فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و سوم، تابستان ۱۳۹۸: ۲۱-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۷/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۵

رستاخیز معنا در غزل «عُرفی شیرازی» بر پایهٔ هنجارگریزی معنایی «لیچ»

مجید خسروی*
خلیل بیگ‌زاده**
محمد ایرانی***
غلامرضا سالمیان****

چکیده

فراهنجاری یا هنجارگریزی از وجوه «رستاخیز واژگان» بر مبنای زبان‌شناسی و از نظریّه‌های نقد ادبی جدید است که در چارچوب مکتب فرمالیسم روسی بیان شده است. عُرفی شیرازی، سرایندهٔ سبک هندی، زبان غزل آغازین این سبک را فراتر از نُرم زمان پدید آورده و گاه سبکی فردی و نُرمی تازه در زبان غزل آفریده است. بنابراین واژگان، رستاخیزی پُرنوسان در تصویرسازی و معناآفرینی غزل آغازین سبک هندی دارند و عُرفی شیرازی به عنوان یکی از غزل‌سرایان آغازین سبک هندی، پدیده‌ها را در پهنهٔ تخیّل به گونه‌ای دیگرگون آفریده و ذهن مخاطب را در رویارویی با فراز و فرودهای تصویری غزل به چالش کشیده است. این پژوهش با هدف تبیین شگردهای نوین تصویرسازی و معناپردازی در غزل عُرفی شیرازی با رویکردی توصیفی- تحلیلی و با تکیه بر هنجارگریزی معنایی «لیچ» انجام شده و نشان داده است که عُرفی شیرازی، شگردهای هنجارگریزی معنایی را با تصویرهای بلاغی و معناساز در غزل آفریده است. بر این اساس تبیین هنجارگریزی معنایی بر گسترهٔ تصویرپردازی عرفی در غزل و تبیین چگونگی کاربرد واژگان در ساختار تصویرهای تازه، دستاورد اصلی پژوهش است.

واژه‌های کلیدی: سبک هندی، عُرفی شیرازی، جفری لیچ، هنجارگریزی معنایی و تصویرهای بلاغی.

*دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه m.khosravi1366@yahoo.com
** نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه kbaygzade@yahoo.com
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه Moham.irani@gmail.com
**** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه salemian@razi.ac.ir

مقدمه

«برجسته‌سازی[1]» به اعتقاد بسیاری از صورت‌گرایان[2] از اصول بنیادین شکل‌گیری سبک ادبی است. «صورت‌گرایان دو فرایند زبانی را از یکدیگر بازمی‌شناختند و بر این دو فرایند، نام‌های «خودکاری[3]» و «برجسته‌سازی» نهاده بودند. به اعتقاد هاورانک[4]، فرایند خودکاری زبان در اصل به کارگیری عناصر زبان است، به گونه‌ای که به قصد بیان موضوعی به کار رود، بدون آنکه شیوهٔ بیان جلب نظر کند و مورد توجّه اصلی قرار گیرد؛ ولی برجسته‌سازی به کارگیری عناصر زبان است، به گونه‌ای که شیوهٔ بیان جلب نظر کند، غیر متعارف باشد و در مقابل فرایند خودکاری زبان، غیر خودکاری باشد» (صفوی، ۱۳۸۰الف: ۳۵-۳۶). بنابراین برجسته‌سازی، فرایندی است که زبان خودکار را به زبان ادبی و هنری تبدیل می‌کند و جلب نظر کردن شیوهٔ بیان و اهمیّت یافتن پیام از مشخّصه‌های اصلی آن است.

جفری لیچ[5]، محقق و صاحب‌نظر صورت‌گرا، برجسته‌سازی را به دو شکل امکان‌پذیر می‌داند: ۱- فراهنجاری (قاعده‌کاهی[6]). ۲- قاعده‌افزایی[7]. شاعر یا نویسنده در شکل نخست، با انحراف از قواعد حاکم بر زبان خودکار، برجسته‌سازی می‌کند و در شکل دوم، قواعدی به قواعد حاکم بر زبان خودکار می‌افزاید (همان، ۱۳۸۰ب: ۵۸). لیچ، هنگام بحث دربارهٔ هنجارگریزی برای آن حریم قائل می‌شود و اعتقاد دارد: «هنجارگریزی می‌تواند تنها بدان حدّ پیش رود که ارتباط را دچار اختلال ننماید و برجسته‌سازی آن قابل تعبیر باشد» (Leech, 1969: 40).

فراهنجاری یا هنجارگریزی از وجوه «رستاخیز واژگان[8]» بر مبنای زبان‌شناسی و از نظریّه‌های نقد ادبی جدید است که در چارچوب مکتب فرمالیسم روسی در سال ۱۹۱۷م. بیان شد. این نظریّه، ارتباط تنگاتنگی با علم بلاغت و آرایه‌های ادبی آن دارد.

1. Foregrounding
2. Formalists
3. Automatism
4. B.Havranek
5. G . N. Leech
6. Deviation
7. Extra regularity
8. Resurrection of word

در حقیقت هنجارگریزی به شیوه‌ای از نگارش اطلاق می‌شود که شاعر، مرزهای نظام رایج تصوّرها و ذهنیّات خواننده یا شنوندهٔ خود را بر پایهٔ آن در سروده‌هایش می‌شکند؛ یعنی با آفرینش تصویری پیچیده و اندیشه‌خیز موجب حیرت مخاطب می‌گردد. به تعبیری دیگر، «شعر در حقیقت چیزی جز شکستن نُرم زبان عادی نیست؛ یعنی جوهر آن بر شکستن هنجار منطقی زبان استوار است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۴۰-۲۴۱) و این شکستن نُرم، زمانی اتفاق می‌افتد که تغییراتی بر زبان و یا در آن اعمال شود. «کسی که عامل وزن و قافیه و مخیّل بودن کلام را روشی برای شکستن هنجار عادّی زبان معرّفی می‌کند، قائل به ایجاد تغییر «بر» زبان است و کسی که عدول از قواعد صرفی و نحوی زبان را عامل تمایز شعر از زبان عادّی می‌داند، بر اعمال تغییر «در» زبان توجّه می‌کند» (محسنی و جویباری، ۱۳۹۰: ۱۸۳).

هنجارگریزی انواعی دارد و «هنجارگریزی معنایی[1]» یکی از آنهاست. هنجارگریزی معنایی یا تصویری از دیدگاه لیچ، «بهره‌برداری تازه و ویژه از جمله‌ها و ترکیب‌ها به گونه‌ای متفاوت با معانی متعارف در زبان هنجار است» (Leech, 1969: 40). از دیدگاه وی در هنجارگریزی معنایی، «شاعر از تصاویر خیال‌انگیزی پرده‌برداری می‌کند که تازه و بی‌سابقه‌اند» (همان: ۵۱) و می‌توان گفت «فراهنجاری معنایی، نوعی انحراف در ژرف‌ساخت جمله است؛ چنان که جای یک کلمه از یک طبقهٔ دستوری با کلمه‌ای از طبقهٔ دستوری دیگر پر شود» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۴۶). بنابراین «صناعاتی از قبیل تشبیه، استعاره، نماد و تشخیص که به صورت سنّتی در چارچوب بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شوند، در مقولهٔ هنجارگریزی معنایی قرار می‌گیرند» (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۴۴۵).

