نشریهٔ علمی ـ پژوهشی
پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)
سال پنجم، شماره سوم، پیاپی ۱۹، پاییز ۱۳۹۰، ص ۲۰- ۱

اقتضای حال، زبان رمزی و تأویل شعر عرفانی

تقی پورنامداریان*

چکیده

این مقاله در پی تبیین کیفیت درک معنی سخن و عواملی است که درک مشترک معنی را دچار اختلال می‌کند. به نظر نویسنده علّت اختلال در فرآیند ادراک معنی سخن، یا فاقد مصداقِ تجربی بودن سخن است که این وضع ناشی از پیدا نکردن مدلولی قابل قبول در حیطهٔ تجربه بنابر معنای زبان شناختی ثابت و همیشگی سخن است و یا برای معنی زبان شناختی سخن می‌توان مصداقی تجربی پیدا کرد؛ اما بافتِ بیرونیِ حاکم بر سخن مانع قبول مصداقِ ناشی از معنی درونی یا معنی زبان شناختی کلام می‌شود. در این هر دو صورت برای آن که از سخن معنیِ قابلِ قبولی درک کنیم که فرض می‌کنیم متکلّم یا نویسنده آن را اراده کرده است، دست به تأویل سخن می‌زنیم؛ یعنی خود را از اقتدار نشانه‌ها که معنی از پیش قراردادی شدهٔ خود را بر ما تحمیل می‌کنند، آزاد می‌کنیم و به نشانه‌ها معانی خود را تحمیل می‌کنیم. به عبارت دیگر بر نظام نخستین و جبری کلام، نظامی ثانوی بنا می‌کنیم که در این نظام، نشانه‌ها از بار ذهنیت ما سرشار می‌شوند. فرآیند معنی بخشیدنی از این دست به متن، به معنی تلقّی کردن نشانه‌ها در مقام رمز و تأویل پذیری متن است. نظام تک معناییِ زبان که از این نظرگاه در هم می‌ریزد و در نتیجه چند معنایی جانشین تک معنایی جانشین تک معنایی می‌گردد، شیوهٔ تازه‌ای از خواندن ایجاد می‌کند که خصلتِ معنی زاییِ جانشینِ معنی پذیریِ متن از اسباب اصلی آن است. این

* استاد زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

تاریخ وصول ۹۰/۴/۲۵ تاریخ پذیرش ۹۰/۶/۳۰

مقاله با ارائهٔ نمونه‌هایی در پی اثبات مطالبی از این دست و شیوهٔ برخورد با متن هایی از این نوع و نگاهی از این دریچه به شعر کلاسیک فارسی است.

واژه‌های کلیدی

معنی، ابهام، بافت، شعر فارسی، تأویل

اقتضای حال، زبان رمزی و تأویل شعر عرفانی

پیش از ورود به بحث اصلی، اشاره به چند مطلب که زمینه‌های فهم بهتر بحث را مهیّا می‌کند، ضروری است. فرض کنید بنده در مقام گوینده یا فرستندهٔ پیام این جمله را ادا می‌کنم:

– در ساحل دریا کلبه‌ای در میان شعله های آتش می‌سوزد.

ممکن است این جمله به صورت گفتار ادا شود و مخاطبان من از راه شنیدن آن را دریابند و ممکن است، این جمله را مخاطبان غایب از طریق نوشته بخوانند و دریابند. در این جا فعلاً به تفاوت میان ارتباط شنیداری و نوشتاری و تأثیری که بر مخاطب یا خواننده می‌گذارد، کاری نداریم، مهم آن است که مخاطبان یا خوانندگان از طریق آن گفته یا نوشته اطّلاعی دربارهٔ امری به دست آوردند.

با توجه به آنچه گفتیم، این دو پرسش را اکنون مطرح می‌کنیم:

۱. آیا گویندهٔ چنان جمله‌ای توانسته است، تمام اطّلاعی را که در ذهن خود دربارهٔ آن موضوع داشته است، به مخاطبان منتقل کند؟

۲. آیا مخاطبان از طریق آن جمله همه اطّلاع یکسانی دریافته اند؟

اگر کمی دقت کنیم، آن جمله حاوی مقداری از اطّلاع است که از مجموع اطلاعات موجود در ذهن گوینده منتزع شده است. اگر جمله‌ای که گوینده گفته است، بیانِ زبانیِ تجربهٔ شخصی او بوده باشد، آن تجربه دریافتی از مجموعهٔ تجربه‌های مرتبط با آن ادراک شده است. مثلاً، اندازهٔ کلبه، جنس کلبه، شکل کلبه، فاصلهٔ آن از دریا، موقعیت آن نسبت به اشیاء اطراف، اندازه و شکل و رنگ شعله‌ها، ابری بودن یا نبودن هوا، نظرگاه بیننده و موقعیت او نسبت به کلبه و.... همهٔ این‌ها می‌تواند به صورت پرسش‌هایی درآید که در اذهان مخاطبان با شنیدن موضوع مورد نظر برانگیخته می‌شود. هیچکدام از

این اطّلاعات به وسیلهٔ گوینده بیان نشده است، چون هر گوینده‌ای به قدر حاجت و با مفاهیم کلّی مناسب با نیت خود سخن می‌گوید.

نکتهٔ مهمی که در اینجا باید به آن توجه کنیم، این است که هر یک از مخاطبان، اطّلاع داده شده به وسیله گوینده را در میان مجموعه‌ای از اطّلاعات که سخن گوینده در ذهن او برانگیخته است، درمی‌یابد. به عبارت دیگر ذهن مخاطبان با شنیدن آن خبر یا اطّلاع، بافت خیالینی پدید می‌آورد که آن اطّلاع را در میان آن بافت ادراک می‌کند[۱] و چون اندوخته‌های ذهنی هر کس از مجموعه تجربه‌های مستقیم و غیر مستقیم و فردی و عمومی او پدید آمده است،[۲] این بافت به تعداد اشخاص مختلف خواهد بود. بنابراین آنچه مخاطبان یا خوانندگان از سخنی و حتی کلمه و عبارتی درمی‌یابند، در نتیجه آمیختن پیامی بیرونی با تداعی‌های مختلف درونی، یکسان نیست. در فرآیند ادراک آنچه را گوینده ناگفته گذاشته است، هر مخاطبی به اقتضای امکانات ذهنی خویش می‌سازد و ادراک می‌کند. از این روی می‌توان گفت، هر ادراکی ترکیبی است از فهم و شهود که اولی منشأ بیرونی و دومی منشأ درونی دارد. هر موضوع یا پیامی که از بیرون می‌آید، بدان سبب معنی دارد و فهمیده می‌شود که در هاله ای از پیش‌ْداشت‌ها و پیش‌ْ دیدهای ذهنِ مخاطب و تداعی های ناشی از ادراک موضوع قرار می‌گیرد. بافت خیالینی که از این طریق پدید می‌آید، اگر چه سبب تفاوت فضای ادراک مخاطبان می‌شود، درک آنان را از فحوای سخن گوینده یا همان معنی ثابت زبان شناختی کلام در بافتِ موقعیت مشترک، مختلف نمی‌کند و منجر به اختلاف تفاهم نسبت به نیّتِ منظورِ نظر گوینده نمی‌گردد. این بدان معناست که در تبادلِ عادیِ اطلاعات در زندگی روزمره و اجتماعی طرفین گفت‌وگو تحت تأثیر بافت موقعیت، هیچ کدام ازحوزهٔ اقتدار نظم نخستین زبان خارج نمی‌شوند و همین سبب می‌شود، پیام یکدیگر را دریابند و عکس العمل‌های مناسب نشان دهند.

