تحلیل مولفه‌های غزل ماکسی‌مال

نیلوفر مسیح[۱]

[۱]. دانشجوی کارشناسی‌ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه پیام‌نور اسلام آباد غرب، کرمانشاه، ایران.

niloufarmasih@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:

۱۴۰۱/۰۲/۱۲

تاریخ پذیرش :

۱۴۰۱/۰۵/۰۱

واژه‌های کلیدی:

غزل

نوآوری

غزل ماکسی‌مال

تبارشناسی

غزل معاصر

چکیده

غزل معاصر خصوصا غزل پساسیمین دچار تحولات فراوانی در دهۀ هفتاد شده و با غزل پست‌مدرن در دهۀ هشتاد ادامه یافت. تا اینکه در دهۀ نود با ظهور جریان‌های متعدد، از جمله غزل ماکسی‌مال (مطول) که توسط آرش آذرپیک که از شاگردان سیمین بهبهانی است -و در دهۀ هفتاد نیز با غزل مینی‌مال و گفتار یکی از پیشقراولان غزل محسوب می‌شود- سمت و سویی فراهنجارگریزانه پذیرفت. زیرا غزل کلاسیک با تعداد ابیات و موضوع مشخص برای قرن‌ها یک قالب نوشتاری پرطرفدار به حساب می‌آمد. انقلاب نیما اولین نگرش‌های نوآورانه را در روح شعر خصوصا بعدها غزل دمید. سیمین بهبهانی این نوآورها را آغاز و بعدها توسط شاگردانش بنا به زمان و مکان مناسب ادامه یافت. غزل ماکسی‌مال با ارتباط بی‌واسطه با روح غزل از آن قالب سنتی به سمت نگره‌ها و بستاره‌های نوینی فراروی کرده است. در این نوشتار که به روش توصیفی-تحلیلی گردآوری شده این نتیجه مکشوف می‌شود که غزل ماکسی‌مال توانسته با پرداختن به یافته‌های نوین دریچه‌های گوناگونی به سمت محتواهای تازه، عواطف تازه‌تر و در نهایت تحول در فرم و ساختار قالبیک بگشاید. لذا در این نوشتار ضمن معرفی ژانر غزل ماکسی‌مال مولفه‌های شاخص آن را نیز بر شمرده و مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۱. مقدمه

غزل یکی از قالب‌های درخشان و پر آوازهٔ ادب فارسی است و بی‌گمان بخشی از محبوبیت و مقبولیت شعر فارسی بر دوش این قالب است که به سبب ظرافت‌ها و زیبایی‌های ممتازش، تقریبا در تمام ادوار شعر فارسی کاربردی داشته است.

در تقابل با سنت در قلمرو هنر و ادبیات علاوه بر بدعت، ابداع و نوآوری اصطلاح دیگری نیز فراوان به‌کار می‌رود که به‌ویژه در قرن اخیر رواج بسیار گسترده‌ای یافته است. مدرنیسم یا نوگرایی واژهٔ جامع و فراگیری است که به جنبش‌ها و گرایش‌های بین‌المللی در تمام هنرهای خلاق از اواخر قرن نوزدهم به این سو اطلاق می‌شود. مدرنیسم در ادبیات بیانگر گسستن از سنن، قواعد و قراردادهای حاکم و شیوه‌های تازه در نگرش به جایگاه انسان و نقش او در نظام هستی و بسیاری از تجارب در فرم و سبک است اما در غزل ماکسی‌مال گسستن از سنن و قواعد گذشتگان مدنظر نیست بلکه استفاده از پتانسیل‌ها و کشف سبک‌ها و مکتب‌های گذشته در غزل و دیگر پتانسیل‌های کلمه مورد توجه است.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

بنابر آنچه بیان شد می‌توان اهداف و مسائل اصلی مطرح شده در این پژوهش را به‌طور خلاصه بیان کرد: ما به دنبال پاسخ به این پرسش هستیم که غزل ماکسی‌مال چیست و شاخصه‌های آن کدام است؟ آیا این شاخصه‌ها می‌توانند به عنوان شاخصه‌های سبک‌شناسی در نظر گرفته شوند؟ آیا غزل ماکسی‌مال هم‌چنان در محدودهٔ قالب کلاسیک غزل باقی مانده یا تعریف غزل را وسعت بخشیده است؟ پاسخ به این سوال‌ها ضرورت بررسی و تحلیل غزل ماکسی‌مال را رقم زده لذا لازم دانستیم به‌عنوان یک ژانر نوین در ادبیات ایران که ادامهٔ غزل دههٔ هفتاد است به تحلیل و بررسی غزل ماکسی‌مال (مطول) بپردازیم.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

کتب و مقالاتی که تا به حال نگارش یافته‌اند هر یک به صورت پراکنده به غزل ماکسی‌مال (مطول) پرداخته‌اند و غزل ماکسی‌مال را از جنبهٔ به خصوصی بررسی کرده‌اند لذا هیچ یک از این منابع، این ژانر را به صورت کامل تشریح و بررسی نکرده‌اند. در این نوشتار بر آن هستیم

ضمن معرفی شاخصه‌های غزل ماکسی‌مال، با ذکر مصداق‌هایی این نوع غزل را معرفی و تحلیل و تشریح نماییم. چنانچه از محتوای این ژانر بر می‌آید؛ غزل ماکسی‌مال اولین ژانر در غزل است که به بیش از ۹۰ نوع عاطفه در خود پرداخته و شاخصه‌های فراشعر را نمود عینی بخشیده است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ غزل ماکسی‌مال در شعر معاصر، طی سالیان اخیر، پژوهش‌هایی انجام شده از جمله می‌توان به *مانیفست غزل ماکسی‌مال*، *شیخ اشراق عاشق می‌شود*، مقالهٔ *گذری بر غزل ماکسی‌مال* و *دوشیزه به عشق باز می‌گردد* همگی از آرش آذرپیک اشاره کرد. همچنین مباحثی تخصصی در این مورد در *جنس سوم* نیلوفر مسیح و *آنتولوژی کوتاه‌نویسان ایران* زینب نوروزعلی و... اشاره کرد اما تا به‌حال تحلیل شاخصهٔ سبکی غزل ماکسی‌مال به‌صورت مجزا و بر مبنای یک مجموعهٔ منسجم مورد بررسی و تحلیل قرار نگرفته و این مقاله از لحاظ بررسی و تحلیل مؤلفه‌های غزل مطول منحصر به‌فرد است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۱-۲- تحلیل مولفه‌های غزل ماکسی‌مال

۱-۱-۲- غزل ماکسی‌مال

در غزل ماکسی‌مال (غزل‌منظومه) اصل و مبنای حرکت بر پایه و مایهٔ ادبیت است نه صرفا شعریت، به ویژه با عنایت به فضاها و تعاریف خودبسندهٔ شعر امروز که از جهان هنریِ کلمه در قالب تئوری‌های کاهشی-افزایشی یک شیر بی‌یال و دم و اشکم ساخته‌اند. (آذرپیک،۱۳۹۹ :۸۲) همچنین این ژانر در غزل، افق نگرشی-نگارشی خود را کاملا به روی و سوی ادبیت (عالم هنری کلمه)، فارغ از هرگونه جنسیت و سیستم در ادبیات جهان گشوده است. غزل ماکسی‌مال در ساحت ادبیات جنس سوم‌گرا رخ خواهد داد نه صرفا شعرگرا؛ هرچند که اگر فضای متن بطلبد می‌تواند کاملا در ساحت شعر نیز اتفاق بیفتد زیرا آن‌چنان که در *چشم‌های یلدا کلمه کلید جهان هولوگرافیک* آمده یک چاه عمیق بسیار زیباتر و والاتر است از اقیانوسی که عمقش تنها به اندازهٔ بند انگشتی باشد. (همان:۸۳)

غزل ماکسی‌مال هم می‌تواند کلمه‌گرا باشد و هم نباشد یعنی چنان‌چه از مؤلفه‌هایی که تحت عنوان عریانیسم ارائه داده؛ پیروی کند. غزل ماکسی‌مال کلمه‌محور به‌شمار می‌آید و اگر پیروی نکند و فقط غزلی طولانی باشد غزل ماکسی‌مال است. غزل ماکسی‌مال غزلی‌ست که بدون آن‌که به مقصود محوری موضوع گرایانهٔ قصیده تن در دهد در اوج تغزل‌محورانگی و دیگر بسامدهای تاریخ غزل در تعداد ابیات حتی می‌تواند از قصیده پیشی گیرد که اطناب عشقانه روش معاشقه است و معاشقه جان مایهٔ تغزل. (مسیح، ۱۴۰۰: ۱۶۵) بنابراین از پیشروترین شاخه‌های غزل ماکسی‌مال غزلی‌ست که بر پایه و مایهٔ سیستم فرارونده فراشعر سامان یافته و در اصل فراشعری‌ست در ریختمان غزل که کلمه‌محورانگی را مقصود خویش می‌داند. غزل کلمه‌گرا شاخه‌ای از مکتب عریانیسم است که با تفکر عریانیستی از تمام ساحت‌های کلمه برای هنری‌تر کردن متن استفاده می‌کند. غزل کلمه‌گرا در واقع فراشعری است که با توجه به دایرهٔ توانشی غزل، در قالب آن جلوه نمایی کرده است. (همان)

در غزل‌کلمه‌گرا می‌توان از غزل‌بودن و مینی‌مال‌بودن فقط به‌عنوان پتانسیل‌هایی از کلمه نام برد چون غزل کلمه‌گرا نه قرار است شعر باشد نه داستان و نه آمیزشی از این دو. با حرکت کردن به‌سوی جنس سوم کلمه می‌توان از چارچوبه‌های بستهٔ غزل مینی‌مال فراروی کرد تا به غزل کلمه‌گرا رسید. (نوروزعلی،۱۴۰۰: ۳۱۸) در غزل کلمه‌گرا به هیچ‌وجه مقصود تجربهٔ شاعرانگی در قالب غزل نیست بلکه در این‌جا غزل کلمه‌محور از لحاظ محتوا و فرم درونی می‌خواهد از شعرمحوری به سوی کلمه‌محوری فراروی کند. بنابراین به هیچ‌وجه نمی‌خواهد در قید و بند شعرمحوری یا داستان‌محوری باشد بلکه با عنایت به توانش، دانش و شیوهٔ خاص حرکت عریانیسم تا آنجا که امکان دارد استفاده از تمام پتانسیل‌های هنری کلمه در آن مقصود اصلی نگارندهٔ آن است البته با دو تذکر تئوریک:

۱- در غزل کلمه‌محور همانند غزل مینی‌مال فرم و محتوای درونی مقدم بر فرم و قالب بیرونی است و آن‌جا که ادبیت اقتضا می‌کند می‌تواند به شیوه‌ای هنرمندانه از قالب و وزن غزل نیز فراروی کرد.

۲- در غزل کلمه‌محور همانند غزل مینی‌مال، غزل به‌عنوان قالب ملی شعر ایران، نمایندهٔ تمام قالب‌های کلاسیک محسوب می‌شود یعنی می‌توان به‌جای غزل کلمه‌محور، مثنوی کلمه‌محور، ترجیع‌بند کلمه‌محور، قصیدهٔ کلمه‌محور و... ارائه داد. (همان، ۱۶۶)

۲-۱-۲- تحلیل محتوایی فراشعرانه‌های غزل ماکسی‌مال

به‌منظور تحلیل سبک‌شناسی غزل ماکسی‌مال ابتدا می‌بایست شاخصه‌های نوآورانهٔ این ژانر را در چند ساحت فرم، محتوا، زبان و ساختار شناخت و سپس براساس این مؤلفه‌ها ژانر غزل ماکسی‌مال را تحلیل کرد. از شاخصه‌های تمایزدهندهٔ غزل ماکسی‌مال می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

فرم: به‌گفته برخی از نویسندگان فرم شکل بیرونی شعر است و به‌گفتهٔ برخی دیگر فرم شکل درونی و بیرونی شعر را در بر می‌گیرد. در این نوشتار به‌تعریف گسترده‌تر رسیده و فرم را از دو لحاظ فرم بیرونی و درونی بررسی می‌کنیم.

زمانی که شکلوفسکی می‌گفت: «شکل تازه محتوای تازه می‌آفریند» معنای جدید و تازه و گسترده‌ای از فرم مطرح کرد. فرم‌گراهایی مانند او شکل را نتیجهٔ دو کارکرد سامان‌یابی و شکل‌شکنی می‌دانستند. (احمدی، ۱۳۷۰: ۵۳)

فرم بیرونی: به‌منظور تحول در فرم بیرونی شعر و خاصه غزل نوآوری‌های متعددی به‌وجود آمده است. غزل ماکسی‌مال نیز که به تبعیت از مؤلفه‌های مکتب اصالت کلمه نمود یافته؛ با فراروی از فرم معمول غزل کلاسیک و نئوکلاسیک به‌منظور کلمه‌گرا شدن غزل از پتانسیل‌های بی‌حد کلمه در این راستا استفاده کرده از جمله:

۱) غزل ماکسی‌مال متنی فراژانریک است: همان‌طور که گفته شد غزل ماکسی‌مال با تبعیت از مؤلفه‌های فراشعر، نوعی فراشعر در قالب غزل است و رسالت فراشعر فراروی به سمت مقام جامع وجودی کلمه است. شعر در سیستم‌های تک بعدگرای مکاتب شعری سورئالیسم، رئالیسم، رومانتیسیسم، کلاسیسیم و... واسطه‌ای برای نگارش است که به تبع آن متن نیز تک بعدگرا، محدود و تابع سیستم‌های تعریف شده خواهد بود. (ر.ک. مقدمه هنگامه اهورا: مسیح، ۱۶۷:۱۴۰۰) اما در فراشعر که در حرکت بسیط طولی به‌سمت کلمه‌محوری می‌باشد و از پتانسیل‌های داستان، نمایش‌نامه، متن فلسفی، انواع نامه‌ها، محاورات و تحمیدیه‌ها و... به‌عنوان ابزار و پتانسیلی در خدمت متن عریان بهره می‌برد؛ یک متن فراژانریک ذیل نگاه دانای کل به هم‌افزایی می‌رسد؛ ممکن است در یک فراشعر ژانرها با هم ترکیب شوند و مخلوطی همگون به وجود آورند و یا ژانرها به هم‌افزایی با هم‌دیگر رسند و متنی بسیط و واحد به وجود آید (همان) لذا غزل ماکسی‌مال متنی فرافرمیک و فراژانریک است و عریانیسم نخستین نحلهٔ فراسیستم‌گرایی در علوم انسانی و هنر و ادبیات است.

آذرپیک در غزل ماکسی‌مال به تبعیت از مؤلفهٔ فراژانریک بودن فراشعر به منظور رسیدن به مقام جامع وجودی کلمه در قالب غزل از چهارچوبه‌های بستهٔ قالب غزل کلاسیک فراروی کرده و در این راستا در فرم بیرونی غزل ماکسی‌مال نوآوری‌هایی ایجاد کرده است. بنابراین می‌توان گفت در غزل ماکسی‌مال با حفظ و همراهی هموارهٔ قالب غزل از انواع ژانرهای متعدد در شعر و داستان استفاده شده است. با این تبصره که در غزل ماکسی‌مال در تمام طول غزل با انسجام و وحدت غزل مواجه هستیم. در زیر به رد پای این ژانرها در غزل ماکسی‌مال اشاره خواهیم کرد که ضمن هم‌افزایی در عین خودافزایی و خودافزایی در عین و حین هم‌افزایی به وحدت رسیده‌اند لذا در غزل ماکسی‌مال با پراکندگی موضوعی و عدم انسجام فرم و ساختار متن روبه‌رو نیستیم و مطول بودن غزل این بهانه را به دست شاعر نداده است که از وحدت قالب غزل تخطی کند.

۲) نوآوری در شکل نوشتاری: در این گونه نوآوری، مصراع‌های شعر سنتی به شکل شعر نیمایی، از هر جای مصراع که شاعر لازم ببیند شکسته و در سطر بعد نوشته می‌شود. (حسن‌لی، ۱۳۸۳ :۲۲)

ترکیب‌بند در غزل

«همه در باغ خان/ غزل بشوید» لب‌گزان• قصهٔ نهان می‌گفت
واژه‌ها• دانه‌های سرخ انار روی هر واژه• شش دقیقه بهار
عشق یعنی پرندگی کردن ماه نو را• به خانه آوردن
زیر باران• به گل قسم خوردن دل به رقص تگرگ نسپردن
پیری آمد به این‌سوی پرچین که نگاهش• از آسمان می‌گفت
(آذرپیک، ۱۳۹۹ :۸۴)

ترجیع‌بند در غزل

«کفش نو// انگشت پا را // می‌زند پای من در کفش// هی جان می‌کند
این خبرهای همیشه// هیچ نیست پیش من// جز این که در این روز بد
کفش نو// انگشت پا را// می‌زند پای من در کفش// هی جان می‌کند»
(همان: ۶۲)

طرح در غزل

قمریان را شب طوفان
تنها آشیان
گوشهٔ پیراهن توست
(آذرپیک،۱۳۹۹: ۳۰)

۳) روایت دیالوگ و مونولوگ‌محور در غزل ماکسی‌مال: فراروی از شعر به سمت کلمه‌محوری از جمله پتانسیل‌های داستان، نمایشنامه، محاورات فلسفی، انواع نامه‌ها و... یعنی حضور عناصر شعر و داستان در یک متن واحد، روایت در فراشعر (متن عریان) با دو رویکرد متفاوت به‌کار گرفته می‌شوند.

الف) به منظور فراروی به سمت کلمه‌محورشدن متن روایت‌مندی اتفاق افتاده است.

ب) در فراشعر با روایتی مواجه هستیم که دیالوگ و مونولوگ‌محور است و با روایتی که دیالوگ و مونولوگ دارد بسیار متفاوت است. (ر. ک. مقدمه اهورا: مسیح، ۱۶۷:۱۴۰۰) به‌عبارت دیگر در فراشعر، کاراکترها خود در متن حضور دارند و راوی، نویسنده و حتی مخاطب نیز به‌عنوان کاراکتری مستقل در متن صاحب دیالوگ، مونولوگ، تک‌گویی درونی و صدای خاص خود هستند. حرکت متن بر عهدهٔ دیالوگ‌ها و مونولوگ‌ها و تک‌گویی‌های درونی می‌باشد که با مخاطب دیالوگ دارند. در فراشعر راوی فقط ناظر و نقل‌کنندهٔ روایت است و در نوع نگاه به کاراکترها و جهان اطراف قضاوت و داوری و پیش‌فرض ارائه نمی‌دهد. لذا دیالوگ‌های راوی در متن که اغلب درون «» و یا () قرار می‌گیرد؛ همان پیش‌فرض‌ها، عقاید، احساسات و درونیات راوی است؛ بی‌آنکه بر متن نگرش و قضاوت داشته باشد.

با توجه به‌آنچه گفته شد می‌توان گفت یکی دیگر از خصوصیات غزل ماکسی‌مال دیالوگ و مونولوگ‌محور بودن روایت موجود در غزل است. به این ترتیب که گاه هر دیالوگ قافیه و ردیف مختص به خود دارد و گاه به‌منظور عوض‌شدن فضا و تغییر دیالوگ‌ها از ترکیب‌بند استفاده می‌شود. به این لحاظ حضور ترکیب‌بند در غزل ماکسی‌مال یکی از نوآوری‌های آذرپیک است که توانسته است با بازگشت آوانگارد به شعر کلاسیک از پتانسیل‌های آن‌ها در خدمت غزل خویش بهره ببرد.

«این دو پیکر / چقدر یک روحند! یک الهه / به شکل دو انسان
باید این دو / جدا شوند از هم می‌شوم یک ندیمهٔ فتان
تا که این شهر را / برآشوبم خادم چشم‌هایتان : شیطان»

(آذرپیک، ۱۳۹۹: ۴۰-۴۱)

در غزل «سودابه و سرخابی» با دیالوگ‌ها مونولوگ‌های متعددی مواجه هستیم که علاوه بر پیشرفت جریان روایت به جلو، اهداف و اغراض و عواطف کاراکترها را بیان می‌کنند. در نمونهٔ فوق مونولوگی بیان می‌شود که پس از مقدمه، مخاطب را وارد جریان روایت و متن می‌کند و با توجه به غزل بیت‌محور نئوکلاسیک، محور عمودی غزل را استحکام بخشیده به‌گونه‌ای که به هیچ‌وجه نمی‌توان یک بیت از غزل را جدا یا جابه‌جا و یا حذف کرد.

حکمتی/ پشت واژهٔ جنگ است — پدرم- خلدآشیان- می‌گفت:
«جنگ را/ در تن وطن/ پدرم — در مثل/ مثل استخوان می‌گفت»
(همان:۸۰)

مادرش را• به حرمت آن شب — تا که بخشید• بعد از آن• می‌گفت:
«عشق/ هم نور دارد هم گور» — از گل و تیغ توأمان می‌گفت
(همان)

در اغلب غزل‌ها با یک روایت منسجم و بسیط روبه‌رو هستیم که اغلب دیالوگ‌محور است یعنی روایت با استفاده از گفتگوها، تک‌گویی‌های (درونی، نمایشی، حدیث نفس و...) و مونولوگ بین کاراکترها پیش می‌رود. از جمله می‌توان به روایت‌هایی چون: «وقت لیلی، مرشد و دخترک، سودابه و سرخابی، ابراهیم خان کلانتر، کیک عروسی، گل بت نامک و...» اشاره کرد. که هر یک آغاز متفاوت و پایان باز یا بسته دارند. ساختار در این روایت‌ها بدین صورت است که روایت از چندین فضای متفاوت تشکیل یافته و در هر فضا با تغیر ترکیب‌بندها تغییر و تحول عاطفی، ادراکات درونی، و تغییر رویکرد کاراکترها از طریق گفتگو یا مونولوگ مشخص می‌شود.

۴) صدای «مولتی‌فونیک» در غزل ماکسی‌مال: در غزل ماکسی‌مال که خود زیر مجموعه فراشعر است حتی اشیاء نیز در متن دارای صدا و دیالوگ طبیعی خود هستند. مثلا هر یک کاراکترهای متن محسوب می‌شوند. این امر حتی به علامت‌های نگارشی هم سرایت کرده و این علامت‌ها نیز در متن می‌توانند آزادانه تحلیل پدیدارشناسانه شوند و خود، خود را ابراز و بیان کنند. به عنوان مثال (...) سه نقطه‌ها در متن فراشعر می‌توانند یک کاراکتر باشد که صاحب دیالوگ است. و یا اینکه ( )، « »، - ، //، • و... هر کدام در متن وظیفهٔ خاصی بر عهده دارند که با مخاطب در حال گفتمان‌اند. (ر. ک. مقدمه اهورا: مسیح، ۱۴۰۰: ۱۶۹) به‌عنوان مثال

در غزل ماکسی‌مال «مرشد و دخترک»، علامت‌های نگارشی هر یک بیان‌گر صدایی است که علاوه بر اینکه خود را بیان می‌کند به مخاطب در خوانش غزل و درک عواطف کمک می‌کند.

«ابرهـای تشنه اشکت هستند صـاعـقه/ تا به ابـد الکـن توسـت
نـفـسـت بـال مـــلائـکه دارد آسمان/ سوی خدا/ روزن توست.»
(آذرپیک، ۱۳۹۹: ۳۱)

در این دیالوگ متن داخل گیومه قرار گرفته زیرا در فراشعر مؤلف به کاراکترها اجازه می‌دهد که کاملا بی‌واسطه در متن خود را بدون هیچ پیش‌فرضی، آن‌گونه که هستند بنمایانند نه به‌شکلی که مؤلف و جامعه انتظار دارند و می‌خواهند. (ر. ک. مقدمه: آذرپیک،۱۳۹۹ :۱۶) هر دیالوگ نشان دهندهٔ یک صدای مستقل و در عین حال هم‌افزا با سایر دیالوگ‌ها و متن است و دیالوگ فوق صدای مردم است که مستقل و بدون تصویرسازی‌های راوی خود به‌عنوان یک کاراکتر در متن خودنمایی می‌کند. در این راستا حتی مونولوگ‌ها هم در متن یک صدای مستقل محسوب می‌شوند و نوع نگارش آن‌ها و علامت‌های نگارشی که در نوشتار آن‌ها به کار می‌رود متفاوت است. به مونولوگ زیر دقت کنید:

لحظهٔ رف تَ تَ تَ تَنِ اوست
ای خدا! // من چه کنم؟!// من چه کنم؟!
آبرویم // دل و دینم همه رفت
دخترک// تا درِ قلبم را زد
از دلم // یاد تو و پیرم رفت
(همان :۳۷)

در این مونولوگ نیز واگویه‌های درونی همانند دیالوگ بنابر اصل پدیدارشناسی به گونه‌ای بی‌واسطه و فراتر از کلیشه‌ها حضوری هنرورزانه دارند و یک صدای مستقل محسوب می‌شود زیرا گاه در ذهن رویدادی اتفاق می‌افتد که بازخورد آن در دنیای عین و رئال به‌صورتی دیگر اتفاق می‌افتد. یعنی طبق همین غزل عواطف درونی به گونه‌ای در ذهن اتفاق می‌افتند اما به به گونه‌ای دیگر به علت انواع خودآگاه‌ها و ناخودآگاه‌های جمعی-فردی اتفاق می‌افتند؛ در اجتماع بیان می‌شوند.

صوفیان• مشت به سر کوبیدند زن و مرشد• که به هم خیره شدند
گـوش بر موج صـداها• بستند یک دلـه• بر هـمـگان چیره شـدند

(همان:۳۸)

در سیستم‌های مولتی‌فون و پلی‌فون فراشعرنویسی برای نخستین بار در جهان شعر و شعر جهان نگرگاه پدیدار شناسانه، -این نوع نوشتار- تئوریزه، متدیک و عملی شد؛ در فراشعر نویسنده غالبا یک شخصیت مداخله‌گر در متن است و دارای صدای مستقل اما در خدمت متن است لذا نوع گفتار و بیانش می‌بایست متفاوت از سایر دیالوگ کاراکترها در متن باشد لذا با دایره‌چین نمودن گفتار نویسنده ضمن استقلال صدایش می‌تواند در تحلیل پدیدارشناسانه در ارتباط با سایر دیالوگ‌ها مورد تحلیل و سنجش قرار گیرد.

۵) تحلیل پدیدارشناسانه درونی-بیرونی کاراکترها: تا ظهور ژانر فراشعر انواع سوژه‌محوری در شعر حاکم بود، چه در ادبیات کلاسیک، چه در ادبیات مدرنیستی و چه ادبیات پسامدرنیستی و در هیچ زبان و ادبیاتی به صورت یک مانیفست یا بسامدِ تعمدی ما در حیطهٔ هستی‌شناسیِ شعر شاهد تحلیل درونی-بیرونیِ کاراکتر یا کاراکترها در متنیتِ متنِ خود نبوده‌ایم و این پروسه را همه جزء لاینفک جهانِ داستان‌نگرانه دانسته‌اند. (ر.ک. مقدمه آذرپیک: همتی و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۱۵) باید خاطر نشان کرد که اشعار روایی پدیدارشناسانهٔ زوایای درونی-بیرونیِ کاراکترها و تحلیل و نقد متن اجتماعی که آن کاراکتر یا کاراکترها را در بر گرفته بوده است و هماره جهان‌بینی یا هیجانات و احساس نویسنده را انعکاس داده‌اند. چه از جنبهٔ اندیشگانی و چه عاطفی محلی برای پرواز اندیشه‌ها و خواست‌های ایدئولوژیکِ شعرا بوده‌اند، و لاغیر. (ر. ک. مقدمه اهورا: مسیح، ۱۴۰۰:۱۶۷) اما در متنِ فراشعر با تمام زبان‌ورزی‌ها و حضور تکنیک‌های قدیم و جدید ما هرگز دربارهٔ کسی یا چیزی سخن نمی‌گوییم. در تمام ادبیاتِ جهان تا پیش از زایش عریانیسم تمامیت سیستم‌ها و ایدئولوژی‌های شعری بدون استثنا بر مدار یک واژه شکل گرفته بودند -واژهٔ مستطابِ «درباره»- و سیستم‌های پلی‌فون و مولتی‌فونِ فراشعر دقیقا با حذف تئوریک و عملی این کلمه که می‌توان آن را عقلِ درون‌ماندگارِ پیکرهٔ جهانی ادبیات جهان شمرد خود را با آغاز هزارهٔ سوم به جهان شعرنگرانه معرفی کرد. (همان)

در غزل مینی‌مال تحلیل پدیدارشناسانه و بررسی درونیات و آنچه در بیرون اتفاق می‌افتد به کمک ترجیع‌بند و ترکیب بند اتفاق می‌افتد. بدین ترتیب که وقتی تغییر بنیادین و اساسی در غزل اتفاق نیافتاده باشد از ترجیع‌بند و تکرار یکسان ترجیع‌بندها استفاده می‌شود مانند غزل «وقت لیلی» که در آن ابیات زیر مدام تکرار می‌شود. «ترجیع‌بند پیش از وصال مجنون»:

«آه لیلی!/ چگونه می‌گذرد بر سرت / تیغ زنگی ایام؟
با تو بی‌شک/ شراب هست حلال بی‌تو بی‌شبهه/ آب هست حرام»
(آذرپیک، ۱۳۹۹: ۲۲)

در واقع تکرار ترجیع‌بندها اغلب بیان خوره‌های ذهنی، دغدغهٔ روزمره، مونولوگ‌هایی تکرار شده در ذهن و یا امری است که مدام در ذهن شخص تکرار می‌شود و در نمونهٔ فوق که مونولوگ مجنون با لیلی است که در ذهن مجنون اتفاق می‌افتد و مدام تکرار می‌شود اما این مونولوگ ذهنی پس از وصال تکرار نمی‌شود و به جای ترجیع‌بند دیگری جای‌گزین می‌شود زیرا فضا و رابطهٔ کاراکترها در متن عوض شده است و به گونه‌ای این تغییر فضا بر مونولوگ‌های درونی ذهن مجنون تأثیر گذاشته است. «ترجیع‌بند مجنون در زمان وصال با لیلی»

نوعروسم! سلام/ ماه تمام! بر تو چون است/ عیش این ایام؟
با تو بی‌شک/ شراب هست حلال بی‌تو بی‌شبهه / آب هست حرام»
(همان:۲۴)

«ترجیع‌بند مجنون پس از وصال»

حیف!/ خالی‌ست روی گونهٔ تو مثل یک ابر / روی ماه تمام
(همان:۲۸)

تفاوت فضاها با استفاده از تفاوت ترجیع‌بندها نمایش داده شده است. در غزل «سودابه و سرخابی» نیز شاهد تکرار مونولوگ سودابه به‌عنوان ترجیع‌بند هستیم که در حال مقایسه بین خان آبی و قرمز است.

«مینیاتور// خان آبی// نور توأمان مهربان و دست افشان
خان قرمز// ولی به من هرگز قلب خود را// نداده است نشان»
(همان:۴۳)

و یا در غزل‌های «سگ ناز»، «کفش چار میخ»، «کیک عروسی»، «کفش نو» نیز ترجیع‌بندهایی تکرار شده است و نشاندهٔ مونولوگ درونی شخص با خود است.

علاوه بر ترجیع‌بند در غزل ماکسی‌مال برای تغییر فضا و تغییر حالات و عواطف درونی کاراکترها از ترکیب‌بند استفاده می‌شود. برخلاف ترجیع‌بند که ثابت بوده و نشان‌دهندهٔ خورهٔ ذهنی یا تکرار امری درونی است تکرار هر ترکیب‌بند در غزل نشاندهٔ تغییر و تحول درونی

کاراکترها در نتیجه عوامل بیرونی و اتفاقات و رویدادهایی است که در طول روایت به وقوع می‌پیوندد. بنابراین ترکیب‌بند در پی یک تحول یا اتفاق بنیادین در غزل شکل می‌گیرد.

«ما که هیچیم/ ندارد دیدن چهرهٔ لاغر و پژمردهٔ ما
جز به دیدار خدا کی لرزد این دل زخم و قسم خوردهٔ ما؟!»
(همان ۳۲)

همان‌طورکه مشهود است مرشد در ذهن توجیه می‌کند که کسی به چهرهٔ لاغر و پژمردهٔ من توجه نمی‌کند. و جز دیدار خداوند دل زخم و قسم خوردهٔ من برای هیچ چیز دیگری نخواهد لرزید (عاشق نخواهم شد) پس این ترکیب‌بند نشان از تحول و سیلان درونی مرشد دارد و یا در ابیات بعد نیز:

«هرکسی/ عشق خدا را دارد بری از عشق مجاز است/ پسرا!
پیش من / پیر و خدا یعنی عشق عشق من عین نماز است/ پسرا!»
(همان)

حضور ترکیب‌بندها در غزل آذرپیک را این‌گونه می‌توان تفسیر کرد که هرجا کاراکترها دچار غلیان احساسات و گفتگوی درونی می‌شوند شاعر از ترکیب‌بند استفاده می‌کند. درواقع ترکیب‌بند علاوه بر تحول و دگرگونش درونی گفت‌وگوی درونی را نیز به نمایش می‌گذارد. در ادامه مرشد ذهن توجیه‌گرش را این‌گونه قانع می‌کند که عشق من عین عبادت است. چنانچه ادامه می‌دهد:

«ترست از چیست/ مگر صوفی را ذکر پنهان/ دم عیسایی نیست؟
هر که قلبش به خدا وصل شده غیر خدا را / در دل او جایی نیست»
(همان)

و کار به جایی می‌رسد که مرشد در زن شاعر نور خدا می‌بیند و بلکه یک دل نه صد دل عاشق زن می‌شود. و ما در سیر این ترکیب‌بندها شاهد تحولات و جنگ و گریزهای و دل دل کردن‌های مرشد هستیم تا اینکه بالاخره قافیه را می‌بازد و عاشق می‌شود و عشق خود را این‌گونه توجیه می‌کند.

«خیره در او شدم اما در خویش نوری از جنس تماشا دیدم
در دل عطر زنانه / تنها رقص گل‌های خدا را دیدم»
(همان:۳۳)

در غزل «گل بت نامک» نیز که مطول‌ترین غزل مجموعهٔ «شیخ اشراق عاشق می‌شود» است با نوآوری در ترکیب‌بندها مواجه هستیم بدین ترتیب که در این غزل در ابتدا شاهد ترجیع‌بند:

واژه‌ها• دانه‌های سرخ انار — روی هر واژه•شش دقیقه بهار
عشق یعنی پرندگی کردن — ماه نو را • به خانه آوردن
زیر باران• به گل قسم خوردن — دل به رقص تگرگ نسپردن
(همان:۷۰)

و سپس این ترجیع‌بند جای خود را به ترجیع‌بندی دیگری می‌دهد، و در کلیت اثر تبدیل به ترکیب‌بند می‌شود. زیرا ترجیع‌بند دوم هنگامی شکل می‌گیرد که فضا عوض شده و عواطف ناشی از تغییر و تحولات نیز عوض می‌شود.

«یک کلام انتقام! ختم کلام — هم قسم/ هم قدم تمام ایل
هر که دیدید/ بی‌امان بکشید — زن و کودک/ جوان و پیر علیل»
(همان:۷۱)

و یا این ترکیب‌بند در دیالوگ یکی از کاراکترها تغییر می‌کند

«بزچران‌ها/ تمام تبرئه‌اند — همه با احترام/ تبرئه‌اند
قاتل ایلخان• زنش بوده — سایهٔ پارهٔ تنش بوده
(همان:۷۳)

و در انتها نیز ترکیب‌بند در فرم نیز متحول شده است و تعداد ابیات آن که دو بیت بود به یک بیت کاهش پیدا می‌کند زیرا بالاخره شاعر، خاتون را تسخیر می‌کند. و به مقصد خود می‌رسد و در پایان آخرین ترکیب‌بند غزل «گل بت نامک» به نتیجهٔ روایت از نگاه کاراکترها ختم می‌شود.

پس خان بزچران‌ها را — ما لقب/ نیار نامور» دادیم
این که سوءتفاهمی هم بود — به تلافی/ سه کیسه زر دادیم»
(همان:۸۱)

۶) فاصله‌گذاری برشتی: در غزل ماکسی‌مال نیز برای ایجاد فاصله زمانی و مکانی گهگاه راوی و نویسنده در متن، هم چون سایر کاراکترها با مخاطب و دیگر کاراکترها دیالوگ و گفتمان دارند. و اغلب دیالوگ راوی در درون « » و دیالوگ نویسنده در درون ( ) قرار می‌گیرد

که می‌توان از این علامت‌های نگارشی به عنوان اپوخه هوسرلی-برشتی یاد کرد که پیش‌فرض‌ها، قضاوت‌ها، و احساسات راوی و نویسنده را در خود جایی داده است تا نگاهی را بر متن و کاراکترها تحمیل نکند. لذا در فراشعرانه‌های تحلیل پدیدارشناسانهٔ درونی و برونی کاراکترها با فاصله‌گذاری برشتی به هم‌افزایی رسیده و می‌توان از ( ) در فراشعر به عنوان نمادی یاد کرد که دارای پشتوانهٔ اندیشگانی هوسرلی-برشتی است. (ر.ک. مقدمه اهورا: مسیح، ۱۴۰۰: ۱۶۹)

در غزل ماکسی‌مال نیز فاصله‌گذاری برشتی یکی از مؤلفه‌هایی است که سبب تمایز غزل ماکسی‌مال از شاخصه‌های غزل نئوکلاسیک، غزل مدرن و پسامدرن شده است. از جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد.

واژه‌ها •دانه‌های سرخ انار روی هر واژه• شش دقیقه بهار
(همان)

واژه‌هایش• اگر چه در پرواز پیش من• باز سرگران می‌گفت
(همان:۷۰)

در این ابیات نویسنده به مخاطب گوش زد می‌کند که این متن واقعی نیست و زادهٔ خیال شاعر و تصرفات نویسنده است. و راوی خود تبدیل به کاراکتری در متن شده است که حتی گاه خود از کاراکتر بودگی خود در متن آگاه نیست و گاه هوشیوار و آگاه حرکت سایر کاراکترها را بیان می‌کند. در این متن حضور راوی و استفاده از واژه‌ها بیانگر فاصله‌گذاری برشتی و آگاه کردن مخاطب از غیرواقعی بودن متن است.

۷) فرافرم در غزل ماکسی‌مال: «حقیقت عمیق» به نوعی برون‌رفت از بعد افراطی-انحطاطی-انحصاری نگرش‌های مطلق‌گرا و نسبی‌گرا نسبت به پدیده‌ها و امور موجود در جهان هستی و به خصوص ادبیات است. همان‌طور که گفته شد «حقیقت عمیق» از دو بعد هم‌افزا شکل گرفته است یعنی بعد ثابت حقیقت عمیق و بعد متغییر حقیقت عمیق و خود کلمه بیشترین تجلی حقیقت عمیق را در هستی دارد. (ر.ک. مقدمه آذرپیک: همتی و همکاران، ۱۴۰۰ :۱۱۸) و به تبع هر آنچه از آن نشأت گیرد تجلی حقیقت عمیق است. پس فرم نیز که یکی از ساحت‌های کلمه می‌باشد؛ یک حقیقت عمیق است که می‌توان برای آن دو بعد ثابت و متغییر در نظر گرفت. یعنی بعد ثابت حقیقت عمیق فرم و بعد متغییر حقیقت عمیق فرم. (همان)

درواقع بعد ثابت فرم همان تعریف یا تعاریف رایج این اصطلاح در لغت‌نامه‌ها و کتب نقد ادبی و... است و بعد متغییر حقیقت عمیق در فرم نیز زمان به زمان، مکان به مکان و فرد به فرد معانی و کارکردهای متفاوتی می‌پذیرد که حاصل نوع نگرش منحصر به فرد افراد است که نوع نگارش و فرم منحصر به فردی را طلب می‌کند. پس فرم یک یا چند تعریف ثابت دارد و می‌تواند برحسب شرایط زمانی-مکانی، و فرهنگی-اجتماعی با حفظ همان بعد ثابت یا تعاریف ثابت در هر لحظه‌ای بی‌نهایت فرم مختلف و بی‌پایان در متن شکل گیرد. و این خاصیت بعد متغییر حقیقت عمیق در هر پدیده‌ای است. (ر. ک. مقدمه، اهورا: مسیح، ۱۴۰۰: ۱۷۰)

چنانچه آذرپیک می‌گوید: «غزل ماکسی‌مال در انواع شاخه‌های روایی آن می‌تواند در یک غزل ماکسی‌مال خاص انواع فرم‌های ذهنی غزل_داستان، غزل فرم، غزل مینیمال، غزل پست مدرن و... با حفظ ساحت ثابت روایت در بافتار غزل، تجربه شود.» (آذرپیک، سایت عریانیسم: ۱۳۹۹) در غزل «گل بت نامک» فرم بنیادین همان غزل مدرن است که در آن فرم‌های متفاوتی از غزل نمود یافته است به گونه‌ای که در ابتدا غزل به سبک و سیاق غزل خراسانی شروع شده است. در غزل خراسانی فضا مملو از تشبیهات محسوس به محسوس است. و زبان ساده و روان است.

ماه• از راز کهکشان می‌گفت قصه از نور بیکران می‌گفت
از پری‌های مهربان• یعنی از خدایان باستان می‌گفت
(آذرپیک، ۱۳۹۹ :۶۳)

و یا در اپیزود دوم غزل از سبک عراقی بهره می‌برد تا روایت بنیادین متن را به جلو ببرد.

شاعر از• شاخهٔ جوان می‌گفت شاخه از• عشق باغبان می‌گفت
شاخه‌ها را برای رفتن تا شهر خورشید • نردبان می‌گفت
شاخه را • بالِ بی‌سقوط زمین رو به باغ ستارگان می‌گفت
(همان:۶۵)

و یا بهره برده از فرم ترجیع‌بند در غزل، با حفظ وحدت و انسجام کلی روایت و قوافی و ردیف‌ها و درکل حفظ قالب غزل، که سبب شده است غزل فرم‌های ذهنی متعددی را در دل خود به منصهٔ ظهور برساند.

واژه‌ها• دانه‌های سرخ انار روی هر واژه•شش دقیقه بهار

عشـق یعـنی پرندگـی کـردن ماــاه نـو را• بـه خــانـه آوردن
زیر باران• به گل قسم خوردن دل بـه رق تگــرگ نســپـردن
(همان۶۶)

و یا به فرم ترجیع‌بندهای متعدد در غزل‌ها اشاره کرد.

سـگ نازم// تـک و تنـها مـانده دلکـم// پیش سگـم جـا مـانـده
(همان:۵۱)

که در غزل ماکسی‌مال(غزل ترجیع) «سگ ناز» به کررات تکرار شده و غزل محملی برای فرم ترجیع‌بند شده است یا می‌توان به حضور و بهره بردن از فرم هندی در غزل ماکسی‌مال اشاره کرد:

تن چمان• روی بام دریا می‌رفت موج در موج• هر تکان می‌گـفت
«غرق چشمانتان شدم/ خاتون!» چشم‌هایش• به میهمان می‌گفت...
(همان:۶۹)

غزل روایی از دیگر فرم‌هایی است که در غزل ماکسی‌مال یکی از شاخصه‌هایی است که مورد توجه واقع شده است.

«شـعر من پیشکشت!» مـرشـد گـفت: «من خودم// هرچه که هستم// من اوست»
«شـعر را گـوش کـنم// خواهـم گفـت تـکــیه را تـرک کــند// تــرک کــنـد
چشم‌های او وای! چه شهرآشوب است! ای خــدا! // درک کــند// درک کــنـد»
(همان:۳۳)

در این بخش از غزل ماکسی‌مال «مرشد و دخترک» حضور انواع دیالوگ‌ها و مونولوگ‌ها در راستای روایت‌محوری غزل نشان از روایتی دیالوگ و مونولوگ‌محور دارد که خاص فراشعر و سپس غزل‌روایی است. می‌توان ادامه این دیالوگ‌ها را که یک دیالوگ در قالب غزل ماکسی‌مال در دل یک غزل ماکسی‌مال دیگر است را نوعی بهره‌بردن از فرم دانست و گفت غزل ماکسی‌مال از لحاظ بهره‌بردن از فرم‌های متنوع به گونه‌ای فرافرم رسیده است. و فراساختاری عمل می‌کند. زیرا فرم‌های استفاده شده آن‌چنان در غزل به هم‌افزایی رسیده‌اند که تشکیل فرم بنیادن و انسجام یافته داده‌اند.

«ای مـاه بلـند رسـته از بنـد! ای تـخـت تـو / قـبلـهٔ دمـاونـد
ای آن کـه پلنـگ‌هـای بیشـه بر خال تو/ می‌خورند سـوگند! و...

(همان:۳۳)

یا می‌توان به کاربرد غزل مینی‌مال در غزل ماکسی‌مال اشاره کرد که از فرم‌های غزل در دهۀ هفتاد است که توسط آذرپیک به ادبیات و ریختمان غزل معاصر افزوده شده است.

«دختری آمده از آن سوی آب رخت مردانه/ ولی بر تن اوست
تشنۀ دیدنتان است اما شهر/ دلباخته از دیدن اوست
قامت و چشم و زبانش فتنه‌ست خیر درویش/ به در بستن اوست»

(همان:۳۱)

و یا می‌توان به استفاده از فرم غزل پست‌مدرن در دیالوگ‌ها اشاره کرد. که در آن با استفاده از کانکریت کردن، کلمات جدا جدا نوشته شده‌اند و بیان‌گر حس و عاطفۀ مورد نظر است که از شاخص‌های غزل پست‌مدرن است.

«لحظۀ رف ت ت ت ت تن اوست
ای خدا! // من چه کنم؟ // من چه کنم؟
آبرویم // دل و دینم هم رفت
دخترک تا در قلبم را زد
از دلم // یاد تو و پیرم رفت»

(همان:۳۷)

علاوه بر استفاده از فرم غزل پست‌مدرن، آذرپیک برای تنوع بخشیدن به فرم در غزل از غزل فرم نیز بهره برده است. و فراتر از انواع فرم‌های سنتی و مدرن و پست‌مدرن در غزل ماکسی‌مال ابعاد متغییر حقیقت عمیق فرم را در خدمت ابعاد ثابت فرم غزل درآورده است.

تن چمان را به خاکیان •خورشید از سوی عرش• ارمغان می‌گفت
تن چمان... •شوره زار... •شهر به آن در شب بعد بوستان می‌گفت

(همان:۶۹)

۸) مرکزافزایی: از آغاز تا کنون با دو سیستم کلی مواجه هستیم. سیستم مطلق‌گراها که مرکزگرا و به معنای ثابت معتقد هستند و سیستم نسبی‌گراها که مرکززدا هستند و اغلب معناگریز و معناستیز. در تکامل این دو سیستم با فراسیستم عمیق‌گرایی مواجه هستیم که هم‌افزاست و به حقیقت عمیق معنایی باور دارد که مرکزافزا است. یعنی به یک یا چند معنا و مفهوم محدود و ثابت که مرکز وجودی و بنیان روایت آن را شکل می‌دهد معتقد است که

در ابعاد متغییر با حفظ و همراهی همواره آن ابعاد ثابت دچار بارش و ریزش و رویش معنا و مفهوم جدید می‌شود. (ر.ک. مقدمهٔ آذرپیک: همتی و همکاران، ۱۴۰۰: ۸۷) درواقع خودافزایی در عین هم‌افزایی و هم‌افزایی در عین خودافزایی. لذا مرکزافزایی بر مبنای حقیقت عمیق از هرگونه زاویه و بعدانگاری پرهیز کرده و خواستار نزدیکی به نگرگاهی ۳۶۰ درجه به هر گون رخداد و کاراکتراست.

و این‌چنین است که هر کاراکتری در متن فارغ و بی‌واهمه از صداهای دیگر در جهان دموکراسیکِ درونی اثر می‌تواند نقش و گفتمان خاص خود را بی‌هیچ دغدغه و تنها با توجه به درنگ و حضور خود ارائه دهد و این‌چنین است که حضور هر کاراکتر برای تحلیل مرکزیت اثر از زاویهٔ خود بیش از پیش منجر به القا و ارائهٔ پلورالیستی درون‌مایهٔ مرکزی خواهد شد و با حضور هر کاراکتر (کاراکتر-پلان) مرکزافزایی خودبه‌خود عمق و ژرفنای بیشتر، شگرف‌تر و متکثرتری می‌یابد و از جنبهٔ اخلاق اجتماعی تشخیص را برای شناخت یک رخداد، جایگزین قضاوت خواهد کرد. نظریهٔ مرکزافزایی در متون فرادایره‌نویسی دقیقاً در تقابل با مرکزگرایی کلاسیک و مدرن و مرکززدایی ادبیات پسامدرنیستی قرار دارد. (ر.ک. مقدمه اهورا: مسیح، ۱۴۰۰: ۱۷۰)

نکتهٔ دیگر اینکه ما به گونه‌ای کلی در غزل ایران- همانند تمامیت شعر آن به مراتب بنابر ساختار کلاسیک غزل سنتی‌تر- با گونه‌هایی از تیپ مواجه هستیم که می‌توانیم آن‌ها را کاراکترنماهای اجتنابی بنامیم. شاعر در ساحت تغزل فقط وصف (بحث ایماژها و صورخیال نافی این بحث در شعر نیست) می‌کند و لاغیر، و وجود برخی تیپ‌های سطحی دیگر و دیالوگ و مونولوگ‌های پراکنده با جانمایی ابژهٔ تغزل در سیر تطور غزل پارسی از ممدوح و معشوق به پیر خانقاه از آن به ممدوح آسمانی-زمینی، از آن به وطن، آزادی و... در اوج گستردگی دایره و افق دید تنها، حرکت از تک‌مرکزیتی حدیث نفس به سوی تک‌مرکزیتی حدیث جمع را سامان خواهد داد. حتّی در حیطهٔ زبان_سوژگی نیز ما به هیچگون با فرارفتن از سوژه‌محوری در غزل تا کنون روبه‌رو نبوده‌ایم. (آذرپیک، سایت عریانیسم: ۱۳۹۹) اما بحث غزل ماکسی‌مال متفاوت است.

در غزل «گل بت نامک» که مطول‌ترین غزل مجموعه است، یک راویت از چند زاویهٔ دید نمایش داده شده است. از زاویهٔ دید نویسنده، از زاویهٔ دید کاراکترها، از زاویهٔ دید راوی، از زاویهٔ دید شاعر که یکی از کاراکترهای متن است؛ از زاویهٔ دید مردم، از زاویهٔ دید دانای کل

که در اینجا دانا نیست و نادان کل است زیرا دانای کل نیز همانند مخاطبان از تعریفات راوی از کاراکتر شاعر به اشتباه قضاوت می‌کند و تشکیل یک زاویهٔ دید مستقل در متن می‌دهد و برخلاف غزل کلاسیک که مرکزمحور است و نویسنده «من خویش» و سوژهٔ درونی خویش را به معرض نمایش و نمود می‌گذارد و حتی برخلاف غزل پست‌مدرن که مرکز گم می‌شود و یا با همه‌مرکزیت زوایای دید مواجه هستیم؛ غزل ماکسی‌مال غزلی مرکزافزا است و در آن روایت ضمن هم‌افزایی زوایای دید متنوع در خدمت یک زاویهٔ دید مرکزافزا و بسیط است که روایت را تا آنجا که متن اجازه می‌دهد از زوایای متنوع بررسی می‌کند و عجولانه قضاوت نمی‌کند.

۹) نوآوری در به کارگیری علائم نگارشی: برای درک دقیق غزل معاصر که معمولا از جلوه‌های سینمایی، نمایشنامه‌ای و گفتگوی بین کاراکترها بهره می‌گیرد حضور علائم نگارشی جزء جدایی‌ناپذیر غزل شده است.

آذرپیک با دیدی هستی‌شناسانه به شعر، با عنایت به تکمیل و تکوین نشانگان در فراشعر نشانگان هفت‌گانه‌ای را برای علائم نگارشی متون فراشعر کلاسیک پیشنهاد می‌دهند. از جملهٔ این نشانگان‌های هفت‌گانه عبارتند از: «راوی، نشانگر: دایره‌چین، دیالوگ، نشان‌گر: متن داخل گیومه و اسلش چین، مونولوگ، نشانگر: متن داخل گیومه و دو اسلش چین، نویسنده، نشانگر: متن داخل پرانتز و دایره چین، راوی مداخله گر در متن، نشانگر: متن داخل کروشه و دایره چین، موتیف، نشانگر: متن ایتالیک شده، و اپیزودبندی، نشانگر: مربع» (ر.ک.مقدمه سوشیان، آذرپیک،۱۳۹۹ :۱۶-۱۸)

و چون غزل ماکسی‌مال زیر مجموعهٔ فراشعر است. با انواع علائم نگارشی گفته شده مواجه هستیم از جمله:

راوی:

خورشید•در تمام خودش•می‌وزد مرا — هر روز•یک ستارهٔ نو می‌دهد مرا
(آذرپیک، ۱۳۹۹ :۵۴)

دیالوگ:

«تـکـیه ام/ تکـیه بـه دریـا دارد — رحم دریاست که توفـان نشـده‌ست
هـــر کجا/ یار نظـر داشـته است — مشکلی نیست/ که آسان نشده‌ست»
(همان:۳۰)

مونولوگ:

«گـفـته بـودم شبیه قلب شـود کیک جشنم// به روی ظرف سفال
شـکل دیگر شده‌ست وای خدا! دارد از غـصـه مـــی‌روم از حـــال»
(همان:۵۹)

اپیزودبندی:

«کفش نو // انگشت پا را // می‌زند
پای من در کفش// هی جان می‌کند»
□
خانهٔ همسایه واویلاست•وای!
دخترش•دیشب خودش را دار زد
(همان:۶۱)

۱۰) هر غزل مطول به مثابهٔ یک کتاب مستقل: حد معمول ابیات غزل متوسط، ما بین پنج بیت تا دوازده بیت می‌باشد و گاهی بیشتر از آن تا حدود پانزده، شانزده بیت به ندرت تا نوزده بیت نیز گفته‌اند؛ اما از پنج بیت کمتر، چون سه-چهار بیت باشد؛ می‌توان آن را غزل ناتمام گفت و کمتر از سه بیت را به نام غزل نشاید نامید. (همایی، ۱۳۸۲: ۱۲۴)

اصلی‌ترین مؤلفه‌ای که غزل ماکسی‌مال را متمایز و شاخص کرده است اصل فراروی از تعداد ابیات در غزل است. آذرپیک با فراروی از تعداد ابیات در قالب غزل دست به نوآوری تازه‌ای زده است که در نوع خود منحصر به فرد است. این شاخصه به نویسنده اجازه می‌دهد برای حفظ انسجام و وحدت غزل از انواع سبک‌ها و پتانسیل‌های کلمه بهره ببرد لذا برخلاف غزل سنتی و حتی مدرن غزل ماکسی‌مال در ادامهٔ غزل روایی در خود روایت‌هایی دیالوگ و مونولوگ‌محور را پیش می‌برد که خاص فراشعر است. از جمله می‌توان به غزل «گل بت نامک» اشاره کرد که ۱۸۰ بیت است و یا به غزل «مرشد و دخترک» اشاره کرد که ۸۰ بیت است غزل «وقت لیلی» ۶۶ بیت و حتی می‌توان در این ژانر از غزلی نام برد که می‌تواند شامل یک مجموعه باشد. به گونه‌ای که می‌توان گفت هر غزل به مثابهٔ یک کتاب است.

دم به دم• می زدن و حافظ و تار...
سگ من• دغدغهٔ زندگی است
سگ شدن• آخر دلدادگی است

(آذرپیک، ۱۳۹۹: ۵۳)

پس در یک غزل مطول غیرروایی شاعر می‌تواند انواع موضوع‌ها، مفهوم‌ها، مضمون‌ها و ایماژهای شاعرانه را نمود ببخشد. و این مطول بوده‌گی در غزل ماکسی‌مال فقط به معنای بلندنویسی صرف نیست. بلکه در درجهٔ نخست برای ایضاح مفاهیم در منشور هستی‌شناسی شاعرانه است که موضوع‌زدگی غزل-قصیده‌ها، مضمون زده‌گی نوهندی‌سرایان، ایماززدگی و فرم زده گی غزل دههٔ هفتاد نتوانسته از عهدهٔ این مهم برآید. (آذرپیک، سایت عریانیسم: ۱۳۹۹) البته ایضاح مفاهیم به معنای عدم ایهام و ایجاز درونی ابیات نیست و جنبهٔ ایجابی آن واکاوی درونی-برونی دغدغه‌ها و درنگ‌ها در اندیشهٔ تغزل پوش شاعران است و در درجهٔ دوم ظرفیت‌های مستتر یا کم پرداختهٔ زبانی مجال‌گاه و فراخنای گسترده‌تر از تمام طرزهای پیشینه و دوشینهٔ غزل پیدا می‌کنند و حتی ظرفیت‌های پیشامکشوف نیز به علت برهم زدن زمینه و زبان ساحات مکشوف پیشین یا به عبارت کامل‌تر جداسازی نامحسوس آن‌ها از کانتکست خود و وارد کردن به دیسکورسی نو پدید، می‌تواند سیاق‌های دیگری را در زبان‌ورزی، ساختار، فرم ذهنی، و محتوای شاعرانه متعین و متبلور سازند. (همان)

۱۱) نوآوری در عاطفه و بیان احساسات در غزل: از جمله در ساحت غزل ماکسی‌مال نئوکلاسیک نیز ما با درک این حقیقت که جهان ذهنی-عاطفی ما در آن واحد نیز می‌تواند مولد یا پذیرشگر انواع و اقسام عاطفه‌های انسانی باشد همانند علاقه، حسد، حرص، ناامیدی، خشم، تنفر، بی‌قراری، شرم، آزردگی، تهییج و... که در علم روانشناسی بیش از ۹۰ نوع عاطفه در انسان شناسایی، تبیین و مقوله‌بندی شده است اما براستی در تاریخ غزل پارسی تا کنون ما از چند ساحت عاطفی توانسته‌ایم در مواجههٔ خود با با هستی-هستی‌مندان بهره گیریم. برخی از عواطف مطرح شده در غزل ماکسی‌مال:

عشق:

«باز// بر کفر خویش خواهم ماند　　لیلی من!// خدای عشق! // سلام»
(آذرپیک، ۱۳۹۹: ۲۱)

آرزو:

«کـاش دنـیا/ شـود به سـان دلم　　بعـد یک عمـر نـاله / نیک انجـام
(همان)

ترس:

«وای نه! روی گونه‌ات خالی‌ست! با شـــرابـم/ شـرنگ شـد ادغـام
(همان:۲۸)

افسوس:

«حیف!/ خالی ست روی گونهٔ تو مـثل یـک ابـر / روی مـاه تـمـام
(همان)

تواضع ریاکارانه

هـیچ اگـر سایه پذیرد/ بی شک ســایــهٔ آن هــیــچـــم مـــن
مست خورشیدم و هنگام سماع گرد او / یک سره می پیچم من»
(همان:۳۰)

۱۲) نوآوری در بیان نگره‌ها: در غزل ماکسی‌مال به علت به علت فضای مولتی‌فونیک اثر و حضور انواع دگرسوژه‌ها، تکثر راوی و گاه در برخی دیگر پرداختن به یک رخداد از زاویهٔ دید چند کاراکتر متفاوت، ما با مؤلفه‌های غزل فرافرم، فراژانر و در یک کلام فراساختار مواجه هستیم. (آذرپیک، ۱۳۹۹: سایت عریانیسم) زیرا هر نگره در جایگاه یک سیستم می‌نشیند و ساختارهای خاص خود را بر اثر تحمیل می‌کند اما در غزل ماکسی‌مال به علت روند فراساختاری اثر ما با هم‌افزایی ساختارهای مختلف و متفاوت در غزل مواجه هستیم. بدین ترتیب که غزل ماکسی‌مال همچون غزل گذشته تنها مأمن یک اندیشه و نگرهٔ خاص نیست بلکه محل حضور انواع دگرسوژه‌ها است و هر دگرسوژه خود حامل یک نگره و نمایندهٔ یک شخصیت اجتماعی است. زیرا احوالات درونی و برونی این کاراکترها یا دگرسوژه‌ها به صورت موشکافانه‌ای بررسی می‌شود. در زیر به چند نمونه از نگره‌های متنوع در یک غزل ماکسی‌مال اشاره خواهد شد.

نقد اندیشه‌های عرفانی:

«ترست از چیست مگر صوفی را ذکر پنهان/ دم عیسایی نیست؟
هر که قلبش به خدا وصل شده غیر را / در دل او جایی نیست»
(همان:۳۲)

نگرۀ روان‌شناسانه:

در ابیات زیر که از یک غزل ترجیع انتخاب شده است کاراکتر اصلی متن مدام یک مسئلۀ کوچک را در ذهن بزرگنمایی می‌کند و به جای پرداختن به اصل جشن به حاشیۀ مثل ترسیم شکل قلب بر کیک توجه بیش از حد نشان می‌دهد. که از جنبۀ روان‌شناسانه بیان‌گر یک وسوسۀ ذهنی و روانی است که در این غزل به زیبایی و با استفاده از ترجیع‌بندهای پیدرپی ترسیم شده است که به گونه‌ای به تحلیل درون-برونی و برون-درونی کاراکترها و پدیدارها می‌پردازد. در غزل زیر تحلیل درونی-برونی است و یک عامل درونی سبب تکرار ترجیع‌ها شده است.

«گفته بودم شبیه قلب شود کیک جشنم// به روی ظرف سفال
شکل دیگر شده است// وای خدا! دارم از غصه می‌روم از حال»
(همان:۵۸)

اما در غزل کفش نو یک عامل بیرونی مانند کفش نو دغدغۀ ذهنی کاراکتر متن شده است و سبب شده که ذهنش از مسائل و مشکلات اجتماع که هر کدام بحرانی بزرگ می‌باشد به سمت خراش‌هایی که کفش نو بر پا تحمیل می‌کند معطوف شود. پس در غزل کفش نو تحلیل کاراکترها برون-درونی می‌باشد.

خانۀ همسایه واویلاست• وای ! دخترش• دیشب خودش را دار زد
«کفش نو // انگشت پا را // می‌زند پای من در کفش// هی جان می‌کند»
(همان:۶۱)

پس در غزل مطول غیرروایی شاعر می‌تواند انواع موضوع‌ها، مفهوم‌ها، مضمون‌ها و ایماژهای شاعرانه را نمود ببخشد. لذا غزل ماکسی‌مال چه در شاخۀ روایی چه ساختار صرفاً تغزلی یا تلفیقی از این دو می‌توان گفت که ظرفیت آن را دارد که شاخه‌ای از دکترین ادبی پدیدارشناسی در جهان فراشعر را در خود بپروراند.

«پدیدارشناسی فراگرا در مکتب اصالت کلمه به هیچ وجه خواستار در اپوخه (پرانتز) گذاری آگاهی‌های پیشینی در مورد یک فنومن یا پدیدار نیست زیرا به فرض محال عملی شدن این متودولوژی هوسرلی برای درک بی‌واسطۀ پدیدارها و حرکت نافرضمند به سوی چیزها، این شیوه باز هم یک نگرگاه اجتنابی است نه اجتماعی. زیرا هوسرل در جهان شناختی به سوژه‌ای منفعل و بدون پیش‌فرض باور دارد که به سوی چیزها حرکتی شناختی دارد. تا آن پدیدارها

خارج از آنکه دربارهٔ او چه می‌اندیشند، خود را آنچنان که هست بر ذهن اشکار و عریان سازد.» (آذرپیک، ۱۳۹۹: سایت عریانیسم)

«... و هوسرل به هیچ وجه آگاه نبود که هیچ پدیداری در خلا حضور ندارد و هر گونه درک تکینه‌گی دلوزی-بدیویی نیز تنها نسبت دادن باور خود به هستی در حال شدن است. هر پدیدار در هر آن حضور یک متافنومن ویژه محسوب می‌شود یعنی با حفظ و همراهی همواره برخی خصایص در خودآگاه‌ها و ناخودآگاه‌های جمعی فردی هفتگانه، در هر موقعیت و وضعیت جزیی از یک متافنومن لغزنده محسوب می‌شود و هر گونه معرفت به یک پدیدار بدون در ساحات همواره در حال شدن متافنومنیکال آن، قضاوت است و پدیدارشناسی هوسرلی نیز که می‌توان آن را مکتب پدیدارشناسی انتزاعی نامید. از و در همین سیاق است.» (همان) اما غزل ماکسی‌مال که خواستار کیفیت در بیشینگی و شدت در کیفیت است بر بنیان دکترین پدیدارشناسی انضمامی در مکتب اصالت کلمه زایش می‌یابد. که در آن هر رخداد و یا پدیدار را بدون حذف هر گونه قضاوت بد یا خوب کردن پیشینی تمام ذهن‌های درگیر یا شاهد آن در یک متن به جایگاهی دعوت می‌کنیم که بدون هر گونه خشونت و چکش قاضی، در هیئت منصفه‌ای ناهمگون اما هم‌افزا به نوعی جمع‌بندی از چیستی آن رخداد و یا پدیدار خواهیم بود. (همان)

نگرهٔ نوقلندرانه: زبان شطح گونه که بین عرفای پیشرو نوعی زبان جنس سومی در کفر و ایمان بوده می‌تواند بستر انواع ریاستیزی‌ها و هنجارگریزی‌های مفهوم مدار باشد. زبان شطح گونهٔ نوقلندرانه‌ها منتقد تمام دکان‌های عرفانی و شبه مذهبی رایج بر بست اجتماع است. بعد ثابت عرفانی و با حفظ آن شناور شدن متن در فضاهای عاشقانه، اجتماعی، تعلیمی، حماسی و ... و یا بعد ثابت مدح یک شخصیت دست به فراروی زد و با حفظ و همراهی فضای مدح‌واره در ساحت‌ای عرفانی، عاشقانه، مذهبی و... شناور شد و بدین گونه از تکثر ناوحدتمند هندی سرایی فاصله گرفت و در بسترر نوعی وحدت وجود ادبی، اجتماع نقیضین را امکانپذیر کرد. (ر.ک. مقدمه آذرپیک: مسیح، ۱۴۰۰ :۱۴۶) لذا جنس سوم در اشعار نوقلندرانه، در هیئت جنس سوم مکتب اصالت کلمه بر مبنای فراروی از مطلقیت نگاه‌های مردانه‌محور (درختی) و زنانه‌محور (ریزومیک) است. دو فضای دیگر را نیز می‌سازد.

یک) جنس سوم به مثابهٔ جنسیت شناور معشوق که در نهایت جنسیت شناور مؤلف را نیز در پی خواهد داشت. خود به خود می‌تواند جنسیت شناور ژانرهای ادبی را نیز در پی داشته باشد.

دو) جنس سوم به مثابهٔ گم شدن جنسیت، بی‌هیچ المان معین و بارز زنانه و مردانه که گاه به حذف جنسیت ادبی از متن نیز می‌رسد و این با فراروی از جنسیت مکتب اصالت کلمه متفاوت است. (همان:۱۴۷) مانند غزل ماکسی‌مال سارا. پس می‌توان در یک تقسیم بندی کلی غزل ماکسی‌مال را به چند دسته تقسیم کرد:

دستهٔ اول: غزل ماکسی‌مال تغزل‌محور غیرروایی که می‌تواند به صورت عاطفه‌محور یا نوقلندرانه نمود یابد- و حتی می‌تواند به صورت نوقلندرانه نمود پیدا نکند- این شاخه کاراکتر ندارد و در سرتاسر غزل تغزل سیالی حاکم است.

دستهٔ دوم: غزل کلمه‌محور که زیر مجموعه فراشعر عریانیسم است. درواقع غزل کلمه‌گرا شاخه‌ای از مکتب عریانیسم است که با تفکر عریانیستی از تمام ساحت‌های کلمه برای هنری‌تر کردن متن استفاده می‌کند. غزل کلمه‌گرا در واقع فراشعری است که با توجه به دایرهٔ توانشی غزل، در قالب آن جلوه‌نمایی کرده است. (ر.ک. مقدمه اهورا و کلهر: آذرپیک، ۱۳۹۷: ۹۰) در غزل کلمه‌محور می‌توان از غزل بودن و مینی‌مال بودن یا ماکسی‌مال بودن فقط به عنوان پتانسیل‌هایی از کلمه نام برد چون غزل کلمه‌محور نه قرار است شعر باشد، نه داستان و نه آمیزشی از این دو. با حرکت کردن به سوی جنس سوم کلمه می‌توان از چارچوبه‌های بستهٔ غزل فراروی کرد تا به غزل کلمه‌گرا رسید. (همان)

دستهٔ سوم: غزل ماکسی‌مال نوقلندرانه، همان‌گونه که ابعاد و پتانسیل‌های گونه‌گون و به ظاهر متضادِ وجودی قلندر در ساحت شخصیتی و کلام وی نمود یافته و به منصهٔ می‌رسد. در ادبیات قلندری نیز ابعاد و پتانسیل‌های گونه‌گون و به ظاهر متضاد وجودی مؤلف و مخاطب او در ساحت شعر، داستان و یا متن رخ نموده و در حرکتی هم‌افزا به منصهٔ ظهور می‌رسد. مثلا در شعر قلندرانه، در سیستم من و تویی چه بسا ممکن است تنها یک غزل در بیت یا ابیاتی، عاشقانه باشد. در بیت یا ابیاتی دیگر مداحانه، و در دیگر جا عارفانه، تعلیمی، معترضانه، و انقلابی، سیاسی، رندانه و... و در عین حال بافت غزل با حفظ بعد ثابت معنوی و نه دقیقاً اخروی محور درونی خودش را هم داشته باشد بی‌آنکه به پراکنده‌گویی و از هر دری سخن

گفتن بیانجامد. (ر.ک. مقدمه آذرپیک: نوروزعلی، ۱۴۰۰: ۳۰۲) لذا برای غزل ماکسی‌مال نوقلندرانه می‌توان چندین ویژگی برشمرد که عبارتند از:

الف) در ادبیات قلندرانه، مؤلف در اوج خویشمندی، ناجنسیتمند بوده و در جایگاه من شناور-من لغزنده استوار و ایستاده-قرار دارد. مخاطب نیز در اوج ناخویش‌مندی، ناجنسیتمند و در جایگاه توی شناور است.... پس در ادبیات قلندرانه قائل به دو جایگاهیم که بافت یک اثر را می‌سازد.۱- جایگاه من شناور، ۲-جایگاه توی شناور. من سوژهٔ شناور در همه کس است که می‌تواند در پدیدارهای گونه گون تجلی یابد. یعنی من عاشق، من مبارز، من ناامید و... تو نیز یک دیگری شناور و متکثر در همه کس است که می‌تواند در پدیدارهای گوناگون تجلی یابد. توی معشوق، توی مبارز، توی ناامید و...

سوگند عاشق اولین بوسه‌ست، این‌حکم امری‌ست از سلطان یارستان سارا
(همان: ۳۱۷)

ب) نگرش قلندرانه این امکان را فراهم می‌کند تا با چشم دیگری نیز جهان را به نظاره بنشینیم که در آن دیگری می‌تواند جنس مخالف من، گیاه، سنگ یا پرنده باشد.

باغ تغـزل در خودش خشکید باید عریان قدم زد باز در باران سارا
(همان)

پ) با قلندرانه اندیشیدن می‌توان مرز زمان و مکان را شکسته و به گذشته یا آینده برویم.

آن جا که یوسف خود زلیخای‌ست در شهر کوچه به کوچه مست و سرگردان سارا
(همان)

ت) در ادبیات نوقلندری جمع نقیضین به جنس سوم و ریشه ی واحد و جامعی می‌رسند و چرایی این که در ادبیات و در مقام جامع، جمع نقیضین ممکن است به دیدگاه بسط بر می‌گردد.

چشمانش آواتار شاعرهاست، هر صبح صـد مـولـوی مـی‌ریزد از چشـمان سـارا
(همان)

ث) در نوقلندرانه نگاری قلم، قلب و ذهن نویسنده با مراقبهٔ شناور بر و در یکی از ساحات آن هم مشکک خودآگاه‌ها و ناخودآگاه‌های جمعی-فردی هفتگانه هم در ساحت مشکک خود آن خودآگاه جمعی و ناخودآگاه جمعی-فردی مثلا روانی-جنسیتی دست به فراروندگی روانی-

جنسیتی می‌زند و هم با حفظ و همراهی همواره آن ساحت خاص به سیر درون-برونی و درون-برونی در دیگر خودآگاه‌ها و ناخودآگاه‌های جمعی می‌پردازد. (همان:۳۰۵-۳۰۶)

ج) نوقلندرانه‌نویسی نه دچار سوژه‌زدگی دکارتی است و نه سوژه‌ستیزی هایدگری بلکه رویکردی است که متن را از تلنبارشدگی پیش‌داوری‌ها و پیش‌فرض‌ها رها می‌کند و هیچ پیش فرض متعینی نه بر متن و نه بر مخاطب تحمیل نخواهد کرد. نوقلندرانه نویسی به سان مرکزافزایی نه رویکردی پیش‌فرض‌گرا دارد و نه رویکردی پیش‌فرض‌زدا و...

دستهٔ چهارم: غزل ماکسی مال روایت محور، مانند غزل «گل بت نامک» که غزل مطولی بر مبنای روایت‌هایی دیالوگ‌محور می‌باشد. که سیر روایت بر عهدهٔ دیالوگ‌ها و مونولوگ‌ها می‌باشد.

۱۳) نوآوری در کاربرد قافیه: نوآوری در کاربرد قافیه یکی از راه‌هایی است که سبب نوآوری در فرم بیرونی غزل شده است. در غزل ماکسی‌مال نیز در کاربرد قافیه و ردیف نوآوری‌هایی صورت گرفته است. که بیشتر به حضور ترجیع‌بند و ترکیب‌ها وابسته است. در غزل کلاسیک، ترجیع‌بند یکی از قالب‌های شعری است که در آن چند بیت غزل که هم وزن هستند با یک بیت تکراری به هم متصل شده‌اند. هاتف اصفهانی و سعدی معروف‌ترین ترجیع‌بندها را دارند اما در غزل ماکسی‌مال تمام غزل از یک وزن تبعیت می‌کند و در برخی موارد یک بیت در میان و در برخی موارد دیگر چند بیت در میان ترجیع‌بند تکرار می‌شود. این در حالی است که قافیه و ردیف ترجیع‌بند نسبت به قوافی متن غزل متفاوت است.

تا کـه این شهررا / بر آشـوبم　　خـادم چـشـم‌هـایـتـان: شـیـطان
خـان آبـی• دوبـاره فـتـوا داد:　　«شـاه مـا/ خـان سـرخ پوشـان باد!»
خـان قـرمـز• به پای او افـتاد:　　«وای! این سان سخن مران/ سلطان!»
(آذرپیک،۱۳۹۹: ۴۱)

و یا حضور ترکیب‌بندها نیز سبب نواوری در قوافی و ردیف در غزل شده است بی‌آنکه به وزن اصلی غزل خدشه‌ای وارد شود. ترکیب‌بند مجموعهٔ چند غزل است یا قصیده بر یک وزن که هر کدام قافیهٔ مخصوص به خود را دارد و بیت‌های متفاوتی در بین هر غزل، عامل اتصال غزل‌ها با یک‌دیگر است اما در غزل ماکسی‌مال دیالوگ‌ها، مونولوگ‌ها یا هر جا که فضا عوض می‌شود از ترکیب‌بند بهره می‌برند.

«پای/ بر چشم من گذاشته‌اید　　هر قدم/ یک ستاره کاشته‌اید

قصـر مـا را / تمـام / زیر گـام مثل یک فرش سرخ فام بدان
(همان:۴۲)

و یا در غزل «ابراهیم خان کلانتر»، قافیه و ردیف مصرع دوم ترجیع‌بند کاملاً عوض می‌شود.

پـســـرانم// بـه روی دار امـــا بی‌گمان// من نمی شوم تسـلیم»
(همان:۴۹)

پـســـرانم// بـه روی دار امـــا دل مـن یار نیســت با کســی
(همان:۵۰)

و یا در همان غزل بیت آخر به اقتضای محتوا و موضوع اثر سه مصرع دارد.

دم به دم • می زدن و حافظ و تار...
سگ من• دغدغهٔ زندگی است
سگ شدن• آخر دلدادگی است.
(همان:۵۳)

و یا در غزل گل بت نامک با چندین بار تجدید قافیه مواجه می‌شویم بیت اول:

مـاه• از راز کهکـشان می‌گـفت قصـه از نور بیکـران می‌گـفت

تا اینکه در اپیزود دوم تجدید قافیه اتفاق می‌افتد تجدید قافیه یعنی؛ هر چند بیت یک بار که براساس ذوق و محتوای متن هر دو قافیه ی بیت اول هم‌سان شوند.

شاعر• از شاخهٔ جوان می‌گفت شاخه• از عشق باغبان می‌گفت
(همان ۶۵)

تبدیل ترجیع‌بند به ترکیب‌بند نیز یکی دیگر از نوآوری‌هایی است که در غزل ماکسی‌مال شاهد آن هستیم؛ درواقع ترجیع بند غزل به صورت زیر بوده است

واژه‌هـــا• دانـه‌هـای ســرخ انار روی هر واژه• شش دقیـقه بـهـار
عشـــق یعـنی پرندگـی کـردن مـــاه نـــو را• بـه خـــانـه آوردن
زیر باران• به گل قسـم خوردن دل به رقـص تـگـرگ نسـپـردن
(همان:۷۰)

که تبدیل به ترجیع‌بند زیر شده است و در کل می‌توان گفت این دو ترجیع بند، هر دو تشکیل یک ترکیب‌بند در طول غزل داده‌اند.

«یـک کلـام انتقـام! خـتم کلام هـــم قسـم/ هـم قـدم تمـام ایـل

هـر که دیدید/ بی‌امـان بکشید زن و کودک/ جوان و پیر و علیل»
(همان:۷۱)

۱۴) نوآوری در فرم ذهنی: فرم ذهنی عبارت از محیطی است که شعر در آن حرکت می‌کند و پیش می‌رود و اشیاء و احساس‌ها را با خود پیش می‌برد. خوانندهٔ شعر در بررسی این شکل، با احساس اندیشه و تخیل شاعر سر و کار دارد. (براهنی، ۱۳۷۷: ۷۴) درواقع شکل درونی یا فرم ذهنی شعر، بر انسجام و پیوند عناصر آن در سرتاسر متن توجه دارد. براهنی معتقد است فرم شعر آن چیزی است که شعر را رو به روی خواننده نگاه می‌دارد و حالت گریز را از محتوای شعر می‌گیرد و آن را در برابر تماشاگر نگاه می‌دارد. تا او در لذت و هوشیاری تمام به تماشای جلوه‌های توأمان فرم و محتوا بنشیند. او می‌اندیشید: «شعر نه از کلمات به صورت افقی بلکه از کلمات در حالت عمودی تشکیل شده است.» (همان:۳۶۴) لذا بر این اساس می‌توان چندین نوع فرم ذهنی که از یافته‌های غزل ماکسی‌مال و شاخصه‌های تمایزدهندهٔ آن است را به صورت زیر بیان کرد.

سوژه محور: دنیای ذهن بنابر علم روان‌شناسی ساخته شده از امیال مختلف، خواست‌های مختلف، و عواطف مختلف است که تا حدود ۹۰ نوع عاطفه را که روان‌شناسان کشف و مقوله‌بندی کرده‌اند را می‌توان در غزل ماکسی‌مال یافت. مواجه دنیای غزل پیش از غزل ماکسی‌مال در هر سبکی به بیش از یک یا دو نوع عاطفه با جهان درون و بیرون عاطفه ختم نمی‌شد. به‌عنوان مثال، غزل اجتماعی، عارفانه، قلندرانه، عاطفی، وقوعی، هندی مضمون گرا، عراقی مفهوم گرا و تغزل‌های خراسانی موضوع گرا. (آذرپیک، ۱۳۹۹: ۳۵) مانند غزل ماکسی‌مال (کیک عروسی)

ابژه‌محور: غزل ماکسی‌مال یک غزل طبیعی است زیرا در ذهن انسان، حتی در یک زمان خاص، در قالب اوقات ما با جمع ضدین عواطف و احساسات و امیال مواجه هستیم. در عین حال ما می‌توانیم انواع مواجه با یک فرد داشته باشیم اما این مواجه به علت اینکه مطول است و شدت کیفیت را در کثرت جستجو می‌کند و همین کیفیت شدت در کثرت می‌تواند نمود متکثرترین حالات را در مواجه عاطفی ما در هستی و هستیمندان را نمود ببخشد. انسان به جز دنیای درون دارای دنیای برون نیز هست. این دنیای بیرون رفتار فردی آدمی را براساس اعمال، گفتارها و زبان بدن می‌سازد؛ مجموع این‌ها رفتارفردی را می‌سازد و همچنین تمام کردارها بازخورد ما در مقابل اعمال دیگری‌ها و گفتاردیگری‌ها رخداد و حوادث شکل می‌گیرد،

اینجا غزل روایی فرم متکثر ذهنی را می‌سازد. درواقع می‌توان گفت که این فرم ذهنی ابژه‌محور است. (محمدی، ۱۴۰۰: ۵۶) مانند غزل کفش نو

دگرسوژه‌محور: در نوع دگرسوژه‌گرا یا غزل کلمه‌گرا، که برون-درونی و درون-برونی است و هم افزایی در عین و حین خودافزایی را سامان می‌دهد نوعی غزل در اجتماع را شکل می‌دهد نه دربارهٔ اجتماع و حتی خود شاعر نیز یکی از دگرسوژه‌ها در بستر متن اجتماع غزل کلمه‌گرا خواهد بود. (همان: ۳۸) مانند غزل گل بت نامک

سوژهٔ شناور، ابژهٔ شناور: در ادبیات قلندرانه قائل به دو جایگاهیم که بافت یک اثر را می‌سازد.۱- جایگاه من شناور، ۲-جایگاه توی شناور. من سوژهٔ شناور در همه کس است که می‌تواند در پدیدارهای گونه گون تجلی یابد. یعنی من عاشق، من مبارز، من ناامید و... تو نیز یک دیگری شناور و متکثر در همه کس است که می‌تواند در پدیدارهای گوناگون تجلی یابد. توی معشوق، توی مبارز، توی ناامید و... (ر.ک. مقدمه:آذرپیک: مسیح، ۱۴۰۰: ۱۳۶) در غزل ماکسی‌مال نوقلندرانهٔ سارا انواع سوژه‌ها و ابژه‌های شناور نمود عینی یافته‌اند.

یک جلوه‌اش مریم شد و صدها مسیحا در هـر نفس روییده از چشمان سارا...
از هفت‌خوان رستم گذشت و ناگهان ماند دل باخته، سـرباخته در خوان سـارا...
دیروز در جسم خدایان بود و امروز حـتـی خـدایان بنـدهٔ انسـان سـارا...
(نوروزعلی، ۱۴۰۰ :۳۱۷)

لذا غزل ماکسی‌مال با حفظ و همراهی تمام این فرم‌های ذهنی نو و تمایزدهندهٔ غزل ماکسی‌مال از سایر ژانرهای غزل می‌تواند در خود انواع فرم‌های ذهنی پیشین را به کار گیرد و خود را از داشته‌های پیشین ادبیات محروم نمی‌کند لذا خود را به صورت‌های متنوع از جمله، فرافرم، فرامعناگرا، فراتغزل گرا و... نمود می‌بخشد. در این صورت تمام فرم‌های غزل کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن در غزل ماکسی‌مال حضور و تعین می‌یابند که با توجه به ضرورت متن، توانش شاعر و ذوق فردی تمایزاتی در سرایش غزل ماکسی‌مال به وجود می‌آید. در غزل ماکسی‌مال سارا می‌توان سوژه‌ها و ابژه‌های شناور بسیاری یافت.

۳. نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه گذشت غزل ماکسی‌مال نسبت به انواع دیگر غزل دارای شاخصه‌های منحصر به فردی است که آن را از سایر انواع غزل متمایز می‌کند و می‌توان از این تمایزات به عنوان

شاخصه‌های سبکی یاد کرد. زیرا هم از لحاظ فرم بیرونی، حضور ترجع‌بند و ترکیب‌بند، تعداد ابیات و... هم از لحاظ فرم ذهنی یا درونی یافته‌های را به غزل کلاسیک افزوده است. پس غزل ماکسی‌مال از لحاظ فرم، محتوا، ساختار روایی دیالوگ و مونولوگ‌محور و زبان فاخر توانسته است غزل پیش از خود را با چالش مواجه کند. به گونه‌ای که یک غزل می‌تواند یک مجموعه مستقل را به خود اختصاص دهد. این در حالی است که تعداد ابیات در غزل کلاسیک و مدرن و پست‌مدرن از پنج تا نهایتا بیست بیت ادامه یافته است. قاعدتا فرم تازه محتوای تازه را نیز و شیوهٔ بیان و زبان نوینی را می‌طلبد و این نوع مواجه فرم ذهنی جمع نقیضین را نمود بخشیده است که خاص غزل ماکسی‌مال است. یعنی فرم متکثر جمع نقیضین براساس عواطف و امیال و خواست‌های متکثر و متناقض شکل گرفته است که یک فرم ذهنی کاملاً طبیعی است. چون غزل‌های پیشین به نوعی غزل تونلی بوده‌اند یعنی اجازه حرکت و پرداختن به انواع عواطف را نداشته‌اند و امیال و عواطف نیز تونلی بوده‌اند اما در غزل ماکسی‌مال عاطفه‌محوری بیشترین تعیین را دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

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

۲. آذرپیک، آرش (۱۳۹۹)، *شیخ اشراق عاشق می‌شود*، تهران: مهر و دل.

۳. آذرپیک، آرش (۱۳۹۷)، *دوشیزه به عشق باز می‌گردد*، کرمانشاه: دیباچه.

۴. براهنی، رضا (۱۳۷۷)، *طلا در مس*، تهران: زمان.

۵. حسن‌لی، کاووس (۱۳۹۱)، *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*، تهران: ثالث، چاپ سوم.

۶. محمدی، حمزه (۱۴۰۰)، *مبانی ادبی عریانیسم*، (دکترین‌های ادبی آرش آذرپیک در مکتب عریانیسم از سال ۱۳۷۶تا ۱۴۰۰)، تهران: امید سخن.

۷. مسیح، نیلوفر (۱۴۰۰)، *جنس سوم*، کرمانشاه: دیباچه.

۸. نوروزعلی، زینب (۱۴۰۰)، *آنتولوژی زبانه‌نویسان ایران*، تهران: شاپرک سرخ

۹. همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۲)، *فنون بلاغت و صناعت ادبی*، تهران: هما، چاپ بیست‌ویکم

۱۰. همتی، آریو؛ رشیدی، علی (۱۴۰۰)، *جنبش ادبی ۱۴۰۰* (آنتولوژی فراشعرنویسان مولتی فونیک)، تهران: مهر و دل

مقاله‌ها

۱. احمدی، پروین، سلیمانپور، مهوش (۱۳۹۹)، *فرم در غزل معاصر*، رخسار زبان، سال چهارم، شمارهٔ ۱۳، صص ۲۳-۵۵

۲. آذرپیک، آرش (۱۳۹۹)، *گذری بر غزل ماکسی‌مال*، نشریهٔ الکترونیکی فرازنان، شمارهٔ چهارم، سال چهارم، صص ۲۸-۳۲

سایت‌ها

۱. آذرپیک، آرش (۱۳۹۹)، *مانیفست غزل ماکسی‌مال*، orianism.com

Analysis of the components of Maximal Ghazal

Niloofar Masih [۱]

۱. Master's student in Linguistics, Payam Noor University Eslamabad-e-Gharb , Kermanshah, Iran.
E-mail: niloufarmasih@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۲ May ۲۰۲۲

Accepted:
۲۳ July ۲۰۲۲

Keywords:
Ghazal
Innovation
Maximal Ghazal
genealogy of
contemporary Ghazal

ABSTRACT

Contemporary ghazals, especially those of after Simin's era, underwent many changes in the ۱۹۷۰s and continued with postmodern ghazals in the ۱۹۸۰s and finally in the ۱۹۹۰s, it accepted a non-normative direction. With the emergence of various movements, including the maximal ghazal by Arash Azarpik, who is one of Simin Behbahani's students - and in the ۱۹۷۰s he is considered as one of the pioneers of the ghazal with his minimal and spoken ghazal - this style took a trans-abnormities direction. Because the classic ghazal with the number of verses and specific topic was considered a popular writing format for centuries.

The Nima revolution created the first innovative attitudes in the spirit of poetry, especially in ghazal. Simin Behbahani started these innovations and later continued by his students according to the appropriate time and place. Maximal ghazal has moved from that traditional format to new perspectives and foundations with direct connection with the spirit of ghazal. In this article, which was compiled in a descriptive-analytical way, it is revealed that Maximal Ghazal has been able to open various windows towards new contents, fresher emotions and finally transformation in the structure of the form by addressing the new findings. Therefore, in this article, while introducing the genre of maximal ghazal, we also list and analyze its key components.