کوبش نبض واژگان کاربردی در بافت تصاویر تازهٔ غزل آغازین سبک هندی تند و ناآرام است، چنان که عرفی شیرازی از غزل‌سرایان آغازین این سبک به افق‌های مأنوس و ملموس بسنده نکرده و همواره به خطر کردن در قلمروهای دور از دسترس، چشم دوخته است. «سبک هندی در ادبیّات فارسی، تنها سبکی است که در آن آگاهانه و فراگیر با سنّت‌های شعری عصر تیموری مبارزه می‌شود و در اصطلاح به دنبال

1. Semantic Deviation

آشنایی‌زدایی است» (رضایی و نقی‌زاده، ۱۳۹۴: ۷۰). تخیّل هنری عُرفی بر فضای سیّال غزل، شناور است و در عمق واژه‌ها در جست‌وجوی صید تصاویر تازه، آرام و قرار ندارد. «شاعرانی که از زیستن در گذشته پرهیز کرده و کوشیده‌اند تا با نگاهی تازه، جهان پیرامون خود را تجربه کنند، تنها پدیده‌های تازه را به شعر خود راه نداده‌اند، بلکه نوبینی آنها، اشیا و پدیده‌های پیرامون را زدوده و آنها را در هیئتی تازه دیده‌اند» (حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۲۸۹) که می‌توان گفت عرفی شیرازی غزل‌سرای آغازین سبک هندی با شورش علیه معانی قراردادی و مورد توقّع مخاطبان و برهم زدن معادله‌های ذهنی آنان، انبوهی از تصویرهای تازه و بی‌پیشینه را در مدار زبان غزل وارد کرده است؛ چنان که هیجان ذهنی این شاعر، خوانندگان را با طیفی موّاج از تصویرهای هنجارگریز مواجه ساخته و آنان را از فضای یکنواخت تصویرپردازی کلیشه‌ای دور کرده است. در این زمینه، مهم‌ترین مسئله برای هر پژوهشگر ادبی در تحلیل شعر، رویارویی با جهان متن و درک زیبایی و کلیّت یکپارچهٔ آن و دریافت کیفیّت کارکرد عناصر شعری و بررسی توانایی شاعر در بهره‌گیری از امکانات زبانی است (سلیمی و کیانی، ۱۳۹۰: ۵۶).

بیان مسئله

دو گونهٔ غزل عارفانه و عاشقانه در آغاز قرن ششم با سنایی رونق گرفت و در پهنهٔ ادب فارسی رشد و نموّ یافت تا حافظ آن را در قرن هشتم به اوج رسانید. پس از حافظ، شاعری در سبک عراقی نتوانست سُکّان غزل تلفیقی را از او بگیرد، تا آنکه ادبیّات مجبور به تغییر سبک گردید و سبک هندی یا اصفهانی پدید آمد؛ زیرا «محال بود که کسی در همان شیوهٔ عراقی بتواند شعری بگوید که نسبت به شعر حافظ جلوه‌ای داشته باشد» (فروزانفر، ۱۳۳۷: ۶۲۰). در قرن نهم نیز غزل تغییری نکرد، بلکه مرتّب و منظّم‌تر شد. ابیات غزل به حدود هفت نزدیک شد و تخلّص از ملزومات آن گشت. صحّت قوافی و عروض تکراری از مشخّصات این دوره است (یارشاطر، ۱۳۵۵: ۱۲۱). غزل از اواخر قرن نهم تا اوایل قرن یازدهم به صورت حدّ واسط سبک عراقی و هندی پیش رفت. امّا از اوایل قرن یازدهم تا اواسط قرن دوازدهم، سبک هندی پا به عرصهٔ ظهور گذاشت و قالب غزل در این سبک، کاملاً متمایز از غزل سنّتی (سبک عراقی) است. عُرفی شیرازی، طالب آملی و

کلیم کاشانی از آغازگران غزل با سبکی هنجارگریز در این عهد هستند.

بسیاری از محقّقان به نقش اثرگذار عُرفی شیرازی در پیدایش سبک هندی اشاره کرده و او را آغازگر غزل در این سبک نامیده‌اند. در واقع «باید پذیرفت که جریان خیال‌بندی و تازه‌گویی و یا همان جریان معروف سبک هندی، به عُرفی شیرازی استواری یافته است. او اوّلین و موفّق‌ترین شاعری است که به این شیوه، رسمیّت و وجاهت بخشیده، به گونه‌ای که می‌توان وی را مخترع طرز تازه نامید و دیگر سُرایندگان سبک هندی را دنباله‌روان وی محسوب داشت» (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۷۸: ۳۴). بنابراین «عُرفی قبل و بیش از همه با هنجارگریزی معنایی و گذر از معنی متعارف و قاموسی افعال و کشف رابطهٔ تازه از کلمات در محور همنشینی کلام، به خلق موقعیّت تازه دست یازیده است» (همان: ۳۵).

بر این اساس مطالعهٔ عُرفی شیرازی در تاریخ غزل، بسیار واجد اهمیّت است. این شاعر به عنوان آغازگر غزل در سبک هندی با علم نسبت به درک حوزه‌های هنجارگریزی معنایی شعری، توانسته است با دیدی زیباشناسانه‌تر، شاعرانگی غزلیّاتش را به اوج رساند. این جستار، شگردهای تازهٔ تصویرپردازی را در غزل عُرفی شیرازی که سبب عادت‌ستیزی و صبغهٔ هنری کلامش شده، بر پایهٔ هنجارگریزی معنایی الگوی «لیچ» با رویکردی توصیفی- تحلیلی بررسی کرده است.

ضرورت و هدف پژوهش

هر چند خاستگاه مبانی نظری هنجارگریزی معنایی، عصر حاضر است، هنجارگریزی در شعر فارسی سابقه دارد؛ یعنی شاعران ایرانی چندان با این مفاهیم بیگانه نبوده، بلکه هنجارگریزی در آثار آنان بر جای مانده است. گره‌خوردگی احساس در غزل عُرفی شیرازی از آغازگران سبک هندی به گریز از تصویرسازی و معناپردازی تکراری و حرکت بی‌وقفهٔ ذهن در مسیرهای نامکشوف تصویری انجامیده و غزل وی را در طیفی موّاج از تصویرهای هنجارگریز شناور کرده است. عُرفی شیرازی، چشم‌اندازهای تازه‌ای را با کاربرد متفاوت واژگان در ساختار تصویرهای بدیع، در غزل آفریده است. چنین تنشی در ساحت معنایی زبان، رابطهٔ معمول میان نشانه و مصداق را درهم می‌ریزد و پای خیال را

از دایرهٔ تنگ انتظارات مخاطبان فراتر می‌برد و سبب ایجاد سبکی می‌شود که بعدها الگوی بسیاری از غزل‌سُرایان می‌گردد. بنابراین بررسی و تحلیل تصویرسازی و معناپردازی عُرفی شیرازی به عنوان آغازگر غزل در سبک هندی بر پایهٔ هنجارگریزی معنایی لیچ، ارزش هنری و زیباشناسی غزل وی و سبکش را آشکار خواهد کرد.

پیشینهٔ پژوهش

هنجارگریزی اصطلاحی است که نخستین‌بار در سال ۱۹۱۴م در روسیه پدیدار شد و بین سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۷ گسترش یافت. «نخستین گام در این زمینه را شکلوفسکی[1] با انتشار «رستاخیز واژه» در سال ۱۹۱۴م برداشت. او بعدها دو رسالهٔ کوتاه با عناوین «دربارهٔ نظریهٔ زبان شعری» و «دربارهٔ شاعری» نوشت که از نظر ارائهٔ شیوه‌های علمی درخور توجه بود. ارزنده‌ترین اثر پژوهشی شکلوفسکی، رسالهٔ «هنر به مثابهٔ تکنیک[2]» است که دگرگونی بزرگی را در چارچوب نظریّه‌های نقد ادبی پدید آورد» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۸).

پس از شکلوفسکی که اوّلین گام جدی را در این زمینه برداشت، موکاروفسکی[3] در مقاله‌ای با عنوان «زبان معیار و زبان شعر[4]»، موضوع برجسته‌سازی را مطرح کرد. علاوه بر این زبان‌شناس انگلیسی، جفری لیچ در کتاب «رویکردی زبان‌شناختی به شعر انگلیسی[5]» به طبقه‌بندی انواع هنجارگریزی از دیدگاه زبان‌شناسی پرداخته و آن را در هشت گونهٔ آوایی، واژگانی، نحوی، معنایی، سبکی، گویشی، زمانی و نوشتاری تجزیه و تحلیل کرده است. بعدها دیگر منتقدان مکتب فرمالیست و صورت‌گرایان مانند یاکوبسن[6]، تینیانوف[7] و... به هنجارگریزی توجه کردند.

پژوهش‌هایی دربارهٔ موضوع هنجارگریزی در ایران نیز انجام شده است. شفیعی کدکنی (۱۳۶۸) در کتاب «موسیقی شعر» به طبقه‌بندی انواع هنجارگریزی در دو حوزهٔ

1. Victor Shkovsky
2. Art Technique
3. J. Mukarovsky
4. Standard Language and Poetic Language
5. A linguistic Guide to English Poetry
6. Roman Jakobson
7. Yury Tynyanov

موسیقیایی و زبان‌شناسی پرداخته است. علاوه بر این شفیعی‌کدکنی (۱۳۶۶) در کتاب «شاعر آینه‌ها» ضمن بررسی علل انحراف از نرم شعر بیدل، زیرمجموعه‌ای از هنجارگریزی را تحلیل کرده است.

علوی‌مقدم (۱۳۷۷) در کتاب «نظریّه‌های نقد ادبی معاصر» ضمن معرفی مکاتب صورت‌گرایی و ساختارگرایی و نظریّه‌های مربوط به آنها در چهارده فصل، به نقد ساختاری چندین شعر معاصر و کلاسیک پرداخته است. وی در بخش چهارم این کتاب، به تحلیل ساختارگرایانهٔ نمونه‌هایی از اشعار کلاسیک و معاصر پرداخته و مواردی را از انواع هنجارگریزی در هر یک از آنها مشخص کرده است.

صفوی (۱۳۸۰) در کتاب «از زبان‌شناسی به ادبیّات» به طور مفصّل و مجزّایی به تحلیل انواع هنجارگریزی پرداخته است. کیانی و همکاران (۱۳۹۵)، در پژوهشی با عنوان «هنجارگریزی معنایی در گسترهٔ تصویرپردازی‌های شاعرانه در شعر معاصر ایران و عراق»، تصویرپردازی‌های شاعرانه را در شعر معاصر ایران و عراق از منظر هنجارگریزی معنایی نقد و بررسی کرده و کوشیده‌اند تا شاخص‌های مشترکی را که در سروده‌های شاعران این دو سرزمین، برهم‌زنندهٔ رابطهٔ میان نشانه و مصداق هستند، کشف و تحلیل کنند. دزفولیان‌راد و همکاران (۱۳۸۹) در مقالهٔ «نگاهی جامعه‌شناختی به انسجام‌گریزی غزل سبک هندی»، ارتباط جهان‌نگری شاعران سبک هندی را با ساختار غزل این سبک، بر اساس نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن بررسی کرده‌اند.

حسن‌پور آلاشتی (۱۳۷۸) در پژوهشی با عنوان «عُرفی، مخترع طرز تازه» ضمن بررسی سبک و طرز عرفی، شواهدی مختصر در تأیید تازگی این سبک از منظر هنجارگریزی معنایی ذکر کرده است. بهمنی و شادی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «صورخیال و صنایع ادبی در غزلیّات عرفی شیرازی» صور خیال و صنایع بدیعی پربسامد را در غزل عرفی به لحاظ سبکی بررسی کرده‌اند. غلامی و محمّدی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «نگاهی به سبک‌شناسی غزلیّات عرفی شیرازی و تازگی‌های آن» نیز غزل عرفی را به لحاظ سبکی بررسی کرده‌اند. غلامی و محمّدی (۱۳۹۱) نیز غزل عرفی را به لحاظ سبکی بررسی کرده‌اند که بررسی مواد عرفانی و قلندری، تعابیر و تصاویر خیالی و سنجش نوع اوزان و

قوافی، موضوع اصلی آن است. تاجبخش و ایزدی (۱۳۹۴) در جستاری با عنوان «بررسی جایگاه زبان در سبک غزلیّات عرفی شیرازی»، جایگاه زبان در سبک غزلیات عُرفی را تبیین و ویژگی‌های اصلی سطح زبانی را در آن بررسی کرده‌اند.

امّا پژوهشی که به شکل مستقیم، هنجارگریزی معنایی لیچ را در تصویرسازی و معناپردازی عُرفی شیرازی بررسی کرده باشد، دیده نشد و این پژوهش، هنجارگریزی معنایی لیچ را در غزل عُرفی شیرازی، از غزل‌سُرایان آغازین سبک هندی بررسی کرده است.

بحث اصلی

این پژوهش با هدف تبیین شگردهای نوین تصویرسازی و معناپردازی در غزل عُرفی شیرازی با رویکردی توصیفی- تحلیلی و تکیه بر هنجارگریزی معنایی «لیچ» انجام شده و نشان داده است که عُرفی شیرازی، شگردهای هنجارگریزی معنایی را با تصویرهای بلاغی و معناساز در غزل آفریده است.

نگاره‌های هنجارگریز عُرفی شیرازی در غزل

تصویر از جنبه‌های زیبایی شعر و حاصل افکار و عواطف شاعر است که افکار و احساسات خود را با جهان مادّی پیوند می‌دهد تا یافته‌هایش را برای دیگران ابراز کند. بر این اساس تصویر از عوامل مهم در شناخت شخصیّت روحی و روانی شاعر است؛ زیرا «شعر، حاصل تجربهٔ شاعر است و از ارادهٔ شاعر ناشی نمی‌گردد، بلکه یک رویداد روحی است که به صورت ناخودآگاه در ضمیر او انعکاس می‌یابد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۱). واژگان در غزل عرفی شیرازی در خدمت نگاره‌سازی و معناپردازی بدیع شاعرانه، نقش مهمّی بر عهده دارند و عُرفی شیرازی برای تن ندادن به نگاره‌سازی‌های مبتذل و کلیشه‌ای با کاربرد دیگرسان واژه‌ها، سروده‌هایش را سرشار از نگاره‌های هنجارگریز کرده است.

