Journal of Linguistic and Rhetorical Studies
Volume 17, Consecutive Number 44, Summer (August) 2026
Pages 113-150 **(research article)**
Received: April 20, 2025 **Revised:** May 22, 2025 **Accepted**: May 21, 2025
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Meta-analysis of Tazriq Poetry in Contemporary Research

Reyhaneh Askari[1], **Gholamhossein Gholamhossein Zadeh**[*2]
1: PhD Graduate in Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
2: Professor, Department of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran: (Corresponding Author): gholamho@modares.ac.ir

Abstract One of the lesser known, yet creative, poetic styles that was relatively widespread in the 11th and 12th centuries AH (16th and 17th centuries CE) is the Tazriq style. This style has attracted the attention of some researchers because of its striking features such as linguistic and rhetorical stylistic deviance, unconventional compounds, and its apparent meaninglessness. Due to its departure from conventional poetic norms, many scholars have regarded Tazrīq as light, unpleasant, and nonsensical, describing it as a form of humor, literary playfulness, or parody. This study aims to categorize and analyze the contemporary researches and evaluate whether they are consistent with historical-literary sources and with the corpus of Tazriq poems. In addition, it offers a re-definition of the concepts of meaningfulness and meaninglessness in Tazriq poetry. The findings indicate that the Tazriq poems neither necessarily exhibit correct syntactic structure nor merely aim at playfulness. Furthermore, despite its frequent stylistic deviances – which leads to the assumption of meaninglessness – Tazriq poetry can largely make sense in relation to certain norms within its contemporary historical and cultural contexts.
Keywords: meaninglessness, meta-analysis, Safavid period, Tazriq poetry.

- R. Askari; Gh. Gholamhossein Zadeh (2026). "Meta-analysis of Tazriq Poetry in Contemporary Research". *Journal of Linguistic and Rhetorical Studies*. 17(44). 113-150.

Doi: 10.22075/jlrs.2025.37456.2641

1. Introduction

The Tazriq style is one of the creative yet lesser-known styles of Persian poetry that flourished from the 10th century to the mid-11th century AH (16 to 17 cent. CE). This style, with its prominent features such as linguistic-rhetorical stylistic deviance, the creation of unconventional compounds, and apparent meaninglessness, has consistently attracted the attention of researchers. Nevertheless, many scholars have deemed it insipid and nonsensical due to its deviation from conventional poetic norms, introducing it as a form of satire, literary diversion, or parody (Akhavan Sales, 2011; Akhut, 1992; Shafiiun, 2009; Zarrinkoub, 2013). In existing research, Tazriq poetry has often been analyzed based on presuppositions about meaning, and few attempts have been made to reinterpret it within the framework of its internal characteristics. This issue has left the position of this poetic genre in contemporary critical discourse ambiguous, leading to misinterpretations.

The main objectives of the present study are to classify, analyze, and critically evaluate the research findings of contemporary scholars on Tazriq poetry and to assess their consistency with historical-literary sources and the surviving poems of Tazriq poets. Furthermore, this article seeks to redefine the concepts of meaning and meaninglessness in Tazriq poetry, demonstrating that what has conventionally been regarded as meaningless is in many cases the result of deliberate stylistic deviance and linguistic play, deriving its meaning from the specific historical-cultural context of the time of composition. Accordingly, the main research questions are: First, how is Tazriq poetry defined and explained in contemporary critical discourse? Second, what factors underlie the characterization of the Tazriq poems as meaningless, and to what extent can this judgment be reconsidered in light of textual evidence and historical context?

2. Literature Review

Studies related to Tazriq poetry can be categorized into two groups: books and articles. Among books, Tarbiyat (1935) in *Danishmandan-e Azerbaijan* introduced Tazriq as a rhetorical device and a light insubstantial style. Zarrinkoub (1984) considered Tazriq a form of folk poetry intended for entertainment, and Akhut (1992) in *Neshaneshenasi-e Motayebe* introduced it as a type of satirical poetry. Akhavan Sales (1995) in *Naghizeh va Naghizeh-*

Sazan described Tazriq as meaningless yet parodic, while Zarghani (2011), relying on the number of verses, distinguished between Tazriq poetry and sheer nonsense. Fotuhi (2016) in *Sad Sal-e Eshgh-e Majazi* critically reviewed previous opinions and emphasized the inaccuracy of attributing sound syntax to the Tazriq poems.

In the domain of articles, Khorramshahi (1998) termed Tazriq poetry meaning-within-meaning and considered it to possess unfamiliar and unexpected meanings. Shafiiun (2009; 2010; 2011) published several articles on the background of the term, its features, and a comparative study of Tazriq and nonsense verse in the West. Farahani and Fuladi (2014) examined the contexts for the emergence of Tazriq and compared it with Dadaism. Elhami and Rezaei-Kalateh (2017) studied the similarities and differences between Dadaism and Tazriq. Zamani and Rezaei (2020) investigated the reasons for the prevalence of Tazriq in *Otuznameh*, and Askari et al. (2024) analyzed the stylistic features of Tazriq in the poetry of Fuqi Yazdi.

3. Methodology

This research was conducted using the meta-analysis method, based on library sources. Meta-analysis was employed as a systematic approach for gathering, classifying, interpreting, and critically reviewing previous studies. The data for the present study were collected by extracting the core perspectives of contemporary researchers and then categorizing them into seven main axes: deviation from poetic principles, content characteristics, linguistic characteristics, entertainment and diversion, satire, parody, and meaninglessness. The validity of the research was ensured by referring to primary historical-literary sources such as *Tohfeh-ye Sami*, *Nafayes al-Ma'aser*, and *Maqalat al-Sho'ara*, as well as surviving poems of Tazriq poets. For data analysis, the views of researchers were comparatively assessed against each other, and each perspective was measured against textual and historical evidence to determine its consistency or inconsistency.

4. Results and Discussion

The findings of this research indicate that many prevalent views on Tazriq poetry are inconsistent with textual and historical evidence.

Regarding the axis of deviation from poetic principles, Tarbiyat (1935) evaluated Tazriq based on standards predating the Indian Style, whereas the literary characteristics of each period are distinct, and works cannot be assessed by a single fixed criterion. Concerning the linguistic features axis, contrary to the opinion of most researchers (Akhut, 1992; Shafiiun, 2009; Farahani & Fuladi, 2014), who consider Tazriq poetry to have sound syntax, examples from the poems of Tarzi Afshar, Mehri Arab, and Seyyed Ameli demonstrate that Tazriq poets deliberately deviated from morphological and syntactic rules (Fotuhi, 2016). Regarding the entertainment and diversion axis, Shafiiun's (2010) view that Tazriq is a form of poetic clowning contradicts the critical-social themes in the poetry of Fuqi Yazdi, who identifies himself as a Tazriq poet and alludes to profound themes (Fuqi Yazdi, 1826). Regarding the satire and parody axes, Akhut (1992) and Akhavan Sales (2010) have attributed critical functions to Tazriq, but this perspective conflicts with the characterization of the Tazriq poems as meaningless, since parody and satire are themselves forms of meaning-making.

In the present study, to demonstrate the meaningfulness of theTazriq poems, we analyzed the works of six Tazriq poets (Ardabili, Biyarjamandi, Torbati, Simai-e Mashhadi, Nasrpuri, and Fuqi Yazdi) who were identified as Tazriq poets in tazkiras (biographical anthologies). The analyses reveal that what researchers have labeled as meaninglessness is in fact either the result of novel and unconventional linguistic combinations or due to deviation from established rhetorical norms. Additionally, some of these seemingly unconventional combinations were later adopted and popularized in the works of later poets (such as Hazin Lahiji), indicating what was once deemed meaningless in a particular period was not inherently devoid of meaning, but rather inconsistent with the norms prevalent at that time.

5. Conclusion

A systematic review of researchers' views on Tazriq poetry reveals that each of the criteria proposed for defining this style suffers from theoretical inconsistencies and conflicts with textual-historical evidence:

1. Deviation from poetic principles: Tarbiyat's definition of Tazriq poetry is based on an overly broad and non-distinctive criterion. Due to its wide scope, this definition includes many poets of the Indian Style, while historical-literary sources have not identified these poets as Tazriq poets. Thus, his proposed criterion lacks the necessary precision to distinguish Tazriq from other poetic movements.

2. Ethical functionalism: Akhavan Sales' approach to evaluating Tazriq poetry is based on a limited, functionalist criterion that reduces the value of poetry solely to social, mystical, and didactic messaging. This perspective, due to its broad applicability, not only places Tazriq poetry but also other forms of non-serious poetry (such as satire, lampoon, and culinary poems) incorrectly within the domain of this style, whereas in the historical-literary tradition, these works have always been distinguished from Tazriq. Therefore, his proposed criterion lacks the precision and comprehensiveness needed to delineate the boundaries of Tazriq style.

3. Sound syntax: Some researchers (Akhut, 1992; Shafiiun, 2009; Farahani & Fuladi, 2014) have considered Tazriq poetry to have sound syntactic structure, but this criterion conflicts with surviving examples of Tazriq poems, such as those of Tarzi Afshar and Mehri Arab (Fotuhi, 2016, p. 116). Consequently, if sound syntax is regarded as a characteristic of Tazriq poetry, a significant portion of poems recorded as Tazriq in historical sources would be excluded from this style's domain.

4. Entertainment and diversion: A group of researchers (Shafiiun, 2010) have introduced Tazriq poetry as a form of poetic diversion and literary clowning. This perspective faces two fundamental problems: first, the term diversion (tafannon) in the Persian literary tradition has mostly meant innovation, stylistic variety, and poetic skill (Daneshpajouh, 2001, p. 8), and cannot be equated with mere entertainment; second, many Tazriq poems, such as Fuqi Yazdi's works in Otuznameh, contain critical-social themes, and if Tazriq is reduced to mere entertainment, these critical poems would fall outside its definition.

5. Meaninglessness vs. satire/parody: Finally, the most significant theoretical contradiction in this area is the

incompatibility between meaninglessness and the characterization of the Tazriq poems as satire or parody. On the one hand, most researchers have considered Tazriq poetry devoid of meaning, and on the other, they have regarded it as a form of satire and parody in literary and social criticism. These two approaches are contradictory, since satire and parody, as established modes of critical literature, are inherently meaning-making processes. Therefore, if Tazriq is regarded as a parody challenging dominant discourses, we cannot label it meaningless, because these poems, beneath their unconventional and seemingly disordered structures, were composed precisely to generate new meanings and critique literary-social norms.

مجله علمی مطالعات زبانی و بلاغی
دانشگاه سمنان

سال هفدهم ـ شمارۀ ۴۴ ـ تابستان ۱۴۰۵

صفحات ۱۵۰-۱۱۳ (مقاله پژوهشی)

تاریخ: وصول ۱۴۰۴/۰۱/۳۱ بازنگری ۱۴۰۴/۰۲/۳۰ پذیرش ۱۴۰۴/۰۲/۳۱

فراتحلیل شعر تزریق در پژوهش‌های معاصر

ریحانه عسکری [۱] / غلامحسین غلامحسین‌زاده [۲*]

۱: دانش‌آموختۀ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. reyhan.asg@gmail.com

۲: استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول) gholamho@modares.ac.ir

چکیده: یکی از طرزهای شاعری کمتر شناخته‌شده و خلاقانۀ شعر فارسی، طرز تزریق است که از قرن دهم هجری قمری تا نیمه‌های قرن یازدهم رواجی نسبی داشته است. این سبک، با ویژگی‌های برجسته‌ای چون هنجارشکنی‌های زبانی- بلاغی، ساخت ترکیبات نامتعارف و گاه بی‌معنایی برای برخی از پژوهشگران و منتقدان جالب بوده است. بسیاری از محققان، شعر تزریق را به‌دلیل عدول از قواعد مرسوم شاعری، سُبُک، نامطبوع و مهمل دانسته‌اند و همچنین آن را شکلی از طنز، تفنن ادبی و نقضیه معرفی کرده‌اند. ما در این پژوهش بر آنیم تا با طبقه‌بندی، تحلیل و ارزیابی دستاوردهای پژوهشی پژوهشگران، سازگاری یا ناسازگاری آرای آن‌ها را با منابع تاریخی- ادبی و همچنین اشعار تزریق‌گویان بررسی و تبیین کنیم. علاوه‌بر این، مقالۀ حاضر به بازتعریفی از مفهوم معنا و بی‌معنایی در شعر تزریق پرداخته است. از جمله نتایج به‌دست‌آمده این است که اشعار تزریقی الزاماً دارای نحو سالم زبانی نیستند و صرفاً به‌منظور سرگرمی سروده نشده‌اند. دیگر آنکه شعر تزریق با وجود هنجارشکنی‌های فراوانی که موجب بی‌معنا پنداشتن آن شده است، غالباً معنادار است و معناسازی در آن از هنجارهای خاص مرتبط با بستر تاریخی-فرهنگی موقعیت سروده شدنشان پیروی می‌کند.

کلیدواژه: فراتحلیل، عصر صفوی، شعر تزریق، بی‌معنایی.

- عسکری، ریحانه؛ غلامحسین‌زاده، غلامحسین (۱۴۰۵). «فراتحلیل شعر تزریق در پژوهش‌های معاصر». دانشگاه سمنان: *مطالعات زبانی و بلاغی*. ۱۷(۴۴). ۱۵۰-۱۱۳.

Doi: 10.22075/jlrs.2025.37456.2641

۱. مقدّمه

یکی از سبک‌هایی که در تاریخ شعر فارسی کمتر مورد توجه قرار گرفته است، اما ویژگی‌هایی تأمل‌برانگیزی دارد، طرز تزریق است که از قرن دهم هجری قمری تا نیمه-های قرن یازدهم، رواجی نسبی داشته است. گفتنی است که طرز تزریق با ساختارشکنی‌های زبانی، استفاده از تصاویر و ترکیبات نامتعارف و عدول از معیارهای مرسوم شاعری، نه‌تنها نمایانگر تخیل هنجارشکن شاعران، بلکه بیانگر نوعی واکنش ادبی به جریان‌های غالب دوران خود بوده است. در این میان، عده‌ای از شاعران مانند بیارجمندی، اردبیلی و تربتی بر خود نام تزریقی گذاشته‌اند و عده‌ای دیگر را تذکره-نویسان تزریق‌گو خواندند.

خواجه هدایت‌الله رازی، مشرف اصطبل شاه طهماسب، به مراتب از دیگر شاعران تزریق‌گو مشهورتر است. او همان کسی است که به دربار شاه طهماسب رفت و مدعی شد که می‌تواند به تعداد ابیات خمسهٔ نظامی شعر بی‌معنا بگوید. شاه ادعای او را به این شرط پذیرفت که به ازای هر بیت معناداری که در اشعار او یافت شود، دندانی از دندان-های او کشیده، بر سرش کوبد و به پاداش هر بیت بی‌معنا مثقالی سیم ناب (یک اشرفی) به او پاداش دهد (تتوی، ۱۹۵۷م: ۱۱۳؛ سام میرزا، ۱۳۱۴: ۶۰-۶۱؛ اوحدی، ۱۳۸۹: ۴۷۰۲/۷؛ واله داغستانی، ۱۳۹۰: ۱۷۳۸/۲؛ کامی قزوینی، ۱۳۹۵: ۶۱۶-۶۱۸)[1] و او در این راه سه دندان خود را از دست می‌دهد.

گرچه اصطلاح «تزریق» در منابع تاریخی- ادبی عصر صفوی بارها به کار رفته و شاعرانی نیز خود را منتسب به این شیوه دانسته‌اند، جایگاه طرز تزریق در گفتمان پژوهش‌های معاصر همچنان مبهم باقی مانده است. این امر از آنجا ناشی می‌شود که در پژوهش‌های معاصرین معنایابی شعر تزریق، اغلب با پیش‌فرض‌هایی دربارهٔ «معنا» انجام گرفته و کمتر تلاشی برای بازخوانی آن در چارچوبی مبتنی بر ویژگی‌های درونی‌اش صورت پذیرفته است. به بیان دیگر، تحلیل‌های موجود دربارهٔ شعر تزریق، نه‌تنها مبانی

---

[1]. ر. ک به: زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۱۷۱؛ خرمشاهی، ۱۳۹۴: ۳۸-۳۹.

مفهومی، زبانی و تاریخی این گونهٔ شعری را به‌درستی تبیین نکرده‌اند، بلکه در مواردی به‌دلیل داوری‌های پیشینی و نادیده انگاشتن زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی خلق این اشعار، خوانشی نادرست از آن‌ها ارائه کرده‌اند. در چنین زمینه‌ای، بررسی و نقد آرای پژوهشگران به‌منظور گردآوری دیدگاه‌ها و با هدف بازسازی چارچوب مفهومی‌ای دربارهٔ معنا در شعر تزریق ضرورت می‌یابد.

به عبارت دیگر، بررسی انتقادی پژوهش‌های پیشین کمک می‌کند تا ضمن تفکیک لایه‌های مختلف معناگریزی، هنجارشکنی و فرم‌گرایی در شعر تزریق، از تقلیل آن به شعر «بی‌معنا» جلوگیری شود و امکان گفت‌وگویی تازه میان نظریه‌های معنا و داده‌های متنی فراهم آید. این پژوهش می‌کوشد با یک فراتحلیلِ تحلیلی- انتقادی، ضمن دسته‌بندی دیدگاه‌های پیشین، آن‌ها را در نسبت با شواهد تاریخی و نمونه‌های برجای‌مانده از شعر تزریق بررسی و نقد کند تا جایگاه این گونهٔ شعری در گفتمان نقد معاصر روشن گردد. بر همین اساس، اهمیت این پژوهش در آن است که با رویکردی تحلیلی، به بازتعریف مفاهیم «معنا» و «بی‌معنایی» در ارتباط با شعر تزریق می‌پردازد و نشان می‌دهد آنچه در سنت رایج «بی‌معنا» تلقی شده، گاه حاصل هنجارشکنی‌های هدفمند، بازی‌های زبانی یا نقد ضمنی گفتمان‌های مسلط بوده است. در راستای دست‌یابی به هدف مذکور، این مقاله بر آن است تا به پرسش‌های زیر پاسخ گوید:

۱. شعر تزریق در گفتمان نقد معاصر چگونه تعریف و تبیین شده است؟

۲. بی‌معنا خواندن اشعار تزریقی ناشی از چه عواملی است، و تا چه اندازه می‌توان این داوری را با توجه به شواهد متنی و بافت تاریخی اشعار مذکور بازبینی کرد؟

۲. روش پژوهش

این پژوهش با روش فراتحلیل و بر پایهٔ منابع کتابخانه‌ای انجام شده و به طبقه‌بندی، تحلیل و ارزیابی دستاوردهای پژوهشگران معاصر در زمینهٔ شعر تزریق می‌پردازد. هدف آن، بررسی سازگاری یا ناسازگاری این دیدگاه‌ها با منابع تاریخی- ادبی و نیز اشعار شاعران تزریق‌گوست. ساختار مقاله با بهره‌گیری از شیوهٔ فراتحلیل، به دسته‌بندی

مطالعات پیشین می‌پردازد؛ با این حال، هدف صرفاً مرور منابع نبوده، بلکه با رویکردی تحلیلی-انتقادی، به بازتعریف مفاهیم و استخراج یافته‌هایی تازه دربارهٔ ساختار و معنای شعر تزریق پرداخته است. به بیان دیگر تمرکز پژوهش حاضر بر نقد تحلیلی دیدگاه‌ها و سنجش آن‌ها با شواهد تاریخی و متنی است. شایان ذکر است اشعاری که در این پژوهش بررسی شده‌اند، اشعار شاعرانی هستند که در مطالعات معاصر به‌عنوان شاعر تزریق‌گو شناخته شده‌اند.

۳. مبانی نظری پژوهش

چنان‌که اشاره شد، مبنای نظری بررسی حاضر بر روش فراتحلیل استوار است. فراتحلیل یکی از روش‌های تحلیل مطالعات پیشین است که از خلال فرآیند نظام‌مند گردآوری، طبقه‌بندی و تفسیر انتقادی مطالعات موجود پدید می‌آید و در اینجا چارچوب نظری آن مبتنی بر رویکردی زبان‌شناختی و معناشناختی است که در جریان خوانش و تحلیل انتقادی پژوهش‌های موجود، به‌تدریج شکل می‌گیرد. بر همین اساس، در مقالهٔ حاضر نیز چارچوب مفهومی نه به‌صورت پیش‌ساخته، بلکه در بستر مواجههٔ تحلیلی با متون و یافته‌های پیشین شکل گرفته است؛ زیرا این رویکرد، امکان بازخوانی انتقادی دیدگاه‌ها و تولید مفاهیم نظری تازه را در نسبت با داده‌های تاریخی و متنی فراهم ساخته است.

۴. پیشینهٔ پژوهش

مطالعات مرتبط با شعر تزریق از این قرار است:

کتاب‌ها: تربیت در کتاب *دانشمندان آذربایجان* (۱۳۱۴) به معرفی مختصری از شعر تزریق و شاعران تزریق‌گو پرداخته است. جمال‌زاده در کتاب *صندوقچهٔ اسرار* (۱۳۴۲) به تمامی آرای تربیت را نقل کرده است. زرین‌کوب در کتاب *شعر بی‌دروغ، شعر بی-نقاب* (۱۳۶۳) تزریق را گونه‌ای از شعر و نمایش عامیانه که به قصد سرگرمی سروده می‌شود، معرفی کرده است. اخوت (۱۳۷۱) در کتاب *نشانه‌شناسی مطایبه* شعر تزریق را یکی از انواع متون طنزآمیز دانسته و آن را از حیث بی‌معنایی با اشعار دادائیسم‌ها و

سورئالیست‌ها مقایسه کرده است. رستگار فسایی در کتاب *انواع شعر فارسی* (۱۳۷۱)، شعر تزریق، چندی اشعار ادبیات کودک و اشعار هوشنگ ایرانی را نمونه‌ای از اشعار مهمل خوانده است. اخوان ثالث در کتاب *نقضیه و نقیضه‌سازان* (۱۳۷۴) شعر تزریق را شعری بی‌معنا، اما نقیضه‌گون خوانده است. نیکوبخت در کتاب *هجو در شعر فارسی* (۱۳۸۰) شعر تزریق را گونه‌ای از نقیضه و استقبالِ به‌کلی فاقد معنا معرفی کرده است. زرقانی در کتاب *تاریخ ادبیات در ایران و قلمرو زبان فارسی با رویکرد ژانری* (۱۳۹۰/۳) با اتکا بر تعداد ابیات میان اشعار تزریقی و مهمل تمایز قائل شده است. به بیان دیگر از منظر وی «شعر تزریق اگرچه بی‌معناست، اما تفاوتش با یاوه‌گویی در این امر است که شاعر تزریق‌گو توانسته است یک مثنویِ بی‌معنا بسراید؛ اما شاعر یاوه‌گو تنها چند بیت بی‌معنا نگاشته است» (زرقانی، ۱۳۹۰: ۱۱۸/۳).

مقاله‌ها: خرمشاهی در مقالهٔ «قلم رنجهٔ ۲۹: دربارهٔ شعر بی‌معنی» (۱۳۷۷) از شعر تزریق و شعر بی‌معنا با عنوان شعر «معنی‌اندر معنی» یاد کرده است. وی معتقد است اشعار موسوم به بی‌معنا، معنا زدوده نیستند؛ بلکه معانی غریب، غیرمنتظره و گاه بی‌ارتباط دارند. شفیعیون در مقالهٔ «تزریق، نوعی نقیضهٔ هنجارستیز طنزآمیز در ادبیات فارسی» (۱۳۸۸) به بررسی پیشینهٔ اصطلاح تزریق و معرفی ویژگی‌های شعر تزریق و شاعران تزریق‌گو پرداخته است. وی در مقالهٔ «هیاهوی هیچ، آشنایی با چند نمونه تزریق در ادب کهن فارسی» (۱۳۸۹) چند نمونه از اشعار و متون تزریقی را ذکر کرده است و در مقالهٔ «شعر بی‌معنا در ادبیات فارسی و انگلیسی (بررسی و مقایسهٔ تزریق و چار اندر چار با nonsense verse)» (۱۳۹۰) به مطالعهٔ تطبیقی آثار تزریقی با اشعار بی‌معنا در غرب پرداخته است. فراهانی و فولادی در مقالهٔ «تزریق در شعر عصر صفوی» (۱۳۹۳) به ذکر ویژگی‌های شعر تزریق، زمینه‌های پدید آمدن آن پرداخته‌اند و در نهایت، شعر تزریق را با آثار مکتب دادائیسم مقایسه کرده‌اند. الهامی و رضایی‌کلاته‌میرحسن در مقالهٔ «بررسی تطبیقی مکتب دادائیسم و جریان تزریق» (۱۳۹۶) مشابهت‌ها و افتراق‌های میان شرایط شکل‌گیری مکتب دادائیسم و طرز تزریق را بررسی کرده و همچنین به مقایسهٔ

مکتب دادائیسم و طرز تزریق پرداخته‌اند. زمانی و رضایی در مقالهٔ ««اُطوزنامه»ی ملافوقی یزدی، مرام‌نامهٔ پرپوچ‌گویی» (۱۳۹۹) علل رواج شعر تزریق و پرپوچ‌گویی را بررسی کرده و به بیان مختصات شعر تزریق پرداخته‌اند. عسکری، غلامحسین‌زاده و خدایار در مقالهٔ «ویژگی‌های اسلوب تزریق در شعر فوقی یزدی» (۱۴۰۳) ویژگی‌های محتوایی، ادبی- زبانی شعر تزریق و همچنین کارکردهای آن و نسبتش با سبک هندی را بر مبنای اطوزنامهٔ ملافوقی یزدی و اشعار او تحلیل و بررسی کرده‌اند.

در میان منابع مذکور کتاب *صد سال عشق مجازی* (۱۳۹۵) از حیث شیوهٔ پژوهشی با مقالهٔ حاضر بیشترین قرابت را دارد. فتوحی در این کتاب آرای پژوهشگران را بررسی کرده و در رد یا تأیید آن‌ها تکمله‌ای نوشته است. وی در رد دیدگاه اخوان ثالث که واژهٔ تزریق را از جمله واژگان برساختهٔ فارسی زبانان در نظر گرفته است، با اتکا بر لغت‌نامهٔ *تاج العروس* معنای معماسازی را برای این واژه در نظر گرفته است. همچنین در رد آرای پژوهشگرانی که اشعار تزریق را دارای نحو سالم می‌دانند با استناد بر آرای جرجانی اثبات کرده است که این اشعار نحو سالم ندارند. در حقیقت وی در این کتاب در تکمیل نظریات پژوهشگران بخشی را به سبک تزریق: بی‌معناگویی (۱۱۹-۱۱۳) اختصاص داده است؛ اگرچه در آن به تحلیل و طبقه‌بندی تمامی آرا نپرداخته است.

۵. بحث

نتایج پژوهش‌های معاصر دربارهٔ شعر تزریق را می‌توان در هفت محور ۱. انحراف از اصول شاعری، ۲. ویژگی محتوایی، ۳. ویژگی زبانی، ۴. تفنن و سرگرمی، ۵. طنز، ۶. نقیضه و ۷. بی‌معنایی طبقه‌بندی کرد؛ بنابراین ما نیز در این مقاله نتایج تحقیقات مذکور را در این هفت محور بررسی کرده و سازگاری و ناسازگاری آرای پژوهشگران دربارهٔ شعر تزریق را در نسبت با منابع تاریخی- ادبی و همچنین اشعار تزریق‌گویان بیان می‌کنیم.

۵-۱. انحراف از اصول شاعری

تربیت (۱۳۱۴) در کتاب *دانشمندان آذربایجان*، «تزریق» را صنعتی از صنایع بدیع خوانده و آن را سبکی سُبُک معرفی کرده است. او بدون ذکر شاهدی تاریخی، تزریقی اردبیلی را پیشوای این سَبک معرفی کرده، سپس به توضیح مختصری دربارهٔ شاعران تزریق‌گو پرداخته است. از آرای وی چنین برمی‌آید که او برخی از اشعاری را که از معیارهای مرسوم شاعری عدول کرده، تزریقی خوانده است (تربیت، ۱۳۱۴: ۸۵) و مقصود از معیارهای مرسوم شاعری[۱]، موازینی است که ادبای شاخص در سنت ادبی تثبیت کرده‌اند.

نوع نگاه تربیت به آثار منظوم و منثور ادب فارسی با ذکر کتاب *دُرّهٔ نادره* در ذیل آثار تزریقی بیش از پیش مشخص می‌شود (تربیت، ۱۳۱۴: ۸۶). چنان‌که می‌دانیم، منتقدانِ بسیاری از نثر مصنوع به‌دلیل بهره‌گیری از واژگان مهجور، افراط در استفاده از آرایه‌های ادبی و کاربرد فراوان احادیث، آیات و ابیات عربی انتقاد کرده‌اند؛ چراکه از منظر آن‌ها نثر مصنوع به‌دلیل ویژگی‌های مذکور از فصاحت فاصله گرفته است. ازاین‌رو، آثاری چون *درّهٔ نادره* و بسیاری دیگر از متون مصنوع، نامطبوع تلقی شده‌اند (بهار، ۱۳۴۹: ۳۱۱/۳-۳۱۰). چنان‌که تربیت نیز به منظور نامطبوع نشان دادن *دُرهٔ نادره* آن را متنی تزریقی خوانده است. اگر دیدگاه تربیت را دربارهٔ سُبُک و نامطبوع بودن اشعار تزریقی و همچنین *درّهٔ نادره* بپذیریم، این پرسش مطرح می‌شود که چرا دیگر شاعرانی که اشعارشان سُبُک یا مصنوع است و حتی آشکارا از سنت‌های ادبی عدول کرده‌اند؛ برای مثال شاعران خیال دور، تزریق‌گو خوانده نشده‌اند؟

نکتهٔ حائز توجه در نگاه تربیت این است که وی شعر تزریق را با معیارهای پیش از دورهٔ سبک هندی سنجیده است، نه با معیارهای جاری در روزگار سروده شدن اشعار مورد نظر؛ به همین دلیل نیز او این سَبک را سُبُک دانسته است. چنان‌که زرین‌کوب

---

۱. ر.ک: غلامی، ۱۴۰۳: ۶۹-۱۰۰.

گفته است: «ادیبان خود را پاسدار سنت‌های ادبی می‌دانند... آن‌ها نمی‌خواهند هر تازه‌کاری را به این قلمرو (شعر) راه دهند» (زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۲۳). دیدگاه تربیت به شعر همانند نگاه سام میرزا و گاه واله داغستانی است؛ آن‌ها نیز اشعار تازه را با معیارهای گذشته سنجیده و سپس بر اساس آن معیارها به ارزش‌گذاری اشعار پرداخته‌اند.

با این حال، مختصات ادبی هر دوره با دوره‌های دیگر متفاوت است و نمی‌توان آثار ادبی را در تمام اعصار با یک معیار ثابت سنجید. در مقالهٔ «بررسی تمایز و قیاس‌ناپذیری سبک هندی با سبک‌های قبل از آن، از چشم‌انداز تامس کوهن[1]» توضیح داده شده است که چگونه شعر سبک هندی از منظر مفاهیم، روش و حتی مشاهدهٔ پیرامون با اشعار قبل از خود تفاوت دارد و مختصری از این تفاوت‌ها بدین قرارند: در این دوره، شعر از دربار خارج شده و زبان شاعران به‌سمت زبان کوچه و بازار سوق پیدا کرده است و به تبع آن، موضوعاتی که دربارهٔ آن شعر گفته‌اند و حتی قالب شعری نیز دستخوش تغییر شده است. شاعران این عصر در پی برقراری تناسب میان ذهن و عین بوده‌اند و به‌حقیقت، نگرش آنان به دنیا نیز تغییر کرده است؛ بنابراین سبک هندی همانندی اندکی با سبک‌های پیش از خود دارد (اسماعیلی و حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۹۳: ۴۴-۲۱).

۵-۲. ویژگی محتوایی

با نظر به تاریخ ادب فارسی درمی‌یابیم، در سنت ادبی ما اغلب متن‌هایی با مفاهیم اخلاقی، مضامین میهن‌پرستانه و عارفانه، بیش از سایر موضوعات مقبول واقع شده‌اند. این گرایش، ریشه در این باور دارد که شعر باید اذهان را برای چیزی که قصد تبلیغش را دارد، آماده کند تا بتواند در نفوس تصرف کند و موجبات تزکیهٔ آن را فراهم سازد (زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۳۴-۳۲). این نگاه تا حد زیادی متأثر از نظریهٔ کاتارسیس ارسطو است که هدف شعر را تزکیهٔ روح می‌دانست.

چنان‌که می‌دانیم در نهضت ترجمه، زمانی که ادبای ما با *فن شعر* آشنا شدند، بسیار از آن متأثر گشتند و به‌نحوی ایدهٔ کارتارسیس یعنی تربیت، تذهیب و تزکیهٔ روح به

1.Thomas Kuhn.

وسیلهٔ شعر را (ارسطو، ۱۳۹۲: ۱۰۵-۱۰۲) سرلوحهٔ شاعری خود قرار دادند. پس از آن، گویی ادبیات در طی سالیان متمادی ابزاری شد تا به واسطهٔ آن به روشنگری بپردازند، روح بشری را صیقل و مفاهیم والای اخلاقی را رواج دهند؛ نمونه‌ای از این دیدگاه را می‌توان در آرای اخوان مشاهده کرد؛ اخوان ثالث در کتاب *نقیضه و نقیضه‌سازان* ابیات زیر را از خواجه هدایت‌الله رازی نقل کرده است:

عاشق سگ یرغه بود و میمون　　آوازه بلند شد ز مجنون
تاریخ وفات گرگ جیم است　　آش شب چله‌اش حلیم است
چون مکتب عشق جوش می‌زد　　دلّال مگس خروش می‌زد
لیلی ز دریچهٔ تبسم　　می‌کرد به فارسی تکلّم
ما و تو برادران موشیم　　همسایهٔ اردک خموشیم

و سپس گفته است: «ملاحظه می‌فرمایید که کار شعر را که سخنِ معارف و حس و هیجانِ روح و تغنی دل و جان آدمی است به کجاها کشانده‌اند؟ بله، متأسفانه حقیقت دارد قضیهٔ آن خمسهٔ تزریقی مسلوب المعانی» (اخوان ثالث، ۱۳۹۰: ۶۷). همان‌طور که گفته شد، نگاه برخی از منتقدان خواه قدما و خواه معاصرین به گونه‌ای است که ادبیات را ابزاری برای کاتارسیس یا به بیان سارتر ابزاری برای مبارزه با کژرفتاری‌ها در جامعه تلقی کرده‌اند. این دیدگاه در سرتاسر کتاب *نقیضه و نقیضه‌سازان* مشاهده می‌شود (همان: ۳۶).

با استناد به دیدگاه‌های اخوان، اشعار تزریقی «چرند و پرند» هستند (همان: ۶۰)؛ زیرا این اشعار در راستای رسالتی که شعر بر عهده دارد، یعنی کاتارسیس و مبارزه با کژرفتاری‌ها و غنای دل و جان، سروده نشده‌اند. آشکار است که در این نگاه، اخوان و همتایان وی، به جنبهٔ ابزاری از شعر توجه کرده‌اند. چنان‌که زرین‌کوب نیز در این باره گفته است: «در شاعری آنچه اهمیت دارد این است که گوینده دردی واقعی داشته باشد و پیامی که شعرش بیان آن باشد» (زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۱۱۵).

در همین راستا، اخوان ثالث در کتاب مذکور بیان کرده است، اشعاری که دارای معنای معقول و مضبوطی هستند از ارزش لازم برخوردارند (همان: ۶۲) و به‌دلیل آنکه شعر تزریق این ویژگی را ندارد، ارزشمند نیست. گفتنی است که معنای معقول و مضبوط نیز از جمله وصف‌هایی است که در بافت سخنان اخوان ارتباطی تنگاتنگ با کاتارسیس و مبارزه با کژرفتاری‌ها دارد. با توجه به دیدگاه وی دربارهٔ اشعار تزریقی، این پرسش مطرح می‌شود که آیا تمام اشعاری که از دیدگاه نویسنده کم‌ارزش شمرده شده‌اند، یعنی اشعاری از قبیل هجو، هزل، اطعمه، البسه و... نیز تزریق هستند؟ و آیا باید همهٔ آن‌ها را تزریق و سرایندگان آن‌ها را تزریق‌گو خواند؟ که البته تذکره‌نویسان و تاریخ ادبیات‌نویسان چنین نکرده‌اند.

با این حال، حتی اگر بپذیریم شعر لازم است معنایی منتهی به کارکرد داشته باشد تا ارزشمند شمرده شود، بی‌ارزش حساب کردن تمام اشعار تزریقی نمی‌تواند تعبیری دقیق یا درست باشد؛ زیرا برای مثال فوقی یزدی در دیوانش، *اُطوزنامه*، خود را تزریق‌گو می‌نامد و اذعان می‌کند که مهمل‌سرایی کرده است. او دربارهٔ مهمل‌سرایی‌هایش می‌گوید: «نکته‌سنجی کو که بگشاید معمای مرا، اگرچه زیر هر پرده نغمهٔ دلگشا جلوه‌گر است، لیکن به صورت مجاز قانون پوچ‌گفتاری در نظر است» (فوقی یزدی، ۱۲۴۲ق: ۴). با توجه به سخن فوقی، روشن است که او سعی داشته مضامین ژرف را در لوای اشعار به‌ظاهر مهمل بیان کند؛ بنابراین می‌توان گفت، دست‌کم فوقی یزدی در جایگاه شاعری تزریق‌گو به کارکردهای مرسوم شعر و معانی مجازی آن توجه داشته است.

۵-۳. ویژگی زبانی

خرمشاهی در مقالهٔ «قلم رنجهٔ ۲۹؛ دربارهٔ شعر بی‌معنی» به نقل از یک نظریه‌پرداز انگلیسی گفته است: «شعر بی‌معنیِ موفق باید به ساختار و نحو زبان احترام بگذارد و واژگان نوساختهٔ مضحک باید در لغات مأنوس‌تر ریشه داشته باشد» (بی‌نام؛ به نقل از خرمشاهی، ۱۳۹۴: ۴۵). احمد اخوت نیز در کتابِ *نشانه‌شناسی مطایبه* چنین نگاهی را دربارهٔ اشعار تزریقی مطرح کرده است: «متن مهمل باید دست‌کم دارای این قانون‌مندی

متنی باشد که مجموعهٔ واژگانش متشکل و از نظر نحوی مغشوش نباشد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۸۸).

پس از خرمشاهی و اخوت، پژوهشگران دیگر نیز با تکرار این آراء، به‌طور ضمنی این دیدگاه را تأییدکرده‌اند. شفیعیون در مقالهٔ «تزریق؛ نوعی نقیضهٔ هنجارستیزِ طنزآمیز در ادبیات فارسی» بر این نکته تأکید کرده است: «درواقع نحو سالم زبان، ظرفِ سرپوش‌دار خیالات بیمارگونه و هذیان‌بار شاعری است که به هیچ تناسب و هنجاری نمی‌اندیشد» (شفیعیون، ۱۳۸۸: ۳۳ و ۳۶). بعد از وی، فراهانی و فولادی نیز به پیروی از محققان پیشین اشعار تزریقی را دارای نحو سالم پنداشته و گفته‌اند، بی‌معنایی این اشعار ناشی از برهم زدن تناسبات ادبی است (فراهانی و فولادی، ۱۳۹۳: ۱۱۶-۱۱۴).

گفتنی است که اگرچه غالب پژوهشگران باور دارند که شعر تزریق از نحو سالمی برخوردار است، این قاعده عمومیت ندارد؛ زیرا اشعار تزریق موجود نشان می‌دهد که شاعران تزریقی عدول از قواعد صرفی و نحو زبان فارسی، یا آمیختن آن را با قواعد عربی عندالاقتضا جایز می‌شمرده‌اند و با آن به مضمون‌پردازی و تفنن‌های شعری پرداخته‌اند؛ برای مثال در شعر زیر، سید عاملی (مهری عرب) برخلاف قواعد زبان فارسی، قواعد عربی و فارسی را در هم آمیخته است:

الا یـا ایّهـا السـاقی ادر کـأسـاً و نـاولهـا　　خمار الباده الدوشـینه گشـتی اهل محفل‌ها
همه فی الشّـرت و الخمیازه مثال الکوکناریون　　دهن وازی و شـمشـان بر همی للموت مایل‌ها
به روز الگر یه ما رفتی الی عند النگار آخر　　رقیب الخرس ماندی عاقبت کالخرّ فی گِل‌ها

(سید عاملی، ۱۱۱۵ق: ۳۶۸)

وی در ابیاتی دیگر نیز چنین شگردی را به کار برده است؛ برای مثال:

یک فول به جیب و بغل ماست نماندی　　فی العشـق تو واله شـدی و خانه خراب اسـت

(سید عاملی؛ نقل شده در: هدایت، ۱۳۸۲: ۱۲۰/۲)

دیگر آنکه در عربی «الی» و «عند» هردو حرف جر هستند و با هم نمی‌آیند؛ بنابراین در عبارت «به روز الگریه ما رفتی الی عند النگار آخر» اگر حتی نحو زبان عربی را نیز معیار قرار دهیم، نادرست دارد.

طرزی افشار در بیت زیر نیز فعل نهی را به‌نحوی به کار برده است که در قواعد دستوری فارسی به کار نمی‌رود. وی به‌جای فعل «بیم مدار» از «مَبیمدار» استفاده کرده است یا با مصدر عربی «احتساب» فعلِ «مَاحتساب» را ساخته است:

مَبیمدار ز روز حســاب ای دل من از جرمت مَاحتساب که فضلِ خدا حساب ندارد

(طرزی افشار، ۱۳۳۸: ۴۱)

با توجه به مثال‌های ارائه‌شده، نمی‌توان گفت تمام اشعار تزریقی یا موسوم به تزریق، الزاماً نحو صحیحی دارند؛ بلکه شاعران این طرز عدول از قواعد زبانی را گاه مجاز شمرده‌اند. در تأیید این نگاه، فتوحی نیز دربارهٔ نحو در اشعار تزریقی گفته است: «در اشعار تزریقی نمی‌توان جایگاه نحوی واژه‌ها را پیدا کرد» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۵: ۱۱۶) و اگر نتوان جایگاه نحوی کلمات را مشخص کرد؛ یعنی این ابیات نحو سالمی ندارند.

۴-۵. تفنن و سرگرمی

شفیعیون در مقالهٔ «هیاهوی هیچ» تزریق را نوعی سرگرمی و مسخره‌بازی شاعرانه توصیف کرده است (شفیعیون، ۱۳۸۹: ۲۱). وی معتقد است «تزریق گونه‌ای تفننی و بسیار بدنام‌کننده بوده و کمتر کسی به آن اشتغال عام و آشکار داشته است... معروف‌ترین ایشان خواجه هدایت‌الله.... است که پیداست از سرِ تفنن و تمسخرِ شاعران معاصرش دست به این کار زده است و از قضا شعرش بهترین نمونهٔ تزریق به شمار می‌آید» (شفیعیون، ۱۳۹۰: ۱۶۸). البته ایشان بیان نکرده‌اند که چرا تزریق نوعی مسخره‌بازی شاعرانه است و چگونه خواجه هدایت‌الله از سرِ تفنن دست به تزریق‌گویی زده یا خواجه هدایت‌الله در کدام بیت خود و به چه طریق شاعران معاصرش را به تمسخر گرفته است.

دیگر آنکه اگر تزریق‌گویی را نوعی تفنن شاعرانه و ادبی بدانیم، دیگر نمی‌توانیم آن را مسخره‌بازی شاعرانه بخوانیم؛ زیرا تفنن ادبی در میان ادبای فارسی با معانی‌ای اعم از: «نوع‌نوع شدن، گونه‌گونه شدن، تنوع فنون چیزی، گونه‌گونه سخن گفتن و از هر گونه سخن گفتن» (دانش‌پژوه، ۱۳۸۰: ۸) کاربرد داشته است. با استناد به بیت انوری مقصود خود را شرح می‌دهیم:

آیا به چه فن توانمت دیدن؟ ای در همه فن چو مردم یک‌فن

(انوری، ۱۳۶۴: ۴۲۹)

چنان‌که از بیت انوری استنباط می‌شود «فن» به‌معنای حیله، هنر و مهارت داشتن در کاری رایج بوده و وی نیز با همین معانی واژهٔ «فن» را در شعر خود به کار برده است؛ چنان‌که سرگرمی نیز الزاماً مسخره‌بازی نیست.

۵-۵. طنز در شعر تزریق

رستگار فسایی در کتاب *انواع شعر فارسی* واژهٔ تزریق را به اشعاری نسبت می‌دهد که شاعر تعمداً اشعاری بی‌معنا بر سبیل طنز سراییده است. سخنان فسایی در مقاله‌ای به عنوان «لطایف و ظرایف تزریق‌گویی (مهمل‌سرایی)» عیناً تکرار شده است (بی‌نام، ۱۳۷۶: ۶۲؛ رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۱۳۶).[1] اخوت نیز در کتاب *نشانه‌شناسی، مطایبه* تزریق را گونه‌ای از طنز معرفی کرده است. وی معتقد است تزریق‌گویان در اشعار خود نظم روزمره را برهم زده‌اند و همین امر است که شعرشان را طنزآمیز کرده است؛ برای مثال:

هزار شکر که پشم وزغ فراوان شد کلاف بیضهٔ خرگوش ماده ارزان شد

دو ترکیب «پشم وزغ» و «بیضهٔ خرگوش ماده» ترکیب‌هایی هستند که هیچ‌گونه تناسبی با یکدیگر ندارند و همین ترکیب‌ها هستند که شعر را بی‌معنا، اما طنزگونه کرده‌اند. مسئلهٔ مهمی که اخوت در شرح بیت مذکور به آن اشاره کرده، بستری است که

---

۱. همچنین ر.ک به: زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۱۷۱.

شعر در آن سروده شده است. وی گفته است «آیا نمی‌توان گفت معنا و منطق این شعر ریشه در دنیای بلبشو و وارونه‌ای دارد که هیچ‌چیز سر جای خود نیست؟ اگر این شعر را هجو چنین دنیایی بدانیم آیا باز هم بی‌معناست؟» (اخوت، ۱۳۷۱: ۸۶). نکته‌ای که اخوت به‌طور ضمنی به اشاره کرده این است که معنا صرفاً از همنشینی کلمات کنار یکدیگر حاصل نمی‌شود، بلکه بستری که در آن سخنی گفته می‌شود نیز بر معناداری کلام تأثیر دارد. حال که اشعار تزریق درصدد توصیف دنیای آشفته‌ای هستند، پس به حق است که کلام شاعر نیز ازهم‌گسیخته باشد. با توجه به آنچه گفته شد و ابیات باقی‌مانده از شعر تزریق و دیدگاهی که اخوت مطرح کرده است، می‌توان نتیجه گرفت که نامتعارفی تصاویر موجود در اشعار تزریق تا حدود زیادی به تصویری که شاعر درصدد خلق آن است، بستگی دارد. اگرچه تصاویر ابیات مذکور فارغ از متن و بستر خلق اثر، نامتعارف هستند، با در نظر گرفن فضا کلی‌ای که شاعر قصد ترسیم آن را دارد نامتعارفی تصاویر و بی‌معنایی ابیات رنگ می‌بازد.

۵-۶. نقیضه

پژوهشگران بسیاری تزریق را ذیل مبحث نقیضه و استقبال بررسی کرده‌اند. نیکوبخت گفته است: «در شعر تزریق شاعر با به کار گرفتن کلماتی بامعنی، ابیاتی موزون و مقفی، اما به‌کلی فاقد معنا، به استقبال اشعار جدّ متقدمان یا معاصران در همان سبک، قالب و وزن می‌رود» (نیکوبخت، ۱۳۸۰: ۱۰۹). اخوان ثالث نیز مبحث تزریق را در کتاب *نقیضه و نقیضه‌سازان* خود بررسی کرده و تزریق را نوعی نقیضه‌سرایی خوانده است (اخوان ثالث، ۱۳۹۰: ۷۱-۶۰). شفیعیون اشعار تزریقی را نقیضه‌ای آمیخته به طنز و هزلِ لغزها، چیستان‌ها و ماده‌تاریخ‌ها معرفی کرده است (شفیعیون، ۱۳۹۰: ۱۷۱).[۱] وی در جایی دیگر، گفته است: «تزریق‌گویی غیر از آنکه نقیضه‌ای طنزآمیز بر فضا و تولیدات ادبی است، حوزه‌های اعتقادی و آداب و عادات عرفی اجتماع را نیز به تمسخر گرفته است» (همان: ۱۷۵؛ ۱۳۸۸: ۴۰) و دیگر آنکه «تزریق را می‌توان نوعی تحقیر و

۱. همچنین ر.ک به: فولادی، ۱۳۸۶: ۲۳.

تمسخرِ نظیره‌سازی دانست... تزریق، نقیضه‌ای بر فضای اشعار تعلیمی است» (همان: ۱۸۲-۱۶۷).

اگر سخن ایشان و سایر پژوهشگران را بپذیریم، می‌توان گفت یکی از دلایل تزریق‌گویی مبارزه با امری در اجتماع و «مبارزه با فکر شاعرانی از قبیل صائب و حزین...که اشعاری باریک‌خیال و با پیچیدگی مضمون دارند» (فراهانی و فولادی، ۱۳۹۳: ۱۲۰و ۱۲۳) بوده است؛ در نتیجه شعر تزریق نوعی از انواع نقیضه است و همان طور که اخوان ثالث گفته است هر نقیضه هدفی دارد؛ اخوان معتقد است نقضیه گاه تنها به قصد استهزا سروده می‌شود و گاه به منظور شوخ‌طبعی، مقاصد اجتماعی- انتقادی و در نهایت امری بینابین میان مقاصدی که ذکر شد (اخوان ثالث، ۱۳۹۰: ۱۲۵-۱۱۶) و بر اساس آنچه از آثارِ نوشته‌شده دربارهٔ شعر تزریق نقل شد، می‌توان تمامی این مقاصد را برای اشعار تزریقی بدان جهت که نقیضه هستند، بیان کرد؛ چنان‌که محققین نیز ذکر کرده‌اند؛ بنابراین شعر تزریق نوعی نقیضه است که در راستای اهداف گوناگونی سروده شده است.

گفتنی است از آثار محققین مورد نظر چنین استنباط می شود که تمام آثار تزریقی نقیضه هستند. گویی یکی از شروط لازم برای آنکه شعری تزریقی خوانده شود، آن است که آن شعر نقیضه باشد. حال آنکه بر مبنای اشعار تزریقی مضبوط می‌توان گفت برخی از اشعار تزریقی یا موسوم به تزریق چنین نیستند؛ برای مثال می‌توان از شعر تزریقی اردبیلی یاد کرد:

روم در پشت کوهی و چو اشتر خار می‌بینم به شادی بشکفم چون گل که در گلزار می‌بینم

(تزریقی اردبیلی؛ نقل شده در: تحفهٔ سامی، ۱۳۱۴: ۱۸۹)

۵-۷. بی‌معنایی

کسانی که از شعر تزریق صحبت کرده‌اند، شاعران آن را نه شاعر، بلکه «متشاعر و متذوق» دانسته‌اند (شفیعیون، ۱۳۸۸: ۳۲) و اغلب پژوهشگران به استثنای خرمشاهی نیز باور دارند شاعران تزریق‌سرا کلامی بی‌معنا بر زبان رانده‌اند (تربیت، ۱۳۱۴: ۸۵؛ اخوت،

۱۳۷۱: ۸۶؛ نیکوبخت، ۱۳۸۰: ۱۰۹؛ فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۵: ۱۲۳؛ فولادی، ۱۳۸۶: ۲۳؛ شفیعیون، ۱۳۸۸: ۳۸؛ همو، ۱۳۹۰: ۱۷۸؛ زرقانی، ۱۳۹۰: ۱۱۸/۳؛ زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۱۷۱؛ فولادی و فراهانی، ۱۳۹۳: ۱۱۸؛ فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۵: ۱۱۳؛ الهامی و رضایی-کلاته‌میرحسن، ۱۳۹۶: ۱۴۶؛ مهرآذر، ۱۳۹۷: ۱۲؛ زمانی و رضایی، ۱۳۹۹: ۱۴۱). بی‌معنا پنداشتن اشعار تزریقی، خواه به‌دلیل آن باشد که در چارچوب هنجارهای زبانی و بلاغی مرسوم قرار ندارند و خواه به‌دلیل آنکه هیچ رسالتی بر عهده نگرفته‌اند، در نهایت نتیجهٔ یکسانی دارد؛ این اشعار بی‌معنا هستند. شفیعیون معتقد است بی‌معنایی اشعار تزریقی از کاربرد واژگان تازه و غیرمعمول و حتی مهجور و از دل تمهیدات هنری حاصل می‌شود (شفیعیون، ۱۳۸۸: ۳۶ و ۳۸) و در نهایت «پس از مطالعه (آن)، نوعی حس گنگ و درهم و غالباً طنزگونه و هجوآمیز» به مخاطب دست می‌دهد. این اشعار اگرچه بی‌معنا هستند، اما گاه شاعر به «قصد خیال‌پردازی» روی به تزریق‌گویی آورده است (همان: ۳۹-۳۸).

با خواندن آراء مذکور سؤالی که در ذهن شکل می‌گیر، چنین است: اگر شعری بی‌معناست، چگونه می‌تواند در آن خیال پردازی شده باشد؟ با استناد بر اهداف نقیضه-سرایی و بیانات پژوهشگران که در مبحث پیشین ذکر شد، چگونه شعر کسانی که در صدد انتقاد از شرایط ادبی، اجتماعی و عرفی هستند و قصد دارند برخی از شاعران همچون صائب و حزین را بازیچه بگیرند، اشعاری بی‌معنا تلقی شده‌اند؟ در ادامه بدان جهت که تقریباً تمامی پژوهشگران بر بی‌معنایی اشعار تزریقی اتفاق‌نظر دارند، به‌طور مجزا به بررسی این ویژگی می‌پردازیم.

۵-۷-۱. معنادار بودن شعر تزریق

چنان‌که گفته شد، بی‌معنایی در شعر تزریق، یکی از چالش‌برانگیزترین موضوعات مرتبط با این طرز شاعری است. اغلب منتقدان مورد نظر بر این باوراند که شاعران تزریق‌گو با استفاده از واژگان تازه، نامتعارف یا مهجور و ایجاد ساختارهایی که به‌ظاهر بی‌هدف یا فاقد انسجام است، اشعاری بی‌معنا سروده‌اند و چنان‌که گفته شد، بی‌معناییِ این اشعار را نتیجهٔ هنجارگریزی از تناسبات ادبی و زبانی دانسته‌اند؛ اما با اتکا بر آرای

آن‌ها می‌توان گفت که اگر شاعران تزریق‌گو در راستای انتقاد از اجتماع، عرف، عادات ادبی و... اشعاری سروده و مضامین اشعار آن‌ها به تبعِ مقاصدشان مضامینی انتقادی-اجتماعی و ادبی توأم با شوخ‌طبعی و خیال‌پردازی است و اگر می‌توان این قبیل مقاصد را از ابیات یا کلیت شعر استنباط کرد، حکم به بی‌معنایی آن‌ها نمی‌تواند حکمی درست باشد؛ بنابراین می‌توان گفت اشعار تزریقی دارای معنا هستند و همان‌طوری که خرمشاهی می‌گوید «شعر "معنی اندر معنی"[1] است و بی‌معنی یعنی "مسلوب‌المعنی" یا "معنی‌زدوده" نیست؛ بلکه معانی غریب و غیرمنتظره و گاه بی‌ارتباط با هم دارد» (خرمشاهی، ۱۳۹۴: ۴۴).

باورِ پژوهشگران به بی‌معنایی اشعار تزریقی سبب شده است که گاه از معنای ابیات غافل شوند و خوانشی نادرست از شعر داشته باشند؛ برای مثال زمانی و رضایی فراهنجاری معنایی در کلمات مسجع را از جمله ویژگی‌های پرپوچ‌گویی برمی‌شمارند و در توضیح آن می‌نویسند: «استفاده از کلمات آهنگین بدون در نظر گرفتن ارتباط معنایی آن‌ها با یکدیگر از مهم‌ترین مختصات سبک پرپوچ و تزریق‌گویان است» و به کار گرفتن کلمه‌های کدو و سبو و افعال تراشد و خراشد را در بیت ذیل از نمونه‌های آن می‌دانند (زمانی و رضایی، ۱۳۹۹: ۱۵۴):

عقل تو اگر کدو تراشد اندیشهٔ من سبو خراشد»

(خواجه هدایت‌الله رازی؛ نقل شده در: اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹: ۷/ ۴۷۰۳)

حال آنکه در گذشته، از کدو حلوایی ناقوسی شکل که داخل آن را می‌تراشیدند به‌عنوان ظرف استفاده می‌کردند (اشرف‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۲۴۴) و به کاربردن آن به‌عنوان جام شراب (سبو) در شعر فارسی سابقه دارد (عسکری، غلامحسین‌زاده و دیگران، ۱۴۰۳: ۱۹۵):

---

۱. خرمشاهی در ابتدای مقالهٔ خود ذکر کرده است که برای حفظ شأن اشعار بی‌معنا و به آن جهت که این اشعار در حقیقت بی‌معنا نیستند؛ زین پس به آن شعر «معنی اندر معنی» می‌گوید.

ســـاقی به چند رنگ، می اندر پیاله ریخت این نقش‌ها نگر که چه خوش در کدو ببســت

(حافظ، ۱۳۲۰: ۲۲)

در مردم بی‌مغز ســـرا یت نکند حرف رنگین نکنـد بـادهٔ گلرنـگ کـدو را

(صائب، ۱۳۷۰: ۳۹۶/۱)

علاوه‌بر آن، بی‌معنا پنداشتن اشعار تزریقی این خطا را در پی داشته است که هر شاعری که شعرش با وصف بی‌معنا توصیف شده است، تزریق‌گو بنامند؛ چنان‌که فراهانی و فولادی در مقالهٔ «تزریق در شعر عصر صفوی» جلال اسیر، شوکت بخارایی، عبداللطیف خان تنها، میرنجات قمی، زلالی خوانساری را تزریق‌گو خوانده‌اند (فولادی و فراهانی، ۱۳۹۳: ۱۲۸ و ۱۳۱–۱۲۸). بر مبنای اسناد تاریخی، آشکار است که شاعران مذکور بانیان و پیروان طرز خیال‌دور هستند و نه شاعرانی تزریق‌گو. اگرچه از شعر آن‌ها نیز با وصف بی‌معنا یاد شده است، میان طرز تزریق و خیال دور تفاوت وجود دارد.

در این‌جا به جهت توضیح این نکته که اشعار تزریق بی‌معنا نیستند، بلکه بی‌معنا خواندن آن‌ها از آن حیث است که معنای آن‌ها و نحوهٔ معناسازی‌شان با هنجارها و قواعد شاعری مرسوم همسو نیست، به تحلیل ابیات شاعرانی می‌پردازیم که یا شاعر خود را تزریق‌گو معرفی کرده است و تذکره‌نویسان به‌صراحت او را تزریقی خوانده‌اند.

۱. تزریقی اردبیلی

مؤلف کتاب *دانشمندان آذربایجان*، تزریقی اردبیلی را آغازگر سبک تزریق می‌داند (تربیت، ۱۳۱۴: ۸۵) و *در تحفهٔ سامی* نیز دربارهٔ تزریقی اردبیلی آمده است: «تزریقی اردبیلی در شماخی[1] به دلالی اوقات می‌گذراند و شعرهای بی‌مزه می‌گوید این مطلع از اوست:

روم در پشـــت کوهی و چو اشـــترخـار می‌بینم ز شـادی بشـکفم چون گل که در گلزار می‌بینم»

(تزریقی اردبیلی؛ نقل شده در: سام میرزا، 1384: ۳۶۶)[2]

۱. شماخی: شهری در اران است. نام شهر حاکم نشین شروان.

۲. همچنین ر.ک به (آقابزرگ تهرانی، ۱۴۰۳ق: ۱۷۰/۹؛ صفری، ۱۳۷۰: ۳۱۱/۳؛ دولت آبادی، ۱۳۷۷: ۱۱).

- تحلیل

پیش از طرح هر بحثی لازم است بیت را معنا کنیم و دریابیم بیت مذکور مطابق با باور رایج دربارهٔ شعر تزریق بی‌معناست یا خیر؛ بنابراین ابتدا شعر را از صورت شعری خارج و به‌صورتی عادی بازنویسی می‌کنیم: (من) در پشت کوهی می‌روم و وقتی خارشتر می‌بینم، دیدن آن خارشترها مانند گلی است که در گلزار می‌بینم و از شادی می‌شکفم. حال این پرسش شکل می‌گیرد که چه ویژگی‌ای در این بیت سبب شده است تا در زمرهٔ ابیات تزریقی قرار گیرد و سام میرزا آن را بی‌مزه بخواند؟ آنچه در این بیت نامتعارف است تشبیه به‌کاررفته در آن است. اردبیلی در این بیت خود را به «شتر» شبیه کرده است و می‌گوید، من مانند شتری هستم که وقتی خارشتر می‌بینم بسیار خوشحال می‌شوم؛ اما تشبیه انسان به شتر در سنت شعر فارسی سابقه دارد؛ برای مثال:

من اختیار خود را تسلیم عشق کردم　　همچون زمام اشتر بر دست ساربانان

(سعدی، ۱۳۴۲: ۳۶۹)

ملامت کشانند مستان یار　　سبک‌تر برد اشتر مست بار

(سعدی، ۱۳۵۹: ۸۲)

خدا می‌خواندت تو خفته آخر　　چرا می‌پایی ای آشفته آخر

کم از اشتر نه‌ای، ای مرد درگاه　　که بر بانگ درائی می‌رود راه

(عطار، ۱۳۸۸، ۳۳۹)

چنان‌که مشاهده شد، هرگاه شاعر خود را به حیوانی تشبیه می‌کند، در راستای بیان مفهومی اخلاقی- تعلیمی است؛ اما تزریقی اردبیلی بی‌آن‌که مقصودی اخلاقی و تعلیمی در نظر داشته باشد، چنین شباهتی را برقرار ساخته است؛ بنابراین می‌توان گفت هنجارشکنیِ تزریقی اردبیلی در تشبیه مذکور است و همین امر سبب شده است تا

تذکره‌نویسان یا از شعر او یاد نکنند یا اگر مانند سام میرزا بیتی از ابیات او را ثبت کردند آن را «بی‌مزه» بخوانند.

۲. تزریقی بیارجمندی

سام میرزا دربارهٔ وی چنین نوشته است: «به تاج دوزی اوقات می‌گذراند و در هزل اشعار بسیار دارد که لایق سیاق این کتاب نیست و فی‌الواقع در آن باب معنی‌های خوب دارد و سحر کرده بود؛ اما در این اوقات تایب شده شعر معقول می‌خواهد بگوید؛ اما نامعقول می‌گوید این مطلع از آن جمله است:

بودم اســـیر زلفش و خط نیز رخ نمود شـــد مهر من یکی دو به آن مه از آن که بود»

(تزریقی بیارجمندی؛ نقل شده در: سام میرزا، ۱۳۱۴: ۱۶۸)

بیت زیر در *تحفهٔ سامی* تصحیح دستگردی به خالصی تبریزی نسبت داده شده است؛ اما اخوان ثالث این بیت را متعلق به تزریقی بیارجمندی می‌داند و در *تحفهٔ سامی* تصحیح فرخ نیز شاعرِ این بیت تزریقی بیارجمندی معرفی شده است:

«جانا غمِ تو مایهٔ عیش نهان ماســـت دردِ تو مونسِ دلِ بی‌خانمان ماســـت»

(تزرقی بیارجمندی؛ نقل شده در: اخوان ثالث، ۱۳۹۰: ۶۴؛ سام میرزا، ۱۳۱۴: ۱۶۸؛ سام میرزا، ۱۳۸۴: ۳۱۱)

- تحلیل

اگر بیت نخست را از صورت شعری خارج کرده و شیوهٔ عادی بازنویسی کنیم، بدین صورت می‌شود: اسیر زلفش بودم و خط (او) نیز رخ نمود؛ به این سبب مهر من به آن مه دو برابر شد. حال لازم است از خود بپرسیم چرا این بیت نامعقول است؟ تنها عبارتی که در این بیت از معنای معقول (به تعبیر سام میرزا) فاصله می‌گیرد، «یکی به دو شدن» به معنای «دو برابر شدن» است. قرینهٔ این معنا در بیت، اضافه شدن خط به زلف و دو برابر شدن زیبایی معشوق است. شاهد این نگاه که معنای دو برابر شدن در ترکیب «یکی دو شدن» نامعقول است، اشعاری است که قدما در آن ترکیب «یکی دو» را به کار برده‌اند؛ بنابراین نامعقولی بیت ذکر شده به جهت معنای کنایی جدیدی است که شاعر برای ترکیب «یکی دو شدن» در نظر داشته است؛ اما یک استثنای جالب، حزین لاهیجی

که یکی از شاعران قرن دوازدهم هجری است در غزلی ترکیب «یکی دو» را در معنای «دو برابر شدن» به کار برده است. گویی کاربرد ترکیب «یکی دو» به معنای «دو برابر شدن» بعد از دو قرن در ادبیات فارسی رواجی نسبی پیدا کرده است.

یکی دو کرده غمم را فریب وعدهٔ تو بلای هجر یکی، درد انتظار یکی

(حزین، ۱۳۷۸: ۵۵۶)

توضیح بیت سوم: اگرچه همنشینی واژگان در این بیت نامتعارف است، اما چنین ترکیب‌سازی‌هایی در اشعار پیشینیان چندان بی‌سابقه نیست؛ چنان‌که مولوی می‌گوید:

هین خمش باش که گنجی‌ست غم یار ولیک وصف آن گنج جز این روز زر اندود نکرد

(مولوی، ۱۱۳۷۸: ۱۳۶/۱)

مقصود مولوی از ترکیب «غمِ یار» غمی نیست که یار دارد، بلکه غمی است که عاشق بسان گنجی گران‌بها به دوش می‌کشد؛ به همین ترتیب، می‌توان بیت مذکور از تزریقی بیارجمندی را چنین معنا کرد: جانا غمی که به خاطر عشق تو به دوش می‌کشم مایهٔ عیش نهان ماست و دردی که به‌خاطر عشق تو در دل دارم مونس دل بی‌خانمان ماست و نه آن که جانا غمی که تو داری باعث خوشحالی من است و دردی که می‌کشی مونس دل من است. با توجه به آنچه شرح داده شد، می‌توان گفت بیت مذکور از تزریقی بیارجمندی به‌دلیل ساخت ترکیبات نامتعارف و پیچیدگی معنایی بر مبنای معیارهایی که فوقی یزدی ارائه کرده است، در زمرهٔ اشعار تزریقی جای دارد.

۳. تزریقی تربتی

«شخصی خوش طبع است. در شعر سلیقهٔ موافق دارد. این مطلع از او مشهور است:

بر طرف رخت هر طرف آن زلف چو عنبر میزان شده و گشته شب و روز برابر»

(تزریقی تربیتی؛ نقل شده در: کامی قزوینی، ۱۳۹۵: ۱۶۰)

- تحلیل

چنان‌که آشکار است، تصویری که شاعر در صدد ساخت آن است تصویری از شمایل معشوق است که موهای به رنگ و بوی عنبر خود را با چنان نظمی در دو طرف صورت خود ریخته که تماشای چهرهٔ سفید او در میان گیسوان تیره‌اش برای عاشق تداعی‌کنندهٔ برابری شب و روز در برج میزان است. همان‌طوری که می‌دانیم، برج میزان برجی است که در آغاز آن اعتدالی شکل می‌گیرد و طول شب و روز در آن برابر می‌شوند. ترکیبی که در این بیت نامتعارف است و سبب شد این بیت در زمرهٔ اشعار تزریقی جای گیرد، ترکیبِ «میزان شدن» به معنای «برابر شدن» است. می‌دانیم که در سنت ادب فارسی، این ترکیب به معنای رفتن به برج میزان بوده است؛ برای مثال:

سوی میزان شد برای سختن زر آفتاب زان که روی باغ را گردون به میزان در کشد

(سنایی، ۱۳۸۸ : ۷۳۵)

ای مطرب صاحب‌دل در زیر مکن منزل کان زهره به میزان شد تا باد چنین بادا

(مولوی، ۱۳۷۸: ۵۵/۱)

۴. سیمایی مشهدی

سام میرزا دربارهٔ وی می‌گوید: «از مردم مشهد است و در تقلید، تقلید تیتال[۱] می‌کند؛ اما بدو نمی‌رسید. [وی] در تزریق‌گویی چنان ماهر و استاد بوده که چند بیت بلکه هزار بیت در یک ساعت می‌گوید. می‌گوید که این مطلع را خود گفته‌ام، اما من باور نمی‌دارم.

دل به صد پاره مرا از غم گل پیرهن است گریهٔ تلخ من از خندهٔ شیرین دهن است»

(سیمایی مشهدی؛ نقل شده در: سام میرزا، ۱۳۸۴: ۲۵۰)

در تحفهٔ سامی تصحیح دستگردی این بیت بدین صورت ضبط شده است:

دل صد پاره مرا از غم گل‌پیرهنی است خندهٔ تلخ من از گریهٔ شیرین‌دهنی است

(سیمایی مشهدی؛ نقل شده در: سام میرزا، ۱۳۱۴: ۱۳۸)

۱.مسخرهٔ مقرر و مقلد بی‌نظیر خراسان .

● تحلیل

بیت مذکور بر اساس تصحیح همایون فرخ (۱۳۸۴) بیتی است که بر مبنای اصول متعارف سروده شده است؛ بنابراین با استناد به آن نمی‌توان دربارهٔ دلیل تزریقی خوانده شدن سیمایی مشهدی صحبت کرد؛ اما اگر تصحیح دستگردی (۱۳۱۴) را مبنا قرار بدهیم، می‌توان بیت مذکور را بیتی تزریقی دانست. برای درک معنای بیت ابتدا آن را از صورت شعری خارج می‌کنیم و به‌شیوهٔ عادی می‌نویسیم: «از غمِ گل‌پیرهنی دلِ من صد پاره است. خندهٔ تلخ من از گریهٔ شیرین‌دهنی است». اکنون معنای بیت حاصل می‌شود؛ خندهٔ تلخ من به خاطر گریه‌هایی است که برای آن شیرین‌دهن سَرداده‌ام.

اگرچه ترکیب خندهٔ تلخ در ادبیات ما رواج دارد، اما آنچه عرف است، خندهٔ شیرین‌دهنان و گریهٔ تلخ عاشق است و نه آنکه شیرین‌دهنی گریه کند و عاشق خندهٔ تلخی سردهد. برای تبیین این مسئله لازم است توضیحات سام میرزا را مدنظر قرار دهیم. همان‌طور که سام میرزا گفته است، سیمایی مشهدی همانند تیتال، مسخره و مضحک دربار هرات است؛ بنابراین می‌توان گفت وی جهت به سخره گرفتن چارچوب‌های سنت ادبی و عرف کلامی، بیت مذکور را سروده است. مقصود سیمایی مشهدی از ترکیب نامتعارف «گریهٔ شیرین‌دهن» گریه‌ای است که عاشق برای معشوق شیرین‌دهن خود سرمی‌دهد.

۵. محمد صادق نصرپوری (بینش)

تتوی از وی چنین یاد می‌کند: «بینش تخلص محمد صادق نام نصرپوری: شعر به طرزِ *ترضیغ* بیشتر گفته. منه:

دیدهٔ آهو شود فانوس شمعِ انجمن — گر رسد پروانهٔ شوخی چشمش در ختن
پردهٔ چشم زلیخا جامهٔ احزان بُوَد — گر نباشد پیر کنعان دیده در ره پیرهن
نیست فرق از محملِ لیلی و دل مجنونِ ما — اتحاد دوستان گل کرده اندر هر چمن
خوابِ شیرین شوخی مهتاب بیداری بود — تیشهٔ افسون تسلی گشته بهرِ کوه‌کن
"بینش" اندر طرز ترضیغ ار ندادی داد طبع — شاعران را شعر گشتی موی در چشمِ کفن

از شخصی استماع رفته که، مومی الیه در دکن اکثر ایام به سر برده نزدِ والی حیدرآباد قربت یافته. نسخهٔ دیوان برین منش رونقِ بازار خویش ساخته بود» (قانع تتوی، ۱۹۵۷م: ۱۱۳).

- تحلیل

اگرچه اخوان ثالث معتقد است تلفیق و جمله‌بندی این ابیات بی‌معناست و اگر بعضی عبارات معنایی داشته باشند اتفاقی و غیرعمد است (اخوان ثالث، ۱۳۹۰: ۶۶). اما این ابیات معنادار هستند و یکایک بیت‌ها با دیگری ارتباط طولی دارند. صورت عادی ابیات ذکرشده از این قرار است: اگر پروانهٔ شوخی چشمش به ختن رسد، دیدهٔ آهو فانوس شمع انجمن می‌شود. اگر پیر کنعان دیده در ره پیرهن نباشد، پردهٔ چشم زلیخا جامهٔ احزان بود. (با این حال) فرقی (میان) محمل لیلی و دل مجنون ما نیست؛ زیرا اتحاد دوستان در هر چمن گل کرده است. (برای ما) خواب شیرین شوخی مهتاب بیداری بود؛ زیرا تیشهٔ افسون بهر کوه‌کن تسلی گشته است. بینش اندر طرز ترضیغ ار داد طبع ندادی، شعر شاعران (مثل) مویی در چشم کفنشان بود.

یعنی اگر مجوز شوخ‌چشمی معشوق به ختن که شهر زیبارویان است برسد، چشمان آهو که خود نماد زیبایی چشم است برای شمع انجمن همانند فانوس[1] می‌شود و از آن محافظت می‌کند. اگر معشوق که در زیبایی همانند یوسف است به شهر خود و پیش پدر بازگردد و یعقوب(ع) را از چشم انتظاری به درآورد، این بار زلیخا است که اندوهگین می‌شود. با این حال ازآنجایی‌که ما با معشوق متحد هستیم افتراقی میان دل ما و محمل او نیست. خواب خوش در شب‌بیداری‌های ما بسان یک شوخی است؛ زیرا ما با یاد معشوق خو کرده‌ایم؛ همان‌طوری که فرهاد با افسونگری تیشه خودش را تسلی می‌داد که به‌وسیلهٔ آن می‌تواند کوه را بکند و به شیرین دست پیدا کند. در بیت آخر نیز «بینش» مفاخره می‌کند و خود را از تمامی تزریق‌گویان برتر می‌شمارد و می‌گوید اگر

۱. آلتی که از مواد غیرحاجب نور سازند. خواه آن ماده شیشه و بلور باشد یا کاغذ یا پارچه و در آن چراغ گذارند تا از باد محفوظ بماند. در اصل به معنی سخن‌چین و فانوس، شمع را از این جهت گویند که روشنی بیرون دهد.

من شعر نمی‌گفتم شعر سایر شاعران همانند مویی در چشم کفنشان بود و آن‌ها را اذیت می‌کرد.

۶. نتیجه‌گیری

آنچه در این مقاله به آن پرداختیم، معیارهایی بود که پژوهشگران دربارهٔ ویژگی‌های شعر تزریق ارائه کرده بودند. چنان‌که ذکر شد، در مقاله‌ها و آثار مذکور گاه گزاره‌هایی ارائه شده که با شواهد تاریخی و اشعار تزریق‌گویان سازگاری نمی‌یابد. محمدعلی تربیت، شاعرانی را تزریق‌گو معرفی کرده است که به هر نحوی از معیارهای مرسوم عدول کرده‌اند. با این وصف باید بسیاری از شاعران سبک هندی را تزریق‌گو به شمار آورد.

اخوان ثالث، شعر تزریق را در چارچوب رسالت شاعر بررسی کرده و به ارزش‌گذاری متون پرداخته و اشعار تزریقی را بی‌ارزش خوانده است؛ زیرا از دیدگاه او، شعر باید دارای پیامی اجتماعی باشد و در فرآیند تذهیب و تزکیهٔ نفس مؤثر واقع شود. با این وصف، لازم می‌شود هزل‌ها، هجویات، اشعار اطعمه و مانند این‌ها را در دایرهٔ اشعار تزریق قرار دهیم. برخی دیگر گفته‌اند اشعار تزریق، اشعارِ بی‌معنایی هستند که نحو سالم دارند. در این صورت، اشعار تزریقی که نحو سالم ندارند، مانند برخی از اشعار طرزی افشار و مهری عرب، در دایرهٔ اشعار تزریقی جای نمی‌گیرند.

برخی دیگر از پژوهشگران، شعر تزریق را نوعی تفنن شاعرانه و حتی مسخره‌بازی دانسته‌اند. در این دیدگاه، اشعار تزریقی سرگرم‌کننده که دارای مضامین انتقادی و اجتماعی است، از حوزهٔ اشعار تزریقی خارج می‌شوند. از سوی دیگر، تفنن شاعرانه به معنای سرگرم‌کنندگی نیست؛ بلکه به معنی نوآوری در شعر است.

یکی از مباحث اساسی در بررسی شعر تزریق، مسئلهٔ معنا و بی‌معنایی آن است. اخوت و بسیاری دیگر از پژوهشگران تزریق را طنز خوانده و اخوان و سایر منتقدان تزریق را گونه‌ای از نقضیه دانسته‌اند؛ اما این نگاه با دیدگاه اصلی پژوهشگران، یعنی بی‌معنا شمردن اشعار تزریق، در تناقض است؛ زیرا اگر شعر تزریق را بی‌معنا بدانیم،

نمی‌توانیم در عین حال آن را شعری طنزگونه و نقیضه‌ای در نقد اجتماع و ادبیات بخوانیم.

به بیان دیگر، اگر شعر تزریق را نوعی نقیضه یا نقد طنزآمیز به شمار آوریم، با نوعی معناسازی مواجهیم؛ زیرا نقیضه‌سرایی و استفاده از طنز، از جمله شیوه‌های شناخته‌شدهٔ ادبیات انتقادی است و در بسیاری از نمونه‌های شعر تزریق، نشانه‌هایی از چنین رویکردی دیده می‌شود. از دیگر سو، اگر بپذیریم که این اشعار نه از سر تفنن صرف، بلکه برای به چالش کشیدن جریان‌های غالب ادبی سروده شده‌اند، نمی‌توان این سبک را بی‌معنا دانست؛ زیرا که در ورای ساختارهای نامتعارف و به‌ظاهر بی‌نظم خود در پی معناسازی به گونه‌ای دیگر و خلق مضامین تازه است.

- مشارکت‌های نویسنده:

این پژوهش مستخرج از رسالهٔ دکتری با عنوان «تحلیل نوع‌شناسانهٔ اشعار بی‌معنا (تزریق) در سبک هندی» است. نویسندهٔ اول این مقاله دانشجو و نویسندهٔ دوم استاد راهنمای رساله است. ویراست و مسئولیت نهایی مقاله بر عهده نویسنده مسئول است.

- تضاد منافع:

نویسنده (نویسندگان) هیچ تضاد منافع احتمالی پیرامون تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله را اعلام نکردند.

- تقدیر و تشکر:

این پژوهش فاقد تشکر و قدردانی است.

-منابع مالی:

نویسنده (نویسندگان) هیچ‌گونه حمایت مالی برای تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله دریافت نکردند.

منابع

- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۰). *نقیضه و نقیضه‌سازان*. تهران: زمستان.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). *نشانه‌شناسی مطایبه*. اصفهان: فردا.
- ارسطو (۱۳۹۲). *ارسطو و فن شعر* ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر.
- اسماعیلی، مراد؛ حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۹۳). «بررسی تمایز قیاس‌ناپذیری سبک هندی با سبک‌های قبل از آن، از چشم‌انداز نظریهٔ تامس کوهن». دانشگاه شیراز: *نشریهٔ شعر پژوهی*. ۳(۲۱). ۴۴-۲۱.
- اشرف‌زاده، رضا (۱۳۸۶). *فرهنگ بازیافته‌های ادبی از متون پیشین*. مشهد: دانشگاه آزاد اسلامی مشهد.
- الهامی، امیر؛ رضایی، کلاته؛ میرحسن، محدثه السادات (۱۳۹۶). «بررسی تطبیقی مکتب دادائیسم و جریان تزریق». دانشگاه حکیم سبزواری: *نشریهٔ مطالعات نظریه و انواع ادبی*. ۲(۲). ۱۶۱-۱۴۳.
- انوری، محمدبن محمد (۱۳۶۴). *دیوان شعر*. به کوشش سعید نفیسی. (بی‌جا): سکه-پیروز.
- اوحدی حسینی دقاقی بلیانی اصفهانی، تقی‌الدین محمد (۱۳۸۹). *عرفات العاشقین و عرصات العارفین*. مصحح ذبیح الله صاحبکاری و آمنه فخر احمد با نظارت علمی محمد قهرمان. ج۷. تهران: میراث مکتوب.
- بهار، محمدتقی (۱۳۴۹). *سبک‌شناسی*. ج۳. تهران: کتاب‌های پرستو.
- بی‌نام (۱۳۷۶). «لطایف و ظرایف تزریق‌گویی (مهمل‌سرایی)». *نشریهٔ رشد آموزش و زبان و ادب فارسی*. شمارهٔ ۴۵. ۶۳-۶۲.
- تتوی، میرعلی قانع (۱۹۵۷م). *مقالات الشعرا*. مصحح حسام‌الدین راشدی. کراچی.
- تربیت، محمدعلی (۱۳۱۴). *دانشمندان آذربایجان*. تبریز: بنیاد کتابخانهٔ فردوسی.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۲۰). *دیوان اشعار*. مصحح محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: زوار.
- حزین، محمدعلی بن ابوطالب (۱۳۷۸). *دیوان اشعار*. مصحح ذبیح‌الله صاحبکار. تهران: سایه.
- خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۹۴). «قلم رنجهٔ ۲۹؛ دربارهٔ شعر بی‌معنی». *نشریهٔ بخارا*. شمارهٔ ۱۰۹. ۴۶-۳۸.
- دانش‌پژوه، منوچهر (۱۳۸۰). *تفنن ادبی در شعر فارسی*. تهران: طهوری.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۰). *انواع شعر فارسی*. شیراز: نوید شیراز.
- زرقانی، سید مهدی (۱۳۹۸). *تاریخ ادبیات ایران و قلمرو زبان فارسی با رویکردی ژانری*. ج۳. تهران: فاطمی.

– زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۲). *شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب؛ بحث در فنون شاعری، سبک و نقد شعر فارسی*. تهران: علمی.
– زمانی، فاطمه؛ محمد رضایی (۱۳۹۹). «اطوزنامهٔ ملافوقی؛ مرام‌نامهٔ پرپوچ‌گویی». دانشگاه تربیت مدرس: *نشریهٔ نقد ادبی*. ۱۳(۵۲). ۱۶۸-۱۳۹.
– سام میرزا (۱۳۱۴). *تحفهٔ سامی*. مصحح وحید دستگردی. تهران: ارمغان.
– سام میرز (۱۳۸۴). *تحفهٔ سامی*. مصحح همایون فرخ. تهران: اساطیر.
– سعدی، مصلح‌بن عبدالله (۱۳۴۲). *غزلیات*. مصحح محمدعلی فروغی. تهران: اقبال.
– سعدی، مصلح‌بن عبدالله (۱۳۵۹). *بوستان*. مصحح غلامحسین یوسفی. تهران: انجمن استادان زبان و ادبیات فارسی.
– سنایی، مجدود بن آدم (۱۳۸۸). *دیوان اشعار*. به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی. تهران: سنایی.
– سید عاملی، علی‌بن مساعد (۱۱۱۵ق). *دیوان اشعار*. تهران: کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران. شمارهٔ ۳۲۱۷.
– شفیعیون، سعید (۱۳۸۸). «تزریق؛ نوعی نقیضهٔ هنجارستیزِ طنزآمیز در ادبیات فارسی». دانشگاه گیلان: *نشریهٔ ادب پژوهی*. ۳(۱۰). ۵۶-۲۷.
– شفیعیون، سعید (۱۳۸۹). «هیاهوی هیچ؛ آشنایی با چند نمونه تزریق در ادب کهن». مؤسسهٔ پژوهشی میراث مکتوب: *نشریهٔ گزارش میراث*. ۴(۳۸). ۲۷-۲۱.
– شفیعیون، سعید (۱۳۹۰). «شعر بی‌معنا در ابیات فارسی و انگلیسی (بررسی و مقایسهٔ تزریق و چاراندرچار با nonsense verse)». دانشگاه تربیت مدرس: *نشریهٔ نقد ادبی*. ۴(۱۵). ۱۸۶-۱۶۵.
– صائب تبریزی، میرزا محمدعلی (۱۳۷۰). *دیوان صائب تبریزی*. به کوشش محمد قهرمان جلد یک. تهران: علمی و فرهنگی.
– طرزی افشار، محمد (۱۳۳۸). *دیوان شعر*. مصحح محمد تمدن. تهران: ادبیه.
– عسکری، ریحانه؛ غلامحسین‌زاده، غلامحسین و خدایار، ابراهیم (۱۴۰۳). «ویژگی‌های اسلوب تزریق در شعر فوقی یزدی». دانشگاه تربیت مدرس: *نقد ادبی*. ۱۷(۶۸). ۲۲۳-۱۸۵.
– غلامی، مجاهد (۱۴۰۳) «عیوب شعری با استناد به نخستین نوشته‌های بلاغی و ادبی پارسی». دانشگاه سمنان» *نشریهٔ مطالعات زبانی و بلاغی*. ۱۵(۳۸). ۱۰۰-۶۹.
– عطار، محمدبن ابراهیم (۱۳۸۸). *الهی‌نامه*. مصحح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
– فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵). *نقد ادبی در سبک هندی*. تهران: سخن.
– فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۵). *صد سال عشق مجازی*. تهران: سخن.

– فراهانی، رقیه؛ فولادی، علی‌رضا (۱۳۹۳). «تزریق در شعر عصر صفوی». پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی: *کهن‌نامهٔ ادب پارسی*. ۴(۲). ۱۳۹–۱۰۹.

– فوقی یزدی، احمد (۱۲۴۲ق). *اُطوزنامه*. تهران: کتابخانهٔ مجلس شورای ملی. شمارهٔ ۱۳۳۱۶.

– فولادی، علی‌رضا (۱۳۸۶). *طنز در زبان عرفان*. قم: فراگفت.

– کامی قزوینی، علاءالدوله (۱۳۹۵). *نفایس المآثر*. مصحح سعید شفیعیون. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی با همکاری سازمان چاپ و انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی.

– مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۸). *کلیات شمس*. مصحح بدیع‌الزمان فروزان‌فر. ج۱. تهران: سپهر.

– مهرآذر، مریم (۱۳۹۷). *تحلیل نشانه‌زبان‌شناختی شعر تزریق (بی‌معنی) در عصر صفوی بر اساس چارچوب نظری تیگز و نات (پایان‌نامهٔ ارشد)*. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

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

– واله داغستانی، علی‌قلی بن محمدعلی (۱۳۹۰). *تذکرهٔ ریاض الشعراء*. تصحیح ابوالقاسم رادفر و گیتا اردشیری. ج۲. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

– هدایت، رضا قلی‌خان (۱۳۸۲). *مجمع الفصحا*. به کوشش مظاهر مصفا. ج۲. تهران: امیرکبیر.

References

– Akhavan Sales, M. (2011). *Parody and parodists*, Zemestan. [in Persian].

– Akhavat, A. (1992). *Semiotics of humor*, Farda. [in Persian].

– Anonymous. (1997). Delicacies and Subtleties of Injection Poetry (Nonsense Verse). Roshd Journal of *Persian Language and Literature Education*, (45), 62–63. [in Persian].

– Anvari, M. (1985). *Divan of poetry*, (S. Nafisi, Ed.). Seke-Piruz. [in Persian].

– Aristotle. (2013). *Poetics (A. Zarrinkoub, Trans.)*. Amir Kabir. (Original work published ca. 335 BCE). [in Persian].

– Ashrafzadeh, R. (2007). *Dictionary of recovered literary terms from earlier texts*, Islamic Azad University of Mashhad. [in Persian].

– Attar, M. (2009). *Ilahi-nama*, (M. R. Shafiei Kadkani, Ed.). Sokhan. [in Persian].

– Bahar, M. (1970). *Stylistics*, (Vol. 3). Parasto Books. [in Persian].

– Daneshpazhuh, M. (2001). *Literary playfulness in Persian poetry*, Tahouri. [in Persian].

– Elhami, A., Rezaei Kalateh Mirhasan, M. (2017). A Comparative Study of Dadaism and the Tazriq Movement. Journal of *Literary Theory and Genres Studies*, 2(5), 143–161. [in Persian].
– Esmaeili, M., Hasanpour Alashti, H. (2014). Examining the Incommensurability of the Indian Style with Preceding Styles from the Perspective of Thomas Kuhn's Theory. Journal of *Poetic Studies (Boostan-e-Adab)*, 6(3), 21–44. https://doi.org/10.22099/jba.2014.1854 [in Persian].
– Farahani, R., Fouladi, A. (2014). Tazriq in the Poetry of the Safavid Era. Journal of *Kohannameh-ye Adab-e Parsi*, 4(2), 109–139. [in Persian].
– Fotouhi Roudmajani, M. (2006). *Literary criticism in the Indian style*, Sokhan. [in Persian].
– Fotouhi Roudmajani, M. (2016). *A hundred years of metaphorical love*, Sokhan. [in Persian].
– Fouladi, A. (2007). *Humor in the language of mysticism*, Faragoft. [in Persian].
– Fowqi Yazdi, A. (1827 A.H.). *Otuznameh*, Library of the National Consultative Assembly, No. 13316. [in Persian].
– Hafez, S. (1941). *Divan of Hafez*, (M. Ghazvini & G. Ghani, Eds.). Zavvar. [in Persian].
– Hazin, M. (1999). *Divan of poetry*, (Z. Sahebkar, Ed.). Saye. [in Persian].
– Hedayat, R. (2003). *Majma‘ al-Fosaha.* (Vol. 2, M. Mosaffa, Ed.). Amir Kabir. [in Persian].
– Kami Qazvini, A. (2016). *Nafayes al-Ma'athir*, (S. Shafieiyoun, Ed.). Library, Museum and Documentation Center of the Iranian Parliament & Islamic Azad University Publishing. [in Persian].
– Khoramshahi, B. (2015). *Pen Effort 29: On Nonsense Poetry*. Journal of *Bukhara*, (109), 38–46. [in Persian]
– Mehr Azar, M. (2018). *A semiotic-linguistic analysis of nonsensical poetry in the Safavid era based on the theoretical framework of Tigez and Natt*, [Master’s thesis, Ferdowsi University of Mashhad]. [in Persian].
– Molavi, J. (1999). *Kulliyat-e Shams,* (Vol. 1, B. Forouzanfar, Ed.). Sepehr. [in Persian].
– Nikbakht, N. (2001). *Satire in Persian poetry: A critical study of satirical poetry from the beginning to the era of Obeyd*, University of Tehran Press. [in Persian].
– Owhadi Hosseini Daghaghi Balyani Esfahani, T. (2010). *Arafat al-‘Asheqin and Arasat al-‘Arefin,* (Vol. 7, Z. Sahebkari & A. Fakhr Ahmad,

Eds., M. Ghahreman, Scientific Supervisor). Miras-e Maktoub. [in Persian].
– Rastegar Fasaei, M. (2001). *Genres of Persian poetry*, Navid-e Shiraz. [in Persian].
– Sa‘di, M. (1963). *Ghazals*, (M. A. Foroughi, Ed.). Eqbal. [in Persian].
– Sa‘di, M. (1980). *Bustan,* (G. Yousefi, Ed.). Society of Professors of Persian Language and Literature. [in Persian].
– Saeb Tabrizi, M. (1991). *Divan of Saeb Tabrizi*, (Vol. 1, M. Ghahreman, Ed.). Elmi va Farhangi. [in Persian].
– Sami Mirza. (1935). *Tohfat al-Sami,* (V. Dastgerdi, Ed.). Armaghan. [in Persian].
– Sami Mirza. (2005). *Tohfat al-Sami*, (H. Farrokh, Ed.). Asatir. [in Persian].
– Sanai, M. (2009). *Divan of poetry,* (M. T. Modarres Razavi, Ed.). Sanai. [in Persian].
– Sayyed Ameli, A. (1703 A.H.). *Divan of poetry*, Central Library of University of Tehran, No. 3217. [Manuscript, in Persian].
– Shafi'ioon, S. (2009). "Tazriq": A Norm-Breaking Parodic Genre in Persian Literature. Journal of *Adabpajouhi*, 3(10), 27–56. [in Persian]
– Shafi'ioon, S. (2010). The Clamor of Nothingness: Familiarity with Some Examples of Injection in Classical Literature. Journal of *Gozarsh-e-Miras*, 4(38), 21–27. [in Persian].
– Shafi'ioon, S. (2011). Nonsense Poetry in Persian and English Verses: A Comparative Study of Tazriq and Charandarchar with Nonsense Verse. Journal of Literary Criticism, 4(15), 165–186. [in Persian].
– Tarbiat, M. (1935). *Scholars of Azerbaijan*, Ferdowsi Library Foundation. [in Persian].
– Tarzi Afshar, M. (1959). *Divan of poetry,* (M. Tamaddon, Ed.). Adabiyeh. [in Persian].
– Tatavi, M. A. Q. (1957). *Maqalat al-Sho'ara*, (H. Rashedi, Ed.). Karachi. [in Persian].
– Vaaleh Daghestani, A. (2011). *Tazkerat-e Riaz al-Sho‘ara,* (Vol. 2, A. Radfar & G. Ardeshiri, Eds.). Iranian Institute for Humanities and Cultural Studies. [in Persian].
– Zamani, F., Rezaei, M. (2020). Otuznameh of Molla Foqi: A Manifesto of Absurdism. *Journal of Literary Criticism*, 13(52), 139–168. [in Persian].
– Zarghani, S. (2019). *The history of literature in Iran and the domain of the Persian language: A genre-based approach*, (Vol. 3). Fatemi. [in Persian].

– Zarrinkoub, A. (2013). *Honest poetry, unmasked poetry: A discussion on the techniques of Persian poetry, its styles and criticism*, Elmi. [in Persian].

دکتر ریحانه عسکری، دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه تربیت مدرس است. حوزهٔ فعالیت پژوهشی او عمدتاً فلسفهٔ ادبیات و سبک هندی را دربر می‌گیرد. رویکرد او پیوند میان فلسفه و ادبیات و خوانش تحلیلی متون ادبی بر پایهٔ مباحث نظری در سنت ایرانی–اسلامی است. وی رسالهٔ دکتری خود را با عنوان «تحلیل نوع‌شناسانهٔ اشعار بی‌معنا (تزریق) در سبک هندی» به نگارش درآورده است. از دیگر فعالیت‌های پژوهشی او که با مقالهٔ حاضر مرتبط است، می‌توان به مقالهٔ «ویژگی‌های اسلوب تزریق در شعر فوقی یزدی» اشاره کرد که در نشریهٔ نقد ادبی دانشگاه تربیت مدرس منتشر شده است.

دکتر غلامحسین غلامحسین‌زاده، استاد دانشگاه تربیت مدرس، در زمرهٔ چهره‌های شناخته‌شدهٔ علمی در قلمرو زبان و ادبیات فارسی به شمار می‌آید. حوزهٔ فعالیت پژوهشی ایشان عمدتاً مطالعات زبانی، نقد ادبی، ژانرشناسی و ادبیات عرفانی را دربر می‌گیرد. در آثار ایشان از رویکردهای نظری نوین، از جمله نقد جامعه‌شناختی، تحلیل گفتمان، ساخت‌گرایی و مطالعات بینارشته‌ای، بهره گرفته شده است. انتشار مقالات علمی ـ پژوهشی متعدد، چند عنوان کتاب و راهنمایی و مشاورهٔ شمار قابل توجهی از رساله‌ها و پایان‌نامه‌های دانشگاهی، بیانگر جایگاه ایشان در عرصهٔ مطالعات زبان و ادبیات فارسی است.