مقاله پژوهشی

هنجارگریزی معنایی در جهت ایجاد تصاویر شعری در حدیقه سنایی و مثنوی مولانا

علی ایمانی‌زاده، مریم خادم ازغدی*، فاطمه حیدری، عطاالله کوپال

گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران.

سال هجدهم، شماره پنجم، مرداد ۱۴۰۴، شماره پی در پی ۱۱۱، صص ۲۶۶-۲۴۵

http://dx.doi.org/10.22034/bahareadab.2025.18.7892

نشریه علمی سبک شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب سابق)

چکیده:

زمینه و هدف: هنجارگریزی یکی از شگردهای آشنایی‌زدایی است که در آن بجهت خلق تصاویر بدیع و خلاقانه شعری، از قواعد حاکم بر زبان به نوعی انحراف از معیار رخ میدهد و همین مسأله سبب برجسته‌سازی در متن ادبی میشود. حدیقه سنایی و مثنوی مولانا از جمله متون ادبی است که از این شگرد جهت برجسته‌سازی تصویر بهره فراوان برده‌اند. هدف اصلی این پژوهش، بررسی هنجارگریزی در تصاویر شاعرانه حدیقه سنایی و مثنوی مولاناست.

روش پژوهش: این جستار به روش توصیفی ـ تحلیلی و از نوع پیمایش داده‌ها در چارچوب مؤلفه‌ها و گزاره‌های مکتب ساختارگرا بر مبنای الگوی هنجارگریزی لیچ انجام شده است. نمونه‌ها و مصادیق به روش تصادفی در حدیقه و مثنوی احصا شده‌اند.

یافته‌های پژوهش: یافته‌های پژوهش نشان میدهد که در حدیقه سنایی و مثنوی مولانا به جهت تشویق مخاطب به بهره‌گیری از مصادیق و مضامین عرفانی و تعلیمی عمیق از برجسته سازی در تصاویر بصورت بسیار هنری و برجسته‌ای استفاده شده است.

نتایج پژوهش: بر اساس نتایج حاصل از این پژوهش تصویرسازی به کمک عناصر انسانی، جانوری و نباتی مشهودترین نوع هنجارگریزی تصویری در حدیقه سنایی و مثنوی مولانا است. سنایی و مولانا سعی کرده‌اند تا با بهره‌گیری از هنجارگریزی در استفاده از عناصر انسانی، طبیعی و نباتی و با ایجاد گسست معنایی در انگاره‌های منطقی، بصری و دیداری و خلق تصاویر تازه معنا را برجسته نمایند و اغراض عرفانی و آموزه‌های صوفیانه و تعلیمی را به زیباترین وجه پیش روی مخاطب قرار دهند.

تاریخ دریافت: ۰۲ اسفند ۱۴۰۳
تاریخ داوری: ۰۹ فروردین ۱۴۰۴
تاریخ اصلاح: ۲۴ فروردین ۱۴۰۴
تاریخ پذیرش: ۰۴ خرداد ۱۴۰۴

کلمات کلیدی:
هنجارگریزی، تصویر، حدیقه سنایی، مثنوی مولانا.

* نویسنده مسئول:
Maryam.khadem@kiau.ac.ir
(+۹۸ ۲۶) ۳۴۲۵۹۵۷۱

Eighteenth year, Number Five, August 2025, Continuous Number 111, Pages: 245-266

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

Semantic Deviation in Creating Poetic Images in Hadiqa Sanai and Rumi's Masnavi

A. Imanizadeh, M. Khadem Azghadi, F. Heydari, A. Kopal
Department of Persian Language and Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 20 February 2025
Reviewed: 29 March 2025
Revised: 13 April 2025
Accepted: 25 May 2025

KEYWORDS
Non-normativity. Image. Hadiqa Sanai. Rumi's Masnavi.

*Corresponding Author
✉ *Maryam.khadem@kiau.ac.ir*
☎ (+98 26) 34259571

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: Deviation is a technique of de-familiarization in which, in order to create novel and creative poetic images, the rules governing language deviate from the norm, and this issue causes prominence in the literary text. Hadiqa Sanai and Rumi's Masnavi are among the literary texts that have made extensive use of this technique to highlight the image. The main purpose of this research is to examine the deviation in the poetic images of Hadiqa Sanai and Rumi's Masnavi.

METHODOLOGY: **thod**: This research was conducted using a descriptive-analytical method and a data survey type within the framework of the components and propositions of the structuralist school based on Leach's model of deviation. Examples and instances were randomly collected in Hadiqa and Masnavi.

FINDINGS: **findings**: The research findings show that in Hadiqa Sanai and Rumi's Masnavi, highlighting in images has been used in a very artistic and prominent way to encourage the audience to benefit from deep mystical and educational examples and themes.

CONCLUSION: Based on the results of this study, illustration with the help of human, animal and plant elements is the most obvious type of visual non-normativity in Hadiqa Sanai and Rumi's Masnavi. Sanai and Rumi have tried to highlight the meaning by taking advantage of non-normativity in the use of human, natural and plant elements and by creating a semantic break in logical, visual and auditory concepts and creating new images and presenting mystical purposes and Sufi and educational teachings to the audience in the most beautiful way.

http://dx.doi.org/10.22034/bahareadab.2025.18.7892

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
28	0	0

مقدمه

برجسته‌سازی[۱] از مباحث مهم و کلیدی در نظریه صورتگرایان روس است که بر اساس آن به فراهنجاری یا هنجارگریزی بعنوان یکی از شاخه‌های مورد بررسی در نقد ادبی معاصر توجّه شده است. «این نظریه که در چارچوب مکتب فرمالیسم برای نخستین بار در سال ۱۹۱۷ م مطرح گردید، بشیوه‌ای اطلاق می‌شود که در آن هنرمند مرزهای نظام رایج تصورها و ذهنیات خواننده یا شنونده خود را در هم میشکند، یعنی با افزایش پیچیده و اندیشه‌خیز موجب حیرت مخاطب میگردد. بدیگر بیان بر طبق این نظریه، شعر در حقیقت چیزی جز شکستن نُرم [هنجار] زبان عادی نیست یعنی جوهر آن بر شکستن هنجار منطقی زبان استوار است» (حسینعلی‌زاده، ۱۴۰۴: ص ۱۵۱). ویکتور شکلوفسکی[۲] در رساله‌ای با عنوان «هنر همچون شگرد» آشنایی‌زدایی را بعنوان یکی از مهمترین تکنیکها و روشهای خلق تصاویر و معانی تازه از سوی هنرمند مطرح نمود و پس از وی یاکوپسن[۳] و تینانوف[۴] از این روش تحت عنوان «بیگانه‌سازی» نام بردند (ر.ک احمدی، ۱۳۷۲: ص ۴۷؛ علوی مقدم، ۱۳۷۷: ص ۱۰). جفری لیچ[۵] بیان میکند که هنرمند اعم از شاعر یا نویسنده به زبانی دیگر به بازتعریف و هنجارگریزی میپردازد و معتقد است که شاعر با روند کاهش قواعدی که در رو ساخت و زیرساخت زبان وجود دارد شعر را پدید می‌آورد. وی برای هنجارگریزی چند مؤلفه از جمله «قاعده‌کاهی آوایی، قاعده‌کاهی نحوی، قاعده‌کاهی گویشی، قاعده‌کاهی زمانی، قاعده‌کاهی سبکی، قاعده‌کاهی نوشتاری، قاعده‌کاهی واژگانی و قاعده‌کاهی معنایی [را مطرح مینماید]» (صفوی، ۱۳۸۳: صص ۷۹ ـ ۸۶). لیچ بیان کرد که هرگونه انحراف از معیارها و موازین حاکم بر زبان هنجار نمیتواند هنجارگریزی خلاقانه و هنری باشد و این امر دارای شروطی است. وی سه امکان را برای یک برجسته‌سازی هنری مطرح نمود: «برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی بیانگر مفهومی باشد، برجسته‌سازی در راستاری هنجارگریزی بصورت جهت‌مند ایجاد شود و برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی بقضاوت مخاطب علاوه بر مفهوم و غایت‌مندی هنری و زیبا باشد» (همان: صص ۱۸ ـ ۱۹). انوشه معتقد است هنجارگریزی خود رفتاری سبکی است و اگر بسامد آن در اشعار و نوشته‌های شاعر یا هنرمندی زیاد باشد بالاتر از میزان آن میزان و منحنی هنجارمند باشد، در حقیقت شاعر یا هنرمند را صاحب سبک مینماید. هنجارگریزی در یک اثر هنری عامل اصلی جلب توجّه و تمرکز ذهن مخاطب و خواننده بر روی متن است و ذهن مخاطب را به تلاش بیشتر وا می‌دارد (۱۳۷۶: ص ۱۴۴۵). هر چقدر ذهن تلاش کند تا زیباییهای نهفته در پس هنجارگریزی خلاقانه و هنرمندانه را بیشتر کشف کند، درک او از زیبایی اثر و معنا بیشتر خواهد شد. از این رو در تحلیل و بررسی متون هنجارگریزی مؤلفه و گزاره‌ای قابل اعتماد و شیوه اصولی و علمی برای درنگ‌آفرینی در خواننده و مخاطب است و بررسی آن در متون ادبی از جمله شعر به عنوان یکی از شیوه‌ها و شگردهای اساسی ادراک پیام و انتقال مفهوم، حائز اهمیّت است.

حدیقه سنایی و مثنوی مولانا دو اثر برجسته از ادبیّات تعلیمی و عرفانی سنّت شعر کلاسیک ایران میباشند که در آنها سنایی و مولانا بشیوه‌های مختلف و متنوع از جمله هنجارگریزی در خلق تصاویر هنری که خود در راستای خلق معانی تازه و افزایش قدرت انتقال پیام و مضمون عرفانی و تعلیمی است از شگردهای برجسته‌سازی معنا در

---

۱. forgrounding

۲. V. shoklovosky

۳. R. jakobson

۴. I. tynyanov

۵. J. Leech

راستای خلق تصاویر تازه بهره گرفته‌اند. این دو شاعر عارف با عدول آگاهانه و هدفمند از تصاویر معمول نوعی التذاذ در مخاطب را ایجاد کرده‌اند و پیام شعر را در نظرگاه مخاطب برجسته نموده‌اند.گره خوردگی و پیوند عواطف و درونمایه شعری سنایی و مولانا با تصاویر تازه بعضاً تصاویر بدیع و بسیار قابل تأمل خلق کرده است که شعر آنان را به گسترده‌ای از تصاویر هنجارگریزانه بدل ساخته است. هدف اصلی این جستار شناسایی و تحلیل هنجارگریزی تصاویر خلق شده در حدیقه سنایی و مثنوی مولانا است که در آن بر اساس الگوی لیچ که هنجارگریزی تصویری را بخشی از هنجارگریزی معنایی میداند به این پرسشها پاسخ میدهیم که هنجار گریزی تصویری در اشعار سنایی و مولانا با تکیه بر گزینشی از ابیات حدیقه و مثنوی چگونه است و کدام یک از عناصر در خلق این تصاویر بدیع بیشتر نقش‌آفرینی میکنند؟

ضرورت و اهمیّت پژوهش

از آنجا که یکی از اصلیترین اهداف ادبیّات تعلیمی و عرفانی، ارائه معنا به شگردهای مختلف جهت تحت تأثیر قرار دادن مخاطبان است بنظر میرسد شناخت بهتر و بیشتر روشهایی که بیان معنا و لایه‌های درونی آن را بصورت هنری مورد توجّه قرار میدهد ضروری است؛ یکی از این شگردهای هنری، برجسته‌سازی در تصاویر شعری است که در ارتباط تنگاتنگ با هنجارگریزی معنایی بکار گرفته میشود. با توجّه به خلاء پژوهشی پیرامون نوع مطالعه پیش رو در حدیقه سنایی و مثنوی مولانا به عنوان دو تن از شاعران طراز اول و برجسته ادبیّات عرفانی به بحث و بررسی پرداخته‌ایم.

