قدسیان گویی که شعر حافظ از بر می‌کنند

فرزان سجودی

۱ ـ مفهوم محاکات (تقلید)

بنا نداریم در این مختصر همه آنچه را پیشینیان از افلاطون و ارسطو به این‌سو در باب ارتباط بین هنر و محاکات گفته‌اند بازگو کنیم و فرض را بر این می‌گذاریم که خواننده کم و بیش با این مفهوم و آنچه در موردش گفته شده است آشناست.

می‌گویند "هنر محاکات است"، اما افلاطون این محاکات را در انتقال شناخت واقعی ناتوان می‌داند، زیرا آن را تنها تقلیدی از تجلی احساسات به شمار می‌آورد که انعکاس مثل است، و نتیجه می‌گیرد که هنرمند مقلد دو مرحله از حقیقت فاصله دارد. در رساله ایون نیز نتیجه می‌گیرد که شاعر بر مبنای دانش مطمئنی عمل نمی‌کند [کار او نه مبتنی بر فن (تکنه) نه دانش مکتسب (episeme)] است و سرانجام در رساله فایدروس نوعی "جذبه غیبی" را به این مهارت (سرایش شعر) نسبت می‌دهد.

شارل فرانسوی (۱۶۳۵) تحت تأثیر جریان دکارتی "مفهوم تقلید را نوعی به کمال رساندن واقعیت طبیعی می‌دانست" گوتشد (۱۷۵۱) نیز به همین منوال می‌نویسد "مسئله تقلید نیز شرایط خاص خود را داراست: آنچه طبیعی است، در ذات خود زیباست؛ پس اگر هنر بخواهد زیبایی پدید آورد، باید به تقلید از طبیعت بپردازد."(۱)

همان‌طور که در ابتدای این مختصر گفته شد، قصد بررسی دیدگاه‌های مختلف در مورد تقلید را ندارم. نمونه‌های فوق را کاملاً به‌طور اتفاقی انتخاب کردم تا زمینه‌ای برای ورود به بحث مورد نظر خود باز کرده باشم. آنچه در این دیدگاه‌ها، با وجود همه تفاوت‌هایشان، به چشم می‌خورد، این است که به هر رو هنرمند از جهان تقلید می‌کند. حال افلاطون معتقد است که در این تقلید نمی‌تواند به **شناخت واقعی** دست یابد و بر مبنای **دانش مطمئنی** عمل نمی‌کند. ارسطو از امکان خلاقه بودن و مثبت بودن این تقلید

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سخن می‌گوید و دیگران هم حرف از این می‌زنند که **طبیعت** زیباست و هنرمند هم اگر بخواهد زیبایی بیافریند چاره‌ای جز تقلید از این **طبیعت ندارد**. در همه حال یک جهان واقعی و طبیعی (و زیبا) وجود دارد که هنر در غایت خود و در موفقیت‌آمیزترین تجلی‌اش قاعدتاً باید به آن نزدیک شود. در یک سوی این پیوستار تقلید از جهان، افلاطون است که هنر را با معیارهای علم می‌سنجد و ایراد می‌گیرد که نمی‌تواند به دانش مطمئن دست یابد و در نتیجه کاذب می‌داند و تحقیرش می‌کند و اخراج شاعران از مدینه فاضله را می‌خواهد و در سوی دیگر پیوستار آنها که کمال در زیبایی را کمال در تقلید از طبیعت می‌دانند. ولی آیا هنر اساساً تقلید است و اگر آری، تقلید از چیست؟

۲ ـ تقلید از آفریده یا تقلید از آفرینش

نگارنده نیز بر این باور است که هنر محاکات است، اما در آنچه در پی خواهد آمد تلاش می‌شود نشان دهیم که این محاکات می‌تواند تقلید آفریده(ی از پیش موجود) باشد و هم چنین تقلید فرایند آفرینش. اولی هنری دورانی و با تاریخ مصرف به دست می‌دهد و دومی هنری متعالی، ماندگار و یا به عبارتی "قدسی".

در رویکردهایی که در بخش اول اشاره‌ای گذرا به آنها شد، در اساس هنر تقلید از طبیعت معرفی می‌شود. مصداقی که برای هنر در نظر گرفته می‌شود واقعیت مادی جهان خارج است و در نتیجه سنجش‌پذیر و محک زدنی. هنرمند به این مفهوم زمانی موفق تلقی می‌شود که تصویری نزدیک به اصل (اصل مفهومی مقرر و از پیش داده شده است، مثل طبیعت) ارایه دهد. این نقاشی چقدر به اصل شبیه است؟ این داستان چقدر به واقعیت نزدیک است؟ این شعر چه می‌خواهد بگوید؟ این فیلم پیامش چیست؟ و سوالاتی از این دست، در این برداشت از هنر، مبنای سنجش یا به عبارتی "نقد"ند. مفهوم سنتی نقد، که کماکان نیز دست کم در فضای نه چندان پویای این نقد نیز صورت غالب است، مبتنی بر این برداشت از محاکات است؛ تقلید آفریده. تقلید آنچه طبیعی و از پیش موجود است. بدیهی است که ارزش واقعی به اصل داده می‌شود و هنر نوعی بدل اصل تلقی می‌شود. که در بهترین حالت می‌تواند نزدیک به اصل باشد. این رویکرد در بدترین حالت خود به هنر نیز از منظر علوم تجربی می‌نگرد، و بهانه می‌گیرد که هنر نه دانشی است مطمئن و نه شناختی واقعی به دست می‌دهد. روشن است که در چنین نگرشی همه چیز در خدمت شناختی تجربی از جهان است، و همه چیز سرانجام باید معنایی مصداقی داشته باشد، یعنی با اندکی زحمت (زحمت خواننده، بیننده و ... و اگر نتوانست سرانجام زحمت منتقد) کشف رمز شود، و مصداق، خود بنماید. با این نگاه، زبان، در عین حال که از آن گریزی نیست، ابزاری است ناتوان و مراحم، که بر "حقیقت" سایه می‌افکند و مانند یک پوشش، تصویر هنرمند از جهان مصادیق را تیره می‌کند. بسیار کسان این شکواییه را در شعرشان حتی آورده‌اند. سپهری می‌نویسد:

باید امشب بروم/باید امشب چمدانی را که به اندازه تنهایی من جا دارد، بردارم/ و به سمتی بروم که درختان حماسی پیداست / رو به آن وسعت بی‌واژه که همواره مرا می‌خواند.

و جایی دیگر:

واژه‌ها را باید شست./ واژه باید خود باد، واژه باید خود باران باشد.

هنر رئالیستی و شعر حماسی به این مقوله تن در می‌دهد. نفس هنر رئالیستی و شعر حماسی تقلید چیزی از پیش موجود است. یاکوبسن در بحث خود درباره "قطب‌های استعاره و مجاز" و هم‌چنین در مقاله "طبقه‌بندی زبان‌شناختی اختلالات زبان پریشی" (۱۹۶۳) در باره شعر حماسی می‌گوید[۲]، که شاعر

حماسه‌پرداز در حقیقت در مقام گوینده یا به عبارتی رمزگردان قرار ندارد، بلکه شنیده‌های خود را بازگو می‌کند، یعنی به عبارتی رمزگشا یا شنونده است. شاعر حماسه‌پرداز در جایگاه آفریننده نیست، بلکه با زنجیره‌ای هم‌نشین و از پیش موجود کار می‌کند، در مقام شنونده قرار دارد و قطب مجاز (هم‌نشینی) در کار او غالب است. به عبارتی همین مفهوم به بیان دیگر می‌شود. او نمی‌آفریند، او از آفریده تقلید می‌کند، او آفریده را، آنچه را سینه به سینه نقل شده است، بازگو می‌کند. ادبیات رئالیستی هم همین ویژگی را دارد. توصیف‌گر دقیق جزییات هم‌نشین است و سنجه موفقیتش، میزان تأثیرگذاری‌اش به مثابه چیزی واقعی است. هنر پیام‌گرا، اعم از داستان یا فیلم از این مقوله است. هدفش را انتقال آگاهی، به مخاطبان می‌داند. همه ترفندهای هنری، شگردهای داستان‌نویسی، و فنون فیلم‌سازی و صناعات شعری، ابزارهایی هستند در خدمت تعهدی بالاتر. انتقال پیام و ارایه تصویری مؤثر و برانگیزنده از واقعیت جهان، حال یا در خدمت ایجاد تحولات سیاسی، رشد آگاهی‌های مذهبی و یا انتقال دانش علمی باشد. استدلال وفاداران به این برداشت از کارکرد هنر این است که ترفندهای هنر موجب می‌شود پیام به‌گونه‌ای مؤثرتر و نافذتر در ذهن مخاطب بنشیند. سرانجام هنر مقهور پیام و مخاطب تحت سلطه مؤلف است. اینجا هنر ابزار اقتدار است، اقتدار علم، سیاست و مانند آن. هنر آرایه‌ای است برای خبر.

اما این سکه روی دیگری هم دارد، که به زعم نگارنده می‌توان آن را هنر متعالی یا "قدسی" خواند. در هنر قدسی، هنرمند آفریده را تقلید نمی‌کند، بلکه بلند پروازانه و جاه‌طلبانه، تقلید آفرینش می‌کند، فلک را سقف می‌شکافد و طرحی نو درمی‌اندازد. آیینه نیست که هر چه شفاف‌تر و راست‌تر جهان بنماید بهای گزاف‌تر داشته باشد. خالق است که به خلق دنیای خود می‌پردازد، دنیایی که معیار صدق و کذب آن، از نوع معیارهای جهان مصداقی و طبیعت ملموس پیرامون ما نیست. تنها وجه مشترک آن با این هستی آفریده از پیش موجود، درآن است که در هر دو، ما مخاطبان. حیرت‌زده درگیر تماشای رمز و راز آفرینش هستیم. در هر دو آنچه وجه غالب است، نه آفریده، که روند پر ابهام و رمزواره خلقت است. هنر متعالی تقلید جهان نیست، آفرینش جهان است و بی‌راه نگفته‌ایم اگر مدعی شویم که شناخت آن نیز از معیارهای شناخت جهان پیروی نمی‌کند. با ابزارهای نقد، به گمان خود تصویری از این وادی، که وادی تغزل می‌خوانیمش، به دست می‌آوریم، اما غافل از آنکه چون خود جهان، جهان آفریده هنر، نیز هزار که بی‌نهایت رنگ دارد و رنگ می‌بازد و اصل تبیین زیبایی‌شناختی‌اش، نه اصل شناخت که اصل حیرت است. نه که گمان برود قصد داریم ادعا کنیم شناخت ممکن نیست. شناخت ممکن است، ولی این شناخت. در وادی تغزل، محیط به کل جهان نیست. پندار شناخت است، و حاصل تعیین مختصات و یافتن ثقل. تا مختصات تغییر کند، و به چارچوب مرجع تازه‌ای پا بگذاریم و از آنجا به عالم مقال هنر تغزلی بنگریم، جلوه‌های تازه‌ای خود می‌نماید، بازی‌ای که پایانی بر آن قایل نمی‌توان شد. و جهان خود نیز چنین است. فیزیک نیوتونی، تا در چارچوب مختصات تعریف شده این‌گونه فیزیک هستیم، صادق است، بیرون از آن، قواعدش نتایج درستی به‌بار نمی‌آورد، همان‌طور که با ورود به فیزیک انیشتنی صحت این ادعا ثابت شد. هنر متعالی از این جهت تقلید است، که به تقلید آفرینش، به خلق جهان(هایی) دست می‌زند، که شناخت در آنها ابطال‌پذیر است و فرآیند شناخت سیال و بی‌پایان. لذا زیباست، چرا که همیشه رمزهایی برای حیرت‌زدگی ما در گوشه و کنارش پنهان دارد.

آفریننده هنر تغزلی، برخلاف خالق هنر حماسی و رئالیستی، در نظریه ارتباطی یاکوبسن، در جایگاه

گوینده (آفریننده) قرار دارد. و بر محور جانشینی، یعنی از بی‌نهایت مصالح ممکن به کار آفرینش وارد می‌شود، آفریننده است، نه بازگو کننده آنچه سینه به سینه نقل شده تا به او رسیده است.(۳)

[کودکان احساس / جای بازی این‌جاست]، هنر تعزلی (که گمانم لفظی فنی باشد برای بیان همان که هنر "قدسی" خوانده شد) میدان بازی است، میدان آزادی است، آزادی از هر آنچه رنگ تعلق پذیرد، که از آن جمله‌اند، پیام‌های قطعی و معناهایی که فقط مقتدران (یا شاید منتقدان) به کشف آن قادرند، و با این کشف سیلان را به انجماد و آفرینش را به آفریده بدل می‌کنند.

۳ ـ دو قطب یا یک پیوستار

واقعیت این است که در آنچه گذشت، نگارنده دو غایت را چون دو قطب به تصویر کشید تا در تقابلی دوگانه مقصود که تبیین چگونگی کارکرد هر یک است بهتر حاصل شود. اما وقتی به عرصه تحلیل آثار واقعی هنری پا می‌گذاریم، گرچه رد پای این تقابل دو قطبی آشکارا دیده می‌شود، با نوعی پیوستار سر و کار داریم. نمی‌توانیم دو صندوقچه تصور کنیم و آثار متعالی را در یکی و گرفتاران به بند مصادیق جهان مادی و پیام‌گرایان را در دیگری بیندازیم. هر نمود هنری جایی را در روی پیوستاری اشغال می‌کند، که در یک سویش، وجه غالب زیبایی آفرینی از طریق آفرینش جهانی رمزواره و آبگونه و هزار چهره و در نتیجه ماندگار است، و در سوی دیگرش آثاری که وجه غالبشان، بازنمود جهان آفریده، و موعظه‌های اخلاقی و پیام‌های سیاسی ومشابه آن است و در هیبت هنر درآمده‌اند با این استدلال که هنر نافذتر است، و درس دیرپاتر در ذهن مخاطب نقش خواهد بست.

به دو نمونه زیر توجه کنید:

مژده وصل تو کو کز سر جان برخیزم
طایر قدسم و از دام جهان برخیزم
به ولای تو که گر بنده خویشم خوانی
از سرخواجگی کون و مکان برخیزم
یارب از ابر هدایت برسان بارانی
پیش‌تر زانکه چو گردی ز میان برخیزم
بر سر تربت من با می و مطرب بنشین
تا به بویت ز لحد رقص کنان برخیزم
خیز و بالا بنما ای بت شیرین حرکت
که چو حافظ ز سرجان و جهان برخیزم
(حافظ)

نشنیده‌ای که زیر چناری کدوبنی
برجست و بردوید بر او بر به روز بیست
پرسید از چنار که تو چند روزه‌ای
گفتا چنار عمر من افزونتر از دویست
گفتا به بیست روز من از تو فزون شدم
این کاهلی بگوی که آخر ز بهر چیست
گفتا چنار مرا نیست با تو هیچ جنگ
کاکنون نه روز جنگ و نه هنگام داوری است
فردا که بر من و تو وزد باد مهرگان
آنگه شود پدید که نامرد و مرد کیست
(انوری)

ناگفته پیداست که قطعه شعر نخست، شعر شوریدگی است. شعر شناوری در ابهامات و آنگاه تأمل و درنگ است، غوری که هر چند لذت‌بخش و شعف‌آور است، در آن درسی نیست. عالم مقالی است منحصر به فرد، که باید در آن گم شد تا به آن ره یافت. راهی نیست، و هم چنین دلیلی که دستت را بگیرد و به سرمنزل مقصود برساند. هزارتویی است. پیوسته نو شونده. فرزانه‌ای می‌گفت، ما نمی‌دویم که برسیم، می‌دویم که بدویم(۴). و هنر تغزلی، فضای دویدن است، به کرانه‌هایی بی‌مرز. بلندپروازی در تقلید آفرینش تا به آنجا می‌رسد که حافظ می‌گوید: "وقت صبح از عرش می‌آمد خروشی عقل گفت/ قدسیان گویی که شعر حافظ از بر می‌کنند".

اما قطعه‌ای که از انوری انتخاب شده است. هر چند او هم از صناعات شعری بسیار بهره برده است، اما همه ترفندهایش در ابلاغ درسی است، که شتابزده قضاوت مکن و مغرور مشو که گذر زمان بهترین قاضی است. همه چیز به وضوح روشن است.

در لابه‌لای آنچه تا اینجا نوشته شد، گاهی از عبارت "وجه غالب" استفاده شده است. در نمودهای عینی هنر متعالی نیز، شاید بتوان موعظه‌ای، درس اخلاقی و شبیه آن هم یافت، که معمولاً نخستین چیزی است که دریافت می‌شود، چرا که غالباً در جست و جوی کالایی برای مصرف و ختم قائله هستیم. اما وجه غالب کدام است. آیا حکایت اخلاقی و روایت به ضرب مفسری از دل نمودی از هنر تغزلی (قدسی) بیرون کشیده شده است، تا به مصرف دیگران برسد، که غالباً چنین است. حال در پیوستاری که فرض بر وجودش گذاشتیم، هر چه به سوی متقابل برویم، میل به داستان گویی، اندرزدهی، علم آموزی و مشابه آن به وجه غالب اثر بدل می‌شود و صناعات هنری فقط جنبه ابزاری می‌یابند.

۴ ـ پایان سخن

در پایان سخن شرح چند نکته را ضروری می‌دانیم:

(۱) هر چند کم و بیش حرف از شعر زده شد و مثال از شعر آورده شد، بحث فوق به نظر نگارنده به کل هنر قابل تعمیم است. مثال‌ها از شعر کهن فارسی بود، ولی این کاملاً اتفاقی است، درهر دوره‌ای هنر تغزلی (از جمله شعر) در کنار گونه حماسی و رئالیستی (داستان‌سرا) وجود دارد، و واژه تغزلی به این مفهوم، الزاماً برابر غزل، که نوعی از شعر فارسی است، نمی‌باشد.

(۲) ناگفته پیداست که از این بحث نمی‌توان به این نتیجه رسید که آفرینندگان هنر قدسی با دنیاهای ماورا ارتباطی دارند یا الهاماتی دریافت می‌کنند. این ساختار را، به مثابه ساختار هنر متعالی تحلیل کردیم، ساختاری که از آفرینش تقلید می‌کند؛ ساختاری که عوامل زمان، و مکان و جهان مصادیق در آن (نه آنکه حضور ندارند، بلکه) وجه غالب نیستند، و خود درنگ در فرآیند آفرینش است که مخاطبان را به خلسه‌ای متعالی می‌رساند.

(۳) و سرانجام اینکه، نگارنده هیچ یک از حوزه‌های دیگر به کارگیری ترفندهای هنری را خوار نمی‌شمارد. بلکه معتقد است، در هر حال، هر یک نقش خود را بازی می‌کنند، و آنچه خوار شمردنی است، جا زدن یکی در نقشی دیگر است. برای نمونه شعر تعلیمی و اخلاقی را در نظر بگیرید. پر واضح است که از مباحث فوق نباید نتیجه گرفت که سرایندگان شعر تعلیمی و اخلاقی را باید نکوهید، و یا مثلاً خواندن شعر تعلیمی را منع کرد. هر یک نقش و جایگاه خود را دارد. خلط جایگاه، خلل در تحلیل هنر به وجود می‌آورد.

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به:
صفوی، کورش. زبان‌شناسی و ادبیات (تاریخچه چند اصطلاح)، انتشارات هرمس، تهران، ۱۳۷۷.

۲ ـ نگا. سجودی، فرزان. "شهرشناسی مکتب پراگ"، در زبان و ادب، مجله دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، ش ۵، س ۲، تهران ۱۳۷۷.

۳ ـ همانجا.

۴ ـ من این را از استادم، دکتر سیدعلی میرعمادی شنیدم و ایشان خود از جای دیگری نقل می‌کردند.