

بررسی سیر تحول غزل معاصر

از مشروطه تا پست مدرن

دکتر حسین مافی



بررسی سیر تحول غزل معاصر

از مشروطه تا پست مدرن

دکتر حسین مافی

فهرست

۱	دیباچه
۹	کلیات
۹	تعریف غزل
۱۰	اصطلاح غزل
۱۲	سبک
۱۳	تفاوت بین مکتب و سبک
۱۴	جریان
۱۵	زبان
۱۷	ساختار
۱۷	خیال
۱۹	موسیقی
۲۱	عاطفه
۲۴	محتوا
۲۵	سبک‌شناسی غزل تا دوره‌ی مشروطه
۳۵	جریان غزل مشروطه
۳۷	ویژگی‌های غزل مشروطه
۳۷	۱. فرم
۳۷	۱-۱. زبان
۴۳	۲-۱. ساختار
۴۴	۳-۱. خیال
۴۸	۴-۱. موسیقی

ب / بررسی سیر تحول غزل معاصر

۴۹ ۵-۱. عاطفه
۵۰ ۲. محتوا
۶۵ جریان غزل سنتی
۶۹ ویژگی‌های غزل سنتی معاصر
۶۹ ۱. فرم
۶۹ ۱-۱. زبان
۷۴ ۲-۱. ساختار
۷۶ ۳-۱. خیال
۸۰ ۴-۱. موسیقی
۸۲ ۵-۱. عاطفه
۸۳ ۲. محتوا
۹۱ جریان غزل رمانتیک (رمانتیسم فردی و اجتماعی)
۹۳ الف. غزل رمانتیک فردگرا
۹۴ ویژگی‌های جریان غزل رمانتیک عاشقانه و فردگرا
۹۴ ۱. فرم
۹۴ ۱-۱. زبان
۹۷ ۲-۱. ساختار
۹۸ ۳-۱. خیال
۱۰۰ ۴-۱. موسیقی
۱۰۲ ۵-۱. عاطفه
۱۰۳ ۲. محتوا
۱۰۹ ب. غزل رمانتیک جامعه‌گرا
۱۱۲ ویژگی‌های غزل رمانتیک جامعه‌گرا
۱۱۲ ۱. فرم
۱۱۲ ۱-۱. زبان
۱۱۴ ۲-۱. ساختار
۱۱۴ ۳-۱. خیال
۱۱۵ ۴-۱. موسیقی
۱۱۶ ۵-۱. عاطفه
۱۱۶ ۲. محتوا
۱۲۱ جریان غزل سمبولیک اجتماعی
۱۲۴ ویژگی‌های مکتب سمبولیسم اروپا
۱۲۹ ویژگی‌های غزل سمبولیک اجتماعی
۱۲۹ ۱. فرم

۱۲۹ ۱-۱. زبان
۱۳۳ ۲-۱. ساختار
۱۴۳ ۳-۱. خیال
۱۴۵ ۴-۱. موسیقی
۱۵۲ ۵-۱. عاطفه
۱۵۳ ۲. محتوا
۱۵۵ جریان غزل پایداری (انقلاب و دفاع مقدس)
۱۵۶ الف. غزل انقلاب
۱۵۹ ب. غزل دفاع مقدس
۱۶۲ دلایل اقبال دوباره به قالب‌های سنتی به ویژه غزل
۱۶۳ ویژگی‌های غزل پایداری
۱۶۳ ۱. فرم
۱۶۳ ۱-۱. زبان
۱۷۳ ۲-۱. ساختار
۱۷۸ ۳-۱. خیال
۱۸۶ ۴-۱. موسیقی
۱۸۹ ۵-۱. عاطفه
۱۸۹ ۲. محتوا
۱۸۹ ۱-۲. محتوای غزل انقلاب
۱۹۳ ۲-۲. محتوای غزل دفاع مقدس
۱۹۹ جریان غزل مدرن (نو، فرم و پیشرو)
۲۰۳ ویژگی‌های جریان غزل مدرن
۲۰۳ ۱. فرم
۲۰۳ ۱-۱. زبان
۲۱۴ ۲-۱. ساختار
۲۳۲ ۳-۱. خیال
۲۴۵ ۴-۱. موسیقی
۲۵۹ ۵-۱. عاطفه
۲۶۰ ۲. محتوا
۲۷۵ جریان غزل پست مدرن
۲۷۹ پست‌مدرنیسم در ایران
۲۸۵ شکل‌گیری غزل پست‌مدرن
۲۸۸ ویژگی‌های غزل پست مدرن
۲۸۸ ۱. فرم

۲۸۸	۱-۱. زبان
۳۰۴	۱-۲. ساختار
۳۱۶	۱-۳. خیال
۳۲۲	۱-۴. موسیقی
۳۳۲	۱-۵. عاطفه
۳۳۳	۲. محتوا
۳۴۱	نتیجه
۳۴۹	منابع و مأخذ
۳۵۹	نمایه

دیباچه

غزل، با توجه به قابلیت‌های ویژه‌اش، همواره در شعر فارسی از پایگاهی رفیع برخوردار بوده و به واسطه‌ی انعطاف‌پذیری‌اش، پیوسته پذیرای مضامین و حس‌وحال‌های مختلفی در دوره‌های گوناگون بوده است. به همین دلیل قالبی زنده و پویا به شمار می‌آید. علی‌رغم تصور بعضی از نوگرایان، غزل نه تنها پس از نیما و گسترش شعر نو از بین نرفت، بلکه شانه به شانه‌ی شعر نیمایی و سپید و انواع دیگر شعر نو، پاسخگوی نیازهای ادبی جامعه و عصر امروز شد. به قول سهیل محمودی، «غزل با ماست و پذیرای تحولات نگاه ما و زندگی ما و هر لحظه به شکلی بت عیار درآمد.» (مظفری ساوجی، ۱۳۸۳: ۲۰۴)

دکتر شفیع کدکنی نیز غزل فارسی را، با قالب معهودش، فرمی جهانی می‌داند و اعتقاد دارد غزل قالبی انعطاف‌پذیر است که «همه نوع تصویر - از منظره گرفته تا انواع پرتره‌ها، در هر سبکی از سبک‌های نقاشی - در آن می‌تواند جای بگیرد.» (۱۳۹۰ ب: ۵۳۰) حتی گروهی پا را از این هم فراتر گذاشته، این عصر را عصر غزل نام نهاده‌اند.

به هر ترتیب، غزل قالبی است که علاوه بر آشتی دادن میان سنت و مدرنیته،

با وفاداری به ارکان زیباشناختی شعر کهن، به سوی بالندگی و تکامل قدم برداشته و از نیاز انسان امروز نیز غافل نبوده است.

آغاز نوگرایی و بالندگی غزل معاصر را باید در تحولات فرهنگی و اجتماعی دوره‌ی مشروطه جست. جریانات انقلاب مشروطه، زبان ادبی به ویژه شعر را از سلطه‌ی دربار و تکلفات ادبی ناشی از آن رهانید و موجب رواج آن در میان عامه‌ی مردم شد. این رهایی نیز به نوبه‌ی خود، بر روند انقلاب مشروطه و پیروزی آن اثر گذاشت.

ادبیات برای نخستین بار، آینه‌ی انعکاس دردها و رنج‌های مردم با زبان آنان شد که این امر، خود نیز موجب نشر حقایق در میان مردم و بالا رفتن آگاهی سیاسی و اجتماعی و در نتیجه ترغیب آنان به انقلاب گردید.

غزل دوره‌ی مشروطه در حوزه‌ی محتوا شامل تغییرات ماهوی بسیار شد و بنا بر مقتضیات اجتماعی و فرهنگی، تجربیات اندک ولی خوبی در زبان و فرم اندوخت. اگرچه غزل دوره‌ی فترت بر اثر سانسور و اختناق عصر رضاشاهی بازگشتی به بازگشت داشت، اما وجود افرادی چون رهی معیری، پژمان بختیاری و عماد خراسانی، زبان غزل را به سوی سلامت و دوری از معلق‌گرایی و پیچیده‌گویی سوق داد.

پس از آنکه شعر نیمایی در جامعه‌ی ادبی ایران گسترش یافت و با تحولات وسیعی که نیما و شاگردانش در عناصر مختلف شعر ایجاد کردند، تغییراتی نیز در شعر سنتی، خصوصاً غزل، پدید آمد. شاعران نوگرای معاصر با تلفیق غزل سنتی و شعر آزاد (اعم از نیمایی، سپید و...) شعری را پدید آوردند که غزل نو نامیده می‌شود. «این نوع غزل جدید را غزل تصویری می‌نامیم... این غزل بدیع به‌هیچ‌وجه در زبان فارسی مسبوق به سابقه نیست.» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۰۷)

این کتاب، پس از نگاهی گذرا به سبک‌ها و مکتب‌های مختلف شعر و غزل فارسی، به غزل مشروطه و بررسی ویژگی‌های آن می‌پردازد. سپس، با توجه به

انقلاب ادبی نیمایوشیج و راهگشایی او در شکستن بن‌بست‌های بیانی، زبانی و حتی موضوعی شعر فارسی، دامنه‌ی نفوذ شعر نیمایی (آزاد) در غزل را مورد بحث قرار می‌دهد. در ادامه، به سراغ شاعران میانه (سنتی - نو) می‌رود که با نگاهی به شعر نیما به نوآوری در غزل پرداختند و همگام با جریان‌ها و دوره‌های اجتماعی، سیاسی و ادبی بر آن شدند، به موازات شعر آزاد، جریان‌هایی چون رمانتیک (فردی و اجتماعی) و سمبولیک اجتماعی را در غزل رقم زدند.

سپس با گرایش شاعران مدرن همچون فروغ فرخزاد، منوچهر نیستانی، شفیعی کدکنی و... این حرکت سریع‌تر و با نمود بیشتری در زبان، تصویر و ساختار غزل همراه می‌شود. ظهور شاعران تازه‌نفسی همانند سیمین بهبهانی، حسین منزوی، محمدعلی بهمنی، نوذر پرنگ، محمد ذکایی و... در اواخر دهه‌ی چهل، حرکتی موازی برای غزل در شعر معاصر ایران رقم می‌زند که با پیروزی انقلاب اسلامی و در تداوم مسیر خود، به رستاخیز مجدد غزل منجر می‌شود.

غزل‌پایداری (انقلاب و دفاع مقدس)، غزل مدرن (نو و فرم دهه‌ی ۷۰)، غزل آوانگارد، پست‌مدرن و ده‌ها عنوان برساخته‌ی دیگر که از اواخر دهه‌ی ۷۰ تاکنون نفس می‌کشند، با وجود شاعران جوان و تازه‌نفسی همچون محمد سعید میرزایی، هادی خوانساری، فاضل نظری، سید مهدی موسوی و دیگران، ادامه‌ی راه پر فراز و نشیب این قالب ماندگار ادبیات فارسی محسوب می‌شود.

باری، اگر تمامی غزل معاصر را بنا به قول بهمنی «غزل امروز» بنامیم، - و یا اسامی مختلفی از جمله روایی، فرم، فرافرم، خودکار، مدرن، پیشرو، آوانگارد، متفاوت (متفاوت)، پست‌مدرن و ... بر آن بگذاریم - به نظر می‌رسد می‌توان آن را در چندین حوزه تجزیه و تحلیل کرد.

الف: فرم (زبان): گستردگی دایره‌ی واژگان و فرار از واژگان قدیمی و متروک؛ وجود ترکیب‌های تازه؛ نزدیک شدن به زبان محاوره؛ سلامت زبان و دوری از صورت متروک، مخفف و شکسته در کلمات؛ رویکرد تازه به عنصر زبان و اجرای

تکنیک‌های زبانی؛ آوردن مصراع‌هایی از زبان‌های غربی، انگلیسی، آلمانی و ...؛ ویژگی‌های نحوی جدید؛ ساختار: چند صدایی و تغییر لحن؛ تغییر زاویه دید؛ هنجارگریزی نوشتاری (نوشتن غزل به سبک شعر نیمایی و سپید)؛ سپیدخوانی؛ تقویت محور عمودی و پیوستگی معنوی ابیات بیشتر بر پایه‌ی غزل‌های روایی؛ روایی - نمایشی کردن غزل؛ غزل‌های چند قالبی؛ خیال: زبان نمادین و ابهام؛ تصویری بودن (تحت‌تأثیر شعر سپید و نیمایی)؛ باز کردن فضاهای تازه با استعارات، تشبیهات و تلمیحات جدید و...؛ موسیقی: افزودن اوزان جدید و توجه به نقش القایی وزن؛ تغییر و نوآوری در موسیقی کناری (قافیه و ردیف)؛ توجه ویژه به موسیقی درونی)

ب: محتوا: جزئی‌نگری و عینیت‌پردازی به جای کلی‌نگری؛ ویژگی‌های معشوق در قیاس با گذشته؛ مضامین اجتماعی، سیاسی (مثل شعر اعتراض)؛ تأثیر تفکرات اجتماعی و فلسفی غرب و شرق بر غزل؛ تأثیر مدرنیته (سینما، اینترنت و اخبار روز و مسایل علمی و غیره)؛ ترک مضامین کهنه؛ سطحی‌نگری و فقدان اندیشه‌های عرفانی، تاریخی، فلسفی و...؛ گذشتن از خط قرمز تابوهای اجتماعی، دینی و اخلاقی؛ مرگ مؤلف و واگذاری درک شعر به خواننده.

امید است این پژوهش که بررسی سیر تحول غزل معاصر و آشنایی با انواع نوآوری‌های آن در حوزه‌های مختلف فرمی و معنایی را دربرمی‌گیرد، نقشه‌ای از فراز و فرودهای جریان‌های متمایز غزل معاصر را در اختیار محققان و ادب‌پژوهان قرار دهد. با بررسی این جریان‌ها می‌توان به رمز و راز ماندگاری غزل و توانایی آن در برآوردن نیازهای ادبی جامعه‌ی امروز پی برد.

نوع پژوهش در کتاب حاضر نظری است و روش پژوهش توصیفی - تحلیلی می‌باشد. نگارنده، با استفاده از این روش، غزل معاصر را از مشروطه تا به امروز مورد بررسی و کاوش قرار داده است. سپس بر اساس عواملی چند از جمله، دوره‌ی تاریخی و ویژگی‌های سبکی، این دوره‌ی صد ساله را به هفت جریان

تقسیم نموده است: ۱- مشروطه ۲- سنتی ۳- رمانتیک (فردی و اجتماعی) ۴- سمبولیک اجتماعی ۵- پایداری (انقلاب و دفاع مقدس) ۶- مدرن (نو و فرم) ۷- پست‌مدرن.

این جریان‌ها علی‌رغم نقاط مشترک و تأثیرپذیری از یکدیگر، دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی نیز هستند که قابلیت خط‌کشی بین آن‌ها را فراهم می‌سازد. پس از معرفی هر جریان و بررسی نحوه‌ی پیدایش آن‌ها، به تأثیر آن‌ها از جریان‌های پیش از خود، جریان‌های شعر آزاد، مکتب‌ها و ادبیات غرب و تحولات سیاسی - اجتماعی جامعه پرداخته شده است و شاعران بزرگ و صاحب‌نام در آن دوره معرفی شده‌اند. سپس با استفاده از مثال‌های فراوان از دیوان‌ها و دفترهای شعر شاعران، هر جریان از دو منظر فرم (زبان، ساختار، خیال، موسیقی و عاطفه) و محتوا مورد پژوهش و تحلیل قرار گرفته است و در ادامه، نوآوری و ویژگی‌های آن بر اساس اشعار شاعران جریان‌های مختلف استخراج و ذکر شده است. همچنین برای تحلیل بهتر اطلاعات، به نقل اقوال و آرای موافقین و مخالفین این جریان‌ها پرداخته شده است.

از آنجا که هدف این پژوهش بررسی ویژگی‌های جریان‌های غزل معاصر است و نه شاعران آن، گاهی از بعضی غزلسرایان در چند جریان نام برده شده است؛ همچون سیمین بهبهانی که در عمر نسبتاً بلند خود، در جریان‌های مختلفی، از جمله غزل رمانتیک، غزل نو و مدرن، نقشی پررنگ دارد.

جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و با روش فیش‌برداری از کتاب‌ها و مقالات مرتبط با موضوع کتاب انجام گرفته است. مهم‌ترین منبع این کتاب برای استخراج ویژگی‌های جریان‌های غزل معاصر، دیوان‌ها و دفترهای شعر بیش از صد شاعر صاحب‌نام معاصر بوده است. استفاده از فضای اینترنتی، تارنماهای (وبسایت‌ها و وبلاگ‌های شخصی) شاعران، جریان‌ها و منتقدان ادبی نیز با ذکر

نشانی دقیق داده‌ها انجام پذیرفته است. گفتگو و مصاحبه با شاعران و منتقدان ادبی و صاحب‌نظران نیز برای آگاهی از افکار و اندیشه‌های پنهان و رفع بعضی ابهامات پیش‌آمده در تحقیق بسیار راه‌گشاست و از ابزارهای مهم به شمار می‌آید که نگارنده از آن بهره برده اما در منابع ذکر نشده است.

در پایان، چند نکته قابل ذکر است: ۱- این کتاب در واقع رساله‌ی دکتری نگارنده در دانشگاه بوعلی سینا بوده است. ۲- این پژوهش مربوط به دوره‌ی معاصر است و زمان چندی از آغاز سیر تحول در غزل نگذشته است، به همین دلیل تحقیقات معتبر قابل توجه و متعددی در این موضوع صورت پذیرفته است. ۳- برخی از جریان‌های مورد بررسی در این پژوهش، مثل غزل مدرن و پست‌مدرن، همچنان در حال تغییر و دگرگونی‌اند و شکل کامل خود را نیافته‌اند، لذا نظر قطعی و مشخص درباره‌ی آن‌ها به آینده موکول می‌گردد. ۴- هنوز بعضی از این جریان‌ها تپنده و پر جوش و خروش هستند و جو‌ی که شاعران و طرفداران آن‌ها ایجاد کرده‌اند، تجزیه و تحلیل بی‌طرفانه را با مشکل روبرو می‌سازد.

سخنم را با ثنا و سپاسی چند زینت می‌بخشم. سپاس خداوند بزرگ را که توفیق داد این پژوهش را به پایان برسانم و سلام و صلوات بر محمد خاتم النبیین و آل او که بهترین خلق خداوندند. از استاد ارجمند جناب آقای دکتر قهرمان شیری که راهنمایی اندیشمندانه‌شان چراغ راهم بود و استاد فرزانه سرکار خانم دکتر نجمه نظری که با مشاوره‌های عالمانه‌ی خود مرا در ارائه‌ی بهتر این مجموعه یاری رساندند، قدردانی می‌کنم. همچنین راهگشایی‌های استادان فرهیخته جناب آقای دکتر حمید طاهری، دکتر اسماعیل قافله‌باشی، دکتر علی محمدی را ارج می‌نهم و از جناب آقای دکتر قاسم انصاری بابت در اختیار قرار دادن کتابخانه‌ی

منحصربه‌فرد و راهنمایی‌های پدران‌شان صمیمانه سپاسگزارم. دست تمام دوستان و شاعران گرانقدر، آقایان مهدی مردانی، سعید عاشقی، هادی خوانساری و به ویژه آقای مجید بالدران را به گرمی می‌فشارم. در خاتمه از آقای محمدحسن ملاحاجی‌آقایی که در ویرایش این اثر مرا یاری کردند و از مجموعه‌ی انتشارات فصل پنجم و مدیر مسئول محترم آن انتشارات، جناب آقای پرویز بیگی حبیب‌آبادی که در تنظیم و انتشار این کتاب نهایت کوشش‌شان را مصروف کرده‌اند کمال تشکر را دارم.

کلیات

در این کتاب بعضی از مفاهیم و اصطلاحات ادبی نقش اساسی دارند و پیوسته تکرار می‌شوند، لذا بجاست که قبل از شروع بحث اصلی، توضیحاتی هرچند مختصر درباره‌ی آنها آورده شود. در پایان این فصل نیز، به صورت مجمل، به سبک‌شناسی غزل از ابتدا تا دوره‌ی مشروطه می‌پردازیم. اگرچه این توضیحات برای بعضی از خوانندگان حکم اطناب مخل را ایفا می‌کند.

تعریف غزل

ذیل واژه‌ی غزل در لغت‌نامه دهخدا، به نقل از برخی فرهنگ‌ها از جمله «غیاث اللغات» و «آندراج» اسم مصدری معرفی شده است که معنای رشتن می‌دهد. همچنین معانی دیگری از مآخذ دیگر مثل ریسمان، پیچک مو (درخت) به نقل از (دزی، ۲/۲۱۱) و همچنین سخن گفتن با زنان، عشقبازی نمودن (منتهی‌الارب) حدیث زنان و حدیث عشق ایشان کردن (آندراج) بازی کردن به [با] محبوب، حکایت کردن از جوانی و حدیث صحبت و عشق زنان (غیاث‌اللغات) (رک. دهخدا، ۱۱/۳۱۶۷۰) از معانی متشابه دیگریست که برای این واژه به کار رفته است.

در کتاب المعجم فی معاییر اشعار العجم چنین می‌خوانیم: «غزل در اصل لغت،

حدیث زنان و صفت عشق‌بازی با ایشان و تهالک در دوستی ایشان است و مغالزت عشق‌بازی و ملاعبت است با زنان و گویند رَجُلٌ غَزَلٌ یعنی مردی کی متشکل باشد به صورتی که موافق طبع زنان باشد میل ایشان بدو بیشتر بود به سبب شمایل شیرین و حرکات ظریفانه و سخنان مستعذب». (قیس رازی، ۱۳۸۸: ۴۱۸)

اصطلاح غزل

و اما غزل در اصطلاح ادبی به قالب و نوعی شعر گفته می‌شود که عبارت است از چند بیت (معمولاً بین پنج تا دوازده بیت) (البته در غزل‌های شاعران مختلف متفاوت است) در یک وزن که دو مصراع بیت اول و تمام مصراع‌های دوم ابیات آن هم‌قافیه هستند.

استاد همایی درباره‌ی تحول صناعی و معنوی غزل می‌گوید: «باید دانست که اصطلاح غزل در قدیم مخصوص اشعار غنایی و سرودهای آهنگین عاشقانه بوده است که با الحان موسیقی تطبیق می‌شده و آن را غالباً با ساز و آواز می‌خوانده‌اند، در عدد ابیات و سایر خصوصیات نیز شرط و قیدی نداشت. بعد آن را مترادف کلمه‌ی نسیب به کار بردند و تغزلات پیش آهنگ قصاید را به اسم غزل نامیدند. و تدریجاً همان غزلی که تشبیب قصاید بود به صورت غزل منفرد، نظیر غزلیات عراقی و سعدی و حافظ درآمد.» (۱۳۸۰: ۱۲۵)

در توضیح متن بالا باید گفت که از زمان‌های بسیار قدیم اشعار عاشقانه با موسیقی و آواز همراه بوده است؛ چنان‌که در ایران پیش از اسلام شاعری با خنیاگری و رامشگری درهم آمیخته بود و شاعران در مجالس ممدوح (مثل شاهان) اشعار خویش را با همراهی موسیقی یا خود می‌خوانده‌اند و یا به قوالی خوش‌صدا می‌سپرده‌اند.

چنان‌که به طور مثال حکایت‌هایی از شخصیت باربد، از خوانندگان و نوازندگان خسروپرویز، پادشاه ساسانی در شاهنامه‌ی فردوسی و مثنوی خسرو و

شیرین نقل شده است. همین‌طور رودکی پدر شعر فارسی خود نوازندگی می‌دانسته است. حکایت او و امیر نصر سامانی بسیار معروف است: «و بوقتی که امیر صبح کرده بود درآمد و به جای خویش بنشست، و چون مطربان فرو داشتند، او چنگ برگرفت...»

بوی جوی مولیان آید همی بوی یار مهربان آید همی
⋮

میر سرو است و بخارا بوستان سرو سوی بوستان آید همی
چون رودکی بدین بیت رسید، امیر چنان منفعل گشت که از تخت فرود آمد،

و بی‌موزه پای در رکاب خنگ نوبتی آورد. «(نظامی عروضی، ۱۳۸۷: ۵۳-۵۲)

و در توضیح باید گفت که این اشعار عاشقانه و یا پر احساس می‌تواند در قالب‌های مختلفی همچون: رباعی، دوبیتی، ترانه و یا چیز دیگری باشد؛ زیرا معنی تغزلی و ملحون بودن آن مطمح نظر است و نه صورت امروزی آن. اما منظور از تغزل غزلی است که در ابتدای قصیده می‌آید. «معمول بود که در آغاز قصیده ابیاتی بیاورند و در آن از عشق و عاشقی، یا وصف معشوق، یا طبیعت و نظایر این سخن رانند و سپس در یک مصراع یا یکی دو بیت آن مطلب را به مدح ممدوح مربوط سازند. آن ابیات را «تغزل» و آن مصراع یا یکی دو بیت را «تخلص» (به معنی رهایی و گریز) گویند. یعنی شاعر با آن مصراع یا یکی دو بیت به مدح ممدوح گریزی می‌زند و خود را خلاص می‌کند.» (شمیسا، ۱۳۶۹: ۳۶)

این ابیات غیرمدحی نخستین که لطیف‌تر و خیال‌انگیزتر از قسمت دوم قصیده بود را نسیب، تشبیب و یا تغزل می‌خواندند که به نظر می‌رسد بعدها به مرور این قسمت به خودی خود، از آغاز قصیده جدا شد و استقلال یافت.

بنابراین به طور خلاصه می‌بینیم که غزل در طول تاریخ ادبیات فارسی، چهار معنا داشته است که سه معنای آن متروک و معنای چهارم پابرجا و استوار است و در این مقال ما با معنای چهارم کار داریم.

«۱- غزل به معنی مقطعات چند بیتی فارسی که ملحون بوده است. این نوع غزل ظاهراً در اوایل مقید به وزن رباعی بوده و سپس این قید حذف شده است. غزل ملحون تا اواخر قرن پنجم مرسوم بوده است. ۲- غزل به معنی تغزل قصیده. این معنی تا قرن نهم و دهم معمول بوده است. ۳- غزل به معنی مطلق شعر عاشقانه و ۴- غزل به معنی مصطلح.» (همان، ۲۵)

سبک

سبک برخلاف مکتب که متعلق به گروه زیادی از شاعران و نویسندگان است، مختص در شیوه‌ی نگارش یک نویسنده‌ی ادبی است. «ادبای اخیر سبک را به طور مجازی به معنی طرز خاصی از نظم یا نثر به کار برده‌اند و تقریباً آن را در برابر «استیل» اروپائیان قرار داده‌اند. سبک واژه‌ای اصلاً عربی و به معنی گذاختن زر و نقره است ولی واژه‌ی فرنگی style از لغت لاتینی stilus مشتق شده است و آن نام ابزاری بوده که برای نقش کردن حروف و کلمات بر روی الواح مومی به کار می‌رفته و مترادف لفظ قلم بوده است. در ادبیات، سبک روشی است که شاعر و نویسنده برای بیان موضوع خود برمی‌گزیند، یعنی سبک، شیوه‌ی گفتن است. شاعر و نویسنده به واسطه‌ی سبک در تمام مراحل از انتخاب موضوع گرفته تا انواع کلمات، لحن و سیاق تألیف عناصر گوناگون، تأثیر خود را بر جا می‌نهد.» (داد، ۱۳۹۲: ۲۷۵-۲۷۴)

اشتراک ویژگی‌های سبکی فردی در یک زمان یا محدوده‌ی جغرافیا، تقلید و یا تبعیت گروهی از شاعران یا نویسندگان از شاعر یا نویسنده‌ی بزرگ و صاحب سبک سبب گردیده است که اصطلاح سبک به جای مکتب استفاده شود. «با وجود شخصی بودن سبک، اغلب اوضاع و احوال فرهنگی و اجتماعی یکسان در دوره یا مکان جغرافیایی خاص، خصوصیات مشترک به شیوه‌ی بیان شاعران و نویسندگان می‌دهد. در این صورت هر شاعر یا نویسنده در عین حال که سبک

مشخص خود را دارد، در بسیاری از خصوصیات با شاعران و نویسندگان دیگر اشتراک پیدا می‌کند و به تعبیر دیگر، مجموع انحراف‌های مشابهی که در هنجار گفتار گروهی از شاعران یا نویسندگان نسبت به گروه‌های دیگر وجود دارد، شیوهی آنان را مشخص می‌کند و بدین ترتیب، سبک‌های مختلف گروهی به وجود می‌آید.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۲۵)

تفاوت بین مکتب و سبک

از آن جایی که بین مکتب و سبک خلط معنا وجود دارد و نویسندگان بزرگی چون ملک‌الشعراء بهار و سیروس شمیسا این دو را به جای هم به کار برده‌اند، لازم است تفاوت‌هایی که بین آنها وجود دارد ذکر گردد.

«مکتب بر پایه‌ی اصول فکری و گرایش‌ات آگاهانه‌ی گروهی از نویسندگان یا شعرای هم‌فکر ایجاد می‌گردد. اما سبک به شیوه و طرز بیان هنرمند عطف می‌کند و این شیوه و طرز، پدیده‌ای ناخودآگاه است که تحت تأثیر عوامل مختلفی چون جهان‌بینی فردی، پیشینه‌ی ذهنی، زمینه‌ی تربیتی، محیط اجتماعی، دوره‌ی تاریخی، و گرایش‌ات روحی فردی نویسنده / شاعر شکل می‌گیرد.

– مبنای مکتب نظریه‌ای معین است. برای مثال مکتب ناتورالیسم بر اساس نظریه‌ی داروین که انسان را از جمله‌ی دیگر حیوانات به شمار می‌آورد، شکل گرفت و به ادبیات راه یافت. اما اینکه همه‌ی نویسندگان ناتورالیست دارای ویژگی‌های سبک‌شناسی یکسان باشند امری نامعقول می‌باشد، زیرا هر یک از نویسندگان شیوه‌ی بیانی خاص دارد که منجر به تفاوت بین او و دیگران می‌گردد.

– در تشکیل مکتب، ابتدا اصول معینی پایه‌ریزی و مورد موافقت اعضای گروه قرار می‌گیرد، سپس مکتب جنبه‌ی رسمی پیدا می‌کند. اما در پیدایش سبک

ابتدا آثار به وجود می‌آیند سپس بر مبنای ویژگی‌های مشترک بیانی، آثار نوشته شده دسته‌بندی می‌شوند.

- مکتب تأسیس می‌گردد اما سبک همراه با نویسنده یا شاعر خلق می‌شود.
- مکتب به انگیزه‌ی موضع‌گیری برله یا علیه شرایط خاصی ایجاد می‌گردد اما پیدایش سبک تحت تأثیر شرایط مختلف درونی و بیرونی پدید می‌آید.
- هر نویسنده یا شاعر ماندگاری لزوماً دنباله رو سبک خاصی است ولی لزوماً به مکتب خاصی تعلق ندارد ولی تک‌تک اعضای یک مکتب به شرط آن که هنرمندی مبدع باشند دارای سبک هستند. به عبارت بهتر، سبک اعم بر مکتب است.» (داد، ۱۳۹۲: ۴۴۸)

جریان

اصطلاح جریان چندان قدمت ندارد و به صورت رسمی وارد فرهنگ‌نامه‌ها و واژه‌نامه‌های اصطلاحات ادبی نشده است. به نظر می‌رسد این اصطلاح را اهل فن و ادب برای دسته‌های مختلف شاعران و نویسندگان معاصر وضع کرده‌اند که در زمان معین با ویژگی‌های تقریباً یکسان، به سرودن شعر و یا نگارش نثر اقدام کرده‌اند، گاهی این جریان‌ها با مرام‌نامه یا مانیفست همراه بوده‌اند: مثل جریان غزل پست مدرن و گاه نیز تحت تأثیر مانیفست مکتب‌های بزرگ ادبی همچون، سمبولیسم، بدون آنکه شاعران آن برای شعر خود مانیفست داشته باشند، ایجاد شده‌اند. گاهی هم بدون مانیفست مشخصی تحت تأثیر اوضاع سیاسی و اجتماعی قدم به هستی نهاده‌اند. جریان‌هایی همانند جریان شعر و غزل مشروطه، جریان شعر و غزل مقاومت و دفاع مقدس. با یک نگاه کلی برای جریان ویژگی‌هایی مترتب است که آن را از مکتب و سبک متمایز می‌سازد. «۱- این جریان‌ها هنوز به آن حد از وسعت و عظمت که مکاتب شعری کهن بدان‌ها دست یافته‌اند، نرسیده‌اند تا به کسب عناوینی چون مکتب یا سبک (در معنای

سبک دوره یا منطقه‌ی جغرافیای خاص) نایل شوند. ۲- این جریان‌ها پدیده‌هایی جدیدند و هنوز «جاری» هستند و هنوز کاملاً ثبات و قرار و قوام نیافته‌اند. شاید بتوان در آینده که ماندگاری و اصالت برخی از این جریان‌ها به اثبات رسید، در مورد آنها از اصطلاحات پیش‌گفته استفاده کرد.» (حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰: ۴۵)

۳- این جریان‌ها گاهی انشعاباتی از مکتب‌ها یا سبک‌های دیگرند به عنوان مثال اگر چه رمانتیسم و سمبولیسم یک مکتب در اروپا به شمار می‌روند اما غزل رمانتیک و یا سمبولیک در ایران تحت تأثیر محیط اجتماعی، نظریات ادبی و کتاب‌های مختلف در برهه‌ای از شعر معاصر در این آب و خاک جاری شد و در واقع، جویباری بود از رودخانه‌ی اصلی که تحت تأثیر فضایی سنتی که در آن جاری بود قرار گرفت. ۴- و آخر اینکه همچنان که خود مکتب به دسته‌ها، گروه‌ها یا جریان‌هایی تقسیم می‌شود، خود این جریان‌ها نیز انشعاباتی دارند، به گونه‌ای که هر یک از این جریان‌ها تحت تأثیر عوامل گوناگون - بیرونی و درونی - قرار دارد که بر هم نیز تأثیر می‌گذارند، مجموعه‌ی این جریان‌ها می‌تواند تشکیل مکتب یا سبکی را بدهد که پس از آرام شدن جو و گذشت زمان چهره‌ی اصلی خود را نشان می‌دهد. مانند غزل معاصر که خود به جریان‌های مختلفی تقسیم می‌شود.

زبان

در نگاهی کلی زبان به دو جزء تقسیم می‌شود: ۱- زبان عادی، ۲- زبان ادبی. فصل مشترک این دو زبان استفاده از واژه به عنوان عنصر اساسی است، که بر اثر همنشینی در زنجیره‌ی گفتار تولید زبان می‌کند. در گفتار روزمره و علمی زبان ابزاری است که برای انتقال پیام به کار می‌رود. و برای اینکه پیام به درستی منتقل شود باید دو ویژگی داشته باشد: ۱- رسا و شفاف باشد. ۲- مطابق دستور زبان باشد.

شفیعی کدکنی درباره‌ی شعر معتقد است: «شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و در حقیقت، گوینده‌ی شعر، با شعر خود عملی در زبان انجام می‌دهد که خواننده، میان زبان شعری او و زبان روزمره و عادی - یا به قول ساختگرایان چک: زبان اتوماتیکی - تمایزی احساس می‌کند.» (۱۳۸۹: ۳)

ماده‌ی تشکیل دهنده‌ی شعر واژه یا همان کلمه است، و در حقیقت شاعر است که این واژگان را که بر اثر استفاده‌ی فراوان و روزمرگی، مرده محسوب می‌شوند، اسرافیل‌وار با نواختن صور هنر و ذوق خود حیات دوباره چون رستاخیز می‌بخشد. «اصطلاح رستاخیز کلمات، در اصل، گویا از ابداعات شاعر فرانسوی مالارمه است ولی صورت تحلیلی و نظریه‌پردازانه‌ای آن محصول کارگاه ذوق و اندیشه‌ی صورتگرایان روس است. اینان بودند که متوجه شدند کلمات در زبان روزمره حالت مرده و غیرفعال به خود می‌گیرند، و از رهگذر کاربرد شاعر است که آن مردگی و ناکارایی، چهره دگرگون می‌کند و با حیاتی نو وارد زندگی و محیط هنری می‌شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۳۱)

در واقع اگر هر تعریفی را از شعر داشته باشیم، چه آن را گره‌خوردگی عاطفه و تخیل در زبان آهنگین بدانیم (رک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰ الف: ۸۶) و ارجاع به بیرون و ارسال پیام را از آن حذف نکنیم، به زبان نیازمندیم. «عاطفه و تخیل در شعر نیازمند زبانی هستند که ظرف ارائه‌ی آنها باشد.» (همان، ۸۶)

و اگر هم همچون فرمالیست‌ها تنها خود زبان را هدف شاعر بدانیم که تکلیف و اهمیت زبان روشنتر از روز می‌گردد: نوعی زبانی ادبی که با هنجارشکنی‌های واژگانی و نحوی و دور شدن از زبان معیار تنها به خود و در خود ارجاع دارد «شکلوفسکی تمامی شعر را یکسر رهایی از زبان معیار و هر روزه دانست و گونه‌ای رهایی از معنا که رسیدن به کلام فرازبانی و فرآندیشه‌ای است... نووالیس شعر را بیان به خاطر بیان خوانده بود.» (احمدی، ۱۳۹۳: ۷۴-۷۰)

به هر سو این شاعر است که به نرم عادی زبان دست می‌برد و با هنجار

گریزی‌های واژگانی، آوایی و نحوی زبان خود را برجسته می‌سازد و به زبان ادبی و شعر نزدیک می‌گردد.

ساختار

دکتر شفیعی کدکنی در کتاب ادوار شعر فارسی دو شکل یا ساخت و یا قالب برای شعر قائل است و می‌افزاید: «یکی شکل ظاهری که عبارت است از طرز ترکیب مصراع‌ها و ابیات با یکدیگر، به اعتبار قافیه و ردیف و گاه وزن. این همان چیزی است که در اصطلاح قدیم، قصیده و غزل و قطعه و رباعی و مثنوی و مسمط و ترجیع‌بند و ترکیب‌بند] و مستزاد و بحر طویل را از یکدیگر جدا می‌کرد و بیشتر به طرز قرار گرفتن قافیه‌ها و گاه مسأله‌ی وزن نظر داشت... اما شکل شعر یا صورت شعر، یک مفهوم عمیق‌تر هم می‌تواند داشته باشد و آن مسأله «شکل درونی» یا «فرم ذهنی» آن است که به طور خلاصه عبارت است از مسأله‌ی پیوستگی عناصر مختلف یک شعر در ترکیب عمومی آن.» (۱۳۹۰ الف: ۹۷-۹۸)

خیال

دکتر شفیعی کدکنی در کتاب صور خیال در شعر فارسی، خیال یا تصویر را حاصل نوعی تجربه می‌داند که اغلب با زمینه‌ای عاطفی همراه است. «هر گوشه‌ای از زندگی انسان با گوشه‌ای از طبیعت هزاران هزار پیوند و ارتباط دارد که از این همه پیوندهای گوناگون، ذهن شاعر گاه یکی را احساس می‌کند و در برابر آن بیدار می‌شود، و حاصل این بیداری خود را به ما نشان می‌دهد.» (۱۳۸۶: ۳)

همچنین در جای دیگر تخیل را کوشش ذهن هنرمند در کشف روابط پنهانی اشیا می‌داند و ادامه می‌دهد: «تخیل نیرویی است که به شاعر امکان آن را می‌دهد که میان مفاهیم و اشیا ارتباط برقرار کند، پل بزند و چیزی را که قبل از او، دیگری درنیافته، دریابد.» (۱۳۹۰: ۸۹)

میرصادقی نیز تصویر خیال را اصطلاح جدیدی می‌داند که در ادبیات و نقد ادبی جای کلمه‌ی ایماژ در ادبیات غرب به کار می‌رود. «هدف به کار بردن تصویر خیال، تشدید احساس و انتقال آن از گوینده به شنونده یا خواننده است. در حقیقت هر تصویر خیالی، حاصل عاطفه و تجربه‌ی ذهنی شاعر یا نویسنده و وسیله‌ای برای انتقال این تجربه به دیگران است. ذهن شاعر یا نویسنده به یاری نیروی تخیل، ارتباط‌هایی تازه بین انسان و طبیعت و اشیای اطراف او، کشف می‌کند و این کشف به وسیله تصویرهای خیالی که ساخته‌ی ذهن اوست و حاصل تصرف او در مفاهیم عادی زندگی است، به خواننده منتقل می‌شود. شاعر برای ارائه‌ی تصویر خیال، از تشبیه، استعاره، مجاز، اغراق، اسناد مجازی، کنایه، تشخیص، نماد، تمثیل، صفت هنری، تجرید و مانند آنها استفاده می‌کند. در حقیقت بحث درباره‌ی تصویر خیال، کلیه مباحث، فن بیان و بعضی از مباحث صنایع معنوی بدیع را شامل می‌شود.» (۱۳۷۶: ۷۴-۷۵)

بندتو کروچه (۱۹۵۲-۱۸۶۶) - ناقد ایتالیایی - تخیل را «جوهر شعر» می‌داند. معمولاً برای سنجش یک اثر ادبی - از جمله غزل - بیشتر همین صور خیال یا ایماژهای آن مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد و ارزیابی می‌شود.

بر اساس این تعریف، برای تخیل دو مرحله موجود است: ۱- این که شاعر به صورت عینی و تجربی به اشیاء، پدیده‌ها و مفاهیم پیرامون خود توجه کند و ادراک و دریافت‌های مستقیم خود را برداشت کند. ۲- در این مرحله شاعر این تجربه‌ی عینی را در ذهن خود به یاری عناصر خیال مثل تشبیه، استعاره، جاندارپنداری و... پرورش می‌دهد و به یاری عنصر عاطفه آن را به مخاطب منتقل می‌کند.

«شاعر ادراک می‌کند، بیداری اولی و تجربه‌ی نخستین و کشف است، آنچه که از شعر او برای دیگران حاصل می‌شود، بیداری ثانوی و بالعرض، تجربه‌ی ثانوی و آگاهی از کشف اوست.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۹)

از طرف دیگر تخیل نیاز به زبانی دارد که محمل و ظرف ارائه‌ی آن باشد.

صامت‌ها و مصوت‌ها ایجاد می‌کند. دکتر شفیعی قافیه را به منزله‌ی دستگاه مولد صوت می‌داند و ادامه می‌دهد: «اگر دو غزل یا دو قصیده را که در یک وزن و یک موضوع اما با دو قافیه‌ی مختلف سروده شده است با یکدیگر بخوانیم، تأثیر این شعرها با یکدیگر متفاوت خواهد بود و این اختلاف تأثیر، از اختلاف قافیه‌هاست که از نظر موسیقایی هرکدام آهنگ مخصوص به خود را دارد. ... نکته‌ی دیگر که در باب جنبه‌ی موسیقایی قافیه باید یادآوری کنیم این است که در گفتگوی معمولی و نثر به آهنگ کلمات توجه نداریم؛ ذهن فقط متوجه معانی است اما در شعر با اینکه هرگز از معانی غافل نیستیم، از آهنگ کلمات نیز لذت می‌بریم. و این لذت بیشتر در اثر برگشت قافیه‌ها است و در حقیقت گوش به وسیله‌ی قافیه‌ها تحریک می‌شود و احساس لذت و خشنودی می‌کند.» (همان، ۶۴-۶۵)

و اما ردیف که شفیعی معتقد است خاص ایرانیان و اختراع آنهاست، به دلیل تکراری که در پایان ابیات ایجاد می‌کند و همچنین ارجاعی که به آن می‌گردد ایجاد موسیقی می‌کند. «ردیف در حقیقت برای تکمیل قافیه به کار می‌رود و به طور قطع می‌توان ادعا کرد که حدود هشتاد درصد غزلیات خوب زبان فارسی همه دارای ردیف هستند و اصولاً غزل بی‌ردیف به دشواری موفق می‌شود و اگر غزلی بدون ردیف زیبایی و لطفی داشته باشد کاملاً جنبه‌ی استثنایی دارد.» (همان، ۱۳۸)

۳- موسیقی داخلی: «منظور از موسیقی داخلی یا درونی مجموعه‌ی تناسب‌هایی است که میان صامت‌ها و مصوت‌های کلمات یک شعر ممکن است وجود داشته باشد؛ (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰ الف: ۹۶) شفیعی کدکنی همچنین در کتاب موسیقی شعر انواع جناس‌ها را از شناخته‌شده‌ترین انواع این نوع موسیقی نام می‌برد و این قلمرو موسیقی شعر را مهم‌ترین قلمرو موسیقی می‌نامد و ادامه می‌دهد.

«استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی، در همین نوع از موسیقی نهفته است. ناقدان شعر، در تبیین جلوه‌های آن از اصطلاحاتی نظیر خوشنویایی و تنالیتی و موسیقائیت که هر کدام در دانش موسیقی مفهومی خاص دارد، استفاده می‌کنند.» (۱۳۸۹: ۳۹۲)

۴- موسیقی معنوی: از آن‌جا که هر تناسبی ایجاد آهنگ و موسیقی می‌کند. شفیعی تناسب‌های معنوی را هم موجد موسیقی معنوی می‌شمارد و در ادامه می‌گوید: «آنچه قدما طباق و تضاد و مراعات‌النظیر و ... خوانده‌اند، همه تناسب‌های معنوی مفاهیم و کلمات است و این تناسب‌ها، خود، نوعی آهنگ در درون شعر به وجود می‌آورد و رعایت این تناسب‌ها، اگر به طرزى باشد که خواننده متوجه تصنع هنرمند نشود، بسیار پراهمیت، است.» (۱۳۹۰ الف: ۹۷)

عاطفه

در واقع هر حادثه و رخدادی در جهان بر ذهن و روح شاعر تأثیر می‌گذارد که می‌توان حاصل این تأثیر را احساس نامید. عکس‌العملی را که ذهن شاعر با توجه به موارد زیادی همچون اندوخته‌های قبلی، نوع تفکر و اندیشه و لطافت روح در برابر این احساس نشان می‌دهد، عاطفه نام دارد. دکتر شفیعی کدکنی عاطفه را زمینه‌ی درونی و معنوی شعر می‌داند که من شاعر در آن سایه گسترده است. او عکس‌العمل شاعر را نسبت به جهان پیرامون و احساسی که در جان و دل او برمی‌انگیزد بر اساس سه نوع «من» کلی تقسیم‌بندی می‌کند: «۱- من‌های فردی و شخصی مثل من اغلب گویندگان شعر درباری و بعضی شعرهای عاشقانه‌ی رمانتیک در دوره‌ی اخیر و چه بسیار من‌های دیگر. ۲- من‌های اجتماعی که حوادث پیرامون را در قیاس با زندگی و خواست‌های شخصی خود نمی‌سنجند، بلکه مجموعه‌ای از هم‌سرنوشتان خود را در برش زمانی و مکانی معینی در نظر دارند و اگر من می‌گویند شخص خودشان منظور نیست. در قدما

ناصرخسرو نمونه‌ای از این‌گونه «من»‌هاست و در عصر اخیر اغلب گویندگان مشروطه و معاصر. ۳- من‌های بشری و انسانی که از مرز زمان و مکان محدود، فراتر می‌روند برای آنها سرنوشت انسان و مشکلات حیات انسانی مطرح است، مانند خیام و مولوی و حافظ و بسیاری از گویندگان شعرهای عرفانی در ادب فارسی. «(۱۳۹۰: ۸۷-۸۸) دکتر شفیعی کدکنی معتقد است که مهم‌ترین عنصر شعر که دیگر عناصر باید در خدمت آن باشند عنصر عاطفه است و می‌افزاید: «شعر چیزی نیست مگر تصویری از حیات، آنجا که عاطفه نباشد، پویایی حیات و شریان زندگی وجود ندارد و در حقیقت شعر بی‌عاطفه، شعری است مرده و هر قدر عناصر دیگر در آن چشم‌گیر باشند نمی‌توانند جای ضعف و کمبود حیات را در آن جبران کنند.» (همان، ۸۹)

دکتر پورنامداریان نیز عاطفه را مترادف با انفعال نفسانی در نظر می‌گیرد و معتقد است هر نوع محاکاتی از جمله شعر می‌تواند سبب انفعال نفسانی یا عاطفه گردد. (رک. ۱۳۸۱: ۲۶) از این رو ایشان معتقد است که «یک واقعه‌ی تأثرآور، یک نزاع، یک گفتگوی عاشقانه نیز از صفت عاطفه‌انگیزی برخوردار است.» (همان، ۲۹) اما عاطفه در شعر به سبب عنصر دیگری ایجاد می‌شود که در کنار خود لذت توأم با شگفتی را به همراه دارد. «این تنها ناشی از معنی یا جهانی که شاعر به وجود می‌آورد نیست، بلکه ناشی از شیوه‌ی طرح و بیان یا به قول کولریچ چنان‌که دیدیم ناشی از نوعی ترکیب عناصر زبان است که سبب ایجاد زیبایی و لذت می‌گردد.» (همان، ۲۹)

وی معتقد است که اگر شعر بر اثر برانگیخته شدن عاطفه سروده شود و شاعر بخواهد مخاطب خود را در این حس و حال شریک کند، عادت‌زدایی زبان افزایش یافته، شعریت آن بیشتر خواهد شد و اگر شاعر تحت هیجانات عاطفی شعر بسراید بدون آن‌که به مخاطب بیندیشد و تنها بخواهد که این حس و حال را برای خود تصویر کند «به معنی نمی‌اندیشد، در این حال زبان برای بیان این

حالت باید ظرفیتی تازه از طریق به‌کارگیری همه‌ی عناصر ممکن عادت‌زدایی پیدا کند، چنین زبانی بسیار بیش از آن‌که جنبه‌ی ابزاری و کارکرد معناشناختی داشته باشد کارکرد زیبایی‌شناختی دارد.» (همان، ۳۱)

بنابراین اولین گام در شعر عاطفه است و سپس زبان، خیال و موسیقی و قالب به داد آن می‌رسند تا شعر بر اساس عاطفه و محتوا، فرم موردنظر خود را بیابد. دکتر محمدی نیز در فرآیند تولید شعر عاطفه را نقطه‌ی شروع می‌داند. وی معتقد است که عاطفه باعث ایجاد حادثه در ذهن شاعر به صورت ناخودآگاه می‌شود و سپس این شاعر است که آگاهانه و با یاری زبان از این حادثه، شعری متولد می‌سازد. او سپس عاطفه را این‌چنین تعریف می‌کند: «عاطفه از منظر ادبیات، بازتابی روانی از رخدادی درونی یا بیرونی است. مسلماً و در بادی امر، این حالت باید از سوی شاعر یا نویسنده انگیخته شود... از سویی این تأثیر همان‌گونه که روشن است، باید بر مخاطب صورت بگیرد.» (۱۳۹۶: ۷۳۷) او در اینجا این مسأله را مطرح می‌سازد که محتمل است شاعر بدون داشتن تجربه‌ای راستین از رخداد مورد نظر و تنها با صنعت‌سازی شاعری شبیه به واقعیت و شبه‌صمیمی، مخاطب خود را از جهت عاطفی تحت تأثیر قرار دهد. دکتر محمدی معتقد است که اگرچه عاطفه‌های ساختگی تأثیر عاطفه‌های حقیقی را ندارد اما بسیاری از افراد تحت تأثیر این نوع فریب عاطفی قرار می‌گیرند و در ادامه می‌افزاید: «عاطفه همان حالت روانی و روحی‌ست که ناخودآگاه، در انسان انگیخته می‌شود؛ برای این‌که یکی از ویژگی‌هایی که انسان را بر جانوران دیگر تمیز و تشخیص می‌دهد؛ اگر نگوئیم بود و نبود عاطفه، به جرأت می‌توان گفت شدت و ضعف آن است که جهان انسانی را انسانی‌تر نمودار می‌کند.» (همان، ۷۳۸-۷۳۹) وی در ادامه با همه‌ی دشواری‌ها و پیچیدگی‌هایی که در تعریف و شناسایی عاطفه می‌بیند، به بخش‌بندی عاطفه تحت عناوین زیر می‌پردازد: «الف) عاطفه‌ی نفس کلام ب) عاطفه‌ی دانسته‌ها و کنج‌کاوی در سابقه‌ی آنها پ) عاطفه‌ی سرنمون‌های

ازلی ت) عاطفه‌ی عجز از بیان ج) عاطفه‌ی حسرت روزگار گذشته چ) عاطفه‌ی کشف رابطه‌ها ح) عاطفه‌ی پس از انتظار و تعلیق هنری، یا عاطفه‌ی پاسخ. د) عاطفه‌ی موسیقی کلام ر) عاطفه‌ی صداقت کلام ز) عاطفه‌ی فرم زبان ژ) عاطفه‌ی چشم‌انداز و در پایان انواع عاطفه‌ها را در این چند عنوان خاتمه یافته نمی‌بیند و چشم به راه تقسیم‌بندی علمی‌ترین خواهد بود.» (همان، ۷۵۴-۷۴۰)

محتوا

مضمون و یا مفاد هر اثر هنری را محتوای آن می‌نامند. در واقع فرم مانند ظرفی است که محتوا یعنی مظهر آن در آن جای می‌گیرد و آن را پر می‌سازد. «در مورد مفهوم محتوا اختلاف نظر بسیار است بعضی آن را موضوع و بعضی درونمایه‌ی اثر هنری می‌دانند. حقیقت این است که محتوا عنصری بسیط نیست. بلکه ترکیبی است از درونمایه و موضوع و شیوه‌ی هنری خاصی که زاده‌ی طبیعت هنرمند است. در محتوا، درونمایه‌ای که در ذهن هنرمند وجود دارد، با موضوعی که درونمایه به وسیله‌ی آن بیان می‌شود و نیز شیوه‌ی هنری خاص او (که حاصل برداشت‌ها، عواطف، احساس‌ها و عکس‌العمل‌های اوست) با هم می‌آمیزند و کل واحدی را تشکیل می‌دهند که به آسانی از یکدیگر قابل تفکیک نیستند و همین مجموعه‌ی تفکیک‌ناپذیر است که از آن به محتوا تعبیر می‌شود. بدین ترتیب، محتوا تنها آنچه عرضه می‌شود، مثلاً اندیشه‌ای یا احساسی نیست، بلکه چگونگی عرضه‌ی موضوع را که بستگی به طرز تفکر و دیدگاه هنری و اجتماعی شاعر یا نویسنده دارد نیز شامل می‌شود.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۳۴)

طبق این تعریف از محتوا، در واقع صاحب اثر اندیشه‌ای را که متعلق به خود او یا دیگران است از صافی ذهن و خیال عبور می‌دهد و از طریق زبان به شیوه‌ی هنری در فرم یا شکل مناسب ارائه می‌کند.

«درباره‌ی رابطه‌ی شکل و محتوا، بحث‌های بسیاری وجود دارد، گروهی این

دو را از یکدیگر متمایز می‌دانند و معتقدند که هرچند محتوای جدا از شکل یا شکل بدون محتوا وجود ندارد، اما گاه اتفاق می‌افتد که شکل از همراهی با مضمون در می‌ماند و محتوا رشدی بیشتر از شکل پیدا می‌کند و این نشانه‌ی تضاد بین شکل و محتوا است. اما نظریه‌ی دیگری شکل و محتوا را ترکیبی می‌داند که اجزای آن بر یکدیگر تأثیر می‌گذارد. برحسب این نظریه، در اثر هنری کامل، محتوا شکل خاص و منحصر به فرد خود را می‌یابد و ذهن هنرمند با مهارت خود، این ترکیب را چنان به وجود می‌آورد که تفکیک اجزای آن از یکدیگر دشوار می‌نماید.» (همان، ۲۳۴)

درباره‌ی محتوی، نظر صورت‌گرایان روس قابل توجه و تأمل است.

«صورت‌گرایان روسی محتوی یا معنی را چیزی جز تجلی صورت نمی‌دانند و مسأله‌ی دیرینه‌ی تقابل محتوی و شکل یا صورت را از بنیاد قبول ندارند. در این چشم‌انداز معنی همان صورت است و صورت همان معنی.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۷۴)

سبک‌شناسی غزل تا دوره‌ی مشروطه

۱- سبک خراسانی یا عصر تغزل

همان‌گونه که گفته شد چیزی که امروزه به عنوان غزل در دست داریم به احتمال بسیار قوی تغزلی بوده که از ابتدای قصادی مدحی باقی مانده است و بنابراین خصوصیات و ویژگی‌های سبک خراسانی بر آنها مترتب است، با این تفاوت که احساسات و عواطف عاشقانه در تلطیف آن نسبت به بقیه‌ی قصیده مؤثر بوده است. اما ویژگی‌های سبک خراسانی در این تغزلات به چشم می‌خورد.

ویژگی‌های غزل خراسانی

زبان: کم بودن واژگان عربی، داشتن لغات کهن و نزدیک به پهلوی، تکرار و ایجاز/اندیشه: شعری دور از بدبینی و ناامیدی و مملو از زندگی و شادی و دارای

پند و اندرز و نگاهی حماسی. «از اصطلاحات علمی چون اصطلاحات نجومی (مگر مسائل عادی و کلی) و طبی... خالی است، اشاره به آیات و احادیث ندارد (به لحاظ بسامد) و به طور کلی فرهنگ اسلامی در آن نسبت به دوره‌های بعد بازتاب وسیعی نیافته است. ستایش خرد و خردگرایی با تسلط معتزله و عناصر ایرانی مربوط است.» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۳۸) معشوق در این سبک غزل مقام والایی ندارد و حتی گاهی مقام او پست است، زیرا معشوق گاهی غلام و یا کنیز شاعر است و در غالب موارد مرد است. / ادبیت: در تغزلات این دوره تشبیه از همه بیشتر و در آن میان، تشبیهات حسی و تفصیلی بسیار قوی است. تشبیهات این دوره بیشتر عینی است که از طبیعت و اشیاء و افراد اطراف خود نشأت گرفته است. گاهی نیز این تشبیهات وام گرفته از ادبیات عربند؛ زیرا گروهی از شاعران این دوره مثل منوچهری با این ادبیات دمخور بوده‌اند. تشخیص یا جاندارپنداری نیز از دیگر ویژگی‌های این عصر است. معتدل بودن صنایع بدیعی (بیشتر صنایع لفظی) از دیگر ویژگی‌های این عصر است.

۲- سبک عراقی (رواج غزل)

از آغاز قرن ششم - به ویژه از قرن هفتم به بعد - با افول قصیده، به دلایل مختلف و از همه مهم‌تر به حکومت رسیدن سلجوقیان، رواج تصوف، تأسیس مدارس دینی و رواج معارف اسلامی و انتقال زبان از ناحیه خراسان به سایر نقاط ایران خصوصاً غرب و مرکز، غزل رو به بالندگی نهاد و رواج بسیار یافت. چون شعر در این زمان از خراسان به مناطق مرکزی ایران منتقل شده بود، شکل جدید آن را عراقی نام نهادند. البته باید توجه داشت که غزل قصیده‌پردازان قرن ششم هنوز خام است و در حقیقت تغزل قصاید است که مستقل شده و تکامل یافته است. «بعد از حمله‌ی مغول در قرن هفتم و برچیده شدن بساط پادشاهان بزرگ و دربارهای باشکوه، قصیده جای خود را به غزل داد. البته غزل علاوه بر

وظیفه‌ی اصلی خود که بیان مضامین غنایی و عرفانی بود، وظیفه‌ی اصلی قصیده یعنی مدح را نیز - البته به صورت محدود مختصر و غیرحماسی - بر عهده گرفت.» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۸۸)

همان‌گونه که ذکر گردید رواج تصوف و عرفان نیز در رواج غزل و جایگزینی آن به جای قصیده بسیار مهم بوده است. به نظر می‌رسد که سنایی اولین شاعری است که غزل را به طور جدی آغازید.

«غزلیات او کلاً دو نوع است. یک دسته همان رنگ و بوی تغزل را دارد و همان است که بعد در سیر تکاملی خود از طریق اشعار انوری و ظهیر و جمال و کمال در سعدی به اوج خود می‌رسد و دسته‌ی دیگر اشعاری است اخلاقی، یا به اصطلاح عارفانه که بعد در سیر تکاملی خود از طریق اشعار خاقانی و نظامی و عطار در مولوی به اوج خود می‌رسد.» (همان، ۲۰۴)

غزل تلفیق

در قرن هشتم جریان تازه‌ای در غزل اتفاق افتاد و آن تلفیق غزل‌های عاشقانه و عارفانه بود که به اوج خود رسیده بودند. این شاعران، شاعران گروه تلفیق نام گرفتند که در قله‌ی این گروه نام حافظ می‌درخشد. شاعران غزلسرایی همچون اوحدی مراغه‌ای، خواجه‌ی کرمانی، عماد فقیه کرمانی، سلمان ساوجی، ناصر بخارایی از این گروه هستند. در حقیقت حافظ با توغل در دیوان این شاعران، این نوع شعر را به تکامل خود رسانید و می‌توان به طور کلی دیوان حافظ را چکیده و نتیجه‌ی همه‌ی جریان‌های مهم ادبی قبل از او دانست.

ویژگی‌های غزل عراقی

زبان: زبان این دوره از دیدگاه خواننده‌ی امروزی مأنوس‌تر است و لغات عربی جایگزین لغات مهجور و اصیل فارسی شده است. تشدید مخفف و تخفیف مشدد و تغییر شکل واژگان بسیار کمتر می‌گردد و می‌جای همی را می‌گیرد، دو حرف

اضافه برای متمم به یک حرف تغییر پیدا می‌کند. واژگانی مثل ایدون و ایدر و ابا و ابر بسیار کم می‌شود. الف اطلاق دیگر کاربردی ندارد. اندیشه: معشوق دیگر پست نیست، بلکه مقامی بسیار بالا پیدا می‌کند که گاه عاشق خود را سگ او می‌شمارد.

همه شب نهاده‌ام سر چو سگان بر آستانت که رقیب در نیاید به بهانه‌ی گدایی
(عراقی، ۱۳۸۸: ۲۱۹)

و اگر شعر، عرفانی باشد که دیگر معشوق جای خود دارد و معبود به شمار می‌آید. مسائلی در غزل عرفانی این دوره رخ نمود که یا مسبوق به سابقه نبود و یا بسامد زیادی نداشت. «مسائل مهم عرفانی مطرح شده این دوره عبارت است از: وحدت وجود، تفوق عشق بر عقل، استناد به حدیث قدسی کنت کنزاً، مسأله تجلی و ظهور، ستایش شراب و بی‌خودی و بی‌خردی... اما در کنار این‌ها حمله به زاهد و صوفی هم (مثلاً در مولانا و سعدی و حافظ) مرسوم است. بدین ترتیب ادبیات این دوره بر خلاف ادبیات سبک خراسانی، ادبیاتی است درونگرا، عشق‌گرا، محزون و غیر رئالیستی که بیش از آن که به آفاق نظر داشته باشد به انفس نظر دارد.» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۲۴۸)

یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های سبک عراقی با خراسانی، ذهنی و مجرد بودن مسائل و عناصر شعری در آن است و از طبیعت و عینیت فاصله می‌گیرد و اگر هم از عناصر طبیعی همچون گل و گیاه، زلف، شب و روز و ماه و مهر صحبت می‌شود معنی استعاری آن در نظر گرفته می‌شود.

ادبیت: در غزل این دوره توجه به بیان و بدیع زیادتر می‌شود. از تعداد تشبیهات حسی به حسی کاسته می‌شود و تشبیه مفصل جای خود را به تشبیه بلیغ می‌دهد. استعاره و سمبول در این سبک، نسبت به سبک خراسانی خیلی بیشتر

۱. کنت کنزاً مخفیاً فأحبت أن أعرف فخلقت الخلق لکی أعرف (من گنج پنهان بودم. دوست داشتم که آشکار شوم. پس خلق را آفریدم تا شناخته شوم)

است و ابهام و ابهام خصوصاً در اشعار شاعرانی مثل حافظ بیداد می‌کند.

۳- مکتب وقوع

شاعران این مکتب برای دوری از غیرواقعی بودن و ذهنی بودن غزلیات عراقی و همچنین در دایره‌ی تکرار افتادن شاعران غزلسرای دیگر (خصوصاً در عهد تیموری) به فکر افتادند که راه‌های مختلفی را در شعر تجربه کنند و به شیوه‌های تازه‌ای دست یابند. مکتب وقوع از اوایل قرن دهم هجری متولد شد و در نیمه‌ی دوم همان قرن به اوج خود رسید و تا ربع اول قرن یازده ادامه یافت.

در حقیقت «غزل فارسی از سنت آسمانی و عرفانی خود بُرید و به سادگی گرایید و با زبانی عینی و ساده، خالی از بازی‌های صناعی و خیالی به گزارش عواطف صریح عاشق و معشوق و جزئیات رفتارها و احوال آنها متمایل شد.» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۷)

در این دوره معشوق معمولاً مرد بود و شاعر واقعیت را فقط در شرح دادن ماجراهای بین عاشق و معشوق می‌دانست و به دیگر مسائل اطراف خود بی‌تفاوت بود. باورداشت، عینی بودن و حقیقت‌نمایی از ویژگی این سبک بود اما به دلیل سطحی بودن فکر و محدود بودن موضوع (حالات و اطوار عاشق و معشوق مذکر) این مکتب خیلی دوام نیاورد. از شاعران معروف این دوره می‌توان لسانی شیرازی، شرف‌جهان قزوینی و محتشم کاشانی را نام برد.

۴- مکتب واسوخت

شاعران و غزلسرایان وقوع‌گرا برای خلق نوآوری در مکتب خود و رهایی آن از تکرار و ابتذال، شیوه‌ای در مکتب وقوع ابداع کردند که به آن واسوخت می‌گفتند. واسوختن در گویش فارسی‌زبانان هند به معنی اعراض و روی برتافتن مستعمل بود. شعر واسوخت هم شعری است که در آن برخلاف سنت شعری غزل به ویژه در غزل‌های عراقی - «هیچ عاشق سخن تلخ به معشوق نگفت» (حافظ، ۱۳۹۵:

۱۰۳) و «قسم به جان تو گفتن طریق عزت نیست/ به خاک پای تو آن هم عظیم سوگند است» (سعدی، ۱۳۸۸: ۴۵۱) - عاشق از معشوق روی برمی‌تابد و دیگر ناز او را نمی‌خرد و او را تهدید می‌کند که به سراغ معشوق دیگر خواهد رفت. وحشی بافقی از معروف‌ترین شاعران این مکتب است.

ما چون ز دری پا کشیدیم کشیدیم امید ز هر کس که بریدیم بریدیم
دل نیست کبوتر که چو برخاست نشیند از گوشه‌ی بامی که پریدیم پریدیم
(وحشی، ۱۳۸۷: ۱۰۱)

۵- سبک هندی

حکومت صفویه به اشعار مدحی و درباری توجهی نداشت، بنابراین شاعران از قصیده و مداحی روی‌گردان شدند و به انواع دیگر شعر، خصوصاً غزل روی آوردند. همچنین حکومت صفویه برای اشعار عاشقانه و زمینی ارزشی قائل نبود و عرفان به معنای سنتی خود آن‌چنان‌که در اشعار مولانا و عطار و غیره بود هم دیگر جایی نداشت، بنابراین شاعران متوجه امور جزئی و مضمون‌یابی برای پند و اندرز و امور حکمی و تمثیل‌های کهن با زبانی جدید و سبکی تازه شدند.

از طرفی با بیرون آمدن شعر از دربار و وارد شدن آن در میان مردم، زبان شعر به سادگی گرایید و افراد زیادی که مطالعات زیادی در ادبیات و زیبایی و بلاغت‌های آن نداشتند نیز وارد این صنف شدند - افرادی مثل قصاب کاشانی (قصاب)، علی نقی قمی (بنا) و زکی همدانی (نعلگر) - و شعر و غزل از مجالس درباری وارد کوچه‌ها و قهوه‌خانه‌ها شد.

شمیسا در کتاب سبک‌شناسی شعر برای سبک هندی دو شیوه قائل است: «یکی امثال صائب و کلیم و حزین؛ یعنی بزرگان سبک هندی که اولاً ابیات آنان قابل فهم است؛ یعنی رابطه‌ی تشبیهی بین مصراع معقول و محسوس (تبدیل موضوع به مضمون)، معتدل و لطیف است و ثانیاً بین ابیات آنان به سبک قدما