1-مقدمه

«دیکانستراکشن»[1] / واسازی، که نام ژاک دریدا [2] را به ذهن متبادر میکند، واکنشی است، اعتراضی به بنیانها و جریانهای فلسفی و نظری غرب؛ این واکنش/جریان/ روش/ نظریه، مفاهیم و شاکلههای ریشهدوانده و قطعیتیافته در تاریخ ذهن بشر را متزلزل و دگرگون میکند، یکی از این بنیانهای تثبیتشده در شاکله ذهن مخاطب، ساختارمندی، نظم و وحدت متون است. واسازی و متنهاي دریدا، نگاه و شیوة اندیشیدن ما را به جهان، زندگي، ادبیات و فلسفه دگرگون میکنند؛ این دگرگوني اساسي با تحول و تزلزل در بنیان-ها آغاز میشود. دریدا با ایجاد تزلزل در مفاهیم و الگوهای تثبیت شده و با ارائه نوشتاری واسازانه، تعریف جدیدی از ساختار و سیاق نوشتاری عرضه میکند، تا زمینهساز فروریزی-ها و فراراویهای گستردهتر و عمیقتر شود.

برای واژه «دیکانستراکشن» در فارسی معادلهایی چون ساختزدایی، ساختارگریزی، ساختشکنی، شالودهشکنی، بنفکنی، پیافکنی، بنیانفکنی و واسازی ارائه شده است؛ با توجه به جنبه ایجابی و بازسازی متن در دستگاه فکری دریدا، درپس فروریزی شالودهها و ساختارها، این جستار، واژه «واسازی» را استفاده مینماید. نمود وجوه مختلف واسازی(ساختاری، نوشتاری، معنایی و خوانش واسازانه)، بهنسبت زیستجهان شاعران و نویسندگان متفاوت میشود؛ در تحلیل و تبیین متون با سازوکار واسازانه، دو رویکرد برجسته میشود: خوانش واسازانه و نوشتار واسازانه؛ واسازی چون بینشی زیرساختی در زیستجهانِ شاعر، نویسنده و یا متفکر، در سطوح مختلف و گسترة وسیعی از جهان متن قابل بررسی و تحلیل است. هنجارگریزی[3]، آشناییزدایی[4] و فراروی از قواعد و ساختارهای زبان سطحی از واسازی است، که در اجزای خرد متن، چون واژه، جمله و بیت نمودپیدا واسازی در چشماندازهای کلان و فراتر از ساخت دستوری زبان؛ ساختار صوری و سیاق نوشتاری متن را نیز در برمیگیرد. مجموعة مفاهیم، قواعد، کنش ها، مطالعات، تعاملات، شیوه زندگی و جهانبینی دریدا و مولانا(نک. بینظیر، 1391)، امکان تحقق چندبعدیِ واسازی در متون آن دو را فراهم نموده است. زیستجهان دریدا و مولانا نه به معنای جهانِ پیرامون، مشاع و مشترک، بلکه به معنای جهانِ زیستشدة آنهاست. جهانِ رابطه نسبت - ها، آمیزشها، تنش ها و کنش ها. گفتمان های مختلف و متنوع، تکثر آبشخورهای معرفتی و تنوع تعاملات، هستیهای موازی، هستیهای همپوش و هستهای استحالهشده، جهان متن آن دو را متفاوت و متکثر ساخته است. مرز و سطحِ واسازی متون را نمتوان بهدقت تعیین نمود، ساختشکنی به شکل **مدّرج و پیوستاری** در متنهای عرفانی دیده میشود، نمود مؤلفه های واسازی به نسبت جهانِ زیسته عارفان، سطوح مختلفی مییابد، شاید بتوان متنی مثل گلشن راز شبستری را در یک طرف این طیف/ پیوستار قرارداد و متون مولوی را در طرف دیگر طیف.

---

[1] Deconstaraction-1

[2] Jacges Derrida -2

[3] 3- deviation

[4] 4- defamiliariation

هدف این جستار پرداختن به جوانب و زوایای این دو جریان(عرفـان و واسـازی) و نیز قیاس اندیشهٔ مولوی و دریدا و یا تقلیل دستگاه فکـری مولانـا بـه دریـدا و بـرعکس نیست بلکه بـر آن اسـت، تـا بـا توجـه بـه سـاختار و فـرم نوشـتاری متـون دریـدا، سـیاق نوشتاری مثنوی/ شعر مولانا را واکاوی نماید و نشان دهد که فهم، ارتباط و التـذاذ هـنری مخاطب درگرو/ منوطبه شناخت و آگاهی به سـیاق نوشـتاری متفـاوت و انس بـا سـاختار نوآیین و غریب مثنوی است که وجه تمایز و بهویژه امتیاز مثنوی درنسبت با متون همسنخ نیز بهشمار میآید. پژوهش حاضر بـا توجـه بـهبـرخی خـوانشهـا و برداشـتهـای نادرسـت و کژفهمیهای مخاطبِ عادتمدار و ساختارگرا از متون مولانا (آسیبشناسی) نشان میدهد، که خوانشهای خطی، نگرشهای کلیشهای، ساختارمند و ریشهدواندگی عادتها و انس با قوالب معهود، حائل و مانع درک مثنوی و التذاذ هنری میشود. آثـار درخشـان و برجسـته در کنـار اندیشـه نـو و معنـایی شـگرف، سـاختار و صـورت خـاص و متناسـب خـود را میآفرینند؛ تولستوی بر این باور اسـت کـه«هـر هنرمنـد بـزرگی اشـکال و صـورتهـای هـنری خـود را ضرورتاً خودش میآفریند»(آلوت، 1368: 435). این پژوهش پس از طرح و بررسی سبک و سیاق نوشتار واسازانه دریـدا، بـادرنگی بـر برداشـتهـای کژتابانـه، کلیشـهای و خطی از متون مولوی؛ شیوهها و شگردهای فـراروی از شـالودههـای متعـارف، فروریـزی قواعـد و ساختارهای منجمد را در ساختار صوری و روایِ جهـان مثنـوی بررسـی و تبـیین مینمایـد. مولوی و دریدا با گریز از قواعد و قوالب متعارف، در تلاش برای جـدا کـردن مخـاطب از عـــادتوارهگی و طـــرحوارههـــای ذهـــنی و در فـــراروی از پیشفـــرضهـــای مقبول و مأنوس، متنی میآفرینند، با سـیاق و صـورتی متفـاوت و خـاص. نـه متـون دریـدا امکان طبقهبندی و مرزبندی دقیق بر طبق گفتمان آکادمیـک را ممکن میسـازد، نـه متـون مولوی با الگوها و تقسیمبندیهای متعارفِ غزلگویی و مثنویسرایی همخوانی دارد.

2-مبانی نظری پژوهش

پساسـاختارگرايي در دهـة 70 همـراه بـا واسـازی، پسامدرنیسم[1] و پسـانقد[2] وارد عرصـة نظريه‌پردازي انتقـادي شـد. اين اصـطلاح بيـانگر يـك مكتب فكـري منسـجم و يكپارچـه نيست. در كنار تمايزها و گسست‌هاي پساساختارگرايان، نقطة مشـترك و محـور كـانوني جريان‌هاي فوق كـه هارلنـد آن را آبَرسـاختگرايي[3] نامـد(هارلنـد، 1380:ـ 9ـ10)، «نـوعي نگرش شك‌آورانه و حتي ويرانگرانه نسبت به مـيراث و طـرح مدرنيتـه»(مكاريـك، 1385: 76) و تزلزل و ترديد عميق به موضعِ سنتيِ عينيت و مفاهيم كلاسيك چـون حقيقت، معنـا، شناخت، حضور، ساختار، نظم و وحدت است. دريـدا يكي از انديشـمندان مهم قـرن بيسـتم، تأثيرگذار بر طيف وسيعي از معرفت انساني و نويسندة آثاري پيچيده و ديرياب در زمينه‌هاي متفاوت است. بسياري از شارحان و منتقـدان، آثـارش را از دقيق‌ترين و دشـوارترين آثـار در تاريخ تفكر ميدانند(نک. نوريس، 1388:ـ 7 و رويل، 1388:ـ 18)ـ واسازی که با نام ژاك

---

[1]-Postmodernism

2- Postcritic

[2]3- Superstructuralism

[3]

دریـدا پیونـد خـورده اسـت، واکنشـي اسـت در برابـر جریـانهـا و بنیـانهـای غـالب فلسفی و نظری در غرب، چون متافیزیک حضور، تقابلهای دوگانه، مرکزگرایی و قطعیت معنا. باور به حضور و قطعیت معنا در تاریخ ذهن بشر ریشه دوانـده و وابسـتههـایی چـون **سـاختارمندی**، **نظم** و **وحـدت** را نـیز در متن بـه تثـبیت رسـانده اسـت.
اگر بتوان هدفي بنيادين براي واسازی متصور شد، درهم‌ريزي و فروپاشي مرزها، قيدها و محدوديت‌ها و به پرسشكشيدن باورها و قطعيتهاست. واسـازی، يـك زلزلـه عظيم اسـت، لرزشي فراگير، كه هيچ چـيز نميتوانـد آرامش كنـد؛ لـرزش و بيثبـاتي در **پیشانگاشتها و هرآنچه ریشه دوانـده و قطعیت یافته است**(نـک. دریـدا، 1390:ـ 29 و 30؛ نـوریس، 1388: 58 – 59 و رویل، 1388: 51). واسازی و متنهاي دريدا، نگاه و شيوهٔ انديشيدن ما را به جهان، زندگي، ادبيات و فلسفه دگرگون ميكنند.

واسازی، بهعنوان یک جریان، نظام فکری و یا تجربه وجودی، بینشی بنیـانیافتـه در افق فکری و زیستجهانِ اندیشمند/ شاعر، هم خوانش و قرائت از متون را شامل میشود، هم انگارههای ثابت و متداول نوشتار و روایتگـری را دگرگـون میکنـد، هم شـاکله معنـایی متون را از ایستایی و انجماد میرهاند و هم باعث شکلگیری ساختار صوریِ متفاوت و تولد فرمی دیگرگون در متن میشود. بخشی از واسـازی، بـا فـراروی از اسـلوب و شـیوههـای متداول نگارش و در فروریزی شاکلهها و انگارههای الگوی نوشـتاری و شکسـتنِ شـالودهٔ انتظارات خواننده از ساختار و فـرم خطی، ایسـتا و قـالببنـدی شـده، متـنی واسـازانه مي-آفرینند. ذر چنین ساحتی، نویسنده با گریز از قواعد و قوالب متعارف، در خوشهٔ تـداعیهـا، همسانی تضادها و در فراروی از پیشفرضهای مقبول و مأنوس، متنی میآفرینند، بـا سـیاق و صورتی متفاوت و خاص.

ساختار ظاهری، شیوهٔ نوشتاری، زبان و محتوای آثار دریدا را بایـد بـا توجـه بـه مهمترین و بنیادیتـرین زیرسـاخت دسـتگاه فکـری او یعـنی واسـازی مـورد بررسـی قـرار داد.«دریدا در موقعیتهای بسیاری، شاید پیش از همه در مقالهٔ قدیمی و درخشـان«نـیرو و دلالت» (1963)، از آنچه نوشتارش را به سوی نوشتاری لرزان، تکاندهنده یا وسوسـهگـر سوق میدهد، سخن گفته است. او بارها، اما هربار به شکلی متفاوت؛ دربارهٔ تولید نـیروی آشفتگیای که خود را در سرتاسر نظام منتشر میکند، دربارهٔ واسازی همچون رسوبزدایی، دربارهٔ نیروی فورانی کـه کـل نظم مـوروثی را [مختـل میکنـد]، نوشـته اسـت: **شالوده-شکنی زلزله است**»(رویل، 1388: 50). برهمریزی نظم موروثی باعث بروز تناقضها و پارادوکسهایی در متون دریدا شده است که امکان طبقهبندی و مرزبندی دقیق متون او را بر طبق گفتمان آکادمیک ناممکن میکند.«با وجود تعلق متون دریدا از زاویهای به فلسـفه، مکالمـهٔ انتقـادی او بـا متـون فلسـفی چـون افلاطـون، هوسـرل، هیـدگر و... و تحصـیلات رسمی در رشتهٔ فلسفه، با این حال متون او هیچ شباهتی بـه سـایر متـون فلسـفهٔ مـدرن ندارد، متون دریدا در واقـع نشـانگر چالشـی بـا کـل سـنت و خودشناسـی رشـتهٔ فلسـفه است»(نوریس، 1388:ـ 41). روش بیان و کاربرد قواعـد دسـتوری در متـون دریـدا گویـا نیستند. او به قوانین نوشتار و ظرافتهای سخن بیاعتناست. این مؤلفهها در کنار چندگانگی و نایکسانی لحن و محتوا در آثار مختلف دریدا باعث سیطرهٔ ابهام بـر نوشـتههـایش شـده است.«نوشتههای او یا چنان فنی و دشواریاباند که اصلاً به کار غیر متخصصان نمیآید و یـا

چنـان متنـوع و مکتـومانـد کـه هرگونـه نتیجـهگـیری نظـری از آنهـا تقریبـاً نـاممکن مینماید»(یزدانجو، 1386: 8 و 10). پاراگرافهای طولانی و جملههای طولانیتر که گاه پنج یا شش صفحه را دربرمیگیرد. پرانتزها و حاشیههای بسیار طولانی که گاه چند پاراگراف، یـا حتی چند صفحه به درازا میکشد و کتابهایی که در حواشی و میان سطرهایش متنی آورده میشود. دریدا راغب به ایجاد وقفـههـایی در بین نوشـتههـایش هسـت(نـک. دریـدا، 1386: 18). شیوهٔ آغاز و اتمام مقالههای دریدا نیز از مرموزترین و گیجکنندهترین بخشهای متون اوست، نه شباهتی به مقدمهٔ مبحث دارد و نه شباهتی بـه نتیجـهگـیری. آثـار او از قـوانین افلاطونی مبنی بر اینکه نوشته چون موجود زنده دارای **دسـت و پاست**(نـک. اسـکیلاس، 1387:ـ 35)، تبعیت نمیکننـد. تفسـیرهای او تحشـیهای اسـت در کنـار متن. لحن و زبـان متغیر در یک متن از ویژگیهای دیگر شیوهٔ نوشتاری دریداست؛ گاه زبانش **کنایی** اسـت و گاه **روایی** و گاه **گزارشگونه**. دریدا در وسط جملهای، مقاله را بـه پایـان میبـرد و گـاهی مضمون و مفاهیم ناگفتهای، در رساله و مقالهٔ دیگری دنبال میشود. نقل قولها و بازگفتهـا به شیوه غیرمستقیم و به صورت پراکنده در میـان جملـههـای دیگـر آورده میشـود کـه بـه نوعی در این پراکندگی، گم میشوند. نوشتار او بهحدی پیچیده است که مقـاومت شـدیدی در برابر ترجمه از خود نشـان میدهـد. بـازآفرینی و بازسـازی بسـیاری از بـازیهـای زبـانی دریدا(حتی در متون فلسفی هم) که اغلب با توجـه بـه ویـژگیهـا و سـاختار زبـان فرانسـه صورت گرفته است و تمایز خود را نیز در شکل نوشتاری زبان فرانسه نشـان میدهـد، در ترجمه ناممکن مینماید.

راهکارهای ابداعی دریدا چون نوشتنِ دو متن مجزا در **قالب دو ستونِ مقابل هم در صفحات یک کتاب واحد**، گنجاندن چند متن متشکل از پارگرافهای متنوع، نوشـتن دو جستار به ظاهر متفاوت در بالا و پایین صفحه به شکل مستقل از هم و مواردی نظـایر این، منطق دوقطبی[1] و دوارزشی یا این/ یا آن را فرومیریزد. شیوهٔ کتابنویسی دریـدا نـیز کاملاً متفاوت است: کتاب «Glas»ـ یا «**آواز عزا**» نه آغازی دارد و نه پایانی؛ متـنی اسـت، شدیداً سنتشکن با سبک و سیاقی متفاوت. متنی است گشوده که از هر جا بخـواهیم، میتوانیم بازش کنیم. دریدا این کتاب را در سال 1974 منتشر کرد. «glas» در زبان فرانسه به معنای **حرکت متداوم** و نیز صدای ناقوس در مرگ کسی و حرکت آونگ بـه کـار رفتـه است، شاید دریدا از این عنوان بیشتر حرکت متنـاوب و پیوسـته آونـگ را در نظـر داشـته است، گونـهای داد و سـتد علمی بین متن هگـل و ژان ژنت (نویسـندهٔ فرانسـوی) رفت و آمد مداوم میان زبان و گفتار، میان سخن فلسفی و سخن ادبی. در «glas» دریدا مفهـوم خانواده و اقتدار پدرسالارانه را از دیدگاه هگل در یـک سـتون مـورد بحث قـرار داده و در ستون مقابل، نظریـهٔ ژنت را از لحـاظ فکـری در نقطـهٔ مقابـل هگـل درج نمـوده اسـت. نوشتار دریدا پیوستاری است از سخن فلسفی هگل تا لحن ادبی ژنت. شاید دریدا حرکت اندیشه را از طیف هگلی آن، یعنی گفتار، به طیف ادبی و نوشتاری مورد توجه قـرار داده است، اما در طرح این پیوستار به هیچ وجه در پی ایجاد همنهاد و ترکیب دو اندیشه نبـوده است. «کارت پستال» نمونـهٔ دیگـر کتـابنویسـی دریداسـت، کتـابی کـه در سـودای رمـان نوشته شده است. در بخش اول کتاب نمونهای از نامههای عاشقانه با عنوان **فرستادهها**

[1]

وجود دارد... دریدا ما را در شک و تردید پیش میبرد که آیا همهٔ این نامهها را یک نفر نوشته یا همهٔ خطابها به یک نفر نوشته شده است. عشق دلنشین یا عشقهای مطروحه به یک مرد است یا زن، عشق واقعی است یا خیالی، انضمامی است یا انتزاعی، همسان با نویسنده است یا جدای از او. دریدا آگاهانه حرفها و نوشتههایش را بهگونهای رازآلود و هزارتو پیش میبرد، به همین دلیل تعیین موقعیتی برای سبک او دشوار و یا ناممکن مینماید. «آنچه پیش از همه به پرسش کشیده میشود وحدت کتاب و کتاب وحدتمند به عنوان یک کلیت کامل، به همراه همه استلزامات یک چنین مفهومی است... [دریدا خود در مورد آثارش میگوید] «از گراماتولوژی» را میتوان مقالهٔ مطولی دانست و «نوشتار و تفاوت» را در میان آن جای داد و نیز برعکس «از گراماتولوژی» را میتوان در میانه «نوشتار و تفاوت» جای داد...، اینکه آن دو مجلد را میتوان در میانه یکدیگر نگاشت ناشی از **هندسه عجیبی** است که این متون بیشک مقارن آن هستند» (دریدا، 1386: 17-19).

3-نگرش ساختارمند در مواجهه با متنی ساختارگریز

هر خوانندهای در برخورد اولیه با مثنوی متوجه میشود که با متنی متفاوت، نامتعارف و نوآیین در حوزهها و سطوح مختلف: ساختار صوری، اسلوب روایی، خط سیر داستانی، زبان و ساختار معنایی روبهروست. مولوی از میان گرایشها، سنتها و قواعد متعارف پیشین هیچ موضع و شیوهٔ تثبیتشدهای را برنمیگزیند او پیامش را در فراروی از طرحوارههای مقبول، ساختارهای مفروض و آشنایی ذهن و زبان خواننده بیان میکند. این جملهٔ پگی کاموف[1] در مورد دریدا را میتوان برای هنرمندان بزرگی چون مولوی نیز به کار برد«او اندیشهگری بدون مرز یا به بیان دقیقتر، اندیشهگر مرز همواره تقسیم-پذیر... و یا حتی اندیشهگر مرزهای طبیعی قارهاست»(رویل،1388:ـ 37)؛ این فراروی از مرزهای جغرافیایی و بهویژه فکری در مولانا و ارتباط گسترده و عمیق ملتها و اقوام مختلف و گوناگون در سراسر جهان با مثنوی،(1) مستلزم درنوردیدن مرزهای کوچکتر و گذشتن از قواعد و قوالب محصورکننده است. بهجرأت میتوان گفت، راز عظمت و شکوه مثنوی در گرو گریز از قواعد و ساختارهای متعارف و شالودهشکنیهای صوری، معنایی و روایی مولوی است.

برای پرهیز از کژفهمیها، برداشتهای نادرست و التذاذ هنری و فهم عمیقتر از مثنوی توجه به دو نکته ضروری مینماید: اجتناب از نگرش کلیشهای و الگومدار و خوانش خطّی. تمرکز و توجه صرف بر واژهها، ترکیبات و ابیات- که در جای خود ارزنده و مفید است-، جدا از پیکرهٔ متن و بدون توجه به پیوند انداموار[2] آنها با کلیت متن و عدم کشف مناسبات پارهها و تکههای آن، مثنوی را، متنی پریشان، متناقض، پرحاشیه و کلوزش، بهویژه در صورت و ساختار مینمایاند. حرفهای مولوی، گفتهها و نگفتههایش(عیان و نهانش) را باید در انفصالها، برشها، انقطاعها و شکستن زمان و روایت خطی دنبال کرد و امید به یافتن نشان داشت، نه در خوانش خطی و سیر منطقی دالها و اتصالها، و این مهم

[1]1- P.Kamuf

[2]1- organic

محقق نمیشود مگر دیدن مثنوی از چشماندازي کلی یا به گفتة توکلی«چشماندازی شامل»(نک. توکلی، 1389). درتوجه خواننده به کلیت متن، لغزشها و اشتباهای جزء-نگرانه و خطینگر کمتر مجال بروز پیدا میکنند. بسیار نقدها و خوانشها با تکیهبر اجزاء و پارههای مثنوی ـ بدون توجه به کلیت متن ـ مثنوی را متنی آشفته، پریشان، مغشوش و دارای حشو و زواید بسیار دانسته، که با درازهگوییهای بسیار خواننده را گیج و سردرگم میکند. «باید متن خالص داستانهای مثنوی را پرداخته از حشو و زواید فراهم آورد... باید همة قسمتهایی که به عنوان معترضه در میان و آغاز و پایان در مثنوی آمده است، جدا کرده به نوبت خود، آنها را نیز به داستانها یا بخشهای مربوطه و منسجم تقسیم کرد تا مثنوی بالنتیجه از صورتِ **مغشوش کنونی** درآمده به عقیده من صورت واقعی و روشن خود را پیدا کند»(فرزاد، 1348: 162-163 و 166). پارسینژاد هم بر همین باور است که «مولوی در این قصه [قصة اهل سبا و پیامبران] آنقدر حاشیه میرود که قصه را تقریباً سهبار از سر میگیرد. پیوستگی و تداوم جریان قصه نیز در میان مثالها و گفتارهای دور و دراز که به علت تداعی معنا به یاد میآید، از دست میرود»(پارسینژاد، 1380:ـ 92). نگرش جزئی و ساختارمند، متن را بدون ساختارِ متعارف، چیدمان منطقی و روایت خطی برنمیتابد؛ از این منظر و چشمانداز، مثنوی متنی است ازهمگسیخته و مغشوش. سریان این نگاه را میتوان در«بازخوانی متونِ» مدرس صادقی نیز دید. او بر این باور است که چون در مثنوی گریز از چارچوب تنگ وزن و قافیه جایز نیست، شاعر این گریزها را در قصهها دنبال میکند و از دل هر قصهای به قصهای دیگر میپرد و... «این گریزهای مکرر، این گریزهای مجاز، جای آن گریز اولی را میگیرد و مثنوی را به صورتِ هزارتوی پیچیدهای در میآورد که خوانندهاش را **لَت و پار** و **آش و لاش** میکند... . [برای خواندن و] کشف این ساختار و پی بردن به عظمت این اثر، مثنوی را باید یکباره، از اول تا آخر، بدون وقفه و با پیگیری خواند. تکهتکه خواندن و از این دفتر به آن دفتر پریدن و از هر شاخ میوهای چیدن یک کار تفنّی و در حد شوخی است»(مدرس صادقی، 1388: سیزده).

نکتهای که در رویکرد ساختارمند و خطی این ناقدان برجسته میشود، نه عیب و نقض بلکه وجه تمایز و حتی امتیاز مثنوی نسبت به دیگر متون عرفانی است. جوهرۀ بنیاد و بنلاد تفکر عرفانی در همة متون عرفانی یکی است، آنچه مثنوی را از دیگر متون متمایز میسازد، در همین شیوة بیان شالودهشکنانه و چگونگیِ روایت آن جوهرۀ مشترک است که منبعث از زیستجهان و هستیشناسی مولاناست. آنماري شیمل[1] از مولوپژوهانی است که به خوبی دریافت که نباید به متون مولوی چون دیگر متون ادبی نگریست و این برخورد نگاه متفاوتی را میطلبد. او با ظرافت و دقت خاصی در یک تمثیل، ساختار متفاوت و متمایز غزلیات مولانا را با غزل های فارسی بیان میکند: «روش بیان او، بسیاری وقتها مرزهای صور خیال شعر پارسی را درمیشکند. در غزلهای مولوی اثری از بلاغای آراسته و پیراستۀ شیراز که ما دوست داریم آن را جوهر حقیقی غزل پارسی بدانیم دیده نمیشود. اشعار او بیشتر به نقاشیِ های طرز ترکمن با آن حرکتهای شگفتانگیز گل ها، بوته ها، دیوها و جانوران مانند است تا به مینیاتورهای بهزاد با آن کمال سنجیده و حساب

[1] 2-A. Schimmel

شده»(شیمل، 1375: 4-5). ویلیام چیتیک[2]«دلیل مقبولیت مولانا را در آنچه میگوید، نمی‌داند، او بر این باور است که دلیل اقبال و مقبولیت مولانا را باید بیشتر در شیوهٔ گفتن مولانا جست، به محض آنکه پیام مولانا را از شیوهٔ گفتار او جدا کنیم. این پیام به صورت خشک و بیروحی درمیآید. نقض بزرگ بسیاری از کتابهایی که در مورد مولانا، نوشته شده، هم همین است: شعر و اندیشه او را شرحه شرحه میکنند و از اینرو از مشاهدهٔ روح و قلب آن باز میمانند»(چیتیک، 1383:ـ 17-18). تمایز و امتیاز بسیاری از شاهکارهای ادبی و همچنین مثنوی معنوی در گرو ساختار متفاوت، شاکلههای صوری و چگونگیِ بیانِ آن است. سبک مولوی و پیام مثنوی در همین پریشانیها و تناقضهای ظاهری، در گریزها و گسستها و در شکستن زمان و روایت خطی رخ مینماید، در چشمانداز کلی، مثنوی نه تنها متنی پریشان و بیساختار نیست، بلکه ساختار خودش را دارد، ساختاری متفاوت از ساختارهای متعارف. شاید بتوان آن را یک شبهساختار نامید، مثنوی میل به نظامی دارد که نظم و ساختارش را از ناپیوستگی، انفصال، پرشها و جهشها کسب میکند.

