گنجینه زبان و ادبیات فارسی

غزل مینی‌مال و ماکسی‌مال و مقایسه با ویژگی‌های مکتب مینی‌مالیسم

اسماعیل آقاجانی[۱]، محسن ایزدیار[۲*]، فاطمه قهرمانی[۲]

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران

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

* ایمیل نویسنده مسئول: m.izadyar@iau.ac.ir

چکیده

تحولات دنیای مدرن در هنر، ادبیات، شعر و غزل، که شعر ملی ایران است، دگرگونی‌هایی را ایجاد کرده است. توجه به مساله فرافرم و زیرمجموعه‌های آن از جمله غزل‌های ماکسی‌مال و مینی‌مال از تحولات نوگرایی در غزل امروز است. هر دو گونه غزل کلمه‌محور بوده و به کلمه ـــ انسان باور دارند. در هر دو گونه در ساحت فرم، محتوا، زبان و ساختار تحولاتی ایجاد شده است. غزل ماکسی‌مال در جهت کلمه محورشدن از ابزارهای داستان، متن فلسفی، نمایشنامه و... بهره برده است که با هم‌افزایی ژانرها متنی واحد را پدید آورده است. غزلی چندصدایی است که هر کاراکتر در آن صدای ویژه خود را داراست ولی در خدمت کل است. غزل مینی‌مال از فرم‌های ذهنی قطعه، رباعی، غزل تمثیل، غزل حجم، غزل مستند و غزل برش بهره برده است، شفاف، با واژگانی برهنه، حداقل استفاده از آرایه‌های ادبی و جلوه‌های ویژه. این دو گونه غزل با بهره‌گیری از ویژگی‌های مکتب‌های ماکسی‌مالیسم و مینی‌مالیسم در هنر توانسته‌اند شیوه‌ای مستقل در سرایش غزل را پیش گیرند و برخی از شاعران امروز به تناسب تحولات فردی و دگرگونی‌های جامعه در هر دو گونه طبع‌آزمایی می‌کنند و همین سرایش دوگانه می‌تواند نشانه تعادل در غزل امروز و حفظ زیبایی‌شناسی حداکثری غزل باشد.

کلیدواژگان: *غزل مینی‌مال، غزل ماکسی‌مال، مکتب مینی‌مالیسم، غزل امروز*

شیوه استناددهی: آقاجانی، اسماعیل.، ایزدیار، محسن.، و قهرمانی، فاطمه. (۱۴۰۴). غزل مینی‌مال و ماکسی‌مال و مقایسه با ویژگی‌های مکتب مینی‌مالیسم. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۳(۴)، ۱۸-۱.

© ۱۴۰۴ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۱۷ تیر ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۲۶ آبان ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۱ آذر ۱۴۰۴

تاریخ چاپ اولیه: ۸ آذر ۱۴۰۴

تاریخ چاپ نهایی: ۱ دی ۱۴۰۴

The Treasury of Persian Language and Literature

Minimal and Maximal Ghazal and Their Comparison with the Characteristics of the Minimalist School

Esmael Aghajani[1], Mohsen Izadyar[2]*, Fatemeh Ghahremani[2]

1. PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Ar.C., Islamic Azad University, Arak, Iran
2. Department of Persian Language and Literature, Ar.C., Islamic Azad University, Arak, Iran
*Corresponding Author's Email: m.izadyar@iau.ac.ir

Abstract

The transformations of the modern world in art, literature, poetry, and the ghazal—the national poetic form of Iran—have brought about significant shifts. Attention to the issue of meta-form and its subcategories, including maximal and minimal ghazals, represents one of the neo-formal developments in contemporary ghazal poetry. Both types of ghazal are word-centered and grounded in a belief in the word–human relationship. In both forms, changes have emerged in form, content, language, and structure. The maximal ghazal, in its movement toward becoming increasingly word-centered, has drawn upon the tools of narrative fiction, philosophical prose, drama, and other genres, generating through inter-generic synergy a unified text. It is a polyphonic ghazal in which each character possesses its own distinct voice, yet all serve the integrity of the whole. The minimal ghazal draws upon the mental forms of the fragment, quatrain, allegorical ghazal, volumetric ghazal, documentary ghazal, and the cut-section ghazal. It is transparent, with bare vocabulary, and characterized by minimal use of literary devices and rhetorical embellishments. By employing characteristics of maximalism and minimalism in art, these two types of ghazal have managed to establish an independent style of composition, and some contemporary poets, in response to individual developments and societal changes, experiment with both forms. This dual mode of composition can be considered a sign of balance in today's ghazal and of preserving the maximal aesthetic integrity of the genre.

Keywords: *minimal ghazal, maximal ghazal, minimalist school, contemporary ghazal*

How to cite: Aghajani, E., Izadyar, M., & Ghahremani, F. (2025). Minimal and Maximal Ghazal and Their Comparison with the Characteristics of the Minimalist School. *The Treasury of Persian Language and Literature*, *3*(4), 1-18.

© 2025 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 08 July 2025
Revise Date: 17 November 2025
Accept Date: 22 November 2025
Initial Publish: 29 November 2025
Final Publish: 22 December 2025

مقدمه

بیان مضمون‌های اجتماعی و حتی عاشقانه‌های امروزی زبانی امروزی را می‌طلبد. شاعران نیز در هر دوره تلاش کرده‌اند که با روح زمان همراه شوند و به مقتضای آن در آثار خود دگرگونی‌هایی ایجاد کنند. این دگرگونی‌ها به غزل که شعر ملی ایران است نیز راه یافته است. با ورود ایرانیان به دوران مدرن یعنی از دوران مشروطه، مساله نوشدن غزل مطرح شد و تلاش شاعران بر آن بود که در زبان، ساختار و محتوای غزل تحولاتی ایجاد کنند. از جمله این تلاش‌ها توجه به مساله مینی‌مالیسم و ماکسی‌مالیسم در غزل در جهت کلمه محور نمودن غزل بود.

غزل مینی‌مال شاخه‌ای از مکتب عریانیسم دانسته شده که از فنون مینی‌مال در مکتب مینی‌مالیسم هم بهره می‌برد. در غزل ماکسی‌مال فرافرم حاکم است و به رغم تغییر در فرم غزل، بر حسب شرایط زمان، مکان، فرهنگ و تاریخ، همه فرم‌ها در هم‌افزایی با هم فرمی بنیادین و منسجم را شکل می‌دهند.

در این پژوهش به مقایسه این دو گونه غزل با یک‌دیگر و مقایسه جانبی آنها با اصول مکتب‌های مینی‌مالیسم و ماکسی‌مالیسم در هنر با هدف کلی بررسی بخشی از تحولات غزل در دهه اخیر پرداخته شده است تا به این پرسش پاسخ گفته شود که وجوه شباهت و تفاوت‌های اساسی این دو گونه از غزل امروزین چیست؟ هم‌چنین آیا غزل ماکسی‌مال و مینی‌مال در ایران به پیروی از مکتب‌های هنری مینی‌مالیسم و ماکسی‌مالیسم غرب شکل گرفته است یا خود ویژگی‌های مستقلی دارند؟

از این رو ضمن ارائه تعاریفی از غزل نو، سیر غزل نو تا امروز، ویژگی‌های دو مکتب مینی‌مالیسم و ماکسی‌مالیسم ویژگی‌های غزل مینی‌مال و ماکسی‌مال، به بررسی مقایسه‌ای این دو گونه غزل با یک‌دیگر و با مکتب‌های مورد نظر پرداخته شده است. محدوده مطالعاتی پژوهش بیشتر غزل‌های دهه هشتاد تا امروز است که توسط آرش آذرپیک و شاگردان مکتب شعری وی در غزل، سروده شده است. آذرپیک با طرح مساله (مکتب) عریانیسم و کلمه ـ شهروند تلاش کرده است به اصطلاح مکتبی خاص در غزل به عنوان شعر ملی ایران عرضه کند.

سیر غزل نو از آغاز تا امروز

مضمون‌های اجتماعی و حتی عاشقانه امروزی را با زبان امروز باید بیان کرد. بیان بن‌مایه‌های شعر غنایی و غزل (عشق) هم زبانی نو می‌طلبد که با دنیای اندیشگانی و روحی و فناوری‌های روز دنیای ارتباطات همراه و همگام باشد. از این رو است که شاعران امروز به نیازهای جامعه توجه کرده و تلاش می‌کنند همسو با مقتضیات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی زمانه، خود را در سرنوشت جامعه مسوول بدانند. این همسویی در زبان، اندیشه و بلاغت شعر شاعران در هر دوره زمانی دگرگونی‌هایی را ایجاد می‌کند.

در غزل، بعد از مشروطه تحولاتی ایجاد شد که آن را به سوی «نئوکلاسیک» پیش برد. در آغاز، شاعران در عین تکیه بر سنت غزل، از نظر زبان و ساختار، در نوع نگاه و برخی از مشخصه‌های شعر تحولاتی ایجاد کردند. از نمایندگان این نوع غزل‌ها فریدون توللی، محمدحسین شهریار، مهدی حمیدی، هوشنگ ابتهاج، رهی معیری، معینی کرمانشاهی، مشفق کاشانی و نادر نادرپور بودند. این نوع غزل کلاسیسیسم از دهه چهل تا دهه شصت با درخشش شهریار، بهبهانی، و توللی اشباع شد. اما از دل این نوع غزل شاخه دیگری رخ نمود. مساله شعر نیمایی به ویژه جریان شعر سپید در محافل شعری مطرح شد. نخست نیما شعر بلند افسانه (که به نظر می‌رسید می‌تواند غزلی طولانی باشد) را سرود که در آن تلاش وی برای آزادی در زبان نیز به خوبی نمایان است. پس از وی جریان شعر سپید را شاملو ایجاد کرد. گرایش به زبان نیما نقطه امیدی بود در غزل که رو به ضعف گراییده بود. شاعران غزل‌سرایی چون بهبهانی، بهمنی و منزوی برای مدتی به سپیدگرایی روی آوردند و زبان نو، ظریف و به روزی را به نحوی متفاوت در شعرهای خود وارد کردند. پس از این تجربه به گونه‌ای حرفه‌ای

به غزل بازگشته و تلاش کردند شالوده غزل نو را به گونه‌ای حساب‌شده طرح‌ریزی و پایه‌های آن را محکم کنند. حتی فروغ هم با تک‌غزلش در این جریان نقش بسزایی داشت. در سال ۱۳۴۷ نخستین غزل جریان شعری نو یا معاصر در مجله فردوسی چاپ شد؛ غزلی از حسین منزوی با عنوان «حنجره زخمی تغزل».

در دهه‌های پنجاه و شصت، غزل در محور عمودی و با توالی منطقی و مصنوعی شکل گرفت به گونه‌ای که توصیف‌های روایی و رمانتیک بدان راه یافت. غزل‌واره‌هایی که گرچه ویژگی‌های فرمی و بیرونی غزل کلاسیک را نداشت، به لحاظ محتوایی به شدت با غزل همخوانی داشت. پس از انقلاب اسلامی غزل نو با آموزه‌های دینی و مفاهیم ارزشی و البته مضمون‌های انقلابی شکلی نو یافت. در دهه شصت شاعران به شیوه روایی ـ نمایشی غزل روی آوردند که ویژگی‌های خاصی داشت از جمله تلمیح و استعاره‌های فراوان، نزدیکی به زبان گفتار، ورود واژگان بی‌سابقه چون اشیا و پدیده‌های پیرامون به گونه‌ای عینی و جزئی به غزل، روایی و نمایشی‌کردن غزل برای ارتباط صمیمانه‌تر با شعر، توجه به محور عمودی شعر به واسطه این روایی و نمایشی‌کردن غزل، نزدیک‌ترکردن غزل به شعر سپید برای تلفیق آن با شیوه‌های مدرن شعر.

این شیوه به دلیل ضعف اندیشه، ابتذال عاطفی، افراط در بیان روایی، استعمال بی‌رویه و بی‌حساب کلمات و نزدیکی بیش از حد به گفتار، عدم رعایت قواعد مسلم دستوری و لغزش‌های اعتقادی و وجود روحیه یاس و سرخوردگی و سنت‌گریزی به شیوه تقلید-پذیری، دچار افراط شد. هرچند برخی شاعران از این عیوب مبرا ماندند (اخلاقی، ۲۰۱۲: ۴) در دهه هفتاد رویکرد به غزل بیشتر شد و غزل‌های قوی سروده شد. جوانان غزل‌سرا به زبان‌شناسی، فلسفه، مسائل اجتماعی و... روی آوردند و نیاز به تغییر بنیادین در غزل را بیشتر احساس کردند. دو گروه غزل در این دوره شکل گرفت: نخست «غزل فرم» یا «غزل روایی» که ادامه غزل نئوکلاسیک بود، دوم «غزل پست‌مدرن» یا «غزل موتفاوط».

در غزل روایی علاوه بر داستانی‌شدن، ردیف کم‌رنگ و کم‌کم حذف، و قافیه ساده شد. به جای مسائل کلی به مسائل جزئی و ریز توجه شد و کلیت غزل بستر اتفاق می‌شد نه یک بیت. از این رو ابیات موقوف‌المعانی گسترش یافت. فضای غزل بیشتر سوررئال و با تکیه بر ضمیر ناخودآگاه حس نوستالوژیک در آن بود. اندیشه‌های نهیلیستی چون مرگ شخصیت داستان به غزل راه یافت. البته در پایان دوره این گونه غزل روایی بحث سوررئال هم از آن حذف شد و آن را به شعر منظوم تبدیل کرد که حالت توصیفی قصیده‌مانند داشت. به موازات غزل روایی غزل موتفاوط از غزل نئوکلاسیک و شعر سپید پدید آمد که دغدغه‌های پست-مدرن انسان امروز را در خود گنجاند. از ویژگی‌های آن نگاه غیرخطی به زمان بود که محتوا را متزلزل می‌کرد و نیز در زبان هم به جمله‌های ناتمام و سه‌نقطه‌ها انجامید.

در این دوره و این زمینه بحث‌های رولان بارت در باره مرگ مولف و مساله هرمنوتیک سبب شد غزل‌ها زبانی گنگ و پیچیده یافته و بیشتر به مسابقه هوش تبدیل شوند و دیگر حرف دل نباشند. از نقاط قوت این گونه غزل حضور دیالوگ یا صداهای خارجی دیگر به همراه شخصیت‌پردازی‌ها بود. هم‌چنین به جای جنسیت کاراکترها به عملکرد آنها توجه می‌شد. برخی دیگر از ویژگی‌های این گونه از غزل عبارتند از: وجود جمله‌های دیالوگی با لحن معیار یا محاوره و حضور فردیت‌ها در کنار هم به گونه‌ای که مولف و شاعر آنها را ارزش‌گذاری نمی‌کرد و گاه مخاطب شعر می‌توانست آنها را روانکاوی کند و بشناسد. این‌گونه غزل هنوز هم در حال آزمون و خطا و تغییر است.

در غزل‌های دهه هشتاد بیشتر با ردیف‌های بلند در شعر روبه‌رو هستیم. هم‌چنین تکرار عینی مصراع اول در آخر شعر (رد مطلع) را در حدود نیمی از غزل‌های این دهه می‌توان دید (1).

غزل‌سرایان معاصر

فریدون توللی از آغازگران غزل نو بود که در حوزه ترکیبات و استعاره‌های عاشقانه، رمانتیک و مضامین سوزناک عاشقانه سروده است. منوچهر نیستانی را هم از مبتکران غزل‌پردازان نئوکلاسیک زمان خود برشمرده‌اند. وی تلاش کرد علاوه بر سکته‌های عمدی، نوعی شکل نحوی متفاوت در قالب عبارت‌ها و جمله‌های معترضه که بیشترشان بی فعل و با کاربرد تاکیدی و تفسیری بودند در شعر بگنجاند (حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۳۰). حسین منزوی از پیشاهنگان غزل نو با شیوه مهم شعری تغزل رمانتیک و عاشقانه شمرده می‌شود. وی به لحاظ زبانی، هنجارشکنی و هنجارگریزی را جانشین کهنگی زبان شعر کرد و از به کارگیری کلیشه‌های رایج شعر سنتی سر باز زد. هم‌چنین معشوق را به معنایی جداگانه از گذشته در شعرش حضور داد. سیمین بهبهانی نیز از شاعران تاثیرگذار در حوزه غزل نو بود که تلاش کرد فضا و سیاقی نو در غزل بیافریند. وی با آشنایی‌زدایی در غزل جایگاه ویژه‌ای یافت. هوشنگ ابتهاج، موضوعات انسانی عشق، مرگ و زندگی را در غزل‌های خود گنجانده و مخاطب را به تامل واداشته است و به وی الهام می‌دهد. فریدون مشیری با سبکی ساده و قابل فهم که بیشتر احساسات شخصی و اجتماعی خویش را بیان کرده است توانست با مخاطب ارتباط عاطفی برقرار کرده و توجه وی را جلب کند. فروغ فرخزاد با سرایش تک‌غزل خود با موضوعی عمومی، زبان ساده و احساسات عاشقانه و تناقضات، در شکل‌گیری غزل نو بی‌تاثیر نبوده است. علی پالیز با سبکی نوآورانه و زبان شعری غنی در غزل‌هایش به مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی پرداخته و گاه به تناقضات جامعه نیز اشاره داشته است. شفیعی کدکنی نیز با دو مجموعه شعر «در کوچه‌باغ‌های نشابور» و «بوی جوی مولیان» از پیش‌روان غزل نو محسوب می‌شود.

غزل مینی‌مالیسم

مینی‌مالیسم از مظاهر مدرنیسم در جهان است که به هنر و ادبیات به ویژه شعر هم راه یافته است. در دهه هفتاد ژانرهای داستان مینی‌مال و پس از آن شعر مینی‌مال و در ادامه غزل مینی‌مال شکل گرفت. در گذر از این شکل‌ها در دهه هشتاد «غزل‌واژه» شکل گرفت؛ این گونه از شعر، تحولات فرمی، ساختاری، محتوایی و زبانی قابل توجهی را در غزل ایجاد کرد که البته باز هم متاثر از مدرنیسم بود.

غزل مینی‌مال که می‌توان آن را پیوند ادب کلاسیک ایران با ادب مینی‌مالیستی غرب دانست، حاصل تلاش جوانانی بود که با دغدغه‌های تجربه مدرنیسم در بافت جامعه در نیمه دوم دهه هفتاد رخ نمود. سیمین بهبهانی در آغاز نظریه ضد غزل خود را مطرح کرد و پس از آن آرش آذرپیک نظریه کلمه ـ شهروندی را ارائه داد.

از نگاه آذرپیک غزل مینی‌مال پیرو تام و تمام مکتب مینی‌مالیسم و ماتریالیسم نیست. برعکس ماتریالیست ادبی و هم‌سو با مینی‌مالیست‌ها واژگان را دارای وجود زنده می‌داند. به مکتب انسان ـ کلمه در مکتب اصالت کلمه باور دارد. در این گونه غزل، روایت باید در ذات خود زایشگر شعریت باشد. وی پیوندی گشتالتی بین غزل ایران و ادب مینی‌مالیست غرب ایجاد کرد. وی در غزل مینی‌مال نگاهی ارگانیک به کلمه داشته است و توانسته تحولی در ادب مینی‌مالیستی و غزل ایران به وجود آورد. این‌گونه غزل در سال ۱۳۷۷ توسط آذرپیک به ادبیات پیشنهاد شد. این تفکر مینی‌مالیستی (ایجاز کم هم زیاد است) در ذهن و زبان آذرپیک به خلق ژانر غزل مینی‌مال در شعر کلاسیک و ژانر «واژونه» در ادبیات آزاد شد (2).

غزل مینی‌مال

غزل مینی‌مال «تغزلی است که در و بر خود حیثیتی مینی‌مال گرفته و بنا بر مرام خویش در همه ساحت‌های کشف‌شده جهان شعر و داستانی به خود حقِ ورود، نمود، بروز و ظهور می‌دهد. یعنی غزل

مینی‌مال هم به روح تغزل ایرانی و هم به روح مینی‌مالیسم جهانی عاشقانه وفادار است. اما در افراط و تفریط سیستماتیک هیچ کدام محدود و محصور و مقید نمی‌ماند. در غزل مینی‌مال، مینی‌مالیسم شعر یا داستان گشوده بر تغزل با غزلی گشوده و نگرشی مینی‌مالیستی است» (3).

غزل مینی‌مال شاخه‌ای از مکتب عریانسم است که به نگرش انسان ـ کلمه باور دارد و کلمه را زنده می‌داند. واژگان در غزل برهنه هستند؛ از آرایه‌های ادبی و ایجاز مطبوع بسیار کم در این گونه غزل استفاده می‌شود؛ از این رو شعریت در خود روایت نهفته است و بدون کمک صناعات ادبی، روایت کشف‌شده در آن باید شعر کاملی را بسازد.

«ریشه پیدایش غزل مینی‌مال را باید در هزاره سوم جست؛ در عصری که کنار هم بودن انسان‌ها به حداقل رسیده و حتی حرف‌زدن عاشق و معشوق هم به پیام‌های کوتاه منجر شده؛ دیگر اطناب در غزل جایگاه آن‌چنانی ندارد» (4).

یکی دیگر از ویژگی‌های غزل مینی‌مال ترجمه‌پذیری آن است، به این معنا که غزل بعد از ترجمه‌شدن تنها قافیه و وزن را ممکن است از دست بدهد و داستان مینی‌مال تغزل‌آمیزی از آن پدید آید. همچنین ویژگی برجسته این غزل سرشاربودن آن از مفاهیم و دغدغه‌های وجودی و اجتماعی انسان، علاوه بر اشکال گوناگون فرم ذهنی و زبان گفتاری است. ویژگی دیگر داشتن عاطفه و تغزل به دور از اطناب است. از ویژگی‌های دیگر آن است:

ـ اعتقاد به کلمه ـ شهروندی و برابری ادبیات

ـ بهره‌جویی از همه تکنیک‌ها و دستاوردهای فنی در ادبیات مینی‌مالیستی جهان در عین فرآوری از ایدئولوژی بسته سیستم مینی‌مالیستی

ـ حضور دیگری با گسترش فضای دیالوگی

ـ به حداقل رساندن جلوه‌های ویژه شعری به گونه‌ای که ادبیت متن برآیند جلوه‌آفرینی‌های ایماژیک محض در شعر نباشد

ـ به حداقل رساندن ترکیب‌سازی‌های شاعرانه

ـ نمود تغزلی نوین با به حداقل رسانیدن روح مشترک تمام جریانات غزلی مشترک پیشین در معنای به حداقل رساندن فضاهای تشریحی ،توصیفی، توضیحی و اطناب تغزلی (5).

فرم‌های ذهنی غزل مینی‌مال

براهنی فرم ذهنی را محیطی دانسته است که شعر در آن حرکت کرده و پیش می‌رود و اشیا و احساس‌ها را هم با خود پیش می‌برد و مخاطب را با احساس اندیشه و تخیل شاعر مواجه می‌کند (6)

شش فرم ذهنی برای غزل مینی‌مال در نظر گرفته شده است:

۱ـ فرم ذهنی فضای قطعه‌وار با فرم ذهنی رباعی

فرم ذهنی رباعی ایجاب می‌کند که سه مصراع اول زمینه‌ساز مصراع پایانی بوده و مصراع چهارم یا مصراع ضربه شعر را به وحدتی ارگانیک می‌رساند و فرم ذهنی را کامل می‌کند. در واقع همچون پازلی می‌شود که قطعه آخر وحدت و یکپارچگی شعر را مشخص می‌کند:

«کودک خیره: « چیست این این بابا؟»

«هیچ! یک نقشه، نقشه دنیا»

...

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

...

کودک و خشم، پاک‌کن، نقشه» (7).

۲ـ فرم ذهنی غزل مستند

در غزل مستند «تمام داشته‌های شعری و ساحات آرایشی روایت اثر به کمینه شکل ممکن ارائه می‌شوند. متن تغزلی مینی‌مالیستی ما در اوج پیرایش دارای جوهره‌ای هنری به منظور انعکاس روایت اثر است. ایماژها در آن کاملا طبیعی و بدون دخل و تصرف خلاف عادت و خیال‌اندود ارائه می‌شوند (8)، به این معنا که جوهره هنری شعر روایت را بازتاب می‌دهد نه به‌کارگیری آرایه‌های ادبی فراوان در اثر را:

«آن آن که در معشوقه‌های حافظانه‌ست

یک سایه محو است از آن آنِ سارا

بر دار حق دارد اناالحق زن برقصد

آن کس که سر داده‌ست در عرفان سارا

...

آن‌جا که یوسف خود زلیخایی‌ست در شهر

کوچه به کوچه مست و سرگردان سارا

بند زلیخا می‌شود زندان یوسف

کنعان یوسف می‌شود زندان سارا» (۱۹ آبان ۱۳۹۹).

«شب و طغیان و یک تعصب کور

مسلخ یک فرشته تنها

دار قالیچه، دختر زیبا

آبی‌اش آسمان آینه‌ها

...

نکند عشق با کسی دارد

دور از یوغ چشم ما سارا!؟!

دست از پا اگر خطا بکند

می‌شود ننگ خانواده ما

مرگ باید که ناگهان نبر

آبروی قبیله ما را» (7).

۳ـ فرم ذهنی غزل حجم

روایت غزل حجم جهشی روایتی در درون فرم ذهنی است، نه چونان روایت خطی شاعران و نه همچون غزل پست‌مدرن، بدون توسل به تکنیک‌های شکست روایت؛ نه برآیند تکوین تصویری مرکزی با جلوه‌های ویژه شعری و زبانی و نه توضیح شاعرانه داستان متن برای هنری‌کردن آن است (محمدی، ۱۴۰۰: ۲۰۸).

در این جهش روایتی، شاعر از سمبل یا آیکون بهره می‌برد، نه تشبیه. در روایت از یک سمبل به سمبلی دیگر می‌جهد و تنها ردی از فضای روایتی بر جای می‌گذارد و در نهایت پازل و روایتی در ذهن خواننده مجسم خواهد شد. از این رو می‌توان برای آن یک فرم ذهنی منسجم متصور شد:

«سیصد و چند شماره انگار

تلفن مسخره کرده ما را

باز می‌گیرم و باید حتما

پشت خط گوش کنم یک زن را

نام تو؟ وای نه! گل قحطی بود

خط اگر خط نخوری... و چندی‌ست

دل من تنگ‌ترین تا شاید

بشنود آن سوی خط سوسن را» (4).

۴ـ آیکون

آیکون سمبلی است که دارای ارزش‌های تثبیت‌شده و نمادین است که دچار دخل و تصرف شخصیتی نمی‌شود (9)

مقوله آیکون نخستین بار توسط آذرپیک در فضای شعر مطرح شد. فضای شعر حجمی که آذرپیک آن را مطرح کرده است آیکون‌محور است و باعث جهش‌های روایتی در غزل حجم می‌شود.

۵ـ فرم ذهنی غزل تمثیل

تمثیل شیوه‌های بیان تعلیمی قطعه است، اما در غزل نیز از سال ۱۳۷۶ به بعد به گونه‌ای هنرمندانه ذوب شده است. در غزل تمثیل، تمثیل در فضایی به شدت عاطفی اما ناتعلیم‌گر و غیر نصیحت‌گرا ارائه می‌شود (8).

تمثیل الگویی روایتی است که شاعر به کمک آن منظور واقعی خود را به خوبی به مخاطب انتقال می‌دهد. (خط چهار تابلوی ایست در آغوش باد) از آنجا که شاعر هدفی ثانوی را از تمثیل در غزل تمثیل در نظر دارد، نمی‌توان این غزل را در مکتب سمبولیسم جای داد. اگرچه فضای غزل تمثیل، عاطفی بوده و تعلیمی نیست، هدف شاعر انتقال اندیشه خود و آموزش‌های اخلاقی و انسانی و حتی ایجاد فضای تعالی اجتماعی برای مخاطب است:

«بچه ماهی به تور می‌نگریست

راز این پرده مشبک چیست؟

پدر و مادر مرا هم برد
راستی این فرشته ما نیست؟!
تا به کی مثل لاک‌پشتی پیر
روز و شب یکنواخت باید زیست
می‌روم از حصار بی‌تکرار
تا به آن‌جا که آسمان آبی‌ست
می‌روم اوج را ولی باید
سخت بر حال لاک‌پشت گریست
ساعتی بعد آن سوی برکه
رقص آتش، غروب یک ماهی» (10).

تمثیل بچه‌ماهی و تور، تمثیل انسان‌هایی است که در بند تکرار و یکنواختی گرفتار شده‌اند. وسوسه ایجادشده در وجودشان برای خروج از این جهان تکراری آنها را به عصیان وامی‌دارد و به تمسخر انسان‌هایی می‌پردازند که همچون لاک‌پشت آهسته و پیوسته راه می‌پیمایند. ماهی در پایان گرفتار تور و مرگ می‌شود.

۶ـ فرم ذهنی برش زندگی

این فرم ذهنی بیشتر به یک اتفاق روزمره مستند و درنگی کوتاه به دغدغه‌های آدم‌ها می‌پردازد. برشی کوتاه و معمولی و تغزل‌آمیز از زندگی که فراز و فرود داستانی ندارد و بیشتر به مکتب مینی‌مالیسم جهانی نزدیک است (3)

نمونه شعر یک روز کاملا عادی در کتاب درست داشتنت اتفاق است می‌افتد از رحمت غلامی؛ کفش نوپا را می‌زند

«کفش نو انگشت پا را می‌زند
پای من در کفش هی جان می‌کند
آی آقا! نان برایم می‌خری؟
می‌زنم بر سینه او دست رد
کفش نو انگشت پا را می‌زند
پای من در کفش هی جان می‌کند
روزنامه باز مردی شیشه‌ای
همسرش را کشته با مشت و لگد
کفش نو انگشت پا را می‌زند
پای من در کفش هی جان می‌کند» (11).

مکتب عریانیسم

مکتب عریانیسم با توجه به مکتب‌ها و اندیشه‌های بزرگ غرب و شرق مکتب اصالت کلمه شکل گرفت. آغاز رسمی این جنبش در سال ۱۳۸۵ در دانشگاه پیام نور اسلام‌آباد غرب بود که نخستین انجمن علمی ـ فلسفی در راستای فلسفه عریانیسم با ریختمانی آکادمیک اعلام موجودیت کرد و در اندیشکده کلمه‌گرایان ایران به کار خود ادامه داد. پس از برگزاری کارگاه‌های فراوان از سوی شاگردان آذرپیک سایت رسمی اصالت کلمه ایجاد شد و این تفکر انتقادی از سوی آذرپیک حمایت شده پس از آن در ادامه در دهه نود جنبش ادبی ۱۴۰۰ رسما اعلام موجودیت کرد. اعضای انجمن کلمه‌گرایان نیلوفر مسیح، شهریار میرزاپور، زرتشت محمدی هستند. غزل ماکسی‌مال برآمده از این اندیشه است.

ویژگی‌های غزل ماکسی‌مال

ساحت‌های غزل ماکسی‌مال فرم، محتوا، زبان و ساختار است.

ـ فرم: غزل ماکسی‌مال برای کلمه‌گراشدن از فرم معمول غزل کلاسیک و نئوکلاسیک خارج شده و از برخی پتانسیل‌های کلمه بهره برده است. این گونه غزل در حرکتی بسیط و طولی به سمت کلمه‌محورشدن امکانات نمایش‌نامه، داستان، محاوره، متن‌های فلسفی، تحمیدیه و... را ابزارهایی برای متن قرار داده است؛ از این رو می‌توان آن را متنی فراژانر دانست که در آن گاه ژانرها با هم ترکیب و همگون شده یا به هم‌افزایی با هم می‌رسند و در نتیجه متنی واحد را پدید می‌آورند (5).

در غزل ماکسی‌مال قالب غزل حفظ شده در عین حال از ژانرهای متعدد استفاده می‌شود. شاعر به بهانه طولانی‌کردن غزل از این قالب خارج نمی‌شود، بلکه فرم غزل انسجام و ساختارش را حفظ کرده و موضوعی واحد را ارائه می‌دهد.

ـ **شکل نوشتاری غزل ماکسی‌مال:** شکل نوشتاری این گونه غزل در حرکت به سوی نوآوری به شکل شعر نیمایی متمایل شده است. بدین معنا که شاعر به ضرورت شعری مصراع را شکسته و ادامه آن را در سطر بعدی آورده است (12).

ـ **حضور عناصر شعر و داستان در متن غزل با عنوان روایت دیالوگ یا مونولوگ محور:** این محوریت در معنای دیالوگ داشتن یا مونولوگ داشتن نیست، بلکه کاراکترها خود در متن حضور داشته و راوی، نویسنده و مخاطب هر یک مستقل از دیگران دیالوگ، مونولوگ تک‌گویی درونی و یا صدای خاص خود را داراست. چنین دیالوگ‌ها و مونولوگ‌های درونی با مخاطب دیالوگ برقرار کرده و موجب حرکت متن می‌شوند. این دیالوگ‌ها بیان احساس، عقیده و درونیات راوی است، نه قضاوت و نگرش وی، و معمولا در « » یا ( ) قرار می‌گیرند. دیالوگ‌ها به دو شکل می‌آیند:

الف) هر دیالوگ قافیه و ردیف ویژه برای خود داراست.

ب) برای تغییر فضا و دیالوگ‌ها از ترکیب‌بند استفاده می‌شود. با ورود مخاطب به جریان روایت، محور عمودی غزل محکم شده و جداسازی حتی یک بیت از آن ناممکن می‌شود.

فضاهای متفاوت در روایت غزل وجود دارد که تشخیص هر فضا با تغییر ترکیب‌بندها و تحول عاطفی ادراکات درونی تغییر رویکرد کاراکترها از راه گفت‌وگو مشخص می‌شود. در غزل‌های روایی مانند «کیک عروسی»، «ابراهیم‌خان کلانتر»، «مرشد و دخترک» و ... این فضاها دیده می‌شود.

ـ **در غزل ماکسی‌مال همه عناصر و اشیا برای خود صدا و دیالوگ طبیعی دارند** حتی نشانه‌های سجاوندی هم با مخاطب به گفتمان می‌پردازند. همگی به عنوان کاراکترهای متن شناخته می‌شوند. (5) حتی راوی یا نویسنده هم کاراکتری مستقل است در خدمت متن که می‌توان آن را، در عین استقلال صدا در ارتباط با دیالوگ‌های دیگر تحلیل پدیدارشناسانه کرد.

ـ **تحلیل پدیدارشناسانه درونی بیرونی کاراکترها:** همان‌گونه که پیش از این گفته شد برای تغییر فضا در غزل مینی‌مال از تکرار ترکیب‌بند استفاده می‌شود که از تکرار امر درونی نشان دارد. اما در غزل ماکسی‌مال از ترکیب‌بند که نشان از تحول درونی کاراکترها دارد استفاده می‌شود. این تحولات درونی باعث تحول عوامل بیرونی و رخدادهای روایت می‌شود. از این رو است که شکل‌گیری ترکیب‌بند در پی تحول غزل پیش آمده و گاه این تحول درونی موجب ایجاد گفت‌وگوی درونی هم می‌شود.

حتی گاه ممکن است ترکیب‌بند هم در شکل ظاهری متحول شده و به جای دو بیت تک‌بیتی شود.

ـ **فرافرم**: فرم یکی از ساحت‌های کلمه و حقیقتی عمیق است که دو بعد ثابت و متغیر دارد. برون‌رفت از بعد انحصاری، افراطی، انحطاطیِ نگرش‌های مطلق‌گرا و نسبی‌گرا نسبت به پدیده‌ها و امور موجود در جهان و به ویژه ادبیات، همان حقیقت عمیق است (13) بعد ثابت فرم همان تعریف ثابت بوده و بعد متغیر آن بر حسب شرایط زمانی، مکانی، فرهنگی، اجتماعی و... شکل می‌گیرد. از این رو فرم ثابت روایت در یک غزل می‌تواند فرم‌های ذهنی غزل فرم، غزل پست‌مدرن، غزل مینی‌مال و... را دارا باشد. نکته مهم اینجاست که همه این فرم‌ها در یک هم‌افزایی، هم فرم بنیادین و منسجمی را شکل می‌دهند.

نمونه کاربرد فرم ترجیع‌بند در غزل:

«واژه‌ها• دانه‌های سرخ انار

روی هر واژه• شش دقیقه بهار

عشق یعنی پرندگی‌کردن

ماه نو را• به خانه‌آوردن

زیر باران• به گل قسم‌خوردن

دل به رق تگرگ نسپردن» (10).

ـ **مرکزگرایی**: در غزل ماکسی‌مال یک غزل از زاویه‌های دید گوناگون نشان داده می‌شود. زاویه دید نویسنده، راوی، مردم، دانای

کل، کاراکترها و... و برعکس غزل پست‌مدرن، مرکز در آن گم نمی‌شود بلکه یک زاویه دید گسترده و مرکزافزا ضمن هم‌افزایی زاویه‌های دید گوناگون، و در حد امکان روایت را از زاویه‌های گوناگون بررسی کرده و داوری عجولانه نمی‌کند. (رک: آذرپیک، غزل «گل بت نامک»)

ـ در غزل ماکسی‌مال در کاربرد نشانه‌های سجاوندی نوآوری رخ داده است. این نشانه‌ها جزء جدایی‌ناپذیر این گونه شعری است از جمله نشانگان راوی که به شکل دایره‌چین می‌آید، نشانگان دیالوگ، گیومه است و نشانه مونولوگ گیومه و دو اسلش‌چین، برای نویسنده پرانتز و دایره‌چین، برای راوی، کروشه و دایره‌چین، برای موتیف، متن ایتالیک‌شده و برای اپیزودبندی، مربع در نظر گرفته شده است (10).

راوی:

«خورشید• در تمام خودش• می‌وزد مرا

هر روز• یک ستاره نو می‌دهد مرا»

ـ تعداد بیت‌های غزل ماکسی‌مال گاه تا ۱۸۰ بیت هم می‌رسد. هدف از این افزونی ابیات بلندنویسی صرف نبوده بلکه ایضاح مفاهیم است آن هم نه در معنای عدم ایهام و ایجاز درونی بیت‌ها بلکه برای درنگ در اندیشه شاعرانه و واکاوی درونی ـ برونی دغدغه‌های نویسنده.

ـ در غزل ماکسی‌مال عواطفی چون ترس، عشق، آرزو، افسوس، تواضع ریاکارانه و ... که از جمله عواطفی است که در دانش روان‌شناسی در انسان شناسایی شده است به گونه‌ای نوآورانه بیان شده است:

آرزو: «کاش دنیا/ شود به سان دلم

بعد یک عمر ناله/ نیک‌فرجام» (10).

تواضع ریاکارانه: «هیچ اگر سایه پذیرد/ بی‌شک

سایه آن هیچم من

مست خورشیدم و هنگام سماع

گرد او/ یک‌سره می‌پیچم من» (همان: ۳۰)

ـ در غزل ماکسی‌مال در بیان نگره‌ها هم نوآوری صورت گرفته است. در این گونه غزل چندین نگره در دگرسوژه حضور دارند. هر دگرسوژه یک نگره را در بر گرفته و نماینده یک شخصیت اجتماعی می‌تواند باشد. احوال هر دگرسوژه جداگانه بررسی می‌شود و همه این حالات و دگرسوژه‌ها هم از عامل درونی یا بیرونی نشان دارند. در واقع می‌توان نوعی وحدت وجود ادبی در نظر گرفت که در آن اجتماع نقیضین ممکن شود. برای مثال در ستایش یک شخص یا ابراز عشق، ساحت‌های دیگر، عرفان، مدح، مذهب و... با این فضا همراه می‌شوند و می‌تواند جنسیتی شناور هم داشته باشد مثلا معشوقی باشد بدون جنسیت یا با جنسیتی گم‌شده در شعر سارا: سارای کتاب اول دبستان اگرچه یک نام شخصی است اما جنسیت و نامی گم‌شده و فراگیر می‌تواند باشد.

نگره روان‌شناسانه: «گفته بودم شبیه قلب شود

کیک جشنم/ به روی ظرف سفال

شکل دیگر شده‌ست// وای خدا!

دارم از غصه می‌روم از حال» (همان: ۵۸).

نگره 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: ۲۲).

ـ در غزل ماکسی‌مال هنگام استفاده از ترکیب‌بند با تغییر فضا، در کاربرد قافیه هم نوآوری رخ می‌دهد و این نوآوری در کاربرد قافیه و گاه ردیف بیشتر به حضور ترکیب‌بندها بستگی دارد:

«پای بر چشم ما گذاشته‌اید

هر قدم یک ستاره کاشته‌اید

قصر ما را/ تمام زیر گام

مثل یک فرش سرخ‌فام بدان» (10)

ـ در ماکسی‌مال در فرم ذهنی غزل هم نوآوری رخ می‌دهد.

نوآوری در فرم ذهنی می‌تواند سوژه‌محور باشد، سوژه‌های عاطفی گوناگون اجتماعی، قلندرانه و ... در یک غزل می‌تواند ابژه‌محور باشد که در زمانی خاص با جمع ضدین عواطف، امیال و احساسات روبه‌رو شویم؛ دگرسوژه‌محور یا کلمه‌گرا که نوعی غزل در اجتماع را شکل می‌دهد نه در باره اجتماع در این غزل خود شاعر هم یک دگرسوژه می‌شود، سوژه‌ای شناور در اثر که همان من و توی شناوری است که در پدیدارهای گوناگونی چون عشق، امید، مبارزه و... تجلی می‌یابد (که پیش از این از آن سخن گفته شد).

«چشمانش آواتار شاعرهاست، هر صبح

صد مولوی می‌ریزد از چشمان سارا» (14).

«آن‌جا که یوسف خود زلیخایی‌ست در شهر

کوچه به کوچه مست و سرگردان سارا» (همان)

از مجموع این ویژگی‌ها برآورد می‌شود که غزل ماکسی‌مال از همه فرم‌های ذهنی پیشین و داشته‌های گذشته ادبیات می‌تواند بهره‌مند شود و خود را در صورت‌های متنوع فرافرم، فرامعنا گرا، فراتغزل‌گرا و... نمایش دهد. از این رو همه فرم‌های غزل در غزل ماکسی‌مال می‌تواند نمود یابد. ضرورت متن، توان شاعر یا ذوق فردی وی سبب می‌شود او غزل ماکسی‌مال متمایزی ارائه دهد. این گونه غزل از لحاظ فرم، محتوا، ساختار، زبان، دیالوگ و مونولوگ محور و زبان فاخر، غزل پیشین را به چالش کشیده است.

هرچند در غزل ماکسی‌مال بیشترین تعین را عاطفه‌محوری دارد، فرم متکثرِ جمع نقیضین بر احساس، عواطف، امیال و خواسته‌های متکثر و متناقض شکل گرفته که فرم ذهنی کاملا طبیعی به نظر می‌رسد.

اقسام غزل ماکسی‌مال

۱. تغزل محور غیر روایی: این غزل کاراکتر ندارد و تغزل سیال در آن حاکم است و می‌تواند نمودی عاطفه‌محور داشته باشد.

۲. کلمه‌محور: این گونه زیرمجموعه فراشعر عریانیسم است که از همه ساحت‌های کلمه برای هنری‌کردن متن بهره می‌گیرد. فراشعر ویژه غزل نیست، اما توانش قالب غزل سبب شده است که فراشعر کلمه‌گرا در آن قالب جلوه نماید (14).

۳. قلندرانه: در ادب قلندرانه مولف در جایگاه من شناور، من استوار، من عاشق، من مبارز و... تجلی می‌کند و همچنین توی شناور هم در همه این پدیدارهای گوناگون می‌تواند تجلی کند. در غزل قلندرانه هم ابعاد و پتانسیل‌های به ظاهر متضاد وجودی شاعر و مخاطب وی در شعر رسوخ کرده و در حرکتی هم‌افزا ظاهر می‌شود. در این نگرش قلندرانه می‌توان با چشمی دیگر جهان را به نظاره نشست مثلا از نگاه یک درخت یا پرنده یا حتی جنس مخالف. هم‌چنین با اندیشه قلندرانه می‌توان مرز زمان و مکان را شکسته و به گذشته یا آینده رفت. از این رو رویکرد قلندرانه‌اندیش شاعر در این گونه پیش‌فرض‌گرا یا پیش‌فرض‌زدا نیست.

بررسی مقایسه‌ای غزل مینی‌مال و غزل ماکسی‌مال

غزل مینی‌مال ضمن بهره‌گیری از فنون مینی‌مالیسم شاخه‌ای از مکتب عریانیسم است، از این رو نه به کلمه، که به انسان ـ کلمه باور دارد. ویژگی‌های برجسته این گونه غزل شفاف‌بودن، برهنگی واژگان، استفاده حداقلی از آرایه‌های ادبی و ایجاز مطبوع است، در این غزل زاینده شعر در واقع همان حداقل جلوه‌های ویژه شعری در ذات خود روایت است. فرم‌های ذهنی غزل مینی‌مال، فضای قطعه‌وار با فرم رباعی است، غزل تمثیل که کوتاه بوده و روایتی گسترده دارد آن هم در فضایی عاطفی و بدون نصیحت. غزل حجم که بر پایه فضایی آیکونی است و این فضا جهشی روایتی در غزل را رقم می‌زند، غزل مستند که ایماژهای طبیعی داشته و به دور از خیال‌اندودی است، غزل برش زندگی که اتفاق مستند و روزمره و زودگذری را به نمایش می‌گذارد.

از ویژگی‌های برجسته غزل مینی‌مال بیان گسترده مفاهیم و دغدغه‌های وجودی اجتماعی انسان در شعر است.

غزل ماکسی‌مال هم تابع کلمه ـ شهروند است. از ژانرهای متعدد و متنوع بهره می‌برد و این امر باعث طولانی‌شدن غزل می‌شود. چندصدایی در این غزل با حضور نویسنده، راوی، مخاطب و حتی اشیا و علامت‌های نگارشی حضور چشم‌گیری دارد که باعث پویایی غزل و حفظ محور عمودی شعر می‌شود. فرم‌های متعدد ذهنی در غزل ماکسی‌مال حضور دارند اما همگی زیرمجموعه یک فرافرم هستند که به عنوان یک زاویه دید مرکزافزا همه زوایای گوناگون را در غزل بلند بررسی می‌کند.

وجه مشترک هر دو گونه هم غزل بودن، توجه به مفاهیم اجتماعی و مسائل انسانی، توجه به کلمه ـ انسان و خروج از وزن به اقتضای ادبیت کلام. هم‌چنین بهره‌گیری از فرم‌های متنوع و گوناگون ذهنی و زبانی برای غنابخشیدن به غزل است.

مقایسه مکتب‌های مینی‌مالیسم و ماکسی‌مالیسم

در نگاهی کلی به مینی‌مالیسم و ماکسی‌مالیسم در هنر می‌توان گفت که بر خلاف مینی‌مالیسم که فلسفه زندگی با کمتر و با تمرکز بر سادگی است ماکسی‌مالیسم فلسفه زندگی با بیشتر و با تمرکز بر نوعی اسراف است.

مینی‌مالیسم بر کیفیت تمرکز دارد تا کمیت (موارد ضروری زندگی)

ماکسی‌مالیسم سبک افراط و تفریط است و بر کمیت و کیفیت متمرکز است (داشتن هر چه می‌خواهند)

در مینی‌مالیسم فضاهای خالی می‌توانند آرام و آرام‌بخش باشند.

در ماکسی‌مالیسم پر بودن نشانه غنا و شخصیت تلقی می‌شود. از این رو تلاش ماکسی‌مال‌ها بر پر کردن فضاهای خود با چیزهای زیبا هستند.

در مینی‌مالیسم هر چیز را همان چیز می‌دانند.

در ماکسی‌مالیسم پشت هر چیزی داستانی وجود دارد.

مینی‌مالیست‌ها ارزش هر چیز را در کاربرد آن می‌دانند و تلاش می‌کنند از شر چیزهایی که مورد نیازشان نیست خلاص شوند و برای آنها ارزش عاطفی قائل نشوند.

ماکسی‌مالیست‌ها برای چیزها ارزش احساسی و عاطفی قائلند. ماکسی‌مالیست‌ها به دنبال چیزهای منحصر به فرد هستند و آن را به عنوان یک سرگرمی و حتی یک مهارت و راهی برای بیان شخصیت خود می‌بینند از این رو خواهان دارایی‌های منحصر به فرد هستند.

مینی‌مالیست‌ها از منابع خود برای ایجاد تجربیات به یادماندنی استفاده می‌کنند و چیزهای تکراری آنها را خوشحال می‌کند (مثل لباس‌های شخصی).

مینی‌مالیست‌ها سرمایه‌گذاری روی اقلام باکیفیتی که دوام زیاد دارد را مهم می‌دانند.

ماکسی‌مالیست‌ها در این اندیشه‌اند که داشتن چیزهای متنوعی که با روحیه یک فصل یا یک رویداد مطابقت دارد، مهم‌تر است.

سلیقه یک ماکسی‌مالیست شخصیت وی را نشان می‌دهد، اما مینی–مالیست‌ها چیزها را تا زمانی که تنها چیزی که باقی می‌ماند شخصیت آنها باشد عقب می‌اندازند. آنها مینی‌مالیسم را ابزاری می‌دانند که از آن برای شلوغ‌کردن زندگی و تمرکز بر چیزهای مهم بهره می‌برند. از این رو ارتباط با یک ماکسی‌مالیست بسیار آسان است، اما ارتباط با یک مینی‌مالیست مخاطب را به چالش می‌کشد تا بماند و شخص را بشناسد.

با تکامل علایق ماکسی‌مال‌ها طرح آنها هم تغییر می‌کند از این رو بیشتر بر دکور تمرکز دارند تا معماری. در مینی‌مالیسم معماری با تزئینات کم امکان قدردانی از معماری فضا را فراهم می‌کند، اما فضای ماکسی‌مالیستی آنگاه که به خوبی طراحی شده باشد و منسجم باشد و به نیکی ویرایش شود، در عین کثرت هر چیزی در آن هدف و مکانی دارد. مینی‌مالیسم به معنای فضای عالی نیست هرچند می‌تواند چنین باشد.

ماکسی‌مالیسم هم به معنای گردآوری چیزها از اثر یک واکنش عمیق عاطفی نیست از این رو انتخاب آیتم‌ها با دقت است و در واقع تنها خود را با چیزهایی احاطه می‌کنند که آنها را روشن می‌کند. از این رو ماکسی‌مالیست می‌تواند یک فرآیند دائم در حال تکامل باشد و رضایت‌بخش (13).

به نظر می‌رسد اگر ماکسی‌مالیسم و مینی‌مالیسم به یک تعادل نسبی برسند، بدین معنا که مینی‌مالیسم حذف آن چیزهایی باشد که هدف را دنبال نمی‌کند یا ما رو خوشحال نمی‌کند، با در اختیار داشتن موارد ضروری فضا و زمان بیشتری برای تعهد به علایق و به حداکثر رساندن آنچه مهم است ایجاد می‌کنیم، یعنی برای رسیدن به یک نوع ماکسی‌مالیسم. برای مثال می‌توان به خانه‌های کوچکی اشاره کرد که در عین فضای کم طراحی زیبایی‌شناسی حداکثری در آنها می‌تواند نوعی ماکسی‌مالیسم تلفیق‌شده با مینیمال است.

از این رو نمی‌توان مینی‌مالیسم و ماکسی‌مالیسم را متقابل دانست. می‌توان هر دو را داشت و این امر بستگی دارد به این که برای سبک زندگی یک فرد کدام مفید باشد و ایده‌آل وی چه باشد. شاید بتوان گفت زیبایی‌شناسی در سبک مینی‌مال و ماکسی‌مال بسیار به طیف گسترده‌ای از توسعه اجتماعی هم وابسته است. برای مثال کت و شلوار به عنوان یک لباس رسمی استایل اصلی خود را سال‌هاست حفظ کرده است، فقط در سبک مینی‌مال ساده‌تر و آسان‌پوش‌تر شده است و در ماکسی‌مال خیره‌کننده شده و دیگران را ممکن است شگفت‌زده کند. داشتن و افزودن لوازم جانبی بیشتر ترکیب‌هایی از لباس ایجاد می‌کند تا به هر یک از آنها حسی شخصی اضافه کنیم.

نتیجه‌گیری

در بررسی دو گونه غزل ماکسی‌مال و مینی‌مال نتایج زیر به دست آمد:

در بیان مشابهت هر دو گونه غزل روشن شد که در هر دو غزل، قالب ملی شعر ایران و نماینده همه قالب‌های کلاسیک دانسته می‌شود. هر دو کلمه‌محور هستند و به کلمه ـ انسان باور دارند و به اقتضای ادبیت ممکن است به شیوه‌ای هنرمندانه از قالب وزن غزل خارج شوند. هر دو از اشکال گوناگون فرم ذهنی و زبان گفتاری بهره برده و از مفاهیم و دغدغه‌های وجودی و اجتماعی انسان سرشارند.

تفاوت‌های این دو گونه از این قرار است: در غزل ماکسی‌مال در عین حفظ قالب غزل، از ژانرهای متعدد استفاده می‌شود اما به بهانه طولانی‌کردن، غزل از قالب خارج نمی‌شود. از دیالوگ و مونولوگ نویسنده، مخاطب و راوی که در متن حضور دارند بهره می‌برد و هر یک تک‌گویی درونی یا صدای ویژه خود را دارند، حتی اشیا و عناصر و نشانه‌های سجاوندی. همین امر متن را حرکت داده و باعث استحکام محور عمودی غزل می‌شود که نمی‌توان حتی یک بیت از آن را جدا کرد. در غزل ماکسی‌مال فرافرم حاکم است بدین معنا که ممکن است با توجه به بعد متغیر فرم که بر حسب شرایط زمان و مکان فرم‌های ذهنی غزل پست‌مدرن، غزل مینی‌مال، غزل فرم و... بر آن حاکم باشد، همه این فرم‌ها در هم افزایی با هم فرمی منسجم را شکل می‌دهند. این گونه غزل ضمن هم‌افزایی زاویه‌های دید گوناگون، یک زاویه دید بسیط مرکزافزا دارد که متن را تا حد امکان از زوایای گوناگون بررسی می‌کند و غزل طولانی چون یک کتاب می‌شود، وحدت وجود ادبی در عین حضور چندین نگره و دگرسوژه در غزل مینی‌مال شاخه‌ای از مکتب عریانیسم است که در عین بهره‌وری از فنون مینی‌مالیسم هنری از ویژگی‌های زیر برخوردار است:

شفاف‌بودن، برهنگی واژگان، استفاده حداقلی از آرایه‌های ادبی و ایجاز مطبوع، حداقل جلوه‌های ویژه شعری در ذات خود روایت برای ساختن شعر، فرم‌های ذهنی آن فضای قطعه، رباعی، غزل تمثیل، غزل حجم، غزل مستند و غزل برش زندگی است.

در مقایسه این دو گونه غزل با مکتب‌های ماکسی‌مالیسم و مینی‌مالیسم روشن شد که به رغم آنکه سرایندگان این غزل‌ها مدعی هستند که با وجود بهره‌گیری از اصول مکتب‌های ماکسی‌مالیسم و مینی‌مالیسم شیوه‌ای مستقل را در سرایش غزل پیش گرفته‌اند که می‌تواند به عنوان یک مکتب منحصر به فرد در غزل که شعر ملی ایران است خود را به ثبت برساند. لذا مشاهده شد که بسیاری از ویژگی‌های مکتب‌های ماکسی‌مالیسم و مینی‌مالیسم در هنر به گونه‌ای مشترک در این غزل‌ها هم وجود دارد، از جمله رویکرد دوگانه انسان‌ها به فلسفه زندگی کمتر با تمرکز بر سادگی و در عین حال زندگی بیشتر با تمرکز بر بیشترخواهی؛ توجه به کیفیت و کمیت هر دو ساختار غنابخشی و پرکردن فضای غزل طولانی ماکسی‌مال با هدف غنا و تشخص‌بخشیدن به این گونه خاص غزل؛ وجود داستان پشت هر چیز در زندگی و ویژگی روایی در هر دو گونه غزل، توجه به ارزش هر چیز در کاربرد آن در مکتب مینی‌مال که در مکتب کلمه ـ انسانِ غزل هم ارزش کلمه‌ها در کاربرد آنهاست در عین حال که بار عاطفی هم برایش قائل هستند.

غزل‌سرایان ماکسی‌مال و مینی‌مال هم خواهان دارایی‌های منحصرند به فرد هستند و تلاش می‌کنند که تجربه‌هاشان به یادماندنی و بادوام باشد، در عین حال تنوع را هم در نظر دارند. تحول در غزل ماکسی‌مال نشان‌دهنده آن است که با تکامل علایق شعرا و اجتماع، طرح غزل هم تغییر کرده تا شاعران به رضایت‌مندی نسبی برسند. البته در عین کثرت به هدف و مکان مناسب هر پدیده در غزل هم توجه ویژه داشته‌اند و آیتم را با هدف برگزیده‌اند. از این رو به نظر می‌رسد تعادل نسبی در بهره‌گیری از عناصر و الگوهای مکتب‌های ماکسی‌مالیسم و مینی‌مالیسم، با توجه به ایده‌آل‌هایی که افراد و اجتماع در نظر دارند، غزل امروز را هم می‌تواند متعادل کرده و زیبایی‌شناسی حداکثری را در شعر ملی ایران پدید آورد.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

The modern transformation of Persian poetry—especially the ghazal, regarded as the national poetic form of Iran—has unfolded through a complex interaction between historical experience, linguistic innovation, and aesthetic experimentation. With the entrance of Iranian literary culture into modernity, poets confronted new communicative needs, new socio-cultural climates, and new expressive expectations. These pressures prompted significant shifts in poetic form, diction, and thematic structure. Among the most influential developments is the emergence of two distinct yet interrelated modes: the *minimal ghazal* and the *maximal ghazal*. These modes are deeply embedded in the wider intellectual debates surrounding minimalism and maximalism in global art and literature, while maintaining distinctively Iranian conceptual and stylistic identities. The minimal and maximal ghazals share a foundational belief in the centrality of the word, or what their theorists call *kalam-mahvar* and *ensān-kalemeh*, yet they actualize this belief in radically different aesthetic trajectories. Minimal ghazals pursue brevity, compression, existential clarity, and linguistic bareness, drawing upon earlier experiments in minimal narratives and minimal poetry and influenced by ideas surrounding the “living

word" and *kollimeh-shahrvandi*. Maximal ghazals, conversely, embrace expansion, multiplicity, inter-generic fusion, and narrative polyphony. Both modes, however, belong to a broader continuum of neo-formalist experimentation that has reshaped Persian ghazal writing in the last two decades. Their shared genealogy is grounded in the evolution of the post-Constitutional ghazal, the emergence of neoclassical reformulations, the influence of Nima Yushij and the free-verse movement, and the complex formations of postmodern poetic sensibilities. In this regard, the extended history of innovation—from the neoclassical efforts of Fereydoun Tavallali, the modernized romanticism of Hussein Monzavi, to the hybrid strategies of Simin Behbahani—provides the conceptual soil in which minimal and maximal ghazals have flourished, indicating how the Persian ghazal continuously absorbs and reconfigures global intellectual shifts while preserving its indigenous structural essence (1).

The minimal ghazal, as theorized by Arash Azarpayk and the adherents of the *Ariānism* school, emerges from a philosophy that treats the word as a living entity endowed with intrinsic agency. This perspective rejects strict materialist minimalism; instead, it embraces a human–word ontology aligned with a belief in the organic vitality of linguistic units (2). Minimal ghazals cultivate transparency, verbal nakedness, and extreme economy, far removed from traditional ornamentalism. They rely on minimal rhetorical devices and resist excessive imagery, insisting that poeticity must arise from the narrative essence itself rather than from external embellishment (3). This commitment aligns with the existential conditions of contemporary life, where brevity governs communication and emotional exchanges are increasingly compressed, as suggested by the observation that in the modern technological era even the speech of lovers has been reduced to short text messages—a socio-cultural shift that gives rise to a new aesthetics of concision (4). Stylistically, the minimal ghazal employs a set of highly codified *mental forms* that guide its internal architecture. These include the fragment-like quatrain form, which uses the final line as a unifying strike of meaning; the documentary form, which preserves naturalistic imagery without imaginative distortion; the volumetric or *hajm* form, which uses symbolic leaps rather than linear storytelling (7); and the icon-driven form based on stable symbolic units that resist personal distortion (9). Additionally, the representational form of allegorical ghazal, which communicates ethical or existential insight through emotionally charged yet non-didactic storytelling (8), and the slice-of-life form, which captures an ordinary, fleeting moment with minimal narrative curvature (3), further demonstrate the structural diversity of minimal ghazal. These techniques converge to produce a poetic mode that is intensely condensed yet emotionally resonant, existentially probing yet formally disciplined,

demonstrating how minimalism can serve as a deeply expressive mode within Persian literary tradition.

The maximal ghazal, conversely, operates in an entirely different aesthetic register. Emerging from the same intellectual environment that generated *Ariānism* and its doctrine of the "word-citizen," the maximal ghazal extends the boundaries of the traditional form through inter-generic fusion and narrative proliferation. In this mode, the ghazal remains formally identifiable yet expansively reimagined, often extending to more than one hundred verses while preserving structural coherence. What distinguishes the maximal ghazal is its commitment to *faraform*—a meta-form that encompasses multiple subsidiary forms, allowing the ghazal to integrate the conventions of drama, narrative fiction, philosophical prose, free-verse lineation, and even cinematic montage. By incorporating these genres, the maximal ghazal becomes a polyphonic space in which characters, objects, symbols, and punctuation marks speak with autonomous voices, creating a stratified network of dialogues, monologues, and interior soliloquies (5). Its lineation sometimes approaches the free verse of Nima Yushij, with broken hemistichs that emphasize rhythmic shifts or semantic disjunctions (12). Narratively, the maximal ghazal thrives on the interplay of multiple standpoints: narrator, writer, character, and even typographical signs. These voices interact within a vertical axis of meaning that binds the text into an inseparable whole, such that removing even a single couplet destabilizes the narrative architecture (10). Furthermore, maximal ghazals frequently employ the *tarji'-band* form or other refrain-based strategies to mark interior transformation, emotional modulation, or perspectival shifts within the narrative. Symbolic density, psychological layering, phenomenological analysis of characters, and the fusion of contradictory emotions—fear with desire, humility with audacity—demonstrate how maximal ghazals incorporate what might be termed a literary *unity of opposites*. This synthesis reflects a philosophical orientation in which variable forms, mutable perspectives, and heterogeneous emotions converge into a unified poetic system shaped by the conditions of contemporary Iranian society (13). Through these mechanisms, the maximal ghazal achieves both narrative expansiveness and lyrical coherence, offering a distinctly modern yet traditionally anchored reformulation of the Persian ghazal.

A comparative reading of minimal and maximal ghazals reveals both shared foundations and profound divergences. Both forms prioritize the primacy of the word and embrace the belief that the word possesses existential agency within an expanded field of poetic meaning. Both draw upon multiple mental forms and incorporate colloquial language, narrative concerns, and social or existential anxieties. Yet minimal ghazals employ these foundations to cultivate

reduction, lucidity, and conceptual concentration, whereas maximal ghazals use them to justify multiplicity, heteroglossia, and discursive expansion. In minimal ghazals, meaning arises from the elimination of rhetorical excess; in maximal ghazals, meaning arises from the interaction of proliferating narrative strands. Minimal ghazals depend on brevity, subtle shifts of perspective, and a carefully calibrated narrative economy. Maximal ghazals rely on dense layering of voices, emotional plurality, intertextual references, and meta-narrative commentary. Minimal ghazals draw heavily on forms like quatrain-based strikes, allegory, volumetric leaps, and slice-of-life scenes (6, 11). Maximal ghazals, on the other hand, incorporate dramatic dialogues, philosophical digressions, long refrains, symbolic overtones, psychological analyses, epiphanic ruptures, and even typographical innovations. Despite these contrasts, both forms remain committed to reimagining the ghazal without severing it from its deep historical roots, producing a dynamic interplay between tradition and modernity that continues to shape the trajectory of contemporary Persian poetry.

These developments must also be contextualized within broader debates regarding the relationship between minimalism and maximalism in global art. Minimalism emphasizes simplicity, reduction, essentialism, and quietude; maximalism embraces abundance, density, sensory richness, and narrative proliferation. Yet as theorists argue, these modes need not be mutually exclusive; rather, they may coexist in dynamic tension, each compensating for the limitations of the other (13). This duality is reflected in the coexistence of minimal and maximal ghazals within the Iranian poetic landscape, where poets often experiment with both modes depending on personal temperament, aesthetic intention, and socio-historical context. The minimal ghazal's existential compression contrasts with the maximal ghazal's expansive architecture, yet both forms respond to the complexities of contemporary life—its fragmentation, its excesses, its contradictions, and its urgent need for expressive innovation. Their ongoing evolution suggests that the Persian ghazal remains not merely a preserved classical tradition but a living, adaptive, and pluralistic form capable of absorbing global movements while generating uniquely local articulations of poetic identity.

References

1. Kiyan M. Thursday, August 18th; Revised (2023). 2011.
2. Azadbakht F. The Other: An Analytical Study of Contemporary Iranian Poetry Movements from 1981 to 20112017.
3. Nowruzali Z. Anthology of Iranian Language Writers2021.
4. Azarpayk A. The Maiden Returns to Love2018.
5. Masiḥ N. Realistic Critique of Society in the Lyrical Context of Minimal Ghazal and Discourse. Maktab-e Aṣalat-e Kalameh Website. 2021.
6. Barahani R. Gold in Copper1998.
7. Azarpayk A. Shaykh al-Ishraq Falls in Love2020.
8. Moḥammadi Ḥ. Literary Foundations of Orianism (The Literary Doctrines of Arash

Azarpayk in the School of Orianism from 1997 to 2021)2021.
9. Ḥaydari N. Innovations in the Mental Form of "Form Ghazal" and "Minimal Ghazal". 2022;1(1).
10. Azarpayk A. The Maximal Ghazal Manifesto2020.
11. Azarpayk A. A Glance at Maximal Ghazal. Farazaman Electronic Publication. 2020;4(4):28-32.
12. Ḥasanli K. Types of Innovation in Contemporary Iranian Poetry2012.
13. Qajar M. Minimalism versus Maximalism: Differences, Similarities, and Uses. 2022.
14. Azarpayk A, Ahura H, Masiḥ N. Yalda's Eyes and the Keyword of the Holographic World. 2017.