بسم الله الرحمن الرحيم

شمارهٔ ۲۵۱

نقد برمبنای زیبایی‌شناسی

و تأثیر آن در نقد عربی

تألیف
روز غریّب

ترجمه
نجمه رجایی

۱۳۷۸

غربّب ، روز Ghurayyib, Ruz

نقد برمبنای زیبایی‌شناسی و تأثیر آن در نقد عربی / تألیف روز غربّب ، ترجمهٔ نجمهٔ رجایی .

ـ مشهد : دانشگاه فردوسی مشهد ، مؤسسهٔ چاپ و انتشارات ، ۱۳۷۸ .

۱۸۴ ص . ـ (انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد ؛ ۲۵۱) .

(ISBN: 964 - 6335 - 55 - 1)

فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا.

کتابنامه : ص . [۱۸۳] - ۱۸۴ ؛ همچنین به‌صورت زیرنویس .

۱. نقد ادبی ـ ـ زیبایی‌شناسی . ۲. ادبیات عربی ـ ـ تاریخ ونقد . الف . رجایی ، نجمه ، ۱۳۳۷ ـ ، مترجم . ب . دانشگاه فردوسی (مشهد) . مؤسسهٔ چاپ و انتشارات . ج . عنوان .

PN ۹۸ / ۹ ز / ۴ غ ۸۰۱/۹۵

۱۳۷۸

کتابخانه ملی ایران. ۷۸-۱۴۷۲۹ م

روز غربّب

نقد بر مبنای زیبایی‌شناسی

ترجمهٔ

دکتر نجمهٔ رجایی

وزیری ، ۱۸۴ صفحه ، ۲۰۰۰ نسخه ، چاپ اوّل ، پاییز ۱۳۷۸

امور فنّی و چاپ : مؤسسهٔ چاپ و انتشارات دانشگاه فردوسی

بها : ۶۵۰۰ ریال

شابک ۱ ـ ۵۵ ـ ۶۳۳۵ ـ ۹۶۴ ISBN 964-6335-55-1

فهرست مطالب

پیش‌گفتار مترجم	۹
مقدّمه	۱۱
پیش درآمد	۱۳
چگونه زیبایی‌شناسی را مطالعه کنیم ؟	۱۵
آیا هنرهای زیبا ویژگیهای مشترکی دارند ؟	۱۹
هنر و طبیعت	۲۱
نشانه‌های زیبایی	۲۷
ـ وحدت توأم با گوناگونی	۲۹
ـ هماهنگی اجزاء	۳۱
ـ تناسب	۳۲
ـ توازن	۳۳
ـ تحول و سیر تدریجی	۳۴
ـ تکرار	۳۵
تعریف زیبایی ازنظر فلاسفه و روان‌شناسان	۳۹
زیبایی طبیعت و زیبایی هنر	۴۵
اثر زیبایی در نفس	۴۷
عوامل مؤثر در احکام زیبایی‌شناسی	۵۵
انگیزه‌های هنر	۵۹

هنر و هوش ۶۹
وظایف هنر ۷۳
شخصیت هنرمند ۸۹
اجزای هنر ۹۵
ـ معنا در هنر ۹۵
ـ قالب در هنر ۹۸
ـ عاطفه و احساس در هنر ۱۰۲
ـ الهام در هنر ۱۰۴
شعر
ـ موسیقی ۱۱۲
ـ صوت‌پردازی ۱۱۴
ـ نیروی الهام ۱۱۶
ـ ایجاز و پیچیدگی ۱۱۸
ـ لفظ شعر ۱۱۹
ـ عاطفه در شعر ۱۲۰
ـ اندیشه (ایده) ۱۲۲
ـ موضوع ۱۲۳
سخنی دربارهٔ شعر خالص ۱۲۷
نثر ۱۳۳
نقد برپایهٔ زیبایی‌شناسی نزد عرب ۱۳۷
ـ اصل وحدت ۱۴۰
ـ اصل تقویت و تأکید ۱۴۶
ـ اصل غلوّ ۱۴۷
ـ اصل غرابت و ابداع ۱۵۰
ـ عبدالقاهر جرجانی پیشگام نقد جدید ۱۵۱
ـ اصل الهام و پیچیدگی ۱۵۳

- موسیقی لفظی ۱۵۷
- شعر و اخلاق : نظریهٔ هنر برای هنر ۱۵۹
- شعر و علم ۱۶۱
- موضوعات و الفاظ شعر ۱۶۳
- معنا و ساختار ۱۶۵
نقایص نقد عربی ۱۷۵
موضوع تفاوت میان شعر و نثر ۱۷۹
فهرست مراجع ۱۸۳

پیشگفتار مترجم

از حقیقت دور نشده‌ایم اگر بگوییم مهمترین رکن پیشرفت و حفظ استقلال ملّتها آن‌است که به‌تواناییهای خویش ایمان داشته باشند و باور کنند که برشکوفاساختن و به‌بارنشاندن این استعدادها قادرند. برای حصول چنین خودباوری، باید هویّت فرهنگی و فکری خود را بشناسند و ارزشهای آن‌را پاس دارند و از استقلال و تمامیّت آن با غیرتی عاشقانه ـ امّا به‌دور از تعصّب جاهلانه ـ دفاع کنند.

متأسفانه سیر تحوّلات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در جهان در یکی دوقرن گذشته و قرن کنونی چنان بوده که ملّتهای شرق و ازجمله ملّتهای مسلمان را ازاین باور دور ساخته و ریشه‌های اعتماد و ایمان به‌خویشتن را در وجود آنها خشکانده است؛ با آن‌که روزگاری دراز سرآمد ملّتها بوده‌اند. اینک از یاد برده‌اند که آن زمان که غرب عرصهٔ توحّش و جهل بود مشرق‌زمین مهد تمدّن و فرهنگ و اندیشه را تشکیل می‌داد و این ساختار عظیم علمی ـ فرهنگی درمغرب‌زمین که امروز چشمها را خیره ساخته، از خاک گهرخیز مشرق و اندیشهٔ والای اندیشه‌وران آن، طیّ اعصار گذشته سرچشمه گرفته و افکار و تأمّلات علمی و فلسفی آنها هنوز هم مبنای آراء متفکّران غرب است و تندیسهای آنان درمراکز بزرگ علمی جهان گواه حرمت و اعتبارشان درآن دیار است.

لازمهٔ دست‌یابی به‌پیشرفت فرهنگی و علمی و استقلال حقیقی آن است که جوانان ما فرهنگ و ادب مشرق‌زمین و اعتبار جهانی آن‌را ـ آن‌طور که شایستهٔ آن است ـ بشناسند و ارتباط عمیق آن‌را با فرهنگ و ادب دیگر ملل، ازجمله ملل مغرب‌زمین، درک کنند. چنین ادراکی بی‌تردید حس احترام به‌فرهنگ خودی و افتخار به‌هویت فرهنگی خویش را درآنان بیدار

خواهد کرد.

شاید شمار کتابهایی که برای تحقق چنین هدفی مفیدند، اندک باشد؛ امّا به‌اعتقاد مترجم، کتاب «نقد برمبنای زیبایی‌شناسی و تأثیر آن درنقد عربی» می‌تواند درخدمت این هدف قرار گیرد و درشناساندن فرهنگ و ادب و اندیشهٔ عربی ـ که بخش مهمی از فرهنگ شرقی و اسلامی را تشکیل می‌دهد ـ و درآشکارساختن روابط آن با فرهنگ و تفکّر مغرب‌زمین، راهگشا باشد و برای آفریدن احساس خودباوری در نسل جوان سودمند افتد.

و این علاوه بر ارزش ادبی کتاب است که معرّفی دیدگاه نقدی جدیدی را عهده‌دار شده و آن نقد آثار ادبی برپایهٔ اصول زیبایی‌شناسی است، آن‌گونه که ادبای شرق و غرب و فلاسفه و روان‌شناسان از آنها تعبیر کرده‌اند.

نجمه رجایی

پاییز ۱۳۷۸

مقدّمه

«مشرق زمین نیازمند علم است نه هنر؛ زیرا هنر در شرق فراوان است».

این سخن را زمانی جوانی هندی، که در بیروت مشغول تحصیل در رشتهٔ پزشکی بود و درکنار آن از موسیقی و رقص نیز سررشته‌ای داشت، گفته بود. وقتی به‌این گفته می‌اندیشم، می‌بینم آن جوان نسبت به‌شرق عربی دچار اشتباه بزرگی شده است. شاید این تعمیم تا حدودی بر چین و هند و دیگر کشورهای خاور دور قابل تطبیق باشد، که هنری ریشه‌دار با ویژگیهای اصیل دارد و مهارت در هنرهای دستی در آن بسیار چشمگیر است و ظروف صادراتی آن خود گواه این امر است و نیز هنر موسیقی و رقص محلی و آثار نقاشی و چهره‌پردازی آن خطه چنان است که هنر اروپا در عصر حاضر هم یارای مقابله با آن را ندارد.

امّا ما میراث‌داران شرق عربی بر سر دوراهی افتاده‌ایم و گذرگاه ملتهای دنیا و غنیمت تقسیم شدهٔ بین آنها شده‌ایم. پیشوایی علمی عرب، در قرون وسطی را از کف داده‌ایم و هنرهایی راکه در دورانهای مختلف داشتیم، تقریباً به‌فراموشی سپرده‌ایم و امروز درگوشه گیری و بینوایی نه هنر شرق را داریم و نه دانش غرب را.

گروهی مانند افلاطون می‌پندارند که هنر وسیلهٔ لذت و سرگرمی است که بی هردو به‌سرکردن میسر است و ما نیازمند علوم عملی هستیم نه هنر. این گروه از یاد برده‌اند که هنر اصیل ـ بی آن‌که بمیرد ـ در نوع بشر تجدید می‌گردد؛ با انحطاط ملتها منحط می‌شود و با شکوفایی آنها، به بار می‌نشیند، و متمم علم است، همان‌طور که علم متمم آن است. بدون هریک از آنها مفهوم فرهنگ تحقق نمی‌یابد؛ زیرا این دو، فرزندان توأمان اندیشهٔ انسانی‌اند.

مردم عرب درعصر جاهلی، با فرهنگی محدود، در محیطی بسته می‌زیستند و جز شعر و

خطابه ـ که از هنرهای زبانی است ـ از دیگر هنرها بی‌بهره بودند، گویی جز برداشتن سلاح، هنر دستی دیگری نمی‌شناختند. نمی‌دانیم که ما وارثان کدام نقص کهنهٔ آن نیاکان دور هستیم. امّا مسلم می‌دانیم که اجداد نزدیکتر ما، در پهنهٔ مملکت عثمانی در هنرهای مختلف، دستی داشتند؛ هرچند هنرشان در تنوع، به‌پای هنر یونان نمی‌رسید. صنعتگران دمشق مهارت و ظرافتی شگفت‌انگیز داشتند که هنوز آثار آن در نوادگانشان باقی است. همچنین آثار فنیقیها و آرامیها و دیگران که از نیاکان دور ما به‌شمار می‌روند، گواه مهارت و استادی ساکنان این سرزمینها در دوران شکوفایی است.

امروز ما در دوران رکودیم، با مسؤولیتی سخت و توانفرسا؛ و آن این که میراث فراموش شدهٔ کهن را زنده کنیم و کاستیهای تنوع و استحکام و نوآوری را در آن جبران نماییم، و همزمان با آن فرهنگ هنری را عمومیّت دهیم و سطح ذوق و درک را چندان تعالی بخشیم که بتوانیم میان هنر بی‌ارزش و منحط و هنر برتر و ناب فرق بگذاریم، و از فیلمهای مبتذل و موسیقی نابهنجار و بیمارگونه‌ای که هنوز هم در اجتماع ما مورد پسند است و پیروان و هوادارانی دارد، روی بتابیم. در آن صورت اهل هنر یا وابستگان به‌آن، ناچارند که در هر هنری اثری جز این آهنگهای تقلیدی و نمونه‌های فرسوده بیافرینند.

برای تحقق این هدف هیچ چیز مفیدتر از مطالعهٔ شاهکارهای هنر و ادب جهان، و نیز خوب فهمیدن آنها و آشنایی با انواع نقد جدید، که در عصر حاضر گستردگی و تشعب بسیار یافته، نیست.

این پژوهش، حاصل همان علاقه به‌مطالعه و درک است و تحقیقی فردی است که به‌امید بهره‌وری دیگران، بویژه دانشجویان نقد، منتشر ساخته‌ام.

روز غریب

پیش درآمد

نقد زیبایی شناسی، نقدی است بر هنر که بر پایهٔ اصول علم زیبایی‌شناسی یا استتیک[1] استوار است و به‌بررسی اثر هنری، از جهت مزایای ذاتی و درونی و زمینه‌های حسن و نیکویی آن اهتمام دارد، بدون آن‌که محیط و عصر و تاریخ و ارتباط آن اثر را با شخصیت هنرمندی که آن را آفریده، در نظر بگیرد.

در این نوع نقد، این‌گونه فرض می‌شود که زیبایی دارای اصول و قوانینی است که طی قرنها به‌دست آمده و می‌توان آن را از خلال گفته‌های متباین و بحثهای مخالف در بارهٔ این موضوع استنتاج نمود و به‌عنوان معیار زیبایی در اثر هنری مورد نقد، به کار برد.

به‌علاوه، فرض بر این‌است که زیبایی، قوام هنر یا صفت لازم آن است. بنابراین ضروری است که اصول وارکان زیبایی ـ که محققان در شمارش وگردآوری آن رقابت می‌کنند ـ در هنر به‌فراوانی یافت شود. همچنین فرض می‌شود که هنرهای زیبا با وجود گوناگونی‌اش در ارکان اساسی یکسانی مشترک است. شاید فرد معمولی کمترین شباهت یا ارتباطی میان یک تابلو هنری و قصیدهٔ غزلی، یا میان یک قطعه موسیقی و پیکره‌ای تراشیده شده نیابد؛ ولی منتقد آگاه، قادر است که روابط پنهان بین اقسام هنر را ببیند و در همهٔ آنها اصولی یکسان را تشخیص دهد.

از این رو، چندین فرضیه در برابر خود داریم که می‌تواند محور بحث این تألیف قرار گیرد. آیا زیبایی مبانی و اصولی دارد و اگر دارد آن چیست؟ آیا زیبایی صفت لازم هنر است؟ آیا

۱- Aesthetique ، کلمه‌ای است جدید به‌معنی آگاهی و درک، و زمانی پیدا شد که «میر» آلمانی، شاگرد «باومجارتون»، اعلام نمود که علم زیبایی‌شناسی به‌درک ـ و نه به‌عقل ـ ارتباط دارد. «باومجارتون» بنیانگذار جدید این علم است.

میان هنرهای زیبا، از جمله شعر و ادب، روابطی وجود دارد که برای همه اصولی یکسان ایجاد کند؟

وقتی این مباحث را به‌انجام برسانیم، خواهیم توانست ارکان زیبایی را در شعر و ارتباط آن را با هنرهای زیبا تعیین کنیم و نیز مایه‌های نقدِ مبتنی بر زیبایی‌شناسی را نزد عرب و در لابلای آثار نقد ایشان، مشخص نماییم.

در صفحات آینده این پرسشها را به‌صورت مستقیم یا ضمنی مورد بحث و بررسی قرار خواهیم داد و آخرین بخش پژوهش را تحت عنوان «نقد مبتنی بر زیبایی‌شناسی نزد عرب» خواهیم آورد.

۱

چگونه زیبایی‌شناسی را مطالعه کنیم

همان‌گونه که بسیاری از دانشمندان، زیبایی را غیرقابل تعریف و تعیین می‌دانند، بسیاری از آنان نیز وجود ارکان یا معیارهای زیبایی را انکار می‌کنند. از جمله فیلسوف آلمانی، **کانت**[1]، زیبایی را این‌گونه تعریف می‌کند: «زیبا، آن است که بدون فکر یا تصور ذهنی قبلی در نظر همگان مقبول افتد». او همچنین در صفحهٔ ۸۴ کتاب **نقد قضاوت**[2] می‌گوید: «قاعدهٔ مشخصی وجود ندارد که با کمک معیارها یا تصاویر تعیین کند که زیبا چیست و تلاش برای ایجاد اصلی ذوقی که با واسطهٔ تصاویر و طرحهای معیّن، معیاری کلی برای زیبایی به‌دست دهد، بیهوده است؛ زیرا چنین امری محال و نقیض ذات خود است».

کانت در جای دیگر چنین اظهار می‌دارد: «نتایج و آثار نبوغ، قواعدی است که از تقلید ناشی نمی‌شود، ولی معیار قضاوت در مورد دیگران قرار می‌گیرد»[3]. او در توضیح این تعریف می‌گوید: نوابغ هنر، بی‌آن‌که از قاعده یا نمونه‌ای تقلید کنند، آثاری هنری می‌آفرینند که باعث شگفتی همگان می‌گردد؛ ولی آثار آنها همچون نوری است که جویندگان هنر و مبتدیان مستعد را راهنمایی می‌کند و نمونه‌های برتری است که برای بیدارکردن و حرکت دادن استعدادهایشان به‌آن توجه می‌کنند؛ دانش پژوهان آن را منبع الهام و وحی می‌بینند و منتقدان آن را به‌مثابهٔ معیار حکم و قضاوت تلقی می‌کنند و می‌کوشند تا رمز و رازهای زیبایی را از آن استنباط نمایند.

1- Kant

۲- **نقدالحکم**، ص ۸۴.

3- Critique of Judgment, P. 189-192.

بر همین منوال، **ارسطو** در **کتاب شعر**، احکام خود را از پیشوایان تراژدی یونان گرفته و با راهنماییهای آنان راه یافته است.

با این همه جزمی بودن **ارسطو** و نظائر او نقد را به‌علم تبدیل نمی‌کند و با سخن **امیل فاگیه** در این خصوص مغایرت ندارد، که می‌گوید: «نظر برتر آن است که نقد ـ مانند همهٔ علوم انسانی ـ در پاره‌ای اصول خود بر حدس و گمان متمرکز می‌شود، و این معرفتی ناقص است که طی آن علم با هنر می‌آمیزد. این معرفت گاهی بر شهود (intuition) فطری تکیه دارد ؛ فرضیه می‌پردازد، به‌تخیّل رو می‌آورد و بالاخره، می‌کوشد تا به‌علم نزدیک شود، بی‌آن که بتواند به‌آن برسد»[1].

شارل لالو[2]، محقق زیبایی شناسی، در این موضوع بحثی جامع دارد و در کتاب خود، **درآمدی بر زیبایی‌شناسی**، دیدگاههای امپرسیونیستها را، از جمله آناتول فرانس و ژول لمیتر، که منکر وجود قواعد زیبایی‌شناسی‌اند و تنها بر نقد ذاتی (ذهنی) (Subjective) تکیه می‌کنند، ذکر می‌کند. دلایل امپرسیونیستها دراین‌خصوص قوی و کوبنده است، که مهمترین آنها عبارتند از:

۱- هر اثر هنری، دستاوردی شخصی، منحصر به‌فرد و قائم به‌خویش است که همتایی ندارد و بنابراین امکان ندارد آثار هنری را دسته‌بندی کرد یا تابع قواعدی قرار داد، زیرا هرکدام از آنها شخصیت و استقلال خود را دارد.

۲- برای ارزشیابی اثر هنری باید توجه خود را تنها در آن منحصر نمود و به‌غیر آن توجه نکرد و نباید آن را با نظیرش مورد مقایسه قرار داد، زیرا هنر غیرتمند است و اجازهٔ موازنه و مقایسه نمی‌دهد.

۳- معیارهایی که احتمالاً یافت می‌شود تنها احکامی است که از آثار هنری گذشته استنتاج و برداشت شده است. این احکام بر آثار جدید قابل انطباق نیست،زیرا این آثار با آثار قبلی تفاوت دارد[3].

آناتول فرانس با شیوهٔ استهزا آمیز خود، می‌گوید: «علم زیبایی‌شناسی به‌چیزی تکیه

1- E. Faguet, La Critique

2- Ch. Lalo Introduction a.I, Esthetique (Paris-1925)

۳- **اصول الجمالیات**، تألیف دی ویت پارکر.

نمی‌کند؛ بلکه قصری است در هوا. سعی می‌کنند آن را بر پایهٔ علم اخلاق یا جامعه‌شناسی بنا کنند، اما اخلاق و جامعه به‌مفهوم درست فاقد علم است . یا می‌خواهند آن را براساس رسوم و احکام گذشتگان یا ذوق و پسند عمومی به‌پا سازند، ولی این هم وجود ندارد. رأی عموم بعضی آثار هنری را بر بعضی دیگر برتری می‌دهد، ولی این برتری حاصل پذیرش و تمجید بدیهی و شهودی نیست؛ بلکه از احکامی ناصواب و ناپخته ناشی می‌شود. آثاری که همگان را به‌شگفتی وا می‌دارد، مواردی است که هیچ‌کس به‌آن به‌دیدهٔ تحقیق و کشف نمی‌نگرد»[1].

در مقابل، مخالفان پوزیتیویست (Positivist) آنها قرار دارند که برخلاف امپرسیونیستهای طرفدار نقد ذاتی (Subjective)، بر نقد موضوعی (Objective) تکیه می‌کنند. یونانیان از زمان **ارسطو** هنری قانونمند داشتند. **ارسطو** قواعدی در شانزده بند برای تراژدی وضع کرد و آن را مانند علم، قوانینی ثابت دانست.

پوزیتیویستهای جدید از جمله **تین**[2] که شیوه‌اش جبرگرایی مبتنی بر اصول روان‌شناسی و جامعه‌شناسی است، همچون **ارسطو** طرفدار روش علمی هستند. به گفتهٔ **تین**، زیبایی و زشتی، فضیلت و رذیلت، مثل گلوکز و اسید سولفوریک مرکب هستند و کار ما آنست که آنها را تحلیل کنیم، نه آن‌که مورد ارزیابی یا قضاوت قرار دهیم . روش او در تحلیل آثار هنری، آنست که آنها را به‌سه عامل: جنس، محیط و عصر (زمان)، برگرداند.

با این همه **تین**، به‌رغم تعصب علمی و انکار امکان قضاوت و ارزیابی، در موارد بسیاری به‌صدور حکم و دسته‌بندی پدیده‌های هنری می‌پردازد.

روش زیبایی‌شناسی تجربی، که مبانی خود را از روان‌شناسی و جامعه شناسی اتخاذ کرده و بر روش تجربی آن دو متکی است، از روش علمی که **تین** و پیروانش رهبری آن را بر عهده داشتند و با آن در مقابل بی‌قانونی و هرج و مرج امپرسیونیستها مقاومت می‌نمودند، منشعب گردیده است. پیشوای این روش **فخنر**[3] آلمانی، مؤلف Vorschule der Aesthetic، است. پیروان بی‌شمار او شیوه‌ها و روشهایی متنوع و مبتنی بر علم دارند که مهمترین آنها شیوهٔ نظرخواهی از طریق ارتباط با تعداد هرچه بیشتری از مردم از طبقات اجتماعی مختلف،

1- Anatole France, Lavie Litteraire (V. 4, Preface v)

2- Taine

3- Fechner

جمع‌آوری پاسخها و آراء و احکام آنها در مورد هنر و آثار هنری و سپس دسته‌بندی این نتایج است، که در درجهٔ اوّل به‌نسبت تعداد افراد هر طبقه و در درجهٔ دوم به‌نسبت تجربهٔ هنری صاحبان آنها و ارزش احکامشان، صورت می‌گیرد. از دیگر روشهای آنان مشاهده و نظارت و پایش است و مقصود از آن، نظارت بر ذوق عمومی و صور رایج هنری و ارزش آثار مشهور است. علاوه برآن شیوه‌های دیگری را در آن به کار می‌برند، از جمله: مراقبت درونی یا مطالعهٔ ذات به‌روش روان‌شناسان، درون‌نگری (Introspection) ، و ثبت برداشتها و تأثرات شخصی در مقابل اثر هنری یا مطالعهٔ اشخاص و ثبت پاسخهای آنها توسط مشاهده و کاربرد وسائل ویژه. محقق آلمانی، **کولبه** ، توانسته است چهارده روش مختلف برای مطالعه و تجربه و استنتاج ارائه دهد.

روش تجربی در عصر علمی حاضر، کاملاً مورد قبول است و پیش‌بینی می‌شود که آیندهٔ علم زیبایی‌شناسی را از آن خود سازد[1].

علاوه بر روشهای روان شناسانه (مثل آنچه در کتاب **اثل پفر**[2]، **روان‌شناسی زیبایی**، آمده است)، ما با سه روش در نقد هنر روبه‌رو هستیم: روش ذاتی (**آناتول فرانس** و امثال او)، روش موضوعی علمی ـ تاریخی (**تین** و یارانش) و روش تجربی ـ تحلیلی (**فخنر** آلمانی).

تردیدی نیست که پیروان هرکدام از این روشها، عقائد شخصی ارزشمندی در این زمینه دارند و همگی با روشهای مختلف، هدف واحدی را دنبال می‌کنند. بهتر آنست که در صورت امکان به‌هرکدام توجه کنیم و بدون توجه به‌روشی که اختیار کرده‌اند، از دستاوردها و نتایج آنها آگاهی یابیم. در واقع **لالو** درست گفته است که: هر روشی خوبیها و بدیهای خود را دارد و هرکدام متمم دیگری است. به‌این دلیل وی بهترین روش بررسی هنر را، مطالعهٔ عناصر فنی (تکنیکی) خاص آن هنر می‌داند که به‌معنی مطالعهٔ مظاهر زیبایی در اثر هنری و سپس تلفیق نقد ذاتی و نقد موضوعی و استخراج قواعد نسبی، قابل انطباق، غیرکلی[3] و غیر جزمی[4] ـ اما عمومی و ضروری برای جلوگیری از هرج و مرج و بی‌قانونی ـ است.

۱ـ **المدخل الی الفلسفة** (درآمدی بر فلسفه) ، اثر اوسولد کولبه ، ترجمهٔ أبی‌العلاء عفیفی ، چاپ دوم ، ۱۹۴۳، ص ۱۲۳ .

2- E. Puffer

۳-کلی : Universal .

۴- جزمی : Dogmatique .

۲

آیا هنرهای زیبا ویژگیهای مشترکی دارند

هنر ساختهٔ انسان است، و این نخستین خصوصیتی است که نمونه‌های هنری را از نمونه‌های طبیعی چون حیوان، گیاه و جماد متمایز می‌سازد. هنر دو نوع است: **هنر سودمند**، که هدف از آن فایدهٔ مستقیم است، مانند اقسام حرفه‌ها از جمله آهنگری و نجاری و صنایع گوناگون؛ و **هنر زیبا**، که بدون توجه به‌فایدهٔ عملی آن به ارزش ذاتی خود، موصوف می‌گردد. ممکن است افتراق بین این دو نوع مشکل باشد، ولی مثالی می‌آوریم:

اگر صنعتگری قاشقی معمولی بسازد که با آن غذا خورده شود، کار او حرفه است نه هنر زیبا؛ اولاً: برای آن که او شکل این وسیله را از صنعتگران پیش از خود اقتباس کرده است، ثانیاً: برای آن که آن را برای فایدهٔ عملی ساخته است. اگر کسی در شکل قاشق تفننی قائل شود و در زیباسازی آن تلاش کند، با او فرق دارد. چنین شخصی هنرمند است، اوّلاً: برای آن که چیزی از شخصیت خود برآن افزوده، ثانیاً: برای آن که کوشش خود را به‌زیبایی شکل، که دارای جنبه‌ای غیر عملی است، معطوف نموده است. بنابراین همهٔ هنرهای زیبا در عنصر ابتکار شخصی آزاد یا عنصر شخصیت مشترک‌اند. اولین کسی که شکل قاشق را اختراع کرد هنرمند بود، زیرا او شکل را ابداع نمود و اگر ضمن کار ابداعی حس هنری نیز بر وی غلبه کرده باشد، هنرمندی مبدع به‌شمار می‌رود.

هنرهای زیبا در بی‌نیازی از هدف عملی نیز باهم اشتراک دارند. شاعر بدون هدفی واضح شعر می‌گوید و هدفش همان خود شعر است، همان‌طور که هنر نیز خود هدف خویش است. چنین است حال صورتگر و موسیقیدان و پیکر تراش؛ امّا هنر معماری و ساختمان، که مقید به‌هدف عملی است، از این قاعده مستثنی است. قاعدهٔ کلی در «هنر زیبا» آن است که هنرمند،

به‌بیشترین حد امکان از آزادی و بی‌نیازی و تجرد از هدف معینی بهره‌ور باشد و با تمام وجود به‌هنر روکند، زیرا غلبهٔ عوامل مادی است که هنر را در بند می‌کند یا از بین می‌برد.

ثالثاً: هنرهای زیبا، در این که همگی (به گفتهٔ کانت) مایهٔ خوشنودی و آرامش روانی و منبع اثری ادراکی و تأثیری همه جانبه و وجودی می‌گردند که سبب جاودانگی آنهاست، نیز با یکدیگر وجه مشترک دارند. اگرچه هنر در طی اعصار و قرون تجدید یافته، ولی آثار جاودانه هنری در هر عصر و زمانی مایه شگفتی و تمجید است. چرا این‌گونه است؟ زیرا هنرهای زیبا همواره در طول زمان ویژگیهای مشترک و ثابتی دارد، هرچند که شکل هنر دگرگون شود و نمونه‌های برتر آن تغییر یابد.

بنا به آنچه گذشت می‌توان برای هنر زیبا تعریفی به‌دست داد که مورد قبول اغلب نظرها و آراء باشد:

هنر بیانی است آزاد (که مقید به‌مثال و نمونه‌ای نیست) و با صرف نظر از هدفش، ارزشی ذاتی و درونی دارد. هنر حُسنی کاملتر از طبیعت دارد و از آن‌جا که دستاورد انسانی برای انسانی دیگر و سرچشمهٔ ادراکی مشترک است، بیشتر با دل و روح پیوند می‌یابد.

دی ویت پارکر در اصول علم زیبایی شناسی[1]، ص ۵۲، چنین می‌گوید:

«هنر بیان تجربه‌ای ادراکی است»؛ یعنی بر ادراک هنرمند گذر کرده است. «دارای ارزشی ذاتی» است؛ بدین معنی که حتی در صورت وجود فایدهٔ عملی، به‌آن فایده تقیّدی ندارد. این بیان «با واسطه‌ای محسوس» جریان می‌یابد؛ یعنی با واسطهٔ حواسی که آن را به‌عقل انتقال می‌دهد. هنر دارای «ترکیبی عالی» است، چراکه حاصل مهارت و استادی و ذوق عالی است. «مایه سرور نفس است»؛ یعنی منشأ لذت و بهجت است. «توان پیوند با نفس دارد»؛ یعنی قابل درک و لمس است، «و ارزش آن به‌همین تأثیر ادراکی باطنی و جاودانگی بخشیدن به‌پدیده‌ها و مظاهر زندگی و آثار فکری در خرد انسانی است».

1- The principles of Aesthetics

۳

هنر و طبیعت[۱]

در هستی دو منبع زیبایی وجود دارد: نخست طبیعت و دوم هنر. مراد از طبیعت از دیدگاه موضوعی، مجموعهٔ موجودات از حیوان و گیاه و جماد، و از دیدگاه ذاتی، خویها و سرشتهاست.

از دیرباز این نظر رایج و غالب بوده است، که زیبایی هنر مأخوذ از زیباییِ طبیعت است و هنر، تقلید طبیعت؛ از این‌رو **ارسطو** گفته است: «شعر داستانی و تراژدی و کمدی و شعر غزلی و اقسام موسیقی، همگی شکلهایی از تقلید است»[۲]. علما در این عقیده بر چند فرقه می‌روند. گروهی زیبایی طبیعت را برتر از زیبایی هنر می‌بینند و ایشان پیروان مذاهب حس و تجربه‌اند.

پیروان تصورگرای (Idealists) **فلسفهٔ طبیعی** (Naturalists) ـ از علمای یونان باستان و پیروان کلاسیک مذهب آنان در دورهٔ رنسانس تا قرن هفدهم ـ معتقدند که هرچه در طبیعت هست، زیبا نیست؛ بلکه طبیعت مشتمل بر درجاتی از زیبایی است و هنرمند باید زیبایی برتر و آرمانی را از طبیعت نقل کند، چنان که هنرمند یونانی در پیکر ونوس و آپولو نشان داده است، یا **رافائل** در سیمای دوشیزگان تابلوهای جاودانه‌اش ترسیم نموده است.

اینان ـ همانند دانشمندان قدیم یونان ـ زیبایی را در آفریده‌ای راست قامت و دارای خلقتی نیکو می‌بینند که دارای تناسب و هماهنگی اعضا و حُسن صورت و صفای رنگ است. قبح و زشتی در نظر آنان استثناء و انحراف از حالت معمول و مأنوس است که در آن اعضا با

۱- نظریات موجود در بخش اول این فصل برگرفته از بحثی مفصل در کتاب **لالو، درآمدی بر زیبایی‌شناسی**، صص ۱۵۷-۵۰ با عنوان «زیبایی طبیعت و زیبایی هنر» است.

2- De Poetica, P. 1447 .

افراط در بزرگی یا کوچکی یا ضعف یا غرابت شکل، ترکیبی نامطلوب و ناخوشایند می‌گیرد.

اما هنر جدید گرایشی مخالف با هردو مکتب فلسفهٔ طبیعی و ایده‌آلیسم دارد و به‌عنوان عکس‌العملی نسبت به‌مکتبهای پیشین، گاه در بی قاعدگی و صور غریب و نامأنوس افراط می‌ورزد، آن چنان‌که در مکاتب سمبولیسم، امپرسیونیسم و سوررئالیسم مشهود است.

محققان جدید، پیروان فلسفهٔ طبیعی و همهٔ کسانی راکه مانند ایشان به‌تقلید هنر از طبیعت معتقدند، شدیداً مورد حمله قرار می‌دهند و می‌پندارند که هنر برخلاف عقیدهٔ طبیعت‌گرایان تقلید طبیعت نیست، همچنان‌که برخلاف نظر ایده‌آلیستها، تقلید زیبایی طبیعت هم نیست. هنر نه‌تنهابه‌تجسم زیبایی طبیعت اکتفا نمی‌کند، بلکه حتی ممکن است صورتی زشت را از آن اقتباس کند و چنان جامه‌ای از هنر بر آن بپوشاند که زیبایش سازد. **ارسطو** پیش از آنها این نظر را این‌گونه بیان داشته است که: «ممکن است اشیاء در اصل زشت باشند، ولی ما از مشاهدهٔ آنها در هنر لذت ببریم؛ زیرا هنر آنها را زیبا می‌کند». و در جایی دیگر گفته است: «ضرورت ندارد که هنر همچون واقعیت باشد، بلکه شایسته است که برتر از آن باشد»[1]. و با این دو گفته، نظریهٔ خود را در مورد تقلید طبیعت تعدیل کرده است.

مخالفان فلسفهٔ طبیعی در ادامه ردّ نظریه این مکتب می‌گویند: اگر هنرمند زیبایی طبیعت را با دقت کامل، آن چنان‌که هست ـ بدون آن‌که از شخصیت خویش چیزی برآن بیفزاید ـ نقل کند، این زیبایی در واقع زشتی است، زیرا اصل، برتر از نسخهٔ تقلیدی و حقیقت، زیباتر از تقلید است. اگر تصویرگران دورهٔ رنسانس نمونه‌های خود را در نهایت دقت از طبیعت می‌گرفتند هرگز هنرشان جاودانه نمی‌گشت. امّا ایشان از خیال خود بر واقعیت افزوده‌اند. آنچه سبب خرده‌گیری برآنهاست، این‌است که به‌ترسیم زیبایی اکتفا کرده‌اند و تصویر زشتی راکنار نهاده‌اند و بدین سبب است که افق نگاهشان تنگ و محدود است.

نگاهی به‌هنر نشان می‌دهد که این پدیده نقل طبیعت نیست. چنانکه موسیقی از طبیعت تقلید نمی‌کند، زیرا آواهای موسیقی سازمان یافته است و اصوات طبیعت، درهم ریخته و بی‌نظم، و یا معماری تقلید طبیعت نیست و نیز زبان شعر غیر از زبان معمولی است. حتی هنرهایی

1- De Poetica 1448 and 1461 .

چون تصویرگری و نقاشی، که تقلید طبیعت است، باید از اصل خود انحراف یابد[۱].

هنری که زیباییهای طبیعت را انتخاب می‌کند ـ آن طور که ایده آلیستها می‌خواهند ـ هنری ضعیف است. همین‌طور نویسندهٔ کم قدر تنها به‌وصف وقایع و شخصیتهای بزرگ و خوب‌چهرگان اکتفا می‌کند. چنین اوصافی را عامهٔ مردم و صاحبان ذوق ناسالم می‌پسندند، زیرا از زیبایی تنها شکل معمولی و آشنای آن‌را می‌شناسند. فردی‌که دارای فرهنگی محدود است تنها برای پایان‌خوش یک‌اثربه‌وجد می‌آیدوفقط به‌شخصیتهای‌ظریف‌قصه تمایل‌دارد، واز موسیقی، تنها آهنگهای آرام و خالص مفتونش می‌سازد و در موزه تنها به‌تصویر زیبارویان توجه می‌کند.

اما آنچه در هنر زیباست، لزوماً در زندگی عادی هم نباید زیبا باشد. تصرف در واقعیت نه‌تنها حق هنرمند، که وظیفهٔ اوست؛ برای آن‌که بتوان او را هنرمند خواند.

رودن، از هنرمندان جدیدی است که در صورت‌گریهای خود به‌تصویر زشتی اصرار می‌ورزد؛ چون معتقد است که مناظر زشتی و قبح در هنر تأثیری عمیقتر دارد، زیرا حیات درونی، بیش از تصاویر زیبایی در مناظر و تصاویر قبح و زشتی انعکاس می‌یابد. به‌اعتقاد وی در طبیعت هیچ چیز زشتی وجود ندارد، مگر آنچه فاقد ویژگی یا هویت و شخصیت است، و هنر زشت، هنری است که می‌کوشد زشتی طبیعت را تخفیف دهد یا در ابراز زیبایی مبالغه می‌کند؛ که البته این هنری دروغین است[۲].

لالو دربارهٔ موضع هنر نسبت به‌طبیعت می‌گوید: «طبیعت جز با جامه‌ای از زیبایی که هنر بر آن می‌پوشاند، غنی نیست» ؛ و نیز می‌گوید: «هنر آیینهٔ طبیعت نیست، بلکه طبیعت آیینهٔ هنر است»[۳]. یعنی هنر طبیعت را در چشم ما زیبا جلوه می‌دهد. زیبایی هنر در طبیعت منعکس می‌شود و طبیعت بدون هنر نه زیباست و نه زشت.

سخن آلن نیز به‌همین معناست که: «تصویر شبیه قاعده نیست، بلکه قاعده است که شبیه تصویر و ترسیم است»[۴]؛ یعنی تصویر زوایای پنهان و پوشیدهٔ قاعده را آشکار می‌سازد چنان‌که

۱- توضیح این مفهوم خواهد آمد. (م)

2- Rodin, L'Art, P, 51-52

3- Introduction a L'Esthetique, p, 132.

4- Alain, Vingt Leçons Sur les beaux Arts - P, 34.

گویی اصل را محو کرده و خود که برتر از آن است، جایگزین آن شده است. بعلاوه در ترسیم، حالتی موزون و راستین وجود دارد که به‌ندرت در اصل یافت می‌شود.

رودن انحراف هنر از طبیعت را این‌گونه تفسیر می‌کند: هنرمند از طبیعت نسخه‌برداری می‌کند و از آن دور نمی‌شود. او آنچه را می‌بیند نقل می‌کند ولی آنچه او می‌بیند با آنچه افراد عادی می‌بینند فرق دارد. از این رو هنر در چشم ایشان ـ و نه در چشم هنرمند ـ انحراف از اصل می‌نماید و راز آن در اختلاف دید است.

پیروان مکتب کلاسیک، هنگامی که تصویری برتر از زندگی ارائه دادند و هنر را به‌ایده‌آل‌گرایی و موضوعی بودن مقید ساختند، از واقعیت انحراف یافتند. اما تقیّد آنها به‌واقعیت، سبب شد که پیروان مکتب رومانتیک به‌مخالفت با آنان برخیزند و تنها وصف زندگی را با همهٔ نشیب و فرازها و اشیاء و امور کوچک و بی‌ارزش آن در پیش گیرند، امّا ایشان در نقل احساسات اغراق کردند و در گرایش ذاتی و درونی راه مبالغه رفتند، تا آن که واقعگرایان و پیروان فلسفهٔ طبیعی بپا خاستند و منادی بازگشت به‌طبیعت و رعایت امانت در نقل واقعیت گشتند؛ تا آن‌جاکه تئوریهای علمی بر داستانها و نوشته‌هایشان حاکم شد. با این همه فایدهٔ کارشان آن بود که افراط کاران در هنر را به راه درست برگرداندند و به‌نویسندگان صراحت و درستی دید و روی برتافتن از مظاهر حیای اغراق‌آمیز و مبالغات مضحک را آموختند.

هنر جدید بر دو اصل تأکید می‌ورزد: نخست غرابت و منحصر بفردبودن و ابتکار، و به‌این طریق از اهمیت مبانی و قوانین گذشته می‌کاهد؛ و دیگری اصل پیچیدگی و الهام، که چهره‌ای دیگر از فردیت هنر جدید و اصرار آن بر آزادی است.

آشکار است که هنر در همهٔ اعصار کم و بیش به‌نسبت سرشت هنرمند و اقتضای زمان از طبیعت دور شده است، این انحراف یا ـ آن‌گونه که رودن اشاره کرده است ـ ناشی از دقت نظر و بصیرتی عمیق است که باعث می‌شود هنر اموری را آشکار سازد که افراد عادی قادر به‌دیدن آن نیستند؛ یا مبالغه در ارائهٔ یک جزء به‌حساب اجزاء دیگر است؛ یا مرتب ساختن اجزاء به‌صورتی خلاف اصل است؛ یا سازماندهی، ترتیب و تلفیقی متفاوت با واقعیت است. ممکن است این انحراف غرابتی ناشی از بعضی تئوریهای علمی باشد، چنان‌که در مکتب جدید امپرسیونیسم مشاهده می‌شود.

موضوع دروغ هنری، موضوع تازه‌ای نیست؛ ارسطو در بارهٔ آن با این عبارات سخن گفته

است: «هومر به‌صورتی شایسته دروغ را به‌ما آموخته است... با این همه نباید داستان از حوادثی غیر قابل وقوع تشکیل شود. امر محال قابل وقوع از امر ممکنی که قادر به‌اقناع نیست برتر است». و در ادامه نیز می‌گوید: «شاعر اشیاء را چنان‌که هست، یا چنان‌که باید باشد، وصف می‌کند و از او انتظار نمی‌رود که دقت علمی مطلوب در سیاست را اعمال کند. اگر شاعر در قدرت بیان خطا کند، خطایش فنی و هنری است، اما اگر در مسأله‌ای طبیعی یا طبی[1] دچار اشتباه شود، ملامتی بر او نیست؛ چراکه از او بیان هنری ـ و نه دقت علمی ـ توقع می‌رود. با این همه امور محال در وصف شاعر غلط شمرده می‌شود، مگر آن‌که ارزش هنر شعری را افزون سازد. مثلاً تعقیب زیبای هکتور (در **ایلیاد**) از نوع هنر برتر است، با آن‌که وقوع آن بعید است»[2].

عمروبن کلثوم[3] می‌گوید:

مـلأنا البـرّ حـتی ضـاق عـنّا و مـــاءالبـحر نـملأه سـفینا[4]

این عبارت شاعر را زشت نمی‌شماریم، گرچه مشتمل بر غلو است؛ زیرا با طبیعت شاعر و قوم او و محیط آزادی که براساس مفاخره و منافره بنا شده بود، سازگار است. هنگامی که این بیت را می‌خوانیم احساس می‌کنیم که شاعر تعبیری صادق و خالص از ادراک خود به‌دست داده است. او آنچه را که می‌گوید حس می‌کند؛ گرچه مخالف واقعیت باشد، در حالی که نظیر این سخن را از شاعر معاصر نمی‌پذیریم.

اما اگر قرینه‌ای وجود نداشته باشد، معیار ارسطو را ملاک قرار می‌دهیم که: «امور محال غلط شمرده می‌شود، مگر آن‌که ارزش هنر شعری را فزونی بخشد». ذوق است که باید میان دروغ نیکو و دروغ ناسالم و میان مبالغهٔ خوشایند و غلو بی‌ارزش و یا امر ممکنی که قادر به‌اقناع نیست، فرق بگذارد. چنان‌که شاعری گوید:

۱- تصویرگران قرون وسطی به‌جهت ناآشنایی با علم تشریح در ثبت و تصویر شکل بدن دچار اشتباه می‌شدند و اشتباه آنها، اشتباه علمی و از نوعی بود که ارسطو ذکر کرده است.

2- De Poetica P. 1460-1461 .

۳- شاعر معروف عرب در عصر جاهلی که قصائدش اساساً در فخر است.(م)

۴- زمین را چندان پر کرده‌ایم که بر ما تنگ گردیده است و آب دریاها را از کشتیهای خود پر ساخته‌ایم. (م)

أمـرّ بـالحجرالقـاسي فـالثمه لأن قلبك قاس يشبه الحجرا[1]

این مبالغه از نوع امر ممکنی است که ما را قانع نمی‌سازد؛ زیرا مشتمل بر ادعایی نپذیرفتنی و استدلالی دور و تکلف‌آمیز است. اما سخن بشار را می‌پذیریم که:

إنّ في برديّ جسما نـاحلاً لو توّكأتَ عـليه لأنـهدم[2]

با آن‌که مخالف واقعیت است؛ زیرا مبالغه‌ای نیکو و مناسب با مقام استعطاف است، و اگر بزرگی هیکل بشار را به‌یاد آوریم ممکن‌است در این سخن نکته‌ای جالب بیابیم.

بنابراین هنر باید از واقعیت فاصله بگیرد، زیرا این امر شرط هنر است. هنرمند اگر بخواهد می‌تواند راه مبالغه بپیماید، ولی زیاده‌روی جز در مواردی معدود ـ که تنها ذوق عالی قادر به‌قضاوت در آن است و تنها شماری اندک از صاحب هنرانی که به‌اوج پختگی هنری دست یافته‌اند قادر به‌ارائهٔ آن هستند ـ پسندیده و مقبول نیست.

۱- بر سنگ سخت می‌گذرم و آن را می‌بوسم، زیرا دل بی‌رحم تو چون سنگ است. (م)

۲- درون جامهٔ من جسمی ضعیف و ناتوان است که اگر بر آن تکیه کنی، فرو می‌پاشد. (م)

۴

نشانه‌های زیبایی

اختلاف‌نظر محققان در مورد تعریف زیبایی اندک نیست. بااین همه می‌توان از لابه‌لای این اظهارات متنوع دریافت که همگی در اتخاذ یک شیوه اتفاق دارند. این اتفاق در این است که ایشان در تعریف زیبایی چیزی می‌گویند و سپس به‌شیوه‌ای محتاطانه و محافظه کارانه، برخلاف تعریف اولیه، عبارت و سخنی می‌افزایند. مثلاً این تعریف را از بسیاری از آنان می‌شنویم که: «زیبایی وحدت همراه باکثرت است»[۱]. ملاحظه می‌شود که به‌اصل وحدت اذعان دارند، ولی از صدور حکم کلی می‌هراسند و با افزودن قید کثرت و گوناگونی، با صفتی مخالف اصل یاد شده، محافظه کاری می‌کنند. به‌پندار ایشان قید گوناگونی برای رفع ملالت یا ممانعت از آهنگ یکنواخت و آرام و تکراری ذکر می‌شود.

سخن **توفیق‌الحکیم**[۲] در توصیف هنر نیز مانند همین کلام است که: «هنر گردآوری اشیاء متشابه است، اما نه کاملاً متشابه؛ و اشیاء متفاوت، اما نه کاملاً متفاوت»[۳]. **عقاد**[۴] براساس همین روش است که می‌گوید: زیبایی آزادی است، ولی «نه آن آزادی که فاقد نظم باشد و قانونی برآن حکم نراند»، «بلکه آزادیِ به‌نظم درآمده یا آزادیی که از میان قید ضرورتها ظاهر می‌گردد»[۵]؛ یعنی آزادی همراه با قید و بند.

۱- تعریف لایب‌نیتس، کوزان، هیشسن و دی ویت پارکر

۲- نمایشنامه نویس معاصر مصر (م)

۳- **تحت شمس‌الفکر**، ص ۸۸

۴- نویسنده و منتقد معاصر مصر، مؤسس انجمن دیوان. (م)

۵- **مراجعات فی‌الآداب و الفنون**، العقاد، المطبعةالعصریة، مصر، ص ۶۷.

هماهنگی از صور وحدت است، اما به‌عقیدهٔ اهل تحقیق، هماهنگی مطلق مقبول نیست. خطوط متوازی در یک طرح از آن‌رو که هماهنگی می‌آفریند زیباست، ولی با این وجود گوناگونی و تنوع این خطوط، مثلاً با اختلاف طول، یا گنجاندن خطوط انتقالی که شبیه آنها باشد، نه کاملاً مانند آنها، مقبول و مستحسن شمرده می‌شود و زیباتر است.

در زمانهای دور، **ارسطو** گفته است که، هنر تقلید است (تقلید طبیعت)،ولی باز با این عبارت محافظه کاری خود را آشکار کرده، که: «هنر تقلید محض نیست، بلکه می‌تواند برتر از واقعیت باشد»؛ **آلن** می‌گفت: هنر و زیبایی سکون است و باز از سر احتیاط می‌افزود که : ولی سکون زنده، نه جمود.

بعضی از منتقدان، از زیبایی نه با توجه به‌شکل ظاهری، بلکه براساس تأثیر آن بر نفس، تعریفی ذاتی و غیر موضوعی به‌دست داده‌اند . **اثل پفر** در این باره چنین اظهار می‌دارد: ممکن‌است شکلها و سبکهای زیبایی، گوناگون باشد، ولی در نفس اثری واحد دارد که با آن شناخته می‌شود و آن نشاطی است آرام یا آرامشی با نشاط[1]. آشکار است که این سخن جمع بین نقیضین است و گوینده با حکم دوم در مطلق ساختن حکم اول احتیاط ورزیده است. **کانت**، فیلسوف آلمانی، نیز از این گروه دوم است. به‌عقیدهٔ او تعریف زیبایی مبتنی بر تأثیر آن در نفس است. **کانت** نمی‌پذیرد که قاعده‌ای محسوس به‌وسیلهٔ معیارها و میزانها امر زیبا را تعریف کند. «زیبا آن است که بدون هیچ قاعده‌ای همگان را خوشایند افتد»[2]. اما در جایی دیگر از سر محافظه کاری گفته است:«آثار نبوغ یا هنر، قواعدی است که از تقلید ناشی نمی‌شود، ولی برای قضاوت در خصوص دیگران معیار قرار می‌گیرد»[3].

بنابراین **کانت**، برخلاف آن‌که منکر معیاری برای زیبایی است، صدور حکم به‌استناد آثار هنری را ممکن می‌شمارد.

این تناقض در گفتار برای چیست؟ آیا براستی تناقض است؟ آیا مباحث زیبایی‌شناسی، مانند سایر بحثهای فلسفی، نوسانی و ناپایدار است، که به‌شکل کلی و بدون ذکر جزئیات به‌مبدأ و

1- Puffer, E, Psychology of Beauty: P. 49-51

2- Kant's Critique of judgment, P. 84 and 192.

3- Ibid, P. 189.

اصلی اعتراف می‌کند و حکمی صادر می‌نماید و سپس از مطلق ساختن آن حکم می‌هراسد و به‌چیزی که به‌عکس آن شبیه است، آن را مقید می‌سازد؟

تعریف فلاسفه و محققان از زیبایی، هنوز در حد حدس و گمان و تخمین است. این به آن سبب است که ایشان به‌شخصی و فردی بودن زیبایی اذعان ندارند و نمی‌پذیرند که هنرمند حق ابداع و ابتکار دارد، بلکه ابداع برای او واجب و ضروری است. بنابراین چگونه می‌توانند هنر را به‌تعریفی محدود سازند یا دست هنرمند را ببندند. با این همه این جا نیز با خویش دچار تناقض می‌شوند و می‌پندارند که هنر آزاد هست و در همان حال آزاد نیست، دارای قید و بندهایی هست و در عین حال قید و بندی ندارد، و زیبایی دارای اصول و ارکانی است ، ولی ضرورت ندارد که به‌آنها مقید گردد.

ارکان و نشانه‌هایی مشخص در آثار هنری و مظاهر زیبایی قابل تعیین است، ولی این به‌آن معنی نیست که در هر شیء زیبایی این مشخصات عیناً یافت می‌شود؛ بلکه ممکن است بعضی را بیابیم یا آن را نیابیم یا ویژگیهای جدیدی که قبلاً نظیر آن را ندیده‌ایم، پیدا کنیم؛ زیرا دو منبع زیبایی ـ طبیعت و هنرمند ـ در آفرینشی مداوم هستند و نبوغ، دائماً در شکلهای تازه متجلی می‌شود و این تازگی و تجدید، مایهٔ زندگی و راز هستی آن است.

ما در ارائهٔ اصول زیبایی‌شناسی به‌نشانه‌ها و خصوصیاتی که منتقدان آگاه و نکته سنج در آثار نوابغ و نمونه‌های طبیعت ملاحظه نموده‌اند و به‌شکلهای گوناگون یا متشابه تکرار می‌گردد، استناد می‌کنیم؛ با آگاهی از این که این نشانه‌ها همیشه راز زیبایی را تشکیل نمی‌دهد.

وحدت توأم باگوناگونی وکثرت

نخستین نشانه در شیء زیبا، وصفی است با دلالت گسترده و بیان قابل انعطاف، که «وحدت» خوانده می‌شود. وحدت نزد فلاسفه صفت کمال یا اکتمال ذات و وحدانیت آن است. وحدت، وصف کاملترین واحد، یعنی خداوند است.

این‌که گفته‌اند زیبایی وحدت است، از آن‌رو است که وحدت صفت خداوند است؛ چنان‌که زیبایی وکمال از صفات اوست . به گفتهٔ **هگل**، جمال مظهر خداوند در زمین است و

وحدت صفت زیبایی به‌شمار می‌رود و زیبایی، خداوند است[1].

نزد هنرمندان هم، گستردگی معنیِ وحدت کمتر از این نیست. وحدت در نظر ایشان همه انواع همبستگی و هماهنگی است: هماهنگی اجزاء و ارتباط آنها، به‌طوری که اثر هنری زنجیره‌ای با حلقه‌های متصل، یا رشته‌هایی مرتبط به گره اصلی تشکیل دهد و از چیزهای زائد و مزاحم و هرچه که سبب تحکیم موضوع اصلی نیست، برکنار باشد.

وحدت یکی از ارکانی است که ارسطو برای تراژدی وضع کرده است (وحدت زمان و مکان و عمل) و اهمیت آن در این است که سایر ارکان زیبایی، یعنی هماهنگی یا همخوانی اجزاء، تناسب، توازن، تحول و سیر تدریجی، تقویت و تمرکز و اعاده و تکرار، از آن منشعب می‌گردد.

«وحدت برای آسانی فهم لازم است و زیبایی کامل به‌سازگاری و توافق شیء با مدرکات حواس و آگاهی و قوهٔ تحلیل عقل بستگی دارد. عقل نیازمند نگاهی اجمالی، کلی، شمولی و وحدت‌گراست؛ زیرا آشفتگی مایهٔ زحمت و خستگی آن است»[2].

«اصل وحدت به‌شعور و ادراکی تعلق دارد که با آن آرامش یابد و از آن بهره‌ور گردد و از مقابله و تشابه و تکرار تصویر احساس لذت کند»[3].

وحدت از برجسته‌ترین اوصاف شعر جدید است، که مشخصهٔ آن کوتاهی نَفَس و ایجاز است. در این شعر مجموعه ابیاتی را می‌یابیم که قطعه شعری را بوجود آورده که اجزای آن با پیوندی دقیق باهم ارتباطی محکم دارند و اندیشهٔ واحدی آنها را به‌هم می‌پیوندد و بر مجموعه ابیات غلبه دارد و به‌صورتی غیر مستقیم به‌اصرار در هر بیت جریان می‌یابد. بسیاری اوقات بیتی قوی بر مجموعه ابیات برتری و غلبه دارد و اندیشهٔ شاعر در آن متراکم و متبلور می‌شود. عمر **ابوریشه** در این ویژگی سرآمد شاعران جدید است. قصائدش مجموعه ابیاتی درهم بافته با معانی به‌هم پیوسته و اندیشه‌ای واحد است که اغلب در آخرین بیت تجمع و تراکم می‌یابد. مثال آن، قطعهٔ «طلل» اوست که با تصویری منفرد همراه با وصفی قوی اینگونه به‌پایان می‌رسد:

1- Puffer E. Psychology of Beauty, P. 43.

