

تاریخ دریافت: ۹۷/۷/۲۲

تاریخ پذیرش: ۹۷/۱۲/۱۴

فصلنامه علمی عرفان اسلامی

سال هفدهم، شماره ۶۸، تابستان ۱۴۰۰

[DOR:20.1001.120080514.1400.17.68.11.1](https://doi.org/10.1016/j.120080514.1400.17.68.11.1)

مقاله پژوهشی

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 پهلوئی است که دارای چند معنا و مفهوم می باشد، لذا هر هنرمند برای نشان دادن آن ها از دقایق و ظرایف آشکار و پنهان کمیابی بهره گرفته است. نگارنده معتقد است که با تتبع و تفحص در آثار مولانا جلال الدین 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 عناوین:

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 حاصل 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 خلاق و آگاه، با استفاده از این ظرفیت های زبانی و هنرشاعری خود از آن ها بسیار بهره جسته است.

کلید واژه ها:

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.

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 پهلوئی کژتاب بوده اند به کار گرفته است. مراد از واژگان و جملات کژتاب به قول خودش "پدیده ای بین ابهام (دومعنادهی) و ابهام (دوگانه خوانی و دیریابی)" می باشد.

خرمشاهی می نویسد: "نخستین مقاله کژتاب در سال های ۱۳۶۶-۱۳۶۵ یا یکی دو سال عقب تر یا یکی دو سال بعدتر از آن سال ها در نشریه کیهان فرهنگی دوره اول به چاپ رسانده است. سپس توضیح می دهد که این اصطلاح چون پدیده 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 درباره آن نوشتند." (خرمشاهی، ۱۳۹۴: ۵)

خرمشاهی اصولاً مقوله کژتابی (ambiguity) را آمیخته ای از ابهام و ابهام می داند با این تفاوت که ابهام پدیده زبانی - ادبی مثبت و آگاهانه و هنری هست. «کژتابی در دوگانه و گاه سه گانه خوانی و تعدد معانی دور و نزدیک همانند ابهام 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: ۱۲۵)

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 خواننده یا می شنیده است - جمع آوری کرده و آنها را دسته بندی نموده و به صورت مقاله درآورده است و در نشریاتی 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 ۱۳۸۴ 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 خصصت خاصی از زبان توجه داد که پیش از آن به غفلت از کنارش می گذشتم. این چهار گفتگو ناگهان بنده را غواص دریا 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 باسواد 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 نامه "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، ۱۳۹۴: ۱۱-۹)

قدمعلی سرامی هم بر این اعتقاد است که «کژتابی علاوه بر اتفافی 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 گیرد که این ها ضد 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 شاداکام آمدند

در ابتدا به نظر می رسد که گرازان جمع گراز و نهاد جمله است اما با کمی دقت 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 می گوید ما عکس رخ یار هم داخل شراب می بینیم و می خوریم این مفهوم ندارد بلکه شاعر می گوید نشستگی ما از شراب نیست از دیدن و خوردن شراب رخ یار هست یعنی ما از دو لذت برخورداریم یکی دیدن رخ یار و دیگری نوشیدن شراب و... این جا نیز پدیده ی کژتابی رخ داده است. همچنین زمانی که شاعر شکل و ساختار غزل را تغییر داده و به صورت مثنوی، قطعه و قصیده - اما با مفهوم تغزلی - می 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 ابهام می داند که در ساختار، شکل و محتوا و واژگان نمود پیدا می کند.» (به نقل از گفته های شفاهی دکتر سرامی)

اما سؤال این است که فایده کژتابی ها اگر اصولاً فایده ای داشته باشد چیست؟ خرمشاهی در صفحه شش کتاب خود به این سؤال پاسخ داده، می گوید: «فایده 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 های خود از ارتکاب کژتابی پرهیز کردن و حس و حساسیتی یافتن که در شب تاریک در اتاق دربسته تاریک دنبال گربه سیاهی که در آنجا نیست، گشتن و احیاناً او را پیدا کردن. چه معجزاتی به کژتابی نسبت می دهیم، اگرچه با همه خلاف کردن، ذوالفقار را حیف است غلاف کردن.» (خرمشاهی، ۱۳۹۴: ۶-۷)

بنابراین کژتابی یا ابهام ساختاری در جملاتی موجود است که از آن ها می توان مفاهیم و معانی متعددی برداشت نمود. این گونه جملات دقیقاً مقصود را بیان نمی کنند و موهوم و چندپهلوی می باشند و در شرایط مختلف یکی از معنی ها را می توان انتخاب و ادعا نمود.

