تاریخ وصول: ۸۶/۹/۷

تاریخ پذیرش: ۸۶/۱۱/۲۰

نشانه‌شناسی دریدا در غزلیّات مولانا
با تأکید بر ساختارشکنی

فرهاد کاکه‌رش [1]

عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مهاباد

چکیده مقاله:

شالوده شکنی، امروزه نیز هم چنان به عنوان یکی از موضوع‌های نقد جدید در متـون ادبـی قابل بحث و فحص است. عرفان اسلامی از آغاز پیدایش تا دوران اوج آن (قرن هفتم و هشتم) تجلّی‌گاه و آینه تمام نمای نوجویی‌ها و تازگی‌ها و عادت ستیزی‌ها بوده اسـت. در ایـن میـان آفتاب عالم تاب شعر و عرفان حضرت جلال الدّین محمّد، مولـوی بلخـی، چهـره مشعشـع و تابان آن خرق عادت‌ها و تازگی‌ها یا به تعبیر امروزی، ساختارشکنی‌هـا اسـت. در ایـن مقالـه تلاش شده است با نگاهی گذرا به غزلیّات پر شور مولانا و گشت و گذاری در فـرم، محتـوا و زبان شعری‌اش، نموده‌هایی از ساختارشکنی‌هـای او نشـان داده شـود. آن جـا کـه نشـانه‌هـا، نظام‌های نمادین هستند و نظام‌های نمادین نوعی آشتی میان خواننده و معنایاپلی بین آن‌هاست، سعی شده با بررسی اصول حاکم بر ساختارشـکنی چـون تقابـل‌هـای دوگانـه، مـرگ مولّـف، افق‌های امتزاج یافته و ساخت‌شکنی و حضور، با معرفی غزلیّات مولانا و نشـانه‌هـای محـوری آن، نوعی تطبیق صورت گیرد. این در حـالی اسـت کـه خواننـده کـلام مولـوی در فضـای آن محومی شود و هر کس در حد فهم خویش برداشت می‌کند. نشانه‌ها و رمزهـا در شـعر مولانـا فقط اصول حاکم بر میراث تصوّف نیست بلکه ابداع مولانا در به کار گرفتن نشـانه و انتقـال و اهداف و معانی آنهاست.

---

[1]- Farhad-kakarash@yahoo.com

مقدمه

در عصر فراصنعتی آن گونه که جوامع بشری درگیر نظریه‌های مختلف و نوین است، فارغ التحصیل ادبیات هم، لازم است تئوری‌های جدید آگاه باشد و در این میان به ادبیات کلاسیک، که سرمایه غرور آفرین ماست با نگاه نو توجّه شود. در نتیجه تلاش‌های جدید در دوره معاصر، صاحب نظران ادبیّات چون نظریه پردازان سایر علوم اجتماعی، سیاسی و ... به این نتیجه رسیدند که به گونه‌ای دیگر اندیشند و لازم دانستند تحقیق و تفحص ادبی هم با روند مسایل و قوانین طبیعی هماهنگ شود . بر همین اساس مکاتب و مباحث زیادی مطرح شد. یکی از آن مباحث مهم، شالوده شکنی است.[1]

آنچه امروز غرب و نظریه پردازان آن‌ها به عنوان ساختار شکنی بر زبان می‌رانند و از آن بحث می‌کنند در فرهنگ و ادب ایرانی به طور عملی راه خود را پیموده است. با نگاهی به آثار گذشته ادبیّات خویش، چنین مباحثی را در بسیار از آن‌ها به عیان می‌توان مشاهده کرد . به خصوص تأمّل در متون عرفانی – که بی شک روح دمیده در کالبد ادبیّات کلاسیک است– موضوع را روشن تر می‌کند. نگاهی گذرا به الفاظ و رفتار عارفان در سده‌های پیشین، آشکار می‌کند که عارفان ایرانی هر کدام به دلایل خاصّ اجتماعی، فرهنگی و ... و نبوغ شخصیّت استثنایی شان در رفتار خلاف عقاید و عرف مرسوم دوره خود داشته اند. شاید عدم درک آن‌ها توسط علمای قشری و به تعبیری عدم اعتقاد به فرهنگ شالوده شکنی موجب شد بزرگ مردان تاریخ عرفان ما، با عادت ستیزی و عرف شکنی‌های زمانه خود، با قبول و پذیرش طعن و سرزنش‌ها، گاهی حتّی وجود خود را فدای آن چیزی کردند که عصر آن‌ها پذیرش و ظرفیت تحمل گریزهایشان را نداشت:

---

[1]– نمود نظریه‌های مدرن ادبی ... ص ۲۶۱.

گفـت آن یـار کـزو گشـت سـرِدار بلنـد جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کـرد[۱]

متن با نشانه‌های ویژه خود، همواره در حال انکشاف، برون شد و خود ظاهری اسـت و در واقع، نظام‌های نمادین نوعی آشتی میان خواننده و معنا به عبارت دیگر پلی بین آن‌ها ست.

نشانه‌های مولانا در غزلّیات که محوری و اساسی، کلیدی و رمز گشا هستند یـا برگرفتـه از زبان رمزی عرفانی است یا آن که ابداع مولاناست و هنر ساخت شـکنی نشـانه‌هـا در غزلّیـات مولانا به ویژه نشانه‌های قراردادی زبان در ابداع آن اسـت. تأمـل در غزلّیـات مولانـا مـا را بـه آفرینش گری معنا در زبان ادبی بیشتر رهنمون می‌سازد؛ اگر بپذیریم که زبان ادبی حافظ معنا و زبان علمی و فلسفی حافظ حقیقت است.

نشانه‌شناسی

«نشانه شناسی نظامی است که به بررسی نشانه‌ها می‌پردازد . در معنـای محـدود و در علـم طب، نشانه شناسی بخشی است که بررسی نشـانه و علائـم آشـکار و احتمـالی بیمـاری را در حیطه کار خود دارد . در معنای وسیع و در علوم انسانی، نشانه شناسی، مطالعه زمینه‌هایی است که از نشانه‌ها تشکیل شده اند.»[۲] یعنی معنی هر نشانه آن را تعبیر می‌کند و بر عکس مانند لغت و معنی آن در فرهنگ‌ها.

و اما «نشانه شناسی ادبی یافتن مناسبت میان یک تصـویر دال و تصـوّر آن مـدلول اسـت . هدفش در نهایت کشف مناسبتی است میان آن چه نویسنده ارائه کرده است و آن چه خواننـده فهمیده یا تأویل کرده است و شناخت آن قراردادهای اصلی است که به هر تصویر یا توصـیف

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

[۱] – دیوان حافظ، ص .۱۹۳

۱–فرهنگ توصیفی نقد ادبی، ص ۷۹۵.

۲–ساختار و تأویل متن، ص ۷.

۳–همان، ص .۳۳

٤– همان، ص .۲۳

٤– فرهنگ توصیفی معنی شناسی، ص ۱۱۵.

ادبی نیروی ساختن دیگری می‌بخشد . زبان دستگاهی از نشانه‌هاست.»[۱] به عقیده «پل درمـان»، «نکته اصلی در نشانه شناسی این نیست که واژگان چه معنایی دارند، بلکه این اسـت: چگونـه معنا دارند ؟»[٤] اگر «سوسور نشانه را در حکم مناسبتی بین دال و مدلول می‌دانست نزد پیرس، نشانه مفهومی پیچیده دارد: مقصود من از نشانه یک کنش یا تأثیر اسـت کـه از همـاهنگی سـه چیز تشکیل شده باشد؛ مبنای نشانه، موضوع و مورد تأویلی آن . اما مورد تأویلی امروز کارآیی زیادی در شالوده شکنی و هر منوتیک مدرن یافته است.»[۳]

بنابراین می‌توان گفت: نشانه‌ها، نظام‌های نمادین هسـتند کـه دارای سـاختار خـاص خـود می‌باشند چرا که نظام اند و نظام دارای اجزا و عناصری است که با هم ارتباط منطقی دارند . از این رو هر متنی دارای ساختارهای نمادین است که حاوی پیـام، معنـی و هـدفی اسـت . ایـن نشانه‌ها، همچون کلیدهای فهم یک زمینه عمل می‌کنند کـه بـا بازگشـایی آن‌هـا مـی‌تـوان بـه انکشاف متن آگاهی یافت.

«نشانه»در معنی شناسی فلسفی آن است که به هر آن چه غیر از خود دلالت کند. در چنـین شرایطی نشانه‌ها را می‌توان بـه سـه گـروه عمـده : شـمایل (icon)، نمایـه (index) و نمـاد (symbol) تقسیم کرد.[٤] کوروش صفوی در توضیح نشانه‌ها مـی‌نویسـد: «بـه اعتقـاد چ . س پیرسن (s.peirce)، شمایل نشانه‌ای است که میان صورت و معنی اش نوعی شباهت صـوری وجود داشته باشد، مثلاً نقاشی یک چهره که به صاحب آن چهره دلالت می‌کند . ما در زبان نیز با نشانه‌های سروکار داریم که می‌توانند شمایل [←] به حساب آیند. نمایه نشانه‌ای است کـه میان صورت و معنی‌اش نوعی رابطه علّی وجود داشته باشـد، مـثلاً دود کـه بـه آتـش دلالـت می‌کند، یا حرارت بالای بدن که به تب دلالت می‌کند . نماد نشانه‌ای است که میـان صـورت و معنی اش رابطه قراردادی وجود داشته باشد؛ مانند چراغ قرمز راهنمـایی و رانـدگی بـه معنـی «ایست» و یا حلقه‌ای در انگشت به معنی «ازدواج» .به اعتقاد بولر (k.buhler)، نشانه قراردادی برای این که بتواند در زبان به کار رود، باید بتوانـد عـلاوه بـر نمـاد بـودن، نقـش یـک نشـان (symptom) و یک علامت (signal) را نیز ایفا کند . این به آن معنی است که نشانه باید به عنوان نماد، به موضوعی در جهان خارج دلالت کند؛ و به عنوان یک نشـان، اطلاعـاتی دربـاره

فرستنده به دست دهد، و به عنوان یک علامت، گیرنـده را وادار سـازد تـا بـه تعبیـر آن نشـانه بپردازد یا واکنشی در برابرش نشان دهد.»[۱]

ساختارشکنی

ساختارشکنیdeconstruction مرکب از پیشوند de به مفهوم فقدان یا نبـود چیـزی و construction به معنی ساختن است که در قرن دوازدهم وارد زبان فرانسه شد . این کلمه به جریان فکری در نقد ادبی اطلاق می‌شود که به وجـود آورنـدگان آن در امریکـا پـل دومـن و دانشگاه ییل و در فرانسه ژاک دریدا است.[۲] امروزه ساختار شکنی نه تنهـا در نقـد ادبـی بلکـه کاربردهای متنوع پیدا کرده است و در علوم معماری، سیاست، هنر، موسیقی و .... راه خـود را به طور عملی پیموده است بر همین اساس به چنـد نکتـه از دیـدگاه فلسـفی و مبنـایی اشـاره خواهیم کرد آن گاه به نظریات دریدا و نقد ادبی و رویکردهای ادبی آن به اختصار می‌پردازیم .

با قطعیت نمی توان گفت که آغاز تفکّر ساخت شکنی از کی و کجا پیـدا شـد؟ ... امـا آن چه مسلّم است فلسفه و اندیشه قرن بیستم از تسلّط فکری اندیشه ورانی چون نیچه، فرویـد و مارکس رهایی نداشته است[۳] و هر سه به حقیقت مطلـق اعتقـاد ندارنـد و بـه نسـبیت و تکثـر گرایی می‌اندیشند و البته افکار دیگر (که جای بحث ما نیست). تا جای که «فروید روان کـاوی را به عنوان یک نهاد، در برابر انسان دکارتی، بنیان گذارد ... کار نیچه، حجاب برداری از انسان به عنوان خود فریبنده است که همنوعانش را فریب می‌دهد... و می‌گفت: هـیچ چیـز حقیقـت نیست، هر چیز مجاز است ... و شک مداری او بود که فلسفه را به شیوه سنّتی نمی پذیرفت.»[٤] همین اندیشـه وران بـزرگ غـرب چنـان در فلسـفه و اندیشـه سـیطره داشـتند کـه مـی‌تـوان همانندی‌های فکری بین دریدا و نیچه تشخیص داد. که«نیچه بـه سرشـت زبـان بازانـه فلسـفه غرب انتقاد داشت و دریدا نیز با انتقاد از همین سرشت زبـان بازانـه فلسـفه غـرب را سـاخت شکنی می‌کند و می‌خواهد رابطه ادبیات و فلسفه را به طور سنتی همیشه بر پایـه غلبـه فلسـفه

---

[۱]- همان، ص ۱۱٦.

[۲] - فرهنگ توصیفی نقد ادبی، ص ۱۹٦.

[۳]- «فوکو»آن سه را پیغمبران اندیشه در قرن بیستم معرفی کرده است.

[٤]- تحلیل‌های روانشناختی... با تلخیص ص۱۰-٦.

بدیهی انگاشته شده بود به رابطه‌ای متعادل تر یا برابر تبدیل می‌کند . در واقع با ساخت شکنی نشان می‌دهد که متن‌های ادبی کمتر از گفتمان فلسفی وهم زده است.» [۱]

اگر چه می‌توانیم بگوییم که «نیچه»صرفاً ساختارشکن نیست بلکه ساختار نشان می‌دهد ولی ساختارهای عالم مسیحیت را درهم می‌ریزد و تحت نظریه «تکامل» داروین حرکت به سوی دگرگونی را می‌پذیرد (بر خلاف حقیقت گرایی سقراط و افلاطون)و روحیه خشن «بیسماک»را برای «انسان ابر مردش» خواهان است که نباید به ضعفا ترحّم کند.

شاید بتوان گفت که سوسور از تأثیرگذاران اصلی ساختار گرایی است (اگر چه او کتابی مستقل ننوشت و آثار او پس از مرگش توسط شاگردانش جمع‌آوری گردید)[۲] و مساله پدیدارشناسی را مطرح کرد که در آن زبان، نقش اساسی دارد و نشانه موضوع خاص است و به دو وجه بیان برای مطالعه زبان می‌اندیشید (نوشتار و گفتار) و اما سوسور تقابل‌های دوگانه دیگری هم دارد که ساختارگرایی بر اساس آن‌ها پایه گذاری شده است (همنشینی وجانشینی)[۳] و یک نظر دیگر سوسور که دریدا آن را ترسیم کرد و می‌پذیرفت مساله تقابل‌های دوگانه دال و مدلول بود که از شکل گیری اندیشه و بیان آن به صورت صدا، نشانه شکل می‌گیرد که بعدها رولان بارت(۱۹۵۷)در اسطوره شناسی به صورت سه قسمتی می‌بیند:دال، مدلول و نشانه، هریک ازنشانه‌ها به عنوان یک کل او به صورت دال نشانه دیگرو همین طوردرروند نامحدود پیش می‌رود و این جریان پناه گرفتن دائمی معانی را پیش رو می‌نهد که ژاک دریدا، بعدها با آن فراوان، برخورد می‌کند.[٤]

در هر حال «ساخت گرایی، یک روش و شیوه است و سخن آن این است که هر جز یا پدیده در ارتباط با یک کل بررسی شود یعنی هر پدیده جزئی از یک ساختار کلی است.» [۵]

از ساختار گرایان مشهور دیگر می‌توان یاکسوبسن، پروپ، لوی اشتروش و... را نام برد در آثار ایشان، موضوع تقابل‌های دوگانه، اساسی است یعنی اساساً تفکر بر بنیاد «دوگانه خوب وبد، زشت وزیبا و حتی در طبیعت سیاه و سفید، روز و شب و...پایه گذاری شده است. [۱]

---

[۱] – همان، ص۱۵.

[۲]– معماری دیکانستراکشین، ص ۱۸۳.

[۳] – همان، ص۱۸٤.

[٤]– همان، ص ۱۹۱

[۵]– همان، ص ۱۸۲

اندک اندک ساختارگرایی با اندیشه ورانی از درون خود چون بارت، فوکو، دریداو...معنا را دقیق نپنداشت و به نسبیّت وتکثّر گرایی در معنی گراییدند و به اصطلاح پسا ساخت گرایی را پایه گذاری کردند و زبان شناسی قبل از خود را به سوی هرمنو تیک کشاندند و سرانجام از میان آن‌ها، ژاک دریدا بر اساس همان اصل مهم ساخت گرایی (تقابل‌های دوگانه) به روش خاص رسید که به آن ساختارشکنی گفته شد. وی با نوشتن رساله «ساختار، نشانه و بازی در سخن علوم انسانی»- که شیوه‌ای ساده‌ای از بیان مبانی نقد پسا ساختارگرایی است-شالوده شکنی را بنیان نهاد.[۲]

«چهار چهره برجسته نقد ادبی یعنی‌هارولد بلوم، جفری‌هارتمن، پل دومان و ج.هیلیس میلر آشکارا روش خود را شالوده شکنی نامیده اند.»[۳] ارتباط سه متفکّر مذکور در رهایی متن، فوکو (نویسنده چیست)، بارت (در مرگ نویسنده) و دریدا (در آزادی متن) است. و دریدا این نظریه را در موضوعات مختلف تعمیم داد که پرسش آفرین بود و به موضوهای قوم مداری، کلام محوری، متافیزیک، هستی شناسی، خداشناسی، مفهوم علم و...حمله‌ها کرد[٤] (و پیچیدگی و ابهام را هم می‌توان دید)که به صورت سنتی دیرینه حقیقت یابی آغاز شده بودند و در مقابل آن واکنش‌هایی صورت گرفت و از جمله سرسخت ترین مخالف این عقاید او، جان.م.الیس است که در سال ۱۹۸۹ کتابی به نام «ضد دیکانستراکشن»چاپ کرد.

بکلین، که بیشترین تحقیقات را در ساخت شکنی و نظرات دریدا انجام داده است،[٥] می‌گوید:

«ساخت شکنی دارای جنبه‌های فنی، روایی، مشهور وعریض است که ژاک دریدا عنوان کرد . ... دوسوسور که می‌گفت زبان نظامی است از نشانه‌های در حال تغییر، بر دیدگاه دریدا بسیار اثر گذار بود»[٦] به اعتقاد او، زبان چه در علوم و چه در ادبیّات همیشه بافت مجازی و استعاری داشته است و مانند پسا ساختارگرایان به معنای قطعی و یگانه در متون ادبی معتقد

---

[۱] - نقد ادبی شمسیا، ص ۱۷۷

[۲] - همان، ص ۱۸۷.

[۳] - ساختار و تاویل متن، ص٤٥٩.

[٤] - معماری دیکانستراکشن، ص١٩٦.

[٥] - در منابع خارجی آثار بکلین در این رابطه ذکر شده است.

[6] -deconstruction, balki.p.1.

نیست[۱] یعنی در عین خواندن متن، با میل و رغبت خود و بر اساس پیشینه ذهنی، به دنبال مفادهای گوناگون هستیم . گاهی معنا را معکوس می‌کنیم و طور دیگری می‌فهمیم و به اصطلاح ساختار شکنی می‌کنیم.

«به بیان ساده تر، «ژاک دریدا» به خواننده اعتقادی ندارد. به نظر او هر چه هست متن است و لاغیر.»[۲] هر متن، دوگانه است . همواره دو متن، در یک متن نخست با تأویل کلاسیک خواناست، معنا دارد، منطق و حقیقت آن را می‌توان یافت ولی متن دوم که همان متن نخست است خواننده را گیج می‌کند، فاقد معناست، خواننده متن، به دو علم، دو گونه خواندن نیازمند است.[۳]

در واقع این تئوری بر این مبناست که در ادبیات هم چون عرصه هنر موسیقی یا معماری معناها یا مضمون‌های پنهان و نهفته و چندگانه‌ای وجود دارد که حتّی خالق یک اثر از آن‌ها بی خبر بوده و یا از آن‌ها به طور ناآگاهانه استفاده کرده است . به این ترتیب تئوری «شالوده شکنی» سعی دارد با شکستن ساختار سنتی متون، معنای نهفته یا پنهان در یک متن یا واژه را به دست آورد.

شیوه ساختار شکنی دریدا حتّی در شیوه نوشتن هم، گونه‌ای غیر متعارف است . او نه تنها تغییرات در نوشتار را ناهنجاری و خلاف قیاس دستوری نمی داند بلکه در نظر او مستحسن است . به هر حال ساختار شکنی اش، اثر و نوشته را رد نمی کند بلکه به یاری خود اثر به دنبال معنای دیگر، غیر از آن چیزی است که در نظرگاه اول فهمیده می‌شود. این در حالی است که نظرات دریدا را می‌توان در بافت ساختار شکنی دینی مثبت تعبیر کرد و دریدا از نهیلیستی تبرئه کرد چون امید و آرمان در تفکّرش وجود دارد (بر عکس فوکو که هیچ امید اجتماعی در دیدگاهش دیده نمی شود) برداشت‌های متفاوت از دین در عرفان اسلامی، در ساخت شکنی دینی براین اساس قابل توجیه است که استاد «شفیعی کدکنی» از آن دفاع می‌کند که اساساً محوریت کلام در متن شکسته می‌شود و متن خنثی است و خواننده آزاد است که چگونه متن

---

[۱]- نقد ادبی شایگان فر، ص ۱۸۶.

[۲]- نقد ادبی شمسیا، ص۱۹۰.

[۳]- ساختار و تاویل متن، ص۴۱۲.

را تفسیر کند.و ساختار ظاهری در ذهن شروع به شکل یافتن می‌شود . ساختار شکنی اوج دیگر گونه فهمیدن است[۱]، مولانا می‌گوید:

من چو لب گویم لب دریا بود من چو لا گویم، مراد الا بود
من ز شیرینی نشینم رو ترش من ز بسیاری گفتارم خموش[۲]

بررسی ساختار شکنی در متون عرفانی و نشانه‌های محوری آن

بابک احمدی کتاب سوم (شالوده شکنی متن) را از مجموعه اثر«ساختار و تأویل متن» با این عبارت‌ها از مقالات شمس تبریزی – به عنوان نماد شالوده‌شکنی در ادبیات عرفانی – آغاز می‌کند: «چنان که آن خطاط سه گونه خط نبشتنی، یکی او خواندی لا غیر، یکی هم خواندنی هم غیر، یکی نه او خواندنی، نه غیر او، آن منم که سخن گویم، نه من دانم، نه غیر من.»[۳]

تصوّف و عرفان پس از آن که به عنوان یک مکتب معرفی شد، هم چون هر مکتب دیگری اساس و قوانینی در آن به وجود آمد . از مهم ترین قوانین آن، در دوره‌های گسترش و تقویت تصوّف که از حال به قال هم در آمد، بیان واژه‌ها و اصطلاحاتی بود که هر کدام در آن مکتب نشانی تازه- به نسبت میراث ادبی – داشت و به دلایلی – که در جایی خویش قابل بحث است – مقصود و غرض خویش را با آن کلمات و اصطلاحات بیان می‌کردند .

مولوی آشکارا چنین موضوعی را مطرح کرد:

اصطلاحاتی است مر ابدال را که نباشد زآن خبر اقوال را[۴]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

[۱]- نقد ادبی شمیسا، ص۱۹۰.

[۲]- دفتر اول، ابیات ۶۰-۱۷۵۹.

[۳] - به نقل از: ساختار و تاویل متن، ص۳۵۷، لازم به یادآوری است که سر چشمه فکری تحول زبان قال و حال حال مولانا، همین شمس تبریزی است.

[۴] - دفتر اوّل، ب ۳۴۰۹، ص ۹۹۷۲.

«می گویند زبان صوّفیه از بسیط به مرکب و از سادگی به پیچیدگی و از صراحت به رمز تحوّل یافته است ...سخن صوفیان، از عالم علم و وراثت و عیان است نه از علم دراست و بیان؛ زبان صوفیه، زبان بی الفبای جان است و در رمز نهان»[۱]

اصطلاحات و کلماتی چون: چشم، خط، خال، ابرو، خرابات، ترسابچه، جام، فراق، فنا و ... اگر چه در سنت ادبی (شعر حماسی و غنایی و ...) نماد و نشانه مدلول خویش اند و اغلب حقیقی، اما در عرفان با نوعی سنت شکنی در بیان و زبان، به هر کدام رنگ و نشان و نمای بخشیداند و چیزی گفتند تا خواننده شان چیزی دیگری بفهمد و این همان تعبیر شعر خوب است . در زبان و تصاویر شعری، بی تردید شاخص ترین شاعران عارف که عدول از هنجار و سنت ادبی کرده اند سنایی و سپس عطّار و در قلّه آن ساختار شکنی‌های زبانی، مولوی مشاهده می‌شود.

«واژه‌های خاصّ زبان تصوّف، دو دسته اند: یکی اصطلاحات رسمی؛ دوم رمزهای تصویری»[۲] .

اغلب صوفیان به ویژه شاعران تصوّف گرا، به طور عام بر اساس مبانی و آموزه‌های دوره‌های اولیه رشد تصوّف (قرن پنجم به بعد) اصطلاحات مذکور را به عنوان نماد و نشانه عرفانی به کار می‌برند . اما (چنان که گفته شد) سنایی، عطّار و به ویژه مولانا فراتر از زبان و بیان زمان و مکان خویش به واژه‌ها (دال‌ها) نشانه‌های دیگر (و گاهی به یک دال، مدلول‌های متنوع و متفاوت و گاه متضاد) بخشیداند که در نقد جدید قابل بحث است و زمینه‌های مناسب بررسی در آن‌ها دیده می‌شود.

گفتارهای غیر معمول و غیر قابل درک عارفان در دوره آن‌ها، به عنوان موضوع قابل بحث، جولانگاه تأمّل و موشکافی است. منصور، «اناالحقّ» بر زبان می‌راند، بایزید «سبحانی مااعظم شأنی» می‌گوید و...

پس می‌توان گفت: نخستین زمینه‌های پیدایش ساختار شکنی را پیش از تجلّی در گفتار ادبی، در رفتار عادت ستیزی عارفان می‌توان جست و جو کرد و از همین خاستگاه شالوده

---

[۱]- مبانی عرفان و تصوف، ص۵۳.

[۲]- بلاغت تصویر، ص۲۱۱.

شکنی به مقوله معنا و مفهوم سرایت می‌کند. به تعبیر زیبای شفیعی کدکنی، عرفانی که رنگ هنری از دین است سرشار از عادت ستیزی است و درآموزش‌های عرفانی عارفان ایرانی مهم ترین نقطه شکستن این عادت‌ها وجود دارد و همین نوجویی بود که آدم را از بهشت آواره کرد:

بود آدم را دلی از «کهنه» سیر — از برای «نو»به گندم شد دلیر
کهنه‌ها جمله به یک گندم فروخت — هر چه بودش جمله در گندم بسوخت
عور شد دردی ز دل سر بر زدش — «عشق آمد» حلقه‌ای بر در زدش[1]

از این منظر حضرت آدم، آغازگر عادت ستیزی‌هاست . این عادت ستیزی‌های عارفان که به شطحیات معروف است و در بسیاری از آثار عرفا و بزرگان ادب به رفتارها و گفتارهای عارفان در حالت سکر و مستی توصیف شده است؛ به تعبیر ما، نوعی خلسه هوشیارانه است که در زمان آن‌ها فهم آن برای مردم عادی مشکل بوده است .

از میان عارفان بزرگ عادت ستیزی‌های زبانی و معنایی مولانا جلال الدّین بلخی در اشعارش به خصوص غزلیّات، رنگ و بوی خاصّی دارد.

مولانا و غزلیّاتش ونشانه‌های ساختار شکنی

مولانا قبل از ملاقات با شمس، استاد مسلّم در علوم شرعی و تا حدّی فلسفی بوده، بر سبک‌های شعری قبل و معاصر خویش مسلّط و سرشار از ذوق خداداد ادبی بوده است. «سجاده نشین با وقار» و «زاهدی خلوت نشین» کوزه‌ای بود با گنجایش بحری از ذخایر علمی و ادبی؛ جرقه‌ای لازم بود تا آتشفشانی در او ایجاد شود. بالاخره این اتفاق با ظهور شمس به وقوع پیوست.

شمس، «رستاخیزی ناگهانی» در او ایجاد کرد. آتشی در اندیشه‌ها و افکارش انداخت، تفکّرات گوناگون و قید و بندهای ذهنی وی را پاره کرد و تنها یک راه و یک هدف را برایش باقی گذاشت و آن راه، به حقّ پیوستن و از خلق رستن بود که حول محور عشق می‌چرخید . مولانا به این تحوّل گاه گاهی اشاره می‌کند:

---

[1]- سخن شیرین پارسی، ص ۵۱.

زاهـــد بـــودم، ترانـــه گـــویم کـــردی　　ســر حلقــه بــزم و بــاده جــویم کــردی
ســـــجاده نشـــــین باوقـــــاری بـــــودم　　بازیچـــه کـــــودکان کـــــویم کـــــردی[۱]

.....

ای رستخیز ناگهان وی رحمت بـی‌منتهـا　　ای آتشی افروختـه در بیشـه اندیشـه‌هـا[۲]

در تصویرهای ادبی، نشانه یا نماد نقش اصلی و اساسی دارد.[۳] در کاربرد حقیقی تصویر یـا یا تصویر زبانی، با آن که حسّی است با ادراک هر نشانه، تصویر زبانی در ذهن حاضر می‌شود. «هر کلمه حسّی چهار جنبه دارد: شِیِء(مصداق خـارجی)، دال یـا نشـانه (نـام)، عکـس ذهنـی (ایماژ) مفهوم.»[٤]

اما در تصویرهای مجازی، شاعر به قدرت تخیّل و تجربه هنـری، خلاقیـت خـود را نشـان می‌دهد و تصویرهای چند بعدی می‌آفریند که در عالم حقیقی پذیرفتنی نیسـت واگـر آفـرینش گری در اوج باشد ممکن است برای سنت ادبی آن شاعر هم به ندرت یـا بـا مشـکل پذیرفتـه شود.و غزلیّات مولانا از این دسته اخیر است.

مولوی در مصراع: «آینه صبوح را ترجمه شبانه کن»«تصویرهای چهار بعدی آفریـده اسـت: آینه + صبوح + ترجمه + شبانه»[۵]

محمود فتوحی در بررسی «ماهیت تصویر نمادین» ویژگی‌هایی بر می‌شمارد که هر کـدام از این ویژگی‌ها در مولوی نمونه برجسته دارد و در ادامه معتقد است که «جلال الدّین مولـوی از دنیا یی سخن می‌گوید که با عقل و حس قابل ادراک نیست ...تصویرهای باغ، آفتـاب و دریـا، در غزل مولوی سرشار از مفاهیم مختلف و متنوع است. و برای هر کدام می‌توان قلمرو معنایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

[۱]- کلیات شمس، ج ۳، ص ۱۰٤.

[۲]- همان، ج ۱، ص ۳.

[۳]-تصویر در رایج ترین کاربرد عبارتست از: هر گونه تصرف خیالی در زبان و دو گونه است: تصویر زبانی و تصویر مجازی (بلاغت تصویر، ص٤٤).

[٤]- همان، ص ٤۹.

[۵]- همان، ص ۵۹.

و تلّقی‌های متفاوتی تصور کرد:قلمرو معنایی آفتاب: خورشید آسمان، شمس تبریزی، جان پیامبر اکرم (ص)، انسان کامل، خدا و ...

قلمرو معنایی باغ: عدم، بهشت، عالم مجرد، ارواح، معرفت، حقیقت و...»[۱]

بنابراین نماد و نشانه‌ها در شعر مولوی، در یک مرحله عالی است که کاوشگری را در آن به سختی وا می‌دارد. تفسیرها و تأویل‌ها و مقالات بی شمار اندیشمندان از شعر مولوی در سایه همین نماد و نشانه‌های متعالی اوست.

گونه‌ای از نشانه‌ها و رمزها در مولوی با اشارت ظاهر هم تعبیری دارد که اندیشه محقّق در شعرش را به تلاطم و تحیّر می‌کشاند؛ قطره، دریاو دریا قطره، چگونه در اندیشه وحدت وجودی مولوی نقش بسته هست تا با تصویرهای مجازی بر واژگان شعرش سایه افکند:

یکی قطره که هم قطره است و دریا من این اشکال‌ها را آزمونم[۲]

یعنی نشانه دریا درغزلیّات یک نشانه عادی نیست. به تعبیری یک «کلان نماد» است که چون مرکزیتی است و تصویرها و نشانه‌های پیرامونش هر کدام به نحوی با آن مرتبط هستندمانند کف، ساحل، ماهی، مرغابی، خم، کوزه و....

واژه‌های شمس، شاه، عقل، عشق، مرغ، مرگ، می، سیمرغ و...و همه کلمات وابسته به آن‌ها، در غزلیات مولانا هر کدام (دال)، نشانه‌های (مدلول‌های) ویژه‌ای دارند که با مهارت زبانی و اوج عاطفی برای پذیرش خواننده جلوگیری می‌کنند.

شیوه قالب غزل، بیان، طرح، انتقال مفاهیم و اندیشه‌های عرفانی مولانا، سرشار از خلاف عادت‌هایی است که حداقل تا زمان مولوی اتفاق نیفتاده و نوعی هنجار گریزی، هنجار شکنی یا ساخت شکنی در فرم زبان و محتوای غزل رخداده است که در اثر تجربه کم نظیر شخصی مولوی و خلاقیت‌هایش است که خواننده در فضای شعرش محو می‌شود و برداشت‌های خویش را در حدّ ادراک خود از شعر او ابراز می‌کند. برخورد مولانا با مخاطبان و چهره‌های برجسته شعرش چون شمس و عارف کامل دگرگونه و تازگی دارد .

---

[۱]- کلیات، ج ۲، ص ٦۱.

[۲]- بلاغت تصویر، ص ۲۰۰.

اندیشه‌هایش و هنجار گریزی‌هایی که با ساختار زبان و چگونگی انتقال معنی انجام می‌دهد به طور کلی جدا از فضای حاکم و سنّت و میراث ادبی تا زمان مولوی است و به این شیوه ساختارها را به هم می‌ریزد.

او در غزلیّات، شالوده‌های معتاد را با نوع ویژه‌ای از زیبایی و دیدگاه هنری اش، به هم می‌ریزد؛ تا جایی که به زبان «قال» از بیان شکستن عادت‌ها، ابایی ندارد، و آشکار ترین و تازه ترین مضمون‌های ساختار شکنی را ابراز می‌دارد:

باز آمدم چون عید نو، تا قفل زندان بشکنم — وین چرخ مردم خوار را چنگال دندان بشکنم
هفت اختر بی آب را، کان خاکیان را می‌خورند — هم آب بر آتش زنم، هم پادشاهان بشکنم
از شاه بی آغاز من، پرّان شدم چون باز من — تا جغد طوطی خوار را در دیر ویران بشکنم
خوان کرم گسترده‌ای مهمان خویشم کرده‌ای — گوشم چرا مالی اگر، من گوشه نان بشکنم
نی نی، منم سرخوان تو، سرخیل‌مهمانان تو — جامی دو بر مهمان کنم تا شرم مهمان بشکنم
ای که میان جان من تلقین شعرم می‌کنی — گر تن زنم خامش کنم ترسم که فرمان بشکنم
از شمس تبریزی اگر، باده رسد مستم کند — من لاابالی وار خود استون کیوان بشکنم

نمودهای ساختار شکنی مولانا در غزلیّاتش

در سطح قالب و شکل

تأمل در این بخش و شکل شکنی‌های مولانا که به رهایی متن و معانی مختلف می‌انجامد با ملاک‌های دریدا در تقابل‌های دوگانه و مرگ مولف قابل تطبیق است .

ناگفته پیداست غزل به عنوان یکی از قالب‌های سنتی شعر فارسی، از دو نظر بررسی می‌شود: به جهت قالب یا فرم به اشعاری گفته می‌شود که تعداد ابیات آن محدود است و مصراع اول بیت اوّل با تمام مصراع‌های دوم ابیات دیگر هم قافیه است. به لحاظ مفهوم و محتوا- که نوع غنایی آن بیشتر مطرح است- شعری است که در آن احساسات و عواطف شاعر بیشتر بیان می‌شود. مسایلی از قبیل شادی و غم، عشق و نفرت و ... انگیزه سرایش شعر است. به عبارتی دیگر از ویژگی‌های مهم شعر در نوع غنایی – از جمله غزل – عاطفه است که در الهام مفاهیم شعری به شاعر مؤثّر است.

«به نظر دریدا هر متن که ساخت شکنی می‌شود یعنی دلالت‌های لغوی و کلام محوری آن می‌شکند و در هنگام خوانش معناهای متعدد دیگری تولید می‌شود که چه بسا مفهوم مورد نظر نویسنده را کنار می‌زند . خواننده است که بدون حضور نویسنده از نوشته معناهای جدید می‌آفریند.»[1] با تأمّل در غزلیّات مولانا، نمونه‌های بسیاری را می‌توان نام برد که عدول از هنجارهای سنتی تحوّل فارسی را نشان می‌دهد . اینک به چند مورد اشاره می‌کنیم:

الف) تعداد ابیات در غزلیّات مولانا، بر خلاف سنت مرسوم شعری، گاهی بسیار زیاد و گاهی بسیار کم است و از محدودیّت تعریف شده، عدول می‌کند . جهت پرهیز از اطاله کلام تنها مطلع چند غزل را یادآوری می‌کنیم:

(۳۱بیت)

روستایی بچه هست درون بازار دغلی، لاف زنی، سخره کنی بس عیار[2]

(٤۷ بیت)

ای مبدعی که سگ را بر شیر می‌فزایی سنگ سیه بگیری آموزش سیاهی[3]

(٤ بیت)

طرب‌اندرطرب‌است‌او، که‌درعقل‌شکست او توببین‌قدرت‌حق‌را، چودرآمدخوش‌ومست او[4]

(٤ بیت)

الای‌جان‌جان‌جان،چومی‌بینی‌چه‌می‌پرسی؟ الای‌کان‌کان‌کان، چوبامایی‌چه‌می‌ترسی؟[5]

ب) غزل که شرح احوال عاطفی و درونی شاعر است، در زبان مولانا بر تاخت و تازهای ادبی آن، به میدان تعلیم و تربیت مضامین عرفانی مبدّل می‌شود و به شکل داستان – غزل و به صورت داستان‌های تعلیمی درمی آید یا دو بار گریز می‌زند؛ گویی گریزهای قصیده است یا داستان در داستان مثنوی:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

[1] -(balkin) ،deconstruction p.

[2] – کلیات شمس، ج ۱، ص ٤٤۲.

[3] – همان، ج ۲، ص ٦٥٤.

[4] – همان، ص ۳٥۲.

[5] – کلیات شمس، ج ۲، ص ٤۸۹.

ای دل‌چه‌اندیشیده‌ای در عذرآن‌تقصیرها زان سوی او چندان وفا، زین سوی تو چندین جفا[1]

.....

بانگ‌شعیب‌وناله‌اش‌وآن‌اشک‌همچون‌ژاله‌اش چون شد ز حد از آسمان آمد سحرگاهش ندا

گاه غزل مولانا، آن شکل طبیعی به معنای قالب عروضی نیست، تنها بیان احساس و عواطف شاعر نیست بلکه ناگهان به داستان حکمی یا تمثیلی منتهی می‌شود و گاه دو باره به شکل اوّل یعنی بیان عواطف شاعرانه یا درد دل عاشقانه می‌پردازد:

من‌بی‌خودو تو بی‌خود ما را که برد خانه؟ من چند ترا گفتم کم خور دو سه پیمانه؟

.....

از خانه برون رفتم مستیم به پیش آمد درهرنظرش مضمر صد گلشن و کاشانه[2]
کاشـــــــــــــــــــــــــــانه[2]

گاهی به شیوه داستان و تعلیمی شروع می‌کند که مطلع آن به این صورت شروع می‌شود:

روستایی بچه هست درون بازار دغلی، لاف‌زنی، سخره‌کنی بس عیار[3]

جالب تر این است که در جایی داستان و غزل را آن چنان جذاب و هنرمندانه درهم می‌آمیزد که خواننده فراموش می‌کند آیا شاعر غزل می‌گوید یا داستان نقل می‌کند و مثنوی می‌سراید:

هم آگه وهم ناگه مهمان من آمد او دل گفت: که آمد؟جان‌گفت: مه‌مهر و[4]

---

[1]- همان، ج ۱، ص ٤.
[2]- همان، ج ۲، ص ۳۹۳.
[3]- همان، ج ۱، ص ٤٤۲.

مه‌مهرو[۱]

ج) در ساختار شعری سبک عراقی، قافیه در غزل از ارکان اصلی شکل و فرم آن است، مولوی این قاعده و ارکان را در هم می‌شکند و بسیار زیبا و دلپذیر از قاعده مرسوم می‌گذرد به گونه‌ای که خواننده قافیه را فراموش می‌کند که کدام کلمات است:

بیا بیا دلدار من، دلدار من — درآ، درآ در کار من در کار من
تویی تویی گلزار من، گلزار من — بگو بگو اسرار من اسرار من
بیا بیا درویش من درویش من — مرو، مرو از پیش من از پیش من
تویی تویی هم کیش من هم کیش من — تویی تویی هم خویش من‌هم خویش من
هر جا روم با من روی، با من روی — هر منزلی، محرم شوی، محرم شوی
روز و شبم مونس تویی مونس تویی — دام‌مراخوش‌آهویی‌خوش‌آهویی[۲]

قافیه در بیت اوّل «اسرار» و «کار» است در بیت دوم «خویش» در بیت سوم «خوش» است یا:

رندان‌سلامت می‌کنند، جان را غلامت‌می‌کنند — مستی‌زجامت‌می‌کنند، مستان‌سلامت‌می‌کنند
غوغای روحانی نگر، سیلاب طوفانی نگر — خورشید ربّانی‌نگر، مستان سلامت‌می‌کنند
ای‌ابر خوش باران بیا، وی مستی یاران بیا — وی شاه‌طرّاران‌بیا، مستان‌سلامت می‌کنند[۳]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[۱]- کلیات شمس، ج ۲، ص ٥٦٤.
[۲]- همان، ج ۲، ص ١٦٧.
[۳]- همان، ج۱، ص ٢١٦.

که «غلامت» را با «جامت» و «ربّانی» و «طرّاران» و ... قافیه قرار داده است. ناگفته پیداست اگر به سخن خودش گوش دل بسپاریم، آشکار فریاد بر می‌آورد کـه نمـی خواهـد در تنگنـای قافیه‌ها متوقف شود:

قافیه و مغلطه را، گو همه سیلاب ببـر پوست بود پوست‌بوددرخورمغزشعرا[1]
پوســـــــت‌بوددرخورمغزشـــــــعرا

غزل دارای یک وزن واحد است امّا در غزلیّات مولوی، گاه یک غزل دو وزن دارد. شـفیعی کدکنی این گونه تحلیل می‌کنند: «در حقّ ارکان عروضی بـی قیـدی را آن جـا مـی‌رسـاند کـه خواننده می‌پندارد او متوجه نقص فنّی کار خود نیست و حـال آن کـه همـین نقـص فنـی اوج تشخّص کار اوست.[2]

مثلاً در اثنای غزل به مطلع:

زهی‌عشق، زهی عشق که ما راست خدایا چه‌خوب‌است‌وچه‌نغزاست‌وچه‌زیباست‌خدایا[3]

که ارکان آن عبارتند از: مفاعیل مفاعیل مفاعیل مفاعیل، یک مرتبه می‌گوید:

نی‌تن را همه سوراخ چنان کرد کـف تـو که‌شب‌وروزدراین ناله و غوغاست خـدایا

.....

نی بیچاره چه داند که ره پرده چه باشـد؟ دم نایی است که بیننده و دانا ست خـدایا

و ارکان تبدیل می‌شود به: فعلا تن فعلا تن فعلا تن و باز برمی گردد به ارکان قبلی:

که در بـاغ و گلسـتان ز کـرّو فـرّ مسـتان چه‌نوراست‌وچه‌شوراست وچه‌سوداسـت‌خـدایا

---

[1]- همان، ص ۲۰.
[2]- گزیده غزلیات، ص ۲۸.
[3]- کلیات شمس، ج ۱، ص ٤۲.

به این ترتیب، هم چنان که در نظر ژاک دریدا، ساختار شکنی در شیوه نوشتن هم گونه‌ای غیر متعارف است و نه تنها تغییرات در نوشتار ناهنجاری نیست بلکه مستحسن است و قابل توجیه و کلام مولانا هم، چونان ساختار شکنی دریدا به یاری سخنش، به دنبال معنای غیر آن چیزی است که در نظر گاه اول فهمیده می‌شود . ابهام‌های غزلیّات مولانا در معنی پیام، نمایان کننده این مورد است.

در سطح زبان

زبان مجموعه واژها و جمله‌هایی است که یک شاعر به کار می‌برد و در واقع سبک و شیوه شاعری را از شاعر دیگر ممتاز می‌کند. مولوی در غزلیّات پیوسته با مخاطبان در گفتگو و غرق بلاغت شیرین بیانی است. حضورش همیشه هست – حال اگر حضور «من» باشد یا «فرامن»– «ویتگنشتاین» از فلاسفه طراز اوّل قرن بیستم، می‌گوید:«محدوده زبان من، محدوده جهان من است.»[۱] به انصاف محدوده و گستره زبان مولانا، جهان گستر است. دریچه‌های نوین بر روی مخاطب می‌گشاید تا از آن روزن‌ها، جهان نگری اش را سامان بخشد:

عقل گوید:شش‌جهت‌حداست‌وبرون‌راه‌نیست　　عشق گوید: راه‌هست و رفته‌ام من‌بارها
هین‌خمش کن خار هستی را زپای دل بکن　　تا ببینی‌دردرون‌خویشتن گلزارها[۲]

به سادگی می‌توان عنوان داشت که مولانا به علّت همین اعتقاد به برهم شکستن و خرق عادت‌ها، عرصه زبان معتاد را دچار دگرگونی‌های شگفت کرده است. او که حرف، واژه و جمله را برای مشق عشق خویش و ابراز احساسات درونی اش کم ظرفیت می‌داند به صراحت عنوان می‌کند که می‌خواهد به گونه‌ای دیگر از حقایق بگوید:

حرف و صوت و قول را برهم زند　　تا که بی این هر سه با تو دم زنم

زبان در آثار مولانا و به ویژه غزلیّات او به شدت فراتر از زبان عادی مرسوم است. حتّی زبان شعری او آثارش را از سایر شاعران به راحتی جدا می‌کند؛ زبانی که پدید آورنده نوعی

---

[۱]– گزیده غزلیات، ص ۲۷.
[۲]– کلیات شمس، ج۱، ص ۵۸.

خاصّ از شیوه بیان شعری است. هنر ساخت شکنی در فرم زبان بیشتر در آن است که با شکستن فرم غزل در واژ ه و ترکیبات، غزل غم گرای عراقی را به طراوات و شادابی در معنا بدل می‌کند و تقابل‌های دوگانه دریدا را یادآور می‌کند که با شکستن نوشتار صورت می‌گیرد.

الف) واژه: جذبه و خلسه مولانا، در شعرش راه باز می‌کند و سراسر آن را فرا می‌گیرد، حتّی واژگان هم به سماع در می‌آیند و در حلقه رقص غزلیّات به پایکوبی می‌پردازند.

مردسخن‌راچه‌خبر از خمشی همچو شکر　　خشک‌چه داند، چه بود ترللا ترللا

من‌خمش‌خسته گلو، عارف گوینده، بگو　　زانکه تورداوود دمی،من چو کهم رفته‌زجا[1]

رفته‌زجا[1]

تکرار واژه‌ها:

ای هوس‌های دلم بیا بیا بیا　　ای مراد و حاصلم بیا بیا بیا بیا

شه‌صلاح‌الدین که‌توهم‌حاضری‌هم‌غایبی　　ای عجوبه واصلم بیا بیا بیا بیا[2]

...

تا به شب ای عارف شیرین نوا　　آن مایی آن مایی آن ما

بس غریبی بس غریبی بس غریب　　از کجایی از کجایی از کجا

چاه را چون قصر قیصر کرده ای　　کیمیایی کیمیایی کیمیا

مشک را بر بند ای جان گر چه تو　　خوش سقایی خوش سقایی خوش‌سقا[3]

تغییر در کلمات: (خنبک، سرمستک، اشکستگان)

ای‌خواجه‌سرمستک‌شدی، برعاشقان‌خنبک‌زدی　　مستی‌خداوندی‌خودکشتی‌گرفتی باخدا[4]

باخدا[4]

---

[1]- همان، ج ۱، ص ۲۰.

[2]- کلیات شمس، ج۱، ص ٦٨.

[3]- همان، ص ۷۳.

[4]- همان، ص ١٤.

.....

اشکستگان‌راجان‌ها بسته‌ست‌بر اومید تو تا دانش بیحد تو پیدا کند فرهنگ‌ها[۱]

ب) به لحاظ دستوری: ذکر این نکته لازم به نظر می‌رسد که آن چه در زیبا شناسی سنّتی (علم معانی) از عیوب فصاحت؛ مخالفت با قیاس و غرابت استعمال به شمار می‌آید در نقد مدرن به ویژه ساختار شکنی، کاربرد آن‌ها به صورت معقول و منطقی است؛ نه تنها عیب محسوب نمی شود بلکه حسن هم هست . شاید بتوان گفت در غزلیّات مولانا هم غرابت استعمال وجود ندارد و اگر بگوییم رستاخیزی در واژه‌ها به وجود می‌آید، نیکوتر می‌نماید؛ مولانا با تغییر در آهنگ واژه‌ها و مصراع‌ها، گویی متن رها شده و هر گونه که بخواهد خواننده اش را با خود می‌برد و خواننده سبک بال غرق لفظ و خیال متن خواهد شد .

در غزلی به مطلع:

این بار من یکبارگی در عاشقی‌پیچیده‌ام این بار من یکبارگی از عافیت ببریده ام

دل را ز خودبرکنده ام با چیزدیگر زنده‌ام عقل‌ودل و اندیشه‌را از بیخ‌وبن سوزیده‌ام

من‌طرفه‌مرغم کزچمن بااشتهای خویشتن بی‌دام بی گیرنده‌ای اندر قفس خیزیده ام

پوشیده‌ای درگور تن روپیش اسرافیل من کزبهرمن‌درصوردم، کزگورتن‌ریزیده‌ام[۲]

در «سوزیدن»، «خیزیدن» و «ریزیدن» به جای استفاده از بن ماضی، از بن مضارع استفاده کرده است.

در بیت:

گفت: که دیوانه نه ای لایق این‌خانه نه‌ای رفتم‌ودیوانه شدم‌سلسله بندنده شدم۲

«بندنده» در معنی بستن و بندکننده آمده است.

---

[۱]- همان، ص ۱۲.

[۲]- کلیات شمس، ج۲، ص ٤.

مولانا به این شیوه با شکستن ساختار سنّتی غزل، پیام‌های نهفته و پنهان در کلامش را به طور آگاه یا ناخودآگاه به خواننده اش منتقل کرده است که خواننده غزلش، هرگز خسته ونامید نیست هم چنان که خودش فرمود:

من چو لب گویم لب دریا بود من چو لا گویم، مراد الا بود[۱]

افق‌های امتزاج یافته (من و فرامن)

«عقیده به وجود «من» برتر یا فرامنی غیر از «من» تجربی در هستی یا در ارتباط با هستی انسان، به صوَر گوناگون در عرفان اسلامی حضور دارد و سابقه آن را می‌توان در ادیان و بینش‌های گنوستیک پیش از اسلام جستجو کرد.»[۲] مولانا در اشعار بی شمار خود بر خلاف دیگران شاعران – که در پای هر غزلی نام و تخلّص خود را آورده اند – حتّی یک بار هم نامی از خود نبرده است و «من» خودی را به دست فراموشی سپرده است. لاجرم به اعلی علیین رسیده است

اشارات مولوی به این موضوع صریح است:

ای که میان جان من تلقین شعرم می‌کنی گرتن‌زنم‌خامش‌کن‌ترسم‌که‌فرمان‌بشکنم[۳]

با این نشانه‌ها و نمادها انتزاعی به صورت زبانی طوری برخورد می‌کند که تصویر مجازی را زبانی و حسی و خواننده را در بطن اندیشه‌هایش در تجربه‌های پرپیچ و خم عرفانی وارد کند:

بس‌کنم گرچه که رمز است بیانش نکنم خود بیان را چه کنم، جان بیان می‌آید[٤]

در غزلی با مطلع:

---

[۱]– مثنوی دفتر اول بیت ۱۷۵۹.

[۲]– هنری کربن، به نقل از سایه آفتاب، ص۱۲۹

[۳]– کلیات شمس، ج ۲، ص ٦.

[٤]– همان.

مـرا پرسـی کـه چـونی؟بین کـه چـونم خـــرابم، بیخـــودم، مســـت جنـــونم[۱]

(چنانکه گفتیم)چون به واژه نشانه داروکلیدی «دریا» می‌رسد تلاطم امواج اندیشه دریـایی اش صدایی ویژه دارد:

یکی قطـره کـه هـم قطـره اسـت و دریـا مـــن ایـــن اشـــکال‌هـــا را آزمـــونم[۲]

(صراحت نشانه شناسی با نوعی پارادوکسیکال تصویری در واژه «اشکال»هنـر بلاغـت در کلام اوست) سپس، در یک افق برتر و امتزاج یافته چنین سخنی راگفت عشق می‌داند و از من به فرامن منتقل می‌کند:

نمـی گـویم مـن، ایـن گفـت عشقسـت در ایـــن مـــن ایـــن لا یعلمـــونم[۳]

سپس چنین سنّت شکنی را در نشانه‌ها و رمزها آشکار می‌کنـد خـود را از آدمیـان متمـایز می‌کند و این گونه به نمایش می‌گذارد.

خمـــش کـــن، خـــاک آدم را مشـــوران کـه اینجـا چـون پـری مـن در کمـونم[٤]

تخلّص هم در غزلیّات مولانا، به گونه‌ای جدید خودنمایی می‌کند . تا زمـان مولانـا، شـعرا یک بار و از یک تخلّص استفاده می‌کردند، حال این که او از چند مـورد بـه عنـوان تخلّـص و گاهی بیشتر از یک بار اسـتفاده مـی‌کنـد. در غزلیّـات مولانـا، «خـاموش»، «خمـش»، «شـمس تبریزی»، «حسام الدّین»، «صلاح الدّین» و ... از گونه‌های مختلف به شمار می‌رونـد کـه حتّـی گاهی از چند مورد آن‌ها هم زمان در یک غزل بهره می‌گیرد.

در غزل با مطلع:

---

[۱]- همان، ص ٦١.

[۲]- همان.

[۳]- همان.

[٤]- کلیات شمس، ج ۲، ص ٦١.

در میـان پـرده خـون عشـق را گلزارهـا عاشقان را با جمال عشق بی‌چون کارهـا[۱]
کارهـــــــــــــــــــــــــــــــــا[۱]

در بیت ما قبل آخر تخلّص «خمش» دارد:

هین خمش کن هستی را زپـای دل بکـن تـا ببینـی در درون خویشـتن گلزارهـا[۲]

لازم به یادآوری است که تخلّص در نظر مولانا، خودنمایی من فـردی نیسـت بلکـه همـان فرامن یا شخصیّت تکامل یافته و آرمانی و پرورش یافته ذهنیّات شاعر اسـت – کـه بیشـتر در حوزه محتوا قابل بحث است–.

نمونه‌های دیگر از تخلّص‌های متنوع مولوی:

لطف و صلاح دل‌ودین، تافـت میـان دل‌مـن شمع‌دل است او به جهان، من کیم؟ او را لگنم
خـــاموش کـــه آن جهـــان خـــاموش در بانـــــک در آرد ایـــــن جهـــــان را[۳]

.....

شمس الحق تبریزی شاهنشه خون ریـزی ای بحر کمـر بسـته پـیش تـو گهرجانـا[۴]

.....

ای صـــلاح جهـــان، صـــلاح الـــدّین برتـــو تـــا جـــاودان ســـلام علیـــک[۵]

.....

ای‌شه حسام الدین ما، ای فخر جمله اولیا ای‌ازتوجان‌هاآشنا، مستان‌سلامت‌می‌کننـد[۶]
مســـــتان‌ســـــلامت‌مـــــی‌کننـــــد[۶]

---

[۱]– همان، ج ۱، ص ۵۸.
[۲]– همان.
[۳]– همان، ج ۱، ص ۵۵.
[۴]– همان، ص ۳۹.
[۵]– کلیات شمس، ج ۱، ص ۵۳۹.
[۶]– همان، ص ۲۱۶.

در غزلیّات، «من» و «فرامن» در واقع خود مولاناست که تصویر انسان کامل را مجسم می‌کند که از خاک رسته و به حق پیوسته است و همه چیز را زیبا می‌بیند و در معنا هم به لحاظ فکری، از غم گرایی رها می‌شود و به شادگرایی می‌پیوندد.

نتیجه

بنابر آن چه گفته شد، حضرت مولانا به اسطوره‌ای می‌ماند که در مکان بی مکانی، پای در خاک دارد و نغمه‌های شورانگیز غزلیّاتش معرکه ساز افلاک است. به عبارت دیگر، از قید زمان و مکان رسته است و هم اکنون هم، فراتر از زمان و مکان، خورشید رخشنده آسمان شعر و ادب و فرهنگ ایران زمین است به تعبیر هنرمندانه اش: «شمس جان باقی است او را امس نیست» او شمس جان است و غروب ندارد . دیروز و امروز و فردا برای آفتاب جهان تاب بی معنی است:

«هین بگو که که ناطقه جو می‌کند تا به قرنی بعد ما آبی رسد»

ساختار شکنی همیشه با واکنش‌هایی همراه بوده است اما سنت شکنی‌ها و ساختار شکنی‌های مولانا، چنان با مهارت و جذاب و پسندیده بوده، میراث داران ادبی و سنت پرستان کمترین انتقاد نسبت به وی داشته اند گویی که مولانا محبوب همگان است و همه حرکات محبوبان، مورد پسند محبّان است.اگر چه بحث شالوده شکنی مولانا را تنها در سطح زبانی به طور مختصر بررسی کردیم، ولی ساختار شکنی اش در همین حد محدود نمی ماند، بلکه به معنا و محتوا و حتّی روش طریقت او راه یافته است از جمله: مثنویش را بدون بسم الله و تحمیدیه آغاز کرده است:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند وز جدای‌ها حکایت می‌کند[1]

او حتّی در طریقت هم شالوده شکنی کرده است و به جای آن که خود رهبر و مراد پیروان خود باشد دیگری را بر می‌گزیند و او را شیخ مردم قرار داده و خود نیز مرید او می‌شود که این نکته در تخلص‌های مولانا (صلاح الدّین، حسام الدّین، خمش، شمس) به خوبی نشان داده

[1]- مثنوی، د: ۱، ب: ۱.

شده است ویادآوری ساخت شکنی وحضوراست.. ابعاد وسیع شخصیّت مولانا، بر محدودیت زوایای محیط می‌تازد، بر عادت‌های معمول می‌ستیزد، هنجارها را می‌بیزد، از قید و بندها می‌گریزد، از خویشتن خویش بر می‌خیزد و در نظری از برون به درون، در جستجوی انسانی است که رسن‌های اختناق را از گلویش پاره کند و گلو بندهای افتخار را به جای آن بیاویزد:

«دی شیخ با چراغ همی گشت گرد شهر از دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست[1]»

این پژوهش که با تأمل در ۵۰ غزل مولانا صورت گرفته است نمونه‌های برجسته ساختارشکنی را با تطبیق بر سه نظریه اصلی ژاک دریدا تقابل‌های دوگانه، مرگ مولف و ساخت شکنی و حضور صورت گرفته است و به همین شیوه می‌توان بسیاری از خلاقیت‌ها و زیبای‌های متون کلاسیک بررسی کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[1]- کلیات شمس، ج ۱، ص ۱۷۵.

منابع:

۱- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، ساختار و تأویل متن (نشانه شناسی و ساختار گرایی)، جلد ۱، تهران، مرکز.

۲- ---------- (۱۳۷۰)، ساختار و تأویل متن (شالوده شکنی و هرمنوتیک)، جلد ۲، تهران: مرکز.

۳- اقبال، افضل (۱۳٦۳)، تأثیر مولانا بر فرهنگ اسلامی، ترجمه محمّد رفیعی مهر آبادی، تهران: عطایی.

٤- بارت، رولات (۱۳۷۸)، درجه صفر نوشتار، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، تهران: هرمس.

۵- بودریارو... (۱۳۷۸)، سرگشتگی نشانه‌ها، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، تهران: مرکز.

٦- تدین، عطاءالله (۱۳۷٦)، مولانا؛ ارغنون شمس، تهران: انتشارات تهران.

۷- ---------- (۱۳۷۵)، مولانا؛ ارغنون شمس، تهران: انتشارات تهران.

۸- تری ایلگتون(۱۳۸۰)پیش درآمدی بر نظریه ادبی ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز

۹- حسن لی و... (۱۳۸۲)، سخن شیرین پارسی (فارسی عمومی)، تهران، سمت.

۱۰- زرّین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۳)، پلّه پلّه تا ملاقات خدا، تهران: علمی.

۱۱- زمانی، کریم (۱۳۷۹)، شرح جامع مثنوی، تهران: اطلاعات.

۱۲- سلیم، غلامرضا (۱۳٦۱)، آشنایی با مولوی، تهران: طوس.

۱۳- شایگان فر، حمید (۱۳۸۰)، نقد ادبی، تهران، دستان.

۱٤- شبستری، محمّد مجتهد (۱۳۷۷)، هرمنوتیک، کتاب و سنّت، تهران؛ طرح نو.

۱۵- شفیعی کدکنی، محمّد رضا (۱۳۸۰)، ادوار شعر فارسی، تهران: سخن.

۱٦- ---------- (۱۳۸۱)، گزیده غزلیّات شمس، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۷- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، سبک شناسی شعر، تران: فردوس.

۱۸- ---------- (۱۳۷۳)، سیر غزل در شعر فارسی، تهران: فردوس.

۱۹- ---------- (۱۳۷۸)، گزیده غزلیّات مولوی، : فردوس.

۲۰- ---------- (۱۳۷۸)، نقد ادبی، تهران: فردوس.

۲۱- تهران صدرالدین شیرازی، محمد (۱۳۸۳)، همایش جهانی حکمت متعالیه تهران، بنیاد حکمت اسلامی صدرا.

۲۳- صفوی، کوروش(۱۳۸۳)فرهنگ توصیفی معنی شتاسی، تهران، فرهنگ معاصر.
۲٤- عبادیان، محمود (۱۳۷۲)، تکوین غزل و نقش سعدی، تهران: هوش و ابتکار.
۲۵- فتوحی، محمود(۱۳۸۵)، بلاغت تصویر، تهران، سخن.
۲٦- فرجی، محمّد تقی (۱۳۸۰)، وفاق عشق (شرح عرفان و تصوّف)، تهران: فردا به.
۲۷- کاکه رش، فرهاد(۱۳۸۳) نمود نظریه‌های مدرن ادبی، مهاباد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مهاباد.
۲۸- لوکاج، جورج (۱۳۷۹)، نویسنده، تقد و فرهنگ، ترجمه اکبر معصوم بیگی، تهران: دیگر.
۲۹- موحد، علی محمّد (۱۳۷۵)، شمس تبریزی، تهران: طرح نو.
۳۰- ---------- (۱۳۷۰)، مقالات (ادبی، زبان شناختی)، تهران: نیلوفر.
۳۱- مولوی، جلال الدّین محمّد (۱۳۵۲)، کلیات شمس تبریزی، تعلیقات ازم، درویش، تهران: جاویدان.
۳۲- نوریس، کریستوفر (۱۳۸۰)، شالوده شکنی، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: شیرازه.
۳۳- نیکلسون، رینولد .آلن (۱۳۸۱)، جان جان (منتخباتی ازدیوان شمس همراه با ترجمه انگلیسی و..)، ترجمه حسن لاهوتی، تهران: نامک.

منابع انگلیسی:

Balkin, J.M., "Deconstructive Practice and Legal Theory," 96 Yale L.J. 743
(1987).

Balkin, J.M., "The Footnote," 83 Northwestern Univ. L. Rev. 275 (1989).

Balkin, J.M., "Nested Oppositions," 99 Yale Law Journal 1669 (1990a).

Balkin, J.M., "Tradition, Betrayal, and the Politics of Deconstruction," 11 Cardozo L. Rev. 1113 (1990b).

Balkin, J.M., "Ideology as Constraint," 43 Stan. L. Rev. 1133 (1991).

Balkin, J.M., "Understanding Legal Understanding: The Legal Subject and the

Problem of Legal Coherence," 103 Yale L. J. 105 (1993).

Balkin, J.M., "Transcendental Deconstruction, Transcendent Justice," 94 Mi.

L. Rev. 1133 (1994).

Cornell, Drucilla. Beyond Accommodation (New York: Routledge 1991).

Cornell, Drucilla. The Philosophy of the Limit (New York: Routledge 1992).

Dalton, Clare. "An Essay in the Deconstruction of Contract Law," 94 Yale L.J.

.(1987) 997

Derrida, Jacques., "Force of Law: `The Mystical Foundation of Authority,'" 11

Cardozo L. Rev. 919 (1990).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱- در ترجمه و تهیه منابع انگلیسی و چکیده از آقایان دکتر شهباز محسنی، رضوانی و اسلامی همکـاری گرفته ام و بدین وسیله قدران لطف ایشان هستم.