پیشینه پژوهش

همانگونه که در مقدمه اشاره کردیم پیشینه مطالعات هنجارگریزی و مباحث مربوط به آن را باید در مقاله «هنر به مثابه فن» جستجو کرد. از دیدگاه وی اصلیترین نقش ادبیّات و شگرد هنر، آشنایی‌زدایی است (ر.ک شکلوفسکی، ۱۹۸۹؛ به نقل از علوی مقدم، ۱۳۷۷: ص ۳۲۶). از جمله مهمترین منابعی که به بحث و بررسی پیرامون هنجارگریزی در ادبیّات پرداخته است میتوان به کتاب «راهنمای زبانشناسی در شعر انگلیسی[۱]» اثر جفری لیچ اشاره کرد که در سال(۱۹۶۹ م) نوشته شد. لیچ پس از این کتاب، کتاب «زبان در ادبیّات[۲]» را در سال (۱۹۸۸ م) بچاپ رساند که در آن انواع شیوه‌های برجسته‌سازی را مورد توجّه قرار داد.. در ایران مطالعات زبانشناسی و نقد ادبی معاصر تا قبل از دهه هفتادبیشتر به آثار و پژوهشهای محمدرضا باطنی و محمدعلی حق شناس محدود میشود و اما از اوایل دهه هفتاد به بعد این مطالعات شدت بیشتری یافت و شفیعی‌کدکنی در کتاب «موسیقی شعر» برجسته‌سازی را به دو حوزه موسیقی شعر و زبانشناسی پیوند داد پس از آن سهم قابل ملاحظه‌ای از تحقیقات نقد ادبی معاصر به مطالعات یاد شده اختصاص یافت. کوروش صفوی در کتاب «از زبانشناسی به ادبیّات»، شمیسا در کتاب «کلیات سبک شناسی»، محمدرضا شفیعی‌کدکنی در کتاب «رستاخیز کلمات» نیز مباحث متنوع و قابل تأملی در خصوص هنجارگریزی و برجسته‌سازی مطرح کرده‌اند. کتاب «سبک شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روشها» اثر محمود فتوحی رود معجنی که در بخشی از کتاب هنجارگریزی و انواع آن ارائه شده است

۱. A Linguistics Guide to English poetry

۲. Language in Litrerature

حسینعلی‌زاده و همکاران (۱۴۰۴) در مقاله «تحلیل و واکاوی نمودهای هنجارگریزی معنایی بر اساس نظریه لیچ در اشعار کیومرث منشی‌زاده» نشان داده‌اند که از میان انواع هنجارگریزیهای موجود در شعر منشی‌زاده، هنجارگریزی معنایی بسامد بیشتری را به خود اختصاص داده است.

نیکنام و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله «هنجارگریزی معنایی اصل بنیادین ارتباط زیبایی‌شناسی در اشعار رهی معیری و مهرداد اوستا و هنر معاصر بر اساس نظریه لیچ» بیان کرده‌اند که از میان تصاویر شعری، تشبیه بیشترین کاربرد را در ایجاد هنجارگریزی معنایی داشته است.

رزمجو و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله «هنجارگریزی در شعر کودک بر پایه نظریه لیچ» نتیجه گرفته‌اند که مناسبترین شکل و نمود هنجارگریزی در شعر کودک بهره‌گیری از کلمات محاوره و عامیانه است.

محمدلو و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله «بررسی و نقد و تحلیل گونه‌های هنجارگریزی معنایی در شعر علی بابا چاهی» بتحلیل و واکاوی انواع هنجارگریزیهای معنایی در شعر باباچاهی پرداخته و نتیجه گرفته‌اند که از میان تصاویر هنجارگریزانه، اشعار متناقض‌نما، حس آمیزی و نماد در جهت آفرینش معنا، کاربردی بدیع و قابل توجّه دارند.

رضاییان و ماحوزی (۱۳۹۷) در مقاله «بررسی ساختاری قصاید خاقانی بر پایه الگوی زبانشناسی لیچ» نشان داده‌اند که بیشترین میزان آشنایی‌زدایی در قصاید خاقانی، هنجارگریزی معنایی است.

حسینی معصوم و آزموده (۱۳۹۷)در مقاله «ساختارشکنی و تصویرسازی از طریق هنجارگریزی در اشعار نو هوشنگ ابتهاج» نشان داده‌اند که ابتهاج از انواع هشت‌گانه هنجارگریزی لیچ استفاده کرده است و از هنجارگریزی معنایی بیشتر بهره برده است.

روحانی و عنایتی (۱۳۸۸) در مقاله «بررسی هنجارگریزی در شعر شفیعی‌کدکنی (م. سرشک)» نشان داده‌اند که در شعر شفیعی، هنجارگریزی معنایی بیشتر نمود دارد. صنایعی چون تشبیه، پارادوکس، حس‌آمیزی، تشخیص و تصویرسازی عوامل زمینه‌ساز هنجارگریزی معنایی در شعر شفیعی‌کدکنی است.

روش پژوهش و پیکره مطالعه

روش تحقیق در این مقاله توصیفی ـ تحلیلی بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای و شیوه سندکاوی است. جهت تحلیل و واکاوی داده‌ها مباحث تئوری بر اساس هنجارگریزی معنایی در راستای خلق تصاویر برجسته از منظر لیچ در چند دسته اصلی و اساسی در گزیده‌ای از اشعار حدیقه سنایی و مثنوی مولانا تحلیل و ارزیابی شده‌اند. لازم بذکر است که ارائه نمونه‌ها در حد گنجایش مقاله و مجال بحث بشیوه تصادفی انتخاب شده است.

بحث و بررسی

هنجارگریزی[۱] و تعریف آن

اما هنجار گریزی به معنای خرق عادت و غافلگیر کردن مخاطب است حال این غافلگیری میتواند در حوزه صورت شعر، ساختار واژگان و کارکرد عبارات و یا محتوای ابیات در محورهای همنشینی و جانشینی باشد. این مقوله تحت عنوان نظریه هنجارگریزی توسط جفری لیچ استاد زبانشناس معاصر در انگلستان مطرح گردید. البته نظریه او ریشه در اندیشه‌های اندیشمندان حلقه پراگ و به ویژه تفکرات موکافسکی و پیش از آنها شکلوفسکی روس تبار

۱. De - familiarization

بود. لیچ برای هنجار گریزی هشت ساحت کلی واژگانی، نحوی، زمانی، آوایی، نوشتاری، معنایی، گویش و سبکی را مطرح کرد. او بطورکل دو زمینه هنجار گریزی و قاعده افزایی را ذیل بحث برجسته سازی عنوان کرد. اما این نظریه بیشتر شامل مبحث زبان میشود و بحث تصویر را باید به شکل جداگانه و مستقل بررسی کرد. به عبارت ساده تر آنچه در این پژوهش مدنظر است هنجارگریزی تصویر شعری در حدیقه و مثنوی است و نه هنجار گریزی در ساخت و کارکرد زبان. اصولاً تصویرسازی در شعر، خود ذاتاً اقدامی هنجارگریزانه است چرا که شاعر در اقدامی مبدعانه تصویر را شایسته معنایی می‌داند و این حاصل یک نگاه ابداع گرانه و شاعرانه است. «تصویر نحوه خاص ظهور اشیا در ذهن است و به بیان دیگر تصویر روش خاصی است که ذهن انسان با آن اشیا را به خود ارائه می‌کند» (انوشه، ۱۳۷۶:ص ۳۶۸). در ایماژهای هنجار گریزانه بحث بر سر تخییلات و عواطف و شاعرانگی موجود در تصاویر شعری است. در حقیقت تصاویر نوجویانه‌ای که در لابلای اشعار دیده میشود محصول تسلط شاعر بر جهان پیرامون و آمیختن آن با تخیلات شاعرانه است. بنابراین چنین تصاویری در ذات خود شگفت آور هستند و به علت غیرمستقیم و طولانیتر کردن فرایند تفهیم، بر مخاطب تأثیرگذارتر میباشند. «آشنایی زدایی شگردی برای عادت شکنی هنری است و به منظور جلب توجّه و طولانی کردن فرایند ادراک و التذاذ هنری است» (ولدانی و رستمی، ۱۳۹۵، ۱۴۸). در واقع هنجارگریزی تصویری عبارت است از بیان معانی در قالب تصاویر به شکلی جدید و بهتر به طرزی که بهتر از آن در اندیشه نگنجد. شاعر نواندیش شکل و هیئت جدیدی که معمولاً تلفیقی از ذهنیت و عینیت است از یک پدیده ارائه میکند. مسئله‌ای که بعدها توجّه فرمالیستها را به خود معطوف نمود و موجب ارائه نظریات فراوان در این حوزه گردید. «هنجار گریزی از یافته‌های مهم فرمالیستهاست و امروزه اساس بحثهای سبکشناسی را تشکیل میدهد» (بهمرام و نقی‌لو، ۱۴۰۰:ص ۵۴). البته باید توجّه داشت که مخاطب علاوه بر نگاه فرمی برای درک کامل و نهایی این تصویر می‌بایست مسیری هرمنوتیک و تأویلی را طی کند. چنین تصاویری علاوه بر زیبایی و شگفت انگیزی باید رشتهٔ ارتباطی بین دال و مدلول را حفظ کنند. «در هنجارگریزی می بایست اصل رسانگی مراعات شود» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۵:ص ۷۳). هنجارگریزی و برجسته‌سازی دو مفهومی است که بصورت مستقیم با یکدیگر در ارتباطند. هنجارگریزی آن است که شاعر یا نویسنده با شکستن معیارهای زبان شناخته شده، زبان را از هنجار عادی دور میکند و پوسته تازه‌ای به آن میبخشد. کوروش صفوی و شفیعی‌کدکنی معتقدند زبان برای آنکه به ادبیّات برسد بایستی مسیر برجسته‌سازی را طی کند و هرگاه ادبیّات از برجسته‌سازی خالی شود به سطح خودکار شدگی و روزمرگی زبان برمیگردد» (رزمجو و همکاران، ۱۴۰۱: ص ۱۸۰).

الگوی لیچ

الگوی لیچ یکی از کاملترین و شناخته‌شده‌ترین الگوها در تحلیل انواع هنجارگریزی آثار ادبی است. «جفری لیچ بر آن است که برجسته‌سازی بصورت کلی به دو روش انجام میشود و نخست هنجارگریزی که شامل انواعی از هنجارگریزی آوایی، نحوی، معنایی، نوشتاری و واژگانی است و دوم قاعده‌افزایی. قاعده‌افزایی در حوزه بدیع است و نظم را میسازد» (صفوی، ۱۳۸۳: ص ۴۳). از نظر لیچ آشنایی‌زدایی بیشتر در حیطه معنا رخ میدهد. در «هنجارگریزی معنایی، همنشینی واژه‌ها بر اساس قواعد معنایی، حاکم بر زبان هنجار نیست بلکه تابع قواعد خاص خود است. از مهمترین عناصر ایجاد آشنایی‌زدایی معانی، تشبیه، استعاره، تشخیص، پارادوکس و حس آمیزی هستند» (روحانی و عنایتی قادیکلایی، ۱۳۸۸: صص ۶۸-۶۷). اصطلاح هنجارگریزی نخستین بار توسط شکلوفسکی زبانشناس روس در سال ۱۹۱۷ م با عنوان آشنایی‌زدایی مطرح شد. این مقاله در حقیقت مانیفست و

مرام‌نامه مکتب فرمالیسم روسی است. «هنجار را میتوان گفتار یا نوشتاری بشمار آورد که در آن پیام بصورت واضح، روشن و بدون بهره‌گیری از آرایه‌های ادبی بجهت انتقال اطلاعات بصورت مستقیم بیان شده باشد. از نظر فرمالیسم هدف زبان ادبی این است که عادات ادراکی و احساسی ما را با استفاده از شکلهای غریب و غیر عادی بهم بزند از این رو شکل را برجسته میکند. بسیاری از مسائل زیبایی‌شناسی امروزه برای ما به سبب فراوانی کار برد، عادی شده است و لذا تأثیر خود را از دست داده است؛ اما با غریب‌سازی میتوان دوباره از آن استفاده کرد» (فتوحی رود معجنی، ۱۳۹۲: ص ۱۷۵). در یک تعریف کلی، آشنایی‌زدایی عبارت است از تمامی فنون و شگردهایی که شاعر یا نویسنده از آن بهره میبرد. هنجارگریزی زمانی شکل میگیرد که شاعر تلاش میکند ذهن مخاطب را از پیام به متن متمایل سازد. از دیدگاه شکلوفسکی در کنشهای زبانی، ادراک به فرایندی عادی و خود به خودی بدل میشود که مخاطب اغلب از آن ناآگاه است اما زبان شعر میتواند این «عادت زدگی» را تغییر دهد و خواننده را بر آن میدارد تا امور را بگونه دیگر ببیند. این مسأله حاصل توانش زبان ادبی یا زبان شعر در آشنایی‌زدایی و غریبه‌سازی این جهان است (ر.ک وبستر، ۱۳۸۲: ص ۶۴). هنجار گریزی معنایی[۱] از نظر لیچ به معنای بهره‌گیری از ترکیبها و جملات بشیوه‌ای متفاوت ازمعنای متفاوت و مشخص در زبان هنجار است (Leech , 1996: p41) هنجارگریزی معنایی با تخیل در ارتباط مستقیم است.

تحلیل داده‌ها

هنجار گریزی در تصویر با با ابزارهای انسانی: انسان در مرکز دایره تفکراتی عرفانی قرار دارد بنابراین بدیهی است که در این دو اثر عرفانی تصاویر شعری نوجویانه با محوریت انسان، فراوان یافت میشود. نکتهٔ قابل توجّه در چنین تصاویری این است که پیام و مفهوم چنین ابیاتی صریحتر و آشکارتر بیان میشود. مثلاً در مثنوی برای درک این مفهوم که یافتن دوستان خوب خود یک بحث و حفظ آن آنها بحث مهمتری است، تصویری از صیادی ارائه میشود که دائماً دام مینهد اما وقتی شکاری بدست می‌آورد وساوس شیطانی او را در بر میگیرد. پس به طمع شکاری بهتر آنچه را که یافته، رها میکند تا جایی که در نهایت خود، شکار دام خود میشود . شاعر با ترسیم چنین ایماژی در حقیقت مخاطب را به عبور از قواعد حاکم به ذهن خود فرا میخواند و تصویری شگفت آور ارائه میکند:

آن یکی می‌گیر و آن می هل ز دام — وین دگر را صید می‌کن همچو لام
باز این را می‌هل و می‌جو دگر — اینت لعب کودکان بی‌خبر
شب شود در دام تو یک صید نی — دام بر تو جز صداع و قید نی
پس تو خود را صید می‌کردی به دام — که شدی محبوس و محرومی ز کام
در زمانه صاحب دامی بود — همچو ما احمق که صید خود کند

(مولانا، ۱۳۸۴: ۵/ ۴۰۷-۴۰۳)

در این ابیات ابتدا صیادی تصور میشود که دامی گسترده اما هر شکاری را که صید میکند به هوای شکار بهتری رها نموده تا اینکه روز به پایان میرسد و صیاد شکار مطلوب خود را نمی یابد. شاعر این کار را مانند بازی کودکان عجیب و احمقانه دانسته است و حتی در تصویری فراهنجاری، صیاد را اسیر دام خود نشان میدهد. این تمرکز بالای شاعر برای ارائهٔ تصاویر شگفت آور، زبان عادی و تصاویر معمولی را منقلب میکند. «آشنایی زدایی زبان معمول را به روش‌های گوناگون تغییر می‌دهد و زبان معمول زیر فشار این تغییرات تقویت، فشرده و واژگونه می

۱. Semantic Deviation

شود» (ایگلتون، ۱۳۸۹:ص ۸۸). در ادبیّات عرفانی انسان متعالی و رشد یافته و راه به عالم معنا برده در قالب پیر، صوفی، عارف، سالک و مرشد از بالاترین ظرفیت در میان شخصیتهای انسانی برای خلق تصاویر هنجارگریزانه برخوردار است:

پیش تر از خلقت انگورها　　خورده می ها و نموده شورها
در تموز گرم میبینند دی　　در شعاع شمس میبینند فی
در دل انگور می را دیده‌اند　　در فنای محض شی را دیده‌اند
آسمان در دور ایشان جرعه نوش　　آفتاب از جودشان زربفت پوش
(همان: ۳۲/ ۱۸۳-۱۸۰)

در این ابیات تصاویر نوگرایانه و خارج از قواعد از پیش تعیین شده به طور پیاپی دیده میشوند مثل دیدن شراب در دل انگور و حتی تجربه نمودن مستی از خوردن آن در عالم تخیل، احساس کردن سرمای زمستان در گرمای تابستان، دیدن سایه در نور خورشید، دیدن چیزهایی که در واقع حضور ندارند و حتی مست شدن آسمان و پوشیدن لباس زرین توسط خورشید. شاید هنجارگریزی‌های موجود در حدیقه و مثنوی و بطور کل شعر قدیم، چندان قابل اعتنا و عمقی به نظر نیاید اما این به خاطر ذائقهٔ ادبی و به طور کل جهان بینی انسان آن عهد است و قطعاً با تصاویر فراهنجاری شعر مدرن و پست مدرن امروز تفاوتهای بسیار دارد. «آن ساختارها، بافتارها و رفتارهای اجتماعی پیشین، امروزه دگرگون شده و شرایط تازه‌ای پدید آمده است. این شرایط تازه که بسیاری از نمودهای آن در بخش‌های گوناگون جامعه پدیدار شده فرهنگ هنر و ادبیّات خاص خود را نیز به همراه آورده است» (حسن‌لی، ۱۴۰۱:ص ۴۳). تمامی این ایماژها با وجود هنجارگریزی ظاهری، کماکان ارتباط خود را با ذهنیت اولیه شاعر که موجب شکل‌گیری این تصاویر شده حفظ کرده‌اند و این همان چیزیست که تحت عنوان «رسانگی» مطرح میشود. در حقیقت این ایماژهای قوی در راستای هدفی عرفانی بکار رفته است. یک تصویر هنجارگریز تنها به جنبه بصری محدود نمیشود چرا که در این صورت باید آن را تنها شعر دیداری دانست حال آنکه شعر تصویری میتواند با حواس دیگر یا مشارکت آنها با حس بینایی ایماژی هنجار گریز ایجاد کند. سنایی در حدیقه با بهره گیری از حواس بینایی و لامسه و چشایی به پنج لایه‌ای بودن بطن قرآن اشاره دارد:

تو ز قرآن نقاب او دیدی　　حرف او را حجاب او دیدی
پیش نا اهل چهره نگشادست　　نقش او پیش او بر استادست
گر ترا هیچ اهل آن دیدی　　آن نقاب رقیق بدریدی
اولین پوست زفت و تلخ بود　　دومین چون ز ماه سلخ بود
سیمین از حریر زرد تنک　　چارمین مغز آبدار خنک
پنجمین منزل است خانهٔ تو　　سنت انبیا ستانهٔ تو
(مولانا، ۱۳۸۴: ۱/ ۱۷۳)

شاعر در این ابیات برای ادراک پذیری مفهوم ذهنی خود یعنی اشاره به سطوح مختلف معانی و مفاهیم باطن قرآن، در تشبیهی نوجویانه آن را به گردویی مانند میکند که از پنج لایه تشکیل شده است و خواهان این میوه باید از این لایه‌ها بگذرد تا به جان کلام و معنای باطنی قرآن پی ببرد. شاعر لایه های معانی قرآن را چنین به تصویر میکشد: لایهٔ اول که سبز و تلخ است و لایه دوم که همان پوستهٔ قهوه‌ای رنگ که که جزئی از تمام آن است و لایهٔ سوم که همچون حریری نازک است که روی مغز قرار دارد. چهارمین بخش که همان مغز گردو است خوش طعم

و گواراست و پنجمین بطن که همانا روغن گردوست مختص انبیاست و ممکن است نصیب خواص نیز بشود. این تصویر در ذات خود از هنجارهای پیشین فراتر رفته چرا که معانی لغوی و برداشتهای قشری از قرآن را نه تنها منعطف و گیرا نمیداند بلکه آن را خشک و تلخ دانسته است. اگرچه شاعر در پی تشویق مخاطب به تدبر و تدقیق در قرآن است اما این تصویر پردازی در نوع خود جسورانه و نوجویانه است. و نیز در محلی دیگر میبینیم:

دید در ایام آن شیخ فقیر — مصحفی در خانهٔ پیری ضریر
پیش او مهمان شد او وقت تموز — هر دو زاهد جمع گشته چند روز
گفت اینجا ای عجب مصحف چراست — چونک نابیناست این درویش راست
گفت ای گشته ز جهل تن جدا — این عجب می داری از صنع خدا؟
من ز حق درخواستم کای مستعان — بر قرائت من حریصم همچو جان
نیستم حافظ مرا نوری بده — در دو دیده وقت خواندن بی گره

(همان: ۳/ ۱۸۴۰-۱۸۳۵)

در این ابیات مولانا تصویری از بینا شدن فرد نابینایی به هنگام لمس آیات قرآن ارائه میکند. چنین تصویری بی تردید از نوگرایی و هنجار گریزی بالایی برخوردار است. این تصویر علاوه بر زیبایی، از رسانگی لازم برخوردار است زیرا با توجّه به عرفانی بودن فضای شعر و اعتقادی بودن طرح حکایت، ارتباط برقرار کردن میان بافت و محتوای شعر برای مخاطب امری غامض و دور از دسترس نیست. البته باید اشاره کرد که برخی از تصاویر شعری مانند همین تصویر از پیشینیان اقتباس گردیده اما جزئیات تصاویر و روایت آن تازگی دارد.

آن یکی آمد به پیش زرگری — که ترازو ده که برسنجم زری
گفت خواجه رو مرا غربال نیست — گفت میزان ده برین تسخر مه ایست
گفت جاروبی ندارم در دکان — گفت بس بس این مضاحک را بمان
من ترازویی که میخواهم بده — خویشتن را کر مکن هر سو مجه
گفت بشنیدم سخن کر نیستم — تا نپنداری که بی معنیستم
این شنیدم لیک پیری مرتعش — دست لرزان جسم تو نامنتعش
وان زر تو هم قراضهٔ خرد مرد — دست لرزد پس بریزد زر خرد
پس بگویی خواجه جارویی بیار — تا بجویم زرّ خود را در غبار
چون بروبی خاک را جمع آوری — گوییم غلبیر خواهم ای جری
من ز اول دیدم آخر را تمام — جای دیگر رو از اینجا و السلام

(همان: ۳/ ۱۶۳۳-۱۶۲۴)

شاعر برای ساخت تصاویر فراهنجاری موجود در ابیات فوق به اندازه‌ای دقت را به کارگرفته که سروده‌اش به گونه های ادبی معما و رمز نزدیک میشود. این ایماژهای شگرف، برخاسته از قدرت تخیل شاعر و هوش روایی بالای اوست. در ابتدای این ابیات شخصی از زرگری درخواست ترازو کرده اما زرگر در پاسخ میگوید غربال ندارم! در حقیقت شاعر در این ابیات غربال را معادل یا نتیجهٔ ترازو در نظر گرفته است. در اینکه شاعری چنین تصویری بیافریند چنان عجیب و دور از تصور بنظر میرسد که هیچ مخاطبی بدون راهنمایی شاعر و اشاره او به کلید حل مسئله (لرزان بودن دست سائل) به مفهوم اصلی که پشت این تصاویر فراهنجاری نهفته است پی نخواهد برد. البته منظور از این مدعا رسانگی ضعیف شعر نیست بلکه اتفاقا رسانگی شعر بسیار قوی و نیرومند است اما این رسانگی

قوی در یک نقطه متمرکز شده است. اما علیرغم این رسانگی و باورپذیری قوی شگفتی تصاویر بسیار فراتر از حد مورد انتظار است:شخصی به زرگری رجوع کرده و از او ترازو طلب میکند اما زرگر میگوید من غربال ندارم شخص بار دیگر گفتهٔ خود را تکرار میکند اما زرگر این بار میگوید من گفته تو را شنیدم اما با توجّه به لرزش دست تو و اینکه طلاهایت بسیار ریز و خرد هستند احتمالاً آنها را بر زمین خواهی ریخت و سپس از من جارو طلب میکنی که خاکها را جمع کنی و در نهایت غربال میخواهی که خاکها را برای یافتن طلاهایت الک کنی من از همین ترازو خواستن تو تقاضای غربال دیده‌ام. این تصاویر هنجار گریزانه یقیناً محصول تجربه روحی شاعر و تخیل نیرومند اوست. «هیچ تجربه‌ای از تجارب انسانی بی‌تأثیر از نیروی خیال دارای ارزش هنر و شعری نیستند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶:ص ۱۲۳). نیز در محلی دیگر گوید:

همچو بی گندم شده در آسیا　　جز سپیدی ریش و مو نبود عطا
آسیای چرخ بر بی گندمان　　مو سپیدی بخشد و ضعف میان
لیک با با گندمان این آسیا　　ملک بخش آمد، دهد کار و کیا
(همان: ۶/ ۴۴۳۳-۴۴۳۱)

شاعر در تصویری نوجویانه زمانه را چون آسیا و اهداف متعالی انسان را چون گندم در نظر گرفته و انسان بی عمل را چون فرد بی گندم و انسان با اراده و هدف را چون فرد صاحب گندم در نظر گرفته است. در نهایت در تصویری بعید چنین استنتاج کند که فرد بی گندم تنها حاصلش از رفتن به آسیا(دنیا) سفید شدن بیهودهٔ مو و محاسنش است ولی فرد با گندم عواید خود را حصول کند. آنچه در مجموع این تصاویر نانهاده و هنجارگریزانه تر است ورود بی نتیجهٔ فردی بدون داشتن گندم به محیط آسیا و سفید شدن سر و رویش است. در میان تصاویر فراهنجاری بدون تردید آن دسته از این تصاویر، بر مخاطب موثرتر است که از تکرار و تقلید صرف، فاصله بگیرد. به عبارت ساده‌تر، تصاویر هنجارگریزانه‌ای از غنای هنری بالاتری برخوردارند که محصول یک جستار و کنکاش ذهنیِ فردی باشند. «هر اندازه تصویر از دید فردی و تجربه شخصی نشئت گرفته باشد و تقلید گریز و تکرار گریز باشد و حاصل نواندیشی و نوگرایی باشد به همان اندازه گیرا خواهد بود» (محمدی وهمکاران، ۱۴۰۱:ص ۳۵). بنابراین باید گفت تصاویری که از سطح بالایی از آشنایی زدایی و هنجارگریزی برخوردار باشند توسط مخاطب دیده میشوند. «تصویر کهنه از دید مک لیش همچون گربه خاکستری در شب تاریک می‌ماند که هیچ جلوه و ظهوری ندارد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵:ص ۲۱۲) .

اگرچه در آثار عرفانی همواره بحث حول محور سلوک و سالک جریان دارد اما بی تردید شخصیتهای والایی چون انبیا و اولیاء الهی به عنوان الگوهای کامل در اولویت ذهنی شعرا برای ساخت تصاویر فراهنجاری هستند. پس از آنان، عارفان واصل نیز در هنجارگریزیهای تصویری از جایگاه بالایی برخوردارند. نکته مهم این است که اگر معجزات و کرامات آنها مدنظر شاعر قرار گیرد و یا آن دسته از معجزات و رویدادهایی که در تواریخ مستنداً ثبت گردیده، در حقیقت روایتی معمول صورت گرفته است. مثلاً تبدیل شدن عصای موسی(ع) به اژدها و ید بیضا و شق القمر نمودن حضرت پیغمبر(ص). اما چنانچه راوی برای توصیف این شخصیتها روی به ارائهٔ تصاویر جدید بیاورد، ایماژهای فرا هنجاری پدید آورده است. در حدیقه از این گونه تصاویر بسیار دیده میشود و ریشه این موضوع را شاید در تسلط شاعر مدیحه سرایی و ستایشگری دانست:

تاج حلمش گذشته از پروین　　تخت علمش نهاده بر در دین
(سنایی، ۱۳۲۹: ۶۹/۱)

در این بیت سنایی در توصیف شخصیت و بویژه صفاتی چون صبوری و دانایی حضرت امیرالمؤمنین(ع) تصویری نو و فراهنجاری ارائه میکند. این که صبوری حضرت علی(ع) را به تاجی مانند کرده خود نوآوری در تصویرسازی است اما اینکه آن تاج را درخشانتر از خوشهٔ پروین دانسته، تصویر را تازه تر و هنجارگریزتر میکند. بنابراین، شاعر با این تصویرسازی تازه یک مسألهٔ اعتقادی را شرح داده و ابتدا برای حلم و بردباری تصویر تاج شاهی را برگزیده و سپس به جای آن که بگوید علی(ع) در صبوری، سرآمد مردم بود، میگوید تاج صبر او از ستارگان هم فراتر رفته و علم و دانایی چون تختی است که علی(ع) بر آن تکیه داده و آن را در مسیر دیانت قرار داده. و نیز در باب توصیف نماز پیامبر(ص) میگوید:

قامتش چون خم رکوع آورد — عرش در پیش او خشوع آورد
به تشهد دمی چو بنشستی — کمر کوه قاف بگسستی
بهره داده وجود را به تمام — زان لب و دیده‌ها به سین سلام
بوده بحری همیشه محرابش — آتش عشق لم یزل آبش
چون دم از حضرت سجود زدی — آتش اندر همه وجود زدی
(همان: ۱۹۹/۱)

مسأله‌ای که نزد فرمالیستها قاعده افزایی نامیده می شود. «قاعده افزایی عبارت از تحمیل برخی قواعد و روش نامتعارف به زبان معیار است و هنجار گریزی به ایجاد تغییر و انحراف از معیارهای معمول زبان گفته میشود» (حسن زاده، ۱۳۹۴:ص ۶۰). رکوع و سجود و تشهد و سلام پیامبر(ص) چنان در اخلاص غنی است که اجرام فلکی را خاضع نموده و کوه ها را تکه تکه نموده و محراب و مسجد را ذوب گردانیده و تمام هستی را به آتش اشتیاق کشانیده است.

هنجارگریزی تصویری با ابزار جانوری: در ادبیّات تعلیمی به طور عام و ادبیّات عرفانی به طور خاص و آثاری چون حدیقه و مثنوی به طور اخص، بیشتر هنجارگریزیهای تصویری در شعر با عناصر جانوری شکل میگیرد. در چنین ایماژهایی معمولاً حیوانات نمادهایی برای طیفهای مختلف شخصیتهای انسانی هستند. اما از منظر ذات تصویر یعنی زمانی که نگاه ما تنها به حوزه بافت و صورت تصاویر معطوف است نیز نوجویی و هنجارگریزی‌ها حائز اهمیّت بالایی هستند. در مثنوی تصاویر هنجارگریزانه جانوری فراوان یافت می‌شود یکی از مهم‌ترین نمونه‌های این تصاویر در داستان شیر نخجیران روی میدهد آنجا که خرگوش با زیرکی و دهای خود شیر را از پای در می آورد. کشتن شیر توسط خرگوش امری عجیب بلکه محال است که تصویری بدیع و تازه ارائه میدهد. این ماجرا در جای جای مثنوی در مواقع لزوم برای تمثیل یک امر شگفت بکار میرود:

چون که خرگوشی برد شیری به چاه — چون نیارد روبهی خر تا گیاه
(مولانا، ۱۳۸۴: ۵/ ۲۵۱۸)

یا

رو تو روبه بازی خرگوش بین — مکر و شیر اندازی خرگوش بین
(همان: ۱ / ۱۰۲۹)

نباید از نظر دور داشت که حدیقه و مثنوی در گونهٔ ادبیّات عرفانی، تعلیمی سروده شده‌اند. اگرچه همهٔ تصاویر ادبی از وجوه تخیل و عاطفه برخوردارند اما ادبیّات عرفانی و نمونه‌های والای شعری آن همواره تصاویری ارائه میکنند که از عواطف و خیال پردازیی‌های شاعرانه سرشارند. این تصاویر غنی حدیقه و مثنوی، شعر عرفانی را که

ذاتاً انتزاعی است از حالت انجماد و فسردگی و ذهنیت گرایی محض، خارج کرده و به آن تحرک و طراوت میبخشد. «برخی پژوهشگران، حوزۀ هنجارگریزیِ معنایی را به تجسم‌گرایی و تجرید انگاری محدود میدانند در این دیدگاه، تجریدگرایی عبارت است از دادن مشخصه‌های معنایی مجرد به واژگانی که در نظام معنایی مشخصه‌های ملموسی دارند و تجسم گرایی به مواردی گفته میشود که در آن ویژگیهای معنایی مورد استفاده، برای واژگان مجرد اطلاق میشود» (سجودی، ۱۳۷۶:ص ۱۷). نکته‌ای که باید به آن توجّه داشت این است که ایماژهای فراهنجاری پیش از مخاطب خودِ شاعر را به حیرت وا داشته است و اصولا همین احساس، موجب گزیدن آن تصویر و انتقال آن به مخاطب گردیده است:

این عجب نبود که میش از گرگ جست　　این عجب کاین میش دل در گرگ بست
(همان: ۳/ ۱۲۹۲)

و یا در کرامت درویشی که وی را در کشتی متهم کردند گوید:

صد هزاران ماهی از دریای ژرف　　در دهان هر یکی دری شگرف
صد هزاران ماهی از دریای پر　　در دهان هر یکی درّ و چه درّ
هر یکی درّی خراج ملکتی　　کز الهست این ندارد شرکتی
(همان: ۲/ ۳۴۸۷-۳۴۸۵)

یکی از مهم‌ترین تصاویر هنجار گریزانه با ابزارهای جانوری در حدیقه در حکایتی تحت عنوان فی تحقیق العشق ذکر گردیده است. در این حکایت مجنون راحت و آسایش را در دوری لیلی بر خود حرام دانسته و روی به صحرا می‌نهد. چند روزی طعام نمی‌یابد پس رنج گرسنگی بر وی غالب می گردد پس به شکار بر می‌خیزد:

ز اتفاق آهویی فتاد به دام　　مرد را ناگهان برآمد کام
چون بدید آن ضعیف آهو را　　وان چنان چشم و روی نیکو را
یله کردش سبک ز دام او را　　ای همه عاشقان غلام او را
گفت چشمش چو چشم یار من است　　این که در دام من شکار من است
در ره عاشقی جفا نه رواست　　هم رخ دوست در بلا نه رواست
چشم لیلی و چشم بسته بند　　هست گویی به یکدگر مانند
زین سبب را حرام شد بر من　　یله کردمش از این بلا و محن
(سنایی، ۱۳۲۹: ۴۵۷/۱)

این تصویر یعنی شباهت چشم آهو به چشم یار اگرچه در ادبیّات فارسی به جهت تکرار فراوان جنبه کلیشه یافته است اما با توجّه به دوره زمانی سرودن این شعر و البته با توجّه به ذات تصویر یعنی تشبیه کردن چشم یک جانور به چشم یک انسان بلکه یکی دانستن آنها خود از نوجویی بالایی بهره‌مند است در کنار آن تصویر رها کردن صید توسط صیادِ گرسنۀ اسیر در کوه و صحرا صرفاً به دلیل یک خیال نیرومند به شگفتی داستان می‌افزاید.. «هر بیت درخشان و برجسته‌ای که نظر شما را جلب کند و به تسخیر روح شما بپردازد وقتی به عمق ساختار آن برسید خواهید دید که در اصل حرف تازه‌ای نیست؛ حرفیست از دیگران، حتی از عامه مردم هم مشابه آن را شنیده‌اید ولی صورتی که هنرمند به آن بخشیده، سبب شده که در نظر شما نو، غریب و غیر آشنا جلوه کند. تمام نوآوری‌ها در حوزه ادبیّات و هنر جز در موارد بسیار استثنایی و نادر از مقوله آشنایی زدایی است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳:ص ۹۸).

تصویرهای هنجار گریزانه با ابزارهای جمادی و نباتی: عناصر طبیعت به دلیل شناخت و تسلط انسان بر آنها و عینیت بالای آنها می‌توانند مهمترین عناصر تصویرساز شعری باشند. آدمی همواره با عناصر اقلیمی و طبیعی، ارتباطی نیرومند، برقرار میکند از این رو گرایش مخاطب به تعقیب تصاویر این چنینی بسیار زیاد است و اصولاً ایماژیسم در پی ترکیب مباحث مربوط به انسان و ذهنیت‌های او با عناصر طبیعت بود. حال همین عناصر به دلیل پیش فرضهای مشخصی که قبلاً در ذهن مخاطب ایجاد کرده‌اند زمانی که دستخوش تغییرات نوگرایانه شوند تأثیر فراوانی در ایجاد غافلگیری مخاطب دارند. چنین تصاویری به دلیل ادبیّات خاص متون عرفانی از کارآمدی بالایی برخوردارند. «جزییات وصف ناپذیر روحانی و امور ناشناختهٔ عارفانه به وسیلهٔ تصاویر ادبی قابلیت تجسّم و انتقال می‌یابند و نقش طبیعت و عناصرش به ویژه در تصویرپردازی عرفانی همواره قابل توجّه بوده است» (پورنامداریان و حیاتی، ۱۳۸۸:ص ۵۶).

رفت ذوالقرنین سوی کوه قاف　　دید او را کز زمرد بود صاف
گرد عالم حلقه گشته او محیط　　ماند حیران اندر آن خلق بسیط
(مولانا، ۱۳۸۴: ۴/ ۳۷۱۲-۳۷۱۱)

ارائهٔ تصویر کوهی از جنس زمرّد که سراسر زمین را احاطه کرده باشد از هنجارگریزی و نوجویی معنوی در دو عنصر رنگ و شکل برخوردار است.اگرچه بسیاری از هنجارگریزی تصویری در حدیقه و مثنوی نماینده یک مبحث ذهنی است اما گاهی در برخی تصاویر بخشی از واسطه یا همهٔ آن حذف میگردد و صراحتاً شاعر مفاهیمی چون عشق، رضا، توکل، فنا، رزق ،خوف رجا ، جبر و اختیار، صفات الهی و ... را به درون تصویر می‌آورد.

صبغه الله گاه پوشیده کند　　پردهٔ بی چون بر آن ناظر تند
(همان: ۵/ ۱۰۱)

«رنگهای نیک یعنی اعمال و احوال نیک، رنگ الهی است» (زمانی،۱۳۸۴:ص ۲۶۹). در این بیت تصویری از رنگ آمیزی پرده‌های حجاب و ستر بر امور مختلف توسط خداوند ارائه شده که این از هنجارهای نهاده فراتر میرود. البته چنین تصاویری به دلیل ضعف ذاتی در رسانگی و اقناع، چندان از منظر هنجار گریزی تصویری مستحکم و قابل اتکا نیستند. در نظر مولانا، قدرت اولیا و سالکان واصل، که برخاسته از قدرت الهی است، منشا صدور اعمال متناقض است:

اولیا را هست قدرت از اله　　تیر جسته باز آرندش ز راه
(مولانا، ۱۳۸۴: ۱/ ۱۶۶۹)

تصویر بازگشتن تیر رفته از هنجارگریزی بالایی بهره‌مند است و یا برافروختن آتشی از عشق و منور کردن جان به واسطه آن. در حدیقه نیز تصاویری از این دست فراوان دیده می‌شود اما حقیقتاً از منظر زیبایی تصویر و خصوصاً رسانگی آن، در سطح بالایی نیستند که البته علت اصلی آن را باید در سبک نگارش کتاب و زبان خاص شاعر جستجو کرد:

خشتی از زر و خشتی از گوهر　　جویی از مشک و جویی از عنبر
اندرو صد هزار پرده ز نور　　وز پس پرده صد هزاران حور
(سنایی، ۱۳۲۹: ۷۰۹/۲)

سنایی شعر خود را چون خانه ای می داند که آجرهایش از طلا و جواهرند و در میان آن خانهٔ نورانی هزاران حور از پس پرده ها در حال جلوه نمایی‌اند. اگرچه شاعر با تشریح خانه باغی با چنین ویژگی‌هایی ایماژی فراهنجاری و سرشار از نوجویی و زیبایی ارائه میکند:

آب آتش فروز عشق آمد آتشِ آب سوز عشق آمد
(همان: ۳۲۶/۱)

آب آتش فروز و آتش آب سوز دو ایماژ هنجارگریزانه جالب نظرند که با استفاده از عناصر طبیعی تشکیل شده‌اند در نگاه نخست به نظر میرسد افراط در نوجویی و اصرار بر غافلگیری مخاطب، منجر به تضعیف رشتهٔ ارتباطی دال و مدلول گردیده است اما زمانی که با دقت بیشتر به تحلیل تصاویر پارادوکسیکال ارائه شده میپردازیم، به ژرفای این تصویر مخیل و نیرومند پی میبریم. چنان که گفتیم در ادبیّات عرفانی تصویر، ابزاری برای انتقال مفاهیم انتزاعی است و از همین روی هر تصویری باید در خدمت جهان بینی عرفانی شاعر باشد. هنجارگریزی در تصاویر شعری عرفانی، چنانچه با واسطه عینی مطرح نشوند غامض و دشوار خواهند بود.

جاهلی مر تو را به نار دهد تا تو را کوک و کوکنار دهد
(همان: ۷۴/۱)

شاعر در این سروده در تصویری هنجارگریزانه عواقب جهل را نشان می‌دهد و گوید جهل تو را به باغی پر از گلها و مرغان آوازخوان (مجازاً بهشت) می فریبد اما تو را به آتش دوزخ خواهد رساند:

علم بی حلم شمع بی نور است هر دو با هم چو شهد زنبور است
شهد بی موم رمز احرار است موم بی شهد بابت نار است
(همان: ۳۱۵/۱)

در این دو بیت، ایماژ فراهنجاری پیچیده‌ای ارائه شده است. اما اگرچه موم بی شهد و یا شهد بی موم تصویری شگفت و فراهنجاری است اما ارتباط علم بی حلم که همچون شمع بی نور است با این دو ترکیب هنجارگریزانه تر و البته پیچیده تر است.

باورپذیر ساختن تصاویر: یکی از مهمترین جنبه‌های تصاویر هنجارگریز، باورپذیری است. تصاویر فراهنجاری ادبی به ویژه در حوزهٔ عرفانی از منظر باورپذیری برای مخاطب همواره با چالشهای مختلفی مواجهند از این روست که بسیاری از این تصویر آفرینیها با اقبال طیف وسیعی از مخاطبین مو اجه نمیشوند. البته لازم است به این نکته توجّه کنیم که مخاطبین نیز از منظرهای متفاوتی چون سطح آگاهی، ذائقهٔ ادبی، استعداد و توان تشخیص و تمییز مسائل عینی و ذهنی و تشابهات و افتراقات آنها و نیز شناخت مباحث عرفانی با یکدیگر متفاوتند. بنابراین شاعر هنرمندانه و زیرک می کوشد با ذهن نیرومند و قوهٔ تخیل و تخییل قوی، تصاویری فراهنجاری را به گونه‌ای ساخت و پرداخت نماید که تا حد ممکن از باورپذیری و جذابیت بالاتری برخوردار باشند. چنین است که سنایی در حدیقه و بویژه مولانا در مثنوی از تمثیلات فراوانی در روایت خویش بهره میگیرد. « صورت روایت با اندیشه اصلی منطبق و قابل قیاس است. روایت داستانی به قصد ایضاح و تبیین و تاکید فکر، در قالب تمثیلی خالی از ابهام می‌آید.» (فتوحی، ۱۳۸۹:ص ۲۶). اما اینکه شاعران تا چه اندازه در ارائهٔ تصاویر هنجارگریزانه به باورپذیری برای مخاطب اندیشیده و در آن توفیق داشته‌اند، بحث مهمی است که باید در اینجا به آن پرداخت. تصاویر شعری حدیقه بیشتر در محور افقی خلاصه میشوند درحالیکه در مثنوی معمولاً یک تصویر در چندین بیت و در محور عمودی تکامل می‌یابد. در واقع مولانا بسیار بیشتر از سنایی در پی اقناع مخاطب بوده و اساساً در این مسأله دغدغه مندتر بوده

است. بنابراین میتوان گفت بحث تصویر و به ویژه هنجار گریزی ایماژها در نزد مولانا اهمیّت بیشتری داشته است و این مسأله، ضرورت پرداختن به آن را روشنتر میکند؛ حتی اگر این اهمیّت به اندازه اهمیّت روح حاکم بر این تصاویر نباشد. بطور مثال در حکایت مری کردن رومیان و چینیان، تصاویر هنجار گریزانه‌ای ارائه شده که از باورپذیری بالایی برخوردار است: دو خانه در مقابل یکدیگر که یکی رنگ رنگ و پر از نقش و نگار است و دیگری چنان صیقل یافته که بازتاب دهنده نقش و نگار خانه مقابل است طراحانِ خانه منقش از رنگ‌های فراوان بهره گرفته‌اند. حال آنکه طراحان خانهٔ مقابل تنها به زدودن زنگارها و کدورتها پرداخته‌اند.

چینیان صد رنگ از شه خواستند — پس خزینه باز کرد آن ارجمند
هر صباحی از خزینه رنگها — چینیان را راتبه بود از عطا
رومیان گفتند نه لون و نه رنگ — در خور آید کار را جز دفع زنگ
از دو صد رنگی به بی رنگی رهیست — رنگ چون ابریست و بی‌رنگی مهیست
بعد از آن آمد به سوی رومیان — پرده را برداشت رومی از میان
عکس آن تصویر آن و کردارها — زد بر این صافی شده دیوارها
هرچه آنجا دید اینجا به نمود — دیده را از دیده خانه می‌ربود

(مولانا، ۱۳۸۴: ۱/ ۳۴۸۲-۳۴۷۲)

در این ابیات تصاویر هنجارگریزانه‌ای دیده میشود که علیرغم شگفتی فراوان و برجسته‌سازی عالیِ شاعر، از باورپذیری بالا و نیرومندی نیز برخوردار است. این باورپذیری است که عبور شاعر از چارچوبهای ذهنی نهاده، را تسهیل میکند. این پیشروی شاعر از الزامات هنجاری، نظر مخاطب را به خود جلب میکند و اصولاً برجسته‌سازی رکن مهمی در ادبیّات و به طور کل هنر به حساب می‌آید: «ادبیّات با زدودن عادتها، برجسته سازی و تضاد با قوانین معمول تولید میشود» (احمدی، ۱۳۷۲:ص ۴۹).یکی از مهمترین عوامل باورپذیری بالای تصاویر عرفانی فراهنجاری، بهره‌گیری از عناصر طبیعت در تصویر و تجسم پذیر کردن آموزه‌هاست. بعبارت ساده‌تر شاعر برای باورپذیری انتزاعات ذهنی خود به عالم هستی و پیرامون خود می‌نگرد و عنصر یا عناصری از آن را انتخاب کرده و در راستای هدف خویش به تصویر میکشد. بطور مثال در داستان نصوح گوید:

چون که جانش وا رهید از تنگ تن — رفت شادان پیش اصل خویشتن
چون که هوشش رفت و پایش بر گشاد — می پرید آن باز سوی کیقباد
چون که دریاهای رحمت جوش کرد — سنگها هم آب حیوان نوش کرد
ذرّهٔ لاغر شگرف و زفت شد — فرش خاکی اطلس و زربفت شد
مردهٔ صد ساله زنده شد به گور — دیو ملعون شد به خوبی رشک حور
این همه روی زمین سرسبز شد — چوب خشک اشکوفه کرد و نغز شد

(همان: ۵/ ۲۲۸۵-۲۲۷۹)

در این ابیات شاعر به وجود لحظات معجزه واری در زندگی اشاره دارد که رحمانیت خداوند در سختترین شرایط، ریسمان نجات الهی را فراچنگ بندگانِ گرفتار در چاهِ بلیاتِ خود قرار میدهد. شاعر در سه سطح تصاویر هنجار گریزانه ای خلق کرده: اولاً: مولانا در ابیات پیشین نصوح را فرد حیله گر و ریاکاری روایت کرده که امر حرامی را بر خود حلال کرده. پس منطقاً می‌بایست مشمول مجازات واقع گردد اما در واپسین لحظات که در آستانهٔ آشکار شدن دروغش قرار میگیرد، شامل مغفرت الهی میشود. پس مولانا در اینجا نجات خاص الهی را تنها مختص صالحان

نمیداند بلکه مطابق حکمت و رحمت الهی میتواند به خاطیان و عاصیان نیز تعلق گیرد. ثانیاً همین که گرفتاریها و شداید و رنج ها در لحظه‌ای به گشایش و آسایش و امیدواری تبدیل شود نیز ایماژی فراهنجاری است. تصاویر هنجارگریزانه در ظاهر ابیات شامل آب رحمت نوشیدن سنگ در سایهٔ لطف الهی، گستردن فرش ابریشمی طلایی! بر زمین، جان یافتن مردگان کهن و رشک بردن حوریان بر زیبایی شیطان. البته با توجّه به اینکه همهٔ این تصاویرِ فراهنجاری، بر مبنای یک طرحوارهٔ اعتقادی یعنی ایمان و ایقان شاعر و مخاطب شعرش به لطف و حکمت الهی استوار است، ایماژها از باورپذیری بالایی برخوردار می شوند.تصاویر هنجارگریزانه در ادبیّات صوفیانه اصالتاً رمز آلود است و این برخاسته از جهان بینی تجددخواه عرفا و تمرکز شدید ایشان بر مکاشفات جدید است. «هنجار گریزی زبانی صوفیه در پیوند با عادت شکنیهای اجتماعی ایشان است» (مشرف، ۱۳۸۵:ص ۱۳۵). یکی از غامضترین هنجارگریزی‌های تصویری در حدیقه ساختن تصاویر متناقض با نماد شراب است. شاعر در جایی از این کتاب بخشی را به مذمت و مضرّت شراب و در جای دیگری بخشی را به خواص و فواید آن اختصاص داده است که البته با توجّه به سیاق عبارات توجیه آن دشوار است:

مرد دینی شراب تا چه کند　　بط چینی سراب تا چه کند
چیست حاصل سوی شراب شدن　　اولش شرّ آخرش آب شدن
(سنایی، ۱۳۲۹: ۳۶۵/۱)

تصاویر پارادوکسیکال و متناقض: تردیدی نیست که زیبایی در تصاویر هنجارگریزانه از لوازم اصلی به شمار می آید. لازمه‌ای که در صورت خدشه‌دار شدن میتواند کل تخیل شاعری را از رونق بیندازد و رنگ و لعاب تصویر را ناپسند جلوه دهد. چنین امری میتواند در مخاطب دلزدگی خاصی ایجاد کند به شکلی که از تعقیب شعر دلسرد شود. البته باید اذعان داشت که اصولا شعر خالی از تصویر نیست و تصویر شعری خالی از هنجارگریزی و زیبایی نیست. «هر هنرمندی دانسته و نادانسته شگردهای هنجارگریزی را به کار می‌گیرد و یک شاعر بیان شگفت آور را از راه تشبیه‌های نامتعارف، تجربه می‌کند و شاعری دیگر مجازهای پیشتر ناشناخته را به کار می‌گیرد» (سالمیان و سلیمانی، ۱۳۹۴:ص ۲۶). شاعران برای آنکه ایماژهای فراهنجاری خود را به زیباییها بیارایند از صنایع مختلفی چون استعاره، حس آمیزی، کنایه، تشبیه، پارادوکس، اسلوب معادله، حسن تحلیل و.. بهره میگیرند. البته موسیقی و مباحث عروضی نیز بحث جداگانه‌ای در این راستاست. چنین عواملی، خواه ناخواه بحث هنجارگریزی را به تصویر میکشانند. «مجموعه عواملی که به اعتبار نفس کلمات در نظام جمله‌ها بیرون از خصوصیت موسیقایی آنها میتواند موجب تمایز یا رستخیز واژه‌ها شود، عواملی است که در حوزه مباحث زبان و زبانشناسی و سبک‌شناسی جدید امروز مطرح است؛ از قبیل استعاره مجاز حس آمیزی کنایه ایجاز حذف آرکائیسم» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰:ص ۱۰) .در تصاویر هنجارگریزانه‌ای که با ابزارها و عناصر نباتی و جانوری شکل می یرند، صنایع ادبی نقشی مهم و قابل توجّه دارد. اگرچه از منظر علمی هر نوع تشبیه و استعاره و تشخیص و تمثیل و ایهامی چنانچه تصویری را خلق کنند _ که معمولاً این گونه‌اند _ منجر به هنجارگریزی میشوند اما در حقیقت، آن دسته از صنایعی که بر اثر تکرار بیش از حد و یا پیش پا افتادگی و سطحی بودن و گرایش زیاد به آرکاییک به ابتذال نزدیکترند، نه تنها اثری در افزایش نوآوری اثر و شگفت زدگی ذهن مخاطب ندارند بلکه موجب دل زدگی و تکدر خاطر وی نیز می‌گردد. بنابراین آن تنها دسته از تصاویر فراهنجاری که در روح و جان مخاطب نفوذ کرده و وی را به تعقیب زنجیرهٔ فرمها و معانی می‌کشاند، بر فضای ذهن او موثر واقع می‌گردد. « برداشت مشترک از فحوای کلام علمای زبان و ادب و اهل تحقیق این است که همگی محدودهٔ بررسی هنجارگریزی را بر پایه نوآوری استوار دانسته اند.

طبق نظر آنان، هرگونه تشبیه استعاره مجاز و غیره که تسخیر کنندهٔ روح آدمی باشند، می‌توانند در حوزه هنجارگریزی معنایی مورد بررسی قرار گیرند» (توحیدیان و اکبری، ۱۳۹۵:ص ۱۷۵). در بین همه تصاویر بدیعی، تصاویر پارادوکسیکال قوی‌ترین تأثیر را بر ذهنیت مخاطب دارند؛ چرا که در آنِ واحد دو تصویر متضاد را در ذهن مخاطب تجسیم نموده و سپس آن دو را به وحدت میرسانند. اینجاست که در ذهن مخاطب، تکاپو و فعالیتی چالش آمیز، شکل میگیرد. اگر مخاطب این دوگانگیِ به وحدت رسیده را پیگیری نماید، التذاذ ادبی را تجربه می‌کند. «پارادوکس به معنی اندیشیدن و روی هم یعنی دور از عقل و اندیشه، خلاف فکر و انتظار» (شمیسا، ۱۳۸۱:ص ۱۱۹). استفادهٔ فراوان مولانا از تصاویر پارادوکسی یقیناً ریشه در دیدگاه‌های عرفانی به ویژه نظریهٔ وحدت وجود و غوص در محیط ماده و معنا است. تصاویر هنجارگریزانهٔ مثنوی بطور معمول از صنایع شعری به گونه‌ای برخوردار شده که توازن عناصر ایماژها و منطق تصویر نه تنها دچار آشفتگی نشود بلکه به زیبایی آفرینی و هنری‌تر کردن تصویر کمک شایانی کند. بطورمثال در داستان نواختن مجنون آن سگ را که مقیم کوی لیلی بود گوید:

کاین طلسم بستهٔ مولیست این　　این پاسبان کوچهٔ لیلیست این
او سگ فرخ رخ کهف من است　　بلکه او همدرد و هم لهف من است
ای که شیران، مر سگانش را غلام　　غلام گفت امکان نیست خامش والسلام

(مولانا، ۱۳۸۴: ۳/ ۵۷۵-۵۷۳)

مجنون سگی را بوسه میداد و گرد او میگشت. شاعر از زبان مجنون در پاسخ به فرد ملامتگر گوید : سگ کوی لیلی نه تنها نجس نیست بلکه برای من همچون سگ اصحاب کهف مبارک است چرا که نگهبان کوی لیلی است و با من هم درد و هم حسرت است. اولین ایماژ فراهنجاری و نامحسوس این ابیات، نجس ندانستن این سگ و حتی بوسیدن و نوازش وی است. در این ابیات شاعر برای حاصل کردن یک تصویر نوجویانهٔ زیبا از آرایه های معنوی مهمی تشبیه، تشخیص، تلمیح، اغراق، استعاره و پارادوکس استفاده کرده است:

سگی که همچون طلسم بازنشده ای، رمزآمیز است، سگی چون سگ اصحاب کهف، فرخنده است . کهف، در اینجا استعارهٔ مصرحه ای از کوچه لیلی است. چنین سگی بر تمام شیران عالم سرور است. ارزش این نوآوری و عبور از هنجارها زمانی بر مخاطب آشکار می‌شود که او با فرهنگ لغات و کارکرد واژگانی مثنوی آشنایی داشته باشد چرا که در منطق معمول و نهادهٔ تصاویر مولانا، سگ همواره نماد زبونی و دون همتی و بی ارادگی و شیر معمولاً نماد برتری و پیروزی و اکمال و تمایل به مقصود است که از پلیدی و ناپاکی منزه است ولی در اینجا مخاطب با تصویری کاملا معکوس مواجه است.

بو دوای چشم باشد نورساز شد　　ز بویی دیدهٔ یعقوب باز

(همان: ۱/ ۱۹۰۲)

در این بیت شاعر به کمک آرایهٔ حس آمیزی تصویری فراهنجاری می آفریند و بطور دقیق تر قاعده افزایی میکند. سنایی نیز در حدیقه، ایماژهای هنجارگریزانه را به صنایع مختلف می آراید و با توجّه به دیدگاه های صوفیانهٔ خویش نه تنها این زیبایی ها را بلکه تمام فنون و عناصر را در خدمت تعالیم و آموزه های عرفانی به کار می گیرد. «سنایی تمام عناصر شعری همچون زبان، تصویر، حس، عاطفه و موسیقی کلام در خدمت تعالیم و آموزه‌های عرفانی خویش به کار می‌گیرد.» (رزاق پور و همکاران، ۱۳۹۳:ص ۱۷).

هر که را عون حق حصار شود　　عنکبوتیش پرده دار شود
زهر در کام او شکر گردد　　سنگ در دست او گهر گردد
(سنایی، ۱۳۲۹: ۷۴/۱)

در این دو بیت شاعر با نظر به آرایه ادبی تلمیح و در نظر داشتن دو رویداد منقول از زندگی پیغمبر(ص) یعنی تارتنیدن عنکبوت بر در غار، هنگام پناه گرفتن پیامبر(ص) و بیرون انداختن لقمه مسموم از دهان، این دو تصویر فراهنجاری را ساخته و مدعی است خداوند آن را به هر انسان خداخواه دیگر هدیه می دهد. و نیز مروارید شدن ریگ را نیز به آن می افزاید:

گند و بی مزه است صحبت عام　　چون سگ پخته و چو مردم خام
(همان: ۶۵۱/۲)

شاعر در این دو بیت به کمک تشبیهی مفصّل، تصویری نو و نانهاده از دوستی و مصاحبت با عوام ارائه میکند و آن را در بدمزگی و ناگوارایی همچون سگی پخته! و انسانی بی تجربه! توصیف میکند. تصویر فراهنجاری طعامی از جنس سگ پخته شده در دیگ به اندازه کافی از شگفتی برخوردار است و هم ردیف کردن انسانهای بی تجربه با آن، شگفتی بیت را کامل میکند.

نتیجه‌گیری

در حدیقه و مثنوی برای تشویق و ترغیب مخاطب به پیگیری مباحث نسبتاً مشکل و پیچیدهٔ عرفانی از روایت تصاویر به شکل معمول و مطابق انتظار پرهیز نموده و تصاویر شعری را به گونه ای پردازش نموده یا ساخته‌اند که علاوه بر ایجاد حس زیبایی و شگفتی در مخاطب، بعد اقناع کنندگی و باورپذیری را نیز حفظ کرده باشند. هر دو شاعر برای تبیین مباحث عرفانی به استفاده از ابزارهای تصویرسازی چون عناصر انسانی، جانوری و جمادی نباتی بهره پرداخته اند اما مثنوی به طرز مشهودی، بیش از حدیقه بر استفاده از عناصر طبیعی(جانوری و جمادی نباتی) تکیه کرده است؛ حال آنکه حدیقه از ابزارهای انسانی و انتزاعی بیشتری استفاده کرده است و این اختلاف به دلیل تجربه های روحی این دو شاعر و ارتباطشان با جهان هستی میباشد. در بحث باورپذیری تصاویر نوجویانه نیز مولانا به توفیق بیشتری دست یافته که البته میتوان برای این مسئله دو دلیل عرضه کرد دلیل اول اینکه سنایی بیشتر به محور هم نشینی تاکید دارد حال آنکه مولانا محور جانشینی را برای تصویرپردازی مناسبتر میداند و همین مجال بیشتری به شاعر میدهد تا تصاویر ارائه شده را روشنتر کند و دلیل دیگر، تفاوت دورهٔ زمانی و سبک و زبان شعری دو شاعر است. از منظر زیبایی آفرینی در تصاویر نوگرایانه نیز مثنوی بر حدیقه برتری دارد چرا که مولانا با ذهن زیبا و تخیل نیرومند و البته دقت بالاتر در عناصر آفرینش و غنای بیشتر بوطیقای شعرش، تصاویر جدیدتر، ظریف‌تر و زیباتری را ارائه میکند. ضمناً این نکته را هم باید در نظر داشت که مولانا بطور کل نسبت به سنایی برای ظاهر شعر و ایماژهای شگفت آورِ آن اعتبار بیشتری قائل است.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج استخراج شده است. دکتر مریم خادم ازغدی راهنمایی رساله را بر عهده داشته‌اند و طراح اصلی این مقاله و نویسندهٔ مسئول بوده‌اند. دکتر فاطمه حیدری بعنوان مشاور اول و دکتر عطاالله کوپال بعنوان مشاور دوم و دانشجو علی ایمانی‌زاده،

پژوهشگران این مقاله بوده و در گردآوری و تنظیم متن نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر چهار پژوهشگر میباشد.

تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج اعلام نمایند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلّف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش بعهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و ایشان مسئولیت کلیه موارد ذکر شده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

Ahmadi. Babak (1993). Structure and Interpretation of the Text. Fourth Edition. Tehran: Markaz, pp. 47-49.

Alavi Moghadam. Mehyar (1998). Theories of Contemporary Literary Criticism. Tehran: Samt. pp. 10-326.

Anousheh. Hassan (1997). Persian Literature Dictionary. Tehran: Printing and Publishing Organization of the Ministry of Culture and Islamic Guidance. pp. 368-1455.

Asadian. Amir. Razaqpour. Morteza (1993). A Formalistic-Comparative Study of Non-Normality and De-Familiarization in the Poetry of Semantic and Formalist Poets with Emphasis on Ahmad Shamloo and Yadollah Royaei. Journal of Literary Schools. Volume 7. Issue 22. pp. 85-125.

Bahram. Nader and Naghilou Mahmoudabadi. Hafez (1999). Non-Normality Poets; Sayab, Bayati and Adonis. Tehran: Zarrin Andishmand Publishing House, p. 54.

Eagleton. Terry (1990). An Introduction to Literary Theories. Translated by: Abbas Mokhbar. Tehran: Markaz Publishing House, p. 88.

Futouhi Rood Majani. Mahmoud (1990). Rhetoric of Image. Tehran: Sokhan, p. 26.

Futouhi Rood Majani. Mahmoud (1993). Stylistics, Theories, Approaches and Methods. Tehran: Sokhan Publications, p. 175.

Hassan Li. Kavous (2001). Types of Innovation in Contemporary Iranian Poetry. Seventh Edition. Tehran: Sales Publishing House, p. 43.

Hassanzadeh. Abdullah et al. (2015). A Study of Types of Non-normativity in the Poetic Flow of Poets Based on the Leach Model. Journal of Linguistic and Rhetorical Studies. Volume 6. No. 12. pp. 55-76.

Hosseinalizadeh. Asiyeh et al. (2004). Analysis and analysis of semantic deviations based on Leach's theory in the poems of Kiyomars Monshizadeh, Scientific Journal of Persian Poetry and Prose Stylistics. Year 18. Issue 1. Consecutive 107. pp. 141-168.

Maulana. Jalal al-Din Mohammad Balkhi (1985). Spiritual Mathnawi. Edited by Reynolds A. Nicholson. Third edition. Tehran: Negah.

Mohammadi. Barat et al. (1998). Individuality and Modernity of Image in Shiv Fomani's Poetry. Journal of Literary Criticism Studies. No. 53. pp. 33-56.

Musharaf. Maryam (1985). Social Deviance in the Time of Sufism. Journal of the Faculty of Literature and Humanities, Teacher Training. Volume 14. No. 52-53. pp. 135-149.

Pournamdarian. Taghi and Hayati. Zahra (2009). The relationship between cinematic expression and literary allegories in Rumi's poems. Literary Studies. 7(26). pp. 53-76.

Razmjoo. Mehri et al. (2022). Deviation in children's poetry based on Leach's theory. Scientific Journal of Persian Poetry and Prose Stylistics (Bahar Adab). Volume 15. Issue 79. pp. 275-295.

Rouhani. Masoud. Enayati Qadikalaei. Mohammad (2009). Study of deviations in Shafi'i Kidakani's poetry (M. Sereshk) Research Journal of Persian Language and Literature (Gohar Goya). Year 3. Issue 3. Consecutive 11. pp. 63-90.

Safavi Kourosh (2004). From linguistics to literature, volume two of poetry. Tehran: Sureh Mehr, 79-86.-43.

Salemian. Gholamreza and Soleimani. Khatere (2015). Rhetorical analysis of Mohammad Ali Bahmani's poetry collection based on the components of semantic deviation. Journal of Rhetoric, Application and Rhetorical Criticism. pp. 44-20.

Sana'i (1990). Modares Razavi. Mohammad Taghi, correction of Sana'i's Hadigheha al-Haqeeha. Tehran: Tehran University Publications.

Shafi'i-Kadkani. Mohammad Reza (1991). Music of poetry. Tehran: Agah, p. 10.

Shafi'i-Kadkani. Mohammad Reza. (1987). Imagination in Persian poetry. Tehran: Agah, p. 123.

Shamisa. Sirous (2002). A new look at Badi'. Fourteenth edition. Tehran: Ferdows Publications, p. 119.

Sojoodi. Farzan (1997). Deviation in Sohrab Sepehri's poetry. Tehran: Kayhan Farhangi Publications.

Tohidian. Rajab and Akbari Hassani. Mohammad (2016). Non-normativity in the thematization and meaning creation of Bedel Dehlavi's ghazals. Quarterly Journal of Literary Aesthetics. Volume 7. No. 28. pp. 149-185.

Webster. Roger (2003). An introduction to the study of literary theory. Translated by Elaheh Dehnavi. Tehran: Roznegar, p. 64.

Zamani. Karim (2005). Comprehensive commentary on the spiritual Masnavi. Tehran: Ettalat Publications, p. 269.

فهرست منابع فارسی

احمدی. بابک (۱۳۷۲). ساختار و تأویل متن. چاپ چهارم. تهران: مرکز، صص ۴۷ -۴۹.

اسدیان. امیر. رزاق پور. مرتضی (۱۴۰۲). بررسی فرمالیستی- تطبیقی هنجارگریزی و آشنایی زدایی در شعر شاعران معناگرا و صورتگرا با تاکید بر احمد شاملو و یدالله رؤیایی. پژوهشنامه مکتبهای ادبی. دوره ۷. شماره ۲۲. صص۸۵-۱۲۵.

انوشه. حسن (۱۳۷۶). فرهنگنامه ادب فارسی. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. صص۳۶۸-۱۴۵۵.
ایگلتون. تری (۱۳۸۹). پیش درآمدی بر نظریات ادبی. ترجمه: عباس مخبر. تهران: نشر مرکز، ص ۸۸.
بهمرام. نادر و نقی لو محمودآبادی. حافظ (۱۴۰۰). شاعران هنجار گریز؛ سیاب، بیاتی و ادونیس. تهران: انتشارات زرین اندیشمند، ص۵۴.
پورنامداریان. تقی و حیاتی. زهرا (۱۳۸۸). نسبت بیان سینمایی با تمثیلات ادبی در اشعار مولانا. پژوهشهای ادبی. ۷(۲۶).صص ۷۶-۵۳.
توحیدیان. رجب و اکبری حسنی. محمد (۱۳۹۵). هنجارگریزی در مضمون سازی و معناآفرینی غزلیات بیدل دهلوی. فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی. دوره۷. شماره ۲۸.صص ۱۴۹-۱۸۵.
حسن لی. کاووس (۱۴۰۱). گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران. چاپ هفتم. تهران: نشر ثالث، ص۴۳.
حسن‌زاده. عبدالله و همکاران (۱۳۹۴). بررسی انواع هنجارگریزی در جریان شعری شعراستان بر مبنای الگوی لیچ. نشریهٔ مطالعات زبانی و بلاغی. دوره ۶. شماره ۱۲. صص ۵۵-۷۶.
حسینعلی‌زاده. آسیه و همکاران (۱۴۰۴). تحلیل و واکاوی نمودهای هنجارگریزی معنایی بر اساس نظریه لیچ در اشعار کیومرث منشی‌زاده نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی. سال هجدهم. شماره یکم. پی در پی ۱۰۷. صص ۱۴۱ ـ ۱۶۸.
رزمجو. مهری و همکاران (۱۴۰۱). هنجارگریزی در شعر کودک بر پایه نظریه لیچ. نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب). دوره ۱۵. شماره ۷۹. صص ۲۷۵ ـ ۲۹۵.
روحانی. مسعود. عنایتی قادیکلایی. محمد (۱۳۸۸). بررسی هنجارگریزی در شعر شفیعی‌کدکنی (م. سرشک) پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا). سال سوم. شماره سوم. پیاپی ۱۱. صص ۶۳ ـ ۹۰.
زمانی. کریم (۱۳۸۴). شرح جامع مثنوی معنوی. تهران: انتشارات اطلاعات، ص۲۶۹.
سالمیان. غلامرضا و سلیمانی. خاطره (۱۳۹۴). تحلیل بلاغی مجموعه اشعار محمدعلی بهمنی بر مبنای مولفه‌های هنجار گریزی معنایی. نشریه بلاغت کاربرد و نقد بلاغی.صص ۴۴-۲۰.
سجودی. فرزان (۱۳۷۶). هنجارگریزی در شعر سهراب سپهری. تهران: انتشارات کیهان فرهنگی.
سنایی (۱۳۲۹). مدرس رضوی. محمدتقی تصحیح حدیقه الحقیقه سنایی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
شفیعی‌کدکنی. محمدرضا (۱۳۷۰). موسیقی شعر. تهران: آگاه، ص۱۰.
شفیعی‌کدکنی. محمدرضا. (۱۳۶۶). صور خیال در شعر فارسی. تهران: آگاه، ص۱۲۳.
شمیسا. سیروس (۱۳۸۱). نگاهی تازه به بدیع. چاپ چهاردهم. تهران: انتشارات فردوس، ص۱۱۹.
صفوی کوروش (۱۳۸۳). از زبانشناسی به ادبیّات جلد دوم نظم. تهران: سوره مهر، ۷۹ ـ ۸۶.-۴۳.
علوی مقدم. مهیار (۱۳۷۷). نظریه‌های نقد ادبی معاصر. تهران: سمت. صص ۱۰ ـ ۳۲۶.
فتوحی رود معجنی. محمود (۱۳۹۲). سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روشها. تهران: انتشارات سخن، ص ۱۷۵.
فتوحی رودمعجنی. محمود (۱۳۸۹). بلاغت تصویر. تهران: سخن، ص ۲۶.
محمدی. برات و همکاران (۱۴۰۱). فردیت و نوگرایی تصویر در شعر شیون فومنی. نشریه مطالعات نقد ادبی. شماره ۵۳. صص ۳۳-۵۶.

مشرف. مریم (۱۳۸۵). هنجار گریزی اجتماعی در زمان صوفیه. مجله دانشکده ادبیّات و علوم انسانی تربیت معلم. دوره ۱۴. شماره۵۲-۵۳. صص۱۳۵-۱۴۹.

مولانا. جلال الدین محمد بلخی(۱۳۸۴). مثنوی معنوی. به کوشش رینولد.آ. نیکلسون. چاپ سوم. تهران: نگاه.

وبستر. راجر (۱۳۸۲). پیش درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی. ترجمه: الهه دهنوی. تهران: روزنگار، ص ۶۴.

منابع لاتین

Leech. Geoffry (1969) A lingustic Guid to English poetry. London. Longman: ppXiv (240). Pp48 -47.

معرفی نویسندگان

علی ایمانی‌زاده: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران.
(Email: *ali.aliemanizade@iau.ir*)
(ORCID: 0009-0001-1187-6468)

مریم خادم ازغدی: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران.
(Email: *Maryam.khadem@kiau.ac.ir* (نویسنده مسئول:)
(ORCID: 0000-0001-7285-7570)

فاطمه حیدری: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران.
(Email: *Fateme.heydari@kiau.ac.ir*)
(ORCID: 0000-0002-7522-2797)

عطاالله کوپال: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران.
(Email: *koopal@kiau.ac.ir*)
(ORCID: 0000-0002-2395-2894)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited.

Introducing the authors

Ali Imanizadeh: PhD student in Persian Language and Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran.
(Email: *ali.aliemanizade@iau.ir*)
(ORCID: 0009-0001-1187-6468)

Maryam Khadem Azghadi: Professor, Department of Persian Language and Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran.
(Email: *Maryam.khadem@kiau.ac.ir* : Responsible author)
(ORCID: 0000-0001-7285-7570)

Fatemeh Heydari: Professor, Department of Persian Language and Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran.
(Email: *Fateme.heydari@kiau.ac.ir*)
(ORCID: 0000-0002-7522-2797)

Ataollah Kopal: Professor, Department of Persian Language and Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran.
(Email: *koopal@kiau.ac.ir*)
(ORCID: 0000-0002-2395-2894)