آنچه باعث می گردد که پدیده کژتابی در زبان رخ دهد عواملی چون: ابهام در مرجع ضمیر، عدم رعایت دقیق قواعد نقطه گذاری، ابهام تعلق صفت به مضاف یا مضاف الیه، ابهام نقش دستوری کلمات و ... می توان برشمرد.

همچنین خرمشاهی می گوید بعضی صنایع در علم بدیع هست که با بحث کژتابی شبیه است 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 آعور (یک چشم) بود رفت و گفت که اگر برای من جامه ای بدوزی که معلوم نباشد جبه است یا قبا، من هم درعوض برای تو شعری می سرایم که معلوم نباشد مدح است یا هجاء، خیاط ماهر از عهده کار برآمد و تن پوشی دوخت که شاعر پسندید. شاعر هنرمند هم به شرط خود وفا کرد و از عهده عهد برون آمد و شعری گفت که ترجمه مصرع 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 "پدیده همجواری، با این پدیده ابهام کژتاب هم داریم که علمای افرنگ بدان پارادوکس [کما بیش برابر با «شبهه، شطحیه، تناقض نما»] می گویند؛ فی المثل اگر کسی بگوید همه 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، ۱۳۹۴: ۱۴-۱۲)

باید اذعان کرد که لزوماً همه جملات و گزاره هایی که به نوعی کژتابی (معانی دوپهلوی) 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 سنت 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 پاره افقی اول قرار گرفته و در پاره 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 دراز 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 او مرنجانش، من خانه نمی دانم.

(مولوی، ۱۳۸۱: ۶۳۵)

"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 خیز در ابیات هم قافیه شده اند و من خانه نمی دانم در پاره چهارم ردیف می باشد. " به عبارت دیگر می توان گفت که غزل از شکل سنتی خود خارج 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 غلامت می کنند

مستی ز جامت می کنند مستان سلامت می کنند

در عشق گشتم فاش تر و ز همگنان قلاش تر

و ز دلبران خوش باش تر مستان سلامت می کنند

(همان: ۳۲۳)

هرچند شیوه متعارف در قالب های ادبی، این است که ردیف بعد از قافیه در پایان تمام بیت ها تکرار شود اما مولانا هیچگاه خود را در تنگنای ردیف و قافیه قرار نمی دهد؛ به عبارتی خود را محدود به رعایت ردیف و قافیه نمی کند. مولانا بهره بسیاری از ایجاد ردیف برده است و گسترده ترین و متنوع ترین ردیف ها را ساخته است به طوری که تا امروز هنوز بدیع و بی سابقه می باشد 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 خلد و خال شمس الدین بیار عنبر و مشک ختن از چین به قسطنطنین بیار

گر سلامی از لب شیرین او داری بگو ور پیامی از دل سنگین او داری بیار

سر چه باشد تا فدای پای شمس الدین کنم نام شمس الدین بگو تا جان کنم بر او نثار

خلعت خیر و لباس از عشق او دارد دلم حسن شمس الدین دثار و عشق شمس الدین شعار

(همان: ۱۷۵)

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

هست ما را هر زمانی از نگار راستین لقمه ها اندر دهان و دیگری در آستین

این حد خوبی نباشد ای خدایا چیست این هیچ سروی این ندارد خوش قد و بالا است این

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

(همان: ۱۰۵)

این نکته قابل ذکر است که مولانا بسیاری از غزل‌های خود را در حالت بی‌خویشی، 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 موسیقایی غزل نکاسته است و در بسیاری موارد این تغییرات محسوس نیست.

ب. کژتابی و فراهنجاری ازگانی

واژگان القاگر احساس و عواطف درونی شاعر به مخاطب و مستمعین خود می‌باشد، و از این منظر شاعر خلاق سعی می‌کند که ناب‌ترین و زیباترین کلمات را برای بیان اندیشه و افکار خود برگزیند. شاعر هنرمند از نیروی جادویی کلمات آگاه هست و می‌داند که هر کلمه رنگ و بو و طعم خاص خود را دارد. شکوفسکی واژگان را ماده و مصالح اصلی کار شاعر دانسته و می‌گوید: «ادبیات از واژگان ساخته می‌شود و همان قوانینی بر ادبیات حاکمند که بر زبان نیز سلطه دارند.» (احمدی، ۱۳۷۰، ج ۱: 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 نقاشی را هنر خلق زیبایی به کمک خطوط و رنگ‌ها می‌داند.» (دانشور، ۱۳۷۵: ۲۳) ژان پل سارتر نیز برای کلمات ارزش ذاتی قائل بوده و می‌گوید: «کسی که سخن می‌گوید، در آن سوی کلمات، نزدیک مصداق کلمه است و شاعر در این سو، کلمات برای متکلم اهلی و رامند و برای شاعر وحشی و خودسر، کلمات در نظر متکلم قراردادهایی سودمند و افزارهایی مستعمل‌اند که کم‌کم ساییده می‌شوند و چون دیگر به کارشان نیایند به دورشان می‌افکند، در نظر شاعر کلمات اشیاء طبیعی‌اند که چون گیاه و درخت به حکم طبیعت بر روی زمین می‌رویند و می‌بالند.» (سارتر، ۱۳۶۳: ۱۸) خلاقیت و زایایی یکی از ویژگی‌های زبان مولانا می‌باشد و این زایایی در جنبه‌های مختلف زبان هنری وی نمود یافته است؛ یکی از این نمودها در حوزه واژگانی زبان است که اگر چه وی از نظر ابداع واژگان شاعری کم‌نظیر هست، و نه تنها قالب و شکل غزل‌ها را تغییر داده، بلکه در موارد زیادی قوانین دستور زبان نیز زیر پا گذاشته و در بند رعایت کردن آنها نمانده است، به گونه‌ای 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 جعلی‌ای 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^۱ و مشتقات آنها می داند، که شاعر با استفاده از تمام امکانات زبانی، آفرینش ها و خلاقیت های تازه ای را ممکن می سازد که عامل توسعه 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 تصرفی است که شاعر و هنرمند خلاق آن گاه که می بیند زبان متعارف جواب گوی نیازهای وی نیست، در زمینه های مختلف کاربرد فعل و مشتقات 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 جلدی یا برخلاف عرف معمول زبان بسازد و وارد مقوله 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 آتش حسن تو نخیزد / آن عشق حرام است و صلاهی فسریدن

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

جز عشق خداوندی شمس الحق تبریز / آن موی بصر باشد باید ستریدن

شیر نظر با سگ اصحاب کهف / خون مرا باز خوریدن گرفت
(مولوی، ۱۳۸۱: ۷۸۲)

خموشید که گفتار فرو خورد شما را / خریدار چو طوطیست شما شکر و قندید
(همان: ۱۱۵)

^۱ - 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 امان نیست میچید میچید بر استیزه مرندید

(همان: ۳۵۵)

همچنین به این واژگان نیز می‌توان اشاره کرد: "باشیدن (مثنوی: ۷۶۹)، باشیده، بافیده (غزل: ۵۰۲)، فروزیده، سازیده، بازیده، نازیده (غ: ۹۶۲)، سوزیدن، گیجیدن، ریزیدن، چغریدن (غ: ۳۶۷)، ریزیدن، ستیزیدن (غ: ۹۲۷)، جوییدن (غ: ۳۵۱)، بندیدن (غ: ۲۲۱)، دوزیدن (غ: ۷۹۴)، پزیدن و مزیدن (غ: ۱۱۵۲)، چخیدن و زخیدن (غ: ۱۱۷۲)، طرازیدن، گرازیدن و آغازیدن (غ: ۳۵۲)، سریشیدن (غ: ۵۲۲) و ...

همچنین ساختن صفات فاعلی از فعل با پسوند «ان» مثل روان، شتابان و ... یا با پسوند «نده» چون شنونده، گوینده و ... در زبان فارسی معمول است، اما مولانا به قیاس همین ساخت صفاتی چون، آیان، رسان، زاران و ... یا خندنده، بندنده و ... ساخته است، که نوعی کژتابی و خارج از نرم معمول و شکستن هنجارها می‌باشد، مانند:

باد را اندر دهن بین رهگذر هر نفس ایان روان در کر و فر

(مولوی، ۱۳۸۱: ۱۱۲۵)

سر و پامست شود هرچه تو خواهی بشود برسد چون نرسد چون که رسان تو شود

(مولوی ۱۳۸۱: ۷۹۹)

بفرما صبر یاران را به پندی حرص داران بشو نفس زاران را مپاش از دست حرص اکل را

(همان: ۱۳۴۰)

من خامم و بریانم خندنده و گریانم حیران کن و حیرانم در وصلم و مهجورم

(همان: ۶۳۸)

گفت که دیوانه نه‌ای، لایق این خانه نه‌ای رفتم و دیوانه شدم سلسله بندنده شدم

(همان: ۶۱۶)

همچنین است واژه‌های اشتقاقی خارج از نرم زبانی دیگر که از اسم یا صفت یا یکی از پسوندهای دیگر ساخته شده از تازگی بسیار برخوردار می‌باشند. از جمله: صفانستان (غزل: ۲۷۷۸)، زعفرانستان (غ: ۱۹۴۷)، ستمستان (غ: ۷۸۱) سیستان (غ: ۲۱۳۶، ۴۳۲)، ترجیحات ۲۲، مثنوی، دفتر ششم: ۸۴، قهرستان (ترجیحات سوم)، قیرستان (ترجیحات سی و یکم) و ...

قهر باره (غزل: ۴۴۸)، دفتر باره (غ: ۱۳۹۷)، رشوت باره (غ: ۱۷۰۹)، رقص باره (غ: ۲۰۸۶)، نان باره (غ: ۹)، عشق باره (غ: ۳۱۲۶، غ: ۲۳۵۳)، لوت باره (غ: ۲۵۲۰)، شاعر باره (غ: ۱۶۳۴) و ...

عشقناک (غ ۳۰۲۶، مثنوی، دفتر ششم: ۴۰۶۱)، شکرناک (غ ۵۶۵)
 یارکده (غ ۴۱۱)، بارکده (غ ۳۱۱)، دل کده (غ ۲۵۸۴)، آدم کده (ترجیحات اول، مثنوی، دفتر
 چهارم: ۴۷)، حُمدان (غ ۱۲۴۶، مثنوی، دفتر ششم: ۳۴۵۱).
 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 سر بسته به زرینک

زینک گوید اجلش کای خر کو ان همه کرو 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 گورو دین حقیقی جو تا میر ابد باشی بی رسمک و اینک...

(همان: ۵۹۰)

همچنین واژگانی چون گولک، مغولک، نغولک، اصولک، پولک، رسولک، غولک و... در غزل ۹۸۶
 (که توأم با نوعی طنز می باشد) و واژگان: خلخالک، بالک، مالک، دالک، هالک، اقبالک، سالک، فالک،
 سالک، والک، احوالک، قالك، میمک، زرک، صوفک (در غزل ۱۳۱۶)؛ و واژگان منتظرک (غ ۲۴۸۷)،
 حریفک (غ ۷۲۶)، تلیسک (غ ۷۷۸)، چراغک (غ ۱۰۹) و... می توان اشاره کرد.

ج. برجستگی های معنایی و کلامی

بی شک 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 فعال شاعر و هنرمند دارد که نوعی خلاقیت 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 آن‌ها اعجاب حاصل از آن موجب لذت مضاعف وی می‌گردد. به طور مثال هرگاه مولانا می‌گویند:

ای دمت عیسی، دم از دوری مزین من غلام آنکه "دوراندیش" نیست

(همان: ۲۱۵)

واژه ی "دوراندیش" به طور معمول به معنی "عاقبت نگر" است اما این جا با توجه به واژه ی "دوری" معنی کسی که به "دوری و هجران" می‌اندیشد می‌دهد و نوعی ایهام و ابهام معنایی ایجاد کرده است.

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

زشت کسی کونشد مسخره یار خوب دست نگر پا نگر دست بزن پا بکوب

مسخره باد گشت هرچه درخت و کشت و آنچه کشد سر ز باد خار بود خشک و چوب

(همان: ۲۵۰)

واژه ی "مسخره" در این ابیات دارای بار مثبت می‌باشد و در مفهوم "مسخر و تحت سلطه" برجستگی معنایی یافته است اگرچه سخن دارای نوعی ایهام نیز باشد. در ابیات زیر نیز کژتابی قابل مشاهده است:

من باز شکارم جان، در بند ملارم جان زین بیش نمی‌باشم چون جغد به ویرانه

(همان: ۹۳۳)

در اینجا از واژه «باز» دو برداشت می‌توان کرد: (در معنای پرنده متعارف ۲. معنای قاموسی دوباره)

۱. من باز شکاری هستم

۲- من باز شکار جانان شده ام

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

چون مرد خدایینی مردی کن و خدمت کن چون رنج و بلا یینی در رخ مفکن چینک

(همان: ۵۹۰)

۱- تو خود مرد خدایینی هستی...

