Archive of SID

فصلنامه علمی ـ پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)
سال هفدهم و هجدهم، شماره ۶۸ و ۶۹، زمستان ۱۳۸۶ و بهار ۱۳۸۷

فرا تر از معنا ی متن
ـ نگره ای تازه در تحلیل رابطه صورت و معنا در دیدگاه ادبی مولانا ـ

دکتر مهدی محبّتی[۱]

چکیده

غـــالب مـــولوی پژوهان، دیدگاه ادبی مولوی را مبتنی بر اصالت معنا می دانند و بر آن باورند که لفظ یا صورت، چندان ارج و ارزشی در نگاه مولانا ندارد. این مدعا، دیدگاه حاکم بر تفسیر نظریات و آراء مولوی از آغاز تا امروز بوده است و هست.

در روزگـــار ما و با پیدایش و گسترش معانی فرم و معنای معنا، نگاه تازه تری به فرآیند تولید اثر ادبی در دیدگاه مولانا به وجود آمده است که مدعی آن است که علیرغم همه شواهد ظاهری و ظاهر گفته ها، مولوی

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زنجان golmakan110@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

شاعری است که به صورتی جدی، شکل و لفظ را در نظر دارد و حتی در مرتبه نخست شاعری است صورت گرا.

کوشش این مقاله بر آن است که به صورتی مستدل و مستند - و با ذکر مهم ترین دلایل هر دو گروه - ضمن اثبات نادرستی دیدگاه های هر دو گروه این نکته را روشن نماید که مولوی در هیچ کدام از این دو دیدگاه نمی گنجد و او به یک اندازه از معنا و فرم درفرایند خلق اثر بهره می برد. این مقاله با تکیه بر سنت عرفانی ادب فارسی بر این باور است که اثر ادبی، ازحیث ساخت درونی، سه ساحت دارد: مرتبه اول یا «کودکی / غافلی» که توجه به صرف صورت است. مرتبه دوم یا «بلوغ / عاقلی» که گذر از لفظ و توجه به معناست و مرتبه سوم «هشیار/ مستی» است که مرتبه محو صورت و معنا و سپس امتزاج و اتحاد مطلق آن دو با «صوت / صورتی» از سراینده و معشوق است که در عین صورت مداری، صورت نیست و در عین معنا داری، معنا نیست. البته این ساحت، صرفاً مرتبط و ناظر بر اشعـــار رمزی و نابهشیار است و شامل منظومه های اعتقادی / اخلاقی / تاریخی و نظایر آن نمی گردد. مولوی در سیر تحول خلاقیت ادبی خود در بسیاری از اشعار از مرتبه اول و دوم می گذرد و در مرتبه سوم است که به خلق بهترین اشعار می رسد. در واقع از همین دیدگاه است که مولوی با رهیافتی بدیع و خلاقانه، گسسته نمایی ها وهنجارگریزی های صوری ومعنوی شعرش را ابزار تکامل ساخت آن می سازد. در این ساختار خلاق است که هیچ خط فاصلی میان ظاهر و باطن یا صورت و معنا باقی نمی ماند و هر دو رکن، همزمان و دقیقاً همسان، حقیقت معنای درونی سراینده / متن را بیان می کنند به صورتی که در فرآیند خلق اثر ادبی نه لفظ تقدّم و اصالت می یابد نه صورت، اصل و مبنا

www.SID.ir

Archive of SID

قرار می گیرد . در این تعامل خلّاق، صورت، عین معنا می گردد و معنا، عین صورت .

واژه های کلیدی : *فرم، معنا،ساخت، مولوی*

۱) مقدمه

دریافت درست دیدگاه ادبی مولانا درباره صورت و معنا و نوع رابطه آن دو باهم، از درازترین و پیچیده ترین مباحث نقد ادبی از قرن هفتم تا امروز در فرهنگ ایرانی -اسلامی بوده و هست .در واقع این مساله که در نگاه مولوی،صورت ومعنا چه نوع رابطه ای دارند و آیا این معناست که اصالت دارد و فرم را می سازد یا فرم، خود اصل است و معنا از شاخه ها و ارکان آن به شمار می رود؛ موضوع مهمی است که هنوز به درستی تبیین و تفسیر نشده است. وجود برخی گفته ها در شعر مولانا مبنی بر طرد صورت و اصالت بخشیدن به معنا از یک سو، و در عین حال کمال صوری شعر او و وجود برخی قرینه ها در باب اصالت فرم، از سوی دیگر، از اسباب امتداد این تعارض مستمر بوده است.

به طور کلی آنچه که در سیر تاریخی تفسیر دیدگاه های ادبی مولوی تا به حال پیدا شده است، به طور عمده متکی بر یکی از دو دیدگاه متعارض و گاه متضاد ذیل است:

۱: اکثریت مفسران دیدگاههای مولوی، به جد بر این عقیده بوده و هستند که صورت و لفظ (۱) در نگاه مولانا، ارزش و اصالتی ندارد و او یکسره شاعری معناگراست آن هم به حدی که نه تنها صورت را خوش نمی دارد، که گاه سرستیز و ناخوشی با آن نیز دارد .

۲- در سال های اخیر جریان دیگری، که اقلیت هست، پیدا شده که دیدگاه ادبی مولانا را معناگرا نمی داند و این نوع تحلیل در باب مولانا را معلول سطحی انگاری و تفسیر ناتمام پاره ای از اشعار و تمثیلات او در باب لفظ و معنا می داند .در نظر اینان دیدگاه ادبی مولوی در اساس متکی بر فرم و صورت است .

www.SID.ir

Archive of SID

در این مقاله، ابتدا آراء گروه اکثریت را به اختصار باز می گوییم و نگاهی به عوامل و دلایل معناگرایی ادبی مولوی می افکنیم و سپس دیدگاه های اقلیتی را که معتقد به اصالت فرم در شعر مولوی هستند، مطرح می کنیم و به دلایل آنها در باب صورت گرا بودن مولانا نگاهی می اندازیم و سپس «قلمرو سوم» را، که نگاه تازه ای در تحلیل دیدگاه ادبی مولاناست، به اختصار بیان می کنیم. در متن مقاله همه جا کوشش شده است که شواهد و دلایل فقط از آثار خود مولانا انتخاب شود و جز به ضرورت از منابع دیگر استفاده نگردد.

۲) معنا گرایی

غالب مولوی پژوهان بر آن باورند که دیدگاه ادبی مولوی چندان وچنان بر تقدم و اصالت معنا استوار است که نیازی به ذکر استدلال و نمونه برای اثبات آن نیست چون مولوی در تمامی آثار خود، از این اصالت و تقدم سخن گفته است و مستقیم و غیر مستقیم، با تشبیه و تمثیل، آن را بسط داده است چنان که برای نمونه یکی از این محققان به صراحت می نویسد:

«هر یک از عارفان و سخنوران به میزان تعالی و تکامل عارفانهٔ خویش به گستردگی فاصلهٔ میان اهمیت و معنی و اعتبار لفظ پی می بردند . مولوی که سرآمد این تیره از شاعران و سرخیل صوفیان راستین این سرزمین است بیش از همهٔ آنان عظمت و تعالی حقیقت را از یک سو و فقر و درماندگی لفظ و زبان را از سوی دیگر درمی یافت . این است که او بیش از همهٔ آنان از ناتوانی و نارسایی الفاظ در بازگویی حقیقت و انتقال آن به مخاطبان خود می نالید و برای بیان این ناتوانی زبان، و معادلهٔ ناقص و ناتمام لفظ و معنی، تعبیرات و تشبیهات نو و ابتکاری می آورد، سخن را نقد و فلز سکه و معنی را نقش و بهای آن می خواند .سخن را زلفی که بر جمال خوب رویان (معنی) پرده می افکند.» (درگاهی، ۱۳۷۷: ۱۲۷)

www.SID.ir

Archive of SID

چنان که محققی دیگر هم می نویسد: «اگر مولانا شعر را می پسندد، وزن و قافیه هیچ گاه مورد پسند او نیست . به نظر او وزن و قافیه معنی را کاملاً محدود می کند، معنی که در کلام و حرف نمی گنجد.» (گولپینارلی، ۱۳۷۰: ۴۳۴).

از همین روست که مولانا هم در فیه مافیه ضمن بحثی مفصل در باب رابطه لفظ و معنا به صـــراحت می گوید که اگـــر معنا کامـل و شامل باشد، الفاظ، نقش وجودی خود را از دست می دهند و معنی، مستقیم از درون آدم ها به یکدیگر متصل می شود، چنان که شاعری عرب، برای پادشاهی ترک، که عربی نمی داند، شعری می خوانَد و او سخت متأثّر می گردد و مولوی نیز برای جمعی رومی، که فارسی نمی دانند، سخن می گوید، و همه آن ها را به ذوق می آورد (مولوی،۱۳۶۲: ۹۸-۹۷). درواقع، وقتی معنا به معنا در پیوست دیگر به صورت و لفظ، نیازی نیست چون: «این سخن برای آن کس است که او به سخن محتـاج است که ادراک کند، امـا آن که بی سخن ادراک کند؛ با وی چه حاجت سخن است .» (مولوی، ۱۳۶۲: ۲۲)

به همین دلیل است که زبان حالِ عشق، زبانِ بی زبانی است، به گونه ای که هر چه عاشق و معشوق از عشق بگویند، دورتر از حقیقت معنای عشق می گردند. لفظ و صورت در این اتحادِ معنا، نه تنها روشنگر نیست که خود حجابی بزرگ است، چون هر لفظ و جمله، صرفاً ناظر بر بُعد و ساحتی از ابعاد و ساحت های معنای عشق است، حال آن که عاشق / معشوق درحال چشیدن و دیدن همه ابعاد و ساحت های آنند.

به همین خاطر هر چه با لفظ و صورت از آن معنای مطلق گفته شود به همان اندازه- آن معنای مطلق - مقید و محدود می گردد زیرا :« سخن موجب تنگی است و دُویست و آن عالم، موجب فراخی است و وحدتِ مطلق.آن سخن خود چندان عظیم نیست و قوتی ندارد و چگونه عظیم باشد؟ آخر سخن است و بلکه خود موجب ضعف است» دقیقاً به همین دلیل که وجودِ واسطه (یعنی زبان یا صورت) و توجه و در پیچیدن به آن باعث ترک و طرد معناست؛ در وقت

www.SID.ir

Archive of SID

دیدارِ حقیقتِ معنا و معنایِ حقیقت، باید از واسطه/حجاب دوری کرد تا از اصل و وصل محروم نگردد. این که مولوی در مثنوی می گوید:

قـــافیـه انـــدیشـــم و دلـــدار من — گـــویدم مندیش جز دیدار من
خـــوش نشین ای قـافیه اندیش من — قـافیه دولت تویی، در پیش من
حرف و صوت و گفت را برهم زنم — تا که بی این هر سه با تو دم زنم

(مولوی، ۱۳۸۰: ۱۷۲۹-۱۷۲۷/۱)

ناظر بر همین مسئله است که لفظ و صوت و صورت، اصالتی ندارند و اصل، معناست. علّت بغض و نفرت مولوی از شعر و قو اعد آن هم در واقع همین است که این دو، شعر و قواعد آهنین آن، به جای کمک به درک معنا، خود حجابی دیگر گشته اند که جان و دل عاشق/ جوینده را به خویش مشغول کرده اند و او را از درک حقیقت معشوق / معنا دور نگه داشته اند . مویه های مولوی از شعر و شاعری، از جمله در ابیات زیر، همه به همین دلیل است :

رَستم ازین بیت و غزل، ای شه و سلطان ازل — مفتعلن مفتعلن مفتعلـــن کشت مـــرا
قـــــافیه و مفعلـــه را گوهمه سیلاب ببر — پوست بود پوست بود در خور مغز شعرا

(مولوی، ۱۳۶۳: غزل۳۸)

نمونه های این گونه اشعار در غزلیات و مثنوی کم نیست . فیه مافیه و آثار منثور او هم آکنده از همین نمونـــه ها و نکته هـاست، چنان که یکْ جا می گوید: «صورت، فرع عشق آمد کـــه بی عشق این صورت را قدر نبوَد. فرع، آن باشد که بی اصل نتواند بودن. پس الله را صورت نگویند چون صورت فرع باشد اورا فرع نتوان گفتن» .(مولوی، ۱۳۶۲: ۱۳۹) گلایه و تبرّی عجیب و عظیم او هم از شعر و شاعری که: «من از کجا، شعر از کجا و الله که من از شعر بیزارم و پیش من ازین بتّر چیزی نیست» (همان، ۷۴)، نیز به همین دلیل است که مولوی نمی خواهد که او هم شاعری پیچیده در صورت و زبان و ظرایف آن معرفی گردد؛ مثل شاعرانی که همّ و هدفشان

www.SID.ir

Archive of SID

صرفاً بازکرد و باز گفت صورت ها و الفاظ است. این تعرض در واقع بیان مستقیم به این نکته است که من مرد معنایم نه الفاظ، چنان که در پایان غزل قبلی می گفت: آینه ام، مرد مقالات نیم.

معنا از یک جهت دیگر هم برای مولوی بسیار مهم و اصیل است؛ از آن جهت که معنا به خاطر ذاتِ یگانه ای که در همه عوالم دارد، موجب جمعیت و وحدت است و لفظ و صورت، به خاطر تقید و محدودیتی که ذاتاً بدان دچار است، باعث تفرقه و پراکندگی. و اصل در اندیشه مولانا، وحدت است نه کثرت. کثرت ها همه ذاتاً رو به وحدت دارند. به همین جهت همه الفاظ و صوَر، رو به معنا می آورند و تابع آنند: «تفرقه در صورت است و در معنی همه جمعیت است. سخن های بزرگان اگر به صد صورت مختلف باشد، چون حق یکی است و راه یکی است، سخن دو چون باشد». (همان، ۴۶)

جمعیت و وحدتِ معنا، باعث لذّت و گرمی معنا هم هست، بر خلاف صورت که به خاطر تفرقه و تشتت ذاتی، سرد و نامطبوع است. هر چند در ابتدا، ظاهراً الفاظ گیراتر و زیباتر به دیده ها می آیند، اما در نهایت این حقیقتِ معناست که گرم می ماند و با گرمی و وحدت خود همه صورت ها را تابع و آلت خویش می سازد: «کار، اندیشه ها دارند. صوَر همه تابعند و آلت اند و بی اندیشه معطّلند و جمادند. پس آن که صورت، ببیند، او نیز جماد باشد و در معنی راه ندارد و طفل است و نابالغ. اگرچه به صورت پیرست و صدساله (همان، ۵۷ و۸۳)

بر همین اساس مولوی جهاد اصغر را به جنگ صورت ها (الفاظ) با صورت ها (الفاظ)، تأویل می کند و جهاد اکبر را به جنگ معانی با معانی. هرکس که از جهادِ اصغر الفاظ گذر کرد، و آمادگی لازم را یافت، وارد حیطه جهاد اکبرِ اندیشه ها و معانی می شود. (همان، ۵۸)

حجم عظیم تمثیلات و تشبیهاتی که مولوی در باب رابطه لفظ و معنا در کلیه آثارش ذکر کرده است و تقریباً در همه این تمثیلات و تشبیهات، بنیاد نگاهش را بر اصالت معنا و فرع بودن لفظ نهاده است، نیز مؤید اصالت معنا در نگاه مولاناست که به خاطر اهمیت و نقش ویژه این

www.SID.ir

Archive of SID

تمثیلات، یکی دو نمونه از مهم ترین آنها را ذکر می کنیم، اگر چه غالب این تمثیلات و تشبیهات معنای واحدی دارند:

۱: این سخن چون پوست و معنی مغزدان　　این سخن چو نقش و معنی همچو جان
پـوست چبـود گفته های رنگ رنگ　　چون زره بـــر آب کش نبود درنگ
پـــوست باشد مغز بد را عیب پوش　　مغـــز نیکـــو را زغیرت غیب پوش
(مولوی، ۱۳۸۰: ۸-۱۰۹۶)

۲: لفظ چون وکراست و معنی طایر است　　جسم، جوی و روح، آب سایر است
(مولوی، ۱۳۸۰: ۳۲۹۶-۲)

۳: صورت این خلقان همچون چاه هاست و این علم ها و هنرها و دانش ها، نقش های جام است. نمی بینی که چون جام شکسته می شود، آن نقش ها نمی ماند؟ پس کار، آن شراب دارد که در جام قالب هاست و آن کس که شراب را می نوشد و می بیند که: الباقیات الصّالحات (مولوی؛ ۱۳۶۲: ۷۲)

۳) صورت گرایان

امّا گروهی که معنا را از ارکان مقوم صورت های شاعری و در خدمت کمـال شعر مولـوی می شمارند؛ بر آن باورند که علیرغم همه این دعوی ها و شواهد، مولوی در وهله نخست شاعری صورت گراست. به دلایل زیر:

۱- چگونه کسی که کاملاً غرق و محو معناست، تقریباً همه شعرها و غزل هایش از نظر وزن و قـافیه و ردیف، دقیق و درست است و حتی در مواردی که به قافیه اندیشی و شعـر اعتـراض می کند، باز ساختمان شعرش از همه جهت طبق موازین عروضی و معیارهای رسمی شعر فارسی است؟ تعداد غزل ها و ابیاتی که در شعر مولوی اشکال لفظی یا وزنی یا ترکیبی یا تعبیری داشته باشد، نسبت به کل ابیات او، که حدود۶۷/۶۲۷ بیت است، بسیار اندک و ناچیز است. همین گونه

www.SID.ir

Archive of SID

زبان شعری مولاناست که نه تنها سست و پریشان نیست بلکه در جای خود و با توجه به بافت کلی شعری که در آن جا گرفته، فوق العاده زیبا و گیرا هم هست.

۲- ذهنی که درگیر و محو معناست، چگونه می تواند از همه اوزان و عروض متداول فارسی و زحافات (شعبه ها و سرشاخه ها) آن که گاه واقعاً پیچیده و پوشیده و نفس گیر و در برخی موارد شبیه جدول مانتیسم لگاریتم ریاضی است، کمال استفاده را ببرد و خود نیز چندین وزن به مجموعه آن ها بیفزاید؛ به جز مثنوی که مولانا در همه ابیات از بحر رمل مسدس محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) سود می برد، وزن های زیر را بیش از همه اوزان در هنگامه سرودن غزلیات به خدمت گرفته است:

۱- بحر هزج مسدس محذوف = مفاعیلن مفاعیلن مفعولن – ۲۸۵ غزل

۲- بحر مجتّث مثمن مخبون محذوف = فاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن – ۲۶۶ غزل

۳- بحر رمل مثمن محذوف = فاعلاتن فاعلاتن فاعلن – ۲۵۵ غزل

۴- بحر هزج مثمن اخرب = مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن- ۲۴۱ غزل

۵- بحر هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف = مفعول مفاعلن فعولن – ۲۱۸ غزل

۶- بحر هزج مثمن سالم = مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن- ۲۰۵ غزل

۷- بحر رجز مثمن سالم = مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن – ۱۶۴ غزل

۸- بحر رمل مثمن مخبون محذوف = فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن – ۱۶۱ غزل

۹- بحر مضارع مثمن اخرب = مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن – ۱۴۹ غزل

۱۰- بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف = مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن – ۱۲۸ غزل

(خلیلی جهان تیغ، ۱۳۸۰: ۲۵)

آیا مثلاً ۳۴۶ بار استفاده از وزن هایی همچون «بحر مضارع مثمن اخرب مکفوفِ محذوف» (۱۲۸ بار) و بحر هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف (۲۱۸ بار)، کاملاً اتفاقی است و مولوی بی توجه به قواعدِ دقیق آن، که گاه یک سکته کوچک اساس وزن را به هم می ریزد، شعرش را

www.SID.ir

Archive of SID

سروده است، یا بر عکس تعدد اوزان و استفاده های وسیع و مکرر از وزن های غریب و گاه خود ساخته، نشان دهنده آشنایی دقیق و عمیقِ سراینده با تمامی قواعد و موازین و حتی جزئیات این اوزان و بحور است؟ بدیهی است که صرف ذوق خداداد قادر به پیدایی و به کارگیری این حجم عظیم از قواعد و ظرایف دانشی/ ذوقی نیست، اگرچه تا حدودی ذوق و غریزه می تواند، شاعری را در سرودن و استفاده ناخودآگاه از اوزان شعری کمک کند ولی حوزه آن بسیار محدود است. ضمن آن که مسائل علمی و تاریخی را که نیازمند دانستن دقیق هستند با اتکا به ذوق نمی توان به خدمت گرفت.

۳- مسأله بسیار مهم ساخت(structure) و فرم(form) و حتی بافت(text) را در شعر مولوی چگونه باید حل کرد؟ هیچ تردیدی نیست که کلیت شعر مولانا، از ساخت و بافتی بسیار آگاهانه و همخوان برخوردار است که نشانگر درکِ دقیقِ منطق مدارِ سراینده از شعر و صورت و زبان شعری در هنگام سرودن است. آنچه که به تعبیر صورت گرایان روسی و نو منتقدان امریکایی «هماهنگی اجزاء شعر» و در نگاه قصه پردازان مدرن «وحدت تأثیر و اتّحاد ارگانیک قصه» نامیده می شود؛ به وضوح و وفور در اشعار و قصه های مولوی دیده می شود. کمتر شعری از مولوی هست که موسیقی های چهار گانه (اگر بتوان از چنین اصطلاحی استفاده کرد) در آن به کمال رعایت نشده باشد. یعنی میان وزن و قافیه و صنایع لفظی / معنوی بدیع و کارکردهای بلاغی/ معنایی/ موسیقایی زبان، ارتباط و هماهنگی کامل رعایت نگشته باشد و یا محور افقی شعر در تضاد یا ناهمخوان با محود عمودی آن باشد و در کل، شعر یا قصه او از« نظام ادبی» بی بهره باشد .

آیا این هماهنگی کامل اجزاء با هم ازیک سو و با معنا از سوی دیگر، صرفاً محصول شوریدگی شاعر و یا تصادف محض است؟ بدیهی است که این کمال صوری و وحدت وهماهنگی شکلی، فقط زاده معنا نیست چون تقریباً همه معانی شعری مولوی به گونه ای در آثار شاعران و عارفان پیش از او هست و شعر او چیزی جز «چکیده و نقاوه افکار عارفان پیشین نیست» (صفا ،۱۳۶۳:

www.SID.ir

Archive of SID

۳/۴۲۷) از دیگر سو، شاعران و عارفان شوریده در فرهنگ فارسی کم نبوده اند، چرا یک نفر از آنها حتی یک غزل مثل مولوی نگفته اند؟

پس مهم ترین نقش و تأثیر در بافت هنری شعر مولوی از آنِ معنا یا محتوا یا شوریدگی وامثال آن نیست، بلکه از کیفیتِ پیوند واژه ها و نظم و نظام آنها (= شکل / فرم / ساخت) است. این ساخت اگر محصول اراده آگاهانه در شکل نیست که امری زبانی است؛ پس محصول چیست؟

۴- افزون بر همه اینها، حجم عظیمی از گفته ها و نکته ها در بطن آثار مولوی ناظر بر توجه عمیق او به شعر- و اهمیت کلام شاعرانه- است. او هیچ گاه گفته ها و سروده های خود را خوار و ضعیف نمی دانسته و همواره سخنش را در ردیف والاترین نوع هنر کلامی می انگاشته است. آن ابیات و گفته هایی هم که ظاهراً نفی و طرد شاعرانگی و قوانین آن است با تأمل جدّی، معنایی دیگر می یابد که فقط به یکی دو مورد اشاره می کنیم:

۱-۴: بیت معروف: «قافیه اندیشم و دلدار من/ گویدم مندیش جز دیدار من» (که غالباً مستمسک اصلی همهٔ معنا گرایان است) اگر درست تحلیل شود؛ بیش از آن که ناظر به بی توجهی مولوی به قافیه و موازین شعری باشد، مبیّن توجه و تأمّل او در باب شعر و قافیه و عروض است. بدین معنا که مولوی از آغاز اقرار می کند که گرمِ قافیه اندیشی (و به طور کلی در کار سرایش شعر) بوده است اما دلدار (یا من برتر/ حق/ حسام الدین /شمس/ فراخود) او، مولوی را از این نکته که صرفاً به قافیه اندیشی دل خوش باشد؛ منع می کند.

این بیت مشهور مولوی هم در غزلیات شمس:

رستم ازین بیت و غزل ای شه و سلطان ازل

مفتعلـــن مفتعلن مفتعلن کشت مـــرا)

(مولوی، ۱۳۶۳: غزل ۳۸)

اگر بدون هیجانات عاطفی نگاه شود، بیش از همه مؤیّد استغراق عمیق مولوی در عروض و صورت شعر، در وهله اوّل، است و سپس گام نهادن در مرتبه ای دیگر. می توان پرسید که چه

www.SID.ir

Archive of SID

چیزی مولوی را کشته (یعنی خسته کرده و به ستوه آورده) است؟ خود او می گوید که مفتعلن، یعنی ذکر جزء و اراده کل، منظور از مفتعلن، عروض است و منظور از عروض، عرضه شعر در زبانی آهنگین و زیبا و گیرا. وانگهی چرا عروض مولوی را کشته است؟ چون با آن درگیر بوده و می خواسته تا تمام قواعد و فواید و شاخه هایش را بشناسد و شعری بگوید که راست و درست در قواعد ناب و به ویژه نایاب عروضی بگنجد. چون اوزان شناخته و آسان که رام هر شاعر متوسطی است، بنابراین، خستگی و ستوه شاعر باید از درک و تسخیر موازینی باشد که هنوز کاملاً شناخته و رام همه کس و از جمله خود او نیست.

بر همین مبنا، این بیت و بیت بعدی همان غزل:

قافیه و مفعله را گو همه سیلاب ببر　　پوست بود پوست بود در خور مغز شعرا

هم بیش از آن که ناظر به بی توجهی مولوی به مسائل صوری شعر باشد، نشانگر استغراق و درگیری عمیق و دائمی او با این مسأله است. از سوی دیگر توجه نکردن مولوی به صورت و پوسته بدان خاطر است که او پوسته وصورت صرف را در خور مغز کسی می داند که از شعر، فقط شعر(یا اغراض شخصی) می خواهد در نگاه مولوی، کلام، و نوع هنری آن شعر، وقتی به وجود می آید، باید زیبا و محکم باشد و حتی تازه و خوش. مولوی در همه جا به زیبایی و استحکام و حتی تازگی و لطافت شعر خود، که مثلا مانند نان مصری است و خوراک فرشته، می نازد و آن را پر از کنایات دقیق مستتر و نردبان آسمان می خواند، بنابراین اصلاً بر این اعتقاد نیست که رشد وکمال سخن مهم نیست. از جمله در مقا می می سراید:

سخنم خور فرشته است، من اگر سخن نگویم　　ملک گرسنه گوید : که بگو خمش چرایی؟
تو نه از فرشتگانی، خورش ملک چه دانی ؟　　چه کنی تـــرنگبین را ؟ تو حریف گندنایی!
تو چه دانی این ابا را که ز مطبخ دماغ است　　که خدا کند در آن جا شب و روز کدخدایی

(همان، غزل ۲۶۴۲)

www.SID.ir

Archive of SID

مولوی این استغراق و اندوه و ستوه و سپس فراتررفتن از صورت کلام را در مواضع و موارد متعددی از آثار خود بیان کرده است. چنان که در یک مورد به صراحت جدّی و دائمی زندگی اش را همین قافیه اندیشی می خواند:

حقّم نداد غمی جز قافیه طلبی　　زبهر شعر و از آن هم خلاص داد مرا
گیر و پاره کن این شعر را چو شعر کهن　　که فارغ است معانی ز حرف و باد و هوا

(همان، غزل ۲۲۹)

در فیه مافیه هم می گوید: «صورت اعتباری عظیم دارد چه جای اعتبار، خود مشارکست با مغز. همچنان که کار بی مغز بر نمی آید بی پوست نیز بر نمی آید. چنان که دانه را اگر با پوست در زمین کاری، برنیاید، چون پوست در زمین دفن کنی، برآید و درختی شود عظیم». (مولوی، ۱۳۶۲: ۱۹)

و در جایی دیگر:

«معنی را به صورت اتصالی هست، تا هر دو به هم نباشند، فایده ندهند. این که می گویی صورت فرع معنی است. و صورت رعیت است و دل، پادشاه، آخر این اسمای اضافیّات است. چون می گویی که این، فرعِ آن است . تا فرع نباشد؛ نام اصلیّت برو کی نشنید؟ پس او فرع از این اصل شد و اگر آن فرع نبودی، او را خود نام نبودی» (همان، ۱۴۴)

این نکته که ظهور و بقای معنا جز از طریق صورت، ممکن نیست و آنچه که ذهن و زبان آدمیان به چنگ می آورند نیز جز همان تجسّد معنا در کالبد صورت، چیز دیگری نیست، یکی از موضوعات مهم دیدگاه ادبی مولوی است که همواره در غفلت مانده است.

با تکیه براین شواهد و دلایل، در نظر این گروه، مولوی نه تنها به صورت / لفظ بی اعتنا نبوده است که از همان اوان شاعری، و حتی پیش از آن، عمیقاً با قالب ها، موازین و قوانین شعری آشنا بوده است و در کامل ترین صورت، آنها را به کار می گرفته است. این عده پاره ای تحقیقات

www.SID.ir

Archive of SID

جدی و جدید را، که قائل به توجه عمیق و مستمر مولانا به لفظ و صورت است نیز، مؤید برداشت خود می دانند چنان که یکی از محققان در همین باره به صراحت نوشته است:

«در بسیاری از غزل های مولوی، زبان ابزار انتقال معنا نیست [زبان] وظیفه اصلی خودرا که در چشم انداز شاعران کلاسیک محدود به انتقال معنی معین و قابل فهمی بود، فرو نهاده است.» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۵۲؛ زرین کوب، ۱۳۷۸: ۲۵۹ و ۱/۲۷۱)

٤) قلمرو سوم

پیش از نقد و تحلیل دقیق نظریات هر دو گروه، باید گفت که چون سنگ بنای هر دو دیدگاه، در تبیین آراء ادبی مولانا، بر زمینه ای نادرست و لغزان نهاده شده است، ناچار، سازه ها و بنیادهایی لرزان و ناهموار هم پی انداخته است.

در واقع اساس قضاوت هر دوگروه بر تفکیک و تمایز ذاتی لفظ و معنا بنا نهاده شده است که خود در اساس، دیدگاهی سست و سطحی است و متکی بر نگاهی است که برکل تاریخ نقد و ادب اسلامی -ایرانی (جزعده ای اندک) حاکم بوده است و غالباً مبنای اصلی داوری دربارهٔ آثار ادبی به شمار می رفته است. در توضیح این دیدگاه با نهایت اختصار می توان گفت که از همان آغاز ظهور قرآن، مسأله تفسیر اعجاز آیات و نوع رابطه دال و مدلولیِ لفظ و معنا، از مهمترین دغدغه های و متفکران مسلمان گشت و بحث و جدل های فراوان - در طول دو سه قرن - بر انگیخت تا در نهایت در آثار جاحظ با نگاهی اعتزالی - عقلی مجموعه این مباحث به صورتی مفصل اما پراکنده تثبیت شد.

غالب متفکران مسلمان در تبیین حقیقت اعجاز قرآن، نیز آثارادبی، هم عمده و اصلی را از آنِ معنا می دانستند و صرفاً معانی قرآن را دلیل اعجاز آن می شمردند. جاحظ با توجه به مجموعه مباحث عقلی، کلامی و حتّی هنری، دیدگاهی دیگر دربارهٔ اعجاز قرآن به میان آوردِ وبر خلاف همه، نقش لفظ و صورت را در تکمیل و کمال نهایی اثر ادبی بسیار جدی قلمداد کرد و لفظ و

www.SID.ir

Archive of SID

صورت را اگر نه بیشتر از معنا، حداقل همپایه آن در تکوین اثر ادبی و از جمله قرآن دخیل شمرد. جاحظ، بر خلاف مشهور، یکسره طرفدار اصالت الفاظ نبود و معانی را، بر اساس یک جمله مشهور اما بد فهمیده شده، «انداخته در خیابان که بازاری و دانشمند آن را می شناسند»؛ نمی پنداشت، (شوقی ضیف، ۱۹۸۶: ۶۷) جاحظ با درک درست نظام ادبی، نکته ها یی مبنا دار، هر چند پراکنده و نسبتاً خام - را درباره لفظ و معنا، پیش کشاند و برای نخستین بار در فرهنگ مسلمین، مسأله ساخت یا نظم را در اثر ادبی مطرح کرد.

در پی او متفکران دیگری چون ابن طباطبا، مرزوقی، قاضی جرجانی و آمِدی به تفسیر علمی تر و دقیق تر اثر ادبی و آراء جاحظ پرداختند تا باقلانی وخصوصا قاضی عبدالجبار معتزلی مساله نظم قرآن (= ساخت) را به صورتی مفصل و دقیق پیش کشیدند و میراث خود را همراه با دقت وهوش ودرکی عمیق تر و دانشی وسیع تر به عبدالقاهر جرجانی سپردند. جرجانی نظریه نظم را که اوج آمیختگی وهما هنگی لفظ و معنا در جمله ودز نهایت بافت کلام (=توخّی ونظم) بود؛ پیش کشاند و ژرف ترین نگاه را در فرهنگ ایرانی، اسلامی در تفسیر ساختار قرآن، و اثر ادبی پی انداخت وبه صورتی مستدل و مستند اثبات کرد که «درساختار اثر ادبی نه لفظ به تنهایی همه کاره است و نه معنا بلکه حُسن ترکیب جمله ها وچینش هنری واژه ها حقیقت هنری اثر ادبی و راز اعجاز آن را پی می ریزد» (ابو دیب؛ ۱۳۸۴: ۵۳-۴۱ نیز: محبتی، ۱۳۸۳: ش. ۷۸، ۶۲- ۵۰؛ همو: ۱۳۸۳: ش. ۳، ۱۶-۱) این نظریه اوج دیدگاه ادبی مسلمین در فهم و تحلیل اثر ادبی به شمار رفت و دیگر کسی بنیانی استوارتر از آن عرضه نکرد.

در برابر این گروه - که دیدگاه شان سیری خلاق و رو به تکامل داشت-، بخش عمده ای از ادبای مسلمان همچنان بر دریافت تفکیکی خود از لفظ و معنا (یا صورت و محتوا) پا می فشردند و درباره ناهماهنگی و جدایی لفظ از معنا قلم می زدند و غالباً اصالت و اعجاز اثر ادبی را مرتبط با معانی مندرج در متن می دانستند که نهایت دیدگاه معناگرای آنها در آثار محمد غزالی به بار نشست.

www.SID.ir

Archive of SID

اگر نظریه نظم جرجانی، اوج تلفیق صورت و معنا در فرهنگ ادبی مسلمین بود، دیدگاه ادبی غزالی غایت نفی هماهنگی لفظ وصور ت در این فرهنگ بود. غزالی این نگاه دوگانه بین را در بسیاری از آثار خود از جمله کتاب مهم و تأثیر گذار جواهرالقران که از آثار اواخر عمر اوست و بیشترین تأثیر را هم در دیدگاه ادبی عرفای فارسی زبان از جمله مولانا نهاده است، به میان کشید و به تفصیل از آن سخن گفت. غزالی در این کتاب ساخت و بافت کلی قرآن کریم را در دو صنف و سنخ متفاوت جای می دهد و حقیقت قرآن را به دو لایهٔ مختلف مغز (= معنا) و پوست (= لفظ) تقسیم می کند و همه ارزش های قرآن را به لایه اول می دهد. اساس تقسیم بندی او در جواهرالقرآن بدین گونه است:

الف- علوم لباب شامل :

۱ - طبقه علیا : معرفت و سلوک و وصول

۲- طبقه سفلی : قصه ها و محاجّه ها و فقه

ب- علوم قشر شامل : مخارج حروف، علم لغت و نحو و قرائات و تفسیر

در این نگاه غزالی تمام ارزشها و زیباییهای قرآن را مربوط به علوم لباب می داند. در نظر او نازل ترین مراتب قرآن هم از آن علوم قشور و پوسته هاست که چیزی جز لفظ و صورت و نحو و صرف و امثال آن نیست. درین نگاه، ظاهر بینان و همه کسانی که از درک و دریافت حقیقت جمال قرآن محروم و مطرودند، دلبستهٔ این پوسته ها و ظواهرند و واصلان و کاملان، غرق معانی و مغز قرآنند در نگاه غزالی ربط و پیوندی هم میان این دو حوزه نیست . برای رسیدن به معنا باید از لفظ برید؛ چنان که سرگرمی و دلداگی به لفظ و صورت، معنا را از آدمی می گیرد. (غزالی، ۱۹۸۳: ۳۶- ۱۸)

غـــزالی با این تقسیم بندی،کسـال ظاهر بینی خود را در درک حقیقت نظام کلامی قرآن و به طور کلی اثر ادبی به نمایش گذاشت و از قضا، مثل بسیاری از آرا و عقایدش رهروان فراوان هم یافت. این نگاه در واقع بنیاد همان دیدگاهی است که هنوز هم در اعماق ذهن بسیاری از

www.SID.ir

Archive of SID

منتقدان و ادبای امروز ما جاری است.نگاهی که بین دو رکن کلام، تفاوت جوهری می بیند و با تشبیهی انسان وار، معنا را روحِ کلام و لفظ را جسمِ آن می داند.

ابوزید در باره نقش غزالی در تغییر ماهیت و کارکرد واژگان قرآنی نوشته است: «در نظر غزالی، زبان صرفاً پوسته ای بیش نیست که در ورای آن، مغز یا لباب قرار دارد. این لباب، سطوح و لایـه های مختلف دارد. زبان، متافیزیک را حقیقتاً و امور ملموس و فیزیکی را مجـازاً بیـان می کند؛ یعنی وی نظریه زبان را دگرگون می کند. چه در نظریه زبانیِ مورد اتفاق همگان، زبان بالحقیقه بیانگرِ این عالم مادی است، اما امور متافیزیکی را مجازاً بیان می کند» (ابوزید، ۱۳۸۱: ۵۱۱)

در همین زمان و بر اساس چنین دیدگاهی، سنایی هم شعر را (در برابر شرع) ننگ و عار و غمز بی رمز (سنایی، ۱۳۸۰: ۷۴۳؛ همو: ۱۳۶۸: ۶۵۹ و۲۰۳) و عطار آن را حیض الرجال (عطّار، ۱۳۸۲: ۴۴۰؛ اسرار نامه،۱۸۲) می خواند.

مولانا بی تردید در تکوین دیدگاه ادبی خود و تبیین رابطه لفظ و معنا، مثل ده ها رأی و اندیشه دیگر، به طور عمیقی زیر نفوذ و نگاه غزالی و نیز سنایی و عطار است (محبتی، ۱۳۸۴: ۴۰۰ – ۳۸۵) اگرچه هوش سرشار و شم ادبی خداداد او در فحوایِ سرایش، از این طبقه بندی سطحی و سخیف سرباز می زند و به رهیافتی دقیق و درست از سخن و ارکان آن راه می یابد، هر چند به مجرد تبیین آگاهانه کلام، دوباره چهارچوب همین بینش دوگانه گرا، محدودش می سازد و از جدایی و بینونتِ لفظ و معنا، سخن سر می دهد.

توجه جدی و درک عمیق فرایند شکل گیری اثر ادبی ـ به ویژه سرودهای خلاق او ـ و نیز توجه به مجموعه گفته های خود مولوی در آثار منظوم و منثور نشان می دهد که مولانا در اوج عمل سرایش، مقهور هیچ یک از این دو دیدگاه نیست و دربطن وجود خود به راه سو می رسیده است که نه در قالب معنـــا گرایی متـــداول می گنجد و نه در قالب صورت گرایی متعارف جای می گیرد.

www.SID.ir

Archive of SID

این عالم که زادهٔ نوعی ایصال و اتّصال معنوی میان روح سراینده و حقیقت عمل سرودن است؛ عالمی منحصر است که لفظ و معنا به یک اندازه در تکوین نهایی آن نقش دارند. در این قلمرو خاص، مولانا، و هر سراینده یی از این سنخ، ابتدا از لفظ گذر می کند و پس از آن بیدرنگ، معنا(ی متعارف را) را ترک می کند و به حال و حالتی می رسد که جز طنین آهنگ یگانگی با حقیقت وجودی و وجود حقیقی خود (= معشوق) هیچ نمی بیند و نمی فهمد. طنینی که نه لفظ به معنای متعارف آن است و نه معنا به مفهوم متداول آن، چون هر کدام از این دو صورت (لفظ و معنا)، به یک میزان، آن حقیقت بی حد و حصر را محدود و محصور می نمایند. در این عالم خاص، معنا هم- مثل صورت- ظرف تنگی برای ارتباط و فهمِ متعارف است در حالی که حقیقتِ آن یگانگی، فارغ از تمامی معانی متعارف است. تردیدی نیست که مولوی در کشف ودریافت و کاربرد این قلمرو خاص، مبدع نیست بلکه او با درک میراثِ عرفانی پیش از خود و تکمیل و تعمیم آن رهیافتی نو در عالم سرایش و آفرینش اثر ادبی گشوده است .

چنان که – برای نمونه – حدود دو قرن پیشتر، عین القضات همدانی در یکی از مکتوبات خود به صراحت از چنین قلمرو خاصی سخن می گوید:

«کودک از اسد حروف بیند، عاقل معنی شنود و همگی خیال او صورت شیر بود. اما اگر عاشقی بود که حروف شیر - مثلاً - به خط معشوق بیند یا از زبان معشوق بشنود، همگی تلذذ بود به سماع صوتِ معشوق یا دیدن خط او. این عاشق نه حروف شیر داند، نه معنی شیر، زیرا که لذت سماع او از معشوق، او را غارت بداد. او را پروای کار دیگر نماند. اگر به جای اسد ذیب گوید، یا عسل گوید، یا سم گوید به نزدیک عاشق همه یکی بود. و از همه یک قوت خورد و یک چیز داند. اگر چه عاقل، معانی این الفاظ، متغایر داند. عاشق همه را یک معنی داند که او غافل است از فهم مسمیات این الفاظ و مستغرق است در لذت درک آواز معشوق .» (عین القضات، ۱۳۷۷: ۱/۴۵۷)

www.SID.ir

Archive of SID

در حقیقت از دیدگاه عین القضات فرایند خلق و درک اثر ادبی سه مرتبه دارد: ۱- صورت صرف (= کودکی)، ۲- معنای صرف (= عاقلی)، ۳- ادغام و امحاء لفظ و معنا و ابقاء صرف عاشقانگی (= سماع صوت معشوق) .بر همین مبنا و با توجه به کلیّت قرائن درون و برون متنی آثار خود مولانا، دیدگاه ادبی مولانا هم سه ساحت دارد:

۱-آثار و اشعاری که ناظر بر مباحث فرمی یا نامه به بزرگان عصر و بیان مسایل تاریخی است= مرتبه اول یا لفظ گرایی یا کودکی

۲- اشعار و آثاری که به تبیین مباحث اخلاقی و اعتقادی می پردازد و به طور کلی معنا گرا است = رتبهٔ دوم یا معنا گرایی یا عاقلی

۳- اشعار و آثار ناب هنری که نه صورت است و نه معنا بلکه کمال آمیختگی صورت است و هم معنا = رتبهٔ سوم یا هشیارْ مستی

حدود سه پنجم آثار و اشعار مولوی در قلمرو مرتبه های اول و دوم شناور است، اما حجم نسبتاً قابل توجهی هم از آثار و اشعار او هست که چیزی جز بیان همین مرتبه و ساحت سوم نیست. وفور اشعاری مثل، «صوت و حرف و گفت را بر هم زنم / تاکه بی این هر سه با تو دم زنم» یا «قافیه اندیشم و دلدار من / گویدم مندیش جز دیدار من» یا « قافیه و مفعله را گو همه سیلاب ببر/ پوست بود پوست بود در خور مغز شعرا» و ترکیبات و تمثیلاتی مثل: «نی، پژواک کوه، شیر علم، خاموش گویا» و ....برای وجود خود، همه و همه بیان این مرتبه و ساحت است. ساحتی که در آن، مولویچون دیگر شاعران اسیر لفاظی نیست و مثل حکما و اخلاقّیون است در بند گفتن معنا هم نمی ماند؛ او فقط معشوق را (= منِ حقیقی و متعالی خود) می بیند و باز می گوید.

در این قلمرو خاص، بر خلاف آن چه برخی پنداشته اند، مولوی (و هر عارف دیگر از این سنخ) نه مطلقاً شیداست که نفهمد چه می گوید یا به عمد لفظ و صورت را به هم ریزد و نه چندان هشیار است که مطابق عرف زبان و صورت ها سخن بگوید. مولوی هم مست است و هم هشیار و به تعبیر خودش «مست هشیار» است. افلاکی در مناقب العارفین نقل می کند که:

www.SID.ir

Archive of SID

«هم چنـان منقول است که روزی حضرت مولانا در سماع تـواجد عظیم نمـوده حـالات بی نهایت کرد و در اثنای آن حالت فرمود که مَا رَأیْتُ شیئاً اِلّاو رأیتُ الله فیه؛ از ناگاه درویشی صاحب دل، نعره زنان پیش آمد که هر چند که گستاخی است، امّا بر مستان نگیرند، این لفظِ «فیه» ظرفیّت راست و در حق بار ی تعالی، این لفظ را اطلاق جائز نیست که او در ظرف باشد؛ یا در عالم ظرفی باشد که او مظروفِ آن ظرف شود، نقض لازم آید که چیزی برو محیط شود و خدا داخلِ چیزی و حیّزی باشد. حضرتِ مولانا فرمود که « **اگر تو مستی، ما مستِ هشیاریم** »؛ چه اگر این سخن کامل و تمام نبودی ما این نمی گفتیم؛ آری نقض وقتی لازم آید که ظرف، غیرِ مظروف باشد و ظرف و مظروف دو چیز باشند؛ چنان که عالمِ صفات، ظرفِ عالمِ ذات شده است و هر دو یک چیزند، لا غیر؛ امّا این که دو می نماید چون فی الحقیقه یکی است کَیْ نقض لازم آید که حق تعالی محیط است خارج را و داخل را که اگر داخلش نگوییم، پس محیطِ داخل نباشد و او محیط است بر همه اشیاء و قوام و قیامِ کلّ به وجود واجب الوجودست؛ پس ظرف نیز اوست، تا احاطت بر همهٔ موجودات لازم آرد و هُوَ بِکُلّ شیْ ء مُحیطٌ؛ فی الحال درویش سر نهاد و مرید شد (افلاکی، ۱۳۷۵: ۱۱۱، ۱/۱۱۰).

دقت در حقیقت آثار ادبی مولوی هم درستی این نکته را نشان می دهد که مولوی همواره مست هشیار است؛ هم در عوالم هنجار گریزی های لفظی و شکلی و سبکی و فرمی (= صورت شکنی) و هم درعوالم هنجار گریزی های معنوی و ظهور و حضور و حتی وفور شطح و طامات معنوی (= معنا گریزی).

مولوی هر دو ساحت لفظ و معنا را با نهایت ظرافت و هشیاری ترک و طرد می کند تا به آن صورتِ صوت ناب که اصل همهٔ معانی است برسد.

بر همین مبنا به نظر می رسد مجموعه شکست هایی که مولوی در حوزهٔ صورت مانند نحوهٔ بیان الفاظ(مانند فلیته و قلف و ...)، ساختن افعال و اوصاف غیر دستوری (مانند قرنبیدن، باده تر، آب تر و....)، شکست فرم شعر (= غزل های بسیار طویل، بی قافیه، پر قافیه و قافیه سازی های پر

www.SID.ir

Archive of SID

اشکال) و در حوزهٔ معنا مثل مجموعه گفته های پارادوکسیکال، شطح آمیز و هنجار شکن دارد؛ همه و همه محصول و معلول همین مستیِ عمیق هشیار سرشت است. او با تأسی به عرفا ی بزرگ گذشته، آگاهانه به سمت شکست فرم و معنا می رود تا نوع دیگری از فرم و معنا را پی اندازی کند که در عین گسستگی و انفصال، پیوسته و با نظام باشد و در عین ساختار شکنی و فرم گریزی، شدیداً ساختار مند و صورت دارباشد و در عین معنا ستیزی و معنا گریزی، عمیقاً معنا گرا و معنا دار بماند .

در این حیطه خلاقیت و در این دیدگاه ادبی خاص، شکست ظاهری فرم / معنا و به طور کلی گسسته نمایی ها، کمالِ فرم و معنا شمارده می شود؛ چون ظاهراً متن ادبی گسست و شکست دارد؛ اما واقعاً و در نگاه نهایی و کلان، این گسست ها و شکست های صوری و معنایی همه جزئی از تکامل نهایی ساخت به شمار می رود. چنان که درک کلیت فکر و شعر و شخصیت مولوی -در لحظه های ناب هم در گرو فهم -چنین حالتی است.

اگر در آغاز مثنوی که بیانیه فکری رمزی مثنوی به شمار می رود؛ مولوی می گوید که محرم این هوش جز بیهوش نیست یا چرخ در گردش اسیر هوش ماست یا خود را مست هشیـار می خواند - و صدها موضع دیگر- همه نوعی یاوری و دستگیری است از جانب خود مولوی برای درک حقیقتِ روان مولوی و مثنوی، هم در حیطه معنا و هم در حیطه فرم.

بدیهی است که مولوی در لحظه های متعارف و معمولی، غرق و محو این عالم ناب و این قلمرو خاص نیست. او در این مرحله مثل همگان، اسیر یکی از دو مرتبه نخستین است. گاه صورت گرا می گردد و آن را برای تکوین اثر لازم می شمارد (دیدگاه گروه دوم) و گاه به سبک و سیاق عاقلان، معنا گرا می شود و به طرد و ترک صورت می پردازد (دیدگاه گروه اول). این دو رویکرد در عین این که در باب اشعار مرتبهٔ اول و مرتبهٔ دوم، درست و صادق است، امّا به هیچ وجه در حیطهٔ اشعار مرتبهٔ سوم و به تعبیر سلطان ولد (۱۳۷۶: ۴۵-۴۶، سپهسالار، ۱۳۸۵: ۶۳-۵۹)

www.SID.ir

Archive of SID

شعرا اولیاء، صادق و کامل نیست و با هیچ یک از این دو ابزار (لفظ و معنا) نمی توان به درک و نقد اشعار مرتبه سوم نشست.

مباحثی هم که پاره ای از محققّان در باب تقدم لفظ و صورت بر معنا در پاره ای از اشعار مولانا مطرح می کنند و به صـراحت می نویسند که در برخی اشعار مولوی لفظ و صورت بر معنا مقدم می شود؛ نیز فقط با همین دیدگاه قابل نقد و تحلیل است (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۵۲، زرین کوب، ۱۳۷۸: ۲۷۱-۱/۲۵۹). این مرتبه همان عالمی است که «تمامی عناصر محتوایی و شکلی به آن چنان وحدتی می رسند که عناصر شکلی، جزء حتمی محتواست و محتوا جزء جدایی ناپذیر شکل» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۱۱۳و ۱۴۱-۱۴۰) . عالمی است که به تعبیر برخی محققان دیگر حال و قال و شکل و محتوا به مطلق یگانگی و یگانگی مطلق می رسند چون: «حال و قال عارف، دو روی یک سکه است و اگر کسانی باشند که مدعی شوند (در آن فضا) حال عالی در قال نازل قابل تحقق است ؛ یا شیادند، یا سفیه » (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۲۴، نیز همو ۱۳۶۷: ۴۳۲-۴۲۱) .

بر همین مبنا مجموعه گفته ها و نکته های مولوی در باب نفیِ صورت و تأیید معنا و نیز اصالت صورت و نفی معنا، مرتبط با مرتبه دوم است و یا مرتبط با مرتبه اول هر چند غالب این عاقلی ها و خردورزی های او هم امری است عارضی و مرتبط با شرایط اجتماعی و تاریخی خاصی که مولانا در آن زندگی می کند. یعنی همان عالمی که زاده و ساخته ذهن کسانی مثل غزالی است که در تحلیل اثر ادبی لفظ و صورت را نفی می کنند و اصالت را فقط به معنا می دهند و پیوندی هم بین صورت و معنا نمی بینند. پیـداست که تفکـر امثال غزالی ضمن از هم گسستن یکپارچگی قرآن و (اثر ادبی) انبوهی از مشکلات و اشکالات دلالی و معنایی را نیز ایجاد می کند که به هیچ روی قـابل حل نیست و در واقع اصلاً نمی توان فهمید که با کدام شاخصه و میزان می توان در درک آیه ها، (و ابیات) میان ظاهر و باطن یا لفظ و معنا، خط کشید و مطمئن شد که این بخش و بهره، از لفظ است و آن دیگر از معنا. حال آن که حقیقت معنای قرآن (و نیز آثار ادبی) عمیقاً پیچیده در ساخت و بافت الفاظ و نحوه کاربردشان در جمله و سیر تحول تاریخی - فرهنگی

www.SID.ir

Archive of SID

آنها است. در واقع، چنان که نمی توان بین روح و جسم خط کشید، میان لفظ و معنا هم نمی توان خط و مرزی دقیق کشید.

در واقع در متن این شرایط است که بزرگانی مثل سنایی، عطار، مولوی و بعدها شبستری و دیگران در باب حقیقت شعر، دچار تعارضی فرساینده می گردند. از یک سو در لحظه ناب سرودن، شعر را صدای حقیقی و حقیقت صوری معشوق ازل می یابند و با تمام وجود در بند آن می گردند و بهترین صورت های شعری را می آفرینند و چون از آن مرحله مستی و راستی دور می گردند و عاقل (به معنای متعارف = مرتبه دوم) می شوند و به نفی و ترک لفظ و صورت و حتی شعر می پردازند و صورت را خوار و خار و شعر را غمز بی رمز و حیض الرجال می خوانند و باز همین که دچار حقیقت عشق ومعشوق می شوند، تنها و تنها شعر را، درجان خود، صورت و صدای او می یابند و حجمی انبوه از بهترین آفریده های بشری را خلق می کنند.

این تعارض در کل حیاتِ شاعرانه بزرگان عرفان ایرانی هست و حتی کسانی مثل خاقانی و انوری هم، در سطحی خفیف تر، بدان دچارند. تعارضی که اساساً زادهٔ شرایط خاص اجتماعی به ویژه آموزه های اعتقادی و مدرسی آنان است و ارتباطی با ذاتِ آفرینش گر خود آن ها ندارد؛ هرچند گه گاه این آموزه ها و شرایط چنان در ذات آن ها نشست می کند و ته نشین می گردد که در لحظه های ناهشیاری و آفرینش ناب هم آنان را ترک نمی کند و نا خواسته وادارشان می کند با بهترین صورت و ساختِ شعری علیه شعر و صورت، شعر بگویند.

۵) نتیجه

می توان گفت که در دیدگاه ادبی مولانا نه محتوا (معنا) به صورت قطعی و جزمی اصالت دارد و نه صورت (فرم)، دید گاه ادبی او - بعد از گذر از دو ساحت صورت گرایی و معنا گرایی صرف - به ساحت سومی می رسد که در آن صورت و معنا به گونه ای از یگانگی می رسند که صورت عین معناست و معنا عین صورت . البته این ساحت سوم فقط در آن دسته از اشعار مولانا

www.SID.ir

Archive of SID

ظهور می یابد که مولود استغراق در عوالم ناب روحانی و حالت های نابهشیار روحی و روانی است، همان که عین القضات از آن به عالم معشوقی تعبیر می کند.

منابع و مآخذ

ابوحامد ابوزید، نصر، (۱۳۸۱) *معنای متن*، ترجمه مرتضی کریمی نیا، اول، تهران، طرح نو.

ابودیب، کمال، (۱۳۸۴) *صور خیال در نظریه جرجانی*، ترجمه فرزان سجودی و فرهاد ساسانی، مؤسسه فرهنگی گسترش هنر، تهران، اول.

افلاکی، احمد، (۱۳۷۵) *مناقب العارفین*، تصحیح تحسین یازیجی، تهران، دنیای کتاب.

پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۰) *درسایه آفتاب*، اول، تهران، سخن.

حمیدیان، سعید، (۱۳۸۳) *سعدی در غزل*، اول، تهران، قطره.

خلیلی جهان تیغ، مریم، (۱۳۸۰) *سیب باغ جان*، اول، تهران، سخن.

درگاهی، محمود، (۱۳۷۷) *نقد شعر در ایران*، تهران، امیرکبیر.

زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۸) *سرّنی*، تهران، علمی.

سلطان ولد، (۱۳۷۶) *ولد نامه*، تصحیح جلال الدین همایی، تهران، نشر هما.

سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم، (۱۳۸۰) *دیوان*، تصحیح محمد تقی مدرس رضوی، پنجم، انتشارات سنایی، تهران.

سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم، (۱۳۶۹) *حدیقه الحدیقه*، تصحیح محمد تقی مدرس رضوی، دوم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۷۶) *موسیقی شعر*، تهران، آگاه.

شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۸۴) *دفتر روشنایی*، اول، تهران، سخن.

شمس تبریزی، (۱۳۶۹) *مقالات*، تصحیح محمد علی موحد،اول، تهران، خوارزمی.

صفا، ذبیح الله، (۱۳۶۲) *تاریخ ادبیات ایران*، جلد سوم، پنجم، فردوس، تهران.

www.SID.ir

Archive of SID

عطار، فریدالدین، (۱۳۸۲) *منطق الطیر*، تصحیح محمد رضا شفیعی کدکنی، اول، تهران، سخن.

عطار، فریدالدین، (بی تا) *اسرار نامه*، تصحیح سید صادق گوهرین، سوم، زوار، تهران.

غزالی، محمد، (۱۹۸۳) *جواهرالقرآن*، الطبعه الخامسه، بیروت، دارالآمان.

فریدون سپهسالار، (۱۳۸۵) رساله سپهسالار، تصحیح محمد افشین وفایی، نشر سخن، تهران.

گولپینارلی، عبدالباقی، (۱۳۷۰) *مولانا جلال الدین ـ زندگانی، فلسفه*، آثار و گزیدهٔ آنها – ترجمه توفیق، هـ سبحانی، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

محبّتی، مهدی، (۱۳۸۲) *سیمرغ در جستجوی قاف*، دوم، تهران، سخن.

محبّتی، مهدی، (۱۳۸۳) «اهمیت آراء و آثار جاحظ در نقد و ادب اسلامی ـ ایرانی»، *مجله پژوهش زبان و ادب فارسی*، سال دوم، شماره سوم، پاییز – زمستان.

محبّتی، مهدی، (۱۳۸۴) «عبدالقاهر جرجانی و نظریهٔ نظم»، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، شماره ۷۸.

مولوی، جلال الدین محمد، (۱۳۶۲) *فیه مافیه*، بدیع الزمان فروزانفر، پنجم، تهران، کبیر.

مولوی، جلال الدین محمد، (۱۳۶۳) *کلیات شمس تبریزی*، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، سوم، تهران، امیر کبیر.

مولوی، جلال الدین محمد، (۱۳۸۰) *مثنوی معنوی*، اول، تهران، نشر سعاد.

www.SID.ir