فراهنجاری گویشی و سبکی در ۲۵۰ غزل از دیوان شمس

خدابخش اسدالهی [**]

منصور علیزاده*

چکیده

یکی از جریان‌های نقد ادبی که در خلال جنگ جهانی اوّل پا به عرصهٔ وجود گذاشت، فرمالیسم روسی بود. فرمالیست‌ها با رویکردی زبان‌شناسانه به بررسی ادبیات پرداختند. آن‌ها به دنبال یافتن «ادبیّت» متن و کشف قوانین این «ادبیّت» بودند. به نظر فرمالیست‌ها از جمله راه‌هایی که به «ادبیّت» متن کمک می‌کند، برجسته‌سازی است که از دو طریق فراهنجاری و قاعده‌افزایی انجام می‌پذیرد. به عقیدهٔ لیچ فراهنجاری شعر می‌سازد و قاعده‌افزایی باعث ایجاد نظم می‌شود. از انواع فراهنجاری در تقسیم‌بندی لیچ می‌توان به فراهنجاری گویشی و سبکی اشاره کرد. در پژوهش حاضر نمونهٔ این دو نوع فراهنجاری در ۲۵۰ غزل از غزلیات مولوی مورد بررسی قرار گرفته است. شاعر از واژه‌های گویش زادگاه خود در لابلای اشعارش استفاده کرده و گاه کلمات را به شکل محاوره‌ای آن (البتّه پس از گذراندن از صافیِ ذوق و ادب) به کار برده است. این دو عمل باعث شده است که زبان شعری وی از زبان دیگر شاعران متمایز شود و درنتیجه منجر به برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی از اشعارش گردد.

کلیدواژه‌ها: فرمالیسم، برجسته‌سازی، فراهنجاری گویشی، فراهنجاری سبکی، غزلیّات مولوی.

---

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی

Email: kh.asadollahi@gmail.com

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۲/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۴/ ۲۰

۱. مقدمه

فرمالیست‌ها با رویکردی زبان‌شناسانه به بررسی ادبیّات همّت گماشته‌اند. آنان در صدد بودند تا مبنایی علمی برای نقد ادبی پیدا کنند و می‌کوشیدند «ادبیّت» اثر را با شیوه‌های علمی کشف کنند. از این روی بود که به تجزیه و تحلیل عناصر موجود در خود اثر پرداختند(علوی مقدّم،۱۳۸۱: ۸). آنان خصلت خاصّ ادبیّات را «ادبیّت» آن می‌دانستند و در پی آن بودند تا قوانین این «ادبیّت» را کشف کنند. حال چگونه می‌توانستند این قوانین را کشف کنند؟ از آن‌جا که ابزار ادبیّات زبان است، پس وقتی در مورد آن بحث شود خود به خود بحث دربارهٔ زبان نیز مطرح می‌گردد. لذا آنان زبان را در کانون توجّه خود قرار دادند. فرمالیست‌ها میان زبان ادبی و انواع دیگر زبان تفاوت بارزی قایل بودند (شایگان‌فر، ۱۳۸۰: ٤٨). آنان ادبیّات را یک مسئله زبانی می‌دانستند و در واقع «آن‌را نوعی کاربرد ویژهٔ زبان قلمداد می‌کردند.» (سلدن،١٣٨٤: ٤٥) به اعتقاد فرمالیست‌ها در بررسی اثر ادبی تکیه بایستی بر فرم و شکل اثر باشد و نه بر محتوای آن. حتّی کلایوبل از منتقدان نظریه‌پرداز فرمالیسم در میان انگلیسی زبانان در مورد نقّاشی نیز چنین دیدگاهی دارد. «او که گوهر هنر را فرم آن می‌داند می‌گوید: یک نقّاشی در صورتی هنر است که دارای فرم معنادار باشد.» و منظور خود از فرم معنا دار را مجموعه‌ای از خطوط و رنگ‌هایی می‌داند که در او انگیزش زیباشناختی ایجاد می‌کنند. (رامین، ١٣٨٦: ٤٨)

۲. آشنایی‌زدایی

آشنایی‌زدایی یکی از مهمّ‌ترین نظریّاتی می‌باشد که از سوی فرمالیست‌ها ارایه شده است. منظور از آشنایی‌زدایی آن است که شاعر با شگردهای مختلف اقدام به نوعی بیگانه‌نمایی در شعر می‌کند و با پرده برداشتن از چهرهٔ ظاهری واقعیّت، نگرشی تازه از دنیا در اختیارمان می‌گذارد، حال ممکن است این دنیا، جهان محسوسات خارج و یا جهان متن باشد(مقدادی، ۱۳۷۸: ٢٦).

قسمت عمده‌ای از زندگی هر انسانی در عادت ورزیدن می‌گذرد و همین عادت موجب می‌شود تا ذهن انسان دچار نابینایی شود (علوی مقدّم،۱۰۷) و زیبایی‌های هستی را نبیند. آشنایی‌زدایی که از ویژگی اصلی هر هنر اصیل از جمله ادبیّات است این توانایی را به ما می‌دهد تا به گونه‌ای دیگر ببینیم. آشنایی‌زدایی در صدد زدودن غبار عادت از

چهرهٔ سخن بر می‌آید. این عادت‌زدایی در شکل و فرم صورت می‌پذیرد. زیرا به عقیدهٔ صورت‌گرایان «آن‌چه در حوزهٔ ادبیّات و هنرها، در طول تاریخ دگرگون می‌شود صورت-هاست و نه محتوی‌ها.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٦: بیست)

مفهوم آشنایی‌زدایی نخستین بار توسّط ویکتور شکلوفسکی بود که در محافل ادبی باب شد. (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲٤)

۳. برجسته‌سازی

برجسته‌سازی به نوعی کاربرد زبان گفته می‌شود که در آن شیوهٔ بیان جلب نظر می‌کند. یعنی یک عنصر زبانی به شکلی غیر معمول به کار می‌رود و توجّه مخاطبان را به خود جلب می‌کند. به عقیدهٔ موکارفسکی برجسته‌سازی امری است آگاهانه. (روحانی،۱۳۸۸: ٦٥)

انواع برجسته‌سازی به عقیدهٔ لیچ به دو طریق فراهنجاری deviation و هنجارافزایی extra requalarity صورت می‌پذیرد. به نظر وی فراهنجاری در حوزهٔ بدیع معنوی است و شعر را می‌سازد و هنجارافزایی معمولاً در حوزهٔ بدیع لفظی است و نظم را می‌آفریند. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱٦۳)

فراهنجاری از طریق خارج شدن از قواعد حاکم بر زبان معیار تحقّق می‌یابد. البتّه این خروج شامل تمامی انحرافات نمی‌شود بلکه شامل انحرافاتی است که با خلّاقیّت هنری همراه می‌باشند و خاصیّت زیبایی کلام را افزایش می‌دهند و نه کاهش.

فراهنجاری از دیدگاه لیچ به هشت قسمت تقسیم می‌شود که از میان انواع آن به بررسی فراهنجاری گویشی و سبکی در غزل‌هایی از دیوان کبیر مولوی پرداخته‌ایم. از آن‌جا که اصل دیدگاه صورت‌گرایان حول محور زبان می‌چرخد و موضوع بحث ما نیز هنجارگریزی گویشی و سبکی است لذا ضروری می‌نماید تا هر چند به صورت مجمل درباب زبان، سخن به میان آوریم.

٤. زبان

«زبان وسیلهٔ تفاهم بین افراد بشر» (هیئت،۱۳۸۰: ۱۵) و همچنین بهترین ابزار ارتباط می‌باشد که پیام گوینده به مخاطب در آن به کمک واژه‌هایی که بر روی محور همنشینی قرار می‌گیرند انتقال پیدا می‌کند. همنشینی واژه‌ها بر روی این محور، بر اساس قواعدی است و حاصل این همنشینی اطّلاعی است که از راه پیام انتقال می‌یابد. (صفوی، ۱۳۸۳: ۳٦/۱)

زبانشناسان زبان را مجموعه‌ای از نشانه‌هایی دانسته‌اند که جامعه‌ای از سخن-گویانِ هم‌زبان به صورت قراردادهایی مشخّص آن را به کار می‌گیرند. (مشکوه‌الدّینی، ١٣٨٦: ٧١) به بیانی دیگر؛ آن را می‌توان نظامی از نشانه‌ها و قراردادهای اجتماعی دانست که به شکل پدیده‌ای یکپارچه و همگون در میان سخنگویان یک جامعه استوار می‌باشد. (همان،٦٩)

- زبان در معنی عام، ابزار بیان تصوّرات و انتقال پیام است که این معنی به عنوان ابزار ارتباط، همواره موضوع مطالعات فلسفی بوده است.
- زبان در معنی خاصّ آن، یکی از انواع زبان در مفهوم عام کلمه محسوب می-شود و مراد همان ابزار ارتباطی است که گروهی از مردم درحکم وسیلهٔ ارتباطی از آن استفاده می‌کنند، در حالی که برای گروه‌های دیگر قابل درک نیست. (بورشه،١٣٧٧: ١)

١.٤. زبان گفتاری

«فردینان دو سوسور» شیوه‌ای را بنا نهاد که زبان‌شناسی نوین بر اساس آن شکل گرفت. وی میان زبان به‌عنوان یک نظام و تجلّیِ مادّی آن (گفتار) تفاوت قایل شد و زبان را مجموعه‌ای از تمام ویژگی‌هایی دانست که ساخت گفته‌های گوناگون را روشن می-سازد. (صفوی، ١٣٨٣: ٢٦/١)

زبان گفتاری به سه صورت اصلی دیده می‌شود که عبارت‌اند از: بیان عاطفی، گفت‌وگوی دوطرفه و تک‌گویی. صورت بیان عاطفی را به این دلیل که در آن هیچ‌گونه پیامی به کمک زبان انتقال نمی‌یابد، می‌توان زبان گفتاری به معنای واقعی آن دانست. گفت‌وگوی دوطرفه، خود را به صورت پاسخ به سؤال و یا به شکل مکالمه نشان می‌دهد. تک‌گویی نیز به صورت نقل رویدادها بیان می‌شود. (لوریا، ١٣٧٦: ٢٦٨)

زبان گفتاری توأم است با حالت‌ها، تغییر آهنگ و مکث، به‌گونه‌ای که فرد می‌تواند از مختصرگویی، حذف و غیر دستوری عمل کردن استفاده کند. (همان: ٢٨)

٢.٤. گویش

گویش لهجه‌ی خاصّی از یک زبان است که واژه‌ها و ساخت‌های دستوری متمایزی دارد. (انوری، ١٣٨٢: ٦٣٠٩/٦) همچنین در تعریف آن باید گفت که «گویش شکل عینی زبان و موارد کاربرد آن در گفتار است.» (شیری،١٣٨٦: ٢٩)

شرایط محیطی در ایجاد گویش‌های مختلف دخالت بسیاری دارند همچنان‌که متیوز معتقد است «شرایط محیط عامل تقسیم زبان به گویش‌هایی است که ممکن است در طول قرن‌ها خود به زبان‌هایی جدید تبدیل شوند.» (متیوز، ۱۳۸۸: ۱۰۲)

در طول تاریخ با بر سر کار آمدن حکومت‌های مختلف، زبان‌های مختلفی نیز رواج پیدا کرده‌اند. از آن‌جا که هر زبانی دارای لهجه‌های متعدّدی است گویش خاصّی نیز به شکلی رسمی رواج پیدا کرده و گاه به زبان معیار تبدیل می‌شده است.

۵. فراهنجاری گویشی

لیچ معتقد بود که شاعر می‌تواند ساخت‌ها و یا واژه‌هایی را از گویشی غیر از زبان هنجار وارد شعر کند. آن‌جاست که به فراهنجاری گویشی اقدام کرده است. (صفوی، ۱۳۹۰: ۵۶/۱) مولوی که عارفی شاعر است شعرهایش از این ویژگی نیز برخوردار می‌باشد. در واقع وی از هر وسیله‌ای برای برجسته ساختن شعر خود بهره برده است. به گواهی تاریخ وی اهل بلخ بوده و دوران خردسالی خود را در آن‌جا سپری کرده است. (صفا، ۱۳۸۸: ٤٥١) لذا تأثیرپذیری وی از گویش منطقهٔ خراسان غیر قابل انکار است. برای رسیدن به این نکتهٔ مهمّ مراجعه به اشعار وی روشنگر خواهد بود. به همین منظور در ذیل به توضیح نمونه‌هایی از فراهنجاری گویشی می‌پردازیم که ضمن بررسی بیش از ۲۵۰ غزل از دیوان کبیر به دست آمده است:

ماده است مرّیخ زمن اینجا در ا ین خنجر زدن با مقنعه کی تان شدن در جنگ ما در جنگ ما
(مولوی، ۱۳۸٤: ٥١غ٦ب٧)

این دو ره آمد در رَوِش یا صبر یا شکر نعم بی شمع روی تو نتان دیدن مر این دو راه را
(همان:ب۳)

آنچه بینی تو زدل جوی، ز آیینه مجوی آینه نقش شود لیک نتاند جان شد
(ب۱۵غ۲۸٦ص٤٧١)

ششه می‌گیر و روز عاشورا تو نتانی به کربلا بودن
(همان:۷۸۸غ۲۱۰۲ب۷)

«تان» و «نتان» در ابیات فوق همان «توانستن» می‌باشند که به صورت «تانستن» در گویش خراسانی کاربرد دارند. (اکبری شالچی،۱۳۷۰: ۸٦) همچنین «بتر» در بیت ذیل گویش خراسانی «بدتر» می‌باشد. (همان: ٤١)

رنج و بلایی زین پتر کز تو بود جان بی خبر ای شاه و سلطان بشر لا تبل نفسا بالعمی
(مولوی، ۱۳۸٤: ٥١غ٧ب١٢)

واژه‌ی «نـی» در ابیـات ذیـل کـاربرد گـویش خراسـانی «نـه» در معنـایِ خیـر، در گـویش معیار زبان فارسی است (اکبری شالچی،١٣٧٠: ٢٩٦):

در آسیا گندم رود کز سنبله زادست او زاده مهم نیِ سنبله در آسیا باشم چرا؟ (همان: ٥٢غ٨ب٦)

نیِ نیِ فتد در آسیا هم نور مه از روزنی زان‌جا به سوی مه رود نیِ در دکان نانبا (همان:ب٧)

نیِ روز بود نیِ شب، در مذهب دیوانه آن چیز که او دارد، او داند و او داند (ب٢ غ٢٢٠ ص٣٩٤)

واژه‌ی «فوطـه» یـا «فوتـه» در نمونـهٔ زیـر، در گـویش خراسـانی بـه عمّامـهٔ کوچـک یـا پارچه‌ای گفته می‌شود که بر کمر می‌بندند (اکبری شالچی،١٣٧٠: ٢٢٢).

ای شیخ ما را فوطه ده وی آب ما را غوطه ده ای موسی عمران بیا بر آب دریا زن عصا (مولوی،١٣٨٤: ٥٤غ١٤ب٤)

امروز گویم چون کنم یکباره دل‌را خون کنم وین کار را یَکسون کنم چیزی بده درویش را (همان:غ١٥ب١١)

در گـویش خراسـانی «یَکسـونه کـردن» بـه قطـع کـردن و فیصـله دادن اطـلاق مـی‌شـود (اکبـری شـالچی،١٣٧٠: ٣٠٩)، لـذا در نمونـهٔ فـوق هنجـارگریزی گویشـی وجـود دارد. همچنـین «خَرخَشـه» کـه در بیـت زیـر آمـده اسـت در ایـن گـویش در معنـای غوغـا و آشـوب و جنجال و خلجان خاطر به کار می‌رود:

این خواجه‌ی با خَرخَشه شد پر شکسته چون پشه نالان ز عشق عایشه کابیض عینی مِن بُکاء (مولوی،١٣٨٤: ٥٩غ٢٧ب١٩)

شـبه‌حـرف ربـط دوگانـهٔ «خـوه خـوه» در بیـت ذیـل کـه بـرای تسـویه بـه‌کـار مـی‌رود، شـکل دیگـری اسـت از «خـواه خـواه» (خطیـب رهبـر،١٣٦٧: ٣٢٩)، کـه بـه نظـر مـی‌رسـد از گویش‌های منطقه‌ی خراسان باشد:

تو به هنگام یاد کن که چو هنگام بگذرد تو خوه از گل سخن تراش و خوه از خار یاد کن (همان:٧٨٦غ٢٠٩٨ب٤)

ششه می‌گیر و روز عاشورا تو نتانی به کربلا بودن (همان:٧٨٨غ٢١٠٢ب٧)

در بیـت فـوق مولـوی «شِشَـه» را آورده اسـت کـه در گـویش خراسـانی «نـامی اسـت بـرای روزهـایی از بهـار کـه بـه شـش پایـان مـی‌پـذیرد یـا بـه شـش بخـش‌پـذیر اسـت.» (اکبـری شـالچی،١٣٧٠: ٢٠٩) همچنـین اسـت «خـاوه» در بیـت ذیـل کـه در آن منطقـه بـه چـوب رنگرزی اطلاق می‌شود (همان:١٣٤):

چشم بجوشد زتو چون ارس از خاوه‌ای نور بتابد ز تو گرچه سیه چرده‌ای
(مولوی، ۱۳۸٤: ۱۱۱۷غ۳۰۲۲ب۹)

همچنین است واژه‌ی «تَگَل» در بیت ذیل که در معنای قوچ و آدم جوان و نیرومند (اکبری شالچی، ۱۳۷۰: ۹٤) به‌کار رفته است:

از نظر لم یزل دارد جانت تَگَل پرتو خورشید را تو به گل اندوده‌ای (مولوی، ۱۳۸٤: ۱۱۱۸غ۳۰۲۵ب۱)

«خُسپیدن» در گویش خراسانی به معنای آرام گرفتن و به خواب رفتن کاربرد دارد (اکبری شالچی، ۱۳۷۰: ۱۳۸). که در ذیل به دو نمونه از دیوان کبیر مولوی بسنده می‌شود:

مگر این را به خواب خواهم دید من بِخُسبم کنار بالین کن
(همان:۷۸۷غ۲۱۰۰ب۳)

خواب از پی آن آید تا عقل تو بستاند دیوانه کجا خسبد؟ دیوانه چه شب داند؟ (ب۱ غ۲۲۰ ص ۳۹٤)

«پرندوش» گویشی از واژهٔ پریشب است که هنوز هم در کَدکَن در همین معنا به‌کار می‌رود (مولوی، ۱۳۸۸،تعلیقات: ٤۰٦). به ابیات ذیل از مولوی توجّه کنید:

پرندوش، پرندوش خرابات چه سان بُد بگویید بگویید اگر مست شبانید (مولوی، ۱۳۸٤: ۲۷۰غ٦۳۷ب٤)

بفریفتیم دوش و پرندوش به دستان خوردم دغلِ گرمِ تو چون عشوه پرستان
(ب۱غ۷۰٦ص۹۷۵)

خاییه از واژگانی است که در دیوان کبیر آمده است و در گویش خراسانی به واحد اندازه‌گیری آبی اطلاق می‌شود که به کشت‌زار می‌رود. (اکبری شالچی، ۱۳۷۰: ۱۳۱) به ابیات ذیل توجّه کنید:

گشاده است گشاده است سرِ خاییه امروز کدوها و سبوها سویِ خمخانه کشانید (ب۷ غ۲۳۱ ص٤۰٦)

ای دشمن عقلِ من وی داروی بی هوشی من خاییه، تو در من چون باده همی‌جوشی
(ب۱غ۹٤۱ص۱۲۳۳)

****

به دیدار نهانید، به آثار عیانید پدید و پدیدیت، که چون جوهرِ جانید (ب۱۲ غ۲۳۱ ص٤۰٦)

می‌توان «پدیدیت» در بیت فوق را گویشی از «پدیدید» دانست. به نظر دکتر شفیعی کدکنی «پدیدیت: پدید، پدید هستید یت /ید در کتابتِ بعضی از متون و در بعضی افعال جایِ یکدیگر را می‌گرفته‌اند و این امر ظاهراً مرتبط با لهجهٔ کاتبان بوده است و

گویا در لهجه‌های ماوراءالنّهر و مشرقِ ایران بزرگ این تبدیل بیشتر رواج داشته است.» (مولوی، تعلیقات، ١٣٨٤: ٤٠٧) با استناد به این مطلب مشّخص می‌شود که «پدیدیت» گویشی از «پدیدید» می‌باشد، لذا بیت فوق نیز می‌تواند جزو نمونه‌های فراهنجاری گویشی به شمار آید.

همچنین خُم «درمتون قدیم و نیز در بعضی از لهجه‌های فارسیِ معاصر به صورت خُنب و سُنب و دُنب تلفّظ می‌شود.» (مولوی، تعلیقات، ١٣٨٤: ٤٦٣) لذا «خُنب» در بیت ذیل نمونهٔ دیگری است از فراهنجاری گویشی در دیوان کبیر مولانا جلال‌الدّین:

سر خُنبها گشادم، ز هزار خُم چشیدم　　چو شراب سر کش تو به لب و سرم نیامد
(ب٢غ٢٨٠ص٤٦٣)

من نشکنم جز جور را یا ظالم بد غور را　　گر ذرّه‌ای دارد نمک گبرم اگر آن بشکنم
(ب٧غ٤٨٦ص٧٠٤)

«بد غور» به معنای «بد ذات، بد سرشت، آن‌که در سرشتِ او بدی است. ظاهراً این کلمه همان است که هنوز در خراسان، از جمله در لهجهٔ اهل مشهد، به‌صورت «بد اُغُر» به کار می‌رود.» (مولوی، تعلیقات، ١٣٨٤: ٧٠٦). همچنین علّامه دهخدا بداُغُر را به معنای بدآغال و بدآغاز، نامبارک و بدشگون دانسته‌اند. (دهخدا،١٣٧٢: ٣/٣٨٣٨)

کانجا همه پاکباز باشند　　ترسم که تو کم زنی، بمان
(ب٥غ٩٦٩ص١٢٦١)

کم زدن در معنای تحقیر کردن و خُرد کردن کسی، نیز اظهار عجز کردن و برای خود اهمیّتی قایل نشدن در گویش خراسانی کاربرد دارد. (اکبری شالچی،١٣٧٠: ٢٤٤) در بیت فوق نیز مفهوم «عاجز ماندن و تحقیر شدن در مقابل عظمت حضور پاکبازان» از آن مستفاد می‌شود.

دستِ خود را بگزیدم که «فغان از غمِ تو»　　گفت: «من آنِ توام، دست مخا، هیچ مگو»
(ب٤غ٨٢١ص١١٠٥)

«مخا» از مصدر «خاییدن» و در معنای «جویدن و جاویدن» می‌باشد این واژه نیز از واژه‌های لهجهٔ خراسان است. (اکبری شالچی،١٣٧٠: ١٣٥)

او هست از صورت بری کارش همه صورتگری　　ای دل ز صورت نگذری زیرا نه‌ای یکتوی او
(ب١٠غ٧٧٨ص١٠٥٦)

«یکتو» ممکن است همان باشد که در گویش خراسانی «یکتوله» می‌گویند. به معنای «هم‌وزن و برابر، هم‌سنگ» (اکبری شالچی، ١٣٧٠: ٣٠٨) سیاق جمله نیز مویّد این معناست.

بر فرق گرفت موجِ خونش　　می‌بُرد ز هر سویی به پی‌سون
(ب٥غ٧١٩ص٩٩٠)

در گویش خراسانی «سون» به«سوی، جانب و طرف» اطلاق می‌شود. (اکبری شالچی، ۱۳۷۰: ۲۰۱) لذا «بی‌سون» در معنای «بی‌سو و بی‌جهت» خواهد بود.

به بیت ذیل از مثنوی نیز توجّه کنید:

پس بدان که صورت خوب و نکو　　با خصال بد نیرزد یک تَسو

(مولوی،دفتر دوم، ۱۳۸٦: ۲۱۲ب۱۰۱۸)

«تَسو» در گویش خراسانی «به یک بخش از بیست و چهار بخش در زرع معماری» اطلاق می‌شود.

چنان‌که مشاهده می‌شود مولوی چه در دیوان و چه در مثنوی معنوی نمونه‌هایی دارد که می‌توان آن‌ها را جزو فراهنجاری گویشی به حساب آورد. وی آگاهانه یا ناخودآگانه زبانی را برگزیده است که مخاطب را با مکث هنری مواجه می‌کند.

در پایان به «شیشاک» در بیت ذیل اشاره می‌کنیم که اصل آن واژه‌ای تُرکی است و به‌صورت «شیشَک» و با معنای «گوسفند نر یکساله، دو ساله، سه ساله و برّهٔ یکساله» (اکبری شالچی، ۱۳۷۰: ۲۱۵) در گویش خراسانی کاربرد دارد:

ای منت آورده منت می‌برم　　زانک منم شیر و تو شیشاک من (مولوی،۱۳۸٤: ۷۸۹غ۲۱۰٦ب٦)

٦. فراهنجاری سبکی

یکی دیگر از فراهنجاری‌هایی که در تقسیم‌بندی لیچ به آن اشاره شده است فراهنجاری سبکی است. و آن زمانی است که شاعر از زبان نوشتاری گریز بزند و از واژگان یا ساخت‌های نحوی گفتاری استفاده کند. (صفوی، ۱۳۹۰: ۵۷/۱) این نوع از قاعده‌کاهی بیشتر در شعر معاصر قابل بررسی است و در شعر شاعران پیشین به ندرت یافت می‌شود.

٦-۱- نسبت زبان محاوره با زبان معیار

درست است که زبان محاوره از نظم و آراستگیِ زبان ادبی و علمی بی‌بهره است، ولی زبان ادبی از زبان و فرهنگ مردم الهام و مایه می‌گیرد و از این راه غنی و مؤثر می‌شود و همه‌ی نویسندگان و شاعران بزرگ از این منبع سرشار و چشمه‌ی جوشان فیض برده‌اند. زبان متون عرفانی و صوفیانه، به عنوان پرارزش‌ترین آثار ادبیِ فارسی، از این فرهنگ مردم مایه‌ها برگرفته است. البتّه تعبیرات و امثال زبان مردم، برای ورود به ساحت ادب باید از صافیِ ذوقِ نویسندگان و شاعران بگذرد(سمیعی، ۱۳۸۹: ٤۸).

سنّت زبانی و ادبی فارسی، راهِ ورود عناصر محاوره‌ای را به عرصه‌ی زبان قلم و آثار ادبی نبسته است و بسته به نوع نوشته، عناصر زبان محاوره البته اغلب با دخل و تصرّف استفاده کرده است. شاهکارهای نظم و نثر فارسی از مایه‌های محاوره بی‌بهره نیست و این مایه‌گیری از زبان مردم، همواره راهی پرثمر برای تقویت زبان

ادبی ما بوده است. نویسندگان و شاعرانی بزرگی نظیر «بیهقی»، «ابوالمعالی نصرالله منشی»، «مولوی» هم در مثنوی و هم در غزلیّات شمس و دیگران، از استفاده از این منبع فیّاض غافل نبوده‌اند؛ البتّه این استفاده از زبان محاوره، با گذراندن از صافیِ ذوق همراه بوده است که با شجاعت ادبی و هنر و ظرافتِ خاصّی همراه است(همان، ۱۳۸۹: ٥٤).

٦- ۲- نمونه‌های فراهنجاری سبکی در غزلیّات شمس

مولوی به عنوان شاعری که از انواع فراهنجاری برای شعرآفرینی سود برده است از فراهنجاری سبکی نیز به عنوان وسیله‌ای جهت رسیدن به این مهمّ بهره‌مند بوده است. در اصل مولوی به یاری انواع فراهنجاری ذهن مخاطب را به مکث وامی‌دارد تا ضمن درگیر کردن ذهن مخاطب وی را به کشف زیبایی‌های پنهان در بطن اشعارش وادارد. نمونه‌هایی که در زیر به توضیح آن می‌پردازیم مؤیّد ادّعای ما خواهد بود.

بانگ شتربان و جرس می‌نشنود از پیش و پس ای بس رفیق و هم‌نفس آن‌جا نشسته گوش ما
(مولوی، ۱۳۸٤: ٥٥غ۱۷ب۸)

همان‌طور که در بیت فوق مشاهده می‌کنیم؛ شاعر ترکیب «گوش نشستن» را که بیشتر در زبان گفتار و عامیانه کاربرد دارد در شعر به کار برده است. اصل این ترکیب «گوش ایستادن» است که مولانا در آن تغییری جزئی اعمال کرده است. موارد ذکر شده عیناً در بیت زیر نیز صادق‌اند:

خلقی نشسته گوش ما مست و خوش و بیهوش ما نعره زنان در گوش ما که سوی شاه آ ای گدا
(همان:ب۹)

کاربرد زبان گفتار به جای نوع نوشتاری آن در بیت زیر نیز موجب آشنایی‌زدایی از زبان شعری مولانا شده است. وی فعل امر «منشین» را به صورت گفتاری آن یعنی «مشین» به کار برده است:

شب برود بیا بگه تا شنوی حدیث شه شب همه شب مثال مه تا به سحر مشین ز پا
(مولوی، ۱۳۸٤: ٦۷غ٤٤ب۱٦)

همچنین در بیت زیر شاعر واژهٔ «گم شو» را که بیشتر در زبان محاوره و بین مردم عامّه کاربرد دارد به کار بسته است:

برون شو ای غم از سینه که لطف یار می‌آید تو هم ای دل ز من گم شو که آن دلدار می‌آید
(همان:۲٥۷غ٥۹۳ب۱)

با نگاه به ابیاتی که در ادامه می‌آید با کاربرد گونه‌های گفتاری زبان به جای شکل نوشتاری آن در زبان شعری مولانا بیشتر آشنا خواهیم شد. به ابیات زیر توجّه کنید:

هیچ مترس ز آتشم زانک من آبم و خوشم جانب دولت آمدی صدر تو راست مرحبا
(همان:٦۷غ٤٥ب۹)

«خوشم» که در بیت فوق آمده است نوع گفتاری «خوشنودم» می‌باشد.

اوّل نظر ار چه سرسری بود　　سرمایه و اصل دلبری بود
(همان:۲۹۷و۲۹۸غ۷۱٤وغ۷۱۵ب۱)

«سرسری» در بیت فوق حاکی از نگاهی است که بدون دقّت و سطحی باشد. این واژه نیز بیشتر در زبان گفتار کاربرد دارد اما گاه شاعران از آن استفاده کرده‌اند که منجر به هنجارگریزی سبکی شده است.

آن دم که ز ننگ خویش رستیم　　وان مِی که ز پوش بود مستیم
(همان:۲۹۷غ۷۱٤ب۱۹)

بس بدیدم نقش‌ها در نور فقر　　بس بدیدم نقش جان در روشِ من
(همان:۷۵۷غ۲۰۱۵ب٦)

غزل‌سرا شدم از دست عشق و دست زنان　　بسوخت عشقِ تو ناموس و شرم و هر چِم بود
(ب۲غ۳۵۲ص۵۵۰)

«بوش»، «مستیم»، «روش» و «هر چِم بود» شکل گفتاری «بویش، مستیِ من، رویش و هرچه داشتم» هستند. لذا پر واضح است که شاعر در ابیات فوق نیز از زبان نوشتاری گریز زده و بدین‌وسیله اقدام به آشنایی‌زدایی کرده است. همچنین است «بس نکرد» در بیت ذیل که صورت گفتاری «بسنده و کافی نبودن» است:

جانم چو کوره‌ای است پر آتش بَسَت نکرد؟　　روی من از فراق چو زر می‌کنی مکن
(ب۹غ۷۵۱ص۱۰۲۸)

****

بار که بگشاده شود از پی سرمایه بود　　مایه نداری تو ولی خایه‌ی خود می‌خاری
(همان:۱۱۱۹غ۳۰۲۸ب۷)

«مایه داشتن» به معنی توانایی و نیروی مردی داشتن واژه‌ای عامیانه است که کاربرد آن معمولاً در زبان گفتار صورت می‌پذیرد ولی شاعر آن‌را در بیت مذکور آورده است. (جمال‌زاده، ۱۳۸۲: ۵۰۲)

۷- نتیجه‌گیری

یکی از راه‌هایی که مولوی غبار عادت را از چهرهٔ شعرش می‌زداید بهره بردن از فراهنجاری گویشی و سبکی در اشعارش است. با توجه به نمونه‌های بررسی شده از ۲۵۰ غزل مولوی می‌توان گفت که فراهنجاری‌های گویشی و سبکی نیز همچون سایر هنجارگریزی‌ها در غزلیات وی نمونه‌های قابل توجهی دارد. شاعر از واژه‌های گویش زادگاه خود در لابلای اشعارش استفاده کرده و گاه کلمات را به شکل محاوره‌ای آن به کار

برده است. این دو عمل باعث شده است که زبان شعری وی از زبان دیگر شاعران متمایز شود و درنتیجه منجر به برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی از اشعارش گردد. شایان ذکر است که مولانا تعبیرات و واژه‌های محاوره‌ای را پس از گذراندن از صافیِ ذوق و همراه با شجاعت هنری و ادبی در اشعار خود به کار می‌گیرد تا این کاربردها، ضمن دادنِ برجستگی و آشنایی زدایی به اشعار وی، ارزش ادبی و هنری شاعر نیز محفوظ بماند.

کتاب‌نامه

۱. احمدی، ب.، ۱۳۸۰. ساختار و تأویل متن، مرکز، تهران، چ دهم.
۲. اکبری شالچی، ا.ح، ۱۳۷۰. فرهنگ گویشی خراسان بزرگ، مرکز، تهران، چ اوّل.
۳. انوری، ح.، ۱۳۸۸. فرهنگ بزرگ سخن، ج۶، سخن، تهران.
۴. ایگلتون، ت.، ۱۳۸۰. پیش‌درآمدی بر نظریّهٔ ادبی، ترجمهٔ عبّاس مخبر، مرکز، تهران.
۵. بورشه، ت.، ۱۳۷۷. زبان: مجموعهٔ مقالات زبان‌شناسی و ادبیّات، ترجمه‌ی کوروش صفوی، هرمس، تهران، چ اول.
۶. جمال‌زاده، م. ع.، ۱۳۸۲. فرهنگ لغات عامیانه، به کوشش محمد جعفر محجوب، سخن، تهران، چ دوم.
۷. خطیب‌رهبر، خ.، ۱۳۶۷. دستور زبان فارسی (کتاب حروف اضافه و ربط)، سعدی، تهران، چ دوم.
۸. دهخدا، ع.ا، ۱۳۷۲. لغت‌نامه، دانشگاه تهران، تهران، چ اوّل.
۹. رامین، ع.، ١٣٨٦. فلسفهٔ تحلیلی هنر، فرهنگستان هنر، تهران، چ دوم.
۱۰. روحانی، م.، ۱۳۸۸. «بررسی هنجارگریزی در شعر شفیعی کدکنی»، پژوهش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی، ش سوّم، (صص ۹۰- ۶۳).
۱۱. سلدن، ر.، ۱۳۸۴. راهنمای نظریّهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عبّاس مخبر، طرح نو، تهران، چ سوّم.
۱۲. سمیعی، احمد، ۱۳۸۹. آیین نگارش و ویرایش، سمت، تهران، چ دهم.
۱۳. شایگان‌فر، ح.ر، ۱۳۸۰. نقد ادبی، دستان، تهران.
۱۴. شفیعی کدکنی، م.ر، ۱۳۸۶. موسیقی شعر، آگاه، تهران، چ دهم.
۱۵. شمیسا، س.، ۱۳۸۳. نقد ادبی، فردوس، تهران، چ چهارم.
۱۶. شیری، ع.ا، ۱۳۸۶. درآمدی بر گویش‌شناسی، مازیار، تهران، چ اوّل.

۱۷. صفا، ذ.، ۱۳۸۸. تاریخ ادبیات در ایران، ج۳/۱، فردوس، تهران، چ پانزدهم.
۱۸. صفوی، ک.، ۱۳۸۳. از زبان‌شناسی به ادبیّات، ج۱،نظم، سورهٔ مهر، تهران، چ دوم.
۱۹. علوی مقدّم، م.، ۱۳۸۱. نظریّه‌های ادبی معاصر، سمت، تهران، چ دوم.
۲۰. لوریا، ا.، ۱۳۷۶. زبان و شناخت، ترجمهٔ حبیب‌الله قاسم‌زاده، فرهنگان، تهران، چ دوم.

۲۱. متیوز، پ.ا، ۱۳۸۸. زبان شناسی، ترجمهٔ حشمت‌اله صباغی ی.اچ.: ۱۰۲)
۲۲. مشکوه‌الدّینی، م.، ۱۳۸٦. سیر زبانشناسی، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، چ چهارم.

۲۳. مقدادی، ب.، ۱۳۷۸. فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، فکر روز، تهران، چ اوّل.
۲۴. مولوی، ج.م، ۱۳۸۴. کلّیات غزلیّات شمس تبریزی، امیرکبیر، تهران، چ هجدهم.
۲۵. مولوی، ج.م، ۱۳۸۴. گزیدهٔ غزلیّات شمس، با مقدّمه و شرح لغات و ترکیبات و فهارس به کوشش محمّدرضا شفیعی کدکنی، امیرکبیر، تهران، چ بیست و یکم.
۲۶. مولوی، ج.م، ۱۳۸۶. مثنوی معنوی مولانا جلال‌الدّین بلخی، انتشارات دوستان، تهران، چ نهم.

۲۷. هیئت، ج.،۱۳۸۰. سیری در تاریخ زبان و لهجه‌های ترکی، نشر پیکان، تهران، چ سوّم.