Journal of Ritual Culture and Literature
Quarterly, Vol 1, No 2, Fall & winter 2022-2023, 149-174

The Role of Defamiliarization Based on Saeb and Bedil's Stylistic Components in Mohammad Sohrabi's Ritual Poems

Shirzad Tayefi*

Tohid Shalchian Nazer**

Abstract

Mohammad Sohrabi is one of the contemporary ritual poets, who uses the poetical name "Meaning". The six books of poetry published by him shows that he has a special interest in the Indian style and following Saeb and Bedil. Deviation from norm, as an important element, renewed Mohammad Sohrabi's ritual poetry compared to the ritual poetry of his predecessors, just as it made a distinction between Indian style poetry and previous styles. Several components of defamiliarization can be traced and followed in the Indian style. In the present study, we have tried to answer this question: Considering the stylistic features of Indian poetry, especially Saeb and Bedil poems, which of its features and components have Mohammad Sohrabi used to create defamiliarization in his poetry? To that aim, using an analytical-descriptive method and based on the evidence and documents obtained, we have shown that Sohrabi has created special combinations, and like Saeb and Bedil, has both made his poetic images more imaginative, and used this linguistic capacity in the service of content. His poetic taste is not only committed and in line with the public taste, but he has also taken a step towards creating universal motifs. The existence of rhetorical sentences in Sohrabi's poetry indicates another language capacity that has made the word in two independent expressions to be in the service of a single motif. Sohrabi's taste is not only in the service of pviviledged classes, but has been able to provide a ground for public familiarity with his poetry by using slang terms and common beliefs.

Keywoerds: Indian style, Defamiliarization, Ritual Poetry, Mohammad Sohrabi, Saeb, Bedil

* Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran (Corresponding Author), sh_tayefi@yahoo.com

** Ph.D. Student of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran, towhid17@yahoo.com

How to cite article:
Tayefi, S., & Shalchian Nazer, T. (2023). The Role of Defamiliarization Based on Saeb and Bedil Stylistic Components in Mohammad Sohrabi›s Poems. *Journal of Ritual Culture and Literature, 1***(2), 149- 174. DOI: 10.22077/jcrl.2022.4680.1011**

Copyright: © 2022 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/).

پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی
دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ۱۴۹ - ۱۷۴

نقش آشنایی‌زدایی مبتنی بر مؤلفه‌های سبک هندی (صائب و بیدل) در شعر آیینی محمد سهرابی

شیرزاد طایفی*
توحید شالچیان ناظر**

چکیده

محمد سهرابی از شاعران آیینی معاصر با تخلص «معنی» است. با سیری در شش دفتر شعری او به نظر می‌رسد وی به سبک هندی و تتبع از صائب و بیدل علاقهٔ خاصی دارد. انحراف از نُرم به‌مثابهٔ عنصری مهم، همان‌گونه که سبب تمایز شعر سبک هندی از اشعار دوره‌های پیشین شد، سبب نو شدن شعر آیینی محمد سهرابی نسبت به آیینی سرایان پیش از خود نیز شد. برخی از مؤلفه‌های آشنایی‌زدایی را می‌توان در سبک هندی ردیابی کرد. در پژوهش پیش‌رو کوشیده‌ایم به این پرسش پاسخ دهیم که با نظرداشت ویژگی‌های سبکی شعر هندی، به‌ویژه اشعار صائب و بیدل، محمد سهرابی از کدام ویژگی‌ها و مؤلفه‌های آن در ایجاد آشنایی‌زدایی در آفرینش شعر خود بهره گرفته است. به این منظور، با روش تحلیلی- توصیفی و بر اساس شواهد و مستندات به‌دست‌آمده، نشان داده‌ایم که سهرابی با خلق ترکیبات خاص، همانند صائب و بیدل هم تصاویر شعری خود را مخیل‌تر کرده، هم این ظرفیت زبانی را به خدمت مضمون درآورده است. ذوق شاعرانهٔ او صرفاً متعهد و همگام با ذوق عامه نیست، بلکه در راه خلق مضامین جهانی نیز گام برداشته است. وجود اسلوب معادله در شعر سهرابی، بیانگر ظرفیت زبانی دیگری است که سبب شده است لفظ در ساختار دو عبارت مستقل از هم در خدمت مضمونی واحد قرار بگیرد. ذوق سهرابی صرفاً در خدمت خواص هم نیست و با بهره‌گیری از اصطلاحات عامیانه و باورهای رایج در بین عموم، توانسته است زمینه‌ای برای انس عامه با شعر خود فراهم آورد.

کلیدواژه‌ها: سبک هندی، آشنایی‌زدایی، شعر آیینی، محمد سهرابی، صائب، بیدل.

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران(نویسنده مسئول) sh_tayefi@yahoo.com
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران towhid17@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۶/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۰۱

۱. مقدمه

محمد سهرابی از آیینی‌سرایانی است که به پیروی از شاعران سبک هندی، به‌ویژه، صائب و بیدل علاقهٔ خاصی دارد. تخلص شعری او «معنی» است و تاکنون شش دفتر شعر به چاپ رسانده است. به نظر می‌رسد وی قصد داشته است در جهت نوسازی معیارها، مضامین و سنت‌های اشعار آیینی، خلاف اغلب آیینی سرایان، طرز متفاوتی برگزیند. سبک هندی و تتبع از صائب و بیدل زمینه‌ای برای او فراهم کرده تا بتواند تجربهٔ آیینی‌سرایی متفاوتی از نوع آشنایی‌زدایی رقم بزند.

داد ضمن اشاره به منشأ آشنایی‌زدایی از صورت‌گرایان روسی می‌گوید:

> شگردی است که سبب می‌شود کهنه و عادت، بار دیگر نو به نظر برسد. غایت این عمل احیاء شیء و کل‌یشه است و موجب می‌گردد که به‌جای شناسایی، آن شیء یا کلیشه به چشم برجسته شود. آشنایی‌زدایی را عادت‌زدایی Dehabitualization نیز می‌نامند و می‌گویند موجب «رستاخیز کلمات» است: «بیدل‌نفسم، کارگه حشر معانی/ چون غلغله صور قیامت کلماتم» بیدل را بنیان‌گذار نظریهٔ رستاخیز کلمات در شعر فارسی نامیده‌اند (داد، ۱۳۸۵: ٤).

او همچنین از حوزه‌های متفاوت آشنایی‌زدایی در سطح گفتمان و زبان یاد می‌کند:

> آشنایی‌زدایی واژگانی یا قاموسی (Lexical Defamiliarization): وقتی واژه‌ای برخلاف انتظار خواننده یا شنونده در چهارچوب پذیرفته‌شده به کار رود...
>
> آشنایی‌زدایی نحوی (Syntactic Defamiliarization): دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در بحث از این مقوله بیشترین بسامد آن را در زبان فارسی در شعر فردوسی و سعدی عنوان می‌کند. این نوع آشنایی‌زدایی حاصل هنجارگریزی در مناسبات متعارف دستوری در زبان است...
>
> آشنایی‌زدایی در حوزهٔ کنش گفتاری (Defamiliarization and Speech Act): وقتی پدید می‌آید که کنش گفتاری در شرایطی نامتناسب با آن کنش گفتاری خاص روی دهد.
>
> آشنایی‌زدایی در حوزهٔ رئالیسم (Defamiliarization and Realism): در آثار رئالیستی وقتی روی می‌دهد که در متن اشاره به عناصری بشود که درهرصورت با انتظارات خواننده یا شنونده در بافت فرهنگی متعارف، مألوف نباشد (همان: ٤ و ٥).

شمیسا دربارهٔ انحراف از نُرم در ادبیات تأکید می‌کند که بنا به انواع ادبی، نرم‌های ادبی گوناگونی وجود دارد و نرم فقط در زبان نیست و انحراف از آن می‌تواند در زمینه‌های فکری نیز باشد: «چون نرم‌های فکری در نرم‌های زبانی متجلی می‌شوند، به‌جای ورود در مسائل فکری معمولاً مسائل زبانی را مطرح می‌کنند» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۸)؛ مثلاً، او باور

دارد تصرفاتی که شاعران در سنن ادبی یا تلمیحات می‌کنند، از مصادیق انحراف از نرم‌های فکری است. این مسئله به‌وفور در سبک هندی دیده می‌شود. اگر با نگاهی انتقادی به سبک هندی و سبک باروک (barocco) نگاه کنیم، می‌بینیم که یکی از نقاط اشتراک آن‌ها «نفی دورهٔ ادبی پیش از خود» است؛ برای نمونه، صائب به‌مثابهٔ یکی از سردمداران شعر سبک هندی «سنت‌ها را مورد تجدیدنظر قرار می‌دهد» (زیپولی، ۱۳٦۳: ۳٦). این همان چیزی است که در انحراف از نُرم مشاهده می‌کنیم.

رضایی و نقی‌زاده در «فراهنجاری در شعر سبک هندی» دربارهٔ دلیل انحراف از نُرم شاعران سبک هندی یادآور می‌شوند:

> 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 و رفته‌رفته از اعتدالی که در شاعران ایرانی بود، به افراط در ویژگی‌های شعری و طرز تزریق رسیدند (رضایی و نقی‌زاده، ۱۳۹٤: ۹۱).

نیکوبخت دربارهٔ «طریق تزریق» می‌نویسد: شعر یا نثری است که ظاهراً از تمام مختصات صوری، زبانی و ادبی نقیضه برخوردار است و شاعر در آن با به کار بردن کلماتی بامعنی، ابیاتی موزون و مقفی، به استقبال اشعار جدّ متقدمان یا معاصران، در همان سبک، قالب و وزن، بیتی به کلی فاقد معنا می‌سازد (نیکوبخت، ۱۳۸۰: ۱۰۹).

بنابراین، انحراف از نرم و به‌تبع آن ایجاد مضمون تازه، نتیجهٔ «تغییر در معیار فصاحت» است. حائری دربارهٔ تغییر مزبور با تأکید بر فضای شعر دورهٔ صفوی می‌نویسد: «اختلاف در زاویه‌های دید سبب اختلاف در صورت و معنای شعر می‌شود و درنتیجه، منجر به ایجاد معنای تازه و نو (= معنای بیگانه) خواهد شد» (حائری، ۱۳۸۹: ٤۷).

