

فراهنجاری در شعر سبک هندی

محمد رضایی* - آرزو نقی‌زاده**

چکیده

سبک به‌طور کلی به معنی نحوه بیان است. به عقیده فرمالیست‌ها، وقتی اثر آفرین به دنبال ادبی کردن متن باشد، باید از یکسری قواعد و هنجارهایی که در زبان معیار و غیر ادبی وجود دارد، فراتر رود و با آشنایی‌زدایی و بیگانه‌سازی به اثر خود جلوه هنری ببخشد. آشنایی‌زدایی از دو طریق فراهنجاری و قاعده‌افزایی صورت می‌گیرد. «جفری لیچ» برای اولین بار فراهنجاری را به هشت بخش تقسیم کرد که شامل فراهنجاری واژگانی، آوایی، نوشتاری، معنایی، سبکی، نحوی، گویشی، زمانی یا باستان‌گرایی می‌شود. سهم هر کدام از این فراهنجاری‌ها در ادبی کردن متن متفاوت است و در دوره‌های مختلف ادبی به گونه‌های متفاوت آن نظر داشته‌اند. از جمله در سبک هندی که در اوایل قرن دهم برای گریز از هنجارهای موجود در اشعار دوره تیموری با بهره‌گیری از فراهنجاری‌ها، به ابداعاتی در ساحت زبان و معنا دست زدند و سبکی متمایز از دیگر دوره‌ها آفریدند. این نوشتار سعی در شناسایی انواع فراهنجاری و ذکر نمونه‌هایی از غزلیات این دوره دارد.

کلیدواژه: سبک، آشنایی‌زدایی، فرمالیست، فراهنجاری، انواع فراهنجاری، سبک هندی، عصر صفویه.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان، نویسنده مسئول mohamad_rezaie@semnan.ac.ir

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان

تاریخ وصول: ۱۳۹۴/۰۹/۱۵ - پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۰۷/۱۲

سبک در طول تاریخ به گونه‌های مختلف تعریف شده است. عده‌ای آن را بازتاب جهان بیرون و درون در ذهن و ادراکات نویسنده و بیان آن دریافت‌های ذهنی با الفاظ می‌دانند. سبک «گزینشی انگیزه‌دار از میان مجموعه‌ای از سنت‌های زبانی یا گونه‌های زبانی یا دیگر پارامترهای اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و بافتی است» (نورگارد و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۳۰). برخی سبک را «روش خاص ادراک و بیان افکار به وسیله ترکیب کلمات و انتخاب و طرز تعبیر» تعریف کرده‌اند (ملک‌الشعراء بهار، ۱۳۸۸: ۱۵). سرانجام افرادی نظیر فرمالیست‌های روسی سبک را حاصل عدول از هنجارهای موجود در زبان معیار و برهم زدن آگاهانه قوانین حاکم بر زبان، چه در معنا و چه در صورت کلام بیان کرده‌اند (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۹-۴۰). اینان آشنایی‌زدایی در متن را عاملی برای هنری‌شدن اثر دانسته و اذعان می‌دارند که تنها این عامل است که توجه مخاطب را در برخورد با متن برمی‌انگیزد و اگر شاعر یا نویسنده مفاهیم آشنا را در قالب الفاظ آشنا به کار برد، مخاطب خود را دچار شگفتی و شعف نمی‌کند و این سبب دلزدگی از متن می‌شود.

سبک هندی در ادبیات فارسی تنها سبکی است که در آن آگاهانه و فراگیر با سنت‌های شعری عصر تیموری مبارزه می‌شود و در اصطلاح به دنبال آشنایی‌زدایی است. شاعران این سبک از فراهنجاری‌های متعدد برای دیرپاب‌بودن اشعار خود استفاده می‌کردند و تصویرهای شعری بدیع همراه با نوآوری در زبان موجب می‌شد تا کلامی خیالی و غریب خلق شود و این دقیقاً مقصود فرمالیست‌ها از آشنایی‌زدایی بود. در این سبک جدا از اینکه به‌طور کلی دقت در به‌کاربردن فراهنجاری معنایی، واژگانی و نحوی بیش از سایر انواع فراهنجاری بود، هر شاعر به سهم خود از انواع گونه‌های گریز از هنجارها متفاوت از دیگر شاعران استفاده می‌کرد. این نوشتار سعی می‌کند، با تعریف آشنایی‌زدایی و فراهنجاری و انواع آن، کلیتی از این مسئله ارائه دهد، سپس انواع فراهنجاری‌ها را در سبک هندی همراه با ذکر نمونه‌ها بیاورد.



آشنایی زدایی^۱

«به هر نوع استفادهٔ زبانی (از کاربرد معناشناسیک تا ساختار جمله) که مناسبات عادی و متعارف زبان در آن رعایت نشود، آشنایی زدایی، بیگانه سازی یا برجسته سازی^۲ گفته می شود» (داد، ۱۳۷۸: ۵۴۰).

شکلوفسکی واژهٔ روسی «Ostranneja» را به معنای آشنایی زدایی مطرح کرد و بعد از او یاکوبسن و تینیانوف که همگی پیروان مکتب فرمالیست روسی بودند، به بیان و بسط این مفهوم پرداختند. «نخستین اشارهٔ شکلوفسکی به آشنایی زدایی در رساله اش با عنوان «هنر همچون شگرد» (۱۹۱۷) یافتنی است. به نظر شکلوفسکی هنر، ادراک حسی ما را دوباره سازمان می دهد و در این مسیر قاعده های آشنا و ساختارهای به نظر ماندگار واقعیت را دگرگون می کند. هنر عادت هایمان را تغییر می دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می کند» (احمدی، ۱۳۹۱: ۴۷).

گفتنی است، هر عدول از هنجاری سبب آفرینش اثر هنری نمی شود؛ بلکه هر اثر آفرین در خلق اثر خود باید به انسجام و یکپارچگی اثر و اصول زیباشناسی در آن دقت کند (اسدالهی و علی زاده بیگدیلو، ۱۳۹۱: ۳). برجسته سازی از طریق هنجارگریزی و قاعده افزایی محقق می شود.

قاعده افزایی^۳: «قاعده افزایی و نتیجه حاصل از این فرآیند یعنی توازن، نخستین بار توسط یاکوبسن مطرح شده است. وی بر این باور است که توازن از طریق تکرار کلامی حاصل می گردد. توازن عاملی جهانی است که به طرق گوناگون در نظم موسیقایی به کار می رود» (مدرسی و یاسینی، ۱۳۸۷: ۱۲۱). در این شگرد قواعدی بر زبان معیار افزوده می شود که باعث برجسته سازی می گردد.

هنجارگریزی^۴: «تپش و حادثه در زبان، زبان را از دامنه به قله می رساند که به آن شعر می گویند. در حقیقت، شعر فروریختن و شکستن قواعد زبان متعارف و رسیدن به قانونمندی ها و هنجارهای فراتر است تا تأثیر سخن بیشتر و طنین و دوام آن افزون تر شود» (سنگری، ۱۳۸۱: ۴). فراهنجاری اگر آگاهانه و عالمانه باشد، سبب رشد و

1. Defamiliarization
2. Foregrounding
3. Extra regularity
4. Deviation

بالندگی ادبیات و زبان می‌شود. در حقیقت، این شاعران و نویسندگان از زبان برای ادبیات بهره می‌گیرند و سپس آفریده‌های خود را در خدمت زبان قرار می‌دهند (همان). «نادیده گرفتن قواعد زبان هنجار و انحراف و گریز از آن است که ابزار اصلی ساخت شعر شمرده می‌شود» (فاضلی، ۱۳۹۱: ۶۴).

هنجارستیزی^۱: در کنار این دو نوع از برجسته‌سازی، نوع سومی نیز گاه پدید می‌آید که حاصل تخریب نظام زبانی و معنایی اثر است. در حقیقت «خروجی که به جانب آشفتگی و تخریب نظام معنایی در زبان می‌گراید» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۴). هنجارستیزی فهم معنا را دشوار کرده و به بافت زبانی آسیب می‌زند. خالقان آثار گاه به دلیل شتابزدگی و شناخت نادرست زبان و قواعد آن به ابداعاتی دست می‌زنند که پایدار نبوده و تنها برهم زدن هنجارهاست و نه فراهنجاری.

انواع فراهنجاری

بیشتر فراهنجاری‌ها را به فراهنجاری آوایی، دستوری یا نحوی، واژگانی، خطی یا نوشتاری، گویشی، سبکی یا بافتی، زمانی یا باستان‌گرایی، آرکائیسم و معنایی را از انواع فراهنجاری تقسیم می‌کنند (همان: ۴۲) که البته در دوره‌های بعد موارد دیگری به آنها افزوده شد؛ مانند هنجارگریزی اصطلاحی، هنجارگریزی درونی، بیرونی و ...؛ اما در این مقاله به تعریف آن دسته از فراهنجاری‌هایی پرداخته می‌شود که در سبک هندی کاربرد بیشتری دارند.

فراهنجاری واژگانی^۲

فراهنجاری واژگانی به دو صورت در زبان ادبی دیده می‌شود؛ نوع اول آن واژه‌آفرینی است. با آفرینش هر واژه، مفهومی تازه نیز وارد زبان می‌شود؛ به ویژه اگر زبان، زبان شعر باشد. شاعر با کاربرد واژگان متعارف در معنای مجازی نه تنها آشنایی‌زدایی می‌کند، بلکه گامی در جهت رشد زبان برمی‌دارد و حال اگر شاعری واژگان خودساخته‌ای را بر اساس قواعد و ضوابط صرفی و معنایی زبان در اثر خود

1. Anti-norm
2. Lexical deviation



به کار برد، مفاهیم بیشتر همراه بار معنایی جدید از طریق یک اثر هنری خلق کرده است.

نوع دیگر فراهنجاری واژگانی کاربرد واژگان ناشناخته است؛ از جمله نمونه‌های این مورد به کاربرد نامتداول واژگان ترکی، عربی و مغولی، افزودن الف در آغاز کلمات، ابداع ترکیبات ناب و نادر، واژه‌های کهن، واژه‌های گویشی و لهجه، نام محلی و واژه‌های مربوط به یک علم خاص است (فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۳-۴۴).

فراهنجاری نحوی^۱

«عدم رعایت قوانین دستوری حاکم بر زبان هنجار را هنجارگریزی دستوری می‌گویند. بسیاری از اختصاصات سبکی شاعران از طریق نرم خاص اشعار آنان کشف می‌شود و اگر آنان کاملاً از قواعد نحوی زبان تبعیت کنند، هیچ گونه سبکی نخواهند داشت. سبک و طرز خاص هر شاعر در پرتو انحراف از سازه‌های زبانی و الگوهای رایج در ادبیات آن ملت شکل می‌گیرد و با بالا رفتن بسامد آن موارد می‌توانیم شاخصه‌هایی را برای آن ذکر کنیم» (نوروزی، ۱۳۸۹: ۶۰). این جابه‌جایی ارکان جمله باید به گونه‌ای باشد که کلام را زیباتر و غریب‌تر نماید (محبتی، ۱۳۸۰: ۱۵۹). اصولاً فراهنجاری در اشعار به دو صورت حذف ارکان جمله یا جابه‌جایی ارکان صورت می‌گیرد.

مطابقت صفت و موصوف از حیث عدد، فاصله بین حرف نفی و فعل، تقدم فعل، حذف فعل با قرینه لفظی یا معنوی، نوآوری در مستثنای منقطع، جدا کردن معطوف از معطوف‌علیه (اسدالهی و علی‌زاده بیگدیلو، ۱۳۹۲)، همچنین کاربرد ساختار نحو عربی، آوردن حاصل‌مصدر به جای صفت، کاربرد صفت به جای موصوف، کاربرد حرف «که» در مفهوم امید، دعا یا در مفهوم قید تأکید همانا (فخر، ۱۳۸۵: ۸۳)، فقدان مرجع ضمیر، کاربرد ضمیر تفضیلی (همچون صفات تفضیلی)، ذکر ضمیری در نقش فاعلی که با شناسه فعلی هم تطبیق پیدا نمی‌کند، از نمونه کاربردهای هنجارگریزی نحوی در حوزه ضمیر است (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۲: ۵۵-۶۲).



فراهنجاری آوایی^۱

«در این نوع فراهنجاری، گوینده از قواعد آوایی زبان معیار پای بیرون می‌گذارد و صورت آوایی رایج را به کار نمی‌برد» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۳). «هنجارگریزی آوایی، در شعرستنی عمدتاً در ناگزیری قافیه و گاه وزن اتفاق می‌افتد و شاعر گاه از این گریز، ناگزیر است. این شیوه در چند شکل چهره می‌نمود؛ چون تسکین واژگان، جابه‌جایی واج‌ها در کلمه، ممال در مصوت‌ها، تبدیل مصوت‌های کوتاه و بلند به یکدیگر، تبدیل مصوت‌های کوتاه به مصوت‌های کوتاه دیگر (سنگری، ۱۳۸۱: ۴)، حذف یک یا چند واج از کلمه اغلب به ضرورت وزن و قافیه، افزودن یک یا چند واج به کلمه.

فراهنجاری باستان‌گرایی یا زمانی^۲

وقتی شاعر یا نویسنده جدا از ساختار زبانی عصر خود از واژگان و نحوی که متروک و کهن شده است، استفاده کند، فراهنجاری در متن او باستان‌گرایی یا آرکائیسیم نام می‌گیرد. هر واژه، ترکیب، اصطلاح، عبارت و ساختار نحوی مدت کاربرد مشخصی دارد و هر فرد در بافت تاریخی زمان خود از ساختارهای زبانی دوره‌اش بهره می‌گیرد؛ اما هنگامی که اثر آفرین به‌طور آگاهانه خود را از استفاده یک نوع زبان متناسب با زمان رها کند، به متن رنگ تاریخی می‌دهد. فراهنجاری باستان‌گرایی در سطح واژگان، ترکیب‌ها و ساختار نحوی متن کاربرد دارد.

فراهنجاری معنایی^۳

کلام ادبی را می‌توان به صورت یک ساختار در نظر گرفت که روساخت و ژرف‌ساخت آن در عین جدایی، ارتباطی تنگاتنگ و ناگسستگی دارند. ژرف‌ساخت یا زیرساخت «مفهوم بنیادین اثر است که جنبه منطقی دارد؛ اما روساخت شکل عینی و خارجی سخن است که برای ابراز مفهوم بنیادین به کار گرفته می‌شود» (فاضلی، ۱۳۹۱: ۶۹). «اندیشه شاعر نخست تجربه معنا را در می‌یابد، سپس آن را در قالب

1. Phonetically deviation
2. Archaism deviation
3. Semantic deviation



کلام می‌ریزد و تصویرهای مستقل از معنا را بر تن آن می‌پوشاند؛ بنابراین معنا بر صورت تقدم دارد» (فتوحی، ۱۳۹۳: ۸۷). گوینده متناسب با احساسات روحی و ادراکاتش از جهان درون و بیرون با انتقال این احساسات و ادراکات از صافی عاطفه و تخیل معنای متعارف و عادی را که در زندگی روزمره کاربرد دارد، دگرگون کرده و رنگ هنری به آن می‌دهد. این «دگرگونی‌های معنایی را اصطلاحاً فراهنجاری معنایی می‌گوییم، که برابر است با همان صور خیال» (بارانی، ۱۳۷۸: ۲۵۴). استفاده از فراهنجاری معنایی از طرق گوناگونی انجام می‌شود؛ از جمله:

پارادوکس (متناقض‌نما): از ترفندهای بدیعی است که بر پایه تضاد بنا می‌شود. شاعر سخنی به ظاهر متناقض می‌آورد؛ در حالی که معنای حقیقی بعد از اندکی تأمل از پس آن مشاهده می‌شود.

حس آمیزی: به معنی آمیختن وابسته‌هایی از چند حس که در عالم واقع باید جدا از هم ادراک شوند. این کار در خیالی‌شدن متن نقش بسزایی دارد.

وابسته‌های عددی متفاوت از شاخص‌های معمول: شمارش و اندازه‌گیری هرچیز به شاخص مشخص نیاز دارد؛ اما گاه شاعر برای عبور از این هنجار وابسته‌های عددی را به گونه‌ای غیر معمول و به دور از کاربردهای همیشگی آن استفاده می‌کند.

تشخیص: جاندارانگاری اشیا، عاملی است که شاعر به همه آنچه در اطرافش وجود دارد، به منزله موجودی زنده نگاه کند.

اسلوب معادله: «یا (مدعا مثل) بیتی است که در یک مصراع آن شاعر یک اندیشه یا مفهوم ذهنی را بیان می‌کند و در مصراع دوم، مثالی از طبیعت و اشیا برای اثبات ادعای خود می‌آورد و آن را معادلی برای آن ادعای ذهنی قرار می‌دهد» (فتوحی، ۱۳۹۳: ۲۶۸).

شبکه تداعی تصاویر: شاعر گاه کار یک نقاش را می‌کند. او تصاویر را به گونه‌ای با مجموعه‌ای از کلمات هماهنگ با هم ترسیم می‌کند که خواننده متن با خواندن یک بیت، تصویر توصیف‌شده را در ذهن مجسم می‌کند و این هنر بیان و استفاده او از کلمات را نشان می‌دهد.



اغراق‌های شاعرانه: هر اغراقی را نمی‌توان شاعرانه قلمداد کرد؛ بلکه آن دسته از بزرگ‌نمایی‌هایی که ادعایی و شگفتی‌آفرین هستند، می‌توانند سبب ایجاد فراهنجاری در معنای سخن شوند.

مخالف‌خوانی: فراهنجاری معنایی به همان نسبت که کاربرد بیشتری در ادبیات به ویژه شعر پیدا می‌کند، مصادیق متنوع‌تری نیز دارد؛ از جمله دگرگونی در نحوه استفاده از تلمیحات که اصطلاحاً «مخالف‌خوانی» گفته شده است. «مخالف‌خوانی، یعنی داستانی، موضوعی یا مضمونی را از زاویه غیرعرفی نگریستن و به خلاف‌آمد عادت در مورد آن داوری کردن» (حکیم آذر، ۱۳۸۴: ۱۱۸). مخالف‌خوانی در حقیقت فرار از هنجارهای ایجادشده در کاربرد تلمیحات است.

ترکیبات خاص و تازه: آفریدن ترکیبات تازه سبب آشنایی مخاطب اشعار با دنیایی تازه می‌شود. شاعر برای هر واقعه یا شیئی که با کلمه یا ترکیب تازه آن را نام‌گذاری و توصیف می‌کند، در حقیقت دنیای تازه‌ای برای خوانندگان اشعارش خلق کرده است. بیدل و صائب دو چهره برجسته سبک هندی در استفاده از فراهنجاری معنایی هستند که مصادیقی از آن را به اجمال بیان کردیم.

بعد از تقسیم‌بندی لیچ در زمینه فراهنجاری‌ها، انواع دیگری از فراهنجاری به فهرست اولیه افزوده شد؛ از جمله هنجارگریزی توصیفی، اصطلاحی، موسیقایی، بلاغی و

فراهنجاری اصطلاحی

آوردن اصطلاحات عامیانه در شعر است. این نوع از فراهنجاری در شعرهای روایی اخوان ثالث بیشتر دیده می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۸: ۴۴). در دوره‌هایی، چون سبک هندی، عصر مشروطه و شعر معاصر که پیوند ادبیات و عامه مردم بیشتر می‌شود، این نوع از فراهنجاری نیز کاربرد ویژه و فراوانی می‌یابد.

سهم کاربرد فراهنجاری‌ها در سبک‌های جمعی و شخصی متفاوت است. برای نمونه، فراهنجاری معنایی در سبک هندی کاربردی فراگیر پیدا می‌کند و استفاده‌ای بیشتر از دیگر فراهنجاری‌ها می‌یابد که در ادامه به بررسی انواع فراهنجاری در سبک



هندی می‌پردازیم؛ اما پیش از آن باید با مفهوم سبک هندی، محدوده تاریخی، ویژگی‌های جامعه و شعر آن دوره آشنا شویم.

سبک هندی

در اواخر قرن دهم تا نیمه دوم قرن دوازدهم، یعنی در زمان حکومت صفویه در ایران و گورکانیان در هند، ویژگی‌های شعری نسبت به دوره‌های قبل بسیار متفاوت شد که با نام سبک هندی یا اصفهانی شناخته می‌شود. در تذکره‌های به‌جامانده از عصر صفویه باب‌افغانی در این سبک پیشتاز بوده است و تا مدتی طرز باب‌افغانی مساوی با سبکی با مشخصات سبک هندی مورد نظر است و این شخص را بانی سبک هندی دانسته‌اند.

فراهنجاری در سبک هندی

«اسلوب هندی، به طور طبیعی نتیجه گریز از ابتدالی است که در عصر تیموری بر شعر فارسی حاکم بوده است و این گریز از ابتدال در ادای معانی و تصویرهای ذهنی شاعران در شعر صائب و کلیم به نسبت روزگارشان، از روشنی و اعتدالی برخوردار است و با اندکی فاصله زمانی در شعر بیدل به گونه‌ای درآمده که امروز خواننده آگاه را نیز دچار شگفتی می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۶).

از روش‌هایی که شاعران و نویسندگان سبک هندی برای آشنایی‌زدایی استفاده می‌کردند، آوردن پارادوکس در متن است. «پارادوکس یکی از شگردهای عمده بیانی است که سبب «آشنایی‌زدایی» و «رستاخیز کلام» می‌گردد. شاعران سبک هندی سخت مجذوب تناقض‌سازی در حوزه معنایی زبان‌اند و از این طریق زبان را برجسته می‌سازند و توجه و تعجب خواننده را برمی‌انگیزند» (حسن پورآلاشتی، ۱۳۸۴: ۱۱۶). شاعران سبک هندی بسیار به معناسازی علاقه‌مند بودند. آنها نه تنها ساخت ابیات را بر پایه دیربایی مفهوم بنا می‌نهادند که از هر چه در اطرافشان بود، معما می‌ساختند و در قالب چیستان مطرح می‌کردند؛ تا جایی که حتی شاعرانی با تخلص «معمایی» نیز در این دوره دیده می‌شوند.

به کاربردن الفاظ و واژگان تازه را به نام «الفاظ نویسته» می‌شناختند و این گونه متوجه می‌شویم که به فراهنجاری واژگانی نظر داشته‌اند؛ همچنان که واله داغستانی



دربارهٔ بیدل می‌گوید: «هرچند اشعارش موافق محاورهٔ فصحای عجم نیست و ترکیب‌های غریب در زبان فارسی اختراع نموده؛ اما شعرهای بلند و برجسته بسیار دارد و پختگی نفس از گفت‌وگویش ظاهر است» (۱۳۸۴: ج ۱، ۴۰۶). خان‌آرزو نیز که از منتقدان برجستهٔ هندی در این سبک است، دربارهٔ شاعری به نام «گرامی کشمیری» و فراهنجاری واژگانی او می‌گوید: «خیلی دورتلاش است. بسیار در بند الفاظ نویسته و معانی تازه بود که از زبان غیر باشد، مثل هندی و فرنگی» (خان‌آرزو، ۱۳۹۰: ۶۱). واژگان تازه، معانی نو را در زبان وارد می‌کند و فراهنجاری واژگان به‌نحوی در مفهوم و معنی اثر ادبی تأثیرگذار است.

کلمات، ترکیبات و حتی نحو در زبان روزمره تا حدی متفاوت از زبان معیار است، گاه شاعر به جای روساخت‌های قراردادی با عبور از هنجارها به کاربرد ساختمان‌های عامیانه در زبان ادبی می‌پردازد. وحشی بافقی از شاعرانی است که «به روش عوام گفت‌وگو کرده است» (والهٔ داغستانی، ۱۳۸۴: ج ۴، ۲۳۸۰).

طرز تزریق از سبک‌های فرعی در عصر صفویه است. این طرز به شیوه‌ای افراطی در جهت بی‌معنی‌گویی و آوردن معانی دشوار گام برداشته است. تزریق به «ارائهٔ شعر یا نثری که به ظاهر از تمام مختصات صوری زبانی و ادبی مضحک (نقیضه) اطلاق می‌شود که در آن شاعر با به‌کاربردن کلماتی با معنی، ایباتی موزون و مقفی؛ اما بی‌تی به‌کلی فاقد معنا، به استقبال اشعار جدّ متقدمان یا معاصران در همان سبک، قالب و وزن می‌سازد. ارباب تذکره، این‌گونه اشعار را مسلوب‌المعانی، سهواللسان، تزریق‌گویی و تزریق‌خوانی نامیده‌اند» (نیکوبخت، ۱۳۸۰: ۱۰۹). طرز تزریق نه‌تنها فراهنجاری، که هنجارستیزی در سبک هندی را منعکس می‌کند. این شاعران پا را از فراهنجاری معنایی فراتر گذاشته و سخن را به حدی رساندند که تنها روساختی شعرگونه دارد بدون عاطفه، تخیل و معنی که ژرف‌ساخت شعر را تشکیل می‌دهد.

از تزریق‌گویان قهار در سبک هندی می‌توان به طرزی افشار، غواصی خراسانی، غیاث قافیه‌ای، ملاجان کاشی، تزریق تربتی، تزریق اردبیلی، تزریق بیارجمندی، وحدت قمی، قاضی ولی بلگرامی، خواجه هدایت‌الله، محمدصادق نصرپوری، حسینی شیرازی، نازکی همدانی و میرنجات قمی اشاره کرد.



انواع فراهنجاری در سبک هندی فراهنجاری واژگانی

همان‌طور که گفته شد، فراهنجاری در سطح واژگان به دو صورت است: ۱- واژه‌آفرینی و ۲- کاربرد واژه‌های ناشناخته.

واژه‌آفرینی: بنابر آنچه در فرهنگ لغت در ذیل «وش» آمده است، وش و فش پسوند شباهت‌اند و یکی از حروف تشبیه که همیشه به آخر اسم الحاق می‌شود. چنانچه در بیت زیر در چارچوب هنجار متعارف کلمه‌ای جدید ساخته می‌شود:
در پریشانکده یأس بود فیض‌رسا / سایه بید خوش، آینده شمالی دارد (اسیر شهرستانی، ۱۳۸۴: ۲۴۷).

از آهم هر طرف دل وحشتستان دگر دارد / خدنگی را که پر برق است پیکان دگر دارد (همان: ۲۴۳).

واژه «وحشتستان» ترکیب شده از «وحشت» که اسم است و «ستان» که پسوند مکان‌ساز است و در واژه‌هایی چون گلستان به کار رفته و همچنین در اسم زمان‌هایی، چون زمستان و تابستان هم دیده می‌شود.

ای مطرب جنونکده درد همتی / تا ناله گل کند نفس ناتوان ما (بیدل دهلوی، ۱۳۸۶: ۸۷)

واژه جنونکده را هم، همچون پریشان‌کده بیدل ساخته است.

طوطی آسا عکس خود بینیم و پنداریم غیر / هست گویا اوستادی در قفا آینه را (عاقل خان رازی، ۱۳۸۸: ۶۲)

اوج فراهنجاری واژگانی در دو قرن و نیم سبک هندی در شعر طرزی افشار دیده می‌شود که در ضمن مثال‌هایی از اشعار او به طرز ساخت واژگان نیز اشاره شده است.

دل مردمان چشم مست تو دارد / معیب‌ار بدورند برگرد کویت (۱۳۳۸: ۲۰)

«معیب» به معنی «عیب‌مگیر» به صورت فعل نهی درآمد و «بدورند» نیز ساخته شده از فعل مرکب «دور بزنند» است.

برحم ای دلبر آخر بردل و جان حزینینا / غم و درد تو تا کی با دلم باشد قرینینا (همان: ۶)



واژه «برحم» به جای فعل امر رحم کن آمده است و «حزینینا» و «قرینینا» که تغییر یافته حزین و قرین است، با شکل جدید خود هیچ کمکی به معنی نکرده و صرفاً برای تزیین قافیه شعر به این صورت آمده است. طرزی افشار خود به عجیب و بدیع بودن طرز اشعارش معترف است و منظور او از طرز عجیب دقیقاً همین نوع کاربرد تازه کلمات است.

آن غنی الأغنیاء چون جمله را درویش خواند / غیر درویشی نمی‌اینجا سزاوارد زما
(همان: ۲)

طرزی افشار در این بیت جمله را به طرز خود تغییر داده است. او «ز» منفی‌ساز، «می» استمراری در فعل، «اینجا» که قید مکان است، «سزاوار» که صفت می‌باشد و «د» شناسه فعلی را آورده است و یک جمله چون اینجا سزاوار نیست را کوتاه‌تر کرده است. فراهنجاری او حتی در سطح بدیع معنوی و ساختار تشبیه هم وارد شده است. از نمونه‌های آن:

گلیده رخت شکریده حدیث / جهان را بگلقد از گفت‌وگویت (همان: ۲۰)

«گلیده» به معنی مثل گل شده، «شکریده» به معنی مثل شکرشده و «بگلقد» یعنی مانند گلقد کن است. به جز مورد سوم که فعل امر است، گلیده و شکریده به جای ادات تشبیه، مشبه‌به و فعل جمله آمده‌اند.

واژگان غریب: نوع دیگری از فراهنجاری واژگانی در کاربرد واژگان غریب، شامل کلماتی است که از دوره‌های پیشین زبانی به جای مانده است یا کلماتی که از زبان‌های دیگر، در شعر کاربرد پیدا می‌کند. این نوع فراهنجاری واژگانی در سبک هندی بسیار کم دیده می‌شود.

در موت و بعثم دارد مذذب

خونریزی چشم، جان‌بخشی لب (عاقل خان، ۱۳۸۸: ۷۴)

برعنایی به از سروی، به زیبایی فزون از گل

تعالی‌الله! چه لطفست این؟ به زیبایی و رعنائی (هلالی، ۱۳۶۸: ۲۰۱)

داغ رسوایی خدادادست منصور مرا

هست تمغای تجلی لاله طور مرا (صائب، ۱۳۸۷: ۷۹)



فراهنجاری نحوی

حذف ارکان: فراهنجاری نحوی به صورت حذف در برخی مواقع به دلیل تنگی مجال مصراع یا بیت و رعایت ایجاز است. همچون:

ریخت خون عالم و مژگان او خونین نشد

تیزی سرشار سازد پاکدامان تیغ را (همان: ۴۷)

«مژگان» در این بیت نقش نهادی دارد که البته متعلق به هر دو جمله مصراع اول است؛ اما تنها در اول جمله دوم آمده است. گاه پیش می‌آید که یک نهاد برای جلوگیری از تکرار یک‌بار می‌آید؛ اما معمولاً در اول جمله اول آمده و نهاد دوم حذف می‌شود. صائب در این بیت خلاف هنجار حذف مسندالیه عمل کرده و نوعی فراهنجاری را در شعر خود ایجاد کرده است.

زهی طغیان حسنت بر شکیب کار من باعث

ظهورت بر زوال عقل دعوی دار من باعث (محتشم، ۱۳۹۲: ۶۱)

در دو مصرع از بیت، فعل معین «شده است» یا «بود» حذف شده است و هیچ قرینه‌ای هم در کلام وجود ندارد.

جابه‌جایی ارکان: سوی دیگر فراهنجاری نحوی در جابه‌جایی‌های اجزای نحوی است. این جابه‌جایی می‌تواند در سطح یک ترکیب یا یک جمله باشد؛ برای نمونه:

غنچه یکی از جمله خونین دلان تو

رفته فرو به خویش ز فکر دهان تو (کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۲۶۴)

شاعر به جای «فرو رفته» از ساخت «رفته فرو» استفاده کرده است.

سگ از آن کس به که چون شد با غزالی آشنا

باز چشمش در پی وحشی غزالی دیگر است (محتشم، ۱۳۹۲: ۴۶)

ترکیب «غزال وحشی» در صورت جابه‌جایی موصوف و صفت باید عموماً به صورت «وحشی غزال» درآید، ولی یای اضافه در غزال، ذهن مخاطب را به سوی خروج شاعر از هنجارهای نحوی می‌کشاند.

گر نمی‌روی به ما ای لاله باغ بهشت / در فراغت عالمی می‌زعفران آرد ز ما

(طرزی افشار، ۱۳۳۸: ۳)



ترکیب فعلی «می زعفران آرد» تنها با یک جابه‌جایی ساده به صورت «زعفران می‌آرد» که صورت طبیعی نحو فارسی است، درمی‌آید. در این بیت، واژه‌آفرینی در کلمه «نمی رویی» به معنی روی نمی‌آوری هم دیده می‌شود.

شهبهر پرواز مرغ روح را در گل گرفت

هرکه صائب در جهان آلوده تعمیر شد (همان: ۱۱۹۰)

شاعر در این بیت نیز چون بیت پیشین، منادا را که باید در ابتدای مصرع اول می‌آمد، جابه‌جا کرده و مصرع دوم در ساختار نحوی، بر مصرع اول مقدم است.

نوع دیگر جابه‌جایی‌ها، جداکردن دو جزء در یک ترکیب است؛ برای نمونه، در

بیت:

احمد مرسل امام انبیا

آنکه لولا کیده حقش در ثنا (طرزی افشار، ۱۳۳۸: ۱)

طرفه‌تر این کان غلط زین بنده گمنام شد

واقع اندر مجلس دستور خورشید اشتهار (محتشم، ۱۳۹۲: ۱۳۲)

ای کاش صد دل باشدم ای جان و دل قربان تو

چون سبحه یک یک بهره‌مند از کاوش مژگان تو (کلیم، ۱۳۹۱: ۲۶۴)

از من شکسته دل‌تر، اگر هست هم منم

در پای درد و محنت و طوفان و غم منم (طالب آملی، ۱۳۸۳: ۳۲۳)

آن مست غیوریم که هر لحظه فروشد

سیلی به بناگوش فلک دست رد ما (فیاض لاهیجی، ۱۳۶۹: ۱۵۰)

هست فردا عید و هر کس ماه نو دارد هوس

عید ما روی تو و ماه نو ابروی تو بس (هلالی جغتایی، ۱۳۶۸: ۷۸)

فراهنجاری آوایی

این نوع از فراهنجاری چندان در سبک هندی دیده نمی‌شود؛ اما نمونه‌هایی

در این زمینه ذکر می‌شود:

طلب را بر دم تیغ است ره از منزل اول

ز همراهی من لنگد خضر، گر هم سفر گردد (سنجر کاشانی، ۱۳۸۷: ۱۶۸)



«خضر» که به کسر اول و سکون دوم خوانده می‌شود، در این بیت به دلیل رعایت وزن باید به صورت کسر اول و دوم و یا کسر اول و فتح دوم خوانده شود.
 لطف تو معجزیست، که بر مرده جان دهد
 لطفی نما و زنده ز اعجاز کن مرا (هلالی، ۱۳۶۸: ۸)
 در این بیت از هلالی، همزه است در «معجزیست» و «از» حذف شده است و «و» در مصرع دوم باید به صورت یک مصوت کوتاه تلفظ شود.
 ای شده خوی تو یا من بتر از خوی رقیب
 روزم از هجر سیه ساخته چون روی رقیب (همان: ۱۹)
 دو واژه «بدتر» و «سیاه» به صورت مخفف در بیت بالا دیده می‌شود.
 مگر جانی که هر جا آمدی ناگه برون رفتی
 مگر عمری که هر گه میروی دیگر نمی‌آیی (همان: ۲۰۱)
 خامشی را نبود راه در آن خلوت خاص
 پشت آینه هم از پرده‌دران است اینجا (صائب، ۱۳۸۷: ۲۳۸)

فراهنجاری باستان‌گرایی

سر زلفش چه زناریست یا رب
 که دامیده است چندین مسلمین را (طرزی افشار، ۱۳۳۸: ۱۴)
 جمع بودن واژه مسلم و تناسب آن با چندین، یادگاری از نحو عربی است که عموماً در قرن پنج و شش به بعد به ادبیات فارسی راه پیدا کرد.
 بیم غرق است اگر دیده بیوشم شاید / بادبان هشته به این کشتی طوفانی را
 (سنجر کاشانی، ۱۳۸۷: ۱۱۶)

فراهنجاری معنایی

شاعران سبک هندی از شبکه‌های معنایی پیچیده برای بیان معانی بدیع و بیگانه بهره می‌بردند.



پارادوکس

ز کلبه می‌رسم اما هنوز در طوفم
غبار وادی دل روی بر قفا دارد
(اسیر شهرستانی، ۱۳۸۴: ۳۳۲)

شاعر از سوئی می‌گوید، از راه کعبه می‌رسم و از سوی دیگر می‌گوید ظاهراً
هنوز در طوف کعبه است.
ز خویشتن به دیار جنون گریزانم
که آشنایی بیگانگی بس است مرا (همان: ۲۴۲)

گشته سودای غمش هم درد و هم درمان مرا می‌تراود آب خضر از آتش پنهان مرا
(همان: ۴۲۵)

گر چرخ برنگردد بخت کسی زبون نیست
روزم اگر سیاه است تقصیر آفتاب است (کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۳۵)

جگر ز زخم تو معمور و دل زغم شاد است
ز یمن جور تو اقلیم درد آباد است (همان: ۳۸)

در این بیت سه تصویر پارادوکسی در کنار هم آمده اند: ۱- از جور معمور شدن ۲- از غم شاد شدن ۳- جور که میمون و مبارک باشد.
کس نیامد به جهان کز غم ابنای زمان
کف زنان، رقص کنان تا عدم آباد نرفت (همان: ۱۴۹)

ترکیب «عدم آباد» و «از غم، رقص کنان بودن» که مفهومی پارادوکسی دارند.

تو آمان زانند از لب خنده و شیون مرا
کاشیان بلبل و جغد است بر روزن مرا (سنجر کاشانی، ۱۳۸۷: ۱۰۰)

هم‌زمان بودن خنده و شیون و روزنی که در یک لحظه آشیان بلبل و جغد باشد، فراهنجاری در معنا را تشکیل می‌دهد.
به رنگ آتش کز پهلوی خس رخ بر افروزد
توانم شعله شد رنج از فسردن می‌کشم اما (شهرت شیرازی، ۱۳۸۸: ۸۸)

آه گرمی صیقل صد آینه دل می‌شود
شعله‌ای چون شمع چندین راغ را بینا کند (بیدل دهلوی، ۱۳۸۶: ۸۰۱)

حس آمیزی

بیشترین میزان حس آمیزی در اشعار مربوط به بیدل دهلوی است؛ اما از دیگر شاعران تا حد امکان نمونه‌هایی یاد می‌شود:

سخن در هر زبان بی زحمت تعلیم می‌گوید
 اگر طوطی ببیند یک ره آن چشم سخنگو را (کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۲۳)
 جنون ناتوانان را خموشی می‌دهد شهرت
 به غیر از بو صدایی نیست زنجیر رگ گل را (بیدل دهلوی، ۱۳۸۶: ۱۰۷)
 نیاز و ناز با هم بسکه یک زنگند در گلشن
 ز بوی غنچه نتوان فرق کرد آواز بلبل را (همان)
 به گلشنی که دهم عرض شوخی او را
 تحیر آیینۀ رنگ می‌کند بو را (همان: ۱۲۳)

وابسته عددی

ز مژگان می‌نویسم سطر اشکی
 سواد نسخه طوفان که دارد (اسیر شهرستانی، ۱۳۸۴: ۲۴۴)
 ز هر مویم دو صد فواره الماس می‌جوشد
 به تلخی‌های هجران تو تا کام آشنا کردم (همان: ۲۸۸)
 یک جهان شکوه و یک روز قیامت چکنم
 حرف بسیار مرا فرصت گفتار کم است (فیاض لاهیجی، ۱۳۶۹: ۱۷۶)
 از تو می‌بالد به خود صد پیرهن مصر وجود
 کز عزیزی این جهان و آن جهانت داده‌اند (صائب، ۱۳۸۷: ۱۲۱۶)
 وجود خود را به مصر تشبیه کرده است و سپس آن را با وابسته عددی پیرهن می‌سنجد.

صد گل بهار منتظر یک جنون توست
 آتش به صفحه‌ات زن و سرتا به پا بخند (بیدل دهلوی، ۱۳۸۶: ۷۴۳)
 بر فرصت هستی مفروشید تعین
 گو یک دو شرر چین نکشد دامن کاغذ (همان: ۸۲۲)



تشخیص

حیا گر مانعش در وعده روز است پیش از صبح
 فرستم قاصد آهی که شب راهو کشان آرد (اسیر شهرستانی، ۱۳۸۴: ۲۵۲)
 دوشینه لب بیست صراحی ز قهقهه
 ازهای های گریه بی اختیار ما (سنجر کاشانی، ۱۳۸۷: ۹۴)
 ای شمع سر سینه ما فاش کرده ای
 زان روی تیغ دم بدمت سرگرفته است (عادل خان رازی، ۱۳۸۸: ۸۱)
 دل خود به خیال تو تسلیست ولیکن
 از حسرت دیدار تو خون در دل چشمست (فیاض لاهیجی، ۱۳۶۹: ۱۷۶)
 شیشه می دور از آن لبهای میگون می گریست
 تا دل خود را دمی خالی کند، خون می گریست (هلالی جغتایی، ۱۳۶۹: ۳۱)
 ز آتش دور می گردد از آن دایم پسند من
 که آیین نشست و خاست در گلخن نمی داند (صائب، ۱۳۸۷: ۱۵۳۱)

اسلوب معادله

جبهه وا کرده مفتاح زبان بسته است
 صفحه آینه طوطی را سخن پرداز کرد (همان: ۱۱۶۴)
 هرزه نقاب رخ مکن طره نیم تاب را
 زاغ چسان زهان کند بیضه آفتاب را (محتشم، ۱۳۹۲: ۴)
 دانه دل را شکست از آسیای چرخ نیست
 سوده کی گردد گهر از گردش گردابها
 (بیدل، ۱۳۸۶: ۹۹)
 علاج زخم دل از گریه کی ممکن بود بیدل
 به شبنم بخیه نتوان کرد چاک دامن گل را (همان: ۱۲۳)
 غم را کلیم، شادی از بخت خفته ماست
 پیوسته دزد خوشدل از خواب پاسبان است (کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۲۰۲)
 در پناه بد نهادی می توان ایمن نشست
 نیش، دائم پاسبان خانه زنبور بود (همان: ۱۶۰)

طفلی هنوز وقت جهانسوزی تو نیست
گرمی باعتدال کند آفتاب صبح (فیض لاهیجی، ۱۳۶۹: ۱۹۹)
یار ما هرگز نیازارد دل اغیار را
گل سراسر آتشست، اما نسوزد خار را (هلالی جغتایی، ۱۳۶۸: ۵)

شبکه تداعی تصاویر

سنجر چو شیشه، سجده شکری ضرورت است
سرشار گشته/ایم زمی چون ایغها (سنجر کاشانی، ۱۳۸۷: ۹۶)
در این تصویر شاعر با الفاظی، چون سجده کردن شیشه و سرشار شدن، معنایی
به مخاطب خود القا می کند.

بحری ست زندگی که نهنگش حوادث است
تن کشتی است و مرگ به ساحل رسیدن است (کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۴۷)
بحر، نهنگ، کشتی و ساحل اگر با هم می آمدند معنایی خاص را نمی رساندند
و همچنین زندگی، حوادث، تن و مرگ، اما در کنار هم بودن این الفاظ و ساختار
تشبیهی، ویژگی هنری را به اثر می افزاید.

قلم ز دست عطارد کشید و نسخه نوشت
سحر که گرم گرفتیم به ناله عیسی را (سنجر کاشانی، ۱۳۸۷: ۱۱۹)
گویی حضرت عیسی که بیماران را شفا می دادند، قلم عطارد که نویسنده فلک
است، به دست می گیرد.

سرمه خواهد کرد چشم خفتگان خاک را
بر زمین این دامن نازی که محشر می کشد (صائب، ۱۳۸۷: ۱۲۰۲)
لنگر جمعیت دل در شکست آرزوست
موج چون ساکن شد از کشتی تباهی می رود (بیدل، ۱۳۸۶: ۷۴۵)

اغراق

دلی دارم که از تنگی در آن جز غم نمی گنجد
غمی دارم ز دلتنگی که در عالم نمی گنجد (محتشم، ۱۳۹۲: ۹۵)



ای به هجرم کرده راضی قادری کز طبع شوخ
 در مذاق خلق شیرین تر کنی زهر از نبات (همان: ۵۸)
 از گریه سبز شد چمن انتظار ما
 صد رنگ گل شکفت زباغ بهار ما (سنجر کاشانی، ۱۳۸۷: ۹۳)
 عرق کز چهره گلرنگ آتشگون فرو ریزد
 اگر در آتش افشانند می سوزاند آتش را (فیاض لاهیجی، ۱۳۶۹: ۱۴۰)
 سخن از خود رود چون گرد سرگرد زبانش را
 تبسم آب می گردد چو می بوسد لبانش را (همان)
 در این بیت شاعر اغراق را به شیوه‌ای هنری همراه با تشخیص، تخیل و
 عاطفه بیان می کند و سخن و تبسم جاندار انگاشته شده‌اند.
 برگمانی دهننت ساخته‌اند اهل یقین
 چون یقین نیست، ضرورت، بگمان ساخته‌اند (هالالی، ۱۳۶۸: ۵۷)

مخالف خوانی

گر مژده کشتن دهی زندانیان عشق را
 صد یوسف از مصر طرب آهنگ این زندان کند (محتشم، ۱۳۹۲: ۹۴)
 حضرت یوسف در واقع از زندان به مصر می‌رود؛ اما شاعر او را از مصر به
 زندان می‌کشاند.
 صبر من در سخت جانی‌ها قیامت می‌کند
 سایه بید است زخم تیغ، ایوب مرا (صائب، ۱۳۸۷: ۶۲)
 هنوز از مصر تا کنعان توان ره بی بلد رفتن
 که بوی پیراهن ره می‌نماید کاروانش را (فیاض لاهیجی، ۱۳۶۹: ۱۴۰)
 شاعر در این بیت از عناصر داستان حضرت یوسف استفاده می‌کند؛ بی‌آنکه
 منظورش حضرت یوسف باشد.
 در ملک دل تغلب دیوان ز حد گذشت
 بد می‌کند کفایت ما را وزیر ما (همان: ۱۵۱)



غلبه دیوان در ملک، خواننده را به یاد داستان حضرت سلیمان می‌اندازد، با این تفاوت که منظور شاعر ملک دل بوده و او از داستان حضرت سلیمان در جهت القای معنی ذهنی خود بهره برده است.

ز آب خضر می‌شد سیر اگر می‌دید اسکندر
 ز زیر پرده الفاظ، رخسار معانی را (صائب، ۱۳۸۷: ۲۲۲)
 نام منصور من از فکر بلندی گیرد
 سر زانوی تأمل، سردار است مرا (همان: ۲۵۴)
 سزّه خوابیده ما می‌زند پهلو به چرخ
 سرو کوتاهی است عمر خضر از بستان ما (همان: ۱۴۹)
 بر نمی‌آید غرور حسن با تمکین عشق
 یوسف از کنعان به سودای زلیخا می‌رود (همان: ۱۲۹۱)
 ز اقبال سکندر خضر بر دل داغ‌ها دارد
 که آب زندگانی جای چشم تر نمی‌گیرد (همان: ۱۴۵۴)

ترکیبات خاص و تازه

به جان دادن شتاب آئین عشق است
 تأمل خالی از خودداری نیست (طالب آملی، ۱۳۸۳: ۱۱۲)
 جنون ملال گداز خوشی است عاشق را
 دیار دل نمکین روشنایی ای دارد (اسیر شهرستانی، ۱۳۸۴: ۲۴۶)
 بهار گریه لفت طراز می‌آید
 خزان ناله وحشت گداز می‌گذرد (همان: ۲۶۰)
 به دامنم پر کاهی ز کشت گردون نیست
بلندخرمن از آنم که خوشه چین خودم (طالب آملی، ۱۳۸۳: ۳۱۹)
 محبت از من و تو رنگ امتیاز گداخت
 تری و آب سزاوار نیست فاصله را (بیدل، ۱۳۸۶: ۱۳۲)
 از بس سبک ز گلشن هستی گذشته/ایم
نشکسته است رنگ گلی از خزان ما (همان: ۸۷)



فراهنجاری اصطلاحی

این فراهنجاری سبب ارتباط بیشتر اشعار و مخاطبان کوچک و بازار می‌شود و نوعی صمیمیت در متن ایجاد می‌کند. طرزی افشار حتی عبارتی عامیانه، چون «چهارچشمی نگاه نمی‌کنند» را به طرز خود درآورده است:

چو طرزی نمیچار چشمند اگرچه

تماشائیانند از چار سویت (طرزی افشار، ۱۳۳۸: ۲۰)

از فریب نعل وارون فلک غافل شدند

حرص روزی خوارگان زین کاسه وارون فزود (همان: ۱۲۹۶)

یک شهر به هم روشنی چشم فرستند

خورشید جهانگرد مگر از سفر آمد (سنجر کاشانی، ۱۳۸۷: ۱۶۹)

از بحر نیم کاسه بود زیر کاسه‌اش

دریا دلی شده است مسلم حباب را (شهرت شیرازی، ۱۳۸۸: ۹۰)

تا شیشه دل زدیم بر سنگ

هر جا پری به شیشه ماست (فیاض لاهیجی، ۱۳۶۹: ۱۶۲)

گو مکن نازک به من بالین مخمل پشت چشم

کز سر زانوی خود بالین خوابم داده اند (صائب، ۱۳۸۷: ۱۲۱۶)

هنجارستیزی

طرزی افشار در آفریدن واژگان جدید با افزودن ویژگی‌های صرفی دیگر طبقات دستوری کلمات، دست به ابداعاتی در این زمینه زده است؛ اما گاه بدون توجه به صحت واژه و رسایی آن ساخت زبان را فدای طرز خود می‌کند؛ همچون:

شاه خوبانست ماه مشتری رویان شده

ما گروه بی‌زر و بی‌زور می‌کارد ز ما (طرزی افشار، ۱۳۳۸: ۲)

واژه «می‌کارد» به معنی «کر می‌شود» و «سخن ما را نمی‌شنود» است؛ اما در

این بیت دیریاب شده و مصوت الف صرفاً به دلیل رعایت وزن آمده است؛ هرچند مخاطب را از معنا دور می‌کند.



وقت را دریاب و از بگذشته آسودیده باش

می‌کند پیریده تو یاد جوانی پیر را (همان: ۴)

شاعر می‌توانست «آسوده باش» را به جای «آسودیده باش» بیاورد.

نمیگردشمنیدی بر تن و جان من مسکین (همان: ۱۰)

واژه «نمیگردشمنیدی» حتی در نحوه خوانش شعر هم مخاطب را با دشواری روبه‌رو می‌کند. این واژه متشکل است از: «ن» منفی ساز، «می» استمراری، «گردش» که اسم است، «من» که زاید است و «ید» که ساخت گذشته به فعل می‌دهد. شاعر می‌توانست با رعایت سبک و طرز خود نمیگردشیدی را در متن بیاورد.

نتیجه‌گیری

شاعران سبک هندی برای گریز از ابتذال حاکم در شعر عصر تیموری، تغییراتی در حوزه ژرف‌ساخت سخن خویش انجام دادند. ایشان توجه خود را بیشتر معطوف به معنا کردند و رفته رفته از اعتدالی که در شاعران ایرانی بود، به افراط در ویژگی‌های شعری و طرز تزییق رسیدند.

آنچه برای شاعران سبک هندی در درجه اول مهم بود، آشنایی‌زدایی، بیگانه‌سازی و خروج از هنجارهای معمول مطرح در دوره‌های قبل ادبیات فارسی بود. اینان واژه‌سازی و خلق ترکیبات تازه را راهی برای ساخت جهانی تازه یافتند و این‌گونه توانستند جهانی دور از دسترس و خیالی را با استفاده از کلمات و ترکیب‌های بدیع برای خواننده به تصویر بکشند. نحو عادی جملات در خدمت وزن و قافیه قرار می‌گیرد و شاعران محدودیتی برای ساختار نحوی جملات قایل نمی‌شوند. حذف ارکان جمله با قرینه لفظی و معنوی و حتی گاه بدون قرینه و جابه‌جایی اجزای جمله تحت عنوان فراهنجاری نحوی مطرح می‌شود.

بسامد بالای استفاده از فراهنجاری‌های معنایی در حوزه پارادوکس، تشبیه، استعاره، وابسته‌های عددی، تداعی تصاویر، مخالف‌خوانی، اغراق‌های شاعرانه، اسلوب‌معادله، تشخیص، حس‌آمیزی و ترکیبات تازه به شاعر اختیارات نامحدودی در خلق معانی تازه و آشنایی‌زدایی در حوزه زبان می‌دهد. فراهنجاری باستانی، آوایی و اصطلاحی اگر چه در متون به‌ویژه اشعار دیده می‌شود؛ اما جایگاه برجسته‌ای ندارد.

سبک هندی به طور کلی سبکی برای آشنایی زدایی و فراهنجاری‌های معمول ادبی در جهت آماده‌سازی بستری برای رشد ادبیات در میان مردم است.

منابع

- آذر، حکیم محمد، (۱۳۸۴)، «انحراف از هنجار در شعر صائب تبریزی»، فصلنامه تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، صص ۱۱۶-۱۳۳.
- احمدی، بابک، (۱۳۹۱)، **ساختار و تأویل متن**، چاپ چهاردهم، تهران: مرکز.
- اسدالهی، خدابخش و علی‌زاده بیگدیلو، منصور، (۱۳۹۱)، «آشنایی زدایی و فراهنجاری معنایی در غزلیات مولوی»، بوستان ادب، سال چهارم، شماره اول، بهار.
- _____، (۱۳۹۲)، «فراهنجاری نحوی در غزلیات شمس تبریزی»، بوستان ادب، سال پنجم، شماره سوم، پیاپی ۱۷، پاییز.
- اسیر شهرستانی، (۱۳۸۴)، **دیوان غزلیات اسیر شهرستانی**، تصحیح و تحقیق: غلامحسین شریفی ولدانی، تهران: میراث مکتوب.
- بارانی، محمد، (۱۳۷۸)، «فراهنجاری معنایی در نثر کشف‌الاسرار میبیدی»، مجله علوم انسانی سیستان و بلوچستان، پاییز و زمستان، صص ۲۵۳-۲۷۷.
- بهار، محمدتقی (ملک‌الشعرا)، **سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی**، ج ۱، چاپ سوم، تهران: زوار.
- بیدل دهلوی، (۱۳۸۶)، **دیوان بیدل دهلوی**، ج ۱ و ۲، تصحیح و مقدمه: اکبر بهداروند، تهران: نگاه.
- حسن‌پور آلاشتی، حسین، (۱۳۸۴)، **طرز تازه: سبک‌شناسی غزل سبک هندی**، تهران: سخن.
- خان‌آرزو اکبرآبادی، سراج‌الدین، (۱۳۸۵)، **مجمع‌النفایس (بخش معاصران)**، تصحیح: میرهاشم محدث، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- داد، سیما، (۱۳۷۸)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.
- سنگری، محمدرضا، (۱۳۸۱)، «هنجارگریزی و فراهنجاری در شعر»، مجله ادبیات و زبان‌ها: رشد آموزش زبان و ادب فارسی، زمستان، سال ۱۶، شماره ۶۴، صص ۴-۹.
- شفیع‌ی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۹)، **شاعر آینه‌ها**، چاپ نهم، تهران: آگاه.
- شفیع‌یون، سعید، (۱۳۸۸)، «تزییق»، نوعی نقیضه هنجارستیز طنزآمیز، ادب‌پژوهی، شماره ۱۰، زمستان، صص ۲۸-۵۶.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳)، **نقد ادبی**، چاپ چهارم، تهران: فردوس.



- _____، (۱۳۸۸)، کلیات سبک‌شناسی، ویراست دوم، چاپ سوم، تهران: میترا.
- صائب تبریزی، (۱۳۸۷)، دیوان صائب تبریزی، به کوشش محمد قهرمان، چاپ پنجم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- طالب آملی، (۱۳۸۳)، زندگی و شعر طالب آملی: شاعر گل‌های آتش، محمدرضا قنبری، تهران: زوار.
- طرزی افشار، (۱۳۳۸)، دیوان طرزی افشار، مصحح و مدون: تمدن، تهران: انتشارات کتابفروشی ادبیه.
- عبدالله‌زاده، برزو، (۱۳۹۰)، «فراهنجاری دستوری در شعر اخوان و شاملو»، فصلنامه تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، شماره ۲۹، بهار، صص ۱۱۷-۱۳۹.
- فاضلی، فیروز، (۱۳۹۱)، «توصیف سبک ادبی»، مجله ادب‌پژوهی، شماره ۱۹، بهار، صص ۵۷-۷۶.
- فتوحی، محمود، (۱۳۹۰)، سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران: سخن.
- _____، (۱۳۹۳)، بلاغت تصویر، چاپ سوم، تهران: سخن.
- فخر، غلامرضا، (۱۳۸۵)، «فراهنجاری در شعر حافظ»، مجله حافظ، شماره ۲۹، خرداد.
- کلیم کاشانی، (۱۳۹۱)، دیوان کلیم کاشانی، به کوشش: سعید قانع، تهران: پیمان.
- محبتی، مهدی، (۱۳۸۰)، بدیع نو: هنر ساخت و آرایش سخن، تهران: سخن.
- محتشم کاشانی، (۱۳۹۲)، دیوان محتشم کاشانی، تصحیح و مقدمه: اکبر بهداروند، تهران: نگاه.
- مدرسی، فاطمه و امید یاسینی، (۱۳۸۷)، «قاعده‌افزایی در غزلیات شمس»، مجله تاریخ ادبیات فارسی، شماره ۳۱۵۹، زمستان، صص ۱۱۹-۱۴۳.
- نوروزی، زینب، (۱۳۸۹)، «هنجارگریزی در خمسه نظامی»، فصلنامه علمی و پژوهشی: پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۷، تابستان، صص ۴۹-۶۷.
- نورگارد، نینا و دیگران، (۱۳۹۴)، فرهنگ سبک‌شناسی، ترجمه احمد رضایی جمکرانی و مسعود فرهمندفر، تهران: مروارید.
- نیکوبخت، ناصر، (۱۳۸۰)، هجو در شعر فارسی: نقد و بررسی شعر هجوی از آغاز تا عصر عبید، تهران: دانشگاه تهران.
- وارث کرمانی، محمد، (بی‌تا)، سبک هندی، ترجمه هدی شفیعی شکیب، مجله قند پارسی.
- واله داغستانی، علیقلی، (۱۳۸۴)، ریاض الشعراء، مصحح: محسن ناجی نصرآبادی، تهران: اساطیر.
- وحیدیان کامیار، تقی، (۱۳۸۲)، «فراهنجاری ضمایر در زبان شعر»، نامه فرهنگستان، شماره ۲۱، تابستان، صص ۵۵-۶۴.

