فصلنامهٔ مطالعات زبان و گویش‌های غرب ایران، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه
سال دوّم، شمارهٔ ٦، پاییز ١٣٩٣، صص ٤٧-٦٨

بررسی هنجارگریزی معنایی در غزلیات حافظ[1]

جعفر میرزایی پرکلی[2]
استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه رازی کرمانشاه
زهرا مهدوی[3]
دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه رازی کرمانشاه

چکیده

جایگاه بنیادین زبان در ادبیات به عنوان عمده‌ترین وسیلهٔ خلق اثر هنری حقیقتی انکارناپذیر است. زبان در آثار ادبی تا آن اندازه متفاوت و دگرگون می‌گردد که همچون زبانی منحصر به فرد مورد مطالعه قرار می‌گیرد. در این میان، یکتایی زبان غزلیات حافظ و شعریت منحصر به فرد آنها قرن‌هاست که خوانندگان را متحیر کرده است. منتقدان ادبی بسیاری کوشیده‌اند با استفاده از شیوه‌های مختلفِ نقد این یکتایی را توضیح دهند. در همین راستا، در بخش رویکردهای زبان‌شناختی باور بر این است که عامل اصلی "شعرآفرینی" به طور کلی هنجارگریزی معنایی است. در این پژوهش غزلیات حافظ مورد بررسی قرار گرفت و مصادیق هنجارگریزی‌های معنایی در آنها مشخص شد. تلاش شد تأثیر و اهمیت هنجارگریزی‌های به کار رفته در اشعار حافظ و سبک شعری او مورد تحلیل قرار گیرد. داده‌های به دست آمده مشخص کرد هنجارگریزی‌های معنایی بیشتر از نوع انسان‌پنداری و گیاه‌پنداری هستند. نتیجه‌گیری دیگر تحقیق تأیید این دیدگاه بود که هنجارگریزی معنایی از نوع تجسم‌گرایی عامل اصلی ایجاد کلام شاعرانه و رهایی دال‌ها از قوائد زبان هنجار است.

کلیدواژه‌ها: حافظ، غزل، آشنایی‌زدایی، هنجارگریزی معنایی، شعر آفرینی.

۱- تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۵/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۸/٤
۲- پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: jmirzaeep@gmail.com
۳- پست الکترونیکی: zahramahdavi9181@yahoo.com

١- مقدّمه

قرن‌هاست منتقدان تلاش کرده‌اند درکی شایسته از 'ادبیت' آثار ادبی ارائه کنند. در این تلاش‌ها، سه عامل "نویسنده"، "خواننده" و "متن" اثر هنری به صورت‌های مختلف در شیوه‌های نقد مورد توجه قرار گرفته‌اند. از نظر تأکید یا عدم تأکید بر عامل متن، شیوه‌های نقد را می‌توان در دو گروه عمده جای داد. گروه اول که در رویکرد خود بیشتر بر عوامل بیرون از متن اثر ادبی مانند حقایق تاریخی، اجتماعی، سیاسی، فلسفی، شخصیتی و زندگی‌نامه‌ای تمرکز می‌کنند. بزرگترین ایرادی که بر این دسته وارد است، نادیده گرفتن عنصر کلیدی زبان و متن اثر خلق‌شده است. گروه دوم، نقدهایی است که بر ویژگی‌های متن مورد مطالعه بیشترین تأکید را دارند و محور اصلی تحلیل خود را خصوصیات زبانی اثر قرار می‌دهند. این گروه رویکردی زبان‌شناختی دارند و در توضیح ادبیت یا شعرآفرینی اثر، مطالعهٔ زبان اثر ادبی را در کانون تلاش و توجه خود قرار می‌دهند.

دیوان حافظ یکی از پرخواننده‌ترین دیوان‌ها در بین اشعار فارسی است. زبان غزلیات حافظ مملو از ابزارها و بازی‌های متفاوت زبانی است که خوانندهٔ فارسی‌زبان را با چالش بسیار مواجه می‌کند. آیا در بین رویکردهای زبان‌شناختی که بر ویژگی‌های زبانی اثر ادبی تمرکز می‌کنند، رویکردی وجود دارد که درکی متفاوت از زبان نامتعارف و هنجارگریز غزلیات حافظ به ما دهد؟ در این پژوهش تلاش خواهد شد با توجه به نظرات فرمالیست‌های روس و مفاهیم عمدهٔ آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی و هنجارگریزی توضیحی برای آنچه عامل یکتایی زبان غزلیات حافظ است، ارائه شود. تقسیم‌بندی‌های انجام‌شده در خصوص انواع هنجارگریزی معنایی در طرح فرزان سجودی مورد توجه قرار خواهد گرفت و تنوع و بسامد استفادهٔ آنها در این غزلیات مشخص خواهد شد. تلاش اصلی این است که مشخص شود آیا هنجارگریزی‌های معنایی از نوع تجسم‌گرایی عامل اصلی ایجاد ادبیت غزلیات حافظ است و آیا تجریدگرایی در اشعار حافظ در ایجاد کلام شاعرانه و رهایی از قوائد زبان هنجار نقش کم‌رنگی دارد؟

٢- پیشینهٔ تحقیق

محققان بسیاری به نقد متون ادبی با توجه به انواع مختلف هنجارگریزی پرداخته‌اند که از آن جمله می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد: بررسی نثر بوف کور صادق هدایت (نبیان و ایرجی، ٢٠١٣)، کهن‌گرایی در شعر شاملو (خاتمی و مالک پایین، ١٣٩١)، هنجارگریزی معنایی در شعر

آزاد (فرضی و دیگران، ۲۰۱۲)، برجسته‌سازی در داستان کوتاه سه قطره خون (تسلیمی و محمدپور، ۱۳۹۱)، شیوه‌های نو سعدی در استفاده از تشبیه و استعاره در غزل (روحانی و مهدی نیاچوبی، ۱۳۹۰)، هنجارگریزی در مجموعه شعر از این اوستا (طغیانی و صادقیان، ۱۳۹۰)، هنجارگریزی مولوی در ردیف غزل (رادمنش، ۱۳۸۲) و آشنایی‌زدایی در غزلیات شمس (محمدی، ۱۳۸۱)، رویکردی صورت‌گرایانه به شعر قیصر از منظر هنجارگریزی (بهمنی و رهایی، ۱۳۹۰)، بررسی انواع هنجارگریزی آوایی و واژگانی در شعر ناصر خسرو (محسنی و صراحتی، ۱۳۹۰)، قاعده‌کاهی در نثر گلشیری (صالح، ۱۳۸۹)، بررسی هنجارگریزی در شعر شفیعی کدکنی (م. سرشک) (روحانی و عنایتی قادیکلایی، ۱۳۸۸)، هنجارگریزی در قصاید خاقانی (حسن‌پور، ۱۳۸۸)، و قاعده‌افزایی در غزلیات شمس (مدرسی و یاسینی، ۱۳۸۷).

اشعار حافظ از دیدگاه‌های مختلف زبان‌شناسی مورد بررسی قرار گرفته است. رادفرنیا (۱۳٦۸) در تحقیق خود شرح می‌دهد که شاعر همانند دیگر مردم از دستوری یکسان بهره می‌گیرد ولی در آن دخل و تصرف می‌کند، که از آن جمله می‌توان به برجسته‌سازی اشاره کرد. وی پاره‌ای از جنبه‌های زبان حافظ را بر مبنای دستاوردهای نظری محک می‌زند و مشخص می‌کند که در دیوان حافظ انحراف از هنجار در چهار سطح آوایی، واژگانی، نحوی و معنایی وجود دارد. از نظر او اعطای جنبهٔ مادی و حسی به اسامی معنا و غیرحسی و نیز اطلاق صفت یا فعل خاص جاندار به بی‌جان از موارد پربسامد هنجارگریزی معنایی در اشعار حافظ هستند.

۳- چارچوب نظری

قرن‌هاست که مطالعه و نقد ادبیات مورد توجه محققان بوده است. آنها تلاش کرده‌اند با استفاده از شیوه‌های مختلف نقد، معانی نهفته در متن ادبی را کشف کنند. در این میان، رویکردهای زبان‌شناختی درک متفاوت متون ادبی را امکان‌پذیر کرده‌اند و تعاریف شفافی از مفاهیم و ویژگی‌های سبکی زبان و آثار ادبی ارائه کرده‌اند. از طرف دیگر، مطالعات زبان در آغاز قرن بیستم دستخوش تغییرات و تحولات عظیمی گشت که با آموزش‌های زبان‌شناس سوئیسی فردینان دو سوسور همزمان شد. سوسور توانست عرصهٔ گسترده و تازه‌ای را در بررسی‌های زبانی با طرح مسئلهٔ تمایزها بگشاید.

نظریات فردینان دو سوسور (۱۹۱۳–۱۸۵۷) پس از انتشار کتاب *درس‌هایی دربارهٔ زبان‌شناسی همگانی* در سال ۱۹۱٦ پس از مرگ وی مطرح شد. از نظر وی،

«نشانهٔ زبانی نه یک شیء را به یک نام، بلکه یک مفهوم را به یک تصور صوتی پیوند می‌دهد. تصورِ صوتیِ آوایی مادی نیست که جنبهٔ فیزیکی داشته باشد، بلکه اثر ذهنی این آواست و حواس ما نمایشی از آن را ارائه می‌دهد؛ نشانهٔ زبانی محسوس است...».

(سوسور، ۱۳۷۸: ۹٦)

سوسور معتقد بود در زبان تنها تمایز وجود دارد و زبان نظامی است که اجزای آن به تنهایی و بدون ارتباط با اجزای دیگر و یا کل نظام هیچ معنایی ندارند. او همچنین تمایز میان زبان، که مجموعهٔ قواعد و قوانینی است که یک زبان خاص مانند زبان فارسی را می‌سازد، و گفتار را، که شکل مشخص بکارگیری زبان است، مطرح کرد.

از مطالعات زبانی دیگر در آغاز قرن بیستم که نقد ادبی را در کنار مطالعات زبان مورد توجه قرار دادند، نظریه‌های ادبی روس (بین سال‌های ۱۹۱٤ تا ۱۹۲۹) بودند که مراحل چندگانه‌ای را با سرعت پشت سر نهادند. آنها به دو دستهٔ "گروه اپویازِ" سنت‌پترزبورگ (به رهبری صاحب‌نظرانی چون بوریس آیکن‌بان[4]، یوری تینیانوف[5] و ویکتور شکلوفسکی[6]) و "حلقهٔ زبان‌شناسی مسکو" (به رهبری رومن یاکوبسن[7]) تقسیم می‌شدند. چالش اصلی این رویکردها که فرمالیسم نام گرفتند، علمی کردن نقد ادبی بود. از نظر آنها موضوع شایستهٔ نقد ادبی آن خصوصیاتی است که ادبیات را از همهٔ پدیده‌های دیگر متمایز می‌کرد، یعنی ادبی بودن متن.

از سال ۱۹۲۰ به بعد فرمالیسم تغییر رویه داد و به تدریج بر نفوذ یاکوبسن و تینیانوف افزوده شد و از تأثیر شکلوفسکی کاسته شد. ساخت‌گرایی چک از درون نظریهٔ فرمالیستی روسی شکل گرفت و یاکوبسن به ایجاد مکتب زبان‌شناسی پراگ[8] کمک کرد و پایهٔ جنبش ساختارگرایی نهاده شد. اعضای ابتدایی این مکتب را زبان‌شناسان تشکیل می‌دادند که به تدریج به نقد ادبی و به ویژه سبک‌شناسی علاقمند شدند. ساختارگرایی به دلیل پیشینهٔ خویش، شباهت‌های کلی با فرمالیسم داشت و گاهی تفکیک این دو از هم دشوار می‌نمود. به عبارت دیگر، «ساختارگرایی همانند نشانه‌شناسی در پی آن [بود] که دریابد عناصر زبانی چگونه شکل می‌گیرند و چه ارتباطی با دیگر عناصر دارند، چگونه کلیتی از این اجزاء و عناصر پدیدار می‌شوند و چگونه این

4. B. Eikenbaum
5. Y. Tynyanov
6. V. Shklovsky
7. R. Jakobson
8. Pargue School

اجزاء و عناصر الگوهای متنی را پدید می‌آورند» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۷۳). ساختارگرایان در نقد ادبی به جای پرداختن به شرح‌حال و عقاید نویسنده با بررسی موشکافانهٔ متن جهت استخراج معنا، به کشف و تبیین نظام حاکم بر یک اثر ادبی و ارتباط آن با نظام حاکم بر آن نوع ادبی یا کل ادبیات پرداختند.

یاکوبسن در رسالهٔ *زبان‌شناسی و نظریهٔ ادبی* هر رخداد زبانی را دارای سه عنصر اولیه می‌داند: پیام، فرستنده و گیرنده. او وجود سه عامل دیگر را برای توفیق در امر ارتباط ضروری می‌داند که عبارت‌اند از تماس[9] بین فرستنده و گیرنده، کد یا رمزگان، و زمینه[10] که تنها با وجود آن می‌توان پیام را درک کرد. هر کدام از این شش عنصر کارکرد ویژهٔ خود را دارند. او کارکرد فرستنده را عاطفی، کارکرد زمینه را ارجاعی، کارکرد تماس را کلامی، کارکرد کد را فرازبانی، کارکرد گیرنده را کوششی و کارکرد پیام را ادبی نامیده است (احمدی، ۱۳۸۵: ٦٦). در کارکرد ادبی جهت‌گیری پیام به سمت خود پیام است و شکل ظاهری پیام بیشتر مورد توجه است. یاکوبسن این نقش زبان را نقش شعری یا شعریت می‌نامد و می‌نویسد: «وقتی سخن از شعریت به میان می‌آید، زبان‌شناسی نمی‌تواند خود را به شعر محدود کند» (برادفورد، ۱۹۹٤: ۷۹). او در ادامه می‌گوید هر فرد در کاربرد روزمره از زبان نیز این نقش را به کار می‌برد؛ وقتی کسی از صفت هولناک برای توصیف صحنهٔ تصادفی استفاده می‌کند، در واقع از این نقش شعری بهره گرفته است (همان: همانجا).

۳-۱- آشنایی‌زدایی

'آشنایی‌زدایی' یکی از اساسی‌ترین مفاهیم مطرح در نظریهٔ فرمالیست‌های روس است که نخستین بار شکلوفسکی آن را در نقد ادبی به کار گرفت (احمدی، ۱۳۸۵: ۳۹ و ٤۷). آشنایی‌زدایی در یک تعریف گسترده عبارت است از تمامی شگردها و فنونی که نویسنده یا شاعر از آنها بهره می‌برد تا جهان متن را به چشم مخاطبان خود بیگانه بنمایاند. به گفتهٔ شکلوفسکی شگرد هنر آن است که اشیاء را ناآشنا سازد، صورت‌ها را مشکل کند و باعث شود که ادراک آنها سخت‌تر و طولانی‌تر شود. او معتقد بود که وظیفهٔ اصلی هنر و شعر جلوگیری از عادی شدن و خو گرفتن است که آن هم نتیجهٔ روزمرگی است (امیر علایی، ۱۳۷۸: ۳٦-۳۷).

9. contact
10. ground

بدین منظور، شاعر دنیای آشنا و معمولی زبان را در هم می‌ریزد تا کلمات در معنای مألوف و عادی خود به کار نروند، بلکه در زبانی ماورای زبان معیار و گفتار استفاده شوند که همان زبان شعر است. ما در زبان شعر با تغییر اساسی رابطهٔ دال و مدلول مواجه‌ایم؛ یعنی در زبان مألوف، دال‌ها، مدلول‌های مشخص و معینی دارند، اما در زبان شعر، دال‌ها، مدلول‌های تازه‌ای پیدا می‌کنند و مخاطب برای فهمیدن این مدلول‌های جدید به زحمت می‌افتد و فرایند ادراک طولانی‌تر می‌شود و از آنجا که کشف مقصود بعد از کمی درنگ لذت‌بخش‌تر است، پس در مخاطب تأثیر ویژه‌ای خواهد گذاشت. در نهایت، آشنایی‌زدایی به برداشت تازه و جدیدی از ادبیات رهنمون می‌شود. پس از بسط و گسترش مفهوم 'آشنایی‌زدایی'، زبان‌شناسان ساختارگرا برای تبیین نظریه‌های خود از دو اصطلاح 'برجسته‌سازی' و 'خودکاری' بهره گرفتند.

۳-۲- برجسته‌سازی و هنجارگریزی[11]

'برجسته‌سازی' را می‌توان نسخهٔ تکمیل‌شدهٔ آشنایی‌زدایی فرمالیست‌های روس دانست. جفری لیچ[12] با توسل به ابزارهای زبان‌شناختی بحث برجسته‌سازی و چگونگی تحقق آن را مورد بررسی قرار داده است که بسیار مورد توجه زبان‌شناسانی قرار گرفته است که به مطالعات ادبی علاقمندند. از نظر وی برجسته‌سازی به دو شیوه تحقق می‌یابد: 'هنجارگریزی' که همان تخطی از قواعد حاکم بر زبان هنجار است و 'قاعده‌افزایی'[13] که افزودن قواعدی است بر قواعد زبان هنجار (لیچ، ۱۹٦۹: ٦۹-٥٦). البته هنجارگریزی و قاعده‌افزایی خود تابع محدودیت‌هایی هستند. او معتقد است که هنجارگریزی فقط تا جایی می‌تواند پیش رود که در ایجاد ارتباط دچار اختلال نشود (صفوی، ۱۳۸۳: ٤۳). هنجارگریزی‌های هشت‌گانهٔ مطرح‌شده توسط لیچ به قرار زیر هستند: واژگانی (گریز از شیوه‌های واژه‌سازی در زبان هنجار و ساخت واژگان تازه)، نحوی (بر هم زدن آرایش قواعد زبان)، آوایی (گریز از قواعد آوایی زبان هنجار)، زمانی (استفاده از صورت‌هایی که پیش‌تر در زبان متداول بوده‌اند)، سبکی (گریز از گونهٔ نوشتاری معیار به ساخت نحوی گفتار)، گویشی و نوشتاری (بدون تغییر در تلفظ واژه، مفهومی ثانوی افزوده می‌شود).

11. deviation
12. J. Leech
13. extra regularity

نوع هشتم هنجارگریزی معنایی است که در آن نشانه‌های زبانی از مدلول‌های آشنا و پذیرفته‌شده برای آنها در نقش ارجاعی جدا می‌شوند و به دال‌ها، استقلال نشانه‌شناختی داده می‌شود و بدین ترتیب معنا به تعویق می‌افتد. لیچ می‌گوید بهتر است هنجارگریزی معنایی را بی‌معنایی یا بیهودگی بنامیم (۱۹٦۹: ٤۸). به بیان ساده‌تر، شاعر روابط عادی میان واژه‌ها را بر هم می‌زند تا سخنی نو گفته باشد و از زبان عادی و معمول دور گردد. این نوع هنجارگریزی بیشترین فاصله را میان مدلول و مصداق پدید می‌آورد و بر دو محور هم‌نشینی (ترکیب واژگان) و جانشینی (انتخاب واژگان) عمل می‌کند. با توجه به اینکه حوزهٔ معنا بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته‌سازی مورد نظر است، هر شاعری که بتواند برحسب توانایی‌های ذوقی و علمی خود در این زمینه موفق باشد، از اشعار ناب‌تری برخوردار خواهد بود.

۳-۳- هنجارگریزی معنایی از دیدگاه سجودی

از نظر سجودی 'هنجارگریزی معنایی' یعنی تخطی از معیارهای معنایی تعیین‌کنندهٔ هم‌آوایی واژگان؛ یا به عبارت دیگر، تخطی از مشخصه‌های معنایی حاکم بر کاربرد واژگان در زبان معیار. برای مثال فعل "خواندن" را در نظر بگیرید. خواندن فعلی دوظرفیتی است و فاعلی می‌خواهد با مشخصه‌های [+انسان] و [+باسواد] و مفعولی با ویژگی [+ نوشتار]. حال اگر برای مثال کسی در کاربرد زبان در نقش ارجاعی آن بگوید "اتومبیلم جاده را می‌خواند"، با آنکه جمله به لحاظ نحوی خوش‌ساخت است، اما از آنجا که محدودیت‌های هم‌آیی واژگان رعایت نشده است، جملهٔ تولیدشده در نقش ارجاعی زبان جمله‌ای بی‌معنا تلقی می‌شود (۱۳۷٦: ٤۸۳-٤۸٤). بر اساس این طرح، هنجارگریزی معنایی در مرحلهٔ نخست به دو زیرشاخهٔ 'تجریدگرایی' و 'تجسم‌گرایی' تقسیم می‌شود.

۳-۳-۱- تجریدگرایی

در این روش، فرد به هر آنچه در زبان معیار مشخصهٔ ملموس داشته باشد، مؤلفه‌های معنایی مجرد اختصاص می‌دهد و در ساختار کلام خود نوآوری و تصاویر بدیع ایجاد می‌کند. «مقصود ما از 'تجریدگرایی' دادن مشخصهٔ [+مجرد] به واژه‌ای است که در کاربرد ارجاعی‌اش [-مجرد] یا به عبارتی [+ملموس] است. تجریدگرایی در قیاس با جفت خود تجسم‌گرایی درصد بسیار اندکی از هنجارگریزی‌های معنایی را به خود اختصاص می‌دهد» (سجودی، ۱۳۷۸ب: ۲٤).

۳-۳-۲- تجسم‌گرایی

تجسم‌گرایی عکس تجریدگرایی است و «حالاتی را در بر می‌گیرد که در زبان معیار دارای مشخصهٔ معنایی (مجرد) است. بدین ترتیب مشخصهٔ معنایی (ملموس) به (مجرد) داده می‌شود و یا آنکه در گروه واژگان (ملموس) مشخصه‌های فرعی‌تر تغییر داده می‌شود. تجسم‌گرایی به سه گروه 'جسم‌پنداری'، 'سیال‌پنداری' و 'جاندارپنداری' تقسیم می‌شود» (سجودی، ۱۳۷۸ ب: ٢٤). در این مورد از هنجارگریزی صنایع بدیع معنوی مانند تشبیه، استعاره و مجاز باعث برجسته‌تر شدن متن می‌شوند.

الف) جاندارپنداری

«قائل شدن مشخصهٔ [+جاندار] برای آنچه [–جاندار] است، 'جاندارپنداری' تلقی می‌شود. با این فرض که 'جاندار' نسبت به 'گیاه' و 'حیوان' (در این سطح از طبقه‌بندی انسان، حیوان تلقی می‌شود) شمول معنایی دارد. پس جاندارپنداری خود به زیرمجموعه‌های 'حیوان‌پنداری' و 'گیاه‌پنداری' قابل تقسیم است».

(سجودی، ۱۳۷۸ ب: ۲۵)

گیاه‌پنداری

در گیاه‌پنداری مقصود آن است

«که خصیصهٔ [+گیاه] (که طبیعتاً [+جاندار] نیز هست و این اطلاع حشو است) به [–گیاه] داده شود و آن واژه در هم‌آیی با واژگان دیگر جایگاه واژه‌ای با مشخصهٔ معنایی [+گیاه] را اشغال کند. همان دادن خصوصیات گیاهی به غیرگیاه است».

(سجودی، ۱۳۷۸ ب: ۲۵)

حیوان‌پنداری

«هرگاه واژه‌ای با مشخصهٔ [–حیوان] در جایگاه واژه‌ای بنشیند که بر اساس قواعد هم‌آیی واژگان در نقش ارجاعی باید دارای مشخصهٔ [+حیوان] باشد، 'حیوان‌پنداری' روی داده است. از طرفی 'حیوان' نسبت به 'انسان' و 'جانور' شمول معنایی دارد. پس بدیهی است که این مقوله خود می‌تواند به دو زیرگروه 'انسان‌پنداری' – همان صنعت 'تشخیص' است که در آن ویژگی [+انسان] برای غیرانسان اختصاص می‌یابد. برجسته‌سازی از این طریق از اهمیت شایانی برخوردار است – و 'جانورپنداری' – دادن

مشخصهٔ [+حیوان] به هر چیزی که دارای خصوصیت [–حیوان] است – تقسیم شود. در بسیاری موارد مؤلفه‌ای که به 'حیوان‌پنداری' تحقق یافته است بین 'انسان' و 'جانور' مشترک است و لذا تفکیک در این موارد امکان ندارد».

(سجودی، ۱۳۷۸ب: ۲۶)

ب) سیال‌پنداری

نوعی از تجسم‌گرایی است که شاعر با استفاده از مؤلفهٔ معنایی سیال برای صورت‌هایی از زبان که فاقد چنین ویژگی هستند، شعر خویش را متمایز می‌کند. «دادن ویژگی [+سیال] به واژه‌های دارای مشخصهٔ معنایی [–سیال] را سیال‌پنداری می‌نامند» (سجودی، ۱۳۷۸ب: ۲۶).

پ) جسم‌پنداری

جسم‌پنداری در واقع دادن مشخصهٔ معنایی جسم به هر چیزی است که در زبان معیار و روزمره فاقد آن ویژگی باشد. جسم واژه‌ای است با مشخصهٔ [+جسم]، یعنی آنچه [+ملموس] هست اما [–جاندار] است. نرگسی معتقد است هرگاه واژه‌ای با مشخصهٔ [–جسم] در جایگاهی نشست که به لحاظ محدودیت‌های هم‌آیی واژگان باید با واژه‌ای با مشخصهٔ [+جسم] پر شود، 'جسم‌پنداری' تحقق یافته است (نرگسی، ۱۳۸۳: ۱۱۰). از دید سجودی «مواردی که واژه‌ای با مشخصهٔ [+جسم] در جایی قرار گرفت که به لحاظ توزیعی واژهٔ دیگری با مشخصهٔ [+جسم] باید آن جایگاه را اشغال کند را نیز 'جسم‌پنداری' تلقی کرده‌اند» (سجودی، ۱۳۷۸ ب: ۲۷).

٤- بحث

بر اساس الگوی سجودی هنجارگریزی معنایی به دو زیرشاخهٔ 'تجریدگرایی' و 'تجسم‌گرایی' تقسیم می‌شود. اختصاص مؤلفه‌های معنایی مجرد به آنچه در زبان معیار دارای مشخصهٔ ملموس است، اگرچه نوآوری و بدعت در کلام است، اما درصد بسیار کمی از هنجارگریزی معنایی را در متن ادبی ایجاد می‌کند. در تجسم‌گرایی به واژگان مجرد مؤلفه‌های ملموس داده می‌شود و معنای آنها ملموس‌تر و قابل تصورتر می‌شود. تجسم‌گرایی و انواع مختلف آن عوامل اصلی خلق زبان ادبی هنجارگریز هستند که در اشعار منتخب مورد مطالعه قرار می‌گیرند.

از میان هر صد غزل، ده غزل به طور تصادفی از نسخهٔ ویرایش‌شدهٔ اشعار حافظ توسط احمد شاملو انتخاب شد که شمارهٔ غزل‌ها از این قرار است: (٤)، (۱۲)، (۲۵)، (۳۵)، (٤٦)،

(٥٤)، (٦٨)، (٧٨)، (٨١)، (٩٣)، (١٠٥)، (١١٥)، (١٢٣)، (١٣٩)، (١٤٩)، (١٥٥)، (١٦٥)، (١٧٩)، (١٨٦)، (١٩٨)، (٢٠٢)، (٢١٦)، (٢٢٨)، (٢٣٣)، (٢٤٢)، (٢٥٩)، (٢٦٤)، (٢٧٦)، (٢٨١)، (٢٩٩)، (٣٠٤)، (٣١٣)، (٣٢٦)، (٣٣٤)، (٣٤١)، (٣٥٤)، (٣٦٣)، (٣٧٧)، (٣٨٣)، (٤٠٠)، (٤٠٢)، (٤١٣)، (٤٢٢)، (٤٣٧)، (٤٤٤)، (٤٥٤)، (٤٦٣)، (٤٧٩)، (٤٨٣)، (٤٩١).

٤-١- انسان‌پنداری

برجسته‌سازی از طریق 'انسان‌پنداری' از اهمیت شایانی برخوردار است. 'انسان‌پنداری' زیرگروه 'حیوان‌پنداری' است؛ به عبارت دیگر، واژه‌ای با مشخصهٔ [–حیوان] در جایگاه واژه‌ای می‌نشیند که بر اساس قواعد هم‌آیی واژگان در نقش ارجاعی باید دارای مشخصهٔ [+حیوان] باشد. این همان صنعت 'تشخیص' است که در آن ویژگی [+انسان] به غیرانسان اختصاص می‌یابد. در ادامه بسامد استفاده از این نوع هنجارگریزی معنایی به تفصیل در غزل‌های انتخاب‌شده مورد بررسی قرار می‌گیرد.

در مصراع "که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را" از غزل شمارهٔ (٤) "آسمان" به انسانی تشبیه شده است که به غزل حافظ به واسطهٔ زیبایی نظم آن خوشهٔ پروین را هدیه می‌دهد. در غزل (١٢) از "صبا" همچون یک پیام‌رسان خواسته می‌شود که "با ساکنان شهریار" از بندگی آنها بگوید. در همان غزل "بخت" به دلیل ناکامی همانند انسانی خواب‌آلود است که شاعر به بیداریش امید بسته است. واژه‌های "مه"، "دل" و "آفتاب" در غزل شمارهٔ (٣٥) همچون انسان آئینه‌دار روی یار هستند و برای دیدارش ذکر و مناجات می‌کنند و در برابر زیبایی یار شرمگین هستند.

واژهٔ "زمانه" در غزل (٥٤) به انسانی تشبیه شده که کمربند قبای یار را می‌بندد. در همین غزل "مرغ چمن"، "غنچه"، "نسیم صبح"، "دل مسکین" و "دل" عاشقانی هستند که آرام و قرار ندارند و بر سر عهد خود ایستاده‌اند، اما از یار امید همراهی ندارند. "فلک" در غزل (٦٨) از هیچ رازی مطلع نیست و بهتر است که خاموش باشد. در غزل (٩٣) "هدهد صبا" مخاطب حرف‌های شاعر شده و او را به منزل یار می‌فرستد. در همین غزل "دل" برای جلوگیری از نابودی از غم یار، جان خود را تقدیم یار می‌کند. در غزل (١١٥) "دل" همان عاشق

هجران‌کشیده است که داغ بر دل دارد و "بنفشه" و "سیاه کم‌بها" مدعیان دروغینی هستند که ادعای زیبایی در سر می‌پرورانند.

در غزل (۱۲۳) "چنگ" انسان کهن‌سال و خمیده‌قامتی است که جوانان را به "عشرت" فرامی‌خواند. در مصراع "با غنچه باز گوئید تا زر نهان ندارد" از همین غزل، "غنچه" مورد خطاب است و از پنهان کردن دارایی‌اش منع شده است. "شمع" نیز در این غزل افشاگر اسرار نهانی است و به همین خاطر بهتر است اسرار را با وی در میان نگذاشت. در مصراع "دیدی ای دل که غم یار دگر بار چه کرد" از غزل (۱۳۹)، با "دل" همچون مخاطب انسان صحبت شده است. در همین غزل "نرگس" و "مست" مردم هشیار را دیوانه کرده و با آنها بازی می‌کنند. "طالع بی‌شفقت" بسیار بی‌رحم بوده و باعث جدایی شده است. در غزل (۱٦۵) "چشم" و "نرگس" معشوقی است که به عاشق توجهی ندارد.

در غزل (۱۷۹) "دولت" با خبر آمدن یار به بالین عاشق می‌آید تا او را بیدار کند و "ناله" برای عاشق فریادرسی است که او را یاری می‌کند. در بیت نهم این غزل "ابر بهار" به خاطر بدعهدی و بی‌وفایی "ایام" زار می‌زند و می‌بارد. در همین غزل "بلبل" حرف‌های حافظ را به "صبا" بازگو می‌کند و او نیز به تماشای گل‌ها می‌آید. در غزل (۱۸٦) در بیت

"دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند"

در "ملائک" تشخیص وجود دارد. همچنین "شمع" اگر می‌خندد، نشان‌دهندهٔ آن است که آتش نگرفته است و هنوز باید آتشی را که در دل شاعر است تجربه کند.

در غزل (۲۱٦) "دل" اگرچه همچون انسانی است که از دست یار خون به دل شده است، کماکان مشتاق دیدار چهرهٔ زیبای یار است. در همین غزل چشم یار "فتنه‌انگیز" است و جهان را بر هم زده است. همچنین "صبا" پیغام‌رسانی است که عاشق هم برای او طلب سلامتی می‌کند. "آب دیده" در غزل (۲۲۸) به سر کوی یار می‌رود و عاشق از این موضوع گله دارد. در غزل (۲۳۳) "فلک" گویی انسانی جفاکار است، ولی حتی جفای او باعث فراموشی معشوق نخواهد شد. در بیت

"در ازل بست دلم با سر زلفت پیمان تا ابد سر نکشد وز سر پیمان نرود"

از این غزل، "دل" پیمان می‌بندد و این پیمان را با "سر زلف" می‌بندد و بر سر پیمان وفادار می‌ماند.

در غزل (۲٤۲)، در بیت

"گفتم که بر خیالت راه نظر ببندم گفتا که شبرو است او از راه دیگر آید"

در اینکه "خیال" شبرو است و از راه دیگری می‌آید، تشخیص وجود دارد. در غزل (۲۵۹) "باد" خود را خوشبو کرده است و عاشق از او می‌خواهد که به کوی یار برود و از او و زلفش برایش پیامی بیاورد. در مصراع "ما را چو روزگار فراموش کرده‌ای"، "روزگار" به انسانی فراموشکار تشبیه شده است. در بیت

"ای دل بساز با غم هجران و صبر کن و ای دیده در فراقش از این بیش خون مبار"

صفت‌های انسانی ساختن با غم هجران و صبر کردن به "دل" نسبت داده شده است و از "دیده" تقاضا می‌شود بیشتر از این از فراق یار خون نبارد و ناله و زاری نکند. در غزل (۲٦٤)، "دل" اگرچه شرایط خوبی ندارد و غمگین است، ولی به بهبود شرایط امیدوار است. در مصراع "چتر گل بر سر کشی ای مرغ خوشخوان غم مخور"، "چتر" بر سر کشیدن مرغ دارای تشخیص است. در همین غزل، "خار مغیلان" همچون انسان سرزنش‌گری است. در مصراع "ای دل ار سیل فنا بنیاد هستی برکند"، شاعر "دل" را به امیدواری و غم نخوردن تشویق می‌کند.

در غزل (۲۸۱)، "آب دیده" در سرش هوای خاک درگاه یار را دارد و به همین دلیل همیشه جاری است. "پیراهن" و "قبا" در غزل (۲۹۹) دوست دارند یار را در آغوش بکشند و به آرامش برسند. در مصراع "می‌زند غمزهٔ او ناوک غم بر دل ریش" از غزل (۳۰٤)، "غمزه" مانند تیراندازی به سوی دل غم‌دیدهٔ عاشق تیر غم پرتاب می‌کند. در غزل (۳۱۳)، در مصراع‌های "که داد من بستاند دهد سزای فراق"، "شکسته باد به سنگ وصال پای فراق"، "اگر به دست من افتد فراق را بکشم"، "به آب دیده دهم باز خون‌بهای فراق"، "فراق را به فراق تو مبتلا سازم" و "چنان‌که خون بچکانم ز دیده‌های فراق"، "فراق" انسان جفاکاری است که عاشق قصد از بین بردن او را کرده است. در هر دو مصراع بیت

"مرحبا طایر فرخ‌پی فرخنده‌پیام خیر مقدم! چه خبر؟ یار کجا؟ راه کدام؟"

از غزل (۳۲٦) "طایر" مورد خطاب و سؤال قرار گرفته است و دارای تشخیص است. در همین غزل، "زلف" یار همچون فرمانروایی ظالم به کفر حکم می‌راند. همچنین واژه‌های "گل" و

"سرو" در غیاب معشوق همچون انسان به خود مغرور شده‌اند و شاعر از یار می‌خواهد که جلوه‌گری کند.

در غزل (۳۵٤)، "دل" برای دیدار یار حتی به "روزن چشم" می‌آید. در همین غزل "چشم" به علت دیدن یار باعث عاشقی شده است و اگر اتفاقی به واسطهٔ این دیدار برای عاشق بیفتد، تقصیرها متوجه "چشم" خواهد بود. در غزل (۳۸٤) از "ابر" بسان فرد عیب‌پوش درخواست می‌شود که بیاید و عیب‌ها را بپوشاند. در مصراع "لنگر حلم تو ای کشتی توفیق کجاست"، مفهوم "توفیق" به کشتی تشبیه شده و از او درخواست حلم و بردباری شده است. در غزل (٤۰۲) "مه" همچون زیبارویان قصد جلوه‌گری دارد. همچنین "دوران" با کشیدن نقش خوش بر چهرهٔ یار او را زیبا خلق کرده است.

در غزل (٤۱۳) واژه‌های "زلف" و "غمزه" مخاطب شاعر هستند و از آنها درخواست می‌شود که سرکش و ستمگر نباشند. در همین غزل از "نظر" و "ابرو" خواسته می‌شود به شکار آفتاب و شکستن قوس مشتری بپردازد. همچنین سنبل به انسانی تشبیه شده است که عطر زلفش باد را خوشبو می‌کند. در مصراع "چو عندلیب فصاحت فروشد ای حافظ" این غزل نیز بلبل سخنوری خبره است که سخنوری می‌کند. در غزل (٤۲۲) "نرگس" گمان زیبایی به خود دارد و به ناز و کرشمه پرداخته است. در غزل (٤۳۷) "کرده" همچون کسی است که توانایی‌اش بسیار است و زاهد "دوروی" را افشا می‌کند. در مصراع "ای دل مباش یکدم خالی ز عشق و مستی" از غزل (٤٤٤)، از "دل" درخواست می‌شود که همواره عاشق باشد. در غزل (٤۷۹) از "نسیم" در بیت اول درخواست شده است که به سر کوی یار برود و در بیت دوم همین واژه پیغام‌رسان خلوت یار شده است. در بیت

"سفله طبع است جهان بر کرمش تکیه مکن ای جهان‌دیده ثبات قدم از سفله مجوی"

از غزل (٤۹۱)، به "جهان" در هر دو مصراع صفت انسانی نسبت داده شده است.

در غزل‌های (٤٦)، (۲۵)، (۷۸)، (۸۱)، (۱۰۵)، (۱٤۹)، (۱۵۵)، (۱۹۸)، (۲۰۲)، (۲۷٦)، (۳۳٤)، (۳٤۱)، (۳٦۳)، (۳۷۷)، (٤۰۰)، (٤٦۳) و (٤۸۳) انسان‌پنداری وجود ندارد.

٤-۲- گیاه‌پنداری

در 'گیاه‌پنداری' شاعر برای برجسته و متمایز کردن کلام شعری خود از ویژگی‌های مختلف انواع گیاهان و گل‌ها بهره می‌گیرد و واژگانی که فاقد این ویژگی هستند را با این خصیصه

برجسته می‌سازد. به عبارت دیگر، «خصیصهٔ [+گیاه] (که طبیعتاً [+جاندار] نیز هست و این اطلاع حشو است) به [-گیاه] داده شود و آن واژه در هم‌آیی با واژگان دیگر جایگاه واژه‌ای با مشخصهٔ معنایی [+گیاه] را اشغال کند» (سجودی ١٣٧٨ ب: ٢٥).

در مصراع "کس به دور نرگست طرفی نبست از عافیت" از غزل (١٢)، چشم به نرگس تشبیه شده است. در غزل‌های شمارهٔ (٤٦)، (١٣٩)، (١٦٥) و (٤٢٢) نیز همین گیاه‌پنداری استفاده شده است. در مصراع "با صبا همراه بفرست از رخت گل دسته‌ای" از غزل (١٢)، "رخ" یار به باغی پر از گل تشبیه شده است و از وی خواسته می‌شود که دسته گلی از این باغ را برای یار بفرستد. در غزل (٢٥)، "قامت یار" به واسطهٔ ارزش بالایی که دارد، به "طوبی" تشبیه شده است. در مصراع "گل در بر و می در کف و معشوقه به کام است" از غزل (٤٦)، "لذات دنیوی" خصوصیت گیاهی یافته و با ویژگی‌های "گل" بیان شده است. در مصراع "کایام گل و یاسمن و عید صیام است" از همین غزل، "روزگار بهار و زمان عیش" با واژه‌های "گل و یاسمن" که نماد سرزندگی و زیبایی هستند، بیان شده است.

در غزل (٥٤)، "عاشق" همچون "سرو" به خاطر شکوه بالای یار خاک‌نشین شده است. در همین غزل، "عاشق" به دلیل دلتنگی با "غنچه" برابر شده است. در مصراع "خوشتر ز عیش صحبت و باغ و بهار چیست" از غزل (٦٨)، "باغ و بهار" همان "خوشی‌های زندگی" است. در بیت

"دل من به دور رویت ز چمن فراغ دارد که چو سرو پای‌بند است و چو لاله داغ دارد"

از غزل (١١٥)، "عاشق" به دلیل در بند بودن پایش نسبت به معشوق به "سرو" و داغ فراق در دل داشتن به "لاله" تشبیه شده است و "روی یار" به واسطهٔ زیبایی به "گل" تشبیه شده است. در مصراع "ز بنفشه تاب دارم که ز زلف او زند دم" از همین غزل، "رقیب" به دلیل زلف نه چندان زیبایش به "بنفشه" تشبیه شده است و ویژگی گیاهی یافته است. در همین غزل "دنیا" به "چمن" تشبیه شده است. در غزل (١٢٣)، "انسان خسیس و مشت‌بسته" همچون "غنچه" است که زیبایی و بوی خوش خود را از همگان دریغ می‌کند. در غزل (١٦٥)، "عاشق داغ‌دیده" همچون "لاله" است که حتی بعد از مرگ و زنده شدن دوباره این داغ را با خود دارد.

در مصراع "گریه‌اش بر سمن و سنبل و نسرین آمد" و "عنبر افشان به تماشای ریاحین آمد" غزل (١٧٩)، "سمن و سنبل و نسرین" و "ریاحین" همان "عاشقان" است. در مصراع "ما به صد خرمن پندار ز ره چون نرویم" از غزل (١٨٦)، "پندار" به دلیل بسیار بودن به "خرمن" گیاه تشبیه

شده است. در غزل (۱۹۸)، "یار" همچون "سرو" بلندبالایی است که عاشق دست به دامانش شده است. در غزل‌های (۲۳۳) و (۳٦۳) نیز همین گیاه‌پنداری وجود دارد. در مصراع "سمن‌بویان غبار غم چو بنشینند بنشانند" از غزل (۲۰۲)، "معشوقه" به خاطر بوی خوشش به "سمن" تشبیه شده است. در مصراع "نهال شوق در خاطر چو برخیزند بنشانند" از همین غزل، "شوق" به دلیل قابلیت ازدیاد آن ویژگی گیاهی یافته است و به "نهال" تشبیه شده است. در مصراع "کلبهٔ احزان شود روزی گلستان غم مخور" از غزل (٢٦٤)، "خوشی" به "گلستان" زیبایی تشبیه شده است که بعد از غم می‌آید و همه چیز را زیبا می‌کند. در غزل (۳۲٦)، "گل و سرو" همان "رقیبان و حسودان" هستند که در غیاب یار زیبارو بیش از اندازه ناز می‌کنند.

چشم در مصراع "خیال روی تو چون بگذرد به گلشن چشم" از غزل (۳٥٤)، به خاطر مکان نظر کردن به گلشن تشبیه شده است که جایگاه تماشا است. در مصراع "من اگر خارم اگر گل چمن‌آرایی هست" از غزل (٤۰۰)، "عاشق" به "خار و گل" و "خالق" به "چمن‌آرا" تشبیه شده‌اند و ویژگی گیاهی یافته‌اند. در قطعهٔ

"مرغول را برافشان! یعنی به رغم سنبل گرد چمن بخوری همچون صبا بگردان
مه جلوه می‌نماید بر سبز خنگ گردون تا او به سر درآید بر رخش پا بگردان"

از غزل (٤۰۲)، "سنبل و چمن" به خاطر داشتن بوی خوش برای "رقیبان" و "سبز خنگ" برای دنیا به کار رفته که همگی ویژگی گیاهی یافته‌اند. همچنین در غزل (٤۱۳)، "سنبل" به جای "رقیبی" به کار رفته که اگرچه بوی خوشی دارد، ولی در برابر بوی زلف یار بی‌ارزش می‌نماید. در مصراع "بیخ نیکی بنشان وگل توفیق ببوی" از غزل (٤۹۱)، "نیکی و توفیق" به خاطر پتانسیلی که در زیاد شدن و رشد کردن دارند، ویژگی گیاهی یافته‌اند و به "بیخ و گل" تشبیه شده‌اند. در مصراع "زانکه هرگز گل و نسرین ندمد ز آهن و روی" از همان غزل، "گل و نسرین" نماد انسان‌های لطیف طبع و مهربان هستند که تغییر و رشد می‌کنند و مانند آهن و روی سخت و ثابت نیستند.

٤-۳- جانورپنداری

'جانورپنداری' زیرمجموعهٔ 'حیوان‌پنداری' است که در آن هر واژهٔ فاقد خصیصهٔ جانور به جانور تبدیل شده است و به گونه‌ای هنجارگریز می‌شود. به عبارت دیگر، 'جانورپنداری' یعنی دادن مشخصهٔ [+حیوان] به هر چیزی که دارای خصوصیت [-حیوان] است.

در غزل (٣٥)، "قلم" شاعر همچون "زاغی" است که بسیار فصیح و بلیغ است و در مصراع "ای هدهد صبا به سبا می‌فرستمت" از غزل (٩٣)، "صبا" همانند "هدهد" به واسطهٔ داشتن بال و راحتی در حرکت کردن به مکان دیگری فرستاده می‌شود. در بیت‌های

"سوی من وحشی صفت عقل رمیده آهو روشی کبک خرامی نفرستاد
دانست که خواهد شدنم مرغ دل از دست وز آن خط چون سلسله دامی نفرستاد"

از غزل (١٠٥)، به "پیک" و "پیام" خصوصیات آهو و کبک داده شده و به دلِ اسیر در قفسِ عشق ویژگی مرغ داده شده است. در غزل (١١٥)، شاعر به خاطر قرار گرفتن "زاغ" یا همان "رقیبان" در جایگاه "بلبل" که همان "معشوق" است، بسیار غمگین است. در مصراع "در بحر فتاده‌ام چو ماهی" از غزل (١٤٩)، "شاعر" به خاطر غرق بودن در دریای عشق به "ماهی" مانند شده است.

در غزل (١٧٩)، "یار" خوشبو به "آهو" تشبیه شده است که ویژگی اصلی آن مشکین بودن است و در مصراع "مرغ دل، باز هوادار کمان ابرویی‌ست"، "دل" به واسطهٔ قابلیت در دام ماندن به "مرغ" تشبیه شده است. در همین غزل، "یار" همچون "شاهین" توانایی شکار دارد و "عاشق" همچون "کبوتر" پتانسیل اسارت را داراست. همچنین است در مصراع "چتر گل بر سر کشی ای مرغ خوشخوان غم مخور" از غزل (٢٦٤)، که "عاشق" به خاطر سر دادن نغمه‌های دل حزین به "مرغ خوشخوان" تبدیل شده است. در غزل (٣١٣)، "حافظ" از درد دوری و فراق همچون "بلبل" نغمه‌خوان است. در مصراع "مرحبا، طایر فرخ‌پی فرخنده پیام" از غزل (٣٢٦)، به "پیک" ویژگی حیوانی طایر داده شده است. در مصراع "مرغ روحم که همی زد ز سر سدره صفیر" از همان غزل، "روح" به واسطهٔ رها بودن ویژگی حیوانی "مرغ" را گرفته است. همچنین در غزل (٣٣٤)، "فکر" به خاطر همین ویژگی به "مرغ" تشبیه شده است.

در غزل (٤٠٠)، مصراع "در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند"، "عاشق" چون از روز ازل عشق را در جانش انداخته‌اند و به تکرار حرف‌های خالقش می‌پردازد، به "طوطی" تشبیه شده است. در مصراع "به آهوان نظر شیر آفتاب بگیر" از غزل (٤١٣)، به "نظر" به دلیل نافذ بودن ویژگی حیوانی "آهو" و به "آفتاب" به خاطر در دسترس نبودن ویژگی حیوانی "شیر" اعطاء شده است. در مصراع "چو عندلیب فصاحت فروشد، ای حافظ" از همین غزل، "شاعر" به دلیل فصیح بودن کلامش از "بلبلی" که نماد فصاحت است، بالاتر قرار گرفته است. در بیت

"چه شکرهاست در این شهر که قانع شده‌اند شاهبازان طریقت به مقام مگسی؟"

از غزل (٤٦٣)، به جای "پیر و راهیافتگان" از "شاهباز" و به جای "افراد دون‌مایه" از "مگس" استفاده شده است. در بیت

"بال بگشای و صفیر از شجر طوبی زن!- حیف باشد چو تو مرغی که اسیر قفسی"

از همین غزل، "عاشق" به مرغ تشبیه شده است.

٤-٤- جسم‌پنداری

'جسم‌پنداری' اختصاص مشخصهٔ معنایی جسم برای هر آنچه که جسم محسوب نمی‌شود، است. جسم واژه‌ای است با مشخصهٔ [+جسم]، یعنی آنچه [+ملموس] اما [-جاندار] است. «مواردی که واژه‌ای با مشخصهٔ [+جسم] در جایی قرار گرفت که به لحاظ توزیعی واژهٔ دیگری با مشخصهٔ [+جسم] باید آن جایگاه را اشغال کند را نیز 'جسم‌پنداری' تلقی کرده‌اند» (سجودی، ١٣٧٨ ب: ٢٧).

در غزل شمارهٔ (٤) به مفاهیم انتزاعی و مجرد "صبر" و "عشق" مؤلفهٔ معنایی جسم داده شده است و به ترتیب به خوان یغما و چهرهٔ زیبای یوسف تبدیل شده‌اند. در غزل (٣٥) در بیت هفتم، "صبا" همچون "مرکب" است و بر پشتش زین می‌بندند. در غزل (٧٨)، برای درک بهتر واژهٔ "صنع" از واژهٔ "قلم" استفاده شده است. در غزل (١٠٥) از آنجا که ساقی شیرین‌سخن است، از "شکرلب" برای بیان آن استفاده شده است. در غزل (١٢٣) به خاطر راه طولانی نیاز به جایگاهی برای استراحت است و این جایگاه همان "سر منزل فراغت" است. در غزل (١٣٩)، "عشق" در دل شاعر "غمی" همچون "آتش" ایجاد کرده است. در غزل (١٨٦)، "امانت" عشق "باری" است که حتی آسمان هم آن را تاب نیاورد و "افسانه" را منزلی می‌داند که به علت نیافتن حقیقت "در" آن را می‌کوبند. همچنین "پندار" به "خرمنی" مانند شده که نمی‌تواند ما را از راه منحرف کند. در غزل (١٩٨)، "روی" زیبای یار می‌تواند همچون "آتشی" عاشق را از خود بیخود کند.

در غزل (٢٠٢)، برای درک آسان‌تر "غم" از "غبار"، برای "جفا" از "فتراک" و برای "شوق" از "نهال" استفاده شده است و مفاهیم انتزاعی به مفاهیم ملموس تبدیل شده‌اند. در غزل (٢٣٣)، عاشق "دل" خود را همچون "لوحی" می‌داند که معشوق بر آن ثبت شده است و "غم" این یار بسان "باری" از دل عاشق پاک نمی‌شود. در غزل (٢٩٩)، "عشق" همچون آتشی است که دل

عاشق را مانند "دیگ رویین" که بر آتش است، بـه جـوش آورده اسـت. در غـزل (٤٠٠) شـاعر دریافته که می مورد نظر او بسیار صادقانه است و به همین دلیل "ریا" را به "رنـگ" تشـبیه کـرده که با می آن را شستشو می‌دهد. در غزل (٤٦٣) برای درک بهتر مفهوم انتزاعی مقامـات دنیـوی از واژهٔ "شکر" استفاده شده است.

٤-٥- سیال‌پنداری

از مشخصه‌های سیالات حرکت و جریان داشتن است و در صورتی که این مشخصـه بـه واژه‌ای داده شود که فاقد آن ویژگی است، 'سـیال‌پنـداری' رخ داده اسـت. بـه عبـارت دیگـر، نـوعی از تجسم‌گرایی است که شاعر با استفاده از مؤلفهٔ معنایی سیال برای صورت‌هایی از زبـان کـه فاقـد چنین ویژگی هستند، شعر خویش را متمایز می‌کند. «دادن ویژگـی [+سـیال] بـه واژه‌هـای دارای مشخصهٔ معنایی [–سیال] را سیال‌پنداری می‌نامند» (سجودی، ١٣٧٨ ب: ٢٦).

در غزل (١٢) به "خوبیِ" معشوق، به واسطهٔ همیشگی بودن و طـراوت آن، صـفت "آب" یـا همان [+سیال] داده شده است. در بیت

"آب حیـوانش ز منقـار بلاغـت مـی‌چکـد زاغ کلک من به نام ایزد چه عالی مشرب اسـت"

از غزل (٣٥)، "فصاحت و بلاغت" شعر شاعر خصیصهٔ روانی و جاری بودن همیشـگی "آب" را گرفته است. در غزل (٦٨)، "لذت زندگی" همچون "آب" خاصیت شاداب‌کننـدگی و سـرزندگی دارد. در بیت

"دور از رخ او، دم‌بـه‌دم از چشـمهٔ چشـمم سیلاب سرشگ آمـد و توفـان بـلا رفـت"

از غزل (٨١)، "چشم" عاشق همانند "چشمه"ای است که در فـراق یـار "اشـک"هـایی همچـون "سیلاب" از آن جاری می‌شود و "بلا" همانند "توفان" از چشم جاری است و در همهٔ این مـوارد خاصیت سیالی و حرکت نهفته است. در غزل (١٢٣) "شبنم" که نماد مشـکلات کـوچکی اسـت که دردسر زیادی ایجاد نمی‌کند، تبدیل به "دریا"یی شده است که سراسر موج اسـت. در مصـراع "در بحر فتاده‌ام چو ماهی" از غزل (١٤٩)، مشکلات به واسطهٔ دربرگیری فرد بـه دریـایی تشـبیه شده است که ماهی را در خود دارد و به هر طرف می‌برد.

در غزل (١٥٥)، "لذت‌های زندگی" همچون "دریا"ی مواجی است که ارزش ریسـک کـردن را ندارد. در مصراع "ای دل! ار سیل فنا بنیاد هسـتی برکنـد" از غـزل (٢٦٤)، بـه "فنـا" بـه دلیـل

نابودگری و زیاد بودنش خصوصیت حرکت و سیال بودن "سیل" داده شده است. در غزل (٢٧٦) بعضی کلمات همچون آب سردی است که بر آتش ریخته می‌شوند و سریع آن را خاموش می‌کنند، بنابراین خصوصیت "آرام کردن" و "آرامش" بعضی کلمات با "آب سرد" نشان داده شده است. در مصراع "زهر هجری کشیده‌ام که مپرس" از غزل (٢٨١)، "هجر" همانند "زهر"ی است که عاشق باید در غیاب معشوق بنوشد. در مصراع "خیال تیغ تو با ما، حدیث تشنه و آب است" از غزل (٤٧٩)، خیال معشوق به خاطر نیاز بیش از اندازهٔ عاشق به آن به آب تشبیه شده است.

٥- نتیجه‌گیری

پنجاه غزل از غزلیات حافظ به صورت تصادفی از روی نسخهٔ ویرایش‌شدهٔ احمد شاملو انتخاب شد و بر اساس الگوی سجودی مورد بررسی قرار گرفت. داده‌های به دست آمدهٔ بسامد هنجارگریزی‌های معنایی در این غزل‌ها که بیشتر از نوع انسان‌پنداری و گیاه‌پنداری بودند را به شرح زیر مشخص کرد:

جدول شمارهٔ (١). بسامد هنجارگریزی‌های معنایی در غزلیات حافظ

انسان‌پنداری	گیاه‌پنداری	جانورپنداری	جسم‌پنداری	سیال‌پنداری	تجریدگرایی	مجموع
٪٤٩	٪١٩	٪١٣	٪١٠	٪٦	٪٣	٪١٠٠
٩٩	٣٩	٢٤	٢٠	١٣	٧	٢٠٢

در غزل‌های بررسی‌شده تنها هفت مورد از تجریدگرایی یافت شد که در مقابل موارد مربوط به تجسم‌گرایی بسیار اندک است (٣٪ از کل هنجارگریزی‌های معنایی). تعداد هنجارگریزی‌های مربوط به سیال‌پنداری در غزلیات ١٣ مورد بود که ٦٪ از کل موارد هنجارگریزی معنایی را تشکیل می‌دهد. تعداد جسم‌پنداری نیز در این غزل‌ها ٢٠ مورد تشخیص داده شد که حدود ١٠٪ از کل مصادیق هنجارگریزی معنایی است. جانورپنداری ٢٤ بار استفاده شده بود که ١٣٪ و گیاه‌پنداری ٣٩ بار به کار رفته بود که حدود ١٩٪ از کل موارد را شامل می‌شوند. نهایتاً اینکه ٩٩ مورد انسان‌پنداری در غزلیات وجود دارد که حدود ٤٩٪ از کل موارد هنجارگریزی است.

سجودی (١٣٧٦) در بررسی تفصیلی خود از اشعار سهراب سپهری در برابر ٩٤/٦٪ تجسم‌گرایی تنها ٥/٦٪ تجریدگرایی می‌یابد و بر همین اساس نتیجه‌گیری می‌کند که بخش

تجسم‌گرایی در ساخت ادبیت شعر و هنجارگریز کردن کلام شعری عامل اصلی است. در این بین، تجریدگرایی نقش چندانی ایفا نمی‌کند (سجودی، ١٣٧٨ ب: ٢٤). بررسی تفصیلی غزلیات حافظ بر اساس طرح سجودی نشان داد که ١٩٥ مورد تجسم‌گرایی در پنجاه غزل مورد مطالعه وجود دارد که ٩٧٪ از کل مصادیق هنجارگریزی معنایی را شامل می‌شود و این در حالی است که تجریدگرایی فقط ٣٪ از این هنجارگریزی‌ها را به خود اختصاص داده است. این مطالعه نتیجه‌گیری سجودی را در این خصوص مورد تأیید قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، یکی از نتایج این تحقیق این است که هنجارگریزی‌های معنایی از نوع تجسم‌گرایی عامل اصلی ایجاد ادبیت غزلیات حافظ است. همچنین مشخص شد که تجریدگرایی در اشعار حافظ در ایجاد کلام شاعرانه و رهایی از قوائد زبان هنجار چندان نقشی ندارند.

در شعر حافظ دال‌ها با اشاره به مدلول‌های جدید و متنوع ثبات و یکرنگی زبان معیار را در هم می‌شکنند. به عبارت دیگر، هر دال به مدلول‌های مختلفی اشاره دارد و بر خلاف زبان معیار به معنای مشخص و ثابتی مقید نمی‌مانند؛ سیلان معنا را به خوبی می‌توان در غزلیات حافظ مشاهده کرد. برای مثال واژهٔ "دل" گاهی مدلولش "مرغ" و گاهی "انسان" است، گاهی "لوح" و در برخی غزل‌ها "دیگ" است. در غزل شمارهٔ (٣٥)، واژه‌های "مه"، "دل" و "آفتاب" همچون انسان، آئینه‌دار روی یار هستند. در همین غزل، "قلم" شاعر مشخصهٔ [+جانور] گرفته و همچون "زاغی" است که بسیار فصیح و بلیغ است. در بیت هفتم این غزل، "صبا" همچون "مرکب" است و بر پشتش زین می‌بندند و مشخصهٔ [+جسم] را گرفته است. همچنین در این غزل، "فصاحت و بلاغت" کلام شاعر خصیصهٔ روانی و جاری‌بودن همیشگی "آب" را گرفته است.

آنچه از نظر گذشت، از نگاهی دیگر کوششی بود برای ارائهٔ ساختار دلالت در یکی از پرخواننده‌ترین و مهمترین دیوان‌های اشعار فارسی، یعنی دیوان غزلیات حافظ. در این مطالعه تلاش بر این بود نشان دهیم آنچه شعر حافظ را تحقق می‌بخشد، فاصله گرفتن دال‌ها از مدلول‌هایشان در نقش ارجاعی است (هنجار گریزی معنایی) و اینکه در کلام شعری معناسازی و دلالت شعری به نوعی به معنای رسیدن به استقلال نشانه‌شناختی است. به عبارت دیگر، این مقاله در راستای 'نظریهٔ بازی بی‌پایان دال‌ها و سیلان معنا در نقش شعری' که سجودی هم به آن پرداخته است، قرار می‌گیرد (سجودی ١٣٧٨ ب، ٢٣). این پژوهش نشان داد که عامل اصلی 'شعرآفرینی' هنجارگریزی معنایی است و هنجارگریزی معنایی به «دال‌ها استقلال نشانه‌شناختی

می‌دهد و معنا را برای همیشه به تعویق می‌اندازد» (سجودی، ۱۳۷۸ ب: ۲۳). در بازی زبان شعری، دال‌ها آزادنه، پویا و مستقل شرکت می‌کنند. «در نقش ارجاعی زبان دال‌ها رژه می‌روند، در شعر دال‌ها می‌رقصند» (سجودی، ۱۳۷۸ ب: ۲۸).

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۵). *ساختار و تأویل متن*. جلد ۱. تهران: مرکز.

امیرعلایی، ندا (۱۳۷۸). *سبک‌شناسی شعر شاملو در چارچوب زبان‌شناسی ساخت‌گرا*. تهران: دانشگاه تهران.

بهمنی مطلق، یدالله و اسماعیل رهایی (۱۳۹۰). رویکردی صورت‌گرایانه به شعر قیصر از منظر هنجارگریزی. *زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ ۷۱، ۷–۲۸.

تسلیمی، علی و لیلا محمدپور (۱۳۹۱). برجسته‌سازی در داستان کوتاه سه قطره خون. *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، شمارهٔ ۷، ۹۷–۱۱۷.

حافظ، شمس‌الدین (۱۳٦۰). *حافظ شیراز، به روایت احمد شاملو*. تهران: مروارید.

حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۸۸). هنجارگریزی در قصاید خاقانی. *مجلهٔ تخصصی زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ ۲۵، ۳۰–٤۳.

خاتمی، احمد و مصطفی مالک پایین (۱۳۹۱). کهن‌گرایی در شعر شاملو. *متن‌پژوهی ادبی*، شمارهٔ ۵۱، ۹۷–۱۳۰.

رادفرنیا، رضا (۱۳٦۸). *زبان شعر حافظ از دیدگاه زبان‌شناسی*. تهران: دانشگاه تهران.

رادمنش، عطا محمد (۱۳۸۲). هنجارگریزی مولوی در ردیف غزل. *متن‌شناسی ادب فارسی*، سال سوم. شمارهٔ ۹، ۳۳–٥٤.

روحانی، مسعود و محمد عنایتی قادیکلایی (۱۳۸۸). بررسی هنجارگریزی در شعر شفیعی کدکنی (م. سرشک). *زبان و ادبیات فارسی (گوهر گویا)*، سال سوم، شمارهٔ سوم، پیاپی ۱۱، ٦۳–۹۰.

روحانی، مسعود و سید محسن مهدی نیاچوبی (۱۳۹۰). شیوه‌های نو سعدی در استفاده از تشبیه و استعاره در غزل. *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، سال چهارم، شمارهٔ اول، پیاپی ۱۱، ۲۲۳–۲٤۲.

سجودی، فرزان (۱۳۷٦). *سبک‌شناسی شعر سپهری: رویکردی زبان‌شناختی*. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

---------- (۱۳۷۷). هنجارگریزی در شعر سهراب سپهری. *کیهان فرهنگی*، ۱٤۲، ۲۰–۲۳.

----------- (١٣٧٨ الف). توهم حضور: نقدی بر هنجارگریزی لیچ و اصل رسانگی شفیعی کدکنی. *هنر*، شمارهٔ ٤٢، ١٨-٢٢.

----------- (١٣٧٨ ب). درآمدی بر نشانه‌شناسی شعر. *مجلهٔ شعر*، شمارهٔ ٦، ٢٠-٢٩.

سوسور، فردینان دو (١٣٧٨). *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*. مترجم: کورش صفوی. تهران: هرمس.

صالح، گلریز (١٣٨٩). قاعده‌کاهی در نثر گلشیری. *زبان‌شناخت*، سال اول، شمارهٔ ١، ٤٣-٥٦.

صفوی، کوروش (١٣٨٣ الف). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج ١ نظم. تهران: سورهٔ مهر.

----------- (١٣٨٣ ب). از زبان‌شناسی به ادبیات. ج ٢ شعر. تهران: سورهٔ مهر.

طغیانی، اسحاق و سمیه صادقیان (١٣٩٠). هنجارگریزی در مجموعه شعر از این اوستا. *ادبیات پارسی معاصر*، سال اول، شمارهٔ اول، ٧٩-٦١.

علوی مقدم، مهیار (١٣٧٧). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. تهران: چاپ و نشر لیلی.

محسنی، مرتضی و مهدی صراحتی جویباری (١٣٩٠). بررسی انواع هنجارگریزی آوایی و واژگانی در شعر ناصر خسرو. *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی*، شمارهٔ ٨، ١-٢٤.

محمدی، محمد حسین (١٣٨١). آشنایی‌زدایی در غزلیات شمس. *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی*، دورهٔ ٤ و ٥، شمارهٔ ٠، ٢١١-٢٢١.

مدرسی، فاطمه و امید یاسینی (١٣٨٧). قاعده‌افزایی در غزلیات شمس. *تاریخ ادبیات*، شمارهٔ ٥٩، ١١٩-١٤٣.

نرگسی، محمد (١٣٨٣). *رویکردی زبان‌شناختی به سبک شعری مولوی (کرد)*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه رازی.

Bradford, Richard and Roman Jackobson (1994). *Life, Language, Art*. London: Routledge.

Farzi, H., R. AmaniAstmal and A. Dehghan (2012). Semantic Deviation in Free Verse. *Life Science Journal*, 9(4), 3659-3663.

Leech, G. N. (1969). *A Linguistic Guide to English Poetry*. New York: Longman.

Nabian, P. and M. Iraji (2013). The Linguistic Study of Prose Style in Buf-e-Kur by Sadegh Hedayat an Iranian writer with respect to the Frequency of Different Types of Deviation. *International Research Journal of Applied and Basic Sciences*, 4(6), 1454-1460.