هفتاد سال عاشقانه

محمد مختاری

فرهنگ نشرنو
با همکاری نشر آسیم
تهران ـ ۱۳۹۸

فهرست

مقدمهٔ مؤلف / ۱
یادآوری / ۳

روش گزینش / ۵
ذهنیت غنایی معاصر / ۲۱

درک وحدت ۲۳
تجزیه و دوگانگی ۲۴
عشق دگرسان ۲۵
حافظ ۲۷
گرایش‌های کهن ۳۲
فرخی؛ خواهش تن ۳۴
ویس و رامین؛ شور عشق ۳۸
سعدی؛ گرایش میانه ۴۳
لیلی و مجنون؛ عشق به‌عشق ۵۰
مولوی؛ عشق روح ۵۵
سلامان و ابسال؛ رمز روح ۶۰
عشق افلاطون ۶۶
عشق محض ۷۶
عشق و شهادت ۷۸
اشراق ۸۰
عشق طبیعی منهاج عشق روحانی ۸۳
انسان کامل ۸۵
گرایش عاشقانهٔ نو ۸۸
رابطهٔ بی‌واسطه ۸۹
شعر رمانتیک ۹۸
رمانتی‌سیسم ۹۹
تناقض مجسم ۱۰۰
رؤیا، طبیعت، عشق ۱۰۴
ناخودآگاه ۱۰۶
رمانتیسم ایرانی ۱۰۶
الف ـ رمانتیسم فردی ـ عاشقانه ۱۱۰
ب ـ رمانتیسم اجتماعی ـ انقلابی ۱۱۹
اروتیسم و شعر اروتیک ۱۳۲
اروتیسم ۱۳۵
شعر عاشقانهٔ جنسی ۱۴۲
۱ ـ شعر اروتیک در معرفت جسم ۱۴۴
۲ ـ شعر رمانتیک جنسی ۱۴۸
۳ ـ شعر جنسی در مغازله‌های باب روز ۱۵۰
۴ ـ طرح جنسی زبان ۱۵۳
مدیحهٔ عاشقانه ۱۵۵
ذهنیت غنایی ۱۶۹

گزینهٔ شعر / ۱۸۳

نیما یوشیج / ۱۸۵
بخشی از افسانه / ۱۸۵ □ آواز قفس / ۱۹۳ □ هنگام که گریه می‌دهد ساز / ۱۹۴ □ در بسته‌ام / ۱۹۵ □ هنوز از شب... / ۱۹۷ □ ترا من چشم در راهم / ۱۹۸
حبیب ساهر / ۱۹۹
سایهٔ من / ۱۹۹ □ خم شو بر آب‌ها / ۲۰۰
ژاله اصفهانی (سلطانی) / ۲۰۲
فراموش کرده‌ام / ۲۰۲
منوچهر شیبانی / ۲۰۳
ستایش / ۲۰۳
ه. ا. سایه (هوشنگ ابتهاج) / ۲۰۶
نیلوفر / ۲۰۶ □ احساس / ۲۰۷ □ گریز / ۲۰۷
شین. پرتو (علی شیرازپور) / ۲۰۹
هرگز نمرده‌اند / ۲۰۹
سهراب سپهری / ۲۱۲
شب هماهنگی / ۲۱۲ □ از روی پلک شب / ۲۱۳ □ به باغ همسفران / ۲۱۴ □ همیشه / ۲۱۶
احمد شاملو / ۲۱۸
باران / ۲۱۸ □ باغ آینه / ۲۱۹ □ شبانه / ۲۲۱ □ شبانه / ۲۲۲ □ فراقی / ۲۲۴ □ عاشقانه / ۲۲۵
گلچین گیلانی (مجدالدین میرفخرایی) / ۲۲۸
ای کاش / ۲۲۸
محمدعلی اسلامی ندوشن / ۲۳۰
شب آخر / ۲۳۰ □ محراب / ۲۳۲
سیمین بهبهانی / ۲۳۳
شب، لاجورد و خاموشی... / ۲۳۳ □ برآمده از آبنوس و شب / ۲۳۴ □ نیلوفری چو حلقهٔ دود / ۲۳۵

فریدون توللی / ۲۳۷
مهتاب / ۲۳۷ □ کارون / ۲۳۸
مهدی اخوان ثالث (م. امید) / ۲۴۱
غزل ۲ / ۲۴۱ □ لحظهٔ دیدار / ۲۴۲ □ غزل ۳ / ۲۴۳ □ غزل ۴ / ۲۴۴ □ غزل ۶ / ۲۴۵
هوشنگ ایرانی / ۲۴۸
افسون/ ۲۴۸ □ از شعر کجاست سایهٔ تو، ای خورشید گمشده/ ۲۵۰
اسماعیل شاهرودی (آینده) / ۲۵۲
و شب به... / ۲۵۲ □ باز هم... / ۲۵۳ □ آبی‌رنگ / ۲۵۴
غلامحسین غریب / ۲۵۹
برقص دختر ترکمن، برقص آتش / ۲۵۹
فریدون کار / ۲۶۲
اشک و بوسه / ۲۶۲
نصرت رحمانی / ۲۶۴
ترمه / ۲۶۴ □ در عطر عشق / ۲۶۵ □ من آبروی عشقم / ۲۶۷
نادر نادرپور / ۲۷۱
نگاه / ۲۷۱ □ گل ماه / ۲۷۲ □ زنی چراغ به‌دست / ۲۷۴ □ آیینه / ۲۷۵
منوچهر نیستانی / ۲۷۶
اینک آن عاشق‌وار / ۲۷۶ □ تو بی‌مضایقه خوبی / ۲۷۸
هوشنگ بادیه‌نشین / ۲۸۰
کجیک / ۲۸۰ □ از شعر بلند چهرهٔ طبیعت / ۲۸۱ □ گام‌ها / ۲۸۲
محمد زُهَری / ۲۸۴
شب گفت / ۲۸۴ □ او هوایم را داشت / ۲۸۵
فروغ فرخزاد / ۲۸۶
وصل / ۲۸۶ □ فتح باغ / ۲۸۸ □ تولدی دیگر / ۲۹۰ □ از ایمان بیاوریم... / ۲۹۳ □ پنجره / ۲۹۵
محمود مشرف آزاد تهرانی / ۲۹۸
شک‌های شبانه / ۲۹۸ □ اندوه شیرین / ۳۰۰ □ در صبح ماهتابی / ۳۰۱

مقدمهٔ مؤلف

بین چاپ و اجازهٔ انتشار این کتاب متأسفانه شش سال فاصله افتاد. اما خوشحالم که سرانجام به همان صورت که ارائه شده بود منتشر می‌شود.

اکنون که پس از این مدت به آن بازمی‌نگرم کمبودها و نقص‌هایی در آن می‌یابم که با نظر انتقادی خوانندگان گرامی قطعاً مشخص‌تر نیز خواهد شد.

در این فاصله شاعران، به‌ویژه شاعران جوان، کتاب‌هایی منتشر کرده‌اند که بنا به **رویکرد تاریخ ادبیاتی** این گزینه، به‌جاست، در صورت امکان، نمونه‌هایی از آثارشان در آن گنجانده شود. به شماری البته محدود از کتاب‌ها نیز دست یافته‌ام که تا سال هفتاد بدان‌ها دسترسی نداشتم، یا از وجودشان بی‌خبر بودم. اگرچه مجموعهٔ این هردو نوع، از شش هفت درصد کل کتابشناسی موجود تجاوز نمی‌کند.

اگر کتاب به‌موقع منتشر شده بود چه‌بسا جای این‌گونه اشارات در مقدمهٔ چاپ بعدی آن بود. اما به‌هرحال سرنوشت غم‌انگیز این کتاب نیز از موقعیت ناموزون فرهنگی ما برکنار نیست. امیدوارم، اگر چاپ دیگری در کار بود، بتوانم به رفع کمبودها بپردازم، و چند نکتهٔ تکمیلی را نیز در بررسی و تحلیل شعر و عشق، طی مقدمه‌ای به مباحث کتاب بیفزایم.

روش گزینش

گزینه‌ای که بخواهد هفتاد سال شعر عاشقانهٔ معاصر را نمایندگی کند، باید دو مشخصهٔ اساسی داشته باشد:

۱ـ تمام دستگاه‌های زیبایی‌شناسی شعر معاصر را در بر گیرد.
۲ـ نمودار روند تکوین و تحول ذهنیت و ساخت غنایی معاصر باشد.

یعنی باید هم نمونه‌هایی از آثار اعضای متشخص هر دستگاه شعری موجود را ارائه دهد؛ و هم فاصلهٔ میان دستگاه‌ها، طیف پیرامونی آنها، نشان گسترش ساخت‌ها و حرکت پیوسته از یک اوج تا اوج دیگر شعری را بنمایاند.

نگاهی مختصر، اما فارغ از گرفتاری‌های تنگ‌نظرانه، و گروه‌گرایانه به هویت و عملکرد تاریخی شعر معاصر، نشانگر آن است که این هویت و عملکرد به‌گونه‌های متفاوتی نمودار شده است. هم گونهٔ نیمایی شعر، و شعبه‌های منقسم از آن را نشان می‌دهد؛ با کیفیت‌ها و نمودهای مختلف، از شاهرودی و رحمانی و نادرپور و کسرایی گرفته تا فرخزاد و رؤیایی و

آتشی و آزاد و ... هم گونهٔ شاملویی شعر و گروندگانش را در بر می‌گیرد، هم گرایش اخوانی و حوزهٔ گسترش و تابعانش در آن نمودار است. هم آن گونه‌ای از شعر که به‌موازات و یا در حاشیه گونهٔ نیمایی، از خانلری و گلچین تا توللی و مشیری، خود را کشانده است، در آن دیده می‌شود، و هم آن‌گونه‌ای که با موج دگرگونه‌تری، در دل آن یا از دل آن، به راه افتاده، و کلامی به زبان ایرانی، بادیه‌نشین، احمدی، سپهری و ... به‌بار آورده است. هم نمودی از چشم‌انداز زیبایی‌شناسی شاعران دههٔ پنجاه در آن هست؛ و هم آنچه امروز به‌گونهٔ هم‌نهاد تکاملی همهٔ این گرایش‌ها و نگرش‌ها در جریان است.

البته به‌رغم این واقعیتِ انکارناپذیر، هنوز هم کم نیستند کسانی که یک دستگاه شعری، یا یک مبنای ذهنی، و یا یک الگوی ذوقی، و از همه بدتر حتی یک گرایش عقیدتی‌ـ سیاسی را اساس پسند و ارزیابی قرار می‌دهند، و همهٔ گونه‌های شعری این دوران را تنها با آن می‌سنجند و «تابوت پروکرستی[1]»شان را میزان پژوهش و گزینش، یا رد و قبول همهٔ شعرها می‌شناسند و می‌شناسانند. درنتیجه چه‌بسا در کل تاریخ شعر معاصر، دو سه تن بیشتر شاعر نمی‌یابند، و بدین هم اکتفا نمی‌کنند، و دیگران را چه با صراحت، و چه به‌کنایه، بر باطل می‌انگارند.

اینان مثلاً یا اخوان را ملاک و معیار اصلی خویش می‌کنند، و درنتیجه رؤیایی و احمدی و حقوقی و آزاد و ... را از دایرهٔ خلاقیت بیرون می‌رانند، و یا شاملو را اساس قرار می‌دهند، و اخوان و سپهری و جلالی و خویی و ... را نمی‌پسندند، و رد می‌کنند. دایرهٔ گزینش اینان همواره به‌حوزه‌ای متجانس با خودشان محدود است. یک شاعر پیرو، اما متعلق به‌دار و دستهٔ ذهنی و زبانی خودشان، را بر ده شاعر مبتکر، اما بیرون از دایرهٔ حساسیت خودشان، ترجیح می‌دهند. و گاه نیز که به‌دیگران می‌پردازند، یا از سر ناگزیری است، یا برای خالی نبودن عریضه. به‌شعر دو دههٔ اخیر هم که

۱. در اساطیر یونان، پروکرست راه‌زنی است که اسیران خود را بر تختی می‌نشاند. اگر پاهای اسیر از تخت بلندتر بود، آن را قطع می‌کرد و اگر قامت اسیر نگون‌بخت کوتاه‌تر از تخت بود آنقدر او را می‌کشید تا هم‌اندازهٔ تخت گردد.

ذهنیت غنایی معاصر

شعر و عشق پیوسته شاهد هم بوده‌اند، بر حضور آدمی گواهی داده‌اند و هستی او را معنا کرده‌اند. شاعرانی که عاشق‌تر زیسته‌اند، حضور فراگیرتری از انسان را دریافته‌اند. همچنان‌که به **ساخت غنایی** فراگیرتری نیز، برای شعر عاشقانهٔ دوران‌شان، دست یافته‌اند.

شاعران همواره در پی کشف و طرح رابطهٔ عاشقانه و ساخت غنایی آن بوده‌اند. هم دشواری‌ها و موانع رابطه را تصویر کرده‌اند و به مبارزه طلبیده‌اند. هم شکلی از رابطهٔ آرمانی یا واقعی را پی جسته‌اند و هم عوالم و آفاق آن را، در انتظام زبانی تخیل خویش، مجسم داشته‌اند.

هم‌ذاتی شعر و عشق، رویکرد هماهنگی پدید می‌آورد که هم از ذات شعر نشأت می‌گیرد و هم بر ذات رابطهٔ انسانی متکی است. بدین‌سبب نیز، هم شعر و هم عشق، همواره با گستره‌های عظیم و گوناگونی از **رابطه** مواجه بوده‌اند؛ که در ملموس‌ترین و حسی‌ترین زمینه‌ها، تا ذهنی‌ترین و مجردترین عرصه‌ها برقرار است.

نوع این رابطه، چه میان انسان با انسان، و چه میان انسان و جهان، به تلقی و تصوری وابسته است که آدمی از حقیقت خویش و حقیقت جهان

داشته است. از این‌رو نظام‌های گوناگون اندیشگی پدید آمده است که هریک به‌گونه‌ای به توجیه و تبیین رابطه پرداخته است.

اعتلای معنوی در این گستره‌های گوناگون و عظیم، گاه چندان گسترش یافته، که به **تجرید** محض گراییده است. نه‌تنها از نقطهٔ عزیمت خود به کلی دور افتاده؛ بلکه حتی چهرهٔ **واقعی** و انسانی **رابطه** را نیز تحت‌الشعاع قرار داده است. در این میان کم نبوده‌اند کسانی که نهایت اعتلا را صرفاً در حذف خصلت‌های طبیعی انسانی از رابطهٔ عاشقانه جسته‌اند. حال آن‌که این اعتلای معنوی، خود پیش از هرچیز، نمودار توان و عظمت هستی آدمی است.

هم شعر و هم عشق، گنجایش آن را داشته‌اند که عاشق و معشوق، شاعر و انسان و جهان و خویشتن آدمی را به یگانگی شگفت‌انگیزی برسانند، که تنها خود شعر و عشق گواه آن و دریابندهٔ آنند.

از همین راه و با همین امکان بوده است که گاه شاعران و عاشقان، چنان جذب اشارت‌ها و بشارت‌های **تجرید** می‌شده‌اند، که دیگر هیچ‌چیز از واقعیت زندگی خویش بر جای نمی‌خواسته، یا باقی نمی‌یافته‌اند. خویشتن **واقعاً** زنده در واقعیت زندگی را، چندان به تعبیر و توجیه معنوی و روحانی می‌سپرده‌اند، که دیگر از **رابطهٔ عاشقانه**، چیزی جز اتصالی مجرد بر جای نمی‌مانده است. یعنی از هرگونه **آلایش** به حضور طبیعی بشری، مبرا و منزه تصور می‌شده است.

این گمان و گرایش تا آنجا پیش می‌رفته است که عشق را تنها به‌صورت ترک **قطعی و نهایی حضور انسانی** ترویج و تقدیس می‌کرده است و شعر کهن ما در وجه نهایی خود، گواه صادقی بر این گمان و گرایش است.

اما باز از همین راه و با همین امکان بوده است که شاعران و عاشقان دیگری نیز دریافته‌اند که عشق پیش از هرچیز به‌زندگی وابسته است و سلب زندگی از عشق به‌معنای سلب آدمی از عشق است. شاعران و عاشقان معاصر در زمرهٔ این گروه‌اند. و به‌عشق **واقعاً** زندهٔ انسانی گراییده‌اند.

درک وحدت

شعر معاصر ایران از برخورد مستقیم و بی‌واسطه با واقعیت انسانی و جهان آغاز شده است. این‌همه را در یک **وحدت** هماهنگ می‌طلبد. هرچه این وحدت را بشکند، یا مخدوش کند، اصل خلاقیت را شکسته یا مخدوش کرده است. رهایی از همهٔ قیدوبندهایی که خلاقیت را محدود می‌کند، چشم‌انداز این رابطهٔ شاعرانه است. از این‌رو شعر معاصر، در **ساخت‌یابی** غنایی خود نیز به **عشق دگرسان** گراییده، تا رابطهٔ شاعرانه را در رابطه‌ای عاشقانه تکمیل و تمام کند.

این گرایش، پیش از هرچیز، بر حفظ حضور و چهرهٔ انسانی شعر و عشق مبتنی است. و در شعر عاشقانه، پالوده‌ترین شکل و ساخت این **رابطهٔ بی‌واسطه** و یا **وحدت** را طلب می‌کرده است.

رابطهٔ بی‌واسطه میان عاشق و معشوق و شاعر و زبان، بیان بی‌واسطهٔ هستی عاشقانه را پدید می‌آورد. از این‌رو مسئلهٔ **رابطهٔ بی‌واسطه** یک امر ذاتی و حیاتی در شعر امروز است. همچنان‌که امری ذاتی و حیاتی در عشق امروز است و باید آن را به‌درستی درک کرد و میزان نزدیکی یا دوری هریک از گونه‌های شعر معاصر را از آن بازشناخت.

شعر معاصر در برآیند گرایش و چشم‌انداز خود، نه عشق را به‌اجزاء و نمودهایی مجزا تجزیه می‌کند و نه وجود آدمی را به‌اجزایی مغایر با هم تقسیم می‌کند. کل هستی انسان را یک واحد تفکیک‌ناپذیر می‌شناسد. همهٔ نیروهای او را مرتبط با هم و مؤثر در هم می‌داند. هرچه در انسان هست، یا هرچه انسانی است، در وحدت خود، در عرصهٔ شعر و عشق، بروز و ظهور می‌یابد. هم شعر از یگانگی **غیب و حضور وجود** انسان خلق می‌شود و هم عشق در این یگانگی تحقق می‌یابد. هرگونه خللی در این یگانگی، خللی در شعر و عشق است. از این‌رو نخستین مسئلهٔ شعر عاشقانه، درک وحدتی انسانی است. این تصویر وحدت از وجود آدمی، بر اعتقاد به‌وحدت **هستی** انسان استوار است و همین اعتقاد به **وحدت**، یکی از اساسی‌ترین مبانی

اختلاف میان ذهنیت و ساخت غنایی شعر معاصر، با ذهنیت و ساخت غنایی شعر دیرینهٔ ایران است و پیش از هر سخنی باید آن را بازشناخت.

تجزیه و دوگانگی

در گمان و گرایش گذشته، چنان‌که به تفصیل خواهیم دید، وجود آدمی به اجزاء و عوامل و درجاتی تجزیه و تفکیک می‌شد، که مخالف و مغایر با هم تصور می‌شدند. یک بخش وجود انسان جسم بود و یک بخش وجود او روح بود. هر عامل، جزء، خصلت و نیرویی که در انسان بود، از این **تجزیه** متأثر بود. طبعاً عشق نیز از این تفکیک برکنار نمی‌ماند. تن، خواست‌ها و توانمندی‌هایش یک چیز و از یک ریشه قلمداد می‌شد و ارزش متفاوتی داشت. و روح، گرایش‌ها و امکاناتش چیز دیگری بود، و منشأ دیگری داشت. و به گونهٔ دیگری ارزیابی می‌شد.

از این دیدگاه، همواره بخشی از کل وجود آدمی جدا می‌ماند یا تنها بخشی از این کل در **رابطه** قرار می‌گیرد. هر رابطه اساساً بر بخشی از این کل استوار است و مطابق ارزشی که برای آن بخش تعیین‌شده ارزیابی می‌شود. اگر رابطه به جسم وابسته باشد، هم‌ارز قضاوتی است که دربارهٔ جسم شده است و اگر به روح وابسته باشد، هم‌شأن قضاوتی است که دربارهٔ روح شده است.

تفکیک جسم و روح تنها از سر اعتقاد به دوگانگی‌شان نیست، بلکه از بابت ناهم‌ارز بودن‌شان است. این دو ارزش برابر ندارند. آنچه مربوط به تن است در وجه فروتری است و آنچه مربوط به ذهن است، در وجه فراتری است. هرچه در حوزهٔ اعتلایی روح است، خوب و عالی و حقیقی است و آنچه مربوط به جسم است بد، نازل و مجازی است. از همین راه نیز عشق به حقیقی و مجازی تقسیم می‌شود. اولی تحسین و ترغیب، و دومی طرد و تقبیح می‌شود.

از این دیدگاه، حقیقت آدمی تنها در روح اوست. روح باید این جسم را وانهد. و به معنویت و حضور روحانی جهان پیوندد. جسمیت آدمی فقط عاملی است استعاری، دست‌وپاگیر و کثیف. تبلور هوا و دنیا و فناست.

نزدیک‌ترین و متجانس‌ترین بخش وجود آدمی به‌وجود حیوانی و بهیمی است. از این‌رو هم فاسدشدنی و هم فسادانگیز است. هرچه فاسد و فسادانگیز است، درخور انسان نیست. رابطه‌ای هم که به این عامل بگراید، یا بر آن مبتنی باشد، درخور طعن و لعن است. پس در مقابل رابطه‌ای را باید جست که با جسم، نقطهٔ اشتراک نداشته باشد، یا تا حد ممکن از خاصیت‌های جسم فاصله گیرد.

بدین‌ترتیب مبنای اختلاف میان گرایش‌های شعر و عشق کهن و نو را می‌توان از راه دو اعتقاد متقابل بازیافت. یکی اعتقاد به **تجزیهٔ** وجود آدمی؛ و دیگری اعتقاد به **وحدت** هستی او. طبعاً این دو گونهٔ ادراک و اعتقاد، طرح و تصویرهای متفاوتی از عشق پدید می‌آورند. ذهنیت‌ها و ساخت‌هایی را ارائه می‌کنند که با هم ناسازگارند. **عشق دگرسان** که نیما در افسانه از آن سخن گفته است، ناظر به تلقی وحدت‌گرایانهٔ او از هستی آدمی است. که طبعاً با تلقی **تجزیه‌گرای** قدیم همساز نیست.

عشق دگرسان

نیما در نخستین بیانیهٔ رمانتیکش برای شعر معاصر، از تعارضی یاد می‌کند که میان برداشت او از عشق، و برداشت حافظ از عشق وجود دارد. او برای طرح مقصود خود، به‌درستی حافظ را برگزیده است. نه هیچ‌یک از صوفیان و فیلسوفان قدیم را و نه هیچ‌یک از شاعران کهن را. خواهم گفت چرا. فعلاً می‌گویم که معارضهٔ نیما با حافظ از این‌جاست که عشق آن‌گونه که نهایتاً در گرایش حافظ متبلور شده، و شعر عاشقانه، آن‌گونه که در زبان او شکل گرفته است ــ البته در نوع خود ــ به کمال است اما پایان چشم‌انداز عاشقانه و شاعرانهٔ زبان پارسی نیست. اکنون ذهنیت و ساخت غنایی دیگری می‌طلبد. همچنان‌که آینده نیز ذهنیت و ساخت غنایی دیگری خواهد داشت. حرف آخر را نیز همگان خواهند گفت و «همگان هنوز از مادر نزاده‌اند.»[۱]

۱. بزرگمهر گفت: همه چیز همگان دانند و همگان هنوز از مادر نزاده‌اند ــ قابوسنامه، عنصرالمعالی.

پس همچنان‌که ساخت شعر معاصر باید دگرگونه می‌شد، بینش عاشقانهٔ معاصر نیز باید دگرگونه می‌شد. گرایش نو باید شکل نو می‌یافت. این دو لازم و ملزوم هم‌اند؛ به‌ازای هم وجود دارند و بی‌هم بی‌معنایند. به‌همین سبب نیما هم با بینشی دیگر به‌گفت‌وگو با حافظ می‌پردازد و هم می‌کوشد **ساخت** دیگری را در معارضهٔ خود مطرح کند:

تا دهد شرح عشق دگرسان[۱]

من می‌خواهم این **عشق دگرسان** را در طرح **رابطهٔ بی‌واسطه** بازشناسم و توضیح دهم. زیرا در این گرایش، عشق بر وجود تجزیه‌ناپذیر انسان مبتنی است. نه میان جسم و ذهن او فاصله‌ای هست، نه میان دو انسان که به‌وحدت عاشقانه می‌گرایند، هیچ مانع و فاصله‌ای پذیرفتنی است. همچنان‌که هماهنگی و یگانگی انسان، جهان، طبیعت، حقیقت و... نیز به‌معنی حذف حضور انسانی نیست. این هر سه عرصه در هم و با هم حضور دارند. هیچ‌یک از دیگری جدا نیست. براساس هیچ بخشی از آنها نمی‌توان به حضور کامل دست یافت. حذف هر بخشی، وحدت واقعیت را مخدوش می‌کند، حتی تصور این حذف نیز به حضور واحد لطمه می‌زند.

شعر معاصر در برآیندگونه‌های خود، در پی آن است که حضور و توان انسان را در تحقق عشق، بازیابد و بازگوید. حذف انسان را در رابطهٔ عاشقانه، مغایر با اعتلای حیات **واقعی** آدمی می‌داند. به‌همین سبب روحانی‌ترین رابطه‌اش نیز به غیبت مطلق وجههٔ انسانی نمی‌انجامد.

نیما با حفظ زندگی انسانی و رعایت آدمی، در پس طرح **عشق دگرسان** برآمد. یعنی برقراری رابطه میان دو هستی **واقعاً** زنده را طلب می‌کرد. دو هستی واقعاً زنده با همهٔ جسمیت و ذهنیت، غیبت و حضور، ظاهر و باطن، خواست‌ها و گرایش‌ها و موقعیت‌ها و چشم‌اندازهاشان. این وجودهای واقعاً زنده، نه از خود منتزع می‌شوند و نه هیچ‌یک از اجزا و نیروهای ترکیب‌کنندهٔ خود را طرد و نفی می‌کنند.

۱. نیما: افسانه: **مجموعه آثار** ــ دفتر اول شعر، به‌کوشش سیروس طاهباز، ص ۵۸، نشر ناشر، ۱۳۶۴.

پیداست که طرح **عشقِ دگرسان** به‌معنی آسان کردن **مشکل** همیشگی عشق نیست، بلکه به‌معنای در نظر گرفتن تمام عوامل واقعی و مؤثر در تحقق آن است. انسان، عامل اصلی در تحقق عشق است؛ پس حفظ چهرهٔ انسانی عشق یک امر طبیعی و بدیهی است. وجود آدمی یک امر انتزاعی نیست؛ پس عشق نیز در انتزاع رخ نمی‌دهد. انتزاع ذهن از جسم، خواه‌ناخواه گام نخست برای حذف چهرهٔ انسانی عشق است و چار و ناچار به چهرهٔ انتزاعی معشوقی **غیرانسانی** می‌گراید. چنین عشقی هرچه باشد و هرچقدر هم والا و متعالی ارزیابی شود، با **رابطه** و **اتحاد** میان دو انسان حی و حاضر متفاوت است. شعر نیمایی در مجموع، بر آن شده است که پیام‌آور عشق انسانی باشد، و نوید دهد که **رابطهٔ بی‌واسطه** در همین زندگی شدنی است؛ منتهی برای تحققش کارها باید کرد.

حافظ

تفکیک عشق به حقیقی و مجازی، و نفی عشق مجازی، اگرچه تنها گرایش موجود در شعر عاشقانهٔ کهن ما نیست، وجه غالب آن هست. معارضهٔ نیما با حافظ نیز به‌معنای آن نیست که گرایش‌های دیگری در شعر عاشقانهٔ پارسی وجود نداشته است.

نیما شاعری را برگزیده است که هم ساخت نهایی ذهنیت غنایی زبان پارسی را ارائه کرده است، و هم در مجموع کشمکش‌ها و درگیری‌های میان جسم و ذهن، و عشق حقیقی و مجازی، دست‌آخر به ترجیح حقیقت بر مجاز گراییده است و از این سنت دیرینهٔ فرهنگ ما پیروی کرده است.

چکیدهٔ تعارض نیما با حافظ در این است که در شعر و عشق حافظ، سرانجام چهرهٔ انسان کمرنگ و محو می‌شود. یعنی درحقیقت غیب وجود انسان یا جهان بر حضور وجود او غلبه می‌کند، و آن را از صحنه برون می‌راند.

در این میان گروهی برآنند که هر تصویر انسانی-جسمانی را نیز در غزل حافظ، به دستگاه نمادین و نشانه‌شناسی ویژه‌ای برای عشق حقیقی تعبیر کنند و عشق او را از هرگونه بار جسمانی و انسانی مبرا بشمارند. البته هم

کارکرد و خاصیت شعر حافظ تا حدودی به اینان یاری می‌کند و هم گرایش عمدهٔ فرهنگ **حقیقی‌گرای** ما به‌اصرارشان دامن می‌زند. اما به‌رغم این امر، نباید از یاد برد که شعر حافظ، وجه غایی، ترکیبی و تکاملی گرایش‌های مختلف ذهن و زبان عاشقانه و شاعرانهٔ ایرانی تا زمان اوست. هرچه در ادب پارسی رخ داده است، در او به تکامل رسیده است.

از این‌رو شعر حافظ برآمد همهٔ گرایش‌های عاشقانهٔ فرهنگ کهن ماست. هم شور عشق انسانی در آن متجلی است و هم در شیفتگی و اطمینان روحانی غرقه است. هم ایمان به این‌که از عالمی دیگر است در آن می‌درخشد و هم اندوه و افسوس این‌که چرا پایدار نیست، بر آن سایه افکنده است. هم تلخای مرگ و هم شیرینی حیات، هم گنجایش سرشار آدمی برای عشق و نشاط و درک دیگری، و هم سرمستی و خوش‌باشی از سردرد، همه از گوشه‌های این ذهن و زبان سرمی‌کشد.

پیداست که همین گسترش و همه‌جانبگی نیز، یکی از عوامل اصلی برای اقبال عمومی به شعر حافظ بوده است. این چندوجهی بودن چندان در او مرکب است که نمی‌توان به‌سادگی و به‌آسانی یک وجه را بر وجه دیگر مرجح و فایق دانست. چنان‌که با همهٔ ریشه‌داری و اصلیت عشق حقیقی در ذهن او، باز هم خواننده مایل است بیشتر با **تردید** او همدلی کند تا با ایقان او.

همین امر سبب شده است که غزل‌های او بیانگر گونه‌ها و درجاتی از عشق باشد. من این‌گونه‌ها را تبلور گرایش‌های سه‌گانه‌ای می‌دانم که در ادب عاشقانهٔ ما مشخص است و از این پس توضیح‌شان خواهم داد:

حال دل با تو گفتنم هوس است
خبر دل شنفتنم هوس است
طمع خام بین که قصهٔ فاش
از رقیبان نهفتنم هوس است
شب قدری چنین عزیز شریف
با تو تا روز خفتنم هوس است

وه که دردانه‌ای چنین نازک
در شب تار سفتنم هوس است
ای صبا امشبم مدد فرمای
که سحرگه شکفتنم هوس است
از برای شرف به نوک مژه
خاک راه تو رفتنم هوس است
همچو حافظ به‌رغم مدعیان
شعر رندانه گفتنم هوس است[۱]

این شعر عاشقانه‌ای است که از زندگی واقعی انسانی نشأت گرفته است. هرکس به هر تعبیری این غزل را بخواند، باز نمی‌تواند کشش واقعی و شور و گرایش انسانی را در آن تشخیص ندهد. درحقیقت تعبیرپذیری شعر حافظ مانع آن نیست که این‌گونه شعرهای آزاد و خالص به معنی بیان غیرنمادین احساسات انسانی و خواهش دل و تن نباشد. شاید شمار این غزل‌ها نسبت به شمار غزل‌های نمادین کمتر باشد؛ اما وجود آنها قطعی است.

گونهٔ دوم، غزل‌هایی است که هم ریشه‌ای واقع‌گرایانه در عوالم عشق دارد و هم به آفاق استعلای روحی سرکشیده است. می‌توان گفت که همین نوع شعر است که حافظ را مفصل همهٔ گرایش‌ها قرار داده است. در این شعرها، هم کنایه‌گشایی ویژه‌ای از نمادگرایی صوفیانه هست و هم تصاویر، تأثیرها و تأثرهای واقعی از رابطهٔ انسانی و حتی عشق‌ورزی جسمانی. همهٔ هنر حافظ در ترکیب همین عوالم و آفاق است. آن نمادگرایی را با تداعی انگیزه‌های حسی و ملموس به سطح میانی فرومی‌کشد یا این دعوت حسی را به سطح اعتلای نمادین فرامی‌برد. گاه نیز بی‌آن‌که ترکیبی صورت پذیرفته باشد، دو گرایش را در کنار هم مطرح می‌کند:

باغ مرا چه حاجت سرو و صنوبر است
شمشاد خانه‌پرور ما از که کمترست

۱. دیوان حافظ، تصحیح قزوینی-غنی، ص ۳۰، انتشارات زوار.

ای نازنین‌پسر تو چه مذهب گرفته‌ای
کت خون ما حلال‌تر از شیر مادرست
چون نقش غم ز دور ببینی شراب خواه
تشخیص کرده‌ایم و مداوا مقررست
از آستان پیر مغان سر چرا کشیم
دولت در آن سرا و گشایش در آن درست
یک قصه بیش نیست غم عشق وین عجب
کز هر زبان که می‌شنوم نامکررست
دی وعده داد به وصلم و در سر شراب داشت
امروز تا چه گوید و بازش چه در سرست ...؟[1]

آنچه انسان را هدایت می‌کند عشق است. عشق تواناست. عشق آزادی‌بخش است. پس ارادهٔ آدمی را به‌تحقق نزدیک می‌کند. اراده، خواستن است. اوج خواستن، عشق است. چون حقیقت انسان همان خواست و اراده است و اراده **ارادت** است، و ارادت عشق است. پس حقیقت انسان عشق است. حافظ منبع اراده و ارادت را یک چیز می‌داند:

سر ارادت ما و آستان حضرت دوست
که هرچه بر سر ما می‌رود ارادت اوست

نمایش ارادت، نمایش ارادهٔ آدمی است و هردو وسیلهٔ تحقق عشقند:

طفیل هستی عشقند آدمی و پری
ارادتی بنما تا سعادتی ببری

اما تحقق این اراده و ارادت در چیست؟[2] پاسخ حافظ در کلیت و شمولی است که خود انسان بدان دست خواهد یافت؛ پیوند جزء به‌کل، نفی

۱. همان مأخذ، ص ۲۸.
۲. در این‌باره به‌بحثی که در مقدمهٔ آیینهٔ جام تألیف دکتر عباس زریاب‌خویی، انتشارات علمی، صفحات ۳۱ـ۴۰ آمده مراجعه شود.

فرد در پرتو کل. این روند زبانی و ذهنی عاشقی است که از حضور خود به‌سمت غیب جهان می‌گراید. و همین امر سبب می‌شود که نوع سوم غزل‌های حافظ یکباره به زبان آن غیب بدل شود.

البته نفس انسان فرد است. هر انسانی برای خود فردی جداگانه است؛ اما چون حقیقت و هستی او عشق است و عشق همان آزادی اراده است که می‌خواهد با نفوس دیگر بپیوندد، طالب شمول و کلیت است.[۱]

این کلیت در عشق و شعر حافظ یک کلیت انتزاعی است. طرح این انتزاع در شعر یک نظام انتزاعی پدید می‌آورد؛ اما در عشق به چه باید منتهی شود؟

عشق نیز برای تبلور این کلیت، به‌ناگزیر از تعلقات زندگی فراتر می‌رود. همان‌طور که شعر از تعلقات معمول زبان فراتر می‌رود، شعر به رمز و استعاره می‌گراید تا فرد را برای کل به‌صورت آینه درآورد. به فرد می‌نگرد اما مثال اعلا و صورت کلی او را می‌بیند. شعر با دستگاه استعاری خود از دستگاه هنجاری زبان جدا می‌شود، و دستگاه دیگری می‌آفریند. عشق نیز با وانهادن هستی استعاری به اصل هستی تمام و کلیت می‌پیوندد و خود را در انتزاع تحقق می‌بخشد. هرچه این آزادی برای تحقق بخشیدن، بیشتر باشد، یکی شدن با کلیت انتزاعی نیز بیشتر خواهد بود. از این‌جاست که هم شعر و هم عشق حافظ به‌سمت یک فضای کلی می‌گراید. از زمان و مکان فرامی‌رود. یعنی هم شعر و هم عشق تعبیر یا نماد و نمایانگر **غیب وجود**[۲] می‌شوند. این **غیب وجود** چندان چیره می‌شود که **حضور وجود** از میان می‌رود. همه‌چیز از معنای ظاهر خود عدول می‌کند و این هم از آن‌روست که حضور و غیاب، ظاهر و باطن، جسم و روح، این جهان و آن جهان و ... منفک از هم، و ناهم‌ارز و سرانجام ناسازگار تلقی می‌شوند. به همین سبب در شعر حافظ وجه **حقیقی‌گرای** افلاطونی فزونی می‌گیرد و سرانجام عشق از ورای وجود انسانی نشأت می‌گیرد؛ نه از حضور واقعی و این‌جایی او:

۱ و ۲. همان.

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد
جلوه‌ای کرد رخت دید ملک عشق نداشت
عین آتش شد از این غیرت و بر آدم زد
عقل می‌خواست کز آن شعله چراغ افروزد
برق غیرت بدرخشید و جهان بر هم زد
مدعی خواست که آید به تماشاگه راز
دست غیب آمد و بر سینهٔ نامحرم زد
دیگران قرعهٔ قسمت همه بر عیش زدند
دل غم‌دیدهٔ ما بود که هم بر غم زد
جان علوی هوس چاه زنخدان تو داشت
دست در حلقه آن زلف خم‌اندرخم زد
حافظ آن روز طرب‌نامهٔ عشق تو نوشت
که قلم بر سر اسباب دل خرم زد.[۱]

گرایش‌های کهن

گفتیم که شعر حافظ، وجه ترکیبی و تکاملی و غایی گرایش‌های مختلف عاشقانه تا زمان اوست. اما برای آن‌که چندوچون این گرایش‌ها بهتر دریافت شود، لازم است به‌گونه‌های آغازین، خالص، بسیط و روشن‌تر آنها در شعر شاعران پیش از حافظ نیز مراجعه شود. به‌ویژه که در ادب پارسی، گونه‌ای از رابطهٔ عاشقانه هست که یا کلاً مردود اعلام شده؛ یا حتی‌الامکان توجیه و تأویل روحانی شده است و یا دست‌کم در سایهٔ گرایش غالب قرار گرفته است.

کل گونه‌های عاشقانه در ادب پارسی را به سه گرایش عمده می‌توان تحویل کرد. این سه گرایش در شعر سه دسته از شاعران، یا سه گروه از آثار

۱. دیوان حافظ، ص ۱۰۴.

شاعرانه، نمودار است. گاه یک شاعر در کلیت شعرهای خود، نمایندهٔ یک گرایش است و گاه یک اثر مستقل شعری، به‌ویژه یک منظومهٔ داستانی، وضعی نمونه‌وار می‌یابد.

از این‌رو برای آن‌که نمودار این سه گرایش به‌روشنی ارائه شود، می‌توان از شعر سه شاعر متشخص، در کنار سه داستان عاشقانه یاد کرد. این سه تن و سه منظومه، درحقیقت سردستهٔ هریک از سه گروه و گرایش عاشقانه‌اند. هیچ‌یک از این سه تن یا سه داستان، به‌تنهایی نمودار کل واقعیت ذهنی موجود در فرهنگ عاشقانهٔ ما نیستند، بلکه هریک متعلق به‌گرایشی مشخص‌اند.

این سه شاعر عبارتند از: فرخی سیستانی، سعدی و مولوی.

و سه منظومهٔ عاشقانه عبارتند از:

۱ـ ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی

۲ـ لیلی و مجنون نظامی

۳ـ سلامان و ابسال جامی

جالب توجه است که این سه شاعر و سه منظومه و سه گرایش عاشقانه‌شان، هم از نظر ترتیب تاریخی، در پی هم می‌آیند و هم از بابت درجهٔ گرایش از عشق جسمانی به‌عشق روحانی، بر یک منحنی صعودی قرار می‌گیرند. تفکیک جسم و روح تقریباً در هر سه آشکار است، منتهی اگر شاعر و منظومهٔ نخست جانب جسم را گرفته‌اند، و از خواهش تن به رابطه‌ای شورانگیز می‌گرایند، شاعر و منظومهٔ آخری، دیگر چیزی به‌جز روح نمی‌بینند.

ضمناً از کنار هم قرار گرفتن منظومه‌ها، سرگذشت و سرنوشت تاریخی گرایش عاشقانهٔ قدیم ایرانی را نیز در ترکیب و تلفیق با گرایش‌های غیرایرانی، می‌توان بازشناخت.[۱]

۱. یادآور می‌شوم که من در پی طرح تفصیلی این وجوه مختلف داستانی و بررسی و تحلیل همه‌جانبهٔ آنها نیستم، بلکه به‌اشاره تنها به‌وجه تشخص و وجوه افتراق آنها خواهم پرداخت. همچنان‌که دربارهٔ شاعران نیز به‌همین اندازه بسنده می‌کنم.

البته در کنار هریک از منظومه‌های یادشده، داستان‌های عاشقانهٔ دیگری نیز هست که گاه کل یا بخشی از گرایش مورد نظر را نمایندگی می‌کند. چنان‌که در گرایش نخست می‌توان از داستان‌های زال و رودابه، و بیژن و منیژه در **شاهنامه**، یا **خسرو و شیرین** نظامی و... نیز یاد کرد. اما سه منظومهٔ برگزیده به‌تنهایی تمام مشخصات گرایش‌های سه‌گانه را ارائه می‌دهد.

بدین‌ترتیب در گرایش نخست از فرخی و **ویس و رامین** سخن خواهم گفت، و در گرایش دوم از سعدی و **لیلی و مجنون**. گرایش سوم در شعر مولوی و سلامان و ابسال نمودار می‌شود.

فرخی؛ خواهش تن

از فرخی آغاز می‌کنم. شعر عاشقانهٔ او تبلور جسم است. ذهنیت اعتلا یافته در **رابطهٔ بی‌واسطه** با آن بیگانه است. همچنان‌که ذهنیت جاری در نمودهای **عشق حقیقی** نیز با آن سازگار نیست.

شعر عاشقانهٔ او شعر بلوغ و جوانی است. زبان هیجان تن و شور و زیباپرستی، در عینی‌ترین و ملموس‌ترین وجه خویش است. حضور در جوان‌ترین نمود خود متبلور است. بی‌آن‌که دغدغه‌ای از غیب وجود آن را متأثر کرده باشد:

خوشا عاشقی خاصه وقت جوانی
خوشا با پری‌چهرگان زندگانی
خوشا با رفیقان یک‌دل نشستن
به هم نوش کردن می ارغوانی
به وقت جوانی بکن عیش زیرا
که هنگام پیری بود ناتوانی
جوانی و از عشق پرهیز کردن
چه باشد ندانی به‌جز جان‌گرانی
جوانی که پیوسته عاشق نباشد
دریغ است ازو روزگار جوانی[1]

۱. دیوان اشعار فرخی سیستانی، تصحیح دکتر محمد دبیرسیاقی، ص ۳۹۲.

در این چشم‌انداز چیزی فراتر از جسم نیست. جسمی است در کشمکش‌های بلوغ و توانمندی‌های جوانی. هنگامی که فرسودگی جسم را دریابد، دیگر هیچ‌چیز به یاری عشق نمی‌آید. کشش فرومی‌میرد. پیری محمل هیجان نیست. زندگی در جوانی و جوانی در این‌گونه عشق خلاصه می‌شود.

در این گرایش کام‌جویانه، همه‌چیز در وصل تمام می‌شود. معنا و مفهوم حیات چیزی جز کامیابی نیست. این کامیابی، البته به موقعیت اجتماعی فرد وابسته است و موقعیت فرخی، با برآورده شدن این خواست‌ها هماهنگ است. به همین سبب شعر او، تنها بعدی از خواست‌ها و خواهش‌های انسان را نمایان می‌سازد؛ کشش‌ها و خواهش‌هایی که به‌ندرت از مرز پوست فراتر می‌رود و همهٔ هستی آدمی را بازتاب نمی‌کند؛ چون با همهٔ هستی او سروکار ندارد. نه کشمکش‌های درون را به‌تمامی می‌بیند و نه از عمق تنش‌های جان‌سوز باخبر است.

کام‌جویی، خواه‌ناخواه، گذراست، در سطح است، نمی‌تواند در عمق نشیند و درد بیندازد و از لایه‌های تودرتوی درون انسان نشان ندارد؛ از این‌رو نیز خلاصه‌نگر است، زود ارضا می‌شود، حساسیت‌های محدود مختصری دارد و شاید ازهمین‌روست که در زبان فرخی همیشه «عشق را باز تازه باید کرد».[۱]

با توجه به آنچه در باب زندگانی مرفه، روحیه و خصال فرخی و جوانی و شادخواری و خوشگذرانی او، و نیز مجالس عیش و سرور ممدوحانش گفته‌اند، شعر عاشقانهٔ او هم متناسب و هماهنگ با احساسات و عوالم ذهنی خود اوست؛ و هم باب طبع ممدوحانش بوده است. هم میل و خواهش خود او، و هم بزم عشرت آنان، شعر عاشقانه را به وسیلهٔ سرخوشی و کام‌جویی بدل می‌کرده است.[۲]

۱. همان مأخذ، ص ۱۲۲.

۲. در این‌باره ر.ک.: دکتر غلامحسین یوسفی: فرخی سیستانی، صفحات ۴۲۹ به‌بعد، چاپ باستان مشهد، ۱۳۴۱.

این اندیشهٔ اغتنام فرصت و دل به شادی سپردن و خوش گذراندن، از نوع افکار خیام و حافظ و دیگران نیست که ناشی از تفکرات حکیمانه و عوالم عرفانی و یا بر اثر دل‌آزردگی از کار جهان و از دست غم به‌کامرانی پناه بردن باشد. بلکه فرخی مردی فرصت‌شناس و لذت‌جوی است، و از این نظرگاه به جهان می‌نگرد.[۱]

با این‌همه نباید از یاد برد که این گرایش، در بقیهٔ جامعه نیز بی‌خواهان نبوده است. وجود غلامان ترک و عشق مذکر، صرفاً یک عارضهٔ حکومتی نبوده است، بلکه کشش و خواهشی بوده است که سنت و فرهنگ جامعه، از آن کناره نمی‌جسته است؛ منتهی در هر لایهٔ اجتماعی، با درجه‌ای از امکانات و تعینات متناسب همراه می‌شده است. اگرچه در حوزهٔ رفاه حکومتگران، پاسخ مناسب‌تر و اشاعهٔ قوی‌تری می‌داشته است.

همین که این وجه از عشق در سراسر ادب پارسی، با نشانه‌شناسی‌ها و اصطلاحات زبانی ویژه، رایج شده، از فراگیری چنین گرایشی حکایت می‌کند. این کشش جسمانی به‌ویژه از راه عشق‌ورزی به ممالیک، چندان رایج بوده است که بعض فقیهان به‌جواز آن فتوی داده بودند[۲] و شاعران بسیاری از قرن چهارم و پنجم به‌بعد، گاه با صراحت و گاه با اشاره، زبان گویای آن شده‌اند. غزل‌ها و قصاید فرخی، نه‌تنها از این عشق مجازی که از صورت ویژهٔ آن، یعنی عشق مذکر نیز، به‌روشنی خبر می‌دهد:

آشتی کردم با دوست پس از جنگ دراز
هم بدان شرط که با من نکند دیگر ناز
آنچه کرده‌ست پشیمان شد و عذر همه خواست
عذر پذرفتم و دل در کف او دادم باز
گر نبودم به مراد دل او دی و پریر
به مراد دل او باشم امروز و فراز

۱. همان مأخذ، ص ۴۴۴.
۲. سبکی: طبقات الشافعیه، ج ۳، ص ۱۸، به نقل از مقدمهٔ دکتر معین بر عبهر العاشقین، ص ۹۵.

دوش ناگاه رسیدم به در حجرهٔ او
چون مرا دید بخندید و مرا برد نماز
گفتم ای جان جهان خدمت تو بوسهٔ تست
چه شوی رنجه به خم دادن بالای دراز
تو زمین بوسه مده خدمت بیگانه مکن
مر ترا نیست بدین خدمت بیگانه نیاز
شادمان گشت و دو رخساره چون گل بفروخت
زیر لب گفت که احسنت و زه ای بنده‌نواز ...[۱]

به‌هرحال عشق کامجویانهٔ فرخی، چه مذکر و چه مؤنث، روایت لرزش دل در خواهش تن است:

یاد باد آن شب کان شمسهٔ خوبان طراز
به طرب داشت مرا تا به گه بانگ نماز
من و او هردو به حجره در و می مونس ما
باز کرده در شادی و در حجره فراز
گه به صحبت بر من با بر او بستی عهد
گه به بوسه لب من با لب او گفتی راز
من چو مظلومان از سلسلهٔ نوشروان
اندر آویخته زآن سلسلهٔ زلف دراز
خیره گشتی مه کآن ماه به می بردی لب
روز گشتی شب کآن زلف به رخ کردی باز
او هوای دل من جسته و من صحبت او
من سرایندهٔ او گشته و او رودنواز ...[۲]

با این‌همه درد عشق، دردی نیست که حتی چنین عشرت‌طلبی را نیز آرام گذارد. شور عشق و میل شدید، خواه‌ناخواه در لحظه‌ای به رنگ حزن و

۱. دیوان، ص ۲۰۳.
۲. همان مأخذ، ص ۱۹۹.

اندوه نیز می‌گراید. دلتنگی و انتظار و فراق در همه حال و در هرگونه از رابطهٔ انسانی، بروز می‌کند. فرخی نیز با همهٔ کامروایی از تلخای غم بی‌نصیب نمانده است:

دل من همی داد گویی گوایی
که باشد مرا از تو روزی جدایی
بلی هرچه خواهد رسیدن به مردم
بر آن دل دهد هر زمانی گوایی
من این روز را داشتم چشم و زین غم
نبوده‌ست با روز من روشنایی
جدایی گمان برده بودم ولیکن
نه چندان که یکسو نهی آشنایی
به جرم چه راندی مرا از در خود
گناهم نبوده‌ست جز بی‌گنایی
بدین زودی از من چرا سیر گشتی
نگارا بدین زود سیری چرایی
که دانست کز تو مرا دید باید
به چندان وفا این‌همه بی‌وفایی
سپردم به تو دل ندانسته بودم
بدین‌گونه مایل به جور و جفایی ...[۱]

ویس و رامین؛ شور عشق

ویس و رامین از نخستین حماسه‌های رمانتیک زبان پارسی است که طرح آن بی‌شبهه از ادبیات ایران پیش از اسلام نشأت گرفته است و به‌احتمال قوی ساختهٔ دوران اشکانی است. این حماسه پیش از آنکه فخرالدین اسعد آن را به نظم درآورد، میان ایرانیان شهرت داشته است.

۱. همان مأخذ، ص ۳۹۴.

داستان بر مثلث معمول عشق ــ یعنی دو مرد و یک زن ــ متمرکز است. ویس و رامین، عاشقان و معشوق جوانی هستند با کشش و هیجان عاشقانهٔ بسیار. ویس که همسر حاکمی پیر است، نخست به پرهیز می‌گراید اما میل شدید بر او غالب می‌شود و او را فرومی‌گیرد، پس خود را به‌دست ماجراهای عاشقانه می‌سپارد.

این عشقی است که به مانع بازخورده است، موانعی گوناگون بر سر راه عاشقان پدید می‌آید. مهم‌ترین عامل بازدارنده، دشمنی، نفرت و جنگ میان دو دودمان است که مانعی برونی و خارج از قدرت و اختیار عاشقان است. این‌گونه موانع در غالب داستان‌های عاشقانهٔ ایرانی، مانند زال و رودابه، بیژن و منیژه و ... نیز دیده می‌شود. اما مانع بزرگ و اساسی دیگر برخورد و ستیز میان دو گرایش متضاد اخلاقی است. دو اخلاق متضاد رویاروی هم‌اند. یکی اجتماعی و دیگری شخصی، انتخاب میان این دو کار آسانی نیست. از این‌رو از یک سو لزوم رعایت و حفظ ظواهر و محترم شمردن آنها در میان است و از سوی دیگر شور عشق و تن دادن به‌نیروی درون چیره است. این ستیز درونی، ماجرایی دردناک و کشاکش‌انگیز پدید می‌آورد. پیروی از هریک گویی به‌بهشت و دوزخی متفاوت راه می‌برد اما عاشقان، راه عشق را برمی‌گزینند و داستان را به‌حدیث وفاداری به‌عشق بدل می‌کنند. این وفاداری، از لحاظ وجود و هستی‌شناسی، وفاداری به‌ذات خود و از نظر ماورای طبیعی، وفاداری به‌روح و جان خود است.[۱]

عشق ویس و رامین با زندگی پیوند دارد و گرایشی دلخواه و واقع‌گراست. عاشق و معشوق مقهور یکدیگر نیستند. زن پیرو ارادهٔ مرد نیست حتی به‌اعتباری مقام نخست را نیز داراست. این هردو تنها پیرو عشق‌اند، دل به‌شور عشق می‌سپارند. جسم را تابع روح می‌خواهند، بی‌آنکه از تمنای تن بگذرند و غافل بمانند.

در ایران باستان و ایران اسلامی، ستایش عشق و پرستش جمال، بازاری گرم دارد، اما در ایران پیش از اسلام، زیبایی‌پسندی طلب و تمنای جسم

۱. جلال ستاری: پیوند عشق میان شرق و غرب، ص ۳۳۸، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۴.

زیباست. و عشق که تنها جنبهٔ آرمانیش، وفاداری و پایداری عاشق و سرسپردگی وی به‌معشوق است، عاقبت به‌وصل معشوق می‌انجامد. در **ویس و رامین** هیچ پیرایهٔ عرفانی در کار نیست.[۱]

عشق ایرانی تا پیش از نفوذ عشق عربی، افلاطونی و عرفانی، اساساً عشقی است که آمیزش کامل و تمام روحی و جسمی است و به‌هیچ‌وجه افلاطونی نیست. عشق به‌مرگ، عشق عقلانی و ذهنی، عشق شکنجه‌زا، از ایران نمی‌آید، بلکه ساخته و پرداخته و جزء تعالیم اعراب یا دست‌کم بعضی از تازیان است.[۲]

شادی، طبیعتاً و منطقاً پرورش درد و رنج و شکنجهٔ عشق را طرد و انکار می‌کند. درد عشق، عشق نیست. در دیدگاه ایرانی، از قدیم، شادی جسم سد راه شادی روح، و پیوند جسمی مانع وحدت روحی نبوده است بلکه اولی راه و وسیلهٔ نیل به دومی است. دوست داشتن، لذت بردن و تولید مثل کاری اهریمنی نیست و خودداری و روی‌گردانی از آن کاری اهریمنی است.[۳] از این‌رو هماغوشی و وصل در **ویس و رامین**، خود آغاز عمیق‌تر شدن رابطه است:

به شادی ویس را بد شاه در بر
چو رامین را دو هفته ماه در بر
درآورده به ویسه دست رامین
چو زرین طوق گرد سرو سیمین
گر ایشان را بدیدی چشم رضوان
ندانستی که نیکوتر از ایشان
همه بستر پر از گل بود و گوهر
همه بالین پر از مشک و ز عنبر

۱. ر.ک. به‌مقدمه دکتر محمدجعفر محجوب بر داستان ویس و رامین، ص ۳ـ۸۲.
۲. پیوند عشق ...، ص ۳۴۵.
۳. دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن؛ جام جهان‌بین، صفحات ۳ـ۳۸۱.

شکرشان در سخن همراز گشته
گهرشان در خوشی انباز گشته
لب اندر لب نهادی روی بر روی
درافگنده به میدان از خوشی گوی
ز تنگی دوست را در برگرفتن
دو تن بودند در بستر چو یک تن
اگر باران بر آن هردو سمن بر
بباریدی نگشتی سینه‌شان تر
دل رامین سراسر خسته از غم
نهاده ویس دل بر وی چو مرهم
ز نرگس گر زیان بودی فراوان
زیانی را ز شکر خواست تاوان
به هر تیری که ویسه بر دلش زد
هزاران بوسه رامین بر گلش زد...
چو کام دل برآمد این و آن را
فزون شد مهربانی هردوان را[1]

لذت کام غایت این عشق است و این غایت، وحدت عاشق و معشوق است. این حماسهٔ **تن هوشیار** است که اکسیر خوشبختی یا **فرار از تنهایی** را، نه در عشق دست‌نیافتنی، بلکه در عشق کامروا و هماهنگی خواهرانهٔ روح و تن یافته است.[2]

در این هماهنگی از یک سو عوالم کامیابی و خواهش و کشش تن و حالات هماغوشی تصویر می‌شود[3] و از سوی دیگر آهنگ شوریدگی و شیفتگی عشق از اعماق جان برمی‌آید. این عشق و شیفتگی در نهایت

۱. فخرالدین اسعد گرگانی: ویس و رامین؛ تصحیح ماگالی تودوا و الکساندر گواخاریا، ص ۶ـ۱۶۵، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
۲. جام جهان‌بین، ص ۱۴۰.
۳. ر.ک.: ویس و رامین، صفحات ۱۶۶ و ۲۲۹ و...

شورانگیزی خود، خواستار وحدت تام و تمام دو وجود، با همهٔ جسمیت و ذهنیت‌شان است. و تبلور سوزش و گدازش دو جان در یک تن است. از این‌رو نهایتاً پلی است برای گذر به‌عرصهٔ استعلایی جان‌های شیفته، بی‌آنکه هرگز وجهه‌ای صوفیانه بیابد:

چه باشد عاشقا گر رنج دیدی
بلا بردی و ناکامی کشیدی
به آسانی نیابی شادکامی
به بی‌رنجی بیابی نیکنامی
به هجر دوست گر دریا بریدی
ز وصل دوست بر گوهر رسیدی...
زمستان را بود فرجام نوروز
چنان چون تیره‌شب را عاقبت روز
چو در دست جدایی بیش مانی
ز وصلت بیش باشد شادمانی
وفا کِشتم مرا شادی برآورد
مه تابان به مهرم سر درآورد
وفاداری پسندیدم به هر کار
ازیرا شد جهان با من وفادار
چو بشنید این سخن‌ها ویس دلبر
به یاد دوست پر می‌کرد ساغر
بگفت این باده کردم یاد رامین
وفادار و وفاجوی و وفابین
امیدم را فزون از پادشایی
دو چشمم را فزون از روشنایی
بر او دارد دلم زان بیش امید
که دارد مردم گیتی به خورشید
بوم تا مرگ در مهرش گرفتار
وفاداریش را باشم پرستار

به یادش گر خورم زهر هلاهل
شود نوش روان و داروی دل[۱]

سعدی؛ گرایش میانه

گرایش میانه از آن سعدی است. زبان سعدی تبلور واقع‌نگری محتاط و میانه‌روی است که درنهایت، گرایشی التقاطی، در جهت تلفیق میان جسم و روح را ارائه می‌دهد؛ اگرچه به وحدت آنها دست نمی‌یابد.

سعدی در گلستان به عشق واقعی انسانی می‌پردازد. عوالم و گرفتاری‌ها و شیرینی‌ها و تلخی‌های **رابطهٔ** عاشقانه را در واقعیت زندگی بیان می‌کند، که از رنگ‌آمیزی عشق مذکر نیز بهره‌مند است؛ اما در بوستان درست برعکس، به عشقی فراانسانی می‌پردازد که روحانی و ربانی است. علو و برتری عشق حقیقی را بر عشق مجازی با تأکید و صراحت بیان می‌کند و نکوهش عشق مجازی محور سخن است.

اما غزل‌های او نیز جابه‌جا به همین گرایش دوگانه وفادار مانده است.

«عشق و جوانی» عنوان فصلی از گلستان است و از همان آغاز روشن می‌کند که:

هرکجا سلطان عشق آمد نماند
قوت بازوی تقوا را محل[۲]

عشق از همان نظر نخست آدمی را به اسارت می‌برد. دل بر مجاهده نهادن آسان‌تر است که چشم از مشاهده برگرفتن.[۳] **در این راه، شرط مودت نباشد به اندیشهٔ جان، دل از مهر جانان برگرفتن.**[۴]

۱. ویس و رامین، ص ۲۵۴ـ۲۵۵.
۲. سعدی: گلستان، تصحیح رستم علی‌اوف، ص ۲۹۴، چاپ مسکو.
۳. همان، ص ۳۰۷.
۴. همان، ص ۲۹۶.

این‌همه از مذهب مختار زمانه برکنار نیست. از این‌رو عشق جسمانی مذکر را نیز بس طبیعی و معمول می‌شناسد:

یکی از متعلمان را کمال بهجتی بود، و طیب لهجتی. معلم از آنجا که حس بشریت است با حسن بشرهٔ او معاملتی داشت...[۱]

در حکایت دیگر گوید: **پسری دیدم به خوبی در غایت اعتدال و نهایت جمال.**[۲] و سرانجام این گرایش چنین است که چون به‌یاد معشوق جوانی از دست داده می‌افتد می‌گوید:

پس از مدتی بازآمد... رونق حسنش شکسته، متوقع که در کنارش گیرم، کناره گرفتم. عشق در گرو حسن است و حسن در گرو جوانی است. این‌گونه دل سپردن گاه حتی بدین بیان زمخت و بازاری نیز می‌انجامد:

اَمرد آنگه که خوب و شیرین است
تلخ‌گفتار و تندخوی بود
چون به‌ریش آمد و به‌لعنت شد
مردم‌آمیز و مهرجوی بود.[۳]

سعدی در این نقطهٔ عزیمت، با گرایش فرخی هماهنگ است. عشق از هوای جوانی می‌آغازد اما از این پس از فرخی جدا می‌شود زیرا تنها در همین آغاز بازنمی‌ماند بلکه در شیفتگی به‌عمق و گسترش می‌رسد که هرگز به‌خاطر فرخی هم خطور نمی‌کند. شور عشق او سبب می‌شود که عاشق، جان بر سر عشق بگذارد. این شیفتگی اگرچه علوی انتزاعی نیست، برآمد جان پرشور عاشقی هست که از استعداد عظیم انسان در طلب رابطهٔ عاشقانه خبر می‌دهد. این‌جا هر علوی باشد در کشش واقعی خود عشق است و در خود رابطه است. از این‌رو با حسرت دل، رنج درون، درد استخوان‌سوز و تمنای سوزان وصل همراه است. پذیرش عقوبت عشق[۴]،

۱. همان، ص ۳۰۰.
۲. همان، ص ۳۲۴.
۳. همان مأخذ، ص ۳۱۲.
۴. همان مأخذ، ص ۳۲۹.

حاصل و چکیدهٔ حکایت‌های گوناگونی است که سرگذشت عاشقان پاکباخته را رقم می‌زند. هنر عاشقی در نگاه عاشق است، همین که او پسندید، دیگر همه‌چیز آسان می‌شود.

از دریچهٔ چشم مجنون بایستی در جمال لیلی نظر کردن تا سِر مشاهدهٔ او بر تو تجلی کند.[۱]

پس:

حدیث عشق از آن بَطّال منیوش
که در سختی کند یاری فراموش
چنین کردند یاران زندگانی
ز کار افتاده بشنو تا بدانی
که سعدی راه و رسم عشق‌بازی
چنان داند که در بغداد تازی
دلارامی که داری دل در او بند
دگر چشم از همه عالم فروبند
اگر مجنون لیلی زنده گشتی
حدیث عشق از این دفتر نبشتی[۲]

اما حدیث بوستان دیگر است. بوستان حد وسط نیست و از عشق فردبه‌فرد به‌عشق جانان کل می‌گراید به‌گونه‌ای که عشق فردبه‌فرد را وامی‌نهد. چراکه بنیاد عشق فرد بر هواست، حال آن‌که بنیاد عشق به جانانِ کل بر معناست:

چو عشقی که بنیاد آن بر هواست
چنین فتنه‌انگیز و فرمانرواست
عجب داری از سالکان طریق
که باشند در بحر معنی غریق؟

۱. همان، ص ۴۳۴.
۲. همان، ص ۳۳۹.

به سودای جانان ز جان مشتغل
به ذکر حبیب از جهان مشتغل
به یاد حق از خلق بگریخته
چنان مست ساقی که می‌ریخته
نشاید به دارو دوا کردشان
که کس مطلع نیست بر دردشان...
چنان فتنه بر حسن صورت‌نگار
که با حسن صورت ندارند کار
ندادند صاحبدلان دل به پوست
وگر ابلهی داد بی‌مغز کوست
می صرف وحدت کسی نوش کرد
که دنیا و عقبی فراموش کرد.[1]

در این فصل از بوستان، سخن از شوریدگی عاشقان است. همچنان‌که نام فصل نیز در «عشق و مستی و شور» است. عاشق از خاکساری خویش و علو معشوق سخن می‌گوید، اصل این رابطه در سمت بقای عاشق و معشوق نیست، بلکه در سمت فنای عاشق است زیرا:

به تیغ از عرض برنگیرند چنگ
که پرهیز و عشق آبگینه‌ست و سنگ

سرانجام عشق جز فنای عاشق نیست؛ این‌جا هرچه هست پذیرش درد است و ذوب شدن است:

شبی یاد دارم که چشمم نخفت
شنیدم که پروانه با شمع گفت
که من عاشقم گر بسوزم رواست
ترا گریه و سوز باری چراست؟

۱. سعدی: بوستان، تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، ص ۸۳، انتشارات خوارزمی.

بگفت ای هوادار مسکین من
برفت انگبین یار شیرین من
چو شیرینی از من به‌در می‌رود
چو فرهادم آتش به سر می‌رود
همی گفت و هر لحظه سیلاب درد
فرو می‌دویدش به رخسار زرد
که ای مدعی عشق کار تو نیست
که نه صبر داری نه یارای ایست
تو بگریزی از پیش یک شعله خام
من استاده‌ام تا بسوزم تمام
ترا آتش عشق اگر پر بسوخت
مرا بین که از پای تا سر بسوخت
همه شب در این گفت‌وگو بود شمع
به دیدار او وقت اصحاب، جمع
نرفته ز شب همچنان بهره‌ای
که ناگه بکشتش پریچهره‌ای
همی گفت و می‌رفت دودش به سر
همین بود پایان عشق، ای پسر
ره این است اگر خواهی آموختن
به‌کشتن فرج یابی از سوختن
... به دریا مرو گفتمت زینهار
وگر می‌روی تن به توفان سپار[1]

عشق سعدی، هم در آن حوزهٔ انسانی، و هم در این حوزهٔ روحانی، به شور و شیفتگی می‌گراید. شور، عشقی است که از **دست‌یاب** و **آسان‌یاب** روی‌گردان است. در فرخی این شور کم است، زیرا عشقی دست‌یاب در اختیار اوست اما در سعدی این شور دم‌افزون است، زیرا دم‌به‌دم به اعماق

۱. بوستان: ص ۹۹.

حیات می‌گراید و زندگانی زنده‌تری از زندگانی عادی و معمول را می‌طلبد. این کوشش برای دستیابی به آنچه در دسترس نیست، هم شورانگیز است و هم برتر از رنج و خوشی است. هرچه هست در خود این کوشش است.

این‌گونه عشق شیفتگی یا شورانگیز ملازم فراق است. فراق، شور این عشق را برمی‌انگیزد. فراق باید باشد تا نیروی جاذبهٔ جسمانی به‌جای آن‌که در کامیابی جنسی تشفی و تسکین یابد. به عشق شورانگیز بدل شود. وجود مانع، این‌گونهٔ عشق را مقدور و ممکن می‌سازد.[1] هنگامی که چنین عشقی به‌عرصهٔ معنویت جان، و پیوستن و وصال روحانی اختصاص یابد، دیگر فراق و شور را حدی متصور نیست.

اما حرکت از حد عاشقی در گلستان تا شور و مستی بوستان، آهنگی است که در غزل‌های سعدی نیز طنین افکنده است و همان دوگانگی، همان گرایش انسانی و روحانی، همان حد وسط در عاشق‌پیشگی و دلدادگی، نمایان است. در غزل‌های او نیز پایهٔ عشق جایی گذاشته نشده است که کاملاً از دسترس همگان به‌دور باشد. نوسان انسانی و روحانی عشق و نتیجهٔ این گرایش عرفانی و مکتب اوست که در آن **امکان مشاهدهٔ جمال مطلق در وجود مقید** مطرح است. دو نمونهٔ زیر از غزل‌های او، دو حد گلستانی و بوستانی عشق را ارائه می‌دهد:

من ندانستم از اول که تو بی‌مهر و وفایی
عهد نابستن از آن به، که ببندی و نپایی
دوستان عیب کنندم که چرا دل به تو دادم
باید اول به تو گفتن که چنین خوب چرایی
ای که گفتی مرو اندر پی خوبان زمانه
ما کجاییم در این بحر تفکر، تو کجایی
این نه خال است و زنخدان و سر زلف پریشان
که دل اهل نظر برد، که سری است خدایی

۱. پیوند عشق میان شرق و غرب، ص ۲۰۳.

پرده بردار که بیگانه خود آن روی نبیند
تو بزرگی و در آیینهٔ کوچک ننمایی
حلقه بر در نتوانم زدن از دست رقیبان
این توانم که بیایم به محلت به‌گدایی
عشق و درویشی و انگشت‌نمایی و ملامت
همه سهل است، تحمل نکنم بار جدایی
روز صحرا و سماع است و لب جوی و تماشا
در همه شهر دلی نیست که دیگر بربایی
گفته بودم چو بیایی غم دل با تو بگویم
چه بگویم که غم از دل برود چون تو بیایی
شمع را باید از این خانه برون بردن و کشتن
تا که همسایه نداند که تو در خانهٔ مایی
سعدی آن نیست که هرگز ز کمندت بگریزد
که بدانست که در بند تو خوشتر که رهایی
خلق گویند برو دل به هوای دگری ده
نکنم، خاصه در ایام اتابک دوهوایی[1]

اما حالات و عوالم عاشقانه‌ای که در غزل زیر آمده است به‌مراتب از رابطهٔ مشخص غزل بالا فراتر می‌رود. و به‌طرح رابطه با جان جهان می‌پیوندد:

همه عمر برندارم سر از این خمار مستی
که هنوز من نبودم که تو در دلم نشستی
تو نه مثل آفتابی که حضور و غیبت افتد
دگران روند و آیند و تو همچنان که هستی
چه حکایت از فراقت که نداشتم ولیکن
تو چو روی بازکردی در ماجرا ببستی

۱. سعدی: کلیات، ص ۶۰۰، به‌اهتمام محمدعلی فروغی، انتشارات امیرکبیر.

نظری به دوستان کن که هزار بار از آن به
که تحیتی نویسی و هدیتی فرستی
دل دردمند ما را که اسیر تست یارا
به وصال مرهمی نه چو به انتظار خستی
نه عجب که قلب دشمن شکنی به روز هیجا
تو که قلب دوستان را به مفارقت شکستی
برو ای فقیه دانا به خدای بخش ما را
تو و زهد و پارسایی من و عاشقی و مستی
دل هوشمند باید که به دلبری سپاری
که چو قبله‌ایت باشد به از آن‌که خودپرستی...[۱]

لیلی و مجنون؛ عشق به عشق

یاری که ز جان مطیعم او را
در کشتن جان شفیعم او را
گر مستم خواند یار مستم
ور شیفته گفت نیز هستم
چون شیفتگی و مستی‌ام هست
در شیفته دل مجوی و، در مست
آشفته چنان نیم به تقدیر
کاسوده شوم به هیچ زنجیر
ویران نه چنان شده‌ست کارم
کآبادی خویش چشم دارم
ای کاش که بر من اوفتادی
بادی که مرا به باد دادی
یا صاعقه‌ای درآمدی سخت
هم‌خانه بسوختی و هم رخت...[۲]

۱. کلیات، ص ۶۰۶.
۲. نظامی گنجوی: لیلی و مجنون، تصحیح اژدر علی‌اوغلی، علی اصغرزاده، و ف. پاپایف، صص ۴۰ـ۱۳۹، مسکو، ۱۹۶۵.

عشق لیلی و مجنون صاعقه‌آسا رخ می‌دهد، و تقدیر آنهاست. خواست انسانی، برانگیزندهٔ این عشق نیست. عشاقی هم که به حکم تقدیر شیفتهٔ همند، مسئول اعمال خویش نیستند، تکلیف از آنان برداشته می‌شود. از خویشتن‌شان چیزی بر جای نمی‌ماند که مسئولیتی بر آن متوقع باشد. هستی عاشق لحظه به لحظه محو می‌شود. نخست عقل زایل می‌گردد، و سرانجام مرگ درمی‌رسد.

نمایان‌ترین خصیصهٔ این عشق جنون است و بدیهی‌ترین سرانجامش نیز نابودی است. جنون و نابودی برآمد شیفتگی است. عشق شیفتگی، بستر جنون است. جدایی مجنون از لیلی در حقیقت پس از شیفتگی و بی‌خودی، یعنی پس از جنون رخ می‌دهد.[۱] این جنون هم موجب رسوایی و بدنامی است و هم سبب نامرادی و ناکامی.

پرده‌دری و بی‌خویشتنی فضیحت‌انگیز مجنون، کار عشق را به بن‌بست می‌کشاند. بر سر راه عشاق مانعی می‌گذارد که به‌هیچ‌وجه برداشتنی نیست.

این عاشقان به‌مثابهٔ جان هم‌دیگرند و به عشق هم‌دیگر، مرگ را در آغوش می‌گیرند. و همین عشق‌دوستی است که نیاز کمال‌طلبی آنان را اندکی تشفی می‌بخشد تا در آغوش مرگ به اتحاد و وصال کامل نایل آیند. ازهمین‌روست که عشق ایشان مذاق و صبغه دردطلب و رنج‌دوستی دارد. با چاشنی خویشتن‌آزاری و خوارخویشتنی همراه است. چنین می‌نماید که آنان «پریشیده‌عقل و خاطرپریش و آشفته‌هوشند».[۲]

این پریشیده‌خاطری، خود عصیانی اجتماعی علیه اخلاق و موقعیتی اجتماعی نیز هست که هم پیرو آنند و هم بر آن می‌شورند. اما در همه حال یک مسئله را همواره رعایت می‌کنند و آن وفاداری به پاکی و پرهیزگاری است. اینان به تبع جامعه‌شان عشق را پاک و عفیف می‌خواهند.

۱. ر.ک. به لیلی و مجنون، ص ۱۱۸.
۲. جلال ستاری: حلات عشق مجنون، ص ۱۰۲، انتشارات توس، ۱۳۶۶.

رسوایی‌شان نیز به‌سبب وجود خود عشق است، نه از سر گرایش جسمانی یا رفتاری لاابالی:

این عشق حقیقتی عرض نیست
کالودهٔ شهوت و غرض نیست
هم عشق به غایت تمام است
کو را دده و درنده رام است
زان از ددگان بدی بر او نیست
کالایشی از ددی در او نیست
پیداست که عشق این دو خاکی
سر برنزند، مگر به پاکی[۱]

جالب توجه است که این نظر درست پیش از هم‌آغوشی و عشق‌ورزی لیلی و مجنون به میان می‌آید. تنها هم‌آغوشی شگفتی که به‌وضوح تصویر شده است اما تبلور یگانگی آن دو معرفی شده است:

دو شمع گداخت در یکی طشت
جان بود یکی، جسد یکی گشت
افتاد دو رشته در یکی تاب
پر شد دو صراحی، از یکی آب
بستند دو سفته بر یکی در
رستند دو دیده در یکی سر
دوری ز ره دو قطب شد دور
گشت آینهٔ دو صبح یک نور
پیچید به هم دو یار دل‌سوز
ماندند چنین یکی شبانروز
این بی‌خود و آن ز خود رمیده
مرغ غرض از میان پریده[۲]

۱. لیلی و مجنون، ص ۴۸۸.
۲. همان‌جا، صص ۱ـ۴۹۰.

اما این یگانگی تنها یکبار رخ می‌دهد. اصل یگانگی در ذهن برقرار است. یگانگی در سراسر داستان و در کل ماجراها هست. در تمام دوران حرمان و ناکامی چیزی جز این وحدت دیده نمی‌شود. این دو، دلباختگانی پاکبازند که با عشق خود می‌سوزند و می‌سازند و همین سوزش و گدازش مدام را که علت اصلی خشک شدن ریشهٔ حیاتشان است، دوست می‌دارند:

با تو خودی من از میان رفت
این راه به بی‌خودی توان رفت
عشقی که دل این‌چنین نورزد
در مذهب عشق جو نیرزد
چون از لب تو طمع ندارم
بوسی که دهی به یادگارم
وقتی که عبیر زلف سایی
یا نامه خوی خوش گشایی
بویی به نسیم صبح بسپار
زان بوی مرا گشاده کن کار...
این جمله که گفته‌ام فسانه‌ست
با تو به سخن مرا بهانه‌ست
گر نه من از این حساب دورم
دیدار ترا ز خود غیورم
بر پای طمع نهاده‌ام بند
از تو به حکایت تو خرسند
گر با تو هزار شب نشینم
از رشک تو در تو هم نبینم
چون عشق تو در من استوار است
با صورت تو مرا چه کار است؟
شرگشت مرا شریف با تو
یا عشق مرا حریف با تو

چون عشق تو روی می‌نماید
گر روی تو غایب است شاید...[۱]

این عشق شیفتگی، عشقی بسیار منزه اما خاکی است. عشق، ریاضت و عرفان زمینی است. چنین عشقی اگر در داستان‌های رمزی عرفانی معنا شود جای شگفتی نیست اما چگونه است که در عشقی کاملاً زمینی چنین واقعهٔ روحانی رخ می‌دهد؟

این عشق در قالب عشقی انسانی و آرمانی، از درد کمال‌طلبی به یاری معشوق خاکی و ذوق خودشکنی و ویران کردن خانهٔ خاک‌پوش تن خبر می‌دهد. برای رسانیدن معشوق به‌مقام کبریایی قبلهٔ نور و حجلهٔ نور، پرستش او به‌عنوان نماد کمال و گوهر عشق قاهر جبار در همین عقوبت‌آباد.

خودنثاری که به‌معنی امحاء و افنای وجود یا باختن نقد زندگی در راه عشق است، در مرتبهٔ عرفانی، معرف استعلای وجود و استحالهٔ عنصری عشق است ... اما اگر در همین مرحلهٔ خاکی بماند، نمودار کمال‌جویی مطلق در عشق زمینی است که به تمنای محال می‌ماند و عادتاً جز استیلای ظلمت و تن دادن به‌جذبهٔ مرگ حاصلی ندارد. چه این عشاق آرمان‌خواه بدوی، که به‌عرفانی این‌جهانی، و ریاضت عارفانهٔ گیتیانه دل بسته‌اند، و تمسک جسته‌اند، در این دیر خراب‌آباد، جویای خلوص و کمالی هستند که دست‌نیافتنی است. و از آنجا که گویی تنها به‌مقتضیات تنگ بشری چشم دوخته‌اند، این ناکجاآباد و آرمانشهر و ماورای حیات ناسوتی را در جهان مرگ می‌جویند. می‌خواهند عطش کمال‌جویی خود را در وادی خاموشان فروبنشانند. به‌همین جهت، عشق به‌معشوق را وسیله می‌کنند تا به‌نفس عشق، عشق بورزند.[۲]

این عشق شیفتگی از همین جهات هم به‌عشق عرفانی می‌ماند و هم با آن تفاوت می‌یابد. با این‌همه تعبیر عرفانی آن بسیاری از وجوه مشکل و

۱. همان‌جا، صص ۵ـ۳۷۳.
۲. حالات عشق مجنون، ص ۱۰۲.

تناقضات آن را حل می‌کند. مجنون مَثَل اعلای کسی است که محبت را بر معرفت مقدم داشته است،[۱] برای حیات قلبی اولویت قائل است، درون و حال را برتر از برون و قال می‌داند و این معنی طرد خواسته و دانستهٔ دنیای خارج است. این عشق جسمانی پاک و مرگبار، درحقیقت معادل عشق افلاطونی است و از همین منبع تراویده است. درواقع صورت نهایی آرمان عشق به‌اصطلاح پاک و عفیف و افلاطونی است و از تضادی که میان آرزوی عشق و وصال کامل و ناممکن بودن آن در محیطی تنگ و دل‌آزار هست حکایت می‌کند و این خود به اعتباری گرایشی ثنوی است که از نوع رابطهٔ دقیق عشق با حسن و حزن در کلام صوفیه است و ریشهٔ افلاطونی و نوافلاطونی آن در ارتباط بین عالم حس و عالم مثل، و در عشق و رابطه‌ای که بین ادراک جمال و تذکر آن در عالم حسن هست پیداست.[۲]

که در بحث‌های آینده به آن خواهم پرداخت.

مولوی؛ عشق روح

عشق مولوی تبلور مطلق روح است، ذهنیتی است فاقد جسمیت، طرح غیبت وجود است بی‌حضور وجود؛ به‌همین سبب نیز دور از دسترس همگان است. به‌سرعت می‌گذرد و می‌رود به اقالیمی که از مرز نگاه فارغ و فراست، جای پایی هم از خود باقی نمی‌گذارد. فقط فرامی‌خواند و از کشف‌های پی‌درپی فرامی‌گذرد. خود می‌رود تا برسد. حال هرکه توانست در پی می‌رود، و هرکه نتوانست درمی‌ماند:

۱. همان‌جا، ص ۳۵۱.

۲. همان مأخذ، ص ۲۸۱. برای بازیافت این منشأ افلاطونی از طریق «حب عذری» و عقاید بنی‌عذرا، دربارهٔ عشق که در عشق مجنون متبلور است. ر.ک.: پیوند عشق میان شرق و غرب، فصل دوم، همچنین ر.ک: فصل دهم از کتاب حالات عشق مجنون که الگوی عشق و عاشقی دردناک مبین اخلاقیات بدبینانهٔ عرب جاهلی را از راه طرح عاشق کامل که نمونهٔ تمام‌عیارش شعر بدوی عذری است طرح و تحلیل کرده است و نشان داده است که چگونه این طایفه از تازیان به عشق افلاطونی گراییده‌اند.

جسم خاک از عشق بر افلاک شد
کوه در رقص آمد و چالاک شد
عشق جان طور آمد عاشقا
طور مست و خر موسی صاعقا
با لب دمساز خود گر جفتمی
همچو نی من گفتنی‌ها گفتمی
هرکه او از هم‌زبانی شد جدا
بی‌زبان شد گرچه دارد صد نوا
چون که گل رفت و گلستان درگذشت
نشنوی زان پس ز بلبل سرگذشت
جمله معشوق است و عاشق پرده‌ای
زنده معشوق است و عاشق مرده‌ای
چون نباشد عشق را پروای او
او چو مرغی ماند بی‌پر، وای او
من چگونه هوش دارم پیش و پس
چون نباشد نور یارم پیش و پس
عشق خواهد کاین حسن بیرون بود
آینه غماز نبود چون بود
آینه‌ت دانی چرا غماز نیست
زان که زنگار از رخش ممتاز نیست[1]

در عرفان مولوی تنها چیزی که در برابر هر تلاشی برای تجزیه و تحلیل مقاومت می‌کند، سخنان وجدآمیز اوست دربارهٔ عشق. دقیقاً در همین مورد است که نظر، با زندگی و تجربه وجه اشتراک بسیار ناچیزی دارد.[2]

۱. مولوی: مثنوی، تصحیح نیکلسون، دفتر اول، ص ۴.
۲. دکتر خلیفه عبدالحکیم: عرفان مولوی، ترجمهٔ احمد محمدی، احمد میرعلایی، صص ۴۷-۵۲، شرکت کتاب‌های جیبی.