مغالطه

با نگاهی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

عارفی کو که کند فهم زبان سوسن
تا بپرسد که چرا رفت و چرا باز آمد
حافظ[1]

از جمله بحثهای مطرح در نقد ادبی امروز، مبحث «مغالطه های شاعرانه»[2] است. مغالطه های شاعرانه، که در معنای گسترده می توان آن را از مقولهٔ اسنادهای مجازی دانست، در معنای خاص، عبارت است از بخشیدن ویژگی های انسانی به طبیعت، که در واقع گونه ای است ساده تر از انسان انگاری (پرسونیفیکاسیون)[3]

در مغرب زمین، اصطلاح مغالطه های شاعرانه را نخستین بار جان راسکین[4] در سال ۱۸۵۶م مطرح ساخت.[5] از دیدگاه راسکین، اگر معیار اصلی هنر «حقیقت» باشد، مغالطه های شاعرانه امری است ناروا و ناخوشایند.[6]

در ادبیات فارسی، مغالطه های شاعرانه (از جمله انسان انگاری)، به طور جداگانه در کتابهای علوم بلاغی مورد بحث قرار نگرفته و اصطلاحی خاص دربارهٔ آن وضع نشده است[7]، لیکن شاید از دیدگاهی بتوان این اصطلاح را عنوانی عام به شمار آورد که بر بسیاری از مقوله های دانش بیان (مجاز، استعاره و ...) و نیز برخی از مقوله های دانش بدیع (حسن تعلیل، اغراق و ...) صدق می کند[8]. حتی می توان خود را به مخاطره انداخت و ادعا کرد که مغالطه های شاعرانه به طور کلی یکی از عناصر اساسی سازندهٔ شعر و در واقع «جوهرهٔ شعر» است و درست برخلاف نظریهٔ راسکین، معیار اصلی هنر-

های چکرانه

ده سروده ای از رابرت فراست

مهرانگیز اوحدی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دست کم هنر شاعری ـ نه تنها «حقیقت» نیست که همین مغالطه های شاعرانه‌است. برای مثال از نمونه هایی که راسکین در رد مغالطه های شاعرانه ارائه می دهد، شعری است از شاعر معروف انگلیسی *کلریج*: [۹]

یک برگ سرخ رنگ، واپسین برگ بازماندهٔ این دودمان
می رقصد، می رقصد آن قدر که می توان رقصید [۱۰]

راسکین بر آن است که این شعر و این توصیف، هرچند زیبا، اما غیرواقعی و ناخوشایند است. او می گوید: مغالطه های خیال انگیز و دروغینی که بر ساختهٔ احساسات و توهمات شاعرانه است، تنها در برخی مواقع و صرفاً از سوی شاعران بسیار برجسته قابل پذیرش است؛ شاعرانی که در لحظاتی نادر و گذرا، در برابر جوشش احساسات که به پدیده های بی جان صفاتی انسانی می بخشد، بناگزیر تسلیم می شوند [۱۱]

اما به رغم گفتهٔ راسکین، انواع مغالطه های شاعرانه از دیرباز در شعر و ادب سراسر جهان معمول بوده و ظاهراً شکل گیری آن بر بنیاد یک باور کلی اساطیری است؛ مبتنی بر اینکه طبیعت و تمامی اجزای آن نه تنها جان دارند که دارای احساس ها و اندیشه هایی هستند همانند احساس ها و اندیشه های یک انسان [۱۲]:

برای مثال:

گر برگذری شبی به باغی
کش نیلوفر میان آب است
نیلوفر از آب سر برآرد

پندارد رویت آفتاب است [۱۳]

زیبایی و تأثیر این شعر نه از جهت تشبیه رخسار معشوق به آفتاب است ـ تشبیهی بسیار متداول ـ که آنچه به شعر تشخص می بخشد، مغالطهٔ خیال انگیز شاعرانه، یعنی انسانواره انگاشتن گل نیلوفر و متصف کردن او به صفت اندیشیدن و «پندار» است.

انسان انگاری یا تشخیص [۱۴]، حتی در *قرآن کریم* نیز نمونه هایی دارد: (أو یأتیهم عذاب یوم عقیم). «یا ایشان را در رسد عذاب روزی سترون». [۱۵]

استاد *شفیعی کدکنی* در توضیح این آیه از قول *سیدمرتضی* در *تلخیص البیان* می آورند که او گفته است: «این از زیباترین استعارات است، زیرا عقیم، زنی است که فرزند نزاید، مثل این است که خداوند آن روز را چنان وصف کرده که روز یا شبی دیگر در پی آن نیست»[۱۶]. استاد *شفیعی کدکنی* برآنند که «همواره مثالهای استعارهٔ مکنیه، مثالهایی است در حوزهٔ تشخیص»[۱۷]. هم ایشان در بخش دیگری از کتاب ارزشمند *صورخیال* می نویسند: «مسألهٔ تشخیص [انسان انگاری]، در ادب فارسی و به طور کلی در ادبیات همهٔ ملل، صورتهای گوناگون و بی شماری دارد که نمی توان به دسته بندی آن پرداخت. شاید کوتاهترین شکل آن همان نوعی باشد که به عنوان استعارهٔ مکنیه قدما از آن یاد کرده اند...» [۱۸]

در اینجا یادآوری این نکته خالی ازاهمیت نیست که اگرچه به گفتهٔ استاد *شفیعی کدکنی* کوتاهترین شکل تشخیص، همان استعارهٔ مکنیهٔ قدماست و نوع گستردهٔ آن اوصافی است که شاعران از طبیعت دارند، [۱۹] همین نوع گستردهٔ آن نیز، خود انواعی دارد یا شاید بهتر است بگوییم دارای درجات شدت و ضعف است. برای مثال شاعر بر آن است که باد صبا بوی خوش گیسوی معشوق را بدین سوی و آن سوی می پراکند و گاه حتی، حکایت پریشانی شاعر را به معشوق و قصهٔ پریشانی زلف او را به عاشق می رساند:

می روی و بازمی گویی به زلفش حال ما
گرچه می گویی پریشان؛ ای صبا خوش می روی [۲۰]

یا:

در چین زلفش ای دل مسکین چگونه ای
کاشفته گفت بادصبا شرح حال تو [۲۱]

گاه نیز باد صبا چندان تشخص می یابد که دم زدن پیوستهٔ او از زلف معشوق و پراکنده ساختن رایحهٔ گیسوان او، شاعر را نه تنها به گفت و شنود که به «صد عربده با باد صبا» وامی دارد:

تا دم از شام سر زلف تو هرجا نزند
با صبا گفت و شنیدم سحری نیست که نیست [۲۲]
از بهر خدا زلف بپیرای که ما را
شب نیست که صد عربده با باد صبا نیست [۲۳]

یا همچنان که می دانیم در ادب فارسی بلبل همواره عاشق گل بوده است و شرح دلدادگی و عشق بازیهای نهان و آشکار او را با گل در تقریباً تمامی تغزلات فارسی می توان یافت؛ اما در همین مسألهٔ عشق و نیاز بلبل و ناز و بی اعتنایی گل ـ که خود یکی از مصداقهای روشن انسان انگاری است ـ تفاوتها و درجات مختلف انسان انگاری را می توان دریافت. برای مثال فرخی شاعر سدهٔ چهارم و پنجم در ترجیع بند معروف خود بامطلع:

ز باغ ای باغبان ما را همی بوی بهار آید
کلید باغ ما را ده که فردامان به کار آید

می گوید:

چو اندر باغ تو بلبل به دیدار بهار آید
تو را مهمان ناخوانده به روزی صدهزار آید [۲۴]

ادعای شاعر این است که بلبل نیز همانند انسان دارای احساس زیباپرستی است و برای لذت بردن از بهار و دیدن گلهای شکوفای نوروز به باغ آمده است.

اما در شعر حافظ مسألهٔ عشق گل و بلبل بسی شدیدتر رخ می نماید. گل و بلبل به صراحت گفت و شنودهای عاشقانه دارند:

صبحدم مرغ چمن با گل نوخاسته گفت
نازکم کن که در این باغ بسی چون تو شکفت
گل بخندید که از راست نرنجیم ولی
هیچ عاشق سخن سخت به معشوق نگفت [۲۵]

حتی گاه کار به جایی می رسد که بلبل، حکایت بی وفاییهای گل را با باد صبا در میان می نهد و چاره جویی می کند:

سحر بلبل حکایت با صبا کرد
که عشق روی گل با ما چه ها کرد [۲۶]

اما در تمامی موارد ذکر شده، که مصادیقی از انسان انگاری یا مغالطه های شاعرانه است، یک وجه اشتراک می توان دید و آن اینکه بلبل (و نیز گل) کاری به کار افراد انسان ندارند، سرگرم کار خویش اند: گل سرگرم دل ربایی و بلبل مشغول نغمه سرایی یا شکوه گرایی از معشوق است. به سخنی دیگر دامنهٔ تخیل شاعر یا مبالغه های شاعرانه در همان جهان ویژهٔ طبیعت باقی می ماند؛ هرچند جهانی است برساختهٔ تصورات شاعرانه، زیرا در جهان واقعیت:

بلبل نبود عاشق گل، این کلاه را
ما دوختیم و بر سر بلبل گذاشتیم [۲۷]

لیکن مواردی هست که همین ادعاهای شاعرانه نیز از این مراحل فراتر می رود، یعنی شاعر ادعا می کند که یک پدیدهٔ طبیعی یا یک حیوان نه تنها اعمالی انجام می دهد که شبیه اعمال انسانی است بلکه آن پدیده یا آن حیوان، در جهان انسانی نیز وارد می شود و نسبت به رفتارهای ما واکنش نشان می دهد. برای مثال *فردوسی* در مقدمهٔ داستان *رستم و اسفندیار* به صراحت ادعا می کند که بلبل، به زبان پهلوی، از مرگ *اسفندیار* ناله سر داده است:

نگه کن سحرگاه تا بشنوی
ز بلبل سخن گفتن پهلوی
همی ناله از مرگ اسفندیار
ندارد جز ناله زو یادگار [۲۸]

یعنی مغالطهٔ شاعرانه تا بدان حد است که ادعا می کند یک حیوان(=بلبل)، آن قدر انسان است و آن قدر عاطفه و احساس انسانی در او می جوشد که در مرگ پهلوان رویین تن ایران، اسفندیار، گریه و ناله سرمی دهد، همچنان که حافظ نیز ادعا می کند بلبل با گلبانگ پهلوی، «درس مقامات معنوی» را بر شاخ سرو، سر داده است.

بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی
می خواند دوش درس مقامات معنوی [۲۹]

بدین ترتیب کار بلبل ـ هم در ادعای فردوسی و هم در ادعای حافظ ـ بسیار انسان واره تر از بسیاری از افراد انسانی است. در این صورت معلوم نیست که هدف چنین ادعاهای شگفت انگیزی از سوی شاعران، انسانواره ساختن و رفعت بخشیدن اجزای طبیعت است یا در واقع تحقیر نادانی های انسانی! آیا وقتی شاعر با صراحت ادعا می کند که حتی بلبل از مرگ اسفندیار می گرید، القای این مسأله نیست که بلبل از انسانها بسی انسان تر و داناتر است یا دست کم بسی پراحساس تر و عاطفی تر؟ نیز توجه کنید به شعرجان *میلتون* [۳۰]، شاعر نامدار انگلیسی، سرایندهٔ «بهشت گمشده» [۳۱]، در توصیف لحظه ای که آدم، میوهٔ ممنوع را در بهشت چشید:

«آسمان فرود آمد، رعد ناله سرداد و قطره های غم آلود باران

فرو ریخت از این گناه بزرگی که روی داده بود.[۳۲]

در اینجا ادعای شاعر آن است که فرود آمدن آسمان (امری خارق العاده و ناممکن از جهت عقلی)، غرش رعد و بارش باران (اموری بسیار عادی) در واکنش نسبت به گناه آدم انجام گرفته است؛ مراد آنکه پدیده های بی جان طبیعت نه تنها دارای حرکت، زندگی و احساس اند که «نسبت به احساسها و حالات جهان انسانی نیز واکنش نشان می دهند»[۳۳] و این تعریف، دقیقاً تعریفی است که در کتاب های علوم بلاغی مغرب زمین از اصطلاح «انسان انگاری» به دست داده اند؛ به عبارت دیگر می توان گفت که در برخی از انواع انسان انگاری ها، شاعر اعمال غریزی اجسام یا گاه جانداران را شبیه کارهای انسان می داند و گاه ادعای شاعر آن است که اجزای طبیعت (اعم از جاندار یا بی جان) با آگاهی و گاه حتی اندیشمندانه اعمالی را انجام می دهند. دلربایی ها و دلدادگی های گل و بلبل، اگرچه خود، مبالغه یا مغالطه ای است شاعرانه، اما عملی است غریزی و طبیعی، درحالی که نالیدن بلبل از مرگ *اسفندیار*، کاری است فراتر از غریزه یا طبیعت یک حیوان و حتی فراتر ازاعمال مردمان عادی.

کوتاه سخن آنکه شاعران، در سراسر جهان و در سراسر تاریخ شعر و ادب همواره بر آن بوده اند تا مسائلی را فراتر از سطح عادی زندگی مطرح کنند و با منطق شاعرانهٔ خویش، این مسائل را به همگان بباورانند.

یکی از این شاعران، *رابرت فراست*[۳۴]، شاعر مشهور و معاصر امریکایی است. فراست، عموماً مناظر بسیار عادی زندگی را با زبانی ساده به شعر می کشد، اما همواره در همین مناظر ساده و واقعی، نکته هایی را می بیند، احساس می کند و دربارهٔ شان سخن می گوید که خواننده نیز سرانجام ناگزیر، احساس و ادعای شاعر را می پذیرد و از آن لذت می برد. شعر *رابرت فراست*، با آنکه عموماً ابیاتی است بسیار ساده و گاه حتی بدون پیوستگی ظاهری، به گفتهٔ ناقدان، در مجموع سرشار از احساس و عاطفه و آفرینندهٔ جوهر زیبایی است.[۳۵]

در شعری با عنوان «نگاه این دو به آن دو»[۳۶]، فراست، چشم انداز غروبی را تصویر می کند با دختر و پسری جوان که برای گردشی ساده در هوای تاریک روشن غروب رفته اند و کم کم از شهر خارج شده اند. این دختر و پسر از بودن در کنار یکدیگر لذت می برند و هیچ گرایشی به بازگشت به شهر ندارند. به نظر می رسد که این دو جوان، خود، از کیفیت احساسات درونی خویش چندان آگاه نیستند. همچنان که با شعر پیش می رویم، دو قهرمان دیگر داستان نیز نمایان می شوند. دو آهوی نر و ماده، عاشقان به ظاهر بی زبانی که با نگاه و با رفتار خود، با این دو جوان سخن می گویند و نه تنها همدلی و همراهی خود را نسبت به عشاق جوان بیان می دارند که آنان را اندرز می دهند و راه درست را بدیشان می نمایانند. ادعای شاعر در این شعر نمایش گونه چنان نیرومند است که در پایان شعر، خواننده در حیرت می ماند که آیا قهرمانان واقعی این شعر کدام اند، یک دختر و پسر جوان یا دو آهوی به ظاهر بی زبان؛ آهوانی که گویی از سوی طبیعت آمده اند تا «عشق» را همانند عطیه ای به این دو جوان هدیه کنند.[۳۷]

نگاه این دو به آن دو

سروده ای از: *رابرت فراست*

ترجمهٔ *مهرانگیز اوحدی*

عشق و بی خبری، آنان را
تا آن سوی کوهپایه ها کشانده است
شب از راه می رسد و از این فراتر نمی توان رفت
باید جایی از رفتن باز ایستاد
خیال بازگشت! و راهی چنان ناهموار و پر فراز و نشیب،
صخره ها و بیم تاریکی،
کنار دیواری لرزان، دیواری از سیمهای خاردار،
درست پشت دیوار ایستادند
در واپسین نگاه، هنوز هم در پی انگیزه ای بودند
برای پیش رفتن در راهی که نمی باید رفت
براین گذرگاه نیمه ویران، که اگر توده ای خاك
یا سنگی از جا می غلتید، سراسر فرو می ریخت،
هی جای پایی دیده نمی شد. آهی کشیدند: «به پایان رسید!»
بر بیشه زار «شب خوش» گفتند.
اما نه! این پایان ماجرا نبود، چیزی باقی مانده بود:
غزالی از پشت صنوبرها پیش می آمد، به تماشای آنان،
آن سوی دیوار، درست پشت سیمهای خاردار ایستاد.
او از سرزمین خود بدیشان می نگریست و اینان از چشم انداز خود او را نگریستند.
چه دشوار است دیدن سکونی که به سان سنگپاره ای واژگون به دو نیم شده است!
در چشمهای مه آلود غزال، هیچ هراسی احساس نمی شد
انگار چنین می اندیشید که آنان همان گونه که هستند، در امانند.

او چندان نپایید، او نخواست به خاطر آنان ـ هرچند غریب وار می نمودند ـ
خاطر خویش را بیش از این بیازارد،
آهی کشید و بی باکانه در امتداد آن سوی دیوار به راه افتاد.
و آنان اندیشیدند که این دیدار، پایان قصه است. آیا باز هم چیزی باقی بود؟
بار دیگر صدایی آنها را از حرکت بازداشت.
دومین آهو، از پشت صنوبرها پدیدار شد، به تماشای آنان،
آن سوی دیوار، درست پشت سیمهای خاردار ایستاد.
این آهو، شاخهایش چون گوزن و سوراخهای بینی اش فراخ بودند،
او، نه آن غزال مادهٔ نخستین، بلکه آهویی نرینه بود، با شکفتی
و با حرکات تند سر، آنان را می نگریست،
انگار می پرسید: «چرا حرکت نمی کنید؟
چرا پویا نیستید؟ نمی توانید؟!
شاید آن گونه که می نمایید، شور زندگی در وجود شما نیست.»
آهو، چندان ایستاد تا توانست احساسی را در آنان بیافریند که
دستهای خود را به سوی هم دراز کنند: و این همانند طلوع یک معجزه بود.
سپس، او نیز بی باکانه در امتداد آن سوی دیوار به راه افتاد.
این دو و آن دو، یکدیگر را نگریسته بودند، از هر سو که می خواهید به داستان نگاه کنید.
«همهٔ حکایت، همین بود.»[۲] به پایان رسید. آنان هنوز هم ایستاده بودند،
گویی موجی گرانبار بر فراز سر آنان گذشته بود،
و زمین، در یک لحظه، مهربانانه،
بدیشان امید داده بود که عشق را بدانها باز گردانده است[۳۸]

یادداشتها

۱. ابیاتی که از *حافظ* در این مقاله آمده، از نسخه علامه *قزوینی* و دکتر *قاسم غنی* انتخاب شده است.

۲. Pathetic Fallacy: ترجمه تحت اللفظی آن، مغالطه های رقت انگیز است.

3. Personification

۴. *John Ruskin* (۱۸۱۹ ـ ۱۹۰۰م) نویسنده، منتقد هنری، جامعه شناس و انسان دوست انگلیسی.

5. *A Glossary of Literay Terms*, M. H. Abrams, Holt Rinehart and Winston. (افست در ایران)

۶. همان.

۷. دکتر *محمدرضا شفیعی کدکنی*، *صور خیال در شعر فارسی*، انتشارات آگاه، چاپ چهارم، ۱۳۷۰، ص ۱۵۱.

۸. این نکته را از استاد دکتر اصغرداديه در یاد دارم.

۹. Samuel Taylor Coleridye (۱۷۷۲ ـ ۱۸۳۴م) شاعر و منتقد انگلیسی.

۱۰. به نقل از فرهنگ اصطلاحات آبرامز، افست در ایران، ص ۱۲۲.

۱۱. همان.

۱۲. *رابین اسکلتن*، حکایت شعر، ترجمه *مهرانگیز ارحدی*، تهران، نشر میترا.

۱۳. این شعر را از استاد شفیعی کدکنی شنیده ام. ایشان از روی حدس و گمان، شاعر آن را از سرایندگان سده های نخستین شعر فارسی می دانستند.

۱۴. دکتر *شفیعی کدکنی*، *صور خیال*، ص ۱۵۰

۱۵. همان، ص ۱۵۴.

۱۶. همان

۱۷. همان کتاب، ص ۱۵۳.

۱۸. همان، ص ۱۵۵.

۱۹. همان

۲۰. کمال خجندی، *دیوان*، غزل ۸۸۹، به نقل از *حافظ نامه*، *بهاءالدین خرمشاهی*، انتشارات سروش و شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول، تهران، ۱۳۶۶، ص ۴۲۸

۲۱. *دیوان حافظ*، غزل ۴۰۸، بیت پنجم.

۲۲. همان، غزل ۷۳، بیت پنجم.

۲۳. همان، غزل ۶۹، بیت پنجم.

۲۴. *فرخی سیستانی*، به نقل از *تاریخ ادبیات در ایران*، دکتر *ذبیح الله صفا*، انتشارات فردوس، تهران. ج ۱، ص ۵۴۳.

۲۵. *دیوان حافظ*، غزل ۸۱، ابیات اول و دوم.

۲۶. همان، غزل ۱۳۰، بیت مطلع.

۲۷. *صابر همدانی*، از غزل سرایان معاصر.

۲۸. *شاهنامه فردوسی*، تصحیح *ژول مل*، با مقدمهٔ دکتر *امین ریاحی*، انتشارات سخن، ۱۳۷۰.

۲۹. *دیوان حافظ*، غزل ۴۸۶، بیت مطلع.

۳۰. *John Milton* (۱۶۰۸ ـ ۱۶۷۴م)، شاعر انگلیسی.

۳۱. *Paradise lost*، مشهورترین اثر جان میلتون.

۳۲. به نقل از فرهنگ اصطلاحات آبرامز، ص ۶۲.

۳۳. همان

۳۴. Robert Frost (۱۸۷۵ ـ ۱۹۶۳م).

35. *A Choice of Poets*, Chosen and edited by R. P. Hewet, Harrap London, 1963, P. 273.

۳۶. همان، ص ۲۸۴ ـ ۲۸۵.

۳۷. همان، ص ۲۹۳.