3-1- مثنوی: متنی واسازانه

جهان متن مثنوی را باید در پیوند انداموار و ارگانیک همهٔ پارهها و سطوح آن، در چشم‌اندازی کلی نگریست. ساختار نامتعارفِ صوریِ مثنوی با ساختار زبانی، روایی و ساختار معنایی آن بسیار همگون و هماهنگ است، اما به شیوهٔ خاص مثنوی نه چون ساختارهای متعارف و مأنوس. غفلت از یک بُعد و یا بیاعتبار دانستن یک ساخت یا جنبه، بخشِ وسیعی از ساختار شالودهگریزِ مثنوی را از منظر و توجهٔ خواننده دور میگرداند. ساختار مختلف مثنوی در یک کلیت، پیوند و زیرساخت شکل گرفتهاند و تفکیکناپذیرند.«راه یافتن واقعی به درون این منظومه[منظومه عرفان و مثنوی] آنگاه حاصل میشود که شما بتواند مثنوی جلالالدین رومی را به لحاظِ«صورت و فرم» نیز قویترین اثر زبان فارسی به شمار آورید بیآنکه بگویید معنای بسیار خوبی است اما در شیوهٔ بیان یا «صورت» دارای ضعف و نقض است. وقتی از درون این منظومه بنگرید ضعیفترین و ناهنجارترین ابیات مثنوی مولوی، استوارترین و هماهنگترین سخنانی است که میتوان در زبان فارسی جستجو کرد»(شفیعی کدکنی، 1378: 18). آغاز نظم مثنوی، شیوهٔ سرایش، ساختار روایی، عدم توالی منطقی، شکستن زمان خطی، پایان ناتمام مثنوی و بهعبارتی کلیت اثر، خواننده را متوجه شکل و ساختار غریبِ مثنوی مینماید. تفکیک صورت از معنا و ساختار از محتوا در مثنوی و باارزش و عمیق دانستن معنای مثنوی و کمارزش و نازل شمردنِ صورت آن کار نسنجیدهای است، که باعث نادیده گرفتن بخشی از عظمت و شکوه مثنوی میشود. «همیشه توفیق از آن شاعرانی است که حال و هوای تازهای وارد یکی از ساخت و صورتهای شعر میکنند، یا خود به ایجاد ساخت و صورتی نو میپردازند. ایجاد قاب و قالب جدید در شعر یک ملت در همهٔ ادوار تاریخی امکانپذیر نیست... پیدایش یک حال و هوای نو و جایگزین شدن در یک ساختار آزموده و باسابقه، آن هم، توفیق بزرگی است که نصیب نوابغ فقط میتواند بشود» (شفیعی کدکنی، 1376:ـ 21-22). یکی از آن نوابغ مولوی است که بیشک بخشی از عظمت، شکوه، زیبایی و نامیرایی آثارش (مثنوی

[2]1-W.Chitick

معنوی و غزلیات شمس) در کلیت غریب و ساختار نامتعارف و منحصربهفرد آنهاست. عظمت معماری مثنوی چون شگرفی و شکوه معنای آن ماحصل زیستجهان مولوی است. او در فراروی از قوالب و قواعد معهود، معنای شالودهگریز مثنوی را چون دیگر ابعاد ساختگریز آن متناسب با دستگاه فکری خویش خلق میکند. الزامات بلاغت منبری، استطرادها، فروریزی سنتها، فراروی از قوالب و ساختارهای متعارف، پرشهای ذهنی، ارتجالی بودن کلام و تأثر مولوی از الگوهای بنیادین و بافتار و ساختار کلام وحی(نک. پورنامداریان، 1384 و بخشی، 1386)، که ماحصل زیستجهان مولویاند، سیاق نوشتاری خاصی را در متون مولانا رقم زده است. «در شعر مولوی، گذشته از ابهامهای عمومی که بیشتر در غزل عارفانه جلوه میکند، ابهامهایی را میبینیم که در شعر دیگر شاعران عارف یا اصلاً نمیبینیم یا بهندرت با آن برمیخوریم. این ابهام را میتوان هم در غزلهای او و هم در مثنوی که شعر تعلیمی است و قاعدتاً نباید دارای این ابهامها باشد، ملاحظه کرد. این ابهامها در شعر مولوی تنها ناشی از تناقض میان شخصیت مولوی در مقام یک شاعر عارف و مفاهیمی که او طرح میکند، نیست، ابهامهایی است که بیشتر ناشی از برخورد با خلافعادتهایی در ساختار غزل، ساختار زبان و تجربههایی ناسازگار با افق تجربههای ماست. این ساختارشکنیهای متنوع که گاهی سبب میشود، رکن معنیداری زبان در پارهای از غزلهای مولوی یا در بعضی قسمتهای مثنوی متزلزل و گاهی بهکلی ویران شود، در شعر عارفان دیگر بهندرت رخ مینماید» (پورنامداریان، 1384: 105).

فرایند فهم و التذاذ هنری مثنوی در گروِ انس با ساختار نامتعارف آن در همهٔ ابعاد، بهویژه در گریزها، گسستها، عدم قطعیت و تکثر معنایی آن است. برای ارتباط با این ساختارِ نوآیینِ معنایی، تمرکز بر پیوند انداموار پارهها و تکههای مثنوی، دقت بر شیوهٔ بیان و چگونگی گفتن مولوی لازم و بایسته است. نگرش خطی و قاعدهمند که به دنبال **وضوح، نظم و ساختار** است، در خوانش مثنوی به بیراهه میرود و دچار برداشتهای نادرست میشود. مثنوی را باید چون یک پازل دید، پازلی که هر جزءِ آن نامربوط و پریشان مینماید، اگر پیکره و کلیت آن نگریسته نشود. معانی مثنوی در رفت و برگشتها، در فراورویها و فروریختنها و در روابط حلقوی شکل میگیرد. شروع متفاوت مثنوی که برخلاف متون همسنخ خود بدون حمد پروردگار آغاز میشود؛ شیوهٔ سرایش، پایان ناتمام، عناوین منثور، که گاه کل حکایت یا مبحث را لو میدهند، و بهویژه ساختار روایی و اسلوب داستانپردازی آن ترکیب خاص و غریبی را شکل میدهد، که شالودهٔ انتظارات و تصورات خواننده را برهممیریزد. مولوی پیامش را برپایهٔ عادتها و سنتهای زبانی و ذهنی خواننده بیان نمیکند. ساختار روایی قصهها (زاویهٔ روایت، تداعیها، گفتگوها، گریزها و گسستها، شخصیتپردازی، چرخشهای ناگهانی و...) در نگرش سیّال و قاعدهگریز مولوی در حرکت-های حلقوی و زایش قصهها در دامان یکدیگر و یا در امتداد هم، شکل و وضع غریبی به قصهها و کلیّت مثنوی میدهد. «کلیّت غریب مثنوی بیشتر از هر چیز در شیوهٔ خاص روایی متن نمایان میشود»(توکلی،1389:ـ 41). نوشتار واسازانه مولوی در گسترهٔ وسیعی، ساختار صوری، ساختار زبانی، ساختار روایی، ساختار معنایی، خوانش شالودهشکنانه و بهعبارتی کلیت جهان متن مثنوی را دربرمیگیرد و در همهٔ ابعاد و سطوح متن نمود مییابد. این تکثر و تنوع در همهٔ ابعاد و زوایای متن ماحصل پیوستگی جهان متن با جهان چندبُعدی

و متکثر مولوی است. پژوهش حاضر برای پرهیز از تکـرار و پرگـویی در حـوزۀ سـاختاریِ (ساختار صوری و روایی) مثنوی با برجستهسازی و ارائه شیوههای واسازی در بافت کلان مثنوی، نگاه مخاطب را متوجه معماری شالودهشکن مثنوی مینماید.

