آیینِ پرستشِ شعر: عرفان‌زدگی و عرفان‌زدایی

محمد قائد

نهنگی سپید و عظیم به‌آرامی در اقیانوس شناور است، با چنان طمأنینه و ابهتی که انگار اقیانوس دیگری نیز در دل اوست. پیکرش را امواج جلا می‌دهند و او با هر حرکت پیکر خویش امواج دیگری می‌آفریند. غرق تماشای این منظره‌ی مسحورکننده‌ایم که دوربین عقب می‌رود و درمی‌یابیم کل این صحنه در یك حوضچه در برابر مقداری نایلون و مقوا، زیر نورافکن‌های قوی و در برابر یك پنکه‌ی بزرگ فیلمبرداری می‌شده است؛ و نهنگ عظیم چیزی بیش از یك ماهی آکواریوم نیست که سر تا ته اقیانوس موهوم را در چند لحظه می‌پیماید، عقب‌گرد می‌کند و حرکت از نو.

تقریباً همه‌ی فعالیت‌هایی که در عصر ما در عرصه‌ی عرفانیّات اتفاق می‌افتد سناریویی مشابه این صحنه دارد. ناگاه غلغله به پا می‌شود که غواصی دیگر دریای معنی را درمی‌نوردد و شنونده را به اعماق بحر جان می‌برد. تلویزیون را باز می‌کنید: دریا چنان ژرف و توفان چنان روبنده است که اگر دسته‌ی صندلی را محکم نچسبید ممکن است مانند قهرمانان داستان *سفر به اعماق زمین* ژول ورن سر از آن سوی کره‌ی زمین و بلکه کهکشان و افلاك در بیاورید. بر خلسه و جُرت فائق می‌آیید و بیش‌تر دقت می‌کنید: ماهی کوچکی شالاپ‌وشلوپ‌کنان فاصله‌ای چند متری را ده‌باره و صدباره می‌پیماید، از توفان‌های آفریده‌ی پنکه می‌گذرد و از امواج سهمگین دزه‌ای هراس به خود راه نمی‌دهد چون صحنه برای چنین دلاوری‌هایی چیده شده و، به برکت حیرت مستمعانی دست‌آموز، نهنگ بحر معنی اطمینان دارد که به هیچ مانعی برنخواهد خورد و کسی از او نخواهد پرسید که این حرف‌ها یعنی چه.

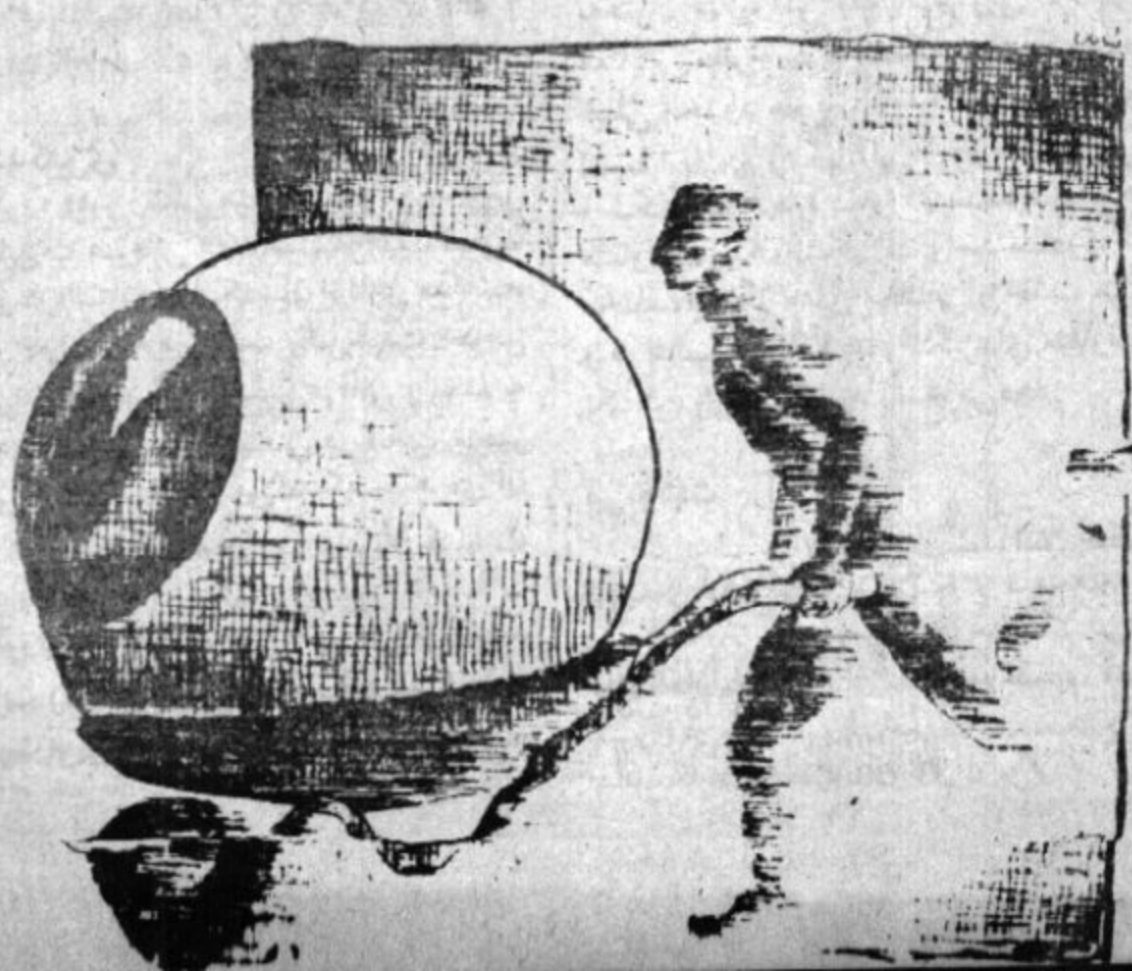
از حافظه کمك می‌گیرید: چند سال پیش عین همین صحنه را برای نهنگچه‌ای دیگر درست کرده بودند؛ و ده سال پیش برای کسی دیگر؛ و بیست سال پیش برای یکی دیگر. در واقع، قیافه و نام نهنگ دریای معنی است که عوض می‌شود؛ اجزای صحنه و جملات و روش بازی و سبك فیلمسازی همان است و همان خواهد بود.

روزگاری در سالن سخنرانی احمد فردید از صبح زود جا می‌گرفتند و در وقت موعود، انبوه جمعیت تا میان محوطه‌ی دانشگاه تهران سر پا می‌ایستاد. به‌مرور، با بزرگ‌تر شدن آن نسل از جوانانی که برای غوطه‌خوردن در بحر معنی از کله‌ی سحر جا رزرو می‌کردند، آن فیلسوف عرفان‌پژوه تا حد یك سخنران معمولی تنزل کرد و به‌مرور فراموش شد. اما دریای معنی بی‌غوّاص نماند: یکی دیگر و یکی دیگر. در مواردی که نهنگ عالیقدر علاقه‌ای به حضور بر سطح آب ندارد و حتا از ایراد یك سخنرانیِ گیج‌کننده هم عاجز است، مریدان ادعا می‌کنند که مرشدْ حرف‌های خویش را به افرادی خاص می‌زند. در روزگار ما کاشفان اسرار حقیقت تفاوت چندانی با بازیگران عرصه‌ی نمایش ندارند: برای هر نسلی و دوره‌ای بازیگرانی پیدا می‌شوند و فراموش می‌شوند و این کسب‌وکار هم تعطیل‌بردار نیست.

در این جا به این بحث نمی‌پردازیم که عرفان چیست. در واقع، نخستین نتیجه‌ی آشنایی‌ای مقدماتی با حرف‌های عرفانیون رسیدن به این نکته است که یا وارد بحث نشو، یا اگر شدی تنها به تحسین و تمجید بپرداز. چون این حیطه جای نقد تحلیلی و شناخت انتقادی نیست. اساساً فرا-زبانی مشترك که با آن بتوان زبان عرفان را از چند دیدگاه و از بیرون بررسی کرد وجود ندارد. در این حیطه، تعریف به‌معنی تحسین شورانگیز است، نه تعیین مرزهای جامع و مانع به‌عنوان چهارچوبی برای بحث. از این‌رو، دامنه‌ی این مقاله را به مشاهداتی در این عرصه محدود نگه‌می‌داریم. از دیدگاه معرفت‌شناسی، عرفان را همان فرض می‌کنیم که عرفانیون می‌گویند و وارد جدل با این طایفه نمی‌شویم. مخاطبان ما اغفال‌شدگانِ جوانِ نمایش‌های عارفانه‌اند، نه برپادارندگانِ کارکشته‌ی این بساط.

□

یکی از تحولات مهم عرصه‌ی عرفانیات در ایران معاصر در کنگره‌ی حافظ‌شناسی در سال ۱۳۶۶ در شیراز اتفاق افتاد. در آن زمان چنین تصور، یا وانمود، می‌شد که حرف‌های بسیاری در زمینه‌ی شناخت حافظ وجود دارد که باید گفته شود. در جریان ثبت‌نام برای سخنرانی در این کنگره روشن شد که، به شدت کثرت، دارنده‌ان و دردآشنایان، به هر سخنران بیش از ده دقیقه وقت نخواهد رسید. این نوع جیره‌بندی برای بسیاری از اهل معنی که معمولاً به درازگویی عادت دارند ناگوار بود: در ده دقیقه چه اندازه اسرار می‌توان بازگفت؟ مگر در عالم چند نفر به



اسرار ازل دست یافته‌اند که نمی‌توان به هرکدام هزار ساعت وقت و یك دهان به پهنای فلك داد تا به غوّاصی در دریای معنی بپردازند؟ در هر حال، جز پاره‌ای نکات درباره‌ی ارجاعات غزل‌های حافظ و نیز دشواریِ ترجمه‌ی آن‌ها به زبان‌های دیگر ــ که درباره‌ی دومی کاری نمی‌شود کرد و پرونده‌ای است مختومه ــ آن سخنرانی‌ها به دانسته‌های موجود درباره‌ی حافظ چیز زیادی نیفزود، چون روش اثبات یك نظر از راه تکرار همان نظر در قالب شعر ــ اگر بتوان نام این‌کار را روش گذاشت ــ مدار بسته‌ای است که راه به‌جایی نمی‌برد. تنها حاصل مشخص آن مجلس شاید این بود که روند انتشار کتاب‌های راجع به حافظ رو به کندی گذاشت. تا پیش از آن، شتابی در این روند دیده می‌شد که حکایت از ذوق‌زدگیِ اهل معنی داشت و گمان می‌رفت سخن شناسان به مرواریدهایی پرتلألو دست یافته‌اند که جا دارد در برابر چشم همگان بدرخشد. یك دهه پس از آن مجلس، حالا گهگاه کتابی یا مقاله‌ای حاوی تکرار صدباره‌ی همان تعریف و تمجیدها درباره‌ی حافظ در گوشه‌وکنار منتشر می‌شود، اما کم‌تر کسی انتظار دارد که صدفی گشوده آید یا رازی سترگ برملا گردد.

از برکت چنین مطالبی است که حالا در حیطه‌ی حافظ‌شناسی دست‌کم دو نظریه در برابر داریم: یکی می‌گوید حافظ خیلی رند بود؛ دیگری می‌کوشد ثابت کند که حافظ نه تنها خیلی خیلی خیلی رند بود، بلکه خراباتی هم بود. می‌پرسیم رند یعنی چه؟ مقداری شعر تحویل می‌دهند. می‌پرسیم چگونه ما نیز در طریق رندی و رندانگی قدم بگذاریم؟ مقداری شعر دیگر تحویل می‌دهند. می‌پرسیم اگر بقیه‌ی خلق هم خیلی خیلی رند شوند، چیزی، مطلبی، نکته‌ای برای آن‌ها روشن خواهد شد؟ باز مقداری شعر تحویل می‌دهند.

اما به‌جای این همه تلقین و تکرار، می‌توانستند این دو نظریه را با هم مقایسه کنند: "عاشق شو ار نه روزی کار جهان سر آید/ ناخوانده نقش مقصود از کارگاه هستی"؛ و: "عاشق سینه چاك یعنی چه/ بتپان، عشق پاك یعنی چه". ارتباط این دو شعر در این است که اولی را حافظ در همان عصری سروده که عبید زاکانی دومی را گفته است (احتمالاً در همان شهر). پرسش تاریخی این است که در آن باستان یا شیراز عصر ابواسحاق اینجو یا در قونیه‌ی عصر مولوی یا در اصفهان عصر صفویه یا در تهران امروز کدام یك از این دو بیش‌تر نمایانگر طرز فکر و رفتار واقعیِ انسان متفکّر است؟ حکما پاسخ می‌دهند که بیت دوم از واقعیت حرف می‌زند در حالی‌که بیت اول به حقیقت می‌پردازد. بهتر است از عرفانیون نخواهیم که حقیقت را تعریف کنند، چون یقیناً باز هم مقداری شعر تحویل می‌دهند و پرسش ما بی‌پاسخ می‌ماند. بنابراین شخصاً به تعبیر و تفسیر واژه‌ی حقیقت می‌پردازیم. حقیقت یعنی غایت ذهنی، یعنی ایده‌آل؛ و در این حیطه عبارت است از مضامین، قالب‌ها و تصاویری ادبی که در رفتار نوشتاری و منظوم فارسی رواج داشته است و اصطلاحاً مکتب عرفان نامیده می‌شود. این مضامین و تصاویر همانند قالبی‌اند که برای تهیه‌ی پارچه‌ی سنتی به‌کار می‌رود و به آن باسمه می‌گویند: طرح‌هایی استیلیزه از گیاهان و پرندگان و طبیعت که روی چوبِ حکاکی شده و نقش آن با ضربهٔ چکش به پارچه منتقل می‌شود. نوع عالی چنین طرحی وقتی با دست بافته شود ترمه و غیره نام دارد؛ نوع تولید انبوه آن پارچه‌ی قلمکار باسمه خوانده می‌شود. اما نه با ترمه و دیبا می‌توان طبیعت و جهان را توضیح داد و نه با پارچه‌ی باسمه. تکوین و تکامل این طرح‌ها، چه در شکل مرغوب و چه در نوع پست، نتیجه‌ی تلقین و تکرار است و به شناخت واقعی سازنده و بافنده و خریدار از جهان ارتباطی ندارد. اگر بتوان ارتباطی قائل شد، بین چشم و ذهن انسان است و دست او طی هزارها سال پارچه‌بافی و صنعتگری. محتوای نقش این قالب‌های چوبی نمی‌تواند از حد برداشتی کلی، مُجمل و عاطفی از جهان پیرامون فراتر برود. طبیعت یعنی گل و خار و خاشاك و گربه‌ی ولگرد و کلاغ و چنار و بوته‌ی خرزهره‌ی ناپایدار؛ ترمه و باسمه یعنی نقش و رنگ و زیباییِ چشم‌نواز، بادوام و پالایش، تبلور و انتظام‌یافته. عبید زاکانی نماینده‌ی اولی و نمونه‌ای واقعی از جهان واقعی، و ادبیات عرفانی نمونه‌ای وهم‌آفرین از جهانِ موهوم دوم است.

مکتب عرفان، دقیقاً به سبب کیفیت شخصی و عاطفی‌اش، موجد احساس تنها و مفردبودن و حتی محدودکننده‌ی امکان دستیابی به تجربه‌های مشترك است. ظاهراً بسیاری از حافظ‌شناسانی که پیش‌تر ذکرشان رفت در باورکردن این واقعیتِ ساده مشکل دارند که عصر هر دوشنبه یا چهارشنبه، دوکوچه پائین‌تر در محفل حضرت استادی دیگر هم کسانی گرد می‌آیند و عین همین آداب و آیین پرستش شعر و مبادله‌ی تعارفات متقابل و مرسوم بین حاضران رواج دارد. این‌که کسانی در جایی جمع شوند و درباره‌ی موضوع مورد علاقه‌شان برای یک‌دیگر حرف بزنند جزو حقوق فرهنگی و طبیعی است. اما این‌که ادعا شود حرف‌هایی درباب هستی تاکنون به‌دلایلی ناگفته مانده و قرار است ناگهان به همگان ابلاغ شود، در حکم صحنه‌گردانی‌هایی است از قماش همان مانورهای نهنگ آکواریوم. در قلمرو اندیشه‌ی انسان سؤال بی‌پاسخ‌مانده بسیار است، اما نمی‌توان باور کرد اسراری وجود دارد که تنها چند آدم خوش‌صحبت از آن‌ها خبر دارند. پاره‌ای نظریه‌ها ــ مثلاً نسبیّت زمان ــ چنان خواص‌فهم‌اند که برای درك دقیق آن‌ها نیاز به مقدمات فراوانی است، اما آن‌چه در کسب‌وکار نمایش‌های عرفانی به‌عنوان اسرار حقیقت به خورد شنونده داده می‌شود عمدتاً چیزی جز تجربه‌ها و القائات عاطفی نیست.

تجربه‌ها و القائات عاطفی چگونه چیزهایی‌اند؟ شکارچیان معمولاً به غلوّ و اغراق شهرت دارند. اهل این ورزش یا سرگرمی گاه در موقعیت‌هایی دشوار گیر می‌کنند: در شامگاه سرد آخر پائیز از همراهان جدا می‌مانند، راه راگم می‌کنند و صدای وحوش را از دور و خش‌خش خزندگان را از نزدیك می‌شنوند. چنین تجربه‌ای عملاً در حکم لبه‌ی باریك بینِ بقا یا فناست: یا پیش از سرمای کشنده‌ی نیمه‌شب به منزلی امن می‌رسی، یا سحرگاه فردا را هرگز نخواهی دید. کسانی که چنین مهلکه‌هایی را تجربه کرده‌اند بعدها وقتی می‌خواهند به دیگرانی که در گرمای مطبوع اتاق لمیده‌اند حالی کنند که در شبی سرد تنها در دامنه‌ی کوه گیرافتادن تا چه اندازه هراس‌آور است، متوجه می‌شوند که مخاطبانشان وخامت وضع را دست‌کم می‌گیرند. بنابراین، به تأکید بر عناصر واقعی داستان متوسل می‌شوند، و وقتی می‌بینند هنوز هم مخاطبان‌شان جان کلام را احساس نمی‌کنند، به غلیظ‌ترکردن ملاط آن رو می‌آورند، تا جایی‌که پس از چند باز تکرار داستانی در ابتدا ساده، رفته‌رفته پای چندین شیر و پلنگ و ببر و خرس به داستان باز می‌شود. آن افراد به برکت دلاوریِ خویش از ترس سکته نکرده‌اند و کوشیده‌اند زنده بمانند. اما از آن‌جا که دلیری کیفیتی است انتزاعی، برای اثبات آن در اتاق دربسته، ناچار از احضار گلّه‌ای از درّنده‌ترین وحوش عالم‌اند. چاخان‌هایی که شکارچیان را به بافتن آن‌ها متهم می‌کنند چیزی نیست مگر ابزاری برای تلاش در ملموس‌کردنِ تجربیاتی شخصی، عاطفی و ناملموس.

همه‌ی
فعالیت‌هایی که در عصر ما
در عرصه‌ی عرفانیات
اتفاق می‌افتد
سناریویی مشابه این صحنه دارد
ناگاه
غلغله به پا می‌شود
که
غواصی دیگر
دریای معنی را درمی‌نوردد

تجربه‌های عرفانی و ادراك شهودی را چگونه می‌توان ملموس و محسوس کرد؟ بیهوده است که از عرفان‌پژوهان بخواهیم بدون استناد به شعر و تکرار سروده‌های متقدمان، حرف‌شان را بزنند. بحث عرفانی در شعر و با شعر معنی می‌یابد. با مولوی و حافظ و دیگر سرایندگان است که تجربه‌ی هر احساس عرفانی قابل بیان می‌شود. هم‌چنان‌که در حیطه‌ی فعالیّت شکارچیان، پلنگ غرّان مترادفی است برای احساس ترس، شعر کلاسیك در حیطه‌ی عرفان وسیله‌ی بیان آن چیزی است که فرد عرفان‌پرور ادعا می‌کند شخصاً تجربه کرده است.

اما در این تلاش دست‌کم دو مسأله‌ی مهم پیش می‌آید. اول: شعر بیان مافی‌الضمیر است برای خواننده‌ای نامعلوم در شرایطی نامشخص. بیان شاعرانه نجواس است خطاب به خویش و به جهان. شعر با صدای بلند

حقیقت
یعنی غایت ذهنی
یعنی ایده‌آل
و
در این حیطه عبارت است از
مضامین قالب‌ها و تصاویری ادبی
که
در رفتار
نوشتاری و منظوم فارسی
رواج داشته است.

فکرکردن است، نه گفت‌وگو و مفاهمه بین دو یا چند نفر. زمانی‌که حافظ می‌سراید "مهل به روز وفاتم به خاك بسپارند/مرا به میکده بر در خم شراب انداز" پیغامی نمی‌دهد و نمی‌توان فرض کرد که حرفی مشخص را به کسی یا کسانی می‌گوید، چراکه در چنان حالتی جمله‌ای واقعاً امری و قابل‌اجرا در برابر می‌داشتیم. اما سراینده‌ی این بیت درباره‌ی جسد خویش به کسی وصیتی—آن هم وصیتی عجیب و ناممکن و بلکه بی‌معنی— نمی‌کند؛ احساس‌های ناگفتنی، اوهام گریزنده و محتوای فرّار ذهن خویش را با صدای بلند بر زبان می‌آورد. چنین گفته‌ای نمی‌تواند جنبه‌ی ابلاغی و آموزشی و اقناعی داشته باشد، چه از سوی خود گوینده و چه بعدها از سوی کسی که بخواهد نکته‌ای را به کمك آن ثابت کند. به همین سان شعرهای درخشان دیگری از حافظ، از جمله: "عارفی کو که کند فهم زبان سوسن/تا بپرسد که چرا رفت و چرا باز آمد" نه جمله‌ای استفهامی، بلکه حسب حالی عاطفی و تأملی در گردش ابدیِ لیل و نهار در مقایسه با فنای غم‌انگیز انسان و دریغی بر ناپایداریِ هستی اوست. نه نکته‌ای مبهم در نتایج گرمی و سردی هوا وجود دارد و نه توالی فصول چنان مصیبت عظمایی است که بحث درباره‌ی آن لازم باشد.

اهل عرفان با تکرار مکرّر چنین سروده‌های شورانگیزی از آن‌ها نه تنها برای انتقال احساس حویش و اثبات این‌که ادراکاتی مشابه دارند، بلکه حتا به‌عنوان وسیله‌ای کمك‌آموزشی برای اثبات نظریه‌هایی در باب جهان و هستی استفاده می‌کنند. اما شعر برای تعلیمات نیست. حافظ در مجموع بهتر از معاصران ما غزل می‌سرود، اما نمی‌توان ثابت کرد که احساسی ژرف‌تر از ما داشت یا در باب جهان و هستی چیزی بیش از مردم عصر ما می‌دانست. چنین شعرهایی تبلور احساس‌اند، احساسِ محض، بی هیچ جنبه‌ی آموزشی، اثباتی یا اقناعی. از بر کردن و مثال‌واره‌پس‌دادن آن‌ها نشانه‌ی هیچ پیشرفت معرفت‌شناسانه و درك عمیق‌تری از جهان نیست؛ بیش‌تر در حکم عَلَم‌کردنِ همان شیرها و ببرها در روایات شکارچیانی است که شنوندگان اطمینان دارند برخوردی بین آن‌ها پیش نیامده. شیران بهندشت ادبیات کلاسیك از جمله هزاران سراینده‌ی عصر خویش بودند و در زمانی دیگر کار خودشان را کرده‌اند و رفتند. در آمریکا فرقه‌ای هست به‌نام مورمون. در ابتدای کتاب معرفی و تبلیغ این آیین، عکسی رنگی چاپ شده از یك کتیبه‌ی طلا مربوط به عصر داریوش هخامنشی، و زیر آن نوشته‌اند مورمون‌ها لوحی طلایی داشته‌اند عین همین لوح که متأسفانه مفقود شده است. یعنی کتیبه‌ی طلای باستانی اعتبارنامه‌ی مبلّغانی امروزی فرض می‌شود که لوح خویش را به‌دلیلی نامعلوم از دست داده‌اند. حالا شما عکس آن یکی را که ببینید درستیِ این مدعا را هم باور می‌کنید.

نکته‌ی دوم، رابطه و نسبت درك آدمی است به جهل او. گفته‌اند که فهم ما از جهان همانند جزیره‌ای است در دریایی از نادانسته‌ها. اگر این استعاره‌ی ساده و به‌جا را بپذیریم، می‌توان نتیجه گرفت که حدود برخورد و تماس ما با نادانسته‌ها متناسب است با بزرگیِ جزیره‌ی دانسته‌هایمان. در همین استعاره می‌توان محیط جزیره‌ی دانسته‌ها را به منزله‌ی سؤال‌های ما گرفت، یعنی لبه‌ی برخورد و مرز دو حیطه‌ی علم و جهل. سطح دایره با جذر شعاع، و محیط آن با اندازه‌ی شعاع ضرب در دو رشد می‌کند. بنابراین، نسبت علم بشر به سؤال‌های او مدام بزرگ‌تر می‌شود، اما قدر مطلق سؤال‌های ما نیز افزایش می‌یابد. جهل، بنا به تعریف، عبارت است از چیزی که نمی‌دانیم و نمی‌دانیم که نمی‌دانیم (اصطلاحی "جهل مرکب" تأکیدی است بر همین تعریف). پرسش عبارت است از چیزی که نمی‌دانیم اما می‌دانیم که نمی‌دانیم. در ریاضیات باید به تعداد مجهول‌ها معادله داشت، بنابراین هر پرسشی حاوی مقداری اطلاعات هم هست.

ارسطو با خاطری آسوده می‌گفت هر چیز لازم و ممکنی تاکنون اختراع شده است، که البته منظورش تیروکمان و چرخ چاه و پرگار و منجنیق بود. دنیای علمی و ذهنی مولوی بر پایه‌ی جهان‌بینی افلاطونی-ارسطویی بود. از آن زمان تاکنون بسیاری چیزها به دانسته‌های ما اضافه شده، اما سؤال‌های ما نیز به همان نسبت بیش‌تر شده است. پاره‌ای از سؤال‌های ارسطو-مولوی هم‌چنان بی‌پاسخ مانده‌اند؛ پاره‌ای از مفروضات‌شان نیز هم‌چنان معتبرند. عرفانیون روزگار ما وقتی دایره‌ی اطلاعات بشر را همان می‌گیرند که هفت‌صد سال پیش بود، عملاً تعداد پرسش‌های مطرح را هم کاهش می‌دهند. هر پرسش باید مبنایی داشته باشد در دانسته‌ها، زیرا جهل منطقاً نمی‌تواند مبنای

بازیگران نمایش‌های عرفانی
تمام مقولات علمی
از
روان‌شناسی و جامعه‌شناسی
گرفته تا فیزیك و ریاضی را
در لابه‌لای
مشتی شعر قدمایی
به‌بازی می‌گیرند
تا
شنونده را مجذوب و مرعوب کنند

پرسش باشد. از همین‌جاست که در عصر ما توسل به عوالم عرفانی در حکم وارونه به‌دست گرفتن دوربین دوچشم است که سبب می‌شود اشیای نزدیك را بسیار دورتر و کوچک‌تر از آن‌چه هستند ببینیم. مهارت عرفانیون عصر ما عمدتاً در ایجاد این‌گونه خطای باصره و مخلوط کردن تصاویری از دنیاهایی متفاوت خلاصه می‌شود.

عرفان‌بازی با توسل به شعر و اتکای مطلق به این نوع بیان پیامد دیگری هم دارد: دشواریِ برخورد انتقادی به محتوای کلام دوچندان می‌شود. خود جهان‌بینی عرفانی مبتنی بر ادراك شهودی است. بینش شهودی تجربه‌ای است ذهنی و فاقد روشی مشخص و نقدپذیر. درآمیختنِ آن با شعر، نقدِ محتوا را غیرممکن‌تر می‌کند. (منظور این نیست که چون بینش شهودی برای فهم جهان کافی نیست پس نقطه‌ی مقابل آن، یعنی علم مطلقاً اثباتی و پوزیتیویستی صِرف، روشنگر تمام معضلات است. در حیطه‌ی علم، پاره‌ای اصول و مفاهیم حتا پیش از آن‌که قابل تجربه باشند روی کاغذ پذیرفته می‌شوند.) شعر به‌خودی‌خود پدیده‌ای

است پیچیده با قرار و قاعده‌های درونیِ خویش؛ چنین بافت ظریف و تودرتویی نمی‌تواند پایه‌ی محکمی برای بنا کردن فلسفه‌ی شناخت باشد. با خواندن شعر حافظ، جهان را بهتر و بیش‌تر از آن‌چه تاکنون درک کرده‌ایم درک نخواهیم کرد. شعر او بیان احساس‌ها، شوق‌ها، تمنّاها، حسرت‌ها دردها و دیگر تجربه‌های عاطفی است، نه درس تاریخ و سیاست و روان‌شناسی و تکامل تمدن و سرگذشت ادیان. بُعد عاطفی تنها یك بخش از برخورد به جهان است. غرق‌شدن در این دنیای یک‌سره عاطفی و مسمومیتِ ناشی از مدام قرارگرفتن در معرض عرفانیّات به انسجام ذهن آدمی صدمه می‌زند، و اتکا به دو روش شناخت کاملاً متفاوت در تمامیّت ذهن ایجاد شکاف می‌کند. البته عرفانیون می‌گویند چنین نیست و عرفان سبب خواهد شد که کلیّت ذهن فرد تقویت شود و او به مدارجی بالاتر در

فعالیتی
مانند عرفان‌بازی
به‌ناچار
همراه با دوپارگیِ ذهن است
چراکه
دانسته‌های ما را انکار می‌کند
و
مشمول منطقی عام و بیرون
از حیطه‌ی زبان
قدما نیست.

فهم جهان برسد. اما آن‌چه به‌واقع می‌بینیم این است که بازیگران نمایش‌های عرفانی تمام مقولات علمی، از روان‌شناسی و جامعه‌شناسی گرفته تا فیزیك و ریاضی، را در لابه‌لای مشتی شعر قدمایی به‌بازی می‌گیرند تا شنونده را مجذوب و مرعوب کنند. محتوای این شعرها در همه‌ی موارد منطبق بر چهارچوب دانسته‌های ما نیست. عرفانیون به‌طور ضمنی می‌کوشند محتوای شعر مولوی را به‌عنوان داده‌هایی مفروض به شنونده بقبولانند. جهان مولوی جهان ارسطویی بود. هندسه‌ی عصر ارسطو هم‌چنان اعتبار دارد، اما علم‌النفس او نه. طب جالینوسی، که پایه‌ی فیزیولوژیِ عصر مولوی بود، در قاموس دانش امروزی اعتقادی عتیقه به حساب می‌آید وگرمی و سردی مزاج و صفرا و سودا و بلغم و غیره در مقوله‌ی فولکلور جای می‌گیرد نه علم، گرچه روزگاری علم به حساب می‌آمده است. این بازی‌های منظومِ کلامی حاوی هیچ اسراری نیست که گوش سپردن به آن‌ها به دانش ما بیفزاید. حافظ و مولوی در درجه‌ی اول شاعر بودند. ما نه شاعریم و نه قرار است شاعر بشویم. کمبودی هم در عرصه‌ی شعر عرفانی احساس نمی‌شود تا نیازی به نیروهای تازه‌نفس باشد. از این گذشته، به‌خصوص در جهان‌بینی حافظ پیکره‌ی منسجمی وجود ندارد که الگویی برای درك جهان به دست بدهد. لودویگ ویتگنشتاین، فلسفه‌دانِ پوزیتیویست اتریشی، گفت پاره‌ای استدلال‌ها به این می‌مانند که برای اثبات درستی خبر روزنامه، یك نسخه‌ی دیگر از همان روزنامه را شاهد بیاوریم. روش این جماعت از همین نوع است: از مولوی برای حافظ شاهد می‌آورند و از حافظ برای مولوی. سخن‌پردازیِ عرفانی معمولاً چیزی بیش از لفّاظیِ بی دروپیکر و مشاعره‌ای تك‌نفره نیست.

با نواختن ساز می‌توان نوازنده‌ای چیره‌دست شد مانند نوازندگانی که در جهان حضور داشته‌اند و دارند؛ با تحصیل ریاضیات و فیزیك می‌توان مانند اینشتین و نیوتن شد، و الی‌آخر. اما این چشم‌بندی‌های عرصه‌ی عرفان فرد را به کجا می‌رساند و مابازاء عقلی و واقعیِ این به‌اصطلاح جستارهای عرفانی چیست و کجاست؟ پاسخ ما را به شعر و با شعر می‌دهند و دور و تسلسل باطل ادامه می‌یابد: "دلبر جانان من برده دل و جان من /برده دل و جان من دلبر جانان من."

□

ما بخشی از وقت خود را به ماهیگیری برای تفریح، ساززدن برای سرگرمی و جمع کردن تمبر اختصاص می‌دهیم بی‌آن‌که معمولاً حساب کنیم از رهگذر چنین کارهایی چه سود مشخصی عایدمان می‌شود. اما همه‌ی این کارها را با روش‌هایی انجام می‌دهیم که با دیگر آموخته‌های‌مان در تضاد نیست. کسی به ماهیگیری نمی‌رود با این امید که روزی شاه‌ماهی‌ای با کلیدی طلایی در شکم آن صید کند؛ و معمولاً کسی معتقد نیست که احتمال دارد در میان انبوه تمبرهای موجود در پستخانه تمبری هم از قاره‌ی گمشده‌ی آتلانتیس پیدا کند. ما فیلم و تئاتر تماشا می‌کنیم اما طبق قراردادی که برای مدت نمایش معتبر است. پس از چنین تجربه‌ای، مرز میان واقعیت و تخیل و اوهام در ذهن ما مخدوش نمی‌ماند، چون کل این فعالیت‌ها را با منطقی آگاهانه و از بالا و بیرون، یعنی با فرا-زبان، ارزیابی می‌کنیم، و اگر نکنیم سر از تیمارستان یا زندان در می‌آوریم. فعالیتی مانند عرفان‌بازی بناچار همراه با دوپارگیِ ذهن است، چرا که دانسته‌های ما را انکار می‌کند و مشمول منطقی عام و بیرون از حیطه‌ی زبان قدما نیست. پیامد شقاق ذهن این است که هر دو نیمه، هم نیمه‌ی عرفانی و هم نیمه‌ی غیرعرفانی آن، کم‌بنیه خواهند شد. مولوی و حافظ و تامس آکویناس با تمامی ذهن خویش به آن‌چه می‌گفتند و می‌نوشتند اعتقاد داشتند و ذهن خود را بین دو روش متضاد و دو نوع اعتقاد ناهمخوان تقسیم نمی‌کردند. نمی‌توان روزها در دانشگاه مقوله‌های علمی تدریس یا تحصیل کرد و شب‌ها دل به میان‌پرده‌های عرفانی سپرد؛ صبح بخوانیم که در بحثِ بین‌رشته‌ای باید بسیار مراقب بود و در ربط‌دادنِ، مثلاً، اصول روان‌شناسی به اقتصاد، و اصول جامعه‌شناسی به انسان‌شناسی، بسیار محتاطانه عمل کرد، اما عصر بشنویم که همه‌ی این‌ها را در یك کاسه می‌ریزند و با ملاقه از آن بر می‌دارند، چون عرفای بزرگ در قرون ماضی چنین کرده‌اند. فکر را باید عرفان‌زدایی کرد و از سیطره‌ی ادبیات کلاسیك رهاند و در پی ایجاد زبانی بود بالاتر از مضمون فکر برای محك زدن به همه‌ی افکار و عقاید، از جمله به ادبیات. خُسران عظیمی است که اجازه بدهیم مضامینِ قالبیِ ادبیاتِ منظوم نه تنها محتوای فکر، بلکه روش فکر کردن ما را تعیین کنند و تبدیل به مشغولیات ذهنیِ وسواس‌آفرینی شوند.

شومن‌های عرفان‌باز تلویزیون، با انبانی از شعر و نکته و جمله‌ی قصار و حرف‌هایی ظاهراً بامزه که بر سر شنونده می‌بارانند، می‌کوشند ما را متقاعد کنند برای چند دقیقه هم شده آن‌چه را می‌دانیم، و می‌دانیم که می‌دانیم، فراموش کنیم تا آن‌ها بتوانند حرفی را که خودشان هم نمی‌دانند چیست و به چه کار می‌آید به خورد ما بدهند. لبخند خنك و حق‌به‌جانب آن‌ها نشانه‌ای است برای درجه‌ی موفقیت‌شان در متقاعد کردن ما به پذیرفتن روشی مضرّ برای انسجام ذهن و محلِّ تمامیّتِ آگاهی؛ روشی غیرعلمی و ضدعقلی که نمی‌خواهیم و نباید بپذیریم. ◇