گفتگو و ساختار آن در غزلیّات شمس

علی محمّدی آسیابادی*

چکیده

یکی از ویژگی‌های غزلیّات مولوی، وجود گفتگوهای مندرج در بسیاری از آنهاست. کاربرد گفتگو در بطن غزلیّات، از منظر علم بدیع، استفاده از صنعت ادبی‌ای است که به آن صنعت «سؤال وجواب» گفته می‌شود. امّا، این گفتگوها در غزلیّات مولوی به‌لحاظ ساختاری از اهمیّت و تنوّع ویژه‌ای برخوردارند. از مهم‌ترین ویژگی‌ها این است که در بسیاری از موارد گفتگو مرکز ثقل و درون‌مایهٔ اصلی غزل را تشکیل می‌دهد. این مطلب مخصوصاً در مورد برخی از قصّه‌واره‌ها، یعنی حکایت‌های کوتاه مندرج در برخی از غزلیّات مولوی، قابل‌ملاحظه است. طرح برخی از این قصّه‌واره‌ها را گفتگوی میان شخصیّت‌ها تشکیل می‌دهد و کنش و واکنش شخصیّت‌ها به گفتگوی میان آنها ـ که البتّه این گفتگو از اهمیّت حیاتی برخوردار است ـ محدود می‌شود. علاوه بر این، گفتگو در غزلیّات مولوی مجال ویژه‌ای برای طنزپردازی به‌توسّط او فراهم می‌کند و مولوی با استفاده از آن طنزهای بدیعی به‌وجود می‌آورد.

واژه‌های کلیدی: مولوی، غزل، گفتگو، قصّه‌واره، طنز.

مقدّمه

عنصر گفتگو در شعر چیزی است که به اعتبار خودش و بدون لحاظ کردن اعتباری دیگر یک صنعت ادبی را تشکیل می‌دهد که در همهٔ انواع شعر فارسی شواهد

*. عضو هیأت علمی دانشگاه شهرکرد. E-mail: asiabadi97@yahoo.com

و مصادیق متعدّد دارد، امّا همین عنصر به‌اعتبار زمینه‌ای که برای کاربرد صناعات ادبی دیگر فراهم می‌کند، در شعر شعرای مختلف از اهمیّت شایانی برخوردار است.

نام این صنعت ادبی که مبتنی بر گفتگوست و در کتب بدیع مدخلی به آن اختصاص یافته، صنعت «سؤال و جواب» است. در کتاب ترجمان‌البلاغه، که از قدیم‌ترین کتب بدیع به زبان فارسی است، دربارهٔ این صنعت و ذیل همین مدخل آمده است:

«و یکی از جمله صناعت‌های شعر آن است کی شاعر به هر بیتی سؤالی وجوابی بگوید، یا به هر مصراعی، چنان‌که عنصری گوید (خفیف):

هر سؤالی کز آن گل سیراب دوش کردم همه بداد جواب
گفتمش خور به شب نشاید دید گفت پیدا به شب بود مهتاب
گفتم از تو کی برده دارد مهر گفت از تو کی برده دارد خواب

و بود کی اندر بیتی پس اندر پسش سؤال و جواب بود، چنان‌که گفته‌اند (هزج):

دل کو؟ بستد. به چی؟ به لب! کی؟ پیروز
ناگاه؟ بلی! کجا؟ به ره! کی؟ امروز!

و بود کی سؤال و جواب خود دهد، چنان‌که غضایری گوید (متقارب):

نسیم دو زلفین او بگذرد بر آمیخته با نسیم صبا
چی گویمش، گویمش چون بگذرد الا یا نسیم‌الصّبا مرحبا

منجیک گوید (منسرح):

هر کس بدو نگرد چی گوید، گوید ماه متوّج شدست و سرو مطرطق

(رادویانی، ۱۳۶۲، صص ۹۷-۹۸)

در خصوص نام‌گذاری این صنعت به‌نظر می‌رسد تسامحی رخ داده است، زیرا نام «سؤال و جواب» برای این صنعت نامی نیست که شامل همهٔ موارد موردنظر ادبا بشود. چنان‌که شمیسا نیز خاطرنشان کرده است: «عنوان «سؤال و جواب»، که در کتب بدیعی آمده است، دقیق نیست، زیرا در بسیاری از موارد، اصلاً سؤال و جوابی در کار نیست، بلکه فقط بین دو تن مکالمه‌ای صورت گرفته است» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص ۱۸۱). علاوه بر این شاهد، مثال‌هایی که برای سؤال و جواب ذکر کرده‌اند، شامل هر نوع گفتگو

و مکالمه می‌شود و منحصر به سؤال وجواب تنها نمی‌شود. از میان مثال‌های مذکور که رادویانی برای صنعت ذکر کرده است، در مثال‌های سوم و چهارم سؤال و جوابی کـه هست، سؤال و جواب میان طرفین گفتگو نیست؛ بلکه سؤال و جواب مقدّری است که گوینده نزد خود فرض می‌کند و آنچه بیشتر به‌چشم می‌خورد نفس گفتگو است نه سؤال و جواب. در کتاب دقایق‌الشّعر، که در حدود قرن هشتم تألیف شده است، این دو بیت از کمال‌الدّین اسماعیل به‌عنوان شاهد مثال برای این صنعت نقل شده است:

گفتمت لعلت به صد جان می‌فروشد بوسه‌ای
تا نپنداری که لعلت بوسه ارزان می‌دهد
گفت زوری نیست برکس بوسهٔ ما طرح نیست
هر که را دل می‌دهد می‌آید و جان می‌دهد

(حلاوی، ۱۳۸۳، ص ۶۴)

چنان‌که پیداست در مثال مذکور هیچ‌گونه سؤال و جوابی نیست و آنچه هست صرفاً گفتگوست. مقصود از آنچه گفتیم این است که منظور از گفتگو در این نـوشتار می‌تواند، در مجموع، بحث دربارهٔ همان صنعتی باشد که بـه تسـامح آن را «سـؤال و جواب» نامیده‌اند.

گرچه ساختار این صنعت ادبی در شعر شاعران پیش از مولوی یا معاصر با او از تنوّع نسبی برخوردار است، امّا، در شعر مولوی از تنوّع چشمگیری برخوردار است که قابل مقایسه با شعر هیچ‌کدام از شاعران دیگر نیست. برخی از نوآوری‌های مولوی در ساختارگفتگو، از ویژگی‌های سبکی منحصر به اوست و در شعر شاعران دیگر نمی‌توان نمونه‌ای برای آن پیدا کرد. در اینجا لازم است پیش از ورود به بحث، گفتگو را به لحاظ ساختار و ارزش ادبی آن مورد بررسی قرار دهیم.

آنچه ساختار اصلی گفتگو را تشکیل می‌دهد نوعی از بافت (Context) است که به آن بافت موقعیّتی گفته می‌شود. این بافت موقعیّتی در شعر ـ بنا به ماهیّت شعر ـ به بافت نمایشی ارتقاء می‌یابد، ولی همواره به‌عنوان ساختار و اسکـلت گـفتگو بـاقی می‌ماند. اجزاء و عناصر تشکیل‌دهندهٔ بافت موردنظر ـ اعم از موقعیّتی یا نـمایشی ـ عبارتند از: گوینده، مخاطب، زمان و مکان گفتگو. علاوه بر بافت موقعیّتی یا نمایشی،

موضوع گفتگو نیز نقش محوری و اساسی در گفتگو دارد.

ارزش ادبی و زیباشناختی گفتگو در شعر

اگر از منظر گفتمان‌کاوی بنگریم، گفتگو مقوله‌ای است در زبان که در اصل به کاربرد بینافردی زبان، که زبان‌شناسان از آن تحت عناوین مختلفی همچون کارکرد بیناکنشی (interactional)، بیانی (expressive)، عاطفی (emotive) و بیانی ـ اجتماعی (social-expressive) نام می‌برند، مربوط می‌شود. همان‌طور که می‌دانیم زبان در این کارکرد خود وسیله‌ای برای برقراری رابطهٔ اجتماعی است. طرفین گفتگو با استفاده از این قابلیّت زبان در موقعیّت‌های مختلف با یکدیگر رابطه برقرار می‌کنند و بین آنها تعامل اجتماعی برقرار می‌شود. بدیهی است که گفتگو مهم‌ترین رکن این کارکرد زبان است؛ یا به بیان دیگر، این کارکرد زبان به‌طور اخص در گفتگو متجلّی می‌شود. امّا، این بدان معنی نیست که گفتگو در کارکرد ادبی زبان فاقد اهمیّت است. تفاوتی که میان گفتگو در کارکرد بینافردی زبان و گفتگو در کارکرد ادبی زبان وجود دارد این است که گفتگو در کارکرد ادبی زبان مقوله‌ای است که همواره به‌صورت دراماتیک روایت می‌شود، امّا، در کارکرد بینافردی به‌صورت زنده و واقعی اجرا می‌شود. شعر به‌لحاظ ماهیّت فلسفی خود نمی‌تواند تا حدّ یک گفتگوی واقعی تنزّل یابد. و اگر مقولهٔ مشاعره را که صرفاً یک تفنّن است و به ماهیّت شعر ارتباطی ندارد، کنار بگذاریم، شعر هرگز نمی‌تواند به ورطهٔ گفتگوی بینافردی تنزّل یابد. بدین‌ترتیب، معلوم می‌شود که ماهیّت گفتگو در کارکرد بینافردی زبان با ماهیّت آن در کارکرد ادبی زبان متفاوت است و اولی فاقد ارزش زیباشناختی و دومی واجد آن است. اگر بخواهیم مطلب را با استفاده از اصطلاحات یاکوبسن توضیح دهیم، می‌توان گفت تا جایی که به کارکرد بینافردی زبان مربوط می‌شود، جهت‌گیری پیام در گفتگو می‌تواند به‌سوی هرکدام از ارکان ارتباط اعم از فرستنده، گیرنده، زمینه، رمز و تماس باشد، امّا به‌سوی خود پیام نمی‌تواند باشد. امّا، ماهیّت سخن ادبی عموماً و شعر خصوصاً که باعث جهت‌گیری پیام به‌سوی خود پیام می‌شود و به آن ارزش ادبی می‌دهد، جهت‌گیری پیام را در گفتگو نیز به‌سوی خود پیام سوق می‌دهد. بنابراین، گفتگو در کارکرد ادبی زبان، کارکرد ادبی دارد. همان‌گونه که در

کارکرد بینافردی، کارکرد ارتباطی و بیناکنشی دارد. نظر به‌همین ارزش تخیّلی و زیباشناختی گفتگوست که از قدیم کاربرد آن را در شعر جزء محسّنات و صنایع ادبی محسوب داشته‌اند. گفتگو، هرگاه مبتنی بر کارکرد بینافردی یا بیناکنشی زبان باشد، وابسته به بافت موقعیّت است؛ امّا، هرگاه مبتنی بر کارکرد ادبی زبان باشد، از بافت موقعیّتی رهایی می‌یابد و وابسته به بافت نمایشی می‌شود که خود مبتنی بر بافت کلامی است. لذا همهٔ عناصر تشکیل‌دهندهٔ گفتگو جنبهٔ ادبی دارند و هیچ‌کدام وابسته به عناصر بیرونی نیستند، و لذا محدودیّتی که گفتگوی عادی و واقعی را مقیّد می‌کند جایی در گفتگوی مبتنی بر کارکرد ادبی ندارد. به‌همین لحاظ است که هرکدام از عناصر تشکیل‌دهندهٔ گفتگو در کلام ادبی می‌تواند عنصری غیرواقعی و خیالی باشد. مثلاً، طرفین گفتگو، یعنی گوینده و مخاطب، می‌توانند اشخاص خیالی و یا امور و اشیائی باشند که در عالم واقع نمی‌توانند گفتگو کنند و طرفین گفتگو واقع شوند. مثلاً، در شعر مولوی امور انتزاعی از قبیل عقل، عشق، دل، غم و یا اشیاء طبیعی همچون درختان و گیاهان و غیره به‌صورت یکی از طرفین گفتگو و یا هر دو طرف آن واقع می‌شوند.

طرفین گفتگو در غزلیّات مولوی

همان‌طور که اشاره کردیم، طرفین گفتگو در شعر می‌تواند اشخاص خیالی، اشیاء و یا امور تجریدی باشد. در شعر مولوی، در اکثر موارد، امور تجریدی یا اشیاء طبیعی از طریق شخصیّت‌بخشی شخصیّت انسانی می‌یابند و گوینده و یا مخاطب گفتگو واقع می‌شوند. در غزل شمارهٔ ۲۷۶۰ گوینده با «دل» گفتگو می‌کند. در غزل شمارهٔ ۲۹۲۴ با «عقل» گفتگو می‌کند، در غزل ۲۹۵۶ با «غم» معشوق گفتگو می‌کند، در غزل شمارهٔ ۳۹۹ با «عشق» معشوق گفتگو می‌کند، در غزل شمارهٔ ۴۲۸ با «یاسمن» گفتگو می‌کند، در غزل شمارهٔ ۷۵۰ «گل با نسرین»، «سمن با سرو»، «بنفشه با نیلوفر»، «نرگس با گل» گفتگو می‌کند، در غزل شمارهٔ ۵۰۹ «باز» با «بط» گفتگو می‌کند، در غزل شمارهٔ ۱۴۰۲ گوینده با «عشق» گفتگو می‌کند، در غزل شمارهٔ ۱۴۰۳ گوینده با «آفتاب» گفتگو می‌کند، در غزل شمارهٔ ۹۴۶ گوینده با «گل و خار» گفتگو می‌کند، در غزل شمارهٔ ۱۴۳۰ با «گردون» گفتگو می‌کند، در غزل شماهٔ ۱۴۱۲ با «گل» گفتگو

می‌کند، در غزل شمارهٔ ۱۵۸۵ با «شکوفه» گفتگو می‌کند، در غزل شمارهٔ ۱۸۰۶ «چشم گوینده با چشم معشوق» گفتگو می‌کند، در غزل شمارهٔ ۱۷۴۵ با «خیال معشوق» گفتگو می‌کند، در غزل شمارهٔ ۱۶۹۲ با «ماه نو»، «خورشید»، «آب»، «آتش»، «باد و خاک» گفتگو می‌کند. در غزل شمارهٔ ۱۷۱۸ با «دل خود» گفتگو می‌کند، در غزل شمارهٔ ۱۹۴۰ گویندهٔ شعر با «نرگس»، «سوسن»، «بید و سپیدار»، گفتگو می‌کند و «درخت انار» با «درخت آبی»، در غزل شمارهٔ ۱۹۹۱ «بلبل با گل» گفتگو می‌کند، در غزل شمارهٔ ۱۹۹۸ گوینده با «نی و ماه نو» گفتگو می‌کند، در غزل شمارهٔ ۲۰۲۵ گوینده با «گل و نرگس» گفتگو می‌کند، در غزل شمارهٔ ۱۹۵۶ گوینده با «هما» گفتگو می‌کند، در غزل شمارهٔ ۱۹۶۱ گویندهٔ شعر با «نوبهار»، و «سرو با سوسن»، «رعد با گلستان»، «نرگس با بلبل» و «بلبل با گل صد برگ» گفتگو می‌کنند، در غزل شمارهٔ ۲۵۴۳ گویندهٔ شعر با «عقل کل» گفتگو می‌کند، در غزل شمارهٔ ۳۰۱۰ «دانه شیرین با سنگ» گفتگو می‌کند، در غزل شمارهٔ ۱۳۲ «عقل با عشق» گفتگو می‌کند و به همین قیاس در باقی غزلیّاتی که در آن گفتگویی وجود دارد، شخصیّت‌های متنوّع خیالی با یکدیگر یا گوینده با آنها گفتگو می‌کند.

روایت گفتگو

همان‌طور که گفتیم گفتگو در شعر مقوله‌ای است که روایت می‌شود؛ یعنی گویندهٔ شعر ـ کسی که صدای او را در شعر می‌شنویم ـ گفتگوی خود را با دیگری یا گفتگوی دو یا چند فرد ـ اعم از خیالی یا واقعی ـ را با یکدیگر در شعر روایت می‌کند. مولوی در روایت گفتگو از شیوه‌ها و شگردهای مختلف استفاده می‌کند. از مهم‌ترین ویژگی‌های گفتگو در شعر مولوی، یکی این است که در اکثر موارد، گفتگو بدون مقدّمه و بدون اینکه طرفین گفتگو در یک زمینهٔ روایی معرّفی شوند و یا از کارکرد باب صحبت‌گشایی زبان استفاده کنند، آغاز می‌شود. مثلاً در غزل شمارهٔ ۲۷۶۰ گفتگوی گویندهٔ شعر با «دل» این‌گونه آغاز می‌شود:

با دل گفتم «چرا چنینی؟ تا چند به عشق هم‌نشینی»؟
دل گفت: «چرا تو هم نیایی تا لذّت عشق را ببینی

گر آب حیات را بدانی جز آتش عشق کی گزینی؟!»

(مولوی، ۱۳۳۶، ج ۲، ص ۱۷۶)

در جای دیگر دانهٔ شیرین بدون مقدّمه با سنگ وارد گفتگو می‌شود.

دانهٔ شیرین به سنگ، گفت: «چو من بشکنم

مغز نمایم ولیک، وای چو تو بشکنی»

(همان، ص ۲۳۸)

و در جای دیگر گل بدون مقدّمه با گویندهٔ شعر وارد گفتگو می‌شود:

گل گفت مرا «نرمی از خار چه می‌جویی؟»

گفتم که: «در این سودا هشیار چه می‌جویی؟»

(همان، ص ۳)

این ویژگی، یعنی بدون مقدّمه آغاز شدن گفتگو، خود نتیجه و جزئی از یک ویژگی فراگیرتر یعنی ایجاز است. گفتگوها در شعر مولوی، عمدتاً از ایجازی حیرت‌انگیز برخوردارند. نمونه‌های این ایجاز را می‌توان در ابیات ذیل به‌خوبی مشاهده کرد:

گفتمش: «آخر پی یک وصل چندین هجر چیست؟»

گفت: «آری من قصّابم، گرد ران با گردن است»

(همان، ج ۱، ص ۲۲۸)

جان کشیدم پیش عشقش گفت: «کو چیزی دگر؟»

گفتم: «آخر حال جان زین سان ز بی‌چیزی شده است»

(همان، ج ۱، ص ۲۳۳)

گفتم که: «عهد بستم وز عهد بد برستم»

گفتا: «چگونه بندی چیزی که من شکستم؟»

(همان، ج ۴، ص ۳۶)

بی‌شک، تبارشناسی این ایجاز را باید در نگرش عرفانی مولوی جستجو کرد. زبان موجر نزدیک‌ترین زبان به زبان الهام و وحی و زبان اشاره است، و زبان وحی و الهام و اشاره زبان اهل عرفان است. به‌همین دلیل است که زبان گفتگو و محاوره در شعر

مولوی گاه زبان حال و زبان اشاره است نه زبان مقال. حسین فاطمی در مبحثی تحت عنوان «محاوره در تصویر» به برخی از محاوره‌ها اشاره می‌کند که به عقیدهٔ نویسندهٔ این سطور، چیزی جز همان گفتگو با زبان حال و اشاره نیست. وی می‌نویسد:

«مقصود از این قسمت، آن تصویرهایی است که مفادّ آن گفتگویی بین دو نفر یا چند نفر و منحصر به آن صورت‌هایی که از جمله‌های «گفتم و گفت» یا یکی از وجوه فعل «گفتن» در آن می‌آید نیست، بلکه مطلق مفهوم محاوره موردنظر است و مثلاً در بیتی که گفته است:

دهان بر می‌نهاد او دست یعنی دم مزن خاموش
و می‌فرمود چشم او درآ در کار پنهانک

نوعی محاوره دیده می‌شود و جزء این قسمت به‌حساب می‌آید.»

(فاطمی، ۱۳۷۹، ص ۲۸۹)

ابیات زیر نمونه‌هایی از گفتگوی همراه با اشاره در غزلیّات مولوی است:

بگفتم نیشکر را من که: «از کی پر شکر گشتی»
اشارت کرد سوی تو کز انفاسش چشیدستم

(مولوی، ۱۳۳۶، ج ۳، ص ۱۹۳)

بجنبانید سر را و بخندید سری را که بداند مو به مویم
که یعنی حیله با من می‌سگالی که من آیینهٔ هر رنگ و بویم

(همان، ج ۳، ص ۲۵۸)

یکی دیگر از ویژگی‌های گفتگو در غزلیّات مولوی مُشاع شدن گفته (مطلب گفته شده) میان دو گوینده است. وقتی گفتگویی در میان غزل روایت می‌شود، صدای دو گوینده در هم می‌آمیزد؛ یکی راوی که همان گویندهٔ غزل است و با تسامح می‌توان او را شاعر نامید و دیگری صدای کسی که در گفتگو به‌عنوان یکی از طرفین گفتگو، نقش گوینده را ایفا می‌کند. این مطلب باعث پیچیدگی ساختار غزل می‌شود و در بسیاری از موارد، تشخیص گوینده را غیرممکن می‌سازد. مثلاً در ابیات زیر:

با دل گفتم: «چرا چنینی؟ تا چند به عشق هم‌نشینی؟»
دل گفت: «چرا تو هم نیایی؟ تا لذّت عشق را ببینی؟

گر آب حیات را بدانی جز آتش عشق کی گزینی؟»

(همان، ج ۶، ص ۸۹)

بیت سوم مُشاع میان دل و راوی (گویندهٔ غزل) است. اگر بیت دوم را پاسخ کامل به سؤال گویندهٔ غزل بدانیم، بیت سوم هم می‌تواند تأیید گفتهٔ دل توسّط گویندهٔ غزل باشد و هم می‌تواند تفسیر بیت قبل به توسّط خود دل باشد. در بیت سوم از ابیات زیر نیز همین ویژگی به‌چشم می‌خورد:

گفتم این دل را که: «چوگانش ببین گر یکی گویی در آن چوگان بدو»
گفت دل که: «اندر خم چوگان او کهنه گشتم صد هزاران بار و نو»
کی نهان گردد ز چوگان گوی دل؟ کاندر آن صحرا نه چاه است و نه گوچ

(همان، ج ۵، ص ۷۰)

یکی دیگر از ویژگی‌های روایت گفتگو در غزلیّات مولوی این است که گاه راوی به‌صورت دانای کل و شاهد بر وحی، که به یک پیامبر می‌شود، آن وحی را که نوعی گفتگوست روایت می‌کند. در غزل زیر گویندهٔ شعر یا راوی، خود شاهد وحی است که بر موسی(ع) می‌شود:

دیدم شه خوب خوش لقا را آن چشم و چراغ سینه‌ها را
آن مونس و غمگسار دل را آن جان و جهان جان‌فزا را
آن کس که خرد دهد خرد را آن کس که صفا دهد صفارا
آن سجده گه مه و فلک را آن قبلهٔ جان اولیا را
هر پارهٔ من جدا همی گفت که: «ای شکر و سپاس مر خدا را»
موسی چو بدید ناگهانی از سوی درخت آن ضیا را
گفتا که: «ز جستجوی رستم چون یافتم این چنین عطا را»

(همان، ج ۱، ص ۸۰)

گفتگو در قصّه‌واره‌های مولوی

منظور از قصّه‌واره‌ها حکایت‌های کوتاهی است که شکل کوتاه‌شدهٔ حکایت‌های مفصّل‌تری است که از قبل وجود داشته‌اند. مولوی در برخی از غزلیّات

خود این‌گونه حکایات را به موجزترین نحو در ضمن غـزل آورده است. بـه اعـتبار موضوع مورد بحث ما می‌توان این‌گونه قصّه‌واره‌ها را به سه نوع کلّی تقسیم کرد؛ یکی قصّه‌واره‌هایی که در آنها گفتگویی مطرح نیست؛ دوم قصّه‌واره‌هایی که، گرچه در آنها از عنصر گفتگو استفاده شده است، امّا گفتگو محور و نقش اصلی قصّه را برعهده ندارد؛ و سوم قصّه‌واره‌هایی که کانون محوری آنها گفتگوست و آکسیون قصّه از طریق گفتگو پیش می‌رود و یا، به بیان ساده و مـختصر، روح و کـالبد اصـلی قـصّه، گـفتگوست. قصّه‌واره زیر نمونه‌ای از قصّه‌واره‌های نوع اوّل است که گفتگویی در آن وجود ندارد:

بگرفت دم مار را یک خارپشت اندر دهن
سر در کشید و گرد شد مانند گویی آن دغا
آن مار ابله خویش را برخار می‌زد دمبدم
سوراخ سوراخ آمد او از خود زدن بر خارها
بی صبر بود و بی حیل، خود را بکشت او از اجل
گر صبر کردی یک زمان رستی از او آن بد لقا

(همان، ج ۱، ص ۱۶)

قصّه‌وارهٔ زیر نمونه‌ای از قصّه‌وارهای نوع دوم است که گرچه در آنها از عنصر گفتگو استفاده شده است، امّا گفتگو در آن نقش اصلی را به عهده ندارد:

رفت مردی به طبیبی به گلهٔ درد شکم
گفت او را: «تو چه خوردی که برستست زحیر؟
بیشتر رنج که آید همه از فعل گلوست»
گفت: «من سوخته نان خوردم از پست فطیر»
گفت: «سنقر برو آن کحل عزیری به من آر»
گفت: «درد شکم و کحل! خه! ای شیخ کبیر»
گفت: «تا چشم تو مر سوخته را بشناسد
تا ننوشی تو دگر سوخته، ای نیم ضریر»

(همان، ج ۳، ص ۶)

چنان‌که ملاحظه می‌شود در این قصّه‌واره، گفتگو نقش تعیین‌کننده‌ای دارد، امّا

نقش اصلی آن را بر عهده ندارد. قصّه‌واره یا حکایات مندرج در غزلیّات شمارهٔ ۱۱۳۴، ۱۱۴۴، ۱۱۷۰، ۱۲۶۴، ۱۲۸۸، ۱۸۳۹ نیز از قصّه‌واره‌های نوع دوم است.

از نمونه‌های درخشان قصّه‌وارهای نوع سوم، یعنی قصّه‌واره‌هایی که در آنها گفتگو نقش اصلی و محوری قصّه‌واره را به‌عهده دارد، یکی قصّه‌واره زیر است که می‌توان گفت اصل واساس قصّه را گفتگو و صنعت ادبی اسلوب‌الحکیم که در آن مندرج است، تشکیل می‌دهد:

روزی یکی همراه شد با بایزید اندر رهی
پس بایزید گفت: «چه پیشه گزیدی ای دغا»
گفتا که «من خربنده‌ام» پس بایزید گفت: «رو
یا رب خرش را مرگ ده تا او شود بندهٔ خدا»

(همان، ج ۱، ص ۶)

در قصّه‌وارهٔ زیر، اساس قصّه وابسته به سخنانی است که کور می‌گوید و پاسخی که به او داده می‌شود:

پای کوری به کوزه‌ای بر زد — گفت: «فرّاش را وقایت نیست
کوزه و کاسه چیست بر سر راه؟ — راه را زین خزف نقایت نیست
کوزه‌ها را ز راه برگیرید — یا که فرّاش را سعایت نیست»
گفت «ای کور کوزه بر ره نیست — لیک بر ره تو درایت نیست
ره رها کرده‌ای سوی کوزه — می‌روی آن بجز غوایت نیست»

(همان، ج ۱، ص ۲۹۰)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

طنز در گفتگو

یکی از مهم‌ترین مشخصّه‌های گفتگوهای مندرج در غزلیّات مولوی، وجود عنصر طنز در اکثر آنهاست. مولوی در اکثر گفتگوهای مندرج در غزلیّات خود، از صناعت‌های مختلف ادبی و شگردهای ویژهٔ زبانی که حاوی عنصری از طنز است، استفاده می‌کند. همان‌طور که می‌دانیم بسیاری از صنایع بدیعی برحسب موارد کاربرد حاوی بار معنایی طنزآمیزی هستند؛ از جمله، صنع تجاهل‌العارف، پارادوکس،

حسّ‌آمیزی، اسلوب‌الحکیم، مدح شبیه به ذم، ذمّ شبیه به مدح، محتمل‌الدّین و غیره، واجد عنصری از طنز هستند که بسته به مورد کاربرد، معنای طنزآمیز آنها گاه صراحت بیشتری دارد و گاه صراحت کمتری دارد. از میان این صنایع برخی به‌طور کلّی یا به‌طور اکثر وابسته به مقولهٔ گفتگو هستند. مثلاً، صنعت اسلوب‌الحکیم، صنعتی است که فلسفهٔ وجودی آن را باید در مقولهٔ گفتگو جستجو کرد. شمیسا در تعریف این صنعت می‌نویسد: «اسلوب‌الحکیم: جمله‌ای را برخلاف مقصود گوینده حمل کنند و بنا به معنایی که مقصود گوینده نیست، پاسخ دهند» (شمیسا، ۱۳۸۱، ص ۱۵۰). مولوی در موارد متعدّد، از صنعت اسلوب‌الحکیم به‌نحوی شایسته استفاده کرده است، علاوه بر دو موردی که قبلاً ذکر شد، مولوی در گفتگوی زیر به‌نحوی بدیع از این صنعت استفاده کرده است:

دی مرا پرسید لطفش «کیستی؟» گفتم «ای جان، گربه در انبان تو»
گفت «ای گربه بارت مر تو را که تو را شیری کند سلطان تو»

(مولوی، ۱۳۳۶، ج ۵، ص ۶۸)

چنان‌که ملاحظه می‌شود، گوینده عبارت «گربه در انبان» را کنایه از «مضطر» و «گرفتار» به‌کار برده است، امّا مخاطب وی آن را به‌معنای دیگری گرفته و پاسخی که می‌دهد متناسب با برداشت متفاوت خود از این عبارت است. در بیت زیر نیز مخاطب، واژهٔ «غم» را، که در گفتهٔ گوینده به‌معنی «غصّه» است، یکبار به‌همین معنی و بار دیگر به‌معنای «عشق» گرفته است و از این طریق، به‌طور مضمر و تلویحی از صنعت اسلوب‌الحکیم استفاده کرده است:

آمد دی خیال تو، گفت مرا که «غم مخور»
گفتم: «غم نمی‌خورم، ای غم تو دوای من»

(همان، ج ۴، ص ۱۲۰)

چنان‌که ملاحظه می‌شود، بیت فوق را می‌توان متضمّن پارادوکس (متناقض نمایی) و نیز کاریکلماتور نیز دانست؛ و اگر در خصوص دایرهٔ شمول مصادیق برای صنعت اسلوب‌الحکیم سخت‌گیر باشیم، چه بسا نام اخیر را ترجیح دهیم.

نوعی از طنز که مبتنی بر شیوهٔ جدل سقراطی است، و در ادبیات غرب به آن

«آیرونی سقراطی» می‌گویند و در واقع شیوه‌ای مبتنی بر تجاهل‌العارف است، نیز وابسته به عنصر گفتگوست. ایبرامز دربارهٔ این نوع آیرونی می‌نویسد: «وجه تسمیهٔ این نوع آیرونی از این است که سقراط حکیم معمولاً (به‌نحوی که در مکالمات افلاطون آمده است، با تجاهل ونشان دادن اشتیاق به یادگیری، خود را به نادانی می‌زند و سپس از طریق پرسش‌های پی‌درپی، پوچی و بی‌معنایی عقیدهٔ فرد مقابل را نمایان می‌کند». (Abrams, 2005, p 1430). احتمالاً همان‌طور که شمیسا گفته است (شمیسا، ۱۳۸۳، ص ۱۵۰، پاورقی) وجه تسمیهٔ صنعت ادبی اسلوب‌الحکیم نیز همچون آیرونی سقراطی به‌شیوهٔ جدل سقراط حکیم مربوط می‌شود. زیرا در هر دو شیوهٔ اسلوب‌الحکیم و جدل سقراطی عنصر تجاهل و مصادرهٔ به مطلوب وجود دارد و اساس هر دو مبتنی بر گفتگو و دیالوگ است. امّا در عین‌حال به‌نظر می‌رسد موارد شمول آیرونی سقراطی فراتر از اسلوب‌الحکیم یا قول بالموجب باشد و درواقع، هرگونه گفتگوی مبتنی بر شیوهٔ جدل را که در آن عنصری از طنز ـ اعم از تجاهل یکی از طرفین گفتگو یا مصادرهٔ به مطلوب یا پنهان کردن انگیزهٔ مشارکت در گفتگو ـ باشد را می‌توان آیرونی سقراطی نامید؛ امّا بدیهی است که نمی‌توان همهٔ این موارد را اسلوب‌الحکیم یا قول بالموجب نامید. مولوی، در غزل زیر بیشتر عناصر تشکیل‌دهندهٔ این نوع آیرونی را به‌کار برده است:

ز هر چیزی ملول است آن فضولی — ملولش کن خدایا از ملولی
به قاصد تا بیاشوبد بجنگد — بدو گفتم: «ملولی هست گولی»
بخورد آن بازی من خشمگین شد — مرا گفتا: «خمش! دیوان لولی!
نگوید هیچ را بد مرد این راه — مبین بد هیچ را ور نی تو غولی»
بگفتم: «عین انکار تو بر من — نه بد دیدن بود، یا بی حصولی؟!»
مرا گفت او: «تناقض‌های بینا — بود از مصلحت، نه از بی اصولی...

(مولوی، ۱۳۳۶، ج ۶، ص ۵۲)

چنان‌که ملاحظه می‌شود، در ابیات فوق، گویندهٔ غزل نه با انگیزهٔ کسب آگاهی بلکه به‌منظور اینکه طرف مقابل خود ـ فرامن یا معشوق ـ را به‌عمد (به قاصد) آشفته کند و به جنگ (جدل) با خود برانگیزد، باب گفتگو را با او باز می‌کند؛ و البتّه هیچ‌گاه قصد و

غرض واقعی خود را افشا نمی‌کند و با تجاهل و تظاهر به یادگیری، گفتگو را ادامه می‌دهد، و در بیت پنجم گفتهٔ فرد مقابل را که شرور را عدمی می‌داند، مصادرهٔ به مطلوب می‌کند و عتاب معشوقانهٔ او را به‌مثابهٔ امر وجودی، حمل بر بدی (شر) می‌کند و در جهت نقض و ابطال گفتهٔ او گام برمی‌دارد؛ امّا فرد مقابل، که از انگیزهٔ عاشقانهٔ وی که همانا تمنّای شنیدن سخن معشوق و عتاب معشوقانهٔ اوست، بی‌خبر است، با جدّیت تمام به پرسش‌های او پاسخ می‌دهد.

مولوی در ابیات زیر از شیوهٔ بازی با کلمات (کاریکلماتور) استفاده کرده است و نیاز به گفتن نیست که کاریکلماتور نیز مبتنی بر نوعی طنز است:

رفتم آنجا مست و گفتم:«ای نگار — چون مرا دیوانه کردی گوش دار»
گفت: «بنگر گوش من در حلقه‌ای است — بستهٔ آن حلقه شو چون گوشوار»
زود بردم دست سوی حلقه‌اش — دست بر من زد که دست از من بدار
اندرین حلقه تن آنگه ره بری — کز صفا دری شوی تو شاهوار
حلقهٔ زرّین من آنگه شبه — کی رود بر چرخ عیسی با حمار؟»

(همان، ج ۳، ص ۱۵)

چنان‌که دیده می‌شود، بازی با کلمات «گوش» و «حلقه» و نحوهٔ کاربرد آنها رنگ طنزآمیزی به گفتگوی فوق داده است. به هر تقدیر، و بنا به قول معروف که «لا مشاحة فی‌الاصطلاح» موارد فوق را چه اسلوب‌الحکیم و چه کاریکلماتور بنامیم، وجود آنها وابسته به عنصر گفتگوهاست. امّا، از این نوع طنزها که وجود آنها وابسته به عنصر گفتگوهاست که بگذریم، برخی از طنزهای دیگر هست که از طریق گفتگو کامل می‌شود. این‌گونه طنزها بخشی از وجودشان را مدیون عنصر گفتگو و بخشی دیگر را مدیون آنچه بیرون از گفتگوست، هستند. این‌گونه طنزها را می‌توان در طبقه‌بندی و مقوله‌های کلّی طنز قرار داد و دربارهٔ آنها بحث کرد. مولوی در قصّه‌وارهٔ زیر:

مست همی کرد وضو از کمیز — کز حدثم باز رهان ربّنا
گفت: «نخستین تو حدث را بدان — کژ مژ و مقلوب نباید دعا
زانکه کلید است و چو کژ شد کلید — وا شدن قفل نیابی عطا»

(همان، ص ۱۶۳)

از طنزی استفاده کرده است که بخشی از آن وابسته به عنصر گفتگوهاست و بخش دیگری از آن بیرون از عنصر گفتگوهاست. مستی که وضو می‌گیرد و نماز می‌خواند، خود حاوی طنزی مذهبی است؛ شخصیّت چنین مستی را می‌توان با توجّه به بیت معروف حافظ، که می‌گوید:

بی‌خبرند زاهدان نقش بخوان ولاتقل
مست ریاست محتسب باده بده ولا تخف

(حافظ، ۳۸۲، ص ۲۹۶)

زاهد ریاکاری دانست که از ریا و تزویر مست است و یا اگر هم از شراب انگوری مست است، باز از روی عادت به ریا نماز می‌خواند. آرتور پلارد دربارهٔ طنز مذهبی می‌نویسد: «در مواجهه با احکام جدی مذهب، طنزنویس شادمانه به بزرگنمایی مغایرت حرف و عمل می‌پردازد. تزویر و ریا همیشه موضوع‌های دم‌دست اوست. خاصّه وقتی که ریاکاران به‌واسطهٔ حرفهٔ خود متعهّد به معیارهای رفتاری کاملاً متفاوتی باشند» (پلارد، ۱۳۸۱، ص ۱۹).

وصف طلاق زن همسایه کرد گفت بخاری: «زن خود هُشت هُشت»
گفت «چرا هشت» جوابش بداد در عوض زشت بدان قحبه رشت

(مولوی، ۱۳۳۶، ج ۱، ص ۲۹۹)

به‌نحوی دیگر، امّا مشابه با مورد قبل، از طنزی استفاده کرده است که بخشی از آن وابسته به عنصر گفتگو و زبانی است که فرد بخاری از آن استفاده می‌کند، و بخش دیگری از آن وابسته به مقولهٔ قومیّت در طنز است. در طنزی که برپایهٔ قومیّت شکل می‌گیرد، فردی که موضوع طنز است از قومی است که زبان یا لهجه یا میزان درک و هوش او با بقیّه متفاوت و خنده‌دار تصوّر می‌شود. کریچلی دربارهٔ این نوع طنز می‌نویسد: «در طنز قومی، روح قومی یک مکان در خندیدن به مردمانی که شبیه ما نیستند و معمولاً به‌شدّت احمق یا به‌نحوی خاص، عجیب و غریب تصوّر می‌شوند، نمود و تجلّی می‌یابد» (کریچلی، ۱۳۸۴، ص ۸۶).

علاوه بر آنچه گفته شد، مولوی در خلال گفتگوها از پارادوکس و تناقض‌نمایی نیز استفاده می‌کند و این کاربرد گاه خالی از طنز نیست. در بیت زیر:

بگفتم «شمس تبریزی! کی؟» گفت: «شمایم من شمایم من شمایم»

(مولوی، ۱۳۳۶، ج ۳، ص ۲۵۳)

گوینده با اینکه می‌داند مخاطبش کیست، امّا باز هم دربارهٔ هـویّت او سـؤال می‌کند و جالب اینجاست که پاسخ مخاطب به‌مراتب مبهم‌تر از آن چیزی است که خود گوینده می‌داند. در بیت زیر:

حلقه زدم به در بر، آواز داد دلبر

گفتا که: «نیست اینجا» یعنی بدان که هست

(همان، ج ۳، ص ۳۶)

عبارت «نیست اینجا» وقتی صحیح است که موضوع سخن گوینده خود او نباشد امّا، وقتی موضوع سخن خود اوست و فعل جمله به خود او برمی‌گردد: «هم متضمّن پارادوکس است و هم متضمّن طنز. و در بیت زیر:

گفتمش:

«ای برون ز جا، خانهٔ تو کجاس؟ گفت: «همره آتش دلم، پهلوی دیدهٔ ترم»

(همان، ج ۳، ص ۱۸۷)

که بخشی از گفتگوی گویندهٔ شعر با عشق است، گویندهٔ مخاطب خود (عشـق) را از یک‌سو با عبارت «برون ز جا» وصف می‌کند و از سوی دیگر دربارهٔ خانه و جای او سؤال می‌کند.

مولوی در خلال گفتگوهای مندرج در غزلیّات خود از صنعت تجاهل‌العارف نیز در موارد متعدّد استفاده کرده است و گاه جلوهٔ طنزآمیز این صنعت در شـعر او کـاملاً آشکار است. چنان‌که در غزل زیر، هم گوینده‌ای که سؤال می‌کند پاسخ خود را می‌داند و هم مخاطبی که در پاسخ به سؤال‌های او می‌گوید «من چه دانم»:

مرا گویی «چه سانی؟» من چه دانم «کدامی وز کیانی؟» من چه دانم

مرا گویی: «چنین سرمست و مخمور ز چه رطل گرانی؟» من چه دانم

مرا گویی: «در آن لب او چه دارد کز و شیرین زبانی؟» من چه دانم

مرا گویی: «در این عمرت چه دیدی به از عمر و جوانی؟» من چه دانم

بدیدم آتشی اندر رخ او چو آب زندگانی من چه دانم

مرا گویی که: «بر راهش مقیمی» مگر تو راهبانی من چه دانم
خنک آن دم که گویی: «جانت بخشم» بگویم من: «تو دانی من چه دانم»
(مولوی، ۱۳۳۶، ج ۳، ص ۲۶۹)

منابع

۱- تاج‌الحلاوی، علی بن محمّد، دقایق الشّعر، به تصحیح دکتر سیّد محمّد امام، چاپ دوم، تهران، مؤسّسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، ۱۳۸۳.
۲- رادویانی، محمّد بن عمر، ترجمان‌البلاغة، به تصحیح احمد آتش، چاپ دوم، تهران، شرکت انتشارات اساطیر، ۱۳۶۲.
۳- حافظ، شمس‌الدّین محمّد، دیوان اشعار، به اهتمام محمّد قزوینی و قاسم غنی، تهران، انتشارات زوار، ۱۳۸۲.
۴- شمیسا، سیروس، نگاهی تازه به بدیع، چاپ چهاردهم، تهران، انتشارات فردوس، ۱۳۸۳.
۵- مولوی، جلال‌الدّین محمّد، کلیّات شمس یا دیوان کبیر، ۸ ج، بدیع‌الزمان فروزانفر، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول، ۱۳۳۶.
۶- فاطمی، سید حسین، تصویرگری در غزلیّات شمس، چاپ دوم، تهران، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۷۹.
۷- پلارد، آرتور، طنز، ترجمهٔ سعید سعیدپور، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۱.
۸- کریچلی، سیمون، در باب طنز، ترجمهٔ سهیل سُمّی، چاپ اول، ققنوس، ۱۳۸۴.
9- Brown, Gillian & Yule G., *Discourse Analysis*, Cambridge: Cambridge UP. , 1989.
10- Abrams. M.H., *A Glossary of literary terms*, Eighth Edition, Wadsworth: Thomoson, 2005

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی