گنجینه زبان و ادبیات فارسی

بررسی و تحلیل هنجارگریزی در شعر عطار: مطالعه موردی منطق‌الطیر، الهی نامه، مصیبت نامه و اسرار نامه

رحمت الله امیدپور[۱]، کامران مهرگان[۲*]، شهین قاسمی[۳]

۱. گروه زبان‌شناسی، واحد اهواز، دانشگاه آزاد اسلامی، اهواز، ایران.

۲. گروه علمی آموزش زبان های خارجی، واحد مسجدسلیمان، دانشگاه آزاد اسلامی، مسجدسلیمان، ایران.

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

* ایمیل نویسنده مسئول: kamranmehrgan@iau.ac.ir

چکیده

این پژوهش، با رویکردی علمی و انتقادی، به تحلیل انواع هنجارگریزی‌های موجود در مثنوی‌های منطق‌الطیر، الهی نامه، مصیبت نامه و اسرار نامه پرداخته و کمیت و کیفیت کاربرد آن‌ها را بررسی می‌کند. ادبیات به عنوان یک هنر زبانی، نقش مهمی در جلب توجه مخاطب دارد. هدف از این مطالعه، بررسی هنجارگریزی‌های زبانی در مثنوی‌های عطار نیشابوری می‌باشد. زبان ادبی با هنجارگریزی از نرم‌های معمول زبان شکل می‌گیرد و این انحرافات زبانی می‌توانند به تأثیر بیشتر ادبیات کمک کنند. اگرچه مفهوم هنجارگریزی از مباحث نسبتاً جدید مکتب فرمالیسم است، اما ذات ادبیات همواره با این انحرافات زبانی گره خورده است. در این میان، عطار نیشابوری با بهره‌گیری از انواع هنجارگریزی‌های معنایی، نحوی و آوایی، توانسته است به برجسته‌سازی و ادبیت شعر خود دست یابد. هنجارگریزی معنایی شامل خلق تصاویر شعری از تشبیه، استعاره، تشخیص و کنایه است که به کلام شاعر خصلتی شاعرانه می‌بخشد. همچنین به ضرورت وزن و موسیقی، عطار دست به هنجارگریزی نحوی می‌زند و برای آشنایی‌زدایی و ایجاد غرابت کلام، از هنجارگریزی آوایی بهره می‌برد. استفاده از واژگان کهنه و منسوخ نیز از ویژگی‌های بارز شعر اوست. هرچند هنجارگریزی گویشی در شعر او کم‌رنگ است، اما واژگان لهجه نیشابوری و لهجه‌های خراسان در شعرش دیده می‌شود.

کلیدواژگان: *عطار، زبان شعر، فرمالیسم، هنجارگریزی، مثنوی‌های عطار*

شیوه استناددهی: امیدپور، رحمت الله. مهرگان، کامران. و قاسمی، شهین. (۱۴۰۴). بررسی و تحلیل هنجارگریزی در شعر عطار: مطالعه موردی منطق‌الطیر، الهی نامه، مصیبت نامه و اسرار نامه. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۳(۱)، ۲۸-۱.

© ۱۴۰۴ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۱۵ بهمن ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری: ۱۳ اردیبهشت ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۲۲ اردیبهشت ۱۴۰۴

تاریخ چاپ: ۳۰ خرداد ۱۴۰۴

The Treasury of Persian Language and Literature

Examination and Analysis of Deviation from Norms in Attar's Poetry: A Case Study of Mantiq al-Tayr, Ilahi-Nama, Musibat-Nama, and Asrar-Nama

Rahmatullah Omidpour[1], Kamran Mehrgan[2]*, Shahin Ghasemi[3]

1. Department of Linguistics, Ahv.C., Islamic Azad University, Ahvaz, Iran.
2. Department of Foreign Language Teaching, MaS.C, Islamic Azad University, Masjed Soliman, Iran.
3. Department of Persian Language and Literature, Ahv.C., Islamic Azad University, Ahvaz, Iran.
*Corresponding Author's Email: kamranmehrgan@iau.ac.ir

Abstract

This study, with a scientific and critical approach, analyzes various types of deviations from norms present in the masnavis of Mantiq al-Tayr, Ilahi-Nama, Musibat-Nama, and Asrar-Nama, and examines both the quantity and quality of their application. Literature, as a linguistic art, plays a significant role in capturing the attention of its audience. The aim of this research is to investigate linguistic deviations from norms in the masnavis of Attar of Nishapur. Literary language is shaped through deviation from the ordinary norms of language, and such linguistic deviations can contribute to enhancing the impact of literature. Although the concept of deviation from norms is a relatively modern discussion within the Formalist school, the essence of literature has always been intertwined with such linguistic deviations. In this context, Attar of Nishapur, by employing different forms of semantic, syntactic, and phonological deviations, has succeeded in foregrounding and enhancing the literariness of his poetry. Semantic deviation includes the creation of poetic images through simile, metaphor, personification, and metonymy, which bestow a poetic quality upon the poet's language. Furthermore, due to the necessity of meter and musicality, Attar resorts to syntactic deviations, and for the sake of defamiliarization and creating strangeness in expression, he employs phonological deviations. The use of archaic and obsolete vocabulary is also a prominent feature of his poetry. Although dialectal deviation is less pronounced in his works, words from the Nishapuri dialect and other dialects of Khorasan are evident in his poetry.

Keywords: *Attar, poetic language, Formalism, deviation from norms, masnavis of Attar*

How to cite: Omidpour, R., Mehrgan, K., & Ghasemi, S. (2025). Examination and Analysis of Deviation from Norms in Attar's Poetry: A Case Study of Mantiq al-Tayr, Ilahi-Nama, Musibat-Nama, and Asrar-Nama. *The Treasury of Persian Language and Literature, 3*(1), 1-28.

© 2025 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 03 February 2025
Revise Date: 02 May 2025
Accept Date: 11 May 2025
Publish Date: 19 June 2025

مقدمه

شکل‌گرایی یا فرمالیسم، مکتبی ادبی بود که در فاصله سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۷ میلادی در روسیه شکل گرفت (1). بنیانگذار این مکتب، ویکتور شکلوفسکی بود و از چهره‌های شاخص دیگر این مکتب می‌توان به موکارفسکی، توماشفسکی، مایاکوفسکی، یاکوبسن، یوری تینیانوف و آخن بام اشاره کرد (2). فرمالیست‌ها به فرم و شکل در شعر اهمیت ویژه‌ای می‌دادند و معتقد بودند که ادبیات چیزی جز زبان نیست؛ آن هم کاربرد دیگرگونه زبان. آنان ادبیات را هنری زبانی و شعر را حادثه‌ای در زبان می‌دانستند که از هنجارهای عادی زبان گسسته و به یک اثر ادبی و هنری تبدیل شده است. از منظر فرمالیسم، «ادبیت» یک اثر، ناشی از همین گسست است و شعر را به نوعی «رستاخیز» واژگان می‌پنداشتند (3).

فرمالیست‌ها بر این باور بودند که ادبیات برای جلب توجه مخاطب، از شگرد آشنایی‌زدایی استفاده می‌کند؛ چرا که آشنایی‌زدایی عامل عادت‌زدایی است (4, 5). هر چیز غیرعادی مایه درنگ و تأمل شده و در ادراک وقفه ایجاد می‌کند. هنر با ایجاد اشکال غریب و با افزودن بر دشواری و زمان فرایند ادراک از اشیاء، این آشنایی‌زدایی را به انجام می‌رساند (6). از این رو، هنر و ادبیات ما را از حالت خودکار حاکم بر ادراک حسی می‌رهاند و به ناآشنایی و تازگی سوق می‌دهد. زبان ادبی متفاوت از زبان علم و زبان معیار است. زبان معیار خودکار شده و عادی و تکراری است و جلب توجه نمی‌کند؛ ولی زبان ادبی به واسطه تمهیدات و شگردهایی از آشنایی‌زدایی، غریب‌سازی و برجسته‌سازی شکل می‌گیرد (7).

در شعر فارسی، هنجارگریزی به عنوان یک اصل اساسی در خلق آثار ادبی مورد توجه قرار گرفته است (8). هنجارگریزی در این شعرها به معنای انحراف از زبان معمول و خلق زبانی خاص و شاعرانه است که توجه مخاطب را جلب می‌کند (9). عطار نیشابوری، یکی از شاعران بزرگ ادب فارسی، با بهره‌گیری از هنجارگریزی‌های معنایی، نحوی و آوایی، توانسته است آثار ادبی برجسته‌ای خلق کند (10). مثنوی‌های عطار از جمله منطق‌الطیر، الهی نامه، مصیبت نامه و اسرار نامه، نمونه‌هایی از این نوع هنجارگریزی‌ها را به خوبی نمایش می‌دهند. عطار با استفاده از تصاویر شعری چون تشبیه، استعاره، کنایه و تمثیل، زبان شعر خود را از زبان عادی متمایز کرده و به آن بعد ادبی بخشیده است (4). بررسی هنجارگریزی در مثنوی‌های عطار نه تنها به درک عمیق‌تر از شعر این شاعر بزرگ کمک می‌کند، بلکه به تحلیل بلاغی و ادبیات فارسی و نقش هنجارگریزی در ایجاد تفاوت و تأثیر بلاغی شعر نیز یاری می‌رساند. با شناخت بهتر این تمهیدات ادبی، تأثیرات بلندمدت آن‌ها بر ادبیات و شعر فارسی آشکار می‌شود و جایگاه ویژه‌ی عطار در این زمینه بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد. لذا، در این مقاله، انواع هنجارگریزی در مثنوی‌های عطار نیشابوری مورد بررسی قرار خواهد گرفت. در واقع، این مقاله به تحلیل بسامد بالای هنجارگریزی‌های معنایی، نحوی و آوایی در شعر عطار و تأثیرات آن بر ادبیت و تأثیر بلاغی این آثار پرداخته است. همچنین، نقش هنجارگریزی‌های واژگانی و گویشی در غنای شعر عطار و تمایز آن از زبان عادی مورد بررسی قرار گرفته است.

روش تحقیق

در این پژوهش، روش تحقیق کتابخانه‌ای است و هدف از آن آشکار ساختن وجوه آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی در مثنوی‌های عطار نیشابوری است. برای دستیابی به این هدف، کتاب‌ها و مقالاتی که در زمینه فرمالیسم و هنجارگریزی نوشته شده‌اند، مورد بررسی قرار خواهند گرفت. هنجارگریزی، به عنوان رکن اصلی مکتب فرمالیسم، در این کتب به‌صورت مبسوط و گسترده مورد بحث قرار گرفته است. در ابتدای تحقیق، فیش‌برداری‌های لازم در مورد کلیات موضوع از کتاب‌ها و مقالات مرتبط صورت خواهد گرفت. علاوه بر این، مقالات و کتاب‌هایی که درباره آشنایی‌زدایی

و هنجارگریزی در شعر معاصر و سنتی فارسی نگاشته شده‌اند نیز مورد مطالعه قرار خواهند گرفت. این منابع به‌عنوان چهارچوب مطالعه و پژوهش برای شناخت بهتر اشکال مختلف هنجارگریزی در شعر عطار و سایر شاعران بررسی خواهند شد. پس از این مرحله، انواع هنجارگریزی از جمله هنجارگریزی معنایی، نحوی، آوایی، موسیقایی، واژگانی، و آرکائیسم زبانی در مثنوی‌های عطار تطبیق داده خواهند شد. نمونه‌های متفاوت هنجارگریزی از مثنوی‌های عطار استخراج شده و مورد بررسی و تجزیه و تحلیل منتقدانه قرار خواهند گرفت. این پژوهش با رویکرد علمی و انتقادی، به تحلیل و بررسی بسامد کاربرد هر یک از انواع هنجارگریزی در مثنوی‌های عطار خواهد پرداخت. نتایج پژوهش، میزان کاربرد و غلبه هر کدام از انواع هنجارگریزی را در مثنوی‌های عطار روشن کرده و تأثیر بلاغی آن‌ها بر ادبیت کلام عطار را مشخص خواهد کرد.

هنجارگریزی در منطق الطیر

هنجارگریزی نحوی (دستوری)

شاعران سنتی برای گنجاندن کلام خود در قالب محدود وزن، همواره ساختارهای نحوی و نظام نحوی زبان فارسی را برهم می‌ریزند و خلاف هنجارهای معمول زبان در ساحت نحو حرکت می‌کنند. این نوع هنجارگریزی در شعر سنتی، رایج و شایع است. وزن شعر نیز که برهم ریخته شدن نظام نحوی زبان را اقتضاء می‌کند، خود گامی در راستای آشنایی‌زدایی و انحراف از نرم و هنجار عادی زبان است. در حوزه نحو زبان، انواع هنجارگریزی در شعر دیده می‌شود و از گستردگی قابل توجهی برخوردار است. شفیعی کدکنی در نقش این نوع هنجارگریزی در شعریت و ادبیت کلام می‌نویسد: «توسع و تنوع در حوزه نحو زبان از مهم‌ترین عوامل تشخص زبان ادبی است» (4). در آثار عطار نیز به تبع وزن عروضی، انواع هنجارگریزی نحوی دیده می‌شود. از میان انواع متفاوت هنجارگریزی نحوی در شعر عطار می‌توان به «فاصله میان اجزای فعل مرکب»، «جابجایی بین اجزای فعل مرکب»، «تقدم فعل بر مفعول» و «تقدم فعل بر متمم» اشاره کرد.

فاصله میان اجزای فعل مرکب:

افعال مرکب از دو کلمه مستقل تشکیل شده‌اند که معمولاً در کنار هم می‌آیند. در شعر، گاه بین این دو واژه فاصله می‌افتد که این انحراف از هنجار سبب تشخص و تمایز زبان شعر می‌شود. عطار نیز به خاطر ضرورت وزن این هنجارگریزی را به کار گرفته است:

- عرش را بر خاک بنیاد او نهاد / خاکیان را عمر بر باد او نهاد (بنیاد نهاد)
- گه سگی را ره دهد تا پیشگاه / گه کند از گربه‌ای مکشوف راه (مکشوف کند)
- از عصائی آورد ثعبان پدید / وز تنوری آورد طوفان پدید (پدید آورد)

فاصله بین صفت و موصوف:

صفت در زبان فارسی پس از موصوف می‌آید، ولی در شعر گاه بین صفت و موصوف فاصله می‌افتد که این ویژگی سبب هنجارگریزی و مایه تشخص و تمایز زبان شعر است:

- بود یاری در میان جمع چست / پیش شیخ آمد که ای د کار سست (یاری چست)
- صبحدم بادی برآمد مشکبار / شد جهان کشف بر دل آشکار (بادی مشکبار)
- در چنین ره حاکمی باید شگرف / بو که بتوان رست از این دریای ژرف (حاکمی شگرف)

جابجایی ارکان فعل مرکب

نوع دیگری از هنجارگریزی نحوی، جابجایی بین اجزا و ارکان فعل مرکب است. در افعال مرکب، همواره کلمه اول «همراه» یا «پایه» که اسم، قید یا صفت است، می‌آید و به دنبال آن «همکرد» که فعل است، می‌آید. شاعران برای تشخص بخشیدن به کلام خود و متمایز کردن آن و همچنین ضرورت‌های وزنی، این نظم نحوی

را به هم می‌ریزند و در بسیاری موارد، «همکرد» را مقدم بر «همراه» یا «پایه» می‌آورند. عطار نیز از این نوع انحراف از نرم، بسیار استفاده کرده است:

-جمله عالم به تو بینم عیان / وز تو در عالم نمی‌بینم نشان

-آفتاب از شوق تو رفته زهوش / هر شبش از شوق می‌مالید گوش

-خونم از تشویش تو آمد به جوش / ناجوانمردی بسی کردم بپوش

-من ز غفلت صد گنه را کرده ساز / تو عوض صد گونه رحمت داده باز

جابجایی ارکان جمله

غریب‌سازی در شعر در مواردی خاص نتیجه جابجایی ارکان جمله و تغییر مکان آن‌هاست. یاکوبسن مسئله اصلی هنر و به خصوص شعر را «برهم زدن ترتیب» می‌داند (11). تغییر جایگاه ارکان جمله در شعر سنتی بیشتر مرتبط با وزن و موسیقی و محدودیت‌های وزن و ویژگی‌های بلاغی و معنایی بوده است. در شعر عطار نیز می‌توان نمونه‌های متعددی از جابجایی ارکان جمله را که سبب هنجارگریزی و ناآشنایی نحوی شده‌اند، یافت.

تقدم فعل بر مفعول

در نحو زبان فارسی، همواره مفعول مقدم بر فعل است؛ در شعر به سبب الزامات وزنی و موسیقیایی و تأکید معنایی، این نظم نحوی برهم می‌خورد و فعل پیش‌تر از مفعول می‌آید. شاعران بدین سبب به کلام خود تشخص و تمایز می‌بخشند و بین زبان شعر و زبان هنجار تمایز ایجاد می‌کنند. در ابیات زیر از منطق الطیر، عطار به علل و اسباب موسیقیایی و ضرورت وزنی و تأکید معنایی، فعل را مقدم بر مفعول آورده است:

-آفرین جان آفرین پاک را / آنکه جان بخشید و ایمان خاک را

-بست موری را کمر چون موی سر / کرد او را با سلیمان هم کمر

-عفو کن دون همتی‌های مرا / محو کن بی‌حرمتی‌های مرا

تقدم فعل بر متمم:

متمم نیز در نحو فارسی، قبل از فعل می‌آید. این قاعده نیز در شعر برهم می‌خورد و از این قانون نحوی نیز انحراف صورت می‌گیرد. این انحراف نحوی به خاطر وزن و موسیقی و رعایت جانب موسیقیایی کلام است و در تشخص و تمایز زبان شعر از زبان هنجار، نقش دارد.

-بحر را بگداخت در تسلیم خویش / کوه را افسرده کرد از بیم خویش

-در سجودش روز و شب خورشید و ماه / سوده پیشانی خود بر خاک راه

- فکر کن در صنعت آن پادشاه / کین همه بر هیچ می‌دارد نگاه

تاخیر فاعل، مسندالیه و مسند

در برخی موارد، شاعران برای تأکید معنایی، موسیقی و ضرورت‌های وزنی، فاعل، مسندالیه و مسند را به تأخیر می‌اندازند. در شعر عطار نیز این نوع هنجارگریزی نحوی به چشم می‌خورد. به عنوان مثال:

-نیستم نومید و هستم بی قرار / بو که درگیرد یکی از صد هزار (تاخیر مسند)

-آنچه اول شد پدید از جیب غیب / بود نور پاک او بی هیچ ریب (تاخیر مسند)

-چون طفیل نور او آمد امم / سوی کل مبعوث از آن شد لاجرم (تاخیر مسندالیه)

-هندوی او شد مسیح نامدار / زان مبشر نام کردش گردگار (تاخیر مسندالیه)

-زین همه پندار و شرک و ترهات / پاک گردانی مرا ای پاک ذات (تاخیر فاعل)

تاخیر قید

جایگاه قید در زبان فارسی و در نرم دستور زبان فارسی همواره قبل از فعل است؛ ولی در شعر، در بسیاری موارد هنجار و نرم معمول دستوری در این مورد به هم ریخته می‌شود و قید بعد از

فعل می‌آید. در غالب موارد، علت تاخیر قید وزن شعر، تنگنای وزن، موسیقی و قافیه و تأکید است. نمونه‌هایی از این نوع هنجارگریزی در منطق الطیر عطار عبارتند از:

-چون شد آن نور معظم آشکار / در سجود افتاد پیش کردگار (تاخیر قید)

-چون نبی می‌دید کو می‌سوخت زار / گفت شمع جنت است این نامدار (تاخیر قید)

-هم هدایت در جهان و هم هنر / منتشر در عهد او شد بیشتر (تاخیر قید)

-چون شنید این حجت محکم عمر / کار از این حجت بر او شد سخت‌تر (تاخیر قید)

جابجایی جای ضمیر (رقص ضمیر، جهش ضمیر)

جدایی و فاصله ضمایر پیوسته از مرجع اصلی خود که در زبان معیار در نقش‌های مفعولی، متممی و مضاف‌الیهی به ترتیب بعد از فعل، حرف اضافه و اسم قرار می‌گیرند، در زبان ادبی به دلیل ضرورت وزن یا زیباسازی و یا تأکید، ساختار نحوی کلمه را برهم می‌زند و سبب برجسته‌سازی می‌شود. در منطق الطیر عطار نیز می‌توان نمونه‌های بسیاری از رقص ضمیر و تغییر جای ضمیر را به علل و اسباب موسیقیایی دید. به عنوان مثال:

-آن مگو چون در اشارت نایدت / دم مزن چون در عبارت نایدت

-هندوی او شد مسیح نامدار / زان مبشر نام کردش گردگار

-گه ز درد عشق جان می‌سوختش / گه زنطق حق زبان می‌سوختش

-سر بریدندش که تا بنشسته بود / از چه پیوسته رحم پیوسته بود

این تغییرات در جایگاه ضمیرها به خاطر ضرورت‌های وزنی و موسیقیایی است و باعث تشخص و تمایز زبان شعر از زبان معیار می‌شود.

هنجارگریزی معنایی در منطق الطیر

هنجارگریزی معنایی، «عامل اصلی شعرآفرینی است. از مهم‌ترین عناصر سازنده این نوع هنجارگریزی، تشبیه، استعاره، تشخیص، پارادوکس، حسامیزی و... هستند» (مشایخی و خدادادی، ۱۳۹۱: ۱۳). هنجارگریزی معنایی در شعر فنی همچون اشعار خاقانی و نظامی و... بسامد بسیار بالایی دارد. این شاعران، شعر خود را به انواع هنجارگریزی‌های معنایی گره زده‌اند؛ چرا که برای اینان «چگونه گفتن» و «شیوه بیان» از «چه گفتن» پر اهمیت‌تر بوده است. اما در اشعار شاعران عارف‌مسلکی همچون عطار که جانب معنایی کلام سنگینی می‌کند و بیشتر شاعرانی عارف و معناگرا هستند، این نوع هنجارگریزی در سطح متعادل است و پیچیدگی معنایی و دشواری بیان ایجاد نمی‌شود تا درک خواننده تسهیل شود. عطار در منطق الطیر از این نوع هنجارگریزی سود جسته است و آن را در حد متعادل به کار گرفته است. شاعر بیشتر از تشبیه استفاده کرده و تشبیهات او دور از ذهن و دشوار نیستند، بلکه سهل و ساده‌اند و طرفین تشبیه اغلب از امور محسوس و عینی می‌باشند.

تشبیه

تشبیه از پرکاربردترین تصاویر شعری است. این تصویر شعری بخصوص در سبک خراسانی کاربرد گسترده‌ای داشته است. در شعر عطار نیز این تصویر بسیار کاربرد دارد. تشبیه، چیزی را به چیزی مانند کردن است و در تشبیه، شاعر بین دو شیء، دو پدیده و دو هیأت، ارتباط و همانندی برقرار می‌کند. تشبیه «دریافت و پذیرش همانندی میان دو یا چند چیز در یک یا چند صفت و نشان دادن آن همانندی» (12) و همچنین «ادعای همانندی و اشتراک چیزی است با چیز دیگر در یک یا چند صفت» (13) می‌باشد. تشبیه، از برجسته‌ترین صور خیال بوده و همانطور که پورنامداریان می‌گوید: «هسته اصلی بیش‌تر خیال‌های شاعرانه است» (14). تشبیهات حسی در منطق الطیر فراوانند و بسامد بالایی دارند. تشبیهات ساده هستند و پیچیدگی و دشواری در آن‌ها دیده نمی‌شود.

-در بیت زیر شاعر، آسمان را به خیمه‌ای مانند می‌کند که بی ستون است:

- آسمان چون خیمه‌ای برپای کرد / بی ستون کرد و زمینش جای کرد

- شاعر این تصویر را از قرآن گرفته است. در قرآن کریم در آیه ۲ سوره رعد آمده است: اللّهُ الّذی رَفَعَ السّمَاوَاتِ بِغَیرِ عَمَدٍ تَرَوْنَهَا ثُمّ اسْتَوَی عَلَی الْعَرْشِ وَسَخّرَ الشّمْسَ وَالْقَمَرَ کُلٌّ یجْرِی لأَجَلٍ مُسَمًّی یدَبّرُ الأَمْرَ یفَصّلُ الآیاتِ لَعَلّکُم بِلِقَاءِ رَبّکُمْ تُوقِنُونَ

-تصویر حقه و مهره نیز برگرفته از فرهنگ عامه و شعبده‌بازی است و تصویری رایج در ادب فارسی است:

- مهره انجم ز زرین حقه ساخت / با فلک در حقه هر شب مهره ساخت

-مانند کردن کمر مور در نازکی و سیاهی به موی سر نیز تشبیهی زودیاب است

- بست موری را کمر چون موی سر / کرد او را با سلیمان هم کمر

تشبیهات غنایی

تشبیهات غنایی بخش قابل توجهی از تشبیهات عطار را به خود اختصاص می‌دهند؛ پختگی و کمال شعر غنایی در روزگار عطار سبب شده است که بسیاری از تصاویر غنایی برای او آماده و دم دست باشند و شاعر این تصاویر را در شعر خود به کار گیرد. در منطق الطیر، هرجا که به توصیف رابطه‌ای عاشقانه و معشوق و زیبارویی می‌پردازد، از تصاویر غنایی سود می‌جوید:

-همچو چشم سوزنی شکل دهانش / بسته زناری چو زلف اندر میانش

-چاه سیمین زنخدان نیز تصویری برگرفته از شعر غنایی و غزلیات عاشقانه است که بسیار تکرار شده است:

- چاه سیمین بر زنخدان داشت او / همچو عیسی در سخن جان داشت او

-شمع در سوختن مثل است و عطار در بیت زیر این تصویر را به کار برده است:

- همچو شمع از سوختن تابم نماند / بر جگر جز خون دل آبم نماند

-درازی شب و سیاهی آن نیز منطبق با دید شاعران غنایی به زلف معشوق و تیرگی موی او مانند می‌شود:

- شب دراز است و سیه چون موی او / ور نه صد ره رفتمی در کوی او

تشبیهات عقلی به حسی

تشبیه عقلی به حسی نوعی تشبیه است که در آن مشبه امری عقلی و مشبه‌به امری حسی است. این نوع تشبیه مطلوب‌ترین نوع تشبیه است؛ چرا که هدف از تشبیه، روشن شدن و کشف ویژگی‌های یک پدیده مبهم است. این نوع تشبیه در منطق الطیر بسامد بالایی دارد؛ عطار شاعری عارف است و برای حسی کردن و قابل درک کردن مفاهیم عرفانی از این نوع تشبیه سود جسته است:

-اضافه‌های تشبیهی «دام تن» و «مرغ جان» ریشه در نگرش دینی و عرفانی دارند:

- دام تن را مختلف احوال کرد / مرغ جان را خاک پر و بال کرد

- مولوی نیز این تصویر را از عطار گرفته و در شعر خود آورده است:

- هر شبی از دام تن ارواح را / می‌رهانی می‌کنی الواح را

- می‌رهند ارواح هر شب زین قفس / فارغان نه حاکم و محکوم کس (مولوی، مثنوی، دفتر اول)

-در اضافه تشبیهی «شمع شفاعت» نیز یکی از طرفین حسی و طرف دیگر عقلی است:

- ای شفاعت‌خواه مشتی تیره روز / لطف کن شمع شفاعت برفروز

-مانند کردن زبان به تیغ در برندگی و تأثیر نیز در شعر سنتی بسیار مورد استفاده قرار گرفته است:

- بر درت جان بر میان دارم مگر / گوهر تیغ زبان دارم مگر

استعاره

با اینکه عطار، متاثر از سبک خراسانی بیشتر متمایل به تشبیه است، ولی از استعاره نیز در شعر خود استفاده کرده است و این هنجارگریزی معنایی را نیز برای تشخص شعر خود به کار گرفته است. استعاره را ابلغ از تشبیه دانسته‌اند. شمیسا در مورد استعاره می‌نویسد: «بزرگ‌ترین کشف هنرمند و عالی‌ترین امکانات در حیطه زبان هنر است و کارآمدترین ابزار تخیل و ابزار نقاشی کلام است» (1). استعاره از واژه عاریت مأخوذ است و «در لغت به معنی طلب کردن به عاریت است و در اصطلاح، لفظی است که استعمال شود در غیر معنای اصلی که موضوع له باشد به علاقه مشابهتی که بین معنی اصلی و معنی مستعمل فیه است با بودن قرینه ی مانع از اراده معنی اصلی. مانند کلمه اسد در «رایت اسد یرمی» که در لغت موضوع است برای شیر و در اینجا استعمال شده است در «مرد شجاع» به واسطه ی شباهتی که مرد شجاع به شیر دارد در صفت شجاعت. بنابراین استعاره مبتنی است بر تشبیه؛ بلکه می‌توان گفت: استعاره تشبیهی است مختصر که از ارکان آن فقط مشبه‌به را ذکر کرده و باقی را حذف کرده‌اند» (15). تشبیه دلالت بر شباهت و همانندگی بین دو چیز، دو شیء و دو پدیده و... دارد و بر «همانندگی» دلالت می‌کند در حالی که استعاره از «همانندگی» فراتر رفته و دلالت بر «این همانی» دارد و «در تشبیه می‌گوییم این مانند آن است اما در استعاره می‌گوییم این آن است. اگر در تشبیه می‌گوییم خورشید مانند گل زرد است، در استعاره می‌گوییم: خود گل زرد است» (1). استعاره شکل هنری و گونه پرورده‌تر تشبیه است. «استعاره مبتنی بر تشبیه است، در واقع تشبیهی که تنها مشبه‌به از آن باقی مانده و مابقی ارکان آن حذف شده است» (15) و هر تشبیه زیبایی در نهایت به استعاره مبدل می‌شود. شفیعی کدکنی در این باره می‌نویسد: «صورت تکاملی و تلقی شده هر تشبیه زیبا و مورد قبول ارباب هنر، سرانجام به گونه استعاره درمی‌آید و این نکته‌ای است که اگر دقت شود، می‌بینیم این تکامل و گسترش چندان شیوع می‌یابد که در مواردی به صورت حقیقت درمی‌آید و از جنبه مجازی آن کاسته می‌شود» (5).

استعارات غنایی

بسیاری از استعارات در شعر عطار مرتبط با حوزه شعر غنایی هستند و عطار به سبب وجود زمینه قبلی شعر غنایی و گسترش آن پیش از عطار، از تصاویر شعری این شاعران بسیار استفاده کرده است. تصاویری همچون «بت» نیز تصویری کلیشه‌ای و تکراری برای معشوق و زیبارو در ادبیات سنتی فارسی است که در بیت زیر نیز آمده است.

-شد چنان عاشق که بی آن بت دمی / نی نشستی و نه آسودی همی

در بیت زیر نیز «بت» استعاره از معشوق و زیباروی ترساست که شیخ صنعان به او دل باخته بود:

-گر به هشیاری نگشتم بت پرست / پیش بت مصحف بسوزم مست مست

«لعل سیراب» و «نرگس مست» نیز از این مقوله‌اند. لعل در ادبیات غنایی و در سنت غزلسرایی فارسی استعاره از لب معشوق و نرگس استعاره از چشم قرار گرفته است و عطار برای هنری کردن زبان شعری خود از این تصاویر شعری سود جسته است:

-لعل سیرابش جهانی تشنه اشت / نرگس مستش هزاران دشنه داشت

استعارات صوفیانه و عرفانی

استعاراتی که ریشه در تفکر عرفانی و صوفیانه عطار دارد؛ مجموعه استعاراتی در شعر عطار دیده می‌شود که ریشه در نگرش عرفانی دارد و شاعر به سبب باور عرفانی خود این استعارات را خلق کرده است. این استعارات مرتبط با حوزه عرفان بوده و در صورت عدم آشنایی با حوزه عرفان درک آن برای مخاطب دشوار خواهد بود. خوک، سگ و... از جمله این استعارات هستند:

«خوک» نیز در دو بیت زیر مرتبط با نگرش عرفانی عطار، صفات پست آدمی، نفس و هواهای نفسانی اوست:

- در نهاد هر کسی صد خوک هست / خوک باید کشت یا زنار بست

- تو ز خوک خویش اگر آگه نه‌ای / سخت معذوری که مرد ره نه‌ای

– «سگ رعنا» نیز تصویری بسیار زیبا برای «نفس» است:

- آشنا شد گرگ در صحرا مرا / و آشنا نه این سگ رعنا مرا

-«گلخن پر اژدها» نیز استعاره از نفس و صفات زشت نفسانی است:

- هست در تو گلخنی پر اژدها / تو ز غفلت کرده ایشان را رها

تشخیص

تشخیص یا جاندارپنداری در منطق الطیر نمونه‌های اندکی دارد و اگرچه کلیت داستان منطق الطیر به شکل تمثیلی است و از زبان پرندگان روایت می‌شود که صفت انسانی به آن‌ها داده شده است، ولی در جزئیات کمتر به این تصویر پرداخته شده است. به عنوان مثال:

-در بیت زیر، عطار کوه را به جنگاوری مانند می‌کند که تیغ و کمر دارد و صفت انسانی به او می‌بخشد:

- کوه را هم تیغ داد و هم کمر / تا به سرهنگی او افراخت سر

-ماه نیز همچون انسانی از مهر و عشق گداخته می‌شود و سپر انداختن و تسلیم شدن به این موجود بی‌جان نسبت داده می‌شود:

- ماه نیز از مهر تو بگداخته / هر مه از حیرت سپر انداخته

-جان نیز همچون موجودی پنداشته می‌شود که دیده‌ای دارد:

- دیده جان را لقای تو بس است / هر دو عالم را رضای تو بس است

کنایه

کنایه، پوشیده سخن گفتن است. کنایه، گفتن چیزی و اراده چیزی دیگر است. در لغت: «سخنی است که به معنای غیر موضوع له خود دلالت دارد» (دهخدا، ذیل مدخل کنایه)، کنایه در اصطلاح ادبیات: «به معنی سخن پوشیده‌ای است که معنای دور و نزدیک داشته باشد به گونه‌ای که این معانی، لازم و ملزوم هم باشند و سخنور آن کلام را به طریقی به کار ببرد که ذهن مخاطب از معنی قریب به معنی بعید راه یابد» (16). در کتاب جواهر البلاغه نیز در مورد کنایه آمده است: «لفظی است که غیر معنایی که برای آن وضع شده است از آن اراده شده و اراده معنی اصلی آن هم جایز است؛ چون قرینه بازدارنده از اراده معنی اصلی وجود ندارد» (17). کنایه دارای یک معنای ظاهری و یک معنای باطنی است و دو معنای دور (مجازی) و نزدیک (حقیقی) دارد و این دو بعدی بودن معنا، عامل زیبایی در کنایه است. درنگ و تأمل برای کشف معنای دوم سبب تفکر مخاطب شده و تأثیر کلام را هر چه بیشتر می‌کند.

هنجارگریزی آوایی در منطق الطیر

هنجارگریزی آوایی، انحراف از هنجارهای زبان در سطح آوایی است. هر زبانی مجموعه واژگان و الفاظی دارد که تلفظ معمول و رایجی دارند و این تلفظ، از جانب گویشوران زبان پذیرفته شده است و معمول و مرسوم است. ولی شعر این هنجارهای آوایی را به هم می‌ریزد و به سبب الزامات خاصی (در شعر سنتی مخصوصا به خاطر الزام وزن و قافیه) شکل آوایی واژگان دگرگون می‌شود و خلاف هنجارهای عادی زبان ادا می‌شود. این نوع هنجارگریزی نیز از معمول‌ترین انواع هنجارگریزی در شعر سنتی فارسی است و لازمه شعر سنتی بوده است به دلیل محدودیت وزنی که در آن هست. در کنار این، انحراف از هنجارهای آوایی زبان خود سبب جلب توجه و گامی در جهت برجسته‌سازی است. ارسطو، خروج از نرم و شکستن قواعد آوایی برای گریز از ابتذال را لازم می‌دانسته است. او می‌گوید: «برای انشای سخنی که دچار ابتذال و رکاکت نشود مهم‌ترین وسیله به کار بردن تطویل، تخفیف و تغییر در الفاظ است؛ زیرا چون این الفاظ از صورت عادی خارج شده است گفتار را از ابتذال و رکاکت دور نگه می‌دارد» (10). در هنجارگریزی

آوایی: «تحولاتی نظیر ادغام، قلب، تسکین، تخفیف و اضافه مورد توجه هستند. بیشتر موارد هنجارگریزی آوایی در خدمت ایجاد موسیقی شعر و توازن است» (18). در هنجارگریزی آوایی، شکل متفاوت آوایی کلمه مورد استفاده قرار می‌گیرد. این شکل آوایی در زبان کاربرد ندارد و «از نظر آوایی در زبان هنجار متداول نیست» (19). در مقایسه با شعر معاصر، هنجارگریزی آوایی در شعر سنتی فارسی گسترده‌تر است و شاعران سنتی بیشتر از معاصران قواعد و هنجارهای آوایی کلام را بر هم ریخته و از آن منحرف شده‌اند. این عامل ریشه در محدودیتی دارد که موسیقی و وزن کلام و قافیه و... برای آن‌ها ایجاد می‌کرده است. شاعران، به خاطر ضرورت وزنی و تنگناهای ناشی از آن، از شیوه معمول و مرسوم تلفظ واژگان دوری می‌کردند و واژه را در شکل خاص آوایی مورد استفاده قرار می‌دادند تا با وزن کلام منطبق باشد. خلق آرایه‌های ادبی همچون سجع و جناس و... در شعر سنتی از عوامل و علل دیگری بود که سبب هنجارگریزی آوایی می‌شد. در شعر عطار، انواع متفاوت هنجارگریزی آوایی وجود دارد و او به سبب ضرورت‌های وزنی و تنگنای وزن و قافیه در بسیاری موارد از انواع هنجارگریزی‌های آوایی همچون حذف، تشدید، تسکین، تخفیف، اشباع، ادغام و اضافه سود جسته است؛ بسامد برخی از این انواع هنجارگریز آوایی همچون تخفیف، اشباع، حذف و ادغام بالاست و از میان اینها می‌توان گفت که تخفیف پرکاربرترین هنجارگریزی آوایی در منطق الطیر است. و برخی دیگر همچون تشدید و تسکین پایین بوده و برخی دیگر همچون اضافه، نادر است. قلب نیز با اینکه از هنجارگریزی‌های آوایی رایج دوره شاعر است در منطق الطیر کاربرد نداشته است.

حذف

«حذف» یکی از انواع هنجارگریزی‌های آوایی در شعر است. در این هنجارگریزی آوایی، حرف یا حروفی از واژه حذف می‌شود. این هنجارگریزی آوایی برخلاف «اضافه» است که در آن، آوایی به کلمه اضافه می‌شود. تنگنای وزن و قافیه در شعر سنتی سبب می‌شده است که تغییرات عدیده آوایی در شعر صورت گیرد و حذف نیز یکی از این نوع هنجارگریزی‌های آوایی است. علت اصلی این هنجارگریزی نیز به مانند هنجارگریزی‌های دیگر، محدودیت‌ها و تنگنای وزن و قافیه می‌باشد.

-بهترین چون نزد تو باشد بتر / کی توان گفتن ترا صاحب نظر (بدتر)

-چشم او چون بر رخ آن مه فتاد / گرده از دستش شد و در ره فتاد (افتاد)

-هر که تاند گفت با خورشید راز / کی تواند ماند با یک ذره باز (تواند)

-کرد شاگردی سوال از اوستاد / کز بهشت آدم چرا بیرون فتاد (افتاد)

-من ره وادی کجا تانم برید / زانکه در سیمرغ نتوانم رسید (توانم)

تشدید

تشدید یکی دیگر از انواع هنجارگریزی آوایی است که در شعر عطار و دیگر شاعران سنتی کاربرد دارد. تشدید نیز در شعر عطار به خاطر محدودیت وزنی بوده است و برای حفظ نظام عروضی شعر، کاربرد می‌یابد. شاعر برای اینکه خللی در وزن کلام ایجاد نشود، به ناچار کلمات را مشدد آورده است و می‌توان گفت که کارکرد این هنجارگریزی بیشتر مرتبط با وزن در شعر سنتی بوده است؛ مشدد آوردن واژه و کلمه‌ای خود نوعی انحراف از هنجار آوایی زبان و برهم ریختن قواعد آوایی کلام است.

-دام تن را مختلف احوال کرد / مرغ جان را خاک پرّ و بال کرد

-باز زکّریا که دل پر جوش شد / اره بر سر دم نزد خاموش شد

-عزم کردند آن جفاکاران به جمع / تا ببرّند آن گدا را سر چو شمع

-بعد از آن طاووس آمد زرنگار / نقش هر پرّش نه صد بل صد هزار

ادغام

«ادغام» یکی دیگر از انواع هنجارگریزی آوایی است. در این نوع هنجارگریزی آوایی دو کلمه در هم تنیده می‌شوند و حرف یا حروفی از یک یا دو واژه، حذف می‌شود. ادغام نیز به ضرورت وزن و سهولت تلفظ انجام می‌گیرد:

-مهره انجم ز زرین حقه ساخت / با فلک در حقه هر شب مهره ساخت (از زرین حقه)

-جان چو در تن رفت تن زو زنده شد / عقل دادش تا بدو بیننده شد (از او)

-صد هزار اطوار از جان برتر است / هر چه خواهی گفت او زان برتر است (از آن)

-لب بدوز از عرش وز کرسی مپرس / ور هم از یک ذره می‌پرسی مپرس (و از/ و اگر)

-گرچه در دل عالمی غم داشتم / شستم از دل کاب همدم داشتم (که آب)

-چون بدیدم عجز و نادانی خویش / شرم می‌دارم ز سلطانی خویش (از سلطانی)

اضافه

یکی دیگر از انواع هنجارگریزی آوایی، «اضافه» است. اضافه افزودن حرفی بر کلمه می‌باشد. در تعریف «اضافه» آمده است: «گاهی تحت شرایطی یک واحد زنجیری به زنجیره گفتار اضافه می‌شود، این فرایند را اضافه می‌خوانیم» (20). اضافه نیز با اینکه از هنجارگریزی‌های رایج در دوره عطار و بخصوص ناحیه خراسان و سبک خراسانی بوده، ولی در شعر عطار نمونه‌های نادری دارد.

-آنکه کار او جز به حق یکدم نکرد / تا بزانو بند اشتر کم نکرد

-چون در آن ویرانه شد خوار و دژم / دید با جاروب خود غربال هم

– مرد اشتربان که باشد برکنار / کی تواند بود شه را رازوار

هنجارگریزی گویشی

هنجارگریزی گویشی یکی دیگر از انواع هنجارگریزی‌هاست که در شعر نمود و بروز دارد. اگر شاعر واژگانی از گویش و لهجه خاصی را در شعر وارد کند، هنجارگریزی گویشی کرده است. سنگری در این زمینه می‌نویسد: «اگر شاعر ساخت‌هایی را از زبان گویش خود که در زبان هنجار نیست وارد شعر سازد، به هنجارگریزی گویشی دست زده است. استفاده از واژگان محلی، مخاطب را با فضا و مکان شعر و شاعر آشناتر می‌کند؛ این شیوه، صمیمیتی را می‌آفریند که شاید واژگان زبان هنجار توانایی آن را نداشته باشد» (21). هنجارگریزی گویشی در شعر معاصر و نیمایی بسیار گسترده‌تر از شعر سنتی است؛ چرا که نیما تأکید بر ورود واژگان محلی در شعر داشت و نه تنها آن را عیبی برای شعر نمی‌شمرد بلکه سبب گسترش زبان می‌دانست. او در این زمینه می‌نویسد: «جستجو در کلمات دهاتی‌ها، اسم چیزها (درخت‌ها، گیاهان، حیوانات) هرکدام نعمتی است. نترسید از استعمال آنها. خیال نکنید قواعد مسلم زبان در زبان رسمی پایتخت است. زور استعمال این قواعد را به وجود آورده است» (22). در شعر سنتی، وارد کردن کلمات محلی و واژگان گویش‌های خاص چندان رایج نبوده و وجه خوشایندی نداشته است. شاعران گذشته تلاش داشتند تا به زبان معیار بنویسند و جانب زبان ادبی را مراعات کنند. با این همه، نشانه‌هایی از گویش‌ها نیز در شعر آنان آشکار است. عطار نیز منطبق با بوطیقای رایج شعر سنتی کمتر به وارد کردن واژگان گویشی در شعر رغبت نشان داده است، ولی پاره‌ای کاربردها و واژگان در شعر او مرتبط با گویش نیشابور و خراسان بزرگ آن زمان است. یکی از نمودهای گویش عطار در کاربردهای افعال به شکلی خاص است که افعال نیشابوری نام گرفته‌اند. یکی از صورت‌های صرفی ماضی نقلی در دوره نخستین زبان فارسی دری، استعمال آن با «است» به صورت «کردستم، گفتستم» است که در شعر مکرر دیده می‌شود. درباره این وجه، مقدسی نوشته

است که مردم نیشابور سینی بی‌فایده به بعضی صیغه‌های فعل می‌افزودند و کلمات «بخردستی، بگفتستی، بخفتستی» را مثال آورده است (احسن‌التقاسیم) و از این‌جا مرحوم بهار این گونه فعل‌ها را «افعال نیشابوری» خوانده است (23). برای مثال، عطار در اشعار خود از این افعال استفاده کرده است:

- ور کنی تکذیب اصحاب رسول / قول پیغمبر نکردستی قبول
- باد پیمودستمی عمری تمام / عاقبت در خاک رفتم و السلام
- گفتش ابراهیم ادهم ای پسر / فقر را ارزان خریدستی مگر

علاوه بر این افعال، پاره‌ای از واژگان نیز در شعر عطار کاربرد دارند که بیشتر مربوط به گویش‌های شرق ایران و ناحیه خراسان هستند و در شعر شاعران سبک عراقی و... کاربرد ندارند. کلماتی مثل خاشه، منج، خلاشه، ورغ، کوپله، یخنی، وشاق و ناک. برای مثال:

- کاشکی صد چاه بودی جاه نی / خاشه روبی بودمی و شاه نی
- شاخ وصلم گر ببار آید چنین / منج نیکوتر بود از انگبین
- دست بگشاده چو برقی جسته‌ای / وز خلاشه پیش ورغی بسته‌ای

هنجارگریزی واژگانی (ترکیب‌سازی)

شاعران ساخت واژه‌ها را تغییر می‌دهند و از این طریق بین زبان خود و زبان هنجار تمایز ایجاد می‌کنند. آنان «بر حسب قیاس و گریز از قواعد ساخت واژه هنجار، واژه جدید می‌آفرینند» (19). هنجارگریزی واژگانی در شعر مربوط به محور جانشینی کلام است. واژگان در شعر از اهمیت بالایی برخوردارند. شاعران با دانش زبانی خود و توانایی و مهارت زبانی، همواره واژگان جدیدی خلق می‌کنند و می‌آفرینند. این فعالیت، در حوزه زبان «واژه‌آفرینی» یا «ترکیب‌آفرینی» نامیده می‌شود. شاعر «واژه یا ترکیب تازه‌ای می‌سازد که پیش‌تر در زبان سابقه نداشت و به اصطلاح دست به "واژه‌آفرینی" (Neologism) می‌زند» (24). ترکیب‌سازی و واژه‌آفرینی «از عوامل تشخص دادن به زبان و به قول صورت‌گرایان روسی از عوامل خارج کردن زبان از حالت اعتباری آن، ساختن ترکیبات است. خواننده با اجزای یک ترکیب از قبل آشناست و به تعبیر آن‌ها معتاد با آن اجزاست، اما ترکیب ممکن است به گونه‌ای باشد که در خواننده ایجاد شگفتی و آشنایی‌زدایی کند و حاصل این آشنایی‌زدایی در هنر این است که ما حقیقت اشیاء را کشف کنیم» (5). واژگان نو و ترکیبات جدید، در اشعار شاعران گاه منطبق با قواعد دستوری و هنجارهای ساخت واژه و گاه خلاف این هنجارها ساخته می‌شوند. سجودی در این باره می‌نویسد: «یکی از شیوه‌هایی که شاعر با توسل به آن، زبان خود را برجسته می‌سازد آفرینش و کاربرد واژگان جدید است» (25). زبان فارسی قابلیت بالایی در ساخت واژه‌ها و ترکیبات جدید دارد؛ چرا که «در زبان فارسی، کما بیش همه عناصر اصلی واژه یا زبان (اسم، فعل، صفت، قید) با یکدیگر ترکیب می‌شوند و معناها و مفهوم‌های تازه می‌آفرینند و افزون بر آن، در آمدن حروف اضافه (در ترکیب‌های فعلی) و پیشوندها و پسوندها بر سر فعل و به دنبال واژه‌های ساده یا ترکیبی، باز هم بر امکان گسترش دامنه واژگان زبان می‌افزاید» (9). این عامل بر امکانات زبان فارسی در ترکیب‌سازی می‌افزاید.

هنجارگریزی در مصیبت نامه

هنجارگریزی نحوی

هنجارگریزی نحوی که در منطق‌الطیر غالباً کارکردی موسیقیایی داشت، این کارکرد خود را در مصیبت‌نامه نیز حفظ کرده است و شاعر برای برجسته‌سازی کلام خود و موسیقیایی کردن آن، قواعد و هنجارهای نحو زبان فارسی را به هم ریخته است. انواع هنجارگریزی نحوی همچون فاصله میان اجزای فعل مرکب، فاصله

بین صفت و موصوف، جابجایی ارکان فعل مرکب و... در این اثر نیز دیده می‌شود و می‌توان گفت که هنجارگریزی نحوی در این اثر نیز یکی از گسترده‌ترین انواع هنجارگریزی است که عطار برای تشخص کلام خود و برجسته‌سازی آن، از آن سود جسته است.

فاصله میان اجزای فعل مرکب

از انواع هنجارگریزی نحوی در مصیبت‌نامه که در منطق‌الطیر نیز نمونه‌های بسیاری دارد، فاصله بین اجزای فعل مرکب است. در روش معمول و هنجار زبان فارسی، همواره اجزای فعل مرکب در کنار هم می‌آیند، ولی در زبان شعر غالباً به سبب موسیقی شعر (موسیقی بیرونی، درونی و کناری) بین اجزاء فعل مرکب فاصله می‌افتد. عطار از این هنجارگریزی برای تشخص کلام خود و موسیقیایی کردن آن در مصیبت‌نامه نیز به مانند منطق‌الطیر، استفاده کرده است.

فاصله بین صفت و موصوف

یکی دیگر از هنجارگریزی‌های نحوی در مصیبت‌نامه، فاصله بین صفت و موصوف است. این نوع هنجارگریزی اگرچه نمونه‌های کمی در این اثر دارد، ولی از شیوه‌هایی است که عطار به علل و اسباب متفاوتی همچون موسیقی، چه موسیقی بیرونی و کناری (قافیه) و درونی، از آن استفاده کرده است. مطابق با ویژگی‌های نحوی زبان فارسی، همواره صفت و موصوف در کنار هم می‌آیند و فاصله بین این دو، نوعی گریز از هنجار و نرم عادی زبان و سبب آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی و غرابت است.

-در خلافت جامه پوشیدش سیاه / کرد دیبای سپیدش بارگاه

جابجایی ارکان فعل مرکب

جابجایی ارکان فعل در مصیبت‌نامه نیز همچون منطق‌الطیر، شگردی برای آشنایی‌زدایی و روشی برای هنجارگریزی است. عطار در بسیاری موارد به ضرورت موسیقی بیرونی (وزن عروضی) و موسیقی کناری (ردیف و قافیه) نرم و هنجار فعل‌های مرکب را به هم ریخته و «همکرد» را مقدم بر «پایه» می‌آورد.

-عاقبت سوز فراق آمد پدید / از سپاهان و عراق آمد پدید

جابجایی اجزاء افعال پیشوندی

از شگردهای دیگری که سبب هنجارگریزی در مصیبت‌نامه می‌شود، جابجایی اجزاء فعل پیشوندی است. پیشوند همچنان که از اسمش پیداست، بر اول فعل افزوده می‌شود، ولی در شعر سنتی بیشتر به سبب اقتضائات وزنی و پاره‌ای عوامل دیگر، پس از رکن اصلی فعل می‌آید و سبب نوعی غرابت و هنجارگریزی است.

-ذم و مدح شعر می‌گفتند باز / شد سخن بر هر دو قوم آنجا دراز

جابجایی ارکان جمله

جابجایی ارکان جمله در مصیبت‌نامه نیز به مانند منطق‌الطیر بیشتر کارکردی موسیقیایی دارد و شاعر برای تشخص کلام خود و تمایز آن از زبان گفتار و برای خلق موسیقی، از آن استفاده کرده است. موسیقی به عنوان یک عنصر زیبایی‌شناسی، عامل تمایز و تفاوت زبان ادبی و زبان گفتاری است.

تقدم فعل بر مفعول

از هنجارگریزی‌های نحوی در مصیبت‌نامه، تقدم فعل بر مفعول است. در نرم زبان فارسی و در نحو زبان، همواره مفعول مقدم بر فعل است، ولی در شعر این قاعده به هم می‌ریزد و این عامل خود سبب آشنایی‌زدایی و جلب توجه و غرابت می‌شود. تقدم فعل بر مفعول نیز در زبان عطار غالباً عللی موسیقیایی دارد و از خاصیت آهنگین و موزون کلام عطار نشأت می‌گیرد. این هنجارگریزی نیز همچون اقسام دیگر هنجارگریزی نحوی، با ایجاد موسیقی، رستاخیز واژگان را که فرمالیست‌ها بسیار از آن بحث کرده‌اند، رقم می‌زند.

-حمد پاک از جان پاک آن پاک را / کو خلافت داد مشتی خاک را

تقدم فعل بر متمم

تاخیر متمم و تقدم فعل بر متمم، نیز یکی از شگردهایی است که در مصیبت‌نامه برای هنجارگریزی به کار گرفته شده است. متمم

در دستور زبان فارسی همواره بعد از فاعل و مفعول و قبل از فعل قرار می‌گیرد؛ ولی در زبان شعر که زبانی برجسته‌سازی شده و هنجارگریز است، به سبب جلب توجه و غرابت زبان شعر و اقتضای وزن و موسیقی، ارکان جمله در جای اصلی خود نمی‌آیند و به همین شکل، متمم نیز در جمله در جایگاه اصلی خود نمی‌آید. مهم‌ترین عامل در آمدن خارج از نرم متمم را می‌توان وزن عروضی و قافیه‌سازی دانست.

-نه فلک چون ده یکی خواست از درش / از دو عالم جای آمد برترش

تاخیر فاعل، مسندالیه و مسند

-نطق اگر بودش درشت و لفظ گرم / خوش خورم آمد به تیغی چرب و نرم (تاخیر مسند)

-چون صدف شد راست گردان گشت تیغ / گوهر افشانی برآمد بی‌دریغ (تاخیر مسند و مسندالیه)

تاخیر قید

قید نیز در زبان ادبی و شعر بنا به علل و اسباب متفاوت که اصلی‌ترین آن همانا موسیقی شعر است، در جایگاه اصلی خود نمی‌آید و خلاف قواعدی نحوی زبان، برای غرابت و آشنایی‌زدایی و ایجاد آهنگ و موسیقی مورد استفاده قرار می‌گیرد. قید در زبان فارسی همواره قبل از فعل می‌آید ولی در زبان شعر، ضرورت وزن عروضی و نظام قافیه‌بندی و موسیقی کناری، سبب می‌شود در جایگاهی غیر از جایگاه اصلی خود بیاید و مایه جلب توجه و آشنایی‌زدایی شود.

-گر کنندم ذره ذره عالمی / کی شوم غایب ز درگاهت دمی

-گشتم از دریای فضلت با خبر / آمدم دست تهی تشنه جگر

جابجایی جای ضمیر (رقص ضمیر، جهش ضمیر)

رقص ضمیر در مصیبت‌نامه نیز به مانند منطق‌الطیر یکی از شیوه‌های رایج عطار برای هنجارگریزی نحوی است و نمونه‌های متفاوتی از این نوع هنجارگریزی نحوی را در این اثر می‌توان دید.

-نه فلک چون ده یکی خواست از درش / از دو عالم جای آمد برترش (جایش برتر آمد)

-از درخت سبز شمعی برفروخت / تا چو پروانه کلیمش پر بسوخت

صفت مقلوب

منطبق با دستور زبان فارسی و در حالت نرم و هنجاری دستور زبان، صفت همواره بعد از موصوف می‌آید و موصوف همواره مقدم بر صفت است؛ در زبان شعر به علل و اسباب مختلف و بخصوص ویژگی موسیقیایی و هنجارگریز زبان شعر، این قاعده به هم می‌خورد و صفت مقدم بر موصوف می‌آید که خود سبب آشنایی‌زدایی بوده و هنجارگریزی از قواعد دستوری زبان فارسی است. اگرچه کاربرد این نوع هنجارگریزی چندان زیاد نیست، ولی نمونه‌هایی از آن را در مصیبت‌نامه می‌توان دید.

-همچنان در دشت می‌شد یک تنه / پیشش آمد پیر گرگی گرسنه

-مرگ را زرین نهنبن می‌نهند / مردنت آسایش تن می‌نهند

هنجارگریزی معنایی در مصیبت‌نامه

هنجارگریزی معنایی یکی از پر بسامدترین و می‌توان گفت، پر بسامدترین نوع هنجارگریزی در شعر شاعران است و یکی از شیوه‌های برجسته برای تشخص و تمایز زبان ادبی و شاعرانه از زبان گفتاری و سایر گونه‌های زبان است. شاعران با خلق تصاویر زیبا و هنری، بیان خود را آراسته و ادبی می‌کنند و از مستقیم‌گویی می‌پرهیزند. عطار نیز از این نوع هنجارگریزی استفاده کرده است؛ ولی چون او شاعری صنعت‌پرداز و لفظ‌گرا نیست و سویه معنایی کلام برای او در درجه اول اهمیت قرار دارد، چون شاعران صنعت‌گرا در این مورد به افراط نمی‌گراید و جانب تعادل و میانه‌روی را حفظ می‌کند. او در مصیبت‌نامه نیز به مانند منطق‌الطیر تشبیهات و استعارات و کنایات بسیاری آورده است که وجه مشخصه آن‌ها همچون منطق‌الطیر سادگی، زودیابی و آسان‌یابی و تکراری بودن آن‌هاست. این عامل نیز ریشه در جهان‌بینی او دارد

و سر سخن او و دیگر عارفان با عامه است و بر این اساس پیچیدگی زبانی و صنعت‌ورزی و آرایه‌بندی مورد اهتمام و توجه آن‌ها نیست.

تشبیه

عطار در مصیبت‌نامه نیز به مانند منطق‌الطیر بیشتر از تشبیه استفاده کرده است و کمتر گرایش به استعاره دارد. در کنار انواع تشبیه، تشبیهات غنایی و عرفانی نیز در این اثر همچون منطق‌الطیر دیده می‌شود. تشبیهات عطار در این منظومه عرفانی نیز غالباً تصاویری هستند که پیش از او در شعر دیگر شاعران کاربرد داشته‌اند و در عین حال که بر تمایز و تشخص زبان شعری وی کمک کرده‌اند ولی تصاویری نیستند که خود او خالق آن‌ها باشد. این عامل نیز ریشه در این نکته دارد که وی شاعری صنعت‌گرا نیست و در بند بیان افکار و اندیشه‌های عرفانی است تا صنعت‌پردازی و لفظ‌گرایی. در بیت زیر لعنت به طوقی مانند شده است و شاعر ترکیب زیبای «طوق لعنت» را آورده است و امری ذهنی و عقلی را به واسطه این تصویر عینی کرده است.

-صد هزاران ساله طاعت کردنی / طوق لعنت می‌کند در گردنی

تشبیهات غنایی

تشبیهات غنایی نیز حجم قابل توجهی از تشبیهات عطار در مصیبت‌نامه را شامل می‌شوند. همانطور که در تشبیهات غنایی منطق‌الطیر نیز ذکر آن رفت، علت تمایل عطار به تشبیهات غنایی و بسامد قابل توجه این تشبیهات در شعر وی ناشی از پختگی و کمال شعر غنایی و عاشقانه تا دوره عطار دارد و بالاخص تصاویر شعری غنایی که همچنانکه شفیعی کدکنی نیز بیان داشته تصاویر سپاهی و لشگری‌اند، مرده ریگ دوره عطار و دوره قبل از او می‌باشند که در طول تاریخ ادب فارسی و شعر غنایی همواره تکرار می‌شوند. «سنان مژه» تشبیهی از این دست است؛ مژگان معشوق همواره در ادب فارسی به تیر و سنانی مانند می‌شود که قلب عاشق را نشانه می‌رود.

-خواب چون در شاه شاهد کار کرد / از سنان مژه، در مسمار کرد

تشبیهات عرفانی

با آنکه موضوع مصیبت‌نامه نیز به مانند منطق‌الطیر عرفان و تعالیم صوفیه و مفاهیم عرفانی است، ولی بسامد تصاویر عرفانی در این کتاب زیاد نیست و معدود است. معدودی تصاویر همچون سیمرغ معنی، همای روح، نفس مجوسی، خریف نفس و یوسف جان و مانند کردن نفس به خوک، در این کتاب آمده‌اند.

-کرد ظاهر قاف را عنقا نواز / تا کند سیمرغ معنی بال باز

-تو همای روح را ده استخوان / زانکه بس افسوس باشد سگ بدان

استعاره

استعاره در مصیبت‌نامه نیز به مانند منطق‌الطیر در مقایسه با تشبیه و کنایه، کم کاربرد است. از میان صور خیال متفاوت، عطار دلبستگی بیشتری به تشبیه و کنایه دارد و کمتر استعاره به کار برده است. این عامل نیز می‌تواند ریشه در توجه او به بیان ساده باشد، چرا که استعاره در مقایسه با تشبیه دیریاب‌تر و دشوارتر است و او تلاش داشته هر چه آسان‌تر با مخاطب عامه خود ارتباط برقرار کند. استعارات غنایی در مقایسه با دیگر استعارات، پرکاربردترند و این ویژگی ریشه در عمومیت یافتن این استعارات در دوره شاعر دارد و او واقف بر این نکته است که به خاطر پختگی شعر غنایی در دوره او، مخاطب در دریافت این استعارات به مشکل مواجه نمی‌شود. عامل دیگر در دسترس بودن این استعارات به خاطر کمال شعر عاشقانه و کاربرد بسیار این استعارات در عصر مولف است.

-خنده صبح، استعاره از فرا رسیدن صبح است و شاعر با بیانی هنری و زیبا روشنای صبح را به تبسم و خنده‌ای مانند کرده و لذت هنری بخشیده است:

- صبحدم بر یاد تو یک خنده کرد / خلق را از دم چو عیسی زنده کرد

استعارات غنایی

در مصیبت‌نامه، درصد قابل توجهی از استعارات را نیز همچون تشبیهات، استعارات غنایی شامل می‌شوند. اگرچه آثار عطار، آثاری عرفانی‌اند و شاعر تعلیم اصول و مبانی عرفانی و تبلیغ عرفان را در مرکزیت توجه خود قرار داده است، ولی در مطاوی داستان‌های عرفانی، به توصیف معشوق مجازی و زیبایی‌های او که برگرفته از توصیفات غنایی عصر خود است نیز توجه دارد.

-در ابیات زیر، لولو استعاره از دندان‌های سفید معشوق قرار گرفته است؛ دندان‌های معشوق در زیبایی و درخشش همچون لولو و مرواریدی درخشان و سفید به تصویر کشیده شده‌اند:

- دو صدف را روی بر رو برگشاد / حقه سی و دو لولو برگشاد

استعارات عرفانی

به مانند منطق‌الطیر، در مصیبت‌نامه نیز عطار استعاراتی به کار برده که ریشه در تفکر و جهان‌بینی عرفانی او دارد. نفس از دیدگاه صوفیه مادر بت‌هاست و رهزن است؛ بر این اساس همواره در ادب عرفانی به جانورانی همچون خوک، سگ و... که نجس‌اند، مانند می‌شود.

-در ابیات زیر، سگ استعاره از نفس قرار گرفته است:

- خالقا تا این سگم در باطن است / راه جانم سوی تو نا ایمن است

- از خودی این سگ خودبین بسم / گر نباشم من، تو باشی این بسم

-در ابیات زیر، «بیغوله دیوان» استعاره از دنیا است. در جهان‌بینی عرفانی، دنیا و متعلقات آن سد طریق عرفان‌اند و دلبستگی به دنیا مانع گام نهادن در سیر و سلوک به سوی خداوند و طریقت است:

- دل درین بیغوله دیوان مبند / زار بگری و چو بیکاران مخند

هنجارگریزی آوایی در مصیبت‌نامه

در مصیبت‌نامه نیز، عطار همچون منطق‌الطیر از انواع هنجارگریزی آوایی سود جسته است که سبب غرابت و ناآشنایی شده و جلب توجه می‌کنند. بسیاری از انواع هنجارگریزی‌های آوایی، علت موسیقیایی داشته است. تنگنای وزن و قافیه سبب شده است تا شاعر همواره انواع هنجارگریزی آوایی همچون حذف، تسکین، اشباع، قلب و... را بر واژگان اعمال کند. عامل موسیقیایی (انواع موسیقی چه موسیقی بیرونی، درونی و کناری) را می‌توان اصلی‌ترین عامل در هنجارگریزی‌های آوایی در شعر سنتی به حساب آورد و این عامل سبب شده است تا بسامد و فراوانی هنجارگریزی در شعر سنتی در مقایسه با شعر معاصر، بخصوص شعر سپید و نیمایی و موج نو که از تنگنای ردیف و قافیه و وزن عروضی رسته است، بسامد بسیار بالایی داشته باشد و کارکردش نیز متفاوت با هنجارگریزی شعر معاصر باشد. در شعر معاصر، بیشتر هنجارگریزی آوایی ناشی از توجه به زبان محاوره‌ای و گفتاری معاصر است که سبب می‌شود برخی واژگان، شکل و تلفظ رسمی خود را از دست داده و به زبان گفتاری به نگارش درآیند. هنجارگریزی‌های آوایی همچون تسکین، تخفیف، اشباع و حذف در مصیبت‌نامه نیز به مانند منطق‌الطیر در مقایسه با دیگر انواع هنجارگریزی آوایی بسامد بالایی دارند.

هنجارگریزی گویشی

همانطور که در مبحث هنجارگریزی در منطق‌الطیر هم اشاره شد، هنجارگریزی گویشی چندان در شعر سنتی نمود ندارد و در شعر معاصر است که با نیما به شکلی گسترده وارد شعر می‌شود. با این‌همه، همانطور که در منطق‌الطیر نیز دیدیم، شعر عطار خالی از واژگان و لغات لهجه نیشابوری نیست و او واژگان و کلمات و اشکال و تلفظ‌های خاص واژگان را که در محیط نیشابور رواج داشته، در شعر خود راه داده و به این شکل به هنجارگریزی گویشی دست زده است. در کنار افعال نیشابوری که ذکر آن در منطق‌الطیر رفت، واژگان دیگری نیز همچون چور، لوشن، کزدم و... به کار رفته‌اند که نمود هنجارگریزی عطار در مصیبت‌نامه می‌باشند.

مثال‌هایی از این نوع هنجارگریزی گویشی در مصیبت‌نامه عبارتند از:

چور:

اگر شکر نچیند گو مچین / کور اگر گوهر نبیند گو مبین

- چور: پرنده‌ای است که با نام قرقاول و تذرو خوانده می‌شود و در مازندران تیرنگ نامیده می‌شود (شفیعی،۴۸۸).

لوشن:

- در سه ظلمت نطفه‌ای نه دل نه دین / از لوشن شد جمع وز «ماء مهین»

- آفتابی را که خواهد شد سیاه / وز غروبش بر لوشن دادند راه

- هر نفس صد گوهر ارزنده بود / لیک از ما در لوشن افکنده بود

- لوشن: کاربرد محلی واژه لجن.

- آن تروش رویی چو سرکه آمده / وآن لژن طبعی چو برکه آمده

هنجارگریزی واژگانی (ترکیب‌سازی)

همانطور که در فصل دوم در هنجارگریزی عطار در منطق‌الطیر بیان داشتیم، عطار شاعری ترکیب‌آفرین و ترکیب‌ساز نیست و همچون خاقانی و دیگر شاعران ترکیب‌ساز، کمتر در بند ترکیب‌سازی و واژه‌آفرینی بوده است و بیشتر متوجه بعد معنا بوده است. با این همه، شعر او خالی از ترکیبات نو و بدیع نیز نیست و پاره‌ای ترکیبات توسط او خلق شده و در شعرش به کار گرفته شده است. بعضی از این ترکیبات نو در منطق‌الطیر هم آمده‌اند و بعضی دیگر خاص مصیبت‌نامه هستند و در این مثنوی ذکر شده‌اند. ترکیب بدیع «صعبناک» که در منطق‌الطیر بسیار تکرار شده، در مصیبت‌نامه نیز آمده است:

-دوزخ از آتش چنین شد صعبناک / از که دارد آتش سوزنده باک

-چون نترسی زان جهان صعبناک / کاولش این است یعنی زیر خاک

-سالک آمد پیش عرش صعبناک / گفت «ای سرحد جسم و جان پاک»

ترکیباتی با تکواژ + پسوند «ور» همچون «نیشور»، «حق ور» و «آزور» در منطق‌الطیر آمده بود، در مصیبت‌نامه نیز ترکیباتی همچون «انگشتری‌ور»، «پری‌ور» و «دیده‌ور» به این سبک و سیاق ساخته شده است:

-دیو را انگشتری‌ور می‌کند / دیو مردم را پری‌ور می‌کند

-گفت بودم گفت پس ای دیده‌ور / چیست از تو فرق تا خلق دگر

و «حق ور» نیز تکرار شده است:

-گفته‌اند او را که بوبکر از مجاز / کرد ظلم و حق ز حق‌ور داشت باز

«هیچ‌کس» تعبیر بدیع دیگری است که در منطق‌الطیر کاربرد داشت و در مصیبت‌نامه نیز آمده است:

-شاه گفت ای مدبر و ای هیچ‌کس / تو خسیسی هیچ ناید از تو خس

ترکیب «تنورستان» نیز در منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه هردو به کار رفته است:

-سایه پیرش چنان بر جان فتاد / کافتاباش در تنورستان فتاد

هنجارگریزی در الهی نامه

هنجارگریزی نحوی

در الهی‌نامه نیز همچون منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه، نحو کلام غالبا به علل موسیقیایی دستخوش تغییر است و نرم و هنجارهای نحوی حاکم بر زبان، به سبب ضرورت وزن و قافیه و دیگر اقسام موسیقی، به هم می‌ریزد. در این مثنوی نیز، گاه فعل مقدم بر فاعل می‌آید و گاه مسند بر مسندالیه پیشی می‌گیرد و گاه فعل، مقدم بر مفعول و قید می‌شود و... هنجارگریزی نحوی در این اثر نیز از مهمترین شگردها برای برجسته‌سازی کلام و موسیقیایی کردن آن است.

تأخیر فاعل، مسندالیه و مسند

در الهی‌نامه، عطار برای ایجاد تمایز و زیبایی کلام، از تکنیک‌های هنجارگریزی نحوی استفاده کرده است. یکی از این تکنیک‌ها تأخیر فاعل، مسندالیه و مسند است. به عنوان مثال، در بیت "مفرح نامه جان‌هاست نامش / سر فهرست دیوان‌هاست نامش"، مسندالیه به تأخیر افتاده است تا برجستگی و تأکید بیشتری بر کلام ایجاد شود. نمونه‌های دیگر از این هنجارگریزی در ابیات "ز نامش پر شکر شد کام جان‌ها / زیادش پر گهر تیغ زبان‌ها" و "نگردد تیره آن دریا زمانی / ولی روشن شود کار جهانی" دیده می‌شود.

– مفرح نامه جان‌هاست نامش / سر فهرست دیوان‌هاست نامش (تأخیر مسندالیه)

– ز نامش پر شکر شد کام جان‌ها / زیادش پر گهر تیغ زبان‌ها (تأخیر مسندالیه)

تقدّم فعل بر مفعول

عطار در الهی‌نامه از تکنیک تقدّم فعل بر مفعول بهره برده است تا کلام خود را موسیقیایی‌تر و برجسته‌تر کند. این تکنیک نیز از هنجارهای نحوی زبان فارسی انحراف دارد و باعث ایجاد تأثیر بیشتر بر خواننده می‌شود. برای مثال، در بیت "نهایت نیست روز ماتمم را / سری پیدا نمی‌آید غمم را"، فعل پیش از مفعول آمده است. نمونه‌های دیگر از این هنجارگریزی در ابیات "اگرچه شمع جنت بود فاروق / چو شمع، او باخت سر در راه معشوق"، "برای حکم او بنهاد تن را / بسی تیمارداری کرد زن را" و "برفت آن شوم و دفع خویشتن را / به زر بگرفت حالی چار تن را" مشاهده می‌شود.

– نهایت نیست روز ماتمم را / سری پیدا نمی‌آید غمم را

-اگرچه شمع جنت بود فاروق / چو شمع، او باخت سر در راه معشوق

-برای حکم او بنهاد تن را / بسی تیمارداری کرد زن را

-برفت آن شوم و دفع خویشتن را / به زر بگرفت حالی چار تن را

تأخیر قید

قید در زبان فارسی همواره قبل از فعل می‌آید ولی در الهی‌نامه نیز به مانند منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه، قید به علل و اسبابی خاص که غالبا مربوط به بعد موسیقیایی کلام است، بعد از فعل می‌آید و هنجارهای نحوی زبان فارسی در این زمینه رعایت نمی‌شود.

-ندارم گر کنندم پاره پاره / من بی‌چاره جز امید چاره

-بدان آهی که مرد دست کوتاه / برآرد از جگر وقت سحرگاه

جابجایی ارکان فعل مرکب

جابجایی ارکان فعل مرکب به سبب ضرورت‌های وزنی و موسیقیایی و اسباب دیگر، از دیگر انواع هنجارگریزی نحوی است که در الهی‌نامه نمونه‌هایی دارد.

-گرت باید که یار آری در آغوش / قدح‌ها زهر ناکامی کنی نوش

فاصله بین اجزاء فعل مرکب

در الهی‌نامه، عطار از تکنیک فاصله بین اجزاء فعل مرکب برای برجسته‌سازی و موسیقیایی کردن کلام خود بهره می‌برد. در بیت "چه کم گردد از آن دریای عصمت / که یک قطره کنی بر خلق قسمت"، اجزای فعل مرکب "کنی... قسمت" از هم جدا شده‌اند. این فاصله میان اجزاء فعل مرکب، علاوه بر ایجاد ریتم و هماهنگی در بیت، به افزایش تأثیرگذاری و برجستگی کلام کمک می‌کند. مشابه این تکنیک در بیت "ندارم گر کنندم پاره پاره / من بی‌چاره جز امید چاره" نیز دیده می‌شود. در این بیت، اجزای فعل مرکب "کنندم... پاره پاره" از هم فاصله گرفته‌اند تا موسیقی و تأثیر بیشتری در کلام ایجاد شود. استفاده از این نوع هنجارگریزی نحوی، عطار را قادر می‌سازد تا شعر خود را از زبان معیار متمایز کرده و به آن تشخص و تمایز بیشتری ببخشد.

– چه کم گردد از آن دریای عصمت / که یک قطره کنی بر خلق قسمت

-ندارم گر کنندم پاره پاره / من بی‌چاره جز امید چاره

فاصله بین صفت و موصوف

در نحو فارسی، صفت و موصوف همواره در کنار هم می‌آیند و موصوف همواره مقدم بر صفت است و در نحو هنجار زبان، فاصله‌ای بین آن‌ها وجود ندارد. در شعر، به علل و اسباب مختلف و بالاخص ضرورت و تنگنای وزن و موسیقی، این قاعده و هنجار به هم می‌خورد و هنجارگریزی صورت می‌گیرد. این نوع هنجارگریزی در الهی‌نامه نمونه‌های نادری دارد و شکل غالبی از هنجارگریزی در این اثر به شمار نمی‌رود.

-غلامی داشت اعرابی سیاهی / درآمد آن سیه ناگه ز راهی

جابجایی جای ضمیر (رقص ضمیر، جهش ضمیر)

در الهی‌نامه، عطار از تکنیک جابجایی جای ضمیر، که به آن "رقص ضمیر" یا "جهش ضمیر" نیز گفته می‌شود، برای برجسته‌سازی و ایجاد تأثیر بیشتر در کلام خود استفاده کرده است. به عنوان مثال، در بیت "گاهی در دست بد سنگش سخن گو / گاهی زنهار از وی خواست آهو"، ضمیر "ش" از مرجع اصلی خود جدا شده و به جایگاه دیگری در جمله منتقل شده است. این نوع جابجایی ضمیرها نه تنها باعث جلب توجه مخاطب می‌شود بلکه به ایجاد ریتم و هماهنگی در شعر کمک می‌کند. نمونه دیگری از این تکنیک در بیت "دگر یوسف به صدقی راز گفتش / ز شوق دوست شرحی باز گفتش" مشاهده می‌شود. در این بیت نیز ضمیر "ش" از مرجع خود جدا شده و به جایگاه دیگری در جمله منتقل شده است. استفاده از رقص ضمیر، زبان شعر عطار را از زبان معیار متمایز کرده و به آن تشخص و تمایز بیشتری بخشیده است.

- گاهی در دست بد سنگش سخن گو / گاهی زنهار از وی خواست آهو (در دست او)

-دگر یوسف به صدقی راز گفتش / ز شوق دوست شرحی باز گفتش

هنجارگریزی معنایی

در الهی‌نامه، انواع هنجارگریزی معنایی نیز مشابه با منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه هستند. شاعر در این اثر نیز از گرایش به صنعت‌زدگی و آرایه‌بندی پرهیز کرده و سعی دارد به زبانی ساده، بی‌پیرایه و قابل فهم برای همگان، منظور و مقصود و اندیشه‌های عرفانی خود را بیان کند. او از تشبیهات کلیشه‌ای و ساده استفاده کرده است؛ تشبیهات غنایی در این اثر نیز پرکاربردند و به‌خاطر محتوای عرفانی، شاعر از تصاویر مرتبط با عرفان و تصوف نیز استفاده کرده است. استعاره در مقایسه با تشبیه بسامد پایینی دارد و کنایه همچون دو اثر قبلی (منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه) در این اثر نیز بسامد بالایی دارد. کنایات در این اثر نیز ساده، قریب و زودیاب هستند.

تشبیهات غنایی

تشبیهات غنایی در الهی‌نامه نیز به مانند منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه، قابل توجه هستند. غالب این تشبیهات، تکراری و کلیشه‌ای‌اند که هم در آثار عطار و هم شاعران قبل و بعد او آمده‌اند. این تشبیهات بیشتر در مورد زلف، رخ، خط و خال و دیگر وجوه زیبایی‌شناسی معشوق هستند. در این اثر نیز رخ و زلف معشوق در سفیدی و سیاهی به روز و شب، ابروی معشوق به کمان، رویش در سرخی به گلنار، مژگانش به تیر و... مانند می‌شود. به عنوان مثال، در بیت "زنی بوده ست با حسن و جمالی / شب و روز از رخ و زلفش مثالی"، شاعر زلف معشوق را در سیاهی به شب و چهره او را در سفیدی و روشنی به روز مانند کرده است.

تشبیهات عرفانی

تشبیهات عرفانی در الهی‌نامه نیز همچون منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه نسبت به سایر انواع تشبیه بسامد کمتری دارند. به عنوان مثال، در بیت "فلک یک خرقه‌پوش خانقاهش / به سرگردان شده در خاک راهش"، شاعر فلک را به خرقه‌پوشی مانند کرده است به سبب خرقه ازرق رنگی که بر تن دارد.

استعاره

استعاره در الهی‌نامه نیز به مانند منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه بسامد بالایی ندارد و قابل مقایسه با تشبیه و کنایه نیست. ویژگی دیگر استعارات، تکراری بودن، ساده و زودیاب بودن آن‌هاست و عطار، شاعری استعاره‌گرا و زبان‌ورز همچون خاقانی، نظامی و... نیست که سخن را در پیچ و تاب استعارات، مغلق و دشواریاب کند. به عنوان مثال، "چراغ آسمانی" استعاره از خورشید است که استعاره‌ای زودیاب است. در بیت "ز نفخ صور فردا جاودانی / فرو میرد چراغ آسمانی"، شاعر به سادگی از این استعاره استفاده کرده است.

استعارات غنایی

استعارات غنایی در الهی‌نامه نیز به مانند منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه بسامد بالایی دارند. این استعارات ساخته و پرداخته عطار نیستند؛ چرا که عطار شاعری عارف است و در داستان‌ها به الزام و بنا به مقاصد خاصی از این استعارات سود جسته است. به عنوان مثال، در بیت "چو بگشادی عقیق درفشان را / به آب خضر کشتی سرکشان را"، لب معشوق به عقیق درخشان مانند شده است که استعاره‌ای غنایی و تکراری است.

استعارات عرفانی

استعارات عرفانی نیز در الهی‌نامه به چشم می‌خورند. عطار در این اثر نیز تصاویری می‌آورد که نگرش عرفانی او را انعکاس می‌دهند. به عنوان مثال، در بیت "اگر شایسته‌ای راه خدا را / به کلی میل کش چشم هوا را / چو نابینا شود چشم هوایت / به حق بینا شود چشم خدایت"، عطار هوی و هوس را به جانداری مانند می‌کند که چشم دارد و باید چشم او را کور کرد تا مانع از حرکت نشود.

کنایه

کنایه نیز در الهی‌نامه به مانند منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه، پرکاربرد است. کنایات در این اثر نیز قریب، ساده و در دسترس هستند و کنایات با واسطه‌های زیاد و بعید بسیار کم کاربردند. به عنوان مثال، در بیت "زهی زینت که از مه تا به ماهی / بود نزدش چو مویی از سیاهی"، کنایه‌ای ساده و زودیاب به کار رفته است. کنایات عطار نیز ریشه در سادگی بیان، عدم صنعت‌ورزی و مخاطب‌گرایی او دارند، چرا که مخاطب عرفان، عامه‌اند و شاعر قصد انتقال جهان‌بینی خود را به زبانی قابل فهم و ساده برای آنان دارد.

هنجارگریزی آوایی

هنجارگریزی آوایی در الهی‌نامه نیز از انواع رایج هنجارگریزی است و عطار در این مثنوی نیز به مانند منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه از هنجارگریزی آوایی استفاده کرده است. هنجارگریزی آوایی در این مثنوی نیز غالبا نقش و کارکردی موسیقیایی دارد و بیشتر به خاطر ضرورت‌های وزنی مورد استفاده قرار گرفته است. اقتضائات و تنگناها و ضرورت‌های وزنی و موسیقیایی سبب شده است تا عطار از انواع رایج هنجارگریزی همچون تخفیف، ادغام، تسکین، حذف، اشباع، تشدید، ادغام و ابدال بهره ببرد. هنجارگریزی‌های آوایی همچون تخفیف، تسکین، حذف، ادغام و اشباع پرکاربردند و تسکین و تشدید در مقایسه با این پنج نوع هنجارگریزی بسامد پایین‌تری دارند. اضافه و ابدال نیز در مقایسه با انواع دیگر هنجارگریزی آوایی کم‌کاربردند و نمونه‌های کمی از این هنجارگریزی را در این منظومه می‌توان یافت.

هنجارگریزی گویشی

با اینکه در شعر سنّتی، برخلاف شعر معاصر، شاعران تلاش داشتند که به زبان ادبی و رسمی بسرایند و بر این اساس از ورود واژگان گویشی و محلی به شعر اجتناب می‌کردند، ولی با این همه همواره رد پا و نشانی از لغات و واژگان محلی را هر چند نادر، در شعر شاعران گذشته نیز می‌توان سراغ گرفت و ابعادی از هنجارگریزی گویشی را در شعر آنان دید. در شعر عطار نیز همچنانکه در منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه دیدیم، واژگان گویشی حضور دارند و هنجارگریزی گویشی را رقم زده‌اند. در الهی‌نامه نیز به مواردی از هنجارگریزی گویشی برمی‌خوریم. برای مثال، واژه «چکاده» به معنی "فرق سر" و "تارک سر" که در بیت زیر از عطار آمده است،

مرتبط با گویش‌های شرق و خراسان و نیشابور است. «چکاد» به معنی "قله کوه" و "نوک کوه" نیز در اشعار سبک خراسانی کاربرد دارد و در دوره معاصر در شعر مهدی اخوان ثالث و دیگر شاعران خراسان به کار رفته است:

-ز زخم چنگل او شاهزاده / فغان می‌کرد از درد چکاده

واژه «نسپه» در معنای "چینه، رده، مرتبه" (دهخدا، ذیل مدخل نسپه) در لهجه‌های خراسان کاربرد داشته است:

-دو نسپه داشت سی مرجان رفیقش / درخشنده چو سی در عقیقش

واژه «غنبای» نیز برگرفته از لهجه نیشابوری است. شفیعی کدکنی در این باره می‌نویسد: "از عجایب اینکه هم امروز، در بخش اعظم روستاهای خراسان بانگ گاو را عنبای/ عنبی می‌گویند از جمله در کدکن و از متون کهن نیز می‌توان شواهدی برای این کاربرد یاف::

-امام القصه چون برداشت آواز / همی دیوانه غنبای کرد آواز

کاربرد واژه «سوگندان» نیز متعلق به گویش‌های شرق ایران و خراسان بوده است که در بیت زیر از عطار آمده است:

-بسی آن مرد سوگندانش برداد / که می‌باید از این نامم خبر داد

هنجارگریزی واژگانی (ترکیب‌سازی)

همانطور که در منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه نیز مورد اشاره قرار دادیم، عطار شاعری ترکیب‌ساز نیست و ترکیبات نو و جدید در شعر او نسبت به حجم آثارش، ناچیزند. در الهی‌نامه نیز به ترکیباتی برمی‌خوریم که نو و جدیدند و سبب غرابت و برجستگی کلام می‌شوند. به عنوان مثال، در بیت زیر، شاعر به ضرورت قافیه ترکیب «اسکندرانیت» را به کار برده است. واژه نو و بدیع بوده و جلب توجه می‌کند؛ کاربرد صفت اسکندرانی برای کفن، غریب و نادر است:

-وگر اسکندری دنیای فانیت / کند روزی کفن اسکندرانیت

واژه «غریبستان» نیز خلاف قواعد صرفی و واژه‌سازی زبان فارسی، ساخته شده است؛ چرا که پسوند «ستان»، غالبا به اسم ذات اضافه می‌شود. اضافه شدن آن به اسم معنی «غریب» و ساخت ترکیب «غربستان» خلاف هنجار است. ترکیباتی مثل «هیچستان» در شعر معاصر، در شعر سهراب و اخوان و... نیز با گریز از هنجارهای صرفی در واژه‌سازی، صورت گرفته است:

-نیایی در غریبستان زمانی / نپرسی از غریب خود نشانی

هنجارگریزی در اسرار نامه

هنجارگریزی نحوی

هنجارگریزی نحوی در اسرارنامه نیز یکی از پرکاربردترین انواع هنجارگریزی است و همچون دیگر مثنوی‌های عطار، کارکردی موسیقیایی دارد و در جهت برجسته‌سازی و تشخّص کلام به کار رفته است. ضرورت‌های وزنی و تنگنای وزن در شعر سنّتی سبب می‌شود که همواره نظم نحوی کلام به هم بخورد و ارکان جمله در جایگاه نحوی خود و منطبق با معیارهای نحوی در زبان فارسی به کار نروند. این تغییر جایگاه ارکان جمله از فعل و فاعل و مسندالیه و مفعول و قید و صفت و... سبب برجستگی و تمایز زبان ادبیات از زبان معیار و زبان هنجار شده است. در اسرارنامه نیز می‌توان نمونه‌های متفاوتی از هنجارگریزی نحوی و تغییر جایگاه ارکان جمله را خلاف قوانین و اصول نحو زبان فارسی دید.

فاصله بین اجزای فعل مرکب

فاصله بین اجزای فعل مرکب یکی از شگردهای عطار برای هنجارگریزی نحوی است که در اسرارنامه نیز کاربرد دارد. این جابجایی و تغییر غایت بلاغی و موسیقیایی در شعر شاعر دارد. گاه شاعر این نوع هنجارگریزی را به خاطر ایجاد موسیقی و به الزام وزن و موسیقی به کار گرفته و گاه در این جابجایی بلاغت و رسایی کلام و تأکید بر بخشی از کلام را مدنظر داشته است؛ چرا که تقدم و تأخر همواره می‌تواند به علل و اسباب بلاغی صورت گیرد.

-که دارد در همه آفاق زهره / که عرضه دارد این نقد نبهره

-نیاری با عتاب کبریا تاب / اگر بی ما زنی انگشت در آب

جابجایی ارکان فعل مرکب

تمایز و تشخّص کلام و هنجارگریزی از آن در مواردی نیز مربوط به جابجایی «همراه» و «همکرد» فعل است. در نحو فارسی همواره «همراه» مقدم بر «همکرد» می‌آید ولی در زبان شعر غالبا به سبب علل و عوامل موسیقیایی و بلاغی و تأکید، از این قاعده نحوی انحراف ایجاد می‌شود و هنجارگریزی صورت می‌گیرد و «همکرد» مقدم بر «همراه» می‌آید.

-اگر بر لب زنندت سنگ محکم / برو انگشت بر لب نه مزن دم

-کسی این جام معنی می‌کند نوش / که کرده است او سر خود را فراموش

جابجایی ارکان جمله

تقدّم فعل بر مفعول

در نحو فارسی همواره مفعول مقدم بر فعل است ولی در زبان شعر به دلیل کارکرد زیبایی‌شناسانه زبان شعر و خلق موسیقی به سبب جابجای اجزاء و ارکان جمله، این قاعده نحوی مرسوم به هم می‌خورد و هنجارگریزی صورت می‌گیرد.

-ز کفک و خون برآرد آدمی را / ز کاف و نون فلک را و زمی را

تقدّم فعل بر متمم

«تقدّم فعل بر متمم» از انواع هنجارگریزی نحوی است که در اسرارنامه نیز همچون مثنوی‌های دیگر عطار کاربرد گسترده‌ای دارد. در این منظومه نیز عطار، برای تشخّص به کلام خویش و موسیقیایی کردن کلام و سایر کارکردهای بلاغی، هنجار نحو زبان فارسی را به هم ریخته و متمم را که جایگاه آن در نحو زبان فارسی همواره پیش از فعل است، بعد از فعل می‌آورد و به این شکل هنجارگریزی می‌کند.

-درآید صد هزاران قالب از خاک / چو اندر تو رسد برسد ز تو پاک

تأخیر قید

جابجایی «قید» نیز نوعی هنجارگریزی نحوی بوده و «قید» در زبان شعر در جایگاه دستوری خود نمی‌آید. شاعر به سبب ضرورت وزن و به سبب تنگنای وزن در شعر سنّتی، غالبا قواعد نحوی را در این مورد بر هم می‌ریزد و از قوانین نحوی انحراف ایجاد می‌شود. این جابجایی سبب خلق موسیقی و تشخّص و تمایز گفتار شده و زبان را هنری و شاعرانه کرده و خصلتی زیبایی‌شناسانه به آن می‌دهد.

-فغان دربست جبرئیل امین زود / که ای مهتر زبان بگشای هین زود

جابجایی جای ضمیر (رقص ضمیر، جهش ضمیر)

رقص ضمیر در مثنوی‌های عطار نمونه‌های متعددی دارد و این هنجارگریزی نحوی به علل و اسباب موسیقیایی صورت گرفته است. در اسرارنامه نیز عطار از این هنجارگریزی نحوی به ضرورت وزن و موسیقی سود جسته است و نمونه‌هایی از کاربرد آن را می‌توان در این اثر دید که در زیر آورده شده است.

-درون آیند دو زنگی پر زور / بجنبانندمان گهواره گور

هنجارگریزی معنایی

هنجارگریزی معنایی در اسرارنامه نیز همچون دیگر مثنوی‌های عطار از پرکاربردترین انواع هنجارگریزی است. شاعر در این منظومه نیز غالباً از تشبیه استفاده کرده است و بسامد تشبیه نسبت به استعاره بسیار بالاست. تشبیهات غالباً تشبیهاتی هستند که در آثار پیش از عطار کاربرد داشته‌اند و شاعر این تشبیهات را در نتیجه روابط هنری که با سنت شعری زمان خود داشته از آنان گرفته است. تصاویر ساده و زودیاب هستند و پیچیدگی چندانی ندارند و در بسیاری موارد تشبیهاتی کلیشه‌ای و مبتذل هستند و کثرت کاربرد این تشبیهات و تصاویر سبب شده که چندان جلب توجه نکرده و عامل آشنایی‌زدایی نباشند. برخی از این تشبیهات در زبان عامه و فرهنگ لغت‌ها نیز راه یافته‌اند. تشبیهات در این منظومه نیز تشبیهات و استعارات غنایی هستند ولی بسامد آن‌ها نسبت به

مثنوی‌های قبلی کمتر است. شاعر از تشبیهات و استعارات عرفانی نیز سود جسته است. کنایات نیز یکی از پرکاربردترین تصاویر در این منظومه‌اند. ویژگی اصلی کنایات نیز ساده و زودیاب بودن و قریب بودن آن‌هاست. این کنایات در آثار عطار و شاعران قبل از او نیز بسیار به کار رفته‌اند و تکراری بودن این کنایات سبب زودیاب بودن آن‌هاست.

هنجارگریزی گویشی

هنجارگریزی گویشی نیز همانطور که در مثنوی‌های پیشین عطار کم کاربرد بود، در اسرارنامه نیز نمونه‌های کمی دارد و شاعر کمتر از این هنجارگریزی استفاده کرده است. دلیل کاربرد کم واژگان محلی و گویشی در شعر عطار و دیگر شاعران سنتی، تلاش برای سرودن به زبانی ادبی و معیار بوده است و بر این اساس نمود هنجارگریزی گویشی به آن شکلی که در شعر معاصر گسترده است در شعر گذشته چندان نمود نداشته است. برای مثال، واژه «انگشتوانه» به معنی زهگیر در لهجه خراسانی کاربرد داشته و شاعران سبک خراسانی و نویسندگان این خطه از جمله بیهقی این واژه را به کار برده‌اند:

-ترا چون ماه شد انگشتوانه / زدی انگشت در چشم زمانه

واژه «شنگ» نیز از واژگان پرکاربرد در لهجه خراسانی است و در اشعار شاعران خراسان بسیار آمده است. این واژه در گویش نیشابوری کاربرد دارد:

-خرد زاهد نمای هر حوالی است / و لیکن عشق شنگی لاابالی است

هنجارگریزی واژگانی (ترکیب‌سازی)

همانطور که در مثنوی‌های منطق‌الطیر، مصیبت‌نامه و الهی‌نامه نیز گفتیم، عطار شاعری ترکیب‌ساز نیست و واژگان و ترکیبات نو و جدید در شعر او در مقایسه با حجم آثارش بسامد پایینی دارند. او چندان تمایل و گرایشی به واژه‌آفرینی و ترکیب‌سازی نداشته است و در موارد نادری ترکیبات و واژگانی جدیدی در آثار او یافت می‌شود که در اشعار دیگر شاعران به کار نرفته است. عطار تلاش کرده مفاهیم عرفانی و آموزه‌های صوفیانه را با واژگان رایج و پرکاربرد بیان کند و چندان رغبتی به هنجارگریزی واژگانی و ترکیب‌سازی نداشته است. واژگان و ترکیبات نو در شعر او گاه با اغراض معنایی (بلاغت و رسایی معنا) و گاه موسیقیایی خلق شده‌اند. برای مثال، «پیشان» یکی از واژگانی است که در شعر او کاربرد دارد و کمتر در اشعار دیگر شاعران به کار رفته است. این واژه در مصیبت‌نامه و الهی‌نامه بسیار به کار می‌رود:

-یکی اول که پیشانی ندارد / یکی آخر که پایانی ندرد.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر نشان داد که عطار نیشابوری از جمله شاعرانی است که در اشعار خود به طور گسترده از انواع هنجارگریزی بهره برده است. این هنجارگریزی‌ها به عنوان ابزارهایی برای تشخص و برجسته‌سازی زبان شعر او عمل کرده‌اند. یکی از گسترده‌ترین انواع هنجارگریزی در شعر عطار، هنجارگریزی نحوی است. عطار با جابجایی ارکان جمله و برهم زدن نظم نحوی کلام، به خلق موسیقی و تأکید معنایی دست یافته است. این نوع هنجارگریزی در هر چهار مثنوی وی بسامد کاربرد بالایی دارد و یکی از مقبول‌ترین انواع هنجارگریزی برای عطار است. در کنار هنجارگریزی نحوی، هنجارگریزی معنایی نیز از گسترده‌ترین انواع هنجارگریزی در مثنوی‌های عطار به شمار می‌آید. عطار برای ادبیت کلام خویش از صور خیال مانند تشبیه، استعاره، تشخیص و کنایه بهره برده است. تشبیه، به‌ویژه تشبیهات غنایی و عرفانی، پرکاربردترین هنجارگریزی معنایی در مثنوی‌های عطار است. استعاره نیز پس از تشبیه، پرکاربردترین تصویر شعری در اشعار وی محسوب می‌شود. با این حال، به دلیل تمایل عطار به سادگی و صراحت بیان، استعارات در شعر او کمتر دیده می‌شوند. از دیگر انواع هنجارگریزی‌های پرکاربرد در مثنوی‌های عطار، هنجارگریزی آوایی است. این نوع هنجارگریزی در شعر سنتی

نسبت به شعر معاصر پرکاربردتر است. عطار از هنجارگریزی‌هایی مانند تخفیف، اشباع، ادغام، حذف، تشدید و تسکین بهره برده است. همچنین، آرکائیسم زبانی به عنوان یکی دیگر از انواع هنجارگریزی در شعر عطار به وفور مشاهده می‌شود. او از واژگان کهنه و آرکائیک برای تشخص کلام خویش استفاده کرده است. هنجارگریزی گویشی و واژگانی در مثنوی‌های عطار کم‌کاربردتر هستند. عطار از واژگان محلی نیشابوری و خراسانی بهره برده است، اما حجم این واژگان در اشعار وی بسیار ناچیز است. همچنین، عطار به مانند دیگر شاعران هم‌عصر خود تمایلی به واژه‌آفرینی و ترکیب‌سازی ندارد و بیشتر از واژگان موجود استفاده می‌کند. هنجارگریزی نوشتاری نیز در اشعار عطار دیده نمی‌شود، زیرا شاعران عارف مانند عطار تمایل به سادگی و اصالت معنا دارند و از این نوع تفنن‌ها پرهیز می‌کنند.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

The study at hand explores the multifaceted phenomenon of deviation from linguistic norms, in the masnavis of Attar of Nishapur, specifically *Mantiq al-Tayr*, *Ilahi-Nama*, *Musibat-Nama*, and *Asrar-Nama*. The theoretical foundation of this research is deeply anchored in the principles of Russian Formalism, a literary school that emerged between 1915 and 1917 under the influence of Viktor Shklovsky, and later expanded by figures such as Mukarovsky, Tomashevsky, Mayakovsky, Jakobson, and Tynianov (1, 2). Formalists emphasized the centrality of form and structure in literature, arguing that literature exists as a unique usage of language that breaks away from conventional norms. This deviation, in their view, constituted the very essence of literariness, a process described as a kind of “resurrection of words” (3). Among the strategies identified by the Formalists, defamiliarization—or the act of making the familiar appear strange—was pivotal in capturing the reader’s attention, as it interrupts habitual perception and compels deeper cognitive engagement (4-6). Within this framework, literary language is constructed not through standardized forms but through intentional manipulations that foreground stylistic artistry (7). In Persian literary tradition, particularly in classical poetry, deviation from norms has been a longstanding technique to achieve poetic distinctiveness (8, 9), and Attar emerges as a quintessential practitioner, skillfully employing semantic, syntactic, and phonological deviations that confer upon his works both poetic beauty and spiritual resonance (4, 10).

Methodologically, this research adopts a library-based approach, relying on systematic examination of prior scholarly works on Formalism, defamiliarization, and norm deviation in Persian classical and modern poetry. The method involves extracting textual evidence from Attar’s masnavis and analyzing them against the theoretical frameworks provided by the Formalist school and Persian rhetorical traditions. The study categorizes

Attar's norm deviations into semantic, syntactic, phonological, lexical, and dialectal, thus covering both the microstructural and macrostructural levels of poetic construction. The syntactic deviations identified include the displacement of compound verb components, inversion of word order, precedence of verbs over objects or complements, and delay of subjects or adverbials, all of which disrupt the expected grammatical order to foreground poetic rhythm and meaning. For instance, Shafiei Kadkani has underscored how syntactic flexibility and variety constitute crucial features that distinguish poetic discourse from ordinary language (4), while Jakobson had earlier identified disruption of word order as a core function of poetic language (11). At the semantic level, Attar frequently employs similes, metaphors, personifications, and paradoxes, with similes forming the backbone of his imagery, especially in *Mantiq al-Tayr*, where comparisons are predominantly straightforward and accessible (12-14). Metaphors, while less frequent, reflect both the stylistic influences of the Khorasani tradition and Attar's mystical worldview, functioning as condensed forms of similes that assert identity rather than similarity (1, 5, 15). His use of archaic words, dialectal expressions from Nishapur, and rare local terms further enhances the sense of defamiliarization, though lexical and dialectal deviations remain less frequent compared to syntactic and semantic strategies (21-23).

In *Mantiq al-Tayr*, syntactic deviations dominate as Attar manipulates grammatical order to align with the constraints of meter and rhyme. Examples include separating components of compound verbs, displacing adjectives and nouns, or introducing verb-subject inversions that violate standard Persian syntax. Such disruptions enhance the poetic quality by drawing attention to form and musicality. Phonological deviations—such as elision, assimilation, prolongation, or intensification—also serve to preserve rhythm, producing what Aristotle had long described as necessary modifications to avoid banality (10, 18, 19). Among these, elision and assimilation occur with high frequency, while processes like strengthening or delay of consonants appear less often. At the semantic level, similes constitute the core, ranging from sensory comparisons such as likening the sky to a tent without poles, to mystical analogies where the body becomes a snare and the soul a bird trapped within it. Similes involving lovers and beloveds, derived from the Persian ghazal tradition, also populate his verses, reflecting the literary heritage available to him. While Attar's metaphors are often rooted in mystical allegories—e.g., likening the self to a pig or dog—his similes tend to be more straightforward, ensuring accessibility for a wider audience. This balance aligns with the mystic poet's mission to communicate profound truths without overburdening his audience with excessive complexity (16, 17).

The *Musibat-Nama* demonstrates both continuity and variation in Attar's strategies. Syntactic deviations again feature prominently, particularly in the manipulation of compound verbs and inversion of sentence components. These deviations, however, are more explicitly tied to the musical qualities of the verse, as the masnavi's thematic focus on suffering and mystical tribulation demands an intensified rhythmic structure. Semantic deviations appear in the form of metaphors and similes that blend mystical concepts with concrete imagery, such as the association of the soul with the phoenix or the beloved's eyelashes with spears. Attar's use of ghazal-inspired imagery remains evident here, testifying to the intertextual continuity between mystical masnavis and the Persian lyrical tradition. His employment of mystical metaphors, such as the world depicted as a demonic lair or the self as a ravenous beast, underscores his didactic aim to caution readers against attachment to worldly desires (1, 15). Phonological deviations remain consistent with those in *Mantiq al-Tayr*, as constraints of rhyme and meter necessitate elisions, assimilations, and occasional additions, although such instances are not as abundant. Dialectal deviations are rare, though Attar does insert specific Nishapuri forms, aligning his poetic identity with his geographic and cultural context (23).

In both *Ilahi-Nama* and *Asrar-Nama*, the strategies of norm deviation continue, though with notable shifts in emphasis. In *Ilahi-Nama*, the religious and moralizing themes guide Attar toward a balance between semantic and syntactic deviations. His similes are predominantly allegorical, intended to clarify spiritual teachings, while syntactic manipulations serve to foreground moral imperatives. In *Asrar-Nama*, the mystical intensity is heightened, and metaphors drawn from Sufi cosmology become central. Lexical and dialectal deviations are slightly more visible in these works, with words from the Khorasani dialect occasionally surfacing, a reminder of the poet's rootedness in a specific linguistic milieu. As noted by scholars of Persian linguistics, the insertion of dialectal words provides an intimate sense of place and authenticity, even when it deviates from the literary norm (21, 22). The semantic deviations in these texts serve not merely aesthetic purposes but also performative ones, as they guide readers into adopting new perspectives on mystical concepts, often achieved by merging the abstract with the concrete through analogy and metaphor. Moreover, the lexical neologisms and compound formations Attar occasionally invents, while less frequent than in poets like Khaqani, nevertheless contribute to the overall uniqueness of his poetic language (19, 24, 25).

Overall, the findings indicate that Attar's use of deviation from linguistic norms is neither random nor ornamental, but rather a deliberate artistic and spiritual strategy. His syntactic deviations function to meet the demands of poetic rhythm while simultaneously producing

defamiliarization. His semantic deviations—especially similes and metaphors—enable him to balance accessibility with depth, offering readers both the immediacy of recognizable imagery and the profundity of mystical allegory. His phonological manipulations, while driven by metrical necessity, also enhance the musicality of his verse, creating a harmony that complements the thematic content. Lexical and dialectal deviations, although less frequent, provide cultural and geographical markers that ground his poetry in a specific historical-linguistic context. Through these techniques, Attar effectively embodies the Formalist conception of literature as a transformation of ordinary language into a heightened artistic medium, a medium capable of arresting perception and facilitating spiritual reflection. The study contributes not only to the understanding of Attar's poetic artistry but also to broader discussions on the role of linguistic deviation in shaping the literariness of Persian poetry across historical periods.

In conclusion, this research highlights that Attar's poetics are inseparable from his mastery of linguistic deviation. His masnavis reveal how intentional manipulations of language—syntactic shifts, semantic creativity, phonological play, and occasional lexical innovations—serve both aesthetic and mystical functions. By breaking from normative linguistic expectations, Attar creates a space where poetic form and spiritual content converge, enabling readers to encounter the world anew. The implications of this study extend beyond literary analysis, inviting reconsideration of how defamiliarization, as theorized by Formalists, finds unique expression in the Persian mystical tradition. This fusion of form, language, and spiritual meaning ensures Attar's lasting relevance, situating him as both an inheritor of earlier poetic traditions and a pioneer of linguistic innovation.

References

1. Shamisa S. Meaning and Expression (Rhetoric). Tehran: Payame Noor; 2007.
2. Bertens H. The Basics of Literary Theories. Abolghasemi MR, editor. Tehran: Nashr-e Mahi; 2015.
3. Mashayekhi HR, Khodadadi Z. A Study of Deviation from the Norm in a Selection of Nizar Qabbani's Poems. Arabic Contemporary Literary Criticism Research Quarterly. 2012;2(2):50-78.
4. Shafiei Kadkani MR. The Music of Poetry. Tehran: Agah; 2005.
5. Shafiei Kadkani MR. Paper Spring (Fifty Unpublished Poems by Shafiei Kadkani). Bukhara Magazine. 2009(67-68):7-32.
6. Khalili Jahantigh M. The Apple of the Soul's Garden: An Inquiry into the Artistic Techniques and Devices in Rumi's Ghazals. Tehran: Sokhan; 2001.
7. Ahmadi B. Structure and Interpretation of the Text. Tehran: Markaz; 1991.
8. Moin M. Moin Dictionary. Tehran: Amir Kabir; 1992.
9. Anousheh H. Persian Literary Encyclopedia. Tehran: Sazman-e Chap va Entesharat; 1997.
10. Zarrinkoob A. Aristotle and the Art of Poetry. Tehran: Morvarid; 1978.
11. Nafisi A. Defamiliarization in Literature. Kayhan Farhangi Monthly. 1989;6(2):34-7.
12. Servatian B. Expression in Persian Poetry. Tehran: Entesharat-e Barg; 1999.
13. Alavi Moghadam M, Ashrafzadeh R. Meaning and Expression (Rhetoric). Tehran: SAMT; 2005.
14. Pournamdarian T. A Meeting with the Simurgh: Seven Articles on the Mysticism, Poetry, and Thought of Attar. Tehran: Pajooheshgah-e Olum-e Ensani va Motaleat-e Farhangi; 1996.

15. Rajai MK. Ma'alem al-Balagha (Landmarks of Rhetoric). Shiraz: Farabi; 2013.
16. Homai Ja-D. The Arts of Rhetoric and Literary Devices. Tehran: Nashr-e Homa; 2007.
17. Al-Hashemi A. Jawahar al-Balagha (The Jewels of Rhetoric). Erfan H, editor. Qom: Nashr-e Balaghat; 2006.
18. Fotouhi M. Stylistics: Theories, Approaches, and Methods. Tehran: Sokhan; 2012.
19. Safavi K. From Linguistics to Literature. Tehran: Sureh-ye Mehr Publications; 2011.
20. Hagh-shenas M-A. Phonetics. Tehran: Agah; 1977.
21. Sanai Ghaznavi Aa-MMiA. Divan-e Ash'ar (Collected Poems). Razavi M, editor. Tehran: Sanai; 2001.
22. Nima Y. The Neighbor's Words. Tehran: Donya; 1972.
23. Bahar M-T. Stylistics. Tehran: Zavvar; 2011.
24. Dastghib A-A. The Poet of Defeat. Tehran: Amitis; 2006.
25. Sajjudi F. Deviation from the Norm in the Poetry of Sohrab Sepehri. Quarterly Journal of the Iranian Research Center for Persian Studies in Pakistan. 1997(51).