

مقایسه سبک غزل سرایی سعدی، مجدالدین همگر و امامی هروی

امیدعلی شیخی کن کت، فهیمه اسدی*، علیرضا فاطمی، کبری بهمنی

گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دورود، دانشگاه آزاد اسلامی، دورود، ایران.

اسفند ۱۴۰۱، دوره ۱۵، شماره پیاپی ۸۲، صص ۱۳۰-۱۰۷

DOI: 10.22034/bahareadab.2023.15.6747

نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب)

چکیده:

زمینه و هدف: سبک‌شناسی لایه‌ای نشان‌دهنده عمق معانی شعری از دریچه‌های ظاهری و درونی شعری، با توجه به زمینه فکری شاعر است. در این مقاله با سبک‌شناسی لایه‌ای غزل‌های سه شاعر قرن هفتم «سعدی، مجد همگر و امامی هروی» پنج لایه آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و ایدئولوژیک مورد ارزیابی قرار گرفته است.

روش مطالعه: پژوهش حاضر به شیوه توصیفی تحلیلی صورت پذیرفته و بمنظور طبیعی بودن نتایج، غزل‌های بررسی شده بشکل تصادفی گزینش شده است.

یافته‌ها: نگرش سعدی به عشق، بعنوان امری هستی‌شناسانه، سبب توسیع این مفهوم در سلوک فردی (مفهوم عشق در سبک عراقی) سلوک اجتماعی (توجه به ابعاد اجتماعی فضایل و رذایل) و سلوک هستی بسوی خیر است. نگرش مجدالدین همگر نگرشی صرفاً فردی درباره عشق است و تغزلی بودن مبنای لایه‌های دیگر شعری اوست. نزد امامی هروی اندیشه‌های عرفانی و تصوف اصل هستند و لایه‌های دیگر شعری مبتنی بر بیان اندیشه‌های عرفانی است.

نتیجه‌گیری: لایه ایدئولوژیک در نگرش این شاعران سبب تأثیر در چهار لایه دیگر شعری آنها شده است. همچنین وجود اشتراکات فراوان در سطوح مختلف کلام، ویژگی‌های منحصربفرد، هنجارگریزیهای هنری و مشخصه‌های سبک‌ساز سخن این سه شاعر مطرح شده است.

تاریخ دریافت: ۱۹ بهمن ۱۴۰۰

تاریخ داوری: ۲۱ اسفند ۱۴۰۰

تاریخ اصلاح: ۲۹ اسفند ۱۴۰۰

تاریخ پذیرش: ۲۱ اردیبهشت ۱۴۰۱

کلمات کلیدی:

سبک‌شناسی لایه‌ای، غزل، سعدی، مجد همگر، امامی هروی.

* نویسنده مسئول:

Fahime.Asadi@iaou.ac.ir

۴۳۲۴۵۰۰۷ (۰۹۸ ۶۶)



ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

Comparison of the lyric style of Saadi, Majdaldin Hamgar and Emami Heravi

O.A. Sheikhi Ken Kot, F. Asadi*, A.R. Fatemi, K. Bahmani

Department of Persian Language and Literature, Doroud Branch, Islamic Azad University, Doroud, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 08 February 2022

Reviewed: 12 March 2022

Revised: 20 March 2022

Accepted: 11 May 2022

KEYWORDS

Layered Stylistics, Ghazal, Sa'adi, Majd Hamgar, Emami Heravi.

*Corresponding Author

✉ Fahime.Asadi@iaou.ac.ir

☎ (+98 66) 43245007

ABSTRACT




BACKGROUND AND OBJECTIVES: Stylistics is a layer that indicates the depth of poetic meanings from the external and internal perspectives of poetry, according to the poet's intellectual background. In this article, with the stylistic layer of the sonnets of the three seventh century poets "Saadi, Majd Hamgar and Emami Heravi", the five phonetic, lexical, syntactic, rhetorical and ideological layers have been evaluated.

METHODOLOGY: The present study was conducted in a descriptive-analytical manner and in order for the results to be natural, the studied sonnets were randomly selected.

FINDINGS: Saadi's attitude towards love, as an ontological matter, causes the development of this concept in individual behavior (the concept of love in the Iraqi style), social behavior (attention to the social dimensions of virtues and vices) and the behavior of existence towards good. Magdaldin Hamgar's attitude is a purely individual one about love, and lyricalness is the basis of other layers of his poetry. According to Imami Heravi, mystical thoughts and Sufism are the principle and other layers of poetry are based on the expression of mystical thoughts.

CONCLUSION: The ideological layer in the attitude of these poets has influenced the other four layers of their poetry. Also, there are many commonalities in different levels of speech, unique features, artistic aberrations and stylistic characteristics of these three poets.

DOI: [10.22034/bahareadab.2023.15.6747](https://doi.org/10.22034/bahareadab.2023.15.6747)

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
 11	 1	 0

مقدمه

سبک‌شناسی یکی از مهمترین روشهای ارزیابی متون ادبی و سنجش تراز هنری آنهاست. سبک‌شناسی دانشی است متعلق به چند قرن اخیر و یکی از شاخه‌های نقد ادبی جدید محسوب میشود. این دانش، بعنوان بحث ادبی جدی در ادبیات کلاسیک فارسی مطرح نبوده است. سبک‌شناسی یعنی دانش شناسایی شیوه کاربرد زبان در سخن یک فرد یا گروه و یا در یک متن و یا گروهی از متنها. بنیاد کار این دانش، بر تمایز، گوناگونی و گزینش زبانی در لایه زبان (آوایی، واژگانی، نحوی، معنایی و کاربردی) استوار است (فتوحی، ۱۳۹۱: ۹۲). کارکرد ادبی، یکی از کارکردهایی است که برای زبان در نظر گرفته میشود؛ عبارت دیگر زبان ادبی یکی از گونه‌های زبان است و همانگونه که زبان بدنبال تکامل است، عرصه ادبیات نیز در حال تغییر و تحول است. البته که این تحول فقط در سطح نحو و واژگان روی نمیدهد، بلکه در سطوح مختلفی ممکن است اتفاق افتاده باشد. گستره ادبیات، صحنه ظهور و زوال سبکها، اسلوبها، مضامین و معانی مختلف است. آفرینندگان آثار ادبی و هنری برای دور نماندن از این حرکت مداوم و البته آرام زبان ادبی، نیازمند ابزاری هستند که بتوانند از تکرار و ابتدال مصون بمانند. از اینرو هر کس بتواند در این عرصه طرزی نو پیش بگیرد و الگوها و روشهای جدید و خلاقانه‌ای در نظر داشته باشد، میتواند صاحب سبک شناخته شود و در نتیجه به دوام خود و اثر خود کمک کرده باشد. امروزه در سیر مطالعات تاریخ ادبیات، آنهایی توانسته‌اند بر سر زبانها بیفتند که در بنا نهادن طرز تازه و منحصر بفرد توفیق داشته‌اند. یکی از روشهایی که در مطالعات سبک‌شناسی نوین بدان توجه میشود، «سبک‌شناسی لایه‌ای» است. مطالعه زبان براساس لایه‌های آوایی، واژگانی، نحوی، معناشناسی و کاربردشناسی، مبنای زبان‌شناسی دارد. برخی از سطوحی که بواسطه سبک‌شناسی لایه‌ای بررسی میشوند، مربوط هستند به صورت و فرم و برخی نیز به تجزیه و تحلیل گفتمان و ایدئولوژی متن؛ بنابراین میتوان گفت در این شیوه نوین زبان‌شناسانه، از طرفی بحثهای مربوط به سبک‌شناسی صورت‌گرا مطرح است و از طرف دیگر سبک‌شناسی انتقادی. مشخصه‌های برجسته سبک و نقش و ارزش آنها در سبک‌شناسی لایه‌ای در هر لایه بصورت جداگانه روشن میگردد و کشف و تفسیر مشخصه‌ها و مؤلفه‌های صورتی متن با محتوای آن و تأثیر زیبایی‌شناسی و نقش ایدئولوژی عناصر مربوط به هر لایه تبیین میشود. (درپر، ۱۳۹۲: ۲۵ و ۸۴). این شیوه، ترکیبی از شیوه‌های سنتی و مدرن در تحلیل آثار ادبی و هنری مختلف است و میتوان از آن برای بررسی آثار کلاسیک و مدرن بهره جست. در این روش، علاوه بر بررسی سیر تطور تاریخی زبان اثر، ویژگیهای هنری و فکری و همچنین شیوه گزینش فرم و انتخاب و ترکیب اجزای کلام در محورهای جانشینی و همنشینی مورد ارزیابی قرار میگیرد. پژوهشگر در شیوه «سبک‌شناسی لایه‌ای» سبک را در لایه‌های متفاوتی بررسی میکند؛ انتخاب چنین اصطلاحی برای این روش سبک‌شناسانه نیز از این چشم‌انداز است. لایه‌ها یا سطوح مورد نظر در سبک‌شناسی لایه‌ای عبارتند از: آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و ایدئولوژیک، که در برخی پژوهشها از دو لایه آخر تحت عنوان معنی‌شناسی و کاربردشناسی یاد میشود (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۳۷).

در این نوشتار براساس روش سبک‌شناسی لایه‌ای، اشعار سه شاعر قرن هفتم «سعدی، مجد همگر و امامی هروی» بررسی میشوند. مسئله اصلی تحقیق، تحلیل ویژگیهای ممتاز زبانی، بلاغی و اندیشگانی این شعراست که در پنج لایه آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و ایدئولوژیک است. ضرورت تحقیق بسبب نشان دادن تأثیر لایه‌های ایدئولوژیک و تعدد نگرشهای فکری شاعران یک سده، برای بیان شعری در غزل است. پژوهش حاضر مبنای کتابخانه‌ای دارد و به شیوه توصیفی-تحلیلی است. پس از مطالعه غزلیات هریک از این شعرا، نمونه‌ها را بشکل تصادفی از جای جای متن انتخاب شده است؛ سپس بمنظور اعتباربخشی به نتایج حاصل شده، به شواهد گوناگون ارجاع داده شده

است. بنظر میرسد این نوع گزینش میتواند طبیعیت‌تر باشد و نتیجه بهتری به دست دهد؛ زیرا اگر غزلیاتی با عناصری مشابه و هماهنگ انتخاب شود، ممکن است بر نتیجه و روند معمول بحث تأثیر جدی بگذارد؛ بطوریکه نتوان آن را به کلیت غزلیات تعمیم داد؛ اما با این روش میتوان مطمئن بود که غزلهایی با فرم و محتوای گوناگون و متنوع، که بیانگر کلیت خط فکری و شعری شاعر است، انتخاب شده‌اند.

سابقه پژوهش

از میان سه شاعر موردنظر پژوهش حاضر، پیرامون سعدی و شعر او پژوهشهای سبک‌شناسانه بیشتری صورت گرفته است. شفیع‌ی کدکنی (۱۳۸۵) در کتاب موسیقی شعر در خلال بحثهای سبک‌شناسانه خود، در مواردی به طرز سخنوری سعدی و ساختارهای نحوی او اشاره کرده است. همچنین مقاله‌ای با عنوان «فرایند برجسته‌سازی زبان در غزلیات سعدی» نوشته بهرامی و علوی مقدم (۱۳۸۹) در پنجمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ارائه شده است. در این مقاله نویسندگان تلاش کرده‌اند شیوه‌های هنجارگریزی زبانی سعدی را با مصادیقی از شعر او نشان دهند. محمود فتوحی (۱۳۹۰) در نوشته مختصری تحت عنوان «جادوی نحو در غزل سعدی»، با ذکر شواهدی، به مواردی چون پرش ضمیر، جابجاییهای ارکان و همچنین حذفها، نزدیک بودن نحو سعدی به نحو معیار زبان فارسی و استفاده او از عناصر زبانی جهت اتصال بخشهای کلام به یکدیگر، اشاره کرده است. «مقایسه سبک‌شناختی غزلی از سعدی و بیدل دهلوی» نوشته حیدرزاده کاشانی (۱۳۸۸) و «مقایسه سبک‌شناسانه غزلی از حافظ و سعدی» از شمیسا (۱۳۷۰) مقاله‌های دیگری هستند که در این زمینه نگاشته شده‌اند. از میان دو شاعر دیگر، به مجد همگر که نسبت به امامی هروی، تعداد غزلهای بیشتری از او موجود است، توجه بیشتری شده؛ مقاله‌ای با عنوان «مجد همگر و نقد شعر» (۱۳۹۳) از روح‌الله خادمی و حسین کرمی (مصحح دیوان مجد) در فصلنامه کاوش‌نامه چاپ شده است. خادمی و کرمی مقاله دیگری نیز در باب شعر مجد همگر در فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی (بهار ادب) به چاپ رسانده‌اند. موضوع مقاله چنین است: «بررسی سبک شعر مجد همگر شیرازی از دیدگاه مسائل ادبی» (۱۳۹۱). عنوان مقاله گواه آن است که از نظر موضوع نزدیکترین پژوهش به پژوهش حاضر باید باشد. حال آنکه این مقاله صنایع کلاسیک بیان و بدیع را در دیوان مجد - با تکیه بر قصاید شاعر - بررسی کرده است. توجه به غزلیات امامی هروی، در حد نظرهای کلی برخی پژوهشگران است که در مقدمه ذکر کردیم. با توجه به همزمانی این سه شاعر و آگاهی آنها از احوال و اشعار یکدیگر، مطابق آنچه در تذکره‌ها موجود است و همچنین شهرت و اعتبار دو شاعر معاصر سعدی، مقایسه غزلهای آنها که تاکنون مورد توجه پژوهشگران نبوده است، بنظر ضروری میرسد.

بحث و بررسی

لایه آوایی

سعدی: در ساحت موسیقایی کلام - با وجود پرهیز از هرگونه تکلف - تمامی صنایع لفظی در خدمت زبان شعر سعدی قرار میگیرند. بحث تکرار یکی از جدیدترین مقوله‌های آوایی سخن اوست. تکرارهای سعدی آنچنان در سایر تکنیکهای زبانی او حل و درهم تنیده شده که با وجود تأثیری که بر تراز ادبی شعر دارد، کشفشان نیاز به تأمل دارد. برای تکرارهای سعدی میتوان از اصطلاح پارادوکسیکال «تکرار نامحسوس» استفاده کرد^۱. در غزل شماره

۲۷۷ دیوان غزلیات سعدی با انبوهی از شگردهای آوایی و لفظی روبرو هستیم. تکرارهای نامأنوس سعدی در همان بیت نخست مشخص است.

<p>روی میمون تو دیدن در دولت بگشاید تا دگر مادر گیتی چو تو فرزند بزاید وین بشاشت که تو داری همه غمها بزاید زهرم از غالیه آید که بر اندام تو ساید پیش نطق شکرینت چو نی انگشت بخاید چون تو دارم همه دارم دگرم هیچ نباید هر که از دوست تحمل نکند عهد نباید ماه نو هر که ببیند به همه کس بنماید آن که روی از همه عالم به تو آورد نشاید پای بلبل نتوان بست که بر گل نسراید نظری گر بر بایی دلت از کف بریاید» (غزلیات سعدی: ۹)</p>	<p>«بخت باز آید از آن در که یکی چون تو در آید صبر بسیار نباید پدر پیر فلک را این لطافت که تو داری همه دلها بفریبید رشکم از پیرهن آید که در آغوش تو خسبید نیشکر با همه شیرینی اگر لب بگشایی گر مرا هیچ نباشد نه به دنیا نه به عقبی دل به سختی بنهادم پس از آن دل به تو دادم با همه خلق نمودم خم ابرو که تو داری گر حلالست که خون همه عالم تو بریزی چشم عاشق نتوان دوخت که معشوق نبیند سعدیا دیدن زیبا نه حرامست ولیکن</p>
--	--

انواع جناس، تکرار حروف، موازنه و ترصیع (بیت‌های سوم، چهارم و دهم) جادوی مجاورت دارند. تکرار: در (بیت نخست) / تو و داری (بیت سوم) / دارم (بیت ششم) / دل (بیت هشت) / تو (بیت نهم)، همچنین «شکر و حرام» در همین بیت مکرر گشته‌اند. در کنار تکرار واژگانی، تکرار صفتها و ضمائر از حد معمول افزون است، لیکن نامرئی بودن آنها در کلام، مانع جلوه‌گری سطحی آنها شده است. طبیعی است که وجود پرسامد صنایع لفظی و خاصه استفاده از شگرد موازنه و ترصیع در سه بیت یک غزل، باید به تصنع و تکلف بینجامد؛ حال آنکه این غزل از جمله معمولترین و گفتارترین غزلیات سعدی است. بکارگیری التزام، از شیوه‌های موردپسند سعدی بجهت افزایش بعد موسیقایی کلام است. التزام در کلمات قافیه، تکرار واژه‌ای خاص در تمامی ابیات و شروع یکسان ابیات یا مصاربع زوج، از رایجترین شیوه‌های التزام غزل سعدی است. سعدی گاه ممکن است یک حرف ربط یا ضمیر و... را در چند بیت در جای مشخصی تکرار کند و از آن طریق ابیاتش هماهنگ و بلاغی شوند. از مهمترین این موارد، آوردن کاف ربط یا تعلیل است.

<p>من رمیده دل آن به که در سماع نیام بیا به صلح من امروز در کنار من امشب مرا به هیچ بدادی و من هنوز بر آنم به زخم‌خورده حکایت کنم ز دست جراحت</p>	<p>که گر به پای درآیم به در برند به دوشم که دیده خواب نکر دست از انتظار تو دوشم که از وجود تو مویی به عالمی نفروشم که تندرست، ملامت کند چو من بخروشم</p>
---	--

(همان: ۸۶)

مجد همگر: لایه آوایی را باید برجسته‌ترین لایه سبکی غزلیات مجد بشمار آورد؛ چراکه او تقریباً در تمامی غزل‌های خود از عناصر موسیقایی و صنایع لفظی بدیع بشکل قابل توجهی بهره میگیرد. مجد همگر، هیچ‌گونه وزن نامتداولی به کار نرفته است؛ بلکه به تناسب بافت معنایی کلام، اوزانی را برگزیده که در دوره او کاملاً تداول دارند. در بیشتر غزل‌هایش، ذهن مخاطب پیش از پرداختن به معنا، متوجه آهنگ کلام میشود. صنعت واج‌آرایی، چه از نوع هم‌حرفی (تکرار صامت) و چه هم‌صدایی (تکرار مصوت)، در اکثر غزل‌های او نقش پررنگی دارد.

خیال روی تو یکباره برد خواب مرا درنگ وصل تو افکند در شتاب مرا
(دیوان مجد همگر: ۳۹۹).

این صنعت گاه نیز بطریق تتابع اضافات ایجاد میگردد.

بسی به هجر غم‌افزای کاستی عمرم بسیج هجر غم‌افزای عمرگاه مکن
(همان: ۴۵۳).

پس از واج‌آرایی، تکرار کلمات پربسامد است.

لبش مجوی که کام سکندر است و چو زو نیافت کام سکندر، تو چون توانی یافت؟
(همان: ۴۰۹).

صنعت تصدیر، یعنی قرار دادن آن در گوشه‌های چهارگانه بیت، به طریق گوناگون مورد استفاده مجد همگر قرار گرفته است (ردالصدر الی العجز، الی العروض، الی الابتدا/ ردالعجز الی الصدر، ردالعروض الی الابتدا، الی العجز/ ردالابتدا الی العجز).

غم عشق تو یک دم کم نیست مونسیم بی رخ تو جز غم نیست
(همان: ۴۱۰).

مردف بودن بسیاری از غزلها سبب شده است از میان شگردهای گوناگون این صنعت، ردالعروض الی العجز بسامد بسیار بالاتری داشته باشد.

مردمان گوش کنید اندوه تنهایی من رحمت آرید دمی بر دل شیدایی من
(همان: ۴۵۶).

مجد برای استفاده از جناس نیز در اکثر غزلها تلاش آگاهانه‌ای داشته است و سعی کرده بدین طرق بعد آوایی کلام خود را تکمیلتر کند. علاوه بر جناسهای رایجتری چون جناس مضارع، لاحق، مطرف، و اشتقاق، جناسهای کم‌کاربردتری چون جناس مرکب، تام یا خط نیز حضور قابل توجهی دارند.

مران یکران سبک چندان که در راه شود یکران دولت زیر رانت
(همان: ۴۰۸).

تمرکز مجد همگر در برجسته‌سازی موسیقی درونی یا معنوی شعر بواسطه صنایع مختلف بدیعی، گاه منجر به پدید آمدن التزام میشود که خود صنعت لفظی دیگری است؛ بدان صورت که بعضاً کلمه‌ای را در همه ابیات ممکن است تکرار کرده باشد (همان: ۴۲۰). یا اینکه دو کلمه متضاد را در همه ابیات درمقابل هم آورده باشد.

یا رب آن روی است یا صبح است یا ماه تمام یا رب آن زلف است یا شام است یا از مشک دام
نی نه صبح است و نه شام است آن رخ زیبا و زلف روی و زلف او کدام و صبح و شام آخر کدام ...

(همان: ۴۵۱).

التزامهای مجد بعضاً در کلمات قافیه اتفاق میفتد و گاه نیز ممکن است در غزلی نوع شروع یا پایان ابیاتی را یکدست گرداند که شروع مصاربع در ابیات پشت‌سرهم با حروف اضافه یکدست، از مصادیق آن است (همان: ۴۷۹). سایه‌روشنهایی از صلابت قصیده‌گونه را میتوان در غزلیات مجد همگر به چشم دید. استفاده از صنعت موازنه - که از شگردهای متداول در قصیده‌سرایی محسوب میشود- در غزلهای مجد رایج است.

یا جانم از این قالب دلگیر برآرید یا کامم از آن دلبر کشمیر برآرید ...
(همان: ۴۱۱).

شیوه دیگری از غنای موسیقایی غزل‌های کلاسیک، کنار هم آمدن واژگانی با آهنگ نزدیک به یکدیگر است که گرچه در بلاغت کلاسیک عنوان خاصی ندارد، شفیع کدکنی از آن تحت عنوان جادوی مجاورت یا افسون همنشینی یاد میکند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۱۶ - ۲۶). این شیوه در برخی غزلها در کنار صنایع لفظی بدیع و سایر عناصر موسیقایی، لایه آوایی کلام را تقویت کرده است. در ترکیب‌های چون دوری روی، رقعۀ غم و حرمت حرم، همنشینی کلمات، صوت و آوای آنها را بارزتر ساخته است (همان: ۴۴۴ و ۳۹۴).

امامی هروی: امامی جهت افزایش موسیقی غزلیات خود، هیچ‌گونه تکلف و تصنع آشکاری را به کار نمیبرد؛ البته این به معنی خالی بودن کلام شاعر از عناصر موسیقایی نیست، بلکه بدان معناست که بار معنایی و عاطفی سخنان زیر سایه عناصر موسیقایی گم نمیشود. ورنه‌پیش برای مخاطب کاملاً آشناست. او روانترین و رایجترین اوزان را برای غزل‌های خود برگزیده است. محوریت‌ترین بعد آوایی غزل‌های امامی هروی، طرد و عکسها و تکرارهای اوست؛ گرچه کلامش از انواع جناس خالی نیست و از دیگر صنایع لفظی بدیع (موازنه، تصدیر و...) نیز به تناسب استفاده کرده است. تضمین‌المزدوج، جناس اشتقاق و نیز افسون همنشینی، از صنایع لفظی پرتکرار دیوان امامی محسوب میشوند. خاصه آوردن واژه‌های هم‌ریشه را بسیار میپسندد. این اتفاق بیشتر در غزل‌هایی با محتوای صوفیگری و عارفانه روی میدهد. استفاده از اصطلاحات مربوط به حوزه غیب، روح و عالم معنی، که بیشترشان ریشه عربی دارند و شاعر از همان ریشه کلمات دیگری را نیز به کار میبرد.

حاصل شدش ز سلوت خلوت، خلوص قلب گرچه ز نفس غیر حرم سومنات بود
جانش طهارت دو جهان کرد ز آب صدق در مسجدالحرام و صفا در صفات بود
(دیوان امامی هروی: ۲۲۸)

«سلوت خلوت» تضمین‌المزدوج است و «صفا و صفات» را باید از مقوله افسون همنشینی و همچنین جناس شبه‌اشتقاق به حساب آورد.

لایه واژگانی

سعدی: سعدی تقریباً بیشتر از ترکیبات تکراری دوره استفاده میکند و از این منظر غزلیات او را نمیتوان خاص و منحصر بفرد دانست و نباید در این زمینه سعدی را برتر از سایر غزلسرایان معاصرش دانست؛ گرچه بعضاً ترکیب‌های نوتری نیز میتوان در غزل‌هایش پیدا کرد. چنانکه «رخ پارسا فریب»:

عجب از کسی در این شهر که پارسا بماند مگر او ندیده باشد رخ پارسا فریب
(غزلیات سعدی: ۲۶۹).

او برخی واژگان را بدلیل نوع کاربرد و بسامدی که دارند، مخصوص خود ساخته است. برای نمونه، کلمه «فتنه» را ممکن است دیگر شاعران نیز به کار برند، اما در غزلیات سعدی به اشکال متفاوتی به کار گرفته میشود و او به کاربرد این کلمه و هنرنمایی پیرامون آن، علاقه زیادی دارد. چنانکه مخاطب آشنا با غزل فارسی نیز با شنیدن این واژه، ناخودآگاه به یاد سعدی میفتد.

فتنه در پارس برنمیخیزد مگر از چشم‌های فتانت
(همان: ۱۵۸)

بنشین یک نفس ای فتنه که برخاست قیامت فتنه نادر بنشیند چو تو در حال قیامی
(همان: ۲۲۵).

قیامت نیز که در بیت فوق آمده است، از واژه‌های پرکاربرد غزلیات عاشقانهٔ سعدی است. در بیشتر غزلها، کلمات از نوع متداول و معمول عاشقانه‌های دوره هستند و کاربرد شگفت و خارج از نُرمی در آنها وجود ندارد. البته در برخی موارد، تعداد ابیات و برخی واژه‌ها ممکن است غزل را از لطافت همیشگیش دور کند که بنظر میرسد شاعر با شگردهایی چون موسیقی معنوی و درونی، بخوبی این مقوله را کنترل میکند. تضادهای متعدد در برخی غزلها گاه موجب سیر ذهنی مخاطب از امری به امر مخالف میشود که مکرر شدن آن در بیت‌های پی‌درپی، خود شگردی هنری محسوب میشود و تلذذ ادبی در پی دارد. در بعضی غزلها در چند بیت و در غزل‌های دیگری ممکن است در اکثر بیتها این وضع قابل مشاهده باشد. در غزلی با مطلع

اگر آن عهدشکن با سر میثاق آید جان رفته است که با قالب مشتاق آید
(همان: ۷۹)

جان، قالب (جسم و روح) / رفته، آمده / شب، روز / زهر، تریاق / بندگی، خداوندی / احسان، بخل / رود، آید / فراق، وصال / جفت، طاق، کاربردهای متضاد هستند. علاوه بر این تضادهای محسوس، بعضاً تقابلهایی نیز در غزل وجود دارد که از آن طریق ارزش معشوق و جایگاه ویژه او در نظر شاعر معلوم میشود: سرو، تو / دیگری، تو / صورت خوبان جهان / روی زیبای تو.

یکی از روشهای ایجاد فضای متضاد در غزل‌های سعدی، استفاده از صورتهای متضاد فعلی است.

بنشین یک نفس ای فتنه که برخاست قیامت فتنه نادر بنشینند چو تو در حال قیامی

مجد همگر: مجد همگر نیز از نظر ترکیب‌آفرینی، متفاوت از معاصران خود عمل نکرده و حتی میتوان گفت میزان ترکیبات منحصربفرد او از میانگین دوره نیز کمتر است. ترکیباتی نظیر شراب آتش عشق (دیوان مجد همگر: ۳۳۹) / چشم نیم‌مست (همان: ۴۱۲) / باغ وعدهٔ وصل (همان: ۴۲۵) / عشاق بلاجوی، سرو سهی قد (همان: ۴۳۰)، ترکیباتی هستند که ممکن است در شعر شاعران درجهٔ چندم قرون هفتم و هشتم نیز دیده شود. غزل‌های مجد معمولاً از واژگان مهجور یا کلماتی که دارای غرابت استعمال باشند، به دور است. باوجوداین یکی از مهمترین ویژگیهای غزلیات او در لایهٔ واژگانی، کاربرد واژه‌هایی است که برغم مهجور نبودن، برای قالب غزل چندان مناسب بنظر نمیرسند؛ خاصه اینکه در غزل‌های قرن هفتم رواج و روایی ندارند. این واژه‌ها البته در تعداد اندکی از غزلها بچشم میخورد؛ غزلهایی که از هر نظر با سایر غزل‌هایش نیز همخوانی ندارند. واژه‌های بکاررفته گویی مربوط به تغزلی هستند که قرار است به مدح بینجامد. از آن جمله است غزلی با مطلع

ز پیش از آنکه برتابی عنانت دلم همراه شد با کاروانت...
(همان: ۴۰۸).

واژه‌های بکاررفته اصولاً از لطافت بافت غزل سبک عراقی به دور است و به صلابت قصیده‌گونه نزدیک. کلمهٔ یکران در معنی اسب و چهارپا، و یا کنایهٔ عنان برتافتن و ... تمام فراین موجود، از جمله واژه‌های غزل، به ما میگویند این شعر نه یک غزل، بلکه به تغزل قصیده نزدیک است (نک، همان: ۴۰۸ و ۴۲۲). اکثر غزل‌های مجد دارای واژه‌هایی با معنای نزدیک یا کارکردی شبیه یکدیگر هستند، بعبارت دیگر در اکثر غزل‌های او واژه‌هایی دیده میشود که از طریق آنها میتوان به نظام فکری شاعر پی برد و ستون فقرات لایهٔ ایدئولوژیک او را مشخص کرد. از این رهگذر، اکثر واژه‌ها در حیطة مضامین عاشقانه هستند و معمولاً میتوان در یک غزل چندین و چند واژه یا ترکیب مشخص کرد که در عاشقانه‌های سبک عراقی تداول دارند. سرو دلارای، سرو سهی قد، عشاق بلاجوی، خورشیدرخ، موی، ناله و... (همان: ۴۳۰) / جدایی، عشق، صبر، زلف، بوسه، دلشکسته، نرگس مخمور و ... (همان: ۴۹۳) / عشق، دوری /

فراق، لب و دندان، لعل ناب، سرشک، مجنون، وصل، رقیب، رخ گلگون، حُسن (همان: ۴۰۰). با وجود عاشقانه بودن فضای اکثر غزل‌های مجد، او گاه از واژه‌های غزلیات قلندرانه نیز استفاده میکند. البته قلندری او نیز بتبع عاشقی روی میدهد؛ بعبارت دیگر او شاعر قلندری عصیان‌گری که صدای اعتراض از دل غزلیات برآید نیست؛ بلکه هجران معشوق و دور از دسترس بودن وصال، موجب سوق دادن شعر او بسمت فضای قلندرانه میشود. قلّاشی، دیوانگی، می، مست، میکده، پیر از جمله واژه‌هایی هستند که میتوانند موجب به وجود آمدن این نوع شعر شوند (همان: ۴۱۱).

امامی هروی: تمایل امامی به وارد کردن مضامین عرفانی و صوفیانه در قالب غزل، موجب شده است این قالب شعری در دیوان او رنگ‌وبویی از واژگان حیطة تصوّف را - که در عصر شاعر به اوج رواج رسیده بود- با خود به همراه داشته باشد؛ واژه‌هایی چون سالک، طالب و ...

پرتو لعلت فروغ وصل اوست گر نمیدانی زهی صاحب نظر
سالک بی علم و علم بی سلوک هست اگر خود سر به سر روزی و زر ...
(دیوان امامی هروی: ۲۳۰).

همچنین اصطلاحاتی چون بینشان بودن و یا کنایه‌هایی نظیر دست از دو عالم شستن، مفاهیمی هستند که بیشتر در غزل‌های عارفانه کاربرد دارد. اینگونه واژگان، عبارات و اصطلاحات، حتی اگر در بافتی عاشقانه به کار رفته باشند، صبغه‌ای آسمانی و ساحتی معنوی به شعر میبخشند. گرچه امامی تلاش میکند کلامش را از هرگونه تعقید و غرابت استعمال به دور نگه دارد، برخی واژه‌ها تناسبی با قالب غزل ندارند و از لطافت کافی برخوردار نیستند. گاه عدم برخوردارگی شعر از تصاویر کافی یا مضامین ظریف و باریک، موجب برجسته‌تر شدن این مقوله میشود. این اتفاق البته بیشتر در غزلیاتی نمود پیدا میکند که رنگ صوفیانه متمایل به زهدورزی دارند. در غزلی با مطلع

در محیطی فکندهام زورق که دو عالم از اوست مستغرق
(همان: ۲۳۱).

استفاده از ردیف اسمی و سکون شعر و همچنین کاربرد واژه‌هایی با بار معنایی اعتقادی، همچنین انتخاب وزنی که درخور مثنوی‌های طولانی است، موجب شده است غزل آن مقدار از روانی و زیبایی موردانتظار مخاطب را، که در اغلب غزلیات شاعر مشاهده میشود، نداشته باشد. هرچه جلوتر میرویم، از لطافت و ظرافت شعر بیشتر کاسته میشود، خاصه اینکه در ابیات پایانی، کلمات خشونت بیشتری دارند.

حق پرستی و ما و من گویی راه گم کرده‌ای زهی احمق
ما و حق لفظ احمق است بهم چون ز ما بگذری چه ماند حق
(همان: ۲۳۱)

بازیهای لفظی شاعر در بیت پایانی نیز فضای گسترده‌تری میطلبد؛ بعبارت دیگر یادآور لفاظیهای شاعران در قوالی چون مثنوی (خاصه مثنویهای عارفانه‌ای چون حدیقه) و یا قصیده است. بهره‌گیری از مفاهیم، دینی، عرفانی یا صوفیانه فی‌نفسه موجب خشکی شعر و دور شدن ابیات از ظرافت و لطافت نمیشود، اما روی آوردن شاعر به اصطلاحات نامتداول این حیطة و یا درج مضامین تخصصی تصوف، موجب مغلق شدن و نادپذیری فضای غزل میگردد. آشنایی عمیق شاعر با علوم و معارف دینی موجب شده است حتی برخی کلمات مغلق این عرصه، برای او در دایره واژگان معمول و متداول به حساب آیند و کاربرد آنها را برای مخاطب خود نیز بدیهی و عادی تصوّر کند. حال آنکه بسامد بالای این دسته کلمات در یک غزل هفت و یا هشت‌بیتی موجب میشود سایر عناصر هنری‌ساز

شعر در سایه قرار بگیرند و آن را از رونق دور گردانند. بسامد واژگان عربی در غزلیات امامی هروی در شعرهایی با مضامین عرفانی و دینی، در قیاس با غزل‌های عاشقانه‌اش بیشتر است. البته این امری است طبیعی؛ چراکه حوزه عرفان و تصوف همراه با انبوهی از اصطلاحات است که ریشه در زبان عربی دارند. در غزل‌های عاشقانه او از واژگان عمدتاً متداول و معمول بهره گرفته شده و شعرهای عاشقانه‌اش در نهایت سادگی و روانی هستند (همان: ۲۳۶). بخش دیگری از واژگان دیوان امامی هروی به حیطه مدح مربوط هستند؛ کاربرد ابیات مدحی در میان غزل‌های سبک عراقی امری است متداول؛ شاعر به فراخور فضای پیش‌روی خود و بمنظور جلب عنایت حاکم وقت، گاه بیت یا ابیاتی را به مدح نیز اختصاص می‌دهد و این شیوه‌ای معمول و طریقی مرسوم است. واژه‌هایی چون خواجه، سلطان، مدیح (نک، همان: ۲۳۴) / خدایگان، خسرو، صاحبقران، و فرمانده (همان: ۲۳۸) در غزل‌هایی به کار رفته‌اند که ممدوحی سیاسی مدنظر شاعر بوده است؛ این ابیات غالباً بیت‌های پایانی شعر هستند. بسامد کاربرد واژگان متضاد و مترادف در غزلیات امامی بسیار چشمگیر است؛ در باب واژگان مترادف در بحث جناس شبه‌اشفاق سخن گفتیم اما مطابقه و تضاد موجود میان واژه‌های ابیات آنچنان است که آن را باید از مهمترین عوامل سبک‌ساز در غزل‌های امامی دانست.

چو مرده زنده کند عیسی لب‌ت زان پس که دل ببرد به شوخی ز انسی و جانی
(همان: ۲۳۵).

ای شده پایبند جان طره مشکبار تو برده مرا قرار دل سنبل بیقرار تو
(همان: ۲۳۳)

شعله‌ای برقی‌تابی شرری تیغ‌زنی آتشی آبی روحی خردی، تاجوری
(همان: ۲۳۶).

سادگی و روانی بیت و استحاله صنعت تضاد در سایر صنایع ادبی موجب شده است تضادهای موجود در کلام چندان دیده نشود. چنانکه در بیت فوق میبینیم، آتش و آب دو عنصری هستند که در تقابل با یکدیگرند؛ لیکن شیوه کاربرد موجب شده است مخاطب پیش از پرداختن به آن، موارد دیگری برایش جلب توجه کند. چنانکه تشبیهات بلیغ پی‌درپی بار معنایی متضاد میان کلمات را در خود پنهان گردانده است.

که داد جز رخ و زلفت نشان روز و شبی که آن بر این شکن و این گره بر آن انداخت
(همان: ۲۲۵).

تقابل‌های موجود در کلام امامی، گاه از حد کاربرد کلمات واحد و تک‌واژه‌ها فراتر میرود، بخش بزرگتری از کلام را دربر میگیرد و به گروه واژه‌های متضاد یا جمله تسری پیدا میکند.

از نسیم زلفش ای باد سحر گر خبر داری چرای بیخبر ...
سالک بی‌علم و علم بی‌سلوک هست اگر خود سرسبز روزی و زر
شمع و تاریکی و نابینا و چاه تیغ و ناهشیار بی‌پرهیز و سر
(همان: ۲۳۰)

این نوع کاربرد را بیشتر از آنکه تضاد بنامیم، باید مقابله میان عناصر کلام بخوانیم.

که را آن زهره و این راست‌گویی که گوید او تویی بیشک تو اویی
(همان: ۲۳۷).

شمع و تاریکی و نابینا و چاه تیغ و ناهشیار و بی‌پرهیز و سر
(همان: ۲۳۰).

لایه نحوی

سعدی: کمتر شاعری در ادب فارسی به اندازه سعدی هنر خود را بر لایه نحوی کلام استوار میسازد. اصولاً این امر بسیار دشوارتر از تصویرسازیها و هنجارگریزیهای زبانی شاعر در دیگر لایه‌های کلام است. طبیعی است که دستکاری بیش از حد در ساختمان نحوی کلام، آن را از دستورمندی خارج کند؛ امری که قدما آن را به هیچ عنوان برنمیتابیدند و کلام خارج‌شده از قواعد دستوری را دارای تعقید لفظی میدانستند. اصولاً چنین اتفاقی ناگزیر روی میدهد؛ پس و پیش کردن ارکان جمله هرگاه به افراط کشیده شده، لطافت کلام را برهم زده است. در استثنا کردن مسندالیه و یا حصر و قصر، سعدی تا حدود زیادی نسبت به معاصران خود متمایز عمل میکند و بنظر میرسد گرایش بیشتری به این کار دارد.

فتنه در پارس برنمیخیزد مگر از چشمهای فتانت
(غزلیات سعدی: ۱۵۸)

بیحاصلست یارا اوقات زندگانی الا دمی که یاری با همدمی برآرد
(همان: ۴۳).

ابیاتی از این دست در شعر او بسیارند. جابجایی ضمیر و یا بعبارت دیگر رقص و پرش ضمیر عوامل سبک‌ساز شعر سعدی و تأثیرگذار در نحو کلام اوست. بسامد این مقوله چنان است که کلام را از حالت عادی خارج میکند و به هنجارگریزی بدل میشود؛ چنانکه اشاره کردیم این نوع هنجارگریزی کار را بر شاعر یا سخنور دشوار میکند، اما سعدی با وجود جابجایی ضمائر، طبیعی‌ترین صورت سخنوری را ارائه میدهد.

گر مرا هیچ نباشد نه به دنیا نه به عقبی چون تو دارم همه دارم دگرم هیچ نباید
(همان: ۹).

زان سوی بحر آتش اگر خوانیم به لطف رفتن به روی آتشم از آب خوشترست
(همان: ۱۴).

در بیت بالا، در مصراع نخست ضمیر مفعولی و در مصراع دوم ضمیر متممی جابجا شده است؛ حال آنکه کلام به نظر حالت طبیعی خود را دارد. گاه در یک غزل ممکن است ضمیر چندین بار جابجا شده باشد.

آفرین خدای بر جانت که چه شیرین لب است و دندان
(همان: ۱۵۸).

در مصرع دوم این بیت، علاوه بر اینکه فعل ربطی است، در یک مورد به قرینه لفظی حذف شده است، ضمیر متصل «ت» از کلمه لب برداشته شده و به دندان اضافه شده است که هم حذف با قرینه ضمیر است و هم میتوان آن را بنوعی جابجایی ضمیر بحساب آورد. در غزلهای گفتاری سعدی گاه کمترین میزان کاربرد صورتهای خیال‌انگیز یا صنایع معنوی بدیعی را میتوان دید؛ لیکن برجسته‌سازی هنری شعر از طریق کاربرد خلاقانه ضمائر پیوسته و گسسته صورت میگیرد. بطوریکه چند شیوه خاص از کاربرد ضمیر ممکن است در تمامی بیت‌های این دسته از

غزل‌های سعدی به کار رفته باشد. استفاده از ضمیر غایب، رجوع به مخاطب، کاربرد تقابلی ضمیر اول‌شخص و دوم‌شخص، کاربرد عادی ضمیر در اکثر بیتها و جابجایی ضمیر در برخی از آنها:

متناسبند و موزون حرکات دلفریب	متوجه است با ما سخنان بی‌حسیبت
چو نمیتوان صبوری ستمت کشم ضروری	مگر آدمی نباشد که برنجد از عتیبت
اگرم تو خصم باشی نرم ز پیش تیرت	و گرم تو سیل باشی نگریم از نشیبت
به قیاس درنگنجی و به وصف درنیایی	متحیرم در اوصاف جمال و روی و زبیت
اگرم برآورد بخت به تخت پادشاهی	نه چنان که بنده باشم همه عمر در رکیبت
عجب از کسی در این شهر که پارسا بماند	مگر او ندیده باشد رخ پارسافریت
تو برون خبر نداری که چه می‌رود ز عشقت	به در آی اگر نه آتش بزیم در حجیبت
تو درخت خوب‌منظر همه میوه‌ای ولیکن	چه کنم به دست کوتاه که نمیرسد به سیبت
تو شبی در انتظاری ننشسته‌ای چه دانی	که چه شب گذشت بر منتظران ناشکیبت
تو خود ای شب جدایی چه شبی بدین درازی	بگذر که جان سعدی بگداخت از لهیبت

(همان: ۲۶۹)

آنچه موجب برقراری توازن و شکلگیری دیالوگ در شعر شده، ضمیر است. ختم شدن تمامی قوافی به ضمیر نیز در تناسب و توازن ابیات نقش دارد. تقریباً در اکثر بیتها شاعر نخست از ضمائر پیوسته و گسسته دوم‌شخص استفاده میکند (خطاب به معشوق سخن می‌گوید) و سپس به اول‌شخص باز می‌گردد؛ آنچنانکه شروع چهار بیت پایانی غزل با ضمیر دوم‌شخص است. در آغاز هر دو مصراع بیت سوم، (اگرم، وگرم) ضمیر جابجا شده است. همچنین در آغاز بیت پنجم (اگرم). این شیوه سخنوری محدود به چند غزل خاص نمیشود بلکه با دقت در بسیاری از غزل‌های سعدی، با آن روبرو می‌شویم. اهمیت موضوع در آن است که اکثر غزل‌هایی که متکی به این شگردهای شاعرانه هستند، از دیگر هنر‌سازها (خاصه صنایع معنوی بدیع و نیز استعاره و تشبیه) کم‌بهره هستند. تکیه شاعر در چنین شعرهایی اولاً بر صنایع لفظی (جناس، تکرارهای نامرئی یا موازنه و ترصیع) است و در کنار آن به ضمائر چنین غزل‌هایی معمولاً جولانگاه ضمائرند. گفتگویی البته نه به شیوه مناظره معمول، بلکه یکطرفه شکل می‌گیرد و شخص و شمار افعال و ضمائر مدام از غایب به مخاطب و یا از اول‌شخص به دوم‌شخص و برعکس در حال تغییر هستند. کاربردهای خلاقانه حروف، پرش یا رقص ضمیر، تغییر شخص و شمار در جملات از طریق ضمائر، از مهمترین ویژگیهای سبکی سعدی در بخش نحو است. در کنار این موارد باید از جابجاییهای صفت و موصوف، تقدیم و تأخیر و یا حصر و قصرهای شاعر نیز یاد کرد که بخش مهمی از بار بلاغی کلام را برعهده دارند.

بیحاصلست یارا اوقات زندگانی الا دمی که یاری با همدمی برآرد
(همان: ۴۳)

مگر تو روی بپوشی و فتنه بازنشانی که من قرار ندارم که دیده از تو بپوشم
(همان: ۸۶)

اما نوع دیگر تقدیم و تأخیرها یا حصر و قصرها که بجهت تأکید بر موضوع و اهمیت آن و نیز در راستای افزودن بر بلاغت کلام صورت می‌گیرد، به استثنای منقطع ختم میشود. این شیوه از استثنا که در آن مستثنی و مستثنی‌منه از یک جنس نیستند، در زبان فارسی شیوه رایجی نیست و اگر نگوییم مطلقاً بکار نرفته، میتوان گفت که فراوانی آن بسیار بسیار اندک است.

نماند فتنه در ایام شاه جز سعدی که بر جمال تو فتنه‌ست و خلق بر سخنش
(همان: ۲۰۶)

تمام زیبایی بیت فوق در ساحت نحوی است. از استثنای منقطع و حصر و قصر گرفته تا حذف بلاغی فعل به قرینه معنوی.

ولوله در شهر نیست جز شکن زلف یار فتنه در آفاق نیست، جز خم ابروی دوست

مجد همگر: سلامت نحوی برجسته‌ترین مشخصه شعر مجد همگر در لایه نحوی به حساب می‌آید. کلامش معمولاً از تعقید یا جابجایی نامتناسب ارکان به دور است، هنجارگریزی نحوی ندارد و حذفشپایش اغلب بر بلاغت سخن میفزاید. حذفهای مجد، اغلب به قرینه‌اند؛ حذفهایی که جملات کوتاه و ایجاز لفظی را در پی دارند. از من مخواه صبر و مفرمای دوری‌ام کم‌طاقتم صبوری و برگ فراق نیست (دیوان مجد همگر: ۴۰۳).

گاهی حذفهای صورت‌گرفته بر بلاغت سخن افزوده است:

گفتی که وصل ما و تو را اتفاق هست ما متفق شدیم و تو را اتفاق نیست
(همان: ۴۰۳).

در مصراع دوم بیت، علاوه بر حذف فعل و معطوف ساختن کلمات، علامت مفعول نیز حذف گردیده و این نکته موجب اختصار و ایجاز بلاغی گردیده است. رقص ضمیر در غزل‌های مجد در حد معمول است و خارج از نرم و آگاهانه محسوب نمیشود، بلکه احتمالاً برای رعایت اختصار و به ضرورت وزن است.

به وصل خویشم برنا و چشم روشن کن کزین توانی اقبال آسمانی یافت
(همان: ۴۰۹)

در متون کلاسیک ما گاه ضمیر شخصی به جای ضمیر مشترک به کار میرود. در شعر مجد نیز مواردی از کاربرد ضمیر شخصی به جای ضمیر مشترک دیده میشود.

این قصه هم بدان کشد ار تو تویی که من روزی تظلمی به در پادشا برم
(همان: ۴۴۶).

ضمیر «تو» یک جا در معنی خود (ضمیر مشترک) به کار رفته است. مجد همگر در کاربرد نحو سبک خراسانی، افراط نمیکند. بعبارت دیگر از این منظر نیز شعر او از نرم دوره فاصله ندارد.

تکرار فعل و جملات کوتاه:

یا رب آن روی است یا صبح است یا ماه تمام یا رب آن زلف است یا شام است یا از مشک دام
نی نه صبح است و نه شام است آن رخ زیبا و زلف روی و زلف او کدام و صبح و شام آخر کدام
(همان: ۴۵۱).

فاصله گرفتن پیشوند منفی‌ساز از فعل (همان: ۴۰۹ و ۴۵۶) / آمدن دو حرف اضافه برای یک متمم (همان: ۴۵۶)؛ همچنین استفاده از حرف اضافه «با» بجای «به» (همان: ۴۲۱) از دیگر ویژگیهای نحوی غزل مجد است که در سبک خراسانی رواج بیشتری دارد. چنانکه گفتیم سلامت نحوی و دستورمندی بارزترین ویژگی نحوی مجد است و کمتر غزلی میتوان دید که ابیاتش دارای تعقید لفظی باشند.

امامی هروی: ساحت دستوری غزل امامی، دارای صلابت و استحکام است؛ چنانکه مخاطب به هنگام خوانش سخن با کمترین تعقید ممکن روبرو میشود. اگر بخواهیم تعقیدی برای بخش غزل سخن امامی در نظر بگیریم، باید به وجود برخی سکنه‌های وزنی اشاره کنیم که آن نیز روندی معمول است و بنظر میرسد شاعری نیست که حداقلی از این نوع را -که جلو روانی و سهولت خوانش را میگیرد- نداشته باشد.

هستی‌ات را جز این نشانه نبود که شود غرق نیستی مطلق
(دیوان امامی هروی: ۲۳۱)

مخاطب آشنا با عروض شعر فارسی براحتی سکنه موجود در ترکیب اضافی «نیستی مطلق» را درمییابد. امامی در حذف عناصر کلام، به حذف فعل تمایل بسیار دارد. گرچه افعال جملات او در موارد بسیاری با قرینه صورت میگیرد، نمونه‌های حذف بدون قرینه فعل نیز در غزل‌های او فراوان است. البته این حذفها رسایی معنا را دچار اختلال نمیکند.

حذف به قرینه فعل

نتوان زورق از محیط شناخت نه وجود محیط از زورق
(همان: ۲۳۱)

حذف بدون قرینه فعل

شمع و تاریکی و نابینا و چاه تیغ و ناهشیار و بی‌پرهیز و سر
(همان: ۲۳۰).

لایه بلاغی

سعدی: سعدی گاه در مصرعی سخنی را میگوید و در مصرع بعد از نظر خود برمیگردد و یا در تصمیمی که گرفته است دچار تردید میشود. در بررسی غزل‌هایش بارها به چنین شیوه‌ای در شعر او برخورد کردیم. او در بخش دوم سخن با یک «ولیکن»، بیکباره همه چیز را تغییر میدهد و در برخی موارد ناگهان نوعی هیجان هنری در ذهن مخاطب ایجاد میکند. این شگرد را اهل بلاغت «رجوع» مینامند.

سعدیا دیدن زیبا نه حرامست ولیکن نظری گر بربایی دلت از کف بر باید
(غزلیات سعدی: ۹).

نصیحت گفتن آسانست سرگردان عاشق را ولیکن با که میگوی که نتواند پذیرفتن
(همان: ۳۳).

تو درخت خوب‌منظر همه میوه‌ای ولیکن چه کنم به دست کوتاه که نمیرسد به سیب
(همان: ۲۶۹).

صاحب *ابدع/البدع* نیز از میان نمونه‌هایی که برای این صنعت ذکر کرده، دو شاهد از سعدی آورده است. «بازگشت نمودن بسوی کلام سابق است، به نقص و ابطال آن...»

دل‌بندم آن پیمان‌گسل، منظور چشم آرام دل نی دل‌رامش مخوان، کز دل ببرد آرام را
(شمس‌العلمای گرگانی، ۱۳۷۷: ۲۵۰)

«گوینده رجوع به سخن سابق خود کند و آن را به مناسبت (به شرط ایجاد مضمونی نو) رد و یا حک و اصلاح کند (شمیسا، ۱۳۹۵: ۱۲۰). استفاده از استعاره تهکمیه، بویژه در غزل‌هایی با مضامین عاشقانه، شیوه‌ای است که شاعر هنگام گله‌مندی از معشوق، از آن استفاده میکند. عبارت دیگر در غزل‌هایی که معشوق را مخاطب قرار میدهد و

کشاکشهای عاشقانه میان خود و او را بیان میکند (این ابیات گاه وقوعی یا حتی سرآغازی برای سرایش غزل واسوختی هستند که در دوره‌های بعد اوج میگیرد). این نوع استعاره، که از فروع استعاره عنادیه است، معمولاً با طعنه و ریشخند همراه میگردد و میتوان آن را معادل Irony به حساب آورد. «در این استعاره ربط بین مستعارله و مستعارمنه، کمال تضاد است و نه شباهت... خداوند در قرآن میفرماید فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ، این نوع سخن جنبه طنز دارد، زیرا کسی را به عذاب مژده نمیدهند (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۰۰). سعدی این شگرد هنری را بخوبی در خدمت کشمکشهای عاشقانه و گفتگوهای مغالزه‌گونه خود قرار میدهد؛ چنانکه هنگام سخن گفتن با معشوق، گاه برای بیان بیمهری و بی‌توجهی او، سخنانی بظاهر مثبت، اما از جنس طعنه و تهکم میگوید. واضح است که در غزل عاشقانه ادب کلاسیک (خاصه غزل سبک عراقی) «غیر» درنمیگنجد و ردپای اغیار موجبات عذاب عاشق را فراهم می‌آورد و شکایت از این مقوله و توجه معشوق به دیگران، از متداولترین مضامین غزل است. لیکن سعدی گاه این شکایت را با ریشخند همراه میسازد و به اصطلاح از مجاز به علاقه تضاد بهره میگیرد.

ای لعبت خندان لب لعلت که مزیده‌ست؟	وی باغ لطافت، به رویت که گزیده‌ست؟
زیباتر از این صید همه عمر نکرده‌ست	شیرینتر از این خربزه هرگز نبریده‌ست
ای خضر حلالیت نکنم چشمه حیوان	دانی که سکندر به چه محنت طلبیده‌ست
آن خون کسی ریخته‌ای یا می سرخ است	یا توت سیاه است که بر جامه چکیده‌ست؟ ...

(غزلیات سعدی: ۱۱۶).

در این ابیات، ظاهراً معشوق و زیبایبهای او به تصویر کشیده میشود، لیکن شاعر با لحنی به ظاهر مثبت، در پوشش شگردهای ادبی تجاهل‌العارف و استعاره، اعتراض خود را بدین شیوه بیان میکند. از انواع مختلف تشبیه، تشبیه تمثیل بسیار مورد توجه سعدی است. برخی مثلهایی که شاعر از آنها استفاده میکند، نهفته در نوعی تشبیه هستند.

ای عقل نگفتم که تو در عشق نگنجی	در دولت خاقان نتوان کرد خلافت
---------------------------------	-------------------------------

(همان: ۷۹).

البته برخی علمای بلاغت، تشبیه تمثیل و ارسال مثل را به یک نحو تلقی میکنند (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۱۲). در ارسال مثل بین دو رکن ادات تشبیه ذکر نمیشود، که اتفاقاً نمونه‌های سعدی از این دست است. فارغ از اینکه دقیقاً بخواهیم چه عنوانی را برای این شگرد برگزینیم، مهم آن است که مصراع دوم (که معمولاً در جایگاه مشبیه‌به است) حالتی مثل‌گونه و محسوس دارد و از آنجاکه در جایگاه مشبیه‌به قرار میگیرد، بهتر آن است که از آن با عنوان تشبیه تمثیل یاد کنیم.

چشم عاشق نتوان دوخت که معشوق نبیند	نای بلبل نتوان بست که بر گل نسراید
------------------------------------	------------------------------------

(همان: ۹).

مصراع دوم حالت مثل دارد که البته کلیت آن بعنوان مشبیه‌به برای مصراع نخست است. این نوع تشبیه که آن را باید از شگردهای خلاقانه سعدی بحساب آورد، بعدها و در سبک هندی به اسلوب معادله بدل میگردد.

قیمت وصل نداند مگر آزردۀ هجر	مانده آسوده بخسبد چو به منزل برود
------------------------------	-----------------------------------

(همان: ۸۳).

بسامد تشبیه در شعر سعدی چندان فراوان نیست؛ اما گونه‌های تشبیه او گونه‌های هنریتری هستند و تشبیهات ساده و آشکاری چون اضافه تشبیهی - که گاه نیز وجه‌شبه در آنها چندان با منطق هنری سازگار نیست - کاربرد

کمتری دارند. سعدی دیگر انواع تشبیه از جمله مرکب به مرکب و یا مفرد به مرکب، تشبیه بلیغ اضافی، و غیراضافی را نیز به کار میبرد، اما کاربرد آنها به صورتی نیست که بتوان گفت تشخیصی یا تفاوتی نسبت به دیگران دارد. **مجد همگر:** غزلهای مجد همگر عموماً بیت تخلص ندارند و این از ویژگیهای کم‌نظیری است که در غزلهای معاصران، پیشینیان و پسینیان او بندرت اتفاق میفتد؛ در دیوان او کراراً با غزلهای فاقد بیت تخلص مواجه میشویم (نک: دیوان مجد همگر: ۴۵۶، ۴۵۳، ۳۹۹، ۴۰۰ و الخ). باوجود این او در برخی غزلها به تخلص خود، یعنی همگر، اشاره میکند.

بی لب‌ت‌گر چشم هر چشم آشنا صد چشمه راند / چشم بخت مجد همگر چشمه ساغر ندید
(همان: ۴۲۰).

استفاده از کنایه، تشبیه و استعاره (استعاره تخیلیه) برای مجد در اولویت است. در تمامی غزلها میتوان کنایه‌های متعددی را پیدا کرد که البته اکثر آنها از نوع کنایه ایما و دارای وسائط نزدیک هستند. مجد گاه تلاش میکند از کنایه‌ها استفاده خلاقانه‌تری کند؛ از این رهگذر، کنایه‌های معمول و رایج، از حالت عادت‌زده خارج میگردند؛ امری که بواسطه استفاده هنری از هر دو معنی دور و نزدیک کنایه میسر میگردد.

دانی که من از زلف تو کی دست بدارم / آن روز که از ناخن من موی برآید
(همان: ۴۳۰).

گرچه با توجه به معنی موردنظر کنایه «موی از ناخن برآمدن»، میگوید هیچگاه از زلف تو دست برنمیدارم، اما به تعبیر دیگر میگوید: زمانی از موی تو دست برنمیدارم که موهای تو در ناخن و در چنگ من باشد (درنظر گرفتن معنی ظاهری کنایه با توجه به مصراع نخست شعر). پس از کنایه، تشبیه و استعاره مهمترین عناصر جمال‌شناسیک غزلهای مجد همگر هستند. برخی تشبیهات بلحاظ هنری قابل اعتنا هستند و نوآوری در آنها بچشم میخورد؛ بر دیده من پای نه ای سرو سهی قد / نه سرو سهی قد ز لب جوی برآید؟
(همان: ۴۳۰)

تشبیه دیده به جوی کاملاً ضمنی است و دریافتش نیازمند تلاش ذهنی مخاطب است. بسامد تشبیهات مضمیر در غزلیات مجد بسیار است. همچنین است توجه ویژه او به استعاره تخیلیه که با فضای فکری غالب بر غزلها (فضای عاشقانه) سازگاری دارد؛ استعاره‌های تخیلیه که بسیاری از آنها با جان‌بخشی همراه هستند، موجب حضور محسوس و حیات برخی عناصر از جمله عشق، غم و یا خیال معشوق در غزلیات میشوند.

زین پسم غم به همدمی مفرست که مرا / آرزوی همدم نیست
(همان: ۴۱۰)

در بسیاری از غزلیات مجد، ابیات پایانی به مدح اختصاص پیدا میکند که این شیوه‌ای مرسوم است؛ لیکن گاه محدودیت فضای غزل درنظر گرفته نمیشود و ابیات مدحی طولانی میگردد. از آن جمله است تشبیه ممدوح در جایگاه و مقام به مشتری و سلیمان، و در عدالت به نوشین‌روان و اسکندر، در دولت و ثبات به قطب چرخ و مشتری (نک همان: ۴۷۸). در کاربرد سایر هنر‌سازها^۲ و صنایع بلاغی، از جمله استعاره مصرحه، مجاز، ایهام، تلمیح، و مراعات نظیر هیچ‌گونه مشخصه زبانی و سبکی که همراه با تصویرسازی ویژه و متفاوت باشد، در غزلیات مجد مشاهده نمیشود و همه این عناصر کارکردی معمول و رایج دارند؛ شیوه‌ای که بارها و بارها دست‌فروشد سایر شعرا نیز بوده است.

امامی هروی: در لایه بلاغی غزل امامی، چند مورد را باید از عوامل سبک‌ساز او دانست. از آن جمله است قلب مطلب. مقلوب گردیدن بخشی یا تمام سخن را میتوان در ابیات قابل توجهی مشاهده کرد.

از تو مییافتم خبر به گمان چون شدم با خبر گمان بودی
(دیوان امامی هروی: ۲۳۷).

کرا آن زهره و این راستگویی که گوید او تویی بیشک تو اویی
(همان: ۲۳۷).

از دیگر صنایع پرتکرار و مورد اقبال امامی تنسیق الصفات است. گاهی حتی ممکن است تقریباً کل غزلی را به چنین شیوه‌ای سروده باشد. این شیوه گاه به تکرار جملات اسنادی کوتاه مینجامد که در برخی ابیات، تشبیهاتی را نیز به همراه دارد.

خورشیدوشی ماهرخی زهره‌جبینی یاقوت‌لبی سنگدلی تنگ‌دهانی
جادوفکنی، عشوہ‌گری، فتنه‌پرستی لشکرشکنی، تیرقدی، سخت‌کمانی ...
(همان: ۲۳۶).

پارادوکس در غزل‌های عرفانی امامی هروی شیوه‌ای است که شاعر از آن فراوان بهره گرفته است. حال آنکه این صنعت بلاغی در غزل‌های عاشقانه شاعر نمودی ندارد. اصولاً برخی سخنان عارفانه وجهی هنری دارند و پذیرش آنها نیز از همین رهگذر ممکن است؛ بعبارت دیگر پشتوانه منطقی و عقلی ندارند، لیکن از رهگذر تناقضهای هنری توجیه میشوند.

مرا وقتی دلی بودی و عمری که آن دل همچو دلبر بی‌نشان است
چنان در حیرتم ز اسرار غیبش که گویی آشکارم در نهان است
نفس در کشف این اسرار شرکست یقین در کوی این مذهب گمان است
(همان: ۲۲۶).

درد تو دواى توست و کس را مانند تو درد خود دوا نیست
(همانجا).

غزل‌های امامی هروی مشحون از تشبیه هستند؛ لیکن در دیوان او از تنوع در این صورت خیال‌انگیز خبری نیست، بلکه شاعر به شیوه‌ای بسیار ساده، از تشبیهات بلیغ عمدتاً اسنادی و بعضاً اضافی استفاده میکند.

رخ تو روضه بهشت برین نقشت آب نگارخانه چین
(همان: ۲۳۸).

در باب تنسیق الصفات در غزل امامی پیشتر سخن گفتیم؛ تکمله آن سخن این است که این صنعت بدیعی گاه در خود، تشبیهات بلیغ با جملات اسنادی کوتاه را در پی دارد.

پرتوی نوری حوری قمری خورشیدی شاهدهی شوخی شنگی شغبی خوش‌سیری
ساحری تندی، جادوفکنی خیره‌کشی فتنه‌ای مستی لشکرشکنی عشوہ‌گری
حاصل صیت امامی ز حصول غم توست بیدلی شیفته‌ای سوخته‌ای پی‌سیری
(همان: ۲۳۷).

استعاره مکنیه تخیلیه در غزل امامی چندان جلب توجه نمیکند، لیکن اضافه‌های استعاری و بیشتر از آن، استعاره‌های مصرحه در غزلش چشمگیر هستند. البته استعاره‌های مصرحه از نوع کلمات مستعار معمول و

شناخته شده هستند؛ کلماتی چون سرو، نرگس، لؤلؤ، لعل (نک همان: ۲۳۵؛ ۲۳۳؛ ۲۳۲) که مستعاره آنها نیز برای مخاطب آشنا با غزل کلاسیک فارسی، معلوم است. برعکس استعاره‌های مصرحه که در مضامین عاشقانه غزل‌های شاعر کاربرد فراوان دارند، اضافه‌های استعاری نشانگر تمایل شاعر به عالم معنی و تصوّف هستند. از آن جمله است چشم دل، چشم معانی، چشم امل، پای نفس (همان: ۲۳۷؛ ۲۳۱؛ ۲۳۶؛ ۲۲۹).

لایة ایدئولوژیک

سعدی: محورترین بخش نظام فکری سعدی در غزل و بعبارت دیگر ستون فقرات اندیشه شعری او در این قالب، مضامین تغزلی و غزل‌های عاشقانه است؛ بطوریکه متعالیترین این نوع را ارائه میدهد. معشوق غزل‌های او همان موجود سرکش اما دوست‌داشتنی است که او از تیرباران و هلاک خود نیز نمیترسد.

اگرم تو خصم باشی نروم ز پیش تیرت و گرم تو سیل باشی نگریزم از نشیبت
(غزلیات سعدی: ۲۶۹).

از نظر سعدی زیباییهای این معشوق فراتر از حد معمول است و نمیتوان آن را توصیف کرد. او در بسیاری از غزل‌های خود نظام اندیشگانی واحدی را دنبال میکند. به توصیف زیباییهای معشوق میپردازد، از درد فراقش ناله سر میدهد و در نهایت نصیحتگران را از خود دور میکند.

مرا مگوی که سعدی طریق عشق رها کن چه سود مجلس واعظ چو پند مینیوشم
(همان: ۸۶).

مضامینی چون ناممکن بودن وصال، رضایت عاشق به هرآنچه از جانب معشوق می‌رسد، منافات عشق و صبر، منافات عشق و عقل، سپردن طریق عشق در هر شرایطی حتی به قیمت جان عاشق، نصیحت‌ناپذیری عاشق، آماج تیر بلا بودن او، زیبایی بی‌حد و حصر معشوق، رنجوری و زردرویی عاشق که بواسطه فراق روی میدهد و مضامینی نزدیک به این موارد، اصلیت‌ترین قسمت فکری غزل‌های عاشقانه سعدی هستند. معشوق غزل‌های سعدی، با وجود بیان کشاکش‌های واقعی میان عاشق و معشوق، اغلب موجودی خیالی است که در تصوّر نمیگنجد و تنها از منظر منطق هنر قابل توجیه است؛ معشوقی که میانش چون موی است و دهان از غنچه تنگتر و قدی چون سرو دارد و در عین حال خونریز است و بیمهر و با وجود اینها البته خواستنی و دلکش. اینها صفات متناقض معشوق غزل سعدی است که البته همه این صفات بظاهر نادلپذیر، وقتی از منظر منطق هنر و ادبیات بررسی میشود و با تصاویر شعری آمیخته میگردد، دلپذیر است. چنانکه در بحث مربوط به استعاره تهکمیه مطرح کردیم، فضای برخی عاشقانه‌های سعدی نمونه بارزی از تفکر واسوختی است. در این غزلها شاعر در پوشش استعاره، گریز از معشوق و بی‌میلی به او را مطرح میکند. در دسته‌ای دیگر از غزلها تلاش دارد به مخاطب بفهماند که مقصود از توصیف معشوق و گفتن از درد هجران و... تنها بهره‌مند شدن از لذتی جسمانی نیست، بلکه او بیشتر از اینکه متوجه زیبایی باشد، در فکر خالق زیبایی است. این یکی از روشهایی است که سعدی میخواهد از طریق آن، فضای غزل‌های خود را تلطیف کند و به آن رنگ معنویت و پاکی ببخشد؛ بنابراین با وجود عاشقانه‌های ملموس و عشق زمینی آشکار در اکثر ابیات، گاه با چنین روش و رویکردی ذهن مخاطب را بسمت مباحث لطیف روحانی سوق میدهد.

تنگ چشمان نظر به میوه کنند ما تماشاکنان بستانیم
(همان: ۳۱۵).

فکرت من در تو نیست در قلم قدرتیست کو بتواند چنین صورتی انگیختن
(همان: ۲۸۰).

گاهی نیز غزل را با محتوایی قلندرانه و رندانه شروع میکند، اما تا پایان به آن پایبند نمی‌ماند و باز تفکر دیگری را وارد غزل میکند.

پیر من از میکده بویی شنید دست زد و جامه سراسر درید ...
(همان: ۱۲۶).

یک دسته از غزلیات سعدی، که تعدادشان نیز به نسبت قابل ملاحظه است، غزلهایی هستند که نه عاشقانه‌اند و نه عارفانه و نه قلندرانه. هرچند شاید بتوان آنها را به غزلهای عارفانه تا حدودی نزدیک دانست، با توجه به ذهنیتی که از نوع غزلهای عارفانه داریم، این نوع غزلهای سعدی را نمیتوان در آن رده قرار داد. در این غزلهای سعدی سعی میکند خود و مخاطب را متوجه نوعی معنویت و تأمل در درون کند، که البته برخی ابیات با هشدار و انداز همراه است؛ حتی میتوان گفت نوعی زهدورزی و درون‌گرایی لطیف با خود به همراه دارد. این غزلهای را باید مواضع سعدی دانست.

از جان برون نیامده جانانت آرزوست ز نار نابریده و ایمانت آرزوست
بر درگهی که نوبت ارنی همی زنند موری نه‌ای و ملک سلیمانان آرزوست ...
(همان: ۲۶۷).

این نوع نگاه به هستی و ترس از روز جزا و هشدار برای دوری از منیت، بیشتر به عرفان زاهدانه شباهت دارد تا به عرفان عاشقانه غزلهای سبک عراقی و پرداختن به معشوق. این نوع غزل یادآور قصاید عرفانی سنایی است (تفکر عارفانه همراه با خوف). تقدیرگرایی و حضور اندیشه‌های اشعری نیز در شعر سعدی نمودی چشمگیر دارد. در چشم‌اندازی کلی باید گفت سعدی سرودن غزلهای عارفانه، واعظانه یا عاشقانه خالص را بیشتر میپسندد. بعبارت دیگر در محور عمودی کلام، ابیات غزلش دارای انسجام و یکپارچگی هستند.

مجد همگر: غزلهای مجد عموماً خط سیر مشخصی دارند و بلحاظ فکری اغلب دارای انسجام هستند. مجد از سرودن غزلهایی با ظاهر نامنسجم و پریشان پرهیز میکند. در میان بخش مدحی، غزلهای، تغزل‌گونه نیز دیده میشوند. دسته‌ای از این شعرها بدلیل ماهیت غزلسرایی مجد و متابعت او از فن قصیده‌سرایی، بدین شیوه سروده شده‌اند و با چهارچوب کلی غزلهای شاعر نیز منافاتی ندارند. در غزل
ای به اصل پاک و گوهر بر شهانت سروری وی به رفعت آستانان آسمان مشتری ...
(دیوان مجد همگر: ۴۷۸)

ابیات در لایه فکری نیز بطور کامل مربوط به قصیده هستند و ارتباطی نه‌تنها با غزل، بلکه حتی با تغزل نیز ندارند. محور عمودی ابیات تماماً به مدح مربوط است. وصف بزرگی، کرم، شجاعت و قدرت ممدوح لایه فکری آن شکل داده است. در غزل سبک عراقی، خاکساری، رنجوری و تقلای بی‌حدو حصر شاعر در مقام عاشق، از بخشهای محتوایی و فکری پررنگ غزل است، لیکن در غزلهای مجد این مقدار از عجز و بی‌قراری را معمولاً نمی‌بینیم. توصیفات اغراق‌آمیز او از زیباییهای معشوق، از حد نرمال دوره کمتر است و با وجود اینکه در اندیشه او نیز به تبعیت از تفکر عاشقانه سبک عراقی، وصال عموماً دور از دسترس است، او بیتابی را از حد نمیگذراند. تأکید بسیار زیاد مجد بر صنایع لفظی و لایه آوایی شعر، یکی از دلایل شکل نگرفتن بافت حزن‌آلود و رمانتیک در غزل اوست. مشحون بودن ابیات از عناصر لفظی موجب میشود مخاطب بر بُعد فکری شعر چندان متمرکز نشود؛ چنانکه خود شاعر نیز

جدیتی در مورد این مقوله ندارد و اصولاً بیشتر در پی مضمون‌سازی است تا برانگیختن عواطف و هیجانات درونی مخاطب. هنگامیکه شاعر آگانه تلاش میکند واژه‌ای را در تمامی ابیات به طریق التزام بیاورد و در پی کنترل و هماهنگی آن با سایر ابیات است، طبیعی است که لایهٔ ایدئولوژیک را فدای لایهٔ آوایی میکند (برای نمونه نک: همان: ۴۵۱ و ۴۲۰). در غزل‌های مجد از اندیشه‌های عارفانه، که حتی در شعر بسیاری از شاعران غیرعارف دوره و دست‌کم بجهت مضمون‌سازی به کار گرفته میشود، خبری نیست. در معدود غزل‌هایی شاعر روحیات شخصی و هیجانات درونی خود را بروز میدهد؛ بدان معنا که آنچه را ممکن است از سر قبض و بسط روحی و عاطفی برای او اتفاق افتاده باشد، به تصویر میکشد (همان: ۷۴۹).

امامی هروی: اندیشهٔ صوفیانهٔ امامی هروی در غزل، بیش از هر مضمون دیگری جلوه‌گری میکند. شاعر این نوع اندیشه را نه فقط برای ایجاد مضمون و تصویرسازی بکار میگیرد، بلکه تمام زبان شعر و تصاویر در خدمت بیان اندیشه است. در برخی غزلها، استفاده از اصطلاحات صوفیانه و کلمات مرتبط با تفکر عارفانه، سایر عناصر غزل را زیر سایهٔ خود قرار میدهد.

در محیطی فکنده‌ام زورق که دو عالم از اوست مستغرق ...
هستی‌ات را جز این نشانه نبود که شود غرق نیستی مطلق ...
(دیوان امامی: ۲۳۱).

گاه حتی شعر از حالت عارفانه نیز خارج میشود و تا حدودی بسمت زهدورزی پیش میرود. امامی با اصطلاحات عالم تصوف آشنایی کامل دارد و این اصطلاحات را گاه بی‌تزیین و آرایشی وارد غزل میکند. امری که بنظر میرسد برخی غزل‌هایش را از ظرافت دور کرده است.

مقصود ترک اول سالک نجات بود گنج نجات زیر طلسم ثبات بود
علم و نظر شد آنچه ملک بود و آدمی نور بصر شد آنچه جماد و نبات بود
(همان: ۲۲۸)

مخاطب غزل‌های امامی هنگامیکه با چنین شیوهٔ بیانی مواجه میشود، میدانند با شاعری مستغرق در عالم تصوف روبرو است و نه کسی که از اصطلاحات این عرصه جهت مضمون‌سازی و تصویرآفرینی صرف استفاده کرده است. دسته‌ای دیگر از غزل‌های او عاشقانهٔ محض هستند.

تُرک من دل بردن آیین میکند بر من بیدل ستم زین میکند
گرد ماه از مشک خرمن میکند مشک را بر ماه پُرچین میکند
چشم مستش پردهٔ جان میدرد کفر زلفش غارت دین میکند
(همان: ۲۲۷).

بیشتر عاشقانه‌های شاعر به توصیف معشوق اختصاص پیدا میکنند که استعاره‌های مصرحه و نیز تشبیهات فشرده بیش از هر چیزی در این عرصه به کمک او می‌آیند. گاه نیز از ستمگری و بیمهری معشوق سخن میگوید که البته هیجان و سوزناکی ماجرا را از حد معمول فراتر نمیبرد. بطور کلی غزل امامی در محور عمودی، یکدست است و از منظر اندیشگانی دو نوع غزل در دیوان او وجود دارد: عاشقانه‌های محض و صوفیانه‌های محض. برای غزل‌های غیرعاشقانهٔ او ترجیح بر آن است از اصطلاح «غزل صوفیانه» استفاده کنیم؛ زیرا کاربرد اصطلاحات تخصصی این عرصه، غزل‌های او را از عارفانه‌های معمول و رایج در ذهن مخاطب شعر فارسی، تا حدودی دور ساخته است.

مقایسه و تحلیل	سعدی	مجد همگر	امامی هروی
لایه آوایی	<p>(۱) پرهیز از تصنع و تکلف</p> <p>(۲) استفاده مکرر از شگردهای موسیقایی و صنایع مختلف بدیعی</p> <p>(۳) استفاده از صنایع لفظی همراه با سایر شگردهای زبانی به شیوه‌ای حل شده و درهم‌تنیده</p>	<p>(۱) برجسته سازی کلام با استفاده مکرر از صنایع لفظی</p> <p>(۲) نامتوازن بودن سطوح مختلف کلام برای برجسته شدن لایه آوایی</p>	<p>(۱) استفاده از شگردهای موسیقایی در حد معمول و بدون برجستگی</p> <p>(۲) استفاده از صنعت‌های لفظی گوناگون در حد معمول و بدون برجستگی و کمتر آگاهانه</p>
لایه واژگانی	<p>(۱) ندرت استفاده از واژگان نامتداول</p> <p>(۲) شخصی ساختن کاربرد برخی واژگان</p> <p>(۳) ایجاد تقابل در بیت از طریق بکارگیری واژگان متضاد و متقابل</p> <p>(۴) کاربرد صنعت مقابله</p>	<p>(۱) استفاده از کلمات نامناسب در بافت غزل و تغزلی بودن آنها</p> <p>(۲) استفاده از کلمات دارای کارکرد یکسان که محور فکری شاعر را یکدست میکند.</p>	<p>(۱) غایت نداشتن استعمال کلمات و معمول و متناسب بودن آنها</p> <p>(۲) استعمال اصطلاحات صوفیانه و دور شدن از لطافت تغزلی.</p> <p>(۳) تأکید بر معنا و تخصصی بودن معانی واژگان و دور شدن از ایجاد مضمون و تصویرآفرینی</p> <p>(۴) بیشتر شدن بسامد کلمات عربی</p> <p>(۵) فراتر رفتن تقابلهای و تضادها از سطح واژه به بیت یا غزل.</p>
لایه نحوی	<p>(۱) هنجارگریزیهای شاعرانه و برجسته شدن تراز ادبی متن</p> <p>(۲) بسامد بالای رقص ضمیر و خارج نشدن از روند طبیعی و دستورمند</p> <p>(۳) استفاده از ضمائر اول شخص و دوم شخص به دو صورت گسسته و پیوسته و تقابلی جایگاه عاشق و معشوق</p> <p>(۴) استفاده از حصر و قصرها، استثنای منقطع و حذفهای بلاغی</p>	<p>(۱) سلامت نحوی و بیانی ابیات</p> <p>(۲) انجام نیافتن زیبا سازی کلام در ساحت نحو</p> <p>(۳) کاربرد ضمیر شخصی بجای ضمیر مشترک</p> <p>(۴) استفاده از «هیچ» با فعل مثبت و فاصله گرفتن پیشوند منفی‌ساز از فعل</p>	<p>(۱) روانی و استحکام و دوری از تعقید</p> <p>(۲) از حد معمول فراتر رفتن حذفهای بلاغی یا جابجاییهای ارکان</p>
لایه بلاغی	<p>(۱) استفاده از شگردهای هنری منحصربفرد و سبک‌ساز</p> <p>(۲) رویگردانی از کلام مطرح‌شده یا همان «رجوع»</p> <p>(۳) استعاره تهکمی در غزل‌های عاشقانه و تشبیه تمثیلی</p>	<p>(۱) عدم استفاده از بیت تخلص در بیشتر غزلها</p> <p>(۲) عاطفی کردن بیت از طریق استعاره‌های تخیلیه</p>	<p>(۱) مقلوب گرداندن مطلب، استفاده از تنسیق الصفات و پارادوکس در غزل‌های عارفانه که شطحیات غیرمنطقی را قابل توجیه میکند.</p> <p>(۲) استفاده از استعاره‌های معمول و گاه مبتذل مصرحه</p>

<p>۳) ساده بودن تشبیهات و از نوع بلیغ اضافی و اسنادی</p>	<p>۳) کاربرد کنایه‌های متعدد</p>		
<p>۱) اندیشه صوفیانه ژرف ۲) عرفان مایه تصویرسازی است نه مضمونهای دیگر. ۳) زبان شعر در خدمت تفکر صوفیانه. ۴) در برخی اشعار، عاشقانه‌هایی برای تصویر زیباییهای معشوق و وصف دلبریه‌ها و عصیان و هجران منتج از آن.</p>	<p>۱) ساختار فکری یکدست و بدون ابهام در ضمن عشق ۲) غیرقابل تفسیر و برای اظهار گله و واگو یه های عاطفی و درونی ۳) عشق بر اساس اغراق و گله‌مندی و عجز نیست. ۴) توجه به موسیقی و بُعد آوایی کلام ۵) توجه به مفاهیم قلندرانه و وجه اجتماعی ندارد.</p>	<p>۱) نظام اندیشگانی واحد و یکدست. ۲) طبقه‌بندی غزلها در چهار مقوله: الف) وعظ‌گونه‌گی: پند و اندرز و هشدار برای زهدورزی و درونگرایی، ب) عارفانه: تفکر معنوی و نگاه کلان به جهان هستی، ج) عاشقانه: معشوقی سرکش و سست‌مگر و دارای جمال؛ و واسوختی. د) قلندرانه: اعتراض به تزویر و ریا و پناه بردن به میکده.</p>	<p>لایه ایدئولوژیک</p>

نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد تمایل مجد همگر به برجسته‌سازی لایه آوایی بسیار آگاهانه صورت می‌گیرد. حال آنکه در غزلیات سعدی علیرغم استفاده مکرر از شگردهای آوایی، ظرافتهای موسیقایی غزل اغلب اوقات در بادی امر توجه مخاطب را جلب نمی‌کنند. بنظر میرسد صنایع لفظی برای امامی، بویژه در غزلهای صوفیانه، در راستای ویژه‌سازی لایه فکری است. ترکیب‌آفرینی خلاقانه در غزل هر سه شاعر اندک است. سعدی در مضامین عاشقانه خود به برخی کلمات تشخص میبخشد و آنها را مخصوص خود میگرداند. بکارگیری کلمات متضاد و ایجاد فضای تقابلی از دیگر شاخصه‌های مهم غزل او در لایه واژگانی است. غزل مجد همگر از غرابت استعمال به دور است؛ اما کلماتی نامتناسب با حوزه عاطفی سخن و نزدیک به حیطة تغزل، بر فضای غزل او تأثیرگذار هستند. او جهت یکدست‌سازی محتوای سخن، اغلب از کلماتی متحد با کارکرد یکسان بهره میگیرد. امامی در مباحث علم تصوف عمیق میشود و از کلمات تخصصی و نامتداول این حیطة، در غزل خود استفاده میکند. مجد و امامی کلامی دستورمند و باصلا بت دارند، لیکن سعدی ساحت جمالشناسیک سخن خود را بر این لایه استوار کرده است و در لایه بلاغی شیوه‌های کم‌کاربردتری چون رجوع در غزلش کاربردی هنری پیدا میکند. استعاره تهکمیه نیز در شعرهایی با مضمون اعتراضی یا گلایه‌آمیز نقش ویژه دارد. مجد همگر - که از آوردن بیت تخلص معمولاً پرهیز میکند - کنایه‌های فراوان در بیشتر غزلهایش جلب توجه میکند و شاعر گاه در استفاده از آنها هنجارگریزی هنرمندانه دارد. استعاره‌های تخیلی متعددی نیز در تلطیف فضای غزل مجد مؤثرند. امامی تنسیق الصفات و قلب مطلب را برای غزلهای عاشقانه و پارادوکس را در راستای سخن صوفیانه بکار میگیرد. در لایه ایدئولوژیک، مجد غزل تک‌ساحتی و مشخصی دارد؛ با چشم‌پوشی از غزلهای عاطفی او که نمایانگر «من شخصی» و تمایلات درونی او هستند، و همچنین بحث محوری اندک غزلهای به تغزل نزدیک و با محتوای مدحی، عشق است و حتی قلندریاتش در همین راستا سروده میشود. امامی عاشقانه‌ها و صوفیانه‌های محض دارد. سعدی در درجه نخست

غزل عاشقانه و سپس مواضع، عارفانه‌هایی با رگه‌هایی از عشق و قلندریاتی آمیخته با مضامین اجتماعی سروده است.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رساله دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی مصوب در دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دورود استخراج شده است. سرکار خانم دکتر فهیمه اسدی راهنمایی این رساله را برعهده داشته و طراح اصلی این مطالعه بوده‌اند. آقای امیدعلی شیخی کن‌کت بعنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی نقش داشته‌اند. آقای دکتر علیرضا فاطمی و سرکار خانم دکتر کبری بهمنی به عنوان مشاوران نیز در تجزیه و تحلیل داده‌ها و راهنمایی‌های تخصصی این پژوهش نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر چهار پژوهشگر بوده است.

تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از مسئولان آموزشی و پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دورود که نویسندگان را در انجام و ارتقاء کیفی این پژوهش یاری دادند، اعلام نمایند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریه داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیه قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهده نویسنده مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیه موارد ذکر شده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

- Dorpar, M. (2013). *Stylistics of Ghazali Letters with a Critical Discourse Analysis Approach*, Tehran: Elm.
- Emami Heravi, R. (1964). *Imami Heravi's Divan*, edited by Homayoun Shahidi, Tehran: Elmi.
- Fotouhi, M. (2011). "The magic of syntax in Saadi's lyric", *Saadiology*, No. 14, pp. 159-170.
- Fotouhi, M. (2012). *Stylistics: Theories, Approaches and Methods*, Tehran: Sokhan.
- Hamgar Yazdi, K.M. (1996). *Divan Majd Hamgar*, edited by Ahmad Karami, Tehran: Our Publications.
- Sa'adi Shirazi, Sheikh Mosleh al-Din. (2006). *Saadi's lyric poems*, edited by GholamHossein Yousefi, Tehran: Kharazmi.
- Shafi'i Kadkani, M.R. (2006). *Poetry Music*, Tehran: Agah.
- Shafi'i Kadkani, M.R. (1998). The Magic of Proximity, *Bukhara Magazine*, No. 2, pp. 16-26.
- Shamisa, S. (2006). *Bayan*, Tehran: Mitra.
- Shamisa, S. (2016). *A New Look at Badie*, Tehran: Mitra.
- Shams al-Olama Gorgani, M.H. (1998). *Abdu'l-Bada'ye*, by Hossein Ja'fari and with an introduction by Jalil Tajlil, Tabriz: Ahrar.

فهرست منابع فارسی

امامی هروی، رضی‌الدین عبدالله (۱۳۴۳) دیوان امامی هروی، به تصحیح همایون شهیدی، تهران: علمی.

دُرپر، مریم (۱۳۹۲) سبک‌شناسی نامه‌های غزالی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی، تهران: علم.

سعدی شیرازی، شیخ مصلح‌الدین (۱۳۸۵) غزلیات سعدی، به تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۷) «جادوی مجاورت»، مجله بخارا، شماره دو، صص ۱۶ - ۲۶.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵) موسیقی شعر، تهران: آگه.

شمس‌العلمای گرگانی، محمدحسین (۱۳۷۷)، ابداع‌البدایع، به اهتمام حسین جعفری و با مقدمه جلیل تجلیل، تبریز: احرار.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۵) بیان، تهران: میترا.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۵) نگاهی تازه به بدیع، تهران: میترا.

فتوحی، محمود (۱۳۹۰) «جادوی نحو در غزل سعدی»، سعدی‌شناسی، شماره ۱۴، صص ۱۵۹-۱۷۰.

فتوحی، محمود (۱۳۹۱) سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روشها، تهران: سخن.

همگر یزدی، خواجه مجدالدین (۱۳۷۵)، دیوان مجد همگر، به تصحیح احمد کرمی، تهران: انتشارات ما.

معرفی نویسندگان

امیدعلی شیخی کن‌کت: دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دورود، دانشگاه آزاد اسلامی، دورود، ایران.
(Email: sheyhancot1354@gmail.com)

فهیمة اسدی: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دورود، دانشگاه آزاد اسلامی، دورود، ایران.
(Email: Fahime.Asadi@iau.ac.ir: نویسنده مسئول)

علیرضا فاطمی: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دورود، دانشگاه آزاد اسلامی، دورود، ایران.
(Email: Alireza.fatemi@iau.ac.ir)

کبری بهمنی: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دورود، دانشگاه آزاد اسلامی، دورود، ایران.
(Email: Kobra.bahmani@iau.ac.ir)

COPYRIGHTS

©2021 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

Introducing the authors

Omid Ali Sheikhi Kankot: PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Doroud Branch, Islamic Azad University, Doroud, Iran.
(Email: sheyhancot1354@gmail.com)

Fahimeh Asadi: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Doroud Branch, Islamic Azad University, Doroud, Iran.
(Email: Fahime.Asadi@iau.ac.ir: Responsible author)

Alireza Fatemi: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Doroud Branch, Islamic Azad University, Doroud, Iran.
(Email: Alireza.fatemi@iau.ac.ir)

Kobra Bahmani: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Doroud Branch, Islamic Azad University, Doroud, Iran.
(Email: Kobra.bahmani@iau.ac.ir)