تاریخ دریافت: ۹۷/۷/۲۲
تاریخ پذیرش: ۹۷/۱۲/۱٤
مقاله پژوهشی

فصلنامه علمی عرفان اسلامی
سال هفدهم، شماره٦٨، تابستان ١٤٠٠

DOR:٢٠.١٠٠١.١.٢٠٠٨٠٥١٤.١٤٠٠.١٧.٦٨.١١.١

کژتابی و فراهنجاری در زبان عرفانی مولانا جلال الدین بلخی

مریم رضایی[۱]

چکیده:

کژتابی یک اصطلاح ادبی است که محمل و خاستگاه آن زبان شاعر یا نویسنده است؛ در حقیقت کژتابی و فراهنجاری شامل عبارات و جملات دو پهلویی است که دارای چند معنا و مفهوم می باشد، لذا هر هنرمند برای نشان دادن آن ها از دقایق و ظرایف آشکار و پنهانِ کمیابی بهره گرفته است .

نگارنده معتقد است که با تتبع و تفحص در آثار مولانا جلال الدینِ بلخی به گونه های مختلفی از کژتابی و فراهنجاری(هنجارگریزی) بر می خوریم که در این مقاله آن ها را به صورت های چهارگانه، با عناوینِ:

الف: کژتابی ساختاری،

ب: کژتابی و فراهنجاری واژگانی ،

ج: برجستگی های معنایی و کلامی،

د: کژتابی و هنجارگریزی در ساختار محتوایی، دسته بندی نموده و برای هر یک از آن ها نمونه ها و مصادیق فراوانی ذکر کرده است.

ما حصل کلام آن که زبان دارای کارکردها و توانمندی های زیادی است که هر زبان آور آن ها را به کار می گیرد تا مجالی برای هنر نمایی بیشتر داشته باشد. مولانا جلال الدین بلخی به عنوان شاعر خلّاق و آگاه، با استفاده از این ظرفیت های زبانی و هنرشاعری خود از آن ها بسیار بهره جسته است.

کلید واژه‌ها:

کژتابی، فراهنجاری، زبان عرفانی، مولانا جلال الدین بلخی، ساختار دستوری و واژگانی، واژگان، ساختار داستان ها، محتوا و معنا.

[۱]- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد میناب، دانشگاه آزاد اسلامی، میناب، ایران.
Dr.maryam.rezaie@gmail.com

پیشگفتار

کژتابی اصطلاحی است که خرمشاهی مؤلف کتاب "کژتابی های ذهن و زبان" برای یک سلسله مقالات نویافته و اغلب طنزآمیز در زبان که متشکل از جملات دو پهلوی کژتاب بوده اند به کار گرفته است. مراد از واژگان و جملات کژتاب به قول خودش "پدیده ای بین ایهام (دومعنادهی) و ابهام (دوگانه خوانی و دیریابی)" می باشد.

خرمشاهی می نویسد: "نخستین مقالهٔ کژتاب در سال های ١٣٦٦-١٣٦٥ یا یکی دو سال عقب تر یا یکی دو سال بعدتر از آن سال ها در نشریهٔ کیهان فرهنگی دورهٔ اول به چاپ رسانده است. سپس توضیح می دهد که این اصطلاح چون پدیدهٔ تازه ای بود، جلب انظار و تنویر افکار کرد و تا بدانجا تعداد آنها زیاد شد که در محافل فرهنگی و ادبی و زبانی رسماً به عنوان پدیده و قالب (ژانر) جدیدی به رسمیت شناخته شد؛ و حتی شرح و بحث از آن در کتاب های درسی دبیرستانی مطرح شده و بعضی از زبان شناسان مقالات انتقادی و توضیحی دربارهٔ آن نوشتند." (خرمشاهی، ١٣٩٤: ٥)

خرمشاهی اصولاً مقولهٔ کژتابی (ambiguity) را آمیخته ای از ابهام و ایهام می داند با این تفاوت که ایهام پدیدهٔ زبانی – ادبی مثبت و آگاهانه و هنری هست. «کژتابی در دوگانه و گاه سه گانه خوانی و تعدّد معانی دور و نزدیک همانند ایهام است، ولی به جای آنکه پدیده ای هنری باشد، بیشتر طنزآمیز و غالباً ناخواسته است. و از نظر سردرگمی کوتاه مدتی که برای خواننده، شنونده ایجاد می کند باید گفت که دچار ابهام است گو اینکه همین ابهام، با اندک تأملی، برطرف می شود و سپس آگاهی یا رهایی یافتن خواننده یا شنونده از معانی دوگانه (و به ندرت سه گانه) در او انبساط خاطری که معمولاً عبارات یا تعابیر طنزآمیز پدید می آورد، به بار می آورد. و حالتی خوش و خوشایند که ناشی از رفع انجام (تیرگی معنایی) و مواجهه با بازی زبانی، یا به تعبیر دیگر حلّ معما یا معماواره هاست به او دست می دهد.» (همان: ١٢٥)

خرمشاهی در این کتاب به تدریج مقالاتی راجع به جملات مبهم و موهومی که حداقل دو معنا از آنها برداشت می شده است- را در هرچه می خوانده یا می شنیده است- جمع آوری کرده و آنها را دسته بندی نموده و به صورت مقاله درآورده است و در نشریّاتی چون کیهان فرهنگی، کیان، جام جم و غیره طی بیست سال به طبع رسانده و آن گاه که به سی مقاله رسیده است به صورت کتاب –

اولین بار- در سال ۱۳۸٤ به رشته تحریر درآورده است. حاصل تحقیقات وی طی بیست سال کتاب" کژتابی ذهن و زبان " است.

خرمشاهی در آغاز کتاب بیان می کند که چهار گفتار یا گفتگوی کوتاه مرا به خصلت خاصی از زبان توجه داد که پیش از آن به غفلت از کنارش می گذشتم. این چهار گفتگو ناگهان بنده را غواصّ دریای معانی نمود. به طور مثال می گوید: یک روز داشتم با یکی از برادرهایم اختلاط می کردم و از هر در سخن می گفتیم تا سخن به دوستی از دوستان من کشید، گفتم: "بله، معمار باسوادی است، اهل ادبیات هم هست، پدرش صدای قزوین را در می آورد." بعد از گفتن این حرف دیدم که برادرم لبخند می زند، پرسیدم: چرا می خندی؟ گفت: مگر پدرش چه کار می کرد که صدای مردم قزوین را درآورده بود؟ گفتم: نه جانم. منظورم این است که پدرش هفته نامهٔ "صدای قزوین" را منتشر می کرد.

این گونه جملات، مرا به صرافت انداخت که اندکی بیشتر در بحر این ابهام ها و نابسامانی ها که گویا اغلب در زبان های طبیعی هم هست، شاید هم طبیعی زبان است، بیشتر غوطه بزنم و ... (خرمشاهی، ۱۳۹٤: ۱۱-۹)

قدمعلی سرامی هم بر این اعتقاد است که «کژتابی علاوه بر اتفّاقی که در جملات دو پهلوی ابهام آمیز رخ می دهد، گاهی ممکن است در ساختار داستانی، واژگانی یا دستوری و... نیز رخ دهد، بطور مثال می گوید: وقتی در داستان «مجاوبات موسی با فرعون» در پایان داستان بر خلاف انتظار مولانا نتیجه نمی گیردکه این ها ضدّ یکدیگرند بلکه بیان می کند که در وجود هر انسانی می تواند موسی و فرعون وجود داشته باشد که سرانجام به وحدت نیز می رسند، پدیده کژتابی رخ داده است. یا زمانی که فردوسی می گوید:

گرازان به درگاه شاه آمدند گشاده دل و شادکام آمدند

در ابتدا به نظر می رسد که گرازان جمع گراز و نهاد جمله است اما با کمی دقّت مشخص می گردد گرازان صفت حالیه است و نهاد جمله پهلوانان است و فردوسی می گوید پهلوانان راست و مستقیم مانند گراز بدون فوت وقت به درگاه شاه آمدند و... یا زمانی که خیام می گوید:

بهرام که گور می گرفتی همه عمر دیدی که چگونه گور بهرام گرفت

در واقع اینجا کژتابی رخ می دهد و "گور دومی" همان معنای گور اولی ندارد چون شاعر با استخدام گور اولی با طنزی زیرکانه به مخاطب کلک می زند و... یا زمانی که حافظ می گوید:

ما در پیاله عکس رخ یار دیده ایم ای بی خبر ز لذت شرب مدام ما

به نظر می آید که «شرب مدام » یعنی «شرب همیشگی» اما اینجا با توجه به اینکه شاعر مـی گویـد ما عکس رخ یار هم داخل شراب می بینیم و می خوریم این مفهوم ندارد بلکه شاعر می گوید نئشـگی ما از شراب نیست از دیدن و خوردن شراب رخ یار هست یعنی ما از دو لذّت برخورداریم یکی دیدن رخ یار و دیگری نوشیدن شراب و... این جا نیز پدیده ی کژتابی رخ داده اسـت. همچنـین زمـانی کـه شاعر شکل و ساختار غزل را تغییر داده و به صورت مثنوی، قطعه و قصیده –اما با مفهوم تغزلی– مـی آورد یا بیش از اندازه بر خلاف عرف معمول بلند یا کوتاه می کند و... در واقع نوعی کژتابی می باشد. و در نهایت سرامی نیز کژتابی را نوعی ایهام می داند که در ساختار، شکل و محتوا و واژگان نمود پیدا می کند.» (به نقل ازگفته های شفاهی دکتر سرامی)

اما سؤال این است که فایدهٔ کژتابی ها اگر اصولاً فایـده ای داشـته باشـد چیسـت؟ خرمشـاهی در صفحهٔ شش کتاب خود به این سؤال پاسخ داده، می گوید: «فایدهٔ کژتابی ها، یکی تفریح زبانی است و خواندن طنز، دوم "زبان آگاهی" و حساسیت زبانی پیدا کردن، و در آثار خود یا گفته ها و نوشته هـای خود از ارتکاب کژتابی پرهیز کردن و حس و حساسیتی یافتن کـه در شـب تاریـک در اتـاق دربسـتهٔ تاریک دنبال گربهٔ سیاهی که در آنجا نیست، گشتن و احیاناً او را پیدا کردن. چه معجزاتـی بـه کژتـابی نسبت می دهم، اگرچه با همه خلاف کردن، ذوالفقار را حیف است غلاف کردن. » (خرمشـاهی،۱۳۹٤: ۷-٦)

بنابراین کژتابی یا ایهام ساختاری در جملاتی موجود است که از آن ها می تـوان مفـاهیم و معـانی متعدّدی برداشت نمود. این گونه جملات دقیقاً مقصود را بیان نمی کنند و موهوم و چندپهلو می باشند و در شرایط مختلف یکی از معنی ها را می توان انتخاب و ادعا نمود.

آنچه باعث می گردد که پدیدهٔ کژتابی در زبان رخ دهد عواملی چون: ابهام در مرجع ضـمیر، عـدم رعایت دقیق قواعد نقطه گذاری، ابهام تعلّق صفت به مضـاف یـا مضـاف الیـه، ابهـام نقـش دسـتوری کلمات و ... می توان برشمرد.

همچنین خرمشاهی می گوید بعضی صنایع در علم بدیع هست که با بحث کژتـابی شـبیه اسـت از جمله صنعت "توجیه" و مثالی که برای آن می زند این است که یکی از ظرفای عرب که طبعی موزون داشت به نزد خیاطی که اَعوَر (یک چشم) بود رفت و گفت که اگـر بـرای مـن جامـه ای بـدوزی کـه معلوم نباشد جبّه است یا قبا، من هم درعوض برای تو شعری می سرایم که معلوم نباشد مدح است یـا هجا، خیاط ماهر از عهدهٔ کار برآمد و تن پوشی دوخت که شاعر پسندید. شاعر هنرمند هـم بـه شـرط خود وفا کرد و از عهدهٔ عهد برون آمد و شعری گفت که ترجمهٔ مصراع اصلی اش چنین است: "کاش هر دو چشمش مثل هم بود." یا " کاش آن چشمش هم مثل این یکی بود." [لیت عینه سواء] همچنین است بیت زیر از رشیدالدین وطواط:

ای خواجه، ضیا شود ز روی تو ظلم　　با طلعت تو سور نماید ماتم

(وطواط)

بعلاوه "پدیدهٔ همجواری، با این پدیدهٔ ابهام کژتاب هم داریم که علمای افرنگ بدان پارادوکس [کما بیش برابر با «شبهه، شطحیه، تناقض نما»] می گویند؛ فی المثل اگر کسی بگوید همهٔ حرف های من دروغ است، آیا این حرفش راست است یا دروغ؟ اگر راست باشد دروغ است، و اگر دروغ باشد، راست است. نوعی کژتابی در زبان رخ داده است. یا اگر گفته شود که "تیمور لنگ هنری جز کشتار مسلمانان نداشت. " هرچند از صفت استثناء منقطع استفاده کرده است اما موهوم این معناست که "کشتار مسلمانان" هم جزو هنرهاست و خواه ناخواه کژتابی زبانی همراه داشته است و ... (خرمشاهی، ۱۳۹٤: ۱٤-۱۲)

باید اذعان کرد که لزوماً همهٔ جملات و گزاره هایی که به نوعی کژتابی (معانی دوپهلو) دارند طنزآمیز نیستند. حال پس از این اشارات به کژتابی در آثار مولانا می پردازیم.

الف. کژتابی ساختاری

یکی از کژتابی ها و در واقع سنّت شکنی های مولانا در دیوان غزلیات شمس "تغییر فرم و شکل غزل" است به گونه ای که قافیه و ردیف چنان درهم تنیده می شوند که غزل به لحاظ ظاهری، شکلی شبیه مثنوی به خود می گیرد این نوع غزل ها – که تعداد آنها قابل توجه هم می باشد – معمولاً دارای وزن دوری هستند و به جای اینکه قافیه به شکل عمودی و در مصراع های زوج قرار گیرند، بیت به چهارپاره تقسیم شده اند و قافیه در سه پارهٔ افقی اول قرار گرفته و در پارهٔ چهارم ردیف آورده می شود و درواقع ردیف یکسان پایان ابیات است که وحدت غزل را حفظ نموده و هماهنگی ساخت غزل را شکل می دهد، وگرنه قافیه ها در هر بیت مستقل هستند و مانند مثنوی تغییر می کنند. از جمله می توان به این غزلیات اشاره کرد:

ای کرده تو مهمانم، در پیش درا جانم　　زان روی که حیرانم، من خانه نمی دانم

ای گشته ز تو واله، هم شهر و هم اهل ده　　کز خانه نشانم ده، من خانه نمی دانم

زان کس که شوی جانش، زان کس مطلب دانش　　پیش ا و مرنجانش، من خانه نمی دانم.

(مولوی، ۱۳۸۱: ٦۳۵)

"چنانکه مشاهده می شود هر بیت دارای قافیه مستقل است و کلماتی چون: مهمان، جان، حیران/ واله، ده، نشانم ده/ جانش، دانش، مرنجانش/ و در ابیات بعدی: شورش، معذورش، دورش/ مشتاق،

آفاق، طاق/ صف، کف، دف/ تبریز، نیامیز، می خیـز در ابیات هم قافیه شـده انـد و من خانه نمی دانم در پارهٔ چهارم ردیف می باشد. " بـه عبارت دیگر می توان گفت که غزل از شکل سنّتی خـود خـارج شده و به صورت نوعی ترجیع بند درآمده است.

گاه علاوه بر ردیف پایانی، ردیف درونی هم در بیت وجود دارد از جمله:

رندان سلامت می کنند جان را غلامـت مـی کننـد

مستی ز جامت می کننـد مسـتان سـلامت مـی کننـد

در عشق گشتم فـاش تـر و ز همگنـان قـلاش تـر

و ز دلبران خوش باش تر مسـتان سـلامت مـی کننـد

(همان۳۲۳)

هرچند شیوهٔ متعارف در قالب های ادبی، این است که ردیف بعد از قافیه در پایان تمـام بیـت هـا تکرار شود اما مولانا هیچگاه خود را در تنگنای ردیف و قافیـه قـرار نمـی دهـد؛ بـه عبـارتی خـود را محدود به رعایت ردیف و قافیه نمی کند. مولانا بهرهٔ بسیاری از ایجاد ردیـف بـرده اسـت و گسـترده ترین و متنوع ترین ردیف ها را ساخته است به طوری که تا امروز هنوز بدیع و بـی سـابقه مـی باشـد هرچند کژتابی ها و فراهنجاری های بسیاری هم در کاربرد آنها می توان مشاهده کرد.

گاهی نیز شاعر غزلی را با ردیف شروع می کند اما بعد ردیف را رها کرده و تنها قافیه می آورد. از جمله:

ای صبا حالی ز خدّ و خال شمس الـدین بیـار　　عنبـر و مشـک خـتن از چـین بـه قسـطنطین بیـار

گـر سـلامی از لـب شـیرین او داری بگـو　　ور پیـامی از دل سـنگین او داری بیـار

سر چه باشد تا فدای پای شـمس الـدین کـنم　　نام شـمس الـدین بگـو تـا جـان کـنم بـر او نثـار

خلعـت خیـر و لبـاس از عشـق او دارد دلـم　　حسن شمس الدین دثار و عشق شمس الـدین شـعار

(همان:۷۵۱)

گاهی برعکس در بیت اول ردیف نیامده ولی بیت های بعدی دارای ردیف می شوند از جمله:

هست ما را هـر زمـانی از نگـار راسـتین　　لقمه ها انـدر دهـان و دیگـری در اسـتین

ایـن حـد خـوبی نباشـد ای خـدایا چیسـت ایـن　　هیچ سروی این ندارد خوش قـدّ و بـالا اسـت ایـن

این چنین خورشید پیدا چونک پنهان می شود او چنین پنهان ز عالم از برای ماست این

(همان: ۸۰۵)

این نکته قابل ذکر است که مولانا بسیاری از غزل های خود را در حالت بی خویشی، مناسب مجالس سماع سروده است و معمولاً از ساخت معمول و متعارف ردیف و قافیه فراتر رفته و هنجار معمول آن را برهم زده است و خود را از اسارت قافیه و ردیف خارج ساخته است. هرچند که این برخورد با ردیف و قافیه از بار موسیقیایی غزل نکاسته است و در بسیاری موارد این تغییرات محسوس نیست.

ب. کژتابی و فراهنجاری اژگانی

واژگان القاگر احساس و عواطف درونی شاعر به مخاطب و مستمعین خود می باشد، و از این منظر شاعر خلّاق سعی می کند که ناب ترین و زیباترین کلمات را برای بیان اندیشه و افکار خود برگزیند. شاعر هنرمند از نیروی جادویی کلمات آگاه هست و می داند که هر کلمه رنگ و بو و طعم خاصّ خود را دارد. شکوفسکی واژگان را ماده و مصالح اصلی کار شاعر دانسته و می گوید: «ادبیات از واژگان ساخته می شود و همان قوانینی بر ادبیات حاکمند که بر زبان نیز سلطه دارند.» (احمدی، ۱۳۷۰، ج۱: ۵۱) سیمین دانشور نیز ضمن تعریف هنر، از یک دیدگاه «شعر و ادبیات را هنر خلق زیبایی به کمک کلمات، موسیقی را هنر خلق زیبایی به وسیله اصوات و نقّاشی را هنر خلق زیبایی به کمک خطوط و رنگ ها می داند.» (دانشور، ۱۳۷۵: ۲۳) ژان پل سارتر نیز برای کلمات ارزش ذاتی قائل بوده و می گوید: «کسی که سخن می گوید، در آن سوی کلمات، نزدیک مصداق کلمه است و شاعر در این سو، کلمات برای متکلّم اهلی و رامند و برای شاعر وحشی و خودسر، کلمات در نظر متکلّم قراردادهایی سودمند و افزارهایی مستعمل اند که کم کم ساییده می شوند و چون دیگر به کارشان نیایند به دورشان می افکند، در نظر شاعر کلمات اشیاء طبیعی اند که چون گیاه و درخت به حکم طبیعت بر روی زمین می رویند و می بالند.» (سارتر، ۱۳۶۳: ۱۸) خلاقیّت و زایایی یکی از ویژگی های زبان مولانا می باشد و این زایایی در جنبه های مختلف زبان هنری وی نمود یافته است؛ یکی از این نمودها در حوزهٔ واژگانی زبان است که اگر چه وی از نظر ابداع واژگان شاعری کم نظیر هست، و نه تنها قالب و شکل غزل ها را تغییر داده، بلکه در موارد زیادی قوانین دستور زبان نیز زیر پا گذاشته و در بند رعایت کردن آنها نمانده است، به گونه ای که در روزگار خود و بعد از آن از دیگران متمایز شده است. به طور مثال وی در زمینه واژگان، کلماتی ساخته که از زبان معیار و هنجار شناخته شده عدول کرده و نوعی کژتابی در زبان خلق نموده است. به عنوان مثال وی از ضمیر و اسم گاهی صفت برتری ساخته است که سابقه نداشته یا افعال جعلی ای آفریده و مورد استفاده قرار داده

است که تا حدود زیادی به شکل طبیعی زبان نزدیک است و اغلب هنگام خواندن متوجه آنها نمی شویم، البته این افعال هنگامی که در جایگاه قافیه قرار می گیرند صد چندان زیباتر و طبیعی تر به نظر می رسند. محمدرضا باطنی نیز یکی از راه های گسترش زبان را استفاده از فعل های تبدیلی[1] و مشتقّات آنها می داند، که شاعر با استفاده از تمام امکانات زبانی، آفرینش ها و خلاقیّت های تازه ای را ممکن می سازد که عامل توسعهٔ حوزه های مختلف واژگانی، صرفی، نحوی و... زبان است، که به غنای زبان یاری می رساند و جلوی مرگ زبان را می گیرد.(باطنی،۱۳۷۱:۵۵)

بنابراین یکی از عوامل گسترش و غنای زبان، دخل و تصرّفی است که شاعر و هنرمند خلّاق آن گاه که می بیند زبان متعارف جواب گوی نیازهای وی نیست، در زمینه های مختلف کاربرد فعل و مشتقّات آن انجام می دهد و از زبان هنجار و نرم معمول فراتر می رود و واژگان تازه و بدیعی می آفریند. و البته گاهی همین دخالت باعث می گردد که ذهن بارور شاعر یا هنرمند افعال یا اسم و صفتی به قیاس سایر کارکردهای زبانی به صورت جدّی یا برخلاف عرف معمول زبان بسازد و وارد مقولهٔ دستوری کند.مثلاً هرگاه شاعر می بیند که در زبان فارسی واژگانی چون جنگیده، رنجیده، فهمیده و... می تواند کاربرد زبانی داشته باشد می گوید پس می شود به قیاس آنها: کلماتی چون: گنجید، ترنجید، قندید، خموشید و... نیز ساخت و به کار گرفت.

به طور مثال به چند نمونه از افعال تبدیلی (جعلی) که در اشعار مولانا آمده است اشاره می کنیم:

با روی تو کفر است به معنی نگریدن　　یا باغ صفا را به یکی تره خریدن

هر عشق که از اتش حسن تو نخیزد　　ان عشق حرام است و صلای فسریدن

در خواب شود غافل از این دولت بیدار　　از پوست چه شیره بودت در فشریدن

جز عشق خداوندی شمس الحق تبریز　　ان موی بصر باشد باید ستریدن

(مولوی، ۱۳۸۱: ۷۸۲)

شیر نظر با سگ اصحاب کهف　　خون مرا باز خوریدن گرفت

(همان:۱۱۵)

خموشید که گفتار فرو خورد شما را　　خریدار چو طوطیست شما شکر و قندید

[1]- فعل تبدیلی» عنوانی است که محمدرضا باطنی برای فعل های جعلی پیشنهاد کرده اند و منظور از آن ساختن فعل و مشتقات آن از اسم یا صفت باشد مثل لنگیدن،تندین،بلعیدن،لافیدن،چفسیدن و ... . (ر. ک: پیرامون زبان و زبان شناسی،باطنی: ۵۵)

گرفتار کمندید کز و هیچ امـان نیسـت مپیچیـد مپیچیـد بـر اسـتیزه مرندیـد

(همان: ۳۵۵)

همچنین به این واژگان نیز می توان اشاره کرد: "باشیدن (مثنوی:۷٦۹)، باشیده، بافیده (غزل: ۵۰۲)، فروزیده، سازیده، بازیده، نازیده (غ:۹٦۲)، سوزیدن، گیجیدن، ریزیـدن، چغریـدن (غ: ۳٦۷)، ریزیـدن، ستیزیدن (غ: ۹۲۷)، جوییـدن (غ: ۳۵۱)، بندیـدن (غ: ۲۲۱)، دوزیـدن (غ: ۷۹٤)، پزیـدن و مزیـدن (غ: ۱۱۵۲)، چخیدن و زخیدن (غ:۱۱۷۲)، طرازیدن، گرازیـدن و آغازیـدن (غ: ۳۵۲)، سریشـیدن (غ: ۵۲۲) و... .

همچنین ساختن صفات فاعلی از فعل با پسوند «ان» مثل روان، شتابان و ... یا با پسوند «نده» چـون شنونده، گوینده و... در زبان فارسی معمول است، اما مولانا به قیاس همین ساخت صفاتی چون، آیـان، رسان، زاران و ... یا خندنده، بندنده و ... ساخته است، که نـوعی کژتـابی و خـارج از نـرم معمـول و شکستن هنجارها می باشد، مانند:

بـاد را انـدر دهـن بـین رهگـذر هـر نفـس ایـان روان در کـر و فـر

(مولوی،۱۳۸۸: ۱۱۲۵)

سر و پا مست شود هرچه تو خواهی بشـود برسد چون نرسـد چـون کـه رسـان تـو شـود

(مولوی ۱۳۸۱: ۷۹۹)

بفرمـا صـبر یـاران را بـه پنـدی حـرص داران بشنو نفس زاران را مباش از دسـت حـرص اکـل را

(همان: ۱۳٤۰)

من خامم و بریـانم خندنـده و گریـانم حیـران کـن و حیـرانم در وصـلم و مهجـورم

(همان: ٦۳۸)

گفت که دیوانه نـه ای، لایـق ایـن خانـه نـه ای رفتم و دیوانه شدم سلسله بندنـده شـدم

(همان:٦۱٦)

همچنین است واژه های اشتقاقی خـارج از نـرم زبـانی دیگـر کـه از اسـم یـا صـفت یـا یکـی از پسوندهای دیگر ساخته شده از تازگی بسیار برخوردار می باشد. از جمله:

صفانسـتان (غـزل ۲۷۷۸)، زعفرانسـتان (غ ۱۹٤۷)، ستمسـتان (غ ۷۸۱) سیبسـتان (غ ۲۱۳٦، ٤۳۲، ترجیحات ۲۲، مثنوی، دفتر ششم: ۸٤)، قهرستان (ترجیحات سوم)، قیرستان (ترجیحات سـی و یکـم) و...

قهر باره (غزل ٤٤۸)، دفتر باره (غ ۱۳۹۷)، رشوت باره (غ ۱۷۰۹)، رقص باره (غ ۲۰۸٦)، نـان بـاره (غ ۹)، عشق باره (غ ۳۱۲٦، غ ۲۳۵۳)، لوت باره (غ ۲۵۲۰)، شاعر باره (غ ۱٦۳٤) و...

عشقناک (غ ۳۰۲۶، مثنوی، دفتر ششم: ٤٠٦١)، شکرناک (غ ٥٦٥)

یارکده (غ ٤١١)، بارکده (غ ٣١١)، دل کده (غ ٢٥٨٤)، آدم کده (ترجیحات اول، مثنوی، دفتر چهارم: ٤٧)، خُمدان (غ ١٢٤٦، مثنوی، دفتر ششم: ٣٤٥١).

گاهی نیز واژگانی از اسم و صفت با پسوند «ک» ساخته است که خارج از نرم هنجار زبان می باشد از جمله:

جنگینک و سنگینک در بیت زیر:

افتاد دل و جانم در فتنه طراری　　سنگینک جنگینک سر بسته چو بیماری

(مولوی،۱۳۸۱: ۱۰۱۸)

در غزل زیر (که نوعی هجو و طنز نیز در آن می باشد) واژگانی چون: (زرینک، کینک، سرکینک، خودبینک، چینک، شینک، نمگینک و...)

ان میر دروغین بین با اسپک و با　　شنگینک و منگینک سربسته به زرینک

زینک گوید اجلش کای خر کو ان همه کر و فر　　وان سبلت و ان بینی وان کبرک و ان کینک

کو شاهد و کو شادی مفرش به کیان دادی　　خشتست تو را بالین خاکست نهالینک

ترک خور و خفتن گو رو دین حقیقی جو　　تا میر ابد باشی بی رسمک و ایینک...

(همان:۵۹۰)

همچنین واژگانی چون گولک، مغولک، نغولک، اصولک، پولک، رسولک، غولک و... در غزل ۹۸٦ (که توأم با نوعی طنز می باشد) وواژگان: خلخالک، بالک، مالک، دالک، هالک، اقبالک، سالک، فالک، شالک، والک، احوالک، قالک، میمک، زرک، صوفک (در غزل ١٣١٦)؛ و واژگان منتظرک (غ ٢٤٨٧)، حریفک (غ ٧٢٦)، تلبیسک (غ ٧٧٨)، چراغک (غ ١٠٩) و... می توان اشاره کرد.

ج. برجستگی های معنایی و کلامی

بی شکّ برجستگی های معنایی و کلامی در کارکرد زبان شعری مولانا یکی از شگفتی های دلپذیر و خوشایند گفته های اوست که اگرچه گاهی سخن او را به ابهام می کشاند و نوعی کژتابی ایجاد می کند اما این مسأله نشان از ذهن فعّال شاعر و هنرمند دارد که نوعی خلاقیّت در کارکرد زبان بوجود آورده، و ذهن مخاطب را به حرکت و تکاپو واداشته است زیرا مخاطب در مواجهه با آن سعی در فهم معنای پنهان در پشت ترکیبات و واژه ها برمی آید و پس ازدست یابی به مفاهیم پوشیده و

کشف معانی تازه در بطن آن ها اعجاب حاصل از آن موجب لذّت مضاعف وی مـی گـردد. بـه طـور مثال هرگاه مولانا می گویند:

ای دمـــت عیســـی، دم از دوری مـــزن　　مـن غـلام انکـه "دوراندیش" نیسـت

(همان:۲۸۵)

واژه ی "دوراندیش" به طور معمول به معنی "عاقبت نگر" است اما این جـا بـا توجـه بـه واژه ی "دوری" معنی کسی که به "دوری و هجران" می اندیشد می دهد و نوعی ایهام و ابهام معنـایی ایجـاد کرده است.

همچنین است کاربرد واژه ی "مسخره" در بیت زیر:

زشت کسـی کـو نشـد مسـخره یـار خـوب　　دست نگر پا نگر دست بـزن پـا بکـوب

مسخره باد گشت هرچـه درختـت و کشـت　　و انچه کشد سر ز باد خار بود خشک و چـوب

(همان:۲۵۰)

واژه ی "مسخره" در این ابیات دارای بار مثبت می باشـد و در مفهـوم "مسـخّر و تحـت سـلطه" برجستگی معنایی یافته است اگرچه سخن دارای نوعی ابهام نیز باشد.

در ابیات زیر نیز کژتابی قابل مشاهده است:

مـن بـاز شـکارم جـان، در بنـد مـدارم جـان　　زین بـیش نمـی باشـم چـون جغـد بـه ویرانـه

(همان:۹۳۳)

در اینجا از واژه «باز» دو برداشت می تـوان کـرد: (در معنـای پرنـده متعـارف ۲. معنـای قاموسـی دوباره)

۱. من باز شکاری هستم

۲- من باز شکار جانان شده ام

(با کمی دقت در می یابیم که منظور شاعر مورد اول است.)

چون مرد خدا بینی مـردی کـن و خـدمت کـن　　چون رنـج و بـلا بینـی در رخ مفکـن چینـک

(همان:۵۹۰)

۱- تو خود مرد خدابین هستی...

۲- هرگاه مرد خدابینی را ببینی...

تـو رسـتم دسـتانی از زال چـه مـی ترسـی یا رب برهان او را از ننگ چنـین زالـک

(همان:۵۹۲)

واژه زالک می تواند:

۱- زال پدر رستم، و در معنای قاموسی خود به کار رفته باشد

۲- کنایه از دنیا و نفس (به ریشخند و تحقیر) که با رفـع ابهـام از آن در مـی یـابیم کـه مـورد دوم منظور است.

تـو زرّ بـس نـادری نیسـت کسـت مشـتری صنعت ان زرگری رو به سـوی کـان خـویش

(همان)

۱- از بس که نادر و یگانه روزگاری کسی لیاقت مشتری تو بودن را ندارد.

۲- به طنز چون ارزشی نداری کسی مشتری تو نیست و...

کـه مـدد از خـاک مـی گیـرد تنـت از غـذای خـاک پیچـد گردنـت

(همان)

پیچد: ۱ـ سرپیچی و نافرمانی کردن

۲ـ در معنای قاموسی خود، به هرسو چرخیدن و به حرکت در آمدن

در فـرو بسـت ان زن و خـر را کشـید شـادمانه لاجـرم کیفـر چشـید

(همان:۷۸۹)

۱ـ زن خر را می کشید

۲ـ دیگری خر و زن را می کشید

۳ـ در شادمانه کیفر کشیدن هم نوعی ایهام و کژتابی وجود دارد.

چون خـری را یوسـف مصـری نمـود یوسـفی را چـون نمایـد ان جهـود

(همان:۷۸۸)

۱ـ یوسف خری را نشان داد

۲ـ خری (آدم ابلهی) خود را چون یوسف نشان داد

چو شیر پنجه نهد بر شکسـته اهـوی خـویش که ای عزیز شـکارم چـه خـوش بـود بـه خـدا

(مولوی،۱۳۸۱: ۲۲۰)

۱- شکاری که من کرده ام چه خوش است.
۲- من خود چه شکار خوشی هستم.

زیـــن چنـــین دوغ زشـــت گندیـــده پـــــوز دل را حـــــذار بایســـــتی

(همان:۱۲۲۸)

آوردن واژه زشت برای دوغ نوعی کژتابی و طنز در سخن می باشد، دوغ گندیده در معنـی تـاریخ گذشته طبیعی است اما دوغ زشت و نازیبا!؟ پس بکار بردن این واژه به معنای خـراب و فاسـد نـوعی ابهام در کلام ایجاد کرده است.

مائـــــده ای خواســـــتی از اســـــمان خیـز ز خـود دسـت بشـوی مـی رسـد

(همان:٤٨٠)

دست شستن: ۱ـ در معنی قاموسی با توجه به کلمه مائده
۲ـ در معنی کنایی از خود گذشتن

در غـــــم یـــــار یـــــار بایســـــتی یـــــا غمـــــم را کنـــــار بایســـــتی

(همان: ۳۱۵۵)

کنار با توجه به واژه غم در معنی عشق: ۱ـ آغوش ۲ـ کنار گذاشتن و ترک کردن

باز تـوام، بـاز تـوام، چـون شـنوم طبـل تـو را ای شه و شاهنشـه مـن، بـاز شـود بـال و پـرم

(مولوی، ۱۳۸۱: ٦١٧)

۱- باز توام به معنی قاموسی خود از آن تو هستم.
من چون بازی هستم که با شنیدن صدای طبل تو بال و پر زنان به سوی تو می آیم.

به گداز ماه منگر بـه گسسـتگی زهـره تو طلاوت غمش بـین کـه یکـیش هـزار بـادا

(همان)

در این بیت هم مشخص نیست که به گسستگی تار زهره ی چنگ نواز بنگرد یا نه، بعـلاوه ایهـام در یکیش هزار باد هم هست، که معلوم نیست که هر یکی غمش هزار تا باشد یا برعکس هزار غـم او را بر یک غم باشد.

از کاسه های نعمـت تـا کاسـه ملـوّث پیش مگـس چـه فرقسـت؟ ان ننـگ میزبـان را

(همان:۲۰۷)

هرچند که در ابتدای امر به نظر می رسد "آن ننگ میزبان" متمم هست اما با دقت در می یابیم که "آن ننگ میزبان" در واقع توضیحی است برای مگس و...

ان کسی را که چنین شاهی کشد سوی بخت و بهترین جاهی کشد

(مولوی، ۱۳۸۸: ۱۵)

۱ـ شاه او را کُشد.
۲ـ او شاه را کُشد.
(البته این بیت در داستان کنیزک و پادشاه می باشد و منظور اولی است.)

ان سبوی اب دانش های ماست و ان خلیفه دجله علم خداست

(همان:۱۲۸)

که در نظر اول به نظر می رسد خلیفه دجله علم خداوند است. اما با کمی تأمل می فهمیم که می خواهد بگوید که دجله – نماد بیکرانگی- مظهر علم خداوند می باشد.

همچو شیری صید خود را خویش کن ترک عشوه ی اجنبی و خویش کن

(همان، دفتر دوم:۱۹۱)

۱- همانند شیری که خود صید خود را می کند، تو هم این چنین عمل کن.
۲- قوم و خویش را صید خود قرار ده.
۳ـ خود را صید و شکار کن.

جان ما فارغ بد ازاندیشه ها درغم افکند ما را و عنا

(مولوی، ۱۳۸۸: ٤٦٩)

به نظر می آید که غم هم جزوی از ما و مفعول است در حالی که با کمی دقت معلوم می شود که معطوف به متمم جمله می باشد.

گفت نا اهلان نکردنت بساز پر فزود از حد و ناخن شد دراز

(همان:١٩٤)

بساز: ۱ـ سامان دادن، سر و صورت دادن و مرتب کردن
۲ـ کوک کردن و نوازش کردن

سرکه فشانی چـه کنـی کـاتش مـا را بکشـی　　کاتشم از سرکه ات افزون شـود افـزون شـررم

(مولوی، ۱۳۸۱: ٦۱۷)

سرکه فشاندن: سرکه فشاندن در معنای ترش رو بودن و با توجه به واژه ی کشتن(خاموش کـردن)در معنای قاموسی آن هم برداشت می شود.

د. کژتابی و هنجارگریزی در ساختارمحتوایی

نوع دیگری از ابهام و کژتابی که از نظر ساختاری در آثار مولانا می توان دیـد ایـن اسـت کـه وی برخلاف عرف و هنجار موجود بین شاعران و نویسندگان سروده ها و نوشته های خود را با بسم الله و یا با مدح و منقبت الهی و پیامبران و جانشینان آنها و دعا به جان بزرگان روزگار آغـاز نمـی کنـد ایـن موضوع در فیه مافیه و همچنین مثنوی مولانا پر واضح می باشد.

نمونه ای دیگر از سخنان فراهنجار رمزگرا و کژتاب که در زبان عرفانی بطور اعمّ و در زبان مولانا به طور اخصّ می توان بدان اشاره کرد موضوع شطحیّات صوفیانه می باشد. «شطحیّات، گفتارهای نیمه رمزی صوفیانه است که در حالت سُکر و بی خودی و غلبات شور و وجد و مستی و جذبـه بـر زبـان بعضی از این طایفه می رفته است و چون در حکم افشای راز بوده و برتـر از قـوه و مرتبـه ی درک و فهم ظاهربینان و عوام، از نظر فقها و متشرعه، کفر و زندقه به حساب آمده و موجب شکنجه و زجـر و احیاناً قتل شطح گویان می شده است.» (ستاری، ۱۳۷۲: ۵۵– ۱۵٤)

بیان حقایق جهان غیبی در پرده ای از ابهـام و ایهـام نـه تنهـا بهانـه جـویی را از دسـت فقیهـان و متشرّعان می گرفت و حفظ جان اهل تصوف را فراهم می آورد و مانع از آزار و اذیـت آنهـا مـی شـد بلکه بسیاری از عارفان و اهل تصوف نمی خواسته اند آن حقایق و اسرار ناگفتنی را به دست هر خـام نامحرم نالایقی بیفتد، به همین دلیل همواره آموزه های صوفیانه بیـانگر ایـن اسـت کـه مـی گوینـد: از افشای اسرار حق باید اجتناب کرد و آنجایی که بیان این اسرار ضروری می نماید باید به زبـان رمـز و راز و زبان تأویل پذیر روی آورد، ماننـد کـاری کـه مولانـا بخصـوص در مثنـوی انجـام داده اسـت و تندترین مسائل را در حدیث دیگران بیان نموده است.

عارفـان کـه جـام حـق نوشـیده انـد　　رازهـــا دانســـته و پوشـــیده انـــد

هرکـــه را اســـرار کـــار اموختنـــد　　مُهـــر کردنـــد و دهـــانش دوختنـــد

(مولوی،۱۳۸۸: ۸۲۸)

انتخاب زبان تمثیل و نمادین نیز بـه عنوان یکی دیگر از زبان فراهنجار رمزگرا و کژتـاب در زبـان عرفانی می توان نام برد. مولانا با توانایی کم نظیرش در بیان سخنان شورانگیز و الگو قـرار دادن شـیوه ی نمادین و تمثیلی قرآن، از تمثیل به جای شیوه ی معمول سـخن گفـتن در اشـعار و سـروده هـایش استفاده می کند. ذهن وقّاد و خلّاق مولانا قادر است از جزئـی تـرین تـا کلـی تـرین و گسـترده تـرین موضوعات را در منظومه و مدار اندیشه ی عرفانی خویش به صـورت تمثیـل بیـاورد. «زبـان او زبـانی نمادساز است، نمادهای عرفانی که پیش از او در زبان شاعران و عارفان دیگر آمده و نیز نمادهـایی کـه خودش بیان می کند، همه را بسط و توسعه می دهد، زیرا او در جهان مکاشفه ها و در زیـر انبـوه بـار ناگفته ها قرار دارد و هر دم، چون سیلی بند گسسته یا آتش فشانی سرریز کنـان، تجربـه هـایش را بـا هرچه در دسترس دارد بیان می کند.» (اعوانی، ۱۳۸٦: ۱۹۳)

زبان نمادین مولانا در سراسر غزلیات شـمس و مثنـوی کـاملاً بـارز و آشـکار اسـت، او بـا زبـانی شاعرانه و در قالب حکایات و قصه ها مکاشفه های مداوم درونی خویش را بیان کرده اسـت، زبـان او از همان ابتدا نمادین بوده و هر چیزی او را به یاد معشوق ازلی انداخته و حکایت او را بیان می کنـد و خواهان او می باشد:

بشنو از نـی چـون حکایـت مـی کنـد وز جـدایی هـا شـکایت مـی کنـد...

(مولوی،۱۳۸۸: ۵)

بنابراین استفاده عارف از زبان تمثیلی و نمادین در شرایط دشوار اجتماعی به خاطر حفظ اسـرار از دست نامحرمان بی صلاحیت و عدم سوءتفاهم قشریّون بوده است.

زبان طنز نیز نوعی دیگر از بیان کژتابی در زبان به شمار مـی رود. طنـز معمـولاً در جامعـه ای کـه اوضاع سیاسی – اجتماعی و فرهنگی آشفته ای داشته و آزادی عقیده و بیان وجود نداشته باشـد نمـود پیدا می کند، هرگاه شاعر یا نویسنده بطور مستقیم نتواند حرف های خود را بزنـد سـعی مـی کنـد بـا زبانی لطیف و در عین حال با برّنده ترین کلمات در پوششی از ابهام با سلاحِ کاریِ طنز بـا بـه چـالش گرفتن ناهنجاری های اجتماع به قصد تغییر وضع موجود به نـابودی عوامـل تبـاهی کننـده و ویرانگـر جامعه بپردازد و لرزه در باورها و عقاید و عادات تکراری توده ها وارد کنند. طنـز اگرچـه دیگـران را می خنداند اما هدفش نیشخند و گریاندن می باشد، به همین دلیل طنز تهدید می کند و مهر و کـین دو روی سکه آن هستند.

اما، طنزهای عارفانه مولانا «برخلاف طنزهای اجتماعی و سیاسی است؛ بدین صورت که خواننده و مخاطب در برخورد با آنها متوجه نیروهای تباه گر جامعـه مـی شـوند و آنهـا را بـه رأی العـین و در سیمای دیگران می بینند، وی، مخاطب و خواننده خود را در لابه لای ابیات حکایات و قصـه هـا، مـی کشاند تا نیروی مرموز بالقوه ای را در درون خود ببینند که اینک در عرصهٔ زندگانی دنیایی بـه فعلیّـت

درآمده، به طغیان و تباهی پرداخته است. خطاب مولانا در طنزهای خود این است که "ای انسان، دیو نفس در تو دارد همه چیز را به آتش تباهی می سوزاند و خاکستر می کند و این منظور هم در قالب واژگان و اصطلاحاتی بیان شده است که از چاشنی لطیف و رقیق و خنده ناک خالی نیست.» (چوبندیان، ۱۳۸۷: ۷۰) همچنین وی می گوید "از جنبهٔ دیگر باید گفت که طنزهای مولانا لایه های معنایی متعددی دارد که با تعمّق در لایه های زیرین آن معنای اصلی با جنبه های تلخ و گاه دردآور آشکار می شود." (همان: ۷۱) طنزهای مولانا را می توان هنری ترین شکل طنز به شمار آورد. به طور مثال مولانا در قصهٔ "کبودی زدن قزوینی بر شانه گاه، صورت شیر و پشیمان شدن وی به سبب زخم سوزن" در دفتر اول مثنوی درواقع لاف و گزاف کسانی را که دعوی شجاعت و دلیری دارند به طنز و استهزاء می گیرد و بیان می کند که پهلوانی که باید سمبل شجاعت و بی باکی باشد با نیش سوزنی از پا درمی آید. و... به هر حال طنز مولانا نیز چون دیگر طنزنویسان از سر لغو و لهو نیست بلکه سازنده و بیدار کننده می باشد، که گاهی در واژگان و گاهی در میان حکایات آمده است.

زبان پارادوکس نیز می توان نوعی دیگر از کژتابی به شمار آورد؛ چرا که در عبارات پارادوکسی مفاهیم ناسازگاری که در حالت عادی با هم متضاد، ناهمخوان و قابل جمع نیستند به گونه ای هنرمندانه با هم پیوند خورده و از هم آمیزی آنها تصویری زیبا و بدیع خلق می گردد. چون شاعر با بهره گیری از پارادوکس «زبان عادی و فرسوده را به کلامی شگفت انگیز و غریب تبدیل می کند و زبان برجستگی می یابد، در این صورت نه تنها لفظ برجسته و توجّه انگیز می شود بلکه معنا نیز اعتلا می یابد. همچنین ایجاز حاصل از آن موجب کثرت معنا می گردد و زبان دو بعدی می شود که بی تردید دو بعدی بودن و دو منظره ارائه دادن شگفت انگیز بوده، موجب زیبایی می شود و به سبب ابهامی که ایجاد می شود ذهن برای کشف این ابهام به تکاپو و جستجو می افتد و با تلاش به راز و رمز سخن متناقض پی می برد و التذاذ ادبی بیشتری می یابد.» (وحیدیان، ۱۳۷۹: ۹۷– ۹۸) کلام مولانا نیز از بیان پارادوکسی نه تنها خالی نیست بلکه هر ذوق سلیمی که با گفته های او روبرو می شود به درستی در می یابد که پیام و مفهوم مورد نظر شاعر به هیچ شکل دیگری قابل بیان نبوده است، چون از نظر مولانا هرچند، در ظاهر جهان هستی عرصه ی تضاد ها و تناقض هاست اما در باطن و در پرتوی نگرش عاشقانه ی او تناقض و تضادی راه ندارد و هرچه هست به وحدّت و یگانگی می رسد، به عبارتی در پرتو نگرش عاشقانه ی او وحدت و یگانگی حاصل بی رنگی و دوگانگی ها و تناقضات حاصل رنگ ها می باشد:

چون به بی رنگی رسی کان داشتی　　موسی و فرعون دارند آشتی

چون که بی رنگی اسیر رنگ شد　　موسیی با موسیی در جنگ شد

(مولوی،۱۳۸۸: ۱۱۱)

هرچند پارادوکس یکی از فنون بلاغی در علم بدیع می باشد، اما در ادبیات صوفیانه فراتر از آن قرار می گیرد، خصوصاً با واکاوی در سروده های عارفانی چون مولانا، به می توان ارزش آن بیشتر پی برد. مثلاً در بیت زیر، شمس تبریزی از منظر مولانا، خارج از شش جهت است و در عین حال نور وجودی او، از شش جهت ساطع است:

با شمس تبریزی اگر هم خو و هم استاره ام چون شمس اندر شش جهت باید که انواری کنم

(مولوی، ۱۳۸۱: ٦۱۰)

و این جز با بهره گیری از سخن متناقض نما امکان ندارد و... همچنین است جمع ترکیباتی چون ساکن روان (جنبان) مکان بی مکانی، سوی بی سویی و... .

به هر حال عارفانی چون مولانا از کلام متناقض نما بهره های بسیاری برده اند و تصویرهای عمیقی ساخته اند. اینگونه ترکیبات برخلاف ظاهر متضاد و متفاوتشان پس از رفع ابهام و کژتاب موجود در عبارات آن ایجاد نوعی شگفتی می کنند که با تأمل بیشتر از ورای تناقض، حقیقت و یکرنگی را آشکار می نمایند.

از دیگر کژتابی های زبانی مولانا کژتابی هایی است که که در داستان ها و قصه ها معمولاً به طور ناخودآگاه رخ می دهد هرچند یکی از ویژگی های اساسی مثنوی معنوی آوردن داستان در داستانی دیگر وگریز ازحکایت به حکایتی دیگر است اما گاهی داستان ها به گونه ای که مخاطب انتظار دارد به پایان نمی رسد، گاهی نیز مولانا بطور عجیبی از آخر داستان می گریزد و قصه ناتمام می ماند و بر نقطه فرجام آن تأکید می گردد یا در ابهام رها می شود که به نمونه هایی از آن در زیر اشاره می کنیم.

داستان کنیزک و پادشاه

در نخستین داستان مثنوی (قصه شاه و کنیزک) آنجایی که طبیب الهی حاضر به خدعه در حق «زرگر» گردیده است و مولانا هم عمل وی را توجیه می کند و ظاهراً حق به طبیب می دهد، یک نوع کژتابی رخ می دهد چون از یک طرف راوی از مرگ زرگر خوشحال است اما هنگامی که زرگر کشته می گردد راوی برای وی ناراحت می شود و دل می سوزاند گویی واقعاً زرگر بی گناهی را –به عنوان یک شخص نه یک شخصیت داستانی– کشته است و چنان از مرگ وی متأثر می شود و افسوس می خورد که به قاتلان می گوید خون زرگر پایمال خواهد شد:

انکه کشتستم پی مادون من می نداند که نخسبد خون من؟

بر من است امروز و فردا بر وی است خون چون من کس چنین ضایع کی است

(مولوی، ۱۳۸۸، دفتر اول: ۱٤–۲۱۳)

نکته قابل تأمل و درنگ اینجا این است که چرا مولانا پس از مرگ زرگر این همه دل برای وی می سوزاند و دوستش دارد و در رثای وی سخنان سوزناکی می گوید.

با توجه به اینکه همه در تفسیر و توجیه: کنیزک را نماد نفس حیوانی یا جسم و زرگر را نماد دنیا و تعلّقات دنیوی تصوّر کرده اند که کم کم با تعالی یافتن و پاک شدن روح از آلایش ها از چشم کنیزک می افتد، و دیگر وی توجهی به آن نمی کند و... اما این نکته قابل بحث و درنگ است که چرا مولانا پس از مرگ زرگر این همه برای وی دل می سوزاند و... چگونه می توان توجیه کرد که زرگر نماد دنیا و تعلقات دنیوی باشد؟ اگر این توجیه قابل پذیرش است پس:

۱- چرا پادشاه روح عاشق کنیزک جسم می شود ـ در حالی که جسم مرکب روح است ـ که حتی زرگر هم می کشد و...

۲- بعد از آن هم جریان کشته شدن زرگر را با جریان کشته شدن آن پسر در داستان موسی و خضر مقایسه می کند و... (نوع ابهام تا پایان در داستان از بین نمی رود.) وانگهی ماجرا با قتل زرگر تمام می شود و بعد از آن توضیحی در باره شاه و کنیزک نمی آید.

داستان طوطی و بازرگان:

چون شنید ان مرغ کان طوطی چه کرد　　پس بلرزید اوفتاد و گشت سرد

(همان: ۱۷۰۳)

بازرگان چون حال طوطی را دید که این چنین مرد، اظهار تأسف و ناراحتی کرد و در قفس را باز نمود و طوطی را از قفس بیرون انداخت، اما برخلاف انتظار بازرگان طوطی مرده می پرد (اینجا نوعی کژتابی رخ می دهد) بازرگان حیرت زده در کار مرغ اسرار کارش را می پرسد، وی به بازرگان می گوید که طوطیان هند با عمل و فعل خود مرا راهنمایی کردند و پند دادند که تا وقتی اسیر و دربند تعلقات هستی (آب و رنگی داری و سخن می گویی و آواز می خوانی و...) اسیر هستی و در بند، پس من خود را به مردن زدم (تولد ثانویه) و رهایی یافتم.

گفت طوطی کاو به فعلم پند داد　　مرده شو چون من که تا یابی خلاص

(همان: ۱۸٤٤)

نکته مهم و غیر منتظره ی دیگر در اینجا این است که: علیرغم وابستگی و عشقی که بازرگان به طوطی داشت از اینکه طوطی پندی چند به او می دهد و خداحافظی می کند تا برود، بازرگان تلاشی برای ماندن وی نمی کند و به راحتی می پذیرد و می گوید:

یک دو پندش داد طوطی بی نفاق　　بعد از آن گفتش سلام و الفراق

خواجــه گفــتش فــی امــان الله بــرو مــر مــرا اکنــون نمــودی راه نــو...

(همان: ۵۸-۱۸۵۷)

داستان پیر چنگی

اما نکته ی قابل توجه و بحث برانگیز دراین حکایت این می باشد که بر خـلاف انتظـار خواننـده، پیر چنگی داستان در زمانی چنگ را بـر زمـین مـی زنـد و مـی شـکند کـه ابریشـم بهـای آن موجـب رستگاری و قرب او به حق شده و اسباب شادی و سرور او را فراهم نموده است. (کژتابی در داسـتان) چرا که فرد مورد نظر اکنون که پاداش خود از خداوند گرفته باید بیشتر در این راه نیرو بگذارد و از آن در جهت حق استفاده کند. هر چند دکتر زرین کـوب در سـرّ نـی جلـد اول صـفحه ۳۳۱ و جلـد دوم صفحه ٦٣٩ شکستن چنگ را توجیه می کند و می گوید: « چنگ را می شکند از بـاب آنکـه اشـتغال بدان مانع و حجاب وی گشته و او را از توجه به حق غافل داشته است. این همان چیزی است که البته خود مولانا هم از بیت ۲۲۰۰ به بعد در شعرهای خود آورده است.» (زرین کوب،١٣٩٤)

این داستان به نوعی از نظر کارکرد و نتیجه گیری، شبیه داستان حضرت موسی و شبان اسـت کـه در آن خداوند طرف شبانی که ظاهراً ارزشی ندارد می گیرد تا پیامبر مرسلی چون حضرت موسـی(ع). بعلاوه شاید مولانا تعریضی هم به مریدانی می زند که فقط ظاهر شمس تبریزی را دیدند و بـه ظـواهر اعمال او نگریستند و او را مورد آزار و اذیت قرار دادند. همچنین مولانا در این داستان به طور ضـمنی با طرفداری از چنگی، از موسیقی هم دفاع کرده و موسیقی و آواز را در حکم عبادات دانسته است.

داستان رفتن گرگ و روباه در خدمت شیر به شکار

در این داستان هرچند هدف مولانا به نقد کشیدن عدالت حاکمان قدرتمند مـدعی عـدالت ورزی می باشد اما وقتی که روباه همهٔ شکارها را به پیشگاه شیر پیشکش می کنـد شـیر عمـل وی را عـدالت معرفی می کند! و همین جا ـ یعنی به رخ کشیدن عدالت شیر! که با طنـزی ملـیح تـوأم شـده اسـت ـ نوعی کژتابی در سخن روی می دهد البته روباه نیز از آن نظر که جان سـالم بـدر بـرده و شـیر بعـد از گرگ از وی خواسته است تا شکارها را تقسیم کند شکرگذاری می کند و... .

داستان اعرابی و زن

داستان به این صورت اتفاق می افتد که مرد عرب فقیر بادیه نشینی پس ازجدال زیاد بـا همسـرش که مرتب او را به خاطر فقر ملامت و سرزنش می کرد که برای امرار معاش کـاری انجـام دهـد نهایتـاً تصمیم می گیرد که کوزه ای از آب باران ـ که با ارزش ترین چیز در بادیه است – برای خلیفه تحفـه

ببرد تا در قبال آن پاداشی دریافت کند. بالاخره مرد با کوزه آب به درگاه خلیفه می رسد، هدیه خود را به کارگزاران خلیفه می دهد:

گفت این هدیه بدان سلطان برید　　سایل شه را ز حاجت وا خرید

(مولوی، ۱۳۸۸، دفتر اول: ۳۶-۲۸۳۲)

خلیفه آن را می پذیرد و دستور می دهد که هدیه ای گرانبها به اعرابی دهند و سپس وی را از راه دجله برگردانند و... برگرداندن مرد اعرابی از راه دجله نوعی کژتابی در آن است، چون برخلاف انتظار، اعرابی متوجه حقارت هدیه ی خود می گردد، آیا بهتر نبود که وی از راه بادیه برگردانده می شد تا هم شیرینی هدیه در ذهن اعرابی می ماند و احساس غرور می کرد و هم بخشش خلیفه در نظر او بزرگ جلوه می کرد.

داستان موسی و شبان

تو کجایی تا شوم من چاکرت　　چارقت دوزم کنم شانه سرت

جامه ات شویم شپش هایت کشم　　شیر پیشت آورم ای محتشم...

(مولوی، ۱۳۸۸، دفتر دوم: ۱۷۲۶)

حضرت موسی (ع) خشمگین می شود و به او عتاب می کند که این چه نوع دعا کردن است. شبان آزرده خاطر از آنجا می رود، اما خداوند برخلاف انتظار به موسی عتاب می کند که چرا بنده ی مرا آزردی، وظیفه ی تو وصل کردن است نه فصل کردن و... سپس می فرماید: ما به هرکس اصطلاحاتی داده ایم تا با زبان خود با ما سخن گوید، به عبارتی ما به قیل و قال کسی توجهی نداریم بلکه حال و درون هرکسی را می نگریم:

هرکسی را سیرتی بنهاده ایم　　هرکسی را اصطلاحی داده ایم...

ما زبان را ننگریم و قال را　　ما درون را بنگریم و حال را

ناظر قلبیم اگر خاشع بود　　گرچه گفتِ لفظ ناخاضع رود...

(همان: ۶۵ - ۱۷۵۸)

مسأله قابل توجه در این عتابی که خداوند برخلاف عرف متعارف بر موسی می گیرد، در واقع نوعی کژتابی در سخن می باشد شاید بیان این نکته هم باشد(با توجه به سختگیری موسی) که می

خواهد تعصب و سخت گیری و یکجانبه نگری در مذاهب را رد کند و از آزادی در اندیشه و بیان و دین دفاع نماید.

داستان اهل سبا و پیامبران

داستان قوم سبا، داستان شگفت انگیز و عجیبی است که در آن فقط به منازعات کلامی مردم و پیامبران اشاره شده است بی هیچ نتیجه گیری مشخص، و معلوم نمی شود که سرانجام پیامبرانی که مردم را نصیحت می کنند اما اندرزشان پذیرفته و مورد قبول واقع نمی گردد؛ چه می شود بعلاوه هدف مولانا هم در این داستان به خوبی مشخص نیست، و در هاله ای از ابهام قرار دارد.

حکایت قلعه ی ذات الصور (دژ هوش ربا)

نکته قابل توجه در این داستان این است که، کسی که باعث می شود شاهزادگان به قلعه ی ذات الصوّر بروند در واقع خود پدر شاهزادگان است چون پسران خبری از این قلعه نداشتند؛ بعلاوه اینکه اینجا تنها سخن از تصویری از دختر در قلعه است نه خود او و معلوم نیست آیا چنین دختری وجود دارد یا نه، هرچند شیخ بصیر از راه الهام وجود او را تأیید می کند اما هیچکدام از شاهزاده ها او را نمی شناسند. همچنین قهرمان اصلی داستان که پسر کوچکتر می باشد سرگذشت او ذکر نمی شود فقط در این حد از او سخن به میان می آید که از همه کاهل تر بود و بر جنازه ی دو برادر حاضر نمی شود...

وان سوم کاهلترین هر سه بود　　صورت و معنی به کلی او ربود

(همان: ٤٩٠٢)

همین که مولانا این قصه را تمام نمی کند و سرگذشت برادر کوچکتر نمی آورد نشان دهنده ی این است که حکایت او داستان جستجو و تلاش است، کوشش و جستجویی که هیچگاه پایانی ندارد و این داستان دوری است همانگونه که آغاز مثنوی هم چون دیگران با بسم الله و مدح و منقبت و... آغاز نمی شود. در واقع مولانا اینجا هم می خواهد بگوید مثنوی آغاز و انجامی ندارد و از هر کجا که بخوانید آغاز آن است. وانگهی در اینجا مولانا در مقام تمثیل و اینکه چرا سرگذشت پسر سوم بیان نمی کند می گوید:

این مباحث تا بدین‌جا گفتنیست　　هرچه اید زین سپس بنهفتنیست

(همان: ٥٧-٤٦٤٦)

نتیجه ای که از این مباحث می توان گرفت این است که ظاهراً مولانا از همان اول هم قصد نداشته است که داستان برادر سوم را تمام کند (هر چند که به نوعی می توان گفت که داستان تمام است.) چرا که داستان آن کسی که غرق و محو در معشوق می گردد گفتنی نیست بعلاوه این که مولانا می خواهد بگوید که "ماجرای من و معشوق مرا پایانی نیست" و " آن را که خبر شد خبری باز نیامد." و همین نوعی کژتابی در سخن مولاناست که به طور مشخص داستان پایان نمی یابد و آن را در پرده ابهام رها می کند و اگر او می خواست می توانست در چند بیت داستان را تمام کند.و... .

نتیجه گیری

بی تردید یکی از اساسی ترین و اصلی ترین وظایف زبان برقراری ارتباط و انتقال پیام میان اعضای جامعه می باشد. مهم تر آنکه زبان علاوه بر این نقش، می تواند توانمندی ها و کارکردهای دیگری نیز داشته باشد؛ از جمله نقش هنری و زیبا آفرینی، و این کارکرد زمانی به منصّه ی ظهور می رسد که ذهن هنرمند به نوعی زایش فکری رسیده و احساسات درونی وی تراوش کند. در چنین حالی هنرمند می کوشد تا زبانی کاملا فردی و شخصی برای خود برگزیند و آن را ناآشنا سازد و چه بسا که گاه واژه ها و عباراتی آشنا را چنان بکار گیرد و کارکردی تازه بدان بخشد که گویی برای اوّلین بار خلق شده و مخاطب می بیند و می شنود، چنان که شاعری خلّاق و آگاه چون مولانا از این ظرفیت زبانی برای بیان کشفیّات عرفانی و درونیات خود بهرهٔ فراوان برده و دست به چنین کاری در زمینه های مختلف دستوری و ساختاری، واژگانی، معنایی و محتوایی و... در آثار خود زده است و کژتاب بودن بسیاری از واژگان و عبارات خلّاقانه ی وی یکی از این نمونه ها می باشد چون کژتابی و تعدد معنایی جمله در وضعیت خودآگاه یا ناخودآگاهی ـ در اشعار مولانا (بخصوص در غزلیات شمس) با نوعی ناخودآگاهی روبرو هستیم ـ این امکان را به شاعر می دهد که در شرایط مختلف یکی از معانی را انتخاب و ادعا نماید، به عبارتی کژتابی نوعی ابهام و نارسایی و اختلال جمله در معنارسانی و یک پدیده زبانی است که آمیزه ای از ابهام و ایهام دارد، بنابراین کژتابی در واژگان و جملاتی رخ می دهد که بتوان از آن ها مفاهیم و معانی متعددی برداشت نمود و از این منظر می توان در زبان عرفانی شطحیات، پارادوکس طنز، تمثیل و دیگر فراهنجاری های زبانی و واژگانی، دستوری و ساختاری و... جزو کژتابی به شمار آورد.

منابع و مآخذ

۱- احمدی، بابک،۱۳۷۰،ساختار و تأویل متن، چ اول، تهران، نشر مرکز.

۲-اعوانی، غلامرضا، ۱۳۸٦، زبان و اندیشه مولوی با نگاهی تطبیقی به عطار، چ اول، تهران، مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.

باطنی، محمدرضا، ۱۳۷۱، پیرامون و زبان شناسی، چ اول، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر.

چوبندیان، محمد زمان، ۱۳۸۷، زنگ و صیقل و آینه، چ اول، تهران: انتشارات ترفند.

خرمشاهی، بهاالدین، ۱۳۹٤، کژتابیهای ذهن و زبان(طنزی تازه)، چ سوم، تهران، انتشارات ناهید.

دانشور، سیمین، ۱۳۷۵، شناخت و تحسین هنر، چ اول، تهران، انتشارات سیامک.

۷-زرین کوب، عبد الحسین،۱۳۹٤، سرنی، دو جلد، چ چهاردهم، تهران: انتشارات علمی.

۸-سارتر، ژان پل، ۱۳٦۳، ادبیات چیست؟، ترجمه: نجفی و مصطفی رحیمی، چ سوم، تهران: انتشارات زمان.

۹- ستاری، جلال، ۱۳۷۲، مدخلی بر رمز شناسی عرفانی، چ اول، تهران: نشر مرکز.

۱۰- مولوی، ۱۳۸۹، فیه ما فیه، به تصحیح و توضیح: توفیق ه . سبحانی، چ دوم، تهران: کتاب پارسه.

۱۱-------- ، ۱۳۸۱، کلیات دیوان شمس تبریزی، چ دوم، تهران: صدای معاصر.

۱۲-------- ، ۱۳۸۸، مثنوی معنوی، مصحح: رینولد نیکلسون، چ نهم، تهران: انتشارات ققنوس.

۱۳------ ، مجالس سبعه،۱۳۹۰، به کوشش: توفیق ه. سبحانی، تهران: انتشارات کیهان.

۱٤------، ۱۳۷۹، مکتوبات و مجالس سبعه مولانا، با مقدمه: جواد سلماسی زاده.

۱۵- وحیدیان کامیار، تقی، ۱۳۷۹، بدیع از دیدگاه زیبا شناسی، چ اول، تهران: انتشارات دوستان.

Received: 2018-10-14
Accepted: 2019-03-05

Rhymes in the mystical language of Maulana Jalaluddin Balkhi

Maryam Rezaei*
Assistant Professor, Persian Language and Literature Department, Islamic Azad University, Minab Branch, Minab, Iran

Abstract
A rhetoric is a term used by Dr. Khorramshahi, the author of the book "Mind and Language Tongues", for a series of often-written and often humorous articles in a language that consists of two-tone binoculars. The meaning of words and sentences is, in his own words, "a phenomenon between ambiguity (ambiguity) and ambiguity (dualism and delusion)".

Qadam Ali Saremi also believes that "a trick in addition to what happens in ambiguous two-tone sentences may sometimes occur in the narrative structure or in terms of words or grammar, for example, when in the story" Moses' speculations with Pharaoh. "At the end of the story, contrary to the expectation of Maulana, they do not conclude that they are against each other, but it states that in the presence of any human being there can be Moses and Pharaoh, and eventually unity, a phenomenon has occurred.

Therefore, there is a sketch or structural explanation in sentences that can be derived from several concepts and meanings. Such sentences do not precisely describe the purpose and are fictitious and polygonal, and under different circumstances, one of the meanings can be chosen and claimed.

Keywords:
Rhetoric, Gnostic language, Rumi Jalal al-Din Balkhi, grammatical and lexical, vocabulary Structure

*Dr.maryam.rezaie@gmail.com