بهره‌گیری از نگاره‌های تازه، از شگردهایی است که عُرفی از طریق آن به اجزای شعر خود شکل داده و از این رهگذر، میان مفاهیم مورد نظرش، پیوندی بدیع به وجود آورده است. او گاه در سطح «تشبیه» و «استعاره» و گاهی هم در حیطهٔ «تشخیص»، دست به هنجارگریزی زده و شعر خود را با این شگردهای زبانی، ظرفیّتی هنری داده است؛ چنان

که غالب این آرایه‌ها با کاربرد ویژهٔ خود، رنگ عادت را از اشیا و پدیده‌ها زدوده و سبب هنجارگریزی تصویری گشته است.

عُرفی شیرازی در بیت زیر، سیمایی هنجارگریز از «زلف معشوق» به مخاطب عرضه می‌دارد که در آن، تصویر «چوگان زلفی» به صورت نهانی به «سنبل» مانند شده است و حتّی مشبّه بر مشبّه‌به ترجیح داده شده است. این در حالی است که شاعران زیادی «گیسو و زلف یار» را به «سنبل» مانند کرده‌اند؛ امّا تشبیه عُرفی در این گزاره، گونهٔ دیگری است:

به سنبل می‌زند چوگان زلفی سیلی خجلت که ناف آهوی چین می‌تراشد گوی میدانش

(عُرفی، ۱۳۷۸، ج۱: ۶۳۱)

در نمونهٔ بالا، مشبّه (چوگان زلفی) خود نوعی شبکهٔ تصویری است و مشبّه‌به (سنبل)، امری مبتذل و تکراری که کلام عرفی را برجسته ساخته‌اند. یا تشبیه بدیع «حنا به زنجیر» در نمونهٔ زیر:

ز روی شوق تماشا هزار پاره شود اگر به پای نگاهم حنا شود زنجیر

(همان: ۵۶۴)

از همین قبیل است تشبیه‌های بدیع و هنجارگریز «درد به محبّت» در غزل ۶۸، «فتنهٔ قیامت به مغبچهٔ سر دوش» در غزل ۶۷۳، «خلوت شاعر به تجلّی طور» در غزل ۵۹۲، «طلب به ناقه» در غزل ۶۶ و... .

عُرفی شیرازی در بیت زیر، ترکیب «خوناب آتشین» را در وصف غم و اندوه بیش از حدّ خود از رهگذر استعاره‌ای هنجارگریز برای انتقال مفهوم «اشک» به کار می‌گیرد:

خوناب آتشین ز سر من گذشته است وین سیل آتش از جگر من گذشته است

(همان: ۱۰۱)

در زبان شاعرانه، هم‌آیی دو واژهٔ «خون‌آب» و «آتشین» به منزلهٔ استعارهٔ مصرّحه از اشک، تصویری است که دو ضدّ «آب» و «آتش» را در ذهن مخاطب با هم تلفیق می‌کند؛ حال آنکه در مسیر طبیعی زبان، جمع ضدّین محال است. یا ترکیب «شیر دختر رز» برای انتقال مفهوم «شراب»:

یـاران ز شـیر دختـر رز در صـبوحی‌انـد عُرفی تو جام زهر بکش، کین صبوح تسـت
(عُرفی، ۱۳۷۸، ج۱: ۳۱۳)

از همین قبیل است استعاره‌های بدیع «عنـدلیب چمـن قـدس: فرشـتگان» در غـزل ۱۴۴، «باغ: طبع شاعر» در غزل ۲۵۳، «مگس: جسم شاعر» در غزل ۱۵ و... .

نمونه‌های زیر از عُرفی شیرازی، نگـاره‌هـایی هنجـارگریز از رهگـذر تشـخیص را بـه تصویر می‌کشد که به زبان شعرش، رنگ و بوی تازه‌ای داده و باعث ایجاد شـبکهٔ تـازه‌ای از تداعی معانی شده است:

آتش‌افروز تب عجزیم و کـس هرگـز ندیـد جـوش تبخـال شـفاعت بـر لـب زنهـار مـا
(همان: ۲۳۱)

در بیت بالا «تبِ عجز»، «جوش تبخالِ شفاعت» و «لبِ زنهار»، نگـاره‌هـای هنجـارگریز عُرفی از رهگذر انسان‌پنداری (تشخیص) است. و یا نگارهٔ «بازوی چاره» در بیت زیر:

چگونه در خـم بـازوی چـاره خـواب کنـد سری که همدم دردست و بار زانـو نیسـت
(همان)

از همین قبیل است نگاره‌های «کام دل» و «گلوی هوس» در غـزل ۹۵، «دوش دل» در غزل ۴۷۶، «دامان نفس» در غزل ۴۷۵، «جیب روح» در غزل ۱۱۱ و... .

رویکردهای هنجارگریز از نگاره‌های دیداری به نگاره‌های شعری

جوهر اصلی شعر به اعتقاد بسیاری از پژوهشگران، «خیال‌انگیـزی و ایجـاد حالـت در شنونده است» (صادقیان، ۱۳۷۵: ۹۳). در واقع «خیالِ سازنده به خلق شکل‌های تازه و بـدیع می‌پردازد؛ تصویرهای عمیق و جاودانه می‌آفریند و ما را از واقعیّت بـه فراسـوی واقعیّـت می‌کشاند» (فتوحی، ۱۳۸۳: ۱۰۴). گاه واقعیّت برای شاعر هنجارگریز چون سدّی اسـت کـه مانع آفرینش تصویرهای بدیع می‌گردد و او را از رسیدن به هدفی آرمـانی کـه نـوگرایی است بازمی‌دارد. بنابراین او با نادیده انگاشتن اصول معنایی زبـان قـراردادی، نگـاره‌هـای دیداری را یکسو می‌نهد و با عبور این نگاره‌ها از صافی نگرش شاعرانهٔ خـود، تصـویرهایی انتزاعی و غیر محسوس می‌آفریند؛ زیرا از دید شاعر هنجارگریز و نوگرا، «همیشه اهمیّـت ندارد که تصویر مکانی در برابر چشم بینا از حیث وجود، کامـل باشـد؛ یعنـی بـا منطـق

مکان و نظم مکانی پدیده‌ها هماهنگ باشد» (کیانی و دیگران، ۱۳۹۵: ۸۰). هر چند مخاطب همواره به دنبال ساده‌ترین راه برای درک پیام تصویر است، «باید توجه داشت که نگرش شعری در حدّ نگرش دیداری متوقّف نمی‌شود، بلکه آن را از هم می‌گسلد و از برخی عناصرش که نقشی پویا در آن نگرش شعری ایفا نمی‌کنند، فراتر می‌رود» (همان).

