ساختارشکنی با چند نمونه از مصداق آن در غزل حافظ

رضا قنّادان (آرلینگتن، ویرجینیا، اوگوست ۲۰۱۶)

ساختارشکنی، در قاموس دریدا DERRIDA، فیلسوف معاصر فرانسوی، معنای ظریفی دارد. به زعم او، ساختارشکنی در شرایطی رخ می‌دهد که ناخودآگاه شاعر، بی‌خبر، وارد میدان می‌شود و ساختار صوری منسجم متن را به هم می‌ریزد و فضای آن را یکسره دگرگون می‌سازد. خوانش دقیقْ این رویداد را نادیده نمی‌گذارد و، با توجّه به آن، وحدت را در لایهٔ زیرین متن سراغ می‌گیرد.

ساختارشکنی[1] شیوه‌ای است برخاسته از ضرورتی **همخوان** با مقتضیات دوران پست‌مدرن که، به جای برجسته ساختن ویژگی‌های اعتلابخش متن ادبی، در راستای **ویران ساختن** آن عمل می‌کند. از این رو، رواج آن، در بینش ادبیّات فارسی برخلاف بسیاری دیگر از بینش‌های انتقادی غرب، دور از منطق و فاقد هدفی سازنده جلوه‌گر می‌شود. ساختارشکنان خود این شیوهٔ برخورد را تلاشی سازنده می‌یابند که سنخی از خوانشِ متن‌های ادبی را مطرح می‌سازد.

---

1) deconstruction

آنچه در پی می‌آید ناظر به آن است که معنای ساختارشکنی را در مفهوم غربی آن مبتنی بر مصداقی چند از آن در غزل حافظ نشان دهد. اهمّیّت حضور حافظ در این بررسی دست یافتن او بر وسعت دید زیباشناسانه است که امکان می‌دهد هر نوع دیدگاه انتقادی را از جمله دیدگاهی مانند آنچه در این مقال مطرح است در پیوند با غزل‌های نغز او بیازماییم.

در این نوشته، نخست به بررسی زبان از منظر ساختارگرایی[۲] و پساساختارگرایی[۳] می‌پردازیم سپس حاصل این بحث را در چند غزل از حافظ به‌کار می‌گیریم. این روند ایجاب می‌کند، در آغاز، از پدیدهٔ جریان‌سازی یاد کنیم که، در اوایل قرن بیستم، در حیات فرهنگی مغرب‌زمین ظهور کرد. پیش از ظهور این پدیده، که از آن به عنوان انقلاب زبان‌شناسی یاد می‌شود، ذهنیّت حاکم بر فرهنگ‌های غربی **اومانیسم** بود. بنابراین ذهنیّت، انسان در جهانی زندگی می‌کند که بیرون از ادراکات ذهنی او جا دارد و از رهگذر حواس پنجگانه دریافت می‌شود. به‌گفتهٔ مری کلیگز[۴]،

> در نظر متفکّر اومانیست، جهان بر پاشنهٔ چیزی می‌چرخد که به وسیلهٔ انسان صورت می‌گیرد، جلوه‌گر می‌گردد، و احساس می‌شود، از ذهن انسان می‌گذرد و به دست او تولید می‌شود. هرکس دارای هویّتی یا «خودِ» مشخّص است که مختصّ اوست. در عین حال، عناصری مشترک و جهانی به صورت جزئی از موقعیّت وجودی انسان را در خود نهفته دارد. 'خود' حسّ هویّت ما را پدید می‌آورد که به ما می‌فهماند، به عنوان یکی از اعضای گروه فرهنگی، چه جایگاهی داریم. 'خود' در قالبِ معنا و حقیقت و دانش جا دارد. (Klages, p.50)

بر همین منوال، واژه‌ها نیز برخوردار از جوهری درونی و ثابت‌اند که معنا از آن سرچشمه می‌گیرد. بنابراین معنا مقوله‌ای است برون از انسان که به چیزی در جهان خارج اشارت دارد و واژه‌ها ترجمان آن‌اند. از این دیدگاه، زبان ابزاری است نمادین که جهان برون را بازتاب می‌دهد.

انقلاب زبان‌شناسی، که با اندیشه‌های فردینان دوسوسور[۵]، زبان‌شناس سویسی، به بار آمده بود، این ذهنیّت را دگرگون ساخت و چشم‌اندازی از زبان را پیش کشید که

---

2) structuralism
3) post-structuralism
4) Mary, Klages
5) Ferdinand, de Saussure

واژه‌ها را، به جای نهاد، در مقام نشانه[۶] با دو رویهٔ **دال**[۷] و **مدلول**[۸] متصوّر ساخت.

این شناخت پنجره‌ای به سوی زبان گشود که نسبت میان معنا و واژه را وارونه ساخت. در ذهنیّت اومانیستی، معنا مقوله‌ای مستقل و مقدّم بر زبان تلقّی می‌شد که بر ذات ثابت یا جوهر درونی اشیاء دلالت دارد. با رو آمدن زبان‌شناسی، نسبتی پدیدار شد که واژه‌ها را از هرگونه خصلت ذاتی که سبب جذب آوای ویژه‌ای شود تهی ساخت. در این نظرگاه، معنای هر واژه یا مدلولِ هر دالّی صرفاً در تمایزی شناخته شد که آن مدلول با سایر مدلول‌های موجود در زبان خاص دارد. بنیادی‌ترین اصل حاکم بر بینش سوسور را در این جمله از او می‌بینیم که «در زبان تنها تمایزها وجود دارند». (de saussure, p.118)

انقلاب زبان‌شناسی حاصل کتابی حاوی تقریرات سوسور بود که، پس از درگذشت وی، به دست دانشجویانش، در سال ۱۹۱۶ با نام درسی در زبان‌شناسی عمومی[۹] انتشار یافت. امّا آنچه این انقلاب را به ثمر رساند تحوّلی بود که در سال‌های شصت صورت گرفت. نشانه‌های آغازین این دگرگونی در نظریّهٔ ساختارگرایی نمودار گشت که لِوی اشتراوس[۱۰] بانی آن بود و متعاقباً رُنالدْ بارْت[۱۱] آن را در نشانه‌شناسی به‌کار گرفت. ساختارگرایی بر ذهنیّتی مبتنی است که جهان را، به جای مقوله‌ای جدا از انسان و بیرون از ادراکات ذهنی و حسّی او، به صورت بنایی می‌بیند که در ذهن انسان پرورش یافته است. بنابر این ذهنیّت، طبیعت انسان ذاتی است سیّال و تغییرپذیر که، در هیچ شرایطی، صورت مطلق و ثابتی به خود نمی‌گیرد.

از منظر ساختارگرایان، معنا نیز جوهر درونی واژه‌ها نیست بل، همچنان‌که سوسور توضیح داده بود، عنصری است که در ذهن انسان به واژه تعلّق گیرد. زبان نیز، به جای آنکه جهان واقعی را بازتاب دهد، آن را می‌آفریند و هر آنچه را که لازم باشد دربارهٔ واقعیّت بدانیم سازمان می‌بخشد. علاوه بر این، به جای آنکه ما زبان را در موردی به‌کار گیریم، زبان ما را به‌کار می‌گیرد. به‌گفتهٔ مری کلیْگز،

> ساختارگرایی بر این اندیشه مبتنی است که ما زبان را به سخن نمی‌آوریم بل زبان ما را به سخن می‌آورد. آنچه را که اصلیّت خود می‌پنداریم از این توان ما ناشی می‌گردد که عناصر فراروی

---

6) sign 7) signifier 8) signified
9) *Course in General Linguistics* 10) Levi, Strauss 11) Ronald, Barthes

خود را درهم می‌آمیزیم. بنابراین، هر متن یا جمله‌ای را که می‌گوییم یا می‌نویسیم از عناصری شکل می‌گیرد که پیش از ما در نوشته‌ها آمده‌اند. (Klages, p.49)

به تعبیر دیگر، ما محدود به زبان و اسیر آنیم.

در سال‌های هشتاد، با تغییر مسیری در اندیشه‌های رُنالد بارت و به صحنه آمدن ژاک دریدا[۱۲] نمای تازه‌ای از ساختارگرایی آشکار شد که پساساختارگرایی نام گرفت و یافته‌هایی را عرضه کرد که، همزمان، بر اساس برخی از داده‌های ساختارگرایی، عناصری از رویکرد آن را از صحنه بیرون راند. در واقع، با ورود ساختارگرایی، غرب از جهانی ثابت مبتنی بر واقعیّتی مشخّص و تعریف‌پذیر به جهانی ناامن و شناور و تعبیرپذیر انتقال یافت. یکی از ویژگی‌های بنیادی و برجستهٔ پساساختارگرایی آن که این ناامنی را تا آخرین حدّ ممکن گسترش داد. اگر بخواهیم فضای پساساختارگرایی را با یک کلمه وصف کنیم آن کلمه اضطراب است. این ویژگی همخوان با فضایی است که، در دهه‌های پایانی قرن بیستم، کلّ فرهنگ غرب را در برگرفت. در این شرایط، بررسی معنا و پیوند آن با واژه‌ها حائز اهمّیّت است.

معنای هر واژه، در پهنهٔ ساختارگرایی، از تقابل آن با واژهٔ دیگر برمی‌آید. تاریکی در تقابل با روشنایی و روشنایی در تقابل با تاریکی معنی پیدا می‌کند. ریشهٔ این رویکرد را در واج‌شناسی سوسور می‌توان جست. واج |a| در تقابل با واج‌های دیگرِ موجود در زبان انگلیسی متمایز می‌گردد.

به نظر تِری ایگِلْتون[۱۳]،

ازآنجاکه معنای نشانهٔ چیزی در خودِ آن نشانه نیست، باید گفت معنا درآن غایب است. به عبارت دیگر، معنا هماره در زنجیره‌های بی‌انتهایی از دال‌ها پخش و پراکنده است و هرگز نمی‌توان آن را در نقطهٔ ثابتی به دام انداخت. به عبارت دیگر، حضور آن به طور کامل در یک نشانه امکان‌پذیر نیست بل آنچه صورت می‌گیرد وقوع سایه‌روشن پیوسته‌ای از حضور و غیاب دایمی است. وقتی جمله‌ای را می‌خوانیم معنای آن هماره به‌گونه‌ای معلّق می‌ماند زیرا از چیزی آگاه می‌شویم که بی‌وقفه پس افکنده می‌شود یا ما را در انتظار می‌گذارد. (Eagleton, p.111)

چنانکه گذشت، پساساختارگرایی با تغییر مسیری در اندیشه‌های رُنالْد بارْت آغاز شد.

12) Jacques, Derrida 13) Terry, Eagleton

انعکاس این تحوّل را در مقاله‌ای از او به نام «مرگ مؤلّف»[۱۴] می‌بینیم. مرگ مؤلّف، که به نظر می‌رسد با الهام از عبارت معروف نیچه، «مرگ خدا»، ساخته شده باشد، پیوند متن ادبی را با نویسندهٔ آن قطع می‌کند و سرنوشت معنای متن را در ذهن خوانندگان آن شناور می‌سازد. این خود بحث گسترده‌ای است که پیش از بارت موضوع کار تحلیل‌گران بوده و با نام‌هایی چون بازگشت خواننده[۱۵]، هرمِنوتیک[۱۶]، و نظریهٔ دریافت[۱۷] و جز آن خوانده شده است. امّا بحث بارت دربارهٔ مرگ مؤلّف زاویهٔ دید دیگری را به روی متن می‌گشاید که با ناامنی حاکم بر پساساختارگرایی و اضطراب ناشی از آن همخوانی کامل دارد. اساس این بحث بر قطع پیوندی مبتنی است که معنای متن ادبی را به مراد شاعر یا نویسنده یعنی لنگرگاه ثابت و امنی راهبر بود. در نبودِ این پیوند، معنای متن در دریای متلاطمِ ناشی از برداشت اذهان گوناگون رها می‌شود و هر خواننده‌ای، به مقتضای ویژگی‌هایی همچون جنسیت، سابقهٔ تحصیلی و حرفه‌ای، تجارب شخصی، و افق انتظارات زیباشناختی خود، آن را به سویی می‌کشاند.

چهرهٔ دیگری که، در پرتو اندیشه‌هایش، گرایش پساساختارگرایی رشد می‌کند ژاک دریداست. نخستین نشانه‌های این رشد در سال ۱۹۶۸ در دانشگاه جانزْ هاپکینْز نمودار می‌گردد. در این‌جاست که دریدا مقالهٔ معروف و دوران‌ساز خود «ساختار، نشان، بازی»[۱۸] را عرضه می‌کند و، در آن، برخی از اندیشه‌های سوسور را به چالش می‌کشد. سوسور، همچون اندیشمندان گذشته چون افلاطون، پذیرفته بود که پیوندِ دالّ و مدلول یا لفظ و معنی قراردادی است. در این معنا که مثلاً در واژهٔ درخت، که با شش واج پدید آمده، هیچ نشانی حاکی از خود درخت وجود ندارد و، اگر از دلالت آن آگاهی نداشته باشیم، ما را به یاد آن شیء نمی‌اندازد. پس این پیوند، به صورت قراردادی حاصل شده است. مع‌الوصف، از دیدگاه سوسور، هیچ چیزی نمی‌تواند دال را از مدلول یا فکر را از زبان جدا سازد. این خصلت جدایی‌ناپذیری دوروی واژه به ما امکان می‌دهد که منظور خود را با بیانی روشن و بی‌هیچ دغدغه‌ای به مخاطب منتقل سازیم.

---

14) death of the author
15) return of the reader
16) hermenutics
17) reception theory
18) structure, sign, play

نقطهٔ آماج هجوم دریدا به سوسور در اینجا رُخ می‌نماید. به دیدهٔ دریدا، بر خلاف آنچه سوسور تصوّر می‌کرده، دال یا لفظ بر مدلول یا فکر یگانه‌ای دلالت ندارد بلکه هر زبانی برخوردار از واژه‌های بسیاری است که هریک مدلول‌های گوناگونی را می‌توانند القا کنند. آنچه در جملهٔ پیش روی ما قرار دارد چه‌بسا همزمان به خوانش‌های گوناگونی راه دهد و ما را برای تعیین معنا بر سر چندراهی نگه دارد. بنابراین، معنای واقعی زبان را باید در جاهایی جست‌وجو کرد که ما را با ویژگی‌هایی چون ابهام، ایهام، و چندمعنایی روبه‌رو می‌سازد. از این رو، زبان، از منظر دریدا، ما را به ساحتی وارد می‌سازد که **اضطراب** و **ناامنی** لازمهٔ آن است.

به‌گفتهٔ پیتر باری[۱۹]، به دیدهٔ پساساختارگرایان

> نظارت کامل بر زبان از توان ما خارج است. بنابراین، معنا را نمی‌توان مانند کشت‌کاری دریافت که بذرهای سیب‌زمینی را در ردیفی و در جاهای مشخّصی می‌کارد و امکان پخش آنها تنها به صورت اتّفاقی وجود دارد. در حالی که سیب‌زمینی‌کار با حرکت دامنه‌دار دست خود بذرها را می‌افشاند، بسیای از آنها در جایی به خاک می‌نشیند و مابقی با وزش باد پراکنده می‌شوند. بدین منوال، معنای واژه‌ها را نمی‌توان دقیقاً به مقصد رساند... بر این قرار، **اضطراب** را باید شاخص اصلی پساساختارگرایی شمرد. (Barry, p.64)

بنابر آنچه گذشت، از آنجاکه فضای ثابت و تعریف‌پذیری در زبان وجود ندارد و، برای دست یافتن بر معنا، هر بار بر سر دو یا چندراهی قرار می‌گیریم، اندیشه‌های دریدا ما را درگیر یکی از پیچیده‌ترین بحث‌های زبان‌شناسی می‌کند. به عبارت دیگر، آنچه دربارهٔ بی‌ثباتی و مطلق نبودن معنا گفتیم با آراءِ دریدا مطابقت دارد. از این جهت، آنچه ژاک لاکان[۲۰]، تحلیلگر فرانسوی، دربارهٔ روانکاوی گفته است چه بسا مناسب‌ترین تعریفی باشد که ما را از کیفیّت اندیشه‌های پساساختارگرایی آگاه می‌سازد. به‌گفتهٔ او،

> بهترین نشانهٔ فهمیدنْ نادرست فهمیدن است. تنها آن وقتی که پی می‌برید آنچه را نظریّه‌پردازان می‌گویند درک نمی‌کنید احتمال دارد آن را فهمیده باشید، و هم برعکس. (Klages, p. 52)

سرانجام زمان آن رسیده است که **ساختارشکنی** را تعریف و شیوهٔ برخورد آن با متن ادبی را بیان کنیم. ساختارشکنی نوعی برخورد با متن در فرایند خوانش است که می‌توان از آن

19) Peter, Barry 20) Jacques, Lacan

به عنوان پساساختارگرائیِ کاربردی در این حالت خواند. منظور از این شیوه نوعی برخورد با متنی است که، در آن، ساختار، در جایی، مبدّل شده به ضدّ خود تشخیص داده می‌شود و، از این راه، به شناختی از متن می‌رسیم که بارویکردی دیگر دست نمی‌دهد. به عبارت دیگر، خوانش بر اساس توجّه به ساختارشکنی، به واقع، دست یافتن بر سطح ناخودآگاه متن است نه نمایان ساختن بُعد آگاه آن (Barry, p.71). از زاویهٔ دیگر، ساختارشکنی بر انبوه پیچیده و اغلب سرگیجه‌آوری از اندیشه‌ها، مفاهیم، و شیوه‌های عمل دلالت دارد. ژاک دریدا، چهرهٔ سرآمد در این شیوهٔ برخورد، اصرار می‌ورزد که «ساختارشکنی نه به صورت نظریّه بلکه در قالب مجموعه‌ای از رویکردها باید تلقّی شود که راهبردهای خوانش را نمودار می‌سازند». (Klages, p. 53)

اگر بخواهیم به تحلیل متن ادبی در چارچوب داده‌های ساختارشکنی بپردازیم، لازم می‌آید به این نظر توسّل جوییم که ساختارشکنی خوانشی است که در ساختارِ متنْ ضدّ آن را سراغ می‌گیرد و **اضطراب** حاصل از خوانش را برجسته سازد.

از این زاویهٔ دید، هر متنی برخوردار از حیاتی پنهانی ناشی از ضمیر ناخودآگاه است. آنچه در ساحت ناخودآگاهِ شعر می‌گذرد ویژگی‌هایی است که با صورت شعر در تناقض می‌افتند. کار تحلیلگر شعر آن است که، با برجسته ساختن این تناقض، وجه ناخودآگاه متن را در تناقض با ساختار صوری متن نشان دهد و، از این رهگذر، سبب «رسوائی» آن شود. پیش از رواج توجّه به ساختارشکنی، تحلیلگر می‌کوشید ناپیوستگی‌های رویهٔ متن ادبی را، با بهره‌جویی از محتوای زیرین آن، توجیه کند و خواننده را از وحدت زیباشناختی کلّ اثر، که بنیادی‌ترین منشأ التذاذ هنری است، آگاه سازد.

اکنون، برای آنکه تفاوت رویکرد پساساختگرایانه را با آن خوانش، در چارچوب نقد کاربردی، نشان دهیم، بجاست از برخی از غزل‌های حافظ کمک بگیریم. غزل‌ها نمونه‌هایی از سروده‌های حافظ‌اند که به ما فرصت می‌دهند تحلیلی از نوع آنچه بیرون از گسترهٔ یافته‌های ساختارشکنی صورت می‌گیرد در اینجا ارائه دهیم. شیوه‌ای که

در اینجا به‌کار می‌گیریم «خوانش جزء به جزء»[۲۱] یعنی شیوه‌ای رایج در «نقد نو»[۲۲] است. یکی از غزل‌های برگزیده این است:

دیدی ای دل که غمِ عشق دگر بار چه کرد — چون بشد دلبر و با یارِ وفادار چه کرد
آه از آن نرگسِ جادو که چه بازی انگیخت — آه از آن مست که با مردمِ هشیار چه کرد
اشکِ من رنگِ شفق یافت ز بی‌مهریِ یار — طالعِ بی‌شفقت بین که در این کار چه کرد
برقی از منزلِ لیلی بدرخشید سحر — وه که با خرمنِ مجنونِ دل‌افگار چه کرد
ساقیا جامِ مِیَم ده که نگارندهٔ غیب — نیست معلوم که در پردهٔ اسرار چه کرد
آن که پُر نقش زد این دایرهٔ مینائی — کس ندانست که در گردشِ پرگار چه کرد
فکرِ عشق آتشِ غم در دلِ حافظ زد و سوخت — یارِ دیرینه ببینید که با یار چه کرد

این غزل، که، از نظرگاه زیباشناسی، شعر حافظ را در شمار ممتازترین اشعار مدرنیستی قرار می‌دهد، از سنخ سروده‌هایی از اوست که، در آنها، ابیات به چند دسته تقسیم می‌شوند و هر دسته مضمون جداگانه‌ای دارد. بریدگی‌های حاکم بر نمای برونی غزل چنان‌اند که انگار با رؤیا سروکار داریم. حافظ خود از این دسته غزل‌ها با عنوان «نظم پریشان» یاد می‌کرد ــ توصیفی که با تعریف شعر به‌حیث سروده‌ای سامان‌یافته و برخوردار از وحدت هنری در تناقض است.

هفت بیت این غزل در چهار گروه ناپیوسته جا می‌گیرند. گسستگی گروه‌ها چنان است که ما را انگار به فضایی هذیانی می‌کشاند. برخی از گسستگی‌ها عمیق‌تر از برخی دیگرند. به‌ویژه یکی از آنها ما را ناگهان از بریدگی ژرفی می‌گذراند و ذهن را به فضایی کاملاً متفاوت حتّیٰ بیگانه با فضای سابق بر آن انتقال می‌دهد. در اینجا، گسستگی و شکاف چندان است که وسوسه می‌شویم، به پیروی از شاملو، آن را حالتی از 'هذیان سرسامی دیوانگان' (شاملو، ج ۴، ص ۳۲) تلقّی کنیم.

در سه بیت اوّل غزل، تصویر عاشقی را شاهدیم که دلدارش، بی‌دلیل و مقدّمه‌ای، او را ترک گفته و این جدایی چنان و چندان بر عاشق گران آمده که از غصّه اشکش «رنگ شفق» گرفته است. پس از بیت سوم نخستین گسست بر سطح غزل روی می‌دهد و

21) close reading 22) new criticism

چشم‌اندازی از داستان لیلی و مجنون نمودار می‌سازد. در اینجا شاهدِ 'برقی' می‌شویم که از چشمان لیلی 'درخشید' و بر جان مجنون غمزده آتش افکند.

امّا گسست اصلی غزل ــ که ابیات را، در دو بخش کاملاً متمایز، از هم جدا می‌سازد ــ پس از آن به صحنه می‌آید. در بخش اوّل که، در آن، سخن از عشق این جهانی است، شاعر دل خود را مخاطب می‌سازد یعنی **دردِدل** سر می‌دهد. امّا پس از آن، به جای **دل**، **ساقی** است که مخاطب اختیار می‌شود و مضمونی آغاز می‌شود که ظاهراً هیچ ربطی به مضمون بخش اوّل ندارد. به عبارت دیگر، موضوع شعر از عشق ملموس این جهانی ــ در هاله‌ای از ابهام و به خلاف بخش اوّل که، در آن، همه‌چیز شفّاف است ــ به فضایِ گرانبار فلسفی و آسمانی مبدّل می‌شود. در این فضا، به رغم همهٔ نشانه‌های موجود، هیچ‌چیز «نیست معلوم» و «کس ندانست» که هدف آفرینش چه بوده است.

این گسست تنها نابسامانی صوری است چنانچه، اگر در آن غور کنیم، به پیوندهایی برمی‌خوریم که وحدت هنری را از لابه‌لای گسست‌ها آفتابی می‌سازند. این وحدت را در واژه‌های غزل می‌یابیم که در اعماق ذهنِ شاعر به هم پیوند خورده‌اند ــ واژه‌هایی که از ابر عاطفی واحدی چکیده‌اند. وحدت در پیوند میان «شفق» و «شفقت» می‌یابیم؛ همچنین در نسبت، «دل‌افگار» (در بخش اوّل) و «پرگار» (در بخش دوم) که هم‌قافیه شده‌اند و حالت «سرگردانی» را تداعی می‌کنند؛ در «آتش عشق» که در آخر بخش اوّل شعله می‌کشد و در پایان بخش دوم به صحنه بازمی‌گردد.

امّا محکم‌ترین عامل وحدت که، در عین حال، کیفیّت هنری غزل را به اوج می‌کشاند درست در همان جایی نمودار می‌گردد که گسترده‌ترین گسست در سطح غزل روی داده و دو فضای بیگانه از هم در بخش‌های اوّل و دوم پدید آورده است: یکی این سری و خاکی و دیگری آن سری و مینوی. یکی با واژهٔ دیدی آغاز می‌شود و تعبیراتی همچون نرگس جادو، مردم (مردمک)، هشیار، اشک من، و رنگ شفق، در آن خوش نشسته‌اند. در دیگری، منزل لیلی و برقی که از آن درخشید خوش نشسته‌اند که همه ملموس و از مبصرات‌اند. امّا در بخش دوم، شاهد تعبیراتی هستیم چون هست معلوم، کس ندانست، در پردهٔ اسرار، گردش پرگار، آتش عشق و نگارندهٔ غیب که در خرمنِ **مهِ ابهام** پیچیده شده‌اند. **امّا، با همهٔ این تضادها، چون نیک بنگریم بخش دوم متناظرِ آسمانی و فلسفیِ بخش اوّلِ خاکی مادّی است یا، به‌لحاظ**

هنری، بخش اوّل تصویر محسوس و شاعرانهٔ مضمون فلسفی بخش دوم است. در واقع، آنچه از **معشوق این جهانی** سر می‌زند متناظر رفتاری است که از **نگارندهٔ غیب** سر زده است.

دیدیم چگونه با کشف پیوندهای نهانی غزل می‌توان گُسست‌های متن را گذاره شد و بر صورتی از وحدت هنری آن دست یافت.

باری، بررسی این سنخ شعر با این نظرگاه مستلزم راه یافتن به ساحتِ عناصر ناخودآگاه و کشف تناقضاتی است که از درون متن سر برمی‌آورند و انسجام حاکم بر سطح غزل را به هم می‌زنند.

در قاموس ساختارشکنی، این‌گونه تحلیل به «رسوا کردن» تعبیر می‌شود. غزل زیر، برای چنین تحلیلی، فرصت به دست می‌دهد. این غزل، که از سوزناک‌ترین شعرهای حافظ به شمار می‌رود، در دورهٔ خاصّی از تاریخ عصر حافظ سروده شده و فضای تیرهٔ آن دوره را مصوّر ساخته است. غزل با بیتِ

یاری اندر کس نمی‌بینیم یاران را چه شد دوستی کی آخر آمد دوستداران را چه شد

آغاز می‌شود. این غزل از دسته سروده‌هایی از حافظ است که از وحدت موضوعی و انسجام ساختار شعریِ ناشی از آن برخوردارند. بنای شعر را شَکْوه و شکایت از فقدان مهر و دوستی و عوارض آن پوشانده است. در بیت دوم،

آبِ حیوان تیره‌گون شد خضرِ فرّخ‌پی کجاست خون چکید از شاخِ گل بادِ بهاران را چه شد

خضر ــ که در بهار ظاهر می‌شود و به هرکجا که گام می‌گذارد سبزه می‌روید و سرسبزی و خرّمی بهار را بازمی‌گرداند ــ غایب است. آب حیات نیز ــ که خضر با دسترس یافتن بر آن عمر جاودان یافته ــ تیره شده است. از باد بهاری نیز که وزش آن با روییدن گل و شکوفائی درخت گل قرین است نشانی نیست و، در غیاب آن، به جای گل، خون از شاخه‌ها می‌چکد.

در چند بیت پس از آن، شاعر از عوارضِ نبودِ مهر و دوستی گله دارد که، بر اثر آن، حق‌شناسی و مروّت و حمیّت نیز از میان رفته است.

بیت هفتم را عجالتاً دور می‌زنیم و به بیت هشتم غزل می‌رسیم که می‌گوید:

زهره سازی خوش نمی‌سازد مگر عودش بسوخت
کس نـــدارد ذوق مســـتی مـیگساران را چـه شـد

که، در آن، فضای شعری معهود برجاست.

روشن است که انسجام موضوعی غزل در همهٔ ابیات منقول محفوظ مانده است. آنچه در مطلع غزل آمده در این ابیات با مضامین شاعرانه بسط داده شده است.

اکنون بازمی‌گردیم به بیت هفتم که شاعر می‌گوید:

صدهزاران گل شکفت و بانگ مرغی برنخاست
عـندلیبان را چـه پـیش آمـد هـزاران را چـه شـد

در اینجا با عبارتی روبه‌رو می‌شویم که با فضای حاکم بر غزل ناسازگار است. به‌ویژه، در بیت **دوم** تأکید بر این بود که، در غیاب خضر و وزش باد بهار، «خون از شاخ گل می‌چکد» و اکنون می‌خوانیم «صدهزاران گل شکفته است!» این تناقض نشان می‌دهد که در ذهن ناخودآگاه سرایندهٔ غزل نیروی متضادّی یعنی نیرویی ناسازگار با انسجام صوریِ این شعر در جریان بوده و این عبارت از آن بیرون جسته و به ما اجازه می‌دهد، در آن، نوعی ساختارشکنی را سراغ گیریم و گامی در راستای «رسوا» کردن آن برداریم. این همان برخوردی است که ما را به بینش دریدا دربارهٔ زبان به عنوان ابزاری نامطمئن باز می‌گرداند.

اینک به غزلی از حافظ رو می‌آوریم که بیانگر فضای شاد و نویدبخش است.

آن همه ناز و تنعّم که خزان می‌فرمود — عاقبت در قدمِ بادِ بهار آخر شد
شکرِ ایزد که به اقبالِ کله گوشهٔ گُل — نخوتِ بادِ دی و شوکتِ خار آخر شد
آن پریشانی شبهای دراز و غمِ دل — همه در سایهٔ گیسوی نگار آخر شد
ساقیا لطف نمودی قَدَحت پُر می باد — که به تدبیرِ تو تشویشِ خمار آخر شد
در شمار ار چه نیاورد کسی حافظ را — شکر کان محنت بی‌حدّ و شمار آخر شد

با سرنگونی حاکمی جبّار و خونریز، صلح و صفا حکمفرما شده است.

شاعر، در مطلعِ غزل،

روزِ هجران و شبِ فُرقتِ یار آخِر شد — زدم این فال و گذشت اختر و کار آخِر شد

بانگ شادی سر می‌دهد. در خوانشی از آن، «یار» پادشاه دلخواه شاعر است که دوران تیره و تار جدایی از او به سر آمده و به جای حاکم جبّار و خونریز بر تخت نشسته است.

در بیت دوم

آن همه ناز و تنعّم که خزان می‌فرمود عاقبت در قدم بادِ بهار آخِر شد

«خزان» به اختناق و حکمرانی‌های خودسرانه و ظالمانهٔ پادشاه گذشته اشاره دارد که با فرارسیدن «بهارِ» حیات‌بخش، بساطش برچیده می‌شود.

در بیت سوم

شکرِ ایزد که به اقبالِ کُلَه گوشهٔ گل نخوتِ بادِ دی و شوکتِ خار آخِر شد

فضای رمزگونهٔ غزل با تعبیراتی همچون «نخوت بادِ دی» و «شوکت خار» مصوّر می‌شود که، با فرارسیدن فصل گُل، دوران بادِ دی به سر می‌آید.

در بیت چهارم

صبحِ امید که بُد معتکفِ پردهٔ غیب گو برون آی که کارِ شبِ تار آخِر شد

نیز «صبحِ امید» نشانهٔ پنهان آن است که «کار شب تار» یعنی دوران اختناق به آخر رسیده است.

بیت پنجم،

آن پریشانیِ شبهای دراز و غمِ دل همه در سایهٔ گیسوی نگار آخِر شد

به ما می‌گوید که در دوران اختناق بر شاعر چه گذشته و اکنون چگونه دوران این سختی‌ها در سایهٔ گیسوی یار ــ که با پریشانی و شبِ دراز مناسبت دارد ــ به پایان آمده و نوبت رهایی فرارسیده است.

تا به اینجا، به آخر رسیدن دوران تیره و تاریکِ تعصّب و خشک‌اندیشی و ریا و نفاق جانمایهٔ غزل بود امّا، در این نقطه، روزنه‌ای به درون ذهن ناخودآگاه شاعر گشوده می‌شود و بیتی از درون آن برمی‌دمد که در تقابلِ آشکار با این جانمایه است ــ آنجا که حافظ می‌فرماید:

باورم نیست ز بدعهدیِ ایّام هنوز قصّهٔ غصه که در دولتِ یار آخِر شد

اینکه می‌گوید «باورم نیست»، در واقع، نمودار رویدادی است در لایهٔ زیرین غزل ناهمخوان با پیوندهایی که به ساختار صوری آن سامان داده‌اند. با این نمونه بار دیگر

به اندیشهٔ دریدا دربارهٔ ساختارشکنی بازمی‌گردیم که از ورود ناگهانی قشر ناخودآگاه شاعر ــ **دودلی و اضطراب** ــ خبر می‌دهد.

اگر بخواهیم به یکی از اصول بنیادی ساختارگرایی وفادار بمانیم، لازم می‌آید بر این باور پای افشاریم که این غزل، همچون هر اثر شاعرانهٔ دیگر، جزئی از ساختار و فضای شامل آن است. ساختار و فضای شامل در این غزل و نظایر آن دورانی از تاریخ سیاسی فارس است. در این چارچوب، آنچه در ذهن ناخودآگاه شاعر می‌گذرد بیانگر واقعیّتی است که وی از آن آگاهی کامل داشته و رنج می‌برده است. این واقعیّت تاریخی تناوبِ حکومت جبّارانه و دوران گذرا و کوتاه‌مدّت صلح و آرامش نسبی است. مسلّم است که از شاعر ژرف‌نگری چون حافظ باید انتظار داشت که از این تناوب غافل نماند و تاریکی و روشنی را مطلق و جاودانه جلوه ندهد. لذا، با جا دادن غزل در فضای سیاسی عصر حافظ درمی‌یابیم که محتوای ناشی از ذهن ناخودآگاه شاعر با آنچه در سطح شعر جریان دارد از چه رو ناسازگار است و به ما امکان می‌دهد آن را با تحلیل ساختارشکنی توجیه کنیم.

غزل زیر نمونهٔ دیگری است که، در آن، تناقضی میان ذهن ناخودآگاه و ساختار صوری غزل را شاهدیم.

سحرم دولتِ بیدار به بالین آمد — گفت برخیز که آن خسروِ شیرین آمد
قَدَحی درکش و سرخوش به تماشا بخرام — تا ببینی که نگارت به چه آئین آمد
مژدگانی بده ای خلوتیِ نافه‌گشای — که ز صحرای خُتَن آهوی مشکین آمد
گریه آبی به رخِ سوختگان بازآورد — ناله فریادرسِ عاشقِ مسکین آمد

می‌بینیم که هریک از ابیات با خبر نویدبخش و خجسته‌ای در مصراع دوم خاتمه می‌یابد و فضایی می‌آفرینند که حاکی از دوران باصفایی در زندگی شاعر است. امّا در اینجا پیش‌آمدی رخ می‌دهد که مانند غزل‌های بالا شکافی میان نیروی ناخودآگاه و رویهٔ آگاه غزل را نمودار می‌سازد. این شکاف با بیتِ

مرغِ دل باز هوادارِ کمان ابرویی است — ای کبوتر نگران باش که شاهین آمد

پدید می‌آید. آشکار است که با خبر ورود شاهین و نگرانی حاصل از آن فضای

نویدبخشِ کلِّ غزل به هم می‌خورد و اضطراب آرامش و دلخوشی را منغّص می‌سازد.

در بیتِ پس از آن، جلوهٔ دیگری از تضاد نمایان می‌گردد:

ساقیا می بده و غم مخور از دشمن و دوست که به کامِ دلِ ما آن بشد و این آمد

اشاره به ناپدید شدن دشمن و از راه رسیدن دوست بار دیگر نشان می‌دهد که آنچه در ناخودآگاه شاعر جریان دارد با رویهٔ شعر در تضادّ است. با این بیت و با فضای نویدبخشِ بیت‌های آغازینِ غزل، نگرانی خنثیٰ می‌شود و احساس مسرّت بازمی‌گردد.

غزل زیر به نمونهٔ دیگری از تحلیل ساختارشکنانه راه می‌دهد:

فاش می‌گویم و از گفتهٔ خود دلشادم بندهٔ عشقم و از هر دو جهان آزادم
طایرِ گلشنِ قدسم چه دهم شرحِ فراق که در این دامگهِ حادثه چون افتادم
من مَلَک بودم و فردوسِ برین جایم بود آدم آورد در این دیرِ خراب‌آبادم
سایهٔ طوبی و دلجوئیِ حور و لبِ حوض به هوای سرِ کویِ تو برفت از یادم
نیست بر لوحِ دلم جز الفِ قامتِ دوست چه کنم حرفِ دگر یاد نداد استادم
کوکبِ بخت مرا هیچ منجّم نشناخت یارب از مادرِ گیتی به چه طالع زادم
تا شدم حلقه به‌گوشِ درِ میخانهٔ عشق هردم آید غمی از نو به مبارکبادم
می‌خورد خونِ دلم مردمکِ دیده سزاست که چرا دل به جگرگوشهٔ مردم دادم
پاک کن چهرهٔ حافظ به سرِ زلف ز اشک ورنه این سیلِ دمادم ببرد بنیادم

در مطلع غزل، شاعر «فاش می‌گوید بندهٔ عشق است» و، در ازای این بندگی، «از هر دو جهان آزاد است». تأکید بر واژهٔ آزادی در این بیت حایز اهمّیّت است زیرا واژه‌ای است کلیدی که فضای کلّ غزل مبتنی بر آن است. امّا یگانه نشان از آن در ابیات غزل «آزادی از هر دو جهان» است. آنچه در طول غزل ساری است روایت زیبایی از ماجرای هبوط است. شاعر، از سویی، حسرت بهشت ازدست‌رفته را دارد که، در آن، طایرِ گلشنِ قدس بود و، از سوی دیگر، خود را در این جهان در «دامگه حادثه» می‌بیند. این تصویر درست در تقابل با چشم‌انداز نویدبخشی است که در مطلع غزل گشوده شده است. در بیت دوم، شاعر صحنه‌ای از گذشته را به یاد می‌آورد که در آن «مَلَک» بود و در «فردوس برین»، جای داشت امّا گناه آدم باعث شد به این «دیر خراب‌آباد» سقوط کند. در آغاز شنیدیم که می‌گفت «بندهٔ عشق»

است و «از هر دو جهان آزاد» است. حال می‌شنویم که می‌گوید:

تا شدم حلقه‌به‌گوشِ درِ میخانهٔ عشق هردم از نو غمی آید به مبارکبادم

آشکار است که این گفته با آن سرخوشی و بی‌غمی که در مطلع غزل تراوش کرده سازگاری ندارد. امّا برجسته‌ترین نشان ناسازگاری میان ناخودآگاه و سطح صوری غزل در آخرین بیت جا خوش کرده است که با دلشادی و فراغِ مصوَّر در مطلع غزل منافات دارد. شاعر، در اینجا، خود را در معرض خطر «سیل دمادم» و «بنیادکن» می‌بیند.

این غزل یکی از روشن‌ترین نمونه‌هایی است که، در آن، بنا بر نظر دریدا و پساساختارگرایان، زبان ابزاری نامطمئن، برای بیان مافی‌الضمیر شمرده می‌شود. اینک بجاست که مقال را با توصیف پیتر باری دربارهٔ این نظر به پایان بریم که مضمونش چنین است:

> ساختارشکن به شیوه‌ای توسّل می‌جوید که نبودِ وحدت را نمودار سازد و نشان دهد که آنچه از وحدت برخوردار می‌نمود، به واقع، حاوی تناقضات و ناهمسازی‌هایی است که متن نمی‌تواند آنها را مهار کند. خوانش دقیق ناظر به مقصودی خلاف خوانش‌های پیشین است. این خوانش، در پاره‌های متن تناقض‌هایی می‌یابد که به‌ظاهر وحدت آن را مخدوش می‌سازند، امّا با غور در لایه‌های زیرین و برآمده از ناخودآگاه، وحدت نهفته را آشکار می‌سازد.

به گفتهٔ مری کلیگز

> در این جهت است که دریدا آنچه را **رسوایی متن** می‌خواند بنیادی‌ترین عنصر موجود در رویکرد پساساختارگرایی می‌شناساند. (Klages, p. 59)

منابع

شاملو، احمد، حافظ شیراز به‌روایت احمد شاملو، چاپ چهارم، انتشارات مروارید، تهران ۱۳۶۱، ص ۳۲.

Barry (1), P. (1988), *Beginning Theory*, Manchester university Press.

de Sassure, F. (2004), *Course in General Linguistics*, Open Court Classics.

Eagleton, T. (2008), *Literary Theory: An Introduction*, University Minnesota Press.

Klages (1), M. (2006), *Literary Theory: A Guide for the Perplexed*, Continuum.

❑