شعر بی دروغ، شعر بی‌نقاب

بحث درفنون شاعری، سبک و نقد شعر فارسی باملاحظات
تطبیقی و انتقادی راجع بشعر قدیم و امروز

دکتر عبدالحسین زرین‌کوب

www.ketabha.org

شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب

دکتر عبدالحسین زرین‌کوب

چاپ: چاپخانه زیبا
ناشر: سازمان انتشارات جاویدان
چاپ چهارم: بهار ۱۳۶۳
تیراژ: پنجهزار و پانصد جلد
کلیه حقوق محفوظ

www.ketabha.org

مقدمه

این یادداشتها قسمتی است از گفت و گوهایی که من در سالهای اخیر با دانشجویان خویش داشته‌ام ــ در باب نقد شعر و مسائل ادبی ایران. بعلاوه گه‌گاه نیز درآنها بمناسبت از ادب عربی یاد کرده‌ام و از یونان و اروپا. همچنین درطی بحث از مکتب‌های تازه سخن داشته‌ام و ازشعرنو ــ شعر امروز ایران. گفت‌وگو درچهارچوبهٔ برنامه‌های درسی بوده است ودرحدود اقتضای یك مجال کوتاه. از اینها گذشته، بیشتر خواسته‌ام نشانهایی بدست دهم از آنچه بنظر من شعر واقعی است ــ شعر بی‌دروغ که در ورای طور قافیه بندان سنت‌گرای است و بیرون از حوصلهٔ تقلید گران شعر اروپا. می‌دانم‌که بعضی از همکاران، آنچه‌را درباب شعر امروز گفته‌ام ازمن نمی‌پسندند اماآیا این همکاران عزیز ازمن می‌پسندند که خلاف آنچه می‌اندیشم وخلاف آنچه درك می‌کنم حرف بزنم، آنهم بادانشجویان جوان‌که شایدبحرف من‌اعتقاد دارندو اعتماد؟ در واقع قسمتی از این یادداشتها تقریرهایی است که دانشجویان ضبط کرده‌اند یا تند نویسی. گه‌گاه نیز چیزهایی بدانها افزوده‌ام تاآن تقریرها را روشنتر کنم یا بسؤالی که درطی درس مطرح شده است جوابی داده باشم. ازین روست که سبك بیان هم تاحدی آزادست و عاری از تکلفهایی که‌در نویسندگی ادیبان هست. ترکیبات وتعبیرات خودمانی‌است، وتقریباً ازهمان‌نوع که در حرف زدن بکارست. این‌آزادی و بی‌قیدی شاید تنها در بیان نیست. نه آیا این حق برای یك معلم هست‌که بادوستان جوان خویش‌آزادانه صحبت کند و بی‌پرده ؟ حتی در باب حرفهای قدیم ــ حرفهای قرار دادی ادبا راجع ببلاغت و وزن و قافیه ــ هم‌که صحبت‌کرده‌ام مسائل رابهمان صورت‌که درکتابهای درسی رایج است مطرح نکرده‌ام. گمان دارم‌که حتی این مسائل

www.ketabha.org

نیز ازوقتی درکتابها آمده است راکد مانده است و محروم از توسعه وتکامل. ادبای ما گویا می‌پندارند که دراین ابواب هرچه بفکر فلان‌بن‌فلان رسیده باشد یا درشرح و حاشیهٔ فلان‌کتاب نیامده باشد تصورش هم کفرست و الحاد. ازین روست که درین مسائل دائم همان حرفهای عادی را ـ بقول یك عزیز رفته ـ ازدفتر به‌کتاب نقل می‌کنند وازکتاب بدفتر. بعد ازقرنها گوییمیراث اسکولاستیك کلیساها باید بما رسیده باشد.

آیا همین محدودیت ادبا نیست‌که درشاعر ونویسندهٔ تازه‌جوی، این‌حس را پدید می‌آورد ـ که گویی سنت گذشته فقط وزنه‌یی سنگین وتحمل ناپذیرست برای آنکه بیال و پر ذوق و خیال شاعر به‌بندند تا او را از پرواز درواوج کمال بازدارند؟ در حالی که بی‌تکیه برین سنت ، در واقع هیچ صعود و پروازی ممکن نیست ادبا واستادانما باشیوهٔ دیرینی که دربحث ازسنت دارند این مرده ریگه روزگار درخشان شعر و ادب قدیم را زیاده بی‌قدر می‌کنند و زیاده ملال‌انگیز. بااینهمه مسأله‌یی را که ادب و شعر امروز آن را اساسی تلقی می‌کند باید جدی‌تر گرفت. آیا این تنوع جویی که سنت راکم ارج می‌کند، ونوتر را دائم جانشین نو می‌خواهد یك بیماری قرن است؟ ناشی از طبع‌ملول وبی‌آرام‌عصری که‌همه چیز برایش زودبزود مکرر‌میشود وملال‌انگیز. شاید هم یك غریزهٔ انسان است یایك ضرورت روحانی او . هرچه هست بهرحال باید این واقعیت را درست بجا آورد و بآن جواب مساعد داد. اگر نقد شعر بخواهد دائم فقط با حرفهای جرجانی و وطواط و شمس قیس و تفتازانی همتدم باشد هرگز از فهم و نقد شعری ورای آنچه فرخی و انوری گفته‌اند برنخواهد آمد. درحالی که شعر افقهای تازه کشف می‌کند نمی‌توان در نقد بهمان میراث سنت اکتفا کرد و قواعد خلیل‌بن احمد یا ابویعقوب سکاکی. در عهد فرخی و منوچهری شعر برای کسانی گفته میشد که حتی امیرانشان درمکتب، شعرامرؤالقیس راحفظ می‌کردند اما درروزگارمامخاطب شعر عامهٔ مردم هستند ـ تمام باسوادان، که بیشترینهشان حتی زبان خاقانی و نظامی را مثل یك زبان خارجی تلقی می‌کنند. درینصورت پیداست‌که آنچه درگذشته برای یك طبقهٔ تهذیب یافته مقبول بوده است نمی‌تواند امروزمقبول اکثریتی باشدکه محیط و تربیت وآدمانش بکلی باتهذیب یافتگان قدیم تفاوت یافته است. ازین روست که امروز دیگرذوق عامه درشعرانوری و فرخی تغمهٔ حیاتی نمی‌یابد و شعر امروز را می‌پسندد‌که‌آگنده است از حیات واز جوشو طپش آن. نمی‌گویم که هر نوآوری را باید تحسین‌کرد. حتی نوآوری را ـ

www.ketabha.org

اگر فقط نوآوری باشد و دیگر هیچ ـ در شعر و هنر کار مهمی نمی‌دانم. از آنکه این کاریست که شاید گه‌گاه دستاویزی شود برای مدعیان شیاد. داستان آن نقاش که آنده مودوا نقل می‌کند یك هشدار پرمعنی است برضد این تازه جویی‌ها: پیردوش یك نقاش هنرمندست که گمان می‌کند با پشت‌کار و باصداقت در بیان می‌تواند موفق شود ومشهوراما رفیقش که یك داستان نویس است او را متقاعد می‌کند که خیر، راه توفیق درین است که آدم کارهایی بکند تازه، غیرعادی، و خیره کننده: مثلاً مکتب تازه‌یی بوجود بیاورد: کلمات گونه‌گون را بر کاغذ پاره‌ها بنویسد: درون یك کلاه بریزد، و بعد آنها را بیرون بیاورد، بطور تصادف و مطابق دلخواه خویش پشت سرهم بیندازد و ازترکیب آنها بیانیهٔ هنری بنویسد، وجود حرکت را انکار کند یا وجود سکون را، رنگ سپید را بکلی کناربگذارد و یا رنگ سیاه را، خلاصه کاری کند که تازگی داشته باشد و غرابت. نقاش که تا آنوقت کسی بکارش توجه ندارد و با رعیال‌هم او را رنجه داشته است وقتی بتحریك و مساعدت این داستان نویس یك مکتب بیمعنی و عجیب نقاشی را با یك مشت تبلیغات عجیب‌تر در یك نمایشگاه، بمردم حیرت زده تحویل می‌دهد چنان مورد استقبال و تحسین واقع میشود که تمام صداقت و صمیمیت را فراموش می‌کند گویی هیچ بیادش نمی‌آید که این مایه شهرت و قبول‌را چگونه یافته است و از کجا؟ درواقع آنچه در این نمایشگاه پیردوش عوام ساده دل را فریبمی‌داد تازگی بود. اما در شعر اگر فقط تازگی ملاك باشد تمام ریزه‌کاریهای کلام و آفرینش‌های شاعرانه از نظر خواننده دور می‌ماند ... فقط کسانی درکلام یك شاعر دل بتازگی می‌بندند که بموجب قول لوسین نویسندهٔ شوخ‌طبع مشهور یونانی زیبایی‌های دیگرش را نمی‌توانند درك کنند. اینجاست که تازه‌جویی یك‌دردست یایك‌فریب. با اینهمه جوهر واقعی لذت هنری چیزی جز همین تنوع طلبی و تازه جویی نیست ـ بشرط آنکه راستین باشد و نه ساختگی. بعلاوه آزادیی راکه حق شاعرست نه باالزام به سنت گرایی می‌توان محدودکرد نه بااصراردرتازه جویی. این آزادیست که هنرمند را بآفرینش واقعی رهنمون میشود و شعر شاعر را تعبیر صادقانه‌یی می‌کند از تخیل و اندیشهٔ او. اما این آزادی البته نامحدود نیست مثل آزادی مسافر یك کشتی است. تا درکشتی‌است هرجا بخواهد می‌رود اما ازمحوطهٔ کشتی اگرقدم بیرون بگذارد درياست و موج غرق کننده. شاعر هم درآفرینندگی خویش‌آزادست. درشکل و قالبی که برمی‌گزیندآزادست، در سنت گرایی وسنت‌شکنی‌هم‌حتی‌آزادست‌آنچه‌آزادیش رامحدود می‌کندزبان‌است وروشنی بیان. شعرباید بیانش‌روشن‌باشد وروشنگر وهرچند بیش‌ازآنچه‌می‌گوید

www.ketabha.org

ناگفتنمی گذارد باز سخنش ابهام اگر دارد باید چنان باشد که آن را محتاج تأمل کند نه نامفهوم و پیچیده. ابهام خالی از صداقت با هنر واقعی ـ که تحقق آن بوسیلهٔ تلقین و القاء دست می‌دهد ـ فرسنگها فاصله دارد. این ابهام گرایی در واقع تا جایی پسندیده است که کلام را بیك معما تبدیل نکند از آنکه ابهام کامل، هنر وقدرت نیست عجز ستوضعف در فکر ودربیان. شعر واقعی کمن آنرا شعر بی‌دروغ خوانده‌ام، باید بیان واقعی و روشنی باشد ازوجود شاعر ـ از اندیشه و تخیل او. اما آنچه هربیانی را تباه می‌کند وضایع، ابهام گرایی عاری از صداقت است که نام دیگر ندارد جز شیادی و فریبکاری. درین یادداشتها من کوشیده‌ام مسائل راجع بشعروبیان شاعرانه را طرح کنم و بررسی. اینکه تاچه حد موفق شده‌ام قضاوتش البته بامن نیست. اما خود من از آن ـ چنانکه باید ـ راضی نیستم. ازآنکه درین مسائل مجال اندك بوده است وگفت‌وگو بسیار. بدین‌سبب که گاه در بعضی حرفها نه‌پیچیده‌ام یازود ازبعضی گذشته‌ام. البته نخواسته‌ام ازآن گفت و گوها طفره روم اما مجالی هم برای درنگ بیشتر نداشته‌ام، بعلاوه وقتی دربارهٔ شعر و ادب امروز کتابی دیگر دردست دارم‌درینجا بیش ازآنچه هست چه‌ضرورت داشته است؟ دراین یادداشتها البته خطا هست، و حتی خطاها. نه‌همان در آنچه گفته‌ام بلکه نیز در آنچه راجع بآن سکوت کرده‌ام. اما که دعوی داردکه بی‌خطاست؟ خطای عمدهٔ دعوی داران همین است که از یك ظلوم جهول توقع دارند بی‌خطا بماند. اما چه باك ازخطایی که خطاپوشانش نمی‌گیرند وصواب جویانش‌اصلاح می‌کنند. یك نوع خطاکه درین یادداشتها هست آنجاهاست که سکوت کرده‌ام. درین‌باره عذرم آنست که من هرگز نخواسته‌ام تمام شعر و ادب امروز را نقدکنم یا تحلیل. درمجالی که من داشته‌ام این کار بیهوده بوده است، ونشدنی. بعلاوه در مجموعه‌ها و مجله‌ها که این اوقات دائم منتشر میشود هرروز استعدادهای تازه کشف می‌کنم و دیدهای تازه. اما قضاوت درباب بسیاری ازآنها را هنوز زودمی‌دانم‌وشتابکارانه. بااینهمه‌امیدآیندهٔ‌ماوجود همین‌جوانانست وطبعهای‌تازه خیز. من شك ندارم که بسیاریشان در شاعری راه روشن دارند و آیندهٔ درخشان. درباب آنچه بسکوت گذرانده‌ام این شایدیك عذرمحسوب شود اما در بارهٔ آنچه گفته‌ام چه عذری هست؟ نقصان مایه و ضعف بشری... اگر در قضاوت راجع بمعاصران خطا کرده‌ام درباب گذشتگان هم خطاهاست و چه غم ازخطائی که‌خطاکار را درآن اسراری برخطای خویش نباشد؟ درهمه حال، عشق‌بازی نه‌من اول بجهان آوردم.

آذرماه ۱۳۴۶

www.ketabha.org

اهداء

این گفت و گویی راکه باجوانان دانشجو داشته‌ام باید هم بآنهاهدیه کنم. گمان دارم شعر نیزوقتی بسخن درآید با جوانان حرف می‌زند و با زبان جوانان. ازآنکه زبان پیران برای سکوت است و برای سکون. آنچه درین گفت و گوهاست نه‌درس‌است نه‌نقد. نمی‌خواهم‌آن را بهیچ‌نام‌دیگر بخوانم. حدیثی است ازآنچه هست، ازآنچه گذشته است برای دنیایی‌که‌آینده است، که‌آمدنی است. پلی است ساخته ازسنت‌ها وبدعت‌هاکه درآنسوی‌آن دنیایی است تازه. دنیایی‌که‌آفرینندهٔ شعرواقعی‌است: شعری بزرگ‌که پیام انسانیت است. تااین شعرراستین‌که هنوز ناگفته مانده‌است دوقدم بیشترفاصله نیست، شاید هم‌اکنون دربین کسانی که من این‌گفت وگوهـا راباآنها هدیه مـی‌کنم شاعران جوانی هستندکه درورای پل، قلب مرموزانسانیت راخواهندگشود واشك ولبخندی راکه‌آنجا نهفته است کشف خواهندکرد: اشك و لبخندی‌که عبارتست‌ازشعرراستین. فرسودگانی‌که بخود نیزراست نمی‌گویند شعرواقعی را درقلب خویش، درون نقاب دروغ وریا خفه می‌کنند ازین روست‌که شعر واقعی، برای تجلی‌خویش روح جوان را طلب می‌کندکه قدرت و اعتمادآن نه‌زبان دروغ را مـی‌شناسد نه نقاب ریا را. بلـه، باین جوانان است‌که این گفت وگوهای ادبی را هدیه می‌کنم. بآنهاکه شوق و شورشان این گفت و گوها را پیش‌آورد.

www.ketabha.org

مندرجات

ـ	مقدمه، اهداء	۸ـ
۱	نقد شعر	۹ـ۲۱
۲	شعر وادب	۲۳ـ۳۴
۳	شناخت شعر	۳۵ـ۴۲
۴	معنی ولفظ	۴۳ـ۵۱
۵	دربارهٔ بیان	۵۳ـ۶۳
۶	معانی واقتضای حال	۶۵ـ۷۱
۷	صنعت وبدیع	۷۳ـ۸۱
۸	درباب قافیه	۸۳ـ۹۱
۹	وزن وعروض	۹۳ـ۱۰۴
۱۰	قالب وهدف	۱۰۵ـ۱۱۴
۱۱	معنی ومقصود	۱۱۵ـ۱۲۲
۱۲	شعر وقصه	۱۲۳ـ۱۳۰
۱۳	انواع غنائی	۱۳۱ـ۱۴۵
۱۴	شعر عامیانه ونمایش	۱۴۷ـ۱۶۰
۱۵	درباب سبك	۱۶۱ـ۱۷۴
۱۶	افلاطون یاارسطو	۱۷۵ـ۱۸۳
۱۷	ازمیراث اسلامی	۱۸۵ـ۱۹۳
۱۸	نقد وفلسفه	۱۹۵ـ۲۰۹
۱۹	ازنقد حال ما	۲۱۱ـ۲۱۹
۲۰	نوآوری	۲۲۱ـ۲۳۹
ـ	یادداشت، مراجع، وفهرست	۲۴۱ـ۲۹۱

www.ketabha.org

۱

نقد شعر

درباب شعروآفرینشهای شاعرانه هربحثی کرده‌شود خواه جزئی وخواه کلی‌بیك تعبیرنقدست ـ نقدشعر یا نقد ادبی. خود شاعرهم وقتی درشعرخویش الفاظ ومعانی را سبك سنگین میکند، وقتی کار خود را مرور و اصلاح میکند، وقتی درباب شیوهٔ کار یا هدف و ذوق خویش سخن میگوید، دیگر شاعر نیست منتقدست و کاری‌که میکند نقد. حتی بعضی شاعران مثل امیر خسرو دهلوی[۱] درنقد شعر خویش هم انصاف بخرج داده‌اند وهم زیرکی: مثل یك منتقدواقعی.

بدینگونه نقد ـ نقدشعر ـ با شعر و شاعری سر مویی بیش فاصله‌ندارد وهیچ چیز از آن بشعر نزدیکتر نیست. بااینهمه ازقدیم بیشتر شاعران که‌ادب رافقط‌آفرینش میدانسته‌اندبانقد دشمنی‌ورزیده‌اند وگویی هیچ چیز رامزاحم‌تر و ملال‌انگیزتر از وجود منتقد نیافته‌اند. درواقع کمتر هنرمندیست‌که بی‌هیچ خشم ونفرت انتقادی راکه براثرش میشود تحمل‌کند. میگویند دوتن کاردینال نام‌آور که ازکارگاه رفائل دیدن میکردند وقتی دربارهٔ یك اثر اوگفتندکه‌در آن چهرهٔ حواریها بیش‌از اندازه سرخ است. نقاش بالحنی ملایم ـ اما ظاهراً خالی از خشم ـ گفت این‌کار را عمداً کرده‌ام. گمان‌نمیکنید حواری‌دربهشت وقتی میبینند کلیسا تحت غرمان امثال شماست ازخجلت سرخ میشود؟...[۲] نظیر این جواب ساکت‌کننده را کدام نقادی هست که بنوعی دیگر از شاعری که

www.ketabha.org

وی برشعرش نقدکرده است نشنیده‌باشد؟ قیافه‌های پرخاشجویانه‌یی که‌عنصری وغضائری بهم نشان داده‌اند ــ در جوابهاشان بانتقادهای یکدگر ــ شاید چندان درخورملامت نباشدخاصه با توجه بحیثیت و موقعی‌که هریك از آنهامیخواسته است درچشم ممدوح داشته‌باشد. اما شعرهجوی‌که بموجب روایت چهارمقاله، رشیدی در جواب انتقاد امیرالشعرا عمعق بخاری ساخته است دشنام بی‌مزه‌یی است که نشان میدهد واقعاً نمك درکلام رشیدی تا چه حد نایاب بوده است و تا چه‌حد لازم[۳]. شاعری بنام شریف تبریزی در ری بدیدار مولانا امیدی‌رازی رفت و وقتی شاعر ری غزلی برایش خواند وی یك انتقاد لفظی بر آن کرد امیدی درجواب انتقاد وی‌رباعی مستزادی ساخت هجوآمیز و رکیك که‌جواب رفائل در مقایسهٔ با آن حکم یك تعارف مجامله‌آمیز را دارد[۴]. مگر تئوفیل ــ گوتیه شاعر محجوب فرانسوی نیست کـه در باب منتقدان با بیانی خشن و موذیانه میگوید که اینها هنری ندارند جزاینکه به‌کردار خفاش خونخواری بجان مردم بیفتند و آثار آنهارا تباه کنند[۵] اینها نمونه‌یی چند است از آنچه شاعران گفته‌اند در جواب منتقدان خویش. همه‌جا عکس‌العمل آنـها تقریباً خشم است و پرخاش ــ درست یا نادرست. حتی خواجه امام مذکور درکتاب المعجم که آنطور سفیهانه منتقد مشفقی مثل شمس قیس را هجو میکند اگر هم وجودش‌ساختهٔ خیال خود او باشد دربین شعرای‌تمام ادوار نظیر دارد ووجود واقعی[۶]. درحقیقت، خیلی نقادان هم هستند که‌هیچ حرف درستی نمیزنند ودر واقع با ایرادهای بیجای خویش برای هنرمندان مزاحم‌هایی هستند مبتذل و ملال‌انگیز. چخوف نویسندهٔ روسی با نیشخندی معنی‌دار در این باب میگفته است: نقادها مثل خرمگسهایی هستند که‌روی پیکر اسب مینشینند و او را نیش میزنند و از شخم‌کردن زمین باز میدارند. اسب پوست را بهم میکشد و دم را تکان میدهد. خرمگس برای‌چه وزوز میکند؟.. شاید خودش هم نمیداند. فقط طبعی دارد بی‌آرام‌که دلش‌میخواهد دیگران هم آنرا حس‌کنند: گویامیخواهد بگوید: میدانید؟ من‌هم زنده‌ام و میدانم چطور وزوزکنم[۷]...

آیاچخوف دست‌کم قدری مبالغه نمیکند؟.. گمان‌دارم این‌وزوزنیش‌آلود منتقد لازم است تا شاعر دنیای اطراف را فراموش‌نکند ویادش بیایدکه غیراز

www.ketabha.org

خود او دیگری هم در دنیاهست. فقط با این احساس است که شاعر مسئولیت خود را درك میکند و حاضر میشود بجامعه و زمان خویش حساب پس بدهد. با اینهمه کمتر شاعری هست که از منتقد با خشم و نارضایی یادنکند وباو طعنه‌ها نزند. اگرچه فقط همین اندازه باشدکه در جواب عیب‌جویی او شانه‌ها را با بی‌اعتنائی بالا بیندازد و مثل متنبی بگوید: کسی‌که دهانش تلخ و مریض‌است آب زلال را هم تلخ میبابد[۸].

بعضی شاعران انتقاد را عبارت دانسته‌اند ازحربهٔ عاجزان. حربهٔ کسانی که چون خود از عهدهٔ آفرینندگی برنیامده‌اند بـه خرده‌گیری بر دیگران پرداخته‌اند. این ادها البته ازحقیقت خالی نیست. در واقع بعضی نقادان خود شاعرانی بوده‌اند وازده‌که خودشان‌نتوانسته‌اند اثری را بوجودآورندکه‌آرزو داشته‌اند. گویندازیك‌نقاد معروفعرب‌پرسیدند چرا شعر نمیگوئی؟.. گفت‌آنچه از این مقوله دست میدهد نمیپسندم وآنچه میپسندم‌دست نمیدهد[۹]. نقاد دیگری درجواب‌همین‌سؤال گفت‌که علم من بشعرمانع از آنست‌که خودشعر بگویم[۱۰].

باری کسانی که در میدان ابداع شکست خورده‌اند غالباً منتقد از کار درمیآیند اما عقده‌یی‌که دارند آنها را وامیدارد تا هر اثر کامیاب را ویا هر اثری را که شاعر درآن نایل بهمان هدف شده است که خودشان ازعهده آن برنیامده‌اند ـ نقدکنند و دائم برشاعران بهر بهانه‌یی بتازند. بعضی‌نقادان هم هستندکه‌خود درعرصهٔ‌ابداع شکست‌نخورده‌اندامـا وجودشان‌بطوری‌ازخودپرشده است که در هرچیزی اگر خود ـ یعنی ذوق وسلیقه و طـرز فکر خود ـ را نیابند آنرا مهمل میشمارند و درخور انتقاد. عبث نیست که مکتبهای مختلف در نقادی پدیدآمده استو فی‌المثل کسی‌که اصل «هنر برای هنر» رامی‌پسندد غالباً هر اثری را که با آن میزان درست درنمی‌آید محکوم میکند و آن که معتقد بنقد اخلاقی است تمام گویندگان را بتازیانه میبندد کـه چرا مثل او فکر نکرده‌اند.

در هرحال ظاهراً بسبب‌خصوصیت حرفه‌یی که منتقد دارد غالباً دیرپسند ازکار درمی‌آید و بدگمان. بعلاوه کم وبیش پرتوقع میشود و مرشد مآب. در بعضی موارد نسبت بشاعر ـ که غالبا در رؤیاهای‌آفرینندگی خویش‌هرگز باو

www.ketabha.org

نیندیشیده‌است ـ وضع و حالی‌دارد شبیه بوضعی که یك کارفرما یا یك‌ارباب دارد نسبت به کارگر و دهقان خویش: حالتی آمرانه، پرجسارت وآگنده‌از تلخی و عتاب بیجا و ناشیانه. بیهوده نیست که ادبیات پـر است از اعتراض شاعران برمنتقد، بربدسگالی یا کژ فهمی او. حتی خیلی شاعران بوده‌اندکه مثل ابوعبادهٔ بحتری بحث در نیك وبد شعر را فقط حق شاعر میدانسته‌اند و مدعی بوده‌اند که تنهاکسی میتواند درشعر وادب داوری کند که خودش شاعر باشد[۱۱]. این دعوی که نظیر آنرا شاعران فرنگی هم داشته‌اند البته مغلطه‌یی است بی‌اساس و بهرحال کژ فهمی و بدسگالی بعضی نقادان بهیچ وجه‌نمیتواند دستاویزی‌باشد برای نفی و انکار ارزش و فایدهٔ انتقاد.

شمس‌قیس دراین‌مورد درست میگوید که بزاز جامه‌فروش خیلی بهتر از استاد جولاه میتواند بهای واقعی یك جامه را بیان کند. البته گاه هست که استاد جولاه خود جامه‌فروشی نیز میکند اما دراین‌حـال اگر قولش درخور توجه باشد ازجهت جولاهی نیست ازجهت بزازی است[۱۲]. بهرحال در وجود شاعر نیز غالباً ذوق نقادی هست از آنکه پیوسته شاعر در کار خـویش نظر میکند و انتقاد. با اینهمه وی از منتقد، از منتقدی کـه در وجود خودش نیز هست، حیوانی مهیب درست میکند: بیرحم و بیشعور کـه مثل یك چهارپا در کارگه کوزه‌گر قدم مینهد و همه‌چیز را زیر لگد تباه میکند وخراب[۱۳].

اینجا سؤالی پیش میآید جالب و عبرت‌انگیز. این نارضایی‌که شاعران و نویسندگان از نقد و نقادی دارند آیـا بخاطر آن نیست که از منتقد توقع زیادمدارند؟... چخوف‌یکجا میگوید بیست‌وپنج سالست آنچه را نقادان‌دربارهٔ من نوشته‌اند خوانده‌ام و از آنها هیچ نیاموخته‌ام[۱۴]. اگر از شعرای امروز ماهم دربارهٔ آنچه از نقادان خویش آموخته‌اند سؤالی کرده شود گمان دارم همین جواب را خواهند داد. کدام شاعر هست که از نقد و اصلاح یك‌منتقد درتاب نشود؟... چندسال پیش خانم جوانی بود که شعر نو میگفت با اوزانی شبیه بآنچه امروز اوزان نیمائی میگویند. این خانم که خودش مثل یك‌نسیم آزاد بود درشعری که از قید سنتها آزاد باشد مایه‌یی داشت و استعدادی. اما دلش میخواست بسبك صائب و کلیم شعر بگوید. یك‌چند اشعارش را هم پیش

www.ketabha.org

من آورد برای اظهارنظر. لیکن درواقع طاقت‌شنیدن هیچ انتقادی را نداشتو گویی هرگونه نقادی را یکنوع بیحرمتی میدید ـ حتی بیحرمتی بزیبایی و شرافت‌زنانه خویش. یك روز هم ازفرط خشم تمام شعرهایی راکه سروده‌بوددر پیش چشم من پاره‌کرد و دورریخت. چندی بعد رفت و به‌غزلسرائی پرداخت بسبك قدیم. اماچون درآن کارمایه و استعدادی‌نداشت تباه شد و تقریبافراموش مشکل کار او این بود که نه استعداد خودرا میتوانست درك کند نه‌حوصلهٔ‌نقد و انتقاد را داشت. با اینهمه داوریهای بدخواهانه وغرض‌آلود هم مسأله‌ایست که سبب نفرت میشود ازنقد.

همان‌قدر که بدشعر گفتن‌خطاست‌بدداوری‌کردن هم درباب‌شعرخطاست. خاصه جایی‌که سروکار باافکار عامه‌باشد. البته ملاك عمدهٔ داوری‌درشعر ذوق است. اماذوق واقعی هم‌کمیابست مثل نبوغ‌واقعی... بسیاری مردم‌از ذوق بهره دارندامّا غالباتهذیب وتربیت نامطلوب‌آنرا خراب‌کرده. درهرحال باآنکه‌نقد کاریست بس‌دشوار منتقد فراوان است وباتفاوت در مراتب ذوق و فهم. بعلاوه اسباب و اغراض هم ممکن است پیش‌آیدکه مانع نقد درست شود: غرور و استبداد منتقد البته حجابی است که چشم او را از بینش واقعی مانع میشود ودر کار نقادی مانعی است عمده. مانع دیگرنادانی است و بی‌خبری که آفتی‌است بزرگ ـ درهرکار. بعلاوه حسد، تعصب، و تلون رای هم اسباب مؤثرهستند درگمراه‌کردن منتقد. از این‌گذشته ممکن‌است منتقد تحقیق خود رابرمطالعهٔ یك قسمت از اثر موقوف‌کند نه‌تمام آن اما رائی که اظهار میکند کلی‌باشدو راجع‌بتمام اثر. البته چنین رایی نادرست خواهد بود ومایهٔ گمراهی. همچنین منتقد ممکن است روحیه‌اش برای‌قضاوت مناسب نباشد و این نیز مانع عمده‌یی است. وقتی منتقد طبعی دارد سخت‌تر از آنکه بتوان متأثرش‌کرد یا نرم‌تر از آنکه به‌تحسین و تقبیح او بتوان وقعی نهاد داوریش درباب یك اثر نمیتواند قوی باشد و متین. بعلاوه منتقد باید حسن‌نیت و شهامت داشته باشد تا نقد او بتواند مفید باشد وآموزنده. یعنی هم خواننده را هدایت کند هم شاعر را. با اینهمه هیچ منتقدی‌نمیتواند بسبب خصومت‌ورزی خویش‌کسی‌راکه واقعا صاحب هنر است بکلی از قبول و اعتبار بیندازد چنانکه دوستی و ملاحظهٔ بیجایی هم

www.ketabha.org

اگر درحق کسی نشان دهد برای آن کس فایده‌یی ندارد و رأی او دراین‌مورد اگر اثری داشته باشد زیان است آنهم برای خودش. اگر حمله منتقدان یا توطئهٔ سکوت آنها یك شاعر یا هنرآفرین واقعی را دلسرد و خاموش کندنقد ونقادی یك موذیگری مخرب است وشیطانی که باید باآن مبارزه کردومعارضه. در واقع نقد تا جائی که از شائبه اغراض خالیست ـ یا سعی میکند از اغراض دور بماند ـ بهرحال سازنده است وآموزنده. وقتی ویرانگر میشود ولاسودمند که جنبهٔ تاجرانه میگیرد و آلوده میشود باغراض. نقدی که درآن حریفان‌یا رقبا بهمدیگر نان‌قرض میدهند یك‌نوع تبلیغات است. توطئه‌یی است که‌یك‌عده برای ترویج متاع شرکاء یاکاسدکردن و برزمین‌زدن متاع رقیبان بکارمیبرند. نظیر نقدی که دربعضی مجلات امروز ما رایج است و آن را نقد بازاری باید خواند ونقد آوازه‌گران: یك‌شاعر نورسیده کار خودرا با ستایش یك‌شاعر پر آوازه‌آغاز میکند و اوکه این طبل بلند بانك پردعوی رازیر بال میگیردهمه جا وی را تحسین میکند وترویج. قصهٔ پسافو * که اراسموس * حکیم‌هلندی روایت میکند[۱۵] حسب حالی است از کار این منتقدان تاجر مآب امروز. این پسافو در افریقا داعیهٔ خدایی یافت. یك عده طوطی را گرفت و تربیت کرد. بآنها یادداد کـه دایم بگویند پسافو خداست بعد آنها را رهاکرد تا بروند و بهمه‌جا پرواز کنند چندی بعد مردم درهمه‌جا طوطی‌هایی را دیدندکه یك بند زمزمه میکردند: پسافوخداست. خوبدیگر چه آیتی بهتر از یك‌چنین‌شاهدی غیبی؟... آوازه‌گران‌مطبوعات ماهم بعضی پسافو هستند وبعضی طوطیهای او! و این یك جنبهٔ نقد است که خشم و نارضایی شاعران را برضد نقد و نقادی برمی‌انگیزد. جنبهٔ دیگر نقد که هم موجب منفورکردن آن شده است در نزد شاعران، عبارتست از وسواس ادیبان و مته بـر خشخاش گذاشتنشان در مورد قالب و بیان. در واقع ادیبان که خود را پاسدار سنتهای ادبی میدانند قلمرو شعر و ادب را چنان مینگرندکه گویی یك حیطهٔ اشرافی است ـ خاص‌آنهاو ارث پدرشان. چون به آسانی نمیخواهند هر تازه‌کاری را باین قلمرو افتخار

*Psapho *Erasmus

www.ketabha.org

راه دهندمقررات سخت را بهانه میکنند و تشریفات سنتی را. چنانکه گاه بنظر میآید باهر تازه‌کاری نوعی‌دشمنی دارند یا نفرتی ازهر چهرهٔ تازه. میگویند ابن‌الاعرابی یك‌تن از ادبا و روات قدیم عرب بسا که شعری را میستود اما تا میفهمید گوینده‌اش یك شاعر نوخاسته است آن را نکوهش میکرد ـ بی‌هیچ شرم و ملاحظه‌یی. منتقدی‌که مثل ابن‌قتیبه[۱۷] نوخاستگان را هم مثل پیشینیان قبول میکرد دربین ادباء قدیم نایاب بود ـ چنانکه امروز هم در محیط ادیبان و استادان ماچنین است. همین محافظه‌کاری ادباست‌که وجود نقادان را برای شاعران‌جوان چیزی مکروه‌میکند وتحمل ناپذیر. چیزی‌که‌رنگ بورژوازی‌ـ وحتی اریستوکراسی ـ بنقد و ادب میبخشد و بهمین سبب درطبع هرتازه‌کار نوخاسته‌یی برضدآن میل واکنش برمی‌انگیزد و عصیان.

اینجاالبته‌نکته‌یی‌هست دقیق وقابل‌توجه. ادب‌رسمی‌همیشه رنگی‌ازامتیاز دارد که آنرا از آنچه عامیانه است جدا میکند. آیا این یك رنگ آریستوـ کراسی نیست؟ یك تمایل امتیاز جویی که آنرا امروز بنوان سبنهٔ بورژوازی خواند؟ گورکی میگوید حقیقت و عقل همیشه از اعماق یعنی از میان طبقات عامه سرچشمه میگیرد. طبقات بالا در این مورد چیزی را استنشاق میکنند که از اعماق میآید و با بوئی آمیخته است‌که با نوع زندگی آنها بیگانه‌است[۱۸] این چیز نا آشناکه از طبقات پائین می‌آید ـ مثل هر مزیت دلخواه دیگرـ درمحیط طبقات بالا می‌ماند و جذب میشود و معیار و نشانه‌یی می‌گردد برای دور ماندن افـراد ممتاز از آنچه عامیانه است و از آنچه مبتذل بنظر میرسد. این است سرآنکه شعر و ادب وقتی رسمی شد و مقبول رنگ‌اشرافی میگیرد و نشانی میشود برای امتیاز. درحقیقت تمام ادب کلاسیك اسلامی ـ از شعروشر از عربی و فارسی ـ شاهدی است براین دعوی. تأکید و توصیه‌یی که ادبای قدیم داشته‌اند درلزوم اجتناب از بازاریان و ازالفاظ آنها، خود حاکی است از تصور اشراف منشانـه‌شان از ادب. البته بحث در سبنهٔ اشرافی شعر و ادب مجالی دیگر لازم دارد. اینجا باید همین‌قدر توجه‌کرد بتأثیری‌که این‌تمایلات اشرافی دارد در نقد ـ نقد شعر.

بهرحال این دید بورژوازی است‌که نقد اهل مدرسه را بوجود میآورد:

www.ketabha.org

نقد ادیبان یا نقد لغوی‌دا. در واقع این نقد ادبا با رنگ‌مرشد مآبی واشراف منشی که دارد دشمنی است خطرناك که‌آفرینش شاعرانه‌را تاحدی تباه میکند. اسلحهٔ آن هم عبارتست از لغت و آنچه بدان مربوطست و مخصوصا عروض و و.قافیه. منتقدی‌که میزانش فقط لغت باشد و قالب البته نـه هیچ سنت‌شکنی را میتواند تحمل‌کند، نه‌هیچ نوآوری‌دا. دائم برشاعر طعن و ایراد دارد‌که‌فلان لفظ را بجای خویش بکار نبرده است و فلان معنی را به صورت مناسب عرض نکرده است. دائم اعتراض میکند که وزن در فلان‌شعر نامناسب است یاقافیه‌در فلان بیت درست نیست. با این سلاح فرمالیسم نقد ادبا نقدی است مخرب یـا دست‌کم نقدی که برای ابداع چندان مساعد نیست. با اینهمه فهم شعر فارسی، شعر رسمی گذشتهٔ آن، بی‌آشنایی بنقد ادبا ممـکن نیست. چنانکه شعر امروز را نیز با توجه باین موازین بهتر میتوان درك و ارزیابی کرد. در هر حـال فقدان انتقاد برای عالم شعر و ادب بی‌شك یك مصیبت سخت خواهدبود. زیرا وقتی محك درکار نباشد پـول‌قلب خیلی زود بازار را تـسخیر میکند بعلاوه از هر بازاری بپرسید بشما خواهدگفت، که سکهٔ قلب سکهٔ درست را هم از رواج میـاندازد. دراینصورت ضرورت نقد و اهمیت آنرا با وجود شکایتهایی کـه شاعران ـ از شریدان * و بایرون * گرفته تا مولوی و سعدی خودمان ـ از نقادان دارند نمیتوان نفی‌کرد. البته اگر نقدتنها اکتفا کند بـه بیان معایب کاریست ملال انگیز، موذی وکم فایده... حتی وقتی خیلی صمیمانه باشد شبیه است بکار یك معلم انشاء کـه شاید عیبهای لفظی و دستوری کـلام شاگرد را اصلاح کند اما بهر حال قوهٔ ابتکار را نمیتواند در او تقویت کند. ترك سنت ازنظر کسی‌که مثل یك معلم‌بدنیا نگاه میکند البته ناپسندست یادست‌کم‌جسارت لیکن این جسارت فقط وقتی برای شاعر نابخشودنی خواهد بود که وی هم سنت گذشتگان را نقض کند و هم اثری که بوجود می‌آورد نتواند گناه این سنت‌شکنی را جبران نماید. جایی که اثر شاعر خطای سنت‌شکنی را جبران تواندکرد حتی مسامحه های لغوی و دستوری او هم‌بخشودنی خواهد بود.

---

*Sheridan *Byron

www.ketabha.org

مگرنه هم امروز اشتباهات لغوی و انشائی جزئی راکه درشاهکارهای عظیم قدما هست با اغماض و مسامحه مینگریم ؛ در یك بنای رفیع که بعظمت و رفعت اهرام مصر و کاخهای ویران هخامنشی است خرده‌گیری برجزئیات راجع به در و پنجره کوته نظری است و کیست کـه در تماشای مجسمهٔعظیم داودکار میکل‌آنژیك لحظه فکر کند که بینی آن از اندازه عادی بزرگ‌تر است[۱۹]؟...

درمورد شعر امروز هـم میتوان مسامحات لغوی و انشائـی را بقدرت ابتکار شاعر بخشید. البته این درصورتی است که ابتکاری باشد و قدرتی‌واقعی. عین همین بیان را دربارهٔ منتقد نیز میتوان پذیرفت. وقتی منتقدبنای کارش را برعیب جویی میگذارد اگر فایده‌یی که ازآن عیب جویی حاصل میشود زیان آنرا جبران‌کند نقدش پذیرفتنی است و شایان تحمل و در غیر اینصورت یك خرابکاریست ـ یأس انگیزو کشندهٔ ابتکار. چیزیکه امروز به‌حیثیت نقد لطمه میزند همین قیافهٔ مخالفت‌آمیزی است که درمقابل ابتکار دارد. این‌نقد ادیبانه که روزنامه‌ها آنرا فرمالیسم میخوانند بالاترین هنری که دارد ظاهراً همین‌است که استعداد را تشویق میکند. در صورتیکه تمام سلاح مخوف خـود ازکتاب و مجله وقول‌حجت و دانشکدهٔ ادبیات را بکار میبرد تا نبوغ را با ابتکار واقعی که خاص‌آنست هلاك کند . البته استعدادکه از انتقاد خوب نیرو میگیرد خود موهبتی است عظیم و مغتنم اما نبوغ‌حدیث دیگرست و وقتی‌با انتقاد به معارضه برخیزد وای بحال انتقاد . نقد ادبا تمام سعی‌خود را بکار میاندازد تا سنت‌ها و قواعد موضوعه را برنبوغ هم ـ مثل استعداد ـ تحمیل‌کند اماقبول‌آن برای نابغهٔ واقعی محال است. ازآنکه فرق است بین استعدادکه در فرمان انسانست با نبوغ‌که انسان در فرمان‌اوست. یك‌نشان این نبوغ‌جسارت است ـ نه‌وقاحت که خاص استعدادست و استعدادهای ضعیف. در حقیقت بی این جسارت ابداع واقعی غیرممکن است. مع‌هذا برای نقاد فرمالیست ـ که ادیب قدیمی‌خودمان مفهوم رنك پریده‌یی از آنست ـ نه‌جسارت قابل بخشش است و نه حتی‌نبوغ. ازآنکه نبوغ چیزیست مرموز و درنیافتنی وفقط استعداد است‌که منتقد میتواند آنرا درك‌کند ودریافت. آن‌هم درصورتیکه از تمام تجهیزات و امکانات‌خویش

www.ketabha.org

کمك بگیرد و از تمـام تئوریهای انتقادی: تئوریهای زیباشناسی ، تئوریهای جامعه‌شناسی، فرمالیسم ادبا وجز آنها. میتوان گفت درنقد شعر ـ فرمالیسم‌ادبا ـ دو مکتب فعال هست که سابقه‌یی قدیم دارد و مؤثر: مکتب لغوی که سبك‌شناسی و علم‌ادب ازآن بیرون‌آمده است ومکتب تاریخی که ازآن چیزی بوجودآمده است بنام تاریخ ادبیات. مکتب دیگر که لااقل در ادب فارسی‌ازآندوکم‌تاثیرتر بوده است عبارتست از مکتب فلسفی ـ از اخلاقیوتربیت تا روانشناسی‌وشناخت زیبائی. اما این مباحث درفرمالیسم ادبا وارد نشده‌است.

البته استفادهٔ معتدل از این مکتب‌ها منتقد را هم در فهم شعر کمك میکند و هم در قضاوت راجع‌بآن. اما نقادی‌که دائم به سنت‌ها میگریزد نقدوتفسیری که میکند نه‌آموزنده است نه روشنگر. تاریخ ادبیات تنها فایده‌اش این‌است‌که نشان میدهد درگذشته شعرچه راهی پیموده است؟ سبك‌شناسی‌ومطالعات راجع به فنون ادبـی و بلاغت منازل و احوال یك‌راه طـی شده را نشان میدهد اما مسأله‌یی‌که امروز منتقد باید جواب دهد ایـن‌است‌که حالا چه راهی در پیش هست؟... باین مسأله است‌که منتقد باید بکمك تئوریهای روز جواب دهد:ـ زیباشناسی، جامعه‌شناسی، و روانشناسی. در هرگونه قضاوت‌که راجع به هنر میشود ملاحظات زیباشناسی بی‌شك اهمیتش در درجه اول است. منتقدی که از زیباشناسی‌بی‌بهره است مثل‌آن دریانوردست‌که نه نقشه دارد نه ارتباط باساحل و نه‌آشنائی باشنا . چنین منتقدی نـه از عمق نبوغ‌که تهدیدکننده است تصور درستی‌دارد نه از ساحل استعدادکه از خود او چندان دور نیست.

مسألهٔ ارتباط شاعر با محیطهم برای منتقد اهمیت دارد چون شعر هر دوره‌یی رنك آن دوره را با خود همراه دارد. بعلاوه شناخت ارزش واقعی هر شعرلازمه‌اش عبارتست از شناخت جامعه‌یی‌که شعر برای‌آن بوجودآمده است. همچنین است مسألهٔ روانشناسی ومطالعهٔ در احوال نفسانی شاعر و مخاطبانش. در واقع روانشناسی چون‌کارش مطالعه در احوال و عوارض نفس است در نقد اهمیت بسیار دارد ازآنکه نفس انسان مشیمه‌ایست‌که تمام علوم و فنون از آن بیرون میآید: در نقادی از تحقیقات روانشناسی این اندازه میتوان توقع داشت که بیان‌کند یك اثرهنری چگونه بوجود میآید و عوامل و اسباب نفسانی آنرا

www.ketabha.org

موردهر هنرمند چیست؟[۲۰] بعلاوه شاید از طریقهٔ تحلیل نفسانی تاحدی بتوان دشواریهایی‌راکه در بارهٔ شخصیت شاعر و رموز سبك او وجود دارد حل‌کرد. بدینگونه منتقد امروز نمیتواند تجهیزات خود را به‌سبك شناسی، علوم بلاغت، وفنون ادب و لغت محدودکند. برای ارزیابی‌درست‌آثار شعرا باید از هرگونه معلومات از هرگونه تئوریها که در شناخت انسان و دنیای او سودمند است بهره بجوید و چنانکه تی.اس. الیات* شاعر و نقاد انگلیسی میگوید گذشته‌از افکار و اندیشه‌های رایج که سایرمردم نیزبا او درآن انبازند بعلوم‌گونه‌گون هم‌آشنایی پیداکند[۲۱].

باری اینهاست مسائلی‌که درباب شعروهنرذهن منتقد امروزین را مشغول میدارد و البته حل آنها ـ اگرهرگز جواب قانع‌کننده‌یی برای این سؤالها بتوان یافت ـ ارزش استعداد بعضی شاعران را تا حدی روشن میکند. اما نبوغ باآنکه نزد روانشناسان هم مورد تحقیق واقع شده است ورای بحث نقادست و شاید ورای شناخت او. با اینهمه منتقدست و این مسائل، که برای حل‌آنها در در مورد هزار ویك سؤال از شاعر و راجع بشاعر دارد، بجا یا نابجا. بسیاری از این سؤالها البته از آنهاست‌که همیشه بی‌جواب میماند اما بهرحال‌سؤالی است و حاکی‌است از اختلافها و تفاوتهایی‌که در ذوقهاست و در پسندها. در حالیکه شاعر برای خود همیشه این حق را محفوظ میدارد که درکار ابداع خویش بهیچ‌کس حسابی پس ندهد تلاش نقد برای دست یافتن بمعما دشوار میشود و اینجاست‌که پای روانشناسی درمیان میآید و پای جامعه‌شناسی‌وتاریخ که بی‌مدد آنها هیچ شعر را نمیتوان بدرستی شناخت ، و نقد خارجی[۲۲] همین‌هاست. مع‌هذا آخرین سخن را منتقدهمیشه باید از خود شعر بشنود: از شعرکه هرگز دورغ نمیگوید، آنهم بیك منتقد. و این است‌آنچه‌منتقدان‌آنرا نقد داخلی[۲۳] میخوانند و شك نیست‌که تنها از ترکیب و امتزاج این دوشیوه است‌که نقد شعر به هدف خود نزدیك میشود. با این‌همه ، جایی‌که صحبت از نقد و نقادی‌درشعرقدماست درین باره بایداحتیاط بخرج داد. احتیاط درسنجیدن

* Eliot, T. S.

www.ketabha.org

روزگاران گذشته بامیزانهای تازه. یك اشتباه بزرگ که گاه در نقادیبان‌ما هست که میخواهند با معیارها وانگارهایی که آوردهٔ تمدن و فرهنگ‌اروپایی است آثارقدیم شرق را ارزیابی‌کنند. این‌کار بی‌شك گمراه کننده است‌وحتی خطرناك. ادیب‌جوانی که در دانشکده درس میخواند یك‌روز بمن گفت که گمان میکند نه‌عطار را میتوان شاعر خواند نه نظامی را. حتی میپنداشت‌که شهرت وقبول فردوسی هم‌پایهٔ درستی ندارد وفقط مبتنی است برتمایل عامه به پهلوان پرستی. عطار را بسبب بی‌قیدیهایی کـه در قصه‌هایش هست و آنها را گه‌گاه ناهماهنگ میکند و باور نکردنی، ملامت میکرد ونظامی را بجهت علاقه‌یی که نشان داده بود به‌اسکندر و به خسروپرویز ـ دوخودکامه که‌حتی دومی بعقیدهٔ اوکمتر از اولی به حیثیت ایران لطمه نزده بود. درمقـایسه با بهشت گمشدهٔ میلتون * ـ که وی گمان داشت شاعر درسراسر آن ستیز بین خیر و شر را نشان داده است ـ شاهنامهٔ فردوسی را هم اثری میدید کم عمق و بی‌سبك‌وفاقد هدف ونقشه. نظیراین قضاوت را جوانان بسیار دارند وگه‌گاه حتی ازاین هم تندروترند: گمان‌میکنم اشتباه‌این ادیب جوان دراین‌باره ناشی‌ازاین‌نکته‌بودکه میخواست ـ مثل غالب جوانان‌ما ـ با میزانها و ارزشهای اجتماعی وحتی‌فنی عصر خویش دربارهٔ آثارکسانی قضاوت کندکه آنها ارزشها و میزانهایی دیگر برای کارشان داشته‌اند. اصول قصه‌سرایی چنانکه نویسندگان امروز بیش‌وکم آنرا رعایت میکنندفرآوردهٔ عصر ماست آنهم از تجارب قرن‌های دراز واگر عطار را بپاس این اصول تازه ملامت‌کنند مثل آنست‌که بر جالینوس وبقراط اعتراض‌نمایندکه‌ازکشفیات پاستور راجع بمیکرب اطلاع نداشته‌اند. ملاحظات قومی و نژادی هم‌که افراط در آن حتی دنیای مارا گرفتار آفات مهیب‌کرده است درعهد نظامی هنوز نقشی را که امروز در ایجاد جنگهای خونین‌موحش برعهده دارد تحویل نگرفته زیرا در آنوقت که عهدجنگ‌های صلیبی‌بود سلف نابکارترش این وظیفه را بر ذمه داشت: تعصبات دینی. در اینصورت نمیتوان ازنظامی گنجوی هم انتظار داشت که مثل یك میهن‌پرست دوآتشهٔ امروزی ما

*Milton, *Paradise Lost*.

www.ketabha.org

اسکندر راگجستك[۲۴] بخواند و خسروپرویز راهم بسبب آنکه جنگها وعیاشی هایش مقدمه‌یی شد برای سقوط مداائن بدست اعراب، با او بیك‌چوب براند. میلتون هم اگردر منظومهٔ خویش دائم بمسألهٔ نزاع خیروشر مینگردبحوادث و اوضاع زمانهٔ خویش نظر دارد درحالی‌که فردوسی چنان قصدی نداشته‌است و در آن زمانها شعر ــ خاصه در ایـران ــ در خط این عوالم نبـوده است. بنابراین‌براو جای ایراد نیست. حتی‌میزانهاوارزش‌هایی هم که قدماداشته‌اند از قدامه وعبدالقاهر تا وطواط و شمس‌قیس ــ میراث بازمانده‌یی بوده‌است‌از پیشینیان خودشان و بی‌شك نمیتوان آنها را، بی‌هیچ‌تغییر، درنقد شعر و ادب قرن‌های اخیر بکاربرد. چون با وجود رکودنسبی که‌در ادب و فرهنگ قرون اخیر ما حکمفرما بوده است‌باز در ذوقها و فکرهاآن اندازه تحول واختلاف واقع شده است‌که‌تجدیدنظری درمیزانها و ارزش‌ها لازم آمده باشد. بهرحال درقضاوت راجع بشعر هردوره و هرقوم ارزشها و میزانهایی خاص در کارست که منتقد باید آنها را پیداکند و بازشناسد ورنه داوری بخطا خواهدکرد. به علاوه آن قاضی که یك قانون تازه را ــ به تعبیر اهل عدلیهٔ خودمان ــ عطف بماسبق کند یابکلی مفرض است یانادان. از اینها گذشته منتقد حق نداردکه دائم‌سعی‌کند شاعررابشکل‌خود ــ بشکلی‌که خود میپسندد ــ درآورد بایدبکوشد تا او را چنانکه اوست ــ وچنانکه هم او میخواهد ــ بشناسد و نشان‌دهد.

www.ketabha.org

www.ketabha.org

۲

شعر و ادب

عروض و قافیه و بدیع علم هایی هستند که در ادب کلاسیك اسلامی از عربی و فارسی وقوف برآنها مقدمه‌یی شمرده میشده است جهت نقد شعر، یعنی شناخت نیك و بـد آن. اگـر علم بلاغت یعنی معانی و بیان را در آن شمار نیاورده‌اند سبب آنـست که آن علم اختصاص بشعر ندارد مشترك است درهر دو صناعت نظم و نثر. اما آنچه‌نزد قدما برای شناخت شعر بایسته‌بوده است عبارت مهشده است ازعروض و قافیه وبدیع.

شمس قیس نقدالشعر را بمنزلهٔ خاتمه و نتیجه‌یی آورده است درذیل‌بحث ازعروض و قافیه و بدیع. چنانکه نزد خوارزمی هم نقدالشعر عبارتست ازبیان محاسن بدیعی ومعایب شعر و آن مبحث را وی نیز بلافاصله بعد از عروض و قافیه آورده است و دنبال اصطلاحات آنها. قدامه هم که برای عروض و قافیه چندان اهمیتی قائل نشده است نقدالشعر را بمنزلهٔ اصل و اساس علم شعر تلقی میکرده است. غالب ادیبان دیگر هم، عربی‌زبان یا فارسی‌زبان، بیش وکم‌همین تلقی را از شعر و علوم راجع بآن داشته‌اند. نهایت آنکه برحسب آشنایی با علوم یونانی ـ مخصوصاً منطق ـ دیدشان درباب شعر با دید ادبا گه‌گاه تفاوت پیدا میکرده است. درهرحال هم این طرز تلقی ازنقد شعر قابل بحث است و هم تصوری که قدمای ما داشته‌اند ازخودشعر. پیش از غور در عروض و قافیه

www.ketabha.org

شاید بحث درباب خود شعر ضروری‌ترست. درتعریف شعر گفته شده‌است‌عبارت است ازکلام موزون ومقفی که دارای معنی باشد یاچیزهایی شبیه باین‌تعریف با تفاوتهای‌جزئی دربیان[۱]. این تعریف شعر است ازجهت‌شعر بودنش. ازآن جهت که مقابل است با نثر ـ کلام غیر موزون. اما ازجهت کلام بودن درین تعریف دقتی نشده است. مثل این است کـه تعریف کننده احتمال نمیداده است در این باب تردیدی‌پیدا بشود نظیر آنچه پیداشد برای موسیوژوردن * یك نودولت ساده‌لوح در تئاتر مولیر * که خیال کرد حتی وقتی به نوکرش میگوید کفش‌های مرا بیار کلامش نثرست[۲].

درین تعریف توجه بیشتر به موزون بودن کلام است اما از اینکه کلام باید چه خاصیتی داشته باشد تا آنرا بتوان قابل این دانست که نثر خوانده شود یا نظم چیزی درین تعریف نیامده است و البته مرادکلامی است که‌تعلق به مقولهٔ ادب دارد نه بحرفهای عادی. اما شعر ازجهت‌شعربودنش مطابق این تعریف احتیاج دارد به‌وزن وقافیه. ازجهت کلام بودن هم به عقیدهٔ قدماحاجت داشته‌است باینکه گوینده ازآن‌کلام قصدش‌تدبیروتصرف در نفوس‌باشد، بعلاوه صنعتکاری‌هائی‌هم‌آنرا از حدود حرفهای‌عادی‌خارج کند. تاثیر در نفوس شرط مهم است در شعرو در هر سخن که تعلق بـه قلمرو ادب دارد و این همان قوه مرموزی است‌که سحر بیان را سبب میشود و ریمون‌لول * حکیم قرون‌وسطی از آن تعبیر میکند به‌کیمیای‌سخن[۳]. این تصرف در نفوس درشعر و تا حدی‌در هر گونه هنر واقعی یك‌شرط است: یك‌شرط اساسی. شعر درواقع وقتی به‌غایت خود نائل میشود که‌در نفوس تصرف کند و تأثیر، یعنی عاطفه و خیالی را که در آن هست به‌دیگران سرایت دهد. آنچه شعر درنفس انسان برمیانگیزد البته ممکن است که‌یك حس زیبائی باشد یا زشتی یك عاطفه شدید باشد یا یك درد مستمرا ماشرط اصلی قبول‌شعر همینجاست. چون شعری از قبول‌خاطر بهره‌مند میشود که در نفوس بیشتری تأثیر کند. شاعر هرقدر بیشتر دربین عامه برای خود همدرد پیدا کند همان قدر قبولش بیشتر است. ازاین روست که نمیتواند

---

*Moliere *M. Jourdain Raymond Lull

www.ketabha.org

بقول معروف ـ توی برج عاج[۴] باشد زیرا در برج‌عاج چاره‌ندارد جز آنکه فقط برای خود، برای رفع تنهایی خود آواز بخواند. اما کدام انسان هست که نخواهد در تنهایی خویش همدمی پیدا کند. همدمی‌که قدر اورا بداند واو را چنانکه هست بشناسد؟ همین‌حس است‌که اورا وامیدارد ازبرج عاج‌خویش بیرون آید. بادیگران همدردی پیدا کند و همدلی. اینجاست‌که شاعر ناچار توجه پیدامیکند که‌غیراز او هم‌انسانهایی‌هست‌که بایدبا آنها همدردی‌داشته‌باشد ودرعین‌حال همزبانی. این همزبانی هم شرط عمده است در همدلی زیراوقتی شاعر زبانی داشته باشد ناآشنا، مرموز یا مبهم نه‌درد خودرا میتواند بیان‌کند نه دردکسی را. گنگ خوابدیده‌یی را میماند دردنیایی از آدم های‌کر، چنان که شاعر گفته است[۵]. البته نباید گول تحسین‌هایی را بخورد که نادانسته و از بیم و حیرت باو نثار میشود. آن هم ازطرف‌آدم هایی‌که دهانشان درواقع ازیك تحسین ناشی از نوعی حیرت‌زدگی بازمانده است و چون آنقدر از فهم بیگانه‌اند که حرف اورا نفهمیده‌اند، حیرت و اعجابشان هم ساختگی است و از ترس آنکه مبادا منسوب شوند به نادانی.

باری شاعر باید زبانش‌برای خلق آشنا باشد و مفهوم چنانکه اگر کلام وی نامفهوم باشد یا مبهم و مرموز تمام این تحسین‌های «پسافوئی» او را از محکومیت به‌فراموشی نجات نخواهد داد. بهرحال شاعر با خلق که‌وجودشان راحتی در برج عاج خویش نیز حس‌خواهدکرد باید همزبانی داشته باشد و همدلی. البته هر قدر با آنها بیشتر همدلی داشته باشد سخنش نرد آنها بیشتر انعکاس دارد و بیشتر تأثیر. یك‌نشان شعرخوب آنست‌که‌در شنیدن وخواندنش آدم احساس کند آنچه شاعر میگوید درد یا اندیشه‌یی است شناخته وآشنا که فقط بیان هنرمندانهٔ شاعر آن را در شعر روح و جلـوه داده است ناچار شعر هرقدر بیشتر دربین مردم همدرد پیداکند نشان آنست‌که بیشتر با انسان سروکار دارد وبا دردهای واقعی او. شاعری‌کـه درد ندارد یا از دردی مجهول صحبت میکند که هیچکس جزاوبا چنان درد آشنایی ندارد درنزد مردم‌همدلی و همدردی واقعی نخواهد یافت. کمیتواند حال بیماری راکه بیماریش خاص اوست و هیچکس دیگر هرگز بدان دچار نشده است بدرست درك‌کند؟ باری

www.ketabha.org

تا شاعر با زندگی مردم آشنائی نیابد و دردها و هیجان‌های واقعیشان را ادراك نکند نه میتواند در بین آنها همدرد بیابد و نه میتواند در نفوس آنها تأثیر کند و تصرف. سر قبول بعضی شاعران که حتی از ورای قرنها و مرزها در نفوس انسانی تاثیر دارند و تصرف ، همین است. همین که در دی دارند : دردی که همه آن را درمی‌یابند. بعلاوه آنها که آنرا بیان‌میکنند، هنرمندانه بیانش میکنند و در بیان آن نیز صادقند ، بی‌تکلف و بی‌تظاهر. ازینها گذشته تأثیر در نفوس شرط دیگرش قدرت شاعرست در طرز بیان. در حقیقت بیان شاعرانه است که سخن را از سطح عادی بالاتر میبرد. دیمترموس* درست میگوید که هرچیز عادی فاقد تأثیرست و از اینرو تحسین کسی‌را جلب نمیکند[۶].

دربیان تأثیری که شعر و کلام شاعرانه در نفوس انسانی دارد شواهد بسیار از تاریخ ادبی میتوان بدست‌آورد. نه فقط از تواریخ عرب که شعردربین آنها مثل پیام خدایان می‌توانسته است محرك جنگ و کشتار شود یا دستاویز یاری و دوستی؛ بلکه در ادبیات تمام اقوام از ین گونه شواهد می‌توان یافت. حتی قاضی‌های دادگاه آتن هم در عهد سوفوکلس* بسا که تحت تأثیر شعر و کلام شاعرانه نرم میشده‌اند ومتاثر[۷]. درکتابهای ادب فارسی‌هم شواهد بسیار هست از تأثیر شعر در نفوس جباران و اگر بعضی ازآنها هم ساختگی‌باشدو نادرست درآن میان شواهد قابل اعتماد میتوان این اندازه بدست‌آورد که اصل تأثیر در نفوس را تأییدکند[۸]. از اینها گذشته اشعار اجتماعی هم هست که در طی چند نسل گذشته تأثیر بارز در نفوس انسانی داشته است و هر چند مثل تأثیری که درتذکره‌ها بشعر گذشتگان منسوبست معجزآسانیست لیکن بهرحال محسوس‌است و قطعی. تأثیر اینگونه کلام نه فوری است نه مطمئن اما تدریجاً حاصل میشود و نتیجه‌اش آمادگی اذهان است برای چیزیکه شعرآنرا تبلیغ میکند. درمسألهٔ رفع حجاب زنان، اشعار و تضنیفهای شاعران متأخر، بی‌شك تأثیر قوی داشت درآمادگی اذهان عامه که بعد ضربت حادثه را باخونسردی قبول کرد . اشعاری که در باب وطن وآزادی در مطبوعات آن زمان نقل میشد

* Demetrius, * Sophocles

www.ketabha.org

لامحالـه در عامه حس نفرت و بیزاری را تقویت‌کـرد ـ نفرت و بیزاری از تجاوز و خیانت را و اینهمه شاهدهاست برتأثیر شعر در نفوس.

البته در شعر نظارت بروزن و قافیهٔ‌آن مربوط است به دو علم عروض و قافیه اما نظارت بـرظرافت‌ها و صنعتگریهایش تعلق بیك علم دیگر داردکه قدما بآن اهمیت بسیار میداده‌اند : علم بدیع. جنبهٔ بلاغت‌کلام هم نظارتش بر عهدهٔ معانـی و بیان بوده است و ایـن دوصنعت چون بهرحال مخصوص شعر نبوده‌اند جزو نقدالشعر قدما بشمار نیامده است. بدیع هم درست است‌که درنثر ـ گه‌گاه حتی بحد وفور ـ نیز بکار میرفته است اما آن را غالباً صنعت شعر میشمرده‌اند و استعمالش‌را در نثر بمنزلهٔ نشان تلطیف نثر میدانسته‌اند ـ یعنی اینکه بشعر نزدیکتر بشود. در واقع گرایش بشعر ـ یعنی باینکه همه چیز را رنگ شعر بدهند ـ در ادب اسلامی واقعیتی است جالب. این شوق و ولع نثر باینکه اخذ و جذب بعضی عناصر شعر را وسیله‌یی‌سازد برای فاخرکردن و بالا بردن خویش درتمام‌ادوار ادب‌کلاسیك ـمخصوصاً دورهٔ انحطاط‌آن‌ـمشهودست. نه‌فقط سجع و ترصیع در نثرهای رنگین‌ـمخصوصاً درمقامات و سلطانیات‌ـآن نثرها را بصورت‌شعر نزدیك میکرده است بلکه‌کار نثرنویس‌گه‌گاه هم منجر میشده است به حل اشعار و استشهاد بآنها در نثر. بهرحال‌گرایش نثر ـ نثر فنی ـ به عناصر شعر حاکی است از برتری شعر در تصور عامه . علت آنهم ظاهراً این بوده است‌که شعر بسبب تقیدش ـ به بعضی حدود مثل وزن و قافیه وصنعت ـ خیلی بیش از نثر میتوانسته است چیزی طرفه و نادر و فاخر جلوه کند و طبعهای تجمل پرست طالب و خواهان چیزهایی هستندکه در دسترس همگان نباشد و تا اندازه‌یی بعده‌یـی محدود اختصاص داشته باشد . از اینرو بوده است که نثر ساده و عادی هم ـ که تا حدی بیشتر در قدرت عامه هست ـ کمتر مورد تقاضا بوده است تا نثر فنی. در واقع این مطالبهٔ امرطرفه‌ونادر ـ که تفنن و تجمل همانست ـ نه اختصاص‌بگذشته دارد نه انحصار به ادب،درهمه شؤون زندگی هست و ناشی است از غریزهٔ تجدد طلبی ـ اگـر بتوان این گرایش فطری انسان را به چیزهای‌تازه بدین نام خواند.

اما ادب در هرصورت متضمن نوعی تصور اشرافی‌و تفننی‌است حتی‌خود

www.ketabha.org

کلمه هم ـ ریشه‌اش ـ شاید ازیك تصور اشرافی و تجملی خالی‌نباشد. درواقع ریشهٔ آنرا از ادب گرفته‌اند ـ که مأدبه از آنست یعنی دعوت وسور ـ و این نکته حاکی است از وجودمفهوم تجمل در ریشهٔ آن. قول کسانی که‌پنداشته‌اند اصل آن از ریشهٔ دأب (= سیره و رسم) اخذ شده است و در واقع لفظ ادب را بصورت یك مفرد فرضی از هیأت آداب ـ جمع دأب ـ ساخته‌اند[۹] مقبول بنظر نمی‌رسد. مرادف قدیم پهلوی و فارسی آن هم آنگونه کـه ریشتر * و کریس‌تنسن * ادعا کرده‌اند آئین است که از معنی تجمل و زینت خالی نیست.و قدما هم درموارد بسیاری همین لفظ را برای ادب بکاربرده‌اند. کلمهٔفرهنگ نیز که بقولی‌مرادف و معادل فارسی آنست حاکی است از نوعی تهذیب‌اشرافی و اینهمه نشان میدهد که ادب درهرحال یك‌نوع ذوق تجملی است و اگر دائم به تجمل گرایش داشته باشد عجب نیست. درحقیقت ادب‌عربی ـ کهمنشا ادب کلاسیك است ـ اساساً ازدوران جاهلیت عرب عبارت بوده است ازنوعی‌تهذیب و تربیت که انسان را از اشخاص عادی و معمولی ممتازمیکرده است: مروّت، فروسیت، شعر، خطبه،تفاخر، انساب، و ایام عرب[۱۰].

در آغاز دورهٔ اسلامی ادب فرهنگی بوده است مقابل علم یعنی مقابل فرهنگ دینی ـ که مجموعاً علم خوانده میشده‌است ـ و بدین‌طریق ادب سبب تشخص و تعین میبوده است. چنانکه احاطهٔ بر لغت، بر شعر، برانساب و ایام عرب درعهد اموی موجب میشده‌است که یك عرب برسایر اقران ـ مخصوصا در مجالس خلفا ـ برتری‌داشته باشد. بدینگونه درعهدی‌که روح بداوت‌عزیتی بشمار میآمده است ادب قوم عبارت بوده است از حداکثر آشنایی با آن. اما درعهد عباسی ـ ازهمان اول ـ کـه غلبهٔ ایرانیگری روح عربیت را بسوی شهرنشینی و فرهنگ شهرنشینان رانده است میزان و معیار ادب هم تدریجاً تفاوت یافته است وتاحدی بصبغهٔ آریایی گراییده. از اینجاست که ادب عبارت شده است ازظرافت و نازك طبعی و این ذوق ظرافت حتی در شعر هم انعکاس یافته است ـ درمقابل سنت بداوت عربی. ایدئال انسانی که در ادب این‌دوره

*Richter *Christensen

www.ketabha.org

وتمام ادب کلاسیك مسلمین منعکس شده‌است عبارتست از همین ظرافت: ظرافت درلباس، ظرافت در شراب، ظرافت در صحبت وحتی ظرافت در عشق ـ عشق افلاطونی که نوعی از آنرا الحب‌العذری خوانده‌اند.

این تحول در ذوق که تجمل و تفنن عربی را ازگرایش بزندگی بدوی بسوی زندگی مدنی و لوازم آن سوق میدهد بی‌شك از تاثیر تمدن و فرهنگ ایران است و قرائن بسیار هست حاکی از تاثیر سنن ایرانی درپیدایش مفهوم ادب ـ ادب کلاسیك. یك نویسندهٔعرب وقتی اجزاء دگانه ادب را برمیشمارد میگوید که از آنمیان سه‌تا شهرجانی است (عود، شطرنج، چوگان) سه تا نوشیروانی، (طب، سواری، وریاضی) سه‌تاعربی (شعر، انساب، وایام) یکی را هم که‌میگوید ازهمه مهمتراست قصه وافسانه میداندکه‌اختصاص به‌عرب‌ندارد[۱۱].

با آنکه قول مشهوری هست حاکی از آنکه ادب دو ثلث از دین است ادب خاصه اجزاء غیرعربی آن نزد متشرعه چندان مقبول نبوده است. آیا همان سوءظنی که بعضی متشرعه نسبت به ادب داشته‌اند و فی‌المثل یکجامنصور را بسبب برترشمردن ادب ازسنت نکوهش کرده‌اند[۱۲] حاکی نیست از توجه قوم باینکه ادب ـ بشکلی که در اوایل عهد عباسی رایج شده است ـ رنگ ایرانی دارد؟...

بعضی محققان تمایل به این استنتاج دارند[۱۳] اما بهرحال همین نکته هم که ادیب دراین زمانها میبایست ازهر چیز بهره‌یی داشته باشد خود شاهدیست براین مدعا که تربیت ادیب تا حدی از روی الگوی تربیت و تهذیب طبقهٔ دبیران بوده استدرعهدساسانی. درحقیقت‌این طبقهٔ دبیران ـ درعهد ساسانی ـ انحصار معرفت یعنی هرنوع معرفت را جز معرفت دینی دردست داشته‌اند و معارف آنها هم چیزی بوده است در مقابل معارف موبدان. چنانکه ادب ـ معارف ادبا ـ هم‌چیزی بوده است درمقابل سنت که مسلمین اوایل فقط از آن تعبیر به علم میکرده‌اند. درعهد عباسی که تقلید و اخذ فرهنگ ایرانی اهمیت داشته است وایرانی مآبی ایدئال قوم حساب میشده است البته اخذ ادب‌وآداب ایرانی هم تفنن بوده است و تجمل و بیهوده نیست که ابن مقفع، آل برمك و آل‌سهل از پیشروان فرهنگ و ادب عصر بوده‌اند.

www.ketabha.org

درهرحال این ایدئال تجمل‌پرستی کـه عبارت بوده است از جستجوی کمال مطلوب در تهذیب و تربیت اشرافی، مقارن اوایـل عهد عباسیان تقلیدی بوده‌است‌ازسنت‌های‌ساسانی‌ودرهمه‌شؤون‌هم‌بوده‌است. باآنکه‌نام‌ساسان‌وبنی‌ساسان خودش‌از محیط‌اشرافیت‌خارج شدلیکن عنوان گدایان شدنش[۱۴] درحقیقت نوعی واکنش روحی عرب بود درمقابل قوم وتمدنی کـه وی همه‌چیز خودرا به‌آن مدیون شده بود. درین دوره درنزد اشراف قوم هرکاری برای خود ادبی‌داشت یا آدابی: ادب‌الطعام، ادب‌الشراب، آداب‌الصحبه ـ آداب‌الحرب والشجاعه... وهر طبقه و صنف هم برای خود ادبی داشت: ادب‌الندیم ـ موضوع یـك‌کتاب کشاجم، ادب‌الکاتب ـ عنوان یك‌کتاب ابن‌قتیبه. هرکدام ازین آداب هم‌عبارت بود از مجموعهٔ تهذیبی که برای آن طبقه لازم بنظر میرسید. درایـن زمـان مقتضیات‌اجتماعی‌ومخصوصاً‌رواج بازارکاتبان، ادب کاتب را ایجاب‌میکرد. ادب کاتب معیار و میزان بود برای‌کسانی که طالب ترقی بودند. با این‌مایه‌ادب، کاتب میشدند و درهای رزق برویشان گشاده میشد. کاتب میتوانست در دیوان مشغول کار شود، عامل یا رئیس نـاحیه‌یی شود، صاحب برید یا حاکم ولایتی شود و حتی به وزارت سلطان یا خلیفه برسد. تحصیل عایدی هم بستگی‌داشت به‌کفایت خودش ومیتوانست مثل آن‌عامل بیکاره بصره که حکایتش را دردوقرن سکوت نقل‌کرده‌ام ازکوچکترین شغل، درآمد بسیار حاصل‌کند یا مثل‌خاقانی وزیر از عواید وزارت بهره‌گیرد[۱۵]. ترقی و شهرت خاندانهایی مثل برامکه وآل سهل از ورود آنهادرخدمات اداری باعنوان‌کاتب شروع شده بود. احوال آنها میتوانست نمونه‌یی باشد کـه کسب ادب و آداب را تشویق‌کند. ازاینرو هدف عمدهٔ‌بسیاری‌از مستعدان درآن زمان عبارت بود ازنیل به‌عنوانی که‌بتواند ایشان را به عضویت در ادارات موفق دارد: عنوان کاتب. والبته کمال‌مطلوب آنزمان هم عبارت میشد از وصول بـه تهذیبی که مخصوص کاتب باشد ـ ادب کاتب. این ادب کاتب متنوع بود وگونه‌گون. کسی‌که طالب عنوان کاتب‌میشد نمی‌توانست به دانستن‌لغت وخط‌عربی اکتفاکند. البته خط خوش وظریف‌لازم داشت وگذشته از آن عربیت کامل می‌خواست ـ علوم لسانی: صرف‌ونحو، بلاغت امثال عرب، عروض وقافیه، و انشاء نظم و نثر. بعلاوه شناخت انـساب عرب،

www.ketabha.org

ایام و تواریخ عرب و آشنایی با رموز اداره و سیاست هم برای وی ضرورت داشت[۱۶]. ازهمه بالاتر چون سر و کارش با جامعه‌یی بود که با قوانین اسلامی اداره میشدکاتب میبایست باقرآن وسنت وبا دقایق‌احکام‌ومسایل‌فقه‌وکلام نیز آشنا باشدتادر حل مشکلاتیکه درکتابت یا عمل برایش‌ممکن بود پیش‌بیاید درنماند. بعلاوه آشنایی با اوزان و محاسبات، بامقادیر و مساحات وبا سایراطلاعاتیکه انسان را بـا رموز کارهـای اهل صناعات و حرفه‌ها آشنا میکند نیز برایش ضرورت داشت.

ارتباط بادربار خلیفه ومراوده باحکام و امراء هم آشنایی بابعضی‌فنون‌ـ شطرنج و چوگان و سواری ـ را الزام میکرد همچنین‌موسیقی و غناء را که ابن‌خلدون میگوید در قدیم جزو ادب محسوب میشده[۱۷]. گویی خلیفهٔعباسی‌از یك کاتب ادیب همان توقعی را داشته است‌که خسرو انوشیروان ازدیدك خود داشته است: آشنائی باظرایف هرفن حتی اغذیه، البسه، و عطریات[۱۸]. ازاین رو لازم بود که کاتب و ادیب از هر چیزی بهره‌یی بگیرد و از هر فنی اطلاع داشته باشد. ابن‌قتیبه میگوید کسی‌که بخواهد عالم‌شود بـاید در یك علم تبحر حاصل‌کند اما آنکه طالب ادب باشد باید در رشته های مختلف تفنن نماید[۱۹]. این تفنن در رشته‌های مختلف کـه برای کاتب ضرورت داشت برنامه‌یی شد برای بهترین و مطلوب‌ترین ادبها. چنانکه در تعریف ادب ـ مطلق ادب ـ گفته میشد عبارتست از بهره‌داشتن از هـر فنی و البته ایـن تربیت‌عالی ـ که یادآور تهذیب دبیران بود درعهد ساسانی ـ معیار و نمونه شد برای هـر نوع تربیت وتهذیب دنیوی. چنانکه شعرا، علما، اطباء، منجمین، مغنیان، فلاسفه، وحتی فقها هم‌جهت آنکه بتوانند نزد خلفا و سلاطین برای خود جایی‌بازکنند خود را باین ادب محتاج میدیدند و این ادب هم در آثار همه ـ حتی درفلسفه و تفسیر و فقه و طب ـ منعکس شد و مخصوصاً شعر را که بیش از سایر فنون جلوه‌گاه آن بود تبدیل کرد بیکی از تجملهای درباری. مخصوصاً که خلفاء وسلاطین‌از این بلندگوی جاندار ـ که شاعرخوانده میشد ـ استفاده می‌کردند بـرای نشر محامد و مقاصد خود. بدینگونه بود کـه ادب عربی درعین آنکه همچنان عربی مانده بود تحت تاثیر سنتهای ایرانی واقع شد و تجمل‌اشرافی

www.ketabha.org

ادب، در شعر ـ که پیش از آن رنگ جاهلیت و بداوت داشت ـ رفته رفته تأثیر بخشید و شعر تدریجاً مهمترین صناعت ادب شد با صبغه‌یی اشرافی. وجود این تمایل اشرافی است که درتمام دنیا یك ادب کلاسیك بوجودآورده است و «قواعد موضوعهٔ ادبی را هم ـ همانطورکه نیچه * دربارهٔ اخلاق مسیحی می‌گفت ـ حافظ و پاسدار آن کرده است[۲]. البته بروز این تمایل لازمه‌اش آن نیست که ادب کلاسیك همیشه و درهمه‌جا فقط اشرافی‌محض باشد و یا ستایشگر و ترجمان فکر و زندگی طبقات خواص. بعلاوه تأثیرات متقابل طبقات را در یکدیگر و همچنین ناهماهنگی اجزاء این طبقات و نیز تحرك و تزلزل دائمشان راهم باید درنظر داشت. از اینروست که نفوذ طبقات عوام و ذوق و ایدئال آنها حتی در همان سنتها و قواعد موضوعهٔ مخصوص طبقات خواص نیز آشکار است و انکارناپذیر. چنانکه در جنب مبالغه پرستی، واقع گریزی ، و تفنن جویی که غالباً نشانه‌هایی‌است از غلبهٔ ذوق اشرافی، ادب کلاسیك بسادگی بیان، واقع‌بینی و غایت جویی‌هم که ازمختصات طرز فکرعوام است گه‌گاه تمایلی نشان‌می‌دهد. همچنین آن رنگ انسانیت واقعی که در قصه‌ها ـ در ترانه‌ها و مرثیه‌ها هست و مشحون است از اندوه‌ها و شادیهای واقعی مردم ـ انعکاسی‌است از غلبهٔ ذوق و ایدئال طبقات عوام در ادب و حاکی‌ازآن فرهنگ واقعی‌که بقول گورکی * رایحهٔ آن همیشه از طبقات پائین ببالا می‌آید و با مشام طبقات بالا هم چندان آشنا نیست. در هرصورت ادب ـ در شکل کلاسیك خود ـ رنگ اشرافیت دارد و بیشترمخصوص است به طبقات خواص. سنتها و قواعدآن‌هم درحکم وسیله‌یی است برای حفظ این ماهیت اشرافی آن. تجسم واقعی این ادب نیز نزد مسلمین در شعرست که برای شناخت درست آن از قدیم اصول و قواعد مدون گشته است: یعنی علم عروض و علم قافیه که در واقع مهمترین میزان بشمارند در نقد لغوی‌ادبا . البته چون این نوع نقد بیشتر نظر بصورت و قالب دارد تا به مضمون ومحتوی از یك بررسی‌سطحی تجاوز نمیکند. بعلاوه چون بامضمون و معنی شرکاری ندارد بعضی صاحبنظران آنرا نشانه‌یی شمرده‌اند از عدول و

*F. Nietzsche *M. Gorky

www.ketabha.org

انصراف طبقات بالای جامعه از غور در واقعیات . اینجاست که بعضی فلاسفان فرمالیسم‌را بدترین انحراف خوانده‌اند ونقدی دانسته‌اند مخرب و خطرناک[۲۱]. منتقد فرمالیست چون خود را حافظ نظامات و سنتهای کهن میبیند تا برایحهٔ قالب شکنی‌را بشنود فوری اسلحه‌اش را برمیدارد برای مقابله باخطر ـ خطر تجدد. وبدینگونه غالباً سعی دارد تا راه هرنوع تقلا و تلاش تازه را بر شاعر مسدودکند و از اینجاست یك نزاع ابدی و بی‌سرانجام ادبی: ـ نزاع قدما و متجددان. با این‌همه در سوءظن باین نقد افراط کرده‌اند. چون نقدی که بکلی از توجه بقالب و صورت خالی‌باشد نقد ادبی‌نیست نقد فلسفی‌است واجتماعی، بلکه نقد فلسفه است و نقد مسائل اجتماعی.

درست است که‌شعروادب بهرحال از زندگی جدا نیست اما درآن نباید فقط تصویر زندگی عادی را جست. بعلاوه نقد لغوی ـ فرمالیسم ـ کمك موثری میتواندکرد در استنباط تمام محتوی معنی. همچنین نزاع قدما و متجددان اگرهم نتیجهٔ فرمالیسم ادباست زیانی ندارد چون هم‌متجددان را از شتابزدگی باز میدارد هم‌کهنه پرستان را بخط حرکت میاندازد . بی‌چنین نقدی نه شاعر و خواننده چنانکه باید از منتقد چیزمیآموزند نه تمام محتوی شعر بدستی‌از آن فهم میشود. درهرحال این میراث سنتهای قدیم با تمام تلاء لؤلؤ شکوهی که جنبه اشرافیش بـآن بخشیده است امروز بـرای منتقد در حکم تجهیزات ضروریست ـ تجهیزات جنگی. ازآنکه فقط دربعضی موارد استثنائی‌استفاده از آن لازم است اما بخاطرهمان موارد هم‌که شده است باید همه‌جا سنگینی‌بارش را تحمل‌کرد. در واقع امروز بدون‌آشنایی با این اصول موضوعه نمیتوان‌کار کسانی راکه در زیـر یوغ‌آن قواعد ، آفـرینش‌های شاعرانهٔ خود را بکمال رسانیده‌اند ارزیابی‌کرد. برای‌کسی‌که از شعر قدما تمتع میجوید و میخواهد نیك‌وبدش را بشناسد هم‌آشنایی با عروض و قافیه لازم است هم با فنون لغت و بلاغت. حتی‌آشنائی‌بافلسفه با فوکلور و با تاریخ گذشته هم برای او ضروریست. جز با این‌آشنایی‌ها نه‌طرز فکـر یك شاعر گذشته را میتوان درك‌کرد نه سبك بیانش را . درست است‌که حتی‌گذشتگان هم برای درك درست شعر بآموختن رموز این‌سنت میکوشیده‌اند اما این‌آموختن در غالب موارد به‌قصد تمرین‌بوده

www.ketabha.org

است در نقد و شناخت . خـود شاعران باین تعلیم کمتر نیاز واقعی داشته‌اند. اعراب جاهلی بدون آشنایی با خط و کتابت رموز صنعت خویش را ــ از وزن و قافیه ــ میآموختند و تا عهد ذوالرمه و امثال اوهم شاعران آشنایی باعلم و کتابت را برای آموختن فنون شاعران لازم نمیدیده‌اند[۲۲]. در واقع بر رغم توصیه و تأکیدی کـه صاحب چهار مقاله دارد در اینکه شاعـر تازه‌کار باید کتابها بخواند[۲۳] و شعرها حفظ کند شاعر واقعی میتوانسته رموز فنون و سنت شعر را از راه گوش فرا گیرد حتی بدون آشنائی با خط . در دورهٔ تألیف لباب‌الالباب شاعری در بخارا بود بنام فهیمی که عوفی او را با عنوان مجلل «الحکیم مجدالدین» هم خوانده است[۲۴] وی امی بود و سواد نداشت با اینهمه بشهادت همین عوفی کسی انگشت برحرف او نتوانست نهاد. آیا بسبب همین بی‌سوادیش بود که هم بقول عوفی جمله معانی او بکر بود و جمله الفاظ او منقح ؟ در هرحال این حکیم امی یك پیشرو و راهنما بوده است بـرای امثال قنبر نیشابوری در عهد دولتشاه[۲۵] و شعرای عامی عهد صفویه وکسانی مثل شاطرعباس صبوحی در عهد متأخـر که با بیـسوادی در فهم و رعایت سنتها از دیگـران عقب نمیمانده‌اند. بااینهمه چنین بنظر میآید که از شاعران کسانیکه با رموز فن وسنت از طـریق آموختن ادب آشنا شده‌اند بهتر میتوانسته‌اند در فنون مختلف شاعری قدرت نمایی کنند و بیشتر آزادی واقعی را ــ در بیان هر نوع فکـر تازه ــ حس میکرده‌اند .

www.ketabha.org

۳

شناخت شعر

پیش از بحث درنقد و سبك،شناخت خود شعر لازم است و تعریف آن. البته باید توجه داشت که شناخت تفاوت واقعی بین شعر ونثر کاریست ظریف و بدون‌غور کافی در صناعت‌انشاء عرچه درین‌باب گفته آید بقول عزراپوند * ناقص است و بی‌فایده[۱]. بااینهمه میتوان پذیرفت که در شعر وهمچنین درنثر و درهر اثر هنری بهرحال یك شرط عمده‌هست وآن عبارت است از معنی‌وقصد. کلام خواه موزون باشد خواه غیر موزون خواه مقفی باشد و خواه بی قافیه وقتی شعر خوانده میشود که‌گوینده در سرودن آن‌قصد آوردن وزن وقافیه ـ ساختن شعر ـ کرده باشد وگرنه کلامی که بی‌قصد ـ وبدون اینکه عمدی‌در کار باشد ـ موزون ومقفی شده باشد مثل حرکت یا اثر انگشت است که‌فرضا بی‌هیچ قصدی منتهی شده باشد بصدایی موزون یا تصویری موافق با یك‌چیز ـ که البته آنها را نمیتوان موسیقی خواند یا نقاشی. همچنین هذیان بیخودانه ممکن است موزون ومقفی باشد ـ وحتی خیال‌انگیز ـ اما مادام که گوینده‌از روی شعور آنرا بیان‌نکرده‌باشد درشمار شعر نیست واز اینجاست که‌درتعریف شعر بعضی‌گفته‌اندکه باید قصدگوینده هم‌گفتن شعر باشد. چنانکه کلام‌خدا ـ

---

*E, Pound.

www.ketabha.org

قرآن‌کریم ـ هم با آنکه دربعضی اجزاء آن چیزهایی از نوع وزن و قافیه ممکن است دیده شودشعر نیست ازآنکه نه‌کلام انسان است و نه‌قصدگوینده‌اش شعر بوده است. البته ادعای گوینده و کنجکاوی و دقت شنونده میتواند ناظر برین امر باشد که آیا گویندهٔ کلام قصد شاعری داشته است یانه وهمین‌برای نظارت برآن کافی است. اماتعریف شعر ـ یعنی ایراد یك تعریف دقیق‌جامع و مانعی ازآن ـ کاری است دشوار. اینکه شعر کلام موزون باشد یا موزون و مقفی هردو مشهورترین و قدیم‌ترین وصف شعرست. حتی ارسطو میگویدکه مردم عادت‌کرده‌اند بین شعر و کلام موزون حکم به اتحاد کنند[۲] و هر کلام موزون را شعر بخوانند اگر چه مضمون آن علم طب باشد یا حکمت طبیعی. در صورتیکه طب یا حکمت مادهٔ شعر نیست ماده عالی و غیر عادیست برای حرفهای عادی.

اینجا نکته‌ایست محتاج تأمل. فایدهٔ کلام بطورکلی عبارتست ازاظهار مافی‌الضمیر ازطرف گوینده بهریك از دوطریق خبر و انشاء. البته محتوی خبر که بهرحال محتمل صدق‌وکذب است ممکن است یك امر عادی راجع به زندگی روزانه باشد یامثلا یك قضیه مهم هندسه یا نجوم. اما بهرصورت کلام کلام عادی است وگرچند موزون باشد وحتی مقفی. انشاء هم‌که متضمن طلب است ممکن است راجع باشد بیك امر عادی ـ مثل امرکردن مستخدم بکاری یا نهی‌کردن کودك ازچیزی ـ و هم ممکن هست کاری باشد فوق‌العاده مثل استمداد برای فرو نشاندن‌حریقی یا استرحام برای‌نجات یك مریض: درتمام این موارد گوینده کلام عادی بکار میبرد وگر چه کتاب بنویسد در طب و ریاضی یادر فلسفه ویادرنحو وصرف یا تاریخ. اما وقتی‌هم هست که‌کلام غیر عادیست و آن‌جایی است‌که گوینده میخواهد مجموع کلامش ـ یا حتی‌اجزاء آن نیز ـ در خیال و عاطفهٔ دیگران تأثیر و تصرف‌کند خواه منتهی شود به اقناع و تحریك دیگران مثل خطابه و خواه مجرد تأثر باشد مثل شعر و قصه. کلام‌گوینده درین مرحله‌کلام عادی نیست ـ خواه‌موزون باشد و خواه نباشد اما هر قدر قوت تأثیر و القاء آن بیشتر باشد بیشتر از سطح کلام عادی بالاست. این‌کلام غیر عادیست‌کهموزون‌آن شعر خوانده میشود وغیرموزونش

www.ketabha.org

نثر. اما خود آن چه نام‌دارد؟ بدبختانه نام خاص مناسبی ظاهرا برای آن وجود ندارد وهمین معنی‌است که ارسطو هم درفن شعر میگوید اسم مخصوصی برای آن در زبان یونانی نیست. البته کلمه ادب یا ادبیات‌هست اما آن نیز نه جامع است نه مانع. همین نبودن‌یك نام مشترك سبب شده است که‌درفهم‌و شناخت شعر ـ وتمیز آن ازنثر ـ اختلاف‌پدید آید. باری قید وزن ازقدیم‌در شعرلازم‌شناخته میشده است بدون آنکه‌وافی باشد. قافیه‌را هم ـ لااقل‌بسیاری اقوام ـ جزو لوازم شعردانسته‌اند اگر چه شعر بی‌قافیه‌هم حتی ظاهرا درخود ایران ازقدیم سابقه داشته است[۳].

درهرحال با وجود اهمیت وزن وقافیه درشعر، تعریف شعر باینکه کلام موزون‌و مقفی است چنانکه ابن‌خلدون هم توجه داده است[۴]، درواقع فقط نزد عروضی‌هادرست‌است و ازلحاظ بلاغت کافی‌نیست بعضی هم قید خیال‌انگیزبودن را برآن افزوده‌اند[۵]. اما ظاهرا این قید لازم نیست ازآنکه‌هم وزن وآهنگ که در شعر هست خودش خیال‌انگیز است هم قافیه و تکرار و تجدید آن‌نوعی آرامش‌میبخشد که درخیال‌وعاطفه‌تاثیردارد. بیان شاعرانه هم ـ ازتشبیه‌ومجاز ـ جنبه‌خیال‌انگیزی دارد. بعلاوه شعر ـ لااقل‌آنگونه که درادب کلاسیك‌اسلامی هست، فارسی وعربی ـ حاجت بقصه و خیال‌انگیزی آن ندارد. بدینگونه قید خیال‌انگیز بودن هم ـ که امثال نظامی عروضی و خواجه‌نصیر آورده‌اند در تعریف شعر ـ ضرورت ندارد و چیزی را روشن نمیکند[۶]. بعلاوه این خیال‌ـ انگیزی وافی‌هم نیست چراکه مخاطب شعر همیشه و تنها خیال یا عاطفه‌نیست. اشعاری هم هست‌که در آنها غیراز خیال وعاطفه وعلاوه برآنها عقل انسان‌نیز مخاطب است ودرآن موارد شاعر نه‌فقط درعاطفه و خیال طرف تصرف‌میکنددر عقل اوهم نفوذ مینماید وآنرا متاثر میسازد. مثنوی ملای روم چنین شعریست و فی‌المثل آنجاکه وی‌ازحیات کائنات و از زبان مرموز همهٔ موالید عالم‌سخن میگوید یا میکوشد امردستاخیز جسمانی راکه اذهان عادی ـ وهمچنین‌اذهان حکماء مادی ـ بشدت امکان‌آنرا مردود جلوه می‌دهند ممکن فرا نماید وحتی آنرا امری طبیعی و عادی در عالم نشان دهد و خواننده را بقبول آن اقناع نماید تاثیر کلام او در عقل کمتر از تاثیرش در قلب و خیال نیست. همچنین

www.ketabha.org

است خیام و حافظ، مخصوصا در مواردی که از بی‌ثباتی حیات وضرورت‌اغتنام وقت سخن میگویند. ازشعرای قدیم عرب متنبی در بعضی موارد کـه کلام او یادآور گفتارحکماء یونان شده است ـ وابوالعلاء معری‌غالبا و خاصه‌جاهایی که از فنای عالم و از تناقضات ادیان صحبت میکند ـ نیز همین حال‌را دارند و سروکارشان بیشتر با عقل است‌تاحس و ظاهرا از همین روست که‌ابن‌خلدون میگوید[۷]، شیوخ ما شعر آنها را بچیزی نمیدارند. درحقیقت آن‌نوع کلام‌که لونگینوس * نقاد یونانی آنرا نمط‌عالی یا والا میخواند وصفش همین است[۸]. همین کـه علاوه بر عاطفه و خیال عقل را هـم متاثر می‌کند و آنـرا بحالی می‌اندازد نظیر حال یك‌صاعقه زده: عین‌حالی‌که مثنوی برای خواننده ایجاد میکند ودرعین آنکه نه فلسفه است نه‌خطابه هم مثل آنها درعقل تاثیرمیکند و هم مثل یك‌غزل یایك حماسه درحس و خیال. همچو آسمان‌کـه در عالم پندار بر سر انسان خراب بشود تمام وجود او را در زیر فشار عظمت خـود پایمال میکند وبرای او نه‌خیالی باقی میگذارد و نه‌عقلی. تاثیر آن فقط یك‌لذت‌حسی نیست مثل تماشای یك باغ‌گل یایك چشم‌انداز زیبانیست مثل مشاهدهٔ جلال و شکوه یك آتشفشان است یا یك‌طوفان‌خروشنده که بیننده‌را ـ خـارت‌وزیانش بکنار چون آن امر بدنیای هنر مربوط نیست ـ بحالتی آمیخته از اعجاب و وحشت‌دچار میکند. احساسی که والاتر ویا جلال‌تر ازحس زیبائی است وکسی که با زیبائی عادت‌کرد دیگر فقط از احساس این امر ـ امر والا و متعالی‌ـ است‌که بهیجان میآید. چون غالباً ازنبوغ تا جنون سرمویی بیش‌فاصله‌نیست. شاهدی ازیك‌جنون خوف‌انگیزدراینجا می‌آورم: شنیده‌اید که نرون امپراطور معروف، شهررم را آتش زد تا آن آتش‌سوزی را از تپه‌های مجاور تماشاکند و نقاشی. این نرون البته یك هنرمند بزرگ نبود از آنگونه کـه خودش در هنگام مرگ خود ادعا داشت و تاسف میخورد که با مرگ او دنیا هنرمندی بزرگ را از دست میدهد[۹]. اما کسی که رم را آتش میزند تا آنرا تماشا یا نقاشی کند پیداست که ذوقش دنبال هیجانهای عادی نیست و چیـزی برتر ـ

*Longinus

www.ketabha.org

امر والا یا عالی ـ را جستجو میکند وگویی فقط نمط عالی است که‌میتواند اورا راضی‌کند. نمط عالی‌که خیال و عاطفه را البته منقلب میکند اما عقل را هم دچارانفجار می‌نماید وحس لذت واعجابی توأم با وحشت وحیرت درانسان برمیانگیزد. این‌استهمان‌حالی‌که‌مثنوی‌درانسان‌ایجاد میکند. مثنوی‌که‌برخلاف مشهور تنها شعر تعلیمی نیست شعر واقعی هم هست یا لااقل در موارد بسیار. بله در بعضی موارد ازحیث قافیه‌اندیشی ولفظ‌پردازی خلل دارد اما همان‌است که لونگینوس میگوید شاعر چون باوج نمط‌عالی پرواز میگیرد عجب نیست که گه‌گاه فروافتد و بزمین نزدیك شود. پروازش از آنگونه نیست‌که‌چون دائم درارتفاع اندك است بیم سقوط نداشته باشد[۱۰]. بدینگونه مثنوی یك‌نمونه است ازشعر که بکلی خـلاف تعریف بندتوکروچه * ـ نقاد معروف ایتالیائی ـ است یعنی‌درآن‌دنیای شعرازفکروفلسفه خالی‌نیست و فلسفه‌شعر راتباه‌نمیکند[۱۱].

باری شعر اگرچه خیال انگیز هست همواره درهمان حد متوقف‌نمیماند وگه‌گاه عقل استدلال شناس راهم ببازی میگیرد و اینجاست‌که نه‌وزن و قافیه حدآن است نه‌خیال وعاطفه‌آنرا محدود میدارد. شعر البته یك هنرست ـ یك هنر ازانواع هنرها. اما مخصوصاً با موسیقی ونقاشی ارتباط‌آن مسلم است ـ بحثی هم هست‌که ارتباط آن با موسیقی بیشتر است یا نقاشی؟ بعضی میگویند نقاشی شعر بیزبان است وشعر درحکم نقاشی زباندار. لسینگ* درست‌میگوید که‌هرکسی اول دفعه متوجه‌شباهت شعر و نقاشی شده است بایدآدمی لطیف‌طبع بوده باشد چون‌خیلی‌زودملتفت‌شده است‌که این هردوهنر،ظاهررا واقعیت‌جلوه میدهند و اشیاء غایب را بمنزلهٔ حاضر[۱۲]. برخی هم شعر را از موسیقی جدا نمیدانند وحکم باتحاد میکنند یا تلازم. کلام والتر پاتر* انگلیسی‌هم‌مشهوردست که میگوید تمام هنرها به موسیقی نزدیك میشود[۱۳] و دربارهٔ شعر هیچ جـای تردید نیست. در هرحال شعریك هنرترکیبی است:مثل رقص، مثل سینما، و تا حدی مثل معماری. چون بوسیلهٔ وزن وقافیه برقص و موسیقی نزدیك می‌شود و بوسیله تشبیه و توصیف به‌هنر نقاشی و مجسمه سازی. چنانکه گویی مجموعه

* B. Croce * Lessing * Walter Pater

www.ketabha.org

ایست از جوهر تمام این هنرها. باری حکماء یونان ـ افلاطون و ارسطو ـ شعر را مثل سایر هنرها عبارت دانسته‌اند ازتقلید طبیعت و افلاطون آنرا بعنوان امری که درواقع یك تقلید ساده ازطبیعت است وخیلی دور از اصل رد میکند. اما به این تقلید ومحاکاة چنانکه ارسطو بیان میکند عبارتست ازتصویر وتوصیف کارها ـ کارهای اشخاصی که آن‌اشخاص ممکنست نیکان باشند یا بدان. تصویر و توصیف هم که‌میتواند بشکل نقل وروایت‌درآید ـ یا بصورت گفت‌وشنود ـ ممکن هست این اشخاص را بدتر ازآنچه هستند نشان دهد یا بهتر. در بعضی موارد میتوان گفت شاعری انسان را چنانکه هست‌تصویر میکند و شاعر دیگرچنانکه باید باشد و این توصیف وتصویر شاعرانه ازاحوال واطوار انسان و طبیعت تقلیدست ومحاکاة. البته ازبین هنرها نقاشی و حجاری بیشتر باتقلید سروکار دارند شعر وموسیقی کمتر مخصوصاً درشعر تقلید هنرمند ـ که میکوشد خود را هرچه بیشتر بطبیعت نزدیك کند ـ تقلیدیست ناقص. درچنین حالی شاعر بقول هگل شباهت بآن کرم دارد که هنگام خزیدن خویش میخواهد ازفیل تقلید کند. اما بهرحال تقلید ومحاکاتی هم که درشعر هست بگفتهٔ هگل شاید فقط درمورد انواع توصیفی صادق باشد[۱۴] بعبارت دیگر درشعر تقلید ومحاکاة وقتی است که شعر مضمونش عبارت باشد از افسانه[۱۵] یا احوال و اوصاف طبیعت که همه آنها سروکارشان باخیالست وعاطفه: لیکن جایی که صحبت از تأثیر بر عقل و تمام وجودست تقلید و محاکاة تعبیر جامعی ازشعر وکارآن نیست ولااقل وضوح ودقت فلسفی ندارد. درحقیقت‌درست استکه درین نوع شعر ـ شعری که از نمط عالی است ـ نیز ماده همان است که درسایر اقسام هست اما صورت ترکیبی غالباً امریست عظیم وبی‌سابقه ـ وآن‌را به هیچوجه نمیتوان تقلید ومحاکاة خواند. تقلید ومحاکاة ازآنچه درعالم اشیاء ـ دنیای خارج ازوجود شاعر ـ هست. این رامیتوان خلق خواند: خلق بآن‌معنی که درحکمت مشائی گفته‌اند یعنی افاضه صورت برمادهٔ موجود. اینجاست که شاعر وآفریننده دریك ردیف مینشینند و اینجاست که گفته‌اند شاعر برای خود دنیایی خلق میکند ورای دنیای عادی وخالی ازعیوب ونقائص آن. درواقع ازبین تمام هنرها هیچ یك بقدر شعر آزادی واقعی به هنرمند نمی‌دهد: نه موسیقی با بلند پروازی که دارد این معجزه را تحقق میبخشد نه نقاشی ـ باوجود

www.ketabha.org

بی‌بندوباریهای جسورانه‌اش. مثل این‌است که‌شعر چنان از قید حدود ماده‌رسته است که نمیتواندهیچ قیدی رابرآفریننده خویش‌تحمیل کند. برای‌همین‌است که وقتی‌شعر یخاطر شاعر می‌رسدهم‌قافیه رامیتوان کنار نهادهم‌وزن‌را ـ یعنی‌وزن‌عروضی ادبارا. بله درشعر خیلی بهتر ازموسیقی و نقاشی میتوان از قیود سنت سبکبار شد. این نکته‌یی است که من ازیك برادر کوچکترم‌آموختم : خلیل‌ذره . این برادرم که‌درجوانی‌رفت‌یك‌آرتیست‌واقعی‌بود. دائم‌ازغلبهٔ‌حس‌وعاطفه‌جوش‌والتهاب داشت‌ودائم درکارآفریدن چیزی‌بود: آفرینش‌هنری. بهرسه‌هنرشعر، موسیقی،و نقاشی هم یکسان علاقه داشت:ـ علاقه‌یی توأم‌با تبحراما بکلی خالی ازتظاهر. وی باآنکه در موسیقی ونقاشی بسنت‌ها و اصول قدیم زیاد پای‌بند بود درشعر بسنت شکنی میکرا یید.

یك روز وقتی‌مرا ازاین تضاد و دوگانگی‌طرزفکر خویش اندکی‌متعجب دیدگفت‌که این نکته تعجبی ندارد. درموسیقی حدود وقیودی هست‌که علیرغم هنرمند و در خارج از حدود اندیشهٔ او بوجود آمده‌است. از جمله محدودیت جنجره وتار آواها ولزوم‌تبعیت از تکنیك‌سازهای موجود آزادی زیادی‌برای خواننده باقی نمیگذارد درنقاشی هم سروکار هنرمند با دنیائی است‌نامحدود که وی باید بکمك چند رنگ انگشت شمار ـ باوجود تنوعی‌که در آنها هست ـ و بکمك صفحه‌یی که‌بهرحال خودش یك‌سطح‌بیش ندارد چنان دنیای نامحدودی را تصویر و تقلیدکند. دیگر کجا برای او آزادی قابل ملاحظه‌یی باقی‌میماند؟ ازآنمیان تنها شعرست‌که باکمك ذخیرهٔ تمام نشدنی الفاظ زبان ، تمام دنیای نامحدود معانی را میتواند بیان‌کند. از اینروست‌که هنرمند در شعر بیشتر از سایر هنرها آزادی واقعی حس میکند. چیزی‌که درهیچ هنر دیگر باین‌اندازه دست یافتنی‌نیست. درواقع‌حق با اوبودهیچ‌هنرمند دیگر بقدر شاعرقدرت‌وامکان آفرینندگی ندارد یعنی قدرت بخشیدن صورتهای تازه را بمادهٔ فکر. البته‌آن صورت یا صورتهایی‌که شاعر بعنوان یك آفرینشگر بماده ـ یعنی‌فکرخویش‌ـ میبخشد لفظ نیست معنی است: معنی‌که فکر او را شکلی خاص ـ زنده و قابل بقا میدهد: خواه آن شکل را به‌لباس لفظ هم‌درپیاورد خواه نه . بندتوکروچه نقاد ایتالیائی‌که شعر وهنر را عبارت میداند ازشهود درواقع نظرش بهمین‌معنی

www.ketabha.org

است[۱۶] چون درحقیقت شاعر شعر خود را اول میآفریند و بعد میسراید. چنانکه اگر هم نسراید باز هم شاعرست منتهی کار او وقتی تمام شمرده میشود که آفریدهٔ او برای اذهان دیگر هم محسوس باشد و قابل لمس : یعنی به لفظ و بیان درآید .

لفظ البته یك لباس است برای بدنی که عبارت باشد از معنی اما این بدن مجرد بدون لباس هم برای دیگران نه مرئی است و نه محسوس از اینجاست که لفظ و بیان را کسوت خوانده‌اند و معنی را چون شاهدی پاکیزه که سرقات شعرا یك جامه را ازتن آن بیرون میآورد و جامه‌یی دیگر درو میپوشد[۱۷] با اینهمه چون معنی بی‌لفظ نمایش و جلوه‌یی ندارد لفظ و معنی ملازم‌اند و ازاینجاست که درشعر باید به‌لفظ هم مثل معنی توجه کرد زیرا که شعر تنها بامعنی تمام نمیشود لفظ هم میخواهد و توجه بهمین دو جنبه لفظی و معنوی آنست که عروضی‌ها را وامیدارد تا در تعریف آن بگویند[۱۸] کلامی است موزون و مقفی که دارای معنائی باشد.

www.ketabha.org

٤

معنی و لفظ

از شعر آنچه وزن و قافیه بر آن وارد میشود عبارتست از لفظ آن اما البته شعر به لفظ تنها درست نمیشود تا که در تعریف آن عبارت کلام موزون مقفی کفایت کند. وزن و قافیه ممکن است وارد بر کلام عادی ـ کلام غیر ادبی ـ نیز بشود و اختصاص بکلام غیر عادی ندارد. اما لفظ در شعر کسوتی بیش نیست ـ کسوتی برای معنی . و الکساندر پوپ* شاعر و نقاد انگلیسی نظر بهمین نکته دارد آنجا که میگوید کسانی هستند که دربارهٔ کتابها از روی لفظ داوری میکنند مثل زنها که راجع به مردها از روی لباس قضاوت مینمایند[1] باری اگر چه با لباس نمیتوان راهب شد اما لباس هم درجای خود اهمیت تمام دارد وجلوه ونمایش وجود بدن جز بـه لباس نیست. البته بشرط آنکه در زیر لباس هم چیزی وجود داشته باشد . نه آنکه لباسی باشد خالی، مثل آنکه شاعر گفت: که نمانده است زیر جامه تنی.

راجع بهمین لباس لفظ است که قدما مکرر تأکید کرده اند به لزوم لطافت آن. چنانکه آنرا ـ لفظ شعر و ظاهر آنرا ـ مقایسه کرده اند باحله ـ باحلهٔ تنیده زدل بافته زجان . صناعت شاعری را ازاین حیث است که بعضی همچون مؤلف المعجم

---

* Alexander Pope

www.ketabha.org

تشبیه کرده‌اند به صناعت نساج[۲]. درهرحال لفظ که وزن وقافیهٔ شعر در آن تجلی میکند البته کسوت و جامه‌یی بیش نیست اما شعر که این کسوت باندام اوست موجودیست که ازتمام هستی اوفقط جامه‌اش محسوس ومرئی است پیکرش حالتی دارد مجرد واثیری ـ : معنی . از اینروست که درشعر اهمیت لفظ که جامه‌یی بیش نیست از اهمیت معنی که صورت وجوهر واقعی شعرست کمتر نیست و اینرا ازیك دیگر جدا نمیتوان کرد. بااینهمه ازقدیم این مسأله پیش آمده است که درشعر و در ادب بطور کلی لفظ مهمتر است یامعنی؟ درینجا بحث بسیار شده است اما حقیقت آنست که در شعر لفظ ومعنی همطرازند وهمسنگ. به‌قول شمس قیس،شاعر باید نه‌بآوردن معانی خوب‌در الفاظ پست‌داضی شود نه باتیان معانی مبتذل در الفاظ خوب[۳] چنانکه لباس لطیف بر اندام درشت وپلید خوش‌آیند نیست لباس خشن هم بر پیکر لطیف دریغ است. دراینصورت البته نمیتوان‌دراهمیت معنی ـ مبالغه کرد، باآنکه معنی صورت‌وجوهر شعرست. ازآنکه شعر اگرچه بامعنی ـ درذهن شاعر ـ تمام است اما فایدهٔ آن که عبارتست‌از القاءبغیر وقتی‌حاصل میآید که در لباس لفظ جلوه بیابد و برای دیگران هم محسوس شود ومرئی . از اینروست که صاحب المثل السائر با وجود ترجیح‌جنبهٔ معنی[۴] درانشاء خویش توجه خاص‌به لفظ دارد: بلفظ که درنظر اوخادم معنی است .عبدالقاهر جرجانی‌هم باوجود علاقه‌یی که برترجیح‌جانب معنی دارداز اهمیت‌لفظ‌درجای خود غافل نیست[۵] چنانکه ابن‌رشیق هم لفظ و معنی‌را تشبیه‌میکند به‌روح و بدن که ضعف وقوت هریك ازآنها ضعف وقوت آندیگر راهم موجب تواند شد . اما قول عسکری و ابن خلدون مبالغه آمیزست که درین مورد لفظ‌رامهمتر شمرده وپنداشته‌اند که معنی امریست‌مشترك که بقول عوام توی دست و پای مردم‌ریخته‌است و گفته‌اند آنچه‌سبب مزیت کلام است‌لفظ‌است که‌زیبایی‌وطراوت‌آن سبب اعجاب وتحسین شنونده میشود [۶] . با اینهمه وقتی‌نقادان لفظی رامیستایند مرادشان آهنگ حروف است نه‌ظاهروضع لغوی بلکه مقصود تأثیریست که لفظ در ذهن و قلب دارد[۷].

البته درین باب ، لفظ و معنی هردو رعایتشان بایسته‌است و رعایت‌تعادل بین آنها نیزلازم .معنی که البته تا ازحد عادی بالاتر نباشد تعلق بشعر نخواهد داشت اما لفظ هم‌که معنی است بی‌شك باآن مناسبت دارد. ارسطو میگوید که

www.ketabha.org

لفظ باید ازغرابت خالی نباشد از آنکه مردم چیزهایی را تحسین میکنند که از دور آمده باشد. دربین مسلمین هم غالباً تأکید شده که لفظ بـاید بازاری نباشد[۸] ـ وبه قول ابن اثیر کثرت استعمال آن را نفرسوده باشد. بعلاوه باید بی‌آنکه غریب جلوه کند چنان باشد که شنونده راگمان افتدکه آن چیزیست غیر ازآنچه در دست مردم است درحالیکه آن الفاظ درواقع از همانهاست که در دست مردم هست[۹] بدینگونه ترجیح عریك از لفظ ومعنی ادعایی استمبالغه آمیز وگزاف. نکته در این‌است که‌بین آنهاتعادل باشد و تناسب. البته‌تشخیص این تعادل و درك تناسب آن ذوق میخواهـد ، و ذوق تهذیب یافته . اما ملاك تشخیص در لفظ عبارتست از طبع، رویت، و استعمال . درصورتیکه ملاك معنی آنست که چون برعقل صحیح و فهم ثاقب عرضه شود آنرا بپذیرد[۱۰]. البته این توجه ادبا و نقادان باهمیت لفظ و تأکیدی‌که در پرهیز از بکار بردن الفاظ عامیانه و بازاری کرده‌اند حاکیست ازجنبه تفننی و اشرافی شعر و ادب ـ کـه سابقاً درآن باب‌سخن رفت. اما درواقع شعرفارسی ـ مخصوصاً در دورهٔ‌صفویه ـ بسبب آنکه از انحصار اهل مدرسه خارج شد ودر دست بازاریان افتاد ـ خیاط، کفشگر، خرده فروش ، خباز ،آشپز، وسرباز ـ مملوشد از الفاظ وتعبیرات بازاری . چنان‌کـه شیوه بیان شاعران ایندوره ـ آنچه سبك هندی خوانـده میشود ـ بهمین سبب فاقد آن اصالت و نجابت بیان شاعـران اهل مدرسه و شاعران دیوانی شد و با آنکه اشتمال برکنایات و بعضی معانی خیـالی آنرا گه‌گاه تاسرحد معما میرسانید الفاظ وعبارات بازاری رنگ تازه‌یی بآنداد ـ رنگ رئالیسم * . درست است که‌بعدها ذوقهای تهذیب یافته ـ ذوق اهل‌مدرسه ـ که از معانی و الفاظ عامیانه و بازاری پرهیز داشت این شیوه را نپسندید اما درین سبك عرجا که بین لفظ و معنی تعادل وتناسب حاصل شد شعر با وجود سادگی الفاظ مقبول افتاد ومطبوع .

چنانکه شیوه‌های دیگر هم ـ که‌مخصوص اهل مدرسه و اهل دربار بود ـ باوجود مختصات خود هرجا بین لفظ و معنیشان تعادل بود همین‌گونه بود .

* Realisme

www.ketabha.org

آنچه سبك عراقی خوانده میشود ـ تحت تأثیر معلومات اهل مدرسه که غالب شاعرانش ازآن طایفه بودند ـ تعادلی داشت بین الفاظ عربی بامعانی‌مأخوذ از معلومات عصری شاعران . استعمال استعاره وصنایع بدیعی هم درمواردیکه بین آنها تعادل هست آن سبك را دلپذیر میساخته است . اماسبك خراسانی‌در آوردن الفاظ غریب وحتی مهجور و احیاناً وحشی چنان بی‌دریغ بوده است که فرهنگهای غرایب‌آن ـ مثل لغت فرس‌اسدی وشاید لغت گمشدهٔ قطران‌تبریزی نیز ـ با شواهدی که از اشعار آن ادوار ارائه میدهد چیزی نیست جز فهرستی ازیك مشت لغات مهجور. البته وقتی وصف های ساده و تشبیهات وتکرارهای لفظی و معنوی را باین لغات غریب‌بیفزایند مختصات وافعی آنچه‌سبك‌خراسانی خوانده میشود بدست میآید . باری شعر ـ لااقل در ادب کلاسیك اسلامی ـ زبانی دارد مخصوص ـزبانی که باآنچه درنثر بکار میرود تفاوتها دارد. درست است که فی‌المثل درفارسی ـ باملاحظه اشعار خراسانی و عراقی ومقایسه‌شان با شیوهٔ هندی ـ ضرورت ندارد که زبان شعر مبتنی باشد برلغات غریب و بدیع اما بهرحال‌لغاتی هم‌هست مخصوص‌نثر که‌درشعر استعمال آنهامطبوع نیست و بقول عبدالقاهرآوردن آنها درشعر آنرا ناهنجار می‌کند. مثلاً لفظ ایضاً که‌عبدالقاهر برای‌زبان‌عربی مثال میآورد یا عبارت‌ماالفرق که‌ابن‌خلدون‌درینمورد ذکرمیکند وبقول‌اوشباهت‌دارد بلغت فقها. چنانکه‌لفظ‌مهمه‌هم که‌مثلا درشعرمتنبی ومنوچهری بکاررفته‌است[۱۱] ـ به‌اعتقادابن‌اثیرمخصوص شعرست‌واستعمالش درنثرمطلوب‌نیست. بااینهمه‌حدفاصلی که‌بین‌زبان‌شعروزبان نثرهست‌در ادوار مختلف‌تفاوت‌داشته است و حکم‌دربن‌باب موقوف است براستعمال واستقصاء درآن. باری زبان، اقتضایش آنست که در برانگیختن حس موسیقی وشور وهیجان بیش اززبان عادی‌ـزبان نثر ـ مؤثرباشد. این موسیقی ـ که ممکن است شورانگیز باشد یاآرام‌بخش‌ـ درمجموعهٔ الفاظ و طرز ترکیب آنها محصوص است چنانچه ذوق تربیت یافته درالفاظ شاهنامه موسیقی شورانگیزی میبابد یادآور حرکت یك سپاه ودرزبان سعدی موسیقی آرام بخشی که حرکت ملایم آب ونسیم را بخاطر میآورد. از اینروست که موسیقی لفظ را نقادان قدیم بچشم اهمیت نگریسته‌اند وازآن‌تعبیر به « حلاوةاللفظ » کرده‌اند[۱۲] ـ که تعبیر دیگرش‌انسجام است ازلوازم‌فصاحت.

www.ketabha.org

اماخودفصاحت‌تعریفش منفی است یعنی میگویند فصاحت آن است‌که اجزاءکلام ـ کلمه‌ـخالی‌باشد ازتنافر حروف،غرابت استعمال،مخالفت‌قیاس، وکراهت در سمع.چنانکه ترکیب آن‌کلام هم‌باید نه‌فقط ازتنافرکلمات خالی باشد بلکه‌نیز ضعف‌تألیف و تعقید لفظی ومعنوی وتتابع اضافات وتکراربیفایده هم‌باید درآن نباشد و البته وصول باین نوع کلام برای شاعر ذوق فطری میخواهد و ملکه نفسانی . بدینگونه فصاحت درمفرد آنست که لفظروان باشد با مخارج‌حروف آسان. فصاحت در مرکب هم عبارتست از ائتلاف الفاظ وعدم تنافرشان . همین امرست‌که ـ صرف‌نظر از وزن ـ کلام شاعر را موسیقی میبخشد و برخیال انگیزی‌و نیروی تصرف آن در شنونده میافزاید . ونظر بهمین خاصیت بوده است‌که نقادان قدیم در رعایت مناسبت بین لفظ‌و معنی تأکید بسیار کرده‌اند: تأکید در این‌که برای‌معنی‌رقیق لفظ هم رقیق‌باشد و برای معنی‌قوی‌لفظ جزل. و نیز از همین‌روست‌که گفته‌اند لفظ باید با وزن مناسب باشد و معنی هم باید مناسبت و سازش واقعی‌داشته باشد با وزن و با قافیه[۱۳] با اینهمه‌گمان اینکه‌هر مضمون و معنی مناسبت با وزنی خاص‌دارد یك و هم فریبنده است‌که علاقمندان و مشتاقان سنت‌های ادبی می‌گویند و اساس درست‌ندارد. چنان‌که بحرمتقارب را فردوسی و اسدی برای حماسه بکار برده‌اند نظامی‌وحافظ برای داستان و ساقی‌نامه بحررمل مسدس را مولوی مخصوصاً برای مثنوی بکار برده استو بسیاری شعرا مثل سعدی و عراقی‌گه‌گاه برای غزل. با اینحال اگر پاره‌یی اوزان برای بعضی مضامین مناسبتر بنظرمیآید و سازگارتر، ازآنست‌که درآن موارد موسیقی وزن‌کاملتر می‌افتد یا بارزتر و جالبتر.

باری توجه بموسیقی الفاظ و لزوم مناسبت تام بین لفظ با وزن نقادان قدیم را غالباً باین نتیجه‌کشانیده است‌که شعر را زبانی خاص است غیراز نثر و در هریك از این دوالفاظی بکارست‌که درآن دیگر نیست اما این فکر که در واقع مولود تمایلات اشرافی در شعرست نزد شاعران و گویندگانی‌که با عامه ـ نه اهل درگاه و نه اهل مدرسه ـ سروکار داشته‌اند مقبول نبوده است و از این‌روست‌که در شعر عطار و شعرمولوی هیچ توجه باین نکته نشده است‌که فلان لفظ استعمالش در شعر مسبوق و جایزهست یا نه و نیز بسیارندکسانیکه در

www.ketabha.org

مثنوی و آثار عطار بهمین مناسبت که آنها مثلا زبان فرخی یا انوری را تقلید و رعایت نکرده‌اند طعن میکنند اما حقیقت آن است شعر هرجا از تصنع و تکلف ادیبانه دور باشد و به‌طبیعت وحقیقت نزدیك‌زبانش‌هم ازآنچه زبان شعرخوانده میشود و یك زبان قراردادی بیش نیست جدا میشود و درست در همین موردست که وردزورث * شاعر انگلیسی میخواهد زبان شعر را بزبان محاوره نزدیك‌کند ـ برای وصول به واقعیت . وی مجموعه‌یی[۱۴] بنام «اشعارغنائی» * داردکه عبارتست از قطعاتی چند از خود او و دوست شاعرش کالریج * ، و درمقدمه‌یی‌که برطبع دوم‌آن نوشته است مذهب خود را در شعر بیان میکند ـ وآنرا عبارت میداند از بازگشت‌به‌طبیعت و واقعیت. برای‌وصول بواقعیت بعقیدهٔ او شعر باید به‌طبیعت نزدیك شود. از زندگی‌سادهٔ روستاییان‌الهام بگیرد و به‌حوادث و اوضاع زندگی‌عمومی توجه‌کند.

درباب زبان‌آن‌هم عقیده‌اش‌آنست‌که باید زبانی باشدکه واقعاً مردم بکار میبرند، مخصوصاًزبان‌روستاییان. ازآنکه به زبانی‌سخن میگویند پوست‌کنده‌تر و برجسته‌تر[۱۵] وگمان میکنم اگر شعرایی‌که شعرشان بسبك هندی است نیز میخواستندمثل ورد زورث ـ وشعرای‌جدید خودمان ـ برای شیوهٔ خودبیانیه‌یی بنویسندآنها نیز فن شعرشان چیزی میشد شبیه باین مقدمهٔ ورد زورث. نهایت هدف‌آنها عبارت میشد از بازگشت بزندگی‌روزانه مردم عادی ـ مردم بازار و زبانشان هم‌زبان اهل بازار بود: چیزیکه نقادان قدیم ماآنهمه ازآن اجتناب داشتند. با اینهمه ورد زورث چنانکه‌کالریج در نقد او ـ در رساله بیوگرافی ادبی * ـ گفته است خودش مکرربخلاف این دعوی عمل کرده‌است و بسیاری از اشعارش از سبك بیان روستایی خارج است[۱۶].

باری زبان روستایی ـ وهمچنین زبان بازاری ـ هم البته بیش از زبان اهل مدرسه در تحولست ازآنکه با زندگی روزانه و حوائج آن بیش‌ترتماس دارد از این‌رو فهم بعضی الفاظ و تعبیرات‌آن نیز مدتی بعد از استعمال شاعر مثل الفاظ و تعبیرات منسوخ اهل مدرسه مشکل میشود وآن الفاظ و تعبیرات

* Wordsworth. * lyrical Ballads. * Coleridge.
* Coleridge. Biographia Literaria

www.ketabha.org

نادر بنظر میآید و غریب. زبان بدویهای عرب‌هم بهمین سبب ـ حتی‌مقارن اوایل عهد عباسیان ـ که گاه محتاج میشده است بشرح و تفسیر ـ کاریکه راویان شعر مثل حماد راویه و خلف احمر میکرده‌اند و از همین روست که مجالس ثعلب و مبرد و حتی‌امالی‌قالی و مرتضی‌غالباً عبارت بوده است از شرح و تفسیرغرایب الفاظ و نیز ترکیبات شعرای قدیم عرب. شعر فارسی‌هم برحسب اختلاف محیط وتفاوت سلیقه‌ها از قدیم‌آگنده بوده است از لغاتیکه محتاج میشده است‌بشرح منتهی دیوان منجیك و رودکی غرایبشان‌عبارت بوده است از الفاظ متروك دری در صورتیکه مثلا منوچهری ولامعی مفردات و ترکیبات غریبه‌یی که داشته‌اند بیشتر از نوع الفاظ وتعبیرات مأخوذ از لغت و ادب عربی بوده است. چنانکه انوری و خاقانی و نظامی‌غیر از الفاظ غریبه مشکل دیگری که در شعرشان هست‌عبارتست از استفادهٔ دائم‌آنها از معلومات و اصطلاحات علمی عصرخویش: ادب، فقه، کلام، حکمت، طب، و نجوم. از اینروست که اشعاربعضی‌از این گونه شاعران ازجمله انوری و خاقانی محتاج شده است بشروح متعدد و شیخ‌آذری که قسمتی از جواهر الاسرارش شرح ابیات‌مشکلست از دواوین قدماء یکجا گفته است که در خمسهٔ نظامی ابیاتی چند هست که معنی‌آنها بروی دوشن‌نیست و او در قیامت دامان شیخ را خواهدگرفت تاآن ابیات را برایش تفسیر کند. درحقیقت در غالب اینگونه اشعار و مخصوصا در شاهنامه و خمسه و مثنوی و دیوان سعدی و حافظ که زیاده تداول داشته‌اند قسمت عمدهٔ اشکالی که پیش می‌آید ناشی است از بیدقتی و عجله‌یی که نسخه نویسان داشته‌اند در ضبط و کتابت.

از اینجاست‌اهمیت و ضرورت نقدمتون که در واقع مقدمه و اساس‌هر نوع نقددیگرست. عیب خط که امکان‌تصحیف درآن زیاد است بعلاوه بی‌امانتی‌کاتبان که از اصلاح و تصحیح ذوقی در متون انداشته‌اند از اسباب عمده بوده است در بی‌اعتباری نسخ. عدم رواج روایت ـ که شعر قدیم عرب را تقریباً چنانکه شاعر گفته بود نگهمیداشته است ـ و شوق به تدوین دیوانهای بزرگ جامع‌هم مزید شده است بر اسباب فساد.

بی‌امانتی‌کاتبان گاه نیز عمدی بوده است و برای اغراض فاسد. سری

www.ketabha.org

رفاء شاعر عرب برای آنکه عده‌یی از رقبای خود را متهم بسرقات بدارد اشعار آنهارا در دیوان کشاجم وارد می‌کرد یعنی درضمن استنساخ دیوان کشاجم اشعار خالدیان را بآن الحاق مینمود تا آن اشعار را مسروق جلوه دهد ومأخوذ از دیوان کشاجم. گاه نیز اینکار غیرعمدی بوده است مثل قضیهٔ سنائی که در دیوان مسعود مقداری هم از اشعار دیگران داخل کرد و ناچار شد از وی برای این بیدقتی خویش عذرخواهی کند[۱۷]. باری این بی‌دقتی کاتبان سبب عمده شد در فساد دیوانهای شعر. از این‌رو است که در اشعار قدماقبل از هرنوع نقدوقضاوت دیگر باید نخست متن درست ـ عین یا نزدیك بعین آنچه گوینده درست کرده است ـ بدست‌آورد ، از راه مقابله و تصحیح نسخ موجود.

این جست‌وجوی نسخهٔ اصلی هر اثر کاریست سخت که خیلی‌ها حوصله وطاقت آنرا ندارند اما بدون آن هیچ قضاوت بی‌طرفانه دربارهٔ یك شاعر ممکن نیست. با اینهمه مردم خیلی کم بآن ابراز علاقه می کنند برعکس مثل اینکه حتی در بین جدی‌ترین «آماتورها» هم تمایلی هست که شعر شاعران را طوری که با مذاق خود مناسب میبابند اصلاح کنند. درین باره واقعه‌یی هم اینجا بخاطرم آمد که حاکی است از وضع محیط ادبی تهران در بیست‌سال پیش. آنوقتها من دانشجویی بودم ولایتی اماکنجکاو و حتی گستاخ . یك روز رفیقی مرا بیك انجمن کوچك ادبی برد که عبارت میشد از یك دسته دوستداران حافظ . آن‌ایام هم مثل حالا حافظ پرستی یك بیماری بود، اما نه بیماری رجال. درآن مجلس یك شاعرمعروف که حالا از استادان غزل محسوبست دیوان خواجه را از روی چاپ قزوینی برای دوستان جوان ـ یا بهتر بگویم برای مریدان کم سن‌وسال خویش ـ تفسیر میکرد، البته مطابق میل و سلیقهٔ خویش. جالب آنکه ابیات را هم گه‌گاه مطابق‌دلخواه خویش پس‌وپیش میکرد و باصطلاح تصحیح. دعوی داشت که چندان در شعر خواجه تتبع داردکه بیك نظر میتواند درك کند کدام شعر دیوان واقعاً از حافظ هست وکدام نیست. بدون اعتنا باینکه ضبط نسخه‌ها چیست دیوان را اصلاح میکرد ـ تا بقول خودآنرا بصورتی درآوردکه حافظ اگر به‌بیند آنرا تصدیق کند و امضاء . این استاد غزل وقتی یك بیت خواجه را طوری تصحیح کرد که تقریباً تمام شعر عوض میشد. من گفتم آخر ازکجا معلوم

www.ketabha.org

که حافظ خواسته است اینطور بگوید؟ و استاد با خونسردی ادیبانه‌اش جواب داد اما اگر اینجا حاضر بود قانعش میکردم تا شعرش را عوض کند... وقتی از پیش استاد بیرون آمدم چقدر غبطه خوردم بحال حافظ که توفیق زیارت این شاعر عصرما را نیافت. این است مسأله‌یی که نشان میدهد تهیه متن صحیح یك دیوان لازمست و تا چه حد لازم، البته درین مقابله که برای بدست آوردن نسخهٔ درست باید بین تمام نسخه‌های معتبر موجود انجام داد بی‌شك قدیمیترین نسخه بیشتر مورد اعتمادست اما برخلاف مشهور تنها بدان نباید التفات کرد و تهیهٔ نسب نامهٔ نسخ موجود غالباً ضرورت دارد[۱۸].

باری نقد متون اساس هرگونه نقادیست و بی‌آن هرگونه خطایی ممکن است برای منتقد دست دهد و در آنصورت شاید قضاوتهایی که دربارهٔ یکشاعر و شعر او میشود مبتنی باشد بر الحاقات کاتبان و خوانندگان ـ الحاقاتیکه آنها از روی تفنن یا تمرین باهمان وزن و قافیهٔ اصل ساخته‌اند و بدان افزوده.

www.ketabha.org

www.ketabha.org

۵

در بارهٔ بیان

وزن و قافیه چیزهائی هستند که شعر را از نثر جدا میکنند اما آنچه شعر و نثر هر دو را که در خاصیت تأثیر و تلقین مشترکند از کلام عادی و معمولی جدا میکند عبارتست از استعمال لفظ در غیر معنی حقیقی. در کلام عادی البته اصل آنست که لفظ درمعنی حقیقی بکار رود ـ بقول ادیبان در معنی موضوع‌له. البته درکلام عادی هم ممکن است گه‌گاه ـ اما بندرت ـ لفظ در غیر موضوع‌له بکاربرود. این امرغالباً یا در توصیف ـ توصیفهای مبالغه‌آمیز ـ است یا درموارد تشویق واغراء، مخصوصاً درکار تجارت که بزبان‌روزنامه‌ها تبلیغات میگویند و «پروپاگانده».

اما بهرحال چون زندگی عادی حاجت به دقت وصراحت دارد استعمال لفظ درغیر موضوع‌له درآن پیش نمیآید جز در مواردی‌که بکار بردن لفظدر معنی موضوع‌له واقعی بمقصود نباشد یا ـ مثل مورد تبلیغات ـ گوینده هدفش تصرف باشد در عقول و عواطف بشری. درین موارد هم مثل اینست‌که کلام عادی بطور موقت وارد قلمرو ادب ـ کلام غیرعادی ـ شده باشد. اما در کلام غیرعادی هم استعمال لفظ در غیرموضوع‌له اگر چه در نثر رواست اما باندازهٔ شعر مطبوع نیست و ارسطو میگوید چیزهائی‌که خطابه را خنک میکند وفور اینگونه استعمالاتست درآن[۱]. با اینهمه حتی وقتی هست‌که استعمال لفظ درمعنی

www.ketabha.org

موضوع‌له کلام را خیال‌انگیز میکند و نثر را نزدیك میکند بشعر واین‌جایی است که گوینده تشبیه بکار میبرد. فی‌المثل وقتی شاعر دانه‌های برف را تشبیه میکند بکبوترهای سفید ـ که راه خویش را از هیبت بازگم کرده‌اند[۲] ـ انسان بسا که هم سرمای برف را احساس میکند و هم ازفکر تماشای پروازکبوترهای سفید احساس لذت و اعجاب میکند. طرفین این تشبیه ـ مشبه ومشبه‌به ـ که هردو هیئت مجموعی را نشان میدهند استعمالشان در معنی حقیقی است، معنی موضوع‌له. اما تشبیه خیال‌انگیز است و شاعرانه بعلاوه حاکی است از اینکه شاعر ـ مثل ملل‌الشعراء بهار خودمان ـ علاقه‌یی داشته است به‌کبوتربازی[۳]. از آنکه در مشاهدهٔ اشیاء ومناظرچیزهایی‌که بعنوان مشبه به‌بیادمیآیند وجودشان بحکم قاعدهٔ تداعی معانی حاکی است از زمینهٔ نفسانی ذهن شاعر. حکایت مشهوری هست‌که میگویدکردی با دیلمیی ویك زرگر و با عاشقی و یك معلم همراه شدند. شب هنگام ماه برآمد تمام. هریك از آنها خواست آن راوصفی کند. زرگر آن را تشبیه کرد به پاره‌یی زرگداخته‌که ازکوره بیرون آرند کرد شبان بود گفت به قرص پنیر میماند. معلم گفت شبیه گردهٔ نانی است که از خانهٔ مالداری برای معلم هدیه فرستند. دیلمی‌گفت مثل سپری است‌که پیش پادشاه برند و عاشق گفت بصورت معشوق شباهت دارد[۴].

در واقع هر شاعر برحسب ذوق و فکر خویش منظره‌یی را که پیش چشم دارد بچیزی تشبیه میکند وهمین است که موجب اختلاف میشود درددیدها و در سبکها. بعلاوه تشبیه حاکی است از محیط زندگی شاعر و تجارب او. در بیان معنی واحد هر گوینده‌یی ماده تشبیه را از محیط خویش می‌گیرد. فی‌المثل این معنی‌که انسان هرجا باشد در دست مرگ است و اگرهم ازمرگ غافل است از دام او بیرون نیست یك تجربهٔ عام است. تورگنیف * نویسندهٔ روس که سروکارش با آب و رود و دریاست در بیان آن می‌گوید مرگ چون ماهی‌گیریست‌که دامش را توی‌آب انداخته است‌ماهی بیچاره درون تور اوست ولی می‌پنداردکه از حملهٔ صیاد ایمن است غافل‌کـه هر وقت تورکشیده شود

---

*Turgenev

www.ketabha.org

زندگی او پایان می‌یابد.[۵] و بدینگونه در همه حال مرگ او را مثل طعمه‌یی تلقی می‌کند. همین مضمون را طرفه شاعر جاهلی عرب چنین می‌گوید که اگر مرگ انسان را مهلت می‌دهد و رها می‌کند مثل آنست که رسن را بپای شتر می‌بندند ومی‌گذارندش که درصحرا بچرد حیوان خود را آزاد می‌پندارد، ونمی‌داندکه رسن در دست شترچران است[۶]. بله هر شاعر ازمحیط خودالهام می‌گیرد ورنگ محلی همین‌است. وقتی شعری از ابن‌معتزرا برای ابن‌الرومی خواندندکه در طی آن ماه نو را تشبیه‌کرده بود به زورقی سیمین‌که بارعنبر آن را سنگین‌کرده باشد ودرآبش فرونشانده. خواننده، ابن‌الرومی را ملامت هم‌کرده بودکه ازاینگونه تشبیهات در شعر تو نیست. پاسخ ابن‌الرومی بسیار جالب بود و حاکی از توجه او بتأثیر محیط [۷]. گفته بود ابن معتز خلیفه است و خلیفه‌زاده وقتی از زورق نقره‌یی و بار عنبر سخن میگوید در واقع چیزهایی را وصف‌کرده است که در سرای او وجود داشته است اما من‌که یك شاعر سادهٔ بینوا بیش نیستم اینگونه چیزها را کجا دیده‌ام که یادشان بیاورم؟ در حقیقت این زمینهٔ ادراك قبلی، در تشبیه و حتی در توصیف ساده‌ضرورت دارد واهمیت. ازاینجاست دشواریی‌که در مسأله تشبیهات‌کوران هست‌کوران مادرزاد که بی‌ادراك رنگ از آن صحبت میدارند اما بتقلید. مسأله قدیم‌است ویك وقت هم موضوع صحبت شده‌است بین‌ابوعلی مسکویه و ابوحیان‌توحیدی[۸] باری در تشبیه و توصیف استعمال لفظ در معنی حقیقی است و تشبیه در واقع اولین و ساده‌ترین طریقه تفنن است در بیان معنی. چون انسان از حقیقت و ماهیت بسیاری از امور واقف نیست وآن چیزها را نمیتواند تعریف کند آنها را تشبیه میکند بچیزهایی که شناخته‌ترست و آشناتر، و بدینگونه در تشبیه استعمال لفظ درمعنی حقیقی است و قصد گوینده توصیف است و تعریف. کسانی که شب در خانهٔ تاریك پیل را لمس کردند توصیف آنها از پیل از این نوع است. چون در واقع حقیقت آنرا درست درك نکردند در وصف آن تشبیه‌بکار بردند تا آنرا از روی چیزی که بگمان خویش حقیقت آنرا دانسته بودند وصف نمایند[۹] درهرحال درتشبیه بسا که مراد گوینده فقط تعریف باشدگه گاه بقصد مبالغه. بعلاوه تشبیه که چیزی را در یك صفت یا حالت بچیزدیگر

www.ketabha.org

ملحق میدارد خیال‌انگیز است. گویی با جادوی خیال آنچه را غایب است و پنهان حاضر میکند و عیان. از آنکه صفت و حالی را که در مشبه ظاهر نیست ملحق میکند به‌حالت و صفت مشبه به‌که خودش گرچه دورست اما آن صفت و حالت در وی چنان قویست‌که خیال بیك جولان آنرا ادراك واحضار میکند.

لطف تشبیه غرابت آنست و دوریش از ابتذال. حصول آنهم بدینگونه دست میدهد که وجه شبه امری باشدکه زود بخاطر نرسد[۱۰] البته حتی یك تشبیه غریب وقتی مکرر شد شایع میشود و مبتذل بعد هم جزو مایهٔ سنتها میشود و اصالت خود را از دست میدهد. باری در تشبیه استعمال لفظ در معنی حقیقی خویش است اما غالباً در خاطرها تأثیر قوی دارد و اطمینان‌بخش. از آنکه ذهن را گویی از آنچه پنهان است و نامرئی به‌چیزی راهنمون میشود که آشکارست و دیدنی و این خود بذهن و خاطر شنونده آسایش میبخشد واو را بر وجود چیزی که نامرئی است و پنهان مطمئن میکند. البته غرابت در تشبیه اهمیت و تأثیر بسیار دارد چون آنجا که وجه شبه تا حدی پوشیده‌است خاطر شنونده حاجت دارد به پویه و تقلائی تا آنرا بدست بیاورد و از این کوشش خویش هم غالباً لذتی میبرد مثل لذتی که انسان از حل مشکلی پیدا میکند. عبدالقاهر درین مورد میگوید[۱۱] که انسان چیزی را که بعد از رنج و جستجو به دست آورده است بهتر قدر میداند و بیشتر گرامی میشمارد و این نکته‌بیست درست با اینهمه اگر این غرابت تا حدی باشدکه انسان را در فهم مقصود سرگردان کند دیگر تشبیه لطفی ندارد. غرابت البته از اسباب عمده است در زیبائی شعر و در تأثیر آن. اما سر این غرابت که تشبیه را جاذبه و لطفی جداگانه میبخشد چیست؟ در واقع حتی در زندگی عادی و روز مره هم شاعر نکته‌هایی کشف میکندکه از چشم دیگران مخفی است. آیا سبب آنست‌که وی استعدادی خاص دارد که مردم عادی آنرا فاقدند؟ شاید هم‌شاعر چون غالباً در زندگی از آنچه عادی و روزمره است فراغتی داردکه‌گاه که بآن مینگرد چیزهایی درآن میتواند یافت‌که چشم مردم عادی از کشف آنها عاجزست و این نکته است که هم تشبیه او را غرابت میبخشد و هم توصیف او

www.ketabha.org

را. این طرز غرابت جویی‌یك جلوه‌اش مخصوصاً عبارتست ازآنچه ادباءتشبیه عکس می‌خوانند، اینکه چشم محبوب را به‌نرگس تشبیه‌کنند یا رویش را بـا ماه مانند نمایند چیزیست عادی‌که در محاورهٔ روزانه هم نظیرش تکرارمیشود. اما آیا عکس این تشبیه‌ها هم درست هست؟ وقتی وجه شبه در یك طرف تشبیه اصل است و ذاتی البته در طرف دیگر فرع است و عـرضی و دراین صورت عکس ممکن نیست یا لطفی ندارد. اما شاعر گه‌گاه با بیانی سحرآمیز فرع را باصل تبدیل میکند واصل را بفرع چنانکه ذهن خواننده یك لحظه دراینکه اصل صفت متعلق بکدام طـرف است دردردید میافتد و بیشتـر متأثر میشود. اینجاست‌که در کلام شاعر آهوی وحشی چشم خویش را از معشوق عـاریـت میگیرد یا گل بوستانی نکهت خود را از دهان او وام میستاند و همین نکته است‌که حتی بیك تشبیه ساده عادی هم حالتی میبخشدکه‌آن را ازکلام معمولی برتر میکند و موثرتر.

باری، در تشبیه چنانکه اشارت رفت استعمال لفظ در معنی حقیقی‌است نه مجازی و از اینروست‌که در نثـر و حتی در کلام عادی ـ نیز هم توصیف رایج است وهم تشبیه. اماآنچه بیشتر بشعر یا دست‌کم بکلام غیرعادی‌اختصاص دارد عبارتست از استعمال لفظ در غیر موضوع له ـ یعنی‌که مجاز لفظی. این مجاز لفظی هم البته انواع دارد و صورتها اما بهر حال آن تازگی وغرابتی که‌کلام را ازآنچه معمولی وپیش پا افتاده است خارج میکند ولفظ را بی‌آنکه وحشی باشد یا منـوخ در نظر مخاطب تازه و بدیع جلوه میدهد در بسیـاری موارد از راه استعمال مجاز حاصل میآید: یعنی استعمال لفظ در غیرآن معانی که همه ازآن میفهمند. وقتی فی‌المثل ازگرمی آتش یاسختی آهن سخن‌گفته آید گرمی و سختی در معنی حقیقی بکـار رفته است: معنی موضوع‌له. امـا وقتی سخن ازگرمی زبان باشد یاسختی دل، گرمی و سختی در معنـی مجازی استعمال شده است: مجاز لفظی. البته باید بین معنـی حقیقی و آن معنی کـه شاعر مجاز لفظی را برای آن بکار میبرد مناسبتی هم باشد: از مشابهت یـا رابطهٔ علت و معلولی وجز آنها و این مناسبت است که آن را علاقه گویند. بعلاوه وقتی گوینده میخواهد که از لفظ او معنی حقیقی ـ موضوع‌له ـ

www.ketabha.org

فهمیده نشود لازم است نشانه‌یی بدهد که مراد او ظاهر لفظ نیست و این نشانه است که آنرا قرینه صارفه میگویند ـ خواه لفظی باشد و خواه معنوی. وقتی لفظ را در معنی مجاز بکار میبرند اگر علاقه‌یی که بین معنی حقیقی و نیز مجازیش هست از نوع مشابهت باشد آنرا استعاره خوانند. استعاره در واقع عبارتست از آنکه لفظی را از معنای حقیقی بگردانند و در یك معنی دیگر بکار برند: باستناد یك تشبیه که گوینده در ذهن خویش بکار برده است بین مفهوم ظاهری لفظ و معنایی که لفظ را مجازا جهت آن استعمال کرده. فی‌المثل جایی که وصف رستم و نعرهٔ اوست ممکن است شاعر بگوید «برزم اندرون غرشی کرد شیر» در اینصورت شیر استعاره است برای رستم اما اگر میگفت «بغرید رستم چو نیر ژیان» فقط تشبیه بکار برده بود بدون استعاره. درصورتیکه در استعاره هم‌لابد در ذهن خود رستم را اول تشبیه کرده است بشیر اما بی‌آنکه این تشبیه را بلفظ درآورد شیر را که باصطلاح مشبه به بوده است بطور مجاز ـ و بعلاقهٔ مشابهت ـ درمورد رستم بکار برده است.

بدینگونه مثل اینست که ـ بقول جرجانی ـ گوینده درتشبیه ازباب مبالغه مشبه به راعین مشبه میداند و از ذکر مشبه خودداری میکند چنان که گویی استعمال مشبه به بجای آن در معنی حقیقت است نه مجاز. درهرحال غرض عمده دراستعاره تشبیه است بروجه مبالغه و اختصار[۱۲].

در حقیقت استعاره بیك معنی عبارتست از ادعای دخول مشبه در جنس مشبه به و اینکه مشبه نیز در واقع چون فردی‌است از افراد مشبه به. ازجمله وقتی شاعر در بارهٔ یك سوار پهلوان میگوید که فلان جاشیری را دیدم که بر اسب نشسته بود مثل اینست که میخواهد ادعا کند که شیر دوگونه هست یکی شیر متعارف که البته صفت عمده‌اش دلیری و شجاعت است اما با هیئت و هیکل خاص، دیگر شیری است غیرمتعارف که همان دلاوری و شجاعت را دارد اما دیگر آن هیئت و شکل متعارف شیر را ندارد. شاعر که میگوید شیری را دیدم سوار بر اسب مرادش البته از نوع متعارف نیست مراد آن نوع دیگرست که شکل و هیئت آدمی را دارد اما در عین حال چیزی جز شیر نیست و گویی آنرا بنام دیگر نمیتوان خواند.

www.ketabha.org

استعاره از تمام انواع مجازات لفظی، در شعر ـ و حتی در نثر ادبی ـ متداولتر است و همچنین غنی‌تر و مطبوع‌تر . حتی از تشبیه هم رساتر است یا دست‌کم مؤثرتر و قوی‌تر. شاعر بوسیلهٔ استعاره بهمه چیز جان میبخشد بهمه چیز لطف و ظرافت عطا میکند، به حیوانات زبان و بیان نسبت میدهد و باشیاء بی‌روح حس و حرکت. البته استعاره اگر متکلف باشد یا ارتباط و شباهت بین طرفین استعاره ـ مستعارمنه ومستعارله ـ ضعیف و سست بنظر آید نامطبوع است و خنك . بهرحال فایدهٔ عمدهٔ استعاره عبارتست از مبالغه ـ و همچنین تزیین کلام یا محسوس کردن آنچه از آن مخفی و نامرئی است. از این گذشته ممکن هست لفظی که درغیر موضوع‌له بکارمیرود علاقه‌اش باآن معنی از مقولهٔ شباهت نباشد اما بهرحال بین دو معنی نوعی ارتباط باشد در اینصورت کلام مشتمل است برمجاز ـ : مجاز مرسل. چنانکه وقتی گفته میشود فلانی درین شیوه دستی دارد، دست درین عبارت درمعنی حقیقی بکار نرفته است. اما استعمال آن برای مهارت هم سببش شباهت بین دو معنی نیست سبب مناسبت دیگرست: ـ اینکه مهارت آلتش دست است. چنانکه وقتی گویند من در این کار پای نداشتم یعنی طاقت و قدرت ایستادگی نداشتم که اینجا هم استعمال پای مجازیست ـ مجاز مرسل. پس در مجاز مرسل گویی اسم یك چیز را عوض میکنند ـ یعنی آنرا باسم چیزی که باآن مناسبتی دارد میخوانند. ازاینجاست که یونانی‌ها نوعی از آنرا متونومیا * خوانده‌اند ـ یعنی تبدیل نام. درفن شعر هم، ارسطو انواع مجاز را بدقت و تفصیل بررسی کرده است اما تفصیل دقیقترش نزد علماء بیان ما ذکر شده است. بعلاوه ارسطو در شاعری برای مهارت در استعمال مجاز اهمیت بسیار قائل شده است از آنکه بقول وی آن امری نیست که دریافت آن به تعلیم حاصل آید[۱۳] بعلاوه آنچه شعر را روح و حیات میبخشد مجازست و انواع آن که بسیارست . تنوع آنهم از اینجاست که برخلاف آنچه نام قدیم یونانی آن ـ متونومیا ـ میگوید تنها منحصر به تبدیل نام ـ و استعمال یك اسم برای معنائی غیر از آنچه اسم جهت آن وضع شده است ـ نیست بلکه، مجاز

* Metonymia

www.ketabha.org

بطور کلی چنانکه از همین اسم عـربیش برمیآید گذرگاهـی است از آن سوی حقیقت . گذرگـاه شگفتی که نـه لفظ را در حقیقت متوقف میدارد نه معنی را. چون درمعنی نیز مجازهست ـ مجاز عقلی؛ودرواقع مجاز مرسل و استعاره عبارتست از استعمال لفظ ـ یعنی اسم ـ درغیر معنی موضوع لـه. اما این عبور ازحقیقت همینجا متوقف نمیماند: درحکم،خبریا انشاء هم ممکن‌هست مجاز پیش‌آید. چون درکلام شاعران مکرر پیش میآیدکه فعل وحکم را اسناد میدهند بآنچه فاعل حقیقی آن نیست:درواقع یا باعتقاد گوینده . این هم‌البته مجازاستـ مجاز عقلی و درشعر بسیار. همین‌مجاز است‌که روح و حیات‌خاص به شعر میدهد چنانکه درهمهٔ عوالم وکائنات شاعر حس میبیند و حرکت‌که در واقع اسنادآن امور ونظایرآنها ازحرف زدن، خندیدن، گریستن، عشوه‌کردن و امثالآنها به‌کائنات بیروح اسناد فعل است به غیرفاعل حقیقیـ یعنی مجاز[۱۴] وقتی حافظ ازفکر بلبل حرف میزندکه همه دراین اندیشه است تامکر گل‌بااو یار شود وازگل سخن میگویدکه اندیشه‌اش همه باین نکته است‌که در کاربلبل چگونه عشوه‌کند این افعال رابطور مجاز به‌گل و بلبل اسنادکرده است . در بوستان سعدی شمع وپروانه را دیده‌اید باچه سوز وگدازی از درد و سوزعشق صحبت میکنندـ حرفهایی‌که اسنادآنها بشمع و پروانه البته مجاز است . در مثنوی همه چیز روح دارد ـ وحیات . جملهٔ ذرات عالم درنهان باتومیگویند روزان وشبان،که‌سمیعند و بصیرند وخوشند واین احوال و این حرفهـا همه مجازی است وملاحظه‌کنیدکه این مجاز هـا تاچه پایه بشعر روح داده است و حیات . در دیـوان پـروین اعتصامی همه چیز از سوزن رفوگر و نخ خیاط حرف میزنند تا نخود وماش آنهم بایك روح زنانه وبـایك فکر مناسب باکدبانویی. تمام این‌حرفها، این نصیحتها وحتی عرفان بافی‌های لطیف‌زنانه که درزبان وحرکات مرغ وماهی ومورو گل و شبنم جـلوه دارد مجاز است ، مجاز. همچین درانشاء ـواقسام آن نیز ـمجاز راه دارد چنان‌که شاعر بماکه درشعر خویش‌کاری یا مطلبی را طلب میکند، نهی میکند، یاسؤال میکند. اما ازکسی یاچیزی‌که آن امر،آن نهی، یاآن‌سؤال، در عالم حقیقت باوارتباطی ندارد. فی‌المثل از دیوار خرابه میپرسدمعشوق‌کجااست؟... ازبادصبامیخواهد

www.ketabha.org

که برای او پیام ببرد؟.. اشك وناله خود را نهی میکند ازاینکه سرش را فاش کند. دیوانهای شعرا پراست ازاین معانی انشائی که استعمالشان حقیقت نیست مجاز است اما همین مجاز ها است که باین اشعا روح میدهد. همه کائنات رااز شور وهیجان انسانی لبریز می کند، شعررا سرشارمی‌دارد ازمواد خیال‌انگیز. آنچه قصیدهٔ دماوندیه بهار راکه‌از قویترین‌قصایداوست لبریز کرده استازشور و هیجان همین مجازهاست و شاعر بـه‌کمك همین‌گونه مجازهاست‌که ازکوه سرسپید پیرزالی میسازد جهاندیده وخشمگین ومیخواهدکه صبر و حوصله را کنار بگذارد، همه چیزرا بهم بریزد، همه‌کس راکیفر دهد و مثل یك‌انسان ـ یادست‌کم یك غول خشمگین ـ بخشم و خروش درآید. بـاری مجازکه انواع گونه‌گون‌آن درحصرارباب بیان نمی‌گنجد درشعراهمیت بسیاردارد وازاسباب عمده‌است دررونق وجلوهٔ‌آن. معهذا درتمام انواع‌مجاز قرینه‌یی هست لفظی یا معنوی که‌نشان میدهدگوینده درآن‌هانظر بمعنی حقیقی ندارد و ممکن نیست‌که مراد وی واقعاً حقیقت آنها باشد، امایك نوع دیگرهست ازکلام‌که‌گوینده در طی آن سخن را ـ ازلفظ ، اسناد، یاانشاء ـدرمعنی حقیقت بکار نبرده است وفقط بمجاز داشته است لیکن‌مانعی ندارد‌که معنی حقیقت هم ازآن‌کلام‌استنباط شود. این هم‌البته نوعی مجازاست اما با انواع دیگرآن تفاوت دارد مخصوصاً ازاین جهت‌که ایهام دارد و دوپهلوست. این‌طرز بیان راکنایه میگویند و در زبان عامه تداول‌بسیار دارد مخصوصاً در بین کسانیکه از گفتن حرف‌صریح، بجهاتی ملاحظه دارنـد و اجتناب وقتی میگویند فلانی‌کلاهش پشم‌ندارد لازمش اینست‌که پشم کلاهش را ربوده باشند ـپس باید آدمی باشد زبون و بی‌دست و پا و همچنین کسی که دنبال نخود سیاه میرود ـ چیزی‌که این اندازه تنگیاب است ـ البته بزودی پیدا نمیکند ولازم معنی این است او را فرستاده‌اند به جستجوی‌امر ممتنع . وقتی در جمله دعایی برسبیل تعارف‌بکسی میگویندسایهٔ شمامستدام بادبیشتر فطر بلازم‌سایه است یعنی‌وجود. وقتی گفته میشود گردکفشی برما بیفشان لازم‌آن معنی‌مراداست یعنی بکسی سرزدن وتفقدکردن ازو. کنایه هم درواقع نوعی مجازست‌الااینکه ایهام دارد و این ایهام آن را وسیله‌یی‌کرده است برای بیان آنگونه‌سخنان‌که بی‌پرده گفتنشان دشواری دارد یـا خطر.

www.ketabha.org

عبث نیست که ابـوالعلاء معری وقتی می‌ترسد ظاهر لفظش مایهٔ دردسر شودخود را پشت سپر مجاز پنهان می‌کند و آشکارا می‌گوید در لفظ من سخت مگیر من هم مثل دیگران بمجاز حرف می‌زنم[۱۵]. یعنی کنایه . در بعضی موارد استعمال کنایه‌از باب ظرافت است درفکر یا بیان وگویی بکلام عادی رنگی‌از شعر میدهد و تیزهوشی و ظرافت‌طرف را بچالش میخواند . باری کنایه ـ در غزل،درتقاضا، درانتقاد، و درهجو ـ خدمت بسیاربشاعران میکند وبسا که آنهارا ازارتکاب‌خطرها ـ آنجاکه گفتن‌حقیقت سخت است ـ می‌رهاند. بعلاوه چاشنی ملاحت ولطف‌خاصی هم بکلام می‌بخشد. این البته مربوط بموردیست که کنایه در میان کلام صریح آمده باشد وآنرا سایه‌روشنی داده باشد از ابهام. اماواردی هم هست، که گوینده تمام کلام خود ـ مثلایك قطعه شعر یایك‌منظومه وکتاب ـ را بشکل کنایه بیان میکند یعنی بشکلی که‌ظاهر معنی مفهوم وقابل قبول‌است اما گوینده نظرش بمعنی دیگری بوده است:لازم معنی ظاهر. داستانهای کلیله و دمنه ـ فی‌المثل‌قصه شیروگاو ـ کنایه‌بی‌است‌تمثیلی‌از توطئه‌های رایج درحضرت. این نوع سخن درکلام اهل ادیان‌وعرفا هم از خیلی قدیم وجود داشته است . ویك نمونهٔ آن درشعر، قصیـده عینیه ابن‌سینا است راجع به «ورقاء» که کنایه است از روح انسانی و تمام قصیده عبارتست ازاحوال روح مطابق اعتقاد شیخ اما بزبان‌کنایه[۱۶]. رسالة‌الطیر او و رسالهٔ سلامان وابسال هم بهمین اسلوب مبتنی است[۱۷] وبسیاری قصه‌های مثنوی هم‌معنی‌کنائی‌دارد: مراد گوینده ظاهر حکایت نیست لازم آنست بنحوی که یك عارف راز آشنا آنرا از ورای ظاهر الفاظ درك میکندوچون غالباً این جنبه‌کلام روشن نیست خود شاعر میپردازد به‌تبیین این‌کنایات ـ این کنایات لطیف مستتر.

تمایل بتأویل و رواج آن درنزد باطنیه و صوفیه هم بهـانه‌یی شده است برای آنکه جهت بسیاری از قصه‌ها یا دعاوی مشایخ ـ خاصه آنچه ظاهر آنها قابل قبول نیست ـ معنی کنائی قائل شوند با ارادهٔ لازم معنی ظاهر آنها. بعضی سرایندگان قصه‌های بزمی نیز گه‌گاه سعی کرده‌اند قصه خود را متضمن کنایه جلوه‌دهند ومعنی رمزی. حتی‌فردوسی هم‌قصه‌های شاهنامه را ـ درآنجاکه باخرد سازگار نمی‌نمایدـ ظاهرآمبتنی میدانسته است بررمز و معنی... یعنی کنایه[۱۸]

www.ketabha.org

کثرت کنایه و رمز در آثار یك دوره غالباً نمودار غلبه حس ترس است در آندوره بر احوال عامه یا در یك طبقه از جامعه . چنانکه کنایه در آثار ادبی یهود در دوره بابلی‌ها و رومی‌ها وهمچنین درآثارمسیحیان رومی و یونانی دراوایل‌عهد مسیحیت فراوان استوحاکی است از وضع خاصی‌که این دواقلیت دیلی داشته‌اند در بحبوحهٔ شرك بابلی ها و رومیها . فلاسفه و صوفیه اسلام در ادوار غلبهٔ فقها و متشرعه از رمز وکنایه بسیار استفاده کرده‌اند و بعضی آثار آنها از کثرت رموز و کنایات‌نزدیك‌به معما بنظر می‌آید و فهم آنها جز بمدد تأویل غالباً ممکن نیست.

www.ketabha.org

www.ketabha.org

٦

معانی و اقتضای حال

کلام خواه موزون باشد و خواه غیر موزون وقتی میخواهد در اذهان و عقول تصرف کند شرطش آنست که بقول سکاکی مطابق باشد با مقتضای حال. یعنی باید بـا آنچه اوضاع و احوال ایجاب میکند مطابقت داشته باشد و این است آنچه ادبا بلاغت خوانده‌اند[1]. البته در این باب هم شرط اصلی آنست که گوینده بقصد و عمد اقتضای حال را رعایت کرده باشد و گرنه سخنی که با اقتضای حال سازگار بیفتد اما گوینده‌اش توجهی باین رعایت نکرده باشد نه چنین تأثیری دارد نه واقعاً به بلاغت موصوف میشود. چنانکه جایی کـلام اقتضای تأکید دارد یا اطناب و گوینده در واقع هیچ توجه باین امر ندارد با اینهمه کلامش موافق با این مقتضای حال میافتد ـ از روی تصـادف. این را البته نمیتوان بلاغت خواند.

این مطابقت بامقتضای حال که درتعریف بلاغت گفته‌اند درواقع مستلزم مطابقت تام نیست فی‌الجمله مطابقتی درآن کافی است، اصل فکرهم نزدمعتزله و مخصوصاً جا حظ سابقه دارد و بی‌شك یك رکن عمده است در بلاغت عربی[2] اما هرچند نظیر این فکر را درکتاب خطابه ارسطو وحتی در کلام افلاطون نیز می‌توان یافت بعیدست معتزله آنرا از یونانیها گرفته باشند. در هرحال اهمیت آن در بلاغت اسلامی درخور انکار نیست و در واقـع نیز بی رعایت

www.ketabha.org

آن کدام گوینده هست که بتواندچنانکه باید درنفوس شنوندگان خویش تأثیر کند و تصرف؟...

وقتی کلام گوینده مناسب باشد با مقتضای حال در اذهان و عقول تصرف میکند و برعواطف و خیالات شنوندگان غلبه می‌یابد و چنین کلام را به بلاغت موصوف میدارند که آنچه سحر بیان خوانده میشود حاصل آنست یعنی تأثیر در نفوس. باری این مقتضای حال در واقع برای گوینده اهمیت بسیار دارد چون بدون درك و رعایت آن توفیق گوینده ـ شاعر یا نویسنده ـ بسیار مشکوك است. همین مقتضای حال است که یك سبك را مقبول میکند ویك شیوهٔ دیگررا منسوخ. از آنکه شعر چون مخاطبش تنهافرد خاص ـ معشوق یا ممدوح ـ نیست وباجامعهٔ اهل ادب سروکار دارد آشنایی باحوال نفسانی جامعه ـ روانشناسی اجتماعی ـ هم برای شاعر ضرورت دارد و شرط است در درك و فهم مقتضای حال. درمورد گفت وشنود بین الاثنین گوینده اگرمطمئن باشد مخاطب ازموضوع حکم وخبر اطلاع دارد یاآنکه طبعش ملول است و بی حوصله با اوسخن بایجاز میگوید و کوتاه؛ واگر حس کند که علاقه دارد بوقت گذرانی یا میلش بدانستن تفصیلات جزئی است بنا را براطناب میگذارد و پرچانگی. برای شاعر و نویسنده هم آشنائی با احوال مخاطب لازم است تا رعایت مقتضای حال ممکن باشد. درگاه یك حاکم مستبدولایتی کمفرق است درعیاشی و بیکارگی یك شاعر قصه‌پرداز که غالباً ندیم وگاه دلقك هم هست ممکن است اجازه دهد ساعت‌هادرحضرت بایستد وتملق‌ها بگوید و مبالغه‌ها. همچنین اوقات بیکاری وآسایش یك سلطان غازی هم اگر درمستی یاشکار نکند میتواند قصاید طولانی اما دلنوازیکشاعر گزافه گوی را تحمل کند. امانه درمیدان جنگ برای یك ممدوح وگرچندخود بشعر هم علاقه‌یی داشته باشد مجال شعر گوش دادن هست ـ شاید باستثنای رباعی یا قطعه که دراین موارد ضروری متداول بوده است ـ و نه یك ممدوح سلحشور متحرك که دائم گرفتار مسائل مختلف از ارسال سفرا وپذیرفتن رسولان وگسیل کردن مأموران است فرصتی دارد برای توجه به صنعت ظریف تملق فروشان. البته مواردی هست که قصیده سرایان بمنزلهٔ بلندگوهای حکومت تلقی میشوند اما در اینصورت هم ممدوح غالباً باصل شعر توجه دارد نه بلطف و بلاغت آن.

www.ketabha.org

تحت تأثیر اسباب وجهات گونه‌گون دوره هایی پیش میآید که قصیده ـ قصاید ستایشگران ـ از رواج میافتد و شاعر حس تملق طلبی ممدوح ملول‌طبع تنگ حوصله را فقط در مقطع غزل نوازش میدهد و بدینگونه رعایت مقتضای حال قصیده سرایی را لااقل درموقع و حال معلوم معین بنفع غزل منسوخ‌میکند یا کنار میزند چنانکه‌بی حوصلگی وشتابزدگی رایج در دورهٔ مایك حال‌عمومی است که مقتضای آن غالباً اجتناب است از لفاظی و اطناب و همین نکته است رمز گرایش‌ادب امروزبسادگی وحتی گاه بابهام . همین مقتضای حال است که گاه سبك متکلف و مصنوع را در شعر رایج میکند وگاه سبك سادهٔ طبیعی را . بدون شك درتحلیل ومطالعهٔ سبك‌ها توجه بارتباط آنها بامقتضای حال ضرورت دارد ـ ضرورت تمام . در هرحال کلام گوینده هم جزئیاتش وهم کلش‌درصورتی میتواند مقبول باشدکه‌تابعی‌بشود ازمقتضای‌حال. درست‌است که‌این مقتضای‌حال خودتابعی‌است از احوال ودراشخاص وطبقات‌وحتی‌اوقات تفاوت میکنداماقبول عام‌که حافظ آنرا « قبول‌خاطر» میخواند و سخن خود را بدان ممتازمیشناسد، امری است مبتنی برتفاوت عامه‌ـ تفاوت اکثریت دوستداران ادب[۴]. اینروست که شاعران لااقل از وقتیکه خریدار شعر آنها دیگر حکام و امرا نیستندباین تفاوت عامه اهمیت بسیارمیدهند و آنرا داور نهایی میخوانند . بقول‌سروانتس نویسندهٔ اسپانیائی ، داورکهنسال[۵]. چون شاعر سر و کارش با این داور است مقتضای حال این داور رابابد درنظر بگیردچنانکه خطباء یونان وروم دربلاغت خویش اقتضای احوال عامه رأی دهندگان را در مجالس و محاکم رعایت میکرده‌اند.

درست است که قواعدراجع باقتضای‌حال بنحویکه‌در کتب‌بلاغت‌قدما هست امروز محتاج است به تجدیدنظر لیکن آنچه درآن هنوز هیچ شك نیست لزوم رعایت مجموع این مقتضیات است از آنکه بیرعایت آنها تصرف در نفوس و اذهان ممکن نیست و بدینگونه شعر و ادب بدون رعایت این نکات نمیتوانند به هدف اصلی خویش که عبارت است از تصرف در عواطف و عقول نائل‌آیند کلام گوینده چنانکه علماء بلاغت گفته‌اند از دوحال خارج نیست خبراست یا انشاء،و درجزئیات این هردونیز رعایت مقتضای حال اهمیت دارد وضرورت.

www.ketabha.org

چنانکه در مورد فصل و وصل اجزاء کلام نیز لازم است به‌اقتضای حال توجه شود. جایی که‌مقام وصل است جمله‌ها پیوسته‌باشد وآنجاکه مقام فصل‌است از یکدیگر جدا بشود. یا وقتی حاجت بحرف عطف نیست ـ بسبب کمال اتصال جمله‌ها ـ از آوردن عطف صرف‌نظر شود همچنین وقتی کمال انقطاع جمله‌ها مقتضی فصل‌است، برای عطف آنها مجالی باقی نمی‌ماند وتمام این امور البته محتاج است بتأمل در مقتضای حال.

نیز در اقسام انشاء هم خواه کلام امر باشد یا نهی و خواه ندا باشد یا استفهام، تمنی باشد یا ترجی، البته رعایت مقتضای حال برای گوینده لازم است و برعایت این مقتضیات است که انواع طلب پیش میآید با الفاظ وعبارات عادی. چنانکه اسناد خبری هم‌هریك از ارکانش ـ مسندالیه و مسند ـ باقتضای حال حکمشان فرق میکند. موردیکه صحبت از حصرست و قصر کردن امری‌به امر دیگر توجه باحوال مخاطب اهمیت تمام دارد مثلا برحسب اینکه مخاطب در باره یك موصوف و صفات او چگونه میاندیشد گوینده صفتی را که بآن موصوف حصر میکند به‌افراد می‌آورد یا به تعیین. در بارهٔ احوال دیگرمسند و مسندالیه نیز این ملاحظات هست و رعایتشان ضرورت دارد.

جایی هست که گوینده یا شنونده میلش‌باتوجهش بمسندالیه بیشترمعطوف است تا بمسند. جای دیگر ممکن است توجه بمسند بیشتر باشد و مقتضای‌حال تقدیم یا تکرار آن را ایجاب میکند. داستان شاعرانه‌یی هست راجع به فرهاد کوهکن که گوینده از او وضع بیستون‌را پرسید وی‌که تمام وجودش دراندیشهٔ شیرین غرق بود بی توجه شروع کرد بذکر و تکرار نام او: تا اینجاشیرین با اسب آمد، شیرین اینجا اسبش از راه ماند، آنجا شیرین از اسب بزیرآمد، دراینجا شیرین را من بدوش گرفتم با اسبش... بله با اطناب و تفصیل تمام از شیرین صحبت کرد با چنان ذوقی که از تکرار نام او ـ با آنکه تکرار بهر حال ملال‌انگیز است ـ گویی احساس لذت میکرد نه ملالت[۶]. از آنکه یاد محبوب بود وهیچ چیزدرآنحال ازتکرار نام اوپسندیده‌تر نمینمود. بدینگونه، مواردی هست که‌مقتضای‌حال، اطناب را ایجاب میکند و پرگوئی را ازآنجمله است فی‌المثل حال موسی آنجا که یك صدای غیبی ـ خطاب الهی ـ از وی

www.ketabha.org

میپرسد آن چیست در دست تو ای موسی؟ و پیغمبر اسرائیل- بدانگونه که در قرآن کریم داستانش آمده‌است - با اینکه درواقع میداندکه درآنحضرت ادب در خموشی‌وکم سخنی است درپاسخ‌اکتفا نمیکند باینکه بگوید عصایم‌است می‌گویدعصایم‌است‌بآن‌تکیه میکنم‌باآن گوسفندهایم‌رامیرانم وبهره‌های‌دیگرهم ازآن‌دارم[۷]. باری، چون‌درمقام‌تکلیم‌است- که‌لذتی ازآن‌بالاتر برای‌وی نیست- دلش میخواهد بهر بهانه سخن را درازکند و این است رعایت مقتضای حال که معرف بلاغت قرآن‌است- قرآن که نزد مسلمین آیت بلاغت است وسرمشق آن[۸].

جزئیات احوال کلام در رعایت مقتضای حال را علمای معانی بررسی کرده‌اند و بیشتر آن مبتنی است بربلاغت قرآن. در واقع مسلمین با وجود ذکری‌که گاه گاه از بلاغت فارسی و یونانی و رومی و هندی‌کرده‌اند[۹] از بلاغت اقوام دیگر چندان‌اطلاع نداشته‌اند. نمودار واقعی بلاغت هم درنزدآنها قرآن بوده است‌که آنرا معجزهٔ پیغمبر میشمرده‌اند چون آوردن آن‌ازجانب رسول همراه بوده است با چالش‌طلبی- یعنی تحدی که شرط اعجازست نزد متکلمین. در اینکه اعراب از آوردن نظیر آن درمانده‌اند جای تردید نیست و حکایاتیکه راجع به اقدام بمعارضه بلغا هست - و همچنین نمونه‌هایی چند که از این معارضات باقی مانده است- حاکی از هیچگونه توفیقی نیست[۱۰]. البته اهل کتاب و مشرکین قرآن را چندان بچشم تعظیم نمیدیدند و مثلامجوس درآن طعن میکردند بعلاوه از متأخرین هم معاندان حتی لطف بیان و بلاغت آنرا انکارکرده‌اند از جمله دوزی* عربی‌دان معروف هلندی‌آنرا کتابی خوانده است ملال‌انگیز و فاقد ذوق و اصالت[۱۱]. نظیر این قضاوتها از قدیم بوسیله مخالفان قرآن مکرر اظهار شده است در صورتیکه مسلمین - عرب و غیرعرب - حتی باوجود توجه باینکه اسلوب و شیوهٔ بیان سوره‌های مکی و مدنی از یك‌گونه نیست‌قدرت بلاغت و فصاحت‌قرآن را امری دانسته‌اند تردید ناپذیر. البته قوت تأثیر و تصرف‌آن در اذهان هم - که حتی سخت‌ترین دلها

* Dozy.

www.ketabha.org

را نیز بحرکت میآورده است[۱۲] ـ نشانه‌یی است عمده براوج بلاغت‌آن.

چون قران معجزهٔ رسول تلقی‌شده است بحث در گرفته است درباب‌وجه اعجازآن. البته این اعجازنه در لفظ مجرد بوده است ـ که بلغای عرب هم‌از همان الفاظ در عبارات میآورده‌اند ـ نه در معنی مجرد ـ که فقط از آنجمله اخبار از مغیبات ممکن است در اختیار بلغای عرب نباشد درحالیکه تحدی قرآن اختصاص بآنگونه سوره‌ها و آیه‌ها ندارد و مشتمل‌است برتمام‌آیات. در اینصورت وجه اعجاز بطوریکه امام‌فخر رازی میگوید[۱۳] در مناسبت بین‌لفظ و معنی‌است یعنی‌در فصاحت قرآن و بلاغت‌آن. البته‌بعضی‌متکلمان هم وجه اعجاز را مبتنی‌دانسته‌اند برصرفه ـ صرف‌الهمم. یعنی‌که خداوند همتها را از اقدام بمعارضه باآن منصرف‌داشته است و درین مسائل‌سخن بسیارست‌که مجال دیگر میخواهد[۱۴] اما بهرحال نزد مسلمین قرآن معجزه است در بیان ـ : بلاغت و فصاحت. کتابهایی چون دلائل الاعجازهم‌که اساس علوم بلاغت بشمار میآید در اثبات این اعجازست و وجوه‌آن.

در حقیقت‌آنچه نزد مسلمین‌بعنوان علوم‌بلاغت خوانده میشود ـ معانی، بیان، بدیع ـ باآنکه بعدها تدریجاً از ریطوریقای یونانی‌هم بیش‌وکم متأثر شده است‌بیش از هرچیز مبتنی‌بوده است براسالیب قرآن. چنانکه دربارهٔ نعوت کلام و اوصاف بلاغت و فصاحت‌همواره عالی‌ترین‌شواهد از قرآن عرضه میشود و این‌نکته نشان میدهدکه تأثیرقرآن در تکوین و در تحول نقد ادبی‌مسلمین بسیار بوده است و همچنین‌در پیدایش محاسن و بدایع ادبی ـ حتی‌در شعر[۱۵]. البته تأثیر و نفوذکتابی چنین ـ که‌کلام‌الله وکتاب مبین عزیز مجید خوانده میشود ـ در بلاغت و نقد منحصر نمیماند و وقتی پایهٔ اساسی معرفت و تربیت مسلمین قرآن است تأثیرآن در اذهان شعرا و اهل ادب اجتناب ناپذیرست‌و قطعی. عجب نیست‌که شعرای فارسی‌زبان از همان‌آغاز پیدایش شعرفارسی تحت تأثیرآن بوده‌اند ـ نه‌فقط از معانی و قصص‌آن اخذکرده‌اند بلکه استعارات و مجازات‌آنراهم‌بکاربرده‌اندوحتی‌گه‌گاه بعضی‌اجزاءآیات رابشکل حل‌یاتضمین یا ترجمه در تلو اشعار خویش‌آورده‌اند. یك مطالعه اجمالی در دو اوین شعرا شواهدکافی‌برای این دعوی عرضه میکند[۱۶] با اینهمه دربارهٔ بسیاری از شعرا

www.ketabha.org

جداگانه مطالعاتی‌شده استراجع به تأثیرقرآن درآثارآنها. بعلاوه شیوه‌های مخصوص بلاغت قرآنی‌و نحوهٔ فصل و وصل مطالب بدانگونه‌که در قرآن‌هست درکلام بعضی‌گویندگان- مثلاً فردوسی- انعکاس و تجلی خاص‌یافته است[۱۷] که حاکی است از اهمیت قرآن در بلاغت اسلامی و تأثیرآن در ادب وشعر عربی وفارسی.

www.ketabha.org

www.ketabha.org

۷

صنعت و بدیع

تأثیر در نفوس که هدف نهائی شعر و هر کلام غیرعادی است گـاه از طریق خیال‌انگیزی حاصل میشود و گاه از راه تحریك عواطف. بعضی اوقات هم ـ والبته بندرت ـ شعر ممکن است از طریق تعلیم و ارشاد، نفوس رامنقلب کند. البته غیر از وزن و قافیه که تأثیرشان درخیال انسان ازجهت لفظ است و موسیقی آن، انواع مجاز و استعاره هم در نفوس تأثیری متفاوت دارنـد و همچنین هر نوع تعبیر، که‌باخوش‌آهنگی و شیرینی مناسب باشد با مقتضای‌حال، تأثیر و تصرف شعر را در نفوس می‌افزاید. عامل دیگری هم هست که ـ اگر درآن افراط نشود ـ ممکن است باین تأثیر کمك بسیار کند: بدیع و آرایشهای آن. در بیشتر آثار هنری این ذوق آرایشگری اهمیت دارد و این محـاسن بدیعی را در شعر ـ وکلام غیرعادی ـ میتوان تا حدی قیاس کرد با پرداخت و جلایی که در تصویر، در مجسمه‌سازی، و درمعماری ساختمان رایج‌هست و بی آن آثار این هنرها طراوت و رونقی را که از آن بدرخشندگی تعبیر میکنند ندارد. در شعر هم فی‌المثل مضمون یك ترانهٔ روستائی که با خیال‌انگیزی‌ساده است اگر با یك جلای معتدل از صنعت ـ البته نه بـاندازه‌یی که آنـرا از اعتدال خارج کند ـ همراه شود لطف و طراوتی‌پیدا می‌کندکه چاشنی آن‌در کلام گویندگان بزرگ استچون حافظ، خیام وسعدی. با اینهمه افراط درین

www.ketabha.org

آرایشهای صنعتی نه مطلوب است ونه مقبول. چـون صنایع بدیعی مثل ادویهٔ طعام است اگر باندازه باشد غذا را خوش‌مزه میکند و اگر زیاده شود تندش میکند و نامطبوع. شعری که بیش از اندازه از آرایش‌های صنعتی مشحونست درواقع نه سبك دارد نه از طبع واقعی گوینده حاکی است و اگر در اجزاء مواد آن هم هیچ مبالغه وگزاف نباشد باز درآگنده است از دروغ. از آنکه نمیتوان درآن‌وجودشاعر را یافت ـ بی‌پرده و بی‌نقاب. با اینهمه آرایش‌اگر ازحد نگذرد تا اندازه‌یی‌شعررا لطف‌وزیبائی می‌دهد: فایدهٔدیگراین آرایش‌ها این است‌که کلام را بیش وکم غرابتی میبخشد و آنرا از آنچه مبتذل استو به‌قول ارسطو شایع و متداول[1] دورمیدارد.

امـا همانطور که در استعمال الفاظ سعی در غرابت‌جویی فقط تا حدی مقبول است که کلام را مشحون از الفاظ نامأنوس وحشی و مهجور نکند در آرایشهای بدیعی هم تازگی‌جویی تا جایی مطلوبست کـه سخن را تبدیل به نوعی جدول معما و شعبده‌بازی لفظی ننماید که در آن حال دیگر روح شعر ندارد وجز تصنع و خودنمایی درآن هیچ نیست. از اینجاست‌که در شعرفارسی کلام کسانی مانند و طواط و صابر و عبدالواسع و ذوالفقار شیروانی‌را بدیع تباه‌کرده است درصورتیکه سخن فرخی ونظامی و خسرو و حافظ ازبدیع‌معتدل جلوه و جلایی خاص یافته است.

این است لطیفه‌یی که شعرمطبوع را ازشعر متکلف جدا میکند وتفاوت میگذارد بین شاعر استادواقعی و آنکس که بقول حافظ، صنعتگر است اماطبع روان ندارد. شعر مطبوع البته نشانش اینست‌که شعر کسی بنظر آید که‌هرگز تحت تأثیر گویندگان‌دیگر درنیامده باشد وگویی پیش از او هیچ‌شعر نگفته‌اند یا او خبر ندارد. حتی اگر گوینده هم تهذیب ذوقی و ادبی دارد میتواندنشان آنرا در شعر خویش مخفی دارد تا گمان افتد کـه از میراث و سنت تأثیری نیافته است. بدینگونه شعر مطبوع جز آنچه واقعاً طبیعی است ـ و بیان شور و جوش شاعران گمنام روستاها و بیابانها ـ هم مصنوع است الا آنـکه قدرت صنعت آنرابجایی رسانیده است‌که درآن هیچ نشان صنعت دیده نمیشود وهمین نوع کلام است که آنرا قدمای ما سهل ممتنع خوانده‌اند. صنعت شاعر دراین

www.ketabha.org

موارد آنست که صنعت خود را از انظار مخفی بدارد و اینجاست که کلام منقول از اوید * گویندهٔ رومی صادق در می‌آید که میگوید هنر عبارتست از پنهان داشتن هنر[۲]. عبدالقاهر جرجانی بدرستی و تاکید میگوید[۳] نه تجنیس مقبول است نه سجع نیکوست مگر آنکه آنرا معنی طلب کرده باشد چنانکه گویی شاعر از آوردنشان گزیری نداشته و چیز دیگری هم بجای آنها نمیتوانسته است بیاورد.

اثر خوب ما را چنان بیال خیال صعود میدهد که در رؤیای دلپذیر خویش فرش سحرآمیزی راکه برآن نشسته‌ایم فراموش میکنیم. درهرصورت صنعت بزرگ شاعر آنست که شعر خودرا مطبوع نشان دهد و خالی از شائبه تصنع وتکلف. با اینهمه صنعت هم جایی‌که جلوه دارد شعر را ممکن استدوح دهد و رونق. البته این صنعت‌ها که آرایش کلام است فایده‌شان در درجهٔ اول عبارتست از نوازش‌خاطرخواننده جهت تصرف درآن. درواقع غرابت وتازگی که درین صنعت‌هاهست حس اعجاب و تحسین رادر اذهان برمیانگیزد وتصرف و تدبیر در عواطف و قلوب را آسان‌تر میکند و از این‌روست که‌بلغا بیدیع اهمیت داده‌اند و حتی بعضی مثل امام باقلانی قسمتی از وجوه اعجاز قرآن را به بدیع آن منسوب داشته‌اند ـ هر چند بدیع را جهت توجیه اعجاز کافی ندانسته‌اند. باری آنچه بدیع خوانده میشود ـ یعنی آرایش های تازه که در کلام هست ـ بعضی لفظی است وبعضی معنوی. آنجاکه صنعت با لفظ سروکار دارد و اگر لفظ را تبدیل بلفظ دیگرکنند صنعت هم از بین میرود صنعت‌لفظی است. البته حتی درآن صنایع هم‌که راجع است بلفظ اهمیت معنی را نادیده نمیتوان گرفت. برای شاهد میتوان از تجنیس یاد کرد که بقول شمس قیس عبارتست از الفاظ بیکدیگر مانند استعمال‌کردن. این تجنیس یك صنعت لفظی است که خوب وبد دارد. یك‌جا تجنیسی خوب افتاده است و جای دیگر بد و ناپسند. از اینجا شاید استنباط توان کرد که آنچه درین‌صنعت موجب زیبایی و برتری است چیزیست که جز بیاری معنی اتمام نمیپذیرد. چون اگر این

* Ovide

www.ketabha.org

زیباییها تنها به لفظ میبود میبایست تجنیس در همه‌جا خوب باشد و تجنیس‌زشت هیچ‌جا بوجود نیاید. با این بیان‌باید از عبدالقاهرجرجانی پذیرفت‌که صنایع لفظی‌هم درواقع وجودشان وابسته‌است به معنی‌و آنچه‌در کلام اهمیت‌دارد معنی‌است نه لفظ . در واقع هیچ صنعت لفظی‌کلام را لطف و طراوت نمی‌بخشد مگرآنکه آمدنش از اقتضای معنی باشد یعنی گوینده بعمد معنی‌را بجایی نکشاندکه آنجا بسجع برسد و تجنیس بلکه اگرکلام به سجع و تجنیس میرسد سیرمعنی‌آنرا بآنجاکشانیده باشد[۴] . در حقیقت این‌صنعت‌ها وقتی تأثیرشان بیشترخواهد بود که شنونده بدون‌توجه و بی‌آنکه منتظر برخورد بصنعت باشد در طی‌کلام شاعر باآن مواجه شود. در چنن حالی صنعت او یك هدیه بی‌انتظار است کـه البته تأثیرش بیشتریست و قویتر[۵].

بدینگونه اهمیت معنی درهیچ صنعت بدیعی قابل اغماض نیست با اینهمه این صنایع را بسبب غلبهٔ احوال و مناسبات ظاهری دو دسته‌کرده‌اند ـ لفظی و معنوی. از انواع‌صنایع لفظی‌است‌آنچه موشح میخوانندکه ـدریك قطعه شعر یا نثر ـ الفاظی‌راکه درآغاز یا میانه یا پایان مصرع‌ها یا عبارتهاست اگر به دنبال‌هم گذارندشعری یاعبارتی‌درست‌میشود یانام ممدوح یا معشوقی‌ازآن حاصل می‌آیدکه البته بمجرد تبدیل‌یك لفظ تمام صنعت ضایع‌میشود و زایل. این‌صنعت در واقع یك تکلف بی‌حاصل‌بیش‌نیست اما درقدیم بسیار طالب داشته است و بسیار اوقات تلف‌کرده. حتی‌کسی‌کتابی نـوشته است براساس این صنعت در سیرت پیغمبر و معصومین[۶] که از جداول‌آن علم‌ها استخراج میشود بطریق توشیح . نظیر آن در اروپا هم‌وجود داشته حتی نزد قدمای‌یونان ورم و همچنین درقرون وسطی‌ازآن صنعت‌که اکروستیك * میخوانده‌اند‌استفاده میکرده‌اند برای‌مقاصد دینی‌ـ استخراج نام مسیح. همچنین‌است صنعت جناس یا تجنیس‌که بقول مؤلف المعجم دلیل فصاحت است اما بشرط آنکه نه زیاد باشد نه متراکم[۷]. در نثرهم انواع تجنیس درکار بوده است و مخصوصاً در توقیعات. ازآنگونه است‌توقیعی که‌بروایت‌چهارمقاله خواجه میمندی‌نوشت درباب‌عریضهٔ لمغانیان‌که میخواستند

* Acrostic,

www.ketabha.org

ازپرداخت خراج طفره بزنند : الخراج خراج دوائه ادائه. یاجناسی که اسکافی بکار برده است بصورت رمز درآنچه نوشت راجع به ماکان: و اما ماکان‌فصار کاسمه[۸]. نیز از انواع‌آرایشهای لفظی است‌آنچه علماء بدیع رد صدرورد عجز خوانند: رد الصدر الی العجزورد العجزالی الصدر که‌کلمه اول بیت را درآخر آن هم‌بیارند و یاکلمه‌آخر بیت قبل‌را در اول‌بیت بعد ذکر کنند. البته تبدیل هریك از این الفاظ صنعت را ناممکن میکند. دراین‌آرایش‌ها گاه افراط پیش میآید و صنعت موجبی میشود برای تبدیل شعر به یك سرگرمی‌لفظی‌یا چنانکه عبدالقاهر جرجانی میگوید بمثابه‌آن میشودکه عروس زیبا را درآرایش‌چنان غرق‌کنندکه ازگرانی و سنگینی پیرایه‌ها بجانش‌آسیب رسد[۹].

باری هم از اینگونه است صنعت تصحیف و مقلوب ـ که اولی عبارتست ازآوردن دو لفظ‌که ازآنها یکی تصحیف دیگری باشد و دومی‌آنست‌که‌کلمات یا حتی مصرع‌ها چنان باشندکه یکی را چون‌باژگونه خوانند دیگری از آن حاصل‌آید و همچنین است صنعت‌های مهمل دیگر مثل اشعار بی‌نقطه یا عاری از الف یا یك دوحرف معین‌دیگر و صنعت طرد العکس ـ که نام مناسب امثال آنها همان است‌که اروپائیها می‌گویند: بازی لفظی[۱۰]. در واقع بعضی‌از این بازیهای لفظی در اروپا هم متداول بوده است حتی نزد رومیها و یونانیها . از آنجمله است صنعت‌لیپوگرام * که عبارتست‌از التزام حذف‌یك حرف ازحروف الفباء چنانکه پیندار * شاعرقدیم یونانی قصیده‌میدارد عاری از حرف سیگما. در بین آثارلوپه دو گاهم * پنج داستان هست هر یك خالی از یك حرف از حروف‌مصوته. وقتی‌هم نمایشنامه‌هایی‌مشتمل برین‌نوع صنعت درفرانسه برصحنه میآورده‌اند. همچنین است‌آناگرام * که تقریباً شباهت دارد به نوعی تصحیف مرکب و مضاعف. ادیبی‌انگلیسی‌که فهرستی‌از انواع‌اینگونه صنعت‌ها بدست‌داده است‌آنها را عبارت میداند از نوعی‌ظرافت و هوش دروغین[۱۱].

آرایشهای بدیعی‌تنها مربوط به‌لفظ نیست بعضی از آن‌ها نیز برمیگردد به معنی: صنایع معنوی. معنی‌شعر البته ممکن است منجرشود بتحریك عواطف

* Lipogram. * Pindare
* Lope de Vega * Anagrâm

www.ketabha.org

یا تحریك خیال وگاه نیز راجع میشود به تعلیم و ارشاد. ازاینرو صنعت های معنوی نیز غالباً بیش وکم مشتمل بر یك یا تمام این اغراض خاص معنی‌هستند چنانکه فایدهٔ بعضی بیشتر عبارتست از تحریك عواطف. از آنجمله است صنعتی که تجاهل العارف میخوانند ودرواقع مشتمل است برنوعی تشبیه: بعضی دیگر نظر به برانگیختن خیال دارند مثل مبالغه و اغراق که در حقیقت بکمك آن صنعت‌هاست که شاعر میتواند بقول چهارمقاله معانی بزرگ را خرد جلومدهدو معانی خرد را بزرگ[۱۲].

عدهٔ دیگراز صنایع معنوی فایده‌شان ریاضت عقلی است یا ارشاد وافاده. از آنگونه است صنعت تلمیح که مشتمل است برذکراخبار و ایام وصنعت‌ارسال المثل که عبارتست از آوردن امثال سایر. همچنین است آن صنعت که مطابقه خوانده‌میشود یا طباق‌یعنی آوردن‌چند امرمتضاددرکلام‌واین صنعت که‌یونانیها بلفظی مرادف با تضاد * میخوانند نزد دیمتریوس * ناپسند تلقی‌شده است‌بسبب اشتمالش برتصنع[۱۳]. صنایع معنوی ولفظی اختصاص به فارسی وعربی ندارد. به تفاوت در زبان‌های دیگرهم رایج است ـ هم درشعر وهم درنثر. بعلاوه‌بسیاری از آنها هست که فایده‌شان منحصر بیك امـر نیست فی‌المثل شاید هـم محرك خیال باشند هم متضمن افادهٔ عقلی. باری این صنعت‌ها غالباً ازعربی وارد ادب فارسی شده است و در واقع گویندگان فارسی آنرا ازشعر عربی اخذکرده‌اند و تقلید. درعربی هم بیشترشان از اوایل عباسیان معمول شد نزد شاعرانی‌چون بشار و مسلم بن‌ولید وعتابی و اعراب آنها را بدیع خواندند ـ ظاهرا بسبب آنکه رواج آنها در شعر قدما سابقه نداشت و تازه بود. البته قسمتی از این آرایشها اختصاص بشاعران عهد عباسی نداشت چنانکه عبدالله‌بن معتز ـ شاعر و خلیفه‌زاده ـ برای‌آنها از قرآن وحدیث و شعر قدیم شواهدیافت. با اینحال حتی درهمان اوقات دعاوی شعوبیه وجود این صنایع را در ادب عربی‌منسوب میداشت بتأثیر موالی: بشار و ابی‌نواس و مسلم که اصلشان ایرانی بود و ابو تمام که رومی پنداشته میشد و عتابی که هم با فرهنگ ایرانی پیوند داشت.

---

*Antitheton یا Antithesis *Demetrius

www.ketabha.org

ابن‌معتز نیز در تالیف کتاب بدیع نظرش بیشتر بر ردشعربیه بود ودعاوی آنها[۱۴] آیا میتوان احتمال دادکه این‌صنعتها از یونانی وارد زبان و فرهنگ‌مسلمین شده‌باشد؟

بعضی از ادبا ، باین احتمال تمایل داشته‌اند[۱۵] البته عده‌یی ازصنایع بدیع عرب را نزد یونانی های قدیم هم میتوان یافت با نام هایی مشابه‌که در کتب بلاغت قوم هست. از آنجمله است مطابقه‌که «آنتی تزیس»میخوانده‌اندو اعتراض‌که «پرانتزیس»مینامیده‌اند والتفات که«اپوسترف» نام داشتورجوع‌که «متانویا» خوانده میشد . اما نه این شباهت ها دلیل برآشنایی‌مسلمین است با ادب یونانی نه قرابت‌نسب یونانی‌که برای ابوتمام ادعاکرده‌اندبرای‌اثبات این دعوی‌کفایت میکنند: ذکر مقداری ازاین صنایع در قرآنو درحدیث ودر ادب جاهلی هم نشانی است ازسابقهٔ آنها نزد اعراب: نهایت‌آنکه‌اشتغال باین صنایع بعنوان یك نشانه از ظهور تمایلات اشرافی باحتمال‌قوی تاحدی حاکی است از دورهٔ نفوذ موالی‌در ادب و فرهنگ عربی و اسلامی.

ظاهراً بهمین‌سبب‌هم‌هست که‌ابن معتزدر تألیف بدیع نسبت‌به‌نفوذاین‌موالی عکس‌العمل‌نشان میدهد ومیکوشد این صنایع را عربی نشان دهد و اسلامی.اما آنچه وی بعنوان صنایع بدیعی در شعر قدیم وقرآن شواهد برایش بدست آورد و تعدادی از آنها راجمع کرد روی هم‌رفته هفده گونه بیش نبود درحالیکه تفنن‌شاعران وتفحص‌ادبا تدریجاً تعدادآنها را افزود. چنانکه‌عسکری در الصناعتین تعدادشان‌را به سی‌وشش رسانید و ابن رشیق قیروانی ــ درکتاب العمده این تعداد رابازهم افزونی داد ــ تقریباً بدوچندان. از سکاکی ببعدذوق بدیع جویی‌وبدیع‌سازی قدرت وغلبهٔ بیشتریافتو ساختن قصاید متکلف عربی‌و فارسی مشحون‌بصنایع گونه‌گون رایج شدکه‌غالباً در مدح پیغمبر بودومعروف به بدیعیات .

در ایران نیز خیلی پیش ازعهد سکاکی بصنعت و بدیع اهتمام شد . درست است‌که تعدادی ازکتب قدیم فارسی‌که راجع بوده است به عروض وقافیه

☆ Antithesis ☆ Parenthesis ☆ Apostrophe ☆ Metanoia

www.ketabha.org

و بدیع از بین رفته است اما از آنچه باقی است برواج بدیع در بین قدما بخوبی میتوان پی‌برد . دیوانهای موجود قدما و کتب تذکره شواهد زیادی از اشعار مصنوع قدما را عرضه میدارد.

ترجمان البلاغهٔ را دویانی هم که درقرن پنجم تألیف شد حاوی شواهدی بود از شعرای قدیمتر ـ قرن چهارم و سوم . حدائق السحر وطواط والمعجم شمس قیس هم ، مثل لباب الالباب عوفی مشحون شده است از شواهد صنعتهای بدیعی . چنانکه دیوانهای کسانی چون رشید وطواط وعبدالواسع جبلی وادیب صابر درحقیقت تخته مشق‌هایی کهنه است برای امتحاق آرایش های بدیع . همچنین است ذوالفقار شیروانی ودیگران. حتی بعضی گویندگان قرن نهم هجری هم صنایع بدیعی را میدانی میشناختند برای هنرنمایی خویش بطوریکه اشعار بسیاری از آنها چیزی نیست جز نمایشگاه صنایع متروك بدیعی. این صنایع بدیعی البته در شعر حکم آرایش دارد وزیور واگر بافراط و تکلف نکشد ممکن است مطلوب آید بعلاوه توجه بصنعت وآرایش تاحدی هم جزو لوازم شعرست از آنکه گرایش شعر مثل هرهنر دیگر بسوی زینت است و تجمل. درواقع همان غریزه‌یی که درانسان هنرراتبدیل میکند بنوعی امتیاز ـ امتیاز فردی یا اجتماعی ـ شعری راهم که درآن آرایشهای صنعتی باشد ازشعرعادی برتر جلوه می‌دهد. از اینروست که مخصوصاً در دربارهای سلاطین که غالباً نمایشگاه انواع تجمل بوده است، قصاید مدحی روز بازار داشته است خاصه قصایدی که مشتمل بوده است برطمطراق های لفظی و صنایع بدیعی . حتی غزلهایی که برای دربارها سروده میشده است مثل غالب غزلهای سلمان و حافظ اکثر صبغه صنعت دارند. این حس تجمل حتی شعر صوفیه راکه ظاهرش غالباً ساده است و بی‌تکلف لااقل ازلحاظ معنی به تکلف کشانیده است: تکلف درمعانی بلند زهد وتحقیق. چنانکه حرفهای سادهٔ صوفیه و عرفا تدریجاً دیگر برای خیلی ها دلکش و جالب نبوده است و چون طبایع آنها را ارضاء نمیکرده است طالب حرفهای غیر عادی میشده‌اند .

عبث نیست که برمثنوی با وجود اشتمالش برمعانی بلند عرفانی طمانه‌یی چند ـ چنانکه خود مولانا میگوید ـ ایراد میگرفته‌اند : کاین سخن پست است

www.ketabha.org

یعنی مثنوی، قصه پیغمبرست و پیروی، نیست بحث وفحص اسرار بلند، که جهانند اولیازانسوسمند[۱۵].

باری گرایش شعر بتجمل از اسباب عمده شده است در رواج صنایع بدیعی و این نکته از موجبات اصلی بوده است درپیدایش اشعار متکلف . ازشعر متکلف آنچه تنها مجموعه یی است ازصنایع بدیعی غالباً دیگر شعر نیست جدول سر گرمی است اما آنچه آنگونه نیست توفیق و قبول آن فقط موقوف است باینکه شاعر توانسته باشد رویت و ریاضت خود را که درنظم آن بکارداشته است مخفی بدارد. درحقیقت وجود سنت های ادبی وحکومت ذوق های تهذیب یافته تدریجاً شاعران را واداشته است باصلاح و تهذیب شعرخویش ودر دنبال آن شعرا عادت کرده اند آنچه را در جوش وغلبهٔ قریحه بخاطرشان میآید نپذیرند[۱۶] ویاباصلاح وتهذیب آن بپردازند و بدینگونه مثل بندگانی باشند برای شعر خویش : عبیدالشعر ـ وآن را دائم اصلاح کنند وخدمت. انوری که خود ازاینگونه شاعرانست یك جا درقطعه یی ـ که شایستهٔ هوراس * یابوالوست ـ بیان میکند که چگونه برای ساختن یك قصیده تحمل زحمت میکرده و بقول خودصدبار بعقده درمیشده است تا از عهدهٔ یك سخن بدر میآمده[۱۷]. بوالو * هم تأکید دارد که شاعر بایدشعر خودرا مکرر بخواند و اصلاح کند وتصریح میکند که خود او هرگاه چهارکلمه مینویسد سه تاش راحك میکند[۱۸] و بدینگونه شعرخوب درنظر کسانی که باصطلاح بندگان شعرند ـ عبیدالشعر ـ آنگونه شعریست که بسالی گفته آید وپرداخته باشد . چنین شعری همچون آب صافی است، لطیف وزدوده اما تصفیه شده نه مثل آب چشمه که از درون سنگها میغلطد وباخاك وکف آمیخته میآید. شعریست که از سرچشمهٔ الهام و ازجوش وغلیان طبع گوینده دور افتاده است و ازصافی اصلاح و تهذیب گذشته است . با اینهمه آب یك جویبار ملایم که آرام درمیان چمن های پاك آفتاب خورده جریان دارد بمذاق بعضی خیلی مطبوع تر است از آب رودخانه یی کف آلود و طغیان کرده که باخشم و خروش ازمیان سنگها و سخره های وحشی عبور میکند و خنکی ولطافت کوهساران را با خوددارد. این تفاوت در ذوقهاست یادر ادراك ها؟

* Horace * Boileau

www.ketabha.org

www.ketabha.org

۸

درباب قافیه

در کلام موزون باید نخست بین شاعری و قافیه سنجی فرق گذاشت و بهرحال عشق به قافیه‌بندی را نباید با قریحهٔ شاعری اشتباه کرد[۱] کلام موزون اگر در نفوس بی تاثیر باشد نه‌وزنش آنرا میتواند بـه درجهٔ شعر برساند نه قافیه‌اش. با اینهمه احساس و اندیشهٔ شاعر فلزی است که گویی در کورهٔ ابداع تفته شده است و فقط وزن و قافیه است که ایـن آهن را میتواند آب بدهد و تبدیل کند به فولاد ـ با قدرت و جلای فولادین. بهرحال در ادبیات بسیاری از اقوام عالم قافیه نیز مثل وزن اساس شعرست ـ یا یکی از اساسهایش. حتی شعر چینی هم قافیه دارد درصورتیکه شعر یونانی ـ چنانکه خواجه‌نصیر هم در معیارالاشعار میگوید ـ بی‌قافیه‌بوده‌است.

دراین‌باره که‌قافیه‌از کجا درقرون‌وسطی‌وارد دنیای‌عیسوی‌اروپاشداختلاف است با آنکه بعضی اشعار مقفی در ادبیات لاتین قرن پنجم میلادی آمده بود احتمال هست که‌فقط تحت تاثیر فرهنگ مسلمین بود که قافیه در ادب اروپای غربی شایع گشت[۲].

درعربی وفارسی قافیه‌هم مثل وزن‌اساس شعر است و اهمیت آن‌اساسی. تعریف قافیه البته لازمه‌اش تعریف‌بیت است یعنی آنچه حداقل شعر محسوب‌است درعربی و فارسی. درواقع شعر فارسی هم قسمت عمدهٔ اوزانش را مدیون‌عربی

www.ketabha.org

است هم نظم وترتیب قافیه‌را. چون در ایران‌باستانی نه‌شعر عروضی وجودداشته است و نه حتی طبقه‌یی مستقل بنام شاعر. بله نمونه‌هایی در دست هست از نوع حراره یا تصنیف ـ مثل سرود اهل بخارا یا سرود کودکان بلخ و جزآنها[۲] که قافیه هم در آنها هست اما همه‌ازمقوله شعر عامیانه است آن هم ازقرن‌اول اسلامی: درقرنهای بعد چیزهایی بنام فهلویات و دوبیتی یا دوبیت رایج بوده است که صورت‌های تکامل یافته‌شان عبارت شده است از دو بیتهای منسوب‌بنام باباطاهروظاهرا درهمان دوره‌هایی‌که گویند باباطاهر میزیسته‌است جمع‌آوری دوبیتی ورباعی‌هم درهمان حدودها رایج بوده‌است[۳] و شاید این بابا را بتوان بعنوان یك‌تن ازگویندگان بی‌نام سلسله‌فهلویات نام برد ـ یعنی یك شاعرتوده یا سرایندهٔ ترانه‌های فوکلوریك. بعدها فهلویات تحت تـاثیر اشعار عروضی تحول یافتو از آنها ترانه های محلی پدید آمد و واسونك‌ها. همچنین بعضی مثل‌های موزون محلی هست‌که شاید نمونه‌هایی باشد از شعرهای عامیانه‌قدیم. امااینکه شعرو شاعری در ایران قدیم هم ـ همانگونه‌که نزد اعراب ویونانیها بوده‌است ـ رواجی داشته‌است جدا ازکار رامشگران بسیار بعید می‌نماید. البته درعهد خسرو از باربد ونکیسا در افسانه‌ها ذکری هست که لحن‌هایی‌داشته‌اند ظاهرا متضمن ستایش خسرو اما آنها را بنام خنیاگر میشناخته‌اند نه‌سراینده یعنی شاعر. وجود سخنان موزون در اوستا و بعضی قطعات پهلوی ـ از جمله یادگار زریران و آثار مانویان ـ هم اگرحاکی باشد از شعر نشان از سرود های دینی میدهد نه سرودهایی که ساخته باشند برای بیان عواطف انسانی ـ شعر بمعنی امروز. بهرحال قطع‌نظر از سرود هـای دینی شعری اگر وجود داشته است ازآن خنیاگران بـوده است نه از آن طبقه‌یی بنـام شاعر. بعضی سنت‌های ادبی هست حاکی از آنکه بهرام‌گور ـ پادشاه ساسانی ـ شعرمیگفته است. این‌روایت ظاهرا در تواریخ رسمی‌نبوده‌است وبنظر میآید که آنراعمدا از تواریخ رسمی حذف‌کرده باشند برای تنزیه مقام پادشاه: تنزیه از شاعری که‌کاری اهریمنی ودر خورخنیاگران و فرودستان بوده است. نمونه‌یی ازشعر او هم نقل کرده‌اند که صورت قدیمترش شباهت دارد به‌بعضی ترانه های قدیم فارسی[۵]، وبعضی خواسته‌اند اورا قدیمترین شاعر فارسی زبان بدانند. درواقع

www.ketabha.org

بسبب نهایت اتصالی که شعر ازجهت معنی با مبالغه یعنی دروغ پیدا میکرده و هم بسبب رابطه‌ایکه از لحاظ وزن با موسیقی و کار خنیاگران داشته است ایرانیها مخصوصا طبقات‌عالی نسبت بآن اقبالی نداشته‌اند و ظاهرا بهمین‌سبب بوده است‌که بر طبق یك ماخذ مفقود ـ که صاحب‌المعجم ازآن نقل‌میکند ـ یك موبد آنزمان نامش آذربادبن‌زراتشتان بهرام را از شاعری منع کرده‌است وآنرا مناسب‌شان پادشاه ندانسته[۶]. این طرزفکر خیلی شباهت دارد باطرزفکر طبقه عالی در رم قدیم که شاعر را طفیلی* میخوانده‌اند و شاعری را کاری تلقی میکرده‌اند مرادف بیکارگی[۷]. سر آنکه از ایران قبل‌از اسلام شعری نمانده است باید همین باشد حتی برحسب روایات عرب اعشی هم‌که بدرگاه خسرو رفته است کاراو ـ که شاعری بوده‌است ـ نزد شاهنشاه با غرابت‌تلقی شده و خودش تقریبا با تحقیر و بی‌اعتنایی. نظر انتقادیی هم‌که خسرو درباب یك بیت شعر او اظهار کرده است حاکیست از ناآشنایی ذهن او با معانی شعری[۸]. باری‌اینکه درتاریخ ساسانیان‌که آنهمه اطلاعات مبسوط راجع به‌آن دوره از مآخذ عربی و سریانی و ارمنی و لاتین بدست میآید اشارتی بوجود شاعر نیست حاکی‌ازآنست‌که در آنزمان درایران‌شعرامری مستقل از موسیقی نبوده‌است اما اینکه بعضی هم احتمال داده‌اند حتی‌باربد الحان واغانی خویش را برنثرمبتنی‌کرده است ـ نه‌برنظم ـ ظاهرادرست نیست واز آنست‌که اوزان فهلویات‌رابا اوزان عروضی مقایسه‌کرده‌اندکه‌مخصوص‌عرب بوده است[۹]. باری چون بعد از اسلام ایرانیها شعر را با وزن و قافیه‌اش از اعراب تقلید کردند هم‌لفظ شعر را ازآنهااخذ نمودند هم‌مثل‌تازیان کمترین مقدارشعر راکه‌عبارت بود از دوپاره‌کلام موزون متساوی بیت خواندند یعنی‌خانه مویین وهریك از دوجزء آنرا هم مصراع یعنی‌لنگهٔ در. همچنین‌با آنکه فهلویات و ترانه‌های قدیم ایرانی‌چیزی شبیه قافیه‌داشتند پارسیان بعداز اسلام‌شکل موجود قافیه را از اعراب‌اخذکردند ـ همچنان باجزئیات آن. اکنون باید دید قافیه چیست؟

قافیه برحسب تعریف مشهورش قسمتی است ازآخرین کلمهٔ بیت: آخرین

*Grassatore

www.ketabha.org

کلمهٔ نامکرر آن. چون آخرین کلمه شعر اگر همچنان مکرر شود جزو قافیه نیست ردیف است و قافیه را درآخرین‌کلمه قبل ازآن باید جست. البته آخرین حرف‌کلمه نامکرر درشعر سنگه بنای قافیه است وآنرا روی‌میخوانند بعلاوه هم خود حرف باید بعنوان قافیه حفظ شود هم حرکت و سکون خود و طرفینش. فی‌المثل لفظ شکر با گهر قافیه میشود و در هر دو روی عبارتست از رای ساکن باضافه فتحه حرف قبل از راء. در شعر معروف «توانا بودهر که دانا بوده دانا که درین مصرع با توانا در مصرع بعد قافیه شده است شامل روی است- الف- و بود هم که در هردو مصرع تکرار شده است عبارتست از ردیف. در صورتهای گونه‌گون کلمه قافیه غیر از روی هم چیزهایی دارد رعایت‌کردنی با نامهای جداگانه. ازجمله وقتی سور با دور قافیه میشود یا کار با دار یا پیر با شیر در تمام آنها راء روی محسوبست اما آن الف و واو و یا هم که قبل از روی است جزو قافیه است‌که باید رعایت‌کرد. آنها را هم ردف میخوانندواینگونه‌قافیه رامردف خوانندکه بامردف-باتشدید-یعنی آنچه ردیف‌دارد اشتباه نباید کرد. وقتی‌هم‌الفاظ دست بامست قافیه‌میشود یا زشت با کشت و سخت با رخت ، باز تا در همشان روی است اما حرف ساکن ماقبل آنهم رعایت‌کردنی است-: س، ش، خ- در اینجا، که قید خوانده میشود و گویند قافیه مقیدست. همچنین در قوافی حاصل و واصل یا کامل و شامل یا مایل و حایل همه‌جا روی لام است اما الف را هم‌که در همه هست باید رعایت کردکه آن را تأسیس خوانند. بعلاوه حرف متحرك بین روی و تأسیس راکه اینجاس، م، وی است-دخیل خوانند یاحایل. اما رعایت آن در قافیه ضروت ندارد وکسانی هم که رعایت‌کرده‌اند خود را بدشواری افکنده‌اند- اعنات یا لزوم مالایلزم. البته این اعنات یك نوع عنرنمایی است‌که در اشعار مصنوع جا دارد واز همین روست‌که گفته‌اند زیبا عبارتست از امر دشوار. بله درجایی که صحبت از هنرنمایی است درست، اما وقتی لزومیات ابوالعلاء معری مشتمل برین سختگیریها میشود باید گفت شاعر نابینای مرتاض پیشه این را هم مثل نوعی ریاضت برخود تحمیل میکرده است یا چون نوعی بازی‌که در نهانخانهٔ عزلت وی را سرگرم میداشته[۱۰]. این‌گونه شعر متکلف معری نشان می‌دهدکه

www.ketabha.org

قافیه‌اندیشی مانع از بیان معانی فلسفی نیست. مع‌هذا یکشاعر عارف و صوفی که وجودش آگنده‌است از وجد و حال و جوش والتهاب نمیتواند در جذبات وغلبات خویش برای قافیه‌اندیشی معطل بماند[۱۱]. باری حرف‌هایی‌که در دنبال روی میآید- یعنی روی بآنها پیوسته میشود- جزو قافیه است و رعایتشان‌واجب فی‌المثل وقتی خسته و رسته قافیه میشود غیر از تاء که روی است هاء نیز رعایتش لازم است وآنرا حرف وصل خوانند همچنین تا سه حرف دیگرآنچه به روی پیوندد رعایتش در قافیه لازم میآید و هریکشان هم نام خاصی دارد- خروج، مزید، و نایر. فی‌المثل چون دستشان با پستشان قافیه شود تاء روی است و شان هم جزو قافیه است‌که رعایتش ضرورت دارد. البته حرکات حروف ماقبل روی مثل حرف دخیل و حرف ماقبل قید- نیز در قافیه مدخلیت داردو غالباً رعایتشان‌کرده‌اند مع‌هذا لااقل حرکت ماقبل قید را گه‌گاه نیز مهم نشمرده‌اند و درآن مسامحه را جایز دانسته‌اند. لیکن مواردی هم هست که قافیه ـ آنگونه که شاعر سروده است ـ عیبی دارد. که آنرا نزد ذوقهایی‌که تهذیب ادبی دارند نامقبول میکند. ازآنجمله مهمتر از همه ایطاست و شایگان تفصیل جزئیات این مطالب در علم قافیه است ومؤلف المعجم درآن بابسطالعات دقیق کرده است که خواندنی است. با اینهمه آنچه ادباء ما در باب قافیه گفته‌اند غالباً حاصلش اینست که قافیه چیست و تا چه حد باید بآن مقید بود ایا اینکه در شعر و پیدایش آن چه نقشی دارد و سر زیبایی یا ضرورتش از کجاست در سخنان آنها هیچ مطرح نیست. در صورتیکه تحقیق این نکته ـ لااقل امروز اهمیتش بیشتر است و قبل از هربحث واقعاً باید دید قافیه ازجهت زیبایی و جمال چه خاصیتی دارد؟... آزمایش برای شعر بی‌قافیه در ایران بی‌سابقه نیست. بموجب روایت خواجه نصیر، یك‌تن از قدما بنام خشویی کتابی داشته مرسوم به یوبه‌نامه و محتوی اشعار بی‌قافیه. بدستی نمیتوان دانست یوبه‌نامه- با این نام- چه‌کتابی بوده است و آیا خشویی آنگونه اشعار را از گفتهٔ دیگران آورده است یا خودش سروده. خود او ظاهراً حکیم بوده است و شاید غرضش بیان این حرف حکما هم بوده‌است که در شعر قافیه و وزن مهم نیست مهم خیال‌انگیزیست. اما در اروپا بحث و گفتگو راجع بفایده وضرورت

www.ketabha.org

قافیه خیلی بیشتر شده است و اهل نظر مکرر برآن اعتراض کرده‌اند. ازجمله لاموت * نویسنده و نقاد فرانسوی قافیه را کاری میدانست مکانیك و مضحك بعلاوه شگفت داشت از مسخرگی کار کسانیکه فنی اختراع کرده‌اند تا عمداً خود را در وضعی دچارکنندکه نتوانند آنچه را میخواهند بدرستی بیان کنند در واقع کسانیکه قافیه‌پردازی را کاری میدانند زائد و لاطائل میگویند شاعر باید آزاد باشد تا هرچه میخواهد بگوید و هرجوری میخواهد زبانش را در خدمت قریحه‌اش بکار اندازد نه‌اینکه بندهٔ قافیه شود و برای رعایت آن‌مجبور باشد فقط چیزی را بگویدکه قافیه اجازه میدهد. مع‌هذاولتر * با آن آزاد اندیشی حیرت‌انگیزش که هر بندی را میگسلد نسبت به قافیه و قید آن حالتی داردآمیخته با تسلیم و قبول. در رد لاموت میگوید تمام اقوام عالم جزیونانیها و رومیهای قدیم قافیه‌بندی‌کرده‌اند و هنوز میکنند. وی با آنکه گاه غبطه میخورد برانگلیسی‌ها ـ که هم شعر بی‌قافیه دارند ـ تصدیق میکندکه این یوغ‌را نمیتوان از گردن شعر فرانسوی برداشت. میگوید ایتالیائی‌ها و انگلیسیها میتوانند از قافیه صرفنظر کنند زیرا در شعرشان هزارگونه‌آزادی هست که در شعرفرانسوی وجود ندارد. بعلاوه این تکرار و تراجع اصوات واحد درآخر شعر بقدری برای انسان طبیعی است که در نزد اقوام وحشی نیز همچنان مثل مردم رم و پاریس و لندن و مادرید قافیه‌بندی رایج است و شایع[۱۲]. با اینهمه ولتر نیز مثل بوالو است و میگوید قافیه بنده‌ای بیش نیست وکاری ندارد جز اطاعت[۱۳] یعنی که نباید معنی فدای قافیه شود. باری در ضرورت و خاصیت قافیه جای حرفها هست که تفصیلش مجالی دیگر میخواهد. اماروی هم‌رفته میتوان گفت در قافیه چند خاصیت هست: اول آنکه با تکرار و تراجع‌اصوات آخر کلمه، حالتی بکلام میبخشدکه در حقیقت موسیقی وزنش را تکمیل‌میکند و بدینگونه قدرت وتأثیر صنعت اعجاب‌انگیز شاعر را میافزاید از آنکه گویی خواننده وقتی می‌بیند شاعردرآن تنگنای وزن‌خویش‌را بتکرار قسمتی‌ازآخرین کلمه هم مقید میدارد بحیرت میافتد و اعجاب. از آنکه در چنین دشوارجای‌

* La Motte * Voltaire

www.ketabha.org

وزن- شاعر در تنگنای قافیه هم میافتد که از بزرگترین مضایق است درسخن. البته گذشته از مراعات وزن که خود موجب گرفتاریهاست رعایت قافیه هم گه گاه شاعر را وامیدارد بارتکاب بعضی مسامحات لفظی. چیزی که شعرا آن را جوازات شعری میخوانند و در حقیقت عبارتست از ضرورات. مثل اینکه کلمه مشدد را مخفف کنند یا ممدود را مقصور و ازاین قبیل. بله، در تنگنای قافیه خورشید خسر شود، و همین است آن مورد کـه گفتـه‌اند یجوز للشاعر مالا یجوز لغیره.

البته درین یجوزولایجوز اگر افراط شود کار شاعر ممکن است بجایی بکشد که حالش مصداق لطیفـه‌ای باشد که عبید زاکانی گفته است راجع بـه شعرا[۱۴].

در هرحال ضرورت از لوازم دشواریهای قافیه است وکسانی که خربزهٔ قافیه را چشیده‌اند پای لرز ضرورتش هم نشسته‌اند. خاصیت دیگر قافیه آنست که نظم و ترتیبی بشعر میدهد و اجزاء آنرا متناسب میکند. ضبط و ربط آنها را آسان مینماید وزن و آهنگ را هم تقویت میکند وگویی بقول بعضی فایدهٔ آن سروسامان دادن است بشعر. واین البته درصورتی است که قافیه بی‌تکلف باشد یا لااقل مهارت گوینده و تسلطش برالفاظ این تصور را بخواننده القاء تواندکرد. از اینجاست که در وصف قافیه گفته‌اند باید مثل مهمانی باشد کـه انتظارش را میکشند- نه آنکه چیزی باشد ناتراش و مزاحم[۱۵]. ارتباط قافیه با معنی هم‌قابل‌توجه است و مهم. شوتسه * یك تن از شاگردان کانت دررساله‌ای که راجع به قافیه نوشته است- بزبان آلمانی- سبب زیبائی قافیه را از اصل تعدد در وحدت نتیجه میگیرد- یعنی که بی‌این تعدد وحدت شعر چیزی نیست جز یکجور یکنواختی تحمل‌ناپذیر[۱۶]. بعلاوه باهمیت آن در مساعدت بحافظه نیز توجه کرده‌اند و بعقیدهٔ بعضی قافیه در شعر همان نقشی را داردکه کلید یا تونالیته * دارد درکمپوزیسیون موسیقی و از اینجاست اهمیت قافیه در شعر که آنرا مثل وزن اساس شعر شمرده‌اند.

☆ Schutze ☆ Tonalité

www.ketabha.org

یك نکتهٔ مهم دیگر درباب قافیه هست که باید اینجا مطرح کرد: آیا در قافیه حفظ صورتها و قالبهای سنتی ضرورتی است ابدی و تغییرناپذیر؟ البته که نه. درست است که توالی قافیه‌ها وتکرار منظم آنها درفاصله‌های حساب‌شده تا حدی تخیل‌انگیزست اما عادت و انس نیز درافزودن وکاستن این تاثیر نقشی مهم دارد. شکستن این قالبها و طرح نوی درقالب‌افکندن بی‌شك این‌اثر را خواهد داشت که قافیه درست در جایی ظاهر شودکه آنرا انتظار نداردنداما بهرحال باز جای جای میآید و تکرار و توالی هم دارد ـ هرچند نه با نظم وترتیب سنتی.

این وضع برای کسانیکه انس بسنت آنها را تا حدی راحت‌طلب وبی‌تحرك کرده است بی‌شك هیجان انگیزتر خواهد بود تا شکل سنتی قافیه و اینجاست که قالب‌شکنی مطلوب میشود یا دست‌کم مقبول. البته آنجا که قاعدهٔ تساوی طولی مصرعها بشکند و عروض خلیل اعتبار خود را از دست دهدتوالی قافیه‌ها هم بشکلی که در قالبهای سنتی هست ضرورتی پیدا نمی‌کند و این قالب شکنی ـ وقتی یك ضرورت روحی شاعر آن را ایجاب کند ـ در خور ایراد و ملامت نیست. حتی وقتی شاعر چنان مقهور هیجانات روحی خویش باشد که وزن و قافیه را هم برای بیان معنی زائد بیابد یا دست و پای‌گیر،میتواند از آنها صرفنظر کند و در عین حال شاعرهم باقی بماند. اما بی این ضرورت از مجرد قالب‌شکستن چه حاصل؟...

درست است که وزن و قافیه را میتوان فدا کرد اما فدای شعر: فدای سخنی موزون و خیال‌انگیز که در نفوس انسانی تأثیر میتوانندداشت. چنین سخنی وقتی در خاطر شاعر بجوش آید برخلاف میل او از زبانش میتراود و او خواه‌آن را در قالب وزن و قافیه بریزد یا نه چاره‌ای ندارد جز آن که بدان مجالی بدهد برای سرریزشدن. درصورتیکه شور و هیجانی در کار نباشد وزن و قافیه چه چیزی را سدکرده است تا لازم باشد شاعر آنها را بشکند و از پیش بردارد ؟ فرق است بین شعر راستین که مثل سیل طغیان گر می‌جوشد و هر سد و بندی را در سر راه خویش از

www.ketabha.org

بین می‌برد تا کسود آبی اندك که در بستر سنتها یا در بستری ناشناخته آرام فرو میغلطد و سرانجام درون شنها و ریگ های تفتهٔ بین راه طعمهٔ خاك تشنه می‌شود.

www.ketabha.org

www.ketabha.org

۹

وزن و عروض

در شعر اگر بتوان از قافیه صرف‌نظر کرد ظاهراً از وزن نمیتوان. وزن که عبارتست از وجود نوعی نظم در اصوات کلام بسبب تأثیر خیال انگیزی که دارد حتی نزد منطقی‌هاهم جزوماهیت شعرست. بعلاوه چون شکل‌وقالبی معین به‌کلام میبخشد تناسبی درآن بـوجود میآوردکه موجب التذاذست . مخصوصاً که شاید وجود این‌قالب تاحدی نیز کمك باشد جهت‌فهم‌وضبط معنی. با این‌همه بعضی ادباوزن را هم‌مثل قافیه مانعی تلقی کرده‌اند در راه ایرادمعنی وحتی آنرا یادگار عهد بربریت قدیم شمرده‌اند ـ مثل بردگی و جنك‌تن‌بتن[1]. البته شعر بی‌وزن قابل تصور هست اما آن را فقط در ردیف ترجمهٔ شعر میتوان محسوب داشت ـ شعر منثور آن هم البته شعرتمام نیست زیرا بهرحال وزن ـ وتاحدی قافیه‌هم ـ سهمی دار در خیال‌انگیزی شعر. از این‌روست‌که فکرشعر ناموزون درشکل شعرآزاد تعدیل شده است. یعنی‌شعری‌که درآن وزن هست اماآن‌وزن نه یکنواخت و یکسان است و نه محدود بسنن و قیود رسمی‌ادب. فی‌المثل در طی‌یك قطعه، شاعرمیتواند از وزن‌های مختلف استفاده‌کند ـ برحسب احتیاج خود. درهرحال حتی‌در شعرآزاد هم وزن هست ـ لااقل نوعی‌وزن.

اما شعر فارسی ـ در ادب کلاسیك ـ عبارتست از کلام موزون مقفی باضافهٔ شروط ومختصاتیکه پیش ازاین مکرراز آن‌هاصحبت کرده‌ام. چنین کلامی

www.ketabha.org

وزنش هم شرطها دارد و خصوصیات که آنجمله را عروض خوانده‌اند ــ عروض فارسی. این عروض فارسی را ایرانیها درقرن سوم و چهارم ساخته‌اند و ازروی عروض عرب، اما با بعضی کاستها و افزودها. یعنی کاست و افزودهایی که آنرا با مقتضیات زبان دری منطبق تواند کرد. این انطباق از آنجا ممکن شد که بعد از اسلام شعر عربی نمونه والگویی شد برای شاعران فارسی‌زبان. چون ظاهراً الگوی دیگری از سابق نداشتند بهمان شیوهٔ اعراب شعر گفتند ــ کلام موزون مقفی و در قالب قصیده و تغزل و جز آنها. بعلاوه چون البته نوعی شعر عامیانه داشتند ــ فهلویات و مثلها ــ از آنها هم استفاده کردند و شعر فارسی اوزان خود را بازیافت ــ پیدایش عروض فارسی. چون صحبت از شعر فارسی شد ــ در دورهٔ قبل از اسلام ــ مناسب هست چند کلمه در این باب به تفصیل‌تر گفته شود. البته درباب وجود شعر در ایران قدیم باید تمایلات تعصب‌آلود را کنار گذاشت.

با آنکه در وجود کلام موزون ــ در ادوار بسیار قدیم ــ ظاهراً جای شك نیست اینکه در عبارتهای نخست بعضی کتیبه‌های فرس باستان نمونهٔ ادعیهٔ منظوم کهن را بتوان یافت ادعائی است که اثباتش خالی از دشواری نیست، گاثه‌های اوستا هم اگرچه وزن داشته‌است اما ظاهراً در آنها توجه به تعداد هجاها ــ یعنی مقطعات ــ نمیشده است. در زبان پهلوی هم وجود کلام موزون را محقق شمرده‌اند همچنین در ادعیه و آثار مانویه نمونه‌هایی یافته‌اند لیکن تحقیق در نکات راجع بساختمان شعر در پهلوی هنوز به نتیجه‌یی رضایت‌بخش و قانع کننده منتهی نشده است[۲] با اینهمه در بعضی آثار پهلوی کلام موزون هست که ــ اگر نکات راجع بساختمان اوزان آنها بدست آید ــ می‌باید از حیث قواعد و نظم و وزن حد میانه‌یی باشد بین اوزان اوستائی و فارسی عامیانه. البته این هم در صورتیست که زبان پهلوی و اوستائی را بتوان درطول دری قرار داد درحالیکه دلایل برخلاف آن است.

درهرحال اشعار عامیانهٔ دری بعضی نمونه‌های قدیم دارد که در مطاوی کتب آمده است از آنجمله است فهلویات المعجم که نمونه‌های قدیم آنها را بزحمت میتوان با اوزان عروضی کاملا تطبیق کرد[۳]. از اینجاست که روی هم رفته فکر

www.ketabha.org

وجود بعضی اوزان ـ اوزان خاص فارسی ـ پیش از اقتباس عروض عربی قوت میگیرد. از بین بحور کثیرالاستعمال در شعر عربی ـ مثل طویل، کامل، وافر، بسیط، سریع، ومتقارب ـ فقط بحر اخیر است که درفارسی استعمال فراوان دارد. در حالیکه رایج‌ترین اوزان در فارسی هزج و رمل و خفیف است که در مقایسه بابحور مذکور استعمالشان درعربی کمتر است. بعلاوه وزن رباعی کاملا ایرانی است و حتی بموجب حکایتی که در المعجم ذکر شده است[۴] مأخوذ از زبان عوام است و اطفال. وقتی وزن فهلویات که در کتاب شمس قیس[۵] آمده است پیش رو بحر هزج بنظر میآید آیا نمیتوان پنداشت اوزانی شبیه باوزان عروض ـ و بهرحال تاحدی قابل انطباق باآنها ـ در شعر عامیانه ایران وجود داشته است؟ درست است که از ادب رسمی عهد ساسانی وجود شعر بصورت مستقل از موسیقی برنمیآید اما وجود شعر عامیانه را درآن دوره انکار نمیتوان کرد ـ بااینهمه قرائن و اشارات که درآب باب هست[۶]. درهرحال عدم رواج فن شاعری درآن ادوار ـ که فعلا امری است محقق ـ بهیچوجه دلیل برعدم وجود کلام موزون نیست. چون فهلویات ـ و حتی ظاهراً چامه‌هایی که الگوی کار مسعودی مروزی بوده است است در شاهنامهٔ مفقودش ـ سابقه‌شان اوزان اشعار عامیانه بوده است: اوزان اشعار عامیانه که در ادب رسمی ساسانی ـ فرهنگ نجبا و درباریان ـ اهمیتی نداشته است. باری با وجود سابقهٔ بعضی اوزان، عروض فارسی ـ و نه البته تمام اوزان شعر فارسی ـ را از عربی گرفته‌اند. بعضی اوزان فارسی را منطبق کرده‌اند با عروض عرب و بعضی چیزها از این راه باوزان فارسی افزوده شده است. اما عروض عربی خودش هم اصل و منشاء روشنی ندارد. در تعریف آن گویند شناخت اصولی است که بدان وزن درست را از نادرست توان شناخت. درصورتیکه واقعاً تاکسی وزن شعر را ـ لااقل بطور مبهم ـ درك نکرده باشد آنرا با میزان عروضی نمیتواند منطبق کند و از این روست که عروض برای کسانیکه ذوق ادراك و وزن را دارند مورد حاجت نیست و در واقع مدتها قبل از پیدایش عروض اعراب شعر گفته‌اند بی آنکه خود را برای آموختن عروض معطل کرده باشند. حتی میگویند ابوالعتاهیه شعری سرود کسی گفتش درین نظم از قاعدهٔ عروض خارج شده‌یی. جواب داد من از عروض جلوترم. این ابوالعتاهیه معاصر بود با

www.ketabha.org

خلیل‌بن‌احمد ـ که واضع عروض خوانده‌شده است ـ وگویند چند سالی‌هم‌بعد از او مرد. بهرحال خیلی‌پیش از تدوین عروض شعرای عرب شعر میگفته‌اند به تقلید پیشینیان خویش و از روی ملکه و ذوق بی‌آنکه جهت شناخت درست‌و نادرست اوزان به عروض یعنی تعلیم وکتاب‌آن محتاج شده باشند. با اینهمه در مورد کسانیکه از روی‌ذوق وطبع اوزان را درك نمیکنند عروض‌البته راهنماست اما نه راهنمایی دقیق. وجه تسمیهٔ عروض هم ـ باین‌نام ـ بدستی معلوم نیست و این نکته درباب بعضی علم‌های دیگرهم صادق است. چنانکه منشاء اصطلاح نحوهم برای دستور زبان عربی‌خالی از ابهام نیست و اینکه بعضی‌در بیان‌سبب تسمیهٔ آن نقل‌کرده‌اند علی‌بن‌ابیطالب یا شاگردش ابوالاسود دوئلی در دنبال تقریر اصول آن‌گفته باشد انحهذاالمنهج یا انحوه در ایـن مورد وجه تسمیهٔ مقبولی بنظر نمیآید[۷] همچنین درباب علم کلام‌اقوالی‌که راجع بوجه تسمیه‌اش هـستمشکوك استوگفتهٔ کسانی‌هم‌که خواسته‌اند آنرا با لفظ یونانی‌لوگوس * یادیالك‌تیك * مربوط بدانند اطمینان بخش‌نیست[۸]. راجع به تسمیه عروض‌یك قول‌آنست‌که شعراز جهت‌وزن بآن عرضه میشود و از این‌روست‌که‌آنرا عروض خوانده‌اند یعنی معروض‌علیه. قول دیگرآنست‌که این‌علم نخست درمکه به‌وجود آمد بوسیله خلیل‌بن احمد ـ و مکهٔ را عروض هم میخوانده‌اند. این هردوقول البته مشکوك است و نچسب و ساختگی. شاید هم‌قول درست‌ترآنست‌که گفته‌اند عروض شعریعنی جزء آخر اولین مصرع‌بمنزلهٔ ستون خیمه است وآنرا بهمین جهت‌عروض خوانده‌اند ـ چوبی‌که خیمه بدان استوارست. درواقع با ملاحظهٔ قدرت و استقامت این‌ستونست‌که بیت ـ بیت شعر ـ درست میشود. اینجا نکته‌یی هست‌درخور تأمل: بیشترالفاظی‌که در عروض‌و قافیه اصطلاح شده‌است ازهمین مشابهت‌که بین بیت شعر هست با لوازم زندگی بدوی ـ خیمه و شتر ـ درست شده است مثل‌وتد، سبب، فاصله، قافیه ، روی و جزآنها... بله ظاهرآنست‌که شعرعربی‌اول در بین بدویها پدیدآمده است و اهل حضرکه بعدآنـرا اقتباس کرده‌اند رموز شعر را همچنان با اسمهای‌آن‌از بدویها بایدگرفته باشند. حتی

* Diâlektik * Logos

www.ketabha.org

عروض بمعنی ماده شتر سرکش نیز استعمال شده است و ـ در یك بیت عربی شعرتشبیه شده است باین ماده شتر سرکش که گویی شاعرآنرا رام میکند[۹] آیا همین خود وجه دیگری نیست در بیان سبب تسمیهٔ عروض؟ بعضی این احتمال را داده‌اند[۱۰] اما مطلب بهرحال مبهم است ومحتاج بحث‌وتحقیق. باری عروض عربی ـ بنابرمشهور ـ اختراع خلیل‌بن‌احمدفراهیدی‌است: یك‌لغوی از اعراب بصره،وآن‌هم بطریقی مبهم. میگویند وی خود تمام قواعدعروض‌راکشف‌کردو تدوین. مطابق روایات وی در عبور از بازار مسگران ـ بهنگام شنیدن صدای چکشی که‌آنها برطشت میزدند ـ بفکراختراع عروض خویش افتاد. آیا وی در بصره ـ مرکزفعالیت و نشاط تجارسندی و ایرانی‌و عرب ـ در تدوین عروض خویش از قواعد وزن چنانکه نزد اقوام دیگر بوده است اطلاع نیافته است ؟ ابوریحان بیرونی ظاهراً تأثر وی را از قواعد وزن هندوان بعید نمیداند اما قرائنی‌که ازمنقولات او در تأیید این دعوی‌برمیآید برای اثبات این مدعاکافی نیست[۱۱]. معهذا قبول‌آنکه یك علم ـ یایك‌صناعت علمی ـ را یك تن به‌تنهایی کشف و وضع‌کند و دیگران هم‌آنرا تقریباً چنانکه وی‌آورده است بپذیرند مشکل‌است ، و با رسم و سنت مخالف . آیاکثرت و وفورالفاظ راجع بحیات بدوی در عروض وقافیهٔ عرب‌وکثرت رواج شعردرنزد بدویهای جاهلی‌نمیتواند این نکته را بخاطر بنشاندکه عروض درآغاز حال صنعتی‌بوده است اسرارآمیز ومخفی ـ مخصوص بدوی‌ها و ازقبیل علم‌قیافه ، زجر، و انواء ،که بعدهابعضی از اهل حضررموزآنرا از بدویها اخذکرده باشند، و تدوین؟ بنظرمن اگرهم در این‌باب تصریحی‌درمتون سابق نشده باشد باز این فرض از هراحتمال دیگر قویتراست و مقبولتر.

از همین‌روست‌که قدامه ـ درمقدمهٔ نقدالشعر خویش راجع بعروض و همچنین قافیه ـ میگویدکه چون اصول‌آنها بی‌آموختن در طبع مردم هست بآموختنشان حاجت‌نیست خاصه‌که شواهد شعرخوب‌همه مربوط است بشعرائی که پیش از تدوین عروض شعر گفته‌اند. و این نکته‌نشان میدهدکه عروض ـ و همچنین قافیه ـ در طبایع هست و حاجت به تعلیم ندارد[۱۲]. چنانکه جاحظ هم باآنکه بفواید عروض توجه داشته است یکجا درباب‌آن گفته است‌که‌آن علمی

www.ketabha.org

است مولد و ادبی است مستبرد مذهبی مقروض و کـلامی مجهول که عقل را با مستغل وفعول خویس برنجمیاندازد ـ بی‌فایده و بی‌محصول[۱۳]. با اینهمه‌فایدهٔ عروض را در امتحان اوزان ـ و تمیز درست و نادرست آن ـ نمیتوان انکار کرد طریقه این امتحان هم عبارتست از تقطیع یعنی عرضه کردن ابیات شعروسنجش آنها ازحیث ترتیب‌حروف وحرکات. بامیزانهایشان . این میزانهاعبارتست از تعدادی‌اجزاء افاعیل که‌ترکیب‌وتوالی آنهااوزان‌مختلف را میسازد. بحور. این بحورهم‌عبارتنداز اجناس‌وزن‌بدانگونه که درشعرمتداولست. پس‌بحورعربی‌اجناس گونه‌گون‌وزن‌است درشعرعربی وبحور فارسی اجناس وزن است درشعرفارسی. البته بحوری هست مخصوص عربی وبحوری هم هست خاص فارسی بحور دیگر نیزغالباًمشترکست فیمابین. درعربی شانزده بحر هست بنام های طویل،مدید، بسیط ، وافر،کامل ، هزج ، رجز، رمل، منسرح ، خفیف ، مضارع، مقتضب، سریع ، مجتث ، ومتقارب که‌عروضیان عرب ـ آنها را مستقل یافته‌اند واصلی. هربحری نیز ـ ازآنجمله ـ چند صورت دارد، یعنی باجزئی اختلاف. از این صورتهای مختلف که در هربحر هست آنرا که میتوان اختلافات دیگر را از آن مشتق کرد عروضیان اصلی میخوانندوآنرا مقابل میکنند با اجزائی که‌آنها نیز اجزاء اصلی بشمار میآیند ـ یعنی سالم . بعد هرنوع تغییر یا انحراف که درشکل اصلی یك بحر ـ بی‌آنکه آنرا بکلی‌از وزنش خارج سازد ـ روی دهد آنرا صورت فرعی میخوانند. چنان‌که اجزاء این وزن‌داهم مثل خودش‌فرعی میخوانند، وهمچنین مزاحف‌یامعلول . برای تشخیص این‌اوزان فرعی‌عروضیان عرب شانزده بحر اصلی را در پنج دایره قرار داده‌اند : ـ مختلفه ، موتلفه ، مجتلبه ،مشتبهه ، متفقه، و باین طریق دراجزاء آنهاآنچه را بین همه‌مشترك بوده است استخراج کرده‌اند باین شرح : فاعلن ، فعولن ، مفاعیل ، فاعلاتن مستفعلن ـ متفاعلن ، و مفعولات‌که آنها را اجزاء یا افاعیل اصلی خوانند و آنچه را مطابق با این اجزاء نیست و جز بابعضی تغییرات ـ حذف ، زیادت، یا تبدیل‌وضع حرکت ـ بآنهاتبدیل نمیشوداجزاء فرعی . درتوجیه این‌تغییرات گویند اجزاء اوزان ـ که افاعیل‌خوانده‌میشود ـ در واقع ازاجزاءکوچکتری درست شده است که آنها را ارکان میخوانند و عبارتند از صورتهای گونه‌گون

www.ketabha.org

ازترکیب متحرکات وسواکن . این ارکان را عروضیان بنام سبب وتد وفاصله میخوانند و برایشان هم اقسام قائلند . تغییرات واقع در افاعیل اصلی را هم عبارت میدانند از حذف و زیادت یا تحریك و اسکانی که در این ارکان روی دهد.

البته این تغییرات ممکن است در انتهای دومصرع ـ که بترتیب‌عروض و ضرب خوانده میشوند ـ درآید دراین صورت‌آنها را علت خوانند .ممکن هم هست‌که درحشوبیت واقع شود یعنی درفاصله بین ابتدا و انتهای دومصراع. دراینصورت زحاف نام دارد . زحافات و علل در افاعیل‌مختلف نامهای‌مختلف دارند و بدینگونه تعداد اوزان محدود به شانزده نمیماند چندین برابر بیشتر میشود با اسم ها والقاب گونه‌گون وپیچیده . اینجاست مشکل عمدهٔ عروض که عبارتست از شناخت‌نام‌زحافات و بحور مختلف وحفظ آنها . یك رامعمده و شناخته شده دراین باب حفظ‌کردن منظومه‌هایی بوده است مشتمل بر قواعد و اصول علم عروض‌ازآنجمله است ارجوزهٔ عروض‌که ابن عبدربه آورده‌است[۱۴] درکتاب خویش . درعروض فارسی قطعات کوتاه ساخته‌اند شامل تقطیعات هر هربحر باذکر نام بحرو زحاف آن . مشهورترین نمونهٔ این کار هم اوایل قطعات نصاب است ـ نصاب الصبیان فراهی ـ وهمچنین مجموعه‌یی ازاینگونه قطعات هست‌منسوب‌به وطوط یاادیب صابر[۱۵] که حفظ آنها برای احاطه برنام بحور متداول خالی از فایده نیست.

باری‌وجود این‌زحافات وعلل‌از اسباب‌عمده‌است‌در دشواری‌دستگاه‌عروض عربی وچون همان دستگاه را بعدها ایرانیان نیز با بعضی تغییرات‌پذیرفته‌اند عروض فارسی بوجود آمده است ـ با دشواریهایش . نکته اینجاست که در عربی زحافات هربحر غالباً با شکل سالم آن نیز جمع میشود و بدینگونه در طی یك‌قصیده‌که در بحری سرودمیشود وقوع زحافات مختلف آن‌بحر مجازست وبی اشکال . نهایت‌آنکه مهارت میخواهد وذوق درست واز اینجاست که‌ادبای عرب گفته‌اند زحاف مثل رخصت است در دین‌که جز فقیه اقدام بدان‌نمیتواند کرد[۱۶] بله در عربی شاعر اختیارش بیشترست وحتی جوازاتش وسیعتر یعنی خیلی ساده‌تر از شاعر فارسی زبان میتواند بقاعدهٔ ضرورت ممدودی رامقصور

www.ketabha.org

کند یا مقصوری را ممدود، کلمه مشدد رامخفف کند یا حرف‌متحرک‌را ساکن. از همین روست‌که خلیل‌بن احمد گفته است الشعراء امراء الکلام- وجائز لهم مالا یجوزلغیرهم[۱۷]. درست است‌که شاعر فارسی زبان هم ازاین جـوازات ـ مثل هرشاعر دیگر ـ استفاده میکند اما آن آزادی راکه شاعر عرب‌درآوردن زحافات دارد وی ندارد. چون درزبان وی زحاف وعلت هربحر درواقع‌وزنی تازه بوجود می‌آورد ووقتی بنای‌کار شعر خویش را بریکی از مزاحفات‌نهاد نمیتواند در آن شعر مزاحف دیگری ازهمان بحر را بکار برد ـ جزبندرت و در موارد معدود . این نکته ازقدیم مورد توجه عروضیان فارسی شده استو بهمین سبب در شمارهٔ بحور ودوایر، عروض فارسی ازعربی جدا شده است و چنانکه مقتضی است اوزان و بحوری پدید آمده است خاص فارسی. تفصیل این مطالب فرصتی‌جداگانه میخواهدکه اینجا نیست‌اما گفتنی است‌که‌نقصهای عروض ـ متریك عربی ـ مخصوصاً وقتی بیشتر محسوس میشودکه آنراباوزن شعر فارسی منطبق کنند: باوزن شعر زبانی‌که از لحـاظ ساختمان باعربی و مقتضیاتش تفاوت بسیار دارد و مطالعاتیکه دکتر پرویز خانلـری‌کرده است[۱۸] این نکته را تاحد زیادی نشان میدهد. در هرحـال بر عروض خلیل‌بن احمد ایرادها وارد است و از همه بیشتر پیچیدگی سیستم آنست. سعی در برگردان تمام افاعیل عروضی به هشت جزء اصلی و تفریع و استخراج‌تمام افاعیل‌دیگر ازآنها مشکل عمده استدراین سیستم . این قضیه بحور را تقسیم میکندبه‌اصلی و فرعی وماجرای دوائر را پیش میآورد که تمام اینها موجبی میگردد برای مزید پیچیدگی بحور وزحافات. البته بسیاری ازبحور راهم میتوان‌از ترکیب افاعیل دیگر ـ غیراز آنچه خلیل‌بن احمد کرده است ـ درست‌کرد چنانکـه بعضی قدما هم خود باین نکته توجه داشته‌اند و این معنی نشان میدهدکه نقل بحور و تطبیق و تقطیعاتشان باجزاء و افاعیل خلیل نه ضروریست و نه تغییر ناپذیر . از اینجاست‌که برای بعضی از اهل نظر این فکر پیش آمده است‌که شاید بتوان تمام افاعیل‌اصلی و فرعی رابتعدادی‌کمتر برگرداند تاضبط‌وحفظ اوزان آسانتر دست‌دهد و ساده‌تر. این‌کار ناممکن نیست و تجربه هایی هم ـ درشرق وغرب ـ دراین باب‌کرده‌اند . چنانکه دکتر مهدی حمیدی‌دررساله‌یی

www.ketabha.org

بنام عروض حمیدی آنهمه را بر گردانیده است به متفاعلتن که درعروض خلیل نیست[۱۹]. اما این کارهم مشکل زحافات را حل نمیکند وقسمتی ازاشکال همچنان باقی میماند. مسئله دیگر دربحث‌راجع به عروض تحقیق است درباب منشأ آن. ساختمان اوزان ومختصات شعرعرب حاکی ازآن است که عروض مربوط به‌یك قوم بدوی است وخاص بادیه. مارتین هارتمان * دانشمند آلمان که در اوزان شعر عرب‌مطالعاتی داردوزن را تقلیدی میداند از ایقاع سیرشتر واکثراوزان را از رجز مشتق‌میداند،وهزج. گوستاوهولشر * محقق‌دیگرمنشاء رجزراسجع‌میداند وسایر اوزان را مشتق از رجز[۲۰]. هرچند این‌اقوال‌هنوز فرضیه‌هایی بیش‌نیست اما از مجموع مطالعات برمیآیدکه منشاء اصلی عروض عربی‌حیات عرب‌است: حیات بدوی که شعر عرب‌تصویر آنست و اصطلاحات عروض هم آکنده است‌از لغات مربوط بآن. تکاچ * دانشمند اطریشی هم که‌پنداشته است‌این‌وامی‌های صحرا، اوزان شعر خویش را ازیونانی اخـذکرده‌اند ـ مع‌الواسطه نصارای آرامی ـ نظریه‌اش را هیچ دلیل قاطعی تأیید نمیکند وحتی نزد اروپایی هاهم امروز چندان طرفدار ندارد[۲۱]. آخرین مسأله‌یی که درباب وزن وعروض‌هست نکته‌ایست که مخصوصاً امروزاهمیتی بیشتردارد و قطعی‌تر: آیا مفهوم‌وزن‌فقط از توالی مصرعهای مساوی حاصل میشود یاآنکه از اجزاء وزن هم ـ که‌عبارت باشد از مصرع های همجنس‌اما نامساوی ـ می‌توان اینصورت را بوجودآورد؟ این است مسأله‌یی که چیزی بنام شعر نو را بوجود آورده است ونزد ادبای ما هنوز جوابی ندارد جز طعن و انکار. البته اگر وزن عبارتست ازنوعی‌نظم که در اصوات کلام باشد تساوی طولی مصرعها درآن ضرورت ندارد چنانکه شکل مستزاد هم بیك تعبیر نوعی آزمایش بوده است ازباهم آوردن مصرعهایی که بایدیگر مساوی نیست[۲۲]. دراینصورت‌سخن‌میتواند موزن باشدبی‌آنکه‌اجزاء آن ازحیث طول مساوی باشد. در حقیقت تقید بیك وزن معین ـ درسراسر یك منظومه ـ شاعر را ناچار میداردکه درسراسر شعربرای‌احوال‌واحساسات

* M. Hartmann
* G. Hoelscher * Tkatsch

www.ketabha.org

گونه‌گون که ناچار اوزان متفاوت را طلب میکنند جزهمان یك‌وزن‌را که‌بنای منظومه بر آنست بکار نبرد و فی‌المثل تمـام ماجراهای غم و شادی ، مرگ و ولادت ، جنگ وصلح‌قهرمان‌حکایت را همه بیك وزن بسراید. این البته‌اقتضای سنت هست‌اما‌اقتضای‌طبیعت‌نیست وبی‌شك‌همین‌نکته ازاسباب عمده‌استدراحساس ضرورت برای ترك اوزان متداول عروضی. بعلاوه مواردی هست‌که شاعر در وزنی‌که انتخاب‌کرده است حرفش تمام شده است لیکن برای حفظ و رعایت وزن ناچارست دست بزند به‌حشو ـ یعنی باپنبه خرده‌های شبکلاه غیبی خویش تمام رخنه‌ها وسوراخ و سنبه های « بیت» خود را انباشته‌کند. اجتناب از این دشواریهاست‌که امروز شاعر را وامیدارد تا وزن شکسته بکار برد ـ وزنی‌که درآن چیزی‌که هیچ‌اهمیت ندارد عبارتست ازتساوی مصرع‌ها . بااین‌کارشاعر درواقع از اسارت وزن و سنت بیرون میآید وآن آزادی راکه‌لازمهٔ شاعریست بدست میآورد . این آزادی بـاو اجازه میدهد وزن عروضی وسنتی را بشکند آهنگ کلام را درتساوی طولی مصرعها محـدود نشمرد بمناسبت معنی وزن را کوتاه وبلندکند درهرقسمت شعر وزن را موافق با حالات و احساسات مندرج درکلام انتخاب‌کند وزن را درمجموع مصرعهای‌کوتاه وبلند متوالی بجوید یا مصرعهارا درکوتاهی و بلندی که دارند طوری ترتیب دهد کـه مجموع شعر آهنگی درست‌کند بیش وکم ازنوع‌بحرطویل یا چیزی همانند آن.

درهرحال باید شاعرآن آزادی را داشته باشد که بیهوده برای مساوی کردن مصرع‌ها آنهارا با الفاظ وعباراتیکه درواقع حشوست ـ و تقریباًهمیشه قبیح ـ پر نکند واین‌سنت‌شکنی‌البته همانطورکه بشاعرآزادی میدهد،مسئولیتش راهم ـ دربرابر توقع خواننده ـ میافزاید. ازجمله ، خواننده دلش میخواهد چنین شعری نه سکته داشته‌باشد نه حشو . مگرنه سبب وجود این وزن‌شکسته تاحدی گریز و اجتناب بوده است ازهمین حشو وسکته ؟ البته سنت شکنی را برهیچ آفریننده نمیتوان عیب‌گرفت اما عیب واقعی ـ بلکه ننگ واقعی‌ـاست که یك مدعی‌هم باغوغا وشغب سنت شکنی‌کندوهم آنچه بنام شعر عرضه‌میکند هذیانی باشد بی‌معنی وفاقد لطف وذوق شاعرانه . بله در شاعری آنچه اهمیت دارد این است‌که‌گوینده دردی واقعی داشته باشدوپیامی‌که‌شعرش بیان‌آن‌باشد.

www.ketabha.org

وقتی شاعر نه‌هیجانی دارد و نه‌اندیشه‌یی سخنش راشعر نمیتوان خواند-خواه باوزن وقافیه باشد خواه بی‌قافیه و بی‌وزن،

شرط اول برای شاعر وجود شور والهام شاعرانه است ـ وجود نفحه‌یی نامرئی ومرموزکه تار دلش را بارتعاش آورد ونوا . اما البته‌کار به‌همین‌جا تمام نمیشود باید شاعر تماموجود خود را درشعر بریزد. لفظ را روشنی‌وتراش دهد وزن را بافکر هم‌کوك کندوآنچه رادردهن‌دارد بکمك لفظ ووزن‌بدیگران منتقل‌کند- تلقین . تا شاعر صدبار درطی این کار درپیچ وخم رنج و مرارت نیفتد از عهدهٔ یك بیت هم برنمیآید. تاخود را دربست‌تسلیم‌پروردگارشعرنکند نمیتواند شایسته عنوان شاعر باشد.

تابه[۲۳]ـ که‌بقول شاعران عرب‌الهام بخش شاعران است ـ برخلاف‌آنچه از نام وی برمیآید دروجود شاعر متبوع نمیخواهد تابع میخواهد و تابع‌کامل. آنجاکه یك طوفان در درون شاعر نمیجوشد آنچه میگوید شعر واقعی‌نیست . تاحدی نظیرآن چیزیست کـه افلاطون میگوید : زادهٔ بیخودیست[۲۴]. بعلاوه پروردگار شعر از شاعر میخواهدکه تمام هستی خود را وقف خدمت اوکند . وقتی از یك خانم که درشعر قریحهٔ عالی داشت وحتی قطعه‌ئی بنام دریا او را بلندآوازه‌کرده بود[۲۵]ـ پرسیدندکه چرا دیگر جزبنـدرت شعر نمیگوید ؟.. جواب جالبی دادکه اینجا درخور یادآوری است: گفت نمی‌توانم تمام وجودم را وقف شعرکنم و تا این کاررا هم نکنم نمیتوانم شعر بگویم . نمیدانم کجـا خواندم که‌یك‌شاعر جوان مجموعه‌یی از اشعار خود را نزدیك استادپیرفرستاد و از وی درخواست‌کرد تا در باب این اشعار نظرش را بی رودربایستی بیان نماید تا اگر این شعر ها پسندیده نیست وی ازشاعری بکلی صرف نظرکند . استاد مجموعه را نخوانده پس فرستادکه اگر میتوانی از شاعری صـرف نظر کنی واگرهیچ ضرورتی نیست که‌ترا بشعرگفتن وادارد شاعر نیستی وبهترست ازطبع و نشرشعرخویش‌بگذری. فقط کسی که‌می‌تواند ازشعر وشاعری‌صرف‌نظر کند، قادر خواهدبودکه شاعری را یك کار اختیاری تلقی‌کند وترك‌کردنی . برای چنین‌کسی ممکن است‌که مثل‌فانتازیو * از اشخاص‌تآترالفرددوموسه *

☆ Fantasio. ☆ Alfred De Musset.

www.ketabha.org

بالودگی بگوید: یك شعر کوتاه ازیك منظومهٔ طولانی بیشتر می‌ارزد ، ویك جام می حتی ازیك شعر کوتاه ارزشش بیشترست [۲۶]. بلـه کـی این حرف را می‌تواند بگوید که شاعری برایش یك ضرورت نیست، ویك اجبار. درهرحال آنکس که در شعر حرفی برای گفتن ندارد نباید گنـاه خود را بگردن وزن و قافیه بیندازد باید شاعری را که برای او یك حاجت روحی نیست ترك کند و کنار برود. آیا این صمیمانه‌تر وحتی شاعرانه‌تر نیست؟

www.ketabha.org

۱۰

قالب و هدف

از ائتلاف وزن و قافیه چیزی که عاید شعر میشود عبارتست از قالب ـ قالبهای شعر ـ و از اینجاست اقسام گونه‌گون شعر. در شعر فارسی قالبها نیز البته ـ مثل وزن و قافیه ـ از تأثیر شعر عربی خالی نیست اما میراث گذشته ـ فهلویات و ادب عامیانهٔ قدیم ایران ـ هم بی‌شك در ایجاد آنها نقشی داشته است، و نقشی مهم. در هر حال آنچه این قالبها را شکل میدهد بیشتر قافیه است و گاه وزن نیز. مواردی هست که مصرع‌ها در هربیت بایکدیگر قافیه دارند نهایت آنکه قافیه در ابیات متوالی یکسان نمیماند و در هربیت عوض میشود. این را مثنوی میگویند به هر وزن که باشد و بهر اندازه. در موارد دیگر طی ابیات متوالی قافیه فقط در مصرع دوم رعایت میشود ـ یعنی بدنبال یکدیگر. این قالب را قطعه میگویند و ممکن است از دوبیت باشد تا بیشتر ـ هرچه باشد. همین قالب اگر در بیت اولش ـ که معمولا مطلع خوانند ـ هردو مصرع مقفی باشد دیگر قطعه خوانده نمیشود بلکه آنرا اگر تعداد ابیاتش از پنج تاسیزده باشد ـ بندرت بیشتر ـ غزل میخوانند ورنه قصیده. قطعات دوبیتی اگر بروزن لا حول ولا قوة الا بالله آید رباعی است وگرنه دوبیت. شرط این هردو آنست که قافیه در سه مصراع آنها ـ اول و دوم و چهارم ـ رعایت شود. بدینگونه رباعی قالبی است که در آن گذشته از عامل

www.ketabha.org

قافیه عامل‌وزن نیز اهمیت‌دارد همچنین‌است دوبیتی که در آن نیز غالباً وزن رایج همانست که در فهلویات هست: فهلویات و دوبیتی‌های باباطاهر . قالبهایی که ترجیع‌بند و ترکیب‌بند خوانده میشود عبارتست از غزلهایی بیش‌کم مسلسل که یك‌برگردان یا یك بیت مستقل معنی آنها را بهم میپیوندد. چنانکه مسمط هم ترکیبی است از همین قالبها با این تفاوت که در انواع مسمط چند مصراع متوالی قافیهٔ واحد دارند اما آخرین مصراع هربند قافیه‌اش مساوی میشود با آخرین مصراع بند دیگر . بعلاوه در فارسی نوعی شعر هم هست که مستزاد میخوانند ــ یعنی رباعی یا غزلی که یك جزو مستقل از همان وزن بطور جداگانه باهر مصراعش همراه باشد بارعایت قافیه و این نیز از مواردیست که قالب ازائتلاف وزن و قافیه درست میشودنه از قافیهٔ تنها. دیوانهای شعراپرست از انواع‌این قالبهـا چنانکه از قدما اشعار فرخی، معزی، و خاقانی، بیشتر قصیده است و گه‌گاه ترکیب‌بند. انواع مسمط تاحدی صنعت منوچهری است و معزی. مثنوی از همه قالبها بیشترست و رایج‌تر. از شاهنامهٔ فردوسی و گرشاسب‌نامهٔ اسدی و خمسهٔ نظامی گرفته‌تا مثنویات عطار، وسنائی ومولوی. در رباعی شهرت خیام با وجود قلت تعداد رباعی‌های واقعی او بسیارست و دوبیتی‌هابیشترمنسوب شده‌است به‌باباطاهر. چنانکه ازمتأخرین‌هم‌اقبال‌لاهوری از قالب دوبیتی استفاده بسیار میکند. سیاوش کسرائی شاعر معاصر هم در شکل دوبیتی پلی ساخته‌است بین زبان و فکر عامیانهٔ رایج در فهلویات بافکر وبیان شعرامروز، و قسمتی از سنگ و شبنم او چنین پلی است. درقطعه هرچندانوری شهرت دارد اما غلبه با ابن‌یمین است که دیوانش بیشتر از این جنس است. غزل هم‌در فارسی نام سعدی، عراقی، مولوی وحافظ را بیاد میآورد که‌کلامشان اوج شعرفارسی‌است. چنانکه درترکیب وترجیع هم‌نام جمال‌الدین عبدالرزاق، عراقی، خاقانی، سعدی،و هاتف درخور ذکرست. شکل مستزادکه ظاهراً از نوعی شعر عامیانه عربی اقتباس شده است گذشته از خواجو[1] بیشتر در بین متأخرین ــ از یغما تابهار ــ مورد توجه بوده است آن‌هم برای مراثی مذهبی و اشعار سیاسی ــ و به‌ندرت حتی برای غزل و عرفان. باری درین قالبها شعر بصورتهای گونه‌گون عرضه میشود: خطاب، وصف، روایت، مکالمه، ومناظره‌ـ

www.ketabha.org

صورت هایی که در نثر نیز هست اما با تفاوتهایی . خطاب شاعر البته باغراض خطیب محدود نیست . گذشته ازممدوح ، معشوق و عامه یا شخص نامعین نیز طرف خطاب او می گردد . کائنات بیروح هم احیاناً در نظر اوجان میگیرد و مخاطب‌واقع میشود . اینکه‌مخاطب شاعر کیست درفهم شعر اهمیت دارد ازآنکه فرق است بین اینکه مخاطب یك کس باشد یاهمه کس ویاکسی باشد ـ نامعین‌و بی تفاوت . همچنین ممکن هست که مخاطب همان گوینده باشد یعنی‌خطاب بنفس شود یاآنکه مخاطب شیئی باشد ـ از کائنات‌بیروح . نمونهٔ اینگونه خطابهای‌شاعرانه راکه سرمشق والایش قرآن‌کریم بشمار می‌آید ـ در مثنویها و غزلیات‌فارسی‌بسیارمیتوان دید. چنانکه درکلام‌متأخرین دماوندیهٔ بهار وجسم سیاه مومیائی ازپروین‌اعتصامی از اینگونه است: خطابی که‌حدنمیشناسد وهمه چیز ازمرگ وزندگی وجانداروبیجان هدف او واقع تواند شد . درانواع‌این خطابها شرطهاست که رعایت کردنشان لازم است‌خاصه‌شرط مطابقت با مقتضای حال که آنرا اساس بلاغت شمرده‌اند.

وصف و روایت ساده‌ترین صورتست در تقلید ، تقلید شاعرانه . دروصف شاعران قدیم به جزئیات مناظر توجه داشته‌اند بااینمه دقت در وصف، نزدآنها کمیابست . درشعر فرخی‌ومعزی بهار و خزانی که وصف میشود غالباً یکنواخت است وبی تعین. منوچهری وخاقانی هم اگر چند تاحدی‌در وصف، رنك‌محلی را ظاهر میکنند تصویری که از وصف آنها حاصل میشود مثل پرده‌ایست که از پشت مه و غبار غروب بنظر میآید . شعر امروز البته در وصف ازشعر قدما پیشرفته‌تراست‌اما در اینکار تحت‌تأثیر نثرست ـ نثر اروپایی . درنقل وروایت هم توجه به‌جزئیات هست. با اینهمه کثرت مجازات ومخصوصاً اطناب دروصف جزئیات ـ حکایت را مبهم میکند وتناسب و ارتباط اجزاء را ضعیف. مکالمه‌ـ یعنی گفت و شنودبین‌الاثنین ـ درغالب مواردمخصوص قصه‌هاست: قصه‌های‌رزمی وبزمی . نکته‌یی که‌درین مورد خالی از اهمیت نیست آنست که آنچه هریك‌از طرفین می گویدباید مطابق باشد باطبع وسرشت خاص او ـ نه فقط ازحیث‌فکر و معنی بلکه هم ازجهت لفظ و بیان . چنانکه درشبیه خوانیها ونمایشنامه‌های منظوم ـ که درفارسی بسیار نادرست ـ درین باب قواعد درکارست ودقایق .اما

www.ketabha.org

مواردی هم هست که مکالمه درشکل تنزل ظاهر میشود یعنی گفت و شنود با معشوق. از جمله دربعضی قصاید فرخی و عنصری و معزی تشبیب قصیده صورت مکالمه دارد ، و در غزل حافظ و کمال خجندی و دیگران هم مکالمات هست و گاه در تمام غزل. مناظره هم تا حدی در حکم مکالمه است ـ مکالمه در بیان تفاوتها و مزیتهای دوچیز. قدیمیترین نمونه‌هایش هم در شعر موجود فارسی عبارتست از مناظرات شب وروز و آب وآتش و جز آنها. بعدها مناظره درشعر کسانی چون سنائی، نظامی، سعدی و دیگران جهت معانی عرفانی و اخلاقی استخدام شده است و پروین اعتصامی درین کار ذوق و علاقه‌یی خاص داشته است چنانکه دیوان او پرست از انواع مناظرات : ـ بین مور و شبنم، گل وگیاه، ماش و عدس و جز آنها. این است صورتهای عمده دربیان‌که شعرا بکار برده‌اند اما این صورتها البته اختصاص بشعر ندارد در نثر هم بکارست و علاوه براینها مقامات و مکاتبات هم هست که بیشتر در نثر استعمال میشود و در شعر نیست جز بندرت . از اینها گذشته در حکایت منظوم که شکل تمثیلی آن همیشه وسیله مناسبی تلقی شده است برای تعلیم، شعر فارسی بهانه‌یی یافته است جهت لطیفه پردازی : قصهٔ کوتاه. این قصه‌های منظوم کوتاه که ادبیات اخلاقی و صوفیانهٔ ما از آن سرشار است از طریق تمثیل تعلیم میکند خاصه برای کسانیکه تمثیل باذهنشان مناسبترست تا استدلال. یك نوع ازین گونه حکایات همانست که قابل می‌خوانند ـ افسانهٔ تمثیلی که قهرمان آن یك حیوان‌است: گاو، روباه، وجز آنها[۲]، درنزدمولوی، درنزدعطار ونظامی، ودر نزد پروین نمونه‌های‌خوب‌ازین حکایات آموزنده هست‌و این میراث لقمان حکیم که در اروپا بانام لافونتن * ، فلوریان * ، و کریلوف * باوج‌کمال رسیده است در شعر فارسی صبغه‌یی دارد عرفانی. درحکایات منظوم غالباً نه حرکت هست نه انتریگ. آنچه هست فکراست و لطیفه‌یی‌که انسان‌را وامیدارد به تفکر و عبرت. این نوع قصه در شعر بسیاری از شاعران هست ـ ازسنائی و نظامی تا مولوی و عطار. اما سادگی و زودباوری کودکانه‌یی که دربیان

---

*La Fontaine *Florian *Krilov

www.ketabha.org

عطار هست باین نکته‌های او چاشنی دیگر میبخشد . لطیفهٔ او در واقع خنده‌یی است سطحی که ازلب تجاوز می‌کند و قلب راهم بایك موج خفیف میلرزاند. ازجمله یك جا قصهٔ پهلوانی هست که بسیار دلاوران را برزمین زده‌است وقتی یك موی سفید درسر خویش میبیند آنرا میکند برکف دست میگیرد و خروش برمی‌آورد که این همه دلاوران را برزمین زدم این موی اکنون مرا بزمین خواهدزد[۳]. نکته در مرگ است و پیری که همه را برزمین میزند. جای دیگر دیوانه‌یی است که سوار چوب شده و باشادی و خنده‌یی تمام میتازد. می‌پرسند، چنین تند ازچه‌میتازی ؟ جواب می‌دهدکه می‌خواهم تادرمیدان عالم چنان سواری کرده‌باشم تا اگر مرا پیاده کنند حسرت نبرم[۴] . حکایتی است کوتاه که در بیان گولی‌ما و خیالبافیهای انسان بگمان من از تمام کتاب دن‌کیشوت گویاترست .

در کلام کدام شاعر بزرگ فارسی زبان هست‌که از این نوع حکایات منظوم کوتاه نتوان یافت ؟ درین‌کار انوری و ابن یمین قالب قطعه را بکار میگیرند عطار و سنائی و مولوی قالب مثنوی را. عراقی در بیان آنکه معنی آدمیت عشق است ـ حرفی‌که از افلاطون تا فروید حکماء بصدزبان‌آنرا بیان‌کرده‌اند ـ حکایتی منظوم دارد کوتاه و پرمعنی که هم ظاهراً از عطار گرفته است و مشهور ست . میگوید: واعظی بر منبر از عشق سخن میگفت مردی روستائی درآمد که خر خویش گم کرده‌ام واعظ از مجلسیان پرسید که آیا در میان شما کسی هست که هرگز عاشق نشده باشد؟ یك تن برخاست که من هرگز عاشق نبوده‌ام واعظ روی به روستائی کرد که اینك‌خر،افسار بیار و ببر[۵]. در بیان آنکه کمال آدمیت در عاشقی است ازاین بهتر کلام موزون مؤثر نمیتوان گفت .این است یك نوع شعر تعلیمی که قوت تأثیر آن از هیچ شعر دیگر کمتر نیست وبا شورانگیزی‌که در اینگونه‌کلام هست که میتواند شعر تعلیمی را از قلمرو شعرخارج بداند؟ درهرحال شعرصورتها دارد و قالبهاکه بکمك همانها در نفوس تأثیر میکند وتصرف. همچنین بکمك این‌قالبها و صورتهاست که شعر خوشایند واقع میشود یا آموزنده‌و از طریق این خوش‌آیندی یاتعلیم است‌که نیز مقاصد و اغراض خود را عرضه میدارد و در نفوس تدبیر و تصرف

www.ketabha.org

میکند.

بااینهمه هنوز این بحث درمیان‌هست که آیا شعر فایده وغایتی هم‌داردیا نه؟.. این یك مسأله است که دربارهٔ همهٔ هنرهاست و خیلی هم کهنه است. اگر شعر هدف وغایتی‌برونی ـ مثلااخلاقی یادینی یااجتماعی ـ داشته باشدمسئولیت و تکلیف هم خواهد داشت: تکلیف ومسؤلیت اخلاقی ، دینی یا اجتماعی. در درواقع توقع قبول این نوع مسئولیت و تکلیف است که شعرا را نـزد بعضی صاحبنظران متهم کرده‌است به بیقیدیها و بی‌بندوباریها. اعتراضات‌زهاد وارباب دیانت و اخلاق برشعر ازهمین جا ناشی است چنانکه بیشتر انتقاداتی‌هم که‌در سخنان احمد کسروی نسبت بحافظ و سعدی وخیام وسایـر شاعران هست از همین سرچشمه آب میخورد[۶]. در بین قـدماء مسلمین هم خشکه مقدس هایی بوده‌اند که گفتن وشنیدن شعررا بدعت میشمرده‌اند و امثال عبدالقاهر وحصری وابن عبدربه‌وراغب برای قانع کردن آنها بجایز بودن شعر وشاعری باحادیث متوسل میشده‌اندو اخبار[۷]. چنانکه دراروپا هم کسانی ازاهل کلیسا شعرراغذای شیطان میشمرده‌اند و ازآن اجتناب میکرده‌اند ـ پاس عفت واخلاق را. همین طرز فکر نسبت بسایر انواع هنرنیز هست وتولستوی از کسانیست که ـ مثل افلاطون ـ در تصفیه و تهذیب هنر اصرار دارند و تأکید[۸]. نزد بعضی حکماء حتی هنر اخلاق جوی هم درقیاس با خوداخلاق اهمیت ندارد ، چنانکه گویی آندست که میتواند خاری را ازپای درمانده‌یی برآورد وقتی خودرا به قلم یا قلم مو بند میکند بآن‌درمانده ستم کرده است. درصورتیکه جماعتی هم‌هرگونه فکر مسئولیت وهدف را ازشعر و ازهنر نفی میکنند وبرای شعر و هنر هدفی درونی قائلند یعنی هنر برای هنر. چنانکه ادکارپو این فکر راکه شعر وهنر هدفش تزکیه و ارشاد باشد نوعی رفض وارتداد میخواند ودربیان آنکه هدف شعر، برونی نیست به‌تأکید میگوید: غایت‌نهائی انسان نیل بسعادت است‌وتعلیم فقط راه سعادت را نشان میدهد آنچه ما را بسعادت نایل میکند فقط‌هنرست و بدینگونه شعر وسیلهٔ نیل بکمال نیست خودکمال است و اینجاست که‌بازاهمیت شعر در اصلاح و تزکیهٔ نفوس ظاهرمیشود ازآنکه بقول بعضی طبع عالم‌تمام‌بر شرست واگر خیری درآن هست آن را باید پدیدآوردهٔ شعر وهنر دانـه ودر

www.ketabha.org

بیان همین نکته است که یك شاعر انگلیسی میگوید زندگی است که هنر را تقلید میکند نه اینکه هنر زندگی را[۹]. درست برخلاف آنچه اخلاق گرایان گفته‌اند. برحسب این قول شعر وهنر مسئول وجود خیرهاست نه مسئول شرور.

البته هردوقول مبالغه‌آمیزست وشاعرانه ودرواقع جدال بین اصحاب‌دو مکتب، قدیم است و پرماجری. افلاطون‌حکیم که برای هنرقائل بهدف‌برونی بوده است شعررا ازجمهوری خویش طرد میکند بسبب بدآموزیهایی که درآن هست. بعلاوه درنظر وی شعرکاری پست بوده است و مبتذل ازآنکه وی‌بزندگی انسان و تمام عالم طبیعت راعبارت میداند ازتقلید مثل وچون‌کار شعر تقلیداز طبیعت وزندگی است آنرا عبارت میشمرد ازتقلیـد تقلید. چنانکه حتی شاعر که مثلا یك تخت راتصویر و تقلید میکند، ازنجار ـ که تخت را بتقلید ازمثل آن ساخته است ـ کارش یك درجه پائین‌ترست و بنابرین شعر و شاعری‌کاریست دون مقام حکیم[۱۰]. بعلاوه‌افلاطون‌آنرا بسبب تأثیر سوئی‌که درتربیت واخلاق دارد محکوم میدارد درصورتیکه ارسطو آنرا بچشم یك واقعیت موجود میبیند: بدش را بدوخوبش راخوب ـ یعنی‌برخلاف افلاطون وآنچنانکه رسم اوست در فلسفه‌اش. باری نظریهٔ معروف هنر برای هنرکه مخصوصـاً در اروپای قرن نوزدهم طرفداران بسیار یافت درواقع‌عکس‌العملی است درمقابل توقعات‌ارباب مذهب وحکومت. این نظریه درحقیقت‌میخواهد هنر وشعر را تبدیل‌کندبامری که فایدهٔ آن عبارت باشد ازبیفایده بودن. درحالی‌که ارباب دیانت وحکومت درمورد شعر وهنر غالباً تمایل به نظریه افلاطون دارند، درنزد افراد گرایش بیشتر به نظریه هنر برای هنرست[۱۱]. ناصرخسروکه‌شعر وهنر را وسیله‌یی‌تلقی میکرده است برای بیان حکمت وموعظه درین مورد طرز فکرش شباهت دارد به افلاطون. وی هرچند سخن را از حیث علو وعظمت بر هرچیز دیگر این جهانی ترجیح میدهد وآنرا سبب شفای انسان ازدرد فرومایگی و موجب نیل بسعادت ابدی میشمارد تأکید میکند که موهبت سخن را یانسان برای هجو و دروغ نداده‌اند و نه برای لهو وغزل[۱۲]. بله مذاهب ودولتها سرفه‌شان‌درینست که شعر و هنررا استخدام‌کنند برای اغراض خویش اما شاعر وهنرمندگه‌گاه در استغنای طبع خود دنبال‌آزادی میگردد ورهایی از مسئولیت. در هرصورت

www.ketabha.org

حتی وقتی که شعر وهنر درخدمت جامعه واخلاق بکار میرود باید در درجهٔاول بقول بلینسکی * هنر باشد وسپس تعبیری شود از روح یا جامعهٔ یك عصر[۱۳]. بهرینگونه شعر حتی وقتی‌هم گماشتهٔ حکومت است‌چیزی ازآزادی طبیعی‌خویش همراه دارد و این دوگانگی لازمهٔ طبیعت اوست. حقیقت این است‌که در شعر و تمام هنر ها باید دوجنبهٔ جوهری را ازهم‌جداکرد؛ جنبهٔ فاعلی‌وجنبهٔانفعالی. در واقع شعر و هنر ممکن است جنبهٔ فاعلی داشته باشد و آن وقتی است که هنرمند آنرا ازروی عمد و شعور بوجود آورده باشد و بقصد نیل باغراض و و مقاصدی خاص ـ ازخوشایندی یا تعلیم. همچنین ممکن است جنبهٔ انفعالی داشته باشد وآن درصورتی است‌که سازنده آنرا ازروی بیخودی ابداع کرده باشد ولاعن شعور. درین نوع اخیر جستجوی غایت وهدف البته بیهوده است زیرا سازندهٔآن ضمیر ناخودآگاه‌است واثرهم درحقیقت تعبیری است‌ازهمان. در توصیف همین نوع شعرست که میتوان تمثیل معروف افلاطون را راجع به حلقه‌های آهن ربایی بکاربرد ـ آنگونه‌که حکیم یونانی در رسالهٔ ایون‌وصف میکند[۱۴]. اما جائیکه شعر جنبهٔ فاعلی‌دارد ناچار مسبوق است به‌هدف وغرض. و درین حال تا حدی شباهت دارد به خطابه. چنانکه هم مثل آن نظر دارد به‌تصرف‌و تدبیر در نفوس. باآنکه فرق است بین هدف‌شعر و هدف شاعرآنجا که شعر جنبهٔ فاعلی ندارد و اراده و شعور شاعر را درابداع آن دخالت نیست صحبت ازهدف وغایت نابجاست. اما درهرحال توجه به دوگانگی جوهر شعر ممکن‌است کمدرین‌باب هم‌قول‌افلاطون وتولستوی را بادعوی کسانی‌چون‌پو * ، و بودلر * ، و تئوفیل گوتیه* آشتی دهد. یعنی شعری هست که غایت وهدف دارد و شعری‌نیزهست‌که ازهدف و مسئولیت گریزان‌استوجایش دربرج‌عاج[۱۵]. با اینهمه حتی شعری هم‌که ازهر مسئولیت وهدف میگریزد و میخواهد باشاعر خویش درون برج عاج پناه‌گیرد شعری نیست‌که یکسره از تأثیر جامعه و از نفوذ عوامل و اسباب انسانی برکنار باشد. شعر مجرد ـ هنرمحض ـ که‌شورو

☆ Belinsky ☆ E. Poe
☆ Baudelaire ☆ Th. Gautier

www.ketabha.org

شوق بعضی نقادان را هم برانگیخته است[۱۶] یك تصور انتزاعی است که در عالم واقع هرگز بوجود نیامده‌است. فقط ذهن اولین انسان ـ آدم از بهشت‌دانند ـ است که ممکن بود چنین شعری بسازد. اذهان دیگر هیچیك از قیدجامعه ـ از قید انسانیت ـ خالی نیست و بدینگونه حتی درشعر بی هدف هم منتقد میتواند دنبال هدف بگردد.

اگر کار شعر تأثیر در نفوس است اثری را کـه اشعار تعلیمی، دینی، اخلاقی، و اجتماعی، در اذهان مستعد دارد انکار نمیتوان کرد. همین نکته‌است که سر پیدایش اینگونه اشعاررا بیان میکند. درواقع حکماء ازخیلی قدیم‌متوجه بوده‌اند بتعلیم شعر وتأثیرآن ـ در اخلاق و تربیت عامه. شعر دینی ـ حتی در شکل غنائی آن که‌ادعیه‌است ومناجات ـ رنگ تعلیم‌دارد. آنچه در اینگونه‌اشعار محرك شاعرست البته جلب اعجاب وتحسین مخاطب نیست ـ فکر دینی است و مسأله پناه آوردن انسان به دنیای باطن. ناصرخسرو در ادب گذشتهٔ فارسی از این حیث یك سیمای بیمانندست ـ با احساسات دینی و باتعالیم قوی ومحکم. با اینهمه عالیترین شکل این نوع شعر کلام صوفیه است وهمین است آنچه‌خاقانی تحقیق میخواند ووعظ وپند ـ چیزیکه بقول‌وی کلام عنصری ازآن بیگانه‌بوده است[۱۷].

درعالم اخلاق و تربیت هم تأثیر شعر ازقدیم قابل ملاحظه بوده است. عبث نیست که احمد کسروی‌در رواج‌بعضی اندیشه‌های ناروا شعررا مسئول‌میداند و شاعران را. در واقع کسانیکه از شعر فایدهٔ اخلاقی و تربیتی آنـرا درنظر میگیرند شعر پروین اعتصامی را خیلی قویتر و عمیق‌تر میبابند تا کلام تمـام شاعران بزرگی که‌کارشان‌غزل گویی بوده است و مدیحه سرایی. بعلاوه‌تحولات اجتماعی قرن اخیر که گذشته از مضامین راجع‌به تجدد وآزادی‌و وطن‌پرستی، توجه باحوال طبقات کارگر و دهقان را هم‌درشعر وادب واردکرده است‌نفحهٔ تازه‌یی درشعر اخیر فارسی دمیده است.

بدینگونه بعضی ازاین‌اشعارتعلیمی‌خطابه‌های سخنوران رابخاطرمیآورد ـ خطابه های سیاسی و دینی را. اینجاست که باز شعر وخطابه بهم درمیآمیزد و تأثیر کلام شاعر به نفس و روح طرف محدود نمیماند به‌عقل واراده‌اش‌هم‌تجاوز

www.ketabha.org

میکند. با اینهمه کسانیکه تنها لذت و تأثیر خاص شعررا میجویند باین تأثیر خطابی علاقه‌یی نشان نمیدهند و طالب شعر خاص هستند: شعر مجرد [۱۸] که از هرچه غیر شعرست خالی است. این نوع شعر که شور وشوق عارفانهٔ برادلی * و برموند * آنراخوش یافته است از نظر یك نقاد که باحوصله و اغماض محققانه‌یی میتواند گاه خودرا به‌چیزی ازین نوع قانع کند البته ممکن هست اما ازلحاظ شاعر که آگاهانه واز روی قصد شاید درصدد برآید چنین شعری بسراید محال است و دعویی بی‌حجت. چراکه درفعالیت ذهنی شاعر ـ مثل هرانسان دیگر که بهرحال وجودش یك پارچه نیست ـ احوال و نمودهای گونه‌گون نفسانی نه جداست نه جدایی پذیر. ازاین روست که مجردترین اشعار هم همواره چیزی غیر مجرد ـ غیر شاعرانه ـ نیز باخود همراه دارد.

بقول بلیستکی * ، هنری که بکلی مجرد باشد ومطلق، در هیچ کجا به وجودنیامده‌است[۱۹]. بله اگرازروی خودآگاهی هم چنین شعری سروده‌شود چیزیست ساختگی وآگنده ازریا، نه یك شعر واقعی و بی دروغ.

* Bradly * Bremond * Belinsky

www.ketabha.org

۱۱

معنی و مقصود

اهمیت لفظ که در شعر وزن و قافیه بر آن مبتنی است بهیچوجه اهمیت معنی را نفی نمیکند. از آنکه خیال انگیزی و تأثیر در نفوس، بیشتر کار معنی است. در تحقیق معنی البته باید توجه داشت باینکه فرق است میان آن معنی که از کلام شاعر فهمیده میشود و آنچه مقصود شاعر بوده‌است. چون اگر چند در بعضی موارد ـ بلکه غالباً ـ آنچه از کلام شاعر استنباط میشود بیش و کم همان است که خود او در نظر داشته است لیکن در بعضی موارد چنین نیست و بسا که کلام شاعر متضمن معانی ناخواسته و نااندیشده در می‌آید یا آنکه شاید شاعر در هنگام انشاء ـ فارغ بوده است وخالی. پل والری* شاعر فرانسوی یکجا میگوید «اگر کسی از من بپرسد، اگر کسی این اندیشه بخاطرش راه بیابد ـ چنانکه غالباً هم اتفاق می‌افتد که من در فلان شعر می‌خواسته‌ام چه چیزی را بگویم جوابم این است که من هرگز نخواسته‌ام چیزی بگویم درواقع این نیت ساختن بوده است که آنچه را من می‌گفته‌ام خواسته است».[۱] همین نکته است که توجه بآن حق را به افلاطون میدهد آنجا که از زبان سقراط ـ در دفاع او ـ میگوید که خود شاعران از کلام خویش کمتر چیز میفهمند

---

* Paul valery.

www.ketabha.org

تا دیگران[۲]. درهر حال فرق است بین آن معنی که از شعر برمی‌آید وآن معنی که مورد توجه شاعر بوده است و این نکته را قدامة بن‌جعفر هم توجه داده است آنجا که میگوید دیگران در باب آن معانیکه شعر برآنها دلالت دارد و آنچه مراد شاعر بوده است سخن گفته‌اند اما کسی را نیافتم که در نقد شعر وشناخت نیك و بدش کتابی ساخته باشد. یعنی در نظروی آنچه مراد شاعر است از شعر و آنچه از شعر مستفاد میشود یك‌چیز نیست[۳]. وی تأکید میکند که آنمعانی - یعنی معانیکه شعر بر آنها دلالت دارد ـ باید که بافرض مقصود، یعنی غرض واقعی شاعر بدرست رویا روی باشد چنانکه از آن مقصود منحرف نشده باشد[۴] و بعبارت دیگر کلام او با مقصدش موافق باشد ومناسب. این‌نکته است که سر توفیق شاعران بزرگ را بیان میکند زیرا درسخن آنها آنچه از شعر برمیآید درست همانست که مراد شاعر بوده استواگر خللی درادراك آن مقاصد پیش‌آید گناه شاعر نیست‌غالباً تقصیرفهم کوتاه خواننده است و آشنا نبودنش بزبان وبیان او. باری اثر شاعرخودش وجودی مستقل دارد وسرنوشتی جداگانه که ربطی بسرنوشت شاعر و احوال‌او ندارد و حتی‌مرگ شاعر نیز آنرا عوض نمیکند و از این روست که توجه بخود شعر و آنچه شعر بر آن دلالت دارد نزد بسیاری از اهل نظر بیشتر اهمیت دارد تا توجه بآنچه شاعر در گفتن شعردر نیت داشته‌است.

اینکه شاعر در سخنی که گفته چه قصدی داشته است و نیتش چه بوده است شاید فقط در آنجا مهم باشد که خوانندهیی محقق بخواهد در احوال شاعر تحقیقی کند یا اینکه درجه توفیق اورا در بیان آنچه مرادش بوده است درك نماید اینجاست که مقایسه بین دوشاعر ممکن میشود چون از این طریق است که میتوان دریافت از دو یا چند شاعر که معنی واحد یا مشابهی را در نظر داشته‌اند کدام یك بهتر آن معنی را ادا کرده است. اما خوانندهٔ عادی که امروز فی‌المثل سعدی و حافظ را میخواند برایش هیچ وجه اهمیت ندارد که آن دوشاعر بزرگ گذشته چه جور آدمهایی بوده‌اند و چه قصدی از این سخنان داشته‌اند. آنچه برای اواهمیت دارد این است‌که این سخنان چه‌چیزی را بیان میکند ؟ چه سوز و دردی را و چه شور و هیجانی را؟ چون آنچه در

www.ketabha.org

نفس وی امروز تصرف و تأثیر میکند کلام شاعر ست و نه قصد و نیت او و اینجاست که در مطالعهٔ آثار شعرا توجه بیشتر مصروف میشود باینکه از اشعار آنها چه برمیآید و شعرشان برچه معانی دلالت دارد . در فهم این معنی نیز هم آشنایی خواننده بازبان و بیان شاعر دخالت دارد، هم عامل تحول وزمان. از آنکه لغت وزبان چون تدریجاً عرضهٔ تغییر و تحولست و الفاظ بساکه درطی زمان ازمعانی تازه گر انبار میشود، از این رو اتفاق میافتد که اهل یك عصر از شعر شاعر چیزی درك میکند که اهل عصر دیگر جز باکمك شروح و تفاسیر آن معنی را درك نتواند کرد و البته در نقد و شناخت شعر آن معانی که درعصر خود شاعر از شعر او فهم میشود معتبرست نه آنچه در عصرهای آینده فهم توانند شد. ازاینروست که درحل مشکلی که درشعر یك شاعر پیش میاید بطرز استعمال آن لفظ در سایر آثار او یا آثار معاصرانش رجوع میکنند و اینجاست که آشنایی با احوال شاعر و عصر او کمك مؤثری تواند بود درفهم آن معنی که ازشعر او برمیآید. اما آن معانی که شعر برآنها دلالت دارد البته نامحدود ست ومتنوع نهایت آنکه درقدیم مخصوصاً در قصیده ـ که اساس شعر قدیم عربی همانست ـ آنهمه را تبویب کرده اند و ازآنها اغراض شعر را نشان داده اند. بدینگونه معانی شعر ممکن است مشتمل برمدح باشد یا هجا، برفخر باشد یا رثاء و همچنین وصف باشد، یا غزل، قصه باشدیا مثل، شکر باشد یاعتاب و ادب باشد یا اعتذار واینهاست اقسام آن معانی که شعر برآنها دلالت دارد.

بعلاوه درمعانی شعر ماده نیز تفاوت میکند وازاین روست که فهم معانی، گذشته از شناخت لغت و تحول آن گه گاه حاجت دارد بمعلومات دیگر ـ خارج از شعر. این معلومات عبارتست ازآنچه درنزد شاعر ومعاصران او شایع بوده است ورایج و بهمین سبب غالباً درمورد هرشاعر، هرعصر، وهرمحیط در اینگونه معلومات تفاوت هست. فی المثل شعر اعراب جاهلی فهمش غیر ازلغت محتاج است بآشنایی با انساب عرب و ایام ومنازل آنها. از آنکه اشارات و تلمیحات باینگونه چیزها درآن اشعار بسیار هست، مکرر شاعر ازمنازل مختلف سخن میگوید، یا از روابطی که بین قوم او وطوایف دیگر هست یاد میکند.

www.ketabha.org

گه‌گاه اشاره دارد بدراههای بیابان؛ واحه‌ها و آبگیرهای بین‌راه. دربعضی موارد لاف ها میزند از فیروزیهایی که قوم او برطوایف دیگر داشته‌اند. از شکست هایی که طوایف‌مختلف از خویشان وی یافته‌اند. ازبرخوردها،غارتها، خونریزی ها ودسته بندی‌هایی که درگذشته بین طوایف مختلف روی داده‌است و البته فهم آن همه بدون آشنایی باحوال عرب و انساب و ایام آنها ممکن نیست و ازاین روست که درآغازکار تدوین ادب عربی آشنائی بانساب و ایام تواریخ عرب راهم برای ادیب لازم دانسته‌اند و مهم[۵]. اما شعر فارسی در عهد غزنوی ـ شعرعنصری وغرخی ـ لازمه‌اش آشنایی‌است بامحیط وحوادثروزگار سلاطین مزبور وغزواتشان دهند، روابطشان با سلاطین و امراء دیگر،محیط دربار و احوال رجال آنها. درحالیکه آشنایی بـا این معلومات دیگر البته برای فهم شعر ادیب الممالك یا ملك الشعرای بهارکه باوجود حفظ ومواظبت سنت‌های ادبی گذشته شعرشان غالباً مشحون است از حوادث و اوضاع سیاسی‌و اجتماعی ادواراخیرایران کفایت‌نمیکند. ازآنکه معانی دیگردراین اشعارهست و معلومات دیگر. بدینگونه فهم هرگونه شعر مستلزم وقوف بـرمعانی مناسب آن‌عاست:شعر خاقانی و انوری مشحون است از معلومات عصری آنهل طب، نجـوم، حکمت و حتی فولکلورقوم، درصورتیکـه فی‌المثل شعر عطاروعراقی لازمه‌اش آشنائی است با حکمت و عرفان صوفیه و بدین ترتیب شعر هـر شاعر و هـر عصر مشتمل است بـر معلوماتیکه فهم آن بـی‌وقوف بر آن معلومات نـا ممکن است یـا دشوار. امـا بحث در مقصود شاعر امـر دیگریست وفهم آن نکته در درجهٔ اول موقوف است برآنکه معلوم شودکـلام شاعر در معنی حقیقت بکار رفته است یامجاز. مخصوصاً درآنچه مجاز هست و کنایه فهم مقصود شاعر محتاج است بتأمل و تأویل. بعلاوه مواردی هست کـه مقصودگوینده ورای ظاهر لفظ است. فی‌المثل ظاهرش جدی است امانیت‌شاعر جدنیست هزل است یاطنز. البته بسیاری از اعراض شعر ممکن است بشکل‌طنز درآید و ازصورت جد خارج شود. چنانکه بسحاق اطعمه، غزل را از صورت جدی بیرون آورده و سوزنی حتی مرثیه را ـ نمونه‌اش مرثیه اوست درحـق نظامی[۶] بدینگونه است‌که کلام جنبهٔ طنز پیدا میکند وهزل. طنز البته‌اختصاص

www.ketabha.org

بـه معنی غیرجدی نـداردگاه معانی جدی هـم برنگه طنز بیان میشود چنانکه نمونـه آنست بعضی آثـار عبیدزاگانی و موش و گربـهٔ معروف او[۷]. امـا آنچه هـزل وطیبت خوانده میشود طنزیست غالباً خنده‌انگیز و غیر جدی. درباب منشاء کومدیا حکماء بحث بسیارکرده‌اند[۸] از افلاطون گرفته تابرگسون* . نکته این است که طنز و هزل کلام را از جدی بودن خارج میکند و زندگی را نشاط میبخشد و سبکی ـ مثل بازی . با اینهمه شعر و هنربرای تصرف درنفوس بجزبازی و طنز راههای دیگردارد که مهمترست و قویتر. درهرحال فهم مقصود شاعردر درجهٔ اول لازمه‌اش درك این نکته‌است که کلام او ناظر ست به جد یا طنز، به حقیقت یا مجاز. بعلاوه باید دید مخاطب شاعر کیست و شاعر بچه کس نظرداشته است. توجه بهمین نکته است که میزان توفیق شاعر را در رعایت مقتضای حال نشان میدهد. درباب معنی نکتهٔ دیکر آنست که باید در شعر، تناسب بین انواع معانی رعایت شود معنی ممکن‌است جنبهٔ تعلیمی داشته باشد یا جنبهٔ عاطفی[۹]معنی تعلیمی‌آنست‌که محرك یا نتیجه‌اش تعلیم باشد یا توسیف و معنی‌عاطفی‌آنکه محرك ونتیجه‌اش عواطف باشد و احساسات. بعضی الفاظ هست که معنی‌شان‌گاه تعلیمی است گاه عاطفی بعضی هم فقط معنی عاطفی دارند یا تعلیمی. رعایت تناسب و تعادل ـ بین این دو جنبهٔ معنی ـ است که شعر را در حد اعتدال نگهمیدارد و این لطیفه‌ایست که کلام شاعران بزرگه را از کلام شاعران عادی جدا میکند و بآن توجه خاص باید کرد. معانی شعرـ آنچه شعر برآنها دلالت دارد و آنچه مقصود و نیت شاعرستـ البته نامحدودست و حتی برخلاف‌آنچه بعضی شعرای عرب[۱۰] گفته‌اند واقعاً یك عمر میتوان سخن از زلف یار گفت[۱۱] بی‌آنکه معنی بپایان رسد و مایه‌یی نماند. با اینهمه صفات معنی محدود است : ـ وضوح. درستی، و مطابقت با مقتضای حال.

شرط وضوح البته درهر نوع بیانـ که هدف‌آن تصرف در نفوس باشدـ رعایت کردنی‌استوبشعراختصاص‌ندارد. فایده‌آن هم‌آن‌است‌که درك‌معنی‌ممکن

* Bergson

www.ketabha.org

شود و غلط و اشتباه پیش نیاید. با اینهمه در شعر سایه‌یی از ابهام لازم است تا کلام خیال انگیز باشد و مؤثر و این نیز دقیقه‌یی است که رعایت کردنش کار شاعران بزرگست و گویندگان عادی که درین باره جانب اعتدال رااز دست داده‌اند شعرشان یا زیاده صاف و ساده است یا فوق‌العاده مبهم و تاریك. اما درستی در شعربآن معنی‌است که گوینده درامر تصویر ـ همانکه یونانیها تقلید میخوانده‌اند ـ دچار خطا نشود. چنانکه اگر معنی هم در حقیقت خطا باشد اما شاعر آنرا بدرست تصویر کرده باشد بر او چندان جای اعتراض نیست و اینجاست که ارسطو تفاوت میگذارد بین خطاهایی که بصناعت شعر مربوط است بـا خطاهایی کـه تعلق دارند بـه امر دیگری که آن امر عرضی است و تبعی. چون بـه تعبیر حکیم یونـانی خطایی کـه ناشی شده بـاشد از اینکه شاعر نمیداند مرال مـاده شاخ ندارد البته کمترست از خطایی که ناشی شده باشد از اینکه مرال ماده را بطور ناپسندی تصویر و تقلید کرده باشد[۱۲]. در هر صورت آنچه در معنی اهمیت دارد در درجه اول آنست که‌وافی باشد به مقصود. یعنی آنمعنی که برای مدح میآورند در واقع جهت ممدوح مدحی بحساب بیاید و آنچه برای هجو میآورند بحق برای‌وی هجو بشمار تواند رفت. دربارهٔ اغراق و مبالغه هم بحث است که تا چه حد رواست. درست است که دربابقیاسات شعری گفته‌اند فایده‌شان‌آنست که معانی بزرگ را خرد جلوه دهد و معانی خرد را بزرگ[۱۳] و حتی بعضی بـر شعر طعن‌کرده‌اند: چون اکذب اوست احسن او[۱۴] لیکن درین‌باب غالباً آنچه را با عقل مخالف باشد یابسر حد امتناع عقلی‌کشد جایز نمیشمارند و حتی بعضی نقادان برشعرگویندگان طعنها دارند از آنکه مبالغات آنها با آداب شرع یا آداب عرف منافی است[۱۵]. نکتهٔ دیگر که در باب معنی اهمیت دارد ابتکار است و تازگی. معنی‌کـه مسبوق باشد غالباً موجب نفرت یـا کسالت طبع خوانندهٔ شعر آشنا میشود و تأثیری درنفوس نمیتواند داشت. با اینهمه تکرار معانی شایع موجب پیدایش سنتهای ادبی میشودکـه همه‌جا اساس ادب رسمی استـادب‌کلاسیك. شوق عامه بمضامین تازه و اظهار ملال از حرفهای مکرر عامل عمده است درجستجوی معانی بکرو تازه. بعضی شاعران در تلاش معنی

www.ketabha.org

تازه بافراط میگرائیده‌اند و همین نکته است کـه شعر بعضی شعراء هند مثل فیضی وغالب، ومخصوصاً عبدالقادر بیدل‌را گه‌گاه‌زیاده ناگوار کرده است. تنوع جوئی درمضامین بعضی شاعران را واداشته است به تفنن دربیان معانی شایع. با این شیوه است که شاعر میتواند آنچه را نزد عامه زشت است وحقیر بزرگ جلوه دهد و زیبا وآنچه راحاکی ازپستی است وخواری نشانه‌یی فرانماید از غرور و سرافرازی. رباعی کمال اسمعیل، که‌تشبیه باژگونه‌یی کرده استداجع بمشك و خون‌بنابرمشهوراورا درخوریك‌لقب‌افتخارآمیز کرد ـ خلاق‌المعانی[۱۶] مرثیه‌یی هم‌که ابوالحسن انباری ساخت درحق ابن بقیه‌نمونهٔ یك‌توفیق‌جالب است دراین‌باب[۱۷]. درین قصیده از منظرهٔ خواری یك وزیر مغضوب که او را بدار زده‌اند، مردم بتماشایش آمـده‌اند، اطراف دارش آتش روشن‌کرده‌اند، از منظرهٔ مصلوب‌که‌توی هوا معلق مانده است، دستهایش را بطرف مردم‌دراز کرده‌است، بله‌از تمام این‌رسوایی‌هاوخواریهای‌وی تصویرهایی‌ساخته است‌تازه و جالب. بالای دار رفتن وزیر را درحال‌مرگ تعبیر می‌کند باینکه درمرگ هم مثل حیات سرنوشت او بلندی است و بلندی گرایی. تماشاییانی راکه در اطراف دارش آمده‌انـد تشبیه می‌کند بآنهایی‌کـه در زمان حیات وی نزدش می‌آمدند برای دریافت صله دستش راهم‌که بجانب مردم دراز کرده استمانند می‌کند بآنکه درروزگارحیات نیزدست بسوی مردم درازمی‌کرد: باآنها اشاره می‌کرد، سخن می‌گفت و، صله‌شان مـی‌داد. حتی آن آتش را که دوردارش افروخته اندشبیه می‌یابد بآن شمع‌هاکه شبها درخانه وزیر روشن می‌شد، از برای بزم افروزی‌ها. بدینگونه باتصرف‌درطرزبیان از جزئیات‌معانی‌که مناسب بود برای یك‌کاریکاتور مضحك، یك مجسمه عظیم ساخت‌ـ قوی ومؤثر. ازتأثیر و قدرت این طرزبیان بودکه‌عضدالدوله دیلمی با چندان دشمنی‌که نسبت باین وزیر داشت‌وقتی‌مرثیه‌را شنیدآرزوکردکه‌کاشکی‌بجای ابن‌بقیه بودـمصلوب[۱۸]. این نوع تصرف در معنی تفنن است و تنوع و کـوششی است برای پرهیز از ابتذال.

درست است‌که بهرحال‌دوری از ابتذال لازمه‌اش جستجوی معانی‌غریب است لیکن اگر شعر تمامش فقط معانی غریب باشد شعر نیست معماست. البته

www.ketabha.org

معنی اگرهم مشترك باشد یامسبوق شاعربزرگ میتواند آن را طوری تعبیر کند که نتوان مسبوقش خواند یا منتحل. اینجاست که مسأله سرقات دقیق میشودو تمیز بین معنی‌مأخوذ و مبتکر دشوار. درمورد معانی مشترك حتی فکر تواردهم پیش میآیدـ که دربعضی‌موارد قبولش اجتناب ناپذیرست وتنها راه برای‌حل مشکل. بعلاوه درنقد، ادعای آنکه یك معنی ابتکاریست وبی‌سابقه‌کاریست‌دشوار وکه میتواند بدرستی ادعاکند که فلان معنی را اول بارفلان شاعر گفته است و پیش ازاو سابقه نداشته است؟

ازاین روست که بعضی‌صاحبنظران ابتکار را عبارت دانسته‌اند از تقلیدی ناخودآگاه و تفتیش نشده. بله، چون درزیر آسمان هیچ‌چیز تازه‌نیست‌سنکا* حکیم رومی بخود اجازه میدهد بگوید هرچیز که کسی خوب بیانش کرده‌باشد مال من است[۱۹]. این دعوی نیز درواقع تاحدی درست است. بساکه‌درخواندن یك قطعه شعر دریافته‌ایم که شاعر همان چیزی را میگوید که بارهابخاطر خود ما گذشته است ویك نشان شعر خوب همین است.

* Sencca

۱۲

شعر و قصه

خیال انگیزی شعر البته اختصاص به قافیه و وزن ندارد تخیلی که در ماده آن هست نیز تأثیر عمده دارد درسرایت دادن خیال شاعر بدیگران ـ مثل یك بیماری. این تخیل آفریننده مخصوصاً در قصه جلوه داردکه ارسطو آنرا تقریباً اساس مضمون دانسته است[۱] برای شعر: قصهٔ رزمی وقصه بزمی.

درواقع مخیلهٔ شاعر با ترکیب آزاد حادثه‌های مختلف، حادثه‌های واقعی وحادثه هائیکه واقع شدنشان معقول است یا محتمل، قصه‌های تازه میسازد ـ قصه‌های بزرگ از رزمی و بزمی. قصه‌های رزمی یادگار جنگ‌ها ودلاوریهای گذشتهٔ اقوام است. یادگار جوش وخروش تهاجمات وتدافعات تاریخی اقوام. قصه‌های بزرگیست ازسرگذشت دلاوران بزرگ. سرگذشت اخیلس‌ها، ورستم‌ها. سرگذشت کسانی که قدرت جسمانی آنها غول آساست وکارهایشان نیز مناسب با قدرت جسمانیشان. درعین‌حال اعمال آنها درمقایسه باقدرت و استعداد جسمانی انسان عادی عجیب بنظر میآید و افسانه‌یی. این است آنچه نقادان ما حماسه میخوانند ویونانیهای قدیم اپوس میخوانده‌اند یعنی قول وچامه[۲]. شعر حماسی در واقع عبارت است از قصهٔ منظوم راجع به قهرمانان گذشته وکارهاشان ـ: کارهای شگفتشان.

نمونهٔ کلاسیك و کامل آنهم دو منظومهٔ رزمی قدیم یونانیست :

www.ketabha.org

ایلیاد * و اودیسه * منسوب به هومر * که منظومهٔ لاتینی انه‌ید * اثر ویرژیل * رومی تقلیدی است از آنها. درقرون وسطی اسباب بیشتر فراهم شد برای پیدایش حماسه‌ها ـ حماسه‌های جدید خاصه دینی. داستان انگلیسی بولف * حماسهٔ فرانسوی رلان * و منظومهٔ آلمانی نی‌بلونگن * بیش و کم از اثر ویرژیل تأثر داشت و از میراث کلاسیك قدیم. اما در منظومه تاسو * و بهشت گمشدهٔ میلتون * حماسهٔ اروپائی رنگ تازه یافت ـ رنگ تورات و رنگ دیانت[۳].

درهرحال اپیك که دراروپا بانام‌هومر، ویرژیل، کامولنس * ، تاسو، و کلوپشتوك * همراه است از حیث جوهر و ماهیت همان است که در فارسی نام فردوسی را در رأس یك کاروان از شاعران حماسه سرا قرار داده است و همراه اوست دقیقی ،اسدی ودیگران. عظمت و شکوه حوادث این قصه‌ها غالبا آنها را درعرصه‌ئی از زمان قرارمیدهدکه درك آن آسان نیست: زمان جنگهای تروا، دورهٔ جنگهای صلیبی، روزگار قهرمانیهای اروپائی، عهد اخلیس ها و رستم‌ها[۴]. در حقیقت باآنکه این حوادث بصورتیکه در حماسه‌ها روایت شده است افسانه‌است و زادهٔ تخیلهای آفرینندگان گمنام‌قرون،شاعرانشان‌تقریباًهمه‌جا آنهارا تاریخ پنداشته‌اند: حوادث واقعی. درصورتیکه این اشتباه هرجا واقعا تبدیل به تاریخ میشود جوهرشعری خود و قوت و عظمت‌آنرا از دست میدهد از آنکه در تاریخ‌آنچه اهمیت دارد راست بودن است و در حماسه بیش از هر چیز دیگر اهمیت در شگفت انگیزی است و راست نمایی. واقعه‌یی که مضمون حماسه است شرطش آنست که هم وحدت و پیوستگی داشته باشد هم تمامیت بعلاوه باید در آن، کرداری باشد شایستهٔیك قهرمان ـ یك موجودکه بالاتر از

---

* Iliade * Odyssee * Homere
* Eneide * Virgile * Beowulf
* Chanson de Roland * Niebelungenlied
* Tasso * Milton
* Camoens * Klopstock

www.ketabha.org

مردم عادی است[۵]. بله حماسه هم مثل تراژدی بدایتی دارد که آغاز داستان است و شروع بحران آن. بعد عقده است که داستان را باوج شکوه و قدرت میرساند و آنجاست که قهرمان داستان قدرتش جلوه‌گر میشود و عقده‌گشایی کاراوست ـ که‌درواقع‌همین‌گشایش،خود غالباً نهایت‌داستان‌است. این‌پیوستگی‌که از بدایت داستان تا نهایت‌آن ادامه دارد ازحماسه ـ نیز مثل تراژدی ـ امری میسازد تام و واحد. هرچند که بقول ارسطو آنقدر که در تراژدی وحدت تحقق پیدا میکند در حماسه نمیکند[۶]. بااینهمه در حماسه خیلی بیشتر از تراژدی‌امورخارق‌العاده مداخله دارد از آنکه‌کار انسانهای فوق‌العاده‌بیشتراز کارانسانهای عادی محل توجه ومداخلهٔ خدایان و غیبی‌ها تواند بود. فی‌المثل مداخلهٔ مکررخدایان در وقایع ایلیاد ودخالت‌سیمرغ درکارهای رستم مداخله موجودات غیر انسانی است در سرنوشت انسانها. این نکته از عوامل اصلی است در ایجاد آن امری‌که اساس حماسه است ـ: شگفت‌انگیزی. نهایت‌آنکه رعایت اعتدال در این امر شرطی است برای حصول شرط دیگر حماسه :ـ راست نمائی[۷]. درحقیقت بی این دو اصل شعر حماسی بوجود نمیآید و قبول حماسه سرایان را از درجهٔ توفیقی که درین مهم یافته‌اند قیاس میتوان کرد. قصهٔ رزمی منظوم در نزد اعراب سابقه ندارد و در نثر هم اگر آثاری چون سیرت عنتر و امثال آنها هست نه عربی خالص است نه رزمی صرف[۸]. آنچه در ادب عرب حماسه خوانده میشود اپیك نیست از نوع لیریك محسوبست و بحث در آن جای دیگر دارد. اما در ایران قصه‌های رزمی بسیار بوده است و منشأ حماسه ایرانی به قبل از اسلام‌میرسد و اوج کمال آن نیز شاهنامه‌است.

حماسه‌هائی‌که‌بعد از فردوسی بوجودآمد نه از حیث قدرت بیان شعری بپای‌کار او میرسد نه ازجهت توجه بدقایق فنی. بااینهمه وجود لحن حماسی واحد در آثار حماسه‌سرایان قدیم فارسی ـ از دقیقی تا اسدی ـ حاکی است از وجود سنن قدیم در مأخذ اصلی حماسه ملی ایران. احتمال ایرانی بودن اصل بحر متقارب نیز تاحدی مؤید این دعویست با این همه امروز که‌تمایلات ضد سنتی درشعرپیدا شده است بحرمتقارب نیز ـ خاصه با همان سورت شاهنامه ـ برای حماسه ضرورت ندارد و اگریك شاعر معاصر ـ سیاوش کسرائی ـ که

www.ketabha.org

خواسته است از قصهٔ آرش کمانگیر حماسه‌یی تازه بسازد نتیجه کارش‌مشکوك شده‌است، تنها سببش فقدان لحن شاهنامه نیست روح قرن و بی‌توجهی به‌غرور حماسه نیز دراین قضیه تأثیر دارد.

بااینهمه آرش کسرائی در جای خود قوی است وموثر. این آرش‌که پهلوان ایرانست وقتی میخواهد تیری بیندازد که مرز ایرانزمین را تعیین کند تمام نیروی وجود خویش را در آن کمان میگذارد همانگونه که رولان قهرمان حماسهٔ فرانسوی هم جایی که مجروح و خسته ناچار میشود در دم آخر زندگی شارلمانی را بکمك بخواند تمام قوت و تمام وجوم خود را در آن نفس بلندی میگذاردکه درشاخ خویش میدمد چنانکه خون از شقیقه‌هایش بیرون میآید. باری باوجود قدرتی که در داستان آرش هست اگر حماسه‌اش امروز در عقدهٔ فراموشی بیفتد شاید یك سبب عمده‌اش آنست‌که دیگر عصرش گذشته است: عصر جنگهای نژادی و تعصبهای قومی . در هر حال شاهنامهٔ فردوسی هرچند دراجزاء تاریخ خود- فی‌المثل وقایع اسکندر، داستان‌اردشیر و شاپور- هم ازعناصرحماسی خالی نیست اما عمدهٔ حماسه‌آن محورش وجود رستم است و با مرگ رستم حماسهٔ شاهنامه دیگر خاتمه میابد. این حماسه مفصل که در جریان یك دوران طولانی - تمام مدت فرمانروائی سلسله کیان - دوام دارد سلسله‌یی ازحوادث شگفت‌انگیز عظیم است‌که وجود رستم اجزاء مختلف آنرا بهم‌می‌پیوندد. در واقع حتی اجزاء مختلف این حماسهٔ بزرگ با یکدیگر ارتباط مرتب و معین دارند چنان‌که هر یك ازاجزاء آن، قهرمان بزرگ حماسه‌های ایران‌را یك قدم تازه بسرنوشت خویش، بپایان کارخویش، نزدیك میکند: نامجوئی‌ها، جنگها،و پیروزیها. سرنوشت شوم فرزند کشی، کناره‌گیری، و بازگشت‌همهٔ اینها اجزاء مسلسل یك وحدت را تشکیل میدهند درتمام این‌اجزاء شاعراوج‌بیان راکه به‌همان سبب بعضی‌نقادان قدیم، شاهنامه را با قرآن مقایسه‌کرده‌اند[۱۰] چنان حفظ کرده است‌که‌کلام‌از جهت شاعری و شیوه‌های آن غالبا در حد والاست- یعنی نمط عالی. و این است نکته‌یی که شاهنامه را از سایر آثار حماسی جدا میکند. البته غیر از شاهنامه و گرشاسب‌نامه که حماسهٔ ملی است منظومهٔ رزمی شامل حماسه‌های دینی هم

www.ketabha.org

هست که در بیان قصه‌های مذهبی است ـ حیدرنامه‌ها، ابومسلم نامه‌ها و امثال آنها ـ که زود باوریهای عامه آنها را از عناصر خیال‌انگیز در آگنده است و معجزات و کرامات غالبا رنگ تندی ازامور خارق العاده بآنها زده است. البته نبوغ هیچیك ازشاعران گذشته نتوانسته است ازآنمیان چیزقابلی بوجود آورد. در آنها خوش باوریها و گزافه کاریهای عامیانه که هست نه جایی برای شگفت انگیزی گذاشته است نه مجالی برای راست نمایی. با اینهمه تخیل آفرینندهٔ عامه کاری را که در حماسه دینی نتوانسته است انجام دهد در منظومهٔ بزمی تا حدی جبران کرده است. چنانکه ادب فارسی نمایشگاه پر مایه‌یی شده است ازاین منظومه‌های بزمی ـ : واقعی وخیالی.

منظومهٔ بزمی موضوعش عشق است و زندگی: عشقهای نامراد و هم چنین عشقهایی کامیاب اما درآگنده بموانع و رقابتها. عمدهٔ این داستانها مأخوذست از قصه‌های قدیم ـ : داستانهای عامیانه، یا قصه‌هایی که از اقوام دیگر اخذ شده است. ویس و رامین فخر گرگانی که گویند یادگاریست از عهد اشکانیان وازبسیاری جهات یادآورداستان اروپائی تریستان وایزوت‌نمونه‌یی است از آنچه شاعران قصه‌ساز از حکایات قدیم اخذ کرده‌اند. نمونهٔ دیگر داستان شیرین و خسروست و افسانه‌های راجع به بهرام گورکه در هفت گنبد جمع شده است. حکایت وامق وعذرا نمونه‌یی‌است ازآنچه ظاهراً مع‌الواسطهٔ ادب پهلوی از یونانی‌اخذ شده‌است‌چنانکه لیلی و مجنون را از عرب گرفته‌اند و از داستانهای‌راجع به‌قیس بنی‌عامر. بعضی‌شاعران فارسی گوی‌هند هم،قصه‌ئی چند ساخته‌اند از روی قصه‌های سندی و هندی ـ قصه‌های بزمی. از اینها گذشته از مأخذ تفاسیر قرآن ـ تورات و افسانه‌های یهود ـ بعضی شاعران قصه‌های منظوم پرداخته‌اند ـ مثل قصهٔ یوسف و زلیخا و قصهٔ سلیمان و بلقیس. چنانکه داستانهای اسکندر هم منشاء قصه‌ها شده است قصه‌هائی غالباً بزمی که بعضی از آنها موج بیرنگی از حماسه نیز دارد. باری‌قصه‌های بزمی در شعر فارسی انواع گونه‌گون دارد و تخیل آزاد و آفرینشگرشاعران درپدیدآوردن اینگونه قصه‌ها از منابع مختلف الهام یافته است و عناصر گونه‌گون را بهم آمیخته. بعلاوه در بعضی موارد حوادث زنده و جریانهای نیمه واقعی منشاء الهام شاعران شده است چنانکه عشق مشهور محمود به ایاز که درآثارشاعران

www.ketabha.org

او نیز بدان اشارت هست[۱۱] در ادوار بعد تدریجاً مایهٔ مناسبی شده است برای یك قصه بزمی. و بسیارند شاعرانی که بنظم آن قصه پرداخته‌اند ـ هرچند نه با قدرت و مهارت کافی. درهرحال باوجود تقید به مراعات طرح و اساس قصه‌ها که بیشترشان بیش‌وکم‌نزد عاممردم شناخته بوده است تخیل قصه‌سرایان‌مکرر دراین داستانها مجال تصرف یافته است. با اینهمه دربین سرایندگان قصه‌های بزمی ، هیچ شاعر دیگر بیشترازنظامی گنجوی ـ که سابرین بیش وکم‌مقلدان واقعی اومحسوبند ـ توفیق قدرت نمائی نیافته است. درواقع درداستان‌هایی که مسبوق است به زمینه‌های موجود ـ تاریخی یاخیالی ـ مجال شاعر در سخن پردازی ودرساختن‌شاخ وبرگهای مناسب برای‌قصه‌محدودست. چنان‌که‌درحماسه نیز چون شاعر غالباً داستانی را میپردازدکه عامه از آن آگاهند مجال‌کافی ندارد تا باتخیل آفرینندهٔ خویش قصه را رنگ و جلوهٔ دلخواه بدهد. ازهمین روست که تقید فردوسی به‌نقل ونظم عین روایت خداینامه ها ودقت و وسواسی که درین‌کار دارد[۱۲] دشواری‌کار او و همچنین اهمیت توفیق اورا درین‌کار نشان میدهد و اثر او را بیشتر موجب تحسین میکند ومایهٔ اعجاب.

نظامی هم درمنظومه های بزمی خویش ـ ازجمله در لیلی و مجنون که خواننده باچارچوب حکایت آشنائی قبلی دارد ـ باهمین مشکل روبروست. بیهوده نیست که حتی یك‌لحظه هم اندیشهٔ این مشکل اورا در قبول پیشنهادی که ازجانب پادشاه جهت‌نظم کردن‌این داستان باو میشود مردد میدارد زیرادرچنین داستانی ـ که اساس موضوعش عبارتست ازیك عشق نومید بین دو دلداده ازدو قبیلهٔ متخاصم ـ چون‌صحنهٔ حوادث دیار عرب است واقلیم خشك ومردم‌نامراد آن، کارشاعر درصحنه آرایی دشوار است وچون دهلیز افسانه تنگ است ناچار درچنان تنگنایی بقول شاعر: گردد سخن از شدآمدن لنگ. ازآنکه برخشکی ریك وسختی کوه، که درآن جز بندوزنجیر وجز ریگ وبیابان هیچ چیز نیست چه مجالی هست تاشاعر: نکته دانی کند وسخن پردازی[۱۳] . با اینهمه قدرت بیان او از همین داستان خشك پرنومیدی شاهکاری ساخته است درخشان و باشکوه.

البته دراین‌قصه‌وسایر قصه‌های بزمی‌که نظامی ودومقلد بزرگ اوخسرو

www.ketabha.org

وجامی ساخته‌اند ـ هم حرکت وعمل هستهم آنچه اروپائیها انتریگ‌میخوانند. بعلاوه توصیف عواطف وهیجانات واقعی، آنها را رنگی میدهد شایستهٔ درام ـ درامهای بزرگ. وازاین جاست‌که گاه بعضی از این داستانها درامهای بزرگ اروپائی‌را بخاطر میآورد. ازجمله‌لیلی ومجنون‌یادآور رومئو وژولیت * میشود و ویس و رامین فاجعهٔ تریستان وایزوت * را بیاد میآورد[۱۴]. باری ادب‌فارسی درآگنده است بانواع قصه‌ها ـ قصه‌های رزمی وبزمی. مخصوصاً قصه‌های‌بزمی غیراز آنچه ازاحوال عشاق ونام‌آوران گذشته مایه دارد، در قصه‌های‌عامیانه و قصه‌های دیووپری آبخوری غنی میتوانتدیافت. قصه‌های‌دیو وپری‌که انعکاس آنها محیط هزارویکشب را درنمونه‌یی از خلوتهای هفت‌گنبد بهرام گه‌گاه تجدید میکند رنگه خیال انگیز شاعرانه داردوتمام‌کارهای غریب ونامعقول در جو آنهاممکن است ومعقول. ازآنکه قلمروآنها سرزمین خیال است ـ سرزمین دیو وپری .

درقسمتی ازاین قصه‌ها ، وهمچنین درقصه‌هایی ازنوع هزار و یك شب تأثیر عوامل غیر ایرانی ـ یهودی ، هندی ، و یونانی ـ قابل ملاحظه است و کثرت اینگونه قصه‌هاوشهرت ورواج فوق‌العادهٔ‌آنها است‌که درگذشته‌شاعران ما را ازایجاد وابداع قصه‌های خیالی مانع میآمده است ازآنکه شاعر شرقی ـ شاعر اسلامی ـ غالباً بقدری مواد موجود برای نظم قصه در اختیارداشته است که حاجتی بابداع‌قصهٔ تازه‌یی احساس نمیکرده است. بعلاوه انصراف ازواقعیت وگریز بآنچه خیالی و وهمی بیش نیست با ذهن واقع جوی او غالباً مناسب نبوده است ازاین رو قصه‌های فارسی ـ غالباً ـ مسبوق است بمواد موجود ، بآنچه حکایات واقعی بوده است یا حکایاتی‌که واقع شد نشان محتمل تواند بود اما همین نکته سبب شده است‌که تخیل‌آزاد، تخیل شاعرانه او مجال‌کافی‌نیافته است ـ تاآنگونه‌که درمغرب رسم بوده است ـ به ابداع قصه‌ها پردازد . تخیل اوکارش غالباً عبارت بوده است ازترکیب و تألیفی بیش وکم آزاد ازمواد و قصه‌های مسبوق وموجود . ایجاد و ابداع قصه‌ای ـ ازهیچ ـ کاری است‌که‌نزد

* Romeo and Juliette * Tristan et Yseult

www.ketabha.org

شاعران ما بندرت رایج بوده است و پیشرفت درآن موقوف است بآینده. آیا همین نکته کافی نیست که تاحدی سبب بوجود نیامدن داستانهای بزرگ رمان را نیز درنثر قدیم فارسی بیان کند؟...

www.ketabha.org

۱۳

انواع غنائی

در ترکیب مادهٔ شعر بعضی وقتها اهمیت حس بیش از تخیل است و این نکته مخصوصاً در آنچه شعر غنائی خوانده میشود بیشتر صادق است. ازآنکه درین نوع شعر خیال انگیزی ناشی‌ازحس است ـ حس خیال انگیز. حس نزد حکما عبارتست از قوه‌یی که انسان بوسیله آن ازصورتهائیکه ادراك میکند متأثر میشود ـ تأثری ازمقولهٔ لذت یا الم، شهوت یاغضب. شاعر آن‌تأثر را بوسیلهٔ شعر القاء به غیر میکند و بدینگونـه آنچه برای شاعر حس است برای غیرـ که از القاء شعر آنرا دریافته است تبدیل میشود به تخیل. چراکه غیر بی‌آنکه صورتهای ادراکی شاعر را دریافته باشد از طریق آنچه شاعر در توصیف و تقلیدآن صورتها ساخته است تاحدی نظیرآن صورتها را درخـاطر میآورد یعنی‌صورتها ومعانی را درغیاب موجبات واقعیشان بخاطر میآوردوتخیل همین‌است. آنکه‌در کنار بخاری‌اطاق خویش نشسته‌است وشعری را مطالعه‌میکند که کمال اسمعیل در وصف برف سروده است[1] بسا که گـاه چنان تحت تأثیر ادراکات واقع میشودکه گویی نیش گزندهٔ سرمای‌کوهستان را درمغز استخوان خویش حس میکند. اینجاست‌که حس شاعر ازطریق القاء، بغیر منتقل میشود وبی‌آنکه برف وسرمایی وی را متأثر کند خیال سرما در وی تأثیر میکند.

www.ketabha.org

این خاصیت البته تنها به آنچه جسمانی است منحصر نیست احوال نفسانی از خشم وترس وشگفت وشوق واندوه وشادی نیز درغیر بوسیله شعر القاء میشود و خیال وی را تحریك میکند وشعری که جلوه گاه‌چنین احوال است اگرچند خود مبتنی برخیال نیست اما خیال‌انگیزست ومؤثر. اینست‌آنچه امروز شعر غنائی خوانده میشود ـ بمعنی وسیع وعام‌کلمه. مضمونش هم نه ـ مثل درام ـ عمل است نه ـ مثل قصه ـ روایت . چیزیست‌که احوال و ادراکات نفسانی را تصویر میکند و تلقین. انواع این احوال و احساسات است‌که اغراض شعررا چنانکه نزد قدما معمول بوده است بیان میدارد ـ وصف ، مدح،رثاء فخر ، وغزل ... انواعی‌که همه را تحت عنوان‌کلی شعر غنائی ـ بمعنی وسیع‌کلمه ـ میتوان درج کرد.

ازجمله درآنچه وصف خوانده میشود یا توصیف، شاعر آنچه را وسیلهٔ حس خویش ـ درمشاهده یا مطالعهٔ چیزی ـ دریافته است بوسیله شعر منتقل به غیر میکند وشعر اوکه درواقع ظرف حس اوست خیال غیررا برمیانگیزد تا نظیر آن حس دروی نیز پدید آید وبدینگونه است‌که شاعر خواننده را در تماشای آنچه نزد خودش جالب بوده است انباز میکند ودر نفس اوتصرف‌میکند و تأثیر. توصیف نه فقط قصه را ـ از رزمی و بزمی ـ روح و حرکت میبخشد شعر غنائی را هم خواه غزل‌باشدیا قصیده غنی میکند وپرمایه. البته وصف‌ممکن است مستقیم باشد وبی واسطه ـ ازطریق برشعردن احوال و اوصاف چیزها. یاغیر مستقیم ـ و از طریق تشبیهات و استعاراتیکه بتوان بوسیلهٔ آنها اوصاف واحوال‌چیزها را دریافت. اینجا است‌که تشبیه وملحقات آن هم برخلاف‌پندار قدامه ـ‌که هرکدام ازاین ها را جداگانه جزو اغراض شعر شمرده است ـ به وصف ملحق میشود[۲]. جایی هست‌که وصف شامل تفصیل است در جزئیات. فی‌المثل شاعر خانهٔ روستایی یا منظرهٔ‌غروب‌آفتاب دهکدهٔ خویش را ـ مستقلاً یا ضمن یك قصهٔ منظوم ـ چنان با جزئیات وصف میکند‌که‌کلام اودرغیر،همان حس وهمان تأثر را برمیگیزدکه‌آن مناظر در شاعر داشته است. مواردی‌هم هست‌که وصف فقط‌کلی است و شاعراز توصیفی‌که میکند جز القاء و تلقین‌یك حالت عام وکلی درغیر نظری نداردازآنکه میخواهد ازآنچه خود دریافته‌است

www.ketabha.org

به غیر فقط گوشه‌یی نشان دهد ـ گوشه‌یی مبهم و مرموز. اسرار وافراط در همین طرز فکر است که شعر قدما را از آنچه امروز رنگ محلی میخواند تقریباً خالی کرده است چنانکه شاعر رازی و شاعر غزنوی طلوع و غروب آفتاب را تقریباً بیك گونه وصف کرده‌اند و توصیف بهار و خزان چنانکه فی‌المثل در شعر فرخی و معزی هست نه بهار و خزان سیستان یا غزنه است نه بهار و خزان مرو و نیشابور. گویی بهار بهشت است و خزان قیامت: از آنکه اغراق شاعرانه نزد قدما آنچه را موضوع وصف میشده است تبدیل میکرده به امری کلی، عام و مجرد ـ تقریباً چون مثل افلاطونی. البته اغراق شاعرانه تنها همین به وصف ـ وصف اشیاء و احوال ـ محدود نمیشود در وصف اشخاص ـ ممدوح و محبوب زنده و مرده ـ نیز این اغراق شاعرانه هست و همانست که مدح و غزل و فخر و رثارا بوجود میآورد. چون اغراق شاعرانه است که معانی بزرگ را خرد جلوه میدهد و معانی خرد رابزرگ ووقتی شاعر آنرا در توصیف اشیاء بکار برد وصف پدید میآید ـ یعنی وصف شاعرانه. در در صورتیکه آنرا در وصف خویش یا قوم و تبار خود بکار برد فخر بوجود میآید یـا مفاخره ـ که اعراب همان را حماسه میخوانده‌اند[۳]. همین توصیف اغراق آمیز را وقتی شاعر در حق معشوق واحوال عشق و عاشقی استعمال کند غزل است ـ یعنی نسیب، و وقتی درباره عزیزی از دست رفته بکارش بردرثا نام میگیرد یا مرثیه. همچنین وقتی آن را در توصیف کسی بکار دارند که تمجید و تملق او مطلوب است مدح خوانده میشود یا نسب و منقبت و اگر دربارهٔ کسی استعمال کنند که مقصود تحقیر یا تهدید اوست ـ هجوست یاهجا. بدینگونه تمام اغراض دیگر بیش و کم تابع آن بشمارند و وابسته بدان. البته قدرت و استعداد شاعران در تمام این اغراض یك اندازه نیست شاعرانی هستند که قدرتشان در مدیح است یا فخر شاعران دیگر هستند که در هجا بیشترقدرتدارند یادررثاء. تفاوتدرطبع است ودرآنچه‌شاعررا بسرودن‌شعر بر میانگیزد. شاعری‌هست که‌خشم‌اورا به‌شاعری وا میداردشاعردیگری در غلبهٔ میل‌و محبت سخنسرائی میتواند کرد و شاعری هم هست که تنها آزو توقع میتواند تار دلش را بلرزاند و به نوا درآورد. دربین شاعران عرب بسیار بوده‌اند

www.ketabha.org

کسانیکه به تأثیر این عوامل نفسانی درپیدایش شعرتوجه داشته‌اند. عبدالملك مروان ازکسی پرسید که اکنون هیچ شعرگویی؟ گفت درین اوقات نه شراب خورده‌ام نه طرب داشته‌ام نه خشم گرفته‌ام و شعر جز دریکی از این‌سه حال نگویند. نیز آورده‌اندکه یکی ازکثیر عزه پرسید چرا ترك شاعری کرده‌یی؟ جواب دادکه جوانی رفت وسرکشی نماند، عزه مرد وشادی نماند عبدالعزیز مروان هم وفات یافت ورغبت نماند[۴] یعنی دیگرچه سبب برای شاعری هست ؟ حافظ میگویدکی شعر ترانگیزد خاطرکه حزین باشد؟ وانوری وقتی درعالم ادعا ازحرص وغضب وشهوت دست‌فرو میشویدکه هم دست ازمدح کشیده‌استهم ازهجوو وغزل[۵] نقادان و صاحبنظران از خیلی قدیم متوجه بوده‌اندکه‌استعداد شعرا ومهارت و قدرتشان در انواع مختلف تفاوت دارد چنانکه نشانهٔ آشنایی باین‌نکته‌راهم‌درکلام‌افلاطون میتوان‌یافت‌دریونان باستانی،وهم درنزدابن‌قتیبه‌ـ ادیب ونقادقدیم عرب[۶]. بندرت ممکن است اتفاق‌بیفتدکه یك شاعر غزل سرای طراز اول در مدح هم‌بهمان درجه‌قوی‌باشد یاکسی‌که دراشعار اخلاقی‌وتعلیمی قدرت ومهارت دارد درساختن قصه‌های رزمی یا بزمی هم بهمان اندازه قدرت داشته‌باشدو مهارت. البته درهریك از این انواع و اغراض شعر، ادب گذشته نامهایی بزرگ عرضه داشته است و ازآنهاست‌که میتوان تا اندازه‌یی به‌حدود وشروط عرفتی پی‌برد. باری‌وصف ممکن است مستقیم باشد و بطریق خبریاغیر مستقیم‌باشد وبصورت‌انشاء. هدف‌توصیف هم‌ممکن‌است فقط‌تصویر باشد ـ تصویر اشیاء و طبیعت. اما حتی در چنین‌حالی نیز توصیف شاعرانه هرگزیك‌تصویر مجرد نیست تصویر یـا صورتیست ازطبیعت بدانگونه‌که درآیینهٔ ذهن شاعـر منعکس میشود و از اینجاست که تقلید شاعرانه عبارت میشود از انسان باضافهٔ طبیعت. گرایش به رئالیسم و ناتورالیسم مطلق دراین موارد ادعائی است‌واهی ویا لااقل غیر شاعرانه. ابهام مه‌آلودی‌که طبیعت ستائی نیمایوشیج رابآنسوی رئالیسم میکشاند سبب عمده‌یی است‌که کلام‌اورا باوجود نارسائی های‌دستودیش شاعرانه‌تر جلوه میدهد تا توصیفات عریان بعضی شعرای نئوکلاسیك امروز . بعضی‌موارد هم‌هدف ازوصف وتوصیف شاعرانه تنها تحریك علاقه یانفرت‌استدر غیرـنسبت به‌یك امر،یك منظره یاحالت.اینجاست‌که شاعر تقیدی بوصف‌دقیق

www.ketabha.org

ندارد. همین که بتواند حالتی را ـ که خود از تماشای شیئی یافته است ـ درغیر القاء کند برایش کافیست. درهرحال طبیعت ـ وانسان که جزئی از آنست ـ در شعر شاعران تصویر میشود. جز آنکه شعر شاعران به ندرت آن راچنانکه هست نشان میدهد چون کار شاعر آنست که بـاقیاسات شعری معانی خرد را بزرگ گرداند و معانی بزرگ را خردنشان دهد. غالباً برای خیال انگیزی وتصرف در اذهان، طبیعت و انسان را یا بهتر آنچه هست عرضه میدارد یا بدتر . هیچ چیز چنانکه هست درشعر نمیآید ـ جز آنکـه شعر را تباه کند ـ وفاقدلطف و تأثیر. اما این طبیعت ستایی کـه در شعر هست از تـأثیر تربیتی خالی نیست. انسانرا بسادگی، بزندگی سادهودور از هیاهو دعوت میکند ووجود وی را از عشق بسادگی، بخلوت وانزوا، و بشادیهای بی‌شائبهٔ حیات میآگند. توصیف طبیعت در بعضی موارد حاکی است از انس وعلاقهٔ واقعی بطبیعت . البته نزد عارف طبیعت بیجان نیستذنده است ومثل هرزندهیی شوق وحرکت دارد و حتی عارف صدا وحرکت نبض آنرا هم میتواند حس کند. روح شاعر ـ شاعر واقعی مثل سعدی ومولوی ـ است که این شور وحرکت کیهانی را ادراك میکند و اززبان تمام اجزاء کائنات پیغام محبت میشنود و بسا کـه خود را چنان باتمـام عوالم پیوسته می‌بیند که در دنیا هرذرهیی کـه تکان بخورد یا نـابود شود وی چنان میپندارد که چیزی ازوجود خودش کم شده است وباچنین احساس باتمام کائنات احساس خویشاوندی میکند ومیتواندمثل سن‌فرانسواداسیز * قدیس قرون‌وسطی باد وخاك ابرو وسنگ ودرخت راهم برادر خویش بخواند: ـ برادر باد، برادر ابر، برادر سنگ، برادر خـاك . همین احساس پیوند باجهانست که شاعر را آشنا میکند فی‌المثل بازبان درخت باحرفهاودرد دلهای درخت. چنانکه سیاوش کسرائی درغزلی برای درخت راز ونیازها با این جوانی روینده دارد ـ مثل رازونیازی که با یك زن زیبامیتوان کرد. حتی بیان شاعرممکن است یك لحظه، خواننده را بیاد پل والری * بیندازدکه دلکش‌ترین و ژرف ترین اندیشه‌های چنار را درپای بندیی که بخاك دارد در ضمن یك قطعه بیان میکند[۲]. قطعهٔ ابر

---

*St. François D'Assise *P. Valery

www.ketabha.org

زمستانی اثر دکتر حمیدی هم چنین شعریست. با جوش وهیجان رمانتیك امـا حاکی از ادراك درست از طبیعت وشادیها و دردهایش. با اینهمه طبیعت آنچنانکه در کلام منوچهری، لامعی وقاآنی وصف میشود چنان از سادگی بیان که مقتضای طبیعت است بدور می‌نماید که از آن اوصاف جز به ندرت نمیتوان درغور طبیعت فرو رفت و اینجاست ضرورت تجدید نظر در شنـاخت طبیعت ـ کاریکه شعرای امروز از نیما و دیگران آغاز کرده‌اند. هرچندر ارزیابی توفیق آنها جای بحث هست. مسألهٔ دیگر درین باب عبارت است از بحث درباب مدیحه سرایی... این مدیحه دوستی و تأثر از مجامله و تملق شاعران البته اختصاص بادب فارسی ویا دنیای اسلام ندارد و متأسفانه از طبایع مشترك انسان است. چنانکه هـم حکام و جباران یونان وروم از این شراب دروغ مست میشده‌اند هم خنیاگران و نوازندگان درگاه خسروان باین افسون دلهای سخت آنها را نرم میکرده‌اند. حتی در جامعهٔ امروزی غرب هم جباران واقعی یعنی طبقات عامه درمقابل تملقات نوازشگر عوام فریبان تسلیم میشوند ـ خاصه در مواقع انتخابات واخذ رأی. تملقات عاشقانه هم که موضوع غزل است تأثیرش مخصوصاً در طبقات مخاطب بسبب طبع مدیحه دوستی آنها است که خود ناشی است ازفطرت انسانی... در هرحال قسمت عمده‌یی از آثار قصیده گویان ما عبارت است از همین مدایح و ملحقات آنها: ـ فخر، رثا، عتاب، هجا، اعتذار، وغزل. دربین این ممدوحان بوده‌اند کسانیکه از خوش باوری خویش یا ازتلقین شعرا واقعاً این مدایـح پوچ راوسیله‌یی تلقی میکرده‌اند برای جاویدان کردن نام خویش چنانکه شعرائی هم بوده‌اند که شهرت رودکی را ـ خاقانی شهرت عنصری را و ابن یمین قبول و شهرت عنصری و انوری را ـ بیشتر بسبب ممدوحانشان فرانموده‌اند وهریك خود را ازآن رقبا برتر میشمرده‌اند[8] . منوچهری حتی درین مقام خود را با شاعران معروف عرب سنجیده است و ممدوح خود را با ممدوحان آنها[9]. مدح البته اختصاص بامراء ومحتشمان عصر ندارد در ادب اسلامی بسیار ست مدیحه‌هایی که درحق پیغمبر گفته شده است یا ائمهٔ دین ـ نعت و منقبت. بحث درین نوع اخیر مربوط است بشعر تعلیمی ـ اشعار دینی. اما آنچه راجع بمدح محتشمان و نام آوران عصر ست شرط عمده در آنها این است که شاعر در وصف وستایش ممدوح

www.ketabha.org

میگوید مناسب باشد با احوال و آرزوهای او. از آنکه اینگونه تعارفات وقتی ممکن‌است‌برای ممدوح‌مؤثر بیفتد که خوداو لااقل اتصاف‌بآن احوالرا در جزو آرزوهای خویش پرورده باشد. ازینجاست که صاحبنظران گفته‌اند ممدوح سپاهی راباید باوصاف سپاهیان‌ستود وممدوح عالم را به اوصاف‌علما[۱۰]. مأمون خلیفه برکلام یکشاعر که او را بیش از حد ضرورت اهل زهد نشان داده بود از همین جهت ایراد کرد[۱۱] ایرادی که وارد بود و نظایر آنرا از خلفای دیگر هم نقل کرده‌اند. درست است که گاهی بعضی از این مدایح شاید ممدوحان را تاحدی هم اصلاح میکرده است ـ ووامیداشته است تا خود را به اوصاف پسندیدهٔ شاعران متصف بدارند اما در غالب موارد تأثیر این تملقات فاسد کردن ارباب قدرت بوده است و مغرور کردن آنها ـ لامحاله مغرورکردنشان به نام باقی، دولت جاوید. نه مگرحتی پیندار * شاعر قدیم یونان هم گفته است کارهای بزرگ وقتی از ستایشگری شاعران بی‌نصیب باشند در فراموشی عمیق فرو می‌مانند[۱۲] اینجاست که حق با ناصرخسرو ـ و امثال او ـ ست که شاعران مدحتگر را ملامتها کرده‌اند، بیش ازممدوحانشان. می‌گویند نابغهٔ ذبیانی هم کـه اول‌بار قصیدهٔ عربی را برای مدیحه گویی بکار برد نزد قوم حیثیت خود را از دست داد [۱۳] چنانکه هرچند از نعمت و ثروت بهره یافت ومثل اخلاف ایرانی خود ـ عنصری ومعزی ـ درطلا غرق شد اما نزدعامه از اعتبار و وجاهت افتاد ظاهراً این میزان را ذوق عـامه حفظ کرده است و هنوز هم رد و قبولش تابع آنست ـ تقریباً درهمه‌جا. باری در طی این مدیحه‌های صنعت‌گران که حتی زبـانشان برای ممدوحان ترك و ترکمان قرنهای‌پنجم‌ششم‌درك کردنی نبوداین میسن * های شرقی‌آنچه‌را برای ارضاء حس‌تملق جویی خویش لازم‌داشتند بدستمی‌آوردندو همین کافی بود که خیالشان را برانگیزد ونفوس‌غارتگرشان را به‌نفوس غارت شده ـ بنفع شاعر ـ تبدیل کند. علاقهٔ جنون آسا به دروغ چاپلوسان غالباً این ممدوحان سطحی را تا آن حد گمراه میکرد که استعدادهای کم مایه را نیزبقدر نبوغ واقعی تشویق میکردند ـ بوسیلهٔ صلات و جوایزی که از غارتها و اردو کشی‌ها

☆ Pindare * Mecene

www.ketabha.org

بدست میآوردند. سلطان محمود غزنوی مدیحهٔ عنصری را که فی‌الجمله چیزی از آن درك میکرد با شعری که نداد ـ یك راجهٔ متملق هند و ـ بزبان خویش در مدح او سرود بیك نظر میدید[۱۴] از آنکه هر دو شعرفقط غرور او را ارضاء می‌کردواورادر عالم رؤیاهای مستی بخش درردیف‌خدایان بی زوال‌هند در میآورد.

هدف‌اصلی شاعرهم درینگونه اشعارهمین بود ـ تصرف درنفوس ممدوحان بقصد تحریك سخاوت آنها و هرجا که این مقصود حاصل نمیشد عکس‌العمل شاعر سخت بود و غیر شاعرانه. گاه تخلص بنام ممدوح دیگر میشد: کاری که حتی عنصری هم بدان متهم شده است و گاه ممدوح تهدید میشد و کار به عتاب میکشید یا بهجو. بهمین سبب بود که هرجا ممدوح گشاده دستی‌پیدا میشد که از ساده دلی یا زیرکی برای دروغهای متملقان ارزشی قایل بود از همه جا شاعران و مسخرگان و خوش آمد گویان بدورش جمع میشدند تا از آن باران طلائی که از دستش میبارید سیراب شوند و اگر بهره‌یی حاصل نمیشد او را ترك میکردند بقصد جایی دیگر. فهم و علاقهٔ ممدوح و لیاقت او اهمیت نداشت و این نکته را خان‌های غارتگر و جاهل قرون تالی هم ـ مثل خود شاعران ـ درك میکردند. درواقعهٔ افاغنه، یك امیرناتراش‌در فارس مورد ستایش شاعری شد که وی از شعر او هیچ نفهمید اما وقتی چند بیتش را گوش کرد گفت‌کافیست میدانم چه میخواهد قدری پول باو بدهید[۱۵]. همچنین حکایت معروف صله بخشی لفظی کریمخان ـ که شاید عبارت شاه بخشید شیخعلیخان نبخشید بآنداجع باشد ـ حاکی‌است‌از توجه‌عام‌ممدوحان‌به مقصد اصلی ستایشگران. داستان معروفی شاعر با خلف احمد و حکایت خرك سیاه اوکه در جوامع الحکایات عوفی[۱۶] آمده است هم نمونه‌یی است از طرز فکرمدیحه سرایان‌که احیاناً ازنبودن ممدوح با همان لحنی‌شکایت می‌کردند که امروز یك بقال بینوا میکند از فروش نرفتن جنس باد کرده‌اش. عین این لحن شکایت را در قصاید ستایشگران از منوچهری، انوری، و ظهیر تا وصال و سحاب و سپهر میتوان یافت. یك نوع از این مدایح هم هست که اختصاص دارد به خودستایی ـ فخر. این نوع شعر ظاهراً ـ اساس قصیده بوده

www.ketabha.org

است در شعر عرب جاهلی که شعر را وسیله‌یی میدیده‌اند برای عرضه کردن مفاخر ـ مفاخر قبیله و مفاخر خویش. درادب اقوام دیگر هم شعر فخر هست و حتی امروز بعضی روانشناسان مبنای آنرا یك عقدهٔ روحی میدانند ـ عقدهٔ نرگسی * . بنای این حال برداستان نرسیس است ازاشخاص اساطیر یونان که صورتخویش‌را درآبدیدوعاشق خود شد وچون مردخداوند او را تبدیل کرد به گل ـ به نرگس که در ادب غربی مظهری است برای خود پسندی. نه آخر خودپسندی صفت عمدهٔ هرآفرینشگرست؟ شلگل * منتقد آلمانی یك جا میگوید هرهنرمندی‌نرسیس است یعنی خودپسند. باری این خودبینی شاعرانه منشأ معانی و سبکهایی خاص شده است در شعر و شاعری. عمربن‌ابی ربیعه شاعر عرب که گویند محبوب زنان بود و شاعر عشق و عاشقی، در غزلهای خویش بیشتر خود را میستود چنانکه گویی خودش معشوق بود نه عاشق: آیا همین طرز فکر را در اشعار عاشقانهٔ دکتر حمیدی شاعر معاصر ما نیز نمیتوان یافت که گویی او نیز مثل هبل * شاعر آلمانی از معشوق توقع دارد که در عشق وی پایدار باشد اما از وی توقع وفاداری نکند؟ در ادب فارسی البته بسیار بوده‌اند شاعرانی که اشعار فخریه سروده‌اند ـ مخصوصاً در ستایش شعر خویش. بیك روایت ـ که گویا مورد قبول آدمهای خوش باور و آدمهای شکاك هردو میتواند بود ـ اولین کسی که درشعر خویشتن را بستود ابلیس بود؛ یعنی که‌اولین شعر، ستایشی بوده است از گناه‌و دروغ. غضائری، انوری، سید حسن غزنوی، خاقانی، نظامی، حتی‌وصال، و قاآنی همه‌فخریات دارند بسیار. نوعی ازهمین اعجاب‌بنفس وخود ستائی، اعتقاد مبالغه‌آمیزیست که شاعران بشعر و هنر خود داشته‌اند. درین مورد گمان میکنم همهٔ شاعران بزرگترین شاعر را فقط یکنفر میدانسته‌اند ـ: خودشان. این دعوی را اگر هم به زبان نمیآورده‌اند همیشه توقع داشته‌اند از زبان دیگران بشنوند. بهر حال شاعران غالباً در تعریف شعر خود به مبالغه سخن گفته‌اند چنانکه دانته * شاعر بزرگ ایتالیائی هم از شعر خویش با همان لحن فخر آمیزی

* Narcissus complex. * Schlegel * Hebel * Dante

www.ketabha.org

صحبت میکند که سعدی‌وحافظ ما ازسخن خود یادکرده‌اند.

بموجب یك روایت، مولانا مظفرهروی دروقت مردن دیوان خود را در آب انداخت‌که بعد از مظفر هیچ‌کس قدرسخن وی نخواهد دانست بلکه‌آنرا فهم نتواند[۱۷]. اگر هم دیوان‌مظفر اکنون در دست هست تا این دعوی‌دولتشاه را بی‌اعتبار کند دراین باب شك نیست‌که بسیار بوده‌اند شاعرانیکه خود وشعر خودرا مافوق فهم‌اهل‌عصر میدانسته‌اندوهم‌اکنون نیز چه بسیارند.دراینصورت لحن دکتر حمیدی راکه غالباً از این فخریات مشحون است نه غریب باید خواندنه گزاف. همین لحن‌فخروستایش‌است‌که وقتی‌درستایش‌معشوق بکارمیرود قویترمیشود: نسیب‌یاغزل. درین‌نوع‌شعرست‌که‌شاعردرد وسوز عاشقانه‌خویش‌را به غیر تلقین میکند واورا به شور وهیجان میآورد. این نوع شعرست‌که‌در کلام اصحاب حال‌گه‌گاه بکلی جنبهٔ انفعالی پیدا میکند و از قصد وغرض وشعور و آگاهی خالی‌است. عشقی که درین غزلهاوصف میشودعبارت است ازحب‌تملك‌ـ تملك جسم معشوق. گاه معشوق یك غلام ترك است، بنده‌یی زرخریدکه چهرهٔ اوصورت‌کلاسیك‌معشوقرا در ادب قدیم‌فارسی نشان میدهد: چشم‌چون‌نرگس، زلف مثل سنبل، روی مثل ماه چهارده شبه و امثال‌آنها.... رنگ مذکرکه در این اشعار هست اسلامی است[۱۸] وحاصل زندگی در اردوها ورباطها. بااینهمه عشق به زن هم نه نادرست ونه غیر واقع. غزلهای بسیار هست مشحون به عشق زنانه ـ عشق طبیعی. شوروالتهاب عاشقانهٔ زن نسبت بجنس مخالف درشعرقدیم نیست یا نادرست.زنان شاعر هم‌که غزل‌سروده‌اند در واقع عواطف جنس‌مخالف را ترجمه‌کرده‌اند. با اینهمه فروغ فرخزاد شاعرهٔ معاصر در شعر غنائی‌خویش ترجمان آرزوهایی شده است‌که در جامعه‌های تهذیب یافته شرم ومناعت زنانه آنها را مهار میکند وپیروان شیوهٔ او غزل را شبیه‌کرده‌اند به‌غزل هندی‌که بقول‌شبلی نعمانی‌درآن‌اظهارعشق‌ازجانب‌زن‌است‌نه‌مرد[۱۹]. درهرحال‌فروغ، رنگ زنانه‌عمیقی‌بشعرامروزفارسی میدهدوادب‌فارسی راهم مثل ادب تمام اروپا سوق میدهد بسوی احساسات زنانه. احساسات زنانه که بقول بند تو کروچه *

* . Croce

www.ketabha.org

مدتهاست ادب اروپائی را تسخیر کرده است[۲۰]. صحبت ازغزل فارسی بود در شعر کلاسیك. نـوعی عشق افلاطونی هم درین غزلهـاهست ـ الحب‌العذری. بدین گونه، عشق که موضوع عمدهٔ غزلست گاه ازعشق جسمانی به‌عشق روحانی تصعید میشود. عشق جسمانی نیز گاه هیجانی داردکه درشور والتهاب آن‌عتاب وشکایت تبدیل میشود به نفرین ونفرت نسبت بمعشوق. همین نکته است‌که‌شعر عاشقانهٔ دکترحمیدی را تند میکند وعتاب‌آلود، پراز خشم و نفرت چنـانکه باسنتهای قدیم عشق ـ که مبتنی است برفداکاری و از خودگذشتگی ـ فاصله می‌یابد. غزل فارسی ازجهت طرزبیان تدریجاً زباتی یافته است خاص: ساده‌و لطیف، که شایدترکیبی است.متناسب‌اززبان سعدی وحافظ غلبه وقدرت‌این‌زبان خاص هم تاحدیست‌که‌حتی‌درشعر غنائی امروزکسانی‌مثل توللی‌ونادرپورتقریباً همانرابکار میبرند وقوت‌وقدرت این زبان غزل هم ظاهراً با همین اشعارغنائی تازه بیشتر مناسب است.درصورتیکه این زبان سنگین و باشکوه درغزلهائی‌که امروز بسبك قدما گفته میشود دیگر نیروی حیاتی ندارد و سعی امثال شهریار که باآوردن بعضی الفاظ تازه و جاری ـ حتی فرنگی ـ ومخلوط کردنش بـا تعبیرات عامیانه و روزنامه‌یی ـ خواسته‌اندآنرا برای ذوق مردم امروز مناسب کنند ظاهراً باتوفیق قرین نشده‌است. باری عشق درغزل فارسی رموزی‌دارد و سنت‌هایی.رموزعشق‌وعاشقی قدیم نیاکان‌مارا امروز ازین‌غزلهامیتوان‌استخراج کرد چنانکه ابن حزم اندلسی ازغزل عربی استخراج‌کرده است در رساله‌یی موسوم به طوق الحمامه[۲۱] حتی سنت لیریك قدیم اروپائی هم‌کـه منسوبست به تروبادور * ها باحتمالی از تأثیر اسلامی پـدیدآمده است. نام‌تروبادور نزد بعضی محققان لفظ عربی طرب را بخاطر آورده است[۲۲]. درهرحال سنت‌عشق‌و عاشقی وزبان قدیم آن نزد غزلسرایان گذشتهٔ ما اقتضای خودداری داشته‌استو عفاف. با اینهمه،پرده دریهایی‌که درشعرعشقی ـ یاجنسی ـ امروز هستقـمتی از اشعار فروغ فرخزادو پیروانش را تبدیل‌کرده است بآنچه شعر رختخواب میگویند ـ پراز هیجان جنسی و خالی از ملاحظات اخلاقی. البته شهرت و

* Troubadours

www.ketabha.org

قبولی کـه این اشعار یافته است ممکن است تاحدی هـم مرهون جنبهٔ خاص اخلاقی آنها باشد. درهرحال صراحت وسادگی غیرزنانه‌یی که دراین اشعارهست آنها را از جهت ادبی هم قابل توجه میکند ـ وقاحت کلبی * شان بجای خود. البته عنوان شعر رختخواب هم که یك تن از نقادان مطبوعات باین اشعار داده است تصویردرستی ازتمام‌شعر فروغ نیست. درك شاعرانه‌یی که‌درشعراوهست عمیق وبی‌شائبه است وحاکی‌ازیك دید تازه. بعلاوه تولدی دیگرش منشأ تولدی است تازه برای شعر امروز.

غـزل فارسی بجز عشق ببعضی معانی مناسب دیگر هـم توجه دارد از آنجمله است لذت جویی، اغتنام وقت و، وصف شراب. لذت جویی و اغتنـام وقت عبارتست از تعلیم اپیتوریان بی‌نام ایران ـ کـه تمایلات اباحی داشته‌اند وزندقی. اما وصف خمر ـ نیز مثل تغزل ـ اختصاص به غزل نداردهم در مثنوی و رباعی هست هم در تشبیب قصاید. خمریات که در نزد مـسلمین از یادگار جاهلیت عرب مانده است در واقع نوعی عصیان است برضد شریعت و برضد قرآن. احتمال تأثیرخمریات یونانی درشعر قدیم عربی مشکلست امادر خمریات اسلامی شاید مایه‌هائی ازسرودهای‌بزمی‌قدیم ایران ـ خـروانیات ـ منعکس باشد. یك نمونهٔ قدیم از اینگونه خمریات فارسی تشبیب نونیه‌رودکی است که درقصاید ونیز مسمطـات منوچهری آهنگ آنها تکمیل شده است بـا بعضی تأثرات ازبشار وبونواس . این نعره‌های مستانه که بانگ دیونیزوس * یونانیها را در محیط میکده‌های ترس محتسب خوردهٔ اسلامیان تجدید میکند هم در ترانه‌های خیام انعکاس دارد هم درغزلهای حافظ. بعلاوه ساقینامه‌هـای بسیار ـ ازفخرگرگانی تاحافظوبعداز وی ـ که تذکرهٔ میخانه، جلوه‌گاه‌بعضی ازآنهاست حاکی است از کثرت توجه شاعران شرق باین نوع شعرکـه خود داستانی دراز دارد. باری غزل و فخر ومدح همه از آنگونه اشعارست کـه در آنها شاعر میخواهد در وصف آنچه موضوع حس اوست بکمك قیاسات شعری خویش معنی خرد ـ یاعادی ـ را بزرگ گرداند اما البته جایی هم هست که

* Cynisme * Dyonisos

www.ketabha.org

میخواهد معنی بزرگ ـ یاعادی ـ راخرد جلوه دهد و حقیر. این است آنچه هجو خوانده میشود یاهجاوممکن است هدف آن یك ممدوح بی‌احتیاط باشدیایك معشوق جفاکار.

درهجا چنانکه قدامةبن جعفر میگوید شرط آنست که آنچه برکسی عیب میگیرند واقعاً برای او عیب باشد همانطور که مدح هم وقتی واقعاً مدح است که آنچه درستایش ممدوح گفته میشود برای اوفضیلت و برتری تواند بود. از اینروست که آنچه یکشاعر عصرمادر ضمن هجو دانشمند پیری گفته است واو را به زشتی صورت نکوهیده است خطاست چون این عیبها برای یك دانشمند نقص نیست. همچنین اگر کسی یك سردارپهلوانرا بنادانی عیب کنداورا هجوی نکرده است مگر آنکه نادانیش را درکار پهلوانی ویـا سرداریش عیب کرده باشد. درادب کلاسیك‌ما منجیك، سوزنی، وانوری‌ودرمتأخرین یغمابسبب‌هجوهای خویش مشهورند و البته شهرتی است کاذب و بی‌افتخار. بعلاوه نوعی هجو هـم هست که شامل درگذشتگان است ـ غالباً دشمنان ممدوح یا دشمنان شاعر کـه خشم ونفرت وی حتی برمردمشان هم ابقاء نمیکند. نمونهٔ این‌گونه اشماردر زبان فارسی هست [۲۳] اما بسیار نیست از آنکـه در اخلاق عامه بدگویی از مـردگان نا رواست. اما ستایش و بزرگ داشت مردگـان رایجست خـواه ممدوح در گذشته‌یی باشد یا محبوبی ـ و همین است کـه رثاء خوانده میشود یا مرثیه.

شاید بتوان‌اشماری‌دراهم که شاعران گه‌گاه دربیان مصائب وآلام‌خویش‌ـ فردی یـا اجتماعی ـ سروده‌اند بـاین‌گونه مراثی ملحق کـرد. چنان که شکایت نامهٔ انوری را از واقعـه غزندیهٔ سعدی را برزوال ملك مستعصم جز مرثیه چه میتوان خواند؟ بعلاوه حبسیات هم ازین نوع مراثی است و در این شیوه قدرت بیان مسعود سعد بی‌شك نام اورا بعنوان یك سرمشق‌جاویدان کرده است وخاقانی‌هم باآنکه حبسیات قوی داردبیانش چنان متصنع‌وپرحشمت است که خواننده بندرت جرئت میکند دردل خویش با اوهمدردی واقعی حس کند. اوج بیان مرثیه دربیان اندوه ها و دردهائی است که شاعر از مـرگ یك عزیز درمی‌یابد ـ ازسایهٔ‌مخوف‌مرگ. البته مرثیه سرایی درباب مرگ عزیزان

www.ketabha.org

از دست رفته ـ خواه یارو خواه‌خویش ـ بیشتر، از احساسات طبیعی مشحون است تا مرثیهٔ ممدوحان و نام‌آوران. چنانکه در مرثیه‌های خاقانی ـ که برای زن وفرزند خویش‌سروده‌است ـ باوجودتکلف وتصنعی که حتی درین تاریک‌ترین وحزن‌انگیزترین لحظه‌های عمر دربیان وی هست بیشتر میتوان حس همدردی یافت تادر اشعاری که همو یاسعدی وفرخی ودیگران سروده‌اند در فقدان حکام محبوب یا امراء ناکام خویش. دراین مرثیه‌ها صداقت و صمیمیت شاعر دربیان تأثر واحساس‌واقعی‌خویش‌حتی‌میتواندبی‌پروایی‌اورا در رعایت‌نکردن‌سنت‌ها هم جبران‌کند. مرثیهٔ مادر کـه شهریار سروده است[۲۴] باآنکه شعر تاحدی آزاد است ازجهت تلقین حس والقاء همدردی‌درغیریك شعر قوی است ـ شعرواقعی. بهرحال درمرثیه زبان باید ساده باشد و بی‌تکلف ازآنکه تکلف وصنعت‌بطبیعی بودن احساسیکه مضمون مرثیه است لطمه میزند. اهمیت این نکته تاجایی‌است که این بی‌تکلفی اگر بسنت‌های قدیم ادبی هم لطمه وارد آورد باك نیست‌بشرط آنکه تأثیرش را در نفوس قوی‌تر کـرده باشد. ازین روست که مرثیه ساده و بی‌تکلف فردوسی در مـرگ فرزند که از وفور جوش و التهاب واقعی شایسته آفریدگار رستم‌وسهراب‌است‌خیلی‌بیشتردرنفوس‌تأثیر داردتاآنچه‌خاقانی، کمال اسمیل، و جامی گفته‌اند درهمین باب ـ باتمام قدرت ومهارتیکه در بیان‌بخرج داده‌اند. در واقع مرثیه هایی مانند آنچه خاقانی و کمال اسمیل ساخته‌انـد بمنزلهٔ تکلف هایی است که بکار برده‌اند برای فراموش کردن درد های واقعی خویش و انصراف ازواقعیت‌های‌دردناك قلبی خود. شایدهم طرز بیان متکلف‌نما برای‌آنها دراثر تمرین وتکرار، طبیعی بوده است وجزوطبع. باری، دربین مرثیه‌هایی‌که موضوع‌آنها نه‌یك عزیز از دست رفته است نه‌یك ممدوح گمشده صادقانه‌ترین انواع، مراثی مذهبی است. مثل ترکیب بند محتشم‌کاشانی درباب واقعهٔ کربلاکه مقلدان بسیار یافته است مخصوصاً در وجود صباحی و وصال و یغما و بهار. این مراثی بسبب صداقت احساس‌گویندگان تأثیر قوی دارند و دربعضی موارد نمونهٔ اعلای مرثیه بشمار توانندآمد.

نوعی مرثیه هم عبارتست ازآنچـه شاعر درمرگ خویش میگوید خاصه برای سنگ قبر. درین نوع مرثیه شاعر که بهرحال مرگ خویش را واقعاًدر

www.ketabha.org

ته دل بددشی تصور نمیکند فرصتی دارد برای تفکرات عبرت‌انگیز ـ بسبك خود ومتناسب بادید وفکر خود. ازجمله منظومه‌یی‌که ایرج درین موردسروده است درآگنده از روح خیامی است ـ فکر فرصت‌جویی ولذت طلبی. اماآنچه پروین اعتصامی وشهریار ازاین مقوله ساخته‌اند نشانی است از روح عرفان در آنها ـ تسلیم بمرگ‌وتسلیم‌بسکوت: پیام‌موعظه‌یی‌که یك‌قبر در دهان‌سردسنگین خویش دارد وآنرا از زبان شاعری بیان میکندکه از ورای خاك سرد بیحس صدای پای مرگ را حس میکند: صدای پایی راکه گویی همه جا آرام سایهٔ فراموشکاران بی‌خیال راکه شکار او هستند تعقیب میکند.

www.ketabha.org

www.ketabha.org

۱۴

شعر عامیانه و نمایش

وقتی صحبت از انواع شعر فارسی در میان میآید و از منشاء آنها، سهم عمده‌یی را که شعر عامیانه درین میان دارد نباید فراموش کرد. در واقع قدیمیترین نمونهٔ کلام موزون که بزبان فارسی موجودست تصنیفهای عامیانه است: حراره‌ها و سرودهای سرود اهل بخارا، سرود اهل بلخ و جز آنها. اینکه سرگذشت پهلوانها و نام‌آوران نزدعامه رنگ قهرمانی بیشتری میگرفته است و موضوع چامه‌ها و سرودهای عامیانه میشده است نکته ایست که از قرائن موجود برمیآید و نمونهٔ آن در ادوار ساسانیان ترانه‌ها و داستانهای راجع به بهرام‌گور بوده است و ترانه‌های راجع به خسرو که بعدها منشأ قصه‌های بزمی مربوط بآنها شده است. در هر حال باآنکه از ترانه‌های قبل از اسلام که ظاهراً الحان کسانی چون باربد و نکیسا را شور و حرارتی میداده است اکنون نمونه‌یی در دست نیست اشاراتی که در کتب بعد از اسلام بوجود آنها هست و همچنین وجود تصنیفها و سرودهایی که بلافاصله بعد ازظهور اسلام درسرزمین ایران پدیدآمده و بعضی نمونه هاشان هم باقیست حاکی است از وجود اینگونه اشعارعامیانه درایران قبل‌از اسلام. در دورهٔ اسلام‌ازهمان‌آغازفتوح‌این‌سرودهای‌عامیانه‌سرمشق‌شدبرای‌شعرفارسی که در واقع بکمك نمونه‌های شعر عربی، از آنمیان شعر جدید فارسی، ادب

www.ketabha.org

منظوم رسمی- پدید آمد. در هر صورت جایی که از نشأت و تحول شعر فارسی سخن میرود شعرقدیم عامیانه سهم عمده دارد. کاملترین صورت موجود این شعر عامیانه هم عبارتست از شکل فهلویات- دوبیتیهای فهلوی. همین فهلویات است که از قدیم در زبان خنیاگران محلی آفرینندهٔ شور و هیجان و رقص و طرب بوده است و حافظ از آن به گلبانگ پهلوی تعبیر کرده است. این تصنیفهای عامیانه از جهت وزن روی هم رفته نشان دهندهٔ سنتهای قدیم است-سنت ترانه‌های پهلوی که ظاهراً میبایست هجائی بوده باشد. تعدادی از آنها بلهجه‌های محلی در کتب مختلف نقل شده است و بعضی شعراء قدیم حتی بهمان‌شیوهٔ عامیانه، فهلویات‌سروده‌اند. ترانه‌دری هم- که‌از فهلویات عامیانه پدید آمد- بعدها در دست کسانی چون عنصری و خیام قالب رباعی را بیشتر مناسب خویش یافت و در مجالس طرب مایه شور انگیزی شد در رقص و در آواز.

عنوان دوبیت و دوبیتی - که در عربی هم از فارسی راه یافته- در اول اطلاق بر هر دو نوع ترانه میشد . هم رباعی که وزنش همان اشعار معروف خیام است و هم دوبیتی - دوبیتی خاص - که عبارت باشد از وزن اشعار باباطاهر. البته قدرت و حیات این اشعار- و این نوع ادب- بستگی تمام داشته‌است بیك خاصیت آنها: شفاهی بودنشان. از خیلی قدیم هم سعی شده است در جمع آوردن آنها و تدوینشان بشکل کتبی: چیزی که قدرت حیاتی و عمق ومعنی واقعی‌آنها را میکشته است وتباه میکرده. ازراحةالصدور برمیآید که در روزگار او نجم‌الدین نامی در حدود همدان رغبتی داشته است بجمع آوردن این ترانه‌ها، و ظاهراً از همان روی او را نجم‌الدین دوبیتی میخوانده‌اند[1]. باآنکه غالب این اشعار گوینده‌یی نمیشناخته است بعضی‌هاشان از قدیم منسوب بوده‌اند بشاعران- شاعران واقعی یا خیالی. از جمله در لهجهٔ مازندرانی اشعاری هست منسوب بشاعری بنای امیر- امیری پازواری- که احوالش مشحون است‌از افسانه‌ها. چنانکه اشعار لری هم هست منسوب به گوینده‌یی نامش ملاپریشان. همچنین‌قسمتی ازفهلویات همدان ازقدیم مربوط بوده است با نام یك پیر - باباطاهر همدانی[2] که احوال او نیز آمیخته است

www.ketabha.org

با قصه‌ها. اینگونه‌اشعاراحیاناً نیزپرست از معانی عرفانی ـ اما یك‌عرفان ساده و عامیانه. مضامین دیگروساده‌تر هم در این اشعار عامیانه هست. این ترانه‌های عامیانه که‌همه جا منعکس‌کنندهٔ احوال‌روحی طبقات اجتماعی است، موضوع‌ها و مضمونهای وسیع و گونه‌گون زندگی را در بر می‌گرفته است. از لالایی تا مرثیه، از گهواره تا گور. سرایندگان هم اشخاصی‌بوده‌اند گمنام یا بی‌نام که آثارشان ـ ترانه، واسونك، ومتل‌ها نزدآدمهای ساده‌یی مثل خودشان خریدار داشته است. اما ادبا ـ تربیت یافتگان مدارس و مجامع ادبی ـ هرگز آنها را جدی تلقی نمیکرده‌اند. حتی امروز هم که شروع کرده‌ایم بجمع و تدوین آنها ـ و چند مجموعه نیز ازآنجمله نشرشده است ـ[۳] درینکارهیچ شیوهٔ علمی جدی رعایت نمیشود. با اینهمه قدرت تأثیر و قبول آنها بقدریست که حتی تصنیف‌سازهای‌رادیووتله‌ویزیون‌هم‌امروزکاری‌نمیکنندجز تکرارهمان‌مضمون‌هاو جابجا کردن مایه‌هاشان.

در هرحال متل‌ها و افسانه‌های عامیانه بی‌شك پرمعنی‌ترین و عمیق‌ترین آفرینش‌های هنری است درتمدن‌های گذشته. اگرهم‌ادعای‌امثال ماکسیم گورکی که پنداشته‌اند فوکلور برجسته‌ترین ـ و از جهت هنری ـ کاملترین تیپها را آفریده است[۴] مبالغه‌آمیز باشد اهمیت فوکلور را در ایجاد تیپهای جاودانی ادب نمیتوان نادیده گرفت. در واقع خمیر مایهٔ بسیاری از قهرمانان عظیم داستانهاخواه از آن نظامی و خسرو باشد و خواه از آن شکسپیرو گوته، در گذشته از همین منبع اخذ شده است و همین منبع در آینده هم منشأ الهام خواهد بود ـ برای اذهان مستعد. چنانکه بعضی متل‌های عامیانه‌باهمان اوزان ضربی فوکلوریك ـ منشاء الهام واقع شده‌است برای قطعات تازه. قطعهٔ پریا اثر ا. بامداد که از یك متل عامیانه الهام یافته است یك اثر پرمایه است از شعر امروز. هرچند پریهایش برخلاف پریهای فوکلور بیش از حد ضرورت در اشك غوطه میخورند. همچنین از قصه‌های عامیانه هم میتوان در ابداع قطعات تازه استفاده برد، قطعهٔ شهر سنگستان که م. امید از روی یك قصهٔ عامیانه ساخته است وجود مایه‌یی قوی از شعر را درین قصه‌ها نشان میدهد و نکته‌هایی که درآن هست آنرا حتی ازقلمرو ادب محض وارد زمینهٔ اجتماعی

www.ketabha.org

میکند. این قطعه داستان یك شهر سنگ شده است که از زبان‌دو کبوتر بیان میشود زمینه اصلی آن البته از متل‌های عامیانه است و ایرانی است. م . امید با ذکاوت و قریحه‌یی خاص عناصر شعری را درین مایه‌های فوکلوری و سنتی کشف میکند و به بیانی شاعرانه، بی‌تکلف و مشحون از نوعی طنز مأیوسانه از آن چیز تازه‌یی میسازد.

درین میان نکته‌یی هست که باید اینجا بمیان آورم هرچند شاید تفصیلش مجالی‌دیگرمیخواهد اما بهرحال اینجااشارتی بدان لازم‌است. درآنچه امروز شعرنوخوانده میشود غالباً یك چیز غیر ایرانی هست که آنرابرای کسانی که دچاروغرب زدگی» نشده‌اند ناآشنا جلوه میدهد و تازه وارد. هنر عمدهٔ م . امید، وا. بامداد درین دو قطعه ــ که ذکرشان دفت ــ این است که توانسته‌اند این چیز غیر ایرانی را تاحدی از بین ببرند. دختران ننه دریا اثرا. بامداد حتی بزبان و فکرعامه و دردها و اندیشه‌های آنها جان میدهد. اما نه این روشنی بیان در تمام اشعار او هست نه این انسانیت بی‌غل و غش که جاهای دیگر گه گاه در نوعی ابهام مرتاضانه خفه میشود. با اینهمه در شعر ا. بامداد قطع نظر از بازیهایی که با قالب می‌کند فکر هست و درد واقعی ــ چیزی‌که نزد شاعران امروزنادرست. م. امیدکه ظاهراً با رموززبان سنت‌ها آشنائی بیشتر دارد از این ابهام برکنارست، نهایت آنکه آدم گاه از خود میپرسد حفظ زبان آرکائیك شاعران خراسان در شعری‌که قید وزن و قافیهٔ سنتی را بکلی زده‌است چه ضرورت دارد؟ درهرحال استفاده ازفوکلور شعر امید را هم زنده نگهمیدارد و هم‌آکنده از صمیمیت. همین خاصیت است که آخرشاهنامهٔ او را خوش‌کرده است باآنکه بقول فروغی[۵] برخلاف مشهور شاهنامه آخرش خوش نیست. بعلاوه دردهای بی‌نام ــ که در ورای حیات فرد ــ روح انسان را به نومیدی می‌کشاند و بسکوت، در شعرامید مجالی برای جلوه می‌یابد ــ یك‌نمونه‌اش قطعهٔ کتیبه.

در بین انواع آثار ادبی درام و کومدی بیشك نفوذ و تأثیرشان در اذهان قویترست و فوکلور ایران ــ از آریائی و اسلامی ــ درین مورد منبع سرشاری‌است برای بوجود آوردن قهرمانان ــ و تیپ‌ها. البته درگذشته ــ حتی

www.ketabha.org

گذشته‌های بسیار دور ـ ایران بکلی با هنرهای نمایشی بیگانه نبوده است. گذشته از تأثیر متقابل فرهنگ یونانی و ایرانی ـ که در عهد هخامنشی در جریان بوده‌است ـ هم اشکانیها با این فنون آشنا بوده‌اندوهم ظاهراً ساسانیها. البته عدم رواج فرهنگ رسمی در طبقات عامه مانع عمده بوده است در رسوب یافتن آثار این فنون در تاریخ ـ تاریخ کتبی و مدون. مع‌هذا وجود ترانه‌ها و متل‌ها و همچنین‌قدمت بعضی سنتهای نمایشی حاکی‌است از سابقهٔ وجود آنها. بعلاوه تقلید یا نمایش قدیم ما حتی در شکل موجود با خود نشانها دارند از گذشته‌های خویش ـ گذشته‌های‌دور. در باب تعزیه هم اگرچه نمی‌توان تأثیر تآتر فرنگی‌را نادیده‌گرفت لیکن شروع آنرا هم بیك تقلید ـ که فقط تصادف باشد ـ نمیتوان منسوب داشت. بهرحال این تعزیه قدیم ازحیث قدرت و تأثیر درجای خود چنان اهمیت داردکه حتی برای اروپائی‌ها یادآور تآترهای قدیم یونان بوده است ـ یا بقول گوبینو * کاری بشمار میآمده است بزرگ[۶]

درست است‌که در این‌کار توجه به جنبهٔ هنری بیان نشده است اما عنصر پاته‌تیك * قوی است و همان میتواند منشاء تحولات هنری شود یعنی‌در ایجاد تراژدی واقعی. وصف این تعزیه‌ها که در ایران مخصوصا در قرون اخیر شایع بوده است در آثار بعضی‌سیاحان اروپائی آمده است و با وجود سادگی‌ظاهری طرز اجراء نقشهاوصداقت‌وتعمقی‌که بازیگران درییان و ادراك خویش‌داشته‌اند کارآنها را فوق‌العاده مؤثرمیساخته است چنانکه یك‌نشان شعرخوب هم همین است.

ازینجاست سرآن شیفتگی و علاقه‌یی کـه اروپاییها نسبت بایـن شبیه خوانی‌های‌مانشان داده‌اند. حقیقت اینست که‌آنچه مضمون اصلی‌این تعزیه‌هاست مایهٔ خوبی‌است برای‌ایجاد درام و تراژدی ـ بشرط آنکه هنرمند قابلی‌ازآنها استفاده‌کند. در هرحال‌باتمام نقصهایی‌که از جهت تکنیك درین تعزیه‌ها بچشم میخورد کثارسیس * که ارسطو آنرا حاصل تأثیر تراژدی میداند تا حدی از

* Pathétique
☆ Gobineau
☆ katharsis

www.ketabha.org

غالب آنها حاصل میشود یعنی تزکیهٔ عواطف. بقول مونته * تآتر ایرانی هنوز حرف آخرش را نزده: خیلی تغییرات میتوان درآن بوجود آورد خیلی کارها برای کامل کردنش میتوان کرد با اینهمه باهمین وضع که هست نیز مانعی ندارد که در نظر ما اثری جلوه کند دارای تأثیر فوق‌العاده که اهمیتش ازحدود ادبیات تجاوز میکند؟ درست است که ایران در هیچ دوره‌یی سرزمینی مناسب برای توسعه هنرهای نمایشی نبوده است اما درینکار هم بهرحال تجربهٔ جدی انجام نگرفته است . عدم رشد هنر درام در ایران شاید هم تا حدی سبیش انحطاط شخصیتهای قوی بوده است وفقدان مردان بزرگ ـ آدمهای در اماتیك که باسرنوشت بجنگندو این نکته خودبی‌شك نتیجهٔ اوضاع تاریخی بوده است. اماسببهای دیگرهم درینکار وجود داشته است که از آنجمله است طرز تفکر و بینش خاص ایرانیها و مسلمین که هنرهای نمایشی را چیز جدی تلقی نمیکرده‌اند.

در سالهای اخیر مقارن انقلاب مشروطه البته توجهی باین صنعت شده است و حتی نمایشنامه‌هایی هم به نثر ترجمه یاتصنیف شده است که بعضی‌شان نیز شهرت یافته است و قبول عام. اما نمایشنامهٔ منظوم که اینجا موضوع توجه و بحث ماتواند شد ـ چندان اقبالی ندیده است. یا بسبب آنکه شعر فارسی و سنت‌های آن از حوصلهٔ فهم تماشاگران نمایش بیرون بوده است یا آنکه سنت‌های شعر آمادگی آنرا نداشته است که خود را تا حد فهم عامه تنزل دهد. امباب دیگر هم میتوان درین باب فرض کرد. درهرحال از چند نمایشنامهٔ منظوم معدود که درین اواخر در زبان فارسی بوجودآمده است شاید تنها شیدوش و ناهید قابل ذکر باشد اثر میرزا ابوالحسن خان فروغی که در جو محیط شاهنامه یك قهرمان درام ساخته است ـ قهرمانیکه تا حدی شایسته آثار کرنی * تواند بود .

اما تمایلات تازه‌یی که شعر امروز را از سنت‌های قدیم وزن و قافیه دور میکند ممکن است راه تازه‌یی برتآتر منظوم بگشاید ازآنکه شعر امروز با اوزان و قالبهای جدید ـ ظاهراً بیش از شعر کلاسیك برای تئاتر مناسب است. این

* Montet * Corneille

www.ketabha.org

یك کار عمده‌است که شعر و ادب امروز ایران درپیش دارد و مثل داستان‌نویسی محتاجست به وقوف و تبحر در رموز فنی. این تکنیك تئاتر که مخصوصاً برای شاعران امروز آشنایی با آن ضرورت دارد در غرب از خیلی قدیم مورد توجه بوده است ــ از عهدارسطو و حتی پیش‌ازآن . فن شعر ارسطو حاوی تحقیقات مهم‌است درین‌باب و برای ما هنوز تازگیهای‌بسیار دارد اما بهرحال‌قدرتهای بزرك خلاقه ــ از شکسپیر تاایبسن * ــ هم درآن رموز، تحولها پدیدآورده‌اند که درخور توجه است. در واقع از هنرهای نمایشی، نه‌کومدی به‌شعر احتیاج حیاتی‌دارد، نه‌تراژدی. اپرای فارسی‌هم‌باطبع ملول و بی‌حوصله‌یی که در مردم عصرما هست چندان طالبی‌ندارد خاصه‌که توفیق و قبول‌صنعت سینما امروز این هنرها را بشدت تهدید میکند. با اینهمه شعر خاصه اوزان نیمائی‌و قالبهای‌ضد سنتی هنوز میتوانندتفنن‌های شاعرانه‌را در آزمایش اینگونه هنرها مخصوصاً در نمایشنامه‌های‌کوتاه یك پرده‌یی تا حدی‌کامیاب سازد . اکنون یك‌بار دیگر بایدآنچه را پیش از این گفته‌ام تکرارکنم. در باب هنرهای نمایشی در فارسی سنت و سابقهٔ قدیم که رعایت‌کردنش لازم باشد وجود ندارد اما نبودن این سنت شاید غرضی‌است برای ابتکار که میتواند منجر شود بایجاد یك‌سنت خود آگاه و اندیشیده درین باب. در هرحال در نمایشنامه نویسنده یا شاعر بیشتر توجه به عمل‌دارد و حرکت ــ عمل و حرکت بازیگرانش. بعلاوه خصوصیات‌اخلاقی و روحی‌آنها را باید در همین اعمال و حرکات سریعشان نشان دهد نه درضمن توصیفها. جز با رعایت این نکات ، نمایشنامه نمیتواند مورد علاقهٔ عام واقع شود و سر دشواری نمایشنامه نویسی در همین است. درحالیکه در متلها و داستانهای عامیانه ــ از دینی و غیر دینی ــ قهرمانهای مناسب و حتی‌تیپهای جالب میتوان برای تراژدی و درام یافت و این نکته راه روشنی در پیش تآتر ایران گشوده است. شاید هم قالبها و وزنهای تازهٔ شعراین راه را برای‌شاعر خوشایندتر و آسانتر کند از راه دشواریکه سنتهای قدیم در پیش روی امثال ابوالحسن‌فروغی گشوده بود. آینده نشان‌خواهد دادکه در این‌اندیشه تا چه حد

* Ibsen

www.ketabha.org

خوش‌بینی واهی‌هست. اما برای کمدی هم‌این راه بازست مخصوصاً با سنت‌های قدیم‌آن: تقلید ، معرکه، کچلك‌بازی ، و جز آنها. بعلاوه در قصه‌ها و متل‌های عامیانه تیپ‌هایی هست‌که هنوزکمدی از آنها استفاده نکرده است چون هنوز کومدی واقعی بوجود نیاورده‌ایم. عباس دوس با داستانهایی‌که دارد [۸] در دست یکشاعر پرمایه میتواند معرف یك تیپ باشد ـ حتی با قیافه سمبولیك. حکایات بهلول و نصرالدین هم پرست از نکته سنجی‌هایی‌که هم خنده آمیزست و هم تفکرانگیز. از اینهاگذشته در قصه‌ها، در تاریخ،و حتی در حماسه هم از این تیپها هست. نهایت‌آنکه باکمدی‌که صنعت‌ظریف بسیار حساسی‌است شعر و ادب ما، چنانکه باید آشنا نشده است . نه فقط برای‌آنکه طنزوطیبت در شعروادب کلاسیك با هزل و هجو سر مویی بیش فاصله ندارد بلکه هم بسبب‌آنکه طبیعت ما هرچه را غیر جدی بوده است واقعاً غیر جدی تلقی میکرده است.

بعلاوه درکار هزل وکومدی این مشکل نیز هست که خنداندن مردم آسان نیست ـ و لااقل از گریاندنشان مشکلتر است . نه هرنوع شوخی و شیرین‌کاری همه مردم را میتواند بخنداند ازآنکه درخنده حیرت و درماندگی عقل هست ودرگریه تألم‌روح. آنچه روح‌رامتأثرمیکند تاحدی‌بین‌مردم مشترك است اما در مراتب عقل تفاوت هست و در آنچه محرك خنده است نیز ناچار مراتب. گذشته از این فرق است بین ظرافت کمدی‌که عقلانی‌است و عمیق با ظرافت‌دلقك‌که سطحی است ونفسانی. باری طنز در شعروادب ما سابقه‌یی‌دارد جالب و نام عبیدزاکانی‌کافیست تا تصویر روشنی از گذشتهٔ آن بذهن القاء نماید ـ : طنز اجتماعی‌و طنز اخلاقی. با اینهمه‌گه‌گاه می‌ترسم‌که تأثیرعمدهٔ بعضی ازین طنزها فقط این باشدکه بلاهای سخت را هم‌آسان‌کند و بی‌اهمیت . اما طنزآمیخته با غراض سیاسی‌که امروز فی‌المثل شاعران توفیق ـ هفته‌نامه هزل‌آمیز امابسیارجدی عصرما ـ را در انتقاد ازمعایب اجتماعی‌قدرت میبخشد پدیده‌یی است تازه و مخصوص به عهدما ـ عهد مشروطه . طنز اجتماعی‌در واقع اعتراض‌است برنابسامانیها و بی‌رسمیهاکه در یك جامعه هست نهایت‌آنکه‌گویی جامعه نمیخواهد این اعتراض‌ها را مستقیم بشنود یا بی‌پرده . خواه بدان‌سبب که خودشاعرجرئت‌نداردبی‌رمز وکنایه انتقادش را برزبان بیاورد وخواه بسبب

www.ketabha.org

آنکه احوال زمانه چیز جدی و صریح را نمیپسندد به پرده پوشی مایل است و به شوخی.

هریك از این عوامل ممکن است سببی باشد برای پیدایش هجو و هزل یا طنز اجتماعی. حکایتی هست درباب عبید زاکانی که اهل علم بود و اهل مدرسه. نسخه‌یی‌در علم معانی و بیان تصنیف کرد بنام شاه‌شیخ ابواسحق‌وخواست آنرا بنظر رساند. شیخ شاه بمسخره‌یی مشغول بود و شاعر نزداوبار نیافت، بازگشت و ازآن پس به مسخرگی‌پرداخت و طنزوهجو. البته داستانی‌است‌که بوی ساختگی‌میدهد و شباهت‌دارد بحکایتی که ساخته‌اند درباب انوری تا سبب توجه او را بشاعری بیان‌کنندو انصرافش‌راازکار علم ومدرسه[۹]. بعلاوه‌حکایتی است عبرت انگیزکه یادآور قصه‌یی است معروف راجع بدیوجانس. میگویند این‌فیلسوف‌کلبی وقتی‌برای عامه سخنان حکمت‌آمیز میگفت‌کسی گوش نمیداد. یکدفعه حرفش را قطع‌کرد و شروع‌کرد به‌آواز خواندن: جمعیت ساکت شد. عبید هم ظاهراً زود ملتفت‌شده است‌که طبع عامه غالباً به چیز جدی‌کمتر رغبت دارد تا بامر غیر جدی. همین طبع ملول عامه‌که خیلی زود از چیزی جدی خسته میشود ومخصوصاً علاقه و شوقی‌که به شوخی‌وهرزگی‌دارد بی‌شك محرك خوبیست برای ذوق شاعر در ایجاد طنزوهزل. این‌طنزوهزل در بعضی موارد از نوع خاصی‌است از قبیل آنچه اروپائیها پارودیا * میخوانند و در واقع عبارتست از آنکه سبك‌بیان، طرز فکر و یا حتی‌لفظ و عبارت یك شاعر را بگیرند و بکلام اوکه جدی است رنگ شوخی دهند و مسخره. نمیدانم این را باید بچه‌نام خواند؟.. نقیض‌که شاید به بعضی خاطرها بگذدد عام‌ترست و درآن لازم نیست کلام شاعر اصلی را رنك غیرجدی دهند بسحاق‌اطعمه وحکیم سوری درغزل طعامی‌و قاری یزدی در غزل لباسی‌بیش‌وکم درین‌کار تجربه‌های جالب داشته‌اند اما یك نمونهٔ وحشیانه یا وحشت‌انگیزآن درکلام عبید زاکانی است‌آنجاکه داستان رستم و هومان را با لحن و سبك شاهنامه رنگ مسخره میدهد و با بیان فخیم بلند فردوسی ازآنها دو همجنس‌گرای می‌سازد که در

* Parodia

www.ketabha.org

میدان جنگ هم لذت خود را میجویند[۱۰]. باری این نوع شعر و تمام انواع مطایبات خشونت‌آمیزیکه نزد سعدی خبیثات نام گرفته است هدف عمده‌شان تفریح عامه است و ارضاء میل سرکوفته‌یی که آنها دارند به لفظ رکیك . میل شدیدی‌که آداب و رسوم آنرا گه‌گاه محدود میکند و سرکوفته. باری، آنچه در قسمتی از این انواع هزل و طنز شعر فارسی مایه تأسف است اشتمال آن است به هرزگیها و بی‌بند و باریها ـ که زیاده عفت و اخلاق را لطمه میزند. با اینهمه‌باین دریدگیها هم‌بایدبچشم اغماض نگریست‌آنهم ازکسانیکه تضییقات و محدودیتهای گونه‌گون برای‌آنها مجالی باقی نمیگذاشته‌است تا به اخلاق بیندیشند و به عفت‌های زبانی . در هرحال قبول و شهرت این اشعار طنز ـ آمیز تا حد زیادی سببش علاقهٔ عامه است به فحشهای هرزه و به شوخیهای زننده . همین نکته است که شاعران هزل گویی از امثال منجیك ترمذی وطیان بمی و سوزنی سمرقندی و حکیم کوشککی تا ینما و ایرج رانزد عامه مشهور میساخته است و شعرشان را بیش و کم بر سر زبانها میانداخته است ـ مثل ترانه‌ها و تصنیفهای عامیانه. این شوخیهای زننده نزدعامه‌پسندیده بودزیرا آن تمایل را ارضاء میکردکه بیشترینه مردم بشنیدن و دیدن زجر و رسوائی دیگران دارند. خاصه که این زجر ورسوایی اخلاقی همراه بود بازشت‌ترین دشنامها ومتلك‌هایی که درزبان عامه‌ممکن‌است بوجودآید. بعضی ازاین هجوها البته تهمت است. تهمت‌هایی رکیك‌آمیخته به دشنام وغالباً باذکر هرزگیهای جنسی یا همجنس‌بازی که‌عفت و اخلاق‌عام راآلوده میکند اما باکه‌جدی‌ترین آدمهای موقر هم ـ آنجاکه جاذبه و تجانسی بااین عوالم احساس میکنند ـ پنهانی از آن شوخیها تمتع میبرند والتذاذ. بعضی دیگرشان هجوهایی است نیشدار باکنایه‌هایی گزنده‌یامضحك درباب اطوار و احوال انسانی. کنایه‌هایی که ظلم وتجاوز را غالباً پست‌میکند و حقیر. شهرت وقبول اینگونه‌هجوهاغالباً بسبب لذتی‌است که‌انسان گه‌گاه ازاهانت‌دیدن دیگرانمیبرد ومخصوصاً از اهانت دیدن کسانیکه‌رفتارشان‌یاوجودشان‌اهانتی‌است بانسان. هجویك‌محتسب یاقاضی، مجو یك امیریا وزیر غالباً ازهمین‌لحاظ نزد عامه شهرت پیدامیکند وقبول. از اینها گذشته دربعضی موارد ممکنست‌هجوسپرشخصیت طرف‌راهم بدرد ودرورای

www.ketabha.org

هویت اوصفات وعادات خاص اورا نیز که ضعفهای انسانی است هدف سازد. یك شاعر طی قطعه‌یی از پسری میپرسد که پدرت برای چه جز درتاریکی‌نان نمیخورد؟ کودك نمیگوید که میخواهد درمصرف چراغ صرفه جویی کند. جواب میدهد نمیخواهد حتی سایه خودش را درحالی ببیند که دست به لقمه میبرد[۱۱] این البته شاید درهجو یك خسیس معین سروده شده است اما درواقع دیگراز اوتجاوزکرده است وشامل هرخسیسی‌شده است‌حتی هارپاگون * وگراندە * و اینجاست که هجو یك هزل خـالی نیست ظرافت است و طنز ـ: اخلاقی و اجتماعی. نوعی هم از این هجو هست که هدف شخصی ندارد و بی‌آنکه‌مسموم کننده باشد گزنده است مثل شمشیری است که درهواحرکت میکند ودرهرحال موجب وحشت تواندبود. ازاین نوع است مضمون هایی که عامه متلك خوانند وآنرا ازمناسبات‌لفظی‌درست میکنندیا قرینه‌هایی که فقط‌عده‌یی محدود احساس میکنند و نیش‌آنرا نیز تنها هما نها درك میکنند. مضمونی که مخفی رشتی‌ساخته است راجع بدختران بند تنبان فروش ولایت خود که ازپی مشتری بهر بازار بند تنبان‌بدست میگردند[۱۲] یك‌همچو متلك محسوبست. هم‌چنین‌است قطعه‌یی که شاعر دیگر ساخته است حاکی از شك جمعه نسبت به زوجهٔ خویش که‌وقتی‌باو گفت راجع بآدینه ومناسباتش باتو سوء ظن دارم زوجه‌اش بسادگی جوابداد دو بینی موقوف، نزد ماجمعه وآدینه یکی است[۱۳]. این‌نوع هجو مضمون‌بندی خوانده میشود ونزد عامه مضمون‌کوك کـردن، وازسرگرمی های جالب است برای عموم. یك نمونـهٔ دیگرش قطعه‌ایست راجـع بگلپایگانی ساده‌یی که نزد صدر وقت میرود برای‌آنکه عنوان‌قاضی‌بگیرد و صدرکه اول راضی نمیشدآخر بایك خرکه برشوت‌گرفت اورا قاضی‌کرد شاعر با ایهام رندانه‌یی راجع‌باین ماجری میگویدکه یارو اگر خر نمیبود قاضی نمیشد[۱۴].

این‌متلك‌گویی‌درعین‌حال‌یك‌نوع‌موذیگری عامیانه است که‌زیرکی وذوق بسیارلازم دارد والبته بشعرهم‌اختصاص‌ندارد. نمونه‌های‌خوبی ازآن راهم هرهفته درروزنامهٔ‌توفیق میتوان‌یافت ـ بنظم یانثر. باری‌هجووهزل انواع‌دارد وهمچنین

* Harpagon * E. Grandet

www.ketabha.org

طنز... واینهمه درعامه تأثیردارند: بسیار قوی. شك نیست که این قطعك رویه از طنزعامه رانشان میدهد ـ رویه سیاه آنرا. درحالیکه طنزهای عامه‌پسنددربهٔ درختانی هم دارد ـ طنز صوفیانه. بله، درشعر فارسی نوعی طنز اجتماعی هم هست خاص صوفیه که اززبان مجذوبان و دیوانگان حکایتهای طنزآمیزدارندبا نکته‌هان انتقادی: نیش تند کلبی که دراین طنزها هست نه‌برخلق ابقاء میکند و نه حتی برخالق. طنزیست عام ورندانه که از زمین تاآسمان همه جا را میکاود و همه‌کس را نیش میزند و درچاشنی بیان رندانه شرنگ خشم و زهرنارضایی پنهان‌دارد.

این‌طنز کلبی درآثار بسیاری ازشاعران صوفی‌هست ـ درسنائی ومولوی، وبیشتر ازهمه درعطار. وی‌که درتحلیل از این دیوانگاه یك خوی کهنه شرقی راکه هاینه * شاعرآلمانی اشاره‌یی تلمیحی ولطیف بآن دارد[۱۵] نشان میدهد با ذوق وظرافتی بیمانند اززبان این مجذوبان حق همه‌چیز را در موجی ازطنز میشوید وحتی‌به عنایت‌ومشیت خداوندی هم احترام نمیگذارد. یك‌جا درمصیبت نامه‌اش کسی از دیوانه‌یی میپرسدخدا را میشناسی؟ میگوید چگونه اورانشناسم که باین روزم انداخته است[۱۶]. برحسب یك حکایت دیگرش دیوانه‌یی‌بنیشابور میرفت دشتی دید پر از گاو پرسید اینها از آن کیست گفتند از آن عمید نشابورست ازآنجاگذشت صحرایی دید پراز اسب گفت این اسبها ازآن‌کیست گفتند ازعمید. بازبجایی‌رسید بارمه‌ها وگوسفندهای بسیار. پرسید این‌چندین رمه ازکیست گفتند ازآن عمید چون بشهرآمد غلامان دید بسیار پرسید این غلامان ازکیستند گفتند بندگان عمیدند. درون شهر سرایی دیدآراسته که مردم بآنجا میرفتند و میآمدند. پرسید این سرای‌کیست گفتند این اندازه ندانی‌که سرای عمید نشابورست؟ دیوانه دستاری برسرداشت؛ کهنه وپاره پاره. از سر برگرفت، بآسمان پرتاب‌کرد وگفت اینراهم بعمید نیشابور ده از آنکه همه چیزرا بوی داده‌یی[۱۷]. حکایتی است ظریف که حاکیست از گستاخی مجذوبان بردرگاه حق. اماکه‌میتواند طنزلطیفی‌راکه‌درعمق حکایت بربیعدالتی‌اجتماعی

* Heine. H.

www.ketabha.org

بانك اعتراض برآورده است نادیده بگیرد؟

البته ایـن طنز صوفیانه گه‌گـاه رنگ احساس میگیرد و تبدیل میشود باعتراضی پرشور برمصائب بشری. در الهی‌نامه پیری پسرجوانش مرده بوددر دنبال تابوت پسر میرفت و سربآسمان داشت‌که خدایا باتوچه بگویم‌که فرزند نداری وازاین داغ بیخبری[۱۸]. بدینگونه طنز صوفیه‌هم چاشنی اجتماعی دارد و هم ذوق فلسفی. طنزیست واقع بین با روح انسانی‌که شکل تعالی یافتهٔ طنز عامیانه است. این است هزل و طنز کـه حتی بیرون از قلمرو زبانهای محلی سرگرمی مطبوعی است برای عامه. اما ورای طنزوهزل ذوق عامیانه در شعر انواع تفنن های دیگر می‌جوید و سرگرمیها. یك نوع آن عبارتست از شعر بی معنی ـ که درواقع شعر نیست. با اینهمه چنان درآنها گوینده قیافهٔ جدی دارد و با چنان صلابتی سنت‌های وزن وقافیه را رعایت میکندکه یك‌لحظه‌انسان میتواند شوخی بودنش را فراموش‌کند. درست است‌که این درحقیقت شعرنیست اما نوعی ظرافت دلتکانه است‌که شعرا داشته‌اند. حتی میگویندکه یك شاعررند ادعا میکردکه میتواند خمسه نظامی را جواب دهد ـ بااشعار بی معنی وممدوح هم حاضرشد در ازاء هربیتش‌باو مبلغی‌بدهد بشرط‌آنکه هرجا بیتهایی‌معنی‌دار یافت بتعداد آن ابیات‌دندانی از دهانش بیرون کشد وآن‌را درسرش بکوبد. نمونه‌هایی ازخمسهٔ این شاعربیکاره آورده‌اند اما جالب این است‌که‌ازمجازات نرسته استد و از مجازاتی سخت. در هرحـال شعر بی‌معنی هم از تفریحات عامیانه بوده است ـ وگه‌گاه مایهٔ سرگرمی‌آدم‌های جدی. یك‌حلاج‌محلاتی ـ با نام جالب حکیم باقر شفایی ـ درعهد شاه عباس‌کارش عبارت بود ازساختن شعر بی‌معنی و این‌کار ظریف‌کلام اورا نزد عامه‌وخاص نمکی میبخشیدکه گاه‌او را باحکیم شفائی ـشاعروطبیب‌معروف عهدصفوی ـ هم بمعارضه وامیداشت[۱۹]. لغزو معما هم در شعر یك‌سرگرمی دیگر بود ـ برای عامه ـ وچیزی از نوع مسابقهٔ هوش. ازپایان عهد تیموریان تا پایان روزگار صفویه دیوانها وتذکره‌ها پرست ازاین لغزها ومعماها ودراین میان بـوده‌اندکسانیکه در استخراج‌معما داعیه‌ها داشته‌اندوقدرت‌نمایی‌های‌حیرت‌انگیز. عده‌یی از شاعران‌این‌روزگاران حتی شهرت بمعمایی داشته‌اندچنانکه بعضی‌ادیبان رساله‌های جداگانه‌مینوشته‌اند

www.ketabha.org

درباب فن معما[۲]. بدینگونه درمعما ولغز ـ که شکل مسخ شدهٔ چیستانهای لطیف عامیانه بود ـ ذوق تجمل پرست عامه، هم سرگرمی دیرین خود را بازیافت و هم مجالی راکه برای اوکم دست میداد ـ برای فکرکردن. یك تفریح عامیانهٔ دیگر که گه‌گاه منتهی میشد بهیجان یابلوای عام عبارت بود ازاشعار شهرانگیز. یا شهرآشوب. این نوع شعر عبارت بود از رباعیات یاقطعاتی حاوی طنزوهزل هجو آمیز باتمام طبقات یك شهراز ملاوقاضی و اعیان تاکاسب وتاجرومزدور وحتی بساکه شاعر از خیره رویی یاکم‌احتیاطی باجوانان هریك ازاین‌طبقات هم لاف از عاشقی میزد و ازحرف های دیگر. درست است که این نوع شعر ـ در دوره‌هایی که ذوق عامیانه برهمه انواع شعر حاکم‌بود ـ بیشتر نوعی سرگرمی تلقی میشد اماگه‌گاه نیز عکس‌العمل سخت مییافت حتی ضرب یا تبعید شاعر. دربعضی موارد نیز بسبب بی‌تأثیری شعر یابی تأثری خلق، بی انعکاس میماندو منجمد...

خلاصه، اینهاست نمونه‌یی چند ازآن‌گونه شعرکه‌درگذشته عامه از آن لذت برده‌اند و شعر نو امروزکه بی‌شك هنوز درآن چیزی غیز ایرانی هست مادام که از این عناصر بقدر کافی الهام نگیرد در نفوس‌عامه تأثیری زیاده نخواهد داشت.

www.ketabha.org

۱۵

در باب سبك

انواع گونه‌گون شعر درهردوره‌یی تقریباً ازروی الگو- یا الگوهایی درست میشود که سنتهای جاری آنها را مقبول شناخته‌است. از اینروست که اشعار گویندگان هر دوره- غزل باشد یا قصیده مسمط باشد یا مثنوی- از حیث صورت و قالب و از لحاظ صنعت و سنت با یکدیگر شباهت دارند. با اینهمه در شعر هر گوینده - البته شاعر واقعی را میگویم نه هر تقلید پیشهٔ قافیه‌بند را- چیزی هست که آنرا از شعر دیگران ممتاز میکند چیزی که خاص اوست و آنرا درکلام شاعران دیگر نمیتوان یافت- سبك. درواقع این سبك برحسب یك تعبیر که منسوبست به شوپنهاور * حکیم آلمانی قیافهٔ برونی ذوق و قریحهٔ شاعرست که بی‌آن نمیتوان یك شاعر را از دیگران بازشناخت. بعبارت دیگر مهر و نشانی است کـه اثر هر شـاعر را از آثـار بیش وکم مشابه‌جدا می‌کند و درحقیقت امضای نامرئی و تخلص واقعی بی‌تزویر ومصون از جعل اوست[1].

بله سبك که عبارتست از شیوهٔ خاص درنزد هرگویندهـ تعبیر صادقانه ایست از طرز فکر و مزاج طبع او. اگرطبع شاعر تند و سرکش باشد سبك

---

* Schopenhauer

www.ketabha.org

بیانش غالباً سریع وکوتاه میشود و اگر طبعی داشته‌باشد خیال پرور ورؤیایی سبك او در آگنده میشود از استعارات و مجازات دور و دراز. آنکه دروی تداعی معانی قوی‌است بیانی‌دارد پراز تغیروتنوع که احیاناً رشتهٔ پیوندافکارش ممکن است آسان بدست نیاید و آنکه ذوق نقد و استدلال دارد بیانش قوت و استواری دارد و اجزاء کلام‌اوبا یك سلسلهٔ نامرئی- از منطق و برهان- بهم پیوسته است. ازطبع بلند سبك عالی برمی‌آید و ازطبع حقیرسبك ضعیف. بقول شاعر زآب‌خرد ماهی خرد خیزد. اگر کلام بوفن * نویسندهٔ فرانسوی که گفته است سبك عبارتست از خود انسان؟ درست باشد در سبك نیز مثل خود انسان عوامل گونه‌گون نفسانی درهم‌آمیخته است- نه ازهم جدا. سبك هیچ شاعری تنها مبتنی براحساس و عاطفه مجرد نیست چنانکه هیچ انسانی هم نیست که وجودش سراپا احساس باشد وعاطفه- بی‌ادراك و بی‌اراده. ازاین روست که سبك هرشاعر حاکی است ازکیفیت توافقی که بین احوال نفسانی او هست. آنکه عاطفه‌اش غلبه دارد سبك بیانش درآگنده است از جوش و التهاب و آنکه عقل و منطق در وجودش غالب است سبك بیان او معتدلست و خالی از هیجان. شعری هست که از آن ژرف بینی شاعر بر میاید و شعری هم‌هست حاکی ازساده‌دلی و زود باوری او. شاعری هست‌که حتی درهیجانهای عاشقانه خود را آرام نشان میدهد و تاحدی خونسرد. شاعر دیگر از شورو هیجان حالتی دارد داغ وتب‌آلود. بدینگونه شخصیت هرشاعر - یابی شخصیتی او- در سبك او نشان میگذارد و اولین تأثیرآن ازعکس‌العملی شروع میشود که شاعر دارد در مقابل آنچه محرك اوست. محرك او ممکن است خشم باشد یاشوق، ترس‌باشد یا توقع. بعلاوه این احوال دراوشاید شدید باشد یا معتدل و این همه در سبك شاعر تأثیر دارد- تأثیری قوی. ابن قتیبه ادیب و منتقد معروف قدیم‌عرب‌باین‌دواعی‌نفسانی‌توجه‌خاصی نشان‌داده‌است که‌حاکیست‌ازباریك بینی‌اودرنقد. ازجمله مینویسدیکی‌ازابویعقوب‌خریمی‌پرسید که‌مدایح تودربارهٔ منصوربن‌زیاد- کاتب برامکه- ازمرثیه‌هایی‌که درحق اوگفته‌یی بهترشده‌است‌و

* Buffon

www.ketabha.org

هم بیشتر شهرت یافته است سبب چیست؟ گفت مدایح را ازروی امید میگفتم و مراثی را ازراه وفا وبین ایندو حال تفاوت هست. داستان کمیت هم درین باب نقل کردنی است که بقول ابن قتیبه هم بنی امیه رامدح گفت هم آل ابوطالب را. البته کمیت شیعی بود وبنی‌امیه را دوست نمیداشت با اینهمه ابن قتیبه میگوید اشعاری که درمدح بنی امیه گفت بهترست از اشعاری که در ستایش آل ابوطالب سروده است و من برای این امر سببی نمییابم جزاینکه نزد وی اسباب طمع قویتر بوده است[۳]. درهرحال هم اسباب ومحرکات نفسانی در سبك شاعر نشان خودرا باقی میگذارد وهم طرزفکر وعکس‌العملی که درمقابل محرکات دارد. از اینجاست تنوع و تعدد سبك‌ها که در واقع بحصر نمیگنجد و هریك رنگی دارد خاص خود. ازسبك بیان شاعر ـ که برخلاف خود او نه دروغ میگوید ونه‌ریا میکند ـ میتواندریافت که روح او تند وسودایی بوده است یاآرام وشکیبا. کلام یکشاعر حاکیست از طبعی‌تند و ـ باصطلاح ـ پرانرژی‌وبیان دیگری‌حاکیست از یك طبع سرد یازود رنج. در واقع به اقتضای طبع ومزاج خاص یکی‌تندو محکم وآمرانه حرف میزندودیگری ضعیف و التماس‌آمیز. یکی الفاظ راسبك سنگین میکند ودیگری بی‌اعتناست هرچه برزبانش بیاید میگوید. هم انتخاب لفظ تابع‌طبع‌مزاج‌شاعرست‌هم‌طرز ترکیب‌الفاظ. فی‌المثل کلمات رایك گوینده چنان‌به‌هم میآمیزد که سخنش خوش آهنگ میشود گویندهٔ دیگراز همان کلمات عبارتهایی میسازد بی‌آهنگ ـ یا خشك وخشن. این تفاوت سبکها البته سببش تفاوتی است که درطبع‌ها هست ودرمنشها. باین حساب تعداد سبك‌ها البته باید نامحدود باشد و زیاد ـ بعدد نفوس الخلائق. اما حتی نفوس خلائق را هم یك وقتی فکر حکماء طبقه بندی کرده است برحسب امزجه: طبع سودائی، طبع صفرائی[۴]، طبع بلغمی و طبع دموی. هر طبعی هم اقتضای خلق و خویی داشته است و سجیه و خصلتی: تند خویی، زود رنجی، بی قیدی یا خیال باقی...

دربارهٔ این نظریهٔ مبهم و مغشوش قدما ـ که روزی نزد اهل حکمت جاذبه‌یی داشت است ـ امروز چه باید گفت؟ برای آنکه هیاهوی بسیار برای هیچ پیش نیاید اینجا کافیست گفته شود که این فکر امروز مشکلی را

www.ketabha.org

حل نمی‌کند و طبقه بندیی است بی اساس و گسل و گشاد. بعلاوه در سبك هم ـ مثل خلق و خوی ـ فرقست بین یك آدم عصبی با آدم عصبی دیگر.

در اینصورت تصور آنکه سبکها را بتوان براساس علمی محدود کرد و طبقه بندی، گستاخیست وخیال واهی. با اینهمه یك نقاد وادیب مجهول‌الهویهٔ یونانی‌که بین فضلا فعلاً بنام‌دیمتریوس مشهور شده است دررسالهٔ مشهوری‌که راجع بسبك ومسائل راجع بآن دارد آنرا تقسیم‌کرده است بانواع ـ آن هم فقط چهار نوع: سبك عادی، سبك مجلل، سبك آراسته، وسبك‌قوی[۴]. هریك‌از این انواع البته مختصات دارند لفظی و معنوی که درکلام قدما هست و وجود آنها هر سبك را ممتازمیکند و متناسب با معنی. بعلاوه ازترکیب وامتزاج‌این سبکها البته سبکهای دیگر هم درست میشود ـ سبکهای میانه. مع‌هذا عدول‌از مختصات هرسبك ـ یا افراط و تفریط درآنها ـ سبك را دگرگون میکند و آنرا تبدیل میکند بضد خویش ـ به نقطهٔ مقابل. از این جاست‌که سبك‌مجلل وقتی‌مختصات‌خودرا ازدست بدهدمنتهی‌میشود بضدخود: سبك‌باردوسبك‌آراسته‌مبدل میشودبصورتی ناپسند ـسبك ساختگی. همچنین‌سبك‌معمولی وقتی‌تباه‌شود آنچه باقی می‌ماند چیزی است بی بـر و بی حاصل: سبك خشك. سبك قـوی هـم وقتی بآنچه لازمه قـوت داشتن آنست دست نیـابد چیزی مـی‌شود عاری از لطف و جلال حتی پایین تر ازسبك عادی ـ سبك نا مطبوع[۵].

این است خلاصهٔ بیان دیمتریوس که سبك‌های چهـارگانه‌اش اوصاف و مختصات دارند متناسب با نامهایشان. آیا این نظریهٔ منحصر کردن سبك هابااین چهار نوع واقعاً یك وجه دقیق و درست عقلی هم دارد؟ ظاهراً نـه چون حتی خود دیمتریوس ـ اگر چه با انکار و تحاشی بی‌دلیل ـ از قول دیگران نقل میکند که میگویند آنهمه را میتوان بدوسبك اصلی هم برگرداند. میگوید از سبکهای اصلی آنچه سبك عادی خوانده میشود بـا سبك مجلل چنان مغایرت داردکه امتزاج وترکیبشان ممکن نیست. ازاین رو بعضی‌ها فقط بهمین دوسبك اصلی قایل شده‌اند وپنداشته‌اند سبك‌های دیگر عبارتست از مراحل میانه ـبین این دو سبك. این دعوی را دیمتریوس انکار میکند اما در اثبات نظر خویش

www.ketabha.org

هم حجتی قوی و مقبول ندارد . توصیهٔ هوشمندانه‌یی که وی در باب انـواع سبك ها دارد عبارتست ازلزوم اجتناب ازافراط. مکرر تأکید میکند ــ باشاره یا صراحت ــ که شاعر باید نـه درآوردن الفاظ غریب افراط کند نه در بکار بردن مجاز واستعاره. چیزیکه مخصوصاً احتراز ازآن ضروریست اطناب‌است. اطناب‌که ملال انگیزست درهرحال. درست است‌که افراط در ایجاز هم‌منتهی میشود به بیان خشك‌که عطش خواننده را فرونمیشاند و گه‌گاه فایده‌یی راکه از کـلام تـوقع میرود ــ تـأثیر در نفـوس ــ از دست میدهد امـا بهر حال دراز گـوئی خارج از حـد یك نـوع بی احتیـاطی و حتی گـاه تجـاوزیست به فهم و ادراك.

باین مسأله دیمتریوس اهمیت خاصی میدهد چنانکه یك جا درین باره نکته‌یی ازقول تئوفراسطوس * ــ شاگرد ارسطو نقل‌میکند که واقعاً حاکیست از توجه قدما به دقایق احوال نفسانی. میگویـد نبایدگوینده بتوصیف تمـام جزئیات‌یك امر بپردازدبلکه‌باید چیزی راهم‌بفهم ونیز استنباط شنونده واگذار کند. وقتی شنونده‌راجع به نکته‌هایی فکر میکندکه شما ازذکرآنهاخودداری کرده‌اید دیگر تنها یك شنونده نیست یك شاهدست و حتی شاهدی‌که در قضیه ذیعلاقه هم هست. درین صورت به سبب فـرصتی که شما برای آزمایش فهم و ادراکش باو داده‌اید بـه فهم و ادراك خـود اعتماد پیـدا میکند . اما اینکـه تمام جزئیـات را خودتان بیاورید مثل اینست‌کـه شنونده را از فهـم و عقل عـاری می‌شمارید و بدین گونـه گویی بفهم و ادراك او اهانت روا داشته‌اید[۶].

این یك نکته مهم است‌که رعایتش درواقع حاکی است از توجه گوینده به‌آنچه مقتضای حال‌است ــ مقتضای هرحالی. بله رعایت این مقتضای حال‌است که بلاغت‌خوانده میشود ــ یعنی‌شرط اول برای بوجود آمدن سبك. بدینگونه است‌که سبك‌تابعی میشود ازاقتضای حال ــ یعنی از معنی. البته معنی گاه‌مقتضی درازگویی است وگاه مناسب باکوتاه سخنی. قدرت بیان شاعر درواقع‌بستگی

* Theophrastus * Demetrius

www.ketabha.org

دارد باینکه این اقتضا را تا چه حد دریافته باشد و تا چه حد در مراعاتش موفق شده باشد. فی‌المثل یك جا بیانش ـ به اقتضای معنی ـ در آگنده است بزاری والتماس. اقتضای این امر کوتاهی سخن نیست وزاری و التماس کوتاه تأثیری را که از آن توقع میرود ندارد. اینجاست که سبك بیان گرایش بنوعی اطناب دارد و اگر گوینده بایجاز گراید در صورتی معذورست که سببی قوی‌تر او را باین‌کار واداشته باشد. رعایت حال شنونده. اما وقتی صحبت از حکم است و فرمان، سبك بیان کوتاهی را اقتضا می‌کند و ایجاز را از آنکه بیان آمرانه وقتی تأثیر دارد که کوتاه باشد و آگنده از قوت و البته شاعر درینجا هم اگر از اصل تجاوز میکند باید این کارش برعایت مصلحت دیگر باشد ـ یك مصلحت بالاتر. با اینهمه حتی اطناب هم اگر مصلحت وقت گوینده است بـاید ملال انگیز نبـاشد ـ یعنی گوینده خودش همه چیز را نگوید و خواننده را تبدیل نکند بیك موجود بیکاره‌یی که باید برای او فقط خمیازه بکشد و سر تصدیق بجنباند. ولتر * شاعر نامدار فرانسوی که هوش درخشان او همه جا برای ذوق سلیم محك و معیار درست جستجو کرده است در جایی میگوید سر ملال انگیزی کلام عبارتست از اینکه گوینده بخواهد همه چیز را خودش بگوید[۲] درواقع بلاغت واقعی ـ که بین اطناب ممل است و ایجاز مخل ـ درین دقیقه است که گوینده نه فقط بداند که چه باید بگوید مخصوصاً توجه‌داشته باشد باینکه جز آنچه ضرورت قطعی دارد نگوید وچیزی را هم برای خواننده باقی بگذارد که تا فهم و ادراك او نادیده گرفته نیاید. در حقیقت کسانیکه از این نکته غافل میمانند خواننده را وامیدارند که از روی تظاهر احیانا بآثاری بیشتر ابراز علاقه کند که بیشتر عقل و هوش او را بچالش میطلبند. زیرا فقط درچنین‌حالی است که‌خواننده میتواند حس کند فهم او هم بحساب میآید و حتی گویی در ایجاد حالتی که قصد شاعر القاء و تلقین آنست او نیز باخود شاعرهمکارست و شریك. سر آنکه عده‌یی ازمردم خود را نسبت بچیزهایی که واقعاً درك نمیکنند علاقه‌مند و حتی شیفته نشان

* Voltaire

www.ketabha.org

میدهند همین میل شدید تظاهرست باینکه در فهم و درك آن چیزها ادراك آنها هم مداخله دارد و حرکت. بدینگونه حالت آنها گویی عکس العملی است در مقابل حرفهای ملال انگیز یکنواخت کسانیکه ازپرحرفی و دوده درازی مجالی بآنها نمیدهند تا فکرو فهم خود را بکاراندازند. بعلاوه برای اجتناب از ملال انگیزی باید کلام تاحدی متنوع باشد. سخن که یکدست باشد و یکنواخت نمیتواند قوت و درخشندگی داشته باشد بر عکس خواب‌آورمیشود و ملال انگیز. حافظ و سعدی ظاهراً باین سر مهم بیان متوجه بوده‌اند که دائم بین جد و هزل‌نوسان داشته‌اند وبین سادگی وجلال. گویی میخواسته‌اند تا خواننده درین فاصله مجالی پیدا کند برای نفس تازه کردن و این است عذری که میتوان آورد برای بعضی مطالب غیر جدی درکتابی مثل مثنوی. بـاری بوالوهم * یك جا در فن شعر خویش میگوید خوشا آن شاعر که بتواند بالحنی ملایم از خشونت به لطف گراید و از لطف بخشونت[۹]. حتی در سبك والا ـ نمط عالی ـ هم اگر شاعر دائم در همـان اوج کبریا و غلبه بماند سخنش صاعقه‌یی میشود که عقل و عاطفهٔ خواننده را یکسره میسوزاند. از اینروست که لونگینوس * نقاد معروف یونانی ـ که رساله‌اش راجع به نمط عالی مهمترین بحث قدیم است درین‌باب ـ حتی گویی خطاهای لفظی گویندگان راهم بعنوان امری‌که موجب تنوع میشود سرفنظر کردنی میشمرد و میگوید کسانی را که از هرگونه مسامحه و خطا اجتناب دارند هرگز نمیتوان در ردیف کسانی نهاد که چون در فضای سخن زیاده اوج گرفته‌اند ناچار گه‌گاه بورطهٔ سقوط و خطا هم افتاده‌اند[۱۰].

بدینگونه تنوع ـ اگر بتواند سخن را از حالت جمود و سکون مـلال انگیز خلاص کند ـ حتی مجوز ارتکاب مسامحات لفظی هم تواند شد واین نکته نشان میدهد که سبك شاعر بکلی از طبع و مزاج او نـاشی نیست و از تأثیر محیط و نفوذ شخصیت خواننده هم ـ که ناچار توافق با آن بیش و کم در طبع و سرشت شاعر نیز هست ـ متأثر میشود. زیرا بهرحال شاعر قلبا

☆ Boileau • Longinus

www.ketabha.org

نمیخواهد به تنهایی‌دربیابان‌آواز بخواند وآن هم فقط برای خود . پس‌ناچار باید بیانش را با توقع وحوصلهٔ‌خواننده متناسب کند و از اینروست که‌درپیدایش سبك غیراز طبع ومزاج شاعر که رکن‌اصلی است احوال محیط هم ـ بعنوان امری‌که تسلیم بآن جزو طبع ومزاج شاعرست ـ نفوذ ودخالت قطعی دارد و بدین‌گونه غیرازاحوال نفسانی‌گویندهٔ‌ظروف مکان وزمان هم بایددرطبقه‌بندی سبك مورد توجه‌باشد. ازاینجاست‌که سبك‌ها را باعتبارهای‌گونه‌گون‌دسته‌بندی کرده‌اند و تقسیم. ازآنجمله است باعتبار لفظ وکهنگی یا تازگی، سادگی یا پیچیدگی عبارت بندیها. باین اعتبارست که سبك قدیم هست و سبك جدید، سبك عـادی هست و سبك مصنوع. بعضی از ایـن اوصاف لفظی احیانـاً ممکن است ارتباط بامد وسلیقه‌یی داشته باشدکه دریك عهد یا دریك محل‌بیشتر رواج داشته باشد.این امر نیزمیتواند منشاء تقسیم بندی دیگر باشددرسبك‌ها: سبك خراسانی یاسبك غزنوی، سبك عراقی‌یا سبك سلجوقی، سبك‌آذربایجانی یا سبك اتابکان، سبك هندی یاسبك عهد صفویه. این طرز طبقه‌بندی که بیش وکم دربارهٔ مکتبهای شعر گذشتهٔ فارسی تداول دارد ازهمین جاست. در ادب کلاسیك‌قدیم‌روم‌ویونان‌هم که گاه‌مختصات‌سبك‌بنام‌ولایات منسوب‌میشود. فی‌المثل سبکی‌که غرق در تصنع و تکلف لفظی است سبك‌آسیـائی * خوانده میشود و ظاهراً از تأثیر جلال‌وشکوه‌دربارهای آسیائی متأثرست. چنانکه سبك‌دیگری که بعنوان عکس‌العمل در تصنع جویی سبك آسیایی بازگشت بسادگی‌راشعار داشته است سبك‌آتیك * خوانده میشود. همچنین سبکی‌که بنایش‌بررعایت‌کامل سنت‌های‌کهن بشمارمیآمد سبك‌هلنی * خوانده میشود.تمام بنام ولایات‌یااقوام یونانی تابعهٔ روم.

راجع بمکتب‌های سه‌گانه ـ یاچهارگانه ـ معروف‌شعرفارسی جاهای دیگرنیز صحبت کـرده‌ام. اینها را غالباً سبك هم میخوانند. سبك خراسانی، سبك عراقی ـ کـه سبك آذربایجـانی را هـم بعضی در ردیف آن می‌نشانند یعنی آن چیزی راکه بین طرز خاقانی، ظهیر، مجیر، فلکی و امثال آنهـا

* Asianism * Atticism * Hellenism

www.ketabha.org

مشترك است ــ وسبك هندی. پیدایش این سبکها یا مکتبهای گونه‌گون را ــ که همیشه هم حدفاصل زمانی ومکانی روشنی ندارد ــ چگونه‌میتوان تبیین کرد؟ جوابها دراین باب البته مختلف است. امـا میتوان پرسید ازعـوامل واسباب گونه‌گون کدام ها بیشتر تأثیر درین مورد داشته‌انـد ودارند. اختلاف ذوق و تهذیب شاعران یا تفاوت ادراك وعلاقه حامیان شعر؟ آنچه نزد نقادان آلمانی روح زمان * خوانده میشود درین باب تأثیر دارد وآن بیك معنی مجموعه‌یی است از این عوامل واسباب گونه‌گون[۱۱]. اما شاید هم بتوان پیدایش‌این‌مکتبها را به طبقات اجتماعی و تحولات آنها محسوب کرد. در عهد سلاجقه حامیان شعر و ادب عبارت بودنداز وزراء، مستوفیان، وحتی روحانیان ــ اهل‌مدرسه ــ و ازاین رو درشعر آنـدوره آنچه بیش از هرچیز دیگر جلوه دارد همین علم مرده دیگه‌اهل‌مدرسه است: بدیع، معانی وبیان، حکمت، وعرفان. درصورتیکه درعصر صفوی طبقه ملا تقریباً سروکاری چندان بـاشعر و ادب نداشت وعوام که فرصتی برای شاعری یافتند سبك خود را بوجود آوردند: ــ سبك هندی. درعهد زندیه وقاجار اهتمام مجدانه‌یی شد برای احیاء سبك های قدیم ــ سبك عراقی وخراسانی. اما درین دوره دیگر اسباب و مقتضیاتی که موجب تجدید و احیاء سبکهای قدیم باشد بازوال وانحطاط وضع موجود آنها ازمیان رفته‌بودو کارش نگرفت ازآنکه وقتی یك سبك‌یاشیوه دراوضاع واحوالی استثنائی‌بوجود آید و در واقع شرایط بقـای‌آن سبك درعمل نباشد آن سبك متروك میماند و این نکته‌یی‌است که تحقیقات‌جامعه شناسان‌آن‌راتأیید میکند واثبات[۱۲]. بدینگونه وقتی هر مکتب و سبك عصر یادگاری باشد از طرز پسند یا فکر طبقه‌یی ــ یا طبقاتی ــ که شعر بنحوی باآن ارتباط دارد تعصب درتقلید سبك های گذشته‌را نمیتوان معقول‌شمرد. بعضی غزلسرایان‌امروز همچنان بشیوهٔ شاعران عهدصفوی گرایش دارند اما گه‌گاه از سرمشقهای خویش نیز بهتر می‌سازند ــ روشنتر و باحالتر. اما چه میتوان گفت دربارهٔ کسانیکه شاعری واقعی را دروجودخود خفه میکنند تا بصدای شاعری موهوم گوش دهند که بیرون از وجودشان است؟

* Zeitgeist

www.ketabha.org

این پای بندی بسنت های قدیم وقتی چنین شاعرانیرا که قریحه واقعی دارند، ازآفرینندگی بازدارد چگونه میتوان آنرا توصیه کرد یا تحمل؟ در هرحال، بیشك مکتبها و سبك‌های گذشته باتمام لطف وظرافت یا قدرت و استحکامی که دارند نتیجهٔ اوضاع زمانه‌یی بوده‌اندکه آنها را بوجودآورده است ودیگرالبته نه‌آن اوضاع تجدید خواهد شد نه آن زمانه برخواهدگشت. بااینهمه مادام‌که شاعر فکری ودردی دارد، آن‌را بهرسبك وهربیان بگوید شعرست وپسندیدنی با این تفاوت که درچنین شعری همیشه یك چیز دروغ هست ــ دروغ بزرگی که شاعر بزبان نمیآورد اما سبك عاریتی‌اوکه شخصیت واقعی اورا دربرندارد، آن را فاش میکند وبرملا. برگردیم بسر مطلب، صحبت از سبك بود، و منشأ طبقه‌بندی‌آن. عامل دیگرکه‌میتواند منشأی‌باشدبرای طبقه‌بندی سبك‌هاعبارتست ازمحیط پیدایش یا محیط رواج‌شعر. فی‌المثل شعری‌که مطابق ذوق وسلیقهٔ‌عوام گفته‌آید سبك عامه پسند دارد وآن‌که برای فهم و ذوق‌کودکان سروده‌شودسبك کودك‌پسندست‌چنانکه نوعی شعر هم امروز هست‌که دخترپسند میگویند،مشحون از احساسات ورؤیاهای طلائی وآه وناله های دردناك عاشقانه ــ که مخصوصاً خوراك روزنامه‌هاست یعنی صفحات ادبی آنها. بعلاوه حرفه وشغل گوینده هم تأثیر بارز دارد درپیدایش سبك. اینجاست‌که شعر یك فقیه سبکش باسبك شعر یك تاجر یا یك‌طبیب‌تفاوت دارد مگر آنکه هرسه بی‌سبك، وتقلید پیشه‌باشند ــ که‌آن خود چیزی است علیحده. درهرحال منتقد ورزیده میتواند هوای رواق مسجد و مدرسه را درشعر شیخ‌بهایی بیابد یا در سبك عطار ازحرفه و پیشهٔ او نشان بگیرد و البته فرق است بین سبك بیان‌بی‌ادعای یك بازاری ساده ودرس نخوانده با شیوهٔ بیان‌تظاهرآلود فضل فروشانهٔ یك فقیه یا استاد مدرسه. ازاینها گذشته سبك‌ها ازحیث‌موضوع‌هم‌تفاوت دارند. سبك فلسفی غیراز سبك‌قلندریست وسبك تحقیقی باسبك توصیفی فرقش پیداست. چنانکه ازلحاظ محتوی هم‌بین آنها میتوان‌تفاوت‌نهاد. سبك‌ممکن‌است‌عاشقانه باشدیاعارفانه، استهزائی، باشدیا احساساتی. بعلاوه‌هریك ازاین‌انواع گونه‌گون‌هم‌ممکن‌است یکجابهم‌بیامیزد یا جای‌جای‌تفاوت‌کنند. سبك واقعی یك شاعر ممکن‌است‌ترکیبی‌متناسب باشد از چندنوع‌سبك‌یاآنکه‌درطول‌حیاتش‌درسبك‌او تحول‌پیش‌آمده‌باشدیاتغییر. همچنین

www.ketabha.org

شاعری‌هست که بیانش گه‌گاه سبك ندارد یا از سبك خارج است. درحقیت هرمعنی بیانی‌دارد مناسب خویش که‌تا گوینده آنرا نیابد سخنش بدرستی‌ادا نشده است واز همین‌روست که‌انوری ـ باقرارخود ـ برای‌آنکه از عقدهٔ یك‌سخن بدرستی‌بدر آید خودمکرر به‌عقده‌هافرو میرفته‌است[۱۳] چنانکه سعی‌ودقت گوستاوفلوبر * نویسندهٔ کتاب‌مادام‌بواری * هم‌برای‌یافتن آنچه‌خود وی‌لفظ درست[۱۴] میخواند حاکی‌است از یك نوع وسواس یا تمرین در سبك. البته فرق است بین شعری‌که از سبك عادی شاعر خارج است و شباهت بدیگر سخنانش ندارد باکلام شاعری‌که در هیچ مورد سبك واقعی ندارد و حاکی‌است از تقلید و تمرین محض درسبکهای دیگران[۱۵] ـ یکمك قواعد و سنتها و بزور معانی و بیان . در هرحال تنوع و اختلاف درسبك‌ها امریست محقق که حاجت به‌بحث بیشتر ندارد و همین‌اختلاف و تنوع حاکی است از نفوذ تقلید و تمرین و از تأثیر عوامل برونی ـ یعنی‌تا حدی خارج از اختیار طبع و سرشت انسانی ـ در پیدایش سبك . از آنجمله است عامل زمان و عامل مکان . عبث نیست‌که بعضی نقادان شعر را هم ـ مثل همه‌آثار انسانی ـ تابعی دانسته‌اند از قانون تکامل تدریجی ـ نظریه داروین‌و اسپنسر[۱۶]. درست است‌که در شروادب، انواع‌آن استقلالی راکه درانواع جانداران هست ندارند اما بهرحال تاثیر عوامل مختلف را در پیدایش‌یاتکامل آنهاکه میتواند انکارکند ؟ محیط و زمانه‌گاه پیدایش‌حماسه را اقتضاء میکند وگاه مناسب میشود برای پیدایش غزل. همین‌عوامل است‌که یك وقت شعر دینی پدید میآورد و یك‌وقت شعروطنی،یك وقت نظریه معروف هنربرای هنر را قابل قبول میسازد و وقت دیگر مجالی میدهد برای رواج این فکرکه هنر باید در خدمت انسان باشد ـ در خدمت جامعه یا حکومت. فکر وجود سبکهای‌ادواری نیز ریشه‌اش همینجاست و از همین‌جا است‌که میتوان‌پنداشت ـ در هر دوره‌یی ازتمدن و تاریخ انسان شعری‌بوجود میآید تقریبا مناسب با آن. جامعهٔ شبانی، جامعهٔ روستائی، و جامعهٔ بازرگانی هریك در طول تاریخ اقوام برای خود شعری بوجودآورده‌اندکه بعضی انواع یا سبك‌ها از بقایای‌آنها هنوز باقیست

* G. Flaubert ☆ Madame Bovary

www.ketabha.org

لااقل در بعضی ادبها. نیچه * در رؤیاهای فلسفی خویش نه فقط شعر بلکه همهٔ هنرهای یونانی را در نوسان میدید بین تاثیر سلابت دیونیزوس و ظرافت وصفای آپولونی[۱۷]. کسانی هم هستند که دم از ادوار شعر میزنند: دورهٔ آهنی ، دورهٔ طلائی ، دورهٔ نقره‌ئی و دورهٔ مفرغی[۱۸] . چنانکه بازگشت شعر را بدورهٔ طلائی نوعی بازگشت میدانند بدورهٔ کودکی. اما که میداند که دورهٔ کودکی در شعریك دورهٔ طلائی بوده است ؟ درست است که بموجب یك قیاس جامعه هم‌مثل فرد درطول عمرخویش مدارج دارد و مراحل ـ کودکی، جوانی و پیری ـ اما آیا میتوان از این نکته چنین استنباط کرد که از این ادوار سه‌گانه هریك نوعی شعر دارد خاص خویش ـ مرحلهٔ کودکی شعرش غنائی است و دینی، مرحلهٔ جوانی شعرش حماسی است و درام و مرحلهٔ پیری شعرش فلسفی است و عرفانی؟ این احتمالی‌است که نظیر آن از خاطر ویکتور ـ هوگو * شاعر فرانسوی و دیگران هم گذشته است[۱۹] اما که میتواند ما را مطمئن کند که جامعهٔ انسانی هرگز یا هنوز از عهد کودکی قدم بیرون گذاشته باشد؟ در واقع انسان تا سروکارش با هنر هست چیزی از کودکی ـ از میل ببازی و فراموشی ـ بهمراه دارد. از این حرف آیا باید نتیجه گرفت که این انواع ادواری که در شعر و در شناخت سبك هست به‌کلی زائد است یا مبهم ؟ البته خیر. اما وجود این نکته چیزی را که قطعا ثابت میکند اینست که در سبك عامل زمانی و مکانی را تاثیری قوی‌است بعلاوه عامل طبع و سرشت گوینده را هم ـ که خودبدو عامل زمان و مکان بسیار مدیون است ـ باید باین هردو افزود. و از مجموع این عوامل است که مکتبهای ادبی پیدا میشود ـ سبکهای خود آگاه . تفاوت در زمان و مکان و تربیت و میراث و هم تفاوت در نوع و میزان خودآگاهی مانع از آنست که مکتبهای کلاسیك * و رومانتیك * و سوررئالیست * اروپائی را بتوان با مکتبهای قدیم شعرفارسی ـ مکتب خراسانی، مکتب هندی مقایسه کرد. بعضی شباهتها هم که هست ظاهرا تصادف محض است و

* Nietzsche * V. Hugo * Classique
* Romantique * Surrealiste

www.ketabha.org

مقایسه را جای نیست. البته بحث دربـاب سبك‌ها و مکتبهای شعر فارسی تازه است و هنوز راه دراز در پیش دارد اما هرگونه بحث در این باب دقت بسیار لازم دارد و احتیاط . بیشك کشف یا بیان خصوصیات مکتبهای شعر فارسی ـ که امروز آنرا در سبك خراسانی، سبك عراقی، و سبك‌هندی خلاصه میکنند ـ فضل افتخاری اگر دارد بملك‌الشعراء بهار میرسد که طی نیم قرن اخیر آنهمه را با ملاحظات جالب درباب سبك‌نظم‌ونثر تحت ضابطه درآورد[۲]. کارهایی که بعدها در این‌باب شده است چیزی‌نیست جز تکرار وتوضیح بیان بهار یا جمع‌آوردن شواهد بیشتر در اثبات یا تبیین نظرهای کلی‌او. کاری که غالبا یا اقوال او را تأئید میکند یا حداکثر توضیح در هرحال باید باین نکته توجه داشت که در پیدایش این سبکها عواملی که تأثیر داشته است بعضی اندیشیده بوده است و خودآگاه بعضی هم بی‌شك ناخودآگاه بوده است و ناشی از احوال‌وظروف. درست است که اهل تحقیق هنوز نتوانسته‌اند مبادی سبك خراسانی یا عراقی‌را از روی اسناد و مآخذ بیك‌سابقهٔ اندیشیده و خودآگاه مربوط کنند اما بهرحال تاثیرظروف و احوال دوره‌هائی‌راکه شاهد رواج آن‌سبکها بوده است می‌توان بررسی کرد و حتی نشانهٔ رنگ پریده‌یی از نوعی‌خود آگاهی را هم درلابلای اشعار بعضی گویندگان‌آن ادوار بدست می‌توان‌آورد. چنانکه شیوهٔ معروف به هندی را هم ـ که تمایلات بیگانه دشمنی * بعضی ادباء ما گه‌گاه آنـرا بنام سبك اصفهانی‌تعمید میکنند ـ نیزبا احوال و ظروف مربوط به‌تحولات تاریخی و اجتماعی‌توجیه شدنی است. سرخوردگی‌از تکرار یك‌سبك و میل تازه جویی هم عامل‌قابل ملاحظه‌یی‌است جهت بیان‌توالی‌آنها. گرچه این‌سبك‌ها ـ دست‌کم درقسمتی‌از تاریخ حیات خویش ـ در طول یکدیگر نبوده‌اند وگه‌گاه درعرض هم واقع میشده‌اند. بهرحال شاید آنچه راکه دورهٔ بازگشت میخوانند بتوان برمبادی اندیشیده و خودآگاه مبتنی دانست ـ مثل یك مکتب واقعی. چنانکه تمایلات راجع به شعر نو هم ریشه‌های خودآگاه دارد و اندیشیده . در اینجا باید یك نکته را تکرارکرد و تأکید. سبك وقتی ناخودآگاه است حاکی‌است

* Xenophobie

www.ketabha.org

از افکار و احوالی که شاعر تمایلی به ابراز آن و افشاکردنش نـداشته است. اینجاست که میتوان گفت شعر بی‌دروغ است و آنچه شاعر میگوید حقیقت است وصدق. نهایت آنکه فهم مقصود او لازمه‌اش هوشی‌است خاص و ، محرم این‌هوش جز بیهوش نیست. اما سبك خود آگاه حاصل جستجویی است که شاعر برای بیان چیزی دارد ــ که بیان‌آن غایت اوست. چنین شعری ممکن است بی‌دروغ باشد و هم ممکن است از دروغ وریا خالـی نباشد و بهرحال منتقدست که با نفوذ در محیط شاعر، نفوذ در فکروشخصیت شاعـر، و نفوذ در سبك بیان او میتواند این نکته را کشف کند که شاعر واقعا چه‌چیزی را میخواهد بیان کند یا بیان نکند؟.. بی‌این غوروتامل نمیتوان دانست کدام شعر ــ حتی‌باوجود اشتمالش برمبالغه و تخیل خلاف واقع ــ بی‌دروغ است و کدام دروغ؟ بله، سبك است که شاعر صمیمانه و بی‌ریا تمام وجود خود را درآن خالی‌میکند و حقیقت خود را عریان چنانکه‌هست درآن منعکس‌مینماید. باهمه اعتقادیکه اهل‌تاریخ بنقد اسناد دارند حتی تاریخ هم شاید نمیتواند شاعـر را باین درستی و صفا تصویر کند. بدینگونه شعر واقعی‌تر از تاریخ هم هست نه بخاطرآنکه بقول ارسطو ازآن فلسفی‌ترست[۲۱] بلکه بدان‌سبب که شعر تاسبك دارد نمیتواند دروغ‌بگوید ــ خاصه بیك منتقد.

www.ketabha.org

۱۶

افلاطون یا ارسطو؟

در ورای نقاب وزن و قالب، شعر برای خودش دنیایی است. دنیایی که آفریدهٔ خیال شاعرست اما موادآن چیزی نیست جز تصویر دنیا- تصویر دنیای خدا. این استآنچه آفرینش شاعرانه را از آفرینش واقعی جدا میکند و افلاطون و ارسطو آن را مرتبط کردهاند با مسألهٔ کلیات: اعیان ثابته. کدام منتقدی هست که در شعر بهمین دقت و تعمق حکماء بنگرد وبین دنیای شاعر و دنیای خدا این شباهت را مشاهده نکند، و همچنین این تفاوت را. نکته این است که منتقد باید نقاب وزن و قالب، نقاب صنعت و سنت را از چهرهٔشعر بردارد تادرورایآندنیایشاعررا کشف کند-دنیایی وسیع و نامحدود. باتوجه باین امرشك نیست که منتقد هم تقریباًهمان کاریرا انجام میدهد که فیلسوف میکند. خواه مثل یك فیلسوف مشائی اهل بحث و استدلال باشد خواه مثل یك حکیم اشراقی اهل کشف باشد و شهود. فلسفه را میگویند عبارتست ازمعرفت باحوال اعیان کائنات بقدر مقدور. اما نقد چیست؟ نقد هم بیك تعبیر معرفت است باحوال کائنات. اما کدام نوع کائنات؟ البته نه اعیان کائنات، تصاویر کائنات که دنیای شعر و ادب از آن درست میشود. منتقد مثل فیلسوف بحث میکند در اینکه وجود و ماهیت اشیاء چیست و غایت و علت احوال و افعال آنها کدام است. نهایتآنکه فیلسوفاین بررسی را دربارهٔ اعیان موجودات انجام میدهد

www.ketabha.org

و منتقد در بارهٔ تصاویر آنها: کائنات شعر. ازین روست که تاریخ نقد هم مثل تاریخ فلسفه است و اوج و انحطاط آنها تاحدی بهم مربوط. در اینصورت عجب نیست که در نقد هم مثل فلسفه دنیا تا حدزیادی به حکماء یونان مدیون باشد. درواقع تاریخ نقد شعر ـ بصورت علمی که امروز بیش وکم یافته است ـ از یونان آغاز میشود و کدام تحقیق علمی هست که یونانی‌هاآن را شروع نکرده‌اند یا دنبال. چنانکه تحقیقات‌آنها درباب ماهیت شعر و انواع و فنون و اغراض و عیوب آن نه فقط در روم و اروپا انعکاس و ادامه یافت بلکه نیز جزو سایر مواریث حکمت یونانی بمسلمین هم رسید و بلاغت و نقد عربی و فارسی بدان مدیون شد.

اما ماهیت فکر نقادی در بین یونانی‌ها از کی شروع میشود؟ بی‌شك از خیلی قدیم و تقریباً از همان اوقات که فلسفه در نزد قوم پیدا شد. درنقد هم مثل فلسفه، پیشوایان فکر یونانی حکماء بزرگ بوده‌اند: افلاطون و ارسطو. اما تاریخ آن نیز، قبل از ظهور سقراط آغاز شد. دربازماندهٔ ادب یونانی از نظم و نثر، ملاحظات انتقادی باقی است از گویندگان و متفکران پیش ازسقراط. هومیروس دراپلیاد هم به مسألهٔ الهام توجه دارد و هم باینکه سبك بیان، همه بیك گونه نیست: پیندار باختلاف و تعارضی که بین الهام و قواعد ادبی هست اشارت دارد. ملاحظات اخلاقی درسخنان نویسندگان مختلف ـدر کلام هر قلیطوس و کسنوغانسـ هست. مقایسهٔ معروف بین شعر و نقاشی کـه گویند نقاشی شعری است گویـا و شعر نقاشی بی‌است بی‌صدا در سخن سیمونید* آمده است. در نمایشنامهٔ غوکان، اثر اریستوفان، نقد و داوری شاعرانه‌یی هست در باب آثار اسخولس و اوری‌پید. چنانکه سقراط حتی درآخرین دفاع خویش راجع بشعروشاعری نکته‌های جالب‌دارد، ونکته‌هایی انتقادی. بااینهمه نقد و بحث فلسفی در باب شعر هیچ جا بهتر ازآثارافلاطون مطرح نشده است خاصه در رسالهٔ فدرس و رسالهٔ ایون. دربارهٔ آراء افلاطون راجع بنقد پیش ازین در نقد ادبی سخن گفته‌ام[۱]. اینجا کافی است درباب

* Simonide

www.ketabha.org

کتاب جمهوروی صحبت کنم و در باب مطالبی که آنجا راجع بشعر و نقد آن هست.

این کتاب جمهور در واقع خلاصهٔ مباحث افلاطون را در باب شعر و نقدآن در بر داردو اهمیتش درفلسفه بقدری است که یك نویسندهٔ امریکائی، دربارهٔ آن می‌گوید تمام کتابخانه‌ها را بسوزانید هرچه در آنها آمده است درین کتاب نیز هست[۲]. اصل کتاب طرح یك مدینهٔ فاضله است یا جامعه‌یی که در آن عدالت تام و کامل برقرار باشد. این البته یك رؤیای فلسفی بیش نیست اما برای تحقق بخشیدن این رؤیا افلاطون طرح‌های جدی افکنده است ــ و از زبان سقراط. این جمهور افلاطون آیا ــ آنطور که بعضی محققان پنداشته‌اند ــ از روی الگوی حکومت مصر قدیم درست شده بود یا با ابهام از حکومت هخامنشی؟ درست است که افلاطون پیش از تألیف این کتاب مصر را دیده بوداما مصردرین زمان نمونهٔ یك حکومت درست نبود. حکومت هخامنشی هم درعهدافلاطون روی بانحطاط داشت ونمی‌توانست نمونه‌یی ازیك حکومت درست و عادلانه بـاشد. اگرچه ازین هردوکشور در کتـاب افلاطون چیزی هست امـا مدینهٔ فاضله او در واقع تصویر درستی از هیچ شهر خاصی نیست شهریست که افلاطون می‌خواست وجودش را بهانه‌یی کند تا باطرح‌آن مدینهٔ واقعی آتن را انتقاد نماید. درین مدینه خیالی که برای تأسیس و ادارهٔ‌آن افلاطون طرح‌ها دارد و احتیاطها، جایی برای شـاعران نیست. درواقع نزد افلاطون، شعر و شاعری چیزیست که اگر تحت نظارت جامعه نباشد برای سعادت خلق خطرها دارد و زیان‌ها. تأثیر بد شعر در اخلاق جوانـان نزد افلاطون از اسباب عمده است در طرد شعرا. حتی در کلام هومیروس چیزها هست‌که جز بدآموزی و گمراهی حاصل دیگرندارد. بعلاوه شعرخود چیست بجز تقلید از دنیای خارج، از دنیای طبیعت؟ اما طبیعت و دنیای خارج که عبارتست از اعیان موجودات خودش در واقع تقلیدیست از صور معقول، از مثل. البته فقط همین اعیان ثابته که از کون و فساد دورند و جایشان در عالم معقولات و مجرد اتست حقیقت دارند امـا احاطهٔ برآنهـاکار شاعر نیست کار فیلسوف است. مشهودات و محسوسات که اعیان موجودات را تشکیل میدهند

www.ketabha.org

خود در حکم سایه و تصویرند برای این سود معقول و بهمین سبب یك درجه از حقیقت دورند . دراینصورت آنچه شاعر می‌سازد یا نقاش، تقلید وتصویری است از این محسوسات ، وخود دو درجه ازحقیقت فاصله دارد . تقلیدیست از تقلید مثل وسایه‌ایست ازسایهٔ آن . ازچنین اموری چه فایده‌یی می‌توان‌برد؟ بعلاوه،کار شاعر از جهت مجسم کردن احوال نفسانی هم لطفی ندارد زیرا شعر وی احوالی راتوصیف وتصویرمی‌کند که مربوط بقوهٔ عاقله نیست‌مربوط است بقوهٔ انفعالی نفس: شهوت و غضب . درینصورت شعر و شاعری چه‌تأثیری در احوال جامعه دارد جز آنکه نفوس راگمراه‌کند و حالت ضعف وحقارت در آنها بیفزاید ؟ شهوت وخشم و حالات نفسانی دیگر و میل و آرزو را شعر بجای آنکه ریشه‌کن سازد در وجود انسان آبیاری‌می‌کند و پرورش‌می‌دهد[۳].ازین‌روست که از دیرگاه بقول افلاطون میان شعر وحکمت‌ناسازگاری بوده وهست. در عرحال هنر شاعر را نباید بگمان آنکه با بیان حقیقت سر و کار دارد بچد گرفت باید همواره مراقب بود تا شعر لطمه‌یی بسلامت نفس و استقامت جامعه وارد نکند . بدینگونه افلاطون شعر را بسختی انتقاد می‌کند و شاعران را از مدینهٔ خیالی خویش طرد می‌کند تا در جامعهٔ او عدالت‌فدای هوس نشود .

بر این پندار افلاطون ایرادها کرده‌اند وجای ایرادها هم هست .پیش از همه،ایرادهای ارسطو را باید یادکردکه ناشی است ازآن اختلاف معروف که بین فلسفهٔ دوحکیم هست . این اختلاف برخلاف آنچه بعضی‌از حکماء قرون‌وسطی گفته‌اند[۴] درحقیقت وجود دارد و اصلش ناشی است از طرز تفکر آنها راجع بکلیات. بر سر اینکه‌کلیات اصالت دارند یا آنکه وجودشان ذهنی‌است. این‌یك‌نزاع‌کهنه است وشلگل * بهمین‌نکته نظر داردکه می‌گوید عرکه از مادر می‌زاید یا پیرو افلاطون است یا پیرو ارسطو[۵]. درواقع‌آنچه افلاطون مثل می‌خواند نزد ارسطو، حقیقت ندارد وامریست انتزاعی وخیالی. با چنین مقدمه‌یی عجب نیست‌که فن‌شعر ارسطو ، جوابی باشد بآراء و عقاید

* Schlegel

www.ketabha.org

افلاطون در باب شعر.

درحقیقت برخلاف افلاطون که دنیا را از ورای ابر و مه عرفان وخیال می‌دید ارسطو درکار عالم بچشم واقع‌بینی می‌نگریست. ازین‌رو شعر را بمنزلهٔ واقعیات دید. برخلاف استاد آنرا بپاس اخلاق محکوم نکرد بلکه به بررسی و تحقیق در ماهیت و اوصاف آن پرداخت . وی‌سور معقول را حقیقت واقع نمی‌دید تا کائنات محسوس و مرئی را سایه وتصویر آنها بداند . محسوسات و مشهودات‌عالم را حقیقت میشمرد وصور معقول راعبارت از تصویرذهنی‌آنها. بدینگونه واقع‌بینی او بهانه‌یی بخیال شاعرانه نمی‌داد تا ارزش محسوسات را منکر شود وکائنات عالم را سایه وتصویری تلقی‌کند ازحقیقت ــ ازمثل. بعلاوه، نزدوی منشأ ابداع و ایجاد شعر وآثار هنر عبارت‌بودازعلاقه بتقلید ومحاکات: امری‌که در انسان غریزیست و آموزندگی آن نیز ازموجبات عمده است در التذاذ انسان ازآن . پس ماهیت و جوهرشعر و هنر عبارت میشود از تقلید ومحاکات و آن لذت وحالتی هم‌که ازین تقلید و محاکات حاصل میشود خود غایت و هدف‌آن است . با اینهمه‌کار شاعر فقط تقلید صرف‌مجرد از عالم‌خارج نیست تا بقول افلاطون دنیای مشهودات و محسوسات را بعین تصویر و تقلید نماید بلکه از خود نیزهمواره چیزی بآن اضافه می‌کند و دنیای محسوسات را ــ بتفاوت اغراض ــ گاه بهتر از آنچه هست تصویر و توصیف می‌کند وگاه بدتر از آنچه هست. از اینها گذشته تأثیر شعر نیز ، برخلاف آنچه افلاطون پنداشته است ، تنها ضعف‌عقل وغلبهٔ شهوت نیست بلکه شعر، خاصه تراژدی ، در انسان حس ترس و شفقت بر می‌انگیزد و ازطریق کتارسیس * ــ که بمنزلهٔ مسهل و جلایی است پاک‌کننده ، موجب تزکیه و تهذیب نفس انسان را فراهم می‌آورد[۶]. بدینگونه شعروشاعری، برخلاف آنچه افلاطون ادعا می‌کندموجب فساد جامعه هم نیست .

این است حاصل تعلیم ارسطو در فن‌شعر که عالی‌ترین تحقیق فلسفی یونانیهاست در باب شعر. کتابی که با وجود اختصار، تمام مباحث مهم‌راجع

---

* Katharsis

www.ketabha.org

بشعر در آن مطرح شده است آنهم بدقتی که بـا برونه‌تیر * می‌توان گفت امروزهم مسائل فن نقادی درنزد ما همانهایی است که نزد ارسطو بوده‌است[۲]. در واقع در نقد و شناخت شعر هرچه طی قرنهای دراز گفته شده است بیش و کم همانهاست که موجب گفتگو شده است بین ارسطو و استادش افلاطون.

بعد از ارسطو فلسفهٔ یونانی در لاقیدی رواقی‌ها و لـذت‌جویی پیروان اپیقور آرامش‌خاطر جست. کلبی‌ها و شکاکان حتی میراث افلاطون و ارسطو را بباد نقد و استهزاء گرفتند لیکن تأثیر ونفوذ حکمت آنهـا باقی مـاند و دوام یافت. در نقد شعر زوئیلوس * خود را چون یك حکیم کلبی نشان داد و لوسین * چون یك فیلسوف شکاك . اما حکمت جزمی افلاطون و ارسطو در اسکندریه وآتن باز احیاء شد و درحوزهٔ امثال فلوطین وآمونیوس ساکاس * ، نقد شعر هم با رنگ تازه‌یی صورت جزمی خویش را بازیافت . در واقع بعد از افلاطون و ارسطو چیز عمده‌یی بر تحقیقات آنها راجع به‌شعر و سبك و نقد آن افزوده نشد هرچند داعیه‌داران بسیار بودند . از جمله دیمتریوس‌نام، ظاهراً از معاصران پلوتارك، رساله‌یی نوشت در باب سبك که مشهورست و با اینهمه کتابش همان بضاعت ارسطوست که بآن چیزهایی تازه نیز افزوده شده است[۸]. در واقع دیمتریوس که غالباً ارسطو را تقلید و تبعیت می‌نماید ازآثار او مکرر عباراتی نقل‌می‌کند بعلاوه از شاگردش تئوفراسطوس * نیز اقوالی می‌آورد[۹]. نهایت آنکه طرزکار وی با شیوهٔ ارسطو تفاوت دارد. هم ازین‌جهت که وی خیلی کمتر از ارسطو تقید دارد به پیروی از اصول و مقدمات و هم ازین حیث که خیلی بیش از او بکلیات توجه نشان می‌دهد. شاید این‌نکته‌از اسباب عمده است در شهرت و اهمیت کتاب او و اشتمـالش بر بعضی فقرات سودمند از آثار گمشدهٔ قدما. اثر انتقادی دیگر که ذکرش خالی از اهمیت نیست عبارتست از رسالهٔ لونگینوس در باب نمط عالی، یـا شیوهٔ برترین[۱۰]. راجع به‌این لونگینوس وهویت او ـ همچنین دربارهٔ دیمتریوس که رسالهٔ «در

---

* Brunetiere * Zoilus * Lucien
* Ammonius Saccas * Theophrastus

www.ketabha.org

باب‌سبك»را نوشته است. ازلحاظ تاریخ بحث است و اختلاف اما این‌اختلافها از اهمیت ادبی رساله‌های منسوب بآنها چیزی نمی‌کاهد. درین رسالهٔ اخیر نشان آشنایی‌ها هست با آثار و اقوال افلاطون، چنانکه می‌توان گفت مؤلف به افلاطون بیشترمدیون است تا بارسطو. آنچه وی نمط عالی می‌خواندنوعی مزیت است درییان ،که موجب تعالی است و شاعر درین شیوه سخن رابجایی می‌رساند که آنرا می‌توان صدای روحی بلندخواند. این رساله که نوعی کوشش نو افلاطونی است درنقد، در میراث ادبی‌نقادان یونان قدیم اهمیت خاص دارد و درست گفته است برونه‌تیر آنجاکه می‌گوید اگر فن شعرارسطو اولین‌کوششی است‌که در تاریخ قدیم یونان برای‌نقادی بعمل آمده استرسالهٔ لونگینوس آخرین‌کوششی است‌که درین راه مبذول شده است و بهیچوجه هم ازحیث عمق و معنی‌ازکتاب ارسطو کمتر نیست[۱۱].

با اینهمه از جهت اصالت درنقدیونانی هیچ‌چیز بپای سخنان افلاطون و ارسطو نمی‌رسد چنانکه درادب‌لاتینی‌هم‌کسانی مانند هوراس * وسیسرو *، سنکا * وکنتی‌لین * هم بعضی آراء خود رابهمین دوحکیم مدیونند وبتحقیقات آنها. در واقع انعکاس و نفوذ اقوال افلاطون و ارسطو منحصر بیونان و روم نمانده است و ازخیلی‌قدیم در شرق نیز نشریافته است. البته تأثیر جمهور افلاطون در تئوریهای راجع بشعر و بلاغت مسلمین بپای تأثیرفن‌شعر ارسطو نمیرسد اما آشنایی مسلمین با این‌هردوکتاب سابقهٔ قدیم دارد و ناچار تأثیر آنها ـ ولو غیرمستقیم ـ می‌بایست بنحوی در ادب عربی و فارسی منعکس شده باشد.

جمهور افلاطون شاید حتی در دورهٔ ساسانی هم نزد بعضی از ایرانیها شناخته بوده است. درنامهٔ تنسر مواردی هست‌که بعضی اهل نظر بتأثیرآراء افلاطون منسوب داشته‌اند. با آنکه آگاثیاس این احتمال را رد می‌کندنفوذ افلاطون درآراء مزدك‌هم‌بعیدبنظر نمی‌رسد[۱۲]. در دورهٔ‌اسلامی هم‌باآنکه‌افلاطون

* Horace * Cicero
* Seneca * Quintilien

www.ketabha.org

نزد محققان ما شهرت وقبول ارسطو را نداشته است اما بکلی هم ناشناس نبوده است و حکماء اسلامی بربعضی رسالات او شرحهایی نوشته‌اند و نام‌پاره‌یی از کتابهای او که شاید از سریانی بعربی نقل‌شده است نیز در آثار مسلمین ذکر شده است . از جمله حنین‌بن اسحق کتاب جمهور را بنام کتاب‌السیاسه بعربی نقل‌کرده است وثابت‌بن قرهٔ حرانی وپسرش سنان نیز در شرح بعضی مطالب این کتاب ظاهراً مقالاتی داشته‌اند[۱۳] فارابی‌ترجمه یا خلاصه‌یی ازکتاب را در دست داشته است وکندی‌هم رساله‌یی در باب اعداد مذکور درین کتاب نوشته بوده است[۱۴]. در رسائل اخوان‌الصفا هم‌مطالبی ازین‌کتاب، بدون ذکر مأخذ نقل شده است[۱۵] وترجمهٔ خلاصه‌یی ازکتاب‌را ـ که اصل آن خلاصه‌بجالینوس منسوب بوده است ـ نیز مسلمین در دست داشته‌اند و ابن اثیر و ابوالفدا از آن یاد کرده‌اند . با اینهمه غلبهٔ نام و آوازهٔ ارسطو وشهرت‌کتب او ظاهراً از اسباب عمده بوده است و در انصراف مسلمین ازکتاب افلاطون، خاصه‌که بعضی مطالب آن با احول اجتماعی جاری نه مناسب بوده است ونه موافق.

اما ارسطوکه فلسفه‌اش نهایت اوج فکر وحکمت یونانی بشمارست نزد مسلمین معلم اول بوده است و آثارش از خیلی‌قدیم مرغوب. حتی ابن‌القفطی فهرستی در دست داشته است[۱۶] ازآثار او تألیف بطلمیوس که اصل یونانی آن در دست نیست و وجود آن در بین مسلمین حاکی است از علاقه‌یی‌که حکماء قوم داشته‌اند بافکار و تعالیم فیلسوف . قسمت عمدهٔ این آثار را مسلمین از یونانی یا سریانی بعربی نقل‌کرده‌اندبا شروح و تفاسیرقدیم ومخصوصاً مساعی بیت‌الحکمهٔ بغداد درین مورد مهم است و قابل ملاحظه . از جمله فن شعر، که‌آنرا از روی لفظیونانی ابوطیقا هم می‌گفته‌اند درجزو تعلیم منطقی‌مورد توجه واقع شده است و ترجمه . اما چون فهم بیشترینهٔ مطالب‌کتاب‌که‌راجع است به تراژدی و اپوپوئیا ازحوصلهٔ اعراب خارج بوده است این ترجمه‌ها غالباً مبهم بوده است وتاریك. چنانکه ترجمهٔ ابوبشر متی ،که فن شعر را از سریانی بعربی نقل‌کرده است باقی است و باین دعوی گواه. یحیی‌بن‌عدی هم چنانکه ازکلام‌ابن‌الندیم برمی‌آید نقلی‌کرده است ازین‌کتاب‌که ظاهراً همان مأخذ عمدهٔ فن شعر شیخ واقع شده است درکتاب شفا. از تلخیصی‌هم‌که‌کندی

www.ketabha.org

بموجب روایت ابن‌الندیم ازین کتاب کرده است اکنون گویا نشانی باقی نیست اما این ترجمه‌ها با تفاسیر و تلخیص‌ها، مایه‌یی شده است برای حکمائی امثال فارابی ، ابن‌سینا ، و ابن‌رشد[۱۸]. این تعلیم ارسطو در باب فن شعر، که حکماء مسلمان تا این اندازه نسبت بآن علاقه می‌ورزیده‌اند در فکر و ذوق نقادان اسلامی چه تأثیری داشته است ؟ این مسأله‌یی است که باید در بررسی نقد عرب بآن جواب داد . اینجا باید گفت که ازحکمت یوناتی آنچه برذوق وفکر مسلمین غلبه یافت فلسفه ارسطو بود نه افلاطون، یا بعبارت بهتر ارسطویی بود که می‌توانست با افلاطون کنار بیاید .

www.ketabha.org

www.ketabha.org

۱۷

از میراث اسلامی

آیا فکر یونانی تاثیری در آراء نقادان اسلامی داشته است؟ بی‌شك . اما البته نمیتوان نقد مسلمین را ـ مثل فلسفهٔ اسلامی ـ تقریبا بکلی‌حاصل و نتیجهٔ این تاثیر شمرد. حکمت یونانی را مترجمین قدیم و بعضی از متکلمین در اوایل عهد عباسیان بین مسلمین رواج دادند درصورتیکه نقد اسلامی ـ نقد شعر عربی ـ درآن ایام قسمتی از راه تحول خویش یا دست‌کم قدمهای اولش را پیموده بود. از این‌رو نفوذ طرز فکر یونانی ـ هرچند بعد از آشنایی مسلمین با حکمت یونان ـ در نقد و علوم بلاغت نیز ظاهر شد، اما سنت‌اسلامی و عربی‌نقد هم ـ که مخصوصا برحکمت وفکریونان بچشم‌بدگمانی‌مینگریست‌ـ راه خود را ادامه داد خاصه نزد لغویها، کاتبان، و راویان‌شعر. چنانکه امثال جاحظ ، ابن‌قتیبه ، قاضی جرجانی ، ابن‌رشیق ، و ابن‌الاثیر رهنمایان عمده بوده‌اند برای نقدسنتی‌ـنقد لغوی و ذوقی‌ادبا. البته دراین نقد غیرازملاحظات لغوی و تطبیقی گه‌گاه هم‌رنك روانشناسی‌هست هم‌سایه‌یی‌از زیباشناسی. بااینهمه نقد ادبا از لحاظ تاریخ ، در واقع یك میراث عربی است، مثل خود شعر . چنانکه تاریخ آنرا باید از عهد جاهلیت‌آغازکرد و از سوق عکاظ . در این شهره بازار پرمشتری ، شعرهم متاعی بودکه خواستاران دربارهٔ ارزش‌آن‌چانه میزدند. روایت هست که در عکاظ برای‌نابغهٔ ذبیانی، شاعر نام‌آورآن روزگاران

www.ketabha.org

قبه‌ای میزدند و او آنجا درباب شعرهایی‌که برایش خوانده میشد در پیش جمع‌داوری میکرد و اظهار رأی. چنانکه برشعری‌از حسان‌بن ثابت‌که درآن هنگام‌ظاهرا جوانی‌بود نوخاسته ایرادهایی‌گرفت و با اینحال او را بشاعری ستود و تشویق‌کرد. جای دیگر اعشی‌وخنساء را بر مدعیانشان برتری داد. جزئیات این‌گونه داوریها البته مشکوك است و همچنین است جزئیات‌آنچه در باب نقد سایر شاعران جاهلی‌گفته‌اند. ـ طرفة بن‌عبد ، و دیگران. حتی در اصل ادب جاهلی هم حرف هست[1] اما بهرحال‌آنچه شعر و ادب جاهلیت خوانده می‌شود ، نقدی دارد ذوقی ـ مثل همان شعر جاهلی غالبا تاثری و ارتجالی ـ و تا حدی مثل نقد شاعران‌کهن دریونان قدیم[2]. از اینها گذشته در سخنان و افکار شاعران آن عهد چیزهاهست‌که حاکی‌است از وجود روح نقد در بین‌آنها چنانکه تصور آنها از الهام شاعرانه و ارتباط آن باجنی‌که تابعه خوانده میشود یادآور طرز فکر یونانی‌هاست درباب موز * ها[3]. همچنین توجه بعضی شاعران باینکه بسیاری معانی درکلام آنها تکرار است و گویی پیشینیان همه هرچه باید همی‌گفته‌اند[4] شاهدی است برشعور قوم به ارزش‌میراث گذشته. وجود راویان شعر که حتی در جاهلیت هم هر شاعری راویانی داشته است و وجود اشاری که‌حولیات خوانده میشدو درنظم و اصلاح‌آنها سالی‌صرف میشدنشان میدهدکه نزد قوم نشاطی‌بوده است و شعوری برای نقد. البته چنین نقدی یك نقد ذوقی بوده است حاکی از تاثر و عکس‌العمل‌فطری ، و بقول امروزیهانقد امپرسیونیستی*. اسلام‌که پدیدآمد نقداخلاقی‌و دینی را هم بآنچه از میراث جاهلیت مانده بود افزود و اجتناب از لغوفحش و سخنان‌کفرآمیز میزانی شد در نقد. چنانکه قرآن هم‌اوج بلاغت شناخته شد و حد سخنوری. پیغمبر باآنکه شاعری را تشویق‌نکرد بشعر شاعران‌گوش داد ، و خلفا وصحابه در منع ازآن اصراری نکردند. در عهد اموی حجازکانون غزل عاشقانه بود وعراق روزبازار مدح و فخر... مخصوصامجالس‌خلفا مرکزی بود برای‌روایت شعر و نقدآن، چنانکه عبدالملك مروان خود در نقد شعر ذوق و قریحه‌یی‌نشان

* Muses * Impressionniste

www.ketabha.org

داد. باری در حجاز که ادب بیشتر صورت غزل داشت نقدی هم که روایت شده است ـ از کثیرعزه ، و سکینهٔ بنت حسین ودیگران ـ درباب معانی راجع بغزل است و عشق. چنانکه در عراق که ادب بصورت فخروهجو جلوه داشت نقدی هم که نقل است ـ مثل آنچه از فرزدق و جریر نقل کرده‌اند ـ رنك همین معانی را داشت[۵]. درصورتی که نقد عبدالملك مروان و شاعران شام بیشتر بمضامین راجع بمدح مربوط میشد. از جمله گویند شاعری قصیده‌یی در مدح عبدالملك مروان گفت که در اولش از شتر خویش سخن گفته بود، بزیادت. خلیفه گفت که شتر خویش را مدح کرده‌یی صلهات را هم از اوبستان[۶]. باری در مجلس خلفا، که برای اعراب مجالی بود جهت تعصب و تفاخر، مساله‌یی که غالبا مطرح میشد این بود که اشعرشاعران کیست؟ و جوابها نیز گونه‌گون بود و تابع اغراض گویندگان یا مقتضای مجلس. تعصبات قبیله‌یی که غالبا هر قبیله شاعر یا شاعران خود را از دیگران برتر میدید در عراق و حجاز و در همه دنیای عرب این مسأله را غالبا رنك روز میداد. البته مسأله از عهد جاهلیت مانده بود اما آنچه در عهد اموی به‌آن رنك تازه میداد احیاء تعصبات بود، بین قبایل. از راویان و شاعران اخبار بسیار هست حاکی از جوابهایی که باین مسأله داده‌اند. هریك مطابق ذوق و سلیقه و باقتضای هوی و تعصب خویش . اما در عهد عباسی این بحث کهنه رنك نقد واقعی گرفت . رنگ‌موازنه و تطبیق یعنی‌مقایسه بین‌شاعران و ارزیابی آثار هریك. حتی کتابها در این باب بوجودآمد خاصه در مقایسه بین ابوتمام و بحتری. همچنین در داوری بین متنبی و مدعیانش. این موازنه در واقع تا حدی هم در دنباله یك مسالهٔ قدیم دیگر بود ؛ مسالهٔ کهنه و نو. اینکه‌سخن محدثین ـ نوخاستگان ـ را میتوان‌در ردیف کلام شاعران قدیم آورد یا نه مسأله‌یی‌بود . چنانکه نزاع درباب بحتری و ابو تمام هم‌یك تعبیر نزاعی بود در باب کهنه ونو. یك نقد روشن که در این باب شد کتاب آمدی بود ـ بنام الموازنة بین ابی تمام وبحتری. درین کتاب مولف‌خواسته‌بود بیغرضانه بین دو شاعر داوری کند، اما علاقه‌یی که بتایید و حمایت از بحتری داشته است، او را با غراط واداشته است در بیان عیوب ابی تمام[۸] از اینرو باآنکه زشتی‌ها و زیبایی‌های آثار هر دو شاعر را طرح کرده است در تطبیق و موازنه فائل

www.ketabha.org

بقضاوتی بیطرفانه نشده است. با اینهمه کتاب او ازجهت نکته‌سنجی هایی که دارد جالب است و خواندنی. درباب متنبی و مدعیان وی هم بحثی وجودداشت که جمعی تازگی وارزش کلام اورا انکارمیکردند وظاهرا صاحب بن‌عباد وزیرمعروف آل‌بویه‌محرك آنها بود. چنانکه‌درفرانسه‌هم، راجع به کرنی * شاعرچنین بحثی شد و محرك آن ریشیلیو * بود[۹] وزیرمعروف. درواقع رنجشی که صاحب از متنبی و ازرفتار خودپسندانه‌اش داشت محـرك اوشد درنقد متنبی و در تشویق دیگران بنقد او. رساله‌یی کـه خود صاحب نوشت عبارت بود از الکشف عن‌ـ مساوی شعر المتنبی ـ در بیان عیوب شعر او. برای خوشایند‌او نقادان و ادبا بناکردند بعیب جویی از شعر متنبی. چنانکه ابوعلی حاتمی رساله‌یی نوشت و درآن بیشتر معانی اخلاقی راکه درکلام متنبی هست مـأخوذ دانست از اقوال ارسطو. ابوسعید عبیدی رساله‌یی دیگر نوشت در اثبات این دعوی که بسیاری ازسخنان متنبی سرقت است ازشعرای دیگر حتی ابوهلال عسکری درکتابی‌بنام الصناعتین، که جهت خاطر صاحب تألیف کرده بود سعی نمود تا دربیان‌محاسن کلام بیشتر بگفتهٔ صاحب‌استناد جوید و دربیان معایب بکلام متنبی[۱۰]. بدینگونه متنبی‌جریمه گردن کشی‌وخودپسندی شاعرانهٔ خویش‌وعصیانی‌راکه‌برگردنکشان روزگارکرد بسختی داد امـا یك تن از نزدیکان و برکشیدگان صاحب بنـام علی‌بن عبـدالعزیز معروف بقاضی جرجانی بدفاع از اوبرخاست و بـداوری بی‌غرضانه. کتاب این قاضی الوساطه‌نام داشت ـ الوساطة‌بین‌المتنبی وخصومه. وی دراین داوری مثل یك قاضی وارد شد وباروشن بینی وحق‌طلبی یك قاضی واقعی، یادآوری کردکه درباب شاعرهرگزنمیتوان از روی عیوب واشتباهاتش قضاوت‌کرد باید از روی محاسن‌وزیباییهایش راجع باوحکم‌کرد. بعلاوه‌اغلاط وعیوب درکلام‌کدام شاعر نیست حتی درشعرکسانی مثل ابن‌الرومی، ابوتمام و ابونواس عیب‌ها هست وخطاها. که میگوید که دراین میان عیب وخطا تنها در کلام متنبی است؟ بعـلاوه اگر در سخن او ابیات ضعیف می‌توان یافت اشعار بلند ومعانی استوارولطیف شاعرانه درآن بیشتر هست. اما آنچه درباب‌سرقات می‌گویند هم جای حرف است. باید تفاوت گذاشت بین‌آنکه یك مضمون راکه

---

*Corneille *Richelieu

www.ketabha.org

شاعری دیگر ابداع کـرده است از او می‌گیرد باآن‌کس‌کـه یك مضمون عام مشترك راکه شاعر دیگری هم گفته است اما بهیچوجه اختصاصی باو نداردا‌خذ می‌کند. بعلاوه فرق است بین اینکه شاعری معنی را از دیگری اخذ کند اما آن را از او بهتر و زیباتر بیان‌کند با آنکه معنی‌کلام یك شاعر را اخذکند- بیش و کم با همان الفاظ و عبارات یا حتی با تعبیراتی پست‌تر. در هرحـال درباب سرقات نباید افراط‌کرد ونبایـد هرشباهت را هم حمل‌کرد بـاخذ و انتحال[۱۱]. این داوری دقیق وروشن‌که درباب متنبی ومدعیانش ازجانب قاضی جرجانی شدنی‌شك یك شاهد مؤثر است برقدرت و فایدهٔ نقد وحاکی است از اهمیت نقش وتأثیر نقادی درادب. امامسألهٔ سرقات‌که قاضی جرجانی‌باروشن بینی وخونسردی انواع آن را بررسی کـرده است ازمسائل عمده است نـزد نقادان عرب. در واقع از خیلی قدیم نقد رایج درنزد ادبا وروات عبارت‌بوداز بررسی درمواردی‌کـه مضمون یك شعر با مضمون شعر دیگر شباهت داشت یا اشتراك. باستناد همین نکته بودکه ادباء و روات قدیم غالباً شعر محدثین را رد می‌کردند ومضامین‌آن‌را بقدما منسوب می‌نمودند. چنانکه یك ادیب‌معروف قدیم،ابوعمرو بن‌العلاء،درباب این نوخاستگان می‌گفت که‌اینها انگل‌دیگرانند اگرخوب بگویند از دیگران گـرفته‌اند و اگر بدبگویند از خودشان است. اسحاق موصلی شعری بـرای اصمعی خواند اصمعی‌آن را بسیـار بستود وقتی دانست‌که اسحاق خودش آن راگفته‌است ازستایش آن‌بازگشت وآن رانوظهور دانست وبـی‌اصل. نظیر این قضیه را از ابن‌الاعرابی هم نقـل‌کرده‌اندکه بـا شعری را میستود و بعدکه می‌فهمید شاعر از قدما نیست ستایش هـای خود را پس می‌گرفت. می‌گویند شاعری برای ابی عبیده شعری خواند سپس از وی درخواست تا بین این شعر وشعر یك‌گویندهٔ جاهلی بدستی‌حکم‌کند،عصبیت راکنار بگذارد و درباب شعر نظربدهد نه درباب شاعر، نگویدکه این یك‌شعر عباسی استوآن یك جاهلی، این یك جدیدست وآن یك قدیم. چون این‌طرز حکم‌درواقع داوری بین دوعصرست‌نه داوری بین دوشاعر[۱۲]. درهرحال ادبا و و روات خویشتن را نگهدارندهٔ سنت می‌دیدند و حامی شعر قـدیم. ازاین رو غالباً درباب آن تعصب داشتند . مضامین شرای نـوخاسته را هم غالباً مأخوذ

www.ketabha.org

می‌دیدند از شعراء قدیمتر. بندرت کسانی پیدا میشدند که مثل ابن قتیبه‌وقاضی جرجانی درباب قدما ومحدثین تعصب نداشته باشند و ازشاعر شعرخوب بخواهند نه قدمت و سابقه. نقد ادبا غیرازملاحظات راجع بسرقات غالباً لغوی بود، یا مربوط به بیان وبدیع. درواقع ادباء شعر قدما را بعنوان شواهد نگاه‌میکردند برای نحو یا لغت. این نیاز باستشهاد شاید گه‌گاه بعضی را واداشته باشد که شعری از خود یا دیگری بیك شاعر قدیم منسوب بدارند. اما چون صحبت از سندیت بوده است و اعتبار غالبا هم آنها را وامی‌داشته است که‌درصحت انتساب شعر بیك‌شاعر دقت نشان‌دهند وحتی‌وسواس. ازین‌روست که ابن‌سلام در طبقات الشعراء خویش مکرر یا آوری می‌کند که راویان در اشعار قدما دست‌کاریها می‌کرده‌اند، بنام ونشان. چنانکه جاحظ نیز توجه خاصی باین مسألهٔ انتساب دارد. از جمله یك‌جا از بسیاری اشعاری که روات ساخته‌اند و بشعرا نسبت داده‌اند یاد می‌کند و این‌جعل را ممکن میشمارد و محتمل. جای دیگر شعری را که درآن از رجم و شهاب صحبت میشود از یکشاعر جاهلی نقل می‌کند و می‌گوید اگر این شاعر جاهلی استازکجا می‌داند شهابی‌که در آسمان‌هست قذف ورجم است؟ درصورتیکه این نکته از عقاید اسلامی است واین خود نشان میدهد که شعر را دیگران ساخته‌اند و باو نسبت داده‌اند[۱۳]. گذشته از مسألهٔ انتساب نقد ادبا گه‌گاه ملاحظات روانشناسی هم دارد وحتی‌زیباشناسی نیزدارد خاصه درباب زمینه‌های نفسانی شعر. ازجمله یك‌جا توجه میدهد که شاعران‌در طبع و قریحه تفاوت دارند یکی مدیح را آسان میگوید و هجا برایش دشوار است دیگری بر گفتن‌رثا تواناست اما ازعهدهٔ غزل برنیاید[۱۴]. تفاوت درد واعی واسباب نفسانی است که قوت و شدت آنها دراشخاص مختلف است و این نکته حاکی است از توجه وی بتأثیر عامل روانشناسی چنانکه توجه بعضی نقادان‌به آنچه موسیقی لفظ خوانده میشود ـ حلاوةاللفظه ـ و اینکه زیبایی بیان بیش ازدرستی معنی نزد بعضی از آنها اهمیت دارد نیز حکایت می‌کند از گرایش قوم بملاحظات زیباشناسی. همچنین اهمیتی که باصل مبالغه داده‌اند، و حتی قول مشهودی که می‌گوید بهترین شعر دروغ‌ترین آن است نیز مبتنی است براساس تصور زیبایی. درنقد ادبا توجه بتأثیر محیط هم هست و این نکته

www.ketabha.org

جالب است که فی‌المثل قاضی جرجانی قرنها قبل از تن* ـ نقاد و حکیم فرانسوی ـ بگوید بداوت کارش آنست که درطبع‌ها خشونت پدید میآورد و همچنین درادب‌هومعانی آن‌موجب‌خشونت می‌شوددرصورتیکه تمدن‌درطبع‌ودرادب موجب سهولت میشود و رقت[۱۵]. این طرز فکر که قرنها بعد در فلسفهٔ تاریخ ابن خلدون نیز تعقیب شد حاکی است از توجه ادباء بتأثیر عامل محیط و جامعه.

اینهاست نمونه‌یی چند از آنچه درنقدعربی هست ـ نقد ادبا. درین‌نقد که‌در واقع دنبالهٔ سنت نقادان قدیمترست تأثیر فلسفهٔ اهل مدرسه بارز نیست و شباهت‌بین‌بعضی ازین‌آراء باآراءحکمااز اتفاق است یا از یك تأثیرغیرمستقیم اما تدریجی. آیا نقدعربی و اسلامی از حکمت یونانی تا چه‌حد تاثیر یافته است؟ اکنون هنگام آنست که جوابی باین سؤال داده‌شود. انتشارکتب‌راجع‌به منطق در بین مسلمین و تاثیری که حکمت ارسطو از طریق ترجمه های کتب یونانی در اذهان متکلمین اسلامی داشت بیشك از اسباب آشنایی مسلمین شد با آراء حکماء یونان درباب فن‌شعر و بلاغت. چنانکه ظاهراً جاحظ ازبلاغت و ادب فرس و روم و هند بی‌بهره نبود اما تأثیر بارز فکر یونانی درنقدقدامه ظاهرشد ـ نقدالشعر. این قدامه نصرانی بودکه‌بردست مکتفی‌بالله خلیفهٔ‌عباسی مسلمان شد و، کاتب بود و اهل حکمت. کتابهایی هم در علم سیاست وصناعت جدل داشت و مخصوصاً درمنطق متبحر بود. وی تحت تاثیر همین معلومات فلسفی بودکه نقدالشعر را نوشت ـ بایك برداشت تازه از شعر و فنون‌شاعری. درین برداشت‌تأثیر فکر یونانی‌هست خاصه در شیوهٔ طبقه‌بندی ابواب‌ومطالب. البته شعرعربی، با جزئیات اقوالی‌که ارسطو در فن شعر آورده است چندان منطبق بنظر نمیآمده است و این مشکل را غیراز قدامه و قبل از او مترجمان و شارحان عربی فن شعر هم داشته‌اند. اما تاثیر ارسطو و تعلیم او باز در جای جای کتاب هست و بشکلی انکار ناپذیر. از جمله اهمیتی که‌قدامه برای مبالغه قائل شده‌است درشعر، حرف ارسطو را بخاطر می‌آورد که مانعی نمی‌بیند از اینکه شعرا امور و اشیاء را بالاتر یا پستتر از آنچه

*Taine, H.

www.ketabha.org

درواقع هستند وصف کنند. همچنین کوششی که قدامه کرده است تا فنون مختلف شعر را ازوصف و تشبیه و غزل ونسیب و مرثیه بمدوفن مدیح و هجا برگرداند، نیز گویی از ترتیب فن شعر ارسطو اخذ شده باشدکه ازتمام انواع شعربیشتر توجه به تراژدی دارد و کومدی. دربعضی جزئیات دیگرکتاب هم نشانه‌هایی هست از تأثیر فن خطابه و چون قدامه باکتب منطق و فلسفه سر وکار داشته است این اندازه تأثیر درکتاب اوبعید نیست[۱۶] این‌کتاب و همچنین مطالعات متکلمان و حکماء راجع بشعر و خطابه تأثیر تمـام داشت در پیدایش بلاغت اسلامی که اساس آن درواقع عبارت بود از بلاغت قرآن و نقد ادباء. بلاغت قرآنی البته اساس بلاغت اسلامی است اما پیدایش تئوریهای بلاغت عربی، از تأثیر تعلیم ارسطو خالی نیست. واضع و شـارح عمدهٔ این تئوری عبدالقاهر جرجانی است بادوکتاب معروفش: اسرارالبلاغه و دلائل‌الاعجاز. آیا عبدالقاهر جرجانی هم ازتعلیم حکماءیونان‌استفاده کرده است؟ اگر کرده‌است ظاهراً از طریق کتب ابن‌سینا کرده است و البته بعضی اقوال و تحقیقات وی با آراء ارسطویی شباهت نیست[۱۷] لیکن این شباهت آن اندازه نیست که حاکی باشد از تبعیت و تقلید. درهرحال تازگی واصالتی که دردو کتاب عبدالقاهرهست آن هر دو را اساس بلاغت و نقد علمی اسلامی کرده است و ازین حیث هم اسرارالبلاغه ودلائل‌الاعجاز تاحدی یادآور فن شعر ارسطوست و فن خطابهٔ او. البته بلاغت ادبا که مبتنی بر صنـایع بدیع و بر سنت نقد قدما بود، در مقابل فکریونانی عکس‌العملی تند و خشن‌نشان می‌داد: تحقیر و بدبینی نسبت باقوال حکماء. چنانکه ضیاء الدین ابن الاثیر ـ برادرعزالدین، که مورخ مشهورست و مؤلف کتاب الکامل فی‌التاریخ ـ در کتاب مشهوری که دارد بنام المثل السائر با خودستایی و گزافه‌گویی غرورآمیزی‌که خاص او ـ یا خاص اکثر ادیبانست ـ یك جا ضمن بحث راجع بصناعات کلام اقوال حکماء را در باب اقسام معانی بحثهایی می‌داند کلی و بی‌فایده‌که درعمل چندان بکار نمی‌آید. می‌گوید عرب بدوی بدون آنکه از آن کلیات واقف باشد نظم و نثرپسندیده انشاءکرده است وشاعرانی مانند ابونواس، مسلم‌بن‌ولید، ابوتمام، و بحتری هم بی‌آنکه از علوم یونانی اطلاع داشته‌باشند معانی خوب بوجود

www.ketabha.org

آورده‌اند. درینجا می‌گوید کتاب شفاء ابن‌سینا را دیدم که دربارهٔ شعر می‌گوید این امر سیعنی شعر-موقوف است‌برد و مقدمه ویك‌نتیجه.درحالی‌که ابن‌سینا خود شعر میسروده و شك نیست که در نظم و انشاء شعر خویش هم هیچوقت منتظرترتیب دو مقدمه وبدست‌آوردن نتیجه نمی‌شده است و یونانی‌ها که خود شعر میسروده‌اند هرگز باترتیب مقدمات بنظم و انشاء شعر توفیق نیافته‌اند. چه خوب می‌گوید ابن‌ابی الحدید که در رد قول ابن‌الاثیر و کتابش- دررسالهٔ الفلك الدائر می‌گوید که‌وی سخنان حکما را درنیافته است ومغالطه‌کرده است[۱۸]. باری بلاغت اسلامی، مقارن پایان عهد خلافت، معجونی بودازسنت ادباء و اقوال حکماء ومتکلمین که عبدالقاهر نظم ابتکاری تازه‌یی بدان داده بود.سکاکی درمفتاح‌العلوم خویش تحقیقات عبدالقاهر و ملاحظات ادبا را نظم دیگری داد و از آنها علوم بلاغت را بوجود آورد که بعد از او صورت جامد فعلی خویش را یافت: معانی، بیان،و بدیع[۱۹] . باری کتاب سکاکی که‌آخرین تحقیق علمی اصیل است راجع بعلوم بلاغت رنگ فن‌خطابه وفن شعر ارسطو و حکماء اسلامی‌را دارد و این نکته جالب‌است وآموزنده. میراث نقد اسلامی- تاحدی تحت تأثیر تعلیم حکماء- نوعی نقد کلاسیك شد. درواقع فلسفه اسلامی اگرهم‌گه‌گاه از حکمت ارسطویی مایه گرفت تقریباً بهرچه داشت رنگ ارسطو داد و هرگز بر بنیاد یك فکر دیگر نقد تازه‌یی بوجود نیاورد. الانقد صوفیه که ذوقی بود و مبنایش برنوعی کشف و اشراق. باری غلبهٔ حکمت ارسطوبرفلسفهٔ اسلامی تقریباًهمگام است با تأثیرریطوریقا وابوطیقای او بربلاغت و نقد مسلمین. آیا این هماهنگی نقد و فلسفه همه‌جا در یك موازات دوام دارد؟

www.ketabha.org

www.ketabha.org

۱۸

نقد و فلسفه

گمان دارم هماهنگی بین فکر فلسفی و فکر نقادی یك واقعیت‌تاریخی است ازین‌رو در ادب کلاسیك اسلامی ـ فارسی وعربی ـ چون اهل‌نظر تقریباً جز با حکمت ارسطو آشنایی نداشته‌اند و در نقد ادبی هم نه مکتب‌های‌تازه‌یی بوجود آورده‌اند نه شیوه‌های تازه‌یی. آنچه دارند میراث عربی است با رنگی از تعالیم ارسطو، فقط نقد صوفیه را می‌توان برآن افزود که بی‌شباهت بنقد نو افلاطونی نیست هرچند بعیدست که از آن متأثر شده باشد. با اینهمه همسازی و هماهنگی بین نقد و فلسفه امریست قطعی، و غیر از یونان ادب اروپا هم برای اثبات آن شواهد عرضه میکند و امثال. در ادب اروپا این هماهنگی چندانست که در مقابل هریك از ادوار و مکتب‌های فلسفی‌یك‌مکتب یا یك دورهٔ نقد ادبی را میتوان نشان داد. با اوصاف و مختصات متناسب و هماهنگ با آن مکتب فلسفی.

صحبت از فلسفه و ادب اروپاست، فلسفه و ادب مسیحی که با انحطاط و زوال تدریجی فرهنگ عهد شرك یونان و روم آغاز شد ـ در دوره‌یی که مورخین اروپا آن را قرون‌وسطی‌خوانده‌اند و عهد ظلمت[۱]. درست است که هنوز بسیار کشفیات و شایدتحقیقات طولانی لازم است تا بتوان کارنامهٔ اندیشه

www.ketabha.org

و حکمت این قرون‌وسطی را ولو باجمال بیان کرد؟ لیکن شك نیست که سعی در تلفیق بین عقل و ایمان ، بین علم و کلیسا در واقع شغل عمده بوده است برای حکمت این‌ایام ـ اسکولاستیك . چنانکه ادب و هنرهم غالباً همین‌هدف را پیروی میکرد ـ : خدمت کلیسا . درست است که بعضی شاهکارهای عظیم ادب در همین دوره بوجود آمد ، درست است کـه کومدی الهی دانته * ، قصه‌های‌چاسر * ، ومنظومهٔ نی‌بلونگن * را اروپا باین قرون تاریك‌مدیونست اما کلیسا روی هم رفته با شعر و ادب میانه‌یی نداشت . وی موزها * ـ آفریدگاران هنر یونانی ـ را از معبد قدس خویش رانده بود و حتی‌گه‌گاه شعر را غذای شیطان میخواند و مایهٔ گمراهی و تباهی[۲]. اگر هم از شعر و ادب دم میزد شعر و ادبی‌را میخواست‌که مثل تئولوژی باشد ـ دنباله‌رو کلیسا. فلسفهٔ اسکولاستیك با روح نقادی سازش نداشت از این‌رو در نقد ادبـی کار قابلی درین دوره انجام نشد . اسکولاستیك در تعمق و استغراق قوی بود و در نقد و داوری ضعیف . اجتهاد شخصی کـه اساس هرگونه نقدست درین حکمت جای خود را داده بود به قول حجت ـ کلام استـاد . وقتی بحثی در میان میآمد هرکس بانگ « استاد گفته است» بر میـآورد هرگونه صدای اعتراضی‌را خاموش‌میکرد. این‌استاد مطلق‌ارسطو بود که حکمت‌اسکولاستیك او را با افلاطون مثل یك جبار خودکامه تعظیم میکرد و حتی تقدیس. جایی که صحبت‌از قول حجت در میان میآمد البته جایی برای نقد نبود . نقدی‌هم اگر بود عبارت میشد ازتجلیل قدماء یا تحذیر از تأثیر سوء اقوال مشرکان. آباء کلیسا مخصوصاً در اوایل این دوره نگرانیشان بیشتر ازین بابت بودکه مطالعهٔ آثار قدما ذوق دینی را در مردم تباه نکند امـا در اواخر این دوره توجه خاصی میشد به قدما وبلاغت قدیم . اما تا عهد رنسانس ـ که اروپامطالعهٔ آثار قدما و معرفت ادب وفرهنگ عهد شرك را دوباره از سرگرفت ـ ازروح نقادی درآن سرزمین نشانهٔ قابلی‌ظهور نکرد .

✡ Dante ✡ Chaucer ✡ Nibelungenlied

✡ Muses

www.ketabha.org

این رنسانس تجدید حیاتی بود که اروپا را در پایان قرون وسطی مقارن انحطاط رژیم فئودال و طلیعهٔ تفوق بورژوازی بسوی حکمت و ادب عهد شرك کشانید: حکمت و ادب یونان و رم. تحقیقات و مطالعات هومانیستها در ادب قدیم و یك رشته کشفیات و اصلاحات صنعتی و دینی که درین دوره حاصل شد تدریجاً اندیشهٔ متفکران این دوره را از نفوذ اسکولاستیك وکلیسا آزاد کرد. در اخلاق طریقهٔ اپیکوریها و رواقیها تجدید شد و در علم گرایش بحکمت تجربی. هنرمندان بزرگ ایتالیا ـ لئونارد وداوینچی* میکلانجلو* ورفائل* ـ ذوق زیبایی را پرورش دادند و تعالی. چنانکه هومانیستها هم مناسب با حکمت تازهٔ رنسانس نقد تازه‌یی بوجود آوردند ـ مخصوصاً نقد متون و نقد لغوی را. نه فقط ایتالیایی‌های امثال وارچی* و کاستل و ترو* در شرح آراء قدما راجع به فن شعر دقت و تحقیق نشان دادند اراسموس* هلندی در نقد و تحقیق متون شاهکارها بوجود آورد. ادب کلاسیك اروپا حاصل این نقد و این طرزفکر شد: ادبی که نامهایی بزرگ مثل مولیر* ،کرنی* . راسین* ، و درایدن* را بلندآوازه ساخت. این ادب در واقع محصول رنسانس بود و دوستدار پیروی از قدما ـ پیروی از ادب یونان و رم. با آنکه درکلام شکسپیر ، درکلام مولیر ، و حتی درکلام کرنی تمام اصول و قواعد فن شعر ارسطو مراعات نمیشد نقادان کلاسیك قواعد و اصول ارسطو را هم در ضمن میراث شعر و ادب یونانی استقبال کردند. در دوره‌یی که فرنسیس بیکن و دکارت اندیشه غربی را از یوغ ارسطو آزاد میکردند ادب کلاسیك تحت تأثیر رنسانس بارسطو و فن شعر وی همچنان بچشم اعجاب می‌نگریست. نقد این دوره در واقع دنباله‌یی بود از حکمت

---

* Leonardo Da Vinci
* Michelangello
* Raphael
* Varchi
* Castelvetro
* Erasmus
* Molière
* Corneille
* Racine
* Dryden

www.ketabha.org

رنسانس و حکمت بیکن * و دکارت * هنوز در آن تأثیری نداشت . نقاد بزرگ عصر نیز در این دوره بوالو * بود ، در فرانسه . بوالو خود شاعر بود و از اقران و امثال راسین ، لافونتن و مولیر اما ذوق نقادی داشت و علاقه شدید به تبعیت از قدما . البته وی تأکید میکرد که باید بقواعد و سنن قدما ـ خاصه فن شعر ارسطو ـ گردن نهاد اما یادآوری میکرد که این کار باحترام نام ارسطو نیست برای آنست که اصول و قواعد وی با عقل و منطق موافق است . درست است که جز حقیقت هیچ‌چیز زیبا نیست[۵] اما این حقیقت چیزی نیست جز طبیعت که قواعد و اصول قدما مخصوصاً ارسطو موافق آنست و روشنگر آن . چون قدما بیشتر با طبیعت نزدیک بوده‌اند آن را بهتر توصیف کرده‌اند و بهتر ادراك. از این‌رو با مطالعهٔ آثار و پیروی از اصول آنهاست که در هنر میتوان به حقیقت رسید و به زیبایی . این پیروی ازقدما و اصول آنها را پیش از بوالو ، و قرنها قبل از او هوراس شاعر رومی هم گفته بود با تأکید تمام . چنانکه نظیر آن نزد شاعران و نقادان دیگر هم بود ـ در انگلستان وآلمان . ازجمله الکساندرپوپ * شاعر انگلیسی نیزچندی بعد از بوالو تقریباً همین‌اصول راتبلیغ کرد ـ در رساله منظومی که دارد راجع‌بنقد[۶]. در آلمان گوتشد * آخرین مدافع مهم بود برای ادب کلاسیك و مخصوصاً ادبیات فرانسه . وی که از تأثیر آراء لایب‌نیتس * و ولف * برکنار نبود رساله‌هایی نوشت در فن شعر ، فن خطابه ، و در باب زبان . در فن شعر مخصوصاً تحت تأثیر بوالو بود و مثل او معتقد بود که در شعر و نمایش باید از هرآنچه باورنکردنی است و نامعقول اجتناب کرد و جز پیرامون اموری که بحقیقت نزدیك است نگشت . آراء او منـاقشاتی برانگیخت چنـان که در آلمان هم مثل فرانسه غوغای اختلاف بین قدما و متجددان معرکهٔ گرم یافت . بعلاوه تدریجاً حکمت‌های جدید در آثار و افکار اهل ادب

---

* Bacon,F. * Descartes * Boileau
* Pope, A. * Gottsched.
* Leibnitz * Wolf

www.ketabha.org

هم شروع کرد بتأثیر. قرن هیجدهم ـ قرن روشنائی ـ بناکرد بتحقیر سنتها. هرچه بانقلاب فرانسه نزدیك‌تر میشد این تحقیر او هم بیشتر شدت میبافت. نقد این دوره، از حکمای اروپا فکرهای‌تازه آموخت و حرفهای تازه . از تامس‌هابز * ، جان‌لاك * وکندیاك * آموخت‌که بیشتر بحس و تجربه‌تکیه‌کند و ازدکارت * ولایب‌نیتس * یادگرفت‌که بحکومت‌عقل‌چگونه گردن نهد. ویکو * حکیم و نقاد ایتالیایی بآن یاد دادکه قضاوت زیباشناسی هم مبنای یك نوع معرفت است‌که با معرفت استدلالی وتجربی بسی‌تفاوت دارد و بدینگونه در هنرهمه‌جا نمی‌توان تسلیم قضاوتهای مقبول‌شد و تسلیم‌سنتها. شك در ارزش‌سنتها صاحبنظران این عصررا تدریجاکشانید بمخالفت باآنها. یکنوع‌خودآگاهی‌وهشیاری‌اجتماعی‌نتیجه‌این‌فلسفه‌هاشدکه‌شاعران ونویسندگان عهد را واداشت‌بمبارزه برای عدالت، برای‌خیر، و برای حریت. ولتربالبخند زهرآلود خویش‌ادبیات‌این‌دوره را رنگ‌خاصی‌داد ـ رنگ مبارزه. بدین‌گونه عهد روشنگری ، شعر و هنر را با زندگی مرتبط یافت و آن بینش اشرافی کلاسیك‌که با تبعیت از قدما ادب را از واقعیت و زندگی منصرف میداشت تدریجا شکست میخورد. دیدرو* ـ نویسنده دایرةالمعارف ـ با طرز فکرحسی و تقریبا مادی‌که چاشنی‌شك نیز داشت‌کوشید تا نقد و ادب را در خدمت‌جامعه درآورد و در خدمت اخلاق. لسینك * نویسنده و نقادآلمانی‌هم‌که حریت‌فکر و استقلال‌رای خویش‌را در نقادی مدیون دیدروست، در مبارزه با تقلید وتبعیت از قدما واز مکتب‌کلاسیك فرانسه توفیق و شهرت تمام یافت. قبل از وی‌یك نقاد عهد روشنگری نامش و ینکلمان‌باین نتیجه رسیده بود که در این امر هم عامل اقلیم موثر هست هم طرز حکومت و احوال جامعه. ایـن افکار، که در تحول مبانی‌نقد ادبی تاثیر قوی داشت، تا حدی حاصل حکمتهایی‌بودکه در

* Thomas Hobbes
* Condillac
* Leibnitz
* Diderot
* J. Loke
* Descartes
* Vico
* Lessing

www.ketabha.org

اروپای آن عهد، رواج و قوت گرفته‌بود. وینکلمان* سادگی آمیخته با نجابت هنر یونان باستان و همچنین عظمت متعالی آن را زاییده آزادی میدانست که نزد قوم سنت‌بود، وهمان را ایده‌آل هنری میدانست. چه‌فکری از این‌روشنتر می‌توانست با ایده‌آل اخلاقی و فلسفی عهد روشنگری مناسب باشد؟ همین‌طرز فکر بود که ادب عهد روشنگری را تا حدی تبدیل می‌کرد بیك معرکهٔ سخت برضد ظلم و خرافات. ولتر* ، روسو* ، وشیلر* هم قهرمانان این‌طرز فکر بودندکه انقلاب فرانسه در واقع لبیکی‌بود بدعاهای کفرآمیز امثال آنها. بدینگونه عهد روشنگری در فرانسه موجد انقلاب‌کبیر شد با هدف‌های آزادی جویی و بورژوا پروری خویش. امادر آلمان یك نظام فکری انقلابی‌وبی‌سابقه بوجودآوردکه یك قرن بعد تقریبا تمام افکار فلسفی اروپا بدان مدیون‌شد[۲] و و تاثیرش در فلسفه اروپا از تاثیری‌که انقلاب‌کبیر در تاریخ اروپا داشت‌کمتر نبود. بله صحبت از فلسفهٔ‌کانت* است حکیم آلمانی‌که حکمت اوعبارتست از نقدعقل نظری، نقد عقل عملی، و نقد قوهٔ حکم. نفی‌جسورانهٔ الهیات عقلی‌این فکرنقاد را باین نتیجه رسانیده بودکه جز باخلاق و ایمان تکیه نمی‌توان‌کرد و بدینگونه‌کانت از طریق‌استدلالات عقلی بهمان جایی‌رسیدکه ژان‌ژاك روسو رسیده بود ـ از طریق ذوق. این نتیجهٔ انقلابی‌بود ، که منشاء مکتب‌رمانتیسم شد چنانکه نظریهٔ مشهور هنر برای هنرهم تا حدی برفلسفهٔ نقادی‌کانت مبتنی بودکه قضاوت هنری را از هرگونه علاقهٔ عملی منزه می‌دانست . باری فلسفهٔ کانت در تمام افکار فلسفی بعد از او تأثیر بخشید. شیلر وگوته* ـ دوشاعر بزرك‌آلمان ـ از آن فلسفه بهره‌بردند. بتهوفن* کلام او را درین باب‌که در عالم دوچیز شگفت هست آسمان پرستاره در بالای سروقانون اخلاق در درون ضمیر انسان، با اعجاب و تحسین یاد می‌کسرد. بعد هم هگل* وکارلایل*

☆ Winckelmann ☆ Voltaire
☆ Rousseau'J.J. ☆ Schiller
☆ Kant ☆ Goethe
☆ Bethoven ☆ Hegel ☆ Carlyle

www.ketabha.org

مدیون او شدند هم ویلیم‌جمس * و برگسون. صدای او ــ که در الهیات همه چیز را جز اخلاق و احساسات رد می‌کرد ــ در ادب البته بی‌انعکاس نمی‌ماند و رمانتیسم عبارت بود از این انعکاس.

مکتب رمانتیسم درحقیقت نوعی عکس‌العمل بود در مقابل فلسفه‌های جزمی و تعقلی رایج در عهد روشنگری و می‌خواست تحت تأثیر اقوال کانت و روسو اتکاء بر وجدان و احساسات را در برابر «تعقل خالی از روح» روشنگران توصیه کند. این طرز فکر که در دنبال بحران انقلاب کبیر و هذیان امپراطوری بناپارت بزودی مثل یك بیماری واگیر در اروپای غربی پیچید کانون اصلیش نخست شهر کوچك ینا بود در آلمان. در واقع در این شهر مقارن آخرین سالهای عمر کانت بود که این طریقه رونق یافت و رواج. در آن سالها شیلر در ایـن شهر درس تاریخ می‌گفت فیخته و شلینگه در ایدئالیسم خویش غوطه می‌خوردند، هگل بتأمل در فلسفه خویش اشتغال داشت و فریدریش شلگل* با دوستان ادبی خویش نهضت رمانتیسم را بنیاد می‌نهاد. ایـن مکتب عشق بـه طبیعت و تأملات دینی‌را بمنزلهٔ وسیله‌یی میشمرد برای نیل انسان به نامحدود. بعلاوه قدرت زوال یافتهٔ کلیسا و عظمت سپری شدهٔ عهد فئودال را رنك افسانه می‌داد و بچشم حسرت و شوق می‌دید. در مدتی کوتاه ــ تحت نفوذ فلسفه کانت، فیخته * و شلایرماخر * ــ رمانتیسم اروپای غربی را تسخیر کرد و همه‌جا تقریباً جای مکتب کلاسیك را گرفت. در فرانسه کسانی چون شاتوبریان * ، و مادام‌استال آن را استقبال کـردند و در انگلستان امثال شلی، و بایرون * . چنانکه بزودی در ایتالیا ، اسپانیا ، دانمارك ، و لهستان هم طرفداران جدی یافت، وپرحرارت. چیزی که رمانتیسم توصیه می‌کرد مخصوصاً عبارت بود از ترك پیروی از قدما، کنار نهادن سنتها و قیود بیفایدهٔ قـراردادی، خدا حافظی با اساطیر یونان و رم ، بیقیدی بآنچه کلاسیك‌ها نامش را عقل نهاده بودند، و

* James.w.
* Fichte
* Chateaubriand
* Byron
* Schlegel, F. von
* Schleiermacher
* Shelley

www.ketabha.org

توجه باخذ مضامین از اقوام دیگر، شمالی‌ها ومخصوصاً شرقیها. این گرایش بشرق رنگ خاصی به نهضت رمانتیسم داد. شلگل که خود پایه گذار رمانتیسم بود بمطالعات شرقی خاصه هندی علاقه داشت. گوته بشرق خاصه ایران بچشم اشتیاق و علاقه می‌نگریست. بایرون و لامارتین نیز از تاثیر شرق زدگی در تاب بودند. این یك جلوه از بیماری رمانتیسم بود. جلوه دیگرش مخصوصاً عبارت بود از پرورش فردیت و استغراق در عواطف و احساسات شخصی. شلایر ماخر ـ یك فیلسوف رمانتیك ـ حتی اخلاق خویش را براساس اوصاف فردی می‌نهاد. رمانتیسم می‌خواست که شاعر خودش باشد و الهامش بدون تقید به قیود وحدود کلاسیك. این مکتب که تحت تأثیر فلسفه‌های رایج عصر بوجود آمد البته بوجود آورندهٔ یك مکتب نقد هم شد ـ نقد رمانتیك. از نقادان آن مکتب بوده‌اند در انگلستان ولیم هزلیت* و چارلزلمب * ودر فرانسه ویلمن*، با تفاوتهایی که در بیانشان هست و در دیدشان. ولیم هزلیت باآنکه نقدش بیشتر جنبهٔ ذهنی وشخصی دارد و مخصوصاً با آنکه از نقص و غرض هم خالی نیست مشحون است از نکته سنجی های لطیف. بعضی قضاوتهای او دربارهٔ شعرا هنوز هم مقبولست ومعتبر و باتمام عیبهایی که براو می گیرند وی را هنوزمهمترین منتقد عصر خویش‌میشمارند. چنانکه چارلزلمب هم نقدش ذهنی است‌اما آکنده از لطف وظرافت. هدفش گویی درنقد آنست که هم خواننده‌اش‌لذت ببرد و هم خودش[۸]. هیجانها و خیال پروریهایی که در نقد او هست باذوق و ظرافتی که داردوی را در نقادی توفیق وقبولی تمام داده است واورا بدرستی صدای واقعی رمانتیسم می‌توان خواند در ادبیات انگلیس. اما در فرانسه نه‌نقدویلمن رمانتیسم خالص است نه طریقه سنت بوو. نقد ویلمن مخصوصاً متأثرست از شاتوبریان و مادام دواستال * . با اینهمه نقدیست عینی، تاریخی، وتطبیقی. می گوید نقد باید مثل تاریخ باشد دوراز هرگونه شور وشوق، دورازهرگونه شائبه وعلاقه. باید قضاوتش راجع‌باشد بهنر و استعداد نویسنده نه راجع‌بعقیده

☆W. Hazzlitt ☆Ch. Lamb ☆Villemain
☆ Sainte _ Beuve ☆Mme de Stael

www.ketabha.org

وطرز فکرش. اما سنت بوو دراحوال نفسانی شاعر تأملی بسزا بجامی‌آورد، چنانکه نقدش چیزی میشود ازنوع‌تاریخ طبیعی ـ تاریخ طبیعی اذهان وافکار. تازگی شیوهٔ نقد اوددین است که درشناخت اثر توجه خاص بصاحب اثر داردو بدینگونـه نقد درنزد او ازتحقیقات زیباشنـاسی بتحقیقات راجع به تاریخ و روانشناسی میگراید ازکلی بجزئی کشانیده‌میشود و از جمع بفرد[۹]. همین‌نکته است که نقد اورا رنگ خاصی از رمانتیك‌میدهد. بعلاوه این شیوه کمك‌مؤثری است درفهم اثر و تمتع و التذاذ ازآن. میگوید نقادکسی است که خودش‌میداند چگونه باید بقرائت آثار نویسندگان بپردازد و بدیگران هم یاد میدهد کـه چگونه قرائت کنند. ذکری از مشهورترین آثار این نقادان دراینجا ضرورت ندارد ازآنکه مرادم فقط اشاره است بشیوهٔ نقدآنها وتأثیری که ازاندیشه‌های فلسفی متداول دارند.

غوغای رمانتیسم‌تدریجاً در جاروجنجال فلسفه‌های گونه‌گون ومکتب‌عای ادبی قرن نوزدهم خاموش‌شد. این قرن‌دوران جوشش‌و پیدایش بودـ درفلسفه ودر ادب. آراء کانت ازهمان اوایل قرن منشأ و مبداء بسیاری نظریه‌های‌فلسفی شد. هم شوپنهاور بدبینی خود را ازآن ساخت هم هگل‌جدل خویش را. بعلاوه نقد سختی که او برعقل‌نظری وبرتمام تحقیقات مابعدالطبیعه واردکرد ضربتی بود بر اصحاب مکتب های جزمی. از اینجا بودکه شك فلسفی، و اعتقاد بـه نسبیت احکام باز احیاء شد. کانت که ارزش‌قضاوتهای عقل نظری را درباب‌ذوات نفی میکند حکم ذوقی ـ استتیك * ـ را عبـارت می‌داند از قضاوتی عاری از شائبه منفعت. نزد او حکم راجع بزیبایی و هنر وقتی بشائبه منفعتی‌آلوده شود دیگر یك حکم خالص ذوقی نیست وازحیث ادراك زیبایی ارزش ندارد. بعلاوه زیبایی غایتش امریست درونی. درخود آن ونه در خارج. درواقع همین فکر کانت بودکه‌کوشید هنر را از هرقیدی برهاند. آن را بیـازی بگیرد و منتهی کند بمکتب معروف « هنر برای هنر ». این مکتب در پایان عهدرمانتیسم یك چند طرفداران جدی یـافت که مدعی بودند یك اثر ادبی نه اخلاقی است نه

* Esthetique

www.ketabha.org

خلاف اخلاق، یاخوب نوشته شده است یابد. توصیه میکردند که شعر باید از هرگونه تمایلات اجتماعی واخلاقی برکنار باشد. حتی تأکید می‌کردند که هیچ چیز واقعاًزیبانیست بجزآنچه‌درآن سودی وفایده‌یی نباشد. هرآنچه‌سودی وفایده‌یی دارد زشت است ازآنکه‌حاکی است ازیك حاجت انسانی وحاجتهای انسانی همه‌پست استوزشت. طرز فکر پیروان این مکتب بیش وکم‌چنین‌بود. تئوفیل گوتیه * ولوکنت‌دولیل * درفرانسه منادی‌این فکر بودند والترپاتر * واسکاروایلد * در انگلستان. عکس‌العمل‌آن‌نیز- مثل اصل فکر - ناشی ازیك فلسفه بود. بله، ازآراء فیخته‌که یك‌تن از شاگردان‌کانت بشمار است بعلاوه از میراث افکار سقراط وافلاطون. در واقع تامس‌کارلایل مورخ ومحقق انگلیسی ازنظریهٔ فیخته * که وجود انسان را عامل عمده میدید درتجدید احوال‌وادامه عالم، فکر قهرمان پرستی وقهرمان جویی خویش را بوجود آوردکه « انسان برتر » نیچه بعدها یك‌کودك ضایع‌شدهٔ آن قهرمان تلقی شد. هنرهم، وسیله‌یی بشمار آمدکه این قهرمان کارلایل * را درکارآفرینش وتجدید بنای عالم‌کمك میکند. جان رسکین * ، نقاد ومحقق انگلیسی‌که از افکار کارلایل متأثر بود، هنررا وسیله‌یی تلقی‌کرد برای تربیت وترقی‌انسان. چنانکه لوتولستوی * در پاسخ این معماکه هنرچیست؟ نیز بهمین طرز فکر گرایش یافت. از اینها گذشته نقدی‌که‌کانت ازعقل نظری‌کرد میدانی تازه‌گشود برای ظهور شك در افکار. فلسفه تحققی هم طرز فکرمتافیزیکی را بسختی انتقاد کرد. این نکته فکر نسبیت را بوجودآورد - یعنی اعتقاد به نسبیت احکام وقضاوتهای عقلی را. این هم یك نوع طرزفکر ایدئالیستی بود که بهرحال واقعیت عینی را بچیزی نمیگرفت. درزیبایی و هنر کسانی‌که دم ازنسبیت احکام می‌زدند مدعی‌شدندکه شعر وهنر بطورکلی نه‌خوبست نه بد. خوب وبدآن متناسب است باذوق‌وادراك خواننده. ازاین رونقدهم درواقع چیزی نیست جزبیان تأثر ودریافتی‌که‌برای

☆Theophile Gautier ☆Leconte de Lisle
☆ Walte Pater ☆Oscar wilde ☆ Fichte
☆Th.Carlyle ☆ J. Ruskin ☆ L. Tolstoi

www.ketabha.org

یك منتقد حاصل شده است از مطالعه یك اثر: امپرسیونیسم. در احوالی که رنان * وبرگسون * هم در دنبال کانت‌وکنت * ضعف وعجز عقل را درادراك حقیقت نشان میدادند بسیاری اذهان برای نقد وقضاوت باین طرز فکر ـ طرز فکرامپرسیونیسم ـ پناه میبردند. آناتول‌فرانس * وژول‌لومتر * درنقادی‌باین شیوه‌علاقمی‌ورزیدند. نزدآنهاانسان‌هرگزاز وجود خویش بیرون‌نمی‌آیدوآنچه هم درباب خوب و بد چیزهای خارج بیان میکند یك قضاوت عینی نیست. یك سلسله تأثرات شخصی و ذوقی است که رنگه ذهنی دارد نه عینی[۱].

بدینگونه امپرسیونیسم درباب حکم‌ذوقی بنایش برشك بود. نزدآناتول فرانس زیباشناسی اساس درستی نداشت مثل‌کاخی بودکه توی هوا معلق باشد. نه آن را برپایه اخلاق می‌توان نهاد نه برجامعه شناسی. از آنکه خودآنها را هم نمیشد علم خواندـ بمعنی واقعی لفظ. حاصل آنکه هر حکم که منتقد می‌کند فقط تأثرات خود اوست و ماجراهایی‌که روح او دارد درمعرکهٔ آثار و شاهکارها. ازین‌رو قضاوت او برای دیگران نه‌اعتبار دارد و نه صحت. در ورای این طرز فکر، نظریه استقلال هنر که درواقع از مباحثات‌کانت حاصل میشد مدافع سختی دروجود کروچه یافت * . بند توکروچه منتقد و حکیم ایتالیایی که اندیشه‌کانت را شکلی کاملتر داد و کوشید هنر را ازاینکه یکباره در دام فاشیسم افتـد ـ و بمنزلهٔ یك وسیله و افزار برای حکومت و تربیت باشدـ بازدارد. درواقع نزد کروچه هنر نه ارتباطی با منفعت دارد نه با لذت. چنانکه باخلاق‌هم مربوط نیـت وآن وظایف که بنام اخلاق و تربیت از هنر خواسته میشود درواقع نه کار اوست و نه شایستهٔ او. زیبایی هم امریست ذهنی چیزی که بصاحب حس مربوط است نه بشئی خارج و ادراك آن هم از راه شهودست نه تجربه. کروچه بااین سلاح فکری خیلی بموقع مبارزه با تجاوز را شروع‌کرد چنانکه کانت هم‌حتی در پیری‌از وظیفه یك‌فیلسوف غافل نمانده بود. فلسفه کروچه در حقیقت میوه‌یی بود که از سرچشمه فکر کانت سیراب

* Renan, E. Bergson * Comte *Anatole France
*J. Lemaitre * B. Croce

www.ketabha.org

گشته بود. اما درخت حکمت کانت پیش از آن یك میوهٔ زهرآلود هم بیار آورده بود: بدبینی شوپنهاور * دردِدنیای همچون پندار و اراده» این روح نوحه‌گر همه چیز بوی یاس و ملال می‌دهد. جهان چیست؟ جهان تصورمن است. با این جمله‌است که‌این‌مهمترین اثرفلسفی او آغاز میشود. می‌گوید ما هرگز از برون به ماهیت حقیقی اشیاء نمی‌رسیم مگر الفاظ و خیالات، که چیزی نیست جز دام فریب برای زندگی. اما زندگی چیست؟ اراده یعنی میل زیستن که حاصل آن هم هیچ نیست غیر از درد و رنج دائم. می‌پرسد مگر دانته شاعر بزرگ ایتالیا تصویری را که از دوزخ ساخته است از جای دیگر غیر از این زندگی خاکی ما آورده‌است؟ این زندگی که چیزی جز تنازع و تصادم دائم نیست ادامه‌اش حاصل یك فریب است. فریب‌عشق که‌عاشق ومعشوق را کورمی‌کند و بدام ازدواج می‌اندازد تاآنچه مصلحت نوع است انجام‌گیرد و در این راه فرد را قربانی می‌کند. عشق و غزل وسیله‌یی است که طبیعت به انسان می‌دهد تا او را باین دام بیندازد. می‌گوید اگر عشق پترارك سیراب میشد نغمه‌های او همپایان می‌یافت. در ینصورت‌آیا شعرو هنر فایده‌یی ندارد؟ چرا از آنکه رنج هستی را تسکین میدهد و ما را از امور جزئی و زود گذر بعوالم کلی و ابدی می‌کشاند اما این مقصود وقتی حاصل میشود که تمتع از هنر و زیبائی ازشائبه اغراض و منافع خالی باشد. بدینگونه شوپنهاور باز به نتیجهٔ کانت می‌رسد. این طرز فکر شوپنهاور ــ و تلمیذ او هارتمان * ــ تأثیر کرد در پیدایش یك مکتب ادبی: سمبولیسم. * اهمیت خاصی که این‌مکتب به حساسیت و احساس ــ در مقابل ادراك عقلی ــ می‌داد رنگ ایدئالیسم داشت و بدبینی آن از نفوذ شوپنهاور بود و هارتمان[۱۱]. توجه این‌مکتب برمز وکنایه بعضی شاعران را به رؤیا و هذیان بدبینانه کشانید و بعدها تحت‌تأثیر فرضیه‌های فروید * ، منتهی شد به سوررئالیسم: مکتب ادبی تازه‌یی مشحون از کابوس‌ها، اوهام، بدبینی‌ها، یاس‌ها و ضعف‌های انسانی. چنانکه نظیر همین تاریك‌بینی، نزد ریلکه * شاعر اطریشی و کامو * نویسندهٔ فرانسوی منتهی

۞ Schopenhauer ۞ Hartmann.
۞ Symbolism. ۞Freud
۞ Rilke.R.M. ۞A.Camus.

www.ketabha.org

شد بطرز فکر و تلقی اگزیستانسیالیسم * . همچنین طغیانی که ازین بدبینی‌ها و نگرانی‌ها سرچشمه می‌گرفت منجر شد به مکتب دادائیسم * که عبارت بود ازیك عصیان تخریب همراه با وقاحت و جسارتی بدبینانه.

جایی که شور هذیان‌آلود رمانتیسم و ابهام آگنده از رمزو بدبینی سمبولیسم تدریجاً فروکش کرد تنها یك پناه‌گاه عمده باقی‌ماند: واقع‌بینی. سنت‌های فلسفی اصحاب جزم و تعقل همچنان برای نیل بحقیقت راه عملی می‌جست. آیا آنسوی حس و تجربه هیچ چیز حقیقت ندارد؟ اگوست‌کنت می‌گفت پس تنها بآنچه متکی برحس و تجربهٔ جزئی است می‌توان تکیه‌کرد. جان‌استوارت‌میل ازین بی‌اعتباری عقل‌و استدلال نتیجه می‌گرفت‌که پس‌حقیقت فقط چیزیست‌که نفعی دارد: ـ بیشترین نفع برای بیشترین خلق. هربرت ـ اسپنسر بپایدگی مناقشات متافیزیك را دستاویزی می‌کرد برای توجه باحوال جامعه ـ جامعه‌شناسی، و ویلیم‌جمس باین‌نتیجه می‌رسید که درینصورت حقیقت چیزیست که درعمل موجب راحت باشد و سهولت. آیا فکر غربی می‌خواست فلسفهٔ رواقی و اپیقوری را تجدیدکند؟ بیحاصلی مناقشات ایدئالیسم در واقع فکر فلسفی را به واقع‌بینی می‌کشانید، به‌توجه بدانچه واقعیت‌عملی دارد. تمام این فلسفه‌های جدید مبتنی‌بود بریك‌نوع واقع‌گرایی، بسرواقع‌بینی درمعرفت. یعنی اینکه محسوسات و واقعیات عالم وجودشان عینی است و مستقل، ربطی هم بذهن و نفس ما ندارد. آنچه از این طرز فکر عاید ادب شد عبارت بود از مکتب واقع بینی ـ رئالیسم در انگلستان این مکتب از فلسفهٔ اسپنسر * وجان استوارت‌میل * مایهٔ حیاتی می‌گرفت ودرفرانسه از فلسفهٔ آگوست‌کنت * .در این مکتب نویسنده از بازی با احساسات خود و خواننده خودداری می‌کندو می‌گذارد تا واقعیت خودش بزبان بیاید. بجای آنکه دست به مکاشفه و ابداع بزند بمشاهده می‌پردازد و بررسی. این شیوهٔ فکر نقدرا هم به تحلیل وتجزیهٔ اثر کشانید و هم به بررسی مآخذ و عوامل آن. در روسیه نقد بلنیسکی * ،

☆Existentialisme ☆Dadaïsme
☆A.Comte ☆Belinsky

www.ketabha.org

چرنیشفسکی * معرف این‌طرز فکرست ودرفرانسه نقدتن و برونه‌تیر. رئالیسم مادی مخصوصاً درنقد بلینسکی باوج قوت خویش رسید. اما نقد او تمام‌اوصاف رئالیسم را داشت جز بیطرفیش را. بلینسکی درواقع ازجناح‌چپ پیروان‌هگل پیروی می‌کرد و می‌خواست که ادب نه‌تنها نسبت بواقعیت زندگی وفادارباشد بلکه نیز مروج افکار مترقی و آزادیخواهانه شود. قضاوتهای او در باب نویسندگان و شاعران معاصرش با حدت و قاطعیتی واقع‌بینانه همراه بود. پوشکین * را بهترین ترجمان‌افکار عصرخویش می‌خواند و ورودتورگینف * را بعرصهٔ ادب تبریك می‌گفت. در استفاده از فکر و ادب اقوام دیگر دقت و روشن‌بینی را توصیه می‌کرد. معتقدبود بدتر و زیان‌بخش‌تر از این چیزی نیست که یك ملت نداند ازکی چه‌چیزی را باید اخذکند. تعلیم بلینسکی، به وسیلهٔ چرنیشفسکی و دوبرولیوبف * دنبال شد که همچنان مروج‌ترقی‌بودند و آزادی‌طلبی[۱۲]. بدینگونه در روسیه رئالیسم بهدایت فلسفهٔ مادی هنررا بخدمت جامعه درمیآورد ـ بخدمت آزادی و ترقی قوم. امـا در فرانسه تمایل بتحقیق داشت و بررسی عوامل واسباب گونه‌گون. تن * درواقع طالب نقدیست‌علمی، عینی،ومبتنی برجستجوی علل ونتایج.شیوه‌اوعبارتست‌ازاینکه‌آثارادبی‌را بمثابه واقعیت‌هایی تلقی‌کندکه منتقد هم‌میخواهداوصاف ومختصات‌آنهارابررسی‌کند و هم‌اسباب وعلل پیدایش‌آن‌اوصاف را. همانطورکه‌گیاهشناسی بی‌هیچ‌تفاوت‌گاه اوصاف‌درخت‌تاریخ رابررسی‌می‌کندوگاه درخت‌صنوبررا، گاه‌خرزهره راوگاه درخت‌قان‌را. نقدهم‌مثل گیاهشناسی است‌گیرم‌نه درباب‌گیاه مطالعه می‌کند بلکه درباب‌انسان وآثار اوست‌که‌به‌بررسی می‌پردازد. وی‌بانی‌ومروج نوعی رئالیسم است‌که ناتورالیسم * خوانده میشود و در نقد نیز بعوامل و اسباب‌طبیعی‌توجه خاص دارد. چنانکه درسیر تحول ادب‌نژاد، عامل‌محیط، وعامل زمان را بیش ازهرچیز دیگر موثر می‌داند. برونه‌تیر هم‌که طالب نقدعینی است و علمی‌باین اسباب وعوامل طبیعی‌اهمیت‌بسیار میدهد. وی درباب تحول‌انواع و فنون ادبی مطالعات‌جالب دارد ومی‌کوشد تانشان دهدانواع ادبی هم مثل انواع‌موجودات

---

*Chernyshevsky
*Pushkin *Turgeniev *Dobroliobov
*Taine, H *Naturalism

www.ketabha.org

زنـده دائم در تحول و تغییرست ـ در جهت ترقی یـا تنزل[۱۳]. نقدتن * و برونه‌تیر * بعدها در نقد اهل مدرسه، ادامه یافت و نقدمبتنی بر متون‌وتاریخ از آن بیرون آمد که نویسندگان کتابهای راجع بتاریخ ادبیات از آن شیوه غالباً استفاده کرده‌اند وپیروی[۱۴]. این سبك نقادی درواقع شیوهٔ التقاطی‌دارد، ومعجونی است از انـواع شیوه‌ها و مکتبها. نـزد لئوتولستوی نقد نشانه‌یی است از انحطاط هنر. از آنکه هنر بسبب حرفه‌یی شدنش احتیاج دارد به یك روشنگر ویك بازاریاب. اما آیا این ارزیابی که او از هنر دارد درپرتوجهان بینی عصری و ادراك درست زندگی ـ آنگونه که خودش مدعی است ـ انجام شده است؟ بااینهمه‌این‌طرزفکرتولستوی هم نتیجه‌یی‌است ازجهان‌بینی‌خاص‌واز فلسفهٔ او راجع بحیات[۱۵].

وجود این‌همه‌مکتبهای‌فلسفی وادبی چه‌چیزی‌را ثابت می‌کند؟هماهنگی بین فلسفه و نقد را. بعلاوه مگر نه هرمکتب ادبی نیز یك شیوه نقادی است؟ نکته اینجاست که در ایران با وجود آشنایی‌هـا که طی نیم قرن اخیر با این مکتبهای ادبی حاصل شده است اصول تعلیم این مکتبها و شیوه‌های‌نقدشان‌در نقدادبی ما انعکاس نیافته است. یك‌سبب اصلی درایـن امر بی‌شك اختـلاف در سوابق تاریخی و تفاوت در مقتضیات مادی و اقتصادی است بین ایران و اروپا اما علت عمده ظاهراً آنست که صاحب نظران مـا، درگذشته، با فلسفه‌هایی‌که منشاء و مبدأ بسیاری از این مکتبهای ادبی و نقادی بوده است آشنایی درست نداشته‌اند. نه‌آخر نقد ادبی در سیر و تحول خویش بـا فکر فلسفی هماهنگی دارد؛

---

*Taine, H. *Brunetiere, F.

www.ketabha.org

www.ketabha.org

۱۹

از نقد حال ما

یك شاعر قدیم فارسی زبان ، که خودسازنده بهترین داستانهای منظوم بزمی است می‌پرسد که وقتی نتوان راستی را درج کرد ، دروغی را چه باید خرج کردن ؟ با اینهمه خود شاعر همین شیرین و خسروش که در آن این دعوی را میکند[1] سرشارست از دروغ‌های شاعرانه ـ تخیل و مبالغه ، نه آیا از قدیم گفته‌اند[2] که بهترین شعر عبارتست از دروغ‌ترین آن ؟ درست است که نزدیك‌شاعر عرب هم بهترین شعری‌که تو گویی‌آنست که وقتی‌آنرا بخوانی مردم آنرا براست گیرند[3] اما نه شعر خود او با این میزان درست درمی‌آید نه شعر نظامی ما و نه شعر هیچ شاعر واقعی دیگر . حتی همین شعر راکه‌این شاعر گفته است کسی‌که میشنود گوینده‌را براست نمی‌گیرد. آیا معنی این دعوی آنست‌که پس‌شعر بی‌دروغ ممکن نیست ؟ البته که ممکن هست. اماشعر بی‌دروغ نه آن است که در آن نه تخیل باشد نه مبالغه .آن است‌که شنونده چون بشنودش مطمئن شود گوینده آن را خلاف احساس، خلاف‌پندار،وخلاف وجدان خویش نگفته است . اگر هم در آن مبالغه هست و دروغ ، آنهمه ترجمان واقعی طرز فکر شاعر یا طرز برخورد اوست با واقعیات . این‌است آنچه من شعر بی‌دروغ میخوانم و آن را شعر واقعی‌میشمرم . درینصورت‌البته آنچه شاعران بتقلید یکدگر گفته‌اند ازین‌گونه شعر نمیتواند باشد . ازآنکه

www.ketabha.org

تصویر و ترجمان خود آنها نیست ترجمان و تصویر کسانی است که سرمشق آنها بوده‌اند . بعلاوه در مقابل شعر بی‌دروغ نقد بی دروغ هم هست . نقدی که حاکی است از فکر و ذوق و شناخت واقعی منتقدنه از یك قضاوت قبلی که منتقد آن را بیان میکند تا خودش را راضی کند یا دیگران را. بدینگونه نقد هم ممکن است دروغین باشد یا بی دروغ و آنچه مهم است البته‌نقد بی‌دروغ است که هم شعر شاعر را بی‌نقاب میکند و هم خودش بی نقاب ظاهر میشود . نقد دروغین نمونه‌اش عالباً مجاملات رایج در بعضی مجلات است یا نقدهای باصطلاح پسافویی[۴] که هم در بعضی مجلات هست . این نقدی که در مجلات امروز رایج است البته همه‌اش از یك دست نیست نه همه‌اش پسافوئی است و نه بکلی مبنی بر اغراض دیگر. اما با احوال زمانه مربوط است و با فراز و نشیب آن . بعلاوه هنوز نمیتوان دربارهٔ بعضی قیافه‌های تازه‌که این اواخر وارد معرکه شده‌اند ـ قضاوت کرد . بعضی ازین قریحه‌های تازه بکار خویش رنگی از آیین روزنامه‌نگاری میدهند ـ ژورنالیسم. همین نکته است که نقد آنها را گرم و تند میکند ، وگه‌گاه حتی خشن و بیرحمانه . بعضی دیگر خود را خونسردنشان میدهند و معتدلتر . از جمله دکتر میترا باوجود گرایش تعصب‌آلودی که بنوعی رئالیسم دارد گه‌گاه قضاوتش با اعتدال توأم است و با احتیاط. عبدالمحمد آیتی با آنکه ارشادمآبی معلمانه نقدش رابرای شاعران گران میکند و خشن دقتی‌که در جزئیات دارد قابل تحسین است . محمدعلی‌اسلامی، و مصطفی‌رحیمی برای نقادی درشعر و ادب معاصرتجهیزات کافی دارند، از حیث مایه و تجربه . آیا اشتغال بآفرینندگی است‌که آنهارا چنانکه باید بنقد و نقادی وانمیدارد ؟ من بعضی اوقات آرزو میکنم که کاش دکتررضازاده شفق نقد می‌نوشت : تاریخی و اخلاقی اما هرگز دست‌بشاعری نمیزد و ایکاش جمال‌زاده دست از نقادی ـ مخصوصاً نقد شعر ـ برمیداشت و بکار داستانسرایی می‌پرداخت . اما هیهات ، هزار نقش برآرد زمانه و ..۵ باری وقتی ببینند کسانی که بی‌تجهیزات کافی دست بنقد و نقادی میزنند سکوت آنهاکه درین کارصلاحیت دارند نارواست. از اینها گذشته مقدمه‌هایی که بعضی شاعران بر دیوانهای خویش می‌نویسند ، مصاحبه‌هایی‌که درمجله‌ها

www.ketabha.org

و روزنامه‌ها میکنند گه‌گاه نقد پسافوئی است ـ یـا نوعی وداجی . محرك بسیاری از آنها هم خودستایی و آوازه‌گریست یا کینه‌جویی : این شعر را باید دور ریخت آن شاعر را بایدکوبید این اثر را باید نادیده گرفت. آخر برای چه ؟ شاعر می‌پندارد برای اینکه آن شعر و آن اثر را من بوجود نیاورده‌ام منتقد می‌اندیشد برای اینکه من نتوانسته‌ام چنان شعری را بوجود بیاورم و چنان اثری را. درست است که این پندار و اندیشه را آنها برزبان نمی‌آورند اما در دلشان غالباً چیز دیگری نیست . جز آنکه نقـاب دروغین یك قاضی را بر روی می‌زنند تا خشم و کینه را رنگ قضاوت دهند و رنگ دقت . اما آنجا که نمیتوانند نقاب قضاوت را برچهره اندازند نقاب سکوت را میزنند . سکوتی سنگین و زهرآلود که مثل یك بیماری سرایتگر تمام‌این مدعیان نقادی را فرد می‌گیرد و تبدیل بنوعی توطئه میشود ـ توطئه سکوت. این است نقد بازاری‌که من چند سال پیش در مقدمهٔ نقـد ادبی آن را ضعیف خواندم و بیمارگونه ، وهنوز نقدی است بازاری، دروغین ، ونقابدار .

البته رشته‌های حب و بغض و خوف ورجا که منتقد را با معـاصران خویش می‌پیوندد کمتر باو مجال واقعی میدهدبرای نقد درست درباب شاعران و نویسندگان معاصر . درصورتیکه این مشکل در مورد ادب‌گذشته درمیان نیست . با اینهمه نقد شعر گذشتگان هم آفتها دارد که از آنجمله استتعصب منتقدان ، عادت و تربیت خاص آنها ، وگه‌گاه بیعلمی‌شان و یا کاهلی که در جست وجوی مآخذ درست و استفادهٔ از آنها دارند . درباب شاعران قدیم یك مکتب نقادی هست خاص‌استادان ومحققان‌که من‌آنرا نقد مدرسه‌یی میخوانم‌ـ بعنوان یك اسم . این مکتب شعر و ادب را بعنوان یك واقعیت مینگرد ونتیجهٔ تاریخ و حوادث آن . گه‌گاه نیز از تأثیر محیط و میراث سنت هم صحبت میکنند اما فقط درتئوری . درعمل کارش‌پشت هم انداختن روایت تذکره‌هاست با بعضی ملاحظات راجع باستعمال لغات و ترکیبات، بعلاوه بعضی معلومـات کتابشناسی. این نقادان غالباً بعامل تاریخ فقط تا این اندازه توجه دارندکه حوادث زندگی ممدوحان و معاصران شاعر را بی‌هیچ‌پیوندی که بـا حیـات شاعر داشته باشد ردیف‌کنند و از محیط فقط تا این حد که احوال مولد و

www.ketabha.org

موطن شاعر را از کتابهای جغرافیای قدیم نقل نمایند بی‌آنکه تأثیر واقعی این محیط و آن زمانه را در احوال شاعر ـ ومخصوصاً در آثار او ـ درك و بیان نمایند . باآنکه بعضی ازین ادیبان مدرسه ، با تاریخ وحتی‌فلسفه‌پیوندها داشته‌اند و آشنایی‌ها ، تأثیر آن عوالم در نقد آنها بدرستی محسوس نیست . نه محمدعلی فروغی با وجود اطلاعی‌که از سیرحکمت در اروپا داشت راجع به فردوسی و خیام ازآن معلومات استفاده‌کرد نه‌رشید یاسمی با وجودتوجهی که بتاریخ و فلسفه داشت سلمان ساوجی و ابن یمین را با میزانهای علمی سنجید . چنانکه دکترقاسم غنی هم ـ که غیر از طب و ادب با روانشناسی نیز آشنایی داشت ـ در آنچه راجع به حافظ و عصر او نوشت هیچ نشانی ازین گونه معلومات‌خویش برای استفادهٔ درنقدناظر نکرد . انتقادات محمدقزوینی در باب‌شاعران گذشته منحصرست باطلاعات کتابشناسی ولغوی ، با ملاحظاتی در بارهٔ ترجمهٔ احوال آنها . بدیع‌الزمان فروزانفر در سخن و سخنوران ، و همچنین در تحقیقات راجع بمولوی و عطارکوششی‌کرده است برای آنکه این نقد مدرسه‌یی را رنگ التقاطی دهد . نقد وی غالباً چیزیست بین نقد مورخ و نقد اهل بلاغت یا جمع هر دو . این‌شیوهٔ کار مخصوصاً فایدهٔ عمده‌اش عاید شده است بتاریخ ادبیات . چنانکه مطالعات سعید نفیسی ، بدیع‌الزمان و دکترصفا ، روشنایی‌های بسیار افکنده است بر تاریخ ادبیات فارسی . همچنین از مطالعات م. بهار راجع بنطور نثرفارسی ، از تتبعات م، معین درباب‌تأثیر مزدیسنا ، و از تحقیقات دکترصفا راجع بحماسهٔ ملی نیز در این‌زمینه فوائد بسیار بدست میآید . بعلاوه پژوهشهای خانلری راجع به وزن شعر فارسی ، مطالعات صورتگر در باب اشعار غنائی ، و اقوال مینوی در بارهٔ شاعران معروف اروپا مشحونست از فواید انتقادی . و هنوز درین باب جای کارها هست و حرفها . خاصه در نقد متون ـ تصحیح دیوانها ـ که کار ادیبان مدرسه است و شایستهٔ معلومات و حوصلهٔ آنها . با اینهمه خودشان از بیدقتی آن را چنان پست و بازاری‌کرده‌اندکه تقریباً بازار حلبی‌سازها درین مورد خود را با مدرسه و دانشکده رقیب می‌بیند[۶]. ای‌کاش دقت و وسواس ادیبانهٔ امثال محمد قزوینی، بدیع‌الزمان فروزانفر، و مجتبی مینوی،

www.ketabha.org

درین کار برای همه سرمشق میشد. باری غیر از مکتب استادان و ادیبان شیوهٔ دیگری‌هم در نقد ادب گذشته هست که آن را بایدنقد اخلاقی‌خواند و اجتماعی. شاید درین زمینه نام کسروی بیش از هر نقاد دیگر در خوربیاد آوری است که کتابها و مقالاتش آگنده است از نیش و طعنه برشاعران گذشته : خیام، حافظ و سعدی. دکتر رعدی در خطابهٔ ورود به فرهنگستان خویش این طرز دید را با بیانی لطیف انتقادکرده است اما بهرحال این نوع فکر باشکال دیگر هم‌در مطبوعات ما جلوه دارد ـ گاه با همان تندی و زشتی نیز. ازین گذشته باید از نوعی نقد دیگر هم یادکرد که آن را می‌توان نقد روزنامه‌یی خواند یا نقد ذوقی، علی‌دشتی که این شیوه را پیروی می‌کند کتابهایی دارد در احوال‌وآثار بعضی شاعران گذشته ـ حافظ ، سعدی، مولوی ، خیام ، و خاقانی. اما درین آثار شاعران‌قدیم جای‌خود را داده‌اند بخود دشتی: بتصوری که دشتی‌از احوال و آثار آنها دارد و غالباً بر پایهٔ تحقیق وافی‌نیست. نقدی هم که درآنها هست گه‌گاه نکته سنجی‌های لطیف دارد وشاعرانه اما غالباً در آگنده است ازخیال پردازیهای شتابکارانه و چه مایه تفاوتهاست بین این دیدکوتاه با بینش عمیقی کـه صادق هدایت نشان داده است در نقد خیام ـ ترانه‌های خیام. دریـن موردنیز ـ مثل داستان نویسی ـ صادق هدایت یك سرمشق بی‌بدل است وملامت ناپذیر. آیا شهرت و قبول بعضی آثارطه حسین و عباس عقادکه کتابهایی در نقد آثار ابن‌الرومی، معری و متنبی‌دارند؟ بیشتر محرك دشتی بوده است درنوشتن آن‌آثار یاتأثرواقعی‌ازاین گویندگان‌فارسی؟می‌ترسم طه حسین‌و عقادبیشتر در وی تأثیر کـرده باشند تا مثلا خیام و حافـظ . اما نقد وی بهرحال ذوقـی است و تأثـری . شاید بعضی از نقدهای دکتر خانلـری ، جـلال آل احمد و مصطفی رحیمی را صورتهای آراسته‌یی ازین نوع نقد بتوان خواند ـ نقد تأثری .

اینجا می‌توان پـرسید که آیا نقادی در ادب گذشته ما سابقه و سنتی نداشته است ؟ البته که داشته است . قدیمترین نمونه‌های آن‌هم عبـارتست از ملاحظات انتقادی که درآثار شاعران قدیم‌آمده است : ـ راجع بشعرخودشان یا شعر دیگران . این نمونه‌ها را تا حدی میتوان یك نوع آثار ماقبل تاریخ

www.ketabha.org

نقد شعر ـ نسبت بدورهٔ ظهور نقد تذکره نویسان. درهرحال شعرا ـ درایران هم مثل یونان وعرب ـ ازقدیم شعر یکدیگررا نقد می‌کرده‌اند و ارزیابی، اما درواقع نه‌مثل یك قاضی بلکه همچون یك مدعی. غالباً آگنده از طعن ها و بهانه جویی‌ها. مثل آنچه عنصری وغضائری گفته‌اند[۸] درباب یکدیگروهیچ دست کمی ازمصاحبه های مطبوعاتی ورادیو ـ تلویزیونی شاعران امروز ما ندارد. در ادب گذشته‌ازین گونه قضاوتها و اظهار نظرها بسیارست وبعضی‌ازآنهامعروف هم هست مثل اظهار نظر مجدهمگر درباب خودش و درباب سعدی و امامی[۹]. لازم نمی‌بینم از نقد شاعران‌نمونه‌های دیگر نقل‌کنم ازآنکه جای دیگر بتفصیل درین‌باب‌سخن گفته‌ام[۱۰]. بعلاوه، اینجا صحبت‌ازتاریخ نقدست نه‌از تاریخ شعر فارسی. اما باید ازنقدتذکره هادرینجا یادکرد، که چیزی نیست جزتعارف‌های لفظی‌یاایرادهای‌علانقطی. یاشعرا راتمجیدبیجامی کنند وتحسین‌یابرآنها ایرادها دارند یکنواخت‌ولفظی. تذکرهٔ لباب‌الالباب تمامش مناسبات لفظی و بدیعی‌است در تعریف شاعران وبهمان‌سبك‌وشیوه‌ای که تذکره نویسان عربی زبان‌داشته‌اند: ثعالبی و باخرزی. ازاسم ونسبت شاعران مناسبات می‌سازد لفظی وغالباً‌قضاوت دربارهٔ شاعران را بهمان مناسبات مبتنی می‌کند ازفیروز مشرقی‌که‌صحبت‌میکند میگوید برلشکر هنر فیروز بود ووقتی‌سخن ازشهید بلخی است می‌نویسدشهید شاعری شهد سخن، وشاهد کلام بود. خسروی سرخسی را مالك ممالك سخن می‌خواند وعنصری را عنصر جواهر هنر. درست است‌که‌گاه هم ازمطبوع‌و مصنوع سخن می‌گوید وهمچنین از انتحال وسرقات اما نقد اوغالباً‌یکنواخت است ومجامله‌آمیز[۱۱]. در تذکرهٔ دولتشاه‌گرایش بنقد صریح وروشن‌بیشترست هرچند وجودمسامحات و اشتباهات بسیار ارزش زیادی برای آن باقی‌نگذاشته است. درتذکره‌های عهد صفوی این قریحهٔ نقادی بارزتر است وآذر بیگدلی که درپایان این عهدکتاب خویش را تـألیف‌کرده است نقادی سخنگیر بشمار آمده است بالقب آذر دیر پسند. تذکره‌هایی هم‌که درهمین ایام درهندتألیف شده است تاحدی‌گرایش بنقـادی نشان می‌دهند. البته نقد این تذکره‌ها غالباً ذوقی است وتأثری اماحاصل همان سنت نقد رایج در تذکره‌هاست‌که‌در کتاب معروف شعرالعجم آمده است ـ تألیف شبلی نعمانی. این کتاب‌از حیث دقت و

www.ketabha.org

تحقیق با کتاب ناتمام سخن و سخنوران تألیف بدیع‌الزمان بشرویه ـ فروزانفر ـ قابل مقایسه نیست اما درواقع هر دو کتاب کمال تذکره نویسی فارسی را نشان می‌دهند بصورتی عالی و دلپذیر . مزیت عمدهٔ هر دو کتاب نیز توفیقی است که نویسندگانشان داشته‌اند در استفاده از میراث بلاغت و ادب عربی . بدیع الزمان بیشتر بآراء سکاکی و عبدالقاهر و خطیب نظر دارد [۱۲] درصورتی که شبلی مأخذش درین موارد اقوال امثال ابوهلال عسکری است ، و ابن رشیق قیروانی و ثعالبی [۱۳] . در واقع همین میراث بلاغت و بدیع اسلامی است که در خارج از تذکره ها هم نقد امثال رادویانی، رشید و طواط ، نظامی عروضی ، شمس قیس ، و شرف الدین رامی را بوجود آورده است . اینکه سخن و سخنوران ناتمام مانده است البته مایه تأسف است اما شعر العجم هم که تمام شده است بسخنوران معاصر وحتی متأخر توجه نکرده است . قسمت آخر کتاب یك ارزیابی دقیق و محققانه است راجع بشعر و شاعری فارسی با تحلیل لطیف روشنی از انواع و گذشته‌های آن [۱۴] . نقدی که شبلی در این کتاب عرضه می‌دارد حاکی است از ذوقی لطیف و شاعرانه ، که یك تربیت علمی آن را قوام بخشیده است و قوت . با اینهمه دریغ است که وی این قریحهٔ نقادی را دربارهٔ شاعران معاصر و متأخر بکار نبرده است . در حقیقت تذکره هم مثل تاریخ است آنچه درباب معاصران و متأخران درآن هست خیلی مهمترست تا آنچه راجع بگذشتگان دارد و پیشینیان . با اینهمه اقوال تذکره نویسان نیز مثل اقوال مورخان در آنچه مربوط بمعاصرانشان میشود مشحون است از اغراض و مسامحات . بله ، سایهٔ پسافوهمه‌جا درنقد معاصران بچشم می‌خورد ، حتی در تذکره‌های قدیم. درآتشکده ومجمع الفصحامکرر نویسندگان‌درصحبت‌از معاصران‌بدوستی و آشنایی‌خویش باآنها اشاره‌کرده‌اند یا باینکه بین آنها ملاقات و مصاحبت نبوده است [۱۵] . آیا همین حق صحبت سبب نشده است که آذر دیر پسند قسمت زیادی از دیوان صباحی و هاتف را در تذکرهٔ خویش نقل‌کند و حتی هاتف را ثالث اعشی و جریر بخواند وتالی انوری و ظهیر ؟ بعلاوه ماجرایی که برای فتح الله خان شیبانی رخ داد در مجمع الفصحا [۱۶] ، که شعر او

www.ketabha.org

را مـؤلف ظاهراً بتحریك و اغـوای سپهر بیك شاعر قـدیم منسوب داشت نمونه‌یی است از حب و بغض تـذکره نویسان در حق معاصران . آیا تذکره نویسان قدیم هم ـ تقریباً مثل تـذکره نویسان امروز ـ سنت داشته‌اند که از بعضی شاعران معاصر بخواهنـد تا خودشان هر چه می‌خواهند راجـع بخود بنویسند و آنها نیز همچنـان در تذکرهٔ خویش درج کنند ؟ مخالفان را هم یا بکلی بسکوت برگـذار کنند یا با طعن و تفافل نام ببرند ، و باختصار . در تذکره‌های فارسی‌امروز این یك‌شیوهٔ رایج است و که می‌داند که‌این‌خود یك سنت قـدیم نیست ؟ بعلاوه این نیز خود نشانی است از ضعف و انحطاط نقد ادبی در روزگار ما ـ که غالباً بازاری است و پسافوئی . درست است که امروز علاقه‌بنقد درست زیاداست امانقد درست زیاد نیست آنچه‌هست غالباً نوعی وراجی است یا هتاکی.رواج و انتشار چنین نقدی هم در مجلات مادرحقیقت سببی نـدارد جز نا ایمنی ادبی و جز لذتی که بعضی مردم می‌برند از آزار دیدن دیگران . اگر چه در این نقد ها نیز گه گـاه شور و صمیمیت واقعی هست اما با اینهمه اغراض‌که هست محیط نقادی آلوده است و مسموم.شاعران در مقدمه هایی کـه بر دیوان خویش می‌نویسند یا مصاحبه هایی کـه دربارهٔ دوستان خویش می‌کنند می‌کوشند تا تمام جریـان های مهم شعر معاصر را بنحوی منسوب بخویش کنند و اگـر نشد آن را محکوم می‌کنند و منفور . ناشران،مجله هـا و نشریه ها دارند مخصوص نقد و انتقاد ، و در آنها تمـام آثاری را که بنحوی با منافعشان سازگار نیست می‌کوبند و از میدان خارج می‌کنند[۱۲]. مجله ها برای گرمی بازار خویش مدعیان را بجان هم‌می‌اندازند و وامی دارند به هتاکی و بد زبانی . اسمش را هم نقد می‌گذارند و بررسی ادبیات معاصر . شك نیست که نقد نو هم بموازات توفیقی که شعر نـو یافته است بوجود آمدنی است و لازم . اما شعر نو ـ حتی آنجا کـه بیك هذیان واقعی شباهت دارد ـ شعریست بی دروغ ، و بی نقاب . کجا رواست که نقد آن نقدی باشد دروغین و نقابدار . با اینهمه نقد امروز ما اگر هنوز ناتوان و بیمارگونه است‌گناه از کسانی است که دکانداری و بد زبانی هجوسرایان را هـم بحساب نقد می‌گذارند یا از نقادانی که بشهرت کاذب بیشتر علاقه

www.ketabha.org

دارند تا بررسی حقیقت . گمان دارم در قیاس باگذشته بتوان گفت که آنوقتها ذوق نقد نزد صاحبنظران ضعیف تر بوده است اما وجدان نقد قوی‌تر واکنون حال برعکس شده است.

www.ketabha.org

www.ketabha.org

۲۰

نوآوری

باوجود دگرگونی بارزی که تقریباً از انقلاب مشروطه در زندگی و در فرهنگ ایران آغاز گشته است تحول در شعر و ادب فارسی چنان آرام صورت گرفته است که هنوز خیلی‌ها نمیتوانند باورکنند درین زمینه هم عصر تازه‌یی شروع شده است ــ عصر سبك نو و عصر شعر نو. در واقع در دنبال شبح استعمار که وحشت آن هنوز قلوب مسلمین را تقریباً همه‌جا مرعوب و و نگران میدارد سایهٔ تجدد که شرق را گرفته است همه‌جا همراه است با نهضت‌های حریت طلبی و وطن پرستی که انعکاس آن از نیم‌قرن پیش در ادب و شعر نیز آشکار شده است. آیا این وسواس تجدد بادب و فرهنگ ما لطمه زده است؟ آدمهای بدبین که برضعف وانحطاط ادب گذشتهٔ ما نوحه میخوانند باین سؤال جواب مثبت میدهند و متأسفانه گه‌گاه نیز شواهدی ظاهر میشود که این بدبینی را می‌تواند تقویت کند. با اینهمه عصر ما دیگر آن اندازه هشیاری یافته است که میراث گذشته‌اش را یکسره ضایع و بیفایده نگذارد. ایندوره با وجود ابتذالها و بی‌بند و باری‌هایش که دیگر شکوه و جلال عهد کلاسیك فارسی را تجدید نخواهد کرد، با گذشتهٔ خویش ارتباط دارد ــ ارتباطی خودآگاه که البته بی‌ثمر نیست. و ما اگرهم در قبال عظمت‌غولهای کلاسیك آدمهایی کوتوله بنظر آئیم حکم همان کوتوله‌یی را داریم که بردوش

www.ketabha.org

غول جای دارد . کوتوله‌یی که در آن اوج تکیه‌گاه خویش هم آنچه راغول میبیند تماشا میکند هم قدری دورتر ازآنرا . با اینهمه شعر و ادب ما تاوقتی دربند غنای میراث گذشتهٔ خویش گرفتار باشد نمیتواند با دیدهٔ واقع بین دنیای امروز را درك کند . البته مبالغه است اگر گفته شود غنای گرانباراین میراث گذشته ممکن است امروزه راه ابتکار را سدکند اما پرگزاف نیست اگر کسی بگوید نشان دادن قدرت ابتکار برای یك شخص جاهل بمراتب آسان‌ترست تا یك شخص عالم . البته قطع ارتباط با گذشته‌کاریست ابلهانه اما تعصب در بازگشت بآنهم کمتر ابلهانه نیست . بعلاوه هیچ تحولی‌نمیتواند ارتباط با سنت را بکلی قطع کند و در عین حال همچنان تحول بماند . مسأله این است‌که گذشته و حال دنباله هم واقع شوند و حد و مرز یکدیگر را هم برسمیت بشناسند . شعر امروز باید بی‌آنکه بکلی از دیروز جدا شودضرورت وجود خود را درك و اثبات کند و خود را بصورتی درنیاوردکه ضرورتی‌برای وجودش حس نتوان کرد .

درهرحال‌تحول اجتماعی‌نیم‌قرن‌اخیر مایك رنگ‌تازه بشعر و ادب داده است‌ــ رنگ‌غربی . این‌رنگ‌تازه‌تاوقتی‌حکایت‌تسخیر تمدن‌فرنگی[1] باشدــ ونه‌غرب زدگی[2]ــ نمایه‌نگرانی‌است‌نمایهٔ‌نومیدی . هم‌آهنگی‌بادنیاست و نشانهٔ‌پیشرفت که در آن‌چیزی زیان‌آوریاخلاف‌انتظار نیست. بعلاوه درگذشته ــ گذشته‌های‌دورــ همین حدیث با شعر وادب عربی بوده است و با شعرای عرب . فارسی‌زبانان یك دو نسل قبل از رودکی نه فقط قافیه و عروض را از شعر عربی اقتباس کرده‌اند از فکر و بیان شاعران عرب هم الهام میگرفته‌اند . تقلید از ادب عربی شعر گویندگان فارسی زبان را نوعی تشخص میداده است و شاید نوعی تجدد . غیر از قرآن و حدیث که دو سرچشمهٔ همه بوده است در تمام ادب اسلامی، شعرکسانی چون ابوتمام و متنبی و حتی ابوفراس و معری‌ذخیره‌یی بوده است برای شاعران ما ـ که از عنصری و منوچهری گرفته تا انوری و سعدی و حافظ به شاعران عرب مدیون شده‌اند و مرهون[3]. با اینهمه درینکار هم تا حدی سرمایه‌یی را که وقتی بادب عربی داده بودند پس میگرفته‌اند با سود و بهره‌اش. که میتواند نفوذی را که ادب فارسی ازحیث معنی ــ درشعر

www.ketabha.org

و ادب قدیم عرب داشته است نادیده بگیرد یاکم اهمیت ؟ درقضیهٔ تأثیر ونفوذ امروز هم گویی ادب شرقی‌بااقتباس از شعر غربی آنچه را در گذشته از عهد رنسانس تا رمانتیسم باروپا بخشیده است بازپس میگیرد ـ و شاید هم با سود و بهرهٔ برسری . البته یك وقت آلفرددوموسه ، لامارتین ، و ویکتورهوگو الهام‌بخش شاعران تازه‌جوی‌ما بوده‌اند اما اکنون صحبت از رمبوو بودلرست و مالارمه و عزراپاوند و مایاکوفسکی ... نکته این است که این امرتاوقتی با حیات‌ما و با احساس و بینش ما مغایرت ندارد ستودنی است تنها باین‌شرط که شخصیت ما محفوظ بماند و شعر امروز ما ترجمه رنگ‌روباخته‌یی نباشد از شعر فرنگی . بله تنها باین شرط . بعلاوه مگر اروپا خود به ادب شرق مدیون نیست ؟ گمان دارم‌صورت بدهکاری غرب بشرق روی‌هم‌رفته خیلی‌بیش از بستانکاریش خواهد بود . به‌نفوذ مستقیم ، به ترجمه‌ها و بدانچه مربوط است به قلمرو شرقشناسی کار ندارم اما که میتواند نفوذ غیر مستقیم شرق را در شعر غربی‌که مخصوصاً در دنبال جنگهای صلیبی صورت‌گرفت انکار کند ؟ نه فقط شعر غنائی و تغزلی‌تروبادروها * ظاهراً یك ریشه اسلامی دارد بلکه حتی رواج قافیه در قرون‌وسطی گویا مربوط است بآهنگ‌ائی قوم با ادب و شعر اسلامی . ازقصه‌های شرقی، الف‌لیل و یوذاسف و بلوهر انعکاس فوق‌العاده در بین اروپائیها یافت. سندباد نامه با عنوان قصه هفت خردمند در ادبیات‌فرانسه و انگلیس شهرت یافت[۲] و بیدپای منشاء دلپسندی شد برای بعضی قصه‌های لافونتن * . بوکاچیو * و چاسر * از این منبع روشنایی استفاده کردند . ابن عربی وشاید بعضی متون قدیم پهلوی‌خیلی بیشتر و واقعی‌تر از ویرژیل * توانسته‌اند دانته * را در سفرهای دوزخ وبهشت خویش راهنمایی‌کنند و اگر شاعر بزرگ ایتالیایی ذکری از آن مآخذنکرده است سببش ظاهراً روحیهٔ خاصی است که اروپائی دارد در ادای دین خویش به شرق . مضمون قصه‌اگر

☆ La Fontaine ☆ Boccacio

☆ Chaucer ☆ Virgile

☆ Dante

www.ketabha.org

چند شاید در مقابل صورت خاصی که شاعر بآن میدهد اهمیت چندانی ندارد اما این نکته جالب است که شکسپیر هم درجست و جوی مضمون قصه‌های خویش گه‌گاه نظر بشرق دوخته است . یکشاهدش قصهٔ تاجر ونیزی * است و چند مورد در داستانهای دیگر ـ مکبث * و جز آن[۵].البته اگرقول کسانی که در مشاجرهٔ معروف راجع بهویت شکسپیر * او را با آنتونی شرلی سفیر و رفیق شاه‌عباس خودمان منطبق دانسته‌اند درست باشد این توجه بشرق بیشتر توجیه شدنی خواهد بود . بعد از شکسپیر هم شرق همچنان یك قبلهٔ روحانی بود برای شاعران و متفکران اروپا ـ و یك سرزمین وحی‌خیز . از برکت همین وحی شرقی بود که شعر و ادب اروپا ثروت و غنای خود را با تنوع و تفنن جلوهٔ خاص بخشید . بگفورد * از داستان واثق * ـ خلیفهٔ عباسی ـ استفاده کرد تا خویشاوندی‌درست کندبرای کمدی الهی . گرویل * ایدئالهای سیاسی خویش را در طی دو تراژدی بیان کرد . بنامهای مصطفی والاهام * ـ که اولی را از زندگی عثمانی‌ها الهام میگرفت و آندیگررا از اعراب‌هرموز ولتر * هم‌زائیر * را بشرق مدیون شده است که یك تراژدی قویست هم زادیگ * و بابك راکه قصه‌هایی هستند اخلاقی و طنزآمیز . همچنین شرق بودکه نامه‌های ایرانی را به مونتسکیو * الهام کرد اورنگ‌زیب را به درایدن * و ناتان حکیم * را به‌لسینگ * . بعلاوه،رمانتیسم اروپاکه هذیان طلائی باشکوهی بود ناشی ازصرع مهلك استعمار مثل خود آن‌صرع در شرق

۞ Macbeth
۞ Shakespeare
۞ Vathek
۞ Alaham
۞ Zaïre
۞ Montesqieu
۞ Natan Der Weise
۞ The Merchant of venice
۞ Beckford
۞ Greville
۞ Voltaire
۞ Zadig
۞ Dryden
۞ Lessing

www.ketabha.org

هم ریشه داشت . همین بیماری شرقی بود که لاله رخ را به تامس مور * دادودستاخیز اسلام را به شلی * .همچنین سولی * منظومه ثعلبه * را بآن مرهون است هوگو * شرقیات را ولردبایرون عروس ابیدوس * ـ دزد دریائی ، و جائور * را . فهرست آنچه اروپا بی واسطه یا با واسطه بشرق و فرهنگ و ادب آن مدیونست طولانی است و پوشکین و تولستوی و مـائیوارنولد * و هاینه * و نیچه را نیز شامل میشود[۶] بعلاوه جـای آن هست کـه تـأثیر شرقشناسی و مجاهداتیکه شرقشناسان در ترجمه و نشر وتحقیق متون شرقی کرده‌اند نیز در ادب و شعر اروپایی جداگـانه بررسی شود ، و ایـن همه رشته‌یی است که سردراز دارد اما از تمام این حرفها این اندازه میتوان نتیجه گرفت که داد و ستد بین فرهنگ‌ها امریست طبیعی و لازمهٔ حیات آنها . در اینصورت اگرشعر امروز ما ـ مثل همه مظاهر فرهنگ ما ـ گرایشی بیك‌هدف غربی دارد نباید از آن ناراضی بود و البته بـا احترام بقول کسانیکه از غرب‌زدگی تحذیر میدهند غرب را هم نبـاید یك لولوی مهیب فرهنگ خود شناخت . مسألهٔ امروز قضیهٔ تجددست که شعر وادب ما با آن مثل‌یك‌سرنوشت قطعی روبروست . همین تجدد هم نه برای دنیا یك حرف تازه است نـه برای ما . در یونان حتی درعهد اریستوفان ـ عهد سقراط و افلاطون ـ ادب‌جاری با آن مواجه بوده‌است و در ادب‌اسلامی خودمان هم این امر سابقهٔ کهنه دارد. شاعری مثل ابوانوس از بلاغت قدما ـ که عبارت باشد از وصف اطلال ودمن ـ اظهار ملال میکند[۷] و چه بسیارند شاعران قدیم فارسی‌زبان کـه جویـای شیوه‌های دیگر بوده‌اند ـ شیوه‌های نو . دینصورت چرا نباید امروز بآنچه

✡ Thomas Moore ✡ Shelly
✡ Southy ✡ Thalaba
✡ Byron
✡ The Bride of Abidos ✡ Gorsair
✡ Giaour ✡ Hugo
✡ H. Heine ✡ M. Arnold

www.ketabha.org

اقتضای تجدد عصرست گردن بگذاریم ؟. . . البته صحبت از ادبیات است و محیط دانشگاه ورنه در بیرون از دیوارهای دانشگاه و بیرون از تصور استادان دانشگاه شعر و ادب از تجدد روی‌گردان نیست . در هر حال از تمام هدیه‌هایی که نفوذ ادب اروپایی بفرهنگ جدید ما داده است هیچ چیز جالب‌تر از آن چیزی نیست که امروز شعر نو میخوانند: شعر عاری از اوزان‌عاری‌عروضی که نیما یوشیج‌راتقریباً بایدمبتکر آن دانست. بدینگونه نیما درحقیقت‌تاحدی راه‌گشایندهٔ هر نوع تجدیست در شعر امروز و بسیاری از نقصهایش را هم می‌توان باین ابتکار جسارت آمیزش بخشید. در حالیکه این مایه جسارت، امروز نیز درکلام بعضی شاعران جوان هست اما در حق این نوخاستگان امروز دیگر آن اندازه مسامحه روا نمیدارند. آیا جسارت اینها از نیما بیشترست یاقوت قریحه‌شان؟ آیا گذشت نقادان درین مورد کمتر است یا دور نگریشان؟ گمان دارم درین باره نباید عجولانه قضاوت کرد. از آنکه هنوز راه دراز در پیش هست: در پیش شعر و در پیش شاعر. در این نوع شعر وزن چنانکه نیما[۸] میگوید از یك مصرع و یك بیت درست نمیشود توالی تکه‌ها موجد آنست- تکه‌هایی که به اقتضای آهنگ کلام کوتاه میشود یا بلند. قافیه هم نباید تکلیف برای شاعر معلوم کند و اگر آوردنش گه‌گاه باسل فکر لطمه نزند آنرا میتوان آورد: بعلاوه در زبان‌و بیان هم جستجوی تنوع لازم است. حتی درصورت لزوم ازآوردن تعبیرات تازه‌ساز و لغات روستائی و محلی نباید خودداری کرد.

با اینهمه آنچه امروز بنام شعر نو خوانده میشود محدود باین اوزان نیمایی نیست تفننها درآن راه یافته است و تجددها. چنانکه یك‌مجاهدهٔ کامیاب دیگردرین قالب شکنی‌عبارت بوده‌است‌ازتجربه مجدالدین‌میرفخرائی- گلچین گیلانی. قطعهٔ باران او که یك نمونهٔ مشهورست در این باب توفیقی است در تلفیق بین آهنگ و معنی در شعر- بدون پای بندی بسنت. در هرحال از شعر امروز آنچه ورای الگوهای سنتی ساخته میشود شعری است،خارج از بحور و قالبهای عادی و مقبول ادبا. درحقیقت این نوع شعرگاه از مقوله شعر آزاد است[۹] بی‌وزن و هم معمولا بی‌قافیه که با شعر منثور در اصل چندان تفاوت

www.ketabha.org

ندارد و گاه شعری است با نوعی وزن و نوعی قافیه که بحث و غوغا بر سر وزنش چندان نیست بیشتر مربوط است بمعنی و مضمون آن. آیا این شیوهٔ تازه یك عربدهٔ بلهوسانه است که پاره‌یی جوانان بقصد خودنمایی سر میدهند یاواقعا راه تازه‌یی است درشعر؟ درین باب بحث بسیارهست و باید دید تجربه نیما و شعر نو اکنون تا چه حد امید بقا دارد و دوام؟... البته تا آنجا که نمونه‌های موجود نشان میدهد نه تجربه‌های نیما همیشه کامیاب بوده است نه تمام آنچه بر روی تجربه‌های او ساخته شده است، شعر نو. درهردو، گه‌گاه مواردی هست که ابهام شاعران باهذیان دست وگریبان است اما بهرحال کم توفیقی بعضی از این شاعران صحت دعویشان را منتفی نمیکند. مطلب این است که شعر واقعی بدون ماندن در حصار وزن عروضی بدون اسارت در قالبهایی که ساختهٔ طرز ترکیب و توالی قافیه است بوجود آمدنی است و در شعر نیما- و مخصوصاً در شعر نو که بهرحال نیما راه‌گشایندهٔ آن است- بقدر کافی نمونه‌هایی هست که‌این مدعا را بتواند ثابت بدارد.

خوب، آیا از این بیان باید استنباط کردکه پس شعررایج -شعری که در آن وزن و قافیه هست- بی‌فایده است و دور ریختنی؟ گمان دارم هرگز چنین نتیجه‌یی را از مقبولیت یك مکتب تازه نمیتوان گرفت. یك فکر تازه همیشه برای خود حق حیات دارداما وقتی بخواهد حق حیات فکرهای دیگر و راههای دیگر را نفی کند دیگر خود یك فکر تازه نیست یك بیماری کهنه است: واندلیزم* . اگر وزن‌و قافیه را- بدان گونه‌که‌سنت ادیبان‌خواهان آنست- شاعر امروز حق دارد طرد کند و این حق را برای آن دارد که میخواهد آزادی فکر و بیان خویش را حفظ کند حق ندارد از فکر و راه خویش یك قاعدهٔ ابدی بسازد تا آزادی فکر و بیان دیگران را بقید بکشد. شاعر باید در آن بهشت پایان ناپذیر که تفرجگاه ذوق و تخیل اوست کاملا از هرقیدی آزاد باشد چنانکه هیچ چیز برای او درحکم «شجرهٔ ممنوعه» نباشد -جز یك چیز- ابهام هذیان آمیز که آنسوی بهشت هنر اوست و تعلق داردبه

* Vandalism

www.ketabha.org

قلمرو ابلیس. باری وزن و قافیه هرجا واقعا مجال شاعر را تنگ کنند و یا او را در تنگنایی اندازند که اندیشه و احساس خویش را باآنها معارض بیند طردشان واجب است و بی‌ملامت زیرا بهرحال آنچه خواننده از شاعر توقع دارد شاعری است نه قافیه بندی. اما این یك جوازست‌که او را البته محکوم نمیدارد و هرجا بخواهد میتواند باز گردد به قافیه و بوزن. قضیه این است که عروض و قافیه ساز و برگ یك مرکب است که باید شاعر بر آنها تکیه بزند و پیش بتازد نه‌آنکه خسته و فرسوده سرجای خویش بماند و هم مرکب را بردوش بگیرد هم زین و برگش را. باری آنچه شعر نو خوانده میشود البته شکل مقبول دارد و شکل نامقبول که حساب آن هردو راباید جداکرد. از جهت‌منشأ و اصل هم باآنکه شعرخالی از وزن و قافیهٔ عادی درنزد قدمای ما یکلی بی‌سابقه نیست شکل خود آگـاه آن‌ـ چنین که هست‌ـ در آغاز پیدایش خویش تقلیدی بوده است از تجربه‌های غربی ـ شعرآزاد و شعر بی‌ـ قافیه. اما در باب مضامین آن چه باید گفت؟ حقیقت آنست که بسیاری از مضامین بین تازه‌ترین نمونه‌های این شعر بی‌وزن و قافیه، با چهارپاره‌های معمولی که وزن و قافیه دارند مشترك است. از آنکه درین هردو چیزی نیست جز دردهای انسانی و جزتمایلات تازهٔ عصری. بعلاوه درهر دونوع، گرایشی هست به یك شیطـان‌پرستی * مخوف که رواج امروزین خود را در ایران بامثال بودلر * و رولن * بیشتر مدیون است تا بشیخ احمد غزالی و سنائی و عطار خودمان[۱۰]ـ پیشروان نوعی ازین طرزفکر. همین تمایل شیطانی است که هم بعضی اشعار نادرپور ، توللی، اسلامی ندوشن، و فروغ فرخزاد را گناه‌آلودو پروسوسه‌کرده‌است هم‌شعرهای‌تازه ا. بامداد و م. امیدرا. همچنین بوی مرگ و وحشت گودرهم درین اشعار جزو مضامین رایج است و این‌نیز رنگی از محیط دارد‌ـ محیط جهانی بعد از جنگ. تأثیر این محیط جهانی بی‌شك امروز در همه جای دنیا و در شعر و ادب همهٔ جهـانیان دیدنی است.

---

* Diabolism * Verlaine

* Baudelaire

www.ketabha.org

نهایت آنکه طبع و منش هر شاعر این احساس را ـ که درد قرن ماست ـ بنوعی دیگر منعکس میکند . ف. مشیری رنگ آرام زندهیی بآن میدهد ـ با اندیشهیی خوش و دور از طغیان، وم. آتشی آهنگ دیگر از آن میسازد بارؤیاهای تلخ و آکنده از عصیان و درد. بعلاوه نفوذ احوال و ظروف جساری را باید در پیدایش مضامین شاعران و طرز بیان آنها ملاحظه کرد.

ادبیات فارسی در سالهای پیش از جنگ اخیر ـ که شعلهٔ سوزندهاش بما هم رسید ـ با بعد از آن تفاوت بسیار یافت . آنوقتها کـه هوای اوضاع آرام بود و ساکت ، شاعر هم صدایش آهسته بود ونجوائی. از آنکه آرامش و سکوت را نمیتوانست بهم بزند اما بعدها وقتی هوا پس شد و طوفان در کوچهها میغرید شاعر هم برای آنکه مردم صدایش را بشنوند آنرا بلندتـر کرد ـ رساتر و خشنتر. این تفاوت بیان بطرز دیگر باز درشعر گویندگان جوانتر ـ در قیاس با شعر پیشکسوتهاشان ـ جلوه دارد و البته تفاوت تنهـا در سبك بیان نیست در دید وفکر هم‌هست وهمچنین در احساس و تلقی . باری صحبت از شعر نو بود و از منشاء بعضی مضامین آن . این مضـامین صرفنظر از تجارب مشترك که میراث یـا هدیهٔ تحولات جهـانی بعد ازجنگ است و بهرحال تقلیدی است کم و بیش‌ضمنی و ناخودآگاه از فرهنگ غربی دربعضی موارد نیز تقلید گونه‌ایست عمدی و خودآگاه ازشاعران غربی ـ بود لر،ورلن رمبو * ،مالارمه * ، والری ، پل‌الوار * ، و حتی مایاکوفسکی . البته این تقلید خودآگاه خواه درقالب باشد و خواه در مضمون بخودی‌خودعیب‌نیست. کدام ادب در دنیا هست که در این گونه غارتگریهای معصومانه یك‌نوع‌تفریح و سرگرمی هم برای‌خویش نجسته باشد ؟ عیب آنست که چنین‌کاری منجرشود به ازبین بردن شخصیت و استقلال اقتباس‌کننده ـ کـه اینجـا بدترین شکل غرب‌زدگی است . یا آنکه چیزی راکـه اقتباس میکند بشکلی درآورد که بی‌فایده باشد یا زیان‌بخش . یك‌شاعر اسپانیائی زبان جایی بدرستی میگویـد

* Rimbaud * Mallarmé
* P. Eluard

www.ketabha.org

از زیباترین گل صد برگ که مایهٔ نازبوستان است مار زهر مهلك میگیرد و زنبور انگبین نوش[۱۱]. شاعری که مضمون و فکری را از ادب بیگانه‌یی میگیرد باید بکوشد تا آنچه اقتباس میکند در وجودش تبدیل نشود بیك زهر قتال. اصل اقتباس یك داد وستد معنوی است و بی زیان اما اینکه تا کجا مجازست یا سودبخش مساله‌یی است درخور تحقیق و باید آنرا کلی‌تر بررسی کرد و دقیقتر. درین مورد البته چنان که گفتم همیشه تفاوت هست بین تقلیدخودآگاه که از مقولهٔ تمرین نوآموزیست با تقلید ناخودآگاه که مربوط است به قبول تاثیر ـ ازیك مکتب، ازیك شاعر، یا از یك ادب. آنجا که تقلید خودآگاه استغالباً تمرین و ریاضتی است عمدی و حساب‌شده ـ برای تازه‌کار و توفیق درآن، چیزی‌را ثابت نمی‌کند جز یك استعداد عادی را. این را ادبای ما استقبال میگفته‌اند و البته درآن‌کار باید لابد این اندازه رعایت احتیاط بشود که استقبال موکب‌شاعران‌بزرگ ـ آن‌طور که‌می‌گویند سیداشرف غزنوی در مکتب برای کودکان با استعداد بزبان خویش بیان میکرد ـ طبع آدم تازه‌کار را بدهشت نیندازو او را بکلی از خیر تمرین و تقلید منصرف ننماید[۱۲]. جایی که تقلید از یك‌شاعر خارجی‌مراد باشد استقبال عبارت میشود ازترجمه یابقول روزنامه ها ترجمه واقتباس. درین مورد که یك مسأله جدی است ـ هم برای شعرقدیم وهم برای شعر امروز ـ شرط توفیق شاعرآنست که با یك مجاهدهٔ فکری احساس واقعی گوینده اصلی را بدرست درك کند و با اندیشهٔ نهائی اوآشنایی پیداکند. درعین حال‌البته نباید آزادگی شاعرقربانی وفاداریش شود چون قدرت‌واقعی‌او وقتی‌جلوه دارد که‌با ادراك درست‌از مضمون اخذ شده چیزی بسازد تازه وقوی که وجود خوداوهم درآن به شخصیت گوینده اصلی افزوده شده باشد. همین نکته است که خیام فیتز جرالد را اثری کرده است جهانگیر ومقبول. درحالیکه‌ترجمه‌های دیگر شعر فارسی ـ حتی‌ترجمه های حافظ باستایشها وسروصداهایی که گوته دربارهٔ او بلندکرده است وترجمه سهراب ورستم فردوسی باوجود شهرت ماثیوارنولد بعنوان یك نقاد و شاعر نام‌آور ـ هیچیك چنین‌مقبولیتی نتوانست کسب کند[۱۳]. درشعر گذشتهٔ ما،ترجمه های منظوم از شعر و ادب عربی کم نیست اما درغالب آنها شخصیت مترجم

www.ketabha.org

بکلی در وجود شاعر اصلی گمشده است وحتی درعصر ما نیز نمونه‌هاست از ترجمه هایی بی‌رنگ و حاکی از عـدم غور مترجم در فهم افکار و احساسات گویندگان اصل. عکس این نیز هست که نشان همدردی و همجوشی شاعرست با سرمشق اصلی. یك نمونه « عقاب » دکتر پرویز خانلری است که ترجمه‌ایست از یك قطعهٔ پوشکین[۱۴] اما فهم درست مضمون و قدرت بیان شاعر آنـرا بدرجهٔ یك اثر مستقل بالا برده است ـ بدرجه یك اثر ابداعی. همچنین است قطعهٔ مشهور مومیائی اثرپروین اعتصامی. این قطعه با آن بیان صادقانهٔ پروینی که در آن هست درحقیقت ترجمه ایست ازیك قطعه انگلیسی[۱۵] که تا آدم ترجمهٔ نثرش را درمجله بهار ـ بقلم اعتصام الملك پدر پروین ـ نخواند نمیتواند باور کند که فکر شاعر فارسی زبان از کجا آب خورده است؟ البته خوی و خصلت شاعر اصل را نباید از ترجمان توقع داشت بیـان یك ترجمه گررا هـرچند بلطف تقلید توانسته باشدنزدیك به فکر شاعر اصلی باشد نمیتوان شعربی‌دروغ خواند، یعنی شعری که حاکی باشد از روح ترجمه گر. اگر پوشکین مثل عقاب خویش پستی گریز بوده است دیگر مترجم فارسی اثـر تعهد ندارد که مثل عقاب پوشکین قهرمان بلندیها باشد وآیا وقتی خیام یك مسلمان زندیق شمرده میشود از فیتزجرالد * هم باید انتظار داشت که نیزچیزی جزآن نباشد؟ گمان میکنم ادراك عوالم و احوال شاعر برای ترجمانش هیچ تعهدی ایجادنمیکند. از آنکه ترجمه بهرحال نوعی تقلیدست اگرچه تقلیدی خودآگاه. اما روی هم‌رفته قدرت‌واستعداد واقعی‌شاعرترجمه گرمی‌تواندآن‌را تاحد یك اثرابتکاری جلوه دهد. با اینهمه تقلید ناخود آگاه که مخصوصاً شعر امروز ما را باشعر فرنگی تاحد زیادی خویشاوند میکند مسأله دیگری است. بدون شك حتی آن دسته ازشاعران نوپرداز که خود با ادب اروپائی آشنا نیستند از راه ترجمه و تقلیدهای موجود تا حدزیـادی باشعر اروپائی آشنائی یافته‌اند و ناخودآگاه میتوانند ازاین تأثیر الهام بگیرند.

آنچه این تأثیر را پوشیده میدارد ـ سعی مصرانـه‌یی است که گه‌گاه

---

* Fitzgerald

www.ketabha.org

شعر نو دارد درزیاده روی در ابهام: با اینهمه البته شعر امروز همه از نوع این اشعار بی‌ون وقافیه که در بعضی موارد بین ابهام وهذیان‌نوسانی تردیدآمیز دارد نیست و این نکته‌یی است حاکی ازوجود آزادی درفکر وبیان. باری در شعر امروزکه یك چند بدنبال تجدد ادبی مکتب دانشکده سخن فارسی را از شکل قصیده وغزل به مقطعات ـ یا چهار پاره‌هایی که بهار وياسمی ومورتگرو خانلری و حمیدی آنرا ورزیده کردند ـ رسانید تدریجاً و بخصوص تحت تأثیراوزان نیمائی نوعی تجدد معتدل درشکل و قالب روی نمود. مخصوصاً نزد توللی، نادرپور، گلچین گیلانی. مطلب عبارت بود ازآوردن مصرع‌های دراز و کوتاه وغالباً همه‌از زحافات یك‌بحر با رعایت نوعی قافیه. این‌تجددی‌معتدل‌بود که حتی درآن نیز تأثیر ونفوذ شعر اروپائی پیدا شد:ـ هم درقالب و هم‌در مضمون. دلم میخواست دراین مجال کوتاه درین باب بحثی کنم به تفصیلتر واز بیشتر شاعران جوان‌که هم اکنون آثارشان حاکی است از استعدادی پرمایه صحبت بدارم. اما بحث ما کلی است درباب شعر ونقدآن نه بررسی ونقدشعر فارسی که خود مجالی میخواهد جداگانه. درآنچه راجع به‌فکر ومضمون‌است رنگ تجدد مخصوصاً در توصیف جلوه دارد و در تغزل. در واقع هم چنانکه پیش ازین گفتم این نوعی توصیف تازه است، توصیف احوال و آلام نفسانی. روی هم رفته درین نوع توصیف غالباً چشم شاعر به بیرون دوخته است وگاه بدرون. سیر در دنیای درون، خامه در پرتو نورافکنهایی که روانشناسی بدست داده است یك تفریح دردناك است برای شاعر امروزکه در افیون والکل نیز غالباً وسیله‌یی میجوید برای نیل باین هدف. آیا آنچه از این سیر و تماشا حاصل میآید شعرست یا روانکاوی؟ بهرحال نوعی سیر در خویشتن است سیر درآفاق‌نفس‌که بیان آن دست کم اعتراف‌است. چیزی که بقول بند تو کروچه در طی چند قرن اخیر ادبیات اروپا را رنگی خاص بخشیده است ، رنگ اعتراف[۱۶].

اینجا صحبت ازصورتهای تازه است درشعر فارسی وازنفوذ ادب‌اروپائی درپیدایش آن. این نفوذ از آغاز در اشعار انقلابی و وطنی پیدا شده است‌در جراید عهد مشروطه‌و بعد منتهی شده است بشکل نوعی رمانتیسم . بعدها، هم

www.ketabha.org

انواع تازهٔ مسمط و ترکیب بنداین گرایش به‌تجدد را درشعر بعد از مشروطه شکل خاص بخشید وهم پیدایش قطعات چهارپاره نظیر دوبیتی های سابق امـا باوزان مختلف. برای نیل باین تجدد بعضی باحیاء الفاظ و ترکیبات پهلوی‌و پتااهوئی[۱۷] دست زدند و بعضی راه را برلغات فرنگی گشودند. عده‌یی‌مضمون‌ـ های تازه جستند در وصف راه آهن وهواپیما. تمـام این ها البته تفنن بود و هوس اما در محیط آن روز ما ـ تاحدی مثل همین امروز ـ تفنن و هوس هم میتوانست بهرحال تجدد تلقی شود. با این‌همه تجدد واقعی وقتی بسراغ شعر آمد که تحول واقعی آمده بود: در طرز زندگی و در طرزفکر. این تجدد امروز واقعیت دارد و هدیه‌ایست کـه تمدن غرب برای ما آورده است و فرهنگ آن. یك جلوهٔ آن در ادب شعر نوست‌ـ شعر عاری از وزن و قافیه سنتی که پدرش نیماست. اما این تجدد ادبی تنها در شعر نو خلاصه شدنی نیست. مسأله فکر امروزیست و دید امروزی. فکر و دیدی که باظروف و و احوال گذشته مناسبتی ندارد. آیا قالب و وزن تازه‌یی‌هم برای بیان این فکر ودید نو ضرورت‌دارد؟بی‌شك فکرتازه این حق را داردکه قالب وکسوت تازه‌یی بجوید اماهیچ‌چیزشاعروشعرش‌رانمیتواندمجبورکندبترك‌قالب‌های‌کهنه. بشرط‌آنکه قالبهای‌کهنه‌را بتواند چنان حفظ‌کندکه‌آزادی‌واقعی اورا دربیان‌ـ دربیان درد واندیشهٔ واقعی خویش‌ـ از بین نبرد. تجربهٔ دکترمهدی‌حمیدی‌در این‌باب‌کافی است‌که نشان‌دهداین‌کار شدنی اشت. البته‌قدرت تعبیر میخواهد و کوشش صادقانه. حمیدی نوعی رمانتیك است که در فطرت مخصوصاً بدنیای بایرون و هوگوتعلق دارد. اماخویشاوندی او بیشتربا شعرای بزرگ‌خودمان است: ناصرخسرو، خاقانی، ونظامی. صرف نظر از رشته‌هایی که او را با شاعران‌بزرگ‌دیگرمربوطمی‌کند میتوان گفت‌وی‌ازجهت‌فکروبیان‌فرزندنظامی است و برادرزاده هوگو. داستان خوارزمشاه او که در آن قدرت تخیل با ظرافت بیسان هم پهلوست در یك‌مجموعهٔ آثار * جای مناسبی تواند یافت : افسانهٔ قرون * . و همین یك قطعه‌اش نسب‌نامه‌یی گویاست برای فکر او و

* V. Hugo. * Legendes des siecles

www.ketabha.org

بیان او. غیر ازحمیدی که قالبهای سنتی را مانع عمده‌یی برای آزادی خویش نیافته است تجربهٔ فریدون توللی و نادر نادرپور هم- که در قالب‌شکنی تاحد زیادی محافظه‌کاری نشان داده‌اند- نتیجه‌یی داشته است درخشان. این هردو شاعر قالب شکنی را گویی یك تفنن تلقی کرده‌اند نه یك تعهد و بدینگونه است که از افتادن در چاله‌چوله‌های تعقید و ابهام نیمائی برکنار مانده‌اند. نادرپور که بیشتر دنبال یك دید تازه است در قالب شکنی اصرار ندارد اما در مضمون و در بیان جویای تازگی است و اصالت واقعی. احساس واقعی وانسانی در الفاظ بلورین و زدودهٔ او شعری میسازدخالی ازانحراف و خالی از ابهام، سمبولیسم او که خواننده را غالباً به تفکر وامیدارد زبانی دارد جلا یافته و صیقلی. ازاین حیث تاحدی بانوری شبیه است- یعنی ازحیث اصلاح وپرداخت کلام. باآنکه شعرش در واقع ترجمان یك نیاز درونی است لفظ درآن تراش خورده است و جلا دیده. شعرش چنانکه خود میگوید شعر انگورست: قطره‌هایی است از وجود او که روشنایی را از چشم شاعر گرفته است و شادابی‌را از خون او. تنهایی، نگرانی، و نومیدی کـه درین شعر انعکاس دارد یك درد واقعی است نه ساختگی و نه برگزاف. وزن و قالب هم حاکی است ازاعتدال چنانکه قالب شکنی هـایش غالبا از حد نامساوی کردن مصرع‌هـا و نامنظم آوردن قافیه‌ها تجاوز نمیکند. توللی حتی تدریجاً پویه‌یی آغاز کرده است برای بازگشت به قالب‌هـای سنتی- قالب‌های قصیده و غزل. با اینهمه وی حتی درین قالب‌های سنتی هم وجدانی دارد ضد سنت. حس گناه زدگی، عطش برای فسق و شهوت، و اعجاب نسبت به شر و ابلیس هنوز این قالب سنتی را که در دست وی درخشنده‌تر و باشکوه‌تر از پیش شده است تبدیل میکند بیك چیز ضد سنت. درست است که قالب شکنی شعر نو همیشه و همه‌جا نتیجهٔ درخشان ببار نیاورده است اما بیم از قـالب شکنی هم بعضی از استعدادهـای آفریننده را بی‌بر کرده است و متحجر. جاهایی هست که ذوق سلیم این قالب شکنی را تجویز میکند و حتی ایجاب. امـا عادت و وسواس شاعر را وادار میکند به وفاداری نسبت بآن- یك وفاداری محتضرانه و نومید. یك نمونه از این محافظه‌کاری را درقصیده‌یی از دکتررعدی میتوان بدست داد- زبان نگاه.

www.ketabha.org

این قصیده از جهت رعایت سنتهای سبك خراسانی بسیار قوی است و حاکی از قدرت و ورزیدگی شاعر. اما اصرار او در رعایت سنت در چنین موردی امروز خواننده را تاحدی شاید ناراحت میکند. کسی که شعر برای او ساخته شده است در واقع یك زبان بسته است ـ برادر بیزبان شاعر. وقتی سخن را روی باین بی‌زبانست. زبان دانی که مستمع آزاد محسوب میشود حق دارد منتظر باشد که شاعر از زبان خاموش و پر اشارهٔ نگاه ـ که تمام قصیده وی بیان آرزویی است برای پیدایش آن ـ دست کم تا جایی که ممکن است در چنین شعری واقعاً استفاده کند : الفاظ را آمیخته با زبان اشاره انتخاب کند ، وزن را چنان برگزیند که با نوعی گنگ بازی مناسب باشد ، قالب را طوری انتخاب کند که مثل زبان اشاره آمیز یك بی زبان بریده بریده باشد نه یك پارچه . بعلاوه زبانی بکار گیرد که با الفاظ اندك و ساده مقصود شاعر ـ که گفت و شنودست با یك بی زبان ـ قابل تصور شود .اما شاعر که ذهنش لبریز از سنتهای شعر خراسانی است چنان در تقلید شیوه‌های کهن غرق است که یك لحظه هم باین توقع خواننده نمی‌اندیشد. حتی در تقیدی که به تقلید زبان فرخی وعنصری دارد بخاطر نمیآورد که میتواند با برادر بی‌زبان خویش لااقل با همان زبان ساده و روشنی صحبت کند که امروز بایك برادر زبان دار در خانهٔ خویش میکند نه با زبان فرسودهٔ فرتوت‌فرخی وبرادرش. این‌است زیانیکه‌تقلید ناخودآگاه‌از سنتهای قدیم دارد و لطمهٔ آن باستعدادهای واقعی میرسد نه قافیه بندان تقلیدگر. فی‌المثل پای بندی سورتگر ورعدی، به سنتهای قدیم اصالتی را در فکر آنها گه‌گاه هست ضعیف میکند ومسعود فرزادکه جسارت وغ‌وغ ساهاب را بعدها دیگر درشعر خویش ندارد، شعرش با وجود مضامین و افکار تازه توفیق قبولی راکه مستحق است نیافته. آیا این تعصب درقالب پرستی‌که ذوق و استعدادعدهٔ زیادی ازشاعران ما را تباه میکند درجای خود ازخلبازی‌کبانیکه قالب‌شکنی برایشان یك نوع هوس‌مجنونانه است بیشتر درخورملامت نیست؟ اگرقالبهای شعر فارسی از رودکی تا آغاز عهد بهار تقریباً بیتغاوت مانده است از آن روست‌که درینمدت هزار ساله هیچ حادثه بزرگ انقلابی تمدن وفرهنگ مارا

www.ketabha.org

یکباره دگرگون نساخته است. انقلاب مشروطه آغاز تحولی بوده است که دنیای فرهنگ ما را ازبیروزبر کرده است. دراینصورت همانطورکه حفظ‌سنت‌های قدیم درعقیده، در اقتصاد، در معاشرت، ومعیشت ممکن نبوده است حفظ آن در ادب وشعرهم ناممکن است وسعی بیحاصل.

قالب های سنتی درگذشته شعر فارسی را جلوه داده است ورونق. در همین قالبها است که شعر فارسی با شاهنامه حماسه‌یی انسان میآفریند باخیام دردهای فلسفی را ادراك میکند بانظامی‌غرق در رؤیاهای خیال انگیزافسانه‌ها میشود باسعدی آلام و شادیهای‌واقعی انسانیت راحس میکند بامولوی‌بماوراء حس راه میبابد و باحافظ نقاب خودی رافرو میدرد. بعلاوه هنوز این قالب ها هست و شعر فارسی باز بکمك آنها میتواند شاهکارها بوجودآورد. بااینهمه هر چند این قالبها هنوز میتواند در دست بعضی شاعران نقش های بزرگ بیافرینند دیگر آنها رانمیتوان یگانه قالبها شمرد، قالبهای‌منحصربفرد. آنچه امروز طبع بعضی را ازشعر نو رمیده‌کرده است ومنزجز نه قالب شکنی آن است ونه بی‌اعتنائیش به معانی و افکار عادی و قومی. سبب عمدهٔ این نفرت، بینظمی و بیتوجهی است که‌گه‌گاه در انشاء و بیان شاعران نوپرداز هست.در حقیقت تعقیدها و ابهام هاییکه احیاناً در انشاء و ترکیب عبارات هست، بیسلیقگیهاییکه در انتخاب الفاظ یا در فصل و وصل اجزاءکلام هست، درین شعرنوگه‌گاه ضعف تألیفی بوجود میآوردکه آنرا شبیه میکند بهذیان: سخنی بی‌سروته‌که درآن‌نه مفردات معنی روشنی دارد ونه ترکیبات. ربط ووصل‌آنها نیز روشن نیست و حتی‌گاه با تأمل کافی هم نمیتوان مراد شاعر را دریافت. درست‌است‌که ابهام درشعرمطلوبست اما این آشفتگیها را نمیتوان بحساب‌ابهام گذاشت. بعلاوه وزن وقافیه را وقتی شاعر بعنوان چیزهایی دست وپاگیر کنار مینهد باید حاصل این سنت شکنی عبارت باشد ازچیزی روشن و درست. زیرا آنچه شاعرسنت‌پرست‌را اجازه میدهدکه‌درالفاظ وترکیبات تاحدی‌مسامحه کند ضرورت وجواز مربوط بوزن وقافیه است جائیکه وزن وقافیه درکار نباشداین مسامحات دیگر قبول کردنی نخواهد بود.

درهرحال معنی و دید شاعرانه البته باقتضای تحول ــ وبا افق‌هاییکه

www.ketabha.org

هرروز برای شاعر کشف میشود ـ تغییر میپذیرد اما زبان ـ دست کم دستور زبان ـ همیشه اعتبار خود را حفظ میکند و هـرج و مـرج در دستور هرگز نمیتواند اساس یك تجدد واقعی شود. قطع نظر از دستور و زبان هیچ چیزی نمیتواند آزادی یـك شاعر واقعی را سلب کند. شاعری که حق دارد دنیـایی بیافریند برتر ازاین دنیا چرا نتواند برای آفرینشهای تازه و بیـسابقهٔ خویش قالب های تازه و بیسابقه هم خلق کند و ابداع. تا شاعر در انتخـاب قالب آزاد نبـاشد شعرش نـه واقعی است نه ابتکاری. بـاید باو حق داد کـه در آفرینشهای شاعرانه بکلی آزاد باشد. قالب کهن را اگر دلش میخواهدحفظ کند وحتی بپرستد و اگر دلش نمیخواهد آنرا کنار بگذارد ویا بشکند. حتی چون هیچ گونه تناقض ازشاعرعجب نیست میتواند ـ مثل چندتن ازنوپردازان امروزخراسان ـ قالبهایسنتیرا بشکنداماازبانسنتیدا درینقالب شکنی حفظ کند. گوییقالبشکنی، یكتفننراست نهیكضرورت. باریشاعر بایدبحکمطبعخویش باشد وآزاد. تا شاعر این مایهآزاد نباشد شعر او شعر واقعی نیست: ـ شعربیدروغ کهحتی برغم خاطر وی تمام دنیا درآئینهاش انعکاس دارد ـ بایك عظمتخوفـ انگیز وخیره کننده.

***

آیا دیگر هنگام سکوت نیست ؟ تـا اینجا راجـع بشعر صحبت از تجزیه و تحلیل بود ، و از نقد و بـررسی. نزد بسیاری از شاعران بی شك هیچ چیز نـا گوار تر از نقد نیست. کسانی کـه بتوانند نقد را تحمل کنند و از آن بهـره بجویند کمیابنـد و گرانبها با این حـال کلام پلین * ـ پلین جوان نویسندهٔ رومی ـ کاملاً درست است کـه میگوید کسانی بیشتر در مقـابل انتقاد حالت تمکین و قبـول نشـان میدهند کـه کارشان بیشتر شایسته ستایش است[۱۸]. در عین حال نمیدانم اصرار در تحلیل و تجزیـه ـ راجـع بشعر ـ بکجا منتهی خواهـد شد ؟ میترسم خرده بینی در این کـار

Pline

www.ketabha.org

بداستان آن اسپانیایی منجر شود که گـویند قطعه یی الماس داشت روشن و درخشان ـ بیاکی و صفـای اشك ستارگان . امـا ساده مرد هوس کرد آنرا تجزیه کند و ذات و ماهیتش را بشناسد . رفت و علم شیمی آموخت و حاصل کارش آن شد کـه الماس درخشان پربها را در پایـان تجربه پاره یی زغال یافت ـ زغال خالص : نه مگر ذات الماس جز کـربن خالص چیزی نیست ؟ با اینهمه امید من آنست که اینجا حـرف شاعر اسپانیایی را تکرار نکنم که وقتی این داستان را نقل‌کردگفت[۱۹]. اگرمیخواهی خوش باشی تجزیه مکن، پسرجان، تجزیه مکن!

اماکسی‌که با حوصله و صبر یك دانشجوی با گذشت در این حرف ها نگاه کند شاید آن را توصیف و تمـاشایی بیابد از شعر ـ از شعر فـارسی و جلوه هـای گونه گون آن . توصیف و تماشایی از این آب زلال روشن که روح و قلب آدمی ازآن تازگی میبابد و زندگی . اماکه‌گفت که توصیف و تماشای یك چشمهٔ جوشان عطش را فرو مینشاند ؟ کسی که میخواهـد عطش کشندهٔ خـود را فرو بنشاند نمی‌تواند بتماشای لطف و طـراوت آب اکتفـا کند . باید جوشش و نوازش آنداهم در لب و کـام خود احساس کند و در روح و قلب خـود . شاید بهتر بود که من بجای این همه حرف خواننده را با خود شعر آشنا می‌کردم . بـا شعر واقعی که در ادب فارسی هست : شعر بی نقاب ، شعر بی دروغ . آیا بهتر نبود کـه بجای توصیف و تماشای این آب زلال خوانندهٔ سوخته جـان را بـدرون چشمهٔ آب می‌کشاندم ؟ سفینه‌یی از شعر می‌توانست تمام این بحث و درس و قیل و قـال مدرسه را کوتاه کند . سفینه‌یی از شعر فارسی ـ در گذشته و حال . نه فقط از کلام حنظلهٔ بـاد غیـبی ، فیروز مشرقی ، رودکـی ، دقیقی ، کسائی و خیـام که سرایندگان پیر آلام و افـکار انـان کهن بوده انـد بلکه نیز از گفتهٔ ش. آینده ، ا. ع ، دریا ، ح. هنرمنـدی ، ن. رحمانی که پنجه‌های جوانشان با تارهایی تازه بـازی می‌کند : روح انـان امروز ! نه آیـا این همان پنجه‌های سحر انگیزست که درامریکابرگهای علف، رابه‌والت‌ویتمن *

* W. Whitman

www.ketabha.org

شناساند و در هند گیتانجلی را به تاگور * ؛ باید ازین نفحهٔنو که ادبیات ایران را دارد زنده میکند استقبال کرد و میراث خیام و سعدی‌را ارزندگی داد و فزایندگی.

* R. Tagore

www.ketabha.org

www.ketabha.org

یادداشت

۱

۹–۱ اعجاز خسروی: مقایسه شود با نقد ادبی، چاپ اول، ۴۳۷/ ۴۳۹و۴۳۹

۹–۲ Eugene MÜnz, Raphael, London 1882/42o

۱۰–۳ چهار مقاله بکوشش دکتر معین با تعلیقات/ ۷۵–۷۳

۱۰–۴ سلم‌السموات. طبع یحیی قریب/ ۳۶

۱۰–۵ Th . Gautier , Mademoiselle de Maupin ,Preface .

۱۰–۶ المعجم چاپ دانشگاه تهران / ۴۵۳–۴۴۹

۱۰–۷ Gorky on the Lit./280

۱۱–۸ ومن یك ذافم مرمریض یجدمراً به الماءالزلال
دیوان‌المتنبی، طبع مصر/ ۱۱۸

۱۱–۹ در متن‌نقادان درست‌است بدون عرب، المعجم/ ۴۵۵

۱۱–۱۰ نقد ادبی/ ۳۱۷

۱۲–۱۱ نقد ادبی/ ۴۰–۳۹

۱۲–۱۲ المعجم/ ۴۵۶–۴۵۵

۱۲–۱۳ کروچه، کلیات زیباشناسی/ ۱۵۶

---

* درین بخش اعداد واقع درسو سمت خط افقی ازراست بچپ به‌ترتیب حاکی‌است از شمارهٔ یادداشت و شمارهٔ صفحه

www.ketabha.org

۱۲-۱۴ Gorky, Lit./280

۱۳-۱۵ Eraamus , Adagia

شکل سافورا نیاوردم تا با املا معشهور نام سافو شاعرهٔ یونانی اشتباه نشود.

۱۴-۱۶ در متن این شماره نیامده است.

۱۵-۱۷ ابن قتیبه، الشعر والشعراء، طبع دارالثقافه ۱/۱۱-۱۰

۱۵-۱۸ Gorky ,Lit./170

۱۷-۱۹ در واقع بوالفضولان بر این کار عظیم میکلانژ هم ایراد گرفتند. می‌گویند استاد برای آنکه منتقد بوالفضول را که متنفذ نیز بود ساکت کند ، قدری خاک در دست پنهان کرد، بعد از نردبان بالا رفت و چنان فرا نمود که چیزی را از بینی مجسمه می‌تراشد. آنگاه قدری از آن خاک را که دودست داشت پیش روی منتقد فرو ریخت و مرد ایرادگیر یارضایت خاطر گفت حالا بهتر شد. ویل دورانت، تاریخ تمدن ۱۶/۴۶۳

۱۹-۲۰ رجوع شود به:

Jung. Modern Man in search of A soul, London 1936/175

۱۹-۲۱ Eliot , T . S . Experiment.

۱۹-۲۲ نقد ادبی/۱۰۶

۱۹-۲۳ نقد ادبی/۱۰۵

۲۱-۲۴ مثلا پورداود از وی بعنوان گجستگ سکندر یاد می‌کند: فرهنگ ایران باستان/۳۶-۳۵ یا اسکندر ملعون: گاتها، مقدمه/۵۱

۲

۲۳-۱ قدامه ، نقدالشعر ، طبع مصر ۱۳۰۲/۳

۲۴-۲ Mollere , Bourgeois Gentilhomme .

۲۴-۳ Alchimia Verborum

مقایسه شود با همین تعبیر در هفت پیکر نظامی:

www.ketabha.org

دومطرز بکیمیای سخن تازه کردند نقدهای کهن

۲۵-۴ برج عاج تعبیریست مأخوذ از غزل غزلهای سلیمان در عهد عتیق. در نزد منتقدان کنایه است از وضعی که می‌گویند بعضی هنرمندان دارند ، و در انزوای خویش از توجه باحوال و سرنوشت مردم غافل می‌مانند. اول بار ظاهراً سنت بوو این عبارت را در نقد شعر بکار برد بمناسبت صحبت از آلفرد دووینی

۲۵-۵ من گنگ خوابدیده و عالم تمام کر من عاجزم ز گفتن وخلق از شنیدنش

۲۶-۶ Moxon/216

۲۶-۷ نقدادبی/ ۹۶

۲۶-۸ مثلا داستان خجستانی، رودکی، عنصری دیده شود در چهار مقاله بترتیب در/ ۴۳-۴۲ و ۵۳-۵۲ و ۵۷-۵۵ و حکایت نصرت‌الدین کبود جامه و داستان شرف‌الدین میرك ملاحظه شود در لباب‌الالباب عوفی بترتیب در ۱/ ۵۳-۵۱، ۱/ ۱۴۱، مقایسه شود با نقد ادبی ۹۸-۹۴

۲۸-۹ C .A .Nallino ,scritti VI /2- 17

۲۸-۱۰ GabrielIi . F . Ei(2) , I/J80

۲۹-۱۱ حصری. زهرالاداب ۱/ ۱۴۲

۲۹-۱۲ توحیدی، الامتاع والمؤانسه ۲/ ۷۶

۲۹-۱۳ Grünebaume , L'Isl. Med ./274_281

۳۰-۱۴ بنی‌ساسان در ادب عربی و فارسی عنوان عمومی بوده است برای گدایان چنانکه علم بنی‌ساسان و طریق بنی‌سامان عبارت بوده است از صنعت گدایان. در یك بیت امرءالقیس وهمچنین در یك فقره از مقامات حریری این معنی بکار رفته است. گویند ساسان نام گدایی بوده است معروف که در اخاذی انواع حیله‌ها بکار می‌برده است. باعتقاد نولدکه ـ در

www.ketabha.org

Nöldke Tabari/482 این تسمیه ظاهراً اول‌بار در محافل‌ضد ساسانی عرب پیدا شده است.

۱۵–۳۰ دوقرن سکوت، چاپ سوم/۳۴۹–۳۴۸

۱۶–۳۱ ابن الاثیر، المثل‌السائر، چاپ قاهره۱۰/۱۰–۹ مقایسه‌شودبانویری، نهایةالارب۷/۳۱–۲۳

۱۷–۳۱ مقدمهٔ ابن خلدون/۵۵۴

۱۸–۳۱ کریس تنسن، ایران درزمان ساسانیان/۴۹۹–۴۹۸

۱۹–۳۱ عقدالفرید۱/۱۷۹

۲۰–۳۲ نزد نیچه اصول اخلاق جاری راطبقهٔ بردگان ساخته‌اندو مسیحیت را پاسدارش کرده‌اند. رجوع‌شودبه‌ویل‌دورانت، تاریخ فلسفه/۸–۳۵۴ سیرحکمت دداروپا ۳–۲۳۲

۲۱–۳۳ Shipley , / 382

۲۲–۳۴ ذوالرمه شاعر عرب سواد خود را ازقوم خویش پنهان میداشته است ازآنکه قوم آشنایی بـاخط وسواد را عیب میدانسته‌اند. ابن‌قتیبه، الشعروالشعراء ۲/۴۳۸

۲۳–۳۴ چهارمقاله/۴۸–۴۸

۲۴–۳۴ لباب الالباب، چاپ نفیسی/۵۱۷

۲۵–۳۴ تذکرهٔ دولتشاه ، چاپ طهران/۵۲۷

۳

۱–۳۵ E. Pound, Pavnnes And Divisions/ 231

۲–۳۶ فن شعر، طبع دوم/۲۳

۳–۳۷ نقد ادبی/۴۳۶

۴–۳۷ مقدمهٔ ابن خلدون/۵۷۳

۵–۳۷ ارسطو اشتمال برقصه=Mythos را بـرای شعر لازم میدیده‌است جهت خیال انگیزیش. اما ظـاهراً در شعر تشبیه و بدیع هم برای

www.ketabha.org

خیال انگیزی مؤثر است و کافی. ازین روست که درفارسی قیداشتمال بر قصه ضرورت ندارد. همچنین رجوع شود بهمین کتاب/ ۳۷

۳۷-۶ نقد ادبی/ ۲۱۴-۲۱۳ و ۲۶۱

۳۸-۷ مقدمهٔ ابن خلدون / ۵۷۳

۳۸-۸ دربارهٔ نمط عالی ـ که متعالی ووالاهم خوانده میشود ـ جای دیگر بتفصیل‌تر صحبت کرده‌ام: رسالهٔ لونگینوس، مجلهٔ یغما ۷/ ۶

۳۸-۹ نرون درهنگام مرگ تأسف میخوردکه پامردن او هنرمندبزرگی از دنیا میرود.

۳۹-۱۰ نقد ادبی/ ۲۷۳

۳۹-۱۱ Croce' La Poesie Et La Morale. R. M. M,43/5/_3

۳۹-۱۲ Lessing. Laocoon/1

۳۹-۱۳ Pater, w. Renaissance/95_97

۴۰-۱۴ نقد ادبی/ ۸۸-۸۷

۴۰-۱۵ فن شعر/ ۲۱

۴۲-۱۶ کروچه، کلیات زیباشناسی / ۵۵-۵۴

۴۲-۱۷ نقد ادبی/ ۱۷۵

۴۲-۱۸ قدامه، نقدالشعر/ ۳؛ مقایسه شود بامرزوقی، شرح دیوان الحماسه ۸/ ۱

۴

۴۳-۱ Pope. Essay on criticism. Verses/305_306

۴۳-۲ المعجم / ۴۵۵

۴۳-۳ ایضاً/ ۴۵۳

۴۳-۴ المثل السائر، طبع قاهره/ ۲-۷۳

۴۳-۵ دلایل الاعجاز/ ۲۶۲ مقایسه شود با/ ۲۸۹

۴۳-۶ مقدمهٔ ابن خلدون/ ۵۷۷ عسکری، الصناعتین ۱۹۵۲/ ۵۸-۵۷

www.ketabha.org

۴۴-۷ اسرار البلاغه/ ۴

۴۵-۸ جاحظ از استعمال الفاظ سوقی تحذیر میکند (البیان والتبین طبع سندوبی۱/ ۱۵۷) وهم از مجالست با اشخاص نادان که موجب فساد زبان میشود (ایضاً ۱/ ۱۰۰) ابن خلدون میگوید (مقدمه، /۶-۵۶۴) که شهرنشینیان ازکسب ملکهٔ زبان عربی عاجزند.

۴۵-۹ المثل السائر، طبع قاهره۱/ ۷۳

۴۵-۱۰ مرزوقی، شرح دیوان الحماسه۱/ ۹

۴۶-۱۱ مهمه یعنی بیابان در شعر منوچهری بکاررفته است:

اندرآمد نوبهاری چون مهی چون بهشت عدن شد هرمهمی

دیوان/ ۹۳ درباب استعمال لفظ در شعر ونثر عربی رجوع شودبه: المثل السائر ۱/ ۱۶۷

۴۶-۱۲ (منسوب به) قدامه، نقدالنثر/ ۸۰

۴۷-۱۳ قدامه، نقدالشعر/ ۷

۴۸-۱۴ اولین چاپ این مجموعه در ۱۷۹۷ منتشر شد و چاپ دوم آن بااشعار تازه ومقدمه در ۱۸۰۰ نشر یافت. کالریج دربیوگرافی ادبی، فصل ۱۴، نشان میدهدکه چگونه ودزورث واوموضوعات را بین‌خویش تقسیم کردند . کتاب بسبب رنگ طنیانیکه نسبت به بعضی سنت ها داشت چندان مورد علاقه و استقبال جامعهٔ محافظه کار انگلیسی واقع نشد مخصوصاً که چاپ دوم آن مقدمهٔ معروف وردزورث راداشت وبحث او را درباب زبان شعر.

۴۸-۱۵ Plainer and More Emphatical

۴۹-۱۶ این رسالهٔ کالریج بخلاف آنچه از عنوانش انتظار میرود چندان معلوماتی درباب بیوگرافی نویسنده بدست نمیدهد بیشترش مباحثاتی است راجع باقوال کانت، فیخته، شلینگ و همچنین نقدیست درباب شعر ورذورث.

۵۰-۱۷ روش علمی درنقد متون ادبی، یغما ۱۰/ ۷-۶

۵۱-۱۸ ایضاً همان مقاله، همانجا

www.ketabha.org

۵

۵۳-۱ فن شعر/ ۹۶

۵۴-۲ بهوا درنگر که لشکر برف چون کنند اندرو همی پرواز
راست همچون کبوتران سفید راه گم کردگان ز هیبت باز

۵۴-۳ مقایسه شود با شعر بهار: بیایید ای کبوترهای دلخواه... دیوان بهار ۱/ ۳۴۴

۵۴-۴ تاریخ بیهق/ ۱۷۳

۵۵-۵ Turgenev ' On the Eve/179

۵۵-۸ معلقهٔ طرفة بن‌العبد:
لعمرك‌ان‌الموت ماأخطاءالفتی لكالطول المرخی‌وثنیاه‌باليد

۵۵-۷ نقد ادبی/ ۸۳

۵۵-۸ الهوامل و الشوامل-۸۳-۸۰

۵۵-۹ داستان پیل و خانهٔ تاریك در ادب صوفیه مشهورست از جمله در مثنوی دفتر سوم، حدیقهٔ سنائی و کیمیای سعادت آمده است رك: فروزانفر، مآخذ قصص مثنوی: چاپ‌دانشگاه/ ۹۸-۹۶

۵۶-۱۰ اسرارالبلاغه/ ۴۳۶

۵۶-۱۱ اسرارالبلاغه/ ۱۲۶

۵۸-۱۲ اسرارالبلاغه/ ۲۲۱-۲۲۵

۵۹-۱۳ فن شعر/ ۹۸

۶۰-۱۴ مجاز عقلی که مجاز حکمی هم خوانده میشود و همچنین مجاز اثباتی یا اسناد مجازی عبارتست از اسناد کردن فعل یامعنی آن بآنچه فعل بدان درواقع راجع نیست- یعنی بغیر فاعل اگر فعل مبتنی است بر فاعل و بغیر مفعول اگر فعل مربوط است بمفعول.

۶۲-۱۵ لاتقید علی لفظی فانی مثل غیری تکلمی بالمجاز

۶۲-۱۶ هبطت الیك‌من المحل‌الارفع ورقاءذات تعزز وتمنع

۶۲-۱۷ ارزش میراث صوفیه/ ۱۵۹

www.ketabha.org

۶۲-۱۸ تو این‌را دروغ و فسانه مدان بیك سان‌دوش در زمانه مدان
از او هرچه اندر خورد باخرد دگر ره سوی رمز و معنی برد

۶

۶۵-۱ بلاغت درکلام نزد ادبا عبارتست از مطابقت با مقتضی‌حال. مراد ازحال هم بموجب تعریفات جرجانی عبارتست ازآن امری‌که داعی است بتکلم بروجه مخصوص . آیا این متضمن یك نوع دور نیست؟ بعلاوه فصاحت هم در تعریف بلاغت هست اما هرکس فصیح باشد بلیغ نیست

۶۵-۲ شوقی ضیف، النقد/۴۸

۶۶-۳ ان من‌البیان لسحراً از حدیث نبوی است، ودر این مقام معنی سحر راگفته‌اند عبارتست‌ازاظهار باطل‌درصورت‌حق. مجمع الامثال‌میدانی ۶/۱ و عمده ابن رشیق۱/۴

۶۷-۴ حمد چه میبری ای‌ست نظم برحافظ‌قبول خاطر و لطف سخن خدا دادست

۶۷-۵ سروانتس، مقدمهٔ دن‌کیشوت.

۶۸-۶ مقایسه شود با روایت وحشی بافقی. در فرهاد و شیرین، طبع کوهی کرمانی/۲۰

۶۹-۷ و ماتلك بیمینك یا موسی، قال هی عصای اتوکاء علیها و اهش‌بها علی غنمی ولی فیها مآرب اخری. قرآن کریم۲۰/۱۸-۱۷

۶۹-۸ نویری، نهایة الارب۷/۳۱-۲۷

۶۹-۹ جاحظ، البیان والتبیین ۱۰۲/۱، ایضاً/۱۱۳-۱۵۷ مقایسه شود با:حصری قیروانی، زهرالاداب۱/۱۲۳

۶۹-۱۰ از ابن الراوندی، ابن‌مقفع، و متنبی شاعرآورده‌اندکه بمعارضه باقرآن برخاسته‌اند. همچنین الفصول والغایات‌معری را هم بعضی، از این مقوله پنداشته‌اند. آنچه ازین گونه معارضات باقی است حاکی ازهیچ گونه‌توفیق‌معارضهٔ کنندگان نیست‌اما احتمال‌اقدام‌امثال ابن‌مقفع‌و متنبی و معری به معارضه باقرآن هم‌مشکوك است و بعید

www.ketabha.org

و بعید.

۶۹–۱۱ Dozy , L,islamisme/117–118

۷۰–۱۲ داستان اسلام‌آوردن عمربن خطاب یك‌مورد است‌حاکی ازین‌تأثیر همچنین در نزد صوفیه حکایات بسیار هست از تأثیر قرآن در احوال آنها.

۷۰–۱۳ ستینی امام فخر، طبع بمبئی ۱۳۲۲/ ۳۶–۳۵

۷۰–۱۴ درباب اعجازقرآن قول ابوعلی و ابوهاشم جبائی‌آنست که سبب‌و وجه آن فصاحت قرآن است و نظام و مرتضی گفته‌اند سبب صرفه است– صرف الهمم، یعنی که خداوند همت عرب را از معارضهٔ با آن منصرف داشته است .کشف‌المراد فی‌شرح التجرید، طبع سیدا ۲۲۳/

۷۰–۱۵ نقدادبی/۳–۳۲۲ و ۳۵۱–۳۵۰ و ۳۵۴–۳۵۲

۷۰–۱۶ نمونه‌یی از تأثیر قرآن در شعر تلمیحات و تعبیرات رایج است: تخت سلیمان، کشتی نوح، آتش ابراهیم، لحن داود، تخت سلیمان صبر ایوب، پیراهن یوسف ، دارالاحزان یعقوب ، عصای موسی ، دم عیسی و جزآنها. بعلاوه آوردن بعضی معانی و تعبیرات از قرآن مثلاً:

انوری: زلزلهٔ قهرتوشان‌کرد پست **زلزلةالساعة شیئی‌عظیم.**

ناصرخسرو: چه خطر دارد این پلید نبید **عندکاس مزاجها کافور**

۷۱–۱۷ سخن و سخنوران ۱/ ۳۳

۷

۷۳–۱ فن‌شعر / ۹۹–۹۴

۷۵–۲ Ars est celare Artem این‌عبارت مشهوردرواقع نقل‌بمعنی‌است ازکلام‌اوید، واو راجع بهنرعشق گفته‌است‌که اگر عشق‌نهانی‌باشد

www.ketabha.org

توفیق دارد. نظیر این بیان در کلام کنتی‌لین ازقدما هست وهمچنین در بیان بعضی از نویسندگان متأخر.

۷۵–۳ اسرار البلاغه/ ۱۰

۷۶–۴ اسرارالبلاغه/ ۱۳–۸

۷۶–۵ ایضاً/ ۱۸

۷۶–۶ فارسنامهٔ ناصری۲/ ۶۸–۶۶

۷۶–۷ المعجم/ ۳۳۰

۷۷–۹ چهارمقاله/ ۲۷–۲۴و۳۱-۲۹

۷۷–۸ اسرار البلاغه/ ۹

۷۷–۱۰ Jeu de mot = wordsplay

۷۷–۱۱ A False Witt. Addison

۷۸–۱۲ چهارمقاله/ ۴۲

۷۸–۱۳ این سنت که یونانی ها آنتی‌تئون می‌خوانده‌اند یا آنتی‌تزیس نزد رومی‌ها بنام Contentio معروف بوده است و ارسطو و کنتی لین‌هم راجع بآن سخن گفته‌اند. ازآن جمله‌است در:

Aristote, Rhetorique; III/9

Quntilien, Institute /IX

اما دیمتریوس برخلاف غالب علماء بلاغت قدیم آن رامکروه شمرده است. رك: Moxon/255

۷۹–۱۴ شوقی ضیف، النقد/ ۲۷

۷۹–۱۵ طه‌حسین، مقدمة نقدالنثر

۸۱–۱۵ درمتن شماره تکرار شده است، مثنوی، نیکلسون۳/ ۲۴۱

۸۱–۱۶ مقایسه‌شود باقطامی: مخزن‌الاسرار.

هرچه درین پرده نشانت دهند گـرنستانی بـه از آنت دهند

۸۱–۱۷ صدبار بمقده در شوم تـا خود از عهدهٔ یك سخن برون آیـم

دیوان انوری۲/ ۶۹۶ فرزدق گفته است من نزد تمیم اشعرم‌بااینهمه گاه چنین پیش می‌آیدکه کندن دندانی برایم آسانتر استازگفتن

www.ketabha.org

یك بیت. ابن قتیبه، الشعر والشعراء۱/۹۴

۸۱-۱۸ Boileau. SatireII/73

۸

۸۳-۱ مقایسه شود با بوالو، فن شعر که همین معنی را بیان می‌کند
Boileau. Poesie Et Prose/276

۸۳-۲ ویل دورانت، تاریخ تمدن۱۴/۳۵۴

۸۳-۳ راجع بسرودکسودکان بلخ رجوع شود بـه قزوینی، بیست مقاله ۱/۴۵-۳۴ اما از سرود بخارا، فقط یك پاره باقی‌مانده است‌نگاه کنید به مقالهٔ نگارنده: مجلهٔ یغما۱۱/۷

۸۴-۴ راحة الصدور/۳۴۴

۸۴-۵ شکل قدیمی در المسالك ابن خرداذبه(لیدن/۱۱۸)چنین‌است:
منم شیرشلنبه و منم ببریله

۸۵-۶ المعجم/۱۹۳-۱۹۲

۸۵-۷ نقد ادبی/۸-۲۷۶

۸۵-۸ ابن قتیبه، الشعر والشعراء۱/۱۸۰

۸۵-۹ المعجم/۱۹۴-۱۹۳

۸۶-۱۰ طـه حسین در مـع‌ابی‌العلاء فی‌سجنه باین قول تمایل دارد و وی درین‌کتاب در عالم تصور خویش یك زندان کامل ساخته است برای ابوالعلاء. که در آن زندان‌گویی تفریح و سرگرمی عمدهٔ اوهمین اشتغالات بوده است.

۸۷-۱۱ نقد ادبی/۴۷۰

۸۸-۱۲ voltaire , Oedipe , Preface.
مقایسه با Brutus نگاه کنید به:
Voltaire , Theatres/11 – 13 , 80

۸۸-۱۳ La Rime est une esclave et ne doit qu, Obeir:

www.ketabha.org

Boileau/_30

۸۹_۱۴ عبید، رسالهٔ دلگشا، کلیات / ۶_۱۲۵

۸۹_۱۵ مرزوقی شرح دیوان الحماسه ۱/ ۱۱

۸۹_۱۶ Schütze, J. S., Versuch einer Theorie des Reims nach Inhalt und Form , 1802

۹

۹۳_۱ دکتر خانلری، این‌را از Abbé Dubot نقل می‌کند، وزن‌شعر / ۷

۹۴_۲ Henning, Bsoas, XIII/3

۹۴_۳ المعجم / ۱۰۰_۹۷

۹۵_۴ المعجم / ۱۰۷_۱۰۶

۹۵_۵ المعجم / ۹۹_۹۷

۹۵_۶ درهرحال وجود و رواج شعر و شاعری ـ بعنوان یکفن مستقل ـ در آن دوره بعیدست اما کلام موزون ظاهراً هم درپاره‌یی ادعیه بوده است و هم در سرود های عامیانه . بدینگونه هرچند از وجود طبقه یا دسته‌یی بنام شاعر درآن ادوار خبری نیست دروجود کلام موزون ظاهراً نمی‌توان شك کرد.

۹۶_۷ El (1) Vol III/894

۹۶_۸ Shorter E. 1/211

مقایسه با Hasting's ERE , Vol 7/737

۹۷_۹ دیوان الهذلیین ۹۵ / ۱۶

۹۷_۱۰ Jacob. C. Studien in Arabisch Dichtern/ 180

۹۷_۱۱ ماللهند، چاپ زاخائو / ۶۵ مقایسه شود باخانلری، وزن شعرفارسی / ۶۸_۶۴

۹۷_۱۲ قدامه، نقدالشعر / ۲ مقایسه شود با قابوسنامه که تقریباً فایده‌یی برای آن قائل نیست جزقبول درنزد فضلا، چاپ دکتر یوسفی / ۱۹۰

www.ketabha.org

۹۸-۱۳ حصری، زهرالآداب ۲/۲۵۸

۹۹-۱۴ ابن عبدربه، العقدالفرید۳/۱۹۹-۱۸۲

۹۹-۱۵ این رساله را عباس اقبال منتشر کرده است درمجلهٔ یادگار سال اول شمارهٔ ۱۰ یك چاپ دیگر هم بوسیلهٔ مجتبی مینوی از آن انتشاریافت در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات طهران

۹۹-۱۶ زهرالآداب ۲/۲۵۸

۱۰۰-۱۷ زهرالآداب ۲/۲۵۷

۱۰۰-۱۸ وزن شعرفارسی/۸۵-۶۹

۱۰۱-۱۹ «متفاعلاتن» درست است، متفاعلتن که درمتن آمده است باید اصلاح شود . عروض حمیدی/۴۱-۳۶

۱۰۱-۲۰ Hartmann., Metrum und Rhytmus
Hoelsches. C., ZDMC 1920/329-416

۱۰۱-۲۱ Gotthold Weil,"Arûd, Ei (2),Voli/677

۱۰۱-۲۲ مستزاد در واقع عبارتست ازپاره‌هایی موزون که دنبال مصرع آورند ازهمان وزن. درربا‌عی ، غزل، قصیده، وحتی مسمط این کاربعنوان تفنن رایج بوده است. خواجوی کرمانی با تفنن درین شیوه ظاهراً جویای نوعی تجدد بوده است.

۱۰۳-۲۳ راجع به تابعه رجوع شود به یادداشت جلال همائی، دیوان عثمان مختاری ۲۳۲-۲۲۹ درواقع نزد هندوان، یونانی ها، رومی ها، و بسیاری اقوام بدوی وطبیعی نیز الهام شاعران به‌قوای غیبی منسوب میشده است.رك:

Goldziher . Abhandlungen Zur Arabischen Philologie 1/1

۱۰۳-۲۴ نقدادبی/۷-۲۳۵

۱۰۳-۲۵ دریای گوهر،چاپ سوم۳۴/ ۵۸۴

۱۰۴-۲۶ Alfred de Musset , Theatres , Moscou 1963/69

www.ketabha.org

۱۰

۱۰۶-۱ دیوان خواجو، احمد سهیلی/۵-۳۵۳

۱۰۸-۲ فابل=Fable که‌آن را درفارسی داستان می‌خوانده‌اند یا افسانه عبارت است از حکایتی کوتاه‌که منشاء یا پشتوانهٔ متل‌ها یا مثل‌های عامیانه میشده است. درین‌باب درمقاله‌یی بنام :«سیاحت بیدپای» مفصلتر صحبت کرده‌ام. راهنمای کتاب سال ۵ شماره‌های ۵-۱

۱۰۹-۳ مصیبت‌نامه، مقالهٔ سی‌وششم مقایسه شود بافروزانفر، شرح‌احوال عطار/۵۲۵

۱۰۹-۴ الهی نامه مقالهٔ چهاردهم؛ مقایسه شود با فروزانفر شرح احوال عطار/۲۴۳

۱۰۹-۵ کلیات عراقی، چاپ نفیسی/۵-۲۴۳

۱۱۰-۶ نقد ادبی/۸-۵۲۷

۱۱۰-۷ استنادباخبار واستدلال‌بآیات واحادیث درین‌باب حاکی‌است‌ازطرز تلقی زهاد و متشرعه از شعر. اسباب‌کراهت عامه ازشعر بسیاربوده و جهات اعراض ازآن‌هم درکتب متشرعه و صوفیه هردو هست. رك نقد ادبی/۷۰، ۴۰۸-۴۰۷

۱۱۰-۸ آراء تولستوی در باب هنر درکتاب او بنام هنر چیست بیان شده است. به ترجمهٔ کاوهٔ دهگان، طبع دوم، رجوع شود.

۱۱۱-۹ کلام اسکاروایلدست و بعضی همفکرانش. وارد کردن مفهوم فایده درزیبایی و هنرنزداین طایفه مردودست ونامقبول. رمی دوگورمون Remy de Gourmont در این مورد می‌گوید: قبول هنر باین سبب که موجب تعالی فرد یا جامعه میشود مثل آنست که گل را دوست بدارند بدان سبب که می‌توان ازآن دوایی ساخت برای چشم. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به

R. F. Egan, the Genesis /1921

۱۱۱-۱۰ تئوری افلاطون درباب مثل و تقلید شاعرانه از مهمترین مباحث است درنقد شعر .مراجعه شود مخصوصاً به‌کتابهای فدروس و جمهور او.

۱۱۱-۱۱ برای احتراز از عواقب نامطلوبی که بر متعهد بودن شعروهنر

www.ketabha.org

بخدمت کلیسا یا حکومت دراروپا مترتب بوده توسل به‌نظریه‌هنر برای هنر، گه‌گاه راه‌چاره‌یی بوده‌است. مع‌هذا تشخیص هنگام مناسب برای بازگشت نشانه‌یی است از هشیاری وآگاهی وجدان هنرمند که در هنگام ضرورت می‌تواند ذوق و قریحه را باز در خدمت انسانیت بگمارد و آنجا که تعهد در هنر عواقب نامطلوب نداردبموقع ازبرج‌عاج خویش بیرون‌آید.

۱۱۱-۱۲ باکاروان حله/ ۷۸-۷۷

۱۱۲-۱۳ Belinsky, V. G., Works/450

۱۱۲-۱۴ نقدادبی/ ۲۳۷-۲۳۲

۱۱۲-۱۵ به یادداشت شمارهٔ۴ مربوط به فصل دوم کتاب حاضر رجوع‌شود وهمچنین به یادداشتهای شمارهٔ ۹ مربوط به فصل‌حاضر وشمارهٔ ۱۱مربوط به همین فصل

۱۱۳-۱۶ این عنوان را اولین‌بار بودلر بکار برد، در اثنای بحث از ادگارپو. بعدها این‌تئوری بمنزلهٔ عکس‌العملی در مقابل رمانتیسم بکاررفت و بانام‌کسانی چون برادلی، جارج‌مور، و برموند مربوط شد. Jorge Guillen شاعر اسپانیائی یك‌جا وقتی ازشعر مجرد صحبت می‌کند باین نتیجه می‌رسد که شعر مجرد عبارتست ازآنچه باقی می‌ماند از شعر، وقتی عناصر و اجزاء غیر شاعرانه‌را ازآن خارج کنند.

۱۱۳-۱۷ زده شیوه‌کان‌حلیت شاعریست بیك‌شیوه شد داستان عنصری
نه‌تحقیق گفت‌ونه وعظو نه‌زهد که‌حرفی‌ندانست‌ازآن‌عنصری
دیوانی خاقانی، چاپ عبدالرسولی/ ۶۸۵

۱۱۴-۱۸ درباب شعر مجرد و مباحثات برادلی و برموند سالها پیش ازا ین درمقالهٔ جداگانه‌یی بحث کرده‌ام تحت عنوان شعر مجرد، مجلهٔ سخن. راجع به زمینهٔ اجتماعی هنرو ارتباط‌شعر و هنر باحوال جامعه نیز رجوع شود بمقالات دکتر آریان پور تحت عنوان هنر استاتیك و هنر دنامیك، در مجلهٔ سخن

www.ketabha.org

۱۱

۱۱۵-۱ Paul Valery , Variété III/68

۱۱۶-۲ حکمت سقراط، فروغی ۱/ ۱۵۲

۱۱۶-۳ قدامه ، نقدالشعر/ ۲

۱۱۶-۴ قدامه ، نقدالشعر/ ۱۷ مقایسه شود باهمان کتاب/ ۶۱

۱۱۸-۵ ابن‌الاثیر ، المثل السائر /۱۰-۹ ، مقایسه شود با ابن قتیبه، ادب‌الکاتب ، قاهره ۱۳۵۵/ ۱۲ ، نویری نهایةالارب ۷/ ۳۱-۲۷

۱۱۸-۶ این نظامی البته غیر از گویندهٔ خمسه است. رجوع شود به نقد ادبی/ ۳۹۹

۱۱۹-۷ باوجود تردیدی که در صحت انتساب آن بوی اظهار شده‌است در رد این انتساب دلیلی دردست نیست مخصوصاً باوجود شهرت و تواتر آن.

۱۱۹-۸ برگسون کتابی دارد به‌عنوان «خنده» که‌در آن بحث مفصلی می‌کند دربارهٔ کمدی و امر مضحك. برای تفصیل مباحثات وی درین‌باب رجوع شود به مقالات محمد آشنا، خنده از نظر برگسن مجلهٔ سخن ۳/ ۹ و ۱۰

۱۱۹-۹ Cognitive or Emotive

۱۱۹-۱۰ هل‌غادر الشعراءمن متردم ام هل عرفت‌الدار بعد توسم

معلقهٔ عنترة بن شداد عبسی است، مقایسه شود با ابن قتیبه، الشعر والشعراء ۱/ ۱۷۳

۱۱۹-۱۱ یك‌عمر می‌توان سخن اززلف یار گفت دربندآن مباش‌که مضمون نمانده است. کم ترك الاول للآخر، المثل السائر ۱/ ۳۴۷

۱۲۰-۱۲ فن شعر/ ۱۱۱-۱۱۰

۱۲۰-۱۳ چهارمقاله/ ۴۲

۱۲۰-۱۴ درشعر مپیچ و در فن او چون اکذب اوست احسن او

لیلی و مجنون نظامی، مقایسه شود با لباب‌الالباب، چاپ نفیسی

www.ketabha.org

۱۵-۱۲۰ مثلاقدامه، نقدالشعر /۸۵-۷۹ مقایسه‌شود باالمعجم/۳۱۵-۳۱۰

۱۶-۱۲۱ قید بنابر مشهور درعبارت متن از آنروست که‌در باب شهرت‌او باین لقب مآخذ قدیم اشارت باین روایت ندارد. اما رباعی در دیوان شاعر آمده‌است، بدینگونه:

ای‌روی توهمچو مشکبو زلف‌توچو خون می‌گویم ومی‌آیمش
از عهده‌برون مشک است‌ولی نرفته درنافه هنوز خون است‌ولی

آمده از نافه برون می‌گویند شاعر رباعی را طوردیگرساخته‌بود اما وقتی باشتباه مصرع اول را درمجلسی چنین خواند و حاضران خندیدند، معنی و مضمون را تغییر داد، وآن را بهمین صورت موجود ساخت، از اینرو او راخلاق‌المعانی خواندند. شایدروایت باین شکل درست نباشد اما بهرحال حاکی است ازاینکه صاحب چنین صنعتی را سازندگان قدیم این روایت، مستحق عنوان خلاق‌المعانی‌می‌شناخته‌اند. این روایت افواهی دربدیع ذکاءالملك /۶۶-۶۵ ذکرشده است باتردید وتأمل درقبول‌آن. ارباب‌تذکره فقط گفته‌اندکه این شاعررابسبب معانی‌دقیقه‌که درسخنش مضمرست خلاق‌المعانی خواندند. دولتشاه /۱۶۴ حبیب‌السیر ۲/۶۶۵ مرآة‌الخیال/۳۷ مجمع‌الفصحا ۳/۱۱۴۴-

۱۷-۱۲۱ بیهقی: چاپ دکتر فیاض /۶-۱۹۵ ' این قصیده را بمناسبت در ذیل داستان حسنك نقل کرده‌است و همچنین ابن‌خلکان آنرا در ذیل ترجمهٔ ابن بقیه آورده‌است. مطلع قصیده چنین است:

علو فی‌الحیاة و فی‌الممات لحق تلك احدی المعجزات

۱۸-۱۲۱ ابن خلکان ۴/۲۰۶

۱۹-۱۲۲ Shipley , /294

۱۳

۱-۱۲۳ فن شعر /۲۱ مقایسه شود باهمان کتاب/۵۰-۴۹

۲-۱۲۳ درباب حماسه واهمیت‌آن ازلحاظ فن‌شاعری رجوع شود به ارسطو

www.ketabha.org

فن شعر /۳۵ ، ۷۷-۱۰۸-۹۹ ، ۱۲۲-۱۱۸

۱۲۴-۳ درمقابل حماسهٔ ملی، که درباب قهرمانان قومی است حماسهٔ‌دینی هست-راجع به قهرمانان دینی. گشتاسب‌نامه دقیقی حماسهٔ دینی زرتشتی است مانند حملهٔ حیدی مثلا، درادوار اخیر.

۱۲۴-۴ قدمت زبان البته شرط حماسه نیست اما دور بودن زمان حوادث آن این فایده را دارد که در عالم پنداروقوع آن غرابت‌بدا برای خواننده قابل تصور می‌کند- بعلت دوری بسیاراز روزگار وقوع. قهرمانان حماسه هم از جهت غرابت کارهاشان بیکدیگر شباهت دارند- مخصوصاً قهرمانان حماسه‌های بسیار قدیم. چنانکه بین بعضی احوال اخلیس یونانی‌ها باکارهای رستم واسفندیار ماشباهت هست واز آنجمله است پرورش یافتن اخلیس بوسیلهٔ یك سانتور Centaure که یادآورسیمرغ است وتربیت وحمایت او ازرستم همچنین رویین تنی اخیلس داستان اسفندیار را بخاطر می‌آورد که رویین‌تن حماسهٔ ایران است.

۱۲۵-۵ مقایسه‌شود با فن شعر /۳۵ ، ۴۷-۴۵ ، ۱۰۱-۹۹

۱۲۵-۶ ایضاً فن‌شعر /۱۰۲-۹۵

مقایسه‌شود با فن‌شعر /۱۰۷-۱۰۶

۱۲۵-۸ درمتن این شماره نیست

۱۲۵-۹ عربی خالص نبودنش‌ازین‌باب است‌که اختصاص‌بمحیط عربی‌ندارد بعلاوه قصهٔ عنتر رزمی صرف هم نیست و درآن عناصربزمی هم‌هست ازینها گذشته شعرهم نیست نثرست و متضمن عناصر واجزاء قصه‌های مختلف. درآن‌عنتر شاعر جاهلی عرب قهرمان اسلام‌جلوه‌گر میشود و ماجراهایی داردبسیارگونه‌گون وطولانی. احوال و اوصاف این جنگهای‌مختلف بداستان اورنگ اسلامی می‌دهد نه‌عربی خالص.

۱۲۶-۱۰ عبارت چهار مقاله/۷۶ که‌گوید من درعجم سخنی بدین فصاحت نمی‌بینم و دربسیاری ازسخن عرب هم، حاکی است ازقصدگوینده بمقایسهٔ آن باقرآن. ابن الاثر در المثل‌السائر (۴۱۹/۲) ضمن

www.ketabha.org

صحبت از شاهنامه می‌گوید ـ وهو قرآن‌القوم...

۱۱۸-۱۱ فرخی می‌گوید(دیوان، عبدالرسولی /۱۶۴) در مدح همین ایاز؛

نه بر خیره بدودل‌داد محمود　　دل محمودرا بازی میندار

۱۲۸-۱۲ سر آوردم این رزم کاموس نیز　　دراز است و نفتاد ازو یك پشیز

گر از داستان یك سخن کم بدی　　روان مرا جای ماتم بدی

۹۱۷-۲

۱۲۸-۱۳ برخشکی دیك و سختی کوه　　تا چند سخن رود در اندوه

۱۲۹-۱۴ درباب مقایسهٔ لیلی و مجنون با رمئو وژولیت رجوع شود به تحقیقات علی اصغر حکمت. شباهت بین تریستان و ایزوت با ویس و رامین را نیز مینورسکی درمقالهٔ راجع به ویس ورامین ودکتر خانلری در مقدمه ترجمهٔ تریستان و ایزوت یاد کرده‌اند.

۱۳

۱۳۱-۱ هرگز کسی نداد بدینسان نشان برف

گویی که لقمه‌ایست زمین در دهان برف

۱۳۲-۲ مقایسه شود با قدامه، نقدالشعر /۳۶و۴۱

۱۳۳-۳ حماسه درلغت عربی بمعنی شدت است، وبعدها شجاعت هم حماسه خوانده شد از آنکه شجاع دردنبرد با هماورد خویش بشدت می‌کوشد. حماسه در شعر عربی قدیم بیان شجاعت‌های شاعر بود در جنگ‌ها و برخوردها، واز این حیث شباهت داشت به فخر. در باب حماسه، رجوع شود به شرح دیوان‌الحماسه، خطیب تبریزی، طبع مصر، سه‌جلد، ۱۹۳۸، ج ۱ / ۸-۷

۱۳۴-۴ العقدالفرید ۳/۱۴۵.

۱۳۴-۵ نقد ادبی/ ۴۱۹-۴۱۸.

۱۳۴-۶ ایضاً/ ۲۳۶-۲۳۵ و ۳۲۱

۱۳۵-۷ Paul Valery' Au platane , Charmes 1922.

۱۳۶-۸ دیوان منوچهری، چاپ دبیر سیاقی، قصیده ۴۶ و ۵۵.

www.ketabha.org

۹-۱۳۶ نقد ادبی، ۳۸۸ ۴۰۰ ۴۳۸.
۱۰-۱۳۷ قابوسنامه، طبع دکتر یوسفی/ ۱۹۱.
۱۱-۱۳۷ تجارب‌السلف/ ۱۶۰.
۱۲-۱۳۷ Pindare , Nemeénnes v11
۱۳-۱۳۷ شعرالعجم /۷۴ بنقل از العمده، ابن رشیق/ ۴۹.
۱۴-۱۳۸ تاریخ گردیزی/ ۶۳.
۱۵-۱۳۸ تاریخ ایران، سرجان ملکم، ترجمهٔ فارسی۲/ ۲۰۵.
۱۶-۱۳۸ جوامع‌الحکایات، چاپ‌عکسی رمضانی/ ۳۵۱.
۱۷-۱۴۰ تذکره دولتشاه/ ۲۹۶.
۱۸-۱۴۰ بموجب روایتی‌که کریس تنسن‌از آمیانوس رومی نقل می‌کند: ایران درزمان ساسانیان، چاپ‌دوم/ ۵۳۴، ایرانیها درآن زمان ظاهراً با همجنس بازی‌آشنائی نداشته‌اند. با آنکه‌بعضی‌شواهد بر خلاف این‌دعوی هست اما این حرف امیانوس بهرحال حاکی است ازندرت وقلت آن هرچند مبارزه‌یی باشد باما نویت.
۱۹-۱۴۰ شعرالعجم/ ۱۳۲.
۲۰-۱۴۱ کروچه، کلیات زیبائی شناسی/ ۳-۲۴۲.
۲۱-۱۴۱ طوق‌الحمامه مشتمل است برحکایات و اشعار در باب محبت‌وبیان عشق واحوال عاشقان. با آنکه مطالب کتاب یکدست نیست ازجهت اشتمالش برآداب و احوال عشق‌وعاشقی مهم است.
۲۲-۱۴۱ Legacy of Islam/ 17
۲۳-۱۴۳ مثلا قصیدهٔ سروش را می‌توان ذکر کرد که بمناسبت‌کشته شدن خان خیوه گفته‌است در تهنیت و تملق بناصرالدین‌شاه:

افسرخوارزمشه کهسودبکیوان باسرش‌آمددرین‌مبارك‌ایوان

۲۴-۱۴۴ ایوای مادرم ! دیوان شهریار، ج سوم چاپ تهران ۱۳۳۵/ ۱۲۱-۱۱۵

www.ketabha.org

۱۴

۱۴۸-۱ راحة‌الصدور/ ۳۴۴.

۱۴۸-۲ ایضاً/ ۹۹-۹۸.

۱۴۹-۳ از آنجمله است هفتصدترانه ازکوهی کرمانی، وترانه‌های‌خراسان از شکور زاده ، ولالائی از میرعابدینی و جزآنها.

۱۴۹-۴ Gorky, Literature/ 236

۱۵۰-۵ فروغی خلاصهٔ شاهنامه، طبع طهران ۱۳۱۳، ج۱، مقدمه/ ۲۸.

۱۵۱-۶ Comte de Gobineau / 453

۱۵۲-۷ Montet, le Theatre en Perse/ 15

۱۵۴-۸ عباس دبس ـ یادوس ـ گدایی است افسانه‌یی و مشهور که بعضی از حکایات او در جامع‌التمثیل محمد حبله رودی ذکر شده است. در مثنوی هم بنام او اشارتهست.

۱۵۵-۹ هر دو حکایت مأخذش تذکرهٔ دولتشاه است حکایت انوری/ ۹۴ و حکایت عبید/ ۳۲۲.

۱۵۶-۱۰ اخلاق‌الاشراف، کلیات عبید/ ۲۰-۱۹.

۱۵۷-۱۱ با پسر گفتم ای فلان‌پدرت — جز بتاریکی از چه‌نان نخورد
گفت ترسد که ناگهان بیند — سایه‌اش دست سوی لقمه برد

۱۵۷-۱۲ مخفیا دختران خطهٔ رشت — چون‌غزالان مست می‌گردند
از پی مشتری بهر بازار — بند تنبان بدست می‌گردند

۱۵۷-۱۳ جمعه‌بازوجه، خودگفت‌شبی — که مرا با توز آدینه شکی‌است
زوجه‌اش گفت دوبینی بگذار — پیش ما جمعه و آدینه‌یکی است

۱۵۷-۱۴ زگلپایگان‌رفت‌شخصی‌بار دو — که قاضی‌شودصدر راضی‌نمی‌شد
برشوت‌خری دادوبستد قضارا — اگر خر نمی‌بود قاضی نمی‌شد

۱۵۸-۱۵ می‌گوید: شرقی‌ها مردمان عاقلی‌هستند آنها یك‌دیوانه را بمثابهٔ پیغمبری‌تکریم می‌کنند درحالیکه ما هرپیغمبری را بمنزلهٔدیوانه‌یی

www.ketabha.org

تلقی می‌کنیم.

Heinrich Heine, Die Bäder Von Lucca, Reisebilder_ späterlyrik/ 92

۱۶-۱۵۸ مصیبت‌نامه، مقالهٔ بیست‌وهفتم مقایسه شود بافروزانفر، شرح‌احوال عطار / ۴۹۸

۱۷-۱۵۸ ایضاً ، مقالهٔ بیست وهفتم مقایسه شود با فروزانفر ، شرح احوال عطار / ۹-۴۹۸

۱۸-۱۵۹ الهی‌نامه‌مقاله سوم،
مقایسه با فروزانفر / ۱۲۵

۱۹-۱۵۹ تذکرهٔ نصرآبادی / ۴۲۲

۲۰-۱۶۰ مثلاً رجوع شود به بدایع الوقایع واسفی ، و تذکرهٔ نصرآبادی

۱۵

۱-۱۶۱ Shipley, Dictionary/398

۲-۱۶۲ Le Style est I,homme même

۳-۱۶۳ ابن قتیبه ، الشعر والشعراء ۱ / ۲۴

۴-۱۶۴ Moxon/209

۵-۱۶۴ Moxon / 227, 243, 253, 267

۶-۱۶۵ Moxon /250

۷-۱۶۶ Ie secret *d*,ennuyer est de tout dire, Voltaire.

۸-۱۶۶ درمتن این‌شماره نیامده است

۹-۱۶۷ Boileau,Art poetique: Poesie et Prose / 279

۱۰-۱۶۷ نقد ادبی / ۲۷۳

۱۱-۱۶۹ آنچه نزد بعضی‌نقادان به «روح زمان» وروح قرن یا اقتضای‌زمانه تعبیر میشود در واقع عبارتست از مجموع عوامل واسباب نامرئی و حساب نشده‌یی‌که دربعضی امور و حوادث عصر تأثیر دارند وشاید

www.ketabha.org

ریشهٔ بسیاریشان‌را بتوان به‌طرز اداره ووضع اقتصاد قوم منسوب‌داشت وبذوق وهوس یا تدبیر هیئت حاکمه. چنانکه سطح تربیت ومیزان حریت ومحدودیت هم دراین باب بی‌شك تأثیرقوی دارد.

۱۲-۱۶۹ Schückling, the Sociology of Literary taste /67

۱۳-۱۷۱ دیوان انوری۲/ ۶۹۲

۱۴-۱۷۱ Ie Mot juste

۱۵-۱۷۱ در واقع تمرین و تقلید سبك های دیگر مانع از آنست که شاعر خودش را درشعر خویش عرضه‌کند ـ و اگر خود شعر دروغی‌هست همین است.

۱۶-۱۷۱ برونه تیر سعی کرده است قاعدهٔ تکامل تدریجی را با تحول انواع شعر در ادب تطبیق نماید. بیست سالی پیش هم من ـ بدون اطلاع از کار برونه‌تیر ـ در یك رسالهٔ کوچك مبتدیانه بنام فلسفهٔ شعر بهمین قصد بودم . اما آیا در کائنات شعر هم مثل طبیعت می‌توان عوامل و اسباب مؤثر در انواع را تحدید کرد و تعیین ؟

۱۷-۱۷۲ فن شعر/ ۱۸۸-۱۸۷ مقایسه شودباویل دورانت، تاریخ فلسفه ۳۳۶-۳۳۴

۱۸-۱۷۲ Peacock, the Four Ages of Poetry, 1820

۱۹-۱۷۲ Hugo, Cromwell. Praface, 18z4

۲۰-۱۷۳ خطابهٔ بهار راجع بسبك‌های شعر فارسی‌که اول بار درانجمن ادبی ایران ایراد شددرمجلهٔ ارمغان سال ۱۳و۱۴ طبع شدا وبعدهادر کتب تاریخ ادبیات ازآن ـ چنانکه رسم است ـ بدون ذکر نام مؤلف یادها کردند و نقلها.

۲۱-۱۷۴ فن شعر/ ۴۸-۴۷

۱۶

۱-۱۷۶ نقد ادبی/ ۲۳۷-۲۲۷

www.ketabha.org

۱۷۷-۲ Emerson, Representative men, Essays/ 329

۱۷۸-۳ افلاطون، جمهور/ ۶۰۶

۱۷۸-۴ Gilson,/ 347

۱۷۸-۵ ویل دورانت، تاریخ فلسفه / ۵۲ح

۱۷۹-۶ فن شعر / ۳۷-۳۶، ۱۳۸، ۲۰۳-۲۰۱

۱۸۰-۷ نقد ادبی/ ۲۴۱-۲۴۰

۱۸۰-۸ Moxon, T. A. On Style/XI

۱۸۰-۹ مثلا نگاه کنید به:
Moxon,/ 250

۱۸۰-۱۰ که آن را والاهم ترجمه کرده‌اند و همچنین متعالی و فاخر. به‌لاتینی آن را Sublimitas می‌گویند و به یونانیHpysos

۱۸۱-۱۱ نقد ادبی/ ۲۷۵

۱۸۱-۱۲ کریس تنسن ، ایران در زمان ساسانیان/ ۴۵۰ح

۱۸۲-۱۳ مسعودی، مروج ۱/ ۱۹

۱۸۲-۱۴ الفهرست/ ۳۵۹ مقایسه شود با جمهور افلاطون/ کتاب۸

۱۸۲-۱۵ رسائل اخوان الصفا ، طبع مصر ۴/ ۱۳۴

۱۸۲-۱۶ walzer, Plato Arabus, Voli

۱۸۲-۱۷ ابن القفطی، تاریخ‌الحکماء/ ۴۲-۳۴، مقایسه شود با ابن‌ابی‌اصیبعه، عیون الانباء/ ۶۷

۱۸۳-۱۸ فن شعر/ ۲۱۶-۲۱۲

۱۷

۱۸۶-۱ نقد ادبی / ۳۰۵ح

۱۸۶-۲ رجوع شود به کتاب حاضر / ۲۱۱-۲۱۰ و نقد ادبی / ۲۲۵-۲۱۹

۱۸۶-۳ موزهای نه‌گانه درنزد قدماء دختران‌ژوپیتر بوده‌اند و مربیان‌انواع

www.ketabha.org

هنر ـ خاصه شعر. خواهر بودنشان حاکی است از تصورقدماراجع بارتباط و انتساب هنرها بایکدیگر. در باب تابعه وجن رجوع‌شود به‌کتاب حاضر، یادداشت‌شمارهٔ ۲۳ مربوط به صفحه۱۰۳

۱۸۶-۴ رجوع شود به‌کتاب حاضر/ ۱۴۰ ونقدادبی/ ۱۶۳

۱۸۷-۵ احمد امین، النقدالادبی/ ۴۱۹-۴۳۴

۱۸۷-۶ شوقی ضیف، النقد/ ۳۰، مقایسه شود بانقد ادبی/ ۳۱۳

۱۸۷-۷ این شماره درمتن نیامده‌است

۱۸۷-۸ شوقی ضیف، النقد/ ۶۷-۶۶ و ۷۴-۷۲

۱۸۸-۹ نقد ادبی/ ۱۶۱-۱۶۰

۱۸۸-۱۰ همان کتاب/ ۳۳۶

۱۸۹-۱۱ ایضاً/ ۳۴۰-۳۳۹

۱۸۹-۱۲ شوقی ضیف، النقد/ ۴۰

۱۹۰-۱۳ جاحظ، الحیوان ۱/ ۳۷

۱۹۰-۱۴ ابن قتیبه، الشعروالشعراء۱/ ۳۸-۳۷

۱۹۱-۱۵ قاضی جرجانی، الوساطه/ ۲۱

۱۹۲-۱۶ فن شعر، بحث وگفتار/ ۲۲۰-۲۱۹

۱۹۲-۱۷ محمد خلف‌الله، من‌وجهة النفسیه۱۱۵۳-۱۰۷

۱۹۳-۱۸ نقدادبی/ ۳۶۰-۳۵۹

۱۹۳-۱۹ شوقی ضیف، النقد/ ۱۰۵

۱۸

۱۹۵-۱ Middle Ages = Dark Ages

۱۹۶-۲ Gilson, / 754

۱۹۶-۳ نقدادبی/ ۷۳

۱۹۶-۴ Magister dixit. (مربوط به سطر ۱۵)

۱۹۸-۵ Rien n'est beau que le vrai

www.ketabha.org

۱۹۸-۶ An Essay on Criticism 1711

۲۰۰-۷ ویل‌دورانت، تاریخ فلسفه/ ۲۴۴

۲۰۲-۸ Cazamian, L .Hist. litt. Angl ./1023

۲۰۳-۹ Van Tighem, ph. / 210

۲۰۵-۱۰ Daniel Mornet, Hist. Lit. Contemp./ 38_41

۲۰۶-۱۱ Ibid. / 50

۲۰۸-۱۲ Shipley '/ 356

۲۰۹-۱۳ Daniel Mornet, Ibid. /76_77

۲۰۹-۱۴ درواقع بوسیلهٔ گوستاولانسون G. Lanson وشاگران اوست که این طریقه نقد در فرانسه برمبانی علمی استوارشد

۲۰۹-۱۵ نزد تولستوی ایمان اساس هر نوع اندیشهٔ فلسفی است. ایمان هم عبارتست ازمعرفت وشناخت ذات انسان وشناخت معنی حیات او. معنی و ارزش حیات نیز دریگانگی ابناء انسان است بوسیلهٔ محبت واعتماد به خدا. حقیقت آیین مسیح بنظروی چیزی جزین نیست. هنرهم که تولستوی در رسالهٔ «هنرچیست؟» به بیان ارزش و ماهیت آن می‌پردازد نزد وی ازلوازم زندگی انسان است وغایتش نیز عبارتست ازایجاد وحدت بین ابناء بشرو تعالی دادن اخلاق وایمان. بدینگونه هدف عمدهٔ انسان ایجاد تأسیس ملکوت الهی است و هنر هم باید وسیله‌یی باشد برای وصول باین هدف.

۱۹

۲۱۱-۱ چونتوان راستی رادرج کردن دروغی را چه باید خرج کردن

۲۱۱-۲ مقایسه شود بالباب‌الالباب ۱/ ۱۳-۱۲

۲۱۱-۳ وان احسن بیت‌انت قائله بیت یقال اذا انشدته صدقا. زهیر یاحسان‌بن ثابت‌یادیگری. رجوع شودبه‌ابن رشیق، العمده ۱/ ۷۳ و العقدالفرید ۳/ ۱۲۰ مقایسه بااسرارالبلاغة/ ۲۵۰

www.ketabha.org

۲۱۲-۴ کنایه است ازنقدی که سفارشی باشد، شبیه به‌کار پسافو. رجوع شود به‌کتاب حاضر/ ۱۴

۲۱۲-۵ هزارنقش برآرد زمانه‌ونبود یکی چنانکه درآئینهٔ تصورماست

۲۱۴-۶ کتابفروشان بازار وبعضی از ادیبان گویی چنین می‌پندارندکه یك طبع انتقادی‌عبارتست‌ازآنکه دونسخه راباهم‌مقابله‌کنند واختلافاتشان را در پاورقی یاد داشت نمـایند. دیگر برایشان اهمیت ندارد که این نسخه‌ها مزایایی هم‌باید داشته باشد یانه. این‌نوع طبع‌های بازاری متون قدیم که حالا متأسفانه بازار راپرکرده است از بخت بدگاه بکوشش و اهتمام کسانی انجام میشود که می‌توانند این‌کار راجدی‌تر و دقیقتر هم انجام دهندو نمی‌دهند.چه‌باید کرد؟ عرضه است و تقاضا.

۲۱۵-۷ درباب آثار انتقادی عقادوطه حسین رجوع شود به: نقدادبی ۳۶۷-۷۰

۲۱۶-۸ همان‌کتاب/ ۳۹۴-۳۸۹

۲۱۶-۹ تذکرهٔ دولتشاه/ ۱۸۵-۱۸۳

۲۱۶-۱۰ تاریخچهٔ نقدالشعر درایران ینما/سال سوم

۲۱۶-۱۱ نقدادبی/ ۴۵۶-۴۵۴

۲۱۷-۱۲ مثلا رجوع شود بسخن وسخنوران ۲/ ۸۶رنگه مباحث بلاغت‌که درنقدهای‌این‌کتاب هست‌حاکی‌است ازاشتغال ذهن‌مؤلف باین‌مباحث خاصه درهنگام تألیف کتاب.

۲۱۷-۱۳ مثلاً شعر العجم/ ۳۳ ، ۷۴ ، ۵۰ ، ۱۰۰۰ دیده‌شود.

۲۱۷-۱۴ سه جلد اول شعر العجم تذکرهٔ شعراست و دوجلدآخر عبارتست ازبررسی انتقادی در باب شعر فارسی. کتاب باهتمام فخر داعی گیلانی ترجمه شده است.

۲۱۷-۱۵ نقد ادبی/ ۳۹۷

۲۱۷-۱۶ ایضاً/ ۴۹۹-۴۹۶

۲۱۸-۱۷ مثلاً نشریهٔ انتقادکتاب، بوسیلهٔ مؤسسهٔ انتشارات نیل منتشرمیشودو

www.ketabha.org

نشریه‌یی بنام بررسی کتاب بوسیلهٔ انتشارات مروارید. آیا ارتباط بعضی مجله‌های دیگر با انجمن‌ها و بنگاههای نشر و طبع چیزی را ثابت نمی‌کند؟

۲۰

۲۲۲-۱ دکتر فخرالدین‌شادمان، تسخیر تمدن فرنگی، طهران ۱۳۲۶ در واقع باعتقاد وی اقتباس تمدن فرنگی وقتی مطلوبست که تسخیر باشد نه نفوذ.

۲۲۲-۲ جلال آل‌احمد، غرب‌زدگی، طهران ۱۳۴۱ بدینگونه غرب زدگی واقعی وقتی است که اقتباس از تمدن فرنگی نه تسخیر باشد و نه از روی شعور بملیت وسابقهٔ قومی‌وملی.

۲۲۲-۳ برای نمونه‌یی از موارد تأثیر شاعران عرب برامثال عنصری و، منوچهری، وانوری رجوع شود به سخن و سخنوران جلد اول. در مورد سعدی مقالات نگارنده دیده شود ــ در حاشیه گلستان سعدی، درمجلهٔ یغما سال هشتم وهمچنین رسالهٔ حسینعلی محفوظ. در بارهٔ حافظ رجوع شود به مقالات محمدقزوینی که راجع به تضمین در اشعار حافظ درمجلهٔ یادگار چاپ شده است وهمچنین باکاروان‌حله ۳۴۱-۳۴۰.

۲۲۳-۴ شکلی از داستان بختیار نامهٔ معروف است که بنام سند باد syntipas هم می‌شناخته‌اند و داستان از قدیم بزبان لاتین تحت عنوان Dolpathos ترجمه شده‌است. شکل انگلیسی قصه، منظومه ایست بنام «هفت خردمندروم» که از فرانسوی نقل شده ومتعلق است به اوایل قرن چهاردهم میلادی. درین منظومه پادشاه عبارتست از دیو ــ کلسین امپراطور روم ، ودر بعضی جزئیات با بختیارنامه تفاوت دارد.

۲۲۴-۵ راجع بمآخذ تاجر ونیزی رجوع شود به: مجتبی مینوی، پانزده گفتار .

www.ketabha.org

۶-۲۲۵ برای نظر اجمالی به بعضی تأثیرات شرقی خاصه اسلامی در ادب اروپا رجوع شود به:

Gibb, Legacy of Islam/ 180 _ 209

۷-۲۲۵ صفة‌الطلول بلاغة‌القدم فاجعل صفاتك لابنة‌الكرم

۸-۲۲۶ نیما، حرفهای همسایه.

۹-۲۲۶ Vers Blanc=Free Verse

۱۰-۲۲۸ بدیع‌الزمان فروزانفر، شرح احوال عطار نیشابوری/ ۱۷۲.

۱۱-۲۳۰ Pedro Calderon de la Barca, cf. Sp. Read. /71

۱۲-۲۳۰ راحة‌الصدور/ ۸-۵۷.

۱۳-۲۳۰ سهراب و رستم ماثیوارنولد بوسیلهٔ منوچهری امیری بفارسی ترجمه شده است. درباب ارزش این منظومه و ترجمهٔ آن، سابقاً بحثی در مجلهٔ یغما کرده‌ام.

۱۴-۲۳۱ پوشکین، دختر سروان. مقایسه شود با عقاب، پیام‌نو سال اول شمارهٔ ۷/ ۴۱.

۱۵-۲۳۱ به یك مومیائی مصر، اثر اسمیت. مجلهٔ بهار سال دوم شمارهٔ ۲/ ۷۵ مقایسه شود با دیوان پروین، چاپ سوم، یاد یاران ۳۱۲-۳۱۰.

۱۶-۲۳۲ کروچه، کلیات زیباشناسی/ ۲۴۱.

۱۷-۲۳۳ درباب یتااهو که آغاز نمازی است نزد زرتشتی‌ها تفصیل در گاتهای پور داود آمده است. پور داود استعمال این عبارت و نظایرش را گوئی نوعی تجدد تلقی کرده است در ساختن نظمهای خویش. همچنین کسانی نیز غیر از او اصرار دارند در آوردن لغات پهلوی درطی کلام فارسی، و در واقع دنباله روانند برای پور داود.

۱۸-۲۳۷ Pline, Livre. VII, Lett. 20, Trad. Capelle;

۱۹-۲۳۸ No Analices, Muchacho, no Analices. Joaquin Maria Bartrina

www.ketabha.org

www.ketabha.org

گزیدهٔ مراجع

ـ آئین سخنوری ، تألیف محمد علی فروغی ، ۲ جلد طهران ۱۳۱۶ و۱۳۱۸

ـ ادب الکاتب، تألیف ابن قتیبةالدینوری ،طبع‌قاهره ۱۳۵۵

ـ ارزش میراث صوفیه ، تألیف دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، طهران ۱۳۴۴

ـ اساس البلاغه، تألیف‌جارالله ابی‌القاسم محمودبن‌علی الزمخشری، ۲ج، قاهره۱۹۲۲

ـ اسرالبلاغه، للشیخ‌الامام عبدالقاهرالجرجانی،تحقیق ه. ریتر،استانبول ۱۹۵۴

ـ اعجازالقرآن، تألیف امام ابوبکر باقلانی، مصر۱۳۱۵

ـ انوار الربیع فی‌انواع‌البدیع، سید علی‌صدرالدین المدنی،طبع سنگی بدون‌تاریخ

ـ با کاروان حله ، ازدکتر عبدالحسین زرین کوب ، طهران۱۳۴۳

ـ البدیع ، لعبدالله بن المعتز ، اعتنی بنشره کراتشقوفسکی ، لندن ۱۹۳۵

ـ بهشت سخن ، تألیف دکترمهدی حمیدی، طهران

ـ البیان والتبیین لابی عثمان عمرو بن بحرالجاحظ : ۱ ـ ۳ مصر ۱۳۴۵

www.ketabha.org

ـ بیست‌مقاله محمد قزوینی ۱و۲، چاپ دوم ـ طهران ۱۳۳۲
ـ پانزده گفتار، دربارهٔ چندتن ازرجال ادب اروپا ازهومیروس تابرنارد شا، نگارش مجتبی مینوی، دانشگاه طهران ۱۳۳۳
ـ پیام بفرهنگستان ، محمد علی فروغی ، ذکاء الملك ، طهران ۱۳۱۶
ـ تاریخ فلسفه ، تألیف ویل دورانت ، ترجمهٔ عباس زریاب خوئی ، طهران
ـ ترانه‌های خیام، مجموعهٔ رباعیات با مقدمه از،صادق هدایت،طهران ۱۳۱۳
ـ ترجمان البلاغه، تصنیف محمدبن عمرالرادویانی، باهتمام‌احمدآتش، استانبول ۱۹۴۹
ـ التعریفات للسیدالشریف‌علی‌بن محمدالجرجانی، مصر ۱۹۳۸
ـ التلخیص فی‌علوم البلاغه، لجلال‌الدین‌عبدالرحمن القزوینی‌الخطیب، مصر ۱۹۵۲
ـ جوامع الحکایات، نورالدین محمدعوفی، چاپ‌عکسی محمد رمضانی، طهران
ـ جمهور افلاطون، ترجمهٔ فوأد روحانی، طهران ۱۳۳۵
ـ چهار مقاله، نظامی عروضی ، بکوشش دکتر محمد معین،زوارچاپ سوم
ـ حافظ چه می‌گوید؟ نوشتهٔ احمدکسروی، طهران ۱۳۲۵
ـ حدائق السحرفی دقایق الشعر، تصنیف رشیدالدین وطواط، باهتمام عباس‌اقبال، طهران ۱۳۰۸
ـ حماسه سرایی در ایران ، تألیف دکتر ذبیح الله صفا ، طهران ۱۳۳۳
ـ در پیرامون ادبیات، نوشتهٔ احمدکسروی، طهران ۱۳۲۳
ـ دریای گوهر، گزیدهٔ شعر معاصر ازدکترمهدی حمیدی،ج۳طهران چاپ سوم، طهران ۱۳۴۱

www.ketabha.org

ـ دلائل الاعجاز، للشیخ‌الامام عبدالقاهرالجرجانی، مصر ۱۳۷۲
ـ دیوان عارف قزوینی، مقدمهٔ رضازاده شفق، برلین ۱۳۰۲
ـ رئالیسم وضد رئالیسم، دکتر میترا، طهران ۱۳۳۴
ـ زیبا شناسی درهنر وطبیعت، تألیف علی‌نقی وزیری، انتشارات دانشگاه، ۱۳۲۹
ـ سبك شناسی، یا تاریخ تطور نثر فارسی، تصنیف محمدتقی بهار ملك الشعراء ۱ـ۳، چاپ دوم طهران ۱۳۳۷
ـ سخن و سخنوران، تألیف بدیع‌الزمان بشرویهٔ خراسانی (فروزانفر) ج ۱ چاپ دوم ۱۳۱۸ و ج ۲ چاپ اول ۱۳۱۲
ـ سخنوران ایران درعصر حاضر، تألیف محمداسحق، ۱۳۱۷
ـ سرالفصاحه، لامیر ابی محمد عبدالله بن سعیدبن سنان الخفاجی مصر ۱۳۵۰
ـ سیرحکمت در اروپا، تألیف محمدفروغی، ۱ـ۳ طهران ج ۱ چاپ دوم ۱۳۱۷ ج ۲ چاپ اول ۱۳۱۸ ج ۳ چاپ اول ۱۳۲۰
ـ شرح المعلقات السبع، للزوزنی، بیروت ۱۹۵۸
ـ شرح احوال ونقد اشعار عطار نیشابوری تألیف بدیع‌الزمان فروزانفر، طهران
ـ شرح دیوان الحماسه، تألیف خطیب تبریزی ۱ـ۳ مصر ۱۹۳۸
ـ شعر درایران، بقلم ملك‌الشعراء بهار، مجله مهر سال پنجم
ـ شعر العجم، تألیف شبلی نعمانی، ترجمهٔ سیدمحمد تقی فخرداعی گیلانی ۱ـ۵ طهران ۱۳۲۷ـ۱۳۱۴
ـ الشعر والشعراء، لابن قتیبة الدینوری ۱ و ۲ بیروت ۱۹۶۴
ـ شیدوش و ناهید، با مقدمه از ابوالحسن قروغی، طبع سنگی، طهران ۱۲۹۵
ـ الصناعتین الکتابة والشعر، کتاب، تصنیف ابی هلال العسکری، مصر ۱۹۵۲
ـ العقدالفرید، لابن‌عبدربه ۱ـ۳ بضمیمهٔ زهرالادب حصری قیروانی درهامش،

www.ketabha.org

طبع قاهره۱۳۰۲
ـ العمده فی‌صناعةالشعر ونقده، تألیف ابی‌الحسن بن‌رشیق القیروانی، ۲ج۱مصر ۱۹۰۷
ـ فرخی سیستانی، دکتر غلامحسین یوسفی، مشهد ۱۳۴۱
ـ فن شعر، ارسطو، ترجمهٔ دکترعبدالحسین‌زرین‌کوب، چاپ‌دوم‌طهران ۱۳۴۳
ـ کلیات زیبا شناسی، اثر بندتوکروچه، ترجمهٔ فوأد روحانی، طهران ۱۳۴۴
ـ گنج سخن تألیف دکتر ذبیح‌الله صفا ۱ـ۳ طهران
ـ المثل السائر، ضیاءالدین‌ابن‌الاثیر، بتحقیق محمدمحیی‌الدین، ۱ـ۲، مصر ۱۹۳۹
ـ المطول علی التلخیص (الشرح) ، ملا سعد التفتازانی ، استانبول ۱۳۳۰
ـ المعجم فی‌معائیر اشارالعجم، تالیف شمس قیس رازی ، بتصحیح‌مدرس رضوی، چاپ دانشگاه، طهران
ـ معیار الاشعار ، خواجه نصیرالدین طوسی ، چاپ سنگی۱۳۲۰ ق
ـ مکتب های ادبی تألیف رضا سید حسینی، طهران ۱۳۳۴
ـ من وجهة النفسیه، تألیف محمد خلف‌الله، قاهره۱۹۴۷
ـ الموشح فی مآخذ العلماء علی الشعراء ، تـألیف مرزبانی قاهره ۱۳۴۳
ـ النقد، شوقی‌ضیف، قاهره۱۹۵۴
ـ نقد ادبی، دکترعبدالحسین زرین‌کوب، طهران ۱۳۳۸
ـ النقدالادبی تألیف احمد امین۱ـ۲قاهره۱۹۵۲
ـ نقدالشعرلابی‌الفرج قدامةبن جعفر، قسطنطنیه۱۳۰۲
ـ نقدالنثرلابی الفرج قدامة بن جعفر، بتحقیق طه حسین و عبدالحمید العبادی، القاهره، دارالکتب المصریه۱۳۵۱
ـ وزن شعر فارسی از دکتر پرویز ناتل خانلری ، انتشارات دانشگاه

www.ketabha.org

۱۳۳۷
ـ الوساطة بین‌المتنبی وخصومه لابی الحسن علی‌بن عبدالعزیز الجرجانی، نشر احمدعارف‌الزین، صیدا۱۳۳۱
ـ هنجار گفتار، تألیف سیدنصرالله تقوی، طهران۱۳۱۷
ـ هنر چیست؟ لئوتولستوی، ترجمهٔ کاوهٔ دهگان، چاپ دوم
ـ هنرمند وزمانش. مجموعهٔ مقالات. ترجمهٔ دکتر مصطفی رحیمی

–Belinsky, V. G. Selected Philosophical Works, Moscow 1956
–Croiset Histoire De La Litteroture Grecque 5vols. Paris 1901
–Egan, R.F. The Genesis Of the Theory Of ‹Art For Art's Sake›, 1921
–Eliot, T. S. Experiment in Criticism. Oxford univ. Press: 1922
–Gilson,La Philosiphie De Moyen–Age: Paris1947
–Gorky, On The Literature, Moscow.
–Grünebaume; L' Islam Medieval, Paris 1962
–Hartmann, Metrum Und Rhytmus, Geniessen 1896
–Hoelscher, G. Arabische Metrik, ZDMG, 1920
–Mornet, Daniel, Histoire De La Litterature Contemporaine, Paris, Hachette ed.
–Moxon, Poetics–on Style, from Aristotle And Demetrius, London, 1949
–Pater, walter, The renaissance, Mentor, 1959
–Rezvani, M. Le Theatre Et La Danse en Iran, Paris 1962

www.ketabha.org

–Richards, Principles Of Literary Criticism. 14 th. Ed

–Saintsbury, A History of Criticism And Literary Taste in Europe, London 1900–4

–Shipley, World Literary Terms. 1055

–Spingarn, History Of Litarary Criticism In The RenaissanCe, Oxford 1912

–Van Tighem, Doctrines Lilteraires, Paris 1954

www.ketabha.org

فهرست عمومی

آ ـ الف

آپولونی ۱۷۲
آتشکده ۲۱۷
آتشی ۲۲۹
آتن ۱۸۰،۱۷۷،۳۶
آذرباد‌ین زراتشتان۸۵
آذربیگدلی ۲۱۶
آذر دیرپسند ۲۱۷،۲۱۶
آرش (کمانگیر) ۱۲۶
آکاثیاس ۱۸۱
آل ابوطالب ۱۶۳
آل‌بویه ۱۸۸
آل برمك ۲۹
آل‌سهل ۳۰،۲۹
آمدی ۱۸۷
آمونیوس‌ساکاس۱۸۰
آناتول‌فرانس ۲۰۵
آیتی، عبدالمحمد ۲۱۲
آینده،ش ۲۳۸
ابن‌بقیه ۱۲۱
ابلیس ۲۳۴،۱۳۹
ابن‌ابی‌الحدید ۱۹۳
ابن‌اثیر ۴۶،۴۵
ابن‌الاثیر ۱۹۲،۱۸۵
ابن‌الاعرابی ۱۸۹،۱۵
ابن‌الرومی ۲۱۵،۱۸۸،۵۵
ابن‌القفطی ۱۸۲
ابن‌الندیم ۱۸۲
ابن‌حزم(اندلسی)۱۴۱
ابن‌خلدون ۴۶،۴۴،۳۸،۳۷،۳۱
ابن‌رشد ۱۸۳
ابن‌رشیق ۱۸۵،۷۹،۴۴
ابن‌سلام ۱۹۰

www.ketabha.org

ابن‌سینا ۶۲، ۱۸۳، ۱۹۲، ۱۹۳
ابن‌عبدربه ۹۹، ۱۱۵
ابن‌عربی ۲۲۳
ابن‌قتیبه ۱۵، ۳۰، ۳۱، ۱۳۴، ۱۶۲،
۱۸۵، ۱۹۵
ابن‌مقفع ۲۹
ابن معتز ۵۵، ۷۹
ابن‌یمین ۱۰۶، ۱۰۹، ۱۳۶، ۲۱۴
ابواسحاق، شامشیخ ۱۵۵
ابوالاسود دوئلی ۹۶
ابوالحسن‌انباری ۱۲۱
ابوالعتاهیه ۹۵
ابوالعلاء معری ۳۸، ۸۶
ابوالفدا ۱۸۲
ابوبشرمتی ۱۸۲
ابوتمام ۷۸، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۹۲
ابوحیان توحیدی ۵۵
ابوریحان بیرونی ۹۷
ابوطیقا ۱۹۳
ابوعلی‌حاتمی‌رك: حاتمی، ابوعلی
ابوعلی‌مسکویه ۵۵
ابوعمروبن‌العلاء ۱۸۹
ابوغراس ۲۲۲
ابونواس ۷۸، ۱۹۲، ۲۲۲، ۲۲۵ ورك:
ابی‌نواس
ابوهلال‌عسکری‌رك: عسکری، ابوهلال
ابویعقوب خریمی ۱۶۲
ایبدس‌رك: عروس‌ایبدس
ابی‌عبیده ۱۸۹
ابی‌نواس ۷۸
اتابکان ۱۶۸
آحمدغزالی‌رك: غزالی، شیخ احمد
اخهلس ۱۲۳، ۱۲۴
ادب‌الکاتب ۳۰
ادگارپو ۱۱۰، ورك: پو، ادگار
ادیب صابر ۸۰، ۹۹، ورك: صابر،
ادیب
اراسموس ۱۲، ۱۹۷
اردشیر ۱۲۶
ارسطو ۳۶، ۳۷، ۴۰، ۴۴، ۵۳، ۵۹،
۶۵، ۷۴، ۱۱۱، ۱۲۰، ۱۲۳،
۱۵۱، ۱۵۳، ۱۶۵، ۱۷۴،
۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۸ ـ تا ۱۸۳
تمام‌صفحات، ۱۸۸، ۱۹۱، ۱۹۲،
۱۹۳، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷،
۱۹۸
ارنولد، ماثیو ۲۲۵، ۲۳۰
اروپا ۱۷۶، ۱۹۵
اریستوفان ۱۷۶، ۲۲۵
اسپنسر، هربرت ۱۷۱، ۲۰۷
استال، مادام ۲۰۱، ۲۰۲
اسحاق موصلی ۱۸۹

www.ketabha.org

اسخولس ۱۷۶
اسدی ۴۷، ۱۰۶، ۱۲۴
اسرارالبلاغه ۱۹۲
اسکندر ۲۰، ۲۱، ۱۲۶، ۱۲۷
اسکندریه ۱۸۰
اسلامی (محمدعلی، ندوشن) ۲۱۲، ۲۲۸
اشعارغنائی(مجموعه) ۴۸
اشرف غزنوی، سید ۲۳۰
اصمعی ۱۸۹
اعتصام‌الملك ۲۳۱
اعشی ۸۵–۱۸۶–۲۱۷
افاغنه ۱۳۸
افریقا ۱۴
افسانهٔ قرون(کتاب)۲۳۳
افلاطون ۴۰، ۶۵، ۱۰۳، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۵، ۱۱۹، ۱۷۵–تا ۱۸۳ تمام صفحات، ۱۹۶–۲۲۵
اقبال‌لاهوری ۱۰۶
الاهام ۲۲۴
الف‌لیل ۲۲۳
الوار، پل ۲۲۹
الیات، تی، اس ۱۹
امالی‌قالی ۴۹
امامی ۲۱۶
امید، م. ۱۴۹، ۱۵۰، ۲۲۸
امیدی‌رازی، مولانا ۶
امیرخسرودهلوی ۹ ورك: خسرو(شاعر)
امیری پازواری ۱۴۸
انه‌گید ۱۲۴
انوری ۴۸، ۴۹، ۸۱، ۱۰۶، ۱۰۹، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۳۹، ۱۴۳، ۱۵۵، ۱۷۱، ۲۱۷، ۲۲۲
اودیسه ۱۲۴
اورنگ زیب(قصه) ۲۲۴
اوری‌پید ۱۷۶
اوژنی گرانده رك: گرانده، اوژنی
اوستا ۸۴، ۹۴
اوید ۷۵
انوشیروان، خسرو ۳۱
ایبسن ۱۵۳
ایرج ۱۴۵، ۱۵۶
ایلیاد ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۷۶
ایون ۱۱۲، ۱۷۶

ب

باباطاهر ۸۴، ۱۰۶، ۱۴۸،
با خرزی ۲۱۶
باربد ۱۴۷
باقلانی، امام ۷۵
باقرشفائی، حکیم ۱۵۹
بامداد، ا ۱۴۹، ۱۵۰، ۲۲۸
بایرون ۱۶، ۲۰۱، ۲۲۵، ۲۳۳
بتهوفن ۲۰۰

www.ketabha.org

بحتری ۱۲، ۱۸۷، ۱۹۲
بخارا ۸۴، ۱۴۷
بدیع‌الزمان (بشرویه) ۲۱۴، ۲۱۷
برادلی ۱۱۴
برامکه ۳۰، ۱۶۲
برگسون ۱۱۹، ۲۰۱، ۲۰۵
برموند ۱۱۴
برونه‌تیر ۱۸۵، ۱۸۱، ۲۰۸، ۲۰۹،
بسحاق‌اطعمه ۱۱۸، ۱۵۵
بشار ۷۸، ۱۴۲
بصره ۳۰
بطلمیوس ۱۸۲
بغداد ۱۸۲
بقراط ۲۰
بکفورد ۲۲۴
بلخ ۸۴، ۱۴۷
بلینسکی ۱۱۲، ۱۱۴، ۲۰۷، ۲۰۸
بناپارت ۲۰۱
بندتوکروچه ۴۱، ۱۴۰
بنی‌امیه ۱۶۳
بواری، مادام ۱۷۱
بوالو ۸۱، ۸۸، ۱۶۷، ۱۹۸
بودلر ۱۱۲، ۲۲۳، ۲۲۸، ۲۲۹
بوستان (سعدی) ۶۰
بوفن ۱۶۲
بوکاچیو ۲۲۳
بولف ۱۲۴
بونواس ۱۴۲
بهار ۵۴، ۶۱، ۱۰۷، ۱۴۴، ۱۷۳،
۲۱۴، ۲۳۲، ۲۳۵
بهرام‌گور ۸۴، ۱۲۷، ۱۴۷
بهشت گمشده ۲۰، ۱۲۴
بهلول ۱۵۴
بیت‌الحکمه ۱۸۲
بیدل، عبدالقادر ۱۲۱
بیکن، فرنسیس ۱۹۷
بیوگرافی‌ادبی (رساله) ۴۸

پ

پاتر، والتر ۲۰۴
پاریس ۸۸
پاوند، عزرا ۲۲۳
پروین‌اعتصامی ۶۰، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۳،
۱۴۵، ۲۳۱
پسافو ۱۴، ۲۱۷
پلین ۲۳۷
پلوتارك ۱۸۰
پو (ادگار) ۱۱۲
پوپ، الکساندر ۴۳، ۱۹۸
پوشکین ۲۲۵، ۲۳۱
پیندار ۷۷، ۱۳۷، ۱۷۶

www.ketabha.org

ت-ث

تاجرونیزی ۲۲۴
تاسو ۱۲۴
تاگور ۲۳۹
تئوفراسطوس ۱۶۵، ۱۸۰
تذکرهٔ دولتشاه ۲۱۶
ترجمان البلاغه ۸۰
تروا ۱۲۴
تروبادور ۱۴۱
تریستان و ایزوت ۱۲۷، ۱۲۹
تکاچ ۱۰۱
تن ۲۰۸، ۲۰۹
تنسر، نامه ۱۸۱
تورات ۱۲۴، ۱۲۷
تورگنیف ۵۴
تولستوی ۱۱۰، ۱۱۲، ۲۰۴، ۲۰۹، ۲۲۵
توللی ۱۴۱، ۲۲۸، ۲۳۲
تیموریان ۱۵۹
ثابت بن قره ۱۸۲
ثعالبی ۲۱۶، ۲۱۷
ثعلب ۴۹
ثعلبه ۲۲۵

ج-چ

جائور ۲۲۵
جاحظ ۶۵، ۹۷، ۱۸۵، ۱۹۰، ۱۹۱
جالینوس ۲۰، ۱۸۲
جامی ۱۲۹، ۱۴۴
جرجانی، عبدالقاهر ۵۸، ۷۵، ۷۶، ۱۹۲
ورك: عبدالقاهر جرجانی
جرجانی، قاضی ۱۸۵، ۱۸۸ تا ۱۹۱
جریر ۱۸۷، ۲۱۷
جلال آل احمد ۲۱۵
جمال الدین عبدالرزاق ۱۰۶
جمالزاده ۲۱۲
جمس، ویلیم ۲۰۱، ۲۰۷
جمهور ۱۷۷، ۱۸۱
جوامع الحکایات ۱۳۸
جواهر الاسرار ۴۹
جاسر ۱۹۶، ۲۲۳
چخوف ۱۰، ۱۲
چرنیشفسکی ۲۰۸
چهارمقاله ۱۰، ۳۴، ۷۸

ح

حاتمی، ابوعلی ۱۸۸
حافظ ۳۸، ۴۷، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۶۰، ۶۷، ۷۳، ۷۴، ۸۰، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۶، ۱۳۴، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۸، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۲۲، ۲۳۰، ۲۳۶
حجاز ۱۸۶
حدائق السحر ۸۰

www.ketabha.org

حسان‌بن‌ثابت ۱۸۶
حسن‌غزنوی ۱۳۹
حصری ۱۱۰
حکیم باقرشفائی رك: باقرشفائی، حکیم
حکیم سوری‌رك: سوری، حکیم
حکیم کوشککی‌رك: کوشککی، حکیم
حمادراویه ۴۹
حمیدی، دکترمهدی ۱۰۵، ۱۳۶، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴
حنظلهٔ بادغیسی ۲۳۸
حنین‌بن‌اسحق ۱۸۲

خ

خاقانی ۴۹، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۳، ۱۱۸، ۱۳۶، ۱۳۹، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۶۸، ۲۱۵، ۲۳۳
خاقانی(وزیر) ۳۰
خالدیان ۵۰
خانلری، دکترپرویز ۱۰۵، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۳۱، ۲۳۲
خراسان ۱۵۰، ۲۳۷
خسرو ۸۵، ۱۴۷، ۱۴۹
خسرو،پرویز ۲۰، ۲۱
خسرو(شاعر) ۷۴، ۱۲۸
خسروی‌سرخسی ۲۱۶
خشویی ۸۷
خطابهٔ ارسطو ۶۵
خطیب (قزوینی) ۲۱۷
خلف‌احمد ۱۳۸
خلف‌احمر ۴۹
خلیل (بن‌احمدفراهی) ۹۶، ۹۷، ۱۰۰
خلیل‌ذره‌رك: ذره، خلیل
خمسهٔ نظامی ۴۹، ۱۰۶، ۱۵۹
خنساء ۱۸۶
خواجو ۱۰۶
خواجه‌امام ۱۰
خواجه‌نصیر ۳۷، ۸۳، ۸۷
خوارزمشاه ۲۳۳
خوارزمی ۲۳
خیام ۳۸، ۱۰۶، ۱۲۲، ۱۴۵، ۱۴۸، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۶، ۲۳۸، ۲۳۹

د = ذ

داروین ۱۷۱
دانته ۱۳۹، ۱۹۶، ۲۲۳
داود ۱۷
درایدن ۱۹۷، ۲۲۴
دریا، ا.ع. ۲۳۸
دزد دریائی، منظومه ۲۲۵
دشتی ۲۱۵
دقیقی ۱۲۴، ۲۳۸
دکارت ۱۹۷، ۱۹۹
دلائل‌الاعجاز ۷۰، ۱۹۲
دوبرولیوبف ۲۰۸
دوزی ۶۹

www.ketabha.org

دولتشاه ۲۴،۱۴۰
دیدرو ۱۹۹
دیمتریوس ۲۶،۷۸،۱۶۴،۱۶۵،۱۸۰
دیوجانس ۱۵۵
دیونیزوس ۱۴۲،۱۷۲
ذره، خلیل ۴۱
ذوالرمه ۳۴
ذوالفقارشیروانی ۷۴

ر

راحةالصدور ۱۴۸
رادویانی ۲۱۷
راسین ۱۹۷
راغب ۱۱۰
رحمانی ۲۳۸
رحیمی، مصطفی ۲۱۲،۲۱۵
رسائل اخوان‌الصفا ۱۸۲
رسالةالطیر ۶۲
رستم ۵۸،۱۲۳،۱۲۵،۱۲۶،۱۴۴
رستم وسهراب ۱۴۴
رستم‌وهومان ۱۵۵
رسکین، جان ۲۰۴
رشید و طواط ۸۰،۲۱۷ ورك:
رشیدی ۱۰
رفائل ۹،۱۹۷
رعدی، دکتر ۲۱۵،۲۳۴،۲۳۵،
رلان ۱۲۴،۱۲۶
رم، شهر ۳۸،۸۸،۱۷۶
رمئو و ژولیت ۱۲۹
رمبو ۲۲۳،۲۲۹
رودکی ۴۹،۱۳۶،۱۴۲،۲۲۲،۲۳۵،
۲۳۸
روسو، ژان ژاك ۲۰۰،۲۰۱
ری ۱۰
ریشتر ۲۸
ریشلیو ۱۸۸
ریطوریقا ۷۰،۱۹۳
ریلکه ۲۰۶
ریمون‌لول ۲۴

ز ـ ژ

زائیر ۲۲۴
زادیگ ۲۲۴
زوئیلوس ۱۸۰
ژانژاك‌روسو‌رك: روسوژانژاك
ژوردن، موسیو ۲۴
ژول‌لومترو : لومتر،ژول

س

ساسانی ۲۹،۳۰،۸۴،۹۵،۱۵۰
ساسانیان ۸۵،۱۴۷
سپهر ۱۳۸، ۲۱۸
سحاب ۱۳۸

www.ketabha.org

سخن وسخنوران ۲۱۴، ۲۱۷
سروانتس ۶۷
سری‌رفاه ۴۹
سعدی ۱۶، ۴۶، ۴۷، ۴۹، ۶۰، ۱۰۶،
۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۶، ۱۳۵، ۱۴۰،
۱۴۱، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۵۶، ۱۶۷،
۲۱۵، ۲۱۶، ۲۲۲، ۲۳۶، ۲۳۹،
سقراط ۱۱۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۲۲۵
سکاکی ۶۵، ۷۹، ۱۹۳، ۲۱۷
سلاجقه ۱۶۹
سلامان‌وابسال ۶۲
سلمان(ساوجی) ۸۰، ۲۱۴
سلیمان و بلقیس(قصه) ۱۲۷
سنائی ۵۰، ۱۰۶، ۱۰۸، ۲۲۸
سنت‌بوو ۲۰۲، ۲۰۳
سندباد نامه ۲۲۳
سن فرانسواداسیز، رك: فرانسواداسیز،
سن
سنکا ۱۲۲، ۱۸۱
سنگ‌وشبنم ۱۰۶
سوئی ۲۲۵
سوری، حکیم ۱۵۵
سوزنی ۱۱۸، ۱۴۲، ۱۴۳
سوفوکلس ۲۶
سهراب ورستم (ماتیوارنولد) ۱۴۴،
۲۳۰
سید حسن غزنوی رك: حسن غزنوی،
سید
سیرت هنتر ۱۲۵
سیرحکمت در اروپا ۲۱۴
سیسرو ۱۸۱
سیمونید ۱۷۶

ش

شاتوبریان ۲۰۱
شارلمانی ۱۲۶
شاطرعباس(صبوحی) ۳۴
شاهپور ۱۲۶
شاه‌عباس(صفوی) ۱۵۹
شاهنامه ۲۰، ۴۶، ۴۹، ۱۰۶، ۱۲۵،
۱۲۶، ۱۵۰، ۱۵۲، ۱۵۵، ۲۳۶
شبلی‌نعمانی ۱۴۰، ۲۱۶، ۲۱۷
شرف‌الدین‌رامی ۲۱۷
شرقیات ۲۲۵
شرلی، انتونی ۲۲۴
شریدان ۱۶
شریف‌تبریزی ۱۰
شعرالعجم ۲۱۶ و ۲۱۷
شفا، کتاب ۱۸۲، ۱۹۳
شفائی، حکیم ۱۵۹
شفق، دکتررضازاده ۲۱۲
شکسپیر ۱۴۹، ۱۹۷، ۲۲۴
شکندگمانیك‌وچار :رك :استدراك
شلایرماخر ۲۰۱
شلگل ۱۳۹، ۱۷۴، ۲۰۱
شلینگ ۲۰۱

www.ketabha.org

شلی ۲۰۱، ۲۲۵
شمس ۱۰، ۱۲، ۲۱، ۲۳، ۴۴، ۷۵، ۸۰، ۹۵، ۲۱۷
شوپنهاور ۱۶۱، ۲۰۳، ۲۰۶
شوتسه ۸۹
شهریار، ۱۴۴، ۱۴۵
شهیدبلخی ۲۱۶
شیبانی، فتح‌الله‌خان ۲۱۷
شیخ‌آذری ۴۹
شیدوش و ناهید ۱۵۲
شیرین ۶۸
شیرین‌وخسرو ۱۲۷، ۲۱۱
شیلر ۲۰۰، ۲۰۱

ص- ض

صائب ۱۲
صابز(ادیب) ۷۴
صاحب(بن‌عباد) ۱۸۸
صادقهدایت رك: هدایت،صادق
صباحی(کاشانی) ۱۴۴، ۲۱۷
صفا، دکترذبیح‌الله ۲۱۴
صفویه ۱۵۹، ۱۶۸
الصناعتین ۷۹، ۱۸۸
صورتگر ۲۱۴، ۲۳۲، ۲۳۵
ضیاءالدین‌ابن‌الاثیر ۱۹۲

ط-ظ

طاهرعریان‌رك: باباطاهر
طبقات‌الشعراء ۱۹۰
طرفةبن‌عبد ۱۸۶
طوق‌الحمامه ۱۴۱
طه‌حسین ۲۱۵
طیان (بنی) ۱۵۶
ظهیر(فاریابی) ۲۱۷، ۱۳۸

ع

عباس دوس ۱۵۴
عباس‌عقاد ۲۱۵
عبدالقاهر (جرجانی) ۲۱، ۴۴، ۴۶، ۵۶، ۲۱۷ ورك: جرجانی، عبدالقاهر
عبدالملك (مروان) ۱۳۴، ۱۸۶
عبدالله‌بن‌معتز ۷۸
عبدالواسع(جبلی) ۷۴، ۸۰
عبیدزاکانی ۸۹، ۱۱۹، ۱۵۴، ۱۵۵
عتابی ۷۸
عراق ۱۸۷
عراقی ۴۷، ۱۰۶، ۱۰۹، ۱۱۸
عروس‌ایبدوس ۲۳۵
عزالدین‌ابن‌الاثیر ۱۹۲
عزرا‌پوند ۳۵
عزه ۱۳۴

www.ketabha.org

عسکری (ابوهلال) ۴۴، ۷۹، ۱۸۸، ۲۱۷
عضدالدوله (دیلمی) ۱۲۱
عطار ۲۰، ۴۷، ۴۸، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۱۸، ۱۵۸، ۲۱۴، ۲۲۸
عکاظ ۱۸۵
علی‌بن‌ابیطالب ۹۶
علی‌بن‌عبدالعزیز رك: قاضی‌جرجانی
عمر بن ابی‌ربیعه ۱۳۹
عمق‌بخارائی ۱۰
العمده ۷۹
عمیدنیشابور ۱۵۸
عنصری ۱۰، ۱۰۸، ۱۱۳، ۱۱۸، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۸، ۲۱۶، ۲۳۵
عوفی ۳۴، ۸۵، ۱۳۸

غ

غزالی، شیخ‌احمد ۲۲۸
غز (طایفهٔ ترکمان) ۱۴۳
غزنوی ۱۱۸
غضائری ۱۰، ۱۳۹، ۲۱۶
غنی، دکترقاسم ۲۱۴

ف

فارابی ۱۸۱، ۱۸۳
فارس ۱۳۸
فانتازیو ۱۰۳
فخررازی ۷۰
فخرگرگانی ۱۲۷، ۱۴۲
فدرس ۱۷۶
فرانسواداسیز، سن ۱۳۵
فرخی (سیستانی) ۴۸، ۷۳، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۸، ۱۳۳، ۲۳۵
فرزاد، مسعود ۲۳۵
فرزدق ۱۸۷
فردوسی ۲۰، ۲۱، ۴۷، ۶۲، ۱۰۶، ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۴۴، ۱۵۵، ۲۱۴، ۲۳۰
فرنسیس بیکن رك: بیکن
فروید ۱۰۹، ۲۰۶
فروزانفر ۲۱۴، ۲۱۷
فروغ فرخزاد ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲
فروغی ۱۵۰، ۳۱۴
فروغی ابوالحسن ۱۵۲، ۱۵۳
فرهاد ۶۸.
الفلك الدائر ۱۹۳
فلکی (شبروانی) ۱۶۸
فلوبر، گوستاو ۱۷۲
فلوریان ۱۰۸
فلوطین ۱۸۰
فن‌شعر (ارسطو) ۱۵۳
فهیمی (الحکیم‌مجدالدین) ۳۴
فیتزجرالد ۲۳۰، ۲۳۱
فیخته ۲۰۱، ۲۰۴
فیروزمشرقی ۲۱۶، ۲۳۸
فیض ۱۲۱

www.ketabha.org

ق

قاآنی ۱۳۶، ۱۳۹
قاری یزدی ۱۵۵
قدامه ۲۱، ۲۳، ۱۱۶، ۱۴۳، ۱۹۱،
۱۹۲
قرآن ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۵، ۷۹، ۱۰۷،
۱۰۷، ۱۲۷، ۱۴۲، ۱۸۶، ۱۹۲،
۲۲۲
قزوینی‌محمد ۲۱۴
قصهٔ هفت خردمند ۲۲۳
قطران تبریزی ۳۶
قنبری نیشابوری ۳۴
قیس بنی‌عامر ۱۲۷

ک

کارلایل ۲۰۰، ۲۰۴
کاستلوترو ۱۹۷
کالریج ۴۸
الکامل‌فی‌التاریخ ۱۹۲
کامو(آلبر) ۲۰۶
کاموئنس ۱۲۴
کانت ۸۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۰۴،
۲۰۵؛
کتاب السیاسه ۱۸۲
کثیرعزه ۱۳۴، ۱۸۷
کربلا ۱۴۴،
کرنی ۱۵۲، ۱۸۸، ۱۹۷
کروچه،بندتو، ۳۹، ۴۱، ۲۰۵
کریس‌تنسن ۲۸،
کریلوف ۱۵۸
کریمخان(زند)۱۳۸
کسائی ۲۳۸
کسرائی،سیاوش ۱۰۶، ۱۲۵، ۱۳۵
کسروی،احمد ۱۱۰، ۱۱۳، ۲۱۵
کسنوفانس ۱۷۶
کشاجم ۳۵، ۵۰
الکشف عن‌مساوی شعرالمتنبی ۱۸۸
کلوپشتوک ۱۲۴،
کلیله و دمنه ۶۲
کلیم ۱۲
کمال اسمعیل ۱۲۱، ۱۳۱، ۱۴۴،
کمال‌خجندی ۱۰۸
کمدی‌الهی ۲۲۴، ورك: کومدی‌الهی
کمیت ۱۶۳
کنت(اگوست) ۲۰۵، ۲۰۷
کنتی‌لین ۱۸۱
کندی ۱۸۲
کندیاك ۱۹۹
کوشککی،حکیم ۱۵۶
کومدی‌الهی ۱۹۶

گ

گائتها ۹۴

www.ketabha.org

گرانده(اوژنی) ۱۵۷
گرشاسب‌نامه ۱۰۶، ۱۲۶
گرویل ۲۲۴
گلچین گیلانی ۲۲۶، ۲۳۲، ورك میرفخرائی، مجدالدین
گوبینو(کنتدو) ۱۵۱
گوتشد ۱۹۸
گوته ۱۴۹، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۳۰
گوتیه(تئوفیل) ۱۰۰، ۱۱۲، ۲۰۴
گورکی،ماکسیم ۱۵، ۳۲
گوستاو فلوبرك: فلوبر، گوستاو

ل

لافونتن ۱۰۸، ۱۹۸، ۲۲۳
لاك،جان ۱۹۹
لالەرخ ۲۲۵
لامارتین ۲۰۲، ۲۲۳
لامی ۳۹، ۱۳۶
لاموت ۸۸
لایب‌نیتس ۱۹۸، ۱۹۹
لئوناردو داوینچی ۱۹۷
لباب‌الالباب ۳۴، ۸۰، ۲۱۶
لزومیات ۸۴
لسینگ ۳۹، ۱۹۹، ۲۲۴
لفتفرس(اسدی) ۴۶
لقمان حکیم ۱۰۸
لمبچارلز ۲۰۲
لمفانیان ۷۶
لندن ۸۸
لوپه دوگا ۷۷
لوسین ۱۸۰
لوکنتدولیل ۲۰۴
لول،ریمون ۲۴
لومتر،ژول ۲۰۵
لونگینوس ۳۸، ۳۹، ۱۶۷، ۱۸۰
لیلی و مجنون ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹

م

مادام استال، رك: استال،مادام
مادرید ۸۸
ماکان ۷۷
ماکسیم گورکی،رك: گورکی، ماکسیم
مالارمه(استفان) ۱۴۹، ۲۲۳، ۲۲۹
مأمون(خلیفه) ۱۳۷
مانویان ۸۴
مایاکوفسکی ۲۲۳، ۲۲۹
مبرد ۴۹
متنبی ۱۱، ۳۸، ۴۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۲۱۵، ۲۲۲
المثل‌السائر ۴۴
مثنوی ۳۷، ۳۸، ۴۹، ۶۲، ۸۱
مجدالدین میرفخرائی،رك: میرفخرائی، مجدالدین
مجمع‌الفصحا ۲۱۷
مجوس ۶۹

www.ketabha.org

مجیر(بیلقانی) ۱۶۸
محتشم‌کاشانی ۱۴۴
محمود(غزنوی) ۱۳۸
مخفی‌دشتی ۱۵۷
مرتضی ۴۹
مزدك ۱۸۱
مستعصم ۱۴۳
مسعود(سعد) ۱۴۳،۵۵
مسعودی‌مروزی ۹۵
مسلم(بن‌ولید) ۱۹۲:۷۸
مسن(=میسن) ۱۳۷
مشیری.ف ۲۲۹
مصر ۱۷۷
مصطفی(گرویل)۲۲۴
مظفرهروی ۱۴۵
المعجم ۹۴،۸۷،۸۵،۸۰،۷۶،۴۳،۱۵
معروفی ۱۳۸
معری ۸۶،۲۱۵،۲۲۲،ورك:
ابوالعلاءمعری
معزی ۱۳۷،۱۳۳،۱۰۷،۱۰۶
معیارالاشعار ۸۳
معین،(دکترمحمد) ۲۱۴
مفتاح‌العلوم ۱۹۳
مکبث ۲۲۴
مکتفی‌بالله(ال) ۱۹۱
ملای‌دوم ۳۷ رك: مولوی
ملك‌الشعراء ۵۴ رك: بهار،ملك‌الشعراء
منجیك(ترمذی) ۱۵۶،۱۴۳،۴۹
منصور ۲۹
منصور(بن‌زیاد) ۱۶۲
منوچهری ۱۳۶،۱۰۷،۱۰۶،۴۹،۴۶
۲۲۲،۱۴۲
الموازنة بین‌ابی‌تمام وبحتری ۱۸۸
مور،تامس ۲۲۵
موز(ها) ۱۹۶،۱۸۶
موسه، الفرد ۱۰۳، ۲۲۳
موسی ۶۹،۶۸
مولانا (یعنی‌دوم)۸۰رك: مولوی
مولوی ۱۶، ۱۰۸،۴۷، ۱۳۵ ،۱۵۸،
۲۳۶،۲۱۵،۲۱۴
مولیر ۱۹۷،۲۴
مونتسکیو ۲۲۴
مونته ۱۵۲
میترا،دکتر ۲۱۲
میخانه،تذکره ۱۴۲
میرفخرائی،مجدالدین ۲۲۶
میسن‌رك: مسن
میکل‌انژ۱۷رك: میکلانجلو
میکلانجلو ۱۹۷
میل، جان استوارت ۲۰۷
میلتون ۱۲۴،۲۱،۲۰
مینمدی، خواجه۷۶
مینوی،مجتبی ۲۱۴

www.ketabha.org

ن

نابغهٔ ذبیانی ۱۳۷، ۱۸۵
ناتان حکیم ۲۲۴
نادرپور ۱۴۱، ۲۲۸، ۲۳۲، ۲۳۴
ناصرخسرو ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۳۷، ۲۳۳
نامهٔ تنسرك: تنسر، نامه
نامه‌های ایرانی ۲۲۴
نجم‌الدین ۱۴۸
نرون ۳۸
نقابور ۱۵۸
نسب‌الصبیان ۹۹
نصرالدین، ملا ۱۵۴
نظامی (گنجوی) ۲۰، ۲۱، ۴۷، ۳۹، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۲۸، ۱۳۹، ۱۴۹، ۱۵۹، ۱۶۸، ۲۳۳، ۲۳۶
نظامی (عروضی) ۳۷، ۲۱۷
نظامی (موضوع هجو سوزنی) ۱۱۸
نفیسی، سعید ۲۱۴
نقدادبی ۲۱۳
نقدالشعر ۱۹۱
نکیسا ۱۴۷
ندا ۱۳۸
نی‌بلون گن (لید) ۱۲۴، ۱۹۶
نیچه ۳۲، ۱۷۲، ۲۰۴، ۲۲۵
نیما (یوشیج) ۱۳۴، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۳۳

و

وائق، داستان ۲۲۴
وارچی ۱۹۷
والتر پاتر ۳۹
والری، پل ۱۱۵، ۲۲۹
وامق‌وعذرا ۱۲۷
وایلد، اسکار ۲۰۴
وردزورث ۴۸
ورلن ۲۲۸، ۲۲۹
الوساطة بین المتنبی وخصومه ۱۸۸
وسال ۱۳۹، ۱۴۴
وطواط ۲۱، ۷۴، ۸۰، ۹۹
وغ‌وغ‌ساهاب ۲۳۵
ولتر ۸۸، ۱۶۶، ۱۹۹، ۲۰۰
ولف ۱۹۸
ویثمن، والت ۲۳۸
ویرژیل ۱۲۴، ۲۲۳
ویس ورامین ۱۲۷، ۱۲۹،
ویکو ۱۹۹
ویکتورهوگورك: هوگو، ویکتور
ویلمن ۲۰۲
ویلیم جمس‌رك: جمس، ویلیم
وینکلمان ۲۰۰

ه

هابز، تامس ۱۹۹

www.ketabha.org

هاتف ۲۱۷
هارپاگون ۱۵۷
هارتمان ۲۰۶
هارتمان، مارتین ۱۰۱
هاینه ۱۵۸، ۲۲۵
هبل ۱۳۹
هخامنشی ۱۵۱، ۱۷۷
هدایت، صادق ۲۱۵
هرقلیطوس ۱۷۶
هزارو یکشب ۱۲۹
هزلیت، ویلیم ۲۰۲
هگل ۴۰، ۲۰۱، ۲۰۳
همدان ۱۴۸
هفت گنبد ۱۲۷، ۱۲۹
هند ۱۳۸، ۲۳۹
هنرمندی ۲۳۸
هوراس ۸۱، ۱۸۱، ۱۹۸
هرموز ۲۲۴
هوگو، ویکتور ۱۷۲، ۲۲۳، ۲۲۵، ۲۳۳
هولشر. گوستاو ۱۰۱
هومر ۱۲۴ ونیز رك. هومیروس
هومیروس ۱۷۶، ۱۷۷

ی

یادگار زریران ۸۴
یاسمی، رشید ۲۱۴، ۲۳۲
یحیی بن عدی ۱۸۲
یغما ۱۰۶، ۱۴۳، ۱۵۶
یهود ۶۳
یوبه نامه ۸۷
یوذاسف وبلوهر ۲۲۳
یوسف وزلیخا (قصه) ۱۲۷
یونان ۳۸، ۴۰، ۶۷، ۱۳۷، ۱۵۱، ۱۷۶، ۱۸۱، ۱۸۶، ۱۹۵، ۱۹۷

استدراك

عبارت زیر در ضمن چاپ از صفحه ۶۹ حذف شده است از خواننده متمنی است در دنبال سطر ۱۸ بیفزاید:

درشکند گمانیك وچار مطالب آنرا متناقض می‌یافتند ویهود ونصاری در کتب و احتجاجات خویش همین ادعا را داشتند. همچنین بعضی زنادقه مثل ابن‌الراوندی

www.ketabha.org