منظورم از اقتدار زبان و نظم نخستین زبان این است که در زبان هنجار هر کلمه یا نشانهٔ زبانی طبق قرار داد به چیزی دلالت می‌کند. به عبارت دیگر هر نشانهٔ زبانی از دو جنبهٔ تفکیک ناپذیر دال و مدلول برخوردار است. نشانه‌های زبانی طبق قواعد دستوری زبان کنار هم می‌نشینند و از موضوعی خبر می‌دهند. چنان که در جمله‌ای که یاد کردیم، نشانه‌های زبانیِ کلبه، ساحل، دریا، شعله، آتش، سوختن که هر کدام در زبان مدلول معینی دارند، در کنار هم به حادثه یا معنایی که با عادات تجربی ما سازگار است، دلالت می‌کنند اهل زبان در مراوده‌های اجتماعی که ناظر بر عمل است، نه می‌توانند کلمات را

به هر معنایی که دلشان می‌خواهد به کار ببرند و نه می‌توانند به هر ترتیبی و نظمی کاملاً اختیاری آن‌ها را در کنار هم قرار بدهند. نظم نخستین زبان، محدودیت زبان در داشتن همین امکانات در کاربرد عمومی است. طبیعی است که نظام های ثانویه تخطی از این امکانات و ساختن نظامی بر روی نظام اولیه خواهد بود.

مهمترین و اصلی‌ترین و حتی شاید بتوان گفت، یگانه وظیفهٔ زبان؛ بخصوص در گذشته معنی‌رسانی آن بوده است. این نقش ایجاب می‌کرد که مطالعهٔ زبان در قدیم به سه حوزه محدود شود: دستور، منطق، بلاغت. دستور دربارهٔ امکانات و قاعده‌هایی صحبت می‌کرد که بر طبق آن می‌شد، ترکیب‌های صرفی و نحوی متعددی ساخت بی‌آن که قاعده های زبانی را فرو گذاشت. منطق دربارهٔ قوانینی صحبت می‌کرد که عدم رعایت آنها مانع معنی‌رسانی زبان و درک مفاهیم آن می‌شود. بلاغت هم دربارهٔ کیفیت تطبیق کلام با مقتضای حال مخاطب و حال خطاب سخن می‌گفت. به این معنی که با توجه به موقعیت سخن گفتن و حال مخاطب، چگونه سخن باید گفت تا فرایند ادراک آسان‌تر و مؤثّرتر گردد. جالب اینجاست که در حالی که بلاغت زمان را مستقیماً با یافتِ بیرونی زبان و یا بطور کلّی زندگی پیوند می‌زد و در هر حال در هر فرآیندِ سخن گفتنی حضور داشت، اما آن را به سببِ افزایشِ تأثیرِ سخن در مخاطب، با سخن ادبی وابسته کردند، بطوری که بلاغت بزودی در ادبیات منزوی و بیشتر به مقولهٔ رعایت حال مخاطب محدود شد.[۴]

ادبیاتِ معناگرایِ کلاسیک همواره مخاطب را شخصیتی منفعل فرض می‌کرد که در برابر متکلّم دانشمند و یا شاعر و نویسنده خاضع بود و تنها می‌توانست در صورت درک یا عدم درک در مقام تصدیق یا تکذیب سخن گوینده قرار گیرد.

نکته‌ای که مسلّم می‌نماید، آن است که ادبیات که در گذشته به معنی خاص به شعر محدود می‌شد، در دورهٔ کلاسیک جز بعضی موارد استثنایی، مبتنی بر نظم نخستین زبان و تسلیم گوینده در برابر اقتدار زبان بود. پرسشی که اکنون جای طرح آن رسیده است، این است که آیا می‌توان با حفظ زبان از اقتدار و نظم نخستین زبان آزاد شد؟

به نظر می‌رسد، رهایی از اقتدار و نظم یا نظام زبان به معنیِ شکستِ قوانین کُد و برهم خوردن رابطهٔ معمول و مقررِ دلالت میان دو جنبهٔ تفکیک ناپذیرِ دال و مدلولیِ نشانه‌های زبانی است. نتیجهٔ چنین رهایی البته مختل شدنِ ارتباط طبیعی میان فرستنده و گیرندهٔ زبان را در پی خواهد داشت، چرا که

آشناییِ مشترک آنان را نسبت به نشانه‌های قراردادی زبان مشکوک می‌کند.

مختل شدن رابطه قراردادی نشانه‌های زبانی در نتیجهٔ یکی از دو حالت زیر رخ می‌دهد:

۱. کلمات یا نشانه‌های زبانی در معنی قراردادی خود بر معنایی دلالت می‌کنند که در نظم نخستین زبان قابلِ درک است؛ اما معنی مدرَک (مدلولِ حاصل از نشانه‌ها) چنان غریب می‌نماید که مخاطب نمی‌تواند برای آن مصداقِ قابل قبولی در قلمرو تجربه های خود پیدا کند.

۲. کلمات با معنی قراردادی خود به موضوعی که دارای مصداقی سازگار با تجربه‌های آشناست، دلالت می‌کنند؛ اما بافت موقعیت که سخن در آن بیان می‌شود، اجازه نمی‌دهد که معنا یا مصداق حاصل از معنی قراردادیِ کلمات پذیرفته آید.

در این هر دو صورت است که در دلالتِ معنی قراردادیِ کلمات شک می‌کنیم؛ امّا از آنجا که از پیش پذیرفته‌ایم که لابد متکلّم از کنار هم گذاشتن کلمات و استفاده از زبان مقصودی داشته است که بر ما پوشیده است، سعی می‌کنیم از معنی قراردادی کلمات صرف نظر کنیم و با امکاناتی که متن و محمل‌های فرهنگی و اجتماعی و در صورت امکان آثار و شخصیت گوینده و بافت تولید سخن در اختیار ما می‌گذارد، نشانه های زبانی را از معنی قراردادی آن تهی و با معانی تازه پر کنیم؛ بطوری که از این طریق کلمات:۱) به موضوع یا مصداقی سازگار و قابل انطباق با تجربه های ما دلالت کنند. ۲) در معنی تازهٔ خود با بافتی که در آن ادا شده سازگار شود و معنی قابل قبولی در آن بافت به دست دهد. در این دو حال است که کلمات دیگر نشانه‌های زبانی نیستند؛ زیرا نشانه دانستن کلمات مستلزم قبولِ رابطهٔ قراردادیِ خارج از ارادهٔ فرد، میان دو جنبهٔ تکفیک ناپذیر دال و مدلول است. خروج و رهایی از رابطهٔ قراردادیِ از پیش تعیین شدهٔ کلمات است که در صورت فقدان قرینه‌ای راهنما به معنی ثانوی، نشانه را تبدیل به رمز یا نماد یا سمبل می‌کند. از این نظرگاه بیان رمزی تجددِ معنیِ نشانه‌های مستعمل در زبانِ متن بر حسب ارادهٔ مستقیم یا غیرمستقیم گوینده یا پدیدآرندهٔ متن است.

این فرآیندِ تبدیل نشانه ها به رمز که به معنی حضور معانی جدید در ظرف قدیمِ نشانه‌های زبانی است، خصیصهٔ عادی و توضیح پذیریِ متن را در مقابل تأویل پذیری آن کم رنگ می‌کند و نقش مخاطب و خواننده را در تأویل و معنی بخشیدن به متن در مقایسه با متکلّم و نویسنده در مقام تولید کنندهٔ متن، برجسته می‌کند؛ چرا که خلقِ متن در این حال دیگر تنها در اختیار متکلّم و نویسنده نخواهد بود و مخاطب و یا خواننده نیز در فعالیت نشاط بخش آفرینش شرکت می‌کند؛ زیرا اوست که با تأویل

رمزها و معنی بخشیدن به رمزها به اقتضای اندوخته‌های ذهنی خود و آفرینش بافت خیالین و امکانات متن، یکی از معانیِ بالقوهٔ متن را فعلیت می‌بخشد و اثر را تکمیل می‌کند. نکتهٔ مهمی که به آن نیز توجه داشت، این است که خروج از اقتدار زبان و رهایی از رابطهٔ تحمیلی و قاطع دال و مدلولیِ نشانه‌های زبانی که معنی ار از انحصار نویسنده خارج و در اختیار خواننده و بافت خیالینی که او ایجاد می‌کند، قرار می‌دهد، عملاً متن را از تک معنایی خارج می‌کند و بلاغت در شکل گیری معنی نقش برجسته‌تری پیدا می‌کند؛ چرا که بلاغت به مفهوم وسیع و نه تلقّی محدود قدما، به معنی حضور مؤثّر عوامل مکانی و زمانی و انسانیِ حاکم بر تولید و قرائت متن است و بدون در نظر گرفتن آن‌ها و در صورت لزوم تصور خیالین آن‌ها، کشف معانیِ محتمل متن ناممکن است.

خروج از اقتدار زبان بخصوص در شعر اتفاق می‌افتد که توقّعاتی که در خوانندگان پدید می‌آورد، بنا بر سنّت غیر از نثر است. در شعر کلاسیک که القا و انتقال معنی؛ یعنی نیت شاعر اصلی مسلّم و پذیرفته بود، خروج از اقتدار زبان تا حدی صورت می‌گرفت که متن در صورت آمادگی مخاطب، از انتقال نیت نویسنده درمانده نگردد. به همین سبب در استعاره یا کنایه که کلمات یا ترکیبات یا عبارات از معنی قراردادی خود خارج می‌شدند، همواره علمای بلاغت کاربرد آنها را مشروط به وجود قراین و زمینه‌هایی می‌دانستند تا خواننده را به نیت تولید کنندهٔ متن که معنی ثانوی و بعید متن بود، هدایت کنند.

کاربرد کلمه‌ای یا ترکیب یا عبارتی در غیر معنی حقیقی آن یا به عبارت دیگر، کاربرد مجازی آن‌ها در ادبیات کلاسیک، راه خواننده یا مخاطب را از نشانه های زبانیِ متن تا وصول به نیتِ متکلّم طولانی‌تر می‌کند؛ اما از استثناهایی در ادبیات عرفانی که بگذریم، نه نویسنده را و نه خواننده را از اقتدار زبان و نظم نخستین آن آزاد نمی‌کند. بنابراین معنی همچنان در اختیار نویسنده است و خواننده نیز مجبور است، همان معنی را که نویسنده اراده کرده است، دریابد.

در شعر کلاسیک کاربرد مجازهای استعاری و کنایی گاهی سبب می‌شود که متن در معنی حقیقی کلماتِ خود، به تجربه‌ای دلالت کند که این تجربه در قلمرو تجارب ممکن و مشترک قرار نگیرد؛ اما باید توجه داشت که دلالتِ کلمات متن به تجربه‌ای عادت ستیز در شعر کلاسیک همیشه زبان را به سطح بیان رمزی ارتقا نمی‌دهد. زیرا قراینِ آمده در متن، خواننده را به نیت گوینده و تجربهٔ عادت ستیزِ حاصل از معنیِ نخستین زبان را به تجربهٔ عادت پذیرِ حاصل از معنیِ کلمات در نظام ثانویهٔ زبان هدایت می‌کند. خاقانی در بیتی از یکی از قصاید خود می‌گوید:

طاووس بین که زاغ خورد وانگـه از گلـو گـاوَرس ریـزه‌هـای منقّـا برافکنـد[۶]

(خاقانی، بی‌تا: ۱۴۲)

این بیت در معنی حقیقی کلمات واقعه‌ای خلاف عادت و ناممکن را تصویر می‌کند. تصـویر حاصـل از معنی کلماتِ این بیت در نظم نخستین زبان معنی یا مدلولی پذیرفتنی ندارد، یعنی در حـدّ معنـیِ زبـان شناختی نمی‌توانیم، مصداق تجربیِ قابل قبولی برای آن تصور کنیم. هر تفسیر و تأویلی کـه آن را معنـی دار و مصداق پذیر کند، مستلزم خروج از اقتدار زبان؛ یعنی بی‌اعتبار شمردن معنی قراردادی کلمـات در زبان است و در نتیجه قرار گرفتنِ معنی در اختیار خواننده. اما خاقانی در مقام شـاعری کلاسـیک اجـازه نمی‌دهد که خواننده معنایی خلاف نیّت او از بیت استنباط کند. مقیّد کردنِ خواننده به تنهـا معنـایی کـه نویسنده از متن نیت کرده است، از طریق قرار دادن آن معنی در بافتی کـه خواننـده را بـه نیـت و معنـای مورد نظر نویسنده هدایت می‌کند، به انجام می‌رسد. بیت های قبل از این بیت وصف مجلسی اسـت کـه در زمستانی سرد برپا شده است و خادمان در منقل‌ها هیزم می‌افکنند تا شـعله ور شـود. بـا توجـه بـه ایـن قراین می‌توان گفت، منظور شاعر از طاووس، شعله‌هـای رنگارنـگ و منظـور از زاغ، زغـال و منظـور از گاورس، جرقه‌های آتش است که هنگام سرخ شدن زغال ها در شعله‌های آتش از آن ها فرا مـی‌جهنـد. در بیت قبل از این بیت نیز همین معنی با عناصر دیگر؛ یعنـی مـریخ و زحـل کـه دو سـیاره‌انـد، اولـی بـه رنگ سرخ و دومی به رنگ سیاه و پروین یا ثریّا که مجموعهٔشش یا هفـت سـتارهٔ درخشـان‌انـد،تصـویر شده است:

مرّیخ بین که در زحل افتد پس از دهان پروین صـفت کواکـب رخشـا برافکنـد

(همان)

بدون زمینه و قرینه‌ای که به آن اشاره کردیم، بیت خاقانی می‌توانسـت بیـان تجربـه‌ای عـادت سـتیز و بدون مصداق و بیانش رمزی و استوار به نظم های ثانوی زبان و رهایی از اقتدار زبان باشـد؛ یعنـی وقـوع فرایندی که در شعر کلاسیک جز بندرت در بعضی از غـزل هـای عرفـانی اتفـاق نمـی‌افتـد؛ امّـا در بیـت بـالا اندکی آشنایی با نجوم متداول در عصر خاقانی و بخصوص بافت یا زمینهٔ معناییِ کلامـی کـه ایـن بیـت در آن آمده است، خواننده را به نیت گوینده؛ یعنی تنها معنی مشخصی که او در نظر داشته است، هدایت می‌کند.

گاهی شیوهٔ طرح معنی در غزل‌های عارفانه به گونه ایست که فضایی سوررئال پدید مـی‌آورد و ارادهٔ معنی را در سطح نظام نخستین زبـان چنـان دور از دسـترس مـی‌نمایـد کـه بـه نظـر مـی‌رسـد، بیـان شـعر

سمبلیک است و فضای سوررئالیستی و رؤیاوار شعرچنان است که گویی نباید در جستجوی نیت گوینده و وصول به معنی مشخصی بود؛ بکله باید معنی را در اختیار تأویل خواننده فرض کرد. چنین فرضی باید پس از تأمّل عمیق پذیرفته شود، زیرا چه بسا ابهام فضا و معنی گریزی شعر حاصل از شیوهٔ طرح موضوع باشد. فرض کنیم متنی به قرار زیر داشته باشیم:

معشوق نیمه شب با رخی مثل مشعل درخشان بر در خانهٔ من آمد. زندگان که آن زیبارو را می‌دیدند، به او دل می‌باختند و از شدّت شوق و عشق جان می‌باختند. مردگان که صدای قدم‌های او را می‌شنیدند، از گور برمی‌خاستند. گویی که او نفخهٔ صور رستاخیز است یا عیسی.

از این متن آنچه می‌توان دریافت وصف حسن اغراق آمیز معشوقی است که از زبان عاشق بیان می‌شود؛ عاشقی که عناصر فرهنگی به او توصیف عشق خود و زیبایی معشوق را از دریچه هایی از این دست رخصت می‌دهد. ما نمی‌توانیم برای کلمات آمده در این متن، معنایی ثانوی و غیر قراردادی قائل شویم، تنها می‌توانیم در صورت شناخت گوینده عاشق و معشوق را معرفی کنیم، چنان که در ابیات آغازین غزلی از مولوی می‌توانیم، شاعر عاشق را مولوی و معشوق را شمس تبریزی بدانیم و غزل را شبیه همان متنی که آوردیم تفسیر کنیم، هر چند شیوهٔ بیان به گونه‌ایست که انگار با یک رؤیا یا واقعهٔ تأویل پذیر عرفانی سرو کار داریم:

با رخ چون مشعله بر در ما کیست آن — هر طرفی موج خون نیمه شبان چیست آن
در کفن خویشتن رقص کنان مردگان — نفخهٔ صور است یا عیسی ثانی است آن
(مولوی، ۱۳۵۵: ۴/ ۲۶۴)

شعرهایی که تجربه‌ای کاملاً فردی و خلاف عادات مشترک را بیان می‌کنند، گاهی چنان غریب می‌نمایند که امکان وقوعشان در عالم خارج و حوزهٔ تجربیات ما بکلّی نامحتمل است و نمی‌توان مصداقی تجربه‌پذیر برای آن‌ها تصوّر کرد. البته گاهی تجربه‌های اتفاق افتاده در عالم خارج هم چنان غریب است که دور از باور می‌نماید و بندرت کسانی آن را تجربه کرده‌اند؛ اما چنین تجربه‌هایی به دلیل همین بندرت اتفاق افتادن به هر حال محتمل الوقوع است و ممکن است، معدودی مشابهش را دیده باشند یا بعدها برای کسانی هم قابل تجربه باشند. این وقایع خردگریزی خواند در مقابل گروه قبل که تجربه ستیزند.

بنابراین وقتی چنین وقایعِ خردگریزی به وسیلهٔ کلمات بیان می‌شوند، حداقل برای تجربه‌کنندگان

آن وقایع اولاً، در سطح نظام نخستین زبان معنی دارند و مدلول‌های کلمات مصداق آن اند و ثانیاً، چون بیان کنندگان آن تجربه ها ادعا دارند که آن‌ها را خود در عالم خارج تجربه کرده‌اند، مجالی برای کسانی که آن ها را باور ندارند، باقی نمی‌گذارند تا با فرض رمزی بودن،آن‌ها را تأویل کنند. اگر حادثه یا واقعه‌ای غریب و نامحتمل در عالم خارج به کمک تخیّل ساخته شده باشد، به منظور آن که معنی معینی را در زیر ظاهر آن مخفی کرده باشند، این گونه آثار را تمثیلی می‌گوییم؛ زیرا در این آثار نیز اگر چه نظمی ثانوی بر روی نظم نخستین زبان برپا می‌شود، این نظام ثانوی در عین آگاهی طرح ریزی شده است و نیتِ از پیش معلومی در متن پنهان شده است که اگر مفسّر اشتباه نکند می‌تواند به آن دست یابد.[۸]

رؤیاها و تجربه های روحانی که فقط از طریق کلمات وجود خارجی و قابل اطّلاع برای دیگران پیدا می‌کنند، برای صاحب رؤیا و تجربه و نیز برای دیگران، معنی مشخص و از پیش معلومی ندارند که کلمات در معنی قراردادی خود به آن دلالت کنند.

متن رؤیا، خواه به حادثه یا اتفاقی ممکن الوقوع در عالم واقع دلالت کند و خواه به حادثه یا منظره‌ای عجیب که در عالم واقع، ممکن الوقوع نیست، به هر حال فرض می‌شود حاوی معنایی نهفته است و این به معنی آن است که متن رؤیا همواره سمبلیک است. ممکن است، حادثه‌ای که در رؤیا اتفاق افتاده، در عالم خارج هم وقوع آن محتمل باشد و در معنی قراردادی کلمات مصادیق قابل قبولی در عالم واقع داشته باشد، بطوری که برقراری رابطه میان دال و مدلولِ نشانه‌های زبانی به امری ممکن دلالت کند؛ امّا به محض آن که گفته شود، این حادثه در رؤیا اتفاق افتاده است، رابطهٔ دال و مدلولیِ قراردادی کلمات انکار و گمان می‌شود حادثه معنایی دیگر غیر از آنچه در نظام اولیهٔ زبان می‌نماید، داراست. در واقع به این سبب رؤیا برای ما معنای دیگری دارد و آن را تأویل می‌کنیم که در ناآگاهی کامل و خارج از نظارت و دخالت حسّ و عقل اتفاق می‌افتد، به عبارت دیگر، می‌توان گفت که چون رؤیا در بافت موقعیتی خاصی اتفاق می‌افتد، پس آنچه به رؤیا معنی دیگری جز معنیِ حاصل از معنیِ حقیقی کلمات می‌دهد، دقیقاً همان بافت و شرایط یا اقتضای حالی است که رؤیا در فضای آن پدید می‌آید. اقتضای حال یا بافت موقعیت سبب می‌شود، متن رؤیا تأویل پذیر تلقّی گردد و ذهن متأوّل (= مؤوّل) برای کشف معنی آن فعال گردد. بنابراین می‌توان عاملِ رمزی کردن متن رؤیا را عاملی بلاغی به معنی گستردهٔ آن دانست.

باتوجه به آنچه گفتیم، خلاصه مطلب این می‌شود که آنچه متنی را رمزی و در سطح نظام نخستین زبان بی‌معنی، یا به عبارت دقیق تر بی‌مصداق می‌کند، امری بلاغی؛ یعنی اوضاع و احوال حاکم بر تولید و قرائت متن است که بعضی جنبهٔ جامعه شناختی و بعضی جنبهٔ رواشناختی دارد. هر متنی خواه در ناآگاهی و خواه در آگاهی پدید آید، امّا به مصداقی قابل تجربه و محتمل بنا بر عادت‌های تجربی ما دلالت نکند، رمزی یا تمثیلی رمزی تلقی می‌شود[۹] همچنین هر متنی که به مصداقی قابل تجربه و محتمل بنا بر عادت های تجربی ما دلالت کند، در صورتی که اشاره شود، آنچه متن از آن حکایت می‌کند، در ناآگاهی پدید آمده است، نیز رمزی تلقّی می‌شود.

با توجه به آنچه گفتیم اکنون به جمله ای برگردیم که در آغاز بحث مطرح کردیم و آن را به صورت های زیر بنویسیم:

۱. در ساحل دریا کلبه‌ای چوبی در میان شعله‌های آتش سوخت.

۲. در خواب دیدم در ساحل دریا کلبه‌ای چوبی در میان شعله‌های آتش سوخت.

۳. در ساحل دریا از میان شعله‌های آتش کلبه‌ای چوبی آشکار شد.

۴. در خواب دیدم در ساحل دریا از میان شعله‌های آتش کلبه‌ای چوبی آشکار شد.

در جملهٔ یک می‌توان معنی حقیقی کلمات را در نظام زبان اراده کرد. این عبارت به پدیده‌ای ممکن الوقوع در عالم خارج دلالت می‌کند و اهل زبان در صورتی که دلیلی برای انصراف ذهن از معنی حقیقی نباشد، معنی واحدی از آن درمی‌یابند. در این حال نشانه‌های زبانی در قلمرو اقتدار و نظم نخستین زبان عمل می‌کنند.

این عبارت علاوه بر این معنی، می‌تواند بالقوه دارای معانی متعدد دیگری باشد. آنچه می‌تواند این معانی بالقوه را فعلیت ببخشد، همان اقتضای حال با بافت موقعیت است که سخن در آن ادا می‌شود و جریان پیدا می‌کند. مثلاً، در حالی که من با دوستم دربارهٔ دانشمندی صحبت می‌کنیم که با همهٔ دانش در کلبه‌ای غریب و بی‌کس از دنیا رفته است، ناگهان می‌گویم: دریایی در کلبه‌ای سوخت.

آنچه معنی حقیقی یا معانی مجازی این جمله را القا و تعیین می‌کند، علاوه بر بافت بیرونی موقعیت، بافت درونی؛ یعنی سخنان قبل و بعد این عبارت است. تناسب بافت با نیّت گوینده؛ بخصوص در ارتباط شفاهی چنان که در ادبیات کلاسیک، سبب می‌شود که گیرندگان پیام جز همان معنی را که گوینده اراده کرده است و نشانه‌های زبانی نیز به آن دلالت دارند، درنیابند.

در جمله دوم، عبارتِ مقدمِ «در خواب دیدم» خود به منزلهٔ مهمترین عامل بافت موقعیت سبب می‌شوند، معنی حقیقی عبارت را که دلالت بر پدیده‌ای ممکن الوقوع در عالم بیداری و واقع می‌کند، اراده نکنیم؛ یعنی نشانه‌ها را به عنوان رمز تلقی کنیم و برای آن ها معنی دیگری قائل شویم که خارج از قلمرو اقتدار و نظم نخستین زبان است. بدین ترتیب با تغییر بافت، سرشت بیان و معنی پذیری آن بکلّی متفاوت می‌شود.

در جملهٔ سوم، در سطح معنی حقیقیِ کلمات به پدیده‌ای ممتنع الوقوع اشاره می‌شود که در سطح عادات و تجربه‌های ما مصداق ندارد. بنابراین ما نمی‌توانیم نشانه‌های زبانی را در قلمرو اقتدار و نظم نخستین زبان معتبر بدانیم و مجبوریم به آن معنایی بدهیم که با تجربه‌ها و دانش ما سازگارشود. به عبارت دیگر ما معنی حقیقی آن را چون با دانش و تجارب ما در تضاد است، انکار می‌کنیم تا معنایی سازگار با تجارب خود به آن ببخشیم.

در جملهٔ چهارم قید مقدم «در خواب دیدم»، دیدنِ امری تجربه ستیز و ممتنع الوقوع در عالم بیداری را در خواب ممکن می‌نماید.

چنان که گفتیم اغلب اشعار کلاسیک فارسی از نوع جملهٔ اول است که شاعران، آن را در بافتی قرار می‌دهند تا خواننده یا مخاطب معنی حقیقی نشانه‌های زبانی را از آن اراده کند. شاعران کلاسیک به طور طبیعی می‌کوشند، به گونه‌ای سخن گویند که مخاطبان امکان استنباط معنایی را جز آن که شاعر اراده کرده است، پیدا نکنند. انواع تزئینات و شگردهایی که شاعران زبان را با آن ها می‌آرایند و برای مخاطب بیگانه می‌کنند، سبب می‌شود که خواننده یا مخاطب با فعالیت ذهنی بیشتر و چه بسا لذّتی افزون‌تر به معنی مورد نظر شاعر برسد، نه آن که عدم دریافت معنی او را به استنباط های شخصی وادارد. در این غزل شهید تأمّل کنید:

مرا به جان تو سوگند و صعب سوگندی — که هرگز از تو نه گردم نه بشنوی پندی
دهند پندم و من هیچ پند نپذیرم — که پند سود ندارد به جای سوگندی
شنیده‌ام که بهشت آن کسی تواند یافت — که آرزو برساند به آروزمندی
هزار کبک ندارد دل یکی شاهین — هزار بنده ندارد دل خداوندی
تو را اگر ملک چینیان بدیدی روی — نماز بردی و دینار برپراکندی
تو را اگر ملک هندوان بدیدی موی — سجود بردی و بتخانه‌هاش برکندی

به منجنیق عذاب اندرم چو ابراهیم — به آتش حسراتم فکند خواهندی
تو را سلامت باد ای گل بهار و بهشت — که سوی قبلهٔ رویت نماز خوانندی[۱۰]
(←لازار، بی‌تا: ۳۵)

در این غزل حتی در بیتی مثل: «به منجنیق عذاب اندرم...» خواننده معنای حقیقی عبارت را که شاعر اراده کرده است، از شبکهٔ تصویرها بیرون می‌کشد و درمی‌یابد. به عبارت دیگر خواننده یا مخاطب شایسته کسی است که هم از زیبایی های شعر لذّت می‌برد و هم زبان شعر را از زیور و زینت‌های بلاغی می‌پیراید تا اصل معنی را دریابد: تو مرا در عذاب افکنده‌ای و گرفتار حسرت سوزان کرده‌ای.

باید توجه داشت که اگر چه هر یک از ابیات این غزل را می‌توان به مناسبت های مختلف همچون شاهدی برای اقناع مخاطب دربارهٔ موضوعی خواند؛ امّا اختلاف مناسبت‌های استشهاد به شعر به معنی خروج شعر از نظام زبان و تغییر معنی نشانه‌ها و تجاوز از معنی زبان شناختی آن ها نیست.

شاعران عارف، هم به دین و هم به دنیا از دریچه‌ای نگاه می کنند که با دریچه های مرسوم و متداول تماشا فرق دارد و هم گاهی تجربه‌هایی دارند یا از تجربه هایی سخن می‌گویند که در حوزهٔ تجربیات مشترک و عادی نمی‌گنجد. بنابراین آنان در خلال بعضی از احوال خود در بافتی از موقعیت قرار می‌گیرند که چون خلاف موقعیت دیگران است یا سخن آنان را از نوع جملهٔ ۳ و ۴ (غالباً با حذف اشارهٔ مقدم) می‌کند که تجربه‌ای فرا واقع و غیرعادی و ممتنع الوقوع را می‌نماید و یا از نوع جمله‌های مصداق پذیر اول که به سبب اختلاف بافت یا اقتضای حالی که در آن قرار گرفته اند و با شاعران غیر عارف فرق دارد، نمی‌توان سخن آنان را در معنی قراردادی و نظم نخستین زبان پذیرفت.

مثلاً در این بیت ها از مولوی تأمل کنید:

داد جاروبی به دستم آن نگار — گفت کز دریا برانگیزان غبار
کردم از حیرت سجودی پیش او — گفت بی ساجد سجودی خوش برآر
آه بی ساجد سجودی چون بود — گفت بی چون باشد و بی خار خار
گردنگ را پیش کردم گفتمش — ساجدی را سر ببر از ذوالفقار
تیغ تا او پیش زد سر بیش شد — تا برست از گردنم سر صد هزار
من چو شمع و هر سرم همچون فتیل — شرق تا مغرب گرفته از قطار...
(مولوی، ۱۳۳۵: ۲/ ۱۰)

در این ابیات سخن از تجربه ایست که از نوع تجارب مشترک و ممکن الوقوع نیست و نمی‌توان مصداقی قابل قبول در عالم عین و بیداری برای آن یافت. بنابراین در سطح معنی حقیقی کلمات مصداقی ندارد و یا چنان که معمولاً می‌گوییم معنی ندارد و باید برای کلمات معنایی دیگر قایل شد تا قابل قبول گردد.

در شعر عرفانی، غزل‌هایی مثل غزل بالا که از ترکیب و تألیف کلماتی که نمایندهٔ عناصر محسوس و مادی‌اند و روایت‌های رؤیاگونه و یا روایتی از رؤیا یا واقعه‌های عارفانه را روایت می‌کنند، خیلی زیاد نیست.

