

## خوانش شالوده‌شکن قصیده‌ای از خاقانی

علیرضا امامی<sup>۱</sup>

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

سید محمد صاحبی

استادیار پژوهشی فرهنگستان زبان و ادب فارسی

(از ص ۹۱ تا ۱۰۳)

تاریخ دریافت: ۹۵/۰۲/۰۵، تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۱/۰۲

### چکیده

در این مقاله، پس از اشاره‌ای مقدماتی و اجمالی به مفهوم شالوده‌شکنی و طرح خلاصه‌ای از اندیشه‌های فلسفی، زبان‌شناسیک و ادبی دریدا، رهیافت شالوده‌شکنی با اشاره به خوانش او از دو متن ادبی غربی بررسی گردیده و در پایان، یکی از قصاید معروف خاقانی یعنی چکامه «در معارضه شیخ‌الشیوخ بغداد» براساس نظریه‌ها و رویکرد و رهیافت دریدا، شالوده‌شکنی گردیده‌است و نشان داده شده که خوانشی عمیق و شالوده‌شکن، باعث سردرگمی و حیرت خواننده در فهم موضوع و درک معنا و شناخت مخاطب شعر می‌شود. این خوانش با بررسی و تحلیل تضادها، واژه‌ها، طرز بیان، مضامین، روابط بینامتنی و برخی از صنایع ادبی، معنایی خلاف ظاهر یا حتی خلاف نیت مؤلف از شعر به دست داده‌است.

**واژه‌های کلیدی:** شالوده‌شکنی، خوانش متن، دریدا، خاقانی.

## ۱. مقدمه

ژاک دریدا نظریه پرداز اصلی شالوده شکنی است. او در دهه ۱۹۶۰ این تئوری را در فرانسه پایه گذاری کرد (تایسن، ۲۰۰۶: ۲۴۹). برخی از استادان و منتقدان امریکایی مانند جفری هارتمن، هیلپس میلر، پل دومان، هارولد بلوم را نیز باید از شالوده شکنان به شمار آورد؛ ایشان از اندیشه ها و روش های دریدا تأثیراتی پذیرفته اند، اما اختلاف های تئوریک و روش شناسیک فراوانی با او دارند (نک: سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۹۰-۲۰۱). این ناقدان ادبی کوشیدند شالوده شکنی را به زبانی ساده مطرح کنند و آن را به شیوه ای قالبی، برای نقد متون ادبی مبدل سازند (گرین و لیبهان، ۱۳۸۳: ۳۰۸). ایشان، شالوده شکنی را کوششی نظام مند می دانستند که ابهامات و ناسازها و چندمعنایی یا همان حیث منفی متن را آشکار می سازد (زیما، ۱۳۹۴: ۲۱۰).

در این جستار، فقط به اندیشه ها و رهیافت های دریدا می پردازیم و نظریات فلسفی و زبان شناسیک او را به گونه ای فشرده و اجمالی برمی رسیم. به دیدگاه وی در مورد مفهوم ساختار و مدلول مرکزی یا استعلایی اشاره می کنیم. از افکار دریدا در باب ماهیت پارادوکسیکال متون ادبی سخن خواهیم گفت و رهیافت شالوده شکنی وی را با بررسی خوانش او از رومئو و ژولیت شکسپیر و شعر «پیروزی زندگی» بررسی شلی تحلیل خواهیم کرد. در نهایت، قصیده «در معارضه شیخ الشیوخ بغداد» خاقانی را براساس نظریات و رهیافت دریدا و با توجه به روابط بینامتنی آن، شالوده شکنی می کنیم.

پیش از بیان چکیده ای از تفکرات دریدا، باید یادآور شویم که شالوده شکنی، روش یا شیوه ای نظام مند و آکادمیک نیست (نوریس، ۱۳۸۰: ۵) و به باور دریدا، شالوده شکنی بیشتر شگردی استراتژیک یا رویکردی به ادبیات است تا مکتب یا نظریه ای انتقادی (برسler، ۲۰۰۷: ۱۱۸)، و شاید بیان تعریفی دقیق و جامع از آن میسر نباشد. خود دریدا (۱۳۸۱ ب: ۲۲) در «نامه به یک دوست ژاپنی» می گوید: «دکنستروکسیون (شالوده شکنی) چه چیزی نیست؟ همه چیز البته؛ دکنستروکسیون چیست؟ هیچ چیز البته». اما به طور کلی و با اندکی تسامح باید گفت شالوده شکنی امکان دادن به تنوع معنایی در قلمرو متن است؛ تلاشی برای آشکار ساختن تعیین ناپذیری متن و خارج ساختن آن از یک معنای خاص و مطلق. شالوده شکنی انکار وجود هرگونه معنای نهایی و قطعی در متن است (امامی، ۱۳۸۲: ۹؛ برتنس، ۱۳۸۷: ۱۵۳).

## ۲. خلاصه‌ای از اندیشه‌های دریدا

به گفتۀ دریدا، اندیشه و فلسفۀ غربی، از آغاز در بند عناصر دوقطبی و تقابلی‌های دوگانه بوده‌است: بد و نیک، غیاب و حضور، نوشتار و گفتار، زن و مرد و مانند آن؛ این دو قطب هرگز به طور مستقل وجود نداشته‌اند، بلکه همواره در تقابل با یکدیگر شناخته می‌شده‌اند (نک: احمدی، ۱۳۸۴: ۳۸۴) و «در این تقابل، یکی از دو جزء به لحاظ ارزشی، منطقی و... بر دیگری حاکم بوده، یا در موضع بالاتر می‌ایستد. شالوده‌شکنی این تقابل، پیش از همه، به معنی وارونه کردن آن پایگان در یک وهلۀ مفروض است» (دریدا، ۱۳۸۱ الف: ۶۶). در این پایگان ارزشی، همیشه حضور بر غیاب و گفتار بر نوشتار برتری داشته‌است (همان: ۱۹۹۷: ۳۵-۲۷). علت ارجح شمردن گفتار بر نوشتار، حضور گوینده در جریان ارتباط گفتاری و در نتیجه، حضور معنای واضح در گفتار است.

دریدا (۱۳۸۱ الف: ۴۴) این اندیشه را لوگوس‌محوری (کلام‌محوری) می‌نامد و می‌نویسد:

فروکاستن نوشتار... جزء و پاره‌ای از آواگرایی و لوگوس‌محوری بوده‌است. می‌دانیم که سوسور براساس عملکردی سنتی - که عملکرد افلاطون، ارسطو، روسو، هگل، هوسرل و... هم بوده - نوشتار را به‌عنوان پدیده‌ای متعلق به بازنمایی بیرونی که هم بی‌فایده و هم خطرناک است، از حوزه زبان‌شناسی... طرد کرد.

سوسور (۱۳۷۸: ۳۵-۴۶)، پدر زبان‌شناسی مدرن، می‌پنداشت که این گفتار است که موضوع زبان‌شناسی است نه نوشتار؛ نوشتار با نظام درونی زبان بیگانه است و همیشه برای بازنمایی گفتار به کار می‌رود؛ چهره‌ی زبان را در مقابل چشمان ما می‌پوشاند و لباسی است مبدل و غیرعادی برای آن. دریدا (۱۳۸۱ الف: ۴۴-۴۵) می‌گوید:

این برداشت بازنمایی باورانه از نوشتار... به روال نوشتار آوایی - الفبایی مربوط می‌شود؛ رویه‌ای که سوسور مطالعات خود را محدود به آن می‌داند. در واقع، به نظر می‌رسد که نوشتار الفبایی، گفتار را حاضر می‌سازد و در عین حال، خود را در برابر گفتار محو می‌کند.

اما به نظر دریدا (همان: ۴۵)، به دلیل فاصله‌گذاری میان نشانه‌ها و نقطه‌گذاری و وقفه‌های موجود در کتابت، هیچ‌گونه نوشتار تماماً آوایی وجود ندارد؛ پذیرش این نکته، مشکلات فراوانی برای کلام‌محوری پدید می‌آورد و باعث انکار یا ایجاد شک و تردید

درباره آن می‌شود.

دریدا برتری حضور بر غیاب و گفتار بر نوشتار را بر نمی‌تابد. به نظر او، معنا نه در گفتار حضور دارد و نه در نوشتار؛ چراکه این هر دو بر پای  $\hat{O}$  تفاوت و فاصله ساخته شده‌اند و هر دو از  $\hat{D}$  و مدلول پدید آمده‌اند و رابطه  $\hat{D}$  و  $\hat{D}$  و مدلول بر قرارداد استوار است و قرارداد نشان‌دهنده تفاوت این دو از یکدیگر است؛ بنابراین هر جایی که معنایی وجود دارد، تفاوت نیز هست.  $\hat{D}$  از مدلول خود جداست و بدین ترتیب حضوری که صرفاً برای گفتار تصور می‌شد، باطل است و در هر دو شکل گفتار یا نوشتار، تفاوت و فاصله وجود دارد (احمدی، ۱۳۸۴: ۳۸۶-۳۸۷)؛ به گفت  $\hat{O}$  دریدا (۱۳۸۱ الف: ۴۶) «هیچ چیز، چه در بین عناصر و چه در کل نظام، هرگز در هیچ کجا به سادگی حاضر یا غایب نیست؛ همه جا تنها تفاوت‌ها و ردهای ردها به چشم می‌خورند.

دریدا این عقیده سوسوری را که زبان از تمایزها شکل گرفته، می‌پذیرد. مقصود از تمایز آن است که معنای هر واژه از طریق تفاوتی که با کلمه‌ای دیگر دارد، درک می‌شود؛ خوب، خوب است؛ زیرا با بد تفاوت دارد. از دیگر سو، معنای یک واژه را از رهگذر مترادفات و واژه‌های هم‌طیف آن درک و تعریف می‌کنیم. خوب را با واژه  $\hat{O}$  نیکو معنا می‌کنیم و معنای نیکو را با واژه  $\hat{O}$  مطلوب درمی‌یابیم. اگر به فرهنگ لغت مراجعه کنیم، معنای هر کلمه از طریق واژه یا واژه‌هایی دیگر بیان و تعریف می‌شود. برای درک معنی آن کلمات دیگر نیز نیازمند لغات جدید دیگری هستیم و این تسلسل بدون توقف ادامه می‌یابد؛ آن‌گونه که دریدا می‌گوید، معنای هر واژه به واسطه  $\hat{O}$  واژه‌ای دیگر به تعویق می‌افتد (امامی، ۱۳۸۲: ۱۹-۱۸).

دریدا برای تأکید بر تفاوت و تعویق مذکور، واژه *Différance* را ابداع کرد. در این کلمه، پسوند *ance* به جای *ence* نشسته تا ترکیب دو معنای فعل فرانسوی *Différer* را نشان دهد، که یکی عبارت از «تفاوت داشتن» و دیگری «به تعویق انداختن» است (دریدا، ۱۹۹۷: ۲۳؛ امامی، ۱۳۸۲: ۱۹؛ نیز نک: پارسایار، ۱۳۹۳: ۳۵۲؛ روبر، ۱۹۷۰: ۴۸۱)؛ برخی، معادل «تفاوت» و بعضی برابر نهاد «تفاوت» را برای این واژه پیشنهاد کرده‌اند (نک: مهاجر و نبوی، ۱۳۸۱: ۴۹؛ سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۱۶۲). «تفاوت»، مهم‌ترین نامفهوم در دستگاه اصطلاح‌شناختی

دریاداست. این واژه با فعل فرانسوی *différence* هم‌آواست و از نظر گفتاری با آن یکی است، اما به لحاظ نوشتاری با آن تفاوت دارد؛ املائی نادرست *différence* نظر دریدا درباره نوشتار و تفاوت را بیان می‌کند. در اینجا تفاوت فقط تفاوت نوشتاری است؛ بنابراین فقط می‌توان آن را خواند، اما نمی‌توان شنید. وقتی این کلمه به زبان می‌آید، تفاوت از میان می‌رود (مکاریک، ۱۳۸۴: ۹۶).

### ۳. اشاره‌ای به مفهوم ساختار از نظر دریدا

دریدا در مقاله «ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی» به بیان این نکته می‌پردازد که مفهوم ساختار، قدمتی برابر با فلسفه غربی دارد. در اندیشه غربی، ساختمان‌دی ساختار همیشه خنثی و فروکاسته بوده و این مسئله ناشی از قائل شدن به مدلولی مرکزی یا استعلایی برای ساختار است: یک نقطه حضور که تمام عناصر بدان ارجاع داده می‌شد. گسست از این اندیشه، زمانی روی داد که اندیشیدن به ساختمان‌دی ساختار آغاز شد و متفکران غربی دریافتند که مدلولی مرکزی در ساختار وجود ندارد؛ غیاب مدلول استعلایی، قلمرو بازی فرایند دلالت را تا بی‌نهایت می‌گستراند. دریدا انتقادهای نیچه و هایدگر از متافیزیک غربی و نقد فروید بر حضور خودآگاه را گفتمان‌هایی شالوده‌شکن می‌داند که این گسست معرفتی را نمایندگی می‌کنند (نک: دریدا، ۲۰۰۸: ۲۱۱-۲۲۴).

### ۴. نظر دریدا درباره ادبیات

پس از بیان این مطالب فلسفی، شایسته است از نظر دریدا درباره متون ادبی سخن بگوییم؛ او متون ادبی را خودشالوده‌شکن و قطعیت‌ناپذیر و متناقض‌نما می‌داند؛ به گفته دریدا (۱۳۸۱ الف: ۶۸)، این آثار

دیگر نمی‌توانند در چهارچوب تقابل دوتایی فلسفی جای گیرند، اما با این حال، در تقابل فلسفی خانه دارند؛ در برابر آن مقاومت کرده و آن را برمی‌آشوبند، بی‌اینکه هیچ‌گاه خود جزء سومی را تشکیل دهند، بی‌اینکه هیچ‌گاه جایی برای راه‌حلی در شکل دیالکتیک نظرورزان بازکنند.

متن‌های ادبی، همچون فارماکون‌اند که «نه داروست نه زهر، نه خیر است نه شر، نه دورن است نه بیرون، نه گفتار است نه نوشتار... نه این نه آن، یعنی هم این و هم آن» (همان).

## ۵. شالوده‌شکنی

پذیرش نظریات دریدا و ردّ کلام‌محوری، رهیافتی نوین را در خوانش متون ایجاب می‌کند که همان شالوده‌شکنی است. در فرایند شالوده‌شکنی، دلالت معنایی متن، بی‌اثر و خنثی می‌شود تا ارجحیت یک وجه دلالت بر دیگر وجوه از میان برود و متن چندساختی و چندمعنایی شود؛ شالوده‌شکنی، هیچ تأویلی را نهایی و قطعی نمی‌داند. در این فرایند است که خواننده، معانی گوناگون سیال و متداخل و متعارضی برای متن می‌آفریند (تایسن، ۲۰۰۶: ۲۵۸-۲۶۰؛ پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۷). شالوده‌شکنان به دنبال بخش‌هایی از متن هستند که نویسنده در آن‌ها اختیار زبان را از کف می‌دهد و چیزی می‌گوید که ظاهراً قصد گفتن آن را نداشته‌است (برسler، ۲۰۰۷: ۱۲۸). دریدا اعتقاد دارد نویسنده بر بخش‌هایی از زبان و الگوهای زبانی مورد استفاده خود، احاطه و نظارت دارد و بر قسمت‌هایی از آن‌ها کنترل و تسلطی ندارد. در خوانش شالوده‌شکن، همیشه باید متوجه رابطه میان این دو بخش بود و درک این ارتباط مشخص را که خود نویسنده به آن پی نبرده‌است، به‌عنوان هدف و مقصود در نظر گرفت (دریدا، ۱۹۹۷: ۱۵۸).

در یک کلام می‌توان گفت شالوده‌شکنی رسیدن به معنایی است خلاف نیت مؤلف. اما همان‌گونه که در آغاز متذکر شدیم، نمی‌توان تعریف دقیقی از شالوده‌شکنی به دست داد و اساساً تعریف شالوده‌شکنی با ماهیت سیال آن در تعارض است؛ بنابراین برای درک عمیق‌تر این فرایند، بهتر است دو نمونه عملی از شالوده‌شکنی در آثار دریدا را بررسی کنیم:

دریدا در مقاله «نابه‌هنگامی گزین‌گویه» (*APHORISM COUNTERTIME*)، خوانش یا خوانش‌هایی شالوده‌شکن از رومئو و ژولیت شکسپیر ارائه کرده‌است. به منظور فهم بهتر سخنانی که او در این جستار بیان کرده، باید خلاصه‌ای از این تراژدی را مرور کنیم: دو خاندان مونتآگو (*Montague*) و کاپولت (*Capulet*) که در شهر ورونا (*Verona*) ساکن بودند، با هم دشمنی داشتند. رومئو، پسر مونتآگو، و ژولیت، دختر کاپولت، در جشنی دلباخته یکدیگر شدند. پس از پایان مراسم، رومئو در پای پنجره ژولیت حاضر شد و پس از گفت‌وگویی عاشقانه، ژولیت پذیرفت که پنهانی با او ازدواج کند. پس از ازدواج و بر اثر حوادثی، رومئو یکی از خویشاوندان ژولیت را از پای درآورد و به همین علت به مانتوا (*Mantova*) تبعید شد. پدر ژولیت او را مجبور به ازدواج با کنت پاریس

کرد. برای جلوگیری از این ازدواج ناخواسته، راهبی که ژولیت را به عقد رومئو درآورده بود، به او توصیه کرد که شب پیش از ازدواج، دارویی خواب‌آور بنوشد که برای مدتی وی را به حالت مرده درمی‌آورد. راهب به ژولیت قول داد با ارسال نامه‌ای، رومئو را آگاه سازد تا او بیاید و ژولیت را همراه خود به مانتوا ببرد. ژولیت به گفته برادر روحانی عمل کرد، اما نامه راهب به مقصد نرسید و رومئو فقط از مرگ ژولیت باخبر شد نه از حقیقت ماجرا. او با زهری کشنده به آرامگاه ژولیت رفت و برای آخرین بار با او دیدار کرد و سپس در کنار پیکر ژولیت، دست به خودکشی زد. پس از مدتی، ژولیت در مقابل جسد رومئو از خواب مرگ‌گونه برخاست و هنگامی که این صحنه را دید، با خنجر به زندگانی خود خاتمه داد (نک: شکسپیر، ۱۳۸۰: ۱۷۹/۱-۲۵۱).

دریدا این داستان را دوئلی میان رومئو و ژولیت دانسته‌است. دوئل معمولاً میان دو دشمن درمی‌گیرد و یکی از طرفین، دیگری را می‌کشد و بعد از مرگ او به حیات خویش ادامه می‌دهد، اما این دوئل میان عاشق و معشوق برپا می‌شود و در آن، هر دو پس از درگذشت دیگری، زندگی می‌کنند. هریک از دو نفر، پیش از دیگری می‌میرد، اما در عین حال، هریک شاهد مرگ دیگری نیز می‌شود و پیکر بی‌جان او را می‌بیند و بدین ترتیب در این نمایش نامه، ناممکن، نه در واقعیت عینی، بلکه در تجربه رومئو و ژولیت، رخ می‌دهد: «رومئو قبل از ژولیت می‌میرد؛ ژولیتی که رومئو او را مرده یافته بود. هر دوی آن‌ها زنده‌اند؛ هریک پس از مرگ دیگری زنده‌است» (دریدا، ۱۹۹۲: ۴۲۲).

بیشتر بحث دریدا در این جستار، در باب صحنه دوم از پرده دوم این نمایشنامه است. در این صحنه، رومئو که از دیوار باغ کاپولت بالا رفته تا خود را به معشوقش برساند، در پای پنجره ژولیت حاضر می‌شود و مخفیانه به مونولوگ او گوش می‌سپارد:

ژولیت: ای رومئو! رومئو! چرا تو رومئو هستی؟ وجود پدر خود را انکار کن و نامت را نپذیر... تنها، نام تو دشمن من است... رومئو! نام خود را کنار بگذار.

رومئو: من به گفته خودت عمل می‌کنم. مرا عشق خود بخوان و در آن صورت نام تازه‌ای خواهم یافت. از این به بعد هرگز رومئو نخواهم بود.

ژولیت: تو کیستی که در پناه تاریکی شب به راز من گوش می‌دهی؟

رومئو: اسمی ندارم که بتوانم به تو بگویم کیستم. ای وجود مقدس عزیز! از اسم خود نفرت

دارم، چون خود را دشمن تو نشان داده‌است. اگر آن را نوشته بودم، پاره‌اش می‌کردم.  
 ژولیت: گوش‌های من هنوز بیش از چند کلمه از زبان تو نشنیده‌اند؛ با وجود این،  
 صدایت را می‌شناسم. آیا تو، رومئو، از طایفه مونتگو نیستی؟  
 رومئو: ای وجود مقدس زیبا! اگر از هر دو متنفری، هیچ‌کدام نیستم (شکسپیر، ۱۳۸۰:  
 ۱۹۹/۱-۲۰۰).

دریدا می‌گوید در این شب تیره، شاید ژولیت کسی را دیده که خود را رومئو خوانده‌است و نه رومئوی راستین را. او بدین وسیله، نخستین تردیدها را در معنای قطعی و یگان‌متن ایجاد می‌کند. به نظر دریدا، هنگامی که ژولیت از رومئو می‌خواهد که نامش را انکار کند و آن را کنار نهد، در حقیقت، با وی اعلان جنگ می‌کند؛ نبردی که سرانجام در آن پیروز می‌شود. ژولیت خواهان مرگ رومئو است و آن را به چنگ می‌آورد؛ زیرا رومئو بدون نامش می‌میرد. نام رومئو عین ذات اوست، و از وجودش جدانشدنی است. زندگی او نام اوست. رومئو بدون نامش وجود نخواهد داشت. بدین‌سان ژولیت معنایی درست خلاف آنچه را می‌گوید، منتقل می‌کند (دریدا، ۱۹۹۲: ۴۲۵-۴۳۲).

دریدا جستاری درباره شعر «پیروزی زندگی» اثر پرسی شلی، شاعر انگلیسی، تألیف کرده که نمونه‌ای دیگر از رهیافت تحلیلی اوست؛ این مقاله مبتنی بر این پرسش است که در شعر شلی «چه کسی درباره زندگی صحبت می‌کند؟» به نظر دریدا، در این شعر، گوینده را نمی‌توان شناخت. او این چامه را با داستان «توقف مرگ» اثر موریس بلانشو مقایسه می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که شلی در شعر «پیروزی زندگی» اساساً به زندگی فکر نکرده‌است؛ او از واژه‌ای بی‌اعتنا به مصداق آن حرف زده و این سروده درباره مرگ است که یکسره بی‌معناست (نک: احمدی، ۱۳۸۴: ۴۱۳). این جستار دریدا حاکی از آن است که می‌توان برای شالوده‌شکنی هر اثر، از دیگر متون و روابط بینامتنی نیز بهره برد.

### ۶. شالوده‌شکنی قصیده‌ای از خاقانی

در اینجا با استفاده از نظریه‌ها و رهیافت دریدا، خوانشی شالوده‌شکن از یکی از قصاید متکثر و چندمعنای خاقانی ارائه می‌شود؛ یادآوری این نکته ضروری است که این خوانش، فقط براساس دریافت‌های نویسندگان مقاله از آرا و رویکرد و رهیافت دریدا و تطبیق آن بر



شعر خاقانی مطرح شده و به‌هیچ‌وجه از جنس شروح و گزارش‌هایی نیست که تا به حال بر دیوان خاقانی نوشته‌اند؛ در عین حال، هیچ‌یک از آنها را مردود و باطل نمی‌داند و راه را بر سایر خوانش‌ها و تأویل‌ها مسدود نمی‌سازد. نام قصیده «در معارضه شیخ‌الشیوخ بغداد» و ابیات آغازین آن چنین است:

جام می تا خط بغداد ده ای یار مرا	باز هم در خط بغداد فکن بار، مرا
باجگه دیدم و طیار وز آراستگی	عیش چون باج شد و کار چو طیار مرا
رخت کاوّل ز در مصطبه برداشتی ام	هم بدان منزل برداشت، فرود آر مرا
سفر کعبه به صد جهد برآوردم و رفت	سفر کوی مغان است دگر بار مرا

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۳۹)

تا اینجا خاقانی ابیاتی خطاب به یار خود سروده‌است؛ یاری خوش‌باش که شاعر از او جام شراب می‌خواهد. با توجه به واژگان جام می، خط بغداد که خط دوم از خط‌های هفت‌گانه جام است (نک: انوری، ۱۳۹۰: ۳۵۵/۱)، مصطبه، کوی مغان، و عیش، خواننده گمان می‌کند که این ابیات خطاب به ساقی است، اما در بیت‌های بعدی مخاطب تغییر می‌کند:

پیش من لاف ز شونیزیه شو نیز مزن	دست من گیر و به خاتونیه بسپار مرا
گویی ام حج تو هفتادودو حج بود امسال	این چنین سفته مکن تعبیه در بار، مرا
گویی ام کعبه ز بالای سرت کرد طواف	این‌چنین بیهده‌پن‌دار مین‌دار مرا
من در کعبه زدم، کعبه مرا درنگذاشت	چون ندانم زدن آن در، ندهد بار مرا
دامن کعبه گرفتم، دم من درنگرفت	درنگیرد چو نیند دم کردار، مرا
مغکده دید که من ردشده کعبه شدم	کرد لابه که ز من مگذر و مگذار مرا...
زین سپس، خال بتان بس حجرالأسود من	زمزم آنک خم و کعبه در خمّار مرا
خانقه جای تو و خانه می جای من است	پیر، سجاده تو را داده و زَنار، مرا
با ریا، دین به بهشتت نبرد، وز سر صدق	برهاند هم زَنار من از نار، مرا
نیست در زهد ریابیت به جوسنگ نیاز	و اندر این فسق نیازی است به خروار مرا

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۳۹-۴۰)

این ابیات، خطاب به زاهد نیرنگ‌بازی است که می‌کوشد با چرب‌زبانی و ستایش از حج خاقانی، او را بفریبد (نک: کزازی، ۱۳۸۵: ۹۳)، اما شاعر قلندرمنش و عیاش با این زاهد مکار، دشمن است و او را ریاکار و دوزخی می‌خواند؛ عنوان قصیده که «در معارضه شیخ‌الشیوخ بغداد» است، نیز حاکی از همین مطلب است؛ پیداست که این شخص با

مخاطب ابیات آغازین، که یار و ساقی شاعر بود، تفاوت بسیاری دارد. خاقانی (۱۳۸۲: ۴۰) به همین ترتیب، معارضه و دشمنی را ادامه می‌دهد تا بدانجا که می‌گوید:

لاله می خورد که از پوست برون رفت، تو نیز لاله خوردم کن و از پوست برون آر مرا  
لاله در مصرع دوم، استعاره از شراب یا جام می است (نک: چهرقانی منتظر، ۱۳۹۰: ۴۱۳).  
گویا مخاطب دوباره تغییر می‌کند و تبدیل به ساقی می‌شود و شاعر از او شراب می‌طلبد، اما در ادامه، خاقانی (۱۳۸۲: ۴۰) دوباره شیخ ریاکار و سرزنشگر را طرف خطاب قرار می‌دهد:

می‌خورم می که مرا دایه بر این ناف زده‌است      نبرد سرزنش تو ز سر کار، مرا  
از بیت‌های بعدی مشخص می‌شود که مخاطب چکامه، قصد جان شاعر را هم داشته‌است:  
چند تهدید سر و تیغ دهی، کاش بدی      دست در گردن تیغ تو حلی‌وار مرا  
از تو منت نپذیرم که ملک‌وار چو شمع      تخت زرین نهی اندر صف احرار مرا  
منتی دارم اگر بر سر نطعم چو چراغ      بنشانی خوش و آنکه بگشی زار مرا  
کس به عیار فرستادی و گفתי که به سر      خون بریزد به سر خنجر خونخوار مرا  
وز پی آنکه ز سر تو خیردار شوم      «کس فرستاد به سر اندر، عیار مرا»  
تیغ عیار چه باید ز پی کشتن من؟      هم تو کُش کز تو نیاید به دل آزار مرا  
تو نکوتر کنی ایرا تو سبک‌دست تری      خیز! برهان ز گران دستی اغیار مرا

(همان: ۴۰-۴۱)

اما اگر واقعاً مخاطب شعر، دشمن شاعر است، چرا خاقانی آرزو دارد به همان سان که عاشق دست در گردن معشوق می‌اندازد، دست در گردن تیغ او بیندازد و به دست وی کشته شود؟ چرا به او می‌گوید: «هم تو کُش کز تو نیاید به دل آزار مرا»؟ مگر کشته شدن به دست خصم، همراه با تحقیر و رنج و عذاب شدید نیست؟ یکی از معانی سبک‌دست، «دارای دست خوش‌یمن و سودرسان» است (انوری، ۱۳۹۰: ۱۲۵۵/۲)؛ آیا واقعاً چنین توصیفی در حق دشمن رواست یا در حق دوست؟ مصرع آخر یعنی «خیز برهان ز گران دستی اغیار، مرا» نیز ممکن است دال بر آن باشد که شاعر، مخاطب را از دایره اغیار و دشمنان خارج می‌داند. در عین حال باید در نظر داشت که «کس فرستاد به سر اندر عیار مرا» تضمین مصرعی از یکی از سروده‌های عاشقانه رودکی است (نک: نفیسی، ۱۳۴۱: ۴۱۰، ۴۴۲-۴۴۳، ۴۵۰). این رابطه بینامتنی نیز شعر و خواننده آگاه را وارد فضایی عاشقانه می‌کند؛ بنابراین، می‌توان این ابیات را خطاب به معشوق عاشق کُش دانست؛ معشوقی که تمنای کشته

شدن به دست او، یک از موتیف‌های شعر فارسی است؛ همان کسی که عطار (۱۳۷۵: ۵۲۰) درباره‌اش چنین می‌سراید:

قصد کرد از سرکشی یارم به جان      قصد او را من خریدارم به جان  
گر بسوزد همچو شمعم عشق او      راز عشقش را نگه دارم به جان  
همان دوستی که کشته شدن به دست وی، بزرگ‌ترین افتخار عاشق است:  
وگر به دست نگارین دوست کشته شویم      میان عالمیان افتخار ما باشد  
(سعدی شیرازی، ۱۳۷۵: ۴۲۸)

و حافظ (۱۳۷۷: ۱۵۴) درباره‌ او و به خود او می‌گوید:

چو خامه در ره فرمان او، سر طاعت      نهاده‌ایم، مگر او به تیغ بردارد  
کسی به وصل تو چون شمع یافت پروانه      که زیر تیغ تو هر دم سری دگر دارد  
بدین ترتیب، خواننده در فهم موضوع و درک معنا و شناخت مخاطب شعر، سردرگم و حیران می‌شود. تضادها، واژگان، طرز بیان، مضامین، روابط بینامتنی و برخی از صنایع ادبی، این شعر را به متنی متکثر و دارای سیالیت و تنوع معنایی تبدیل کرده‌است؛ متنی که می‌توان موضوع آن را در تعارض با عنوانش دانست و به معنایی خلاف ظاهر و یا حتی نیت مؤلف آن دست یافت. براساس خوانشی سنتی و سطحی و ظاهرنگر از این سروده و با توجه به عنوان آن، باید گفت مخاطب قصیده دشمن غدار و قاصد جان خاقانی است، اما خوانش شالوده‌شکن چکامه به ما امکان می‌دهد که مخاطب را یار و ساقی و معشوق عاشق‌گش شاعر بدانیم. به نظر دریدا (۱۹۸۲: ۶۵)، هر متنی دوگانه است؛ همیشه دو متن در متنی واحد وجود دارند؛ این دو در عین حالی که با یکدیگر نگرند، از یکدیگر جدا نیز هستند. متن اول را می‌توان به شیوه کلاسیک تفسیر کرد و دریافت؛ زیرا معنایی واحد و سرراست دارد. اما متن دوم برای خواننده سنتی ناآشناست؛ زیرا معنایی یگانه و مشخص ندارد و باید با دیدی شالوده‌شکن آن را تحلیل کرد. به هر روی، باید در نظر داشت که متن اول، علامتی به متن دوم است و این دو در واقع یکی‌اند. بر این اساس، می‌توان گفت در همین یک قصیده خاقانی نیز دو متن وجود دارد: (۱) متنی معارضانه (۲) متنی عاشقانه؛ که هر دو باهم‌اند و هر دو تنه‌ایند.

## ۷. نتیجه

تحلیل قصیده‌ای از خاقانی براساس رهیافت دریدا و با توجه به روابط بینامتنی آن و

سردرگمی در تعیین موضوع و درک معنای قطعی و تشخیص مخاطب چکامه و رسیدن به معنایی خلاف ظاهر و نیت مؤلف آن، آشکار می‌سازد که رویکرد شالوده‌شکنی در بررسی متون متکثر و چندمعنای ادبیات کلاسیک فارسی بسیار کاراست.

### منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۴)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ هفتم، تهران، مرکز.
- امامی، نصرالله (۱۳۸۲)، *ساخت‌شکنی در فرایند تحلیل ادبی*، چاپ اول، اهواز، رسش.
- انوری، حسن (۱۳۹۰)، *فرهنگ فشرده سخن*، چاپ دوازدهم، تهران، سخن.
- برتنس، هانس (۱۳۸۷)، *مبانی نظریه ادبی*، برگردان محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ دوم، تهران، ماهی.
- پارسایار، محمدرضا (۱۳۹۳)، *فرهنگ معاصر فرانسه - فارسی*، چاپ اول، تهران، فرهنگ معاصر.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰)، *در سایه آفتاب*، چاپ اول، تهران، سخن.
- چهرقانی منتظر، رسول (۱۳۹۰)، *فرهنگ تحلیلی لغات و ترکیبات دیوان خاقانی شروانی*، چاپ اول، تهران، دانشگاه تربیت‌دبیر شهید رجایی.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۷)، *دیوان حافظ*، به کوشش محمد قزوینی و قاسم غنی، چاپ ششم، تهران، اساطیر.
- خاقانی، بدیل بن علی (۱۳۸۲)، *دیوان خاقانی شروانی*، به کوشش ضیاء‌الدین سجادی، چاپ هفتم، تهران، زوار.
- دریسا، ژاک (۱۳۸۱ الف)، *مواضع*، برگردان پیام یزدانجو، چاپ اول، تهران، مرکز.
- (۱۳۸۱ ب)، «نامه به یک دوست ژاپنی» کلک، برگردان سعید توکلی، شماره ۱۳۶، صص ۲۰-۲۲.
- زیما، پیتر وی (۱۳۹۴)، *فلسفه نظریه ادبی مدرن*، برگردان رحمان ویسی حصار و عبدالله امینی، چاپ اول، تهران، رخداد نو.
- سبزیان، م. و میرجلال‌الدین کزازی (۱۳۸۸)، *فرهنگ نظریه و نقد ادبی*، چاپ اول، تهران، مروارید.
- سعدی شیرازی، شرف‌الدین مصلح (۱۳۷۵)، *کلیات سعدی*، به کوشش بهاء‌الدین خرمشاهی، چاپ اول، تهران، ناهید.
- سلدن، رمان و پیتر ویدوسون (۱۳۷۷)، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، برگردان عباس مخبر، چاپ دوم، تهران، طرح نو.
- سوسور، فردینان (۱۳۷۸)، *دوره زبان‌شناسی عمومی*، ترجمه کورش صفوی، چاپ اول، تهران، هرمس.
- شکسپیر، ویلیام (۱۳۸۰)، *مجموعه آثار نمایشی*، برگردان علالدین بازارگادی، چاپ دوم، تهران، سروش.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۷۵)، *دیوان عطار*، به کوشش تقی تفضلی، چاپ نهم، تهران، علمی و فرهنگی.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۵)، *گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی*، چاپ اول، تهران، مرکز.
- گرین، کیت و جیل لبیهان (۱۳۸۳)، *درسنامه نظریه و نقد ادبی*، به کوشش حسین پاینده، چاپ اول، تهران، روزنگار.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴)، *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، برگردان مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ اول، تهران، آگاه.

مهاجر، مهران و محمد نبوی (۱۳۸۱)، *واژگان ادبیات و گفتمان ادبی*، چاپ اول، تهران، آگاه.  
نفیسی، سعید (۱۳۴۱)، *محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی*، تهران، چاپ اول، کتابخانه ابن سینا.  
نوریس، کریستوفر (۱۳۸۰)، *شالوده‌شکنی*، برگردان پیام یزدانجو، چاپ اول، تهران، شیرازه.

Bressler, Charles (2007), *Literary Criticism, fourth edition, New Jersey, Pearson.*

Derrida, Jacques (1992), *Acts of Literature, Edited by Derek Attridge, New York, Routledge.*

\_\_\_\_\_ (1982), *Margins of Philosophy, Translated by Alan Bass, Brighton, The Harvester Press.*

\_\_\_\_\_ (1997), *Of Grammatology, Translated by Gayatri Spivak, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.*

\_\_\_\_\_ (2008), "Structure, sign and play in the discourse of the human sciences", *Modern criticism and theory a reader, Edited by David lodge and Nigel wood, Third edition, Malaysia, Pearson, 211\_224.*

Robert, Paul (1970), *Dictionnaire de la langue française, Paris, Société du nouveau littré.*

Tyson, Lois (2006), *Critical theory today, second edition, New York, Routledge.*