در حقیقت «آن چیزی که شعر را می‌سازد، همان احساس غنی نهفته در پشت شعر است که جایگاه و ساختار کلمات را مشخّص می‌نماید. به عبارتی، چیزی که به کلمه‌ها و قواعد شعر هویّت می‌بخشد، احساس نیرومند شاعر است. بدون این احساس، شعر تبدیل به یک سلسله قواعد و تکنیک‌های خشک و بی‌روح می‌شود؛ یک شعر ماشینی. تلاش برای تحمیل قوانین به احساس شاعر یا محدود کردن احساس شعر به یک رشته قواعد خاص، کاری عبث است؛ چرا که احساس می‌جوشد و راه خود را پیدا می‌کند» (طاووسی، ۱۳۹۱: ۹۸). بنابراین از رهگذرِ رویکردهای هنجارگریز از نگاره‌های دیداری به نگاره‌های شعری است که عُرفی شیرازی می‌گوید:

غمزه چون تیغ زند، لب مگشا ای عرفی که به تحسین تو کیفیّت زنهاری هست

(عُرفی، ۱۳۷۸، ج۱: ۳۴۷)

شاعر با گریز از نگاره‌های دیداری- که می‌تواند تصوّر «وجود دست» باشد- توانسته است ذهن مخاطب را از مسیر طبیعی تصویر که همان تیغ زدن (شمشیر زدن) است، خارج سازد. بنابراین «غمزه» در مرکز تصویرِ آفریده‌شده قرار می‌گیرد که خود امری محسوس است، امّا «غمزهٔ تیغ‌زن» هیئتی انتزاعی و مرکب از عناصری است که جمع این عناصر، سبب تشخّص زبانی و برجستگی کلام شاعر می‌گردد. بنابراین باید گفت: شاعر برای خلق این تصویر انتزاعی، پاره‌ای از اجزای متصوّر (نگاره‌های دیداری) را از نمای ظاهری کلامش حذف کرده و فقط درصدد نسبت دادن صفتی به فاعل غیر حقیقی (نگاره‌های شعری) است.

همچنین «نگارهٔ دیداری» را در بیتی دیگر کنار می‌نهد و نگرش شعری خود را با بیانی نو از «تسبیح و ناقوس» به ترتیب در مقام «شکرگو و ناله‌گر» بیان می‌کند:

چون عشق بت ز کعبه به دیرم حواله کرد تسبیح شکرگو شد و ناقوس ناله کرد

(همان: ۴۷۳)

عُرفی با حذف واژهٔ «زبان» از چرخهٔ تصویری کـه در آن «تسـبیح و نـاقوس» در مقـام «شکرگو و ناله‌گر» ظاهر شده‌اند، نگاره‌های دیداری خـود را بـه نگـاره‌هـای شـعری بَـدَل ساخته است. بی‌تردید افزودن واژهٔ «زبان» به نگاره‌های بالا، طی کردن مسیر طبیعی زبان توسّط شاعر خواهد بود، امّا هدف عُرفی، انحراف از مسیر طبیعی زبان قراردادی و به تَبَع آن، برجسته‌سازی کلامش است. نمونه‌هایی دیگر از این شـگرد شـاعرانه: «شـکار کـردن نسیم» در غزل ۱۱، «شمشیر زدن زخم (شمشـیرزنی زخـم)» در غـزل ۳۲۰، «نشـتر زدن غمزه (نشترزنی غمـزه)» در غـزل ۴۷۶، «خوشـه‌چینـی آینـه» در غـزل ۲۸۷، «صـلازدن عنایت» در غزل ۳۳۵ و... .

دگردیسی هنجارها در تبیین مفاهیم عشق و عرفان

بی‌شک سختی‌های چند سدهٔ متوالی زمان شاعران سبک هندی و احوال تلخـی کـه در آن سالیان بر مردم ایـن مـرز و بـوم گذشـته و نیـز رواج تعلـیم‌هـا و افکـار متصـوّفه نمی‌توانـد شـاعر سـبک هنـدی را شـاعری شـاد و بـرون‌نگـر پـرورده باشـد. هـر چنـد خانقاه‌نشینی و نظام صوفیه در جامعهٔ زمان عُرفـی و دیگـر غـزل‌سـرایان آغـازین سـبک هندی به ظاهر وجود ندارد، افکـار از تـأثیر عرفـانِ چنـد قـرن گذشـته خـالی نیسـت و تجربه‌های خاصِّ شعری این شاعران نیز با عرفان و عشق آسمانی آمیخته است. در واقـع شاعر سبک هندی، «شاعری است با تفکّـر دینـی- عرفـانی کـه در غـزل خـود بـیش از عشق‌ورزی به جهان محسوس و معشوق این‌جهانی، با دیدی دینـی- عرفـانی بـه امـور و مسائل اطراف خود می‌نگرد» (غلام‌رضایی، ۱۳۹۱: ۲۴۷). از طرفـی بـه اعتقـاد پژوهشـگران، «نخستین عاملی که در تحرّک یا ایستایی تصویرها می‌توان تشخیص داد، میزان نزدیکـی شاعر به تجربه‌های خاصّ شعری است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۵۳). بنـابراین از آنجـا کـه مفاهیم عشق و عرفان با روح و روان عُرفی آمیخته است، حرکت و پویـایی را بـه وضـوح می‌توان در تصویرهای شاعرانهٔ او دید.

بهره‌وری عُرفی شیرازی از مفاهیم عشق و عرفان با شـگردهای نـوین هنجـارگریزی، تصاویری کاملاً متحوّل را در غزل وی برجسته کرده است و در این تحوّل است که زلـف

مجعّد معشوق، «ساغر لبریز کفر» را بر «سر ایمان عُرفی» می‌شکند:

وای که مستانه یار جعد پریشان شکست ساغر لبریز کفر بر سر ایمان شکست

(عُرفی، ۱۳۷۸، ج۱: ۲۲۰)

و یا شاعر، «دامن کرشمهٔ دلجو» را جایگاه گوهری می‌داند که دل از تعلّق بریده است:

هر گوهری که دل از تعلّق خریده بود در دامن کرشمهٔ دلجو گذاشتیم

(همان: ۷۵۱)

هر یک از نگاره‌های معناساز «شکستن ساغر لبریز کفر بر سر ایمان» و «گذاشتن گوهر بدون تعلّقات در دامن کرشمهٔ دلجو»، زبان را از مسیر طبیعی خود دور کرده تا برجستگی بیان شاعر را نمایان کند. عُرفی در نمونهٔ زیر نیز به تبیین مفاهیم عشق و عرفان از رهگذر دگردیسی هنجارها می‌پردازد:

طُرفه حالیست که دارد اثر زهر ستم جرعهٔ لطف که در جام ترحّم ریزد

(همان: ۲۷۶)

شاعر در بیت بالا معتقد است که لطف معشوق که از سرِ ترحّم شامل عاشق شود، چون ستمی زهرمانند است که عاشق را می‌کشد. بنابراین «جرعهٔ لطفی که در جام ترحّم ریخته می‌شود»، تصویر بدیعی است که شاعر به کمک آن، زبان خود را از سطح معمول بیان فراتر برده و آن را در هاله‌ای از تعابیر هنجارگریز شاعرانه نهاده است. همچنین تصاویر نوبنیاد «سرکشیدن ته‌پیالهٔ حُسن، توسّط ماه کنعان» در غزل ۳۳۵، «همنشینی با معلّم بحر رضا» در غزل ۳۸۰، «نابود شدن حالت شبابِ عروس صبر» در غزل ۳۳۵، «آراستن گلستانِ طلب به معشوق» در غزل ۷۰۱، «بانگ عصیان زدن ناقوس استغفار» در غزل ۵، برخی دیگر از دگردیسی هنجارها در تبیین مفاهیم عشق و عرفان در غزل عرفی شیرازی است.

آفرینش‌های تصویری نو با کاربرد هنجارگریز افعال

کاربردهای دیگرسان و غیر عادّی افعال در ساخت‌های تصویری غزل آغازین سبک هندی و به‌ویژه غزل عُرفی شیرازی، نمودی ویژه دارد، به گونه‌ای که به خلق نگاره‌هایی بدیع و نوبنیاد منجر شده است؛ چنان که انتساب افعالی مانند «چکیدن»، «روییدن»،

«موج‌زدن»، «رمیدن»، «ملول گشتن» و... به واژگانی که در نُرم زبان با آنها ناآشنا هستند، زبان عُرفی را از مسیر معمول و عادّی منحرف ساخته و در مسیر فراهنجاری قرار داده است که نمونه‌هایی از آن ذکر می‌گردد:

به نوعی از نگاه گرمش آتش می‌چکد امشب که در دل می‌گدازد غُصّهٔ بیگانگی‌هایش

(عُرفی، ۱۳۷۸، ج۱: ۲۴۵)

شاعر در کاربردی بدیع و نامرسوم از واژهٔ «آتش» به عنوان مفهومی استعاری برای «اشک» بهره برده و آن را مانند «آبی» فرض کرده که از نگاه گرم معشوق می‌چکد. در واقع انتساب هنجارگریز و هدفمند فعل «چکیدن» به واژهٔ «آتش»، سبب تشخّص و برجستگی زبان عُرفی شده است.

همچنین «روییدن شعله»، جلوه‌ای دیگر از هنجارگریزی معنایی را در غزل عُرفی شیرازی به تصویر می‌کشد:

ز شوقت روید از دل شعله، آری از گلستانی که آتش آب او باشد، گل و سوسن نمی‌روید

(همان: ۴۹۵)

عُرفی در این نمونه، فعل «روییدن» را که از لوازم گیاهان است، به طور نامأنوس امّا هدفمندی به واژهٔ «شعله» که در زبان قراردادی، هیچ نسبتی با گیاهان ندارد، نسبت می‌دهد.

عُرفی همچنین در نمونهٔ بدیع دیگری با بهره‌گیری از آرایهٔ تشخیص، فعل «ملول گشتن» را به فاعل «عافیت» نسبت داده و معتقد است که تنها راه فرار از عهدشکنی، همنشینی با غم است؛ چون عافیت با کوچک‌ترین نسیمی ملول خواهد شد:

خلاف عهد نخواهی به غم مصاحب شو که عافیت به نسیمی ملول می‌گردد

(همان: ۴۴۳)

شگرد کاربرد هنجارگریز افعال به منظور آفرینش‌های تصویری نو در نمونه‌های دیگری نیز وجود دارد؛ از جمله «باریدن کرشمه» در غزل ۲۹، «جوشیدن دعا» در غزل ۲۲۹، «شکستن رنگ» در غزل ۶۸، «چکیدن مو» در غزل ۷۷۳، «تراویدن کفر» در غزل ۲۷۶ و... .

در همهٔ این موارد، عُرفی شیرازی با پس زدنِ اصول معنایی زبان غزل، برخی افعال

را برخلاف اصل در محور همنشینی با واژگانی هم‌ساز نموده که تصوّر هم‌آیی آنها برای مخاطب، نامتعارف و دور از ذهن است.

اینگونه جانشینی و کاربرد افعال را در علم بیان، استعارهٔ فعلی (تبعیّه) می‌نامند. به عبارتی هرگاه شاعر فعلی را در جایگاه واقعی خود به کار نگیرد، از استعارهٔ تبعیّه برای بیان مقصود بهره برده است. حال اگر شاعر در کاربرد استعارهٔ تبعیّه به گونه‌ای متفاوت از پیشگامان خود و به شیوه‌ای تازه عمل کند، در واقع کوشیده است تا رنگ و غبار عادت را با شیوه‌ای نو از کلام عادّی بزداید و دست به آفرینش صوَر جدید بزند. علاوه بر شواهدی که ذکر شد، عُرفی شیرازی از این رهگذر در بسیاری از موارد، تصاویری می‌آفریند که در پایان بیت‌های غزل او به عنوان ردیف آمده است. این ویژگی به قدری در غزل وی نمایان است که گویی استعاره‌های فعلی در مرکز و دیگر شگردهای هنجارگریزی در حواشی آن واقع شده‌اند که عرفی را از این جهت باید مخترع طرز استعارهٔ فعلی دانست (حسن‌پور، ۱۳۸۴: ۹۹-۱۰۰). نمونه‌ای از کاربرد هنجارگریز افعال که در ردیف غزل عُرفی اتفاق افتاده است، برای توضیح بیشتر موضوع می‌آید:

ز چشمم آب حسرت می‌تراود ز هر مویم شکایت می‌تراود
چنان در دل خلد گاه نمازم که کفرم از عبادت می‌تراود
زهی بی‌آبرو آن دل که از وی به کاویدن محبّت می‌تراود
بگو تیغ از چه شربت آب دادی که از هر زخم لذّت می‌تراود
حذر کن زین دعای آتش‌آلود کزین چشمه اجابت می‌تراود
تراود از دل عُرفی سخن‌ها ولی هنگام فرصت می‌تراود

(عُرفی، ۱۳۷۸، ج۱: ۴۵۶)

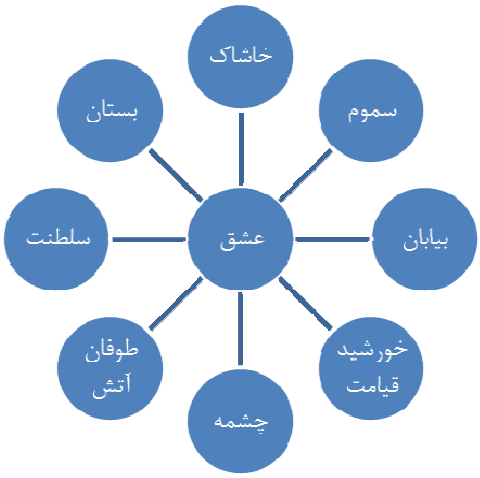
فعل‌های «روییدن» در غزل ۴۵۲، «خندیدن» در غزل ۹، «گم بودن» در غزل ۱۵۳، «دزدیدن» در غزل ۶۵۹ و... نمونه‌هایی دیگر از کاربردهای هنجارگریز افعال در ردیف غزل عرفی است.

تبیین سیمای تازه از عشق با ترکیب‌های تازه

هنجارگریزی معنایی از طریق ساخت‌های ترکیبی اضافی یا وصفی، زمانی تحقّق

می‌یابد که شاعر با گزینش غیر منتظرهٔ واژگانی که هم‌آیی آنها در کنار یکدیگر بعید به نظر می‌رسد، به گونه‌ای خارج از حریم عادی کاربرد زبان به کلام خویش برجستگی ببخشد (کیانی، ۱۳۹۲: ۱۲۱). ساخت ترکیب‌های تصویری تازه که ثمرهٔ کشف روابط جدید هنری و تعامل عاطفی بین انسان و پدیده‌های انتزاعی است، دلالت بر ذهن پویا و زیبایی‌شناس غزل‌سرایان آغازین سبک هندی دارد. عُرفی شیرازی در این رهگذر با کشف مناسبات جدید بین واژگان به ساخت ترکیب‌هایی روی آورده که از حدّ دریافت‌های عادّی فراتر می‌رود و مخاطبان را به سمتی هدایت می‌کند که تجربهٔ حرکت به آن سمت را پیش از این نداشته‌اند.

یکی از بن‌مایه‌هایی که برجستگی تصاویر شعری عُرفی شیرازی را نمایان کرده، ترکیب‌هایی است که واژهٔ «عشق» مضاف‌الیه یا مشبّه آنهاست و با آن مضاف یا مشبّه‌بهی می‌آید که تصوّر ترکیب‌پذیری آن با این واژه (عشق) برای مخاطب، نامتعارف و غیر منتظره است. نمودار زیر، برخی از هاله‌های تصویری عُرفی را دربارهٔ واژهٔ «عشق» نشان می‌دهد:



شکل ۱- ترکیب‌پذیری نامتعارف «عشق» با واژه‌های دیگر

«سلطنت عشق» در غزل ۱۰۰، «بستان عشق» در غزل ۲۴۰، «خاشاک عشق» در غزل شمارهٔ ۲۴۴، «سموم عشق» در غزل ۲۶۴، «بیابان عشق» در غزل ۶۰۹ و... نشانهٔ تکاپوی عمیق شاعر برای پرداختن به تصویرپردازی با ترکیب‌های تازه و متنوّعی است که یکی

از ارکان ثابت آنها را واژهٔ «عشق» تشکیل می‌دهد. تکرار اینگونه واژه‌ها با لباسی متفاوت در غزل عرفی به حدّی است که سبب تشخّص زبان غزل شاعر گشته است، زیرا به اعتقاد پژوهشگران، «شاعر دلبستگی خاصّی به برخی واژه‌ها و کلمات دارد که بسامد بالای بعضی از آنها می‌تواند به منزلهٔ یک ویژگی سبکی در سطح زبان شعر او مورد توجّه قرار گیرد» (تاجبخش و ایزدی، ۱۳۹۴: ۵۳).

کارکرد ستیز ناسازها در تصویرسازی و معناآفرینی

گستردگی و فراوانی «متناقض‌نمایی» در غزل آغازین سبک هندی از عوامل اصلی هنجارگریزی معنایی در زبان شاعران این سبک است. «تصاویر پارادوکسی[1] یا متناقض‌نما، تصاویری هستند که هر چند دو طرف تصویر به لحاظ منطقی یکدیگر را نفی می‌کنند، به خلاف مهمل بودن ظاهری، معنا یا حقیقتی را در بردارد» (پیروز و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۷). آنچه به هر جزء زبان هویّت می‌بخشد، تقابل‌های آن با اجزای دیگر درون نظام زبان است. وقتی از نظام بالقوّهٔ زبان به یکی از جنبه‌ها و کاربردهای بالفعل آن که شعر است می‌رسیم، این تقابل‌ها و تضادها بیشتر به چشم می‌آید. اندیشهٔ شعری با درهم شکستن هنجار و نحو معمول زبان و ایجاد تنش و تقابل بین اجزا و عناصر ساختی شکل می‌گیرد و در بسیاری از موارد، این تضادها و تقابل‌های دوگانه و گاه سه‌گانه به ساختاری «پارادوکسیکال[2]» تبدیل می‌شوند (واعظ و صدری، ۱۳۹۱: ۱۳۳).

این ترفند هنری «موجب آشنایی‌زدایی، برجسته‌شدن معنی، ایجاز، دوبُعدی شدن سخن و ابهام معنایی می‌گردد. شاعر با بهره‌گیری از «متناقض‌نما»، زبان عادّی و فرسوده را به کلامی شگفت‌انگیز و غریب تبدیل می‌نماید و زبان برجستگی می‌یابد. در این صورت نه تنها لفظ توجّه‌انگیز می‌شود، بلکه معنی نیز اعتلا می‌یابد. همچنین ایجاز حاصل از آن، موجب کثرت و دوبُعدی شدن معنا و زبان می‌گردد. بی‌تردید دوبُعدی کردن و دومنظره ارائه دادن، شگفت‌انگیز بوده و موجب زیبایی می‌شود» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۹۷-۹۸). بر این اساس غزل‌سرایان آغازین سبک هندی با چنین ترفندی «هم بافت حاکم بر روابط زبان را درهم می‌ریزند و هم از نظر معنایی، بافت موقعیّت یعنی قراردادها

1. Paradox
2. Paradoxical

و پیش‌فرض‌های مقبول ذهن جامعه و محیط زندگی را که در فهم سخن مؤثّرند، نادیده می‌گیرند و به ارائهٔ مفهوم تازه و آفرینش هنری دست می‌زنند» (مدرّسی و ملکی، ۱۳۸۷: ۳-۴). این شاعران با گزینش واژگانی که همنشینی نامتعارف آنها در نگاه نخست از چشم بسیاری از خوانندگان مخفی می‌ماند، به تسخیر قلمروهای متناقضِ نوینی در ساختار ترکیب‌های تصویری دست می‌زنند.

کاربرد چنین شگردی است که به عرفی شیرازی اجازه می‌دهد تا «غم» را به گونه‌ای تجسّم کند که قلمرو خوشی‌ها و موارد التذاذبخش را به تسخیر خود درآورده و در مجاورت با «شهد» که از عناصر لذّت‌بخش و شیرین است، از زبان غزل آشنایی‌زدایی کند:

بنشسته به ذوقی که صد آشوب قیامت　　از شهد غم او نرماند مگس ما

(عُرفی، ۱۳۷۸، ج۱: ۲۴۰)

عُرفی در نمونهٔ بدیع دیگری که از ترکیب «تبخال» و «شفاعت» فراهم آمده، یکی از بیماری‌های ویروسی را در تسخیر نقاهت، بهبودی و شفاعت درآورده و حوزهٔ معنایی زبان غزل را دیگرگونه جلوه داده است:

آتش‌افروز تب عجزیم و کس هرگز ندید　　جوش تبخال شفاعت بر لب زنهار ما

(همان: ۲۳۱)

شاعر در سرودهٔ زیر نیز که توصیفی زیبا از «شیوهٔ هلاکت اهل وفا» است، از طریق عادت‌شکنی و به منظور اغراق در اوصاف شاعرانه، واژهٔ «هلاکت» را در ترکیبی غیر معمول در کنار «نوشدارو» آورده است:

شکستن دل ما کار زور بازو نیست　　هلاک اهل وفا جز به نوشدارو نیست

(همان: ۲۸۷)

از همین قبیل است: «خوش‌گوارتر بودن آتش از آب خضر» در غزل ۵۷۳، «چشمهٔ نور در سایه بودن» در غزل ۵، «غسل کردن با آتش» در غزل ۳۱۰، «گریه‌آلوده خندیدن» در غزل ۳۴۴، «تشنگی‌افزا بودن آب» در غزل ۴۱۰، «گناه بی‌گناهی» در غزل ۸۸۱، «لذّت ستم» در غزل ۷۱۳ و... .

نتیجه‌گیری

آنچه از تأمّل در غزل عُرفی شیرازی به عنوان آغازگر غزل در سبک هندی برمی‌آید، این است که او با الگوبرداری از پیشگامان کوشیده است تا با رویکردهای هنجارگریز، کارکردهای معنایی تازه و دیگرگونی در غزل کشف کند و چشم‌اندازهای تازه‌ای را با کاربرد متفاوت واژگان در ساختار تصویرهای بدیع و دور از ذهن در برابر دیدگان مخاطب بگشاید، چنان که بخشی از تصویرها، رابطهٔ معمول میان نشانه‌ها و مصداق‌ها را درهم می‌ریزد و مخاطب را به فراسوی مرزهای مورد انتظار و باورهای محتومشان سوق می‌دهد.

علاوه بر این آفرینش تصویرهای شاعرانه در بستر ترکیب‌های اضافی یا وصفی تازه‌ای که از نظام متعارف همنشینی واژگان دور شده‌اند، مخاطب را در تکاپوی کشف لایه‌های معنایی نهفته در آنها دچار ملال نمی‌کند و در وی التذاذ هنری می‌آفرینند. همچنین بخش وسیعی از نوآوری‌ها و زیبایی‌های زبان ادبی عُرفی شیرازی که با گریز از اصول معنایی زبان فراهم آمده، در گسترهٔ آفرینش تصویرهای بدیعِ «متناقض‌نما» تجلّی یافته است. وی مخاطبان را با همساز کردن واژگان ناسازوار در ژرفنای رفتارهای متناقض، غوطه‌ور ساخته است.

رهایی از ذهنیّت‌های پیش از سبک هندی، گریز از تصویرپردازی‌های کهنه و کلیشه‌ای و گرایش به خلق تصاویر تازه و بی‌سابقه، ایجاد تحوّل و دگردیسی در دست‌مایه‌های تصویری شعر پیش از خود و تسخیر قلمرو متناقض و ناسازوار، فضایی دیگرگونه را در حوزهٔ معنایی غزل عرفی شیرازی پدید آورده است. بر این اساس عُرفی شیرازی، آغازگر غزل در سبک هندی، فراتر از زبان نُرم زمان خویش حرکت کرده و با تصرّف در مبانی قراردادی غزل، سبک و فرم مخصوص خود را آفریده است که شاعران دیگر از سبک وی در سرودن غزل پیروی کرده‌اند.

منابع

انوشه، حسن (۱۳۷۶) فرهنگ‌نامهٔ ادب فارسی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

بهمنی، یدالله و مهران شادی (۱۳۹۰) «صورخیال و صنایع ادبی در غزلیّات عرفی شیرازی»، مجلّهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۴، صص ۹-۳۴.

پیروز، غلامرضا و دیگران (۱۳۹۱) «هنجارگریزی در اشعار هوشنگ ایرانی»، مجلّهٔ بوستان ادب دانشگاه شیراز، سال چهارم، شمارهٔ ۴، پیاپی ۱۴، صص ۱-۲۲.

تاجبخش، اسماعیل و اورنگ ایزدی (۱۳۹۴) «بررسی جایگاه زبان در سبک غزلیّات عرفی شیرازی»، مطالعات زبانی- بلاغی، سال ششم، شمارهٔ ۱۲، صص ۳۳-۵۴.

حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۸۴) طرز تازه (سبک‌شناسی غزل هندی)، تهران، سخن.

---------- (۱۳۷۸) «عُرفی، مخترع طرز تازه»، کتاب ماه ادبیّات و فلسفه، شمارهٔ ۲۷، صص ۳۴-۳۹.

حسن‌لی، کاووس (۱۳۹۱) گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، چاپ سوّم، تهران، ثالث.

دزفولیان راد، کاظم و دیگران (۱۳۸۹) «نگاهی جامعه‌شناختی به انسجام‌گریزی غزل سبک هندی»، مجلّهٔ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، صص ۵۵-۷۸.

رضایی، محمّد و آرزو نقی‌زاده (۱۳۹۴) «فراهنجاری در شعر سبک هندی»، مجلّهٔ مطالعات زبانی– بلاغی، سال ششم، شمارهٔ ۱۱، صص ۶۹-۹۴.

سلیمی، علی و رضا کیانی (۱۳۹۰) «معناآفرینی در شعر با استفاده از هنجارگریزی‌های زبانی»، پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی، شمارهٔ ۲، صص ۵۵-۷۶.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۶۶) شاعر آینه‌ها (بررسی شعر بیدل و سبک هندی)، تهران، آگاه.

---------- (۱۳۶۸) موسیقی شعر، تهران، آگاه.

---------- (۱۳۷۸) صور خیال در شعر فارسی، چاپ هفتم، تهران، آگاه.

صادقیان، محمّد (۱۳۷۵) «گفتاری در شعر و ویژگی‌های آن»، مجلّهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دورهٔ یازدهم، شمارهٔ اوّل و دوّم، صص ۸۷-۱۰۶.

صفوی، کورش (۱۳۸۰الف) از زبان‌شناسی به ادبیّات، ۲ جلد، تهران، چشمه.

---------- (۱۳۸۰ب) گفتارهایی در زبان‌شناسی، تهران، هرمس.

طاووسی، سهراب (۱۳۹۱) آیین صورتگری: تأمّلی در فرمالیسم و کاربرد آن در شعر معاصر ایران، تهران، ققنوس.

عرفی شیرازی، جمال‌الدّین سیدی (۱۳۷۸) کلیات اشعار، به کوشش و تصحیح محمّدولی الحق انصاری، جلد ۱، تهران، دانشگاه تهران.

علوی‌مقدّم، مهیار (۱۳۷۷) نظریّه‌های نقد ادبی معاصر، تهران، سمت.

غلامرضایی، محمّد (۱۳۹۱) سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو، تهران، جامی.
غلامی بیدک، محمّدمهدی و گردآفرین محمّدی (۱۳۹۱) «نگاهی به سبک‌شناسی غزلیّات عرفی شیرازی و تازگی‌های آن»، مجلّهٔ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱، صص ۱۳-۲۸.
فتوحی، محمود (۱۳۸۳) «عاطفه، نگرش، تصویر»، مجلّهٔ مطالعات و تحقیقات ادبی، سال اول، شمارهٔ ۱ و ۲، صص ۹۳-۱۱۲.
---------- (۱۳۹۱) سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران، سخن.
فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۳۷) سخن و سخنوران، چاپ دوّم، تهران، خوارزمی.
کیانی، رضا (۱۳۹۲) نقد تطبیقی هنجارگریزی معنایی در شعر معاصر ایران و عراق بر مبنای الگوی لیچ، پایان‌نامهٔ دکتری، استاد راهنما: سلیمی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه.
کیانی، رضا و دیگران (۱۳۹۵) «هنجارگریزی معنایی در گسترهٔ تصویرپردازی‌های شاعرانه در شعر معاصر ایران و عراق»، فصلنامهٔ ادبیّات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۴ (پاییز و زمستان)، صص ۶۶-۸۷.
محسنی، مرتضی و مهدی صراحتی جویباری (۱۳۹۰) «گونه‌هایی از هنجارگریزی نحوی در شعر ناصرخسرو»، مجلهٔ بوستان ادب دانشگاه شیراز، سال سوم، شمارهٔ ۱، پیاپی ۷، صص ۱۷۹-۲۰۷.
مدرّسی، فاطمه و الناز ملکی (۱۳۸۷) «متناقض‌نمایی در شعر فروغ فرخزاد»، فصلنامهٔ علمی- ترویجی ادبیّات فارسی، سال چهارم، شمارهٔ ۱۱، صص ۱-۱۷.
واعظ، بتول و نیّره صدری (۱۳۹۱) «خاستگاه متناقض‌نمایی در سبک‌شناسی»، فصلنامهٔ متن‌پژوهی ادبی، شمارهٔ ۵۲، صص ۱۳۲-۱۶۰.
وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹) بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، تهران، دوستان.
یارشاطر، احسان (۱۳۵۵) شعر فارسی در عهد شاهرخ یا آغاز انحطاط شعر فارسی، تهران، دانشگاه تهران.

Leech, Geoffrey. N. (1969) Alinguistic Guide to English Poetry. London. (3rd ed. 1973).