فصلنامهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی
سال اول- شمارهٔ ۳- پاییز و زمستان ۱۳۸۶

شعرمولانا و نظریه ی«مرگ مولّف» رولان بارت

دکتر مهیار علوی‌مقدم*

چکیده

یکی از نظریه‌های نقد ادبی که توسط منتقد بزرگ غربی، رولان بارت مطرح شده، «مرگ مؤلّف» است. به نظر می‌رسد می‌توان این نظریه را که با مباحث فراهنجاری، شالوده‌شکنی و هرمنوتیک در پیوند است با ویژگی‌های بارز و برجسته‌ی شاعرانی چون مولانا تطابق داد. این نظریه، در پی نگرش‌های ادبی مرکزیت‌زدایی از جایگاه نویسنده و شاعر در آفرینش ادبی شکل گرفت. بارت براساس این نظریه، به چندگانگی معنایی گرایید و به تمایز بین نویسنده و نویسا و متن‌های خواندنی و نوشتنی و متن‌های باز و بسته اشاره کرد. زبان صوفیانه، رمزآمیز و تأویل‌پذیر مولانا جلال‌الدین نمونه‌ی درخور توجهی در تحلیل نظریه رولان بارت است. کاربرد این زبان از ضرورت‌های عرفانی و معنایی قلمرو عرفان سرچشمه می‌گیرد و دارای ویژگی روان‌شناختی خاصی در توصیف ناخودآگاه شاعر است، چرا که در فرایند آفرینش غزل‌های مولانا، گویا معانی از ناخودگاه شاعر به عرصه‌ی آگاهی ذهن او می‌تراود. این غزل‌ها، نمونه‌ی درخوری در تحوّل جدّی در شعر کلاسیک فارسی و در رویارویی با «زبان» است و سبب دوری گزیدن شاعر از تک‌معنایی و نقدم زبان بر اندیشه و معنا در شعر می‌شود. از این‌رو، تأویل‌پذیری در شعر مولانا به ضرورتی اجتناب‌ناپذیر تبدیل می‌شود و رهٔ دست یافتن به چنین تأویلی، آشنایی با ساختار دلالت‌آمیز متن، افق ذهنی و تاریخی مولانا و پذیرفتن انطباق بین تأویل و ساختار است.

در این مقاله نویسنده کوشیده است با بهره‌گرفتن از این نگرش که مولانا در غزل‌های خود از روی ناخودآگاهی، معنا را پنهان می‌کند و به این ترتیب زبان بر اندیشه و معنا غلبه می‌یابد بین این‌گونه مباحث با نظریه‌ی چندگانگی معنایی و شالوده‌شکنی نظریه‌پردازان منتقد غربی از جمله رولان بارت و ژاک دریدا پیوندی برقرار کند.

کلید واژه: بارت، مرگ مولّف، چندگانگی معنایی، زبان تأویل‌آمیز مولانا، عدم تعیّن معنا.

---

* استاد یار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلّم سبزوار

۱ـ مقدمه

امروزه، پژوهش‌ها و مطالعاتِ ادبی، آن چنان با مباحثِ نظری، علمی و نظریه‌های نوین فلسفی پیوند خورده که نمی‌توان آن‌ها را نادیده گرفت؛ نظریه‌هایی مانند پدیدارشناسی، ساختارگرایی، پساساختارگرایی، شالوده‌شکنی، فلسفه‌ی تحلیلی زبان و... امروز، به شکل گسترده‌ای، موضوعِ مطالعه و پژوهشِ اهل ادبیات و فلسفه شده است و اندیشمندان از دریچه‌هایی جدید معرفت‌شناسی، متن ادبی را نقد و ارزیابی می‌کنند.

شاید یکی از دلایل گسیختگی نسل قدیم از جدید، همین دور ماندن ادبیّات از مباحثِ نظری، علمی و فلسفی باشد؛ نسل قدیم، به سببِ عدم آشنایی با دانش‌های جدیدِ نظری و فلسفی و عدم نیاز به احساسِ ضرورتِ بازنگری یافته‌ها و دانسته‌های خود، به ادبیّات به مثابه‌ی موضوعی مجرّد و انتزاعی و به دور از پیوند با نظریه‌ها و باورهای جدید علمی و فلسفی می‌نگریست. پیامدِ ناگوار این نوع نگاه، ناشناختگیِ نقش و جایگاه ادبیات و آثار ادبی در نزد دانشجویان و حتّی بسیاری از معلّمان و استادان ادبیّات است، به گونه‌ای که حتّی گاه دانشجویان و استادان ادبیات که باید متولّیان آن باشند، برای ادبیّات جایگاهی درخور، در جامعه تصوّر نمی‌کنند. نسل جدید نیز به سببِ دل دادن به ساحتِ زیبای ادبیّات، خود را از هرگونه مطالعات نظری و علمی ادبیات، فارغ و بی‌نیاز می‌بینند. این نسل معمولاً با گونه‌ای بی‌هویّتی فرهنگی دست به گریبان است ـ بی‌هویّتی‌ای که لایه‌های فرهیخته‌ی ادبیات و فرهنگ ما را با بحرانی روبرو ساخته و دانشجویان و دانشگاهیان را به مجموعه‌ای منفعل تبدیل کرده است.

آشنایی آنان که در حوزه‌ی ادبیاتِ درون دانشگاهی جای می‌گیرند با مباحث علمی، نظری و فلسفی، به ویژه رویکردهایی که در دهه‌های پایانی سده‌ی بیستم و سال‌های نخستین سده‌ی بیست و یکم به سخنِ مشترک دانایی انسان در درک و فهم دانش‌های کوناگون بشری تبدیل شده است موجب می‌شود پژوهش‌های ادبی در این حوزه، از عقلانیّت، معیارپذیری و فراگیری بیشتری بهره‌مند شود. از میان این رویکردها، شالوده شکنی ،نظریات بارت ،دریدا وهرمنوتیک، جایگاهی درخور توجّه دارد.

۲- طرح مسأله

داستانِ تأویل شعر مولانا به گونه‌ای است که به «مرگ مولّف» رولان بارت ونظریه‌ی شالوده‌شکنی ژاک دریدا پیوند دارد، امّا چگونه؟ پیش از هر چیز به این نکته اشاره کنم که بر پایه‌ی نظریه‌ی «مرگِ مولّف»، شاعر و نویسنده، در اثر خود جاودانه می‌شود. ای کاش، می‌توانستیم در برگردان اصطلاح Death of the Author بارت، به جای واژه‌ی «مرگ» از واژه‌ی «شهادت» استفاده می‌کردیم و می‌دیدیم که چگونه شاعر و نویسنده در شعر و نثر خود، ماندگار و جاودانه می‌شود. بر این پایه درمی‌یابیم که داستانِ شهادت مولانا چه «پیرنگ» و «اوج» و «طرح انداموار»ی دارد و چه نغمه‌ی دلنشینی می‌آفریند.

۲-۱. داستان، از انقلاب کوپرنیکی آغاز می‌شود. در چارچوب این انقلاب، دیگر زمین در مرکز قرار نداشت و احتمال چندگانگیِ جهان‌های مختلف، به متزلزل شدن رابطه‌ی میان انسان و خداوند که اساس دین مسیحیت را تشکیل می‌داد انجامید. به این ترتیب، نیچه با زیر سوال بردن مسیحیّت، مارکس با مطرح کردن جبر تاریخی ـ طبقاتی و فروید با عنوان کردن بحث ناخودآگاه فردی، هر یک به نوعی از انسان. مرکززدایی کردند. در روند این مرکززدایی‌ها ما با روند سرنگونی فرمانروا و شهریار روبه رو هستیم (ر.ک: مقدادی، ۱۳۷۸: ۴۴۹).

در عرصه‌ی ادبیات نیز گویا انقلاب کوپرنیکی در زمینه‌ی سلب قدرتِ فرمانروایی و مرکزیّتِ شاعر و نویسنده صورت می‌گیرد. یکی از ویژگی‌های نقد جدید که سخت تحت تأثیر انقلاب کوپرنیکی قرار می‌گیرد همین مرکززدایی است، به این ترتیب رولان بارت از مرگِ نویسنده سخن می‌گوید، میشل فوکو در مقاله‌ی «نویسنده چیست؟» آرزو می‌کند که نام مولّفان هیچ‌گاه آشکار نمی‌شد، درست مانند گذشته‌های دور و ژاک دریدا در چارچوبِ نظریه‌ی شالوده‌شکنی، «عدم تعیّن معنا» و «متافیزیک حضور» را مطرح می‌کند.

رولان بارت در سال ۱۹۶۸ م. مقاله‌ای با نام «مرگ نویسنده» منتشر کرد. در این مقاله، وی این نظریه را مطرح می‌کند که «تولّد خواننده به بهای مرگ نویسنده است». بارت اقتدار نویسنده را بر متن زیر سوال می‌برد و بیان می‌کند که نویسنده دیگر منشا و تولید کننده‌ی اثر ادبی نیست. او می‌نویسد: «نویسنده‌ی مدرن همزمان با متن متولد می‌شود و هرگز پیش از متن، هستی ندارد». از نظر بارت، متن، خطی از واژه‌ها نیست که تنها پیام نویسنده را به عنوان

آفریننده‌ی اثر به مخاطب خود القا کند، بلکه واقعیتی چندساحتی است. او نتیجه می‌گیرد که معنایی ثابت در متن وجود ندارد و ما، در متن با چندگانگی معنایی روبروییم. از نظر بارت، این خواننده است که این چندگانگی معنایی در او متمرکز می‌شود و از این‌رو، خوانندِ متن، نوعی آفرینشِ ادبی است و در خواننده، تولید اندیشه می‌کند. در نتیجه، متن، آفریننده‌ی نویسنده است و نه نویسنده، آفریننده‌ی متن. بارت در مقاله‌ی «نویسنده و نویسا» بین این دو، تفاوت می‌گذارد. او بر این باور بود که در نظر نویسا، نوشتن فعلی متعدی به شمار می‌رود یعنی او «چیزی را می‌نویسد» و ما درگیر «چیزی» می‌شویم که او نوشته است. نویسا برای کار خود غایتی در نظر می‌گیرد، او زبان را ابزاری می‌داند تا به اهدافی فراسوی زبان دست یابد، این هدف می‌تواند تبیین جهان، یا آموزش و یا تعلیم و تربیت باشد. در این فرایند، زبان وسیله‌ای بیش نیست و ماهیّتِ ابزار ارتباطی و انتقال «اندیشه» را باز می‌یابد. نویسا در نوشته‌اش حضور دارد و می‌توان گفت که او از نقش ارجاعی زبان (به تعبیر رومن یاکوبسن) بهره می‌گیرد. بنابراین سخنِ نویسا، ابزار انتقالی بیش نیست و او به دور از هرگونه اشتغال هنری، به «فروش اندیشه» می‌پردازد. امّا در نزد نویسنده، نوشتن، فعل لازم است، یعنی نویسنده، «می‌نویسد» و ما درگیر نوشتن او می‌شویم. نویسنده، می‌نویسد، حال آن که نویسا، اندیشه‌ای را بیان می‌کند. از نظر بارت، نویسنده از تبار «قدّیسان» است و نویسا در شمار «واعظان». او بر این باور است که خواننده، همچون نویسنده، خالقِ اثر است، زیرا آن را برای خود بازمی‌خواند (ر.ک: بارت، ۱۳۵۰: ۲۲-۱۳).

۲-۲. ژاک دریدا، نظریه‌پرداز بزرگ سالوده‌شکنی نیز ثابت بودن و متعیّن نبودن معنای متن را مطرح کرد. عدم تعیّن معنا از نظر دریدا به این معناست که چون نویسنده غایب است، در نتیجه، خواننده باید جایگزین او شود و همین نظریه، یکی از تفاوت‌های دیدگاه فردیناند دو سوسور و ژاک دریدا بود. چرا که سوسور بر این باور بود که نشانه‌ها، ماهیّت قراردادی و متمایز از یکدیگر دارند و بنابراین هر کدام دارای معنای معیّن هستند. او از نظریه‌ی «تعیّن معنا» دفاع می‌کرد و بر آن بود که نشانه‌های زبانی، در حقیقت آوا و اصواتی هستند که بیانگر معانی‌اند. اما دریدا از بازی آزاد نشانه‌ها سخن گفت و این که تقابل و بازی نشانه‌ها تا بی‌نهایت ادامه دارد و معنا، همواره به تأخیر می‌افتد. دریدا، زنجیره‌ی بی‌نهایتِ دال را «پراکندگی» نامید و بر این باور بود که پراکندگی، نشانه‌ی عدم تحقّق بی‌پایان معناست و این، غیر از چندمعنایی است. زیرا در

چندمعنایی، مدلول معانی متعدّد دارد ولی در «پراکندگی» چنین نیست. در نظر دریدا، متن را نمی‌توان مجموعه‌ای از گزاره‌ها پنداشت که با خواندنِ آن بتوان به معنای نهایی آن پی برد، بلکه در فرایند خواندن، هر بار معنایی از سوی خواننده آفریده می‌شود و نمی‌توان در فرایند خواندنِ متن به معنای نهایی آن دست یافت.

۳- پرسش ها وفرضیه های تحقیق

دراین پژوهش می کوشیم به این پرسش ها پاسخ دهیم واین فرضیه ها را مطرح کنیم:

۱- در حوزه ی بحث ازادبیات وتحلیل شعر شاعری سنّتی مانند مولانا، تاچه اندازه می توان ازمعیارهای دانش وپژوهش ادبی بهره گرفت؟معیارهایی که افزون برهنری وذوقی بودن باید برآن ها عقلانیّت ،ژرف نگری ،جامعیّت ،نوگرایی وکاربردی بودن سایه انداخته باشد.

۲- دربررسی های معناشناختیِ فهم وتاویل متن های تاویل گرایی مانند شعر مولانا وکشف پیوند بُعدزیباشناختی متن بامعانی نهفته دردهن خواننده،تاچه اندازه می توان پیش رفت؟

۳- آیااساساً می توان بین دیدگاه های نظریه پردازان معاصری چون رولان بارت وژاک دریدا، که به شالوده شکنی ،چند گانگی معنایی وبهره مندی ازنگرش های فلسفی باوردارند با مفاهیم عرفانی، ویژگی های روان شناختی ناخودآگاه وفرایند آفرینش غزل های مولانا پیوندی یافت ودر عین حال به کژراهه نرفت؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۴- بحث ومبانی نظری تحقیق

اکنون می کوشیم بر پایه‌ی دیدگاه‌های رولان بارت، ژاک دریدا و نظریه‌پردازانی از این دست، نگاهی بیندازیم به جنبه‌ی تأویل‌پذیری و رمزآمیز بودنِ صوفیانه شعر مولانا جلال‌الدین و ببینیم که چگونه ویژگی‌های روان‌شناختی، ساختاری و زبان اشارتی مولانا سبب شده است که او در اثر خود جاودانه شود.

۱-۴. زبانِ صوفیانه مولانا، به ویژه در غزل‌ها، زبانی رمزی و تأویل‌پذیر است، زبانِ اهل طریقت برای کشفِ حقیقت. امّا پرسشی که باید به آن پاسخ گفت این است که به راستی اهلِ

تصوّف چه در ذهن و اندیشه داشته‌اند که بیان آن، کاربرد زبان رمزی و تأویل‌پذیر را این چنین ضروری کرده است؟ واقعیّت این است که کاربرد عناصر رمزی و تأویل‌پذیر صوفیانه در شعر مولانا و دیگر شاعران عارف مسلک، در وهله‌ی نخست از ضرورتِ بیان معانی و ارادت عرفانی سرچشمه می‌گیرد. اصولاً پاره‌ای معانی مربوط به تعبیرهای عشق مجازی و انسانی برای توصیفِ شاهد ازلی، جز به زبان رمز و عناصر تأویل‌پذیر، قابل بیان نبوده و مولانا همانند هر شاعری از این دست از کاربرد این عناصر و زبان خاص، گریز و گزیری نداشته است. اصولاً اهل تصوف، در پیِ پنهان کاری در کاربرد زبان رمزی نبوده‌اند و یا از بین جان، این‌گونه سخن نگفته‌اند. زبان تأویل‌پذیر و رمزی صوفیانه‌ی مولانا، صرفاً ترفند و شگرد ادبی نیست و نمی‌توان آن را تنها از حیثِ عناصر زیباشناختی تحلیل کرد، بلکه زاده‌ی ضرورتِ درونی و ذاتی صوفیانه شاعر است. ابن عربی می‌نویسد:

عرفا نمی‌توانند احساساتشان را به مردم دیگر ابلاغ کنند، فقط می‌توانند آن‌ها را با رمز و اشاره برای کسانی بیان کنند که ایشان نیز همان تجربه‌ها را کرده باشند (نیکلسون، ۱۳۶۶: ۱۳۲).

بنابراین کاربرد زبان تأویل‌پذیر و رمزآمیز صوفیانه در شعر مولانا و شاعرانی چون او، به سبب آن که زبان رمزی و تأویلی برای بیانِ حالت‌ها و باورهای عرفانی، رساتر و گویاتر است، خودجوش و ویژگی ذاتی اهل تصوّف بوده است. در حقیقت، مولانا و دیگر شاعران صوفی، ابزاری کارآمدتر، نیرومندتر و پایدارتر در بیانِ شور و حال خود، از زبان رمزی و تأویل‌پذیر نیافتند.

۲-۴. شعر مولانا به ویژه غزل‌های او از نوع متن‌های «باز» است (نک. علوی‌مقدّم، ۱۳۸۴: ۱۱ به بعد)، یعنی متن‌هایی با معانی گسترده‌ای که در آن‌ها دست خواننده در معنادهی، باز است. در نتیجه خواننده، خواندنِ خود را بر متن تحمیل می‌کند و خواننده براساسِ آگاهی‌های خود به خواندنِ متن می‌پردازد. از این‌رو شعر مولانا بنا به دلایلی که پس از این خواهد آمد نمونه‌ی خوبی برای بیان نظریه‌های شالوده‌شکنی دریدا و نظریه‌ی «مرگ مولّف» بارت می‌باشد:

متن‌های تأویل‌پذیر و رمزناک صوفیانه، دارای ویژگی روان‌شناختی خاصی است. این‌گونه متن‌ها از ذهنِ ناخودآگاه شاعر و آفریننده‌ی اثر ادبی سرچشمه می‌گیرد. گاه شاعر و نویسنده،

معنایی را در ذهن حاضر می‌سازد و می‌کوشد آن معنا را به گونه‌ای به خواننده انتقال دهد و گاه نیز آن چه بر زبانِ او جاری می‌شود از اندیشه‌ی آگاهانه‌ی او سرچشمه نمی‌گیرد.

از طریق همکاری آگاهی و ناآگاهی یا عقل و جنون، پدیده یا حقیقتی دیگر تولید می‌شود که هر کوششِ ذهنی برای راه یافتن به منظور و مقصود پدید آورنده‌اش، منجر به شکفتنِ معنا یا منظور و مقصودی در ذهن بیننده یا مطالعه کننده‌ی آن حقیقت می‌شود؛ زیرا آن حقیقت یا پدیده تصویر محسوس معنا یا منظوری از پیش معلوم در ذهنِ پدیدآورنده‌ی آن نبوده است. به عبارت دیگر، حقیقتِ موجود و محسوس، بیانِ نیتِ ذهنیِ نامحسوس امّا از پیش معلوم نیست تا متأول با گذر از مسیر تأویل به آن نیّت معقول و پایدار و ثابت و معلوم برسد (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۰۹-۲۰۸).

این ویژگی روان‌شناختی به خوبی در غزل‌های مولانا بازتاب یافته است، چرا که در فرایند آفرینشِ غزل‌های او، گویا معانی از ناخودآگاه شاعر به عرصه‌ی آگاهی او می‌تراود. این گونه غزل‌ها با پیوند یافتن آگاهی و ناآگاهی پدید می‌آید و شیوه‌ی بیانی خاص، غیرمتعیّن و مبهمی پیدا می‌کند که گویا حتی خود مولانا نیز مخاطبِ این فرایند آفرینشی قرار می‌گیرد.

درجه‌ی ابهام در شعر و دور شدن هر چه بیشتر آن از داشتن معنایی یگانه و قطعی و ثابت، نسبت مستقیم با میزان دخالت ناآگاهی در پدیدآمدن آن دارد؛ به همین سبب است که بعضی از غزل‌های عرفانی [مولانا] که محصول عوامل شور و جذبه است، همان‌قدر با افق تجربه‌های ما بیگانه می‌نماید که یک رویای غریب (همان: ۲۱۱).

گویا بر این غزل‌ها، سایه روشن و مه‌آلودگی که از تناقض‌های منطقی و تصویرسازی نیز آکنده است حاکم است و چنین فضایی، عقل و تجربه را به حیرانی و سرگشتگی وامی‌دارد، امّا در برابر، زبان را از راه ویرانی آن آباد می‌سازد.

۳ـ۴. نخستین تحوّل جدّی در شعر سنّتی و کلاسیک زبان فارسی در رویارویی با «زبان» شکل می‌گیرد. این تحوّل در غزل‌های مولانا نخست پدیدار می‌شود و آرام آرام بر کلیّتِ شعر فارسی تأثیر می‌گذارد. این برخورد تازه با زبان، تک‌معنایی را از غزل عارفانه و صوفیانه می‌گیرد و سببِ دگرگونی ژرف در غزل‌های مولانا و صوفیانی از این گونه می‌شود. در بیشترِ شعرهای کلاسیکِ فارسی، اندیشه و معنا بر زبان تقدّم می‌یابد، به این معنا که در وهله‌ی نخست

اندیشه و معنا در ذهنِ شاعر، حرکتی را آغاز می‌کند و به فراخور اندیشه و معنا، زبان کارکرد خود را می‌نمایاند. امّا در غزل‌های مولانا، زبان است که بر اندیشه و معنا تقدّم می‌یابد، در این حالت زبان ابزار انتقالِ معنا نیست و وظیفه و کارکرد اصلی و اولیه‌ی خود را که همانا انتقال معنایی معین و قابل فهم است به کناری می‌گذارد و به این ترتیب تحوّلی تأثیرگذار در شعر، در برخورد با زبان، شکل می‌گیرد.

این تقدّم زبان بر اندیشه و معنا در شعر مولانا «ناشی از هیجانات شدید روحی است که سکون و آرامش لازم برای تعقل و اندیشه‌ی منطقی و بُعد بینِ آگاهانه‌ی آن را از میان می‌برد» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۵۵). در حقیقت، تقدّم زبان بر اندیشه و معنا در حوزه‌ی معرفتی مولانا جای می‌گیرد و از عقل و اندیشه‌ی منطقی سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه مقدّم بر شعر، در ذهنِ شاعر حضور داشته و حاصلِ نوعی شهود و مکاشفه است که از ناخودآگاه او برمی‌خیزد. تقدّم زبان بر اندیشه و معنا به مانند رویاست که ابتدا صورتش وجود می‌یابد و سپس درباره‌ی آن می‌توان سخن گفت.

وقتی نه معنا، زبان را بلکه زبان، معنا را تولید می‌کند، گذشته از شکستن ساختار منطقی و آشنای شیوه‌ی بیان رابطه‌ی دال و مدلولیِ زبان نیز دگرگون می‌شود (همان: ۱۵۳).

آن‌گاه که شاعر عارف مسلکی چون مولانا، براساس ناخودآگاه خود شعری می‌سراید، در روند سرودن، بسیاری از معانی از ناخودآگاه او می‌تراود و بر اثر همنشینیِ واژه‌ها با یکدیگر، متنی چندمعنایی پدید می‌آید. در این‌گونه متن‌ها، چون از پیش معنا وجود ندارد، بنابراین خواننده به سادگی نمی‌تواند مقصود شاعر و آفریننده‌ی اثر را دریابد. در شعرهایی از نوعِ غزل‌های مولانا، تأویل بر عهده‌ی خواننده است و در نتیجه باید خواننده محور بود و خواننده با توجّه به افقِ ذهنی خود باید به تأویل بپردازد. این نکته نیز گفتنی است که تأویل، در حقیقت، ابزار کشفِ معنای اثر نیست، بلکه ابزاری است که خواننده و تأویل کننده از راه اثر، معانی نهفته در ذهن خود را در شرایطی روحی و زمانی تأویل و به مقتضای ساختار ذهن خود کشف می‌کند.

پیوند تأویل کننده با متن، دوسویه است. از یک سو متن برخواننده تأثیر می‌گذارد و از سوی دیگر، خواننده بر متن و خواننده با خواندنِ متن به آفرینشِ معنا می‌پردازد.

در تأویل، تنها متأول نیست که معانی پنهان شعر را کشف می‌کند بلکه شعر هم معانی بالقوه و استعداد ذهن متأول را شکفته می‌سازد و فعالیت می‌بخشد. در فرایند تأویل، این جریان دوطرفه، حاصل یگانه‌ای دارد که همان نتیجه‌ی فعالیت در کنشِ تأویل است که به طور تساوی می‌توان آن را هم به شعر نسبت داد و هم به متأول شعر (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۱۴-۲۱۳).

