به عالمی «باقی» و جدا از این عالم «رونده» قایل باشد شاعری خردگریز است. هرآنکس نیز که به عالم پس از مرگ معتقد است در همین مقوله جای می گیرد.

در مقابل، آنکه با قبول علم به عنوان تنها وسیلهٔ شناخت پدیده های هستی، به این نکته توجه دارد که بین شناسنده و شناختنی پیوستگی و وحدتی حقیقی نیز وجود دارد که، اگر کارا شود، مانع شناخت علمی ی هستی ی کل خواهد بود؛ و آنکه معتقد است مجموعهٔ عادات تشریحی ی ما پرده ای ضخیم به روی هستی کشیده اند که از پس آن چهرهٔ واقعی ی هستی نمودار نیست؛ و آنکه آدمیان را دعوت کند تا به یگانگی ی خود با کل هستی بیاندیشند و، با وقوف به این یگانگی، انسانی والاتر شوند، هیچ یك حرفی خلاف اصول عقل نزده اند.

دستگاه نظری ی حافظ نیز، در حدود امکانات تاریخی ی خود، دستگاهی عقل گراست. چرا که، هم در افق فلسفهٔ عام و هم در ساحت تئوری ی شعر، بر اساس منطق علمی استدلال می کند. او کلاً ضد عقل نیست بلکه عقل را در عبور از پردهٔ غفلت و دیدار کل هستی، که «حقیقت» خوانده می شود، عاجز می بیند. توجه کنید که وقتی نام هستی ی یکپارچه «حقیقت» باشد و نام جهان تشریحی «واقعیت»، در آن صورت «تحقیق» (یا کوشش برای شناخت حقیقت) عملی ناممکن است چرا که برای شناخت، وجود عقل و جدائی ی آن از موضوع مطالعه اش ضروری است و این امر در چنان حوزه ای از هستی ممکن نیست. اما، هرکجا که بحث شناخت کل هستی در میان نباشد، عقل، از نظر عرفان، گریزناپذیر و ضروری می شود.

در واقع مشکل ما آنجا آغاز می شود که به عرفان از دیدگاه

«مذهب» و «تصوف» بنگریم و در آن نشانه هائی از اعتقاد به وجود دو جهان، به ماوراء طبیعت، و نظایر این ها بیابیم.[۲] یعنی، آنکه عقل را تحقیر میکند عارف نیست، صوفی و مذهبی است. عارف، که انسانی یگانه و شوریده و شورنده است، از دام این هر دو بیرون جسته و می خواهد، در آن زمان که از کار دنیا فارغ می شود، به بال عشق طیران گیرد تا لمحه ای در آتش عشقی که بر یگانگی ی او با کل هستی گواهی می دهد بسوزد. به همین دلیل است که حافظ توصیه می کند که:

روز در کسب هنر کوش، که می خوردن روز
دل چون آینه در زنگ ظلام اندازه.

پس، با توجه به سازمان هستی شناسی ی حافظ، تفاوتی بین شاعر و عارف نیست؛ و هرکجا که لحظهٔ معرفتی دست دهد این لحظه جز به زبان شعر بر نمی گردد، (از دید من) خواه به نثر و خواه به نظم. و از آنجا که چنین شعری ناشی از لهیب آتش عشق است (خواه عشق به یك نفر، خواه عشق به همهٔ مردمان، و خواه عشق به کل هستی) این شعر نخست حکایت برونشد شاعر از ظلمات منیت ها و خودپرستی های خویش، و سپس، داستان حیرت بی اندازهٔ او در کشف وحدت وجود خواهد بود:

زآنجا که فیض جام سعادت فروغ توست
بیرون شدی نمای، ز ظلمات حیرتم.

اما از این دستگاه اندیشگی چگونه می توان رمز زدائی کرد؟

برای پاسخ به این پرسش، و همانطور که گفته شد، لازم است که مفردات این دستگاه را با دستگاه شناخت علمی ی امروز مقایسه کنیم و تطبیق دهیم. من دراینجا، و تا حدی که به بحث شعر مربوط می شود، به این کار دست میزنم:

۱. در دستگاه شناخت علمی، انسان، تا زمانی که به صورت «آدم - جانور» در «عالم جانوری» زندگی می کند، با همین عالم در رابطه ای بی واسطه و مستقیم است، بر وجود خویش آگاهی ندارد و خود را از کل هستی جدا نمی یابد؛ و رابطه اش با هستی ی کل بوسیلهٔ دو دستگاه عواطف و غرایز تنظیم می شود.

در دستگاه شناخت معرفتی، انسان، تا زمانی که به صورت «آدم - فرشته» در «بهشت» به سر می برد، با آن بهشت در رابطهٔ بی واسطه است، بر وجود خود وقوف ندارد، و خود را از کل هستی جدا نمی داند. دید معرفتی از نحوهٔ ارتباط جزء و کل سخن چندانی نمی گوید و، حداکثر، درمحدودهٔ اسطوره ها باقی می ماند:

من ملك بودم و فردوس برین جایم بود
آدم آورد در این دیر خراب آبادم
سایهٔ طوبی و دلجوئی ی حور و لب حوض
به هوای سر کوی تو برفت از یادم.

۲. در ساحت علم، «فرگشت برآیش» موجب پیدایش «دستگاه عقل» می شود، که منشاء کنجکاوی ی دانش خواهنده و مآلاً مرجع شناخت علمی در انسان است؛ اما کارکردهای همین دستگاه عقلی موجب می شوند

که حضور بی واسطهٔ «آدم - جانور» در هستی درهم ریزد و، با آفرینش تصور «من»، باعث جدائی ی او از هستی شده و موجب ایستادنش در منظر «شناسندهٔ» آن می گردد؛ و جهان تشریحی و تفکیکی ی انسانی را، همچون پرده ای، بر کل هستی می کشد.

در عرفان، و نیز در حوزهٔ اسطوره، «آدم - فرشته» از «میوهٔ» دانش می خورد، خودآگاه می شود، صاحب «عقل» می گردد، «چشم جهان بین» پیدا می کند، و از «بهشت» رانده می شود:

طایر گلشن قدسم، چه دهم شرح فراق
که در این دامگه حادثه چون افتادم.

و یا:

پدرم روضهٔ رضوان به دو گندم بفروخت
ناخلف باشم اگر من به جوئی نفروشم.

۳. درعلم، پیدایش «دستگاه» عقل موجب تعطیل «دستگاه عواطف» و «دستگاه غرایز» نمی شود. انسان رابطهٔ دوگانه ای با هستی پیدا می کند: از یکسو رابطه ای «حسی - عقلی» و، از سوی دیگر، رابطه ای «عاطفی - غریزی».

در عرفان نیز، همگام با «عقل»، به وجود «دل» اشاره می شود و، بر اساس آنها در رابطه بین انسان و هستی برقرار می گردد:

«عقل» اگر داند که «دل» در بند زلفش چون خوش است
عاقلان دیوانه گردند از پی ی زنجیر ما.

۴. علم بر این نکته اذعان دارد که شرط کارائی اش وجود و عاملیت عقلِ علت جوست. و تا عقل در کار است برقراری ی رابطه ای بی واسطه با هستی ممکن نیست؛ چرا که چنان رابطه ای به دستگاه عواطف مربوط است نه به دستگاه عقل.

عرفان نیز عقل را در این زمینه قاصر و ناتوان می بیند و این نوع رابطه با هستی را قلمروی «دل» می داند:

آن دم که «دل» به عشق دهی، خوش دمی بود
در کار خیر حاجت هیچ استخاره نیست
ما را ز منع «عقل» مترسان و می بیار
کان شحنه در ولایت ما هیچ کاره نیست.

۵. در ساحت تماس بی واسطه با هستی، علم ساکت است و کار را به دست «هنر» می سپارد که ریشه در «عاطفه» دارد.

عرفان نیز از «عاطفه» با نام «عشق» سخن می گوید، عشقی که خاصیت «می» را دارد، و می تواند لمحه ای «عقل» را زایل سازد. و قلمرو «عشق» نیز همان قلمروی «عواطف»، و در نتیجه، «هنر» است؛ هنری که کامل ترین نمود آن، در نزد عرفان، «شعر» است.

۶. «زمان» به «جهان» تعلق دارد نه به «جان». جهان محلِ کون و فساد، و محلِ «شدن» است؛ و این «شدن» در «زمان» صورت می گیرد. پس صفت مشخصهٔ جهانِ ما «فانی» بودن آن است: آغاز شده است، پس پایانی دارد.

اما عالمِ «جان» آغاز و پایان ندارد، پس زمان از آن غایب است. در

قلمرو هستی و دل و عشق نیز، همچون قلمرو عواطف و غرایز، مفهومی به نام «زمان» وجود ندارد.

۷. گفتیم که، در ساحت علم، عواطف ما به دو دستهٔ مثبت و منفی تقسیم می شوند. برانگیزاننده های این دو دسته از عواطف، هنگامی که وارد حوزهٔ مباحث شناخت هنری می شویم، به «زیبائی» و «زشتی» تعبیر می شوند. آنچه عواطف مثبت ما را برانگیزد «زیبا» است و آنچه عواطف منفی ی ما را بیدار می کند «زشت» است. بدین سان، در کنار مباحث علمی ی مربوط به هنر، مبحثی گشوده می شود که «زیباشناسی» نام دارد. در این مبحث، که اکنون روز بروز بیشتر به صورت جزئی از علم روانشناسی در می آید، از آن بحث می شود که چیزها چگونه در نظر انسان زیبا جلوه می کنند.

«دستگاه عواطف» یا «دل» هم، در نزد حافظ، جویا و دوستدار زیبائی است. «زیبائی» یا «حُسن»، درصورت مطلق خود، از آن هستی ی کل است که، باز به زبان حافظ، به صورت «جلوه» هائی در اجزاء هستی «متجلی» می شود:

در «ازل» پرتوی «حسن» ات ز «تجلی» دم زد
«عشق» پیدا شد و آتش به همه عالم زد
«جلوه» ای کرد رُخت، دید «ملك» تاب نداشت
عین آتش شد از این «غیرت» و بر «آدم» زد.

و همین «حُسن» است که حافظ را به «نظربازی» می کشاند.

۹. رمز زدائی از حافظ

۱. نیمایوشیج، در منظومهٔ «افسانه» (۱۳۰۰ شمسی) حافظ را اینگونه مخاطب قرار می دهد:

حافظا! این چه کید و دروغی است
کز زبان می و جام و ساقی است؟
نالی ار تا ابد باورم نیست
که بر آن عشق بازی که باقی است،
من بر آن عاشقم که رونده است.

اما، به نظر من، نیمای به چهل سالگی رسیدهٔ سالهای دههٔ ۱۳۲۰ در این دیدگاه خود راجع به حافظ تجدید نظر کرده است. رجوع کنید به «نامه های همسایه». *دربارهٔ شعر و شاعری*. به کوشش سیروس طاهباز. انتشارات دفترهای زمانه. تهران ۱۳۶۸. به خصوص نامهٔ شمارهٔ ۳۸. صفحهٔ ۹۰.

۲. اگر ما توجه کنیم که در فرهنگمان دو واژهٔ مختلف وجود دارد که در زبان فرنگی به یك واژه ترجمه می شوند، در خواهیم یافت که شاید بسیاری از بد آموزی های امروز ما ناشی از کج فهمی ی شرقشناسان فرنگی باشد. «معرفت» (یا «عرفان»)، که همدوش «علم» می نشیند، با «تصوف» نباید یکی گرفته شود. چرا که تصوف، آمیزه و التقاطی از عرفان و مذهب است؛ و مذهب خود آمیزه ای از علم و عرفان به شمار می رود.

برای توضیح، از این آخری شروع می کنم. پرسش اساسی و آغازینِ مذهب، با پرسش علم و پرسش عرفان، هر دو، متفاوت است. علم از چگونگی و چیستی ی پدیده های هستی می پرسد و عرفان از چیستی ی خودِ هستی، که از راه علم قابل تحقیق نیست. اما مذهب پرسشی دیگر دارد که پاسخ آن را هم به صورتی انتخابی می دهد. می پرسد: «آفرینندهٔ کائنات و ما کیست؟» و پاسخ میدهد که: «خدا».

بحث دربارهٔ «آفریننده» نه به علم مربوط است و نه به عرفان. عرفان اگر هم به بحث دربارهٔ پیدایش عقل می پردازد این نکته را در ظلِ بحثِ «غفلت اختیاری هستی از خویش، برای شناختن یا شناخته شدن خویش» ارائه می دهد و از همین دیدگاه است که عارف می خواهد به آنگونه آگاهی و اشرافی رسد که بداند، و به عیان ببیند، که «آدمی» و «هستی» وجودی واحد و یکی دارند. این پایهٔ واقعی ی عرفانی است که به پیدایش فلسفهٔ «انسانخدائی» منتهی می شود و بر این اساس است که وقتی، در قرآن، شجره ای با موسی سخن می گوید و خرد را «حق» معرفی می کند، مولوی، در دفاع از منصور حلاج، می سراید:

روا باشد اناالحق از درختی
چرا نبود روا از نیك بختی؟

علم نیز کاری به «آفریننده» ندارد و «خدا» را موضوع تحقیق خود قرار نمی دهد.

بخش سوم ــ تا «شعر عشق»

فصل دهم ــ نقش عشق در دستگاه عواطف

دیدیم که از تلقی ی حافظ نیز می توان «رمز زدائی» کرد بی آنکه از ارزش شعرش کاسته و سخنش در مورد ماهیت شعر خدشه دار شود. یعنی، با این رمززدائی و «تعریف»، جهان ما نه از اسطوره خالی می شود و نه از شعر آتشناك. اما این اسطوره ها اکنون در ساحتی نو، و هماهنگ با عقل گرائی ی مدرن، قابل تأویل و پذیرش شده اند. ثبات کارکردی ی شعر، در این هر دو حال، در ثبات درستی ی نظر حافظ پیرامون وجود آن دو گانگی ی بین دل و عقل نهفته است که در وجود انسان جا دارد. در این زمینه، رمززدائی ما فقط توانسته است جای «دل» را با «دستگاه عواطف» عوض کند. اما تشبیت این دو گانگی دست آورد منفرد رمز زدائی ی ما نیست؛ حافظ کارکردهای دستگاه های دوگانهٔ دل (عواطف) و عقل را نیز درست تشخیص داده است. در رمززدائی ی ما از حافظ، تضاد بین عقل و دل باقی می ماند. در آنجا که دل به جوش و خروش می آید عقل را جائی نیست. ما از طریق این دستگاه عواطف است که پیوندهای دیرینهٔ خود با

کل هستی را درمی یابیم؛ و در بیان های عاطفی ی خویش است که با دیگری، با جمع، با جامعه، و با کل هستی پیوند می خوریم و همهٔ آنان را به ضیافت عاطفه های خود فرامی خوانیم. رمززدائی هیچ چیز را در این زمینه تغییر نداده است. در اینجا نیز سروکار شعر با دستگاه عواطف، یا به تعبیر حافظ، «دل» است. می گویند: «سخنی که از دل برآید لاجرم بر دل نشیند». و شعر گفتگوی دل هاست.

اگرچه این گفتگو را نمی توان با کمك عقل و منطق و دستگاه تفهیم و تفهم آن پیگیری کرد اما ببینیم آیا می توانیم، همانگونه که از مفهوم «دل» رمززدائی کردیم، رمز و راز «عشق» را نیز از آن بگیریم و آن را به چیزی امروزی و قابل فهم تبدیل کنیم؟ آیا، در دستگاه فلسفی ی کلاسیك، انتخاب واژهٔ «دل» فقط برای شاعرانه کردن زبان و، در عین حال، راه گشودن بر بیانی عاشقانه بوده است؟ آیا چنین «انتخابی» سبب شده تا پای واژهٔ «عشق» نیز به شعر باز شود؟ و یا، نه، این دقیقاً خود عشق است که شاعر را به کشف واژهٔ «دل» رهنمون شده است؟ در این صورت بین «عشق» و «دستگاه عواطف» کدام رابطه ای برقرار است؟

دیدیم که «دستگاه عواطف» نیز خواستار ایجاد ارتباط است – برای خبر کردن دیگری و دیگران از تجربه های عاطفی، برای شریك کردن دیگری و دیگران در ادراك عاطفی ی زیبائی، برای پرهیز دادن دیگری و دیگران از زشتی؛ به نفع حفظ صیانت و بقای فرد و جمع. بی این «تمایل» از یکسو، و آن دیگری و دیگران، از سوی دیگر، «ارتباط» بی معنا و انجام ناپذیر است. و مفهوم «عشق» از همین مفروضات زاده می شود. در واقع «عشق» نام دیگرِ «میلِ عاطفی» به ایجاد ارتباط است. همانگونه که «میل جنسی» از کارکردهای «غریزهٔ جفت آمیزی» محسوب می شود. یعنی،

«میلِ جنسی» به دستگاه غرایز تعلق دارد و «میل عاطفی» یا «عشق» از آنِ دستگاه عواطف است – دو دستگاه کهنی که دستگاه عقل اغلب به تفکیک کارکردهای آنان توجه نمی کند و هر دو را یکی می گیرد.

حافظ و مولانا، که به وجود این دو نوع «میل»، و تفاوت بین آنها، پی برده اند، هرچند که این هر دو میل را عشق می خوانند اما، عشقی را که در پی ی «آب و رنگ معشوق» است «عشقِ مجازی» و «تمایل جنسی» می دانند و «میل عاطفی» را به «عشق حقیقی» تعبیر می کنند. در نظر آنها، عشق حقیقی عشقی است که فقط در ساحت زیبائی های عاطفی تحقق می یابد. ما به کمك دل است که پردهٔ «آب و رنگ» را کنار می زنیم تا به زیبائی های خفته در وجود دیگری پی ببریم. و این زیبائی تصدیق نمی شود مگر آنکه جان آدمی از خرسندی و اعتماد و آسودگی و لذت، یعنی عاطفه های مثبت، سرشار شده باشد. معشوقِ چنین عشقی هر آن کس و هر آن چیزی است که این عواطف مثبت را در ما برانگیزد. به همین دلیل هم هست که برخی از مفسران بالاترین عشق عرفانی را عشق به مطلق زیبائی دانسته اند.

میل عاطفی، پیش از آنکه متوجه زیبائی های صوری (که خود البته زیبا و دوست داشتنی اند) باشد، متوجه زیبائی هائی است که عاطفه های مثبت را در ما برمی انگیزند. در همین راستا است که شاعر دیگر ما، وحشی ی بافقی، می سراید:

به مجنون گفت روزی عیب جوئی
که پیدا کن به از لیلی نکوئی
که لیلی گرچه در چشم تو حور است
به هر عضوی از اعضایش قصور است

ز حرف عیب جو، مجنون برآشفت
در آن آشفتگی خندان شد و گفت:
تو کی دانی که لیلی چون نکوی است
کزو چشمت همی بر زلف و موی است
تو مو می بینی و من پیچش مو
تو ابرو، من اشارت های ابرو،
تو قد بینی و مجنون جلوهٔ ناز
تو چشم و او نگاه ناوك انداز
تو لب می بینی و دندان که چون است
دل مجنون ز شکر خنده خون است!
اگر در دیدهٔ مجنون نشینی
بجز زیبائی لیلی نبینی.

یعنی، فقط در آن «دیده» است («دیدهٔ جان بین!») که «لیلی» (این دخترك لاغر اندام و سیه چرده عرب و بی نصیب از آب و رنگ) برای مجنون تمثیلی از همهٔ عاطفه های مثبت می شود؛ مجنون در او همهٔ خرسندی ها و آسودگی ها و راحت ها را می بیند و، از این رهگذر نام خودش، معشوقش و قصهٔ عشقش، در سراسر تاریخ ادبیات ما، به صورت اسطوره ای فراموش نشدنی، جاودان می ماند. و مگر اسطوره خود چیزی جز یك «تصویر» است؟

«لیلی» اسطورهٔ معشوق می شود، پس همهٔ شاعران می توانند از لیلی ی خود بگویند، که زیبائی های این لیلی را فقط دستگاه عواطف خود آنان کشف کرده است، آنگونه که آنان اورا در خیال خود آفریده باشند.

محمد علی سپانلو، در کتاب «رگبارها» و درشعر مشهور خویش به نام «لیلی» به چنین نکته ای اشاره می کند:

لیلی! که در قبیلهٔ میرانِ بادیه
اکنون عروس کهنهٔ دنیای کهنه ای!
من از خیام ژندهٔ رؤیایم
خرگاه با شکوه تو را دیدم
کز عمق خواب های فراموش میگذشت...
.....
لیلی! من از تو هیچ زیائی ندیده ام
زیرا که تو چکیده ای از خاطر منی
زیرا که من ز خویش ترا آفریده ام.

در عین حال میل عاطفی (یا «عشق») طبعاً راهشگای برونشد از تنهائی و سلوك آدمی به سوی معشوق خویش است. و برای شاعر، این سلوك در زبان تصویرهای عاطفی، در زبان اشاره و تلویح، در زبان استماره ها و کنایه ها شکل می گیرد. دستگاه عاطفی، چون با پای عشق رو به سوی دیگری می آورد و می خواهد که با او سخن بگوید زبانی جز زبان تصاویر ندارد: عاشق گلی را به معشوق عطا می کند، در برابرش به رقص برمی خیزد، بر دشمنان معشوق شمشیر می کشد، هرچه را دارد به پای او می ریزد، و از فراق او آواز سر می دهد. و این مفاهیم خفته در پشت کلمات آواز او نیستند که بیانگر وضع عاطفی ی اویند. زبانی که در این حال سخن می گوید خودِ آواز است. در زبان عاطفه و عشق، گاه شاخه ای گل از گفتن هزار بار «دوستت دارم» رساتر است. اینجا عالم ظهور عواطف است؛ عالم «جسم» بخشیدن به آنها؛ عالم بیان تجسمی!

بخش سوم ــ تا «شعر عشق»

فصل یازدهم ــ دعوت به «شعر عشق»

حال می توانیم به شعر امروز ایران برگردیم. و اینجاست که هم عقل و هم دلم به من می گویند که دیر زمانی است در شعر ایران چیزی عزیز و اساسی گم شده است؛ خورشید یك دانه ای، که سراسر تاریخ شعر مکتب «انسانخدائی» ی ما را به فروغ وجود خویش روشن کرده بود، با تسلط مغولان بر سرزمین حافظ و شمس، رو به افول نهاده و در غروب خویش سرمائی مهلك را بر سطر سطر شعر شاعران ما مستولی ساخته است. تقلید و کلیشه سازی، دوشادوش دلزدگی، دلچرکینی، خشم فرو خورده، کبر و غرور تنگ نظرانه، هیچ انگاری و پوچ اندیشی، رقابت ناسالم، تردید در همهٔ نیك و بدها، زوال ایمان، و فرو مردن حماسه، چون خوره پایه های داربست شعر ما را خورده و از ارتفاع بلند و انسانی آن کاسته است. شعر ما روز به روز فقیرتر و توخالی تر شده و به مجموعهٔ الفاظی بدل گشته است که، جز به هیاهوهای لال و تاریك «منیت» ما، راه به جائی نمی برند. در شعر ما دیگر روشنی و سرور، ترانه و سرود، و قیل و قال دلگرم کنندهٔ انسانی که به سوی زندگانی ی بهتر، به سوی مدینهٔ فاضله ای ممکن یا

ناممکن، پر می کشد وجود ندارد. و من همهٔ این خسران های بزرگ را ناشی از مرگ مفهوم «عشق» می دانم. این وضعیت را پیدایش شعر جدید، شعر نو، شعر مکتب سخن، شعر موج نو، و شاخه های مختلف آنها نیز عرض نکرده است. در همهٔ این نوآوری ها آنچه که مفقود برده توجه به همین پیوند طبیعی، بیولوژیك، تئوریك، و انسانی با عاطفه و عشق است.

بله، می دانم که در چند قرن اخیر هم کسانی به سرایش قطعات عاشقانه و «غزلواره» های خودستاینده مشغول برده اند، اما شعری که حافظ از آن به عنوان «سخن عشق» یاد می کرد و قدسیان را می دید که در فلك از برش می کنند و زهره «بر آسمان برین، به نغمهٔ چنگش می خواند اینها نیست. آنچه شعر را از جایگاه «سخن منظوم» یا «کلام فشرده و آهنگین»، یا «نثر منسجم» برمی گذراند و تعالی اش می بخشد از شعر ایران رخت بربسته است.

آری، هم عقل و هم دلم به من می گویند که ما، دیگرباره، نیازمند آفرینش سخن عشقیم. ما نیازمند آن «عشق کیمیاگریم» که به کلمات رایج زبانمان بال پرواز عطا می کند و شاعر و مخاطب شاعر را یك جا از زمین تیرهٔ خردبینی برمی دارد و به گلستان هیجانات و کشاکش های عاطفی ی ذهن می برد. من این نوع شعر را «شعر عشق» می خوانم و، در اینجا، می خواهم بیش از آنچه که تا کنون گفته ام با شاعران جوان هموطنم، در هر کجای دنیا که هستند، سخن بگویم.

آنچه را که تا کنون نوشتم فقط به خاطر آن بود که بگویم، در پس سی سال به دنبال شعر دویدن، اکنون حرفی ندارم جز اینکه بگویم همهٔ تجربه های من به پیوند ذاتی ی شعر و عشق گواهی داده اند و، در نتیجه، در این دفتر، از ابتدا تا انتها، سخن از آن راهپیمائی ی شادمانه ای بوده است که

به سرمنزل «شعر عشق» می رسد. من اکنون، در پی ی سی سال جستجو برای یافتن تعریف شعر راستین و عناصر ذاتی ی آن، تعریف خویش را با این نام می خوانم و معتقدم که این نامگذاری ناشی از انتخاب سلیقه ای ی من برای یك مکتب شعری نیست بلکه چنین نامی مستقیماً از ذات شعر راستین برآمده و هستی ی آن را به روشنی توضیح می دهد. یعنی، دستگاه نظری ی «شعر عشق» عناصر سازندهٔ این گونه شعر را، نه از سر انتخابی تصادفی، بلکه بر مبنای کارکردها و روابط سیستماتیك و زیست شناختی ی آن عناصر باز می شناسد. چرا که دستگاه های عواطف انسان ها با یکدیگر گفتگو می کنند، و رابطهٔ این دستگاه ها تنها با «از خود بیرون شدن» ناشی ی از عشق میسر می شود، و زبان این رابطه لزوماً تصویری و کنائی است. بدین سان، «شعر عشق» شعر تصویر هم هست و، یا، شعر تصویر در مرکز شعر عشق قرار دارد؛ چرا که تصویر و عشق در دستگاه بیانی ی عواطف ما از هم گسست ناپذیرند. پس، به گمان من، «شعر عشق» می تواند و می خواهد تا نام نگاه ما به خود شعر باشد؛ شعری که در مرکز تلقی ی ادبی ی ما ایستاده و همهٔ صور گوناگون دیگر شعر در دور و نزدیك بودن نسبت به آن قابل سنجش و ارزیابی اند.

اما آیا «شعر عشق» دعوتی هم برای «بازگشت» به سوی شعر عرفانی ی کلاسیك، و از جمله شعر حافظ است؟ و آیا به راستی چنین بازگشتی، حتی اگر بخواهیم، ممکن خواهد بود؟ پاسخ من به هر دوی این پرسش ها منفی است. اما، در عین حال، همچنان که دیدیم، معتقدم که، اگر از جهان شناسی ی عرفانی ی حافظ رمززدائی شود، دیده خواهد شد که در گوهر همهٔ شعرها، چه امروزی باشند و چه دیروزی، چه فارسی و چه غیرفارسی، چیزی مشترك به نام عشق وجود دارد که به ما امکان میدهد تا

همهٔ آنها را شعر بخرانیم. حافظ به عشق، پس به معشوق، محتاج است تا شاعر شود. از دید او، جان شاعر آینه ای می طلبد تا در آن جلوه نمائی کند. و، در این مورد، همهٔ شاعران جهان با او موافقند. شکسپیر، در یکی از تغزلات خود، که گویا قرار است متن کامل آن به زودی به فارسی هم منتشر شود، چنین می نویسد:

«چگونه ممکن است فرشتهٔ الهام شعر من
در کار آفرینش خود کاستی گیرد
وقتی تو نفس می کشی و گفتگوی شیرینت را
در شعرهای من جاری می کنی؛
گفتگوئی که از حد کاغذها و تمرین های روزمرهٔ من والاتر است؟
و اگر قلم اندازی از من ارج تماشای تو را یابد
تو از آن خویشتن بدانش؛
که کدام کور نوشتن نتواند
وقتی تو خود به آفرینش او نور بخشیده باشی؟
تو دهمین فرشتهٔ الهام باش؛
ده بار ارجمندتر از آن نُه فرشتهٔ کهن
که قافیه پردازان به کمک میخوانندشان.
و بگذار آنکه تو را به مدد خویش می خواند
ابیاتی جاودانه بیآفریند
که از عمر زمان نیز بیشتر خواهند زیست.
اگر قریحهٔ اندک من، در آن روزگار خرده گیر، توجهی برانگیزد
بادا که زحمتش از آن من، و ستایشش همه از آن تو باشد».[1]

می دانیم که شکسپیر شاعری عرفانی مسلك نیست و آنچه در این غزل می گزید خطاب به معشوقی زمینی است. اما آیا بین سخنان او در این غزل و ابیات زیر از حافظ (بی آنکه بخواهیم وارد ارزیابی ی شعری شویم) تفاوتی وجود دارد؟

مرا تا عشق تعلیم سخن کرد
حدیثم نکتهٔ هر محفلی برد.
×××
دلنشین شد سخنم تا تو قبولش کردی
آری آری، سخن عشق نشانی دارد.

و در همین نگاه، شاملو، شاعر مادّی گرای زمانهٔ ما، نیز چنین می سراید:

آی شعرهای من، سروده و ناسروده!
سلطنت شما را تردیدی نیست
اگر او به تنهائی
خوانندهٔ شما باد!

می خواهم بگویم که عشق (به هر که و هرچه باشد) عاملی برونشد عاشق زار شاعر از خویشتن است و تماشای خرد در آینهٔ معشوق؛ داد و ستدی است که گیرنده اش نه معشوق که خود شاعر خواهد بود. و رمززدائی ی ما از دستگاه نظری ی شعر حافظ نیز نشانمان داده است که همهٔ عشق ها ریشه ای یگانه دارند.

۱۱. دعوت به «شعر عشق»

۱. برگرفته از:
William Shakespear. The Sonnets. Everyman. London, 1992. Sonnet No. 38. p.21.

بخش سوم ـ تا «شعر عشق»

فصل دوازدهم ـ آشنائب با شعر مدرن عشق

شاید کسانی که به بهشت حافظ دل خوش کرده اند، این نکته را که من عالم جانوری ی پیش از ظهور تعقل بشر را همان بهشت حافظ دانسته ام تائیدی بر این نظر بدانند که اینگونه رمززدائی ی بی رحمانه، جهان ما را به جائی تاریك و تلخ مبدل می کند. بهشت برین (آنجا که کسی را با کسی کاری نباشد) کجا و عالم خوفناك جانوری (که قلمرو تنازع بقاست) کجا؟ چگونه است که رمززدائی ی ما آن همه خیالات زیبا و دلنشین را به خاکروبه می ریزد و باز مدعی ست که هیچ اتفاقی نیافتاده است؟

من می گویم: چرا، یك اتفاق عمده در این رمززدائی رخ داده است و همین است که راه شاعر امروز را از راه شاعر کلاسیك جدا می کند: *رمززدائی آرزوی بازگشت به گذشته را می سوزاند و بر باد می دهد.* در ساحت این رمززدائی، و در پسِ پشت ما، هیچ بهشت آرامشی که در باغش گشته باشیم و از نهرهای شیر و عسلش نوشیده باشیم وجود ندارد. آنجا سرزمین وحش است؛ سرزمین جانورانی که آدمی لقمهٔ کوچکی برای شکم

بزرگ آنها است؛ سرزمین مور و ملخ؛ کشور امراضی که سن متوسط آدمی را از بیست سال متجاوز نمی کنند؛ کشور شکار کردن و شکار شدن؛ سرزمین تنازع بقا. رمززدائی، بهشت حافظ و اصل گمشده و نیستانِ مولانا را از آنها ستانده است. اما به جای آن می تواند از آینده ای بگوید که می توانیم، اگر بخواهیم، آن را بر زمین خویش و بر چشم اندازهای فردائی ی کیهان خویش مستقر سازیم.

شعر مدرن، شعر مدرن عشق، بر خلاف «شعر کلاسیك عشق»، شعر حسرت گذشته و آرزوی بازگشت به آن نیست. اما دل ما، این صندوق فروبستهٔ عواطف، می داند که عقل تشریحی- عقل عمل گرای سودجو - به هیچ آینده ای نیز دل خوش نخواهد کرد. اینجاست که دلِ گرم ما به یاری عقل سردمان می آید تا از آن بخواهد که لحظه ای از این کند وکاو شکوهمند جهان دست بردارد و بخواهد با هستی بی کران و منتشر یکی شود؛ که درد را بشناسد و شادمانی را بچشد. عقل، بی راهنمائی ی دل، همان «سکندر» اسطوره است که، بی راهنمائی ی «خضر»، به دل ظلمات می زند و به جائی نمی رسد. دلی که، به جای وسوسهٔ بازگشت به سراب، در جستجوی فردائی روشن و ممکن باشد بهترین مشاور عقل است. چنین دل مدرنی است که می تواند شعر فردا را بسراید و به سودای فردا کلماتی آتش افروز بزاید.

اما تفاوت «شعر مدرن عشق» با «شعر کلاسیك عشق» فقط به همین که گفتم محدود نمی شود. در واقع تفاوتی اساسی در کار است که میان این دو فاصله ای بزرگ می افکند. شعر، از ابتدای تاریخ تاکنون، راهی دراز آمده است. زمانی -در ابتدای کارِ دستگاه تعقل، یعنی هنگامی که این دستگاه بر دستگاه عواطف چیرگی نیافته بود- تعقل انسان خود

رنگ شدیدی از عاطفه داشت. شعر و علم در هم آمیخته بودند و شعر، در کنار بیان عاطفه های انسان، جایگاه بیان تفکرات عقلی ی او نیز بود. در عین حال، دستگاه عقل، استوار بر دو پایهٔ منطقی ی تجرید و علیّت، هنوز اطلاعات کمابی از جهان پیرامون خود نداشت. لذا پاره های بی ارتباط اطلاعات خویش را به هم می بافت و از آن بافته ها به نظریه هائی پیرامون چیستان جهان و راز آفرینش و رمز سکون و حرکات کرات سماوی و عناصر جوّی می رسید. این ها همه «علم» آن روز بشر نیز بود. انسان معیاری جز آنچه از وجود خود می فهمید نداشت تا با آن جهان گرداگردش را بسنجد. پس کار او «فرافکنی» بود. او خویشتن را بر همهٔ جهان فرافکن می کرد، خورشید و ماه و ابر و طوفان را موجوداتی چون خود می پنداشت و آنچه را در خود می یافت به آنان نیز نسبت می داد؛ و چون آنها را بر زندگی خود مؤثر و چیره می یافت، از آنان خدایانی را مجسم می کرد که زندگانی ی او را به بازی گرفته اند. این علم آن روز بشر بود. و او می خواست، با ایجاد رابطه ای عاطفی، آنان را با خویش مهربان کند.

پس آنچه از آنان و به آنان می گفت رنگ و بوی شعر داشت؛ و شعرش همه نیایش و ستایش و خواهش بود. برای آنان می رقصید و به پای آنان قربانی می داد. هنوز بقایای این طرز تلقی ی از جهان در زبان های سراسر عالم وجود دارد. زبان روزمرهٔ ما، و حتی زبان علمی ی امروز ما، یادگاری از این شعرزدگی ی کل زبان را با خود دارد. می گوئیم «خورشید از پس کوه بالا آمده است». آیا این زبانی تصویری نیست؟ آیا ما در این عبارت رفتار جانمند خویش را به خورشید نسبت نمی دهیم؟[1] می گوئیم «زمستان رفت و بهار از راه رسید»! می گوئیم «رودخانه از پیچ و خم کوه به سرعت رد می شود». در دل همهٔ این گونه جملات این فرض نهفته است که عناصر

طبیعت حرکات و سکناتی همچون انسان دارند. زبان روزمرهٔ ما هنوز رنگ و بوئی از تصاویر شعری دارد.

اما زمانی رسید که، با افزایش دانش انسان دربارهٔ جهان پیرامونش، علم رفته رفته، و به خصوص در حوزهٔ فیزیك و شیمی و ریاضی، از حوزهٔ شعر بیرون رفت و زبان عقلائی ی خاص خود را یافت. از آن پس تاریخ شعر تاریخ خارج شدن رشته های مختلف اندیشه از قلمروی شعر بوده است. شعر حافظ، در عین شعر بودن، حاوی بحثی فلسفی دربارهٔ وجود و هستی و آفرینش و... نیز هست. من، در همین کتاب، کوشیدم تا نظم فکری و فلسفی ی حافظ را از درون شعرش بیرون کشم. هرآنچه من از حافظ برای روشن ساختن فلسفهٔ او نقل کردم نیز، به خاطر فلسفه زدگی شان، اغلب از حوزهٔ شعر خارج می شوند؛ هرچند که آغشته به شعر باقی می مانند. فلسفه حوزه ای و زبانی مخصوص به خود بافته است. مثلاً، اگر نگاهی به «گلشن راز» شیخ محمود شبستری بیافکنیم می بینیم، با وجود اینکه این اثر هم به نظم نوشته شده اما، دیگر در آن نشانهٔ چندانی از شعر وجود ندارد. «گلشن راز» یك اثر فلسفی است که به نظم نوشته شده، بی آنکه با شعر درآمیخته باشد؛ همانگونه که «مثنوی» ی مولانا نیز (جز در دیباچهٔ خود که گویا افزودهٔ متأخری به مثنوی است)چندان با شعر درنیامیخته است. شعر ناب حافظ را باید در آنجاهائی جستجو کرد که بیانی عاطفی بر سخنش غلبه می کند و شور عشق و هیجان های روحی جایگزین جملات قصار فلسفی می شوند. و دیدیم که حتی شعر نیمائی نیز از این اختلاط بی بهره نیست. می خواهم بگویم که مشکل شعر کلاسیك و نوی فارسی و همهٔ جهان، درآمیخته بودن با مضامین و بیان های غیرشعری است. حال آنکه امروز این مضامین و بیان ها هریك جایگاه خاص خویش را یافته و

ازقلمروی شعر خارج شده اند.

پس، اکنون، شاعر مدرن فرصت آن را دارد که یکسره به شعر بپردازد و فلسفه و تاریخ و حکمت و پند را به اهلش و به حوزهٔ زبانی ی مستقلش واگذارد. اگر امروز می توانیم از «ناب» شدن و ناب بودن شعر مدرن بگوئیم مقصودمان همین اختصاصی شدن مفهوم و تعریف شعر است. حتی می توانیم ادعا کنیم که اکنون ادبیات نیز، که به تفهیم و تفهم کلامی و مفهومی می پردازد، یکسره از حوزهٔ شعر خارج می شود. و شعر مستقل، در کنار هنرهای پلاستیک، مثل نقاشی، مجسمه سازی و عکاسی نشسته است؛ چرا که هدف این هنرها آفرینش تصویرهائی است که بارِ عاطفه ای ناب را در ذهدان خویش حمل می کنند و جز به زبان تصویر با مخاطب خود سخن نمی گویند. در این سخن گفتن نیز عقلِ مخاطبِ هنرمند مورد نظر هنرمند نیست. تصویرهای هنرمند رو به آن شنونده ای حرکت می کنند که در دلِ مخاطب، یعنی در جایگاه عاطفی ی ذهن او، زندانی است.

اما تفاوت مهمتر شعر مدرن ما با شعر کلاسیکمان در آن است که شاعر کلاسیک، حتی در اوج سیر و سلوک عاطفه و عشق، فقط به اهمیت این عشق اشاره می کند و زبان را در بیان آنچه در این سلوک معنوی تجربه می شود عاجز می داند. سعدی می گوید:

عاشقان کشتگان معشوقند
بر نیاید ز کشتگان آواز

یا:

این مدعیان در خبرش بی خبرانند
آن را که خبر شد خبری باز نیامد.

و دیدیم که حافظ نیز تاکید می کرد که در حریم عشق جای دم زدن از گفت و شنود نیست و ناصحانه می گفت که: «رموز عشق مکن فاش پیش اهل عقول»... یعنی، شاعر دیروز شاعر ستایش عشق بود اما از تجربهٔ عشق سخنی نمی گفت. تمثیل های او در این مورد لنگ می شدند: داستان میخانه و می نوشیدن و مست شدن به همین جا خاتمه می یافت و زبانی نبود تا «اسرار عشق و مستی» را بازگو کند.[۲]

شعر کلاسیک عشق، شعر واقعی و ارزشمند موجود در ادبیات ما، دهانی بسته داشت. شاید همین، در نظر خوانندهٔ امروز، به راز و رمز آثار شاعران آن روزگار بیافزاید. اما حقیقت آن است که، متقابلاً، این راز و رمز از ارزش تجربه های عاطفی در شعر کلاسیک ما می کاهد. چرا که وقتی فلسفه بافی های شاعران را کنار نهیم، بیشتر به شعری برمی خوریم که ما را به سوی عشق می خواند اما از تجربه های عاطفی ی شاعر در این زمینه نشانی ندارد.[۳]

اما شعر مدرن عشق بیشترین آزادی را در بیان تجربه هائی دارد که از سرچشمه های عاطفهٔ شاعران می جوشند و از عشق بار می گیرند. شاعر مدرن ما، اگر بخواهد، می تواند شعری بسراید که در دهان شاعر کلاسیک ما ناگفته مانده است.

یک تفاوت دیگر هم بین «شعر عشق» در نزد تقریباً از یکسو، و شاعرانی که امروز باید در مکتب «شعر عشق» پرورش یابند، از سوی دیگر، قابل رویت است. شاعر شعر عشق دیروز، محصور در درک تنگ و فروبستهٔ شاعران ما از عرفان، و بی خبر از رمز و راز کارکرد دستگاه عواطف (دل)، می پنداشت که برای بیرون شدن از خویشتن و دریدن پردهٔ عادتی که عقل بر کل هستی کشیده است باید به همان کل عاشق شد.

درست است که در آن نوع از هستی شناسی همه چیز تجلی گاهی از همان کل بود و در نتیجه دوست داشتنی، اما «عشقِ جزئی» می توانست حجاب و عایق «عشق کلی» شود و سالك را در بند خویش کشد. اما درست چنین فلسفه ای است که در نهایت سیر خود به سوی انسانخدائی، آنقدر در راه این عشق کلی و مجرد و دست نیافتنی پا می فشرد که گاه یکسره از کل زندگی و هیجانات عاطفی خالی می شود. آنجا نیز که عشق مجازی پلی به سوی عشق حقیقی به شمار می رود، اغلب پیران خانقاه ها خود را شایستهٔ چنین عشقی میدانسته اند و از سالك راه می خواسته اند که دل به آنان بسپرد و تسلیم آنان شود، تا آنان پلی بین او و معشوق کل ببندند، دست او را بگیرند، و او را به سرمنزل مقصود هدایت کنند. در نتیجه، عشق عارفانهٔ ما انسانی و تعمیم پذیر نمی شد، به زمین نمی آمد تا حال و روز مردم را ببیند و در زمانه ای که، به قول خود حافظ، همچو چشم صراحی خونریز بود، از حال و روز آنان بگوید.

اما شعر عشق، در زمانهٔ ما، می تواند از این دامچاله برجهد. چرا که امروز شاعر شعر عشق می تواند، با الهام گرفتن از عرفان مکتبِ انسانخدائی، این عشق را به همگان تعمیم دهد، زیرا دیگر می داند که دستگاه عواطف او نه یادگار بهشت برین است و نه خواستار بازگشت به آن. می داند که اکنون این دستگاه فقط مخاطبی غیر خود، و برانگیزانندهٔ عواطف مثبت، می جوید تا به شور آید و کلمات را آتش افروز کند. و این مخاطب نه هستی ی منتشر است و نه آفریدگار یگانه. چنین مخاطبی فقط باید نسبت به شاعر «غیریت» داشته باشد و در عین حال بتواند نیازهای او به عواطف مثبت را پاسخی درخور بگوید. در برابر چنین مخاطبی است که دهان شاعر یکسره آتشفشان می شود. و این مخاطب، علاوه بر کل مظاهر

هستی و طبیعت، و بالاتر از همهٔ آنها، آدمی دیگر و آدمیانی دیگرند که با شاعر از لحاظ عاطفی در یك افق قرار دارند و عاطفهٔ شاعر می تواند با آنان به گفتگو بنشیند.

۱. personification

۲. البته یکی از دلایل این خاموشی را باید درتعارض عملی ی ادامهٔ تمثیل ها با ذات تجربه ای که عارف در پی ی آن بوده جست. مثلاً، از آنجا که، تا دیروز، عشق و شورِ کلی شاعر تنها با رام گرفتن از تمثیل عشق بین زن و مرد بیان می شد، کار تا آنجا که شاعر به شرح درد فراق و میل به وصل می پرداخت آسان بود اما، همین که نوبت وصل فرا می رسید و باید از تجربهٔ وصل سخن گفته می شد، شاعر علاوه بر اینکه ادامهٔ تمثیل را، از لحاظ عرف زمان، غیراخلاقی می یافت، می دید که چنین کاری شعر را از آسمان به زمین فرو می کشد. حال آنکه شاعر می کوشید تا شعرش را همیشه در همان آسمان نگهدارد.

در عین حال می دانیم که تسلط مذهب و مسجد، و نبودن ذره ای آزادی بیانِ صریح برای معتقدان به مکتب عشقی که بر محور انسانخدائی می گشت، نیز یکی از موانع پیشرفتن در این زمینه بوده است. به خصوص که در اسلام، پس از هجرت مسلمانان از مکه به مدینه، و تشکیل دولت اسلامی، دین به مصالح زندگی ی روزمره آغشته شد و روز به روز چهرهٔ عبوس تری به خود گرفت و، در نتیجه، ممنوعیتی تلویحی در مورد هرگونه نشاط و شور عاشقانه و شاعرانه در آن مستقر شد؛ و دینی که نام خدایش «الله» (به معنی «معشوق برتر») بود از شور عاشقانه خالی شد و در عبوس زهد نشست. با توجه به این نکات است که درد حافظ، وقتی که از دست محتسب و شحنه و زاهد می نالد، دردی حس کردنی است. عاشقان نخستین قربانیان زهد عبوس دینی بوده اند و سرگذشت منصور حلاج و شیخ اشراق، همچون درسی خوفناك، همواره در پیش روی شاعران عاشق ما گسترده بوده و آنان را به سکوت و لالی می خوانده است، آنگونه که حافظ می سراید:

گفت آن یار کزو گشت سر دار بلند
عببش این بود که اسرار هویدا میکرد.

۳. شاید این تجربه ها را باید در اندك زمانی پیش تر یا دورتر از عصر و خطهٔ پر هرج و مرج زیست حافظ جستجو کنیم؛ آنجا که مونالا به شمس برمی خورد و یکپارچه آتش می شود؛ و یا، آنجا که شیخ اشراق و شیخ روزبهان به سرایش «شطحیات» خویش مشغولند. اما این نمونه ها فقط لحظه های کوتاه درخشانی از در دفتر شعرِ (منظوم و منثور) تاریخی ی ما به شمار می روند و بی «پروا» ئی ی جاری در آنها را باید فقط نمونه های نادری دانست که محصول شرایط نادر آزادی تاریخ ما به حساب می آیند.

بخش سوم ــ تا «شعر عشق»

فصل سیزدهم ــ وحدت وجود علمی

شاعر شعر مدرن عشق، طبعاً، مبشر وحدت وجودی نوین است؛ چرا که می داند «عقل» انفکاکی و تشریحی ی ار که، از سرآغاز تاریخ تاکنون، به دو پارگی ی وجود و هستی رأی داده بود اکنون، بیش از همیشه، به مرزهای درك وحدت کل هستی و حیات نزدیك می شود. شاعر مدرن دیگر نیازی به رویاپردازی و «ایده آلیسم» ندارد. اکنون علم گستردهٔ انسان پشتیبان اوست؛ علمی که روز به روز از یکسو به سوی گستردگی ی بی کرانه ی هستی پیش می رود و، از سوی دیگر، ساده تر و همگانی تر می شود. علم امروز اکنون در جستجوی دستگاه تئوریك هستی شمول و نهائی و یگانه[2] ای است که در آن آسمان و زمین، پرنده و کوه، و انسان و کهکشان، همگی در ظل یك قانون واحد، در گردش و چرخش و رقص، رفتن و باز آمدن، و سریان و جریان و شدن هستند.

اگر به آخرین یافته های علمی نظر افکنیم، و یا اگر به تئوری ی

«سیستم های بسیار پیچیده»،[3] تئوری ی «کائوس» (یا «بی نظمی مطلق»)،[4] تئوری ی «انفجار بزرگ» (مهبانگ)،[5] و تئوری ی «حفره های سیاه» (سیاه چاله ها)[6] نگاه کنیم، و اگر از مرز «داستان های تخیلی ی علمی»[7] گذشته و پا به مرزهای تئوری ی جهان شمولی همچون تئوری ی «گایا»[8] بگذاریم، خواهیم دید که دیگر برای اثبات «وحدت وجود» و رسیدن به درك عاطفی ی آن نیازی به خانقاه و ذکر و رقص درویشی نیست. آنچه که تا دیروز فقط «دل» به یگانگی ی وجودش گواهی می داد اکنون در منظر «عقل» نیز قابلیت درك شدن یافته است. چرا که علم امروز دیگر همان علم مکانیکی و جزءبین یك قرن پیش نیست. نه «نسبیت» انشتین نظریه ای غیر علمی است، نه قابلیت تبدیل ماده به انرژی، و نه فیزیك «کوانتوم».[9]

بگذارید، برای نمونه، دربارهٔ یکی از این تئوری ها، که البته در ربط کامل با آن نظریه های دیگر قرار دارد، توضیح مختصری بدهم. این نظریه که «تئوری ی گایا» نام دارد، خود منبعث از نظریهٔ سیستم ها،[10] و به خصوص سیستم های بسیار پیچیدهٔ خودگردان، است.[11] دانشمند معاصر انگلیسی، «جیمز لاولاك»، که تئوری ی «گایا» را مطرح کرده است، در این مورد چنین می گوید:

«گایا»، تئوری ی جدیدی دربارهٔ برآیش کرهٔ زمین است. این تئوری پیدایش انواع جانداران، ارگانیسم ها، تخته سنگ ها، هوا، دریاها و ارقیانوس ها، و غیره را ناشی از فرگشت یگانهٔ برآیش به صورت «انتخاب طبیعی» می بیند که در داخل یك سیستم کلی، که من آن را «گایا» نام نهاده ام، عمل می کند. در گایا، ارگانیسم ها و محیط مادی ی آنها اجزاء

یك سیستم کلی به شمار می روند؛ سیستمی که قادر به خودگردانی است و می تواند ترکیب جو و اقلیم را همواره منظم سازد. در واقع، تئوری های قراردادی ی علمی نمی توانند این واقعیت را توضیح دهند که چگونه، علیرغم بالا رفتن حرارت خورشید تا حد ۲۵ در صد در طول ۳٫۶ بیلیون سال گذشته، میانگین درجهٔ حرارت کرهٔ زمین به طرز مناسبی برای ادامهٔ حیات جانوران ثابت مانده و در ۲۰۰ میلیون سال اخیر میزان اکسیژن جو زمین در حول و حوش ۲۱ درصد باقی مانده است؛ حال آنکه تئوری ی گایا قادر به توضیح این وضعیت است. این تئوری بر اساس دانش جدیدی که در مورد کرهٔ زمین در عصر سفرهای فضائی به دست آمده، و بر اساس مطالعهٔ گستردهٔ سطح زمین، اوقیانوس ها، و جوّ این کره در چند دههٔ اخیر، ساخته شده است. شاید این تئوری را با یك استعارهٔ شاعرانه بهتر بتوان توضیح داد. زمین، کشتی ی بزرگی است که خود دریانوردانِ خود را از طوفان و تغییرات مهلك جوی محفوظ می دارد. اما، در واقع، تئوری ی گایا تبیین کنندهٔ حقایقی علمی است که بر اثر توانائی ی انسان در خروج از زمین و نگریستن به آن از نقطه ای در فضا، به دست آمده اند. منتقدانی که تئوری ی گایا را حاوی نگاهی «رمزگرا» می دانند نباید ما را دلسرد کنند. انتقادات این گونه افراد بیشتر ناشی از نظرات و پیشداوری های شخصی است و مایه و پایه ای علمی ندارد. درستی یا خطای یك تئوری ی علمی را فقط با به دست آوردن اطلاعات بیشتر علمی می توان اثبات کرد. حتی اگر در پایان کار، تئوری ی گایا کمتر علمی و بیشتر استعاره ای شاعرانه از آب در آید، باز هم، به نظر من، نگریستن به کل کرهٔ زمین به عنوان یك سیستم زندهٔ یگانه و یکپارچه، کاری ارزشمند است. این گونه نگرش به کره ای که در آن به سر می بریم موجب شده است تا کشفیاتی در

مورد آن صورت گیرد که از طریق علم تشریحی ممکن نبودند. گایا، نام نگاهی از بالا و بیرون به کرهٔ زمین و تلقی ی آن همچون یك سیستم یگانه است؛ نگاهی که دارای ماهیتی فیزیولوژیك است. این تئوری «کارکرد» کل سیستم را در نظر دارد و به زمین به عنوان مجموعه ای از سیستم های تکه تکه و مستقل از هم نمی نگرد. یعنی، تصور انفصال آنها از یکدیگر را امری غیر واقعی و صرفاً مفروضی از مفروضات علم قرار دادی می داند. زمین، در واقع، یگانه و تقسیم ناپذیر است. تقسیماتی که برای آن قائلند (همچون جرّ زمین، قشر زیستی ی آن، قشر خاکی و سنگی ی آن، و قشر آبی اش) همگی سرزمین هائی موهوم و مفروضند که فقط برخی ازعلمای محافظه کارِ دانشگاهی در آنها به سر می برند. قصد من به راه انداختن مذهبی تازه به نام «گیش زمین پرستی» نیست، اما از شما دعوت می کنم تا یك لحظه کل زمین را همچون یك سیستم زندهٔ یگانه در نظر آورید. در کنار تئوری های کلاسیك که بر حسب آن ها زمین کرهٔ مرده و بی جانی به شمار می رود که در میان سنگ و آبش زندگی شکل گرفته، تئوری ی گایا می خواهد نگاهی از نوعی دیگر باشد؛ می خواهد نشان دهد که چگونه این کره یك سیستم واقعی است که در آن زندگی، و محیط آن زندگی، در داخل یك هستی ی خودگردان با هم جفت اند. شاید در نظر من هم بتوان پیشداوری ی خاصی را یافت. یعنی، به هر حال این واقعیتی است که من، در ۲۵ سال اخیر، کوشیده ام کل زمین را یك موجود یگانهٔ زنده بینگارم که «گایا» نام دارد. من این نام را از یونانیان باستان به وام گرفته ام. در نزد آنان، گایا الههٔ زمین به شمار می رفت. اما گایای من به جای آنکه شکل الهه ای باشد بیشتر به یك درخت شبیه است. درختی که زندگی آرام و بی سر وصدائی دارد، جز در برابر وزش باد جنبشی از خود نشان نمی دهد،

ر انوار خورشید و شیرهٔ خاك را می مکد تا زنده بماند و تغییر و رشد کند. ر این کارها همه آن چنان بطئی و آرام صورت می گیرند که در نظر من، آن درخت بلوط روی چمن جلوی خانهٔ پدری ی من هنوز همان درخت بلوطی است که در کودکی ساعت ها به تماشایش می نشستم...[12]

صرف نظر از تئوری ی عرضه شده به وسیلهٔ «لاولاك»، اندیشیدن به کرهٔ زمین همچون یك سیستم زندهٔ یگانه، تنها بخشی از اندیشهٔ کیهان شناسان امروز است. آنان می پرسند که آیا کل هستی نیز یك سیستم یگانهٔ زنده نیست؟ اگر پاسخ چنین پرسشی مثبت باشد آنگاه گریزی نیست که بر این سیستم یگانه ر اجزائش (یعنی سیستم ها) قوانینی یگانه نیز حاکم باشد، قوانینی که بتوان آنها را در یك تئوری ی واحد خلاصه کرد.

این گونه است که دانشمندان علوم کیهان شناسی ی معاصر در جستجوی یك «تئوری ی نهائی»، کامل، با ثبات و یگانه هستند که بتواند کلیهٔ کنش ها ر واکنش های فیزیکی و شیمیائی ی هستی را در یك مجموعهٔ واحد قضایای ریاضی توضیح دهد. فهم امروز انسان از هستی، به خصوص پس از وضع تئوری ی «کوانتوم»، فهمی است که، بر اساس یگانه و ساده شدن مجموعهٔ قوانین مادی شکل می گیرد. استفن هاوکینگ، بزرگترین فیزیکدان و عالم ریاضی ی زندهٔ دنیا، در سرآغاز دههٔ ۱۹۸۰ پیش بینی کرد که تا اوائل قرن بیست و یکم دستیابی به یك چنین تئوری واحدی امکان پذیر خواهد شد.[13]

اما آیا، در این صورت، باید پذیرفت که علم امروز به سری تصوف دیروز عقب نشینی می کند؟ آیا قانون واحد حاکم بر هستی ی یگانه همان «سنیت» منتشری نیست که مذهبیون از آن دم می زنند؟ آیا علم، که روزگاری به رمززدائی از تلقی های ما از هستی برخاسته بود، خود اکنون

به رمز و رازی دیگر آلوده می شود؟ آیا استفن هاوکینگ که می گوید «تئوری نهائی همان ذهن خداست» ر یا «شاید این حباب زمان و مکان مندی که جهان ما نام دارد، به صورتی مصنوعی در آزمایشگاه های یك کیهان بزرگتر ساخته شده باشد»،[14] نیز در این بازگشت به رمز و رازهای کهن سهمی دارد؟

در پاسخ به اینگونه پرسش هاست که استفن هاوکینگ، با زبان طنز آمیز خاص خویش از ناتوانی ی هر آن خدای آفریدگاری که در هستی فرض کنیم سخن می گوید:

«زمانی انشتین چنین پرسیده است: اختیارات خدا در آفرینش کیهان چه برد؟ ر من معتقدم که خدا - اگر هم وجود داشته باشد ر هر که می خواهد باشد - در فراهم آوردن شرایط لازم خلقت اختیار چندانی نداشته است. البته در تلمروی فرض می شود گفت که او در انتخاب قوانینی که کیهان بر حسب آن به وجود آمده آزادی عمل داشته است. اما اگر دقیق شویم می بینیم که او چندان هم آزادی ی انتخاب نداشته است. یعنی اگر، آنگونه که من می پندارم، قانون واحدی بر کل هستی حکم روا باشد، خدا بیشتر از یکی دو تا از این قوانین یگانه ساز و یکپارچه را نمی توانسته در اختیار داشته باشد: یعنی قانونی که بتواند از خاك تیره آدمی را بیرون کشد ر به او امکان آن را دهد که به قوانین حاکم بر کیهان ر حتی ماهیت خود خدا بیاندیشد».[15]

در عین حال، ار با هرگونه کوششی برای سازگار کردن دست آوردهای علم نوین با پنداربافی های کهن صوفی گرانه مخالف است. در زندگینامهٔ او آمده است که:

استفن هاوکینگ تنها به مذاهب معمول و عمومی نیست که با تردید

می نگرد. او به انواع گرایش به ماوراء طبیعه و رمزمداری نیز بی اعتناء است. امروزه برخی از نویسندگان می کوشند تا بین یافته های علم فیزیك قرن بیستم و تصوف کهن پلی برقرار سازند. بسیاری از نویسندگان در بین مذاهب مشرق زمین و مکانیك کوانتومی، و بین آمرزه های باستانی و تئوری ی کائوس، توازی ها و مشابهت هائی دیده اند. استفن هاوکینگز از این نوع کوشش ها بیزار است. دنیس اوربی، در کتاب خود به نام *قلب تنهای کیهان*، از دیدار خود با هاوکینگز در دههٔ ۱۹۷۰ یاد می کند.[۱۶] می گوید در این دیدار کوشیدم هاوکینگز را به بحث دربارهٔ «رمز گرائی» بکشانم و، در این راستا، به سخنان مردم شناس مشهور، جوزف کامپل،[۱۷] دربارهٔ یکی از خدایان هندو به نام «کالی» اشاره کردم که می گفت: «کالی خدای دهشتناکی است که شکمش از خلاء ساخته شده و در نتیجه هرگز پر شدنی نیست و تا ابد همه چیز از زهدان او زاده می شود...» و سپس کوشیدم تا تشابهاتی بین خدا و تئوری «حفره های سیاه» (سیاه چاله ها)، که او خود مبدع آن است، بیابم. هاوکینگ حرف مرا به شدت قطع کرد و گفت: «این مزخرفات تازگی ها مُد شده است. مردم صرفاً بدین خاطر نسبت به رمز گرائی ی مشرق زمین غلو می کنند که این مبحث چیز تازه ای است که آنها تا به حال نظیرش را نداشته اند. اما اگر ما رمز گرائی را نوعی بیان جاهلانهٔ واقعیت قلمداد کنیم، بلافاصله خواهیم دید که هرگز کمترین نتیجه ای از آن به دست نخواهد آمد... اگر به رمز گرائی ی مشرق زمین بنگریم، اغلب ممکن است به مطالبی بربخوریم که تشابهاتی با درك علم کیهان شناسی ی مدرن از هستی داشته باشد. اما من این تشابهات را جدی نمی گیرم. مثلاً در مورد اینکه کالی، خدا ی هندویان را همان پدیده ای دانسته اند که من آن را *سیاه چاله* خوانده ام، باید بگویم که این امر ناشی

از خطای نظری است که می خواهد از صفت «سیاهی» آن چاله به سود وجود چنین تشابهی نتیجه بگیرد. اما اگر من هم، مثل روس ها، این پدیده را حفرهٔ سیاه نخوانده و آن را ستارهٔ منجمد[۱۸] می نامیدم دیگر این تشابه نیز برقرار شدنی نبود. کلمهٔ سیاه در نام این پدیده (که اجرام سماوی را به درون خود می کشد)، و ترسی که مردمان از فرو افتادن و گم شدن در چاله ای سیاه دارند موجب شده تا چالهٔ سیاه کیهانی ی من مثل آن خدای هندی ترسناك از آب در آید. بدین سان بین سیاه چاله و کالی ارتباطی جز ترس روانشناختی ی مردمان وجود ندارد. ولی من از افتادن در چنین چاله هائی هراس ندارم. چرا که آنها را می فهمم؛ و حتی حس می کنم که بر آنها ریاست و سروری دارم!»[۱۹]

۱۳. وحدت به خود علمی

۱. منابع مطالعه برای تهیهٔ این فصل به شرح زیرند:

P.W. Atkins. *Creation Revisited*. W.H. Freeman & Co. Oxford.1992.

Hans Christian Von Baeyer. *Taming the Atom*. Viking. 1993.

Roger Lewin. *Complexity, Life at the Edge of Chaos*. J.M. Dent Ltd. London, 1993.

George Smoot & Keay Davidson. *Wrinkles in Time*. Little, Brown & Copmany. London 1993.

Steven Weinberg. *Dreams of a Final Theory*. Hutchinson Radius. London.1993.

۲. Final Theory

۳. Complex Systems

۴. Chaos Theory

۵. Big Bang Theory

۶. Black Hole Theory

۷. Science Fiction

۸. Ghaia Theory

۹. Quantom Physics

۱۰. Systems Theory : «سیستم» به مجموعه ای از «مفردات» می گویند که در داخل شبکه ای از روابط تنگاتنگ، به صورتی هماهنگ و متوازن، گرد آمده و آن مجموعه را به صورت یك کُل یگانه و یکپارچه، در راستای کارکردی معین، کارآمد می سازند. می توانید ساعت مچی ی خود را یك سیستم بدانید. ساعت مچی ی شما مجموعه ای از پیچ و فنر و رقاصك و صفحه و عقربه است. اما اگر همهٔ این اجزاء را به صورتی پراکنده در یك ظرف بریزید، به ساعت مچی دست نخواهید یافت. اما همین اجزاء تکه تکه و پریشان، به محض آنکه در داخل شبکهٔ روابط خاصی به همکاری ی با هم بپردازند، صفحه و عقربه ها، تکیه داده به سازمانی از پیچ ها و فنرها، قادر خواهند شد تا وقت را به شما نشان دهند. فی الواقع هرمجموعه که کاری را انجام می دهد یك سیستم به شمار می آید. به اطراف خود بنگرید: هر اتومبیل، هر دستگاه تلویزیون، هر کامپیوتر، و هر زنگ الکتریکی در خانه ای، یك سیستم است. ارگانیسم ما از یکصد و سفز ما از سوی دیگر، نیز نمونه های دیگری از سیستم هستند. امروزه بحث دربارهٔ «اکوسیستم» (یا سیستم آب و هوای زمین) سخت مطرح است. از سوراخ شدن لایهٔ گاز «اوزُن»، گازی که مانع رسیدن اشعه های خطرناك خورشیدی به زمین است، سخن گفته می شود و از بین بردن جنگل ها از یکسو و گاز کربنیك ناشی از کار کارخانه ها، از سوی دیگر، را از موجبات از بین رفتن این لایهٔ حیاتی که کرهٔ سبز و آباد ما را در بر گرفته است می دانند.

دیدیم که در داخل سیستمی که از آن با عنوان «ذهن» یاد می کنیم دستگاه های مختلفی وجود دارند. عاطفه، غریزه، حافظه، و عقل، هر یك با کارکردهای خاص خود، اجزاء سیستم ذهن به شمار می روند. یعنی هر سیستم می تواند سیستم های کوچك تری را در خود داشته باشد: سیستم ذهن، سیستم گردش خون، سیستم هاضمه و دفع، سیستم تنفس، و سیستم زاد و ولد، همگی در داخل سیستم بزرگ تری که «ارگانیسم» باشند قرار دارند. در هر سیستم می توان سراغ سیستم های کوچك تری را گرفت که بخشی از کار کلی ی سیستم را بر عهده دارند. در هر سیستم، خُرده سیستم ها به اصطلاح «لانه کرده اند».

اگر به بحث ساختمان شعر در همین کتاب برگردید خواهید دید که یك «شعر» را نیز می توان سیستم خاصی دانست که در آن «شعرك ها»، بر حسب شبکه ای از روابط، کنار هم چیده شده و یك کل یگانه را به وجود می آورند. یعنی، درك امروز ما از ساختمان درونی ی اجزاء شعر نیز درکی مبتنی بر کارکرد سیستم ها در علم است. یکپارچگی ی شعر امروز، در برابر گسستگی ی ساختمانی ی شعر کلاسیك بر مبنای استقلال ابیات، خود نشانگر توجه ما به سیستم ها و ضرورت یگانگی و یکپارچگی ی کارکردی ی آنهاست.

۱۱. اغلب سیستم های طبیعی را می توان «سیستم های خودگردان» دانست. سیستم خودگردان آن چنان سیستمی است که تنظیم کار خود را خود بر عهده دارد. مثلاً به **دستگاه حرارت مرکزی ی خانه تان توجه کنید. تسمت گرمازای این دستگاه دارای حرارت سنجی است که وقتی آب به حد جوش رسد، به طور اتوماتیك جریان برق را قطع می کند و از اتلاف انرژی جلوگیری می نماید. اما وقتی آب گرم شده به مصرف رسید یا از حرارت افتاد، دستگاه مزبور خود را به طور خودکار روشن می کند و گرم کردن آب از سر گرفته می شود. یعنی، در یك سیستم خودگردان، گردانندهٔ سیستم خود سیستم است و نیازی به تنظیم کننده ای خارجی برای آن وجود ندارد. امروزه داروینیست های نوین پی برده اند که اساس تلقی ی «چارلز داروین» از فرگشت برآیش نیز مبتنی بر نوعی درك سیستمی از طبیعت و حیات بوده است.**

۱۳. James Lovelock. *The Age of Gaia*. Bantam. London. 1990

۱۴. Michael White & John Gibbon. *Stephen Hawking, A Life in Science*. Viking. London, 1992. p. 252.

۱۵. Stephen Hawking. *A Brief History of Time*. p. 140.

۱۶. Denis Overby. *The Lonely Heart of Cosmos*.

۱۷. Joseph Campbell

۱۸. frozen star

۱۹. **نقل از کتاب «مایکل وایت» فوق الذکر. صفحهٔ ۱۷۱.**

بخش سوم ــ تا «شعر عشق»

فصل چهاردهم ــ شعر عشق، شعر یگانه ساز

اگر نیك بنگریم، همهٔ اسطوره های آفرینش، و اغلب دستگاه های فلسفی ی کهن و نیم کهن، به وحدتی اولیه که در سیر تحولات طبیعت و جامعه به یك دوگانگی ی عمده تبدیل شده است اشاره می کنند، و چشم به راه آن هستند که این دوگانگی، در جریان تحولات آیندهٔ تاریخی، روزی به پایان رسد. به عبارت دیگر، اسطوره های آفرینش عمدتاً خود منعکس کنندهٔ تصور انسان از دوپارگی ی هستی برده اند. انعکاس این نگاه را در فلسفه نیز می بینیم: چه در ارسطو، چه افلاطون، چه هگل، چه فوئرباخ، و چه کارل مارکس. آنچه در همهٔ این نگاه ها منعکس شده نوعی غایت شناسی[1] ی خوشبینانه است که سعادت آینده را در برافتادن دوگانگی و رسیدن به وحدت و یکتائی می داند. حصول به مدینهٔ فاضله، جامعهٔ آرمانی ی مدنی، و جامعهٔ بی طبقه، همگی، متضمن برافتادن دوگانگی ی مستتر در موضوع هر فلسفه ای است.

و اکنون انسان، قرنی دیگر را با چنین چشم اندازی آغاز می کند: علم امروز آرزوی دیرین بشر را برای درك یگانگی ی کل هستی به صورتی

واقعی و عملی تحقق پذیر کرده است. علم، که تا دیروز به تکه تکه کردن و تشریح هستی مشغول بود، اکنون از یگانگی ی هستی سخن می گوید.

در ساحت علم یگانه ساز آخر قرن بیستم، دستگاه عقل نیز توانائی ی آن را یافته است تا به وحدت وجودی واقعی دست یابد و، در کنار شناخت نوین و گسستردهٔ خرد از کل هستی، به شناخت برخی از زوایای وجود خویش نیز نائل آید. در این دیدگاه است که می توانیم از دستگاه عقل، نه به عنوان جانشینی برای دستگاه عواطف، بلکه به عنوان مکملی مفید و توانائی آور سخن بگوئیم. امروزه، این دوباره از وجود انسان نیز، بر اثر آگاه شدن ما نسبت به نقش هماهنگ و مکمل آنان برای یکدیگر، کمتر از گذشته نیازمند جنگی پیگیر برای برانداختن یکدیگرند. جنگ آنجاست که تضادی در کار باشد، آنجاست که عقل بر یگانگی ی هستی گواهی ندهد؛ اما چون بین عقل و عاطفه هماهنگی ی ویژه ای که محصول رشد علم ماست برقرار گردد، آنگاه انسان می تواند به جای اندیشیدن در مورد تضاد آنان، به آنها همچون دو «خرده سیستم» متعلق به ذهن خویش بنگرد که ادامهٔ هستی و استکمال شرایط زیست او را فراهم می سازند.

در این صورت، شعر مدرن عشق نیز لزوماً حاصل دستگاه عواطفی خواهد بود که با دستگاه عقل کنار آمده باشد، چرا که علم امروز خواستار آن است که بین این دو نیز هماهنگی و یگانگی برقرار سازد. در واقع تنها در شعر مدرن عشق است که تضاد و تنش کهنه ای که در شعر کلاسیك وجود داشته جای خود را به هماهنگی ی موزرون و سیستماتیکی می دهد که شعر همواره از آن بی بهره بوده است.

آن تضاد کهنه کدام است؟ گفتیم که شعر از سرچشمهٔ عاطفه می نوشد و بارور می شود اما، برای بیان شدن، از زبان (که صورت دیگر عقل است) مدد می گیرد. یعنی، اگر عاطفه مادر شعر است، عقل نیز پدر آن

محسوب می شود.[2] اما شعر کلاسیك به چنین درکی از شعر دسترسی ندارد، چرا که عقل و دل را در جنگ مدام می بیند. عاطفه زبان را به آتش می کشد اما زبان در «شرح و بیان» این آتش گرفتن عاجز می ماند. در نزد شاعر کلاسیك، عقل زبان عاطفه را نمی شناسد و می کوشد تا آن را از مفاهیم عقلی بیاکند. شعر کلاسیك، شعر مکتب سخن، شعر نیمائی و شعر موج نو، همگی، به تفاریق و درجات، از ابهامی که در ذات زبان تصویری است هراس دارند؛ و شعر حجم نیز به ابهامی رو می کند که از سرچشمهٔ عاطفه آب نمی خورد و کلاً ساختهٔ عقلی است که، به تصور موهوم از خود بی خود شدگی، مراقب آگاه از خود بی خود شدن خویش است و، در نتیجه، تعمداً متظاهر و پیچیده گو ست. اما شعر عشق حاصل تفاهم و یگانگی ی عاطفه و عقل است؛ تفاهمی برای آنکه این یکی دهان باز کند تا آن دیگری بخواند.

یعنی، شعر عشق شعر پراکندگی یا انزوا نیست؛ با بازی ی توخالی در بین کلمات و تصاویر سرو کار ندارد؛ و هدفمند و یگانه ساز است. اگر در معرکهٔ مجادلات سیاسی دخالت کند دخالتش برای برانداختن تضاد و یگانه کردن مردمان است. و چون شرط یگانه شدن مردمان برقراری ی عدالت و آزادی، و مشارکت همه جانبهٔ مردمان در زندگی ی اجتماعی است، شعر عشق نیز در گوهر خویش خواستار عدالت و آزادی و مشارکت همگان در ساختن فضای اجتماعی ی زندگی ی خویش است.

اینگونه است که دستگاه عاطفی ی ذهن ما، با نیازی که به مخاطب دارد، نسبت به او تعهدی آتشین را بر عهده می گیرد. مخاطب شاعر، آفرینندهٔ تجربه های عاطفی ی مثبت شاعر است و شاعر در برابر او متعهد است که این تجربه ها را به زبان تصاویر عاطفی ی خویش بازگو کند، چرا که، بی این بازگوئی، رابطهٔ بین شاعر و مخاطب از بین می رود. در «شعر عشق» شاعر از مخاطب پر می شود و با مخاطب سخن می گوید. اما مخاطب تعهدی نسبت به او ندارد. مسئولیت همه از آن شاعر است که این مخاطب را برگزیده و پاسخگوئی به دهش های او را بر عهده گرفته است. آری، شعر عشق، در برابر مخاطب خود، در مقابل معشوق و محبوب خود متعهد است.

همین نکته زمینهٔ پرداختن به تعهدهای بالاتر و متعالی تر را فراهم می سازد. اکنون عشق تعمیم پذیر و گسترنده است و در انتخاب مخاطب محدودیتی قائل نیست. معشوق دریائی است که عاشق فقط به حد اشتها و تشنگی ی خود از آن می نوشد تا از هیجانی عاطفی سیراب شود. عاشق، عشق خویش را، بر هرآنچه معشوق دوست دارد نیز تعمیم می دهد و، از طریق او، به کل هستی و تمامی ی جامعه می رسد. پس، «کلید آذرخش ها» ی عاطفی ی ما در دست مخاطبی قرار دارد که بتواند عواطف مثبت ما را برانگیزاند. چنین مخاطبی می تواند یك نفر، یا تمام جامعه باشد. و در این صورت تعهد ما به معشوق نیز می تواند رنگی اجتماعی به خود بگیرد. رفتار شاعرِ عشق با این مخاطب عمومی نیز همان خواهد بود که اگر مخاطبی منفرد را برگزیده بود. اینجا، در برابر این «مخاطبِ منتشر»، شاعر به اوج هیجانات عاطفی ی خود می رسد و، در زبانی سرشار از تصویر و عاطفه پر طاووسی می گشاید.

«شعر عشق» همه شور و شعار است؛ شوری بر آمده از اعماق دل و شعاری که از ایمان و تعهدی «درونی شده»[3] نسبت به یگانگی ی هستی و مظاهرش آب می خورد. شعر عشق شعر برانگیختن است و دعوت، شعر تعهد است و مسئولیت. اما شاعر عشق می داند که به این همه در صورتی می تواند دست یابد که فقط عاطفه هایش را دستگیر خود کند و به آنها اجازه دهد تا از گلوی او به ترانهٔ تصویرهای آغشته از عاطفه فرصت جاری

شدن دهند. شاعر شعر عشق براستی از درون متعهد است، چرا که تعهد را نه بر حسب دستورهای فراز آمده از بیرون، بلکه بر اساس نیاز به برونشد از خویش، هربار، و در هر شعر، از نو کشف می کند.

شاعر شعر مدرن عشق، لزوماً شاعر شعرهای عاشقانه و غزلواره ها نیست.چرا که او عشق را از درون کتاب ها و تجربه های دیگران نمی آموزد، شعر را برای به دست آوردن و از آن خود کردن و افزودن بر مالکیت های خویش نمی سراید، به سرمای عشق در خود غرطه نمی زند، نمی اندیشد تا به خود بیاندیشد، و وا می نهد تا تجربه ها و اندیشه ها و اخلاقیات و آرمان هایش تنها در متن فریاد عاطفه هایش جلوه کنند. او اگر عاشق است، اگر عقیده مند و متعهد است، و اگر اندیشه اش بر فلسفه ای مبتنی است، به هیچ کدام از اینها اجازهٔ حکمرانی بر شعر خویش را نمی دهد. شعر او آینهٔ ذهنی است که از عواطفی مخاطب جوی و یگانگی خواه صیقل خورده است؛ آینه ای که در آن چهرهٔ شعرآفرینِ مخاطب همانقدر منعکس است که نیاز عاطفی ی شاعر به او.

و بگذارید این کتاب را با این باور به پایان برم که «شعر عشق» همواره شعری متعهد و بر آمده از مکتب «هنر برای ارتباط» خواهد برد.

۱۴. شعر عشق، شعر یگانه‌ساز

۱. teleology

۲. در این اشاره هیچگونه تمایل ضد فمنیستی وجود ندارد و عبارت مزبور، به گمان من، تعبیری است که، نه تنها از لحاظ نگارش ادبی، بلکه از لحاظ نگرش های روانشناختی نیز قابل دفاع است.

۳. internalisation یا «درونی کردن» فرگشتی است که طی آن اکتسابات ذهن آدمی در درون شبکهٔ ذهن او میمانند و رسوب می کنند و به صورت بخشی از دستگاه شناخت و جهان بینی ی او در می آیند. این فرگشت به خصوص در زمینه های فرهنگی دارای اهمیت خاص است و در بحث پیرامون «بحران فرهنگی» کارآئی ی تمام دارد. مثلاً، در برخورد ما با فرهنگ و تمدن مغرب زمین و اخذ اصول اندیشهٔ غربی، تا زمانی که این اصول جزئی از دستگاه شناخت و جهان بینی ما نشده باشند، هنوز برای ما درونی نشده اند و مفرداتی بیگانه اند که به داخل سیستمی خودی ی فرهنگ ما راه پیدا کرده اند. اگر سیستم (در اینجا سیستم ذهن اجتماعی و فرهنگی) نتواند عناصر بیگانه را بگوارد و هضم کند و درونی سازد، یا آن عناصر رفته رفته، همچون قلب پیوندی در ارگانیسم، دفع و پس زده می شوند و از بین می روند و یا، اگر در درون سیستم جا خوش کنند، کل سیستم را دچار بحران می سازند.

به گمان من، از آنجا که ما عناصر اخذ شده از فرهنگ و تمدن غربی را «درونی» نکرده ایم، آنچه که جلال آل احمد «غرب زدگی» خوانده است نام دیگر همین «بحران فرهنگی» است و آنچه اکنون بر کشورمان حاکم است نیز نمود و نماد هیولائی ی همین «بحران فرهنگی» به شمار می رود.

منابع

آتشی، منوچهر . «پاسخ به انتقاد محمود فلکی از لبریخته های رویائی». نشریهٔ *آدینه*. شماره های ۶۸ و ۶۹. تهران، اردیبهشت ۱۳۷۱.

آتشی، منوچهر . «مصاحبه». نشریهٔ پر. شمارهٔ ۹۰. واشنگتن، تیر ۱۳۷۲.

آدمیت، فریدون. *اندیشه های میرزا آقاخان کرمانی*. انتشارات پیام. تهران ، ۱۳۵۷

آرین پور، یحیی. *از صبا تا نیما*.

آشوری، داریوش. «سپهری در سلوك شعر». *یادمان سهراب سپهری*. زیر نظر محمدرضا لاهوتی. دفتر نشر آثار هنری. تهران ۱۳۶۷.

داریوش آشوری. «سرنوشت شعر، همچون رسانه ای فرهنگی». *پریشگران*، شمارهٔ ۵. اردیبهشت ۱۳۷۲.

آل احمد، جلال. «مشکل نیما». *دید و بازدید و هفت مقالهٔ دیگر*. انتشارات امیرکبیر. تهران ۱۳۳۴.

آل احمد، جلال. «پیر مرد چشم ما بود». *آرش*. ۱۳۴۴. شمارهٔ مخصوص شعر امروز ایران.

اته، هرمان. *تاریخ ادبیات فارسی*. ترجمهٔ دکتر رضازادهٔ شفق. بنگاه ترجمه و نشر کتاب. تهران ۱۳۳۷.

احمدی، احمدرضا. «مقدمه». *جزوهٔ شعر* انتشارات طرفه. شمارهٔ ۱. فروردین ۱۳۴۰.

احمدی، رامین. (تهیه و تدوین). *شعر امروز ایران در دههٔ ۶۰*. انتشارات پر. واشنگتن، اسفند ۱۳۷۰.

احمدی، رامین. «موج سوم درترازو». *ایرانشناسی*.دورهٔ دوم. شماره های ۳و۴. ۱۹۹۱.

اخوان ثالث، مهدی. *بدعت ها و بدایع نیمایوشیج*. انتشارات توکا. تهران ۱۳۵۷.

اخوان ثالث، مهدی. *عطا و لقای نیمایوشیج*. انتشارات دماوند. تهران ۱۳۶۱.

اخوان ثالث، مهدی. «مصاحبه». *نشریهٔ آدینه*. شمارهٔ ۳۵. خرداد ۱۳۶۸. صفحهٔ ۴۴.

اخوان ثالث، مهدی. «مقدمه». *زمستان*. مجموعهٔ اشعار.

اخوان ثالث، مهدی. «مؤخره». *از این اوستا*. انتشارات مروارید.

اعتماد زاده (به آذین)، محمود. *از هر دری*. دو جلد. تهران ۱۳۷۱.

ایرانی، هوشنگ. *به تو می اندیشم، به تو ها می اندیشم*. تهران ۱۳۳۴.

براهنی، رضا. *طلا در مس*. چاپ اول. تهران ۱۳۴۸.

براهنی، رضا. *طلا در مس*. تجدید نظر. سه جلد. تهران ۱۳۷۱.

براهنی، رضا. *کیمیا و خاك*. نشر مرغ آمین.چاپ سوم. تهران ۱۳۶۸.

بهبهانی، سیمین. «خزینه داری میراث خوارگان». *گزینهٔ اشعار*. انتشارات مروارید. چاپ دوم. تهران ۱۳۶۹.

پرتو، شبن. *غزالهٔ خورشید*. انتشارات مزدا. چاپ دوم. تهران ۱۳۵۲.

حقوقی، محمد. *شعرنو، از آغاز تا امروز*. چاپ جدید. نشر روایت. تهران ۱۳۷۱.

حافظ شیرازی. *دیوان*. به تصحیح سید ابوالقاسم انجوی ی شیرازی. انتشارات جاویدان. تهران ۱۳۶۱.

حنانه، مصطفی. «نگاهی به یك چشم زهر گیری ادبی». *پریشگران*. شمارهٔ ۳. خرداد ۱۳۷۱. صفحهٔ ۱۰۵.

خانلری، پرویز. *وزن شعر فارسی*.

خرسندی، هادی. *آیه های ایرانی*. انتشارات غزال. لندن ۱۳۷۲.

خواجه نصیر طوسی. *اساس الاقتباس*. به تصحیح مدرس رضوی.

خوئی، اسماعیل. «گفتگو با محمد رضا شفیعی ی کنی، قاسم صنعوی، و هرمز ریاحی». *نشریهٔ فصل های سبز*. شمارهٔ اول. خرداد ۱۳۴۷.

خوئی، اسماعیل. *از شعر گفتن*. مرکز نشر سپهر. تهران ۱۳۵۲.

دهقانی ی تفتی، ع.ب. *مسیح و مسیحیت در ایران*. انتشارات سهراب. سه جلد. لندن ۱۹۹۲-٤.

رویائی، یدالله. *از زبان نیما تا شعر حجم (هلاک عقل به وقت اندیشیدن)*. انتشارات مروارید. تهران ۱۳۵۷.

رویائی، یدالله. «گزارشی از فستیوال شعر یوگسلاوی». *بررسی ی کتاب*. دورهٔ جدید. شمارهٔ ۱. تجدید چاپ در کتاب *از زبان نیما تا شعر حجم*.

رویائی، یدالله. «در گفتگو با اسماعیل نوری علا». *نگین*. دورهٔ دوم. شمارهٔ اول. خرداد ۱۳٤۵.

رویائی، یدالله. «در گفتگو با اسماعیل نوری علا، بیژن کلکی و بهرام اردبیلی» *خوشه*. شمارهٔ ٥٤٤ به بعد. مرداد ۱۳٤۵. تجدید چاپ شده در کتاب «*مسایل شعر*».

رویائی، یدالله. «در گفتگو با جلال سرفراز». *مجلهٔ آرش*. پاریس، دسامبر ۱۹۹۳.

رویائی، یدالله. «در گفتگو با لیلی گلزاری». *روزنامهٔ آیندگان*. شهریور ۱۳٤۸. تجدید چاپ در کتاب *مسایل شعر*.

رویائی، یدالله. *مسائل شعر (از سکوی سرخ)*. انتشارات مروارید. تهران ۱۳۵۷.

زرین کوب، عبدالحسین. *در قرن سکوت*.

زرین کوب، عبدالحسین. *نی نامه*.

سپانلو، محمد علی. «در گفتگو با اسماعیل نوری علا». *پویشگران*. شمارهٔ ٤. آذر ۱۳۷۱.

سپانلو، محمد علی. *خانم زمان*. چاپ اول. انتشارات پیام، لندن ۱۳۶۶.

سلیمانی، فرامرز. «مصاحبه» *شعر امروز ایران در دههٔ ۶۰*. تهیه و تدوین رامین احمدی. انتشارات پر. اسفند ۱۳۷۰.

سیاسی، علی اکبر. *روانشناسی از لحاظ تربیت*. انتشارات دانشگاه تهران. ۱۳۳۶.

شاملو، احمد. *مجموعهٔ اشعار*. دو جلد. کانون انتشاراتی و فرهنگی ی بامداد. آلمان ۱۳۶۷.

شریعتی، علی. *کویر*. مشهد ۱۳٤۹.

شفیعی ی کدکنی، محمد رضا. *ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. انتشارات توس. تهران ۱۳۵۷.

شفیعی ی کدکنی، محمد رضا. *صور خیال در شعر فارسی*. انتشارات آگاه. چاپ سوم. ۱۳۶۶.

شفیعی ی کدکنی، محمد رضا. *موسیقی ی شعر*. انتشارات خاوران. پاریس ۱۳۶۸.

شمس قیس رازی. *المعجم*. چاپ دانشگاه تهران. صفحهٔ ۱۹۶

صمدی، مهرداد. «دربارهٔ فروغ فرخزاد». *جُنگ طُرفه*. شمارهٔ اول. تیر ۱۳٤۳.

صمدی، مهرداد. «دربارهٔ احمد رضا احمدی». *جُنگ طُرفه*. شمارهٔ دوم. آبان ۱۳٤۳.

عسگری، میرزا آقا. *شاعران مهاجر و مهاجران شاعر*. نشر بیان. سوئد ۱۳۷۰.

فلکی، محمود. «نوآوری یا بازگشت به گذشته». *آدینه*. چاپ تهران. شمارهٔ ۸۲. تیر ۱۳۷۲.

فلکی، محمود. «شیوهٔ نگارش در شعر سپید». *پویشگران*. شمارهٔ ۳. خرداد ۱۳۷۱.

فلکی، محمود. *موسیقی در شعر سپید فارسی*. انتشارات نوید. آلمان ۱۳۶۸.

کیا، تندر. *نهیب جنبش ادبی*، شاهین. شهریور ۱۳۱۸.

لنگرودی، شمس. *تاریخ تحلیلی ی شعر نو*. جلد نخست: از مشروطیت تا کودتا.

مسکوب، شاهرخ. *ملیت و زبان*. پاریس ۱۹۷۶.

مؤتمن، زین العابدین. *تحول شعر فارسی*. چاپ سوم. ۱۳۵۵تهران. صفحهٔ ۱٤.

نادرپور، نادر. *چشم ها و دست ها*. مجموعهٔ شعر. انتشارات نیل. تهران ۱۳۴۲.

نادرپور، نادر. «در مصاحبه با صدرالدین الهی: طفل صد ساله ای به نام شعر نو». *روزگار نو*، چاپ پاریس، از خرداد ۱۳۷۱.

نادرپور، نادر. «مصاحبه». *شعر امروز ایران در دههٔ ۶۰*. تهیه و تدوین رامین احمدی. انتشارات پر. اسفند ۱۳۷۰.

نظامی ی عروضی. *چهارمقاله*. به تصحیح محمد قزوینی. چاپ زوار.

نوری علا، اسماعیل. «آخرین کتاب اخوان ثالث و مسئلهٔ بازگشت ادبی». *فصل کتاب*. شمارهٔ ۷. بهار ۱۳٤۷.

نوری علا، اسماعیل. «اثر یا هنرمند، آیا مسئله این است؟». *پویشگران*. شمارهٔ ۵. اردیبهشت ۱۳۷۲.

نوری علا، اسماعیل. «ارزش های اجتماعی ی شعر». *آرش*. دورهٔ سوم. شمارهٔ ٤.

.۱۳٤٦

نوری علا، اسماعیل. «انقلاب مشروعه». *نامهٔ کانون نویسندگان ایران*. شمارهٔ ۲. تهران. ۱۳٦۰.

نوری علا، اسماعیل. «بحران در شناخت شعر». *پریشگران*. شمارهٔ ٦. لندن، نوامبر ۱۳۷۲.

نوری علا، اسماعیل. *جامعه شناسی ی تشیع اثنی عشری*. انتشارات قلمرس. تهران ۱۳۵۷.

نوری علا، اسماعیل. «چرا روابط اصم باقی می مانند؟». *خرشد*. شمارهٔ ۱۳. خرداد ۱۳٤٦.

نوری علا، اسماعیل. «سه نگاه به مسئلهٔ ارزشیابی های هنری». *پریشگران*. شمارهٔ ۲. لندن، ژوئن ۱۹۹۰.

نوری علا، اسماعیل. *صور و اسباب در شعر امروز ایران*. انتشارات بامداد. تهران. فروردین ۱۳٤۸.

نوری علا، اسماعیل. «نظری به شعر ایران در سال ۱۳٤٦». *بامشاد*. شمارهٔ مخصوص نوروز ۱۳٤۷.

نوری علا، اسماعیل. «نقد دلتنگی ها». *بررسی ی کتاب*. انتشارات مروارید. تیر ۱۳٤۷.

نوری علا، اسماعیل. «نقدی بر یك انتقاد، پاسخ به رضا براهنی دربارهٔ کتاب دریائی های یدالله رویائی». *فردوسی*. از شمارهٔ ۷۸۵ تا ۷۹۰. آبان و آذر ۱۳٤۵.

نوری علا، اسماعیل. «نگاهی به یك ساعت آفتابی». *فصل کتاب*. شمارهٔ ۲ و ۳. پائیز ۱۳٦۷.

نوری علا، اسماعیل. «نگاهی به یك شعر احمد رضا احمدی». *بررسی کتاب*. انتشارات مروارید. اسفند ۱۳٤۷.

نوری علا، اسماعیل. «نیما، ماندگارترین شاعر مشروطه». متن سخنرانی در «کانون ایران». لندن. ژانویهٔ ۱۹۹۲. چاپ شده در نشریهٔ *نیمروز*. لندن، فوریهٔ ۱۹۹۲.

نوری علا، اسماعیل. «یك سال پر ماجرا با شعر». *فردوسی*. شمارهٔ ۸۰۷. فروردین ۱۳٤٦.

نیما یوشیج. *دربارهٔ شعر و شاعری*. به کوشش سیروس طاهباز. انتشارات دفترهای زمانه. تهران ۱۳٦۸.

نیما یوشیج. *مجموعهٔ آثار*. جلد اول، شعر. به کوشش سیروس طاهباز. نشرناشر. تهران ۱۳٦٤.

هابرماس، یورگن. «مدرنیت در مقابل پس - مدرنیت»، ترجمهٔ شاهرخ حقیقی. *بررسی کتاب*. چاپ لوس آنجلس. شمارهٔ ۱۳. بهار ۱۳۷۲.

هشترودی، محسن. «تأثیر علوم در ادبیات و هنر». در *سفینهٔ غزل*. گردآوری سید ابوالقاسم الحوری ی شیرازی. تهران ۱۳۳٦.

همایون کاتوزیان، محمدعلی. «طرح کوتاهی از نظریهٔ استبداد تاریخی در ایران». *استبداد، دموکراسی و نهضت ملی*. چاپ اول. لندن ۱۳۷۲. انتشارات مهرگان.

هومن، محمود. *حافظ هومن*. ۱۳۱۷. تجدید چاپ ۱۳٤۸.

۲. فهرست منابع انگلیسی:

Atkins, P.W. *Creation Revisited*. W.H. Freeman & Co. Oxford.1992.

Hans Christian Von Baeyer, *Taming the Atom*. Viking. 1993.

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

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

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

Hawking, Stephen. *A Brieft History of Time*.

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

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

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

Lewin, Roger. *Complexity, Life at the Edge of Chaos*. J.M. Dent Ltd. London, 1993.

Lovelock, James. *The Age of Gaia*. Bantam. London. 1990.

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

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

Smoot, George & Keay Davidson. *Wrinkles in Time*. Little, Brown & Copmany. London 1993.

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

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

Weinberg, Steven. *Dreams of a Final Theory*. Hutchinson Radius. London.1993.

White, Michael & John Gibbon. *Stephen Hawking, A Life in Science*. Viking. London, 1992. p. 252.