-- Mysticism in Persian Literature --------
Spring & Summer 2024, 3 (5), 141-166
msil. atu. ac. ir
DOI: 10.22054/MSIL.2024.80476.1120

ATU PRESS

Original research
Received: 22/06/2024 Accepted: 26/09/2024
EISSN: 2821-0751 ISSN: 2821-0743

The Semiotics of Place in Shams's Sonnets

Farideh Davoudimoghadam*

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahed University, Tehran, Iran.

Abstract

Place semiotics entails the explanation and interpretation of symbolic concepts and meanings associated with a particular space, which link cultural, historical, and emotional associations to a specific discourse. By drawing upon experiences, memories, and narratives, places become imbued with a variety of meanings, occasionally giving rise to influential identities within the realm of knowledge. This research presents an analysis of one of the most influential texts in Persian mystical literature, Shams' Sonnets, using a thematic content analysis method. These Sonnets are known for their richness and prominence in containing codes and spatial symbols. Through studying the signs and symbols employed in Rumi's lyrics, particularly in relation to their placement within specific places and spaces, it becomes possible to decipher the meanings intended by the poet and gain insight into the broad themes of his intellectual framework. The analysis reveals a tendency for multiple locations featured in Shams' Sonnets to transcend beyond their physical and objective characteristics, embracing symbolic significance. The employment of network narration in several spatial signs throughout ghazal, as part of a dialogue that induces mystical allusions, draws the audience into a discourse action. Thanks to aesthetic expressions, images, rhetorical devices, fluidity, and displacement of place, this technique fosters the generation of new meanings, working extremely effectively.

Keyword: Semiotics of Place; Molavi; Shams's Sonnets.

*Corresponding Author: Semiotics of place, Molavi, Shams's sonnets
How to Cite: Davoudimoghadam, F. (2024). The Semiotics of Place in Shams's Sonnets. *Mysticism in Persian Literature*, Vol. 3, No. 5, 141-166. doi: 10.22054/MSIL.2024.80476.1120

-- دو فصلنامهٔ علمی- تخصصی عرفان‌پژوهی در ادبیات ---------
دوره ۳، شماره ۵، بهار و تابستان ۱۴۰۳، ۱۴۱-۱۶۶
msil. atu. ac. ir
DOI: 10.22054/MSIL.2024.80476.1120

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۴/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۰۵
ISSN: ۲۸۲۱-۰۷۴۳ EISSN: ۲۸۲۱-۰۷۵۱

نشانه‌شناسی مکان در غزلیات شمس

فریده داودی مقدم* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شاهد. تهران، ایران

چکیده

موضوع نشانه‌شناسی مکان، توضیح و تفسیر مفاهیم و مدلول‌های نشانه‌ای از مکان است که تداعی‌های فرهنگی، تاریخی و عاطفی را به فضای خاص گفتمانی متصل می‌کند. مکان‌ها از طریق تجربیات، خاطرات و روایت‌هایی که خلق می‌کنیم با معناهای گوناگون درهم می‌آمیزند و گاه هویت‌های تأثیرگذاری را در عرصهٔ شناخت می‌آفرینند. یکی از متن‌های تأثیرگذار ادب عرفانی فارسی که از نظر اشتمال بر رمزگان‌ها و نشانه‌های مکانی سرشار و برجسته است، غزلیات شمس است که در این پژوهش با روش تحلیل محتوای مضمونی به واکاوی آن پرداخته شده است. با تحلیل نشانه‌ها و نمادهای به کار رفته در غزلیات مولانا، همراه با قرارگیری آن‌ها در مکان‌ها و فضاهای خاص، می‌توان به معانی مورد نظر شاعر و مضامین گستردهٔ منظومهٔ فکری وی پی برد. نتیجهٔ تحلیل نشان می‌دهد که بسیاری از مکان‌ها در غزلیات شمس از ویژگی صرف مکان‌بودگی فیزیکی و عینی فراتر رفته و به استعلای نشانه‌ای رسیده است. روایت شبکه‌ای در بسیاری از نشانه‌های مکانی غزل، طی گفت‌وگویی که القای اشارات عارفانه می‌کند، مخاطب را در یک کنش گفتمانی وارد می‌کند که به دلیل مظاهر زیبایی‌شناسانه، تصاویر و شگردهای بلاغی، سیالیت و جابه‌جایی مکان‌ها -که موجب پدیداری معناهای جدید می‌شود- بسیار مؤثر عمل می‌کند.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی مکان، مولوی، غزلیات شمس.

* نویسنده مسئول: davoudy@shahed.ac.ir

۱. مقدمه

نشانه‌شناسی مکان و فضا به مطالعهٔ چگونگی استفاده از نشانه‌ها و نمادها برای انتقال معنا در مکان‌ها و زمینه‌های فضایی خاص اشاره دارد. در این رویکرد، نشان داده می‌شود که چگونه نشانه‌ها، مانند زبان، تصاویر یا اشیاء در یک مکان یا فضای خاص برای برقراری ارتباط معانی فرهنگی، اجتماعی و عواطف فردی عمل می‌کنند. بنابراین، می‌توان گفت که این رویکرد از نشانه‌شناسی بر چگونگی عملکرد نشانه‌ها و نمادها در یک بافت وسیع‌تری از فضا و مکان تمرکز دارد. چگونگی تجربه‌ها و تفاسیر انسانی از فضاها را توضیح می‌دهد و گاهی حتی می‌تواند بیانگر پویایی یا انفعال اجتماعی سازندگان یا شکل‌دهندگان آن فضا باشد. در یک نگاه کلی، پژوهش در حوزهٔ نشانه‌شناسی مکان و فضا شامل تحلیل چگونگی استفاده از نشانه‌ها و نمادها برای ساختن و انتقال معنا در مکان‌ها و پیکربندی‌های فضایی خاص است. با مطالعه این نظام‌های نشانه‌شناختی، محققان می‌توانند بینش بیشتری در مورد مکان‌ها و فضاها در بسترهای مختلف فرهنگی و اجتماعی به دست آورند.

۲. روش پژوهش

این پژوهش به روش تحلیل محتوای کیفی از نوع مضمونی به واکاوی غزلیات مولوی موسوم به دیوان شمس بر اساس رویکرد نشانه‌معناشناسی مکان می‌پردازد تا از این رهاورد برخی ابعاد پیدا و پنهان این اثر برجسته و تأثیرگذار بیشتر نمایان شود.

۳. پیشینهٔ پژوهش

رضایی و همکاران (۱۳۹۶) به تحلیل نشانه- معناشناسی استعلای مکان در داستان کوتاه «بزرگ بانوی روح من» پرداختند. به اعتقاد آن‌ها، مکان به طور مستقیم یا غیرمستقیم در شکل‌گیری گفتمان و معنا نقش دارد. آن‌ها به بسط مفهوم مکان عینی و انتزاعی و کارکرد هرکدام پرداخته‌اند و ذکر کرده‌اند هر چه جنبهٔ عینی و فیزیکی مکان تقویت شود، بُعد شناختی آن اوج می‌گیرد و برعکس هر چه از جنبهٔ عینی مکان کاسته شود، وجه استعاری آن تقویت می‌شود.

خزل و همکاران (۱۴۰۰) به بررسی نشانه- معناشناسی مکان در داستان زادن زال پرداخته‌اند. بر اساس نتایج آن‌ها بیشتر رویدادهای این داستان در کوه البرز که مکانی اساطیری است، صورت می‌گیرد و مکان‌های دیگر بیشتر به فضاشدگی تمایل دارند و از مکان بودگی خود دور می‌شوند و جنبهٔ تخیلی آن‌ها نیرومندتر می‌شود و نشانگی جدیدی را می‌پذیرند که ریشه در تجربیات ذهنی، همچون اسطوره‌ها، تاریخ، فرهنگ و خاطرات جمعی یک ملت دارد.

مقالات دیگری درحوزهٔ نشانه‌شناسی معماری و شهرسازی، تئاتر و سینما وجود دارد که در حوزهٔ پژوهش حاضر نیست. با جست‌وجو در پایان‌نامه‌ها، دریافته شد که دو پایان‌نامه در حوزهٔ شناسی مکان انجام گرفته است؛ نخست پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ادبیات تطبیقی بهروز دولت‌آبادی (۱۴۰۰) با عنوان نقد تطبیقی کارکردهای اقامتگاه موقت در برگزیدهٔ آثار ایرانی و غیرایرانی با رویکرد نشانه- معناشناسی گفتمان؛ در این پژوهش، به واکاویی مکان اقامتگاه موقت در پنج اثر کلاسیک و شش اثر مدرن پرداخته و سپس نمونه‌های انتخابی از آثار نامبرده را با رویکرد نشانه معناشناسی گفتمان و به روش تحلیل کیفی بررسی کرده است. نتایج پژوهش نشانگر این موضوع است که این موقعیت مکانی در روایات مختلف، دارای انواع و کارکردهای مختلفی از قبیل کارکرد کنشی، شوشی، زیبایی‌شناختی، حائلی، پدیداری و ...است. مکان در آثارکلاسیک، مکانی است کنشی که به نسبت موقعیت سوژه سه نوع مکانیِ بحران‌زا، میانجی وبحران‌زدا تعریف می‌شود. در آثار مدرن، علاوه بر انواع کنشی به سبب استعلای مکانی انواع دیگری از مکان پدیدار می‌شود که گاهی نمایانگر امتدادی از هویت و حضور سوژه محسوب می‌شود.

پژوهش دیگر، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد فاطمه میرزایی (۱۳۹۷) با عنوان مکان به مثابهٔ شخصیت در آثار زویا پیرزاد است. در این پایان نامه، پژوهشگر کوشش می‌کند تا نشان دهد که مکان چگونه به پردازش شخصیت‌های مکان داستانی کمک می‌کند، چگونه در شکل‌گیری پیرنگ داستان نقش دارد، چه نسبتی با زمان می‌یابد و به طور کلی، پردازش هنرمندانهٔ مؤلفهٔ مکان چگونه می‌تواند به خلق لایه‌های متفاوت معانی آشکار و پنهان داستان منجر شود. نتایج پژوهش نشان می‌دهد طراحی ویژهٔ مکان و تلاش برای دلالت‌گری و معناسازی آن از ویژگی‌های داستان‌نویسی پیرزاد است و در بیشتر این آثار، مکان به مثابهٔ

شخصیت، طراحی و پردازش شده و بخش مهمی از لایه‌های پنهان شخصیت و پیرنگ با تکیه بر مکان و متعلقات آن، نمایش داده شده است.

در مورد غزلیات شمس، کارهای بی‌شماری انجام گرفته است، اما پژوهشی در مورد نشانه‌شناسی مکان در این اثر یافت نشد.

٤. مبانی نظری پژوهش

٤-١. اهمیت مکان و انواع آن در نظام نشانه‌شناسی

مکان چیزی بیش از یک مکان فیزیکی است. در بحث نشانه‌شناسی، مکان شامل تداعی‌های فرهنگی، تاریخی و عاطفی است که ما را به یک فضای خاص متصل می‌کند. مکان‌ها از طریق تجربیات، خاطرات و روایت‌هایی که خلق می‌کنیم با معناهای گوناگون درهم می‌آمیزند. به عنوان مثال، یک رستوران، یک میدان، یک باغ می‌تواند مجموعه‌ای از دال‌ها و مدلول‌ها را در خود داشته باشد که تداعی‌کنندهٔ موضوعات شخصی، اجتماعی و فرهنگی باشد و بر رفتارها، تعاملات و پیام‌هایی که منتقل می‌کنیم، تأثیر می‌گذارد و گاه هنجارهای فرهنگی، احساسات شخصی و حتی مناسبات قدرت و سلسله مراتب اجتماعی را انعکاس می‌دهد.

٤-١-١. مکان گفتمانی

از منظر نظریهٔ نشانه‌شناسی در حوزهٔ مکان، هیچ مکانی نیست که به شکلی به هویت سوژه مرتبط نباشد و هر مکان، هویتی است معنادار، عاطفی، شناختی، انسان‌شناسی، کاربردی، اضطراب‌انگیز، آرام‌بخش، زیبایی‌شناختی، هستی‌شناختی، حسی-ادراکی و... . پس مکان معنادار است و این نه به دلیل حضور فیزیکی مکان، بلکه به سبب تعامل و آمیختگی انسان با مکان است (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۳۴).

اگر زبان برای توصیف، توضیح، فهماندن، استدلال، ارجاع دادن، استعاره‌سازی، القاء، قانع کردن، توجیه کردن و... از واژگان و اصطلاحات مکانی استفاده می‌کند به این دلیل است که مکان کاربردی گفتمانی دارد و کنش گفتمانی به مکان وابسته است (همان: ۲۳۸). وقتی مکان دارای کارکردی گفتمانی می‌شود انواع متفاوتی مثل مکان روایی، مکان شبکه‌ای

یا القایی، مکان استعاری، مکان مارپیچی، مکان عینی یا انتزاعی، مکان مستقیم یا تلویحی، مکان مبدأ یا مقصد، مکان‌های استعلایی- تخیلی، مکان پیوستاری و... را می‌تواند شامل شود:

٤-١-٢. مکان کنشی

مکانی است که محل تلاقی حرکت‌هاست. خانه، کاخ، شبستان و... می‌توانند مکانی کنشی باشند.

٤-١-٣. مکان‌های شبکه‌ای یا القایی

مکان‌هایی که می‌خواهند سوژه را متقاعد کنند و در او باوری را به وجود بیاورند. در این مورد مکان‌ها ارزش‌هایی از خود ارائه می‌دهند که با استفاده از رابطهٔ تعاملی یا هم‌کنشی قابلیت متقاعدسازی دارند. معمولاً این مکان‌ها در فاصلهٔ معینی از هم قرار دارند و برای اینکه به هم متصل شوند، ابتدا باید ارتباط با مکان قبلی قطع و مجدد به مکان جدید متصل شود (مانند شبکهٔ راه‌آهن سراسری). در واقع در نظامی ناپیوستار قرار می‌گیرند.

٤-١-٤. مکان‌های پیوستاری

در این نوع مکان‌ها هیچ انفصالی وجود ندارد و همواره در اتصال با یکدیگر هستند. در نظام روایی برنامه‌مدار مکان‌های پیوستاری می‌توانند تبدیل به ناپیوستار شوند. این مکان‌ها الزامی و ضروری هستند؛ زیرا که سوژه برای نیل به اهداف خود مجبور به عبور از آن‌ها است (همان: ۲۲۲-۲۲۶).

شاید بتوان با توجه به قابلیت متقاعدسازی، تلقی دیگری از نظام ناپیوستار در تعریف فوق داشت و آن این است که مکان گستردگی و سیالیت لازم را برای ایجاد ارزش و القای باور ایجاد می‌کند. معمولاً شبکه‌های معنایی چنین ظرفیتی را به وجود می‌آورند و در این باب، نمی‌توان منکر نگاه و برداشت سوژه از مکان و شرایط خاص آن داشت. چنانکه لیوتارد[1] می‌آورد که «اشکال مکانی همواره در زیر نگاه ما به گونه‌هایی گسترده یا ناپایدار تبدیل می‌شوند» (Lyotard, 1985: 157).

1. Lyotard, J. F.

٤-١-٥. مکان‌های مارپیچی

زمانی است که برشی در مکان شکل می‌گیرد و یک مکان پیوستاری به مکانی خاص تغییر می‌یابد. این مکان‌ها خود تبدیل به یک کنش‌گر می‌شوند که کنش‌گر اصلی را به صورت بهت زده به دنبال مسیر خود می‌کشند. این نوع مکان ایستا نیست و تکثر مکان در اطراف کنش‌گر وجود دارد؛ مانند زمانی‌که کنش‌گر در تعامل با مکانی است که در مسیری پر پیچ و خم و با فراز و نشیب بسیار وارد بازی بودن و نبودن، حاضر و غایب یا دور و نزدیک می‌شود (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۲۷- ۲۲۹).

٤-١-٦. مکان تخیلی

مکان تخیلی، مکانی نیست که بتواند با معیارهای عینی، فیزیکی و هندسی سنجیده شود. مکانی است که با آن زندگی می‌کنیم و این نوع زندگی کردن به معنای عینی و پوزیتیویستی در مکان نیست، بلکه به معنای تخیلی همه جانبه از آن است (Bachelard, 2004: 17). به نظر می‌رسد این مکان انطباق زیادی با مکان استعلایی داشته باشد که در ادامه تعریف آن آورده می‌شود.

فونتنی[1] نیز از مکان مجازی نام می‌برد با تعبیری این‌چنین: مکان مجازی، مکانی پیوستار و پویاست که مستقل از کنشگران و تأثیر آن‌ها بر فواصل مکانی معنادار است. چنین مکانی دارای کارکردی انتزاعی است و جنبهٔ مادی آن کاهش یافته است (Fontanille,1989: 80). در این تعریف هم به ابهام یا کمرنگ بودن جنبهٔ مادی و فیزیکی مکان اشاره می‌شود.

٤-١-٧. مکان‌های استعلایی

اگر مکان‌های مارپیچی باعث جدا شدن از مکان عینی و استمرار احساس مکان در تخیل و اندیشه کنش‌گر شوند، مکانی استعلا یافته است؛ یعنی به طور فیزیکی در جایی وجود داشته باشد، اما اندیشه و تفکر در جایی دیگر سیر کند؛ مانند تصور بهشت به شکل یک باغ (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۳۱-۲۳۲).

1. Fontanille, J.

٤-١-٨. مکان روایی

مکانی که به دلیل شرایط گفتمانی جدیدی که به آن افزوده می‌شود، ویژگی معنایی جدیدی پیدا می‌کند؛ مانند تبدیل شدن خرمشهر به مکانی روایی.

٤-١-٩. مکان استعاری

مکانی که در معنای واقعی مکانی خود به کار نمی‌رود؛ مانند دریا در عبارت دل به دریا زدن که استعاره از نترسیدن است.

٤-١-١٠. مکان مستقیم

نام مکان آشکارا در متن استفاده شده است و در مقابل مکان تلویحی قرار دارد که باید از متن استنباط کرد.

٤-١-١. مکان عینی

مکانی که در عالم واقعیت وجود دارد که در مقابل مکان انتزاعی قرار می‌گیرد. هر مکان می‌تواند ترکیبی از عوامل بالا باشد (همان: ۲۴۴).

٤-٢. نشانه‌شناسی فرهنگی و اجتماعی مکان

نشانه‌شناسی مکان و فضا عمیقاً با ساختارها و ویژگی‌های فرهنگ و جامعه عجین شده است. فرهنگ‌های مختلف معانی متمایزی را به مکان‌ها و فضاهای مختلف نسبت می‌دهند. به عنوان مثال، یک خانقاه یا مسجد ممکن است در منظومهٔ عرفان و دین و فرهنگ یک جامعه نشان‌دهندهٔ وارستگی و معنویت باشد؛ در حالی که در فرهنگ دیگر، می‌تواند صرفاً نماد یک بنای تاریخی یا معماری باشد.

٤-٣. اهمیت شخصی و عاطفی مکان

فراتر از نمادهای فرهنگی و اجتماعی، مکان ها و فضاها دارای اهمیت شخصی و احساسی هستند. خانه دوران کودکی ممکن است نوستالژی و حس تعلق را برانگیزد؛ در حالی که یک میدان عمومی ممکن است احساسات مربوط به آزادی و مبارزه را برانگیزد. ارتباطات

عاطفی ما با مکان‌ها و فضاها حس هویت ما را شکل می‌دهد و به همان اندازه می‌تواند بیانگر هویت‌های درونی شده و ناخودآگاه ما باشد.

۵. بحث و بررسی

۵-۱. نشانه‌شناسی مکان و فضا در غزلیات مولانا

گفته شد که نشانه‌شناسی مکان به این مسئله می‌پردازد که چگونه نشانه‌ها و نمادها در یک مکان یا محیط خاص به ایجاد معنا کمک می‌کنند. برای مثال، نوع مکان‌ها یا فضاهای خاص یک کشور یا شهر می‌تواند سلسله‌مراتب اجتماعی، ارزش‌های فرهنگی یا روایت‌های تاریخی را منعکس کند. استفاده از نمادها، رنگ‌ها یا حتی نوع سنگ‌ها و مصالح در معماری می‌تواند احساسات خاصی را برانگیزد یا پیام‌های معناداری را منتقل کند.

در غزلیات مولانا، نشانه‌شناسی مکان و فضا را می‌توان با نشانه‌ها و نمادهایی که مولانا در سخن خود برای انتقال معناهای مربوط به مکان‌های خاص استفاده می‌کند، بررسی کرد. مفاهیم و مضامینی چون عشق، خدا، رهایی و تجارب انسانی و سیر و سلوک عارفانه با استفاده از مکان و فضا می‌تواند به القای معنا و انتقال مفاهیم مدنظر وی یاری رساند. برای مثال، مولانا ممکن است از مکان‌های خاص طبیعی برای برانگیختن احساسات خاص یا انتقال معنای نمادین مورد نظر خویش استفاده می‌کند. مانند آسمان یا یک باغ می‌تواند نمایانگر آزادی، زیبایی، هماهنگی یا ارتباط با خدا باشد. علاوه بر این، استفاده از زبان استعاری در غزلیات مولانا می‌تواند لایه‌های نشانه‌ای را تفسیر و تبیین کند و به جست‌وجوی معنوی یا اکتشاف درون اشاره داشته باشد. با تحلیل نشانه‌ها و نمادهای به‌کار رفته در غزلیات مولانا، همراه با قرارگیری آن‌ها در مکان‌ها و فضاهای خاص، می‌توان به معانی مورد نظر شاعر و مضامین گسترده‌تری که او می‌خواهد منتقل کند، پی برد. بنابر نظر سجودی، هیچ چیز نشانه نیست مگر آنکه در یک جامعهٔ انسانی در عمل به مثابهٔ نشانه به‌کار رود و به مثابهٔ نشانه دریافت شود (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۹۲).

۵-۱-۱. مکانی که هیچ جا نیست: استعلا و القای نشانه‌ها

در غزلیات شمس، مکان‌های بسیاری وجود دارد که برگرفته از طبیعت پیرامون و جهان واقعی است، اما در بافت شاعرانه و نگاه عارفانهٔ مولوی و در تار و پود ادراک حسی، عاطفی وی در همنشینی با دیگر واژگان و مفاهیم ذهنی این عارف شیدا، ویژگی نشانه‌ای می‌یابد و به مکان‌های اسطوره‌ای، استعاری و استعلایی مبدل می‌شود.

با مطالعه، تدقیق و تأمل در غزلیات شمس، بسامد دو مکان را بیش از همه می‌بینیم که حضور آن‌ها در منظومهٔ اندیشگانی مولانا بدیهی و معنادار به نظر می‌رسد، اما واکاوی آن‌ها در بافت غزلیات از منظر نشانه‌شناسی مکان، مخاطب را به لایه‌هایی ژرف از منظر معرفت‌شناسی و دریافت زوایای زیبایی‌شناسانه می‌رساند. کنجکاوی در دریافت همین منظرها، اساس این پژوهش را شکل داده است.

مکان‌هایی چون دریا، چاه ... هم از بسامد بالایی برخوردارند، اما دو مکانی که مولوی از آن‌ها استفادهٔ بیشتری کرده است، عبارتند از: آسمان و مترادفات آن، مانند چرخ، فلک، گردون و واژگانی که در شبکه و دایره‌های معنایی با مرکزیت آسمان حضور دارد؛ مانند اجرام آسمانی، ماه و مهتاب، خورشید و آفتاب که به خورشید و شمس و آفتاب به مناسبت ترادف‌ها و ایهام‌های گوناگون و زیبایی که با مراد مولانا، شمس تبریزی برقرار می‌کند، بسامد بیشتری دارد؛ به طوری که می‌توان گفت که خود تبدیل به رمزگانی قابل توجه و مستحکم در حوزهٔ نظریهٔ زیبایی شناسی و بلاغت خاص مولوی شده است.

از جملهٔ این رمزگان‌ها، مکان بی‌مکان است. با مطالعه در منظومهٔ فکری مولانا و انعکاس اندیشه‌های وی در مثنوی و غزلیات وی، به روشنی درمی‌یابیم که وی از مکانی سخن می‌گوید که هیچ جا نیست:

جز عشق او در دل مکن تدبیر بی‌حاصل مکن　　اندر مکان منزل مکن لا کن مکان را ساعتی

(مولوی، ۱۳۸۱: غزل ۲۴۴۱).

در این بیت، مولوی از مکانی سخن می‌گوید که با بسیاری از مکان‌های نشانه‌ای بر اساس نظریه‌های نشانه‌شناسی مکان، منطبق است؛ اول اینکه این مکان کاملاً گفتمانی و از نوع القایی است؛ زیرا نفی مکان فیزیکی، رساننده و القاکنندهٔ بی‌مکانی عرفانی و توسع معنایی جهان

ذهن مولاناست. این گذر از مکانی که در شأن انسانیت آدمی نیست در غزلی دیگر اینگونه به تصویر کشیده شده است:

از آن مقام که نبود گشـــاد زود گذر — برو به سـوی خریدار خویش همچون زر
درخت اگر متحرک شدی ز جای به جا — نه رنج اره کشـیدی نه زخمه‌های تبر
زمان چو حاکم تسـت و مکان چو معبر تو — مکان نیک گزین و زمان نکو بنگر دگر
چنان شوی که مکان و زمان و اهل زمان — نـتـانـد کـردن بـه فـعـل در تـو اثـر

(مولوی، ۱۳۸۱: غزل ۱۱۵۵)

در غزل فوق، حس جاری بودن در تمثیل درختی که اگر حرکت می‌کرد، زخم تبر بر او وارد نمی‌شد، فضای مکان را به سوی مکان استعلایی وارد کرده است. جایی که کنشگر به افعالی دست می‌زند که فارغ از زمان و مکان است.
در غزل معروفِ:

مـا ز بـالایـیـم و بـالا مـی‌رویـم — ما ز دریاییم و دریا می‌رویم بنگردگر
ما از آن جا و از این جا نیستیم مـــــــا — ز بـی‌جـایـیـم و بـی‌جـا مـی‌رویـم

(همان، غزل ۱۶۷۴)

دوباره لامکانی و در مکان نبودن، مهم‌ترین نکتهٔ نشانه‌شناسانهٔ متن است که علاوه بر نفی مادیت نشانه به سطح ژرف آن اشاره‌ای معنادار دارد؛ یعنی همان عدم اسارت در مکانی خاص که انواع تعلقات و ضروریات آن مکان را ایجاب می‌کند.

می‌توان گفت در این جایگاه، استعلای نشانه‌ای به وقوع پیوسته است؛ یعنی حرکت اندیشه و حضور سوژه در فهم و درک او از مکان متوقف نشده و فراتر از آن استمرار یافته و به استعلا رسیده است.

در ابیات زیر، این بی‌مکانی را به مهم‌ترین مفهوم منظومهٔ فکری عارفان و به ویژه خودش نسبت می‌دهد و عشق را بیرون از هرجا و خارج از خانهٔ فیزیکی و عینی می‌بیند. وقتی که در مصراع بعد، جایگاهش را در سوز دل و اشک دیده، تصویر می‌کند، مکان با مفهوم اصطلاحی‌اش گم می‌شود و به استعلا و تغییر گفتمانی میل می‌کند:

گفتم عشق را شبی راست بگو تو کیستی　　گفت حیات باقیم عمر خوش مکررم
گفتمش ای برون ز جا خانه تو کجاست گفت　　همره آتش دلم پهلوی دیدهٔ ترم
(همان، غزل ۱۴۰۲)

۵-۱-۲. آسمان، توسع نشانه‌ای فضا

گسترش مکانی، فرارفتن از حجاب‌های زمین و عوالم جسمانی و توسع اندیشگانی ذهن مولوی سبب آفرینش یکی از نشانه‌های برجستهٔ غزلیات شمس شده است؛ یعنی آسمان و اجرام آسمانی که همین گستردگی و استعلا را به مخاطبان خویش القا می‌کند:

هله عاشقان بکوشید که چو جسم و جان نماند　　دلتان به چرخ پَرَّد چو بدن گران نماند
دل و جان به آب حکمت ز غبارها بشویید　　هله تا دو چشم حسرت سوی خاکدان نماند
(همان، غزل ۷۷۱)

در این بیت، خاکدان، مکان فرودین که هویتی فیزیکی هم دارد (زمین خاکی) در جایگاه نشانه‌ای چرخ، هویت تقابلی مکان آسمان را تثبیت کرده و به دلیل شرایط گفتمانی جدید، معنایی جدید پیدا کرده و مکان را به مکان روایی مبدل ساخته است. در ادامهٔ غزل روایتی دیگر بر مکان آسمان افزوده شده است و آن این است که شاعر می‌گوید که منظور من همین آسمان فیزیکی و عینی بالای سر شما نیست و مکانی است که تنها با پر عشق می‌توان به آن رسید:

نه که هرچه در جهانست نه که عشق جان آنست　　جز عشق هر چه بینی همه جاودان نماند سوی
عدم تو همچو مشرق اجل تو همچو مغرب　　آسمان دیگر که به آسمان نماند
ره آسمان درونست پر عشق را بجنبان　　پر عشق چون قوی شد غم نردبان نماند
تو مبین جهان ز بیرون که جهان درون دیده‌ست　　چو دو دیده را ببستی ز جهان جهان نماند
(همان: غزل ۷۷۱)

در بیت آخر نیز مکان کاملاً در اندیشه و تخیل شاعر تعریف می‌شود و از جهان درون دیده‌ها سخن می‌گوید و جهان بیرونی که واقعاً اصالت ندارد. در بیت ره آسمان، گونه‌ای از مکان پیش روی مخاطب قرار می‌گیرد که همراه با ارزش زیبایی‌شناختی و عاطفی است و گویی کنشگر و مکان در رابطهٔ سیالیت با هم قرار می‌گیرند و مکان آسمان از فراز به درونی اسرارآمیز فارغ از جا و مکان نقل مکان می‌کند و راه رسیدن به آن تنها عشق است.

در غزلیات شمس، مکان آسمان و زمین گاه در جایگاهی استعلایی، نقش نشانه‌ای خویش را منحصراً برای رساندن پیام شاعر بازی می‌کنند و گاه در برخی از غزل‌ها، چرخش و سماع نشانه‌ای میان این دو مکان رخ می‌دهد. مکانی که در زمین است با آسمان که همواره منظور نظر مولاناست، چرخش‌های معنایی را به تجربه‌ای عارفانه در ذهن خواننده پیوند می‌زند. همین رفت و برگشت معناها سبب می‌شود که مرزهای میان آسمان و زمین درنوردیده شود و حتی گاهی مرزی را میان آن‌ها نتوان قائل شد. این آمیختگی فضا و مکان یا به تعبیری دیگر فضابودگی یا فضاشدگی مکان، سبب شده نتوان مکانی شخصی برای کنش‌گری سوژهٔ درون غزل یا همان شخص عارف در نظر گرفت و وی را همچون پرنده‌ای در ساحت پرواز این فضا دانست. همان چیزی که در تجربهٔ عرفانی و روحانی مولانا و دیگر عارفان حضور دارد.

۵-۱-۳. باغ، گلشن و گلزار، شبکهٔ معنایی و تلاقی نشانه‌ها

از دیگر مکان‌های نشانه‌ای و پر بسامد در غزلیات شمس، باغ و مترادفات آن چون گلشن، گلستان، گلزار، سبزه‌زار و...است که در ترکیباتی مانند باغ دل(غزل۱۱۰۱)، رخ گلزار(۲۲۳۷)، باغ عشق(۱۱۲۵)، سبزه‌زار عشق(۱۱۰۴) و بسیاری دیگر حضور دارد. عنصری مکانی که در تصویری رنگارنگ و پیچیده، نمایان می‌شود و مکان را تبدیل به نشانه می‌کند.

در غزل معروفِ مطرب مهتاب رو، غزل ۲۲۴۴، مطرب نشانه‌ای از آسمان یعنی همان مهتاب را بر رخسارِ خویش دارد که در وجه عینی آن، ماهگون و مهتابی بودن چهره را بواسطهٔ حضور در حرم جان و دریافت عشق به ذهن می‌رساند و در بعد درونی آن، شادی نورانی و به دور از ظلمت را می‌رساند. برای همین است که شاعر از مطرب مهتاب رو که

مستحق دریافت رازهای آسمانی شده است، می‌خواهد اسراری را که از گلزار معشوق چیده است، برای دلشدگان فاش سازد:

نرگس خمار او ای که خدا یار او　　دوش ز گلزار او هرچه بچیدی بگو

(مولوی، ۱۳۸۱: ۲۲۴۴)

تکرار مصوت‌های بلند «آ» از آغاز غزل تا این بیت و حضور واژگان مهتاب که از جمله واژگان شبکهٔ معنایی آسمان است و ترکیباتی چون شکرستان جان و شور خرابات و پرواز مرغ در مصراع آخر، موجاموجی از جنبش و حرکت و نشاط را در سراسر غزل به نمایش درآورده است.

در غزل ۱۰۳۴، معشوق را مه عیار خطاب می‌کند و در ابیات پایانی، تلاقی اجزا و مفاهیم مربوط به حوزهٔ آسمان چون ابر و خورشید و تأثیرات نظر آن بر زمین را در رمزگان باغ و گلزار و اجزای آن یعنی گل‌ها می‌آفریند:

چون ابر تو بارید، بروید سمن از ریگ　　چو خورشید تو درتافت، بروید گل و گلزار

(همان: ۱۰۳۴)

در غزل زیر، مولانا مکان اصلی وجودی بشر را گلزار بی‌پایان می‌داند که می‌تواند استعاره‌ای از بهشت دیرین باشد که مأمن و جایگاه اصیل انسان بوده است. در واقع، مکان استعاری است:

بدان اصلی نگر، کاغاز بودی　　به فرعی کان کنون پیوست منگر
بدان گلزار بی پایان نظر کن　　بدین خاری که پایت خست منگر
جهان پربین ز صورتهای قدسی　　بدان صورت که راهت بست منگر

(همان: ۱۰۴۴)

در ابیات فوق، مولوی با ترسیم مکانی استعلایی و استعاری، ذهن مخاطب را به اندیشیدن به آن مکان فرح بخش که اصل وجود انسان و در خور شأن اوست، دعوت می‌کند و سعی دارد وی را از خارها و غم‌هایی که او را آزرده می‌سازد، رها کند.

۵-۱-٤. نشانه‌شناسی مکان باغ و گلزار همراه با القای شادی

عارفان و از جمله مولوی، با اینکه از غم و عوارض و حالات و علت‌های آن سخن رانده است، اما براساس مکتب فکری خویش که دریافت عشق و طرب در هستی است، اصالت را در عالم از آنِ شادی می‌داند و با این باور به بیان محورهایی در بافت شاعرانهٔ کلام خویش می‌پردازد تا انسان‌ها را به سوی شادمانی و در پی آن انگیزه و امید بهتر برای زیستن در جهان مادی با همهٔ نقص‌ها و کمبودهایش سوق دهد.

غزلیات مولانا اغلب به مضمون شادی می پردازد، اما توجه به این نکته مهم است که درک او از شادی فراتر از لذت زودگذر یا شرایط بیرونی است. در عوض، مولانا در احساس شادی عمیق‌تر و معنوی که از ارتباط با خدا و باطن ناشی می‌شود، می‌کاود. در غزلیات مولانا، شادی غالباً به صورت حالتی از رضایت درونی، شادی و کامیابی به تصویر کشیده می شود که فراتر از دغدغه های دنیوی است. به عوامل خارجی مانند ثروت، موقعیت یا دارایی‌های مادی وابسته نیست. در عوض، مولانا بر اهمیت جست و جوی خوشبختی در درون خود و ایجاد ارتباط معنوی با قدرتی برتر تأکید می‌کند.

در مکان نشانه‌ای باغ، عناصر مربوط به آن؛ یعنی انواع درختان و گل‌ها در جنبش و رقص و سماع هستند و با عناصر آسمانی پیوند می‌یابند. اینجاست که طرب و شادی، در عمیق‌ترین شکل و زیباترین وجه که هم صورت و شوق و شعف زمینی را القا می‌کند و هم معنای آسمانی دارد، جلوه‌گر می‌شود و به موجب استعلای نشانه‌ای می‌شود که گفته شد در این حالت، حرکت اندیشه و حضور سوژه در فهم و درک او از مکان متوقف نشود و فراتر از آن استمرار یابد و به استعلا برسد.

از منظر نشانه‌شناسی معنایی، از یک سو، حضور رمزگان‌های باغ و اجزای آن؛ یعنی گل‌ها و همنشینی تأکیدآمیز آن با خنده زدن و از سوی دیگر خبررسانی شاعر به مخاطبان، همگی القای شادکامی دارد.

خبرت هست که ریحان و قرنفل در باغ　　زیر لب خنده زنانند که کار آسان شد
خبرت هست که بلبل ز سفر بازرسید　　در سماع آمد و استاد همه مرغان شد
خبرت هست که در باغ کنون شاخ درخت　　مژده نو بشنید از گل و دست افشان شد

(مولوی، ۱۳۸۱: غزل ۱۰۴۴)

در نهایت باغ از جایگاه فیزیکی و عینی خویش فاصله می‌گیرد و به مکانی استعلایی تغییر هویت می‌دهد و آیینهٔ رازهای نهفته در دل‌ها می‌شود:

نقش‌ها بود پس پرده دل پنهانی　　باغ‌ها آینه سر دل ایشان شد

(همان: غزل ۶۸۳)

در غزل زیر نیز گل‌ها و درختان و حضور نشانه‌ای آن‌ها و تظاهرات شادی بسیار دیده و احساس می‌شود:

آنچه گل سرخ قبا می‌کند　　دانم من کان ز کجا می‌کند
بید پیاده که کشیدست صف　　آنچ گذشتست قضا می‌کند
سوسن با تیغ و سمن با سپر　　هر یک تکبیر غزا می‌کند
بلبل مسکین که چه‌ها می‌کشد　　آه از آن گل که چه‌ها می‌کند
گوید هر یک ز عروسان باغ　　کان گل اشارت سوی ما می‌کند

(همان: غزل ۱۰۰۰)

در ابیات فوق، گل‌های گلستان در یک روایت شبکه‌ای، طی گفت‌وگویی که القای اشارات عارفانه می‌کند، مخاطب را در یک کنش گفتمانی وارد می‌کنند که به دلیل مظاهر زیبایی‌شناسانه و تصاویر و شگردهای بلاغی، مؤثر واقع می‌شوند.

گلشن، لاله‌زار و باغ، تداعی گر جوانی و سرزندگی ناشی از درک معناهای والاست که در بافتی شادمانه در مثنوی هم القای نشانه‌ای دارد:

در دل ما لاله‌زار و گلشنی است　　پیری و پژمردگی را راه نیست
دایماً ترّ و جوانیم و لطیف　　تازه و شیرین و خندان و ظریف

(مولوی، ۱۳۸۸: دفتر سوم)

۵-۱-۵. تلاقی آسمان و گلزار، سیالیت و سماع نشانه‌ای

همانطور که گفته شد در غزلیات مولوی سیالیت و جابه‌جایی مکان‌ها موجب پدیداری معناهایی می‌شود که در منظر زیبایی شناسانه و القای مفاهیم، بسیار مؤثر عمل می‌کند:

دلا بگریز از این خانه که دلگیرست و بیگانه　　به گلزاری و ایوانی که فرشش آسمان باشد

(مولوی، ۱۳۸۱: غزل ۵۶۸)

وقتی که حتی در و دیدار نیز به رقص می‌آیند، سماع نشانه ای و مکان نشانه‌ای گردبادی القای معنا می‌کند:

در نوایِ عشق آن صد نوبهارِ سرمدی　　صد هزاران بلبلان اندر گل و گلزار ما
آفتابی نی ز شرق و نی ز غرب از جان بتافت　　ذره‌وار آمد به رقص از وی در و دیوار ما

(همان: ۱۳۶)

رقص، بهار و دیگر واژگان این غزل، مفهوم شادی و طرب را می‌نمایانند. در غزل زیر نیز مولوی با استفادهٔ مکرر از نشانه‌های چرخ و فلک و گلشن، مرتب از شادی و فرخندگی و غرقه در خنده بودنش به دلیل درک و فهم عشق می‌گوید. این عشق دردرون او سرچشمهٔ زایای روشنی و شادکامیست:

از توام ای شـــهره قمر در من و در خود بنگر　　کز اثر خنده تو گلشـــن خندنده شـــدم
باش چو شـطرنج روان خامش و خود جمله زبان　　کز رخ آن شاه جهان فرخ وفرخنده شدم

(مولوی، ۱۳۸۱: غزل ۱۳۹۳)

در فرجام این بخش، قابل ذکر است که وجود بسامد فراوان مکان‌های باز و گسترده‌ای چون آسمان، باغ، گلشن و گلزار و تفاسیر و متعلقات آن‌ها از منظر نشانه‌شناسی، می‌تواند دلالتی باشد بر عکس‌العمل خودآگاه یا ناخودآگاه وجود و نهانخانهٔ ذهن و ضمیر مولوی در مقابل گفتمان متعصبانه و کینه‌ورزانهٔ روزگارش که از همان کودکی با مهاجرت ناگزیر از سرزمین خویش، به دلیل دشمنی خوارزمشاه به تحریک فخرالدی رازی و تخطئهٔ صوفیان توسط وی (ر. ک؛ فروزانفر، مقدمهٔ کلیات شمس تبریزی،۱۳۹۳: ۷۴-۱۱۵) آن را با تمام وجود احساس کرد و در دورهٔ کمال خویش نیز این تعصب و کج‌فهمی موجب فراق وی از مراد خود، شمس تبریزی شد و او را بسیار آزرده خاطر ساخت. علاوه بر اینکه باید توجه کرد که اصولاً عرفان در برهه‌ای از تاریخ سرزمین ایران، متبلور شد و تکامل یافت که حکومت فرمانروایان بیگانه، کشمکش‌ها و تاخت و تاز اقوام بی‌فرهنگی چون غزان و مغولان باعث بروز تباهی‌ها و بی‌سامانی‌های فرهنگی، فساد عقیده و دل‌مردگی در میان مردم شده بود و شعر عرفانی با طرح موضوعاتی چون عشق و مدارا و توجه به انسان در معنای عام آن، موجب گسترش ساحت اندیشگانی و رهایی مردم از گرفت وگیرهای تعصب‌آمیز شد.

۵-۱-٦. بام، مکانی استعلایی و گفتمانی

در غزلیات شمس، بام نیز در جایگاه مکان استعلایی و گفتمانی قرار دارد. در غزل زیر، وزن شعر و مصوت های بلند آن و واژگان بام که بر بلندی و رهایی دلالت و رستن از دام را در پی دارد در همنشینی با واژگانی چون سور که به معنای جشن و شادی است و تکرار خوش که در ذات خودش، خوشی را به ذهن متبادر می‌کند از پیوند وصال به یوسف که در گسترهٔ ادبی ما نماد رابطهٔ عاشقانهٔ مبتنی بر خلوص است، روایت می‌کند که تمام این نمادها و اجزای تلمیحی سخن در ذهن مخاطب ایجاد طرب می‌کند:

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 می شود انگورما
....
در گل بملنده پای دل جان می‌دهم چه جای دل وز آتش سودای دل ای وای دل ای وای ما

(مولوی، ۱۳۸۱: غزل ۴)

در غزلی دیگر نیز بام منحصر به معشوق و متناظر با تمام نشانه‌های وی می‌شود:

کو بام غیر بام تو کو نام غیر نام تو کو جام غیر جام تو ای ساقی شیرین ادا

(مولوی، ۱۳۸۱: غزل ۷)

۵-۱-۷. کوه، رقص نشانه‌ای مکان

از دیگر نشانه‌های برجسته در غزلیات مولوی، کوه است که از دیرباز در ادبیات ایران، جایگاه اسطوره‌ای و نمادین داشته است. زرین‌کوب می‌نویسد: در مثنوی هرگونه گرایش و کششی را که بین کائنات عالم هست مولانا نوعی عشق یا محبت تلقی می‌کند. چنانکه رقص کوه گران را در تجلی طور ناشی از عشق می‌بیند و آنچه بحر را مثل دیگ به جوش می‌آورد و کوه را مثل ریگ می‌ساید هم عبارت از عشق می‌داند و همهٔ هستی را از دریا و کوه و زمین و آسمان مسخر عشق می‌یابد (زرین‌کوب، ۱۳۶۸: ۴۹۴).

در غزلیات و مثنوی مولانا، کوه طور کاملاً تبدیل به مکان نشانه‌ای شده است؛ زیرا از مکان بودگی خود دور شده و جنبهٔ تخیلی آن قوی شده است. در این منظر، کوه در تشخصی انسان‌وار باده می‌خورد، مست می‌کند و در بی‌قراری ناشی از تجلی به پاره‌های اخضر و عبهر مبدل می‌شود.

عالم چو کوه طور دان ما همچو موسی طالبان هر دم تجلی می‌رسد برمی‌شکافد کوه را
یک پاره اخضر می‌شود یک پاره عبهر می‌شود یک پاره گوهر می‌شود یک پاره لعل و کهربا
ای طالب دیدار او بنگر در این کهسار او ای کُه چه باده خورده‌ای ما مست گشتیم از صدا

(مولوی، ۱۳۸۱: غزل ۱۴)

رقص کوه که نشانگر شور و هیجان و حرکت است، در مثنوی بارها جلوه‌گر و نشانهٔ عشقی است که به دلیل مکان بودگی عشق و نمادبودن استواری آن می‌تواند به مکانی مارپیچی در نظام نشانه‌شناسی مکان تعبیر شود:

جسم خاک از عشق بر افلاک شد　　کوه در رقص آمد و چالاک شد
عشق، جانِ طور آمد عاشقا　　طور، مست و خَرَّ موسی صاعِقا

(مولوی، ۱۳۸۸: دفتر اول)

یا در داستان عتاب کردن آتش را آن پادشاه جهود:

کوه طور از نور موسی شد به رقص　　صوفی کامل شد و رَست او ز نقص

(همان)

می‌بینیم که چگونه کارکرد عینی کوه ضعیف می‌شود و تبدیل به مکان و نشانهٔ تلمیحی می‌شود که در پیوند با داستان حضرت موسی(ع) و تجلی عشق الهی بر دل عارف، گردبادی از حرکت نشانه‌ای برمی‌انگیزد که واژه و رمزگان رقص، روایتگر آن می‌تواند باشد.

۵-۱-۸. دریا، خوشهٔ نشانه‌ای

دریا از نمادها و نشانه‌های بسیار پرتکرارآثار مولوی است که به وجودآورندهٔ شبکه‌های معنایی مختلف معنوی است. مولانا با استفاده از انواع مدلول‌های دریا به بیان و تثبیت و القای بسیاری از اندیشه‌ها و احساسات خویش می‌پردازد. در اندیشهٔ مولوی، دریا نماد اتصال به حقیقت وجودی انسان، حقیقت مطلق و در مقابل خشکی، نماد جاری بودن و بیکرانگی است که با مفاهیم کهن‌الگویی و رمزگان‌های جهانی آن مطابقت دارد. در فرهنگ نمادها، «دریا نماد پویایی زندگی است. همه چیز از دریا خارج می‌شود و به آن بازمی‌گردد: دریا محل تولد، استحاله و تولد دوباره است. دریا، آبی متحرک است و نماد وضعیتی زودگذر میان

امکانات نامعلوم و واقعیات معلوم است. موقعیتی چندوجهی که وضعیتی نامطمئن و مردد را نشان می‌دهد» (شوالیه و گربران[1]، ۱۳۸۲: ۲۱۶).

در غزل زیر، وقتی مولانا می‌خواهد یکی از مهم‌ترین آموزه‌های فکری خویش، طرب و شادی را به مخاطب القا کند، بعد از مقدمه‌چینی‌های صریح از تصاویر دریا و ماهی و ملزومات آن مدد می‌جوید:

بگو دل را که گِرد غم نگردد ازیرا غم به خوردن کم نگردد
مگرد ای مرغِ دل پیرامنِ غم که در غم پرّ و پا محکم نگردد
دل اندر بی‌غمی پرّی بیابد که دیگر گِرد این عالم نگردد
دلا سر سخت کن کم کن ملولی ملول اسرار را محرم نگردد
چو ماهی باش در دریای معنی که جز با آب خوش همدم نگردد
ملالی نیست ماهی را ز دریا که بی‌دریا خود او خرم نگردد
یکی دریاست در عالم نهانی که در وی جز بنی آدم نگردد

(مولوی، ۱۳۸۱: غزل ۶۵۸)

آنچه بعد از تمام مقدمه‌چینی‌ها، مدنظر مولاناست، رسیدن به بیان، معرفی و در نهایت آگاهی داشتن و شناخت ظرفیت‌های وجودی انسان است که با نشانهٔ خوشه‌ای دریا مطرح شده است. دریایی که با صفاتی چون ژرفا و مواج بودن و ابهام و بیکرانگی در مکان و پدیدهٔ فیزیکی خویش در چشم بینندگان نمود می‌یابد و به تبع همین ظرفیت‌های مکانی خویش از مکان‌بودگی صرف خارج و مستحق دریافت فضاهای نشانه‌ای می‌شود که قابل طرح در نظام فکری وسیع عارفانی امثال مولانا و عطار است. در این جایگاه، تقابل دریا با خشکی نیز در همان خوشهٔ نشانه‌ای سبب گفتمان القایی می‌شود و مکان القایی را ایجاد می‌کند:

دایه را بگذار در خشک و بران اندرآ در بحر معنی چون بطان

(مولوی، ۱۳۸۸: دفتر دوم)

1. Chevalier, J. & Geerbrant, A.

گفته شد که معمولاً مکان‌های القایی یا شبکه‌ای در فاصلهٔ معینی از هم قرار دارند و برای اینکه به هم متصل شوند، ابتدا باید ارتباط با مکان قبلی قطع گردد و مجدد به مکان جدید متصل شود. در بیت فوق، سالک برای دریافت حقیقت دریای معنی، باید بتواند مکان خشکی و تعلقات عمیق خویش را به این جایگاه دایه‌وار رها کند و چونان مرغابی آزاد و رها به سوی این وضعیت بی‌انتها بشتابد. این نشانه‌های تصویری در ابیات زیر به گونهٔ دیگری آورده شده است:

درشکنید کوزه را پاره کنید مشک را　　جانب بحر می روم پاک کنید راه من
جانب بحر رو کزو موج صفا همی‌رسد　　غرقه نگر ز موج او خانه و خانقاه من

(مولوی، ۱۳۸۱: غزل ۱۸۲۳)

خانه و خانقاه که مکان عینی از سویی و مکان استعاری از سوی دیگر (استعاره از وجود و دل عارف) است باید به طور کامل در دریایی با موجاموج صفا مستحیل شود. آنجا که افق نشانه‌ای دریا چنان گسترده می‌شود که می‌تواند بر دیگر نشانه‌ها مسلط شود. در فیه مافیه هم مولانا از دریایی می‌گوید که مشک فهم ما در آن گم می‌شود:

«زنهار مگویید که فهم کردم. هرچند بیش فهم و ضبط کرده باشی، از فهم عظیم دور باشی. فهم این بی فهمی است... تو می‌گویی که من مشک را از دریا پرکردم و دریا در مشک من گنجید. این محال باشد. آری اگر گویی که مشک من در دریا گم شد، این خوب باشد و اصل این است»

(مولوی، ۱۳۸۹: ۱۳۰)

دریا از مهم‌ترین نشانه‌هایی‌است که مولانا با استفاده از آن به بیان نسبت خدا با انسان می‌پردازد. به قول فتوحی مولانا ایدهٔ خویش دربارهٔ انسان، جهان و روابط آن‌ها را به مدد دریا و خوشه تصویری مرتبط با آن تجسم بخشیده است (فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۰۰). این تجسم در پیوستن قطرهٔ وجود انسان به دریای حق‌تعالی در بافتی روایی جاری می‌شود تا همین جریان و سریان سبب پدیداری ارزش جواهر وجودش انسان شود:

قطره به دریا چو رود دُر شود قطره شود بحر به دریای من
(مولوی، ۱۳۸۱: ۲۱۱۵)

اینجاست که به جای اینکه نشانه، راوی و مفسر سوژه باشد، سوژه(فاعل انسانی) بر نشانه تسلط می‌یابد و به آن هویت می‌بخشد. چنانکه مولوی می‌گوید: اکنون بحر در مقابل دریای من چونان قطره‌ایست. سپهر نشانه‌ای چنان گسترده می‌شود که ما را از هویتی آشنا به سوی هویتی نو و حتی شگفت می‌کشاند. در بیت زیر نیز این غرقه‌گی در نشانگی دریا با هویت انسان خاکی در معرض پرسش بدیهی مولانا قرار می‌گیرد:

گر غرقه دریایی این خاک چه پیمایی ور بر لب دریایی چون روی نمی‌شویی
(همان: غزل ۲۶۲۰)

و در بیت زیر، رابطهٔ نشانگی دوسویه میان انسان و مکان (دریا) چنان تنگاتنگ می‌شود که انسان با مکان هویت می‌یابد و چونان ماهی تمام هستی و زندگیش در دریا استمرار می‌یابد:

خمش کن همچو ماهی شو در این دریای خوش دررو
چو در قعر چنین آبی از آن آذر چه اندیشی
(همان: غزل ۲۵۰۳)

بنابراین با توجه به ابیات فوق از غزلیات شمس، درمی‌یابیم که ما با نشانه‌شدگی دریا در ذهن و ضمیر مولانا مواجهیم که از منظر رمزگان‌های فرهنگی جست‌وجوی گستردگی، رهایی و جریان داشتن در هستی را طلب می‌کند. این گستردگی که گاهی همراه ابهام و تصاویر شناختی از پیوستن به کل متعالی است، سبب شده مکان دریا به سوژه امکان تفکیک و برش را ندهد و بر کلیت ذهن او مسلط شود و به دلیل همین بی مرزی، فضابودگی را تجربه کند.

٦. بحث و نتیجه‌گیری

نشانه‌شناسی مکان و فضا ما را به کاوش در لایه‌های معنایی نهفته در محیط پیرامون خود دعوت می کند. نشانه‌شناسی مکان و فضا از طریق تداعی‌های فرهنگی، اجتماعی یا شخصی به ما یادآوری می‌کند که محیط اطراف ما صرفاً فیزیکی نیست، بلکه شبکه‌ای پیچیده از نشانه‌ها و نمادها است که منتظر رمزگشایی هستند. واکاوی غزل‌های مولوی از منظر نشانه‌شناسی مکان نشان داد که بسیاری از مکان‌ها در این متن برجسته از ویژگی صرف مکان‌بودگی فیزیکی و عینی فراتر رفته و به استعلای نشانه‌ای رسیده است.

روایت شبکه‌ای در بسیاری از نشانه‌های مکانی غزلیات، طی گفت‌وگویی که القای اشارات عارفانه می‌کند، مخاطب را در یک کنش گفتمانی وارد می‌کند که به دلیل مظاهر زیبایی‌شناسانه، تصاویر و شگردهای بلاغی، سیالیت و جابجایی مکان‌ها ،که موجب پدیداری معناهای جدید می‌شود، بسیار مؤثر عمل می‌کند. استفادهٔ پرتکرار مولوی از فضاهای باز و گسترده چون باغ و گلزار و آسمان و متعلقات آن از سویی روایت‌کنندهٔ گفتمان انقباضی فرهنگی عصر مولاناست و از سوی دیگر روایت‌کنندهٔ برخی تجارب درونی و احساسات و عواطف رهایی‌طلب و آزادی‌خواهانهٔ وی از زمین و ضروریات و اشتغال‌های بیش از حد آدمیان در آن است.

تعارض منافع

تعارض منافع وجود ندارد.

ORCID

Farideh Davoudimoghadam https://orcid.org/0000-0002-4099-6258

منابع

بهاءالدین ولد، محمد حسین. (۱۳۵۲). *معارف* (مجموعه مواعظ و سخنان سلطان العلما). به اهتمام بدیع الزمان فروزانفر. تهران: انتشارات ادارهٔ کل انطباعات وزارت فرهنگ.

زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۸). *سرنی*. جلد ۱. چاپ یازدهم. تهران: انتشارات علمی.

سجودی، فرزان. (۱۳۹۰). مکان، جنسیت و بازنمایی سینمایی. مقالات هفتمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی، (نشانه‌شناسی مکان). به کوشش فرهاد ساسانی. تهران: انتشارات سخن.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۱). *نشانه– معناشناسی دیداری*. تهران: انتشارات سخن.
شوالیه، ژان، گربران، آلن. (۱۳۸۲). *فرهنگ نمادها*. تهران: انتشارات جیحون.
فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.
مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۱). *کلیات شمس تبریزی*. مطابق نسخهٔ تصحیح شدهٔ بدیع‌الزمان فروزانفر. چاپ دوم. تهران: انتشارات صدای معاصر
مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۸). *مثنوی معنوی*. مطابق نسخهٔ تصحیح رینولد نیکلسون. چاپ هجدهم. تهران: انتشارات ارمغان.
مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۹). *فیه‌مافیه*. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. چاپ سوم. تهران: انتشارات امیرکبیر.

References

Bachelard, G. (2004). La Poétique de l'espace. Paris: Quadrige/ PUF.
Bahaeddin Walad, Mohammad Hossein. (1973), Maaref (collection of advice and sayings of Sultan-ul-Olama), by the efforts of Badi-ul-Zaman Forozanfar, Tehran: Directorate General of Ministry of Culture's writings. [In Persian]
Chevalier, J. & Geerbrant, A. (2012), *Culture of Symbols*, Tehran: Jeyhoon Publishing. [In Persian]
Fontanille, J. (1989). *Les Espaces Subjectifs:Introduction à la Sémiotique de l'observateur.* Paris: Hachette.
Fotuhi, M. (2006). *The Rhetoric of Image*. Chapter I. Tehran: Sokhan Publishing. [In Persian]
Lyotard, J.François. (1985). *Discours. Figure.* Paris: Klincksieck.
Molavi, J.M. (2001). *Kolliyate Shamse Tabrizi*. according to the corrected version of Badi-ul-Zaman Forozanfar. 2nd Ch., Tehran: Sedayemoaser Publishing.
Molavi, J.M. (2009). *Masnavi Manavi*. according to the revised edition of Reynolds Nicholson, 18th century. Tehran: Armaghan Publishing. [In Persian]
Molavi, J.M. (2010). *Fihehmafih*. edited by Badi-ul-Zaman Farozanfar. third edition. Tehran: Amir Kabir Publishing. [In Persian]
Shaeiri, H. (2011). *Visual Semantics - Sign*. Tehran: Sokhan Publishing. [In Persian]

Sojudi, F. (2013). *place, gender and cinematic representation, papers of the 7th Semiotics Symposium, (Place Semiotics)*. by Farhad Sassani. Tehran: Sokhan Publishing. [In Persian]

Tarasti, Eero. (2009). *Fondement de la Sémiotique Existentielle*. Paris: Harmattan.

Zarrin Koob, A. H. (1989). *Serre Ney*, Volume 1. 11th century. Tehran: Elmi Publishing. [In Persian]

استناد به این مقاله: داودی مقدم، فریده. (۱۴۰۳). نشانه‌شناسی مکان در غزلیات شمس، *عرفان‌پژوهی در ادبیات*، (۵) ۳، ۱۴۱-۱۶۶.

Doi: 10.22054/MSIL.2024.80476.1120

Mysticism in Persian Literature is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4. 0 International License.