قرائتی از شعر کهن فارسی براساس چند گزاره بنیادی ویتگنشتاین

دکترعلی تسلیمی: استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

چکیده:

این مقاله به بررسی دو سبک شعر فارسی، خراسانی و عراقی، براساس "بازی‌های زبانی" و چند گزاره بنیادی دیگر ویتگنشتاین می‌پردازد. ویتگنشتاین در واضح بودن گزاره‌های فلسفی و معرفتی اصرار می‌کند. شعر اساساً مورد انتقاد ویتگنشتاین نیست، اما وقتی که شعر می‌خواهد جهان و هستی را گزارش و تفسیر کند، زاویه دید ویتگنشتاین معیاری برای قضاوت خواهد بود. ویتگنشتاین از گزاره‌های انتزاعی، کلی، مبهم و استعاری انتقاد می‌کند. شعر عراقی از سبک‌های دیگر شعر فارسی مبهم‌تر است.

کلید واژه: ویتگنشتاین، گزاره، قرائت، شعر فارسی، سبک خراسانی و عراقی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

کاربست گزاره‌های ویتگنشتاین در شعر، احتمالاً به قرائتی آزاد نیازمند است. زیرا ویتگنشتاین تلاش دارد که قضایای مهمل را از نامهمل تفکیک نماید، اما شعر غالباً یک مهمل بافی عمدی است و بنابر باور برخی از شاعران، شعر باید هر چه مهمل‌تر باشد، ولی از سویی بسیاری از شاعران اهل عرفان و حکمت شعرشان را حاوی واقعیات و حقایق اصیل می‌دانند. از همین رو می‌توانیم گزاره‌های ویتگنشتاین را به پیش رو گذاریم و ادعاهای آنان را بااین میزان بسنجیم. در بررسی حاضر، به شعر فارسی بویژه دو سبک معروف آن (خراسانی و عراقی) توجه شده است. شاعران سبک خراسانی از آغاز شعر فارسی تا قرن ششم هجری قمری زندگی می‌کرده‌اند و شاعران سبک عراقی از قرن ششم تا قرن نهم هجری قمری. شعرایران از ابتدا با نگرش به طبیعت اطراف، حسی‌تر بود، اما از قرن ششم به تدریج از امور حسی فاصله گرفت و بنا به دلایلی چون دلایل اجتماعی وایجاد تنوع به عرفان رو آورد واین رویکرد، زبان و تفکر اشراقی را درایران پایه نهاد (با آنکه شاعرانی چون کسایی و ناصر خسرو در دورهٔ اول می‌زیسته‌اند، بنابر روشی که دراین مقاله در پیش داریم در زمره شاعران دسته دوم قلمداد می‌شوند). ویتگنشتاین نسبت به

قضایای اشراقی و حکمت آمیز بی تفاوت است و اندیشیدن در امور حسی را تشویق می‌کند.

بازی زبانی۱ و گزاره‌ها

" به وضوح مفهوم ویتگنشتاین از بازی زبانی در فراسوی و بر ضد تصور زبان در مقام نظامی‌از نشانه‌های بامعنی قرار دارد که قابل آن است که مجرد از کاربرد واقعی‌اش لحاظ شود. به عوضِ رویکرد به زبان به منزلهٔ نظامی‌از نشانه‌های بامعنی، وادار می‌شویم تا به آن در جای طبیعی‌اش۲ بیندیشیم، یعنی آنجا که در زندگی‌های کسانی استقرار یافته است که به آن تکلم می‌کنند" (مک کین، ۱۳۸۲: ۷۱).ویتگنشتاین می‌گویداین عمل انتزاع یعنی تصور زبان، مجرد از کاربرد واقعی‌اش، سبب می‌شود که ما از عملکرد واقعی زبان صرف نظر می‌کنیم. در واقع کاربرد واژه است که معنا را تبیین می‌کند.ایدهٔ "صورت اصیل پوچ" است؛ به عبارت دیگر، نمی‌توان گفت که‌این واژه همیشه دارای‌این معنی است. تنها می‌توان گفت که‌این واژه دراینجا دال براین معنی است. جایگاه طبیعی و مقبول زبان در نشانه‌های صرف و انتزاعی نیست، باید به کاربرد آن توجه کرد و دید که یک شی ء در چه زمینه‌ای قرار دارد، وگرنه زبان دامی‌خواهد بود بر سر راه فهم آدمها. برای نمونه واژه " پنج تا آجر " در کاربردهای متفاوت معانی متفاوت دارد. زمانی که بنا به آجر اشاره می کند و چیزی می‌پرسد، مثلا می‌گوید "پنج تا آجر؟" شاگرد بنا در می‌یابد او دارد از تعداد آجرهای باقیمانده سئوال می کند و جواب می‌دهد:"بله، پنج آجر". سپس بنا لحن و نحوه ادای کلمات را تغییر می‌دهد و به شاگرد دستور می‌دهد:" پنج تا آجر!" یعنی آنها را بده بالا. یک واژه و یک جمله در دو جایگاه مختلف دو معنا را افاده می‌کند (نک. لیوتار، ۱۳۸۰: ۲۴۱-۲۴۲). وینگنشتاین می‌گوید:"در آموزش زبان فرآیند زیر اتفاق خواهد افتاد: شاگرد نام اشیاء را برمی‌شمارد (نام گذاری)، یعنی زمانی که معلم به سنگ اشاره می‌کند وی واژه سنگ را ادا می‌کند. این تمرین حتی می‌تواند به شکلی ساده تر صورت بگیرد: یعنی شاگرد بعد از معلم کلمات را تکرار کند. این هر دو فرآیندهایی مشابه و همانند با زبان هستند.علاوه بر این ما همچنین می توانیم کل فرآیند استفاده از کلمات و واژه‌ها را مانند یکی از بیشمار بازی‌های زبانی تلقی کنیم که کودکان به کمک آنها زبان مادری خود را فرا می‌گیرند" (همان:۲۴۰) وینگنشتاین این فرآیند را بازی زبانی نام می گذارد که شبیه یادگیری نام مهره‌های شطرنج و کاربرد این مهره‌ها در بازی است. و به نوعی با قراردادی بودن نشانه‌ها در زبان شناسی سوسوری شباهت می‌یابد.

در دستور زبان سنتی یک واژه داتاً "صفت" تلقی شده است، اما واژه خوب دراین جمله:"کتاب خوب است"، مسند و اسم است. آنانکه به ساختار و کاربرد واژه در جمله می‌نگرند می‌گویند واژهٔ "خوب" دراین جا و دراین زمینهٔ خاص، اسم است و هیچ معنای اصیل و انتزاعی دیگر ندارد. اما خوب دراین جمله " من کتاب خوبی دارم " صفت است. هیچگاه واژهٔ خوب را به کلی نباید " صفت " تلقی کرد. زیرا دراین صورت ذهن تنبل گردیده و ممکن است در کارکردهای مختلف واژهٔ " خوب " دچار اشتباه و بازی شود. توجه ویتگنشتاین به کاربردهای متفاوت زبان موجبات طرح گفتمانها را فراهم کرد. زبان علم، زبان دین، زبان فلسفه، زبان ادبیات و شعر و غیره هر کدام گفتمان جداگانه دارند و ما می‌توانیم از واژگان مشترک، بنابرکاربرد خصوصی‌شان در هر زبان معانی متفاوتی استنباط کنیم. واژهٔ " قیاس" در منطق صوری به معنای استنباط از کل به جزء است، ولی‌این واژه در فقه اسلامی‌به معنی استنباط از جزء به جزء است که معادل «تمثیل» در منطق صوری است نه " قیاس".این واژگان باید در حین سخن گفتن تفکیک و تذکر داده شوند، تا کمتر صاحبان زبان و گفتمان را دستخوش بازی کنند. شاهدهای مثال صفت و اسم در دستور زبان کاملاً بر عکس آن است که در علم کلام اسلامی‌از آن یاد می‌کنند: " عادل " در دستور زبان سنتی، صفت است، اما در علم کلام اسلامی‌اسم، همینطور بر عکس، عدل در دستور زبان سنتی اسم است اما در علم کلام، صفت.

تفاوت اساسی بین گفتمان غیر ادبی با گفتمان ادبی در تفاوتهای معنی شناختی (استعاری بودن و غیر استعاری بودن) واژگان و زبان است. "شراب " دراین جملهٔ غیر ادبیِ " نوشیدن شراب حرام است" غیراستعاری است. اما دراین جملهٔ شعری "برخام حرام است و بر پخته حلال "، احتمالاً جنبهٔ طنز آمیز و استعاری دارد. دست کم گروهی در یکسان بودن معنای شراب دراین دو جمله تفاوت نظر دارند. خاطرنشان سازم که باید استعاره را از غیر استعاره جدا کرد، آنگاه تا آنجا که استعاره به طور خود آگاه به کار می‌رود، موجب خلط مفاهیم نخواهد شد. امااین کار اگر ناآگاهانه باشد، مشکلاتی را فراهم خواهد ساخت، حتی اگر در گزاره‌های ادبی و شعری به کار رود.

ویتگنشتاین بدین باور است که «بسیاری از تصوراتی که اساس توجیهات فلسفی ماست، همان استعاره‌ها و تصویرهای همیشگی ما در گفتار روزمره است» (همان: ۴۸). بنابراین زبان انتزاعی و غیرکاربردی، اسطوره‌ها، توهمات، خرافات، و به تعبیر لیوتار افسانه‌ها و روایات (بویژه با بیان سحرآمیز راویان آن) زبان را دچار بازی زبانی می‌کند.این کژ فهمی‌های مربوط به زبان مشکلات زیادی را در فلسفه و اندیشه‌های بشری موجب می‌گردد. مسائل و مشکلات حاضر چنان در ما و زبان ما ریشه دوانده است که اهمیت آنها به اندازه خود زبان ماست (نک wittgenstein, ۱۹۶۳: ۱۱۱):.

درباره برخی از گزاره‌های دیگر ویتگنشتاین که ارتباطی تنگاتنگ با بازیهای زبانی او دارند، یاد آور می‌شوم که هیوم تنها کلماتی را معنی دار می‌داند که ما بازاء حسی دارند. " هیوم می‌گفت الفاظی مانند «نفس»، «خود» و «نیرو» یا «قوه» همگی بی معنی است. "

(هارت ناک، ۱۳۵۶: ۴۱). ویتگنشتاین در مقدمه کتاب رساله منطقی – فلسفی (نک: ۱۹۲۲ :Wittgenstein) می‌گوید: «درباره چیزی که نمی‌توان سخن گفت، باید ساکت بود۳». او دراین کتاب براین باور بود که بیان جملات با معنی، زمانی میسر است که صورت کلام با ترکیب واقعیت مطابقت نماید. او زبان را تصویر مجموعه امور واقع و ترکیب واقعیات می‌دانست، زیرا «جهان متشکل از ترکیب واقعیات است نه اشیاء۴» (۳۱ :۱۹۲۲ ,Wittgenstein)؛ یعنی ساعت همیشه روی میز یا یک زمینه وجود دارد و زبان که تصویر آن است، هیچ گاه یک شیء (ساعت یا زمینه) را به تنهایی تصویر نمی‌کند.

بنابرین ویتگنشتاین تنها، بیان ترکیبی واقعیات حسی را ممکن دانسته و امور غیر حسی و احساساتی را مهمل قلمداد کرده است و حتی قضایای منطقی و ریاضی، بدین خاطر که چیزی را درباره جهان آشکار نمی‌سازند، قضایای متکّرر و بی فایده محسوب می‌گردند. ویتگنشتاین در کتاب پژوهشهای فلسفی، پا را ازاین فراتر می‌نهد و دیگر زبان را تصویرگر واقعیات قلمداد نمی‌کند (نک:هارت ناک، ۱۳۵۶: ۸۱ به بعد) ؛ به بیان دیگر، زبان را منفعل نمی‌داند، بلکه زبان با پس زمینه‌هایی که آدمها دارند، خود را بر واقعیات تحمیل می‌کند و به بازی‌ها، هر چه بیشتر دامن می‌زنند. فهم آدمها درباره حسیّات و واقعیّات یکسان نیست، چه رسد به اموری که ویتگنشتاین آن‌ها را مربوط به زبان خصوصی می‌داند. زبان احساسات شخصی چون درد، عشق و لذت وجود ندارد. " عقل نمی‌تواند راهی بیابد که بوسیله آن تحقیق کند که احساس معینی همان است که در زمان سابق هم حاصل شده است، زیرا هیچ ملاکی جزاینکه احساس مزبور به نظر من همان می‌آید، در دست ندارم " (همان: ۱۱۴). او تجربه‌های معنوی و شخصی را نیز از همین دست می‌دادند،این تجربه‌ها قابل انتقال نیستند و صدق و کذبشان را نمی‌توان اثبات کرد.

قرائت تازه از ویتگنشتاین (لیوتار و بودریار)

لیوتار نظریه پسامدرنیستی «پایان روایت‌های کلان» را بر پایه اندیشه‌های ویتگنشتاین استوار ساخت. از نظر گاه لیوتار، استدلال‌ها چه بسا دارای مشروعیت کافی نیستند. لیوتار در یک درنگ، " روایت" یا " گفتمان روایی" را از " گفتمان علمی" جدا می‌کند: روایات افسانه‌ای و اساطیری ملل مختلف درباره پیدایش هستی و کائنات برای مثال آنچه که در آغاز شاهنامه فردوسی آمده در حیطه گفتمان روایی است. شیوه سحرآمیز بیان و روایات نقالان کهن، جادوگران و شاعران سبب می‌شود که داستان‌ها و روایات برای مخاطبان پذیرفته شوند و آنها در شور و وجد خاصی‌این روایات را که به نوعی با بیان جادویی روایت گران و سحر کلام آنان دارای هماهنگی درونی گردند، بپذیرند. و بدین ترتیب آفرینش به وسیله تخم کیهانی، برکه کهن، غوک، مار و غیره دارای مشروعیت می‌شود. در گفتمان روایی، سه عنصر اسطوره، سراینده آن و مخاطب دست به دست هم داده و نوعی پیوند یا همبستگی اجتماعی را به وجود می‌آورند، گروهی اجتماعی که از راه سرودن و بازخوانی افسانه یا اسطوره موجب مشروعیت یا بی خود می‌گردند. لذا اسطوره یا افسانه به عامل مشروعیت بخش بیرون از خود نیازی ندارد، بلکه مشروعیت، اقتدار و اعتبار اسطوره در درون آن نهفته است (نوذری، ۱۳۷۹:۱۶). گفتمان علمی‌اما بازی زبانی متفاوتی دارد. گفتمان علمی رایج نمی تواند همچون گفتمان روایی خود به خود مشروعیت یابد بلکه باید مشروعیت خود را از بیرون خود یعنی روایت جستجو کند. برای نمونه پیشگویی علمی آینده جهان که جهان به نابودی و آنتروپی (پیری) دچار می شود در نظر برخی از دانشمندان اسطوره علمی است چرا که پیش بینی چه در سمت و سوی نابودی و چه در جهت پیشرفت علم را وارد حیطه افسانه یعنی گفتمان روایی و اسطوره ای می کند. از دیدگاه لیوتار علم بر پایه دو روایت استوار است: روایت سیاسی و روایت فلسفی. روایت سیاسی که در انقلاب فرانسه به نحو روشنی ملاحظه می شود شامل شعارهای آزادی، برابری و عدالت است و روایت فلسفی که روایتی آلمانی است بر پایه فلسفه هگل، به یگانگی تمامی دانش باور دارد. از دیدگاه هگل دانش نقشی بنیادی در روند گذار اندیشه بشر از مرحله جهل تا مرحله هستی کلی ایفا نموده است. لیوتار هر دوی این روایت‌ها را فراروایت یا روایت‌های کلان می نامد. و بر پایه آن با هرگونه بینش روایی و نیز کلیت نگری به منزله افسانه و اسطوره مخالفت می ورزد. او می‌گوید:

بیایید جنگی علیه کلیت به راه اندازیم، بیایید شاهدی برامر غیر قابل عرضه باشیم، بیایید تفاوت‌ها را فعال ساخته و شرف نام را نجات بخشیم (لیوتار، ۱۳۸۰: ۱۹۹).

لیوتار به گونه ای نومید کننده غالب دست آوردهای دانش بشری را به دلیل تکیه بر افسانه‌ها، اسطوره‌ها و استعاره‌ها مورد انتقاد قرار می دهد. و همچون بودریار، جامعه شناس و فیلسوف پسامدرن بدین باور است که مرزهای میان واقعیت و خیال گم شده است، به بیان دیگر، دریافت حقیقت نوعی از بازی و توهم است. این امر به ایجاد آنچه بودریار «صورت‌های خیال» می نامد منجر می شود – یعنی باز تولید یا شبیه سازی‌های واقعیت که تشخیص آنها از واقعیت دشوار یا غیر ممکن است.» (کیویستو، ۱۳۸۰: ۱۹۴). در نظر بودریار گاه امر خیالی وانموده از امر واقعی فراتر می رود و انسان دنیای خیالی اش را واقعی تر از دنیای واقعی می پندارد. اگر بخواهیم نظریات لیوتار و بودریار را به کلی به کار بندیم، نه تنها در شعر بلکه در همه دانش‌های بشری تردید خواهیم نمود. اما در اینجا تلاش می کنیم که نظریات آنان را در اموری بدیهی تر یعنی آمیزش امور حسی و غیرحسی و دخالت امور عاطفی و غیرعاطفی و مرز میان آنها که در سمت و سو و ادامه گزاره‌های ویتگنشتاین است، مورد بررسی قرار دهیم تا همدلی طیف

گسترده تری از مخاطبان را با نوشته بر انگیزیم.

حسّیت و احساس شخصی در شعر کهن فارسی

حسّیت دارای جنبه عمومی‌تری است. آدمها در حسّیات خود کمتر تردید می‌کنند و به آسانی آنها را به دیگران انتقال می‌دهند و عمومیت می‌بخشند. بااینکه دریدا با طرح مسأله «متافیزیک حضور» به‌اینگونه تعمیم حسّیات چندان روی خوش نشان نمی‌دهد، ویتگنشتاین حسّیات را عمومی‌تر و مقبول تر می‌داند و احساس شخصی (تجربه شخصی و معنوی) و احساسات شخصی (مثل لذت، درد و عشق) را مهمل و آن‌ها را مورد بررسی قرار نمی‌دهد و درباره آنها سکوت می‌کند. حکایتی چینی می‌گوید که: نقاشی کردن پریان سهل‌تر از نقاشی کردن اسب‌هاست. زیرا قوت و ضعف گوشه‌هایی از تصویر اسب‌ها برای همگان مشهود است، اما درباره پریان معیاری حسی برای صدق و کذب وجود ندارد، بنابراین هر تصویری درباره پریان درست است و یا هیچ تصویری از آن درست نیست.این گونه تصویر یا تجربه معنوی را نیز می‌توان در زمره احساسات یا اقلاً احساس شخصی نسبت به چیزی دانست. تلاش ما حتی المقدور نگاه ارزشی و تعیین درستی یا نادرستی اندیشه‌های ویتگنشتاین نیست، تنها می‌خواهیم با رویکرد مربوط به اندیشه ویتگنشتاین شعر خراسانی و عراقی را گزارش کنیم.

درسبک موسوم به خراسانی جهان کوچک، کوچک است و جهان بزرگ، بزرگ است و یک قطعه از طبیعت زیبا، اغلب زیباست. چرا که ملاک یک احساس عمومی‌است واین قبیل احساس کمتر می‌تواند تفسیر پذیر و استعاره نگر باشد، اما در شعر عراقی که‌ای بسا عرفانی است، با ساز و کارهای تمثیل و معادل سازی و نیز تجربه معنوی و شخصی وحدت وجود و امثال آن – که بعدها نزد شاعران دیگر تعمیم می‌یابد و یا گاه به توارد شباهت‌هایی با هم پیدا می‌کنند – یک ذره، خورشید است و یک قطره، صد دریاست و یک خاک، هزار آدم. شبستری با سحر کلام خود می‌گوید:

جهان را سر به سر آیینـــه‌ای دان
به هریک ذره در، صد مهر تابان
اگر یک قطـــره را دل برشکـــافی
برون آید از او صد بحـــــر صافی
به هر جزوی زخاک اربنگری راست
هزاران آدم اندر وی هویـــداست

(لاهیجی، ۱۳۷۱: ۱۰۰ – ۱۰۱)

بنابر فرضیات‌این گزاره جداً احساس بسیار ویژه و حس غریبی دارد که یکی بسیار، بسیار اندک، انسان عالم کبیر، عالم انسان صغیر باشد:

جهان خلق و امراینجا یکی شد
کی بسیار و بسیار اندکی شد

(همان:۱۶)

گفته‌اند که تعمیم آگاهی شخصی، همان‌ایجادایدئولوژی و آگاهی کاذب است و با اندیشه‌های جدید در ستیز می‌شود، چرا که تجربه معنوی و احساس شخصی، قابل انتقال و تعمیم پذیر نیست، متکثر است: تجربه معنوی در اندیشه‌های هند وایرانی، میترایی و مسیح وار است، اما همین تجربه در نزد یهودیان بازتاب معکوس دارد. تصوف‌ایرانی اما، خود به تنهایی دو سویه است. حتی یک صوفی چون مولوی گاهی یهوه گونه به هستی می‌نگرد و گاه مسیحایی. از نشانه‌های یهوه وار که در شعر مولوی بسیار چشمگیرتر است، تمثیل‌های "جوش و خروش دریا" و "شیر" در محور جانشینی۵ با خداست، و از نشانه‌های مسیح وار آن رحمت خداوند و نیز "مهر" و "خورشید" و "شمس" است که جانشین خداوند می‌گردند۶. (همچنین نک: به خود واژگان موسی و عیسی در همان مآخذ ؛ صص ۶۰۸ و ۶۱۷ که خود نشانه اند و جایگاه آن دو پیامبر در خروش دریا و مهر یعنی آسمان چهارم است). به هر روی، در نگاه پوپری هریک ازاین دو ابطال ناپذیرند.

در "منطق الطیر" عطار، "هدهد" دارای زبان استعاری و یقین و تجربه‌ای است که آن را در مرغان دیگر تعمیم می‌دهد و آن‌ها را در جستجو و سفر به سوی سیمرغ وا می‌دارد. اما عذر مرغان در برابر او گاه حسّی است: بلبل عاشقِ همین گل است۷، طاووس در حفظ بهشت صوری خود می‌کوشد۸، مرغابی نمی‌تواند از آب دوری کند۹ و باز از ساعد شاه دور نمی‌شود۱۰. همه‌این موارد حسّی است نه معنوی و استعاری. عطار از زبان جغد سخنی عجیب و غیر حسی می‌گوید: «عشق بر سیمرغ جز افسانه نیست» (عطار، ۱۳۸۳: ۲۷۸).

عطار با روایت سحرآمیزاین دسته از پرندگان را تخطئه و خواننده را جادو می کند وی خیال را بر اموری که حس می شوند برتری می دهد و مرز این دو را گاه بر می دارد. شاعران سبک خراسانی اما بیشتر به وصف طبیعت می‌پردازند. البته خود شعریت سبک خراسانی اقتضا می‌کند که گاه احساس و یا احساسات شخص نیز در شعرشان حضور داشته باشد، اما دست کم، به طور مسلط یک سوی‌این شعر حسی است: بیان احساس یا احساسات شخصی شاعر نسبت به طبیعت اطراف. اما هر دوسوی شعر عراقی نسبت به شعر خراسانی غیر حسی است: بیان احساسات شخصی شاعر نسبت به ماوراء الطبیعه و یا طبیعتی که معنایی ماورائی دارد. مثل لذت بردن از بهار و شراب، که لذت بردن مربوط به احساسات شخصی هر دو گروه است، اما بهار وشراب شاعران خراسانی واقعی و حسی است و بهار و شراب شاعران عراقی، مجازی و معنوی.(جدول)

باغ، بهار، نور، صبح، گل، چشم، شراب و امثال آن غالباً از نشانه‌های زیبایی‌های ظاهری در اشعار شاعران سبک خراسانی چون

فرخی، منوچهری، عنصری و دیگران است، اما همین عناصر در شعر ناصر خسرو تا مولوی و بعد از او، بیشتر، دارای جنبه‌های استعاری، انتزاعی و معنوی می‌شوند: باغ جان، بهار دل، نورجان، صبح ازل، گل معنی، چشم دل، شراب عشق ؛ حافظ می‌گوید:

مستی عشق نیست در سر تو
رو که تو مست آب انگوری

(حافظ، بی تا: ۲۵۶)

مخاطب‌این شعر می‌تواند یک شاعر سبک خراسانی نیز باشد که نقداینجایی را بجای نسیهٔ دور دست انتخاب می‌کند:

گویند کسان بهشت با حور خوش است
من می‌گویم که آب انگور خوش است
این نقــد بگیر و دست از آن نسیه بدار
کآواز دهـل شنیدن از دور خوش است

(خیام، ۱۳۸۱: ۴۱)

خیام دراین شعر احساس لذت خود را نسبت به آب انگور که ملموس است بیان می‌کند (= آب انگور خوش است) و شراب دور دست را مهمل فرض می‌کند (= آواز دهل....). از مهمترین عناصر حسی در سبک خراسانی زمین است که در سبک عراقی جای خود را به آسمان می‌دهد. در سبک خراسانی به دلیل گرایش‌های انضمامی‌تر زندگی و بازتاب آن در شعر، عنصر زمین به عنوان عنصری دم دستی مطرح می‌شود. اکثر قصایداین دوران از زمین و زیبایی‌ها و لذت‌های موجود در آن یاد می‌کند. فرخی در مقدمهٔ قصیده‌ای، از باغ در فصل بهار سخن می‌گوید:

باغ دیبــا رخ پرنــد سلـب
لعبگر گشت و لعبهاش عجب
حسد آید همی‌زبس گل‌ها
آسمان را زبــوستان هرشب

(فرخی، ۱۳۷۱: ۱۳)

شاعران دیگر معاصر فرخی نیز، از زیبایی‌های زمین در مقدمه قصاید خود (تشبیب و تغزل) یاد می‌کردند، اما ناصر خسرو به جای تشبیب و تغزل معهود زمینی از آسمان آغاز می‌کند، با آن همه معانی پراکنده، گسترده و استعاری که از آسمان در دل عارفان تجلی می‌کند، از آسمان و آنچه در آن است و از افلاک، عقول، نفوس، فرشتگان، بهشت و نظایر آن.

بویژه که گاه مرز مشخصی در آنها دیده نمی‌شود و روشن نیست که چه زمانی مراد، آسمان مادی است، چه زمان آسمان معنوی. خواجوی کرمانی در آغاز منظومهٔ " گل و نوروز " از خاک و افلاک یاد می‌کند که خود تمهیدی است برای جانشینی افلاک به جای خاک. دراین شعر افلاک در همنشینی با مه رویان و عذارافروز قرار دارد و خاک همنشین واژهٔ صفحه و نقش بند است که دراین شعر زیباتر بودن افلاک در یک نظر القا می‌شود:

به نام نقش بند صفحه خاک عذار افروز مه رویان افلاک

آیااین زیبایی و ارجحیت آسمان بر زمین ناشی از زیبایی ستارگان در شب است؟ دراین صورت چرا در شعر فرخی گلها و رنگهای زمین متنوع تر و زیباترند؟ جزاین است که دراینجا افلاک با نشانه مه رویی‌ایجاد ابهام کرده و وضوح ستارگان با پس زمینه‌های درخشش معنوی و آسمانی کم رنگ گردیده و در فرجام روشن نیست که آسمان با کدام معنایش بر زمین برتری می‌یابد. با ستارگان ظاهری یا نورهای معنوی؟ مولوی می‌گوید:

منزلگه ما خاک نی، گر تن بریزد باک نی
اندیشه ام افلاک نی،ای وصل تو کیوان من

(مولوی، ۱۳۶۳: ۳۴۷)

این بیت جزاینکه به نوعی آسمان را بر زمین ترجیح می‌دهد، در وهله نخست ما را بدین گمان وامی‌دارد کهاین افلاک، افلاک معنوی است، زیرا خود افلاک و حتی عقول و نفوس آن مد نظر گوینده نیست. وصل کسی در آنجا مورد نظر است. بنابراین آسمان جایگاه معنا و وصال است. اما با درنگ بیشتر بهاین تردید می‌رسیم که احتمالاًاین آسمان لامکان، جایی بر فراز سرِ ما نیست. چون ممکن است مخاطب آن بیت خدا یا موجودی آسمانی باشد. چرا که در چند بیت بعد از آن گفته شده است که:

ای شه صلاح الدین من، ره دان من، ره بین من
ای فارغ از تمکین من،ای برتر از امکان من

اگر معنا در لامکان است، دراز کردن دست به سوی آسمان و یا نظر کردن عارف به آسمان صرفاً امری است " فرضی" ؛ آن تعمیم فرض گروهی از فلاسفه افلاطونی و نو افلاطونی که مجردات و عقول و نفوس را مستتر در تن و هیأت افلاک می‌بینند. ناصر خسرو درباره افلاک می‌گوید:

گرفته هر یکی عقلی و جانی
به کار خویشتن هر یک جهانی

(ناصر خسرو، ۱۳۵۵: ۵۲۰)

(بی سبب نیست که شرق دور علی رغم‌این عارفان در موقعیت "ذِن" به هر نقطه حتی زمین خیره می‌شوند چونکه آنان نظامهای طبیعی بویژه زمین را جانشین آسمان می‌کنند و فلسفه آنان بیشتر به طبیعت وابسته است).

عناصر یاد شده بویژه عناصر متقابل زمین و آسمان نتیجه دیگری نیز دارد. عنصر عشق در همنشینی با بهار، آب انگور، باغ، صبح، گل

گزاره / سبک	لذت بردن از	بهار و شراب
سبک خراسانی	احساسات شخصی	حسی (ظاهری)
سبک عراقی	احساسات شخصی	احساس شخصی (معنوی)

و زمین مفهومی‌محسوس و غیر مهمل دارد و در همنشینی با آسمان و رمز و رازهای سرشار ازایهام و ابهامِ – نه ادبی– عارفان هر چه بیشتر در بردارنده بازی زبانی می‌گردد. عشق اخیر اگر چه گاه پایدارتر و آرام بخش تر است و از زاویه دید بسیاری از متفکران، عمیق و پر جاذبه است، اما به گمان برخی از فیلسوفان پیرو ویتگنشتاین دارای احساسات شخصی و فاقد مشروعیت است و تنها فایده کاربردی و عملی دارد. لیوتار بر مبنای بازی‌های زبانی ویتگنشتاین فرا روایت (روایت کلان) را عنوان کرده است واین گونه موارد را از نامشروع ترین فرا روایت‌ها به شمار می‌آورد (نک: لیوتار، ۱۳۸۰: ۳۵۵). ادبیات به بازی زبانی اقرار می‌کند و ویتگنشتاین می‌گوید تا زمانی که چیزی فی نفسه بازی است، تنها ارزش بازی کردن را دارد و فاقد ارزش دیگر است. نیچه می‌گوید: " از دوران افلاطون به بعد، فلاسفه همواره کوشیده اند تا ماهیت استعاری زبان را کتمان و حتی سرکوب نمایند. هر چند فلسفه پیوسته از استعارات و مجازها سود برده، اما حاضر به اذعان‌این حقیقت نگردیده است. ادبیات ازاین نظر با خویشتن صادق تر است که منش و ماهیت استعاری خود را پنهان نمی‌کند، بلکه صریحاً به حضور آن در حیطه خود اعتراف می‌کند. " (ضیمران، ۱۳۷۹: ۲۷). یکی از ساز و کارهای بازی‌های زبانی استعاره است. شعر فلسفی و عرفانی زبانی برای هستی شناسی و دستورات اخلاقی است، آن هم با استعاره‌های فراوان، اما کمتر بدین امر اقرار می‌کند. به هر روی، اگر شعر و ادبیات به تعبیر ویتگنشتاین بازی زبانی دارد، شعر به اصطلاح حکمی‌و عرفانی به تعبیر لیوتار شعبده بازی زبانی دارد.

در پایان گفته باشیم که شعر فارسی از آخرهای قرن نهم، دوباره گرایش خود را به حسیت نشان می‌دهد: مکتب وقوع که در همین‌ایام‌ایجاد گردید، به معنی گرایش به واقعیات ملموس است. پس از آن سبک هندی حالتی میانه به خود گرفت؛ یعنی ما بین جنبه‌های وقوعی جزء نگر و عرفانی کل نگر (بجز بیدل). اما شعر معاصر از جهت نگاه بیرونی بسیار حسی، و از جهت زبانی، استعاری تر از تمامی‌دوره‌های شعر فارسی است. ولی هیچگاه بااین استعاره‌ها همچون ادبیات عرفانی و حکمی، ادعای بیان حقایق فلسفی و اخلاقی نمی‌کند و از استعاره‌های مبهم نتایج منطقی نمی‌گیرد. تنها به صناعات پیشرو ادبی و نیز تصاویر ادبی می‌اندیشد. بنابراین شعر امروز از جهتی به شعر خراسانی نزدیکتر است و بیشتر می‌تواند حاصل و فرزند طبیعی‌این سبک باشد. معمولا شاعران معاصر علاوه بر این که نگاه مادی به اشیای پیرامون دارند، با اشیای معنوی نیز برخورد مادی می کنند. فروغ فرخزاد در بسیاری از شعرهای خود از جمله "آیه‌های زمینی "(۱۳۸۳: ۲۴۶–۲۵۲) و شاملو در اشعارش چون "پس آنگاه زمین به سخن درآمد " (۱۳۷۹: ۶۹–۷۴) بیشترین توجهاتشان به علایق، برکات و مائده‌های زمینی است حتی دکتر شفیعی کدکنی که دارای گرایش‌های عرفانی عمیق است، در شعر خود از دستورات عرفانی و افکار انتزاعی استفاده نمی کند بویژه اینکه شعر جالب توجه ای تحت عنوان سرود ستاره دارد (نک، حقوقی، ۱۳۷۷: ۷۳۴–۷۳۵) ستاره می‌گوید:

دلم از این بالا، گرفته، می‌خواهم بیایم آن پائین
کزین کبودینه، ملول و دلگیرم، خوشا سرودن‌ها
و آفتابی‌ها

مهمتر اینکه سهراب سپهری با آنکه به لحاظ گرایش به نوعی از عرفان در شعر فارسی تقریبا یک استثناست امور معنوی حتی خداوند را در همین نزدیکی‌های زمین می‌بیند.

و خدایی که در این نزدیکی است:

لای‌این شب بوها، پای آن کاج بلند
روی آگاهی آب، روی قانون گیاه

(سپهری، ۱۳۷۰: ۲۷۲)

بنابراین تنها در سبک عراقی است که عرفان و حکمت وجه غالب گردیده و حفره غریبی در تاریخ ادبیات‌ایران‌ایجاد کرده و تاثیر فراوانی در اشراق و معنویت زبان فارسی داشته است.

نتیجه

عنصر غالب۱۱در سبک خراسانی حسّیت است، اگر چه نشانه‌های انتزاعی نیز در آن یافت می‌شود. بلعکس عنصر مسلط در سبک عراقی تجربه‌های معنوی و احساسات شخصی است. شعر عراقی از شعر خراسانی ادبی تر است، اما شعر عراقی به ادبی بودن خود بسنده نمی‌کند، بلکه با ساز و کارهای ادبی خود، ادعای تفسیر هستی نیز می‌کند. ویتگنشتاین به انتقاد از جنبه‌های ادبی، استعاری و غیر حسی نمی‌پردازد، اما هنگامی‌که از استعاره، ابهام و عدم صراحت، نتایج منطقی و ادعای بیان حقیقت گرفته می‌شود، بازی زبانی را طرح می‌کند. براساس روش ویتگنشتاین باید جزئی نگر بود تا بتوان اشیاء را یک به یک مورد بررسی قرار داد. کلی نگری تنها یک احساس شخصی و خلط و ادغام معانی در یکدیگر است. نگاه کنید به‌این بیت که با همه زیبایی و جذابیتی که نزد گروهی دارد، در نزد لیوتار با شعبده بازی زبانی‌اش ادعای حقیقت بزرگی می‌کند:

اگر مطلق شوی مطلق بینی
مقید جز مقید بین نباشد.

(لاهیجی، ۱۳۷۱: ۷۹)

منابع

– حافظ، دیوان: [بی تا]، گردآوری خلخالی، تهران، حافظ.
– حقوقی، محمد: ۱۳۷۷، شعر نو از آغاز تا امروز، تهران، نشر روایت.
– خواجوی کرمانی: ۱۳۷۰، گل و نوروز، به کوشش کمال عینی،

تهران، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
– خیام: ۱۳۸۱، رباعیات، نسخه اساس فروغی – غنی، تهران، اندیشه عالم.
– سپهری، سهراب: ۱۳۷۰، هشت کتاب، تهران، کتابخانه طهوری.
– ضیمران، محمد: ۱۳۷۹، ژاک دریدا و متافیزیک حضور، تهران، هرمس.
– عطار نیشابوری: ۱۳۸۳، منطق الطیر، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهرام، سخن.
– فرخزاد، فروغ: ۱۳۸۳، دیوان، تهران، نیک فرجام.
– فرخی سیستانی: ۱۳۷۱، دیوان، به کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران، زوار.
– کیویستو، پیتر: ۱۳۸۰، اندیشه‌های بنیادی در جامعه شناسی، ترجمه منوچهر صبوری، تهران، نشر نی.
– لاهیجی، شمس الدین محمد: ۱۳۷۱، شرح گلشن راز، تصحیح محمدرضا بزرگرخالقی و عفت کرباسی، تهران، زوار.
– لیوتار، ژان فرانسوا: ۱۳۸۰، وضعیت پست مدرن، ترجمه حسینعلی نوذری، تهران، گام نو.
– مک کین، ماری: ۱۳۸۲، ویتگنشتاین و پژوهش‌های فلسفی، ترجمه‌ایرج قانونی، تهران، نشر نی.
– مولوی: ۱۳۶۳، گزیده غزلیات شمس، به کوشش محمد رضا شفیعی کدکنی، تهران، شرکت سهامی کتابهای جیبی.
– ناصر خسرو: ۱۳۵۵، دیوان، تصحیح سید نصرالله تقوی، اصفهان، نشر تأیید.
– نوذری، حسینعلی: ۱۳۷۹، مقدمه وضعیت پست مدرن در ژان فرانسوا لیوتار، وضعیت پست مدرن، تهران، گام نو (۱۳۸۰)،
–هارت ناک، یوستوس: ۱۳۵۶، ویتگنشتاین، ترجمه منوچهر بزرگمهر، تهران، خوارزمی، چاپ دوم.
- Wittgenstein, Ludwig:1963 , Philosophical Investigations , trans. G.E.M., Anscombe, Oxford, Blackwell.
- Wittgenstein, Ludwig:1922, Tractatus Logico Philosophicus , trans. C.K. Ogden, London.

پی نوشت:

1-language game.
2 - in situ
3-" Whereof one cannot speak , thereof one must be silent."
4-The world is the totality of facts , not of thing "
5-Paradigmatic.
۶ – شعرهایی ازاین دست فراوان است. برای نمونه ذکر می‌گردند (مرجع معنوی ضمیر " من " در دوبیت نخست خداوند است):

شیر بگفت مر مرا: نادره آهویی برو
در پی من چه می‌دوی تیز که بردرانمت
(مولوی، ۱۳۶۳: ۶۵)

جوشش دریای معلق نگر
از لُمَع گوهر گویای من
(همان: ۴۱۷)

زهی خورشید بی پایان که ذراتت سخن گویان
تو نور ذات اللهی تو اللهی نمی‌دانم
(همان: ۲۶۴)

۷ –

در سرم از عشق گل سودا بس است
زان که مطلوبم گل رعنا بس است
طاقـــت سیمـــرغ نارد بلبـــــلی
بلبـــــلی را بس بود عشـــق گلی
(عطار، ۱۳۸۳: ۲۶۶)

۸ –

کی بود سیمرغ را پروای من
بس بود فردوس عالی جای من
(همان: ۲۶۹)

۹ –

چون مرا با آب افتاده است کار
از میان آب چون گیرم کنار؟
(همان: ۲۷۰)

۱۰ – چون ندارم رهروی را پایگاه
سرفرازی می‌کنم بر دست شاه
(همان: ۲۷۰)

11- dominant.