1-1-3-فرمگریزی مثنوی

اولین نشانۀ نامتعارفی که در برخورد با مثنوی مولوی خودنمایی میکند، نام کتـاب اسـت. «مثنوی» نامی عام است، برای قالبی خاص، اما بعد از آفرینش مثنوی معنوی، واژۀ عـام مثنوی، فقط اثر مولوی را به ذهن متبادر مینماید. افلاکی از قول قاضی نجمالدین طشتی مینویسد که«پیش از این سه چیز عالم عام بـود چـون بـه مولانـا رسـید، خـاص شـد: هـر عالمی را مولانا میخواندند. مثنوی نام قالبی از شعر بود و هر گورخانهیی را تُربه میگفتنـد ولی امروز وقتی مولانا میگویند، منظور جلالالدین محمد است. مثنوی نـام کتـاب اسـت و تربه، آرامگاه او را گویند (در قونیه) از این نقـل قـول نـیز بـرمیآیـد کـه نـام کتـاب مثنـوی است... درواقع امروز هم، علیرغم گذشت قرنها، هرکجا مولانا و مثنوی بهطور مطلق بـه کار رفته، تنها و منحصراً جلالالدین رومی و کتـاب او را افـاده کـرده اسـت» (گولپینـارلی، 1375: 432-433). نینامه، آغازگاه و پیشانی مثنوی، نمونۀ دیگری از واسازی و شالوده-شکنی مولوی است که پس از نام اثر، مخاطب را آگاه و آماده میسازد، برای مواجهـه بـا ساختاری نامأنوس و نوآیین و شگردها و اسلوبهای غیرمنتظره. متنی که برخلاف متــون و مکتوبات فارسی بهویژه منظومههـا و مثنـویهـا بـدون نـام و حمـد پروردگـار، بـدون مـدح، مقدمه و تمهید، تبویب و تقسیم، آغاز میشود و بـا قصـۀ قلعـه ذاتالصـور(دژ هـوشربـا) در دفتر ششم ناتمام میماند، آغازی متفاوت و پایانی دیگرگون. در نگاه عـادتمـدار و قاعـده-گرا، آغاز مثنوی نامتعارف است و پایان آن غـیرمنتظره، چـون بـه شـیوۀ متـون تعلیمی و عرفانی آغاز نمیشود و پایان نمییابد. اما در کلیت شالودهشکن متن و در چشـمانـداز کلی این آغاز و فرجام نه نامتعارف است و نه غیرمنتظره. اگـر ادوارد بـراون آغـاز سـنتشـکن مثنوی را امتیاز آن میداند، بیشک پایان ناتمـام آن نـیز، امتیـاز و اعتبـار دیگـری است«**این کتاب به خاطر شروع ناگهانیاش با قطعهای معـروف و زیبـا و بـدون حمـد و ثنـای مرسوم، در خور توجه بیشتری است**»(براون، 1366:ـ 205). غیر از ماجرای تقاضـای حسامالدین و ساختار نینامه رونـد و شـیوۀ سـرایش مثنـوی نـیز، شـالودهگریـزیِ دیگـری است. مثنوی متنی است؛ گفتاری و نوشتاری، هم در حضور مخاطب شکل گرفته است و هم در غیاب او. در چشمانداز کلی، شیوۀ سرایش و انشای اشعار مولوی دو نوع مخاطب را دربرمیگیرد؛ مخاطبان حضوری، یعنی حسـامالـدین (مخـاطب خـاص) و کسـانی کـه در مجلس کتابت حضور داشتند (مخاطبـان عـام)، و مخـاطب غـایب/فرضـی. مثنـوی، متـنی گفتاربنیاد است و بخش قابـل تـوجهی از سـاختار نامتعـارف و شـالودهگریـز آن بـه دلیـل حضور مستقیم مخاطب در لحظههای آفرینش است، و هم متنی نوشـتاربنیاد اسـت؛ زیـرا در جواب به سؤالهای مقدر و پاسخگویی به دغدغههای خوانندۀ غایب شکل گرفتـه اسـت. بخشی از استطرادها، تکرارها، برگشتها، سکوتها و درنگهای مثنوی متأثر از نقش مسـتمع و مخاطبان حضوریِ (خاص و عام) مثنوی است؛ فهم مستمع، ملالش، حضور نامحرمـان، رد منکران و مواردي نظایر این بر ساختار مثنوي تأثیر نهاده است.

2-1-3-اسلوب روایی مثنوی

اولین نکتهای که در برخورد با قصههای مثنوی، توجه مخاطب را جلب مینماید، الگوی روایی آن است، اسلوب روایی مولوی درشکستن شالودهٔ قصهها، درهمتنیدگی یک حکایت با حکایات دیگر، ارتباط حلقوی داستانها در یک دفتر و دفترهای دیگر، پایان باز و ناتمام قصهها، ارائهٔ چندخوانش از یک قصه و... نمایان میشود. حرکت/ شدن/ رفتن یکی از مفاهیم کلیدی در جهان قصههای مثنوی است. مولوی خواننده را برای دنبال کردن خط سیر داستانی و برای درک بهتر و عمیقتر شالودهشکنیها، به دنبال خود از قصهای به قصهای دیگر، از مضمونی به مضمونی دیگر و از دفتری به دفتری دیگر میکشاند ساختار روایی و وضع غریب قصههای مثنوی که در خلافعادتها و شالودهگریزیها، انتظارات و مقبولات خواننده را برهم میریزد، علاوه بر میراثداریِ سنت مجلسگویی، تأثیر مولوي از اسلوب روایی سنایی و عطار و تأثر از الگوهای بیانی و ساختار روایی قصههای قرآن، شیوهٔ سرایش مثنوی،(گفتاربنیادی، لحظههای آفرینش، میزان پذیرش و تأثیر درک مخاطب و حال درونی و روح لطیف مولوي)، پیوندي تنگاتنگ با افق نگاه مولوی و تلاش او برای تغییر چشمانداز مخاطب/ خواننده دارد، تا او را نیز چون لحظهلحظههای خود با عالم غیب و امر متعالی پیوند دهد. در جهان متن مثنوی، این نوشدن، عدم ایستایی و عدم حتمیت در همهٔ سطوح مثنوی رخ مینماید. تکثر اسلوبها، شیوهها و شگردهایی روایی، تأثر و تأسی از ساختار زبانی و روایی قرآن و اخذ الگوها و ساختارهای بنیادین قصههای آن و در یک عبارت شیوهٔ غریب و ساختار نامتعارف جهان متن مثنوی که بنیاد و بنلاد آن در پیوند با امر متعالی شکل گرفته است، هماره در حال شدن، حرکت و پویایی است. سازوکار و شیوههای شالودهشکنی در ساختار زبانی و روایی مثنوی را نیز باید از همین چشمانداز نگریست، «مثنوی در یک نگاه شامل بیش از هر چیز ما را با گونهگونگی چشمگیری در قلمروهای مختلف زبان و روایت روبهرو میکند. روایت، پیوسته مخاطب را با لحظهها، شیوههای روایی، فضا و منظرهای متفاوت آشنا میکند؛ منظرهایی که گاه با یکدیگر تعارض دارند. از این نظر روایت مولانا درست و راست به دنیای صورتها میماند که پیوسته در کار نوشدن است و روی در شدن[صیرورت] دارد؛ هیچ صورتی پایدار نیست و هر کجا کشاکش جلوههای متضاد چشمگیر است. با این همه راوی به هزاران شیوه میکوشد تا مخاطب، این گسترهٔ چندگونگیها و رنگ به رنگیها را از چشماندازی فراتر بنگرد و بتواند از آنها گذر کند تا به تجربه و حقیقتی بپیوندد، که در پس روایت جای دارد؛ تجربه و حقیقتی بیرنگ و یگانه»(همان: 587). همهٔ تضادها، تناقضها، پریشانیها و پرشها در قصههای مثنوی، در یک پیوستار جای میگیرند، پیوستاری که خواننده را از سکون و ایستایی جدا میکند و به حرکت و پویایی فرا میخواند. در زیستجهان مولوی همهٔ اشیا، اعیان و امور هستی در پیوند با پروردگار و در حرکت به سمت او معنا و اعتبار مي-یابند. این جنس و افق نگاه در همهٔ سطوحِ قصههای مثنوی و ابعاد روایی آن رخنه کرده است. در نگرش شالودهشکن مولوی که اَصالت با پیوستار، عدم قطعیت و حرکت است، قصهها وضع غریبی مییابند؛ بسیاری از قصهها، چون قصهٔ جهانِ متنِ مثنوی و قصهٔ پایانی آن ـ قلعه ذات الصورـ ناتمام رها میشوند و پایانبندی مورد انتظارِ خواننده را ارائه نمي-

کنند(قصهٔ شاه و کنیزک، قصهٔ دقوقی و قصهٔ وکیل صدر جهان). ساختار روایی قصهها به-گونهای است که خواننده برای التذاد هنری و فهم درست باید در جهان متن، حرکت کنـد. مولوی، براي پيريزيِ مفهوم حـرکت، مـدام خواننـده را از قصـهای بـه قصـهای دیگـر و از دفتری به دفتری دیگر میکشاند، بهعنوان مثال از خواننده میخواهد، قصهٔ ناتمام دفتر سوم را در دفتر چهارم دنبال نماید: «گر تو خـواهی بـاقی این گفتگـو/ ای اخی! در دفـتر چـارم بجو»(مولـوی، 1381:ـ 3 /4810)؛ این حـرکتهـا و رفتنهـای بـه تـداوم کـه بـه بهانـههـا و شگردهای مختلف در بستر تداعیها شکل میگیرد، متنوع، حلقهوار و بیپایان اسـت. یکی از شگردهای مولوی که نشـان از اشـراف و آگـاهی او بـه این سـاختار نـوآیین دارد، رفت و برگشتهای حلقـوی و دایـرهوار اوسـت. يكي از شـگردهاي روايي مولـوي، غـير از رفت و برگشتهای مداوم در متنِ يك قصه، طرح و يادآوريِ قصهاي است که در دفاتر پیشین گفته شده است. مولوی کاملاً هوشیار و عامدانه این ساختار را میآفرینند. او در دل قصهای، بـا ذکـر یکی دو بیت از قصـههـای قبلی، کـل مـاجرای قصـه را یـادآور میشـود و ذهن و نگـاه مخاطب را متوجه دفترهای پیشین میکند و سپس او را بـه سـرعت بـرمیگردانـد تـا قصـهٔ حاضر را ادامه دهد. در دفتر پنجم در قصهٔ «گفتن خویشاندان مجنون را که حسن لیلی به اندازهای است...»، آنگاه که راوی متوجه نارسایی زبان و تمثیـل خـود میگـردد، بـه قصـهٔ «موسی و شبانِ» دفتر دوم برمیگردد:

...همچـو آن چوپـان کـه میگفت ای خـــــــــــــــــــــــــدا
تـا شـپش جـویم من از پـیراهنت

پیش چوپـــــان و محّب خـــــود بیا
چـــــارقت دوزم، ببوســـــم دامنت
5/3321-3322

و بار دیگر در دفتر ششم در «معاتبة مصطفی با صدیق» دربارهٔ مدح و ثنا، بـه قصـهٔ «موسی و شبان» برمیگردد:

هست این نسبت به من مدح و ثنا
همچو مدح مرد چوپان سـلیم
که بجـویم اشپشـت، شـیرت دهم

هست این نسـبت بـه تـو قـدح و هجا
مــر خــدا را پیش موســی کلیم
چـارقت دوزم من و پیشـت نهم
6/1093-1095

اصالت نگرش پیوستاری در زیستجهان مولوی از دقت و تمرکز بر صورت و محتـوای قصههای مثنوی نیز هویداست. قصههای مثنوی طیفی از کوتاهترین تا بلندترین قصـههـا را شامل میشوند. بعضی قصههای مثنوی طرحوارههایی هستند، که داستانهای کوتاهِ کوتاه یا مینیمالیستی را تداعی میکنند:

آن یکی خر داشت پالانش نبود
کـوزه بـودش آب مینامـد بـه دست

یافت پالان گرگ خر را درربـود
آب را چـون یـافت خـود کـوزه شکست
1/43-44

در همین پیوستار میتوان به قصههای بلند مثنوی- با تداعیهای بسیار- چون قصهٔ «شیر و نخجیران»، دفتر اول و قصهٔ «فرعون و موسی» و قصههای کوتاه و بدون تداعی و گریز چون قصهٔ «مارگیر و دزد»، دفتر اول، و قصهٔ کوتاه زیر اشاره کرد:

آن یکی مردِ دومو آمد شتاب — پیش یک آیینهدار مستطاب
گفت از ریشم سپیدی کن جدا — که عروس نوگزیدم ای فتی
ریش او ببرید و کل پیشش نهـــــــــــــــــاد — گفت تو بگزین مرا کاری فتاد
3/1377-1379

قصهٔ «فرعون و موسی» قصهایی است با گریزهای بسیار که قصههای بسیار ــ بیش از هفتاد قصه ـ در دل آن طرح شده است. این قصه از اوایل دفتر سوم آغاز میشود و تا اواخر دفتر چهارم به درازا میکشد. بُعد دیگر نگاه پیوستاری و شالودهشکنانهٔ مولوي را میتوان در جنس قصههاي او دنبال کرد که هم قصههای قرآنی را در برمیگیرد و هم مستجهنترین روایتها و بیپرواترین گریزها را، چون قصهٔ «خاتون و کنیزک» در دفتر پنجم.[10] این تکثر و تنوع شیوههای روایی و ساختاری قصههای مثنوی بستری است برای فروریزی قطعیتها در باور مخاطب قطعیتنگر و عادتمدار. مولوي بر آن است، تا افق نگاه خواننده را بگستراند، او را از حصارها و تنگناها فراتر برد و برای ارتباط با افق و چشم-اندازي دیگر به حرکت وادارد. مولوی در ساختار ویژهٔ روایی خویش (ناتمامی و تودرتوییِ قصهها، رفت و برگشتهای مداوم و ناگهانی، حرکتهای حلقوی، سیلان و تنوع تداعیها، پرشها و جهشها، روایتهای چندآوایی، دگرگونی و تغییرهای پیاپی زاویه دید و...)، چون کلیت جهان متن مثنوی بهگونهای حرکت مینماید تا خواننده را از عادتها و انگارههای منجمد رها کند. در جمعبندی ساختار مثنوی، نگارنده، همراه میشود با نویسندهٔ اثر ارزندهٔ «از اشارتهای دریا» که او نیز، آنگاه که با مولوی همراه و هممنظر شد، نصیبی از حیرانی برد: «باید اعتراف کنم که مهمترین تجربهای که در مسیر این سلوک ناتمام به دست آوردم، همانا تبییناپذیری نهایی هنر روایتگری مولاناست؛ اینکه راز غرابت ساختار مثنوی ناگشودنی است و هربار روای به طرزی تازه و دور از انتظار ما روایت میکند. گونهگونی و پیچیدگی شگردهای روایی و رنگبهرنگی قصهها و حکایتها و تمثیلها به اندازهای است که **پژوهندهٔ چارچوبساز و جویانِ بوطیقا** را پیوسته ناکام و ناامید برجای میگذارد تا همآوا با دقوقی بگوید(توکلی، 1389: 17):

خیره گشتم خیرگی هم خیره گشت — موج حیرت عقل را از سرگذشت

4- نتیجهگیری

مثنوی متنی است که بهدلیل برهمریزی عادتهای زبانی و الگوهای متعارف بیانی و هم-چنین فروریزی/ فراروی از بنیانهای تعریف و تثبیتشده؛ انتقادها، خوانشها و موضعگیریهای متفاوت و متضادی را سببشده است. مثنوی را نمیتوان دوتکه و دوپاره – معنا و فرم؛ محتوا و ساختار- دید، خواند و فهمید، مثنوی متنی است که در الگوی خوانشهای متعارف

و نگرش و طرحوارههای عادتمند و خطی، رخ نمینماید و جهان حلقوی و چندلایه آن مجال بروز پیدا نمیکند. خوانشهای خطی، جزءنگرانه و ساختارمند، مثنوی را متنی آشفته، پریشان، مغشوش و دارای حشو و زواید بسیار میدانند که با درازهگوییهای بسیار خواننده را گیج و سردرگم میکند و نیاز به حذف، فشردهسازی و بازنگری دارد؛ این نگرش کلیشهای با گفتمانسازی، هم مانع التذاذ هنری از متن میشود، هم بستر کژفهمی را مهیا میسازد و هم، ارزش و اعتبار ساختاری و صوری مثنوی را که نقطه تمایز و امتیاز آن محسوب میشود، بهحاشیهرانده و بهعنوان نقطه ضعف ارائه میدهد و این در حالی است که هدف و تلاش مولانا(و هم دریدا) درفروریزی عادتها و فراروی از طرحوارهها و ارائه متونی با سیاقی دیگرگون در ساخت و فرم؛ دعوت مخاطب به حرکت و اجتناب از ایستایی و درجازدن در کلیشههای ذهنی و فکری و گشودن افق و چشمانداز دیگر و متفاوتی است که بستر شکوفایی، بالندگی و رشد اوست.

پینوشت

1-برای آگاهي از تأثير و حجم حضور مولوی در شرق و غرب نک. لوئيس، 1386 و شيمل، 1375.

منابع

آلوت، میریام(1368)، رمان به روایت رماننویسان، ترجمة علیمحمد حقشناس، تهران: مرکز.

اسکیلاس، اوله مارتین(1387)، درآمدی بر فلسفه و ادبیات، ترجمة مرتضی نادری دره-شوری، تهران: اختران.

بینظیر، نگین(1391)، مثنوي و شالودهشكني:تبيين سازوكارها و قرائت ساختارشكنانة مولوي در مثنوي، رساله دکتری، دانشگاه گیلان.

پارسینژاد، ایرج(1380)، روشنگران ایرانی و نقد ادبی، تهران: سخن.

براون، ادوارد(1366)، تاریخ ادبی از فردوسی تا سعدی، ترجمة غلامحسین صدریافشار، تهران: مروارید.

پورنامداریان، تقی(1384)، در سایة آفتاب: شعر فارسی و ساختشکنی در شعر مولوی، تهران: سخن.

توکلی، حمیدرضا(1389)، از اشارتهای دریا: بوطیقای روایت در مثنوی، تهران: مروارید.

چیتیک، ویلیام(1383)، طریق صوفیانة عشق، ترجمة مهدی سررشتهداری، تهران: مهراندیش.

دریدا، ژاک(1386)، «ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی»، به سوي پسامدرن: پساساختارگرايي در مطالعات ادبي، تدوين و ترجمۀ پيام يزدانجو، تهران: مرکز.

ـــــــ(1390)، دربارۀ گراماتولوژي، ترجمۀ مهدي پارسا، تهران: رخداد نو.

رویل، نیکلاس(1388)، ژاک دریدا، ترجمة پویا ایمانی، تهران: مرکز.

شفیعی کدکنی، محمدرضا(1376)، تازیانههای سلوک: نقـد و تحلیـل چند قصـیده از حکیم سنائی، تهران، آگه.
_____(1378)، زبور پارسی، تهران: آگه.
شیمل، آنماری(1375)، شکوه شـمس: سـیری در آثـار و افکـار مولانـا جلالالـدین رومی، ترجمة حسن لاهوتی، تهران: علمی و فرهنگی.
فرزاد، مسعود(1348)، «داستاننویسی از نظر مولوی»، چند سخنرانی، شیراز: ادارة کـل فرهنگ و هنر استان فارس.
گولپینارلی، عبدالباقی(1375)، مولانا جلالالدین: زندگی، فلسفه، آثار و گزیـدهای از آنهـا، ترجمه و توضیحات توفیق سبحانی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
مدرسصادقی، جعفر(1384)، «پیشگفتار مجموعـة بـازخوانی متـون»، مقـالات شـمس، ویرایش جعفر مدرسصادقی، تهران: مرکز.
مکاریک، ایرناریما(1385)، دانشنامة نظریة ادبی معاصر، ترجمـة مهـران مهـاجر و محمـد نبوی، تهران: آگه.
مولوی، جلالالدین (1381)، مثنوی معنوی، به اهتمام توفیق سبحانی، تهران: روزنه.
نوریس، کریستوفر(1388) شالودهشکنی، ترجمة پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
هارلنـد، ریچـارد(1380)، «دریـدا و مفهـوم نوشـتار»، سـاختگـرایی، پساسـاختگـرایی و مطالعات ادبی، گروه مترجمان، به کوشش فرزان سجودی، تهران: حوزة هنری.
یزدانجو، پیام(1386)، «مقدمه»، مواضع، تهران: مرکز.