

ساختارشناسی داستانهای طنزآمیز مثنوی

دکتر محمد پارسانسب (غلام)

عضوهیات علمی دانشگاه تربیت معلّم تهران

چکیده

مطالعه در عناصر سازنده هر اثر ادبی و کشف قوانین حاکم بر آن، ما را در شناخت ساختارهای درونی متن و تعیین عنصرهای سازنده آن یاری می‌دهد. در این مقاله با نگاهی ساختارگرایانه به مثنوی، عناصر سازنده طنزهای آن بررسی، و نشان داده می‌شود که کدام یک از این عناصر، عنصری کارا تر در شکل‌گیری طنزهای این کتاب به شمار می‌رود. به علاوه با کشف عامل یا عوامل اصلی زیبایی طنزهای مثنوی، مشخص می‌گردد که هنر مولانا در آفرینش طنز در کدام گستره از ساحت‌های چهارگانه زبانی، محتوایی، ساختاری و بلاغی، قویتر است.

کلیدواژه: مثنوی معنوی، طنز، کاریکاتور کلامی، نشانه‌های طنزآمیز، طنز زبانی، طنز ساختاری، تناقض موقعیتی

درآمد

تحلیل عناصر سازنده آثار ادبی و کشف روابط آنها برای کشف نظام حاکم بر دنیای متون ادبی از اهداف نقد ساختارگرا و از علایق خاص ساختارگرایان است. در کنه اندیشه ساختارگرایی، ایده نظام جای دارد: وجودی کامل و خودتنظیم‌گر که با دگرگون کردن ویژگی‌هایش در عین حفظ ساختار نظام‌مند خود با شرایط جدید سازگار می‌شود (اسکولز: ۱۳۷۹، صص ۷-۲۶). بنابر این، بررسی ساختاری متون ادبی، نه تنها کشف نظام حاکم بر آنها که خود به معنای آفرینشی نوین خواهد بود. به علاوه برای تبدیل آگاهی ما به علم، لازم است از شناخت پدیده‌های مورد نظر به سمت نظام حرکت کنیم. از آنجا که به کار بستن چنین روشهایی در حوزه ادبیات فارسی، به کشف بهتر ساختار درونی آثار و احتمالاً کشف نظامی ادبی و فرهنگی منجر می‌شود در لزوم پرداختن به چنین مقولاتی نیز جای تردیدی باقی نمی‌ماند. یکی از متون گرانقدری که می‌تواند به چنین مطالعاتی پاسخ مثبت دهد، مثنوی معنوی است؛ آن هم از دریچه مطالعه در طنزهای داستانی آن.

درباره ویژگی طنزآمیزی مثنوی، دو کتاب مستقل و مقالاتی پراکنده موجود است. مقالات چاپ شده با توجه به شیوه کار ما، روایی و ارزندگی چندانی ندارد؛ ولی کتابهای منتشر شده از ارزشی نسبی برخوردار است. کتاب نخست با عنوان *تلخند*، رویکردی محتواگرا دارد و مؤلف آن، هفتاد و پنج داستان طنزآمیز مثنوی را برگزیده، درباره علل طنزآمیز بودن آنها و برداشتهای خود از قصه‌ها سخن گفته است. قضاوتهای نویسنده *تلخند* درباره طنزهای مثنوی به دلیل دور ماندن از فضای فکری مولوی، گاهی به بیراهه می‌کشد. به علاوه با روشهای ساختارشناسانه ما فاصله بسیار دارد. *خندمین تر/افسانه*، دومین کتاب درباره جلوه‌های طنز در مثنوی است. در این کتاب، نویسنده صرفاً در یک فصل از فصول ششگانه آن، «فشرده حکایتها و تمثیلهای طنزآمیز و شوخ‌طبعانه مثنوی» را درج می‌کند و در پایان هر فشرده، محتوای طنزها را بررسی کرده، جسته و گریخته به چند عامل مؤثر در آن طنزمی پردازد. در این اثر نیز از بررسی و طبقه‌بندی عناصر طنزهای مثنوی خبری نیست و مطالعات نویسنده به حکم یا نظریه‌ای منجر نمی‌شود.

اینک با تأکید بر ارزشمندی مطالعات ساختاری در این مقاله قصد داریم مهمترین عناصر طنزآفرین قصه‌های مثنوی را شناسایی و طبقه‌بندی کنیم؛ باشد که به شناخت بهتر ساختار این اثر و درجه هنرمندی خالق آن وقوف یابیم.

مدخل بحث

نظریه پردازان و منتقدان در بررسی عوامل دخیل در طنز، مؤلفه‌های متعددی را شناسایی کرده و موارد مهمی چون «ربط دادن دو موضوع غیر قابل ربط با هم»، «غیرمنطقی جلوه دادن یک نتیجه‌گیری»، «تضاد مطلب با باورها و سنت‌ها» و «وارونه تعریف کردن مفاهیم» را از عوامل شکل‌گیری طنز در آثار ادبی برشمرده‌اند (بهزادی، ۱۳۷۸: ص ۱۱۹ به بعد). هم‌چنین برخی از منتقدان به عناصر جزئی‌تری از نوع عناصر زبانی و بلاغی نیز اشاره کرده‌اند که بیشتر در گونه‌های ادبی فرم محور و صورت‌مداری از نوع غزل دیده می‌شود. عنصرهای «تقلید شوخی آمیز»، «تمثیلهای طنزآمیز، نظیر حکایت حیوانات، زندگینامه جنایی و...»، «مسخرگی عالی»، «مسخرگی نازل» هم از عللی هستند که می‌توانند موجب طنز در آثار ادبی جدید از نوع رمان شوند (آرتور پلارد، ۱۳۷۸: صص ۳۹، ۳۲ و ۵۴). اما آنچه در اینجا موضوعیت دارد، کشف، تبیین و طبقه‌بندی عناصری از طنز است که مولانا در ساخت و پرداخت داستانهای طنزآمیز خود از آنها بهره جسته‌است. عناصری که در متون ادبی غیرداستانی کمتر به چشم می‌خورد و می‌توان آنها را از مشخصات طنزهای داستانی شمرد و در ردیف «عناصر سازنده طنزهای داستانی» طبقه‌بندی کرد.

۲۵ با اینکه مولانا جلال‌الدین بلخی تعمداً بر به کارگیری ابزارها و فنون خلق اثر هنری تأکید نکرده و بعضاً از بی‌مبالاتی نسبت به مقولات صوری دم می‌زند^۲ با این حال، باید او را قصه‌پردازی حرفه‌ای به شمار آورد که با دخل و تصرفاتی خاص، روایتهای نوینی از قصه‌های قدیم ارائه کرده‌است. او در این زمینه نه تنها از شکلهای روایی قرآن کریم و شگردهای قصه‌پردازی آثاری چون کلیله و دمنه بهره می‌گیرد، بلکه خود نیز صاحب فنونی ابتکاری است که نتیجه کار او را با پیشینیان، هم‌عصران و حتی داستان‌پردازان بعدی نیز متمایز می‌کند.^۳ از این رو، زمانی که به مقایسه داستانهای او با حکایات امثال سعدی می‌پردازیم، در می‌یابیم که چه مایه تفاوت ساختاری و معنایی در این میان وجود دارد^۴ و در همه حال می‌توان رد پای ابتکار مولانا در خلق آثار داستانی را در جزئیات و کلیات مشاهده کرد. این همه در حالی است که او اصالت را به «معنی» می‌دهد و «قصه» را پیمانهای بیش نمی‌شمارد.^۵ به هر روی زمانی که به بررسی دقیق فنون قصه‌پردازی نزد مولانا می‌پردازیم، در می‌یابیم که او در این کار از مؤثرترین

و زیباترین فنون بهره گرفته است. یکی از این موارد استفاده از شگردهای مختلف در خلق آثار طنزآمیز است.

پیش از ورود به این مبحث، اشاره به این نکته هم ضرورت دارد که ما در مثنوی با انواع مختلف طنز، لطیفه، هزل، طیبیت و فکاهه، روبه‌رو هستیم و گاه در داستانی واحد، رد پای همه اینها را می‌بینیم. دلیل این امر، آن است که مولانا هرگز خود را در بند ابزار کار محدود نمی‌کند و بسته به کارآمدی هر شیوه به تناسب از آنها بهره می‌گیرد. از این روست که می‌گوید:

هزل تعلیم است آن را جد شنو تو مشو بر ظاهر هزلش گرو
هر جدی هزل است پیش هازلان هزل‌ها جد است پیش عاقلان

(دفتر چهارم، ص ۴۸۹)

مولانا معتقد است که خوب یا بد بودن جد و هزل به کیفیت کاربرد آنها و ظرفیت مخاطب بستگی دارد؛ پس هزل نیز می‌تواند مفید و سازنده باشد بویژه اینکه مخاطبان اصلی داستانهای صوفیانه مخصوصاً حکایتهای مثنوی، عامه مردم بوده‌اند و عامه مردم نیز به شنیدن جد آمیخته به هزل راغبترند و مولانا با شناخت درست مخاطبان خویش، شیوه هزل را با جد می‌آمیزد. این روش همان است که در کتاب کلیله و دمنه نیز کاربرد دارد و این سخن بزرگمهر حکیم در تبیین شیوه حکیمانۀ نویسنده، لابد در سرودن مثنوی پیش چشم مولانا بوده است:

«... و دیگر آن که پند و حکمت و لهو و هزل به هم پیوست تا حکما برای استفادت، آن را مطالعه کنند و نادانان برای افسانه خوانند و احداث متعلمان به ظن علم و موعظت نگرند و حفظ آن بریشان سبک خیزد و...» (کلیله و دمنه: مقدمه، صص ۳۸-۳۹).

بدون شک مولانا که از محتوا و روشهای تعلیمی کلیله و دمنه متأثر بوده، فنون داستانیپردازی و شیوه‌های بیانی آن را نیز به کار بسته است.^۶

بر این اساس در مطالعات خود چندان به جدا کردن این مقولات و تعیین حد و مرز آنها نمی‌پردازیم^۷ و برای سهولت پیشبرد مباحث خود، طنز، لطیفه، هزل و حتی هجو را، تحت عنوان «طنز» بررسی می‌کنیم؛ هرچند برخی از صاحب‌نظران تمام این گونه‌ها را زیر عنوان «مطایبه» نیز، طبقه‌بندی کرده‌اند (نک: نشانه‌شناسی طنز: ص ۱۳).

از آنجاکه صوفیه در آثار خود قصد تهذیب نفس مخاطبان‌شان را دارند و بیشتر تعلیمات‌شان متوجه ابعاد شخصیت فردی، امور درونی و سلوک معنوی انسانهاست در طنزهایشان نیز غالباً

رویکردی درونگرایانه را دنبال می‌کنند و به همین دلیل در آثارشان کمتر به مسائل اجتماعی و زندگی عادی می‌پردازند. اما مولانا از معدود کسانی است که ارتباطی عمیق میان عالم درون و دنیای بیرون یافته‌است؛ شیوه‌های تعلیماتی او بعدی عامتر و اجتماعی‌تر دارد و تجلیات این امر را به بهترین وجهی در عناصر تناقض‌آلود طنزهای اومی‌یابیم. بر همین اساس از رهگذر مطالعه طنزهای مثنوی، علاوه بر آشنایی با شیوه سلوک عرفانی مولانا به مقولاتی چون نقد انحرافات فکری، رفتاری و اخلاقی گروه‌های مختلف مردم نظیر صوفیان، زاهدان، فیلسوفان، عالمان، فقیهان، قاضیان، محتسبان، کاسبان و زنان و نیز به نقد مفاهیمی چون جهل و بی‌دانشی، غفلت، ریاکاری، حرص، بی‌تمیزی، نابردباری، فقر اقتصادی و فقر فرهنگی برمی‌خوریم.

همچنان که گفته شد، حکایات طنزآمیز مثنوی در شکل‌های مختلفی ظهور می‌یابد؛ اما در نگاهی کلی‌تر می‌توان دو نوع حکایت طنزآمیز را شناسایی کرد:

نوع نخست، حکایت‌هایی که جوهر طنز در بافت داستانها پنهان است و تشخیص و جداکردن عناصر طنزآفرین چنین طنزهایی دشوار؛ مثل قصه آن وزیر جهود که خود را به کشتن داد تا دردین ترسایان اختلاف برانگیزد و نصرانیان را به کشتن دهد (دفتر اول: صص ۴۶-۲۱) و یا قصه شکار شیر و گرگ و روباه که گرگ در حضور شیر تملق نمی‌گوید و کشته می‌شود، ولی روباه، چاپلوسانه خدمت به جا می‌آورد و به منزلت دست می‌یابد (دفتر اول: صص ۱۹۲-۱۸۵) و نیز حکایت ابلهی که به جد از عیسی (ع) می‌خواهد تا شیری را زنده گرداند و چون شیر زنده می‌شود ابله را می‌درد (دفتر دوم: صص ۲۴۵ و ۲۷۲-۴) و... (برای تفصیل مطلب، نگ: مجابی جواد، ۱۳۵۲، صص ۷-۸ و ۱۹-۲۱). شاید اساسی‌ترین وجه طنزآمیزی حکایاتی از این دست در تناقض‌هایی باشد که به طور نامحسوس، کل ساختار داستان را در بر گرفته‌است و بسیاری از قصه‌های مثنوی را شاید بتوان روایت [همین] دو نگاه متضاد دانست» (توکلی: ۱۳۸۳، صص ۲۲). با این حال از آنجا که در این گروه از داستانها از عناصر صوری طنز نشان بسیاری نمی‌یابیم از تحلیل آنها صرف نظر می‌کنیم.

نوع دوم، آنهایی که عناصر طنزشان را هم در رو ساخت و هم در زیرساخت قصه می‌توان ردیابی کرد. در بررسی ساختمان چنین طنزهایی، چند گونه عنصر ساختاری را مؤثرتر و نقش‌آفرین‌تر می‌یابیم. غلبه این عناصر در طنزهای مثنوی، حکایت از این دارد که طنزهای مولانا تحت تأثیر بینش کل‌نگر او بیشتر از نوع طنزهای ساختاری (structural irony) است

و او کمتر به کاربرد عنصرهای زبانی، برای ساختن طنز کلامی (verbal irony) تمایل نشان داده‌است. از جمله عناصر سازنده طنزها می‌توان، کاریکاتورسازی، غافلگیری، استفاده از عناصر طنزساز و استفاده از عناصر زبانی و بلاغی را شناسایی کرد:

الف. کاریکاتورساز (literary cartoon)

اگر عالیترین طنز را «تصویر هنری اجتماع نقیضین» بدانیم (شفیعی کدکنی: ۱۳۷۲، ۵۲) و آشکارترین جلوه تناقض را در واقعیت موجود و حقیقت مطلوب ردیابی کنیم و مولانا را کامیابترین هنرمند در کشف تناقضهای جهان درون و بیرون بشناسیم، طنزهای او را نیز می‌توانیم هنرترین شکل طنز به شمار آوریم. مولانا در این کار به حدی ظرافت به کار می‌بندد که طنز او گاهی به کاریکاتوری ساخته شده از کلمات^۸ (verbal caricature) تبدیل می‌شود. از این رو در بررسی عناصر اصلی سازنده طنز مولانا باید از همین نقطه آغاز کنیم؛ یعنی عنصر کاریکاتورسازی.

مولانا برای خلق کاریکاتورهای خود غالباً از شیوه‌های سه‌گانه زیر بهره می‌گیرد:

۱. کاربرد مفاهیم متناقض (paradoxical concepts)

از آنجا که مولانا میان واقعیت بیرون با آنچه در درون خود کشف کرده، تفاوت فاحشی یافته است، اهتمام اساسی خود را بر بیان همین تناقضها می‌نهد و به طور طبیعی، این تناقضات را در طنز خود می‌گنجانند؛ مفاهیمی که منطقاً و در عالم نظر، جمع‌پذیر نیستند ولی ذهن مولانا روابطی پنهانی میان آنها کشف کرده‌است. وی با کشف و تصویر این روابط، توقعات فشرده مخاطب را به طور ناگهانی به هیچ تبدیل می‌کند^۹ و به این ترتیب، تمامی الگوهای را که مخاطب از مظاهر فرهنگی جامعه در ذهن دارد نقض می‌کند و از این راه به تضاد و عدم تجانسی دست می‌یابد که عالیترین عنصر طنزهای مثنوی محسوب می‌شود؛ مثلاً زمانی که مولانا مفاهیم متناقض «زهد و صوفیگری را با شکم‌پرستی»، «شجاعت را با ترسویی»، «زیبایی راستین را با خودآرایی دروغین»، «دانش‌اندوزی را با فضل‌فروشی»، «پیری و پختگی را با عشرت‌طلبی و خودآرایی»، «خیرخواهی را با شرانگیزی»، «دینداری حقیقی را با لاقیدی»، «هوشیاری را با

مستی» و «حق‌گویی را با لاف و گزاف» در کنار هم قرار می‌دهد از این راه به طنزی زیبا دست یافته‌است؛ بر این اساس:

صوفی‌ای که باید مظهر نفس‌کشی باشد، شکم‌پرستی پیش می‌گیرد (دفتر دوم: ص ۴۲۴).

سوارکار و تیراندازی که باید اهل خطر و شجاعت باشد از سایه خود هم می‌ترسد (دفتر سوم: صص ۴۴-۴۱).

عالمی که باید به کسب علم بپردازد به ظاهر آرای و عوام‌فریبی روی می‌آورد (دفتر چهارم: صص ۲-۳۷۱).

پیری نودساله که در آستانه مرگ است، عشرت می‌جوید (دفتر ششم: ص ۳۴۷).

طبیعی که باید بیمار را پرهیز دهد او را به آزادی عمل مطلق فرا می‌خواند (دفتر ششم: صص ۷۳-۳۴۸).

قاضی‌ای که باید در حفظ ناموس مردم بکوشد، خود بدان تجاوز می‌کند (دفتر ششم: صص ۳۷-۵۳۰).

پهلوانی که باید سمبل شجاعت و بی‌باکی باشد با نیش سوزنی از پا درمی‌آید (دفتر اول: ص ۱۸۴).

۳۹ به کار بستن این شیوه، یعنی در کنار هم آوردن دو مفهوم متناقض و انجام دادن مقایسهٔ ضمنی میان آن دو، عنصری است که زمینه شکل‌گیری طنز را ممکن می‌سازد. اما صرف استفاده از این شگرد برای دست یافتن به کاریکاتوری زنده، کافی نیست؛ از این رو عناصر دیگری چون «استفاده از شخصیت‌های متضاد» هم باید به کار گرفته شود.

۲. به کارگیری شخصیت‌های مقابل (antagonist caracteres)

مولانا، در کنار گنجاندن مفاهیم متناقض در طنز، از وجود شخصیت‌های مقابل^۱ هم استفاده می‌برد تا تصویری روش‌تر و عجیب‌تر از تناقض‌های موجود در جامعه عرضه کند. این شخصیت‌ها نیز همچون مفاهیم متناقض شعر او منطقاً و خارج از دنیای داستان ممکن است ضد هم نباشند، اما چون در بافت داستانهای طنزآمیز قرار می‌گیرند در مقابل هم می‌نشینند. این رابطهٔ تقابلی یا تضاد باعث می‌شود که کنش شخصیت‌ها بهتر شناخته شود و تناقض موقعیت‌های طنز به سبب خاصیت پرتوافکنی شخصیت‌ها بر یکدیگر آشکارتر گردد. از این دو شخصیت، معمولاً

یکی قربانی^{۱۱} طنز است و آن دیگری، عامل یا مباشر طنزپرداز در طرد و حذف قربانی. از این رو استفاده از عنصر شخصیت‌های مقابل یا متضاد، یکی دیگر از شگردهای مولانا در طنزآفرینی است که به مدد دیگر عوامل باعث قوت یافتن طنزهای او می‌شود. برخی از شخصیت‌های مقابل در بافتهای طنزآمیزی که در آن جای می‌گیرند، عبارتند از:

اعرابی‌ای که سمبل بی‌دانشی است در برابر فیلسوفی دانشمند (دفتر دوم: صص ۴۲۵)

موشی ناچیز اما مغرور در مقابل شتری قوی ولی متواضع (دفتر دوم: صص ۴۴۰)

عیسی که مظهر توانایی و حیات‌بخشی است در برابر احمقی تحویل‌ناپذیر (دفتر سوم: صص ۱۴۶)

شاه ترمذ در مقابل دلکک (دفتر پنجم: صص ۲۲۲-۳)

صیادی زاهدنما و حيله‌گر در برابر پرنده‌ای ساده‌دل و طمع‌کار (دفتر ششم: صص ۳۶۸-۷۱)

محتسبی نادان در مقابل مستی دل‌آگاه و هوشیار (دفتر دوم: صص ۳۷۹-۸۰)

شهری‌ای نجیب و سخاوتمند در مقابل روستایی‌ای بخیل و نابکار (دفتر سوم: صص ۱۵-۴۱)

نمونه‌های کاربرد این شگرد در طنزهای مثنوی بسیار است. در این موارد، بسته به اندیشه‌ای که مولانا در داستان می‌پروراند، توجهش به یکی از دو شخصیت مقابل میل می‌کند. از آنجا که این تمایل جنبه کلیشه‌ای ندارد در مواردی با عرف جامعه و پسند مخاطبان طنز، همسو و در برخی موارد، ناهم‌سوست. همین امر از سنت‌شکنی فکری مولانا در حوزه فرهنگ حکایت دارد؛ مثلاً در حکایت اعرابی و فیلسوف با اینکه اعرابی، کاری نابخردانه انجام داده‌است، مولانا بسته به نوع تفکری که می‌پروراند، همان کار نابخردانه اعرابی را بر علم بی‌ثمر فیلسوف ترجیح می‌دهد و او را به عنوان شخصیت مثبت داستان برمی‌گزیند؛ حال اینکه خواننده، انتظاری بر خلاف این دارد. هم‌چنین در داستان «شاه ترمذ با دلکک»، مولانا دلکک را بر شاه ترجیح می‌دهد.

۳. استفاده از اغراق

سومین عنصری که مولانا در طنز به کار می‌گیرد تا تناقضها را بهتر آشکار سازد و طنزی زیباتر عرضه کند، خردنمایی و یا بزرگنمایی رفتارها و خلقیات اشخاص داستان و تراژیک جلوه دادن موقعیتهای داستانی است؛ خواه این افراد و موقعیتهای در طیف مثبت باشند، خواه در طیف منفی.

در این مسیر، مولانا معمولاً از شگرد «تحقیر مبالغه آمیز»، «تشبیهات طنز آمیز» و «ستایشهای اغراق آمیز» استفاده می‌برد. در برخی موارد وی با تحقیر یا تخریب شخصیت (personality) قربانی طنز، موقعیتی خنده‌دار و در عین حال تراژیک می‌آفریند؛ مثلاً در حکایت «عجوزه عشرت جوی» در توصیف جزئیات رفتار او غالباً به نکات منفی و شکننده، آن هم از موضعی تهکم آمیز می‌پردازد و با عرضه توصیفاتی اغراق شده از ظاهر زشت و تمایلات و رفتارهای ناپسند او به اوج تمسخر و طنز دست می‌یابد (نک. دفتر ششم: ص ۳۴۷). گاهی نیز مولانا برای دست یافتن به عنصر بزرگنمایی از روش «ستایش اغراق آمیز» بهره می‌گیرد. در این روش عموماً ستایش را از حد معقول فراتر می‌برد تا جایی که برای مخاطب تردیدی باقی نمی‌ماند که مقصود طنزپرداز از این اغراق، استهزا و ریشخند بوده است. البته زیباترین طنزها آنهایی است که مولانا از هر دو شیوه «خرندنمایی» و «بزرگنمایی» اغراق آمیز به طور همزمان در آنها بهره می‌گیرد. او در داستان «شهری و روستایی» از سویی در ستایش منش شهری و از سوی دیگر در تحقیر خلق و خوی روستایی اغراق می‌ورزد و به این ترتیب، تقابل زشتی و زیبایی رفتارهای انسانی را برجسته می‌کند. (نک: دفتر سوم: صص ۴۱-۱۵). هر قدر استفاده از این شگردها ماهرانه‌تر صورت گیرد، کاریکاتوری عجیبتر و زیباتر حاصل می‌شود و در نتیجه، طنزپرداز در ترور قربانی خود و تصویر کردن تناقضهای زندگی موفقتر خواهد بود. این شیوه (کاریکاتور سازی) درست مانند دمیدن گاز رنگین در بادکنک است که هر چه مقدار گاز داخل بادکنک، بیشتر و هر قدر حجم آن بزرگتر گردد، میزان صدا و گاز رنگینی که بر اثر انفجار بادکنک در هوا منتشر می‌شود، مؤثرتر و چشمگیرتر خواهد بود. از این رو طنزپرداز با بهگزینی مفاهیم متناقض، انتخاب شخصیت‌های متضاد و نیز با اغراق در رفتارها، سخنان و موقعیت‌های داستانی به زیباترین طنز دست می‌یابد.

۴۱



فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۶، تابستان ۱۳۸۶

در اینجا این عناصر را در یکی از برجسته‌ترین کاریکاتورهای مثنوی، که در حکایت «عجوزه زشت روی عشرت طلب» آمده است، بررسی می‌کنیم. در این طنز، مولانا از هر سه عنصر نامبرده از مفاهیم متناقض «پیری و عشرت جویی»، «زشت رویی و خودآرایی»، «نفس پرستی و دینداری» گرفته تا شخصیت‌های مقابل (پیرزن و ابلیس) و نیز مبالغه در تحقیر شخصیت داستان، استفاده برده است حکایت مذکور، چنین آغاز می‌شود:

پرتشنج روی و رنگش زعفران

بود کمپیری نودساله کلان

چون سر سفره رخ او توی توی
ریخت دندانهایش و مو چون شیر شد
عشق شوی و شهوت و حرصش تمام
عشق صید و پاره پاره گشته دام
لیک در وی بود مانده عشق شوی
قد کمان و هر حسش تغییر شد

(مثنوی: دفتر ششم، ص ۳۴۴)

ملاحظه می‌شود که مولانا چگونه به مدد مجموعه‌ای از توصیفات تحقیرآمیز در باره ظاهر و باطن شخصیت داستان، تناقضات درون و بیرون او را برملا ساخته‌است. او از آغاز داستان، تصویری از یک موجود عجیب و گرفتار در موقعیتی تناقض‌آمیز را به ما نشان می‌دهد: پیرزنی نودساله با رویی پرتشنج و پوستی آکنده از چین، رنگی زعفرانی، دندانهایی در هم شکسته، مویی سپید و قدی خمیده، هوس شوهر در دل می‌پروراند! بیت «چون سر سفره رخ او توی توی- لیک در وی بود مانده عشق شوی»، اوج این تناقض و عبارت «عشق صید و پاره پاره گشته دام»، تکمیل‌کننده این تصویر غریب‌است. در صحنه دیگر داستان، مولانا نشان می‌دهد که چگونه این تناقضها به رفتارهای کودکانه و کنشهای عجیب انجامیده‌است:

چون عروسی خواست رفتن آن خریف
پیش رو آینه بگرفت آن عجوز
چند گلگونه بمالید از بطر
عشرهای مصحف از جا می‌برید
تا که سفره روی او پنهان شود
عشرها بر روی هر جا می‌نهاد
باز او آن عشرها را با خدو
باز چادر راست کردی آن نگین
موی ابرو پاک کرد آن مستخف
تا بیاراید رخ و رخسار و پوز
سفره رویش نشد پوشیده‌تر
می‌بچفسانید بر رو آن پلید
تا نگین حلقه خوبان شود
چون که بر می‌بست چادر می‌فتاد
می‌بچفسانید بر اطراف رو
عشرها افتادی از رو بر زمین

(همان: دفتر ششم، ص ۳۴۷)

هم‌چنانکه در داستان پیش می‌رویم، تناقضهای درونی عجوزه بیشتر بر ما آشکار می‌گردد. مولانا این تناقضات درونی ناملموس را در قالب تصاویری محسوس بیان می‌کند: پیری «خریف» می‌خواهد به عروسی برود! ابرو پاک می‌کند! آینه در برابر خود گرفته تا رخسار و پوز خود را بیاراید! از انواع مواد آرایشی استفاده می‌کند تا ناهمواریهای چهره‌اش را بپوشاند! و....

چنانکه ملاحظه می‌شود، مولانا همه این تناقضات را با تصاویری اغراق‌آمیز، خنده‌دار و مضحک، همراه ساخته و آنها را با خط سیر داستان بخوبی ترکیب کرده‌است. او در این راه از شیوه «تهکم» نیز بهره می‌جوید و در بیت‌های پایانی، آن عجزه را «نگین حلقه خوبان» و «آن نگین» خطاب می‌کند.

اوج این طنز، زمانی است که این عجزه نودساله عشرت طلب از فرط شهوت و میل به عشرت به ارزشهای فرهنگی و دینی جامعه نیز دهن‌کجی می‌کند و عشرهای مصحف را می‌برد و بر روی خود می‌چسباند؛ یعنی تصویری مضحک و در عین حال تراژیک از دو نقیض «نفس پرستی» و «اعتقادات دینی».

مولانا در مراحل پایانی داستان برای دستیابی به اوج بزرگنمایی، شخصیت مقابل، یعنی «ابلیس» را به میدان می‌آورد تا زشتی کردار او را بهتر به نمایش بگذارد. این ضربه پایانی طنز آنجاست که این عجزه عشوه‌گر، چون موفق به رفع زشتیهای خود نمی‌شود بر ابلیس لعنت می‌فرستد و او را عامل ناکامی خود می‌داند؛ در این هنگام:

شد مصور آن زمان ابلیس زود	گفت ای قحبه قدید بی ورود
من همه عمر این نیندیشیده‌ام	نه ز جز تو قحبه‌ای این دیده‌ام
تخم نادر در فضیحت کاشتی	در جهان تو مصحفی نگذاشتی
صد بلیسی تو خمیس اندر خمیس	ترک من گوی ای عجزه دردبیس

(همان: ص ۳۴۷)

ورود در حوزه تابوهای فرهنگی و استفاده از کلمات ممنوع (Taboo Words) نیز یکی دیگر از راه‌های طنز آفرینی است که مولانا در بسیاری از حکایات طنزآمیز خود و از جمله در قسمت آخر این طنز از آنها بهره برده‌است. در جامعه‌ای که کاربرد این گونه تعابیر حتی در گفتار هم شمامت به دنبال دارد، پیداست که درج آن در یک کتاب تعلیمی صوفیانه چه مایه موجب شگفتی و طنز می‌شود.

کاریکاتور دیگر از این دست را در دفتر نخست مثنوی می‌خوانیم. در این حکایت هم مولانا از تمامی عناصر پیشگفته استفاده می‌برد تا طنزی زیبا و کاریکاتوری تماشایی بیافریند. مفهومی که مولانا در این حکایت قصد بیان آن را دارد، «لزوم ستیزه با نفس سرکش» است و نشان دادن اینکه چگونه برخی در مقام شاعر، توانمندند و چون به عمل می‌رسند در می‌مانند.

برای بیان این تناقض است که او دو مفهوم «پهلوانی و بیباکی» را در کنار «ترس و بزدلی» قرار می‌دهد و طنز «کبودی زدن قزوینی» را می‌آفریند. آن‌گاه با به خدمت گرفتن شخصیت‌های متضاد، یعنی پهلوان (شخصی بیباک و قوی) در برابر دل‌اک (انسانی عادی) طرح کاریکاتوری دیگر را می‌ریزد. در این داستان، ابتدا تصویری ستایش‌آمیز و بزرگ‌شده از پهلوانی را می‌بینیم که قصد دارد نقش عظیم شیری را بر شانه خود بنشانند. این تصویر با لحن شوخ و شنگ پهلوان در بیت اول، با کاربرد عبارت «بکن شیرینی‌ای» و لحن قاطع و مغرورانه او در ابیات بعد برای انتخاب صورت مورد نظرش، جلوه خاصی می‌یابد. البته خطاب تهکم‌آمیز «ای پهلوان! دل‌اک هم بر طنز این تصویر اغراق شده افزوده است:

سوی دل‌کای بشد قزوینی‌ای
 که کبودم زن بکن شیرینی‌ای
 گفت: «چه صورت زخم ای پهلوان!»
 گفت: «برزن صورت شیر ژیان»
 طالع شیر است نقش شیر زن
 جهد کن رنگ کبودی سیر زن.
 گفت: «بر چه موضعت صورت زخم؟»
 گفت: «بر شانه زن آن رقم صنم»
 (دفتر اول: ص ۱۸۴)

تا اینجا مولانا با استفاده از شگرد بزرگنمایی به قدر کافی بر هیبت و یال و کوپال پهلوان! افزوده است. پهلوان، کار دل‌اک را نوعی شیرینکاری می‌خواند و با کمال غرور و به استناد اینکه طالع شیر دارد از دل‌اک می‌خواهد نقشی از شیر بر شانه او بزند و تأکید می‌کند که رنگ کبودی صورت شیر، پررنگ باشد. اما در صحنه بعد بتدریج و با زیرکی با نیش کنایات و تعریض‌های خود، ضعف نفسانی و تناقض درونی او را فاش می‌سازد و می‌گوید:

چون که او سوزن فرو بردن گرفت
 درد آن در شانگه مأوا گرفت
 پهلوان در ناله آمد: «کای سنی!»
 مر مرا کشتی چه صورت می‌زنی؟
 (همان: ص ۱۸۴)

در این ابیات و ابیات بعدی، عجز و ناله‌های پهلوان! و سؤالات نابجای او که «چه صورت می‌زنی؟» و «از چه اندام کردی ابتدا؟» و سپس پیشنهادها و برای حذف اندامهای شیر به طرزی زیبا و پوشیده استخوان‌های این پهلوان پنبه را در هم می‌شکند:

پهلوان در ناله آمد: «کای سنی؟»
 مر مرا کشتی چه صورت می‌زنی؟
 گفت: «آخر شیر فرمودی مرا»
 گفت: «از چه اندام کردی ابتدا؟»

گفت: «از دمگاه آغازیده‌ام»
شیر بی دم باش گو ای شیرساز

گفت: «دم بگذار ای دو دیده‌ام!»
که دلم سستی گرفت از زخم گاز...»

(همان:ص ۱۸۴)

عجز و لابه پهلوان! همچنان ادامه می‌یابد و او پله پله از ادعاهای خود عقب‌نشینی می‌کند. ضربه نهایی این طنز در عکس‌العمل پایانی دلکاک و سخن استخوانسوز او در خطاب به پهلوان‌اشکل می‌گیرد و از قربانی طنز (مدعی گزاف‌گوی ناشکیبا) دیگر رمق و حیثیتی باقی نمی‌ماند. در این مرحله، مولانا برای دلکاک از لقب «استاد» استفاده کرده تا نیش سخنان تهکم‌آمیز او بیشتر در جان پهلوان فرو رود:

بر زمین زد سوزن آن دم اوستاد
شیر بی دم و سر و اشکم که دید
ای برادر صبر کن بر درد نیش

گفت: «در عالم کسی را این فتاد
این چنین شیری خدا خود نافرید
تا رهی از نیش نفس گیر خویش...»

(همان:ص ۱۸۵)

ب. غافلگیری (surprising)

در بسیاری از طنزهای مولانا غافلگیری^{۱۲} از عناصر محوری به شمار می‌رود. مخاطب طنز در این روش با مشاهده رفتار خلق‌الساعه و ابتکاری یکی از اشخاص داستان و یا با شنیدن سخنی نامنتظره از وی دچار شگفتی و انبساط روحی می‌شود و به تعبیر امروزی «رو دست می‌خورد». به همین دلیل تناقضی را که مولانا در پی نشان دادن آن است، بهتر در می‌یابد. این شگرد، که غالباً در شکل‌های لطیفه‌وار و ساده‌تر طنز کاربرد دارد در طنزهای مولانا عموماً به دو شیوه زیر به کار می‌رود:

۱. **غافلگیری کلامی.** از این شیوه می‌توان به حاضر جوابی، نکته‌پرانی یا بدیهه‌گویی نیز تعبیر کرد. نوعی از این غافلگیریها صرفاً در پایان حکایت می‌آید و تمام بار و زیبایی طنز را به دوش می‌کشد. درست به همین دلیل (یعنی کاربرد آن در پاره آخر طنز) حکم ضربه یا زنگ پایان طنز را دارد.

تأثیر و اهمیت بیت یا مصراع غافلگیرکننده (ضربه‌های پایانی) تا به حدی است که معمولاً با جاری شدن آنها بر زبان، کل داستان و ظرافتهای طنزانه آن در ذهن شنونده زنده می‌شود؛

چنانکه با شنیدن عبارت «کی توان حق گفت جز زیر لحاف» داستان آن در ذهن ما تداعی می‌گردد. شواهدی از این دست را در بسیاری از حکایات از جمله در موارد زیر می‌توان دید: در حکایت بقال و طوطی که مایه طنزآمیز داستان در قیاس یا تعمیم نابجای طوطی نهفته است و بیت آخر، این وضعیت را به زیبایی به نمایش می‌گذارد:

از چه ای کل با کلان آمیختی؟ تو مگر از شیشه روغن ریختی؟

(دفتر اول: صص ۱۷-۱۸)

در حکایت «آن شخص که دعوی پیغامبری می‌کرد»، داستان تا پایان آن به شکلی طبیعی پیش می‌رود تا اینکه پادشاه، مدعی نبوت را پیش خود می‌خواند و از او می‌پرسد که چه خورده است که این چنین گزارف می‌گوید. پاسخ غافلگیرانه مدعی، قوام‌بخش طنز است:

گفت از نانم بادی خشک و طری کی کنیمی دعوی پیغامبری (دفتر پنجم: صص ۷۲)

در حکایت «شطرنج باختن شاه ترمد با دلکک» که در پایان داستان، دلکک علاوه بر حرکتی غافلگیرانه، سخنی غافلگیرانه نیز بر زبان می‌راند:

کی توان حق گفت جز زیر لحاف با تو ای خشم‌آور آتش سجاف!

(دفتر چهارم: صص ۲۲۳)

بدون تردید، این سخنان غافلگیرکننده، جزو ساختار حکایت طنزآمیز است و با نتیجه‌گیری‌هایی که مولانا غالباً در پایان داستانها می‌آورد واز زبان خود او بیان می‌شود، تفاوت دارد.

نوعی دیگر از غافلگیریهای کلامی در طنزهای مولانا در حکایت‌هایی است که ساختارشان بر مناظره و یا پرسش و پاسخی طنزآمیز بنا شده است. در این قبیل حکایات، معمولاً یکی از اشخاص داستان، پاسخ‌هایی رندانه، خنده‌انگیز و در عین حال عمیق بر زبان می‌راند که اساس طنز را شکل می‌دهد. از بهترین شواهد این شگرد طنزآفرین در مثنوی، حکایت زرگر با پیرمردی است که از او ترازوی زرگری‌اش را به عاریه طلبیده است. پاسخهای به ظاهر بی‌ربط زرگر، همه طنز داستان را شکل می‌دهد:

آن یکی آمد به پیش زرگری گفت: «خواجه: «رو مرا غلبیر نیست»
 که ترازو ده که برسنجم زری گفت: «میزان ده، بدین تسخر مه‌ایست»
 گفت: «جاروبی ندارم در دکان» گفت: «بس بس این مضاحک را بمان

من ترازویی که می‌خواهم بده
گفت: «بشنیدم سخن، کر نیستم
این شنیدم لیک پیری مرتعش
وان زر تو هم قراضه خرد و مرد
پس بگویی خواجه جارویی بیار
چون بروبی خاک را جمع‌آوری
من ز اول دیدم آخر را تمام

نخویشتن را کر مکن هر سو مچه»
تا نپنداری که بی‌معنی ستم
دست لرزان جسم تو نامتعش
دست لرزد پس بریزد زر خرد
تا بجویم زر خود را در غبار
گوییم غلیبر خواهیم ای جبری
جای دیگر رو از اینجا والسلام»
(دفتر سوم: ص ۹۳)

و یا حکایت «خواندن محتسب، مست خراب افتاده را به زندان» که همه ساختار طنز را باید در گفتگوی اشخاص آن بخصوص در پاسخهای هوشیارانه و غافلگیرانه مست لایعقل، جستجو کرد و گرنه پرسشهای محتسب، غالباً همانهایی است که محتسبان سخنگیر، مکرراً از می‌خواران پرسیده‌اند. البته ضربه پایانی بیت آخر نیز عنصر مؤثری در زیبایی طنز است:

محتسب در نیم‌شب جایی رسید
گفت: «هی مستی چه خوردستی بگو؟»
گفت: «آخر در سیو واگو که چیست؟»
گفت: «آنچه خورده‌ای آن چیست آن؟»
دور می‌شد این سؤال و این جواب
گفت او را محتسب: «هین آه کن»
گفت: «گفتم آه کن هو می‌کنی؟»
محتسب گفت: «این ندانم خیزخیز»
گفت: «رو تو از کجا من از کجا؟»
گفت مست: «ای محتسب! بگذار و رو
گر مرا خود قوت رفتن بدی
من اگر با عقل و با امکانمی

در بن دیوار مردی خفته دید
گفت: «از این خوردم که هست اندر سیو»
گفت: «از آنک خورده‌ام.» گفت: «این خفی است»
گفت: «آنک در سیو مخفی است آن»
مانند چون خر محتسب اندر خلاب
مست هو هو کرد هنگام سخن
گفت: «من شاد و تو از غم منحنی...»
معرفت متراش و بگذار این ستیز»
گفت: «مستی خیز تا زندان بیا»
از برهنه کی توان بردن گرو
خانه خود رقتمی این کی شادی
همچو شیخان بر سر دکانمی»
(دفتر دوم: صص ۸۰-۳۷۹)

۲. غافلگیری رفتاری. نوع دیگر غافلگیری در طنزهای مثنوی با واسطه رفتار یا حرکت نامنتظره و خلق الساعه یکی از اشخاص داستان شکل می‌گیرد. این رفتار که ممکن است در هر

بخش از داستان ظهور کند از آنجا که باعث تغییر ناگهانی مسیر داستان می‌شود و با بافت طنز در هم تنیده‌است از روش پیشین، زیباتر و طنز برآمده از آن برجسته‌تر است. واقعیت این است که در این شیوه پس از هر کنش غافلگیرانه، حاضر جوابی و سخنی حکیمانه نیز وجود دارد. حدود یک سوم از طنزهای مثنوی از این شگرد بهره دارند. در حکایت «دبّاغ و بی‌هوش شدنش در بازار عطّاران»، حرکت غافلگیرانه و مردم‌فریبانه برادر دبّاغ در حمل مخفیانه سرگین سگ و رفتار شگردی او در به هوش آوردن بیمار، یکی از غافلگیریهای رفتاری- است که مهمترین رکن طنز داستان را شکل می‌دهد:

گر بجز و دانا بیامد زود تفت	یک برادر داشت آن دبّاغ زفت
خالق را بشکافت و آمد با حنین...	اندکی سرگین سگ در آستین
تا علاجش را نینند آن کسان	خالق را می‌راند از وی آن جوان
پس نهاد آن چیز بر بینی او	سر به گوشش برد همچون رازگو
خالق گفتند این فسونی بد شگفت...	ساعتی شد مرد جنبیدن گرفت

(دفتر چهارم: صص ۵-۲۹۳)

دو نمونه زیبای دیگر، یکی حکایت «شتری که چون تاب تحمل سخنرانیها و فلسفه‌بافیهای گاو و قوچ را در اثبات تقدّمشان برای خوردن «مشتی گیاه» ندارد، بی‌مقدمه و بی‌هیچ سخنی، گردن دراز می‌کند و آن گیاه را بر می‌گیرد و می‌خورد؛ آن‌گاه می‌گوید:

که مرا خود حاجت تاریخ نیست کاین چنین جسمی و عالی گردنی است
(دفتر ششم: صص ۴۱۲)

و شبیه همین حکایت، قصه سه مسافر مسلمان و ترسا و جهود است که در اینجا نیز چون آن سه تن به نان گرم و حلوایی دست می‌یابند بر سر اینکه چه کسی می‌تواند آن را بخورد، مشاجره می‌کنند. مسلمان که روزه است و گرسنه، پیشنهاد می‌کند آن را تقسیم کرده، هر یک سهم خود را بردارند؛ اما ترسا و جهود که سیر هستند نمی‌پذیرند و مقرر می‌دارند آن را برای فردا بگذارند. صبح روز بعد، چون از خواب بر می‌خیزند، جهود و ترسا پیشنهاد می‌کنند نان و حلوا از آن کسی باشد که خواب بهتری دیده‌است. پس آن دو با آب و تاب فراوان، رؤیای ساختگی و دیدار دروغین خود با عیسی و موسی را شرح می‌دهند و چون نوبت به مسلمان می‌رسد می‌گوید:

پس مسلمان گفت: «ای یاران من!
پس مرا گفت آن یکی بر طور تاخت
و آن دگر را عیسی صاحبقران
خیز ای پس مانده دیده ضرر
ای سلیم گول واپس مانده هین
پیشم آمد مصطفی سلطان من
با کلیم حق و نرد عشق باخت
برد بر اوج چهارم آسمان
باری آن حلوا و یخنی را بنخور...
بر جه و بر کاسه حلوا نشین...»
(دفتر ششم: ص ۴۱۲)

موارد دیگر از این دست، عبارتند از:

- «خزیدن ناگهانی دلکک به زیر لحاف» در حکایت «مات کردن دلکک شاه ترمذ را» (دفتر پنجم: صص ۲۲۲-۳)
- «پناه گرفتن شخصی در خانه همسایه بر اثر اقدام مأموران حکومت به خرگیری» (دفتر چهارم: صص ۱۶۳-۴)
- «هدیه آوردن کافر برای مؤذن زشت‌آواز در کافرستان» (دفتر پنجم: صص ۲۱۶-۸)
- «درخواست کرایه مرکب از شخص مفلس» در حکایت «تعریف کردن منادیان قاضی مفلس راگرد شهر» (دفتر دوم: صص ۲۷۹-۸۴)



پ. استفاده از نشانه‌های طنز ساز

منظور از نشانه‌های طنز ساز، تمامی نمادهایی است که اگر آنها را از بافت طنز، حذف و عنصر دیگری را با آنها جایگزین کنیم از شدت و بُردِ طنز کاسته شود یا مسیر طنز تغییر کند؛ نظیر «جولقی سربرنه» در حکایت بقال و طوطی (دفتر اول: ص ۱۷)، و یا «کمپیر» در حکایت «کمپیر و باز سلطان» (دفتر دوم: ص ۲۶۵) و نیز «شکمِ مرد لافزن» در حکایت «چرب کردن مردِ لافی لب و سبلیت را» (دفتر سوم: صص ۴۱-۳).

بدون شک ویژگی طنزسازیِ چنین نشانه‌هایی صرفاً در بافت داستان و تحت قاعده «جادوی مجاورت» معنی پیدا می‌کند و چه بسا که در بیرون از آن بافت، فاقد چنین ویژگی باشند. این نشانه‌ها شامل شخصیت‌های انسانی، شخصیت‌های حیوانی و گاهی هم شامل اشیایی در داستان می‌شوند که خاصیت طنزسازی دارند. برخی از این نشانه‌ها جزو نمادهای مرسوم فرهنگی و اجتماعی است که در تاریخ فرهنگ و اجتماع و ادبیات فارسی سابقه‌ای

طولانی دارد؛ نظیر جوحی، دلکک، اعرابی، دیوانه و محتسب و برخی دیگر را می‌توان از نمادهای ابتکاری مولانا دانست. پیداست که تأثیر نمادهای ابتکاری بر مخاطب، بسی بیشتر از نمادهای مرسوم است، با این حال همان نمادهای مرسوم نیز به دلیل ریشه‌ای که در فرهنگ اجتماعی ما دارند، ارزش مفهومی و زیبایی‌شناختی خود را حفظ کرده‌اند. در این قسمت، قصد جداسازی نشانه‌های طنزساز قرضی و ابتکاری مولانا را نداریم؛ بلکه صرفاً می‌خواهیم بدانیم که میزان بهره‌برداری او از این نشانه‌ها تا چه حد و نوع تأثیر آنها در طنزها چه قدر بوده‌است.

از جمله نشانه‌های طنزساز انسانی در مثنوی می‌توان به نمادهایی چون «جولقی سر برهنه، اعرابی، فیلسوف، مست، محتسب، گدا، ابلیس، خیاط، جوحی، فقیه، مدعی نبوت، عاقل دیوانه‌نما، دلکک، کرد، ترک، کر، طیب، قاضی، مؤذن و...» و از گروه طنزسازهای حیوانی می‌توان به «شغال، باز، طوطی، خر، خرس، آهو، شتر، موش و...» اشاره کرد. هم‌چنین در حوزه اشیای طنزساز «سرگین سگ، گل ترازو، دستار، دام گیاه‌نما، پوست یا دنبه، خم رنگ، ترازو، آینه، شطرنج، لوت (حلوا) صندوق، سوزن، هدیه و نظایر اینها» قابل ذکر است.

بدیهی است زمانی که از اشخاص یا اشیای طنزساز یا نشانه‌های طنزآفرین سخن می‌گوییم، دایره این عنوان تمامی اشخاص و عناصر هر داستان طنزآمیز را در بر نمی‌گیرد؛ چرا که تأکید ما بر نقشی است که چنین نشانه‌هایی در آفرینش و قوت بخشیدن به طنز بر عهده دارند در حالی که برخی از اشخاص یا اشیا در حکم سیاهی لشکر و یا شخصیت مقابل، ایفای نقش می‌کنند و به سطح عنصر طنزساز ارتقا نمی‌یابند؛ مثلاً در طنز «دوستی نادان با خرس»، مؤمن ملامتگر، دخالت‌چندانی در تبدیل داستان به طنز ندارد و یا در داستان طنزآمیز «زن جوحی و قاضی»، اشخاصی مثل نایب، حمّال و زن مترجم در روند شکل‌گیری طنز نقش خاصی بر عهده نمی‌گیرند. از این رو عنصر طنزساز باید برجسته‌ترین نقش و بیشترین بار طنز را بر دوش داشته‌باشد و جایگزینی آنها با اشخاص یا اشیای دیگر از ارزش طنز بکاهد؛ مثلاً چنانچه در داستان «شاه ترمذ و دلکک»، نقش «دلکک» را به وزیر یا یکی دیگر از ندیمان پادشاه واگذاریم، ساختار طنز در هم می‌ریزد؛ چرا که تمامی زیبایی رفتار و سخنان غافلگیرکننده شخص فرودستی که به حاضر جوابی و لغزیرانی و کنایه‌گویی شهرت دارد از دست خواهد رفت:

زیر بال‌ش‌ها و زیر شش نمده	زیر بال‌ش‌ها و زیر شش نمده
زیر بال‌ش‌ها و زیر شش نمده	زیر بال‌ش‌ها و زیر شش نمده

شش نمده بر خود فکند از بیم تفت
 خفت پنهان تا ز زخم شه رهد

گفت‌شده: «هی‌می‌چه‌کردی؟ چیست این؟» گفت: «شه‌شه‌شه‌شه‌ای شاه‌گزین
کی‌توان‌حق‌گفت‌جز‌زیر‌لحاف با‌تو‌ای‌خشم‌آور‌آتش‌سجاف!...»
(دفتر پنجم: ص ۲۲۳)

یا مثلاً اگر در داستان «شغالی که در خم رنگ رفت»، جای شغال را با حیوانی دیگر نظیر گربه یا گرگ عوض کنیم، بدون شک با توجه به جایگاه «شغال» در فرهنگ ایرانی، طنز از اوج خود فرو خواهد افتاد. هم‌چنین اشیایی چون «سرگین سگ»، «دستار» و «گل ترازو» در بافت طنزهای مثنوی آن‌چنان بدرستی انتخاب شده است که کمتر عنصر دیگری با آنها برابر می‌نشیند.

ت. استفاده از عناصر زبانی و بلاغی

بدون شک مولانا بر استفاده از عناصر زبانی و بلاغی در قوت بخشیدن به طنزهای خود تأکیدی خاص داشته است؛ اما هم‌چنانکه پیشتر هم اشاره شد، هرگز از این عناصر به عنوان عوامل اساسی شکل‌گیری طنز استفاده نکرده است. از این رو می‌توان گفت مولانا هرگز طنزی با عنصرهای صرفاً زبانی نساخته است و باز به همین دلیل و بر پایه آنچه در قسمت‌های پیشین گفته شد، باید گفت که طنزهای مثنوی عموماً از جنس طنزهای ساختاری است و مولانا چندان رغبتی به خلق طنزهای زبانی یا کلامی صرف ندارد.

با این همه از پربسامدترین عناصر زبانی دخیل در طنزهای مثنوی، واژگان، افعال و تعبیرات مربوط به تابوهاست که غالباً با مقوله سکس ارتباط دارد. به کارگیری واژه‌های ممنوع (هم‌چون نام اندامهای جنسی و اسافل اعضا، دشواژه‌ها و کلمات رکیک) و نیز کاربرد عناصر طنز ساز (مثل لوطی، کنگ، مخنث، کنیزک، خاتون، فاحشه و...) و تصویر کردن بی‌پرده رفتارهای غریزی و روابط جنسی، آن‌هم در بافت اثر تعلیمی صوفیانه در موارد بسیاری به هزل می‌انجامد؛^{۱۳} هر چند که مولانا از هزل‌های خویش نیز برداشتی متناسب با احوال و مقامات عرفانی و اخلاقی ارائه می‌کند. حکایت‌های هزل‌آمیز زیر، نمونه‌هایی است که چنین عناصری را به فراوانی در آنها می‌توان یافت:

حکایت آن صوفی که زن خود را با بیگانه یافت (دفتر چهارم: ص ۲۸۵ به بعد).

حکایت آن زن پلیدکار و امرود بُن (دفتر چهارم: ص ۴۸۸ به بعد)

حکایت کنیزک و خر خاتون (دفتر پنجم: ص ۸۶ به بعد)

حکایت کنیزک و مرد زاهد (دفتر پنجم: ص ۱۳۸ به بعد)

حکایت مخنث و خنجر بستن او (دفتر پنجم: ص ۱۶۰ به بعد)

حکایت عشق خلیفه بر تصویر کنیزک (دفتر پنجم: ص ۳۴۴ به بعد)

حکایت غلام هندو و عشق دختر ارباب (دفتر ششم: ص ۲۸۵ به بعد)

عناصر ممنوع زبانی و تشریح رفتارهای جنسی، تنها بخشی از ساختار طنز این حکایتها را شکل می‌دهد. برای پی بردن به جوهر زیبایی و ساختار واقعی این طنزها باز هم باید به سراغ عنصرهای ساختاری از نوع تناقضهای مفهومی، تناقضهای موقعیتی، عوامل طنزساز، غافلگیری و امثال اینها برویم.

برخی دیگر از حکایات هزل‌آمیز مثنوی از حیث رکاکت محتوا و لفظ به سطح حکایات یادشده نمی‌رسد؛ با این حال در مرکز آنها نوعی لودگی و پرده‌داری دیده می‌شود؛ مانند حکایات زیر:

حکایت دلک و نکاح با فاحشه (دفتر دوم: ص ۳۷۶)

حکایت نایی و نی (دفتر چهارم: ص ۳۲۴)

حکایت توبه نصح (دفتر پنجم: ص ۱۴۲ به بعد)

حکایت دختر و پدر و داماد فقیر (دفتر پنجم: ص ۲۳۶ به بعد)

حکایت مرد و انبوهی از زنان (دفتر ششم: ص ۳۷۲)

گروه دیگر از نشانه‌های زبانی و بلاغی طنزساز در مثنوی، کنایه‌ها و تعبیرات تهکم‌آمیز است که غالباً از زبان گفتار و بلاغت حاکم بر ادب عامه، سرچشمه گرفته است. در این قبیل موارد، مولانا با وارونه‌سازی معنایی در واژه‌ها و ترکیبات، مفهومی خلاف معنای قاموسی آنها اراده و عرضه می‌کند و به نوعی تهکم طنزآمیز دست می‌یابد. چنین نمونه‌هایی در اغلب طنزهای مثنوی بویژه در حکایت‌های لطیفه‌وار آن، وجود دارد؛ اما هم چنانکه پیشتر گفته شد، این عناصر مدخلیت بسیاری در طنزآمیز شدن داستانها ندارد. به همین دلیل ما نیز از بررسی تفصیلی این مقولات در این مقاله، خودداری می‌کنیم و آن را به مجالی دیگر وامی‌گذاریم.

نتیجه

۱. کاریکاتورسازی ادبی، غافلگیری و کاربرد نشانه‌های طنز ساز، مهمترین عنصرهای سازنده طنز در مثنوی به شمار می‌رود.
۲. طنزهای مثنوی بیشتر از نوع طنزهای ساختاری است. از این رو، عناصر طنزآفرین مثنوی را عمدتاً باید در لایه‌های درونی و بافتار داستانهای آن جستجو کرد نه در سطوح زبانی و بیانی آن.
۳. زیباترین طنزهای مثنوی، آنهایی است که در مرکز آنها، عنصری از عناصر ساختاری وجود دارد و غالباً از ترکیب چند عنصر طنزآفرین، تشکیل شده‌اند.
۴. مولانا در طنزهای مثنوی از عناصر زبانی، بهره بسیاری برده‌است.

پی‌نوشت

۱. این هر دو شیوه، شکل‌های برلسک یا مسخرگی است: برلسک نازل (low burlesque) که در آن قهرمانان حماسه مثل پتیاره‌ها حرف می‌زنند و برلسک عالی (high burlesque) یا حماسه مضحک که در آن لات‌ها و پتیاره‌ها به شیوه قهرمانان سخن می‌گویند و عمل می‌کنند (آرتور پلارد: ۱۳۷۸، ص ۵۴).

۲. مولانا، جای‌جای اشعار خود، بر چنین دیدگاهی تأکید کرده‌است: از جمله آنجا که می‌گوید:

قفیه و تفعله را گو همه سیلاب بپر
پوست بود پوست بود در خور مغز شعرا
(کلیات دیوان شمس: ص ۶۴)

۳. برای تفصیل این مطلب، نگ: در سایه آفتاب: تقی پورنامداریان، ۲۵۵ و ۲۵۸ به بعد. نیز مقاله «تداعی، قصه و روایت مولانا» از حمیدرضا توکلی، نشریه مطالعات و تحقیقات ادبی دانشگاه تربیت معلم، شماره اول، سال ۱۳۸۳، ص ۹ تا ۲۹

۴. برای اطلاع از کیفیت داستان‌پردازی مولانا در مثنوی و نیز برای مقایسه شیوه‌های داستان‌پردازی او با سعدی، خوانندگان را به دو مقاله «کیفیت تعلیق در قصه‌پردازی مولانا» نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه باهنر کرمان، شماره ۱۴، زمستان ۸۲ و «شگردهای داستان‌پردازی در بوستان» نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، شماره ۱۸۹، سال ۸۲ از همین قلم، ارجاع می‌دهم.

۵.

ای برادر قصه چون پیمان‌های است
معنی اندر وی بسان دانه‌ای است

دانه معنی بگیرد مرد عقل ننگرد پیمانہ را گر گشت نقل

(دفتر دوم: ۴۵۱)

۶. برای پی بردن به نوع و میزان توجه مولانا به کتاب کلیله و دمنه، و آگاهی از شباهتها و تفاوت‌های میان حکایات مثنوی و کلیله و دمنه، رجوع کنید به کتاب در سایه آفتاب، دکتر تقی پورنامداریان، ص ۶۲ با بعد. و نیز، سرنی، دکتر عبدالحسین زرین کوب.

۷. برای کسب آگاهی از گونه‌ها و شاخه‌های مختلف طنز در ادبیات فارسی، نگ: تاریخ طنز در ادبیات فارسی؛ حسن جوادی، انتشارات کاروان ۱۳۸۴ و نیز، طنز و طنزپردازی در ایران: حسین بهزادی اندوهجردی، نشر صدوق، ۱۳۷۸

۸. کاریکاتور در ادبیات، نوشته‌ای است که در آن، خصوصیات فردی یا قیافه ظاهری یا شخصیت کسی از طریق مبالغه یا تحریف برجسته می‌شود. کاریکاتور بر خلاف طنز، بیشتر با خصوصیات فردی اشخاص سروکار دارد با این همه، مانند طنز، برای استهزا و به مسخره گرفتن ضعف‌های سیاسی، مذهبی و اجتماعی نیز مناسب است (واژنامه هنر داستان‌نویسی: ذیل کاریکاتور).

۹. اینکه طنز، توقعات فشرده شده مخاطب را به طور ناگهانی به هیچ تبدیل می‌کند از آراء کانت است که ما آن را با شیوه مولانا در خلق طنز همسو یافته‌ایم. برای اطلاع بیشتر در این باره، نگ: مقاله «طنز، تئوری‌ها و پارادایم‌ها» از یونس شکرخواه، سالنامه گل آقا، تهران، ۱۳۸۰، ص ۱۷۵

۱۰. شخصیت مقابل، اصطلاحی است مربوط به حوزه رمان، نمایشنامه و داستان کوتاه جدید که ما آن را با قدری تسامح برای داستانهای سنتی به کار گرفته‌ایم. بر اساس فرهنگهای اصطلاحات ادبی، شخصیت مقابل، شخصیتی است که در تقابل یا مقایسه با شخصیت‌های اصلی یا شخصیت‌های مخالف است تا خصوصیت‌های آنها بهتر و برجسته‌تر نشان داده شود (واژه نامه هنر داستان‌نویسی: ذیل شخصیت مقابل). ما در این بافت، آن را در مفهومی نزدیک به شخصیت متضاد به کار می‌بریم؛ چرا که به روابط دوسویه و مبتنی بر تضاد هر دو شخصیت نیز نظر داریم و نیز، از آنجا که قصد مولانا در داستان‌های طنزآمیز، صرفاً نشان دادن منش و خصوصیات یکی از شخصیت‌های داستان است، می‌توانیم شخصیت دیگر داستان را، شخصیت مقابل او بشماریم.

۱۱. قربانی طنز، شخصیت، خصیصه، مفهوم یا وضعیتی است که طنز برای نابودی و ریشه‌کنی آن ساخته و پرداخته می‌شود.

۱۲. در کتب مربوط به طنز از این مقوله، گاهی تعبیر به «تحامق» یا «کودن‌نمایی» شده است. ما اصطلاح «غافلگیری» را به این دلیل ترجیح دادیم تا دایره شمول آن وسیعتر شود و هر شگردی را که

من به ایجاد شگفتی و اعجاب در طنز منجر می‌گردد در برگیرد. در واقع، کودن‌نمایی یا تحامق را می‌توان یکی از شگردهایی دانست که به غافلگیری می‌انجامد.

۱۳. در باره علل پرداختن مولانا به چنین مقولاتی، دکتر زرین‌کوب دو عامل را مهمتر می‌داند: یکی اینکه، توجه به این گونه حکایات در خانقاه‌های صوفیه هم مثل صومعه‌های نصاری در تمام قرون وسطی و بعد از آن، تا حدی، همچون وسیله جبران محرومیت‌ها تلقی می‌شده است که تجرد و عزلت و فقر و مسکنت دایم، آن را بر راهبان و صوفیان الزام می‌کرده است....دیگر اینکه، تفوه به چنین الفاظ و امثالی نزد وی، نوعی همدلی با مستمع تلقی می‌شود و برای رسیدن به تفاهم با مخاطب از حدیث پست نازل هم چاره نیست. (برای تفصیل مطلب، نگ: بحر در کوزه، صص ۳۸۵ به بعد). با این همه، این نظریه نیز محل تأمل و درنگ دارد که استفاده از چنین روشی، آن هم در یک اثر تعلیمی صوفیانه، شاید نوعی دهن‌کجی و اعتراض علیه شیوه‌های رسمی و تعلیمات مدرسی فقهای عصر بوده باشد. با این نگاه، مولانا را باید در مقام یکی از عقلای مجانبین یا دلک مقلدس تصور کرد که قصد دارد هیبت روش‌های آموزش سنتی و در نتیجه، هیبت فقها و عالمان قشری را در هم بشکند.

منابع

۱. اخوت احمد؛ نشانه‌شناسی مطایبه : نشر فردا، چاپ اول، اصفهان ۱۳۷۱
۲. اسکولز رابرت؛ درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات. ترجمه فرزانه طاهری، انتشارات آگه، چاپ اول، تهران ۱۳۷۹
۳. امینی اسماعیل؛ خندمین تر افسانه (جلوه‌های طنز در مثنوی معنوی): انتشارات سوره مهر، چاپ اول، تهران ۱۳۸۵
۴. برهانی مهدی؛ تلخند (طنز در داستانهای مثنوی معنوی) : انتشارات کندو، چاپ اول، تهران ۱۳۷۲
۵. بهزادی اندوهجردی حسین؛ طنز و طنزپردازی در ایران: نشر صدوق، چاپ اول، تهران ۱۳۷۸
۶. پلارد آرتور؛ طنز: ترجمه سعید سعیدپور، نشر مرکز، چاپ اول، تهران ۱۳۷۸
۷. پورنامداریان تقی؛ در سایه آفتاب: انتشارات سخن، چاپ اول، تهران ۱۳۸۰

-
۸. توکلی، حمیدرضا؛ «تداعی، قصه و روایت مولانا»: نشریه مطالعات و تحقیقات ادبی، دانشگاه تربیت معلم تهران، شماره اول، سال ۱۳۸۳
۹. جوادی حسن؛ تاریخ طنز در ادبیات فارسی: انتشارات کاروان، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۴
۱۰. مجابی جواد؛ «هزل و طیبیت در کلام مولوی»، رودکی، ش ۲۷ (دی ۱۳۵۲): ۷-۸ و ۱۹-۲۱
۱۱. مولانا جلال‌الدین بلخی؛ کلیات دیوان شمس: به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، انتشارات نگاه، چاپ اول، تهران ۱۳۷۵
۱۲. _____؛ مثنوی معنوی: تصحیح رینولد آلن نیکلسن، انتشارات توس، چاپ اول، تهران ۱۳۷۵
۱۳. یزدانی عبدالحمید؛ «موارد طنز و مزاح در مثنوی مولوی»، اقبالیات، ش ۱ (۱۳۶۴): ۱۵۰-۱۳۳