دو نکتهٔ مهم درباب آفرینش هنری

با توجه به مثنوی «رحیق‌التحقیق»

ناصر ایرانی

مثنوی «رحیق‌التحقیق»[1] اثری است عرفانی که فخرالدین مبارک‌شاه مرورودی آن را «به کمتر از یک ماه» در محرم سال ۵۸۴ هجری قمری سروده است. دکتر نصرالله پورجوادی متن کامل این مثنوی را بر اساس دو نسخهٔ خطی، یکی متعلق به کتابخانهٔ ایا سوفیا مکتوب در سال ۸۱۶ و دیگری متعلق به کتابخانهٔ دانشگاه استانبول مکتوب در سال ۸۲۶، تصحیح کرده است. ۹۸ رباعی اصیل یا منسوب به مبارک‌شاه را هم که در شش منبع مختلف یافته در کتاب حاضر گرد آورده است؛ همچنین متن کامل یا پاره‌هایی از چند قصیده و غزل و قطعهٔ وی را که در منابع مختلف مضبوط و محفوظ بوده. علاوه بر اینها، خود مقدمهٔ مبسوطی بر کتاب نوشته است شامل توضیحات عالمانه‌ای دربارهٔ زندگی و شخصیت و آثار مبارک‌شاه، جایگاه تاریخی *رحیق‌التحقیق*، و منبع الهامبخش آن که حکایت تمثیلی کوتاهی است مندرج در کتاب *احیاء علوم‌الدّین* ابوحامد محمّد غزّالی. ترجمهٔ کهنی از آن حکایت تمثیلی کوتاه را نیز در همین کتاب به چاپ رسانده است تا خواننده امکان یابد خود مثنوی *رحیق‌التحقیق* را با منبع منثور آن مقایسه کند و دریابد اثر مقتبس آیا اثری است نومایه یا تقلیدی.

مطالعهٔ لذت‌بخش و بصیرت‌آموز *رحیق‌التحقیق* مرا برانگیخت که درباب دو نکتهٔ مربوط به آفرینش هنری مختصر تأملی کنم.

نکتهٔ اول: اقتباس از آثار پیشینیان

در عصر جدید هنرمندان از آثار پیشینیان به ندرت اقتباس می‌کنند، حال آن که در عصرهای پیشین اقتباس از آثار پیشینیان کاری معمول و محمود بوده است. به سه دلیل. دلیل نخست همگانی بودنِ این باور دینی بود که چون جهان آفریدهٔ خداوند است از هرحیث بر کمال آفریده شده و، از این رو، هر دگرگونی‌ئی که به هر علتی در آن صورت پذیرد به کمال جهان لطمه می‌زند؛ و دلیل دوم چیرگی این باور زیبایی‌شناختی بود که هنر متعالی بیشتر جلوه‌های ثابت و عالی این جهانِ بر کمال را تصویر می‌کند تا پدیدارهای دگرگون‌شونده و پست آن را؛ و دلیل سوم رواج این باور زیبایی‌شناختی بود که هنرمندان پیشین از سویی این جهانِ بر کمال را به بهترین وجهی که از انسان برمی‌آید به زبان هنر تبیین کرده‌اند و، از دگرسو، بهترین شکلها و سبکها و شگردهای هنریِ ممکن را از برای تبیین هنریِ آن کشف نموده‌اند و به کار برده‌اند؛ ایشان، بدین ترتیب، سنتی بنیاد نهاده‌اند که خواه به جهت حقایق مربوط به دو عالم ملک و ملکوت (یا، به اصطلاح زیبایی‌شناختی، موضوع و محتوا) و خواه از لحاظ صناعی (یا شکل و تکنیک) معیار کمال است. این بود که هر اثر هنریِ جدیدی را با آن معیار کمال می‌سنجیدند تا والایی یا پستی‌اش را معلوم بدارند: هر اندازه با آن معیار کمال همانندی بیشتری داشت والاتر شمرده می‌شد، و هر اندازه با آن همخوانی کمتری داشت پست‌تر. پس طبیعی بود که هنرمندانِ پسین با خیال راحت و دستِ باز موضوعها و شکلهای سنتی را اقتباس کنند. ولی آیا آن اقتباسها باعث نمی‌شد که آثار آنان تقلیدی، یعنی کم‌ارزش، به حساب آید و بی‌بهره از اصالت و نومایگی؟ یا این قبیل آثار آنان در چه صورتی تقلیدی شمرده می‌شد و به چه شرطی اصیل و نومایه؟

به این دو پرسش کمی بعد پاسخ خواهم داد. اکنون بی‌فایده نیست بگویم که هنرمندانِ عصر جدید به ندرت آثار پیشینیان را اقتباس می‌کنند زیرا یکی از ویژگیهای اصلی عصر جدید که آن را از عصرهای پیشین متمایز می‌سازد نوگرایی است.

هنرِ ویژهٔ عصر جدید رمان است، و رمان هنری است که ذاتاً گرایش دارد به این که تمام عناصر سازنده‌اش نو باشد. این نوگرایی رمان در نام انگلیسی آن خوب آشکار است ـ در novel. واژهٔ novel به عنوان صفت «به نحو نمایانی نو» معنی می‌دهد؛ و گفتن ندارد که هیچ اثر هنری‌ئی نمی‌تواند «به نحو نمایانی نو» باشد مگر آن که تمام عنصرهای سازنده‌اش، محتوا و شکلش، ابداع آفریننده‌اش باشد نه این که از آثار پیشینیان اقتباس شده باشد.

البته در عالم هنر هیچ قاعده و قانونی نیست که استثناپذیر نباشد. در هنر رمان هم بوده‌اند ـ منتهی به ندرت ـ نویسندگان بزرگی که در آفرینش رمان‌هایشان از آثار پیشینیان الهام گرفته‌اند و برداشت کرده‌اند. یکی از ایشان هنری فیلدینگ رمان‌نویس بزرگ انگلیسی است. وی در ساختن شخصیتهای رمان جوزف

حاشیه:

۱) *رحیق‌التحقیق*، نوشتهٔ فخرالدین مبارک‌شاه مرورودی، به تصحیح و تحقیق نصرالله پورجوادی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۱.

اندروز هم از *کتاب مقدس* سود جسته است و هم از رمانس‌های آرمانگرایانهٔ یونان باستان. جیمز جویس نیز در ساختن سه شخصیت اصلی رمان *اولیسس*، یعنی استفن دِدالوس و لئوپولد بلوم و مولی بلوم، به ترتیب نظر به تِله‌ماخوس و اودیسئوس و پنه‌لوپه داشته است که سه شخصیت اصلیِ *اودیسه* حماسهٔ جاودانی هومر هستند. با وجود این، گرایش چیره همان بود و هست که پیشتر معروض داشتم: در عصر جدید نو بودنِ تمام عناصر سازندهٔ اثر هنری **بیشتر** معمول و محمود است، در عصرهای پیشین اقتباس از آثار پیشینیان و پیروی از شکلها و سبکها و شگردهای ممتازِ سنتی **بیشتر** معمول و محمود بود؛ در عصر جدید نوآوری پسندیده‌تر است، در عصرهای پیشین همانندی با معیارهای سنتی پسندیده‌تر بود.

شخصیتها و طرح «داستان کاغذ و نوشته»

شخصیتها و خطوط کلّیِ طرح *رحیق‌التحقیق* همان شخصیتها و خطوط کلّیِ طرح «داستان کاغذ و نوشته» است و مبارک‌شاه خود تصریح کرده که آن را از کتاب *احیاء علوم‌الدّین* غزّالی برداشت کرده است:

اندرین باب دیده‌ام فصلی
که توان ساختن از آن اصلی
اندر *احیاء* خواجه غزّالی
که بدو شد بناء دین عالی[۲]

شخصیتهای «داستان کاغذو نوشته» مرد سالک و کاغذ و مرکّب و قلم و دست و قدرت و اراده و علم و قلم الهی و دست الهی و قدرت الهی‌اند؛ و خطوط کلّیِ طرح آن این است: روزی مرد سالک می‌بیند رویِ همیشه سپیدِ کاغذ سیاه گشته. از او سرزنش‌کنان می‌پرسد: «چرا روی خود را سیاه کردی و موجب آن چه بود؟»

کاغذ پاسخ می‌دهد: «من رویِ خود را به نفس سیاه نکرده‌ام. مرکّب به ظلم و تعدی بر عرصهٔ روی من منزل ساخته.»

مرد آن‌گاه از مرکّب می‌پرسد چرا روی کاغذ را سیاه کردی؛ و مرکّب می‌گوید: «من هیچکاره‌ام. قلم به طمع فاسد خود بر من ظلم کرد و از وطن خود در ربود و روی کاغذ پخش کرد.»

مرد از قلم می‌پرسد چرا بر مرکّب ظلم و تعدی کردی و از وطن خود بیرونش آوردی. قلم خود را بیگناه و ستمدیده می‌شمرد و دست را عامل ستم. دست نیز در پاسخ این پرسش مرد که «چرا با قلم ظلم کردی؟» می‌گوید: «من جز گوشت و استخوان و خون نه‌ام؛ و هیچ گوشتی دیده‌ای که ستم کند، یا جسمی که به نفس خود بجنبد؟ و من جز مَرْکبی مسخر نه‌ام. سواری که وی را قدرت و قوت خوانند بر من نشسته است. بس اوست که مرا می‌گرداند و در اطراف زمین می‌براند.»

خلاصه، قدرت هم خود را برانگیختهٔ اراده می‌داند؛ و اراده خود را برانگیختهٔ دل و عقل و علم. عقل خود را چراغی می‌داند برافروختهٔ دیگری؛ دل می‌گوید من تخته‌ای‌ام که دیگرانم بگسترده‌اند؛ و علم می‌گوید: «من نقشی‌ام که مرا بر بیاض تختهٔ دل نگاشته‌اند... حالِ من از قلم پرس، چه خط جز از قلم حاصل نشود.» و چون مرد سالک این گفتهٔ او را فهم نمی‌کند، ابتدا شمّه‌ای دربارهٔ عالمهای سه‌گانهٔ ملک و جبروت و ملکوت می‌گوید و سپس به سالک توصیه می‌کند به حضرت قلم الهی رود و از وی بپرسد: «چه افتاده است که دایم در دلها از علوم چیزی می‌نویسی که ارادتها را بدان بعث می‌کنی تا قدرتها برانگیزد و به مقدورات رساند؟»

قلم الهی می‌گوید من مقهور و مسخر دست الهی‌ام؛ دست الهی می‌گوید من برانگیختهٔ قدرت الهی‌ام؛ و قدرت الهی می‌گوید: «من صفتم، قادر را باید پرسید؛ چه عهده بر موصوفات باشد نه بر صفات.»

در پایان داستان، سالک در حضرت حق تضرع و زاری می‌کند و می‌طلبد: «دل من گشاده گردان تا ترا بشناسم.»

ندا می‌آید که: «نصیب تو از حضرت ما آن بسنده است که بشناسی که از حضرت ما محرومی، و از ملاحظهٔ جمال و جلال ما عاجز.» آن‌گاه به او توصیه می‌کند: «به صدّیق اکبر بازگرد و بدو اقتدا کن! چه یاران سیّدالانبیاء چون ستارگانند، به هر که از ایشان اقتدا کنی راه راست یابی.»[۳]

مبارک‌شاه در *رحیق‌التحقیق* همین شخصیتها و همین طرح را از «داستان کاغذ و نوشته» اقتباس کرده. شکلِ ادبیِ مثنوی را هم که از گنجینهٔ سنت شعری فارسی برداشت نموده است. با وجود این، *رحیق‌التحقیق* اثری است نومایه نه تقلیدی.

دلیل این مدعایم چیست؟

شرط نومایگی اثر هنری

اثر هنری از ترکیب انداموار سه عنصر پدید می‌آید. آن سه عنصر به

حاشیه:

۲) *رحیق‌التحقیق*، بیت‌های ۹ـ۱۵۸.
۳) همان، صفحه‌های ۱۳۶ـ۱۲۷.

ترتیب الفبایی، نه اهمیتشان در ساخت اثر، اینهایند: شکل، طبع هنرمند، و موضوع (هر یک از این عنصرهای سه‌گانه ممکن است در آثار هنری مختلف نقش و اهمیت درجه یک یا درجه دو یا درجه سه داشته باشد).

فرمول زیر نشان‌دهندهٔ نکته‌ای است که گفته آمد:

اثر هنری = ترکیب اندامواِر شکل + طبع هنرمند + موضوع

دربارهٔ این سه عنصری که ترکیب اندامواِرشان اثر هنری را می‌سازد باید گفت که اولاً در تمام هنرها شکلهای اصلی محدود است و به ندرت شکلهای نو ابداع می‌شود. به مثل در هنر داستانِ منثور از دورهٔ باستان تا اوایل قرن هفدهم شکلِ رمانس را داشته‌ایم و زیرگونه‌های آن را که رمانسِ آرمانگرا باشد، نظیر *افه‌سیاکا*[4] نوشتهٔ زینفون افه‌سوسی[5] و *اتیوپیکا*[6] نوشتهٔ هلیودُروس،[7] و رمانس کمیکِ واقعگرا که دو تا از بهترین نمونه‌های آن *ساتیریکون*[8] نوشتهٔ پترونیوس[9] و *متامورفسیس*[10] نوشتهٔ آپولئوس[11] است، و رمانس شوالیه‌گری[12] که یکی از نمونه‌های معروف آن *آمادیس اهل گُل*[13] اثر گارسی دِمونتالوو[14] است؛ نیز داستانهای دینیِ مسیحی از قبیل «اعمال»[15] که قصهٔ جهد حواریون حضرت مسیح را در گسترش دین باز می‌گویند، و «زندگینامهٔ قدیسان»[16] که دین‌ورزیِ سراسر رنج و شکنجهٔ قدیسان مسیحی را حکایت می‌کنند. آن‌گاه در عصر جدید، علاوه بر شکل رمانس و زیرگونه‌های جدید آن از جمله داستان علمی،[17] شکلِ رمان را داریم و زیرگونه‌های آن را که مهمترینشان رمان پیکارسک و رمان تاریخی و رمان در قالب نامه[18] است. اگر با توجه به طول داستان، شکلهای رمان کوتاه[19] و داستان کوتاه و داستانِ کوتاهِ کوتاه[20] را هم ذکر کنیم دیگر تقریباً شکل داستانی مهمی ـ البته به نثر ـ باقی نمی‌ماند که از قلم افتاده باشد. ملاحظه می‌فرمایید؛ هنر داستانِ منثور در طولِ حدود دوهزار سال همین چند شکل محدود را داشته است. پس داستان‌نویسان معمولاً ناگزیر بوده‌اند شکل داستان خود را از میان همین چند شکل محدود برگزینند. اما این محدودیت مطلقاً به نومایگی آثارشان لطمه نزده است ـ اگر شرط نومایگی را که چیز دیگری است به جای آورده باشند.

ثانیاً موضوعهای اصلیِ آثار هنری هم محدود است. در همین هنر رمان یک موضوع اصلی وجود دارد و آن زندگی فرد در جامعه است. تمام رمان‌ها قصهٔ فرد یا فردهایی را تصویر می‌کنند که با فرد یا فردهای دیگر درگیر معاملهٔ خاصی‌اند، از عشق و وصل گرفته تا دشمنی و قتل، و یا به علتی از جامعه دور افتاده‌اند و با شخص خود یا طبیعت وحشی درگیر معاملهٔ خاصی‌اند. ولی اگر این گفته را بیش از اندازه کلی و لذا نامقبول می‌دانید از برهان دیگری سود می‌جوییم: رمان‌شناسانِ صاحبنظری کلّ طرحهایی را که تاکنون در ساختن رمان‌های معروف جهان به کار رفته است به سه گروهِ طرحهای تقدیر و طرحهای منش و طرحهای اندیشه تقسیم کرده‌اند و مهمترین و رایجترین طرحهای تقدیر را شش نوع دانسته‌اند؛ مهمترین و رایجترین طرحهای منش را چهار نوع؛ و مهمترین و رایجترین طرحهای اندیشه را هم چهار نوع.[21] با این حساب، که حساب دقیقی است متکی بر پژوهشی کارشناسانه، **مهمترین و رایجترین** طرحهایی که تاکنون در ساختن رمان‌های معروف جهان به کار رفته ۱۴ نوع طرح است. حالا اگر مجموع طرحهای کم‌اهمیت‌تر و کمتر رایج را نیز شش نوع طرح به حساب بیاوریم گزاف نگفته‌ایم اگر بگوییم که کلّ رمان‌های جهان تنها ۲۰ قصهٔ مختلف را روایت کرده‌اند، منتهی به صورتهای مختلف و با شخصیتهای مختلف. پس در هنر رمان موضوعهای اصلی، یا استخوانبندیِ قصه‌ها که طرح خوانده می‌شود، محدود است؛ و این محدودیت به نومایگی هیچ رمانی لطمه نمی‌زند ـ اگر شرط نومایگی که چیز دیگری است در آن به جای آورده شده باشد.

شرط نومایگی چیست؟

شرط نومایگی در اثر هنری طبع هنرمند است. هنرمند در آفرینش هر اثرش معمولاً شکل کلّیِ آن را از گنجینهٔ سنت جهانی برداشت می‌کند و موضوع کلّیِ آن را هم کم و بیش از همان گنجینه برداشت می‌کند و گاه، همچون شکسپیر، به طور کامل از آثار ادبی و تاریخیِ پیشین برداشت می‌کند یا، همچون فردوسی، از دو منبع مکتوب و شفاهی برداشت می‌کند. اما طبع خودِ وی پدیداری است یگانه، مثل اثرِ انگشت او. اثرِ انگشت او به اثر انگشت هیچ کسی شبیه نیست. طبع او نیز به طبع هیچ‌کسی شبیه نیست. این طبع

حاشیه:

4) *Ephesiaka*
5) Xenophon of Ephesus
6) *Aithiopika*
7) Heliodorus
8) *The Satyricon*
9) Petronius
10) *Metamorphoses*
11) Apuleius
12) chivalric romance
13) *Amadis of Gaul*
14) Garci de Montalvo
15) Acts
16) Saints' Lives
17) science fiction
18) epistolary novel
19) novelette
20) short short story

۲۱) شرح مفصل این مطلب را می‌توانید در این کتاب بخوانید: *هنر رمان*، نوشتهٔ ناصر ایرانی، تهران: انتشارات آبانگاه، ۱۳۸۰.

یگانهٔ او در یک‌یکِ یاخته‌های شکل و موضوع اثرش نفوذ می‌کند و آنها را به رنگ و بوی خود درمی‌آورد و، بدین ترتیب، از کل اثر پدیدار هنریِ نویی می‌سازد که از سویی به برخی از پدیدارهای هنری دیگر شبیه است و، از دگر سو، به هیچ پدیدار هنری دیگری شبیه نیست. و این جادوی هنر است. هنر جادوهای بسیار دارد. یکی از آن جادوها همین است که گفتم.

در پاسخ این پرسشِ احتمالی که طبع هنرمند چگونه در تک‌تکِ یاخته‌های شکل و موضوع اثرش نفوذ می‌کند و آنها را به رنگ و بوی خود درمی‌آورد باید گفت طبع هنرمند همان نسبتی را با شکل و موضوع اثرش دارد که رودخانه با آبی دارد که از طریق باران و برف به آن وارد می‌شود. رودخانه املاح و غذاها و سموم و سردی و گرمیِ اکوسیستمش را به آب انتقال می‌دهد و آن را دارندهٔ کیفیتهای ویژه‌ای می‌سازد که عیناً در آب رودخانه‌های دیگر نیست. به همین سبب باران که در لطافت طبعش خلاف نیست در فلان رودخانه شیرین و زندگی‌پرور می‌شود در بهمان رودخانه شور و تهی از زندگی. نویسنده نیز خواه ناخواه ویژگیهای طبع خود را، اخلاقیات و جهان‌بینی و انسان‌شناسی خود را، و اسرار هستی خود را، به موضوع و شکل اثرش انتقال می‌دهد. این است که اثر او بیش از هر چیز دیگری نمایشگر خودِ اوست. بیخود نگفته‌اند که گفته‌اند نویسنده درباب هرچیز و هرکس که بنویسد به راستی دربارهٔ خود نوشته است.

تصریح این نکته بی‌فایده نیست که آنچه گفته شد دربارهٔ هنرمند واقعی و آثار هنریِ اصیل بود. در بازار هنر کم نیستند کسانی که به تقلید از آثار هنری پیشینیان یا معاصران می‌پردازند. اینان مقلدند نه هنرمند؛ و وجه تمیز مقلد از هنرمند آن است که در محصول کارِ مقلد خبری و اثری از طبع او نیست و از اخلاقیات و جهان‌بینی و انسان‌شناسی و سرّ و سبک او. به بیان دیگر، محصول کارِ او نسخهٔ دوم اثر هنریِ شخص دیگری است و در بهترین حالت همان‌قدر اصالت و ارزش دارد که، در مثال، نسخهٔ دوم مجسمهٔ داوود شاهکار میکل‌آنجلو اصالت و ارزش دارد.

«رحیق‌التحقیق» نومایه است

رحیق‌التحقیق نسخهٔ دوم «داستان کاغذ و نوشته» نیست زیرا، با آن که موضوع اصلی‌اش اقتباسی است از آن داستان، با آن چندین فرق مهم دارد. دکتر نصرالله پورجوادی در مقدمهٔ مستوفایی که بر کتاب نوشته خود آن فرقهای مهم را توضیح داده است ـ از جمله فرقی را که بین شخصیت‌سازیهای دو اثر هست: غزّالی معرفی بسیارکوتاهی از شخصیتهای داستانش به دست می‌دهد، حال آن‌که مبارک‌شاه زندگینامه‌ای از آنان عرضه می‌دارد که اگر چه کوتاه است به آنان، حتی اگر چیزهایی نظیر مرکّب و قلم‌اند، شخصیتِ انسانی بیشتری می‌بخشد و در خواننده «توهم واقعیت» بیشتری ایجاد می‌کند.

فرق مهم دیگر آن است که مبارک‌شاه شگرد قصه در قصه را به کار می‌گیرد و در داخل داستان اصلی حکایتهایی نقل می‌کند که نمایشگر رسا و گیرای مفاهیمی‌اند که شاعر از اجزای داستان استخراج می‌کند. در داستان غزّالی خبری از شگرد قصه در قصه نیست.

فرق مهم دیگر را دکتر پورجوادی این‌گونه بیان کرده: «مبارک‌شاه در داستان خود... نکات دقیق فلسفی و اشارات عمیق‌عرفانی متعددی هم از زبان شخصیتهای خود بیان کرده که در روایت غزّالی نیامده است. بسیاری از این نکات و اشارات را وی از زبان علم بیان کرده است... مبارک‌شاه در ضمن سخنان علم، به چگونگی خلقت عالم اشاره می‌کند و می‌گوید که صورت همهٔ موجودات قبلاً در علم باری تعالیٰ بوده و هر صورتی، در هنگام خلقت، از علم خداوند به عالم اعیان آمده است. علم همچنین به حقیقت معجزات پیامبر(ص) اشاره می‌کند و می‌گوید که معجزه مستقیماً ناشی از روح پاک آن حضرت است و در وقوع آن وسایل و اسباب جسمانی دخالتی ندارند».[۲۲]

مبارک‌شاه تنها به افزودن نکات فلسفی و اشارات عرفانی‌ئی که خود به آنها معتقد و دلبسته بوده بسنده نکرده است، بلکه مطالبی را هم که در داستان اصلی بوده و او به آنها اعتقاد نداشته است حذف کرده. مطلب مربوط به عالمهای سه‌گانهٔ ملک و جبروت و ملکوت از نمونه‌های بارز این قبیل حذفهاست.[۲۳]

و فرق مهم دیگر پایان کار قهرمان داستان است. در *احیاء*، به گفتهٔ دکتر پورجوادی، قهرمان داستان «تا مرحلهٔ گفتگوی با قدرت که یکی از صفات الهی است پیش می‌رود، و از آنجا پیشتر نمی‌تواند برود وبه حضور باری تعالی نمی‌رسد... [اما] در *رحیق‌التحقیق* مرد از قدرت بالاتر می‌رود و به مرتبهٔ ذات می‌رسد و در آنجا پس از شنیدن ندای حق بیهوش می‌شود و چون به‌هوش می‌آید به سوی قدرت و دست و قلم بازمی‌گردد و از ایشان عذر می‌خواهد. ولی داستان به اینجا ختم نمی‌شود. او باردیگر به نزد خداوند می‌رود و به مناجات می‌پردازد و چون زبانش خاموش

حاشیه:

۲۲) *رحیق‌التحقیق*، ص ۵۰.

۲۳) همان، ص ۵۱.

می‌شود ساقی معرفت به او بادهٔ دمادم می‌دهد و نور حقّ همهٔ اطراف او را فرامی‌گیرد و عارف هشت جنّت را فروتر از خود می‌بیند و به وصال و جاودانگی می‌رسد. اینها همه در زمانی اتفاق می‌افتد که روح عارف هنوز در قید بدن است. شاعر حیات معنوی عارف را همچنان دنبال می‌کند و می‌گوید پس از آن که این مرد تن خاکی خود را وداع کرد، نور او به افلاک می‌افتد.»[۲۴]

مجموع این فرقها رحیق *التحقیق* را اثری ساخته نومایه، مال حلالِ مبارک‌شاه مرورودی، و نمایشگر اندیشهٔ او؛ حال آن که «داستان کاغذ و نوشته» اثر نومایهٔ دیگری است مال حلالِ ابوحامد محمّد غزّالی و بیانگر اندیشهٔ او.

نکتهٔ دوم: مبدأ اثر هنری

هم داستان غزّالی و هم مثنوی مبارک‌شاه حاکی از آنند که خودِ خداوند نویسندهٔ اصلیِ آن نوشته‌ای بود که روی کاغذ را سیاه کرده بود و بقیه، از قدرت الهی گرفته تا دست محرر زمینی، همه مأمور بودند و معذور. گفتن ندارد که قصد غزّالی از نوشتن داستانش و نیّت مبارک‌شاه از سرودن مثنوی‌اش این بوده که بگویند معرفت خداوند چگونه و به چه شرطی حاصل می‌آید. آنان هیچ در اندیشهٔ نظریه‌پردازی در باب آفرینش هنری نبوده‌اند، ولی چون ممکن است نوشتهٔ رویِ آن کاغذ اثر هنریِ مکتوبی بوده باشد، در مثل شعری یا داستانی، می‌توان این پرسش را مطرح کرد که مبدأ آثار هنری مکتوب، و نیز آثار متعلق به سایر انواع هنر، کجاست و هستی‌بخش اصلیِ آن آثار کیست یا چیست؟

سقراط در ضمن دفاعیه‌اش در دادگاهی که وی را به این اتهام که «خطری برای جامعه» است محاکمه و به اعدام محکوم کرد، می‌گوید:

> دیری نگذشت که من دربارهٔ شاعران نیز عقیدهٔ قطعی پیدا کردم که این خرد نیست که آنان را توانا می‌سازد که شعر بگویند، بلکه نوعی شمّ یا الهام است، نظیر همان شمّ یا الهامی که شما در پیشگویان و پیامبرانی می‌یابید که تمام پیامهای متعالی‌شان را ابلاغ می‌کنند بی‌آن که ذرّه‌ای بدانند آن پیامها چه معنایی دارند.[۲۵]

این گفتهٔ سقراط، و گفتهٔ دیگر او که بعداً نقل می‌کنم، شکی باقی نمی‌گذارد که وی سازندهٔ اصلی شعر را خداوند می‌داند نه خودِ شاعرِ زمینی؛ و حتی او را بی‌خبر از معنای شعری می‌شمرد که بر او الهام شده و با قلم او نوشته شده ـ بی‌خبرتر از رهگذرانی که شعر او را می‌شنوند:

> عادت داشتم آن آثاری را که به گمانم برخی از بهترین کارهای ایشان بود برگزینم و از آنان دربارهٔ چیزهایی که نوشته بودند پیگیرانه سؤال می‌کردم به این امید که بر دانشم بیفزایم. راستش، آقایان، مرددم که حقیقت را به شما بگویم، ولی چاره‌ای جز گفتن آن نیست. بی‌اغراق هر رهگذری معنای آن شعرها را بهتر از نویسندگانِ واقعی آنها می‌توانست تشریح کند.[۲۶]

حافظ نیز هنگامی که می‌فرماید:

> در اندرون منِ خسته‌دل ندانم کیست
> که من خموشم و او در فغان و در غوغاست

و به‌ویژه وقتی می‌فرماید:

> در پس آینه طوطی‌صفتم داشته‌اند
> آنچه استاد ازل گفت بگو می‌گویم

می‌خواهد این را برساند که سرایندهٔ اصلیِ شعرهای سحرانگیزش خودِ خداوند است.

آلکساندر پوپ هم ویلیام شکسپیر را «ابزار طبیعت» خوانده است و معتقد است که «طبیعت با زبان او سخن می‌گفت» ـ یعنی سازندهٔ اصلیِ شعرهای اوست. بخوانید گفتهٔ پوپ را:

> اگر شاعری شایستگی آن را داشته باشد که نومایه بخوانی‌اش، او شکسپیر است... شعر شکسپیر به‌راستی الهام بود: او بیش از آن که مقلد باشد ابزار طبیعت بود، زیرا بیش از آن‌که او از طبیعت سخن می‌گفت، طبیعت با زبان او سخن می‌گفت.[۲۷]

این از شعر و شاعران. برخی از رمان‌نویسان بزرگ نیز شهادت داده‌اند که در کار آفرینش آثارشان وسیله‌ای یا حتی برده‌ای بیش نبوده‌اند. ویرجینیا وولف گفته است:

> نویسنده به‌هنگام خلق اثرش تو گویی در بند و زنجیری نه از آنِ ارادهٔ آزاد خودش، بلکه از آنِ خودکامه‌ای بی‌امان و

حاشیه:

۲۴) همان، صفحه‌های ۲ـ۵۱.

25) *The Last Days of Socrates*, «The Apology of Socrates» by Plato, translated into English by Hugh Tredennick. Middlesex: Penguin Books, 1977. p. 51.

26) Ibid. p. 51.

27) *The Mirror and the Lamp*, by M. H. Abrams. Oxford: Oxford University Press, 1971. p. 188.

زورمند گرفتار آمده است که او را به بردگی گرفته تا برایش طرح داستانی پدید آورد، تا برایش مضحکه و فاجعه و عشق و دلبستگی بیافریند.[۲۸]

هکتور برلیوز موسیقیدان فرانسوی هم مصنّف اصلی آثارش را «ماشین اسرارآمیزی» می‌داند که در درون اوست:

> در من ماشین اسرارآمیزی هست که عنان اختیارش دستِ من نیست و به‌شیوه‌ای کار می‌کند که من از آن سر درنمی‌آورم، و تنها به این دلیل که نمی‌توانم از آنچه می‌کند بازدارمش، تن در می‌دهم همان کند که می‌کند.[۲۹]

مسئلهٔ مبدأ در آثار معاصران

این گفته‌هایی که نقل کردم مشتی است از خروار نظرهایی که خودِ هنرمندان و صاحبنظران دیگر دربارهٔ مبدأ هستی‌بخشِ آثار هنری ابراز داشته‌اند. تمام این نظرها حاکی از آن است که هنرمندِ اصیل به وقت آفرینش هنری حال توصیف‌ناپذیری پیدا می‌کند که بی‌شباهت به جنون نیست؛ و در عالیترین مرتبه نوعی تجربهٔ معنوی است شبیه استماع وحی.

سقراط گفته است تمام شاعران بلندپایه «شعرهای زیبایشان را نه به خاطر هنرپردازی، بل به آن سبب می‌سرایند که در تسخیر الهام و جنون‌اند؛» و گفته است: «خداوند خود سخنگوست و ...از زبان ایشان [یعنی از زبان شاعران] با ما سخن می‌گوید.»[۳۰]

اما تا جایی که می‌توان از آثار هنریِ سی چهل پنجاه سالهٔ اخیر، به‌ویژه از آثار هنرمندان کنونیِ ایرانی، استنباط کرد چنین می‌نماید که بیشترِ نزدیک به تمام هنرمندان زمانهٔ ما به‌وقت آفرینش هنری چندان در تسخیر الهام و جنون نیستند؛ اصلاً محرومند از آن تجربهٔ شگفت و شگرف حافظی که می‌بیند استاد ازل کلام شاعرانه را در گوش او زمزمه می‌کند و امر می‌کند بگو! حتی نجوای طبیعت را هم نمی‌شنوند، یا وجودِ «خودکامه‌ای بی‌امان و زورمند» را حس نمی‌کنند که آنان را به بردگی گرفته باشد، یا در درونشان «ماشین اسرارآمیزی» را که به میل و اختیار خود هنرآفرینی کند.

چنین می‌نماید که بیشترِ نزدیک به تمام هنرمندان زمانهٔ ما به خود واگذار شده‌اند؛ و مبدأ آثارشان از محدودهٔ بدن خودشان فراتر نمی‌رود ـ از خودِ آگاهشان. با خودآگاهیِ تمام‌موضوع آثارشان را به‌گونه‌ای انتخاب می‌کنند که در بازارِ کالاهای هنری خریدار بیشتری داشته باشد؛ و، برخلاف این گفتهٔ سقراط که شاعرانِ بلندپایه شعرهای زیبایشان را به خاطر هنرپردازی نمی‌سرایند، عالماً عامداً با سبک و زبان بازیهای تردستانه می‌کنند تا هنرمند جلوه نمایند و از مشتاقان تردستیهای سبکی و زبانی به‌به و بخ‌بخ بشنوند.

اگر آن استنباط درست باشد شاید این استنتاج هم موجه باشد که تنک‌مایگی و کم‌عمقیِ بیشتر آثار هنری زمانهٔ ما و افراط بسیاری از هنرمندان معاصر در بازیهای سبکی و زبانی که تصور می‌شود تنک‌مایگی و کم‌عمقیِ اثر را می‌پوشاند حاصل همان به خود واگذارشدنِ آنان است و فراتر نرفتن مبدأ آثارشان از محدودهٔ بدن خودشان.

حاشیه:

۲۸) *رمان به روایت رمان‌نویسان*، میریام آلوت، ترجمهٔ علیمحمد حق‌شناس، تهران: نشر مرکز، ۱۳۶۸. ص ۱۲۲.

29) *The Short Story*, by Sean O'Faolain. Dublin: The Mercier Press, 1972. p. 198.

30) *The mirror and the Lamp*, p. 189.

از انتشارات مرکز نشر دانشگاهی

مجلهٔ باستان‌شناسی و تاریخ

(سال شانزدهم، شمارهٔ دوم)
(بهار و تابستان ۱۳۸۱)

▣ **مقاله‌ها**

پایان نقد پنج‌سالهٔ ماد و لودیه و خورشیدگرفتگی ۵۸۵ ق م / مهرداد ملکزاده
بحثی دربارهٔ معبد چهارستونی بردنشانده و معبد بزرگ مسجدسلیمان / عباس رضائی‌نیا
مسجد جامع اردبیل در پرتو کاوشهای باستان‌شناختی / محمود موسوی
کاربرد سه تنگ سفالی براساس اشعار آنها / عبدالله قوچانی
تجزیهٔ لعاب سفید و آبی براساس آزمایش پیکسی / زهره روح‌فر
ارداویرازنامگ و معادشناسی یونانی / میشل تَ دی‌یو، ترجمهٔ ع. روح‌بخشان

▣ **گزارشها**

گزارش مقدماتی گمانه‌زنی در غار کانی میکائیل کردستان، شهریور و مهر ۱۳۸۰ / کوروش روستایی و حسن رضوانی

▣ **کتابهای تازهٔ خارجی**

بین‌النهرین و ایران در دوره‌های پارت و ساسانی / کوروش روستایی
بررسی و کاوش مکانهای پارینه‌سنگی وادی الحصه، اردن / فریدون بیگلری
آموزش باستان‌شناسی / سونیا شیدرنگ
بررسیهای رسوب‌شناختی در مکانهای باستانی / سامان حیدری