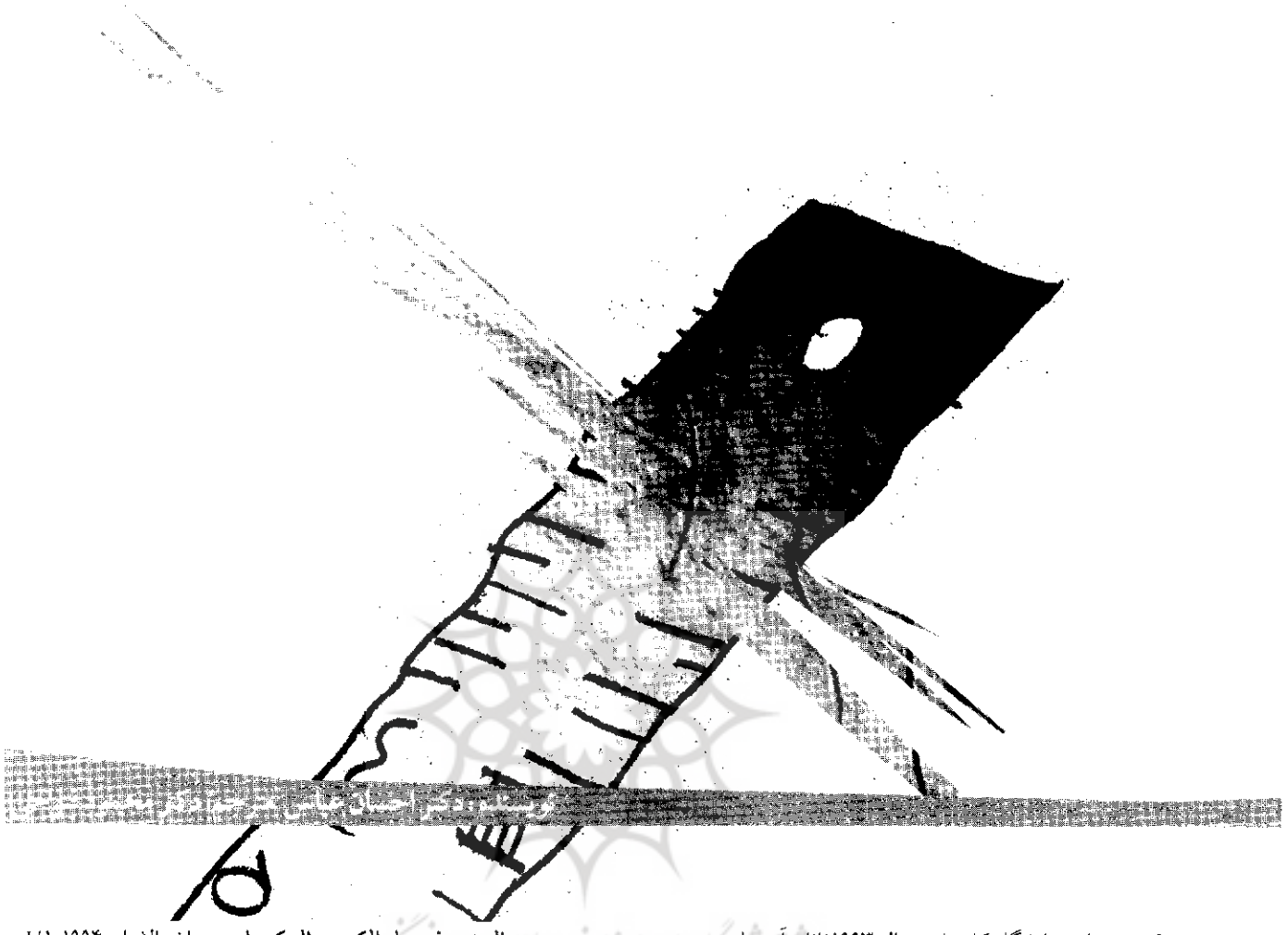
[illegible] بر نقد عربی

دکتر احسان عباس، منتقد ادبی، محقق و مورخ معاصر عرب، به سال ۱۹۲۰ م. در روستای عین‌غزال در منطقه حیفای فلسطین زاده شد. آموزش ابتدایی و دبیرستانی را در عین غزال و حیفا و عکا گذرانید و از ۱۹۳۷ تا ۱۹۴۱ در دانشکدهٔ عربی بیت‌المقدس به تحصیل پرداخت و گواهی تدریس در دبیرستان را اخذ کرد. پس از چند سال معلمی به مصر رفت و در سال ۱۹۴۶ م. از دانشگاه قاهره در رشتهٔ کارشناسی ادبیات عرب فارغ‌التحصیل شد. در سال ۱۹۵۲ م. درجه فوق‌لیسانس و در ۱۹۵۴ م. دانشنامه دکتری ادبیات عرب را از همان دانشگاه دریافت کرد. مدتی در خارطوم، سودان و مدارس فلسطین و لبنان به تدریس پرداخت، در ۱۹۶۱ برای تدریس وارد دانشگاه آمریکایی بیروت شد و چند سالی در آنجا سردبیری **مجلهٔ الابحاث** را عهده‌دار بود، مدتی نیز در دانشگاههای امریکا کرسی تدریس داشت و از سال ۱۹۸۵ در اردن ساکن شد.

احسان عباس بیشتر کار پژوهشی خود را در زمینه‌های نظریه نقد، نقد عملی، تاریخ نقد ادبی عرب، تاریخ ادبیات، نقد شعر معاصر عرب، ادبیات تطبیقی و تاریخ عرب و اسلام و به‌ویژه ادبیات و تاریخ اندلس متمرکز کرده است. آثار وی که بالغ بر ۹۰ کتاب و صدها مقاله است از تصحیح متون گرفته تا نقد و تطبیق و تاریخ، همگی از ارزش علمی فراوان برخوردارند و از معتبرترین تحقیقات عربی به‌شمار می‌روند. آثار وی به لحاظ برخورداری از صحت و دقت، سندیّت، روشمندی، بی‌طرفی، احاطه، حس تشخیص هنری درست، ذوق ناب و فرهیخته، رعایت استانداردهای عالی تحقیق، شهرت و اعتبار ویژه‌ای در میان دانشگاهیان و فرهیختگان عرب برای وی به ارمغان آورده است، و روش وی، نمونهٔ اعلای تحقیق آکادمیک را نشان می‌دهد. شاید به همین جهت است که پس از طه حسین منتقد برجسته و ادیب روشندل جریان‌ساز در ادبیات عرب، نام احسان عباس در جوامع ادبی و تحقیقاتی و دانشگاهی بر سر زبانهاست و دانشجویان ادبیات عرب به آثار او توجه خاصی نشان می‌دهند. لیکن باید گفت گرچه طه حسین طرحی نو در مطالعات و تحقیقات عربی درانداخت و باب تازه‌ای به روشهای جدید در تحقیقات ادبی گشود، ولی او تنها آغازگر و مبدع این جریان بود، و شاید اعتبار کارهایش به پایهٔ نوشته‌های احسان عباس نرسد. زیرا آنچه در روش و سبک احسان عباس گفتیم، و علاوه بر آن ویژگیهایی همچون استناد دقیق به منابع اصیل، روشمندی احاطه بر منابع نایاب خطی، ورود به قلمروهای مغفول ادبیات قدیم (ازجمله ادبیات اندلس) احیای نقد ادبی کهن و بلاغت عربی و پرهیز از گمانه‌زنیهای شخصی، کارهای وی را در صدر تحقیقات دانشگاهی عرب نشانده و حتی از کارهای طه حسین نیز معتبرتر و موثق‌تر ساخته است و برای او سبک خاصی در تحقیق ادبیات رقم زده است.

احسان عباس به تصحیح نسخه‌های خطی نیز همت گماشته و آثار فراوانی را تصحیح کرده است. همچنین آثار بسیاری از نویسندگان آمریکا و انگلیس را به عربی برگردانده و از این رهگذر به



کسب جایزهٔ دانشگاه کلمبیا در سال ۱۹۹۳ نائل آمده است.

تاکنون آثار معدودی از وی به زبان فارسی ترجمه شده است. ازجمله مقدمه‌ای که برای **کتاب‌شناختی تازه از قصاید سعدی** از دکتر مؤید شیرازی، نوشته است و کتاب **عهد اردشیر** (اندرزنامه و سخنان اردشیر بابکان) که توسط س. محمدعلی امام شوشتری ترجمه و در سال ۱۳۴۸ در تهران، انجمن آثار ملی چاپ شده است.

کتاب ارزنده **تاریخ النقد الادبی عند العرب** از ۱۹۷۱ تا امروز دهها بار در کشورهای مختلف عربی چاپ شده و نگارنده ترجمه آن را به پایان برده و امید که توفیق انتشار آن را پیدا کند، بخشهایی از این ترجمه به طور پراکنده چاپ شده و در همین شماره نیز یکی از مقالات آن با عنوان **حازم قرطاجنی** آمده است.

احسان عباس منتقدی است ممتاز از آن جهت که هم با ادبیات کهن عرب عمیقاً آشناست و هم تعلق خاطری شگرف به تاریخ عرب و اسلام دارد و از سویی ادبیات نوین عرب (به ویژه شعر معاصر) را خوب می‌شناسد و آثاری که در این قلمروها به طبع رسانده گواه تسلط و احاطهٔ اوست.

وی عضو جمعیت نقد ادبی و اتحادیه کتاب عربی سوریه است. برای آشنایی بیشتر با او و آثارش ر. ک:

- Ency. of Arabic Literature, London and Newyork Rout lage 1998.

- http:/www.awu-dam.com/dalil/14ain/dalil006.htm

ضمیمه ماهانهٔ مجلهٔ **الاسبوع الادبی**، دمشق، ش ۱۰، ۱۳ آوریل ۱۹۹۰.

الجدید فی علم الکتب والمکتوبات، عمان، الشتاء، ۱۹۹۴، ۱/۱.

***

این مقاله بخشی از کتاب ارزشمند **تاریخ النقد الادبی عندالعرب** است که دکتر احسان عباس در ۱۹۷۱ منتشر کرده است. کتاب در شمار روشمندترین و دقیق‌ترین تحقیقات نقد ادبی عربی است که در کشورهای مختلف عربی دهها بار با تجدیدنظر چاپ شده است. ترجمهٔ فارسی آن در آیندهٔ نزدیک منتشر خواهد شد.

محمود فتوحی

***

حازم القرطاجنی منتقد اندلسی

آخرین نشان از پیوند میان **فن شعر** ارسطو و نقد عربی در کتاب **منهاج البلغاء و سراج الادباء** از حازم قرطاجنی به چشم می‌خورد. حازم در شرق اندلس (اسپانیا) به دنیا آمد و در آنجا رشد کرد. هنگام سقوط کشورش به دست رومیان یا کمی پس از آن وطن را ترک گفت و در سایه دولت حفصی (تونس) زیست و در آنجا کتاب **منهاج** را نوشت. بعید نمی‌نماید که حازم دور از وطن احساس تباهی کرده و این احساس را به وضعیت شعر و نقد روزگار خود اطلاق کرده و گفته است: «شعر از دویست سال پیش از شیوهٔ بزرگان منحرف شده»[1] و به تمامی خوار و بی‌مقدار گشته و مقبولیتی ندارد. اغلب فرومایگان (نه همه آنها) شعر را کاستی و نابخردی می‌شمارند، حال آنکه پیشینیان، هنر شعر را بسیار ارجمند می‌داشتند؛ چنانکه

ابن‌سینا می‌گوید: «شاعر، پیامبری است که مردم به سخنش اعتقاد دارند و حکمتهایش را تصدیق می‌کنند و به پیشگویی‌اش ایمان می‌آورند.» اما تنزل شعر تا این درجه از پستی، به سبب گرفتگی و نقض زبان مردم [۲] و طبع آشفته و مشوش آنان بود. سپس این مردم که بر ساخته‌های این فرومایگان را دیدند و شاهد بودند که چگونه آنها شبحهای شعری را ابزار دریوزگی در کوچه و بازار ساخته‌اند، بی‌آنکه حقیقت شعر را بشناسند، پنداشتند که هر سخن موزن و مقفایی شعر است.

بدین ترتیب مرز میان شعر حقیقی و «شبحهای شعری» که قالب شعر را دارند ولی از حقیقت شعر تهی هستند از بین رفت. آنانکه ارزش شعر را می‌شناختند از ورود به این گرداب انحطاط هنری خودداری کردند، زیرا در چشم مردم، ناظمان و شاعران فرقی نداشتند و آنها از ترس اینکه مردم تحقیرشان کنند از شعر کناره گرفتند و چون حقیقت شعر ناشناخته ماند در میان مردم شایع شد که شعر سخن دروغ و زور است. از طرفی حسادت نسبت به شعرا باعث شد که شعر آنها را خوار و کم‌ارزش بشمارند. با اینهمه مردم ارزش شعر را از یاد نبردند بلکه دیگر از شنیدن شعر به وجد نمی‌آمدند. [۳]

تباهی نقد

گمنامی و فراموشی سایه خود را بر سر نقد نیز افکند. از این رو حازم از پژوهش در نقد احساس نومیدی می‌کرد، چرا که توجه به یک امر بسته به میزان فایدهٔ آن است، هواداران نقد کم شدند، در حالی که نقد شعر یا آموزش هنر شاعری امری است که ضرورتش، همیشگی است. حتی قوم عرب با وجود برخورداری از قریحه‌های بارور در دوره‌های شکوفایی شعر نیز در سرودن شعرها از آموزش نوآموزان از کاستیها و عیوبی که در شعر راه می‌یابد بی‌نیاز نبود. شاهد این مدعا، ملازمت شاعران تازه‌کار در رکاب شاعران بزرگ و فراگیری اصول و قواعد نظم شعر و تمرین فنون بلاغت نزد استاد است.

اما در عصر حازم کسی که می‌خواست هنر شعری خود را قوت بخشد بر این باور بود که طبع و قریحه او بدون نیاز به معلم وی را به مقصود رهنمون می‌سازد. هرکس که سخن موزون و قافیه‌داری می‌ساخت خود را در شمار شعرای بزرگ می‌پنداشت چون معتقد بود که: «شعریت شعر عبارت از نظمی است که در آن هر لفظی به هر صورتی بیاید و هر غرضی به هر صفتی به نظم درآید، و این امر را قاعده و قانون مشخصی نیست». [۴]

شعر و نقد هر دو به پستی گرایید. فردی آشنا و پایبند به آن دو لازم بود تا آنها را از انحطاط برهاند. تنها منتقدی از عهدهٔ این کار برمی‌آید که بتواند دو فرهنگ یونانی و عربی را با هم درآمیزد، از امروز شعر را توان ایستادن روی یک پا نیست. بلکه نیازمند دو پای استوار است؛ ناقدان دوره‌های پیش نیز به این امر نظر داشتند. حازم از این دیدگاه به ترسیم روشی پرداخت که به درستی آن اطمینان داشت. او با هدف اصلاح و بازسازی دست به کار شد، اگرچه حس می‌کنیم او خود می‌دانسته که فداکاری وی برای اصلاح گری چنان است که «آوازی خوش را در سرزمینی ناآشنا بخوانی».

او کار خود را در حالی آغاز کرد که میراث بزرگی از نقد به شیوه کلاسیک عرب پیش رو داشت و خلاصه ابن‌سینا از فن شعر ارسطو نیز در دسترس او بود. وی از ترکیب این دو میراث کوشید راهی (منهاج) برای سخنوران رسم کند، و چراغی (سراج) برای ادبا برافروزد و چون در خلاصهٔ ابن‌سینا از کتاب **فن شعر** نگریست، دریافت که قواعد یونانی به تنهایی نمی‌تواند با شعر عربی منطبق

شود. خود ابن‌سینا نیز به این موضوع اشاره کرده بود. بنابراین مطمئن شد که قواعد کتاب ارسطو با اینکه متوجه شعر است و از قواعد و اصول شعر و شاعری سخن می‌گوید اما خاص شعر یونان است.

شعر یونانی معانی و اوزان محدودی دارد و پیرامون خرافات جعلی دور می‌زند. غرض یونانیان از شعر نمایش امور مربوط به جهان واقعی است، آنان در شعر دگرگونیها و تحولات مسائل مربوط به زمان و تحولات سیاسی را بیان می‌کنند. در شعر آنها تشبیه شیء به شیء وجود ندارد، بلکه بیشتر به تقلید کردار می‌پردازند. اگر ارسطو با امثال و حکم و استدلالها و تنوع اقسام ابداع در شعر عربی آشنایی می‌داشت، ناگزیر بود دامنه اصول و قوانینی را که وضع نموده گسترده‌تر کند. در آن صورت راهی آماده پیش روی حازم بود تا بر آرای ارسطو چیزی بیفزاید. ابن‌سینا این ضرورت را حس کرده بود، او تلخیص **فن شعر** ارسطو را با این سخن به پایان برده است: «به زودی تلاش خواهم کرد تا در دانش مطلق شعر و دانش شعر برحسب رسم زمان سخنی پربار و مفصل ابداع نمایم».[5]

اما ابن‌سینا در این زمینه ابداعی صورت نداد و اشتغالات دیگرش وی را از این کار بازداشت تا اینکه حازم، کوتاهی آن فیلسوف را جبران کرد. احتمالاً حازم از سر احتیاط، در این بوطیقاچهٔ جدید ابن‌سینا تأمل نکرده است، و از آنجا که به بیان مسائل کلی هنر شاعری بسنده کرده مسائل زیادی از **فن شعر** ارسطو را کنار گذاشته است. آنچه حازم علاوه بر مسائل کلی می‌آورد، از تعمق و ژرف‌نگری کمتری برخوردار است. وی به دو دلیل به جزئیات و رمزهای شعری نپرداخته است؛ یکی به دلیل دشواری این امر و دیگر به جهت پرهیز از درازای سخن. وگرنه روشن است کسی که دربارهٔ مسائل کلان و امور متوسط حکم صادر کند یقیناً قادر است به دقایق و نهانیهای شعر دست یابد.[6]

درحقیقت نومیدی ناشی از وضعیت بد شعر و نقد آن دوره که به تدریج بر حازم عارض می‌شد، وی را از ترسیم صادقانهٔ روش نقدی خود بازنداشت و بی‌اعتمادی وی به سطح فرهنگ اهل روزگارش او را به تنزل تا سطح آنان نکشاند. او نوشت و به کار خود اطمینان داشت. تقسیم‌بندی مطالب را به شیوه منطقی انجام داد. از این رو روشی که برگزید با مقصود عملی وی برای اصلاحی که امید داشت متناقض بود. کوششهایش همچون فریادی در بیابان گم شد و نتوانست شعر را نجات دهد و نقد را جان بخشد.

اگر کتاب حازم همزمان با **نقدالشعر** قدامة‌بن جعفر (ف ۳۲۶ ق) و **الموازنة** آمدی (ف ۳۷۰ ق) به عرصه نقد وارد می‌شد به نظر من در روند نقد ادبی دور تازه‌ای به وجود می‌آورد.

روش حازم

برای آشنایی با کار حازم ناچاریم مراحلی را که وی پیموده به روشی تازه و منظم بیان کنیم و در هر مرحله یادآور شویم که حازم کار خود را وقف ساختن قواعد نموده و به ندرت به ذکر مثال و نمونه پرداخته است. از این رو جنبه نظری بر کلام وی غالب است.

شعر چیست

حازم تعریف مشهور شعر (کلام موزون و مقفی)[7] را نفی نمی‌کند، ولی در این تعریف از جنبهٔ تأثیرگذاری یعنی ایجاد اشتیاق و بیزاری تأمل می‌کند. شعر بر عناصری استوار است که این قدرت تأثیر از آنها ناشی می‌شود که عبارت‌اند از: حسن تخییل، محاکات، صدق، ابهام.[8] اما «نکوترین شعر آن است که محاکات و شکل آن زیبا افتد، میل بدان قوی باشد و صدق آن نیرومند باشد و دروغ آن نهان ماند و غرابتش قیامت کند»[9]

و بدترین شعر آن است که خلاف این باشد که دیگر شعر نیست. این است تعریف شعر از جنبهٔ تأثیرگذاری. اما از جنبهٔ نوآوری، شعر زاییده هیجاناتی است که جان را میان قبض و بسط دل کندن و دل بستن شناور می‌کند. واکنشهای روح، ساده یا پیچیده‌اند، مانند شادمانی و افسردگی و حالات مرکب از آن دو، مانند شگفتی، عبرت گرفتن، خشنودی، خشم، آرزو، ترس، امید و... و چون شعر به توصیف این حالات بپردازد، معانی شعری زاده می‌شوند که بعداً از آن سخن خواهیم گفت.[10]

ابداع شعر در کامل‌ترین وجه به سه عامل بیرونی نیازمند است:

الف) زمینه‌ها: مهم‌ترین آنها محیط و آب و هوای معتدل، خوراک خوب، چشم‌اندازهای زیبا و رشد و نمو در میان سخنورانی که طبعی موزون دارند و سخنان شیوا را حفظ می‌کنند.

ب) ابزارها: دانشهای مربوط به الفاظ و معانی.

ج) انگیزه‌ها: دو نوع‌اند: شادیها و آمال (شادیها مانند عوامل گریه و شادی و آرزوها مانند دست یافتن به هدیه و عطا و...) بنابراین افراد به ندرت در شعر می‌درخشند، مگر کسی که در محیطی فاضل و در میان مردمی سخنور رشد کند. یا آرزوها او را به سرودن شعر خوب و به کار بستن اندیشه وادارد و اشتیاق، لطافت خاصی در اسلوب شعری وی به وجود آورد. از طرف دیگر کمال ابداع به عوامل درونی نیز نیازمند است، شاعر باید از سه قوه برخوردار باشد:

الف) قوهٔ حافظه: باید که تخیلات فکر سازمان‌یافته و منظم باشد. شاعر موضوعی را که به آن می‌پردازد به خوبی بشناسد و این شناخت او را به ساختن تصویر مناسب وادارد، بی آنکه خیال شاعر آشفته گردد و موجب درهم‌ریختگی و ازهم‌گسیختگی تصاویر شود.

ب) قوهٔ شناسا: نیرویی است که شاعر را در تشخیص آنچه با اقتضای حال و نظم و سبک و هدف سازگار است یاری می‌دهد.

ج) قوهٔ سازنده: نیرویی که عهده‌دار پیوند میان اجزای لفظ و معنی و ترکیبات منظم و شیوه‌های سبکی با یکدیگر است و ترتیب و توالی را حفظ می‌کند. اجتماع این سه قوه در یک نفر «طبع زیبا» را می‌آفریند. از این دیدگاه، ویژگیهای عمدهٔ روش نقد حازم برای ما روشن می‌شود. روش وی برپایه به گزینی، نظم و قیاس استوار است. او تعریف ماهیت شعر و پیوند آن را با حالات روحی از منتقدان فلسفی گرفت و مسئلهٔ تأثیر اقلیم و نژاد را در ادبیات از اندیشه‌های جاحظ برگزید، (تا حدودی در این مسئله با ابن‌قتیبه همنظر است)، با همه منتقدانی که معتقدند شاعری نیازمند دانش و فرهنگ است همداستان است و نیز در مبحث انگیزه‌ها با آنان همفکر است. اما بحث از سه قوهٔ حافظه، شناسا (مایزه) و سازنده (صانعه) را در قیاس با آراء فلاسفه (خصوصاً ابن‌سینا) دربارهٔ قوای روح (قوهٔ دماغی، قوه مصوّره، قوهٔ مخیله، وهمیه و حافظه)[11] مطرح کرد، ارزش این گردآوری، از چیرگی و تسلط حازم بر مسائل گوناگون نقد که در طول زمان در کتابهای منتقدان مختلف پراکنده است ناشی می‌شود.

فرق بین شعر و خطابه

آنچه او به تعریف شعر افزوده به روشنی شعر را از خطابه جدا کرده است. برای این کار حازم ناگزیر تحت‌تأثیر آرای فلسفی ابن‌سینا و فارابی قرار می‌گیرد. ظاهراً او نمی‌خواسته در قلمرو کار قدما گام نهد، بلکه در پی آن بوده که شخصاً به نتایج تازه‌ای دست یابد.

حازم می‌گوید: شعر بر خیالپردازی استوار است و خطابه بر اقناع، فارابی هم می‌گوید گزاره‌های شعری همگی قطعاً دروغ‌اند، زیرا بر

خیالپردازی استوارند. با اینهمه گزارهٔ شعری یک نوع قیاس (سولوجسموس) منطقی است، بنابراین، تخییل شعر، هم‌ارز استدلال علمی است و این نوع تخییل را محاکات نامیده‌اند. محاکات از مهم‌ترین عناصر شعری به شمار می‌آید، ولی از عناصر خطابه نیست، زیرا گزارهٔ خطابی بر اقناع قائم است، یعنی صدق و کذب در آن مساوی است. اما حازم از قواعدی که فارابی بنا نهاده به راهی دیگر می‌رود و می‌گوید: «خطابه بر اقناع استوار است. این اقناع از طریق تقویت گمان صورت می‌گیرد نه از طریق ایجاد یقین. از این جهت صادق نیست. مگر اینکه از مرحلهٔ اقناع به مرحلهٔ تصدیق برسد. اما خیالپردازی در شعر (چنانکه فارابی می‌گوید) یا پدیده را آنگونه که هست وصف می‌کند یا اینکه چیزی غیر از واقعیت آن را به تصویر می‌کشد، پس بهتر آن است که بگوییم: مقدمات تخیل (وقتی پدیده را آنگونه که هست وصف کند) صادق و (آنگاه که چیزی ورای حقیقت شیء را در خیال به تصویر کشد) کاذب است.»[12] حازم قیاس شعری (سولوجسموس شعری) را اینگونه تعریف می‌کند: «در قیاس شعری همیشه نتیجه یا یکی از دو مقدمه به دلیل پرهیز از اطاله حذف می‌شود» (چون سخن شعری قدرت دلالت را دارد) آنگاه می‌گوید که آن دسته از سخنان قیاسی که مبتنی بر تخییل و دارای محاکات

دکتر احسان عباس

باشند سخن شعری‌اند، خواه مقدمات آن برهانی باشد، خواه جدلی یا خطابی یا یقینی و مشهور و یا مظنون. بر این اساس میان قول شعری و قول خطابی داد و ستدی در کار است. سخنان صادق در شعر می‌آید، ولی نباید در خطابه بیاید، زیرا اقناع غیر از تصدیق است و مبتنی بر ظن قوی است و گمان با یقین منافات دارد.[13] همچنین سخن دروغ‌آمیز در شعر می‌آید، زیرا شعر با مقدماتی سفسطه‌آمیز آغاز می‌شود و در هر دو حالت شعر است. چون شعریت آن به اعتبار وجود دو عنصر صدق و کذب نیست، بلکه به اعتبار میزان محاکات و تخییلی است که در آن آمده است.[14] اگر از منظر صدق و کذب نگاهی تفصیلی بر شعر بیفکنیم درمی‌یابیم که در بعضی حالتها صدق زیبایی بی‌مانندی را موجب می‌شود که در چنین حالتی باید اقوال شعری صادق باشند و در حالتی هم صدق چنان زشتی‌ای می‌آفریند که نظیری برایش نتوان یافت. در این صورت حکم مورد اول را دارد.

در حالتی که شعر به وصف زیبایی معمولی بپردازد میزان صدق سخن زیاد است، به ویژه که بر اصل میانه‌روی در محاکات متکی است و در حالتی که به توصیف امر زشت عادی بپردازد نیز همینگونه است. اما از جنبه کذب: گاه سخن برپایهٔ دروغ‌بافیهای ممکن بنا می‌شود، مثلاً شاعر بی آنکه غمگین و عاشق باشد غم و عشق را وصف می‌کند که کذب آن از ذات سخن نیست و بر آن حکم کذب نمی‌شود. گاه نیز شعر برپایه دروغهای ناممکن و افراطهای مُحال بنا می‌شود، در این صورت سخن کاملاً دروغ است. اما افراط امکان‌پذیر که صدق و کذب آن نه از ذات سخن و نه از بداهت عقل ثابت نمی‌گردد دروغ شمرده نمی‌شود.

از آنچه گفته شد روشن می‌شود که سخنان شعری بعضی واقعیت دارند و برخی دروغ‌اند. در هر دو نوع سه حالت میانه، تفریط و افراط وجود دارد. شعری که حاوی ادعاهای قابل تحقق در دو حالت تفریط و میانه باشد صادق است و اگر حاوی دعاوی ممکن باشد محتمل صدق و کذب است. اگر ادعاهایی از قبیل واقعیت ناممکن، واقعیت محال، دروغ کوچک، دروغ متوسط، کذب ممکن، کذب ناممکن و کذب محال در شعر باشد شعر کذب است. با دقت در گفته‌های حازم می‌بینیم که سخنانی که دروغ در آنها راه می‌یابد بسیار بیشتر از سخنانی است که صدق و راستی می‌پذیرد. حازم بعد از همه اینها به سخن اول برمی‌گردد و معتقد است که شعریت شعر به اعتبار صدق و یا کذب نیست، بلکه به اعتبار خیالپردازی است. صدق و کذب دو امرند که به مفاهیم ارجاع داده می‌شوند نه به دلالتها. حتی حازم گامی فراتر نهاده می‌گوید که صدق در برانگیختن افراد از کذب تواناتر است. چون همه کس با صدق و راستی برانگیخته می‌شوند، ولی اندک کسانی با دروغ تحریک می‌شوند و به خاطر همین سخن دروغ، ضعیف است. پس روشن است که صدق بر دیگر مواد و عناصر شعر برتری دارد. حازم از این سخن نتیجه می‌گیرد که کسی که می‌گوید: «همه مقدمات شعر دروغ است» خودش دروغگوست. حقیقت آن است که شعر محدود به دروغ نیست، کسانی که می‌گویند: «شیرین‌ترین شعر دروغ‌آمیزترین آن است» منظورشان این نیست که در شعر صدق وجود ندارد، بلکه آنها دروغ را بر راستی در شعر ترجیح داده‌اند. حازم به یاری سخن ابن‌سینا [15] دربارهٔ مسئله صدق شتافته می‌گوید: «لزومی نیست که همه خیالات دروغ باشند»[16] و باز می‌گوید: «صدق سخن خیال‌انگیز امری است غیر از خیالی بودن یا غیرخیالی بودن آن». [17]

خلاصه سخن آنکه، اگر شعر از جنبهٔ تأثیرگذاری و قدرت ایجاد حالات روحی نگریسته شود صادق است و صدق آن می‌تواند واکنش روحی ایجاد کند و گاه هست که صداقت شعر واکنش و هیجانی در روح به وجود نمی‌آورد. اگر شعر دروغ‌آمیزی بتواند در روح تحرکی ایجاد کند از شعر صادقی که برانگیزاننده نیست بهتر است. حازم به سخن فارابی استشهاد می‌کند: «غرض از اقوال خیال‌انگیز آن است که شنونده را به انجام امری برانگیزاند که گمان می‌دارد مطلوب وی یا آنچه منفور اوست در آن سخن می‌توان یافت»[18] گویا حازم این سخن فارابی را که: «اقوال شعری همه کاذب‌اند» نشنیده و به همین جهت نظر فارابی و ابن سینا را یکی دانسته است. حازم متکلمان را متهم کرد که ایشان نسبت دروغ به شعر (و اینکه در شعر هیچ صدقی نیست) را رواج دادند. به گمان وی متکلمان در بحث از اعجاز قرآن به علم کلام نیازمند شدند و به پژوهش در مقدماتی از فصاحت و بلاغت پرداختند که مایهٔ گمراهی ایشان شد. حازم جز این اتهامی بر متکلمان وارد نیاورده است، ظاهراً او می‌خواسته بگوید نسبت دادن دروغ به شعر به انگیزه دور کردن

شعر از ساحت قرآن بوده است، زیرا قرآن صدق مطلق است. ولی او به جای بیان این سخن، متکلمان را به کم‌بضاعتی در نقد متهم نمود، زیرا مقدمات سادهٔ فصاحت و بلاغت برای نقد کافی نیست. در کار بلاغت عمرها باید گذاشت. «بلاغت، دریایی است که احدی به نهایت آن نرسد».[19]

حازم با طرح این دیدگاه، مسئلهٔ صدق و کذب را به طور کلی از شعر جدا کرد و با تأکید بر اهمیت تخییل، اختلافات نظری ناقدان را در این موضوع مرتفع ساخت و نشان داد که جدال در این قضیه، موجب دور شدن از حوزهٔ انفعال و تأثیر شعر و ورود به قلمرو و دلالت گزاره‌هاست. ناقدان به جای اینکه در پی صدق و کذب شعر باشند باید از محاکات و حدود تأثیر آن سخن گویند.

اقسام محاکات[20] و تأثیر آن

حازم بحث از اقسام محاکات را با نگرشی از زوایا و دیدگاههای مختلف به درازا می‌کشاند، مثلاً محاکات را از دید هدف به سه نوع: زیبانما، زشت‌نما و مطابق تقسیم می‌کند. نوع سوم در توان مبتدیان هم هست. در این نظر به این سخن ابن‌سینا تکیه می‌کند که «روشن است که تشبیه سه گونه است: زیبانما، زشت‌نما و مطابق»[21] و البته این سخن ابن‌سینا خلاصه گفتهٔ ارسطو است: «نقاش یا شاعر پدیده را یا آنگونه که هست ترسیم می‌کند، یا پست‌تر از آن و یا آنگونه که باید باشد.» پس محاکات از جهت تخیل شیء دوگونه است: یکی آنکه شیء را آنگونه که هست می‌نمایاند، مانند تصویری که نقاش می‌کشد و یا تندیسی که پیکرتراش می‌تراشد. نوع دیگر شیء را در چیزی دیگر نمایش می‌دهد، مانند چهره در آینه. در یک تقسیم دیگر محاکات از نظر تنوع به آشنا و دور از ذهن و فروع این دو تقسیم می‌شود. حازم اینگونه در تقسیم‌بندی غوطه‌ور می‌شود و به جانب اموری جزئی می‌رود که پاره‌ای از آنها از ذات نقد عربی گرفته شده است.

اگر شاعر در محاکات شیوه زیبانمایی یا زشت‌نمایی را بپیماید می‌تواند هدف خود را (در نگرشی به شیء، عمل و یا اعتقادی) با چهار روش تحقق بخشد:

۱- امری را از نظر دینی و تأثیر در روح خوب یا بد جلوه دهد.

۲- امری را از دید سازگاری با عقل زیبا و با توجه به ناسازگاری با عقل زشت تصویر کند.

۳ -از جنبه اخلاقی بودن امری آن را زیبا و از جنبه منافات داشتن با اخلاق زشت جلوه دهد.

۴- امری را بر حسب سودمندی در دنیا زیبا و بر حسب زیان دنیاوی زشت جلوه دهد.

اگر بخواهد عشق پیری را به دختری نورسیده زشت نشان دهد رفتار کودکانه را در سرانه پیری نکوهش می‌کند. اما اگر عاشق، جوان باشد با طرح جنبه‌های زشت اخلاق زنان مانند نیرنگ و افسردگی و... (که از نظر عقل زشت است)[22] آن عشق را زشت تصویر می‌کند. اما در محاکات شیء به شیء بهتر است از مطابقت استفاده کند، یعنی زیبا به زیبا و زشت به زشت تشبیه شود.[23] هرگونه تفاوتی در اندازه یا رنگ دو طرف محاکات را تباه می‌کند. تفاوت در شکل کلی شیء ضرری به محاکات نمی‌رساند. (زیرا شیء را به طور کلی در نظر می‌گیرند نه اجزای آن را). از آنچه گفته شد مشخص می‌شود که محاکات در نظر حازم مفهوم گسترده‌ای دارد، و همهٔ انواع تعبیر (یا نقل) را دربر می‌گیرد. ولی محاکات تشبیهی در تحقیق وی جایگاه مهمی دارد، چنانکه هر جا از شواهد شعر غنایی عرب مثالی آورده، مفهوم تشبیه را بر محاکات غلبه داده است. آنجا که حازم به بررسی علت قدرت محاکات در تأثیرگذاری پرداخته نظر ابن‌سینا را مورد توجه قرار داده و گفتهٔ ارسطو را دربارهٔ التذاذ جانها و انگیزش آنها با محاکات از حیث محاکات بودن و نیز تحریک روح در اثر هماهنگی موسیقایی نقل کرده است. حازم این هماهنگی موسیقایی را به لذت بردن گوش از زیبایی عبارت شعری تفسیر کرده و آن را به لذت حاصل از دیدن شراب در جام بلورین تشبیه داده است که این لذت از تماشای شراب در ظرف سفالی حاصل نمی‌شود. این زیبایی، از انتخاب عنصر لفظ و هماهنگی ترکیب ناشی می‌شود. از اینجاست که سخن شعری از دیگر سخنان جدا می‌شود.[24] محاکات همیشه درجهٔ تأثیرگذاری واحدی ندارد، بلکه تأثیر آن به میزان نوآوری و آمادگی روح برای پذیرش آن بستگی دارد. آمادگی روحی عبارت است از حالت روحی معینی که روح شنونده آماده پذیرش محاکات سازگار با آن حالت باشد، یا اینکه استعدادی عام است، یعنی ایمان به شعر که متأسفانه در دوره‌های اخیر از بین رفته است. وقتی منزلت شعر در دلها از بین برود تأثیر محاکات نیز از بین می‌رود یا به سستی می‌گراید. پیش از این نیز نظر حازم را دربارهٔ خواری شعر در چشم مردم روزگار وی بیان کردیم.[25] حازم پس از این مسائل، سؤال دقیقی طرح می‌کند؛ چرا مردم از محاکات یک پدیده بیشتر لذت می‌برند تا از اصل آن؟ چرا لذت دیدن یک زن زیبا به اندازه لذت حاصل از دیدن تندیس هنری آن زن نیست؟ می‌گوید لذت حاصل از این دو حالت اساساً با هم متفاوت‌اند؛ لذت دیدن یک پدیده ناشی از زیبایی آن است، اما لذت حاصل از محاکات ناشی از «شگفتی‌آفرینی» است. بسا که پدیده در همه حال زیبا نباشد اما تخییل آن پدیده از طریق محاکات، امکان شگفت‌آفرینی آن را در همهٔ احوال نفی نمی‌کند. مثالی از طبیعت می‌آوریم: منظرهٔ شمع یا چراغ در وضع عادی گاهی زیبا به نظر می‌رسد، اما بازتاب تصویر شمع یا چراغ بر سطح آب بسیار زیباتر از خود شمع یا چراغ است. نخست به خاطر همنشینی و مقارنه تازه‌ای (میان نور و سطح آب) و دوم به جهت اینکه این تصویر خیلی کم اتفاق می‌افتد. ولی شمع و چراغ همیشه هست و روح آدمی به امور ظریف و طریف تمایل بیشتر دارد.[26]

معانی شعر بیشتر همگانی است

حازم با برگرداندن کلی شعر به یک اصل واحد، خاستگاه واحدی برای شعر مقرر کرد و آن را مولود انفعالات روح دانست. این انفعالات روحی مشتمل بر سه عنصر است: ۱) عوامل انگیزنده ۲) شاعر و مخاطب (متحرکها) ۳) انگیزنده و متحرکها.

بر این اساس معانی شعر از توصیف حرکات یا توصیف حال متحرکها یا توصیف احوال این دو با هم فراتر نمی‌رود (سومی کامل‌تر است)[27]. وقتی بزرگ‌ترین هدف از معانی شعری (یا گزاره‌های شعری در شکل کمال یافته‌اش) ایجاد تأثیر و انتقال در روح آدمی باشد به گونه‌ای که فرد را به انجام کار یا باور چیزی وادارد یا از آن دور کند در این صورت هنری‌ترین و اصیل‌ترین معانی در صناعت شعر آنهاست که با مقصود فرد پیوند استواری دارد. روح خاص و عام[28] در پذیرش آن (یا بیزاری از آن) به حکم فطرت و عادت یکسان‌اند. معانی هنری آن است که در یک آن هم آشنا و هم مؤثر باشد یا اینکه پس از شناخته شدن مؤثر واقع شوند. بهترین پدیده‌ها آن است که آشنایی و تأثیر را با هم دارد، همان چیزی که آدمی بر لذت یا رنج از آن سرشته شده‌اند. شعر از این لحاظ دربردارنده این امور است: ۱) امر نشاط‌انگیز مثل دیدار یاران و تماشای باغ و آب ۲) امر دردآور همچون فراق ۳) امر خوشایند مانند لذت از دست رفته‌ای

که آدمی از یاد کردن آن لذت می‌برد. تصور این امور فطری است. بنابراین می‌توانیم آنها را «تصورات اصیل» و امور مقابل آنها را «تصورات جانبی» بنامیم. تصورات جانبی موجب شادی، اندوه و دردِ روح نمی‌شود، بلکه اکتسابی است، مانند تصوراتی که مفاهیم خودِ را از علوم و حرفه‌ها و پیشه‌ها می‌گیرند. بعضی از این تصورات برای مردم آشنایند، مانند مفاهیم برگرفته از پیشه‌ها ولی بیان این مفاهیم در شعر زیبا نیست. اما برخی معانی که برای مردم شناخته نیست مناسب شعر است، مثل اخبار قدیم و ظرایف تاریخی. مفاهیم علمی کلاً برای تودهٔ مردم ناشناخته است و اگر هم شناخت آنها برایشان ممکن باشد دریافت آنها وابسته به ادراک ذهنی است، این نوع نیز مناسب شعر نیست. بیشتر مردم معانی و مفاهیم عقلی را در شعر نمی‌پسندند، کسی این معانی را در شعر خود نمی‌آورد مگر آنها که می‌خواهند خود را شاعری دانشمند بنمایانند. شاعر حقیقی در شعر خود تنها معانی‌ای را می‌آورد که توده مردم را به هیجان آورد و در دلها اثر کند. بنابراین به اجمال می‌توان گفت معانی عام عنصر اصلی شعر و جانمایه سخن شیوا و بلند است. معانی اول (یعنی معانی‌ای که مقصود در خود آن نهفته است) یا معانی ثانوی (دلالتهایی که معانی اول را تقویت می‌کند) در این مجموعه وارد می‌شود. بهترین تصورات آن است که مناسب ارائه این دو نوع معانی پشت سر هم باشد. این کار جز با توجه به معانی عام که قائم بر اصل فطرت انسانی است میسر نیست.[۲۹]

تجربه‌های شعری از زندگی و فرهنگ و دانش گرفته می‌شود

دیدیم که چگونه حازم شعر را با زندگی طبیعی و زندگی حسی همگانی پیوند داد. او کوشید تا آنجا که می‌تواند شعر را از علم دور کند و خاستگاه شعر را انفعالات روحی بداند و تأثیرپذیری مردم را از شعر امری فطری (یا امری اکتسابی که به صورت عادت درمی‌آید) بداند. بنابراین طبیعی است که شاعر مضامین و معانی خود را از تجربهٔ حسی برگیرد. ابتدا تصویر محسوسات را در خیال خود رسم می‌کند، آنگاه خیال وی می‌تواند انواع تناسبها را میان آن تصاویر برقرار کند. شاعر می‌تواند تجربه‌های برگرفته از طبیعت را که با نیروی خیال و اندیشه و تجربه‌های به‌دست آمده به مدد دانش و فرهنگ استحکام بخشد، مانند پژوهش و مطالعه تجارب شاعران، ادیبان، تاریخ‌نویسان، و قصه‌گویان یا تجربه‌های شعری در نمونه‌های عالی و استفاده از آنها در کنار تجربه‌های طبیعی و شاعریت خویش که می‌تواند او را به چگونگی تصرف در این توشه فرهنگی رهنمون گردد.[۳۰] شاعر باید در این دو کار شعرش را برای تناسب و همخوانی میان انواع معانی (اضداد، همانندها و قرینه‌ها) نرم کند. علمای بلاغت برخی از این تناسبها را تعریف کرده‌اند، مانند: مطابقه، مقابله، تقسیم و تفسیر و شاعر باید که آنها را مراعات کند. این شیوه‌ها در تناسب معانی با یکدیگر از نمونه‌های شعری گذشته بیرون کشیده شده ذوق سریعاً آن را می‌پسندد[۳۱]. همچنین شاعر باید که در عیبهای شعری تأمل کند یعنی شیوه‌هایی سلبی که از آشفتگی تناسبها و مطابقتها ناشی می‌شود، مانند محالات ناشی از افراط در مبالغه و فساد تقسیم یا تقابل و پیچیدگی معنی...[۳۲]

پیچیدگی و سادگی شعر

بحث پیچیدگی و روشنی شاخه‌ای از مبحث معنی است. با اینکه حازم معترف است که بعضی از پیچیدگیها مانند لغز و کنایه و اشارات تاریخی و قصص که دانش خاص خواننده را می‌طلبد در شعر فراوان می‌آید، اما او کلاً طرفدار وضوح و روشنی شعر است. حازم پس از برشمردن دشواریهای ناشی از خود معنی (مانند باریکی معنی، یا تأویل‌پذیری معنی) و دشواریهای ناشی از عبارت (مانند تقدم و تأخر یا بلندی عبارت و فراوانی جملات معترضه وحشو...) ترفندهایی برای شاعر برمی‌شمارد که بتواند از دشواری یا پیچیدگی شعر خود بکاهد یا آن را از بین ببرد. اما وقتی معنی باریک و دقیق باشد شاعر باید آن را در روشن‌ترین عبارت ادا کند یا آن را با قرینه‌های مناسب واضح‌تر سازد و از داستانهای معروف برای روشن کردن معنی استفاده کند تا اینکه معانی در عبارات دشوار مستور نماند. او به شاعر سفارش می‌کند که از اصطلاحات و عبارات اهل حرف و اصطلاحات و تعبیرات علمی در شعر اجتناب ورزد.[۳۳]

قضیهٔ سرقت ادبی

مسئله سرقت ادبی نیز به موضوع معانی مربوط است. وجه امتیاز نقد حازم این است که از مسئلهٔ سرقت، سریع می‌گذرد گویی در نقد او سرقت موضوعی جنبی و حاشیه‌ای است، او در مبحث سرقت معانی را به دو دسته تقسیم می‌کند: ۱)معانی متداول و معمول گذشته ۲)معانی ابداعی نو؛ دسته اول مانند تشبیه دلیر به شیر که رایج و مشهور است و کاربرد آنها در شعر سرقت به شمار نمی‌آید. زیرا در ذهن و ضمیر مردم نقش بسته است. از این دسته نوع دیگری هست که بر کثرت تداول یا قلب و ترکیب‌سازی با آن متکی است. مرتبه والا و عالی شعر در آفرینش معانی جلوه می‌کند: «آنکه به آن مرتبت رسد به غایت درجت شاعری رسیده، زیرا این کار (خلق معنی از معانی دیگران) نشان نازک خیالی و باریک‌اندیشی شاعر است، آنگاه که او معنایی غریب و تازه برمی‌آورد از نهانگاههای شعر رازی لطیف برون می‌کشد». این نوع معانی ابتکاری به سرقت نمی‌رود و شعرا چون نمی‌توانند آن را پنهان کنند گرد آن نمی‌گردند. این نوع از معانی که مرتبه و مقام شاعر را مشخص می‌کند دارای چهار درجه است: اختراع، استحقاق، شرکت، سرقت «سرقت به‌طور کلی عیب است و برخی سرقتها سخت زشت و قبیح است.»[۳۴]

اغراض شعر

حازم پس از بیان دیدگاه منتقدان گذشته در تقسیم شعر براساس اغراض، به جست‌وجوی اصل واحدی می‌پردازد، درست مانند قدامة بن جعفر که اغراض شعری را ناشی از خاستگاهی واحد یعنی فضیلت اخلاقی (و ضد آن) می‌شمرد. قدامه این فضیلت را در صورت واحدی ترسیم می‌کرد، یعنی مدح (و آنچه در مقابل آن قرار دارد) اما حازم شیوه جدیدی برای نشان دادن این وحدت برگزیده می‌گوید: «اگر قصد اقوال شعری جلب منافع یا رفع زیانهاست، دل مراد خود را در آن می‌یابد و شاد می‌شود یا اینکه آنچه را نمی‌خواهد در آن می‌یابد و ملول می‌شود. نیکیها و بدیها و خیر و شرها برخی دست یافتنی‌اند و برخی نه، دستیابی به چیزی که در پی آن هستیم «کامیابی» و از دست دادن آن «ناکامی» نام دارد. آمدن آنچه باید از آن گریخت «بلا و مصیبت» و گریختن و گرفتار آن ناشدن «نجات» نامیده می‌شود. شعری که به مناسبت کامیابی و نجات سروده شود «تهنیت»؛ به شعری که دربارهٔ ناکامی سروده شود اگر به قصد تسلی دل باشد «تأسی» و اگر به قصد تحسر و اندوه باشد «تأسف» گفته می‌شود.

شعری که به مناسبت مصیبت سروده می‌شود اگر دعوت به شکیبایی و صبر بر آن مصیبت کند «تعزیت» و اگر برای گریاندن و زاری بر آن بلا باشد «تفجیع» نام دارد. اگر مراد و منظور پیش‌رو باشد و به انگیزهٔ پاداش از کسی که کامیاب و پیروز شده با سخنی زیبا یاد

کند «مدیح» و اگر از کسی که احتمال زیانی از جانب وی می‌رود به زشتی یاد کند آن را «هجو» گویند و اگر مصیبت از دست دادن چیزی باشد گریه و زاری بر آن با شعر «رثا» نامیده می‌شود» منافع عبارت‌اند از:

۱) منافع به‌دست آمده از تناسب و سازگاری: مانند، سازگاری روح با برخی از تصاویر که روح با دیدن تصویرهای سازگار با خود شادی و سرور حاصل می‌کند.

۲) منافع حاصل از طریق کار و اعتماد: مانند اعتماد آدمی به یاری دیگران که در این یاری و کمک سودی برای فرد وجود دارد.

۳) منافع حاصل از توانایی و ثروت یا تشفی و سکون دل: مثل زیانی که بر دشمن وارد آید...

این تقسیم‌بندی اقتضا می‌کند که یادکرد زیبا و ذکر جمیل افراد نیز تقسیم شود: «۱ نسیب: یادکرد سود و منافعی است که وابسته به پدیده‌های سازگار با خواهش نفس است. ۲ مدیح: یادکرد سودها و منافعی که وابسته به پدیده‌هایی است که دل از آنها خوشنود می‌شود...»[۳۵] می‌بینیم که چگونه حازم با این تفصیل دربارهٔ اغراض شعر (که همه را به کامیابی و نجات (و مقابل آن) مربوط می‌کند)، خود را دوباره به رنج می‌افکند تا تقسیم‌بندی دیگری برای انفعالات روحی طرح کند و از رهگذر آن بتواند «نسیب» را در زمرهٔ انواع شعر وارد کند. این نوع همان است که در تقسیم‌بندی قدامه جای نگرفت. در هر حال حازم که شعر را زاییده حرکات و هیجانات روح می‌داند نیازی به اینهمه رنج بردن برای برپا کردن «منطق» ویژه‌ای برای اغراض شعری ندارد، چرا که اگر می‌گفت: غرض شعری واحد تصویری از حالتی روحی در یک «لحظه» است همین سخن برای بازگرداندن اغراض شعر به یک خاستگاه واحد کافی بود و بدون اینکه خود را در دسته‌بندی و تقسیم به رنج افکند «خاستگاه واحد» اثبات می‌شد. دربارهٔ اموری که شاعر باید در مدح و نسیب و رثاء و فخر و اعتذار... مراعات کند سخن حازم از توصیه‌های کلی ناقدان پیشین فراتر نمی‌رود.[۳۶]

نظم شعر

حازم می‌گوید: «بدان که، بهترین شعر آن است که از اندیشهٔ شیفتهٔ هنر بیرون تراود.»[۳۷] منظور وی این نیست که شعر از فکر صادر می‌شود، پیشتر دیدیم که او معتقد است شعر مولود تحرکات روح است، بلکه در اینجا منظورش احساس صادقانه نسبت به تجربهٔ واقعیت است. کسی بهترین نسیب را می‌سراید که درد زخم تجربه را حس کرده باشد. حازم با جایگزین کردن «خیال» به جای این تجربه این نظر را اصلاح می‌کند؛ همان کاری که قبلاً کرد. این خیال از طریق دانش و پژوهش شیوه‌های شاعران گذشته شکل می‌گیرد تا آنجا که خیال شاعر به نیروی همانندسازی (Identification) بدل می‌شود؛ این توان در همه شاعران هست. برخی شاعران در هر موضوع یا غرض شعری به خوبی از این توان بهره می‌گیرند و شاعری که در این کار ناتوان باشد جز با تمرین مستمر نمی‌تواند از قوهٔ خیال بهره‌ای برگیرد. در این صورت سرودن شعر (پس از فراهم شدن زمینه، ابزار و انگیزه) به طبع و تمرین نیازمند است. این دو با نیروی خیال شاعر گره خورده‌اند، نیروی خیال از تصوری که بر مطلوب شاعر احاطه دارد چیزی را می‌گیرد. از این رو نیروی خیال باید به ترسیم امور ذیل بپردازد:

۱) مفاهیم کلی ۲) شیوه و اسلوب بیان آن مفاهیم ۳) ترتیب معانی در سبک انتخابی ۴) جای گرفتن معانی در عبارات ۵) تخیل معانی یکی پس از دیگری بر حسب غرض شعر ۶) کمال بخشیدن و آراستن معانی ۷) سازگاری آن معانی با آهنگ ۸) سازگاری معنی تازه با معنای اصلی برای کمال بیت واحد.[۳۸]

این امور تحقق نمی‌پذیرد مگر آنکه شاعر از ده قوه برخوردار

باشد که عبارت‌اند از:

۱ـ توان تشبیه چیزی که بیرون از خوی و قریحه است به چیزی که در خوی و سرشت جریان دارد و از قریحه بیرون می‌تراود.

۲ـ توان تصور کلیات شعر و معانی نهفته در مقاصدی که در آن شعر است.

۳ـ توان تصور بهترین تصویرهای ممکن (از جنبه ترتیب اجزاء).

۴ـ توان خیال‌انگیز کردن معانی به وسیله احساس دقیق آن.

۵ـ توان در نظر گرفتن وجوهی که مایه تناسب میان معانی است.

۶ـ توان دستیابی به تعبیرات خوش ساخت و دالّ بر معنی.

۷ـ توان چاره‌اندیشی برای ساده کردن آن عبارت به گونه‌ای سنجیده.

۸ـ توان درآمدن از موضوعی به موضوع دیگر و خروج و ورود در آن.

۹ـ توان ایجاد پیوندی زیبا بین فصلها و ابیات با یکدیگر.

۱۰ـ توان تشخیص سخن زیبا از ناپسند با نظر به خود سخن و جایگاه آن در کلام.[۳۹]

هر کس این تقسیم‌بندی را بخواند، گفتهٔ ابن طباطبا را دربارهٔ سرودن قصیده به یاد می‌آورد، با این فرق که ابن طباطبا از گامهای عملی سخن می‌گفت، ولی حازم این مراحل را به نیروهایی که در طبیعت شاعر قرار دارد تأویل می‌کند. اگر می‌گفت که نیروی خیال که نیرویی واحد است می‌تواند همه این موارد و حتی بیش از اینها را تحقق بخشد، لازم نبود گرفتار این پیچیدگی شود، ولی حازم سخت دلبسته تقسیم‌بندی است و این نشانگر دانش منطقی اوست. حازم اینگونه دسته‌بندی را پیشه می‌کند و معتقد است که هر کس که جامع همه این تواناییها باشد شاعری کامل است و می‌تواند مقولات کلی را به تصویر کشد و آنکه بهرهٔ متوسطی از این تواناییها دارد شاعری متوسط است (که تمرین بر خیال در کار وی غلبه دارد) سوم آنها که بهرهٔ اندکی دارند در شمار مدعیان شاعری‌اند. این گروه دزدان و رباینده‌گان مضامین دیگران‌اند. «اینان بدترین موجودات گیتی و فروهمت‌ترین آنان‌اند، الفاظ و معانی را به مرتبه‌ای فروتر از آنچه هست می‌کشانند بی‌آنکه تغییری در آن بدهند بلکه بدان تعدی می‌کنند.»[۴۰]

آمادگی برای سرودن

شاعر باید بهترین زمان و مناسب‌ترین حالت روحی را برای سرودن برگزیند. (در اینجا حازم پیرو سفارش ابوتمام به بحتری است)[۴۱] سپس معانی را در خیال خود آماده کند و آنها را به بخشهای منظم دسته‌بندی نماید و وزنی مناسب و عباراتی دلنشین برگزیند. باید از حالات روحی که مانع سرودن می‌شود مانند افسردگی، پریشانی و آشفتگی خاطر، حالت غلبه فراموشی و تلاش برای یافتن عبارتها و کلمات پرهیز کند. وزن را فدای معنی یا معنی را فدای وزن نکند، از معانی باریک و نازکی که عبارات غریب و نادر می‌طلبد خودداری کند و از آن معانی که در واژه و عبارت نمی‌گنجد و ذهن برای موزون ساختن آن به رنج و زحمت می‌افتد بپرهیزد.[۴۲]

در کار نظم شاعران دو دسته‌اند

در کار سرودن شعر شاعران دو دسته‌اند: ۱) شاعر شعراندیش (مروی) که پیش از سرودن و در حین سرودن و پس از سرودن نیاز به اندیشیدن دارد. یعنی کار او متکی به قوهٔ خیال، قوهٔ نظم‌دهندهٔ شعر، قوهٔ بازنگری و قوهٔ جست‌وجوی دقیق است. ذهن این شاعر به منظور «یافتن بالاترین مراتب ابداع» با جابه‌جا کردن معنی یا لفظ و عبارت به هدف می‌رسد. ۲) شاعر بدیهه‌سرا (مرتجل) بهترین حالات او زمانی است که سخنی ژرف و نازک بیاورد که در آن معانی هماهنگ باشند و بدترین حالات وی هنگامی است که سخنش نازک و هماهنگ نباشد.[۴۳] شاعر باید در سرودن، زیبایی تألیف، سازگاری حروف و کلمات و سادگی عبارات را رعایت کند. از تکلف بپرهیزد، حسن ترکیب (در نزدیکی الفاظ و همخوانی آن) را مراعات نماید. از زواید و حشوها اجتناب ورزد و نهایتاً عباراتی شیرین و استوار انتخاب کند. در موضوع سازگاری وزن با غرض شعر حازم تحقیق جدید و گسترده‌ای در علم عروضی انجام داد که این مقام گنجایی بیان همه آن را ندارد و تنها به بخشی از آن اشاره می‌کنیم، از جمله: حمله به بحر مضارع و بیزاری از آن[۴۴] و استدلال بر اینکه بیت و شعر و قافیه از مصطلحات شعر عربی است[۴۵] و نیز بحث از تسلسل موضوعات قصیده در شعر عربی به‌رغم اینکه بیت واحد و مستقل است هر چند سخن وی دربارهٔ این موضوعات شباهت زیادی به بحث از امور متافیزیکی دارد، اما نکات جالبی در آن هست، می‌گوید: «بدان که گرچه ابیات شعر به ظاهر از هم جدایند اما پیوند آنها در حکم اتصال دایره‌ای است. چون وضع اوزان شعر و ترتیب آنها بر مبنای زمان است به تو امکان نمی‌دهد که به زمان آغاز باز گردی بلکه بین آنها فاصله زمانی وجود دارد و از آن گریزی نیست.

ترتیب بیت ضربی ترتیبی مکانی است. از هر جا آغاز کنی پس از یک دور با حرکتی دایره‌ای و متصل بی‌آنکه بین آغاز و پایان فاصله افتد به آنجا که آغاز کرده‌ای می‌رسی. اگرچه وزنها نمی‌توانند پایان را به آغاز برگردانند...[۴۶]» حازم تأکید دارد که هر معنایی وزنی ویژه را می‌طلبد. سپس از ویژگیهای هر بحر و امور متناسب با آن سخن می‌گوید: «در وزن طویل همیشه درخشش و قدرتی می‌یابی و در وزن بسیط نرمی و زیبایی در کمال استواری و خوش‌آهنگی است...»[۴۷] سپس از وضع قافیه و پیوند آن با اصل تناسب وزن و معنی سخن می‌گوید.[۴۸] او معتقد است که قصیده از «بخش»های منظم و درهم پیوسته ساخته می‌شود. هر بخشی شرایطی دارد که باید بدانها توجه کرد، مانند: ترتیب، ژرفای ابیات، و آوردن معانی جزئی...[۴۹] دلیل تقسیم قصیده به چند «بخش» این است که طبع از تکرار یک حال واحد خسته می‌شود و تنوع را می‌پسندد و از پیاپی آمدن امور تازه آرامش می‌یابد و از امری که اصل و ریشهٔ واحد و ساده‌ای دارد ولی فاقد تنوع است بیزار است و حتی امور شادی‌بخش و نشاط‌آفرین اگر متنوع و رنگارنگ نباشند دل از آنها می‌رمد، دل از چیزی آرام می‌گیرد که اگرچه خیلی متنوع نیست، ولی اصل و ریشه آن قابلیت تجلی در گونه‌های مختلف سخن را دارد.[۵۰]

معنی تمام این سخنان این است که شعر باید به حال شنونده سازگار باشد و امور عام روحی را رعایت کند. حازم در یکی از قصاید متنبی انتقال از تسویم (مطلع) سرآغاز بخشها به مرحله تعجب و سپس به تذکر و بعد به پند و عبرت از دنیا و ذم آن را به سخره می‌گیرد تا نشان دهد که منظور از بخش‌بندی قصیده ارضای تنوع‌طلبی روح است.[۵۱]

او در این فصل از دو اصطلاح برگرفته از صفات اسب یعنی «تسویم» (نشان کردن اسب، برای مطلع شعر) و تحجیل (سفیدی دست و پای است برای مقطع) بهره می‌برد. نشان می‌دهد که از هر اصطلاحی که در روش نقد وی را یاری دهد استفاده می‌کند. در مسئلهٔ سازگاری قصیده با حالات روحی شنونده، حازم همه اغراض شعری مانند، نسیب، مدح و رثا را تشریح کرده و شرایطی را که در دو حالت تسویم و تحجیل (به تعبیر ناقدان قدیم در مطلع و مقطع و استطراد و ختام)[۵۲] نباید از نظر دور داشت توضیح داده است.

جدّ و هزل

سازگاری یا ناسازگاری شعر با روح که در مبحث پیشین آمد معیار بزرگی است که حقیقت شعر از لحاظ شیوه‌ها، آرایه‌های ملازم آن، اسلوبها و سبکها با آن سنجیده می‌شود. هرکدام از این عناصر را جداگانه بررسی می‌کنیم. شعر دو شیوه دارد: «جد و هزل، در «جد» سخن از مردانگی و دانایی و ستیز همت و هوی مایه گیرد و در هزل سخن از شوخی و مسخرگی و پستی برخیزد. در سخن جدّ باید از هرگونه شوخی و یا تألیف به روش هزلی پرهیز شود یعنی از واژه‌ها و الفاظ پست و ساختگی استفاده نشود و سخن بر الفاظ عربی ناب و شیوا و فصیح استوار گردد و معانی آن نام و رسم گوینده را زشت نکند و جوانمردی و مروت وی را تباه نسازد. شیوهٔ هزلی اموری را از شیوهٔ جدی به عاریت می‌گیرد (اما عکس این صادق نیست). سقراط گفت: سخن هزل خوشایند باشد و گویندگان آن پست و فرومایه و سخن جد ناخوشایند باشد، اما آن سخنی که آمیزهٔ این دو باشد متعادل است. ما نمی‌پذیریم که شاعر از هر جنس سخنی بگوید. ما او را طرد می‌کنیم و ملاحت و طیبت سخنش را کنار می‌زنیم و شاعری را که بر شیوهٔ جدگام نهد به دل پذیراییم.»[۵۳] بدیهی است که این تقسیم‌بندی حازم متأثر از نقد یونانی است. تقسیم شعر به جدّ و هزل درست معادل تراژدی و کمدی در شعر یونان است. اما این گفته سقراط که «او را طرد می‌کنیم» اشاره دارد به سخن افلاطون در کتاب **جمهوریت** که می‌گوید از شاعری که روان می‌سراید و مصالح عامهٔ مردم را در نظر دارد استقبال می‌کنیم و شعرای هزل‌سرا اگر با خدایان دشمنی ورزند منفورند. اما بررسی حد مشترک این دو شیوه و تصور حازم از آن، هر دو از سرشت پژوهش وی در نمونه‌های این دو شیوه در شعر عربی مایه می‌گیرد.[۵۴]

ترفندهای شعری

در شعر ترفندهایی است که شاعر در انگیختن دلها و ترغیب به انجام یا روی‌گردانی از امری بدان چنگ می‌زند. این ترفندها اگر مربوط به سخن و موضوع آن باشد محاکات نام دارد که (پایه شعر است) و اگر به گوینده و شنونده (شاعر و توده مردم) مربوط باشد پشتوانه‌ای برای تقویت تأثیر شعر خواهد بود. اما محاکات نیازمند اموری است که آن را یاری دهد، مانند استدلالهای خطابی. از جمله ترفندهایی که به خود شاعر مربوط است استناد زیاد به ضمیر متکلم است و ترفندهایی که با شنونده مرتبط است کاربرد فعل امر و مانند آن از جانب شاعر است. (همراه با تنوع لازم در هر دو حالت برای رفع دلزدگی و ملالت)؛ «لذا بایسته نیست که در وصف حالتی ساده سخن را به درازا کشاند. بلکه باید ترکیب حالات کند و آنها را درآمیزد. مثلاً وصف حال عاشق و معشوق را با هم بیاورد».[۵۵] چه بسا، مهم‌ترین امری که ترفندهای شعر دربارهٔ حال خود شاعر بیان می‌کنند این باشد که گمان اینکه شاعر در سخن خود راستگو و صادق است و در باب شنونده نیز چاره‌جویی برای برانگیختن او و ایجاد انفعال در وی «به وسیله ستودن او یا صفتی که موجب واکنش وی می‌شود.»[۵۶] ترفندهای شعری اموری زائد بر صدق محاکات است و گونه‌ای ابداع در شعر است که تأثیر را تا سطح مطلوبی تحقق می‌بخشد.

اسلوبهای شعر

اسلوبهای شعری سه نوع‌اند: ۱) اسلوب خشن، ۲) اسلوب لطیف، ۳) اسلوب میانی.

از این ده‌گونه سخن فراهم می‌آید. اگر شاعر به توده مردم توجه کند می‌بیند که حالات روحی مردم عبارت‌اند از: لذت رنج و لذت آمیخته به رنج. بر این اساس سخن (از لحاظ بساطت و ترکیب) به انواع زیر تقسیم می‌شود:

۱) سخن نشاط‌انگیز ۲) سخن غم‌انگیز ۳) سخن دردآور ۴) سخن شادی بخش غم‌انگیز ۵) سخن نشاط‌انگیز دردآور ۶) سخن غم‌انگیز دردآور ۷) سخن نشاط‌انگیز دردآور غم‌انگیز. هر روحی بنا به استعداد خود از یکی از این انواع بهره می‌گیرد. بنابراین، سبک اساسی آن است که موافق طبع شنونده باشد. یعنی در خوشی او را شاد و با نشاط کند، در حزن حالتی غم‌انگیز و اندوهناک و در درد و الم حالتی دردانگیز داشته باشد. حالات خوشایند سخن عبارت است از وصف دریافتهای حسی از قبیل هم‌آغوشی و بوسه، آب و سبزه، نسیم و باده و ساز و آواز... حالات اندوه و غم، وصف اندوه هجران پس از وصال و ستم پس از دادگری و عدالت است (متنبی در وصف این نوع چیره دست است). حالات دردآور، وصف فساد و تباهی و نابودی دنیا... شاعر باید دست به تنوع بزند، و بیان مضامین ترسناک را به درازا نکشاند، بلکه آن را با معانی‌ای که دل بدان آرام می‌گیرد در آمیزد، مگر اینکه موضوع، تنوع را برنتابد و انتقالی از موضوعی به موضوع دیگر را پذیرا باشد (مانند جنگ). درآمیختن مضمونهای شعری با مفاهیم سخنوری و خطابه موجب آرامش دل می‌شود، چون انتقال از موضوعی به موضوعی تنوع می‌آورد و تنوع مایهٔ آرامش دل است. بهتر آن است که اقناع در شعر تابع خیال‌انگیزی باشد ولی تخییل در خطابه و اقناع در شعر نباید زیاد به کار رود.

این امر با ایجاز عملی می‌شود اگر این دو را به طور یکسان معکوس بیاورد (یعنی سخنان شعری را به شیوه خطابی و سخنان خطابی را به شیوه شعری) هر دو فن خطابه و شعر را از مسیر خود خارج می‌کند. (متنبی در این میدان یعنی سازواری میان شعر و خطابه سوارکاری بی‌مانند است).[۵۷]

منظور از اسلوب شعری چیست؟ اگر الفاظ به شیوه‌ای معین از پی هم بیایند «نظم» نامیده می‌شود و اگر معانی به ترتیبی مرسوم از پی هم بیایند اسلوب نام می‌گیرد. «اسلوب هیئتی است حاصله از همنشینی معانی و نظم هیئتی است حاصله از همنشینی الفاظ»[۵۸] از این جهت اسلوب شعر هنگام رفتن از مضمونی به مضمون دیگر محتاج توالی، تناسب و انس دو مضمون باهم است.[۵۹]

سبکهای شعری

سبکها (منازع) عبارت‌اند از: تکرار اشکال حاصله از نوع منابع شاعران در مفاهیم شعری و انواع تکیه آنها به این شیوه. سبک چیزی است که شاعر همیشه سخن خود را به جانب آن سوق می‌دهد و بر آن می‌رود تا با آن سخن شکلی بیابد که مورد پذیرش یا رد روح واقع می‌شود.[۶۰] حازم شیوه شعری را از اسلوب شعری جدا کرد در اینجا با دقت و به آرامی به جانب متمایز ساختن پدیده جدیدی می‌رود که ما آن را «تداوم اسلوب شعری انتخابی» یا سبک می‌نامیم، مانند سبک ابن معتز در تشبیه و سبک بحتری در وصفهای لطیف. هر شاعری در سبک خود منفرد است یا اینکه از سبک شاعری دیگر تقلید می‌کند و سبک وی مرکب از تعدادی سبک دیگر است. شاید مفهوم سبک (مترع) این باشد: «قانون کلی در شعر یک شاعر» مثلاً قانون کلی شعر متنبی عبارت است از شیوهٔ هنرمندانهٔ وی در زمینه‌سازی آغاز فصلها برای حکمت و موعظه. کوتاه سخن آنکه سبک عنصر بارز در شیوهٔ شعری را نمایش می‌دهد. اگر شاعری عبارت خود را بر پایهٔ تضاد یا روشی از کاربرد تعابیر بنا نهد این سبک اوست. «حسن مأخذ در سبکهایی که معانی و اسلوبها به جانب آن گرایش دارند از طریق

لطافت شیوه در تداوم اسلوب و توالی معانی و ورود در سخن از مدخلی لطیف حاصل می‌شود.»[۶۱] زیبایی سبک قابل استدلال و برهان نیست.

مقایسهٔ شعرا با هم امری نسبی است

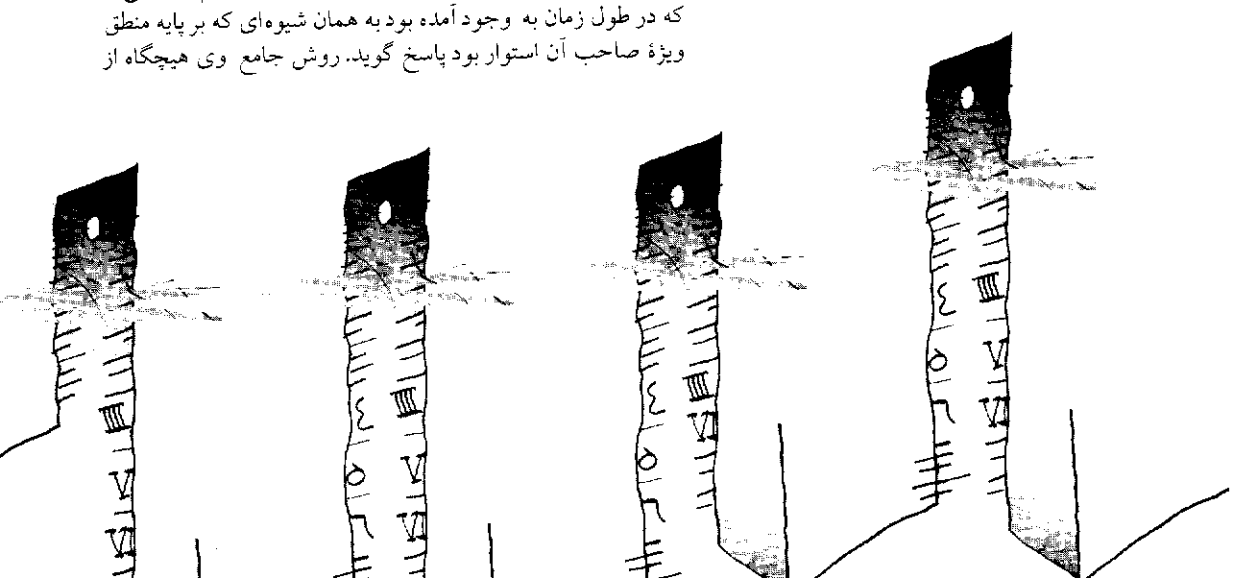
آیا می‌توان شاعری را بر دیگر شاعران برتری داد؟ در ادب عربی «آمدی» چگونه اصل مقایسه شاعران را بنا نهاد. چنین کاری را ناقدان قبل و بعد وی انجام داده‌اند. حتی ابن اثیر مقایسه را نه تنها بین دو شاعر بلکه بین دو شعر که موضوع متفاوت دارند جایز شمرد. درک حازم از اصل مقایسه شعرا با همدیگر از دیگر ناقدان به واقعیت نزدیک‌تر است. حازم حقایقی را درمی‌یافت که در کتاب خود به آنها اشاره کرده و به توضیح آنها پرداخته است: ۱) شعرها بنا به تفاوت شیوه و طرز با یکدیگر فرق دارند. شاعری سخن استوار و محکم را خوب می‌سراید ولی نازکی و لطافت را خوب نمی‌سازد، یا شاعری در موضوعی (مثلاً نسیب) خوب شعر می‌گوید ولی در دیگر موضوعات نه. ۲) شعر به حسب زمان و مکان و نیز آرزوها و شئون مردمان در زندگی فرق می‌کند. زمانی وصف باده و کنیزکان خوب‌رو و دیگر زمان وصف جنگ و نبرد و قتل و غارت یا مهمان نوازی و بذل و بخشش در شعر رایج است. ۳) شعرها بنا به مکانی که بر شاعر الهام می‌شوند فرق دارند، گروهی (در بادیه‌اند) به وصف خشونت و زندگی بدوی و وحشی می‌پردازند و گروهی (که شهرنشین‌اند) باده و شراب را وصف می‌کنند. ۴) شعر بنا به گونه‌گونی حالات سراینده و مضامینی که در شعر آورده می‌شود فرق می‌کند؛ یکی در فخر و مباهات چیره‌دست است و دیگری در مدح و ستایش. به این ترتیب برتری دادن شعرا بر یکدیگر و مقایسه بین آنها یک امر تقریبی و نسبی است و قاطعیت ندارد و در مقایسه شعرا با هم صدور یک حکم قاطع، غیرممکن است، بلکه ترجیح از روی تخمین و حدس است. همچنین ترجیح دادن طبعها و قریحه‌ها بسیار دشوار است. البته اگر دو شاعر در مضمون و وزن و قافیه واحدی شعر بسرایند مقایسه و سنجش آن دو با هم ممکن است و آن شاعری که تصویر نامأنوسی را خوب پرورانده باید که ارجمندتر شمرده شود و این توانایی ایجاب می‌کند که او بر شاعری که امری مأنوس و عادی را خوب می‌پروراند برتری داشته باشد. ناقدانی که زمان را عامل ترجیح شاعری بر شاعر دیگر می‌دانند به طور کلی از فن نقد به دور افتاده‌اند. در تاریخ نقد ادبی مقایسه‌هایی میان شعرا صورت پذیرفته و بهتر است از آنها درگذریم، زیرا درخور تأمل نیستند. اگر شاعرانی از انگیزه‌ها و اسباب آماده و زمینه‌ساز نسبت به گروهی دیگر بهره بیشتری داشته باشند در این صورت به مقایسه آنان برهمین اساس می‌پردازیم «چنانکه شعرای عراق را بر شعرای مصر برتری می‌دهیم در این صورت تناسبی بین آنان در فراهم بودن عوامل زمینه‌ساز برای سرودن شعر وجود ندارد.»[۶۲]

آیا می‌توان به کمال شعر حکم کرد؟ سخن گفتن در باب این مسئله دشوار است «چون هنگام صدور چنین حکمی بایستی منتقد بر تمامی انواع مضامین و نظمها و اسلوبها و اوزان کاملاً اطلاع داشته باشد و در نظر داشته باشد که هر معنایی، لفظ و نظام و اسلوب و وزنی درخور خود دارد و هر نوع نظمی، لفظ و معنی و اسلوب و وزن مناسب خود را داراست و هر اسلوبی لفظ و معنی و نظام و وزن مربوط به خود و هر وزنی لفظ و معنی و نظم و اسلوب به‌خصوصی دارد...»[۶۳] یعنی وظیفه منتقد آن است که در تمامی صورتهایی که حازم از جهت پیوند آنها با هم وضع کرده به جست‌وجو پردازد تا چنین حکمی صادر کند و رسیدن به چنین مرتبه‌ای در نقد ادبی ممکن نیست.

خاتمه: برای بیان آراء انتقادی حازم لازم بود که این روش را پیشه کنیم، عوامل این امر زیاد است از جمله اینکه روش او دشوار است و از این رو بیان اندیشه‌های او به درازا کشید. عامل دوم مسائلی است که حازم به طور پراکنده در کتاب خود به آنها پرداخته تا مناسب شیوه کلی و تقسیم‌بندیهای او باشد. این اندیشه‌ها و مسائل باید جمع‌بندی و دسته‌بندی می‌شد تا فهم و دریافت آنها بر خواننده آسان گردد. سوم اینکه امور بی‌شماری است که حازم برای ارائه آنها ریزه‌کاریها و دقایق مربوط به علم بلاغت را آورده است. اگر بخواهیم نظریه نقدی کمال یافته‌ای از حازم ارائه دهیم لازم می‌آید که از آن امور جنبی و دقایق چشم فروپوشیم و مسائل کلی نقد را از درون جزییاتی که پیرامون آنها را فراگرفته بیرون بکشیم، پس از همه این کارها می‌توان گفت: دیدگاه یا نقش حازم در تاریخ نقد ادبی چیست.

شمولیت نقد حازم

نخستین چیزی که پژوهندهٔ آرای نقدی حازم درمی‌یابد صفت جامعیت نقد حازم است که وی را ازهمهٔ ناقدان پیشین ممتاز می‌کند. او کوشید تا از رویکرد فلسفی مبتنی بر کتاب **فن شعر** ارسطو و آثار ناقدان عرب چه آنها که از فرهنگ یونانی تأثیر پذیرفته‌اند و چه آنها که متأثر نبوده‌اند بهره ببرد و بیشتر مشکلات مهم نقد ادبی را که در طول زمان به وجود آمده بود به همان شیوه‌ای که بر پایه منطق ویژهٔ صاحب آن استوار بود پاسخ گوید. روش جامع وی هیچگاه از



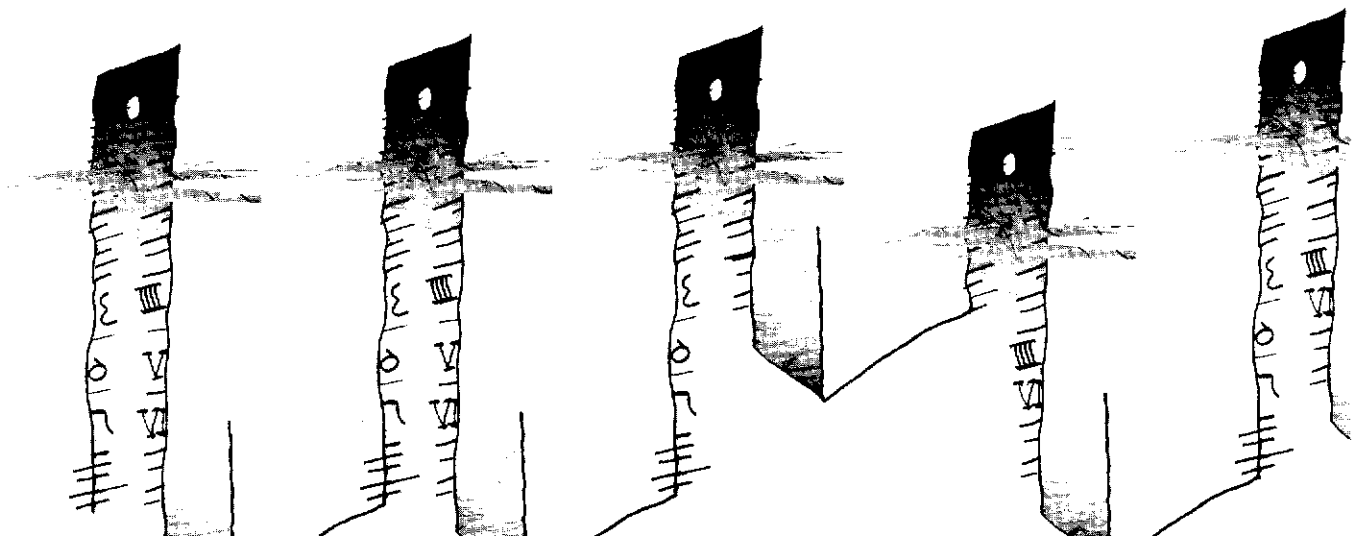
عنصر سه گانهٔ مهم نقد که اغلب ناقدان تنها به یکی از آنها بسنده می‌کردند غافل نمی‌شود که این سه عنصر عبارت‌اند از: «شاعر، فرآیند خلق شعر، شعر». حازم به این هر سه یکسان نظر داشت. در کار حازم بحثی می‌توان یافت دربارهٔ «قوای روحی» لازم برای سرودن شعر. درست است که او واژهٔ خیال را زیاد به کار نبرده، اما نتوانسته آن را به جای واژهٔ «تخییل» در معنای محاکات به کار برد. با بحث از قوای روحی، حازم توانست بین فاعل (یا علت) و نتیجه پیوند برقرار کند. گرچه شیوهٔ حازم نشان می‌دهد که او فردی است مستغرق عقلانیت، اما می‌بینیم که اندیشه‌ها و آرای نقدی او از عقلانیت، فاصله زیادی گرفته است (مگر آنجا که به پیروی از قدامه در آن اندیشه‌ها فرورفته). چون می‌بینیم که شعر را فقط به عوامل روحی ارجاع می‌دهد و روشن است که واژهٔ «فکر» در نظر او به معنی دلالت عقلی نیست. توجه وی به «معانی عام» تأکیدی است بر پیوند استوار میان شاعر و عالم‌حس. در اینجا برای نخستین بار ناقدی را می‌یابیم که از امری سخن می‌گوید که امروزه به آن «تجربهٔ شعری» می‌گویند. تجربهٔ شعری برگرفته از واقعیت، که «خیال» و ذخیرهٔ فرهنگی شاعر می‌تواند آن را یاری دهد. در این مسئله حازم اختلاف شدیدی با ناقد بزرگ عبدالقاهر جرجانی دارد. جرجانی شعر را از جنبهٔ معنی و حتی در حالت تخییل مربوط به عقل می‌داند و به این وسیله تخییل را به ترفندهای عقلی در بالا بردن مقام امر خیال‌انگیز تا درجه معقول محدود می‌سازد. از این رو لذت ناشی از خوشایندی شعر در نظر او امری عقلانی است. اما حازم توانست با تیزبینی بین تخییل و ترفندهای لفظی و زبانی جدایی افکند. درست است که وی معتقد است که ظاهرسازیها به سراینده و شنونده مربوط است، اما ترفندهای شعری اگر به خود شعر مربوط باشد محاکات است. حازم با این کار توانست تخییل به عنوان امری کلی و برابر با محاکات را از تخییل به عنوان عنصری خاص و مساوی تمویه جدا سازد. او در نظریهٔ شعری خود از مسئلهٔ «نظم» که جرجانی در آن تأمل زیادی کرده بود فراتر رفت و از نظم به معنی عام آن سخن گفت و آن را محدود به شکل و سیاق تألیفی نکرد. او می‌گوید که نظم، سیاق الفاظ را دربرمی‌گیرد، ولی در کنار آن اسلوب را به وجود آورد تا سیاق معنی را نیز در بر گیرد. توجه جدّی حازم، به نظم و اسلوب و سبک، رویگردانی او از نظریه جرجانی را به کمال رساند.

شعر حرکات روح است (نه عقل)

طبعاً تضاد این دو نگرش به شعر در این است که جرجانی به تأمل در معانی می‌پردازد، زیرا می‌خواهد برای لذت حاصله از شعر دلیلی عقلی بتراشد و اما نظریهٔ محدود ساختن شعر به تحرکات روح در نظر حازم نیاز به توضیح دارد. او از جنبه‌های گوناگونی به آن می‌پردازد. بدیهی است که حازم جرجانی را شناخته ولی نتوانسته است «نظریه معنی معنی» او را بگیرد. شاید آن را نفهمیده و یا اینکه شیوه او را چنان یافته که ناچار به تغییر آن از اصلش شده است. از این رو وقتی از معانی اولی و معانی ثانوی سخن می‌گوید منظورش این نیست که دو سطح جداگانه از بیان هستند، بلکه مراد او این است که معانی متکی به هم‌اند و معنی دوم معنی اول را روشن می‌کند. هر دو منتقد در کاستن اهمیت سرقات معانی دیدگاه مشابهی دارند. نظریه نظم جرجانی تفاوت مستمر را آنجا که شاعر در پرتو شاعر پیش از خود راه را پیدا کند جایز می‌شمارد و نظر حازم دربارهٔ معانی همگانی بدین معنی است که منشأ و خاستگاهی که همه شاعران به آن باز می‌گردند یک چیز است و تفاوت تنها در معانی ابتکاری و تازه است. حازم مانند هر سخن سنج متفلسفی به اصل «وحدت» نظر داشت و آن را چنانکه پیشتر گفتیم در خاستگاه شعر و مفاهیم و اغراض آن می‌دید. در جست‌وجوی این «وحدت» ناچار به قدامه برخورد و قدرت منطقی وی را پسندید. او کوشید تا شیوهٔ قدامه را در ساختن محوری واحد برای اغراض شعری تقلید کند. اما قدامه توانست حازم را به راهی دیگر بکشاند. حازم به پیروی از قدامه شعر را چنان نرم می‌کند تا به حدود و تعریفات عقلی و منطقی تن در دهد.

تأثیر ابن سینا

حازم در روش نقدی خود از آرای ابن‌سینا بهرهٔ فراوانی برده است. در شرح تعمیمی‌اش از محاکات نشان می‌دهد که این نظریه را خوب فهمیده است، ولی کاری از پیش نبرده، جز آنکه فقط نمونه‌هایی که برای محاکات آورده محدود به تشبیه است. ابن سینا مفهوم روشنی از فرق شعر یونانی با شعر عربی ارائه نموده و زمینه را برای این سخن حازم آماده ساخته بود که: اگر ارسطو با شعر عرب آشنایی می‌داشت اصول و قواعد بیشتری را ذکر می‌کرد. هرچه در برابر این گفته خویشتن‌داری کنیم باز هم نمی‌توانیم نگوییم که: اگر ارسطو به همین اندازه با شعر عنایی آشنایی می‌داشت نظریهٔ محاکات را تعدیل می‌کرد یا چیزی بر آن می‌افزود. حازم از رهگذر تأثیر از فلسفه توانست مسئلهٔ صدق و کذب شعر را که در بین نقادان پیش از وی بحثهای بسیار برانگیخته بود حل نماید. کوتاه سخن آنکه حازم دو جریان نقد یونانی و عربی را که مدت زمان مدیدی از هم جدا بودند در هم آمیخت. او با تکیه بر این دو منشأ توانست روش کمال یافته‌ای برای دیدگاه نقدی روشن و مشخص ترسیم نماید.



ذکر اصطلاحات حازم در کتاب وی

بد نیست که در پایان این بخش به توضیح اصطلاحاتی بپردازیم که حازم برای نامگذاری فصلهای کتاب خود استفاده کرده است. اگرچه این اصطلاحات دقیقاً با مفاهیم نقدی فصلها ربطی ندارند. حازم کتاب خویش را **منهاج البلغاء و سراج الادبا** نامیده و عنوان فصلها و بخشهای آن نیز به ترتیب:، منهج، معلم، اضاءة، تنویر، معرف، مأمّ هستند. این اصطلاحات کار نویسندهٔ **الریحان و الریعان** را به یاد می‌آورد. منهج یا (منهاج) به معنی راه وسیع است. از این رو هر فصل منهج نام گرفته است. در طول این راه «معلم» وجود دارد. یعنی نشانه‌ای که «راه دانش» را می‌نمایاند و «معرف» یعنی نشانه‌ای که به «شناخت و معرفت» دلالت می‌کند. فرق این دو در این است که معلم به اصول و قواعدی اشاره می‌کند که مربوط به کار ذهن و قواعد مربوط به تقسیمات منطقی است و «معرف» اغلب بر ارزشهای روحی دلالت دارد. اما «مأم» به معنی راهی است که به هدف و مقصد منتهی می‌شود. این اصطلاحات سه گانه مربوط به نام کتاب و لفظ «منهاج البلغاء» است. علاوه بر این روندهٔ راه، نیازمند سراج (چراغ) است. (قسمت دوم عنوان کتاب) این چراغ همان است که در راه به رونده «اضاءة» و «تنویر» می‌بخشد. فرق میان این دو آن است که «اضاءة» از «تنویر» کم فروغ‌تر و کم نورتر است. اضاءة نام بخشهایی است که مباحث فرعی را مطرح می‌کند و هر بخش که «تنویر» نام دارد بسط اندیشه‌ای جزئی است که در خود اضاءة مطرح است.

پانوشتها:

۱- **منهاج**: ۱۰.

۲- ابن خلدون گرفتگی و گنگی زبان مردم را علت عمدهٔ درغلتیدن نثر عربی به جانب صورت‌گرایی و گرایش به زیباییهای لفظی می‌داند و این کار، پنهان کردن فقر فکری و معنا است.

۳ - **منهاج**: ۱۲۴-۱۲۶.

۴ - **منهاج**: ۲۷-۲۸.

۵ - نک: صفحات ۶۸-۶۹ **منهاج البلغاء**.

۶ - **منهاج**: ۷۰.

۷- حازم در ص: ۸۹ مشخص کرده قافیه‌پردازی خاص شعر عربی است. ابن سینا و فارابی قبلاً به این موضوع اشاره کرده‌اند.

۸ - سخن دربارهٔ برخی از این عناصر که عامل قدرت شعر در تأثیرگذاری است بعداً خواهد آمد.

۹ - **منهاج**: ۷۱.

۱۰- **منهاج**: ۱۱-۱۲.

۱۱ - **کتاب النفس شفا** فصل ۵: ۴۳.

۱۲ - **منهاج**: ۶۲-۶۳.

۱۳ - **منهاج**: ۷۰.

۱۴ - **منهاج**: ۷۱.

۱۵ - **منهاج**: ۷۴-۸۴.

۱۶ - منهاج: ۸۴.

۱۷ - **منهاج**: ۸۵.

۱۸- **منهاج**: ۸۶.

۱۹- **منهاج**: ۸۷ ۸۸.

۲۰- در اینجا محاکات در معنی تشبیه آمده اما به تبعیت از متن ما همان کلمهٔ محاکات را آوردیم.(م)

۲۱- **فن شعر، الشفا المنطق** (قسم الشعر) تحقیق دکتر بدوی (القاهره ۱۹۶۶) ص ۱۷۰.

۲۲ - **منهاج**: ۱۰۶ ۱۰۸.

۲۳- **منهاج**: ۱۱۳.

۲۴- **منهاج**: ۱۱۶ ۱۱۹.

۲۵- **منهاج**: ۱۲۱ ۱۲۶.

۲۶- **منهاج**: ۱۲۶ ۱۲۸.

۲۷- **منهاج**: ۱۳.

۲۸- حازم با این سخن گفته خود را اصلاح کرد: «با نظر به حقیقت شعر فرقی میان خواص و عوام و آنانکه در برابر آن یکسان‌اند وجود ندارد و فرقی میان آنچه پیوند شدیدی با مفاهیم آشنا و آنچه پیوندی با آن ندارد نیست»، دلیل او این است که موفقیت محاکات تنها چیزی است که حقیقت شعر را بیان می‌کند. گویی او میان آنچه تأثیر فراگیر دارد و آنچه تأثیر خاصی دارد فرق می‌نهد. اما اولی با اکثر مردم و روحیات آنها پیوند بیشتری دارد. (نک **منهاج** ص ۲۱)

۲۹- **منهاج**: ۱۲ ۱۳.

۳۰ - **منهاج**: ۳۸ ۳۹.

۳۱- **منهاج**: ۴۴.

۳۲- **منهاج**: ۱۳۷ ۱۹۶ قسمت عمدهٔ مطالب این فصل متکی به مطالبی است که ناقدان پیشین مانند قدامی گفته‌اند، البته به گونه‌ای تازه و با تفسیر و تمثیلی جدید.

۳۳- **منهاج**: ۱۷۲ ۱۹۲.

۳۴- **منهاج**: ۱۹۲ ۱۹۶.

۳۵- **منهاج**: ۳۳۷ ۳۳۸.

۳۶ - **منهاج**: ۳۴۹ ۳۵۳.

۳۷- **منهاج**: ۳۴۱.

۳۸- **منهاج**: ۳۷۱.

۳۹ - **منهاج**: ۲۰۰ ۲۰۱.

۴۰- **منهاج**: ۲۰۱ ۲۰۲ نمی‌دانم چرا حازم اینگونه بر این گروه می‌تازد با اینکه آنها بهره‌ای اگرچه اندک از آن تواناییها دارند.

۴۱ - **منهاج**: ۲۰۳.

۴۲- **منهاج**: ۲۰۸ ۲۱۰.

۴۳- همان.

۴۴ - **منهاج**: ۲۴۳.

۴۵ - **منهاج**: ۲۴۹ ۲۵۲.

۴۶ - **منهاج**: ۲۶۶.

۴۷ - **منهاج**: ۲۶۹.

۴۸- **منهاج**: ۲۷۲ ۲۸۱.

۴۹ - **منهاج**: ۲۹۲ ۲۹۴.

۵۰ - **منهاج**: ۲۹۶.

۵۱- **منهاج**: ۲۹۸ ۳۰۰.

۵۲ - **منهاج**: ۳۰۳-۳۲۴.

۵۳- **منهاج**: ۳۳۰.

۵۴- **منهاج**: نک ص ۳۳۱-۳۳۵.

۵۵ - **منهاج**: ۳۴۸.

۵۶ - **منهاج**: ۳۴۶.

۵۷- **منهاج**: ۳۵۴-۳۶۳.

۵۸ و ۵۹ - **منهاج**: ۳۶۵.

۶۰ - **منهاج**: ۳۶۵.

۶۱- **منهاج**: ۳۷۴-۳۷۹.
۶۲- **منهاج**: ۳۷۹-۳۸۰.
۶۳- **منهاج**: ۱۴۳.

برخی از تألیفات احسان عباس

۱. **الحسن البصری** دراسة القاهرة ۱۹۵۲.
۲. **عبدالوهاب البیاتی و الشعر العراقی الحدیث** دراسة بیروت ۱۹۵۵.
۳. **فن الشعر** بیروت ۱۹۵۳.
۴. **فن السیرة** بیروت ۱۹۵۶.
۵. **ابو حیان التوحیدی** دراسة بیروت ۱۹۵۶.
۶. **الشعر العربی فی المهجر الأمریکی** دراسة مع محمد یوسف نجم بیروت ۱۹۵۷.
۷. **الشریف الرضی** دراسة بیروت ۱۹۵۹.
۸. **العرب فی صقیلة** دراسة القاهرة ۱۹۵۹.
۹. **تاریخ الأدب الأندلسی** عصر سیادة قرطبة دراسة بیروت ۱۹۶۰.
۱۰. **تاریخ لیبیا** دراسة لیبیا ۱۹۶۷.
۱۱. **بدر شاکر السیاب** دراسة فی حیاته و شعره دراسة بیروت ۱۹۶۹.
۱۲. **تاریخ النقد الأدبی عند العرب** دراسة بیروت ۱۹۷۱.
۱۳. **دراسات فی الأدب الأندلسی** دراسة بالاشتراک مع وداد القاضی و البیر مطلق لیبیا / تونس ۱۹۷۶.
۱۴. **ملامح یونانیة فی الأدب العربی** دراسة بیروت ۱۹۷۷.
۱۵. **اتجاهات الشعر العربی المعاصر** دراسة الکویت ۱۹۷۸.
۱۶. **من الذی سرق النار؟** دراسة بیروت ۱۹۸۰ «جمع و تحریر و تقدیم وداد القاضی».
۱۷. **من التراث العربی** دراسة ۱۹۸۸.
۱۸. **فریدة القصر** للعماد الأصفهانی قسم مصر بالاشتراک مع احمد امین و شوقی ضیف القاهرة جزآن ۱۹۵۱-۱۹۵۲.
۱۹. **رسالة فی التعزیة للمعری** القاهرة ۱۹۵۰.
۲۰. **رسائل ابن حزم الأندلسی** القاهرة ۱۹۵۵.
۲۱. **فصل المقال فی شرح کتاب الأمثال** للبکری بالاشتراک مع د. عبدالمجید عابدین الخرطوم ۱۹۵۸.
۲۲. **جوامع السیرة لابن حزم** بالاشتراک مع د.ناصرالدین الأسد القاهرة ۱۹۵۸.
۲۳. **التقریب لحد المنطق و المدخل الیه** لابن حزم بیروت ۱۹۵۹.
۲۴. **دیوان ابن حمدیس الصقلی** بیروت ۱۹۶۰.
۲۵. **الرد علی ابن النغریلة الیهودی و رسائل اخری** لابن حزم ۱۹۶۰.
۲۶. **دیوان الرصافی البلنسی** بیروت ۱۹۶۱.
۲۷. **دیوان القتال الکلابی** بیروت ۱۹۶۱.
۲۸. **دیوان لبید بن ربیعة العامری** الکویت ۱۹۶۲.
۲۹. **أخبار و تراجم اندلسیة مستخرجة من معجم السفر** للسلفی بیروت ۱۹۶۳.
۳۰. **دیوان الأعمی التطیلی** بیروت ۱۹۶۳.
۳۱. **شعر الخوارج** بیروت ۱۹۶۳.
۳۲. **الکتیبة الکامنة فی أعلام المئة الثانیة** لابن الخطیب بیروت ۱۹۶۳.
۳۳. **الذیل و التکملة علی کتاب الموصول و الصلة** لابن عبدالملک المراکشی بیروت ۱۹۶۴.
۳۴. **الذیل و التکملة** ج ۵ بیروت ۱۹۶۵.
۳۵. **الذیل و التکملة** ج ۶ بیروت ۱۹۷۳.
۳۶. **نضح الطیب من غصن الأندلس الرطیب** لابن المقری ۸ اجزاء بیروت ۱۹۶۸.
۳۷. **طبقات الفقهاء** لأبی اسحاق الشیرازی بیروت ۱۹۷۰.
۳۸. **دیوان الصنوبری** بیروت ۱۹۷۰.
۳۹. **دیوان کثیر عزّة** بیروت ۱۹۷۱.
۴۰. **وفیات الأعیان و أنباء أبناء الزمان** لابن خلکان ۸ مجلدات بیروت ۱۹۶۸-۱۹۷۲.
۴۱. **عهد اردشیر بن بابک** ۱۹۶۷.
۴۲. **عبدالحمید بن یحیی الکاتب و ما تبقی من رسائله و رسائل سالم أبی العلاء.**
۴۳. **التشبیهات من اشعار اهل الأندلس** لابن الکتانی ۱۹۶۶.
۴۴. **امثال العرب** للمفضل الضبی ۱۹۸۰.
۴۵. **الذخیرة فی محاسن اهل الجزیرة** لابن بسام ۸ مجلدات بیروت ۷۴ ۱۹۷۹.
۴۶. **رسائل ابی العلاء المعری** بیروت /القاهرة ۱۹۸۲.
۴۷. **الوافی بالوفیات** للصلاح الصفدی ج ۷ لیسبادن ۱۹۷۰.
۴۸. **کتاب الخراج** لأبی یوسف بیروت ۱۹۸۵.
۴۹. **التذکرة الحمدونیة** لابن حمدون بیروت ۱۹۸۳.
۵۰. **لیبیا فی کتب التاریخ** بالاشتراک مع د. محمدیوسف نجم بنغازی ۱۹۶۸.
۵۱. **لیبیا فی کتب الجغرافیا و الرحلات** بالاشتراک مع د. محمدیوسف نجم بنغازی ۱۹۶۸.
۵۲. **فوات الوفیات** لابن شاکر الکتبی ۵ اجزاء بیروت ۷۳-۱۹۷۷.
۵۳. **الروض المعطار فی خبر الأقطار** لابن عبدالمنعم الحمیری بیروت ۱۹۷۵.
۵۴. **انساب الأشراف** للبلاذری القسم الرابع ج ۱ بیروت ۱۹۷۹.
۵۵. **سرور النفس بمدارک الحواس الخمس** للتیفاشی بیروت ۱۹۸۰.
۵۶. **مرآة الزمان** للسبط بن الجوزی بیروت ۱۹۸۵.

آثاری که احسان عباس ترجمه کرده است:

۵۷. **فن الشعر** لأرسطو القاهرة ۱۹۵۰.
۵۸. **النقد الأدبی و مدارسة الحدیثة** لستانلی هایمن بالاشتراک مع د. محمد یوسف نجم بیروت ۱۹۵۸-۱۹۶۰ (جزآن).
۵۹. **دراسات فی الأدب العربی** لفون جرونباوم بالاشتراک مع کمال الیازجی و انیس فریحة و محمد یوسف نجم بیروت ۱۹۵۹.
۶۰. **ارنست همنغوای** لکارلوس بیکر بیروت ۱۹۵۹.
۶۱. **فلسفة الحضارة أو المقال فی الإنسان** لأرنست کاسیرر بیروت ۱۹۶۱.
۶۲. **یقظة العرب** لجورج انطونیوس بالاشتراک مع د.ناصرالدین الأسد بیروت ۱۹۶۲.
۶۳. **دراسات فی حضارة الإسلام** للسیر هاملتون جب بالاشتراک مع د. محمدیوسف نجم ود. محمد زاید بیروت ۱۹۶۴.
۶۴. **موبی دیک** لهیرمان ملفیل بیروت ۱۹۵۶.
۶۵. **ت.س. الیوت** لمائین بیروت ۱۹۶۵.
۶۶. **الأعمال الشعریة** لکمال ناصر بیروت ۱۹۷۴.
۶۷. **دیوان ابراهیم طوقان** بیروت ۱۹۷۵.
۶۸. **شذرات من کتب مفقودة** بیروت ۱۹۸۸.