مجله‌ی علمی-پژوهشی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال دوازدهم، شماره‌ی سوم، پاییز ۱۳۹۹، پیاپی ۴۵، صص۱- ۳۰
DOI: 10.22099/jba.2019.31198.3178

آشنایی‌زدایی از عناصر دیوانی در غزل شاعران سبک هندی

میرجلیل اکرمی* **دادرس محمدی****
دانشگاه تبریز

چکیده

آشنایی‌زدایی از مهم‌ترین فنون گریز از ابتذال، در هر دو حوزه‌ی ساختار و محتوای هنرِ شعر است که ابزارِ خیال شاعران برای دریافتی متمایز و مهیّج از زبان و انتقال آن به مخاطب واقع شده است. این مبحث مهم نقد ادبی، نخستین‌بار به‌وسیله‌ی فرمالیست‌های روسی مطرح شد. به‌عقیده‌ی آنان تکرار واژگان و ترکیبات کهن، زیبایی متن و به‌تبعِ آن رغبت مخاطب را تهدید کرده و لزوم بیگانه‌سازی را نمایان می‌سازد. جلوه‌های این هنر شاعری را بیش‌وکم در تمام ادوار شعر فارسی می‌توان دید؛ اما در عصر رواج سبک هندی، به دلایلی همچون گذرِ شعر، به‌ویژه قالب غزل، از ادوار پرشکوه و به‌تبع آن تکرار و ابتذال عناصر آن و تغییر پایگاه و مخاطبِ هنرِ شعر، این تجلّی نمایان‌تر است. عناصر دیوانی نیز به دلایلی همچون تعلقشان به دربار، به‌عنوانِ عظیم‌ترین مهد پرورش شعر و سنخیّت با ادبیات فاخر و کهن ، به‌قدری استفاده شده‌اند که در زمان ظهور سبک هندی، غبار تکرار و کهنگی دامانشان را گرفته است؛ بنابراین، شاعر سبک هندی با انواع فنونِ آشنایی‌زدایی همچون توجه خیالی به حواشی عناصر، مخالف‌خوانی، مضمون‌تراشی، کاربرد تناقض‌آمیز و کاریکاتوری عناصر و همچنین

* استاد زبان و ادبیات فارسی akrami1028@gmail.com (نویسنده مسئول)
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی dadras1028@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۸/۱۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۸/۵/۷

بهره‌جستن از آن‌ها در بیگانه‌سازی کنایات مبتذل، درصدد نوسازی و نمایاندن دگرگونه‌ی آن‌ها در شعر خود برآمده است. در این مقاله، ذیلِ شش عنوان، به تحلیل کاربرد این شگردها در غزل سبک هندی پرداخته‌ایم.

واژه‌های کلیدی: آشنایی‌زدایی، بیگانه‌سازی، عناصر دیوانی، سبک هندی.

۱. مقدمه

مقصد عرضه‌ی انواع هنر، ذوق تنوّع‌طلب بشر است که از هرچه بوی کهنگی می‌دهد، گریزان است؛ بنابراین، هنرمند در هر دوره‌ای یا باید طرحی نو دراندازد، یا کهنه‌ها را به گونه‌ای به دست مشاطه‌ی خیال بیاراید و جلوه دهد که به اعجاب و التذاذ هنریِ مخاطب منجر شود. شعر و ادب فارسی نیز از این قاعده مستثنا نیست و ضرورت این مسئله در این حوزه‌ی هنری بیشتر و نمایان‌تر است؛ ازآن‌جهت که هنر شعر در بستر خیال، عواطف، احساسات، هیجانات و افکار انسانی بالیده و ستبر گشته است و با توجه به ثبوتِ معانی و مضامین این حوزه‌ها، نوآوری در شیوه‌ی بیان آن‌ها امری ضروری است. سایه‌ی این ضرورت در اندیشه‌ی شعرا و تبلورِ آن را در کلامشان حتی از ادوار آغازین می‌توان دید؛ چنان‌که فردوسی با تعبیر از این امر به «رُفته‌شدن باغ دانش» می‌گوید:

سخن هر چه گویم همه گفته‌اند بِر باغ دانش همه رُفته‌اند

(فردوسی، ۱۴:۱۳۸۸)

و اینکه خواجه حافظ می‌فرماید:

یک نکته بیش نیست غم عشق و این عجب کز هر زبان که می‌شنوم نامکرّر است

(حافظ، ۳۶:۱۳۹۰)

خود تفسیری است از جریان عدول از هنجارهای مرسوم و غبارگرفته‌ی رایج در هر عصر، برای بیان نکته‌ای واحد در جلوه‌های مختلف، به مدد زبان نامکرّرگویِ شعرا. برمبنای ضرورت پیوستن به این جریان، همواره شاعران سعی کرده‌اند با تغییر در الگوها و ساختارهای زبانی و بیانیِ معهود و مألوفِ اقلیم‌های ذهنی مشترک بین هنرمند و

مخاطب، مقبولیّت و جاودانگی هنر خود را تضمین نمایند. جلوه‌های این تکاپوهای شاعرانه را بیش‌وکم و به انحای مختلف در آثار شعرای تمام سبک‌ها و دوره‌های تاریخی می‌توان مطالعه کرد. این موضوع جایگاه رسمی خود را در عصر حاضر و در نظریه‌های نقد ادبی، با عنوان «آشنایی‌زدایی» (defamiliarization) پیدا کرده است. مسئله‌ای که نخستین بار «ویکتور شکلوفسکی» فرمالیست روسی در سال ۱۹۱۷ ضمن نگارش مقاله‌ای با عنوان «هنر همچون شگرد» و با واژه‌ی روسی (ostannenja) مطرح کرد. به نظر وی، «هنر، ادراک حسی ما را دوباره سامان می‌دهد و در این مسیر قاعده‌های آشنا و ساختارهای به‌ظاهر ماندگارِ واقعیت را دگرگون می‌کند و عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و همه‌چیزِ آشنا را به چشم ما بیگانه می‌کند... و همه‌چیز را از حاکمیت سویه‌ی خودکار که زاده‌ی ادراک حسی ماست می‌رهاند» (احمدی، ۴۷:۱۳۳۸). پس از شکلوفسکی «تنیانوف» و «یاکوبسن» عنوان «بیگانه‌سازی» را به این موضوع اطلاق کردند. آن‌ها به‌قدری بر اهمیت این مسئله تأکید دارند که فصل مشترک همه‌ی عناصر ادبیات را تأثیر «آشنایی‌زداینده» و «غریبه‌کننده»ی آن‌ها می‌دانند (رک. ایگلتون، ۷:۱۳۸۰) و معتقدند که به مدد آشنایی‌زدایی، «ادبیات با واردکردن ما به دریافتی مهیّج از زبان، پاسخ‌های عادی‌مان را جانی تازه می‌بخشد» (همان). به بیانی ساده‌تر می‌توان گفت که آشنایی‌زدایی یعنی «تازه، نو، غریبه و متفاوت‌کردن آنچه آشنا و شناخته شده است» (میرصادقی، ۱۱:۱۳۸۸)؛ چون شاعر با این شگرد، «چیزهایی را به چیزهای دیگر نسبت می‌دهد که از لحاظ عقلی ناممکن ولی از دیدگاه شعر ممکن است» (مرتاض، ۷۸:۲۰۰۵).

مهم‌ترین رکن بنای سبک هندی، میل به گریز از تکرار و ابتذال و اشتیاق شاعران به کشف روابط و جزئیات مجهول پدیده‌های عالم و طغیان علیه ساختارها و هنجارهای رایج و ریشه‌دار است؛ به‌گونه‌ای که در اثر این امر، در این سبک «گسست از سنت قدیم شعر فارسی به‌وضوح احساس می‌شود. تأکید بر نوجویی، توجه به مضامین نو و معنی بیگانه و تازگی در شعر که از اصول بنیادین اندیشه‌ی این دوره است، شاعر را بر آن می‌دارد تا به جای مطالعه در آثار سنتی، خلاقیت را در درون خود بجوید و هویّت خود

را در خویشتنِ خود پیدا کند و متّکی به گذشتگان نباشد» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۵۷). واضح است که برای شاعرِ این سبک با این حد از احساس، میل به کشف زوایای ناشناخته‌ی روابط و پدیده‌ها و تکنیک آشنایی‌زدایی تا چه حد اهمیت و ضرورت دارد و می‌تواند او را در نیل به مقصود یاری کند؛ زیرا هدف از کشف زوایای ناشناس عناصر و پدیده‌ها در این سبک، منع ذوق مخاطب از عادت به سنن ادبی مبتذل است. دستاورد این شگرد شاعرانه نیز آن است که «بر سر راه مخاطب خود مانع می‌گذارد و برخلاف برخی نظریات، مفاهیم را آسان و قابل‌دسترس نمی‌کند؛ چون وقتی مانع بر سر راه باشد حرکت کندتر می‌گردد و در هر مقطعی باید مکث کرد و در این هنگام است که خواننده به ادراکی دیگر و دید و تجربه‌ای تازه از زندگی دست می‌یابد» (نفیسی، ۳۵:۱۳۶۸)؛ بنابراین سعی بلیغ شاعر در سبک هندی در جهت مانع‌تراشیِ هنری برای نیل به این مقصود نمایان‌تر از سایر سبک‌هاست چون در عصری واقع شده است که برای «تلاش نام» ناگزیر است «نعل وارون»[1] بزند و به لطایفِ حیل موانعی را در مسیر ادراک مخاطب تعبیه نماید. مباهات و مفاخرات شعرا به شیوه‌ی شاعری خود و بیان آمالشان در قالب تعابیری همچون «طرز تازه»، «شیوه‌ی نو»، «معنی بیگانه»، «معنی برجسته»، «معنی نازک»، «معنی رنگین»، مبیّن همین سعی وافر در این فن هنری است. وقتی شاعر تا این حد، در فکر دگردیسی و تجدّد است و این فکر تا این اندازه در کلامش تجلّی یافته است، طبیعی است که با زدودن گرد رخوت از تمام عناصر عالمِ پیرامون خود، به‌وسیله‌ی خیال بی‌قیدش، آن‌ها را جانی دوباره بخشد و دگرگونه در شعر خود به‌کارگیرد. شواهد تجلّی این نوع از بیان آرمان‌ها و مفاخرات شاعرانه در شعر این دوره فراوان است. شواهدی در ادامه ذکر می‌شود:

عشرت ما، معنی نازک به‌دست‌آوردن است　　عید ما نازک‌خیالان را هلال این است و بس
(صائب، ۲۳۳۴:۱۳۶۸)

می‌نهم در زیر پای فکر کرسی از سپهر　　تا به کف می‌آورم یک معنیِ برجسته را
(کلیم، ۱۳۳۶: ۹۳)

از باده‌ی کهن سخن تـــازه خوش‌تر اســـت پیمانـــه‌ی لفـــظ و معنـی رنگین مدام ماست
(حزین، ۱۳۵۰:۲۶۳)

فن هنری آشنایی‌زدایی محصور به هیچ قید و بندی نیست و «حد و مرزی ندارد و هر نوع نوآوری در هنر، آشنایی‌زدایی است؛ زیرا در عالم هنر هیچ حرف تازه‌ای وجود ندارد و درعین‌حال اگر چیزی واقعاً هنر باشد، واقعاً تازه است و غریب و ناآشنا» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۹۸-۹۹)؛ بنابراین بسیاری از تلاش‌های شاعران سبک هندی در زمینه‌هایی همچون برجسته‌سازیِ ملائمات عناصر، مضمون‌سازی، پارادوکس‌آفرینی، مخالف‌خوانی و... به‌نسبتِ میزان عدول از هنجارها و مواثیق ذهنی سابق و بهره‌مندی از آفرینش هنری،[۲] از مصادیق استخدام این فن به‌شمارمی‌رود که شاعران این سبک با بهره‌جستن از آن‌ها و با «رستاخیزی از کلمات» جریانی ممتد از هنجارگریزی تا عصر حاضر به‌راه‌انداخته‌اند؛ به‌گونه‌ای‌که می‌توان منشأ اصلی آشنایی‌زدایی‌های بی‌قید و بند برخی از شاعرانِ معاصر همچون سهراب سپهری و نیما را نیز در لابه‌لای آثار ایشان به‌وضوح مشاهده کرد.[۳]

دربار سلاطین از آغاز شعر و ادب فارسی، شاخص‌ترین مهد تکامل این نوع از هنر بوده است و ناگزیر عناصر و اصطلاحات مربوط به آن، که با فضای کلی ادبیات کلاسیک نیز سنخیت تامّی داشته‌اند، وارد ادبیات حماسی و سپس قصاید شده است و با تولّد قالب غزل در نیمه‌ی قرن پنجم، به طرق مختلف و با دگردیسی کامل و صیقل‌های هنرمندانه، رحل اقامت در این فضای تازه و رقیق افکنده‌اند و تا به امروز به حیاتشان ادامه‌داده‌اند. عناصری با این قدمت و با آن حجم از کاربرد[۴] اگر طی مراحل مختلف گَردِ ابتذال و جمود را بر چهره ببینند، جای شگفتی نیست؛ ازهمین‌رو است که دست جادوی خیالِ شاعر را می‌طلبند که به آن‌ها نقشی دیگر در صحنه‌ی هنرِ شعر ببخشد، تا از این رهگذر، تازگی و پویایی، دوباره در پیکر فسرده‌ی آن‌ها دمیده شود. لزوم این امر در عصر رواج سبک هندی از یک‌سو به دلیل ابتذال، تکرار و جمودی که از قرن‌ها پیش دامن‌گیر عناصر غزل ازجمله عناصر دیوانی شده و از سوی دیگر به دلیل ظهور شاعرانی که گریبان طبع خود را برای نیل به یک «معنی بیگانه»

چاک می‌کنند، از هر زمان دیگری بیشتر به‌نظرمی‌رسد؛ بنابراین شاعر سبک هندی با به‌کارگیری شیوه‌های آشنایی‌زدایی به این گردگیری هنری اقدام می‌کند و نگارندگان این مقاله قصد دارند با تکیه بر آثار شاعران معروف عصر مذکور، به بررسی این روش‌ها در حد وسع خود بپردازند.

۱. ۱. پیشینه‌ی پژوهش

پژوهشگران بسیاری به بررسی ابعاد آشنایی‌زدایی در شعر پرداخته‌اند. آثار نگاشته‌شده در این زمینه را می‌توان به دو دسته‌ی کلی تقسیم کرد؛ دسته‌ی اول آثاری هستند که آشنایی‌زدایی را به‌عنوانِ موضوع نقد ادبی، بلاغی، سبک‌شناسی و غیره بررسی کرده‌اند. برای مثال می‌توان به کتاب‌های *آشنایی‌زدایی و فرایند پویایی زبان* از سیدمحمدرضی مصطفوی‌نیا و همکاران (۱۳۹۳) و فصول مربوط از کتب *موسیقی شعر* (۱۳۶۸)، *رستاخیز کلمات* (۱۳۹۱) و *صور خیال* (۱۳۶۶) از شفیعی‌کدکنی، *ساختار و تاویل متن* از بابک احمدی (۱۳۳۸) و *واژه‌نامه‌ی هنر شاعری* از میمنت میرصادقی (۱۳۸۸) اشاره کرد. اما دسته‌ی دوم آثار متعددی هستند که این موضوع را در آثار شاعر یا شاعران مشخصی تحلیل کرده‌اند که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به کتاب‌های *آشنایی‌زدایی در شعر شاعران امروز* از فروغ جلیلی (۱۳۸۷) و *سنگ بر دوش* از سعید پرهیزکاری (۱۳۹۳) اشاره کرد. حسن انوری نیز مبحث عناصر دیوانی را در کتاب *اصطلاحات دیوانی دوره‌ی غزنوی و سلجوقی* (۱۳۵۵) و همچنین شریک امین در کتاب *اصطلاحات دیوانی دوران مغول* (۱۳۵۷) بررسی کرده‌اند. اما تا به حال پژوهشی که به‌طور مستقل و مستقیم، آشنایی‌زدایی از عناصر دیوانی در غزل شاعران سبک هندی را بررسی کرده باشد، تدوین نشده است.

۲. بحث و بررسی

۲. ۱. تغییر توجه از ذات عناصر به ملائمات و حواشی آن‌ها

از شیوه‌های متداول آشنایی‌زدایی که می‌توان از آن به‌عنوانِ شاخصه‌ی سبکی غزل این دوره یاد کرد، توجه به حواشی عناصر و پدیده‌ها به جای توجه به خودِ آن‌ها در خلق تصلویر و مضامین است؛ بدین‌معنی که شاعر برای رهایی از تکرار، خیال خود را در جوانب اشیا و عناصر به‌کاربسته و از این طریق نقبی به مرداب راکد این عناصر زده و آن‌ها را دوباره در بستر شعرش به جریان انداخته است. این شیوه‌ی بیگانه‌سازی در حوزه‌ی عناصر دیوانی به‌ویژه عناصر سپاهی، بسیار موثر واقع شده است؛ به این دلیل که اغلبِ این عناصر همچون کمان، تیغ، کمند، تیر، ناوک و... در ادوار پیشین به‌قدری دستاویز شاعران در توصیف اجزاء، حالات و زیبایی‌های معشوق واقع شده‌اند که ملال عمیقی در خاطر مخاطب ایجاد کرده‌اند؛ بنابراین شاعر سبک هندی برای زدودن این ملال، به حواشی آن‌ها می‌اندیشد و به آفرینش مضامین بکر و تصاویر خیال‌انگیز دست می‌زند. با توجه به علاقه و اهتمام شاعران سبک هندی به آفرینش مضامین و تصاویر بدیع، پژوهش‌های چندانی درباره‌ی این شیوه که در اغلب عناصر شعری به‌کاررفته، صورت نگرفته است. در اینجا دو نمونه از ملائمات عناصر سپاهیِ پربسامد و مضمون‌ساز، یعنی کمان و تیغ بررسی می‌شود.

۲. ۱. ۱. خمیازه‌ی کمان

پربسامدترین کارکرد عنصر دیوانی کمان در شعر غزل‌سرایان برجسته‌ی سبک عراقی «به‌تصویرکشیدن عضوی از اعضای معشوق است که همانا ابروی اوست...گاهی نیز قد و بالای عاشق را در نظر شاعران غزل‌پرداز تداعی می‌کند» (واحدپور، ۱۵۱:۱۳۹۶). اما شاعر سبک هندی جوانب دیگر این عنصر را برجسته ساخته و به میدان خیال وارد می‌کند. یکی از این جوانب، شکل کمان به هنگام تیراندازی، به‌ویژه بعد از رهایی تیر است که شاعر با پیوند آن با شکل بدن، به‌ویژه بازوان و صدای انسان به هنگام خمیازه، از آن به «خمیازه‌ی کمان» تعبیر و در تصاویر خیالی استفاده می‌کند؛ مثلاً صائب در این بیت:

از هم‌آغوشی آن قامت چون تیر خدنگ ما به خمیازه‌ی خشکی چو کمان ساخته‌ایم
(صائب، ۲۷۴۴:۱۳۶۸)

در کنار تصویر مبتذل تشبیه قامت معشوق به تیر، شکلِ همراه با صدای کمان به هنگام تیراندازی را مشبه‌به برای خمیازه‌ی حسرت‌آمیز عاشقِ بی‌نصیب از وصال قرار داده و تصویری بدیع آفریده است. اطلاق صفت «خشک» به خمیازه مصداق تسرّی اصطلاحات عامیانه به حوزه‌ی غزل است. شخصیت‌بخشی به کمان با نسبت‌دادن خمیازه بدان که از شگردهای شاعران این دوره به‌شمارمی‌رود، ضمن ایجاد تزاحم خیال، شاعر را در نمایش جلوه‌ای نسبتاً بیگانه از کمان یاری کرده است. این تصویر خیالی در بیان مفهوم تحسّر و بی‌نصیبی، به‌کرّات در شعر صائب و بیدل و گاه در اشعار دیگر شعرای این سبک خلق شده است:

قسمت ما چون کمان از صید خودخمیازه‌ای است هرچه داریم از برای دیگران داریم ما
(صائب، ۱۴۰:۱۳۶۴)

بس که چون تیر گذشت از بر ما عیش شباب محو خمیازه چو آغوش کمان پیکر ماست
(بیدل، ۳۳۴:۱۳۸۹)

گاهی هم خمیازه‌ی کمان نه از سر حسرت، بلکه از سر ذوقی است که از سرکشیدن خون عاشق به‌وسیله‌ی معشوق که برای او در حکم میِ ناب است، حاصل شده است؛

در مشرب بیداد تو خونم می ناب است کز ذوق به خمیازه درافکنده کمان را
(غالب دهلوی، ۸۱:۱۳۸۹)

۲. ۱. ۲. آب‌داری تیغ

تیغ از جمله عناصری است که در هر شاخه‌ای از درخت بارورِ خیال شاعران سبک هندی، می‌توان از آن سراغ گرفت؛ اما آنچه درباره‌ی این عنصر نیز به سهولت اثبات‌شدنی است، چیرگی ملائمات و جوانب، بر اصلِ آن است. یکی از این ملائمات، آب‌داری تیغ است که شاعران عطش خود به مضمون‌آفرینی و بیگانه‌سازی تصاویر را نیز قدری با آن فرونشانده‌اند؛ بنابراین، این موضوع جایگاه مهم و بسامد فراوانی در شبکه‌های تداعی خیال

اغلب شاعران سبک هندی پیدا کرده و در جلوه‌های مختلف تجلّی یافته است؛ از جمله: آب تیغی که با نقض خواصش، کار روغن را می‌کند و آتش عشق را شعله‌ور می‌سازد:

کار روغـــن می‌کـــند بر آتـــش ما آب تیغ خـــون منصوریـــم دایم بر سر جوشیم ما
(صائب، ۱۴۴:۱۳۶۴)

آب تیغی که سکوت و ساکن‌بودنش خیال شاعر را ربوده؛ چنان‌که گاه به‌دلیل این ویژگی، در تصوّرات او جوهر، به‌سان سفینه‌ای در آن شناور است: و همانند کشتی غم‌های شاعر امیدی نیست که به ساحل برسد.

مباش ای‌ساحل غم‌چشم بر راهم که‌من کشتی به سان جوهـــر تیغـــش در آب ساکنی دارم
(واعظ، ۳۰۴:۱۳۵۹)

و گاه با الگوپذیری از این سکون، گریه‌های بلند عاشق برای اجتناب از دلگیری معشوق به خموشی می‌گراید:

از های‌هایِ گریـــه‌ی مـــن تا دلش گرفت دیگـــر چـــو آب تیغ سرشکم صدا نداشت
(کلیم، ۱۰۹:۱۳۳۶)

و بالاخره آب تیغی که گرفتار زنجیر اسارت جوهر است و تداعی‌گرِ گرفتاری صاحب‌هنر در دام هنر خویشتن:

مـرد را کســـب هنـــر دام ره آزادگیست مـــوج جوهر آب جوی تیغ را زنجیر پاست
(بیدل، ۲۵۶:۱۳۸۹)

چنان‌که مشاهده می‌شود، در اغلب شواهد، شعرا به مدد غریب‌سازی وجوه تشابه، توأم با توجه به این وابسته‌ی عنصر تیغ، طرز تازه‌ای در کاربرد آن به‌کاربسته‌اند و استعمال آب‌داریِ تیغ به‌قدری در شعرشان فزونی یافته که در ردیف موتیف‌های شعری اغلبِ آنان قرارگرفته است.

آشنایی‌زدایی از عنصر تیغ با وسعت‌بخشی خیالی به آن از طریق توجه به حواشی و ملائمات ازجمله آب‌داری آن، در آثار شاعرانِ طرز خیال به‌ویژه بیدل، در برخی موارد توأم با عدول از جاده‌ی اعتدال و میل به افراط بوده است؛ چنان‌که نویسنده‌ی کتابِ *بیدل*،

سپهری و سبک هندی در توجیه آن می‌نویسد: «اگر تیغ یکی از صفاتش آبداربودن است، شاعر هندی در آب این تیغ شناوری‌ها می‌کند. آب ممکن است گوارا یا ناگوار باشد. ممکن است شاعر عکس خود را در آن ببیند. ایضاً ممکن است آب تیغ معشوق در رویارویی با تف و گرمای خون عاشق، تبخیر شود و به آسمان برود. آب تیغ ممکن است جیره‌بندی و تصفیه هم بشود و با این آب آن‌گونه که بیدل می‌گوید، حتی می‌توان شهیدان را هم وضو داد»[۵] (حسینی، ۱۳۶۸: ۳۷).

۲. ۲. مخالف‌خوانی

«مخالف‌خوانی یعنی داستانی، موضوعی یا مضمونی را از زاویه‌ی غیرعرفی نگریستن و به خلاف‌آمد عادت درباره‌ی آن داوری‌کردن... . مخالف‌خوانی را می‌توان شکستن هنجارهای پیشین در تلمیح‌پردازی مرسوم و متداول گذشتگان یا انحراف از نرم ادبی دانست» (حکیم‌آذر، ۱۳۸۴:۶۴). این شیوه، نوعی عصیان شاعرانه علیه اساطیر و سمبل‌ها است که در فرایند دامنه‌دار هنجارشکنی و فراتر از آن، هنجارستیزیِ سبک هندی فرصت تجلّی بیشتری یافته است. بدین‌معنا که شاعر سبک هندی که عادت کرده است برای دستیابی به هدفِ هنجارگریزی، عکس و خلاف پدیده‌ها را افزون‌تر از ذات آن‌ها در مخیّله‌ی خود نشخوار کند، وقتی با سمبل‌ها، اساطیر و قهرمانان مواجه می‌شود، از اینکه با آن‌ها نیز درافتد، هیچ واهمه‌ای ندارد؛ بنابراین با سرپنجه‌های خیالِ عاصی‌اش به این کار دست می‌یازد و در مضامین شعری خود، چهره‌ای مغلوب از آن‌ها به مخاطب عرضه می‌کند.[۶] و از این رهگذر نیز به مقصود خود در آشنایی‌زدایی نایل می‌شود؛ زیرا مخاطب با ملاحظه‌ی شکست اساطیر و سمبل‌هایی که سایه‌ی استیلایشان سالیان مدید در عرصه‌ی شعر و ادب پایدار بوده است، دچار حیرت می‌شود و ذائقه‌اش سرشار از لذت هنری می‌گردد. این شیوه در شعر صائب تبریزی و بیدل دهلوی زیاد به‌چشم‌می‌خورد. تصرف مخالف‌خوانی در حوزه‌ی عناصر دیوانی را می‌توان به سه گونه‌ی کلی تقسیم نمود.

۲. ۲. ۱. مخالف‌خوانی با سمبل‌هایی از نوع عناصر دیوانی

در بین عناصر دیوانی برخی از آن‌ها نماد مفاهیم گوناگونی گشته‌اند که شاعران سبک هندی با دستبرد در وجهه‌ی سمبولیک آن‌ها، یدک‌کشیدن آن مفهوم نمادین توسط آن عنصر را به چالش می‌کشند یا به‌کلی نقض می‌نمایند:

پیر را قامـــت خـــم سوی عدم راهبر است　　این کمانـــی است که از تیر سبک‌سیرتر است
(صائب، ۳۴۵۵:۱۳۷۰)

چون هلال از پیکر خم سربه گردون سوده‌ام　　خاتـم است اینجا دلیل عزّت و شأن نگین
(بیدل، ۱۱۵۲:۱۳۸۹)

اسیـــــر بوالعجبی‌هـــــای وادی عشقـــم　　کـــــه صیـــد، دام نهـــــد در ره کمند آنجا
(صائب، ۲۸۱:۱۳۶۴)

در شواهد بالا، به‌ترتیب، تیر به‌عنوانِ عنصر دیوانی و نماد سرعت، این‌بار نه در مقابل کمان، بلکه در مقابل خیال شاعر و قدرتِ تصویرسازی او تسلیم شده است و کمان در سرعتِ سیر، گوی سبقت را از او ربوده است؛ در بیت دوم نگین که در ادب فارسی نماد اشتهار است و حتی با نشستن بر پشت خاتم، آن را نیز مشرّف می‌گرداند، عنصری فرض شده که عزّتش را مدیون خاتم است؛ کمند که به‌عنوانِ سمبل دام و گرفتاری، در ادب عاشقانه، دل‌ها و سرهای بی‌شماری را «بی‌جرم و بی‌جنایت» اسیر خود ساخته است، خود در دام صید می‌افتد. به‌همین‌ترتیب در نمونه‌های زیر نیز محتسب و عسس، سمبل‌هایی برای برهم‌زدن بساط مستان و سبوشکنی و مبارزه با باده‌گساری، باژگونه در میدان خیال شعرا ظاهر شده‌اند و یکی بساط‌آرای میخانه است و مست را بر دوش گرفته و به خانه می‌برد و شاعر امید دارد که گردن دیگری با دو دستِ سبو شکسته شود و جوشن، آن هم جوشن داوودی که مظهر سرسختی و استحکام است، نه‌تنها تاب مقاومت در مقابل ناوک را ندارد بلکه شاه‌راهی برای عبور آن تلقی شده است:

در نمازم دل ز مخموری بـــه صدجا می‌رود　　قبلـــــه گـم شد محتسب میخانه را آباد کن
(نظیری، ۲۶۵:۱۳۸۹)

مرا ز کـــوی خرابـــــات پایِ رفتن نیست　　مگـــــر بـــــه خانه برد محتسب به دوش مرا
(صائب، ۳۰۴:۱۳۶۴)

اجابتی ندمید از دعای کـــــس به دو دست　　مگـــــر سبو شکند گردن عسس به دو دست
(بیدل، ۱۸۶:۱۳۸۹)

جوشن داوودی اینجا شاه‌راه ناوک است　　از دل محکـــــم زره در زیر پیراهن بپوش
(صائب، ۲۳۷۱:۱۳۶۸)

۲. ۲. ۲. مخالف‌خوانی با عناصر دیوانی با وارونه‌سازی آثار یا صفات

نوع دیگر از مخالف‌خوانی این است که شاعر خلافِ آثار و صفاتی را که عناصر بدان اشتهار دارند، به آن‌ها نسبت می‌دهد. این شیوه در ظاهر نوعی پارادوکس به‌نظرمی‌رسد، اما با دقّتِ نظر متوجه می‌شویم که مرزهای روشنی با پارادوکس دارد؛ زیرا حاصل فن پارادوکس اجتماع نقیضین است؛ ولی در این نوع مخالف‌خوانی، صفت نسبت‌داده‌شده به عنصر یا اثر صادرشده از آن، با ذات آن در تباین است و درواقع این نوع مخالف‌خوانی، حاصلِ سرکشی خیالی از پذیرش خواص عناصر است و در این عرصه است که خنجر، رفوگرِ زخم است و تیغ مانع چکیدنِ خون؛ همان‌گونه که فتح با لشکرِ شکسته حاصل می‌شود و شمشیر از زنگار جوهر می‌پذیرد:

رحمی بـــه حال زارش گر باشدت رفو کن　　زخـــــم دل حزین را با نوک خنجر خویش
(حزین، ۳۷۶:۱۳۵۰)

رهایی کی توان از پنجه‌ی گیرای صیادی　　که تیغش خـــون ما را از چکیدن بازمی‌دارد
(همان: ۲۶۳)

مظفّر می‌شود هرکس ز دنیا روی‌گردان شد　　در ایـــــن پیکار فتح از لشکر برگشته می‌آید
(صائب،۱۵۵۲:۱۳۶۶)

می‌فزاید رونق قدر مـــن از طعـــــن خسان　　تیـــــغ تمکیـــــن مرا زنگار جوهر می‌شود
(بیدل، ۵۲۱:۱۳۸۹)

۲. ۲. ۳. کاربرد عناصر دیوانی در مخالف‌خوانی سایر سمبل‌ها

گاه مخالف‌خوانی به‌طورمستقیم از ذات عناصر صورت نگرفته است؛ بلکه این عناصر در تکوین فرایند مخالف‌خوانی از سایر سمبل‌ها نقش پذیرفته‌اند؛ همانند سلاحِ خنجر و اصطلاحات کمرِ خدمت‌بستن و باج‌گیری در ابیات زیر:

با ادب سرکن به خوبان ورنه در بی‌طاقتی بال پروانه گـــلوی شمـــع را خنجر شود
(همان، ۷۵۱)

خرابات‌مغان خوش خاک عاشق‌پروری دارد که شمع آنجا کمر در خدمت پروانه می‌بندد
(صائب، ۱۴۰۶:۱۳۶۶)

سر شوریده‌ی ما باج ز مجنـــون گیـــرد عشـــق در مملـــکت درد مـــرا والی کرد
(حزین، ۳۰۳:۱۳۵۰)

پروانه و شمع و روابط آن‌ها، به‌ترتیب به‌عنوانِ عاشق و فانی و معشوق و هلاک‌کننده‌ی عاشق به‌عنوانِ یک موتیف پرکاربرد و ریشه‌دار در ادب فارسی، این‌بار دچار تغییر جایگاه گشته‌اند و در تعبیری واسوخت‌گونه، بال پروانه به‌عنوانِ خنجری بر گردن شمع فرود می‌آید، یا پروانه، شمع را به حالت کمربسته در خدمت خویش می‌بیند و بدین‌گونه آزارهای دیرینه‌ی این معشوق سنگدل را تلافی می‌کند و مجنون به‌عنوانِ مظهر شوریدگی در برابر شوریدگی‌های شاعر، شکست خورده و شاعر این مخالف‌خوانی را با تعبیرِ دیوانیِ «باج‌گرفتن» به‌طرزی بلیغ ادا نموده است.

۲. ۳. اراده‌ی معانی ظاهری کنایات با قرینه‌سازیِ عناصر دیوانی

از دیگر شگردهای شعرای مذکور این است که با تأویلِ عبارات کنایی به معانی حقیقیِ خود، بهت و حیرت مخاطب را که در طول زمان به دریافت معانی کنایی آن عبارات عادت کرده است، برمی‌انگیزند و ذوقش را با نوعی دیگر از «خلاف‌آمدِ عادت» تحریک می‌نمایند و گاهی عناصر دیوانی به دلیل استعداد نهفته‌ی خود، شاعر را در این کار هنری یاری نموده‌اند؛ این عناصر از رهگذرِ قرینه واقع‌شدن در کنایات، این‌بار نه برای اراده‌ی

معنای کنایی که برای اراده‌ی معنای حقیقی به‌وسیله‌ی مخاطب، خود نیز، از این خیال عادت‌گریزِ شاعر طرفی می‌بندند و الفت مخاطب با آن‌ها به بیگانگیِ نسبی بدل می‌شود؛ چنان‌که در بیتِ

مطلبم زین نعل وارون جز تلاش نام نیست چون عقیـــق از نام در ظاهر اگر دل کنده‌ام
(صائب، ۲۵۶۶:۱۳۶۸)

شاعر از عبارت کنایِ ریشه‌دار «دل‌کندن» به معنی قطع علاقه، با بهره‌مندی از استعداد عنصر دیوانی عقیق و قرینه‌سازی آن، معنای حقیقی آن یعنی حکّاکی نام سلاطین بر عقیق را اراده نموده و گویی خودِ او نیز بر چیره‌دستی‌اش در این عمل واقف بوده است و از آن با عنوان «نعل وارون» یاد کرده و مرادش فریفتن ادراک مخاطب برای منع او از دسترسی آسان به مقصود خویش است که از شاخص‌های مهم بیگانه‌سازی است. تضادّ مفهوم کنایی عبارت مورد نظر یعنی «قطع‌علاقه‌کردن از نام» با فلسفه‌ی وجودی نگین که نشر نام و آوازه‌ی سلطان در اقلیم حکومتی است، نیز بر گیرایی این تردستی شاعرانه افزوده است.

عبارات کنایی «نامداری»، «دردسر» و «سرگرمی» به‌ترتیب در معانی کنایِ آوازه، گرفتاری و مشغول‌بودن در کاربرد خود در زبان، به‌قدری با معنای حقیقی خود بیگانه شده‌اند که این معانی حتی به ذهن ابجدخوانِ مکتب زبان فارسی نیز که با صناعات ادبی الفت چندانی ندارد، متبادر می‌شوند؛ اما شاعران مذکور در جریان حشر و رستاخیز کلمات و عبارات، آن‌ها را به یاری قرینه‌هایی از عناصر دیوانی همچون خاتم، نگین، افسر و کلاه، یا در معنای حقیقی به‌کارمی‌گیرند، یا با توجهی آشکار به معنای حقیقی آن‌ها، ذوق مخاطب را به تجسّم تصویر دوپهلو تحریک می‌کنند و از این طریق، نفس تازه‌ای در این کنایات مبتذل می‌دمند و از رخ عناصر دیوانی دخیل نیز گرد عادت می‌زدایند. نمونه‌هایی از این شیوه:

نامـــــداری بی‌سیه‌بختی نمی‌آید به دست در سیاهی غوطه بهر نام، خاتم خورده است
(صائب، ۵۶۷:۱۳۶۵)

جنـــگ دارد دولت و آسودگی بـا یکدگر　　برنمی‌آیـــی بـــه درد سر، ز سر افسر گذار
(صائب، ۱۳۶۸:۲۲۰۲)

تن ده به تیغ جور گرت شهرت آرزوست　　کـــان دم کـه زخم خورد نگین، نامدار شد
(کلیم، ۱۳۳۶:۲۰۰)

چین کدورتـــی هست بر جبهه‌ی نگین‌ها　　تحصیـــل نامـــداری بی‌دردســـر نباشد
(بیدل، ۱۳۸۹:۶۰۹)

خسروی خواهی بنـــه از سر کلاه سروری　　نیست ســـر را افسری بهتر ز بی‌دردسری
(واعظ، ۱۳۵۹:۳۷۳)

در جهـــان سرگرم دولت را نباشد راحتی　　کم نگردد دردسر تا این کلاهش بر سر است
(همان: ۷۰)

معانی «حامل‌نام‌بودن» و «دردِ سرِ» نگین در اثر حکاکی و همچنین «گرم‌شدن سر» و «دردسرِ» جسمیِ حاصل از گذاشتن افسر و کلاه بر سر، به‌عنوانِ معانیِ حقیقی کنایاتِ «نامداری»، «سرگرمی» و «دردسر» در ابیات بالا، خیال شاعر را با قراینی از عناصر دیوانی یعنی، خاتم، نگین، افسر و کلاه به خود جلب نموده‌اند تا با اراده‌ی معنی حقیقی یا توجهِ گوشه‌ی چشمی بدان معانی و با نوعی بازی شاعرانه، به تحریک ذوق مخاطب بپردازد و طریقی انحرافی در کنار مسیر اصلیِ ادراکش تعبیه نماید. سایر شواهد متناظر به این فن هنری به اختصار و با ذکر معانی حقیقی و کنایی در ادامه ذکر می‌شود.

شیوه‌ی مجنون ز وضع نامداران روشن است　　سنگ بر سر کی زند خاتم اگر دیوانه نیست؟
(بیدل، ۱۳۸۹:۸۷۵)

معنی حقیقی عبارت «سنگ‌برسرزدن» که کنایه از انجام اعمال جنون‌آمیز یا ندامت و بدبختی است، به قرینه‌ی خاتم و عقیقی که از نوع سنگ بر سرش تعبیه می‌شود، مدّ نظر شاعر بوده است. همچنین نامداری در معنای حقیقی (حک نام بر نگینِ خاتم)، در ارتباط با خاتم، ابزاری گشته برای دوپهلوسازی آگاهانه‌ی کلام.

نیـــام تیــغ عالم‌گیر مستـی موجِ می باشد خدنـــگ دلنشیـــن نغمه را قندیل، نی باشد
(همان، ۷۳۹)

شاعر نیم‌نگاهی دارد به معنی حقیقیِ «در دل واردشدن» از عبارت کنایی «دلنشین» با مفهوم کنایی «خوشایند» به قرینه‌ی خدنگ.

زاهد از ترک ندارد غرضی جـــز شهرت سکّه از بهر روایی است که پشتش به زر است
(صائب، ۷۲۲:۱۳۶۵)

قصد شاعر از کنایه‌ی «پشت‌به‌چیزی‌کردن»، اراده‌ی معنی حقیقی بوده است؛ یعنی بی‌توجهی به آن با قرینه‌ی منقش‌نمودن زر با خواباندن پشت سکه (از عناصر دیوانی) بر آن.

همـــه از حســـرت لعل لب او در تابند سنگ‌برسینه‌زنان کیست که چون خاتم نیست؟
(کلیم، ۱۳۸:۱۳۳۶)

اراده‌ی معنای حقیقی از عبارت «سنگ‌برسینه‌زدن» که کنایه از «ادعای هواخواهی» است، به قرینه‌ی نگینی که از جنس سنگ است و برسینه خاتم نشسته است.

به کف نامد کسی را دامن شهرت به آسانی نگین جان می‌کند تا زین‌سبب حاصل کند نامی
(بیدل، ۱۲۸۸:۱۳۸۹)

زنهـــار ســـر ز گوشه‌ی عزلت برون میار خـــون می‌خورد چو تیغ برون از نیام شد
(صائب، ۱۹۷۵:۱۳۶۷)

«جان‌کندن» و «خون‌خوردن» که کنایه از تحمل مشقت و سختی و «نام» نیز که کنایه از آوازه و اشتهار است، در ارتباط با نگین و تیغ، در معانی ظاهری و حقیقی خود متجلّی شده‌اند.

۲. ۴. پارادوکس‌آفرینی با عناصر دیوانی

خلق پارادوکس و تصاویر پارادوکسیکال یکی از ریزفن‌های تکنیک آشنایی‌زدایی و «از بدیع‌ترین و برجسته‌ترین شگردهای شاعری و کلام ادبی است؛ شگردی سخت زیبا و رندانه» (وحیدیان‌کامیار، ۲۹۴:۱۳۷۶). حقیقت این شگرد ادبی، عبارت است از سخن «متناقض با خود (حتی عبث) که در نگاهی دقیق‌تر، حقیقتی را که جامع اضداد است، در

خود دارد» (کادن،۳۰۵:۱۳۸۰). با توجه به جولان خیال افسارگریز شاعران سبک هندی در عرصه‌ی تمام فنون بیگانه‌سازی، این شگرد هنری نیز دستاویز آنان در برهم‌زدن هنجارهای منطقی زبان در حوزه‌ی معنا شده است؛ به‌گونه‌ای‌که از هر فرصتی در جهت آشتی‌دادن و کنارهم‌نشاندن اضداد بهره می‌جویند. ایشان عناصری را که حتی در عالم تصورات نیز از هم می‌رمند، چنان در هم ادغام می‌نمایند که تحیّر مخاطب را برمی‌انگیزند. شاعران سبک هندی در این امر تا حدی به‌پیش‌می‌روند که چنان‌که خود نیز اذعان می‌کنند، گاهی شعرشان به هیأتِ «صلح‌نامه‌ی اضداد»[۷] درمی‌آید و ازاین‌طریق نیز به مقصود خود در الفت‌زدایی از عناصر با برهم‌زدنِ هنجارها و قواعد حاکم بر آن‌ها می‌رسند. آن دسته از عناصر دیوانی نیز که استعداد ایفای نقش در اجتماع و در مرحله‌ای فراتر، اتحاد نقیضین را دارند، از این جریان به دور نمانده‌اند و محمل خیال شعرا در بیان مضامین مختلف شده‌اند. در اینجا نمونه‌هایی از آن‌ها ذکر و بررسی می‌شود.

خلعت، به‌عنوانِ یک عنصر دیوانی، عبارت بوده از جامه‌ای که امیر و سلطان به کسی می‌بخشیده و تشریف عبارت بوده از «آنچه پادشاهان و سلاطین برای اظهار عاطفت و بزرگداشت به کسی می‌دادند و این لفظ شامل خلعت، القاب و اجازه‌ی استفاده از برخی اشیا می‌شده است» (انوری، ۲۶:۱۳۵۵). شاعران سبک هندی با برجسته‌سازی دو نقش اساسی این عناصر یعنی پوشش صاحبِ خلعت و وجهه و کرامت‌بخشی به او، پارادوکس‌های جالبی خلق کرده‌اند، گاه در این پارادوکس‌ها، دو نقیض ذاتاً همدیگر را نقض می‌کنند و گاه از حیث صفات و وابسته‌ها ناقض یکدیگرند؛ برای مثال در ابیاتِ

ما در تـــلاش خلعـــت عریانی از خودیم ای فکـــر جامـــه این‌همه بر دست و پا مپیچ
(واعظ، ۱۳۵:۱۳۵۹)

ظاهرم گو جلوه‌گاه صورت دیبـــا مباش بـــس بـــود آیینه‌سان تشریف عریانی مرا
(صائب، ۹۴:۱۳۶۴)

ز پیراهن برون آ تـا ببینی دستگـــاه خود حبـــاب آیینه‌ی دریاست از تشریف عریانی
(بیدل، ۱۳۰۸:۱۳۸۹)

«عریانی» و «خلعت» یا «تشریف» (با توجه به ویژگی پوششی) که ذاتاً نقیض هم هستند، به‌سان معنا، در لفظ هم، به تنگی یکدیگر را دربرگرفته‌اند و در قالب ترکیب اضافی، قدرت تخیل شاعر را در صلح اضداد، نمایان ساخته‌اند و در شاهدِ

جنونم جامه‌واری دارد از تشریف عریانی که گر یک رشته بر رویش فزائی تنگ می‌گردد

(همان: ۴۹۸)

نیز ترکیب «تشریف عریانی» ضمن داشتن شرایط مذکور، هم به لحاظ کاربرد با وابسته‌ی ناسازگونِ عددی (جامه‌واری: یک جامه‌گون تشریف عریانی) که از دیگر شیوه‌های آشنایی‌زدایی محسوب می‌شود و هم از حیث اینکه شاعر ادّعای تحمل‌نکردن رشته‌ای اضافه از تار را بر وجود بی‌نشانِ این جامه‌وار مطرح می‌کند، حامل بار پرحجمی از خیال ظریف است. نقض ذاتی بین خلعت و عریانی از آن جهت است که حقیقتِ وجود عریانی، مساوی است با نبود خلعت. گاهی نیز نقض بین این دو مفهوم، در صفت صورت گرفته است؛ چنان‌که با دقت در ترکیب‌های «تشریف رسوایی» و «خلعت رسوایی» در ابیاتِ

برازنده است بر دیوانه‌ای تشریف رسوایی که از زور جنون سازد گریبان‌چاک صحرا را

(صائب، ۱۷۲:۱۳۶۴)

آنجـــا کـــه عشق خلعت رسوایی آورد پیراهنـــی کـــه چـــاک ندارد رفو کنند

(بیدل، ۵۳۶:۱۳۸۹)

متوجه می‌شویم که وجود پوششی که برای صاحبش رسوایی آورد، ناممکن نیست؛ لکن خلعت که نوع خاصی از پوشش است و مفهوم تشریف و آبرو را به یُمن صدور از دستان سلاطین و حکّام، در خود نهفته دارد، با رسوایی ناسازگار است. دستبرد خیال در نوع اول، بیشتر و فراتر از گونه‌ی اخیر است. گاهی نیز استخدام عناصر دیوانی در قالب تشبیه و به‌عنوانِ توجیهی برای متناقض‌نماها صورت‌گرفته‌است؛ برای مثال در شاهدمثال‌هایِ زیر:

چون خدنگی که کند دست در آغوش کمان به‌میان‌رفتـــن مـــن بهـر کنارآمدن است

(صائب، ۷۴۳:۱۳۶۵)

برنیـــارد کثـــرت مـــــردم ز تنهایی مرا در میـــان لشکرم چون رایت از لشکر جدا
(صائب، ۶:۱۳۶۴)

تواترِ عملِ دست در آغوش کمان کردنِ خدنگ و دورشدن سریعش از آن و همچنین برجسته و فردبودن رایت از لشکر، در حین حضور در میان لشکر، ضمن توجیه پارادوکس‌های «به‌میان‌رفتن بهرِ کنارآمدن» و «تنهایی در حین بودن در متن کثرت» در پروردن تناقض و افزودن بر غنای خیالی آن، شاعر را یاری نموده است. علاوه‌بر عناصر درباری، اصطلاحات این حوزه نیز به‌عنوانِ خمیرمایه‌ی آفرینش پارادوکس‌ها به‌وسیله‌ی شعرای سبک هندی استفاده شده است؛ چنان‌که در شواهدِ

محو افسونگـــــر نازیـــــم کـــه او را با ما دورباشـــــی است که آهنگ بیا خیزد از او
(غالب دهلوی، ۳۳۸:۱۳۸۹)

بی‌دماغان را نرنجاندن به صحبت منت است پیش عزلت‌دوستان تقصیرخدمت،خدمت است
(صائب، ۴۸۸:۱۳۶۵)

از اصطلاح درباریِ «دورباش» که مفهوم دورکردن افراد از محضر سلاطین به‌وسیله‌ی بردابردگویان را دارد، آهنگ «بیا» (جذب) می‌خیزد و «خدمت» که معادل مفهوم پرستاری و بندگی شاهان است، با تقصیرِ خدمت عینیّت می‌یابد. پارادوکس‌های دیگری همچون «حشمِ بی‌کسی»، «حصار همواری»، «وظیفه‌ی جان‌کاستن»، «لشکر بی‌کسی»، «تیغ خفته‌ی بیدار» بر پایه‌ی عناصر دیوانی بنا نهاده شده‌اند که به ذکر شواهدی از آن‌ها بسنده می‌شود:

گرد حشم بی‌کسیـــت سخت بلنـــــد است از خویـــــش بـــرون آ علمی نیست در اینجا
(بیدل، ۸۰:۱۳۸۹)

حصـــاری آدمی را به ز همواری نمی‌باشد دعای‌جوشنی چون ترک خون‌خواری نمی‌باشد
(صائب، ۱۵۱۷:۱۳۶۶)

بی‌طالع از زلال خضر خون خورد که شمع جان‌کاستـــــن وظیفـــه ز فیض سحر گرفت
(کلیم، ۱۵۲:۱۳۳۶)

پادشاه ملک فقرم لشکر مـــــن بی‌کسیست از سر مطلـــــب نهادن پای، اورنگ من است
(واعظ، ۹۵:۱۳۵۹)

فتنه‌گر روزگـــار گشتـــــه سحرخیز جنگ شب چو رسد همچو تیغ خفته‌ی بیدار باش
(طغرای مشهدی، ۱۶۳:۱۳۸۴)

۲. ۵. مضمون‌آفرینی با عناصر دیوانی در قالب اسلوب معادلات

محور اصلی غزل سبک هندی مضمون و مضمون‌یابی است و مضمون عبارت است از طُرق مختلفِ بیان موضوعِ واحد و «موضوع همان مطلب شعارگونه‌ی کلی است که در یکی از مصراع‌ها بیان می‌شود و همین‌که آن را در مصراع بعد محسوس و تبدیل به شعر کنند، مضمون می‌شود» (شمیسا،۱۹۰:۱۳۷۰). در بیان شاعران سبک هندی و به‌تبعِ آن سبک‌شناسان و منتقدان ادبی، از مصرع شعارگونه با عنوان «پیش‌مصرع» یاد می‌شود و مصرعِ حاوی مضمون «مصرع» نامیده می‌شود که در صورت تکامل ادبی از حیث داشتن عنصر خیال، به رتبه‌ی «مصرع برجسته» ترقّی می‌یابد. در سایه‌ی ویژگیِ مضمون‌آفرینی، شاعر در بیگانه‌سازی معنایی محدودیتی ندارد و در بندِ اتمام مضمون نیست و معتقد است که «یک عمر می‌توان سخن از زلف یار گفت»[۸] و با این اعتقاد، معانیِ بیان‌شده به‌وسیله‌ی بزرگترین شعرای متقدّم را نیز به کمک آفریدن مضمونِ متقارن، دگرباره و به‌طرزی غریب‌تر و ناآشناتر بیان می‌کند. برای مثال صائب با بهره‌مندی از معنی بیان‌شده در بیت زیر از حافظ:

گـــر چه پیرم تو شبی تنگ در آغوشم گیر تـــــا سحرگـــــه ز کنـــــار تو جوان برخیزم
(حافظ، ۲۷۲:۱۳۹۰)

مضمونی تازه آفریده است:

جوان گردد کهنسال از وصال نازک‌اندامان کشد در بر چو ناوک را کمان بر خویش می‌بالد
(صائب، ۱۵۲۰:۱۳۶۶)

با این اوصاف، امکان افتادن در کمند خیال شاعر، برای تمام عناصر (به‌ویژه از نوع ملموسات) جهت پایه‌ریزی مضمون بکر و متجلّی‌ساختنِ وحدتِ موضوع در جامه‌ی کثرتِ مضامین وجود دارد و این امر، برای عناصر اصیل دیوانی به‌لحاظ قدمت حضور در عرصه‌ی شعر و ضرورت آشنایی‌زدایی از آن‌ها، غنیمتی است تا بدین‌طریق در جویبار جاری اندیشه‌ی شاعر غوطه بخورند و گَرد کهولت از خود بزدایند.

شعله‌ی آشنایی‌زدایی با مضمون‌سازی، در غزل سبک هندی علاوه‌بر محتوا، دامن قالب را نیز گرفته است؛ بدان‌جهت‌که اغلب مضمون‌آفرینی‌ها بر محمل اسلوب معادلات که نوع مترقّی تمثیل است، صورت یافته است و به‌وفور شعرای سبک هندی از آن استفاده کرده‌اند؛ به‌طوری‌که «این شگرد ادبی که از ابزارهای قوی تصویرگری و استدلال‌های شاعرانه است، از ویژگی‌های برجسته‌ی شعر سبک هندی است» (حکیم‌آذر، ۸۹:۱۳۹۵). تا سال‌های اخیر و در کتب بلاغت، نقد و سبک‌شناسی مرزهای روشنی بین تمثیل و اسلوب معادله ترسیم نشده بود؛ ولی محقق معاصر، شفیعی‌کدکنی، ضمن مرزبندی دقیق بین این دو فن بلاغی، می‌نویسد: «تمثیل در معنی دقیق آن، که محور خصایص سبک هندی است، می‌تواند در شکل معادله‌ی دو جمله مورد بررسی قرار گیرد و تقریباً آنچه متأخّرین بدان تمثیل اطلاق کرده‌اند، معادله‌ای است که به‌لحاظ نوعی شباهت میان دو سوی بیت (دو مصراع) وجود دارد و شاعر در مصراع اول چیزی می‌گوید و در مصراع دوم چیزی دیگر؛ اما دو سوی این معادله از رهگذر شباهت قابل تبدیل به یکدیگرند و شاید برای جلوگیری از اشتباه بتوان آن را اسلوب معادله خواند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶ب: ۸۴). همچنین وی این مرزبندی را در حوزه‌ی ساختاری و نحوی نیز انجام می‌دهد و می‌نویسد: «تمام مواردی که به‌عنوانِ تمثیل آورده می‌شود، مصداق اسلوب معادله نیست. اسلوب معادله این است که دو مصراع از نظر نحوی کاملاً مستقل باشند. هیچ حرف ربط یا شرط یا چیز دیگری آن‌ها را حتی معناً (نه فقط به‌لحاظ لفظ) به‌هم مربوط نکند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶الف:۶۳).

در سبک هندی با فروپاشی محور عمودی غزل و درنتیجه استقلال معنایی بیت و حتی مصراع و ایجاد تزاحم خیال، استخدام این فن هنری نه‌تنها یک تفنّن که یک ضرورت است؛ زیرا شاعر مجبور است به روش تمثیلی و به فشرده‌ترین شکل برای بیان مفاهیمی که در ذهن دارد، مصادیقی از عالم خارج استخراج و عرضه نماید (رک. حکیم‌آذر، ۱۰۱:۱۳۹۵). درهرحال کاربرد عناصر دیوانی در مضامینِ پرداخته‌شده در قالب اسلوب معادلات، در غزل سبک هندی بسامد بسیاری دارد و این نوعی گریز از انحصارِ شیوه‌های تصویرسازی سبک‌های پیشین است که به‌جهت رعایت اختصار، نمونه‌هایی با ذکر موضوع و مضمون متناظر برهم ارائه می‌شود.

بی‌اعتنای عشق (معشوق) به عاشق نزار به‌سانِ توجه‌نکردن سلطان به شکار لاغر و بخشیدن آن به ملازمان:

عشقم بهشت و افکند در پیش درد و محنت　　سلطـــــان شکـــــار لاغر بخشد ملازمان را

(عرفی، ۴:۱۳۰۸)

بی‌اعتنایی معشوق به ارزش دل عاشق، در مقابلِ واقف‌نبودن لشکری بر ارزش جنس یغمایی:

گرترک چشم رهزنت نشناخت قدردل چه شد؟　　قیمت چه داند لشکری جنس به‌غارت‌برده را؟

(کلیم، ۹۶:۱۳۳۶)

قدرت عشق در پاک‌سازی دل از هوا و هوس، در مقابل توان دزدِ به شحنگی گمارده‌شده، در امن‌ساختن عالم:

عشـــق ســازد ز هوس پاک، دل آدم را　　دزد چـــون شحنه شود امن کند عالم را

(صائب، ۲۵۲:۱۳۶۴)

زایل‌نشدن بدنژادی با ریاضت، در مقابلِ تند و برنده‌ترشدنِ تیغ با کشیده‌شدن فسان بر آن:

بدگوهری محال است کم گردد از ریاضت　　روی تُنُک دهـــد آب تیـــغ از فسان‌کشیدن

(بیدل، ۱۱۲۴:۱۳۸۹)

بیگانه‌سازی عناصر دیوانی با اسلوب‌پردازی در سبک هندی را از جوانب مختلف و به‌طور مستقل می‌توان بررسی کرد؛ اما جهت پرهیز از اطناب در اینجا به یکی از این جوانب، اشاره می‌شود: تفاوت بین طرز اسلوب‌پردازی شاعران رویکرد اعتدال با شاعران طرز خیال. در رویکرد اعتدال به محوریت صائب، توجیهِ معنی با مصراعِ حاوی مضمون منطقی‌تر و نزدیک‌تر به گزاره‌های ریاضی است؛ درحالی‌که در رویکرد طرز خیال با محوریت بیدل، این توجیه خیالی‌تر است و گاه در عالم محسوسات به‌روشنی قابل‌اثبات نیست. برای تبیین امر، چند نمونه که در آن‌ها هر دو شاعر از یک عنصر واحد در مضمون‌سازی با اسلوب معادله استفاده‌کرده‌اند، به‌ترتیب، ذکر و بررسی می‌شود:

بوسه زان لب نشود کم به گرفتن صائب از نگیـــن نقـــش ز بسیارزدن کم نشود
(صائب، ۱۷۴۳:۱۳۶۷)

سنگ را هم می‌خورد حرصی که دارد احتشام روز اول طعمه از جزو نگین کرده است نام
(بیدل، ۱۰۵۰:۱۳۸۹)

ناله‌ی مظلـــوم استقبـــال ظالم می‌کند از کمـــان پیش از نشان فریاد می‌آید برون
(صائب، ۲۹۸۱:۱۳۶۴)

به افسون مدارا از کج‌اندیشان مشو ایمن تواضع در کمیـــن تیـــر می‌دارد کمان‌ها را
(بیدل، ۹۸:۱۳۸۹)

از بلند و پست عالم شکوه کافرنعمتی است تیغ این هموارى از سوهان ناهموار یافت
(صائب، ۶۷۹:۱۳۶۵)

بیـــدل از مژگان خواب‌آلود او ایمن مباش می‌گشاید فتنـــه‌ها چشم از کمین خواب تیغ
(بیدل، ۸۷۹:۱۳۸۹)

اقتضای فن اسلوب معادله، گشت‌وگذارِ اندیشه در حریم محسوسات و روابط منطقی اشیاء و پدیده‌ها برای خلق مضمون است و این ضرورت، حتی جولان خیال بیدل، سوررئالیست‌ترین شاعر سبک هندی را نیز تا حدّ زیادی مهار کرده است. این مسئله را می‌توان به واسطه‌ی بیت‌های حاوی اسلوب او به روشنی اثبات‌کرد؛ با این همه، شیوه‌ی

کاربرد عناصر بین ابیات وی، با شواهدی که از صائب ذکر شد، ازاین‌لحاظ تفاوت‌های فاحشی دارد. در شواهد مربوط به صائب، مضامینِ تمام‌نشدن نقش نگین در اثر بسیار زدن، بلندشدن صدای کمان قبل از ناله‌ی نشان و هموارساختن تیغ با سوهان، اموری کاملاً حسی هستند که وقوع‌شان در عالم واقعیت نیز ممکن و تبیین موضوعات به واسطه‌ی آن‌ها به منطق نزدیک‌تر است؛ درحالی‌که در شواهد مربوط به بیدل، تعبیر از حکّ نگین به طعمه‌ساختن نامِ حریص از آن، انتساب تواضع و کمین‌سازی به کمان و چشم‌گشودن فتنه‌ها و خواب تیغ در مصراع‌هایی که جنبه‌ی استدلالی دارند، ضمن گسترش دامنه‌ی خیال، روابط منطقی در تناظر بین موضوع و مضمون را کم‌رنگ‌تر ساخته است.

۲. ۶. خلق کاریکلماتور با بهره‌جستن از عناصر دیوانی

«واژه‌ی (کاریکلماتور) در دهه‌ی چهل از سوی شاملو به طنز از ترکیب دو کلمه‌ی کاریکاتور انگلیسی و کلمات فارسی به وجود آمد» (ترکمانی‌باراندوزی و جهاندار، ۴۳:۱۳۹۱). تعاریف ارائه‌شده برای کاریکلماتور متنوع و متفاوت هستند؛ اما آنچه با بحث حاضر بیشتر ارتباط داشته و با شواهد ارائه‌شده همخوانی تام دارد، تعریفی است که حسینی ارائه نموده و گفته است: «بازی با اضلاع گوناگون یک لفظ و استخراج شیطنت‌آمیز و گاه دلنشین یک مضمون از این بازی... که پیشینیان به آن نام کاریکلماتور داده‌اند» (حسینی، ۴۸:۱۳۶۸). وی همچنین ضمن تبیین ریشه‌ی این فن در سبک هندی می‌نویسد: «اگر بخواهیم برای بازی با کلمه و کاریکلماتور شناسنامه‌ی ژنتیک بگیریم، ناگزیریم سری به اداره سجلّ احوال سبک هندی بزنیم و بعد از مراجعه به این اداره که برعکس ادارات امروزی به‌هیچ‌وجه مایه‌ی کسالت و دلتنگی نیست، درمی‌یابیم که آنچه اصل اساسی کاریکلماتور را شکل‌می‌دهد، یکی از اضلاع عادی و پیش‌پاافتاده‌ی منشور چندپهلوی شعر سبک هندی است» (همان). هرچند بسامد شواهدی از نوع عناصر دیوانی که دستخوش این‌گونه از بازی با کلمات برای آشنایی‌زدایی واقع‌شده‌اند، چشمگیر نیست، لیکن به‌لحاظ منشأ واقع‌شدنِ این سبک در ظهور کاریکلماتور، مثال‌های حاوی عناصری

که با داشتن استعداد چندپهلویی خود یا چندپهلوسازی کلمات یا عبارات دیگر در کاریکلماتورها به‌کاررفته‌اند، در اینجا ذکر می‌شود:

دل کیست تا حریف خم ابرویت شود نقاش نیز ناله کشید از کمان او
(بیدل، ۱۳۸۹:۱۲۱۸)

صورت ناوکش از دل نکشد جرأت من به تکلّف اگرم خامه‌ی بهزاد کنید
(همان: ۵۰۳)

در دل هزارناله به تحسین من کم است نقاش صنعت المم تیر می‌کشم
(همان: ۹۹۷)

بیدل که در این عرصه پیشرو است، در شواهد فوق، با بهره‌جستن از استعدادِ کشیدنِ زه کمان و کشیدن ناوک و تیر از دل در مقابل «کشیدن» در معنای سردادن در ارتباط با ناله، بیرون‌کشیدن ناوک و تیر از ترکش و رسم‌کردن در ارتباط با «نقاش» و «بهزاد»، با تبحّر کلمات را به بازی گرفته و اندیشه را بین گرایش به پهلوهای مختلف کلمه سرگردان نموده است؛ همچنان‌که در بیت زیر و با درنظرگرفتن کشیدن زه کمان برای تیراندازی و حمل کمان مردان جنگی توسط مردان غیرجنگی و سیاهی لشکرها:

بار خمیدگی‌ها یکسر به دوش پیریست بستند بر ضعیفان زور کمان‌کشیدن
(همان: ۱۱۲۴)

در شواهدِ زیر نیز عنصر دیوانیِ قاصد، به یُمن دوجنبه‌ی مهم کاری خود یعنی «برگشتن» و «رسیدن» در تقابل با «برگشتنِ بخت» و «رسیدن ثمر باغ» ایفاگر نقش مهم کاریکلماتورها شده است:

جز بخت من کسی ز دیار تو برنگشت هر قاصدی که سوی تو کردم روانه‌اش
(واعظ، ۱۳۸۲:۲۶۸)

در آن حدیقه که حرف پیام من گویند ثمر اگر همه قاصد بود رسیدن نیست
(بیدل، ۱۳۸۹:۳۷۷)

و همین‌گونه است دل‌بستن شاهان به گنجینه، در مقابل قفل‌بستن بر در و دمِ (لبه) تیغ و دمِ (نَفَس) انسان در ابیات زیر:

گو پاسبان به خواب طرب زن که خسروان دل‌ها چو قفـــــل بـــــــر در گنجینه بسته‌اند
(همان: ۶۶۷)

جـــــان برنتابـــد ای دل هنگامه‌ی ستم را از سینـــــه ریـــــز بیـــرون مانند تیغ دم را
(غالب دهلوی، ۹۲:۱۳۸۹)

هرچند شواهد ذکرشده شباهت زیادی با ایهام دارد؛ امّا اولاً در ایهام مقصود اصلی یکی از معانی کلمه هست ولی اینجا هر دو یا چند پهلوی عناصر مقصود شاعر است و ثانیاً «به‌هرحال چه برخاسته از ایهام باشد یا قلب و تصحیف، سزاوار نام کاریکلماتور است و عمدتاً فایده‌اش از حد تبسّم و ادخال سرور سطحی در دل مؤمن و غیرمؤمن فراتر نمی‌رود» (حسینی، ۵۰:۱۳۶۸).

۳. نتیجه‌گیری

در ادب فارسی هنرِ شعر و شاعری با توجه به ملازمت دیرینه‌ی خود با دربار، همواره عرصه‌ی فراخی برای نقش‌آفرینی عناصر درباری به‌حساب‌آمده است. قالب شعری غزل نیز با آغاز حیات خود در نیمه‌ی قرن پنجم، مقصدِ گسیلِ این عناصر می‌شود. عناصری که پیش‌تر راه خود را به قالب‌های قدیمی شعر، به‌ویژه قصیده، باز کرده بودند. البته این فرایندِ تغییرِ عرصه‌ی نقش‌آفرینی، با گزینش عناصرِ سازگار و تغییراتی بنیادین در حوزه‌ی معنا توأم بوده است؛ بدین‌معنا که در این قالب نوبنیاد، عناصر مذکور، اغلب، معنای حقیقی خود را به جانبی می‌نهند و با گشت‌وگذار در کران تا کرانِ تخیّلات شاعر با کوله‌باری از معانی مجازی، به‌عنوانِ قطعه‌ای ارزشمند، تابلوی تصاویر شعریِ او را تکمیل می‌کنند؛ لیکن پس از تجربه‌ی دوران اوج شکوفایی غزل در سبک عراقی، به دلیل کثرت استعمال و به کارگیریِ شیوه‌های مشابه از حیث به‌کاربردن صورِ خیال به‌وسیله‌ی شاعران، به‌سان سایر عناصر، در همان شکل و هیأت، برای شاعر سبک هندی که گریز از تکرار و ابتذال و خلق

معنی بیگانه و رنگین بر اندیشه‌اش سایه افکنده است، جاذبه‌ای ندارد؛ مگر با بیگانه‌سازی که با بهره‌جستن از ریزفن‌های مختلف آشنایی‌زدایی به این کار دست می‌یازد و با تردستی‌های شاعرانه‌ای همچون برجسته‌سازی حواشی عناصر، خلق پارادوکس، مضمون‌سازی و سایر شگردها که در متن شرح و بسط داده شده‌اند، به آن‌ها کسوتی دیگر در عرصه‌ی شعر خود می‌بخشد و بدین‌طریق با تغییر پایگاه و کانون شعر از دربار به کوچه و بازار و دگرگونی اساسی در نوعِ مخاطب این هنر، عناصری که از فخامت و تعلّق به طبقه‌ی اشراف جامعه برخوردارند، در کنج فراموشی نمی‌افتند؛ بلکه با هنرِ آشنایی‌زدایی شاعر و با تحول اساسی در شیوه‌ی کاربرد، حیاتی مجدد را در عرصه‌ی غزل سبک هندی تجربه می‌کنند که از این رهگذر تفاوت‌های چشمگیری به‌لحاظ شیوه‌های کاربردِ این عناصر، بین غزل شاعران سبک هندی و غزل شاعران ادوار پیشین ایجاد می‌شود.

یادداشت‌ها

۱. مطلبم زین نعل وارون جز تلاش نام نیست/ چون عقیق از نام در ظاهر اگر دل کنده‌ام (صائب، ۱۳۶۸:۲۵۵۶).

۲. «هر نوع هنجارگریزی سبب آشنایی‌زدایی نیست؛ بلکه آن قسم که زبان را ناآشنا می‌سازد و مخاطب را به تأمّل بیشتر وامی‌دارد و درک ادبی او را افزونی می‌بخشد، موجب آشنایی‌زدایی می‌گردد» (احمدی، ۱۳۸۴:۳۹۸).

۳. برای مثال در کتاب *بیدل، سپهری و سبک هندی*، محقق تاثّر مستقیم سهراب سپهری از شعرسبک هندی را در بحث هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی به‌ویژه در موضوع استفاده از تشخیص‌های نامتعارف و بی‌سابقه، بررسی و تبیین نموده‌است (رک. حسینی، ۱۳۶۸: ۵۶–۶۷).

۴. عناصر دیوانی از جمله عناصر سپاهی، به دلایلی همچون حضور معشوق سپاهی و نوخطان میدان رزم در تغزلات قصاید و به دنبال آن قالب غزل، کاربرد بسیار وسیعی در غزل سبک‌های پیشین داشته‌اند.

۵. ما شهیدان را وضوئی داده‌اند از آب تیغ/سجده‌آموز سر مانیست جز محراب تیغ(بیدل، ۱۳۸۹:۸۷۸).

۶. مثلاً در خیال ایشان خضرِ سمبل هدایت، تیر در تاریکی می‌افکند و گمراه می‌سازد؛ «خضر اگر تیری به تاریکی فکند از ره مرو/ آن که می‌بخشد حیات جاودان پیداست کیست» (صائب، ۶۲۳:۱۳۶۵) و هم او، که در سایه‌ی بخت بلند، در رسیدن به آب حیات بر اسکندر پیشی گرفت، بر اقبال او غبطه می‌خورد و داغ‌ها بر دل دارد: «ز اقبال سکندر خضر بر دل داغ‌ها دارد/ که آب زندگانی جای چشم تر نمی‌گیرد» (صائب، ۱۴۵۴:۱۳۶۶).

۷. خاکم به باد می‌رود و آتشم به آب/ انشای صلح‌نامه‌ی اضداد می‌کنم (بیدل، ۱۰۲۲:۱۳۸۹)

۸. یک عمر می‌توان سخن از زلف یار گفت/ در بند این مباش که مضمون نمانده است (صائب، ۹۷۴:۱۳۶۵)

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۳۸). *ساختار و تاویل متن*. تهران: مرکز.

انوری، حسن. (۱۳۵۵). *اصطلاحات دیوانی دوران غزنوی و سلجوقی*. تهران: کتابخانه‌ی طهوری.

ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). *درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*، ترجمه‌ی عباس مخبر. تهران: مرکز.

پرهیزکاری، سعید. (۱۳۹۳). *سنگ بر دوش، تحلیلی بر آشنایی‌زدایی در شعر احمد شاملو*. تهران: کتاب کوله‌پشتی.

ترکمانی‌باراندوز و همکاران. (۱۳۹۱). «بررسی انواع آشنایی‌زدایی در کاریکلماتور». *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، دوره‌ی ۹، شماره‌ی ۲، صص۳۹-۵۷.

جلیلی، فروغ. (۱۳۸۷). *آیینه‌ای بی‌طرح (آشنایی‌زدایی در شعر شاعران امروز)*، تبریز: آیدین.

حافظ، شمس‌الدین‌محمد. (۱۳۹۰). *دیوان حافظ*. به تصحیح قاسم غنی و محمد قزوینی، تهران: طلایی.

حزین لاهیجی، محمدعلی. (۱۳۵۰). *دیوان حزین لاهیجی*. به تصحیح بیژن ترقی، تهران: کتاب‌فروشی خیام.

حسینی، حسن. (۱۳۶۸). *بیدل، سپهری و سبک هندی*. تهران: سروش.

حکیم‌آذر، محمد. (۱۳۸۴). «انحراف از نرم در شعر صائب تبریزی». *زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک*، سال ۱، شماره‌ی ۲، صص۴۴-۶۵.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۵). «نگاهی به اسلوب معادله در شعر صائب». *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، دوره‌ی ۷، شماره‌ی ۲۴، صص۸۷-۱۰۶.

دهلوی، میرزا عبدالقادر بیدل. (۱۳۸۹). *کلیات ابوالمعانی میرزا عبدالقادر بیدل دهلوی*. ج۱، به تصحیح خال محمد خسته و خلیل‌الله خلیلی، تهران: طلایه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶الف). *شاعر آینه‌ها*. تهران: آگاه

ـــــــــــــــ (۱۳۶۶ب). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.

ـــــــــــــــ (۱۳۶۸). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*. تهران: سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۰). *سیر غزل در شعر فارسی*. تهران: فردوس.

شمیس، شریک امین.(۱۳۵۷). *فرهنگ اصطلاحات دیوانی دوران مغول*. تهران: فرهنگستان ادب و هنر.

صائب تبریزی، میرزا محمد علی. (۱۳۶۴). *دیوان صائب تبریزی*. به تصحیح محمد قهرمان، ج۱، تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــــــــ . (۱۳۶۵). دیوان صائب تبریزی. به تصحیح محمد قهرمان، ج۲، تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــــــــ . (۱۳۶۶). دیوان صائب تبریزی. به تصحیح محمد قهرمان، ج۳. تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــــــــ . (۱۳۶۷). دیوان صائب تبریزی. به تصحیح محمد قهرمان، ج۴، تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــــــــ . (۱۴۶۹). دیوان صائب تبریزی. به تصحیح محمد قهرمان، ج۵، تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــــــــ . (۱۳۷۰). دیوان صائب تبریزی. به تصحیح محمد قهرمان، ج۶، تهران: علمی و فرهنگی.

طغرای مشهدی، محمدعلی. (۱۳۸۴). *ارغوان‌زار شفق*. به انتخاب محمد قهرمان، تهران: امیرکبیر.

عرفی، سیدمحمد. (۱۳۰۸ه.ق). *دیوان عرفی شیرازی*. تهران: حاج ابراهیم.

غالب دهلوی، میرزا اسدالله‌خان. (۱۳۸۹). *دیوان غالب دهلوی*. به تصحیح سیدتقی عابدی، تهران: باز.

فتوحی‌رودمعجنی، محمد. (۱۳۸۵). *نقد ادبی در سبک هندی*. تهران: سخن.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۸). *شاهنامه*. تهران: پیمان.

کادن، جی، ای. (۱۳۸۰). *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*. ترجمه‌ی کاظم فیروزوند، تهران: شادگان.

کلیم‌همدانی، ابوطالب. (۱۳۳۶). *دیوان کلیم کاشانی*. به تصحیح پرتو بیضایی، تهران: کتاب‌فروشی خیام.

مرتاض، عبدالملک. (۲۰۰۵م). *التحلیل السیمیائی للخطاب الشعری*. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

مصطفوی‌نیا، سیدمحمدرضی و همکاران. (۱۳۹۳). *آشنایی‌زدایی و فرایند پویایی زبان*. قم: معاونت پژوهشی دانشگاه قم.

میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۸). *واژه‌نامه‌ی هنر شاعری*. تهران: کتاب مهناز.

نظیری نیشابوری، محمدحسین. (۱۳۸۹). *دیوان نظیری نیشابوری*. به تصحیح محمدرضا طاهری، تهران: نگاه.

نفیسی، آذر. (۱۳۶۸). «آشنایی‌زدایی در ادبیات». *کیهان فرهنگی*، دوره‌ی۶، شماره‌ی۲، صص۳۴-۳۷.

واحدپور مجید.(۱۳۹۶). *بررسی و تحلیل کارکرد عناصر دیوانی در غزل فارسی*. پایان‌نامه دکتری دانشگاه تبریز.

واعظ قزوینی، ملامحمد رفیع. (۱۳۸۲). *دیوان ملامحمد رفیع واعظ قزوینی*. به تصحیح حسن سادات‌ناصری، تهران: موسسه‌ی مطبوعاتی علی‌اکبر علمی.

وحیدیان‌کامیار، تقی. (۱۳۷۶). «متناقض‌نما در ادبیات». *نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، دوره‌ی۲۸، شماره‌ی۳و۴، صص ۲۷۱-۲۹۴.