ممکن است انواع عواطف را آورد و یا فرم را فقط به یك عاطفهٔ خاص اختصاص داد، به هر حال عاطفه عاملی است که به عوامل دیگر ربطشان زندگی می دهد. ممکن است در ساختن یك شعر عوامل دیگری هم پیدا شود...»

می بینیم که در اینجا رویائی به «عاطفه» همچون یك «عامل» از عوامل درونی ی شعر توجه می کند، منتهی عاملی که «به بقیهٔ عوامل و ربطشان زندگی می دهد». اما نظر من این بود که عاطفه نه یك عامل از چند عامل، که تنها عاملِ اصلی در دریافت و پیوند و ارائهٔ هر آن چه هائی است که در درون شعر اتفاق می افتند.

در مورد نقش واژه ها در شعر نیز همین اختلاف نظر، به صورتی ضمنی در آن گفتگو وجود داشت. رویائی می گفت: «من هر وقت به کلمه فکر می کنم چند خاصیت آن برایم مطرح می شود. پیش از همه هیئت مادی ی کلمه است، بعد طنین آن ... بعد معنای کلمه است...»

اما من پاسخش می دادم که: «...انسان به جای آن که به کمك اشیاء فکر کند برحسب کلمه ها و اسم ها و به خصوص مفاهیم کلی فکر می کند. مثلاً شما به دریا فکر کرده اید و دریائی ها را ساخته اید، نه به دریای خزر یا بحر عمان ... شما بوسیلهٔ کلمهٔ دریا فکر کرده اید نه بوسیلهٔ خود دریا. کلمهٔ دریا با یك مقدار خاطره، نوستالژی (اشتیاق)، اطلاعات، و غیره درهم آمیخته است ... (هر کلمه) باری دارد. کلمه باردار است، شارژه charged است. هر کلمه دارای بارهای عاطفی ی خاصی است ... این روزها دکان بازکرده اند که آقایان بیائید به اشیاء توجه کنید و آنها را بشناسید؛[۶] حال آنکه اشیاء در مقابل کلمات (که معادل مفاهیم ذهنی هستند) اصلاً بار ندارند. بلکه حمال بارهای عاطفی و فرهنگی کلماتند.

(رویائی: حرف کاملاً جالبی است.)»

قبل از آوردن تکه هائی از آن گفتگو این است که نشان دهم واژهٔ «عاطفه»، آن هم به صورت «بار» ی که، در ذهن، بر روی واژه ها گذاشته می شود، کی و چگونه مطرح شده است. پس از انتشار این گفتگو، ترکیب «بار عاطفی» یکباره خیلی مُد شد و به خصوص در شبه نقدهائی که نوشته می شد به کار رفت. حتی کار بدانجا رسید که رفتنی چند ماه بعد دومین مجموعهٔ اشعار من، با نام «اطاق های دربسته»، منتشر شد یکی از این منتقدین نوشت که واژه های شعر نوری علا از بار عاطفی چندان سایه ای ندارند. یعنی مفهومی که در یك سیستم تئوریك برای تبیین فراگشت آفرینش شعر به کار گرفته شده بود به صورت ضابطه ای برای نقد شعر در آمد. معلوم نبود که، در این صورت، منتقد با چه ترازوئی، یا «بارسنجی»، کلمات شعر را می سنجید تا بفهمد که میزان بار عاطفی ی هریك چقدر است. به همین دلیل بود که من مجبور شدم، در بخش اول کتاب «صور و اسباب»، به توضیح مشروح کارکردهای سیستماتیك ذهن بپردازم و دستگاه نظری ی دکتر آرین پور را تشریح نمایم تا جایگاه و نقش «عاطفه» در آن مشخص باشد.

در سال بعد از انتشار «صور و اسباب»، کتاب «صور خیال» محمد رضا شفیعی ی کدکنی منتشر شد، و او نیز (لابد بی خبر از آنچه که ما در فاصلهٔ ۱۳۴۵ تا ۱۳۵۰ گفته بودیم!) در این کتاب به اهمیت «عاطفه» اشاره کرد اما، آنچه که در توضیح رابطهٔ بین تصویر شعری و عاطفه نوشت نه تنها نکته ای را روشن نکرد بلکه بر ابهام مسئله بیشتر افزود. او نوشت:

...باید یادآوری کنیم که خیال یا تصویر، حاصل نوعی تجربه است که اغلب با زمینه ای عاطفی همراه است و ناقدان معاصر از پیوستگی ی

ایماژ و عاطفه به تفصیل سخن گفته اند و معتقدند که هر ایماژی باید عاطفه و شوری به همراه داشته باشد و «مك لیش» بر آن است که: عاطفه اگر در شعر وجود داشته باشد در نفس خیال ها (= ایماژها) نهفته است و اگر در نفس ایماژها نباشد، در میان آنها (در ترکیب و حاصل آنها) ست».[6] و «گرچه» نیز بر آن است که «شعر از آن جهت شعر است که عاطفه ای را مجسم می کند».[7] از این روی ایماژهای روزنامگی (ژورنالیستی) را مثال می آورند که ایماژ هست اما شور و عاطفه ندارد؛ زیرا این ایماژها حاصل تجربهٔ گویندگان و نویسندگانش نیست و آن شگفتی و اعجابی را که تخیل می خوانیم به وجود نمی آورد ... *خیال ها*، یعنی *تجربه های حسی، واسطه های انتقال تجربه های عاطفی اند*؛[7] زیرا غم و شادی، و هرگونه عاطفه ای در انسان مشترك است، همه کس شاد می شود و همه کس غمگین. حیرت و شوق، یا نفرت و ملال، چیزی نیست که در شاعران به صورت انحصاری وجود داشته باشد. آنها از چیزهائی سخن می گویند که دیگران نیز در آن زمینه با آنها مشترکند. اما بیداری ی آنها در برابر رویدادها، یعنی تجربه های ذهنی ی ایشان، همراه با نوعی تشخص و برجستگی همراه است که با عواطف خود را در تجربه های شعری ی ایشان بهتر می بینیم. به گفتهٔ مك لیش، «در شعر کوشش تو بر این است که چیزی را که همه از پیش می دانند، چنان بگوئی که هیچ کس آن را نفهمیده برده است و اگر در این راه توفیق حاصل کنی: اهمیت کار تو از کشف یك قانون علمی کمتر نیست».[8] و آنها که تخیل را نخستین شکل دانش دانسته اند، توجیهشان به همین اصل است، و اینکه کروچه می گوید: شعر انسان را به مقام بالاتری - که در وجود اوست - عروج می دهد،[9] باز بیان همین است...[10]

می بینیم که در بخش تئوریك این کتاب، که پایان نامهٔ دکترای نویسنده اش در زیر نظر پرویز ناتل خانلری است، چگونه همه چیز با هم مخلوط می شوند و زحمتی که دکتر آرین پور برای تفکیك کارکردهای مختلف ذهن کشیده برد بر باد می رود: عاطفه و شور یکی می شوند، شهود «مجسم کننده»ٔ عاطفه از کار در می آید، ایماژها تخیل را بوجود می آورند، تخیل معادل شگفتی و اعجاب می شود، و خیال با تجربهٔ حسی یکی می شود. در واقع ضایعات بخش تئوریك کتاب «صور خیال» آن چنان زیاد است که خواننده آرزو می کند ای کاش نویسندهٔ کتاب از آوردن این مجموعهٔ التقاطی از مبهمات چشم می پوشید و به همان گزارش ارزشمند و ساده، اما نامرتب و غیر سیستماتیك خود دربارهٔ انواع تصویرهای شعری بسنده می کرد.

شفیعی یك بار دیگر هم، در سال ۱۳۵۹، به «عاطفه» پرداخته است اما این بار نقشی که «عاطفه» در تصویر شعری دارد مبهم تر شده و نقش تخیل عاملیت گرفته است. کتاب «ادوار شعر» این نویسنده حاوی چنین تعریف هائی است:

- *عاطفه، یا احساس*،[11] زمینهٔ درونی و معنوی ی شعر است، به اعتبار کیفیت برخورد شاعر با جهان خارج و حوادث پیرامونش....

- تخیل عبارت است از کوششی که ذهن هنرمند در کشف روابط پنهانی اشیاء دارد.

- شعر گره خوردگی ی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است.[12]

و می بینیم که در اینجا نیز اختلاط مفاهیم علم روانشناسی ی عمومی همچنان ادامه دارد: احساس همان عاطفه است، و....

واقعیت آن است که این گرنه کوشش ها، در کار روشن کردن چیستان و کارکرد عاطفه در شعر نقشی بازی نمی کنند، چرا که اساساً به طرح پرسش و دادن پاسخ در این زمینه ها نمی پردازند و مفردات نظری ی خود، و پیرند بین آنها، را اموری تلقی می کنند که نیازی به اثبات ندارند.

اما جدا از ابهام و اغتشاشی که طرح این گرنه نظرات موجب آن است، و حتی اگر دستگاه نظری ی دکتر آرین پور را کلاً پذیرفته باشیم، همچنان چندین پرسشِ پاسخ ناگرفته در مورد «عاطفه» وجود دارند که بدون یافتن پاسخ هائی برای آنها، دستگاه نظری ی خود ما نیز ساختار منطقی ی خویش را از دست می دهد: پرسش هائی که چه از جانب خود من و چه از سوی دیگران هرگز مطرح نشده اند: ماهیت «عاطفه» چیست؟ چرا ارگانیسم، در مقابل احساس، واکنشی به نام عاطفه از خود نشان می دهد؟ این «عطف کردن» از چه بابت است؟ و با چه مکانیزمی عمل می کند؟

اقرار می کنم که تا به اروپا نیامده و سال هائی را در انگلستان به سر نبرده بودم نه چنین پرسش هائی به روشنی برایم مطرح بودند و نه، اگر بودند، پاسخی درخور برای آن ها داشتم. تنها در مغرب زمین بود که من فرصت یافتم تا دستگاه نظری ی خود دربارهٔ شعر را مورد وارسی قرار دهم؛ و در این کار بر این نکته واقف شدم که تمامی ی دستگاه نظری ی من بر پایهٔ یك مفهوم مرکزی بنام «عاطفه» بنا شده است؛ و نیز دانستم که اگرچه قبول کرده ام که «عاطفه» نام *واکنش ارگانیسم انسان است در برابر احساسی که از جهان خارج بوسیلهٔ حواس به ذهن مخابره می شود*؛ اما نمی دانم اساساً ماهیت آن واکنش چیست. دیدم که، بی وجودِ پاسخی برای این پرسش ها، کلِ دستگاه تئوریك من، و احیاناً دیگران، بر یك «پیش فرض» ساخته شده؛ پیش فرضی که استدلالی را در پشت خود ندارد و فقط بر مبنای

فتاوی استاد بزرگوارم دکتر آرین پور بنا شده است. در واقع دیدم که، در غیبت پاسخ های لازم برای این پرسش ها، توضیحاتی که او دربارهٔ دستگاه وکارکردهای ذهن انسان می دهد نیز برپایهٔ یك پیش فرض صرف قرار دارد.

من، در کتاب آرین پور و نیز در دیگر کتاب هائی که در زمینهٔ روانشناسی ی عمومی به زبان فارسی نوشته شده، پاسخی بایسته نیافتم. پس، حال که در اروپا می زیستم، باید به منابع اروپائی و آمریکائی مراجعه می کردم تا شاید پاسخ مشکل خود را در آنها بیابم.

اما، در نخستین قدم، به مشکل تازه ای برخوردم: «عاطفه» معادل کدام راژهٔ فرنگی است تا من به دنبال آن باشم؟ دیدم که اغتشاش زبان فارسی، در این زمینه، بیداد می کند. نخست به چند فرهنگ فارسی به انگلیسی مراجعه کنیم. در مقابل راژهٔ «عاطفه» راژه های مختلفی ردیف شده اند، مثلاً:

affection, emotion, feeling, impression, sensation, sentiment.

حال به معادل های فارسی ی این واژه ها، در یك فرهنگ انگلیسی به فارسی، بنگریم:

affection : تأثیر، عاطفه، مهر، علاقه

emotion: احساسات، هیجانات، شور

feeling: احساس

impression: اثر، خیال، احساس، ادراك، خاطره

sensation: احساس، حس، شرر، تأثیر

sentiment: احساس، عاطفه، تمایل، نیت، ضعف ناشی از احساسات

بطوریکه ملاحظه می کنید، فرهنگ های دوگانهٔ برابرنهاده های دو زبان فارسی و انگلیسی، نه تنها برای هر واژه چندین واژهٔ مختلف را پیشنهاد می کنند بلکه در مسیر از فارسی به انگلیسی، و از انگلیسی به فارسی، نیز هیچگونه تشابهی بین آنها رجرد ندارد. فرهنگ فارسی به انگلیسی شش واژه را در برابر واژهٔ «عاطفه» پیشنهاد می کند، و فرهنگ انگلیسی به فارسی فقط در برابر دو واژهٔ انگلیسی واژهٔ «عاطفه» را قرار می دهد.

قدم بعدی رجوع به فرهنگی همچون کتاب «واژگان فلسفه و علوم اجتماعی»، به گردآوری ی داریوش آشوری بود که او در آن کوشیده است تا برابر نهاده های استادان رشته های فلسفه و علوم اجتماعی ی ایران را یکجا جمع آوری کند؛ یعنی کتابی که خود نمودار بارز تشتت وضعیت ترجمه در ایران است. نگاهی به این کتاب بیاندازیم:

affection دکتر امیرحسین آرین پور: مهر، علاقه
affective حسن منصور: عاطفی
دکتر محمود صناعی: انفعالی
دکتر حمید عنایت: عاطفی (در برابر عقلی)
emotion آرین پور (علوم اجتماعی): عاطفه، شور
آرین پور (فلسفه): انفعال
صناعی: هیجان، عاطفه
emotional منصور: عاطفی
آرین پور (علوم اجتماعی): عاطفی
آرین پور (فلسفه): عاطفی، انفعالی
صناعی: هیجانی، عاطفی

feeling آرین پور (جامعه شناسی): دریافت، عاطفه
آرین پور (فلسفه): احساس
عنایت: احساس
impression نیروز شیروانلو: برداشت
نجف دریابندری: تأثر
عطائی ی کامرانی: تأثیر
sensation آرین پور: احساس
صناعی: حس کردن
sentiment آرین پور: شور

می بینیم که در بین صاحب نظران ما نیز اتفاق نظری در مورد برابرنهاده های فارسی رجرد ندارد.[۱۳] پس، شاید چاره در این باشد که به اجماع نظر آنان رجوع کنیم. در این رجوع است که می بینیم برابرنهاده های دکتر آرین پور، با همهٔ دوگانگی ها که در برخی از موارد پیش آمده، از انفکاک معنائی و استمرارکاربردی ی بیشتری برخوردارند. پس من هم همان را مبنای کارم قرار دادم و در عمل دیدم که این واژه ها چقدر دقیق انتخاب شده اند. و این بخت هم با من بود که می توانستم به مجموعهٔ واژگانی که در کتاب «صور و اسباب» از دکتر آرین پور وام گرفته بودم وفادار بمانم.

در عین حال، من و دوست ورانپزشك دانشمندم، دکتر محمد صنعتی، دو سال تمام را در لندن به تهیهٔ یك فرهنگ اختصاصی ی علوم انسانی و اجتماعی گذراندیم که حاصل آن اکنون در تهران در دست اوست و امیدوارم که روزی از چاپ بیرون آید. ما، از سال ۱۳۶۴ تاکنون، از برابرنهاده های پیشنهادی خودمان در مقالاتمان سود جسته ایم و به خصوص بسیاری از پیشنهادات ما، که به وسیلهٔ دکتر صنعتی در مقالات و دروسش

در دانشگاه تهران به کار رفته، اکنون مقبولیت عام یافته است. به هر حال، واژگان مورد نظر من، در بحث مربوط به «عاطفه»، چنین است:

emotion	عاطفه
sense	حس
sensation	احساس
feeling	دریافت
sentiment	شور
imagination	تخیل
image	خیال = تصویر
brain	مغز
mind	ذهن
mental	ذهنی
intellect	عقل
ration	خرد
science	علم
knowledge	دانش[۱۴]
reason	منطق
thinking	تفکر
gnosis	عرفان
mysticism	رمزگرائی، صوفیگری
demystification	رمز زدائی، جادو زدائی

من، در مطالبی که تاکنون نوشته و از این پس خواهم نوشت از این مجموعهٔ واژگانی استفاده کرده و خواهم کرد اما در اینجا از بیان

تعریف دقیق هر یك از آنان خودداری می کنم، چرا که قصد دارم در صفحات آیندهٔ کتاب جایگاه و نقش هریك را در داخل یك سیستم منسجم نشان دهم. نکتهٔ اساسی آن است که بتوانیم این تفکیك لغات را در همهٔ احوال در نظر داشته باشیم و بر اساس آن، از یکسو بفهمیم که چرا نویسندگانی همچون شفیعی ی کدکنی این واژه ها، و مفاهیم مربوط به آنها را، یا به غلط به کار می برند و یا به جای هم به کارشان می گیرند و، از سوی دیگر بتوانیم، وقتی به متون نوشته شده به زبان های اروپائی مراجعه می کنیم، به مدد فهرست تفکیکی ی فوق به معنا و تعریف مفاهیم و واژه های مورد نظرمان دست بیابیم.

اما شاید گفته شود که تفکیك فوق فقط در متون علمی وجود دارد و مثلاً در زبان روزمرهٔ انگلیسی این مفاهیم با هم اختلاط می یابند. من، برای رفع این سوء تفاهم، «فرهنگ آکسفورد» را می گشایم و توضیحاتش دربارهٔ برخی از واژه های فوق را، به مدد خودِ آن واژه ها، ترجمه می کنم:

mind ذهن: کارکرد مغز انسان و حیوان در دریافتن و آگاه شدن از آنچه در اطرافش و درداخل بدنش می گذرد. و نیز متمرکز کردن توجه، قابلیت به حافظه سپردن و توانائی به یاد آوردن؛ همچنین کارکرد مغز انسان در راستای تفکر، تعقل و کاربرد منطق.

feeling : دریافت: آنچه ذهن درمی یابد، اعم از احساس ها و عواطف.

sense حس: هر کدام از پنج حس بدن که ذهن شخص، یا حیوان، از طریق آنها از اشیاً و حوادث بیرون آگاهی

می یابد.

sensation احساس: دریافتی که ذهن، از طریق حواس، دربارهٔ اتفاقاتی که در برون و درون بدن انسان یا حیوان پیش می آید دارد.

emotion عاطفه: «دریافت درونی ی عشق، شادی، نفرت، ترس، سعادت و امثال آن؛ به هیجان آمدن ذهن، و یا اغتشاشات دریافتی.

می بینیم که می توان به راحتی با این مجموعهٔ واژگانی فکر کرد، نوشت و سخن گفت. و در چنین جهان مفهومی ی روشنی است که دیگر نمی توان، همچون شفیعی ی کدکنی، عباراتی از این قبیل را سر هم کرد که: «عاطفه، یا احساس...» و «خیال ها، یعنی تجربه های حسی...»

بدین سان کسی که در متون فرنگی به دنبال بحث های مربوط به عاطفه است باید آن را ذیل واژهٔ emotion جستجو کند. و ما نیز در این جستجوست که می خواهیم بدانیم علت وجود عواطف، در ما و در حیوانات، چیست؟ این عواطف چه کارکردی دارند؟ رابطهٔ آنها با احساس چیست؟ یا با تخیل؟ با خیال؟ و با شعر؟

۳. معنا یا عاطفه

۱. نگاه کنید به صفحهٔ ۹۸ کتاب حاضر.

۲. به یاد ندارم که این تک بیت نه چندان درخشان از کیست!

۳. نگاه کنید به: یدالله رویائی. «در گفتگو با اسماعیل نوری علا». نگین. دورهٔ دوم. شمارهٔ اول. خرداد ۱۳٤٥.

٤. اشاره به مقاله های رضا براهنی در آن سال ها.

٥. زیرنویس شفیعی: «Poetry and Experience. p.60». کتاب «صور خیال» متأسفانه دارای فهرست اعلام و فهرست منابع نیست.

٦. زیرنویس شفیعی: «Poetic Image. p. 19» فکر می کنم که در این جمله، شفیعی واژهٔ «شهود» را به غلط به جای واژهٔ «تصویر» نشانده است، چرا که، در غیر این صورت، این جمله در بحث «تصویر» جای آوردن چندانی ندارد. همچنین به واژهٔ «تجسم» و ارتباطش با بحث «تصویر» توجه کنید، و آنگاه نگاه کنید به فصل ۱۲ از کتاب حاضر، صفحهٔ ۱۳۹.

۷. تاکید بر این جمله از من است.

۸. زیرنویس شفیعی: «Poetry and Experience. p. 42»

۹. زیرنویس شفیعی: کروچه. *کلیات زیباشناسی*. صفحهٔ ٥۱۲.

۱۰. محمد رضا شفیعی ی کدکنی. *صور خیال در شعر فارسی*. انتشارات آگاه. چاپ سوم. ۱۳٦٦. صفحات ۱۷ و ۱۸.

۱۱. تاکید از من است.

۱۲. محمد رضا شفیعی ی کدکنی. *ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. انتشارات توس. تهران ۱۳٥۷. صفحهٔ ۹۳.

۱۳. نگاه کنید به صفحهٔ ۱۲ کتاب حاضر.

۱٤. من در سال ۱۳٥۳، در مقدمهٔ ترجمهٔ مطلبی از «کارل مانهایم» در مورد جامعه شناسی ی دانش sociology of knowledge، که در مجلهٔ «نگین» به چاپ رسید، توضیح داده ام که چرا باید بین سه واژهٔ علم، معرفت و دانش تفاوت قائل شد و آنها را به ترتیب در برابر واژه های science، gnosticism، و knowledge قرار داد. به مسئلهٔ تفکیک علم از معرفت در صفحات آیندهٔ کتاب حاضر خواهم پرداخت. «دانش» عبارت است از مجموعهٔ آنچه هائی که شخص «می داند»، اعم از اینکه این دانسته ها علمی باشند یا نباشند.

بخش سوم ــ تا «شعر عشق»

فصل چهارم ــ زیست شناسی عاطفه

بر اساس مفروضات علم، به خصوص در نظریه های روانشناسی ی نوین از یکسو، و تئوری های زیست شناسی ی معاصر، بویژه داروینیسم کلاسیک و نو از سوی دیگر، انسان، در جریان «برآیش» (یا تحول)[۲] کلی و عمومی ی طبیعت، و در سیر طولانی ی «تنازع بقا»، ابتدا به صورت «آدم – جانور»، از جهان جانوری بیرون آمده است.

در این منظر، جهان جانوری همانجاست که «ذهن عاقله و مفهوم ساز» هنوز ساخته نشده و در کاسهٔ سرِ «آدم – جانور» به کار در نیامده است. در آن جهان جانوری، این «آدم – جانور» نیز، همچون بقیهٔ جانوران، در سیر برآیش طبیعی ی خود و برای حفظ بقای خویش، به «دستگاه های دفاعی» ی پیچیده ای مجهز شده است که در آنها از تفکر و تعقل خبری نیست. کار یکی از این دستگاه ها نشان دادن واکنش های مختلف است در برابر مسائلی همچون خطر، گرسنگی، و دیدار جفت. و جنس این واکنش ها

ازدرد است و لذت، اندوه و شادمانی، هیجان و افسردگی، ترس و آسودگی، غضب و آرامش.

علم مجموعهٔ این احوال را «عواطف» می خواند و آنها را به دو دستهٔ «مثبت» و «منفی» تقسیم می کند. عواطف مبنی بر آسودگی، آرامش، شادمانی، هیجان، و لذت از جمله عواطف «مثبت» به شمار می روند؛ و عواطفی همچون افسردگی، ترس، غضب و درد، «منفی» شناخته می شوند. عواطف مثبت جاذبند و گردآورنده، و عواطف منفی دافع هستند و پراکنده ساز. ذهنِ «آدم - جانور»، با کمك «دستگاه عواطف»، هرآنچه ای را که برانگیزندهٔ عواطف مثبت است کامیاب کننده می یابد و در برابرشان واکنش هائی همچون لذت، شادمانی، هیجان، آسودگی و آرامش را تولید می کند؛ و هرآنچه ای را که به بیداری ی عواطف منفی منجر می شوند ناکامی آور می شمارد و در برابر ظهورشان واکنش هائی همچون درد، اندوه، افسردگی، ترس و غضب را می سازد.

در عین حال، دستگاه دیگری به نام «دستگاه غرایز» نیز در جانوران به کار مشغول است. این دستگاه مجموعه ای از کارکردهای خودبه خودی ارگانیسم است که اموری همچون خورد و خوراك، گرایش و پرهیز، جفت آمیزی و فرزند پروری را تنظیم می کند. «دستگاه غرایز» اگرچه از «دستگاه عواطف» کاملاً مجزاست اما، بر اساس سنجش و رأی دستگاه عواطف، مبنی بر مثبت بودن یا منفی بودن آنچه در محیط می گذرد، ارگانیسم جانوران را، در راستای حفظ بقاء، سیر کردن شکم، و زادن و بازتولید نسل، به فعالیت وامی دارد. بی توجهی به استقلال «دستگاه غرایز» از «دستگاه عواطف»، چنانکه خواهیم دید، می تواند به نتایج خطاآمیزی در کوشش های تئوری سازی ی ما بیانجامد.

آن «آدم - جانور» ی که میلیون ها سال پیش بر زمین می زیسته، از طریق حواس خود، با محیط اطرافش داد و ستد داشته است؛ و آنچه جریان این داد و ستد را تنظیم می کرده، کارکردهای ستایزی و هماهنگ در دستگاه پیچیدهٔ عواطف و غرایز او بوده اند؛ درست همانگونه که اکنون نیز وجود و کارکرد همین دستگاه های دفاعی ی ارگانیسم است که بقای ما و جانوران را تضمین می کند. اما هیچ جانوری بر کارکرد این دستگاه ها آگاهی ندارد؛ «دستگاه عواطفِ» او، در برخورد با محیط زیستش، به کار می افتد و، در پی ی آن، «دستگاه غرایزِ» او، برحسب نوع عواطفِ برانگیخته شده، فعالیت های ارگانیسم او را تنظیم می کند.

ماحصل برخوردهای ارگانیسم با محیط زیست، از طریق حس های پنج گانه و به صورت «احساس» یا «تصویر حسی»، وارد «ذهن» شده و به دستگاه عواطف می رسد. در آنجا، دستگاه مزبور، احساسِ آمده از بیرون را ارزیابی کرده و بر اساس ماهیت آن واکنشی عاطفی، چه مثبت و چه منفی، نسبت به احساسِ آمده از بیرون نشان می دهد. این واکنش، به صورت مُهری که بر پاکت پستی می زنند، بر «احساس» یا «تصویر حسی» حك می شود و آن را تبدیل به «تصویر حسی - عاطفی» (یا «تصویر ذهنی») می کند. تصویر اخیر به «دستگاه غرایز» می رسد و این دستگاه، بر حسب مُهری که «دستگاه عواطف» بر تصویر مزبور زده، واکنشی عملی را در ارگانیسم موجب می شود. مثلاً، پرست دست (حس لامسه) را آتش می سوزاند، «احساس سوزش»، از طریق سلسلهٔ اعصاب، به «دستگاه عاطفه» می رسد ودرآنجا مُهرِ منفی ی «درد» بر آن می خورد، آنگاه «احساس دردناكِ سوزش» به «دستگاه غرایز» می رود، و این دستگاه به عضلاتِ دست فرمان جمع شدن و کنار کشیدن از آتش را صادر

می کند.

در عین حال، حاصل کلِ این ماجرا، به صورت یك «تصویر ذهنی» در «حافظه» بایگانی می شود. پس هر تصویر ذهنی که در حافظهٔ جانور موجود است سهمی از «احساس» و سهمی از «عاطفه» را با خود دارد. حافظه اما، در مورد تصویرهای منتقل شده به آن، همچون یك «بایگانی ی راکد» عمل نمی کند. تصویرهای ذهنی ی موجود در آن، به کمك بهره ای که از عاطفه ها با خود دارند، درهم می پیچند و از ترکیب هاشان تصویرهای ذهنی ی التقاطی جدیدی به وجود می آیند. یعنی، عاطفه های گوناگون می توانند موجب آن شوند که تصاویر ذهنی موجود در حافظه یکدیگر را تداعی(دعوت متقابل association) و جذب کنند.

از جنبهٔ دیگر، مسیر حرکت تصویرهای ذهنی، از جانب دستگاه های عواطف و غرایز به سوی حافظه، مسیری یك طرفه نیست. تصاویر ذهنی ی موجود در حافظه نیز می توانند از همان مسیر آمده به سوی دستگاه های مزبور برگردند.

دستگاه عواطف نیز، در برابر هر تجربهٔ تازه، تجربه های گذشته ای را که به صورت تصاویر ذهنی در بایگانی ی حافظه دارد احضار می کند، احساس های جدید را با تجربه های گذشته می سنجد و، اغلب بر اساس این سنجش، دربارهٔ مُهری که باید بر آن احساس ها بزند تصمیم می گیرد.

اگر تصویر های ذهنی ی موجود در حافظه به همان صورت اصلی ی خود محفوظ مانده باشند، بازگشتشان را «یادآوری» می خوانیم. اما اگر، به جای تصاویر ذهنی ی اصلی، تصاویر التقاطی ی ساخته شده در حافظه به سوی «دستگاه عواطف» برگردند، حاصل کار «تخیل» خوانده می شود. بازگشت تصاویر را به هنگام خواب «رؤیا دیدن» می خوانیم. جانور، که

قادر نیست تفاوتی بین تصویرهای ذهنی و احساس های آمده از بیرون بگذارد، یکباره از خواب برمی خیزد و به دشمنی نامرئی حمله ور می شود. در عالم جانوری، یادآوری و تخیل ماهیتی تصویری دارند. در این فرگشت، تصویرها (با همهٔ گوهر احساسی و عاطفی ی خود) بازمی گردند تا یادآوری، تخیل و رویا ممکن شود.

گفتم که بخش عمده ای از کارکرد «دستگاه عواطف» به «مقایسه» مربوط می شود. هر احساس تازه آمده از بیرون با تصاویر موجود در حافظه مقایسه می شود و اگر شباهتی بین در تصویر برد، ارگانیسم برحسب عواطف فعلی ی خود و عواطفی که بر تصویرهای گذشته مهور است، عکس العمل نشان می دهد. سگی را با شلاق می زنید، او به گنجی پناه می برد. تکرار این عمل باعث می شود که او، با دیدن شلاق نیز، به گوشه ای پناه برد. اکنون، او در حافظهٔ خویش تصویر شلاقی را دارد که «درد» بر آن حك شده است و شلاقی که در بیرون از او قرار دارد، هنوز بی آنکه بر او فرود آید، می تواند خاطرهٔ درد را در او زنده کند. بدینسان، بین شلاق و درد رابطه ای در ذهن جانور پدید آمده است؛ رابطه ای که لزوماً همواره در جهان واقع وجود ندارد.

در انسان نیز همین احوالات همچنان در کارند. عاطفه های ما به خاطره های ما چسبیده اند و هر تصویر حسی که از راه می رسد می تواند، به خاطر «شباهت»، عاطفه ای را در ما بیدار کند. می گوئیم: «مارگزیده از ریسمان سیاه و سفید می ترسد». چرا که تشابه شکلی ی مار و ریسمان موجب می شود که، برای مارگزیده، دیدار ریسمان به بازتولید ترسِ ناشی از مار بیانجامد. در اینجا «مار» و «ریسمان»، که نخست به خاطر شباهت حسی ی خویش یادآور یکدیگر بودند، اکنون شباهتی عاطفی نیز به هم

پیدا کرده اند. یعنی، در پی ی تقویت شباهت های حسی ی آن در، اکنون ریسمان نیز می تواند ترسی تولیدکند برآمده از تجربهٔ مارگزیدگی.

اما سیر «برآیش» طبیعی ی «آدم - جانور» در این مرحله به پایان نمی رسد. زمانی دیگر مقدمات پیدایش سرگشت تازه ای به نام «تجرید و انتزاع» در مغز او فراهم می شود و این توانائی ی نو، طی میلیون ها سال دیگر، رفته رفته، «دستگاه تازه» ای را به دو دستگاه قبلی ی مغز او اضافه می کند. این دستگاه جدید «دستگاه عقل» نام دارد و می تواند، با مقایسهٔ تصاویر «احساسی - عاطفی» ی آمده از بیرون یا از حافظه، و بیرون کشیدن «مشترکات حسی» ی موجود در بین آنها، به آفرینش تصاویر ذهنی ی تازه ای دست زند که معادل خارجی ندارند. مثلاً این دستگاه، با مقایسهٔ تصویرهای چندین درخت مختلف، می تواند تصویر ذهنی ی «درخت» را، که حاصل بیرون کشیدن مشترکات درخت های مختلف است، بسازد. توجه کنید که در بیرون از ارگانیسم ما چیز خاصی به نام «درخت» وجود ندارد. در بیرون از ما درختان منفرد و مختلفی وجود دارند که وجوه اختلافشان با هم بسیار است. اما ما هم به درخت سیب و هم به درخت کاج می نگریم و می گوئیم این هر دو «درخت» هستند.

ما چنین تصویری را «تصویر تجریدی»، یا انتزاعی یا آخته (به معنی «برکشیده»)، می خوانیم و روش دستگاه جدید «عقل» را، که به انجام چنین کاری قادر است، «تجرید و انتزاع» می نامیم. «تصویر تجریدی» با «تصویر حسی - عاطفی» تفاوتی بس آشکار دارد، چرا که این یکی مابه ازائی بیرونی دارد اما آن دیگری فاقد چنین مابه ازائی است. تصویر تجریدی، تصویری کلی است و از مشترکات دسته ای از عناصر بیرونی ساخته شده است.

اما «دستگاه عقل» تنها به استخراج مشابهات مابین تصاویر «حسی - عاطفی» اکتفا نمی کند و قادر است از بین تصاویر تجریدی نیز مشترکات تازه ای را استخراج کرده و به تصویرهای تجریدی تری دست یابد. مثلاً، از مقایسهٔ بین درخت و بوته و سبزه و سبزی (که همه خود تصاویری تجریدی به شمار می روند) به تصویر تجریدی تری می رسد به نام «گیاه».

همزمان و موازی با پیدایش دستگاه تجرید کنندهٔ «عقل»، توانائی جدیدی نیز در «آدم - جانور» بوجود می آید و آن توانائی تکلم است. او، با کنار هم نهادن اصوات مختلفی که می تواند از گلویش خارج کند، و از ترکیب آنها، بی شمار «صوت مرکب» می سازد و قادر می شود که هر ترکیب را به یکی از تصاویر «حسی» یا «تجریدی» که در ذهن دارد اختصاص دهد. این گونه است که ترکیبات مزبور به کلمات تبدیل می شوند و بدینسان زبان به وجود می آید.

در اینجا من قصد آن ندارم که وارد مباحث مربوط به علل طبیعی و «اجتماعی» ی مربوط به پیدایش دستگاه تجرید ذهنی و دستگاه زبان، به عنوان در دستگاه لازم و ملزوم یکدیگر، شوم. اینگونه مباحث حرف مرا به بیراهه می کشاند. پس سخنم را در همان حوزهٔ تنگی که از ابتدا انتخاب کرده ام ادامه می دهم.

دیری نمی گذرد که ذهن آدمی، با توانند شدن در راستای آفرینش تصویرهای تجریدی، و بازتکرار این کار برای آفرینش تصویرهای هردم تجریدی تر، و با کمک زبان که دستگاه تجرید را در فعالیت های خود کارآمدتر می کند، یکسره در «جهان» ساخته های خود غرطه ور می شود، جهانی که تصاویر حسی تنها بخش کوچکی از آن را اشغال می کنند و حتی همین بخش کوچک هم گوهر حسی خود را از دست می دهد تا تبدیل

به «نام» معینی شود که دستگاه تجرید بر آن نهاده است. «آدم - جانور» به «بشر» تبدیل می شود و اکنون تنها شکل ظاهری ی او نیست که او را از عالم جانوری متمایز می سازد. تفاوت «بشر» و «جانور» اکنون ناشی از پیدایش دستگاه های تجرید و زبان در مغز اوست. به محض اینکه این دستگاه ها شروع بعمل کنند، بشر به عالم جانوری برمی گردد و «آدم - جانور» می شود. در تجربیات پزشکی بسیار دیده شده است که وقتی قسمت «تجرید و زبان» در مغز کسی آسیب می بیند او فقط می تواند همچون جانوران به حیات خود ادامه دهد.[۲]

عالم اسم ها، که مفهوم ها و صفت ها و قانون ها نیز (همچنان با به کار بردن روش تجرید) از آنها استخراج می شوند، عالمی بشری است. بشر، با پیدایش این بخش در مغز خویش، عالمی نو آفریده است و در آن سیر می کند؛ و دیگر در رابطهٔ بلافاصله و بلاواسطه با هستی نیست. عالم بشری، همچون پرده ای، بر عالم جانوری کشیده شده است. جهان بشری تکه تکه است، هر تکه اسمی دارد، و تنها اسم ها و صفت های این جهان تکه تکه برای بشر قابل فهمند؛ و او در درون دایره ای که خود آفریده سیر می کند. بشر، با دست یافتن به دستگاه های تجرید و زبان، از عالم جانوری خارج شده و بر جهان بشری پا نهاده است.

مسئله اما به همین ختم نمی شود. لازمهٔ پیدایش زبان و تجرید، پیدایش نوگشتِ تفکر منطقی هم هست. «دستگاه عقل»، به مدد این نوگشت، در تصویرهای تجریدی می نگرد و خاصیت ها و صفات را کشف می کند و، سپس، به روابط بین اجزاء مجموعهٔ ذهنی خود پی می برد، و قدرت تسلط و پیش بینی پیدا می کند، و تبدیل به دستگاهی می شود مجهز به تفکر، تعقل، و منطق که بر بنیاد اصل «علیّت» عمل می کند. و

«علم» نام مجموعهٔ نتایج کند و کارهای دستگاه شناخت عقلی ی بشر است. این ها همه از گنجایش عالم جانوری بیرون است.

اما می دانیم که بر هرآنچه در حافظهٔ ما رجوع دارد نوعی از عواطف خورده است و، در نتیجه، همهٔ دریافت های عقلی ی ما آغشته به عواطف و پیشداوری های عاطفی هستند. و این پیشداوری ها شناخت ما از جهان هستی را به خود مشروط و رنگین می کنند. در اینجاست که عقل می کوشد تا، با ابداع روش های گوناگون، دریافت هایش را از این عواطف و پیشداوری ها بپیراید و پالایش دهد. و این همه در راستای آن هدف است که «دستگاه عقل» بر دستگاه های عواطف و غرایز، که میلیونها سال بیشتر از «دستگاه عقل» کارکرده و تجربه اندوخته اند، چیره شود و آنها را از دخالت در دریافت های خود باز دارد. یعنی در سمت علم، عقل همواره می کوشد تا عاطفه و غریزه را مهار کند.

عقل می کوشد تا جهان تشریحی را بشناسد و، در این راستای معین، می خواهد تا شناختش هرچه بیشتر دقیق و عینی باشد. عقل دستگاه های خبرگیری حواس خود را تیزتر و کاراتر می سازد: چشمش را به ذره بین ها و دوربین ها مجهز می کند؛ به کمک رادارها و حساسه های بیننده و شنوندهٔ امواجی که بیرون از آستانهٔ شنوائی و بینائی ی او واقعند، گسترهٔ کارکرد چشم و گوش خویش را متوسیع می سازد؛ ماهواره های خویش را به اعماق کهکشان می فرستد تا آنجا نیز که تن او، یعنی دستگاه های حسی او، حضور ندارند، ببیند و بشنود. و از این راه به شناختی هر روز عینی تر از هستی دست می یابد.

اما، می دانیم که پیدایش «دستگاه عقل»، و تلاشش برای چیرگی یافتن بر دو دستگاه عواطف و غرایز، موجب حذف آن دو نشده است.

روانشناسی ی امروز نشان می دهد که این دستگاه ها همچنان در انسان به کار خود مشغولند. آن لحظه که شادمان یا غمگین می شویم، آن لحظه که یکباره ترس ما را فرا می گیرد، آن زمان که به هیجان می آئیم، عصبانی می شویم، میل جفت آمیزی در ما زنده و بیدار می شود، گرسنگی در ما به غوغا می نشیند، بی اختیار از خطر می گریزیم و یا به دشمن حمله ور می شویم، ما مجری فرمان های این دو دستگاهیم. وقتی که آتش دستمان را می سوزاند ما، پیش از آنکه آگاه شویم چه اتفاقی افتاده و دربارهٔ آن تصمیم گیری کنیم، دست خود را واپس کشیده ایم! یعنی، در فرگشت تنازع بقا و تداوم نسل، دستگاه های عواطف و غرایز ما همچنان سهم کارکردی ی عمده تری را بر عهده دارند و بشر هنوز، در برخورد خود با پدیده های هستی، می ترسد و شادمان می شود، به غضب می نشیند و آرامش می گیرد، به هیجان می آید و افسرده می شود؛ و قدرت این عواطف در او آن چنانند که حتی پاسداری ی سلامت و بهنجاری عقلِ سرد و بی اعتنای او نیز برعهدهٔ آنها قرار دارد. پس، بشر با عالم هستی روابطی دوگانه دارد که از یکسو بر بنیاد عقل و، از سوی دیگر، بر بنیاد عاطفه شکل می گیرند. عقل در «جهان تشریحی» ی خویش غوطه می زند، اما عاطفه سازندهٔ روابط بی واسطهٔ ما با «هستی ی منتشر» است.

در عین حال می دانیم که عقل از حاصل شناخت خود «گزارش» هم می دهد و در این راستا می کوشد به زبانی روشن، عینی و علمی دست یابد. «گزارش کردن»، که از سرشت اجتماعی ی زندگی برمی خیزد، خود شگرد دیگر طبیعت برای حفظ بقا و تداوم نسل است. ما میراثی از دست آوردهای خویش را، از طریق این گزارش کردن، برای نسل های آینده باقی می گذاریم و، در عین حال، با شریک شدن در تجربه های یکدیگر، به غنای

دانش خود می افزائیم و زندگی ی جمعی را کاراتر و توانمندتر می کنیم.

در همین گزارش کردن نیز ردپائی از عملکرد دستگاه غرایز ما وجود دارد. غریزهٔ بقا (چه در ساحت «سرزمین خاص خود را داشتن» و چه در حوزهٔ «جفت جوئی») با سائقه ها یا «فراران» ها (drives) ی گوناگونی در ارتباط است که می توان آنها را، در مقیاس های فردی و اجتماعی، با رفتار هائی همچون «رقابتگری» برای «برتری طلبی» از یکسو، و «ایثار» برای «حفظ دیگری و دیگران، یا جمع» از سوی دیگر، مشخص کرد. بشر به حکم غرایز خود، چه در مقیاس فردی و چه در مقیاس اجتماعی، خواستار برتری و سرگ ناپذیری است و ردپای این خواسته ها بر کار گزارشگری ی او نیز دیده می شود.

در حوزهٔ عواطف نیز جز این نیست. در اینجا نیز «فراران» های ما همان ها هستند که اندکی پیش برشمردیم. یعنی، دستگاه عواطف ما نیز توانائی ی آن را دارد که محتویات خود را به دیگری و دیگران گزارش و منتقل کند. به عبارت دیگر، عواطف نیز خاصیت گروهی شدن، یا اجتماعی شدن، دارند. روانشناسی ی اجتماعی، که کنش ها و واکنش های گروه ها و اجتماعات را مطالعه می کند، از داد وستدهای وسیعی که در حوزهٔ عواطف در میان آدمیان برقرار است خبر می دهد.

مثلاً تماشاگران یك مسابقهٔ فوتبال را در نظر بگیرید. واکنش های تك تك آنان، اگر به تنهائی به تماشای مسابقه می نشستند، با عکس العمل گروهی ی آنان متفاوت است. اینان، در عمل جمعی و اجتماعی ی خود، و از طریق داد و ستدهائی صرفاً عاطفی، به صورتی جمعی شادمان و هیجان زده، یا افسرده و سرخورده می شوند. رفتار جمعی ی آدمیان در برابر جنگ، اعتصاب، تظاهرات سیاسی، و مصائبی همچون زلزله و سیل، همه و

همه نمودهای آشکار داد و ستدهای عاطفی در بین مردمان است. پس دستگاه عاطفه نیز نسبت به ایجاد ارتباط، گزارش دهی و گزارش گیری توانائی و تمایل دارد.

اما این داد و ستد عاطفی به صورت گزارش های مفهومی و زبانی صورت نمی گیرد. ما، برای انتقال شادمانی ی خود به دیگری و دیگران، صرفاً به گفتن اینکه شادمان هستیم اکتفا نمی کنیم. در این جا، آنچه ارتباط را برقرار می کند رفتارها و حالت های ماست، شعفی که در چهرهٔ ما موج می زند، رقصی که در اندام های ما برقرار می شود، و لبخنده ای که لب هامان را از هم می گشاید، همه خبرگزار وضع عاطفی ما هستند. در اغلب اوقات ما از این هم فراترمی رویم، به هنگام عید رخت نو می پوشیم، خانه را گردگیری می کنیم، یکدیگر را می بوسیم و به هم هدیه می دهیم. اما چون به عزاداری می رسیم، علاوه بر چهره درهم کردن و گریستن و سر به گریبان داشتن، سیاه می پوشیم، سکوت می کنیم، و دست یکدیگر را به همدلی می فشاریم. این «تشریفات» برای ایجاد ارتباط عاطفی لازمند. و، در همهٔ این احوال، گفتگوی ما یك گفتگوی تلویحی و تصویری است. لباس سیاه نشانهٔ اندوه، و رنگ های زنده نشانهٔ شادمانی اند؛ صورت خندان و صورت درهم نیز هر دو نشانه اند، هریك برای انتقال عاطفه ای.

یعنی وسیلهٔ گزارش های عاطفی وسیله ای تصویری است؛ سرزمین به کار گرفتن چیزهائی است که جانشین چیزهائی دیگرند. عبارت «غمگین هستم» با این گفتهٔ اخوان ثالث که

ابرهای همه عالم، شب و روز

در دلم می گریند

در منظر عقل، دارای معنائی مشترکند؛ اما از نظر عاطفی ارزش و تأثیرشان مساوی ی هم نیست. هنر، سرزمین داد و ستدهای عاطفی است، سرزمین تصویرهائی است که بار عاطفی دارند، و هدفشان رساندن پیغام آن دستگاه الکنی است که «عاطفه» نام دارد و یادگار اعصار پیش از پیدایش عقل است.

٤. زیست‌شناسی ی عاطفه

۱. منابع رجوع من در این زمینه کتاب های زیر برده اند:

Edward de Bono. *Teach Your Child How to Think*. Viking. London 1992.

Richard Dawkins. *The Blind watchmaker*. Penguin. London, 1986.

Richard L. Gregory. *The Oxford Companion to the Mind*. Oxford University Press. Oxford, 1987.

Jane Jacobs. *Systems of Survival*. Hodder & Stoughton. London, 1992.

Steve Jones. *The language of the Genes*. Harper Collins. London, 1993.

Richard Leakey & Roger Lewin. *Origins Reconsidered; In Search of What Makes Us Human*. Little, Brown and Company. London 1992.

Steve Rose. *The Making of Memory*. Bantam Press. London 1992.

Robert Shapiro. *The Human Blueprint*. Cassell. London 1992.

Stuat Sutherland. *Irrationality, The Enemy Within*. Constable. London 1992.

John McCrone. *The Myth of Irrationality*. Macmillan. London 1993

۲. در این کتاب لفظ «برآیش» در برابر واژهٔ evolution به کار گرفته شده است که در فارسی اغلب آن را به تکامل، تحول، تطور و نظایر آن ترجمه کرده اند و از میان این ها واژهٔ «تکامل» جا افتاده تر شده است. اما این واژه واجد جنبه ای ارزشی است، زیرا در متن آن مفهوم «کمال» مستتر است که مفهومی انسانی، اجتماعی، و مذهبی است. آنچه در ساحت طبیعت اتفاق می افتد تغییر و تحول است نه تکامل. واژهٔ «برایش» را دوستم ابراهیم هرندی ساخته و در نوشته های خود به کار برده است و من تصور می کنم، با توجه به تئوری های کلاسیك و نوین داروینیستی واژهٔ پاکیزه و روشنی است.

۳. Steve Rose. *The Making of Memory*. Bantam Press. London 1992 .

بخش سوم ــ تا «شعر عشق»

فصل پنجم ــ نقش عاطفی کلمه

درست است که شعر هنری کلامی است اما، شاعر از کلمات و مفاهیم صرفاً به عنوان تله ای استفاده می کند تا عنصر اساسی ی شعر را، که تصویر شعری باشد، به چنگ آورد. آنان که شعر را در زبان آوری، زبان سازی، تقدیس کلام و نظایر آن، جستجو می کنند، درست به همین نکته که گفتم توجه ندارند. نوشتن ما، چه در پی ی اندیشیدن باشد و چه حاصل بی تابی و هیجانات ذهنی، تا زمانی که از مفهوم های ذهنی به عنوان مصالح گوهرین خود استفاده می کند، ما را به شعر نمی رساند. اما تصویر، که عنصر گزیرین شعر است، از کلمات و مفاهیم به عنوان مصالح و وسایلکار ارتباطی ی خود سود می جوید. در یك تشبیه، هیچکدام از اعضاء تشبیه دارای ارزش گوهرین شعری نیستند، بلکه فقط خود تصویر است که در مرکز هستی ی شعر قرار دارد.

این همان تفاوت و رابطه ای است که مثلاً بین یك «مولکول» و «اتم» های سازندهٔ آن برقرار است. می دانیم که یك مولکول آب از یك اتم

اکسیژن و دو اتم هیدروژن به وجود می آید. آب نه اکسیژنِ تنها است و نه هیدروژنِ صرف. اما جمع آمدن این عناصر موجب پیدایش عنصری ترکیبی می شود که می تواند تشنگی ی ما را تشفی دهد و از خاك خشك «آبادی» برویاند. یعنی، «کلمات» اتم های شعرند و «تصاویر» مولکول های آن. از یکسو، بی کلمات نمی توان به شعر رسید و، از سوی دیگر اما، اگر جمع آمدگی ی کلمات در کار ما به پیدایش تصاویر نیانجامیده باشد ما به شعر دست نیافته ایم.

در عین حال، زبان، اگرچه برای خدمت به عقل، و تنگاتنگ با آن، پدیدار شده و تکامل یافته است اما، از آنجا که جانشین جهان تشریحی است، خود می تواند این جهان تشریحی را در تصور آدمی بازسازی کند و حتی اجزاء آن را با یکدیگر جا به جا یا ترکیب نماید. این کار در سه مرحله انجام می پذیرد: نخست اینکه هر کلمه می تواند، در ذهن آدمی، جانشین تصویر «حسی – عاطفی» ی مابه ازای خود شود و، در نتیجه، در سهم عاطفی ی آن تصویر ذهنی شریك گردد. مثلاً اگر بگوئیم که «مارگزیده از اسم مار هم می ترسد»، چندان به راه خطا نرفته ایم.

اما این مطلب را می شود یك مرحله پیش تر هم برد و گفت «مارگزیده از اسم ریسمان هم می ترسد»، چرا که واژهٔ «ریسمان» نیز قابلیت آن را دارد که در ذهن ما جانشین تصویر ریسمان شود. پس، اگرچه ذهنِ عاقله، با ساختن اسم ها و مفاهیم و صفات و غیره، از هستی ی منتشر فاصله گرفته است، اما در همان جهان تشریحی و عقلی نیز کلمات و مفاهیم می توانند در «بارِ عاطفی» ی تصاویر ذهنی ی مابه ازاهای خود شریك شوند.

سومین مرحله وقتی است که دستگاه عواطف نیز در بین این کلمات

آغشته به عاطفه به جستجو می پردازد، در بین آنها ارتباط می یابد، و حتی یکی را جانشین دیگری می سازد. این درست همان روند ایجاد تصاویر عاطفی در جهت بیان است. عاشق، برای بیان این احساس که معشوقش همچون یك «گل» زیبا و خوشبو و جذاب است، گلی را به او هدیه می کند، نقاش تابلوئی از یك گل می سازد، و حافظ بر صفحهٔ کاغذ، همین را، می نویسد:

غرور حسن اجازت مگر نداد، «ای گل»
که پرسشی نکنی «عندلیب شیدا» را؟

پس، آن «مفرداتِ» تصویری که دستگاه عاطفی ی هنرمند، برای بیان مکنونات خود، انتخاب می کند می توانند هم عینی باشند و هم کلامی. و در هر دو صورت آنچه واقعاً اتفاق می افتد چنین است: ذهن هنرمند بین دو چیز، هم به لحاظ تشابه عینی و حسی، و هم به لحاظ تشابه بار عاطفی شان، ارتباط برقرار می کند و آنگاه به یکی اشاره می کند برای اینکه از دیگری سخن گفته باشد.

بدین سان، در اینجا با تکمله ای برای بحث قبلی ی سال ۱۳۵۰ من در مورد تصویر روبرو می شویم.[1] من در آن بحث گفتم که در *اعماق هر تصویر شعری یك «تشبیه کامل» وجود دارد* که در آن ذهن، رابطه ای از باب تشابه را، چه به صورت ابرامی و چه به صورت انکاری، کشف کرده و آن را بیان داشته است. اما در آنچه که اینجا نوشته ام نکته ای بر گفتهٔ قبلی من افزوده شده است: ذهن شاعر تصویرهای خود را در «تشابهات عینی و عاطفی» ی بین چیزها جستجو می کند. اینکه چرا شاعر معشوق

خود را «گل» خوانده است، یعنی ابتدا تشابهی بین این دو یافته و سپس یکی را با نام دیگری مورد خطاب قرار داده است، تنها به تشابه ظاهری ی چهرهٔ زیبای معشوق با یك گل بر نمی گردد بلکه به عواطف مثبته ای نیز مربوط می شود که دو عنصرِ «گل» و «چهرهٔ معشوق» در ذهن شاعر بر می انگیزند. در واقع، قوت تصویرهای یك شاعر بیشتر به ارتباط بارهای عاطفی ی دو طرف تشبیه برمی گردد.

این نکته از آنجا اهمیت دارد که بدانیم «دستگاه عواطف» قصد سرودن شعر و آفریدن اثر هنری ندارد و، در نتیجه، هدف اصلی اش پیدا کردن تشابهات بین چیزها نیست. در واقع چنین کاری به دستگاه تعقل مربوط می شود نه به دستگاه عواطف. یعنی، تصویر عاطفی بدان خاطر ساخته نمی شود که از این تشابهات گزارش دهد بلکه هدف آن در راستای کارکردهای زیست شناختی ی مختلف تعیین می شود. اما دستگاه عواطف، که نمی تواند در بیان خود از مفهوم های عقلی استفاده نماید، این گزارش «فرامفهومی» را به ناچار در قلمرو «تصاویر» ی انجام می دهد که از عاطفه مایه گرفته اند. پس، در قلمروی دستگاه عواطف، علت تولید تصویرهای عاطفی صرفاً بیان درگیری هائی عاطفی است و، در نتیجه، فقدان داد و ستدی عاطفی در این میانه نقض غرض خواهد بود.

کسانی که می پندارند می شود با به کار بردن عقل تشریحی (اندیشهٔ آگاهانه)، و تکنیکِ مقایسه و کشف شباهت ها، به شعر رسید، به وجود ضروری این داد و ستد عاطفی توجه ندارند. دستگاه عواطف نیز، همچون عقل، به مقایسه و کشف ارتباط مشغول است، اما این کار را بدان خاطر می کند که محتوای عاطفی ی خود را در آن بفشرد و بیان کند.

پس، شاعر نیز از طریق به کار بردن زبان گزارش می کند؛ حتی از

آن وقایع و تجربه هائی گزارش می کند که مخبرین روزنامه ها نیز در پی ی آنند. اما آنچه که شاعر می گوید، به خاطر زبان تصویری اش، پیش از آنکه گزارش آن واقعه باشد، گزارش واکنش های عاطفی ی خود شاعر در برابر آن واقعه است. به تفاوت این دو گزارش توجه کنید: (آ) «نسیم بر صحرای بی درخت می گذرد» و (ب)

می وزد از سرِ امید نسیمی،
لیك تا زمزمه ای ساز کند
در همه خلوت صحرا
به رهش
نارونی نیست.[۲]

تفاوت این دو گزارش در چیست؟ هر دوی آنها یك واقعه را گزارش می کنند اما دومین گزارش زبانی تصویری دارد. و در این تصویر چه نهفته است؟ به نظر من، واکنش عاطفی ی ذهن شاعر در برابر آنچه که دیده است. او می خواهد از واکنش عاطفی ی خود خبر دهد و، به همین دلیل، به تصویر عاطفی رو می کند: نسیم صاحب امید می شود، دوست دارد زمزمه ای ساز کند، اما درختی (آن هم نارونی) نیست تا نسیم از میان شاخسار آن بگذرد و به زمزمه و ترنم درآید. می بینیم که شاعر احوالات درون خود را به نسیم بخشیده است تا بتواند اندوه تنهائی ی خویش را مجسم کند. یعنی، گزارش اصلی ی او این تنهائی است نه آن واقعه.

اکنون وقت آن رسیده است تا یك نکته را دربارهٔ «اندیشه»، که از یکسو حاصل غور در مجردات عقلی است و، از سوی دیگر، در بعضی از

تعاریف به عنوان یکی از عناصر شعر به کار گرفته شده، توضیحی دهم.

با توجه به آنچه در مورد زبان گفته شد می توان دید که هر اندیشه، که مجموعه ای از تصورات و تصویرهای تجریدی است، با خود باری عاطفی را نیز حمل می کند که می تواند هدف واکنش «دستگاه عواطف» قرار گیرد. این بارعاطفی ی اندیشه، طبعاً، جواز ورود به شعر را دارد. اینگونه است که «اندیشه» با «شعر» در ارتباط قرار می گیرد اما در تعریف آن جائی ندارد. انسان به هرچه بیاندیشد، هر موضع اخلاقی و اجتماعی که داشته باشد، به هر ایدئولوژی که بپیوندد، به هرحال، در سیر اندیشه های خود «دستگاه عواطف» خویش را نیز مرتباً وادار به واکنش نشان دادن می کند و شعر از این واکنش ها برای ترکیب یافتن خویش بهره می برد.

آنچه، از بیرون ارگانیسم ما، به درون می آید و، به صورت «تصویر حسی»، از «دستگاه عواطف» ما گذشته و به حافظه می پیوندد، و نیز آنچه که در دستگاه تعقل ساخته شده، از مسیر دستگاه عاطفه گذشته و به حافظه می رود، هیچ کدام به خودی خود به کار شعر نمی خورند. اما چون همهٔ آنها واکنش هائی عاطفی را موجب شده اند، پس می توانند، در چارچوب سهم عاطفی ی خود، در تشکل شعر جائی داشته باشند.

مثلاً شعر سیاسی، اگر واقعاً شعر باشد، آن چنان شعری است که واکنش عاطفی ی شاعر را نسبت به حوادث و واقعیت های سیاسی، در زبان ترکیبی ی تصویرها، گزارش می کند. جز این، هیچ گونه اندیشهٔ سیاسی را، حتی اگر به زیباترین تصویرها آراسته باشد نمی توان شعر خواند. و همین مطالب را می توان دربارهٔ شعر اجتماعی، شعر مذهبی، و شعر فلسفی نیز تکرار کرد.

۵. نقش عاطفی ی کلام

۱. نگاه کنید به صفحهٔ ۱۲۳ کتاب حاضر.

۲. احمد شاملو. شعر «سخنی نیست...». مجموعهٔ اشعار. صفحهٔ ۵۵۷.

بخش سوم ــ تا «شعر عشق»

فصل ششم ــ شرط کفایت در تعریف شعر

در اینجا پرسش جدیدی مطرح می شود: اگر، درتعریف شعر، «تصویر عاطفی» را عنصر اساسی بدانیم، آیا وجود «تصویر عاطفی» می تواند به تنهائی ضابطهٔ شناخت شعر از غیر شعر هم باشد؟ مگر نه اینکه مثلاً قصه نویس و نمایشنامه نویس هم در کار خویش از انواع تصویرها استفاده می کند؟ پس، آیا چنین نیست که ناگزیریم، در تصویر خاص شعر، یا در پیوند میان تصویرهای شعری، در جستجوی عنصر دیگری نیز باشیم که به مدد آنها معیار تشخیص ما به حد کفایت رسد؟ آن عنصر چیست؟

به اعتقاد من، در اینجا هم، پاسخ ما نه در «کاربرد تصویر» که در «ماهیت عاطفه» نهفته است. یعنی، لازم است که بر «عاطفی» بودن تصویر شعری تأکید کنیم نه بر «تصویری» بودنِ بیانِ عاطفی. این نکته حاصل جستجوی سی سالهٔ من است و خیال می کنم آنچه را که از این پس می نویسم کسی تا به حال نگفته باشد.

«تصویر عاطفی»، یا تصویر ساخته شده در کارخانهٔ عاطفه، اگر

بتوانیم به درستی تشخیصش دهیم، فقط در شعر یافت می شود و در دیگر هنرهای کلامی وجود ندارد. در عین حال، برای تمییز «تصویر عاطفی» از هر نوع تصویر دیگر، می توان به ضابطه ای متقن رسید. در این راه توجه به ملاحظاتی چند ضرورت دارد.

نخست باید به این واقعیت توجه کنیم که تفاوت ماهوی ی «محصولات عاطفی» با «ساخته های عقلی» در آن است که محصولات عاطفی از ملزومات تجرید عقلی خالی اند. توضیح بدهم: کار عقل تجرید است و تولید تصویرها و تصورات تجریدی. پس، اگر در هر محصول ذهن آدمی از این عناصر تجریدی به وفور یافت شوند بلافاصله می توان به حضور غالب تعقل در آن محصول حکم داد و سهم عاطفه را در آن ناچیز گرفت. یعنی آن را ناشی از واکنش عاطفی ی روان آدمی ندانست. و از آنجا که شعر ساحت ارائهٔ گزارش های عاطفی است، پس، غلبهٔ عناصر و ملزومات تجرید عقلی در یك اثر کلامی نشانهٔ غیاب شعر است.

یکی از شاخص ترین محصولات تجرید عقلی تصوری است که ما از «تغییر» در ذهن خود داریم و آن را، در حد اعلای تجرید خویش، به «زمان» تعبیر می کنیم. یعنی، تصور «زمان» ساختهٔ قدرت تعقل و تجرید است و به عالم انسانی تعلق دارد. در جهان جانوری چیزی به نام «زمان» وجود ندارد. حتی اینکه بگوئیم «جهان جانوری، در سطح کارکردهای غریزی، با حرکات طبیعت همخوانی دارد» نیز چیزی را در این واقعیت تغییر نمی دهد که، به لحاظ فقدان خودآگاهی، فقدان تعقل، و فقدان قدرت تجرید، جانوران نمی توانند به مفهوم سازی بپردازند، چه رسد به اینکه بخواهند از طریق تجربهٔ «تغییرات طبیعی» به مفهوم «زمان» دست یابند. بر همین اساس می توان حکم کرد که «دستگاه عاطفه» ی ما نیز، با

بی بهره ماندن از توانائی ی تجرید، تصوری از زمان ندارد.

اکنون، با کنار هم نهادن این دو واقعیت، می توان فقط به یك نتیجهٔ متقن رسید: نشانهٔ وجود تصویرهای عاطفی در شعر فقدان «عامل زمان» در آنها و در میان پیرندهاشان با یکدیگر است. پس، در شعر نیز، که سرزمین تصویرهای عاطفی است، نمی توان به «زمان» و گذشت آن برخورد.

این گونه است که من فکر می کنم، در ساحت هنرهای کلامی، برای تشخیص شعر از غیر شعر وجود در ضابطه کافی است: حضور تصویر عاطفی از یکسو، و غیاب زمان از سوی دیگر. یعنی، ضابطهٔ «غیاب زمان»، در کنار ضابطهٔ «حضور تصویر عاطفی»، تنها دو ضابطهٔ اصلی ی تشخیص شعر از غیر شعرند و هریك بی دیگری دارای جامعیت و حد کفایت برای تشخیص شعر نیستند.

اگر، سوای شعر، به انواع هنرهای کلامی یا ادبی که با شعر متفاوتند – مثل داستان و روایت و نمایشنامه و فیلمنامه – توجه کنیم، می بینیم که در همهٔ آنها زمان جریان دارد، حتی اگر سیر زمان، از طریق پیش و پس شدگی ی زمانی، در هم ریخته باشد. برعکس، اگر به هر آنچه که «هنرهای پلاستیك» خوانده می شوند نگاه کنیم، می بینیم که همهٔ آنها از حضور زمان بی بهره اند. در تابلوهای نقاشی، در مجسمه ها، و عکس ها، زمان یخ بسته است؛ همچنان که در یك شعر نیز، اگر حتی به بلندای یك کتاب باشد، خبری از گذشت زمان نیست. حال عامل زمان را وارد صحنه کنید: هنر عکاسی به هنر سینما مبدل می شود و شعر به داستان.

البته ما می توانیم دارای «داستان شاعرانه» و یا «فیلم شاعرانه» باشیم؛ یعنی با تصویرهائی روبرو باشیم که زمان را در آنها به غایت

پریشان ببینیم اما، هیچ یك از این دو، کاملاً قابل تقلیل به هنرهای پلاستیك نیستند، مگر آنکه سیر زمان در آنها متوقف شود.

در عین حال، کسانی که به اعتبار وجود انواع تصاویر، مثلاً در منظومه های نظامی گنجوی و نیما یوشیج، و یا در روایات اخوان ثالث، این آثار را در قلمرو شعر قرار می دهند، با اندکی توجه به ضابطهٔ «زمان»، در خواهند یافت که چرا من اینگونه آثار را از حوزهٔ شعر خارج کرده و در حوزهٔ «داستان نویسی» یا «داستان سرائی» قرار می دهم. در همهٔ این آثار، «زمان» حضوری انکار ناپذیر دارد. اما به غزل های حافظ بنگرید، به «ری را» ی نیما، به اغلب سروده های شاملو، نادرپور، فرخزاد، رویائی (به خصوص تا «دلتنگی ها»)، احمدی، شمس لنگرودی، عباس صفاری. در همهٔ آنها از تصویر خبرها هست و از زمان خبری نیست. در این آثار همهٔ تعابیر و تصاویر در فضائی بی زمان بر گرد هم می چرند. یعنی، زمان در شعر همهٔ ادوار تاریخ غایب است.

پس، من اگر بخواهم از شعر تعریف جامع و مانعی ارائه کنم، خواهم گفت که *«شعر گزارش هنری و کلامی ی خاص وضع عاطفی ماست که در ترکیبی از تصویرها یعاطفی ی بیگانه با زمان بیان می شود»*. این تعریف را، آنگاه، می توان چنین بسط داد:

۱. شعر گزارشی هنری است. یعنی از یکسو در جستجوی پاسخگوئی به پرسش های علمی یا فلسفی نیست و، از سوی دیگر، همهٔ ملاحظات زیباشناختی ی هنر (مثل وجود یکپارچگی، توازن، هماهنگی، تسلط روابط کارکردی، و ساختمان در همهٔ اجزاء و ابزار مادی و معنوی ی آن) را باید در خود داشته باشد.

۲. شعر گزارشی کلامی است. یعنی کلام آن (چه در مفهوم، چه در

صوت، و چه در شکل نگارشی ی خود) به عنوان ابزار کار شاعر مطرح است و مشمول ملاحظات زیباشناختی نیز می شود.

۳. اما کلام در شعر وضعیت «خاص» دارد، چرا که در راستای داد و ستد مفهومی کار نمی کند، بلکه زمینهٔ ظهور تصاویر عاطفی را فراهم می سازد. در این ساحت، کلام همچون سنگ در دست مجسمه ساز و رنگ در دست نقاش عمل می کند. هدف نه سنگ است، نه رنگ، و نه کلام؛ بلکه وضعیت عاطفی ی هنرمند خواستار بیان شدن آن است. هم از این سر است که شعر از ادبیات جدا شده و به هنرهای پلاستیك نزدیك می شود.

٤. شعر وضعیت های عاطفی ی شاعر را گزارش می کند. یعنی از گزارش وضعیت های عقلائی و حسی، که ساختهٔ تفکر مستدل و منطقی هستند، در آن خبری نیست.

٥. شعر از طریق بکار بردن بیان تصویری گزارش می کند. یعنی واحد اصلی ی بیانی ی شعر «تصویر» است نه «کلام مفهومی».

٦. شعر از «ترکیبِ» تصویرهای عاطفی برجود می آید. با توجه به جنبهٔ هنری ی شعر، چنین ترکیبی نیز از همهٔ ملاحظات زیباشناختی که برشمرده شدند برخوردار است.

۷. تصویرهای عاطفی و ترکیبشان در شعر از زمان بی بهره اند. یعنی «زمانمند» نیستند و عامل یا بُعد «زمان» در ترکیب آن ها حضور ندارد.

به نظر من، یك چنین تعریفی از شعر تعریفی است مبتنی بر ادراك علمی و زیست شناختی از کارکردهای ذهن انسان و، در نتیجه، تعریفی است علمی.

۱. آنچه در این فصل گفته می شود مختص شعر فارسی نیست و همین جریانات را در
/٦ شعر سایر زبان ها نیز می توان به خوبی مشاهده کرد.

بخش سوم ــ تا «شعر عشق»

فصل هفتم ــ فرگشت رمز زدائی

گفتم که، من و همدلانم در جریان «موج نو» و «شعر تجسمی»، پای بند مکتب «عقل گرائی» بودیم؛ یعنی جریان «عقل گرائی» را پذیرفته بودیم و می کوشیدیم آن را در ساحت شعر نیز جاری سازیم. ما با خرافات و کشف و کرامات مخالف بودیم، به الهام و کشف و شهود اعتقاد نداشتیم، و شعر را هم یکی از محصولات مغز و ذهن انسان می دانستیم که تفاوتی با دیگر محصولات آن ندارد. اما، در همان حال، به خصوص به خاطر جریان نوین اما گستردهٔ «بازگشت»، که در همهٔ لایه های حیات اجتماعی اثرگذاری ی خود را آغاز کرده بود، پرسش های بسیاری ذهن ما را به خود مشغول می داشت: آیا ما که در سرآغاز دههٔ ۴۰، به خیال خود، از نوع نگاه حافظ به جهان دوری می جستیم، با این قطع ارتباط تیشه بر ریشهٔ شعر خود نمی زدیم؟ مگر نه اینکه شعر را سرزمین رمز و جادو خوانده اند؟ مگر نه اینکه می گویند شعر بازگشت ماست به زبان اولیه ای که در آغاز پیدایش خود باررر از نیروئی جادوئی و شکوهمند بوده است؟ و آیا نه

اینکه، با تسلط عقل گرائی، چنین شعری ازمیانه برمی خیزد؟ آن گاه، در جهانی خالی از رمز و راز، جهانی بی اسطوره و روح، جهانی بی جادو، شعر چه می تواند باشد؟ در عین حال، مگر نه اینکه، با خروج از آن جهانِ پر رمز وراز، تفاوتی آشکار میان شعر ما و شعری همچون شعر حافظ آشکار می گردد؟ در این صورت چگونه می توانیم این هر دو را در یك مقوله، که نام شعر داشته باشد، جا دهیم؟ در واقع، همین گونه پرسش ها برده و هست که بسیاری از شاعران ما را، در رویارویی با عقل گرائی، هراسان کرده و می کند وآنها را به سوی صرفیگری ی سنتی ی ما می راند؛ و نیز همین گونه پرسش هاست که آنان را به دامان مواد مخدری که کارشان عقل زدائی است می کشاند. اما آیا به راستی شعر حافظ لزوماً خاستگاهی اینگونه رمزی و جادوئی دارد؟ بی هیچ ارتباطی با «عقل»؟

و من در راه یافتن پاسخی به این پرسش ها بود که از یکسو به عرفان کهن و، از سوی دیگر، به علم نوین رو کردم. از این دومی شروع کنم. در واقع بزرگترین دست آورد من در مغرب زمین، درك تجربی ی فرگشتی بود که «رمز زدائی» نام دارد. من با این مفهوم نخستین بار در آثار «ماکس وبر»، جامعه شناس آلمانی، آشنا شدم. می دانیم که در هر دستگاه منسجم تئوریك جامعه شناختی، «چارچوب مضمونی» برای تبیین تحولات اجتماعی ساخته می شود. مثلاً ما، در ایران، با چارچوب مضمونی ی اندیشهٔ کارل مارکس، یعنی «مارکسیسم» کمابیش آشنائیم: «جامعهٔ نخستین (کمون اولیه)، در سیر برآیش (یا تحول) خود، به دو پاره تقسیم شده و هر پاره یکی از طبقات اجتماعی را ساخته است؛ موتور تحولات تاریخی ی جامعه، تضاد و مبارزهٔ بین طبقات اجتماعی است؛ و این مبارزه در روندی دیالکتیکی جریان دارد». کل دستگاه نظری ی اقتصادی،

اجتماعی و سیاسی ی مارکس، بر این پیش فرض نظری بنا نهاده شده است.

ماکس وبر هم دارای یك چنین چارچوب مضمونی و پیش فرض تئوریك است. او، که بیشتر با نهاد های فرهنگی ی جامعه کار دارد، می گوید: موتور برآیش تاریخی ی جامعه روند عقل گرائی rationalisation است. یعنی همه چیز جامعه، در سیر تاریخ، به سوی عقلائی شدن و خردپذیر گشتن حرکت کرده و می کند. او فرد این جریان را در ساحت های مختلف زندگی ی اجتماعی نشان داده است، از پروتستانتیزم در مقابل کاتولیسیزم گرفته، تا تشبیت «نُت» موسیقی بر روی صفحه کلید های پیانو، در مقابل ناثابت و متغیر بودن کرك بندی و طول موج هر صوت بر روی سازهای سنتی.

و در این راستا، یکی از مهمترین نکاتی که ماکس وبر بیان می کند آن است که فرگشت «عقلگرائی» مصادف و مترازی با فرگشتی است که «رمز زدائی» نام دارد. یعنی، هر چه جامعه و پدیده های آن عقلائی تر می شوند میزان رمز زدگی آن ها کمتر می شود؛ چرا که رمز و راز، در برابر عقل، مجموعه ای از ندانسته ها و ناشناس ها هستند که باید به طور سیستماتیك به درونشان راه یافت و آنها را شناخت، حال آنکه انسانِ عقل گریز این مجموعه را رازآلوده و «ناشناختنی» می یابد نه «ناشناخته».

جالب است که در زبان فرنگی واژه ای که برای «رمزمندی» و «رمزگرائی» به کار می رود با واژه ای که در برابر «صرفی گری» گذاشته می شود یکی است. فرنگی هر دو را mysticism می خواند. از این دیدگاه، جهانِ رمزمند جهانی است که در آن حوادث نه بر مبنای قاعده و قانون، بلکه بر حسب رمز و رازی مشیت زده اتفاق می افتند. در چنین جهانی شعر گفتن هم منوط به الهام است، همانگونه که نبوت منوط به وحی

است. اما جهانِ خردگرا جهانی است که راز و رمز از آن رخت بر می بندد و همه چیز در حدی از روشنائی، که دانش ما بدان دست یافته است، قابل دیدار و تبیین می شود. جهان رمزمند جهانی جادر زده است، جهان تسلط ارواح و اجنه، جهان اسطوره ها و باورهای عامیانه. و آنچه این موجودات جادوئی را به هم می پیوندد نیز خود ماهیتی بی منطق، خودکامه، و رمزآلوده دارد.

درسی که من از ماکس وبر گرفتم آن بود که می توان از اندیشهٔ بزرگانی چون حافظ نیز «رمز زدائی» کرد، مشروط بر آن که این جهان اندیشگی را بشناسیم و بتوانیم مفردات آن را با دانش امروز مطابقت دهیم. من در این راه بود که دانستم در بین جادوئی که در شعر مثلاً حافظ جاری است و خرافاتی که دیگران بدان معتقدند تفاوتی ماهوی وجود دارد؛ دانستم که آنچه حافظ می گوید فقط به تجربهٔ شاعرانهٔ او از جهان هستی مربوط می شود و او فقط در این ساحت است که عقل را کارساز نمی داند. و دانستم که این ناتوانی ی عقل در کار سرایش شعری که حافظ می گوید، نه از آبشخور تعریفی فلسفی، بلکه از سرچشمهٔ عاطفه مدارِ تعریف شعر، همانگونه که تاکنون گفته ام، آب می خورد. اما تا به این پاسخ ها دست بیابم باید از هزارتوئی پیچیده می گذشتم.

نکته در این بود که شاعری چون حافظ، در یك سیستم نظری و فلسفی ی خاص، که پوششی از هیجانات شاعرانه را برخود داشت، سخن می گفت و لازم برد که من از این پوشش «رمززدائی» کنم تا روشن گردد که بین تعریف او از شعر، و تعریفی که امروز می توان به مدد علم از شعر کرد، چه نسبتی وجود دارد. اما، برای این «رمززدائی»، نخست چاره ای جز راه آمدن با چنین شاعری و مرتب کردن حرف و سخن او در میان نبود.

پس، من در اینجا حافظ را، همچون مشخص ترین چهرهٔ شعر عرفانی و کلاسیك ایران، انتخاب کرده و دریافت هایم را با سخنان شاعرانهٔ او همراه می کنم.

بخش سوم ــ تا «شعر عشق»

فصل هشتم ــ در کارخانه ای که ره علم و عقل نیست

راه حافظ با طرح پرسش هائی به ظاهر ساده آغاز می شود. مگر نه اینکه منطق ما به ما می گوید: عقل، که مادر علم است، تنها در صورتی به شناخت جهان و پدیده های آن توفیق می یابد که بتواند خود را از کل هستی جدا کند، در قلعه ای محصور و محفوظ بنشیند، و از روزنی مخصوص خود به جهان بنگرد؟ اما آیا این جدائی جز در «تصور» عقلی ی آدمی امکان پذیر است؟ آیا اینکه من، با گفتن «من»، خود را از «بقیه» جدا می سازم و این بقیه را «غیر» می خوانم واقعیت هم دارد؟ و اگر چنین نیست، چه راهی برای خروج از این «فرض توهمی» وجود دارد؟

به راستی هم، چنان که در فصل گذشته دیدیم، علم (یا شناخت) بر پایهٔ فرض جدائی ی «عالِم» از «معلوم» («شناسا» از «شناختنی») گذاشته شده است و تنها با این پیش فرض است که انسان عقل گرای خردمند می تواند پدیده های جهان را از هم تفکیک کند، به آنها نام دهد، به ساخت و کارکردشان بنگرد و روابط میانشان را کشف کند و، از این

طریق، آنها را بشناسد. اما درست همین شناخت بر واقعیت یکی بودن انسان و جهان پرده می پوشاند؛ پرده ای که جنس و بافت آن از «عقل مجرد» و «منیّت» انسان ساخته شده و حاصل نشستن او در قلعهٔ «من» و «غیر» خواندن بقیهٔ جهان است. در واقع، انسان با همین تدبیر به ظاهر ساده است که انسان می شود و به فتح کائنات می پردازد. او، به مدد این جدائی ی مفروض، به تکه تکه کردن جهان دست می زند و سپس به شناسائی ی این جهانِ تکه تکه نایل می شود و قدرت تصرف در آن را پیدا می کند. در این ساعت خاص، هیچ احتجاجی نمی تواند صلابت یافته های علم را منکر شود. اما آیا وظیفهٔ هنر و هنرمند هم شناخت علمی ی جهان و پدیده های آن است؟ در آن صورت تفکیک علم و هنر از چه بابت است؟

به گمان حافظ، وظیفهٔ اصلی ی هنر (و در اینجا، شعر) آن است که همواره به انسان یادآوری کند که تفکیک بین او و جهان تفکیکی لازم اما تصوری و مصلحتی است. از دیدگاه او، هنر (یا شعر) دعوت می کند تا انسان لحظه ای از این «غیریت» به درآید و یگانگی ی خویش را با کل جهان هستی در افقی واقعی ببیند:[1]

میان عاشق و معشوق هیچ حائل نیست
تو خود حجاب خودی، حافظ، از میان برخیز!

و مرصّرع دعوت حافظ، به عنوان یک هنرمند، همین «از میانه برخاستن» است؛ برخاستن از میانهٔ خود و هستی. اما این از میانه برخاستن چگونه شدنی است؟

همین که تا اینجا با حافظ راه آمده باشیم به امکان طرح نظریه ای اجازهٔ ظهور داده ایم که شاعر شیراز در آن می تواند بنیاد تفکری رمزآمیز

را در شعر خویش باز سازی کند. شعر حافظ پاسخ هیجانی ی او به همین پرسش آخر محسوب می شود ر او، برای یافتن پاسخ خود، به بازسازی ی دستگاه فلسفی ی کهنی دست می زند که «فرهنگ واژه ها»[۲] ی خاص خود را دارد. او، در این دستگاه فلسفی، هستی ی عقلانی ر تکه پاره را «جهان» می خواند، جهانی که در آن انسانِ عاقل برای دیدنش به چشمی «جهان بین» مجهز شده است. او با این چشمِ «جهان بین» بر همین «جهان» می نگرد و آن را تکه پاره می یابد. اما هستی ی تفکیک نشده ر یکپارچه، در زبان حافظ، «جهان» نام دارد ر برای دیدن آن هم دیده ای «جان بین» لازم است:

دیدن روی تو را دیدهٔ جان بین باید
زین کجا مرتبهٔ چشم جهان بین «من» است؟

ترجمه کنید که در اینجا سخن از دو هستی ی مختلف نیست: هستی یکی است، اما حافظ می گوید که همان یك را به دو صورت می شود دید. اگر با دیدهٔ جهان بین نگاهش کنید او نیز در هیأت «جهان» بر شما ظاهر می شود، ر اگر با دیدهٔ جان بین به یگانگی ی خود ر کل هستی بنگرید، همان هستی را با نام «جان» درك خواهید کرد. ر حافظ، در شعر خویش، می کوشد بگوید که حوزهٔ کار عقل ر علم «جهان» است، ر سر ر کار هنر با «جان». هنر می خواهد به شما «دیدهٔ جان بین» عطا کند: می خواهد شما را از خویشتنِ خویش ر از «خیمگاهتان» بیرون کشد، تا لحظاتی چند، شاید نقطه لحظاتی چند، بر یگانگی ی خود با کل هستی واقف شوید؛ ر چون از این سفر معنوی بازگشتید بر این نکته واقف شده باشید که نه تنها بنی

آدم، که کل وجود، اعضای یکدیگر ر همگی از یك گوهرند. در واقع، در ساحت جان است که ما به معنای «وحدت وجود» پی برده ر در می یابیم که رودها در ما می غلطند ر ما خود از خورشید زاده می شویم، ر هر انسانی که در گوشه ای از عالم می نالد دردش در استخوان همهٔ انسان ها طنین انداز است.

در زبانی که برای بیان این طرز تلقی به کار می رود اسماء ر صفات، در دو جبهه، رویاروی هم ایستاده اند: یك جبهه از آنِ سرزمین «عقل» است ر «جهان»، ر جبههٔ دیگر از آنِ کشور «دل» است ر «جان». آن یك، حوزهٔ «علم» است ر این یك حوزهٔ «معرفت» (که لفظ «عرفان» هم از آن می آید). ر مرزی که این دو جبهه را از هم مشخص می کند همان «منیت» انسان است. حافظ جریای شگردی است که این «من» را از میان براندازد، از خود بی خود شود، از جدائی ر انفکاك برهد، ر به وحدت ر وصل با کل هستی برسد.

حافظ برای نام دادن به این شگرد، از نزدیك ترین «تمثیل ساده» استفاده می کند: حوزهٔ استعاره ر تمثیل؛ چرا که حوزهٔ کار ر شاعری ر تصویر سازی است. او می داند که هر هنرمندی، برای بیان اندیشهٔ خود، آن چنان که این بیان در ساحت فرهنگ او جا بیافتد ر فهمیده شود، باید که از زبان مشترك فرهنگ قوم خویش سود بجوید؛ حتی اگر خیال آن را داشته باشد که اجزاء این زبان را در متن بیان کاملاً تازه ای بپیچاند ر دگرگون سازد. توسل حافظ به همهٔ اسطوره های پیش ر پس از اسلام هم از همین روست. برای حافظ گاه رجوعی سریع به قرآن کافی است، آن هم به آیات مکی ی قرآن که از دل شیدازده ر گلوی در هیجان سوختهٔ «نبی ی عربی» بیرون می آید، تا در شعر زبان گفتن بیابد. پس حافظ، در زبان تشبیهی ی

خود، در گسترهٔ پهناورِ مسجد تا میخانه، به یاقتن اسمائی تمثیلی برای بیان مفردات دستگاه فلسفی ی خویش دست می زند.

او این شگردِ «از خود بی خود شدن» را «مستی» نام می دهد چرا که در تجربه های خود دیده و چشیده است که «می ی چغاند» نیز عقل را زایل می سازد. عقل، به طور طبیعی، از زایل شدن خویش سر باز می زند و احتجاجاتی چنین ساده را نمی پذیرد. در دستگاه نظری ی حافظ، بر چنین عقلی است که باید شورید. اما حافظ می داند که همین «دستگاه فلسفی» را هم به مدد عقل ساخته است؛ یعنی، همین عقل است که، در عین چموشی، به او می آموزد که جدائی ی شناخننی (عالمِ از معلوم) یك پیش فرض لازم برای شناخت جهان است اما به کار جان بینی نمی خورد و برای وصل جان باید از آن گذشت. نزد حافظ، چنین عقلی محترم و قابل اعتماد است و می تواند مورد مشورت قرار گیرد، چرا که منکر جان و امکان وصلت با آن نیست:

مشورت با عقل کردم، گفت: حافظ می بنوش!
ساقیا! می ده، به قول «مستشار موتمن!»

اینگونه است که حافظ، به جستجوی آن «می» ی مستی آور و خودی سوز برمی خیزد، همان «می» که کمك می کند تا ما از خویشتن خویش، از منیت خویش، و از خودمرکزپنداری ی خویش بدرآئیم و در کل هستی غوطه ور شویم. او همه را بدین «می» دعوت می کند: از «زاهد» می خواهد تا سجادهٔ خویش را بدین «می» رنگین کند؛ به دیگران سفارش می کند که دفتر دانش خود او را جمله به «می» بشویند؛ عقلش را

سرار بر «کشتی ی می» می کند تا از «شهر هستی» رواند شود؛ و «جام» چنین مئی را آینهٔ آرزوئی ی اسکندرِ گمشده در ظلمات می داند - جامی که فقط «جم» توانسته است بدان دست یابد و هم او اکنون، در قالب «پیر مغان»، در آن به «صد گونه تماشا» نشسته است.

اما، در این میان، سئوالی نو پیش می آید: اساساً چرا این انفکاك عقلی پیش آمده است تا انسان از دیدار «جان» محروم گردد و مجبور باشد «جان» را در پیکر «جهان» ببیند؟ و همین جاست که در دفتر بینش حافظ فصلی نو گشوده می شود: فصلی که در آن حافظ به طرح «حکمت جدائی» و «ضرورت وصل» می نشیند، و با این کار راه ما را نیز برای «رمز زدائی» ی از اندیشه و سخن خویش هموار می کند.

هستی ی پیش از پیدایش عقل چیست؟ حافظ به همین می اندیشد: آن هستی ی در خود پیچ و بد خود مشغول، «شاهی که جاودانه با خود عشق می بازد». اینك حافظ با روزگار «ازل» روبارویست، آن لحظهٔ پیش از آغاز «جهان»، آن هنگامهٔ قبل از «من زدن» آدم. و می خواهد بداند که چگونه آدمی خواسته است و توانسته است که، با گفتن «من»، خویش را از کل هستی جدا کند و در برابر آن بایستد.

در اینجا نیز او، برای توضیح این جدائی، به بیانی صرفاً فلسفی دست نمی زند و همچنان، چون یك شاعر، به دامن تمثیل و اسطوره پناه می برد. در این «متن فرهنگی»، هستی ی پیش از پیدایش انسان، با نام هائی چون جنت، باغ عدن، روضهٔ رضوان، فردوس برین، پردیس، بهشت، گلستان و نیستان خوانده می شود؛ جائی که در آن زمان و مکان، و ظرف و مظروف، یکی است، و هستهٔ هستی ی لاشعور، در ترازنی کور و بی آگاهی، به خود می پیچد. آسمان ها و زمین، جانوران و گیاهان، و سرجمردی «آدم -

حیوان» (همان که حافظ «فرشته» اش می خواند)، بی نام و نشان، لاینفك و حل شده در وحدت کل وجود، غوطه ورند. این همان هستی ی بی انسان و جهان است که «خدای (خود آمدهٔ) پیش از خلقت» خوانده می شود و، در تمثیل، همهٔ امکانات در نزد او و در درون او غوطه ورند. یعنی، در این منظر، خدا خالق هستی نیست بلکه خود هستی است.

وآنگاه، در این هستی ی ناشناخته، این وجود ازلی، و این گنج مخفی،[3] «میل به شناخته شدن» طغیان می کند. هستی لحه ای از غوطه خوردن در تاریکی ی خود بازمی ایستد تا خود را بشناسد؛ واز آنجا که در ساحت او شناسنده و شناختنی (عالِم و معلوم) یکی هستند، شناخت ممکن نیست. او مشتاق تماشاگری است که بتواند بر او بنگرد و او را بشناسد:

سایهٔ معشوق اگر افتاد بر عاشق چه باك؟
ما به او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود!

او مشتاق است و نمی تواند؛ و چون نمی تواند، خود به فریب خویش اقدام می کند: خود می پندارد که از خویش غایب و جدا شده است و اکنون می تواند به خود، به عنوان موضوع «شناخت»، بنگرد. بدینسان تفکیك شناسنده از شناختنی، تنها به مدد این «غفلت»، یا این «توهم لازم» ممکن می گردد. عقل آفریده می شود، در موجودی به نام «آدم» لانه می کند، و از روزن «چشم جهان بینِ» او به هستی می نگرد. در این غفلت مجعول است که هستی به دو پاره تقسیم می شود و پاره ای به تماشا و تفحص دیگری می نشیند.

تا این انشقاق رخ نداده، «آدم» نام «فرشته» و «ملك» را بر خود

دارد؛ یکی از ممکنات هستی است، زیبندهٔ بهشت جان. و چون دوپارگی پیش می آید، او از بهشت رانده می شود و به زمین پر مصائب و سخت پا می گذارد. اما این همه ناشی ی ازغفلت اوست؛ زمین و بهشت دو جای مختلف نیستند. موضوع تماشا یکی است؛ اما دیده اگر «جان بین» باشد هستی را «بهشت برین» می بیند و چون «جهان بین» شد، همان را، زمین سخت می انگارد:

کدام لعبتی، ای شهسوار شیرین کار
که در برابر چشمی و غایب از نظری؟

و این آدم غافلِ به خود ظلم کرده [4] را حافظ در مقام «حیوان» می بیند و به او توصیه میکند که «می» بنوشد و «انسان» شود؛ انسانی شود که می خواهد از این غفلت بیرون آید تا به بهشت نخستین باز گردد. در اینجا نیز می بینیم که «دعوتِ» قبلی ی حافظ تکرار می شود، و پرسشی نو را با خود می آورد: چگونه می توان عقل را کشت و به بهشت بازگشت؟ معنای واقعی ی نوشیدن می و کشتن عقل چیست؟

و در اینجاست که داستان آفرینش پیچی تازه می خورد و، به اصطلاح، قهرمان اصلی، یعنی آنکس که باید عقل را بکشد و آدم را به بهشت برگرداند، وارد معرکه می شود. حافظ می گوید که این قهرمان در وجود خود ما زندگی می کند:

سال ها دل طلب جام جم از ما می کرد
آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می کرد.

آدم رانده شده و به غربت زمین دچار آمده، طبعاً هویتی بهشتی نیز دارد که در بی خبری ی او مخفی است. حافظ می گوید که نام این هویت بهشتی «دل» است. «دل» همان «بار امانتی» است که در آدمی به ودیعه نهاده شده تا، در کار بازگشت، یاورش باشد؛ فرمانی است که باید پهلوان «عقل» را بکشد و «آدم» را به «بهشت گمشده» برگرداند. این گونه است که جدال «عقل» و «دل» در سراسر شعر حافظ درمی گیرد. دل، بوی خانهٔ گمشده، و «اشتیاق» بازگشت به اصل خویش را دارد. و حافظ این اشتیاق را «عشق» می خواند و آن را یادگار تجلی ی آن «پرتو حسنی» می داند که در «ازل» ارادهٔ ظهور کرده است.

در ازل، پرتو حسنت ز تجلی دم زد
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد.

از داستان «می» ی بی خودی آور اما دور افتادیم؛ به آن برگردیم. ترفند شگرفِ حافظ آن است که، در شعر خویش، آن «می» و این «عشق» را با هم یکی می کند. دل، اگر هدف معینی در بیرون از خویشتنِ ما پیدا کند، با بال عشق به پروازی مستانه در می آید و انسان را از خودبیخش خارج می کند. اما، در واقع فقط عشق است که می تواند موجب خروج ما از خویشتن و پرداختن به دیگری باشد. و این عشق، چون کارا شد، همان نقشی را بازی می کند که «می» ی زایل ساز عقل.

روشن است که عشق رو به بیرون دارد و برای کارا کردنش باید به دیگری و دیگران - به کل هستی و اجزاء آن - عاشق بود، نه به خود. ما باید آماده باشیم که همه چیز را به پای محبوب خویش بریزیم. اینگونه است

که عشق به دیگری نیز نشانی از عشق به اصل گمشده را دارد؛ عشقی مجازی است که «پل» می شود تا شاید بتوان از طریق آن به عشق حقیقی، عشق به کل هستی، رسید.[۵] و آنگاه، باز در مقام تمثیل، دل جای خود را به «پیر سالك عشق» و «پیر مغان» و «پیر می فروش» می دهد: همان می فروشی که کار راهرو را به «می» حواله می کند و از او می خواهد تا به می «عمارتِ دل» کند.

انسانِ حافظ، در ابتدا، با عقل خویش در پی ی خواندنِ «نقش مقصود، از کارگاه هستی» بر آمده بود. اما حافظ، که عقل را برای «جهان» کارا و لازم می داند، معتقد است که خواندن نقش مقصود و دانستن راز هستی تنها حوزه ای است که با عقل نمی توان بدان دست یافت. برای این کار فوت و فنی دیگر لازم است، و هم از این سر است که فرمان می دهد:

عاشق شو! ورنه روزی، کار جهان سرآید
ناخوانده نقش مقصود از کارگاه هستی.

اما نکته در این است که در سراسر دیوان حافظ ما نشانی از نتایج این عاشق شدن نمی یابیم، آنچنان که گوئی غرض از پیدایش انسان چیزی جز آفرینش آتشی که در سینهٔ انسان است و «عشق» نام دارد نبوده است:

بسی شدیم و نشد عشق را کرانه پدید
تبارك الله از این ره که نیست پایانش.

و شعر حافظ فقط دعوتگر به عشقی است که دم زدن از آن، برای

شاعر، آن هم «به تقریر و بیان»، ممکن نیست؛ چرا که حدیث عشقی که او می گوید، یکسره، «از حرف و صوت، مستغنی ست». وآنکه به پای عشق می رود خبری با خود نمی آورد اما چون برمی گردد تبدیل به «عارف» و «رندی» می شود که به وحدت وجود پی برده و زبان «سوسن» را می فهمد و می تواند با آن به گفتگو بنشیند؛ شاعری است که فریاد می زند:

عاشق و رند و نظربازم و می گویم فاش
تا بدانی که به چندین هنر آراسته ام.

یعنی، فن و هنر حافظ فقط همین عاشقی و رندی و نظربازی است؛ و آنان که از رمز و راز این نظربازی بی خبرند حیرانند و نمی دانند که، از چشم شاعر، «هر جا که هست پرتوی روی حبیب هست»؛ و حافظ از عشق خط و خال اوست که سرگردان شده است. او بر همهٔ عالم می نگرد و در همه چیز «نقش رخ یار» می بیند و این دیدارها بر آتش درونش می افزاید.

اما، او صوفی نیست که دام بگسترد و سرحقه باز کند و بخواهد که از خاك کیمیا بسازد؛ او به دنبال کرامات هم نیست، و دعوت می کند که همگی «شطح و طامات را به بازار خرافات وانهند»؛ او به امام جماعت پیغام می دهد که «من به می طهارت کرده ام»؛ و می گوید:

من در آن دم که وضو ساختم از چشمهٔ عشق
چار تکبیر زدم یکسره بر هرچه که هست.

حافظ، بارها و بارها، از این «عشق» راهنما به بی خودی، به عنوان

فن و هنر خود یاد می کند:

عشق می ورزم و امید که این فن شریف
چون هنرهای دگر موجب حرمان نشود.

او شعر خود را «سخن عشق» می نامد و آن را خوشترین یادگاری می داند که در این «گنبد دوار» می ماند. او می داند که تعلیم سخن خویش را همه از عشق گرفته است و عشق موجب آن است که از شعر ترش خون بچکد. می گوید:

بلبل از فیض گل آموخت سخن، ورنه نبود
این همه قول و غزل تعبیه در منقارش.

و می داند که فقط شعر او، این «یادگار عمر»، است که از او باقی خواهد ماند؛ اما شرط چنین ماندن و ماندگاری همان آتش گرفتن از عشق و سوختن در عشق است:

جز دلم، کاو ز ازل تا به ابد عاشق بود
جاودان کس نشنیدم که در این کار بماند

این شعر تر و خون چکان، این سخنِ سوزان، که می تواند شنونده را از هوش ببرد، همه میراث عشق است، و نه نتایج به دست آمده از جستجوی «نقش مقصود». و این شاعری است که می داند سخنش را عشق

دلنشین کرده است، و این دلنشینی را خود نشانه ای برای شعرش، این «سخن عشق»، می داند.[۶] او می خواهد شاعرِ کلماتی آتش گرفته باشد و فریاد می زند که من: «غلام آن کلماتم که آتش افروزد!»

۸. در کارخانه‌ای که ره علم و عقل نیست

۱. شعرهای حافظ از کتاب زیر نقل شده است: حافظ شیرازی. *دیوان*. به تصحیح سید ابوالقاسم انجوی ی شیرازی. انتشارات جاویدان. تهران ۱۳۶۱.

۲. jargon

۳. اشاره به «کُنتُ کنزاً مخفیا...»

۴. اشاره به «ظلوماً جهولا...»

۵. اشاره به «المجاز قنطرة الحقیقه...»

۶. آنچه از حافظ شاهد آوردم (و نمونه های فراوانش را می توان در شعر همهٔ شاعران بزرگ کلاسیك ایران نیز نشان داد) دال بر این نیست که حافظ (یا هر شاعر دیگری) هم از آغاز کار شاعری ی خویش، از لحاظ اندیشه و عقیده، به قله های رفیع عرفان انسانی یا «انسانخدائی» رسیده است. شعر حافظ نشانهٔ زندگی ناظمی خوش ذوق است که به مرور از مسجد به خانقاه، از خانقاه به میخانه، و از میخانه به «رندخانه» (یا «دیر مغان») می رسد. از آنجا که ترتیب زمانی ی سرایش اشعار حافظ (جز در معدودی از غزلیات و قطعات) معلوم نیست، مرتب کردن دقیق آنها نیز بر اساس سیر و سلوك اندیشگی و روحی ی او ظاهراً مقدور نخواهد بود. با این همه انجام مطالعه ای علمی در ساحت زبان حافظ (به خصوص از راه مقایسهٔ بیشتر اشعار او با غزلیاتی که می توان تاریخشان را حدوداً مشخص ساخت) و بررسی سیر تکامل این زبان می تواند سیر تکامل اندیشهٔ او را نیز مشخص سازد؛ به خصوص که مسیر حرکت از

مسجد به رندخانه معمولاً نمی تواند معکوس نیز پیموده شود و شاعر از رندی به میخوارگی و از میخوارگی به صوفیگری و از صوفیگری به مذهبی بودن رجوع کند.

در این مورد کسی که دست به اقدامی جدی زده است دکتر محمود هومن است که، به نظر من، اگرچه از مبانی ی درستی آغاز می کند اما، در نیمهٔ راه، کار تحقیق را رها کرده و، در زمینهٔ مراحل سیر اندیشهٔ حافظ، شیوهٔ اجتهاد و صدور فتوا را در پیش می گیرد. به عبارت دیگر، به جای اینکه سیر اندیشهٔ حافظ را به کمك سبك شناسی و زبان شناسی تعقیب کند، می کوشد تا نردبانی منطقی بسازد که ذهن حافظ «باید» از آن بالا رفته باشد. (جالب اینجاست که امروزه نیز برخی از شاعران و نظریه پردازان می کوشند تا سیر تفکر خود را به عمد در کتاب هاشان درهم ریزند، به این خیال خوش که خوانندگانشان به علت این اغتشاش بپندارند که آنها همیشه همین گونه که اکنون می گویند، گفته اند).

و نکتهٔ تکمیلی آنکه همین سیر نشان می دهد که حافظ از مجموعهٔ تمثیلاتی در شعر خویش سود می جوید که آنها را در صحنهٔ عمل آزموده است. تحصیلات او در مدرسهٔ علوم دینی، عضویت او در خانقاه، پیرستن او به جمع میخواران شیراز، و عاقبت مجرد شدن او از این همه، موجب آن گشته است که او به زمینهٔ تجربی، عینی و ذهنی ی وسیعی دسترسی داشته و از همهٔ آنها در شعر خویش سود بجوید. همه چیز در شعر حافظ دستخوشی دگرگونی و جابجائی ی دائم است. هر مفهوم عرفانی در شعر حافظ به صور مختلفی ظاهر می شود. خضر و سلیمان و جمشید جم و پیر خانقاه و میفروش هر یك در تصاویر شعر حافظ جا عوض می کنند؛ و از جزئیات میخانه و ساقیگری و می کشی و می نوشی و عشق ورزی، هم برای بیان خود این جزئیات، و هم برای بیان لطایف عرفانی استفاده می شود.

بخش سوم ــ تا «شعر عشق»

فصل نهم ــ رمز زدائی از حافظ

عقل گریزی ی حافظ از چه بابت است؟ آیا می شود حافظ را، چه از نظر فلسفی و چه از دیدگاه شعر، نظریه پردازی عقل گریز به شمار آورد؟ آیا حافظ اساساً درکل ساختار تئوریك اندیشهٔ خویش، دارای موضعی عقل گریز است؟ و یانه، اندیشهٔ او هم بر اساس سیستمی عقل مدار کار می کند اما در این سیستم، اندیشیدن به حقیقت هستی از یکسو و شاعری از سوی دیگر، اموری عقل گرایانه به حساب نمی آیند؟

متأسفانه، توسل به عقل گریزی در حوزهٔ نظریه پردازی امر بعیدی نیست. آنکه نظر می دهد که «شعر، نقب زدن به عالمی در ماوراء و ماسوای هستی ی مادّی است» نظریه پردازی عقل گریز است؛ آنکه به جبریل و فرشتهٔ الهام معتقد است نیز، به همینگونه، عقل گریزی می کند؛ هنرمند و شاعری نیز که، در حوزهٔ نظر و عقیده، به عالمی جدا از این عالم معتقد باشد خردگریز است. حافظ نیز ، اگر همانگونه که نیما می گوید،[1]