عبدالفغور آرزو اظهار می‌کند که ترکیبات تازهٔ بیدل مخاطب را به‌سوی «معنی بیگانه» رهنمون می‌سازد و آن چیزی جز «سخن متجدد» نیست: «سخن متجدد، انحرافی از نرم‌های شناخته‌شده، هنجاری است که از شکستن سنن متداول رنگ گرفته و از بدعتی نوآیین، آهنگ» (آرزو، ۱۳۷۸: ۵۵). در نظر سردمداران سبک هندی «زبان شعر باید زبان عصر باشد و تصویرها و اندیشه‌ها بی‌سابقه و غریب و نادر» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۰). شاعران سبک هندی می‌کوشیدند در مضمون تصرف کنند «تصرف ابتذال را زائل می‌سازد و مضمون مبتذل را به غرابت می‌کشد» (همان: ۱۳٤).

یکی از دلایل ابهام در شعر صائب، ایجاد ترکیبات و اصطلاحات جدید است: «ترکیباتی که شاعران سبک هندی از قبیل صائب ساخته‌اند از نوع تجارب شاعران قبل از او نیست و یکی از مهم‌ترین عوامل غموض و دشواری شعر او این ترکیبات است» (کرمی و مظاهری رودبالی، ۱۳۹۵: ٥٤). ورود این‌گونه ترکیب‌های نو در شعر محمد سهرابی نیز با هدف مضمون‌سازی، سبب ابهام در کلام او شده است. این پژوهش درصدد پاسخ دادن به این پرسش است که نقش آشنایی‌زدایی مبتنی بر مؤلفه‌های سبک هندی (صائب و بیدل) در

شعر آیینی محمد سهرابی چیست؟

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

ازجمله مقالات تدوین‌شده دربارهٔ مضامین شعری و ترکیب‌سازی با تکیه بر اشعار صائب و بیدل می‌توان به «ترکیبات خاص در غزلیات بیدل دهلوی» نوشتهٔ فاطمه مشایخی و دیگران (۱۳۹۷) اشاره کرد. در این پژوهش نگارندگان روابط نحوی موجود در ترکیب‌سازی‌های بیدل را تحلیل کرده‌اند. مقالهٔ «مضمون در فن شعر سبک هندی» از محمود فتوحی رودمعجنی (۱۳۹۵) است که نگارنده کوشیده است تفاوت شعر صائب و بیدل را با تأکید بر سه فعل پرکاربرد مرتبط با مضمون (یافتن، بستن و رساندن) در شیوهٔ مضمون‌آفرینی نشان دهد. از مقالات دیگری که دربارهٔ مقایسه و پیوند سبک هندی با سبک‌های دیگری چون سبک باروک به لحاظ خلق مضمون انجام شده، «مقایسهٔ سبک باروک و سبک هندی» نوشتهٔ محمد بهنام‌فر (۱۳۸۲) است. در مقالهٔ مزبور نشان داده شده که آنچه در سبک هندی و سبک باروک مشابهت محسوب می‌شود، تفاوت بسیاری با هم دارد؛ این دو سبک از دو فرهنگ جداگانه نشئت گرفته‌اند و تأثیرپذیری یکی از دیگری قابل اثبات نیست. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد «مقایسهٔ تطبیقی اشعار آیینی عمان سامانی و محمد سهرابی» نوشتهٔ توحید شالچیان ناظر (۱۳۹۷) نیز تنها نوشتهٔ پژوهشی است که پیش از این دربارهٔ شعر آیینی محمد سهرابی در آن سخن رفته است.

۱-۲. مبانی نظری

شفیعی کدکنی دو نکتهٔ اساسی را دربارهٔ سبک شعر و مشخصاً سبک شعر هندی و بیدل یادآور می‌شود؛ نخست اینکه معتقد است سبک چیزی جز «انحراف از نُرم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ۳۹) نیست. دوم اینکه باور دارد نزاع بر سر خاستگاه سبک هندی را باید کنار نهاد و نباید از مسئلهٔ «بسامد» در شناخت سبک غفلت جست: «تمام نزاع‌هایی که سبک‌شناسان معاصر دارند و یکی می‌گوید سبک هندی از خاقانی شروع می‌شود، یکی می‌گوید از فغانی و دیگری می‌گوید از رودکی، همه نتیجهٔ بی‌اطلاعی از همین مسئلهٔ نقش فرکانس یا بسامد در تحلیل‌های سبکی است» (همان: ٤٠). او به هشت عامل مرکزی- که جداکنندهٔ بیدل از شاعران دورهٔ تیموری و حتی صائب و اقمار اوست- توجه کرده است: ۱- افزونی بسامد تصویرهای پارادوکسی (Paradoxical Image) ۲- افزونی بسامد حسامیزی (Synaesthesia)۳- افزونی بسامد وابسته‌های خاص عددی (Determiner) ٤- افزونی بسامد تشخیص (Personification)۵- افزونی بسامد ترکیبات خاص ٦- افزونی بسامد تجرید (Ab-straction) ۷- افزونی بسامد اسلوب معادله ۸- شبکهٔ جدید تداعی در پیرامون موتیوهای قدیم و ایجاد موتیوهای نو (همان: ٤٠).

در این پژوهش بر اساس همین هشت مؤلفه به تبیین شعر محمد سهرابی و تأثیرپذیری

وی از دو شاعر شاخص سبک هندی، یعنی صائب و بیدل می‌پردازیم.

۲. بحث

۲-۱. افزونی بسامد تصویرهای پارادوکسی (Paradoxical Image)

تصاویر پارادوکسی، نه‌تنها سبب مخیل‌شدن بیش از پیش کلام شاعر می‌شود، بلکه برای او امکان انحراف از نُرم را فراهم می‌آورد و شاعر با آن می‌تواند خلاف سنت‌های گذشتگان خود سخن بگوید:

من به ابروی کجت سخت پناهنده شدم　　می‌شود تیغ کجی نیز، پناهی گاهی

(سهرابی، ۱۳۹۱ب: ٦٤)

همگان از تیغ یا شمشیر فرار می‌کنند؛ زیرا مظهر خونریزی و سفاکی است. در مقابل، شاعر ابروی کج تیغ‌مانند محبوب را پناهگاه و ملجأ خود دانسته است.

دختر جعد به حالت خندید　　ناقص از قوس کمالت خندید

(همان: ۸۵)

شاعر خمیدگی حضرت زهرا(س) را نه‌تنها سبب نقصان او نمی‌داند، بلکه این قوس را مایهٔ کمال حضرتش می‌پندارد.

قفلی که او ببند بر هر دری کلید است　　دیوار آهنین است درهای باز بی او

(همان، ۱۳۹٤: ١٦)

شاعر نه دستِ مطلوب، بلکه قفلی را که او بسته است، گشاینده می‌داند.

میان سرمه خوابانده است تازه شیون ما را　　و الا کر شود گوش فلک ز افغان لالانش

(همان، ۱۳۹۵: ۷۳)

خوردن سرمه سبب گرفتگی صدا می‌شود. شاعر می‌گوید که گوش فلک از ناله و افغان ما لال‌های دلدادهٔ مطلوب کر شده است.

باخت دلم برد خود چو برد یمانی　　این دل عریان به آفتاب تو لک شد

(همان،۱۳۹۱ب: ١٢٦)

باختنِ برد متناقض‌نماست؛ همان‌گونه که لک شدن دل عریان از آفتاب امری متناقض‌نما به‌شمار می‌آید.

از جان نتراودم به‌جز مرگ　　وز خون رگم به غیر نشتر

(همان: ۳۳)

روییدن مرگ از جان- که همهٔ آن مایهٔ حیات و جاودانگی است- امری غیرممکن می‌نماید.

به قصد کشت کردم زندگانی چراغ عمر من شمع مزار است
(همان، ۱۳۹۱د: ۲۵)

دارم امید کرم از روزگار گوش بر آواز لالی بسته‌ام
(همان: ٦٦)

گوش بستن یا گوش دادن بر آواز لال، امری متناقض‌نما و غیرممکن است.

زآن کدورت که به دل دارم جلا دادم به خلق روشنی‌بخشی خود از سرمه‌دان آموختم
(همان، ۱۳۹۱ذ: ٤٨)

با چیز کدر یا با خود کدورت، نمی‌توان هیچ‌چیزی را روشن و شفاف کرد؛ اما شاعر خود را مانند سرمه درعین سیه‌رویی و کدری، روشنی‌بخش می‌داند.

خاموشی و گرم اشتعالی هم ممکنی و همی محالی
(همان، ۱۳۹۱ج: ۲۱)

شاعر خطاب به مطلوبش می‌گوید: درعین خاموشی، شعله‌وری و درعین امکان وجود و حضور، تماماً عدم و نفی هستی. شایان ذکر است محمد سهرابی چون مطلوب را مظهر حق می‌داند، صفات متضادی برای وی قائل می‌شود؛ همان‌گونه که حضرت حق صفات متضاد دارد.

بخشی از این تصاویر پارادوکسیکال در اندیشه‌های قلندری‌گونهٔ محمد سهرابی نیز بروز و ظهور می‌یابد؛ اندیشه‌هایی که هر آیینی‌سرایی جرئت به زبان آوردن آن‌ها را ندارد:

کفر کامل بلوغ آیین است کافر آن کس که نیست بی‌دین است
(همان: ٦٩)

برای نمونه‌های دیگری از تصاویر پارادوکسی (ر. ک: همان، ۱۳۹٤: ۸۱ و ۸٤؛ همان، ۱۳۹۵: ٤٦، ۵۲، ۵۵ و ۵٦).

۲-۲. افزونی بسامد حس‌آمی‌زی (Synaesthesia)

نازک‌خیالی و اندیشهٔ باریک شاعران سبک هندی سبب می‌شود تا مجالی برای بروز حس‌آمیزی در شعر فراهم شود. از گوش مست شدن، استراق سمع از چشم، بوسه زدن با دیده، نمونه‌هایی از حس‌آمیزی در شعر سهرابی است:

پنبه شیشه است در گوشم این کری مستی دگر دارد
(همان، ۱۳۹۱ذ: ۳٤)

کس نفهمیده چه دیدی از جمال استراق سمع چشمت شد محال
(همان: ٤٦)

انس اگر حکم براند به سخن حاجت نیست دیده گر بوسه بلد شد به دهن حاجت نیست
(همان، ۱۳۹۱ ب: ۲٤)

۲-۳. افزونی بسامد وابسته‌های خاص عددی (Determiner)

- یک هزار و سیصد و دل:

باز سال ماه کامل می‌شدم — یک هزار و سیصد و دل می‌شدم
(همان، ۱۳۹۱ج: ۵۱)

- چند حبه تب:

دیشب از عطار بالای گذر — چند حبه تب خریدم بیشتر
(همان: ٤٤)

- دو پلک وقفه و دو خمیازهٔ قدم:

دو پلک وقفه، دو خمیازهٔ قدم در راه — حسین آید و گه با شتاب برگردد
(همان: ۱۰۹)

۲-٤. افزونی بسامد تشخیص (Personification)

یکی از ویژگی‌های شاخص اشعار آیینی محمد سهرابی، استفادهٔ تشخیص برای پدیده‌های بی‌جانی است که پیش از این برای پدیده‌های مزبور در شعر آیینی یا به کار نرفته یا بسیار اندک است. شاعر برای نمونه پدیده‌هایی مثل فرات، خیزران، تیغ، نعل، زره، مرهم، حنا، پناه، فلک، خبر و سرمه را جان بخشیده است:

پیغمبران گلوی تو را آب می‌دهند — بی‌خود فرات بهر گلوی تو ناز کرد
(همان، ۱۳۹۱ب: ۸۹)

قهر کرده فرات از اصغر — روی عباس سوی علقم باد
(همان: ۷٤)

پشت سرم تیغ تو اقامه چه بسته است — جامهٔ خونین من نماز ندارد
(همان، ۱۳۹٤: ۹)

خیزران از حرمتم برخواست اما بد نشست — کاش ای بابا نمی‌بردی به مهمانی مرا
(همان: ٦۸)

خیزران کار بدی کرد که بوسید مرا — اثر بوس مرا برد، بگو تا نبرد
(همان، ۱۳۹۵: ٤۱)

از سالخوردگان جمل نقش بسته‌ام — پا بر وجود من زده قد کمان نعل
(همان، ۱۳۹٤: ۸۹)

زره در استخوانم کرد مسکن، میهمانم شد — کجا خواهد شد از بیت کریمان میهمان بیرون
(همان: ۹۵)

داغ اگر داغ ابوالفضل است والا مرتبه است — می‌شود از زخم او فریاد از مرهم بلند
(همان: ۹۹)

تـا از رجـوع خلـق مبـادا شـود ملـول　　دادی پنـاه از کـرم خـود پنـاه را
(همان: ۱۰۳)

خـون تـو را فلک خورد آن‌سان که خـون اکبر　　پـای رکاب نیمـی، یـال عقـاب نیمـی
(همان، ۱۳۹۵: ۲۵)

چـه بیعـت اسـت که کرده اسـت این حنـا با من　　شکسـته می‌پـرد ایـن رنـگ ای خـدا بـا مـن
(همان: ۳٤)

شاعر تعبیر «بیعت با حنا» را احتمالاً از صائب و بیدل وام گرفته است:

دامـن دیگـر نمی‌یابـم در ایـن حرمـان سـرا　　عـذر بیـکاری اسـت بیعت بـا حنایـی می‌کنم
(بیدل، ۱۳۹۲: ۹۷۹)

بـه دسـتی چـون حنـا بیعت کنـد هر شـب توانایی　　کنون چون دست‌دسـت توسـت بند از پای ما بگشـا
(صائب، ۱۳۹۲، ج ۱: ۲۲۵)

شکسـت رنـگ مـا را خیمـه بی قاصـد شـنید از ما　　خبـر بـا پای خـود این جـا زنـد از کاروان بیرون
(سهرابی، ۱۳۹٤: ۹٤)

تعبیر «بیرون آمدن خبر از کاروان» در غزلیات صائب نیز مشاهده می‌شود:

مشـو از نالـه افسـوس غافل چون جـرس، یاری　　اگـر از کاروان همچـون خبـر بیـرون نمی‌آیـی
(صائب، ۱۳۹۲، ج ٦: ۳۳۰۸)

آفتـاب از مـن دمیـد و گل شـدم　　سـرمه از مـن قهـر شـد بلبـل شـدم
(سهرابی، ۱۳۹۱ج: ۵۱)

۲-۵. افزونی بسامد ترکیبات خاص

محمدی دلیل شکل‌گیری ترکیب‌های جدید در سبک هندی را مبتنی بر سه عامل می‌داند:

۱- فشـردگی بـیت‌هـا: ...تزاحـم معانـی در یـک جـای انـدک نیـاز بـه زبانـی موجـز و فشـرده (condensed) دارد... ۲- تأثیـر محتـوا بـر شـکل: بـر مبنـای گفتـهٔ ویکتـور شکلوفسـکی کـه «شـکل تـازه محتـوای تـازه می‌آفرینـد» می‌تـوان اعتقـاد داشـت کـه محتـوای تـازه نیـز نیـاز بـه شـکل تـازه دارد. محتـوای شـعرها در سـبک هنـدی محتوایـی نـو و تـازه اسـت. شـاعران چنیـن شـیوه‌ای کوشـش می‌کننـد کـه تـا حـد ممکـن از تکـرار پرهیـز کننـد... ۳- سـاختار زبـان فارسـی: زبـان فارسـی به‌گونـه‌ای اسـت کـه بـه گواهـی زبان‌شناسـان، امکانـات ایجـاد ترکیـب در آن فـراوان اسـت. به‌این‌ترتیـب اگـر شـاعر یـا نویسـنده‌ای بـرای سـاختن ترکیب‌هـای جدیـد، انـدک تلاشـی داشـته باشـد می‌توانـد ترکیب‌هـای نـو و بدیعـی خلـق کنـد (محمـدی، ۱۳۷٤: ۱۱٤ و ۱۱۵).

- زینب‌آباد:

مُهر برگشت ز کوی تو به رویم زده‌اند　　زینب‌آباد ندارد خبری بدتر از این
(سهرابی، ۱۳۹۱ب: ۹۵)

- کلیم‌رویش و مس‌یح‌باران:

ای بارگهت کلیم‌رویش　　وی قبهٔ تو مسیح‌باران
(همان، ۱۳۹۱ذ: ٥٦)

- علی‌نمایش و بتول‌عنوان:

ای آینه‌ات علی‌نمایش　　ای نامهٔ تو بتول‌عنوان
(همان: ٦٩)

- وحشت‌غبار:

دل آیینه‌ام وحشت‌غبار است　　به تنهایی دلم امیدوار است
(همان، ۱۳۹۱د: ۲۵)

- کلمینیزار:

کلمینیزار عرفانی شدم　　برکهٔ پاک مسلمانی شدم
(همان، ۱۳۹۱ج: ۳٤)

- بت‌مزاجی:

من همین ایام حاجی می‌شوم　　فارغ از این بت‌مزاجی می‌شوم
(همان: ٤۳)

- ساحل‌بغل و صفین‌جدل:

ای یم طوفانی ساحل‌بغل　　کربلا محنت‌کش صفین‌جدل
(همان: ۷٤)

- آدمیلد:

پس که بود آن تیغ باز لم یلد　　جز تو ای حوری‌وش آدمیلد؟
(همان: ۷۵)

- ادب‌پوش، تذکرپیرهن، تن‌جاری و کُرپیرهن:

ای ادب‌پوش تذکرپیرهن　　ای یم تن‌جاری کُرپیرهن
(همان: ۸۰)

۲-٦. افزونی بسامد تجرید (Abstraction)

شفیعی کدکنی دربارهٔ تجرید و جایگاه آن در سبک شعر بیدل می‌نویسد: «تجرید در سبک بیدل امتیازهایی دارد که به‌عنوان یک عامل سبکی همیشه خود را نشان می‌دهد. منظور از تجرید انتزاع یک یا چند خصوصیت است از یک شیء و آن امر منتزع را مورد حکم

و تداعی قرار دادن» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ٦۱). این ویژگی را در شعر محمد سهرابی نیز می‌بینیم:

- دست عروس نظر:

بر دست عروس نظرت، رنگ، فضول است داماد نبسته است مگر پای حنا را

(سهرابی، ۱۳۹۵: ۷٦)

چشم یا نظر، مانند عروسی است که آراسته و زیباست. تصور «دست» و «رنگ» [آرایش] برای آن سبب تجرید در بیت بالا شده است.

- جرئت تفتیش مسمار:

سینه گر بشکست عیبی نیست، اسرارش به‌جاست کی ملول از جرئت تفتیش مسماریم ما

(همان، ۱۳۹٤: ۳۳)

شاعر از زبان حضرت زهرا(س) می‌گوید که ما از گستاخی مسماری که مانند دشمن، قصد تفتیش ما را دارد، خسته نمی‌شویم. ما اسرار این سینه را از نامحرمان دور نگه می‌داریم.

- نمک سفرهٔ تیغ:

رقصیدن بسمل نمک سفره تیغ است دنبال نمک بر سر بار است دل ما

(همان: ۷٦)

تیغ اگر مانند سفره‌ای تصور شود، رقصیدن فرد قربانی یا بسمل‌شده نیز در آن مانند نمکی است که بر نمکین‌شدن و دلچسب‌تر شدن غذای این سفره [قربانی] می‌افزاید.

۲-۷. افزونی بسامد اسلوب معادله

جنس مرجوع به تجار ضرر خواهد زد وای بر آن‌که دلش را ز تو پس می‌گیرد

(همان، ۱۳۹۱ب: ۱۱٤)

هرکسی که عاشق شد با تب امتحانش کن جان به پای کس دادن مشکل است و آسان نیست

(همان، ۱۳۹۱د: ۲٤)

زعفران نخواهد شد هر گیاه خودرویی هر که ضامنی دارد آهوی خراسان نیست

(همان: ۲۳)

حلاوت‌های کاذب راوی آن شهد مطلق نیست نمی‌خواند خروس قندی از قند فریمان‌ها

(همان، ۱۳۹۵: ٦۲)

۲-۸. شبکهٔ جدید تداعی دربارهٔ موتیوهای قدیم و ایجاد موتیوهای نو

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبکی شعر صائب و بیدل، مضمون‌یابی است. غلامرضایی در این باره می‌نویسد: «شاعران سبک اصفهانی و هندی، پیوسته درپی آن‌اند که نکته‌ای بیابند و آن نکته یا «مضمون» را در بیتی بیان کنند. این مضمون‌ها را شاعران از محیط

اطـراف خویـش و از امـور و مسـائل زندگـی روزانـه یافتـه و بیـان کرده‌انـد» (غلامرضایـی، ۱۳۹۱: ۲۳۸). فتوحـی رودمعجنـی رونـد رو بـه پیچیدگـی صناعـت مضمـون را شـرح می‌دهـد و دربـارهٔ تفـاوت مضمـون بیـدل بـا صائـب می‌نویسـد:

> بیـدل هـم مضمون‌هـای دشـواریاب‌تر و انتزاعی‌تـری از صائـب سـاخته و هـم دیدگاهـش دربـارهٔ مضمـون پیچیده‌تـر اسـت. در سـخن بیـدل عبـارت و مضمـون بـه وحـدت می‌رسـند... وقتـی عبـارت و مضمـون یکـی شـوند، در آن صـورت، دوگانگـی لفـظ و معنـی از میـان برمی‌خیـزد و سـخن موجـودی مسـتقل می‌شـود و بـر چیـزی غیـر از خـود دلالـت نـدارد؛ پدیـده‌ای خودبسـنده اسـت و بـه چیـزی جـز خـود ارجـاع نمی‌دهـد ... در نظـر صائـب، مضمـون عبـارت اسـت از: یافتـن نکتـهٔ تـازه و ادراک نـو از امـور؛ امـا در نـگاه بیـدل، مضمـون خلـق و آفرینـش اسـت (فتوحـی رودمعجنـی، ۱۳۹۵: ۱۳۸ و ۱۳۹).

او یـادآور می‌شـود: «تفـاوت عمـدهٔ بیـدل بـا سـبک تناسـب‌بنیاد (مضمون‌بنـد) رایـج در عصـر وی را بایـد در پراکندگـی و از هـم پاشـیدگی نـگارش او جسـت... روش غالـب در سـبک او گسسـتگی و پریشـانی و بـه تعبیـر خـودش «بی‌ربطـی مضمون‌هـا» اسـت» (فتوحـی رودمعجنـی، ۱۳۸۵: ۳٦۹). کاظـمی دربـارهٔ مضمون‌سـازی بیـدل در اشـعارش بـاور دارد: «آنچـه در شـعر بیـدل نمـود دارد، بیـش از وفـور مضامیـن، غرابـت آن‌هاسـت. او از مضامیـن رایـج دور می‌شـود و نکته‌هایـی می‌یابـد کـه از سـویی بـا مفاهیـم عرفانـی نزدیـک اسـت و از سـویی اغراق‌هایـی شـدیدتر از معمـول دارد» (کاظمـی، ۱۳۸۷: ٦۹ و ۷۰).

محمـدی ضمـن ذکـر و ارائـهٔ دسـته‌بندی سـه‌گانه از مضامیـن بـا تکیـه بـر حـوزهٔ عملکردهـای آن، بـه نـوع مشـخص حـوزهٔ عملکـرد مضمـون در سـبک هنـدی اشـاره می‌کنـد:

> می‌تـوان مضمون‌هـا را بـه سـه دسـته تقسـیم کـرد: ۱- مضمون‌هـای فـردی (Individual) ۲- مضمون‌هـای محـدود بـه یـک جامعـه یـا افـراد خـاص ۳- مضمون‌هـای جهانـی و انسـانی (Universal) مضمون‌هـای فـردی آن‌هایـی هسـتند کـه از محـدودهٔ دو یـا چنـد نفـر (شـاعر و مخاطـب یـا مخاطب‌هـا) فراتـر نمی‌رونـد. از ایـن مضمون‌هـا می‌تـوان قطعه‌هـای تقاضایـی و قصایـد مدحـی را نـام بـرد... مضمون‌هـای دسـتهٔ دوم آن‌هایـی هسـتند کـه از محـدودهٔ چنـد نفـر فراتـر رفتـه و مربـوط بـه افـراد یـک گـروه، یـک جامعـه یـا یـک کشـور می‌شـوند؛ امـا درعین‌حـال بازهـم زمـان و مـکان و اشـخاص محـدودی را در برمی‌گیرنـد. بـیشـتر شـعرهای سیاسـی و اجتماعـی در ایـن قسـمت جـای دارنـد... گـروه سـوم مضمون‌هایـی هسـتند کـه نـه بـه یـک فـرد خـاص محـدود می‌شـوند نـه بـه یـک اجتمـاع و گـروه مشـخص. این‌هـا انسـان را بـه معنـای کلـی آن در نظـر دارنـد و بـرای جوانـب گوناگـون زندگـی برنامـه‌ای ارائـه می‌دهنـد. به‌عبارت‌دیگـر ایـن مضمون‌هـا زمـان و مـکان خاصـی ندارنـد و در هـر زمـان و مـکان می‌تـوان بـرای آن مصداق‌هایـی پیـدا کـرد (محمـدی، ۱۳۷٤: ۱۲۳- ۱۲۵).

او در ادامـه اذعـان می‌کنـد کـه شـعر صائـب و سـبک هنـدی از نـوع سـوم، یعنـی مضمون‌هـای

جهانـی و انسـانی اسـت. در تکملـهٔ ایـن بحـث بایـد اشـاره کنیـم غـلام حسـن‌مجددی در «بیدل‌شناسـی» بـا تکیـه بـر مفهـوم «تأمیـم» در معنـی مـال امـت سـاختن و بـه عبـارت روشـن‌تر ملـی کـردن شـعر و ادب، دربـارهٔ جایـگاه مضمـون و ذوق نـزد بیـدل و عامـه اظهـار مـی‌دارد کـه در نـگاه بیـدل، بـزرگان شـعر و ادب نبایـد «سـطح بلنـد خـود را رهـا کننـد» (حسـن‌مجددی، ۱۳۹۲: ۱٤۱). او بیـن ذوق عامـه بـا رأی آن‌هـا تفـاوت قائـل می‌شـود و بـاور دارد کـه ذوق عامـه غیـر از رأی عامـه اسـت. «رأی» عامـه، قابـل احتـرام و «ذوق» عامـه، مسـتحق نکوهـش اسـت؛ زیـرا ذوق عامـه بـه یـک معنـا همـان ذوق ملـی شـده‌ای اسـت کـه در دستهٔ دوم یعنـی «مضمون‌هـای محـدود بـه یـک جامعـه یـا افـراد خـاص» قـرار می‌گیـرد و نمی‌توانـد آن مضامیـن جهانـی (Universal) شـاعر را بـه منصـهٔ ظهـور برسـاند.

۲-۸-۱. استفاده از اصطلاحات محاوره و عامی‌انه و باورهای رایج در بین عموم

سـهرابی در سـرودن اشـعار خـود بـا پیـروی از صائـب و بیـدل از زبـان محـاوره و سـنت‌های رایـج بین‌عمـوم بهـره جسـته اسـت. ایـن امـر سـبب همذات‌پنـداری و مؤانسـت بهتـر خواننـده بـا شـعر می‌شـود. چنـد نمـونهٔ شـاخص از ایـن مؤلفـه بـه قـرار زیـر اسـت:

- لم دادن:

می‌زنـد زخمـم ز درد مجمـع اندام دم　　می‌دهـد انـدام زخمـی بـر سـر آلام لم

(سهرابی، ۱۳۹۵: ۲۰)

- ناخن جویدن:

غیـور شـیر نجف حضـرت ابوفاضل　　کـه دشـمنش جود از بیـم در خفا ناخن

(همان: ۸٦)

- روده‌درازی کردن:

درد دل روده‌درازی کـرده　　جگـرم مسأله‌سـازی کـرده

(همان، ۱۳۹۱ب: ۸۵)

- ول کنِ کسی نبودن:

کربـلا ول کن ما نیسـت زبس غیرتی اسـت　　آه شـعله همه‌جـا دامـن خـس می‌گیرد

(همان: ۱۱٤)

- پر شدن چوب‌خط:

چوب‌خطـم پرشـده چوبـم مـزن　　هـر چـه باشـد بـر تـو منسـوبم مـزن

(همان، ۱۳۹۱ج: ٦)

- از دندهٔ چپ بلند شدن:

صبـح گویـا شـمر دون از دنـده چـپ شـد بلنـد　　دنـده‌ات را ظهـر پیـش حضـرت زهـرا شکسـت

(همان، ۱۳۹۱الف: ۱۲۵)

- با آب دهن چسباندن:

ز حـرف شـیخ و رفیقـش نگشـت زخمـم خوب　　دل شکسـته بـه آب دهـن نمی‌چسـبد
(همان: ٣٤)

- کرک و پر ریختن:

ذکـر گنجشـک تـو اگـر بـرود　　کـرک و پـر از عقـاب می‌ریـزد
(همان، ۱۳۹۱ب: ۱۸)

- دل‌خوش‌کنک:

پنج‌تـن گـرد سـرش دست‌فشـان می‌چرخنـد　　کعبـه دل‌خوش‌کنکـی شـد که مکعب باشـد
(همان: ۹۳)

- ناسلامتی:

بریـز از لـب گلرنـگ خویشـتن سـخنی　　تـو ناسـلامتی ای جـان مـن کلیـم منـی
(سهرابی، ١٣٩٤: ۵۲)

- طاقچه‌بالا گذاشتن:

جبریـل زد تعارفـی از پرّوبـال خویـش　　ردش نمـوده طاقچه‌بـالا گذاشـتم
(همان: ۱۲۰)

در نمونـهٔ زیـر، کلیـد بـرق سـوای اشـارت عرفانـی‌اش، نشـانهٔ توجـه شـاعر بـه محیـط امـروزی و اطرافـش بـه شـمار می‌آیـد و ایـن امـر از ویژگی‌هـای سـبکی شـعر بیـدل و صائـب هـم هسـت:

غـم شـد بـدل بـه یمن جمـال تو بر نشـاط　　پرداخـت قبـض بـرق تـو یـک دوره انبسـاط
(همان، ۱۳۹۱ب: ٤٧)

۲-۸-۲. تصرف در تشبیهات

تصـرف در تشـبیهات، بـه یـک معنـا، تغییـری اسـت کـه در وجه‌شـبه نمایـان می‌شـود. بـرای نمونـه، محمـد سـهرابی به‌جـای آنکـه سـرخی را وجـه شـباهت دل و انـار فـرض کنـد، پاره‌پـاره بـودن دل را هماننـد دانه‌دانـه بـودن انـار دانسـته اسـت:

صـد پـاره شـد دلم ز حسـادت چنـان انار　　دادی چـو بـر گـدای مدینـه انـار را
(همان: ۵۲)

گاهـی اوقـات نیـز تصـرف در تشـبیه صرفـاً تغییـر در به‌کارگیـری وجه‌شـبه شـعر پیشـینیان نیسـت، بلکـه حاکـی از ذکـر مشـبهٌ‌به نـو و بی‌سـابقه اسـت. در شـعر سـهرابی ایـن مشـبهٌ‌به‌ها، به‌ویـژه، در مراثـی و ذکـر مصیبت‌هـا بـرای اهل‌بیـت(ع) برجسـته می‌شـوند. در نمونـهٔ زیـر دنـدان، مشـبه معمـول و متداولـی اسـت کـه در کنـار مشـبهٌ‌به غیرمعمـولِ مشـبّک ذکـر شـده اسـت. تشـبیه دنـدان بـه مشـبک‌های ضریـح سیدالشـهدا تصویـری نـو و بدیـع اسـت:

از مشـبّک‌های دندانـت مگـر حاجـت گرفت　　نیـزه‌ای کـه از ضریحت قفل لب‌ها را شکسـت
(همان، ۱۳۹۱الف: ۱۲۵)

ایـن در حالـی اسـت کـه سـهرابی مشـبه معمـول دنـدان را بـه مشـبهٌ‌به معمـولِ صبـح و صبـح

محشـر تشـبیه کـرده:

انـگار دمیـده صبـح محشـر　　پیـدا چـو کنـی بـه خنـده دنـدان

(همان، ۱۳۹۱ذ: ٦٧)

تشبیه پیشانی حضرت زینب (س) بـه آینـه‌ای کـه اشـقیا بـر آن سـنگ می‌زننـد، نیـز مصـداق ذکـر مشـبه‌بٌه غیرمعمـول بـرای مشـبه معمـول اسـت:

بعـداً تـو را به‌نـام علـی سـنگ می‌زنند　　پیشـانی تـو آینـه‌دار مبارکـی اسـت

(همان: ۱۱۹)

در نمونـهٔ زیـر، شـاعر از زبـان قاسـم بـن الحسـن (ع) تشـبیه مقیـدِ سـینه بـه دکان محبت‌فروشـی را خلـق کـرده اسـت؛ یعنـی از مشـبه‌بٌه غیرمعمـول بـرای مشـبه معمـول اسـتفاده کـرده اسـت. ایـن امـر سـبب ایجـاد تصویـر نـو و بدیـع و درعین‌حـال ابهـام در کلام شـاعر بـرای خواننـده می‌شـود:

مـن سـینه‌ام دکان محبت‌فروشـی اسـت　　آهن‌فـروش از چـه دکان مـرا گرفـت

(همان: ۱۰۷)

حسـن حسـینی تأکیـد می‌کنـد: «بارزتریـن و مشـهورترین شـیوهٔ مضمون‌سـازی و به‌عبارت‌دیگـر شـگرد در سـبک هنـدی، زدن نقـب از ظاهـر بـه باطـن یـا برقـرار کـردن ارتبـاط بیـن محسـوس و نامحسـوس اسـت» (حسـینی، ۱۳٦۸: ۱۸). سـهرابی نیـز گاهـی در تشـبیهاتش از مشـبه‌بٌه عقلـی بهـره بـرده کـه غیرمعمـول بـودن مشـبه‌بٌه و ابهـام در کلام او را دو چنـدان کـرده اسـت. او از زبـان امـام علـی (ع) حضـرت زهـرا (س) را بـه معنـی نازکـی کـه در یـک گوشـه خزیـده، تشـبیه کـرده اسـت:

یک گوشـه مثـل معنـی نـازک خزیده‌ای　　گفتـم کـه خال بـاش، نگفتم خیـال باش

(همان، ۱۳۹۱ الف: ۳۹)

۲-۸-۲-۱. با استفاده از تشبیه تفضیل (preferential simile)

سهرابی رخ حضرت زهرا (س) را نورانی‌تر از خورشید دانسته است:

گـر رو کنـد به منـزل خورشـید روی تو　　از آفتـاب آب بـرد آبـروی تـو

(همان: ۵۲)

تـاب نسـیم نیـز نـدارد وجـود تـو　　ضعـف تـن تو طعنـه زده بـر حباب‌ها

(همان، ۱۳۹٤: ۹۱)

در نمونـهٔ بـالا، وجـود [مجـروح] حضـرت زهـرا (س) از حبـاب شـکننده‌تر فـرض شـده اسـت. حبـاب در تشـبیهات سـبک هنـدی، نشـانگر نهایـت شـکنندگی اسـت:

از نسـیمی می‌شـود بنیـاد مـا زیروزبـر　　بحـر هسـتی را حبـاب خانه بر دوشـیم ما

(صائب، ۱۳۹۲، ج ۱: ۱٤۳)

در نمونـهٔ زیـر، کسـی کـه از فـراق ندیـدن حـرم مطلـوب جـان نسـپارد، از سـنگ خـاره نیـز سـفت‌تر و قسـی‌القلب‌تر اسـت. به‌نوعـی، ایـن تعبیـر شـاعر، تشـبیه تفضیـل نیـز محسـوب

می‌شـــود:

معنـی حرم دوسـت ندیـدی و نمردی ای طعنـه زده جـان تـو بر صخـره خارا
(همان، ۱۳۹۵: ۱۰۳)

در بیـت زیـر، لـب مطلـوب از نی‌شـکر شـیرین‌تر و صـورت وی از نمکـدان شـورانگیزتر فـرض شـده اسـت:

ای نی‌شـکر از لبـت بـه افغـان وی در حسـد از رخـت نمکـدان
(همان، ۱۳۹۱ ذ: ۵۹)

تشـبیه تفضیـل می‌توانـد همـراه صنعـت بدیعـی معنـوی تجاهل‌العـارف (rhetorical question) باشـد. سـهرابی بـا اسـتفاده از تجاهل‌العـارف و در تشـبیهی تفضیلـی، نـگاه کـودکان اهـل حـرم را از سـنگ شـکننده‌تر می‌دانـد:

نگاه کودکانش بشـکند چشـم سـپاهی را مگـر از سرمه‌سـنگ اسـت در چشـم غزالانـش؟!
(همان، ۱۳۹۵: ۷۱)

کنار هم قرار گرفتن سرمه و غزال در شعر صائب دیده می‌شود:

دل دیوانـه مـن سـرمه چشـم غـزالان شـد هنـوز از دسـت و دامـان، کـودکان را سـنگ می‌ریـزد
(صائب، ۱۳۹۲ ج ۳: ۱۴۸۴)

تجاهل‌العارف دیگری از سهرابی نیز سبب شکل‌گیری تشبیه تفضیل شده است:

قاسـم وداع دارد تـا حشـر یـا کـه اکبـر؟ این موج گیسوی کیست بر گردن حسین است؟
(سهرابی، ۱۳۹۵: ۲۷)

شاعر گیسوی مطلوب، امام حسین (ع) را بلندتر و طولانی از وداع علی‌اکبر یا قاسم می‌پندارد.

در بیـت زیـر نیـز، سـهرابی از زبـان مسـلم‌بن‌عقیل(ع) بـا اسـتفاده از تجاهل‌العـارف خرمـا را بـه سـنگ و راه را بـه چـاه تشـبیه کـرده اسـت:

برنخل‌هایـش خرماسـت یـا سـنگ؟ بـر دشـت‌هایش راه اسـت یـا چـاه؟
(همان، ۱۳۹۱ب: ۹۲)

شـاعر قصـد دارد کوفـه و ملزومـات آن را گمراه‌کننـده معرفـی کنـد. تجاهل‌العـارف او نیـز بـه همیـن سـبب اسـت. آنچـه بـر روی نخل‌هـای کوفـه دیـده می‌شـود، خرماسـت؛ امـا ایـن خرمـا بـه سـنگ شـبیه اسـت. دشـت‌های کوفـه نیـز راه دارد؛ امـا از شـدت نیرنـگ کوفـه، بـه چـاه شـبیه اسـت.

بـرای نمونه‌هـای دیگـری از اسـتفادهٔ از تجاهل‌العـارف (ر. ک: همـان، ۱۳۹۵: ۷۲؛ همـان، ۱۳۹۴: ۴۴ و ۵۱؛ همـان، ۱۳۹۱ ب: ۲۴، ۴۲ و۱۲۳).

۲-۸-۲-۲. تناسی تشبیه (negleational simile)

تناسـی تشـبیه «گونـه‌ای از تخییـل اسـت کـه بـه فرامـوش کـردن تشـبیه و انصـراف نفـس از تخییـل

آن برمی‌گـردد جـز اینکـه در این‌گونـه تخییـل، علت‌سـازی وجـود نـدارد» (نجاریـان و دیگـران، ۱۳۸٤: ۱۸۹). شـاعر بـرای اینکـه ابتـذال تشـبیهات پیشـینیان را رفـع کنـد، از تناسـی تشـبیه بهـره جسـته اسـت. در چهـار بیـت زیـر به‌ترتیـب، مـو بـه شـب، گیسـوی مسـتانه بـه بخـت سـیاه شـاعر، زلـف بـه شـب وخـط و خـال بـه سـپاه تشـبیه شـده‌اند:

تاریک‌روشـن دم صبـح اسـت مـوی او　　در شـب چگونـه خیمه سـپاه سـحر زدند
(سهرابی، ۱۳۹۱ الف: ۳۲)

بـا خود مگو که گیسـوی مسـتانه ریخته　　بخت سـیاه ماسـت بر آن شـانه ریخته
(همان، ۱۳۹۱ ب: ٤٥)

دل گـر ز زلـف رفت خط و خال او به جاسـت　　گیرم که شـب گذشـت، چه سـازم سـپاه را
(همان، ۱۳۹٤: ۱۰۲)

بـه خـط و خـال گرفتـار مـرا نتـوان کـرد　　ترکتـاز دل مـن کار سـپاه دگـر اسـت
(صائب، ج ۲: ۷۲۷)

در بیت زیر نیز سهرابی طایر دل خود را در سیاهی، مانند زلف مطلوب می‌داند:

شـادم کـه طایرم سـر دوشـش نشسـته اسـت　　بـا زلـف خویـش، بخـت مـرا جـا بـه جـا گرفت
(سهرابی، ۱۳۹۱ الف: ۷۸)

تشبیه خون به حنا نیز در چند جا آمده است که به ذکر نمونه‌ای از آن بسنده می‌کنیم:

خون عشـاق، سـر فرصت خـود خواهد ریخت　　این حنایی اسـت که در فصل مبارک باد اسـت
(همان، ۱۳۹۱ ب: ٦٥)

صائب و بیدل پیش از این سروده‌اند:

خـون امیـدوار مـرا پایمـال سـاخت　　مشـاطه‌ای کـه دسـت تـرا در حنـا گرفـت
(صائب، ۱۳۹۲، ج ۲: ۱۰۲۷)

در گلسـتانی کـه رنگـش پایمـال نـاز بـود　　خـون مـا هـم داشـت رنگـی از حنـا نشـناختیم
(بیدل، ۱۳۹۲: ۱۱٦۷)

تشـبیه سـرکه بـه دختـر ترشـیده، جنبـه‌ای طنزگونـه دارد. همان‌گونـه کـه می‌بینیـم، بسـیاری از ایـن تناسـی تشـبیهات در سـاختار اسـلوب معادله‌انـد؛ بنابرایـن می‌تـوان آن‌هـا را مصادیـق اسـلوب معادلـه نیـز در نظـر گرفـت؛ درواقـع، اسـلوب معادلـه بـرای شـاعر بسـتری را در شـعر فراهـم می‌کنـد تـا از تناسـی تشـبیه بهـره گیـرد:

دختـر ترشـیده را بایـد بـه زاهـد داد و بـس　　سـرکه را در حجلـه صوفـی صافـی راه نیسـت
(سهرابی، ۱۳۹۱ د: ٥٦)

۲-۸-۲-۳. استفاده از تشبیه غریب بعید (conceit simile)

شمیسـا دربـارهٔ تحـول مضامیـن بـا تبدیـل و تصـرف تشـبیه مبتـذل بـه تشـبیه غریـب بعیـد یـادآور می‌شـود: «یـک نکتـهٔ مهـم در بحـث سـرقات شـعری، توجـه بـه تصـرف شـاعر در مضمـون اسـت

کـه جنبـهٔ هنـری دارد و مسـئلهٔ سـرقت را کمرنـگ می‌کنـد. مثـلاً اگـر شـاعری بـا تصـرف خـود تشـبیه قریـب مبتـذل شـاعر دیگـری را تبدیـل بـه تشـبیه غریـب کنـد» (شمیسـا، ۱۳۹۹: ۱٤۰).

چنـان نیـت که گردد در میان خیر و شـر پنهان　　شـدی از دیده‌هـا ای دختـر خیرالبشـر پنهـان
(همان، ۱۳۹٤: ۳۵)

در میان خیر و شر پنهان شدن وجه‌شبهی انتزاعی، غریب و دیریاب است.

انتظـاری مانـده روی گونـه‌ای پژمـرده‌ام　　می‌تـوان برداشـت بـا بوسـی به‌آسـانی مـرا
(همان: ٦۹)

مـن (زبـانِ حـال حضـرت رقیـه) مثـل انتظـارم. شـاعر بـا توضیحـی کـه در ادامـه بـرای مشـبهٌ‌به انتظـار مـی‌آورد، قصـد رفـع ابهـام از تشـبیه را دارد؛ امـا بـاز هـم ایـن تشـبیه در چشـم خواننـده بسـیار انتزاعـی و غریـب می‌نمایـد.

در تشبیه زیر نیز وجه‌شبه گم شدن در قیل‌وقال قدری گنگ است:

من هسـتم آن اسـیر نگـون در وبـال خویش　　چـون طفـل گم شـدم به دل قیـل و قال خویش
(همان، ۱۳۹۱ ب: ۹)

تشـبیه فـرات خجالـت‌زده بـه خـاری کـه در بیابـان می‌رویـد، تشـبیه غریـب بعیـدی اسـت کـه وجه‌شـبه آن بسـیار دیریـاب بـوده و کلام شـاعر را دچـار ابهـام کـرده اسـت:

فـرات از خجلـت او گـر بسـوزد بـاز جـا دارد　　کـه بعـد از سـوختن چـون خـار رویـد از بیابانش
(همان، ۱۳۹۵: ٦٦)

اگرچـه مشـبه و مشـبهٌ‌به در تشـبیه زیـر محسـوس‌اند؛ امـا وجه‌شـبه «آبـدار بـودن» بـرای خواننـده بسـیار غریـب و نامأنوس اسـت:

بـه معنـی قـد مـن ذوالفقـار نیـز گریسـت　　فـرات کـرده‌ام ایـن تـیـغ لاابالـی را
(همان، ۱۳۹۱ الف: ٤۱)

ای بلـوغ شـعرهای آبـدار　　بی‌تکلـف، دجلـه‌ای یـا ذوالفقـار
(همان، ۱۳۹۱ ج: ٦۵)

شـاعر حتـی خـود را بـه فـرات تشـبیه می‌کنـد؛ امـا کلامـش بیـش از پیـش دچـار ابهـام می‌شـود. سـهرابی باوجوداینکـه صفـات انسـانی ماننـد خسـته و جان‌برلـب را بـرای مشـبهٌ‌به ذکـر می‌کنـد، بـاز هـم در کلام او رسـایی لازم دیـده نمی‌شـود:

مـن شـریک گریه‌هـای زینبـم　　مـن فراتـی خسـته و جـان بـر لبـم
(همان، ۱۳۹۱ ج: ۸٦)

ازجملـه مواقعـی کـه وجه‌شـبه نـادر اسـت و بـا تشـبیه غریـب بعیـد روبـه‌رو می‌شـویم، زمانـی اسـت کـه صـورت خیالـی تشـبیه بـا صنعـت بدیعـی معنـوی اسـتخدام (zegnma) درمی‌آمیـزد. آرایـهٔ بدیعـی اسـتخدام می‌توانـد سـبب دیریابـی و دور از ذهـن شـدن وجه‌شـبه شـود:

گوهـر جـان هـوس کان معانـی می‌کـرد　　همچـو سـنگ یمنـی پـا بـه رکابـش کـردم
(همان، ۱۳۹۱ د: ٦۰)

رکاب در نسبت با گوهر به معنی رکابِ انگشتری و در نسبت با پا به معنی رکابِ مرکب است.

مالی نداشتم ولی از جست‌وجوی تو　　انداختم میان ضریحت نگاه را

(همان، ۱۳۹٤: ۱۰۲)

«انداختن» در ارتباط با مال، سخن از شیء است و در ارتباط با نگاه، سخن از نظر کردن است.

ناظمان در هیئت دم می‌کشند　　چون غذای دیگ‌های صد منی

(همان، ۱۳۹۱ ج: ٦۱)

دم کشیدن در پیوند با ناظمان، به معنی دم دادن در نوحه دادن و در پیوند با غذای دیگ به معنی دم‌کشیدن برنج است. نمونهٔ مشابه آن بیت زیر است:

می‌رسد این حکم از دست طعام　　دم کشیدن بی تو در هیئت حرام

(همان: ٦٤)

در بیت زیر نیز تشبیه حسی- حسی می‌بینیم؛ اما این تشبیه نیز نظیر دیگر تشبیهات غریب بعید سهرابی به دلیل اینکه مشبه از مشبهٌبه اجلی و اقوی نیست، رسانگی لازم را ندارد:

زاویه‌ای ز مسجد کوفه است سینه‌ات　　این نیزه را به خلوت مولا گذاشتند

(همان: ۱۲۷)

همچنین، وجه‌شبه در تشبیه شاعر یا فردی به کاروان به این دلیل که دل از کفش رفته، بسیار دور از ذهن و دیریاب است و اصلاً نمی‌توان تناسبی بین آن دو برقرار کرد:

بر این مسافر بیدل هزار حج بنویس　　ز بس که دل ز کفم رفته کاروان شده‌ام

(همان، ۱۳۹۱ الف: ۷۷)

در بیت زیر استخدام «مپیچان» سبب ایجاد ابهام در کلام شاعر شده و بر زیبایی آن افزوده است. سهرابی از زبان امام علی (ع) خطاب به حضرت زهرا (س) سروده است:

تفره (= طفره) مرو بگو که چگونه است گیسویت　　جان علی دوباره مپیچان جواب را

(همان: ٦٤)

۳-۸-۲. ایجاد مضمون نو با تصرف در سنت‌ها و تصاویر ادبی پیشینیان

در نمونهٔ زیر، شاعر از زبان حضرت زهرا (س) به‌جای اینکه بگوید زخم سربار من شده است، می‌گوید من سربار زخم شده‌ام:

خجلتم از زخم آمد ساز رفتن می‌زنم　　بر سر دوش جراحت‌ها ز بس باریم ما

(همان، ۱۳۹٤: ۳٤)

سهرابی در نگاهی شاعرانه، اقامهٔ نماز عشا در حرم حضرت رقیه (س) را به‌جای چهار رکعت، سه رکعت در نظر می‌گیرد:

نـزد تـو عبـادت بـه ثلاثـی نـه رباعـی اسـت　　در شـام سـه رکعـت بگذاریـم عشـا را
(همان، ۱۳۹۵: ۱۰۲)

معمـولاً بیسـت نمـرهٔ قبولـی اسـت؛ امـا سـهرابی بـه یـاد حضـرت علی‌اکبـر (ع) بـا نگاهـی ذوقـی، بیست‌وهشـت را نمـرهٔ قبولـی می‌دانـد:

هـر کـه اینجـا بیسـت شـد رد می‌شـود　　بیست‌وهشـت اینجـا مؤیـد می‌شـود
(همان، ۱۳۹۱ ج: ۱۰۰)

در نگاهی شاعرانه، ابراهیم بت‌شکن دست به دامان بت می‌شود:

در شکسـت عهـد مه‌رویـان خـدا را دیده‌ایـم　　دسـت ابراهیـم از دامـان بـت کوتاه نیسـت
(سهرابی، ۱۳۹۱ د: ٥٦)

به‌جای اینکه مگس به دنبال شهد باشد، شهد در پی مگس آمده است:

ناروا‌جـی چـه بلاهـا کـه نیـاورد سـرم　　شـهد دنبـال مگـس آمـده را می‌مانـم
(همان: ٤٧)

به‌جای اینکه دوا برای درد نسخه بپیچد، درد برای آن نسخه پیچیده است:

بـا درد چه سـازد دم جان‌بخش تـو کز لطف　　پیچیـده‌ای از مرحمتـت نسـخه دوا را
(همان، ۱۳۹۵: ۱۰۳)

بعـد از تـو گوییـا کـه زمـان مـی‌رود عقب　　انگـور می‌شـوند تمـام شـراب‌ها
(همان، ۱۳۹٤: ۹۲)

بـه عقـب می‌بـرد زمان‌هـا را　　سـرکه را دسـت او شـراب کنـد
(همان، ۱۳۹۱ ب: ۹۷)

دو نمونـهٔ فـوق دربـارهٔ «سـرکه را شـراب کـردن» درواقـع شـکلی از خـرق عـادت اسـت کـه شـاعر آن را بـه مطلوبـش، امـام علـی(ع) نسـبت داده اسـت. محمـد سـهرابی گاهـی می‌کوشـد بـا نگاهـی شـاعرانه، باورهـای قلندری‌گونـهٔ خـود را عینیـت ببخشـد. این‌گونـه اندیشـه‌ها اغلـب شـبیه شـطحیات اهـل معرفـت اسـت و اگـر جنبـهٔ هنـری کلام را از آن سـلب کنیـم و خلاف‌آمـدِ عـادت را، به‌مثابـهٔ یکـی از ویژگی‌هـای مضمون‌پـردازی در سـبک هنـدی، در آن در نظـر نگیریـم، بـه بیراهـه رفته‌ایـم. یکـی از ایـن اندیشـه‌ها «نفـی ثـواب» و از ارزش و اعتبـار آن کاسـتن اسـت:

دامـن عصمتـم از گرد عبادت پاک اسـت　　نشـود بنـده حیـدر بـه ثـواب آلـوده
(همان، ۱۳۹٤: ۷)

تفکـر گریـز از ثـواب، حتـی درجایـی دیگـر از اشـعار سـهرابی خـود را نشـان می‌دهـد. ثـواب در نـگاه‌ی قلندرانـه عملـی اسـت کـه از اشـقیا سـر می‌زنـد و در نظـر شـاعر، اولیـا بـه فکـر جمـع کـردن و اکتسـاب ثـواب نیسـتند:

ایـن قـوم کشـته‌اند تـو را در ازای اجـر　　بعـد از تـو خـاک بـاد بـه فـرق ثواب‌هـا

(همان: ۹۲)

بعدازایـن خاک سـر هر چـه ثواب اسـت که قوم　　هـر چـه کردنـد بـه شـه بهـر ثوابـش کردنـد
(همان: ۱۱۱)

ثـواب، در وهلـهٔ بعـدی، در حکـم تعلـق و بـاری اضافـه بـرای مؤمـن بـه حسـاب می‌آیـد. همان‌طـور کـه بایـد سـالک جـان خـود را از رجسـی و پلیـدی گنـاه بشـوید، بایـد روح خویشـتن را از تعلـق ثـواب پـاک کنـد:

ثـواب مؤمنـان چرکـی اسـت بـر روح شـریف اینجا　　نجف شـیر خـدا حوضـی بـرای شست‌وشـو دارد
(همان، ۱۳۹۵: ۸)

«دامـن عصمـت» ترکیبـی اسـت کـه سـهرابی در «تیـرهٔ سـحر» نیـز از آن بهـره بـرده اسـت و خطـاب بـه حضـرت زینـب(س) عرضه مـی‌دارد:

دامـن عصمتـت از گـرد عبـادت پـاک اسـت　　خـس و خاشـاک چه داننـد که دریا دریاسـت؟
(همان، ۱۳۹۱ ب: ۹٤)

این ترکیب، نزد صائب سابقه دارد:

یوسـف شـد از گـواه لباسـی عزیزتـر　　تهمـت حریـف دامـن عصمـت نمی‌شـود
(صائب، ۱۳۹۲، ج ٤: ۲۰٦۵)

سـهرابی بـرای توجیـه تجلـی «وسـعت» رحمـت و عفـو مطلوبـش، می‌گویـد انـدازهٔ بضاعـت مـن در اصـرار بـه عصیـان فربـه نبـوده تـا بتوانـم تمـام رحمـت مطلـوب را آشـکار کنـم:

بضاعـت لاغـر افتـاده اسـت و فربـه طلـب دارد　　نشـد اندازه عفـوش کنم یـک روز عصیانش
(سهرابی، ۱۳۹۵: ۵۷)

عصمـت و عصیـان نکـردن بـرای سـالک عُجـب مـی‌آورد. ایـن عجـب و ادعـا شایسـتهٔ عـارف نیسـت و در نظـر شـاعر، او را تبدیـل بـه مدعـی می‌کنـد. شـاعر بـرای نفـی عجـب، عصیـان و سرکشـی را دلیـل دیگـری بـرای انجـام گنـاه می‌دانـد:

عصیـان نکـرده راه به‌جایـی نمی‌بـری　　زاهـد بیـا شـویم از ایـن ادعـا بلنـد
(همان، ۱۳۹۱ د: ۱۸)

سهرابی دربارهٔ تقابل زهد و گناه نیز می‌سراید:

زاهـد بـه عمـر خویش بـه یک توبه شـاد شـد　　مـا می‌کنیـم شـب همـه شـب ایـن گنـاه را
(همان: ۵)

شـاعر همیشـه نسـبت بـه انجـام گنـاه جـری نیسـت و بـا نگاهـی شـاعرانه گنـاه را بـه زخـم تشـبیه می‌کنـد و از شـهدای کربـلا امیـد بخیـه‌زدن بـه ایـن زخـم را دارد:

زد بخیـه زلـف قاسـم زخـم گنـاه مـا را　　مـژگان اصغـر اینجـا خـود سـوزن حسـین اسـت
(همان، ۱۳۹۵: ۲۷)

از دیگـر اندیشـه‌های قلندرگونـهٔ شـاعر «نادیـده گرفتـن حرمـت شـراب» اسـت. شـاعر بـا اسـتفاده از ایهـام در واژهٔ خُـم در معنـی خـم شـراب و غدیـر خـم معنـای خـود را بـا رنـدی خاصـی بیـان

کـرده اسـت:

تعظیـم خـم از شـعائر توسـت در عهـد تـو شـد شـراب واجـب
(همان، ۱۳۹۱ ب: ٤١)

در نمونـهٔ زیـر نیـز عـلاوه بـر اسـتفاده از لفـظ خشـک در معنـای عامیانـهٔ آن، شـاعر بـاور قلندرگونهٔ خـود را بیـان می‌کنـد:

زودتـر می‌شـکند توبـه خشـک از آن روی سـر سـجاده کنـم لـب بـه شـراب آلـوده
(همان، ١٣٩٤: ٧)

از دیگـر اندیشـه‌های شـاعر کـه خلاف‌آمـدِ عـادت در آن دیـده می‌شـود، یکـی شـدن عابـد بـا معبـود یـا بـه عبـارت دیگـر، مطلـوب شـاعر بـا خویشـتن مطلـوب اسـت. همچنیـن ایـن مطلـوب فقـط بـه خـودش التجـا می‌کنـد و تسـلی‌دهندهٔ او کسـی جـز خـود نیسـت:

بـا خـود شـدی میـان نمـازت چـو رو بـه رو بـر خویش سـجده کـردی و با خویـش گفت‌وگو
(همان، ۱۳۹۱ ب: ٥١)

فاطمـه دم‌بـه‌دم تجـرد داشـت در نمـازش سـجود بـر خـود داشـت
(همان، ۱۳۹۱ ج: ۲۹)

فاطمـه ایـزد اسـت و ایـزد او ایـن دو پـروردگار یکدگرنـد
(همان، ۱۳۹۱ الف: ٦١)

تسـلای دل حیـدر به‌جـز حیـدر نخواهـد بـود سـر خـود را گـذارد هـر سـحرگه روی دامانـش
(همان، ۱۳۹۵: ٤٩)

بـه شـأن خویـش دارد التجـا از فـرط آگاهـی اگـر دسـتی بگیـرد در خرامیـدن بـه دامانـش
(همان: ٥٦)

فطـرس فرشـته‌ای اسـت کـه بـه یُمـن میـلاد امـام حسـین(ع) بخشـوده شـد و بـال وپـری تـازه بـه او هدیـه گردیـد. سـهرابی در نگاهـی شـاعرانه، خطـاب بـه امـام حسـن(ع) می‌گویـد:

اکنـون کـه در ملائکـه کـس فطرسـت نشـد مـن حاضـرم کـه پـر بتراشـم بـرای تـو
(همان، ۱۳۹۱ الف: ۷۰)

۲-۸-٤. تصرف واژگانی و ساخت واژه‌های نوین

- منجف:

هرکـس کـه رود بـه مکـه حاجـی اسـت و آن‌کـس کـه رود نجـف، منجّـف
(همان، ۱۳۹۱ ب: ۳۹)

- سمرشکر:

بـه سـمرقند چـه حاجت چو سمرشـکّر هسـت؟ در نجـف نی‌شـکر از نهـر رجـب می‌رویـد
(همان: ٥٨)

۲-۸-۵. حسن تعلیل‌های بی‌سابقه و نادر در ادب آیینی

کسی احوال خار را جویا نمی‌شود. شاعر جویای احوال حضرت رقیه(س) شدن از خار را تعلیلی برای خلیده شدن خار در پای او می‌داند:

کریمان در شب از بی‌برگ‌ها احوال می‌پرسند　　به راه شام لطفی بوده با خار مغیلانش
(همان، ۱۳۹۵: ۷۲)

در نمونه‌های زیر نیز سهرابی برای جنایاتی که اعدای اهل‌بیت مرتکب شده‌اند، توجیهی شاعرانه می‌تراشد؛ البته به شکلی که مقام و جایگاه مطلوب حفظ شود:

ای حاجب تو شمر و عنان دار تو اخنس　　الحق که در این معرکه در اوج جلالی
(همان، ۱۳۹٤: ۵۱)

یارب چه نشئه گل کرد؟ ظلم است و استغاثه!　　دست سنان و اخنس بر دامن حسین است
(همان، ۱۳۹۵: ۲٦)

از چیست که دربان تو خولی است عمو جان؟　　اعدای تو را مرتبه بالاست گرفتم
(همان، ۱۳۹٤: ۸۱)

شمر در طواف توست، کعبه‌ای مگر ای بت؟　　کس نداد پاسخ را هر چه التجا کردم
(همان، ۱۳۹٤: ۷۹)

سهرابی دلیل عرق کردن امام رضا(ع) را در دیدار فرزندش امام جواد(ع)، اضطراب نمی‌داند، بلکه با استفاده از دیگر سنت‌های دینی، توجیهی شاعرانه برای آن در نظر گرفته است:

عرق‌آلود به دیدار تو آمد پدرت　　زآن که بی‌غسل، کسی دیدن خوبان نرود
(همان، ۱۳۹۱: ۱٤۰)

سهرابی در دو نمونهٔ زیر نیز به‌ترتیب از زبان مسلم بن عقیل(ع) برای سنگ خوردن او در سر دارالامارهٔ کوفه و بی‌کفنی امام حسین (ع) با استفاده از آرایهٔ تشخیص دلیلی شاعرانه ذکر می‌کند:

جای لب حسین به پیشانی من است　　سنگی که زد عدوی تو روی حساب زد
(همان: ۸۷)

معنی، چگونه پنج کفن مال شش تن است　　از بوریا بپرس سؤالی که داشتی
(همان، ۱۳۹۱ الف: ٤۳)

۳. نتیجه‌گیری

شواهد ذیل مؤلفه‌ها، گویای این است که انحراف از نُرم همان‌گونه که شعر سبک هندی را از سبک‌های شعری پیشین ممتاز کرده، سبب بافت و ساختِ نو شعر محمد سهرابی در حوزهٔ ادب آیینی شده است؛ چنان‌که انحراف از نرم را در شعر آیینی محمد سهرابی می‌توان به‌مثابهٔ آشنایی‌زدایی فکری و نحوی و... پنداشت که همین آشنایی‌زدایی در سروده‌های آیینی این شاعر به سبب بسامد چشمگیر آن اهمیت دارد. نتایج این پژوهش

نشـان داد:

۱- سـهرابی بـا تصویرهـای پاردوکیسـکال توانسـته اسـت مضمـون جدیـدی را بـرای خواننـده عرضـه کنـد؛

۲- او بـا حس‌آمیـزی مجالـی را بـرای نازک‌خیالـی و پویایـی بـیش‌تـر تصاویـر فراهـم آورده اسـت؛

۳- پیـروی سـهرابی از ویژگی‌هـای سـبکی صائـب و بیـدل سـبب شـده از وابسـته‌های خـاص عـددی بـرای آفرینـش تصاویـری بکـر بهـره بگیـرد؛

۴- بـا نگاهـی شـاعرانه و بـا بهره‌گیـری از آرایـهٔ بدیعـی تشـخیص، پدیده‌هایـی مثـل تیـغ، خ‌یـزران و نعـل را در زمـرهٔ اشـقیا ذکـر می‌کنـد و حـتی بـه مقـولات انتزاعـی‌ای ماننـد پنـاه و خبـر، روح حیـات می‌دمـد؛

۵- بـا خلـق ترکیبـات خـاص هماننـد صائـب و بیـدل، هـم تصاویـر شـعری خـود را مخیل‌تـر کـرده و هـم ایـن ظرفیـت زبانـی را در خدمـت مضمـون درآورده اسـت؛

۶- وجـود تجریـد در شـعر سـهرابی بیانگـر ایـن اسـت کـه ذوق شـاعرانهٔ وی صرفـاً متعهـد و همـگام بـا ذوق عامـه نیسـت، بلکـه او بـرای خلـق مضامیـن جهانـی (Universal) نـیز گام برداشـته اسـت؛

۷- وجـود اسـلوب معادلـه در شـعر سـهرابی بـیانگـر ظرفیـت زبانـی دیگـری اسـت کـه سـبب شـده لفـظ در سـاختار دو عبـارت مسـتقل از هـم در خدمـت مضمونـی واحـد قـرار بگیـرد.

۸- ذوق سـهرابی صرفـاً در خدمـت خـواص نیسـت، بلکـه وی بـا بهره‌گیـری از اصطلاحـات عامیانـه و باورهـای رایـج در بیـن عمـوم توانسـته اسـت بسـتری بـرای انـس عامـه بـا شـعر خـود فراهـم کنـد. تغییـر در وجه‌شـبه، اسـتفاده از مشـبه‌بٌه غیرمعمـول، تشـبیه تفضیـل، تشـبیه غریـب بعیـد، تغییـر در مضمون‌هـای متـداول پیشـینیان، سـاخت واژه‌هـای نـو و حسـن تعلیل‌هـای نـادر و بی‌سـابقه ابزارهایـی اسـت کـه شـاعر آن‌هـا را بـا هـدف آشـنایی‌زدایی و بـه منظـور خلـق مضمـون جدیـد بـه کار بـرده اسـت.

پرتال جامع علوم انسانی

کتابنامه

آرزو، عبدالغفور. (۱۳۷۸). *بوطیقای بیدل*. مشهد: ترانه.

بیـدل دهلـوی، عبدالقادربن‌عبـد الخالـق. (۱۳۹۲). *دیـوان بیـدل دهلـوی*. بـه تصحیـح علی‌اکبـر بهداونـد. تهـران: نـگاه.

حائـری، محمدحسـن. (۱۳۸۹). «سـبک هنـدی و ناگفته‌هـای آن». *تاریـخ ادبیـات*. س۱. ش ۲. صـص ٤٥- ٦٩.

حسـن‌مجددی، غـلام. (۱۳۹۲). *بیدل‌شناسـی: مشـتمل بـر ادوار حیـات، مشـخصات افـکار،*

خصوصیات اشعار و منتخبات آثار ابوالمعانی بیدل. کابل: امیری.

حسینی، حسن. (۱۳٦۸). *بیدل، سپهری و سبک هندی*. تهران: سروش.

داد، سیما. (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی: واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپائی (تطبیقی و توضیحی)*. تهران: مروارید.

رضایی، محمد و نقی‌زاده، آرزو. (۱۳۹٤). «فراهنجاری در شعر سبک هندی». *مطالعات زبانی- بلاغی*. س ٦. ش ۱۱. صص ٦۹- ۹٤.

زیپولی، یکاردو. (۱۳٦۳). *چرا سبک هندی در دنیای غرب سبک باروک خوانده می‌شود؟* تهران: انجمن فرهنگی ایتالیا- تهران.

سهرابی، محمد. (۱۳۹۱ الف). *تختهٔ مشق*. تهران: آرام دل: قدیم‌الاحسان.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۱ ب). *تیرهٔ سحر*. تهران: آرام دل: قدیم‌الاحسان.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۱ ج). *به همین کالی*. تهران: آرام دل: قدیم‌الاحسان.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۱ د). *نسخهٔ نسیان*. تهران: آرام دل: قدیم‌الاحسان.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۱ ذ). *سایهٔ صدا*. تهران: آرام دل: قدیم‌الاحسان.

ـــــــــــــ . (۱۳۹٤). *آواز لال*. تهران: جمهوری.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۵). *فانوس خیال*. تهران: جمهوری.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۱). *شاعر آینه‌ها (بررسی سبک هندی و شعر بیدل)*. تهران: آگاه.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۰). *شاعری در هجوم منتقدان: نقد ادبی در سبک هندی پیرامون شعر حزین لاهیجی*. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۳). *سبک‌شناسی نثر*. تهران: میترا.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۹). *نقد ادبی*. تهران: میترا.

ـــــــــــــ . (۱۳۷۳). *کلیات سبک‌شناسی*. تهران: فردوس.

صائب، محمدعلی. (۱۳۹۲). *دیوان صائب تبریزی*. ج۷. به کوشش محمد قهرمان. تهران: علمی و فرهنگی.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

ـــــــــــــــــــــــــــــ . (۱۳۹۵). «مضمون در فن شعر سبک هندی». *نقد ادبی*. س ۹. ش ۳٤. صص ۱۱۹- ۱۵٦.

کاظمی، محمدکاظم. (۱۳۸۷). *کلیدِ درِ باز: رهیافت‌هایی در شعر بیدل*. تهران: سورهٔ مهر.

کرمی، محمدحسین و مظاهری رودبالی، علی. (۱۳۹۵). «بررسی و تحلیل علل ابهام و دیریابی مفهوم در اشعار صائب». *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی* (دهخدا). ش ۳۰. صص ۳۱- ٦۲.

محمدی، محمدحسین. (۱۳۷٤). *بیگانه مثل معنی (نقد و تحلیل شعر صائب و سبک هندی)*. تهران: میترا.

نجاریان، محمدرضا و دیگران. (۱۳۸٤). «ابزار نوسازی تشبیه در دیوان هشت تن از بزرگان ادب عربی و فارسی». مجلهٔ دانشکده ادبیات *دانشگاه شهید باهنر کرمان*. ش ۱۸(پیاپی ۱۵). صص ۱۷۱- ۲۰۷.

نیکوبخت، ناصر. (۱۳۸۰). *هجو در شعر فارسی: نقد و بررسی شعر هجوی از آغاز تا عصر عبید*. تهران: دانشگاه تهران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی