی، محسن (۱۳۷۰) فرهنگ اصطلاحات واژگان هنرهای تجسمی، تهران، انتشارات چکامه.

کاظم‌زاده، رقیه (۱۳۸۹) فرم در غزل نو با تکیه بر اشعار غزل‌سرایان معاصر، نامه‌ی پارسی، شماره‌ی ۵۲.

کوهن، جان (۱۹۸۶) بنیه اللغه الشعریه، ترجمه‌ی محمد الوالی و محمد العمریریال الطبقه الالول، دار توبقال الشعر.

علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸) ساختار زبان شعر امروز، تهران، فردوس.

مولانا، مارال (۱۳۹۸) عاشقانه‌های آخرین ملکه‌ی هخامنشی، تهران، طلیعه‌ی سبز.

مکاریک، ریما (۱۳۸۳) دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.

موکاروفسکی، یان (۱۳۷۱) زبان معیار و زبان شعر، ترجمه‌ی احمد اخوت، ج ۳، اصفهان، کتاب شهر.

نفیسی، آذر (۱۳۶۸) آشنایی‌زدایی، مجله‌ی کیهان فرهنگی، شماره‌ی دوم، سال ۶.

هاوکس، تنس (۱۳۷۷) استعاره، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران، نشر مرکز.