ساختارشناسی داستانهای طنزآمیز مثنوی

دکتر محمّد پارسانسب(غلام)
عضوهیأت علمی دانشگاه تربیت معلّم تهران

چکیده

مطالعه در عناصر سازندهٔ هر اثر ادبی و کشف قوانین حاکم بر آن، ما را در شناخت ساختارهای درونیِ متن و تعیین عنصرهای سازندهٔ آن یاری می‌دهد. در این مقاله با نگـاهی سـاختارگرایانه به *مثنوی*، عناصر سازندهٔ طنزهای آن بررسی، و نشان داده می‌شود که کدام یک از این عناصـر، عنصری کاراتر در شکل‌گیری طنزهای این کتاب به شمار می‌رود. به علاوه با کشف عامـل یـا عوامل اصلی زیبایی طنزهای *مثنوی*، مشخّص می‌گردد که هنر مولانا در آفرینش طنز در کـدام گستره از ساحتهای چهارگانهٔ زبانی، محتوایی، ساختاری و بلاغی، قویتر است.

کلیدواژه: *مثنوی‌معنوی*، طنز، کاریکاتورِکلامی، نشانه‌های طنزآمیز، طنز زبانی، طنـز سـاختاری، تناقض موقعیّتی

تاریخ دریافت: ۸۶/ ۵/۳۰ تاریخ پذیرش : ۸۶/ ۶/۲۷

درآمد

تحلیل عناصر سازندهٔ آثار ادبی و کشف روابط آنها برای کشف نظام حاکم بر دنیایِ متون ادبی از اهداف نقد ساختارگرا و از علایق خاصّ ساختارگرایان است. در کنه اندیشهٔ ساختارگرایی، ایدهٔ 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، صص۷ــ۲۶). بنابر این، بررسی ساختاری متون ادبی، نه تنها کشفِ 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 حوزهٔ ادبیات فارسی، به کشف بهترِ ساختار درونی آثار و احتمالاً کشف نظامی ادبی و فرهنگی منجر می‌شود در لزومِ 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 دریچهٔ مطالعه در طنزهای داستانی آن.

دربارهٔ ویژگی طنزآمیزیِ *مثنوی*، دو کتاب مستقل و مقالاتی پراکنده موجود است. مقالات چاپ شده با توجّه به شیوهٔ کار ما، روایی و ارزندگیِ چندانی ندارد؛ ولی کتابهای منتشرشده از ارزشی نسبی برخوردار است. کتابِ نخست با عنوان *تلخند*، رویکردی محتواگرا دارد و مؤلّف آن، هفتاد و پنج داستان طنزآمیز *مثنوی* را برگزیده، دربارهٔ علل طنزآمیز بودن آنها و برداشتهای خود از قصّه‌ها سخن گفته‌است. قضاوتهای نویسندهٔ *تلخند* دربارهٔ طنزهای مثنوی به دلیل دور ماندن از فضای فکری مولوی، گاهی به بیراهه می‌کشد. به علاوه با روشهای ساختارشناسانهٔ ما فاصلهٔ بسیار دارد. *خندمین‌تر افسانه*، دومین کتاب دربارهٔ جلوه‌های طنز در مثنوی است. در این کتاب، نویسنده صرفاً در یک فصل از فصول ششگانهٔ آن، «فشردهٔ حکایتها و تمثیلهای طنزآمیز و شوخ‌طبعانهٔ مثنوی»را درج می‌کند و در پایان هر فشرده، محتوای طنزها را بررسی کرده، جسته و گریخته به چند عامل مؤثر در آن طنزمی‌پردازد. 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 عناصرِ طنزآفرین قصه‌های مثنوی را شناسایی و طبقه‌بندی کنیم؛ باشد که به شناخت بهتر ساختار این اثر و درجهٔ هنرمندی خالق آن وقوف یابیم.

مدخلِ بحث

نظریه‌پردازان و منتقدان در بررسی عوامل دخیل در طنز، مؤلّفه‌های متعدّدی را شناسایی کرده و موارد مهمّی چون«ربط دادن دو موضوع غیر قابل ربط با هم»، «غیرمنطقی جلوه دادن یک نتیجه‌گیری»، «تضادّ مطلب با باورها و سنّت‌ها» 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 ادبیِ فرم محور و صورتمداری از نوع غزل دیده می‌شود. عنصرهای«تقلیدِ شوخی‌آمیز»، «تمثیلهای طنزآمیز، نظیرحکایت حیوانات، زندگینامهٔ جنایی و...»، «مسخرگی عالی»، «مسخرگی نازل[1]» هم از عللی هستند که می‌توانند موجب طنز در آثار ادبیِ جدید از نوع رمان شوند (آرتور پلارد،۱۳۷۸:صص۳۲،۳۹و۵۴). امّا آنچه در اینجا موضوعیّت 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 مشخصّات طنزهای داستانی شمرد و در ردیف«عناصر سازندهٔ طنزهای داستانی»طبقه‌بندی کرد.

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[2] با این حال، باید او را قصّه‌پردازی حرفه‌ای به شمار آورد که با دخل و تصرّفاتی خاص، روایتهای نوینی از قصه‌های قدیم ارائه کرده‌است. او در این زمینه نه تنها از شکلهای روایی *قرآن کریم* و شگردهای قصّه‌پردازی آثاری چون *کلیله و دمنه* بهره می‌گیرد، بلکه خود نیز صاحب فنونی ابتکاری‌است که نتیجهٔ کار او را با پیشینیان ، هم‌عصران و حتّی داستانپردازان بعدی نیز متمایز می‌کند.[3] از این رو، زمانی‌که به مقایسهٔ داستانهای او با حکایات امثال سعدی می‌پردازیم، در می‌یابیم که چه مایه تفاوتِ ساختاری و معنایی در این میان وجود دارد[4] و در همه حال می‌توان ردّ پای ابتکار مولانا در خلق آثار داستانی را درجزئیّات و کلیّات مشاهده کرد. این همه در حالی‌است که او اصالت را به«معنی» می‌دهد و«قصّه»را پیمانه‌ای بیش نمی‌شمارد.[5] به هر روی زمانی‌که به بررسی دقیق فنون قصّه‌پردازی نزد مولانا می‌پردازیم، درمی‌یابیم که او در این کار از مؤثرترین

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

پیش از ورود به این مبحث، اشاره به این نکته هم ضرورت دارد که ما در مثنوی بـا انـواع مختلف طنز، لطیفه، هزل، طیبت و فکاهه، روبه‌رو هستیم و گاه در داستانی واحد، ردّ پای همـهٔ اینها را می‌بینیم. دلیل این امر، آن است که مولانا هرگز خود را در بندِ ابزار کار محدود نمی‌کند و بسته به کارآمدیِ هر شیوه به تناسب از آنها بهره می‌گیرد. از این روست که می‌گوید:

هـزل تعلـیم اسـت آن را جـد شـنو — *تو مشو بـر ظـاهر هـزلش گـرو*

هر جدی هـزل اسـت پـیش هـازلان — *هزل‌ها جدّ است پـیش عـاقلان*

(دفتر چهارم،ص۴۸۹)

مولانا معتقد است که خوب یا بد بودن جـدّ و هـزل بـه کیفیّـت کـاربرد آنهـا و ظرفیّـت مخاطب بستگی دارد؛ پس هزل نیز می‌تواند مفید و سازنده باشد بویژه اینکـه مخاطبـان اصـلی داستانهای صوفیانه مخصوصاً حکایتهای *مثنوی*، عامّهٔ مردم بوده‌اند و عامّهٔ مـردم نیزبـه شـنیدن جدٍّ آمیخته به هزل راغبترند و مولانا با شناخت درست مخاطبان خویش، شیوهٔ هزل را بـا جـد می‌آمیزد. این روش همان است که در کتاب *کلیله و دمنه* نیز کاربرد دارد و این سخن بزرجمهر حکیم در تبیین شیوهٔ حکیمانهٔ نویسنده،لابد در سرودن مثنوی پیش چشم مولانا بوده‌است:

«...و دیگر آن‌که پند و حکمت و لهو و هزل به هم پیوست تا حکما برای اسـتفادت، آن را مطالعه کنند و نادانان برای افسانه خوانند و احداثِ متعلّمان به ظنّ علـم و موعظـت نگرنـد و حفظ آن بریشان سبک خیزد و....»(*کلیله و دمنه*: مقدمه،صص۳۹ـ۳۸).

بدون شک مولانا که از محتوا و روشهای تعلیمی *کلیله‌ودمنه* متأثر بوده، فنون داستانپردازی و شیوه‌های بیانیِ آن را نیز به کار بسته‌است.[۶]

بر این اساس در مطالعات خود چندان به جدا کردن این مقولات و تعیین حدّ و مـرز آنهـا نمی‌پردازیم[۷] و برای سهولت پیشبرد مباحث خود، طنز، لطیفه، هـزل و حتّـی هجـو را، تحـت عنـوان«طنـز»بررسـی مـی‌کنـیم؛ هرچنـد برخـی از صـاحبنظران تمـام ایـن گونـه‌هـا را زیـر عنوان«مطایبه»نیز، طبقه‌بندی کرده‌اند (نک:*نشانه‌شناسی طنز*:ص۱۳).

از آنجاکه صوفیّه در آثار خود قصد تهذیب نفسِ مخاطبانشان را دارند و بیشتر تعلیماتـشان متوجّه ابعاد شخصیّت فردی، امور درونی و سلوکِ معنوی انسانهاست در طنزهایشان نیز غالبـاً

رویکردی درونگرایانه را دنبال می‌کنند و به همین دلیل در آثارشان کمتر به مسائل اجتماعی و زندگی عادّی می‌پردازند. اما مولانا از معدود کسانی‌است که ارتباطی عمیق میان عالمِ درون و دنیای بیرون یافته‌است؛ شیوه‌های تعلیماتی او بعدی عامتر و اجتماعی‌تر دارد و تجلیّات این امر را به بهترین وجهی در عناصر تناقض‌آلود طنزهای اومی‌یابیم. بر همین اساس از رهگذر مطالعهٔ طنزهای مثنوی، علاوه بر آشنایی با شیوهٔ 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، بی‌تمییزی، نابردباری، فقرِ اقتصادی و فقر فرهنگی برمی‌خوریم.

همچنان که گفته شد، حکایات طنزآمیز *مثنوی* در شکلهای مختلفی ظهور می‌یابد؛ امّا در نگاهی کلّی‌تر 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 قصهٔ آن وزیر جهود که خود را به کشتن داد تا دردین ترسایان اختلاف برانگیزد ونصرانیان را به کشتن‌دهد (دفتر اول:صص۴۶ـ۲۱) و یا قصهٔ شکار شیر و گرگ و روباه که گرگ در حضور شیر تملّق نمی‌گوید و کشته می‌شود، ولی روباه، چاپلوسانه خدمت به جا می‌آورد و به منزلت دست می‌یابد(دفتر اول: صص۱۹۲ـ۱۸۵) و نیز حکایت ابلهی که به جدّ از عیسی(ع) می‌خواهد تا شیری را زنده گرداند و چون شیر زنده می‌شود ابله را می‌درد (دفتر دوم:ص۲۴۵ و صص۴ـ۲۷۲) و... (برای تفصیل مطلب، نگ: مجابی جواد،۱۳۵۲، صص ۸ـ۷ و ۲۱ـ۱۹). شاید اساسی‌ترین وجهِ طنزآمیزی حکایاتی از این دست در تناقضهایی باشد که به طور نامحسوس، کل ساختار داستان را در بر گرفته‌است و بسیاری از قصّه‌های مثنوی را شاید بتوان روایتِ[همین]دو نگاه متضاد دانست» (توکّلی:۱۳۸۳،ص۲۲). با این حال از آنجا که در این گروه از داستانها از عناصر صوریِ طنز نشان بسیاری نمی‌یابیم از تحلیل آنها صرف نظر می‌کنیم.

نوع دوم،آنهایی‌که عناصر طنزشان را هم در روساخت و هم در زیرساخت قصّه می‌توان ردیابی کرد. در بررسی ساختمان چنین طنزهایی، چند گونه عنصرِ ساختاری را مؤثرتر و نقش‌آفرین‌تر می‌یابیم. غلبهٔ این عناصر در طنزهای مثنوی، حکایت از این دارد که طنزهای مولانا تحت تأثیر بینشِ کل‌نگر او بیشتر از نوعِ طنزهای ساختاری(structural irony) است

و او کمتر به کاربرد عنصرهای زبانی، برای ساختن طنز کلامی(verbal irony) تمایل نشان داده‌است. از جملهٔ عناصر سازندهٔ 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 هنریِ اجتماع نقیضین»بدانیم(شفیعی‌کدکنی:۵۲،۱۳۷۲) و آشکارترین جلوهٔ تناقض را در واقعیّتِ موجود و حقیقتِ مطلوب ردیابی کنیم و مولانا را کامیابترین هنرمند در کشف تناقضهای جهانِ درون و بیرون بشناسیم، طنزهای او را نیز می‌توانیم هنریترین شکل طنز به شمار آوریم. مولانا در این کار به حدّی 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 سازندهٔ طنز مولانا باید از همین نقطه آغاز کنیم؛یعنی عنصر کاریکاتورسازی.

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

۱.کاربرد مفاهیم متناقض(paradoxical concepts)

از آنجا که مولانا میان واقعیّت 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 می‌گنجاند؛ 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، توقّعات فشردهٔ مخاطب را به طور ناگهانی به هیچ تبدیل می‌کند[۹] و به این ترتیب، تمامی الگوهایی 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 زمانی‌که مولانا مفاهیم متناقضِ«زهد و صوفیگری را با شکم‌پرستی»، «شجاعت را با ترسویی»، «زیباییِ راستین را با خودآراییِ 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:ص۴۲۴).

سوارکار و تیراندازی که باید اهل خطر و شجاعت باشد از سایهٔ خود هم **می‌ترسد** (دفتر سوم:صص۴۴ـ۴۱).

عالمی که باید به کسب علم بپردازد به **ظاهرآرایی و عوام فریبی** روی می‌آورد (دفتر چهارم:صص۲ـ۳۷۱).

پیری نودساله که در آستانهٔ مرگ است، **عشرت می‌جوید** (دفتر ششم:ص۳۴۷).

طبیبیکه باید بیمار را پرهیز دهد او را به **آزادی عملِ مطلق** فرا می‌خواند (دفتر ششم:صص۷۳ـ۳۴۸).

قاضیای که باید در حفظ ناموس مردم بکوشد، خود بدان **تجاوز** می‌کند (دفتر ششم:صص۵۳۷ـ۵۳۰).

پهلوانیکه باید سمبل شجاعت و بی‌باکی باشد با نیش سوزنی **از پا درمی‌آید** (دفتر اول:ص۱۸۴).

به کار بستن این شیوه، یعنی در کنار هم آوردن دو مفهومِ متناقض و انجام دادن مقایسهٔ ضمنی میان آن دو، عنصری‌است که زمینهٔ شکل‌گیری طنز را ممکن می‌سازد. اما صرفِ 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 کارگیریِ شخصیّتهای مقابل (antagonist caracteres)

مولانا، در کنار گنجاندن مفاهیم متناقض در طنز، از وجود شخصیّتهای مقابل[۱۰] هم استفاده می‌برد تا تصویری روشنتر و عجیبتر از تناقضهای موجود در جامعه عرضه کند. این شخصیّتها نیز همچون مفاهیم متناقضِ شعر او منطقاً و خارج از دنیای داستان ممکن است ضدّ هم نباشند، اما چون در بافت داستانهای طنزآمیز قرار می‌گیرند در مقابل هم می‌نشینند. این رابطهٔ تقابل یا تضادّ باعث می‌شود که کنشِ شخصیّتها بهتر شناخته شود و تناقضِ موقعیّتهای طنز به سبب خاصیّتِ پرتوافکنی شخصیّتها بر یکدیگر آشکارتر گردد. از این دو شخصیّت، معمولاً

یکی قربانیِ[11] طنز است و آن دیگری، عامل یا مباشر طنزپرداز در طرد و حذف قربانی. از این رو استفاده از عنصرِ شخصیّتهای مقابل یا متضاد، یکی دیگر از شگردهای مولانا در طنزآفرینی است که به مدد دیگر عوامل باعث قوّت‌یافتن طنزهای او می‌شود. برخی از شخصیّتهای مقابل در بافتهایِ طنزآمیزی که در آن جای می‌گیرند، عبارتند از:

اعرابیای که سمبل بی‌دانشی‌است در برابر **فیلسوفی** دانشمند (دفتر دوم:ص۴۲۵)

موشی ناچیز اما مغرور در مقابل **شتری** قوی ولی متواضع(دفتر دوم:ص۴۴۰)

عیسیکه مظهر توانایی و حیات‌بخشی‌است در برابر **احمقی** تحوّل‌ناپذیر (دفتر سوم:ص۱۴۶)

شاه ترمد در مقابل **دلقک**(دفتر پنجم:صص۳ـ۲۲۲)

صیّادی زاهدنما و حیله‌گر در برابر **پرنده‌ای** ساده‌دل و طمع‌کار(دفتر ششم:صص۷۱ـ۳۶۸)

محتسبی نادان در مقابل **مستی** دل‌آگاه و هوشیار(دفتر دوم:صص۸۰ـ۳۷۹)

شهریای نجیب و سخاوتمند در مقابل **روستایی**ای بخیل و نابکار(دفتر سوم:صص۴۱ـ۱۵)

نمونه‌های کاربرد این شگرد در طنزهای مثنوی بسیار است. در این موارد، بسته به اندیشه‌ای که مولانا در داستان می‌پروراند، توجّهش به یکی از دو شخصیّت مقابل میل می‌کند. از آنجا که این تمایل جنبهٔ کلیشه‌ای ندارد در مواردی با عرف جامعه و پسند مخاطبان طنز، همسو و در برخی موارد، ناهمسوست. همین امر از سنّت‌شکنی فکری مولانا در حوزهٔ فرهنگ حکایت دارد؛ مثلاً در حکایت اعرابی و فیلسوف با اینکه اعرابی، کاری نابخردانه انجام داده‌است، مولانا بسته به نوع تفکرّی که می‌پروراند، همان کار نابخردانهٔ اعرابی را بر علم بی‌ثمر فیلسوف ترجیح می‌دهد و او را به عنوان شخصیّت مثبت داستان برمی‌گزیند؛ حال اینکه خواننده، انتظاری بر خلاف این دارد. هم‌چنین در داستان«شاه ترمد با دلقک»، مولانا دلقک 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، خُردنمایی و یا بزرگنماییِ رفتارها و خلقیّات اشخاص داستان و تراژیک جلوه دادن موقعیّتهای داستانی‌است؛ خواه این افراد و موقعیّتها در طیفِ مثبت باشند، خواه در طیف منفی.

در این مسیر، مولانـا معمـولاً از شـگرد«تحقیرِمبالغـه‌آمیـز»،«تـشبیهات طنزآمیـز» و«ستایـشهای اغراق‌آمیز» استفاده می‌برد. در برخی موارد وی با تحقیر یا تخریبِ شخصیّت(personality) قربانیِ طنز، موقعیّتی خنده‌دار و در عین حال تراژیـک مـی‌آفرینـد؛ مـثلاً در حکایـت«عجـوزهٔ عشرت‌جوی»در توصیف جزئیات رفتار او غالباً به نکات منفـی و شـکننده،آن هـم از موضـعی تهکّم‌آمیز می‌پردازد و با عرضهٔ توصیفاتی اغراق‌شده از ظـاهر زشـت و تمـایلات و رفتارهـای ناپسند او به اوج تمسخر و طنز دست می‌یابد (نک.دفتر ششم:ص۳۴۷). گاهی نیـز مولانـا بـرای دست یافتن به عنصر بزرگنمایی از روش«ستایش اغراق‌آمیز»بهره می‌گیرد. در این روش عموماً ستایش را از حدّ معقول فراتر می‌برد تا جایی‌که برای مخاطـب تردیـدی بـاقی نمـی‌مانـد کـه مقصود طنزپرداز از این اغراق، استهزا و ریشخند بوده‌است. البته زیباترین طنزها آنهـایی اسـت که مولانا از هر دو شیوهٔ«خردنمایی» و «بزرگنماییِ» اغراق‌آمیز به طـور همزمـان در آنهـا بهـره می‌گیرد. او در داستان«شهری و روستایی» از سویی در ستایش منشِ شهری و از سوی دیگر در تحقیر خلق و خویِ روستایی اغراق می‌ورزد و به این ترتیب، تقابل زشتی و زیبایی رفتارهـای انسانی را برجسته می‌کند. (نک:دفتر سوم:صص۴۱ـ۱۵). هرقدر استفاده از این شگردها ماهرانه‌تـر صورت گیرد، کاریکاتوری عجیبتر و زیباتر حاصل مـی‌شـود و در نتیجـه، طنزپـرداز در تـرور قربانی خود و تصویر کردن تناقضهای زندگی موفقتر خواهد بود. این شیوه(کاریکاتور سـازی) درست مانند دمیدن گاز رنگین در بادکنک است که هر چه مقدار گازِ داخل بادکنـک، بیـشتر 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 طنزپـرداز بـا بهگزینـی مفـاهیم متنـاقض، انتخاب شخصیّتهای متضاد و نیز با اغراق در رفتارها، سخنان و موقعیّتهای داستانی به زیباترین طنز دست می‌یابد.

در اینجا این عناصر را در یکی از برجـسته‌تـرین کاریکاتورهـای مثنـوی، کـه در حکایـت «عجوزهٔ زشت‌رویِ عشرت‌طلب»آمده است، بررسی می‌کنیم. در ایـن طنـز، مولانـا از هـر سـه عنـصر نـامبرده از مفـاهیم متنـاقضِ «پیـری و عـشرت‌جـویی»، «زشـت‌رویـی و خـودآرایی»، «نفس‌پرستی و دینداری» گرفته تا شخصیّتهای مقابل(پیـرزن و ابلـیس)و نیـز مبالغـه در تحقیـر شخصیّت داستان، استفاده برده‌است حکایت مذکور، چنین آغاز می‌شود:

بـــود کمپیـــری نودســـاله کـــلان پرتـشنج روی و رنگـش زعفـران

چـون سـر سـفره رخ او تـوی‌تـوی — *لیک در وی بـود مانـده عـشق شـوی*
ریخت دندانهاش و مو چون شـیر شـد — *قـد کمـان و هـر حـسش تغییـر شـد*
عشق شوی و شهوت و حرصش تمـام — *عـشق صـید و پـاره پـاره گـشته دام*

(مثنوی:دفتر ششم،ص۳۴۴)

ملاحظه می‌شود که مولانا چگونه به مدد مجموعه‌ای از توصیفات تحقیرآمیز در بارهٔ ظـاهر و باطن شخصیّت داستان، تناقضات درون و بیرون او را برملا ساخته‌است. او از آغـاز داسـتان، تصویری از یک موجود عجیب و گرفتار در موقعیّتی تناقض‌آمیز را به ما نشان می‌دهد: پیرزنـی نودساله با رویی پرتشنّج و پوستی آکنده از چین، رنگی زعفرانـی، دنـدانهایی در هـم شکـسته، مویی سپید و قدّی خمیده، هوس شوهر در دل می‌پروراند! بیتِ«چون سـرِ سـفره رخ او تـوی توی- لیک در وی بود مانده عشق شوی»، اوج این تناقض و عبارتِ «عشقِ صـید و پـاره پـاره گشته دام»، تکمیل کنندهٔ این تصویر غریب‌است. در صحنهٔ دیگر داستان، مولانا نشان مـی‌دهـد که چگونه این تناقضها به رفتارهای کودکانه و کنشهای عجیب انجامیده‌است:

چون عروسی‌خواست‌رفتن آن خریف — *مـوی ابـرو پـاک کـرد آن مـستخیف*
پـیش رو آیینـه بگرفـت آن عجـوز — *تـا بیارایـد رخ و رخـسار و پـوز*
چنـد گلگونـه بمالیـد از بطـر — *سـفرهٔ رویـش نـشد پوشـیده‌تـر*
عـشرهای مـصحف از جـا مـی‌برید — *مـی‌بچفـسانید بـر رو آن پلیـد*
تـا کـه سـفرهٔ روی او پنهـان شـود — *تـا نگـین حلقـهٔ خوبـان شـود*
عـشرها بـر روی هرجـا مـی نهـاد — *چون که بر می‌بست چـادر مـی‌فتـاد*
بـاز او آن عـشرها را بـا خـدو — *مـی‌بچفـسانید بـر اطـراف رو*
بـاز چـادر راسـت کـردی آن نگـین — *عـشرها افتـادی از رو بـر زمـین*

(همان:دفتر ششم،ص۳۴۷)

هم‌چنانکه در داستان پیش می‌رویم، تناقضهای درونی عجوزه بیشتر بر ما آشکار می‌گـردد. مولانـا ایـن تناقـضاتِ درونـیِ نـاملموس را در قالـب تـصاویری محـسوس بیـان مـی‌کنـد: پیری«خریف» می‌خواهد به عروسی برود! ابرو پاک می‌کند! آیینه در برابر خود گرفته تا رخسار و پوز خود را بیاراید! از انواع موادّ آرایشی استفاده می‌کند تا ناهمواریهای چهره‌اش را بپوشاند! و....

چنانکه ملاحظه می‌شود، مولانا همهٔ این تناقضات را با تصاویری اغـراق‌آمیـز، خنـده‌دار و مضحک، همراه ساخته و آنها را با خطّ سیر داستان بخوبی ترکیب کرده‌است. او در ایـن راه از شیوهٔ «تهکّم» نیز بهره می‌جوید و در بیتهـای پایـانی، آن عجـوزه را«نگـین حلقـهٔ خوبـان»و«آن نگین» خطاب می‌کند.

اوج این طنز، زمانی‌است که این عجوزهٔ نودسالهٔ عشرت‌طلب از فـرط شـهوت و میـل بـه عشرت به ارزشهای فرهنگی و دینی جامعه نیز دهن‌کجی می‌کند و عشرهای مصحف را می‌برد و بر روی خود می‌چسباند؛ یعنی تـصویری مـضحک و در عـین حـال تراژیـک از دو نقـیضِ «نفس‌پرستی» و«اعتقادات دینی.»

مولانا در مراحل پایانی داستان برای دستیابی به اوج بزرگنمـایی، شخـصیّت مقابـل، یعنـی «ابلیس» را به میدان می‌آورد تا زشتی کردار او را بهتر بـه نمـایش بگـذارد. ایـن ضـربهٔ پایـانی طنزآنجاست که این عجوزهٔ عشوه‌گر،چون موفق به رفع زشتیهای خود نمی‌شود بر ابلیس لعنت می‌فرستد و او را عامل ناکامیِ خود می‌داند؛ در این هنگام:

شـد مـصور آن زمـان ابلـیس زود — *گفـت **ای قحبـه قدیـد بـی ورود***
مـن همـه عمـر ایـن نیندیـشیده‌ام — *نـه ز جـز تـو **قحبـه**ای ایـن دیـده‌ام*
تخـم نـادر در فـضیحت کاشـتی — *در جهـان تـو مـصحفی نگذاشـتی*
صد بلیـسی تـو خمـیس انـدر خمـیس — *تَـرک‌مِـن گـوی ای عجـوزه دردبـیس*

(همان:ص۳۴۷)

ورود در حوزهٔ تابوهای فرهنگی واستفاده از کلمات ممنوع (Taboo Words) نیز یکـی دیگر از راه‌های طنزآفرینی است که مولانا در بسیاری از حکایات طنزآمیز خود و از جملـه در قسمت آخر این طنز از آنها بهره برده‌است. در جامعه‌ای‌که کاربرد این‌گونه تعابیر حتّی در گفتار هم شماتت به دنبال دارد، پیداست که درج آن در یک کتاب تعلیمی صوفیانه چه مایه موجـب شگفتی و طنز می‌شود.

کاریکاتور دیگر از این دست را در دفتر نخست *مثنوی* مـی‌خـوانیم. در ایـن حکایـت هـم مولانا از تمامی عناصرِ پیشگفته استفاده می‌برد تا طنزی زیبا و کاریکاتوری تماشـایی بیافرینـد. مفهومی که مولانا در این حکایت قصد بیان آن را دارد، «لزومِ ستیزه با نفس سـرکش» اسـت و نشان دادن اینکه چگونه برخی در مقامِ شعار، توانمندند و چون به عمل می‌رسند در مـی‌ماننـد.

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 شخصیّتهای متضاد، یعنی پهلوان(شخصی بیباک و قوی)در برابر دلّاک(انسانی عادّی) 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 شانهٔ خود بنشاند. این تصویر با لحن شوخ و شنگ پهلوان در بیت اول، با کاربرد عبارتِ«بکن شیرینی‌ای»)و لحن قاطع و مغرورانهٔ او در ابیات بعد برای انتخاب صورت مورد نظرش، جلوهٔ خاصی می‌یابد. البته خطاب تهکّم‌آمیزِ«ای پهلوانِ!»دلّاک هم بر طنز این تصویر اغراق‌شده افزوده است:

سوی دلّاکی بشد قزوینی‌ای — *که کبودم زن* ***بکن شیرینی‌ای***

گفت:«چه صورت زنم ***ای پهلوان!»*** — *گفت:«****برزن صورت شیر ژیان***

طالعم شیر است نقش شیر زن — *جهد کن* ***رنگ کبودی سیر زن.»***

گفت:«بر چه موضعت صورت زنم؟» — *گفت:«****بر شانه زن*** *آن رقمِ صنم»*

(دفتر اول:ص۱۸۴)

تا اینجا مولانا با استفاده از شگردِ بزرگنمایی به قدرِ کافی بر هیبت و یال و کوپالِ پهلوان! افزوده است. پهلوان، کار دلّاک را نوعی شیرینکاری می‌خواند و با کمال غرور و به استنادِ اینکه طالع شیر دارد از دلّاک می‌خواهد نقشی از شیر بر شانهٔ او بزند و تأکید می‌کند که رنگِ کبودیِ صورت شیر، پررنگ باشد. اما در صحنهٔ بعد بتدریج و با زیرکی با نیشِ کنایات و تعریضهای خود، ضعفِ نفسانی و تناقض درونی او را فاش می‌سازد و می‌گوید:

چون‌که او سوزن فرو بردن گرفت — *درد آن در شانگه مأوا گرفت*

پهلوان ***در ناله آمد:****«کای سنی!* — ***مر مرا کشتی چه صورت می‌زنی؟»***

(همان:ص۱۸۴)

در این ابیات و ابیات بعدی، عجز و ناله‌های پهلوان! وسؤالات نابجای او که«چه صورت می‌زنی؟» و«از چه اندام کردی ابتدا؟»و سپس پیشنهادهای او 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» گفت:«دم بگذار ای دو دیده‌ام!
شیر بی دم باش گو ای شیرساز که دلم سستی گرفت از زخم گاز...»

(همان:ص۱۸۴)

عجز و لابهٔ پهلوان! همچنان ادامه می‌یابد و او پله پله از ادّعاهای خود عقب‌نشینی می‌کند. ضربهٔ نهاییِ این طنز در عکس‌العمل پایانی دلّاک و سخن استخوانسوزِ او در خطاب به پهلوان!شکل می‌گیرد و از قربانی طنز(مدّعیِ گزاف‌گویِ ناشکیبا)دیگر رمق و حیثیّتی باقی نمی‌ماند. در این مرحله، مولانا برای دلّاک از لقب «استاد» استفاده کرده تا نیش سخنان تهکّم‌آمیز او بیشتر در جان پهلوان فرو رود:

بر زمین زد سوزن آن دم اوستاد گفت:«در عالم کسی را این فتاد
شیر بی‌دمّ و سر و اشکم که دید این چنین شیری خدا خود نافرید
ای برادر صبر کن بر درد نیش تا رهی از نیش نفس گبر خویش...»

(همان:ص۱۸۵)

ب.غافلگیری (surprising)

در بسیاری از طنزهای مولانا غافلگیری[۱۲] از عناصر محوری به شمار می‌رود. مخاطبِ طنز در این روش با مشاهدهٔ رفتارِ خلق‌الساعه و ابتکاریِ 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 پیِ 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 شیوهٔ زیر به کار می‌رود:

۱.غافلگیریِ کلامی. از این شیوه می‌توان به حاضرجوابی، 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 پارهٔ آخر طنز) حکم ضربه یا زنگ پایان طنز را دارد.

تأثیر و اهمیّت بیت یا مصراعِ غافلگیرکننده(ضربه‌های پایانی)تا به حدّی‌است که معمولاً با جاری شدن آنها بر زبان، کلّ داستان و ظرافتهای طنازانهٔ آن در ذهن شنونده زنده می‌شود؛

چنانکه با شنیدن عبارت«کی توان حق گفت جز زیـر لحـاف»داسـتان آن در ذهـن مـا تـداعی می‌گردد. شواهدی از این دست را در بسیاری از حکایات از جمله در موارد زیر می‌توان دید:
در حکایت بقال و طوطی که مایهٔ طنزآمیز داستان در قیاس یا تعمیمِ نابجای طوطی نهفته‌است و بیت آخر، این وضعیّت را به زیبایی به نمایش می‌گذارد:

از چـه ای کـل بـا کـلان آمیختـی؟ تو مگر از شیـشه روغـن ریختـی؟

(دفتر اول:صص۱۸ـ۱۷)

–در حکایت«آن شخص که دعوی پیغامبری می‌کرد»، داستان تا پایان آن به شـکلی طبیعـی پیش می‌رود تا اینکه پادشاه، مدّعیِ نبوّت را پیش خود مـی‌خوانـد و از او مـی‌پرسـد کـه چـه خورده‌است که این‌چنین گزاف می‌گوید. پاسخ غافلگیرانهٔ مدّعی، قوام‌بخش طنز است:

گفت ار نانم بدی خشک و طری کی کنیمی دعوی پیغمبری(دفتر پنجم :ص۷۲)

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

کی توان حق گفت جز زیر لحـاف با تو ای خشم‌آور آتـش سـجاف!

(دفتر چهارم:ص۲۲۳)

بـدون تردیـد، ایـن سـخنان غافلگیرکننـده، جـزو سـاختار حکایـت طنزآمیـز اسـت و بـا نتیجه‌گیریهایی‌که مولانا غالباً در پایان داستانها می‌آورد واز زبان خود او بیان مـی‌شـود، تفـاوت دارد.

نوعی‌دیگر از غافلگیریهای کلامی در طنزهای مولانا در حکایتهایی است که ساختارشان بر مناظره و یا پرسش و پاسخی طنزآمیز بنا شده‌است. در ایـن قبیـل حکایـات، معمـولاً یکـی از اشخاص داستان، پاسخهایی رندانه، خنده‌انگیز و در عین حال عمیق بر زبان می‌راند که اسـاس طنز را شکل می‌دهد. از بهترین شواهد ایـن شـگرد طنزآفـرین در مثنـوی، حکایـت زرگـر بـا پیرمردی است که از او ترازوی زرگری‌اش را به عاریه طلبده‌است. پاسخهای به ظاهر بـی‌ربـطِ زرگر، همهٔ طنز داستان را شکل می‌دهد:

آن یکـی آمـد بـه پـیش زرگـری کـه تـرازو ده کـه برسـنجم زری
گفت خواجه:«رو مرا غلبیر نیست.» گفت:«میزان ده، بدین تسخر مـه‌ایـست»
گفـت:«جـاروبی نـدارم در دکـان» گفت:«بس بس ایـن مـضاحک را بمـان

من ترازویی که می‌خواهم باده — خویشتن را کر مکن هر سو مجه»
گفت:«بشنیدم سخن، کر نیستم — تا نپنداری که بی‌معنی ستم
این شنیدم لیک پیری مرتعش — دست لرزان جسم تو نامنتعش
وان زر تو هم قراضه خرد و مرد — دست لرزد پس بریزد زرّ خرد
پس بگویی خواجه جاروبی بیار — تا بجویم زرّ خود را در غبار
چون بروبی خاک را جمع‌آوری — گوییم غلبیر خواهم ای جری
من ز اول دیدم آخر را تمام — جای دیگر رو از اینجا والسلام»

(دفتر سوم:ص۹۳)

و یا حکایت«خواندن محتسب، مستِ خراب افتاده را به زندان»که همهٔ ساختار طنز را باید در گفتگوی اشخاص آن بخصوص در پاسخهای هوشیارانه و غافلگیرانهٔ مستِ لایعقل، جستجو کرد وگرنه پرسشهای محتسب، غالباً همانهایی است که محتسبانِ سختگیر، مکرّراً از می‌خواران پرسیده‌اند. البته ضربهٔ پایانیِ بیت آخر نیز عنصر مؤثری در زیبایی طنز است:

محتسب در نیم‌شب جایی رسید — در بن دیوار مردی خفته دید
گفت:«هی مستی.چه خوردستی بگو؟» — گفت:«از این‌خوردم که‌هست اندر سبو»
گفت:«آخر در سبو واگو که چیست؟» — گفت:«ازآنک‌خورده‌ام.»گفت:«این‌خفی‌است»
گفت:«آنچ خورده‌ای آن چیست آن؟» — گفت:«آنک در سبو مخفی‌است آن»
دور می‌شد این سؤال و این جواب — ماند چون خر محتسب اندر خلاب
گفت او را محتسب:«هین آه کن» — مست هوهو کرد هنگام سخن
گفت:«گفتم آه کن هو می‌کنی؟» — گفت:«من شاد و تو از غم منحنی...»
محتسب گفت:«این ندانم خیزخیز — معرفت متراش و بگذار این ستیز»
گفت:«رو تو از کجا من از کجا؟» — گفت:«مستی خیز تا زندان بیا»
گفت مست:«ای محتسب! بگذار و رو — از برهنه کی توان بردن گرو
گر مرا خود قوّت رفتن بدی — خانهٔ خود رفتمی این کی شدی
من اگر با عقل و با امکانمی — همچو شیخان بر سر دکانمی»

(دفتر دوم:صص ۸۰ـ۳۷۹)

۲.غافلگیری رفتاری. نوع دیگر غافلگیری در طنزهای مثنوی با واسطهٔ رفتار یا حرکتِ نامنتظره و خلق‌الساعهٔ یکی از اشخاص داستان شکل می‌گیرد. این رفتار که ممکن است در هر

بخش از داستان ظهور کند از آنجا که باعث تغییر ناگهانیِ مسیرِ داستان می‌شود و با بافت طنز در هم تنیده‌است از روش پیشین، زیباتر و طنزِ برآمده از آن برجسته‌تراست. واقعیّت این است که در این شیوه پس از هر کنشِ غافلگیرانه، حاضرجوابی 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»، حرکتِ غافلگیرانه و مردم‌فریبانهٔ برادر دبّاغ در حمل مخفیانهٔ سرگین سگ و رفتار شگردیِ او در به هوش آوردن بیمار، یکی از غافلگیریهای رفتاری- است که مهمترین رکنِ طنز داستان را شکل می‌دهد:

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

(دفتر چهارم:صص۵ـ۲۹۳)

دو نمونهٔ زیبای دیگر، یکی حکایت«شتری که چون تاب تحمّل سخنرانیها و فلسفه‌بافیهای گاو و قوچ را در اثبات تقدّمشان برای خوردن«مشتی‌گیاه»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 گردنی‌است

(دفتر ششم:ص۴۱۲)

و شبیه همین حکایت، قصهٔ سه مسافر مسلمان و ترسا و جهود است که در اینجا نیز چون آن سه تن به نان گرم و حلوایی دست می‌یابند بر سرِ 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 مقرّر می‌دارند آن را برای فردا بگذارند. صبح روز بعد، چون از خواب بر می‌خیزند، جهود و ترسا پیشنهاد می‌کنند نان و حلوا از آنِ کسی باشد که خوابِ بهتری دیده‌است. پس آن دو با آب و تاب فراوان، رؤیایِ ساختگی و دیدارِ دروغین خود با عیسی و موسی را شرح می‌دهند و چون نوبت به مسلمان می‌رسد می‌گوید:

پس مسلمان گفت:«ای یاران من! پیشم آمد مصطفی سلطان من
پس مرا گفت آن یکی بر طور تاخت با کلیم حق و نرد عشق باخت
وآن دگر را عیسیِ صاحبقران برد بر اوج چهارم آسمان
خیز ای پس مانده دیده ضرر باری آن حلوا و یخنی را بخور...
ای سلیم گولِ واپس مانده هین بر جه و بر کاسهٔ حلوا نشین...»

(دفتر ششم:ص۴۱۲)

موارد دیگر از این دست،عبارتند از:

– «خزیدن ناگهانیِ دلقک به زیر لحاف» در حکایت «مات کردن دلقک شاه ترمد را»(دفتر پنجم :صص۳ـ۲۲۲)

- «پناه گرفتن شخصی در خانهٔ همسایه بر اثر اقدام مأموران حکومت به خرگیری» (دفتر چهارم : صص۴ـ۱۶۳)

– « هدیه آوردن کافر برای مؤذن زشت‌آواز در کافرستان»(دفتر پنجم: صص۸ـ۲۱۶)

– «درخواست کرایهٔ مرکب از شخص مفلس»در حکایت«تعریف کردن منادیان قاضی مفلس راگرد شهر»(دفتر دوم: ص۸۴ـ۲۷۹)

پ.استفاده از نشانه‌های طنزساز

منظور از نشانه‌های طنزساز، تمامی نمادهایی است که اگر آنها را از بافت طنز، حذف و عنصر دیگری را با آنها جایگزین کنیم از شدّت و بُردِ طنز کاسته شود یا مسیر طنز تغییر کند؛ نظیر«جولقیِ سربرهنه»در حکایت بقال و طوطی(دفتر اول:ص۱۷)، و یا «کمپیر»در حکایت«کمپیر و بازِ سلطان»(دفتر دوم:ص۲۶۵) و نیز «شکمِ مرد لافزن»در حکایت«چرب کردن مردِ لافی لب و سبلت را» (دفتر سوم:صص ۳ـ۴۱).

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

طولانی دارد؛ نظیر جوحی، دلقک، اعرابی، دیوانـه و محتـسب و برخـی دیگـر را مـی‌تـوان از نمادهای ابتکاریِ مولانا دانست. پیداست که تأثیر نمادهای ابتکاری بر مخاطب، بسی بیـشتر از نمادهای مرسوم است، با این حال همان نمادهای مرسوم نیز به دلیل ریـشه‌ای کـه در فرهنـگ اجتماعی ما دارند، ارزش مفهومی و زیبایی‌شناختی خود را حفظ کرده‌اند. در این قسمت، قصد جداسازی نشانه‌های طنزسازِ قرضی و ابتکاری مولانا را نداریم؛ بلکه صرفاً می‌خـواهیم بـدانیم 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«جولقیِ سـر برهنـه، اعرابی، فیلسوف، مست، محتسب، گدا، ابلـیس، خیّـاط، جـوحی، فقیـه، مـدّعیِ نبـوّت، عاقـلِ دیوانه‌نما، دلقک، کرد، ترک، کَر، طبیـب، قاضـی، مـؤذن و...»و از گـروهِ طنزسـازهای حیـوانی می‌توان به «شغال، باز، طوطی، خر، خرس، آهو، شتر، موش و...» اشاره کرد. هم‌چنین در حوزهٔ اشیای طنزساز«سرگینِ سگ،گِلِ ترازو، دستار، دامِ گیاه‌نما، پوست یا دنبـه، خُـمِ رنـگ، تـرازو، آیینه، شطرنج، لوت(حلوا) صندوق، سوزن، هدیه و نظایر اینها» قابل ذکر است.

بدیهی‌است زمانی که از اشخاص یا اشیای طنزساز یا نشانه‌های طنزآفرین سخن می‌گوییم، دایرهٔ این عنوان تمامی اشخاص و عناصر هر داستان طنزآمیز را در بر نمی‌گیرد؛چرا که تأکید ما بر نقشی‌است که چنین نشانه‌هایی در آفرینش و قـوّت بخـشیدن بـه طنـز بـر عهـده دارنـد در حالی‌که برخی از اشخاص یا اشیا در حکمِ سیاهیِ لشکر و یـا شخـصیّتِ مقابـل، ایفـای نقـش می‌کنند و به سطحِ عنصر طنزساز ارتقا نمی‌یابند؛ مثلاً در طنز«دوستی نادان بـا خـرس»، مـؤمن ملامتگر، دخالتِ چندانی در تبدیل داستان به طنز ندارد و یا در داستان طنزآمیـزِ«زنِ جـوحی و قاضی»، اشخاصی مثل نایب، حمّال و زنِ مترجم در روند شکل‌گیـری طنـز نقـشِ خاصـی بـر عهده نمی‌گیرند. از این رو عنصرِ طنزساز باید برجسته‌ترین نقـش و بیـشترین بـار طنـز را بـر دوش داشته‌باشد و جایگزینی آنها با اشخاص یا اشیای دیگر از ارزش طنز بکاهد؛ مثلاً چنانچه در داستان«شاه ترمد و دلقک»، نقشِ«دلقک»را به وزیر یا یکی دیگر از ندیمان پادشاه واگذاریم، ساختار طنز در هم می‌ریزد؛ چرا کـه تمـامی زیبـایی رفتـار و سـخنان غافلگیرکننـدهٔ شـخص فرودستی که به حاضرجوابی و لغزپرانی و کنایه‌گویی شهرت دارد از دست خواهد رفت:

برجهیـد آن دلقـک و درکـنج رفـت — شش نمد بر خود فکند از بـیم تفـت
زیـر بـالش‌هـا و زیـر شـش نمـد — خفـت پنهـان تـا ز زخـم شـه رهـد

گفت‌شه:«هی‌هی‌چه‌کردی؟چیست این؟» *گفت:«شه شه شه ای شاه گزین*
کی توان حق گفت جز زیر لحاف *با تو ای خشم‌آور آتش سجاف!...»*
(دفتر پنجم:ص۲۲۳)

یا مثلاً اگر در داستان«شغالی که در خمِ رنگ رفت»، جای شغال را با حیوانی دیگر نظیر گربه یا گرگ عوض کنیم، بدون شک با توجّه به جایگاه «شغال»در فرهنگ ایرانی، طنز از اوج خود فرو خواهد افتاد. هم‌چنین اشیایی چون«سرگین سگ»، «دستار» و «گِل ترازو» در بافتِ 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 براستفاده از عناصر زبانی و بلاغی در قوّت 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 نکرده‌است. از این رو می‌توان گفت مولانا هرگز طنزی با عنصرهای صرفاً زبانی نساخته‌است و باز به همین دلیل و بر پایهٔ آنچه در قسمتهای پیشین گفته‌شد، باید گفت که طنزهای مثنوی عموماً از جنس طنزهای ساختاری است و مولانا چندان رغبتی به خلق طنزهای زبانی یا کلامیِ صرف ندارد.

با این همه از پربسامدترین عناصر زبانیِ دخیل در طنزهای مثنوی، واژگان، افعال و تعبیراتِ مربوط به تابوهاست که غالباً با مقولهٔ سکس ارتباط دارد. به کارگیری واژه‌های ممنوع(هم‌چون نام اندامهای جنسی و اسافل اعضا، دشواژه‌ها و کلمات رکیک)و نیز کاربرد عناصر طنزساز(مثلِ لوطی، کنگ، مخنّث، کنیزک، خاتون، فاحشه و...،)و تصویر کردن بی‌پردهٔ رفتارهای غریزی و روابط جنسی،آن هم 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:ص۲۸۵ 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 مخنّث و خنجر بستن او (دفتر پنجم:ص۱۶۰ به بعد)

حکایت عشق خلیفه بر تصویر کنیزک (دفتر پنجم :ص۳۴۴ به بعد)

حکایت غلام هندو و عشق دختر ارباب (دفتر ششم :ص۲۸۵ 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 نوعِ تناقضهای مفهومی، تناقضهای موقعیّتی، 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 پرده‌دری دیده می‌شود؛ مانندِ حکایات زیر:

حکایت دلقک و نکاح با فاحشه(دفتر دوم:ص۳۷۶)

حکایت نایی و نی(دفتر چهارم :ص۳۲۴)

حکایت توبهٔ نصوح (دفتر پنجم :ص۱۴۲ به بعد)

حکایت دختر و پدر و داماد فقیر(دفتر پنجم:ص۲۳۶ به بعد)

حکایت مرد و انبوهی از زنان (دفتر ششم :ص۳۷۲)

گروه دیگر از نشانه‌های زبانی و بلاغی طنزساز در مثنوی، کنایه‌ها و تعبیرات تهکّم‌آمیز است که غالباً از زبان گفتار و بلاغت حاکم بر ادب عامّه، 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 تهکّمِ طنزآمیز دست می‌یابد. چنین نمونه‌هایی در اغلب طنزهای مثنوی بویژه در حکایتهای لطیفه‌وار آن، وجود دارد؛ اما هم چنانکه پیشتر گفته‌شد، این عناصر مدخلیّتِ 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. کاریکاتورسازیِ ادبی، غافلگیری و کاربردِ نشانه‌های طنزساز، مهمترین عنصرهای سازندهٔ 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، بهرهٔ بسیاری نبرده‌است.

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 حماسهٔ مضحک که در آن لات‌ها و پتیاره‌ها به شیوهٔ قهرمانان سخن می‌گویند و عمل می‌کنند(آرتور پلارد:۱۳۷۸،ص۵۴).

۲.مولانا، جای جای اشعار خود، بر چنین دیدگاهی تأکید کرده‌است؛از جمله آنجا که می گوید:

قافیه و تفعله را گو همه سیلاب ببر *پوست بود پوست بود در خورِ مغز شعرا*

(کلّیات دیوان شمس:ص۶۴)

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

۴. برای اطّلاع از کیفیّت داستانپردازی مولانا در مثنوی و نیز برای مقایسهٔ شیوه‌های داستانپردازی او با سعدی، خوانندگان را به دو مقالهٔ«کیفیّت تعلیق در قصه‌پردازی مولانا» نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه باهنر کرمان، شمارهٔ ۱۴، زمستان ۸۲ و «شگردهای داستان‌پردازی در بوستان» نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، شمارهٔ ۱۸۹، سال ۸۲، از همین قلم، ارجاع می‌دهم.

۵.

ای برادر قصه چون پیمانه‌ای‌است *معنی اندر وی بسان دانه‌ای‌است*

دانـهٔ معنـی بگیـرد مـرد عقـل *ننگـرد پیمانـه را گـر گـشت نقـل*

(دفتر دوم: ۴۵۱)

۶.برای پی بردن به نوع و میزان توجّه مولانا به کتاب کلیله‌ودمنه، و آگاهی از شباهتها و تفاوت‌های میان حکایات مثنوی و کلیله‌ودمنه، رجوع کنید به کتاب *در سایهٔ آفتاب*، دکتر تقی پورنامداریان، ص ۶۲ با بعد. و نیز، *سرّ نی*، دکتر عبدالحسین زرّین‌کوب.

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. کاریکاتوردر ادبیات، نوشته‌ای‌است که در آن، خصوصیّات فردی یا قیافهٔ ظاهری یا شخصیّت کسی از طریق مبالغه یا تحریف برجسته می‌شود. کاریکاتور بر خلاف طنز، بیشتر با خصوصیّات فردی اشخاص سروکار دارد با این همه،مانندِ طنز، برای استهزا و به مسخره گرفتن ضعف‌های سیاسی، مذهبی و اجتماعی نیز مناسب است (واژنامهٔ هنر داستان‌نویسی:ذیل کاریکاتور).

۹. اینکه طنز، توقعّات فشرده‌شدهٔ مخاطب را به طور ناگهانی به هیچ تبدیل می‌کند از آراء کانت است که ما آن را با شیوهٔ مولانا در خلق طنز همسو یافته‌ایم. برای اطلاع بیشتر در این باره،نگ:مقالهٔ«طنز،تئوری‌ها و پارادایم‌ها»از یونس شکرخواه،سالنامهٔ گل‌آقا،تهران،۱۳۸۰،ص۱۷۵

۱۰. شخصیّت مقابل، اصطلاحی‌است مربوط به حوزهٔ رمان، نمایشنامه و داستان کوتاه جدید که ما آن را با قدری تسامح برای داستانهای سنّتی به کار گرفته‌ایم. بر اساس فرهنگهای اصطلاحات ادبی، شخصیّت مقابل، شخصیّتی‌است که در تقابل یا مقایسه با شخصیّتهای اصلی یا شخصیّتهای مخالف است تا خصوصیّتهای آنها بهتر و برجسته‌تر نشان داده شود (*واژه نامهٔ هنر داستان‌نویسی*: ذیلِ شخصیّت مقابل). ما در این بافت، آن را در مفهومی نزدیک به شخصیّت متضادّ به کار می‌بریم؛ چرا که به روابط دوسویهٔ و مبتنی بر تضادِّ هر دو شخصیّت نیز نظر داریم و نیز، از آنجا که قصد مولانا در داستان‌های طنزآمیز، صرفاً نشان دادنِ منش و خصوصیّات یکی از شخصیّتهای داستان است، می‌توانیم شخصیّت دیگر داستان را، شخصیّت مقابلِ او بشماریم.

۱۱. قربانیِ طنز، شخصیّت، خصیصه، مفهوم یا وضعیّتی‌است که طنز برای نابودی و ریشه‌کنی آن ساخته و پرداخته می‌شود.

۱۲. در کتبِ مربوط به طنز از این مقوله،گاهی تعبیر به«تحامق» یا «کودن‌نمایی»شده‌است. ما اصطلاحِ«غافلگیری»را به این دلیل ترجیح دادیم تا دایرهٔ شمول آن وسیعتر شود و هر شگردی را که

من به ایجاد شگفتی و اعجاب در طنز منجر می‌گردد در برگیرد. در واقع، کـودن‌نمـایی یـا تحـامق را می‌توان یکی از شگردهایی دانست که به غافلگیری می‌انجامد.

۱۳. در بارهٔ علل پرداختن مولانا به چنین مقولاتی، دکتر زرین‌کوب دو عامل را مهمتـر مـی‌دانـد: یکـی اینکه، توجه به این گونه حکایات در خانقاه‌های صوفیه هم مثل صومعه‌های نـصاری در تمـام قـرون وسطی و بعد از آن، تا حدّی، همچون وسیلهٔ جبران محرومیت‌ها تلقّی می‌شده‌است که تجرّد و عزلت و فقر و مسکنت دایم، آن را بر راهبان و صوفیان الزام می کرده‌است....دیگـر اینکـه، تفـوّه بـه چنـین الفاظ و امثالی نزد وی، نوعی همدلی با مستمع تلقّی می‌شود و برای رسیدن به تفـاهم بـا مخاطـب از حدیث پست نازل هم چاره نیست. (برای تفصیل مطلب،نگ:بحر در کوزه،صص۳۸۵ به بعد). با ایـن همه،این نظریه نیز محل تأمل و درنگ دارد که استفاده از چنین روشی، آن هـم در یـک اثـر تعلیمـی صوفیانه، شاید نوعی دهن‌کجی و اعتراض علیه شیوه‌های رسمی و تعلمیـات مدرسـی فقهـای عـصر بوده‌باشد. با این نگاه، مولانا را باید در مقام یکی از عقلای مجانین یا دلقک مقـدّس تـصوّر کـرد کـه قصد دارد هیبت روش‌های آموزش سنّتی و در نتیجه، هیبت فقها و عالمانِ قشری را در هم بشکند.

منابع

۱. اخوّت احمد؛ **نشانه‌شناسی مطایبه** : نشر فردا،چاپ اول،اصفهان ۱۳۷۱

۲. اسکولز رابرت؛ **درآمدی بر سـاختارگرایی در ادبیـات**: ترجمـهٔ فرزانـه طاهری،انتـشارات آگه،چاپ اول،تهران ۱۳۷۹

۳. امینی اسـماعیل؛ **خندمین‌تر افسانه(جلوه‌های طنـز در مثنـوی معنـوی)**: انتـشارات سـورهٔ مهر،چاپ اول،تهران ۱۳۸۵

۴. برهانی مهدی؛ **تلخند(طنز در داستانهای مثنوی معنوی)** : انتشارات کنـدو،چاپ اول،تهـران ۱۳۷۲

۵. بهزادی اندوهجردی حسین؛ **طنز و طنزپـردازی در ایـران**: نـشر صـدوق،چاپ اول،تهـران ۱۳۷۸

۶. پلارد آرتور؛ **طنز**: ترجمهٔ سعید سعیدپور،نشر مرکز،چاپ اول،تهران ۱۳۷۸

۷. پورنامداریان تقی؛ **در سایهٔ آفتاب**: انتشارات سخن،چاپ اول،تهران ۱۳۸۰

۸. تـوکّلی، حمیدرضـا؛ «**تداعی،قـصه و روایـت مولانـا**»: نـشریهٔ مطالعـات و تحقیقـات ادبی،دانشگاه تربیت معلم تهران،شمارهٔ اول،سال ۱۳۸۳

۹. جوادی حسن؛ **تاریخ طنز در ادبیات فارسی:** انتشارات کاروان،چاپ اول،تهران،۱۳۸۴

۱۰. مجابی جواد؛«**هزل و طیبت در کلام مولوی**»،رودکی،ش ۲۷(دی ۱۳۵۲):۸ـ۷ و ۲۱ـ۱۹

۱۱. مولانا جلال‌الدین بلخی؛**کلّیات دیوان شمس**: به تصحیح بـدیع‌الزمـان فروزانفر،انتـشارات نگاه،چاپ اول، تهران ۱۳۷۵

۱۲. ـــــــــــــــــ؛ **مثنوی معنوی**: تصحیح رینولد الّـن نیکلسن،انتـشارات توس،چـاپ اول،تهران ۱۳۷۵

۱۳. یزدانی عبدالحمید؛«**موارد طنز ومزاح در مثنوی مولوی**»،اقبالیّات،ش۱(۱۳۶۴) :۱۵۰ـ۱۳۳)