

می برده‌اند، اما همانگونه که پیداست، این اصطلاح شامل شاخه مهم و عظیمی از صور خیال که تشبیه و انواع آن باشد، نیست اگرچه بعضی از قدما کوشیده‌اند که تشبیه را هم در حوزه مجاز قرار دهند.

البته بکاربردن خیال به معنی ایماژ، در بعضی از نوشته‌های قدما گاه دیده می‌شود، اگر چه آنها به توضیح درباره آن کلمه نپرداخته‌اند، اما از مواردی که کلمه را به کار می‌برند به خوبی می‌توان دانست که منظورشان همین مفهوم است. مثلاً از توضیحی که میرشیرعلی خان لودی (قرن یازدهم) درباره شعر میرزا جلال اسیر، شاعری که در تشبیه و استعاره و انواع مجاز افراط می‌کند و در این باب دیوان او تازگی و غرابت بسیار دارد، می‌گوید: «بانی بنیاد خیال‌بندی است و خیال‌بندان زمان حال را، به پیروی اوسر افتخار بلند است. اگرچه طرز خیال، بندرت از قدیم است، چنانچه در دیوان رودکی و کسایی یافت می‌شود، ولیکن میرزا جلال اسیر اساس سخنوری بر همین طرز نهاد و این قانون شگرف بدست آینده‌های قوافل وجود داد^۱». همچنین در مورد ظهوری ترشیزی، که یکی از افراط‌کنندگان در مجاز و تشبیه و استعاره است، می‌گوید «دستگاه سخن به جایی رسانید که امروز «خیال‌بندان» روزگار همه معتقد اویند. روزی در مجلس شیخ ناصر علی، که در خیال‌بندی دعوی ارجمندی دارد، مذکور شرابی سلف به میان آمد...»^۲

از مجموع آنچه که یاد شد، با توجه به شاعرانی که این اصطلاح در مورد اسلوب ایشان به کار رفته است، از قبیل کسایی (که در میان قدما بهترین نماینده تشبیه است) و جلال اسیر و ظهوری و ناصر عالی

(۱) مرآت‌الخیال، ۷۶.

(۲) همان کتاب، ۷۷.

(که هر سه تن از نمایندگان برجسته افراط در آوردن استعاره و انواع مجاز می‌باشند)، به خوبی می‌توان دریافت که منظور از کلمه خیال همان ایماژ فرنگی است که چون نمی‌خواسته‌اند به آوردن مجموع اصطلاحاتی از قبیل اغراق و تشبیه و استعاره پردازند، این کلمه را - مثل ناقدان فرنگی - برای مجموع این اصطلاحات به کار گرفته‌اند. البته این نکته، هیچگونه تضادی با توضیحی که تهانوی و شیرعلی لودی، پیش از این در باب صنعتی به نام خیال یاد آور شدند، ندارد.

با توجه به این نکته‌هاست که ما «خیال» را به معنی مجموعه تصرفات بیانی و مجازی در شعر به کار می‌بریم و «تصویر» را با مفهومی اندک وسیع‌تر، که شامل هرگونه بیان برجسته و مشخص باشد، می‌آوریم، اگرچه از انواع مجاز و تشبیه در آن نشانی نباشد؛ مثلاً گاهی آوردن صفت، چنانکه در بسیاری از موارد در شاهنامه دیده میشود، بدون کمک از مجاز و تشبیه به خودی خود جنبه تخیلی دارد و همین آوردن صفت است که «تصویر» را به وجود می‌آورد و در بحث‌های آینده به بررسی آن خواهیم پرداخت. قابل یادآوری است که جاحظ شعر را نوعی تصویر می‌خواند و می‌گوید: «انما الشعر صناعة من النسخ و جنس من التصوير»^۱. اهمیت «صفت» در تصویر به حدی است که بعضی از معاصران ما آن را بر انواع تشبیه و مجاز و استعاره برتری داده‌اند و معتقدند که بهترین و شایسته‌ترین وسائل بیان تصویری آوردن اوصاف است^۲ و حتی مجازها و انواع تشبیه را بت‌های بلاغت شرقی خوانده‌اند، چنان‌که بعضی از فلاسفه غرب، از جمله هگل را، نسبت به شعر شرقی و اسلامی بدبین

۱) جاحظ، الحيوان، ج ۳ / ۲ / ۱۳۱.

۲) عبدالرحمن بدوی، الانسانية والوجودية في الفكر العربي، ۱۳۴.

کرده است^۱.

قبل از اینکه این بحث به پایان رسد، باید یادآوری کنیم که «خیال» یا «تصویر» حاصل نوعی «تجربه» است که اغلب با زمینه‌ای عاطفی همراه است و ناقدان معاصر از پیوستگی «ایماژ» و عاطفه به تفصیل سخن گفته‌اند و معتقدند که هر ایماژی باید عاطفه و شوری به‌مراه داشته باشد و مک‌لیش بر آنست که: عاطفه اگر در شعر وجود داشته باشد در نفس خیالها (= ایماژها) نهفته است و اگر در نفس ایماژها نباشد، در میان آنها (در ترکیب و حاصل) آنهاست^۲، و کروچه نیز بر آن است که شهود از آن جهت شهود است که عاطفه‌ای را مجسم می‌کند^۳ از این روی ایماژهای روزنامه‌گی (ژورنالیستی) را مثال می‌آورند که ایماژ هست ولی شور و عاطفه ندارد^۴، زیرا این ایماژها حاصل تجربه گویندگان و نویسندگان نیست و آن شگفتی و اعجابی را که «تخییل» می‌خوانیم به وجود نمی‌آورد و چون در بحث‌های آینده ما به تفصیل از تصویرهای کلیشه‌ای سخن خواهیم گفت، در اینجا به یادآوری این نکته بسنده می‌کنیم که: خیالها، یعنی تجربه‌های حسی، واسطه‌های انتقال تجربه‌های عاطفی است، زیرا غم و شادی و هرگونه عاطفه‌ای در انسان مشترك است، همه کس شاد می‌شود و همه کس غمگین. حیرت و شوق یا نفرت و ملال چیزی نیست که در شاعران به صورت انحصاری وجود داشته باشد. آنها از چیزهایی سخن می‌گویند که دیگران نیز در آن زمینه با آنها مشترکند، اما بیداری آنها در برابر رویدادها، یعنی تجربه‌های ذهنی ایشان، همواره با نوعی تشخیص و برجستگی همراه

(۱) همان کتاب، ۱۳۲.

(2) *Poetry and Experience*, P.60.

(۳) کروچه، کلیات زیباشناسی، ۸۶ و ۱۲۹.

(4) *Poetic Image*, P.19.

است که ما عواطف خود را در تجربه‌های شعری ایشان بهتر می‌بینیم. به گفته مک‌لیش، در شعر کوشش تو بر این است که چیزی را که همه از پیش می‌دانند، چنان بگویی که هیچ کس آنرا نفهمیده بوده است و اگر در این راه توفیق حاصل کنی، اهمیت کار تو از کشف یک قانون علمی کمتر نیست^۱ و آنها که تخیل را نخستین شکل دانش دانسته‌اند، توجهشان به همین اصل است^۲ و اینکه کروچه می‌گوید: شعر انسان را به مقام بالاتری - که در وجود اوست - عروج می‌دهد^۳، باز بیان همین است.

خیال که جوهر اصلی و عنصر ثابت شعر است، چیزی است که از نیروی تخیل حاصل می‌شود و این نیرو قابل تعریف دقیق نیست. با همه کوششهایی که در راه شناخت و تعریف آن شده است، همچنان مبهم است، دی‌لوویس می‌گوید: قوه‌ای که خیال (یا ایماژ) شاعرانه را خلق می‌کند تخیل است و من تصور می‌کنم که هیچ کدام از قوای ذهنی تعریفش دشوارتر از تخیل نباشد، شلی^۴ تخیل را خدا می‌داند که پیغمبرش هم اوست^۵ و با اینکه در اغلب کتابهای نقد شعر فصلی در خصوص تخیل مطرح می‌شود، هیچ جا تعریفی درست از آن داده نشده است^۶.

شاید بتوان گفت که در یک دوره از تاریخ، همه انسانها شاعر بوده‌اند، در آن دوره‌ای که از رویدادهای عادی طبیعت در شگفت می‌شدند و هر

1) *Poetry and Experience*, P.42.

۲) کروچه، کلیات زیباشناسی، ۲۱۱.

۳) همان کتاب، ۱۱۳.

4) Percy Bysshe Shelley (1792-1822)

5) *Poetic Image*, P.65.

۶) رجوع شود به النقد الادبی، احمد امین ۳۸ و در مورد نظریات کالریج در باب تخیل رجوع شود به:

Critical Approachs to Literature, P. 104.

نوع ادراك حسی از محیط برای آنها تازگی داشت، حیرت آور بود و نام نهادن بر اشیاء خود الهام شعری بود^۱. دیدن صاعقه، یا احساس جریان رودخانه و سقوط برگها بدون هیچگونه نسبتی با زندگی انسان، خود بخود تجربه ابتدایی و بیداری شعری و شعوری بود، یعنی همه بیدار بودند؛ اما بعد حوزه استعداد تجربه های شعری محدود می شود، خواب سنگین می شود و فقط بعضی از مردم بیداری و استعداد بیدار شدن دارند و آنهم در لحظه هایی، زیرا عوامل بیدار کننده همگان، دیگر مکرر شده است و آگاهی و بیداری نسبت به آنها آگاهی و بیداری شعوری و اولی نیست، بلکه نوعی آگاهی از بیداری دیگران است، یعنی فهم و ادراك تجربه های دیگران و تجربه ثانوی است.

كشف هر يك از قوانین طبیعت، خود نوعی بیداری است، نوعی تجربه است، نوعی شعر است. قانون جاذبه نسبت به نیوتن نوعی تجربه اولی، نوعی بیداری و شعور است و دیگران آن تجربه و شعور اولی را بگونه ای ثانوی و بواسطه درمی یابند. ادراك آنها از آن کشف و بیداری، ادراکی بواسطه و غیر اولی است. در مورد شعر نیز چنین است. آنچه که شاعر ادراك می کند، بیداری اولی و تجربه نخستین و کشف است، آنچه که از شعر او برای دیگران حاصل می شود، بیداری ثانوی و بالعرض، تجربه ثانوی و آگاهی از کشف اوست. اولین بار که ادراك نسبتی میان عنصری از طبیعت با عنصری دیگر از طبیعت یا زندگی بوجود می آید، آن نخستین ادراك کننده نسبت به آن تجربه یا بیداری، شاعر است و آنکه بار دیگر از آن تجربه به همانگونه سخن بگوید، در حقیقت از آگاهی خویش نسبت به آن بیداری اولی سخن گفته است، یعنی نشان داده است که بیدار

1) *Poetic Image*, P. 25.

است، اما بیدار نبوده است، فقط آگاهی خود را نسبت به بیداری آن شاعر به ما اطلاع داده است، و ژرار دونروال^۱ که می گوید: «آنکه برای نخستین بار روی خوب را به گل تشبیه کرد، شاعر است و دیگران مقلداو»، همین نکته را می گوید، یعنی بیداری او نسبت به موضوع امری اولی و مستقیم بوده است و بیداری دیگران نسبت به آن موضوع ثانوی و غیر مستقیم و نوعی آگاهی از شعوری که نخستین بار برای او حاصل شده است، و خواجه نصیرطوسی در اساس الاقتباس، با توجه به همین نکته است که می گوید: «و علت انفعال نفس از آنچه مغایر به او رسد، بیشتر بود از آنچه به تدریج به او رسد، یا رسیدنش متوقع بود و به این سبب بود که مضاحك و نوادر اول بار که استماع افتد لذیذتر باشد و باشد که به تکرار اقتضاء نفرت نفس کند از آن»^۲ و این نکته دقیقی است زیرا لذت شعری، نوعی ارتباط با تعجب دارد و وقتی که چیزی تکرار شد، دیگر تعجب حاصل نمی شود و از همین جا است که ابن سینا لذت بردن از تشبیه را به «تعجیب» برمی گرداند.^۳

امروز ناقدان معاصر، بر اساس همین عقیده، می کوشند که شعرا و هنر را تجربه انسان بنامند^۴ و قدیمترین کسی که از شعر بعنوان تجربه یاد کرده است، یکی از ناقدان اسلامی، یعنی ابن اثیر است که در کتاب الاستدراک^۵ از ارتباط شعر و تجربه سخن گفته است، و در اروپا امیل زولا

1) Gerard de Nerval (1808-1855).

۲) خواجه نصیر طوسی، اساس الاقتباس، ۵۹۰.

۳) ابن سینا، فن الشعر، چاپ عبدالرحمن بدوی، ضمیمه فن الشعر ارسطو، ۱۷۰.

4) Daiches, P. 157.

۵) الاستدراک فی الرد علی رسالة ابن الدهان، ابن اثیر، مصر ۱۹۵۸ ص ۱۷ مقدمه.

این تعبیر را رواج داده است.

تجربه شعری چیزی نیست که حاصل اراده شاعر باشد، بلکه يك رویداد روحی است که ناآگاه در ضمیر او انعکاس می یابد، مجموعه ای از حوادث زندگی اوست، به گفته الیوت: خواندن کتاب اسپینوزا و صدای ماشین تایپ و بوی غذایی که برای شام در حال پخته شدن است، همه اینها ممکن است تجربه يك لحظه باشد.

از آنجا که هر کسی در زندگی خاص خود تجربه هایی ویژه خویش دارد، طبعاً صور خیال اونیز دارای مشخصاتی است و شیوه خاصی دارد که ویژه خود اوست و، چنانکه خواهیم دید، نوع تصاویر هر شاعر صاحب اسلوب و صاحب شخصیتی بیش و کم اختصاصی اوست و آنها که شخصیت مستقل شعری ندارند، اغلب از رهگذر اخذ و سرقت در خیالهای شعری دیگران آثاری بوجود می آورند. شوقی ضیف در این باره سخنی قابل یادآوری دارد به این مضمون که: هر ادیبی دارای خصایص طبیعت خویش است، و استعارات و تشبیهات و مجازهایی ویژه خویش دارد که می توانیم آنها را تصاویر او بنامیم، تصاویر روح او که از جوهر وجود در جانش نقش بسته است و از همین جاست که می توانیم سقوط هنرمندرا - به هنگامی که با تصاویر کهنه و قدیمی که دیگران ابتکار کرده اند، زندگی می کند - دریابیم^۲، و اگر هنرمندی در ارائه تصاویرهای شعری خود، به تقلید دیگران پرداخته باشد، بادقت علمی می توان بسیاری از خصایص روحی او را از خیالها (ایماژها)ی او کشف کرد، چنانکه بعضی از ناقدان معاصر در باب شکسپیر این کار را کرده اند و از دقت در تصاویر

1) Elizabeth Drew, *Poetry*, P.64.

۲) شوقی ضیف، فی النقد الادبی، ۱۷۳.

آثار او به نکته‌های خاصی در زندگی او دست یافته‌اند و تسلسل و پیوستگی تاریخی بعضی از آثار او را از این راه بدست آورده‌اند.^۱

Reza.Golshahan.com
www.KetabFarsi.com

1) Stanly Hyman: *The Armed Vision*, P.170.

عناصر معنوی شعر

مردی که قصد شکار شیری دارد، نخستین چیزی را که باید فرض کند، وجود شیر است: شنیدن غرشی در شب، ربوده شدن طفلی یا گاوی، و... هم بدینگونه است کار جستجو از شعر که انسان، در آغاز، وجود چیزی را به نام شعر فرض می‌کند، و سپس برای کشف آن بکوشش می‌پردازد. اما فرق میان این دو کوشش در این است که انسان از پیش آگاهی دارد که صورت شیر چگونه است، اما تمام کوشش او در جستجوی از شعر، این است که ماهیت و چگونگی آن را کشف کند. ازین روی دشواری اصلی این کار، در همان آغاز نهفته است زیرا کوشش در جستجوی شعر، باید هنگامی آغاز شود که آرزو می‌رود، آن جستجو به پایان رسیده باشد.

مک‌لیش، شاعر و منتقد معاصر بحث خویش را درباره شعر بدینگونه آغاز می‌کند و حقیقت امر نیز همین است که جستجو در ماهیت شعر کاری

1) Macleish, Archibald: *Poetry and Experience*, P.1.

است که به نتیجه‌ای مسلم و همه‌کس پذیر نخواهد رسید. از این روی بهتر می‌نماید که با نمونه‌های موجود، به تحلیل عناصر سازندهٔ يك شعر بپردازیم.

در بارهٔ مسائل مربوط به شکل ظاهر شعر، که در هر زبانی بیشتر همان خصایص فنی و ظاهری، جای عناصر معنوی را می‌گیرد، سخن بسیار است و گفتگو از نوعی ثابت و مسلم دربارهٔ ظواهر شعر کاری است، عبث؛ اما همانگونه که مک‌لیش یاد کرده است، شعر در همهٔ زبانها شعر است و تفاوت زبانهاست که، بطور طبیعی، تفاوتهایی از نظر شکل، و بویژه از نظر ترکیب و وزن و عروض، بوجود می‌آورد.^۱

اگر از عناصر فنی و ظاهری شعر بگذریم، زمینهٔ معنوی شعر را میتوان بدینگونه مورد بحث قرار داد که هر تجربهٔ شعری حاصل عاطفه‌ای، یا اندیشه‌ای، یا خیالی است و بی خیال و نیروی آن، هیچ کدام از آن دو عنصر قبلی نمی‌تواند سازندهٔ شعر به معنی واقعی کلمه باشد؛ یعنی اصولاً هنر وقتی جلوه میکند که خیال و بیان هنری در کار باشد، و به گفتهٔ کروچه: بیان و زیبایی دو مفهوم نیستند، بلکه يك مفهوم هستند که هر کدام از این دو کلمه مترادف را که بخواهیم می‌توانیم به آن اطلاق کنیم.^۲

منظور از عاطفه، اندوه یا حالت حماسی یا اعجابی است که شاعر از رویداد حادثه‌ای در خویش احساس می‌کند و از خواننده یا شنونده می‌خواهد که با وی در این احساس شرکت داشته باشد. نمی‌توان به یقین پذیرفت که امکان آن باشد که هنرمندی حالتی عاطفی را به خوانندهٔ خویش

1) Macleish, P. 52.

۲) کروچه، کلیات زیباشناسی ۱۱۰.

منتقل کند، بی آنکه خود آن حالت را در جان خویش احساس کرده باشد.

عواطف انسانی را نمی توان شمارش کرد. حتی بطور دقیق نمی توان دسته بندی کرد، زیرا که بسیار است و پیچیده است، اما دو دسته از عواطف را می توان یاد کرد: نخست عواطف شخصی از قبیل آنها که ما را وادارند تا در پی صلاح خویش برویم، مانند فرار از میدان جنگ یا انتقام یا مدح به امید پاداش و بر اثر چشم داشت و طمع. این دسته عواطف انفعالاتی نیستند که بتوانند انگیزه واقعی هنر باشند. دسته دوم عواطف رنج آمیزند که رنج های مخاطب را برمی انگیزند، از قبیل حسد و خشم و ناامیدی و امثال آن. وظیفه ادب برانگیختن آنها نیست و نباید میان تصویر این عواطف که کاری هنری است، با برانگیختن آنها اشتباه کرد.

از این دو دسته عواطف که بگذریم باید به دیگر انواع عواطف که اساس هنر است پردازیم، اما نمی توان آنها را، چنانکه یاد کردیم، در قلمروهای مخصوصی دسته بندی کرد. یکی از ناقدانی که کوشیده است تا این عواطف را دسته بندی کند رسکین^۱ است که در تعریف شعر می گوید: شعر، اقتراح خیال است عواطف ارجمند را، و پس از این تعریف می کوشد که آنها را دسته بندی کند به عشق، احترام، اعجاب، شادی که در برابر آنها کینه و حس تحقیر و ترس و اندوه قرار دارد. البته این دسته بندی او دقیق نیست. بعضی دیگر تمام عواطف و احساس های ادبی را به يك اصل واحد برگردانده اند که عبارت است از «زیبایی و احساس آن»^۲ که منظور از آن شعور و احساسی است که در برابر طبیعت زیبا یا يك شعر زیبا و هر چیز زیبای دیگری حاصل میشود.

1) Ruskin.

2) Beauty or sense of Beauty.

بعضی دیگر خواسته‌اند عواطف ادبی را به اصل دیگری که مشارکت احساسی با حیات^۲ است بازگردانند یعنی هرچیز که بر احساس ما نسبت به خوشی‌ها یا رنج‌ها بیفزاید، مثلاً عاطفهٔ اعجاب در برابر قدرت، آیا لذتی که از آن حاصل می‌شود نتیجهٔ نوعی مشارکت نیست، اگر چه در خیال^۳؟

عواطف اموری ثابت‌اند، جز تغییری اندک در آنها راه ندارد و اگر تغییری پیدا شود، در شکل و ظاهر آنهاست نه در اصل و اساس آنها. مثلاً عاطفهٔ اندوه بر مرده در میان مردم آلمان و انگلیس معین و مضبوط است، ولی در میان مصریان قدیم چنین نبوده است^۴.

در کنار عواطف، اندیشه‌ها و تأملاتی هستند که از يك سوی با خرد و منطق ما سرو کار دارند و از سوی دیگر زمینهٔ بعضی انواع شعر هستند. اگر بتوان چنین تمثیلی را پذیرفت، باید اینگونه معانی را به سکه‌هایی تشبیه کرد که يك روی آنها تجربه‌های منطقی و غیرعاطفی زندگی است و يك روی دیگر آنها لحظه‌های عاطفی است که به کمک نیروی خیال جنبهٔ شاعرانه بخود می‌گیرد. بسیاری از تأملات فلسفی و یا حقایق علمی که در حوزهٔ شعر داخل میشود، همه اندیشه‌هایی هستند که از يك سوی با واقعیت جهان و با ذهن منطقی ما سروکار دارند و از سوی دیگر با حس و تجربه‌های شعوری و شهودی ما. شاید با دقت در این رباعی خیام:

1) Sympathy with Life.

(۲) احمد الشایب، اصول النقد الأدبی، ۱۸۰ به بعد.

(۳) احمد امین، النقد الأدبی، ۲۳۸.

جامی است که عقل آفرین می‌زندش
صد بوسه زمهر بر جبین می‌زندش
وین کوزه‌گر دهر، چنین جام لطیف
می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش

بهرتر بتوان عناصر معنوی يك شعر را مورد بررسی قرار داد. در این رباعی سرشار و پر معنی عناصر معنوی شعر را سه چیز تشکیل می‌دهد: نخست اندیشه مرگ، يك تجربه منطقی و واقعی که برخاسته از ذهن اندیشمند ماست، و از سوی دیگر عاطفه خاص انسانی در برابر این واقعیت جهان هستی و افسوس و دریغ شاعر بر فنای انسان و نابودی حیات آدمی، اما هیچ کدام از این دو زمینه معنوی شعر، تازگی و لطفی ندارند زیرا اندیشه مرگ و هراس از آن ویژه خیام نبوده است بلکه خیال نیرومند اوست که توانسته است این اندیشه و عاطفه همه انسانها را در تصویری خاص ابدیت بخشد و آن تجربه عادی زندگی را در تصویر جامی که عقل بر آن آفرین می‌زند و در تصویر کوزه‌گر دهر که این جام لطیف را می‌سازد و باز بر زمین می‌زند، جاودانه کند.

بدینگونه می‌بینیم که هیچ تجربه‌ای از تجربه‌های انسانی که می‌تواند موضوع شعر قرار گیرد، بی‌تأثیر و تصرف نیروی خیال، ارزش هنری و شعری پیدا نخواهد کرد و هر حادثه‌ای هنگامی موضوع شعر است که از شهود حسی و خیال شعری انسان شاعر، رنگ پذیرفته باشد، یعنی تجربه‌ای که به گفته کروچه به حد يك شهود غنایی رسیده است^۱؛ البته لازم نیست که انگیزه تجربه شاعر يك امر عظیم باشد، بلکه می‌تواند يك موضوع كوچك زمینه اصلی تجربه‌ای قرار گیرد^۲.

(۱) بندتو کروچه، کلیات زیباشناسی، ترجمه فواد روحانی، ۸۹.

(۲) شوقی ضیف، فی النقد الأدبی، ۱۴۶.

محاکات و تخیل و خیال

اگر از حوزه تعریف‌های ادیبانه، که دیدگاهی بسیار محدود و ناظر به شکل شعر دارد، بگذریم، هنوز هم تعریف ارسطو از شعر، یکی از دقیقترین تعریف‌هاست و چنانکه می‌دانیم همان تعریف اوست که در سراسر متنهای فلسفی و منطقی دوره اسلامی به عنوان تعریف مسلم و اصل مورد پذیرش همگان، جای‌جای نقل شده‌است و بر اساس همان تعریف، شارحان اسلامی ارسطو، به بررسی جزئیات و گوشه و کنارهای مطلب پرداخته‌اند.

در همه کتابهای منطق دوره اسلامی شعر را «کلام مخیل» و بنیاد شعر را «تخیل» دانسته‌اند^۱ و یکی از دقیقترین بحث‌های منطقیان در باب شعر، بحثی است که خواجه طوسی در اساس الاقتباس آورده است^۲ و می‌گوید: «صناعت شعر ملکه‌ای باشد که با حصول آن بر ابقاع تخیلاتی

(۱) فارابی، احصاء العلوم، چاپ دکتر عثمان امین ۶۸.

(۲) خواجه نصیر طوسی، اساس الاقتباس ۵۸۶.

که مبادی انفعالاتی مخصوص باشد، بر وجه مطلوب - قادر باشد. و اطلاق شعر در عرف قدما بر معنی دیگر بوده است و در عرف متأخران بر معنی دیگر است. و در جای دیگر گوید: «و نظر منطقی خاص است به تخیل، و وزن را از آن جهت اعتبار کند که به وجهی اقتضاء تخیل کند، پس شعر در عرف منطقی کلام مخیل است... و اصل تخیل که منطقی را نظر بر آنست همیشه معتبر باشد، و اگرچه طرق استعمال بگردد.»^۱

ابن سینا نیز همین سخن را آورده و گوید: «إِنَّ الشَّعْرَ هُوَ كَلَامٌ مُخَيَّلٌ، مُؤَلَّفٌ مِنْ اقْوَالٍ مُوزُونَةٍ مُتَسَاوِيَةٍ وَعِنْدَ الْعَرَبِ مُقْفَاةٌ... وَلَا نَنْظُرُ لِلْمَنْطِقِيِّ فِي شَيْءٍ مِنْ ذَلِكَ إِلَّا فِي كَوْنِهِ كَلَامًا مُخَيَّلًا... وَ إِنَّمَا يَنْظُرُ الْمَنْطِقِيُّ فِي الشِّعْرِ مِنْ حَيْثُ هُوَ مُخَيَّلٌ.»^۲ و خواجه در معیار الاشعار می گوید: «تخیل را حکمای یونان از فصول شمرده اند و شعرای عرب و عجم از اسباب حدوث اومی شمرند، پس به قول یونانیان از فصول شعر باشد و به قول این جماعت از اعراض و به مثبت غایت است.»^۳

چیزی که قابل یادآوری و بحث است، مسأله تأثیر ارسطو در این گونه تعریفهاست. با اینکه بظاهر در تعریف او، یا از توضیحی که در باب هنر شاعری می دهد، مسأله تخیل را نمی توان به روشنی دریافت. مترجمان معاصر و فن شعر هم آنها که به عربی ترجمه کرده اند^۴ و هم دوسه تنی که به فارسی کتاب «شاعری» ارسطو را گزارش داده اند، این کلمه را محاکات^۵ و تقلید^۶ خوانده اند و علت این امر این

(۱) همان ۵۸۷.

(۲) ابن سینا، فن الشعر، چاپ بدوی ضمیمه فن الشعر ارسطو ۱۶۱.

(۳) خواجه، معیار الاشعار ۳.

(۴) عبدالرحمن بدوی، فن الشعر ارسطو ۳.

(۵) عبدالحسین زرین کوب، فن شعر، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

(۶) فتح الله مجتبائی، هنر شاعری، نشر اندیشه ۴۲.

است که لفظ یونانی مورد استعمال ارسطو دارای جوانبی است که معنی محاکات و تقلید^۱ را می‌رساند ولی بعضی از مترجمان انگلیسی متن کتاب که از یونانی به ترجمه آن پرداخته‌اند در برابر کلمه یونانی مورد استعمال ارسطو، یعنی میمسیس^۲، که در ترجمه‌های فارسی و عربی بیشتر به محاکات ترجمه شده است، تعبیر *Representation of Life* را آورده‌اند و توضیح داده‌اند که یکی از معانی آن کلمه یونانی، *Imitation* است^۳ و بر اثر همین توسعه مفهومی است که می‌بینیم در میان ترجمه‌هایی که دانشمندان دوره اسلامی از این کتاب کرده‌اند و شروحنی که بر آن نوشته‌اند این کلمه گاه به محاکات و زمانی به تشبیه و اندک‌اندک به تخییل و حاصل آن به کلام مخیل تعبیر شده است و از دقت در ترجمه‌ها و شروح ارسطو به روشنی دانسته می‌شود که آنچه به عنوان محاکات بیشتر نقل کرده‌اند، درست همان چیزی است که بعضی دیگر از شارحان و فلاسفه مفهوم تخییل را از آن دریافته‌اند و این نکته وقتی روشن می‌شود که می‌بینیم ابوبشر-متی بن یونس قنایی، مترجم از سریانی به عربی فن شعر^۴، آن را تشبیه و محاکات می‌خواند و ابن سینا نیز در اصطلاحات خود پیرو اوست^۵ و ابن رشد در تلخیص خویش از کتاب ارسطو چنین می‌گوید: «وَالْأَقَاوِيلُ الشِّعْرِيَّةُ، هِيَ الْأَقَاوِيلُ- الْمُخَيَّلَةُ وَأَصْنَافُ التَّخْيِيلِ وَالتَّشْبِيهِ ثَلَاثَةٌ»^۶ عطف گرفتن تشبیه به تخییل، در تعبیر او نماینده اینست که وی این دو را به یک معنی تلقی کرده است، بخصوص که تشبیه در نظر او، در این مورد، تشبیه در اصطلاح علمای

1) Imitation.

2) mimesis.

3) Aristotle: *the Poetics*, P.5.

۴) ابوبشر متی بن یونس، کتاب ارسطو طاليس في الشعر، چاپ عبدالرحمن بدوی ۸۶.

۵) ابوالولید بن رشد تلخیص کتاب ارسطو طاليس في الشعر، همان چاپ ۲۰۱.

۶) محمد خلف الله، فقد لبعض التراجم والشروح... مجلة كلية الاداب ج ۳/ ۱۹۴۶.

بلاغت نیست، بلکه همان مفهومی را دارد که مترجمان دیگر از آن به محاکات و تقلید تعبیر کرده‌اند و مترجمان انگلیسی اغلب به *Imitation* و قابل یادآوری است که یکی از مترجمان فارسی ارسطو در عصر ما، نیز این کلمه را به تشبیه ترجمه کرده است و آنچه را که دیگران محاکات و تقلید گفته‌اند، او تشبیه خوانده است^۱ که نزدیک است به تعبیر ابن رشد، و از قدما، فارابی تمثیل را که نزدیک به تشبیه است بکار می‌برد^۲.

اگر به توضیحاتی که مؤلفان اسلامی و شارحان عربی آراء ارسطو در این باب آورده‌اند توجه کنیم، بخوبی دانسته می‌شود که حوزه مفهومی کلمه از محاکات در معنی لغوی وسیع‌تر است و شاید تخیل و *Representation* مناسب‌تر از آن تعبیرات دیگر باشد، زیرا مقصود ارسطو نوعی ظهور و انعکاس تصویری طبیعت، یا جهان خارج است در پرده ذهن شاعر و ظهور و نمود آن خیال از رهگذر بیان و کلمات شاعر است در خواننده. ارسطو خود تعریفی از محاکات یا تقلید و تشبیه نداده است و بیشتر به بحث درباره انواع و ابزارهای آن پرداخته است و وزن و سخن و آهنگ را ابزارهای این عمل می‌خواند^۳.

البته نباید فراموش کرد که یکی از مترجمان فارسی هنر شاعری نیز یادآوری کرده است و در حاشیه می‌گوید: «باید دانست که مقصود ارسطو در اینجا تقلید سطحی و به اصطلاح طوطی‌وار نیست، بلکه معنی کلی‌تر و دقیق‌تری را از این کلمه در نظر دارد که می‌توان آن را بیان یا

-
- ۱) سهیل افنان، نامه ارسطو طاليس در باده هنر شاعری، چاپ بيروت ۹۱.
 - ۲) فارابی، رسالة فی قوانین صناعة الشعراء، همان چاپ ۱۵۱.
 - ۳) رجوع شود به: Aristotle: *Poetics*, P.7 و فن الشعر ترجمة بدوی ۴ و هنر شاعری ۴۳ و نامه ارسطو طاليس ۹۱.

نمایش ترجمه کرده^۱ و با همه دقتی که این مترجم «هنر شاعری»، در تعیین برابر و معادل برای اصطلاح *mimesis* یونانی ارسطو داشته است، از تعبیر تخییل که در همه متون فلسفی و منطقی ما جای محاکات را گرفته است و دارای معنی و مقصودی بسیار دقیق و مناسب با مقام است، فراموش کرده است، پیش از او سهیل افغان مترجم دیگر «نامه ارسطاطالیس درباره هنر شاعری» که این کتاب را از یونانی به فارسی ترجمه کرده است، دچار همین گرفتاری بوده و اصطلاح تخییل را که می‌تواند جای مقصود ارسطو را بگیرد فراموش کرده است. او نیز پس از یادآوری نقص اصطلاحاتی از قبیل محاکات و تقلید، تشبیه را برگزیده است، در صورتی که اگر در عبارات ارسطو دقت کنیم، در بعضی موارد اصطلاح تشبیه نیز مقصود اورانمی‌رساند، از جمله هنگامی که می‌گوید: «...چه اینها (یعنی رقصندگان) نیز از راه ایقاع های شکل رقص تشبیه اخلاق و رنج‌بریها و کردارها در آورنده^۲ که هیچ تفاوتی با تقلید و محاکات ندارد. و همین مورد را در ترجمه‌های دیگران نیز می‌توان با کلماتی که انتخاب کرده‌اند، سنجید. در همین جا می‌توان یادآوری کرد که گویا این کلمه پیش از عصر ارسطو، در یونان نیز هاله‌ای وسیع داشته و اختلاف ارسطو و افلاطون بر سر هنر و شعر شاید بی‌تأثیر از همین موضوع نبوده است و می‌بینیم که افلاطون از راه یافتن شاعران به مدینه فاضله به همین علت که مقلدانند منع می‌کند و ارسطو می‌کوشد که کار هنرمند را ارجمندتر از سرمشق آن، نشان دهد^۳.

در باره تخییل فارابی در احصاء العلوم می‌گوید: «اقاویل شعریه، آنهاست که از چیزهایی ترکیب یافته باشد که مایه تخیل شود بدانگونه

(۱) فتح‌الله مجتبائی، هنر شاعری ۴۲.

(۲) نامه ارسطاطالیس ۹۳.

(۳) هنر شاعری ۱۸۴.

که چیزی را یا حالتی را از آنچه هست برتر یا فروتر نشان دهد، خواه از نظر زشتی یا بزرگواری و خواری یا چیزهای دیگر مانند آن^۱ و ابن سینا در توضیح مفهوم تخییل و کلام مخیل گوید: «والمُخِيلُ هُوَ الْكَلَامُ الَّذِي تُذْعِنُ لَهُ النَّفْسُ فَتَبْسُطُ عَنْ أُمُورٍ مِنْ غَيْرِ رُؤْيَةٍ وَفِكْرٍ وَ اخْتِيَارٍ، وَ بِالْجُمْلَةِ تَنْفَعِلُ لَهُ أَنْفَعَالًا نَفْسَانِيًّا غَيْرَ فِكْرِي، سِوَاءَ كَانَ الْمَقُولُ مُصَدِّقًا بِهِ أَوْ غَيْرَ مُصَدِّقٍ. فَإِنْ كَوَّنَهُ مُصَدِّقًا بِهِ غَيْرُ كَوْنِهِ مُخَيَّلًا أَوْ غَيْرَ مُخَيَّلٍ، فَإِنَّهُ قَدْ يُصَدِّقُ بِقَوْلٍ مِنْ الْأَقْوَالِ وَلَا يُنْفَعِلُ عَنْهُ، فَإِنْ قَبِلَ مَرَّةً أُخْرَى وَعَلَى هَيْئَةٍ أُخْرَى انْفَعَلَتِ النَّفْسُ عَنْهُ، طَاعَةً لِلتَّخْيِيلِ لِالتَّصَدِيقِ، فَكثِيرًا مَا يُوَثِّرُ الْأَنْفَعَالُ وَلَا يُحْدِثُ تَصَدِيقًا وَرُبَّمَا كَانَ الْمُتَيَقِّنُ كَذِبَهُ مُخَيَّلًا^۲ و خواجه در اساس الاقتباس سخنی در همین زمینه دارد که در حقیقت ترجمه واری است از گفتار ابن سینا آنجا که گوید: «مخیل کلامی بود که اقتضاء انفعالی کند در نفس به بسط یا قبض یا غیر آن، بی ارادت و رویت خواه آن کلام مقتضی تصدیقی باشد و خواه نباشد، چه اقتضاء تصدیق غیر اقتضاء تخییل بود... باشد که يك سخن بر وجهی اقتضاء تصدیق تنها کند و بر وجهی دیگر اقتضاء تخییل تنها، و نفوس اکثر مردم تخییل را مطیع تر از تصدیق باشد، و بسیار کسان باشند که چون سخنی مقتضاء تصدیق تنها شنوند از آن متنفر شوند و سبب آن است که تعجب نفس از محاکات بیشتر از آن بود که از صدق، چه محاکات لذیذ بود... و باشد که صادق غیر لذیذ، به تحریفی مقتضی تخییل، لذیذ شود. و نیز باشد که التفات به تخییل نفس را از التفات تصدیق باز دارد.»^۳

(۱) فارابی، احصاء العلوم ۶۸.

(۲) ابن سینا، فن الشعر، چاپ بدوی ۱۶۲.

(۳) خواجه نصیر طوسی؛ اساس الاقتباس ۵۸۸ و قباس شود با فارابی، احصاء العلوم، صفحات ۵۸ و ۶۷.

اگر در جملات آخر سخن خواجه دقت کنیم، به روشنی می بینیم که او محاکات و تخییل را برابر و بطور مترادف به کار می برد و از این تعبیر او بخوبی دانسته می شود که منظور حکمای اسلامی از تخییل در تعریف شعر همان چیزی است که بعضی مترجمان قدیمی و معاصر فن شعر از آن به محاکات و تقلید و گاه به Representation تعبیر کرده اند. ابن سینا نیز هنگام سخن از عواملی که در تخییل شرط است، از «غرابت محاکات و تخییل» با هم سخن می گوید.

در تعریف تخییل که عنصر بنیادی و در حقیقت فصل مقوم شعر است^۱، علمای منطق و بعضی شارحان فن شعر ارسطو سخن گفته اند، و شاید دقیقترین بحث همان بحثی باشد که خواجه در اساس الاقتباس آورده است و اصل مباحث او از فن شعر ابن سینا مایه گرفته است، اما او با دقت و توضیح بیشتری داخل موضوع شده است. ابن سینا یکی از نقش ها یا وظایف شعر را تعجیب و به شگفت آوردن می داند^۲ و این سخن او با توسعه ای که می توان در مفهوم «تعجیب» قائل شد و آن را تا مرز تصرف شاعر در قوای ذهنی و عاطفی خواننده توسعه داد، بسیار سخن دقیق و قابل ملاحظه ای است بخصوص که عواملی از قبیل وزن را یاریگر همین تأثیر دانسته اند، چنانکه خواجه گوید: «... و وزن را از آن جهت اعتبار کند که به وجهی اقتضاء تخییل کند»^۳، و اساس توجه و نظرایشان به تصرفی است که شاعر از رهگذر نیروی خیال در ذهن خواننده می کند و با کمک گرفتن از وزن و تصویرهای شاعرانه، حتی گاه امری دروغین را، در نظر، جلوه ای مؤثر

(۱) قیاس شود با خواجه، در معیارالاشعار، ۳.

(۲) ابن سینا، فن الشعر، همان چاپ ۱۶۲.

(۳) خواجه، اساس الاقتباس ۵۸۷.

می‌بخشد. و ابن سینا درین باره گوید: «... وَالتَّخْيِيلُ إِذْعَانٌ وَالتَّصْدِيقُ إِذْعَانٌ لَكِنَّ التَّخْيِيلَ إِذْعَانٌ لِلتَّعْجِبِ وَالْإِذْعَانُ بِنَفْسِ الْقَوْلِ، وَالتَّصْدِيقُ إِذْعَانٌ بِقَبُولِ أَنَّ الشَّيْءَ عَلَى مَا قِيلَ فِيهِ»^۱.

خواجه به دقت از گستردگی دامنه تخییل و حوزه فعالیت ذهن در جهت ایجاد کلام مخیل سخن گفته است و آنجا که تصدیقات مظنون را محدود و قابل حصر می‌شمارد، از نامحدود بودن تخییلات سخن می‌گوید که: «... واما تخییلات به سبب آنکه غیر مشهور بود، محصور نتواند بود، چه هر چه غریب‌تر و مبتدع‌تر و لذیذتر، مخیل‌تر^۲ و ابن سینا نیز یادآوری می‌کند که چیزی قابل شمردن و تحدید است که نزدیک و شناخته باشد، اما آنچه در شعر زیباست چیزی است جز چیزهای نزدیک و شناخته^۳.

خواجه در فصلی که در تحقیق معنی تخییل نوشته است، گوید: «... و خیال به حقیقت محاکات نفس است اعیان محسوسات را ولیکن محاکاتی طبیعی^۴، و در اسباب محاکات گوید: «و سبب یا عادت بود... یا صناعت بود، مانند تصویر و شعر و غیر آن»^۵ و در مورد راز لذت بردن نفس از تخییل و محاکات می‌گوید: «و محاکات لذیذ بود از جهت توهم اقتدار بر ایجاد چیزی و از جهت تخییل امری غریب، و به این سبب محاکات صور قبیح و مستکره هم لذیذ بوده، و در معیار الاشعار به گونه‌ای دیگر در باب تخییل سخن می‌گوید: «... واما تخییل تأثیر سخن باشد در نفس بر وجهی از وجوه مانند بسط و قبض. و شبهه نیست که غرض از شعر تخییل است تا

(۱) ابن سینا، فن الشعر؛ ۱۶۲.

(۲) خواجه نصیر، اساس الاقتباس، ۵۹۰.

(۳) ابن سینا، فن الشعر، ۱۶۳.

(۴) اساس الاقتباس ۵۹۱.

(۵) همان کتاب همان صفحه.

حصول آن در نفس مبدأ صدور فعلی از او - مانند اقدام بر کاری یا امتناع از آن - یا مبدأ حدوث هیأتی شود در او، مانند رضا یا سخط یا نوعی از لذت که مطبوع باشد.^۱

ادیبان و علمای بلاغت به تخیل، چندان توجهی نداشته‌اند و در کتابهای ایشان بحث از تخیل و کلام مخیل کمتر می‌توان یافت؛ فقط در بعضی از متون بلاغی قرن هشتم، سخن از تخیل در حوزه محدودتری، دیده می‌شود، از قبیل آنچه صاحب الطراز در شمار صنایع بدیع می‌شمارد و می‌گوید: «... هُوَ تَصْوِيرُ حَقِيقَةِ الشَّيْءِ حَتَّىٰ يَتَوَهَّمُ أَنَّهُ ذُو صُورَةٍ يُشَاهِدُ وَأَنَّهٗ مِمَّا يَظْهَرُ فِي الْعَيَانِ»^۲، و از مجموع توضیحات او در این باب دانسته می‌شود که منظور وی نوعی از: Personification و شخصیت بخشیدن به معانی و مفاهیم است، و اساس آن را تشبیه غیر محسوس به محسوس می‌داند^۳ و این خود نوعی از تخیل، در اصطلاح فلاسفه و شارحان ارسطو است و در خلال گفتارهای ایشان نیز اشاراتی به این موضوع می‌توان یافت، از قبیل موردی که ابن سینا در توجیه زمینه محاکات و تخیل می‌گوید: «فَكَانُوا [شاعران یونانی] يَفْعَلُونَ فِعْلَ الْمُصَوِّرِينَ، فَإِنَّ الْمُصَوِّرِينَ يُصَوِّرُونَ الْمَلِكَ بِصُورَةٍ حَسَنَةٍ وَيُصَوِّرُونَ الشَّيْطَانَ بِصُورَةٍ قَبِيحَةٍ وَكَذَلِكَ مَنْ حَاوَلَ مِنَ الْمُصَوِّرِينَ أَنْ يُصَوِّرَ الْإِحْوَالَ كَمَا يُصَوِّرُ أَصْحَابُ مَانِي حَالَ الْغَضَبِ وَالرَّحْمَةِ: فَإِنَّهُمْ يُصَوِّرُونَ الْغَضَبَ بِصُورَةٍ قَبِيحَةٍ، وَالرَّحْمَةَ بِصُورَةٍ حَسَنَةٍ»^۴.

اگر به مفهوم لغوی تخیل توجه کنیم، بخوبی روشن می‌شود که چرا این کلمه در متون فلسفی و منطقی جای تعبیرات دیگر از قبیل محاکات

(۱) خواجه، اساس الاقتباس ۵۹۱ و معیار الاشعار، ۳.

(۲) علوی، الطراز، ج ۳/۴.

(۳) همان ج ۳/۳.

(۴) ابن سینا، فن الشعر؛ ۱۷۰.

و تقلید و تشبیه را گرفته است. یحیی بن حمزه علوی می گوید: «... و التخییلُ مُصَدَّرٌ مِنْ قَوْلِكَ تَخَيَّلْتُ الْأَمْرَ إِذَا ظَنَنْتَهُ عَلَىٰ خِلَافٍ مَا هُوَ عَلَيْهِ» و مترسک سر جالیز، ازین نظر که تصویر و نمای آدم است، خیال خوانده می شود و از همین ریشه است^۱ و تخییل به معنی خیال و تصویر و نمای چیزی را در اندیشه و ذهن دیگری آفریدن است و این است کار شعر.

خواجه در بحث خود به تقسیم بندی انواع محاکات، که با به قول است یا به فعل، می پردازد و توضیح می دهد که شعر به سه چیز محاکات می کند:

۱- به لحن و نغمه،

۲- به وزن،

۳- به نفس کلام مخیل.

و در باره هر کدام از این عناصر محاکات شعری، سخن می گوید. درباره لحن و نغمه می نویسد: «... هر نغمتی محاکات حالی کند، مانند نغمت درشت که محاکات غضب کند و نغمت حزین که محاکات حزن کند.» و در باب وزن می گوید: «... وزن محاکات احوال کند و به این سبب مقتضی انفعالات باشد در نفوس، چه وزنی باشد که ایجاد طیش کند و وزنی باشد که ایجاب و قار کند.» سپس در باب کلام مخیل و نوع محاکات آن سخن می گوید: «چه تخییل محاکات بود، و شعر نه محاکات موجودتنها کند، بل گناه بود که محاکات غیر موجود کند.» و در توضیحات بعدی خود می گوید: «و شاعران امثال این بسیار کنند، چنانکه شعراء قدیم خیر را به مشابت مردی نهادندی و از او حکایتها کردند، و همچنین شر را.» و در دنباله این گفتار خود می افزاید که: «و تشبیه و استعارت از جمله محاکات لفظی

(۱) علوی، الطراز، ج ۳/۴.

است، و منظور اواز محاکات لفظی جنبه تخیلی نفس کلام است، مجرد از آن دو عامل دیگر که عبارت بودند از نغمه و وزن. ابن سینا نیز صور محاکات را در حوزه تشبیه و استعاره و ترکیب محدود می‌کند.^۱

بر روی هم همه شارحان ارسطو رمز لذت بردن از شعر را در دو چیز دانسته‌اند: نخست اینکه استعداد محاکات و تشبیه در ذات انسان نهفته است، و این از خصایص انسان است، دو دیگر اینکه انسان، از وزن و الحان لذت می‌برد^۲ و این دو امر در قلمرو مفهوم محاکات و تخیل قرار دارند.

با همه دقت‌های علمی و فلسفی که برای تقسیم‌بندی عوامل تخیل در شعر انجام شده است، از آنجا که تعیین ارزش دقیق هر کدام از این عوامل در تخیل نه تنها امری دشوار، بلکه محال است، هیچ‌کس از شارحان ارسطو و آنها که داخل در بحث شده‌اند، به جستجو در ارزیابی عوامل تخیل و محاکات در شعر نپرداخته‌اند، اما از تعریفی که در آغاز بحث نقل کردیم و نظر فلاسفه و شارحان ارسطو را در تعریف شعر آوردیم، به روشنی دانسته می‌شود که سهم عمده تخیل را در نفس کلام مخیل می‌دانسته‌اند نه در عامل وزن، بخصوص که بعضی از ایشان به تصریح وزن را کمک و مددگار کلام مخیل می‌دانستند نه عنصر اصلی در ساختمان آن.

فلاسفه اسلامی و شارحان ارسطو هیچ توضیحی در باب چگونگی تأثیر وزن در کمک به انتقال خیال (یعنی عمل تخیل) نداده‌اند، اما اگر دقت شود بخوبی دانسته می‌شود که وزن نوعی ایجاد بی‌خویشتنی و تسلیم

(۱) ابن سینا، فن الشعر، ۱۷۱.

(۲) ابن رشد، تلخیص کتاب ارسطو طالیس فی الشعر ۲۰۷ و قیاس شود با ابن سینا: فن الشعر ۱۶۸.

است برای پذیرفتن خیالی که در نفس کلام مخیل وجود دارد، چندان که دروغ را نیز می‌توان به خواننده و شنونده به گونه‌ای انتقال داد که آن را تصدیق کند و اگر وزن نباشد، این تسلیم و بی‌خویشتی در برابر کلام مخیل دشوارتر انجام می‌شود.

از ادیبان اسلامی که قبل از صاحب‌الطراز به اعمیت تخییل پی برده‌اند یکی زمخشری است که تخییل را در معنایی وسیع به کار می‌برد؛ وی در تفسیر آیه کریمه: *لَوْ أَنْزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَىٰ جَبَلٍ لَرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ*^۱ گوید این بیان تخییل و تمثیل است و منظورش همان تصرف در بیان عادی است که رنگ هنری خاصی بخود گرفته و بعضی شاعران عرب از قبیل ابونواس از همین آیه متأثر شده‌اند^۲ البته این تعبیر بسیار دقیق زمخشری در مورد این آیه سبب شده است که یکی از شارحان متعصب کشف بنام احمد بن منیر اسکندری بر او تاخته و می‌گوید: چرا زمخشری تأدب نمی‌کند با اینکه در اصل قرآن، «مثل» خوانده شده است نه تخییل^۳ و این شارح به دقت خاص زمخشری پی نبرده است.

در زبان پارسی نیز شاعران از دیرباز تخییل را در معنایی نزدیک به همان اصطلاح فلاسفه به کار برده‌اند چنانکه در شعر سنایی می‌خوانیم:

بگذر از نفس طبیعی تا نباید جانت را
«صورت» «تخییل» هر بی‌دین به «برهان» داشتن^۴

(۱) قرآن کریم، سوره حشر، آیه ۲۰.

(۲) در شعر:

صَفْرَاءُ لَا تَنْزِلُ الْأَحْزَانَ سَاحَتَهَا
لَوْ مَسَّهَا حَجَرٌ مَّسَّتْهُ سَرَّاءُ

(۳) تفسیر کشف، چاپ قاهره، الاستقامه، ۱۹۵۳ ج ۴/۴۰۶.

(۴) دیوان سنایی، چاپ مدرس، صفحه ۴۶.

تجدید نظری در شیوه بحث راجع به خیال

آنچه در شعر و با توسعه‌ای بیشتر، آنچه در حوزه ادب، به عنوان عامل بیانی مطرح است و در نظر قدما ماده اصلی مباحث علم بیان را تشکیل می‌داده است، عنصر خیال یا شیوه تصرف گوینده در ادای معانی است و علمای بلاغت در ادوار مختلف همواره کوشیده‌اند که این امکانات مختلف را در حوزه تعریف‌ها و در جدول اصطلاحات خاص خود محدود کنند، و اگر به کتابهای بدیع و معانی و بیان، در طول تاریخ ادب پارسی و ادب عربی بنگریم، به روشنی خواهیم دانست که این کوششها، همیشه در جهتی انجام گرفته که به زیان شعر و ادب تمام شده است؛ اما در مواردی برای نشان دادن رمز زیبایی یا پیچیدگی یا روشنی يك شعر، این اصطلاحات توانسته است کمکی باشد برای خوانندگان یا ادیبان، و امروز دیگر کوشش برای تکمیل یا توسعه آن مفاسیم و جدولها کاری است که هیچ‌گونه مشکلی را حل نمی‌کند و جز گمراه کردن استعدادهای جوینده و گبیج کردن ایشان در انبوه اصطلاحات و شاخه‌های مجعول و به اصطلاح عامیانه،

«من در آوردی» ادبای قدیم و بخصوص متأخران ایشان - که هنر را از مرحله طبیعی و ساده آن به مرحله صنعت و حتی تصنع کشانده‌اند - کاری نمی‌کند. در این بحث، آنچه قابل یادآوری است تأثیر دید و طرز تفکر ارسطویی است که بر این نوع تقسیم‌بندی‌ها و تعیین جدول‌ها مثل همه آفاق فکری و ذهنی دانشمندان دنیای قدیم، حاکم بوده است. گرچه بظاهر ساده و طبیعی می‌نماید که هر ذهنی بطور طبیعی به چنین نتیجه‌ای برسد و در باره انواع خیال و صور آن بدینگونه تقسیم‌بندی قائل شود، اما حقیقت امر اینست که سلطه طرزاندیشه و استدلال ارسطو را در شیوه دید و ملاحظات علمای بلاغت اسلامی نمی‌توان انکار کرد، به‌ویژه که این امر با تحقیقاتی که بعضی از معاصران انجام داده‌اند، امری مسلم و حتمی است^۱ و برای نمونه^۲ یادآوری تقسیم‌بندی و نظر ارسطو در باب خیال Image کافی است، که ایماژ را به تشبیه و استعاره تقسیم‌بندی می‌کند و در باب هر کدام سخن می‌گوید.

نویسنده معتقد است که سخن از همین مسائل بلاغی، در جدول‌های محدود اصطلاحات و تصورات قدما، که در مدارس اسلامی از قرن چهارم و پنجم به بعد به صورت وسیع و دامنه‌داری مطرح شده است، باعث

(۱) برای ملاحظه تأثیر ارسطو در بلاغت اسلامی و مباحث بیان عرب رجوع شود به: مقدمه نقدالنثر منسوب به قدامة بن جعفر از دکتر طه حسین؛ ترجمه عبدالحمید العبادی، و رجوع شود به ترجمه خطابه ارسطو از دکتر ابراهیم سلامه (صفحات ۳۱ به بعد) و نیز رجوع شود به بلاغه ارسطو بین العرب والیونان از ابراهیم سلامه و نیز رجوع شود به البلاغه تطور و تاریخ از دکتر شوقی ضیف صفحه ۷۵ و نیز مقاله محمدخلف الله بعنوان «نظریة عبدالقاهر الجرجانی فی اسرار البلاغة» در مجلة كلية الاداب، جامعة فاروق الاول، ج ۲ سال ۱۹۴۴.

(۲) ترجمه خطابه صفحه ۶۱ و ۶۲ و نیز بلاغه ارسطو ۶۶ و ۶۷ و مقایسه شود با: Aristotle: Rhetoric, P. 907.

نوعی انحطاط در زمینه خیال و صور آن در شعرپارسی شده است، و چنانکه در فصلهای آینده خواهیم دید، سادگی و پیوندی که شعر قرن چهارم و نیمه اول قرن پنجم با زندگی و ادراکهای طبیعی انسان از طبیعت و زندگی بشری دارد، حاصل همین عدم آگاهی یا عدم توجه به قراردادها و اصطلاحات و بافته‌های ذهن ادیبان و اهل بلاغت است که در حوزه ترکیب جدولهای مختلف راه و رسمهای گوناگون و غیرطبیعی برای ادای معانی شعری پیشنهاد می‌کرده‌اند و با آگاهی از محیط تحقیقات بلاغی و ادبی، برای اکثر شاعران نوعی توجه و تمدد نسبت به حوزه خیالها و طرز ترکیب آنها به وجود آمده است که شعر فارسی را از قلمرو طبیعی و ساده آن به سوی مشتئی اندیشه‌های قالبی و خیالهای جدولی و بر ساخته طرز فکر ادیبان، کشانیده است. البته این نقص را در شعر عربی نیز می‌توان یافت و در آنجا نیز همین عامل به صورت شدیدتری نفوذ داشته است، اما کم و بیش با نوعی مانع برخورد کرده و آن عامل نقد ادبی است که دیده‌ایم از قدیمترین ایام ادبای عرب بدان توجه کرده‌اند و در خلال کتب بلاغت نیز طرح مسائل انتقادی سابقه‌ای دراز دارد، اما این مانع با همه کوشش و نیرویی که داشته، نتوانسته است در برابر اوضاعی که فکرهای قالبی ادیبان و علمای بلاغت ایجاد کرده است، مقاومت کند و شعر عربی خیلی زودتر از شعر فارسی دچار انحطاط شده است.^۱

البته بی آنکه بخواهیم عوامل دیگری را که در زمینه جدولی شدن خیالهای شاعرانه کمک کرده است، فراموش کنیم، این موضوع را به عنوان یکی از بنیادهای اصلی کار می‌شناسیم و در مباحث آینده روشن خواهیم کرد که چگونه شعر فارسی در ادوار مختلف جنبه قالبی پیدا کرده

(۱) شوقی ضیف: الفن و مذاهبه فی الشعر العربی ۱۸۰-۱۷۹.

است و از چند استعداد برجسته که در هر دوره‌ای قالب‌ها را شکسته‌اند، اگر بگذریم، این سیر طبیعی را در طول تاریخ ادب فارسی به صورت بسیار محسوسی مشاهده می‌کنیم.

نشان دادن اینکه پیشینیان در باره مجازهای شعری، که حوزه خیال‌های شاعرانه را در معنای وسیع آن بوجود می‌آورد، چگونه می‌اندیشیده‌اند، دست‌کم از نظر تاریخی قابل توجه است و اینک با اختصار نموداری از طرز فکر قدما رسم می‌کنیم و تا حدودی به جوانب تاریخی کار نیز می‌پردازیم تا نشان داده شود که این سیر چگونه آغاز شده و چه نوع اندیشه‌هایی در زمینه مسائل بلاغت ارزش و اعتبار داشته و چه نوع اندیشه‌هایی محدود و بی‌ارزش بوده است.

تاریخ بلاغت اسلامی، که شعر فارسی بی‌هیچ گمان متأثر از آن بوده است و جای جای ادیبان و شاعران ایرانی نشانه‌های تأثیر پذیری خود را از نظریات علمای بلاغت نشان داده‌اند، تاریخ گسترده‌ای است و بسیاری از بنیادگذاران این علم خود ایرانیانی بوده‌اند که زبان عرب را در آغاز به درس آموخته بودند، مانند عبدالقاهر جرجانی که بی‌هیچ تردید برجسته‌ترین چهره بلاغت در تاریخ ادب اسلامی است و آراء او هنوز در جوانبی از مسائل نقد و بلاغت تازگی و اعتبار دارد، و همین امر باعث شده است که بلاغت که علمی وسیع و پر دامنه است، در طول تاریخ، ذهن بسیاری از ادیبان را به خود مشغول کند و حاصل این دقت‌ها و مطالعات و درس‌ها - که در مدارس اسلامی برنامه تحصیلی طالسبان علم بشمار می‌رفته - خود سبب گردیده است که نظر عمومی و زمینه کلی آراء شاعران و شعر دوستان از این عقاید رنگ پذیریهایی داشته

(۱) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ۴۲۷.

باشد.

بر روی هم قداما، پس از تقسیم موضوع به حقیقت و مجاز، در حوزه مفهومی مجاز، چنانکه دیدیم، توسعه‌ها و گاه محدودیت‌هایی قائل بوده‌اند و در همین حوزه‌های خاص از چگونگی ارتباطات و جهات پیوند تصویر مجازی یا خیال با واقعیت، پیشنهادها و طرح‌هایی دارند.

در تقسیم بندی قداما آشفتگی و اختلاف سلیقه بسیار است. حتی در تعیین علمی که درباره انواع مجاز یا بعضی از صور آن بحث می‌کند اختلاف دارند. مثلاً بحث استعاره و تشبیه را در کتاب البدیع عبدالله بن معتز^۱ در مقوله علم بدیع و در کنسار تجنیس و مطابقه که از صناعات لفظی‌اند، می‌بینیم؛ اما در دوره‌های بعد که علم بلاغت رشد و کمال بیشتری حاصل کرده و به سه شاخه معانی و بیان و بدیع تقسیم شده است، مجاز و ابواب آن در قلمرو علم معانی قرار دارد، و اگر بعضی کوششهایی که دسته‌ای از اهل بلاغت انجام داده‌اند، به دقت بررسی شود، به نیکی دانسته می‌شود که موضوع علم معانی فقط و فقط مجاز و صورتهای مختلف آنست، زیرا بر طبق بحثی که علوی در الطراز^۲ می‌کند، تشبیه می‌تواند در مقوله مجازها قرار گیرد، اگرچه از مقوله حقیقت است^۳ و همچنین در مورد کنایه هم این کوشش انجام شده است.

بدینگونه می‌بینیم که مجموعه مباحث علم بیان در حوزه تحقیق راجع به مجاز و صورتهای آن محدود می‌شود با اینکه بعضی از علما،

۱) عبدالله بن معتز، کتاب البدیع، چاپ کراتشکوفسکی، لندن ۱۹۳۵ صفحه ۳ و ۶۷.

۲) علوی، الطراز، ج ۱ / ۲۶۰.

۳) رجوع شود به الايضاح فی علوم البلاغة ج ۲ / ۴۰.