فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و هفتم، زمستان ۱۳۹۶: ۹۷-۷۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۲/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۰۲

تحلیل شیوه‌های گیراسازی زبان در مقالات شمس

مهدی محبّتی*

چکیده

نثر خلاق را می‌توان دست‌یابی به حداکثر کارایی زبانِ نوشتار از طریق جابه‌جایی ارکان جمله، به‌ویژه فعل، و هماهنگی زبان با نحوهٔ وقوع واقعیت ذهنی و خارجی دانست که امروزه در جهان طرفداران بسیار دارد و در برخی دانشگاه‌ها رشته و گرایشی به همین نام وجود دارد. در متون منثور فارسی نوشته‌هایی را می‌توان دید که با هوشیاری عمیق نویسنده و چیرگی بی‌مانندش بر زبان، و نیز رعایت قواعد این شیوهٔ نگارش به نثر خلاق دست یافته‌اند. یکی از مهم‌ترین آنها، مجموعه نوشته‌هایی است که امروزه به نام مقالات شمس تبریزی مشهور و منتشر گشته است. دقت در نحوهٔ کاربرد ارکان جمله‌ها و جابه‌جایی آنها در مواضع مختلف و توجه به بسامد وقوع این جابه‌جایی‌ها و همچنین شیوهٔ استفاده شمس از شگردهای بیانی کلام، بسیاری از مواضع مقالات را نمونهٔ اعلای نثر خلاق در زبان فارسی می‌سازد. هدف این مقاله ارائه تعریفی از نثر خلاق و نمایش قواعد و مصادیق آن در مقالات شمس و تقویت و کارایی بیشتر آن در زبان و ادب فارسی است. دقت در این شیوه خاص نثر نشان می‌دهد که شمس تبریزی از طریق فرایند تجسیم، تصویرسازی و دیداری ساختن کلام، هماهنگی واقعیت کلامی با واقعیت خارجی، استفاده فراوان از فعل، بازی‌های هنری با متمم‌ها و جابه‌جایی ارکان، قدرتی فوق‌العاده به نثر فارسی بخشیده است.

واژه‌های کلیدی: مقالات شمس، شمس تبریزی، نثر خلاق، ارکان جمله.

---

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان mohabbati.mahdi@unz.ac.ir

مقدمه

امروزه، از اطلاق نثر خلاق[1] عمدتاً دو معنا به ذهن متبادر می‌شود؛ نخست شیوه‌های تازه‌ای است که قصه‌گو یا داستان‌نویس در پی‌اندازی طرح و روایت و به‌ویژه بسط دقیق و منطقی شخصیت در روایت خویش به کار می‌گیرد و با استفاده از آنها نوشته را به حداکثر تأثیر یا لذت می‌رساند. درواقع از این منظر، نوشتن خلاق هرگونه نوشتاری است که حاوی «نگارشی نو و اصیل»[2] باشد؛ یعنی همان چیزی که در سنت کلاسیک، نوشتهٔ روایی را به مرز ادبیت و ادبیات محض می‌رساند (کازانووا، ۱۳۹۳: ۱۱۲). معنای دوم عمدتاً به ترفندهایی گفته می‌شود که یک گزارشگر یا روزنامه‌نگار در هنگام نوشتن -یا گزارش خویش- برای تأثیرگذاریِ آنی و ژرف‌تر، و همسویی نوشته با واقعیت استفاده می‌کند (Hesse, 2010: 31).

اگرچه نوشتار خلاق اساساً متکی بر خلاقیت فردی است، اما پاره‌ای از این شیوه‌ها خصوصاً نوع دوم آن، غالباً مَدرِسی و آموزشی است. چنان که امروزه دانشگاه‌ها و مراکز خاصی در اروپا و بالاخص ایالات متحده وجود دارند که به تعلیم و ترویج این شیوه‌ها مشغولند و حتی در برخی دانشگاه‌ها مانند دانشگاه کلمبیا و ییل و یوا، رشته‌ای مخصوص برای آن دایر کرده‌اند و دانشجو می‌پرورند.

با این همه «نثر خلاق» معنای عام دیگری نیز دارد که آن شیوهٔ خاصی از نوشتن است که ضمن پذیرش اصول و مبانی عام نوشتارهای متداول، عمدتاً با هنجار و فرم نوشتارهای رایج در یک دوره متفاوت است و نویسنده با استفاده از ترفندها و شگردهای ویژه‌ای که به کار می‌برد، به سبک فردی خاصی دست می‌یابد و نوشته‌اش را از فروغلتیدن در شیوه‌های مرسوم و متداول بازمی‌دارد و نهایتاً نثرش را از کلیشه‌ای شدن و ابتذال سبکی می‌رهاند.

مراد از این جستار از نثر خلاق در این مقام، همین معناست. این معنا اگر چه همخوانی‌ها و همسانی‌هایی با گونهٔ اول و دوم دارد و حتی در پاره‌ای موارد هر سه می‌توانند از امکانات بیانی هم استفاده کنند، اما در بنیاد و اساس با هم متفاوتند؛ چرا که

1. Creative prose یا Creative writing
2. original composition

این نوع نوشتن، بیشتر درون‌جوش و ذاتی است و در پی اغراض و اهدافی خارج از زیبایی نثر نیست؛ هر چند آموزش و پرورش نویسنده می‌تواند از اسباب تقویت آن به شمار آید.

بدیهی است که زندگی و گیرایی هر زبانی در حیطهٔ نوشتار -خصوصاً در ساحت ادبی آن- مرهون شناخت و کارکرد این گونه از نثر است تا هم منتقل‌کننده میراث و سنتِ زیبانویسی گذشتگان باشد، و هم با خود همراه سازد. البته چنان‌که گفته شد، بخش اعظم این نوع نوشتار، ذاتی و موهوبی است و بسیاری از بزرگان ادبی در گذشته با تکیه بر همین لطفِ خداداد از این شگردها و شیوه‌ها استفاده کرده‌اند و امروزه نیز نویسندگان ممتاز و برتر از آن بهره می‌گیرند و با خلق گونه‌های جدیدی از گفتار[۱] بر غنای زبان فارسی می‌افزایند؛ اما چنین نیز نیست که امکان تجزیه و تحلیل این گونه نوشتار فراهم نباشد و نتوان از اصول و مبانی آن الگوهایی برای نحوهٔ نوشتار امروز به دست آورد. می‌توان با تأمل در شیوهٔ نوشتار و تدقیق دراصول و مبانی شاهکارهای منثور ادبی، به درک پاره‌ای از شگردها و ترفندهای آنان رسید و تا حدودی پرده از رازهای توفیقشان برداشت و با تدوین این مبانی، الگوهایی پیش روی قلم‌به‌دستان امروز گذاشت تا بهتر و زیباتر بنویسند[۲].

در این مقال به برخی از شگردها و شیوه‌های سبکیِ نثرِ شمس تبریزی در مقالات نظری افکنده می‌شود و تا حد مقدور به دلایل توفیق او در پی‌اندازی جمله‌هایی چنین استوار و گیرا نزدیک شویم. گفتنی است که مقالات شمس و محتویات آن از جهت بسیار، خاص و درخشان و حتی از برخی جهات در کل ادبیات فارسی ممتاز و یگانه است (فروزانفر، ۱۳۹۰: ۸۷) و در قیاس با همین توان و ارزشمندی است که به گفته مصحح کتاب مقالات شمس، «می‌توانست بزرگترین شاهکار نثر فارسی را بیافریند» (موحد، ۱۳۸۵: ۳۷). مولانا هم که خود از سلسله‌جنبانان شیرین‌گویی در عالم است، با توجه به همین واقعیت بود که متواضعانه و به‌دور از چرب‌زبانی می‌گفت:

تا شنیدم گفتن شیرین او می‌فزاید گفتن خویشم ملال
(مولوی، ۱۳۹۳: ۱۲۲۴)

قلایدهای درّ دارد بناگوش ضمیر من از آن الفاظ وحی‌آسای شمس‌الدین
(همان: ۷۵۶)

پسر ارشد مولانا، هم او را صاحب بیان و تحریر و عبارت و تدقیق می‌داند و سخن گفتن او را به بارش درّ و مروارید مانند می‌سازد (سطان ولد، ۱۳۸۹: ۶۰ و ۷۱).

بدیهی است که علاوه بر معانی و مضامین بلند کلام، بخش مهمی از این گیرایی و شیرینی مرتبط به خود زبان است و شیوه‌ها و هیئتی که در وقت گفتار بدان می‌بخشد.

پیشینه پژوهش

دربارهٔ خصوصیات سبکی و زبانی مقالات شمس، مقالات متعدد نوشته شده است که نویسنده این نوشتار در مقاله‌ای مستقل و مفصل همه آنها را به نام «شمس‌پژوهی در ایران و زبان فارسی» در مجلهٔ نامهٔ انجمن، شمارهٔ ۳، سال ۱۳۹۳معرفی کرده است، اما همگی آنها به ذکر خصوصیات سبکی یا زبانی و بعضاً ادبی این کتاب پرداخته‌اند و هیچ کدام از منظر نگارش خلاق که یک امر کاملاً ترکیبی است و برای نخستین‌بار در باب این کتاب مطرح می‌شود، نپرداخته‌اند.

با همه این احوال می‌توان پرسید که شمس چه می‌کند که سخنانش چنین دل‌نشین و روح‌افزا می‌گردد؟

ما البته دقیق و درست نمی‌دانیم که آیا این صورت مکتوب در مقالات عیناً همان هیئت ملفوظی است که از زبان شمس تراویده یا اینکه به دست مریدان و کاتبان، تطور و تغییری هم یافته است؛ اما هرچه هست، همین صورت مکتوبی که پیش ماست، برخی جمله‌های آن، جان و آنی دارد که در کمتر کتاب و گفتاری می‌توان نظیرش را دید؛ اگرچه پراکنده و پریشیده و بی‌ترتیب خاص زمانی.

بنابراین مبنای کار این مقاله همین مکتوباتی است که در متن موجود مقالات شمس آمده و امروز در دسترس ماست. همچنین به نظر می‌رسد که برای تحلیل عینی و علمی متن و رسیدن به نتایجی استوار و قابل قبول مهم‌ترین ابزار و راهکار -به صورتی که صرفاً متکی بر ذوق و احساس نباشد و مستدل و مستند هم باشد- استقرای تام در نحوهٔ کاربرد جمله‌ها و ارکان و اجزای آنها و همچنین بسامد تکرار یک شیوهٔ بیانی در کل مقالات شمس است؛ بدین معنا که کاربرد یک شیوه -از منظر نحوی و سبکی- در چند موضع و چندین موضوع و تکرار آن در کل کتاب، می‌تواند بیانگر آن باشد که این

شیوهٔ نحوی و بیانی، ویژگی خاص شمس تبریزی بوده است. بر همین مبنا کوشیده‌ایم که در حد امکان، دلایل و عواملی را که در کل مقالات بر ذهن و زبان شمس جاری بوده است و درواقع ویژگی بیانی و سبکی او به شمار می‌آید، دسته‌بندی و تحلیل کنیم، و تا حدودی به اسرار زیبایی و گیراسازی کلام او نزدیک گردیم.

شیوه‌های گیرایی کلام

شمس -بسان روش‌های متداول در نثر خلاق امروز- به طور کلی از دو شیوه برای تأثیر کلام خویش بهره برده است:

نخست تغییر نظم واژه‌ها در ساختار جمله و دیگر استفاده از شیوهٔ روایت‌گری به عنوان مهم‌ترین ابزار تأثیر. در واقع جابه‌جایی و بازی با ارکان جمله در حوزهٔ نحو و بیان از یک سو و خلق صورت‌های روایی ـ عمدتاً با به‌کارگیری داستان‌ها و داستانک‌های کوتاه ـ از دیگر سو، مهم‌ترین اسباب زیبایی و گیراسازی کلام از گذشته تا امروز بوده و هست و احتمالاً خواهد بود.

بدیهی است که خلق معانی متفاوت در متن، مرهون نوع چینش واژگان در جمله است؛ بدین معنا که تغییر در نوع همنشینی و جانشینی واژگان در یک جمله می‌تواند به خلق موقعیت‌ها و معانی کاملاً متفاوت منجر شود و جمله‌ها و به‌تبع، معانی آنها را از کلیشه‌ای شدن نجات دهد و «نظمی نو» بر مبنای نگاهی نو به وجود آورد. این نکته‌ای بود که بسیاری از بزرگان ما بدان پای فشرده بودند؛ هرچند صورت‌بندی دقیق آن برای اولین‌بار مرهون خلاقیّت متفکر و نظریه‌پرداز بزرگ فرهنگ گذشته ما، عبدالقاهر جرجانی بود. جرجانی بسیار کوشید تا در قالب یک نظریهٔ نظام‌مند اثبات کند که راز تأثیرگذاری و زیبایی و عظمت و در نهایت اعجاز یک اثر ادبی نه در معنای صرف است و نه در الفاظ آن، بلکه در توّخی است؛ یعنی در نوع چینش واژه‌ها و کنار آمدن شیوهٔ خاصی که نهایتاً ساخت و بافت یک جمله را می‌سازد[۳]. هر چه تغییر نظم واژگان آزادتر باشد، کاربردهای معنایی آن -برخلاف جمله‌های ثابت و کلیشه‌ای- متفاوت‌تر خواهد بود و هرچه حرکت آزاد گروه‌های اسمی و فعلی بیشتر شود، تنوع ساخت در زبان -مخصوصاً زبان فارسی- بیشتر و متنوع‌تر می‌شود و هر چه تنوع ساختِ جمله‌ها بیشتر شود، معنای به‌وجودآمده در صورت‌های تازه، بیشتر و زیباتر خواهد بود (فتوحی، ۱۳۹۲: ۲۷۲).

با توجه به نمونه‌هایی که از شمس و دیگر صاحب‌قلمان ممتاز زبان فارسی در دست داریم، می‌توانیم به جرئت بگوییم که نویسنده‌ای در این زبان تواناتر و به نثر خلاق نزدیک‌تر است که:

۱- ارکان جمله مخصوصاً فعل را هماهنگ با تغییرات معنایی و واقعی بیرونی تنظیم کند؛ یعنی بنیاد جمله هماهنگ باشد با حادثه‌ای که در بیرون به صورت واقعی و یا در درون به صورت ذهنی رخ می‌دهد.

۲- هرگز فعل را در یک مکان ثابت و در یک قسمت خاص جمله محصور نسازد، بلکه فعل را که مهم‌ترین نمایشگر واقعیت بیرونی- درونی است، به اقتضای رخداد واقعی در قسمت‌های مختلف جمله به کار گیرد.

۳- هرگز حادثه‌ها و اشتیاق‌ها و هیجان‌های درون را که اساساً آشفته است و قالب‌ناپذیر، بر اساس صورت‌های محدود و مقیّد زبانی و جمله‌ای، مقید و زندانی نسازد، بلکه مطابق با همان جنب و جوش درونی، ساخت جمله را شکل دهد و در حقیقت، بی‌نظمی درون به صورتی طبیعی هیئت خاص خویش را در جمله هویدا سازد و روح غوغایی جمله پژمرده و افسرده نگردد (مندنی‌پور، ۱۳۸۹: ۱۳۷).

۴- طبیعی است که برای ثبت این انعکاس‌ها و تثبیت این حادثه‌های درونی و بیرونی، بهترین ابزار، استفاده از فعل است. تقریباً همهٔ آثار ممتاز کلامی که تأثیرگذاری عمیقی داشته‌اند، چنین ویژگی‌ای دارند.

چون کاربرد فعل، علاوه بر شکستن طول جمله -که غالباً باعث خستگی ذهنی و افسردگی و انجماد جمله می‌شود- امکان تجدید و تنفس را به خواننده می‌دهد.

۵- تا آنجا که ممکن است افعال پویا[۴] و فعال به کار رود؛ مگر اینکه در تطابق با واقعیت بیرونی جمله اقتضا کند که از افعال ایستا و منفعل بهره بگیریم. تردیدی نداریم که هر فعلی، صدا و فضای خاصی ایجاد می‌کند. به همین دلیل برای تحرک و پویایی، جمله باید مبتنی بر فعل‌های پویا و صداهای فعال باشد، نه فعل‌های ایستا و صداهای منفعل؛ مگر این که عمدی در کار باشد. نگاهی به نحوهٔ کاربرد و جابه‌جایی ارکان و جمله‌ها و افعال در صحنه جنگ دندانقان در تاریخ بیهقی و به‌ویژه لحظه شکست و گریز مسعود به دست ترکمانان سلجوقی می‌تواند نمونه خوبی برای استفاده از این دو نوع

افعال باشد (بیهقی، ۲۵۳۶: ۲۳۳و ۸۳۵)؛ از جمله: آواز دادند که «یار یار و حمله کردند به نیرو. و کس کس را نه ایستاد، و نظام بگسست از همه جوانب. و مردم ما همه روی به هزیمت نهادند. امیر ماند با خواجه عبدالرزاق، قیامت بدیدیم در این جهان. بگتغدی و غلامان در پرهٔ بیابان می‌راند بر اشتر، و هندوان به هزیمت در جانب دیگر، و کرد و عرب را کس نمی‌دید، و خیلتاشان بر جانب دیگر افتاده، و مقام میمنه و میسره تباه شده و هر کسی می‌گفت نفسی نفسی و خصمان در بنه افتاده و می‌بردند و حمله‌ها به نیرو می‌آوردند. و امیر ایستاده» (همان: ۲۳۳).

۶- تندی و تیزی افعال را تا حدود زیادی می‌توان از طریق حروف رابطه مهار کرد تا سخن در عین جوش و خروش فراوان، لجام گسیخته و بی‌هدف نگردد. البته نحوهٔ استفاده از حروف، امری است بسیار حساس و حیاتی و شاید به همین خاطر است که ضعف عمدهٔ همه زبان‌آموزانی که زبانی دیگر را می‌آموزند، همین فهم درست حروف اضافه و نحوهٔ کاربرد و کارکردشان در جمله باشد. نخستین‌بار لونگینوس بود که در کتاب معروف خویش (شکوه سخن) این نکته را دریافت و به اهمیت و نقش آن در زبان اشاره کرد[۵] (لونگینوس، ۱۳۷۹: ۶۵).

بی‌تردید جنبه‌ای از زیبایی و گیرایی زبانِ شمس، فهم عمیق همین نکته‌ها و شگردها و ترفندهاست. در حیطهٔ استفاده از ابزارِ روایت و زبان روایی هم او واقعاً سرآمد و هوشیار است، چرا که در همین مقدار باقی‌مانده از مقالات، شمس یکصد و بیست داستان و داستانک را هم گنجانده است که با توجه به موضوع و شیوهٔ سخن او حجم بسیار بالایی است (مرتضایی، ۱۳۸۹: ۷۵). از حیث فرم و محتوا هم تقریباً همهٔ داستان‌های او خوب و قابل تأمل است و برخی از آنها در ردیف بهترین داستان‌های زبان فارسی به‌ویژه ادبیات عرفانی به شمار می‌رود.

تحلیل شیوهٔ استفاده شمس از فنّ روایت‌گری و نیز نحوهٔ داستان‌پردازی، موضوع این مقاله را بسیار بلند می‌سازد و این، جایگاهش نیست، اما فقط به اشاره می‌توان گفت که روایت‌گری‌های او عمدتاً مبتنی بر نحوهٔ ظهور واقعیت در بیرون و هماهنگ‌سازی بافت و ساخت جمله و واژه‌ها برای توصیف آن است و در استفاده از قالب حکایت هم غالب قصه‌های او در اوج خلاقیت و به صورت استفاده توأمان از نثر و روایت است؛ بدین معنا

که از حیثِ ساخت، قصه‌ها به مرتبه‌ای از قوت می‌رسند که معمولاً محتوا و فرم و زبان در یگانگی با هم نظم و نظامی تازه پی می‌اندازند؛ به گونه‌ای که محتوا، صورت قصه‌ها را می‌سازد و صورت، محتوایی تازه به قصه‌ها می‌دهد و هر سه رکنِ زبان و فرم و محتوا، به سوی یک مقصود روانند و با هم کلیّت انفکاک‌ناپذیری را می‌رسانند. این هماهنگی را می‌توان از منظر نقد ادبی، به‌ویژه نقد ساختاری، اوج خلاقیت ادبی و روایی به شمار آورد.

در ادامه، شگردهایی راکه شمس در زیباسازی و گیرایی کلام خویش به کار برده است و در بسیاری موارد عین نوشتار خلاق است و یا لااقل با نثر خلاق پهلو می‌زند، به اختصار بررسی و تحلیل می‌کنیم.

شگردها

می‌توان مجموعه شگردهایی راکه شمس در تقویت و تأثیر زبان خویش به کار گرفته است، در سه گروه مرتبط جای داد. البته ترفندهای به‌کاررفته در این سه شیوه نه فقط محصور و معدود به همین تعداد است و نه به تمامی، ابداع و اختراع خود شمس؛ چرا که پیش از او در نثرهای خلاقِ پرقدرت زبان فارسی ـ مثل سفرنامه ناصرخسرو، تاریخ بیهقی، بخش‌هایی از سوانح احمد غزالی و نامه‌های عین‌القضات و دیگران - به کار رفته است، اما در برخی فرازهای مقالات شمس قدرت و تأثیر این ترفندها بسیار ممتازتر می‌شود. این سه شیوه خاص هنری عبارتند از:

۱. ایجاد تنّوع در ارکان و اجزای دستوری کلام
۲. فضاسازی‌های تصویری
۳. استفاده از عناصر بیانی و بلاغی

ایجاد تنوع در ارکان و اجزای دستوری کلام

نحوهٔ استفاده از ارکان و اجزاء جمله و به‌ویژه تنوع در شیوهٔ به‌کارگیری آنها، مهم‌ترین ابزار شمس در ایجاد زبانی قدرتمند و تأثیرگذار است؛ چرا که آدمی، هر چیز راکه مکّرر می‌بیند و می‌شنود و به منطق کارکردی آن پی می‌برد، به نوعی عادت مبدل می‌سازد و با عادی‌سازی، دیگر لذت چندانی از دیدن و شنیدن نمی‌بَرَد. اوج این

عادی‌سازی زبان به‌ویژه در جمله‌های کلیشه‌ای رخ می‌نماید. در واقع، جابه‌جایی آگاهانهٔ ارکان جمله، ذهن و روان آدمی را هم به تکاپو و تغییر و حرکت وامی‌دارد و زبان را برای او لذت‌بخش و تأثیرگذار می‌سازد. شاید بر همین مبنا بود که صورتگرایان روس و به‌ویژه شکلوفسکی، شعر را «رستاخیز کلمات» می‌نامید. البته مراد آنها صرفاً تغییر در ارکان و اجزاء جمله نبود و حوزهٔ وسیعی را دربرمی‌گرفت؛ شامل تغییر در صورت و معنا و ایجاد هنجارگریزی‌ها و آشنایی‌زدایی‌های متفاوت. از آنجا که محتوا و صورت یا لفظ و معنا در واقعیت و عمل، دو چیز جدا از هم نیستند و هر نوع تغییری در ارکان و اجزا تا حدودی منجر به تغییر در معنا و مفهوم هم می‌شود، تردیدی نیست که تنوع صورت‌های جمله‌ها و تغییر در نحوهٔ چینش اجزاء، سهمی عمده و عظیم در تغییرات معنایی جمله و ایجاد انگیزه و لذت در خواننده به هنگام خواندن یا اندیشیدن دارد.

بر همین مبنا و با توجه به مجموع گفته‌هایی که از شمس تبریزی در دست است، می‌توان گفت: وی به نقش و تأثیری که این جابه‌جایی‌ها و تغییرات بر جمله‌ها می‌گذارند، عمیقاً آگاه بوده است. از همین روی است که به چندین شیوه، کلمات و کلامش را دگرگونه می‌سازد تا تأثیرات آن را بر ذهن و روان مخاطبش ببیند. مهم‌ترین شگردِ او برای تأثیرگذاری در این حیطه، جابه‌جایی ارکان جمله، یعنی استفاده نکردن از بافت و ساخت ثابت و یکسان دستوری در جمله و وفور استفاده از افعال و درهم‌ریزی توازن زمانی افعال در جمله‌ها، و بعضاً حذف افعال -بی و با قرینهٔ لفظی و معنوی- و هنجارگریزی‌های متعدد و متناوب واژگانی است که در پی با ذکر نمونه‌هایی بدان می‌پردازیم.

تأمل در نوشته‌های شمس و تعیین بسامدی جایگاه ارکان جمله در آن به‌روشنی نشان می‌دهد که شمس تقریباً از هیچ الگوی ثابت زبانی‌ای مخصوصاً در حیطهٔ کاربرد افعال پیروی نمی‌کند و هرگز مطیع و بندهٔ زبان معیار نیست؛ بلکه پیوسته با خروج از زبان معیار یا تمایل به فراهنجاری زبانی، به هنری شدن زبان و شکل‌گیری سبک خلّاق خود کمک می‌کرده است؛ ضمن آنکه از آشفتگی و تخریب نظام معنایی زبان نیز جداً پرهیز می‌کرد.

جمله‌های زیر که نظایر آن در مقالات شمس بسیار زیاد است، نشان می‌دهد که جایگاه ارکان جمله، به‌ویژه فعل در دستگاه زبانی او متغیر است؛ ضمن آنکه فعل- به عنوان

مهم‌ترین رکن - جایگاه ثابتی ندارد و پیوسته جابه‌جا می‌گردد و فراز و نشیب می‌یابد:

نوع اول:

۱. مردی غریبی، درویشی آنجا می‌گذشت. قاصدی گفت: عید نیست، نوروز نیست، این چه جمعیتی است؟ (۲/۱۲۳)

۲. این سخن خوب است اما دراز کشیده است که نومیدی آرد. (۱/۶۱)

۳. میان ناس و تنها، در خلوت مباش و فرد باش. (۲/۱۲۳)

۴. به تن طاعت‌ها کردی. (۱/۸۵۱)

در این نمونه‌ها، به صورت طبیعی و تقریباً هماهنگ با واقعیت خارجی کنار هم آمده‌اند و به‌ویژه افعال چندان پسی و پیشی و حذف و هنجارستیزی ندارند، اما نوع دو:

۱. درویش را از ترشی خلق چه زیان؟ (۱/۹۰)

۲. این سخن همچون آیینه است روشن. (۱/۸۶)

۳. من نخواهم این خدا را. (۲/۳۷)

۴. می‌پیمودیم و می‌خوردیم به رطل و به سبو و کفگیر و کاسه. (۲/۱۴۷)

۵. و درانیدم و رها نکردم؛ به نجم کبری را نه خوارزم و نه ری را. (۱/۱۸۳)

در نوع دوم ارکان جمله تا حدودی به هم می‌ریزد و جای محاکات و وقایع بیرونی را اهمیت رکن و تأکیدی که گوینده در نحوهٔ وقوع دارد، می‌گیرد. مثلاً در دو جمله ۱و ۲ چون اول و آخرِ سخن، نقش بسیار مهمی در تقریر و تثبیت کلام و امتداد آهنگ لفظی و موسیقی معنایی جمله دارند، «درویش» در جملهٔ اول، برای تأکید و تقریر در اولِ جمله می‌نشیند و واژهٔ «روشن» در جملهٔ دوم از آیینه و موصوفِ خود، جدا می‌گردد و بعد از فعل در انتهای سخن جا می‌گیرد که صرفاً برای امتداد آهنگ و ماندگاری در ذهن است. در جملهٔ چهارم و پنجم، برای تبیین نوع واقعه، بافت جمله به هم می‌ریزد و دو فعلِ پی‌درپی و چسبیده به هم می‌آیند و به دنبال آنها چهار متمم در آخر و کنار هم می‌ایستند تا بیانگر حرکت و پویایی افعال از یک سو و درهم‌تنیدگی نقش معنایی متمم‌ها ـ با و بی حرف اضافه ـ از دیگر سوی باشند. نمونه‌هایی دیگر را در این صفحات می‌توان دید:

۲/۹۳، ۲/۴۴، ۱/۲۵۹، ۱/۲۸۶، ۱/۲۳۱، ۱/۲۹۰، ۲/۱۳، ۲/۱۶

در نوع سوم و جمله‌هایی مانند:

۱-جانبازان مرگ را چنان جویند که شاعران قافیه را!

۲- درویش را درویشی و خاموشی (۲/۷۰)

۳- کوزه را در آب کن، خوان را پر نان نِه، کارد را بکش بر گوسفند (۱/۲۹۰).

که از قضا حجم بالایی هم در مقالات دارد و جزء بهترین گفتارهاست، شمس عمداً به تغییرات ارکان، توسّع بیشتری می‌دهد و بعضاً به حذف افعال هم می‌پردازد. جابه‌جایی ارکان در واقع ذهن خواننده را تکاپو می‌بخشد و حذف افعال او را وادار به همیاری و جست‌وجو می‌سازد و گاه در یک عبارت -مثل جمله‌های نوع سوم- از هر سه نوع ترفند بهره می‌گیرد.

این نوعِ درخشان البته فقط ویژگی زبانی شمس نیست و در متون ممتاز پیش از او هم نمونه‌هایی فراوان دارد. چنان که مثلاً احمد غزالی می‌گوید: «راه ناایمن است و منزل دور و دلربا غیور، قالب ضعیف و دل بیچاره و جان عاشق و ارادت به کمال» (غزالی، ۱۳۷۰: ۲۲۷).

شمس همچنین گاه هم‌زمان با جابه‌جایی ارکان، به‌وفور از افعال استفاده می‌کند و جمله‌ها را جان و توانی ویژه می‌بخشد؛ چرا که استفادهٔ فراوان از فعل چنان که گفتیم علاوه بر شکستن طول جمله، حیات و حرکت بدان می‌دهد و روح زبان فارسی را -که اصولاً بر کوتاهی جمله است و جمله‌های بی‌فعلِ بلند را برنمی‌تابد- رونقی دگرباره می‌دهد. از این نمونه‌هاست:

۱- بر خاک بیفتاد، دستش لرزان شد، رنگش برفت، خشک شد، می‌گوییم: هلا برخیز تا برویم (۱/۲۹۳).

۲-شیخ خندان خندان پیش آمد و در کنارش گرفت و خرقه خود بیرون کرده و او را پوشانید و بیاورد و درمقام خود بنشاند (۲/۲۵۰).

۳- والله اگر بوی سیب به تو رسیدی؛ برخاستی و جامه ضرب کردیی و صد فریاد کردیی و اگر انفاق کردمی، رقّت آمدی و حال آوردیی و بگریستیی! (۲/۷۷۱)

۴- گریخت. گفتم آخر چیست؟ می‌گریخت و می‌گفت: چیز عجب! (۱/۲۲۵)

۵-مادرش می‌بیند که برمی‌نهی [بر دخترش]، می‌گوید: ای نوشت باد! خوشت باد! وقتت خوش باد! فرزند مرا وقت خوش می‌داری! (۲/۳۷)

۶- گوهر نور می‌دهد؛ خواه برجه خواه فروجه، خود که باشی؟ کرمکی باشی... (۲/۹۳) برای نمونه‌های بیشتر ر.ک: صفحات (۳۷/۲۲۵، ۲/۱، ۲/۹۴)

در این فرایند، شمس گاهی در یک جمله، فعل و واژه‌ها را به صورتی ناهمگون و نامتعارف به کار می‌برد و به نوعی هنجارگریزی خاص دست می‌یازد؛ فراهنجاری که نهایتاً به هنری شدن زبان و شکل‌گیری سبک خلاق می‌انجامد.

کارکردهای دیگری هم نظیر دگرگونی‌های ارکانی زیر در مقالات شمس فراوان است که جمله‌ها را فوق‌العاده گیرا و زیبا می‌سازد:

الف) ناهمگونی و ناهمخوانی فعل‌ها و نحوهٔ کاربرد آنها مانند:

- نعره‌ای بزن و گذشتی، هم به امید که امید است و خنده است. (۲/۹۵)
- خود را در بهشت جایگه معین کردی و جای خود دیدی و آن گه رفت. (۲/۶۷)
- اینک همه دنیای تو اینجاست، برگیر و رفتی. (۱/۲۵۳)
- می‌زاری (= زاری می‌کنی) که آن نفس را چرا شکستند؟ (۱/۲۰۴) و بزارد (۲/۷۴)
- آن یکی را پنهان می‌شکنجد (= شکنجه می‌کند). (۱/۲۹۱)
- در اندرونت فرعون ترنجیده است. (۲/۳۷)
- برهم می‌سُگلی... (۲/۶۳)
- در آنجا مخسب که بیات شوی! (۲/۸۹)
- سر جنبانیدند که هه هه، من نیز سر جنبانیدم مبالغه را... (۲/۱۴۸)

و نیز: باشیدن (۱/۲۹۲)، و می‌خوردمانی (۱/۲۲۲)، مچفس (۲/۲۲)، درهم غیژند (۲/۱۰۱)، وای ور پسر من (۲/۱۴۲).

ب) غرابت‌های استعمال

این راه سخت مشکل است؛ «بی‌سران» و بی‌پایان است... (۲/۱۱۴)

و: جماعتی «مسلمانِ برونانِ» کافر اندرون، مرا دعوت کردند. (۲/۳۲)

و: اغلب این شیوخ راهزنان دین محمد بودند، همه «موشانِ خانه» دینِ محمد خراب‌کنندگان بودند. (۲/۱۵)

ج) ترکیب‌سازی‌های خاص

توریزی (= تبریزی)، اوحدانه (= مانند اوحد الدین کرمانی) (۱/۲۱۷)، جولاهگانه

(۱/۴۴)، فرعون‌تر (۱/۱۶)، نرمادگی (۱/۱۶)، سردستی (۱/۳۲۶)، کوچکین (۱/۲۴۰)، روی باروی (به جای رویاروی یا رو در روی) (۱/۲۵۷)، گردو مَرد (۱/۲۲۱).

شمس در این نوع واژه‌سازی‌های نامستعمل، بیش از همه «ک» تحبیب یا تصغیر را به خدمت می‌گیرد و واژه‌هایی بعضاً بسیار نادر می‌سازد که گاه علاوه بر ایجاد کشش معنایی، لبخندی را هم به دنبال می‌آورد. نمونه‌ای از آنهاست:

۱- او و آن سجعکش و تشبیهکش. (۲/۸۷)

۲-سبحانی پوشیده تَرَک است (۲/۲۳) (= جمله سبحانی ما اعظم شأنی بایزید از اناالحق حلاج کمی پوشیده‌تر است.)

۳- کارَک اینجا راست می‌باید کرد. کارَک کردی و... (۲/۶۷)

۴- اکنون بردم به اُستا بِگه ترَک. (۱/۲۹۱)

۵- این گفتنِ پیشگو ایشان را گرمک می‌کند. سردَک نکند. (۱/۲۵۹)

۶- بر پول (= پل) پایکهاش بلرزد...باید که بارَک بکشد... زیرا روزگارک بو ببرد (۱/۲۵۴)

و نیز: استغفارَک (۱/۳۲۷)، ملحدَک (۱/۲۴۸)، آبَک (۱/۴۱) فلسفیَک (۱/۱۲۸) کاروانسرانیَک و حجرگک (۱/۱۳۹)، جزو کَش (۱/۲۹۶).

و: چشمک‌هایش خسته کرد. (۲/۳۲)

حجم و کیفیت این نوع گرایش‌های زبانی و واژگانی و تأثیر این واژه‌سازی‌ها و نیز نحوهٔ کاربرد آنها بر مولانا و آثارش بسیار واضح است و خود می‌تواند موضوع رساله‌ای منفرد باشد.

فضاسازی تصویری و تجسّمی

اوج هنرهای زبانی شمس را باید در فضاسازی‌های ویژهٔ کلامی او جست‌وجو کرد. شمس در این ساحت‌ها کم‌نظیر و گاه واقعاً بی‌نظیر است و در ایجاد فضاهای تصویری و تجسمی خاص -در عین رعایت ایجاز و گیرایی بیان- جز با ابولفضل بیهقی دبیر و یکی دوتن دیگر قابل مقایسه نیست. سخنی که بی‌حشو و حاشیه، توان تجسّم واقعیت را داشته باشد و با قدرت و زیبایی، تمام آن را در ذهن خواننده به تصویر بکشاند؛ به گونه‌ای که خواننده گویی متن را نمی‌خواند، بلکه می‌بیند.

شمس در مقالات از این ترفند بسیار سود می‌جوید و در لحظه‌های اوجِ حال و کار

خویش، عمدتاً زبان و بیان را تصویری و تجسّمی می‌سازد، به‌نحوی که گهگاه خواننده می‌پندارد نمایشنامه یا فیلم مستندی را می‌بیند؛ هر چند شمس همواره در استفاده از این ترفند بیانی در اوج موفقیت نیست و بعضاً ایجازهایی مستمّر، اختلالاتی در نمایش صحنه‌ها به وجود می‌آورد.

شمس همچنین از مجموعه میراث بلاغی گذشتگان (معانی، بیان، بدیع) نیز در جهت القا و تأثیر کلام خویش بهره می‌گیرد؛ چندان که پاره‌ای از جمله‌های خود را به صنایع بیانی و بدیعی آراسته می‌کند. اگرچه در این حیطه هیچ‌گاه افراط نمی‌کند و تکلّف نمی‌ورزد.

بازگویی تمام ترفندهایی که شمس برای تصویر و تجسیمِ مفاهیمِ ذهنی خویش به کار گرفته است، سخن را به درازا می‌کشد. به همین جهت از هر یک نمونه‌هایی یاد می‌کنیم و در صورت لزوم به متن اصلی ارجاع می‌دهیم.

تجسیم و تشخیص

تجسیم یا تجسّم‌بخشی در اینجا به معنای دیداری کردن امر شنیداری / خوانداری است و معنای ادبی آن، قدرتِ به تصویر کشیدن واقعه‌ای غایب از طریق واژه‌هاست که یکی از ابزارهای آن تشخیص یا جان‌دارانگاری است؛ یعنی ترفندی که به اشیای بی‌جان ویژگی‌های انسانی می‌بخشد و آنها را زنده می‌انگارد. تجسیم اما به مراتب گسترده‌تر و قدرتمندتر از تشخیص است. تجسیم که ریشه‌های عمیق فکری و فرهنگی هم دارد، اساساً و در اصل برای نحوهٔ اثبات وجود خداوند به کار می‌رود و یک مفهوم کلامی (= علم کلام) است که در برابر تنزیه قرار می‌گیرد. تجسیم، امکانِ دیداری کردن حق و جسمانیت بخشیدن به خداوند است که از یک جهت مرتبط با همین بحث ماست(بدوی، عبدالرحمان، ۱۹۹۷: ۷۲۰-۷۲۱) و شمس هم در یکی از داستان‌های بسیار نغز و پرمغز خود با زبانی بسیار دراماتیک و تأثیرگذار، بدان پرداخته و هر دوسوی این مذاهب را کاویده است (۱/۱۷۶، ۲/۷۸) که ما فعلاً از آن درمی‌گذریم.

اما در اینجا منظور از تجسیم نگاهی حجمی و چندلایه -برخلاف نگاه خطی و تک‌سویه- بر واقعیت است؛ بدین معنی که نویسنده چنان قدرتی بر واژه‌ها داشته باشد که بتواند همچون عکاس یا فیلم‌سازی زبردست، چشم‌اندازی متنوع و چندلایه از یک پدیده، به‌ویژه ماجرایی درگذشته یا واقعیتی در حال انجام، فرا چشم آورد؛ به صورتی که

خواننده بتواند آن را پیش چشم خود تصویر و تصوّر کند (دیوید دیچز، ۱۳۶۹: ۱۱۰ و نیز: مدرسی، ۱۳۹۰: ۱۰۸).

این ترفند اگرچه در سنت بلاغی ما وجود داشته است اما نام مشخص و معلومی ندارد و بیشتر با عناوینی کلی مثل ابداع تعریف می‌شده یا از انواع استعاره به‌ویژه نوع تخییلی آن به شمار می‌رفته است. شاید اولین بار شمیسا در کتاب «نگاهی تازه به بدیع» در پی تعریف تجسیم برآمد و آن را مجسم کردن تصاویر غریب، عینی کردن امر ذهنی و به اصطلاح تصویری کردن آن به وسیلهٔ تشبیه مضمر، بیت یا مصراعی از بیت که حالت تابلو نقاشی داشته باشد یا چیزی که گاهی به مدد تشخیص نقاشی می‌کنند، تعریف کرد و بیت زیر از مولانا را نمونه‌ای برای آن دانست (شمیسا، سیروس، ۱۳۸۶: ۷۶):

هست طومار دل من به درازای ابد برنوشته زسرش تا سوی پایان تو مرو

هر چند پیش از او، شبلی نعمانی هوشمندانه این شگرد و شیوهٔ بیانی را در قدرت‌بخشی ادبیات فارسی دریافته بود و از آن با عنوان «واقعه‌نگاری» یاد کرده بود و - مثلاً- در باب رودکی گفته بود:

«او در ترسیم و کشیدن صورت یک مطلب یا یک حالت و وضع و تجسم دادن آن که از عناصر مهم شعر و شاعری است، مهارتی بسزا دارد» (شبلی نعمانی ۱۳۳۵؛ جلد اول، ۱۳۳۵) اما این صنعت، تعریف دقیق و روشنی نداشت و هنوز هم ندارد. به هر روی، شمس در استفاده از این ترفند، بسیار تردست و چابک است و یکی از مهم‌ترین شیوه‌های گیرایی کلام او همین استفاده از قدرت تجسیم و تشخیص است.

از آنجا که «تشخیص» غالباً به مثابه بخش و رکنی در خدمت تجسیم قلمداد می‌گردد، ابتدا بدان می‌پردازیم.

تشخیص که ادبای مصر نخستین بار آن را معادلی برای Personification در زبان انگلیسی برساختند و به کار بردند، به معنای بخشیدن ویژگی‌های انسانی به موجودات بی‌جان و انسان‌نما و جان‌دار انگاشتن اشیا است (سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۳۷۵).

شمس در گفته‌ها و مقالات خود برای مصوّر ساختن مفاهیم و عینیت‌بخشی به امور ذهنی از این ترفند بهره می‌گیرد و کلامش را سخت مؤثر و گیرا می‌سازد؛ چنان که در جمله زیر با دوزخ، رفتاری انسانی پیش می‌گیرد و دوزخ با او سخن می‌گوید:

«دوزخ از من پرسد بارها، دیده‌ام به معاینه، بگویم مرا با تو کار نیست، او را به من ده، تو دانی» (۲/۲۱) و نیز (۲/۲۲).

و یا وقتی از خلوت‌هایش و معانی تند و تیز آن سخن می‌گوید، عقل را چنین مجسم می‌کند:

«معکوس کنم و مقلوب کنم و بگردانم و عقل از در و بیرونِ در، در پرده سخت دور ایستاده، زهره‌اش نه که قدم پیش نهد» (۲/۲۲)

و بازی‌های او با مرگ از جمله:

«مرگ تو را از دور می‌بیند، می‌میرد» (۲/۱۱۸)

نظیر این جمله هم در مقالات کم نیست: «از لذت این معانی، من عرق کرد» (۲/۱۱۷)، که برای اجتناب از تطویل از یادکرد آنها درمی‌گذریم.

نویسنده برای ایجاد فضای تصویری در ذهن ناچار باید هماهنگ و هم‌زمان از چند حوزه سود ببرد تا بتواند کلامش را چندضلعی سازد و از طریق اضلاع متفاوت، کلامی حجم‌دار بسازد و با ایجاد این حجم‌های چندلایه، کلام را از تک‌ساحتی و خطی‌شدن نجات دهد و تجربهٔ دیدار واقع را در ذهن و روان خواننده بیدار سازد؛ درست مثل فیلم‌های چندبُعدی در مقایسه با فیلم‌های متداولِ معمولی. در این فضا، نویسنده هم‌زمان از حالات روانی، وضعیت جسمی، موقعیت‌های بیرونی و پیرامونی، رنگ‌ها، آهنگ‌ها و دیگر چیزهایی که در آن موقعیت هست و مرتبط با ماجراست، سود می‌جوید و نوعی هارمونی مرکب و یا کمپوزیسیون و حتی ارکستراسیون عظیم با واژگان می‌سازد که اگر درست و هم‌خوان به کار رود، قدرتی بی‌بدیل به کلام می‌بخشد و اگر نادرست و ناهم‌خوان استفاده شود، جان سخن را می‌گیرد و خواننده را ملول می‌سازد.

اوج بهره‌گیری شمس از این ترفند در مجادلات و محادثات و خصوصاً قصه‌هایی است که نقل می‌کند. چراکه این ترفند، غالباً بستری روایی می‌خواهد تا در آن شکل گیرد. هر چند بزرگان زبر دست در غیر حالت‌های روایی هم می‌توانند از آن بهره بگیرند. از میان حدود صد و بیست قصه شمس برای آشنایی بیشتر و عمیق‌تر، ما فقط یک نمونه را -به اختصار و با حذف بسیار- به میان می‌کشیم و امیدواریم که روح کلام او از این حذف‌ها آسیب زیادی نبیند. در همین خلاصه قصه، دقّت در فراز و فرودها و

آواها و ایماها و نحوهٔ بیان معنا و موسیقی کلام و صنایع آن و نیز جمله‌های بلاغی و تصویری، میزان سلطهٔ گوینده را بر کلام نشان می‌دهد. قصه دربارهٔ یک مکتب و پسری شرور است که «دو چشم همچنین سرخ، گویی خونستی متحرک» می‌آید و می‌گوید:

«سلام علیکم استاد! من مؤذنی کنم؟ آواز خوش دارم! خلیفه باشم؟ آری؟» (۱/۲۹۱)

شمس که هیئت و رفتار بچه را می‌بیند با پدر و مادرش شرط می‌کند که برای تربیت او هر بلایی سرفرزندشان آمد، گلایه‌ای نکنند و رضایت می‌دهند. پسر به مکتب می‌آید و شرورانه مثل هر روز دنبال ماجرایی است:

«مشغول‌وار می‌نگرد، کسی را می‌جوید که با او لاغ کند یا بازی. موی آن یکی را دزدیده می‌کشد و آن یکی را پنهان می‌شکنجد. ایشان آن سوتر، می‌نشیند و نمی‌یارند ماجرا درازتر کردن» (۱/۲۹۱)

شمس زیر نظر می‌گیرد و می‌بیند و انگار نمی‌بیند؛ و ناگهان نعره‌ای می‌زند که دل بچه از جای می‌رود. روز دوم به مکتب می‌آید:

-تا کجا خوانده‌ای؟

-تا طلاق

-مبارک، بیا بخوان!

مصحف را باز کرد پیش من، از اشتاب، پاره‌ای دریده شد. گفتم:

-مصحف را چگونه می‌گیری؟

یک سیلیَش زدم، طپانچه‌ای که بر زمین افتاد، و دیگری، مویش را پاره پاره کردم و همه برکندم و دست‌هاش بخاییدم که خون روان شد. بستمش در فلق (= فلک)، خواجه رئیس را که اصطلاحات بود میان ما، پنهان آواز دادم. به شفاعت آمد. خدمت کرد و من هیچ التفات نمی‌کنم بر او. این بچه می‌نگرد که آه، رئیس را چنین می‌دارد!

-چرا آمدی؟

-از بهر دیدن تو آمدم.

کودک به نهان گلو می‌گیرد. به او اشارت می‌کند. یعنی شفاعت کن.

او لب می‌گزد که [یعنی] تا فرصت یابم...(۱/۲۹۲)

رئیس منت بسیار می‌کشد و شفاعت می‌کند و کودک را باز می‌کنند و با حمّال به خانه می‌برند و یک هفته در خانه می‌ماند. والدینش می‌آیند. و ممنون دارند.

فرداش به مکتب می‌آید:

«آمد، در بست و دور نشست. دزدیده، ترسان ترسان، خواندمش که به جای خود بنشین. این بار مصحف باز کرد به ادب، و درس می‌گرفت. و می‌خواند از همه مؤدب‌تر. روزی چند فراموش کرده. گفتند کعب می‌بازد. کاشکی آن غماز، غمازی نکردی. اکنون می‌روم و آن کودکِ غماز پسِ من می‌آید. چوبی بود که جهت ترسانیدن بود نه جهت زدن. برگرفته‌ام. پشت او این سوی است و من می‌گویم کاشکی مرا بدیدی و بگریختی. آن کودکان همه بیگانه‌اند و نمی‌دانند که احوال او با من چیست تا او را بگویند که بگریز. پشت او این سوی است و مستغرق شده است. درآمد که، سلام می‌کند. بر خاک بیفتاد، دستش لرزان شد. رنگش برفت. خشک شد. می‌گویم:

- «هلا برخیز تا برویم...» (۲۹۳-۱/۲۹۲)

ترفندهای بیانی- بلاغی

شمس در تثبیت نثر خلاق خویش علاوه بر تغییراتی که در ارکان جمله می‌دهد و فضاهای دیداری متفاوتی که با واژگان می‌سازد، از ابزار و گزاره‌های بلاغی و بیانی بسیار سود می‌برد. وی البته در استفاده از این ظرفیت‌های بلاغی و بیانی افراط نمی‌کند؛ بدین معنا که از تشبیهات و استعارات مبتذل و متعارف عمدتاً می‌پرهیزد و همه‌جا ترفندها را یکسان به کار نمی‌بندد و همچنین یک ترفند را همه‌جا و به یک گونه به کار نمی‌گیرد، بلکه بسته به موقعیت کلام، نرمی و تندی و صراحت و کندی آرایه‌ها و روش‌هایش را متمایز می‌سازد که از جمله آنهاست:

طنز

در میان شیوه‌های تأثیرگذار شمس، طنز به مثابه یک روش معنایی مؤثر جایگاهی ویژه دارد؛ طنزهایی که بعضاً بسیار تند و هنجارگریز است. البته طنز در گذشته ادبیِ ما، علی‌رغم وفور استعمال -خصوصاً در آثار ممتاز- کمتر به عنوان یک روش بیانی مدّ نظر ادبا بوده است. شمس خود بر نحوهٔ به‌کارگیری طنز در کلامش آگاه است و گاه مستقیم و غیر مستقیم آن را یاد می‌کند. گاه خودِ کلام طنزآلود را همچون ترفندی به کار می‌گیرد و گاه مستقیم اشاره می‌کند که من عمداً بیان طنزآمیز را روپوشی برای

پنهان‌سازی اسرار عظیم سخنانم ساخته‌ام. از جمله در جایی می‌گوید که «سخن من سرّی عظیم باشد که از غیرت در میان مضاحکی شود» (۲/۱۳۱).

از نمونه‌های طنز در کلام شمس می‌توان به تلاش‌های مذبوحانه مردی یاد کرد که در اثبات عقلانی هستی خدا می‌کوشد و شمس با بیانی تند و سخرآلود، ضمن نفی این شیوه و تذکار این که «خدا را هستی حاصل است، تو خود هستی حاصل کن!» با لحنی خاص بدو می‌گوید:

«فریشتگان همه شب ثنات می‌گویند که هستی خدا را درست کردی! خدات عمر دهاد!» (۲/۹۰)

اوج بروز شیوهٔ بیانی شمس در داستان‌های اوست. از جمله آنهاست داستان مردی مجرد و فقیر که واعظی در مجلسی برای او پادرمیانی می‌کند تا به خاطر خدا، زنی بدو دهند و بعد از مردم، هم‌زمان سه زن را با هم طلب می‌کند که هم حکایت و هم کلام پایانی واعظ، فوق‌العاده شیرین و با معناست (۱/۱۵۷-۱۵۸).

از این مقوله است داستان‌های طنزآمیز «آن کس که حکیم‌وار، صفت ماهی می‌کرد و شتر را از ماهی تمیز نمی‌داد!» (۱/۷۶، ۱/۲۸۳)، نیز؛ «حجی و خوانچه» (۱/۱۲۱)، «مردی که سحوری به روز می‌زد» (۱/۱۲۴)، «هندویی که شمشیر را به سنگ می‌آزمود» (۱/۱۷۵)، «مزیّن و مرد سپید ریش» (۱/۱۸۰)، «هندویی که در نماز سخن می‌گفت» (۱/۳۰۵)، «خوابِ جهود و ترسا و مسلمان» (۲/۵۴).

همچنین در صفحات دیگری مانند ۱/۱۵۴، ۱/۳۰۹، ۱/۳۱۵، ۱/۱۳۲، ۱/۱۳۵ نکته‌های طنزآمیز دیگری را برای گیرایی کلام بیان کرده است.

حضور این شیوه به حدی در کلام او زیاد است که می‌توان گفت بیانِ طنزآلود، روح غالب بر کلام شمس است و کمتر موضع و موضوعی را می‌توان دید که سخن شمس به طور کلی از طنز خالی باشد. گاه در اوج معانی خویش -مثلاً به زمستان و سردی هوا که می‌رسد- می‌گوید:

«زمستان وسیلت است به جمعیت دوستان که در هم غیژند و در هم خزند!» (۲/۱۰۱)

می‌دانیم کلام طنزآمیز رابطه‌ای مستقیم با میزان هوش آدم‌ها خصوصاً در پهنهٔ عمل جمعی دارد؛ بالاخص آنگاه که طنزپرداز با تابوها و قدرت‌های مسلط اجتماعی درگیر می‌شود. شاید به همین خاطر بود که هگل آن را نوعی نبوغ خدایی قلمداد می‌کرد و صاحب آن را دارای موضعی والا از حیث فکری و جایگاه اجتماعی (هگل، ۱۳۹۳: ۱۱۸). شمس بی‌تردید بسیار باهوش است و با این نوع طنز خود که در شیوه‌ها و شمایلِ داستانی و غیرداستانی، پوشیده یا مستقیم بیان می‌کند، نوعی خروج از هنجار یا فراهنجاری را پی می‌ریزد که به هنری شدن زبان و شکل‌گیری سبک خلاقِ او می‌انجامد.

ابزارهای بلاغی- بدیعی

بسامد استفاده از شگردها و ابزارهای بلاغی ـ بدیعی در مقالات نسبتاً زیاد است؛ هرچند نفس استفاده از این شگردها، نثر را هنری و خلّاق نمی‌سازد، بلکه نحوهٔ کاربرد آنها و به‌ویژه، تازگی و کارکرد این شیوهٔ بلاغی است که می‌تواند جمله‌ای و متنی را زیبایی و گیرایی بدهد. نگاهی به مجموعه ترفندهای بلاغی و بدیعی به‌کاررفته در مقالات نشان می‌دهد که در بیشتر موارد ـ اگر نه همه‌جا ـ آرایه‌ها و شگردهای بلاغی، اولاً به صورتی خودجوش و طبیعی در کلام جا گرفته است، نه با تکلّف و تصنع؛ و ثانیاً غالب این شگردها و آرایه‌ها تازه است و محصول تجربه شخصی شمس و محیط زندگانی او و برگرفته از روابط او با مسائل و مباحث اجتماعی و فرهنگی آن روزگار است که نفس این مسئله نیز با توجه به شرایط خاصی که نثر در گذشته ادبی ما دارد و سالیان سال در برابر شعر، به عمد ضعیف نگاه داشته شده است، امری مهم و قابل توجه است.

دسته‌بندی و بیان مقولات بلاغی‌ای که شمس در مقالات به کار برده است، در این مقال ممکن نیست و صرفاً با یادکرد نمونه‌هایی در نثر او تأمل می‌کنیم.

تشبیهات و استعاره و کنایه‌ها

علی‌رغم وجود پاره‌ای تشبیهات و استعاره‌های مبتذل (= مستعمل و فرسوده) در مقالات، غالب تشبیهات و استعارات، تازه و دلنشین است (مرتضایی، ۱۳۸۹: ۷۰-۸۵) و مخصوصاً همراه و هماهنگ با روح کلام و تقویت‌کنندهٔ فضای معنوی ـ معنایی خاصی که شمس در پی القای آن است؛ چنان که مثلاً تمایز روحی و رفتاری خویش با پدرش را در قالب تشبیهی تمثیلی به روشنی و وضوح از قول خود او چنین نمایش می‌دهد: «تو

با من چنانی که خایهٔ بط را زیر مرغ خانگی نهادند، پرورد و بط بچگان برون آورد. بچگان کلان ترک شدند. با مادر لبِ جو آمدند؛ در آب آمدند. مادرشان مرغ خانگی است، لب لبِ جو می‌رود، امکان درآمدن نی. اکنون ای پدر! من دریا می‌بینم مرکب من شده است و وطن من این است. اگر تو از منی یا من از تو، درآ دراین دریا...» (۷۷/۱)

همین گونه است تشبیه دل به خزینه (۲/۲۹)، شیوخ به شعبده بازان (۱/۹۱) و موشان ویرانگر (۲/۱۵)، شیخ کامل به شتر و مرید به استر (۱/۱۰۸)، بدن انسان به مدرسه و دل به خلیفه (۱/۲۶۴)

استعاره هم در کلام شمس فراوان است، از جمله: بندهٔ نازنین، استعاره از مولانا (۲/۲۴) گلها و لاله‌ها، استعاره برای دریافت و مشاهدات درونی (۱/۴۴) انگور نارسیده، استعاره از مرید تازه کار (۱/۱۴۷) خُم ربانی، مقالات خودِ شمس (۱/۱۷۵)، دریا، دنیا (۱/۱۴۸) و تُرک بیمناک قتال استعاره برای سخنگوی درونی خود(۲/۳۲۲) و موارد بسیار دیگر.

کاربرد کنایه در مقالات، از تشبیه و استعاره هم بیشتر است و به خاطر نوع شخصیت شمس در سرتاسر کلام او در پیچیده است. در واقع کمتر صفحه‌ای از مقالات شمس را می‌توان نگریست و در آن کنایه‌ای ندید. کنایه‌های شمس بعضاً بسیار تازه و کم استعمال است و برخی هم بسیار تند و صریح، نمونه‌هایی از کنایه‌های اوست:

انگشت بر رگِ کسی نهادن، کنایه از عاجز و رسوا کردن (۱/۸۲)، در دوغ افتادن، گرفتار و درمانده شدن (۱/۱۱۷)، آرد در دهان داشتن، ناتوانی در سخن گفتن (۱/۶۴) و...

صنایع بدیعی

اگرچه ظاهراً شمس در مقالات از نظر روحی و روانی در حال و مقامی است که صنعت‌گرایی و آرایه‌سازی در نقطه مقابل آن است، اما واقعاً چنین نیست و در کلام او صنعت بدیعی کم نیست. البته نه صنعت‌های سرد و بی‌روحی که به زور باید از درون آثار کهنهٔ ادبی بیرون کشید، بلکه آرایه‌هایی لذت‌بخش و گرم‌کننده که کلام را توان می‌بخشد. شمس البته در پی صنعت‌سازی نیست اما سخن والا، ناچار برخی از آراستگی‌های لفظی و معنوی را مایهٔ قدرت و توان خویش می‌سازد. برای آشنایی با عوامل توانمندسازی کلام شمس، چند نمونه از جمله‌هایی را که آرایه‌های بدیعی، به صورتی طبیعی و خودجوش در آن نشسته است، ذکر می‌کنیم:

۱. قومی مقلد صفا، قومی مقلد مصطفی، قومی مقلد خدا. (۲/۷۷)
۲. بدمکن که خود افتی، چه مکَن که خود افتی. (۱/۲۸۳)
۳. ای نان! اگر چیز دیگر بیابم تو رَستی و گرنه تو به دستی (۱/۲۵۷)
۴. از نحو آن خبر دارد که او محو باشد (۲/۲۲)
۵. تو را به این کار آورده‌اند؛ تو را به انکار نیاورده‌اند (۲/۴۴)
۶. چند از این بالاهای پست! (۲/۶۶)
۷. دکان نمی‌خواستم دو کان می‌خواستم: کان زر و کان نقره. (۱/۲۶۰)
۸. آمدنِ بی امر، رفتن است و رفتنِ بی امر، آمدن. (۲/۱۵۷)
۹. اغلب دوزخیان ازین زیرکانند، ازین فیلسوفان ازین دانایان. (۱/۱۴۵)
۱۰. با زر، غم و بی زر غم؛ آخر غم با زر به... (۱/۱۶۶)
۱۱. ساعتی گرم و ساعتی سرد، کی روا باشد، مقلّد مسلمان داشتن. (۱/۱۶۱)
۱۲. فرمان آمد ای جبرئیلِ روحانی، برخوان از لوح ربانی این حروف سبحانی. (۱/۲۲۵)
۱۳. ای دست‌گیرِ ناامیدان! مرا طاقتِ جرح نیست و تو را حاجت شرح نیست! (۱/۲۲)

بی‌خویش‌گویی

گیراترین و غالباً زیباترین گفته‌ها و نکته‌های شمس آنجاست که «بی‌خویش» سخن می‌گوید. بی‌خویش‌گویی یا بی‌خویش‌نویسی اساساً به مثابه یک روش آفرینش کلام نیست، بلکه یک حال است و حالتی را برای گوینده/ نویسنده پیدا می‌سازد که دیگر او به اختیار و به خود نمی‌گوید و نمی‌نویسد، بلکه گفته می‌شود و نوشته می‌گردد. گوینده در این حال، مغلوب حال خویش است و واژه‌ها و جمله‌ها او را با خود به آنجا که می‌خواهند می‌برند، و هیچ معلوم نیست بر سرِ گوینده/ نویسنده چه می‌آورند.

در واقع، شطح هم زادهٔ چنین حالاتی است. در مقالات شمس بخش عمده‌ای از زیبایی کلام و برّایی بیانِ او مرهون چنین احوالی است اما دریغ که کاتبانِ سخنان او، بیشتر آنها را یا مکتوب نکرده‌اند و یا به مصلحتی دگرگون ساخته‌اند. هر چند این حال، آموختنی نیست -که دریافتنی است- و نمی‌توان از آن الگویی برای تکوین و تحلیل نثرهای خلاق برساخت اما بی‌اشاره‌ای بدان هم نمی‌توان گذشت، چرا که علی‌رغم همه

دستکاری‌هایی که در مقالات شمس -به عمد و از سر مهر یا بـه جهـل و از سـر غـرض- شده است، پاره‌ای بندها هست که نمایانگر حـالات شـمس در ایـن اوقـات اسـت. بـرای آشنایی فقط به دو نمونه آن اشاره می‌کنیم.

اول: «معنایی است ورای این عرصه که تنگ می‌آرد فراخنای عبارت را، فرومی‌کِشـدش، درمی‌کشدش، حرفش را و صورتش را که هیچ عبارت نمی‌ماند...» (۱/۹۸)

و دوم: «می‌گفتم با خود و گِرد خندق می‌گشتم. سخن بر من فرومی‌ریخـت، مغلـوب می‌شدم؛ زیرِ سخن می‌ایستادم از غایت مغلوبی. گفتم: چه کنم اگر بر منبر سخن بر مـن چنین غلبه کند!...» (۲/۳۲۲)

نتیجه‌گیری

متون ممتاز منثور ادب فارسی از جنبه‌های گوناگون می‌تواند مـورد تأمـل و بـازبینی قرار گیرد که یکی از آنها جست‌وجـوی الگـوی مناسـبی بـرای نثرهـای خـلاق و پویـای امروزی است که در مراکز علمی دنیا بسیار مورد توجه و تحقیق اسـت. مقـالات شـمس تبریزی علی‌رغم پراکندگی ظاهری، یکی از این متون ممتاز اسـت کـه مـی‌توانـد نمونـهٔ خوبی برای نحوهٔ نوشتن خلاق باشد. در این مقاله با ذکر نمونه‌هـای فـراوان و بررسـی و تحلیل آنها با گونه‌های مشابه امکـان ایـن الگـوگیری تحلیـل شـد و بـا ارائـه شـواهد و مثال‌های فراوان نشان داده شد که مهم‌ترین راز تأثیرگذاری مقـالات شـمس، عـلاوه بـر معنا، نوع استفاده او از ارکان جمله است که قوتی بی‌بدیل بـدو بخشـیده اسـت. عناصـر سازنده هویت این نثر خلاق عبارتند از:

جابه‌جایی درست و دقیق ارکان، استفاده بجا و فراوان از فعل، بهره‌گیری هدفمنـد از متمم‌ها، هماهنگ‌سازی واقعیت زبانی و بیانی بـا واقعـه و رخـداد بیرونـی، تصویرسـازی دیداری، تجسیم، استفاده از ابزارها وشگردهای بلاغی و بدیعی.

پی‌نوشت

۱. مراد از گفتار در ایـن جـا مفهـوم سوسـوری آن اسـت. سوسـور و بعـدها بـه تبعیـت از او چامسکی در نظریه توانش و کـنش زمـانی (competence and performance) بـر آن باور بود که زبـان (langue) چونـان دریـایی اسـت بـی‌پایـان کـه گفتـار (parole)

پیمانه‌ای از آن دریاست که فعالیت پذیرفته و به نمود رسیده است؛ مثلاً از دیدگاه آنها عربی یک زبان است اما شعر متنبی یا احمد شوقی یک گفتار از آن زبان، هر نویسنده یا شاعری با خلق آثار خود هم از آن دریای بالقوه کمک می‌گیرد و هم با خلق آثار خود بدان کمک می‌کند. برای تفصیل مطلب از جمله ر.ک: سوسور، ۱۳۸۷: ۲۷-۲۸؛ Chomsky, 1965: 3.

۲. برخی از استادان و محققان به تمایزهای نثرهای کلاسیک و مخصوصاً نثرهای ممتاز و تأثیرگذار آن با نثرهای روزگار نو پی برده‌اند و در باب تفاوت شیوهٔ گذشتگان با امروزیان نکته‌ها گفته‌اند و خواسته‌اند با درک دلایل توفیق آنها در حیطهٔ نثر، اصولی برای نویسندگان امروز پی‌ریزی کنند که برای آشنایی با پاره ای ازین نگره‌ها از جمله ر.ک: محمدی بنه‌گزی، عباسقلی، ۱۳۸۰: ۲۸-۳۵ و همو، ۱۳۸۴: ۱۲-۱۷ و ۲۴۴-۲۵۰.

۳. برای درک نگاه ممتاز امام عبدالقاهر جرجانی دراین باره -که هنوز هم جامع‌ترین و استوارترین تحلیل درفرهنگ اسلامی دراین باب است و صدها کتاب و مقاله را از آن خویش کرده است- از جمله نگاه کنید به:

-جرجانی، دلایل الاعجاز، تصحیح سید محمد رشید رضا، دارالمعرفه، بیروت، ۱۹۷۸: ۵۴، ۳۵-۳۸.

-ابودیب، کمال، صور خیال در نظریه جرجانی، ترجمه فرزان سجودی و فرهاد ساسانی، نشر مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، تهران، ۱۳۸۴، به ویژه فصل اول نظریه جرجانی درباب ساخت کلام، صص ۷۰-۴۱.

۴. افعال پویا با افعال زنده تفاوت دارد، همان گونه که افعال ایستا از افعال مرده متمایز است. در زبان‌شناسی به افعالی که در زبان فارسی روزمره رایج است و کاربرد دارد، افعال زنده می‌گویند و افعالی که کم‌استعمال یا بی‌کاربرد است، افعال مرده یا فراموش‌شده می‌گویند. مثلاً «خوردن» یک فعل زنده است اما «پخسیدن» مرده، و «خفتن» میانه این دو. اما در جمله «بوی بهار می‌رسد عنبر و مشک می‌دمد»، «می‌رسد و می‌دمد» فعل پویا به شمار می‌روند، چرا که هم در واقعیت و هم در معنای جمله حضور دارند، اما در «آن سبو بشکست و آن پیمانه ریخت»، «شکست و ریخت» اگرچه کاربرد دارند اما به محض اداشدن، معانی آنها تمام می‌شود و فعل ایستا به شمار می‌رود.

۵. هرچند ذکر شواهد فراوان، بحث را به اطناب می‌کشاند اما برای نمایش میزان اهمیت حروف اضافه در معنادهی به فعل و جمله یکی دو نمونه ذکر می‌شود. در عربی اگر فعل «رغب» را با حرف «فی» به کار گیریم به معنای میل داشتن است ولی اگر همین فعل را

با «عن» به کار ببریم به معنای بی میل شدن است: «رغب فی الدنیا» میل به دنیا کرد؛ حال آنکه در فعل «زهد» کار به عکس «استزهد فی الدنیا» به معنای بی‌میل شد به دنیاست و «زهد عن الدنیا» میل کرد به دنیا. در فارسی هم، حروف اضافه بی‌نهایت کارساز و معنی‌آفرینند، در افعالی مثل «درانداخت» و «برانداخت» نیز چنین است. چنان که مثلاً کارکرد حروف اضافه «از» و «در» چنین است: مثلاً آزادی از قانون بسیار متفاوت است تا آزادی در قانون. حتی شدت تکیه‌ها روی حروف اضافه معنای قبل را دگرگون می‌سازد چنان که: «در رفت» مثلاً گاه به معنای فرار کردن و گاه به معنای داخل شدن است.

در انگلیسی هم کار بر همین منوال است و حروف اضافه نقشی بس مهم در معنادهی و جهت‌بخشی افعال دارند؛ چنان که مثلاً put in معنای به کلی متفاوت دارد با put out و...

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

ابودیب، کمال (۱۳۸۴) صور خیال در نظریه جرجانی، ترجمه فرزان سجودی، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات.

بدوی، عبدالرحمان (۱۹۹۷) مذاهب الاسلامیین، دارالعلم للملایین، بیروت.

بهار، محمدتقی (۲۵۳۶) سبک‌شناسی (تاریخ تطور نثر پارسی) جلد دوم، تهران، کتاب‌های پرستو.

بیهقی، ابوالفضل (۲۵۳۶) تاریخ بیهقی، تصحیح علی‌اکبر فیاض، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۸۹) دلائل الاعجاز، تصحیح سید محمد رشید رضا، دارالمعرفه، بیروت.

دیچز، دیوید (۱۳۶۹) شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه غلامحسین یوسفی، محمدتقی صدقیانی، تهران، علمی.

سبزیان، سعید و میر جلال الدین کزازی (۱۳۸۸) فرهنگ نظریه و نقد ادبی، مروارید، تهران.

سلطان ولد، ابتدا نامه، تصحیح محمدعلی موحد و علیرضا حیدری، تهران، خوارزمی.

سوسور، فردینان دو (۱۳۷۸) دوره زبان‌شناسی عمومی، ترجمه کوروش صفوی، تهران، هرمس.

شبلی نعمانی (۱۳۳۵) شعر المعجم، جلداول، ترجمه محمد تقی فخر داعی گیلانی، تهران، ابن‌سینا.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۶) نگاهی تازه به بدیع نو، تهران، میترا.

عین‌القضات همدانی (۱۳۷۷) نامه‌ها، تصحیح علینقی منزوی و عفیف عسیران، جلددوم، تهران، اساطیر.

غزالی، احمد (۱۳۷۰) مجموعه آثارفارسی، به کوشش احمد مجاهد، تهران، دانشگاه تهران.

فتوحی، محمود (۱۳۹۲) سبک‌شناسی، تهران، سخن.

فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۹۰) رساله در شرح احوال مولانا، تهران، زوار.

فؤاد عبدالباقی، محمد (۱۳۶۴ هـ‌ق) المعجم المفهرس لالفاظ القرآن الکریم، مطبعة دارالکتب المصریه، قاهره.

کازانووا، پاسکال (۱۳۹۳) جمهوری جهانی ادبیات، ترجمه شاپور اعتماد، تهران، مرکز.

لونگینوس (۱۳۷۹) دربارهٔ شکوه سخن، ترجمه رضا سید حسینی، تهران، نگاه.

محبتی، مهدی (۱۳۸۶) بدیع نو، تهران، سخن.

محمدی بنه گزی، عباسقلی (۱۳۸۰) رازهای خلق یک شاهکار ادبی (تحقیقی در نثر فارسی)، مشهد، دانشگاه فردوسی.

محمدی بنه گزی، عباسقلی (۱۳۸۴) بنیان‌های استوار ادب فارسی، مشهد، فردوسی.

مدرسی، فاطمه (۱۳۹۰) فرهنگ توصیفی نقد و نظریهٔ ادبی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

مرتضایی، جواد (۱۳۸۹) شمس تبریزی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۹) ارواح شهرزاد، تهران، ققنوس.

موحد، محمدعلی (۱۳۸۵) مقالات شمس، تهران، خوارزمی.

مولوی، جلال الدین (۱۳۹۳) کلیات شمس، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران، هرمس.
هگل، فردریش (۱۳۹۳) مقدمه بر زیبایی‌شناسی، ترجمه محمود عبادیان، تهران، آوازه.

Chomsky, Noam (1965) Aspects of the Theory of Syntax Massachusetts: MIT Press.
Hesse, Dauglass (2010) "The Place of Creative Writing in Composition Studies" in Callege Composition and Communication,vol. 62 (1), pp: 31-52, January.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی