Journal of Ritual Culture and Literature
Quarterly, Vol 4, No 8, Fall & Winter 2025, 189-210

Semantic Defamiliarization in the Poetry of Sazegar, Ensani, Amiri Esfandagheh, Latifian and Borqei

Gholamreza Mastali Parsa*
Mohammad Ali Karimi**

Abstract

Semantic defamiliarization in a literary work is one of the methods by which the familiar elements to which earlier writers adhered are renewed and freed from habitualization. The repetition of established traditions and familiar techniques leads a literary work toward banality; to escape this banality, the poet employs deviation from norms. One form of such deviation is semantic deviance. The use of imaginative devices such as comparative simile, kenning, metaphor, personification, and sensory imagery, as well as the employment of semantic rhetorical figures such as feigned ignorance, hyperbole, synesthesia, and paradox, constitute the components of semantic norm-deviation. In this study, using a descriptive method, we have sought to explicate and examine the components of semantic deviation in the poetry of Gholamreza Sazger, Ali Ensani, Morteza Amiri Esfandighe, Ali Akbar Latifian, and Seyyed Hamidreza Borqei. The findings indicate that in the poetry of these poets, imaginative devices such as simile, especially comparative simile, metaphor, particularly explicit metaphor, kenning (often involving colloquial and everyday expressions), and personification (either by attributing human actions and behaviors to non-sentient beings or by assigning a human attribute such as a hand or foot to an inanimate object) are widely employed. The use of rhetorical figures such as paradox, feigned ignorance, and hyperbole generates wonder and astonishment in the reader and creates new meaning. Synesthesia, a subtler technique for generating fresh meanings and producing semantic deviation, occurs less frequently among the poets under study.

Keywords: Semantic Defamiliarization, Gholamreza Sazegar, Ali Ensani, Alireza Amiri Esfandagheh, Ali Akbar Latifian, Seyed Hamidreza Borqei.

* Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran (Corresponding Author). mastaliparsa@gmail.com
** Ph.D. Student of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. Meysamkarimi1360@gmail.com

How to cite article:
Mastali Parsa, Gh., & Karimi, M.A. (2025). Semantic Defamiliarization in the Poetry of Sazegar, Ensani, Amiri Esfandagheh, Latifian and Borqei. *Journal of Ritual Culture and Literature, 4***(8), 189-210. doi: 10.22077/jcrl.2025.8677.1182**

Copyright: © 2025 by the authors. *Journal of Ritual Culture and Literature.* This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

1. Introduction

Semantic defamiliarization in literary works is a method of renewing and reconfiguring traditional components that earlier authors adhered to. The repetition of conventional forms and techniques can render literary works predictable or banal. To escape this banality, poets often employ norm avoidance, one form of which is semantic norm avoidance. Semantic norm avoidance involves the use of imaginative images, such as simile, allusion, metaphor, and personification—alongside innovative rhetorical techniques, including rhetorical questions, exaggeration, synesthesia, and paradox. Contemporary religious poetry has introduced themes and meanings that are relatively rare in the history of Persian literature, often presenting novel and original content for modern audiences. Prominent contemporary religious poets include Gholamreza Sazger, Ali Ensani, Morteza Amiri Esfandighe, Ali Akbar Latifian, and Seyyed Hamidreza Borqei. These poets appear to employ themes and meanings in some of their verses that focus on the infallibility and purity of the Ahl al-Bayt, often presenting them in ways that feel new and fresh to today's readers. For audiences familiar with traditional treatments of the infallibility and purity of the Prophet's Household, these newly created themes may appear particularly innovative and original.

2. Methodology

In this study, a qualitative analysis approach was employed to examine the semantic non-normative elements in the poetry of Gholamreza Sazger, Ali Ensani, Morteza Amiri Esfandighe, Ali Akbar Latifian, and Seyyed Hamidreza Borqei. First, semantic non-normativity was defined, and its key components were identified. Subsequently, these components were analyzed within a selected corpus of poems by the aforementioned poets.

3. Analysis and Discussion

The poets employ semantic non-normativity to rescue their work from the abyss of banality. In fact, the task of removing vulgarity from images and meanings in poetry is achieved through non-normativity. A crucial condition for effective and mature semantic non-normativity is that it remains understandable to the audience; in other words, semantic innovation cannot come at the expense of comprehension. In other words, semantic deviation in poetry cannot be achieved by disregarding the audience's capacity for understanding. Thus, the creation of new content through semantic non-normativity must remain grounded in the reader's comprehension, an essential condition of eloquent expression. The principal components of semantic non-normativity are as follows. In the domain of figurative expression, one may mention simile, metaphor, irony, and personification; and in the domain of semantic innovation, paradox, synesthesia, feigned ignorance, and hyperbole may be identified.

Using unfamiliar or unexpected similes and metaphors allows the poet to break away from conventional norms. The effectiveness and eloquence of a metaphor often derive from its ability to interrupt the normal flow of speech, thereby creating a sense of defamiliarization. Irony also functions as a form of norm deviation, particularly when it is innovative or presents a perspective that seems novel or striking to the audience. Personification attributes human characteristics to non-human entities, producing semantic deviation by challenging

conventional perception. Paradox relies on the unexpected or unfamiliar usage of words, creating surprise that draws attention to both the word and its meaning. Synaesthesia engages multiple senses simultaneously, merging sensory experiences in a way that defamiliarizes perception. Through rhetorical questioning, the poet or author challenges established meanings, often disregarding conventional interpretations, which contributes to defamiliarization. In hyperbole, the poet exaggerates the presence of a quality in a person or object to an extent that surpasses normal limits, thereby generating new interpretations and meanings.

4. Conclusion

The findings of this study indicate that in the poetry of the aforementioned poets, various imaginative devices are employed—such as simile, particularly preferential simile; metaphor, especially explicit metaphor; allusion, often through colloquial and everyday expressions; and personification, either by attributing human actions to non-sentient beings or by assigning a human characteristic such as a hand or foot to an inanimate object. The use of rhetorical figures such as paradox, feigned ignorance, and hyperbole evokes wonder in the audience and generates new layers of meaning. Synesthesia, attributing one sensory domain to another, constitutes a subtler technique for producing fresh, non-normative meanings and occurs less frequently in the works of these poets. Through semantic non-normativity in their religious poetry, these poets have been able, first, to expand the imaginative capacity and potential for meaning-making within the realm of devotional verse, and second, to rescue meaning from the risk of triviality resulting from its repeated treatment in the established poetic tradition of their predecessors. Semantic non-normativity, in effect, provides an opportunity to regenerate meaning and renew thematic material, often in ways that diverge from the audience's initial expectations.

پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی
دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۲، پیاپی ۸، پاییز و زمستان ۱۴۰۴، ۱۸۹ - ۲۱۰

آشنایی‌زدایی معنایی در شعر سازگار، انسانی، امیری اسفندقه، لطیفیان و برقعی

غلامرضا مستعلی پارسا*
محمدعلی کریمی**

چکیده

آشنایی‌زدایی معنایی در اثر ادبی، یکی از شیوه‌های نو کردن و عادت‌زدایی از مؤلفه‌های معهودی است که پیشینیان به آن متعهد بوده‌اند. تکرار سنت‌ها و شیوه‌های معهود سبب می‌شود که اثر ادبی به ابتذال کشیده شود؛ شاعر برای خروج از این ابتذال، از هنجارگریزی استفاده می‌کند. یکی از این گونه‌ها، هنجارگریزی معنایی است. استفاده از صور خیالی چون تشبیه تفضیل، کنایه، استعاره و حس و همچنین به‌کارگیری صنایع بدیعی معنوی مانند تجاهل‌العارف، اغراق، حس‌آمیزی و متناقض‌نما از مؤلفه‌های هنجارگریزی معنایی است. در این پژوهش، با استفاده از روش توصیفی، کوشیده‌ایم مؤلفه‌های هنجارگریزی معنایی را در شعر غلامرضا سازگار، علی انسانی، مرتضی امیری اسفندقه، علی‌اکبر لطیفیان و سیدحمیدرضا برقعی تبیین و بررسی کنیم. دستاوردهای این پژوهش نشان می‌دهد که در شعر شاعران نامبرده، از صور خیالی همچون تشبیه، به‌ویژه تشبیه تفضیل، استعاره، به‌ویژه استعارهٔ مصرحه، کنایه، به‌ویژه با استفاده از تعابیر محاوره و روزمره و تشخیص با نسبت دادن افعال و کنش‌های انسانی به غیرذوی‌العقول یا با نسبت دادن یکی از ملائمات انسان مانند دست و پا به موجود غیرزنده استفاده شده است. استفاده از صنایع بدیعی‌ای چون متناقض‌نما، تجاهل‌العارف و اغراق سبب اعجاب و حیرت مخاطب و خلق معنی تازه شده است. حسامیزی شیوه‌ای لطیف‌تر برای خلق معانی تازه و هنجارگریزی بوده که در بین شاعران نامبرده بسامد کمتری داشته است.

کلیدواژه‌ها: آشنایی‌زدایی معنایی، غلامرضا سازگار، علی انسانی، مرتضی امیری اسفندقه، علی‌اکبر لطیفیان، سیدحمیدرضا برقعی.

*دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران (نویسنده مسئول). mastaliparsa@gmail.com
**دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران. Meysamkarimi1360@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۰۸

۱. مقدمه

مضمون‌هـا و معناهایـی در شـعر مذهبـی معاصـر آفریـده شـده اسـت کـه برخـی از آن‌هـا در پیشـینهٔ ادب فارسـی نـادر و بـرای مخاطـب بدیـع اسـت. غلامرضـا سـازگار، علـی انسـانی، مرتضـی امیـری اسـفندقه، علی‌اکبـر لطیفیـان و سـیدحمیدرضا برقعـی از شـاعران مذهبـی معاصرنـد. به‌نظـر می‌رسـد کـه شـاعران نامبـرده دربـارهٔ اهـل بیـت عصمـت و طهـارت در برخـی از اشـعار خـود، از مضامیـن و معانـی‌ای بهـره جسـته‌اند کـه اغلـب بـرای مخاطـب امـروز نـو و تـازه اسـت. اگـر مخاطـب شـعر بـا مضامیـن گذشـتگان دربـارهٔ اهـل بیـت عصمـت و طهـارت آشـنا باشـد، برخـی از مضامیـن نوآفریـده بـرای وی بدیـع بـه نظـر می‌آیـد. در ایـن پژوهـش، جایـگاه هنجارگریـزی معنایـی در شـعر ایـن شـاعران مذهبـی توصیـف و ارزیابـی و بـه ایـن پرسـش پاسـخ داده شـده اسـت کـه غلامرضـا سـازگار، علـی انسـانی، مرتضـی امیـری اسـفندقه، علی‌اکبـر لطیفیـان و سـیدحمیدرضا برقعـی بـا تکیـه بـر هنجارگریـزی معنایـی، بـا اسـتفاده از چـه شـگردهایی از بلاغـت سـنتی توانسـته‌اند در مضمـون و معنـای معهـود پیشـینیان دخـل و تصـرف نماینـد. در ایـن پژوهـش بـه پیـروی از پرسشـی کـه ذکـر شـد، فـرض بـر آن اسـت کـه صـور خیـال و صنایـع بدیعـی دو مؤلفـهٔ مهـم بـه شـمار می‌آینـد کـه بـه میانجـی آن‌هـا شـاعر می‌توانـد در مضمـون و معنـی شـعر گذشـتگان دخـل و تصـرف نمایـد و معنـای مبتـذل را کنـار نهـاده و معنـای نـو را جایگزیـن آن کنـد. ایـن پژوهـش بـا اسـتفاده از روش توصیفـی به‌انجـام رسـیده اسـت. به‌کارگیـری مؤلفه‌هـای هنجارگریـزی معنایـی بـرای تحلیـل شـعر شـاعران نامبـرده، می‌توانـد درآمـدی بـر تبییـن تحـول و تطـور معنـا از گذشـته تـا امـروز شـعر مذهبـی و مدخلـی بـرای ادامـهٔ مسـیر پژوهشـگران علاقه‌منـد در ایـن زمینـه باشـد.

مـرادی در مقالـهٔ «ایـن غزل‌گریه‌هـا کـه می‌بینـی: نگاهـی بـه جریان‌هـای شـعر آیینـی پـس از انقـلاب» (۱۳۹۱) شـاعران مذهبـی پـس از انقـلاب را به‌اعتبـار سـنت‌گرایی یـا نوگرایـی، بـه سـه دسـته تقسـیم کـرده اسـت: شـاعران سـنت‌گرا، شـاعران بینابیـن (سـنت‌گرا و نوگـرا) و شـاعران نوگـرا. بـرای نمونـه، مـرادی، علـی انسـانی و غلامرضـا سـازگار را جـزو سـنت‌گرایان، سیدحسـن حسـینی و موسـوی گرمـارودی را بینابیـن و سـیدرضا جعفـری و سـیدحمیدرضا برقعـی را جـزو دسـتهٔ نوگرایـان معرفـی کـرده اسـت (ر.ک: مـرادی، ۱۳۹۱: ۱۵۸-۱۶۶). بـر ایـن اسـاس، توقـع مـی‌رود کـه هنجارگریـزی معنایـی در شـعر مذهبـی افـرادی چـون لطیفیـان، اسـفندقه و برقعـی نسـبت بـه شـعر سـازگار و انسـانی پررنگ‌تـر جلـوه کنـد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

حیـدری (۱۳۹۵) در مقالـهٔ «بررسـی صـورت و معنـی در شـعر سـیّدحمیدرضا برقعـی» کیفیـت مضمون‌پـردازی در شـعر برقعـی را تحلیـل کـرده و دربـارهٔ آن اظهـار داشـته اسـت کـه وقتـی شـاعر نمی‌خواهـد مضامیـن کم‌سـابقه یـا بی‌سـابقه را در شـعر مذهبـی بـه کار بگیـرد، بـه شـیوه‌های آشـنا در شـعر تمایـل پیـدا می‌کنـد؛ چراکـه مضمـون نـو، شـیوهٔ نـو نیسـت؛ بلکـه حرکـت در

همان چهارچوب‌های سابق است؛ منتها طبع روان و خاص برقعی در تصویرسازی، به وی امکان می‌دهد مضامین تازه بسازد.

زارعی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «شاخصه‌های شعر آیینی در دورهٔ معاصر با تکیه بر اشعار (علی‌اکبر لطیفیان، محمدعلی مجاهدی و علی انسانی)» ضمن تحلیل شاخصه‌های شعر مذهبی معاصر در سه شاعر مذکور، دربارهٔ آشنایی‌زدایی در شعر علی انسانی، محمدعلی مجاهدی و علی‌اکبر لطیفیان باور دارد که آشنایی‌زدایی از درون‌مایه‌ها و فرم‌های کهنه‌شده در اشعار هر سه شاعر است، اما لطیفیان در کل نسبت به دو شاعر دیگر موفق‌تر بوده است. زاویهٔ دید لطیفیان و لطافت شاعرانه‌اش، ابیات درخشانی را در حوزهٔ شعر مذهبی در زمینهٔ مرثیه به بار آورده است.

گلی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بررسی زیبایی‌شناسی اشعار آیینی بعد از انقلاب با تکیه بر اشعار محمدعلی مجاهدی و سیدحمیدرضا برقعی» دفترهای شعر مجاهدی و برقعی را با تکیه بر دیدگاه‌های بلاغت سنتی و معهود ادب فارسی تحلیل و ارزیابی کرده و به این نتایج رسیده است: اول اینکه هر دو شاعر از عوامل زبان‌شناسانه کمتر استفاد کرده‌اند. دوم اینکه در اشعار هر دو شاعر، بسامد آرایه‌های لفظی مانند تکرار و جناس، واج‌آرایی و اشتقاق بسیار زیاد است؛ همچنین موسیقی کناری حاصل از قافیه، به‌ویژه ردیف نیز در شعر هر دو شاعر فراوان است. سوم اینکه آرایه‌های تلمیح، تضمین و اقتباس به‌دلیل ماهیت شعر مذهبی و لزوم استناد و استدلال برای پذیرش بهتر خواننده در شعر هر دو شاعر به‌فراوانی دیده می‌شود.

محلاتی (۱۴۰۰) در مقالهٔ «بررسی محتوایی اشعار منقبت و مرثیت اهل بیت درآثار غلامرضا سازگار» ضمن تعریف و تبیین مقولهٔ شعر مذهبی، به‌لحاظ محتوایی مناقب و مراثی پیامبر اکرم (ص)، حضرت زهرا (س)، امام علی (ع)، امام حسن (ع) و امام حسین (ع) را تحلیل و ارزیابی کرده است. در هر بخش، سیر تحلیل اشعار ذکرشده بر اساس ولادت تا شهادت حضرات معصومین است. به‌لحاظ وقایع تاریخی و روایی نویسنده با عنوان‌نویسی ذیل هر واقعه، آن را در بستر شعر غلامرضا سازگار تبیین و تشریح کرده است.

عسگری پیربلوطی (۱۴۰۰) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل آشنایی‌زدایی در اشعار سیدحمیدرضا برقعی» ضمن معرفی شعر مذهبی و مؤلفه‌های آشنایی‌زدایی در شعر، اشعار سیدمحمدرضا برقعی را به‌لحاظ مؤلفه‌های یادشده بررسی نموده و به این نتایج دست یافته است: اول اینکه برقعی در قواعد زبانِ هنجار تغییراتی وارد کرده که باعث برجسته‌سازی زبان شده است. دوم اینکه در اشعار برقعی تغییر در ساخت‌های زبانی برای دستیابی به سبک و سیاق نو در شاعری بیشترین بسامد آشنایی‌زدایی را ایجاد نموده است. سوم اینکه آنچه در اشعارحمیدرضا برقعی برجستگی ویژه‌ای داشته و سبب آشنایی‌زدایی در اشعار وی شده، هنجارشکنی در قافیه، توجه به نماد و سمبل قافیه‌افزایی، قاعده‌افزایی، توجه به صور خیال و تصاویر زیبا و نوین، ارائهٔ انواع صنایع بدیعی و ترکیبات تازه، توجه به انسجام و

هماهنگی در شعر و اهتمام به وحدت است.

افکاری و دیگران (۱۴۰۲) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل سبک فکری اشعار مرتضی امیری اسفندقه بر اساس نظریهٔ سبک‌شناسی لایه‌ای» دربارهٔ سبک فکری امیری اسفندقه به این نتیجه دست یافته‌اند که هدف اصلی شاعر از به‌کار گرفتن این صور خیال، وسعت بخشیدن به گسترهٔ زیبایی‌شناسانهٔ افکار خود بوده است. تشبیهات اشعار امیری عمدتاً ساده‌یاب و حسی هستند. همچنین امیری با بهره‌گیری مکرر از استعاره‌های مصرحه، به ایجازی منطقی دست یافته است. غالب این استعاره‌ها تأویل‌پذیر و زاییدهٔ ذهنیتی هستند که پدیده‌های گوناگون را در سطح ظاهری به‌جای هم می‌نشاند. از این منظر، توجه به تحلیل تشبیهات مذکور از جنبهٔ هنجارگریزی معنایی می‌تواند برای این پژوهش مفید واقع شود.

صادقی و دیگران (۱۴۰۲) در مقالهٔ «خوانش مقایسه‌ای ترکیب‌بند «رثای امام حسین (ع) صباحی بیدگلی با ترکیب‌بند محتشم کاشانی بر اساس هنجارگریزی معنایی» ترکیب‌بند محتشم کاشانی و صباحی بیدگلی را بررسی و بر اساس مؤلفه‌های خاصی از هنجارگریزی معنایی، شعر مورد نظر از بیدگلی و محتشم را سنجش و ارزیابی کرده‌اند. صادقی و دیگران در این پژوهش به این نتیجه دست یافته‌اند که صباحی بیدگلی بیشتر از تشبیهات بلیغ و استعاره‌های صریح استفاده کرده و هنجارگریزی معنایی را با چاشنی آرایه‌هایی چون تلمیح، تناسب، جناس و تضاد درآمیخته و زیبایی ترکیب‌بندش را افزایش و آن را از ابتذال نجات داده است.

۳. مبانی نظری

۳-۱. هنجارگریزی

در تعریف هنجارگریزی گفته شده است: «شاعر می‌تواند در شعر خود با جابه‌جا کردن عناصر سازندهٔ جمله از قواعد نحوی زبان هنجار، گریز بزند و زبان خود را از آن هنجار متمایز سازد» (صفوی، ۱۳۷۳: ۵۴).

> شاعر خود را مقید به قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار نمی‌داند و در محور جانشینی دست به انتخاب می‌زند و اثر خود را برجسته می‌کند. هنجار گریزی معنایی، گریز از قواعد معنایی زبان هنجار در همنشینی و ترکیب واژه‌ها با یکدیگر است. همنشینی واژه‌ها بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، تابع محدودیت‌های خاص خود است (همان: ۵۲).

۳-۱-۱. آشنایی‌زدایی شیوه‌ای برای هنجارگریزی

آشنایی‌زدایی در اثر هنری، روشی برای نو کردن کلام است. هدف از استفادهٔ آشنایی‌زدایی در کلام به‌نوعی، مواجه کردن مخاطب با متنی است که برای او آشنایی داشته، اما در آن دخل و تصرفی صورت گرفته است. «آشنایی‌زدایی شامل همهٔ شگردهایی است که

در برجسته‌سازی یک متن ادبی دخیل هستند و معمولاً با نوعی هنجارگریزی همراهند؛ می‌توان گفت آشنایی‌زدایی نتیجهٔ برجسته‌سازی و هنجارگریزی است» (رحیمی و دهقانی، ۱۳۹۶: ۱۸۲). آشنایی‌زدایی معنایی یکی از شیوه‌های چندگانهٔ آشنایی‌زدایی است (همان: ۱۸۴). آنچه بین دو لفظ هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی مشترک است، انحراف از نُرم یا شکستن رسوم معهود پیشینیان در متنی ادبی است. شفیعی کدکنی دربارهٔ آشنایی‌زدایی گفته است:

> آشنایی‌زدایی یعنی حرف‌های تکراری و دستمالی شده‌ی دیگران را در ساخت و صورتی نو عرضه کردن و با فعال کردن «هنرسازه»های مرده چیزهایی را که بسیار تکراری و آشنا و بی‌رمق هستند به گونه‌ای درآوردن که خواننده احساس غرابت و تازگی کند و در نظرش امری بدیع و نو جلوه‌گر شود، همان معنی بیگانه در تعبیر شاعران عصر صفوی (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۰۴).

۳-۲. هنجارگریزی معنایی

در هنجارگریزی معنایی، معمولاً برای صورت یا واژهٔ معهود، معنایی جدید وضع می‌کنند یا معنای جدید همنشین معنای قدیم آن صورت یا واژه می‌شود و معمولاً بر آن معنای قدیم تقدم می‌یابد.

اصولاً هنجارگریزی معنایی به‌منظور توصیف و تبیین شکستن هنجارهای معهود و جایگزین کردن هنجارهای تازه برمی‌آید. این مهم اغلب در دانش بلاغت، برخی از آرایه‌های بدیعی مانند متناقض‌نما، تجاهل‌العارف و اغراق و برخی از صورت‌های خیالی مانند تشبیه، استعاره، کنایه و تشخیص دانش بیان دیده می‌شود. بر این اساس، هنجارگریزی معنایی اتفاقاً نه امری تحلیلی، بلکه توصیف و تبیینی برای استفادهٔ آرایه‌های بدیعی اشاره‌شده و صورت‌های خیالی نامبرده است. آنچه گفتیم دربارهٔ هنجارگریزی معنایی و نسبت آن با بلاغت سنتی، به‌نوعی مؤید گفتهٔ لیچ دربارهٔ هنجارگریزی معنایی است: «در هنجارگریزی معنایی عبارات و جملات در شیوه و معنی جدیدی استفاده می‌شوند طوری‌که معانی آن‌ها با مفاهیم متعارفی که در زبان معیار دارند، متفاوت باشد» (لیچ، ۱۹۶۹: ۴۰)؛ بنابراین، شاعر بدون صورت‌های خیالی نامبرده و آرایه‌های بدیعی مذکور، گویی ابزاری کارآمد برای خلق معنی جدید در اختیار ندارد.

درواقع، تغییر هنجارهای معنایی در کلام با توجه به دانش بلاغت سنتی از دو مسیر مهم می‌گذرد: ۱. صورت‌های خیالی در دانش بیان ۲. برخی از آرایه‌ها به‌ویژه آرایه‌های معنوی در دانش بدیع. نکتهٔ حائز اهمیت اینجاست که در دانش بیان، حتماً با جایگزینی صورت خیالی تازه به جای صورت پیشین یا معهود مواجهیم؛ برای نمونه، اگر شاعری دربارهٔ نسبت گل با چهرهٔ زیبای معشوق در صورت خیالی تشبیه سخن گفته است و این امر تکراری به نظر می‌رسد، شاعری دیگر تلاش می‌کند که برای خروج از ابتذال و تکرار تصویر شاعر پیشین، با حفظ سنت یا الگوی نسبت گل با چهرهٔ معشوق، صورت خیالی

استعاره را جایگزین تشبیه نماید. در دانش بدیع شاعر همواره دربارهٔ یک سنت معنایی مشخص تردید می‌نماید. مثلاً در متناقض‌نما معنا به نبود امکان حقیقی گره می‌خورد یا در تجاهل‌العارف دربارهٔ نسبت یا شباهت یک چیز به چیزی دیگر تردید می‌کنیم. صفوی یکی از راه‌های محقق شدن کارکرد زبانی قاعده‌کاهی را منوط به هنجارگریزی معنایی دانسته و گفته است: «از میان قاعده‌کاهی‌های مطرح شده از سوی لیچ، آنچه درواقع می‌تواند قاعده‌کاهی به حساب آید و ابزاری برای آفرینش شعر تلقی شود، قاعده‌کاهی‌های زمانی، سبکی، نوشتاری، واژگانی و به‌ویژه معنایی است» (صفوی، ۱۳۷۳: ۸۶). درواقع، بین قاعده‌کاهی با هنجارگریزی معنایی همواره نسبتی برقرار می‌شود. این نسبت در بلاغت سنتی از رهگذر صنایع بدیعی مشخص و صورت‌های خیالی دانش بیان، امکان‌پذیر می‌شود. اگر سخن از قاعده‌کاهی کرده‌ایم، با هنجارگریزی معنایی بی‌تناسب نیست؛ زیرا «بخش عمدهٔ علم بیان از جمله استعاره و مجاز و کنایه در بخش قاعده‌کاهی معنایی می‌گنجد» (ویسی، ۱۳۹۵: ۹۸).

چیزی که در نزد قدما روشی برای رفع ابتذال در نظر گرفته می‌شد، امروزه با عنوان آشنایی‌زدایی شناخته می‌شود. اصولاً از آشنایی‌زدایی استفاده می‌شود که متن برای مخاطب طراوات و تازگی داشته باشد. آشنایی‌زدایی امری نسبی است، نه امری مطلق؛ بنابراین، باید آن را امری توصیفی و دارای مراتب، شناسایی کنیم:

> آشنایی‌زدایی باید با دو مبنا سنجیده شود؛ یکی نسبت به زبان معیار و دیگری نسبت به خود زبان ادبی. برای مثال اگر شاعری در دورهٔ ما شعری به زبان و قالب کلاسیک بسراید، نسبت به زبان معیار آشنایی‌زدایی دارد؛ زیرا هم قاعده‌افزایی (وزن، قافیه و موسیقی سنّتی شعر) در آن صورت گرفته است و هم هنجارگریزی (صور خیال و ...) دارد. امّا نسبت به ادبیات فاقد آشنایی‌زدایی است، زیرا تکرار قالب، وزن، تشبیه‌ها، استعاره‌ها و... باعث نوعی یکنواختی و عادت در ذهن خوانندگان می‌شود و دیگر در گوش آنها طنینی زیبا نمی‌افکند. استعاره‌های قدیمی بر اثر تکرار، ارزش زیباشناختی خود را از دست داده‌اند (شریفیان، ۱۳۹۹: ۶۶).

برخی از محققان بر این باورند که در هنجارگریزی معنایی، واژگان شعر نمی‌توانند در محور همنشینی و جانشینی مطابق با عرف و هنجارهای عادی زبان باشد (شمیسا، ۱۳۹۴: ۲۸۵). شفیعی کدکنی دربارهٔ هنجارگریزی معنایی باور دارد که مصادیق آن را باید ذیل صور خیالِ تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه جست‌وجو کرد. همچنین، وی بر این عقیده است که می‌توان این مصادیق را در صنایع بدیعی‌ای همچون تشخیص، حس‌آمیزی و تناقض دنبال کرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۱).

در مقولهٔ شعر، پژوهشگران بر این باورند که زبان بستری را برای تحول و تطور و آفرینش معنای جدید ایجاد می‌کند. بدین معنا که «در شعر، همواره حوزهٔ معنی بیشتر از سطوح دیگر زبان، مورد برجسته‌سازی قرار می‌گیرد و اوج خلاقیت هنری و ادبیت متن در قلمرو

معانی رقم می‌خورد» (محمدلو و دیگران، ۱۴۰۱: ۶۸). به بیان روشن‌تر، در هنجارگریزی معنایی همواره، به‌سبب جدایی مدلول‌های آشنا از دال‌هایشان و پذیرفته شدن مدلول‌های جدید برای این دال‌ها، معنا به‌تعویق می‌افتد (ر. ک: سجودی، ۱۳۷۹: ۵۰۱).

شاعر از هنجارگریزی معنایی استفاده می‌کند تا شعر خود را از ورطهٔ ابتذال نجات دهد. درواقع، مسئلهٔ رفع ابتذال از تصویر و معنی در شعر به میانجی هنجارگریزی صورت می‌پذیرد. یکی از شروط هنجارگریزی سنجیده و پخته در شعر، قابل‌درک و فهم بودن آن برای مخاطب است؛ یعنی، نمی‌شود هنجارگریزی معنایی‌ای را در شعر ایجاد کرد بدون این‌که فهم مخاطب را نادیده گرفت؛ بنابراین، ایجاد مضمون جدید به‌تبع مؤلفه‌های هنجارگریزی معنایی باید مبتنی بر فهم مخاطب باشد و این یکی از شروط سخن بلیغ است. در این باره گفته شده است:

> مسئلهٔ ابتذال در هنر، بدین گونه قابل طرح است که نویسنده و شاعر را ملکه چنین باشد که بی‌پروا باستعمال واژه‌ها و ترکیبات عامیانه و بازاری دست یازد و بی‌محابا بتألیف کلمات غیراصیل و اصطلاحات مستعبده خو گیرد. آشکار است که توصیف سخت بفصاحت و بلاغت موقعی تحقق می‌پذیرد که اجزاء آن- کلمات و تراکیب- نیز دارای درستی و سلامت و عاری از عیوب باشد وگرنه ذوق از شنیدن آن بیزاری جسته و با نفرت متلقی می‌شود. ابن‌خلدون در مقدمهٔ معروفش در تنبیه شعرا و نویسندگان از ترکیب‌های سست و پیچیده- آنان را باستعمال ترکیباتی که معانی آنها، در مقام فهم بر الفاظ سبقت می‌گیرد، تشویق کرده و شیوهٔ مرضیه را در این می‌داند که الفاظ و جملات با معانی مطابق و بلکه شایان‌تر نیز باشد؛ زیرا اگر در جمله‌ای معانی بسیار نسبت بالفاظ موجود باشد، ذهن شنونده و خواننده را بژرف‌اندیشی وادار کرده و سبب نژندی خاطر او و رها کردن مطلب می‌شود. محقق نامبرده را عقیده بر این است که شعر و سخن باید دارای وصف سبقت معانی بر الفاظ- در ذهن خواننده یا شنونده- باشد تا از نعمت بلاغت بهره‌ور گردد (رضانژاد (نوشین)، ۱۳۶۷: صدوسی‌وچهار و صدوسی‌وپنج).

بنابراین، هنجارگریزی معنایی به‌مثابه نوعی تصرف در مضمون پیشینیان برای رفع ابتذال در شعر به‌شمار می‌آید: «تصرف ابتذال را زائل می‌سازد و مضمون مبتذل را به غرابت می‌کشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۳۴). جایگاه انحراف از نُرم یا هنجارگریزی در ادبیات فارسی بیش از هر زمان، با مستولی شدن سبک هندی و مقلدان آن برجسته شده است. در این باره ذکر شده است: «شاعران سبک هندی برای گریز از ابتذال حاکم در شعر عصر تیموری، تغییراتی در حوزهٔ ژرف‌ساخت سخن خویش انجام دادند. ایشان توجه خود را بیشتر معطوف به معنا کردند» (رضایی و نقی‌زاده، ۱۳۹۴: ۹۱).

بنابراین، تحلیل و ارزیابی مؤلفه‌های بلاغی شعر، سیر تطور معنا را آشکار می‌کند و نشان می‌دهد شاعر به‌میانجی کدام مؤلفه‌های بلاغی توانسته است از مضمون معهود پیشینیان فاصله بگیرد و معنای تازه را بیافریند؛ بنابراین، «چون نرم‌های فکری در نرم‌های زبانی

متجلی می‌شوند، به جای ورود در مسائل فکری معمولاً مسائل زبانی را مطرح می‌کنند» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۸).

۳-۳. مؤلفه‌های هنجارگریزی معنایی

۱-۳-۳. در حوزهٔ بیان

۱-۱-۳-۳. تشبیه

استفاده از تشبیه‌های نامأنوس یا ناشناخته و مجازهای ناآشنا در شعر می‌تواند یکی از راه‌های هنجارگریزی شاعر باشد. در این باره گفته شده است: «هر هنرمندی دانسته و نادانسته شگردهای هنجارگریزی را به کار می‌گیرد. یک شاعر بیان شگفت‌آور را از راه تشبیه‌های نامتعارف تجربه می‌کند؛ شاعری دیگر مجازهای پیشتر ناشناخته را به کار می‌گیرد» (احمدی، ۱۳۷۴: ۳۰۵). به بیان روشن‌تر اغلب محققان بر این باورند: «به کارگیری مشبّه و مشبّه‌به‌های تکراری باعث ایجاد ابتذال در شعر می‌شود؛ در نتیجه شاعران با استفاده از مشبّه و مشبّهٌ‌به‌های غیرتکراری و بدیع، سعی در گریز از هنجارهای ادبی در شعرشان دارند» (سالمیان و سلیمانی، ۱۳۹۵: ۲۶)؛ بنابراین، تصرف در مشبه و مشبه‌به با هدف ایجاد تشبیهی نو و خروج از ابتذال، راهکاری برای هنجارگریزی در شعر است.

در میان تشبیهات گوناگون، تشبیه تفضیل این ظرفیت را دارد که بستری را برای ایجاد مضمون و معنای تازه فراهم آورد. اغلب پژوهشگران بر این باورند که به‌میانجی تشبیه تفضیل «معمولاً تشبیهات مبتذل یعنی تکراری و پیش‌پا افتاده را نو می‌کردند و بدان غرابتی می‌دادند» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۲۵).

۲-۱-۳-۳. استعاره

استعاره صورت بیانی‌ای است که از آن برای رفع ابتذال از تشبیه معهود استفاده می‌شود. شاعر زمانی از استعاره استفاده می‌کند که تشبیه بر اثر بسیاری کاربرد، در ورطهٔ ابتذال افتاده باشد. شاعر تصویر موجود در این تشبیه را اخذ و آن را در صورت بیانی استعاره استفاده می‌نماید.

> قبل از هر چیزی، آنچه در استعاره، موجب تأثیر و بلاغت می‌شود این است که سخن، جریان عادی ندارد و به‌اصطلاح آشنایی‌زدایی می‌کند؛ شنونده وقتی با این سخن برخورد می‌کند که «ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد» متوجه یک نوع جریان غیرعادی کلام می‌شود که «کدام ستاره است که می‌تواند ماه شود آن هم ماه مجلس!» آنگاه ذهن او به تلاش و جست‌وجو می‌پردازد و این تلاش و جست‌وجو از تذکار و یادآوری «مجلس» در پیشینهٔ ذهنی‌اش شروع می‌شود به تفصیل آن واحد نفسانی که از «مجلس» در ذهن او وجود دارد می‌پردازد و به تداعی، جزئی را که با «ماه و ستاره» شباهتی دارد برمی‌گزیند و در نتیجه درمی‌یابد که لفظ «ستاره» یا «ماه» چرا جز بر مذکور، اطلاق شده است (چاوشی، ۱۳۸۱: ۱۳۴).

۳-۱-۳-۳. کنایه

کنایه می‌تواند به‌مثابهٔ یکی از شیوه‌های هنجارگریزی تلقی شود به‌شرطی که در آن کنایه دخل و تصرفی صورت پذیرفته باشد یا با کنایهٔ تازه‌ای روبه‌رو باشیم که برای مخاطب احتمالاً نو و دور از ذهن به نظر می‌رسد. به‌لحاظ معیار آشنایی مخاطب، کنایه را به دو دسته تقسیم کرده‌اند: ۱. کنایه زبانی ۲. کنایه‌های قاموسی و سنتی. کنایه‌های زبانی در زبان و در میان عموم رواج دارند و به تعبیری کنایه‌های مردمی به‌شمار می‌آیند (کزازی، ۱۳۸۱: ۷۲). باید در نظر داشت که این کنایه‌ها در محدودهٔ ادبیات قرار نمی‌گیرند و اغلب کاربرد آن‌ها زبانی است تا ادبی (سنچولی، ۱۳۹۱: ۱۲۰)؛ اما کنایه‌های قاموسی و سنتی از آن دسته کنایاتی است که در فرهنگ لغت نیز وجود دارد و ذهن به محض شنیدن آن‌ها از معنای نزدیک به معنای دور منتقل می‌شود (همان: ۱۲۲).

۴-۱-۳-۳. تشخیص یا انسان‌نمایی

معمولاً، قدما تشخیص (personification) را یکی از گونه‌های استعاره، یعنی استعارهٔ مکنیه، دانسته‌اند. «تشخیص چنین است که گوینده برای تصویر معانی مجرّده، اشخاصی تصوّر کرده، کردار و گفتار زندگان را به آنان منسوب دارند» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۸۶). کوچش دربارهٔ تشخیص باور دارد: «در جاندارپنداری، ویژگی‌های انسانی به پدیده‌های غیرانسانی داده می‌شود. گرچه جاندارپنداری در ادبیات معمول است، اما در گفتمان روزمره نیز فراوان دیده می شود؛ مانند: «زندگی فریبم داد» یا «تورم سودهای ما را بلعید»... جاندارپنداری به ما این امکان را می‌دهد از دانشی که دربارهٔ خود داریم، برای درک سایر جنبه‌های هستی مثل زمان، مرگ، نیروهای طبیعی، اشیای بی‌جان و غیره استفاده کنیم» (کوچش، ۱۳۹۳: ۶۵ و ۸۸). تشخیص نیز یکی از مؤلفه‌های هنجارگریزی معنایی است.

۲-۳-۳. در حوزهٔ بدیع

۱-۲-۳-۳. متناقض‌نما

یکی از پربسامدترین شیوه‌های ایجاد هنجارگریزی معنایی در شعر، استفاده از متناقض‌نماست. ««متناقض‌نما» یا پارادوکس (paradox) برگرفته از paradoxum در لاتین از واژهٔ یونانی paradoxon مرکب از para به معنی مقابل یا «متناقض» و doxa به معنی عقیده و نظر» است (چناری، ۱۳۷۷ :۱۳). «در بلاغت، سخنی است که متناقض با خود و نامعقول به نظر می‌رسد، اما می‌توان آن را از طریق تفسیر یا تأویل به سخنی دارای معنی باارزش تبدیل کرد» (همان: ۱۴).

دربارهٔ متناقض‌نما به‌منزله یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی، ذکر شده است:

> متناقض‌نما سخنی است آشنایی‌زدایی شده و این شگفتی سبب برجستگی لفظ و معنی می‌شود. باید آشنایی‌زدایی شود تا بازشناسی جدیدی به دست آید. کلمات و اصطلاحات آشنا، همان چیزهایی است که بر اثر تکرار مستعمل شده و دیگر به آن‌ها به‌طور خودکار عکس‌العمل نشان می‌دهیم (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۳۶).

متناقض‌نمایی به سبب نو کردن تصویر و خلاف معمول ارائه دادن یک امر از پیش به اثبات رسیده، میانجی‌ای برای نو کردن مضمون و تصویر و به‌تبع آن هنجارگریزی در شعر است. در این باره گفته شده است: «تصاویر متناقض‌نما جدید و نوآیین و معلوم است که مضامین نوآیین و جدید چقدر ذوق‌پذیرتر و ذهن‌نشین‌ترند از مضامین کهنه و مکرر که چه‌بسا گریز و رمندگی ذوقی را نیز سبب می‌شوند» (راستگو، ۱۳۶۸: ۲۹). در تأیید این مطلب، گفته می‌شود که تصاویر متناقض‌گونه:

> تازه و غریب و خلاف عادت است. ذهن ما چون با امور معمول و با منطق طبیعت عادت کرده در غفلت عادت غوطه‌ور است. ما در درون نظام‌های علّی و معلولی زندگی معمول خود را می‌گذرانیم و تمام پدیده‌های جهان را منطبق با منطق عادت خویش و قوانین ثابت جهان معنی می‌کنیم. پارادوکس از طریق عادت‌شکنی و مخالفت با منطق، اعجاب ذهن را بر می‌انگیزد (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۲۹).

متناقض‌نما به دو صورت در شعر ظاهر می‌شود: ۱. ترکیبی ۲. تعبیری. متناقض‌نمای ترکیبی ارزش هنری بیشتری نسبت به متناقض‌نمای تعبیری دارد. متناقض‌نمای تعبیری مبتنی است بر خلاف‌آمد عادت در مفهوم یک مصراع یا این‌که بیت به‌صورت عبارت یا تصویر و تعبیر به کار می‌رود (گلی و بافکر، ۱۳۸۷: ۱۴۳)؛ اما در متناقض‌نماهای ترکیبی از جنبهٔ مفهومی، دو وجه یک ترکیب، یکدیگر را نقض می‌نمایند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۴).

۲-۲-۳-۳. حس‌آمیزی

حس‌آمیزی مبتنی بر دو گونه از آمیختگی حواس با یکدیگر است: «گاهی امری که مربوط به یکی از حواس پنج‌گانه است، دارای ویژگی حس دیگری دانسته شده است، مانند «گفتار» که شنیدنی است به رنگ «سبز» دیدنی تلقی شده است. گاه یک امر انتزاعی مانند «بخت، تنهایی و خلوت» مانند یک پدیدهٔ محسوس دارای مزهٔ شیرین یا تلخ تصور شده است» (بهمنی مطلق، ۱۳۹۶: ۷۲).

«حس‌آمیزی (synaesthesia) از انواع اسناد مجازی و شیوه‌های آشنایی‌زدایی است که از دخل و تصرف خیال در حوزهٔ حواس حاصل می‌شود به دو شکل: الف. اسناد اوصاف و افعال حسی به حس دیگر ۲. اسناد متعلقات حواس ظاهر به علوم معقول» (گلچین و رشیدی، ۱۳۹۰: ۳۰۶).

۳-۲-۳-۳. تجاهل‌العارف

«متکلم از امری معلوم آن‌چنان پرسش می‌کند که از امری مجهول و با آنکه چیزی را می‌داند، در معرفت آن تجاهل می‌نماید» (رامی تبریزی، ۱۳۴۱: ۸۱)؛ درواقع، در تجاهل‌العارف معنی بازتعریف می‌شود. مؤلف یا شاعر معنای معهود پیشینیان را به میانجی طرح پرسش، نادیده می‌گیرد. «تجاهل‌العارف مبتنی بر سه رکن اصلی است: تخیّل، تشبیه و مبالغه. ژرف‌ساخت این صنعت، غالباً نوعی تشبیه مضمر است همراه با غلو» (شمیسا، ۱۳۶۸: ۸۰)؛ بنابراین، اغراق یا مبالغه جزء جداناشدنی تجاهل‌العارف (rhetorical question) در

هنجارگریـزی معنایـی اسـت.

۴-۲-۳-۳. اغراق

«اغـراق ادعـای وجـود صفتـی در کسـی یـا چیـزی اسـت بـه انـدازه‌ای کـه حصـول آن صفـت در آن کـس یـا چیـز بـدان حـد، محـال یـا بیـش از حـد معمـول باشـد» (کیـال، ۱۳۸۰: ۱۸). شمیسـا عقیـده دارد کـه آمیختگـی اغـراق بـا دیگـر شـیوه‌های بیانـی، دامنـهٔ آن را گسـترده‌تر می‌سـازد تـا بدانجـا کـه بایـد اغـراق را ماحصـل آفرینـش یـک تشـبیه یـا اسـتعاره بدانیـم (ر.ک: شمیسـا، ۱۳۹۴: ۲۵۹)؛ بنابرایـن، اغـراق نیـز امـکان آفرینـش معنایـی تـازه را فراهـم مـی‌آورد و می‌تواننـد ذیـل مؤلفه‌هـای هنجارگریـزی معنایـی قـرار بگیـرد.

۴. بحث و بررسی

۴-۱. تشبیه

مثال‌های زیر مصداق تشبیه تفضیل و هنجارگریزی معنایی‌اند:

این گل تر ز چه باغی اسـت که لب‌خشـکیده است　　نوشـکفته اسـت و به هر غنچه لبش خندیده اسـت
(انسانی، ۱۳۸۲: ۳۰۰)

حسـرت پـاش بـه چشـمان رکاب اسـت هنـوز　　این نهالی اسـت که بر سـرو، قَدش بالیده اسـت
(همان: ۳۰۱)

ز عمـر سـرو قـدش سـیزده بهـار گذشـته　　بـه گـرد مـاه رخـش، مـاه چـارده نرسـیده
(انسـانی، ۱۳۸۷: ۷۲)

بـا لبـت رنـگ عقیـق یمـن از یـادم رفـت　　همچنـان کـه جگـر خویشـتن از یـادم رفـت
(لطیفیـان، ۱۳۹۳: ۷۱)

۴-۲. استعاره

در نمونه‌هـای زیـر شـاعر بـرای آن‌کـه شـعر را از ورطـهٔ ابتـذال بیـرون بکشـد، بـا حـذف یکـی از ارکان تشـبیه، اسـتعاره‌ای را خلـق کـرده و بـر میـزان بلیـغ بـودن سـخن خـود افـزوده اسـت:

زمسـتانی سـیاه اسـت و سـپیدی سـر زد از موها　　ز بامـم بـرف پیـری را نمی‌روبنـد پاروهـا
(انسـانی، ۱۳۹۴: ۱۰۰)

برف پیری استعاره از موی سفید و بام استعاره از سر است.

یـک مـه و هفـده سـتاره، زخـم هفتـاد و دو داغ　　بـا هـزاران جلـوه ره‌پیماسـت روی نیزه‌هـا
(سازگار، ۱۳۸۷، ج۴: ۳۰۰)

مـه اسـتعاره از حضـرت اباالفضـل العبـاس (ع) و هفـده سـتاره اسـتعاره از هفـده رأس مقـدس از خانـدان عتـرت رسـول خداسـت.

میثم از خورشید اگر گفتی، ز ماهش هم بگو در کنار او سر سقاست روی نیزه‌ها
(همان)

خورشید استعاره از امام حسین (ع) و ماه استعاره از حضرت اباالفضل العباس (ع) است.

۴-۳. کنایه

در ابیات زیر، نمونه‌هایی از کنایات را می‌بینیم که شاعران مذهبی پیش از این عصر کمتر به استفاده از آن مبادرت ورزیده‌اند. استفاده از تعابیر محاوره و روزمره در آفرینش این کنایات از مؤلفه‌های اصلی هنجارگریزی معنایی نسبت به معنای معهود پیشینیان است:

بیا که منکر مولا اگرچه پخته ولی هنوز از دهنش بوی شیر می‌آید
(امیری اسفندقه، ۱۳۹۶: ۱۴۸)

جدا شده است و سر از نیزه‌ها درآورده است جدا شده است و نیفتاده است از پا، سر
(برقعی، ۱۳۹۳: ۴۸)

پامال جور و دستخوش کینه‌ام ببین ای کشتی نجات گذشت آب از سرم
(انسانی، ۱۳۸۲: ۳۳۹)

چشمی که در بهشت تو گریان نمی‌شود باید حواله داد به دست جهنمش
(لطیفیان، ۱۳۸۶: ۸۶)

روی دست تو ندیده است کسی دریادل چون خدا خواست که نایاب کند دریا را
(برقعی، ۱۳۸۷: ۲۶)

این قصه آب می‌خورد از چشم شور ماه نسبت به ماه طایفه از بس حسود بود
(همان: ۲۸)

۴-۴. تشخیص

در شعر مذهبی، معمولاً تشخیص‌ها برای مخاطب عادت‌زدایی خاصی دارند؛ زیرا عنصر عاطفه و احساس را می‌توانند به عنصری متضاد آن گره بزنند. مثلاً، مؤلفه‌ای از رزم با بزم در یک بستر می‌نشیند و خلق معنا می‌نماید. در برخی از تشخیص‌های مذکور، ملائمات انسانی به‌صورت آشکارا نیامده است؛ اما در برخی دیگر مانند دست باد، پای چوب و قد نیزه، این ملائمات را ملاحظه می‌کنیم:

والله قسم گریسته خون تیغی که بر این گلو رسیده
(سازگار، ۱۳۹۲، ج۵: ۸۳۰)

لباس رزم ندارد هنوز رزم ندیده هنوز چشم رکابی ندیده پاش به دیده
(انسانی، ۱۳۸۷: ۷۲)

بیت بالا دربارهٔ حضرت قاسم (ع) است. مشهور و منقول است که حضرت در کربلا سن کمی داشتند و طبق برخی از مستندات، سیزده‌ساله بوده‌اند. در برخی از مقاتل آمده است

که پای حضرت به رکاب اسب نمی‌رسیده است و این نشان از سن کم این شهید کربلا دارد.

نی عجب با کوه عصیان، عفو نازم را کشد — رو به سوی مظهر عفو اله آورده‌ام
(سازگار، ۱۳۸۷، ج۴: ۴۹۳)

سقا به آب لب ز ادب آشنا نکرد — از آب پرس از چه ز سقا حیا نکرد؟
(انسانی، ۱۳۸۲: ۲۸۱)

داغ تو اعظم است، تحمل نمی‌شود — در حیرتم چگونه قد نیزه تا نشد؟!
(لطیفیان، ۱۳۸۶: ۹۰)

وقتی لبت را زیر پای چوب دیدم — می‌خواستم کاری کنم اما سه‌نقطه
(همان: ۱۲۰)

دیشب که گیسویم به دست باد افتاد — گفتم بکش، باشد ولی از پشت سر نه!
(همان: ۱۱۶)

در کربلا بکارید شمشیرها سرم را — عُزّی، هبل دوباره در کعبه محترم شد
(امیری اسفندقه، ۱۳۸۷: ۴۸)

۴-۵. متناقض‌نما

شعر مجالی برای سخن گفتن خلاف واقع و واقعیت است؛ زیرا از مؤلفهٔ خیال می‌تواند استمداد کند و جهانی خارق عادت را به مخاطب نشان دهد. به‌میانجی مؤلفهٔ بدیعی متناقض‌نما می‌توان از جهان واقعیت به جهان خیالی پلی زد و معنای تازه‌ای را آفرید:

با رعیتی خانهٔ ارباب باوفا — احساس می‌کنیم که ارباب‌زاده‌ایم
(لطیفیان، ۱۳۹۳: ۸۱)

هر فقیری هست دست خالی‌اش سرمایه‌اش — من فقیرم دست خالی را گواه آورده‌ام
(سازگار، ۱۳۸۷، ج۴: ۴۹۳)

معراج او به روی زمین شد ز پشت زین — همچون نبی عروج به سوی سما نکرد
(انسانی، ۱۳۸۲: ۲۸۲)

نخی از معجرت حبل‌المتین بهر امامان هم — به دستت شربتی داری شفای جان داروها
(انسانی، ۱۳۹۴: ۸۵)

ما خشک می‌شویم ولی بار می‌دهیم — دنیای گریه مزرعهٔ سبز محشر است
(لطیفیان، ۱۳۸۶: ۹۸)

بـال ملائـک اسـت کـه مـا را مـی‌آورد　　یعنـی سـواره‌ایم اگرچـه پیاده‌ایـم
(لطیفیان، ۱۳۹۳: ۸۱)

مشـک برداشـت کـه سـیراب کنـد دریـا را　　رفـت تـا تشـنگی‌اش آب کنـد دریـا را
(برقعی، ۱۳۸۷: ۲۵)

ایـن اشـک‌ها به‌پـای شـما آتشـم زدنـد　　شـکر خـدا بـرای شـما آتشـم زدنـد
(همان: ۲۳)

خبـر دهیـد که دریـا به چشـمه خواهـد ریخت　　خبـر دهیـد بـه یـاران غدیـر می‌آیـد
بیـا کـه منکـر مـولا اگرچـه آزاد اسـت　　بـه عرصـه‌گاه قیامـت اسـیر می‌آیـد
(امیری اسفندقه، ۱۳۹۶: ۱۴۷ و ۱۴۸)

۴-۶. حس‌آمیزی

شـاعر به‌میانجـی حس‌آمیـزی می‌توانـد ادراک مخاطـب را به‌چالـش بکشـاند. حسـامیزی در آرایه‌هـای ادبـی، آمیختـن دو یـا چنـد حـس اسـت در کلام، به‌گونـه‌ای کـه ایجـاد موسـیقی معنـوی بـه تأثیـر سـخن بیفزایـد. عبارت‌هایـی چـون «خبـر تلـخ» و «قیافـه بانمـک» نمونه‌هایـی از حس‌آمیـزی در ادبیـات عامیانـه اسـت کـه در آن‌هـا حـس شـنوایی و حـس بینایـی بـا حـس چشـایی آمیختـه شـده اسـت. به‌تبـع ایـن امـر و بـه میانجـی اسـتفاده از حس‌آمیـزی، معنـا نیـز از تصـرف شـاعر درمی‌آیـد و دگرگـون می‌شـود:

می‌رسـد به گوشـم گـرم بانـگ خطبه‌ای پُرشـور　　خطبـه‌ای کـه بعد از تو خوانـد خواهرت اینجا
(امیری اسفندقه، ۱۳۸۷: ۱۴۸)

چـه گفـت با تـو در آن لحظه‌های تشـنه حسـین　　کـدام زمزمـه سـیراب از امیـدت کـرد
(همان: ۶۰)

مـا تشـنگی شـنیدیم مـا تشـنگی نخوردیـم　　دریـای تشـنه‌لب را در نینـوا ندیدیـم
(همان: ۵۶)

۴-۷. تجاهل‌العارف

بـا تجاهل‌العـارف نیـز هماننـد صنعـت بدیعـی متناقض‌نمـا می‌تـوان اعجـاب و حیـرت مخاطـب را برانگیخـت. شـاعر بـا آن‌کـه می‌دانـد از خـلافِ واقعـی می‌خواهـد سـخن بگویـد، بـاز بااین‌حـال دربـارهٔ آن امـر طـرح پرسـش می‌نمایـد و بدیـن گونـه، معنـای جدیـدی را می‌آفرینـد:

آفتـاب محشـر کبراسـت روی نیزه‌هـا؟　　یـا هـلال دختـر زهراسـت روی نیزه‌هـا؟

عیسـی مریـم دوبـاره کـرده بر گـردون عروج　　یـا سـر نورانـیِ یحیی‌سـت روی نیزه‌هـا؟
(سازگار، ۱۳۸۷، ج۴: ۳۰۰)

تـو بـا علـی و بـا تـو علـی؛ روح واحدیـد نقـش علی‌سـت در دل آئینـه یـا تویـی؟
(امیری اسفندقه، ۱۳۹۶: ۱۵۰)

گـودال قتلـگاه اسـت یـا آشـیانهٔ وحـی؟ مـا حاجیـان مجـرم غـار حـرا ندیدیـم
(امیری اسفندقه، ۱۳۸۷: ۵۷)

واحیرتـا کـه ایـن دو، جوانـان زینب‌انـد یـا ایسـتاده تیـغ دو سـر در برابـرش؟
(برقعی، ۱۳۸۷: ۳۰)

۴-۸. اغراق

اغـراق نیـز هماننـد متناقض‌نمـا و تجاهل‌العـارف اعجـاب و حیـرت مخاطـب را برمی‌انگیـزد. بزرگ‌نمایـی به‌منظـور نشـان دادن امـری خـلاف واقـع سـبب خلـق معنـی تـازه می‌شـود:

ای خشـک‌لب کنـار فـرات از غمـت ببیـن دریاسـت در کنـار مـن از دیـدهٔ تـرم
(انسانی، ۱۳۸۲: ۳۴۰)

آب مهریـهٔ گل بـود و الا خورشـید در تـوان داشـت کـه مـرداب کنـد دریـا را
(برقعی، ۱۳۸۷: ۲۶)

۵. نتیجه‌گیری

بـا توجـه بـه پرسشـی کـه در ابتـدای پژوهـش مبنـی بـر جایـگاه هنجارگریـزی معنایـی در اشـعار سـازگار، انسـانی، امیـری اسـفندقه، لطیفیـان و برقعـی مطـرح شـد، قرایـن به‌دسـت‌آمده از ارزیابـی اشـعار ایـن شـاعران دسـتاوردهای زیـر را تبییـن می‌کنـد و نشـان می‌دهـد:

۱. آن‌هـا از صـور خیالـی همچـون تشـبیه، به‌ویـژه تشـبیه تفضیـل، اسـتعاره، به‌ویـژه بـرای زدودن ابتـذال یکـی از ارکان تشـبیه بـا خلـق اسـتعارهٔ مصرحـه، کنایـه، به‌ویـژه بـا اسـتفاده از تعابیـر محـاوره و روزمـره و تشـخیص یـا بـا نسـبت دادن افعـال و کنش‌هـای انسـانی بـه غیرذوی‌العقـول یـا بـا نسـبت دادن یکـی از ملائمـات انسـان ماننـد دسـت و پـا بـه موجـود غیرزنـده بهـره جسـته‌اند.

۲. اسـتفاده از صنایـع بدیعـی‌ای چـون متناقض‌نمـا، تجاهل‌العـارف و اغـراق سـبب اعجـاب و حیـرت مخاطـب و خلـق معنـی تـازه شـده اسـت.

۳. حسـامیزی شـیوه‌ای لطیف‌تـر بـرای خلـق معانـی تـازه و هنجارگریـزی بـوده کـه در بیـن شـاعران نامبـرده کمتـر بسـامد داشـته اسـت.

۴. شـاعران نامبـرده بـه میانجـی هنجارگریـزی معنایـی در شـعر مذهبـی خـود، توانسـته‌اند اولاً ظرفیـت خیـال و خلـق معنـای تـازه را در محـدودهٔ شـعر مذهبـی گسـترش دهنـد و ثانیـاً، معنـا را از ورطـهٔ ابتـذال بـه سـبب تکـرار آن توسـط سـنت معهـود پیشـینیان در شـعر، بیـرون بکشـند.

۵. هنجارگریـزی معنایـی درواقـع، فرصتـی را بـرای خلـق دوبـارهٔ معنـی و آفرینـش مجـدد مضمون- البتـه خـلاف آنچـه مخاطـب می‌پنـدارد- بـه وجـود مـی‌آورد.

۶. افـزون بـر دسـتاوردهای یادشـده، بایـد تأکیـد داشـت کـه هنجارگریـزی معنایـی مؤیـد و شـیوه‌ای بـرای توصیـف و تبییـن آرایه‌هـای بدیعـی مشـخص و صورت‌هـای خیالـی دانـش بیـان بـا

هـدف آشـنایی‌زدایی اسـت؛ بنابرایـن، می‌تـوان بـه میانجـی مؤلفه‌هـای نامبـردهٔ بلاغـت سـنتی، هنجارگریـزی معنایـی را در شـعر تبییـن و توصیـف نمـود.

کتابنامه

احمدی، بابک. (۱۳۷۴). *حقیقت و زیبایی*. چاپ هفتم. تهران: مرکز.

افـکاری، محسـن و دیگـران. (۱۴۰۲). «بررسـی و تحلیـل سـبک فکـری اشـعار مرتضـی امیـری اسـفندقه بـر اسـاس نظریـهٔ سبک‌شناسـی لایـه‌ای». *سبک‌شناسـی نظـم و نثـر فارسـی (بهـار ادب)*. ش ۹۴. صـص ۳۱-۴۸.

امیری اسفندقه، مرتضی. (۱۳۹۶). *سیاه‌مست تاک*. چاپ اول. تهران: شهرستان ادب.

انسانی، علی. (۱۳۸۲). *دل سنگ آب شد*. چاپ اول. تهران: جمهوری.

انسانی، علی. (۱۳۸۷). *یک دم*. چاپ اول. تهران: دفتر هنر و ادبیات هلال.

انسانی، علی. (۱۳۹۴). *گل و گلاب*. چاپ اول. تهران: منیر.

برقعی، سید حمیدرضا. (۱۳۸۷). *طوفان واژه‌ها*. چاپ چهارم. قم: ابتکار دانش.

برقعی، سید حمیدرضا. (۱۳۹۳). *رقعه*. چاپ اول. تهران: فصل پنجم.

بهمنـی مطلـق، حجـت‌الله. (۱۳۹۶). «جایـگاه و نقـش حسـامیزی در شـعر شـفیعی کدکنـی». *مجلـهٔ علـوم ادبـی*. س ۷. ش ۱۲. صـص ۶۷-۹۱.

چاوشی، حسین. (۱۳۸۱). *بلاغت از دیدگاه روان‌شناسی*. قم: خوشرو.

چنـاری، امیـر. (۱۳۷۷). *متناقض‌نمایـی در شـعر فارسـی*. چـاپ اول، تهـران: نشـر و پژوهـش فـرزان روز.

حیـدری، زهـرا. (۱۳۹۵). *بررسـی صـورت و معنـی در شـعر سـیّد حمیدرضـا برقعـی*. پایان‌نامـهٔ کارشناسـی ارشـد زبـان و ادبیـات فارسـی. زاهـدان: دانشـگاه سیسـتان و بلوچسـتان.

راستگو، سید محمد. (۱۳۶۸). *تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی*. چاپ دوم. تهران: سمت.

رحیمـی، سـید مهـدی و دهقانـی، زهـرا. (۱۳۹۶). «تحلیـل هنجـار گریـزی و آشـنایی‌زدایی سـبکی در شـعر قیصـر امین‌پـور». *پژوهـش زبـان و ادبیـات فارسـی*. ش ۴۶. صـص ۱۸۱-۲۰۲.

رضانـژاد (نوشـین)، غلامحسـین. (۱۳۶۷). *اصـول علـم بلاغـت در فارسـی*. چـاپ اول، تهـران: الزهـراء.

رضایـی، محمـد و نقـی‌زاده، آرزو. (۱۳۹۴). «فراهنجـاری در شـعر سـبک هنـدی». *مطالعـات زبانـی-بـلاغی*. س ۶. ش ۱۱. صـص ۶۹- ۹۴.

زارعـی، بشـیر. (۱۳۹۶). *شـاخصه‌های شـعر آیینـی در دوره‌ی معاصـر بـا تکیـه بـر اشـعار (علی‌اکبـر لطیفیـان، محمدعلـی مجاهـدی و عـلی انسـانی)*. پایان‌نامـهٔ کارشناسـی ارشـد زبـان و ادبیـات فارسـی. اراک: دانشـگاه اراک.

سازگار، غلامرضا. (۱۳۸۷). *نخل میثم*. ج ۴ و ج ۵. چاپ اول. تهران: چاپ و نشر بین‌الملل.

سـالمیان، غلامرضـا و سـلیمانی، خاطـره. (۱۳۹۵). «تحلیـل بلاغـی مجموعـه اشـعار محمّدعلـی

بهمنی بر مبنای مؤلفه‌های هنجارگریزی معنایی». *بلاغت کاربردی و نقد بلاغی*. س ۱. ش ۱. صص ۲۴-۴۰.
سجودی، فرزان. (۱۳۷۹). «درآمدی بر نشانه‌شناسی شعر». *مجموعهٔ مقالات چهارمین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی*، جلد اول. تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبائی.
سنچولی، احمد. (۱۳۹۱). «کنایه در شعر نیما یوشیج». *تاریخ ادبیات*. ش ۷۱. صص ۱۱۷-۱۳۰.
شریفیان، مهدی. (۱۳۹۹). «واکاوی نظامند هنجارگریزی «معنایی» در هشت کتاب». *بلاغت کاربردی و نقد بلاغی*. س ۵. ش ۱ (پیاپی ۹)، صص ۶۳-۷۶.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۳). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰). شاعری در هجوم منتقدان: نقد ادبی در سبک هندی پیرامون شعر حزین لاهیجی. تهران: آگاه.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). *شاعر آیینه‌ها*. چاپ سوم. تهران: آگاه.
شمیسا، سیروس. (۱۳۶۸). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: میترا.
شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). *کلیات سبک‌شناسی*. تهران: فردوس.
شمیسا، سیروس. (۱۳۹۴). *بیان*. تهران: میترا.
صادقی، شیوا و دیگران. (۱۴۰۲). «خوانش مقایسه‌ای ترکیب‌بند «رثای امام حسین (ع)» صباحی بیدگلی با ترکیب‌بند محتشم کاشانی بر اساس هنجارگریزی معنایی». پژوهش‌نامه امامیه. س ۹. ش۱۷. صص ۱۲۲-۱۵۱.
صفوی، کوروش. (۱۳۷۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات (نظم)*. تهران: چشمه.
عسگری پیربلوطی، فاطمه. (۱۴۰۰). *بررسی و تحلیل آشنایی‌زدایی در اشعار سیدحمیدرضا برقعی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. اهواز: دانشگاه پیام نور واحد اهواز.
فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.
کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۱). *زیبایی‌شناسی سخن پارسی (بیان)*. تهران: نشر مرکز، کتاب ماد.
کوچش، زلتن. (۱۳۹۳). *مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره*. تهران: سمت.
کیال، حسین. (۱۳۸۰). «اغراق در شعر فارسی». *آموزش زبان و ادب فارسی*. ش ۵۹. صص ۱۸-۲۳.
گلچین، میترا و رشیدی، سمیه. (۱۳۹۰). «جایگاه پارادوکس و حس‌آمیزی و انواع آنها در مثنوی مولانا». *ادب فارسی*. د ۱. ش ۳ و ۴ و ۵. صص ۲۹۵-۳۰۸.
گلی، احمد و بافکر، سردار. (۱۳۸۷). «متناقض نمایی (پارادوکس) در شعر صائب». *پژوهش‌های ادبی*. س ۵. ش ۲۰. صص ۱۳۱-۱۵۹.
گلی، الهام. (۱۳۹۹). *بررسی زیبایی‌شناسی اشعار آیینی بعد از انقلاب با تکیه بر اشعار محمدعلی مجاهدی و سید حمیدرضا برقعی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات

فارسی. کاشان: دانشگاه کاشان.
لطیفیان، علی‌اکبر. (۱۳۸۶). *سه‌نقطه*. چاپ اول. تهران: آرام‌دل.
محلاتی، علی. (۱۴۰۰). *بررسی محتوایی اشعار منقبت و مرثیت اهل‌بیت در آثار غلامرضا سازگار*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. مؤسسهٔ زبان و فرهنگ‌شناسی جامعه‌المصطفی العالمیه.
محمدلو، ذکیه و دیگران. (۱۴۰۱). «بررسی و نقد و تحلیل گونه‌های هنجارگریزی معنایی در شعر علی باباچاهی». *زیبایی‌شناسی ادبی*. د ۱۳. ش ۵۲. صص ۶۷-۹۶.
مرادی، کبری. (۱۳۹۱). «این غزل‌گریه‌ها که می‌بینی: نگاهی به جریان‌های شعر آیینی پس از انقلاب». *امامت‌پژوهی*. د ۲. ش ۵. صص ۱۵۱-۱۷۸.
وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۶). «متناقض‌نما (paradox) در ادبیات». *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*. س ۲۸. ش ۳ و ۴. صص ۲۷۱-۲۹۴.
ویسی، الخاص. (۱۳۹۵). *هنجارگریزی زبانی در شعر*. اهواز: دانشگاه پیام نور خوزستان.