۲- هرگاه مرد خدایینی را ببینی...

تورستم دستائی از زال چه می ترسی یا رب برهان او را از ننگ چنین زالک

(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 رفع ابهام از آن در می یابیم که مورد دوم منظور است.

توزر بس نادری نیست کست مشتری صنعت ان زرگری رو به سوی کان خویش

(همان)

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

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

که مدد از خاک می گیرد تنت از غذای خاک پیچد گردنت

(همان)

پیچد: ۱- سرپیچی و نافرمانی کردن

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

در فرو بست آن زن و خر را کشید شادمانه لاجرم کیفر کشید

(همان: ۷۸۹)

۱- زن خر را می کشید

۲- دیگری خر و زن را می کشید

۳- در شادمانه کیفر کشیدن هم نوعی ابهام و کژتابی وجود دارد.

چون خری را یوسف مصری نمود یوسفی را چون نماید ان جهود

(همان: ۷۸۸)

۱- یوسف خری را نشان داد

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

چو شیر پنجه نهد بر شکسته اهوی خویش که ای عزیز شکارم چه خوش بود به خدا

(مولوی، ۱۳۸۱: ۲۲۰)

۱- شکاری که من کرده ام چه خوش است.

۲- من خود چه شکار خوشی هستم.

زین چنین دوغ زشت گندیده پیوز دل را حنزار بایستی

(همان: ۱۲۲۸)

آوردن واژه زشت برای دوغ نوعی کژتابی و طنز در سخن می باشد، دوغ گندیده در معنی تاریخ گذشته طبیعی است اما دوغ زشت و نازیبا؟! پس بکار بردن این واژه به معنای خراب و فاسد نوعی ابهام در کلام ایجاد کرده است.

مائده ای خواستی از آسمان خیز ز خود دست بشوی می رسد

(همان: ۴۸۰)

دست شستن: ۱- در معنی قاموسی با توجه به کلمه مائده

۲- در معنی کنایی از خود گذشتن

در غم یار یار بایستی یا غم را کنار بایستی

(همان: ۳۱۵۵)

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

باز توام، باز توام، چون شنوم طبل تورا ای شه و شاهنشه من، باز شود بال و پرم

(مولوی، ۱۳۸۱: ۶۱۷)

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 به گسستگی زهره تو طلاوت غمش بین که یکیش هزار بادا

(همان)

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

از کاسه های نعمت تا کاسه ملوٹ پیش مگس چه فرقت؟ ان ننگ میزبان را

(همان: ۲۰۷)

هرچند که در ابتدای امر به نظر می‌رسد "آن ننگ میزبان" متمم هست اما با دقت در می‌یابیم 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)

۱- شاه او را کُشد.

۲- او شاه را کُشد.

(البته این بیت در داستان کنیزک و پادشاه می‌باشد و منظور اولی است.)

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

(همان: ۱۲۸)

که در نظر اول به نظر می‌رسد خلیفه دجله علم خداوند است. اما با کمی تأمل می‌فهمیم که می‌خواهد بگوید که دجله - نماد بیکرانگی - مظهر علم خداوند می‌باشد.

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 می‌کند، تو هم این چنین عمل کن.

۲- قوم و خویش را صید خود قرار ده.

۳- خود را صید و شکار کن.

جان ما فارغ بد از اندیشه ها در غم افکنند ما را و عنا

(مولوی، ۱۳۸۸: ۴۶۹)

به نظر می‌آید که غم هم جزوی از ما و مفعول است در حالی که با کمی دقت معلوم می‌شود که معطوف به متمم جمله می‌باشد.

گفت نا اهلان نکردنت بساز پرفزود از حد و ناخن شد دراز

(همان: ۱۹۴)

بساز: ۱- سامان دادن، سر و صورت دادن و مرتب کردن

۲- کوک کردن و نوازش کردن

سرکه فشانی چه کنی کاتش ما را بکشی کاتشم از سرکه ات افزون شود افزون شررم

(مولوی، ۱۳۸۱: ۶۱۷)

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

د. کژتابی و هنجارگریزی در ساختار محتوایی

نوع دیگری از ابهام و کژتابی که از نظر ساختاری در آثار مولانا می توان دید این است که 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 آغاز نمی کند این 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 شطحیات صوفیانه می باشد. «شطحیات، گفتارهای نیمه رمزی صوفیانه است که در حالت سُکر و بی خودی و غلبات شور و وجد و مستی و جذبۀ بر زبان بعضی از این طایفه می رفته است و چون در حکم افشای راز بوده و برتر از قوه و مرتبه ی درک و فهم ظاهرینان و عوام، از نظر فقها و متشرعه، کفر و زندقۀ به حساب آمده و موجب شکنجه و زجر و احیاناً قتل شطح گویان می شده است.» (ستاری، ۱۳۷۲: ۵۵-۱۵۴)

بیان حقایق جهان غیبی در پرده ای از ابهام و ابهام نه تنها بهانه جویی را از دست فقیهان و متشرعان می گرفت و حفظ جان اهل تصوف را فراهم می آورد و مانع از آزار و اذیت آنها می شد بلکه بسیاری از عارفان و اهل تصوف نمی خواسته اند آن حقایق و اسرار ناگفتنی را به دست هر خام نامحرم نالایقی بیفتد، به همین دلیل همواره آموزه های صوفیانه بیانگر این است که می گویند: از افشای اسرار حق باید اجتناب کرد و آنجایی که بیان این اسرار ضروری می نماید باید به زبان رمز و راز و زبان تأویل پذیر روی آورد، مانند کاری که مولانا بخصوص در مثنوی انجام داده است و تندترین مسائل را در حدیث دیگران بیان نموده است.

عارفان که جام حق نوشیده اند رازها دانسته و پوشیده اند

هرکه را اسرار کار اموختند مَهر کردند و دهانش دوختند

(مولوی، ۱۳۸۱: ۱۲۸)

انتخاب زبان تمثیل و نمادین نیز به عنوان یکی دیگر از زبان فراهنجار رمزگرا و کژتاب در زبان عرفانی می توان نام برد. مولانا با توانایی کم نظیرش در بیان سخنان شورانگیز و الگو قرار دادن شیوه ی نمادین و تمثیلی قرآن، از تمثیل به جای شیوه ی معمول سخن گفتن در اشعار و سروده هایش استفاده می کند. ذهن وقاد و خلاق مولانا قادر است از جزئی ترین تا کلی ترین و گسترده ترین موضوعات را در منظومه و مدار اندیشه ی عرفانی خویش به صورت تمثیل بیاورد. «زبان او زبانی نمادساز است، نمادهای عرفانی که پیش از او در زبان شاعران و عارفان دیگر آمده و نیز نمادهایی که خودش بیان می کند، همه را بسط و توسعه می دهد، زیرا او در جهان مکاشفه ها و در زیر انبوه بار ناگفته ها قرار دارد و هر دم، چون سیلی بند گسسته یا آتش فشانی سرریز کنان، تجربه هایش را با هر چه در دسترس دارد بیان می کند.» (اعوانی، ۱۳۸۶: ۱۹۳)

زبان نمادین مولانا در سراسر غزلیات شمس و مثنوی کاملاً بارز و آشکار است، او با زبانی شاعرانه و در قالب حکایات و قصه ها مکاشفه های مداوم درونی خویش را بیان کرده است، زبان او از همان ابتدا نمادین بوده و هر چیزی او را به یاد معشوق ازلی انداخته و حکایت او را بیان می کند و خواهان او می باشد:

بشنو از نی چون حکایت می کند وز جدایی ها شکایت می کند...

(مولوی، ۱۳۸۱: ۵)

بنابراین استفاده عارف از زبان تمثیلی و نمادین در شرایط دشوار اجتماعی به خاطر حفظ اسرار از دست نامحرمان بی صلاحیت و عدم سوء تفاهم قشریون بوده است. زبان طنز نیز نوعی دیگر از بیان کژتابی در زبان به شمار می رود. طنز معمولاً در جامعه ای که اوضاع سیاسی - اجتماعی و فرهنگی آشفته ای داشته و آزادی عقیده و بیان وجود نداشته باشد نمود پیدا می کند، هرگاه شاعر یا نویسنده بطور مستقیم نتواند حرف های خود را بزند سعی می کند با زبانی لطیف و در عین حال با برنده ترین کلمات در پوششی از ابهام با سلاح کاری طنز با به چالش گرفتن ناهنجاری های اجتماع به قصد تغییر وضع موجود به نابودی عوامل تباهی کننده و ویرانگر جامعه پردازد و لرزه در باورها و عقاید و عادات تکراری توده ها وارد کنند. طنز اگرچه دیگران را می خنداند اما هدفش نیشخند و گریاندن می باشد، به همین دلیل طنز تهدید می کند و مهر و کین 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 جامعه می شوند و آنها را به رأی العین و در سیمای دیگران می بینند، وی، مخاطب و خواننده خود را در لابه لای ابیات حکایات و قصه ها، می کشاند تا نیروی مرموز بالقوه ای را در درون خود ببیند که اینک در عرصه زندگانی دنیایی به فعلیت

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." (چویندیان، ۱۳۸۷: ۷۰) همچنین وی می گوید "از جنبه دیگر باید گفت که طنزهای مولانا لایه های معنایی متعددی دارد که با تعمق 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 قصه "کبودی زدن فروزینی بر شانه گاه، صورت شیر و پشیمان شدن وی به سبب زخم سوزن" در دفتر اول مثنوی در واقع 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 توجه 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 تضادها و تناقض هاست اما در باطن و در پرتوی نگرش عاشقانه ی او تناقض و تضادی راه ندارد و هرچه هست به وحدت 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 موسمی و فرعون دارند اشتی

چون که بی رنگی اسیر رنگ شد موسمی با موسمی 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:

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

(مولوی، ۱۳۸۱: ۶۱۰)

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 متفاوتهشان 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 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 و گریز از حکایت 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 ندانند که نخسبد خون من؟

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

(مولوی، ۱۳۸۱، دفتر اول: ۱۴-۲۱۳)

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

با توجه به اینکه همه در تفسیر و توجیه: کنیزک را نماد نفس حیوانی یا جسم و زرگر را نماد دنیا و تعلقات دنیوی تصوّر کرده‌اند که کم با تعالی یافتن و پاک شدن روح از آلائش‌ها از چشم کنیزک می‌افتد، و دیگر وی توجهی به آن نمی‌کند و... اما این نکته قابل بحث و درنگ است که چرا مولانا پس از مرگ زرگر این همه برای وی دل می‌سوزاند و... چگونه می‌توان توجیه کرد که زرگر نماد دنیا و تعلقات دنیوی باشد؟ اگر این توجیه قابل پذیرش است پس:

۱- چرا پادشاه روح عاشق کنیزک جسم می‌شود - در حالی که جسم مرکب روح است - که حتی زرگر هم می‌کشد و...

۲- بعد از آن هم جریان کشته شدن زرگر را با جریان کشته شدن آن پسر در داستان موسی و خضر مقایسه می‌کند و... (نوع ابهام تا پایان در داستان از بین نمی‌رود). وانگهی ماجرا با قتل زرگر تمام می‌شود و بعد از آن توضیحی در باره شاه و کنیزک نمی‌آید.

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 می‌پرد (اینجا نوعی کژتابی رخ می‌دهد) بازرگان حیرت زده در کار مرغ اسرار کارش را می‌پرسد، وی به بازرگان می‌گوید 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 می‌گویی و آواز می‌خوانی 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: ۱۸۴۴)

نکته مهم و غیر منتظره‌ی دیگر در اینجا این است که: علیرغم وابستگی و عشقی که بازرگان به طوطی داشت از اینکه طوطی پندی چند به او می‌دهد و خداحافظی می‌کند تا برود، بازرگان تلاشی برای ماندن وی نمی‌کند و به راحتی می‌پذیرد و می‌گوید:

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

خواجه گفتش فی امان الله برو مر مرا اکنون نمودی راه نو...

(همان: ۵۸-۱۸۵۷)

داستان پیر چنگی

اما نکته ی قابل توجه و بحث برانگیز در این حکایت این می باشد که بر خلاف انتظار خواننده، پیر چنگی داستان در زمانی چنگ را بر زمین می زند و می شکند که ابریشم بهای آن موجب رستگاری و قرب او به حق شده و اسباب شادی و سرور او را فراهم نموده است. (کژتابی در داستان) 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 کوب در سرّ نی جلد اول صفحه ۳۳۱ و جلد دوم صفحه ۶۳۹ شکستن چنگ را توجیه می کند و می گوید: « چنگ را می شکند از باب آنکه اشتغال 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، ۱۳۹۴)

این داستان به نوعی از نظر کارکرد و نتیجه گیری، شبیه داستان حضرت موسی و شبان است که در آن خداوند طرف شبانی که ظاهراً ارزشی ندارد می گیرد تا پیامبر مرسلی چون حضرت موسی (ع) بعلاوه شاید مولانا تعریضی هم به مریدانی می زند که فقط ظاهر شمس تبریزی را دیدند و به ظواهر اعمال او نگریستند و او را مورد آزار و اذیت قرار دادند. همچنین مولانا در این داستان به طور ضمنی 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 مدعی عدالت ورزی می باشد اما وقتی که روباه همه شکارها را به پیشگاه شیر پیشکش می کند شیر عمل وی را عدالت معرفی می کند! و همین جا - یعنی به رخ کشیدن عدالت شیر! که با طنزی ملیح توأم شده است - نوعی کژتابی در سخن روی می دهد البته روباه نیز از آن نظر که جان سالم بدر برده و شیر بعد 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 از جدال زیاد با همسرش که مرتب او را به خاطر فقر ملامت و سرزنش می کرد که برای امرار معاش کاری انجام دهد نهایتاً تصمیم می گیرد که کوزه ای از آب باران - که با ارزش ترین چیز در بادیه است - برای خلیفه تحفه

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

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

(مولوی، ۱۳۸۸، دفتر اول: ۳۶-۲۸۳۲)

خلیفه آن را می‌پذیرد و دستور می‌دهد که هدیه‌ای 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 هدیه‌ی خود می‌گردد، آیا بهتر نبود که وی از راه بادیه برگردانده می‌شد تا هم شیرینی هدیه در ذهن اعرابی می‌ماند و احساس غرور می‌کرد و هم بخشش خلیفه در نظر او بزرگ جلوه می‌کرد.

داستان موسی و شبان

تو کجایی تا شوم من چاکرت چارقت دوزم کنم شانه سرت

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

(مولوی، ۱۳۸۸، دفتر دوم: ۱۷۲۶)

حضرت موسی (ع) خشمگین می‌شود و به او عتاب می‌کند که این چه نوع دعا کردن است. شبان آزرده خاطر از آنجا می‌رود، اما خداوند برخلاف انتظار به موسی عتاب می‌کند که چرا بنده‌ی مرا آزردی، وظیفه‌ی تو وصل کردن است نه فصل کردن و... سپس می‌فرماید: 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 می‌نگریم:

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 گفت لفظ ناخاضع رود...

(همان: ۶۵-۱۷۵۸)

مسأله قابل توجه در این عتابی که خداوند برخلاف عرف متعارف بر موسی می‌گیرد، در واقع نوعی کژتابی در سخن می‌باشد 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 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 الصور 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: ۴۹۰۲)

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 انجالی 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 بدین جا گفتنیست هر چه آید زین سپس بنهفتنیست

(همان: ۵۷-۶۶۷)

نتیجه ای که از این مباحث می‌توان 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 می‌توان گفت که داستان تمام است.) چرا که داستان آن کسی که غرق و محو در معشوق می‌گردد گفتنی نیست بعلاوه این که مولانا می‌خواهد بگوید که "ماجرای من و معشوق مرا پایانی نیست" و " آن را که خبر شد خبری باز نیامد." و همین نوعی کژتابی در سخن مولانا است که به طور مشخص داستان پایان نمی‌یابد و آن را در پرده ابهام رها می‌کند و اگر او می‌خواست می‌توانست در چند بیت داستان را تمام کند.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

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 منصه 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 کاملاً 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 اولین بار خلق شده و مخاطب می بیند و می شنود، چنان که شاعری خلاق و آگاه چون مولانا از این ظرفیت زبانی برای بیان کشفیات عرفانی و درونیات خود بهره 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 خلاقانه ی وی یکی از این نمونه ها می باشد چون کژتابی و تعدد معنایی جمله در وضعیت خودآگاه یا ناخودآگاهی - در اشعار مولانا (بخصوص در غزلیات شمس) با نوعی ناخودآگاهی روبرو هستیم - 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 معنارسایی و یک پدیده زبانی است که آمیزه ای از ابهام و ابهام 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 مأخذ

- ۱- احمدی، بابک، ۱۳۷۰، ساختار و تأویل متن، چ اول، تهران، نشر مرکز.
- ۲- اعوانی، غلامرضا، ۱۳۸۶، 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، بهالدین، ۱۳۹۴، 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، عبدالحسین، ۱۳۹۴، سرنی، دو جلد، چ چهاردهم، تهران: انتشارات علمی.
- ۸- سارتر، ژان پل، ۱۳۶۳، 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.
- ۱۴- -----، 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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی