نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

زیبایی آفرینی در سبک‌های لایه‌ای و مضامین عاشقانه غزلیات مجد در مقایسه با زیبایی مضمونی و بصری شاهنامه بزرگ مغولی

امیدعلی شیخی کن کت [۱]، فهیمه اسدی [۲*]، علیرضا فاطمی [۳]، کبری بهمنی [۴]

[۱] دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دورود، دانشگاه آزاد اسلامی، دورود، ایران. Sheykhicancot1354@gmail.com
[۲] (نویسنده مسئول) دکتری تخصصی، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دورود، دانشگاه آزاد اسلامی، دورود، ایران. asadiasadi97@gmail.com
[۳] دکتری تخصصی، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دورود، دانشگاه آزاد اسلامی، دورود، ایران. fatemi5795@gmail.com
[۴] دکتری تخصصی، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دورود، دانشگاه آزاد اسلامی، دورود، ایران. bahmanikobra@yahoo.com

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شمارهٔ ۴۳
دورهٔ ۳۱۱ الی ۳۲۹

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۰/۰۴/۲۸
تاریخ داوری: ۱۴۰۰/۰۵/۰۵
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۱۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۰۹/۰۱

کلمات کلیدی

سبک‌شناسی لایه‌ای،
مجد همگر،
سبک عراقی،
شاهنامه بزرگ مغولی،
غزل.

ارجاع به این مقاله

شیخی کن کت, امیدعلی, اسدی, فهیمه, فاطمی, علیرضا, بهمنی, کبری. (۱۴۰۰). زیبایی آفرینی در سبک های لایه ای و مضامین عاشقانه غزلیات مجد در مقایسه با زیبایی مضمونی و بصری شاهنامه بزرگ مغولی. هنر اسلامی, ۱۸(۴۳), ۳۱۱-۳۲۹.

dorl.net/dor/20.1001.1.1735708.1400.18.43.25.8

dx.doi.org/10.22034/IAS.2021.295959.1664

چکیده

مجد همگر از شاعران سدهٔ هفتم هجری و از سخن‌وران زبانزد آن روزگار است که در عصر حاضر کمتر مورد توجه قرار گرفته است. پراکندگی نسخه‌ها و نبود تصحیح معتبری از دیوان مجد، یکی از عمده‌ترین دلایل گمنامی اوست. یکی از آثار ادبی مقارن با این دورهٔ تاریخی، شاهنامه بزرگ مغولی است که از نظر زیبایی‌شناسی از آثار فاخر ادبی و هنری قرن هفتم محسوب می‌شود. بررسی تطبیقی این دو اثر از نظر زیبایی‌شناسی حائز اهمیت بسزایی است. در پژوهش حاضر غزل‌های مجد همگر بر اساس سبک‌شناسی لایه‌ای در پنج لایهٔ آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و ایدئولوژیک مورد ارزیابی قرار گرفته و با شاهنامه بزرگ مغولی مقایسه شده است. این پژوهش به روش توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر داده‌های منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. مطالعهٔ سبک‌شناسانهٔ سطوح مختلف غزل‌های دیوان مجد همگر نشانگر آن است که او به لایهٔ آوایی و بُعد موسیقیایی کلام توجه ویژه داشته است. دستورمندی و دور بودن از هرگونه تعقید، پرهیز از کاربرد واژگان نامتداول و ناهمگن با فضای غزل، تک معنایی بودن ابیات و تکیه بر مضامین عاشقانه از جمله نتایج حاصل از تحقیق حاضر است. نتایجی که پژوهشگر به تبع آن‌ها توانست به وجود برخی شعرهای نامنسجم در بخش غزلیّات نیز پی‌ببرد. پس از بررسی سبک‌شناسانه و تبیین ممیّزه‌های غزل مجد، شعرهایی که با چشم‌انداز کلّی قالب غزل در دیوان مجد هم‌خوانی ندارند و جایگاهشان در میان سایر غزل‌ها و انتسابشان به مجدهمگر مورد تردید است، معلوم شد. از سوی دیگر زیبایی در غزلیات مجد همگر با زیبایی در شاهنامه بزرگ مغولی همخوانی دارد.

اهداف پژوهش

۱. تحلیل سبک‌شناسی لایه‌ای اشعار مجد همگر.

۲. بررسی تطبیقی از زیبایی در اشعار مجد با زیبایی مضمونی و بصری در شاهنامه بزرگ مغولی.

سؤالات پژوهش

۱. براساس سبک‌شناسی لایه‌ای چه لایه‌های را می‌توان برای اشعار مجد برشمرد؟

۲. اشعار مجد و شاهنامه بزرگ مغولی از نظر زیبایی‌آفرینی چه مختصاتی دارند؟

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

خواجه مجدالدین هبه‌الله بن احمد (محمّد) همگر یزدی (۶۰۷ ـ ۶۸۴ ه.ق)، از شاعران تراز اوّل روزگار خود بود. دیوان مجد همگر در دوران او بسیار معروف بوده است و سخنوری و ذوق هنری او شهرهٔ خاص و عام بود. اغلب تذکره‌نویسان، سخن‌وری و نکته‌سنجی او را ستوده‌اند. چنان‌که از تذکره‌ها برمی‌آید، نکته‌سنجی و دقّت مجد در حوزهٔ نقد شعر موجب می‌شد تا هنگام داوری در سنجش عیار کلام دیگر شعرا، به او مراجعه کنند. تصحیحی که اکنون از دیوان مجد در دسترس است و پایهٔ پژوهش حاضر نیز آن بوده ـ تصحیح احمد کرمی است. تصحیح دیگری از دیوان مجد به‌صورت پایان‌نامه دانشگاهی صورت گرفته (مصطفی منصف، ۱۳۷۶، به راهنمایی دکتر محمود عابدی و مشاورهٔ عباس ماهیار). در این تصحیح با توجه به نسخه‌هایی که مصحح در دست داشته، دیوان مجد حدود ۲۶۵۴ بیت دارد. با توجه به شهرت و اعتبار مجد در میان معاصران خود و آشفتگی‌های به‌وجودآمده در دیوانش، مطالعهٔ سبک‌شناسانهٔ کلام او می‌تواند علاوه‌بر شناساندن جایگاه ادبی او به مخاطبان، در صحّت و سقم انتساب برخی از اشعار یا محل قرار گرفتن آن‌ها در دیوان، راهگشا باشد. خاصه سبک‌شناسی لایه‌ای که به واسطهٔ آن در هر بخش کوچک‌ترین عناصر کلام نیز در مطالعه و تحلیل متن در نظر گرفته می‌شود. در همین مقطع تاریخی شاهد آفرینش اثر ادبی- هنری دیگری به نام شاهنامه بزرگ مغولی هستیم که از نظر مضمونی و بصری دارایی عناصر زیبایی‌شناختی بسیاری است؛ لذا بررسی این دو اثر ادبی در این مقطع تاریخی را می‌توان به‌عنوان یک ضرورت مورد توجه قرار داد.

درخصوص پیشینه پژوهش حاضر باید گفت تاکنون پژوهش مستقلی با این عنوان به رشته تحریر در نیامده است. بااین‌حال آثاری به بررسی سبک شعری و آثار مجد پرداخته‌اند. گذشته از معرفی مجد در کتب سبک شناسی و تاریخ ادبیات، پژوهش‌های انگشت‌شماری نیز پیرامون اشعار او صورت گرفته است. مقاله‌ای با عنوان «مجد همگر و نقد شعر» (۱۳۹۳)، توسط روح‌الله خادمی و حسین کرمی (مصحح دیوان مجد) در فصلنامهٔ کاوش‌نامه چاپ شده است. مجد همگر به سخن‌سنجی معروف بود و گاه نیز در قیاس میان عیار شاعران گوناگون از او طلب داوری می‌کردند. مقالهٔ ذکر شده ـ همانگونه که از عنوان آن معلوم است ـ به این بُعد از شعر مجد توجه کرده و بوطیقا یا نظریه‌های مجد را دربارهٔ شعر و شاعری بررسی کرده است. خادمی و کرمی مقالهٔ دیگری نیز در باب شعر مجد همگر در فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی (بهار ادب) به چاپ رسانده‌اند. موضوع مقاله چنین است: «بررسی سبک شعر مجد همگر شیرازی از دیدگاه مسائل ادبی(۱۳۹۱) است». 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 ـ با تکیه بر قصاید شاعر ـ بررسی کرده است.

روح‌الله خادمی و محمد حسین کرمی، مقالهٔ دیگری نیز با عنوان «جست‌وجو در احوال و اشعار مجد همگر» در شمارهٔ ۵۵ آیینهٔ میراث به چاپ رسانده‌اند. این مقاله برای مخاطبانی است که می‌خواهند کلیّتی از محیط، زندگی و دیوان شعر مجد همگر بدانند. احمدرضا یلمه‌ها با انتشار مقالهٔ «بررسی تطبیقی رباعیات مجد همگر با دیگر نسخ خطی و چاپی» به رباعیات مجد و صحت و سقم انتساب آن‌ها در نسخ خطی توجه کرده است. از میان پایان‌نامه‌های نگاشته شده در باب شعر مجد همگر، با توجه به موضوع مورد بحث ما، «نقد و تحلیل غزلیات مجد همگر» (۱۳۹۱) نوشتهٔ ساره نیکوکار، حائز اهمیّت است که در آن ویژگی‌های شاخص ادبی شعر مجد، صورخیال و تصویرسازی‌هایش بررسی شده است. مقالهٔ حاضر در بررسی شواهد و ارائهٔ نتایج، با هر کدام از پژوهش‌های ذکرشده، از وجه یا وجوهی تفاوت

دارد، بررسی عناصر زبانی، ادبی و فکری غزل‌های مجد در لایه‌های مختلف سبکی و درنتیجه تردید در صحّت انتساب برخی شعرها یا عدم تعلّق آن‌ها به قالب غزل، محوری‌ترین بحث مسئله است که آن را از سایر کارها جدا می‌کند.

۱. سبک‌شناسی

سبک در لغت به معنی گداختن و ریختن زر و سیم است و به پارهٔ نقرهٔ گداخته‌شده سبیکه گفته می‌شود (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل سبک). در اصطلاح ادبی، سبک‌شناسی یکی از مهم‌ترین روش‌های ارزیابی متون ادبی و سنجش تراز هنری آن‌هاست. سبک شیوه متمایزی از کاربرد زبان به منظوری خاص و برای ایجاد تأثیری ویژه است (پراوندجی و همکاران، ۱۳۹۳: ۳۵). سال‌های دهه ۱۹۵۰ دوره اوج بررسی‌های سبک‌شناسانه شمرده می‌شود اما در سال‌های ۱۹۷۵ تا ۱۹۸۵ سبک‌شناسی نسبت به دانش‌های دیگر از اوج فرود آمد و اکنون دورهٔ تجدید حیات خود را می‌گذراند (غیاثی، ۱۳۷۳: ۴۹). سبک‌شناسی دانشی است متعلق به چند قرن اخیر و یکی از شاخه‌های نقد ادبی جدید محسوب می‌شود. این دانش، به‌عنوان یک بحث ادبی جدی در ادبیات کلاسیک ما مطرح نبوده است. سبک‌شناسی یعنی دانش شناسایی شیوهٔ کاربرد زبان در سخن یک فرد یا گروه یا در یک متن یا گروهی از متن‌ها. بنیاد کار این دانش، بر تمایز، گوناگونی و گزینش زبانی در لایهٔ زبان (آوایی، واژگانی،نحوی، معنایی و کاربردی) استوار است (فتوحی، ۱۳۹۱: ۹۲). بر این اساس سبک‌شناسی روشی علمی برای دست یافتن به ویژگی‌های سبکی یک فرد، گروه، دوره یا یک مکتب است که دارای رویکردهای متفاوتی است (مشهور و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۶۸). مبحث سبک یکی از مباحث اصلی در مطالعات نقد ادبی و هنری است که شاخه‌ای تحت عنوان سبک‌شناسی را ایجاد کرده است (زکریایی کرمانی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۰۵)، بنابراین سبک‌شناسی تحلیل بیان زبانی متمایز و توصیف هدف از به‌کارگیری و تأثیر آن است (دسپ و همکاران، ۱۳۹۱: ۶۱).

کارکرد ادبی، یکی از کارکردهایی است که برای زبان در نظر گرفته می‌شود؛ به‌عبارت دیگر، زبان ادبی یکی از گونه‌های زبان است و همان‌گونه که زبان به دنبال تکامل است، عرصهٔ ادبیات نیز در حال تغییر و تحول است. کاربرد نظریه‌های زبانی و بیانی که پیش از این تنها در زبان‌شناسی کاربرد داشته، در حیطه لایه‌های معنایی و اصطلاحات علم بدیع ادبی سبب روشن شدن لایه‌های معانی صریح و ضمنی آثار هنری می‌شود (اعظم کثیری، ۱۳۹۴: ۲۳). البته این تحوّل تنها در سطح نحو و واژگان روی نمی‌دهد، بلکه در سطوح مختلفی ممکن است اتفاق افتاده باشد. گسترهٔ ادبیات، صحنهٔ 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 ابتذال مصون بمانند؛ از این رو هر آن کسی که بتواند در این عرصه طرزی نو پیش بگیرد و الگوها و روش‌های جدید و خلاّقانه‌ای در نظرش باشد، می‌تواند صاحب‌سبک شناخته شود و درنتیجه 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 منحصربه‌فرد توفیق داشته‌اند (غیاثی، ۱۳۷۴: ۱۴۲-۱۴۱).

۲. سبک‌شناسی لایه‌ای

مطالعه زبان بر اساس لایه‌های آوایی، واژگانی، نحوی، معناشناسی و کاربردشناسی از مبانی زبان‌شناسی است و سبک-شناسان نیز بر اساس سطوح زبانی به مطالعه سبک پرداخته‌اند (درپر، ۱۳۹۳: ۶۸). یکی از روش‌هایی که در مطالعات

سبک‌شناسی نوین بدان توجه می‌شود، «سبک‌شناسی لایه‌ای» است. این شیوه از سبک‌شناسی پایه‌ای زبانشناختی دارد. برخی از سطوحی که به‌واسطهٔ سبک‌شناسی لایه‌ای بررسی می‌شوند، به صورت و فرم و برخی نیز به تجزیه و تحلیل گفتمان و ایدئولوژی متن مربوط می‌شوند؛ بنابراین می‌توان گفت که در این شیوهٔ نوین زبانشناسانه، از طرفی بحث‌های مربوط به سبک‌شناسی صورت‌گرا مطرح است و از طرف دیگر سبک‌شناسی انتقادی. مشخصه‌های برجستهٔ سبک و نقش و ارزش آن‌ها در سبک‌شناسی لایه‌ای در هر لایه به صورت جداگانه روشن می‌شود و کشف و تفسیر مشخصه‌ها و مؤلفه‌های صوری متن با محتوای آن و تأثیر زیبایی‌شناسی و نقش ایدئولوژی عناصر مربوط به هر لایه تبیین می‌شود (نک، درپر، ۱۳۹۲: ۲۵ و ۸۴).

«سبک‌شناسی لایه‌ای» ترکیبی از شیوه‌های سنتی و مدرن در تحلیل آثار ادبی و هنری مختلف است؛ لذا می‌توان از این شیوه برای بررسی آثار کلاسیک و مدرن بهره جست. در این روش، علاوه‌بر بررسی سیر تطور تاریخی زبان اثر، ویژگی‌های هنری و فکری و همچنین شیوهٔ گزینش فرم و انتخاب و ترکیب اجزای کلام در محورهای جانشینی و هم‌نشینی ارزیابی می‌شود. در شیوهٔ «سبک‌شناسی لایه‌ای» پژوهشگر 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 عبارت‌اند از: آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و ایدئولوژیک (در برخی پژوهش‌ها از دو لایهٔ آخر تحت عنوان معنی‌شناسی و کاربردشناسی یاد می‌شود) (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۳۷). این لایه‌ها به‌عنوان خرد لایه‌ها تجزیه و کارکرد ویژگی‌های سبکی برآمده از این چهار لایه با توجه به بافت موقعیتی متن تحلیل می‌شوند (درپر، ۱۳۹۲: ۲۷۱). بررسی لایه‌لایه و جداگانه موجب می‌شود، تحلیل پژوهش‌گر از آشفتگی به دور باشد یا اینکه آشفتگی آن به حداقل برسد. در این زمینه می‌توان برای بررسی سبک‌شناسی لایه‌ها از فرآیند تجربه رابطه‌ای استفاده کرد که در آن‌ها رابطه‌ای که میان دو عنصر جمله برقرار می‌شود، توجه می‌کنند (مهرابی و ذاکر، ۱۳۹۵: ۱۷۶). این موضوع برخلاف سبک‌شناسی براساس صرفاً بلاغت است که مجموعه‌ای از صورت‌ها را بدون در نظر گرفتن محتوای خاص آن‌ها در همه متون شناسایی می‌کند (درپر، ۱۳۹۶: ۳۱). پژوهشگر در هر لایه به عناصر زبانی یا اندیشگانی مربوط به آن لایه می‌پردازد، لذا تداخلی در کار صورت نخواهد گرفت. در بحث لایه‌شناسی ایدئولوژیک بحث کنکاو درباره ادعاهای خالق اثر نیز مطرح است (مزینانی و نصیری، ۱۳۹۸: ۱۷۶). بر اساس سبک‌شناسی لایه‌ای کوشیده می‌شود که چنان پیوستگی و ارتباطی بین لایه‌ها ایجاد شود که نتایج به‌دست‌آمده از تجزیه و تحلیل مؤلفه‌های سبکی در هر لایه به تقویت نتایج لایه منجر شود؛ درنتیجه ارتباط میان خردلایه‌های متنی و کلان لایه‌ها و سهم هر لایه در کشف ایدئولوژی متن مشخص می‌شود (درپر، ۱۳۹۲: ۴۲).

۳. شاهنامه بزرگ مغولی

شاهنامه بزرگ یا کبیر مغول، نام نسخه‌ای مصور از دوره ایلخانی است. از نظر برخی از محققین ازجمله ابوالعلا سودآور و شیلا بلر، جاناتان بلوم، هیلن براند، شیلار کن بای و سیمپسون در راستای کسب مشروعیت از طریق برقراری پیوند میان ایلخانان و شاهان اساطیری ایران صورت گرفته است. اما این مقوله نه تغییر در متن شاهنامه که افزودن نگاره‌هایی به آن است که ضمن اهمیت دادن در شکل دادن به نگارگری ایرانی، ابزاری برای مشروعیت‌طلبی مغولان بوده است (افهمی و همکاران، ۱۳۹۶: ۵۸).

این نسخه به دلیل اندازه بزرگ برگ‌هایش بدین نام خوانده می‌شود. برای نمونه بر پایه گزارش گالری هنری فریر، برگ‌های نگاره «مرگ اسکندر ۵۷/۶ در ۳۹/۷ سانتی‌متر است. پژوهشگران معتقدند که شاهنامه بزرگ مغولی در روزگار فرمانروایی ابوسعید ایلخانی در کارگاه پررونق دربار او نوشته شده است؛ به همین دلیل در برخی منابع به آن شاهنامه ابوسعیدی می‌گویند. تاریخ دقیق ایجاد این اثر نفیس به سبب موجود نبودن آغاز و پایان کتاب معلوم نیست اما در نتیجه یک جمع‌بندی کلی تاریخ احتمالی آن را ۷۳۰-۷۳۵ه.ق رقم زده است (شهراد، ۱۳۹۳: ۳۹۲-۳۹۱)

در این کتاب یکی از اصول مهم انتخاب نگاره‌ها، مضمون نگاره است. در تمامی موارد مضامین و حتی در برخی موارد عنوان نگاره‌ها به گونه‌ای انتخاب شده‌اند تا بتوانند تبادر معانی میان رخدادهای حکومت ایلخانی و تاریخی اساطیری آن‌ها نشان داده و آن‌ها را بازتاب و تداوم پادشاهان اساطیری ایران معرفی کند. بخشی از نگاره‌ها به موارد خاصی اشاره دارد که پیروزی سلاطین ایلخانی در منازعات قومی و سیاست‌های درونی آن‌ها را بازتاب دهد و بخشی که نشانگر شخصیت آنان در قالب شاه آرمانی است. در نگاره‌ها سعی شده تا در قالب شاهان خوب و بد شاهنامه راهبرد دقیقی برای پوشش دادن ضعف‌های حکومت و بیرون راندن این افراد از گفتمان شاه آرمانی و تعهد خود به مبانی مشروعیت ایرانی بوده است. ساختار بصری نگاره‌ها، علاوه‌بر جانمایی نژادی ایلخانان به‌جای اقوام ایرانی، ترکیب تصویری که عناصر نامتجانسی از تاریخ ایلخانی و تاریخ اساطیری را با هم ترکیب کرده‌اند و همچنین تبدیل فضای پس‌زمینه به فضای عصر ایلخانی سعی بر باورپذیر کردن گفتمان برای بیننده کرده است (افهمی و همکاران، ۱۳۹۶: ۶۰). بلر و بلوم معتقدند که نگاره‌های شاهنامه بزرگ در انطباق با شرایط ناآرام سیاسی و با تأکید بر مضامینی مانند جلوس خرده شاهان و ... انتخاب شده‌اند تا به یک سلسله در حال زوال جانی دوباره ببخشند و آن را با عظمت تاریخی ایران مربوط سازند (بلر و بلوم، ۱۳۸۱: ۶۲).

شیلا کنبی نیز درخصوص ماهیت این نگاره‌ها معتقد است کیفیت نگاره‌های شاهنامه و تأثیر پایداری که به جای می‌گذارند، بازتابی از اعتماد به نفس عمیق ایلخانان در زمان فروپاشی قریب‌الوقوعشان است (کنبی، ۱۳۸۲: ۳۶). سیمپسون نیز با تکیه بر تنوع سبک‌های گوناگونی که در نگارش این شاهنامه بزرگ به‌کار رفته، معتقد است این اثر به‌منزله اندیشه شخصی و پیامی سیاسی درباره یکی از تصورات ایلخانان (ابوسعید) از هویت مغول و رویدادهای خاص تاریخی ایلخانی است (سیمپسون، ۱۳۸۸: ۲۷). با این تفاسیر شاهنامه بزرگ دوره مغول با تحولاتی که از نظر بصری در نگاره‌های شاهنامه ایجاد کرده است، کوشیده تا مضمون این اثر بزرگ را نیز در راستای اهداف سیاسی خود تعبیر کند.

۴. زیبایی‌آفرینی در سبک‌های لایه‌ای و مضامین عاشقانه غزلیات مجد در مقایسه با زیبایی مضمونی و بصری شاهنامه بزرگ مغولی

۴,۱. لایهٔ آوایی

لایهٔ آوایی را باید برجسته‌ترین لایهٔ سبکی غزلیّات مجد به‌شمار آورد؛ چراکه او تقریباً در تمامی غزل‌های خود از عناصر موسیقیایی و صنایع لفظی بدیع به شکل قابل توجهی بهره می‌گیرد. مجد همگر، هیچ‌گونه وزن نامتداولی به‌کار نگرفته است؛ بلکه به تناسب بافت معنایی کلام، اوزانی را برگزیده که در دورهٔ او کاملاً تداول دارند. وزن جویباری و روان مجتث مثمن مخبون محذوف /مقصور، یکی از متداول‌ترین اوزان به‌کار رفته در غزلیّات مجد است. به جز این وزن،

مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف، هزج مسدّس محذوف، هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف، رمل مثمن محذوف / مقصور، ازجمله اوزانی هستند که مجد به به‌کارگیری آن‌ها علاقه نشان داده است (همگر، ۱۳۷۵: ۳۹۹، ۴۰۹، ۴۵۳، ۴۰۳، ۴۴۳، ۴۴۶؛ ۴۰۰، ۴۵۱؛ ۴۲۱، ۴۱۱، ۴۳۰). در بخش قافیه نیز همچون وزن، مشخصهٔ سبکی خارج از هنجاری که بتواند مجد را از شاعران هم‌عصر خود جدا و متمایز کند، وجود ندارد؛ لیکن او تلاش کرده است، از طریق شگردهایی چون رد القافیه یا استفاده از قوافی میانی، لایهٔ آوایی و بعد موسیقیایی غزل‌های خود را برجسته گرداند.

گر همنفس بودی مرا یا یار کس بودی مرا — تا دسترس بودی مرا با چرخ در ناوردمی ...
گر رسته گشتی زین درک جانم پریدی بر فلک — علم الهی چون ملک در جان و دل پروردمی
(همان: ۴۷۹).

صنایع مختلف بدیع لفظی، مهم‌ترین بُعد آوایی و موسیقیایی شعر کلاسیک هستند. هراندازه تمایل شاعر به به‌کارگیری این صنایع بیشتر باشد، ساحت موسیقیایی کلامش برجسته‌تر و پررنگ‌تر است. از این چشم‌انداز، مجد همگر ازجمله شعرایی است که بسیار به این شیوه متمایل است. در بیشتر غزل‌هایش، ذهن مخاطب پیش از پرداختن به معنا، متوجه آهنگ کلام می‌شود. صنعت واج‌آرایی، چه از نوع هم‌حرفی (تکرار صامت) و چه هم صدایی (تکرار مصوّت) در اکثر غزل‌های او نقش پررنگی دارد.

خیال روی تو یکباره برد خواب مرا — درنگ وصل تو افکند در شتاب مرا
(همگر، ۱۳۷۵: ۳۹۹).

این صنعت گاه نیز به طریق تتابع اضافات ایجاد می‌گردد.

بسی به هجر غما فزای کاستی عمرم — بسیجِ هجرِ غم‌افزایِ عمرکاه مکن
(همان: ۴۵۳).

پس از واج‌آرایی تکرار کلمات پر بسامد است.

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

رد کلمه و قرار دادن آن در گوشه‌های چهارگانهٔ بیت، به طرق گوناگون مورد استفادهٔ 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 دمم کم نیست — مونسم بی رخ تو جز غم نیست
(همان: ۴۱۰).

مُردَف بودن بسیاری از غزل‌ها سبب شده است تا 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 بُعد آوایی کلام خود را تکمیل‌تر کند.

علاوه‌بر جناس‌های رایج‌تری چون جناس مضارع، لاحق، مطرف، اشتقاق و الخ، جناس‌های کم‌کاربردتری چون جناس مرکب، تام و یا خط نیز حضور قابل توجهی دارند.

مران یک ران سبک چندان که در راه شود یک ران دوران زیر دو رانت
(همان: ۴۰۸).

تمرکز مجد همگر در برجسته‌سازی موسیقی درونی یا معنوی شعر به‌واسطهٔ صنایع مختلف بدیعی، گاه منجر به پدید آمدن التزام می‌شود که خود صنعت لفظی دیگری است؛ بدان صورت که بعضاً کلمه‌ای را در همهٔ ابیات ممکن است تکرار کرده باشد.

ای که بی‌چشم تو چشمی، چشم من جز تو ندید هیچ چشمی چشمی از چشم تو نیکوتر ندید
ز آرزوی چشم تو چشم رهی یک چشم زد جز به چشم شوخ چشمی چشمه سار خور ندید
چشمهٔ نوش تو دارد چشمهٔ حیوان ولیک چشمه من زان چشمه جز چشمی پر از گوهر ندید
با خیال چشم تو رضوان که چشم جنت است حور در چشمش نیاید چشمهٔ کوثر ندید...
(همان: ۴۲۰).

یا دو کلمهٔ متضاد را در همهٔ ابیات در مقابل 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 در لایهٔ آوایی منحصر به این موارد نیست؛ بعضاً در کلمات قافیه اتفاق می‌افتد و گاه نیز ممکن است در غزلی نوع شروع یا پایان ابیاتی را یکدست گرداند که شروع مصاریع در ابیات پشت سر هم با حروف اضافهٔ یک‌دست، از مصادیق آن است (نک، 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).

هنوز عشق تو دارد سرم چه جای فراغ هنوز داغ تو دارد سرم چه جای غرور
(همان: ۳۹۴).

شیوهٔ دیگری از غنای موسیقیایی غزل‌های کلاسیک کنار هم آمدن واژگانی با آهنگ نزدیک به یکدیگر است که گرچه در بلاغت کلاسیک عنوان خاصی ندارد؛ لیکن شفیعی کدکنی از آن تحت عنوان جادوی مجاورت یا افسون هم‌نشینی یاد می‌کند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۷: ۱۶ ـ ۲۶). این شیوه در برخی غزل‌ها در کنار صنایع لفظی بدیع و سایر عناصر موسیقیایی، لایهٔ آوایی کلام را تقویت کرده است. در ترکیب‌هایی چون دوری روی، رقعهٔ غم و حرمت حرم، هم‌نشینی کلمات، صوت و آوای آن‌ها را بارزتر ساخته.

نه من ز دوری روی تو گشته‌ام خرسند نه دل شده است به پشتی صبر خود مغرور
(همان: ۳۹۴)

کبوتری که برد رقعهٔ غمم بر او پرش بسوزد از تاب حرمت حرمش
(همان: ۴۴۴).

۴،۲. لایهٔ واژگانی

در بررسی لایه واژگانی توجه به نوع واژه‌های به‌کاررفته در متون اهمیت زیادی دارد. توجه به رمزگان از نکات ضروری در بررسی این لایه است (خراسانی و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۸۰). عصر غزل‌سرایی مجد همگر، عصر خلق ترکیب نیست و زیبایی‌آفرینی و عادت‌گریزی به شیوه‌های دیگری صورت می‌گیرد. مجد همگر نیز از این نظرگاه متفاوت عمل نکرده و حتی می‌توان گفت میزان ترکیبات منحصر به فرد او از نُرم دوره نیز کمتر است. ترکیباتی نظیر شراب آتش عشق (همان: ۳۳۹) / چشم نیم مست (همان: ۴۱۲) / باغ وعدهٔ وصل (همان: ۴۲۵) / عشاق بلاجوی، سرو سهی قد (همان: ۴۳۰) و الخ، 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. با وجود این، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های غزلیّات او در لایهٔ واژگانی، کاربرد واژه‌هایی است که به‌رغم مهجور نبودن، برای قالب غزل چندان مناسب به نظر نمی‌رسند؛ خاصه اینکه در غزل‌های قرن هفتم رواج و روایی ندارند. این واژگان البته در تعداد اندکی از غزل‌ها به چشم می‌خورد؛ غزل‌هایی که از هر نظر با سایر غزل‌هایش نیز هم‌خوانی ندارند. واژگان به‌کار رفته گویی، مربوط به تغزّلی 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).

واژگان به‌کاررفته اصولاً از لطافت بافت غزل سبک عراقی به دور است و به صلابت قصیده‌گونه نزدیک. کلمه یک‌ران در معنی اسب و چهارپا یا کنایهٔ عنان برتافتن و ... تمام قراین موجود، ازجمله واژگان غزل، به ما می‌گویند که این شعر نه یک غزل، بلکه تغزلی از یک قصیده باید باشد که به احتمال زیاد به دلیل آشفتگی نسخه‌ها، وارد غزل‌های مجد شده است (همان: ۴۰۸ و ۴۲۲). از نمونه‌های تغزل‌گونه:

مژده که جان نازنین بار دگر به تن دمید — سرو روان یاسمین باز سوی چمن رسید
خنده‌زنان چو صبح شو بر فلک و بشاره زن — کز ره شرق همچو خور خسرو تیغزن رسید
ملک لگن مثال بود بی رخ نور شمع شه — شمع جهان‌فروز ملک باز سوی لگن رسید
شاه محمد گزین شمس زمان مه زمین — از سفر خطا و چین باز سوی وطن رسید
بر سر خاکسار من آتش فرقتش رسید — آنچه ز باد مهرگان بر سر یاسمن رسید
از رخ آن امید جان، جان امید تازه شد — بخت رخی به من نمود، کام جهان به من رسید

(همان: ۴۲۴).

استفاده از واژگان و ترکیباتی چون، ملک و تشبیه آن به لگن، خسرو تیغ زن و ذکر نام شاه و اقتدارش از بیت سوم به بعد نیز مؤید دعوی ماست. واژگانی چون ختا، چین، مهرگان و ... در بافتی مدحی به کار گرفته شده‌اند. این قراین احتمال قرار گرفتن اشتباه شعری در بخش غزلیّات را تقویت می‌کند. شعر دیگری در بخش غزلّیات جای گرفته؛ لیکن واژگانش حتی نه در حیطهٔ تغزل بلکه مربوط به بخش تنه و قسمت مدح ممدوح هستند. این ابیات علاوه‌بر واژگان در لایهٔ فکری و نیز بلاغی از غزل فاصله دارند (نک، همان: ۴۷۸).

استفاده از کلمات عربی در دیوان مجد، در حد بسیار معمول است و واژگان ترکی مغولی که در این دوره رواج قابل توجهی دارند ـ در غزل‌های او دیده نمی‌شود. اکثر غزل‌های مجد دارای واژگانی با معنای نزدیک یا کارکردی شبیه به یکدیگر هستند، به عبارت دیگر در اکثر غزل‌های او واژگانی 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 واژگان در حیطهٔ مضامین عاشقانه هستند و معمولا 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، خورشید رخ، موی، ناله و ... (همان: ۴۳۰) / جدایی، عشق، صبر، زلف، بوسه، دل شکسته، نرگس مخمور و ... (همان: ۴۹۳) / عشق، دوری/ فراق، لب و دندان، لعل ناب، سرشک، مجنون، وصل، رقیب، رخ گلگون، حسن (همان: ۴۰۰). این‌ها مشتی است نمونهٔ خروار. با وجود عاشقانه بودن فضای اکثر غزل‌های مجد، او بعضاً از واژگان حوزهٔ غزلیّات قلندرانه نیز استفاده می‌کند. البته قلندری او نیز به تبع عاشقی روی می‌دهد؛ به عبارت دیگر، او شاعر قلندری عصیان‌گر که صدای اعتراض از دل غزلیّات او برآید نیست؛ بلکه، هجران معشوق و دور از دسترس بودن وصال موجب سوق دادن شعر به سمت فضای قلندرانه می‌شود. قلّاشی، دیوانگی، می، مست، میکده، پیر و الخ، ازجمله واژگانی هستند که می‌توانند موجب به وجود آمدن این نوع شعر شوند (نک، همان: ۴۱۱).

۴،۳. لایهٔ نحوی

سلامت نحوی برجسته‌ترین مشخصهٔ شعر مجد همگر در لایهٔ نحوی به حساب می‌آید. کلامش معمولاً از تعقید یا جابجایی نامتناسب ارکان به دور است، هنجارگریزی نحوی ندارد و حذفش‌هایش اغلب بر بلاغت سخن می‌افزاید.

حذف‌های مجد، اغلب به قرینه‌اند؛ حذف‌هایی که جملات کوتاه و ایجاز لفظی را در پی دارند.

از من مخواه صـــبر و مفرمـای دوری‌ام کم طاقت صبوری و برگ فراق نیست
(همان: ۴۰۳).

گاهی حذف‌های صورت‌گرفته بر بلاغت سخن افزوده است:

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

در مصراع دوم بیت، علاوه‌بر حذف فعل و معطوف ساختن کلمات، علامت مفعول حذف شده و این نکته موجب اختصار و ایجاز بلاغی گردیده است.

رقص ضمیر یا جابه‌جا شدن آن، برای برخی از شعرای کلاسیک فرصتی است در جهت بلاغی کردن کلام؛ شیوه‌ای که کاربرد آن در غزل‌های مجد در حد معمول است و خارج از نُرم 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 تظلّمی به در پادشا برم
(همان: ۴۴۶).

ضمیر «تو» یک‌جا در معنی خود (ضمیر مشترک) به کار رفته است.

مجد همگر در کاربرد نحو سبک خراسانی، افراط نمی‌کند. به عبارت دیگر از این منظر نیز شعر او از نُرم دوره فاصله ندارد.

تکرار فعل و جملات کوتاه:

یا رب آن روی اســـت یا صـــبح اســـت یا ماه تمام یا رب آن زلف ا ست یا شام ا ست یا از مشک دام
نی نه صبح است و نه شام است آن رخ زیبا و زلف

روی و زلف او کدام و صـــبح و شـــام 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 اضافۀ با به جای 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.

۴،۴. لایهٔ بلاغی

غزل‌های مجد همگر عموماً بیت تخلص ندارند و این از ویژگی‌های کم‌نظیری است که در غزل‌های معاصران، پیشینیان و پسینیان او به‌ندرت اتفاق می‌افتد. حال آن در دیوان او کراراً با غزل‌های فاقد بیت تخلّص مواجه می‌شویم (نک، همان: ۴۵۶، ۴۵۳، ۳۹۹، ۴۰۰ و الخ). با وجود این او در برخی غزل‌ها به تخلص خود یعنی همگر، اشاره می‌کند.

بی‌لبت گر چشم هر چشم آشنا صد چشمه راند چشم بخت مجد همگر چشمهٔ ساغر ندید
(همان: ۴۲۰).

استفاده از کنایه، تشبیه و استعاره (استعارهٔ تخیلیه) برای مجد در اولویت است. در تمامی غزل‌ها می‌توان کنایه‌های متعددی را پیدا کرد که البته اکثر آن‌ها از نوع کنایهٔ ایما و دارای وسائط نزدیک هستند. مجد بعضاً تلاش می‌کند از کنایه‌ها استفادهٔ خلّاقانه‌تری کند؛ از این رهگذر، کنایه‌های معمول و رایج از حالت عادت‌زده خارج می‌گردند. امری که به واسطهٔ استفادهٔ هنری از هر دو معنی دور و نزدیک کنایه میسّر می‌شود.

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

گرچه با توجه به معنی مورد نظر کنایهٔ «موی از ناخن برآمدن» می‌گوید، هیچگاه از زلف تو دست برنمی‌دارم، امّا به تعبیر دیگر می‌گوید: زمانی از موی تو دست برمی‌دارم که موهای تو در ناخن و در چنگ من باشد (در نظر گرفتن معنی ظاهری کنایه با توجه به مصراع نخست شعر).

پس از کنایه، تشبیه و استعاره مهم‌ترین عناصر جمال‌شناسی یک غزل‌های مجد همگر هستند. برخی از تشبیهات به لحاظ هنری قابل اعتنا هستند و نوآوری در آن‌ها به چشم می‌خورد؛

بر دیدهٔ من پای نه ای سرو سهی‌قد نه سرو سهی‌قد ز لب جوی برآید؟
(همان:۴۳۰)

تشبیه دیده به جوی کاملاً ضمنی است و دریافتش نیازمند تلاش ذهنی مخاطب است. بسامد تشبیهات مضمر در غزلیّات مجد بسیار است. همچنین است توجه ویژهٔ او به استعارهٔ تخییله که با فضای فکری غالب بر غزل‌ها (فضای عاشقانه) سازگاری دارد. استعاره‌های تخییله که بسیاری از آن‌ها با جان‌بخشی همراه هستند، موجب حضور محسوس برخی عناصر از جمله عشق، غم یا خیال معشوق در غزلیّات 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 بعضاً محدودیت فضای غزل در نظر گرفته نمی‌شود و ابیات مدحی طولانی می‌شود.

تشبیهات موجود در یکی از شعرهای بخش غزل، کاملاً به فضای مدح و تنهٔ اصلی قصیده مربوط است. 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 هنر سازه‌ها[1]و صنایع بلاغی، ازجمله استعارهٔ مصرحه، مجاز، ایهام، تلمیح، مراعات نظیر و الخ هیچ‌گونه مشخّصهٔ زبانی و سبکی که همراه با تصویرسازی ویژه و متفاوت باشد، در غزلیّات مجد مشاهده نمی‌شود و همهٔ این عناصر کارکردی معمول و رایج دارند. شیوه‌ای که بارها و بارها دست‌فرسود سایر شعرا نیز بوده است.

تصویر۱: اسکندر و درخت سخنگو، شاهنامه بزرگ مغول، گالری هنری فریر واشنگتن.

کاربرد صنعت مبالغه و تشبیه در نگاره‌های شاهنامه بزرگ نیز به چشم می‌خورد. از آن میان می‌توان به نگاره اسکندر و درخت سخنگو اشاره کرد.

۴،۵.لایهٔ ایدئولوژیک

غزل‌های مجد، عموماً خط سیر مشخصی دارند. گرچه در دسته‌ای از غزل‌های این دوره، شیوه‌ای تلفیقی مورد توجه است و در یک غزل ممکن است به دو، سه یا حتی چهار موضوع پرداخته شده باشد. عشق، عرفان، قلندریات و بعضاً نیز در ابیاتی ممکن است مدح گنجانده شده باشد؛ لیکن برخی شاعران محتوای منسجمی را دنبال می‌کنند و معمولاً به یک یا نهایتاً به دو مضمون می‌پردازند. از این منظر، مجد همگر در دستهٔ دوّم جای دارد. غزل‌های او به‌لحاظ فکری اغلب دارای انسجام هستند و او از سرودن غزل‌هایی با ظاهر نامنسجم و پریشان پرهیز می‌کند؛ به عبارت دیگر، شعر مجد به لحاظ فکری، آبستن احتمالات گوناگون نیست و آنچه ابهام شعری نامیده می‌شود که در آن میدان تفسیرهای گوناگون و تعبیرهای مختلف فراخ است و در غزل‌های او اصولاً وجود ندارد. تفکّر عاشقانه، ستون فقرات و نقطهٔ کانونی غزل‌های مجد همگر است. البته از کلیّت ماجرا که بگذریم، در شاکله و بافت غزل، تفاوت‌هایی را مشاهده خواهیم کرد؛

[1] . هنر سازه اصطلاحی است که شفیعی‌کدکنی آن را معادل artistic devices قرار داده و به معنی هر نوع خلاقیّت هنری و ادبی است (نک، شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۸).

امّا انسجام فکری او همچنان تا حدود زیادی حفظ می‌شود؛ به‌طور مثال، اگر محتوای عاشقانهٔ او با توصیف زیبایی‌های معشوق شروع شده باشد، با توصیف نیز ادامه پیدا می‌کند و اگر گله و شکایت آغاز کرده باشد نیز بر همان شیوه مداومت می‌ورزد. البته که در بخش قابل توجهی از غزل‌ها نیز وصف، گله و آرزومندی را در هم می‌آمیزد. بخش متفاوت لایهٔ ایدئولوژیک غزل‌های مجد به مدح‌های او مرتبط است. او گاه دو یا حتی چند بیت را به مدح اختصاص می‌دهد.

اگر به بام برآید برد نمازش ماه — وگر به بتکده آید شمن شود صنمش
نمی شود قدمش رنجه سوی من ای کاش — به نامه از پی من رنجه داشتی قلمش
ز رشک من ز سپاهان رود به دجله ز سر — اگر ز پارس بخواند خلیفهٔ عجمش
کبوتری که برد رقعهٔ غمم بر او — پرش بسوزد از تاب حرمت حرمش

(همان: ۴۴۴).

در میان بخش مدحی، غزل‌های، تغزّل‌گونه نیز دیده می‌شوند. دسته‌ای از این شعرها به دلیل ماهیّت غزل‌سرایی مجد و متابعت او از فن قصیده‌سرایی بدین شیوه سروده شده‌اند و با چارچوب کلّی غزل‌های شاعر نیز منافاتی ندارند. لیکن وجود برخی از آن‌ها را باید به پای تصحیح نامعتبر یا نسخ کم‌اعتبار بگذاریم؛ زیرا غزل‌های مجد در لایه‌های مختلف سبکی (خصوصاً لایهٔ واژگانی و فکری) این شعرها را در زیر چتر خود جای نمی‌دهند و با آن‌ها تمایز عمده دارند.

تصویر۲: انوشیروان غذایی را که پسران مهبود آوردند، می‌خورد؛ شاهنامه بزرگ مغول؛ موزه متروپولین.

در این نگاره به نظر می‌رسد تلاش برای همانندی چهره انوشیروان به حاکمان مغول در راستای همسان‌پنداری و شب مشروعیت می‌توان تعبیر کرد.

یکی از شعرهای بخش غزلیّات با مطلع:

ای بـه اصـــل پـاک و گوهر بر شـــهـانـت ســـروری وی بـه ر فعـت آســـتـانـت آســـمـان مشـــ ـتری
(همان: ۴۷۸)

چنانکه در لایهٔ واژگانی و ادبی بررسی شد، ابیاتش در لایهٔ فکری نیز به‌طور کامل مربوط به قصیده هستند و ارتباطی نه‌تنها با غزل، بلکه حتی با تغزّل نیز ندارند. محور عمودی ابیات تماماً به مدح مربوط است. وصف بزرگی، کرم، شجاعت و قدرت ممدوح لایهٔ فکری آن شکل داده است. در غزل سبک‌عراقی، خاکساری، رنجوری و تقلّای بی‌حد و حصر شاعر در مقام عاشق، از بخش‌های محتوایی و فکری پر رنگ غزل است؛ لیکن در غزل‌های مجد این مقدار از عجز و بی‌قراری را معمولاً نمی‌بینیم. توصیفات اغراق‌آمیز او از زیبایی‌های معشوق، از حد نُرمال دوره کمتر است. با وجود اینکه در اندیشهٔ او نیز به تبعیت از تفکّر عاشقانهٔ سبک عراقی، وصال عموماً دور از دسترس است، لیکن او بی‌تابی را از حد نمی‌گذراند. تأکید بسیار زیاد مجد بر صنایع لفظی و لایهٔ آوایی شعر، یکی از دلایل شکل‌نگرفتن بافت حزن‌آلود و غمبار در غزل است. مشحون بودن ابیات از عناصر لفظی موجب می‌شود، مخاطب بر بُعد فکری شعر چندان متمرکز نشود؛ چنانکه خود شاعر نیز جدیّتی بر این مقوله ندارد و اصولاً بیشتر در پی مضمون سازی است تا برانگیختن عواطف و هیجانات درونی مخاطب. هنگامی که شاعر آگاهانه 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).

تصویر۳: نگاره نبرد بهرام گور با گرگ شاخ‌دار، شاهنامه بزرگ مغول، محل نگهداری: کتابخانه دانشگاه هاروارد.

سرودن غزل‌های قلندرانه در دیوان مجد چندان پررنگ نیست؛ امّا نکته اینجاست که قلندرانه‌های مجد همگر متفاوت با روند کلّی سرایش این نوع شعر است. در غزل‌های مجد همگر اعتراضی نسبت به صوفی‌گری ظاهری، ریا و ... مطلقاً وجود ندارد و آنچه سبب می‌شود او به این نوع شعر روی بیاورد، ناملایمتی‌های معشوق است.

گر کافر مطلق نیم آدینه به بازار — در روی من آوازهٔ تکبیر برآرید
بر شارع ره با می و معشوق نشینید — و آواز نی و نوش و ده و گیر برآرید
با نالهٔ من چنگ به آهنگ بسازید — با زاری من زمزمهٔ زیر برآرید
تا پیر بداند که شدم شهره و قلاش — مستم به در میکدهٔ پیر برآرید
بیچاره دل از کار فتاده است چه تدبیر — این کار به اندیشه و تدبیر برآرید
تیر ستمش خورده‌ام و جعبهٔ عشقش — باری ز دل خستهٔ من تیر برآرید

(همان: ۴۱۱).

در غزل‌های مجد از اندیشه‌های عارفانه که حتی در شعر بسیاری از شاعران غیر عارف دوره و دست‌کم به جهت مضمون‌سازی به کار گرفته می‌شود، خبری نیست. در معدود غزل‌هایی شاعر روحیّات 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.

گر بوی شادی دیدمی کی تکیه بر غم کردمی — ور بوی درمان بردمی کی پای‌بند دردمی
گر یافتی دل محرمی مانا که کردی مرهمی — ور زانکه بودی همدمی بودی که غم کم خوردمی

(همان: ۴۷۹).

تصویر۴: نگاره سوگواری بر مرگ اسکندر، شاهنامه بزرگ مغول، محل نگهداری: گالری هنری فریر.

در شاهنامه بزرگ نیز، می‌توان اوج تلاش برای به تصویر کشیدن اندوه را مشاهده کرد و هنرمندان به زیبایی توانسته‌اند این مسئله را به تصویر بکشند.

نتیجه‌گیری

موارد منتج از پژوهش حاضر در شش مورد قابل دسته‌بندی است؛ نتایج حاصل از بررسی جداگانهٔ لایه‌های پنج‌گانه و برآیند مشترک آن‌ها عبارت‌اند از: تمایل شاعر به برجسته‌کردن لایهٔ آوایی بیش از لایه‌های دیگر است؛ بنابراین او توازنی را که موجب شود مخاطبش هم‌زمان با ساحت موسیقایی کلام به دیگر لایه‌ها، خاصه لایهٔ ایدئولوژیک شعر نیز دقّت کند، ایجاد نکرده است. کاربرد انواع صنایع لفظی و اصرار بر استفاده از شیوه‌هایی که موجب افزایش آهنگ و موسیقی کلام شود، در سطح موسیقیایی بسیاری از غزل‌ها قابل مشاهده است. آسان‌سازی و تلطیف فضای غزل، ویژگی است که در لایهٔ واژگانی قابل مشاهده است. مجد همگر تا حد امکان از کاربرد واژگان مهجور و ناآشنا پرهیز کرده. کلمات عربی غزل‌ها از حد مرسوم عصر شاعر نه فراتر بلکه کمتر است؛ از واژه‌های ترکی مغولی که به روزگار او رواج پیدا کرده‌اند استفاده نمی‌کند. در ترکیب‌سازی مجد سخن و شیوهٔ تازه‌ای ندارد و ترجیح او بر آن است تا از ترکیب‌های متداول عصر خود به همان سیاق رایج، استفاده کند؛ به عبارت دیگر نوآوری و خلّاقیتی در این حوزه به چشم نمی‌آید. غزل مجد از تعقید لفظی به دور است. سلامت نحوی، دستورمندی و عدم ابتذال در این حوزه ویژگی مهم غزل‌های مجد است. حذف‌های او عموماً بلاغی است. نزدیکی مجد همگر به فحول شعرای سبک خراسانی و تأثیرپذیری او از آنان موجب شده است تا ویژگی‌های نحوی شعر پیش از او در غزل‌هایش بارز و برجسته باشد. تکرار افعال در جملات کوتاه و پی‌درپی، فاصله گرفتن پیشوند از فعل یا آوردن حروف اضافه قبل و بعد از متمم از جملهٔ این ویژگی‌هاست. اغلب غزل‌های مجد فاقد بیت تخلص است. در کاربرد کنایه بعضاً خلّاقانه عمل می‌کند و استفادهٔ از این عنصر بلاغی را از آنچه در معنی ادبی و اصطلاحی صرف انتظار می‌رود، فراتر می‌برد. استعاره‌های مصرحهٔ مجد از نوع استعاره‌های دیگرانند و البته بسامدشان چندان نیز بالا نیست. توجه او بیشتر به استفاده از استعارهٔ تخییله است؛ امری که موجب عاطفی‌تر شدن و جان‌دار بودن بار معنایی برخی عناصر، ازجمله عشق، غم و عناصر نزدیک به آن‌ها شده است. در بخش تشبیه بعضاً تلاش کرده تا تصویرآفرینی او هنری‌تر شود و مخاطب را به تلاش ذهنی بیشتر وادارد؛ ازاین‌رو تعداد کاربرد تشبیهات ضمنی و مضمر قابل توجه است. اندیشهٔ او در غزل از هرگونه ابهام به دور است و جایی برای تفسیر و تعابیر گوناگون عملاً باقی نمی‌ماند. محتوای غزل‌هایش عموماً عاشقانه است. او در عاشقانه‌های خود، وصف، گله و واگویه‌های عاطفی و درونی را درهم می‌آمیزد. فراق معشوق و دست‌ندادن وصال در کنار توصیف زیبایی‌های معشوق کانونی‌ترین نقطهٔ فکری اوست که البته در این بخش نیز برخلاف آنچه از غزل سبک عراقی به شکل معمول انتظار می‌رود، گله‌مندی، عجز یا اغراق را از حد نمی‌گذراند. توجه او به موسیقی و بُعد آوایی کلام در این مقوله تأثیر بسیار دارد. شاعر اندک توجهی نیز به مفاهیم قلندرانه و عناصر متعلق به آن دارد. شیوهٔ او در بخشی از غزل‌ها آوردن ابیات مدحی در پایان شعر است. ابیات متعلّق به مدح و ستایشگری بعضاً از حد مورد انتظار در قالب غزل فراتر می‌روند که در این موارد کاربرد واژگان مربوط به حوزهٔ قصیده یا تغزّل ذهن را از پذیرش یا انتساب آنها به بخش غزل، دچار تردید می‌کند و به نظر می‌رسد آشفتگی‌هایی در نسخ یا سهوهایی در تصحیح باید روی داده باشد. بر اساس ارزیابی سبک-شناسانه، در لایه‌های واژگانی، بلاغی و ایدئولوژیک، در صحت انتساب یا درستی درج چند شعر در قالب غزل تردید جدی وجود دارد. واژگان نامتناسب برای فضای غزل، نوع صور خیال و همچنین هم‌خوان نبودن بُعد فکری دلایلی است که نشان از ناهماهنگی این شعرها با سیر کلّی غزل‌های مجد همگر دارد. در شاهنامه بزرگ مغول نیز نظیر دیوان مجد عنصر ایدئولوژیک و هم عناصر بلاغی وجود دارد که توانسته بر زیبایی اثر بیفزاید.

منابع

کتاب‌ها

اوحدی بلیانی، تقی‌الدین محمّد. (۱۳۸۸). *تذکرة عرفات العاشقین و عرصات العارفین*، با مقدمه و تصحیح محسن ناجی نصرآبادی، تهران: اساطیر.

آذر بیگدلی، لطفعلی‌بیگ. (۱۳۷۸). *آتشکدهٔ آذر*، تصحیح میرهاشم محدث، تهران: امیرکبیر.

بلر، شیلا؛ بلوم، جاناتان. (۱۳۸۱). *هنر و معماری اسلامی*. ترجمه یعقوب آژند، تهران: سمت.

بویل، ج. آ. (۱۳۷۱). *تاریخ ایران از آمدن سلجوقیان تا فروپاشی دولت ایلخانیان*، ترجمهٔ حسن انوشه، ج۵، تهران: انتشارات امیرکبیر.

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

دولت‌شاه، سمرقندی. (۱۳۳۸). *تذکرةالشعرا*، به کوشش محمّدرضا رمضانی، تهران: کلاله خاور.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۳). *لغتنامهٔ دهخدا*، تهران: دانشگاه تهران.

رازی، امین احمد. (۱۳۸۹). *تذکرهٔ هفت اقلیم*، به تصحیح محمدرضا طاهری، تهران: سروش.

سیمپسون، مرینا شریر. (۱۳۸۸). *شاهنامه در مقام متن و شاهنامه در مقام تصویر*، از مجموعه زبان تصویری شاهنامه، ترجمه داوود طبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات (نظریهٔ ادبی صورت‌گرایان روس)*، تهران: انتشارات سخن.

صفا، ذبیح اللّه. (۱۳۷۱). *تاریخ ادبیات در ایران*، چاپ هشتم، تهران: فردوس.

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

کنبی، شیلا. (۱۳۸۲). *نقاشی ایرانی*، ترجمه مهدی حسینی، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.

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

مقالات

افهمی، رضا؛ جوانی، اصغر و مهرنیا، سید محمد. (۱۳۹۶). «شاهنامه بزرگ، سندی بر گفتمان ایرانی گرایی ایلخانان»، باغ نظر، شمارهٔ ۵۴، صص. ۶۴-۵۷.

اعظم کثیری، آتوسا. (۱۳۹۴). «زبان نگاره‌ها (بیان استعاری و وجوه نشانه‌ای در لایه‌های معنایی دو نگاره)». هنر اسلامی، ۱۱(۲۳)، صص. ۲۳-۴۴.

پراندوجی، نعیمه؛ روشن فکر، کبری؛ پروینی، خلیل و میرزایی، فرامرز. (۱۳۹۳). «سبک‌شناسی گفته‌های داستانی در رمان‌الصبار سحر خلیفه». جستارهای زبانی. ۵ (۲)، صص. ۵۴-۳۱.

خادمی، روح‌الله؛ کرمی، محمد حسین. (۱۳۹۱). «بررسی سبک شعر مجد همگر شیرازی از دیدگاه مسائل ادبی»، فصلنامهٔ تخصصی نظم و نثر فارسی، (بهار ادب)، شمارهٔ ۳، صص. ۲۵۵ـ ۲۷۰.
خادمی، روح‌الله؛ کرمی، محمد حسین. (۱۳۹۳). «جست‌وجو در احوال و اشعار مجدالدین همگر»، آیینهٔ میراث، شمارهٔ ۲.
خادمی، روح‌الله؛ کرمی، محمد حسین. (۱۳۹۳). مجد همگر و نقد شعر، کاوش‌نامه، شمارهٔ ۲۹.
خراسانی، فهیمه؛ غلامحسین زاده، غلامحسین؛ حسینی، مریم و سعیدی مهر، محمد. (۱۳۹۵). «رمزگان و وجه: دو عامل متمایزکننده در سبک‌شناسی گفتمانی قصاید ناصرخسرو». جستارهای زبانی، ۷ (۴)، صص. ۱۹۳-۱۷۵.
درپر، مریم. (۱۳۹۲). «نقد و بررسی: لایه‌های بلاغی و ایدئولوژیک جایگزینی برای لایه‌های معنی‌شناسی و کاربردشناسی در کتاب سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها تألیف محمود فتوحی رودمعجنی». جستارهای زبانی. ۴ (۴)، صص. ۲۸۰-۲۶۹.
درپر، مریم. (۱۳۹۲). «بررسی ویژگی‌های سبکی داستان کوتاه «جشن فرخنده» از جلال آل‌احمد با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی». جستارهای زبانی. ۴ (۱)، صص. ۶۳-۳۹.

درپر، مریم. (۱۳۹۶). «سبک‌شناسی نشانه معنایی؛ سبک بوشی حضور در داستان کودکانه کلاغ سفید»، جستارهای زبانی. ۸ (۴)، صص. ۴۶-۲۷.

درپر، مریم. (۱۳۹۳). «لایه‌های مورد بررسی در سبک‌شناسی انتقادی داستان کوتاه و رمان»، مجله جستارهای زبانی، شمارهٔ ۲۱، صص. ۹۴-۶۵.
زکریایی کرمانی، ایمان؛ خوشبخت، زهرا و خواجه احمدعطاری، علیرضا. (۱۳۹۷). «سبک‌شناسی تذهیب‌های قرآنی در مکتب شیراز با تأکید بر مؤلفه‌ی فرم‌های تزیینی. هنر اسلامی»، ۱۴(۲۹)، صص. ۲۰۱-۲۲۸.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۷). «جادوی مجاورت»، مجلهٔ بخارا، شمارهٔ ۲، صص. ۲۶-۱۶.
شهراد، الهه. (۱۳۹۳). «خاتون‌های شاهنامه بزرگ مغولی (تحلیل نقش و جایگاه زنان در شاهنامه بزرگ مغولی با رویکرد بازتاب)»، زن در فرنگ و هنر، شمارهٔ ۶، صص. ۴۰۸-۳۹۱.

غیاثی، محمدتقی. (۱۳۷۳). «سیر تحول سبک‌شناسی»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شمارهٔ ۱، صص. ۴۹-۶۸.

غیاثی، محمدتقی. (۱۳۷۴). «روش‌ها و هدف‌ها در سبک‌شناسی»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شمارهٔ ۲، صص/ ۱۴۵-۱۳۷.

محمّدنژاد، معصومه. (۱۳۹۵). «صورخیال در اشعار مجد همگر یزدی»، همایش ملّی ادبیات غنایی.
مزینانی، ابوالفضل؛ نصیری، سحر. (۱۳۹۸). «طرح روش تحقیق جهت کاربست نظریهٔ استدلال تولمین در سبک شناسی، تحلیل گفتمان و زبان‌شناسی حقوقی». جستارهای زبانی. ۱۰(۳)، صص. ۸۹-۶۷.

مشهور، پروین‌دخت؛ فقیری غلام، محمد. (۱۳۹۳). «بررسی انواع زمان در دفتر چهارم، پنجم و ششم «مثنوی» با رویکرد «سبک‌شناسی رایانشی- پیکره‌ای»». جستارهای زبانی. ۵ (۱)، صص.۱۹۰-۱۶۷.

مهرابی، معصومه؛ ذاکر، آرمان. (۱۳۹۵). «تحلیل سبک‌شناختی چند حکایت گلستان در پرتو دستور نقشگرای نظام مند هالیدی»، دوماهنامهٔ جستارهای زبانی، ش۱(پیاپی ۲۹)، صص. ۱۹۶-۱۷۳.

یلمه‌ها، احمدرضا. (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی رباعیات مجد همگر با دیگر نسخ خطی و چاپی»، متن‌شناسی ادب فارسی، شمارهٔ ۱.

پایان‌نامه‌ها

منصف، مصطفی. (۱۳۷۶). تصحیح دیوان مجد همگر، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد: به راهنمایی محمود عابدی، تهران: دانشگاه تربیت معلم (خوارزمی).

نیکوکار، ساره. (۱۳۹۲). نقد و تحلیل غزلیات مجد همگر، پایان‌نامه کارشناسی ارشد: به راهنمایی حسین شهاب رضوی، یزد: دانشگاه آزاد اسلامی یزد.