

نشریه علمی _ پژوهشی
پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)
سال پنجم، شماره سوم، پیاپی ۱۹، پاییز ۱۳۹۰، ص ۱۶۶-۱۴۳

زمینه‌های گفتگویی طنز در مثنوی

علیرضا محمدی کله‌سر* محمدکاظم یوسف‌پور** محمدعلی خزانه‌دارلو***

چکیده

گفتگو در آثار میخائیل باختین اصطلاحی است که سرشتی روش‌شناختی دارد. وی گفتگو را روشی برای روبه‌رو شدن با اموری می‌داند که تن به برخورد سلطه‌جویانه نمی‌دهند. بنابراین، این اصطلاح در تقابل با برتری طلبی نیروهای تک‌آوا قرار می‌گیرد. جنبه‌های گفتگویی طنز، خنده و کارناوال در اندیشه باختین نیز در همین ویژگی ریشه دارند.

هدف مقاله حاضر بررسی زمینه‌های است که با پرورش عناصر گفتگویی و کارناوالی، به شکل‌گیری عناصر طنزآمیز در مثنوی انجامیده‌اند. از این‌رو، ابتدا براندازی آوای برتر به عنوان روشی تنیده در ساختار صوری و معنایی مثنوی بررسی شده است. در بخش دوم، بازتاب این روش در طنزآمیز کردن حکایات مثنوی دنبال شده است. در این حکایات، ورود صدای مسلط به فضایی عمومی و همنشینی آن با صداهای سرکوب شده، به ایجاد فضایی کارناوالی و همراه با خنده می‌انجامند. می‌توان گفت، طنزپردازی مثنوی، زاییده روش براندازنده و فرارونده آن برای تفسیر جهان‌اند نه عناصری برای تزیین متن.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان a.mohammadi344@gmail.com

** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان yusofpur@yahoo.com

*** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان khazaneh@guilan.ac.ir

واژه‌های کلیدی

طنز، گفتگو، صدای برتر، براندازی، فضای عمومی.

(۱) پیشینه و اهداف تحقیق

به نظر می‌رسد، در میان متون کهن ادبیات فارسی، مثنوی مولوی واجد ویژگی‌هایی است که آن را همچون متنی گفتگویی عرضه می‌دارد. تداعی پی در پی معانی، نقل داستان در داستان، طرح از پیش ناندیشیده مثنوی، تغییر بی‌قرینه مخاطب و متکلم، وجود انواع زبانی متناسب با شخصیت‌های داستانی و طبقات مردم و... (← پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۵۹-۲۷۱)، همچنین حضور گفتمان‌های گوناگون ایدئولوژیک در زبان مثنوی (← زرین کوب، ۱۳۶۴: ۱۸۷-۲۳۰)؛ از جمله ویژگی‌هایی هستند که به تقویت عناصر کارناوالی و شکل‌گیری بسترهای گفتگویی در این کتاب انجامیده‌اند.

تحقیقاتی که پیش از این به خوانش‌های باختینی از مولوی پرداخته‌اند، معمولاً تنها به سطح گفت و شنود و دیالوگ‌های میان شخصیت‌های داستانی محدود بوده‌اند (← حسن‌زاده توکلی: ۱۳۸۶؛ بیانلو: ۱۳۸۶؛ عباسی و بالو: ۱۳۸۸). در این میان عباسی و بالو (۱۳۸۸) در بخشی از مقاله خود سعی در ارائه تحلیلی باختینی از دو داستان طنز مثنوی داشته‌اند که متأسفانه رد پای از نظریات باختین در این تحلیل به چشم نمی‌خورد (← عباسی و بالو، ۱۳۸۸: ۱۶۴-۱۷۰).

هدف پژوهش حاضر، بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبانی و اندیشگانی مثنوی در تحلیل طنزهای حاصل از منطق گفتگویی در این اثر است. به عبارت دیگر، پژوهش حاضر در پی دسته‌بندی شگردهای طنزپردازی در مثنوی نیست؛ بلکه به شناسایی راهکارهایی در متن خواهد پرداخت که با زمینه‌سازی جهت حضور صداها، موجب پرورش جنبه‌های کارناوالی و عناصر طنزآمیز متن می‌شوند. از این رو، با توجه به اینکه بیشتر داستان‌های مثنوی از دیگر متون به آن راه یافته‌اند، برآنیم تا بیش از توجه به ساختارهای طنزآمیز داستان‌ها، چگونگی صورت‌بندی صداها و توزیع عناصر طنزآمیز در شیوه روایت و داستان‌پردازی مولوی را مد نظر قرار دهیم.^۱

بر همین اساس یکی از مهم‌ترین پیش‌فرض‌های مقاله حاضر این است که ویژگی طنز پیش از آنکه در حکایاتی چند از مثنوی ظاهر شود، همچون روشی برای تفسیر جهان در اندیشه و زبان مولوی جریان دارد. از این رو، به نظر می‌رسد، گفتگو و طنز حاصل از آن باید همچون روشی

تنیده در کل ساختار مثنوی نگریسته شود، نه چون تکنیک و شگردی بلاغی. غفلت از این موضوع موجب شده تا در بسیاری از پژوهش‌ها، طنز در حکایات مثنوی همچون پوسته‌ای غیر قابل اعتنا، برای اشاره به درونه‌ای جدی تلقی شود. در نتیجه این تلقی است که شارحان مثنوی در برخورد با این حکایات، برای عذرخواهی و تطهیر دامان مثنوی از طنزها، فکاهه‌ها، شکستن تابوهای جنسی، دینی و... به تکاپو افتاده‌اند. حاصل این تلاش چیزی نیست، جز مثله شدن متن و تقسیم آن به دو بخش اصلی و فرعی. بنابر این نگاه، هزلیات و طنزهای مثنوی به فروعی تبدیل شده‌اند که با مُجَوِّز «قصه چون پیمان‌های است» وظیفه‌ای جز «رفع ملال مخاطبان» ندارند (برای نمونه ← زرین کوب، ۱۳۶۸: ۴۱۷-۴۱۸). به نظر می‌رسد، تأکید بر تجربه شخصی و رجحان آن بر تقسیم‌بندی‌های جزمی الهیاتی و کلامی، می‌تواند براندازی اقتدار و جدیت تبلیغ شده، از سوی شارحان مولوی را به همراه داشته باشد؛ گزینشی که در نخستین گام، زنده شدن و پویایی متن را به همراه خواهد داشت.

در مقاله حاضر، تلاش می‌شود تا اولاً، بنیان‌های گفتگویی مثنوی به عنوان روشی در جهان‌بینی مولوی و سپس اثرات این روش بر طنزآمیز کردن حکایات بررسی شود و ثانیاً در بررسی حکایات بر بخش‌هایی تأکید شود که حاصل تغییرات و بازآفرینی‌های مولوی بوده‌اند. شایان ذکر است که این مقاله بر آن نیست تا مدل مطالعاتی باختمین را بر روی حکایات مثنوی پیاده کند؛ بلکه تنها در پی استفاده از مؤلفه‌های مهم اندیشه باختمین برای آشکارسازی و تحلیل بیان طنزآمیز مثنوی است.

۲) گفتگو

«گفتگو» (Dialogue) عنصری کلیدی در اندیشه میخائیل باختین، نظریه‌پرداز روس، است. شکل‌گیری این اصطلاح در اندیشه وی را می‌توان حاصل تقابلی بنیادین میان «تک‌آوایی» و «چندآوایی» دانست. باختین اصطلاح اخیر را برای توصیف گفتمان رمان (بویژه رمان‌های داستایفسکی) به کار برد. ویژگی مهم گفتمان رمان‌گرا نزد باختین، تقابل و رویارویی زبان‌ها، سبک‌ها، دیدگاه‌ها و سوژه‌های متکلم است؛ از این رو، وی احیای متقابل زبان‌های غیررسمی را در گونه‌هایی همچون نقیضه (Parody)، گفتگوهای سقراطی و نمایش‌های کمیک از مهم‌ترین ریشه‌های گفتمان رمان در عصر مدرن می‌داند (← باختین، ۱۳۸۷: فصل دوم).

چندآوایی در رمان‌های داستایفسکی به این معناست که صدای مولف از ورای صدای هیچ‌یک از شخصیت‌ها شنیده نمی‌شود و وی فقط روایت‌کننده صداهای مختلف به عنوان نظرگاه‌هایی برای فهم جهان است. باختین برای شرح این موضوع، به جای بهره‌گیری از رابطه میان مولف و شخصیت داستانی از رابطه میان راوی و شخصیت داستانی سود می‌جوید. در این الگو، راوی از پیکره مولف جدا می‌شود و «با اشخاص داستانی‌اش مکالمه می‌کند» (ریکور، ۱۳۸۴: ۱۷۲). بنابراین، شخصیت‌ها در رمان‌های داستایفسکی گفتمان‌هایی برای تأویل جهان‌اند، چنانکه در این رمان‌ها «هیچ گفتمان مجردی نمی‌تواند بصورت عینی فوق هر گفتمان دیگری قرار گیرد» (آلن، ۱۳۸۵: ۴۲). در مقابل، در رمان‌های تک‌آوا شخصیت‌ها چیزی جز خود راوی نیستند. در این رمان‌ها راوی بر دیگران تسلط دارد و آنها فقط «باید گوش‌هایی داشته باشند تا ایدئولوژی مسلط در آنها بنوازد» (انصاری، ۱۳۸۴: ۲۷۶). گفتگو و چندصدایی در اندیشه باختین به چیزی ورای گفت و شنود میان شخصیت‌های رمان اشاره دارد. در اندیشه وی رابطه میان آواهای موجود در رمان رابطه‌ای چندبُعدی و درهم‌تنیده است؛ چنانکه هر شخصیت برساخته دیگر شخصیت‌هاست و تنها در مناسبتی که با آنها دارد تعریف می‌شود.^۲ افزون بر این، صدا در نگاه باختین تنها به بیانات مستقیم شخصیت‌ها اشاره ندارد. وی با طرح اصطلاح دگر مفهومی (Heteroglossia) بیان کرد که صداها، چه از نظر لهجه‌های مرتبط با سن، جنسیت، مکان جغرافیایی و...، چه از نظر گفتمان‌های مربوط به پیشه‌وران، حقوق‌دان‌ها، تجار و...، با ورود خود اولاً فضای متن به فضایی مرکب از گونه‌های مختلف زبانی تبدیل می‌کنند و ثانیاً ایدئولوژی و پیشینه اجتماعی خود را نیز وارد متن می‌کنند (وایس، ۱۹۹۷: ۱۸).

اگرچه مفهوم گفتگو نخست نظریه‌ای در حوزه ادبیات و رمان بود؛ ولی بتدریج از سوی باختین و شارحان آثار وی به عنصری کلیدی در اندیشه اجتماعی و سیاسی معاصر تبدیل شد. امروزه با در نظر گرفتن این آرا می‌توان بسیاری از مقولات و مفاهیم علوم انسانی را در ذیل تقابل «تک‌آوایی / چندآوایی» گنجانده؛ تقابلی که برتری چندآوایی و مقولات آن را در پی دارد. در جدول زیر برخی از این مفاهیم متقابل نمایش داده شده‌اند:

چندآوایی	تک‌آوایی
رمان	حماسه
بیان (گفته، سخن، پارول)	زبان (لانگ)
فرهنگ	طبیعت
جامعه و مناسبات اجتماعی	فرد
انسان، سخن، متن و...	شیء
علوم انسانی	علوم ریاضی و طبیعی
تفاوت اندیشی	تعمیم‌گری و یکسان‌نگری (توتالیتریانسم)
دموکراسی و گفتگو	استبداد
طنز و خنده	جدیت و جزمیت

قرار گرفتن عنصر «خنده» در گروه مربوط به چندآوایی نشان‌دهنده تقابل آن با خشونت، جزمیت، تک‌آوایی، تعمیم‌گری و... است. شکل‌گیری مفهوم خنده در اندیشه میخائیل باختین نیز نتیجه مقابله وی با هر نوع گفتمان مسلط است. باختین از سویی خنده و نظام‌های مرتبط با آن را راهی برای مقابله با سلطه نظام‌ها، صداها و گفتمان‌های سلطه‌گر پنداشته و از سوی دیگر، هر نوع حضور آوای غیر و در نتیجه نفی صدای برتر را پدید آورنده فضایی همراه با خنده می‌داند.

یکی از مهم‌ترین اصطلاحاتی که باختین برای شرح مفهوم خنده و ارتباط آن با نظام‌های ایدئولوژیک به کار گرفته «کارناوال» است. وی با مطالعه سنت‌های کارناوالی اروپا، مهم‌ترین ویژگی آنها را مقابله با فرهنگ جدی و رسمی کلیسایی و فئودالی می‌داند: «کارناوال در تضاد با جشن‌های رسمی، همچون پیروزی (هرچند موقتی) حقیقت بر رژیم‌های موجود محسوب می‌شد، گونه‌ای از میان بردن موقتی مناسبات پایگانی، امتیازها، قوانین و تابوها» (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۰۷). بنابراین پیوند کارناوال با نظریه‌های گفتگو و چندآوایی باختین، در این نکته است که با مجال ظهور دادن به آواهای دیگر، سلطه امر والا، بستر، برتر و مقدس را با تعلیقی موقت روبه‌رو می‌کند. زندگی کارناوالی بر اساس برهم زدن نظم و ساختارهای رسمی بنا شده است. این بی‌نظمی، جزمیت زندگی و فرهنگ رسمی را به پرسش می‌گیرد؛ فرهنگی که به انکار ارزش‌هایی چون شادمانی در فرهنگ مردمی منتهی می‌شود (← عسکری خانقاه، ۱۳۸۱: ۱۱۴). کارناوال با ظهور در حوزه‌های زبان، آداب و رسوم، ایدئولوژی، فرهنگ و... در برابر تمامیت‌طلبی فرهنگ جدی، رسمی و سلطه‌گر می‌ایستد. به این ترتیب گستره

معنایی سنت‌های کارناوالی در اندیشه باختین، از نگاه تاریخی به مجموعه سنت‌های سده‌های گذشته اروپا درمی‌گذرد. کارناوال و پیوندهای آن با خنده، چندصدایی و گفتگو سلاخی است، برای نفی تسلط هر نوع اندیشه و گفتمان سلطه‌گر، تک‌آوا، تمامیت‌خواه و جدی.

۳) طنز

در تعاریف رایج طنز معمولاً بر دو مؤلفه تأکید شده است: (۱) رویکرد انتقادی و اجتماعی؛ (۲) شیوه بیان (تناقض و خنده). در «فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز»، طنز نوعی ادبی خوانده شده که به انتقاد از «اشتباهات یا جنبه‌های نامطلوب رفتار بشری، فسادهای اجتماعی سیاسی یا حتی تفکرات فلسفی» می‌پردازد (اصلائی، ۱۳۸۵: ۱۴۰). آراین پور نیز غایت طنز را «اشاره و تنبیه اجتماعی» با هدف «اصلاح و تزکیه» دانسته است (آراین پور، ۱۳۵۰: ۳۶). در این تعاریف، شیوه بیان طنزهای انتقادی نیز مجموعه‌ای است، از تکنیک‌های زبانی و ادبی همچون ایهام، مراعات نظیر، کنایه، جناس، سجع، نقیضه، تجاهل‌العارف، آیرونی (Irony)، رمز، کنایه و... (صدر، ۱۳۸۱: ۷؛ داد، ۱۳۸۳: ۳۴۰؛ اصلائی، ۱۳۸۵: ۱۴۰-۱۴۱؛ تنکابنی، ۱۳۵۷: ۴۹). تأکید بر عنصر اصلاح و انتقاد در تعاریف مذکور، موجب پدید آمدن مرزبندی آشکاری میان دو قطب طنز شده است. در یک سوی این مرز بندی، منتقد، و در سوی دیگر، پدیده‌هایی همچون استبداد سیاسی، تعصب دینی، ریا، فساد اخلاقی، خرافات و... قرار دارند. از این رو برخی پژوهشگران، با رویکردی سیاسی، بر ارتباط طنز با دوران‌های خفقان تأکید کرده‌اند (حلبی، ۱۳۶۴: ۱۴؛ نیکویخت، ۱۳۸۰: ۹۵) و یا برخی دیگر، با رویکردی اجتماعی، طنز را حاصل «گسل اجتماعی میان طبقات یک اجتماع با جامعه یا جوامع دیگر» می‌دانند (کرمی، ۱۳۸۸: ۹).

در چشم‌انداز مقاله حاضر، کارکرد عنصر طنز آمیز حاصل فروریختن بنایی در متن است که پیش از این از سوی همان متن یا هر گفتمان برتری‌جو شکل گرفته و تقدیس شده بوده است. در این تعریف، رویکرد اجتماعی-انتقادی طنز در موضع‌گیری آن نسبت به هر اندیشه سلطه‌طلب و تک‌گو آشکار می‌شود، نه در حمله به شخصیت یا رویدادی سیاسی-اجتماعی. همین امر طنز را به سوی حذف مرز «من/دیگری» سوق می‌دهد و زبان را نیز از کارکردی دوسویه و همراه با تناقضی طنز آمیز بهره‌مند می‌کند.

این کارکرد دوسویه زبان طنز از آنجا که آشکارا به نفی آوای برتر، جدی، مسلط و تمامیت‌خواه می‌انجامد، همواره با نوعی ویران‌سازی (Subversion) همراه بوده است. ویران‌سازی به معنای رو شدن نگاه‌ها و صداها سرکوب شده در برابر ایدئولوژی حاکم، آنگاه که با شیوه‌ای دوسویه و

متناقض همراه باشد، فضایی طنزآمیز ایجاد می‌کند. در چنین روشی، ویران‌سازی نتیجه مبارزه و تقابل مستقیم با صدای برتر و ایدئولوژی حاکم نیست؛ زیرا در این صورت بازی جدی و مطلق‌گرایی دیگری آغاز شده است. ویژگی بارز این روش تقابل آن با جدیت است. این منطق دوسویه، با به کارگیری زبانی متناقض‌نما، همزمان با بیان و تثبیت گفتمان حاکم به قطع بنیان‌های آن نیز می‌پردازد. در این منطق دوسویه امری واحد با آشکار شدن پنهان می‌شود، با تقدیس شدن به زیر افکنده می‌شود و با اثبات شدن نفی می‌گردد.

در نوشتار حاضر این دو ویژگی طنز برجستگی بیشتری دارند: براندازی و نفی صدای برتر با به کارگیری روش و زبانی دوسویه. بنابراین به منظور بررسی کارکردهای طنز در مثنوی، این دو ویژگی بنیادی را در دو سطح مورد بررسی قرار خواهیم داد. در نخستین سطح، به طنز همچون روشی تنیده در ساختار صوری و معنایی متن نگرسته خواهد شد و در ادامه برخی تمهیدات مثنوی برای ایجاد فضای طنز و خنده از طریق براندازی و تداخل صداها در برخی حکایات را نشان خواهیم داد.

۴) مثنوی و منطق گفتگو

۴-۱) روش گفتگویی

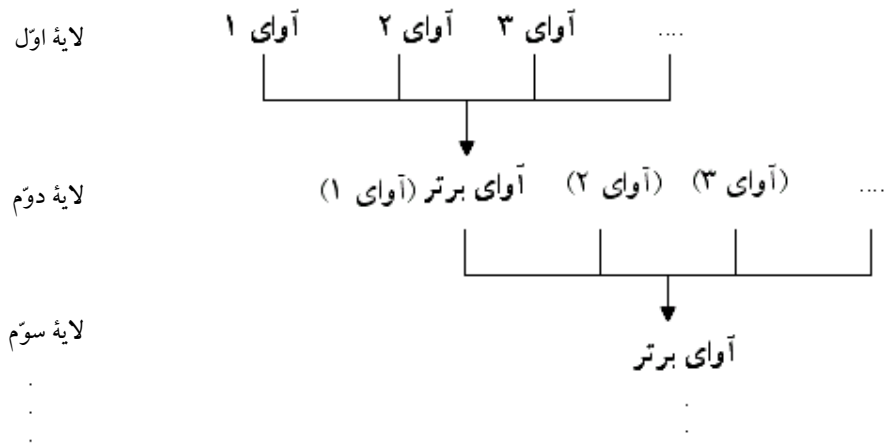
هرچند چندصدایی و گفتگو مؤلفه‌هایی مفید برای کاوش در زبان و فضای طنزآمیز مثنوی به دست می‌دهند؛ ولی به نظر می‌رسد، تفاوت‌هایی بنیادی میان مفهوم و جایگاه امر مطلق نزد مولوی در مقایسه با شارحان منطق گفتگو وجود دارد که در نگاه نخست مانع از برقراری ارتباط میان این دو حوزه اندیشه می‌شود. از جمله آنها می‌توان به نگاه مرکززدای منطق گفتگویی در برابر نگاه استعلایی سنت عرفانی اشاره کرد.

در اغلب متون عرفانی، شکل‌گیری سطوح مختلف معنا را می‌توان حاصل روشی دیالکتیکی دانست که در حرکتی باطن‌گرایانه به پدیدار شدن جنبه‌های جدیدی از امور می‌انجامد (مشرف، ۱۳۸۲). ریشه چنین فرایندی را با نگاهی تاریخی، در تفاسیر اولیه قرآن و در میان صوفیان نخستین، همچون حسن بصری، دنبال کرده است. در این آثار، تقابل‌های قرآنی مانند «اسلام/ کفر»، در هر عصر معنای خود را می‌پالایند، چنانکه جای خود را به مواردی جدیدتر چون اسلام/ ایمان می‌دهند (مشرف، ۱۳۸۲: ۷۱). این روند که از نظر ساختاری از تقابل «خاص/ عام» و «ظاهر/ باطن» پیروی می‌کند، بدون تلاش برای وفادار ماندن به معانی سنتی، در حرکتی دیالکتیکی به خلق معانی تازه از دل هر تقابل می‌انجامد (همان، ۱۶۳-۱۶۴).

نمونه چنین روندی را - با چشم پوشی از جنبه تاریخی آن - در مثنوی نیز می توان پی گرفت. مفاهیم در مثنوی اغلب با فراروی از یک لایه به لایه ای دیگر شکل می گیرند. در این روند، با حرکتی دیالکتیکی و وحدت بخش، صداهای مختلف یک لایه در آوایی برتر و در لایه ای بالاتر حل می شوند. به عبارت دیگر عناصر مختلف در صورت همنشینی و تقابل با یکدیگر باید در عنصری برتر و در لایه ای بالاتر محو شوند و به وحدت برسند. از این رو در مثنوی برای شرح این روند معمولاً از عناصر متضاد استفاده شده است:

چونکه بی رنگی اسیر رنگ شد موسیقی با موسیقی در جنگ شد
چون به بی رنگی رسی کان داشتی موسیقی و فرعون دارند آشتی
(مولوی، ۱۳۷۵: ۱ / ۲۴۶۷ - ۲۴۶۸)

امر مطلق از تقابل با آوای غیر گریزان و از این رو همواره در حال فراروی و شدن است. می توان گفت نگاه استعلایی و وحدت گرای مولوی نشان می دهد که مثنوی از پذیرش آوای برتر سر باز نمی زند؛ ولی آن را در تعریفی نو که واجد ویژگی هایی نسبی، ناپیدا، سیال و در حال شدن و فراروی است معرفی می کند؛ نکته ای که با وجود اختلافی ظاهری میان روزه های معرفتی مثنوی و منطق گفتگویی، عاملی برای پیوند میان این دو حوزه اندیشه محسوب می شود. به زبان باختین، صدای برتر در مثنوی، به عبارتی به دلیل برساخته شدن از سوی صداهای موجود در لایه ای پایین تر در حال مکالمه با آنهاست و به عبارتی دیگر آماده مکالمه ای تقابلی با صداهایی است که به فروریختن تعالی آن می انجامند:



نمودار ۱- شکل گیری و تحوّل مفاهیم در مثنوی

بنیان مکالمه‌ای صدای برتر در مثنوی این امکان را فراهم می‌آورد تا صدایی که در یک لایه صدایی فروتر است، در لایه‌ای دیگر به عنوان صدایی برتر آشکار شود.^۳ به عبارت دیگر، فراروی یک صدا به مرتبه‌ای بالاتر، در حرکتی براندازنده و همزمان، ظرفیت تبدیل شدن به صدایی فروتر را نیز در آن ایجاد می‌کند. طنز حاصل از برآوردن و ویران‌سازی همزمان یک صدا در مثنوی، نه در یک حکایت یا تکنیکی خاص؛ بلکه به عنوان روشی در کل ساختار مثنوی نفوذ کرده است. پیش‌زمینه‌های عرفانی متن و نگاه ویژه مولوی به جهان در کنار شرایط سرایش مثنوی، عواملی هستند که به خلق ساختاری خودویرانگر و سرشار از تناقض انجامیده‌اند. در این بخش تنها به یافتن مهم‌ترین بسترهایی خواهیم پرداخت که به نوعی طنزآمیزی در روش مثنوی می‌انجامند.

یکی از راهکارهای مثنوی برای براندازی صدای برتر، نواختن یک صدای مخالف است. همنشینی این صدا با صدای سلطه‌طلب، موجب درهم شکستن تمامیت‌طلبی و جزمیت صدای نخست می‌گردد. چنانکه خواهیم دید، این براندازی حاصل عملکرد حذفی طرف مقابل نیست؛ بلکه آوای مخالف تنها با به صدا درآمدن و اعلام موجودیت، پوسته اسطوره‌ای قداست و بدهت آوای برتر را درهم می‌شکند. ناگفته پیداست که این شیوه تنها هنگامی به مقصود خواهد رسید که نمایش صدای مخالف با بی‌طرفی و دوری از داوری‌های ارزش‌گذارانه نویسنده همراه باشد.

در بخشی از داستان‌های مثنوی، برآمدن صدای مخالف حاصل تأویل‌ها و تداعی‌های ذهنی راوی است؛ چنانکه وی با بهره‌گیری از این ابزارها، فرصتی کوتاه برای ظهور موقت صدای مخالف را فراهم می‌کند. در این بخش‌ها، صدای مخالف نتیجه سرکوبگری و برتری‌جویی گفتمانی درون‌متنی یا برون‌متنی (در بیشتر موارد درون‌متنی) است. راوی، در یکی از بخش‌های داستان، در اثر نگاهی تأویلی یا تداعی و پرشی ذهنی، از بافت داستان خارج می‌شود و در نتیجه، متن در جهت معرفی لایه‌ای جدید از صدای سرکوب شده گسترش می‌یابد. در اثر این فرایند، گویی صدای مخالف به یکباره با حرکتی قدرتمند به متن رسوخ می‌کند و سلطه جزمی گفتمان غالب را زیر سؤال می‌برد. یادآوری این نکته ضروری است که در این داستان‌ها برآمدن صدای مخالف، نتیجه ورود یک شخصیت داستانی به روند داستان نیست. این نگاه آزاد و تأویلی راوی است که با آشکار کردن لایه‌هایی ناشناخته از گفتمان‌های موجود در متن، مرزبندی سلطه‌طلب «قهرمان / ضد قهرمان» را بر هم می‌زند.

نمونه ۱: قصه شاعر و صله دادن شاه و مضاعف کردن آن توسط وزیر بوالحسن نام.

این نمونه حکایت شاعری است که جهت دریافت صلّه، مدحی نزد پادشاه می‌برد. پادشاه که قصد بخشیدن هزار سکه به وی دارد به تحریک وزیر این مقدار را به ده هزار سکه افزایش می‌دهد. پس از گذشت یک سال، شاعر در اثر ابتلا به فقر و به امید دریافت صلّه‌ای دوباره عزم دربار پادشاه می‌کند. بخش دوم داستان با این عنوان آغاز می‌شود: «باز آمدن آن شاعر بعد چند سال به امید همان صلّه و هزار دینار فرمودن بر قاعده خویش و گفتن وزیر نو هم حسن نام شاه را که این سخت بسیار است و ما را خرج‌هاست و خزینه خالی است و من او را به ده یک آن خشنود کنم». چنانکه از این عنوان برمی‌آید در ادامه داستان شاعر به درگاه می‌آید؛ ولی وزیر جدید با دادن صلّه فراوان مخالفت می‌کند و شاعر ناکام می‌ماند. هرچند شاعر به امید دریافت صلّه قدم در راه آزموده گذاشته؛ ولی به دلیل تغییر شرایط به مقصود خود نمی‌رسد. مخاطب با نگاهی به ابیات پیش از آغاز داستان نیز درمی‌یابد که انگیزه بازگویی داستان توجه دادن مخاطب به تفاوت میان امور مشابه است:

دیو هم وقتی سلیمانی کند لیک هر جولاهه اطلس کی تند؟
دست جنباند چو دست او ولیک در میان هر دوشان فرقی است نیک
(مولوی، ۱۳۷۵: ۴/۱۱۵۴-۱۱۵۵)

در این حکایت نیز دو وزیر با نام حسن و با دو عملکرد متفاوت نمایاننده این پیام‌اند. بنابراین انگیزه سرایش داستان و عنوان دومین بخش آن، مرزبندی مسلط متن را به خواننده تحمیل می‌کند. در این مرزبندی، پیام متن به عنوان صدای غالب و شاعر که کنشی برخلاف این پیام را در پی می‌گیرد و در اثر ظاهربینی و قیاس نابجای خود فریب می‌خورد، به عنوان صدای سرکوب‌شده از سوی گفتمان درون‌متنی معرفی می‌شود.

در بخش دوم داستان، عزم شاعر برای رفتن به نزد شاه، با تک‌گویی وی آغاز می‌شود. اما پرسش ناگهانی راوی از مفهوم شاه به مفهوم خداوند، گویی قیاس شاعر و عزم وی برای دریافت صلّه مجدد را به عملی ستایش‌آمیز تبدیل می‌کند:

گفت: وقت فقر و تنگی دو دست جستجوی آزموده بهتر است
درگهی را کازمودم در کرم حاجت نو را بدان جانب برم
صدهزارن عاقل اندر وقت درد جمله نالان پیش آن دینان فرد
هیچ دیوانه‌ی فلیوی این کند؟ بر بخیلی عاجزی کدیه تند؟

گر ندیدندی هزاران بار بیش	عاقلان کی جان کشیدندیش پیش؟
جملگان کیسه ازو بردوختند	دادن حاجت ازو آموختند
هر نبی‌ای زو برآورده برات	استعینوا منه صبرا او صلوات

(مولوی، ۱۳۷۵: ۴/۱۱۶۷-۱۱۸۴)

در این بخش از داستان، مؤلفه‌های معنایی جدیدی همچون [توکل] به شخصیت شاعر داستان تزریق می‌شود که همچون صدایی قدرتمند به مخالفت با مرزبندی برتری طلب داستان برمی‌خیزد.

تداعی‌ها و تأویل‌های مولوی در خلال داستان‌ها، یکی از مهم‌ترین تغییراتی است که وی در اصل داستان وارد کرده است. این گونه تداعی‌ها را می‌توان به دو شیوه تعبیر کرد: اگر آنها را جزو ساختار داستان (به روایت مولوی) محسوب کنیم؛ چنانکه گفته شد با برآمدن صدایی مخالف از متن داستان روبه‌رو هستیم. مثلاً در نمونه ۱، این تداعی‌ها را می‌توان ادامه تک‌گویی‌های شاعر داستان دانست که با رو کردن جنبه‌ای نو از شخصیت خود به مکالمه با دیگر صداهای داستان و براندازی آنها می‌پردازد. ولی اگر این تأویل‌ها و تداعی‌ها را جزو اجزای داستان نخوانیم و آنها را نشانه حضور مقتدر مؤلف (مولوی) برای جهت‌دهی به داستان تعبیر کنیم،^۴ باز با نوعی گفتگو و برخورد صداها در متن روبه‌رو می‌شویم که در این نوشتار از آن به عنوان خودویرانگری یاد می‌شود. مطابق با تلقی اخیر، تداعی ذهنی مؤلف (مولوی) در بخش دوم این داستان موجب برآمدن صدایی غالب شده که بر این نکته تأکید دارد: «راهی را باید برگزید که یک بار به نیکی آزموده شده باشد». این در حالی است که صدای مؤلف با قرار گرفتن در متن داستان از دو طرف در معرض فروپاشی است: نخست انگیزه سرایش داستان و عنوان بخش دوم؛ دوم سرانجام داستان.

به عبارت دیگر، از سویی پیام مؤلف راهی خلاف جهت انگیزه سرایش داستان را می‌پیماید و از سویی دیگر، پیروی شخصیت شاعر از این پیام، برای وی نتیجه‌ای جز ناکامی در پایان داستان ندارد. صدای وی به هیچ وجه تحت تأثیر پیام برآمده از مؤلف متن (مولوی) از مسیر خود منحرف نمی‌شود و حتی در برابر آن نیز قرار می‌گیرد. این توضیحات نشان دهنده آن است که مولوی پیام خود را بر زمینه‌ای ویرانگر بنا کرده است. گویی پیش از برآمدن این صدا (به عنوان صدای برتر) همه‌چیز برای واژگون‌سازی آن آماده‌سازی شده است.

شکل‌گیری پیام مؤلف در بافتی که از پیش و پس فروپاشی، ویران‌سازی و نفی آن را به دنبال دارد،

نمونه‌ای از کارکرد منطق دوسویه و خودویرانگر است. بافت و روند اثبات‌گری در این روش، در فرایندی دوسویه، به سوی تسهیل ویران‌سازی امر در حال اثبات گام بر می‌دارد. یکی از نمونه‌های آشکار خودویرانگری مثنوی در نمونه ۲ بررسی می‌شود.

نمونه ۲: داستان آن پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت از بهر تعصب.

در این حکایت پادشاهی جهود به منظور ریشه کنی نسل نصرانیان به حيله‌ای دست می‌بازد. وی وزیر خود را به اتهام پیروی از عیسی (ع) و به منظور تهییج مردم شکنجه و زندانی می‌کند. با ادامه این روند مردم وزیر را نصرانی‌ای مؤمن پنداشته، وی را به پیشوایی برمی‌گزینند. در این هنگام وزیر با هدف ایجاد تفرقه میان نصرانیان به هریک از امیران آنان طوماری از احکام انجیل داده، هریک را جداگانه جانشین خود می‌کند. مولوی در قسمتی از داستان به شرح احکام این طومارها که هریک خلاف دیگری است می‌پردازد. در این حکایت احکام برخی از طومارها چنین معرفی شده‌اند:

در یکی گفته کزین دو برگذر	بت بود هر چه بگنجد در نظر
در یکی گفته مکش این شمع را	کاین نظر چون شمع آمد جمع را
از نظر چون بگذری و از خیال	کشته باشی نیم شب شمع وصال
در یکی گفته بکش باکی مدار	تا عوض بینی نظر را صد هزار
که ز کشتن شمع جان افزون شود	لیلیات از صبر تو مجنون شود
ترک دنیا هر که کرد از زهد خویش	بیش آمد پیش او دنیا و بیش

(مولوی، ۱۳۷۵: ۱ / ۴۷۴ - ۴۷۹)

اگر نمونه ۲ را با توجه به کل ساختار مثنوی و با نگاهی فراتر از داستان بخوانیم، به نشانه‌هایی می‌توان دست یافت که نه تنها برآمدن صدای مخالف و ویرانی صدای برتر بلکه یک خودویرانگری را نیز در مثنوی نشان می‌دهند. این نشانه‌ها را در سه سطح می‌توان بررسی کرد:

الف- چنانکه از متن داستان برمی‌آید، هر یک از این طومارها دست‌آویزی است، برای اختلاف‌افکنی میان نصرانیان و دور کردن آنان از حقیقت. بنابراین می‌توان گفت روند داستان با برچسب مؤلفه‌های معنایی‌ای همچون [دوری از حقیقت]، [گمراهی]، [تفرقه] و... به هریک از طومارها، آنها را به صداهایی سرکوب‌شده تبدیل می‌کند. این در حالی است که مضمون بسیاری از این طومارها به‌طور جداگانه در قسمت‌های مختلف مثنوی از سوی مولوی تبلیغ شده‌اند. از این رو سرکوب صدای

این در حالی است که این صدا (حقیقت راه)، پیش تر به عنوان صدای برآمده از سوی یکی از طومارها سرکوب شده بوده است:

در یکی گفته که این جمله یکی است هر که او دو بیند احوال مردکی است
(مولوی، ۱۳۷۵: ۱/۴۹۵)

بنابراین، دوسویگی شیوه و بیانِ راوی، این بار نیز با برآوردن صدایی مسلط در زمینه‌ای شککنده، همزمان به براندازی آن نیز مشغول است؛ فرایندی که به نوعی خودویرانگری در مثنوی انجامیده است. ج- راوی با شرح طومارها گاه از بافت داستان خارج و به عرصهٔ تداعی‌ها و تأویل گونه‌های مؤلف (مولوی) نیز وارد می‌شود؛ چنانکه در برخی از آنها نه تنها نشانه‌ای از صدای ضدقهرمان (Antihero) نمی‌بینیم؛ بلکه با تلاشی برای اثبات حقیقت طومار نیز روبه‌رو می‌شویم. تداعی‌ها، پرش‌های ذهنی و تأویل‌های پی‌درپی، به محو شدن مرز میان صدای مؤلف و صدای راوی می‌انجامد و در نتیجه راه را برای ظهور موقت صدای مخالف و براندازی صدای غالب فراهم می‌کنند. در این سطح، صدای مخالف برای برآمدن از همان تمهیداتی بهره می‌برد که در نمونهٔ ۱ شرح داده شد، از این رو از بررسی مفصل آن خودداری می‌کنیم.

نمونهٔ ۳: بیدار کردن ابلیس معاویه را که خیز وقت نماز است.

چنانکه گفته شد، بیشتر مطالعات مربوط به چندصدایی در مثنوی به داستان‌هایی اختصاص داشته است که در آنها صدای مخالف از مجرای گفت و شنود مستقیم شخصیت‌ها مجال ظهور می‌یابد. در این داستان‌ها، صدای مخالف که در ابتدا به عنوان ضدقهرمان معرفی شده است، بیکباره با قدرتی فراتر از قدرت یک ضدقهرمان در برابر آوای برتر به صدا درمی‌آید. همین امر، برتری اسطوره‌ای و طبیعی قهرمان را با چالش مواجه می‌کند. در نمونهٔ ۲، ابلیس از سویی مطابق سنت قرآنی و از سویی دیگر، مطابق با جهت‌گیری داستان، به عنوان یک ضدقهرمان وارد داستان می‌شود تا در برابر معاویه (قهرمان) قرار گیرد؛ اما در جریان گفتگو، ابلیس با صدایی رسا، همپای قهرمان پیش می‌آید و لایه‌هایی ناگفته از هستی خود را رو می‌کند. هرچند پایان یافتن داستان به سود معاویه، صدای برآمدهٔ ابلیس را دوباره سرکوب می‌کند؛ ولی همین نمایش کوتاه و در عین حال قدرتمند ابلیس، به معرفی لایه‌هایی می‌پردازد که در آنها صدای جزمی برآمده از گفتمان‌های درون‌متنی (انگیزهٔ سرایش داستان) و برون‌متنی (سنت اسلامی) برتری خود را نسبت به صدای مخالف از دست می‌دهند.^۵

در مجموع می‌توان گفت، در این روش که نمونه‌های بسیاری از آن را در مثنوی می‌توان یافت، به حقایق همچون اصولی ثابت نگریسته نمی‌شود؛ بلکه آنها در سیورورت تاریخی خود و بر اساس زمانمندی مبتنی بر حال و تجربه نویسنده معنا می‌یابند. مولوی در پی حفظ آراء پیش‌داده درباره ارزش و معنای یک پدیده نیست؛ بلکه آن را هر بار در بستر ادراک تجربه‌مند خود بازسازی می‌کند. نتیجه این فرایند، ویران‌سازی مدام در ساختار زبان و اندیشه و برآمدن آزادانه صداها و معانی نو و تجربه‌نشده از دل این ساختن‌ها و فروریختن‌هاست. در این روش، تمامی اصول و سنت‌ها از شکل میراث‌وار و ایستای خود خارج شده، با ورود به بستری شکننده، امکان دسترسی و واژگونی می‌یابند؛ عاملی که ساختار مثنوی را به یک فضای کارناوالی نزدیک می‌کند.

۲-۴ گفتگو و طنز

به باور باختین یکی از تفاوت‌های مهم حماسه با رمان، قابل دسترس بودن رمان است. یکی از ویژگی‌های مهم حماسه را وجود یک می‌داند. وجود یک فاصله مطلق و دست‌نیافتنی میان دنیای حماسه و جهان معاصر، دنیای حماسه را به دنیایی مطلق، مسلط و غیر قابل تغییر تبدیل می‌کند (باختین، ۱۳۸۷: ۴۴-۴۹). وی در مقابل، ریشه‌های رمان را واجد شرایط «امروزی بودن» می‌داند. در این گونه‌ها، فاصله مطلق حماسی از میان می‌رود و رابطه‌ای بی‌واسطه با موضوع برقرار می‌شود. بنابراین آوای شنیده شده از آنها نه آوایی تثبیت شده و مطلق؛ بلکه یکی از تأویل‌های جهان، آوایی در دسترس، قابل تغییر و واژگونی است. باختین از همین امر به عنوان پیونددهنده فاصله‌زدایی با عنصر خنده یاد می‌کند. وی هرگونه تماس با موضوعی مطلق، جزمی و فاصله دار را «خننده دار» می‌داند: «آنچه حماسه را نابود می‌کند خنده است که به‌طور کلی هر نوع فاصله سلسله‌مراتبی را که انفصال و اعتبار ایجاد می‌کند، از بین می‌برد. اگر موضوع بازنمایی انگاره‌ای در دوردست باشد، نمی‌تواند خنده‌دار شود، باید این انگاره را به خود نزدیک کنیم تا خنده‌دار شود» (همان، ۵۷). اهمیت سنت‌های کارناوالی برای منطق گفتگویی نیز با ظرفیت آنها در به زیر کشیدن امر والا، برتر و مطلق پیوند دارد. اهمیت این نکته در این است که فاصله‌زدایی و تماس از نزدیک با آوای برتر یکی از مهمترین فرایندهایی است که با خنده و فضاهای کارناوالی در ارتباط است. امور مقدس به دلیل قرار گرفتن در فاصله‌ای فتح‌ناشدنی همواره اموری جدی، سلطه‌جو، جزمی و تک‌گو هستند. بنابراین تماس با این امور به نوعی خلع سلاح کردن و به زیر کشیدن آنهاست.

طنزپردازان ابزارهای گوناگونی را برای اجرای فاصله‌زدایی آزموده‌اند. ساده‌ترین و آشکارترین آنها، که در هجوهای شخصی، دشنام‌ها، جملات مسخره‌آمیز و... نمود دارند، انتساب کلمات و القاب و ویژگی‌هایی از حوزه تابوهای جنسی یا اخلاقی به شخص یا موضوع مورد انتقاد است. نویسنده با این کار، اقتدار موضوع خود را بی‌اعتبار نشان داده و با فاصله‌زدایی از آن، آن را برمی‌اندازد. در مقابل، برخی از تمهیدات نیز با به کارگیری زبانی دوسویه و به دور از مرزبندی‌های آشکار، به موضوع خود نزدیک می‌شوند. در این روش‌ها نویسنده تنها با شرح و تحلیل موضوع خود، جنبه‌هایی از آن را آشکار می‌کند که به از میان رفتن این فاصله اسطوره‌ای می‌انجامد. برای نمونه، طنزپرداز می‌تواند در شرح ویژگی‌های یک عالم یا سیاستمدار مقتدر به شرح ویژگی‌های جسمی، شیوه استحمام یا مسائل خصوصی و شخصی او پردازد. در این حالت، اگرچه نویسنده فقط به شرح کامل موضوع خود پرداخته است؛ ولی نزدیکی بیشتر از اندازه به آن، پوسته تقدس و اقتدار موضوع را می‌شکند و او را همچون یک انسان عادی با اجزاء، اعمال و امیال دیگران نشان می‌دهد. در این نمونه، طنزپرداز در حرکتی دوسویه، همزمان با شرح اقتدار موضوع خود به لو دادن جنبه‌های زمینی و انسانی آن نیز می‌پردازد.

یکی از شیوه‌های مثنوی برای نزدیکی به موضوع همنشینی صداهاست. همنشینی یک صدای فاخر، جدی و مسلط با یک صدای غیر جدی، فاصله فتح ناشدنی میان آن دو را از بین می‌برد و صدای غالب را نیز همچون صدایی در دسترس می‌نمایاند. در این فرایند، گاه واژگون‌سازی صداهای مسلط و رسمی نتیجه نیتی پیشین نیست؛ بلکه در بیشتر مواقع تنها گفتگوی صداهای ناهمخوان، براندازی صدای رسمی را در پی دارد. در بیشتر نقیضه‌ها (Parody) زبان‌های فاخری چون زبان دینی، ادبی، اشرافی و... تنها در همنشینی با گونه‌های عادی زبان فرو می‌ریزند و خنده‌دار می‌نمایند (کوالاس، ۱۳۸۶: ۸۶).

نمونه ۴: شخصی به وقت استنجا می‌گفت اللهم ارحنا رایحه الجنة...

آن یکی در وقت استنجا بگفت	که مرا با بوی جنت دار جفت
گفت شخصی: خوب ورد آورده‌ای	لیک سوراخ دعا گم کرده‌ای
این دعا چون ورد بینی بود چون	ورد بینی را تو آوردی به کون؟

(مولوی، ۱۳۷۵: ۴ / ۲۲۲۱-۲۲۲۲)

فروزانفر مأخذ این حکایت را عبارتی در مقالات شمس می‌داند (فروزانفر، ۱۳۴۶: ۱۴۳): «سوراخ غلط کرده است ارحنی رائحة الجنة وقت استنجا می‌گوید! دعا راست؛ اما سوراخ غلط کرده است!»

(شمس تبریزی، ۱۳۶۹: ۳۰۹). از جمله تفاوت‌های میان روایت مثنوی و مقالات شمس، توسل به گفت و شنود میان دو شخصیت داستان در روایت مثنوی است. این عامل سبب شده است تا تداخل میان صداهای برآمده از متن آشکارگی بیشتری یابد. در این داستان، همنشینی لحن جدی و عابدانه شخصیت نخست، در کنار لحن عامیانه شخصیت دوم، جدیت و فخامت صدای نخست را در هم می‌شکند. شخصیت دوم، در حالی به اصلاح عملکرد شخصیت اول حکایت مشغول است که به دلیل بهره‌مندی از لحنی عامیانه، گفتمان تقدیس شده شخصیت نخست (گفتمان دینی) را نیز وارد فضایی براندازنده می‌کند. با حضور شخصیت دوم، ضرورت همخوانی فعل (استنجا) با دعای مربوط به آن در گفتمان شخصیت نخست، به ضرورت همخوانی محل انجام فعل (سوراخ) با دعای مربوط به آن تبدیل و شرح استنشاق و استنجا به شرح محل انجام آنها فرو کاسته می‌شود. بنابراین، «بوی جنت» (رایحه الجنت) نیز در اثر قرار گرفتن در کنار برخی تابوها، با شکست تقدس و اقتدار مواجه می‌شود. در این حکایت از سویی بیان تابوهای اجتماعی در بافتی دینی (کتاب مثنوی) و از سویی دیگر انتقال یک دستور شرعی (به عنوان تابویی دینی) به فضایی عمومی، ضمن همنشین کردن عناصر متضاد، اسطوره‌زدایی و برداشتن فاصله را نیز در پی دارد. در این حکایت، مخاطب موقف به تماس نزدیک با اموری می‌شود که از سوی گفتمان‌های خارج از متن مثنوی تعالی یافته‌اند: گفتمان دینی؛ گفتمان اجتماعی و اخلاقی.

نمونه ۵: حکایت جوچی که در وعظ چادر پوشید و در میان زنان نشست.

واعظی بُد بس گزیده در بیان	زیر منبر جمع مردان و زنان
رفت جوچی چادر و روبند ساخت	در میان آن زنان شد ناشناخت
سایلی پرسید واعظ را به راز	موی عانه هست نقصان نماز
گفت واعظ چون شود عانه دراز	پس کراحت باشد از وی در نماز
یا به آهک یا ستره بسترش	تا نمازت کامل آید خوب و خوش
گفت سایل آن درازی تا چه حد	شرط باشد تا نماز کم بود
گفت چون قدر جوی گردد به طول	پس ستردن فرض باشد ای سئول
گفت جوچی زود ای خوهر ببین	عانه من گشته باشد این چنین
بهر خشنودی حق پیش آر دست	که آن به مقدار کراحت آمدست

دست زن در کرد در شلوار مرد	کیر او بر دست زن آسیب کرد
نعره‌ای زد سخت اندر حال زن	گفت واعظ بر دلش زد گفت من
گفت نه بر دل نزد، بر دست زد	وای اگر بر دل زدی ای پُرخرد

(مولوی، ۱۳۷۵: ۵ / ۳۳۵۰-۳۳۲۵)

این حکایت نیز با آشکار کردن تقابل میان زبان مطمئن فقهی و زبانی عامیانه، عملکردی مشابه نمونه پیشین را در پی دارد؛ با این تفاوت که در پایان داستان افزون بر گفتمان فقهی، گفتمان عرفانی نیز در این فضای شکننده و ویرانگر قرار می‌گیرد. عبارات «بر دلش زد گفت من» از سوی واعظ و «بر دل نزد، بر دست زد، وای اگر بر دل زدی ای پُرخرد» که به نظر می‌رسد آمیزه‌ای از صدای جوحی و مؤلف داستان است عناصری از گفتمان عرفانی (دل، باطن) را به متن وارد می‌کنند. اهمیت چنین نمونه‌هایی از این جهت است که در آنها متن در راستای ویران کردن چیزی به پیش می‌رود که خود داعیه بر آوردن آن را دارد. این روند نیز نوعی از خودویرانگری را در مثنوی به نمایش می‌گذارد که عامل اصلی آن حضور همه‌جانبه شخصیت داستانی در روایت مولوی است. این صدا هیچگاه از سوی مؤلف در راستای اهداف خود مصادره یا منحرف نمی‌شود، تا جایی که گاه به ویرانی پیام مرکزی متن نیز می‌انجامد.

این نکته، یک نتیجه مهم برای داستان‌های هزل‌آمیز مثنوی در پی دارد. برخلاف بسیاری از نوشته‌های پیشین که کاربرد داستان‌های هزل‌آمیز مثنوی را به ضرورت ارتباط با مردم عامی در مواعظ مولوی مرتبط می‌دانند (فاضلی و بخشی، ۱۳۸۷: ۶۲-۷۱)، به نظر می‌رسد، بسیاری از این موارد را باید نتیجه فضای کارناوالی و آزادانه مثنوی برای حضور صداها، گفتمان‌ها و زبان‌های مختلف دانست. همین عامل موجب شده است تا با جدایی راوی و مؤلف و شخصیت‌ها، صدای برآمده از سوی شخصیت‌های داستانی بدون منحرف شدن از سوی گفتمان حکمی، دینی و عرفانی متن شنیده شوند. از همین روست که گاه این صداها تا مقابله‌ای قدرتمند با گفتمان مؤلف نیز پیش می‌روند و حتی آن را واژگون نیز می‌کنند.

روش گفتگویی مثنوی، که نمونه‌ها و راهکارهایی از آن در بخش پیشین معرفی شد، زمینه‌ای برای شکل‌گیری این فضای عمومی و کارناوالی به عنوان یکی از جریان‌ات اصلی شکل‌گیری طنز در مثنوی است. تأویل‌ها و تداعی‌های آزاد مولوی، با پذیرفتن هر نوع صدایی در متن، حتی تا ویران‌سازی پیام

خود متن نیز به پیش می‌رود. در چنین فضایی قداست مفاهیم از سوی گفتمان‌های بیرونی (دینی، اخلاقی، اجتماعی و...) به متن تحمیل نمی‌شوند؛ بلکه این بافت متن، شرایط تجربه درونی مؤلف و شیوه گفتگوی وی با شخصیت‌های داستانی است که در هر زمان ارزشی خاص به مفاهیم می‌دهد. این گونه ویران‌سازی‌ها با حملات هجوآمیز تفاوت‌هایی بنیادین دارند. در این نمونه‌ها برخلاف هجویات، براندازی حاصل حضور آزادانه صداهاست نه نیت پیشین مؤلف برای تخریب صدایی خاص. مثلاً نمونه ۴ در پی توهین یا حمله به گفتمان‌های فقهی و دینی و اخلاقی نیست؛ بلکه هدف مؤلف از بیان آن - چنانکه از ابیات پیش از حکایت نیز برمی‌آید - تأکید بر انجام دقیق دستوری شرعی است؛ ولی غلبه صدای شخصیت داستانی بر صدای برتری جوی مؤلف موجب شده است تا این پیام با زبان و لحنی براندازنده و غیر منتظره بیان شود. به عبارت دیگر، فضای عمومی ایجاد شده در متن چنان است که نتیجه آن فروریختن جزمیت صدایی است که به نوعی در حال برآمدن است.

یکی دیگر از تمهیداتی که در مثنوی موجب نزدیکی به موضوع می‌گردد، لو دادن انگیزه‌ها و نظرگاه‌هایی است که موجب برآمدن صداهایی در متن شده‌اند. می‌توان گفت تأکید بر پیش‌فرض‌ها و نظرگاه‌ها به جای تعابیر و نتایج، یکی از روش‌های متداول مولوی برای براندازی و طبیعی‌زدایی (Denaturalizing) از آواهای سلطه‌جوست. گفتنی است، بدیهی و بی‌دلیل جلوه دادن یک صدا، عاملی مهم برای کسب اقتدار آن محسوب می‌شود. از این رو با یافتن آغاز و علتی برای ایجاد آن می‌توان امکان‌های دیگری نیز برای چگونگی ظهور صدای برآمده در نظر گرفت. همین عامل، ازلیت و بدهت آن را با چالش مواجه می‌کند تا صداها دیگر نیز مجال حضور یابند. مولوی نیز با بیان نظرگاه‌ها به عنوان دلایل شکل‌گیری یک صدای برتری‌جو، نحوه شکل‌گیری آن را شرح می‌دهد و با این کار از اسطوره‌ای شدن آن صدا جلوگیری و آن را نیز همچون صدایی قابل دسترسی، تغییر و واژگونی معرفی می‌کند. تعداد زیادی از داستان‌های مثنوی که از چنین تمهیدی برای ایجاد طنز و شکستن اقتدار صدای مسلط سود می‌جویند. در برخی از آنها این تمهید به نوعی در عناصر اصلی داستان همچون صحنه‌پردازی (حکایت فیل در تاریکی)، ویژگی‌های جسمی (حکایت شاگرد احو) و ویژگی‌های زبانی شخصیت داستانی (حکایت منازعه بر سر انگور) و... جای داشته و به مثنوی راه یافته‌اند؛ ولی در برخی دیگر از این داستان‌ها، تصرفات مولوی در داستان موجب ظهور یا تشدید عامل طنز آفرین شده است. از جمله این تصرفات می‌توان به تک‌گویی‌های درونی و شرح وضعیت ذهنی

شخصیت‌های داستانی اشاره کرد.

نمونه ۶: منادی کردن سید ملک ترمذ که هر که در سه یا چهار روز به سمرقند رود به فلان مهم، خلعت و اسب و غلام و کنیزک چندین زر دهم، و شنیدن دلچک خبر این منادی در ده و آمدن به اولاقی نزد شاه که من باری نتوانم رفتن.

در نمونه ۶، پس از ورود دلچک به دربار، نویسنده در حالی که تشویش شاه و درباریان را شرح می‌دهد، به شرح ذهنیت آنها نیز می‌پردازد:

شورشی در وهم آن سلطان فتاد	فجفجی در جمله دیوان فتاد
تا چه تشویش و بلا حادث شدست	خاص و عام شهر را دل شد ز دست
یا بلایی مهلکی از غیب خاست	یا عدوی قاهری در قصد ماست
چند اسبی تازی اندر راه کشت	که ز ده دلچک به سیران درشت

(مولوی، ۱۳۷۵: ۶: ۲۵۱۸-۲۵۲۱)

جواب ندادن دلچک به سؤالات درباریان نیز موجب افزایش وهم آنان می‌گردد:

زانکه خوارمشاه بس خونریز بود	که دل شه با غم و پرهیز بود
یا به حيله یا به سطوت آن عنود	بس شهان آن طرف را کشته بود
وز فن دلچک خود آن وهمش فزود	این شه ترمذ از او در وهم بود

(همان، ۲۵۳۷-۲۵۳۹)

در حالی که راوی ظاهراً به پیشبرد داستان و توصیف وضعیت هولناک درباریان مشغول است، ولی توصیفات وی به دلیل پیشروی زیاد به شکستن اقتدار دربار می‌انجامد. به عبارت دیگر، راوی در حال شرح نگرانی‌های معمول پادشاه از خطرات احتمالی و چاره اندیشی برای آنهاست؛ ولی تعلیق حاصل از این توصیفات در کنار پاسخ نهایی دلچک به یکباره پادشاه و دربار را به محیطی براندازنده، قابل دسترس و خنده‌آور وارد می‌کند.

در این گونه داستان‌ها، نویسنده با توصیفات خود، از شرایط و پیش‌زمینه‌های برآمدن صدای برتری جو پرده برمی‌دارد. بنابراین، درحالی که توصیفات وی، به برآوردن صدایی مقتدر (یا سرکوبی صدایی دیگر) مشغول است، در همان حال، پیشروی در توصیفات و نزدیک شدن به موضوع، با رخنه در حفاظ اسطوره‌ای اقتدار آن، جدیت صدای برآمده را به چالش می‌کشد.

نتیجه‌گیری

بنیان‌های گفتگویی در مثنوی موجب شده است تا هر مفهوم در نتیجه برخوردی جدلی میان مفاهیم دیگر به وجود آید. به عبارت دیگر، ارزش مفاهیم از پیشینه آنها به دست نمی‌آید؛ بلکه این زمانمندی تجربه و بافت متن است که ارزش معنایی آنها را به دست می‌دهد. این نکته به عنوان روشی برای برخورد با پدیده‌ها در سرتاسر مثنوی نفوذ کرده است؛ چنانکه در سطح حکایات نیز به تمهیدی برای داستان‌پردازی مولوی تبدیل شده است. از جمله نتایج این روش، حضور صداها، مخالف و براندازنده در حکایات است که یا در قالب یکی از شخصیت‌ها و یا در قالب یک تأویل و تداعی معانی از سوی راوی ایجاد می‌شود. حضور این صداها امکان نزدیک شدن به صدای برتر و مسلط را امکان‌پذیر می‌سازند تا جایی که در برخی از حکایات، صدای برآمده از متن براحتی سرکوب می‌شود. سیالیت ناشی از این روش بستری برای شکل‌گیری گونه‌ای طنز در مثنوی بوده که کمتر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. اصلی‌ترین عامل شکل‌گیری این طنزها، ایجاد نوعی محیط کارناوالی در اثر ورود صدایی برتر (درون‌متنی، اجتماعی، دینی، اخلاقی و...) به فضایی عمومی است. در این فضا، امکان دسترسی به امور مقدس و صداها، مسلط فراهم می‌شود. در حکایات طنزآمیز مثنوی، این دسترسی تنها با گشودگی متن به روی صداها، مخالف امکان‌پذیر می‌شود. این صداها بدون قرار گرفتن در سایه صدای مؤلف نواخته می‌شوند. لو دادن انگیزه‌ها و پیش‌فرض‌های برآمدن صدایی مسلط و همنشینی آن با صداها سرکوب شده؛ از جمله راهکارهای مثنوی برای تعلیق صداها و حاکم کردن فضای طنز در مثنوی است.

پی‌نوشت‌ها

۱- در بررسی‌های زبان‌شناختی متون طنزآمیز، به تمایز این دو گونه از یکدیگر توجه شده است. آتاردو (Attardo) در نظریه مشهور خود (General Theory of Verbal Humor) عامل اصلی پدید آورنده طنز در پایان متونی مانند جوک‌های کوتاه را از عوامل طنزآمیز گسترش یافته در دیگر قسمت‌های متن تفکیک کرد. وی گونه نخست را به تقلید از راسکین punch line و گونه دوم را jab line خواند (←آتاردو، ۲۰۰۱: ۸۲-۸۳). Jab line ها در متونی که چندان مطایبه‌آمیز به نظر نمی‌رسند نیز می‌توانند لحظاتی طنزآمیز خلق کنند.

۲- این نکته را می‌توان با موضوع «برتری اجتماع بر فرد» به عنوان یکی از گزینش‌های بنیادین باختین و در پی آن انقلاب‌های فکری قرن بیستم (ساختارگرایی، پساساختارگرایی، پسامدرنیسم) مرتبط دانست (←هارلند،

۱۳۸۰: ۱۸). بر پایه این پیش فرض، عمل برآمده از هر فرد برآیند نیروهایی خارج از وی (دیگری، غیر، اجتماع) محسوب می شود. یکی از پیامدهای این باور، نفی و واپاشی سوژه انسانی به عنوان موضوعی است که قرن‌ها مرجع شناخت دانسته می شده است. برای نمونه چنین واپاشی‌ای را در مورد شخصیت‌های رمان از اندیشه‌های باختین می توان دریافت؛ زیرا چنانکه گفته شد شخصیت‌ها در اندیشه وی نه موجودات و آگاهی‌هایی فردی، بلکه پدیده‌ها و گفتمان‌هایی برساخته سایر شخصیت‌ها و صداها هستند. در عرصه زبان نیز این نکته فاعلیت گوینده زبان را به چالش می کشد. به باور باختین «هیچ گفته‌ای [Utterance] را در مجموع نمی توان تنها به گوینده نسبت داد؛ زیرا که گفته حاصل کنش متقابل بین افراد همسخن است. در مفهوم وسیع تر، گفته حاصل کل اجتماعی پیچیده‌ای است که آن را احاطه کرده است» (تودورف، ۱۳۷۷: ۶۶). چنین انقلابی در مفهوم متن و فهم انسان (به عنوان مهمترین ویژگی علوم انسانی در نگاه باختین) نیز شکاف‌هایی ایجاد کرده است. بر این اساس متن‌ها نیز برساخته دیگر متون‌اند؛ چنانکه فهم انسان نیز حاصل پاسخ‌هایی است که به پرسش‌های بیان شده از سوی متون و صداها گوناگون داده می شود. بنابراین مفهوم گفتگو نیز خود برساخته آواهایی است که یکی از رساترین آنها را می توان نفی صدای برتر، تک گو و استعلایی دانست.

۳- نیروهای تک‌آوا برای گریز از شکل‌گیری دلالت‌های گوناگون، به منطق ارسطویی (۱-۰) و اصل عدم تناقض (no contradiction principle) وابسته‌اند. در مقابل، مطابق نمودار ترسیم شده برای اندیشه مولوی، هر آوا، بسته به بافت متن، هم‌نشین‌های معنایی و آواهای روبه‌رو به دلیل حرکت مداوم در لایه‌های مختلف معنا می تواند در جایگاه‌های معنایی متفاوت و حتی متضاد قرار گیرد. بنابراین هر آوا با زیر پا گذاشتن اصل این‌همانی (Identity principle) و عدم تناقض منطق ارسطویی، توانایی پرورش معنایی متضاد و براندازنده را نیز در خود دارد. این الگو را می توان مشابه با منطقی دانست که ژولیا کریستوا آن را منطق «۲-۰» می خواند (آلن، ۱۳۸۵: ۶۸-۷۲). یکی از مبانی مهم منطق ارسطویی (منطق «۱-۰») اصل عدم تناقض است. بر اساس این اصل، هر امر مفروض یا الف است (۱) یا نیست (۰)، چنانکه اگر چیزی هم الف باشد و هم نا- الف به دلیل نقض اصل «عدم تناقض» بی اعتبار است. همچنین بر اساس «اصل این‌همانی» در منطق ارسطویی، هر چیزی خودش است؛ چنانکه اگر الف، ب باشد به دلیل زیر پا گذاشتن «اصل این‌همانی» بی اعتبار است. در مقابل، منطق پیشنهادی ژولیا کریستوا (منطق «۲-۰») واجد این ویژگی است که هر چیزی می تواند الف باشد (۱) یا نا- الف باشد (۰) یا هم الف باشد و هم نا- الف (۲).

۴- برخی، برخلاف این نگاه، حضور چنین تأویل‌ها و تداعی‌هایی را نشانه حضور مقتدر نویسنده برای تک‌صدا کردن متن عنوان کرده‌اند (بیانلو، ۱۳۸۶: ۱۰۷-۱۱۰).

۵- برای آگاهی از برخی شرح‌های باختینی این داستان ← حسن زاده توکلی، ۱۳۸۶: ۱۹۴-۱۹۶؛ عباسی و بالو، ۱۳۸۸: ۱۶۰-۱۶۴.

منابع

- ۱- آراین پور، یحیی. (۱۳۵۰). *از صبا تا نیما*، جلد ۲، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- ۲- آلن، گراهام. (۱۳۸۵). *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- ۳- احمدی، بابک. (۱۳۸۶). *ساختار و تأویل متن*، چاپ نهم، تهران: مرکز.
- ۴- اصلانی، محمدرضا. (۱۳۸۵). *فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز*، تهران: کاروان.
- ۵- انصاری، منصور. (۱۳۸۴). *دموکراسی گفتگویی*، تهران: مرکز.
- ۶- باختین، میخائیل. (۱۳۸۷). *تخیل مکالمه‌ای*، ترجمه رؤیا پورآذر، تهران: نشر نی.
- ۷- بیانلو، حسن. (۱۳۸۶). «آیا مثنوی چندآواست؟»، *مجموعه مقاله‌های همایش داستان‌پردازی مولوی*.
- ۸- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). *در سایه آفتاب*، تهران: سخن.
- ۹- تنکابنی، فریدون. (۱۳۵۷). *اندیشه و کلیشه*، تهران: جهان کتاب.
- ۱۰- تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷). *منطق گفتگویی میخائیل باختین*، ترجمه داریوش کریمی، تهران: مرکز.
- ۱۱- حسن‌زاده توکلی، حمیدرضا. (۱۳۸۶). «مثنوی و گفتگوی چندآوا»، *مجموعه مقاله‌های همایش داستان‌پردازی مولوی*، خانه کتاب، ص ۱۴۵-۱۲۹.
- ۱۲- حلبی، علی اصغر. (۱۳۶۴). *مقدمه‌ای بر طنز و شوخ طبعی در ایران*، تهران: پیک.
- ۱۳- ریکور، پل. (۱۳۸۴). *زمان و حکایت (کتاب دوم): پیکربندی زمان در حکایت داستانی*، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: گام نو.
- ۱۴- زرّین کوب، عبد الحسین. (۱۳۶۴). *سرّ نی*، تهران: علمی.
- ۱۵- ----- . (۱۳۶۸). *بحر در کوزه؛ نقد و تفسیر قصه‌ها و تمثیلات مثنوی*، چاپ دوم، تهران: علمی.
- ۱۶- شمس تبریزی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۹). *مقالات شمس تبریزی*، تصحیح محمد علی موحد، تهران: خوارزمی.
- ۱۷- صدر، رویا. (۱۳۸۰). *بیست سال با طنز*، تهران: هرمس.
- ۱۸- عباسی، حبیب‌الله، فرزاد بالو. (۱۳۸۸). «تأملی در مثنوی معنوی با رویکرد منطق مکالمه‌ای باختین»، *فصلنامه نقد ادبی*، شماره ۵، ص ۱۴۷-۱۷۳.
- ۱۹- عسگری خانقاه، اصغر، علیرضا حسن‌زاده. (۱۳۸۱). «فوتبال و فردیت فرهنگ‌ها»، *نامه علوم اجتماعی*، ش ۱۹، ص ۱۰۵-۱۲۳.

- ۲۰- فاضلی، فیروز، اختیار بخشی. (۱۳۸۷). «رویکرد مخاطب‌مدار مولوی و نقش آن در تکوین قصه‌های هزل‌گونه مثنوی»، فصلنامه مطالعات ملی، شماره ۸، ص ۴۷-۷۴.
- ۲۱- فروزانفر، بدیع الزمان. (۱۳۴۷). *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی*، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- ۲۲- مارتین، والاس. (۱۳۸۶). *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهباز، چاپ دوم، تهران: هرمس.
- ۲۳- مشرف، مریم. (۱۳۸۲). *نشانه‌شناسی تفسیر عرفانی*، تهران: ثالث.
- ۲۴- مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۵). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگه.
- ۲۵- مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد. (۱۳۷۵). *مثنوی معنوی*، تصحیح رینولد نیکلسن، تهران: صفی‌علیشاه.
- ۲۶- نیکوبخت، ناصر. (۱۳۸۰). *هجو در شعر فارسی*، تهران: دانشگاه تهران.
- ۲۷- هارلند، ریچارد. (۱۳۸۰). *ابرساخت‌گرایی*، ترجمه فرزانه سجودی، تهران: حوزه هنری.
- 28- Attardo, Salvatore. (2001). **Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis**, Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- 29- Vice, Sue. (1997). **Introducing Bakhtin**, Glasgow, Bell & Bain.