2,3- De witt Parker, Principles of Aesthetics, P. 80 and ...

هنا ینفض‌الوهـم أشـباحه و ینتحرالموت من یأسه![1]

یا در قصیدهٔ «المرأة و التمثال» شاعر اندیشه‌ای واحد را می‌پرورد که آن را در قالب یک بیت و بلکه در قالب عبارتی چون صاعقه، که از شاهکارهای متنبی پژواکی بلندتر دارد، بیان می‌دارد:

أخشی تموت رؤاي إن تتغيّري ... فتحجّري![2]

به‌این ترتیب شباهت زیادی میان شعر نو، که پـایانی کـوتاه و سـریع دارد و قـصهٔ کـوتاه جدید، که بسیار رایج است و بـا ایـجاز و بـافت ویـژه و وحـدت تأثیرش مشـخص مـی‌گردد، وجود دارد[3].

اینک مهمترین انواع وحدت را به‌تفصیل بیان می‌کنیم:

أ- هماهنگی اجزاء

هماهنگی در موسیقی متناسب بودن آواها است و در نقاشی تناسب رنگها و خطوط و همخوانی آن با موضوع است و در شعر توافق معنی با لفظ و هارمونی آواها و سازگاری معانی و حُسن اجتماع آنها. لفظ قوی از آنِ معنی قوی است. معانی سازگار و موافق، مفاهیمی است که یکدیگر را تداعی می‌کند. همان‌طور که بهار، سبزه و گل را و ماه، لطـافت و زیـبایی را بـه‌خاطر می‌آورد. این معانی به گونه‌ای سازگاری دارد که قوی و ضعیف، و سره و ناسره در آنها به‌هم جمع نمی‌گردد. معانی متضاد نیز باهم هماهنگی می‌یابد، زیـرا در ذهـن تـداعـی مـی‌شود؛ سـیاهی، سفیدی را، آسمان، زمین را و نور، تاریکی را تداعی می‌کند.

هماهنگی اجزاء در طبیعت در سازگاری رنگها و شکلها در حیوان و گیاه ظاهر می‌شود. جسم مؤنث دارای خطوطی هماهنگ است که در مجموع به‌انحناء و انـعطاف مـتمایلتر است؛ برعکس جسم مذکر خطوطش مستقیم و زاویه‌دار است. چون شکل جسم انسان بـه‌طور کـلی دوکی شکل است که در کتفها پهن و در ساقها باریک می‌شود، شکل صورت هم در سازگاری با

۱- آن‌جا وهم اشباح خود را تکان می‌دهد و مرگ از نومیدی انتحار می‌کند. دیوان ابوریشه، ص ۱۲۷ (م)

۲- بیم دارم اگر دگرگون شوی رؤیاهای من بمیرد...پس سنگ شوا دیوان ابو ریشه ، ص ۳۱۷ (م)

۳- از مواردی که باعث تسهیل وحدت در ادب است، مشخص کردن موضوع و منحصرساختن آن در دایره‌ای تنگ است که امکان ادای معنا و بیان کامل آن را بدهد تا ناگفته‌ای در آن نماند.

آن، دوکی شکل یا بیضی است که در پیشانی گشاده و در چانه باریک می‌شود. به‌عکس صورتی که پیشانی تنگ دارد یا صورت مربعی شکل، یا زاویه‌دار، یا مستطیلی شکل و یا دایره کامل، به‌علت عدم هماهنگی‌اش با شکل مأنوس جسم زشت شمرده می‌شود. ملاحظه می‌گردد که در لباس ایرانی که عرب در عصر عباسی اقتباس کرد، خطوط انحرافی و منحنی غالب است؛ از عمامه و جلیقه گرفته تا شلوار و کفش، که به‌لباس زنان شبیه است و با خطوط و طرح هیکل مردان هماهنگی ندارد. برعکس آن، جامهٔ بَدَوی است که در همهٔ انواعش از جمله کوفیه[1] و قنباز[2] و کفش و عبای بلند و گشاد، خطوط مستقیم غلبه دارد. لباسی که بیش از این با هیکل مردان متناسب است، لباس فرنگی جدید است؛ با آن‌که عده‌ای وحدت بدون‌گوناگونی خطوط را در آن زشت می‌شمارند و از نظر زیبایی شناختی، جامه‌های قدیمی با خطوط انتقالی را برآن ترجیح می‌دهند.

۲- تناسب

منظور از آن پیروی از قانون تناسب در حجمها و فاصله‌ها است، واین به‌معنی گوناگونی فاصله‌های بین اجزاء و حجمهای این اجزاست؛ به‌طوری که بدون تکرار خسته کننده، خود آن اجزاء دارای سازش و هماهنگی باشد.

در یونان اساس تناسب ساختمانی به کارگیری مستطیل به‌جای مربع به‌نسبت ۲ و ۳ بود (زیرا تنوع بیشتری دارد)، و قاعدهٔ مستطیل یونانی بعدها قانون مهندسی و معماری ساختمان و اثاث قرارگرفت، که امروزه «نسبت طلایی» خوانده می‌شود. (۱۳:۸ یا ۱,۶۱۸/۱)

تناسب در جسم انسان، گوناگونی فاصله‌ها و حجمهای میان اجزای آن است، به‌نوعی که در نگاه خوشایند باشد. همهٔ این اجزاء مستطیل شکل است که در حجمها و نسبتهای مختلف تکرار می‌شود. مثلاً شکل سر، شکل مستطیلی جسم را تکرار می‌کند، ولی در نمایی کوچک، که اگر حجم آن از حد عادی بیشتر یا کمتر شود، عیب و زشتی محسوب می‌گردد. ملاحظه می‌شود که جسم مذکر در اجزایش تناسب بیشتری دارد تا جسم مؤنث که براساس نیازهای مادری به‌صورت لگن پهن و ساق کوتاه سازش و انطباق یافته است.

۱- کوفیه: منديل، دستاری که سر را با آن می‌پوشانند.(م)

۲- قنباز : جامه‌ای بلند با آستینهای گشاد که روی سایر لباسها می‌پوشند . (م)

در موشحات اصل تناسب مراعات گردیده است، به‌طوری که حجم اجزاء با تنوع وزن، متنوع می‌گردد؛ برخلاف قصیده که اجزای دارای طرح یکسان در آن تکرار می‌شود. به‌این دلیل قصیدهٔ عربی حجم اندک و موضوعات متنوع دارد تا ملالت حاصل از قافیه و وزن یکسان و تکراری را بزداید.

تناسب در نگارش و سخنرانی، هماهنگی میان مقدمه و متن گفتار و پایان آن است؛ از این‌رو در انشایی مختصر و کوتاه، مقدمه یا پایان را طولانی نمی‌آوریم، بلکه متناسب با متن انشاء ذکر می‌کنیم. تناسب اقتضا میکند که حق هر جزء از موضوع را اداکنیم و هر نکته را به‌نسبت اهمیت آن مورد بحث قرار دهیم . نه در جزئی کم‌اهمیت اطاله کلام نماییم و نه در آنچه که نیازمند شرح و تفصیل است سخن راکوتاه آوریم؛ بلکه در مقام ایجاز، به‌اختصار و در مقام اطناب به‌تفصیل سخن بگوییم.

۳- توازن

مفهوم آن تعادل قوا و رویارویی دو شیء است، به‌طوری که توجه بیننده یا شنونده را یکسان جلب کنند. توازن نوعی آسایش، وگردآمدن اجزاء اطراف یک محور مرکزی و تنظیم آن به‌صورتی است که هردو جانب را از نظر میزان جاذبه همانند و یکسان سازد.

در شعر، توازن در مقابلهٔ ضرب و عروض و افاعیل بین آن دو جلوه می‌کند، و در نثر، جلوهٔ آن در مزدوج ساختن جملات است. این پدیده نزد عرب آشناست و در بعضی دوره‌های زبان تا حد افراط شایع بوده است. به‌عنوان مثال موارد زیر از نمونه‌های سخن دارای توازن است: «کالتفاح بین شجرالوعر کذلک حبیبي بین البنین»؛ «لاتضربک الشمس في النهار ولاالقمر في الليل»؛ «هل يستوي الأعمى والبصير، أم هل تستوي الظلمات والنور».

توازن در نقاشی هنگامی هویداست که صورتگر اجزای تابلوش رامتعادل سازد، نه آن‌که یک طرف را پر کند و سوی مقابل را خالی بگذارد. این به‌آن معنی نیست که تابلو را به‌دوجزء مساوی تقسیم کند، بلکه بهترین حالت آن‌است که حجم دوجزء را همزمان با تقابل، متنوع بیاورد.

تناظر از انواع توازن است و آن به‌معنی مقابل قراردادن اجزایی است که حجم و شکل مساوی دارند. در طبیعت این پدیده ـ مثلاً در برگ درختان ـ مشهود است؛ درگلها نیز مانند ستارهٔ

دریایی، تناظر شعاعی وجود دارد. تناظر جانبی به‌صورت کامل در جسم حیوانات و انسان بارز می‌گردد که نیمهٔ راست مشابه و معادل نیمهٔ چپ است. در بعضی حیوانات دیده شده که با قطع یکی از اعضاء، عضو نظیر آن ـ به‌تبع اصل تناظر ـ رو به‌فساد و زوال می‌گذارد.

این بدان سبب است که در طبیعت همانند هنر، توازن لازم است و برای راحتی شیء و استقرار وضعیت آن و راحتی بیننده ضرورت دارد؛ زیرا مختل‌شدن توازن مایهٔ آشفتگی و نابسامانی است. به‌این دلیل آلن زیبایی را با این تعریف مشخص می‌کند: زیبایی حتی در موضع خشونت و برآشفتگی و هیجان، آرامش و نظم است: «هنر به‌وسیلهٔ شیء ساکن از نیرو تعبیری به‌دست می‌دهد... پیکرتراش زیبایی اصل را می‌افزاید، زیرا تجسم بخش لحظات سکون و آرامش در انسان است که خود از حالت‌های زیبایی است»[1].

آشفتگی اعصاب و فقدان توازن نشانهٔ ضعف و بیماری است. هیجانِ هواها و تمایلات، مثل خشم و حسد و کینه و ترس و شیفتگی و اشتیاق شدید، همگی، دشمن زیبایی است؛ زیرا در چهره و بدن آثار پریشانی و اختلال توازن ایجاد می‌کند و محاسن آن‌را زایل می‌سازد. جسم زیبا، حرکاتی موزون دارد. خوش قامتی، سهولت حرکات است که اساس آن‌را توازن و اعتدال شکل به‌وجود می‌آورد. چهرهٔ زیبا، چهره‌ای است آرام با خطوط باز که نفسی آرام و موزون درآن منعکس می‌شود و طوفانهای زندگی در آرامش آن تأثیری نمی‌گذارد.

ازاین‌رو زیبایی در میان ملتهای بدوی و وحشی پدیده‌ای نادر است، چراکه عنان غرایز درآنها رهاست؛ ولی درمیان ملل اصیل و دارای تمدن و نظم و انضباط، به‌وفور یافت می‌شود. این‌جاست که فرهنگ به یکی از منابع زیبایی تبدیل می‌شود.

۴- تحول و سیر تدریجی

این مفهوم ذیل تنویع و گوناگونی مطرح می‌گردد، زیرا به‌معنی تحول و تغییر اجزاء از ضعیف به‌قوی، از باریکی و ظرافت به تراکم و انبوهی، از تنگی به گستردگی و از مؤثر به‌مؤثرتر

۱- Systeme des beaux arts طغیان طوفان و سیل و پدیده‌های طبیعت و هیاهوی میدانهای جنگ و سپاهیان و هرچه مایهٔ برانگیختن ترس باشد، از صورتهای جلال (sublime) است. از کسانی که در بارهٔ «جلال» نوشته‌اند؛ Burke, Bradley, Kant, Dr. Hugh Blair.

می‌باشد . بعلاوه این مفهوم از انواع وحدت و هم‌بستگی نیز هست . در طبیعت این ویژگی درخطوط جسم مؤنث قابل مشاهده است که به‌طور تدریجی از حجمی به حجم دیگر تغییر شکل می‌دهد، هر عضو به‌طور تدریجی باریک می‌شود، یا برآمدگی و فرورفتگی تدریجی به کمک انحراف خطوط ایجاد می‌گردد. در نقاشی نیز این پدیده قابل مشاهده است که تیرگی و روشنی رنگها تدریجی است، در آهنگهای موسیقی، آواها به‌تدریج فراز و فرود می‌یابند (melodie). در نثر برجسته و ممتاز، این سیر تدریجی در انتقال خوشایند مجسم می‌گردد و در شعر و خطابه و نمایشنامه و داستان، عوامل مؤثر و حوادث به‌طور تدریجی آشکار می‌شود، به‌آرامی آغاز می‌گردد، آنگاه پیچیده می‌شود و به‌مرحلهٔ بحرانی می‌رسد تا سرانجام به‌پایانی قوی ختم‌گردد. این سیر تدریجی مبنای هر تألیف و ساختار هنری است.

۵- تکرار

این پدیده سبب تقویت وحدت و تمرکز است و در تناوب حرکت و سکون یا تکرار شیء در فواصل مساوی پدیدار می‌گردد، و یا در اعادهٔ لفظی واحد یا معنایی واحد، که ترجیع یا برگردان نام دارد ظهور می‌یابد مانند: ترجیع و اعادهٔ آغاز در پایان، تکرار برگردان یا بندی در آواز و سرود ، ردالعجز علی‌الصدر در شعر، تکرار نتی واحد در موسیقی و برگشت پیاپی به‌شیء خاص. تکرار در هنر بسیار شایع است وکمتر اثر هنری می‌توان یافت که اجزای نزدیک و دور در آن تکرار نشود.

از انواع تکرار، برگردان منظم یا هارمونی (rhythme) است و مقصود از آن در زیبایی‌شناسی، «تکراری است موزون در قرارگیری یا مرکز نیرو در حرکات رقص یا آواهای موسیقی یا افاعیل شعر»[1]. ریتم، تناظری زمانی است که معادل آن در طبیعت، توقف حرکت در برابر مانع و سپس استمرار حرکت است و زیبایی آن در لذت انتظار است از آن‌رو که چشم به‌واقع شدن آن دوخته‌ایم. در طبیعت این نوع ریتم بسیار شایع است از جمله «در حرکت انقباضی و انبساطی قلب ، حرکت توأم باکوتاه و بلندشدن در خزندگان، حرکت جزر و مد امواج، تناوب روز و شب، پیاپی آمدن سرما وگرما در فصول، حرکت فرود آمدن و برگشت تبر هیزم‌شکنان، و

1- Puffer, E. Psychology of Beauty, P. 157.

ضربهٔ تازیانه و حرکت پارو. این پدیده قانون حرکت وکار و قانون زندگی است: انبساط و انقباض، دم و بازدم، خواب و بیداری، زیرا هر جسمی میان دو حرکت به‌زمانی برای استراحت نیاز دارد و حرکت مداوم غیرممکن است»[1].

ریتم و هارمونی در موسیقی بسیار شایع است، به‌نوعی که آواهای بلند میان اصوات کوتاه و نغمه‌های قوی و برجسته میان آهنگهای نرم و ضعیف مکرّر می‌گردد، و در شعر تفعیله‌های بارز یا مقطع بلند در میان تفعیله‌های دارای مقطع کوتاه تکرار می‌شود. برگردان منظم در هنرهای ترسیمی، اساس حرکت است که در ترکیب موج مانند خطوط و به‌هم پیوستگی منظم و تکرار متقارن آن آشکار می‌گردد، به‌صورتی که چشم را آسوده می‌سازد و حکایت از حرکت و زندگی دارد.

آنچه از نشانه‌های زیبایی ذکر شد همه در باب وحدت جای می‌گیرد؛ و اگر بگوییم در میان انواع یادشده، برخی موارد در آنِ واحد در هردو باب وحدت وگوناگونی (کثرت) قرار دارد، اشتباه نکرده‌ایم. تنوع وگوناگونی در تناسب هنگامی است که شکلهای دارای حجم مختلف تکرار شود، وگوناگونی در هماهنگی زمانی است که شکلها و رنگها و اجزاء بدون آن‌که مشابه باشند، با یکدیگر تناسب و توافق داشته باشند. تنوع در توازن هنگامی تجلی می‌کند که دوشیء، رویاروی هم قرارگیرند، بی‌آن‌که متساوی باشند، وگوناگونی در حرکت متقارن و منظم یا ریتم زمانی است که خطوطی با طول مساوی یا تغییرات تدریجی مکرر گردد و میان آنها با چیزی که مخالف آنهاست، فاصله ایجاد شود. به‌این صورت در می‌یابیم که چگونه گوناگونی و تنوع جزئی از وحدت می‌شود و در ارکان زیبایی قرار می‌گیرد. تکرار یک آهنگ یکنواخت ناخوشایند است؛ زیرا خسته کننده و ملالت‌آور است. به‌این دلیل است که عبارتهای گفتار به‌صورت کوتاه و بلند، خبری و انشایی، و الفاظ به‌صورت محکم و نرم، و بندها به‌شکل مختصر و مفصل، گوناگون و متنوع می‌آید.

از این‌جا در می‌یابیم که چرا زیبایی را «سکون زنده» یا «آرامش با نشاط» یا «آنچه باعث برانگیختن نشاط آرام می‌گردد» معرفی کرده‌اند؛ زیرا جمود کامل، همان خلأ و عدم و مانند هیپنوتیزم، خوابی مصنوعی است که هیچ احساس و لذتی با آن همراه نیست. نشاط آشفته و

1- Essai Sur le Sentiment esthetique, P. 111-115.

پرهیجان نیز زیبا نیست؛ زیرا سبب رنج بیننده و مشاهده‌کننده است. به‌این ترتیب زیبایی، آزادیِ همراه با قید است، چراکه آزادی مطلق هرج و مرج و جسارت است؛ و این‌گونه، زیبایی سکونی است همراه با نشاط، و آزادی همراه با محدودیت، یعنی وحدت توأم با گوناگونی و کثرت.

از جمله صور گوناگونی ـ بی‌آن‌که مخلّ وحدت باشد ـ اصل تقویت است و این اصل به‌معنی برجسته ساختن یکی از اجزاء بیش از سایر اجزاء است، به‌شرط آن‌که با مجموع اجزاء هماهنگی و تناسب داشته باشد. در یک تابلو هنری تقویت با تجمع اجزاء ثانویه اطراف یک مرکز اصلی یا وجود نور بیشتر در یك جا نسبت به‌سایر جاها، حاصل می‌شود. در نمایشنامه این پدیده در قهرمانان، شخصیتهای برجسته، بحرانهاو موقعیتهای بارزی که مجمع و مرکز تأثیر است، ظاهر می‌گردد . همچنین در قصیده ، شاعر همراه با برخی اجزاء اوج می‌گیرد و چنین عروجی مصدر الهامش واقع می‌شود و شعری خالص می‌آفریند. هر اثر هنری مرکزی دارد که محل تجمع نیرو است و نگاه را به‌خود جلب می‌کند. در معماری و قلاب‌دوزی، در مرکز و اطراف نقاطی پر جاذبه وجود دارد و در فواصل آنها خلأیی است که تجسم زمان استراحت است؛ زیرا نگاه در اوّلین مرحله به‌مرکز متوجه می‌شود و زمانی طولانی در آن درنگ می‌نماید؛ سپس پیش از آن‌که به‌اطراف روکند اندکی می‌آساید. به‌این دلیل زربفت‌کاریهای پر نقش و نگارکه فضاهای خالی در میانهٔ خود ندارد، هنری ضعیف و باعث آزردگی چشم است. به‌همین سبب در هنر عربی تراکم نقوش را درکار زربفت عیب می‌شمرند.

تمرکز و تقویت وسیلهٔ آسودگی است؛ به‌شرط آن‌که در برجسته ساختن یک شیء به‌قیمت کم جلوه دادن سایر اجزاء زیاده‌روی نشود. اگر معمار نمای ساختمان را از مرمر بسازد و در زیباسازی آن اهتمام بورزد و سایر اجزاء را رهاکند، اصل وحدت را تباه ساخته و مخالف ذوق عمل کرده است. این امر در مورد شاعری که در مطلع قصیده ابداع و نوآوری دارد و در بقیهٔ ابیات سقوط می‌کند، نیز صادق است.

تضاد، از اقسام تقویت است؛ زیرا «حُسن شیء با ضد آن آشکار می‌گردد» . مانند تضاد بین نور و سایه در نقاشی، یا میان شخصیتهای داستانی، مانند لورل و هاردی، اتللو و دسدمونا و فاوست و مارگریت ، یا میان رنگ زمینه و رنگهای موضوع در تصاویر؛ به‌این صورت که یکی درخشان و دیگری تیره باشد. تکرار هم ـ چنان‌که گذشت ـ از اقسام تقویت است که عبارت است از اصرار هنرمند در بارز ساختن یک جزء یا عبارت با تکرار آن و برگشت مجدد به‌آن.

اصل تقویت نزد صورتگران امپرسیونیست، که در تصویر ویژگیهای فضایی (جوّی) در طبیعت، یعنی رنگ و نور مبالغه می‌کنند، بسیار شایع است؛ در حالی که نقاشان جدید بر ارائهٔ معانی از ورای شکلها، اصرار می‌ورزند و در جامدات نشانه‌های زندگی می‌آفرینند؛ مثلاً گلها را خندان، گریان، در حال تأمل یا تفکر و یا شادمان ترسیم می‌کنند.

این مقال گنجایش برشمردن همهٔ نشانه‌های زیبایی یا آنچه را ادوات زیبایی می‌نامند، ندارد. عده‌ای به‌شیوهٔ کاربرد خطوط در آثار هنری بیشترین اهمیت را می‌دهند؛ بعضی از ایشان معتقدند که : خط منحنی خط زیبایی است که از خط راست زیباتر است، زیرا موافق حرکت دایره‌وار چشم است و قابلیت گوناگونی بیشتری دارد و با تموج و به‌هم پیوستگی خود مایهٔ بهجت بینندگان است؛ اما مسألهٔ خطوط مورد اختلاف است. به‌همین ترتیب بر سر رنگها و آواها و معانی هماهنگ و موافق نیز اختلاف وجود دارد. بورک، محقق انگلیسی، معتقد است که اوصاف زیبایی، عبارت است از : ظرافت خطوط و اجزاء و لطافت و انحنای آن، و تغییر تدریجی حجمها و نرمی لمس آن. وی این نظر خود را براساس ویژگیهای زیبایی زنانه بناکرده است[1].

به‌این مقدار از برشمردن خصوصیات محسوس زیبایی ـ که روش هنرمندان است ـ اکتفا می‌کنیم، و در فصل بعد این ویژگیها را از دیدگاه فلاسفه و روان‌شناسان مورد بحث قرار می‌دهیم.

1- The works of Edmund Burke, vol. I (N.Y. Harper and Bros. 1860) P. 75-77.

۵

تعریف زیبایی از نظر فلاسفه و روان‌شناسان

زیبایی از نظر افلاطون ـ و نیز از دید فلوطین و تولستوی ـ صلاح و فضیلت است. نزد ایده‌آلیستها، که برای زیبایی قائل به‌معیار یا مثالی (نمونه‌ای) برتر از کمال اخلاقی و حسی هستند، زیبایی همان کمال است. مخالفان آنها در رد این نظر می‌گویند: با وجود قبول این امر که صلاح، زیبایی است و نیز قبول این که زیبایی اخلاقی در حُسن از زیبایی حسی کمتر نیست، نمی‌توانیم صحّت این تعریف را مورد اذعان قرار دهیم؛ اوّلاً برای آن که مردم در زمانها و مکانهای مختلف در مورد تعریف صلاح مطلق اختلاف داشته‌اند و نتوانسته‌اند نمونهٔ اعلای کمال را نشان دهند. نمونهٔ برتر و مثال اعلای اخلاقی، به‌اختلاف محیطها و عصرها مختلف است، وچنین است مثال اعلای زیبایی طبیعی. ممکن است در بعضی چهره‌ها نهایت زیبایی را ببینیم بدون آن که با مثال اعلای مأنوس و متعارف زیبایی اتحاد و اتفاق داشته باشد. ثانیاً، برای آن که اموری از قبح طبیعی در هنر منشأ زیبایی قرار می‌گیرد و اموری از قبح اخلاقی مادهٔ خوبی برای هنر واقع می‌شود، چنان که در داستانها و نمایشنامه‌هایی که به‌شیوهٔ واقعگرایی تألیف‌شده ملاحظه می‌گردد. رمزکار درکمال آفرینش اثر است، نه درکمال مادهٔ آن. نظریهٔ اتحاد زیبایی و صلاح و همچنین نظریهٔ نمونهٔ برتر (مثال اعلیٰ) برای زیبایی حسی، امروزه رد شده است.

کانت زیبایی را این‌گونه تعریف می‌کند: «زیبایی آن است که بدون طرح قبلی یا قاعده‌ای که بر آن قیاس شود، همگان را خوشایند باشد». «و آن شکل نهایی و انتهایی شی، است بی‌آن که در آن غایت و هدفی تبلور یابد»[1]. زیبایی وسیلهٔ اتحاد بین عقل و حس یا بین خیال و ادراک است؛

1- kant : Critique of Judgment P. 96, 90, 67, 55. →

اتّحاد و اتّفاقی آزاد و درونی، آن چنان که گویی عقل در شیء زیبا گمشدهٔ خود را می‌یابد بی‌آن که صورتی قبلی از چیستی زیبایی داشته باشد. امر زیبا ـ با وجود محسوس بودنش ـ برای عقل، حکم صورت کمالی و صورت مثالی را دارد که خلأ آن را پر می‌سازد و عطش آن را به‌صور کمال و بی‌نهایتِ محسوس سیراب می‌سازد. چرا؟ به‌این دلیل که شیء زیبا برخلاف آن که صورتی حسی است با اوصاف صور عقلی مجرد تمایز می‌یابد، یعنی حکم بر آن، حکمی کلی، وجودی و منطبق بر همگان است، حکمی خالص است؛ چون بدون اشتراط وجود فعلی صورت، برآن تمرکز می‌یابد؛ حکمی آزاد است، زیرا از اندیشهٔ منفعت یا فایدهٔ عملی خالی است، آزاد است و دارای قاعده‌ای که با آن قیاس شود، نیست. امر زیبا به‌تنهایی در عالم حس به‌ایفای این نقش در مقابل عقل برمی‌خیزد و پلی می‌سازد میان عقل و حس[1].

شیلر، در تأیید سخن **کانت**، می‌افزاید: «امر زیبا به‌صورت یا قاعده یا مثال اعلایی که وصول به‌آن واجب باشد، ارتباط نمی‌یابد؛ بلکه آزادی کامل دارد. بینندهٔ زیبایی نیز آزاد است؛ یعنی آن که وجود فعلی شیء زیبا را نمی‌جوید تا اجازهٔ مالکیت آن را داشته باشد»[2].

از تعاریف **کانت** و **شیلر** موارد زیر را می‌توان نتیجه گرفت:

اولاً، زیبایی از قاعده یا قانون قبلی که بر آن قیاس شود، آزاد است؛

ثانیاً، در زیبایی، هدف عملی یا سودمندی منظور نمی‌شود؛

ثالثاً، حکم در مورد آن، عمومی، وجودی و قابل انطباق بر همگان است؛

رابعاً، زیبایی صورت اتحاد و اتفاق میان عقل و حس است، یا میان آنچه به‌تخیل درمی‌آید و آنچه دیدنی است.

درآزادیِ زیبایی از قانونی قبلی ـ چنان که در آغاز این بحث آشکار شد ـ اختلافی نیست. در حالی که **کانت**، در بعضی گفته‌های خود، زیبایی را به قاعدهٔ اخلاقی مقید می‌سازد، مکتبهای آزادی‌خواه، از قبول هر قیدی سرباز می‌زنند. ما در بحث وظایفِ هنر به این موضوع باز خواهیم گشت.

← یعنی شیء زیبا چنان ظهور می‌یابد که گویی غایتی را در خود متحقق می‌سازد و با اندیشهٔ ما مطابقت می‌کند؛ ولی هیچ علت یا اندیشهٔ سابقی وجود ندارد.

۱- شرح از اثل پفر، صص ۴۱ - ۴۰ Psychology.

۲- صص ۴۵-۴۱، مرجع سابق.

آزادی زیبایی از هدف عملی در مقابل مفهومی قرار دارد که اصل هنر برای هنر خوانده می‌شود؛ و چنان که خواهیم دید[۱]، تقریباً همهٔ محققان برآن اتفاق نظر دارند. هنر به‌ذات خود مقصود است، به‌این جهت آن را به‌بازی تشبیه می‌کنند، زیرا مانند بازی مجرد و خالی از هدف است. تنها هنری که از این اصل مستثنیٰ می‌شود، هنر معماری و ساختمان است که به‌فایدهٔ عملی مرتبط می‌گردد. اما آزادی هنر به‌این معنی است که درزمان آفرینش اثر هیچ اندیشهٔ نفعی بر هنرمند غلبه نیابد؛ بلکه باید به‌هنر روکند و در آن غرق گردد تا آن‌جاکه هرچیز جز آن و حتی خودش را فراموش کند. این اصل با وجود آن‌که به‌طور کلی بر هنر انطباق دارد بر طبیعت قابل انطباق نیست؛ زیرا زیبایی طبیعی در انسان و حیوان و گیاه دارای غایتی عملی و مرتبط با جنس است.

شمول و کلی‌بودن حکم زیبایی و انطباق آن بر همه مستلزم دو فرض است: اوّل، وجود حس زیبایی کلی یا شهود و ادراکی خاص برای درک زیبایی؛ این فرض با اعتراض محققانی رو به‌رو است که معتقدند درک زیبایی جز درک و بینش عادی که مبتنی بر خبرگی و فرهنگ و آموزش است نیازمند چیز دیگری نیست[۲]. دوم، فرض وجود ذوق عمومی، یعنی اتفاق نظر نسبی میان گروهی از مردم در مورد احکام زیبایی؛ این اتفاق نظر امری ممکن است و کسی به‌ردّ آن مبادرت نورزیده است.

معنی اتحاد و اتفاق میان عقل و حس را با این عبارت شرح دادیم که: عقل در مقابل زیبایی چنان است که گویی گمشده‌اش را یافته یا چیزی دیده که بر خیالش منطبق است، بی آن‌که صورت معینی از زیبایی از قبل در خود داشته باشد. در این جا **کانت**، در ادراک زیبایی نقش اوّل را بر عهدهٔ عقل می‌نهد. پیروان مکتب عقلی نیز در این امر با او هم‌عقیده‌اند؛ زیرا در آن تأیید نظریّهٔ خود را می‌یابند که می‌گوید لذت زیبایی برتر، لذتی عقلی است که براساس عمل عقل و فعالیت آن تحقق می‌یابد و تنها تأثری معمولی نیست[۳].

۱- فصل «وظایف هنر».

۲- فصل «اثر زیبایی بر نفس».

۳- تعریف **عقاد** از زیبایی با آزادی ـ آن‌گونه که در فصل قبل گذشت ـ به‌احتمال زیاد به‌سخنان **کانت** و **شیلر** در این موضوع متکی است. از این آزادی این مفاهیم منشعب می‌شود: آزادی رشد و تکامل در طبیعت؛ زیرا هر عضو زنده که از رشد منع شود در معرض تباهی است. آزادی زیبایی هنری، از قاعده‌ای که هنرمند را مقید کند یا از هدف عملی که معانی آن را محدود سازد و نیز آزادی بینندهٔ زیبایی از قانونی که به‌آن قیاس کند و میل به‌زیبایی که بر او غالب باشد.

از جمله تعاریف فلسفی زیبایی، گفتهٔ **شیلینگ** است که معتقد است زیبایی، توازن نیروهای واقعی و ایده‌آل (مثالی)، اتحاد طبیعت و ذات ، و امری مطلق است. از تعاریف اهل تصوف سخن **هگل** است که : زیبایی مظهر اندیشه ، مظهر حقیقت و مطلق، برای حس است. اثر هنری، جزئی از عالم ناخودآگاه به‌شمار می‌رود؛ اما عمل انسان آگاه است. هنر برخورد و تلاقی آگاهی و ناخودآگاه است، صورت اتحاد طبیعت و ذات و مظهر ذات برتر است که با تجربهٔ زیبایی خویشتن را درک می‌کند.

مفهوم سخن **هگل** آن است که زیبایی مظهر وجود واجب در زمین است و باید که در هنر نیز این چنین باشد، از این رو هنر به‌ضرورت مثال‌گرا و ایده‌آلیستی است. این عقیده از مثال‌گرایی افلاطون و نظریهٔ مُثُل وی متأثر است. تعریف **شیلینگ**، از این سخن **کانت** تأثیر پذیرفته است که: زیبایی، پلی میان عقل و حس یا بین ایده‌آل و واقعیت است؛ زیرا میان صفات صورت محسوس و صورت عقلی مجرد را جمع می‌آورد.

سخنان مشاهیر را در این موضوع ذکر کردیم و در تعاریف دیگر فلسفی ناشناخته وارد نمی‌شویم؛ زیرا طولانیتر از آن است که نقل آن میسر باشد، به‌علاوه نقل آن هم ایجاد بی‌نیازی نخواهد کرد، زیرا هرکدام از فلاسفه عقیده خود را دارد که در آن پیچیدگی بر وضوح غالب است و در آن با یکی از پیشوایان فن مخالفت نموده و با قدری تعدیل و تغییر به‌عقیدهٔ شخصیتی دیگر پیوسته است.

روان‌شناسان هنر و زیبایی را به واسطهٔ تأثیر آن در نفس تعریف می‌کنند و در عموم تعریفات خود با عقاید و آراء مشهور فلسفی اتفاق دارند:

«هنر مملکتی میان حقیقت و خیال، میان تمایلات فعال و رغبتهای انفعالی یا درون‌گرایی، میان درهم‌پیچیدگی و گستردگی است»[1].

«زیبایی کمال نیست ولی قدرتی ثابت برای آفریدن حالت کامل دارد که همان حالت اتحاد نشاط و آسودگی است»[2].

1- Psychanalyse de l'art. P. 263.

2- Psychology of Beauty. P. 56.

«وسیلهٔ تعبیر در هنر رمز است و این پدیده میان جنبه‌های مختلف عقل، نوعی هماهنگی و تناسب بی‌نظیر ایجاد می‌کند»[1].

در این گفته‌ها و غیر آن، اشارهٔ مکرر و پیاپی روان‌شناسان را، به‌حالت هماهنگی یا تناسب و توافقی که هنر در نفس هنرمند و در نفس جویندهٔ هنر می‌آفریند، ملاحظه می‌کنیم. این همان تناسب و هماهنگی است که **کانت** با عبارت: اتفاق میان عقل و حس، و **شیلنیگ** با عبارت: توازن نیروهای واقعی و ایده‌آل، از آن تعبیر نموده‌اند. **بودوان** می‌گوید: «شیء زیبا موضوع اشتیاق و علاقهٔ ماست آنگاه که دربرابر آن از فرط شوق بی‌حرکت می‌مانیم و غرق در تأمل و شگفتی به‌قهقرا می‌رویم»[2]. و این همان سخن **شیلر** است در خصوص آزادی و رهایی بینندهٔ زیبایی از میل و شوق تملک.

حاصل آنچه گذشت آن که: اوّلاً، محققان هنرهای زیبا را مقارن و همراه با زیبایی دانسته‌اند، چنان که گویی زیبایی وصف لازم آنهاست؛ ثانیاً، در توصیف و تعریف ایشان از طبیعت زیبایی، وحدت، آزادی، توازن و هماهنگی ذکر می‌شود و در این مورد میان تعریف هنر و تعریف زیبایی مشابهت وجود دارد: هردو بیانی آزادند و هردو منشأ آسایش، نشاط، وحدت و تکامل در قوای نفس هستند.

بنابراین، هنر زیبا و زیبایی یکی است، یا آن که هنر یکی از دو مظهر زیبایی ـ وکاملترین آن ـ در هستی است.

1- Baudouin, Psychanalyse de l'art. P. 228.

2- Ibid, P. 255.

۶

زیبایی طبیعت و زیبایی هنر

همهٔ وسائل و لوازم زیبایی ـ یا نشانه‌های آن ، که ذکر آنها گذشت ـ در طبیعت مقابلی دارد؛ امّا تفاوت میان زیبایی طبیعت و زیبایی هنر آن است که زیبایی هنر، کاملتر از زیبایی طبیعت است؛ زیرا هنر انتخاب می‌کند و هماهنگی به‌وجود می‌آورد و زیبایی آن آگاه و مُدرِک و متأثر از صنعت و پردازش است؛ برخلاف طبیعت که ناآگاه است. ارزش هنر، ذاتی و درونی ـ و برای خود آن ـ است؛ در حالی که زیبایی طبیعت ارزشی عملی و مبتنی بر سودمندی است. زیبایی در طبیعت معمولاً براساس تکامل اجزاء و درستی تکوین و ساختار استوار می‌گردد، و امر یا شیء زیبا در طبیعت آفریده‌ای است با خلقت درست و خالی از بی‌نظمی و کژی و بی‌قاعدگی. هنر با گرایش به‌ابتکار و ابداع و تازگی و غرابت و دوری از اصل، متمایز و مشخص می‌گردد؛ درحالی که طبیعت از بی‌نظمی و استثنا روی‌گردان است و مصادیق زیبایی در آن به‌فراوانی یافت می‌شود.

با این همه ممکن است حتی در زیبایی طبیعی هم استثنا و بی‌قاعدگی نیکو شمرده شود. بعضی چهره‌ها با انحراف یا غرابت شکل زیبایی بیشتری پیدا می‌کند. مانند : فرورفتگی (چاهک) گونه و زنخدان و فروهشتگی پلک. همچنین زیبایی غریب (Exotique) در محیطی غیر از محیط خودش نیکوست.

وجه تمایز زیبایی هنر قدرت الهام بخشی یا نیروی برانگیختن اندیشه و عاطفه و خیال است، به‌صورتی که طبیعت قادر به‌دستیابی آن نیست . این به‌علت آن است که هنر مشتمل برعنصر انسانی، عمق، پیچیدگی، الهام و سایر مواردی است که آن را زبان نهانی می‌نامیم؛ زبانی که هنر بدون آن تحقق نمی‌یابد.

هنر باکمک همین زبان نهانی می‌تواند بر قبح و زشتی موجود در طبیعت، جامه‌ای از زیبایی بپوشاند. پیکرهٔ «محبوبهٔ پژمرده» اثر رودن، برخلاف زشتیِ اصلش، زیباست؛ زیرا مشتمل بر تعبیری قوی و برانگیزندهٔ مفاهیم دگرگونی و فناست.

و به‌همین شکل است تصاویر تند و خروشان «بودلر» از جمله «گلهای شر، ملال و رذیلتهای خوشگذرانی»، که هنر و فلسفهٔ شخصی شاعر برآن، چنان جامهٔ زیبایی می‌پوشاند که نفس را عمیقاً متأثر می‌سازد و به‌حرکت در می‌آورد. باز به‌همین ترتیب دلربایی و فتنه‌انگیزی وصف کسی است که هنر در حرکات و سخن و گفتارش او را از هر زیبایی طبیعی بی‌نیاز سازد.

۷

اثر زیبایی در نفس

استعداد آدمیان در بهره‌وری از زیبایی و ارزیابی آن بسیار متفاوت است. بعضی به‌علت نداشتن فرهنگ یا ضعف استعداد قادر به‌ارزیابی آن نیستند. ممکن است از زیبایی طبیعت ـ و نه زیبایی هنر ـ لذت ببرند، زیرا فهم زیبایی هنری به‌سبب غرابت و پیچیدگی بر آنان دشوار است. عکس‌العمل و پاسخ مردم در برابر زیبایی انواع و درجاتی دارد؛ ممکن است تنها لذتی ناشی از احساسات یا فقط تأثر و هیجان و برانگیختگی باشد، که این حالت اگر از حدودی تجاوز کند بر لذت درک زیبایی فائق خواهد آمد[۱]، یا به‌صورت نشوهٔ صوفیانه و غرقه‌شدن نفس در شیء زیبا و یکی شدن با آن به‌شیوهٔ مکتب آلمانی اتحاد (Einfühlung) تحقق یابد: «ما با امر یا شیء زیبایی که مشاهده می‌کنیم یکی می‌شویم؛ با برگها به‌حرکت درمی‌آییم؛ با بادها می‌وزیم و با تیرهای آتشینی که هوا را می‌شکافد اوج می‌گیریم»[۲]. یا چنان‌که **گویو** می‌گوید: «برای درک منظره‌ای طبیعی باید با آن اتحاد یابیم و یکی شویم؛ با شعاع خورشید به‌حرکت درآییم و شبانگاه با شعاع ماه به‌ارتعاش»[۳].

هدونیستها (Hedonists) ـ پیروان فلسفهٔ لذت طلبی ـ معتقدند که هر لذتی، چه حسی و چه عقلی، لذتی بر مبنای زیبایی است. عقل‌گرایان که مکتب آنها در فلسفهٔ جدید شایعتر

۱- شوپنهاور معتقد است که انسان می‌تواند در هنگام تأمل در زیبایی از حکم اراده به کلی رها شود؛ به‌شرط آن که تأملش خالی از طغیان عاطفه و احساس هیجان‌آمیز باشد: **درآمدی بر فلسفه**، اوسولد کولبه ص ۲۶۵.

2- Essai sur le sentiment esthetique. P. 71 .

3- Ibid, P. 168.

است[۱]،با آنان مخالفند. این سخن **دی‌گرامون لیبار** بیانگر عقیدهٔ آنان است که۶: عاطفه و احساس مبتنی بر زیبایی، لذتی حسی، یا برداشت و تأثری معمولی و مبتذل، یا رؤیایی احساسی و ظریف، یا نشوه‌ای صوفیانه یا از نوع کشف و شهود و یا خیالات سوپرمن (ابر مرد) نیست، بلکه لذتی مبتنی بر به کارگیری عقل تکامل یافته و مطابق با قوانین طبیعت آن است؛ احساس زیبایی، اندیشه‌ای در حال رشد است که در وجوه اساسی خودگستردگی می‌یابد و پیوندی محکم با عقلی دیگر برقرار می‌کند وکوشش ذهنی و ارادهٔ منضبط و هوشمند، محرک و باعث آن است[۲]. لذتی است مجرد که هر صاحبدلی به‌نوعی و در زمانی خاص آن را حس می‌کند؛ دانشمند هنگام وضع قانونی طبیعی، داستان‌نویس در ترسیم شخصیتی ویژه از شخصیتهای داستانش، و نویسندهٔ نمایشنامه در پی‌گیری تحولات اثرش. همین لذت است که مشاهده کنندهٔ هنر در شرایط خاصی آن را درک می‌کند[۳]. این امر دارای شرایطی است، از جمله این که:

اوّلاً: باید لذت آزاد و مجرد از هر هدف ذاتی یا تمایل به‌تملک شیء یا امر زیبا باشد[۴]. به‌این معنی، بهره‌وری لذتی عالی است که وجود هر میل و اشتیاقی با آن منتفی است، زیرا میل و رغبت مایهٔ برانگیختگی یا رنج روحی است، و ادراک زیبایی ـ از آن‌جاکه منشأ آسودگی وکمال است ـ آشفتگی و نابسامانی را نفی می‌کند. روان‌شناسان در این خصوص می‌گویند: شیء زیبا موضوع اشتیاق و علاقهٔ ماست، آنگاه که در برابر آن از فرط شوق بی‌حرکت می‌مانیم و غرقه در تأمل و شگفتی به‌قهقرا می‌رویم[۵].

ثانیاً: عواملی روانی و احساسی وجود دارد که انگیزهٔ بروز و زمینه‌ساز عاطفه زیبایی

۱- لذت عقلی برتر از لذت حسی است، اولاً برای آن که به‌انسان عاقل اختصاص دارد؛ ثانیاً برای آن که قبل از سن بلوغ و تکامل قوای روانی ناممکن است، زیرا نیازمند شکوفایی عقل است؛ ثالثاً برای آن که دست‌یابی به‌آن از لذت حسی مشکلتر است، چون مبتنی براندیشه است؛ رابعاً برای آن که لذت جسم زمانی است، در حالی که لذت عقلی به‌صورت خاطره یا آرزو در ذهن زنده می‌ماند؛ دیگر آن که لذت عقلی برخلاف لذت حسی، حتی در دوران پیری و ناتوانی مدتی طولانیتر با انسان می‌ماند.

2,3- Essai sur le sentiment esthetique, P. 55-58.

4- Kant's Critique of Judgment, P. 55.

5- Psychanalyse de l'art, P. 255.

می‌شود. مهمترین این عوامل مشارکت در احساس (یعنی ادراک یک انسان با انسان دیگر) است؛ به‌وسیلهٔ این عامل به‌شخصیت هنرمند پیوند می‌یابیم و با آن یکی می‌شویم.

ریبو، این ادراک را چنین وصف می‌کند: ادراک مشترک در اصل حرکتی فیزیولوژیک و میل به‌تکرار حرکت، حالت یا عملی است که آن را در شخصی دیگر مشاهده می‌کنیم[1]. ادراکی انسانی است که لذت از زیبایی را بر می‌انگیزد، خواه در مقابل اثری هنری که ساختهٔ دست انسان است، یا در مقابل مناظری از طبیعت که دست انسان در آن تصرف نموده تا در دامنش کلبه‌ای یا باغی بسازد و جاذبهٔ عنصر انسانی را به‌زیبایی طبیعت بیفزاید. کسانی که به‌طبیعت، شخصیت انسانی می‌بخشند و با دید سمبولیک به‌آن می‌نگرند، در برابر آن احساس و ادراکی مشترک دارند؛ هرچند که آن طبیعت تهی از هرنوع اثر انسانی باشد.

از جمله احساساتی که برای برانگیختن عاطفهٔ زیبایی ضروری است، عمل ادراک و هوشیاری است که عبارت است از: کوشش ذهنی و ادراکی که توسط اعصاب اعمال می‌شود و به‌شکلی تدریجی و ثابت که درعین حال همراه باگوناگونی است، توجه را به‌امری واحد منحصر می‌گرداند. آگاهی و توجه، راه ادراک و لذت است و در موسیقی اهمیت دارد.

هیچ کدام از احساسات به‌طور کلی، و هیچ یک از تأثرات حسی و عقلی خالی از لذت نیست، و به‌این ترتیب نفس برای ادراک لذت زیبایی آماده می‌شود. احساس و ادراک، اولین گام در بهره‌وری و درک لذت و اولین درجه فهم و ادراک است. واقعیت آن است که درجهٔ متناسبی از احساس، ذهن را شکوفا می‌سازد و خیال را بر می‌انگیزد، ولی اگر احساسات بر شخص چیره شود و فوران عاطفه رخ دهد، مانع کار عقل می‌شود و لذت زیبایی را از بین می‌برد.

خیال از عوامل برانگیزندهٔ عاطفهٔ زیبایی است و در ضمن از نتایج آن نیز هست و مشتمل بر لذت ابتکار هم می‌باشد؛ زیرا باعث تکمیل اندیشهٔ هنرمند و آفرینش اندیشه‌ای نو و الهام گرفته از آن می‌گردد.

ثالثاً: در بیننده و ادراک کنندهٔ زیبایی نیز باید شرایطی وجود داشته باشد تا قادر به‌درک وارزیابی آن شود. از جهت روانی این شرایط شامل احساس دقیق، آزادی ذهن، و عادت به‌تأمل و اندیشه یا حالتی است که آن را «جوانی دل و پختگی اندیشه» می‌خوانیم. از جهت جسمی،

1- Essai sur le Sentiment esthetique. P. 61.

آسودگی و انبساط نسبی و فراغت از مشکلات مادی و نیازهای معمولی است[1].

* * *

زیبایی چگونه ادراک می‌شود و چرا ادراک آن منحصر به‌انسان است؟ **کانت** معتقد است که ادراک زیبایی امری عمومی است که همهٔ مردم را شامل می‌شود. اگر بگوییم «این زیباست» سخن ما مستلزم موافقت همگان برآن است. به‌این دلیل وی به‌وجود نیرویی شهودی برای ادراک زیبایی معتقد است. عده‌ای از محققان در اعتقاد به‌وجود نیروی شهودی با او موافق هستند، ولی در تعریف و تعیین آن اختلاف عقیده دارند. **کانت** آن را از نوع متافیزیکی و قائم به‌خود می‌شمارد. همچنین پیروان مکتب آلمانی اتحاد (Einfühlung) معتقد به‌نیرویی ویژه از نوع صوفیانه و مطلق هستند که زیبایی با آن درک می‌شود. **دی‌گرامون لیبار** ـ که از پیروان مکتب فلسفی عقل‌گرایی و از استادان مکاتب جدید به‌شمار می‌رود ـ با ایشان مخالف است. وی نیروی ویژهٔ شهودی را انکار می‌کند، ولی معتقد به‌شهودی عملی و نسبی و غیر مطلق است[2]، که آن را این‌گونه شرح می‌دهد: این شهود، شهودی است عادی، دریافت و ادراکی سریع از زیبایی که از عادت و آزمون و خبرگی و غنای اندیشه و ذهن از معلومات و علوم و نمونه‌های برتر (مُثُل علیا) ناشی می‌شود، شهودی نظری و مجرد نیست که ابهام و پیچیدگی آن را فراگیرد. در این حالت مرجع عاطفهٔ زیبایی از نظر عناصر فیزیولوژیک آن ـ همانند سایر عواطف عالی ـ مغز است و مظاهر عقلی آن شامل: تأمل، فهم، خیال، تفسیر و اشتراک عاطفی می‌باشد. چنین ادراکی به‌طبیعت حال منحصر به‌انسان است، زیرا امری عقلی است. اندکی در این معنی درنگ کنیم:

۱- لذت عقلی از زیبایی، حاصل تأمل در محاسن طبیعت و پیابی آمدن فصلها و آنگاه استنتاج معانی و پندگرفتن از این تأمل است. جویندهٔ آگاه در طبیعت نشانه‌های حکمت و نبوغ می‌بیند یا در آن عواطف و احساسات انسانی را مشاهده می‌کند؛ گاه تابلو چهره‌ای خندان یا عبوس و گاه منظره‌ای ترسناک یا نرم و لطیف می‌بیند و این احساسات چیزی جز پژواک حالات

1- Essai sur le sentiment esthetique, P. 187.

۲- این غیر از شهود هنرمند است که برگسون توضیح داده و قائل به‌برتری آن بر عقل شده است؛ شهود هنرمند جمع‌آوری و تألیف است و شهود کسی که هنر را می‌فهمد، تحلیل است (Ibid, P. 73).

و انفعالات روحی او نیست[۱]؛ وگاه در برابر شکوه و جلال کوهها، دره‌ها، صحراها و دریاهای طبیعت ـ با همهٔ هماهنگی و تضاد، وحشت و انس، رنگها و شکلها و حرکت و سکونی که در خود دارد ـ سر تعظیم فرود می‌آورد.

گویو می‌گوید: لذت حاصل از زیبایی (یا خیال مبتنی بر زیبایی) را بر پشت اسبی که می‌دود یا در قایقی که موجها را می‌شکافد یا در رقص با آهنگهای والتز حس می‌کنیم. این حرکات در وجود ما چیزی شبیه به‌اندیشهٔ نامتناهی و زندگی پر جوش و خروش و اشتیاق بی‌حد همراه با میل به کوچک شمردن فردیت و اتحاد باکلیات پدید می‌آورد[۲].

۲ـ این لذت، رها ساختن خیال است در مقابل هنر ـ در مقابل موسیقی و نقاشی و شعر و معماری ـ و تراکم صور است در ذهن تأمل‌کننده و انتقال اندیشه است به‌جهانی لبریز از شادی؛ چنان که **بحتری**[۳]، در برابر ویرانه‌های مدائن، پرندهٔ خیال خویش را رها ساخته و با پر و بال خاطره به‌مجلس کسری در قصرش بازگشته است؛ آنگاه گویی گروههای وارد بر پادشاه راکه خسته زیر آفتاب ایستاده‌اند و کنیزکان گندمگون قصر را در حال خرامیدن دیده است[۴].

ولی خیالِ مبتنی بر زیبایی نه غفلت و شگفتی است، و نه صرف خاطرات دور که با آن گذشته را زنده کنیم، و نه رؤیاهای تن‌آسایی به‌روش چوپان وکوزهٔ روغن، بلکه آفرینشی جدید و ساختاری از آینده است و مانند دیگر عناصر بهره‌وری از زیبایی، فعالیتی عقلی است که اغلب به‌نقد ابتکاری منتهی می‌شود، یا نیروهای ابداع را در کسی که دارای استعداد هنری است بر می‌انگیزد.

۳ـ عاطفه زیبایی همچنین به‌معنی درک معانی و مفاهیمی است که از ورای اشیاء موجود

۱ـ امرؤالقیس شب را سنگین و طولانی، چون موج دریا وصف کرده است که پردهٔ اندوه بر شاعر می‌افکند. این چنین شبی جز حالت روح پر شکوای شاعر نیست، یا شاید شکایت نزد شاعران عرب صورت تقلیدی داشته باشد.

2- Essai sur le sentiment esthetique, P. 135.

۳ـ از شاعران نام‌آور عرب در عصر عباسی، که به وصف و ابداع شعری شهرت دارد. (م)

۴ـ اشارهٔ مؤلف به «سینیهٔ» ، معروف **بحتری** و دو بیت زیر از آن است:

وکأنّ الوفـود ضـاحین حسـری من وقوف ، خلف الزّحام،وخُنسِ

وکأنّ القـیان وسـط المـقاصیر بـرجَحن بـین حُـوّ و لُـعسِ (م)

در طبیعت یا در هنر، تجلّی می‌کند. **کورو** بر فراز درختان و سبزه‌زاران دشتها و سطح دریاچه‌ها مهربانی می‌دید و **میلله**، در طبیعت درد و شکیبایی می‌یافت... . در هنر رودن چیزی است که حکایت از دلتنگی و خستگی روح وابسته به‌ماده و تلاش آن برای رهایی و آزادی دارد: در پیکرهٔ «بورژوازی کالیه» ملاحظه می‌کنیم که روح وابسته به‌اندیشهٔ جاودانگی عالی، جسم حیران را با خود می‌کشد، گویی بر سر آن فریاد بر می‌آورد: «ای مردار تو حیرانی!»[1].

این یک دید هنری نسبت به طبیعت و هنر است، وکار آسانی نیست و در دسترس همگان قرار ندارد؛ زیرا چنین دیدگاهی مبتنی برگستردگی معناست، و خواندن مفاهیم است از لابه‌لای سطور که در ورای آن تا عمق اشیاء نفوذ می‌کند و شاید از هدف هنرمند نیز فراتر رود. می‌گویند یکی از منتقدان در شرح این بیت **ابونواس**[2]:

ألا فـــاسقني خـــمراً و قـل لی هـي الخـمر![3]

گفت: «شاعر خواسته از ذکر باده مانند طعم آن متلذذگردد»، و **ابونواس** چون این تفسیر را شنید اظهار داشت: «او به‌معنایی پی برده که بر خاطر من نگذشته بود».

۴- همچنین عاطفه زیبایی تأویل و تفسیر است و به‌معنی فهم مُدرِک و عمیق است که از تکرار نظر و توجه به‌اثر هنری حاصل می‌شود. به‌وسیلهٔ این فهم، شنونده از نابهنجاری و ناهمگونی یک آهنگ موسیقی احساس لذت می‌کند. هرچند آن آهنگ برگوش ناخوشایند باشد[4].

۵- احساس زیبایی، مشارکتی شعوری نیز هست که به‌عنوان عاملی از عوامل عاطفهٔ زیبایی ذکر می‌گردد. به‌علاوه این مشارکت، جزئی از آن عاطفه و احساس است، زیرا مقصود از آن این است که با هنرمند درکار هنری‌اش سهیم شویم، و با او در تحول عقلی‌اش همراه گردیم و موفقیتش را با بهجت و سروری خالصانه و بدون هیچ شائبهٔ حسد یا تعصب دنبال کنیم. به‌این

۱- از کتاب رودن، L'art، صص ۲۴۸-۲۳۰.

۲- شاعر معروف عصر عباسی، که در شعر خمر، و ابداع شعری و نیز در اواخر عمرش در سرودن شعر زهد شهرت دارد. (م)

۳- مرا باده بنوشان و بگو که این باده است. (م)

4- Essai sur le sentiment esthétique, P. 255.

دلیل مطالعهٔ احوال هنرمند و شرایط و محیط زندگی او باعث فزونی درک و لذت و بهره‌وری خواهد شد.

خلاصهٔ سخن آن‌که عاطفهٔ زیبایی، آسودگی و انبساط و لذتی عالی است که با تأثر و انفعال شروع می‌شود و به‌درجهٔ تأمل و فهم و خیال صعود می‌کند. لذتی عقلی و نشاط‌آور است. حالت راحت طلبی و تن‌آسایی یا رکود و بی‌حرکتی، یا لذت تهی و مبتذل یا غفلتی از نوع هیپنوتیزم نیست. این همان مقصود **الن پفر** است از این گفته، که زیبایی «نشاطی آسایش بخش»، یا «آسودگی پر نشاط» است. این تعریف شایعتر و صحیحتر است، زیرا جسارت و بی‌باکی عاطفی و مبالغهٔ صوفیانه را نفی می‌کند و اثر زیبایی را در نفس مشابه خودِ طبیعت و سرشت زیبایی قرار می‌دهد، که همان توازن و هماهنگی است.

اگر قدری به‌عقب برگردیم و نگاهی بر آنچه گذشت بیندازیم، به‌این نتیجه می‌رسیم که: آنچه در مورد هنر و هنرمند شرط می‌کنند در جویندهٔ هنر نیز شرط است. اثر هنری حاصل توازن و هماهنگی در شخصیت و ذات هنرمند است. در تعریف زیبایی توازن و هماهنگی در خطوط و آواها و رنگها گنجانده می‌شود، اثر زیبایی در نفس، توازن و هماهنگی است. اثر هنری فعالیتی عقلی و مبتنی بر عاطفه و خیال و اندیشه است. درک و دریافت هنر نیز فعالیت توأم عقل و احساس (شعور) است. لذت مبتنی بر زیبایی، به‌طبیعت خود، نزد هنرمند و جویندهٔ هنر یکسان است. مبالغهٔ عاطفی، بهره‌وری و لذت از هنر را سرکوب می‌کند؛ چنان‌که الهام هنری را نیز خاموش می‌سازد. همچنین در خود امر زیبا و در هنرمند و در جوینده و درک کنندهٔ هنر، آزادی شرط است.

گویی بهره‌وری و لذت از هنر، شخص را تا درجهٔ خود هنرمند بالا می‌برد. از جمله نعمتهای زندگی نزد افراد عادی این است که به‌وسیلهٔ بهره‌وری از هنر بتوانند با هنر و هنرمند پیوندی نیرومند و کلی برقرار سازند که آنان را به‌سوی هنر سوق دهد، یا هنر را به‌ایشان منتقل نماید. به‌همین دلیل گفته شده: نگاه طولانی به شیء زیبا، آن را در دل و چهرهٔ ما منعکس می‌سازد، همان‌طور که تصویر سیمای سنگی بزرگ در چهرهٔ قهرمان داستان جاودانهٔ هوثورن

منعکس شده است[۱].

اثل پفر می‌گوید: امر زیبا آن است که در شخص درک‌کننده‌اش حالت وحدت و کمال بیافریند، و این همان انعکاس صفات امر زیباست آن‌گونه که فلاسفه شرح داده‌اند، یعنی: زیبایی مظهر وجود برتر (ذات علیا) است که اتحاد طبیعت و ذات در آن متجلی می‌شود و واقعیت با ایده‌آل همراه می‌گردد[۲].

آلن با عبارتی واضحتر می‌گوید: «کسی که شخصی را تحسین کند به‌او شبیه است». (Admirer C'est egaler). از این رو بعضی ادیان، انسان را تا درجهٔ شباهت به‌مرتبهٔ الوهیت بالا می‌بردند و می‌گفتند: خداوند انسان را بر صورت خود آفرید و به‌این دلیل عبادت انسان برای آفریدگارش از سر عشق و لذت است، نه از ترس و عبودیت. تصوف هم عبادت و تأمل را تا درجهٔ عشق و لذت تعالی می‌دهد و صوفی را تا حالتی شبیه به‌موضوع عشق ـ یعنی خداوند ـ بالا می‌برد؛ چراکه شگفتی و شیفتگی خالص ـ همان‌طور که **آلن** گفته ـ همان مشابهت است، امّا به‌شرط آن‌که این شگفتی حاصل درک و اخلاص باشد.

۱- داستان پسری است که در روستایی دورافتاده در کوه زندگی می‌کرد و خانه‌اش مقابل صخره‌ای بزرگ با شکلی عجیب بود. این صخره به‌چهرهٔ انسانی با ریش بلند و شمایل وحشت‌انگیز شباهت داشت. پسر مدتی طولانی در این چهرهٔ پرجاذبه نگریست تا آن‌که صورت آن در ذهنش حک گردید و آن را مصدر الهام خود قرار داد. باگذشت سالها آثار و خطوط آن سنگ در چهرهٔ جوان آشکار گردید و مردم در او صورتی مطابق اصل آن صخرهٔ سنگی بزرگ می‌دیدند.

2- Psychology of Beauty, P. 49-50.

۸

عوامل مؤثر در احکام زیبایی‌شناسی

شیء زیبا دارای ارزشی درونی (ذاتی) و مجرد است و همزمان ، ارزشی موضوعی دارد که نتیجهٔ اعتبارات و عوامل گوناگونی است که در حکم بر آن تأثیر می‌گذارد و باعث افزودن یا کاستن ارزش ذاتی می‌گردد. این عوامل عبارت است از: ذوق زمانه، رنگ محلی، خاطرات گذشته در ذهن، اثر محیط، حالت روحی و اعتبار سودمندی و نفع نزد مشاهده‌کنندهٔ زیبایی.

ذوق زمانه : موافقت شیء زیبا با ذوق زمان زمینه‌ساز پذیرش بهتر آن در دیدهٔ مشاهده کنندگان است. مثلاً در سالهای جنگ موضوعات مربوط به‌جنگ مورد قبول است؛ درحالی‌که در سالهای صلح به‌آن کمتر توجه می‌شود. بعضی لباسها و رنگها در قرن گذشته زشت شمرده می‌شد؛ در حالی که اکنون به‌جهت منطبق‌شدن با وضعیت جدید یاکشف مفاهیم تازه در آن، که تحولات و دگرگونیها الهام‌بخش آن است، به‌خوبی پذیرفتنی است. برحسب شرایط، گاهی به‌رنگهای روشن و زمانی دیگر به‌رنگهای تیره وگرفته تمایل داریم. همین‌طور لاغری جسم که در قانون زیبایی کلاسیک عیب شمرده می‌شد، در این دوره، حالت برگزیده و مورد قبول است. بدن ضعیف و لاغر و چهرهٔ استخوانی که مفهوم زهد و خشوع در آن نمایان است، شکل قرون وسطایی است که دورهٔ پارسایی دینی و چشم داشتن به‌جهان دیگر است. به‌عکس تابلوهای هنرمندان عصر نهضت (رنسانس) تصویری از زنان فربه با هیکل درشت و چهرهٔ درخشان که آثار نعمت و رفاه و سرور زندگی در آن هویدا است ارائه می‌دهند . ذوق معاصر زیبایی زنانه را در زنی لاغر اندام با خطوط ظریف چهره و نرمی حرکات ـ متناسب با نیاز زمان ـ می‌بیند که دارای ظرافت و متانت و پیچیدگی است و زیبایی هنر در او بر زیبایی طبیعت ترجیح دارد. این امر بی‌تردید نتیجهٔ شیوع فرهنگ هنری نزد روشنفکران است.

رنگ محلی: مشکل است انسان بتواند آنچه راکه به‌آسانی نمی‌فهمد، یا آنچه‌که در محیط او غرابت دارد، به‌خوبی و به‌طور کامل ارزیابی کند، ولی آنچه را در محدودهٔ آزموده‌ها و مشاهدات وی می‌گنجد، سریعتر می‌فهمد و ارزیابی می‌کند. انسان شرقی، هنری راکه رنگ و ویژگی شرقی دارد زودتر درک می‌کند و مورد ارزشیابی قرار می‌دهد. این امر نیاز به‌برهان ندارد.

خاطرات گذشته: ممکن است در ذهن بیننده زیبایی صورتی باشد که در آن نمونهٔ برتر (مثال اعلای) زیبایی را بیابد، و اگر میان آنچه می‌بیند و آنچه در ذهن دارد شباهتی ملاحظه کند، توانایی بیشتری برای ارزیابی آنچه می‌بیند خواهد داشت.ممکن است شیء زیبا مایهٔ انگیزش خاطرات شادی‌بخش یا دردآور در دل بیننده باشد که این هم در حکمش بی‌تأثیر نخواهد بود. منظرهٔ آثار قدیمی ارزشی زیبایی‌شناسی دارد که آن را در چشم بیننده جلوه‌ای دیگر می‌دهد؛ زیرا در دل و جان او خیالات و اشتیاقی حزن‌آمیز را بیدار می‌کند و صوری از گذشتهٔ دور و مبهم را برمی‌انگیزد . از مواردی که از این نوع تأثیر نقل می‌شود مجموعه اشعاری است که در قرن هجدهم در انگلستان پیدا شد، که به **اوسیان** ـ آوازه‌خوان قدیم اسکاتلندی ـ نسبت یافت و به‌علت رنگ قرون وسطایی که داشت با موفقیت چشم‌گیری روبه‌رو گردید؛ اما هنگامی که معلوم شد این مجموعه اثر شاعر معاصر ـ **مکفرسون** ـ است، بلافاصله طرد گردید[1].

محیط و چهارچوب کار نیز در ارائه و آشکارساختن زیبایی مؤثر است. دیدن آهو درصحرا یا پروانه در باغ گل هردو نمایی بسیار زیباست؛ زیرا شیء زیبا را در چهار چوب مناسب آن قرار می‌دهد. به‌عکس تصویر دختری روستایی در لباس شهری یا در سالن رقص زشت است. همین‌طور عبور گله‌ای از گوسفندان در خیابان شهر زشت شمرده می‌شود، زیرا در چهار چوب مناسب خود قرار نگرفته است . **شولتز** آلمانی گفته است: هرچیز در جای خود زیباست، حتی اسب نیل که به‌زشتی‌اش شهره است، در ساحل نیل و در میان برگهای پاپیروس زیباست.

اعتبار سودمندی و منفعت هم به‌صورت آگاه یا ناخودآگاه تأثیر خود را اعمال می‌کند . هنگامی که شگفت زده در برابر اسبی زیبا درنگ می‌کنیم ، شاید از ارزش عملی آن ـ که در زیبایی خطوط و درخشش پوست و استحکام عضلات و زیبایی حرکات مجسم می‌شود ـ نیز متأثر می‌شویم. نیکوشمردن درشتی و فربهی هیکل زنانه نزد قدما به‌اعتبار مناسبت آن برای

1- Essai sur le sentiment esthetique, P. 127.

وظیفهٔ مادری بود. امر زیبایی که با نمونه‌های عالی اخلاقی همخوانی دارد و میان زیبایی ظاهر و فایدهٔ معنوی اتحاد برقرار می‌کند، ارزشی فزونتر می‌یابد.

و آخرین مورد، آن‌که **حالت روحی** نیز اهمیت خاص خود را دارد. گشادگی سینه، فرد را برای بهره گیری و لذت از زیبایی آماده می‌سازد، و حالت افسردگی و ضعف یا آشفتگی و مشغولیت فکر عکس آن است.

نیازی نیست گفته شود که نقد بر مبنای زیبایی شناسی تابع این اعتبارات نیست؛ بلکه عامهٔ مردم از این اصول متأثر می‌گردند و همین اعتبارات رواج عجیب و موفقیت غیر منتظرهٔ بعضی آثار هنری را توجیه می‌کند.

۹

انگیزه‌های هنر

شناخت منشأ هنر و عوامل مؤثر در آفرینش هنری برای قدما مشکل بوده است. افلاطون تصور می‌کرد که «شعر جنونی است که الهه‌های شعر در جان شاعر می‌آفرینند و هیچ‌کس جز به‌واسطهٔ این جنون طبیعی ناشی از خدایان، توان شعر گفتن ندارد»[1].

از زمانهای دور، شعر ـ و نیز مرتبهٔ نبوت ـ با جنون مقارن گرفته شده است: مردم عرب معتقد بودند که شعر از الهام جن است و مجنون کسی است که جن در وجود او وارد شده، و به‌این دلیل شاعر هم در زمرهٔ دیوانگان است. پیامبر را به‌شعر و جنون متهم می‌کردند و در قرآن آمده که او نه شاعر است و نه دیوانه.

علمای جدید هم موفقیت بیشتری در تحلیل استعداد شعری نسبت به‌قدما ندارند؛ ولی ـ همانند قدما ـ می‌کوشند عواملی راکه مایهٔ ظهور این استعداد است شرح دهند. جدیدترین آنها فروید، است که پدیده‌های هنر و عوامل مؤثر در آن را شرح داده و در نهایت به‌این نتیجه رسیده است که: چگونگی تولد نیروی ابداعی در نفس هنرمند خارج از چهارچوب روان‌شناسی است[2].

قدما می‌گفتند: «شعر در سینه‌اش طغیان و فوران کرده است». یعنی هنر را با عشق یا برانگیختگی نفس همراه می‌دانستند؛ زیرا در شاعران و خطیبان و کسانی که در مرتبهٔ ایشان بودند، مثل کاهنان و پیامبران، حالاتی انفعالی و غریب و شگفت‌انگیز مشاهده می‌کردند.

1- Dialogues of Plato V. I, P. 249.

2- Psychanalyse de l'art, P. 56.

لونژینوس، که از علمای قدیم است، می‌گوید: امر شکوهمند (و جلیل که نزد او مترادف جمیل و زیباست) ناشی از دو صفت است که باید در شاعر وجود داشته باشد: عشق و اخلاص. منتقدان جدید این نظریه را تعدیل کرده‌اند. **آلن**، که از متبحرترین ایشان در فلسفهٔ هنر است، می‌گوید: هنر حرکتی منظّم یا عشقی مقیّد است، و در نهایت سازمان یافتگی حرکات نفس و عاطفه‌ای پخته و قوام یافته و متحول و متفاوت از واقعیت است[1]. در جای دیگر می‌گوید: حاصل حرکتی که همراه با هیجان و برآشفتگی است قبح و زشتی است؛ هیجان و برانگیختگی نوعی ضعف است، ولی زیبایی هنری مجموعه‌ای از نیرو، شکوهمندی، عظمت و اعتدال تمایلات است[2]. **لالو** می‌گوید: هنر انضباط و انتظام است، برخورد با دشنام، با خشم و غضب امری طبیعی است، اما برخورد با آن با لبخندی تمسخرآمیز، هنر است[3].

آلن بر معتبرشمردن هنر به‌عنوان یک حرکت جسمی ـ بیش از آن‌که عقلی باشد ـ تأکید می‌کند: «این فکر نیست که اختراع می‌کند، بلکه دستها و حرکت است؛ زیرا بدون وجود حرکات رقص، اختراع رقص، و بدون ترانه‌خوانی، اختراع ترانه و بدون خواندن شعر، ابتکار شعر ممکن نیست»[4]. سخن **کانت** هم‌نظیر همین است که: «هنر عمل است و علم نظر و تئوری»[5].

آلن می‌گوید: هنر تأمل، تبحر و مهارت و نتیجهٔ فکر و تصمیم نیست، بلکه حرکتی منضبط و سامان یافته است. این مفهوم به‌سخن **فروید** و روان‌شناسان دیگری که پیرو او هستند، شباهت دارد که: هنر نتیجهٔ انضباط و انتظام غرایز و ترفیع و تعالی بخشیدن آن است و معمولاً ناشی از درک، فکر، تصمیم و نقشه نیست[6]؛ بلکه از ناخودآگاه که جایگاه عواطف و تمایلات مرکوب شده است می‌آید، یعنی جایی که عقده‌های روانی تشکیل می‌گردد و احیاناً شخص را

1- Vingt leçons sur les beaux arts, P. 44.

2- Ibid, P. 45.

3- Lalo, L'art et la morale, P. 169.

۴- ف ۱ و ۲ از Alain, Systeme des beaux arts.

5- Kant's Critique of Judgment, P. 184.

۶- اغلب هنرمند کارش را به‌صورت شهودی آغاز می‌کند و احساس و عاطفه غالب است و خیال فوران دارد؛ امّا اندیشهٔ منظم در مراحل متأخر ظاهر می‌شود (**دربارهٔ احساس زیبایی‌شناسی**، دی‌گرامون لیبار، ص ۱۲۵).

به‌بحرانهای روحی و آشفتگیهای عصبی سوق می‌دهد؛ اما در افرادی که دارای طبیعت هنری هستند، در آفرینش هنری صرف می‌شود. فروید در مورد نظریهٔ ناخودآگاه از قصهٔ زیر به‌عنوان تمثیل کمک می‌گیرد: جوانی عاشق مجسمه‌ای از مرمر در شمایل زنی شد و چنان عشق بر او غالب گردید که بر عقلش چیره شد. برای آن مجسمه اسمی خاص برگزید. تصویر مجسمه دائماً در خیالش بود، تا آن‌که روزی دختری را دید که به‌مجسمه شباهت داشت؛ گویی گمشده‌اش را یافته بود. چیزی نگذشت که عشق، قلب آن دو را به‌هم پیوند داد. سرانجام جوان دانست که این دختر همبازی کودکی‌اش بوده و چون از او در کودکی جدا شده و پدرش وی را به‌شهر دیگری برده، او را فراموش کرده است، اما خاطرهٔ دخترک به‌صورت ناخودآگاه، یا عقده‌ای سرکوب شده در نفس او باقی‌مانده بود و دیدن مجسمه این خاطره را برایش زنده‌کرده، و اساس خوابهای او نیز برگرفته از این دیدار بود.

او رؤیا و خیال را، به‌جای حقیقت گرفته و مجسمه را به‌اسمی نامیده بود که به‌نام آن دختر اشاره داشت؛ در حالی که نمی‌دانست آن نام زاییدهٔ ناخودآگاه اوست، تا آن‌که خود دختر را دید و ارتباطش با مجسمه آشکار شد.

در این داستان، فروید رمزی برای عمل شعور ناآگاه در نفس هنرمند می‌یابد. روان‌شناسان معتقدند که همهٔ آثار هنری را براساس این تصویر می‌توان به‌عقده‌های روانی (عشق سرکوب شده) برگرداند که مؤثّرات و اسباب خارجی (مجسمه) آن را بیدار می‌کند و در افرادی که دارای نیروی ابتکارند به‌رؤیا و مادهٔ هنری تبدیل می‌گردد.

بنابراین به‌عقیدهٔ روان‌شناسان عقدهٔ روانی اثری است که احساس سرکوب شده در حاشیهٔ آگاهی و ادراک باقی می‌گذارد و به‌صورت پنهان آن‌جا می‌ماند تا با انگیزه‌ای خارجی از نوع خود برخورد کند که آن را به‌حرکت در آورد و به‌جهتی سوق دهد که به‌شکلی تحقق یابد.

عقده‌های روانی اقسامی دارد؛ بعضی در نوع انسان، شکل فطری، عمومی و اصیل دارد، مانند عقدهٔ «اودیپ» که ناشی از رقابت قدیمی بین پسر و پدر و طغیان اولی بر ضد دومی و مبارزهٔ پسر برای اثبات شخصیت و تمسک به‌عشق مادر و رقابت با پدر در این زمینه است. این رقابت به‌وسیلهٔ رسوم و عادات موجود در عصر تمدن سرکوب می‌شود و در اعماق ناخودآگاه پنهان می‌ماند. به‌عقیدهٔ دانشمندان این عقده در آثار هنری نقش مهمی دارد و اغلب در هنر به‌صورتی تحول یافته آشکار می‌شود. عقدهٔ جداسازی و شکافتگی نیز مشابه این مسأله است. این عقده

ناشی از احتمال کراهت و بیزاری از شخص یا رئیسی است که به‌انسان آزار یا تحقیری روا داشته است. در این حالت این احساس بیزاری و انزجار سرکوب شده در ناآگاه آدمی، با بدشکل و منحرف ساختن یا جداکردن اشیایی که به‌فرد منفور و موردکراهت تعلق دارد، جلوه و تظاهر می‌کند. چنین تظاهری از نوع جادوی قدیم است؛ زیرا در این حال قتل جزئی یا سمبولیک جایگزین قتل عملی و واقعی می‌شود.

اهمیت عقده‌های فطری در هنر است؛ زیرا منشأ اساطیر و قصه‌های عامیانه‌ای است که در همهٔ اعصار الهام‌بخش هنرمند بوده است. داستانهای عامیانه چیزی نیست جز تحقق سمبولیک تمایلات و رغبتهای سرکوب شده در نفس بشر؛ از سپیده‌دم تمدن، که شروع به سرکوب احساسات خود نمود و رؤیاها و اسطوره‌هایش را بدل و جایگزین آن ساخت. به‌این سبب این قصه‌ها پر از حکایات پادشاهان و قهرمانانی است که آفریدهٔ خیال بشر است و لبریز از چیزهایی است که مردم مشتاق دست یافتن به‌آن هستند؛ مثل گنجهای پیدا شده و ثروتهایی که ناگهان به‌دست می‌آید و سعادتهای شگفت‌انگیزی که بینوایان و محرومان به‌آن دست می‌یابند (داستانهای سیندرلا، علی بابا و علاءالدین). حکایات عاشقانه در آن نقش مهمی دارد، بدکاران عقوبت می‌بینند و نیکان به‌پاداش خویش می‌رسند. چنان‌که ملاحظه می‌شود در همهٔ این امور تحقق خیالی تمایلات و شوقهای نهانی مردم حضور دارد.

نوع اول از عقده‌ها ـ یعنی عقده‌های فطری اصیل ـ را بیان کردیم. نوع دوم آن، عقده‌های شخصی وابسته به‌هر فرد انسان است. نوع اول درجه و طبقه‌ای ژرفتر دارد و از ذهن هنرمند دورتر است؛ زیرا به‌دوران فطرت و اساطیر مربوط می‌شود. نوع دوم به‌ادراک وی نزدیکتر است و سریعتر حضور می‌یابد و ممکن است از فروع نوع اول شمرده شود؛ زیرا در بسیاری موارد نوع اول به‌صورت عقدهٔ شخصی تغییر می‌یابد، مثلاً عقدهٔ اودیپ به‌رقابت میان دوبرادر در عشق مادر، یا وابستگی به‌خواهر به‌جای مادر ظهور می‌کند. آثار هنری که مشتمل بر مبارزه است ـ و بسیاری اوقات چنین است ـ و مبارزه میان دو شخص روی می‌دهد که هرکدام در صدد اثبات ذات و شخصیت خویش است، بر اساس این نوع عقده بنا می‌شود. قصیدهٔ **ویکتور هوگو**، در بارهٔ وجدان نیز از این دیدگاه به‌همین صورت تحلیل می‌گردد . تصور می‌کنند که این قصیده، در توصیفی که از تعقیب گناهکار و انتقام از او دارد، مشتمل بر احساس ناخودآگاه گناه است،

احساس گناه از رقابت با برادر در عشق به‌مادر، که اگر این حسّ پنهان از طریق تصعید[1] و والایش به‌صورت هنر متحول نمی‌گردید، نویسنده را به آشفتگی عصبی تهدید می‌کرد.

دیگر عقدهٔ نارسیسیسم یا پرستش خویشتن نزد هنرمند است، که امکان دارد این هم از عقدهٔ اودیپ مشتق شود؛ به‌این معنی که وابستگی هنرمند به‌مادر، او را به‌قطع رابطه از هر علاقهٔ دیگر و سپس به‌عزلت و درون‌گرایی سوق دهد. این عقده در آفرینش ادب ذاتی (شخصی و درونی) نقش دارد؛ یعنی مورد استفاده و موضع کاربرد آن در اعترافات و در هنر رمانتیک است که عنصر ذات (شخصیت درونی) در آن غلبه دارد. پدیدهٔ نارسیسیسم از باقی‌مانده‌های پدیده‌های فطری در نوع انسان است؛ زیرا درون‌گرایی ویژگی انسان در دورانهای فطری است؛ یعنی هنگامی که آدمی به‌غیر خویش کمتر اهمیت می‌داد و شدیداً به‌نیروی فکر معتقد بود و آن را به‌عنوان سلاحی در سرکوب و استیلاء بر دشمنانش به کار می‌برد. به‌دنبال همین پدیده، حرز و تعویذ و دعا و رقیه پیدا شد که بر ایمان به‌نیروی فکر و سخن و توانایی آن در مطیع ساختن مردم و انجام کارهای شگفت‌انگیز تکیه می‌کرد. هنر و سحر در زمینهٔ اعتماد بر فکر و کلام برای ایجاد کارهای بزرگ و تأثیر مطلوب متشابه هستند.

همچنان‌که عقدهٔ اودیپ به‌عقدهٔ نارسیسیسم تحول می‌یابد ممکن است به‌بیزاری از هر صاحب سلطه‌ای بینجامد؛ زیرا وی سمبول پدر است؛ یا سنجر به‌بیزاری از هرکسی شود که در مقام پدر است و با پسر در عشق به‌مادر رقابت می‌کند، چنان‌که در نمایشنامهٔ **هاملت** اثر **شکسپیر** می‌بینیم، یا آن‌که به‌شکل تازه‌ای تحول یابد. در داستانهای **پروست**، همچون در **جستجوی زمان ازدست رفته**، اشتیاق به گذشته و زنده کردن آن، رمز وابستگی به‌مادر و تمایل به‌بازگشت به‌دامن او است.

رؤیاها، تمایلات و عواطف سرکوب شدهٔ هنرمند از نوع عقده‌های شخصی است. او ممکن است رؤیای شهرت و عظمت را در سر داشته باشد یا در خود تمایلات خاصی را بپرورد؛ ولی هنگامی که راهی برای تحقق رؤیاهای خویش نمی‌یابد از زندگی واقعی به‌خیال رو می‌کند و با آفرینش هنری از رؤیاهایش چیز جدیدی می‌سازد و از هنرش برآن نقابی می‌زند ـ و همین امر منشأ پیچیدگی و ابهام در هنر است ـ و به‌این وسیله رنگ شخصی را، از آن می‌گیرد و اصل

۱ـ مکانیسم دفاعی تصعید یا والایش (sublimation) در روان‌شناسی عبارت است از تغییر مسیر احساسها و انگیزه‌های بالقوه به‌رفتارهای مقبول اجتماعی. (م)

مشکوک آن را پنهان می‌کند و آن را برای دیگران مشاع و مباح می‌سازد که مایهٔ لذت و بهره‌وری می‌گردد و نیازهای سرکوب شده و تمایلات شدید نهان شده در اعماق نفس خود را با آن ارضاء می‌نماید. هنر در این‌جا تصعید و ترفیع تمایلات و جایگزین کردن خیال و رمز به‌جای حقیقت است. **امیل فاگیه**، برهمین شیوه داستان **هلویزهٔ جدید** اثر **روسو** را تحلیل می‌کند و می‌گوید: «نویسنده چون به‌سبب پایین بودن طبقهٔ اجتماعی‌اش نتوانسته است با طبقات اشرافی خویشاوندی و پیوند ایجاد کند، قهرمان قصه‌اش «جولیا» را این‌گونه آفریده که عاشق جوانی از طبقهٔ پایین باشد که سمبول خود **روسو** است. به‌این ترتیب نویسنده رؤیای سرکوب شده‌اش را محقق ساخته و خیال را به‌حقیقت بدل کرده است».

به‌طور کلی، غرایز ـ به‌خصوص غریزهٔ جنسی ـ در حالت سرکوب شده نقش مهمی در آفرینش هنری ایفا می‌کند. **فروید** می‌گوید: هنر و فرهنگ تنها به‌وسیلهٔ سرکوب غرایز و تحول آنها طی قرنها، ظهور می‌کند. در میان غرایز سرکوب شده، غریزهٔ جنسی نقش اساسی دارد و از مرحلهٔ تصعید می‌گذرد و از هدف جنسی به‌اهداف اجتماعی و فرهنگی متحول می‌شود. برای فرهنگ چیزی خطرناکتر از رهاساختن غرایز و بازگرداندن آن به‌حالات اولیه و فطری وجود ندارد[1]. به‌این دلیل، عشق شایعترین موضوع در هنر است؛ زیرا غریزهٔ جنسی از قویترین غرایز بشری است و هنر، کاربرد معصومانهٔ عشق و وسیله ترفیع غریزه است.

از آنچه گذشت این نتیجه به‌دست می‌آید که: تحقق اثر هنری، از نظر دانشمندان، نیازمند سه امر است: اولاً: وجود طبیعت هنری که منشأ آن همچنان رازی سر به‌مهر است و رأی مقبولتر آن است که قوانین وراثت در آن نقشی دارد. ثانیاً: وجود عقده‌های روانی از نوع عمومی فطری و نوع شخصی که منشعب از آن است. ثالثاً: وجود عوامل خارجی و انفعالات و تأثراتی که عقده‌ها را تحرک بخشد یا به‌جنبش در آورد؛ که از نوع تداعی فکر است و بعد از مدتی پروردن و قوام یافتن، رؤیای هنری از آن به‌مرحله وجود پا می‌نهد، چنان که گویی همان لحظه متولد شده، در حالی که چنین نیست. اثر هنری پاسخ و واکنشی است در برابر این تأثر، یا عکس‌العملی است که از جهتی در مقابل عوامل خارجی و از جهتی دیگر در برابر عوامل داخلی موجود در عقده‌های روانی حاصل می‌شود. عقدهٔ روانی به‌وسیله اثر هنری گشوده می‌گردد و نزاع درونی

1- Psychanalyse de l'art, p.54.

خاتمه می‌یابد و حالتی تازه متولد می‌شود که اصلاح حالت قدیم و سازش امور ناهماهنگ و نوعی فدیه و قربانی و تزکیه و تصفیه[۱] است.

در دو نمایشنامهٔ **توفیق‌الحکیم**، با عنوان **خروج از بهشت** و **شهرزاد**، اثر عقدهٔ نارسیسیسم در شخصیت درونگرای «مختار» و در «شهریار» حیرتزده به‌روشنی قابل ملاحظه است، که هردو به‌خود نویسنده اشاره دارد. در اولی نظریهٔ تصعید و در دومی رمز تحول روانی نویسنده و تجسم کشمکش و نزاعی درونی مشهود است که در روح نویسنده در خصوص معنای زندگی وجود دارد؛ معنایی که هم در روح او و هم در نمایشنامه‌اش به‌صورت معمّا باقی است.

شاید بپذیریم که اثر هنری حاصل عواملی خارجی ـ که الهام‌بخش هنرمند است ـ و عواملی داخلی است که از مجموع رؤیاها و عقده‌های روانی او تشکیل شده؛ ولی نمی‌توانیم قبول کنیم که هر پدیدهٔ هنری را بتوان به‌عقدهٔ روانی معینی در نفس صاحب آن برگرداند. جزئیاتی که روان‌شناسان در این موضوع از آن بهره می‌جویند هنوز مورد بحث است و خالی از زیاده‌روی و مبالغه نیست.

هنر نزد قدما، نتیجهٔ وحی و الهام بوده و نزد بسیاری از محققان و منتقدان نیز چنین است[۲]. این بدان معناست که اثر فکر مُدرِک و آگاه در هنر کم اهمیت است. این اعتقاد شبیه سخن روان‌شناسان است که می‌گویند: هنر حاصل نوعی قوام‌یافتن و تخمیر در ناخودآگاه انسان است؛ امّا **رودن** معتقد است که هنرمندان، آنچه را می‌سازند و انجام می‌دهند کاملاً درک می‌کنند و در ترتیب و تنظیم افکار و احساسات خود وقت و کوشش صرف می‌نمایند[۳]. کسانی که معتقد به‌وحی و الهام یا عمل ناخودآگاه هستند، منکر مطالعه و تلاش و مجاهدت هنرمند نیستند؛ بلکه میان این‌دو را جمع می‌کنند و بین دو امر نقیض ـ یعنی خودآگاه (آگاهی) و ناخودآگاه ـ توافق به‌وجود می‌آورند. مردم قدیم عرب گمان می‌کردند که هر شاعر جنی دارد که بر او شعر املاء می‌کند، ولی برخلاف این اعتقاد، به‌ضرورت حفظ و اقتباس از پیشینیان معتقد بودند. شاعر آنها

۱- تزکیه، تطهیر (Catharsis): حاصل برانگیخته‌شدن عواطف رحمت و ترس ـ از مفاهیم موجود در تراژدی نزد ارسطو ـ (ص ۸۲، النقدالادبی‌الحدیث، دکتر هلال ۱۹۸۷). (م)

2- Alain, Vingt Leçons sur les beaux arts, P. 102-103.

3- Rodin, L' Art, P.224-226.

قبل از آن‌که برای «نظم شعر در رنج افتد» هزاران قصیده را حفظ می‌کرد. عبارت «رنج در نظم شعر» به‌آن اشاره دارد که شعر تنها الهام نیست.

در این باره درکتاب «اصول فلسفه» به‌نقل از **هانری پوانکاره** مطلبی آمده است به‌این مضمون که: عمل ناخودآگاه در همهٔ احوال ثمربخش نیست و شرط تکوین و حصول آن این است که قبل و بعد از آن دوره‌ای از عمل آگاهانه وجود داشته باشد. مادامی که قبل از الهام اثر هنری تلاشهای درونی مستمری که هنرمند آن را بی‌حاصل و بی‌فایده می‌داند و می‌پندارد که در آنها ره‌گم‌کرده و قریحه‌اش از آفرینش ناتوان مانده، وجود نداشته باشد حالت الهامی نمی‌تواند به‌طور ناگهانی به‌مرحلهٔ وجود برسد[1]. نویسنده برای اثبات درستی سخن خود مثالهایی ذکر می‌کند که از همهٔ آنها چنین برمی‌آید که فکر و به کارگیری ذهن در عقل باطنی به کُندی پختگی و قوام می‌یابد و هنگامی که نتایج این تلاشها به‌صورت ناگهانی پدیدار می‌گردد، فکر می‌کنیم الهام است، در حالی که نتایج ناخودآگاه برای مقدمات عمل آگاهانه است.

لالو می‌گوید: «در هنر، مثل اخلاق، الهام معجزه گونه رخ نمی‌دهد؛ بلکه سرمایه‌ای است که تدریجاً جمع می‌شود»[2].

سخن **کروچه**، درگفتاری با عنوان «شعر و ادب» نظیر همین گفته است که: «آسانی نظم شعر نزد بعضی شاعران علامتی بد است و کسی که آفرینش هنری را به‌درد زایمان تشبیه کرده، اشتباه نکرده است»[3].

دی ویت پارکر می‌گوید[4]: الهام حاصل تعلیم و تفکر پر مشقت و طولانی است و الهام هنری عصارهٔ تلاشی سخت میان آگاه و ناخودآگاه، و خلاصهٔ تلاشهای بسیاری است که طی آن هنرمند به‌آثار پیشینیان می‌رسد و آن را مصدر الهام خود قرار می‌دهد.

مربیان جدید از نظریهٔ ناخودآگاه استفاده می‌کنند و به‌دانشجو توصیه می‌نمایند که

1- H.Cuvillier, Manuel de philosophie, Tome. I(Paris, 1931), P.595.

2- Lalo, Introduction a Esthetique.

۳- Revue de Metaphysique et de Morale - 1946 V. 43 ص ۱ تا ۵۳ گفتار «شعر و ادب» کروچه.

4- Principles of Aesthetics, P. 99.

به‌فراگیری و تفکر در مسائل مشکل بپردازد، و «با آن بخوابد»؛ یعنی در محدودهٔ ناخودآگاه خود به‌آن مجال و فرصت پختگی بدهد، تا چون بعد از مدتی به‌آن برگردد براحتی در برابرش حل شود و آن را به‌شکلی نو و وسیع، که قبلاً به‌ذهنش نمی‌رسید، بفهمد.

دکتر **ویلیام. ب. کانن** در فصل پنجم کتاب **روش محقق**[1] موضوع وحی و الهام را که علما و هنرمندان هردو به‌آن پرداخته‌اند، مورد بحث قرار داده است و با تجربه و آزمون نشان داده که الهام در آفرینش و اکتشاف نقشی دارد که از نقش تفکر و به‌کارگیری ذهن کمتر نیست. وی این موضوع را این‌طور شرح داده که: تفکر طولانی در هر موضوعی و دادن فرصت پختگی آن در ذهن در حال خواب و استراحت نزد اغلب محققان و دانشجویان به‌الهام و کشف ناگهانی راه حلها منجر می‌شود. مثل این که در مغز ناحیه‌ای هست که به‌طور پنهان یا در حاشیهٔ فکر عمل می‌کند و نتیجهٔ کار خود را در زمانهای مختلف به‌ذهن آگاه منتقل می‌سازد که «حالات الهام» خوانده می‌شود.

محقق نامبرده در حقیقتِ وجود زمانهای الهام با روان‌شناسان اتفاق نظر دارد؛ ولی نمی‌پذیرد که این اعمال پنهان نفس را عقل ناخودآگاه بنامیم، چنان‌که گویی دو عقل، یکی آگاه و دیگری ناآگاه، وجود دارد، و به‌همین دلیل پیشنهاد می‌کند که آن را اعمال خارج از آگاهی یا در حاشیهٔ آگاهی بخوانیم.

به‌عقیدهٔ ما، نامگذاری ملاک اعتبار نیست؛ زیرا روان‌شناسان به‌وجود دو عقل معتقد نیستند؛ بلکه به‌اعتقاد آنها دو طبقه از افکار وجود دارد، یکی برتر و داخل در آگاهی و شعور و دیگری پایینتر که افکار سرکوب شده در آن جریان دارد.

بی‌مناسبت نیست که در این‌جا به‌شرایط موافق با حالات الهام در هنرمند و دانشمند و محقق اشاره کنیم. این شرایط به‌عقیدهٔ دکتر **کانن** عبارت است از: «توجه کامل به‌موضوع و غرقه شدن در آن و کثرت اطلاعات و معلومات در خصوص آن و وسعت محفوظات در مورد مطالب مربوط به‌آن و استراحت جسم و عقل و آزادی ذهن از قیدهای تقلید و از فشار مطالب قدیم».

اگر به‌سفارش **ابوتمام** به **بحتری**، در بارهٔ چگونگی نظم شعر مراجعه کنیم، درمی‌یابیم که

1- Walter B. Cannon M.D. The way of vestigator (W.W. Norton and co. N.Y)

در متن اصلی (ویلیام) و در حاشیه Walter است. (م)

شبیه به‌این ارشادها و نصایح است.

* * *

هنر، غذای خود را نخست از سرچشمه‌ای بزرگ و انسانی می‌گیرد که همان ناخودآگاه جمعی عمومی یا عقده‌های فطری و الهام‌کنندهٔ اساطیر و داستانهای عامیانه است که همهٔ ملتها درآن اشتراک دارند و مهمترین شاهکارهای هنری بر مبنای آن ساخته شده است. از این‌جا اهمیت حفظ اساطیر و رمزها و قصه‌های عامیانه‌ای که در محیط ما وجود دارد، آشکار می‌گردد. مأخذ دیگر سرچشمهٔ فردی و ذاتی؛ یعنی ناخودآگاه خود هنرمند و عقده‌های شخصی و رؤیاهای اوست که میکوشد آن را به‌شیوه‌ای هنری و در ورای نقاب ارائه کند. بعضی محققان معتقدند که هنرِ نشأت گرفته از عقده‌های فطری عمومی، فن برتر انسانی است؛ زیرا رمزهای آن نوعی زبان عمومی وضع می‌کند که می‌تواند همگان را به‌زبان عموم مورد خطاب قرار دهد و به‌این دلیل از هنری که عقده‌های شخصی آن را الهام می‌کند به‌نفس نزدیکتر است.

به‌نظر ایشان هنر کلاسیک هم از ناخودآگاه جمعی، ناشی می‌شود که خود از اساطیر کلی عامیانه و عقده‌های دیرپا و همیشگی انسان تشکیل شده و عقل و آگاهی و شعور آن را همراهی می‌کند؛ در حالی که هنر رمانتیک ذاتی، محدود و مقید به‌عاطفه و ذات و درون شخص است. به‌این دلیل می‌گویند: هر ادیبی با ادب ذاتی و شخصی ـ یعنی با ارائه خود و زندگی شخصی‌اش ـ آغاز می‌کند و در انتها به‌ادیبی موضوعی متحول می‌گردد که دیدش وسیع، ملی و مردمی یا جهانی و انسانی است.

شاید همین امر گروهی از منتقدان فرانسوی را به‌این اعتقاد کشانده باشد که ادبیات رمانتیک، نوعی ادبیات با ارزش محدود و نظرِ تنگ است که با اندیشه و عقل فرانسوی هماهنگی ندارد؛ اما این امر وجود شاهکارهای انسانی را در همان ادبیات رمانتیک نفی نمی‌کند؛ زیرا داستان هنرمند بسیاری اوقات داستان هر انسانی است.

۱۰

هنر و هوش

کلمهٔ هوش (Intelligence) در روان‌شناسی جدید، کلمه‌ای کلی با دلالتی وسیع، به‌معنی سرعت درک و فهم، و نیروی نقد و اختراع و توانایی حل مشکلات و رویارویی با شرایط غیر عادی و سازگاری با وضعیتهای تازه است.

معیارهای هوش کودکان از نظر روان‌شناسان، با وجود تفاوتهایش، همهٔ این جوانب را دربرمی‌گیرد؛ در حالی که بحث علمی دقیق هوش را به‌تفصیل شرح می‌دهد و آن را به‌اقسام زیر تقسیم می‌کند: هوش عملی، که هوش صنعتگران و صاحبان مشاغل اداری است، و هوش تأملی، الهامی، شهودی یا هنری که هوش شاعر و موسیقی‌دان و سخنران و نقاش است، و هوش تفکری مجرد که خاص شخصیتهای قانونگذار و تحلیلگر است، و هوش تخیلی نزد دانشمندان و مهندسان.

از انواع هوش، هوش ادبی، هوش علمی و هوش مادی ـ صنعتی است که به‌مهارت دست و ظرافت حرکت وابسته است، و هوش شفاهی ـ زبانی که مهارت در گفتار است؛ همچنین هوش نقدی که دارنده‌اش در نقد و تحلیل ماهر است، و هوش آفرینشگر و ابداعی که در نوابغ وجود دارد. یک نوع هوش کلی و متنوع هم هست که منحصر به‌زمینهٔ واحدی نمی‌شود و دارنده‌اش را در تحیّر انتخاب گرفتار می‌سازد. از دیگر تقسیماتی که ذکر می‌شود: هوش سریع و هوش کندِ عمیق، هوش تفکری، الهامی و غیره است[1].

1- Pieron.H. Psychologie Experimentale (Armand Colin, Paris, 1942), P. 205-215.

هنرمند نوعی ویژه از هوش دارد و آن هوش تأملی، الهامی یا شهودی است. هنرمند نابغه دارای هوش خلاق و ابداعی است. براین اساس ممکن است هنرمند در هنر خود نهایت مهارت را داشته باشد و در غیر آن موردکودن و نادان باشد. شاید هم اگر از صاحبان استعدادهای متعدد باشد در غیر آن هم مهارت نشان دهد، مثل **میکل‌آنژ** که هنر و علم و فلسفه را باهم داشت، یا ممکن است به‌طور همزمان هنرمند و منتقد باشد مثل **دلاکروا، بودلر و والری**.

معمول آن است که شخصیت هنرمند در مورد آنچه خاص هنر نیست، ساده و بدون پیچیدگی باشد. و این امر، چنان‌که **رودن** می‌گوید، از توجه و پرداختن کامل او به‌هنرش ناشی می‌شود. اگر از هوش انتقادی برخوردار نباشد شاید نقد نداند و حتی از نقد اثر خاص خودش نیز ناتوان بماند. او بندرت قادر به‌تحلیل یا تفکر مجرد به‌روش فلاسفه است. از این‌رو محققان تصریح می‌کنند که هنر دشمن منطق است و فلسفه شعر را از بین می‌برد[۱].

اگر هنرمند، در هنرش غیر طبیعی و غیر منطقی باشد بر او خرده نمی‌گیرند، ولی سادگی منطقی‌اش در بحثهای علمی عجیب می‌نماید و بهتر است از آن دوری جوید.

از آن‌جاکه هنر بر شهود و هوش الهامی تکیه می‌کند ـ برخلاف علم که به‌هوش تفکری متکی است ـ ملاحظه می‌شود که در میان ملتهای ابتدایی و جوامع بدوی، به‌طور شگفت‌انگیزی رشد می‌کند. اهل هنر در غرب جدید به‌نمونه‌هایی عالی از هنر سیاهان، مکزیکیها و ساکنان جزایر، که هنوز بر فطرت و طبیعت اوّلیه قرار دارند، در مناطقی از آفریقا و امریکا و جزایر اقیانوس آرام، دست یافته‌اند. دیده شده که این هنرمندان دارای درکی شهودی برای فهم مبانی هنرند و در هنر آنها مهمترین ویژگیهایی که هنر جدید به‌آن گرایش دارد ـ نظیر دوری از واقعیت، گسترش و بسط بیان و خطوط، که منشأ پیچیدگی و الهام است و توازن و هماهنگی و ریتم ـ یافت می‌شود. پوشیده نیست که عده‌ای از هنرمندان جدید ـ از جمله **پیکاسو** و یارانش ـ از ویژگیهای این هنر ابتدایی و انواع آن الهام می‌گیرند.

بعد از طغیان سیل دانش و ادوات صنعتی بر عصر کنونی، تا آن‌جاکه تقریباً بنیان الهام هنری اصیل را برانداخته، گویی هنر جدید با بازگشت به گذشته و الهام‌گرفتن از هنر ابتدایی و هنرهای قدیمی که در دوران شکوهمند هنر در خاور دور و جز آن، شکوفا بود، نیرو و حیات

۱ـ این سخن از کروچه است که طرفداران «شعر خالص» با او موافقند.

تازه‌ای می‌گیرد.

(A. Dew) در دائرةالمعارف انگلیسی (چاپ چهاردهم) زیر مادهٔ «هنر» می‌گوید: «هنرمند شرقی احساس خود را ترسیم می‌کند و به‌واقعیت مقید نیست. تصویر نزد او چیزی نیست جز نقابی که در پس آن حقیقت نهفته است. اگر شاخه‌ای را نقاشی کند هدفش آن است که بیننده را به‌حدّت و انگیختگی خیال فرا خواند تا درختی بلند را که از خوشی و شادی زندگی سرشار است، تصور کند».

این نشان می‌دهد که منشأ پیچیدگی در هنر جدید غربی در بعضی اصول آن، هنر شرقِ دور و در برخی دیگر، هنر ملل ابتدایی و اوّلیه است.

۱۱

وظایف هنر

تاریخ نشان می‌دهد که از دیرباز، از زمان **ارسطو** و **افلاطون** و قبل از آن و از دوران غلبهٔ مسیحیت در شرق و غرب، هنر به‌وظیفهٔ اصلاح و روشنگری فکری و تهذیب نسل جوان و تعالی بخشیدن به‌احساس مرتبط بوده است. نظریه‌ای که هنر را در خدمت اخلاق قرار می‌دهد، دارای چنان نفوذ و سیطره‌ای بوده است که اثر آن تا عصر حاضر ادامه یافته و بسیاری از محققان و منتقدان آن را امری مسلّم می‌دانند و در ادبیاتی که مشتمل براندیشه یا عبرت یا پندی عالی نباشد، خیری نمی‌یابند و در خصوص وظیفهٔ ادبیات اتفاق نظر دارند که در امر واحدی منحصر می‌گردد که همان تهذیب است[۱].

این بدان معنی نیست که هنر در طی اعصاری که ذکر شد، مطیع قانون‌گذاری منتقدان و واعظان بوده است. بیشتر آثار هنری در موسیقی و رقص و نقاشی و پیکرتراشی از هر ارزش وعظی یا تهذیبی خالی است. همین‌طور در ادبیات، صدها اثر می‌یابیم که فایده‌اش در لذت و سرگرمی است، مثل بعضی نمایشنامه‌های **شکسپیر** (**رؤیای شب تابستانی**) و بعضی از شعرهای **تنسون** و **سونبرن** و داستانهای **ادگار آلن‌پو** و دیگران. این همان پدیده‌ای است که در شعر عرب فراوان یافت می‌شود و اگر اشعار حکمت‌آمیز، که خالی از فایده‌ای پندآموز برای خواننده نیست و شعر تکسّب[۲] را که فایده‌اش منحصر به‌شاعر است، استثنا کنیم، به‌فایده‌ای عملی مرتبط نمی‌شود؛ امّا بهتر است که تحول موضع‌گیری منتقدان را در قبال این مسأله به‌اجمال بررسی کنیم و اختلافات و

۱- **اصول النقدالادبی**، احمدالشایب، ص ۷۶.

۲- شعری که تقدیم آستان زورمندان صاحب زر می‌شود و هدف از آن طلب صله است. (م)

مباحثاتشان را در بارهٔ آن دنبال نماییم؛ هرچند که هنر با تأثر از این احکام یا بدون تأثر از آن راه خود را طی می‌کند. این موضوع را محقق زیبایی‌شناسی ـ **لالو** ـ در کتابش "L'art et la morale"[1] مورد مطالعه قرار داده و از نظر تاریخی بررسی نموده و سخنان مشاهیر نقد و فلسفه را در موضوع هنر و اخلاق بیان کرده است. خلاصهٔ سخن او این است که : **افلاطون** زیبایی و صلاح (فضیلت) را یک چیز می‌شمارد، و فضیلت از نظر او زیبایی روح است. وی در **جمهوری** تراژدی و حماسه و شعر را ـ بجز مدایح خدایان و بزرگان ـ مورد حمله قرار می‌دهد[2]. فلوطین نیز بر طریق او رفته و فضیلت را مقدم بر زیبایی دانسته است، ضمن آن که تلاش کرده میان آن‌دو اتحاد و اتفاق ایجاد کند. در قرون وسطی نظریهٔ اتحاد بین زیبایی و فضیلت غالب بود و اثر آن در عصر رنسانس نیز باقی ماند؛ مثلاً **رونسار** می‌گفت: «موسیقی مایهٔ سرور و شادی است و کسی که از آن متأثر نشود، ناپاک و خبیث است». **لوتر** در آن هنری الهی می‌دید و **میکل آنژ** در نقاشی وسیلهٔ تقرب به‌خداوند را می‌یافت. از علمای جدید که به‌اتحاد زیبایی و فضیلت معتقد بوده‌اند و زیبایی را وسیلهٔ وصول به‌صلاح و فضیلت می‌دیده‌اند، از جملهٔ متصوفان باید از **گویو** و **مترلینگ** و **کروچه** یاد کرد.

گروهی دیگر نیز هستند که از متصوفان معتدلترند . پیشوای آنان، **ارسطو** و پیروان او هنر را در خدمت فضیلت قرار می‌دهند، بی‌آن که میان آن‌دو اتحاد ایجاد کنند. **ارسطو** برخلاف **افلاطون**، هنرمند را از شهرش تبعید نمی‌کند ولی مشاهدهٔ تابلوهای واقعگرای بوزون و نمایشنامه‌های هجوآمیز را بر جوانان عیب می‌شمارد و تنها موسیقی تهذیب‌کننده را می‌پسندد. از نظر او باید شخصیتهای تراژدی از صالحان و نیکان باشند، اما اجازه می‌دهد که نمایشنامه مشتمل بر اموری مخالف اخلاق باشد به‌شرط آن که این امر فایده‌ای آشکار و علتی معقول داشته باشد. او بنیان‌گذار نظریهٔ معروف تزکیه و تصفیه (Catharsis) است، که خلاصهٔ آن به‌این بیان است که تراژدی باید دو عاطفهٔ شفقت (رحمت) و ترس را برانگیزد، به‌صورتی که انسان را از این دو احساس پاک و تصفیه کند یا این که عاطفه‌ای شبیه آن در نفس شنوندگان بیافریند که اعصابشان را آرام سازد و روحشان را از آن عواطف پاک نماید؛ چنان‌که در طب از مادهٔ ترش و اسید برای

۱- هنر و اخلاق

2- Dialogues of Plato, vol.I, The Republic, P.607,641,647.

محو ترشی و از مادهٔ شور برای رفع شوری استفاده می‌شود[۱].

اندیشهٔ هنر صالح بر قرون وسطی ـ عصر دین ـ و بر دورهٔ رنسانس، که در بعضی جهات ادامهٔ قرون وسطی محسوب می‌شود، و بر قرون بعد از آن تا قرن نوزدهم، غالب بود. عقاید ایده‌آلیستی **افلاطون** و **ارسطو** با روح زهد و تصوف مسیحی در آمیخت و انکار و تکذیب هنر را شدت بخشید و به تشویق موسیقی دینی و نمایشنامه‌های مبتنی بر فضیلت و نقاشی مقید به‌قوانین اخلاق اکتفا نمود. کسی به‌مخالفت با این نظریه نپرداخت تا آن‌که در قرن نوزدهم نظریهٔ «هنر برای هنر» پیدا شد و بر هنر تعلیمی و آموزنده شورید. پیروان این مکتب مقیدساختن هنرمند را مردود می‌دانستند و از این‌که هنر واسطهٔ تبلیغات و وسیله‌ای تمسخرآمیز در دست واعظان و اخلاق‌گرایان باشد، در خشم بودند. از جمله این شخصیتهای انقلابی، **بودلر** و **موپاسان** بودند. این سخن به‌**موپاسان** نسبت داده می‌شود: «هرکتابی که از آن رایحهٔ تبلیغات و تعلیم استشمام می‌شود، فاقد هرنوع رنگ هنری است. کار هنرمند آموزش نیست. اگر در هنر اثری از آموزش و تعلیم یافت شود، امری ظاهری و بدون قصد و عمد است»[۲]. **اسکار وایلد** نیز مانند اوست و تصور تعلیمی بودن هنر را از اصل نفی می‌کند. **ریمو دوگورمون** نیز همین نکته را تأیید می‌کند: «هنر هدفی ویژه و ذاتی دارد و خود غایت خود است و هیچ‌گاه مشتمل بر تعهد و رسالتی ـ نه دینی و نه اخلاقی ـ نیست؛ زیرا خود را آزاد، بی‌اعتنا و لاقید، شگفت‌انگیز و مخالف هرچیز، حتی مخالف قوانین طبیعت که انسان را به‌بندگی می‌کشد، می‌خواهد»[۳].

ایلی‌فور می‌گوید: «انسانی که به‌قوانین اخلاق در آویخته نمی‌تواند هنرمند باشد. ملتی که سنن اخلاق و آداب عمومی برآن مسلط است هنرمند به‌بار نمی‌آورد؛ زیرا هنر منکر تقلید است، ازآن‌روکه تقلید آن را می‌کشد؛ ولی اخلاق به‌تقلید فرا می‌خواند، زیرا با آن زنده است».

گروهی از فلاسفه و هنرمندان ظهورکردند که هنر را برتر از فضیلت و صلاح شمردند و آن را عظیمترین چیز در هستی دانستند. **رینان** می‌گفت: «هرچه زیباست جایز است»؛ و **نیچه** زیباترین مظاهر نیرو و حرکت را در رقص می‌یافت و پیشنهاد می‌کرد که هنر جایگزین اخلاق

۱- شرح اصطلاح تزکیه و تصفیه و تطهیر (Catharsis) از آبرکرومبی درکتاب «نقد ادبی».

2- Lalo, ch. L'art et la morale, P.94.

3- Ibid, P. 102.

شود؛ زیرا اخلاق و آداب معلّمان همان نیرو و ظرافت و زیبایی است. **سوپرمن** می‌گوید: «سختیها را تحمل کنید؛ تا در زیبایی زندگی کنید». همچنین **بلدوین** امریکایی به‌تقدیس زیبایی و قبول سلطهٔ آن بر هستی دعوت می‌کند.

در همان زمان در مقابل زیبایی‌پرستان دشمنانی به‌پا خاستند که با هنر مخالفت کردند و جنگی شدید بر ضد آن بر پا نمودند، به‌این بهانه که هنر زیان‌بخش است و بیکاری و تنبلی را خوب جلوه می‌دهد و به‌تن‌آسایی و راحتی زندگی تشویق می‌کند. پدران کلیسای مسیحیت با این گروه هم‌عقیده بودند و در هنر، بقایای دوران بت پرستی را می‌دیدند. درمیان پیروان ایشان می‌توان از **بوسویهٔ واعظ** و **برونتیر**، شخصیت علمی و **تولستوی** ایده‌آلیست یادکرد. شخصیت اخیر درکتابش **هنر چیست** اظهار می‌دارد که هدف هنر تحقق بخشیدن به‌برادری انسان و نشر دین جهانی است. همچنین نویسندگان انسان‌دوست (Humanist) و جامعه شناسانی که در قرن نوزدهم ظهور کردند، نظریهٔ ادبیات اجتماعی راکه مایهٔ تعالی نفس و تهذیب اخلاق است، استحکام بخشیدند. **الکساندر دوما** ـ پسر ـ که به‌خاطر نمایشنامه‌های اجتماعی‌اش (مثل **دوشیزه کاملیا**) شهرت دارد، می‌گوید: «هر ادبیاتی که هدفش کمال و فضیلت و ایده‌آل و فایدهٔ عمومی نباشد، ادبیاتی ناتوان و بیمار است که از دوام و بقا بهره‌ای ندارد. نویسنده‌ای را به‌من نشان دهید که در طول نسلها مورد تقدیس بوده و هدف عالی انسانی نداشته است».

موضع‌گیری **کانت** شبهه‌آمیز است؛ وی می‌گوید: هنر نهایتی است بدون غایت و هدف. (Critique of Judgment, P. 90.) **لالو**، این سخن را با این بیان شرح می‌دهد که: هنر، پدیده‌ای اخلاقی است بی‌آن که مقید به‌قانون اخلاق باشد؛ یعنی به‌ضرورت ایده‌آلی است؛ اما بدون عمد اخلاقی است. **کانت** همچنین درصفحهٔ ۲۱۵ ازکتاب یاد شده می‌گوید: «اگر هنرهای زیبا با ایدهٔ اخلاقی که خود به‌تنهایی سبب بهجت و شادمانی است یکی نشود، آنگاه سرور و شادی غایت و هدف آن خواهد شد و در این هنگام، هنر تبدیل به‌وسیله‌ای برای سرگرمی و رفع اندوه می‌گردد و این مایهٔ نومیدی ماست و دراین حالت زیبایی طبیعت را بر هنرهای زیبا ترجیح می‌دهیم».

* * *

خلاصه نوشتهٔ **لالو** را در بارهٔ ارتباط هنر با اخلاق در طی اعصار ملاحظه کردیم؛ اینک «ـ تفسیر نویسنده را برآن ذکر می‌کنیم: وی درکتابش «آن L'art et la morale صفحهٔ ۱۶۴ و بعد

از ـ می‌گوید: «احکام اخلاقی، نتیجهٔ عوامل چندی است که در حد ذات خود اخلاقی نیست؛ بلکه اعتباراتی بهداشتی، منطقی و حقایقی طبیعی ـ تاریخی و قضایایی متافیزیکی مثل دین است. این عوامل در معرض دگرگونی قرار دارد و احکام اخلاقی نیز از دگرگونی آن متأثر می‌شود؛ مثلاً جنگ جهانی باکاهش تعداد مردان تغییراتی در آراء عمومی به‌وجود آورد و فکر مسامحه و آسان‌گیری در موضوع ازدواج آزاد و حقوق فرزندان نامشروع را تقویت نمود»[1]. قانون اخلاقی دو نوع است: نوعی تنگ نظر و با تعصب شدید که در هنر و علم دو دشمن رقیب می‌بیند، و نوعی مسامحه کار و با سینهٔ گشاده که **بودلر** این‌گونه توصیفش کرده است: «ما از قانون اخلاق، نوع پندآموز و نصیحتگری راکه زبان ادّعا و خودستایی اختیارکرده و زیباترین قطعات هنری را تباه می‌سازد، نمی‌خواهیم؛ بلکه آنچه می‌جوییم پند و وعظی است الهام‌بخش که به‌لطافت جاری است و نهانی در مادهٔ شعری نفوذ می‌کند، چنان‌که واسطه‌های لطیف در اجزای هستی جریان دارد. اخلاق به‌عنوان غایت هنر وارد آن نمی‌شود، بلکه با آن می‌آمیزد؛ چنان‌که با خودِ زندگی آمیخته و شاعر نه با علمش، که با برکت طبیعت سرشار و بخشنده‌اش، نقش راهنما را برعهده دارد»[2].

نویسنده موضوع را این‌گونه به‌پایان می‌رساند: هنر در زندگی دارای پنج نقش است که عبارتند از: اوّل: هنر واقعگراکه تصویر زندگی است و هدفش عبرت و پند و مثل است و در آن پیروزی فضیلت بر رذیلت و خیر بر شر آشکار می‌شود و به‌ضرورت اخلاقی است. دوم: هنر

۱- این درست گفتهٔ **دی‌گرامون لیبار**، در «Essai sur le sentiment esthétique» صفحهٔ ۲۸۶ است که: حتی اگر اخلاق را غایت عاطفه زیبایی‌شناسی و هدف زیبایی اعتبار کنیم، قانونی اخلاقی وجود ندارد که بتواند مقیاس صحیح باشد. مثل اعلی در اخلاق برحسب محیط و زمان تغییر می‌کند. آنچه را این‌جا نیک می‌دانیم شاید در جایی دیگر موضوع تمسخر باشد. برخلاف نور برخاسته از ماوراء طبیعت، راهنماها و نشانه‌های انسانی همیشه در معرض تغییر و دگرگونی هستند. و در صفحهٔ ۸۸ می‌گوید: از آن‌جاکه امروزه این نظریه که: امر قبیح ـ چه حسی و چه اخلاقی ـ می‌تواند در هنر منشأ زیبایی باشد، غلبه دارد؛ متصوفان خود را ناگزیر می‌بینند که به‌اصل وجود قبح در هنر تسلیم شوند، ولی در همان حال با اظهار این‌که: قبح در آن حالت پرده‌ای شفاف است که از ورای آن زیبایی منتظم و آراسته نمایان می‌شود و با قدرت تضاد بر جمالش افزوده می‌شود، راه محافظه‌کاری می‌روند.

2- L'Art et la morale, P.165.

ایده‌آل که نمونه‌ای برتر (مثالی اعلی) در برابر مردم قرار می‌دهد و اوج‌گیری و تعالی‌یافتن به‌سوی آن نمونه را در نظرشان می‌آراید. سوم: هنر تجملی، که درک‌کننده‌اش را از عالم حقیقت به‌عالم خیال می‌برد و باعث سرگرمی او می‌شود. چهارم: وظیفهٔ پالایش و پاک‌سازی نیز، به‌هنر محض، یا آنچه هنر برای هنر خوانده می‌شود نسبت داده می‌شود. پنجم: وظیفهٔ دیگر هنر، تصفیه و تطهیر است که **ارسطو** نیز به‌آن اشاره کرده و آن تزکیهٔ نفس است از غرایز و تمایلات زیان بخش؛ به‌این‌صورت که انسان تجسم آن تمایلات را در برابر خود مشاهده کند و خیال را جایگزین حقیقت نماید و از این تمایلات رهایی یابد.

اگر بخواهیم دربارهٔ نظر **لالو** تعمق بیشتری بکنیم باید بگوییم که او در این اعتقاد که هنر در زندگی وظایف متعددی بر عهده دارد، راه درستی را در پیش گرفته است و این وظایف به‌بیان صحیحتر چهار ـ و نه پنج ـ تاست: عبرت (درس و پند)، ایده‌آل‌گرایی یا ارائهٔ نمونهٔ برتر، پالایش، تزکیه و تطهیر؛ ولی صحیح نیست که هرکدام از این وظایف را به‌نوع خاصی از انواع هنر نسبت دهیم. هنر واقعگرا ممکن است اخلاقی باشد یا نباشد. ممکن است تجسم پیروزیِ فضیلت باشد یا برعکس آن، چنان‌که در داستانهای واقعگرایانهٔ **زولا** می‌بینیم که توصیفی واقعگرا و شدید از مفاسد و آلودگیهای اجتماع است. ممکن است یک نوع هنر چند وظیفهٔ بر عهده داشته باشد. هنر تجملی و هنر خالص (هنر برای هنر) ممکن است در یک زمان دو وظیفه لذت و هدایت را بر عهده بگیرند و میان لذت و فایده را جمع کنند. در این‌جا باید از نمایشنامه‌های کمدی **مولیر** یاد کنیم که تجسمی کاریکاتوری از واقعیت است، ولی لذت (و سرگرمی) و پندآموزی را باهم دارد.

اگر به‌نظریات **آلن** ـ دوست **لالو** ـ که در بحثهای زیبایی شناختی‌اش مکرراً به‌وظیفهٔ هنر اشاره می‌کند توجه کنیم، در می‌یابیم که یک اندیشه به‌طور مداوم تکرار میشود و آن این که هنر انتظام و انضباط و تعدیل تمایلات و فرونشاندن طغیان آنست، خواه در اهل هنر، خواه در کسی که هنر را درک می‌کند.

اینک بعضی سخنان **آلن** در این موضوع: هنر نوعی انضباط و نظم در شخصیت هنرمند و نیز در شخصیت درک‌کنندهٔ هنر است، مثلاً رقص تندی و شدت عشق را تلطیف و سرکشی آن را تعدیل می‌کند، رقص عشقی انتظام یافته، زیبا و معتدل است[1]. حرکات منظم، تمایلات سرکش را

1- Systeme des beaux arts, P. 38.

تعدیل و آرام می‌کند[1]. می‌گویند موسیقی سبب تحریک میل و انگیزش تمایلات است؛ ولی موضوع برعکس است. وظیفهٔ موسیقی مثل وظیفهٔ اشک است که به‌جای افزودن اندوه آن را کاهش می‌دهد[2]. نویسنده انواع تسلّی و تصفیه را در زندگی به‌این ترتیب برمی‌شمارد: عقل، ایمان، درد، دوستی، عشق، هنرهای زیبا[3].

او با **ارسطو** در مورد نظریهٔ تزکیه (تطهیر) اتفاق نظر دارد: «همان‌طور که قهرمان هومر و قهرمان هر نمایشی با حرکت به‌سوی جنگ و مصیبت و مرگ، از ترس نجات می‌یابد، به‌همین ترتیب هر شعری نیز این مسیر مشخص و این ماجرا را تکرار می‌کند و ترس را در وجود ما از بین می‌برد و احساس قهرمانی را بر می‌انگیزد»[4]. «شعر تجسم تمایلات ماست و با ارائهٔ آنها در برابر ما، آن تمایلات را آرام می‌کند، زیرا ما آنها را برای سرگرمی و در حالی مشاهده می‌کنیم که از نتایج آنها برکناریم و این حالتی است که به‌جلال و شکوه نزدیک است»[5]. در فصل «اشکها» می‌گوید: «هنر عالی به‌جهت انگیزش ترس یا اندوه و درد نزول نمی‌کند، بلکه تنها از طریق صحنه و با مجسم‌ساختن رنج‌دیدگان مصیبت زده، ما را رها می‌سازد و از ترس و شفقت تطهیر و تزکیه می‌کند ـ آن‌طور که **ارسطو** گفته است ـ»[6]. در این‌جا آنچه در فصلی دیگر (فصل عاطفه در هنر) به‌آن اشاره کرده‌ایم، آشکار می‌شود که: هنر خشن، سخت و تند، هنری بی‌ارزش است.

روان‌شناسان معاصر در شرح وظایف هنر عقایدی دارند که قابل توجه است به‌ویژه که این عقاید بسیاری از آنچه را فلاسفهٔ قدیم و منتقدان بزرگ، به‌دور از روان‌شناسی شناخته بودند، تأیید می‌کند:

۱ـ هنر نزد روان‌شناسان برانگیزندهٔ رؤیا است، «در برابر عقل راههایی پر از وعده می‌گشاید که شگفت‌زده در آن ره می‌پوید». از این‌رو پیچیدگی در هنر مقبول است، زیرا

1- Ibid, P. 59.

2- Ibid, P. 130 - chapter: Des bruits rythmés.

3- Ibid, P. 50.

4- Vingt Leçons sur les beaux arts, P. 98.

5- Systeme des beaux arts, P. 40.

۶- مرجع سابق، فصل «اشکها».

بیشترین توان برانگیختن رؤیا را دارد. سوریو می‌گوید: نثر فی‌الحال و به‌طور کامل هرچه را می‌تواند بگوید، می‌گوید؛ ولی شعر به درنگ و تأمل وا می‌دارد، می‌توانیم بااین نشانه بروجودش استدلال کنیم: شعر اثری است که به‌تنهایی در ما تأملی طولانی بر می‌انگیزد[1]. برگسون می‌گوید: «هدف هنر، به‌خواب‌بردن نیروهای مؤثر یا مقاوم در شخصیت ما و هدایت ما به‌حالت تسلیمی است که در آن به‌اندیشه پیوند می‌یابیم و در عاطفه مشارکت می‌کنیم»[2]. وقتی هنر رؤیا را برانگیزد آن را در محدودهٔ ناخودآگاه قرار می‌دهد و صوری را ایجاد می‌کند که جایگزین آن می‌شود و نفس را با معانی تازه بی‌نیاز می‌سازد و از این حالت، حرکت تأثری شدیدی حاصل می‌شود که بر جاذبهٔ هنر می‌افزاید.

۲- هنر از نظر ایشان منشأ هماهنگی و تناسب و توافق بین عناصر مختلف است و میان جوانب مختلف عقل توازن می‌آفریند، و چنان که کانت گفته میان طبیعت و آزادی، عقل و احساس، ادراک و ناخودآگاه، ماده و روح، مناسبت ایجاد می‌کند، وگاهی گشودن گرهی یا پاسخ سؤالی را با خود دارد. به‌این اکتفا نمی‌کند که گذشته را برانگیزد یا نوعی واپس‌گرایی بیافریند، بلکه می‌کوشد گذشته را به‌حال پیوند دهد و میان آن‌دو هماهنگی و اتفاق به‌وجود آورد، به‌علاوه منشأالهام برای آینده و سرچشمهٔ آفرینش و الهام نیز هست. روسو در داستان **هلویزهٔ جدید** از رؤیاهایش سخن می‌گوید ولی در همان حال از فروپاشی نظام طبقاتی هم که اندکی بعد از وفات وی تحقق یافت، خبر می‌دهد. همچنین داستان **رستاخیز تولستوی**، نزاعی دردناک است که به‌آفرینشی نو وگشایشی الهام بخش و موفق منتهی می‌شود و در نفس خواننده ایجاد نوعی اطمینان و آرامش می‌کند. داستان **اهل غار توفیق‌الحکیم**، مبارزه‌ای طولانی میان دو قدرت جبار ـ عشق و زمان ـ است که به‌پیروزی عشق بر زمان پایان می‌یابد؛ اگرچه که برای آفریدن پایانی غم‌انگیز و مؤثرتر، این پیروزی بسیار دیر و بعد از گذشتن وقت حاصل می‌شود، ولی باعث آسودگی خیال و آرامش خواننده می‌گردد. بعضی داستانها خواننده را حیرت زده رها می‌کند؛ زیرا با سؤالی بدون پاسخ خاتمه می‌یابد، مثل داستان **آندره کورنی لیس اثر پل پورشیه**، ولی آن هم نزاعی به‌شیوهٔ **هاملت** است؛ نزاعی در نفس پسر. آیا همسر مادرش راکه یقیناً قاتل پدرش است،

1- Psychanalyse de l'art, P. 189.

2- Essai sur les données immédiates de la conscience.

بکشد و آیا سعادت مادر راکه از این گناه بی‌خبر است از بین ببرد. نزاع باکشتن مجرم و حل عقدهٔ اودیپ خاتمه می‌یابد، ولی سؤال در ذهن خواننده ـ مثل ذهن آندره کورنی لیس ـ باقی می‌ماند: «آیا در این انتقام گرفتن، بر صواب بوده یا بر خطا» ؟ این نوع هنر برانگیزندهٔ تفکر است.

۳- هنر منشأ پالایش و تعالی است. روان‌شناسان با **ارسطو و آلن و لالو** در این امر اتفاق نظر دارند که هنر به‌طور هم‌زمان مایهٔ پالایش، تصفیه و تعالی هنرمند و درک‌کنندهٔ خود است؛ زیرا تحقق خیالی تمایلات درونی است، تسلّی و سبکبار ساختن روح و کاربرد سالم احساسات و هیجانات سرکوب شده و راه فرار و نجاتی خالی از ملامت در برابر رغبتها و میلهای زیان بخش است. هنر برانگیزندهٔ نشاط روحی است و به‌هر درک‌کننده‌ای رؤیاهای خاص او را منتقل می‌کند. هرکس به‌شیوهٔ خود آن را می‌فهمد و آنچه را مناسب اوست از آن می‌گیرد.

از نظریات کلاسیک در علم زیبایی‌شناسی، تشبیه هنر به‌بازی و نزدیک ساختن مفهوم آن دو است. سخن فیلسوف انگلیسی، **اسپنسر**، مشهور است که: «هنر بازی است؛ زیرا مثل بازی خالی از هدف است». روان‌شناسان هم بین این‌دو مقابله ایجاد می‌کنند و می‌گویند: هنر مثل بازی، رمز را بدل حقیقت قرار می‌دهد. ممکن است هنر نزد کودک به‌شکل بازی شروع شود و سپس به گرایش و رغبتی ثابت تغییر یابد، مثل کودکی که نقاشی، رسم نقشه و طراحی را تمرین می‌کند و این میل در او تا سن بلوغ ادامه می‌یابد و به‌هنر تبدیل می‌گردد.

روان‌شناسان با اعتقاد به‌این که هنر از آن جهت که آزاد است شبیه به‌بازی است[1] برآزادی هنر صحّه می‌گذارند. اگر بپذیریم که بازی نتیجهٔ تمایلاتی غیر پایدار است که می‌کوشد استقرار و ثبات یابد اهمیت احساس آزادی راکه همراه بازی است درک می‌کنیم. تنها هنر می‌تواند شکل بازی به‌خود بگیرد و احساس آزادی و نشاط را برانگیزد. به‌وسیلهٔ این احساس آزاد هنرمند برای خلق شکلهای متعدد برای یک موضوع تلاش می‌کند و در ارائهٔ صور و اندیشه‌ها وگونه‌گونه ساختن آثار و قهرمانانش به‌تنوع و تفنن رو می‌آورد[2].

* * *

1- Baudouin, Psychanalyse de l'art, P. 238.

2- Ibid, P. 238.

حال می‌توانیم با اغلب محققان همسخن شویم که هنر وسیلهٔ الهام، سرگرمی، پالایش، تصفیه و تعدیل تمایلات، هم در هنرمند و هم در جویای هنر است. به‌این معنی وظیفه‌اش اجتماعی، ایده‌آلی ـ یا اگر موافق باشید تهذیبی ـ است؛ ولی به‌شرط آن‌که این وظیفه را ـ چنان‌که بودلر گفته ـ به‌صورت الهامی، هنری و غیر مستقیم اداکند.

پیش از این در تعریف هنر گفتیم که هنر بیانی آزاد است[1]، که نه به‌قانونی مقید می‌شود و نه به‌فایدهٔ عملی، که بالطبع فایدهٔ ایده‌آلی یا تهذیبی نیز نوعی فایدهٔ عملی است، و هنر، جز آن‌که هنر باشد وظیفه‌ای بر عهده ندارد. به‌این دلیل آلن می‌گوید: «شعر تعلیمی و آموزشی و نثر مسجع در قبح مثل هم هستند»[2]. بنابراین ممکن است هنر، وظایفی راکه محققان ـ از ارسطو و کانت گرفته تا آلن و لالو و غیر آنها ـ به‌آن نسبت داده‌اند، اداکند؛ ولی به‌هیچ‌کدام از آنها تقیّد الزامی ندارد و آن را مقابل چشم قرار نمی‌دهد؛ بلکه این وظایف در هنر، نتیجه‌ای عَرَضی و بدون قصد و غیرعمدی است. معیار و مقیاس هنر نزد ما توانایی آن بر تهذیب و پالایش نفس، یا در برداشتن حکمت و پند و الهام نیست، زیرا ممکن است هنر این وظیفه را تنها به‌واسطهٔ زیبایی که دارد با نظم و رضایت و گشادگی که در نفس بر می‌انگیزد، ادا نماید بی‌آن‌که اعتبار یا حقیقتی آشکار، وجود داشته باشد[3]. هنر قابل انعطاف و الهام‌بخش است؛ ممکن است به‌فردی چیزی را القاکند که به‌دیگری نمی‌کند یا جوینده و درک‌کننده‌اش در آن چیزی بیابد که از خاطر هنرمند نگذشته باشد. هنرمند به‌نتایج و آثار هنرش نمی‌اندیشد و رؤیای آن را در سر ندارد، بلکه هنر به‌حکم طبیعت و الهامش از روح او می‌جوشد.

هر هنری که هدفش تبلیغات است کم ارزش است. تبلیغ برای فضیلت به‌وسیلهٔ هنر

۱- فصل: «آیا هنرهای زیبا ویژگیهای مشترک دارند» و نیز «تعاریف فلسفی زیبایی».

2- Systeme des beaux arts, P. 310.

۳- دی‌گرامون لیبار در «Essai sur le sentiment esthetique»، صفحهٔ ۸۸ می‌گوید: «می‌دانیم که ظرافت صنعت در هنر از ارزش اخلاقی آن مهمتر است، و این صفت به‌رغم شدت تأثیرش به‌صورتی نیست که نتوان از آن بی‌نیاز شد. هنر می‌تواند احساس زیبایی را بیدار سازد، بدون آن‌که فایده‌ای ادبی داشته باشد و این امری حقیقی است که به‌اثبات نیاز ندارد». در صفحهٔ ۲۷۰ می‌افزاید: «گذشت زمانی که غلبهٔ نمونه‌های اخلاقی را در هنر امری ضروری می‌انگاشتیم».

همان‌قدر زشت است که تبلیغ برای پرده‌دری و فسق. قبح ـ چه حسی و چه عقلی ـ به‌واسطهٔ هنر به‌زیبایی تبدیل می‌شود و چنان‌که **ارسطو** و بعد از او **لالو** و دیگران گفته‌اند، هنر منشأ سرور و تزکیه (تطهیر) است. اندیشهٔ عالی تا زمانی که در قالبی هنری ارائه نشده از نظر هنری ارزشی ندارد. اگر قالب شعری ضعیف باشد معنای مشتمل بر شرافت و فضیلت، ارزش شعر را بالا نمی‌برد؛ مانند این بیت **معرّی**.

فلا هطلت عليّ ولا بأرضي سحائب ليس تنتظم‌البلادا[1]

و بهتر از آن قول **ابوفراس** است که دارای تازگی معنا و قالب است، با آن که از سر خودپسندی و حب ذات سخن می‌گوید[2]:

معللتي بالوعد والموتُ دونه إذا مُتّ ظمآناً فلانزل‌القطر[3]

که بیتی است سرشار از زندگی و زیبایی.

در نهایت اگر هنر را آیینهٔ زندگی بدانیم که تجسم و انعکاس خوبیها و بدیهای آن است، باید همهٔ این جوانب را در برگیرد، ولی به‌آن شرط که هنر باقی بماند.

با این حال در بعضی آثار هنری چیزی می‌یابیم که به‌علت مغایرتش با اخلاق رایج بلافاصله آن را زشت می‌شماریم. در واقع این زشت شمردن به‌آن سبب است که آن اثر، هنری بی‌ارزش و مخالف با ذوق است. دشنام و پرده‌دری در بعضی اشعار **فرزدق** و **جریر** و **ابونواس** و **ابن‌الرومی**، هنری ناخوشایند و قبیح به‌شمار می‌رود، نه از آن‌رو که مخالف اخلاق است، بلکه به‌علت بی‌ارزشی و ذوق بازاری و روحیهٔ غوغاطلبی و عامیانه‌ای که در آن وجود دارد[4]. این گفته

۱- ابری که مملکت را سامان ندهد کاش بر من و سرزمین من نبارد. (م)

۲- **اصول النقدالادبی**، احمدالشایب، ص ۱۸۱؛ نویسنده در این جا شعر را بر مبنای اندیشه‌ای عالی که ممکن است در بر داشته باشد، می‌سنجد.

۳- از قصیدهٔ «عصي‌الدمع» (اشک نافرمان): ای آن که به‌من بادهٔ وعده می‌نوشانی، چون تشنه بمیرم گو باران نبارد. (م)

۴- از نمونه‌های ذوق عامیانه داستانهایی است که بعضی مجلات و ناشران تجارتی منتشر می‌کنند و ملاحظه می‌شود که هدف نویسنده در آنها مبالغه و تفصیل صحنه‌های عشق و اخبار جنایی است تا ذوق عامه را که به‌افراط در عواطف و تصاویر هیجان‌انگیز و محرک گرایش دارد، راضی سازد.

تعبیری دیگر از مقصود **کانت** است که این‌گونه آن‌را بیان نموده است: «برتری هنر زیبا در این است که جامه‌ای از زیبایی بر تن زشتی می‌پوشاند. ولی نوعی قبح هست که تجسمش جز با از بین بردن لذت زیبایی ممکن نیست و آن تجسم اموری است که تولید بیزاری و نفرت می‌کند»[1].

آیا در این جا ذوق، قاضی و داور است ؟ ذوق چیست؟

اگر ادراک زیبایی به‌معنی توانایی بهره‌بردن و لذت از زیبایی باشد، ذوق در تعریف **کانت** همان نیروی حکم و داوری در مورد خوبی یا بدی شیء یا در مورد خوبی و بدی شیوهٔ تجسم آن است بی‌آن‌که صادرکنندهٔ حکم غایت و هدف خاصی داشته باشد و بدون وجود قانونی که حکم برآن قیاس شود[2]. داوری ذوق از نظر **کانت**، حکمی خالص و مجرد از هدف یا قاعده و قانون است، که ویژگی‌اش در این باب مانند لذت حاصل از زیبایی و خود اثر هنری است.

کانت معتقد است که ذوق بر مبنای احساسی قابل انتقال از یک فرد به‌فرد دیگر، قرار دارد؛ یعنی شیء‌ای که مشاهده می‌کنیم به‌ضرورت قادر است که احساس رضایت و خشنودی یا عکس آن را به‌بیننده‌اش منتقل سازد و این احساس نزد همگان یکسان است. از این امر نتیجه می‌شود که قدرت داوری نزد همهٔ افراد بشر، امری کلی و عمومی است؛ زیرا براساس صورت یا طرح و نقشه قبلی بنا نشده است. وی می‌افزاید: هرکس چیزی را به‌زیبایی وصف می‌کند می‌پندارد که همگان با سخن او موافقت دارند، و این اقتضا می‌کند که اصلی ذاتی وجود داشته باشد که به‌واسطهٔ شعور و ادراک، و نه به‌واسطهٔ صور و افکار ذهنی، تعیین کنندهٔ زیبایی یا فقدان آن باشد. این اصل ذاتی همان احساس کلی است و حکم و قضاوت ذوق جز با فرض این احساس کلی صحت ندارد[3].

ادموند بورک در بررسی موضوع ذوق، وجود توانایی فطری برای قضاوت را مورد تصدیق قرار می‌دهد: لذت حاصل از بهره‌وری از اشیاء محسوس، لذت ذوق فطری است که عمل فکر در آن دخالت ندارد. همچنین تأثر از تمایلات، تأثری فطری است؛ امّا هنگامی که اشیاء پیچیده می‌شوند به‌صورتی که ارزشیابی آثار هنری و بررسی مسائلی مانند رعایت هماهنگی و تناسب لازم می‌آید، نیاز به‌عمل فهم و درک وجود دارد و باید ذوق را با مطالعه و

1- Kant's critique of Judgment, P. 195.

2- Ibid, P. 55.

3- Ibid, P. 92-93.

تمرین و دقت و بررسی طولانی تهذیب نمود[1].

کانت نیز با او موافق است، زیرا می‌گوید: ذوق با آن‌که نیرویی ابتکاری و شخصی است که تقلید نمی‌کند، اما به‌وسیلهٔ آثار کلاسیک یا شاهکارهای هنری قابل تهذیب و رشد است. «پیشینیان گفته‌اند: عقل ما اکتسابی است. این به آن معنی نیست که ما کورکورانه از گذشتگان تقلید می‌کنیم، بلکه شیوه‌های آنان را در حرکت دنبال می‌نماییم و شاید به‌نتایجی دست یابیم که برتر از نتایج آنان باشد. حتی در دین ملاحظه می‌کنیم که یک نمونهٔ خوب و شایسته تأثیری برتر از تأثیر فلاسفه و کاهنان دارد، در این‌جا تقلید به‌معنی تأثیرپذیری و پیروی است. ذوق برای تکمیل تهذیب خود نیازمند هدایت به‌وسیلهٔ نمونه و الگو و پندگرفتن از شاهکارهای هنر است»[2].

از نظر **بورک**، تفاوت ذوق افراد به عللی مربوط می‌شود که عبارتند از: ۱- اختلاف درجهٔ احساس فطری؛ ۲- تفاوت در دقت مشاهده و آگاهی؛ ۳- خارج از قاعده و غیر طبیعی بودن؛ ۴- تفاوت در درجهٔ شناخت، آگاهی و تمرین. علل ضعف ذوق نیز شامل این موارد است: نادانی، شتابزدگی، پیش‌داوری و سبقت طلبی در حکم، ستیزه‌جویی، ضعف توجه و آگاهی و فقدان تهذیب[3].

حاصل سخن آن‌که، خواه ذوق نیروی شهودی و مجرد باشد ـ چنان‌که **کانت** می‌گوید ـ و خواه ادراکی عملی و اکتسابی ـ چنان‌که **دی‌گرامون لیبار** معتقد است ـ واقعیت غیر قابل انکار این است که ذوق نیرویی قابل تهذیب و رشد است و برای آن‌که بتواند در آثار هنری قضاوت کند باید آگاهی و تمرین داشته باشد و از شاهکارهای هنری مطلع باشد. با وجود ذوق شخصی ـ به‌بیانی که قبلاً ذکر شد ـ و برخلاف عقیدهٔ اهل فن به این‌که در وجود ذوقهای مختلف، جدال و مناقشه‌ای نیست، ذوق عمومی تهذیب یافته و آموزش دیده همچنان آخرین مرجع حکم بر آثار هنری است، و مراد از ذوق عمومی، اتفاق نظر نسبی بین گروهها بر بدی یا خوبی یک اثر است. شاهکارهای جهانی تنها به‌این دلیل جاودانگی یافته که در همهٔ اعصار موافق ذوق و پسند عمومی بوده است. ذوق خاص باید از ذوق عمومی تأثیر پذیرد. «تجربه ثابت می‌کند که ذوق

1- Burke, Introduction on Taste, P.43.

2- Kant's Critique of Judgment, P. 55.

3- Introduction on Taste, P.40-42.

شخصی خالص، هیچ اثری ندارد»[۱].

ذوق عمومی دارای اهمیتی متناسب با سطح فرهنگ عمومی به‌ویژه فرهنگ هنری است. هرجا فرهنگ منحط باشد این اهمیت کاهش می‌یابد و اگر فرهنگ ملتی اوج بگیرد، این اهمیت فزونی می‌یابد. صاحبان فرهنگ و فکر روشن به‌طورکلی ذوقی خالصتر و تواناتر برای بهره‌وری از هنر دارند و برعکس، شهر نشینان به‌علت انتشار فرهنگ در شهر نسبت به‌روستانشینان از ذوقی برتر بهره‌ورند. سطح ذوق در دوران سقوط ملتها در نتیجهٔ انحطاط فرهنگی و شیوع بیماریهای اجتماعی و رکود و افراط و زیاده‌روی و پایین آمدن سطح زندگی، منحط می‌گردد. این حالتی است که در کشورهای عربی در حدود قرن چهارم هجری و قرنهای پس از آن روی داده است. فرمانروایان و بزرگان قوم در هنرهای تجملی افراط ورزیدند و به‌راحتی و تجمل روی آوردند و هنر پر زرق و برق و تزیین شده را، که منعکس‌کنندهٔ زندگی آسودهٔ آنان است، ترجیح دادند؛ از این‌رو ذوقشان بیمار گشت، تا آنجاکه این تمایلات و گرایشها را بر آن دوران تحمیل نمودند و آرایشهای ناخوشایند کلام ویژگی هنر آن عصر و عصرهای پس از آن شد. ذوق هنری منحط گشت و ادبیات خشن و تند و برانگیزندهٔ احساس و عاطفه یا غوغا طلب و عامیانه و ضعیف غالب گردید، چنان‌که در سبک داستانهای «هزار و یک شب»[۲] ملاحظه می‌شود، یا ادبیاتی تقلیدی با افراط در کاربرد صنایع لفظی شایع گردید چنان‌که در رسائل و نوشته‌های عصر انحطاط مشهود است.

اما ذوق عمومی وقتی به‌میزان معینی از تهذیب برسد و در عصر ضعف و واپس‌گرایی نباشد، به‌تنهایی اساس احکام زیبایی‌شناسی و مبنای روشی علمی قرار می‌گیرد که در علم تجربی زیباییها بر آن تکیه می‌شود. این همان مفهوم موردنظر **اوسولد کولبه** است که می‌گوید: تجربه ثابت کرده که هیچ استثنائی در صدور حکم ذوق وجود ندارد، بلکه برعکس آن، تجربیات حاکی از آن است که هماهنگی و تناسبی عجیب در احکام ذوقی مردم وجود دارد که ما را وامی‌دارد که

۱- **درآمدی بر فلسفه** ، اوسولد کولبه، ترجمهٔ ابوالعلاء العفیفی، چاپ دوم، ۱۹۴۳، ص ۱۲۳.

۲- ارزش داستانیِ جاودانهٔ آن وجود مظاهر ذوق عامیانه را در ماده و سبک آن نفی نمی‌کند. این داستانها به‌صورت تنقیح و تعدیل شده به‌دست غربیان رسید و شهرت یافت و مورد تمجید عمومی واقع شد.

بی‌تردید به‌اتخاذ این روش علمی ادامه دهیم[۱].

ذوق در عمل هنرمند دارای اهمیت است. هنرمند به‌وسیلهٔ ذوق کار خود را می‌آزماید. ذوق نبوغ را تهذیب و تصفیه و هدایت می‌کند. به‌عقیدهٔ **کانت** اگر در هنگام ایجاد برخورد میان ذوق و نبوغ ناچار باید یکی قربانی شود، بهتر آن‌است که دومی قربانی گردد[۲]. به‌عنوان مثال **حریری**[۳] برخلاف **ابن‌المقفع**[۴] نابغه‌ای بی‌ذوق بود.

۱- **درآمدی بر فلسفه** ، ارسولد کولیه، ترجمهٔ ابوالعلاءالعفیفی، چاپ دوم، ص ۱۲۳.

2- Kant's critique of Judgment, P. 205-206.

۳- صاحب «مقامات» مشهور و دارای سبک بسیار پیچیده در تألیف. (م)

۴- شخصیت ادبی بزرگ قرن دوم، صاحب آثار بسیار از جمله ترجمهٔ عربی کلیله و دمنه. (م)

۱۲

شخصیت هنرمند

«شاعران را گمراهان دنبال می‌کنند. نمی بینی که در هر وادی سرگردانند و چیزی می‌گویند که بدان عمل نمی‌کنند»[۱].

مردم شاعران و هنرمندان را به آن جهت که با سایر مردم اختلاف دارند سرزنش کرده‌اند و تناقض و اختلاف میان گفتار و کردار ایشان را ناخوشایند شمرده‌اند «هرچند که شیء نفیس و ارزشمند هرجا باشد غریب می‌نماید». **افلاطون** شاعران را از مدینهٔ فاضله‌اش تبعید می‌کرد؛ زیرا شعرشان را پر از دروغ و مایهٔ فساد اخلاق می‌دید و معتقد بود که **هومر** و **هسیود**،در شعرشان تصاویر بدی از خدایان ترسیم کرده‌اند و شعر مرثیه و ندبه مایهٔ ایجاد ضعف و ترس در نفس آدمی است[۲].

جای شگفتی نیست که میان آثار هنرمندان و شخصیت آنها تفاوت بارزی وجود داشته باشد و چیزی بگویند که بدان عمل نمی‌کنند؛ زیرا هنر هرچند هم که به‌واقعیت نزدیک شود، باز از آن دور است. هنر ایده‌آل‌گرا، به‌واقعیتی برتر چشم دوخته که خیال آن را تصویر می‌کند و از گذشته یا حال الهام می‌گیرد. هنری که براساس تجارب هنرمند و رؤیاهای او استوار شده، سعی دارد اصل خود را پنهان نگاه دارد و برآن اصل جامه‌ای از هنر بپوشاند که از شدت و قوت واقعیت بکاهد یا بعضی ناهمواریهای زنندهٔ آن را پنهان نماید. به‌این دلیل **افلاطون** معتقد بود که شعر هومر

۱- قرآن کریم، سورهٔ الشعراء ، آیهٔ «والشعراء یتبعهم‌الغاوون. ألم تر انهم فی کل واد یهیمون و انهم یقولون ما لایفعلون» . (م)

2- Dialogues of Plato, vol I. The Republic, P. 641, 647.

و هسیود پر از دروغ است.

با این همه هرچند شخصیت هنرمند با هنرش اختلاف دارد اما هنرمند باید دارای شخصیتی ویژه باشد که از هنر متأثر است و مایهٔ تمایز او از دیگران. شاید شایعترین صفتی که مردم در طی قرون به‌هنرمندان نسبت داده‌اند، صفت غیر طبیعی بودن از نظر اخلاقی یا عقلی است.

چارلز لام در مقالاتش (Essays of Elia) معتقد است که: «هنرمند دارای طبیعتی خونسرد است که او را برای آفرینش هنری مهیا می‌سازد؛ زیرا نیازمند شکیبایی و تحمل سختی و خویشتنداری است. سرعت تأثیرپذیری در زنان ضعف طبیعت هنری را در ایشان توجیه می‌کند». این جا سخن **روسو** را به‌یاد می‌آورم که می‌گوید: «زنان، جنس غیر هنری هستند».

نظری که **چارلز لام**، اظهار نموده با عقیدهٔ دانشمندان معاصر اتفاق دارد که آفرینش هنری را نشانهٔ وجود توازن در نفس هنرمند و غلبهٔ او بر آشفتگی عصبی می‌بینند که او را تهدید می‌کند. اثر هنری نشانهٔ گشوده‌شدن عقدهٔ روانی و پایان یافتن نزاع درونی و آرامش روان است[۱]. به‌این دلیل در مقدمهٔ «المجدلیة» اثر **سعید عقل** آمده است که: «هیچ اثر هنری یا کار عظیمی در حالت هیجان و برانگیختگی آفریده نمی‌شود چراکه هنر نتیجهٔ آرامش و عمل ناخودآگاه است.»[۲]

آیا چنین استنباط می‌شود که عقیدهٔ **چارلز لام** صحیح است و هنرمندان خونسرد و دارای طبیعتی آرام هستند؟ این گفته به‌طور کامل درست نیست و تردیدی نداریم که عقیده‌اش در مورد ضعف طبیعت هنری در زنان نیز سخنی گزافه و غیر علمی است. حقیقت آن است که هنرمندان در حدّت غرایز یا شدّت انفعالات از دیگران کمتر نیستند، ولی به‌واسطهٔ هنر بر تندی و خشونت آن غلبه می‌کنند و بر نزاع درونی چیره می‌شوند و برای غرایز خود کاربردی می‌یابند و این سخن **رانک**، محقق آلمانی، بر ایشان صدق می‌کند که: «آن‌گاه که نزاع درونی و کشمکش روانی چندان قوی و نیرومند است که در رؤیا نمی‌گنجد و در عین حال ضعیفتراز آن است که ایجاد نابسامانی روحی و آشفتگی عصبی کند، تمایل دارد که از طریق بیان هنری به‌مرحله ظهور و بروز برسد»[۳].

۱- رک به: فصل «انگیزه‌های هنر».

۲- **درآمدی فلسفی بر شعر**، ص ۱۴.

۳- حاشیهٔ Psychanalyse de l'art, P. 201.

معنی این سخن آن است که هنرمند تنها فردی رویا زده و خیالاتی نیست؛ بلکه اهل عمل و آفرینش است و رؤیاهایش چندان نیرومند است که برای او راهی به‌سوی واقعیت هنری باز می‌کند. بعلاوه هنرمند قویتر از آن است که نزاع روانی و کشمکش درونی او را به‌هیجان و آشفتگی عصبی سوق دهد، بلکه برای آن نزاع، در هنر روزنه یا پنجره‌ای می‌یابد. اما اگر به‌زندگی بعضی هنرمندان توجه کنیم، می‌بینیم که نزاع روانی در بعضی شرایط زندگی برآنان غلبه یافته و در آن حال نشانه‌ها و ظواهر آشفتگی و جنون در ایشان پدیدار گشته، مثل **روسو، موپاسان، رامبو، بودلر، ویلیام کوپر، ویلیام کولینز، ساموئل جانسون، کریستوفر سمارت، ابن‌الرومی** و دیگران.

بر این مبنا، هنر برای هنرمند پالایش و نوعی تصعید و ترفیع غرایز و تغییر جریان آنها به‌سمت مسیری جدید است. اما اگر هنر تصعید و اوج بخشیدن است، چرا از دیرباز میان هنر و اخلاق دشمنی افتاده است؟ چرا اخلاق بیشتر هنرمندان، استثنائی و خلاف قانون طبیعی است؟ روان‌شناسان پاسخ می‌دهند که هنر توازنی است ناپایدار. در زندگی هنرمند اوقاتی از گریز و رهایی وجود دارد و حالاتی هست که در آن پرده‌دری می‌کند و بر حالت دیگر خود ـ یعنی حالت سرکوب و توازن ـ طغیان می‌نماید. به‌این دلیل می‌بینیم بعضی هنرمندان دارای اخلاق متناقض‌اند، و در بعضی موارد ادراک و احساس عالی روحی، و در مواردی دیگر، سقوط شدید اخلاقی را باهم دارند.

از جهت دیگر ممکن است منشأ این پدیده آن باشد که هنرمند طبیعتاً خواهان آزادی و بیزار از قید و بند است و این حاصل هنر اوست که نوآوری و ابراز شخصیت و تقیّد نداشتن به آثار قدیمی را بر او لازم می‌گرداند. اگر طبیعت آزاد هنرمند با قید و بندهای اخلاقی و خشک و بی‌روح یا با ممانعتی قاطع رو به‌رو شود، همان‌گونه که بر هر تقلیدی طغیان می‌کند، بر اخلاق نیز طغیان خواهد کرد. تنها راه حل این اختلاف میان اخلاق و هنر آن است که قانون اخلاقی انعطاف‌پذیرتر باشد و تعصب و خشکی کمتری داشته باشد. ایجاد سازگاری بین این دو شبیه آن نوع سازگاری است که مکتبهای جدید بین کار و بازی، و انضباط و آزادی به‌وجود آورده‌اند. اگر به‌شرح حال برخی هنرمندان عصیانگر ـ مثل **طرفه، امرؤالقیس، شللی** شاعر انگلیسی و هنرمند نمایشنامه‌نویس **اسکار وایلد** ـ نظری بیفکنیم، می‌بینیم که همگی علیه قید و بندهای اجتماعی و اخلاقی شدید و تعصبی که با طبیعت آزاد هنرمند مخالف است، طغیان کرده‌اند.

محققان صفات غالب دیگری را نیز در طبیعت هنرمند نشان داده‌اند که مهمترین آنها خودپسندی و تکبر ناشی از عقدهٔ نارسیسم یا پرستش خویش است. **شلیکل** می‌گوید: «هر هنرمندی نارسس (نرگس) است»، یعنی خودشیفته است. **بودوان** معتقد است که: «پرستش ذات در هنرمند یک جنبهٔ حزن‌آمیز و دردناک دارد و آن محال بودن تحقق عشق در وجود هنرمند است چراکه محال است هنرمند از دایرهٔ نفس خود خارج گردد. اگر شاعران می‌توانستند عشق حقیقی را درک کنند به‌این شیوهٔ خالص که می‌بینیم، از عشق سخن نمی‌گفتند. در حقیقت آنها تنها ذات خود را دوست دارند و غزلشان حاکی از اشتیاق به‌عشق و قصهٔ وحشت و تنهایی است. این فضای خالی روحی، گاه در ملال و دلتنگی همیشگی و میل به‌سفر و گوشه گیری در عزلت تجلی می‌کند»[1].

این بیان، **عمربن ابی ربیعه** را به‌یاد می‌آورد که در بارهٔ خود غزل می‌سرود و این نشان می‌دهد که او خود محبوب و معشوق بود نه عاشق. شاعر آلمانی **هوبل** نیز مثل اوست که از الیزا لنسینگ می‌خواست تا به‌عشق او ادامه دهد بدون آن‌که او هم در مقابل وی را دوست داشته باشد. وقتی وجود این پدیده را در هنرمندان به‌یاد داشته باشیم، از آنچه در شعر **براونینگ** می‌یابیم دچار شگفتی نمی‌شویم که ـ به‌خلاف عشق موفقی که میان وی و الیزابت براونینگ وجود داشت ـ شعرش بیان اشتیاق شدید او به‌عشق است.

عقدهٔ نارسس معمولاً از عقدهٔ «اودیپ» منشعب می‌شود؛ به‌این معنا که اگر وابستگی به‌مادر بر شعور و ادراک شاعر چیره شود از هر عشق دیگری بیزاری می‌جوید و راه عزلت و درونگرایی در پیش می‌گیرد و دیدگانش را بر هستی می‌بندد. عقدهٔ علاقه به‌ابراز وجود هم ممکن است از عقدهٔ نارسس سرچشمه بگیرد، زیرا عشق به‌خود، به‌سهولت هنرمند را به‌عشق به‌ظهور و کسب شگفتی و جلب نظر دیگران سوق می‌دهد. گاهی این تمایل به‌صورت نوشتن اعترافات و خاطراتی اوج می‌گیرد که نویسنده احساسات، عقاید، خاطرات و تأثرات خود را در آن به‌ودیعه می‌نهد و گویی از این راه برای خود علامت و اثری جاودانه به‌جا می‌گذارد. گرایش به‌ابراز وجود را به‌ویژه در پیروان مکتب رمانتیک نظیر **روسو**، **شاتوبریان** و **موسیه** می‌یابیم که عنصر

1- Ibid., P. 76, 77.

شخصی بر هنرشان غلبه دارد. در شاعران عصر جاهلی در ادب عربی نیز این پدیده مشهود است که از این جهت به‌رومانتیکها شباهت دارند.

ولی درون‌گرایی هنرمند از حد معینی تجاوز نمی‌کند؛ زیرا هنر توازن میان دوحالت درون‌گرایی و رهایی است. هنرمند نه عزلت و گوشه گیری صوفیانه دارد و نه خصوصیت جمع‌گرایی افراد اجتماعی را.

هنرمند برخلاف فردیت و درون‌گرایی، مانند هنرش، شخصیتی‌انسانی وجهانی‌است‌که او را از مرزها و موانع می‌گذراند وبه تمام بشریت پیوند می‌دهد و از سرچشمه انسانی کلی ـ از رؤیاها و اساطیر بشریت و از غرایز و عقده‌های فطری و مشترک آن ـ بهره‌ور می‌گرداند، در این حال ادبش به‌جهت این پیوند انسانی و این الهام‌گیری ـ که از حدود ذات و وطن می‌گذرد ـ تعالی می‌یابد.

هنرمندی که روحش سرشار از هنر اوست از حیات عملی و شغلهای مادی رو برمی‌تابد و پیوندهای میان او و منافعی که مردم را به‌این جهان متصل می‌کند قطع می‌گردد، و به‌انسانی روحی و معنوی بدل می‌شود که برای هنرش زندگی می‌کند، خیال را جایگزین حقیقت می‌سازد و برای خود جهانی همانند عالم کودکی که سرگرم بازی است، می‌آفریند. هنر مثل بازی در نفس دارنده‌اش احساس آزادی و نشاط برمی‌انگیزد. هنر مانند بازی آزاد است، یعنی مقید به‌شکل یا نمونه‌ای نیست و هدفی عملی را دنبال نمی‌کند. هنرمند در قابلیت انعطاف شبیه بازیگر است، به‌جای شخصیتهایی قرار می‌گیرد که در آثار هنری‌اش، از داستانها و اشعار و پیکره‌ها و مجسمه‌ها می‌آفریند،نقش آنها را ایفا می‌کند و با تحول آنها متحول می‌شود. در انعطاف‌پذیری و قدرت تحول و تغییر هم هنرمند چون کودک است، به‌این سبب آثاری از طراوت کودکی، دگرگونی، لجاجت، غرابت حالات و اکراه و نفرت از عادت و قانون را در خود دارد.

«شعر، تعالی یافتن از اشتغالات مادی و قراردادن لذتهای خیالی به‌جای لذتهای محسوس است. میان این دو نوع لذت ارتباطی وجود دارد؛ زیراکلمه مانند غذا با لبها سروکار دارد وگویی شاعر در ارتباط قوافی با لبهایش احساس لذت می‌کند»[1].

1- Psychanalyse de l'art, P. 128.

هنری که روح هنرمند را اشباع ساخته، او را به‌درجهٔ اولیا و صوفیان می‌رساند؛ به‌این‌دلیل آلن می‌گوید: «همهٔ مردم تقلید می‌کنند، گروهی درپی گروه دیگر در حرکت هستند همانند گله‌ای از گوسفندان، جز انسانی که مانند صخره، انقیادناپذیر است. چنین انسانی به‌سه صورت متجلی می‌گردد: هنرمند، حکیم و قدیس. حکیم و قدیس در هستی نادرند؛ اما هنرمند می‌گوید: چون من وجود دارم، ازنفس خود تعبیر می‌کنم، نه از چیز دیگر، و به‌هیچ‌کس حسد نمی‌ورزم... . هنرمند در کار خود رشوه نمی‌پذیرد و این از صور برتری او بر بشر است»[1].

1- Vingt leçons sur les beaux arts, P. 295.

۱۳

اجزای هنر

۱- معنا در هنر

قانون افلاطونی در مورد زیبایی، همان هماهنگی و موزون بودن و وحدت و توافق است؛ ولی این صفات تنها شکل ـ یعنی خطوط و رنگها و آواها ـ را در بر نمی‌گیرد؛ بلکه مشتمل بر خود مادهٔ هنری و معانی و اندیشه‌های موجود در آن است. زیبایی نزد یونانیان به‌معنی صلاح و فضیلت است و نمونهٔ برتر (مثل اعلا) در زندگی و هنر پیش ایشان، انضباط و میانه‌روی است.

یونانیان در معتبر شمردن معنا ـ درکنار ساختار ـ به‌عنوان رکنی از ارکان زیبایی راه درستی رفته‌اند. چه کسی انکار می‌کند که معنای اثر هنری بر زیبایی قالب می‌افزاید و تعبیر در کنار شکل دارای اهمیت است؟ زیبایی تصویر مریم مقدس و کودک او، اثر **رافائل** حاصل سحر و شکوه رنگها و خطوط است؛ ولی زیبایی رنگها و خطوط با مفهوم مادری الهی که از لابه‌لای آنها می‌درخشد، افزون می‌گردد. کاتدرال گتی[1] به‌جهت دقت معماری و ظرافت خطوط و برافراشته‌بودن گنبدهایش که سر بر آسمان می‌ساید روح افزاست؛ اما تأثیر آن با مفهومی که از عشق القا می‌کند، فزونی می‌یابد؛ عشقی که بسان زبانه‌های آتش به‌سوی آسمان اوج می‌گیرد و در تلاش است که به‌ابدیت و بی‌نهایت بپیوندد. خط منحنی در نظر زیبایی شناسان، نوعی زیبایی دارد که آن را بر خط راست برتری می‌دهد؛ زیرا آنها معتقدند که خط منحنی آرامش بیشتری به‌دیدگان می‌دهد، چون با شکل و حرکت چشم توافق بیشتری دارد. علاوه بر آن خط منحنی

۱- (Cathedral) کلیسای بزرگ مرکزی است. در قرن دوازدهم میلادی، که عصر طلایی در اروپاست، کلیساهای متعددی به‌شیوه گُتی (Gothic) ساخته شد. رک به: **موسوعة المورد**، ج ۲، ص ۱۸۹. (م)

زیبایی دیگری دارد که از معنای آن نشأت می‌گیرد؛ زیرا ظرافت و نرمی را به‌ذهن می‌آورد و به‌حرکت و تموّج و پیوستگی اشاره دارد. به‌همین ترتیب در همهٔ هنرها، تعبیر و بیان را ـ خواه آشکار باشد یا نهان ـ دارای اهمیتی می‌یابیم که با اهمیت قالب و شکل در می‌آمیزد.

یونانیان معنا را به‌موضوع جلال (عظمت) یا صلاح و میانه‌روی مقید ساختند. همانند ایشان پیروان مکتب کلاسیک نیز با اختیارکردن خشکی و جمود قالبها و معانی و موضوعات راه خطا رفتند. طغیان رمانتیسم نه فقط بر ضد هماهنگی و اعتدال و وحدت، که بر ضد مقید ساختن هنر به‌بخشی محدود از زندگی بود؛ زیرا ایشان هنر را آزاد و رها می‌خواستند تا بیان هر چیز ـ بیان زشتی و زیبایی، حقارت و جلال و رذیلت و فضیلت ـ باشد. با این حال اهمیت معنا ـ به‌عنوان یکی از اجزای زیبایی ـ آن است که اجازه می‌دهد زشتی نشانه‌ای از نشانه‌های هنر باشد. چه بسا صورتهای پر عیب و نقص که با نیروی بیان و زیبایی معانی ما را مجذوب می‌سازد. اغلب پیکره‌های رودن، با تصاویر قبح و مفاهیم پژمردگی و دردی که ارائه می‌دهد، جلوه می‌یابد و از طریق چنین تصاویر و مفاهیمی با قوت تعبیر و عمق معنا، ژرفای روح را به‌تحرک و جنبش وا می‌دارد[1]. و این چنین است قصیدهٔ «مردار» بودلر که تصویری دقیق از زشتی و گندیدگی است و با برانگیختن فکر و احساس و ادراک، تأثیری ژرف دارد.

عده‌ای معتقدند که سمبولیستها و طرفداران شعر خالص که از جمله پیروان آنها به‌شمار می‌روند، منکر معنی در شعر هستند و تمام همّ خود را صرف ساختار می‌کنند. واقعیت آن است که سمبولیستها منکر تعبیر صریح هستند و به‌تعبیر کنایی و نهانی پناه می‌برند. ایشان تلاش می‌کنند تا شعر را در قوت تعبیر و بیان و برانگیختن احساس، همپایهٔ موسیقی قرار دهند و به‌این جهت به‌آواهای موسیقی رو می‌آورند که شعر را به‌موسیقی پیوند می‌دهد یا تقریباً آن را به‌نوعی موسیقی خالص تبدیل می‌کند. ویژگی ادبیات معاصر آن است که همزمان با عدم اهمال و واگذاری معنا، بر قالب و شکل هنری نیز تأکید می‌کند.

۱ـ **رودن** معتقد است که صور زشتی در هنر تأثیری بیش از صور زیبایی دارد؛ زیرا زندگی در آن آشکارتر و نزاع قویتر است. ممکن است چنین باشد که هرقدر قبح شیء در طبیعت بیشتر باشد، زیبایی آن در هنر بیشتر گردد. (Rodin, L'art, P. 51.)

به‌همین صورت در همهٔ مکاتب ادبی، معنا جزئی جدایی ناپذیر از اثر هنری به‌شمار می‌رود. ممکن است معنا قدیمی و معمولی یا جدید و تازه باشد. معنای تازه بر معنای آشنا و قدیمی رجحان دارد، مگر آن که معنای قدیم با تازگی قالب همراه شده باشد. ممکن است بیان معنی، قوی و کاملاً بارز باشد ـ مانند حالتی که در موسیقی پر هیجان هست ـ یا خفیف و پوشیده و پر رمز و راز باشد، آن‌طور که در شعرهای پر ابهام و صور سمبولیک یافت می‌شود. غنای تعبیر ارزش اثر هنری را دو چندان می‌کند و بهتر از آن تعبیری است که با قدری ابهام و پیچیدگی توأم گردد. این امر به‌شکل و قالب مربوط می‌شود و در مبحث پیچیدگی و وضوح مطرح می‌گردد.

اینک می‌پرسیم: آیا معنا اصلی از اصول زیبایی است و موقعیت آن در علم زیبایی‌شناسی کجاست؟

اثل پفر در این ارتباط می‌گوید[1]: «بیان و تعبیر درکنار شکل و قالب دارای اهمیت است؛ اما قوت تعبیر نباید جزئی از تعریف زیبایی باشد و نباید گفته شود که هرقدر تعبیر قویتر باشد، زیبایی افزون می‌گردد. اگر چنین بود موسیقی بی‌ارزش با تعبیر قوی بهترین انواع موسیقی به‌شمار می‌آمد». «نمی‌توان از مضمون اثر هنری غفلت جست. افکار و اندیشه‌هایی که توصیف منظرهٔ باغی ازگل بر می‌انگیزد شاید بر زیبایی باغ نیفزاید؛ ولی اندیشه‌هایی که شعر **شکسپیر** القا می‌کند شایان توجه است. با این همه افکار بلند و اندیشه‌های بزرگ به‌تنهایی هنر بزرگ نمی‌آفریند، و اگر چنین بود **ارسطو** و **اسپی نوزا** و **کانت** را شاعر می‌شمردیم...».

مفهوم این سخن آن است که ارزش اصلی از آنِ شکل و قالب هنری است وگرنه هیچ تفاوتی بین شکل خورشید و تابلو هنری وجود نداشت، چون هردو معنای واحدی را دربردارند.

اثل پفر معتقد است که «ادبیات مشکلی دیگر است»؛ زیرا در درجهٔ اوّل، کلماتی است دارای معنی، و بدون آن معانی ارزشی ندارد، برخلاف رنگها، آواها و خطوط که ارزشی بر مبنای زیبایی و غیر از ارزش معنوی دارد. از آن‌جاکه معانی ماده ادبیات است، افتراق بین ماده و قالب در آن مشکل است.

در ادبیات ـ از شعر، نمایشنامه و داستان ـ پدیده‌ای وجود دارد که آن را به‌هم پیوستگی و نظم می‌نامیم، یعنی آغاز، تحول، پیچیدگی، اوج، و پایان یاگشایش و پایان. افکار و احساسات و

1- Psychology of Beauty, P. 275.

اخلاق و تصاویر در این نظم و تألیف دارای اهمیتی نسبی است که با قرارگرفتن آن اجزا و عناصر در موقعیت ویژهٔ خودش و ورود آنها در مکان و زمان مناسب و جریان یافتن آن با حرکت مجموعه هماهنگی دارد؛ به‌این مفهوم که رخ دادن واقعهٔ تراژیک در موقعیتی که رخ می‌دهد امری است غیرقابل اجتناب که به‌زنجیرهٔ افکار مرتبط است، چنان‌که تارهای پایانی در سمفونی به‌زنجیرهٔ صداها و آواها ارتباط دارد[1].

خلاصه سخن آن‌که در نثر معنا تقریباً همه‌چیز است و در شعر، نمایشنامه و داستان اهمیتی نسبی دارد که بیش از اهمیت آن در نقاشی و موسیقی است و ارتباطی محکمتر با شکل و قالب دارد؛ و این مخالف تلاش برخی ادبای جدید است که برای ارتباط دادن شعر با موسیقی و نقاشی می‌کوشند تا از اهمیت معنا در آن بکاهند.

۲- قالب در هنر

منتقد در افتراق بین معنا و ساختار دچار مشکل است و برخی منتقدان به‌این لحاظ که اثر هنری واحدی غیرقابل تجزیه است، از تفریق بین این دو مقوله خودداری می‌کنند[2]. الهام به‌معنی نزول و فرودآمدن عبارت و بیان با معنا و ساختار آن بر هنرمند، بدون هیچ افتراقی بین آن دو است.

لالو در یکی از فصلهای مربوط به‌شیوه‌های نقد هنری در این باره می‌گوید: کاربرد روش تجربی در نقد، خطر افتراق و جدایی بین ماده و شکل یا معنا و ساختار را نفی می‌کند. یعنی وی در این جدایی احساس خطر می‌کند.

ما برخلاف این صعوبت و این خطر تلاش می‌کنیم تا بین آن‌دو جدایی بیفکنیم؛ زیرا نقد، تقسیم و تجزیه و تحلیل است و هرقدر ماده با شکل در آمیخته باشد، منتقد گاهی از ایجاد فصل میان آن‌دو بی‌نیاز نیست.

1- Psychology of Beauty - P. 279-281.

۲- معنا وسیلهٔ بارزساختن زیبایی و تقویت آن است و به‌این اعتبار جزئی از شکل است (Psychology of Beauty P. 121). **فلوبر** می‌گوید: قالب زیبا اندیشهٔ زیباست وگرنه قالبی که به‌معنای چیزی نیست، چیست؟

قالب وسیلهٔ تعبیر است، که در نقاشی عبارت است از خطوط و رنگها و تنظیم آنها؛ در موسیقی ترتیب آواها و پیاپی آمدن و تکرار آنهاست؛ در ادبیات کلمات است همراه با قرارگیری آنها در اجزائی کوچکتر که جمله‌هاست، یا در اجزائی بزرگتر که بندها و فصلهاست. به‌علاوه تشبیهات و صور مجاز که معانی در آن پیچیده‌تر می‌شود نیز از وسایل تعبیر ادبی به‌شمار می‌روند. برخی منتقدان تشبیه و مجاز را هم در معنی و هم در ساختار لحاظ می‌کنند. قالب در شعر همان کلمات و توافق آنها و وزن و روشهای صورت‌پردازی وگونه‌گونه آوردن، و نیز تقسیم قصیده به‌مطلع، اوج و پایان، و همچنین تناسب صور و همبستگی و تراکم آنها همراه با تنوع و تحولشان در جهت نهایی است. قالب در نمایشنامه عبارت است از طرح‌ریزی اجزای متنوع از صحنه‌ها، فصلها، و تنظیم محاوره در یک صحنه و پیاپی آمدن حرکت و سکون، گفتار و عمل، اوج‌گیری و فرودآمدن، نور و تاریکی، پیچیدگی وگره و سپس گشایش، غافلگیری و انتظار، پیچیدگی و وضوح. قالب در داستان، تقسیم آن است به‌مقدمه و جریان وقایع و بحرانی‌شدن و سپس گشودگی آنها و نیز ترکیب و ارتباط اجزاء.

معنی یا اندیشه (فکر)، احساس یا تصویر یا نظری است که از لابه لای قالب، آشکارا یا نهان، شگفت‌انگیز یا عادی، سطحی یا عمیق، قوی یا ضعیف، مطابق با آنچه قالب و شکل ایجاب می‌کند، ظاهر می‌گردد.

اندیشه در نثر علمی تقریباً همه‌چیز است؛ زیرا نویسنده به‌صورت مرتب، آشکار و منظم و پیوسته، به‌ارائهٔ افکارش می‌پردازد و تفنن و پیچیدگی به‌آن وارد نمی‌شود، و قالب، اهمیتی ثانویه پیدا می‌کند که تنها وسیلهٔ دستیابی به‌اندیشه است. اهمیت قالب در نثر خطابی ـ که در صدد اثبات چیزی است ـ بسیار است و در آن صور تفنن در کلام از قبیل گوناگون آوردن (تنویع) و صور برانگیزندهٔ خیال و تقویت عاطفی و سبکهای منطقی، به‌فراوانی دیده می‌شود.

هرقدر قالب، گستردگی یابد و قدرش بالا رود و بر سخن چیره شود، قدرت معنا افزون می‌گردد و تأثیر آن در روح و جان بیشتر می‌شود. این در نثر فنی است. گاه نویسنده چندین صفحه را برای بیان مفصل اندیشهٔ واحدی صرف می‌کند و در ارائهٔ آن راه تفنن و تنوع می‌رود، ضمن آن که به‌اصل وحدت ـ که رمز زیبایی را تشکیل می‌دهد ـ پایبند می‌ماند، چنان که درفصلهای کتاب **حدیث‌الاربعاء طه حسین**، و **الفصول‌الاربعة عمر فاخوری** ملاحظه می‌شود.

قالب در شعر، نمایشنامه و داستان، تقریباً همه‌چیز است. اندیشه ممکن است عادی یا

ابتکاری باشد؛ اما آنچه احساس شنونده یا بیننده را تسخیر می‌کند قالب است و شیوهٔ ارائه و تنظیم؛ اگر به‌عنوان مثال به‌قصیدهٔ «النسر» (عقاب)[1] **عمر ابوریشه** توجه کنیم، اندیشه‌ای واحد را می‌بینیم که همهٔ ابیات را در خود به‌اختصار گرد می‌آورد و آن بازگشت عقاب خسته و فرسوده به‌آشیانه‌اش در کوه است، تا آن‌جا بمیرد: یعنی آن که موجود عظیم، با عظمت می‌میرد، گرچه فرسودگی و ضعف او را فراگرفته باشد. این اندیشه‌ای شکوهمند و دور از ابتذال است؛ اما ارزش قصیده در درجهٔ اول به‌قدرت تصویرسازی حماسی برمی‌گردد که قصیده را از توصیفی زیبا و دلپذیر تا بحران و اندوهی سرکش تعالی می‌دهد، در این ابیات:

وقف النسر جسائعاً یتلوّی — فوق شلو علی‌التسراب نثیر
و عجاف‌البغاث تدفعه — بالمخلب‌الغض و بالجناح‌الکسیر
فسرت فیه رعشة من جنون — الکبر و اهتز هزةالمقرور
ونزا ساحبا علی‌الأفق الأغبر — انقاض هیکل منخور
و اذا ما أتی‌الغیاهب و اجتاز — مدی‌الظن من ضمیرالأثیر
جلجلت منه زعقة ردّت‌الآفاق — حرّی من وهجهاالمستطیر
و هوی جثة علی‌الذروةالشماء — في حضن وکرهالمهجور[2]

معانی و تصاویر خوب و قوی است؛ ولی چیزی که شنونده را تکان می‌دهد شکوه الفاظ و هماهنگی و توافق شگفت‌انگیز آن با معناست، و سپس تمرکز یافتن بر اندیشه‌ای واحد و ارائهٔ آشکار آن، همچنین تغییر و تحول تصاویر و وقایع به‌طوری که به‌این پایان قوی ـ که بر روح و

۱- «نسر» به‌معنی عقاب (Eagle) و کرکس (Vulture) در کتب لغت جدید ذکر می‌شود. به‌لحاظ اندیشهٔ اصلی قصیده معنی اول مناسبتر است، گرچه بعضی صور قصیده ـ چنان که در ابیاتی که در متن به‌آنها استناد شده مشهود است ـ می‌تواند با معنی دوم همخوانی داشته باشد. (م)

۲- عقاب گرسنه در حالی که پیچ و تاب می‌خورد بر لاشهٔ تکه تکه شده روی خاک ایستاد ـ با چنگالها و بال شکسته پشه‌های ضعیف را دور می‌کرد ـ لرزشی از فرط پیری وجودش را فراگرفت و چون سرمازدگان لرزید ـ در حالی که باقیماندهٔ پیکری از هم گسیخته را بر افق غبار گرفته می‌کشید، از جا بلند شد ـ چون به‌تاریکیها در آمد و در دل فلک از دور دستهایی که رهگذار خیال است گذشت ـ فریادی برکشید که افق از فروغ و گرمی آن ناتوان شد ـ و بر قله‌ای بلند در دامن لانهٔ دور افتاده‌اش نشست. (دیوان ابوریشه، ص ۱۶۱). (م)

جان تأثیری شگرف به‌جا می‌گذارد ـ منتهی گردد.

آلن می‌گوید: «در نقاشی خطوط ـ و نه موضوع ـ ما را به‌شگفتی وا می‌دارد. در نمایشنامه نیز، اندیشه‌ها به‌وسیلهٔ موقعیت و حرکت ـ نه با خُلقها، سرشتها و شخصیتها ـ نمود می‌یابند. هیچ چیز سردتر و بی‌روحتر از نمایشنامه‌ای نیست که در صدد اثبات چیزی است»[1].

منتقد میان شعر و نثر تفاوت قائل می‌شود. شعر هنر است و اهمیت آن در قالب و شکل است؛ اما نثر ممکن است هنر باشد یا نباشد. ممکن است در نثر عبارتهایی موفق بیابیم؛ ولی به‌شرط آن‌که اندیشه ذهن را متوجه حُسن آن سازد، در حالی که در شعر و سخنرانی لذت مقدم است و در ابتدا می‌آید و شنونده را به‌سوی اندیشه‌ای معین هدایت می‌کند[2].

«هنرمند در پی اندیشه‌ای نادر یا عجیب نیست؛ بلکه به‌دنبال شیوه‌ای تازه می‌گردد تا با آن اندیشه‌ای آشنا را به‌تصویر در آورد... . بهار در آثار **هوراس** و **والری** اندیشه‌ای عادی و موضوعی شایع است؛ اما هنرمند آن را به‌شکلی بدیع و شگفت‌انگیز تصویر کرده است»[3].

جرج سانتایانا می‌گوید: در قصیدهٔ «طلوع اسلام» اثر **شللی** و قصیدهٔ «اندیمیون» اثر **کیتس** با اجزاء و ابیات بسیاری روبه‌رو می‌شویم که معنایی آشکار ندارد و تأثیر خود را با فضایی شعری که می‌آفریند اعمال می‌کند، فضایی لبریز از موسیقی، وزن، حرکت و قوت که احساس را دقت و حدّت می‌بخشد[4].

سخن **برونتیر** نیز مانند همین است که :«مسأله قالب در شعر امر اصلی است... هنر نزد شاعران غایت خویش است؛ ولی در نظر نویسندگان، موضوع برعکس است. شعر وسیلهٔ عالی سرگرمی است، اما نثر هدف عملی دارد»[5].

1- Systeme des beaux arts, P. 144.

2- Ibid, P. 308.

3- Vignt Leçons sur les beaux arts, P. 290-293.

4- Poetry and Religion, P. 256.

5- Brunetiere, Questions de critique, P. 201-207.

بنابر آنچه گذشت قالب و شکل، یعنی شیوهٔ ارائه و ترکیب، و نه احساس و عاطفه، وجه افتراق اصلی میان هنر و علم است[۱]. سخن عادی و گفتار علمی، احتمالاً بر اندیشه یا نظر یا احساس یا مجموعهٔ اینها اشتمال دارد، هنر نیز چنین است، آنچه بین علم و هنر تفاوت ایجاد می‌کند تنها قالب است.

هر انسانی توانایی آن را دارد که روان‌شناسی یا جامعه‌شناسی بیاموزد و مسائل آنها را بفهمد، اما قادر نیست آنها را در قالب داستانها و نمایشنامه‌هایی چون «اوژنی گرانده»، «آناکارنینا»، «هاملت»، «خسیس»، «جنایت و مکافات» و «گذرگاه باریک» ارائه نماید. این کار جز از هنرمند برنمی‌آید. ممکن است درک هنرمند از زندگی عمیقتر از درک دیگران باشد؛ ولی تنها طبیعت هنری است که داستان و نمایشنامه و شعر می‌آفریند و در این حال درک عمیق زندگی، جاودانگی آن آثار هنری را بیشتر ضمانت می‌کند. در بخش گذشته به‌اهمیت معنا اشاره کردیم، در حالی که اهمیت قالب در هنر بیشتر از آن است.

۳- عاطفه و احساس در هنر

عصر کنونی عصر واکنش در برابر رمانتیسم احساسی است، عصر سمبولیسم و پیچیدگی موضوعی است. این واکنش در مکتبهای جدید هنری، و در بحثهای منتقدان معاصر تجسم می‌یابد. یکی از این منتقدان فیلسوف **کروچه** است که روشهای تعبیر و بیان را چهار قسم می‌داند[۲]: تعبیر عاطفی، شعری، نثری، و معمولی یا عملی. به‌اعتقاد او تعبیر عاطفی به‌شعر ارتباطی ندارد؛ زیرا ویژگی آن نالیدن و آه کشیدن و غلو و مبالغهٔ عاطفی است. این نوع بیان نزد پیروان مکتب رمانتیک رونق داشت و از نشانه‌های انحطاط هنر و سوق‌یافتن آن به‌سمت ظرافت مفرط در این مکتب گردید. **بودلر** و **فلوبر** انقلابی سخت بر ضد رمانتیسم بر پاکردند تا آن‌جاکه منکر عاطفه و قلب و ذات (شخصیت درونی) در شعر شدند و عنصر شخصیت و فردیت را از آن نفی کردند.

۱- **اصول النقدالادبی**، احمدالشایب، (فصل چهارم از باب سوم)، ص ۲۴۱، (که درآن نویسنده معتقد است عاطفه تفاوت اصلی علم و هنر است).

۲- گفتار «کروچه» در Revue de metaphysique et de morale جلد ۴۳، سال ۱۹۳۶، ص ۵۳-۱ Poesie et Littérature.

کروچه می‌گوید: شعر نمی‌تواند عاطفه و احساس را منتقل کند یا از آن تقلید نماید؛ زیرا عاطفه، برآشفتگی و نا بسامانی است و هنر نظم و شکل. در این مورد نظر کروچه همانند نظر آلن است که اعتقاد دارد هنر به‌معنی انضباط است.

چگونه میان کسانی که معتقدند عاطفه مهمترین رکن ادبیات است[۱] و کسانی که طرفدار نفی عاطفه از هنر هستند[۲]، توافق ایجاد کنیم؟

واقعیت آن است که کروچه به‌خوبی میان دو عقیده هماهنگی و توافق به‌وجود آورده است؛ او برای اصلاح نظر یادشده می‌افزاید: عاطفه مادهٔ خام یا مادهٔ اوّلیه‌ای است که هنرمند از آن کمک می‌گیرد و از طریق آفرینش هنری آن را به‌ماده‌ای دیگر جز مادهٔ عواطف و افکار تغییر می‌دهد. هنر عاطفه را تعدیل می‌کند و آرام می‌سازد و به‌شکل خیال و تصویر ـ و نه به‌صورت ناله و آه ـ ارائه می‌دهد و در پس نقاب الهام و پیچیدگی پنهان می‌نماید.

آنچه نویسندهٔ «گفتاری در بررسی احساس مبتنی بر زیبایی»، آورده، به‌همین مضمون اشاره دارد که: «حالت اثرپذیری، با تخیل و تداعی تصاویر مناسبت و موافقت دارد. این در صورتی است که تأثر معتدل باشد و تا زمانی معین استمرار یابد؛ ولی تأثر شدید باعث خشکیدن خیال و نابودشدن آن است»[۳].

این رابطهٔ هنر با احساس است: عاطفه منبعی غیر مستقیم برای هنر است و پدیده‌ای است که بندرت آشکار می‌شود؛ بلکه در ورای تصویرها و شکلها نهان است؛ اما ادبیات احساسی، دیوانه‌وار و پر هیجان، ادبی بی‌ارزش و کم‌اثر است.

آنچه دربارهٔ هنر و هنرمند گفته می‌شود، در بارهٔ کسی که هنر را درک می‌کند و از آن بهره‌ور می‌شود نیز صادق است. اثر هنری با توانایی برانگیختن احساسات و تحریک آن ارزیابی نمی‌گردد؛ بلکه مسأله برعکس است، زیرا وظیفهٔ هنر تعدیل تمایلات و لطافت بخشیدن به‌احساس است؛ به‌بیانی که در بحث «وظایف هنر» گذشت.

۱- **اصول النقدالادبی**، احمدالشایب، ص ۳۱.

۲- **مقدمه‌ای فلسفی بر شعر**، سعید عقل، در المجدلیة، ص ۱۴: هیچ اثر هنری یا کار بزرگی درحالت هیجان و برآشفتگی احساسی ایجاد نشده، بلکه هنر حاصل آرامش و عمل ناخودآگاه است.

3- Essai sur le sentiment esthétique, P. 133.

به‌این دلیل است که **دی‌گرامون لیبار** می‌گوید: «گاهی تأثر به‌شکل کلی تحقق می‌یابد بدون آن‌که لذتی ناشی از زیبایی باشد. برآشفتگی و هیجان روانی چون از حدّی بگذرد بر لذت فائق می‌آید. این همان است که در نمایشهای بازاری می‌یابیم که در آنها برای نشان دادن بلاها و مصیبتها و غافلگیریها مبالغه می‌شود، یا در داستانهای پلیسی و دیگر انواع ادبیات تند و هیجان‌انگیز که از فرط تأثر، احساس و ادراک را به‌درد تبدیل می‌کند»[1]. از این نوع پر هیجان، رقص شکم است که گرچه خالی از مهارت نیست، ولی از هنر تهی است. بر همین قیاس است مشاهدهٔ گاوبازی و مبارزات خونین و بازیهای خطرناک و مناظر کشتار و شکنجه در نمایش. «بنابراین خطاست اگر زیبایی را با قدرت برانگیختن احساسات توسط آن ارزیابی کنیم».

۴- الهام در هنر

هنر در اصل خود الهام است؛ یعنی بیانی غیر صریح یا غیر مستقیم از اندیشه یا معنا است، و با این روش، مخاطب خود را به‌تفکر و اندیشیدن وا می‌دارد.

می‌گویند برای کسی که قادر است به‌اشیاء به‌دیدهٔ هنری بنگرد، هرچیز منشأ الهام است. هنرمند، منتقد و روشنفکر با فرهنگ، همگی قادرند در اطراف خود اموری را ملاحظه کنند که خیال و اندیشه و احساس را در آنان برانگیزد؛ امّا تردیدی نیست که آثار هنری به‌دلیل تعدد عوامل مؤثری که در خود دارند از دیگر آثار الهام بخشتر واقع می‌شوند. اگر میان شکل خورشید در یکی از مناظر طبیعت و تصویر هنری آن در همان منظره مقایسه شود، روشن می‌شود که تصویر هنری بیشتر توانایی برانگیختن رؤیا و لذت و اندیشه را دارد. این امر حاصل پیچیدگی بیشتر و تعدد عوامل مؤثر در آنست که خود نتیجهٔ اموری است که هنرمند از شخصیت خود و از دیدگاه منحصر به‌فرد خود برآن افزوده است.

موضوع قدیمی به‌سبب خاطراتی که همراه با خود دارد، بیش از موضوع جدید الهام‌بخش است. آثار قدیمی بیش از آثار تازه منشأ الهام قرار می‌گیرند. ایستادن **بحتری** را در برابر ایوان درهم شکستهٔ مدائن به‌یاد آوریم، که چگونه در ویرانه‌های حزن‌آلود آن خویشتن را تسلی داد و چگونه شگفت زده و حیران در برابر شکوه قدمت آن قصر ایستاد و تصویر آن بنا را در

1- Ibid, P. 129-130.

روزگار سربلندی و عزتش مجسم نمود که «کنیزکان گندمگون در میان تالارهای قصر خرامان در حرکتند» . آن‌گاه تصاویر و اندیشه‌هایی از عظمت نابود شدهٔ ایرانیان در ذهنش جان گرفت و چندان بر او تأثیر نهاد که به‌صراحت اعتراف نمود خواهان ملازمت و هم صحبتی با بزرگان است، از هر نژادی که باشند.

شعر جدید به‌طور کلی الهام‌بخشتر از شعر قدیم است؛ زیرا دارای عوامل مؤثر متعددی است که جایگزین شکوه و جلال دیرینگی می‌گردد، و نیز از آن‌رو که از سایر هنرها از جمله موسیقی، نقاشی و پیکر تراشی بیشتر الهام می‌گیرد و به‌غموض و پیچیدگی نزدیکتر است و از نظریات روان‌شناسی جدید بیشتر بهره می‌برد.

وجه تمایز شعر کلاسیک وضوح و روشنی آن است، و بیان ساده همراه با تصاویر اندک در آن ترجیح داده می‌شود. این نوع تعبیر به‌طور مستقیم فکر را مخاطب می‌سازد و کمتر خیال را بر می‌انگیزد. بعد از پیروان مکتب کلاسیک رمانتیستها ظهور کردند و در تاریخ شعر دوران جدیدی را آغاز نمودند؛ زیرا آثار ایشان به‌تأثیر جنبش هنری و گسترش موزه‌ها، که گنجینه‌های هنری شرق و غرب را احیا و ارائه نمود، تجلی‌گاه تصویر، رنگ‌پردازی و تنوع گردید.

برنادن دوسان پیر، نخستین کسی بود که باکلمات تصویر پردازی کرد. **شاتوبریان** به‌موسیقی و آهنگ عبارات که الهامگر حالت روانی خاصی است، اهتمام داشت. **ویکتورهوگو** قصائدی دارد که در نشاط و هارمونی تقلید ارکستر است. کاربرد تصاویر و موسیقی لفظی به‌عنوان وسائل الهام نزد سمبولیستها به‌اوج خود رسید. ایشان در به کارگیری تصاویر، به‌ویژه تصاویر پیچیده و برانگیزاننده و آشفته و بی‌سامان، همانند صور رؤیا یا صور اقتباس شده از جهان ناخودآگاه، مبالغه نمودند.

سمبولیستها تصویر را از معنای اصلی آن به‌معنایی جدید منتقل ساختند؛ چنان‌که از تعابیر ایشان است: رؤیای آبی ، رایحهٔ نرم همچون پوست کودک، جنگ سپید، سمفونی رنگها، باغی که باگلهایش فریاد می‌کشد، نور مجروح.

پیروان این مکتب شعر را برای خواندن و اندیشیدن می‌سرودند نه برای خطابه یا ایراد در جمع، و می‌خواستند آثاری هماهنگ و پیوسته و غیر قابل تحلیل بیافرینند که از مفهوم خود نه با لفظ ، بلکه با تأثیری از زیبایی که در روان خواننده به‌جا می‌نهد، تعبیر نماید.

برای آواها معنایی قائل شدند که مایهٔ بی‌نیازی از فهم الفاظ و کلمات است. ابیات زیر با

صداهای ممتدی که دارد، هق هق گریه و نالهٔ اندوه را درگوش ما می‌نشاند :

Les Sanglots longs

Des Violons

De l'automne

Blessent mon coeur

D'une langueur - Monotone

رامبو برای هرکدام از صداهای پنجگانه رنگ خاصی قائل بود، مثلاً کسره نزد او به‌معنی سرخی و طغیان و خشم است و فتحه سیاهی و ضمه رنگ آبی و جز آن.

امّا توالی چندکسره در شعر به‌احتمال زیاد به‌شکستگی و اندوه اشاره دارد.

به‌بیت زیر از **عمربن ابی ربیعه** توجه کنیم :

«هنیئاً لأهل‌العامریة نشرهااللذید و ریّاها الّتي أتذکر»[1].

در این‌جا وجودکسره‌های متعدد در نیمهٔ اوّل بیت با تعدد حرف «هـا» و بـقیهٔ حـروف مهموسه[2] در آن هماهنگی دارد و بیت را با فضایی لبریز از افسوس و حسرت بر خاطرات و آه دردناک پر می‌سازد.

شعر قدیم عرب نیز خالی از ابیاتی نیست که مفهومش را با طنین و آوا القا می‌کند. از ابیاتی که لفظش القاکنندهٔ معنای آنست این سخن **بحتری** است:

یقضقضُ عُضْلا فی أسنتها الرّدی کقضقضةالمقرور أرعده البرد[3]

و نیز:

وأقلعتُ عنه و هو منعفرٌ فرد[4]

که با تکرار حرف (ف) تصویر خواری و حقارتی که گرگِ برخاک افتاده تحمل می‌کند

۱-گوارا باد بر اهل عامریه آن بوی خوش که بر خاطرم می‌گذرد. (م)

۲- حروف مهموسه: حروف غیر مجهوره، شامل حروف عبارت : حثه شخص فسکت. (م)

۳- دندانهای کج و معوج خود راکه در خطوط آن هلاک و مرگ خوانده می‌شود به‌هم می‌ساید، وهمچون سرمازده‌ای که شدت سرما او را به‌لرزش وا داشته ، دندانهایش به‌هم می‌خورد. (م)

۴- از او روی برتافتم در حالی که تنها بر خاک افتاده بود. (م)

در ذهن مجسم می‌شود.

قصیدهٔ متنبی در هجو کافور نیز از همین نوع است:

إنّـی نـزلت بکـذابـین ضـیفهم عن‌القری و عن‌التّرحـال مـردود[۱]

که با حروف و آواها و خشونت کلمات و درازای مقطعها، بر مفاهیم استهزاء و ریشخند و خشم دلالتی قوی دارد:

نـامت نـواطـیر مـصر عـن ثـعالبها فـقد بشـمن و مـا تفنی‌العـناقید

...و أنّ ذا الأسود المثقوب مشفره تـطیعه ذي‌العـضاریط الرّعـادید![۲]

به‌طور کلی می‌توان گفت هرقدر پیچیدگی هنر افزون گردد نیروی الهام در آن بیشتر مـی‌شود، به‌این دلیل موسیقی الهام خالص است؛ زیرا چیزی نمی‌گوید، بلکه به‌شنونده احساسات مختلفی را الهام و القا می‌نماید. سمبولیستها با ایجاد همراهی و ملازمت بین شعر و موسیقی می‌خواستند الهام محض بیافرینند و پیچیدگی را مهمترین ویژگی شعر قرار دهند.

در این‌جا مهمترین وسایل الهام را در ادبیات به‌اختصار بیان می‌کنیم:

کلمات و عبارات محاوره‌ای و رایج در ترانه‌ها و حکایتهای مردمی، که در شنونده روح شادمانی بر می‌انگیزد و خاطرات و احساسات ملی را در ذهن او زنده می‌کند، الفـاظ قـدیمی و تاریخی که شکوه و عظمت گذشته و گذشتگان را به‌خاطر می‌آورد: آتن، روم، بغداد، زردشت، کلئوپاترا، قیصر، و این گونه است الفاظ اساطیری: المپ، مینروا، بارنس، ادونیس و عشتروت، و الفاظی که تصاویر شکوه و جلال را الهام می‌کند: مرگ و نیستی، تاریکی و نور، بهشت، صحرا، فلک، ملأ اعلی، جن، سدرة المنتهی و مانند آن.

همچنین الفاظی که لفظش شبیه معنای آنست: الفاظ با آواهای بلند، طول و وسعت را القا می‌کند و الفاظ با صداهای کوتاه، سبکی و سرعت را؛ و الفاظی که با آواهایش تعبیری است از

۱- بر دروغ گویانی وارد شدم که مهمان را هم از مهمان‌نوازی و مهمانی و هم از سفر مـحروم مـی‌کنند. دیـوان: محدود به‌جای مردود. (م)

۲- دیوان ۴:۴۴: نواطیر ـ حاشیه: جوهری و ازهری در حرف طاء مهمله آورده‌اند.

بزرگان مصر از بی‌مایگان و اراذل غفلت کرده‌اند تا آن‌جاکه این بی‌مایگان بیش از سیری خورده‌اند و دراموال مردم فساد نموده‌اند. این سیه‌چهرهٔ دهان شکافته (اشاره به‌درشتی هیکل کافور) را مزدورانی ترسو اطاعت می‌کنند. (م)

نیرو و نشاط ، آرامش یا ترس و آشفتگی ، درد و ناتوانی و یا نازپروردگی و تجمّل. شعر **ادگار آلن پو** به‌قدرت الهام لفظی شهرت دارد.

الهام در غیر الفاظ و کلمات مفرد (مفردات) اجمالی و کلی است؛ در این حالت در تصاویری به کار می‌رود که دارای دشواری و پیچیدگی است و کاروانی از خاطرات و آنچه با آن الفت دارد همراه با آن است، مثل طنین ناقوسها، صدای دستبند، بوی نرگس و ایستادن در کنار ویرانه‌ها .

در میان فنون ادبی، شعر به‌قدرت الهام ممتاز می‌گردد . در این باره پیش از این سخن گفتیم، اینک می‌افزاییم که داستان و نمایشنامه هم در این زمینه همگام با شعر حرکت می‌کنند.

در داستان فنی صور الهام گونه گون است. در عصر کنونی به‌علت شیوع هنر پیچیده و برانگیزندهٔ تفکر و تأمل، این فن و به‌خصوص انواعی از آن‌که بر تحلیل روانی تکیه دارد، بسیار رایج گردیده است.

داستان، واقعیت را در قالبی داستان‌گونه مجسم می‌سازد و پند و اندرز را به‌صورتی غیر مستقیم ارائه می‌دهد. گذشته را در شکل هنری که از خیال نویسنده اقتباس شده عرضه می‌کند، یا آینده و امور ایده‌آلی و غریب و فوق طبیعت را مجسم می‌سازد. اشخاص را با توصیفی غیرمستقیم ترسیم می‌نماید؛ یعنی با گفتار و کردارشان به‌خواننده معرفی می‌کند. داستان با شیوه‌های مختلفی الهام می‌بخشد؛ مثلاً با کمک رمز و معنایی دوراز ذهن، مانند داستانهای **اسکار وایلد**: «تصویر دوریان‌گری» ، «زیبای سرکش» و «گل سرخ و گنجشک»؛ یا با ایجاد شگفتی نسبت به‌قهرمانان و علاقهٔ مفرط به‌بعضی شخصیتها و خشم نسبت به‌بعضی دیگر، و یا با برانگیختن حیرت و کنجکاوی و سؤال در برابر مشکلی که ارائه می‌دهد، یا مسأله‌ای که به‌تفصیل بیان می‌کند. ممکن است نثر، همان مسأله را به‌صورتی واضحتر بیان کند که فکر و تأمل را برانگیزد، اما قادر نیست اعماق احساس و ادراک آدمی را با پدیده‌ای حاکی از شکوهمندی و جلال یا برانگیختن ترحم و شفقت یا غرابت و شگفتی تکان دهد یا احساس را با حالت خنده‌آور و گریه‌دار، هیجان‌انگیز و مؤثر به‌دغدغه اندازد . بعلاوه با عنصر دشواری و پیچیدگی لذت کشف شخصی را به‌خواننده نمی‌دهد و خیال او را با تصاویر زنده و بدیع و شگفت‌آور و با فضای هنری که شخصیتها و اشیاء را دربرمی‌گیرد، به‌جنبش در نمی‌آورد.

شاید نمایشنامه الهام‌بخشترین انواع ادبی باشد؛ زیرا بیش از همه مقید به‌زمان است و باید

همهٔ حوادث خود را در مدتی معین که بین یک تا سه ساعت متغیر است، ارائه کند؛ بنابراین از میان وقایع و صحنه‌ها وگفته‌ها موردی را بر می‌گزیند که قویترین الهام و تأثیر را دارد و درخصوص حوادثی که امکان ارائهٔ آن نیست تنها به‌اشاره‌ای اکتفا می‌کند. از مقدمه و از هر تفصیل بی‌ارزش یا پندگویی سرد و خشک بی‌نیاز است، بر محاورهٔ مختصر تکیه می‌کند، دشواری و پیچیدگی را بر روشنی و وضوح ترجیح می‌دهد، فضا، آرایش صحنه، حرکت، سکون، آوا، خطوط ، شکل و اشاره را به‌عنوان وسائل اضافی تعبیر به کار می‌برد. به‌این ترتیب هر وسیلهٔ الهامی که در نقاشی، رقص، شعر و نثر وجود دارد، گرد می‌آورد.

۱۴

شعر

بحث و بررسی در زمینهٔ زیبایی‌شناسی شعر برای ما اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا شعر مهمترین فنون ادبی است که نزد عرب شناخته شد یا تنها فنّ ادبی است که عرب در میان هنرهای عالی ادبی می‌شناخت. نثر جز در موارد اندکی که به‌صورت نثر شعری یا شعر منثور است، با هنرهای زیبا برابری نمی‌کند؛ و از هنرهای نثری که در قدرت آفرینش و نبوغ همسنگ و همپای شعر است ـ یعنی اقسام نمایشنامه و قصه ـ اوّلی به کلی نزد عرب ناشناخته بود و دومی را به‌شکل محدود می‌شناخت.

ساده‌ترین تعریف شعر این که کلامی است موزون و مقفّی؛ اما این تعریف تنها ظاهر این پدیده را در بر می‌گیرد، زیرا شعر چیزی برتر از کلام و وزن و قافیه است. خلاصهٔ آنچه از گفته‌های منتقدان جدید به‌دست می‌آید، این است که شعر با نثر متناقض و در هر زمینه‌ای مخالف آن است. شعر هنری کهن است و نثر هنری جدید، که از هیچ جهت به‌شعر شباهت ندارد، جز این که در هردو وسیلهٔ پیام رسانی «کلمه» است.

شعر نزد صاحب‌نظران متأخّر الهام و زاییدهٔ ناخودآگاه است و نثر اندیشه‌ای است که از آگاهی زاده می‌شود. کروچه می‌گوید: «عالم شعر از تفکر و نقد و فلسفه تهی است، عالمِ خیالِ مطلق است؛ در حالی که عالم فکر و فلسفه ، واقعیت و حقیقت است. فلسفه شعر را از بین می‌برد»[1]. ممکن است در شعر نشانه‌های فلسفی و حقایق دلپذیر و شگفت‌انگیز وجود داشته

1- B. Croce, La poesie et la litterature Revue de métaphysique et de morale, Vol. 43, 1936, ch 1, PP. 1-53.

باشد، ولی در قالبی هنری ظاهر می‌شود و برخلاف فلسفه که بر تفکر و قیاس استوار است، از این راه نمی‌آید؛ بلکه از درِ شهود و الهام وارد می‌شود. در این زمینه آلن می‌گوید: هنر حاصل نخستین افکار بشر بوده و ادبیات راز علوم را دربرداشته است و چنین احساس می‌شود که از حقائقی الهامی، که نیاز به‌برهان ندارد، تعبیر می‌کند[1].

قدرت شعر ناشی از مفرداتی است که با غرابت یا طنین موسیقی خود نظر را جلب می‌کند؛ ولی قدرت نثر در مجموعهٔ الفاظ ـ و نه در مفردات ـ نهفته است. بعضی مؤلفان بر سحر و جاذبهٔ الفاظ تکیه می‌کنند؛ ولی نویسندهٔ بزرگ کسی است که باکلمات معمولی، که ترتیب و تنظیم خوبی یافته‌اند، تأثیری عظیم به‌جاگذارد.

شعر تابع قانون زمان است: وزن یا معیار زمانی، از این‌رو باید شنیده و یا خوانده شود؛ اما نثر باید مطالعه گردد، زیرا از وزن و عدد گریزان است. «گویی نویسنده برای خود می‌نویسد، در حالی که شاعر برای جمعی از مخاطبان می‌نگارد و می‌خواهد در آنان نسبت به‌هنر خود، شگفتی برانگیزد»[2].

شعر یکی از هنرهای زیباست، به‌این معنی که صرف‌نظر از فایدهٔ عملی‌اش، ارزش آن ذاتی و درونی است و هدفی ورای بیان شعری ندارد، برخلاف نثر که هدفش انتقال دانش و معرفت یا شرح حقائق و ثبت و حفظ آنهاست.

شعر در ویژگیهای کلی با هنرهای زیبا مشارکت دارد و آن قدرت الهام و ابداع شخصی است و در ویژگیهای خاص با برخی از این هنرها ـ مثل موسیقی و نقاشی ـ مشترک است. این ویژگیها شامل موارد زیر است:

۱- شعر در درجهٔ اوّل موسیقی است و به‌لحاظ وزن و هماهنگی و تکرار آواها به‌صورتی منظم، از کوتاه تا بلند و از ضعیف تا قوی، به‌موسیقی شباهت دارد[3]؛ اما درنگ و توقفهای شعری به‌دقتی

1- Alain, Vingt Leçons Sur les beaux arts, P. 106.

2- Alain, Système des beaux arts, PP. 307-310.

۳- هماهنگی صداها به‌معنی توافق آنها در تلفظ است. آواهای هماهنگ در موسیقی آواهایی است متوالی، متقابل و متضاد که گوش موسیقی‌شناس آن را تشخیص می‌دهد. حروف هماهنگ در زبان حروفی است که تلفظ آنها باهم آسان است یا مخارج آنها از هم دور است. مثلاً دوحرف (ع) و (خ) اگر کنار هم باشد نامناسب است؛ زیرا مخرج آن‌دو به‌هم نزدیک است.

که وقفه‌های موسیقی با تعداد و شمار خاصی تنظیم می‌شوند سازمان نمی‌یابند. تعبیر موسیقی صافتر و روانتر از تعبیر شعری است؛ زیرا آواها از کلمات به‌روح و جان نزدیکتر و در تعبیر رساتر است: موسیقی تعبیری است نامحدود و غیر مقید که هر شنونده‌ای آن را به‌روش خود درک می‌کند، درحالی‌که تعبیر شعری از آن‌جاکه مقید به‌معانی الفاظ است آشکارتر و محدودتر است.

قافیهٔ شعر نیز نوعی موسیقی است، زیرا قافیه پژواکی است که به‌طور قیاسی تکرار می‌شود و شنونده منتظر آن است و دهان و جسم برای آن آمادگی پیدا می‌کند. شعر به‌لحاظ تراکم آواها و هماهنگی و سهولت و روانی جریان آن بر زبان نیز نوعی موسیقی است. شعر همزاد موسیقی است، زیرا هردو باهم بعد از رقص، به‌وجود آمدند و غناء و ترانه‌خوانی اتحاد موسیقی و شعر بود. شعر غنایی (غزلی) در تکرارِ برگردانی که بر قدرت معنی می‌افزایند و توجه شنونده را به‌موضوع اصلی جلب می‌کند، شبیه موسیقی است. به‌این دلیل تکرار جز در مواردی که تکرارِ شیء حسنی دارد، جایز نیست؛ زیبایی شعر با اختصار و تمرکز افزون می‌گردد، در حالی که موسیقی باگسترش و امتداد قوی می‌شود.

شعر از نظر دلالت صداها بر معانی مانند موسیقی است، به‌طوری که شنونده از طنین و آهنگ معنی را درک می‌کند هرچند که الفاظ را به‌طور کامل نفهمد. چنان‌که به‌عنوان مثال در این بیت **امرؤالقیس**، حرکت اسب را حس می‌کنیم:

مکـــرّ مـــفرّ مـــقبل مـــدبر مـــعا کجلمود صخر حطّه‌السیل من علِ[1]

یا در ابیات زیر از **آلبر سامن**، آهی مکرر و فریادی از امید می‌شنویم که پیاپی به‌صورت مقطعهای بلند و آهنگین، تکرار می‌شود و صداهایی چون صدای ناقوس به‌دنبال آن می‌آید:

Oh ! S'en aller sans violence!
Sévanouir Sans qu'on Y Pense,
D'une suprème dè faillance!
Silence ! Silence! Silence!

۱- در یک زمان حمله می‌کند، می‌گریزد، رو می‌آورد، پشت می‌کند، چون صخره‌ای بزرگ که سیل از بلندی به‌زیر آورد. (م)

در مکتب سمبولیسم، موسیقی نیز مانند تصویر اهمیت زیادی دارد. نزد سمبولیستها شعر تصاویری آهنگین است که قدرتی بیانی و تأثیری چون موسیقی دارد، با آن‌که برخی از قصائد سمبولیک آزاد است و مقید به‌وزن نیست. از این‌رو ملاحظه می‌شود که شعر حتی اگر بدون وزن باشد، بدون موسیقی و آهنگ نخواهد بود.

۲- شعر، همچنین صورت پردازی است؛ صوری دیدنی و شنیدنی و بوییدنی و لمس کردنی و چشیدنی و متحرک، که قدرت خود را از صورت محسوس ـ در همهٔ اشکال آن ـ اقتباس می‌کند، و از مجردات گریزان است و با تشبیه، استعاره، تمثیل و حرکت، و با هر طرح و رنگی که با آن مناسبت و همخوانی دارد، آسودگی و آرامش می‌یابد، و مادهٔ آن معانی محسوسی است که لبریز از جنبش و زندگی است:

و تشرب أسآری القطا الکدر بعدما سرت قربا احناؤها تتصلصل[1]

در این بیت شاعر رنگ و حرکات پرنده را به‌تصویر کشیده تا آنجاکه گویی صدای ساییده‌شدن احشای آن را می‌شنویم که از فرط تشنگی خشک شده است.

در توصیف معروف **امرؤالقیس** از اسب، شکل و حرکت با دقتی شگرف ترسیم شده است؛ چنان‌که گویی صدای سقوط صخره‌ای که سیل از فراز کوه می‌رانند به‌گوش می‌رسد.

باز از اوست:

یغطّ غطیط البکر شدّ خناقه لیقتلني، والمرء لیس بقتّال

أیقتلني و المشرفي مضاجعي و مسنونة زرق کأنیاب أغوال[2]

که در تجسم حرکت و صدا و رنگ مبالغه کرده است.

سخن **ابن‌المعلوط** نیز همانند آن دارای اصالت و غرابت است:

و لمّا قضینا من منی کل حاجة و مسّح بالارکان من هوماسح

۱- باقیماندهٔ آبی را که من نوشیده‌ام پرندگان تیره‌رنگ، که شب قبل را (برای رسیدن به‌آب) پرواز کرده‌اند و پهلوهایشان از فرط خستگی و تشنگی به‌صدا در آمده، می‌نوشند. (م)

۲- مانند شتر جوانی که گردنش در فشار است صدایش را در حنجره می‌گرداند تا مرا بکشد؛ ولی چگونه مرا می‌کشد در حالی که شمشیر برّانی چون دندان غول دارم. (م)

أخـــذنا بأطـراف الأحـاديث بـيننا وســالت بأعـناق‌المـطيّ الأبـاطح[۱]

بیت دوم شامل تصویر شعری نیز هست.

تصویر بیانی در قرآن فراوان است: «إذا ألقوا فیها سمعوا لها شهیقاً و هی تفور» (سوره‌الملک، در توصیف آتش جهنم)؛ «والصبح إذا تنفّس» (سورهٔ‌التکویر)؛ «ولا تصعّر خدّک للنّاس ولاتمش فی‌الأرض مرحاً» (سورهٔ لقمان).

بهترین تصویر شعری آن است که شاعر به‌توصیف جزئیات بپردازد، چنان‌که در شعر ابن‌الرومی چنین است، یا آن‌که مشتمل بر تصاویری پیاپی و هماهنگ باشد؛ چنان‌که در توصیف بحتری در ابیات زیر ملاحظه می‌شود:

عـوی ثـمّ أقعی فـارتجزت فـهجته فأقـبل مـثل‌البـرق یـتبعه‌الرّعـد

فأوجـرته خـرقاء تـحسب ریشها علی‌کوکب یـنقض والـلیل مسودّ

فـمـا ازداد إلاّ جـرأة و صـرامـة و أیـقنت أنّ الامـر مـنه هـوالجدّ

فأتـبعتها أخـری فأضـللت نـصلها بحیث یکون‌اللب والرّعب والحقد[۲]

سمبولیستها در اصل تصویر شعری مبالغه کردند. تا آن‌جاکه آن را به‌صورت رمز درآوردند. تصاویر آنها تشبیه و استعاره نیست؛ بلکه صوری است که تعبیری از معنا به‌دست می‌دهد «همانند تعبیری که گل از درخت دارد بی‌آن‌که به‌آن شباهتی داشته باشد». تصاویری است سرشار از غرابت و استثناء و شگفتی. تصاویر بودلر، پر جنجال و هیجان آفرین است زیرا احساسات را تجسم می‌بخشد و بر حدّت و تندی آن می‌افزاید و هراس می‌آفریند. آواها در آن طنین‌انداز است و رنگها و عطرها سخن می‌گویند. این تصاویر خالی از اندیشه هم نیست و درمجموع خواننده را به‌شدت تکان می‌دهد و روانی احساسات و تصورات و افکار شاعر را به‌او

۱- چون حاجت خویش در منی روا ساختیم و هرکه می‌خواست آداب حج به‌جا آورد، سرگرم گفتگو شدیم و گردنهای شتران در دره‌ها چون سیلاب روان شد. (م)

۲- زوزه کشید و چمباتمه زد، و من صدای خود را به‌رجز بلند کردم و او را برانگیختم و مانند برقی که رعدی در پی دارد روی آورد. - تیری در بدنش فرو بردم که گویی پر آن بر ستاره‌ای نشسته است که در دل شب سیاهی ناگهان فرود آید - اما تنها بر جرأتش افزوده شد و دانستم که کارش جدی است - پس تیر دیگری انداختم که در جایگاه عقل، ترس و کینه گم شد (در قلب حیوان). (م)

الهام می‌کند. تصاویر امپرسیونیستها، اشیاء را با رنگها، آواها، شکلها و رایحه‌های اصلی و فطری‌اش ترسیم می‌کند. هنرمند آنچه راکه احساس خشن فطری و ابتدایی به‌او منتقل می‌کند، ابراز می‌دارد و احساس خود را بدون تقیّد به‌اصل انتقال می‌دهد.

هنر شرقی به‌طورکلی باگرایش به‌تصویرگری مشهور است. **هوگو** در «شرقیات» سرشار از رنگ و تصویر خود، از این هنر الهام‌گرفته است. «این اثر مشتمل بر وزنهایی است که به‌حرکات جسم زنانه، غرش طوفان و دویدن اسبان چموش شباهت دارد». **هوگو** خود طلایه‌دار مکتب شعر تصویرگری و صورت پردازی است. پیروان این مکتب مسحور سرشاری و پُری تصاویر، رنگها، پراکندگی شکلهای شرقی و تزیینات با خطوط شکسته و موج‌دار وگردبادی عربی بودند و شعری رنگی آفریدند که رنگهای رنگین‌کمان و دم طاووس را در خود جمع داشت و خواهان شعری بودند که مصداق هنر برای هنر باشد. **دی بانویل** می‌گفت:

شعری بگوییم برای هیچ، برای لذت.

سرودی بخوانیم، داستانهای شهرزاد را حکایت کنیم!

ایشان پیروان مکتب حس و تصویر و نیاکان سمبولیستها هستند.

۳- شعر مانند دیگر هنرها با قدرت الهام متمایز می‌گردد؛ که منظور از آن معنای درونی است که شعر درکنار معنای ظاهری در خود دارد. بیتهای شعر مثل تابلوٰهنری فضایی خاص دارد و آهنگهای آن همانند قطعه‌ای موسیقی، مفهومی خاص.

الهام ویژگی همهٔ هنرهاست: رؤیا را برمی‌انگیزد و به‌مخاطبش فرصت اندیشیدن و استنتاج می‌دهد. به‌این دلیل برخی انواع شعر تعلیمی ناخوشایند شمرده می‌شود؛ زیرا آنچه را خواننده باید خود استنتاج کند، به‌او می‌گوید. همین‌گونه است قصه‌ای که مقصود اصلی خود را باز می‌گوید یا شعری که به‌استنتاج و پندی خاتمه می‌یابد که باکلمات، بیان شده و پوشش و نقابی بر چهره ندارد. تصویر جدید از آن‌رو مورد قبول واقع می‌شود که جزئیات خطوط و سایه‌ها را رها می‌کند و به‌بیننده فرصت اندیشیدن و خلق باقیماندهٔ تصویر را می‌دهد.

شعر خوب شعری است که خواندن دوباره و سه‌بارهٔ آن ایجاد ملالت نمی‌کند؛ زیرا هربار معانی تازه‌ای در آن متجلی می‌شود که در مرتبهٔ اوّل آشکار نشده بود. به‌این سبب شعر مختصر و کم لفظ است، «اشیاء را حاضر می‌کند و اجازهٔ نگاه طولانی به‌تصاویرش را نمی‌دهد؛ بلکه، تنها

نگاهی گذرا به آن می‌اندازیم و باقی آنچه را که نمی‌بینیم در خیال تصور می‌کنیم»[1]. از خوبیهای هنر این است که ادراک کامل آن امکان ندارد، و از تحیر و پیچیدگی خالی نیست، گویی هرچه بیشتر در اثر هنری بنگریم، رشد و بالندگی‌اش افزونتر است، و سخن شاعر عربی ترجمان این مفهوم است که:

یزیدک وجهه حسناً إذا ما زدته نظرا[2]

آلن محقق می‌گوید: «در همهٔ هنرها، زبانی آزاد و نهانی وجود دارد. مثلاً در شعر مفاهیمی هست که نثر از شرح آن عاجز و ناتوان است، و نوعی تعبیر مبهم دارد که آدمی آن را با احساس خود ـ و نه با عقلش ـ درک می‌کند. همین‌طور موسیقی را نیز حس می‌کند، بی‌آن‌که بتواند آن را شرح دهد؛ از آن لذت می‌برد و در نتیجهٔ تأثیر آن به‌حرکت و رقص درمی‌آید با آن‌که به‌طور کامل آن را نمی‌فهمد».

متنبی در وصف شیر گفته است:

یطأ الثری مترفقاً من تیهه فکأنّه آسٍ یجسّ علیلا[3]

و یردّ عفرته إلی یا فوخه حتی تصیر لرأسه إکلیلا[4]

با خواندن این دو بیت تنها راه‌رفتن و حرکت شیر برای ما مجسّم نمی‌شود؛ بلکه گامهای آرام آن را، که وقار و شکوه را باهم دارد، احساس می‌کنیم؛ این حالت را از وزن بیت و طول مقاطع و هماهنگی کلمات در می‌یابیم.

و در این بیت او:

اسدٌ یری عضویه فیک کلیهما متنا أزلّ و ساعداً مفتولا[5]

1- Alain , systeme des beaux arts, P.92. Criticism in America (New York, 1924), P. 66 and 67.

۲- چون بیشتر در آن بنگری حُسن آن را فزونتر خواهی یافت. (م)

۳- در دیوان ۳:۲۳۹، «یطأالبری» آمده است ؛ این حیوان از سر عزت نفس و قدرت در راه رفتن شتاب نمی‌کند؛ زیرا از چیزی نمی‌ترسد چنان‌که گویی (در نرمی حرکات)، طبیبی است که نبض بیماری را می‌گیرد. (م)

۴- موی پشت را به‌سمت سر می‌گرداند تا آن‌جاکه چون تاج جلوه می‌کند. (م)

۵- این شیر اعضای خود را در تو می‌یابد: پشتی باریک و ساعدی نیرومند. (م)

در مصرع دوم قدرت و توانمندی قابل لمس است.

در قصیدهٔ **ابن رومی در وصف وحید خنیاگر**، در ظاهر توصیف این زن آوازه خوان را هنگام خواندن و شدت تأثیر آواز او را در حاضران و به‌خصوص در شاعر می‌خوانیم؛ اما معنای باطنی آن عشقی سوزان است که در آهنگ بیمارگونه‌ای که از ابتدا تا انتهای قصیده برآن سیطره دارد، و در وزن خفیف از هم گسسته، و قافیه‌ای که به‌آرامی می‌کاهد و امتداد می‌یابد، و حالت برآمدن آه و درهم شکستگی را القا می‌کند و با حرف مضموم «د» به‌ناله‌ای کوتاه منتهی می‌گردد، احساس می‌شود. همین‌گونه است سخن جریر در غزل:

انّ‌الذین غدوا بلبّک غادروا و شلاً بعینک ما یزال معینا

غیّضن من عبراتهن و قلن لي ماذا لقیت من‌الهوی و لقینا ؟[1]

در انتهای بیت دوم نوعی پیچیدگی و دشواری احساس می‌شود که تصورات گوناگونی را بر می‌انگیزد، و بر معنای ناامیدی و افسوس دلالتی قوی دارد.

لالو می‌گوید: شعر در جوهر خود الهام است و منشأ الهام در آن، موارد زیر است:

الف) پدیده‌های هارمونی و آهنگ یا تکرار موزون و موسیقی و وزن و حرکت.

ب) مجموعهٔ ساختارها و ترکیبات فکری یا تداعی افکار، تصاویر، عواطف و اندیشه‌های دیگری که یک تصویر شعری بر می‌انگیزد، و آنچه را خواننده یا شنونده از روان و شخصیت خود بر شعری که آن را درک می‌کند و از آن بهره می‌برد، می‌افزاید[2].

۴- از ویژگیهای شعر، ایجاز و مشکل بودن و پیچیدگی است و این خود از منابع الهام درآن است. منشأ ایجاز در شعر مقیدبودن آن به‌وزن و بی‌نیازی‌اش از وجود ارتباط میان ابیات است؛ زیرا ابیات آن بدون پیوستگی و قابل جداشدن از یکدیگر است تا آنجاکه اگر شعری عاطفی و احساسی باشد شبیه به‌آه‌های گسسته و اگر تصویری باشد شبیه به‌نگاههای پیاپی است.

از نمونه‌های خوب ایجاز ، قصیدهٔ تغزلی **شوقی** است با مطلع:

۱- آنان‌که عقل تو را ربودند سرچشمهٔ اشک تو را رهاکردند ـ اشک خود سترددند وگفتند: تو و ما از عشق چه دیدیم ؟

2- Lalo, Introduction a l' esthetique, Ch. La beaute anesthétique de la nature.

خدعوها بقولهم حسناء ...[۱].

کلمات در این قصیده از معانی کمتر، امّا خیال در آن گسترده و نامحدود است. از ابیات آن که دارای ایجاز و پیچیدگی است:

إن رأتني تميل عنّي كأن لم — تكُ بيني و بينها أشياء
يوم كنّا ولا تسل كيف كنّا — نتساقى من الهوى ما نشاء
جاذبتني ثوبي العصيّ وقالت: — أنتم الناس أيّها الشعراء!

منشأ صعوبت و مشکل بودن شعر همان ایجاز و نیز کنایه و اشارتی است که شعر در خود دارد. از مصادیق آن این که کلام شعری قادر نیست تمامی معنا را دربرگیرد، یا این که معنا غریب و ناآشناست، یا این که شاعر به پیچیدگی و برانگیختن اندیشه تمایل دارد.

صعوبت در شعر امری شناخته شده است؛ به این دلیل شارحان شعر از دیرباز وجود داشته‌اند و به‌همین دلیل، هنگامی که بر بیتی اطلاع یافته‌اند که شارحان را از بیان معنایش ناتوان ساخته و شاید خود شاعر را هم عاجز نموده است، گفته‌اند: «معنا در دل شاعر است»؛ نیز گفته‌اند: «سخنِ آسان، اندیشه‌ای بی‌ارزش را دنبال می‌کند» و بر **ابوالعتاهیه** به‌دلیل آسانی سخنش عیب گرفته‌اند، در حالی که صعوبت شعر متنبی آنان را به‌شگفتی واداشته است.

۵- شعر از نظر معنا و ساختار و آهنگ موسیقی کلمات، با نثر فرق دارد. الفاظ شعر بیش از الفاظ نثر به غرابت و تازگی گرایش دارد و از ابتذال دور تر است. این به معنی خشونت و نامأنوس و وحشی بودن کلمات نیست؛ بلکه چنین ویژگی همراه با تأثیر نیکو و سلامت ذوق وجود دارد. الفاظ شعر خیال را برمی‌انگیزد و بیش از الفاظ نثر الهام‌بخش است. مثلاً کلمهٔ «سجا» در این سخن **شوقی**:

سجا الليل حتى هاج بي الشعر والهوى[۲]

لفظی شعری است که در این مقام هیچ کلمهٔ دیگری با آن برابری نمی‌کند.

این بیت معروف را دوباره بخوانیم:

تمتّع من شميم عرار نجد — فما بعد العشية من عرار[۳]

۱- مصرع دوم: والغواني يغرّهن الثناء ـ دیوان شوقی ۲:۱۱۲. (م)

۲- شب آرام گرفت تا در من شور شعر و عشق غوغا کند. (م)

۳- از رایحهٔ عطرآگین نرگس نجد بهره برگیر که پس از این شبانگاه نرگسی نخواهد بود. (م)

بیشترین زیبایی در این بیت حاصل الفاظ شعری آن است مثل «شمیم» به‌جای «شمّ» و «عرار» از میان درختان صحرا و «نجد» از میان کوههای جزیرةالعرب که جایگاه وحی و الهام است، سپس تکرار کلمهٔ «عرار» و یا «عشیة» (غروب) که ازبین ساعات روز، زمانی رؤیایی است. این‌جا الفاظ، موسیقی و غرابت و الهام را با هم جمع می‌کند؛ ولی حسن بیت منحصر به الفاظ و معانی مفرد آن نیست، بلکه برانگیختگی حواس با عبارت «از عطر عرار نجد سرشار شو !»، و مفاهیم زوال و نابودی لذت گذرا، جامه‌ای از شکوه معنوی بر تن آن می‌کند.

بسیاری اوقات الفاظ شعر با طنین و آهنگ از معانی آن تعبیر می‌کند، به‌این دلیل در شعر کلمات و اشتقاقات رباعی و دارای هجاهای بلند که معانی خود را القا می‌کند ـ مثل «رفرف»، «هلهل»، «اعشوشب»، «اخضوضر» و «رقرق» ـ زیاد به کار می‌رود.

الفاظ شعر، علاوه بر تازگی و قدرت الهام بخشی، بیش از الفاظ نثر آهنگین و هماهنگ است، و این امری است که نیاز به‌برهان ندارد. شعر عربی پر از الفاظ شعری است که هرسه ویژگی را باهم دارد. بعضی از این الفاظ موسیقی و آهنگی قوی دارد که سپاهی در حال حرکت را تداعی می‌کند؛ الفاظ شعر **ابوتمام و متنبی و ابن‌هانی**، در وصف حماسی و مدح، از این نوع است. بعضی الفاظ، مانند آب روان، آهنگی در جریان دارد، مانند الفاظ غزل و وصف **بحتری** و خمریات **ابونواس**، با این‌همه، این صفات شرایط لازم در الفاظ شعر نیست وگاه ممکن است شعری با الفاظ عادی نهایت تأثیر را بگذارد.

۶- عاطفه در شعر : مردم عادت کرده‌اند که در شعر نشانه‌ای از فوران عواطف و برانگیختگی احساسات ببینند. گفته‌اند: به‌همین دلیل لفظ شعر از شعور (احساس) مشتق شده است. در تعریف شعر گفته‌اند: «جوشش خود به‌خود احساسات قوی است»[1]. در شعر عربی، عاطفه و احساس، ارزشی والا دارد؛ زیرا اغلب آن غنایی است و موضوعات ذاتی چون فخر، رثاء، حماسه، غزل، مدح، هجو و نظائر آنها را در بر می‌گیرد.

دراروپا، عاطفه دردورهٔ رمانتیسم نقشی مهم برعهده داشت و درادبیات این مکتب عنصر ذاتی وشخصی غالب بود. شعربسیاری ازشاعران آن لبریز ازاشک وپدیده‌های حاصل از افراط درظرافت است. این مکتب در دورهٔ شاعران سمبولیسم و هنر برای هنر، عکس‌العملی

۱- فصل شعر از کتاب De witt Parker, The Principles of Aesthetics.

برانگیخت و **بودلر** و **فلوبر**، عاطفه‌وقلب‌راموردحمله قرار دادند و پیروان آنها این دو اصل را از شعر نفی کردند.

خلاصه بحثهای متقن در این موضوع ما را به‌نتایج زیر هدایت می‌کند:

۱- عاطفه یا شعور و احساس نامیدنِ شعر، دقیق نیست؛ زیرا عاطفه در شعر تنها نقش جزئی دارد؛ یعنی هنگامی که در شاعر سرچشمه‌های الهام را به‌جریان می‌اندازد و این حرکت و جریان درونی بعد از پختگی باعث آفرینش شعر می‌شود، عاطفه منبعی غیر مستقیم برای شعر به‌شمار می‌آید.

۲- غالباً، اثر هنری از حالت برانگیختگی و هیجان صادر نمی‌شود، بلکه عاطفه بعداز سکون و تبلورش در شاعر به‌شعر تبدیل می‌شود. پیش از این گفتیم که هنر هیجانی و برانگیخته که در نرمی و ظرافت یا تندی و شدّت زیاده روی می‌کند، هنری بی ارزش است. عاطفهٔ سرشار زبان را می‌بندد و قریحه را به جمود می‌کشاند. به‌طورکلی مردم دچار فوران و هیجان عواطف می‌شوند؛ ولی غیر از هنرمند کسی قادر به‌آفرینش هنر نیست؛ بلکه هنر با سرشتها و طبیعتهای آرام بیشتر همخوانی و توافق دارد؛ زیراکار هنری نیازمند نظم و شکیبایی و صبر طولانی است.

۳- اگر عاطفه در شعر وجود داشته باشد اغلب به‌صورت الهام و اشاره می‌آید و آشکار نیست، و لفظ و آهنگ بر وجود آن دلالت می‌کند و از ورای تصویر شعری جلوه می‌نماید. این ابیات **بشار** را مورد توجه قرار دهیم:

بعثنالهم موت‌الفجاءة، انّنا　　بنوالموت، خفاق علینا سبائبه!
فرا حوا فریق فی‌الأسار و مثله　　قتیل، و مثل لاذ بالبحر هاربه!
إذا الملک‌الجبار صعّر خدّه　　مشینا إلیه بالسیوف نعاتبه![1]

احساس‌فخر به‌این‌ابیات‌رنگ‌وطراوت‌بخشیده‌است؛واین‌عاطفه‌دراستحکام‌لفظ وقوت و جلال وزن و زیبایی تصویر، که درقدرت و حرکت متوالی آنها جلوه می‌کند، تجسّم می‌یابد.

این بیت **بارودی** در مقام حماسه از همین نوع است:

۱- مرگ ناگهانی را بر ایشان فرستادیم چراکه ما فرزندان مرگیم که پرچمهایش بر فراز سر ما در اهتزاز است - گروهی اسیر شدند؛ گروهی کشته‌شدند وگروهی به‌دریا فرارکردند - اگر پادشاه جبار گردنکشی کند با شمشیر عتابش کنیم. (م)

إذا استلّ منّا سیّدٌ غرب سیفه تفزعت الأفلاک والتفت الدهرُ[۱]

به‌غرابت تصویر و استحکام لفظ توجه کنید.

۴- ممکن است شعر از عاطفه تهی باشد و با این همه شعری عالی باقی بماند. شعر پیکرتراشی و تصویرگری، ازاین نوع شعر موضوعی است که **تئوفیل گوتیه** و پیروان بارنسی او (طرفداران مکتب هنر برای هنر) درآن سرآمد بوده‌اند. شعر **بحتری** نیز با عاطفه یا اندیشه خواننده را مجذوب نمی‌کند؛ بلکه با پیکره‌نگاری و تصویرپردازی و ظرافت لفظ و زیبایی آهنگ مسحورش می‌سازد.

۷- اندیشه: مقصود از فکر و اندیشه هر معنایی است که شعر در خود دارد اعم از حکمت و پند یا تصویر یا احساس و عاطفه[۲]. بعضی شاعران لفظ ویژه‌ای را به کار می‌برند و هدفشان از آن پند یا حکمت یا مثالی برتر یا کشفی روحی یا آزمونی تازه است.

ممکن است شعر مشتمل بر حکمت، پند، یا اندیشه‌ای فلسفی باشد یا نباشد؛ اما باید اندیشه یا اندیشه‌هایی را ـ خواه نو و خواه کهنه ـ در برگیرد؛ به‌عبارت دیگر باید معنایی کلی داشته باشد.

به‌عنوان مثال معلقه معروف **امرؤالقیس** نمایش احساسات و تصاویر ویژهٔ شاعر و محیط زندگی اوست؛ بی‌آن که مشتمل بر پند، عقیده، یا حکمتی غالب بر مجموع قصیده باشد. برعکسِ آن قصیدهٔ «دریاچه» اثر **لامارتین**، فراتر از نوای اندوهناک و احساس غالب و تصویر زیبایی که دارد، سرشار از روح تأمل فلسفی در بارهٔ نیستی و گذر سریع زمان است که قادر به‌متوقف نمودنش نیستیم. چرا زمان نمی‌ایستد؟ آیا نمی‌تواند تنها بیچارگان را به‌خاطر داشته باشد و نیکبختان را فراموش کند؟ ولی برخلاف تلاشهای بیهودهٔ بشر، زمان می‌گریزد و اوقات اندک آسایش نابود می‌شود، آدمیان به‌دیار نیستی می‌شتابند و طبیعت می‌ماند تا خاطرات را در سینهٔ خاموش خود نگاه دارد.

اندیشه در شعر می‌تواند به‌صورت مسائلی فلسفی و پندها و حکمتهایی آشکار باشد که در میان اجزاء کلام پراکنده شده است، چنان که در شعر **متنبی** ملاحظه می‌شود. یا آن که

۱- چون سروری از ما شمشیر برکشد، فلک می‌ترسد و روزگار متوجه می‌شود. (م)

۲- **علم‌الادب**، فی‌الانشاء والعروض، الأب شیخو، چاپ هفتم، ج. ۱، صص ۲۸ و ۲۹.

اندیشه‌ای نهان در پسِ تصاویر باشد که خواننده بعد از تأمل استنتاج کند. به‌عنوان نمونه قصیدهٔ «المجدلیة» اثر سعید عقل را در نظر بگیریم که شبیه تابلوها یا قطعه‌هایی از هنر تصویرگری است و با الفاظی روان و با طنینی آهنگین پیاپی می‌آید. صوری تازه دارد که با خطوط و رنگهای بارز ترسیم شده است. قصیده با مفاهیم و صوری که ارائه می‌دهد و خواننده را به‌تفکر وا می‌دارد، فراتر از این صورت ظاهری است، ازجمله: زیبایی و سحرانگیزی «مجدلیه» و جاذبه‌های زندگی و زیبایی او که قربانی لذت طلبی شده بود، و سپس آثار عظمت در مسیح شاعر خداگونه که «مجدلیه»، مفتون و شیفته‌اش شد و شیفتگی خود را در عباراتی چون دعا ابراز نمود، و آنگاه «شفاه تتسامی و جبهة تتعالی». و ناگاه این شیفتگی و عشق او را به‌انسانی دیگر متحول ساخت، و از اباحی‌گری به‌تصوف کشاند. اندیشه در این اثر نمود اندکی دارد و در پس تصاویر نهان است.

همهٔ انواع شعر، حتی شعر تأملی، «از تعلیل و تحلیل گریزان است و بیان و داوری در آن تنها نگاهی گذراست»[1] که به‌شیوهٔ تصویر و تجسم و تمثیل می‌آید، چنان‌که در قصیدهٔ «النسر» (عقاب) از عمر ابوریشه مشهود است؛ یا بیتهایی کامل در جای جای قصیده و دور از یکدیگر است چنان‌که در قصائد متنبی ملاحظه می‌شود؛ یا شعری است که حکمت و پند به‌صورت سازمان یافته در آن شکل می‌گیرد، مثل برخی از قصائد زهیرکه تنها مجموعه‌ای از حکمتها و پندهاست در قالب منظوم؛ زیرا آراء و عقائدی پراکنده و منفصل است که رابطه‌ای آن را به‌هم پیوند نمی‌دهد. همین‌طور شعر تعلیمی، اندیشه‌ای موضوعی و قراردادی در قالبی از شعر است و در واقع به‌نثر نزدیکتر است؛ چراکه مقصود از آن اندیشه‌ای است که آن را به‌وجود آورده است. ارزش شعر به‌حقائقی که در خود دارد نیست، بلکه وابسته به‌شیوهٔ ارائهٔ آن حقایق است. حقایق شعر تابع مزاج شاعر است؛ و می‌تواند در غایت غرابت و غلو و دوری از واقعیت باشد و جانب دقت را واگذارد و به‌علم اعتنایی نکند.

۸- موضوع: شعر با موضوعات عالی و شکوهمند آراستگی و آرامش می‌یابد. این فن در یونان باستان منحصر به‌حماسه و تراژدی بود که هردو از هنرهای ویژهٔ شکوهمندی و جلال به‌شمار می‌روند. ایشان شعر غنایی را ملازم موسیقی می‌دانستند و شعر واقعی به‌شمار نمی‌آوردند.

1- Alain, Systeme des beaux art, P. 92.

آلن می‌گوید: «جلال و عظمت در زیبایی وجود دارد یا جزئی از آن است. اولین ویژگی زیبایی برانگیختن حس‌پذیرش و استحسان نیست، بلکه جلب توجه با دو نشانه است: نیروی طبیعت و نیروی اندیشهٔ انسانی»[1]. قوت و توانمندی از نشانه‌های جلال است و بنا به‌عقیدهٔ او هیچ امر زیبایی از جلال و شکوه خالی نیست. نظیر این عقیده به **ارسطو** نسبت داده می‌شود که: هیچ زیبایی وجود ندارد مگر آن‌که با درجاتی از جلال همراه است[2]. **لونژینوس** نیز به‌جلالت و بزرگی موضوع اشاره می‌کند و آن را از شرایط تألیف و اثر عالی می‌داند[3].

نخستین موضوع شعر نزد پیشینیان جنگ و شعر حماسی بود. بعد از آن رثاء و حکمت و تأمل قرار می‌گرفت. از موضوعات ثابت شعر نزد ایشان از عمر، پیری، دگرگونی، نیستی، خاطرات گذشته، ویرانی، مرگ و جز آن از موضوعات بزرگ و با عظمت باید یادکرد.

آلن همچنین در این مورد می‌گوید: زبانی که برای تعبیر از مصیبت دیدگان شایسته است زبان شعر است...قهرمانی آهنگ هر شعری است و در عالم شعر شوخی و مزاح وجود ندارد. موضوع هر شعری زمان است و چیزهایی که قابل تبدیل و تعویض نیست، مانند آنچه در شعر مرثیه و تأمل ملاحظه می‌شود[4].

پیروان مکتب کلاسیک به‌قوانین و شیوه‌های یونانیان پایبند مانده‌اند. موضوعات تراژدی از نظر ایشان تاریخی است و به‌جلال و عظمت متمایز می‌گردد. شعر تعلیمی ـ مانند شعر **بوالو** ـ و شعر امثال و حکم ـ مانند آنچه **لافونتن** سروده ـ هردو گرچه در نهایت استحکام و متانت است؛ اما به‌نثر نزدیکتر است.

رمانتیستها بر ضد موضوعات کلاسیک به‌پا خاستند و شاعران رمانتیک در این مسأله وسعت نظر بیشتری اعمال کردند. بیشتر به‌شعر غنایی (غزلی) پرداختند و برخلاف شاعران کلاسیک به‌وصف احساس اهتمام خاص مبذول داشتند و به‌موضوعات بی‌ارزش و طبقات پایین توجه نمودند و جزئیات احوال مردم تهیدست و مظاهر بدبختی و حقارت آنان را توصیف

1- Alain, Vingt Leçons sur les beaux arts, فصل ساختار

2- Puffer, The Psychology of Beauty, P. 91.

3- Heun, Longimus and English Criticism, P. 11-13.

4- Alain, Vingt Leçons sur les beaux arts, P. 96-98.

کردند. با این همه شعر رمانتیک به‌رغم مبالغه در احساس، در نمونه‌های برتر خود خالی از شکوه و زیبایی نیست؛ چنان که شعر **لامارتین** و **هوگو** که با عظمت دین و شکوهمندی احساس و تصویر رنگ گرفته، دارای این ویژگی است.

صاحب نظران متأخر تر مانند **کروچه** در جدایی بین شعر و نثر مبالغه می‌کنند و معتقدند که شعر تنها با دوری از موضوعات قلمرو نثر ـ یعنی برانگیختگی، فصاحت خطابی، طنز، سرگرمی و تعلیم ـ از عناصر و پدیده‌های ویژهٔ نثر رها می‌شود[1].

همهٔ اینها به‌این معنی نیست که شعر به‌موضوعات خاصی مقید است؛ چه بسا موضوعاتی ظاهراً کوچک و بی‌اهمیت ـ چون پروانه یا گل یا گنجشک یا قطره‌ای آب ـ که الهام بخش شاهکارهای شعری شده است. شاعر بزرگ، هنر را از هر موضوعی بیرون می‌آورد. شاید درستتر آن باشد که بگوییم شکوهمندی و بزرگی شعر ناشی از موضوع آن نیست؛ بلکه حاصل نسیم شاعرانه و زیبایی هنری آن است. به‌این دلیل **کانت** می‌گوید: «جلال و عظمت در وجود ماست، نه در طبیعت»[2] یا آن که جلال و شکوه در شاعر و شعر اوست نه در موضوعش.

1- Revue de métaphysique et de morale, art. I.La Poésite et la Littérature, V. 43, 1936.

2- Kant's Critique of Judgment, P. 101 and 102.

۱۵

سخنی در بارهٔ شعر خالص

شاید مهمترین مباحثی که منتقدان هنر در عصر کنونی مطرح ساخته‌اند، دو نظریه است: اوّل، نظریهٔ «هنر برای هنر» یا آزادی هنر از بندهای اندیشه و هدف و قاعدهٔ اخلاقی، که تقریباً بر هنر معاصر غلبه یافته است و در فصل گذشته از آن سخن گفتیم. دوم، نظریهٔ «شعر خالص»، که شعر را برتر و بالاتر از قواعد و قوانین سبکها و شیوه‌هایی می‌شمارد که از دیرباز در نقد شناخته شده و به‌وسیلهٔ منتقدان از قدیمترین دوره‌ها گردآوری شده است.

«شعر از آن‌رو که تصاویر زنده اندیشه‌ها، احساسات و در مرحلهٔ بعد ابهام و چیزی ورای وصف را در بر دارد، شعر نیست؛ بلکه برعکس از آن‌رو شعر است که در درجهٔ اوّل دربرگیرندهٔ چیزی برتر از توصیف است، و در درجهٔ بعد، دارای اندیشه‌ها و تصاویر و عواطفی است که با آن شیء خاص ارتباطی محکم دارد»[1].

«برای خوب خواندن شعر ضرورتی ندارد که همیشه معنا را درک کنیم... شعر برتر از شیوه‌های سخن، برتر از عقل و خیال و حس، برتر از تحلیل زبان‌شناسان یا فیلسوفان، برتر از ترجمه و موضوع و خلاصه کردن، برتر از معنای لفظ و عبارت و پیوستگی افکار و سیر تدریجی و منطقی آن، و برتر از عواطف و احساسات است ... . این از خصوصیات نثر ـ و نه شعر ـ است که آموزش دهد، شرح نماید، تصویرگری کند، شنونده را تکان دهد و اشک را جاری سازد»[2].

گویا معیار شعر از نظر پیروان نظریهٔ شعر خالص، توانایی آن در تأثیر نهادن به‌شیوه‌ای

1- Brémond, Henri, Poesie pure, P. 197.

2- Ibid, P. 198 - 200.

جادویی و سحرآمیز بر خواننده است:

«آنچه در شعر خالص مهم است، دم جادویی آن است. کار شعر آن نیست که معنای تازه‌ای را به‌ما القا کند، چون نثر هم براین کار قادر است. دم سحرآمیز و جریان پر رمز و راز و نهانی آن است که جدید است»[1].

۱- طرفداران این نظریه تنها یک چیز را در شعر شرط می‌دانند و آن موسیقی است. «شعر موسیقی و آهنگی است که ماده‌ای لطیف در آن جاری است که تا اعماق جان ما نفوذ می‌کند»[2].

و نیز: «همهٔ هنرها زاییدهٔ موسیقی و فرزند آن است. اگر هنر مادرش را نافرمانی کند با فراموش کردنش می‌میرد، و اگر به‌دامان او برگردد، خود را در قدرت کامل می‌یابد»[3].

۲- شعر در نظر ایشان نهفته در ورای نقاب و دارای دلالت نهان است:

«در هر شعر بزرگ، ماده‌ای نهفته است که سه‌برابر بیش از کلمات و کلام است و خواننده باید باقیماندهٔ پنهان آن را کشف کند»[4].

«شعر دو چیز را اقتضا می‌کند: قدری تنظیم و توافق و هماهنگی، و قدری روحِ الهام و دشواری و پیچیدگی، که شبیه جریانی مخفی برای اندیشه و ایدهٔ پنهان و نامحدود است. شعر ناسره (ناخالص)، آن است که به‌جای ارائهٔ معنا در شکلی پوشیده در نقاب به‌صورت مبالغه‌آمیز به‌تعبیر از آن بپردازد. به‌این ترتیب شعر به‌نثر تبدیل می‌شود»[5].

پیروان شعر خالص با اشاره و به‌زبان پنهان می‌گویند:

«قصیده دو معنا دارد: معنایی مستقیم، که همان شکل نثر قصیده یا جزء کدر و ناصاف آن است؛ و معنایی که از ابیات می‌جوشد و فوران می‌کند یا می‌تراود، و این معنا مهمتر است که جز شاعر و نظایر او کسی آن را نمی‌فهمد. این معنایی رمزی و سرّی است که نمی‌توان آن را در محدودهٔ حکمی منحصر یا آشکار ساخت. این معنا به‌شیوه‌ای پیچیده از نفس شاعر به‌نفس کسی

1- Ibid, P. 59.

2- Ibid, P. 197-200.

3- Ibid, P. 297.

۴- مرجع سابق، ص ۱۲۸، این گفته منسوب به **آلفرد دو موسیه** است.

۵- مرجع سابق، صص ۱۱۸ و ۱۱۹، سخن منسوب به **بودلر** است.

که هنر را درک می‌کند، گذر می‌کند، و این معجزهٔ شعر است»[۱].

۳- الفاظ به‌علت داشتن تأثیر و قدرت الهام بخشی اهمیت بسیار دارد.

«گاهی شعر معنایی ندارد، با این همه الفاظش به‌وسیلهٔ تصاویر یا روابطی که میان صور مختلف ایجاد می‌کند، معانی متفاوتی را به‌ما القا می‌نماید»[۲].

۴- شعر خالص مقید به‌عقل یا وضوح نیست:

«مکتب پیشینیان به‌تعلیمات **بوالو** ارتباط داشت که بر مبنای کاربرد صرف عقل - عقل جدلی - و رعایت وضوح کامل استوار بود. این قواعد را بی‌هیچ تفاوتی بر نثر و شعر - هردو - اعمال می‌کردند. اندیشهٔ جستجوی ارکان و مبانی شعر خارج از دایرهٔ تنگ معیارهای ادبی - نثری به‌ذهنشان نمی‌گذشت و در فکر جستجوی آن در اعماق همهٔ هنرها نبودند»[۳].

طرفداران شعر خالص آزادی طلبی سمبولیستها را می‌ستایند:

«سمبولیستها گرایشی فرخنده و پر برکت به‌رهایی از قالبها و شکلهای جامد، از جمله تصاویر بارنسیها (مکتب هنر برای هنر) و سبکهای خطابی، که رمانتیستها نتوانستند از آن رهایی یابند، دارند. سمبولیستها ارتباط شعر را با مردمی که بر فطرت و طبیعت اوّلیهٔ خود باقی هستند، به‌آن برگرداندند»[۴].

۵- شعر نزد ایشان از الهام و ناخودآگاه منشأ می‌گیرد:

«الهام شعری مانند الهام علمی حاصل شهود (Intuition) و کشف و وحی (Révelation) است»[۵].

«کار شعری بسیار شبیه کار صوفی و عمل وحی و الهام است»[۶].

«عناصر گوناگونی که این پدیده - شهود - را به‌وجود می‌آورد، همچنان پیچیده و ناشناخته است و این امر به‌اثر هنری نشانه‌ای از پیچیدگی می‌بخشد که در نتیجهٔ آن برای تأویل و تفسیر

۱- مرجع سابق، ص ۹۷.

2- Bremond, H. Poésie pure, P. 100.

3- Ibid, 204 and 205.

4- Ibid, P. 144.

5- Ibid, P. 295-309.

6- Ibid, P. 151.

قابلیت وسیعی دارد»[1].

همچنین گفته‌اند: «اندیشهٔ ناخودآگاه به‌تنهایی قادر به‌مشارکت احساسی و شعوری است و نفوس و ارواح با واسطهٔ ناخودآگاه به‌صورت فعّالتر تفاهم می‌یابند»[2].

۶- هدف شعر تخدیر و بی‌حس‌کردن نیروهای عاقله و هدایت نفس به‌حالت تسلیم و سروری درونی و نشاطی آرامش بخش است:

«تجربهٔ شعری بر مبنای این سرور درونی شکل می‌گیرد، که همراه با آن اندیشه‌ها و عواطف و تصاویر نفی می‌گردند»[3].

«تأثیر شعر بر نفس سحری است که حواس را فرا می‌گیرد و نفس را به‌حالت آرامش و تسلیم هدایت می‌کند، ولی تسلیمی پر نشاط و بدون خمود و رکود؛ زیرا این تأثیر ما را به‌چیزی برتر و والاتر از ذات خود ما می‌رساند»[4].

ملاحظه می‌شود که طرفداران شعر خالص عکس‌العمل شدیدی بر ضد آراء و نظریات منتقدان قبل از خود دارند. **هانری بریمون** و پیروانش معتقد بودند که شیوه‌های بیان، وضوح کلام را تقویت می‌کند، و چون می‌خواستند میان شعر و نثر جدایی ایجاد کنند، شیوه‌های نثر را انکار نمودند و پیچیدگی را تقویت کردند. ایشان منکر تسلسل و پیوستگی منطقی شدند، زیرا که سبکهای خطابه با تسلسل منطقی متمایز می‌گردد، و این‌گونه میان شعر و نثر فاصله انداختند و شعر را به‌هنرهای زیبا ملحق کردند؛ زیرا میان آنها قرابت بیشتری می‌دیدند و این الحاق را سزاوارتر می‌شمردند. ایشان شعر را برتر از تصاویر و احساسات و اندیشه‌ها ـ که عناصر نثر است ـ قرار دادند و آن‌را شعر خالص ـ یعنی خالی از آن عناصر ـ نامیدند، و به‌قلمرو نامحدود و برتر از وصف پیوند دادند: «شعر از تعریف و صورت‌پردازی بی‌نیاز نیست؛ اما در این حدود متوقف نمی‌شود. تعریف و صورت‌پردازی وسیله است و نه هدف. شعر بنایی است پر از پنجره که

1- Ibid, P. 311.

2- Ibid, P. 253.

3- Ibid, P. 62.

۴- همان مرجع، ص ۲۷، در یکی از فصلهای گذشته (تأثیر زیبایی در نفس)، روشن ساختیم که تأثر از زیبایی با اثر سحر در این امر اختلاف دارد که تأثری آرام و با نشاط است نه جمود و تسلیم کور.

به‌سوی جهان لایتناهی و نامحدود گشوده می‌گردد»[1].

با آن‌که نظریات **هانری برمون**، پیچیده، مبالغه‌آمیز و سخنانی مجرد و گزافه است، که پاره‌ای از منتقدان آن را وسیلهٔ ریشخند وی قرار داده‌اند[2]؛ امّا می‌توان درآن خیالی را مشاهده کرد که خالی از حقیقتی نیست. در ورای مفاهیم تازه‌ای که این نظریات به‌آن دعوت می‌کند، حقایقی دیرینه نهفته است؛ ازجمله این‌که شعر تعبیری غیرمعمولی است و آخرین مرجع و مصدر آن تأثّر فردی است؛ یعنی مقیاس ذاتی (شخصی) که درچهارچوب حدود مشخصی نمی‌گنجد. اگر بخواهند برای شعر حدود و تعریفی قرار دهند، می‌گویند: نقیض و مقابل نثر است و ازکلماتی آهنگین و دارای پیچیدگی و الهام یا مفاهیمی انعطاف‌پذیر، که قابلیت پذیرش تأویلات گوناگون را دارد، تشکیل می‌شود. از عقل و منطق منشأ نمی‌گیرد و عقل و منطق را مخاطب قرار نمی‌دهد؛ بلکه از الهام و وحی می‌آید و به‌عقل باطنی در نفس درک‌کنندهٔ هنر راهی می‌جوید.

در مباحث گذشته مبحث منشأ هنر، طبیعت زیبایی، شعر و نظایر این آراء را مرور کردیم.

1- Ibid, P. 130.

۲- **کروچه**، در انتقاد از طرفداران شعر خالص می‌گوید: «ایشان شعر را به‌عنوان تعبیر انکار کرده‌اند و الهام و اشاره با الفاظی را جایگزین آن ساخته‌اند که هیچ معنی مشخصی ندارد و خواننده را به‌تفسیر آن ـ هرگونه که خود بخواهد ـ سوق می‌دهد. خود الهام چیست؟ لفظی مبهم! هرچه اطراف ماست الهام و وحی را برمی‌انگیزد و تنها شعر نیست که منشأ الهام است، اما بعضی از شاعران شعر خالص به‌الهام قناعت نمی‌ورزند، بلکه می‌خواهند شعرشان سحر و تصوف باشد. از جمله **مالارمه** ابهام‌گرا، که نزد پیروانش مورد پرستش است.» (از مجلهٔ Revue de Métaphysique et de Morale, 1936 "Poésie et litterature 47-48) کروچه با وجود آن‌که از پیچیدگی نظریهٔ شعر خالص انتقاد می‌کند، اما خود تعریفی روشنتر از تعریف برمون از شعر به‌دست نمی‌دهد؛ بلکه حتی در همین مقاله نیز شعر را به‌شکل منفی تعریف می‌کند.

۱۶

نثر

نثر قبل از شعر به‌عنوان وسیله‌ای برای بیان اندیشه وجود داشته ولی به‌عنوان هنری با ویژگیهای زیبایی شناختی متأخرتر از آن است[1]. قدیمیترین نوع آن سجع بود که از شعر تقلید می‌کرد و برخی ویژگیهای ظاهری و مکانیکی آن را به‌امانت گرفته بود. سپس نثر به‌طور تدریجی از تقلید شعر رهایی یافت و به‌صورت هنری مستقل با ویژگیهای خاص در آمد که برخی از خصوصیات هنرهای زیبا را نیز در خود داشت.

آلن می‌گوید: نثر شخصیت و هویت خود را با دوری از شعر به‌اثبات می‌رساند، و از وزن و عدد، و نیز از جلب نظر مخاطب یا گوش‌نواز بودن برای او، جز در موارد خاصی که ذکر خواهیم کرد، گریزان است. اگر در نثر معمولی عباراتی که در زیبایی آهنگ و ساختار موفق است بیابیم، باید بدانیم که اندیشهٔ موجود در آن، قبل از کلمات نظر را به‌این حُسن جلب می‌کند و ارتباط دقیق میان اندیشه و الفاظ رمز این زیبایی است، در حالی که در شعر ابتدا قالب و شکل ما را مجذوب می‌سازد و سپس اندیشه‌ای که ورای آن قرار دارد، جلب توجه می‌کند.

از نظر برخی منتقدانِ هنر، سجع حاصل انحطاط شعر است. به‌نظر ایشان شعر تعلیمی و نثر مسجع به‌یک اندازه زشت هستند[2]؛ زیرا تقلید سجع از شعر، هویت و شخصیت آن را از وی گرفته چراکه سجع با مزدوج ساختن اجزاء و قافیه‌دار ساختن آن، آهنگ شعر را جعل نموده و در تصویر حسی از آن تقلید کرده و حالتی بیمارگونه با معنای محدود و ضعیف یافته است؛ این همان

1- Alain, Systeme des beaux arts, P. 307.

2- Ibid, P. 330.

چیزی است که در سجع کاهنان در عصر جاهلی می‌یابیم. اما گاهی سجع تعالی می‌یابد و تا حد برابری با شعر اوج می‌گیرد؛ چنان‌که در بعضی از سوره‌های قرآن ملاحظه می‌شود. با این همه، حتی در دورانهای چیرگی و سیادت سجع در قرن چهارم هجری و بعد از آن، به‌ندرت با سجعی موفق که لذت بخش باشد، برخورد می‌کنیم[1].

درکنار سجع، فن توازن یعنی عبارتها و بندهای مزدوج ،که تقلید شعر در آهنگ و تصویر ـ و نه قافیه ـ است، نیز رشد کرد. این هنر نسبت به‌سجع آزادی بیشتری دارد و به‌این دلیل در مزامیر تورات و سرودها، با تأثیری نیکو و طنینی لذت بخش وگوارا و اندک تکلفی وارد می‌شود:

«السموات تحدّث بمجد الله والفلك يخبر بعمل يديه»
«يومٌ الى يومٍ يذيع كلاماً وليلٌ إلى ليلٍ يُبدي علما»
«لاتضربك‌الشمس في‌النهار ولاالقمر في‌الليل»
«أنا نرجس شارون سوسنة الأوديه»

این عبارات از نوع نثر فنی است که به‌لحاظ قطعه قطعه بودن و تصویر پردازی و عاطفه و موسیقی شبیه به‌شعر و از وزن بی‌نیاز است، یا از نوع شعر منثور است که نمونه‌های آن را در آثار وصفی **شاتوبریان** شاعر فرانسوی، و در برخی نوشته‌های **جبران**، مانند «دمعة و ابتسامة» (اشک و لبخند)، «العواصف» (طوفان) و «النبی» (پیامبر)؛ و در «المفکرةالریفیة» (یادداشتهای روستا) اثر **امین نخلة**، می‌توان یافت. این فن در مقام مناسب شعر و وصف به کار می‌رود و در غیر آن ناپسند و زشت شمرده می‌شود، به‌خصوص اگر رنگ تقلید در آن آشکار باشد. در بارهٔ این نوع نثر نویسندهٔ کتاب «شعر خالص» می‌گوید:

«برخی انواع نثر به‌سبب پژواکی وصف ناشدنی و الهاماتی از نوع شعر خالص که در نفس آدمی بر می‌انگیزد، به‌شعر شباهت دارد. **بوسویه** نویسنده در نثر خود شاعر است و حتی از **بوالو** ی

۱- منتقدان عرب اتفاق نظر دارند که سجع اگر «در جای خود و با مساعدت قریحه و تنها در بخشی از سخن و نه در همهٔ آن باشد» نیکوست و بر تقبیح مراعات الزامی سجع متفق‌القول هستند؛ زیرا نشانهٔ نادانی آورنده و ناتوانی گوینده‌اش است. رک به : **نقدالنثر**، ص ۹۳؛ **اسرارالبلاغه**، ص ۵؛ **الموازنة** ، ص ۸.

شاعر، بسیار شاعرتر است»[1]. تفاوت میان سجع و شعر منثور آن است که دومی شعر آزاد، اما اوّلی نثر مقید است.

بعضی از انواع نثر در ایجاز و پیچیدگی و روانی، هنرآفرینی و فن است و نرمی و ظرافت و برتری و مهارتی تسخیرکننده را منعکس می‌سازد؛ رسائل **جاحظ** و نثر **عمر فاخوری** از این نوع است. بعضی دیگر از انواع آن دارای تصاویری متراکم و انبوه است، چنان‌که در موزه‌های مجسمه‌سازی و نقاشی دیده میشود؛ مثلاً نثر **فلوبر** در داستانهایش این‌گونه است. برخی دیگر از انواع آن تصویری است کاریکاتوری که مهارت در نکته‌پردازی و غرابت اشارات و تضمینات را باهم دارد. نثر **هارون عبود** از این نوع است.

نوع دیگر نثر خطابی است، که از نظر اتکاء بر هارمونی و هماهنگی لفظی یا عبارت موزون و موسیقی به‌شعر شباهت دارد. گویی شعر ارتجالی و بالبداهه است، و همانند شعر گروههایی خاص از مردم را مخاطب قرار می‌دهد و موافق تمایلات و رغبتهای آنان ترتیب می‌یابد و در شنوندگان احساساتی از قبیل تکبر، تحقیر، انکار، شگفتی، استهزاء و جز آن از تمایلات خطابه‌ای را برمی‌انگیزد.

تفاوت نثر با شعر در آن است که نثر به‌تقسیم و جدل اهتمام دارد. نثر در ادبیات عربی همواره از ارزشی والا برخوردار بود. به‌صورت نثر مسجع به‌شیوهٔ کاهنان شروع شد و به‌تدریج از سجع آزاد گردید و در صدر اسلام مقامی ارجمند یافت و ویژگیهای خاصی برای آن شکل گرفت؛ از جمله: ایجاز، فصاحت، صور حسی، شیوه‌های بیانی و دیگر وجوه قوت که نثر خطابی را متمایز می‌سازد.

پختگی نثر عربی در روزگار **عبدالحمید کاتب** و سپس شاگرد او **ابن‌المقفع** و دیگر نویسندگان پیشگام چون **ابن‌المدبر** و **سهل‌بن هارون** در قرن سوم هجری، که دنباله‌رو آنان بودند، به‌اوج خود رسید. در این سیر تکاملی نثر از ایجاز شعری و خطابی روی برتافت و به‌اطناب درنگارش و سهولت و ارتباط میان اجزاء و تعبیر محض و بی‌اعتنایی به‌سجع گرایش یافت و اینها همه خصوصیاتی است که آن را از شعر دور ساخت. همچنین مشاهده می‌شود که نویسندگان به‌شیوهٔ منطقی و منسجم و تحلیل و تقویت اندیشه‌ها و آراء با برهان و کاربرد ویژگی عددی

1- Brémond, H.: Poésie Pure, P. 104 and 105.

(شمارش و تقسیم خصائص) تمایل یافتند، چنان‌که در «کلیله و دمنه» و بحثهای جاحظ مشهود است. ویژگیهای کلی فنی نثر نگارشی شامل موارد زیر است:

۱- وحدت: این اصل در نثر مهمتر از شعر است و ارتباط اجزاء و خوب سازمان یافتن آنها و تحول این عناصر به‌سمت نقطهٔ بحرانی و مقید ماندن در حدود موضوع به‌طوری که هر جزء از گفتار اندیشه و رأی اصلی آن را تقویت نماید، همه ذیل این اصل قرار می‌گیرد.

۲-گوناگونی و تنوع: گونه‌گونه آوردن ساختارها و عبارتها و سرآغاز جمله‌ها و بندها، برای ممانعت از ایجاد خستگی و ملالت.

۳- هماهنگی عبارت و ارتباط آن به‌وسیلهٔ ادوات وصل و ربط و اهتمام شدید به‌زیبایی نظام و ترتیب اجزای جمله.

۴- برجسته بودن اندیشه و ایده گفتار و غلبه آن؛ زیرا وسیلهٔ نثر، تحلیل است و هدف آن برانگیختن فکر.

۵-کاربرد کلمات مأنوس و خالی از غرابت.

۶- نثر درگریزان بودن از تکرار لفظی و مراعات قافیه با شعر مخالف است؛ ولی ممکن‌است معنا یا لفظی به‌قصد تأکید و تقویت موضوعی در آن تکرار شود. نثر قبیح و ناخوشایند آن است که تلاش می‌کند با غرابت الفاظ و درخشش و زیبایی آن جلب نظر کند یا ضعف اندیشه و ناتوانی در معنا را با تکرار الفاظ پر جاذبه و با تکیه بر توالی و توازن و آراستن کلام بپوشاند.

این ویژگیهای شش‌گانه، خصوصیات نثر علمی است، یعنی نثری که در عصر کنونی بیشترین رواج را دارد و در نوشتارهای عادی و بحثهای علمی و نقدی به کار می‌رود.

نثر فنی در مقامی کاربرد دارد که شعر در آن پسندیده و مقبول باشد، مثلاً در مقام خطابه و حالت فوران احساسات، و توصیف فنی در داستانها و جز آن.

نثر در همهٔ انواعش خالی از اثر و رنگ هنری ـ آشکار یا غیر آشکار ـ نیست، اما اگر آفرینش و تأثیر هنری بر آن سیطره یابد از نوع شعر منثور خواهد بود.

۱۷

نقد بر پایهٔ زیبایی‌شناسی نزد عرب

عربی زبانها از دیرباز با نقد آشنا بودند و به‌آن عشق می‌ورزیدند و از آن زمان که ادبیات نزد ایشان شکل گرفت ـ یعنی از عصر جاهلی ـ نقد هم در میانشان وجود داشت؛ اما نقد آنان در مقایسه با نقد جدید در برخی جوانب گسترده، دقیق و پر از تفاصیل و جزئیات و در بعضی جوانب دیگر تنگ و محدود بود و بندرت به‌آن می‌پرداخت.

عربی زبانها راه نقد لغوی را در پیش گرفتند و به‌طور چشمگیری آن راگسترش دادند و در فروع آن کتابهای بسیاری تألیف کردند. ایشان به‌زبان خویش اهتمامی بلیغ داشتند و در جستجوی دقیق اصول و ارکان و ویژگیهای آن کوشش بسیار نمودند، از این‌رو کتابهای لغت برای ثبت و ضبط الفاظ زبان و کتابهای نقد لغوی برای ثبت قواعد آن، و کتابهای ریشه‌شناسی الفاظ برای ضبط اشتقاقات و الفاظ تازه وضع شده و کلمات شایع و نادر و کهنه و وارد شده از سایر زبانها و جز آن، نزد ایشان به‌وفور یافت می‌شود. از معروفترین این تألیفات باید از **ادب‌الکاتب** اثر **ابن قتیبه**، **درة‌الغواص** از **حریری** **الخصائص** اثر **ابن جنی** و **المزهر** تألیف **سیوطی** یاد کرد.

عربی‌زبانها نقد بیانی ـ یعنی علم بیان و اصول بلاغت ـ را می‌شناختند. با علوم معانی و بیان و بدیع آشنا بودند و این معارف راگسترش دادند و به‌تفصیل بیان کردند و در شرح آن راههای متنوعی اختیار نمودند و تألیفات ایشان در این موضوع اغلب آنچه راکه یونانیان و اروپائیان علم بلاغت (Rhétorique) می‌نامند، مورد بحث قرار می‌دهد.

مردم عرب نقد تاریخی را به‌صورت ابتدایی و ساده می‌شناختند. شرح احوال ادبا را تحریر کرده‌اند و گاهی به‌تأثیر محیط در شاعر و ادیب اشاره نموده‌اند. **قاضی جرجانی** می‌گوید: «طبیعت صحرانشینی آن است که در طبع آدمی و در ساختارهای ادبی و معانی آن خشکی و

خشونت ایجاد می‌کند و طبیعت تمدن آن است که آسانی و نرمی و ظرافت به‌وجود می‌آورد»[۱]؛ یا نظریات دیگری از این قبیل. همچنین نسبت یافتن شعر را به‌شاعری یا شخصی مورد بحث قرار می‌دادند و آن را تحلیل و بررسی می‌کردند و می‌کوشیدند تا شعر صحیح را از جعلی تشخیص دهند.

همهٔ این اقسام در کتابهای نقدی عرب با هم وارد شده و در طی اعصار گسترش یافته و بسیاری از آنچه را امروز «نقد ادبی» می‌نامیم دربرگرفته است. کمال پختگی نقد نزد ایشان در قرنهای چهارم تا ششم هجری مشهود است.

نقد ادبی نزد عرب، مانند منتقدان معاصر، ذاتی (شخصی) بود و بر ذوق منتقد و توانایی احساس و درک هنری او و میزان فرهنگ و استعدادش تکیه می‌کرد. نمونه‌هایی از نقد ذاتی را در تقسیمات بعضی از منتقدان در مورد شاعران می‌بینیم؛ به‌عنوان مثال **ابن‌سلام**، که شاعران جاهلی و اسلامی را بدون تکیه بر اصولی معین و ثابت تقسیم‌بندی کرده، براین روش رفته است. همین‌طور مثالهایی از آن را در عبارتهای نقدی ـ و احتمالاً مبالغه‌آمیزی ـ که کتابهای ادب نقل کرده‌اند، می‌یابیم، مانند این عبارات: «این شاعرانه‌ترین بیتی است که عرب گفته است» و «این بهترین بیت تغزلی است» و «آن بهترین چیزی است که در فخر گفته شده است». چرا؟ زیرا یکی از راویان این نظر را داشته و ممکن است برای رأی خود دارای دلیلی بوده و یا نبوده است. این سخن **آمدی** نیز از همان نوع است که: این بیت خوب یا مقبول است[۲].

نقد موضوعی نزد عرب متکی بر اصول و احکام و مقیاس و میزان بود. ایشان از زمانی که شروع به‌تدوین و تصنیف نمودند، به‌ارکان و معیارهای ادبی و جمع‌آوری آثار قدیم و فراهم آوردن مطالب پراکندهٔ آن و استنتاج اصول و مبانی از آن آثار علاقهٔ بسیار داشتند.

موقعیت نقد بر مبنای زیبایی‌شناسی نسبت به‌این اقسام نقدی و شاخه‌های نقد چیست؟

نقد زیبایی‌شناسی عهده‌دار تشخیص میان حسن و قبح در اثر هنری است و در این کار بر ارکان زیبایی‌شناسی تکیه می‌کند؛ به‌نقد تاریخی یا نقد لغوی نمی‌پردازد. نقد بیانی که ارتباطی

۱- **الوساطة**، ص ۲۱.

۲- **الاب شیخوالیسوعی** تلاش کرده است مطالب پراکنده‌ای را که عرب از اصول انشاء و بیان و نقد فنی می‌شناخته‌اند در کتاب «**علم‌الادب**» در ۲ جلد جمع کند و میان آن و علم جدید انشاء نزد غربیان تلفیق و تطبیق ایجاد نماید.

محکم با ارکان زیبایی‌شناسی دارد، ذیل آن قرار می‌گیرد. عربی‌زبانها از این اصول، مسائل پراکنده‌ای راکه درکتابهای نقدی آنان وارد شده است، می‌شناختند و پژوهشگران باید این مطالب پراکنده را از آن کتابها گردآوری کنند تا بدانند که آنچه را عرب می‌شناخته است در واقع بسیار ارزشمند بوده؛ اما پراکنده است و سازمان ندارد. بر عهدهٔ ماست که آن را درکتابهای بیان، نظیر **البدیع** اثر **ابن‌المعتز** و **نقدالشعر و نقدالنثر**، تألیف **قدامة بن‌جعفر** و **الصناعتین** اثر **عسکری** و **اسرارالبلاغة** و **دلائل‌الإعجاز**، تألیف **عبدالقاهر جرجانی** و **المثل‌السائر** اثر **ابن الیر**، جستجو کنیم. همچنین بر عهدهٔ ماست که آن اصول را درکتابهایی چون **طبقات‌الشعراء** از **ابن‌سلام** و **الشعر والشعراء** از **ابن‌قتیبة** و **الموازنة بین ابی‌تمام و البحتری** از **آمدی** و **الوساطة بین‌المتنبی و خصومه** اثر **قاضی جرجانی** و دیگر کتابهای نقدی بطلبیم. در اغلب موارد ملاحظه می‌شود که تألیفات متأخرتر مشتمل بر مسائلی است که خواننده را از مطالعهٔ آثار پیشین بی‌نیاز می‌کند؛ زیرا شامل مسائل قبلی و در عین حال، مشتمل بر مطالب تازه‌ای است که مؤلف افزوده است.

منتقدان عرب در نقد ادبی خود کمتر به‌نقدی جز نقد زیبایی‌شناسی پرداخته‌اند؛ زیرا نقد تحلیلی ـ روان‌شناسی را نمی‌شناختند، همچنین نقد مبتنی بر محیط یا تاریخ را تنها به‌شکلی ابتدایی و ضعیف ارائه داده‌اند.

ایشان در ادبیات خود از قدیمیترین داعیان هنر برای هنر بودند؛ زیرا در هرچه می‌گفتند زیبایی را هدف قرار می‌دادند و حسن کلام و خوبی آن را بر درستی اندیشه یا ایده و عمق یا معنای فلسفی آن مقدم می‌داشتند. به‌این دلیل **بحتری** را در زیبایی عبارتهای آهنگینش بر **ابوتمام** در غرابت معانی‌اش، برتری می‌دادند و بدیهه گویی و موافقت طبع را بر صنعت متکلف و تأمل و اِعمال دقت، مقدم می‌داشتند. در این باره **بحتری** سخنی دارد که انعکاس عقیدهٔ رایج نزد عرب است:

کلفتمونا حدود منطقکم — في‌الشعر یغني عن صدقه کذبه
ولم یکن ذوالقروح یلهج بالـ — ـمنطق ما أصله و ماسببه
والشعر لمح تکفي إشارته — و لیس بالهذر طوّلت خطبه[1]

۱ـ ما را به‌حدود منطق خود مکلف می‌کنید، حال آن‌که دروغ در شعر از سخن راست در آن، بی‌نیاز می‌سازد. امرؤالقیس ازاصول‌منطق سخن‌نمی‌گفت. شعر نگاهی‌گذرا است‌که‌اشاره‌اش‌کافی‌نیست وهدایانی‌نیست‌که طولانی شود. (م)

عربی زبانها از قوانین زیبایی‌شناسی چه می‌دانستند؟

ایشان گزیده‌هایی از اصول و ارکان مهم را می‌شناختند و به‌جزئیات بیش از کلیات توجه داشتند. با موضوع وحدت آغاز می‌کنیم.

۱- اصل وحدت

در کتابهای نقد عربی از وحدت به‌عنوان یک اصل کلی یاد نشده است؛ ولی منتقدان عرب آن را می‌شناختند و در معیارهای نقدی خود انواعی از آن را شرط دانسته‌اند؛ مثلاً فصاحت یا توافق و هماهنگی صداها و کلمات متوالی و مجموع را، شرط کرده‌اند. توافق، یکی از وجوه وحدت است. در کتابهای عربی از فصاحت بسیار یاد می‌شود و از نظر همهٔ منتقدان، اصلی مهم از اصول بلاغت است.

از مواردی که نزد ایشان از ارکان زیبایی به‌شمار می‌رود، حسن ارتباط بین معانی است که **ابن اثیر** آن‌را رکنی مهم از ارکان بلاغت دانسته و به‌خوبی از آن سخن گفته است، از جمله: «حسن ارتباط آن است که نویسنده در معنایی از معانی سخن بگوید و در همان حال به‌شرح معنایی دیگر بپردازد و سخن اول را وسیلهٔ پرداختن به‌موضوع دوم قرار دهد، به‌طوری که اجزای کلام ـ بدون گسستگی ـ به‌هم پیوند داشته باشد و بی‌آن که سخن قطع شود، سخن از موضوعی دیگر آغاز گردد، و تمامی سخن چنان باشد که گویی یک جا در قالب ریخته شده است. این امر بر مهارت شاعر و قدرت تصرف او دلالت دارد؛ زیرا چهار چوب سخن در شعر تنگ است و شعر تابع وزن و قافیه است و کلمات بنا بر خواست و ارادهٔ شاعر فراهم نمی‌آید؛ اما نویسنده آزاد است که به‌هرسویی برود، به‌همین دلیل تخلص (یا انتقال از مقدمه به‌موضوع اصلی) برای شاعر بیش از نویسنده مشکل است»[۱].

ابن‌اثیر حسن تخلص ـ یا آنچه را امروزه حسن انتقال (Transition) می‌نامیم ـ رکن سوم از ارکان نویسندگی شمرده که به‌شکل زیر تقسیم می‌شود:

۱- حسن مطلع

۱- **المثل السائر**، ص ۲۶۸، چاپ مصر، ۱۳۱۲ هـ.

۲- ارتباط مقدمه یا دعا، به‌موضوع سخن

۳- حسن تخلص

۴- کاربرد الفاظ غیر مبتذل که شنونده می‌پندارد از الفاظ معمولی و مورداستفادهٔ مردم نیست؛ در حالی که هست.

۵- تضمین و اقتباس از قرآن و حدیث[۱].

ملاحظه می‌کنیم که وی در این‌جا دو بار به‌اصل وحدت اشاره کرده است: ارتباط مقدمه با موضوع و حسن تخلص. او درست می‌گوید که حسن انتقال برای شاعر سختتر است تا برای نویسنده. این چیزی است که در شعر عربی دیده می‌شود. شعر عرب به‌طور کلی بیش از آن که به‌همبستگی و پیوستگی گرایش داشته باشد به گسستگی تمایل دارد. شاید این امر حاصل شرطی است که منتقدان عرب قرار داده‌اند و آن، این که: هر بیت از ابیات قصیده معنایی کامل و بدون ارتباط به‌ابیات قبل و بعد داشته باشد[۲]. ایشان بیت ـ و نه قصیده ـ را مورد نقد و بررسی قرار می‌دادند؛ همان‌گونه که در **الموازنه آمدی** می‌بینیم.

مؤلف **العمدة** نیز به‌اصل ارتباط میان معانی و حسن تخلص اشاره کرده و گفته است: «خروج آن است که از مقدمهٔ غزلی (نسیب)، با حیله‌ای لطیف به‌مدح یا غیر آن وارد شوی و سپس موضوعی را که به‌آن درآمده‌ای، ادامه دهی»[۳]. و همچنین می‌گوید: «گفته‌اند: بلاغت آن است که ابتدای سخنت بر انتهای آن دلالت کند و انتهای آن به‌ابتدای آن مرتبط باشد»[۴].

مؤلف **الوساطة** معتقد است که شاعران جدید بیش از پیشینیان بر حسن تخلص توانایی دارند؛ یعنی به‌اصل وحدت نزدیکتر هستند؛ به‌این دلیل در قصائد **ابونواس، ابوتمام، بحتری، ابن رومی و متنبی** هماهنگی و توافقی در اجزاء می‌بینیم که در معلقات یا در شعر شنفری وجود ندارد.

مؤلفان و نثر نویسان عرب همگی به‌اصل وحدت و ارتباط اجزاء مقید بوده‌اند. فن تقسیم (طبقه‌بندی) به‌خصوص در کتابهای علمی آشکار است. به‌عنوان مثال کتابهای نقد و طبقات و شروح احوال را باید ذکر کرد. ارتباط میان اجزاء در رسائل ـ چه دیوانی و چه ادبی ـ که در مبانی

۱- المثل‌السائر، صص ۳۰-۲۹.

۲- قدامة‌بن جعفر: نقدالنثر، صص ۷۹-۷۸.

۳- العمدة، ۱:۱۵۶.

۴- العمدة، ۱:۱۶۳.

آن تنظیم و هماهنگی اجزاء را شرط می‌دانستند، واضح است؛ ولی نزد بعضی از پیشوایان نثر مانند **جاحظ** در **الحیوان** و **البیان والتبیین** کمتر به‌چشم می‌خورد.

منتقدان عرب از انواع وحدت با مسائلی چون هماهنگی و توافق معنا با لفظ و همخوانی و تناسب وزن با معنی، و معنا با قافیه و لفظ با وزن آشنا بودند[۱].

ایشان به‌هماهنگی و تناسب معانی ـ حداقل در بیت واحد ـ اشاره کرده‌اند و مثلاً در این بیت **ابونواس**:

مـات‌الخـلیفة أیـهاالثـقلان فکأنّما أفطرت فی رمضان[۲]

بر او عیب گرفته‌اند، چراکه بین دو مصراع وحدت وجود ندارد و شاعر بین خوب و بد را جمع کرده‌است[۳]، یا مثلاً برای تناسب ابتدا و انتهای بیت، بیت زیر را نمونه می‌آورند:

نروح و نغدو کـلّ یـوم و لیـلة و عمّا قلیل لانروح ولانـغدو[۴]

و علت این تناسب طباق است که خود متضمن هماهنگی و تناسب است. ایشان هم‌چنین عدم تناسب وگریز معانی از یکدیگر را در این بیت **سموال** زشت شمرده‌اند:

فنحن کماءالمزن ما في نصابنا کـهام ولافـینا یُـعدّ بـخیل[۵]

مؤلف **الصناعتین** می‌گوید: «بین عبارت (ما في نصابنا کهام) و عبارت (فنحن کماءالمزن)، رابطه‌ای وجود ندارد؛ زیرا بین باران (ماءالمزن) و اصل و نسب (نصاب) وکُندی لبهٔ شمشیر (کهام) رابطه و قرابتی تصور نمی‌شود، اگر به‌جای آن می‌گفت: و نحن لیوث‌الحرب ما فی نصابنا کهام[۶]، سخن درست می‌آمد»[۷].

ملاحظه می‌شود که منتقد در این‌جا مقصود شاعر را درنیافته است که در واقع چنین بوده:

۱- **نقدالشعر**، قدامة، ص ۷.

۲- ای انس و جن، خلیفه درگذشت، گویی در رمضان روزه شکسته‌ام. (م)

۳- **الصناعتین**، ص ۱۲۴.

۴- صبحگاهان و شبانگاهان در حرکتیم و بعد از مدتی صبح و شام از حرکت باز خواهیم ماند. (م)

۵- ما چون بارانیم، در اصل و نسب ما خلل وکندی نیست و بخیل از ما شمرده نمی‌شود. (م)

۶- ما شیران جنگیم و در اصل و نسب ما خلل وکندی نیست. (م)

۷- **الصناعتین**، صص ۱۳۷ و ۱۳۸.

«نحن کماء المزن فی‌الحسن والصفاء»؛ یعنی ما چون قطرات باران مشابه هم و از یک جنس هستیم؛ امّا آنچه در سخن او برای ما اهمیت دارد، تکیهٔ او بر اصل توافق و هماهنگی معانی است که در آن بر صواب رفته است.

ابن‌اثیر در **المثل‌السائر** از تذکر مسألهٔ تناسب میان معانی[۱] و قوت لفظ به سبب قوت معنا[۲] و مطابقه یا طباق (تضاد) غفلت نورزیده است؛ چنان‌که می‌گوید: در سرآغاز کتاب **فصول اثر بقراط** در طب، آمده است: «العمر قصیر والصناعة طویلة»[۳]. طباق یا تضاد صورتی از صور وحدت است؛ زیرا معانی در دو حالت متناسب هستند: زمانی که شباهت و نزدیکی دارند، و هنگامی که متضادند؛ رنگها نیز چنین هستند.

ابن‌اثیر نیز قرابت میان معانی و مبانی (ساختارها) را ذکر کرده و از صنعت مشاکله نام برده است؛ چنان‌که در آیهٔ شریفه است: «نسوااللّه فنسیهم»[۴][۵].

در **العمدة** به‌توافق معانی اشاره شده و سخنی از **جاحظ** در این مفهوم نقل گردیده است: «در قرآن مفاهیمی وجود دارد که تقریباً قابل افتراق و جدایی نیست؛ مثل نماز و زکات، ترس و گرسنگی، بهشت و جهنم، رغبت و رهبت، مهاجرین و انصار، جن و انس، سمع و بصر»[۶].

همچنین آورده است: «نمونهٔ کلام متناسب، سخن علی‌بن أبی‌طالب (ع) است، آن‌جا که گوید: «أین من سعی و اجتهد، و جمع و عدّد، و زخرف و نجّد، و بنی و شیّد؟» که درآن در پی هر لفظی، کلمهٔ متناسب با آن‌را آورده و هر کلمه را با نظیر آن قرین ساخته است»[۷].

پیشینیان عرب از صور وحدت با صنعت تقسیم آشنا بودند که عبارت است از «آن‌که شاعر همهٔ اقسام چیزی راکه شروع به‌توصیف آن نموده بر شمارد و استقصا نماید، چنان‌که بشار در این بیت شکست و هزیمتی را توصیف می‌کند:

بضرب یذوق‌الموت من ذاق طعمه و تدرک من نجی‌الفرارُ مثالُبه

۱- **المثل‌السائر**، ص ۲۷۵.

۲- همان‌کتاب، ص ۱۸۷.

۳- عمر کوتاه است و این فن (پزشکی) بلند. (م)

۴- **قرآن کریم**، سورهٔ توبه، آیهٔ ۶۷. (م)

۵- **المثل‌السائر**، صص ۲۷۹ و ۲۸۰.

۶- **العمده**، ۱:۱۷۳.

۷- همان‌کتاب، همان صفحه.

فـراحـوا فـریق فـی الأسـار و مـثله قـتیل و مـثل لاذ بـالبحر هـاربُه[۱]»[۲].

همچنین تفسیر را می‌شناختند به‌این معنا که شاعر آنچه را در ابتدا به‌اجمال ذکر کرده است، به‌طور کامل شرح دهد. با استطراد نیز آشنا بودند که عبارت است از آن‌که شاعر به‌وصف چیزی بپردازد و در همان حال به‌وصف چیز دیگری مشغول شود، در این حال اگر وصف دوم را قطع کند و به‌وصف اول برگردد «استطراد» و اگر در آن اطاله سخن کند و ادامه دهد، «خروج» خوانده می‌شود[۳].

ابن اثیر به‌اصل تنظیم و تدریجی بودن یا ترتیب و سازمان‌یافتن مفاهیم و معانی متعدد اشاره کرده است؛ از جمله می‌گوید: «اوصاف متعدد باید از ذکر پایین‌ترین مرتبه و درجه شروع شود و سپس به‌مراتب بالاتر از آن انتقال یابد تا به‌آخرین مرتبه برسد، این در مقام مدح است و اگر مقام ذم و نکوهش باشد، عکس آن است»[۴].

توازن و مزدوج ساختن الفاظ و آهنگ و هارمونی (وزن و قافیه، Rythm, rythme) نیز تحت اقسام وحدت قرار می‌گیرد؛ زیرا از انواع تکرار لفظی یا معنوی است. این صور از یک جهت وسیله‌ای از وسایل وحدت و تشابه میان اجزاء، و از جهتی دیگر وسیله‌ای برای تقویت است؛ زیرا سخن را با تکرار استوار می‌کند و با وزن و تکرارِ آهنگ، آن را آهنگین می‌سازد، اما صحیحتر آن است که آن را از نوع موسیقی لفظی به‌شمار آوریم.

* * *

خلاصه سخن آن‌که شاعران عرب به‌آن شکل که همهٔ شاعران غرب در قرون جدید به‌اصل وحدت مقید بوده‌اند، به‌این اصل پایبندی نداشته‌اند. شکل جدید اصل وحدت، به‌مفهوم وجود اندیشه و ایده‌ای واحد است که بر تمام قصیده از ابتدا تا انتهای آن سیطره دارد؛ اما شاعران معاصر ونوگرای عرب بیش از شاعران عصر جاهلی به مسألهٔ وحدت که بیان آن گذشت،

۱- با ضربه‌ای که هرکه طعم آن را بچشد طعم مرگ را چشیده، و اگر کسی از آن با فرار، جان سالم بدر برد، ننگ و عار آن به‌وی خواهد رسید. چنان شدند که گروهی به‌اسارت در آمد، گروهی کشته شد و گروهی به‌دریا فرار کرد. (م)

۲- **العمدة**، ۲:۱۸.

۳- همان کتاب، ۳۴-۲:۲۸.

۴- **المثل السائر**، صص ۱۷۷-۱۷۶.

نزدیک بودند. اگر مقدمات و مطلع غزلیات و مدایح و مراثی و قصائد وصفی شاعران عصر اموی و عباسی را که به‌شیوهٔ مقدمات قصائد عصر جاهلی در ذکر اطلال (ویرانه‌های دیار) و یاران است، از آنها حذف کنیم این قصائد و اشعار دارای وحدت موضوع خواهد بود. این‌گونه مقدمات از اصل قصیده به‌شمار نمی‌رود؛ بلکه درآمدی احساسی و عاطفی است که نفس شنوندگان را آماده می‌سازد، و شبیه به‌آنچه در موسیقی دیده می‌شود، در آنان «حالتی شعری» می‌آفریند.

با این همه نمی‌توانیم وحدت را در قصیدهٔ جاهلی انکار کنیم. قصیدهٔ جاهلی در مجموع دارای یک موضوع اصلی است که پیرامون حکایت مفاخر شاعر، ماجراها و احساسات، اندیشه‌ها و تأملات او، یا مفاخر قبیله‌اش یا اعمال یکی از بزرگان دور می‌زند و در واقع حماسه‌ای شخصی و فردی با رنگهای متنوع است. **طه حسین** در **حدیث‌الاربعاء** (ج ۱، ص ۳۰ تا ۴۲) نشان داده که اعتقاد به‌فقدان وحدت در قصیدهٔ جاهلی،افسانه و پنداری باطل است[1].

دیدیم که منتقدان عرب از صور وحدت مسائلی چون حسن انتقال، همبستگی و توافق معانی، تناسب الفاظ و حسن تنظیم و ترتیب را می‌شناختند، ولی به‌اصل وحدت اشارهٔ صریحی نکرده‌اند و آن را چنان که **ارسطو** در ارکان تراژدی شرح داده و رکنی از ارکان تراژدی شمرده است، شرح نداده‌اند. **ارسطو** این اصل را این‌طور تعریف کرده است: «وحدت آن است که اجزاء به‌گونه‌ای به‌هم مرتبط باشند که فقدان یکی از آنها مجموعه را تضعیف کند یا متزلزل سازد یا داستان را از بین ببرد. اخلال در وحدت آن است که اموری افزوده شود که به‌آن نیازی نیست و خواننده به‌وجود یا فقدان آن اهمیت نمی‌دهد».

آنچه قابل توجه است این که شعر نمایشی ـ تراژدی یا درام ـ بیش از شعر غنایی (غزلی) پایبند اصل وحدت است؛ زیرا نمایش، داستانی با اجزای در هم بافته شده با حجم محدود است به‌طوری که مطابق سخن **ارسطو** «حافظه قادر است آن را فراگیرد». به‌این دلیل وحدت از اصول مهمّ آن است و هر جزء آن باید با جزء دیگر ارتباط داشته باشد و آن را استحکام بخشد و شرح دهد. به‌این سبب، اجزای حذف‌شده اجزایی است که امکان ارائهٔ آن روی صحنهٔ نمایش وجود ندارد؛ در حالی که اجزای نمایش داده شده ضروری و مورد نیاز بوده است.

۱- فصل «ساعتی دیگر با لبید»، صص ۴۲-۳۰ (چاپخانه مصطفی‌البابی‌الحلبی و اولاده، بمصر، ۱۹۳۷ م).

تمام شعر عربی یا بیشتر آن غنایی و نیز ذاتی (شخصی) است و موضوعی‌بودن که ویژگی شعر داستان و حماسه است، در آن کمتر دیده می‌شود. این شعر بیشتر شبیه به‌نَفَسهای بریده بریده‌ای است که از سینهٔ شاعر خارج می‌شود و به‌صورت ابیاتی در می‌آید که گاهی به‌هم پیوسته و مرتبط و گاهی از یکدیگر جداست.

یکی از منتقدان معاصر فرانسوی در بارهٔ شعر غنایی می‌گوید: «شعر غنایی مقید به‌منطق نیست؛ زیرا از حرکات قلب و جهشهای خیال و احساس اطاعت می‌کند و آشفتگی در آن پدیده‌ای است که با ترتیب و سازمان یافتگی شعر داستانی و نمایشی منافات دارد»[1].

همچنین ملاحظه می‌شود که سمبولیستهای معاصر همهٔ مظاهر قدیم هنر را مورد بی‌توجهی قرار داده‌اند و از ترتیب و نظام خطابی و وضوح تقلیدی که ویژگی شعر تراژدی کلاسیک است، روی‌گردانده‌اند؛ زیرا مظاهر ناخودآگاه در نظر ایشان «تصاویری مبهم و گسسته چون نجوای وحی» است. با این‌حال وحدت در شعر آنان قابل تشخیص است؛ زیرا این پدیده در نفس ایشان وجود دارد، هرچند در معتقداتشان موجود نباشد.

۲- اصل تقویت و تأکید

منتقدان عرب علاوه بر اصل وحدت، اصل تمرکز وتأکید یا تقویت (Emphasis) را می‌شناختند که تکرار، تکرار معانی و الفاظ، از جمله مصادیق آن است[2]. تحکیم مطلع یا خاتمه یا براعت استهلال و حسن ختام نیز ذیل آن قرار می‌گیرد. مؤلف **الوساطة** می‌گوید: «شاعر ماهر در آوردن حُسن مطلع و تخلص و سپس خاتمه می‌کوشد؛ زیرا این بخشهای سخن است که سمع حاضران را به‌خود معطوف می‌کند و آنان را به گُوش فرا دادن راغب می‌سازد. پیشینیان چندان این شیوه را مراعات نمی‌کردند و **بحتری** هم جز در استهلال و ابتدای کلام ـ که مورد توجه او بود و از محاسن سخنش به‌شمار می‌رود ـ بر روش آنان می‌رفت. ولی **ابوتمام** و **متنبی** در تخلص شیوه‌های بسیار متنوعی داشتند»[3].

ابن اثیر گفته است: «حسن مطلع (براعت استهلال) آن است که سرآغاز سخن در شعر یا

1- Des Granges, Hist. de la littérature Francaise, P. 866.

۲- **المثل السائر**، ص ۲۲۸. ۳- **الوساطة**، ص ۴۵.

رسائل بر معنای مقصود از آن سخن دلالت کند... . اگر مدح خالص باشد که در این حال به‌واقعه‌ای معیّن اختصاص ندارد، شاعر مختار است که قصیده را با غزل آغاز کند یا نکند»[۱].

با آن که منتقدان عرب اصل تأکید و تقویت را به‌شکل صریح ذکر نکرده‌اند؛ اما ادبیات عربی ـ از شعر و نثر ـ لبریز از صور تقویت و تأکید است. کلمات تأکید و روشهای آن بیش از آن است که به‌شمارش در آید، و از آن جمله است: ادوات تأکید مثل نون، قد، إنّ، انّما، لام و حروف زائده. همین‌طور مفعول مطلق، اقسام قصر، صور قسم و تعجب، کاربرد صور حسی و اقسام تشبیه و استعاره و تضمین که برقدرت و وضوح معنا می‌افزاید و نیز تنوع در تقدیم و تأخیر و حذف و ایجاز از مصادیق تقویت و تأکید به‌شمار می‌رود.

۳ـ اصل غلوّ

صاحب‌نظران عرب به‌اصل غلو یا دوری از واقعیت به‌طور صریح اشاره کرده‌اند. این سخن نزد ایشان شهرت دارد که: «بهترین شعر دروغترین آن است». و سخن **بحتری**: «فی‌الشعر یغنی عن صدقه کذبه» مشهور است. اگر غلو موافق مقتضای حال باشد پیش ایشان مقبول و پذیرفته است و در این باب به‌سخن یونانیان استناد کرده‌اند.

قدامةبن جعفر در **نقدالنثر** گفته است: «شاعر می‌تواند در توصیف، تشبیه، مدح یا ذم و نکوهش میانه‌روی کند یا راه مبالغه رود و در این راه چندان افراط کند که سخنش شبیه یا همطراز محال و غیر ممکن باشد. افراط، دروغ، و سخن محال و گزافه در هیچ‌یک از انواع کلام جز شعر پذیرفته نیست. **ارسطو** در بارهٔ شعر سخن گفته است و در توصیف آن بیان داشته که دروغ در آن بیش از راست است و اضافه کرده است روش دروغ‌پردازی و گزافه‌گویی در صنعت شعر جایز است»[۲].

در **نقدالشعر** (ص ۵ و ۶) آمده است: «شاعر به‌راستگوبودن توصیف نمی‌شود، بلکه آنچه

۱ـ **المثل السائر**، ص ۲۶۰-۲۵۹.

۲ـ **نقدالنثر**، صص ۷۹؛ این سخنان را با سخن **ارسطو** درکتاب **شعر** مقایسه کنید که می‌گوید: «هومر دروغ را به‌صورتی شایسته به‌ما آموخته ... . اگر کسی اعتراض کند که وصف شاعر با واقعیت مطابق نیست، پاسخ آن‌است که ضرورت ندارد تا مطابق واقع باشد، بلکه کافی است تا با خیال شاعر، یا با آنچه امر مورد وصف باید باشد، مطابقت کند».

از وی مطلوب است این‌است که چون به‌بیان هرنوع معنایی از معانی بپردازد،آن را خوب بپرورد و ارائه دهد، نه این که آنچه را زمانی دیگر گفته انکار کند».

همچنین در صفحهٔ ۱۹ **نقدالشعر** می‌گوید: «به‌مطلبی که در بارهٔ غلو و میانه‌روی در حد وسط آغازکرده بودیم باز می‌گردیم. می‌گویم: از نظر من غلو بهتر از میانه‌روی است و این مطلبی است که خبرگان ادب و نقد و شاعران گذشته برآن بوده‌اند. شنیده‌ام که یکی از پیشینیان گفته است: بهترین شعر دروغترین آن است. همچنین می‌بینیم که فیلسوفان یونانی در مورد شعر نیز از همان شیوهٔ زبان خود پیروی می‌کنند».

مؤلف **العمده** مبالغه را به‌عنوان امری مورد اختلاف ذکر می‌کند: «مردم در این باره اختلاف‌نظر دارند. بعضی آن‌را ترجیح می‌دهند و برتر می‌شمارند و بالاترین درجهٔ خوبی سخن می‌دانند،و بعضی آن را عیب محسوب می‌کنند و زشت می‌شمارند و در سخن مایهٔ کاستی به‌حساب می‌آورند»[1]؛ ولی در نهایت وی آن را طرد می‌کند: «مبالغه در صنعت شعر به‌منزلهٔ استراحتی برای شاعر است که اگر از بیان معنای نیکو ناتوان گردد، راه مبالغه بپیماید تا سمع مخاطبان را به‌امری محال مشغول دارد و در ضمن در چشم آنان مورد تعظیم باشد. کسی در سخن مبالغه‌گویی می‌کند که در آوردن محاسن سخن توانا نیست»[2].

عسکری در **الصناعتین** با **قدامة بن جعفر** هم‌عقیده است که معانی شعر غیر از معانی نثر است و در آن اموری جایز است که در غیر آن جایز نیست: «در شعر مواردی هست که در غیر آن از جمله خطابه و رسائل و سایر صناعات جایز نیست و بیشتر آن براساس دروغ بنا شده... به‌خصوص شعر جاهلی که قویترین و برترین شعر است، اما در آن جز حسن لفظ و خوبی معنا چیزی مطلوب نیست... . به یکی از فلاسفه گفته شد: فلان شاعر در شعرش دروغ می‌گوید، پاسخ داد: حُسن سخن، صفت مطلوب شاعران است و راستگویی از اوصاف پیامبران»[3].

اصل غلو و دروغ و مخالفت با واقع پیش اغلب منتقدان امری مسلم است و در همهٔ ادوار شعر عربی رایج بوده است؛ اماکاربرد خوب و درست آن بستگی به‌ذوق شاعر دارد. اگر غلو همراه با تکلّف و ساختگی باشد، و شاعر ـ چنان که **ابن رشیق** گفته است ـ بخواهد از طریق آن

۱- **العمده**، ۲:۴۳ .

۲- همان کتاب، ص ۴۴.

۳- **الصناعتین**، ص ۱۳۱ (چاپخانهٔ محمّد علی، الازهر، مصر) .

استراحت کند و هرگاه از بیان معنایی نیکو ناتوان باشد به‌وسیلهٔ غلوگوش حاضران را مشغول دارد، صنعتی مردود و ناپسند است. منتقدان میان غلو خوب و قبیح تفاوت قائل شده‌اند. مؤلف **الصناعتین**، که غلو را به‌عنوان یک اصل مورد قبول می‌داند، در صورتی که غلو بی‌ارزش و تکلّف‌آمیز باشد آن را زشت می‌شمارد. او در تعریف غلوّ می‌گوید: «غلوگذشتن از حد معنا و اوج گرفتن در آن است تا نهایتی که امکان رسیدن به آن نیست چنان‌که خدای ـ تعالی ـ فرماید: «و بلغت‌القلوب‌الحناجر»[1]، «و إن‌کان مکرهم لتزول منه‌الجبال»[2]. از عیوب این صنعت آن است که شاعر در آن به‌امر غیرممکن در آید و آن را با استعارهٔ ناخوشایند و عبارت زشت بیالاید، مانند سخن **ابونواس** دربارهٔ خمر:

توهمت شیئاً لیس یدرک بالعقل — تـوهّمتها فـي کأسـها فکأنّـما[3]

یا این سخن متنبی که از نوع غلو بی‌ارزش است:

أقلّ جزيء بعضه‌الرأی أجمع[4]» — فـتیً ألف جـزء رأیـه فـی زمـانه[5]

از آن‌جاکه ذوق در این باب قاضی و حَکَم است، منتقدان تصنع و افراط و محال‌گویی و تناقض را زشت شمرده‌اند و غلو ناپسند و سنگین را نکوهش کرده‌اند و اظهار داشته‌اند که آوردن عبارات طولانی در شکر و سپاس ملال‌آور است و افراط در جلب عطوفت و رحمت نوعی پافشاری و اصرار است[6]. به پیشینیان علاقهٔ بسیار نشان داده‌اند؛ زیرا آنان بیش از شاعران جدیدتر بر طبع و سرشت بوده‌اند و کمتر از آنان مبالغه گویی کرده‌اند. به‌نظر ایشان پیروان صنایع بدیعی مثل **مسلم** و **ابوتمام** و غیر آن‌دو، شعر عربی را به‌تباهی کشانده‌اند[7].

مؤلف **الوساطة** گفته است: «منتقدان عرب، شاعران را از نظر حسن و ارزش و درستی معنا

۱- قرآن‌کریم، سورهٔ احزاب، آیهٔ ۱۰. (م)

۲- قرآن‌کریم، سورهٔ ابراهیم، آیهٔ ۴۶. (م)

۳- باده را در جام تصوّر کردم، گویی چیزی که با عقل درک نمی‌شود تصوّر کرده باشم. (م)

۴- در دیوان، ۲:۲۴۲، أقلّ جزء آمده است. جوانمردی است که رأیی والا دارد دارای هزار جزء و کمترین جزء آن، آن مقداری است که نزد مردم یافت می‌شود. (م)

۵- **الصناعتین**، صص ۲۸۶-۲۸۰، (چاپ آستانه ـ ۱۳۲۰ هـ).

۶- همان کتاب، صص ۱۵۳-۱۴۹ (چاپخانهٔ محمدعلی ـ الازهر).

۷- **الموازنه**، تألیف **آمدی**، ص ۸.

و فصاحت و راستی لفظ بریکدیگر برتری می‌دادند و فضل و پیشگامی را به کسی می‌بخشیدند که در توصیف بر صواب رود و در تشبیه، به‌امر مطلوب نزدیک باشد و در بدیهه گویی طبعی سرشار داشته باشد و کسی که ضرب‌المثلهای شایع و ابیات معروف فراوان بیاورد و به‌جناس و طباق اعتنا نکند و به‌ابداع و استعاره توجه نداشته باشد، گرچه قصائدش مشتمل براین موارد باشد و در بیتهای پیاپی رخ نماید؛ ولی با تعمد و تکلف و قصد نباشد. چون شعر به‌دست شاعران جدیدتر رسید و مقام و تأثیر آن ابیات را به‌لحاظ غرابت و حسن و تناسب و لطافتی که از سایر ابیات متمایزشان می‌سازد، دریافتند و تقلید از آن را به‌تکلف و اصرار در پیش گرفتند و آن را «بدیع» نامیدند، برخی از ایشان بر شیوه‌ای نیکو و پسندیده و معتدل باقی ماندند و برخی روشی ناخوشایند و ناپسندیده و افراط آمیز در پیش گرفتند»[۱].

منتقدان در مورد مخالفت با واقع بدون آن‌که انگیزه‌ای بیانی یا هنری وجود داشته باشد، مسامحه نکرده‌اند و مثلاً تباهی معنا را در این بیت زشت دانسته‌اند:

شکوت إلی‌الزمان نحول جسمی فأرشدني إلی عبدالحمید[۲]

منتقدی گفته است: «در ضعف جسمی به پزشکان راهنمایی داده می‌شود و صلاح و بهبود احوال نزد رؤسا و ممدوحان طلب می‌شود»[۳].

منتقدان عرب مانند **ارسطو** یا دیگر منتقدان در مورد اصل غلو و مخالفت با واقع وارد تفاصیل و جزئیات نشده‌اند. **ارسطو** در کتاب **فن شعر** به‌بیان غلو و دروغ پرداخته و از هنر مثالی یعنی «آنچه شیء وصف شده باید باشد»، و از هنر خیالی و غریب یا فوق طبیعت که وجود آن را در تراژدی شرط دانسته و آن را اصلی مهم از اصول حماسه شمرده، نیز سخن گفته است.

از هنر مثالی و هنر فوق طبیعت هیچ ذکری در نقد عرب به‌میان نیامده است.

۴- اصل غرابت و ابداع

شواهد نشان می‌دهد که نقادان عرب در برخی بحثهای خود تابع پیشینیان و اهل

۱- **الوساطة**، ص ۳۵.

۲- از ضعف بدنی خود به‌زمان شکایت کردم و او مرا به‌عبدالحمید راهنمایی کرد. (م)

۳- **الوساطه**، صص ۶۸-۶۵.

دنباله‌روی و تقلیدند و تقیّد به‌عرف و عادت را یکی از اصول شعر و نویسندگی می‌دانند. **قدامةبن جعفر** از میان عیوب معانی به «مخالفت عرف و آوردن امری که معمولاً وجود خارجی ندارد ـ مانند تشبیه خال، که سیاه است، به‌برق ـ»[1] اشاره می‌کند. صاحب **الموازنة** در عبارت «رقیق حواشی‌الکلم» استعاره قراردادن رقت و نرمی را برای صبر و عقل و حلم بر **ابوتمام** عیب گرفته و گفته است: باید که حلم را به کوه مانند کنند[2].

بحثهای مفصلی که منتقدان عرب در سرقتهای شعری آورده‌اند بر تقدیر و احترام ایشان نسبت به‌ویژگی ابتکار در شاعر و ارج‌نهادن به‌معنا و مفهومی که قبلاً کسی به‌آن دست نیافته، دلالت دارد.

ایشان در بحث سرقتهای شعری در ملامت و سختگیری و تفتیش مبالغه کرده‌اند و در حسابرسی و اعمال فشار افراط نموده‌اند تا آن‌جاکه هرگاه کمترین ارتباطی میان یک بیت و بیت دیگری که قبل از آن سروده شده، یافته‌اند، شاعر آن بیت را به‌سرقت متهم ساخته‌اند و در ملامت و عیب گرفتن بر او به‌جدّ کوشیده‌اند، از این‌رو در گفته‌هایشان کورکورانه عمل کرده‌اند و میل به‌لکه‌دار کردن آوازهٔ دیگران بر آنها مسلط شده است.

با این همه بعضی از آنها بین سرقتها تفاوت قائل شده‌اند. **ابن اثیر** در بارهٔ کسی که معنایی قدیمی را بگیرد و آن را در قالب و شکلی جدید و بهتر از سابق قرار دهد، گفته است: «این شیوه پسندیده است و آن را از باب سرقت خارج می‌سازد»[3].

همچنین اگر کسی معنایی را از دیگری اقتباس کند و آن را تغییر دهد یا برعکس سازد یا تبدیلی در آن به‌وجود آورد یا بر آن معنایی دیگر بیفزاید، «آن نیز مقبول و پذیرفته است و تقریباً از مرز سرقت بیرون می‌رود»[4].

عبدالقاهر جرجانی پیشگام نقد جدید

در چهارچوب بحثی که موضوع ابداع و تازگی معنا را دربرمی‌گیرد، **عبدالقاهر جرجانی**، به‌جهت نظریه‌ای که به‌وسیلهٔ آن بر نظریه‌های منتقدان معاصر در بارهٔ همین موضوع، سبقت

۱- **نقدالشعر**، ص ۷۴.
۲- **الموازنه**، ص ۵۸.
۳- **المثل السائر**، ص ۴۸۲.
۴- همان کتاب، ص ۴۷۸.

گرفته، شخصیتی منحصر به‌فرد است. این تئوری، نظریهٔ جمع میان اضداد یا تقریب میان معانی دور از هم است. وی در **اسرارالبلاغة** در این خصوص بیانی آورده که مفهومش چنین است: تازگی و غرابت در تشبیه، به آن معنی است که تشبیه از معنایی مشکل و دور اتخاذ گردد و سپس میان دو شیء با جنسهای متفاوت، به گونه‌ای توافق و هماهنگی ایجاد شود که مشبه و مشبه به درعین حال که در نهایت اختلاف هستند، در نهایت تناسب و توافق نیز باشند، در این حال مشبه به چنان جلوه می‌کند که به‌خاطر هیچ انسانی گذر نکرده یا میان دو رکن تشبیه، روابطی نهانی ملاحظه می‌شود که درک آنها نیاز به‌دقت و ظرافت نظر دارد. نمونهٔ این نوع تشبیه را در سخن **ابن معتز** در تشبیه برق می‌توان دید:

وکأنّ‌البرق صفحة قارٍ فانطباقا مرة و انفتاحا[1]

منشأ زیبایی در این تشبیه آن است که میان مشبه و مشبه به نهایت همبستگی و توافق در ضمن شدت اختلاف وجود دارد[2].

ازرا باوند شاعر و منتقد معاصر سخنی با همین مضمون دارد، وی می‌گوید: تصویر شعری (که مشتمل بر صور بیان از جمله تشبیه است) تنها نقل محض یا ترسیم تابلویی تصویری نیست؛ بلکه بر جمع میان اندیشه‌ها و احساسات دور از هم تمرکز و تأکید دارد. جمع احساسات و اندیشه‌ها در خواننده تأثیری فوری شبیه به‌ضربه‌ای شعوری و ادراکی ایجاد می‌کند. **ت.اس. الیوت** شاگرد **باوند** به‌پیروی از او می‌گوید: ویژگی احساس شعری آن است که می‌تواند میان تجربیاتی را که ظاهراً دور از هم و درگریز از یکدیگرند جمع آورد و سپس آنها را در قالب وحدتی ارگانیک بریزد[3].

پیش از **باوند** و **الیوت**، **کولریج** ـ شاعر و منتقد (۱۸۳۴-۱۷۷۲) ـ در کتابش موسوم

۱- گویی برق صفحهٔ کتاب خواننده‌ای است که یك بار بسته و گشوده شود. (م)

۲- **اسرارالبلاغة**، صص ۱۳۲-۱۳۰.

۳- در موضوع تصویر که جمع بین متناقضات است، رك:

Lawrence Sargent Hall, a grammar of Literary Criticism (The macmillan Co N.Y 1968), P. 417-418.

به **بیوگرافی ادبی** موضوع خیال یا آفرینش شعری را مورد بحث قرار داده بود و آن را به‌عنوان نیرویی که قادر است میان عناصر متنافر و دور از هم را جمع آورد، تعریف کرده بود[1].

عبدالقاهر می‌افزاید که غرابت و تازگی در حُسن تعبیر اساس کار است؛ زیرا امر نفیس براثر کثرت استعمال مبتذل می‌شود[2]، و این درست همان چیزی است که منتقد معاصر **سی.دی. لوئیس** می‌گوید: «شاعر می‌خواهد اوصاف و استعارات تازه‌ای برگزیند؛ زیرا ترکیبات قدیمی از فرط متداول بودن و به کار رفتن از ایجاد انگیزش و تحریک ناتوان است و ویژگی مفاهیم مجرد را به‌خود گرفته است»[3].

۵- اصل الهام و پیچیدگی

در **المثل السائر** تألیف **ابن اثیر** سخنی منسوب به **صابی** در بارهٔ تفاوتهای شعر و نثر آمده است که گفته: «ترسّل (نگارش نثری) آن است که معنایش واضح است و شنیدن آن در نخستین مرحله، چیزی را که الفاظ متضمن آن است به‌آدمی القا می‌کند و بهترین شعر آن است که معنایش پوشیده و مخفی است و جز با درنگ و تأخیر مقصود خود را به‌مخاطب نمی‌رساند...، زیرا شعر براساس حدود و تعاریف معینی بنا شده و ابیاتش از یکدیگر منفصل است و هر بیت قائم به‌ذات خویش و بی‌نیاز از دیگر ابیات است، مگر مواردی که بر وجه تضمین[4] می‌آید که آن نیز عیب است. از آن‌جا که نَفَس در یک بیت بیش از مقدار عروض و ضرب[5] نمی‌تواند امتداد یابد و این هردو کوتاه و اندک است؛ نیاز به‌فصل و جدایی در معنا حس می‌شود، بنابراین تکیه برآن است که معنا لطیف و دقیق باشد. نثر و نگارش رسائل مخالف این شیوه است؛ زیرا سخنی

1- S.T. Coleridge, Biographia Literaria, London, 1908, P.159-160 and 45-50 .

۲- **اسرارالبلاغة**، م. س، ص ۱۶۶.

3- C.D. Lewis. "The Poetic Image" N.Y. 1948, P. 23.

۴- تضمین، وابستگی معنای بیت به‌بیت دیگر ـ قبل یا بعد از آن ـ است. (م)

۵- عروض آخرین تفعیله در مصراع دوم و ضرب آخرین تفعیله در مصراع اول است. (م)

واحد است که تجزیه و انفصال جز طی فصلهای طولانی در آن راه ندارد. از این‌رو همهٔ آنچه در شعر پسندیده و دوست داشتنی است در نثر مورد اکراه و ناخشنودی است[۱]، حتی تضمین که در شعر عیب شمرده می‌شود، در نثر فضیلت و حسن است»[۲].

بنابراین طبق رأی **صابی** شعر به‌حکم سبک خود به‌ایجاز و پیچیدگی گرایش دارد؛ زیرا مقید به‌وزن و قالبی ناپیوسته است و به‌صورت ابیاتی درآمده که هرکدام معنایی قائم به‌خود دارد.

اگر شعر عربی را با شعر غربی مقایسه کنیم، می‌بینیم که شعر غربی کمتر مقید به‌تجزیه و تفکیک است؛ زیرا به «وجود معنی کامل در هر بیت» توجهی ندارد، و به‌همین دلیل کمتر نیازمند ایجاز و پیچیدگی است، البته به‌شرط آن‌که تجزیه و تفکیک را سبب ایجاز و پیچیدگی بدانیم.

عبدالقاهر جرجانی در غموض و پیچیدگی حُسنی ذاتی می‌بیند؛ زیرا به‌اعتقاد وی «سرشت آدمی چنان است که اگر بعد از طلب و جستجوی شیء و تحمل رنج و اشتیاق در این راه به‌مطلوب برسد، این دست یافتن شیرینتر و سزاوارتر و تأثیر آن در روح او بزرگتر و لطیفتر است»[۳]. اما وی معماسازی و افراط در تعقید و پیچیدگی را پسندیده نمی‌داند: «اگر گفته شود: بنابر آن چه می‌گویی باید تعقید و معماپردازی و قصد چیزی که مایهٔ دشواری معناست سبب ارزش و شرافت معنا و مزید فضل و رجحان آن باشد، در حالی که این خلاف آن مطلبی است که همگان برآن اتفاق دارند؛ چراکه می‌گویند: بهترین سخن آن است که معنایش ـ قبل از آن‌که لفظش به‌گوش برسد ـ به‌قلب وارد شود. پاسخ این اشکال آن است که: مقصود من این مقدار فکر و اندیشه و خستگی ذهنی نبود، بلکه آن مقدار تأمل و درنگ را در نظر داشتم که مثلاً برای درک این عبارت به‌آن نیاز هست: «فان‌المسک بعض دم‌الغزال[۴]»[۵]. نظر **عسکری** در **الصناعتین** نیز نظیر همین است. وی پیچیدگی و سختی و صعوبت را، جز در حالت افراط، مقبول می‌داند. «آنچه لفظش آسان و معنایش آشکار و واضح است سخنی بی‌ارزش و نامقبول است»[۶].

۱- نظیر این سخن، رأی **آلن** و دیگر منتقدان معاصر است که: «شعر نقیض نثر است». رک: فصل «شعر».

۲- **المثل السائر**، صص ۳۲۴-۳۲۲ (آن تضمین که در شعر عیب است، اقتباس بیت یا بخشی از بیت شاعر دیگر و ادغام آن در قصیده‌ای جدید است). (این نظر مؤلف با توجه به‌آنچه در متن آمده صحیح نمی‌نماید). (م)

۳- **اسرارالبلاغه**، صص ۱۱۸ و ۱۱۹.

۴- مشک بخشی از خون آموست. (م)

۵- **اسرارالبلاغه**، صص ۱۱۸ و ۱۱۹.

۶- **الصناعتین**، ص ۴۷، (چاپ آستانه).

می‌توان گفت که پیچیدگی و غموض با همهٔ انواع و شاخه‌هایش ـ که ذکر خواهد شد ـ برای مردم عرب و منتقدان ایشان آشنا بوده است. مجاز از نظر ایشان قویتر از حقیقت است؛ زیرا نهانتر و ناآشکارتر است، «و طبیعت استعاره آن است که هرقدر تشبیه در آن مخفیتر و نهانتر باشد، حُسن آن افزون شود»[۱]. انواع غموض و پیچیدگی نزد عرب عبارت است از: اشاره، ایماء، تعریض، تلمیح، ایجاز با هردو نوع حذف و قصر، ایهام، کنایه، معما و رمز.

«اشاره از شگفتیهای شعر و ظرافتهای آن و دارای بلاغتی عجیب است که بر بُعد نظر و مقصود و بسیاری قدرت و توانایی دلالت دارد و کسی جز شاعر برجسته و ماهر قادر به‌آوردن آن نیست، و اشاره در هر نوع سخن، نگاهی گذرا و پُرمعنا و علامتی است که به‌اجمال شناخته می‌شود و معنایش از ظاهر لفظش دور است. مانند این بیت:

جعلنا السیف بین‌الخّد منه و بین سواد لّمته عذارا[۲]

که اشاره به‌شکل ضربه‌ای دارد که بر صورت شخصی وارد ساخته بدون آن‌که ذکری از آن ضربه به‌میان آمده باشد»[۳].

تعریض را به‌قصد بزرگداشت یا سبک‌شمردن و تحقیر، یا اظهار شرم و حیا، یا انصاف یا احتراز و حذر به کار برده‌اند. چنان‌که شاعر در مقام احتراز گفته است:

أیا أثلات‌القاع من بطن توضحٍ حنینی إلی أفیائکنّ طویل[۴]

که مقصودش «حنینی إلی‌السکان» (اشتیاقم به‌ساکنان توضح) بوده است[۵].

الهام، وحی و رمز در شعر، عرب را به سرخوشی می‌انداخت و در آن نهایت لطافت و حسن را می‌یافتند.

عبدالقاهر جرجانی به‌نقد ابیات مشهور **ابن‌المعلوط** شهرت دارد و معانی پنهانی را که این

۱- الجرجانی، **دلائل‌الاعجاز**، ص ۳۱۷.

۲- شمشیر را لجامی ساختیم میان‌گونه و سیاهی موی او. (م)

۳- **العمدة**، ۱:۲۰۶.

۴- ای درختان وادی توضح، اشتیاقم به‌سایه‌تان درازگشته است. (م)

۵- **نقدالنثر**، قدامةبن جعفر، صص ۵۲-۵۰.

ابیات الهام می‌کند، آشکار می‌سازد و این تأیید نظریهٔ الهام شعری است که نقد جدید برآن تأکید می‌ورزد[۱]. این ابیات است:

و لمّا قضینا من منی کلّ حاجة و مسح بالارکان من هو ماسح
و شدّت علی دُهم‌المهاري رحالنا ولم ینظرالغادي‌الذي هو رائح
أخذنا باطراف الأحادیث بیننا وسالت بأعناق‌المطيّ الاباطحُ[۲]

جرجانی می‌گوید: این ابیات زیبایی خود را مدیون اشارت و ایمایی است که به‌راحتی و شادی و نشاط نفوس و سرعت و روانی حرکت دارد. گویی نشاط مسافران و لذت هم صحبتی‌شان فضایی لبریز از انس و مهربانی میان آنها و میان شتران به‌وجود آورده و از نشاط و سرخوشی شتران به‌رفتار و حرکات خاص سر و گردن آنها، تعبیر شده تا آن جاکه گویی در دره‌ها و راهها چون سیل جاری گشته‌اند[۳].

اما باید میان تلویح (اشاره) و تعریض (کنایه) و ایجاز و نظائر آنها از صور پیچیدگی و غموض نزد منتقدان عرب، و آن نوع غموض و پیچیدگی که پیروان شعر خالص و امثال ایشان به‌آن گرایش دارند، فرق قائل شد.

نزد این گروه شعر نجوا و زمزمهٔ وحی و جوشش و جهش الهام است و غموض در آن بدون تکلف و بالبداهه و به‌حکم گرایش و فرهنگ هنری حاصل می‌شود، اما پیچیدگی و غموضی که منتقدان عرب مورد نظر داشتند عمدی است و به‌هدف مخفی ساختن یا احتراز یا برانگیختن اندیشهٔ شنونده یا به‌حیرت واداشتن او یا به‌شگفتی افکندن و به‌شادی و طرب آوردنش، یا برای آزمودن هوش وی بر مبنای این اعتقاد که: «خردمند را اشارتی کفایت می‌کند»، می‌آید و خود مقصود و منظور است.

پیچیدگی و غموض نزد منتقدان عرب، ایجاز، حذف، اشاره و سخن اندک همراه با معنای بسیار است و غالباً معنایی محدود و مقید دارد که بعد از رنج و زحمت استخراج می‌گردد،

۱- برای موضوع الهام در شعر رک به‌همین کتاب ص ۱۱۶.

۲- ترجمهٔ آن گذشت. ص ۱۱۵.

۳- **اسرارالبلاغه**، همان صفحه. **ابن اثیر** نقد **عبدالقاهر جرجانی** بر این ابیات را به طور خلاصه در **المثل السائر**، صفحهٔ ۱۳۸ آورده است.

ولی بندرت مجال گسترده‌ای برای تأویل و خیال می‌گشاید؛ در حالی که به‌آسانی نمی‌توان پیچیدگی را با مفهومی که نزد شاعران سمبولیست دارد، در محدودهٔ تعاریف گنجاند، و معانی و صور خیال را در آن تحت حصر و شمارش قرار داد. شعر سمبولیک سخنی انعطاف‌پذیر با قدرت الهام‌بخشی بسیار نظیر موسیقی است که تأویلات متعددی می‌پذیرد و احساسات گوناگونی را برمی‌انگیزد که مناسب و موافق با مزاج شنونده و درک‌کنندهٔ اثر و توانایی او بر درک و تخیّل است.

با همهٔ اینها، تنها می‌توانیم بگوییم که منتقدان عرب الهام را می‌شناختند و غموض و پیچیدگی را به‌عنوان اصلی کلی از اصول زیبایی مقبول و پسندیده می‌دانستند و بدون توجه به‌هدف و غایت آن، از آن به‌طرب می‌آمدند و شعر را بیش از نثر به‌پیچیدگی متمایل می‌شمردند و با منتقدان فرنگی در خود اصل اختلافی نداشته‌اند؛ گرچه در جزئیات، آراءشان متفاوت است.

امّا شعر عربی گرچه از الهام حاصل از پیچیدگی به‌شیوهٔ سمبولیستها بی‌بهره بوده است؛ امّا از سایر جهات، مثل موسیقی و تصویر و فضای کلمات و اوزان، الهام شعری را تجربه کرده است.

٦- موسیقی لفظی

منتقدان عرب رابطهٔ شعر و موسیقی را درک می‌کردند، بدون آن‌که این ارتباط را توصیف کرده باشند یا توضیح داده باشند. در روزگار کهن، شعر در حضور عرب خوانده (انشاد) می‌شد و خواندنِ آن، گاه با موسیقی و آهنگ همراه بود و تا قرنهای اخیر نیز خواندن شعر ادامه داشت. عربی زبانان در کتابهای نقد، روانی کلام و هماهنگی اجزای آن را در درجهٔ اوّل اهمیت قرار داده‌اند و گاه آن را «شیرینی و حلاوت آهنگ»[1] و گاه فصاحت نامیده‌اند؛ که یا فصاحت لفظ مفرد (کلمه) است، یعنی آن‌که لفظ نرم و مخارج حروف در آن آسان باشد، و یا فصاحت الفاظ مرکب (مجموعه کلمات) که به‌معنی هماهنگی مجموع الفاظ و توافق آنها و عدم تنافر آنها از یکدیگر است.

عربی زبانان به‌موسیقی کلمات شدیداً علاقه داشته‌اند و زبان عربی از شروع خود در نظم و نثر با این پدیده زینت یافته است. تنوین و اعراب چیزی جز وسائل موسیقی لفظی نیست و

۱- **نقدالنثر**، ص ۸۰.

سجع، توازن، مزدوج ساختن کلمات، انواع بدیع لفظی، قوانین اعلال و ادغام، و عدم جواز ابتداء به‌ساکن همگی مظاهر دیگری از توجه افراطی ایشان به زیبایی آهنگ و حلاوت موسیقی است.

اگر تمامی شعر و نثر عربی را از عصر جاهلی تا دوران جدید با شعر و نثر زبانهای دیگر مقایسه کنیم، در هیچ‌کدام آثاری نخواهیم یافت که در موسیقی و حلاوت آهنگ برتر از شعر و نثر عربی باشد. هیچ‌کس همانند ادبای عرب با تکیه بر فطرت و بداهت در نیافته که چگونه موسیقی لفظ با توافق و هماهنگی حروف و تنوع آواها، حرکات، کلمات و جمله‌ها حاصل می‌گردد، به‌طوری که حرکات بلند و کوتاه متناوب باشد و موارد فتح بر موارد ضمّ و کسر افزون آید؛ زیرا فتحه حرکتی سبک و نرم است و به‌همین دلیل تعداد و مواضع آن در صرف و نحو بیشتر است و پایان دادن عبارت با لفظی فصیح و بلند به‌جای لفظی ضعیف با سیلابهای کوتاه آهنگ بهتری می‌آفریند چنان‌که مثلاً «إنا للّه و إنّا إلیه راجعون» آهنگینتر است تا: «إنا للّه و إنّا راجعون إلیه»، و همچنین «فهو برد و سلام» بهتر است از «فهو سلام و برد».

منتقدان عرب با روابط پوشیده و نهانی میان لفظ و معنا و نیز با توانایی آهنگها و آواها بر دلالت بر معنا، آشنا بودند و هماهنگی و تناسب لفظ و معنا را در شعر شرط کرده‌اند، به‌طوری که لفظ نرم و ظریف برای معنای ظریف و لفظ محکم و فصیح برای معنای قوی و متین به کار رود. به‌علاوه هماهنگی و توافق لفظ را با وزن، و معنا را با وزن و قافیه در نظر داشتند[1].

زبان عربی خود چون موسیقی، دارای الفاظ بسیاری است که آواها و صداهای آن از معانی آن حکایت می‌کند. مثلاً حرف «ح» همانند لفظ و دلالت صوتی خود، معنایش نیز با مفاهیم راحتی و گشایش و انبساط مقرون است، مثل راحة، باح، أباح، انداح، ازاح، لاح، ارتاح، بطاح، بطحاء، قیحاء، انبطح، ساح، فاح و غیره. حرف «میم» که مخرجش از لب است، با معانی بوییدن و بوسیدن و هر معنایی که رابطه‌ای با دهان و لب داشته باشد، قرین است؛ مانند: لثم، بکم، لکم، هتم، همهم، تمتم، غمغم، کمّ، دمدم، شم، ضمّ، نهم، کتم، عجم، نمّ و غیره. حرف «شین» با معانی صوتی شبیه خش خش یا صدای شین هماهنگی و مناسبت دارد؛ مثل رشّ، هشیم، حشیش، نفش، رفش، نکش، نبش، فرش، هش، کش، قش، کشکش.

به‌این دلیل ملاحظه می‌شود که شعر معاصر عربی به‌آسانی تحت انقیاد سمبولیسم و

۱- **نقدالشعر**، ص ۷.

امپرسیونیسم ـ که هردو متکی بر الهام موسیقی تصویرگر است ـ درمی‌آید و کمتر آشنای به‌ادب عربی است که این تحول سریع را ـ که مکاتب غربی در شعر جدید عربی ایجاد کرده‌اند ـ حس نکرده باشد.

با این حال، **لویس هورتیک**، منتقد، در کتابش **هنر و ادب** (ص ۲۱) می‌گوید: «الهام و القاء معنا به‌وسیلهٔ صوت و آوا یا هماهنگی و توافق میان صدای کلمه و معنای آن از نوع ادبیات عالی شمرده نمی‌شود»[1]؛ زیرا از نوع تقلید آوایی نزد انسان فطری و ابتدایی است که پیش از اختراع الفاظ از شباهتهای آوایی یا تصویری استفاده می‌کرد.

۷ـ شعر و اخلاق: نظریهٔ هنر برای هنر

همهٔ کسانی که با مطالعه و بررسی تاریخ خوگرفته‌اند، پدیده‌ای خاص را مورد ملاحظه قرار می‌دهند و آن این که دین و قوانین اخلاقی منشأ گرفته از آن، هرازگاهی می‌کوشد تا نفوذ خود را بر مصالح و امور زندگی بگستراند و بر همهٔ اوضاع آن سیطره یابد. این سیطره به‌دورانهایی از احوال فطری و بدوی مردم برمی‌گردد که در آن کاهن یا پیامبر یا حکیم، نقش فرمانروا و امر و نهی کننده را داشت و برای توده‌های خلق قانون‌گذاری می‌کرد و با قوانینی که آن را آسمانی یا حاصل وحی و الهام می‌نامید، سرکشی و عصیان آنان را مهار می‌نمود و همهٔ جهات زندگی آنان، از جمله جوانب سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، دینی و جز آن را، با این قواعد پوشش می‌داد.

در عهد هلنی ـ یعنی عهد همراهی فلسفهٔ یونان با ادیان و علوم مشرق زمین ـ تعلیمات عالی مسیحیت با فلسفهٔ ایده‌آلیستی و آرمانگرای افلاطونی برای گسترش نفوذ خود بر هنر و مقید ساختن آن در خدمت صلاح و فضیلت، متحد شدند. در قرون وسطی که کلیسای مسیحیت در اروپا حاکمیت داشت و همزمان با آن هنر دینی نیز مسلط بود، این نظریه ـ یعنی نظریهٔ مقیدنمودن هنر در خدمت دین و فضیلت ـ رایج گشت. در دورهٔ رنسانس ـ نهضت فرهنگی ـ برخلاف تلاشهای موفقیت‌آمیز هنرمندان برای رهایی از نفوذ دین، هنر دینی سیادت خود را همچنان حفظ نمود. به‌علاوه در عهد رواج مکتب کلاسیک نویسندگان و شاعران در برابر سلطهٔ

1- Hourticq Louis, L'art et la Littérature, P. 21 (Flammarion).

دین و فلسفهٔ اخلاق سر اطاعت فرود آوردند.

پیروان مکتب رمانتیک نیز از تأثیر این سیطرهٔ نیرومند برکنار نماندند، تا آن‌که در قرن نوزدهم واکنش انقلابی هنرمندان غربی و اعلان نظریهٔ هنر برای هنر واقع شد.

هیچ‌کدام از این موارد نزد عرب عصر جاهلی وجود نداشت. شعر از نظر ایشان از قیدهای دین و اخلاق رها و آزاد بود. شعر هنری بود برای هنر و ادبیاتی بی‌پرده و صریح که صاحبانش از وصف اعمال و ماجراهای لهو، هتک و گستاخی خود پرهیز نمی‌کردند؛ چنان‌که در آثار **شنفری** و **امرؤالقیس** و **طرفه** دیده می‌شود؛ که وصفی است به‌شکل طبیعی و مطابق واقع که گاهی قابلیت تولید هنری دارد و گاهی ندارد. چون عصر اسلامی فرا رسید دین برای نخستین‌بار کوشید تا سلطه خود را بر شعر عربی بگستراند، امّا موفقیت چندانی نداشت؛ زیرا روحیهٔ جاهلیت در عرب باقی بود و شاعران ـ چه در صدر اسلام و چه در دورهٔ عباسی ـ از آزادی وسیعی در سخن‌گفتن برخوردار بودند.

شاعران هجوگوی عصر اموی، به‌هنگام حکایت عیوب دشمنان خود بر ناسزاگویی و دشنام اصرار می‌ورزیدند. **عمربن ابی ربیعة** در شرح ماجراهای عاشقانه و **بشار** و **ابونواس** در وصف پرده‌دری و گستاخی راه مبالغه می‌پیمودند. شعر این شاعران در تجسم محیط زندگی و شخصیتهایشان با واقعیت مطابقت دارد. نمی‌توان انکار کرد که همهٔ این شاعران ـ یا حداقل برخی از آنان ـ با علمای دین، فقها و خلفایی برخورد داشتند که می‌خواستند زبان آنها را محدود سازند؛ اما این تلاشها چندان اثری نداشت، و ادبیات عرب در طی اعصار همواره از روحیهٔ آزاداندیشی، مسامحه و آسان‌گیری بهره‌مند بود.

همین امر را دقیقاً در کتابهای نقد می‌بینیم. در همان حال که آثار اعتراض و سخت‌گیری اهل علم و دین نسبت به‌شعری که با دین یا اخلاق عمومی منافات دارد در این کتابها مشهود است، ملاحظه می‌شود که از سوی دیگر منتقدان بر جدایی شعر از دین و اخلاق، و پیام آزادی شاعر اتفاق نظر دارند. این گروه هشت قرن قبل از منتقدان اروپایی منادیان این پیام بوده‌اند.

قدامةبن جعفر در صفحهٔ پنجم از نقد «برخی اشعار» می‌گوید: «ناخوشایندبودن معنا به‌خودی خود، خوبی شعر را از بین نمی‌برد، چنان‌که بدی جنس چوب، هنر نجاری را در آن دچار نقص نمی‌سازد». در صفحهٔ چهارم فصل اوّل می‌گوید: «شاعر، هرگاه به بیان معنایی از هر درجه و نوع بپردازد مثلاً بلندی و پستی، یا آلودگی و پاکی، یا اسراف و قناعت و دیگر مفاهیم

پسندیده و نکوهیده، باید که در این بیان هدفش دستیابی به‌بهترین درجه و نهایت مطلوب در آن معنا باشد».

مؤلف **الوساطة** گوید: «جای شگفتی است که کسی بر **ابوالطیب متنبی** عیب بگیرد و از ارزش شعر او بکاهد تنها به آن علّت که در آثار او ابیاتی یافته که بر سستی اعتقاد و فساد رأی او در دین دلالت دارد؛ مانند این بیت:

یترشفن من فمي رشفات هنّ فيه أحلى من‌التوحيد[1]

اگر مخالفت دین در شعر عیب شمرده می‌شد و اعتقاد ناپسند و بد مایهٔ تأخر شاعر بود، لازم می‌آمد که نام **ابونواس** از دیوانها محو شود و یادش از میان طبقات حذف گردد و اهل جاهلیت وکسانی که مردم به کفر آنان گواهی می‌دهند سزاوارتر بودند که نام و یادشان از خاطرها برود،...ولی این دو امر متفاوت و باهم مخالفند و دین از شعر جداست»[2].

سخن **عسکری** در **الصناعتین** نیز همانند آن است: «اکثر شعرها براساس دروغ و امور محال از اوصاف ناممکن و صفات خارج از عادت و سخنان نادرست مانند اتهام به‌افراد پاکدامن، گواهی دروغ و سخن افتراءآمیز استوار شده، به‌خصوص شعر جاهلی که قویترین و برترین شعر است چنین است، چراکه از شعر جز خوبی لفظ و نیکویی معنا چیزی خواسته نمی‌شود. به‌یکی از فیلسوفان گفتند: فلان شاعر در شعرش دروغ می‌گوید. گفت: خوبی سخن از شاعر طلب می‌شود و صدق و راستی از پیامبران»[3].

۸- شعر و علم

عربی زبانان به‌همان صورت که شعر را از دین و اخلاق جداکردند، آن را از علم و حکمت و فلسفه نیز جدا ساختند. ایشان به‌فطرت و طبیعت دریافته بودند که هنر به‌هدف پندگویی و وعظ یا آموزش و تعلیم مستقیم پیدا نشده و حاصل وحی و الهام است؛ در حالی که علم و فلسفه حاصل تأمل، فکر و مطالعهٔ طولانی است. **ابن رشیق** در **العمدة** گفته است: «فلسفه و

۱- برای وجوه مختلف معنی و شرح این بیت، رک: **دیوان متنبی**، ۲:۳۱۵. (م)

۲-**الوساطة**، صص ۵۷ و ۵۸.

۳-**الصناعتین**، ص ۱۳۱.

آوردن اخبار، بابی دیگر جز شعر است و اگر از آنها چیزی در شعر ذکر شود محدود است و نباید در نظم شعر به‌عنوان تکیه گاه یا وسیلهٔ استراحت موردنظر قرار گیرند، بلکه شعر تنها آن است که جان را به‌طرب آورد و دل را تکان دهد و طبع را تحریک نماید»[۱].

مفهوم شعر نزد عرب چنین است: آنچه جانها را به‌جنبش و طرب درآورد. از زمانهای دور می‌گفتند: «بعضی از انواع بیان سحر است»، و شعر را با جادو و کهانت (غیب‌گویی) و دیوانگی قرین می‌دانستند و پیامبر را جادوگر، کاهن و دیوانه می‌خواندند؛ زیرا زبان به‌سخنی چون شعر گشوده بود (سوره الطور: ۱۵ و ۲۹ و ۳۰). هنر از نظر روان‌شناسان معاصر (**فروید، رینانخ**) نشانگر تحول جادو و دعانویسی (رُقیه) است، که از ویژگیهای دوران طبیعت و فطرت به‌شمار می‌رود؛ زیرا هنر و جادو هردو براساس اعتقاد به‌نیروی فکر و نیروی سخن استوار است و هردو خیال را بدل حقیقت قرار می‌دهد. جادوگر از افسون، تعویذ، سخنان و دعاهای عجیب برای دست یافتن به تمایلات و خواسته‌هایش استفاده می‌کند با این اعتقاد که کلمات و اشارات همان کار فعل و عمل را انجام می‌دهد؛ و هنر شکل تحول یافتهٔ جادوست؛ راهی تازه برای اجرای خواسته‌ها به‌شکل سمبولیک و رمزی است که سخن یا خیال را بدل حقیقت و واقعیت می‌سازد[۲].

مدافع[۳] **ابوتمام** در **الموازنة** می‌گوید: «اعتراف دارید که **ابوتمام** صاحب علم و شعر و روایت است و بدون تردید علم در شعر او واضحتر از شعر **بحتری** است و شاعر عالم، برتر از شاعر غیر عالم است. مدافع **بحتری** پاسخ می‌دهد: **خلیل‌بن احمد**، عالم و شاعر بود و **اصمعی** شاعر و عالم بود؛ **کسایی** نیز چنین بود و **خلف‌بن حیان‌الاحمر** شاعرترین علما به‌شمار می‌رفت؛ اما علم نتوانست آنان را به‌طبقهٔ شاعران غیر عالم زمان خودشان ارتقاء دهد. علم، علت آوردن شعر خوب و مقبول نیست، اگر علم علت آن بود لازم می‌آمد که هرکس از علما که شعر بگوید

۱- **العمده**، ۱:۸۳.

2- Baudouin, Psychanalyse de l'art, P. 49-50.

۳- کتاب **موازنة** مقایسه میان ابوتمام و بحتری است و نویسنده برای هرکدام از این‌دو شخصیت، مدافعی خیالی تصور نموده که در دفاع از او و سبک شعری‌اش سخن می‌گوید. (م)

شاعرتر از کسانی باشد که عالم نیستند. بنابراین برتری **ابوتمام** بر **بحتری** از این جهت مردود است، و بحتری در پیشگامی برتر و سزاوارتر است؛ زیرا نزد همگان واضح است که شعر علما کم‌ارزشتر از شعر شاعران است»[۱].

در صفحهٔ ۷۲ همان کتاب می‌خوانیم: «اگر بخواهی ترا حکیم یا فیلسوف می‌نامیم، امّا شاعر نمی‌خوانیم»[۲]. بر همین اساس نیز گفته‌اند: **ابوتمام** و **متنبی** حکیم هستند و **بحتری** شاعر است؛ زیرا منتقدان علاقهٔ شدید به‌اندرزگویی و موعظه و مبالغه در کاربرد صنایع را در دو شخصیت اول ناپسند شمرده‌اند و میانه‌روی **بحتری** و اتکاء او را بر طبع ـ و نه بر فلسفه ـ ترجیح داده‌اند.

با این همه اگر حکمت در شعر چنان‌که در سخن **ابن رشیق** ملاحظه شد محدود و اندک باشد وجودش از نظر عرب ناپسند و زشت نیست؛ آنچه آن را نمی‌پذیرند ارزیابی شعر با محتوای حکمت و فلسفهٔ آن است، چنان‌که طرفداران ابوتمام بر چنین شیوه‌ای رفته‌اند. ایشان مشاهده کرده‌اند که امثال **خلیل بن احمد**، **اصمعی** و **کسایی**، که فلسفه و علم و روایت بر سخنشان غلبه داشته است، در شعر به‌طور واضح دچار نقص و کاستی شده‌اند؛ زیرا علم گرچه ممکن است باعث تقویت و تغذیهٔ استعداد شعری شود، ولی آن را خلق نمی‌کند و وجود خود را بر آن تحمیل نمی‌نماید.

خلاصهٔ سخن آن‌که عربی‌زبانان شعر را آزاد و رها از سختگیری علما و فقها می‌خواستند و تفاوت میان علم و هنر را از نظر مکتب و سبک حس می‌کردند. گویی **آلن** آن‌جاکه شعر تعلیمی را مردود می‌شمارد و مثلهای شعری را از انواع نثر محسوب می‌کند[۳]، از زبان آنها سخن گفته‌است.

۹- موضوعات و الفاظ شعر

منتقدان عرب میان شعر و نثر، نه فقط از نظر تأثیر و هدف، بلکه از جهت موضوع و الفاظ تفاوتهایی قائل شده‌اند؛ مثلاً **صابی** می‌گوید: «فرق میان نویسندگان و شاعران آن است که موضوعات و اغراض شعری که شاعران در نظر دارند، وصف دیار، آثار یاران، اشتیاق

۱- **الموازنه**، ص ۱۱. ۲- همان کتاب، ص ۷۲.

3- Alain, systéme des Beaux Arts.ch. La Fable.

به‌دوستان، نیازها، غزل‌برای‌محبوب، درخواست ومسألت‌عطا، مدح‌وهجو است؛ اما نویسندگان در اموری چون پرکردن‌کمبودها و به‌صلاح آوردن تباهیها یا تشویق به‌جهاد یا استدلال در مقابل یک‌گروه یا مباحثه و جدل در مسائل یا دعوت برای الفت و انس یا نهی از تفرقه و جدایی یا شادباش و تهنیتی برای حصول خیر و عطا یا تسلیتی برای بلا و مصیبت یا نظایر آن می‌نویسند»[۱].

«از جمله موضوعات شعر، موضوعاتی است که مختص به شعر و منحصر به‌آن است و در غیر شعر مقبول و پذیرفته نیست؛ چون فخر، مدح خویشتن و غزل»[۲].

این کلام شبیه سخن **آلن** است که: «شجاعت و قهرمانی آهنگ هر شعر است. جنگ نخستین موضوع آن بوده و سپس شعر مرثیه و شعر تأمل و حکمت پدید آمده است. از موضوعات ثابت آن: عمر، پیری، دگرگونی، نیستی، وجود، خاطره و یاد، ویرانی، مرگ و دیگر موضوعاتی است که از شکوه و بزرگی برخوردار است»[۳].

در طی اعصار موضوعات شعر شاخه شاخه شد وگسترش یافت؛ اما اقسام ثابتی که **آلن** به‌آن اشاره‌کرده است، از شیوع بیشتری برخوردار بود و همهٔ شاعران عرب آن را اختیار نمودند. در شعر ایشان جز موضوعات شعر غنایی (تغزلی) که در آن شیوه‌های متنوع و متعددی گزیده‌اند، موضوعاتی چون حماسه، وصف جنگ، مرثیه، شکایت، تأمل، گریستن بر روزگار جوانی، رثای دیار و یاد یاران ملاحظه می‌شود.

مردم عرب می‌دانستند که لفظ شعر با لفظ نثر فرق دارد. از ویژگیهای الفاظ شعری آن است که «نباید مبتذل و موردکاربرد و در دسترس همگان باشد» و برخی الفاظ هست که کاربردش تنها در شعر ـ و نه در نثر ـ پسندیده و پذیرفته است. **ابن اثیر** در این مورد می‌گوید: «برخی الفاظ کاربردش در نثر مایهٔ نقص وکاستی است؛ اما در نظم عیب شمرده نمی‌شود. در شعر **ابوالطیب متنبی** آمده است:

و مهمهٍ جُبته علی قدمي تعجز عنه العرامس الذُلُلُ[۴]

۱- **المثل السائر**، صص ۳۲۴-۳۲۲. ۲- **الصناعتین**، ص ۱۳۳.

3- Alain, systéme des Bcaux Arts, Poésie Epique.

۴- چه بسیار سرزمین دور افتاده‌ای که پیاده طی کردم که شتران نیرومندکه بر سیر طولانی عادت دارند از طی‌کردن آن ناتوانند. **دیوان**، ۳:۲۱۱. (م)

کاربرد دو کلمهٔ «مهمه» و «عرامس» در شعر عیب نیست؛ اما اگر در نوشته یا خطابه‌ای به کار رود، عیب است»[۱].

۱۰- معنا و ساختار

مقصود عرب از معنا، حکمت، پند یا اندیشه و ایده‌ای جدید نیست؛ بلکه مرادشان مدلول هر لفظ یا مجموعهٔ الفاظ است؛ خواه این مدلول تصویری باشد یا اندیشه‌ای یا احساسی، خیال باشد یا حقیقت، تقلید باشد یا ابتکار.

ایشان در بررسی و بیان موضوع «معنا و ساختار» حدّ فاصلی میان این دو رکن برقرار ساخته‌اند و آن‌دو را باهم جمع نکرده‌اند و به‌عنوان یک حالت ادغام شده و غیر منفصل لحاظ ننموده‌اند. همانند منتقدان غیر عرب که در این مسأله اختلاف داشته‌اند و در برتری یکی از این دومقوله بر دیگری تردید کرده‌اند، آراء منتقدان عرب نیز در این موضوع پیچیده، مغایر و مختلف بوده است؛ اما اغلب ایشان لفظ را بر معنا ترجیح داده‌اند. مقصود ایشان از لفظ، خوبی مفردات و حُسن ترتیب و نظام و ترکیب آنها است. **عسکری** در **الصناعتین** گفته است: «ارزش سخن به‌ایراد معانی نیست، زیرا معانی را همگان از عربی و عجمی و شهرنشین و صحرانشین می‌شناسند، بلکه ارزش آن در خوبی، صفا، نیکویی، روشنی، پاکی، تازگی و طراوت لفظ همراه با درستی ساختار و ترکیب و خالی بودنش از کژی نظم و تألیف است. از معنا جز این مطلوب نیست که بر صواب باشد؛ اما لفظ تا بر آن اوصاف که ذکر آن گذشت نیاید مورد قبول نیست»[۲].

نویسنده سخن خود را با استدلال زیر استحکام می‌بخشد: «هرگاه سخن، لفظی شیرین، گوارا، نرم و آسان داشته باشد و معنایش متوسط باشد، در میان آثار خوب به‌عنوان اثری برجسته و نادر شناخته می‌شود، مثل سخن شاعر:

ولمّا قضینا من منی کلّ حاجة الخ.

که در ورای لفظ آن معنای مهمی نهفته نیست، ولی با این حال زیبا و شگفت و خوشایند است...»؛ امّا **ابن اثیر** در مورد قضاوت دربارهٔ این ابیات با او مخالف است و در این اعتقاد بر طریق

۱- **المثل السائر**، ۲۲۳ و ۲۲۴.

۲- **الصناعتین**، صص ۵۵ و ۵۶.

صواب رفته است که زیبایی این شعر حاصل و مأخوذ از معنای آن[۱]، یعنی از تازگی تعبیر، تصویر پردازی و قدرت الهام بخشی آن است. **عبدالقاهر جرجانی**، در **اسرارالبلاغة** نیز همین نظر را دارد[۲].

مؤلف **الصناعتین** می‌افزاید: «تأکید بر چگونگی نظم و سازمان‌یابی سخن است نه بر بسیاری لفظ»[۳]. وی به‌این بیان تأکید می‌کند که مقصودش قالب و شکل است نه لفظ تنها.

سخن **ابن رشیق** در **العمده** نیز مشابه کلام **عسکری** در **الصناعتین** است: «مردم در این باب اختلاف نظر دارند. برخی لفظ را بر معنا ترجیح می‌دهند و آن را هدف و مقصد خویش می‌سازند. اینان خود چند گروه هستند: گروهی بر شیوهٔ عرب به‌شکوهمندی و فصاحت سخن بدون تکلّف و تصنع معتقدند، گروهی سهولت و آسانی لفظ را اصل قرار داده و به‌آن اهتمام ورزیده‌اند و در خصوص سستی و نرمی بیش از حد مسامحه کرده‌اند؛ برخی معنا را بر لفظ مقدم می‌دارند و سلامتی و درستی آن را می‌خواهند... . اغلب مردم به برتری و ترجیح لفظ بر معنا معتقدند. شنیدم که یکی از استادان می‌گفت: علما گفته‌اند: لفظ از معنا گرانبهاتر و پرارزشتر و دست‌یافتن به‌آن دشوارتر است. معانی در طبیعت مردم وجود دارد و نادان و چیره‌دست در آن یکسان هستند؛ اما کار اصلی در خوبی الفاظ و حسن ساختار و درستی ترکیب است»[۴].

ابن اثیر با عقیدهٔ دوستش **جرجانی** در ترجیح معنا بر لفظ موافقت دارد: «بدان که عرب همان‌طور که به‌لفظ اهتمام داشته است و آن را اصلاح و تهذیب می‌نموده، و بلکه بیش از آن، معانی را ارزشمند و دارای قوت و شرف قدر می‌شمرده است... . اگر می‌بینیم که عربی زبانها الفاظ خود را اصلاح کرده‌اند و آراسته‌اند و به‌نرمی و ظرافت در کاربرد آن همت گماشته‌اند، نباید بپنداریم که اهتمام آنها تنها صرف لفظ گردیده، بلکه این شیوه از نظر ایشان برای خدمت به‌معناست»[۵].

در **دلائل‌الاعجاز** مشاهده می‌شود که **عبدالقاهر جرجانی** فصلهای طویلی را برای شرح نظریهٔ خود در «نظم» به‌تحریر می‌کشد و ارائه و شرح آن را تکرار می‌کند؛ چنان‌که گویی بر تثبیت آن در

۱- **المثل‌السائر**، ص ۱۳۸.

۲- **اسرارالبلاغة**، صص ۱۶ و ۱۷. رک به ص ۱۵۶ این کتاب برای مطالعهٔ نقد «عبدالقاهر» بر ابیات.

۳- **الصناعتین**، ص ۱۴۹.

۴- **العمده**، ۱:۸۰-۸۲.

۵- **المثل‌السائر**، ص ۱۳۷.

ذهن خواننده اصرار دارد. خلاصهٔ نظریهٔ او این است که: «بلاغت در معانی کلمات، و نه در لفظ آنها، نهفته است و نظم و سازماندهی کلمات همان اراده و قصد مفاهیم علم نحو در آنهاست». مقصود از فصاحت و بلاغت نیکوآوردن سخن و حُسن بیان است. شیوهٔ اطناب، تفصیل، تکرار و اعاده که مؤلف برآن می‌رود «برای استدلال بر بطلان مکتب ترجیح لفظ» و مردود شمردن آراء مخالفانش در موضوع یاد شده و رد نظر کسانی چون عسکری و ابن رشیق است که به تقدم لفظ بر معنا اعتقاد دارند. اینک بعضی نظریات و استدلالات وی در بارهٔ این مسأله:

«خلاصه امر آن‌که همان‌طور که نقره و طلا خود به‌خود به‌شکل انگشتری یا دستبند یا دیگر زینتها در نمی‌آید، بلکه تغییر آن به‌واسطهٔ صورتی است که در آن حادث می‌شود شکل می‌گیرد. به‌همین ترتیب کلمات مفرد از اسم، فعل و حرف، کلام و شعر نیست، مگر آن‌که در آن نظم و سازمان ایجاد شود که در حقیقت همان ارادهٔ معانی و احکام نحو است»[1]. «خردمندی را ندیده‌ایم که به‌فصاحت و بلاغت قرآن معتقد باشد، به‌این دلیل که در حروف آن چیزی وجود ندارد که تلفظ آن بر زبان سنگین باشد؛ زیرا اگر این درست بود لازم می‌آمد که لفظ بازاری و بی‌ارزش و شعر کم مایه و نامرغوب ـ اگر دارای حروفی سبک و نرم باشد ـ فصیح شمرده شود»[2]. «در دلالت بر مردودبودن این نظر و ناصواب‌بودن تشخیص معتقدان به‌آن (یعنی معتقدان به‌این امر که فصاحت همان آسانی و سبکی و نرمی لفظ است) همین بس که این رأی اقتضا می‌کند که کنایه، استعاره و تمثیل همگی بی‌ارزش باشند و طرد شوند، با آن‌که این موارد ارکان اصلی است که بلاغت برآن استوار می‌گردد و تکیه گاههای اساسی است که فصاحت به‌آن استناد می‌جوید»[3].

همچنین: «ما فصاحت را برای لفظ به‌تنهایی و با قطع ارتباط از کلام و عبارتی که در آن است اعتبار نمی‌کنیم، بلکه آن را صفت کلمه‌ای لحاظ می‌نماییم که در ارتباط با کلمات و الفاظ دیگر است و معنایش به‌معنای کلماتی که در پی آن می‌آید، پیوستگی و وابستگی دارد. اگر درمورد کلمهٔ «اشتعل» در کلام خدای ـ تعالی ـ «واشتعل‌الرأس شیبا»[4] بگوییم در بالاترین درجهٔ فصاحت است، خود لفظ به‌تنهایی وصف فصاحت را ایجاب نمی‌کند، بلکه در ارتباط با

۱ـ **دلائل‌الاعجاز**، صص ۲۴۱ و ۲۴۲.

۲ـ همان کتاب، ص ۲۶۲.

۳ـ همان کتاب، صص ۲۶۲ و ۲۶۳.

۴ـ قرآن کریم، سورهٔ مریم، آیهٔ ۴. (م)

لفظ «الراس» که معرفه به‌أل است و در همراهی با «شیب» که نکره و منصوب است، این صفت را دارد»[۱].

باز مثالی دیگر می‌آورد: «این آیه را در نظر بگیرید: «یحسبون کلّ صیحة علیهم، هم‌العدوّ فاحذرهم»[۲]؛ اگر (علی) را به کلمهٔ آشکاری متعلق کنیم، و بر جملهٔ «هم‌العدو»، حرف عطف وارد سازیم و «أل» را از کلمهٔ (العدو) برداریم و بگوییم «یحسبون کل صیحة واقعة علیهم و هم‌عدو» می‌بینیم که فصاحت به کلی از دست می‌رود»[۳].

«سخن **بشار** هم مانند آن است آن‌جا که می‌گوید: «کأنّ مثارالنقع فوق رؤوسنا»[۴] تا آخر بیت، اگر در این بیت دقت شود ملاحظه می‌گردد که همچون حلقه‌ای کامل، تجزیه نمی‌پذیرد و مشاهده می‌شود که شاعر درکلمات ساختاری دیگر ایجادکرده، درست همان‌طور که صنعتگری قطعه‌ای از طلا را ذوب می‌کند و در قالبی می‌ریزد و آن‌گاه آن را به‌شکل دستبند یا خلخال بیرون می‌آورد. اگر تلاش شود که برخی کلمات بیت از بقیه جداگردد، مانند آن است که حلقه بشکند یا دستبند از هم بگسلد»[۵].

از سخنان **عبدالقاهر جرجانی** چه نتیجه‌ای می‌توان گرفت ؟ آیا در فن بلاغت اهمیت را به‌معانی می‌دهد؟ بله، چنین است، چراکه می‌گوید: «اگر بلاغت در لفظ باشد لازم می‌آید که کنایه، استعاره، تمثیل و ایجاز جملگی ازکلام طرد و ساقط گردد» (دلائل‌الإعجاز، ص ۲۶۲)؛ امّا وی در ادامهٔ سخنش از این نظریه - نظریهٔ مقدّم شمردن معنا ـ فاصله می‌گیرد و مدار فصاحت و بلاغت را بر نظم و سازمان و ترکیب کلمات و ریختن آن در قالبی خاص می‌داند ، مانند کار صنعتگری که طلا و نقره را در قالب می‌ریزد، به‌طوری که «اگر تلاش کنی برخی الفاظ را از بقیه جداسازی، چنان است که حلقه را شکسته یا دستبند را از هم گسیخته باشی» (ص ۲۸۹ که ذکر شد). بنابراین، از دید او فصاحت و بلاغت در معنا و لفظ مفرد نیست، بلکه در شکل ترکیبی آن،

۱- **دلائل‌الاعجاز**، ص ۲۸۱.

۲- قرآن‌کریم، سورهٔ منافقون، آیهٔ ۴ . (م)

۳- **دلائل‌الاعجاز**، ص ۲۸۲.

۴- مصراع دوم بیت : واسیا فنا لیل تهاوی کواکبه :گویی غبار تیره بر فراز سر ما و شمشیرهای ما شبی است که ستاره‌هایش فرو می‌ریزد. (م)

۵- **دلائل‌الاعجاز** ، ص ۲۸۹.

حسن ساختار و ارتباط اجزایش بر مبنای قواعد اعراب و حرکت و تنوین، که به‌آن شکل خاصی می‌بخشد، تحقق می‌یابد.

بنابراین، نظر وی موافق با نظر **عسکری** و **ابن‌رشیق** است که معتقدند معیار درستی ساختار و ترکیب و خالی‌بودن آن از کژی، نظم و تألیف است؛ ولی او به‌این مقدار اکتفا نمی‌کند و درستی و سلامت ترکیب را کافی نمی‌داند؛ بلکه ترکیب را در شکلی خاص می‌بیند که برای شنونده خوشایند باشد و تمجید و تحسین او را برانگیزد. این ترکیب خاص چیست؟ قالبی است که با تولید هنری، با فصاحت و بلاغت برخاسته از الهام، که نه حاصل آسانی لفظ یا درستی ترکیب به‌تنهایی، بلکه نتیجهٔ سلامت ذوق در همهٔ کلمات است، متمایز می‌گردد. به‌واسطهٔ این نظریه، **عبدالقاهر جرجانی** واضع «علم معانی» یا علم تنظیم و تألیف کلام است که نزد غربیان (Syntaxe) خوانده می‌شود.

ابن اثیر نیز اهمیت ترتیب و تنظیم و ترکیب را مورد توجه قرار داده است. در **المثل السائر** (ص ۷۵) می‌گوید: «گاه لفظی را می‌یابی که در یک سخن برایت خوشایند و جالب است؛ اما در عبارت یا کلامی دیگر ناخوشایند جلوه می‌کند». این در حالی است که وی اعتقاد دارد لفظ هرقدر هم نیکو باشد در خدمت معناست.

می‌بینیم که سه تن از منتقدانی که ذکرشان گذشت، رمز بلاغت را در قالب یا شیوهٔ تنظیم و ترتیب قرار می‌دهند بی آن‌که از ارزش معانی غفلت ورزند. دیگر منتقدان ـ مثل **ابن اثیر** ـ معنا را بر ساختار مقدم می‌شمارند. پیروان مکتب نخست ملاحظه کرده‌اند که معانی در میان مردم شایع و رایج است و «عربی و عجمی و شهری و صحرانشین همه، آن را می‌شناسند» و این مفاهیم ممکن است اقتباس شده باشد و شاعر آن را «به‌شیوهٔ نمونه یا نمایی از پیشینیان و متقدمان» تقلید کند، و کمتر کسی می‌تواند معنای سرقت شده را از ابتکاری و نو را از کهنه تشخیص دهد؛ اما نوآوری و شخصیت منحصر به‌فرد ادیب به‌صورت حقیقی و بدون هیچ شبهه و خطایی، در قالب و شکلی که الفاظ و عبارات خود را در آن می‌ریزد، و در سبک ویژه‌ای که برای خود ابداع می‌کند ـ و غربیان آن را «style» می‌خوانند ـ آشکار می‌گردد. در این زمینه آنها با منتقدان غربی هم عقیده‌اند که رمز هنر را در قالب می‌بینند و ارزش نویسنده را در اسلوب[1] و شیوهٔ ارائهٔ افکارش

۱ـ رک: فصل «قالب در هنر» از همین کتاب.

قرار می‌دهند؛ اما منتقدان عرب میان تعبیر علمی و تعبیر هنری تفاوتی قائل نشده‌اند و با اظهار این که شیوهٔ ارائه در شعر و در هنر رکن اساسی است، در حالی که در نثر علمی معانی اهمیت اصلی را داراست، راه احتیاط و احتراز در پیش نگرفته‌اند. این در حالی است که افتراق و تفاوت بین این دو عملاً به‌صورت تطبیقی رخ داده، به‌طوری که نثر فنی به‌خصوص در نگارش رسائل غلبه یافته است؛ ولی نثر تألیفی ساده و خشک بوده وگاهی ـ چنان که در کتابهای نقد دیده می‌شود ـ به‌سستی و ضعف گراییده است. با این حال در دوران رواج سجع برخی کتابهای تاریخی و شروح احوال را می‌توان یافت که با سبکی زیبا، مسجع و با صناعات آشکار لفظی نگاشته شده که نمونه‌اش **یتیمة‌الدهر ثعالبی** است.

به‌علاوه منتقدان عرب به‌موضوع ادغام، اتحاد معنا و ساختار، به گونه‌ای که وحدتی بدون گسستگی اجزاء ایجاد کنند، اشاره نکرده‌اند؛ ولی بعضی از ایشان به‌ارتباط تنگاتنگ و محکم این دو اشاره داشته‌اند. **ابن مدبر** در **الرسالة العذراء** گفته است: «معنای نهان را به‌روح نهان و لفظ آشکار را به‌جسم ظاهری تشبیه کرده‌اند». **ابن رشیق** نیز گفته است: «معنا روح است و لفظ جسم آن است».

* * *

چنان که دیدیم منتقدان عرب بسیاری از اصول زیبایی شناسی راکه نزد منتقدان قدیم و معاصر مغرب زمین رایج بوده است، می‌شناختند؛ نهایت آن که غربیان در بررسی و تفصیل و شرح آن به‌شکلی مفصل و منظم، اهتمامی خاص داشته‌اند که منتقدان عرب به‌آن درجه نرسیده‌اند. مثلاً در حالی که منتقدی چون **لالو** در موضوع «هنر و اخلاق»[1] کتابی کامل تحریر می‌کند، منتقدان عرب در یک یا دو جمله به‌این موضوع اشاره می‌کنند.

منتقدان، این اصول و مبانی را از شعر شاعران می‌شناختند و استنتاج می‌کردند و از شعر و نثر عالی برای آن نمونه می‌آوردند، در حالی که شاعران آن را به‌طبیعت و شهود و ادراک ذاتی می‌شناختند و علاوه بر آن مواردی را درک می‌کردند که منتقدان به‌آن پی نمی‌بردند؛ مثلاً موسیقی لفظی به‌شکل مستقیم در مباحث نقدی وارد نشده؛ اما شاعران آن را قوام و اساس شعر خود قرار دادند.

1- Charles Lalo, L'art et la morale.

از مجموع نقد عرب برمی‌آید که آنان شیفتهٔ زیبایی تعبیر، ظرافت و سلاست آن بوده‌اند و اگر نقد لغوی را استثنا کنیم، بیشتر نقدشان در این زمینه منحصر شده و این شیفتگی آنان را به‌افراط کشانده است. آنها سخت دلباختهٔ شعر بودند؛ از آن رو که بیان و تعبیری زیباست، تا آن‌جا که در قرن چهارم هجری احکام شعر را بر نثر تطبیق می‌دادند. نویسندگان الفاظ شعر و ظرافت عبارت و طنین آهنگین آن را در سجع و موضوعاتش را در رسائل به کار می‌بردند و شرایط شعر از جمله خیال و آهنگ و تصویر را در نثر اعمال می‌نمودند.

گویی زبان عربی ـ این زبان فصیح که منحصر به‌اهل ادب و اندیشه بوده ـ خود در طول حیاتش زبان ظرافت و اشرافیت باقی مانده و بندرت به‌انقیاد چیزی غیر از شعر و تعبیر هنری در آمده است.

شاید ما این تمایل به‌ظرافت تعبیر را از آنان به‌میراث گرفته‌ایم یا شیوه‌های آنها در ما تأثیر کرده و پرستشگر قالب و عاشق سخن گشته‌ایم، تا آن‌جا که زیبایی و آهنگ عبارت را حتّی در نثر علمی و زندگی روزمره ترجیح می‌دهیم.

همچنین ملاحظه می‌شود که این منتقدان ـ همانند زیبایی شناسان معاصر ـ ذوق را در نقد خود حاکم می‌ساختند و در کنار معیارهای وضع شده‌ای که در گردآوری و شرح آن تلاش می‌کردند، معیارهایی ذاتی و شخصی را نیز معتبر می‌شمردند. به‌اعتقاد آنان ذوق یا احساس درونی و شخصی، بعد از شکست احکام و قوانین تقلیدی و سنتی، آخرین قاضی و حَکَم است. می‌دانستند که شاعر با طبع و استعداد خود از دانستن علم عروض و احکام نقدی بی‌نیاز است. قدامه می‌گوید: «هرکس علم عروض نمی‌داند چون بخواهد شعر بگوید باید تنها بر ذوق تکیه کند بی‌آن که به عروض مراجعه کند... . این علم از دانشهایی است که در بارهٔ آن گفته‌اند: جهل به‌آن بی‌زیان است»[1].

مؤلف **المثل السائر** گفته است: «مدار علم بیان، بر مدار ذوق سلیم است که از ذوق آموزش و تعلیم سودمندتر است»[2] و نیز در جای دیگر آورده است: «این امری است که جز ذوق سلیم در آن حکم نکند و بر آن برهانی اقامه نشود».

منتقدان عرب می‌دانستند که ذوق «در مردم حسی نادر و کمیاب» است و بدون آن زیبایی

۱- **نقدالشعر**، صص ۲ و ۳.

۲- **المثل السائر**، صص ۳ و ۱۱۱ و ۱۱۲.

ادراک نمی‌شود. از این نوع است قول **نابغة**: «نفس عصام سوّدت عصاما...»[۱] که **جرجانی** گفته است: «بر صاحبان ذوق، حُسن این بیان و تأثیر آن در نفس و دهش و فیضانی که از آن حاصل می‌شود، پوشیده نیست و اگر می‌گفت: نفس عصام«سوّدته» چنین وصفی در آن وجود نداشت»[۲].

در بارهٔ احساس زیبایی‌شناسی گفته‌اند: «برخی از انواع بیان سحر است»، و اگر کسی ابیاتی از شعر نیکو بشنود در جان خود سریان، تحرک و ارتعاش را حس خواهد کرد.

ابن اثیر، هنگامی که از شنیدن ابیاتی در وصف باده به‌وجد آمده بود گفت: «به‌نظر من این معنایی ابداعی است که با عقل همان کند که باده در ایجاد مستی کند و در لطافت همچون باده نرم و لطیف و در رایحه‌اش به‌آن شبیه است»[۳].

بدین‌گونه آنان براساس تأثیر شعر در نفس در مورد آن قضاوت می‌کردند. میان هنرمند و منتقد تفاوت قائل بودند و عقیده داشتند که نقد هنری قائم به‌ذات و متفاوت از هنر شعر و نثر است. می‌گفتند: «شعر را کسی که شعر نمی‌گوید می‌تواند تشخیص دهد و ارزیابی کند؛ چنان که بزاز پارچه‌ای را که خود نبافته می‌شناسد و صرّاف سکه‌ای را که خود نساخته و ضرب نزده می‌آزماید و می‌شناسد، بلکه حتی میزان ناخالصی و جز آن را در سکه تشخیص می‌دهد و از ارزش آن کم می‌کند»[۴].

نقد براساس محیط زندگی و نقد شخصیت ادیب بندرت در کتابهای نقد عربی یافت می‌شود. تنها به‌این امر اشاره کرده‌اند که اختلاف محیط، میان شعر بدوی و صحرایی و شعر شهرنشینی و تمدن فرقی به‌وجود می‌آورد. **قاضی جرجانی** در **الوساطه** گوید: «ویژگی بداوت و صحرانشینی ایجاد بعضی از این خصائل است و از این رو پیامبر (ص) فرمود: «هرکس ساکن و اهل بادیه باشد طبعی خشک و خشن دارد». به‌این دلیل ملاحظه می‌کنی که شعر **عدی**[۵] که شاعری جاهلی است سلیستر و روانتر از شعر **فرزدق** و رجزهای **رؤبة** است که هردو از شاعران بعد

۱- مصراع‌دوم آن: و علّمته الکرّ والاقداما. عبدالقاهر برای بیان تأثیر تصریح و تکرار به‌آن استناد نموده است. (م)

۲- **دلائل الاعجاز**، جرجانی، صص ۳۹۰-۳۸۴.

۳- **المثل السائر**، صص ۱۲۸-۱۲۷. ۴- **العمده**، ۱:۷۵.

۵- شاعر جاهلی و مسیحی که در دربار غسانیان به‌سر می‌برد. (م)

اسلام هستند؛ زیرا عدی ملازم شهر و ساکن در آن و از خشکی و خشونت و سختی صحرا و اعراب بادیه به‌دور بود»[۱]. جرجانی خود به‌تأثیر اختلاف طبع و سرشت بر شعر ـ علاوه بر تأثیر اختلاف محیط ـ واقف بوده و در **الوساطة** گفته است: «مردم در این باب مختلفند و حالاتشان متفاوت است، شعر یکی نرم و شعر دیگری سخت، لفظ یکی آسان و کلام دیگری خشن است و این به‌علت اختلاف طبایع و ترکیب خُلقی آنهاست؛ زیرا روانی لفظ تابع روانی طبع و نرمی کلام به‌میزان نرمی خُلق و خو است»[۲].

۱- **الوساطة**، ابوالحسن علی‌بن عبدالعزیز الجرجانی، ص ۲۱.

۲- همان کتاب، ص ۲۱.

۱۸

نقائص نقد عربی

هر پژوهشگر نقد عربی باید شیوه‌ای راکه منتقدان برآن مداومت نموده‌اند مورد توجه قرار دهد؛ و آن این که ایشان نقد خود را به‌بیت واحد و معنای مفرد منحصر ساخته‌اند و به‌قصیده به‌عنوان یک مجموعه نمی‌نگرند و برآن نگاهی کلی و واحد نمی‌اندازند. به‌طور مثال می‌بینیم که **آمدی** در موازنه و مقایسه میان **بحتری** و **ابوتمام** تقریباً بر معنای مفرد و سپس بر دیباچه و مطلع قصیده نزد این دو شاعر اکتفا می‌کند. هرچند **ابن اثیر** در مقایسه میان دو قصیدهٔ **بحتری** و **متنبی** در وصف شیر، کمتر به‌این روش پای‌بند بوده است؛ اما همهٔ منتقدان قبل از او مانند **عبدالقاهر جرجانی** و مؤلف **الصناعتین** و **قدامة بن جعفر** در هردو تألیف خود، و دیگر معاصران آنان به‌نقد بیت ـ و نه قصیده ـ بسنده نموده‌اند. علت این امر آن است که بیت را دارای معنای قائم به‌ذات می‌دانستند به گونه‌ای که برای تکمیل مفهومش نیازمند به‌بیت بعدی نباشد.

قدامة بن جعفر در **نقدالنثر** می‌گوید: «بدان که شاعر اگر معنا یا معانی راکه در نظر دارد در یک بیت بگنجاند و بیاورد، تواناتر از حالتی است که آن معنا را در دو بیت بیان کند»[1]. وی همهٔ فنون شعری را در یکی از فصلهای کتابش ذکر کرده و در مورد هرکدام بیتی واحد و بندرت دوبیت مثال آورده است[2].

شاید ایشان به‌قصیده چون گردنبندی از گوهر نگریسته باشند که هر بیت در آن گوهری مستقل و جدا از دیگری و دارای حُسنی مخصوص به‌خود است و به‌این دلیل شعرگفتن را نظم

۱- **نقدالنثر**، ص ۷۹.

۲- **نقدالنثر**، صص ۸۲-۷۰؛ مشاهده می‌شود که قدامة بن جعفر در «نقدالنثر» تنها به‌نقد نثر اکتفا نکرده است.

نامیده‌اند و شاعر نزد ایشان شاعر بیت ـ و نه شاعر قصیده ـ بوده و در بسیاری موارد شاعری را به‌جهت بیتی که سروده برتری داده‌اند.

اما این نظریه مستلزم تضعیف وحدت قصیده و باعث گسیختگی و مغایرت اجزای آن است. در شعر عربی در بسیاری از موارد به‌بیتی منحصر به‌فرد در نیکویی و زیبایی برخورد می‌کنیم؛ اما بندرت قصیده‌ای می‌بینیم که به‌تمامی زیبا و نیکو و خالی از زواند و حشو باشد و اجزایش در حسن و جمال یکسان و موضوعش منحصر به‌اندیشه‌ای واحد و گسترده باشد. **ابن اثیر** گفته است: «اگر شاعر بخواهد اموری متعدد و متنوع و دارای معانی مختلف را در شعرش بیان کند و نیازمند اطاله کلام و نظم دویست یا سیصد بیت یا بیش از آن باشد، در همهٔ ابیات یا در بیشتر آنها نمی‌تواند خوب کار کند، بلکه تنها در بخشی اندک شعر خوبی خواهد آورد... به‌این دلیل دیده‌ام که غیر عرب، عرب را در این نکته ترجیح می‌دهند»[1].

از دیگر مواردی که بر منتقدان عرب خرده گرفته می‌شود، شیفتگی آنان به‌تفصیل دقیق و افراط در شرح موضوعاتی محدود ـ چون سرقتهای شعری در کتاب **الوساطة** و غیر آن ـ است. کتاب **اسرارالبلاغة** اثر **جرجانی** در بیش از دویست صفحه یا بیش از نیمی از کتاب به‌مبحث تشبیه، تمثیل، استعاره و تفاوتهای میان آنها و جزئیات و تفصیل اقسام آن و ظرافتهای موجود در آن اختصاص یافته است. این در حالی است که موضوعاتی مهمتر، کلّیتر و گسترده‌تر ـ چون بیان مفصل در توضیح و شرح ارکان بلاغت و عناصر شعر ـ مورد غفلت قرار گرفته است.

چنان‌که گذشت[2] منتقدان از ابداع معانی استقبال نموده‌اند و معانی سرقت شده و اقتباسی و الهام گرفته شده از غیر را مردود شمرده‌اند و در سختگیری و تفتیش اصل معنا، راه مبالغه رفته‌اند. همچنین ـ چنان‌که گفتیم ـ تقید شعر به‌اخلاق یا دین را انکار کرده‌اند. شعر را از این قید آزاد ساخته‌اند، اما از جهتی دیگر آن را مقید نموده‌اند. آن را به‌سبک و قالب و شکل مقید کرده‌اند و به‌ضرورت تحول و تطور آن از این جنبه توجهی نداشته‌اند. از این‌رو شعر عربی ـ جز در مواردی نادر ـ دارای یک قافیه، و در محدودهٔ وزنهای سنتی و تقلیدی و موضوعات و اغراض قدیمی و تقلیدی، باقی مانده است. اگر انقلاب **ابونواس** بر ضد سبک، و نوآوری **ابوالعلاء** در زمینهٔ

۱ـ **المثل السائر**، ص ۳۲۴.

۲ـ اصل تازگی و ابتکار (غرابت و ابداع)، ش ۴، ص ۱۵۰ همین کتاب.

موضوع شعری نبود می‌توانستیم بگوییم در سبک و موضوع شعر عربی از عصر اموی تا دورهٔ جدید، تحول و تغییری رخ نداده یا قابل ذکر نیست.

برخی منتقدان تلاش کرده‌اند که اگر بتوانند شاعر را حتی در معانی و الفاظش نیز مقید سازند. آنها شیفتهٔ قیاس و ارزیابی شعر براساس معیارهای قدیم بوده‌اند. مثلاً در بارهٔ یکی از ابیات متنبی گفته‌اند: «در آن صوری از ضرب را بیان کرده از جمله لفظ «سُداس» و معتقدند که این لفظ از عرب روایت نشده و تنها الفاظ احاد و ثلاث و رباع و عشار نقل گردیده است»[۱]. می‌گوییم: چه زیانی دارد که شاعر لفظ «سُداس» را به‌قیاس با احاد و ثلاث خود بسازد؟ نیز در **الموازنة** آمده است: «این وصف که **ابوتمام** آورده مخالف چیزی است که عرب به‌آن تکلم نموده است»[۲] و نیز: «و این مخالف چیزی است که عرب برآن است و مخالف مفاهیمی است که در علم معانی عربی شناخته شده است»[۳].

قدامة بن جعفر در «نقدالشعر» کوشیده تا شاعر را به‌معانی محدود و معینی مقید سازد. وی در میان یارانش تنها کسی است که به‌این تلاش ناموفق دست زده است. او گفته است: «چون فضیلتهای مردم، عقل، شجاعت، عدالت و پاکدامنی است، کسی که افراد را با این اوصاف ستایش کند، بر صواب است و کسی که آنان را به‌غیر این صفات مدح کند، بر خطاست... . میان مرثیه و مدح جدایی نیست، مگر آن که در لفظ اشارتی باشد که بر اسناد وصف به‌مرده دلالت کند، مانند «کان» ، «تولی»، «قضی نحبه» و نظائر آن»[۴].

اگر منتقدان را به‌علت جمود و رکود فکری و فرهنگی‌شان ملامت کنیم، باید شاعران را مقصر اصلی به‌شمار آوریم؛ زیرا نقد تطور و تحول خود را از تطور هنر می‌گیرد و دنباله‌رو آن است. محافظه‌کاری شاعران در پیروی از سنتهای پیشینیان تا آن‌جا رسیده است که به‌قافیهٔ واحد پایبند مانده‌اند و تنوع آن را نشانهٔ عجز شمرده‌اند.

۱- **الوساطة**، ص ۸۴.

۲- **الموازنه**، ص ۵۹.

۳- **همان کتاب**، ص ۸۶.

۴- **نقدالنثر**، قدامة بن جعفر، صص ۳۳-۲۰.

۱۹

موضوع تفاوت میان شعر و نثر

طه حسین در مقدمه‌اش بر **نقدالنثر**[1] به‌این نکته توجه کرده است که عرب «چون از آموزشهای **ارسطو** چیزی جز آنچه در بارهٔ عبارت گفته بود نفهمیدند، هیچ تفاوتی میان آنچه شعر است و آنچه خطابه نامیده می‌شود، ندیدند و تنها تفاوت و وجه افتراق میان شعر و نثر از نظر ایشان وزن و قافیه بود». آنها کتاب **شعر ارسطو** را که **متی‌بن یونس** در قرن چهارم ترجمه کرده بود، نفهمیدند و نیز کتاب **خطابه** (Rhetorica) او را به‌خوبی درک نکردند.

کتابهای نقد عربی تلاشهای منتقدان را برای افتراق میان شعر و نثر منعکس می‌سازد. **صابی** معتقد است که: شعر پیچیده‌تر از نثر و مختصرتر از آن است و موضوعاتش با موضوعات نثر فرق دارد، و در مجموع وصف و غزل و درخواست عطاست؛ در حالی که موضوعات نثر خطابی، وعظی و از اخوانیات (نامه‌های دوستانه) است. **ابن اثیر** معتقد است که الفاظ شعر غیر از الفاظ نثر است. **صابی** در این مسأله نظری خاص دارد که شبیه نقد جدید است و شعر را نقیض نثر قلمداد می‌کند. او می‌گوید: «همهٔ آنچه در شعر مقبول و پذیرفته است، در نثر ناخوشایند است»[2].

با این حال بر خطا نرفته‌ایم اگر بگوییم منتقدان عرب در مباحث بلاغت و صور بیان به‌طور آشکار میان شعر و نثر تفاوتی قائل نشده‌اند. **قدامه** در **نقدالنثر** می‌گوید: «آن معانی را که مایهٔ نیکویی و خوشایندبودن شعر است، برشمردیم. همچنین از آن معانی که شعر با آن زشت و مردود می‌گردد یاد کردیم. گفتیم که شعر سخنی تألیف و تنظیم یافته است و هر آنچه در آن نیکوست در کلام (یعنی در نثر) نیز نیکوست و هر آنچه در آن زشت است در نثر نیز زشت

۱- **مقدمهٔ نقدالنثر**، ص ۱۷.

۲- **المثل السائر**، صص ۳۲۴-۳۲۲.

می‌نماید. هرآنچه راکه آن‌جا از صفات شعر و تعریف آن‌گفتیم در خطابه و نگارش مراعات کن و از هرچه در عیوب آن یادکردیم در این‌جا برحذر باش»[۱]. **عسکری** در **الصناعتین** گفته است: «سخن به‌سلامت ، روانی، آسانی، خلوص، وضوح و گزیده‌بودنِ لفظش نیکوست؛ همچنین به‌آن‌که خشونت و خشکی در آن اندک و بلکه معدوم باشد تا در لفظ از آن اثری دیده نشود و در این حال نظم در آسانی مطلع، خوبی مقطع، حُسن ترتیب و تألیف وکمال ساختار و ترکیب، مانند نثر خواهد بود»[۲].

طه احمد ابراهیم در کتاب **تاریخ النقدالأدبی عندالعرب**[۳] این امر را مدنظر قرار داده است که نقد ادبی نزد عرب در شعر ظهور نمود و اغلب مباحث آن در محدودهٔ شعر مطرح گردید و علم بیان در نثر پدیدار شد و اغلب بحثهای آن در زمینهٔ نثر بود؛ و حتی برخی از علمای بیان، مانند مؤلف **الطراز**[۴] بلاغت و ابتکار را تنها در نثر می‌بینند. این نظر ارزش خاص خود را دارد، ولی در واقع نوعی تعمیم است. کتابهای بیان همان‌طور که مملو از نقد نثر و شواهد نثری است سرشار از نقد شعر و شواهد شعری نیز هست؛ که از آن جمله است کتابهای : **اسرارالبلاغة** و **نقدالشعر** و **نقدالنثر** و **المثل‌السائر** . البته کتابهایی مخصوص نقد شعر نیز وجود دارد نظیر **طبقات‌الشعراء** از **ابن‌سلام** و **الوساطة** اثر **جرجانی**، و **الموازنه** از **آمدی**.

با این حال ضعف افتراق میان شعر و نثر در اعصار گذشته منحصر به‌منتقدان عرب نیست؛ بلکه منتقدان غربی نیز براین روش بوده‌اند و ارکان علم بیان را در شعر و خطابه یکسان در نظر گرفته‌اند و از فرط تأثر از علم بیان لاتینی ـ یونانی و مبانی کتاب **خطابه ارسطو** ، ویژگیهای خطابه و سخنرانی بر شعر شاعران آنها غلبه یافته است .

در کتاب **گرایشهای معاصر در ادبیات مغرب‌زمین** آمده است: «طغیان رمانتیسم، انقلابی بر ضد سبکهای کلاسیک بیان بود که از قرن شانزدهم تا قرن هجدهم در اروپا سیادت داشت؛ قرنهایی که طی آن دانشپژوهان در مطالعه و بررسی زبان لاتینی به‌جدّ می‌کوشیدند و از ادبیات چیزی جز انشاء و نگارش خطابی و خطابه‌های لاتینی را مورد مطالعه قرار نمی‌دادند و عادت کرده بودند که

۱- **نقدالنثر**، ص ۸۳.

۲- **الصناعتین** ، (چاپ آستانه، ۱۳۲۰ هـ)، صص ۳۹ و ۴۰.

۳- صفحهٔ ۶ و ۷ کتاب.

۴- از کتابهای جدیدتر در علم بیان است.

غیر از آنچه می‌اندیشند و احساس می‌کنند، بنویسند و چیزی را به‌نظم یا تحریر در آورند که همگان بفهمند؛ یعنی با شیوه‌ای واضح و آشکار سخن بگویند؛ زیرا خطاب، به‌توده‌های مردم دارند. سبکهای خطابی در پیروان مکتب رمانتیک نیز تأثیری نیرومند داشت؛ زیرا **لامارتین** و **هوگو** و **موسیه** نیز شعر خود را واضح و منظم ـ همانند خطابه‌هایی که برای ایراد در جمع تهیه می‌شود ـ می‌سرودند. سمبولیستها بر ضد این شیوهٔ کلاسیک انقلابی به‌پا کردند و تلاش نمودند منطقی شهودی و الهامی را که نیازمند تسلسل و ترتیب ـ یعنی ویژگیهای نثر علمی یا خطابی ـ نیست، جایگزین منطق عقلی سازند».

جای شگفتی نیست که شاعران و منتقدان در نظم و نقد شعر بر ارکان و مبانی علم بیان خطابی تکیه می‌کنند؛ زیرا کتاب **ارسطو** در شعر به‌اصول شعر نمایشی یا تراژدی اکتفا می‌کند و از فلسفهٔ شعر مطلق، به‌روش بارنسیها (پیروان هنر برای هنر) و سمبولیستها، سخنی به‌میان نمی‌آورد. همچنین **لونژینوس**، که در کتاب خود موسوم به **سخنی دربارهٔ وجه جلیل**[1]، علوّ قدر و شکوهمندی عبارت را مورد بحث قرار داده، میان عبارت شعری و عبارت نثری فرقی قائل نشده است.

همهٔ این شواهد ما را به‌این عقیده می‌خواند که تنها نقد جدید است که میان شعر و خطابه، و میان شعر و نثر حد فاصلی ایجاد کرده است.

۱ـ عنوان کتاب لونژینوس On the Sublime است که گاهی به‌عبارت «في سموّالاسلوب» به‌عربی ترجمه شده (ر. ک. به موسوعةالمورد، 6:142) مؤلّف کتاب آن‌را «في‌الجليل» ترجمه کرده است.

فهرست مراجع

الف) مراجع غیر عربی در زمینهٔ علم زیبایی شناسی

1- Alain: Systeme des beaux-arts, Paris, Zeme ed, 1926.

2- Alain: Pre'liminaires al'estheique, NRF, Gallimard, Paris, 7eme ed.

3- Alain: Vingt lecons sur les beaux-arts, NRF, Paris, 1931.

4- Baudovin, Charles: Psychanalyse de l'art, Paris, Librairie Félix Alcan, 1929.

5- Brémond, Henri: La Poésie pure, avec un débat sur la poesie par Robert de souza, Paris, Bornard Grasset, 1926.

6- Hourticq, Louis, L'Art et la Litterature, Flammarion 1946.

7- Kant: Critique of Judgment. Trans by J.H Bernard Macmillan and Co.,Londono 1914.

8- Lalo, Ch. Introduction a l'esthetique, Paris 1925.

9- Lalo, ch: L'art et la morale, Paris, 1922.

10- Lesparre, A. de Gramont : Essai sur le Sentiment esthetique, Paris, L. Felix Alcan.

11- Parker, de Witt: The Principles of Aesthetics, Silver, Burdett and co., 1920.

12- Puffer E.D. : The Psychology of Beauty, Honghton, Mifflin and co., 1905.

13- Tolstoi, Leo: What is art? Trans. from Russian by Aylmen Maude, N.Y.Thomas Crawell and co. 1899.

14- Revue de Metaphysique et de morale, v. 43, 1936.

ب) مراجع غیر عربی در زمینهٔ نقد

1- Aristotle, De Poetica, Trans by Ingram Bywater, The works of Aristotle translated in to English, Oxford, 1924.

2- Brunetiere, Fernand: Questions de Critique, Paris, Calmann Levy, ed, 1889.

3- France, Anatole: la vie litteraire, Paris, Calmann Levy, ed. 1898.

4- Longinus and English Criticism, by T.R. Heun, M.A. Cambridge, 1934.

ج) مراجع عربی کهن

۱- الآمدی، ابوالقاسم‌الحسن بن بشر (۳۷۱ هـ) - **الموازنة بین ابی تمام و البحتری** - مطبعةالجوائب - الآستانة - ۱۳۲۰ هـ.

۲- ابن‌الأثیرالجزری - (۶۳۷ هـ) - **المثل السائر** - المطبعةالبهیة - مصر - ۱۳۱۲ هـ.

۳- ابن رشیق‌القیروانی (۴۵۶ هـ) - **العمدة فی صناعةالشعر و نقده** - مطبعة امین هندیه - مصر.

۴- عبدالقاهرالجرجانی (۴۷۱ هـ) - **اسرارالبلاغة** - دارالمنار - مصر - ۱۹۳۹ م. ۱۳۵۸ هـ.

۵- عبدالقاهرالجرجانی (۴۷۱ هـ) - **دلائل‌الاعجاز و رسالة فی‌البلاغة** - مطبعةالسعادة - مصر.

۶- العسکری، ابوهلال (۳۹۵ هـ) - **الصناعتین** - شرح محمدامین‌الخانجی - مطبعة محمدعلی بالازهر - مصر - نسخهٔ دیگر: طبعةالاستانة - ۱۳۲۰ هـ.

۷- القاضی‌الجرجانی، ابوالحسن علی‌بن عبدالعزیز (۳۹۲ هـ) - **الوساطة بین‌المتنبی و خصومه** - طبع و شرح احمد عارف‌الزین - صیدا - ۱۳۳۱ هـ.

۸- قدامة بن جعفر (ت. ۳۱۰ هـ) - **نقدالشعر** - مطبعةالجوائب - قسطنطینیه - ۱۳۰۲ هـ.

۹- قدامة بن جعفر (ت. ۳۱۰ هـ) - **نقدالنثر** - تحقیق طه حسین و عبدالحمیدالعبادی - قاهره - مطبعة دارالکتب‌المصریة - ۱۹۳۳.

د) مراجع عربی جدید

۱- احمدالشایب - **اصول‌النقدالادبی** - طبعة ثانیة - مطبعةالاعتماد - مصر - ۱۹۴۲.

۲- طه احمد ابراهیم - **تاریخ النقدالادبی عندالعرب من‌العصرالجاهلی الی‌القرن‌الرابع هـ** - القاهره - مطبعة لجنةالتألیف والترجمه و النشر - ۱۹۳۷.

FERDOWSI UNIVERSITY OF MASHHAD
Publication No. 251

Aesthetic Criticism and its Influence on Arabic Criticism

Translated by
Najmeh Rajaie

Ferdowsi University Press

1999