انقلاب در زبان شاعرانه: تلفیق امر نشانه ای و نمادین ژولیا کریستوا در *دیوان شمس* مولانا

چکیده

ژولیا کریستوا متفکری پسا ساختارگراست که اندیشه هایش در تحلیل متون ادبی نور تازه ای بر فهم متون پیچیده ی ادبی و هنری تابانده است. بخشی از نظریه های وی مربوط به امر نشانه ای و نمادین در زبان است. در اندیشه ی کریستوا زبان حاصل ترکیب این دو ساحت می باشد و تصور کارکرد یکی از این دو ساحت به تنهایی غیر ممکن است. پژوهش حاضر در پی این است تا بر اساس چارچوب نظریه ی زبان کریستوا و روش تحلیلی-توصیفی تلفیق اعجاب انگیز و تمام عیار امر نشانه ای و نمادین را در غزلیات دیوان شمس مولانا ردیابی کند و نور تازه ای بر ابعاد ناشناخته ی هنر کلامی او بگستراند. از دید این رهیافت، دیوان شمس تجسم عالیترین نمونه ی نظریات کریستوا در حوزه ی زبان و روانکاویست چرا که از برآیند تلاقی و آمیزش دو امر نشانه ای و نمادین در زبان شعری غزلیات شمس، نابترین نمونه ی یکپارچکی و درهم تنیدگی این دو ساحت به نمایش گذاشته می شود و نوعی ژوئیسانس شعری پدیدار می شود. در این اثر مفاهیم و مضامین عرفانی و فلسفی عمیق در قالب و شکل به غایت موسیقایی و زیبایی شناختی ارائه شده اند.

واژگان کلیدی: ژولیا کریستوا، مولانا، دیوان شمس، امر نشانه ای، امر نمادین، ژوئیسانس شعری

۱. مقدمه

پسا ساختارگرایی در اواخر دهه ی ۱۹۶۰ از بسط و ادامه ی ساختارگرایی و به ویژه ساختارگرایی سوسوری پدید آمد. علی رغم اینکه پسا ساختارگرایی به ظاهر به نوعی ادامه ی ساختارگرایی بود ولی در عمل بنیان های اساسی ساختارگرایی را به چالش جدی کشیده و آنها را به زیر سوال برد. یکی از شاخص ترین چهره های پسا ساختارگرایی ژولیا کریستوا است که کارش را با ساختارگرایی سوسوری آغاز و با روانکاوی و فلسفه در آمیخت و رویکرد پسا ساختاری نوینی در مطالعات زبان به ویژه زبان ادبی- هنری بنیان نهاد. دغدغه‌ی اصلی کریستوا «زبان» است. او نظریات قابل توجهی در باب نشانه دارد . مهم ترین نظریه ی او در کتاب تاثیرگذار و کلیدی ***انقلاب در زبان شاعرانه*** به بحث گذاشته شده است.

از دید کریستوا معنا صرفا از اشاره یا دلالت کلمات به چیزها و اندیشه ها خلق نمی شود بلکه معنا همچنین از طریق جنبه های عاطفی و شاعرانه ی متون نیز ایجاد میشود چرا که فرآیند دلالت امری ایستا و ساکن نیست و امری همواره پویا و مستمر است و خاطر نشان می کند که " نیروی زبان یک رانه ی حیاتی است که به زبان منتقل شده است. دلالت همچون تزریق تن زنده در زبان است" (مک آفی ۳۲:۱۳۸۵). در نتیجه، زبان و دلالت گری با سوژه ی انسانی که سخنگوست گره خورده است و بدون آن بی مفهوم و بی معنی خواهد بود.

۲. هدف و ضرورت پژوهش

پژوهش حاضر در پی این است تا تلفیق اعجاب انگیز و تمام عیار امر نشانه ای[1] و نمادین[2] کریستوا را در غزلیات دیوان شمس مولانا ردیابی کند و نور تازه ای بر ابعاد ناشناخته ی هنر کلامی او بگستراند. از دید این رهیافت، دیوان شمس تجسم عالیترین نمونه ی نظریات کریستوا در حوزه ی زبان به شمار می رود.

1-The Semiotic

2-The Symbolic

در این اثر مفاهیم و مضامین عرفانی و فلسفی عمیق در قالب و شکل به غایت موسیقایی و زیبایی شناختی ارائه شده اند. دستیابی به این هدف می تواند در درک و فهم بیشتر چگونگی کارکرد زبان شعری مولانا و همچنین در رمزگشایی دلیل و منشا موسیقیایی زبان او راه گشا باشد.

۳. روش و سوال پژوهش

پژوهش حاضر بر اساس چارچوب نظریه ی زبان ژولیا کریستوا و روش تحلیلی-توصیفی بر آنست تا پاسخ گوی سوالات ذیل باشد:

۱- چرا دیوان غزلیات شمس می تواند عالیترین نمونه تجسم نظریات کریستوا در حوزه ی زبان باشد؟

۲- چگونه خوانندگان غزلیات شمس در خواندن این غزلیات به تجربه ی ژوئیسانس شعری نائل می شوند؟

۳- چگونه درهم تنیدگی مفاهیم و مضامین عرفانی و فلسفی عمیق غزلیات شمس با شکل به غایت موسیقایی و زیبایی شناختی امکان پذیر شده است؟

٤. پیشینه پژوهش

نظریات کریستوا به دلیل پیچیدگی و غامض بودن و همچنین به دلیل بینا رشته ای بودنشان کمتر در ایران در قالب کاربست های عملی برای تحلیل متون ادبی و هنری مورد توجه قرار گرفته اند. خوشبختانه در سالهای اخیر، با توجه به اینکه آثار کریستوا از طریق ترجمه به طور گسترده ای در دسترس خوانندگان فارسی زبان قرار گرفته، روز به روز شاهد اقبال بیشتری نسبت به رویکردهای کریستوایی در تحلیل متون هستیم. فتح زاده و همکاران (۱۳۹۷)، در مقاله ای تحت عنوان «انقلاب در زبان: مبانی نظریه معنا نزد کریستوا» برآنند تا پرده از چگونگی فرایند دلالت (معنازایی) بردارند و ماهیت کارکرد امر نشانه ای و نمادین کریستوا را توضیح دهند.

نجفی (۱۳۹٦)، در مقاله ی « تحلیل امر نشانه ای و امر نمادین در قصه ی *شهر سنگستان* بر اساس نظریه ی کریستوا» تاثیرات امر نشانه ای را بر زبان شاعر برسی کرده و نتیجه گیری می کند که اخوان به شدت تحت تاثیر رانه های نشانه ای قرار دارد و نا امیدی ویاس را از مهمترین شواهد این امر بر میشمارد. او در مقاله خود پس زمینه های امر نشانه ای و نمادین را در ژاک لکان رد یابی کرده و این دو مفهوم کریستوا را از بعد نظری توضیح می دهد و سپس این مفاهیم را در قصه ی *شهر سنگستان* مورد تحلیل و واکاوی قرار می دهد و نتیجه گیری می کند که " خواسته های شاعر به صورت امر نشانه ای در زبان خود را نشان می دهد و میل به بازگشت به کورا با تکرار معانی سکوت و تنهایی برجسته می شود" (نجفی ۱۳۹٦: ٦۳۷).

استاد شفیعی کدکنی (۱۳۸۷) در مقدمه ی کتاب «غزلیات شمس» در بخش « قلمرو عاطفه و اندیشه ها» به طور مفصل تجلی بی همتای ذوق و دانش در غزلیات دیوان شمس را به دقت مورد واکاوی قرار می دهد. بدیهی است که استاد کدکنی در این مقدمه تحلیل و خوانش کریستوایی در دیوان شمس انجام نمی دهد ولی در جای جای این مقدمه ی طولانی ردیابی تلفیق "عاطفه و اندیشه" و یا "ذوق و دانش" کاری سهل و آسان است. خلیلی جهانتیغ (۱۳۸۰) در کتاب «سیب باغ جان» بخش عمده ای از کتابش را به بحث درباره ی فراهنجاری های معنایی، واژگانی، دستوری و سایر انواع فراهنجاری ها در شعر مولانا اختصاص داده است. او در این کتاب بر این باور است که مولانا از ترفندها و تمهیدات هنری ویژه ای جهت برجستگی های موسیقایی، معنایی، واژگانی، دستوری و بلاغی در آفرینش غزلیات بهره برده است. او همچنین در فصل اول این کتاب به رابطه ی خاص بین شکل و محتوا که در نهایت منجر به زبان شعری و هنری منحصر به فردی در غزلیات مولانا شده توجه ویژه ای کرده است. پور نامداریان (۱۳۸۰) نیز در کتاب « در سایه آفتاب» بخشی را به اسباب ساخت شکنی و هنجار گریزی های سبکی در غزلیات مولانا اختصاص داده است. او در این کتاب از آنجاییکه نقش عاطفی نشانه ها درمعنازایی اشعار غنایی و به خصوص غزل را برجسته می کند به آرای کریستوا بسیار نزدیک می شود. او بر این باور است که در اشعارغنایی نشانه ها با

همان کارکردی که در شعر حماسی یا تعلیمی به مدلول مشخصی دلالت می کنند عمل نمی کنند بلکه نشانه ها در تلفیق با عنصر احساسی و عاطفی در فرایند معنازایی وارد می شوند و زبان صرفا ابزار بیان هنری نیست.

برخی پژوهش ها هم مفهوم "بینامتنیت" کریستوا را در اشعار فارسی به ویژه مولانا مورد نقد و برسی قرار داده اند. از این گروه می توان به مقاله ی کاکاوند قلعه نوعی و همگاران (۱۳۹٦)، با عنوان «رویکرد بینا متنی در آموزه های تعلیمی پروین اعتصامی و مولوی» و مقاله ی صادقیان کلو(۱٤۰۰) با عنوان «پیوندهای بینا متنی مولانا و سنایی با نگاهی به غزلیات شمس تبریز» اشاره کرد. ناگفته پیداست که پژوهشی در زمینه ی کاربست نظریه های زبان کریستوا و به خصوص تحلیل امر نشانه ای و نمادین او در آثار مولانا انجام نشده است و پژوهش حاضر تلاشی در جهت انجام همین امر می باشد.

۵. چارچوب نظری: امر نشانه ای و امر نمادین

کریستوا بین امر نمادین و نشانه ای تمایز قائل می شود و به رابطه ی بین مادر و فرزند مرکزیت می بخشد. او در نوشته های خود همواره تلاش کرده تا گفتمان مادری یا به عبارت دیگر امر زنانه را برجسته کند و حتی بر مقدم بودن آن بر گفتمان پدر سالارانه تاکید ورزد.

کریستوا نقطه ی آغازین زبان را به مرحله ی نشانه ای ارتباط می دهد. سطح نشانه ای سطحی است که هنوز نظام مردسالار و نمادین زبان در آن نفوذ نکرده است. این سطح هر آن چیزی است که به رانه های بدن انسان و به خصوص بدن مادر مربوط می شود. کریستوا این سطح را سرچشمه ی الهامات شاعرانه می داند که بعدها به تدریج به دست فراموشی سپرده می شود. امر نشانه ای و نمادین باهم و در کنار هم فرآیند معنازایی را تحقق می بخشند چون پروسه ی معنازایی نیازمند هر دوی آنهاست. او دوران پیشا اودیپی را که

در آن کودک خود را بخشی از وجود مادر می داند و بین خود و مادر تمایزی قائل نمی شود را منبع امر نشانه ای تلقی می کند که بعدها راه خود را در درون امر نمادین می گشاید. کریستوا به دو کارکرد فرآیند دلالت توجه دارد: زبان به مثابه ی بیانی قاعده مند و منطقی و زبان به مثابه ی انگیزش احساسات و عواطف که از تخلیه ی رانه های ناخود آگاه و انرژی های سوژه پدید می آید.

امر نشانه ای شیوه ای برون زبانی است که انرژی های تن و عواطف توسط آن به زبان راه می گشایند. امر نشانه ای هم رانه های سوژه و هم سامانه های آن ها را شامل می شود. امر نشانه ای ممکن است به گونه ای زبانی بروز پیدا کند، اما تابع قوانین قاعده مند نحوی نیست. برعکس، امر نمادین شیوه ای از دلالت است که بر زبان، به عنوان یک نظام نشانه های کامل با دستور زبان و نحوش، مبتنی است (کریستوا۱۹۸٤:۲۷).

بیان علمی را می توان به عنوان بهترین مثال زبان نمادین دانست. از طرف دیگر اشکال متنوع بیان در موسیقی و شعر از جمله مثالهای بارز زبان نشانه ای می باشند. نوئل مک آفی در این زمینه خاطر نشان می کند که " وجه نمادین دلالت به این خاطر معنا دار است که نیروی اش را از وجه نشانه ای می گیرد. اگر این نیروی مرتبط با تن که موجود سخن گو در زبان جاری می سازد نبود، زبان چه بسا برای ما اصلا معنا نمی داد" (مک آفی ۳٦).

از دید کریستوا دلالت با تعامل امر نشانه ای و نمادین امکان پذیر می شود چون "جدایی کامل این دو سبب می شود تا دلالت، سوژه و جامعه یا به خاطر فقدان نیروی حیاتی و انرژی زیستی امر نشانه ای به وضعیتی خشک و بی روح و چه بسا بی معنا مبدل شود (مانند رشد فراگیر و سلطه گرانهٔ تکنولوژی) و یا به دلیل جریان مهارنشدنی رانه های نشانه ای و انرژی های زیستی و نبود سامانه های منطقی به گسستگی و شیزوفرنی بینجامد" (فتح طاهری و پارسا ۱۳۹۱:۸۱).

۱-۵. فرایند معنا زایی و دلالت پردازی

کریستوا در *انقلاب در زبان شاعرانه* به این نکته اشاره می کند که " فلسفه های زبان ما و برداشت های مان از ایده، چیزی بیشتر از افکار بایگان ها، دیرینه شناسان، و مرده پرستان نیستند" (کریستوا ۱۳:۱۹۸٤). او بر نظریه پردازان پیش از خود که زبان را مقوله ای ثابت با معنایی مشخص و ثابت فرض می کردند به تندی می تازد. اندیشه های کریستوا پایانی بر ایستایی و قطعیت معنا در چارچوب ساختاری با معنای مشخص بود. او به جای در نظر گرفتن زبان به عنوان مقوله ای ثابت و ایستا، زبان را به عنوان یک فرآیند دلالتی پویا می نگرد. کلی الیور دیدگاه کریستوا در باب دلالت پردازی را چنین بیان می کند:

به جای افسوس خوردن بر آن چه در زبان از دست رفته، غایب و یا ناممکن شده، کریستوا از حوزه ی دیگری [تجربه ی جسمانی] که به زبان راه می گشاید، در شگفت می شود. نیروی زبان یک رانه ی حیاتی است که به زبان منتقل شده است. دلالت همچون تزریق تن در زبان است. (الیور۱۹۹۷، xx).

نقطه ی عطف اندیشه ی پسا ساختارگرایانه ی کریستوا آوردن سوژه به فرآیند دلالت و معنازایی است. از دیدگاه او درک معنا بدون در نظر گرفتن حضور سوژه ی سخن گو امری محال است چرا که سوژه بخش مهم معنازایی در فرآیند دلالت پردازی است. لئون رودیز با توجه به نوشته های کریستوا تمایزی بین معنا زایی و معنا دهی قائل می شود:

اصطلاح معنازایی (signifiance) به عملی اشاره دارد که در زبان (از طریق تبیین نا متجانس وضعیت های نمادین و نشانه ای) انجام گرفته و متن را توانا می سازد تا چیزی را که گفتار ارتباطی و باز نموده ای قادر به گفتن اش نیست، نشان دهد (کریستوا، ۱۸:۱۹۸۰). این اصطلاحی است که کریستوا اغلب آن را به طور خاص تر و در برابر دلالت یا «معنا دهی» (significance)، که معنای عام تر یک واژه را در نظر دارد،

به کار می گیرد. significance به معنایی اشاره دارد که به وسیله ی امر نشانه ای در پیوند با امر نمادین تولید شده است (مک آفی ۱۳۸۵:٦٧).

مک آفی در مصاحبه ای با مهرداد پارسا اهمیت این نکته را برجسته می کند که سهم مهم کریستوا "اشاره به کارکرد مادرانه در تبدیل شدن طفل بی زبان به موجود سخنگو است. او [کریستوا] اشاره می کند که این کار زبانی و اجتماعی پیش از مداخله ی پدر به واسطه ی مادر انجام می شود. بدین ترتیب، به سادگی نمی توان مادرانگی را از معنا و دلالت کنار گذاشت، زیرا چنان که اشاره کردم، امر نشانه ای برآمده از کورای مادرانه خود بخش مهمی از فرآیند دلالتی محسوب می شود" (پارسا ۱٤۰۱: ۷۱).

۲-۵. کورای نشانه ای

کورا[1] واژه ای است که کریستوا آن را از رساله ی تیمائوس[2] افلاطون گرفته است و به یاری این مفهوم به بازتولید امر زنانه- مادرانه و فرآیند معنازایی می پردازد. افلاطون در این اثر به شرح چگونگی پیدایش عالم می پردازد. مک آفی مینویسد که افلاطون از واژه ی کورا استفاده میکند که " هم به معنی ظرف و آوند است و هم به معنی پرستار و دایه، یعنی حامل و خالق آن چه در عالم وجود داشته و وجود دارد.... منظور افلاطون از این اصطلاح همان فضای اصیل و آغازین یا آوند عالم است" (مک آفی ۱۳۸۵:۳۹). مفهومی که کانون آغازین تکوین و جنبش و کانون سائق ها، احساسات و غرایز بوده است. در این فضای ارتباطی بین مادر و کودک یا به تعبیری زهدان مادر است که مقدم بر زبان نیز هست سوژه تکوین می یابد و فرآیند معنا زایی شکل می گیرد.

کورا به عنوان فضایی زایا تلقی می شود که سازنده وویران کننده ی امر نمادین است. در نظریه پردازی کریستوا، امر نشانه ای برگرفته شده از کورای نشانه ای که پیشا اودیپی و پیشا زبانیست و امر نمادین که

محصول قانون پدر و مرحله ی اودیپی شدن است فرآیند دلالت و معنا دهی و معنا زایی را سبب می شوند. کورا فضایی است که فرد پیش از ورود به زبان و ابژه سازی و تمایز بین ابژه ها از طریق زبان در آنجا به سر می برد. بنابراین نشانه های زبان نمادین توان بیان و دلالت گری تجربیات کورا را ندارند و این امر نشانه ای است که سازنده وباز نمایی کننده ی تجربیات پیشا–زبانی است.

کریستوا به مدد "کورای نشانه ای[۳]" پتانسیلی عظیم در درون زبان شناسایی می کند که در این فضا امر نشانه ای به دلیل ارتباط و تماس دائم آن با رانه های بدن انسان و به خصوص بدن مادرامکان باز تولید معنا را به یک فرایند انگیخته و دائمی تبدیل می کند و از این سو فرایند دلالت تبدیل به فرایندی پویا و درجریان می شود. استل برت خاطر نشان می کند:

تن مادر ظرف و آوندی ایستا نیست، بلکه در آغاز در قالب صدا و آوا و چنان نوایی آهنگین و شاعرانه تجربه می شود. این مکان یا جایگاه تعاملات و تبادلات برسازنده ی فضایی است که کریستوا آن را "کورای نشانه ای" می نامد؛ (برت ۱۹:۱۳۹۷). توریل موی در *درآمدی بر کریستوا: پروژه ی نشانه ای* بحث می کند که " زمانی که سوژه به نظم نمادین وارد شود، کورا تقریبا با موفقیت سرکوب شده و تنها می تواند به عنوان فشاری انگیختاری بر یا در زبان نمادین تلقی شود: به عنوان تناقض ها، بی معنایی، اختلالات، سکوت و غیاب. بنابراین، کورا بیشتر انگیختاری آهنگین است تا یک زبان جدید. کورا بر سازنده ی بعد نامتجانس و مختل کننده ی زبان است، چیزی که هرگز در بستار نظریه ی زبان شناختی سنتی گرفتار نمی شود" (برت ۱۳۹۷:۳۹).

1-Chora

2-Timaeus

3-Semiotic chora

۳-۵. مولانا، کورا و موسیقی کلامی

مولانا شاعر و عارف بزرگ قرن هفتم شیفته ی موسیقی بود. او در اشعار خود و به ویژه در دیوان شمس حد اعلای موسیقی کلامی را به نمایش می گذارد و موسیقی را عاملی تاثیرگذار در هیجانهای روحی و شیدایی های عاشقانه و عارفانه ی خود می داند. او غالبا اشعار خود را در فضایی "کورا" گونه سروده است. او اکثر اشعار خود را در حالت خلسه و از خود بیخودی ودر اوج هیجان و غلبه ی احساسات شدید وتحت شرایط و حالات روحی خاصّی سروده و از این رو همواره در معرض ساحت موسیقایی امر نشانه ای بوده که چنین موسیقی و ریتم دلنشینی در تمام غزلیات دیوان شمس موج می زند.

کورا یا کورای نشانه ای تضمین کننده و منبع بعد نشانه ای زبان نمادین یا همان بعد موسیقایی و ضرب آهنگی زبان شاعرانه است. کریستوا ساحت نشانه ای را سرچشمه ی الهامات شاعرانه می داند که بعدها به تدریج به دست فراموشی سپرده می شود، اما هنوز در قالب آواها و پچ پچ ها در زبان وجود دارد. همچنان که در بالا نیز ذکر شد اشکال متنوع بیان در موسیقی و شعر از جمله مثالهای بارز زبان نشانه ای می باشند.

موسیقی آغازین بشر که در رحم مادر از ضرب آهنگ ها و ریتم های قلب مادر شروع می شود و در هنر موسیقی به وسیله ی آلات موسیقی نواخته می شود راه خود را در درون زبان نیز در هنر های کلامی به ویژه شعر باز می یابد و کلامی موسیقایی و آهنگین متولد می شود. فطری بودن موسیقی و لذت بردن از موسیقی نیز به خاطر همین ارتباط موسیقی به قبل از تولد بر می گردد.

شیفتگی مولانا به موسیقی در جای جای دیوان شمس به چشم می خورد. او با توجه به این که بارها تکرار می کند که به قافیه نمی اندیشد واز صورت و قالب شعری برای بیان معنویات واتصال به معبود بهره می گیرد اما صور هنری و موسیقی کلامی به کار گرفته شده در اشعار او غیر قابل انکارو حیرت آور است. غزلیات او مملو از بدایع صوری و زبانی هستند.

مولانا در اشعار خود از طریق موسیقی کلامی اتصال پاره شده ی بشر با عالم موسیقایی و نشئه آور قبل از تولد را دوباره احیاء می کند. به عبارتی دیگر، شعربه غایت موسیقایی او فریاد ی دوباره برای باز سازی و اتصال به پیوند های قبل از تولد است. موسیقی ناب که به کلام آغشته نشده بیان درونی ترین احساسات و هیجانات روحیست و اگر نابترین مفاهیم و مضامین عرفانی و فلسفی بخواهند بیان شوند و تاثیر گذار باشند دوباره باید با موسیقی و ضرب آهنگ های انسانی آغشته و عجین شوند.

٤-٥. عالم قیل و قال (امر نمادین) و عالم ذوق و حال (امر نشانه ای)

موسیقی برای مولانا تبدیل به سلاحی برای گذار از عالم قیل و قال به عالم ذوق و حال می شود. او اگر می توانست عالم قیل و قال را جملگی پشت سر بگذارد و فراموش کند این کار را می کرد ولی افسوس او برای بیان غلیانات و جوشش های روحی خود زبانی می خواهد و این زبان باید به دور از عالم قیل و قال قبل از ملاقات با شمس باشد و اینچنین است که او با تلفیق زبان قیل و قال (امر نمادین) و عالم ذوق و حال (امر نشانه ای) هم قادر می شود تمام جوشش های معنوی و عرفانی خود را بر زبان بیاورد و هم وارد ساحت ذوق و حال و مدهوش کننده ی مورد نظر خود شود.

در نظر او موسیقی پدیده ای اثیری و آسمانی است و برای دریافتن حقیقت و نائل شدن به آن بایست مسلح به موسیقی شد. مولانا پس از ورود به ساحت ذوق و حال، موسیقی به تمام زوایای هنر و اندیشه و بیان او تسلط پیدا می کند و این موسیقی عنصری بیرون از بیان شاعرانه او نیست بلکه او پس از ملاقات با شمس این ارتباط گسسته شده ی خود با این عالم را احیاء می کند و در نتیجه در بیان شاعرانه ی او انقلابی رخ می دهد. با دستیابی به این زبان نو، مولانا همچون رودی به دریا متصل می شود و امواج متناسب و توالی دار دریا که ریتم و موسیقی بسیار منظم و دلنشین دارند در بیان شاعرانه ی او هم تاثیر می گذارند و زبان شاعرانه ی او سرتاسر موسیقایی و آهنگین می شود. جلال الدین محمد با کلمات محدود و نارسای زبان،

برای بیرون ریختن جوش درونی، همان کاری را می کند که موسیقی با ترکیب اصوات و آزاد خود، از محدودیت کلمات به بار می آورد (دشتی ۲۵۳۵: ۲۶).

انقلابی که در زبان مولانا به ویژه در دیوان شمس شاهدیم انعکاس روح پر خروش و به وجد وشعف آمده ی اوست و زبانی برآشوبنده و نابهنگام برای بیان آن روح بریده از تن و پر کشیده از قالب های متعارف انسانیست و دقیقا به همین دلیل است که مولانا در اشعار خود، تمام و کمال خود را مقید به رعایت قالب های شعری متعارف نمی کند. در زمینه ی اشعار مولانا نمی توان گفت که آیا مضامین و محتوای اوست که بر صورت و قالب تاثیر می گذارد یا بر عکس. ورود مولانا به ساحت و عالم ذوق و حال باعث نوعی همزمانی و تلفیق زبان موسیقایی و مضمون می شود که هیچ کدام مقدم بر دیگری نیستند و نوعی این همانی بر آنها حکمرانی می کند. خود مولانا نیز در برخی از اشعارش که موسیقی ریشه ای دیرینه تر از تولد بشر دارد اشاره دارد واصل موسیقی را از نغمه های بهشتی می شمارد که گوش جان انسان، پیشینه ای بس دیرینه در شنیدن آن، در بهشت داشته و پس از ورود به این جهان مادی، آن را از یاد برده است.

مومنان گویند آثار بهشت نغز گردانید هر آواز زشت
ما همه اجزای آدم بوده ایم در هشت آن لحن ها بشنوده ایم
گرچه بر ما ریخت آب و گل شکی یادمان آمد از آنها چیزکی
لیک چون آمیخت با خاک کرب کی دهند این زیر و آن بم آن طرب

(مولوی۱۳۶۳ دفتر چهارم، بیت ۷۳۵)

٦. موسیقی کلامی مولانا

موسیقی پدیده‌ای فطری و لذت بخش است. تعداد زیادی از غزلیات مولانا در مجلس سماع و در حالت وجد و شور و مستی سروده شده اند. بنابراین حرکت، پویایی و جانداری را در تک تک واژه ها و کلمات آن می توان به خوبی احساس نمود. از رهگذر این کلمات جاندار و پویاست که خواننده، تجلی حقیقت را در آن بیشتر و بهتر درک می کند.... عنصر موسیقی در غزلیات مولانا، آن چنان برجسته است که حتی خواندن ساده اشعار وی، بی ساز و آواز در مخاطب شور و وجد می آفریند. (ابراهیم تبار۱۳۹۲: ۱).

شعر مولانا پیوندی ناگسستنی با موسیقی دارد او با بهره گیری حداکثری از عنصر موسیقی در هنر کلامیش زیبایی و تاثیرگذاری توصیف ناپذیری به اشعار خود داده است. این تناسب هایی که در اجزای شعر به موسیقی شعری بدل می شود در دیوان شمس به اوج خود می رسد چرا که مولانا در غزلیات خود متنوع ترین وزن های شعر را استفاده کرده و از لحاظ موسیقی شاید غنی ترین اثر شعری موسیقایی باشد. موسیقی اشعار او نیز از نوع موسیقی آرام و بی تحرک و ایستا نیست بلکه نوعی "موسیقی طربناک" و پویا است که خواننده یا شنونده ی این اشعار را به رقص و پایکوبی دعوت می کند:

من طربم، طرب منم، زهره زند نوای من عشق میان عاشقان شیوه کند برای من

۱-٦. انواع موسیقی کلامی در دیوان شمس (امر نشانه ای زبان)

۱-۱-٦ . موسیقی بیرونی یا همان وزن های عروضی

مولانا در دیوان شمس از پتانسیل های عظیم اوزان عروضی بهره های فراوانی برده است و در این عرصه اوزان او از چنان پویایی برخوردار است که می توان به جرات گفت چنین امری در ادبیات فارسی بی نظیر

است. وزن خیزابی به شاعر این امکان را داده تا شوریدگی ها و غلیانات روح خود را بر زبان بیاورد؛ به عنوام مثال:

مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم

در این غزل، موسیقی و وزن در خدمت بیان درون مایه های ناب عرفانی قرار می گیرد و توازن و تناسب حیرت انگیزی برقرار می شود که یکی بر دیگری برتری نمی یابد؛ چنین تلفیقی از امر نشانه ای و نمادین کریستوا در جای جای غزلیات شمس به چشم می خورد که گویا مولانا در دیوان شمس هدفش صرفا به نمایش گذاشتن نمونه ای اعجاب انگیز از تلفیق این دو ساحت بوده است.

۲-۱-٦ . موسیقی کناری

یکی از عوامل مهم موسیقی زایی در شعر، موسیقی کناری است که در قافیه و ردیف به اجرا گذاشته می شوند. موسیقی کناری «عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است، ولی ظهور آن در سراسر بیت قابل مشاهده نیست ... جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونهٔ آن قافیه و ردیف است و دیگر تکرارها و ترصیع‌ها» (شفیعی کدکنی ۱۳۷۳: ۱۹۲).

در زبان فارسی که شاعرانش در طول تاریخ بیشترین بهره را از قافیه و ردیف برده‌اند، جلال‌الدّین مولوی سرآمد همهٔ شاعران است و هیچ‌کدام از شاعران پارسی‌زبان به اندازهٔ او از موسیقی قافیه و ردیف در شعر خویش به گونه‌ای خلّاق سود نجسته‌اند... بدین لحاظ مولوی در صدر قرار دارد و او را باید آگاه ترین شاعران نسبت به اهمیت موسیقی کناری شعر دانست (شفیعی کدکنی ۱۳۷۳: ٤۰۷).

۲-٦ . قافیه در شعر مولانا

زرّین‌کوب قافیه را چنین تعریف میکند:

قافیه برحسب تعریف مشهورش قسمتی است از آخرین کلمهٔ بیت آخرین کلمهٔ نامکرّر آن. چون آخرین کلمهٔ شعر اگر همچنان مکرّر شود جزو قافیه نیست ردیف است و قافیه را در آخرین کلمهٔ قبل از آن باید جست. بله آخرین حرف کلمهٔ نامکرّر در شعر سنگ بنای قافیه است و آن را روی می‌خوانند؛ به‌علاوه هم خود حرف باید به عنوان قافیه حفظ شود هم حرکت و سکون خود و طرفینش (زرّین‌کوب ١٣٤٦: ٩٨).

از میان شاعران گذشته تاکنون مولانا بیش از هر سرایندهٔ دیگری در شعر از موسیقی کناری شعر شامل قافیه و ردیف بهره برده است (شفیعی کدکنی ١٣٧٣: ٤٠٧). "در عمل هیچ شاعری در تاریخ ادبیّات هیچ ملّتی به اندازه‌ی او از قافیه و انواع آن در خلّاقیّت شعری خویش سود نبرده است. شاید ریشهٔ روانی آن اعتراض‌ها بر قافیه و قافیه‌اندیشی در همین شیفتگی بیش از حدّ او نسبت به قافیه و قافیه‌اندیشی نهفته باشد." (شفیعی کدکنی ١٣٧٣: ٤٠٦).

مولانا "با قافیه شعر را به پایکوبی و دست‌افشانی وامی دارد" (کیانوش، به نقل از: محسنی١٣٨٢: ١١٩) او به مدد قافیه و ردیف آن تکه های ضرب آهنگی و موسیقایی زبان را که بشر با ورود به ساحت زبان به تدریج فراموش میکند را در درون نظام نمادین احیاء می کند.

غلامحسین یوسفی خاطر نشان می کند که "یکی از بهترین شیوه‌های تأکید و تکیه بر کلمه قرار دادن آن در قافیه است. کلمه‌ای که در صدر، عروض، عجز یا قافیهٔ بیت قرار می‌گیرد، از نظر صوتی ارزش خاصّی پیدا می‌کند و در این میان کلمهٔ قافیه از همه برجسته‌تر است" (یوسفی ١٣٥٧: ٢٦٣)؛

مولانا از صناعات و تکنیک های زیادی برای ایجاد وزن وارتقاء و غنای موسیقی اشعار خود از آنها بهره می گیرد که از آن جمله می توان به تکرار قافیه ها، استفاده از ردیف ها و بعضا ردیف های طولانی، قافیه های درونی، گزینش دقیق کلمات و چگونگی ترکیب بندی آنها اشاره کرد.

۳-٦ . ردیف در شعر مولانا

کدکنی ردیف را این گونه تعریف می کند: "بدان که ردیف عبارت است از کلمه‌ای یا بیشتر که مستقل باشد در لفظ و بعد از قافیهٔ اصلی به یک معنی تکرار یابد" (شفیعی کدکنی: ۱۲۳).

شاعران همواره در قالب‌های مختلف از ردیف برای برخورداری از غنای بیشتر موسیقی در شعر و در نتیجه تکمیل قافیه و موسیقی و وزن شعر بسیار سود جسته‌اند (نقوی ۱۳۸٤: ۱۷۸). مسلما "ردیف به جهت ویژگی تکرار و موسیقی آشناتری که در شعر ایجاد می‌کند و بدین‌ترتیب خواننده خود را در احساس شاعر سهیم می‌یابد، تأثیر عاطفی بیشتری دارد و شعر را برای خواننده دلپذیرتر و زیباتر می‌سازد" (همان: ۱۸۷).

مازندرانی خاطر نشام می کند که:

گویا در نظر وی[مولانا] همنشینی ردیف با قافیه در ابیات آن‌چنان این دو را وحدت و پیوستگی داده که نمی‌توان به طور جداگانه از آنها سخن به میان آورد؛ به نظر می‌رسد مولانا همان دیدگاهی را که در مورد قافیه در اشعار خود بیان نموده در مورد ردیف هم داشته است؛ زیرا همان تنگنایی را که گاه قافیه برای شاعر به وجود می‌آورد ردیف هم ایجاد می‌کند (صالحی‌مازندرانی ۱۳۸۱: ۱۵۰).

ناگفته نماند که ردیف‌هایی که مولانا در غزلیات خود استفاده کرده صرفاً برای ایجاد وزن و غنای موسیقایی نیستند و تلفیقی بی بدیل از موسیقی و مفهوم و مضمون عمیق که به شکل بسیار پویا و خلاقانه به کار گرفته شده اند در جای جای آنها به چشم می خورد.

٤-٦ . موسیقی داخلی یا قافیه درونی

یکی دیگر از نابترین و منحصر به فردترین صناعاتی که مولانا در حوزه ی موسیقی کلامی خود از آن بهره برده قافیه ی درونی می باشد که این صنعت هنری از نفوذ بی چون و چرای امر نشانه ای در درون نظام نمادین زبان در شعر او خبر می دهد. مولانا در اکثر غزلیات خود از قافیه درونی که یک ویژگی موسیقایی مسلط در اشعار اوست بهره برده و همین امر باعث شده قافیه درونی تبدیل به یکی از مشخصه های بارز سبک شعری او شود:

یار مرا غار مرا عشق جگرخوار مرا یار تویی غار تویی خواجه نگهدار مرا

نوح تویی روح تویی فاتح و مفتوح تویی سینه مشروح تویی بر در اسرار مرا

نور تویی سور تویی دولت منصور تویی مرغ که طور تویی خسته به منقار مرا

قطره تویی بحر تویی لطف تویی قهر تویی قند تویی زهر تویی بیش میازار مرا

(*کلّیات شمس* ۱۳۸۵، غزل ۳۷).

یا در نمونه ای دیگر:

جان ز تو جوش می کند، دل ز تو نوش می کند عقل خروش می کند، بی تو به سر نمی شود

به نظر می رسد بهره گرفتن از موسیقی داخلی یا قافیه درونی که در دیوان شمس تبدیل به یکی از بارزترین مشخصه های سبکی مولانا بدل می شود کارکرد بسیار مهمی دارد و آن این که به مدد این مولفه ی موسیقایی، ضرب آهنگ های نشانه ای مقدم بر مولفه های نمادین راه خود را به غزلیات مولانا باز می کنند و زبان این غزلیات زبانی منحصر به فرد از تلفیق هر دو امر نشانه ای و نمادین می شود.

۵-٦ . موسیقی معنوی

موسیقی معنوی به انواع تضاد ها یا طباق ها و ارتباطات درون مایه ای شعر اطلاق می شود. نزد مولانا ارکان و عناصر ساختاری شعری به یاری موسیقی معنوی انسجام معنایی تزلزل ناپذیر می یابند.

باز آمدم چون عید نو تا قفل زندان بشکنم وین چرخ مردمخوار را چنگال و دندان بشکنم

هفت اختر بی آب را کاین خاکیان را می خورند هم آب بر آتش زنم هم بادهاشان بشکنم

در این غزل نه تنها چهار عنصر آب و خاک و آتش و باد جملگی در کنار هم آمده اند بلکه نوعی انسجام و موسیقی معنوی هم در غزل ایجاد کرده اند.

۷. زبان نمادین و رانه های نشانه ای در اشعار مولانا

در بخش اول این مقاله به تفصیل به این نکته اشاره شد که کریستوا هر دو امر نمادین و نشانه ای را برای پروسه ی معنا زایی مهم و ضروری می داند ولی در عین حال او به این نکته اذعان دارد که درجه ای که امر نشانه ای راه خود را در درون زبان نمادین می گشاید در متون گوناگون متفاوت است. اشعار مولانا عالیترین و برجسته ترین نمونه ی حضور تمام عیار امر نشا نه ای در درون امر نمادین است آنچنان که تلفیقی اعجازگونه از این دو ساحت در این شعار و غزلیات حادث می شود که به هیچ عنوان قابل تفکیک از همدیگر نیستند.

کریستوا با توجه به این که خودش نویسنده ای ادبی است در تمام دوران فعالیتش دنبال یافتن متونی بود که امر نشانه ای و امر نمادین خود را به شکل کاملی نشان دهند. از جمله متونی که او به آنها اشاره می کند آثار فیلیپ سولرس یا برخی از شاعران سمبولیست فرانسوی از جمله مالارمه و بودلر می باشند ولی در آثار این نویسندگان و شاعران نیز تلفیق دو امر نشانه ای و نمادین به طور کاملا نسبی هویداست و تنها رگه هایی از امر نشانه ای در این آثار قابل ردیابیست. به زعم نگارنده ی این سطور، کریستوا در صورت آشنایی با اشعار مولانا آنها را عالیترین نمونه ی شعری تلفیق دو امر نشانه ای و نمادین معرفی می کرد.

۸. آشنا زدایی و هنجار شکنی در دیوان شمس

مولانا در غزلیاتش از چارچوب ها و اوزان و ساختارهای معیار در شعر فارسی به طرز منحصر به فردی فاصله می گیرد و طرحی نو در می اندازد. به نظر می رسد همین طرح نو و انحراف از معیارهای شاعرانه زمانه خود و قبل از خودش عامدانه نبوده و نوعی الزام و اجبار تلقی می شود. آشنا زدایی های ماهرانه، هنجار شکنی های خلاقانه و ابتکارها و نوآوری های هنر مندانه اش از هیجانات شدید و روح سرکش و بی قرارش به هنگام سرودن اشعارش حادث شده است.

پورنامداریان خاطر نشان می کند که " آن چه شکلوفسکی درباره آشنایی زدایی در زبان شعر می گوید و دیگران به صورت بیگانه سازی شعر مطرح می کنند حاکی از کنشی آگاهانه از طرف شاعر است در حالی که در بسیاری از غزل های مولوی، این آشنایی زدایی ها و نیز آشنا زدایی هایی که ناشی از معارف و تجربه های خاص عرفانی است، ناشی از کنش آگاهانه نیست" (پور نامداریان۱۳۸۰: ۱۵۹).

از منظر کریستوایی، ساحت و امر نشانه ای که به هیچ عنوان تابع نظم و دستور و چار چوب های زبانی و شعری ساحت نمادین نیست در درون ساحت نمادین چندان رسوخ می کنند و شعر که از نظر وردز وورث شاعر رمانتیک انگلیسی "غلیان خود جوش احساسات قوی" هست یا از دیدگاه شفیعی کدکنی "تجلی موسیقایی زبان است" (شفیعی کدکنی ۱۳۷۳: ۳۸۹) از بند قواعد مرسوم رها شده و به نظم کورایی خود نزدیک می شود. شعری که سرتاسر تابع قواعد و نظم های شعری باشد بدون شک از ساحت نشانه ای فاصله گرفته و در نظام نمادین مسکن می گزینند. مولانا در غزلیاتش به شکل نا خود آگاه یا نیمه آگاه تحت نفوذ امر نشانه ای زبان قرار می گیرد و جامه دران از قواعد و چار چوبهای دست و پا گیر رها شده و شعر را به طور بی سابقه ای وارد ساحت نشانه ای می کند و حاصل کار او می شود پر شورترین، موسیقایی ترین غزلیات ادبیات جهان.

آن نفسی که باخودی یار چو خار آیدت وان نفسی که بیخودی یار چه کار آیدت

آن نفسی که باخودی خود تو شکار پشه‌ای وان نفسی که بیخودی پیل شکار آیدت

(*کلیات شمس* ۱۳۸۵، غزل ۳۲۳)

اولین غزل دیوان شمس با نهایت شفافیت نشان می دهد که چطور موسیقی و وزن ساحت نشانه ای کریستوا در ساحت نمادین نفوذ و رسوخ پیدا می کنند و تلفیقی از این دو در واژگان شعری مولانا هویدا می شود؛ بدین سان "رستاخیز" امر نمادین تبدیل به "رستخیز" می شود؛ "امید" تبدیل به "اومید" می شود:

ای رستخیز ناگهان وی رحمت بی‌منتها ای آتشی افروخته در بیشه اندیشه‌ها

امروز خندان آمدی مفتاح زندان آمدی بر مستمندان آمدی چون بخشش و فضل خدا

خورشید را حاجب تویی اومید را واجب تویی مطلب تویی طالب تویی هم منتها هم مبتدا

(*کلیات شمس* ۱۳۸۵، غزل ۱)

در یک سری از غزل های دیوان شمس مولانا با تکرار یک حرف مشخص مثل "س" یا "ف" هم موسیقی دلنشینی ایجاد می کند و هم معنا و مضمون تقویت می شود:

دگرباره سر مستان ز مستی در سجود آمد مگر آن مطرب جان‌ها ز پرده در سرود آمد

سراندازان و جانبازان دگرباره بشوریدند وجود اندر فنا رفت و فنا اندر وجود آمد

۹. تلفیق امر نشانه ای و نمادین دراشعار مولانا

لئون اس. رودیز می نویسد:

رابطه ی میان امر نشانه ای و امر نمادین به بافت تکه پارچه ای شباهت دارد که از دو رشته نخ متفاوت تشکیل شده است. آن رشته هایی که با رانه های جسمانی و حسیات بافته شده اند، به نظم نشانه ای زبان و جنبه ای که به «متن زایشی» معروف است تعلق دارند. ....در مقابل، آن دسته از عناصر زبان که از دل قیود

اجتماعی فرهنگی و قواعد نحوی و سایر قواعد پدیدار می شوند، نظم نمادین یا همان «متن ظاهری» را آشکار می سازند (رودیز ۱۹۸٤: ۵).

سرتاسر اشعار مولانا درهم تنیدگی و یکپارچگی شکل و معنا و امر نشانه ای و امر نمادین را به نمایش می گذارد. مفاهیم و مضامین عرفانی و فلسفی عمیق اشعار مولانا در قالب و شکل موسیقایی و زیبایی شناختی ارائه شده اند آن سان که شکل و قالب خود بخش مهم و لاینفک معنا به شمار می رود و دقیقا به همین دلیل است که این اشعار ترجمه ناپذیرند چون در ترجمه ی آنها صورت و موسیقی به کلی از بین می روند و تنها بخشی از مفاهیم را می توان در قالب ترجمه به مخاطبان ارائه کرد.

به عنوان نمونه در سه غزل زیر این درهم تنیدگی صورت و معنا کاملا مشهود است. شکلی موسیقایی و آهنگین با معانی و مضامینی فاخر پیوندی ناگسستنی یافته است و اگر چه می توان در حد ترجمه، معانی این اشعار را استخراج کرد ولی در هیچ زبانی هیچ مترجمی قادر به انتقال همزمان صورت و معنای این اشعار نیست و همین امر تلفیق تمام عیاردو وجه نشانه ای و نمادین را اشکار می سازد:

ای دل چه اندیشیده‌ای در عذر آن تقصیرها زان سوی او چندان وفا زین سوی تو چندین جفا
زان سوی او چندان کرم زین سو خلاف و بیش و کم زان سوی او چندان نعم زین سوی تو چندین خطا
زین سوی تو چندین حسد چندین خیال و ظن بد زان سوی او چندان کشش چندان چشش چندان عطا

(*کلّیات شمس* ۱۳۸۵، غزل ۳)

بمیرید بمیرید در این عشق بمیرید در این عشق چو مردید همه روح پذیرید
بمیرید بمیرید و زین مرگ مترسید کز این خاک برآیید سماوات بگیرید

(*کلّیات شمس* ۱۳۸۵، غزل ٦۳٦)

ای قوم به حج رفته کجایید کجایید معشوق همین جاست بیایید بیایید
معشوق تو همسایه و دیوار به دیوار در بادیه سرگشته شما در چه هوایید

گر صورت بی‌صورت معشوق ببینید هم خواجه و هم خانه و هم کعبه شمایید

(*کلّیات شمس* ۱۳۸۵، غزل ٦٤٨)

همچنین در غزل های زیر که مطابق قوانین زیبایی شناختی موسیقی از تکنیک تکرار هم برای ایجاد ریتم و موسیقی و هم به جهت تاکید مضمون بی بدیل این اشعار، بهره گرفته شده است. تکرار در غزلیات شمس یک عامل زبانی موسیقی آفرین است که گاه از تکرار واژگان به این موسیقی می رسیم و گاه به صورت قرینه سازی در میان اجزای مصراع:

زهی باغ زهی باغ که بشکفت ز بالا زهی قدر و زهی بدر تبارک و تعالی

زهی فر زهی نور زهی شر زهی شور زهی گوهر منثور زهی پشت و تولا

زهی ملک زهی مال زهی قال زهی حال زهی پر و زهی بال بر افلاک تجلی

(*کلّیات شمس* ۱۳۸۵، غزل ۹۲)

زهی عشق زهی عشق که ما راست خدایا چه نغزست و چه خوبست چه زیباست خدایا

(*کلّیات شمس* ۱۳۸۵، غزل ۹۵)

بی گاه شد بی‌گاه شد خورشید اندر چاه شد خورشید جان عاشقان در خلوت الله شد

(*کلّیات شمس* ۱۳۸۵، غزل ٥٢٤)

بهار آمد بهار آمد بهار مشکبار آمد نگار آمد نگار آمد نگار بردبار آمد

(*کلّیات شمس* ۱۳۸۵، غزل ٥٦٩)

ای جان جان جان‌ها جانی و چیز دیگر وی کیمیای کان‌ها کانی و چیز دیگر

(*کلّیات شمس* ۱۳۸۵، غزل ۱۱۱۳)

امتیاز اصلی ردیف‌های اشعار مولانا بر دیگر شاعران تنوّع و طولانی بودن آنهاست. مولانا از انواع ردیف‌های اسمی، فعلی، صفتی، حرفی، گروهی و... استفاده می‌کند؛ امّا در این میان ردیف‌های فعلی بیشترین بسامد را دارند. و این شاید ناشی از آن است که «مولوی اهل تجربه و رفتار و حرکت است چه در ذهن و چه در عالم خارج... مولانا اگر در مواردی غیرفعل را ردیف شعر قرار می‌دهد، قافیه را فعل می‌گیرد تا جبران این سکون و ایستایی بشود» (شفیعی کدکنی ۱۳۷۳: ٤١٣).

بیا بیا دلدار من دلدار من درآ درآ در کار من در کار من

تویی تویی گلزار من گلزار من بگو بگو اسرار من اسرار من

بیا بیا درویش من درویش من مرو مرو از پیش من از پیش من

تویی تویی هم کیش من هم کیش من تویی تویی هم خویش من هم خویش من

(*کلّیات شمس* ۱۳۸۵، غزل ۱۷۸۵)

معشوقه به سامان شد تا باد چنین بادا کفرش همه ایمان شد تا باد چنین بادا

ملکی که پریشان شد از شومی شیطان شد باز آن سلیمان شد تا باد چنین بادا

(*کلّیات شمس* ۱۳۸۵، غزل ۸۲)

در هوایت بی‌قرارم روز و شب سر ز پایت برندارم روز و شب

روز و شب را همچو خود مجنون کنم روز و شب را کی گذارم روز و شب

(*کلّیات شمس* ۱۳۸۵، غزل ۳۰۲)

با توجه به این که منبع زیبایی شناختی و موسیقایی این غزلیات از امر نشانه ای زبان سرچشمه می گیرد و با امر نمادین آمیزش پیدا می کند نتیجه و تاثیر ورای زبان نمادین صرف دارند.

موسیقی و نظم آوایی که درغزلیات دیوان شمس است و باعث خلق تأثیراتی اعجاب انگیز از پس صوت و کلام می شود در نقش تار، و پود آن همان معانی و مضامین عمیق و چند لایه ای این اشعار می باشد و کاملا قابل قیاس با رابطه ی تار و پودی امر نشانه ای و نمادین کریستوا می باشد. بدون شک بعد زیبایی شناختی این غزلیات نیزاز همین بعد نشانه ای یا موسیقایی آن نشات می گیرد.

استل برت می نویسد:

امر نشانه ای از جلوه ها و تاثیرات آوایی و فونتیک تشکیل شده که نظام زبان را به سمت شالوده ی رانه مدار تولید سوق می دهد. به علاوه، انتخاب و زنجیره ی کلمات، تکرار، ترکیبات خاص و صداهایی که مستقل از کارکرد ارتباطی زبان عمل می کنند نیز عملکرد نشانه ای را شکل می دهند. این عملکرد چه بسا می تواند معانی احتمالی یک سخن یا متن را متکثر سازد (برت ۲۱:۱۳۹۷).

همچنان که در بالا شرح دادیم مولانا از قافیه هم برای ایجاد موسیقی و هم انتقال مفاهیم و مضامین عالی سود می برد. او از ردیف هم که صنعتی منحصر به رفرد د شعر ایرانیست به شکل های هنجارگریزی بهره مند می شود. در برخی از غزلها امر نشانه ای چنان بر امر نمادین چیره می شود که کفه ترازو به سمت ساحت نشانه ای سنگینی کرده و ردیف در خدمت ریتم و موسیقی است و چندان مفهوم خاصی را نمی رساند؛ به عنوان مثال:

بازآ کنون بشنو ز من یرلی یلی یرلی یلی　　هر دم می‌زنم تن تن تنن یرلی یلی

من خود کیم یا کیست او یا او ز من یا من از او　　خود زنده و باقی است او یرلی یلی یرلی یلی

غوّاص شو در بحر جان تا جان شوی در آب و گل　　افسانه‌ها از دل بهل یرلی یلی یرلی یلی

(*کلّیات شمس* ۱۳۸۵، غزل ۳۲۱۶).

مولانا در برخی از غزلیات خود به دلیل تعادل وزنی و یا برای ارتقای غنای موسیقایی قافیه و ردیف را تکرار می‌کند. او بعضا با بهرمندی از ردیف‌های بلند و درآمیختن قافیه و ردیف با یکدیگر، شیدایی و غلیانات وهیجانات روحی وعاطفی خود را از این طریق به مخاطبان خود انتقال می‌دهد. ولی در اکثر غزلها تلفیق هنرمندانه ای از دو امر نشانه ای و نمادین در قافیه و ردیف حادث می شد و تعادل بسیار زیبایی بین موسیقی و مفهوم و مضمون ایجاد می شود؛

ای یوسف خوش نام ما خوش می‌روی بر بام ما ای درشکسته جام ما ای بردریده دام ما

ای نور ما ای سور ما ای دولت منصور ما جوشی بنه در شور ما تا می‌شود انگور ما

ای دلبر و مقصود ما ای قبله و معبود ما آتش زدی در عود ما نظاره کن در دود ما

(*کلّیات شمس* ۱۳۸۵، غزل ٤)

خواجه بیا خواجه بیا خواجه دگربار بیا دفع مده دفع مده ای مه عیار بیا

عاشق مهجور نگر عالم پرشور نگر تشنه مخمور نگر ای شه خمار بیا

پای تویی دست تویی هستی هر هست تویی بلبل سرمست تویی جانب گلزار بیا

(*کلّیات شمس* ۱۳۸۵، غزل ٣٦)

۱۰. ژوئیسانس شعری

موسیقی پدیده‌ای فطری و لذت بخش است. شعر مولانا پیوندی ناگسستنی با موسیقی دارد او با بهره گیری حداکثری از عنصر موسیقی در هنر کلامیش زیبایی و تاثیر گذاری توصیف ناپذیری به اشعار خود داده است. همین بعد نشانه ای یا موسیقایی غزلیات اوست که ما را به تجربیات وحدت و یکسانی با مادر و ساحت عدم فقدان ارتباط می دهد. ژوئیسانس یا لذت کامل در فرهنگ نظریه های فمینیستی مگی هام و سارا گمبل اینچنین تعریف شده است:

اصطلاحی در نظریه ی فرانسوی، به معنای لذتی کامل از لحاظ جنسی، معنوی، جسمانی و ذهنی. *لذت کامل* در بیرون از هنجار های زبانی در قلمرو شعری وجود دارد. ژولیا کریستوا این اصطلاح را مشابه ژاک لاکان تعریف می کند، با این تفاوت که لاکان از لذت جنسی و لذت فالوسی سخن می گوید، کریستوا لذت جنسی را شعف و ژوئسانس را شادی کامل یا وجد تعریف می کند (هام ۲۲۹).

بنابراین ژوئیسانس لذتی وصف ناپذیر خارج از قلمرو زبان معیار و معمول روز مره است. لذتی که تنها قابل تجربه کردن است ولی توصیف آن از طریق زبان نمادین امکان پذیر نیست. لذتی است که سوژه انسانی را مرتبط به دوران پیشا زبانی و تجربیات وحدت با مادر می کند.

از برآیند تلاقی و آمیزش دو امر نشانه ای و نمادین در غزلیات مولانا نمونه ای عالی از یکپارچکی و درهم تنیدگی این دو ساحت پدیدار می شود آن سان که خواندن این اشعار با موسیقی نهفته در ذات آنها نوعی حظ و لذت و وجد ملکوتی بی بدیل و وصف ناپذیری ایجاد می کند. غزل زیر چنین تجربه ای را برای خوانندگانش به ارمغان می آورد:

مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم　　دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم

دیده سیر است مرا جان دلیر است مرا　　زهره شیر است مرا زهره تابنده شدم

گفت که دیوانه نه‌ای لایق این خانه نه‌ای　　رفتم دیوانه شدم سلسله بندنده شدم

(*کلّیات شمس* ۱۳۸۵، غزل ۱۳۹۳)

در نمونه ی بی بدیل دیگری، مولانا نهایت شور و شعف و نشئه ی عرفانی و تجربه ی ژوئیسانس را به نمایش می گذارد:

آب زنید راه را هین که نگار می‌رسد　　مژده دهید باغ را بوی بهار می‌رسد

راه دهید یار را آن مه ده چهار را　　کز رخ نوربخش او نور نثار می‌رسد

چاک شدست آسمان غلغله ایست در جهان　　عنبر و مشک می‌دمد سنجق یار می‌رسد

رونق باغ می‌رسد چشم و چراغ می‌رسد غم به کناره می‌رود مه به کنار می‌رسد

تیر روانه می‌رود سوی نشانه می‌رود ما چه نشسته‌ایم پس شه ز شکار می‌رسد

باغ سلام می‌کند سرو قیام می‌کند سبزه پیاده می‌رود غنچه سوار می‌رسد

خلوتیان آسمان تا چه شراب می‌خورند روح خراب و مست شد عقل خمار می‌رسد

چون برسی به کوی ما خامشی است خوی ما زان که ز گفت و گوی ما گرد و غبار می‌رسد

(*کلّیات شمس* ۱۳۸۵، غزل ٥٤٩)

در نهایت حیرت و شگفتی، در پایان غزل بالا که با موسیقی طرب انگیزش که شبیه موسیقی دلنشین ضرب آهنگ های ضربان قلب مادر در ساحت امر نشانه ای و قبل از آغاز زبان نمادین است، شاعر زبان نمادین عاری از موسیقی را پس می زند و خواستار "خامشی" ساحت نشانه ای و کورای نشانه ای می شود که در آن خبری از زبان "قیل و قال" نیست و جملگی همه موسیقی و سکوت و حضور یار و معشوق است.

گلی زاده حتی در پژوهشی به نقش جناس در اشعار مولانا پرداخته و خاطر نشان می کند که "بکارگیری جناسهای گوناگون در جایگاه قافیه انگیزه دیگری نیز دارد؛ مخاطب از قرینه سازیهای پایان ابیات احساس لذت میکند، گذشته از جنبه موسیقیایی، شباهت شکلی کلمات، احساس لذتی را در درون مخاطب بیدار میسازد" (گلی زاده و دیگران ۱۳۹۲، ۳۸۸).

آهنگ و موسیقی اشعار مولانا از گزینش وچینش بسیارظریف و دقیق حروفات و کلمات نشات می گیرد وهمین آهنگ و موسیقی محض اشعار او اثر شگفت انگیزی بر شنونده دارد حتی بدون توجه به بعد معنایی آنها؛ از طرفی دیگر، همین بعد آوایی و موسیقایی اشعار پیوند ناگسستنی نیز با معنای اشعار و غزلها دارند بدین مفهوم که هر چه شنونده فهم و درک بیشتری از مضامین و مفاهیم عمیق این اشعار کسب کند از

تجربه ی ژوئیسانس شعری بیشتری بهره مند خواهد شد. در غزل بعدی مولانا شادمانی و شعف و تجربه ی ژوئیسانس خود را اینچنین بیان می کند:

مادرم بخت بده است و پدرم جود و کرم فرح ابن الفرح ابن الفرح ابن الفرحم

(*کلّیات شمس* ۱۳۸۵، غزل ۱۶۳۸)

۱۱. نتیجه گیری

تلفیق اعجاب انگیز و تمام عیار امر نشانه ای و نمادین کریستوا در غزلیات دیوان شمس مولانا نور تازه ای بر ابعاد ناشناخته ی هنر کلامی او می گستراند. سرتاسر غزلیات او درهم تنیدگی و یکپارچگی شکل و معنا و امر نشانه ای و امر نمادین را به نمایش می گذارد. مفاهیم و مضامین عرفانی و فلسفی عمیق در قالب و شکل موسیقایی و زیبایی شناختی ارائه شده اند.

عوامل متنوعی از جمله تناسب های آوایی و معنایی، بدایع صوری و زبانی، جناس، چینش حروف در کلمات، هماهنگی لفظ و معنا، ضرب آهنگها، تکرار قافیه ها، استفاده از ردیف ها و بعضا ردیف های طولانی، قافیه های درونی و وزن های عروضی به خلق موسیقی خاص و نظم آهنگ در غزلیات دیوان شمس سبب شده و این ابعاد بخشی از ساحت نشانه ای زبان شعری غزلیات مولانا را تشکیل می دهند. از دیگر جنبه های نشانه ای می توان به سبک و اسلوب بیان، روان بودن عبارات، گزینش منحصر به فرد و دقیق کلمات و چگونگی ترکیب بندی آنها اشاره کرد. از برآیند تلاقی و آمیزش دو امر نشانه ای و نمادین در زبان شعری دیوان شمس عالیترین نمونه ی یکپارچکی و درهم تنیدگی این دو ساحت به نمایش گذاشته می شود و نوعی ژوئیسانس شعری پدیدار می شود.

فهرست منابع

ابراهیم تبار، ابراهیم، احمد غنی پور ملکشاه و سپیده ضیغم.۱۳۹۲ . «بازتاب اصطلاحات و ساز های موسیقی در غزلیات شمس». *هفتمین همایش پژوهش های زبان و ادبیات فارسی*.

برت، استل. ۱۳۹۷.*کریستوا در قابی دیگر*. ترجمه مهرداد پارسا. تهران: شوند.

پارسا، مهرداد. ۱٤۰۱. *در ستایش دیگری*. تهران: شوند.

پور نامداریان، تقی. ۱۳۸۰. *در سایه آفتاب*. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.
دشتی، علی. ۲۵۳۵. *سیری در دیوان شمس*. چاپ پنجم. تهران: انتشارات جاویدان.
خلیلی جهانتیغ، مریم. ۱۳۸۰. *سیب باغ جان*. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.

زرّین‌کوب، عبدالحسین. ۱۳٤٦. *شعر بی‌دروغ*. شعر بی‌نقاب. علمی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۷۳. *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.

صادقیان کلو، بهنام. ۱٤۰۰. «پیوندهای بینا متنی مولانا و سنایی با نگاهی به غزلیات شمس تبریز». *مطالعات شهریار پژوهی*. دوره هشتم، شماره ۲۹، صص. ۳۹۳-٤۲۰

صالحی مازندرانی، محمدرضا. ۱۳۸۱. «*ماهّیت شعر به روایت شاعران*». پایان‌نامهٔ دورهٔ دکتری، به راهنمایی نصرالله امامی، دانشگاه شهید چمران اهواز.

فتح طاهری، علی. پارسا، مهرداد. ۱۳۹۱. «بررسی مفهوم کورا در اندیشه ی کریستوا با نظر به رساله ی تیمائوس افلاطون». حکمت *و فلسفه*. سال هشتم، شماره اول، صص ۷۲-۹۲.

فتح زاده، حسن، مرضیه دارابی و شمس الملوک مصطفوی. ۱۳۹۷. «انقلاب در زبان: مبانی نظریه معنا نزد کریستوا». *متافیزیک*. سال دهم، شماره ۲٦.

کاکاوند قلعه نوعی، فاطمه و عفت نجار نوبری. ۱۳۹٦. «رویکرد بینا متنی در آموزه های تعلیمی پروین اعتصامی و مولوی». *فنون ادبی*. دوره ٦، شماره ٤، شماره پیاپی ۲۱، صص. ٤۷-٥٦.

گلی زاده، پروین، قدرت قاسمی پور و رضا گورویی، ۱۳۹۲، «نقش جناس مرکب و خط در موسیقی کناری مثنوی از منظر سبک شناسی صورتگرا». *فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*. سال ششم، شماره سوم، شماره ۲۱، صص. ۳۸۷-٤۰۲).

محسنی، احمد. ۱۳۸۲. *ردیف و موسیقی شعر*. مشهد: دانشگاه فردوسی.

مک آفی، نوئل. ۱۳۸۵. *ژولیا کریستوا*، ترجمه: مهرداد پارسا. تهران: مرکز.

مولانا، جلال‌الدّین بلخی. ۱۳۸۵. *کلّیات شمس تبریزی*. تصحیح بدیع‌الزّمان فروزانفر، چ ۱۹. تهران: امیرکبیر.

مولوی، جلال الدین محمد. ۱۳٦۳. *مثنوی معنوی*. تصحیح رینولد ا.نیکلسون، به اهتمام نصرالله پورجوادی، ٤ جلد، تهران: امیر کبیر.

مولوی، جلال الدین محمد. ۱۳۸۷. غزلیات شمس، چاپ دوم، مقدمه، گزینش و تفسیر محمد رضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

نقوی، نقیب. ۱۳۸٤. *شکوه سرودن (بررسی موسیقی شعر در شاهنامه فردوسی)*. چ۱. مشهد: فردوسی.

نجفی، زهره، ۱۳۹٦. « تحلیل امر نشانه ای و امر نمادین در قصه ی *شهر سنگستان* بر اساس نظریه ی کریستوا». *پژوهش ادبیان معاصر جهان*. دوره ۲۲، شماره ۲، صص. ٦۱۵-٦۳۹.

هام، مگی. سارا گمبل. ۱۳۸۲. *فرهنگ نظریه های فمینیستی*. ترجمه فیروزه مهاجر و دیگران. تهران: توسعه.

یوسفی، غلامحسین. ۱۳۵۷. «موسیقی کلمات در شعر فارسی»، *مجلّهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*. ش۲، ۲٦۷-۲٦۰.

Sources and Refereces

-Barret,Estelle.1397,*Kriseva Reframed*, translated by Mehrdad Parsa,Tehran: Shavand.

-Dashti,Ali.2535, *A Voyage Through Divan-E Shams*, Fifth Edition,Tehran: Javidan.

-Fath Taheri,Ali And Parsa,Mehrdad,1391, *A Study Of The Concept Of Semiotic Chora With A Reference To Plato's Timeous* ,Wisdom And Philosophy Journal,Vol.8,No.1 ,Pp 72-92.

-Fath Zadeh,Hassan,Darabi , Marzieh and Mostafavi,Shamsolmolouk,1397, *Revolution In Language: Theory Of Meaning Based On Kristeva's Attitude*, Metaphysic Journal,Vol.10,No.26.

-Golizadeh, Parvin, Qasemipour, Qodrat and Guruyi,Reza,1392, *Studying The Rhythmic Structure Of The End-Rhyme Of Masnavi According to Derivational Compounds*, Poerty And Prose Research Quarterly (Bahar Adab),Vol.6,Issue.3,No.21,Pp378-402.

-Humm,Maggie And Gamble,Sarah,1382,*The Dictionary Of Feminist Theories*, Translated By Firouzeh Mohajer And Others,Tehran :Tosseh.

-Ibrahim Tabar,Ibrahm ,Ghanipour Malekshah,Ahmad, and Zeigham,Sepideh.,1392, *Reflection of Musical Terms and Instruments in Shamss's Sonnets*. Persian Language And Literature Research Conference.vol7, pp1-14.

-Jalal-Al-Din Balkhi, Mawlana,1385, *Kolliat-E Shams Tabrizi*, Edited By Bdiozzaman Forouzanfar,19th Edition,Tehran:Amir Kabir.

- Kakavand Qal'enowyi , Fatemeh and Najjar Nobari,Effat,1396, *Intertextual Approach Towards Ethical Teachings Of Parvin E'tesami And Mowlawi*, Literary Arts,Vol.9,Issue.4, Pp47-56.

-Khalili jahantigh, Maryam ,1380, *The Apple of Garden's Life*, first edition,Tehran:Sokhan.

-Kristeva, Julia, *Revolution in poetic Language*, Trans. Margaret Waller, New York, Columbia university press, 1984.

-Kristeva, Julia (1980). *Desire in Language: A semiotic approach to literature and art*, Leon S. Roudiez (ed.), trans. Alice Jardine and Leon S. Roudiez.

-Mcafee, Noelle, *Julia Kristeva*, New York and London, Routledge, 2004.

-MacAfee, Noelle,1385, *Julia Kristeva*, Translated By Mehrdad Parsa, Tehran:Center.

- Mawlawi, Jalal Al-Din Muhammad,1363, *Masnavi Ma'navi*, Edited By Reynold A.Nicholson With The Effort Of Nasrollah Pourjavady,Vol.4, Tehran:Amir Kabir.

Mowlawi,jalal-e-deen,1387, *Ghazaliyat of Shams e Tabrizi*, second edition, prefaced selected and interpreted by Mohammad Reza shafiei Kadkani ,Tehran: Sokhan.

-Mohseni, Ahmad, 1382. *End Rhyme And Rhythm In Persian Poetry*, Mashad: Ferdowsi University.

-Naghavi,Naghib,1384,*The Glory Of Composing; Analysis Of Poetry Music In Ferdowsi's Shahnameh,*First Edition, Mashhad:Ferdowsi University.

-Najafi, Zohreh,1396, *The Analysis Of Ghesseye Shahre Sangestan(The Stone City)Based On Kristeva's Theory About Semiotics And Symbolism*, Journal Of Contemporary World Litreture,Vol.22no.2, Pp 615-639.

-Oliver, Kelly (1997) Introduction, in Kelly Oliver (ed.) *The portable Kristeva*. New York: Columbia University Press.

-Parsa,Mehrdad,1401. *In The Praise of Another*, Tehran: Shavand.

-Pour Namdarian,Taghi.1380, *In The Shadow Of Sun*, First Edition,Tehran:Sokhan.

-Roudiez, L.S. (1984). '*Introduction', in Julia Kristeva, Revolution in Poetic Language,* trans. Margaret Waller, introd. Leon S. Roudiez, NewYork: Columbia University Press, pp. 1–10.

-Sadeghian Kalu, Behnam,1400, *The Intertextual Relations Between Rumi and Sanai Considering Shams Tabrizi's Sonnets*. Journal of Shahriyar Pazhoohi Studies, vol.8, No.29, Pp420-397.

-Salehi Mazandarani, Mohammadreza,1381, *Poetry Narrated by Poets*, PhD Thesis Supervised by Nasrollah Emami, Shahid Chamran University, Ahvaz

-Shafiei Kadkani, Mohammadeza,1373, *Poetry and Music*, Tehran: Agah.

-Yousefi,Gholamhossein,1357,*The Music Of Words In Persian Poetry*, The Journal Of The Faculty Of Literature and Human Sciences of Ferdowsi University, Mashhad,No.2, Pp260-267.
-Zarrinkoub,Abdolhossein,1346, *Poem With No Lies. Poem With No Masks,*Tehran:Elmi.