1) Imaginal Space (4-23); ((4)); Khiyal; 15 February 2004; 5:38 PM

نیلوفر رضوی

مکان مخیّل*

معماری و شاعری هر دو در زمرهٔ هنرهایند؛ اما وقتی به مجموعهٔ محصولهای آن دو، یعنی بناها و شعرها، می‌نگریم، درمی‌یابیم که بسیاری از شعرها دل‌نشین است و بسیاری از بناها بر دل نمی‌نشیند. این تفاوت از آنجا ناشی می‌شود که در ادب فقط به سخنی «شعر» می‌گویند که جوهر هنری داشته باشد؛ در حالی که در ساختن بناها تفکیکی میان بناهای دارای جوهر هنری و فاقد آن قایل نمی‌شوند و همه را یکسره «معماری» می‌خوانند. شاید بتوان با بررسی تفاوتهای شعر با غیرشعر به معیارهایی برای تفکیک اقسام بناها دست یافت. در این صورت، معماری حقیقی، یا معماری شاعرانه، از نامعماری، یا معماری به معنای عام، ممتاز خواهد شد. اگر وجه بارز و ممیّز شعر از غیرشعر، به لحاظ تأثیر بر مخاطب، «دل‌نشین» بودن آن باشد، وجه ممیّز معماری حقیقی از غیر آن نیز همین «دل‌نشین» بودن است. بدین صورت، جستن معیارهای شعر به معنای جستن معیارهای دل‌نشین است.

★ با تشکر از آقایان دکتر هادی ندیمی و دکتر محمود رازجویان، که پیش‌نویس مقاله را خواندند و از نظرهایشان در اصلاح مقاله بهره بردم.

۱. مفهوم دل‌نشینی

اگر برای درک مفهوم دل‌نشینی شاعرانه در پی تعریفی اجماعی برای شعر برآییم، راه به جایی نمی‌بریم. تعریف صحیح شعر و اینکه شعر چیست و ناشعر چیست از مجادلات کهن در میان شاعران و منتقدان و متفکران است. از زمان خواجه‌نصیرالدین طوسی تا کنون، عده‌ای «کلام خالی از وزن و قافیه [...] را شعر نمی‌دانند»؛[1] عده‌ای دیگر معتقدند که «شرط تقفیه در قدیم نبوده است و خاص است به عرب».[2] در هر دو

۱) اخوان ثالث، *حریم سایه‌های سبز*، ص ۲۰۶.

۲) همان، ص ۲۰۵.

1) Imaginal Space (4-23); ((5)); Khiyal; 15 February 2004; 5:38 PM

جبهه افراطیانی هم هستند که هر سخنی را «خواه خطا باشد و خواه هذیانات، شعر می‌دانند»؛[۳] یکی به شرط بودن قافیه و دیگری به شرط نبودن آن. در این جدال، دل‌نشینی کلام محلی از اعراب نمی‌یابد. به هر حال، حتی اگر تعریفی جامع و مقبول از شعر نیز ممکن باشد، بر خلق شعر، یا تقرب به ماهیت شعر، اثری ندارد؛ وگرنه «می‌توانستیم با تعلیم و تربیت، حافظهای دیگری تربیت کنیم.»[۴]

در کتابهای ادیبان، سخن از تعریف شعر هست؛ اما تا کنون به سخنی دربارهٔ تعریف «دل‌نشین» برنخورده‌ام. البته خواجه در *اساس الاقتباس*، در بیان کلامی که «اقتضای انفعالی کند در نفس به بسط یا قبض، یا غیر آن»،[۵] از احوالی سخن می‌گوید که به احوال حاصل از مواجهه با شعر دل‌نشین نزدیک است. بر دل نشستن نیز همیشه به یک وجه نیست؛ گاه می‌خنداند و گاه می‌گریاند، گاه موجب انبساط نفس است و گاه موجب انقباض. پس می‌توان گفت که دل‌نشینی همان قدرت نفوذ پدیده است در نفس به وجهی که انفعالی غیرارادی ایجاد کند.

این تعریف آشنا وصف حال همهٔ هنرهاست. هر چه انفعال حاصل از نفوذ اثر بیشتر باشد، جنبهٔ هنری آن بیشتر است. دل‌نشینی عیار هنری اعضای خانوادهٔ هنرهاست. در همین جا می‌توان نتیجه گرفت که هر اثر هنری‌ای که بر دل ننشست، عیار هنری‌اش کم است. اما تا زمانی‌که علت انفعال نفس بر ما پوشیده است، نمی‌دانیم که موجبات بر دل نشستن اثر هنری چیست.

۲. شعر دل‌نشین، کلام مخیّل

خواجه در همان مقام که از بسط و قبض سخن می‌گوید، آن را حاصل «کلام مخیّل» می‌شمارد؛ و مخیّل همان است که اقتضای انفعال کند.[۶] عدهٔ کثیری از قدما و معاصران همین «تخْییل» را فاصل شعر و غیرشعر می‌دانند.[۷] لذا خیال از عناصر اصلی شعر و فصل مشترک تعاریف جدید و قدیم آن است.

۳) همان، ص ۲۰۶.

۴) شفیعی کدکنی، *موسیقی شعر*، ص ۱۲.

۵) خواجه‌نصیرالدین طوسی، *اساس الاقتباس*، ص ۵۸۷.

۶) همان‌جا.

۷) اخوان ثالث، *حریم سایه‌های سبز*، ص ۲۰۵.

1) Imaginal Space (4-23); ((6)); Khiyal; 15 February 2004; 5:38 PM

صنایع ادبی و بسیاری از معانی ظریف به‌کاررفته در شعر از آن جهت بر دل‌نشینی می‌افزایند که راه خیال را برای نفوذ شعر در نفس شنونده می‌گشایند. ابن‌سینا و دیگر منطقیان حتی وزن را از آن جهت در شعر مهم می‌شمردند که اقتضای تخْییل کند.[۸] اگر خیال راه نفوذ باشد، هر معنای دیگری را نیز در پرتو خیال می‌توان شاعرانه بیان کرد. در این صورت، خیال شاعرانه در شعر منظوم محصور نمی‌شود. وقتی که عطار، به نقل از بایزید، می‌گوید «به صحرا شدم؛ عشق باریده بود...»،[۹] تموّج خیالْ مفاهیم مجرد حیات روحی بشر را به گوشه‌ای از طبیعت پیوند می‌زند و در این راه بر هر شعر موزونی با همین مضمون پهلو می‌زند. پس کلام بی‌وزن و قافیه هم می‌تواند خیال‌انگیز باشد.

از ویکتور اشکلوفسکی[۱۰] نقل شده است که سحرآمیزی شعر از آن روست که «... رستاخیز کلمات است.» هرگاه معنایی که در زیر نقاب کلمات بر اثر عادت مرده است به نحوی حیات نو یابد، همین سحر در کلام موج خواهد زد، خواه نظم باشد یا نثر.

شعر دل‌نشین گوشه‌های تاریک و فراموش‌شدهٔ دل ما را روشن می‌کند. از همین روست که گفتیم مخاطب شعر عقل نیست؛ چرا که «شعر یک گزارهٔ خبری نیست [...] چیزی را در ما بیدار می‌کند که ما در ژرف‌ترین لایه‌های جان از آن باخبریم.»[۱۱] ژرف‌ترین لایهٔ جان، در نسبت با شعر، جایی نیست جز عالم خیال.

۳. خیال

خیال، که به عقیدهٔ صاحب‌نظران «جوهر اصلی و عنصر ثابت شعر است»،[۱۲] با همهٔ کوششهایی که در تعریف آن شده، همچنان مبهم مانده و همواره محل سوء تفاهم بوده است. علاوه بر این، خیال و تخْییل، چون بسیاری کلمات دیگر، به بی‌مبالاتی در مصرف آلوده شده است. درآمیختن فرهنگهای ملل و آشفتگی ترجمه‌ها، تخْییل و تصور و وهم را به هم آمیخته است.

آنجا که پای ترجمه در میان نباشد، تعریف خیال روشن است. خیال در نزد حکمای مسلمان دو معنای متفاوت، اما مرتبط به هم، دارد:

۸) همان‌جا.

۹) عطار، *تذکرة‌الاولیاء*، «ذکر بایزید بسطامی».

10) Victor Shklovsky (1893-1984), نویسنده و منتقد و نظریه‌پرداز ادبی روس و نمایندهٔ برجستهٔ مکتب فرمالیسم روسی.

۱۱) آشوری، *شعر و اندیشه*، ص ۸۳.

۱۲) شفیعی کدکنی، *صور خیال ...*، ص ۲۲.

1) Imaginal Space (4-23); ((7)); Khiyal; 15 February 2004; 5:38 PM

نخست، عـالـمی بیرونـی و عینی بـا عنوان «عالم خیال»ـــ عالمی مستقل و منفصل از انسان و در میان عالم ناسوت مادی و عالم ملکوت روحانی... دوم، نوعی از ادراک آدمی، که به سبب ربطش به انسان، بدان «عالم خیال متصل» می‌گویند.[۱۳]

معنای اول هستی‌شناسانه است و معنای دوم معرفت‌شناسانه. در اینجا که صحبت از شعر و نیروهای ذهنی انسان است، سخن در معنای دوم است.

نیروهای مُدرک انسان، که در شناخت یا ادراک پدیده‌ها در کارند، بر اساس نوعَ برخورد با امر بیرونی (مُدرَک) و آنچه از مُدرَکات انتزاع می‌شود بر چهار مرتبه است: حس، خیال، وهم، عقل.[۱۴] حس برای فعالیت نیاز به آن دارد که از نزدیک با پدیده‌ها روبه‌رو شود و آنها را تجربه کند. این امر برای ادراک خیالی ضروری نیست. با این حال، پدیده‌های خیالی واجد صورت و، به قول حکما، «جزئی»اند؛ بدین معنا که مصداقی معین از امری کلی و مجردند. به عبارت دیگر در این تعریف، هر امر خیالیْ صورتی توصیف‌پذیر و قابل شناسایی دارد. آنجا که قصد ادراک امری جزئی اما بی‌صورت را داشته باشیم، باید از نیروی وهم کمک بگیریم. ادراک امر کلی بی‌صورت در قلمرو عقل است.

می‌دانیم که در شعر فقط مفاهیم جزئی مطرح نیست. مثلاً در سخن «به صحرا شدم، عشق باریده بود»، مفاهیم «صحرا» و «باریده» مفاهیمی جزئی و صورت پذیرند، اما «عشق» مفهومی کلی است. اینکه تخْییل در چنین ترکیبی از مفاهیم جزئی و کلی در شعر چگونه با تعریف حکیمان از قوهٔ خیال جمع می‌آید، مسئله‌ای است که حکما باید بدان پاسخ گویند. آنچه ما به صرافت درمی‌یابیم، وجود عنصر خیال در این‌گونه سخنهاست.

۴. جایگاه خیال در عالم هنر

مفاهیم بی‌صورت و جزئی و کلی، دایماً در عالم هنر، به همان شیوایی تصویر بارش عشق، ضبط و جاودانه می‌شوند؛ و کمتر آنها را نتیجهٔ

۱۳) ابراهیمی دینانی، «ادراک خیالی و هنر»، ص ۶.

۱۴) همان‌جا.

1) Imaginal Space (4-23); ((8)); Khiyal; 15 February 2004; 5:38 PM

وهم یا عقل یا محرک این دو می‌دانیم. مثال بسیار گویای این امر موسیقی است، که انتزاعی‌ترین صورت بیان هنری است و خیال آدمی را برمی‌انگیزد.

حتی اگر عقل کسی هم بر اثر قطعه‌ای موسیقی برانگیخته شود، از مسیر خیال اوست. بر این اساس، به نظر می‌رسد وسعت مفهوم خیال در عالم هنر از عالم فلسفه بیشتر است. با دنبال کردن این اصطلاح در نظریه‌های ادبی به «تخْییل»، «تشبیه» و، فراتر از همه، به «محاکات» و «تقلید» می‌رسیم. محاکات و تقلید برگردان واژهٔ ارسطویی «میمسیس»[۱۵] است. تأکید ارسطو بر این واژه در *بوطیقا*[۱۶]، که ظاهراً نخستین متن مفصل نظری در باب شعر است، تأثیر وسیعی بر حکما داشته است.

از آنجا که شعر نمایندهٔ وزینی برای همهٔ آثاری است که محصول خیال‌اند، واژهٔ میمسیس اصولاً در تمامی عالم هنر طنین داشته؛ اما تعریف آن همواره محل اختلاف بوده است. مترجمان کتاب ارسطو به عربی، و از آن به فارسی، این کلمه را به «محاکات» یا «تقلید» برگردانده‌اند و ابن‌سینا و برخی منطقیان آن را «تشبیه» و ابن‌رشد آن را «تخْییل» خوانده است ــ اصطلاح «کلام مخیّل» از تعبیر اخیر سرچشمه گرفته است.[۱۷] اما به نظر می‌رسد معنای محاکات، تقلید، تشبیه و تخْییل یکسان نباشد.

مترجمانی که به متن ترجمه‌شدهٔ *بوطیقای* ارسطو به انگلیسی رجوع کرده‌اند، با همین چندگونگی در برگردان این واژه مواجه شده‌اند. تأکید شدید بر تعریفی خاص از شعر، یعنی تعریف ارسطو، و گوناگونی برداشتها از یک کلمه در این تعریف، چنان تأثیر گسترده‌ای بر تعریف شعر و هنر داشته که شایستهٔ تأمل است. در زبان انگلیسی، برای میمسیس سه معادل آورده‌اند:[۱۸]

– copy، که به مفهوم «نسخه‌برداری» و «تقلید» نزدیک است.
– imitation، که عبارت است از شبیه‌سازی یا تشبیه.
– representation، که بازآوری و بازنمایی است.

آیا شعر، یا هنر، تقلید است؟ اگر چنین باشد، قدرت نفوذی که

15) mimesis

16) *Poetics*

۱۷) شفیعی کدکنی، *صور خیال ...*، ص ۳۰.

18) Horner and Westacott, *Thinking Through Philosophy*, pp. 188-190.

1) Imaginal Space (4-23); ((9)); Khiyal; 15 February 2004; 5:38 PM

ما در این مقال به دنبال منشأ آن برخاسته‌ایم، در گرو دقت و مهارتی است که اثر هنری در نسخه‌برداری از واقعیات نشان می‌دهد.

عمیق‌ترین و آشکارترین نمود این تعریف از هنر، یعنی «هنر به منزلهٔ تقلید»، در برخی از آثار نقاشی یافت می‌شود. بر دیوار خانه‌ای[۱۹] ویولنی آویخته است؛ هنگامی که دست به سویش دراز می‌کنید درمی‌یابید که این ویولن چیزی نیست جز محصول مهارت بی‌نظیر نقاش در نسخه‌برداری از اصل.[۲۰] چنین تجربه‌ای در مخاطب احساسی ایجاد می‌کند که در بهترین حالت می‌توان آن را سرگرمی یا، در نهایت، شگفت‌زدگی نامید. «آیا عقیده داریم که نقاشی از آنچه واقعی است تصویری برمی‌گیرد و آن را در فرآورده‌های هنری می‌نهد؟ ... فرآوردن (production)؟ حاشا و کلا.»[۲۱] چه جای قیاس است میان سرگرمی یا شگفت‌زدگی حاصل از «فریب» گذرای فرآورده‌ای تصویری با تأثیر مانا و خیال‌انگیز اثر هنری «دل‌نشین»؛ هرچند که آن فریب حاصل استنساخ ماهرانه از واقعیت باشد؟

حال، آن اثر واقع‌نمایانه را با یکی از چهره‌نگاره‌های شخصی رامبرانت[۲۲] مقایسه کنید: در اثر رامبرانت، دقت نقاشی به حدی نیست که با حضور واقعی شخص اشتباه شود؛ می‌دانیم که با تصویر نقاشی‌شدهٔ رامبرانت مواجهیم، نه با خود او. اما صورتی که از روی بوم به ما خیره شده از طریق ضربه‌های قلم‌مو چیزی به ما انتقال می‌دهد که بیش از جزئیات فیزیکی چهره است: حالت و گاه حتی شخصیت صاحب چهره. پیداست که مقصود از «تقلید» در شعر، تقلید از طبیعت است نه تقلید از آثار دیگران. برخی از صاحب‌نظران تقلید از مضامین دیگران و تکرار در مضمون و بیان را خلاف ماهیت شعر دانسته‌اند؛ مثلاً ژرار دو نروال[۲۳] می‌گوید: «آنکه برای نخستین بار روی خوب را به گل تشبیه کرد شاعر است و دیگران مقلد او.»[۲۴] افلاطون کار شاعران را تقلید مضاعف می‌داند و، بدین‌سبب، آنان را شایستهٔ حضور در مدینهٔ فاضله نمی‌داند. او کار شاعر، و هنرمند، را میمسیس از طبیعت می‌داند؛ و چون پدیده‌های طبیعی از نظر او حقیقت ندارند و خود تصویری از مُثُل‌اند، شعر و هنر تقلیدی از تقلید است و به دو درجه از حقیقت دور

۱۹) این خانه، که به *خانهٔ چتسورت* معروف است، (*Chatsworth House*) در دربیشایر (Derbyshire) انگلستان واقع شده است. ــ نقل‌شده در:
Horner et. al., *Thinking Through Philosophy*, p. 189.

20) ibid.

۲۱) هایدگر، *سرآغاز کار هنری*، ص ۲۱.

22) Rembrandt van Rijn (1606 1669)

23) Gerard de Nerval (1808 1858), نویسندهٔ فرانسوی، از چهره‌های برجستهٔ نهضت رومانتیک.

۲۴) شفیعی کدکنی، *صور خیال ...*، ص ۲۳.

1) Imaginal Space (4-23); ((10)); Khiyal; 15 February 2004; 5:38 PM

است. افلاطون ذهن بشر را منفعل می‌شمارد و می‌گوید این ذهن فقط می‌تواند آنچه را وجود دارد مشاهده کند و سپس آن را به صورت تصویر در معرض نمایش قرار دهد.[۲۵] ارسطو در میمسیسِ هنر از طبیعت با افلاطون موافق است؛ اما می‌گوید محاکات یا تقلید هَنرمند به واسطهٔ برداشت او از طبیعت صورت می‌گیرد، یعنی تقلیدی است با بیان آزاد و بدون محدودیت؛ و ذهن هنرمند فعالانه در این تقلید دخیل است.[۲۶] از این رو، شاید «بازنمایی»[۲۷] از تعابیر دیگر به منظور او نزدیک‌تر باشد؛ فعلی که شاعر از طریق آن، به واسطهٔ شعر، معانی کلّی را در ذهن شنونده حاضر و ظاهر می‌کند. «مقصود ارسطو نوعی ظهور و انعکاس تصویری طبیعت یا جهان خارج است در پردهٔ ذهن شاعر و نمود آن خیال از رهگذر بیان و کلمات شاعر است در خواننده.»[۲۸] شفیعی کدکنی «خیال» را معادل مناسب‌تری برای میمسیس می‌داند؛ اما در کنار خیال و تخْییل، واژهٔ انگلیسی representation را برای این معنا پیشنهاد می‌کند.[۲۹] به هر تقدیر و مطابق همهٔ این آراء، خیال و بازنمایی جوهر هنر است.

۲۵) ضیمران، *جستارهایی پدیدارشناسانه...*، ص ۸۰ و ۸۸ و ۹۰.

۲۶) همان، ص ۱۱۵ و ۱۱۶.

27) representation

۲۸) شفیعی کدکنی، *صور خیال ...*، ص ۳۱.

۲۹) همان‌جا.

۵. عروج حاصل از بازنمایی

بدین ترتیب، واژهٔ واحد میمسیس با تعابیر متعدد، جواب همهٔ سؤالات از ارزش هنر را در خود نهفته دارد. این تعابیر افعال متنوعی را، از تصوری ساده تا تخْییلی شهودی، در برمی‌گیرد.

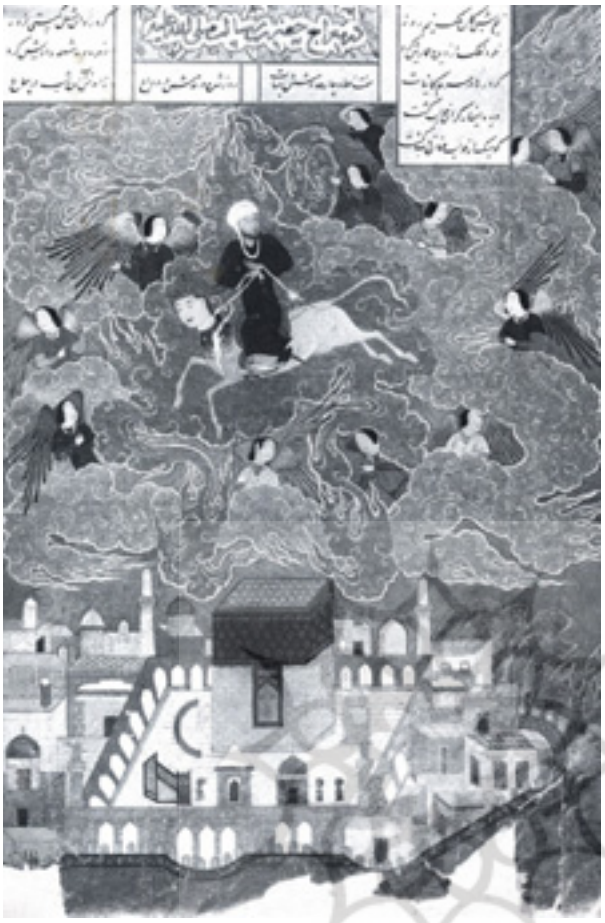
تصور، که عبارت است از «توانایی رؤیت و بازآفرینیِ آنچه موجود است»[۳۰] غالباً به حدی تکراری است که تأثیری اندک بر نفس می‌گذارد. اما تخْییل، یعنی خیال‌انگیزی یا خیال افکندن در دل، گاه تصاویری در دل ایجاد می‌کند که وجود خارجی ندارد. این تصاویر خوشایند نفس است و در نفس تعجب می‌آفرینند. ابن‌سینا لذت شعری را با این تعجیب مرتبط می‌داند.[۳۱] خواجه نصیر نیز معتقد است که انفعال ناشی از تجربهٔ شعری به علت مواجههٔ ناگهانی با پدیده‌ها یا «مغافصه» است.[۳۲]

۳۰) آنتونیادس، *بوطیقای معماری*، ص ۲۹-۳۰.

۳۱) شفیعی کدکنی، *صور خیال ...*، ص ۲۳.

۳۲) خواجه‌نصیرالدین طوسی، *اساس الاقتباس*، ص ۵۸۷.

1) Imaginal Space (4-23); ((1l)); Khiyal; 15 February 2004; 5:38 PM



تعجیب منحصر به شعر نیست؛ کشف هر حقیقت ناگشوده یا ازیادرفته‌ای، مانند کشفیات علمی، شگفتی می‌آفریند. اما تعجیبْ ذاتیِ بیان علمی نیست؛ در حالی که ذاتیِ بیان هنری است. کلامِ علمی عقلَ را مخاطب قرار می‌دهد؛ بیانی است صدق و کذب‌پذیر که بیش از تعجب نیاز به تصدیق دارد، و «تصدیق تنها گاه موجب تنفر است.»[۳۳]

بیان مخیّلْ بسط و قبض می‌آفریند، خواه آن کلام مقتضی تصدیق باشد و خواه نباشد، چرا که اقتضای تصدیق غیر از اقتضای تخْییل است و «نفوس اکثر مردم تخْییل را مطیع‌تر از تصدیق است.»[۳۴] سبب شاید آن باشد که تعجب حاصل از بیان مخیّل بیشتر و عمیق‌تر از تعجب حاصل از بیان صادق است. خواجه‌نصیر معتقد است که حتی بیان «صادق غیرلذیذ» با تحریف یا تصرف شعری می‌تواند به بیانی مخیّل و لذیذ بدل شود، «و نیز باشد که التفات به تخْییل نفس را از التفات به تصدیق بازدارد.»[۳۵] البته همین تصرف و تحریف را می‌توان برای القای بیانی دروغین هم اعمال کرد ــ موضوعی که در حوزهٔ اخلاقیات هنری است و از حوصلهٔ این مقاله خارج است. در *فنّ الشعر* ابن‌سینا آمده است که تخْییل و تصدیق هر دو اذعان‌اند: تخْییل «اذعان به تعجب و التذاذ» از گفتار، و تصدیق

۳۳) شفیعی‌کدکنی، *صور خیال ...*، ص ۳۳.

۳۴) همان‌جا.

۳۵) همان‌جا.

1) Imaginal Space (4-23); ((12)); Khiyal; 15 February 2004; 5:38 PM

«اذعان به قبول» گفتار.[۳۶] اختصار و کوتاهیِ سخن در کلام مخیّل نیز شاهدی دیگر است بر این مدعا که هدف از کلام مخیّل در کار آوردن نیروی خیال شنونده است. اوست که باید از میان هزاران گونه تصویر خیالی ممکن در یک مفهوم، آن را که خود می‌داند «آزادانه» برگزیند.[۳۷]

خیال شرطی است لازم، و نه کافی، برای تعمق در امور عالم؛ تعیین مقصد برای این سفرِ خیال هرگز مدعای هنر نبوده است. اما در شعر ، و در هنر، این قوتِ پنهان هست که، به قول کروچه[۳۸]، انسان را به مقام بالاتری که در وجود اوست عروج دهد.[۳۹]

۶. بازنمایی نظر و بازنمایی منظر

عروج شعری که در اینجا به آن اشاره شد، با دست‌یابی به دیدگاهی صرفاً برتر تفاوتی بنیادین دارد. اینکه، به عقیدهٔ برخی، این عروج نتیجهٔ انگیزش نیروی خیال است و نه عقل، مطلبی است که در ابتدای سخن مطرح شد. اکنون باید افزود که با وجود آنکه شدت اثر این انگیزش انکارشدنی نیست، باز هم عروج حاصل از آن کاملاً آزادانه و اختیاری است. دیگر آنکه، همان‌طور که کروچه اشاره کرده، این عروج به سوی مقام بالاتری است که در وجود خود شخص منطوی است؛ بنا بر این، هر کس به تناسب ظرف وجودی خود ارتقا می‌یابد. این همه یادآور نظر عین‌القضات همدانی است:

> جوانمردا! این شعر چون آیینه دان! [...] هر که در او نگه کند صورت خود تواند دیدن، که نقد روزگار او بوَد و کمال کار اوست.[۴۰]

این نظریه که عروج حاصل از شعرْ شخصی و ارادی است خاص حکمت کهن نیست. تداوم این عقیده را در نظریه‌های جدید فلسفهٔ هنر نیز می‌توان یافت. بر اساس این نظریات، بازنمایی مفهومی است فراگیر که بر دو قسم است: «بازنمایی معنایی»[۴۱] و «بازنمایی تصویری»[۴۲]. «بازنمایی معنایی» گزاره‌ای است اخباری و صادق؛ مانند اکتشافات علمی. «بازنمایی تصویری» لزوماً گزاره‌ای خبری یا حتی صادق نیست؛ این بازنمایی به ما کمک می‌کند که حقیقت را کشف

۳۶) همان‌جا.
۳۷) خوئی، *شعر چیست؟*، ص ۱۹.

38) Benedetto Croce (1866-1952)

۳۹) این قول را شفیعی‌کدکنی به کروچه نسبت داده است؛ اما در کتاب کروچه، *کلیات زیبایی‌شناسی*، یافت نشد.

۴۰) پورنامداریان، *رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی*، ص ۶۳.

41) semantic representation

42) illustrative representation

1) Imaginal Space (4-23); ((13)); Khiyal; 15 February 2004; 5:38 PM

کنیم، بی‌آنکه خود راست باشد.[۴۳] بهترین مثال این نوع بازنمایی در ادبیات یافت می‌شود: ای بسا شخصیتهای روایی ادبی که هیچ‌یک واقعی نیستند؛ اما با انگیزش خیالْ حقایقی را دربارهٔ انسان و جامعه و جهان بیرون بر ما آشکار می‌کنند، و گاه حتی موجب نگاهی عمیق‌تر به درون می‌شوند؛ مثلاً در سخنی که از بایزید نقل شد، با آنکه عشق چون باران از آسمان نمی‌بارد، این تعبیر ما را به کنه و حقیقت عشق و حال عاشق و نسبت او با جهان متوجه می‌کند.

برخی از نظریه‌های معاصر در فلسفهٔ هنر این دو نوع بازنمایی را زادهٔ دو روش متفاوت در نمایش افکار می‌دانند: «ارائهٔ عقلی»[۴۴] و «ارائهٔ تصویری»[۴۵]. در ارائهٔ عقلی، با نمایش مسلّمات و تصدیقها و مصداقها، استدلالی منطقی بنا می‌شود و قضیه‌ای یا نظری عقلاً به اثبات می‌رسد. در حالی که موضوع ارائهٔ تصویری «نظر» نیست، بلکه «منظر» است؛ جایگاهی خیالی برای اینکه خودْ شاهد و نظاره‌گر امری باشیم و، در صورت تمایل، درباره‌اش قضاوت کنیم. به عبارت دیگر، ارائهٔ عقلی به ما می‌گوید که «چگونه بیندیشیم»؛ در حالی‌که ارائهٔ تصویری فقط پیشنهاد می‌کند که «به چه بیندیشیم». ارائهٔ عقلی در پی «پاسخ» است؛ حال آنکه در ارائهٔ تصویری خود «پرسش» مهم است. اگر ارائهٔ عقلی موفق باشد، عقل ناگزیر منقاد آن می‌شود؛ اما در ارائهٔ تصویری، مخاطب می‌تواند در منظر راوی حاضر و ناظر گردد و خود تخْییل کند؛ از آنجا که نفس به تخْییل بیشتر گرایش دارد تا به تصدیق، ارائهٔ تصویری تأثیری عمیق‌تر و پایدارتر بر مخاطب می‌گذارد و «بر دل می‌نشیند».

۷. منظر شاعرانه و مشاهده

اعجاز شعر در آن است که بازنمایی را با فنونی گوناگون در قالبی مختصر می‌گنجاند. به این ترتیب، شاعر با شعرش بیش از یک اتصال با جان ما برقرار می‌کند؛ و رمز آن آیینگی که عین‌القضات گفته است در همین چندوجهی بودن جاذبه‌های شعری نهفته است. اما «آن نَفَس آتش‌دم شاعرانه‌ای [...] که همهٔ این عناصر [...] را می‌تواند به هم

43) Young, *Art and knowledge*, p. 26.

44) rational demonstration

45) illustrative demonstration

1) Imaginal Space (4-23); ((14)); Khiyal; 15 February 2004; 5:38 PM

جوش دهد و با هم به ساحت زبان شاعرانه برکشد»[۴۶] از کجا سرچشمه می‌گیرد؟

این توانایی دو وجه دارد: وجه جمعی و وجه فردی. در وجه جمعی، شاعران این ظرفیت را از آن رو دارند که «بازنمود روان جمعی و آوای روح جمعی مردم هستند»[۴۷]؛ و در وجه فردی، شعر نتیجهٔ تجربهٔ مستقیم شاعر است. اگر شعر حاصل تجربهٔ بی‌میانجی و شخصی شاعر نباشد، چیزی نخواهد بود جز بازگویی افکار و تجارب دیگران.[۴۸] شعری که انفعال می‌آفریند فقط حاصل بیداری شاعر و تجربهٔ شاعرانهٔ دست اول (تجربهٔ شعری اوّلی) اوست، که در لحظات خاص و معدودی دست می‌دهد. انفعال مخاطب شعر نیز از آن روست که، به واسطهٔ بیداری شاعر، نوعی آگاهی در نفس شنونده ایجاد می‌شود. این آگاهی را می‌توان «تجربهٔ شعری ثانوی» دانست،[۴۹] که خود ارزشمند است؛ چرا که این آگاهی نیز فقط در نفوس مستعد رخ می‌دهد.

اما دربارهٔ تجربهٔ شعری اوّلی چیز چندانی نمی‌توان گفت، چرا که همانند تجربهٔ علمی نیست که بر روش‌شناسی مشخصی بنیاد شده باشد؛ مانند تجربیات روزمره هم نیست که بر قواعد رفتاری همه‌گیر منطبق باشد. بنیاد این نوع تجربه بر رفتارهای ویژهٔ شخصی است که از سرشت و نهاد شاعر سرچشمه می‌گیرد؛ اصالت آن نیز متکی بر فردیت و یگانگی این تجربه است.[۵۰] آن «نَفَس آتش‌دمِ شاعرانه» حاصل بیداری است؛ دستاورد لحظه‌ای است که شاعر در منظری یگانه شاهد حقیقتی بوده است. شعر، به منزلهٔ بازنماییِ تصویری آن منظر یگانه، شرح «مشاهده»ای است.

اگر آغاز شعر مشاهده‌ای بی‌سابقه و یگانه باشد، «شاید بتوان گفت که در یک دورهٔ تاریخی همهٔ انسانها شاعر بوده‌اند.»[۵۱] زمانی که آدمیان عالم را نخستین بار مشاهده کردند، شگفتی حاصل از هر جزء آن تجربهٔ شعری‌ای اوّلی بوده و نام‌گذاری هر پدیده سرایش شعری محسوب می‌شده است؛ «اما بعد، حوزهٔ استعداد شعری محدود می‌شود [...]، زیرا عوامل بیدارکنندهٔ همگان دیگر مکرر شده است.»[۵۲] پیرو همین قاعده، همهٔ اکتشافات علمی نیز بیداری و مشاهدهٔ اوّلی محسوب

۴۶) آشوری، *شعر و اندیشه*، ص ۵۶.

۴۷) آنتونیادس، *بوطیقای معماری*، ص ۱۸۴.

۴۸) آشوری، *شعر و اندیشه*، ص ۴۴-۴۵.

۴۹) شفیعی کدکنی، *صور خیال ...*، ص ۲۳.

۵۰) آشوری، *شعر و اندیشه*، ص ۴۵.

۵۱) شفیعی کدکنی، *صور خیال ...*، ص ۲۲.

۵۲) همان‌جا.

1) Imaginal Space (4-23); ((15)); Khiyal; 15 February 2004; 5:38 PM

می‌شود و بالقوه شاعرانه است.

بنا بر این، مشاهدهٔ مستقیم و تیزبینانه پیش‌نیاز شعر است و پیش‌درآمدی بر میمسیس. پس هنر و علم، هر دو، از مشاهدهٔ دقیق آغاز می‌شوند؛ با این تفاوت که در علم، هر چه این مشاهده از منظری بی‌طرفانه‌تر و مجردتر از شاهد صورت گیرد، معتبرتر است؛ و در هنر، هر چه حضور انسانیِ خالق اثر محسوس‌تر باشد، دل‌نشینی اثر هنری بیشتر است.

۸. مشاهده در قالب بوطیقا

مشاهدات منحصر به فرد غالباً برای نفوسی دست می‌دهد که مستعد دیگرگونه دیدن باشند. شرح تجربیات شخصی کسانی که به چنین مشاهداتی نایل شده‌اند نشان می‌دهد که این بیداری غالباً در پی ژرف‌اندیشیهای طویل حاصل شده است. مباحث مربوط به این‌گونه تأملات و خلاقیت حاصل از آن را «بوطیقا» خوانده‌اند.

«بوطیقا» معرّب «پوئتیکوس»[۵۳] یونانی است، که در فارسی معادلهای گوناگونی برای آن نهاده‌اند؛ از جمله، «شاعرانه‌ها» و «آفرینشگری»،[۵۴] «نظریهٔ ادبی»،[۵۵] «نظریهٔ شاعرانه» و «احساس شاعرانه»،[۵۶] «شاعرانه» و «شعری» و «منظوم».[۵۷] اما واقعیت آن است که هیچ‌یک از این برگردانها حق واژهٔ اصلی را ادا نمی‌کنند. گویی همچنان واژهٔ «بوطیقا» بهترین برگردان پوئتیکوس است؛ خصوصاً که «بوطیقا، همچون پوئتیک، زنگ کهن سنت را با خود دارد [...]؛ پدیده‌ای خلق‌الساعه و مدرن نیست.»[۵۸]

باید توجه داشت که بوطیقا منحصر به شعر نیست؛ بلکه «به معنای ساختن چیزها از طریق دمیدن روح عشق و زندگی در آنها و به لحاظ زیبایی‌شناسی خوشایند کردن آنهاست، درست مانند سیر خلقت الهی...»[۵۹] به این ترتیب، بوطیقایی که مربوط به تحلیل اصول سرایش شعری است تنها به یکی از این اشکال ساختن، از طریق کلمات، است.

بوطیقای ارسطو نظریه‌ای بوده است در باب خصوصیتهای برخی گونه‌های سخن ادبی.[۶۰] پس از او، در خود عرصهٔ ادبیات، بوطیقا را در

53) Poiétikos
این واژه در اصل به معنای خلاقیت است و واژهٔ انگلیسی poet (به معنای شاعر) و فرانسوی poete نیز مأخوذ از آن است.

۵۴) آشوری، *فرهنگ علوم انسانی*، مدخل "poetic".

۵۵) احمدی، *ساختار و تأویل متن*.

۵۶) آریانپور کاشانی، *فرهنگ انگلیسی–فارسی*، مدخل "poetic".

۵۷) حق‌شناس و دیگران، *فرهنگ معاصر هزاره*، مدخل "poetic".

۵۸) تودوروف، *بوطیقای ساختارگرا*، ص ۱۲.

۵۹) آنتونیادس، *بوطیقای معماری*، ص ۴.

1) Imaginal Space (4-23); ((16)); Khiyal; 15 February 2004; 5:38 PM

سه معنا به کار برده‌اند: اول، به معنای

> گزینشهایی که یک شاعر یا نویسنده از میان امکانات زبانی که در اختیار او قرار دارند انجام می‌دهد، مانند «بوطیقای نیما»، «بوطیقای هدایت» و...؛ دوم در معنای اصولی که یک مکتب یا شیوهٔ ادبی در آفرینش آثار تجویز می‌کند، مانند «بوطیقای مدرنیسم»؛ و سوم، در معنای نظریهٔ ادبی، «بوطیقای نقد نو» و...[۶۱]

این واژه را اهل نظر، از افلاطون و ارسطو تا گاستون باشلار[۶۲] و ایگور استراوینسکی،[۶۳] برای تحلیل مسایل مربوط به زیبایی‌شناسی و خلاقیت به کار برده‌اند.[۶۴] پس بوطیقا به معنای جستجوی قوانین عامی است که ناظر بر خلق یک اثرند و از درون ماهیت خود آن اثر سرچشمه می‌گیرند.[۶۵] تفکری که عادت به درج کشفیات خود در قالب بوطیقا دارد، شناخت هر آن پدیده را از درون خود آن پدیده آغاز می‌کند و این موشکافی را تا جایی که بضاعت پدیده امکان دهد دنبال می‌کند.

این‌گونه تفکرِ واگرا از درون پدیده به بیرون و این‌گونه پرورش و پردازش افکار، پیش از آنکه خلاقیت به فعل درآید قوای خیال را تا حد ممکن فربه می‌سازد. مشاهدهٔ دقیق شاعرانه تنها می‌تواند بازتاب چنین تفکری باشد؛ و بوطیقا شرح تفکری است کاملاً شخصی که از همگانی نبودن اصول خود واهمه‌ای ندارد.[۶۶]

۹. بوطیقا، سرآغاز هنر

اگر دل‌نشینی شعر از آن رو باشد که انسان را به مراتب بالاتر وجود خود عروج می‌دهد؛ و اگر این معراج حاصل بازنمایی منظری باشد مشرف به کلیات؛ و اگر حصول به این منظر از مشاهده‌ای دقیق برخیزد که منحصر به فرد و شخصی است، پس «تفکر بوطیقایی» آغاز هنرمندی است.

آنجا که هایدگر در واکنش به این گفتار که هنر بازنمایی ذات کلی چیزهاست، می‌پرسد: «این ذات کلی کجاست و چگونه است تا کار هنری با آن مطابقت تواند داشت؟»[۶۷] سؤال اصلی او از چگونگی

۶۰) تودوروف، *بوطیقای ساختارگرا*، ص ۲۱.

۶۱) همان، ص ۱۱.

62) Gaston Bachelard (1884-1962)

63) Igor Fyodorovich Stravinsky (1882-1971)

۶۴) آنتونیادس، *بوطیقای معماری*، ص ۱۹.

۶۵) تودوروف، *بوطیقای ساختارگرا*، ص ۱۹.

۶۶) بهترین مثال این نوع تفکر مکتوبات گاستون باشلار در باب خاک و آب و آتش و هواست، که تنها بخش اندکی از آن به فارسی برگردانده شده است. او حتی کتابی تحت عنوان *بوطیقای فضا* نوشته که شرح چنین تفکراتی دربارهٔ معماری است و در بسیاری از کتب نظری معماری اشاراتی به مضامین آن شده است. این کتاب هم متأسفانه به فارسی ترجمه نشده است.

1) Imaginal Space (4-23); ((17)); Khiyal; 15 February 2004; 5:38 PM

ارتباط روان هنرمند است با کلیات. هایدگر خود معتقد است که نخستین شأن ذاتی هنر آن است که در هر تلاشْ عالَمی را برمی‌افرازد. «عالمی را برافراشتن» اصطلاحی است مختص خود او. معتقد است چیستی این معنا را تنها از راهی که برای پدید آمدنش پیموده می‌شود می‌توان شناخت.

> هر جا که تصمیمات اصلی تاریخ ما گرفته می شود، آنها را بر عهده بگیـریم یا فـروگذاریم، آنهـا را درست بشناسیـم و از نـو مورد «پرسش» قرار دهیم، همان‌جا «عالمی می‌عالمد».[۶۸]

اینکه تصمیمات اصلی تاریخ دقیقاً چیست سؤالی است که او، دست‌کم در نوشتهٔ «سرآغاز کار هنری» پاسخی به آن نداده است. اما این تعریف، آغاز کار هنر را از یک «پرسش» می‌داند. هر چند که این پرسش ناظر به محدوده‌ای خاص باشد، باز تأییدی است بر آنکه «بوطیقایی بودن فکر هنری» تلقی‌ای نابجا نیست. دیگر آنکه با این تعریف می‌بینیم که در شعر هم به شیوایی عالمی برافراشته می‌شود؛ چرا که همان‌طور که پیش‌تر گفتیم، منظر شعری سراپا «پرسش» است.

شئون ذاتی هنر به «عالمی را برافراشتن» محدود نمی‌شود. هایدگر معتقد است که دومین شأن ضروری «فراز آوردن زمین» است. در فلسفهٔ هایدگری، «فراز آوردن زمین» به معنای غنا بخشیدن به هستیِ ابزاری است که برای خلق اثر هنری به آن متوسل می‌شویم.[۶۹] در اینجا منظور از ابزار هر آن چیزی است که برای خلاقیت بدان نیازمندیم؛ چه هدف خلق نظریه‌ای باشد «که ابزار آن کلام است» و چه محصولْ خلاقیت شیئی باشد، که ابزار آن ماده است. روش هنر آن نیست که ابزار را مصرف کند، به این معنا که از آن استفاده کند، آن را رام کند و از میان ببرد؛ هنر «گشودگی پوشیدگیهاست»؛[۷۰] این کیفیت در همهٔ وجوه آن جاری است، بدین معنا که اگر کیفیات پنهان ماده با حضور در اثر هنری آشکار شد، آن‌گاه کارْ کارِ هنری محسوب می‌شود، و «فراز آوردن» به همین معناست.

پس شعر از آن رو در مقابل گفتار عادی هنر است که «شاعر هم

۶۷) هایدگر، *سرآغاز کار هنری*، ص ۲۱.

۶۸) همان، ص ۲۸.

۶۹) همان، ص ۲۹.

۷۰) همان، ص ۲۱.

1) Imaginal Space (4-23); ((18)); Khiyal; 15 February 2004; 5:38 PM

لفظ را به کار می‌برد، اما نه چنان که گویندگان و نویسندگان عادتاً الفاظ را مصرف می‌کنند. شاعر لفظ را چنان به کار می‌برد که لفظ تازه حقیقتاً لفظ می‌شود و می‌ماند.»[۷۱] فرازآوری در دیگر گوشه‌های هنر هم اتفاق می‌افتد. او خود می‌گوید که هر جا هنر ظاهر شود، «سنگ پایه می‌شود و آرام می‌گیرد و از این رهگذر تازه می‌شود سنگ. فلز به درخشش [...] می‌رسد، رنگها به تلألؤ، الحان به طنین‌اندازی، کلمه به گفتن.»[۷۲] به این ترتیب، نیروهای نهفته و «افعال شایسته»ای که در بضاعت مواد است به واسطهٔ فعل هنری آزاد می‌شود و بیان هنریْ خود را به این افعال شایسته وامی‌نهد.

اما هنرمند این نیروهای نهفته یا افعال شایسته را چگونه می‌شناسد؟ اینجا بازگویی تفکر بوطیقایی راه‌گشاست؛ تفکری که شناخت را از درون پدیده‌ها می‌آغازد، و امکان آن را دارد که نهفتگیهای ماده را بشکافد و عیان سازد.

به این ترتیب، اصطلاح تفکر بوطیقایی، که در اینجا سرآغاز تفکر هنری دانسته شد، با دو شأن ذاتی که از نظر هایدگر کار هنری را می‌سازند همخوانی دارد؛ و هنری که حاصل این نوع نگرش به پدیده‌ها باشد امکان نزدیکی بیشتری به شئون مذکور را خواهد داشت.

۱۰. فعل پس از بوطیقا

تحقق آن دو شأن ذاتی که اثر را به اثر هنری بدل می‌کند، فقط در شعر روی نمی‌دهد. هایدگر به همان اندازه که به مثالهایی در عالم شعر برای اثبات نظر خود متوسل می‌شود، بر مثالهای معماری هم متکی است. در همان‌جا که در باب «عالمی را برافراشتن» و «فراز آوردن زمین» استفادهٔ شاعرانه از لفظ را از سخن عادی جدا می‌کند، می‌گوید: «معبد که عالمی را برمی‌افرازد، نه تنها ماده را از میان نمی‌برد، بلکه تازه می‌گذارد که برآید و در گشودگی عالم کار [هنری] برآید.»[۷۳]

اصولاً تفکر بوطیقایی و مشاهدهٔ حاصل از آن، با تعریفی که در اینجا مطرح شد، منحصر به شعر نیست. این همان وجه مشترک شعر و معماری است که آنها را، به رغم ابزارهای متفاوت، به یک خانواده

۷۱) همان، ص۳۱.
۷۲) همان، ص۲۹.
۷۳) همان‌جا.

1) Imaginal Space (4-23); ((19)); Khiyal; 15 February 2004; 5:38 PM

منتسب می‌کند. تفکر بوطیقایی آغاز همهٔ هنرهاست، هر چند در عمل ابزار و مادهٔ اولیه‌ای متفاوت داشته باشند.

ابزار شعر زبان است، و «بنیاد زبان بر اسم است [...]؛ نه تنها آنچه را "هست" می‌نامد، بلکه آنچه "نیست" را نیز می‌نامد.»[۷۴] خیال شاعر به معنایی رو می‌کند، تفکر بوطیقایی بضاعت آن معنا را می‌سنجد؛ و زبان برای آن نامی می‌یابد و، با این سفر، معنایی به سخن در می‌آید.

به این ترتیب، باید این حقیقت را پذیرفت که «ذات زبان پدیدارگری است»؛[۷۵] و چون هنر «گشودگی پوشیدگیهاست»[۷۶]، باید با کسانی هم‌سخن شویم که شعر را در عالم هنر پیش‌کسوت می‌دانند. این برتری از آنجا ناشی می‌شود که

> ساختن و مجسم کردن، بر خلاف شاعری، همواره آن‌گاه روی می‌دهد، و فقط آن‌گاه روی می‌دهد، که قبلاً موجود در گفتن و نامیدن گشوده شده باشد. حکم و هدایت این [گفتن و نامیدن] بر آنها [ساختن و مجسم کردن] رواست.[۷۷]

۱۱. فعل دل و فعل عقل

به این ترتیب، اختلاف از آنجا آغاز می‌شود که ابزار بیان مطرح می‌شود؛ ابزاری اثیری چون زبان، یا ابزاری سنگین چون ماده. با این همه، پیش‌کسوتی عام شعر در عرصهٔ هنر به واسطهٔ شرافت ذاتی ابزارش، و اینکه راز خیال‌انگیزی شعر و دل‌نشینی حاصل از آن در راه یافتن به معانی پوشیده و بی‌نام نهفته است، بدان معنا نیست که راه خیال بر دیگر حوزه‌های هنر بسته است و آنها از دل‌نشینی برکنارند. اگر شعر برای معانی نامی شایسته می‌یابد، معماری برای افعال «مکانی» شایسته می‌آفریند. حتی اگر اقدام شعر مقدم باشد، این امر وجود مکان خیال‌انگیز را منتفی نمی‌کند.

پس معماری نیز می‌تواند اثری دل‌نشین بیافریند؛ با این تفاوت که معماری نمی‌تواند به دل‌نشین بودن اثر خود اکتفا کند، بلکه باید عقل ناآرام را نیز به این نشستن راضی کند. دلْ تخْییل می‌طلبد و عقلْ

۷۴) آشوری، *شعر و اندیشه*، ص ۱۰.

۷۵) همان، ص ۷.

۷۶) هایدگر، *سرآغاز کار هنری*، ص ۲۱.

۷۷) همان، ص ۵۴.

1) Imaginal Space (4-23); ((20)); Khiyal; 15 February 2004; 5:38 PM

تصدیق، و هر یک از این دو مخاطب را به سویی می‌کشد. طبیعی است که با این قید، معماری را در دل‌نشینی، که حاصل تخْییل است، یارای رقابت و برابری با شعر سراپا خیال نیست.

بر این حکم اشکالی وارد است: از آنچه در باب تفکر بوطیقایی، به منزلهٔ سرآغاز هنر، گفتیم و از تعاریفی که منجر به قبول پیش‌کسوتی شعر در عالم هنر شد، معلوم شد که هر کلام نامعقول را نمی‌توان شعر دانست. اصولاً در شناخت عرفانی و شاعرانه و بوطیقایی، حساب عقل و دل و حوزهٔ عینیت و ذهنیت از هم جدا نیست. برخی صاحب‌نظران معتقدند که شعر عین خرد است و معارف و حکمتهای جمع کثیری از شعرای فارسی‌زبان را بر این مدعا شاهد می‌گیرند.[۷۸] هرچند که مبنای هنر بر خیال‌انگیزی است، خیالی که واقعیت را تغییر ندهد و با عقل بی‌ارتباط باشد، حتی اگر دل‌نشین باشد، مانا نیست و زود از میان برمی‌خیزد. آن دل‌نشینی که اشعار چندصدساله را زنده نگاه داشته است، زاییده این‌گونه خیالهای سترون نیست.

از مجموع آنچه آمد می‌توان نتیجه گرفت که تنها تفاوت عقل شعری با عقل علمی در آن است که تعقل شاعرانه بر پرسش متمرکز است، نه پاسخ. شعر بیان تعقلی است. «به لفظ اندک و به معنی بسیار»[۷۹] و هدف از آن این است که دیدگاه یا منظری ارائه کند برای رؤیت کیفیت معنایی بی‌نام ــ «تو آن را هر چه می‌خواهی ببین و بنام.»[۸۰] از همین رو، عرضهٔ پاسخهای متعدد در محضر شعر رواست. این امر از تعقل شاعرانه چیزی می‌سازد که به تعبیر نیچه به «خرد خندان» می‌ماند.[۸۱] تفاوت این خرد با «خرد عبوس» علمی، که تصدیق می‌طلبد، آشکار است.

به این ترتیب حضور در محضر شعر، چه در کسوت شاعر و چه مخاطب متعجب، واقعه‌ای هر روزه نیست، بلکه استثنایی است که در عالم زبان روی می‌دهد. عالم معماری را وقایع استثنایی بنا نکرده است؛ معماری امور روزمرهٔ زندگی را در برمی‌گیرد و لحظه به لحظه واقع می‌شود. اما این واقعیت معماری را از وقوع آثار شاعرانهٔ استثنایی محروم نمی‌سازد و معذور نمی‌دارد.

۷۸) ابراهیمی دینانی، *دفتر عقل و آیت عشق*، ج۲، ص ۸۹.

۷۹) حافظ، *دیوان*.

۸۰) آشوری، *شعر و اندیشه*، ص ۶۶.

۸۱) همان، ص ۳۳.

1) Imaginal Space (4-23); ((21)); Khiyal; 15 February 2004; 5:38 PM

۱۲. معماری دل‌نشین: مکان مخیّل

شعر واقعی و مانا با عقل ناسازگار و بیگانه نیست. اگر بسیاری از آثار معماری دل‌نشین نیست، از بابت مناسبت آن با تعقل نیست. از چه روست که شعر دل‌نشین افزون‌تر از معماری دل‌نشین است؟ شعر از همهٔ امکانات بیان هنری در طیف وسیعی از بازنماییها کمک می‌گیرد، مستقیم و غیرمستقیم، درون‌نگر و برون‌نگر، با صورت و معنا، با لحن و وزن و ... شعر آن‌گاه دل‌نشین می‌شود که از هیچ‌یک از نیروهای نهفته در زبان بی‌بهره نباشد. مثلاً در هر شعر دل‌نشین، حتی شعر کودکان، وزن و لحن به کمک معنا می‌آید. در شعر دل‌نشین، اگر مضمون شاد باشد، وزن آن نیز شاد است. شاعر واژه‌ها را چنان در کنار هم می‌چیند که موجب رستاخیز آنها می‌شود؛[۸۲] و این رستاخیز همان شعر است. این از آن روست که هم از بضاعت ابزاری خود به تمام و کمال سود می‌برد و هم در این راه زیاده‌روی نمی‌کند.

این امر گاه در معماری فراموش می‌شود. معماران گاه چنان به «افعال شایستهٔ» نهفته در ابزار معماری بی‌توجه‌اند که برخی بازنماییهای حاصل از فعل معماری از نظر دور می‌ماند. مثلاً معماران گاه چنان درگیر کارکرد می‌شوند که ضرباهنگ صورتها را از یاد می‌برند و از مناسبت لازم در میان ضرباهنگ شکلها و حال فضاها غفلت می‌کنند. در مقابل، بنای دل‌نشین محصول خیال معماری است که از همهٔ امکانات ماده‌ها و شکلها و حجمها برای ایجاد حال و هوای مورد نظر استفاده می‌کند و، در عین حال، کارکردهای متوقَّع را نیز برآورده می‌سازند. شاید با عنایت به همین نکتهٔ اخیر بتوان پدید آوردن معماری دل‌نشین را بس دشوارتر از شعر دل‌نشین دانست، زیرا هنرمند معمار باید در عین خیال‌پردازی و خیال‌انگیزی، کارکردها را نیز برآورده کند و بلکه این دو را در طول هم محقَّق سازد؛ در حالی که شاعر با قیدی چون کارکرد سروکار ندارد.

کلام مخیّل کلامی است که با ابزارهای چون بار معنایی واژه‌ها و اصوات و آهنگ، روح خیال را در آن دمیده‌اند. مکان مخیّل مکانی

۸۲) شفیعی کدکنی، *موسیقی شعر*.

1) Imaginal Space (4-23); ((22)); Khiyal; 15 February 2004; 5:38 PM

است که با ابزارهایی چون شکل و رنگ و بافت و حجم روح خیال را در آن دمیده‌اند؛ اما آن‌چنان که کارکردهای متوقَّع را، در درون و بیرون برآورد، با بناهای پیرامون سازگار باشد، محدودیتها و نیازها و امکانات و خواسته‌های جسمانی و روانی و روحانی انسان در آن منظور شده باشد. این‌چنین است که شاعری در معماری کاری است دشوار. اما حقیقت این است که معماری، از آن حیث که معماری است، آن‌گاه به کمال محقق می‌شود که چنین کیفیتی داشته باشد؛ و بنایی که بدین مرتبه نرسیده باشد، در حیطهٔ معماری داخل نشده است ♦

منابع:

- آشوری، داریوش. *شعر و اندیشه*، (تهران، مرکز، ۱۳۷۷).
- آنتونیادس، آ. *بوطیقای معماری*، ترجمهٔ احمدرضا آی، (تهران، سروش، ۱۳۸۱).
- ابراهیمی دینانی، غلامحسین. *دفتر عقل و آیت عشق*، (تهران، طرح نو، ۱۳۸۱).
- ـــــــ . «ادراک خیالی و هنر»، *خیال*، ش ۲ (تابستان ۱۳۸۱)، ص ۶-۱۱.
- اخوان ثالث، مهدی (م. امید). *حریم سایه‌های سبز*، (تهران، زمستان، ۱۳۷۲).
- پورنامداریان، تقی. *رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی*، (تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷).
- پین، مایکل (و.). *فرهنگ اندیشه‌های انتقادی*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، (تهران، مرکز، ۱۳۸۲).
- تودوروف، ت. *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمهٔ محمد نبوی، (تهران، آگه، ۱۳۸۲).
- خوئی، اسماعیل. *شعر چیست؟*، (تهران، امیرکبیر، ۲۵۳۵).
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. *صور خیال در شعر فارسی*، (تهران، نیل، ۱۳۵۰).
- ـــــــ . *موسیقی شعر*، (تهران، توس، ۱۳۵۸).

1) Imaginal Space (4-23); ((23)); Khiyal; 15 February 2004; 5:38 PM

• ضیمران، محمد. *جستارهایی پدیدارشناسانه پیرامون هنر و زیبایی*، (تهران، کانون، ۱۳۷۷).
• طوسی، محمدبن‌محمدبن‌الحسن (خواجه‌نصیرالدین). *اساس الاقتباس*، تصحیح مدرس رضوی، (دانشگاه تهران، ۱۳۴۶).
• کربن، هانری. *فلسفهٔ ایرانی، فلسفهٔ تطبیقی*، ترجمهٔ جواد طباطبائی، (تهران، توس، ۱۳۶۹).
• کروچه، بندتو. *کلیات زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ فؤاد روحانی، (تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۸).
• هایدگر، مارتین. *سرآغاز کار هنری*، ترجمهٔ پرویز ضیاء شهابی، (تهران، هرمس، ۱۳۷۹).
• Horner and Westacott. *Thinking Through Philosophy*, (Cambridge, Cambridge University Press, 2001).
• Young, J. O. *Art and Knowledge*, (London, Routledge, 2001).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی