

مجله‌ی علمی-پژوهشی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز

سال دوازدهم، شماره‌ی سوم، پاییز ۱۳۹۹، پیاپی ۴۵، صص ۱-۳۰

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 ابتدال، در هر دو حوزه‌ی ساختار و محتوای هنر شعر است که ابزار خیال شاعران برای دریافتی متمایز و مهیج از زبان و انتقال آن به مخاطب واقع شده است. این مبحث مهم نقد ادبی، نخستین بار به‌وسیله‌ی فرمالیست‌های روسی مطرح شد. به‌عقیده‌ی آنان تکرار واژگان و ترکیبات کهن، زیبایی متن و به‌تبع 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 گذر شعر، به‌ویژه قالب غزل، از ادوار پرشکوه و به‌تبع آن تکرار و ابتدال عناصر آن و تغییر پایگاه و مخاطب هنر شعر، این تجلی نمایان‌تر است. عناصر دیوانی نیز به دلایلی همچون تعلقشان به دربار، به‌عنوان عظیم‌ترین مهد پرورش شعر و سنخیت 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 فنون 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 پذیرش مقاله: ۹۸/۵/۷

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۸/۱۲

بهره‌جستن از آن‌ها در بیگانه‌سازی کنایات مبتدل، درصدد نوسازی و نمایاندن دگرگونه‌ی آن‌ها در شعر خود برآمده است. در این مقاله، ذیل 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 تنوع‌طلب 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 هنری 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؛ از آن‌جهت که هنر شعر در بستر خیال، عواطف، احساسات، هیجانات و افکار انسانی بالیده و ستبر گشته است و با توجه به ثبوت معانی و مضامین این حوزه‌ها، نوآوری در شیوه‌ی بیان آن‌ها امری ضروری است. سایه‌ی این ضرورت در اندیشه‌ی شعرا و تبلور 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 بر باغ دانش همه رفته‌اند
(فردوسی، ۱۳۸۸: ۱۴)

و اینکه خواجه حافظ می‌فرماید:

یک نکته بیش نیست غم عشق و این عجب کز هر زبان که می‌شنوم نامکرر است
(حافظ، ۱۳۹۰: ۳۶)

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 نامکررگویی شعرا. برمبنای ضرورت پیوستن به این جریان، همواره شاعران سعی کرده‌اند با تغییر در الگوها و ساختارهای زبانی و بیانی معهود و مألوف اقلیم‌های ذهنی مشترک بین هنرمند و

مخاطب، مقبولیت 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 «آشنایی زدایی» (defamiliarization) پیدا کرده است. مسئله‌ای که نخستین بار «ویکتور شک洛夫سکی» 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 ماندگار واقعیت را دگرگون می‌کند و عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و همه‌چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌کند... و همه‌چیز را از حاکمیت سویه‌ی خودکار که زاده‌ی ادراک حسی ماست می‌رهاند» (احمدی، ۱۳۳۸: ۴۷). پس از شک洛夫سکی «تیانوف» و «یاکوبسن» عنوان «بیگانه‌سازی» را به این موضوع اطلاق کردند. آن‌ها به قدری بر اهمیت این مسئله تأکید دارند که فصل مشترک همه‌ی عناصر ادبیات را تأثیر «آشنایی زداینده» و «غریبه‌کننده»‌ی آن‌ها می‌دانند (رک. ایگلتون، ۱۳۸۰: ۷) و معتقدند که به مدد آشنایی زدایی، «ادبیات با واردکردن ما به دریافتی مهیج از زبان، پاسخ‌های عادی‌مان را جانی تازه می‌بخشد» (همان). به بیانی ساده‌تر می‌توان گفت که آشنایی زدایی یعنی «تازه، نو، غریبه و متفاوت کردن آنچه آشنا و شناخته شده است» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۱)؛ چون شاعر با این شگرد، «چیزهایی را به چیزهای دیگر نسبت می‌دهد که از لحاظ عقلی ناممکن ولی از دیدگاه شعر ممکن است» (مرتاض، ۲۰۰۵: ۷۸).

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؛ به گونه‌ای که در اثر این امر، در این سبک «گسست از سنت قدیم شعر فارسی به وضوح 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 هویت خود

را در خویشتنِ خود پیدا کند و متکی 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، ۱۳۶۸: ۳۵)؛ بنابراین سعی بلیغ شاعر در سبک هندی در جهت مانع‌تراشی هنری برای نیل به این مقصود نمایان‌تر از سایر سبک‌هاست چون در عصری واقع شده است که برای «تلاش نام» ناگزیر است «نعل وارون»^۱ بزند و به لطایف حیل موانعی را در مسیر ادراک مخاطب تعبیه نماید. مباحثات و مفاخرات شعرا به شیوه‌ی شاعری خود و بیان آمالشان در قالب تعبیری همچون «طرز تازه»، «شیوه‌ی نو»، «معنی بیگانه»، «معنی برجسته»، «معنی نازک»، «معنی رنگین»، «مبیین همین سعی وافر در این فن هنری است. وقتی شاعر تا این حد، در فکر دگرذیسی و تجدّد است و این فکر تا این اندازه در کلامش تجلّی یافته است، طبیعی است که با زدودن گرد رخوت از تمام عناصر عالم پیرامون خود، به وسیله‌ی خیال بی‌قیدش، آن‌ها را جانی دوباره بخشند 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، ۱۳۶۸: ۲۳۳۴)

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

از باده‌ی کهن سخن تازه خوش تر است پیمان‌های لفظ و معنی 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 درعین حال اگر چیزی واقعاً هنر باشد، واقعاً تازه است و غریب و ناآشنا» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۹۸-۹۹)؛ بنابراین بسیاری از تلاش‌های شاعران سبک هندی در زمینه‌هایی همچون برجسته‌سازی ملائمت‌عناصر، مضمون‌سازی، پارادوکس‌آفرینی، مخالف‌خوانی و... به نسبت میزان عدول از هنجارها و مواثیق ذهنی سابق و بهره‌مندی از آفرینش هنری^۲ از مصادیق استخدام این فن به‌شمار می‌رود که شاعران این سبک با بهره‌جستن از آن‌ها و با «رستاخیزی از کلمات» جریانی ممتد از هنجارگریزی تا عصر حاضر به‌راه‌انداخته‌اند؛ به‌گونه‌ای که می‌توان منشأ اصلی آشنایی‌زدایی‌های بی‌قید و بند برخی از شاعران 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 تامی داشته‌اند، وارد ادبیات حماسی و سپس قصاید شده است و با تولد 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 ادامه داده‌اند. عناصری با این قدمت و با آن حجم از کاربرد^۴ اگر طی مراحل مختلف گردِ ابتدال و جمود را بر چهره ببینند، جای شگفتی نیست؛ از همین رو است که دست جادوی خیال شاعر را می‌طلبند که به آن‌ها نقشی دیگر در صحنه‌ی هنر 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 ابتدال، تکرار و جمودی که از قرن‌ها پیش دامن‌گیر عناصر غزل از جمله 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 به‌نظر می‌رسد؛ بنابراین شاعر سبک هندی با به‌کارگیری شیوه‌های آشنایی‌زدایی به این‌گردگیری هنری اقدام می‌کند و نگارندگان این مقاله قصد دارند با تکیه بر آثار شاعران معروف عصر مذکور، به بررسی این روش‌ها در حد و وسع خود پردازند.

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 به‌عنوان 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 شفیع‌کدکنی، 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 ملائمتات و حواشی آنها

از شیوه‌های متداول آشنایی زدایی که می‌توان از آن به‌عنوان شاخصه‌ی سبکی غزل این دوره یاد کرد، توجه به حواشی عناصر و پدیده‌ها به جای توجه به خود آنها در خلق تصاویر و مضامین است؛ بدین معنی که شاعر برای رهایی از تکرار، خیال خود را در جوانب اشیا و عناصر به‌کار بسته 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 اغلب 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 ملائمتات عناصر سپاهی 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، ۱۳۹۶: ۱۵۱). 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، ۱۳۶۸:۲۷۴۴)

در کنار تصویر مبتدل تشبیه قامت معشوق به تیر، شکل همراه با صدای کمان به هنگام تیراندازی را مشبه به برای خمیازه‌ی حسرت‌آمیز عاشق بی‌نصیب از وصال قرار داده و تصویری بدیع آفریده است. اطلاق صفت «خشک» به خمیازه مصداق تسری اصطلاحات عامیانه به حوزه‌ی غزل است. شخصیت‌بخشی به کمان با نسبت‌دادن خمیازه بدان که از شگردهای شاعران این دوره به‌شمار می‌رود، ضمن ایجاد تراحم خیال، شاعر را در نمایش جلوه‌ای نسبتاً بیگانه از کمان یاری کرده است. این تصویر خیالی در بیان مفهوم تحسّر و بی‌نصیبی، به‌کرات 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، ۱۳۶۴:۱۴۰)

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

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 می‌ناب است، حاصل شده است؛ در مشرب بیداد تو خونم می‌ناب است کز ذوق به خمیازه درافکنده کمان را
(غالب دهلوی، ۱۳۸۹:۸۱)

۲.۱.۲. آب‌داری تیغ

تیغ از جمله عناصری است که در هر شاخه‌ای از درخت بارور خیال شاعران سبک هندی، می‌توان از آن سراغ گرفت؛ اما آنچه درباره‌ی این عنصر نیز به سهولت اثبات شدنی است، چیرگی ملائمت و جوانب، بر اصل آن است. یکی از این ملائمت‌ها، 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 تجلی یافته است؛ از جمله: آب تیغی که با نقض خواصش، کار روغن را می‌کند و آتش عشق را شعله‌ور می‌سازد:

کار روغن می‌کند بر آتش ما آب تیغ خون منصوریم دایم بر سر جوشیم ما
(صائب، ۱۳۶۴:۱۴۴)

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

مباش ای ساحل غم‌چشم بر راهم که من کشتی به سان جوهر تیغش در آب ساکنی دارم
(واعظ، ۱۳۵۹:۳۰۴)

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

از های‌های گریه‌ی من تا دلش گرفت دیگر چو آب تیغ سرشکم صدا نداشت
(کلیم، ۱۳۳۶:۱۰۹)

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

مرد را کسب هنر دام ره آزادگیست موج جوهر آب جوی تیغ را زنجیر پاست
(بیدل، ۱۳۸۹:۲۵۶)

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 به کار بسته‌اند و استعمال آب‌داری تیغ به قدری در شعرشان فزونی یافته که در ردیف موتیف‌های شعری اغلب آنان قرار گرفته است.

آشنایی زدایی از عنصر تیغ با وسعت‌بخشی خیالی به آن از طریق توجه به حواشی و ملائمات از جمله آب‌داری آن، در آثار شاعران طرز خیال به‌ویژه بیدل، در برخی موارد توأم با عدول از جاده‌ی اعتدال و میل به افراط بوده است؛ چنان‌که نویسنده‌ی کتاب *بیدل*،

سپهری و سبک هندی در توجیه آن می‌نویسد: «اگر تیغ یکی از صفاتش آبدار بودن 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 داوری کردن...». 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، هنجارستیزی سبک هندی فرصت تجلی بیشتری یافته است. بدین‌معنا که شاعر سبک هندی که عادت کرده است برای دستیابی به هدف هنجارگریزی، عکس و خلاف پدیده‌ها را افزون‌تر از ذات آن‌ها در مخیله‌ی خود نشخوار کند، وقتی با سمبل‌ها، اساطیر و قهرمانان مواجه می‌شود، از اینکه با آن‌ها نیز درافتد، هیچ‌واهمه‌ای ندارد؛ بنابراین با سرپنجه‌های خیال‌عاصی‌اش 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 سالیان‌مدید 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 به چشم می‌خورد. تصرف مخالف‌خوانی در حوزه‌ی عناصر دیوانی را می‌توان به سه گونه‌ی کلی تقسیم نمود.

۲.۱. مخالف خوانی با سمبل‌هایی از نوع عناصر دیوانی

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

پیر را قامت خم سوی عدم راهبر است این کمانی است که از تیر سبک‌سیرتر است
(صائب، ۱۳۷۰: ۳۴۵۵)

چون هلال از پیکر خم سر به گردون سوده‌ام خاتم است اینجا دلیل عزت و شأن نگین
(بیدل، ۱۳۸۹: ۱۱۵۲)

اسیر بوالعجیبی‌های وادی عشقم که صید، دام نهاد در ره کمند آنجا
(صائب، ۱۳۶۴: ۲۸۱)

در شواهد بالا، به ترتیب، تیر به عنوان عنصر دیوانی و نماد سرعت، این بار نه در مقابل کمان، بلکه در مقابل خیال شاعر و قدرت تصویرسازی او تسلیم شده است و کمان در سرعت 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 مشرف می‌گرداند، عنصری فرض شده که عزتش را مدیون خاتم است؛ کمند که به عنوان سمبل دام و گرفتاری، در ادب عاشقانه، دل‌ها و سرهای بی‌شماری را «بی‌جرم و بی‌جنایت» اسیر خود ساخته است، خود در دام صید می‌افتد. به همین ترتیب 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 دست سبو شکسته شود و جوشن، آن هم جوشن داوودی که مظهر سرسختی و استحکام است، نه تنها تاب مقاومت در مقابل ناوک را ندارد بلکه شاه‌راهی برای عبور آن تلقی شده است:

در نمازم دل ز مخموری به صدجا می‌رود قبله گم شد محتسب میخانه را آباد کن
(نظیری، ۱۳۸۹: ۲۶۵)

مرا ز کوی خرابات پای رفتن نیست مگر به خانه برد محتسب به دوش مرا
(صائب، ۱۳۶۴: ۳۰۴)

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

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

۲.۲.۲. مخالف‌خوانی با عناصر دیوانی با وارونه‌سازی آثار یا صفات

نوع دیگر از مخالف‌خوانی این است که شاعر خلاف آثار و صفاتی را که عناصر بدان اشتها دارند، به آن‌ها نسبت می‌دهد. این شیوه در ظاهر نوعی پارادوکس به نظر می‌رسد، اما با دقت نظر متوجه می‌شویم که مرزهای روشنی با پارادوکس دارد؛ زیرا حاصل فن پارادوکس اجتماع نقیضین است؛ ولی در این نوع مخالف‌خوانی، صفت نسبت داده شده به عنصر یا اثر صادر شده از آن، با ذات آن در تباین است و در واقع این نوع مخالف‌خوانی، حاصل سرکشی خیالی از پذیرش خواص عناصر است و در این عرصه است که خنجر، رفوگر زخم است و تیغ مانع چکیدن خون؛ همان‌گونه که فتح با لشکر شکسته حاصل می‌شود و شمشیر از زنگار جوهر می‌پذیرد:

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

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

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

می‌فزاید رونق قدر من از طعن خسان تیغ تمکین مرا زنگار جوهر می‌شود
(بیدل، ۱۳۸۹: ۵۲۱)

۲.۲.۳. کاربرد عناصر دیوانی در مخالف‌خوانی سایر سمبل‌ها

گاه مخالف‌خوانی به‌طور مستقیم از ذات عناصر صورت نگرفته است؛ بلکه این عناصر در تکوین فرایند مخالف‌خوانی از سایر سمبل‌ها نقش پذیرفته‌اند؛ همانند سلاح خنجر و اصطلاحات کمر خدمت بستن و باج‌گیری در ابیات زیر:

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

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

سر شوریده‌ی ما باج ز مجنون گیرد عشق در مملکت درد مرا والی کرد
(حزین، ۱۳۵۰:۳۰۳)

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

۲.۳. اراده‌ی معانی ظاهری کنایات با قرینه‌سازی عناصر دیوانی

از دیگر شگردهای شعرای مذکور این است که با تأویل عبارات کنایی به معانی حقیقی 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 «خلاف‌آمد عادت» تحریک می‌نمایند و گاهی عناصر دیوانی به دلیل استعداد نهفته‌ی خود، شاعر را در این کار هنری یاری نموده‌اند؛ این عناصر از رهگذر قرینه واقع‌شدن در کنایات، این‌بار نه برای اراده‌ی

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

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

شاعر از عبارت کنایی ریشه‌دار «دل‌کندن» به معنی قطع علاقه، با بهره‌مندی از استعداد عنصر دیوانی عقیق و قرینه‌سازی آن، معنای حقیقی آن یعنی حکاکی نام سلاطین بر عقیق را اراده نموده و گویی خود او نیز بر چیره‌دستی‌اش در این عمل واقف بوده است و از آن با عنوان «نعل و ارون» یاد کرده و مرادش فریفتن ادراک مخاطب برای منع او از دسترسی آسان به مقصود خویش است که از شاخص‌های مهم بیگانه‌سازی است. تضاد مفهوم کنایی عبارت مورد نظر یعنی «قطع علاقه‌کردن 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» به ترتیب در معانی کنایی آوازه، گرفتاری و مشغول‌بودن در کاربرد خود در زبان، به قدری با معنای حقیقی خود بیگانه شده‌اند که این معانی حتی به ذهن ابجدخوان 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 به‌کار می‌گیرند، یا با توجهی آشکار به معنای حقیقی آن‌ها، ذوق مخاطب را به تجسم تصویر دوپهلوی 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:

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

- جنگ دارد دولت و آسودگی با یکدگر برنمی آیی به درد سر، ز سر افسر گذار
(صائب، ۱۳۶۸:۲۰۲)
- تن ده به تیغ جور گرت شهرت آرزوست کان دم که زخم خورد نگین، نامدار شد
(کلیم، ۱۳۳۶:۲۰۰)
- چین کدورتی هست بر جبهه‌ی نگین‌ها تحصیل نامداری بی‌دردسر نباشد
(بیدل، ۱۳۸۹:۶۰۹)
- خسروی خواهی بنه از سر کلاه سروری نیست سر را افسری بهتر ز بی‌دردسری
(واعظ، ۱۳۵۹:۳۷۳)
- در جهان سرگرم دولت را نباشد راحتی کم نگردد دردسر تا این کلاهش بر سر است
(همان: ۷۰)

معانی «حامل نام‌بودن» و «دردِ سر» نگین در اثر حکاکی و همچنین «گرم شدن سر» و «دردسر» جسمی حاصل از گذاشتن افسر و کلاه بر سر، به‌عنوان معانی حقیقی کنایات «نامداری»، «سرگرمی» و «دردسر» در ابیات بالا، خیال شاعر را با قرآینی از عناصر دیوانی یعنی، خاتم، نگین، افسر و کلاه به خود جلب نموده‌اند تا با اراده‌ی معنی حقیقی یا توجه گوشه‌ی چشمی بدان معانی و با نوعی بازی شاعرانه، به تحریک ذوق مخاطب پردازد و طریقی انحرافی در کنار مسیر اصلی 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، مد نظر شاعر بوده است. همچنین نامداری در معنای حقیقی (حک نام بر نگین خاتم)، در ارتباط با خاتم، ابزاری گشته برای دوپهلوسازی آگاهانه‌ی کلام.

نیام تیغ عالم‌گیر مستی موج می‌باشد خدنگ دلنشین نغمه را قندیل، نی باشد (همان، ۷۳۹)

شاعر نیم‌نگاهی دارد به معنی حقیقی «در دل وارد شدن» از عبارت کنایی «دلنشین» با مفهوم کنایی «خوشایند» به قرینه‌ی خدنگ. زاهد از ترک ندارد غرضی جز شهرت سگه از بهر روایی است که پشتش به زر است (صائب، ۱۳۶۵:۷۲۲)

قصد شاعر از کنایه‌ی «پشت‌به‌چیزی کردن»، اراده‌ی معنی حقیقی بوده است؛ یعنی بی‌توجهی به آن با قرینه‌ی منقش نمودن زر با خواباندن پشت سکه (از عناصر دیوانی) بر آن. همه از حسرت لعل لب او در تابند سنگ‌برسینه‌زنان کیست که چون خاتم نیست؟ (کلیم، ۱۳۳۶:۱۳۸)

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 زین سبب حاصل کند نامی (بیدل، ۱۳۸۹:۱۲۸۸)

زهار سر ز گوشه‌ی عزلت برون میار خون می‌خورد چو تیغ برون از نیام شد (صائب، ۱۳۶۷:۱۹۷۵)

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

۴.۲. پارادوکس آفرینی 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، ۱۳۷۶:۲۹۴). 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، ۱۳۸۰:۳۰۵). 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؛ به گونه‌ای که 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 تحیر مخاطب را برمی‌انگیزند. شاعران سبک هندی در این امر تا حدی به پیش می‌روند که چنان که خود نیز اذعان می‌کنند، گاهی شعرشان به هیأت «صلح‌نامه‌ی اضداد»^۷ درمی‌آید و از این طریق نیز به مقصود خود در الفت‌زدایی از عناصر با برهم‌زدن 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، به عنوان 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 اجازهای استفاده از برخی اشیا می‌شده است» (انوری، ۱۳۵۵:۲۶). شاعران سبک هندی با برجسته‌سازی دو نقش اساسی این عناصر یعنی پوشش صاحب 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 ابیات

ما در تلاش خلعت عریانی از خودیم ای فکر جامه این همه بر دست و پا میچ

(واعظ، ۱۳۵۹:۱۳۵)

ظاهرم گو جلوه‌گاه صورت دیبا مباش بس بود آینه‌سان تشریف عریانی مرا

(صائب، ۱۳۶۴:۹۴)

ز پیراهن برون آ تا ببینی دستگاه خود حباب آینه‌ی دریاست از تشریف عریانی

(بیدل، ۱۳۸۹:۱۳۰۸)

«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 شاهد 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 ادعای تحمل نکردن رشته‌ای اضافه از تار را بر وجود بی‌نشان این جامه‌وار مطرح می‌کند، حامل بار پرحجمی از خیال ظریف است. نقض ذاتی بین خلعت و عریانی از آن جهت است که حقیقت 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 ابیات برازنده است بر دیوانه‌ای تشریف رسوایی که از زور جنون سازد گریبان‌چاک صحرا را (صائب، ۱۳۶۴: ۱۷۲)

آنجا که عشق خلعت رسوایی آورد پیراهنی که چاک ندارد رفو کنند (بیدل، ۱۳۸۹: ۵۳۶)

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 یمن صدور از دستان سلاطین و حکام، 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 به‌عنوان توجیهی برای متناقض‌نماها صورت گرفته است؛ برای مثال در شاهدمثال‌های زیر:

چون خدنگی که کند دست در آغوش کمان به میان رفتن من بهر کنار آمدن است (صائب، ۱۳۶۵: ۷۴۳)

برنیارد کثرت مردم ز تنهایی مرا در میان لشکر چون رایت از لشکر جدا
(صائب، ۱۳۶۴:۶)

تواتر عمل دست در آغوش کمان کردن خدنگ و دورشدن سریعش از آن و همچنین
برجسته و فردبودن رایت از لشکر، در حین حضور در میان لشکر، ضمن توجیه
پارادوکس‌های «به‌میان‌رفتن بهر کنار آمدن» و «تنهایی در حین بودن در متن کثرت» در
پروردن تناقض و افزودن بر غنای خیالی آن، شاعر را یاری نموده است. علاوه بر عناصر
درباری، اصطلاحات این حوزه نیز به‌عنوان خمیرمایه‌ی آفرینش پارادوکس‌ها به‌وسیله‌ی
شعرای سبک هندی استفاده شده است؛ چنان‌که در شواهد

محو افسونگر نازیم که او را با ما دورباشی است که آهنگ بیا خیزد از او
(غالب دهلوی، ۱۳۸۹:۳۳۸)

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

از اصطلاح درباری «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 تقصیر خدمت عینیت می‌یابد. پارادوکس‌های دیگری همچون
«حشم 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 بی‌کسیت سخت بلند است از خویش برون آ علمی نیست در اینجا
(بیدل، ۱۳۸۹:۸۰)

حصاری آدمی را به ز همواری نمی‌باشد دعای جوشنی چون ترک خون‌خواری نمی‌باشد
(صائب، ۱۳۶۶:۱۵۱۷)

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

پادشاه ملک فخرم لشکر من بی‌کسیست از سر مطلب نهادن پای، اورنگ من است
(واعظ، ۱۳۵۹:۹۵)

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

۲.۵. مضمون‌آفرینی با عناصر دیوانی در قالب اسلوب معادلات

محور اصلی غزل سبک هندی مضمون و مضمون‌یابی است و مضمون عبارت است از طُرُق مختلف بیان موضوع واحد و «موضوع همان مطلب شاعرگونه‌ی 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، ۱۳۷۰:۱۹۰). در بیان شاعران سبک هندی و به تبع آن سبک‌شناسان و منتقدان ادبی، از مصراع شاعرگونه با عنوان «پیش‌مصراع» یاد می‌شود و مصراع حاوی مضمون «مصراع» نامیده می‌شود که در صورت تکامل ادبی از حیث داشتن عنصر خیال، به رتبه‌ی «مصراع برجسته» ترقی می‌یابد. در سایه‌ی ویژگی مضمون‌آفرینی، شاعر در بیگانه‌سازی معنایی محدودیتی ندارد و در بند اتمام مضمون نیست و معتقد است که «یک عمر می‌توان سخن از زلف یار گفت»^۸ و با این اعتقاد، معانی بیان‌شده به‌وسیله‌ی بزرگترین شعرای متقدم را نیز به کمک آفریدن مضمون متقارن، دگرباره و به‌طرزی غریب‌تر و ناآشنا‌تر بیان می‌کند. برای مثال صائب با بهره‌مندی از معنی بیان‌شده در بیت زیر از حافظ:

گر چه پیرم تو شبی تنگ در آغوشم گیر تا سحرگاه ز کنار تو جوان برخیزم
(حافظ، ۱۳۹۰:۲۷۲)

مضمونی تازه آفریده است:

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

با این اوصاف، امکان افتادن در کمند خیال شاعر، برای تمام عناصر (به‌ویژه از نوع ملموسات) جهت پایه‌ریزی مضمون بکر و متجلی‌ساختن وحدت موضوع در جامه‌ی کثرت مضامین وجود دارد و این امر، برای عناصر اصیل دیوانی به‌لحاظ قدمت حضور در عرصه‌ی شعر و ضرورت آشنایی زدایی از آن‌ها، غنیمتی است تا بدین طریق در جویبار جاری اندیشه‌ی شاعر غوطه بخورند و گرد کهولت از خود بزدایند.

شعله‌ی آشنایی زدایی با مضمون‌سازی، در غزل سبک هندی علاوه‌بر محتوا، دامن قالب را نیز گرفته است؛ بدان‌جهت که اغلب مضمون‌آفرینی‌ها بر محمل اسلوب معادلات که نوع مترقی 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، ۱۳۹۵: ۸۹). تا سال‌های اخیر و در کتب بلاغت، نقد و سبک‌شناسی مرزهای روشنی بین تمثیل و اسلوب معادله ترسیم نشده بود؛ ولی محقق معاصر، شفیع‌ی کدکنی، 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 متأخرین 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» (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۶۶: ب: ۸۴). همچنین وی این مرزبندی را در حوزه‌ی ساختاری و نحوی نیز انجام می‌دهد و می‌نویسد: «تمام مواردی که به‌عنوان 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 معنأً (نه فقط به‌لحاظ لفظ) به هم مربوط نکند» (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۶۶ الف: ۶۳).

در سبک هندی با فروپاشی محور عمودی غزل و در نتیجه استقلال معنایی بیت و حتی مصراع و ایجاد تراحم خیال، استخدام این فن هنری نه تنها 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، ۱۳۹۵: ۱۰۱). در هر حال کاربرد عناصر دیوانی در مضامین پرداخته‌شده در قالب اسلوب معادلات، در غزل سبک هندی بسامد بسیاری دارد و این نوعی گریز از انحصار شیوه‌های تصویرسازی سبک‌های پیشین است که به جهت رعایت اختصار، نمونه‌هایی با ذکر موضوع و مضمون متناظر برهم ارائه می‌شود.

بی‌اعتنای عشق (معشوق) به عاشق نزار به سان توجه نکردن سلطان به شکار لاغر و بخشیدن آن به ملازمان:

عشقم بهشت و افکند در پیش درد و محنت سلطان شکار لاغر بخشد ملازمان را
(عرفی، ۱۳۰۸: ۴)

بی‌اعتنایی معشوق به ارزش دل عاشق، در مقابل واقف نبودن لشکری بر ارزش جنس یغمایی:

گر ترک چشم رهنزنت نشناخت قدر دل چه شد؟ قیمت چه داند لشکری جنس به غارت برده را؟
(کلیم، ۱۳۳۶: ۹۶)

قدرت عشق در پاک‌سازی دل از هوا و هوس، در مقابل توان دزد به شحنگی گمارده‌شده، در امن ساختن عالم:

عشق سازد ز هوس پاک، دل آدم را دزد چون شحنه شود امن کند عالم را
(صائب، ۱۳۶۴: ۲۵۲)

زایل نشدن بدنزادی با ریاضت، در مقابل تند و برنده ترشدن تیغ با کشیده شدن فسان بر آن:

بدگوهری محال است کم گردد از ریاضت روی تُنک دهد آب تیغ از فسان کشیدن
(بیدل، ۱۳۸۹: ۱۱۲۴)

بیگانه‌سازی عناصر دیوانی با اسلوب پردازش 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 اسلوب پردازش شاعران رویکرد اعتدال با شاعران طرز خیال. در رویکرد اعتدال به محوریت صائب، توجیه معنی با مصراع 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 قابل اثبات نیست. برای تبیین امر، چند نمونه که در آن‌ها هر دو شاعر از یک عنصر واحد در مضمون‌سازی با اسلوب معادله استفاده کرده‌اند، به ترتیب، ذکر و بررسی می‌شود:

- بوسه زان لب نشود کم به گرفتن صائب از نگیب نقش ز بسیارزدن کم نشود
(صائب، ۱۳۶۷:۱۷۴۳)
- سنگ را هم می‌خورد حرصی که دارد احتشام روز اول طعمه از جزو نگیب کرده است نام
(بیدل، ۱۳۸۹:۱۰۵۰)
- نالهی مظلوم استقبال ظالم می‌کند از کمان پیش از نشان فریاد می‌آید برون
(صائب، ۱۳۶۴:۲۹۸۱)
- به افسون مدارا از کج‌اندیشان مشو ایمن تواضع در کمین تیر می‌دارد کمان‌ها را
(بیدل، ۱۳۸۹:۹۸)
- از بلند و پست عالم شکوه کافر نعمتی است تیغ این همواری از سوهان ناهموار یافت
(صائب، ۱۳۶۵:۶۷۹)
- بیدل از مژگان خواب‌آلود او ایمن مباش می‌گشاید فتنه‌ها چشم از کمین خواب تیغ
(بیدل، ۱۳۸۹:۸۷۹)

اقتضای فن اسلوب معادله، گشت‌وگذار 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 به‌روشنی اثبات کرد؛ با این همه، شیوه‌ی

کاربرد عناصر بین ابیات وی، با شواهدی که از صائب ذکر شد، از این لحاظ تفاوت‌های فاحشی دارد. در شواهد مربوط به صائب، مضامین 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 منطقی نزدیک‌تر است؛ درحالی‌که در شواهد مربوط به بیدل، تعبیر از حک نگین به طعمه‌ساختن نام 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، ۱۳۹۱: ۴۳). 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، ۱۳۶۸: ۴۸). 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 سجل احوال سبک هندی بزنینم و بعد از مراجعه به این اداره که برعکس ادارات امروزی به‌هیچ‌وجه مایه‌ی کسالت و دل‌تنگی نیست، درمی‌یابیم که آنچه اصل اساسی کاریکلماتور را شکل می‌دهد، 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 واقع‌شدن این سبک در ظهور کاریکلماتور، مثال‌های حاوی عناصری

که با داشتن استعداد چندپهلویی خود یا چندپهلوسازی کلمات یا عبارات دیگر در کاریکلماتورها به کاررفته‌اند، 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 تکلف اگر 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 استعداد کشیدن زه کمان و کشیدن ناوک و تیر از دل در مقابل «کشیدن» در معنای سردادن در ارتباط با ناله، بیرون کشیدن ناوک و تیر از ترکش و رسم کردن در ارتباط با «نقاش» و «بهزاد»، با تبحر کلمات را به بازی گرفته و اندیشه را بین گرایش به پهلوه‌ای مختلف کلمه سرگردان نموده است؛ همچنان‌که در بیت زیر و با در نظر گرفتن کشیدن زه کمان برای تیراندازی و حمل کمان مردان جنگی توسط مردان غیرجنگی و سیاهی لشکرها:

بار خمیدگی‌ها یکسر به دوش پیرست بستند بر ضعیفان زور کمان کشیدن
(همان: ۱۱۲۴)

در شواهد زیر نیز عنصر دیوانی قاصد، به یمن دوجنبه‌ی مهم کاری خود یعنی «برگشتن» و «رسیدن» در تقابل با «برگشتن 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 دم (لبه) تیغ و دم (نَفَس) انسان در ابیات زیر:

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

جان برنتابد ای دل هنگامه‌ی ستم را از سینه ریز بیرون مانند تیغ دم را
(غالب دهلوی، ۱۳۸۹: ۹۲)

هرچند شواهد ذکرشده شباهت زیادی با ایهام دارد؛ اما 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 تبسم و ادخال سرور سطحی در دل مؤمن و غیرمؤمن فراتر نمی‌رود» (حسینی، ۱۳۶۸: ۵۰).

۳. نتیجه‌گیری

در ادب فارسی هنر 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، مقصد گسیل این عناصر می‌شود. عناصری که پیش‌تر راه خود را به قالب‌های قدیمی شعر، به‌ویژه قصیده، باز کرده بودند. البته این فرایند تغییر عرصه‌ی نقش‌آفرینی، با گزینش عناصر سازگار و تغییراتی بنیادین در حوزه‌ی معنا توأم بوده است؛ بدین معنا که در این قالب نوین، عناصر مذکور، اغلب، معنای حقیقی خود را به جانبی می‌نهند و با گشت‌وگذار در کران تا کران تخیلات شاعر با کوله‌باری از معانی مجازی، به‌عنوان قطعه‌ای ارزشمند، تابلوی تصاویر شعری او را تکمیل می‌کنند؛ لیکن پس از تجربه‌ی دوران اوج شکوفایی غزل در سبک عراقی، به دلیل کثرت استعمال و به کارگیری شیوه‌های مشابه از حیث به‌کاربردن صور 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 ریزن‌های مختلف آشنایی زدایی 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 بدین طریق با تغییر پایگاه و کانون شعر از دربار به کوچه و بازار و دگرگونی اساسی در نوع مخاطب این هنر، عناصری که از فخامت و تعلق به طبقه‌ی اشراف جامعه برخوردارند، در کنج فراموشی نمی‌افتند؛ بلکه با هنر آشنایی زدایی 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 کاربرد این عناصر، بین غزل شاعران سبک هندی و غزل شاعران ادوار پیشین ایجاد می‌شود.

یادداشت‌ها

۱. مطلبم زین نعل و ارون جز تلاش نام نیست / چون عقیق از نام در ظاهر اگر دل کنده‌ام (صائب، ۱۳۶۸: ۲۵۵۶).
۲. «هر نوع هنجارگریزی سبب آشنایی زدایی نیست؛ بلکه آن قسم که زبان را ناآشنا می‌سازد و مخاطب را به تأمل بیشتر وامی‌دارد و درک ادبی او را افزونی می‌بخشد، موجب آشنایی زدایی می‌گردد» (احمدی، ۱۳۸۴: ۳۹۸).
۳. برای مثال در کتاب *بیدل، سپهری و سبک هندی*، محقق تأثر مستقیم سهراب سپهری از شعر سبک هندی را در بحث هنجارگریزی و آشنایی زدایی 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 خضر 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، ۱۳۶۵:۶۲۳) 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، ۱۳۶۶:۱۴۵۴).
۷. خاکم به باد می‌رود و آتشم به آب / انشای صلح‌نامه‌ی اضداد می‌کنم (بیدل، ۱۳۸۹:۱۰۲۲)
۸. یک عمر می‌توان سخن از زلف یار گفت/ در بند این مباحث که مضمون نمانده است (صائب، ۱۳۶۵:۹۷۴)

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، صص ۳۹-۵۷.
- جلیلی، فروغ. (۱۳۸۷). *آینه‌ای بی‌طرح (آشنایی‌زدایی در شعر شاعران امروز)*، تبریز: آیدین.
- حافظ، شمس‌الدین محمد. (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.

- حکیم آذر، محمد. (۱۳۸۴). «انحراف از نرم در شعر صائب تبریزی». *زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک*، سال ۱، شماره ۲، صص ۴۴-۶۵.
- _____ (۱۳۹۵). «نگاهی به اسلوب معادله در شعر صائب». *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، دوره ۷، شماره ۲۴، صص ۸۷-۱۰۶*.
- دهلوی، میرزا عبدالقادر بیدل. (۱۳۸۹). *کلیات ابوالمعانی میرزا عبدالقادر بیدل دهلوی*. ج ۱، به تصحیح خال محمد خسته و خلیل‌الله خلیلی، تهران: طلایه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶ الف). *شاعر آینه‌ها*. تهران: آگاه.
- _____ (۱۳۶۶ ب). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.
- _____ (۱۳۶۸). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
- _____ (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، ج ۱، تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۶۵). *دیوان صائب تبریزی*. به تصحیح محمد قهرمان، ج ۲، تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۶۶). *دیوان صائب تبریزی*. به تصحیح محمد قهرمان، ج ۳، تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۶۷). *دیوان صائب تبریزی*. به تصحیح محمد قهرمان، ج ۴، تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۴۶۹). *دیوان صائب تبریزی*. به تصحیح محمد قهرمان، ج ۵، تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۷۰). *دیوان صائب تبریزی*. به تصحیح محمد قهرمان، ج ۶، تهران: علمی و فرهنگی.

طغرای مشهدی، محمدعلی. (۱۳۸۴). *ارغوان زار 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.

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

نفیسی، آذر. (۱۳۶۸). «آشنایی‌زدایی در ادبیات». *کیهان فرهنگی*، دوره‌ی ۶، شماره‌ی ۲، صص ۳۴-۳۷.

واحدپور مجید. (۱۳۹۶). *بررسی و تحلیل کارکرد عناصر دیوانی در غزل فارسی*. پایان‌نامه دکتري 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*، دوره‌ی ۲۸، شماره‌ی ۳ و ۴، صص ۲۷۱-۲۹۴.