در شعر عرفانی غالباً با غزل‌هایی سر و کار داریم که یا کاملاً زمینه‌ای سازگار و مشابه با غزل عاشقانه دارند، یا شاعر در بیان احوال و صفات خود سخنانی اغراق‌آمیز خواه مثبت یا منفی می‌گوید که با توقّع ما از شخصیت شاعر در مقام یک عارف سازگار در نمی‌آید. همین عدم سازگاری میان معنیِ حاصل از نظم نخستین زبان و شخصیت گوینده، سبب می‌شود که ما معنی حاصل از نظم نخستین و رابطهٔ قراردادی میان دال و مدلول را نپذیریم و یا خروج از اقتدار زبان، نشانه‌های زبانی را نمایندهٔ معنایی جز آنچه در زبان دارند، تلقّی کنیم و با تأویل آنها به معنایی قابل قبول در قیاس با تجربه های عادت پذیر و دانش موجود در حوزهٔ فرهنگِ عمومیِ خود برسیم.

مثالً در غزل زیر «منِ گوینده» (= مولوی) در مقام شاعر در مقایسه با مخاطبِ مستقیم شعر صفات و قدرت هایی به خود نسبت می‌دهد که بنا بر عادت نه توقّع داریم، انسانی حتی مولوی واجد آن‌ها باشد و نه توقّع داریم انسانی آن‌ها را به خود نسبت دهد:

نگفتمت مرو آنجا که آشنات منم — در این سراب فنا چشمهٔ حیات منم
اگر به خشم روی صد هزار سال ز من — به عاقبت به من آیی که منتهات منم
نگفتمت که به نقش جهان مشو راضی — که نقش بند سراپردهٔ رضات منم
نگفتمت که منم بحر و تو یکی ماهی — مرو به خشک که دریای با صفات منم
نگفتمت که چو مرغان به سوی دام مرو — بیا که قدرت پرواز پرّ و پات منم
نگفتمت که تو را ره زنند و سرد کنند — که آتش و تبش و گرمی هوات منم
نگفتمت که صفت های زشت بر تو نهند — که گم کنی که سرچشمهٔ صفات منم
نگفتمت که مگو کار بنده از چه جهت — نظام گیرد، خلّاق بی جهات منم
اگر چراغ دلی دانک راه خانه کجاست — و گر خدا صفتی دانک کدخدات منم

(همان، ۴/ ۵۸)

چنان که دیده می‌شود، در این غزل، مولوی در مقام شاعر صفاتی به خود نسبت می‌دهد که دور از انتظار مخاطبان است و از طرف دیگر خوانندگان یا شنوندگان شعر مولوی در نمی‌یابند، مخاطب شاعر در غزل کیست؟ رابطهٔ میان شاعر و مخاطب او درغزل نیز رابطه‌ای ناآشناست. کیست که مولوی (منِ گویندهٔ شعر) چشمهٔ حیات، نقش بند سراپردهٔ رضا، دریای باصفا، قدرت پرواز پرّ و پای اوست و اگر صد هزار سال از وی به خشم دور شود، عاقبت به سوی او که منتهای اوست باز می‌گردد؟

این حرف ها و صفات خلاف عادت، نه تنها برای ما که بیش از هفت صد سال از مولوی فاصله داریم، نامفهوم و خلاف عادت و بی مصداق است، حتی برای کسانی که معاصر یا بسیار به مولوی نزدیک بوده اند، نیز چنان دور از انتظار می‌نموده است که مجبور شده اند، شأن نزولی برای مفهوم شدن و یا عادت پذیر شدن آن فراهم کنند که البته چنین تمهیدی نیز به سازگار شدن شعر با تجربه ها و دانش مخاطبان نشده است. افلاکی از مریدانِ مولوی که حدود هشتاد سالی با او فاصله داشته است و سرگذشت مولوی و اسلاف و اخلاف او را از زبان مریدان مولوی گردآورده است، داستانی را نقل می‌کند که شأن نزول یا سرودن این شعر را توضیح می‌دهد. خلاصهٔ ماجرا این است که مولوی به سلطان رکن الدین سلجوقی که قصد سفر به آقسرایی را دارد، سفارش می‌کند نرود؛ اما او می‌رود و کشته می‌شود و مولوی متأثّر از کشته شدن او، این غزل را می‌سراید (←افلاکی، ۱۹۶۱: ۱/ ۱۴۶-۱۴۸). طبیعی است این واقعه هرگز نمی‌تواند سخنان خلاف عادتی را که گوینده در قیاس با مخاطب به خود نسبت می‌دهد، توضیح دهد و با عادات ما سازگار کند، هر چند خود کوششی- اگر چه ناپذیرفتنی- برای تفسیر این غزل است. پیداست که در تأویل این غزل مثل غزل قبل لازم نیست که کلماتی را که نمایندهٔ اشیاء محسوس و مادی‌اند، نمایندهٔ مدلول های دیگر جز آنچه در زبان برای آنها قائلیم، بدانیم. در این جا تأویل به گونه‌ای باید باشد که اقتضای حال یا بافتِ موقعیتی را نشان دهد که مدلول چنین سخنانی در آن بافت امکان وقوع داشته باشد و در آن بافت با عادت و زمینه‌هایی که فرهنگ یا یکی از عناصر فرهنگی در اختیار ما می گذارد، سازگار و معنی دار بنماید. این حکم را دقیقاً می‌توان دربارهٔ بخشی از غزل های مولوی که با ابیات زیر آغاز می‌شود، صادق دانست:

وه چه بی رنگ و بی نشان که منم — خود نبینم مرا چنان که منم
گفتی اسرار در میان آور — کو میان اندر آن میان که منم
بحر من غرقه گشت هم در خویش — بوالعجب بحر بیکران که منم...
این جهان وان جهان مرا مطلب — جمله گم شد در آن جهان که منم...

(مولوی، ۱۳۳۵: ۴/ ۷۹)

بی تردید یکی از تأویل های ممکن دربارهٔ غزل هایی از این دست آن است که در این غزل‌ها گویندهٔ غزل را خدا بدانیم که از زبان عارف در لحظهٔ فنای وی از ماسوی الله و فنای از خویش سخن می‌گوید. چنین تجربه‌ای که بسیار شبیه به وحی است[۱۵] و صوفیان «سُبحانی ما اعظمَ شأنی» بایزید و «انا الحقِ» حسین بن منصور حلاج را زاییدهٔ چنان حالتی می‌دانند و مولوی نیز اشاره های متعدد به آن دارد، از جمله تجربه های خلاف عادتی است که بسیاری از صوفیه از امکان آن با اطمینان سخن گفته‌اند و مولوی نیز با توسّل به تمثیل های متعدد سعی بسیار در توضیح چنین تجربه‌ای کرده است.[۱۶] داستان تمثیلی منطق الطیر عطار نیز از جمله کوشش‌های مشهور برای تفسیر و تصویر همین حالت است که عطار بسیار دربارهٔ آن سخن گفته است[۱۷]. تمام این شواهد می‌تواند، از جمله دلایل قبول این تأویل باشد که در شعرهایی که نقل کردیم، شاعر در مقام گیرندهٔ وحی است و تنها سخنانی را که حق به او تلقین می‌کند- مثل نای و سرنایی که نَفَس نوازند را به آهنگ تبدیل می‌کند- به سخنی شنیداری تبدیل می‌کند. چندان تفاوتی در فهم و قبول مخاطب ایجاد نمی‌کند که این غزل ها را واقعاً فراوردهٔ پدید آمده در ناآگاهی بدانیم یا آن را نتیجهٔ کوشش آگاهانهٔ شاعر برای بیان چنین پدیده‌ای تصوّر کنیم که فرض می‌شود، در حالتی ناآگاهانه چنین اتفاق می‌افتد.

همانطور که انتظار نداریم، شاعر به عنوان یک انسان، صفاتی را به خود نسبت دهد که الهی و فراانسانی است، همچنان از او انتظار نداریم که در مقام یک انسانِ عارفِ دست از تعلقاتِ دنیا شسته و بر نفس و صفاتِ ذمیمهٔ خود غلبه کرده، به خود صفات و افعالی نسبت دهد که لایق انسان هایِ در رذیلت‌ها غلتیده و مستغرق در میخوارگی، شاهد بازی، فسق و فجور و کفر و رندی و قلّاشی باشد. در این موارد نیز شناخت شاعرِ در مقام یک عارف یکی از عوامل اصلی بافت موقعیت یا اقتضای حال است که سبب می‌شود، بسیاری از کلمات را در معنایی که در فرهنگ عمومی و نظمِ نخستینِ زبان از آن ها بر می‌آید، نپذیریم و جمله ها و عباراتی را که آن کلمات در آن ها آمده‌اند نیز به معنای دیگر، تفسیر و تأویل کنیم تا با عادت‌ها و انتظارات ما سازگار و هماهنگ شوند.

وقتی خواننده یا مخاطب، گویندهٔ شعر را در مقام یک عارف می‌شناسد، همین شناخت سبب می‌شود که در بسیاری از غزل‌های عارفانه وصف معشوق و وصف اعضایی چون رخ و زلف و لب و چشم و خال و قد و بالای او را به معنی حقیقی نگیرد. نتیجهٔ این امر آن است که اگر چه شاعر خود به منظور بیان شدّت شوق و عشق و احساس و حال خویش نسبت به حق در مقام معشوق آن کلمات را

بی‌آن که معنی معین دیگری از آن ها در نظر داشته باشد، به کار برده است، خواننده یا مخاطب آنها را به معنیِ مبهمِ دیگری تلقّی می‌کند؛ زیرا به سبب همان شناختی که از شاعر دارد و خود یکی از عوامل بافت موقعیت است، نسبتِ آن کلمات را به شاعر عارف خلافِ عادت می‌بیند و دست به تأویل آن‌ها می‌زند. این طرز تلقی سبب می‌شود که بتدریج آن کلمات و نظایر آن ها که چون در شعر عاشقانه می‌آیند، معنی حقیقی دارند، درغزل عارفانه از معنی قراردادی خود خارج شوند و معنی مجازی پیدا کنند تا آنجا که نوشته های متعدد در شرح و توضیح آن پدید می‌آید و در چارچوب اصطلاحات محبوس می‌شوند.

در بسیاری از غزلهای عارفانه که معشوق حق است عارفِ عاشق چنان از حال خود و وصفِ حال و زیبایی معشوق سخن می‌گوید که تفاوتی میان عاشق و معشوق مجازی و محسوس و عارف و معبود حقیقیِ مبرا از هر صفتِ انسانی او نمی‌بینیم، عطّار در غزلی می‌گوید:

زهره ندارم که سلامت کنم — چون طمع وصل مدامت کنم
گر چه جوابم ندهی این بسم — که شنوی تو که سلامت کنم
چون نتوانم که به گردت رسم — گرد به گِرد در و بامت کنم
مرغ تو حلاج بود من کیم — تا هوس حلقهٔ دامت کنم
خاک شدم تا نفس خویش را — هم نفس جرعهٔ جامت کنم
گر به حسامم بکشی نقد جان — پیشکش نقش حسامت کنم...
گر چه حلال است تو را خون من — گر ندهی بوسه حرامت کنم
چون همه خوبی جهان وقف تست — گنگ شدم وصف کدامت کنم...

(عطار، ۱۳: ۴۵۶)

عطار در کنار این شعر های عاشقانه مثل دیگر شاعران عارف، غزل هایی نیز ملامت جویانه دارد:

مرا قلّاش می‌گویند هستم — من از دُردی کشان نیم مستم
نمی‌گویم ز مستی توبه کردم — هر آن توبه کزان کردم شکستم
ملامت آن زمان بر خود گرفتم — که دل در مهر آن دلدار بستم
من آن روزی که نام عشق بردم — ز بند نام و ننگ خویش رستم
نمی‌گویم که فاسق نیستم من — هر آن چیزی که می‌گویند هستم
ز زهد و نیکنامی عار دارم — من آن عطار دُردی خوار مستم...

(همان، ۳۹۳)

به سبب همین شعرها و عدم ارادهٔ معنی حقیقی آن به سبب بافت موقعیت یا اقتضای حال است که امیر حسینی هروی معنی آن‌ها را از شیخ محمود شبستری می‌پرسد و وی تفسیری جدا از معانی این کلمات و مدلولهای حقیقی آن‌ها به دست می‌دهد که با اقتضای حال عارف سازگار باشد و خلاف عادت را به عادت بدل کند (شبستری، ۱۳۶۱: ۷۹).

نتیجه‌گیری

گزاره های زبانی در ارتباط با معنی عموماً به دو دستهٔ اصلی تقسیم پذیرند:

۱-گزاره هایی که در نظم نخستین زبان خردپذیر و معقولند و معنی و یا مصداقی دارند که با تجربه‌های اهل زبان سازگاری دارند. این گزاره‌ها تنها وقتی ارادهٔ معنی حقیقی آن‌ها در نظم نخستین زبان ناممکن است که یا در بافتی از موقعیت بیان شده باشد که در آن بافت ارادهٔ معنی حقیقی آنها ممکن نباشد و یا روایت واقعه‌ای باشند که در ناآگاهی و از جمله رؤیا اتفاق باشند. شعر کلاسیک فارسی به استثنای بخش بزرگی از شعر عرفانی متشکل از این گزاره هاست و بنابراین تک معنایی است، هرچند ممکن است، خصوصیات واژگانی و شگردهای مختلف بلاغی وصول به آن معنی یگانه را که نیت گوینده بوده است دشوار کند.

۲. گزاره‌هایی که در نظم نخستین زبان نامعقول و خردستیزند و نمی توان برای آنها مصداقی سازگار و ممکن با عادت های مشترک یافت. این گزاره‌ها تنها وقتی معنی پیدا می‌کنند که خواننده یا مخاطب آن را تأویل کند؛ یعنی آن را در بافتی از موقعیت قرار دهد که در آن بافت کلمه‌ها مدلولی غیر از مدلول قراردادی خود پیدا کنند، بطوری که در شبکهٔ این مدلول های ثانوی به تجربه ای ممکن و سازگار با عادت های تجربی دلالت کنند. در این گزاره‌ها چون استنباط معنی به عهدهٔ خواننده یا مخاطب می ماند و خوانندگان و مخاطبان نیز دارای استعدادها و ذهنیت‌ها و احوال گوناگون اند، معنی‌های استنباط شده یکسان نخواهد بود و به این ترتیب متن از خصیصهٔ تک معنایی؛ یعنی همان نیّت مؤلّفِ متن تهی و دارای معانی بالقوه متعدد خواهد شد. طبیعی است که در میان معانی فعلیت یافته از تأویل متن، آن معنا و تأویلی پذیرفته‌تر و دقیق‌تر خواهد بود که هم با فضای کلّی و ساختار زبانی متن سازگار باشد و هم جهان بینی و علایق پدیدآورندهٔ متن - درصورت دسترسی به آن - صحّت آن را تأیید کند. بخش بزرگی از شعر عرفانی؛ بخصوص در حوزهٔ غزل متشکّل از این گزاره‌هاست. تجربه‌های روحی عارفانه مثل واقعه‌ها مکاشفه‌ها و ارزش معرفتی رؤیا در نزد صوفیه و جانشینی معشوق عرفانی؛ یعنی حق به جای معشوق زمینی

از عوامل اصلی و مهمی است که غزل های عرفانی را متشکل از این گزاره‌های اگرنه همواره خردستیز، حداقل خردگریز می کند. بنابراین گزاره‌های نوع دوم نیز وجودشان مسبوق به بافت موقعیت گویندگان و معنی شان نیز مربوط به بافت موقعیت یا اقتضای حال مخاطبان و خوانندگان خواهد بود.

۳. هم گزاره های خردستیز و نامعقول و هم گزاره های خردپذیر و معقول در صورتی که در احوال ناآگاهی یا بافتی از موقعیت که ناآگاهی برآن حاکم است، پدید آمده باشند، مانند رؤیاها و واقعه‌های صوفیانه، بیان رمزی پیدا می‌کنند و در آنها زبان از نظم نخستین و اقتدار خود خارج می شود و تأویل پذیر می گردد؛ زیرا حکایت واقعه یا حادثه‌ای که در ناآگاهی پدید آمده است، خارج از نظارت عقل است و در نتیجه هیچ معنای سنجیده‌ای مقدم بر واقعه وجود ندارد.

پی‌نوشت‌ها

۱- دربارهٔ انوع شناخت و تجربه ←آریان پور،جامعه شناسی هنر، اجمالی از تحقیق ا.ح. آریان پور، انجمن کتاب دانشجویان، دانشگاه تهران، ۱۳۵۳، ص ۵۷ به بعد.

۲ـ بافت موقعیت (Context of situation) اصطلاحی است که اول بار آن را مالینوفسکی در سال ۱۹۲۳ مطرح کرد. به نظر او بافت موقعیت محیط خارج از زبان است که در معنی جمله‌ها و متن حاصل از آن‌ها تأثیر می‌گذارد. این اصطلاح که می‌توان آن را تقریباً معادل با اقتضای حال (با توسع این مفهوم) دانست، بعدها به وسیلهٔ هلیدی (Halliday) وسعت معنی پیدا کرد و شامل زمینهٔ معنایی گفتمان (field of discourse) عاملان گفتمان که در گفتمان حضور دارند (Tenor of discourse) و نقش با شیوهٔ گفتمان (mode of discourse) شد. بنابراین می‌توان گفت، بافت موقعیت اشاره به کلیهٔ عواملی دارد که در معنی پذیری متن تأثیر دارند و حتی با تغییر آن ممکن است، معنی جمله در متن تغییر کند (Renkema, DisCourse Studies, an introductory text book, Amesterdam, John Benjamins, 1993, p. 36) و اما منظور من از بافت خیالین،بافتی است که خواننده در غیاب نویسنده، برای عوامل تأثیر گذاشته بر تولید متن، به کمک متن و زندگی و دیگر آثار نویسنده فرض و تصور می کند (نیز ←پورنامداریان: ۱۳۸۸: ص ۲۰۹ به بعد).

۳ـ برای آشنایی بیشتر با نظام نخستین و نظام های ثانویهٔ زبان ←احمدی، بابک،ساختار و تأویل متن،نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۰، ص ۲۲۹ به بعد و نیز ۱۳۳ ـPP، ۱۹۸۸، ,Hawks, Terence, structuralism and semiotics.

۴ـ در این باره نگاه کنید به مقدمهٔ کتاب زیر از دیوید. بی. الیسون.

Derrida, jacgue/ speech and phenomena and other essay in Husserl, stheory of signs, Tranlated with an introduction, by David BAllison, Xviii, xxl, xxll

و نیز ترجمهٔ خلاصه‌ای از آن در:پورنامداریان، تقی،در سایهٔ آفتاب، انتشارات سخن، چاپ سوم، ۱۳۸۸، از ص ۹ به بعد.

۵ـ دربارهٔ ادبیات معنی گرای کلاسیک ← پورنامداریان، تقی،خانه‌ام ابری است، انتشارات مروارید، چ. سوم، ۱۳۸۹.

۶ـ منطق الطیر از نوع همین تمثیل رمزی (allegory) است، در حالی که مصیبت نامهٔ عطار را می‌توان اثری رمزی دانست. ←پورنامداریان، تقی، دیدار با سیمرغ، چاپ چهارم، مقالهٔ تخیل هنری و نمودهای آن در آثار عطار، ۱۳۸۶، بخصوص از ص ۲۸۶ به بعد.

۷ـ دربارهٔ تفاوت اثر رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی،چاپ ششم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۶، ص ۲۲۸ به بعد.

۸ – دربارهٔ این شعرها و تجربهٔ وحی ← در سایهٔ آفتاب، ص ۱۷۹– ۱۸۷.

۹– برای دیدن بخشی از این تمثیل‌ها در توضیح فنا ← مولوی، جلال الدین محمد، مثنوی، تصحیح رینولد نیکلسن، به اهتمام نصرالله پورجوادی، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۱،دفتر سوم، ابیات ۳۶۷۰.

۱۰ـ عطار دربارهٔ فنا بسیار سخن گفته است. منطق الطیر خود عالی ترین بیان تمثیلی این حالت عارفانه است. غیر از بیان یکی از هفت وادی منطق الطیر که دربارهٔ فقر و فناست، در کل آثار عطار نیز می‌توان ابیات متعدد دربارهٔ فنا یافت. چند نمونهٔ زیر مشتی است از خروار:

دیوان:

تو را دایم ورای این بقا نیست — چو تو در وی فنا گردی بکلی
(ص ۸۲)

کمترین چیزی که می‌زاید بقاست — گر بقا خواهی فنا شو کز فنا
هر چه در هر دو جهان شد از تو راست — گم شود در نقطهٔ فای فنا
(ص۳۵)

منطق الطیر:

خاک شو از نیستی بر روی خاک — از وجود خویش بیرون آی پاک
نیست گشتی تاج فرق هر کسی — تا تو هستی پایمال هر خسی
ره دهندت در بقا در پیشگاه — تو فنا شو تا همه مرغان راه
(ص۴۳۹)

تا تو هستی هست در تو کی رسد — نیست شو تا هستیت از پی رسد
کی رسد اثبات از غرّ بقا — تا نگردی محو خواری فنا
(ص ٤٢٩)

منابع

۱- آریان‌پور، ا.ح .(۱۳۵۳). **جامعه‌شناسی هنر**، تهران: دانشگاه تهران (انجمن کتاب دانشجویان).

۲- احمدی، بابک .(۱۳۷۰). **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز، چاپ اوّل.

۳- افلاکی، شمس الدین احمد .(۱۹۶۱). **مناقب العارفین**، ج۱، آنقره.

۴- پورنامداریان، تقی .(۱۳۸۸). **در سایهٔ آفتاب**، تهران: انتشارات سخن، چاپ سوم.

۵- ---------- .(۱۳۸۹). **خانه‌ام ابری است**، تهران: انتشارات مروارید، چاپ سوّم.

۶- خاقانی، بدیل بن علی .(بی‌تا). **دیوان**، تصحیح علی عبدالرسولی، تهران: شرکت چاپخانهٔ سعادت.

۷- شبستری، شیخ محمود .(۱۳۶۱). **گلشن راز**، به اهتمام صابر کرمانی، تهران: کتابخانهٔ طهوری، چاپ اوّل.

۸- عطّار، محمّد بن ابراهیم .(۱۳۶۳). **دیوان**، به اهتمام و تصحیح تقی تفضّلی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ سوّم.

۹- ---------- .(۱۳۸۳). **منطق الطیر**، تصحیح و تعلیقات محمّدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات سخن، چاپ اوّل.

۱۰- لازار، ژیلبر .(۱۳۴۲). **اشعار پراکندهٔ قدیمی‌ترین شعرای فارسی زبان**، ج ۲، تهران: انستیتو ایران و فرانسه.

۱۱- مولوی،جلال الدین محمّد بن محمّد. (۱۳۵۵). **کلیات شمس**، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۱۲- ---------- .(۱۳۶۱). **مثنوی**، تصحیح رینولد نیکلسن، به اهتمام تصرالله پورجوادی، تهران: انتشارات امیرکبیر.

13- Derrida, Jacques. (1973) *Speech and Phenomena and Other Essays in Husserl's Theory of Sign*. (Translated with an introduction, by David B. Allison) Evanston: Northwestern University Press

14- Hawks, Terence. (1989) *Structuralism and Semiotics*. London & New York: Routledge.

15- Renkema, J. (1993) *Discourse Studies: An introductory text book.* Amsterdam: John Benjamins.