این نکته نیز گفتنی است که هر خواننده، در بافتِ زمانی و مکانی خاص خود زندگی می‌کند و بر پایه‌ی ذهنیّت خود به متنِ ادبی نگاه می‌کند. بنابراین حتّی با در اختیار داشتن تمام شواهد و قراین لازم و کافی درباره‌ی شخصیّتِ شاعر و نویسنده و در دست داشتنِ آگاهی روان‌شناختی پیرامونِ آفریننده‌ی اثر، نمی‌توان انتظار داشت تأویلی که از متن، توسّط تأویل فرضی آفریننده‌ی اثر ادبی از اثر خود به طور دقیق، به دشواری ممکن است. نیز تأویلی که تأویل کننده بر پایه‌ی بررسی و مطالعه‌ی شواهد، اسناد و مدارک تاریخی، زندگی نامه‌ای و اندیشه‌ی شاعر به دست می‌دهد، چه بسا نزدیک‌ترین تأویل به تأویل احتمالی آفریننده‌ی اثر نباشد. از این‌رو «جستجو برای وصول به نیّت مولّف، اگر فرض کنیم امکان داشته باشد جستجویی است که اهمیّت و اعتبار آن از طریقِ انطباق حاصلِ تأویل با مقتضیات ساختاری و معناپذیری متن، درمی‌یابیم. بنابراین هر تأویلی که بتواند برای شعر، معنایی را کشف کند که قابل انطباق با زمینه‌ی کلّی اثر و مقتضیات ساختاری و معناپذیری متن باشد نیز همان قدر اهمیّت دارد که تأویلی که گمان می‌رود نیّتِ فرضی شاعر را کشف و آشکار کرده باشد (همان: ۲۱۳).

به نظر می‌رسد با تأویل نمی‌توان معنا را کشف کرد، تنها می‌توان شرایط شکل‌گیری معنا را دانست و بر این اساس، معناآفرینی کرد (ر.ک: احمدی، ۱۳۷۰: ۶۸۴/۲). شاعر و نویسنده، گویا در ذهن خود، خواننده‌ای آرمانی می‌آفریند که به درک و دریافتِ مجموعه‌ی رمزها و نشانه‌ها آفریننده‌ی اثر می‌پردازد. این خواننده‌ی آرمانی، «خود دوم» آفریننده است که در دنیای واقعی وجود ندارد. هر خواننده‌ی متنِ ادبی به کمک عناصر ساختاری متن، افق معنایی خاصی را در اثر شکل می‌دهد. در حقیقت، آفریدنِ معنای اثر بر عهده‌ی خواننده است و مجموعه‌ی تأویل خوانندگان یک متن، سازنده‌ی افق معنایی اثر است. این نکته نیز درخور توجّه است که «تأویل امری یک جانبه نیست که از طرف خواننده بر متن شعر تحمیل شود، بلکه امری است که از سوی متن نیز متقابلاً بر خواننده تحمیل می‌گردد. آن چه متن بر خواننده تحمیل می‌کند،

جهت‌بخشی و هدایتِ ذهن خواننده به آن‌گونه تأویلی است که خواننده یارای وصولِ بر آن و متن امکان قبول آن را داشته باشد» (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۱۴).

راه دست یافتن به چنین تأویلی که ساختار دلالت‌آمیز ظاهر متن آن را برتابد، دست یافتن به افقِ ذهنی و تاریخی شاعر و آفریننده‌ی اثر ادبی و نیز پذیرش انطباقِ بین تأویل و ساختار است. امّا به هر روی باید دریابیم که معنای قطعی و یگانه در عمل وجود ندارد و هر خواننده‌ای در هر بافتِ زمانی و تاریخی و براساسِ افق معنایی دریافتِ خود، می‌توان تأویلی همسو با عناصر ساختاری متن به دست دهد، در نتیجه نمی‌توان هر تأویلی را در هر زمانی و در نزد هر خواننده‌ای با دیگر تأویل‌ها همسو دانست. از این‌رو تأویل کنندگانی که برای متن به معنای یگانه‌ای اعتقاد ندارند و بر این باورند که هر تأویلی می‌تواند یکی از معناهای بالقوه در متن باشد و می‌تواند پاره‌ای از افق معنایی متن را آشکار کند، به هنگام تأویل متن از بررسی‌های تاریخی و مطالعات مربوط به جهان‌نگری آفریننده‌ی اثر ادبی و بررسی‌های زندگی نامه‌ای او، خود را بی‌نیاز نمی‌دانند (نک. نیوتون، ۱۳۷۳: ۱۹۸-۱۹۷؛ پورنامداریان، همان: ۲۱۴).

۴ـ۴. از چشم‌اندازی دیگر نیز می‌توان به شعر مولانا و به ویژه غزل‌های او نگریست. غزل‌های مولانا به گونه‌ای است که «نه با گذر از نشانه‌های موجود در متن [می‌توانیم] به مدلول‌هایی برسیم که با تجربه‌های ما سازگار باشد و نه با گذر از نشانه‌های ثانوی که زمینه و عناصر متن، ما را به یافتنِ آن هدایت می‌کند، بنابراین در این حال، نشانه‌ها نه می‌بایست کلمات در معنای حقیقی و موضوع (وضع شده برای معنی خاص) خود باشند و نه در معنی مجازی و در مقام استعاره در محدوده‌ی تلقّی قدما» (پورنامداریان، همان: ۲۱۵). در زبان رمزی و سمبلیک، همانند غزل‌های مولانا، خواننده به معنای واحدی دست نمی‌یابد، چرا که در حقیقت آفریننده‌ی چنین زبانی، از پیش معنای خاصی را در ذهن نداشته تا با توجّه به زمینه‌ی متن و بررسی زندگی و جهان‌نگری او بتوان به آن دست یافت.

رمز چون در ناآگاهی پدید می‌آید یا ناآگاهی در پدید آمدن آن دخالت دارد به ظاهر استعاره‌ی بدون قرینه و ناپیدا علاقه می‌نماید، امّا در واقع استعاره نیست، زیرا استعاره از معنی‌اندیشی و بنابراین حضور آگاهی جدا نیست، در حالی که رمز نه حاصل آگاهی و

معنی‌اندیشی است و نه به تبع آن برای معنای واحد و معین به کار رفته است. رمز وحدت نشانه و معناست به طوری که نه معنا بدون رمز و نه رمز بدون معنا، قائم به ذات خود است (همان: ۲۱۶).

ابهام در شعر... و لزوم تأویل که به معانی متعدد ختم می‌شود ناشی از همین شیوه و کیفیت خاص بیان، و این شیوه و کیفیت خاص بیان نیز ناشی از دخالت ناآگاهی در خلال آفرینش و پدیدآمدن شعر است. به سبب همین دخالت ناآگاهی در بعضی از غزل‌های عرفانی است که بیان آن‌ها رمزی است (همو، ۱۳۷۵: ۴۵ به بعد).

چنین به نظر می‌رسد غزل‌های مولانا و متن‌های رمزی و نمادینی از این دست را می‌توان در چارچوبِ متن‌هایی دانست که کارل گوستاویونگ، آن‌ها را محصول جذبه و مکاشفه‌ی شاعر می‌دانست و بین این‌گونه متن‌ها با متن‌هایی که یونگ آن‌ها را «روان‌شناسانه» می‌خواند تفاوت می‌گذارد. یونگ به این سبب برخی از آثار را «روان‌شناسانه» می‌نامد که سبکِ این متن‌ها همواره در چارچوبِ آن‌چه از نظر روان‌شناسی فهمیدنی و یا دست‌کم قابل تشخیص است جای می‌گیرد، به این معنا که «همه‌ی اعمال ذهنی در آن شیوه، از تجربه‌ی زیست تا دادن شکلی هنری به آن، در قلمرو روان‌شناسی قابل توضیح و تبیین صورت می‌گیرد» (یونگ، ۱۳۷۲: ۳۴). آثار و متن‌هایی که در قلمرو گسترده‌ی تجربه‌های آگاهانه‌ی انسانی جای می‌گیرند همانند تجربه‌های انسانی از پدیده‌ها، اشیا، زندگی انسان و هر آن‌چه در قلمرو هوشیاری و خودآگاهی انسانی است جای می‌گیرند، اما غزل‌های مولانا و آثاری از این‌گونه که محصولِ جذبه و مکاشفه‌ی آفریننده‌ی اثر ادبی است، بر پایه‌ی «راز معنایی» استوار می‌شود. بر این اساس، غزل‌های مولانا و آثاری همانند، از ژرفای ناشناخته‌ی روان شاعر و ناخودآگاهی او برمی‌خیزد. گوهر این آثار «راز» است و شیوه‌ی بیان آن‌ها بر رازورزی، جذبه و مکاشفه بیان می‌شود (احمدی، ۱۳۷۴: ۳۷۴).

متن‌های «روان‌شناسانه» ما را ناگزیر به این پرسش نمی‌کنند که معنای این متن‌ها چیست؟ در حالی که متن‌های برخاسته از جذبه و مکاشفه همواره این پرسش را مطرح می‌کنند و به سبب همین سرشتِ باطنی این‌گونه متن‌هاست که آن‌ها به تأویل نیازمندند. «این آثار به هیچ چیز به زندگی روزمره‌ی ما همانند نیستند، بل بیشتر به رویاها، هراس‌ها و اندیشه‌های ظلمانی شبیه‌اند» (همان: ۳۷۵). در نزد یونگ، خاستگاه درون‌مایه‌ای این‌گونه متن‌ها «در ظلمت و مه

غلیظی پنهان است، آن‌چنان که غالباً وسوسه می‌شویم تا اعتقاد یابیم که آن ظلمت همواره خالی از قصد و نیّتی نیست» (یونگ، ۱۳۷۲: ۳۸). گویا بین دیدگاه روان‌شناختی یونگ و دیدگاه تأویل‌گرایانه‌ی پورنامداریان نوعی همسویی وجود دارد:

شعر کلاسیک فارسی به سبب عدم دخالت ناآگاهی در پدید آمدن آن، و یا تبدیل کردن مضامین ناآگاه به مضامین آگاه به وسیله‌ی شاعر از طریق همساز کردن آن با تجربه‌های عادی و قابل درک مخاطبان و نیز اندیشیده بودن مضامین شعر پیش از آن که به کسوت وزن و قافیه درآید و شعر شور و فاقد ابهام است، امّا در بسیاری موارد واجد دشواری‌ها و پیچیدگی‌های مربوط به لغت و صرف و نحو و بلاغت و تلمیحات و علوم مختلفی است که شاعر با آن‌ها آشنایی داشته است و همین پیچیدگی‌ها و دشواری‌های متنی است که علت اصلی پرسش «معنی این شعر چیست؟ می‌شود» (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۱۷).

از آن چه گفته شد می‌توانیم نتیجه بگیریم که به سبب آن که مولانا در غزل‌های خود از روی ناخودآگاهی، معنا را پنهان می‌کند و به سبب غلبه‌ی زبان بر اندیشه‌ی شاعر و ناخودآگاه بودن اندیشه، معنای خاصی را در ذهن ندارد تا آن را به دیگران منتقل سازد. در حقیقت، آشکار بودن معنا از پیش در ذهن شاعر، بر آن دلالت دارد که پنهان کردن معنا در شعر، به اختیار او و از راه انواع شیوه‌هایی که سنتِ یک دوره بر شاعر تحمیل کرده صورت می‌گیرد، «حال آن که ابهام بی‌اختیار شاعر و نتیجه‌ی نوعی دیگر از نگرش به زندگی و واقعیت و طبیعت است که شاعر خود نه حاکم بر آن که محکوم و اسیر آن است» (همان). تمام آن چه گفته شد بیانگر آن است که مولانا و شاعرانی از این دست، در شعر خود جاودانه می‌شوند و راز جاودانگی و ماندگاری یک متن ادبی در همین نکته نهفته است که بپنداریم این‌گونه متن‌ها، بدون معنای نهایی هستند و همین «عدم تعیّن معنا» در غزل‌های مولانا موجب می‌شود که به این سوی بگراییم که غزل‌های او چون چشمه‌ای جوشان همواره زنده و جاودان است.

۵- نتایج ویافته های تحقیق

۱- غنای هرچه بیشتر مباحث هنری وزیباشناختی ادبیّات ،درگرو بسط وگسترش آموزه های علمی ونظری است.

۲ – آشنایی با مباحث شالوده شکنی وهرمنوتیکی درنقد وتحلیل فرایند فهم متن ،در حوزه ی ادبیات درون دانشگاهی ، بایسته وضروری است.

۳– خواننده محوری، زیربنای نظریه ی دریافت ، شالوده شکنی ، پساساختارگرایی وهرمنوتیک است.نظریه ی خواننده محوری بامرکزیّت زدایی ازانسان،کاهش قدرت فرمانروایی آفریننده ی متن وشالوده شکنی ازآن پیوندهایی دارد.

۴– آشنایی با سرچشمه گرفتن معنا ازناخودآگاه آفریننده ی متن ،دورشدن زبان ازکاربرد ابزاری صرف وتقدّم زبان براندیشه ومعنا درنقد وتحلیل غزلیات مولانا بسیار سودمند است.

۵– منتقدادبی لازم است بادیدگاه نظریه پردازانی مانند رولان بارت ،ژاک دریدا ،پل ریکور و....به خوبی آشنا شود.

۶– در تحلیل شعر مولانا باید به تاویل پذیری ، جای گرفتن شعراو درمتن های«باز» ،تراویدن معانی ازناخودآگاه شاعر،تقدم زبان براندیشه ومعنا وعدم تعیّن معنا توجه کرد.این موارد، ازعواملی است که مولانا درشعرخود ماندگاروجاودانه می نمود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتاب‌نامه

احمدی، بابک، حقیقت و زیبایی، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۴.

ـــــــــــ ، ساختار و تأویل متن، دو جلد، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۰.

بارت، رولان، «نویسنده و نویسا»، ترجمه‌ی محمدتقی غیاثی، مجله‌ی بررسی کتاب، خرداد ـ تیر، ۱۳۵۰.

پورنامداریان، تقی، خانه‌ام ابری است، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۷۷.

ـــــــــــ ، در سایهٔ آفتاب، شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۸۰.

ـــــــــــ ، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، مرکز انتشارات علمی، فرهنگی، تهران، ۱۳۷۵.

علوی‌مقدّم، مهیار، پورنامداریان، تقی، «متن باز ـ متن بسته»، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، شماره‌ی ۱۴۸، بهار ۱۳۸۴.

مقادی، بهرام، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)، انتشارات فکر روز، تهران، ۱۳۷۸.

نیکلسون، رینولد، ا، عرفای اسلام، ترجمه‌ی ماهدخت بانو همایی، نشر همان، تهران، ۱۳۶۶.

نیوتن، ک. ام، «هرمنوتیک»، ترجمه‌ی یوسف اباذری، فصلنامه‌ی ارغنون، شماره‌ی ۴، سال اول، زمستان ۱۳۷۳

یونگ، کارل گوستاو، جهان‌بینی، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران، ۱۳۷۲.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی