چهارمین کنفرانس ملی نوآوری و تحقیق در
فرهنگ، زبان و ادبیات فارسی
The 4th National Conference on Innovation and
Research in Persian culture, language and literature

بررسی فراهنجاری های واژگانی، نوشتاری و زمانی(باستانگرایی) در غزل های مولوی

منصور علی زاده بیگدیلو؛ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی

Email: shang.m90@gmail.com

چکیده

در پژوهش حاضر، گزیده‌ای از غزل‌های دیوان شمس مطابق با نظریه فرمالیست‌های روسی بررسی شده است. برای این منظور، نگارنده تلاش می‌کند تا ضمن توجه به ۲۵۰ غزل، نمونه‌های مربوط به فراهنجاری‌های «واژگانی، نوشتاری و زمانی» را در آن‌ها شناسایی کرده و به تحلیل آن‌ها بپردازد. در مبحث فراهنجاری واژگانی مولوی با به کارگیری ترکیب‌های جدیدی از واژه‌ها، که تا زمان خود مسبوق به سابقه نبوده و با عدول از قواعد ساخت واژه در زبان هنجار، به آشنایی‌زدایی از زبان شعری خود اقدام کرده است. نمونه‌های مربوط به فراهنجاری زمانی، با ایجاد مکث هنری در مخاطب به گیرایی و جذابیت شعر افزوده است. در ابیات مربوط به فراهنجاری نوشتاری، علی رغم بسامد کم آن‌ها، به جهت نوع و تازگی کاربرد، شاعر ضمن نشان دادن ذهن خلاق خود، زبان شعری‌اش را نیز برجسته‌تر کرده است. حاصل آن‌که: مولوی از طریقِ فراهنجاری واژگانی، نوشتاری و زمانی که از عواملِ مهمّ ابهام هنری است، توانسته است بر تأثیرگذاری و لذّتبخشیِ شعر خود بیفزاید؛ این مدّعا آن‌جا قوّت می‌یابد که مخاطب در مواجهه با آن سعی در فهم معنای پنهان در پشت ترکیبات و واژه‌ها برمی‌آید و پس از دست‌یابی به مفاهیم پوشیده در بطن آن‌ها لذّتِ مضاعفی از شعر می‌برد.

کلمات کلیدی: فراهنجاری واژگانی، فراهنجاری نوشتاری، فراهنجاری زمانی، مولوی، دیوان شمس.

۱. مقدمه

نگاه به ماهیت و چیستی شعر موضوعی است که مورد توجه صاحب نظران بسیاری قرار گرفته است. تاثیر زبان شعر و جایگاه ویژه آن، صاحب نظران را بر آن داشته تا در توضیح ماهیت آن بیندیشند و آراء خود را ارائه دهند. از میان آراء مختلف، نقطه نظرات فرمالیست های روس بیش از دیگران سویه ای علمی به خود گرفته است. لذا با سنجه هایی که معرفی کردند، می توان ادبیت یک شعر را تحلیل کرد. صرف نظر از اینکه این سنجه ها تا چه اندازه توانسته اند ادبیت یک متن را به ما نشان دهند، این تلاش برای درک علمی میزان ادبیت یک اثر، حائز اهمیت فراوان بوده است.

در آرای صورت‌گرایانی همچون شکلوفسکی، موکاروفسکی و هاورانک نقش ادبی زبان مورد توجه قرار گرفته است. آنان «خودکاری» و «برجسته‌سازی» زبانی را مطرح کردند؛ هاورانک، به کارگیری عناصر زبان را که تنها به بیان موضوعی بپردازد و در آن شیوه بیان جلب نظر نکند، «خودکاری» و استفاده از عناصر زبان به شکلی که شیوه بیان جلب توجه کند را «برجسته سازی» دانسته

ا ست (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۴/۱). هر چند نمونه‌های برج سته سازی را در نثر نیز می‌توان دید اما این م سئله عمدتا در زبان شعر اتفاق می‌افتد. زیرا در باور فرمالیست‌ها شعر نوعی کاربرد ویژه زبان است(سلدن،۱۳۸۴: ۴۵). موکاروفسکی کار اصلی زبان شاعرانه را ویران ساختن زبان معیار معرفی می‌کند. وی معتقد بود که بدون استنکاف از قاعده های زبانی، شعری به وجود نمی آید (احمدی، ۱۳۷۸: ۱۲۵). شکلوفسکی نیز همه‌ی شعرها را کلیدِ رهایی از زبان معیار و نوعی رهایی از معنا می‌دانست که همان رسیدن به کلام فرازبانی و فرااندیشه‌ای است. (احمدی، ۱۳۷۸: ۷۰) از این رو با تاکید بر اینکه میان زبان ادبی و انواع دیگر زبان تفاوت آشکاری وجود دارد(شایگان‌فر،۱۳۸۰: ۴۸) می‌توان شعر را امری فرازبان خواند؛ به این دلیل که با هنجارهای طبیعیِ ارتباط کلامی هم‌خوانیِ کمتری دارد. درواقع زبانِ شعر زمانی ایجاد می شود که بع ضی قواعد را درهم بریزد و سنّتِ کلامیِ خا صّی را که از سطح معیارهای عادی فراترند، بنیان نهد. (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۲۵)

تمرکز بر شکل و فرم اثر و بی توجهی یا کم توجهی به محتوا از ویژگی‌های مهم آرای فرمالیستی محسوب می‌شود؛ اما این امر به معنی توقف در فرم و شکل اثر نیست. صاحب نظران این حوزه تاکید می‌کنند که «مطالعه در باب فرم تضادّی با مطالعه‌ی تاریخی و اجتماعی ادبیّات و هنرها ندارد، بلکه مقدّمه‌ی واجبی است برای چنین مطالعاتی»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: سی و یک).

۱،۱. آشنایی‌زدایی (de-familiazation) و برجسته‌سازی(forgrounding)

آشنایی‌زدایی: هر عملی که به نوعی به بیگانه نمایی منجر شود آشنایی‌زدایی نامیده می‌شود. چیزهای بسیاری هستند که به سبب کثرت استعمال و مبدّل شدن به عادت برای ما معمولی می‌شوند و گاه حتّی ما به شکلی از کنار آن‌ها می‌گذریم که ممکن است اصلاً آن‌ها را احساس نکنیم. به نظر فرمالیست‌ها برای رهایی از این امر باید دست به آشنایی‌زدایی در پدیده‌ها زد. آن‌ها این نظریه را «در پاسخ به این پرسش که وظیفه‌ی ادبیّات چیست [...] مطرح کرده‌اند»(علوی مقدّم، ۱۳۸۱: ۱۰۷).

برجسته‌سازی: به‌کارگیری شیوه‌ای است که به نوعی به زبان تشخّص دهد و آن‌را از زبان معیار متمایز کند. در اصل برجسته‌سازی ابزاری است در دست شاعر و نویسنده که به کمک آن اثر را از آفت عادت زدگی می‌رهاند و از رهگذر آن آشنایی‌زدایی صورت می‌پذیرد. فراهنجاری و قاعده‌افزایی دو شکل مختلف از برجسته‌سازی هستند که در پژوهش حاضر برجسته‌سازی از طریق فراهنجاری ملاک عمل ما خواهد بود. لیچ فراهنجاری را به هشت قسم تقسیم‌بندی کرده است که عبارتند از: «فراهنجاری معنایی، فراهنجاری نحوی، فراهنجاری آوایی، فراهنجاری سبکی، فراهنجاری گویشی، فراهنجاری واژگانی، فراهنجاری زمانی، فراهنجاری نوشتاری ». در این مقال از انواع هشتگانه فراهنجاری که برشمردیم، برمبنای سه نوع اخیر (فراهنجاری واژگانی، زمانی و نوشتاری)، بررسی شاهکارهای ادبی با رویکرد فرمگرایانه، نتایج جالب توجهی می‌تواند داشته باشد؛ از این رو نمونه‌های شناسایی شده از ۲۵۰ غزل دیوان شمس تبریزی را با همین دیدگاه و با روش تحلیلی- توصیفی، مورد بررسی قرار داده‌ایم. در همین راستا، نمونه‌های فراهنجاری‌های «واژگانی، زمانی و نوشتاری» شناسایی شده و مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. خوانش فرمالیستی غزل‌های مولوی از آن جهت اهمیت دارد که می‌تواند زوایای پنهان مانده‌ای از این اثر سترگ را به جامعه علمی معرفی کند.

۲،۱. مولوی

مولانا جلال الدّین محمّد بلخی فرزند بهاءالدّین ولد، معروف به «مولوی»،«مولانای روم»و«ملّای روم» در سال ۶۰۴ هجری قمری در شهر بلخ متولّد شد. وی یکی از بزرگترین متفکّران و عارفان جهان می‌باشد. پس از وفات پدر به جای وی بر مسند وعظ و تذکیر نشست و همچنین تحت تربیت برهان الدّین محقّق ترمذی که از شاگردان پدرش قرار گرفت. برای رسیدن به کمال در علوم شرعی و ادبی به تشویق برهان الدّین به سفر حلب و دمشق رهسپار شد و به تحصیل فقه حنفی پرداخت و پس از هفت سال به قونیه بازگشت. در سال ۶۴۲ و پس از دیدار با شمس انقلابی در زندگی وی به وقوع پیوست و او را به شهرت عشق رسانید. نقطه‌ی عطف زندگی پس از این آشنایی است که شروع می‌شود. آثارمنظوم وی عبارتنداز:

۱. مثنوی شریف که مهمّ‌ترین اثر اوست در شش دفتر و در حدود ۲۶۰۰۰ بیت دارد. در این منظومه‌ی طولانی ، وی مسائل مهمّ عرفانی و دینی و اخلاقی را بیان می‌کند.

۲.دومین اثر وی دیوان کبیر است که به سبب آن‌که در پایان اکثر غزل‌ها نام شمس‌الدّین را به عنوان تخلّص آورده به دیوان شمس شهرت یافته است.

۳. رباعیّات وی که به ۳۹۶۶ بیت می‌رسد نیز سوّمین اثر منظوم وی است.

آثار منثور او را «مکاتیب»، «مجالس» وکتاب «فیه ما فیه» تشکیل می‌دهند. (صفا،۱۳۸۰: ۹۴)

۳,۱. آشنایی‌زدایی و فراهنجاری در دیوان شمس

یکی از شاخصه‌های وصول به حقیقت در نزد عارفان شکستن عادت‌هاست. اصولاً عرفا اندیشه‌ای عادت‌ستیز دارند و حتّی عبادت از روی عادت را راهبر به حقیقت نمی‌دانند. بازتاب این عقیده را می‌توان در آثار عرفا جستجو کرد. عین القضات همدانی معتقد است که: «عادت بسیاری از چیزها را از دیده‌ی ما محجوب کرده و سِحرِ تعّجب کردن در قبال دنیا را از ما» (حسنی،۱۳۸۶: ۷۶) می‌گیرد. داستان سجده‌ی ابلیس و مُباحثه‌ی او با حضرت مسیح (ع) از عطّار با مطلع زیر در همین زمینه است:

سجده‌ای می‌کرد ابلیس لعین گفت عیسی: «در چه کاری این چنین؟ (عطار، ۱۳۷۳: ۱۲۲)

نتیجه‌ای که عطّار از این داستان می‌گیرد جالب است. وی می‌گوید: هر کاری که از روی عادت صورت پذیرد با حقیقت رابطه‌ای ندارد. این داستان نیز در بردارنده‌ی مفهومی است که در نامه‌های عین القضات آمده است. وی هر طاعتی را که از سر عادت باشد فاقد ارزش می‌شمرد (عین‌القضات، ۱۳۷۷: ۲/ ۲۵۲). پس عادت‌ستیزی ریشه در جهان‌بینی عرفا دارد و این تفکّر در مولانا که سر آمد عارفان در تاریخ عرفان است بالطّبع بایستی بیشتر از سایرین باشد؛ لذا در اشعار جلال الدّین محمّد بلخی انواع این عادت‌شکنی‌ها به وفور دیده می‌شود. زیرا اصولاً جهان اندیشه‌ی مولانا جهانی است که عادت در آن جایگاهی ندارد. نکته‌ی قابل ذکر دیگر آن‌که برخی صاحب نظران با تعریفی که از عرفان و تصوّف به عمل آورده‌اند؛ آن‌را «تلقّی هنری از دین و الهیّات» دانسته‌اند. (شفیعی کدکنی،۱۳۸۰: ۱۲) همچنین، از آن‌جا که شکلوفسکی علّت وجودی هنر را «بیدار کردن ما از خواب کاهلی معتاد ما» می‌داند (ولک، ۱۳۸۸: ۴۶۵/۷) و میان عرفان و عادت نیز رابطه‌ی متضادّی وجود دارد، لذا می‌توان عرفان و بینش دینی عارفان را نیز بینشی هنری قلمداد کرد.

۲. بررسی نمونه‌ها

۱،۲. فراهنجاری واژگانی

یکی از انواع فراهنجاری در تقسیم‌بندی لیچ، فراهنجاری واژگانی است. در این نوع، شاعر زبان خود را از زبان هنجار متفاوت می‌سازد و بر حسب قیاس و با گریز از قواعد ساخت واژه‌ی زبان هنجار، واژه‌ای جدید می‌سازد که قبلاً در زبان وجود نداشته است و آن را در زبان شعر خود به‌کار می‌گیرد. (صفوی، ۱۳۸۳: ۴۶/۱) مولوی به‌عنوان شاعری که بر بام زبان ایستاده است (مولوی، ۱۳۸۸، مقدمه: ۱۰۱) گاه با واژگانی سخنان خود را بیان می‌کند که در کلّ دوره‌ی تاریخ زبان و ادبیّات فارسی هیچ‌کس دیگری نه تنها جرأت نکرده چنین واژگانی را به‌کار گیرد، بلکه توانایی آن را نیز نداشته است. این‌گونه از فراهنجاری تأثیر بسزایی در آفرینش شعر دارد. مانند ترکیب «دوزخ آشامان» در بیت زیر:

دوزخ آشامان جنّت‌بخش، روز رستخیز حاکم‌اند و نی دعا دانند و نه نفرین کنند

(مولوی،۱۳۸۴: ۳۰۴غ۷۳۰ب۴)

در این بخش از پژوهش، به ذکر نمونه‌هایی که مولوی در ۲۵۰ غزل مورد بحث اقدام به فراهنجاری واژگانی نموده است، می‌پردازیم و توضیحاتی مجمل ذیل هر نمونه خواهیم آورد.

ای تن چو سگ کاهل مشو افتاده عوعو بس معو تو بازگرد از خویش و رو سوی شهنشاه بقا

(مولوی،۱۳۸۴: ۵۷غ۲۳ب۱۴)

شاعر در بیت فوق با اسم صوت «عو» فعل امر ساخته است. حال‌آن‌که تعاریفِ آمده در خصوص فعل امر در کتب دستور زبان فارسی نشان می‌دهد که چنین ساختی در خصوص فعل امر وجود ندارد. در کتب دستور زبان فارسی فعل امر را دارای دو ساخت دوم شخص مفرد و سوّم شخص جمع می‌دانند. در برخی از دستورها برای متکلّم و غایب نیز امر قائل شده‌اند؛ امّا نکته‌ی مهمّ آن است که اساساً فعل امر با بن مضارع +جزء پیشین «ب»ساخته می‌شود (انوری،۱۳۸۴: ۶/۲). مولانا جلال الدّین با آوردن «معو» در بیت فوق الذّکر در واقع از قواعد ساخت واژه‌ی زبان هنجار عدول کرده است. امّا باید یادآوری کرد که مولانا در بیشتر این‌گونه موارد اصل زیبایی شناختی و تأثیرگذاری را رعایت می‌کند. علاوه بر این ما معتقدیم که موسیقی غنی اشعار مولوی مهم‌ترین عاملی است که ذهن مخاطب را در پذیرفتن این بدعت‌ها اقناع می‌کند.

ای خواجه سرمستک شدی بر عاشقان خنبک زدی مست خداوندی خود کشتی گرفتی با خدا

(مولوی،۱۳۸۴: ۵۹غ۲۷ب۴)

مولانا دربیت فوق پسوند «ک» را به اسم مرکب «سرمست» اضافه کرده و اسم مشتق- مرکب زیبایی را به وجود آورده است. وی در موارد بسیاری با بکارگیری پسوندهای گوناگون به آفرینش واژه‌های جدیدی اقدام می کند. «گِردک» در بیت زیر نیز نمونه‌ی دیگریست از واژه‌هایی که او به یاری پسوند «ک» آفریده است:

در گردن افکنده دهل در گردک نسرین و گل کامشب بود دفّ و دهل نیکوترین کالای ما

(همان:۶۲غ۳۱ب۱۰)

می‌توان گفت مولوی در عالمی که در آن سیر می‌کند دستور زبان خاصّ خود را دارد. به عنوان مثال وی در بیت زیر پسوند «ک» را که به اسم می پیوندد در کاربردی نو به ضمیر مبهمی افزوده و واژه‌ای جدید ساخته است. مولانا در این مورد نیز رعایت اصل زیبایی شناختی را از نظر دور نداشته است.

هر کسکی را هوسی قسم قضا و قدر است عشق وی آورد قضا هدیه ره‌آورد مرا

(همان:۶۶غ۴۳ب۱۳)

همچنین به بیت زیر توجّه کنید:

بلکا دلکا کم کن یغما ای خوش سیما بنشین بنشین

(همان:۷۸۶غ۲۰۹۷ب۲)

باز هم شاعر با افزودن پسوند «ک» این‌بار به «دل» و سپس منادا قرار دادن آن است که به آشنایی زدایی اقدام می‌کند. همچنین در بیت زیر هر چند مولوی پسوند «ک» را مطابق هنجار به‌کار برده است وآن را به صفتی افزوده و در معنای تشبیه آورده، امّا آن‌را می توان کاربردی نادر و زیبا دانست که در لذّت بردن مخاطب ازاین بیت نقش بسزایی دارد.

ای که مستک شدی و نیکویی تو غریبی و یا ازین کویی

(همان:۱۲۲۶غ۳۳۱۱ب۱)

مولانا با استفاده از پسوند «ک» دربیت زیر نیز با آفرینش واژه‌ای جدید به آشنایی زدایی اقدام کرده است. این‌بار نکته‌ی قابل توجّه آن است که آن‌را به جزء پیشین فعل مرکب افزوده است. باید اشاره کرد که در بحث ترکیب اصل بر آنست که وقتی دو کلمه باهم ترکیب می شوند و تشکیل یک واحد را می‌دهند دیگر جزء اوّل نمی‌تواند گسترش یابد. این نکته در مورد فعل مرکّب نیز صدق می‌کند. مثلاً ما نمی‌توانیم بگوییم: «سعادتی به من دستی داد.» زیرا جزء پیشین «دست» در «دست داد» گسترش پذیر نیست. (وحیدیان کامیار،۱۳۸۱: ۶۰) امّا مولوی در بیت زیر این اصل دستوری را زیر پا می گذارد و با آوردن پسوند«ک» پس از جزء پیشین فعل مرکب «پر زند» در کاربردی بدیع «پرک زند» به کار می برد. باید یادآور شد که این نمونه در بحث فراهنجاری نحوی نیز قابل طرح است.

بال بر آرد این دلم چونک غمت پرک زند بار خدا تو حکم کن تا به ابد همین کند

(مولوی،۱۳۸۴: ۲۴۵غ۵۵۵ب۲)

وی گاه با به هم پیوستن واژه‌ای معنادار با واژه‌ای بی معنا واژگان جدیدی می‌آفریند که بار معنایی کلمه را افزایش می دهند. از جمله در بیت زیر که پس از صفت «تر» واژه‌ی بی‌معنی «للا» را آورده است.

مرد سخن را چه خبر از خمشی همچو شکر خشک چه داند چه بود ترللا ترللا

(همان:۶۴غ۳۸ب۷)

وی در ابیاتی دیگر موارد مشابهی دارد با این تفاوت که ابتدا جزء بی معنا را آورده و سپس جزءمعنادار را به آن افزوده است. ازجمله در ابیات زیر ابتدا «یرلی» را که معنادار نیست آورده و «یلی»را بدان افزوده است. یلی به معنای بانگ و فریادی که در حالت مستی و یا رسیدن خبر خوش از خود نشان می‌دهند می‌باشد. (دهخدا،۱۳۷۳: ۲۱۰۹۵/۱۴) به کلمه‌ی «یرلی یلی» در ابیات زیر توجه کنید:

باز آ کنون بشنو زمن یرلی یلی یرلی یلی هر دم زنم تن تن تنن یرلی یلی یرلی یلی

(همان:۱۱۹۰غ۳۲۱۵ب۱)

این غزل تا آخر با همین ردیف «یرلی یلی یرلی یلی» ادامه می یابد. غزل ۳۲۱۶ نیز عیناً همانند این غزل می باشد. برای نمونه به مطلع آن توجه کنید:

ساقی بنوش آن جام مِی یرلی یلی یرلی یلی مطرب بگو به‌آواز نِی یرلی یلی یرلی یلی

(همان:غ۳۲۱۶ب۱)

علاوه بر مواردی که ذکر شد مولوی در غزل۳۲۱۵ در بیت هشتم با استعانت از کلمه «یلی»که فریاد حاکی ازحالت مستی می‌باشد اصواتی شبیه به عربده‌های مستان به وجود آورده است:

یرلا و یرلم یرللا ترلا و ترلم ترللا حالی بخوان و دم مزن یرلی یلی یرلی یلی

(همان:غ۳۲۱۵ب۸)

به بیت زیر دقّت کنید:

ای خسرو خوبان دو عالم بحقیقی شد مملکت حسن ترا مطلق قیقی

(مولوی،۱۳۸۴: ۱۱۵۹غ۳۱۳۱ب۱)

واژه‌ی «مطلق قیقی» نیز همانند ابیاتی که توضیح آن ها گذشت از دو جزء معنادار و بی معنا تشکیل یافته است. شاعر در این‌جا به کمک این ترکیب به تأکید سخن خود می‌افزاید. امر دیگری که این ترکیب به دست می‌دهد افزایش موسیقی شعر می‌باشد. واژه‌های «صدَّقَ قیقی ب۲،مِیِ راوق قیقی ب۳،بق بققیقی ب۴،و شق شققیقی ب۵.» در این غزل و همه‌ی حروف قافیه‌های غزل ۳۱۳۲ که شاعر با آوردن پسوند «قیقی» واژه‌ای نو پدید آورده است، همه و همه جزو مواردی هستند که وی از طریق واژه‌سازی دست به فراهنجاری می‌زند.

در مصرع اوّل بیت زیر، پیشوند صفت منفی ساز «بی» که به کلمه‌ی استفهامِ «چگونه» افزوده شده است واژه‌ی جدیدی را به وجود آورده است. این امر با قواعد زبان هنجار همخوانی ندارد امّا نقطه‌ی قوّت مولوی نیز در همین هنجار شکنی‌هاست.

ز بی چگونه و چون آمد این چگونه و چون که صد هزار بلی گو خود او ز لا سازد

(همان:غ۳۶۶۹۰۹ب۱۷)

وی گاه با ساختن مصادر جعلی است که به آفرینش واژگان جدید اقدام می‌کند. در ابیات زیر مصادر جعلی «لافیده» و «بافیده» دو موردی هستند که به زیبایی شعر وی و در عین حال به آشنایی‌زدایی در آن کمک شایانی کرده‌اند.

ور جهان در عشق تو بَدگوی من شد باک نیست صد دروغ و افترا بر صادقی بافیده گیر

(همان:غ۴۲۱۱۰۶۲ب۱۳)

چون نلافم شمس تبریز از سگان کوی تو بر سر شیران عالم مر مرا لافیده گیر

(همان:ب۱۵)

همچنان‌که با مطالعه‌ی موارد ذکر شده معلوم می‌شود مولوی از هر راهی برای نوسازی واژگان خود سود می‌برد. یکی دیگر از راه‌های ساختن واژگان جدید افزودن پسوند «ستان» به آخر کلمات است. شاعر این پسوند را به آخر اسم معنیِ «عدم» افزوده و واژه‌ی جدید «عدمستان» را به وجود آورده است:

در عدمستان کشد نهان شتران را خوش بچراند ز سبزه‌های عطایی

(مولوی،۱۳۸۴: ۱۱۲۰غ۳۰۳۲ب۱۷)

آخرین مورد از فراهنجاری واژگانی مولوی در غزل‌های مورد بررسی ما ترکیبِ زیبا و بدیع بیت زیر می‌باشد:

شب که جهانست پر از لولیان زهره زند پرده‌ی شنگولیان

(همان:غ۷۸۸۲۱۰۴ب۱)

همچنان‌که می‌دانیم در میان پرده‌های دوازده‌گانه‌ی موسیقی که عبارتند از:«راست، اصفهان، عراق، کوچک، بزرگ، حجاز، بوسلیک، عشّاق، حسینی، زنگوله، نوا، رهاوی»(شیرازی،۱۳۷۵: ۱۰)، نامی از«پرده‌ی شنگولیان» به چشم نمی‌خورد، لذا واضح است که این ترکیب برساخته‌ی ذهن مولاناست و مراد از آن هر آهنگی است که در شنونده ایجاد فرح و شادمانی کند.

۳,۲. فراهنجاری زمانی یا باستان‌گرایی

گاهی شاعر برای تشخّص دادن به کلام و مؤثّر کردنِ آن یا ایجادِ تداعی زمان گذشته و فضاسازیِ سنّتی و قدیمی از کلماتِ غیرمتداول در زبانِ روزمرّه، واژه‌ها یا ساخت‌هایی را به کار می‌گیرد که در زمان آفرینش شعر در زبان هنجار متداول نیستند و زمانی در گذشته رایج بوده‌اند و تدریجاً به بافتی مرده تبدیل گشته‌اند؛ این نوع کاربرد را باستان‌گرایی یا فراهنجاریِ زمانی می‌گویند(میرصادقی، ۱۳۸۵: ۴۷). همانند «انیران» در مصرع زیر از اخوان به معنای غیر ایرانی که در زبان امروزی متداول نیست.

انیران را فرو کوبند وین اهریمنی رایات را بر خاک اندازند

(اخوان ثالث، ۱۳۸۱: ۱۰۳)

این نوع از فراهنجاری نیز در کنار انواع دیگر، در دیوان کبیر مولوی به کار رفته است.

یکی از مختصّات زبانی فارسی کهن افزودن الف به آغاز کلمات است (شمیسا، ۱۳۸۰: ۲۲۲) که در تحوّل زبان فارسی از دوره‌ی میانه به دوره‌ی جدید، از آغاز کلمات حذف می‌شود (باقری، ۱۳۸۴: ۱۵۰) امّا مولوی برخی از کلمات را در دیوان کبیر در همان شکل کهن آن و با الف آغازین به کار بسته است. به واژه‌های «اشکسته، اشکوفه، استاره، اشمرده‌ای و استاده‌ای» در ابیات ذیل توجّه نمایید:

فرعون و نمرودی بده انّی انا الله می‌زده　　اشکسته گردن آمده در یارب و در ربّنا

(مولوی،۱۳۸۴: ۵۹غ۲۷ب۱۴)

باغ و گلستان ملی اشکوفه می‌کردند دی　　زیرا که بر ریق از پگه خوردند خماران ما

(همان:۶۱غ۳۰ب۸)

شب‌روان را همچو استاره مسوز　　راه خود را پر ز رهبانان مکن

(همان:۷۵۸غ۲۰۱۹ب۱۱)

میل تو با کیست جان تا بشوم خاک او　　چاکر آن‌کس شوم کش به کس اشمرده‌ای

(همان:۱۱۱۷غ۳۰۲۱ب۴)

کاش بدانستیی بر چه در استاده‌ای　　کاش بدانستیی بر چه قمر عاشقی

(همان:۱۱۱۸غ۳۰۲۶ب۲)

در بیت ذیل نیز باستان‌گرایی مشهود است:

ای اهل رباط وا رهیدیت　　کز خطّ خوشش جواز آمد

(همان:۲۹۶غ۷۰۹ب۱۱)

واژه‌ی «وارهیدیت» شکل قدیمی واژه‌ی باز رهیدید است که در دوره‌ی کهن زبان فارسی به کار می‌رفته است. توضیح آن‌که؛ صامت ت=t میانی و پایانی، در دوره‌ی میانه‌ی زبان فارسی تبدیل به د=d می‌شود و در دوره‌ی جدید نیز به همین حال باقی می‌ماند (خانلری،۱۳۷۷: ۳۴۸/۱).

خمیر و نانبا دیوانه گردد　　تنورش بیت مستانه سراید

(مولوی،۱۳۸۴: ۲۸۵غ۶۸۳ب۲)

«نانبا» در بیت فوق، صورت کُهَن واژه‌ی نانواست که شاعر با آوردن آن دست به فراهنجاری زمانی زده است. قابل ذکر است که در تبدیل حروف از لغت پهلوی و دری قدیم یکی از تبدیلاتِ حرف «ب» به «واو» می‌باشد (بهار، ۱۳۸۶: ۲۱۰/۱)، لذا کاربرد جدید نانبا، نانوا می‌باشد.

نفت زدم در تو و می‌سوز خوش لیک سیه می‌نکند زاک من

(همان:۷۸۹غ۲۱۰۶ب۷)

زاک (یا زاگ)، فارسیِ زاج به معنی مِلحِ معدنیِ معروف است (معین، ۱۳۷۱: ۲/ ۱۷۰۹). این لغت، بعد از زمان مولانا، استعمال نشده و به‌جای آن معرّبش (زاج) به‌کار رفته است. همچنین «ژیوه» در بیت ذیل از وی شکل قدیمی این واژه می‌باشد که بعدها به صورت معرّبش (جیوه) کاربرد یافته است:

چو ژیوه بود به جنبش نبود زنده‌ی اصلی نمود جنبش عاریّه باز رفت و سکون شد

(همان:۳۶۵غ۹۰۶ب۳)

و نیز «پنگان» در بیت ذیل که شکل قدیمی واژه‌ی معرّب شده‌ی «فنجان» است:

پنگان فلک ندید هرگز طشتی که زبام در نیفتاد

(مولوی،۱۳۸۴: ۲۸۸غ۶۹۲ب۲)

با تو حیات زندگی بی تو فنا و مردنا زان‌که تو آفتابی و بی تو بود فسردنا

(همان:۶۹غ۴۹ب۱)

«مردنا و فسردنا» در نمونه‌ی فوق و همچنین کلمات قافیه در دیگر ابیات غزل ۴۹ که عبارتند از: «بردنا ب۲، سپردنا ب۳، گردنا ب ۴،کردنا و خوردنا ب۵»، نمونه‌ای بارز از باستان‌گرایی مولانا می‌باشند. از آن‌جاکه الف اطلاق در آثار دوره‌ی عراقی بسیار کم می‌شود و اغلب فقط در فعل «گفتا» کاربرد می‌یابد (شمیسا، ۱۳۸۰: ۱۸۷) و این در حالی است که مولوی آن‌را به مصدر و اسم اضافه کرده است، لذا می‌توان گفت شاعر به یاری فراهنجاری زمانی به برجسته‌سازی زبان شعری خود اقدام کرده است.

٤,٢. فراهنجاری نوشتاری

یکی دیگر از فراهنجاری‌هایی که از سوی لیچ مطرح شد فراهنجاری نوشتاری است. در این نوع، شاعر در نوشتار شیوه‌ای به‌کار می‌گیرد که علاوه بر این‌که تغییری درآن به وجود نمی‌آید؛ شکل نوشتاری آن نیز مفهومی ثانوی به مفهوم اصلی واحد زبانی می‌افزاید و مفهوم دیگری را نیز به ذهن خواننده القاء می‌کند. همانند مصرع دوم بیت زیر از احمد شاملو که با توجه شکل نوشتاری آن، حرف به حرف بودن کلام معشوق نیز به ذهن خطور می‌کند:

«و کلام تو در جان من نشست

و من آن‌را

حرف

به حرف

باز

گفتم»

(شاملو، ۱۳۸۳: ۱۵۸)

این نوع عدول از هنجار بیشتر در ادبیّات معاصر و بخصوص در شعر نو کاربرد دارد و تقریباً در شعر شعرای پیشین ادب فارسی نمی‌توان مورد زیادی برای آن پیدا کرد. با در نظر داشتن این موضوع، چهار نمونه‌ای که از این نوع فراهنجاری در میان ۲۰ غزل مورد بررسی به دست آمد، هر چند از نظر تعداد کم، ولی از جهت نوع و وجود آن در شعر شاعری که به سبک عراقی و در قرن ۷ شعر سروده، حائز

اهمیت است. زیرا می‌دانیم که این نوع از فراهنجاری، در بین شعرای پیشین زبان فارسی یا وجود ندارد و یا بسامد آن بسیار ناچیز است. به نمونه زیر توجه کنید:

از عشق گردون مؤتلف بی عشق اختر منخسف از عشق گشته دال الف، بی عشق الف چون دال‌ها

(مولوی،۱۳۸۴: ۴۹غ۲ب۱۴)

مولانا در مصرع دوم بیت فوق می‌گوید که به برکت آمدن دولت عشق دال به الف مبدّل شده است. قابل ذکر آن‌که الف در ادب فارسی از آن‌جا که اوّلین حرف حروف الفباست بر دیگر حروف برتری دارد و نماد حضرت حقّ می‌باشد، چون حضرت حقّ اوّل الاوّلین است. پس به یُمن قدوم عشق «دال» که نماد انسان گرفتار در عالم نفسانیّات است از پستی منیّت و دوییّت به بلندمرتبگی حاصل از وحدت ارتقاء یافت، این معنایی است که مصرع دوم در بر دارد. علاوه بر آن می‌بینیم که شکل نوشتاری دال و الف نیز مفهومی ثانوی به مصرع دوم بخشیده است. شکل حرف «د» خمیده و«ا» راست است و این مفهوم ثانوی مصرع دوم می‌باشد که علاوه بر مفهوم اوّل آن از شکل نوشتاری حروف قابل فهم است.

همچنین است بیت زیر از وی:

در منزل دال الف چرایی در منزل دال باش دالی

(همان:غ۳۲۰۰ب۱۰)

بیت ذکر شده نیز وضعیّتی مشابهِ بیت پیشین دارد. امّا با اندک تفاوتی وآن این‌که در بیت حاضر مقام بلندِ «الف» در مقابل دیگر حروف مدّ نظر نیست و تنها شاعر می خواهد بگوید که هر انسان باید در هر مقامی متناسب آن مقام عمل کند و رفتار وکردار خود را با آن مقام هماهنگ سازد. حال اگر به شکل نوشتاری «د» و «الف» توجّه کنیم مفهومی ثانوی نیز از آن می‌توان دریافت کرد.

اگر برای «د» منزلی فرض کنیم آن منزل متناسب با حالت خمیده آن خواهد بود. همچنین «الف» نیز منزلی متناسب با راست قامتی خود را می‌طلبد؛ حال اگر «الف» بخواهد در منزل «د» درآید بایستی خود را همانند آن کمر شکسته کند. قابل ذکر است که «د» خود «ا»ی است که از وسط شکسته است.

مورد دیگری که مولوی در آن به حالت نوشتاری کلمه نیز توجّه دارد در بیت زیر نمود پیدا کرده است:

گه علم بر دل بر تند، گه دانش از دل برکند گه فضل‌ها حاصل کند، گه جمله را روبد به لا

(همان:غ۶۰غ۲۸ب۱۰)

دربیت فوق شاعر «لا» را به جاروبی مانند کرده است که خدا هر چیزی را که می‌خواهد توسط آن از بساط جان انسان می‌روبد. گذشته از این، شکل نوشتاری «لا» نیز شبیهِ جاروبی است که دسته‌ی آن بر زمین و قسمتی را که با آن جارو می‌کنند رو به بالا قرار گرفته است.

مولانا در غزل دیگری هم «لا» را همانند جاروبی ترسیم کرده است که هر چه جز حضرت حقّ را از دل می‌روبد.

بروب ازخویش این خانه ببین آن حُسن شاهانه برو جاروب لا بستان که لا بس خانه روب آمد

(همان:غ۲۵۵غ۵۸۷ب۴)

مراد مولانا این است که باید با «جاروبِ لا» ماسِوی‌الله را از دل سِتُرد و تزکیه‌ی باطن نمود. (کی‌منش، ۱۳۶۶: ۱/ ۳۴۳)، لازم به ذکر است که این تعبیر پیش از مولوی توسّط سنایی نیز به کار رفته است و احتمال می‌رود که مولانا آن‌را از وی به عاریت گرفته باشد. بیت زیر از سنایی روشنگر خواهد بود:

پس به جاروب «لا» فرو روبیم کوکب از صحن گنبد دوّار

(سنایی، ۱۳۶۲: ۱۹۷)

۴. نتیجه‌گیری

بی‌تردید یکی از عوامل مهمّ ابهام هنری در دیوان شمس که خود در تأثیرگذاری و لذّت‌بخشی شعر نقش مهمّی دارد، انواع فراهنجاری‌هایی است که در جای جایِ اشعار وی مشاهده می‌شود. زیرا مخاطب در مواجهه با آن نمونه‌ها سعی دارد تا معنای پنهان در ضمن آن‌ها را دریابد و پس از کشف آن مفاهیم لذّتِ مضاعفی از خواندن آن تجربه کند. صاحب‌نظران، یکی از اصول فراهنجاری را عدولِ آگاهانه از هنجار متعارف گفتار دانسته‌اند که این نکته در خصوص مولوی صادق نیست؛ زیرا نمی‌توان از سرایش ارتجالی اشعار وی که ناقض این مسئله است صرف نظر کرد.

ساخت ترکیبات نو و آفرینش واژگان جدید در اشعار مولانا به وفور دیده می‌شود، ترکیباتی که نمونه‌های آن‌ها تا قبل از آن در اشعار دیگران دیده نمی‌شود. وی برای بیان مفاهیم جدید نیاز می‌بیند تا واژگان جدیدی بیافریند. بررسی این نمونه‌ها نشان می‌دهد که وی با عدول از قواعد ساخت واژه در زبان هنجار، از زبان شعری خود آشنایی‌زدایی کرده است.

نمونه‌های مربوط به فراهنجاری زمانی، به جهت آن‌که کلماتی از زبان مرده و غیر رایج را به همراه کلمات معمول و پرکاربرد زمانش به کار گرفته است. از آنجا که این کلمات متعلق به دوره‌های قبل است، به کارگیری آن در کنار واژه‌های مخصوص به عصر مولوی، در ذهن مخاطب مکثی هنری ایجاد می‌کند و شعر وی را جذاب‌تر می‌کند.

در بخش فراهنجاری نوشتاری، علی رغم آن‌که بسامد نمونه‌ها در غزل‌های مورد بررسی بسیار کم است، اما وجود همین نمونه‌های اندک به جهت نوع فراهنجاری به کار رفته در آن و امروزی بودن استفاده از این ابزار جهت برجسته‌سازی زبان شعر، حائز اهمیت است. زیرا از این نوع فراهنجاری، بیشتر در دوران معاصر استفاده می‌شود، لکن مولانا قرن‌ها پیش به شیوه‌ای مشابه با آن توجّه داشته است و با استفاده از آن، ضمن نشان دادن ذهن خلاق خود، زبان شعری‌اش را نیز برجسته‌تر کرده است.

در نتیجه می‌توان گفت که وجود نمونه‌های قابل توجه فراهنجاری‌های واژگانی، نوشتاری و زمانی، از جمله دلایل تأثیرگذاری و لذّتبخشیِ شعر مولانا در دیوان کبیر است و روح عادت ستیز و باورهای نوین وی عادت‌زدگی را اصلی‌ترین عامل بازدارنده از وصال به حقیقت می‌داند.

۵. مراجع

مولوی، جلال‌الدین محمد، ۱۳۸۸، غزلیات شمس تبریزی، مقدمه و گزینش و تفسیر: شفیعی کدکنی، چاپ سوم، تهران: سخن.

_____، ۱۳۸۴: کلیات غزلیّات شمس تبریزی، چاپ هجدهم، تهران: امیر کبیر.

انوری،۱۳۸۴: ۶/۲

وحیدیان کامیار، تقی، ۱۳۸۱. دستور زبان فارسی ۱، چاپ سوم، تهران: سمت.

دهخدا، علی اکبر، ۱۳۷۳. لغت نامه دهخدا، جلد۱۴، تهران: دانشگاه تهران.

شیرازی، فرصت، ۱۳۷۵. بحورالالحان(زیباترین اشعار از شعرا)، چاپ دوم، تهران: فروغی.

میرصادقی، میمنت، ۱۳۸۵. واژه‌نامه هنر شاعری، چاپ سوم، تهران: کتاب مهناز.

باقری، مهری، ۱۳۸۴. تاریخ زبان فارسی، چاپ دهم، تهران: نشر قطره.
ناتل خانلری، پرویز، ۱۳۷۷. تاریخ زبان فارسی، جلد ۱، چاپ ششم، تهران: فردوس.
بهار، محمّدتقی، ۱۳۸۶. سبک شناسی محمدتقی بهار «ملک الشعرا»، جلد ۱، چاپ نهم، تهران: امیر کبیر.
معین، محمد، ۱۳۷۱. فرهنگ فارسی، چاپ هشتم، تهران: امیر کبیر.
شمیسا، سیروس، ۱۳۸۰. کلیات سبک شناسی، فردوس، تهران، چاپ ششم.
کی‌منش، عباس، ۱۳۶۶. پرتو عرفان (شرح اصطلاحات عرفانی در کلیات شمس)، تهران: چاپ اول.
سنایی، مجدود بن آدم، ۱۳۶۲. دیوان سنایی، به اهتمام مدرس رضوی، چاپ سوم، تهران: آگاه.