تطبیق مبانی کلاسیسیسم در *فن شعر* بوالو و ادبیات فارسی

محمد رضا امینی*

چکیده

مطالعهٔ روابط و مشابهت‌های مکتب‌های ادبی از مباحث مهم ادبیات تطبیقی به شمار می‌رود. یکی از مناسب‌ترین مکتب‌های ادبی برای مقایسه با ادبیات کهن فارسی مکتب کلاسیسیسم است که بیشترین نقاط اشتراک میان مبانی ادبیات اروپایی و ادب فارسی را در آن می‌توان یافت. اصول و مبانی کلاسیسیسم را شاعر و نظریه‌پرداز بزرگ قرن هفدهم فرانسه نیکلا بوالو در کتاب منظوم خود به نام *فن شعر* به زیبایی بیان کرده است. مهم‌ترین اصل کلاسیسیسم یعنی خردگرایی را در بنیاد نظریهٔ شعرِ بزرگان ادب فارسی نیز می‌توان دید. در تاریخ نقد و نظریه‌های ادبی، بوالو در میان سلسلهٔ شخصیت‌های ادبی بزرگی چون ارسطو و لونگینوس و هوراس قرار می‌گیرد که کتابی دربارهٔ فن شعر نوشته‌اند. در اولین قسمت این مقاله، نخست ویژگی‌های مهم حیات فکری و ادبی در فرانسهٔ قرن هفدهم، و سپس زندگی و شخصیت نیکلا بوالو بررسی شده است. آن‌گاه برای تبیین جایگاه کتاب *فن شعر* وی پیشینهٔ کتاب‌های فن شعر قبل از بوالو در اروپا به کوتاهی آمده است. در قسمت دوم مقاله، با استفاده از متن کامل نخستین سرودِ *فن شعر*، که حاوی کلیات و مبانی ادبی است، اساسی‌ترین اندیشه‌های ادبی بوالو بیان شده است. شباهت اندیشه‌های بوالو با نظریات ادبا و شعرای فارسی‌زبان که در سراسر مقاله یادآوری شده است، نشان می‌دهد که *فن شعرِ* بوالو را می‌توان محوری برای مطالعهٔ تطبیقی اصول مکتب کلاسیسیسم و مبانی ادب کهن فارسی در نظر گرفت.

کلیدواژه‌ها: مکتب کلاسیسیسم، ادبیات تطبیقی، علوم بلاغی، تاریخ نظریه‌های ادبی، نقد ادبی.

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه شیراز
پیام‌نگار: mza130@yahoo.com

مقدمه

هر مکتب ادبی در زمان و مکان خاص و شرایط تاریخی و اجتماعی ویژه‌ای پدیدار می‌شود. این وضعیت خاصِ آن مکتب است و نمی‌توان آن را با آثار ادبی در زبان دیگری پیوند داد، چنان‌که پدید آمدن شعر سعدی یا حافظ هیچ ارتباط تاریخیِ مستقیمی با مکاتب ادبی غرب نداشته است. اما هر مکتب ادبی، علاوه بر این ویژگی‌های تاریخی، دارای جنبه‌های نظری و بوطیقایی است که در تعاریف و اصول آن مکتب تجلّی می‌یابد. طبیعتاً می‌توان این اصول کلی را در آثار ادبی دیگر فرهنگ‌ها نیز جست‌وجو کرد. چنان‌که مثلاً می‌توان میان مکتب کلاسیسیسم و شعر حافظ و سعدی به جست‌وجوی مبانی ادبی کلیِ مشابهی پرداخت. به همین دلیل، برای توصیف یا تطبیق هر مکتب ادبی همواره باید به دو جنبهٔ متفاوتِ تاریخی و بوطیقایی آن توجه داشت.

بر همین اساس، مکتب‌های ادبی، فارغ از همهٔ تفاوت‌های تاریخی و اختلاف در جزئیات، ممکن است در بنیاد با سبک‌ها و شیوه‌های ادبی ملل دیگر شباهت‌های کلی و اشتراک عامی داشته باشند که ریشه در مشترکات انسانی دارند. نمونه‌هایی از این اصول و گرایش‌های مشابه مکاتب ادبی را می‌توان در زبان‌های متفاوت پیدا کرد و شباهت آنها را با یکدیگر نشان داد. در واقع، این‌گونه بررسی تطبیقیِ مکاتب ادبی یکی از شش حوزهٔ اصلی ادبیات تطبیقی به شمار می‌رود، زیرا اصولاً قلمرو ادبیات تطبیقی را به پژوهش در شش حوزهٔ کلی تقسیم کرده‌اند: ۱. تشابهات و اقتباس ادبی؛ ۲. مکتب‌ها و جریان‌های ادبی؛ ۳. انواع ادبی؛ ٤. مضامین ادبی؛ ۵. ارتباط ادبیات و سایر رشته‌ها؛ و ٦. کارکردهای تطبیقی ترجمه.[۱]

بر بنیاد این مقدمات، در مقالهٔ حاضر کوشش شده است تا با مقایسهٔ مبانی کلاسیسیسم در *فن شعر* منظوم نیکلا بوالو و اندیشه‌های مشابه آن در ادب کهن فارسی زمینهٔ مطالعهٔ تطبیقی اصول اساسی مکتب کلاسیسیسم با آموزه‌های بنیادین ادب کهن فارسی فراهم شود. مهم‌ترین دلیل مقایسهٔ این دو پدیده آن است که بیشترین نقاط

---

[۱] برای تفصیل بیشتر دربارهٔ شش حوزهٔ کلی ادبیات تطبیقی نک. علی‌رضا انوشیروانی. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان*. ۱/۱ (بهار ۱۳۸۹): ٦–۳۸.

مشترک ادبیات اروپایی و ادب فارسی را می‌توان در مکتب کلاسیسیسم یافت، چون در میان مکاتب ادبی، اصول این مکتب کلی‌تر، و گستردگیِ تاریخی و جغرافیایی آن نیز از مکتب‌های دیگر افزون‌تر است.

اصول و مبانی مکتب کلاسیسیسم را شاعر و نظریه‌پرداز بزرگ قرن هفدهم فرانسه، نیکلا بوالو دِپرئو[1] (۱۶۳٦–۱۷۱۱) در کتاب منظوم خود به نام *فن شعر*[2] به‌روشنی بیان کرده است. *فن شعرِ* منظوم بوالو، گذشته از آنکه منشور و بیانیهٔ مکتب کلاسیک است، در کنار فن شعرهایی که ارسطو و لونگینوس و هوراس پدید آورده‌اند از معروف‌ترین کتب فن شعر در جهان به شمار می‌رود. نیکلا بوالو را نظریه‌پرداز مکتب کلاسیسیسم می‌نامند، زیرا تأثیر نظریات ادبی بوالو از طریق کتاب *فن شعر* او نه تنها در فرانسه بلکه در اروپا کاملاً مشهود است.

بنابراین، آشنایی با مبانی اندیشه‌های بوالو دست‌کم از سه جهت می‌تواند در مطالعات تطبیقی ادبیات غربی و فارسی سودمند باشد:

۱. *فن شعر* بوالو ثمرهٔ یک روند طولانی تاریخی است که سرچشمهٔ آن به ارسطو می‌رسد.
۲. این کتاب از زمان انتشار تاکنون همواره در شعر و ادبیات و هنر دیگر کشورهای اروپایی تأثیر بسیار کرده و گاه عکس‌العمل‌های تندی نیز برانگیخته است.
۳. اندیشه‌های بوالو در *فن شعر*، چنان‌که خواهد آمد، شباهت بسیار با اصول و مبانی کلی و نظری شعر و ادب فارسی دارد.

آشکار است که در هرکدام از این سه زمینهٔ یادشده مجال فراوان برای پژوهش‌های دقیق و مفصل وجود دارد. اما برای دست زدن به چنین پژوهش‌هایی نخست باید از مبانی مهم‌ترین اندیشه‌های ادبی بوالو و شباهت و نزدیکی آنها با آموزه‌های ادبی و بلاغی در ادب فارسی آگاهی داشت. بنابراین، در این نوشته، در کنار بررسی اندیشه‌های ادبی بوالو و مبانی کلاسیسیسم از دیدگاه وی، به شباهت این اندیشه‌ها با نمونه‌های مشابه در ادبیات فارسی اشاره شده است. بخش عمدهٔ مقاله به معرفی مبانی کلاسیسیسم

---

[1] Nicolas Boileau-Despréaux
[2] *L'art poétique*

در سرود اول *فن شعر* که برای نخستین بار به فارسی ترجمه می‌شود، اختصاص یافته است تا شاید، همچون مقدمه‌ای، زمینه‌ساز مطالعات تطبیقیِ مشروح و مستدل‌تر در آینده باشد.

خردگرایی، محور اصلی تطبیق کلاسیسیسم و شعر کهن فارسی

بوالو در قرن هفدهم می‌زیست که یکی از دوره‌های پراهمیت ادبیات جهان است و نمونه‌های درخشانی از مکتب ادبی کلاسیسیسم در آن پدید آمده است. در این عصر، خردگرایی که اساسی‌ترین عنصر فکری رنسانس به شمار می‌رفت، همچنان به قوت خود باقی بود. اهمیت و تأثیر خردگرایی در ادبیات قرن هفدهم و مخصوصاً در مکتب کلاسیک و *فن شعرِ* بوالو تا حدی است که باید آن را یکی از بنیادی‌ترین عناصر نظریهٔ ادبیِ این مکتب به شمار آورد.

پس ریشهٔ حاکمیت عقل در مکتب کلاسیسیسم را در میراث فکری و فلسفی عصر رنسانس و تأثیر آن در متفکرانی همچون رنه دکارت (۱۵۹٦–۱٦۵۰) باید جست‌وجو کرد. بی‌تردید نظریات دکارت، خاصه کتاب معروف او *گفتار در روشِ درستْ راه بردن عقل*، که چند سالی قبل از *فن شعر* بوالو منتشر شده بود، در اندیشهٔ نیکلا بوالو تأثیر اساسی داشته است، زیرا گرچه نفوذ دکارت در قرن هفدهم مستقیماً به چشم نمی‌آمد، اما در همه جا جریان داشت و بسیاری از ادبا در نوشته‌های خود تحت تأثیر روش عقل‌گرایانهٔ دکارتی قرار گرفته بودند. مکتب ادبی کلاسیسیسم و آموزگاران آن نیز در تعلیمات خود بر خرد و خردگرایی چندان تأکید داشتند که بعدها منتقدان این مکتب و به‌ویژه رمانتیک‌ها این مکتب را متهم کردند که از شدت تأکید بر عقل، نقش پدیده‌های غیرآگاهانه و ذوقی و الهامی را در فرایند آفرینش هنری یکسره نادیده انگاشته است (سکرتان ۳۱).

با این همه، هنگامی که از نزدیک به مطالعهٔ آثار مهم ادبی قرن هفدهم بپردازیم، خواهیم دید که شعرا و نویسندگان مهم مکتب کلاسیک، به‌رغم ایمانی افراطی به عقل، تا بدان حد هم که شهرت داشته است در عمل یکسره عقل‌گرا نبوده‌اند. کسانی چون پی‌یر کورنی، بوالو یا پاسکال حتی از افراط در عقل‌گرایی انتقاد هم کرده‌اند. مقاومت

این هنرمندان در برابر عقل‌گرایی مفرط به حدی است که خودْ موضوع کتاب مستقلی با عنوان *آزادی در کلاسیسیسم فرانسوی*[1] قرار گرفته است.

این کتاب، قرن هفدهم را از زوایای تازه‌ای نگریسته و «نه فقط نامعقولیِ آن دوره بلکه هرآنچه را که در جملهٔ مرموزِ "چیزی که از آن سر درنمی‌آورم" پنهان شده، برجسته ساخته است» (سکرتان ۵۸). اذعان به این پدیدهٔ ناشناخته و رازآمیز در نظریهٔ ادبی عقل‌گرای قرن هفدهم اهمیت فوق‌العاده دارد. زیرا حتی بوالوی عقل‌گرا نیز جوهر هنر متعالی را وابسته به وجود این ویژگی ناشناخته و رازآمیز هنر می‌داند که از هر قاعده‌ای فراتر است. اما متأسفانه این نکتهٔ مهم تاکنون مورد توجه محققان مکاتب ادبی در ایران قرار نگرفته است.

برای آشنایی با معنی درست اصطلاحِ «چیزی که از آن سر درنمی‌آورم» یا «نمی‌دانم چه» در مکتب کلاسیسیسم، بهتر است نخست معنی مشابه آن را در ادب فارسی بیابیم و سپس اصطلاح فرانسوی را از لحاظ لغوی تحلیل کنیم. این *«نمی‌دانم چه»* درست معادل همان مفهوم اسرارآمیزی است که در زبان و ادب فارسی«آن» نامیده می‌شود و «کیفیت خاصی در حسن و زیبایی است که آن را به ذوق درک کنند ولی تعبیر نتوانند:

شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد بندهٔ طلعت آن باش که **آنی** دارد»[2]

و باز هم در بیت زیر از حافظ:

این که می‌گویند **آن** خوشتر ز حسن یار ما این دارد و آن نیز هم[3]

هرچند اصطلاح «آن» در فارسی رایج‌تر است، اما مفهوم آن در فرهنگ اروپایی نیز وجود دارد، چنان‌که آن را در زبان فرانسه با je ne sais quoi (یا با املای قدیم آن je ne sçay quoy) بیان می‌کنند و با همین املا و تلفظ و با همین معنی به زبان انگلیسی نیز وارد شده است. در سایر زبان‌های اروپایی نیز جملهٔ «نمی‌دانم چه» به همین معنی به کار می‌رود. این جمله به‌تدریج در واژگان فرانسه به یک اسم [مذکر] تبدیل شده است،

---

[1] E. B. O. Borgerhoff. *The Freedom of French Classicism.* Princeton University Press, 1950.

[2] *فرهنگ معین*، ذیل واژهٔ «آن (٤)»

[3] همان

چنان‌که مثلاً ژوئاکن دوبِله[1] (۱۵۲۲–۱۵٦۰) از شعرای قرن شانزدهم فرانسه آن را به همین معنی در شعر خود به کار برده است. دوبله در شعر خود خطاب به مارگریت، خواهر پادشاه، «آنِ» این شاهزاده را حتی از نسب شاهانه‌اش برتر می‌داند:

آنچه همگان را به ستایشتان بر می‌انگیزد
آن است که تنها از آنِ شماست
و تاجداران دیگر را در آن با شما سهمی نیست
با این زیبایی و لطافت و این **آن** کـه در شماست
حتی اگر نه شهدخت بودید و نه خواهر شاه
بازهم همگان چنانتان می‌ستودند که امروز می‌ستایند[2].

ریچارد هارلند، نویسندهٔ کتاب *درآمدی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت*، بر اهمیت مفهومِ «نمی‌دانم چه» در نظریهٔ مکتب کلاسیک اصرار دارد و می‌نویسد: «نظام‌یافتگی، منبع قدرت نظریهٔ نوکلاسیک فرانسه به‌شمار می‌آمد. اما این نظریه معمولاً به یک راه گریز کوچک معترف بود. این موضوع که گذشته از قانون و دربایست‌ها، یک عنصر پیش‌بینی‌ناپذیر ادبیات را به والاترین مرتبه سوق می‌دهد پذیرفته شده بود. این همان «نمی‌دانم چهٔ» بوالو و همان مادهٔ سازندهٔ «نمی‌دانم چه» است. پوپ این مفهوم را در زبان انگلیسی تبدیل می‌کند به مفهوم «موهبتی دور از دسترس هنر». و از آنجا که این اجزای سازنده طبق تعریف از نظریه‌پردازی فراتر می‌رود، نظریه، مسئولیتی در قبال توضیح بیشتر دربارهٔ آن ندارد» (هارلند ۸٤).

بوالو که خود کتاب *شکوه سخن*[3] لونگینوس را ترجمه کرده بود، مفهوم «آن» را ــ که وجه تمایز حقیقی آثار بزرگ است، یا به عبارت بهتر لحظات عظمت یک اثر ادبی را نشان می‌دهد ــ از آن کتاب اقتباس کرده بود. اصطلاح «نمی‌دانم چه» در قرن هفدهم رایج بود و برای توضیح علت جذابیت رازآمیز اشخاص یا آثار هنری به کار می‌رفت.

---

[1] Joachim du Bellay
[2] Ce qui vous fait ainsi admirer d'un chacun,
C'est ce qui est tout vostre, et qu'avec vous commun
N'ont tous ceulx-la qui ont couronnes sur leurs testes:
Ceste grace, et doulceur, et ce *je ne sçay quoy*,
Que quand vous ne seriez fille, ni sœur de Roy,
Si vous jugeroit-on estre ce que vous estes. (Du Bellay, sonnet 175)
[3] *شکوه سخن*، ترجمهٔ رضا سیدحسینی (نک. *نامهٔ فرهنگستان*، ش۱ و ش۳: ۱۳۷٤)

با این همه، بسیاری از کسان به اهمیت نقش این مفهوم در اصول سبک کلاسیک توجه نکرده‌اند، و به همین دلیل، به‌غلط، این مکتب را بسیار خشک و تصنعی می‌انگارند.

در ادب فارسی نیز توجه به مفهوم «آن» نقشی اساسی در دیدگاه‌های زیباشناختی و ادبی شاعران داشته است. از این رو، با تمرکز بر مفهوم «آن» و در نظرگرفتن تقابل آن با اصل «خردگرایی» می‌توان محوری اساسی برای بررسی‌های سبک‌شناختی و تطبیقی ایجاد کرد. مثلاً می‌توان این پرسش را مطرح کرد که در ادبیات فارسی نقش خرد و خردگرایی و توجه به «آن» چگونه و تا چه حد در شکل دادن به نظم و نثر و نظریهٔ ادبی قدما مؤثر بوده است. مفهوم کلیدی «آن»، یا توجه به افق‌های فراتر از عقل و خرد در مقابل خردگرایی محض، در ادب فارسی با مفاهیمی همچون «الهام»، «ذوق»، «دل»، «عشق»، و «خیال» پیوند می‌یابد و تا «ناهشیاری» و «مستی» پیش می‌رود و حتی از مرز «جنون» درمی‌گذرد و گاه به گفتهٔ حافظ به «بی‌ادبی» می‌رسد. با استفاده از این مفاهیم که هرکدام به درجاتی از خرد دورند، می‌توان محوری ترسیم کرد که در یک سوی آن خرد، و در میانهٔ آن الهام و خیال، و در پایان آن ناهشیاری و جنون قرار دارد.

بررسی دقیق درجات و نقش محورِ «خرد_ناهشیاری» که نقشی اساسی در تعیین ویژگی‌های همهٔ سبک‌ها و مکاتب ادبی دارد، خود نیازمند مجالی جداگانه و مستقل است و در اینجا باید تنها به اشاره‌ای بسنده کرد. مثلاً بوالو با تأکید بر حضور عقل و خرد در کار آفرینش ادبی سروده است:

همه چیز باید برحسب خرد باشد
اما این مقصد راهی بس لغزنده و سخت دشوار دارد
به کمترین گام خطا خطر غرق شدن هست
آری راه خرد غالبا یکی بیش نیست

سعدی نیز در دیباچهٔ گلستان نشان می‌دهد که اساساً در کار سخن‌سرایی به خرد و احکام آن اعتقاد دارد، چنان‌که دلیل اصلی ترک تصمیم خود به سکوت را حکم عقل می‌داند:

اگرچه پیش خردمند خامشی ادب است — به وقت مصلحت آن به که در سخن کوشی
دو چیز طیرهٔ عقل است دم فرو بستن — به وقت گفتن و گفتن به وقت خاموشی

طبیعتاً همین عقل‌گرایی که شاعر را از خاموشی بازداشته در سبک نگارش و شیوهٔ سرایش او نیز تأثیر بسیار داشته، چنان‌که حتی بر ساختار همین دو بیت بالا نیز نوعی منطق خردگرایانه حاکم است. درحالی‌که مثلاً حافظ، با اینکه در اساس بسیار خردگراست، جهان روزگار او درهم ریخته‌تر از تصور عقلای زیرک است:

زیرکی را گفتم این احوال بین خندید و گفت صعب روزی بوالعجب کاری پریشان عالمی

این روزگار نابسامان حافظ را به‌سوی افق‌های آن‌سوی خردگرایی محض سوق می‌دهد:

هزار عقل و ادب داشتم من ای خواجه کنون که مست و خرابم صلاح بی‌ادبی است

بنابراین، طبیعی است که با سنجش شعر حافظ بر محور «خردـناهشیاری» می‌توان تفاوت‌های شعر او را با شعرای دیگر مشخص کرد و مثلاً نشان داد که شعر پریشان و غزلِ پاشان او، که به ازهم‌گسیختنِ انسجامِ عمودیِ ابیات گرایش دارد، با زمانه و اندیشهٔ حاصل از آن تا چه اندازه پیوند دارد.

بررسی تطبیقیِ محور «خردـناهشیاری» در ادبیات فارسی و اروپایی اهمیت ویژه‌ای دارد، زیرا دست‌کم یکی از مبانی اساسی هر کدام از مکاتب ادبی را می‌توان بر آن مشخص کرد. مثلاً پایهٔ کلاسیسیسم را بر خرد، رئالیسم را بر هوشیاری، رمانتیسم را بر خیال، سوررئالیسم را بر ناهشیاری، و دادائیسم را بر جنون و بی‌ادبی می‌توان منطبق کرد. در ادبیات فارسی نیز می‌توان گفت که سبک خراسانی بر خرد، سبک عراقی بر آمیزهٔ خرد و خیال، سبک هندی بر خیال، و اشعار کاملاً صوفیانه و شطحیات به طور کلّی بر ناهشیاری تکیه دارند. رسیدن به این مبانی بنیادین به عنوان نکته‌ای مهم در روش‌شناسی مطالعات تطبیقیِ مکاتب ادبی نشان می‌دهد که هنگام مقایسه‌های ادبی، می‌توان با مطالعهٔ بیشتر و عمیق‌تر به معیارهایی کلی دست یافت که آگاهی از آنها داوری‌ها را دقیق‌تر و مطمئن‌تر خواهد کرد.

نگاهی به محتوای کتاب *فن شعر* بوالو

کتاب *فن شعر* بوالو از چهار بخش یا سرود مجموعاً در ۱۱۰۰ مصراع تشکیل شده است. سرود نخست به بیان اصول کلی شعر و شاعری (۲۳۲ مصراع)، سرود دوم به قواعد انواع مرسوم شعر (۲۰٤ مصراع)، سرود سوم به اصول شعر نمایشی (٤۲۸

مصراع)، و سرود چهارم به کلیاتی دربارهٔ شاعر و اخلاق و روحیات او (۲۳٦ مصراع) اختصاص دارد. سرود نخست که به مباحث کلی شعر می‌پردازد، از اهمیت بیشتری برخوردار است. بوالو این بخش را با کلی‌ترین مسئله یعنی منشأ شعر آغاز می‌کند. تا آنجا که می‌دانیم، این کتاب بسیار مشهور تاکنون به فارسی ترجمه نشده و تحقیق چندانی نیز دربارهٔ آن صورت نگرفته است. درحالی‌که بررسی دقیق نکته‌هایی که در این کتاب با ایجازی خاص بیان شده است، می‌تواند به‌خوبی نشان دهد که اندیشهٔ ادبی مکتب کلاسیک آن عصر فرانسه تا چه حد به مبانی ادب فارسی شباهت و نزدیکی دارد.

اساسی‌ترین نکته‌های سرود نخست را می‌توان چنین برشمرد:

۱. منشأ شعر و انواع استعداد شاعران

همچون حافظ که برحسب «قبول خاطر و لطف سخن خداداد است» طبع شعر و لطف سخن را موهبتی الهی و امری فطری می‌داند، به عقیدهٔ بوالو نیز طبع شعر استعدادی فطری است. از این رو، در نخستین بیت‌های *فن شعر* سروده است:

بیهوده است که شاعری جسورانه بیندیشد
که در پارناس[۱] به اوج قلهٔ شعر خواهد رسید
اگر از آسمان الهامی اسرارآمیز در خود نیابد
و از مادر گیتی به طالعِ شاعری زاده نشده باشد
در طبع تنگ خود جاودانه محبوس خواهد ماند
فبوس[۲] آوایش را نخواهد شنید و پگاس[۳] از او خواهد رمید.

بوالو، بر اساس رویهٔ عقل‌گرا و منضبط خود، بی‌درنگ پس از بیان این اصل کلی تبصره‌ای دقیق بر آن می‌افزاید و یادآوری می‌کند که شاعر باید حد و نوع قریحهٔ شعری خود را شناسایی کند و طبع شعر اصیل را با قافیه‌پردازی یکسان نپندارد:

---

[۱] Parnasse ، در افسانه‌های یونانی نام کوهی که نُه دختر *زئوس* که حافظ هنرهای زیبا بودند با برادرشان *آپولون* (خدای شعر) در آن زندگی می‌کردند.

[۲] Phébus ، نام دیگر آپولون خدای شعر و موسیقی و آواز.

[۳] Pégase ، در اساطیر یونان، اسب بالدار که نماد الهام شاعرانه نیز هست.

ای آنکه در طمعی خام می‌سوزی
و شادمانه در راه‌های پرخار می‌پویی
عمر خود را در سرودن نظم‌های بی‌حاصل بر باد مده
و هوس قافیه‌سازی را با قریحهٔ شاعری یکسان مپندار
از طمع ورزیدن به دانه‌های فریبنده بهراس
و طبع و توان خود را به درستی بشناس.

بوالو با دقت و نکته‌سنجی خاصی بحث را ادامه می‌دهد و به نکتهٔ مهمی دربارهٔ استعداد شاعری اشاره می‌کند. به عقیدهٔ او، طبع شعر انواع مختلف دارد و شاعر با شناخت دقیق آن به موفقیت می‌رسد. برای تأیید سخن خود شعرای بزرگی چون مالرب[1] و راسین را شاهد می‌آورد که با شناخت درست استعداد خود به موفقیت رسیده‌اند؛ یا، برعکس، به شاعری اشاره می‌کند که بر اثر خطا در شناسایی نوع طبع شعر خود ناموفق مانده است. به‌صراحت از این شاعر ناموفق نام نمی‌برد، اما بر اساس قرائنی که در بیت زیر آمده، تردیدی نیست که بوالو در این شعر تعریضی به شاعر هم‌عصر خود آنتوان دو سنت‌آمان[2] دارد:

چون آن شاعر که پیش‌تر وقتی که بود با *فاره*[3]
با شعرش سیاه می‌کرد دیوارهای *کاباره*

زیرا در آن زمان کاملاً آشکار بود که منظور از شاعری که *فاره* و *کاباره* را با هم قافیه کرده، سنت‌آمان است که با نیکلا فارهٔ نویسنده و از بنیانگذاران فرهنگستان فرانسه دوستی نزدیک داشت و در اشعار خود بارها نام «فاره» را با «کاباره» قافیه کرده بود. سنت‌آمان مهارت خاصی در ترسیم طرح‌های طنزآمیز سریع و خلق دنیای مضحکه (گروتسک) داشت. با وجود این، چون شناخت درستی از نوع استعداد شعری خود نداشت، به سرودن اشعاری در زمینه‌های مختلف پرداخت و از جمله، همان‌گونه که بوالو در ابیات بعد می‌گوید، یک قطعهٔ حماسی نیز با عنوان *رهایی موسی* سروده که ناتمام مانده است.

ابیاتی که بوالو در اهمیت شناخت شاعر از قریحهٔ خود می‌سراید چنین‌اند:

---

[1] François de Malherbe (1555-1628)
[2] Antoine de Saint-Amant (1594-1661)
[3] Nicolas Faret (1596-1646)

طبیعت با آن باروری که در زایش طبایع عالی دارد
خود می‌داند چگونه استعدادها را تقسیم کند
یکی توان آن دارد که در بیتی شعله‌ای از آتش عشق برافروزد
دیگری در بیتی پیکان بُرندهٔ هجـو را صیقل می‌دهد
مالرب از دلاوری پهلوانان سخن سر می‌دهد
راکان[1] از فیلیس[2] و شبانان و مرغزارها می‌گوید
اما آن که خودخواه است و خودستا غالباً
در شناخت خود و قریحه‌اش به خطا می‌افتد
چون آن شاعر که پیش‌تر وقتی که با فاره بود
با شعرش دیوارهای کاباره‌ای را سیاه می‌کرد
و گستاخانه و نابجا به دنبال قافیه‌ها به راه می‌افتاد
گاه سرگردان در پی موسی در بادیه‌ها
قصهٔ فرار پیروزمندانهٔ بنی‌اسرائیل را می‌سرود
گاه همپای فرعون خود را در دریا غرقه می‌ساخت.

۲. قافیه و ارتباط آن با معنا در شعر

بوالو پس از مباحث کلی فوق به مسئلهٔ قافیه در شعر می‌پردازد و به شاعر توصیه می‌کند که در هنر شاعری اساس را بر محتوای شعر قرار دهد و از گرایش به قافیه‌آرایی بی‌معنی بپرهیزد:

هر سخن که سرایند چه والا باشد و چه شوخی
باید که با قافیه‌اش معنایی درست همراه باشد
رمیدن این دو از یکدیگر به بیهودگی می‌انجامد
قافیه بندهٔ معناست و باید که جز بندگی نکند
اگر شاعر در آغاز کار به پژوهش جهد کند
طبع به آسانی به یافتن قافیه عادت می‌کند
قافیه بی هیچ زحمتی به یوغ معنا گردن می‌نهد
و به‌آسانی به خدمت آن در می‌آید و توانگرش می‌سازد
اما چون از آن غفلت شود سرکشی پیشه کند
و قافیه تا مهار معنی بازگیرد بسیار باید درپی‌اش بدَوَد

[1] Honorat de Bueil de Racan (1589-1670)
[2] Philis

پس دوستدار خرد باش تا همیشه سروده‌هایت
تنها از آن درخشش و ارزش گیرد.

۳. رعایت اعتدال در معنا و لفظ

بوالو شاعران را از پرداختن به معانی غریب و افراط در هیجان و دور شدن از اعتدال و راه خرد برحذر می‌دارد:

غالب سرایندگان، اسیر هیجانی دیوانه‌وار
دور از معنی درست به جست‌وجوی افکار خویش می‌روند
و می‌پندارند که خوار خواهند شد اگر در اشعار دیوآسایشان
به چیزی بیندیشند که‌دیگران نیز بر اندیشیدن آن قادر باشند
از این افراط‌ها بپرهیزیم و به ایتالیا واگذاریم[۱]
این برق‌های کاذب و این دیوانگی پرزرق را
همه چیز باید برحسب خرد باشد اما این مقصد
راهی بس لغزنده و سخت دشوار دارد
به کمترین گام خطا خطر غرق شدن هست
آری راه خرد غالبا یکی بیش نیست.

چنان‌که پس از این خواهیم دید، همین توصیهٔ بوالو به پرهیز از درپیچیدن به معانی غریب یکی از اساسی‌ترین ریشه‌های انتقاد از او نزد آیندگان است. زیرا پرداختن به این‌گونه معانی مبهم و دور از ذهن و خیال‌پردازی‌های شگفت هم در مکتب رمانتیسم و هم نزد سمبولیست‌ها نه تنها عیب محسوب نمی‌شد، بلکه بسیار هم پسندیده و مورد علاقه بود.

٤. رعایت اعتدال در لفظ

بوالو رعایت اعتدال را در لفظ نیز توصیه می‌کند و به‌ویژه اطناب و پرگویی را ناپسند می‌شمارد. در اینجا، قریحهٔ طنزپرداز بوالو در مثالی که می‌آورد آشکار می‌شود:

---

[۱] منظور بوالو از ایتالیا اشاره به شیوهٔ مارینیسم است که توسط شاعر ایتالیایی مارینو (۱۵٦۹–۱٦۲۵) رواج یافت و مبتنی بر مضمون‌پردازی و تکلف در سخن و استفادهٔ بسیار از استعاره‌هاست و در مکاتب ادبی نخستین مرحله از سبک باروک به شمار می‌آید که بوالو با آن سخت مخالف بود.

گاه سراینده‌ای که اسیر موضوعی گشته است
تا از نفس نیفتد از آن دست بر نمی‌دارد
اگر قصری را می‌بیند، درگاهش را برایم وصف می‌کند
و مرا ایوان به ایوان در آن گردش می‌دهد
اینجا پله‌های جلوِ عمارت و آنجا راهروی رخ می‌نماید
در آن‌سو پلکانی به نرده‌های طلایی ختم می‌شود
سقف‌ها و دایره‌ها و بیضی‌ها را برایم برمی‌شمارد
«اینها جز تزئینات دیوارها و نقش‌ونگار ستون‌ها نیستند»[1]
از روی بیست صفحه می‌پرم تا به انتها برسم
و تازه می‌بینم که در حیاط قصر جهیده‌ام!
از این نویسندگان بسیارگوی بی‌حاصل بگریز
و جزئیات بیهوده را نیز تحمل مکن
زیرا هرچه فزون از اندازه باشد بی‌مزه و نفرت‌انگیز است
و روحِ اشباع‌شده بی‌درنگ آن را پس می‌زند
آری آن که اندازه نگه ندارد هرگز نوشتن نخواهد آموخت.

با این همه، بوالو نیز، همچون ادبای قدیم ما، «اطناب ممل و ایجاز مخل» هر دو را ناپسند می‌شمارد و بر آن است که نباید در پرهیز از اطناب چنان موجز سخن گفت که غبار ابهام سخن را فروپوشانَد. او معتقد است که شعر باید نه بیش از حد مملو از آرایه‌های ادبی باشد و نه یکسره از زیورهای سخن تهی بماند. از سوی دیگر، نباید ترس از یکی به افراط در دیگری انجامد:

غالباً ترس از بد به بدتر دچارمان می‌کند
بیتی ضعیف بود تو خرابش کردی
می‌خواستم درازگویی نکنم سخنم مبهم شد
شعرِ یکی متکلف نیست لیک بسیار بی‌زیب وزیور است
دیگری از بد نوشتن می‌پرهیزد اما در غبار ابهام گم می‌شود.

---

[1] اشاره به داستان حماسی منظومِ *آلاریک* (*Alaric*) سرودهٔ ژرژ دو سکودری (۱٦۰۱–۱٦٦۷) است که در آن به توصیف طولانیِ قصری می‌پردازد که جادوگری، قهرمان داستان را به آنجا برده و نگاه داشته است.

۵. تنوع بخشیدن به سخن

بوالو یادآور می‌شود که ایجاد تنوع در سخن و دگرگون کردن لحن از خستگی خواننده جلوگیری می‌کند، اما این کار باید با مهارتی خاص انجام گیرد، زیرا ایجاد تنوع نباید به گونه‌ای باشد که در خواننده احساسِ از این شاخه به آن شاخه پریدن ایجاد کند:

می‌خواهی لایق مهر مردم شوی؟
هنگام سرودن بی‌وقفه سخن را دگرگونگی بخش
سبک بسیار یکدست و همیشه هم‌شکل
تقلای بیهوده‌ای است که حوصله را سر می‌برد
خوانندهٔ اندک دارند و گویی زاده شده‌اند تا ما را بیازارند
نویسندگانی که همواره با لحنی یکنواخت می‌نالند.

٦. ظرافت در گسست و پیوند سخن

پرهیز از پراکنده سخن گفتن با توصیه‌هایی دربارهٔ اهمیت دادن به شیوهٔ تدوین کلام تکمیل می‌شود. در واقع، بوالو در اینجا به شیوه‌های فصل و وصل سخن نظر دارد که در معانی و بیان سنتی فارسی نیز اهمیت بسیار دارند. بوالو دربارهٔ این نکتهٔ بسیار مهم به‌کوتاهی چنین می‌سراید:

خوشا آن که در سروده‌هایش می‌داند چگونه با آوایی سبکبال
از سختی به نرمی و از شوخی به جدی گذر کند
کتاب وی محبوب آسمان و عزیز خوانندگان
و همیشه نزد باربن[۱] در حلقهٔ خریداران خواهد بود

۷. پرهیز از ابتذال

بوالو به عنوان یک اصل مهم ادب کلاسیک، به شعرا یادآوری می‌کند که هرگز و به هیچ بهانه در شعر خود به سوی رکاکت گام برندارند و حتی در انواع ادبی و سبک‌هایی که تا حدودی به این سو گرایش دارند نیز این اصل را رعایت کنند:

---

[۱] Barbin، اولین ناشر آثار بوالو

در هرچه که می‌نویسی از رکاکت برحذر باش
سبکِ کمتر نجیبانه هم باید نجابت خود را داشته باشد

بوالو آن‌گاه با یادآوری نمونه‌هایی از شعر شاعران مختلف آن عصر فرانسه به انتقاد از کسانی می‌پردازد که به زبان کوچه و بازار که ابداً مورد پسند او نیست گرایش دارند، و مخصوصاً در انواع شعرهای فکاهی از آن بهره می‌گیرند. همین نکته نیز انتقادهای سختی علیه او برانگیخته است. منتقدان بوالو برآن‌اند که او با همین سخت‌گیری‌ها شعر و ادب فرانسه را از سرچشمهٔ جوشان زبان مردم محروم کرده و باعث تصنع و محدودیت در زبان ادبی شده است. با این حال، بوالو در این اعتقاد خود سخت استوار است و حتی دربار را از پیکان تیز نقد خود معاف نمی‌دارد:

مضحکهٔ بورلسک[۱] نخست با تمسخر عقل سلیم
و سپس به سبب تازگی‌اش فریبنده شد
اکنون دیگر جز سخنان مبتذل در شعر هیچ نیست
الهگان شعر پارناس اکنون به زبان کوچه و بازار سخن می‌گویند
جوازات شاعری افسارگسیخته گشته‌اند
و آپولون به دلقکی[۲] تبدیل شده است
این بیماری مسری که از شهرستان‌ها آغاز شد
از میرزابنویس‌ها و کسبه به شاهزادگان هم سرایت کرده است
مسخره‌ترین‌ها هم تأییدکنندگان خود را داشته‌اند
و تا زمان داسوسی[۳] همگی خوانندگانی یافتند
اما دربار عاقبت از فریب این شیوه نجات یافت
و با تحقیر این مسخره‌بازی‌های پیش‌پاافتاده
لودگی را از صفا و سادگی جدا دانست

---

[۱] مضحکهٔ بورلسک (burlesque) نوعی شعر کمیک بود که در اواسط قرن هفدهم پدیدار شد و بر آن بود که مضامین بلند و بسیار جدی را در سبک و بیانی عمداً حقیر و لوده بیان کند، اما به‌تدریج این شیوه به ابتذال گرایید و به صورت مشتی هجویات زشت و کلمات احمقانه درآمد (برونل و دیگران ٤٦).

[۲] دلقک یا Tabarin در اصل لقب شخصی به نام آنتوان ژیرار (Antoine Girard ؛ ١٦٠٤–١٦٧٩) است که نمایش‌های خیابانی خنده‌آورش معروف بود. این نام خاص بعدها تبدیل به اسم عام شد.

[۳] Charles Coypeau معروف به داسوسی (d'Assouci ؛ ١٦٠٥–١٦٧٧)، نویسنده و موسیقیدانی که آثار کمیک می‌نوشت.

و شهرستان‌ها را وانهاد تا به تحسین *تیفون*[۱] بپردازد
هان مبادا که این شیوه هرگز کار تو را بیالاید
در بذله‌گوییِ زیبا از مارو[۲] پیروی کنیم
و مضحکه [بورلسک] را به مسخرگانِ پونِنوف[۳] وانهیم
و زنهار پا جای پای بربوف[٤] مگذار
حتی در سراسر فارسال هم بر کناره‌ها پشته مکن
«از زخمی و کشته صد پشتهٔ نالنده»[۵]
لحن خود را در بهترین شکل حفظ کن، باهنرِ ساده باش
عالیِ بی‌تکبر، مطبوعِ از بی‌مزگی دور
و به خواننده جز آنچه وی را خوشی فزاید مده.

۸. نقد مهم‌ترین مراحل تطور فن سرودن شعر در ادب فرانسه

پس از این مباحث کلی، بوالو به تاریخ شعر فرانسه نظر می‌کند و مهم‌ترین مراحل آن را روایت می‌کند. اما روایت او از فراز و نشیب‌های شعر از دریچهٔ نگاهی نقادانه است که گاه از حد اعتدال نیز در می‌گذرد. او ابتدا شرح می‌دهد که چگونه در نخستین مراحل که هنوز شعر قواعد استواری نداشت، شعرایی پدید آمدند که به قالب‌های منظوم سر و سامانی بخشیدند:

در اولین سال‌های پارناس [معبد شعر] فرانسه
هوس بود که همهٔ قواعد را ایجاد می‌کرد

---

[۱] *Typhon*، نام یکی از آثار هزل‌آمیز [بورلسک] نویسندهٔ مشهور پل اسکارون (Paul Scarron؛ ۱٦۱۷–۱٦٦۱). اسکارون خود نیز به‌شدت به موج ابتذالی که بعدها سبک بورلسک را فرا گرفت اعتراض کرد.

[۲] Clément Marot (۱٤۹٦–۱٥٤٤)، یکی از شعرای بزرگ که او را پایه‌گذار شعر جدید فرانسه می‌دانند و تا قبل از رنسار استاد مسلّم شعر شمرده می‌شد.

[۳] Pont-neuf، قدیمی‌ترین پل بر روی رود سن در پاریس در عصر بوالو. طبقات مختلف مردم در این محل پُرهیاهو به تماشای فروشندگان و معرکه‌گیران و نمایش‌دهندگان خیابانی از جمله تابارین می‌آمدند. نیز نک. پانوشت ۲ در صفحهٔ قبل.

[٤] Georges de Brébeuf (۱٦۱۷–۱٦٦۱)، شاعر فرانسوی که علاوه بر سرودن شعر به ترجمهٔ حماسهٔ *فارسال* (*Pharsale*) از لوکان (Lucan) نویسندهٔ رومی نیز پرداخت. در این کتاب، جنگی داخلی میان سزار و پمپه روایت می‌شود که در روستایی یونانی به نام فارسال روی داده است. کورنی، بر خلاف بوالو، بربوف را ستوده است.

[۵] این جمله از ترجمهٔ منظوم بربوف از حماسهٔ *فارسال* نقل شده است.

قافیه در پایان کلماتی بی‌وزن گرد می‌آمد
نقش زینت، شماره و وقفه را برعهده داشت
ویون[۱] کسی بود که در آن قرون خشن
هنر درهم‌ریختهٔ داستان‌پردازان کهن را سامانی بخشید
اندکی پس از او مارو بالاد[۲] را شکوفا کرد
و تریوله[۳] را از این رو به آن رو و ماسکاراد[٤] را مقفی کرد
بیت‌های ترجیع را در فاصله‌های منظم گذاشت
و برای قافیه کردن راه‌های نوی نشان داد
رنسار[٥] که با شیوه‌ای دیگر به دنبال او آمد
با منظم کردن همه چیز همه چیز را به هم ریخت و به سبک خود هنری پدید آورد
با این همه، تا روزگاری سرنوشتش با اقبال همراه بود
اما الههٔ الهام او که در زبان فرانسه به یونانی و لاتین شعر می‌سرود
بر اثر چرخشی بزرگ در عصر بعد خود دید که
شکوه فضل‌فروشانهٔ کلمات بزرگش فرو افتاد
سقوط آن شاعر مغرور از چنین بلندایی
[شاعرانی چون] دپورت[٦] و برتو[۷] را محتاط‌تر کرد.

---

[۱] François Villon (۱٤۳۱–۱٤٦۳)، از مشهورترین شاعران فرانسه. او حساس و، درعین‌حال، بذله‌گوست. زندگی عجیب ویون، و سه بار زندانی شدن و دو بار محکومیت او به اعدام و سپس ناپدید شدنش در سال ۱٤٦۳ از او چهره‌ای افسانه‌ای ساخته است .

[۲] ballade، نوعی شعر شبیه ترجیع‌بند مرکب از سه بند، هر بند مشتمل بر سه مصراع مساوی و متشابه با یک وزن و قافیه و در پایان هر بند یک مصراع کوتاه‌تر به عنوان برگردان یا ترجیع‌بند. (شکورزاده ۱۵۲)

[۳] triolet، قطعهٔ کوتاهی با هشت بیت و دو قافیه که یکی در مصراع‌های ۱ و ٤ و ۷ و قافیهٔ دیگر در مصراع‌های ۲ و ۵ تکرار می‌شود.

[٤] masquerade، اشعاری که در رقص دسته‌جمعی با نقاب و لباس‌های مبدل خوانده می‌شود.

[٥] Pierre de Ronsard (۱۵۲٤–۱۵۸۵)، شاعر معروف قرن شانزدهم و بنیانگذار مجمع ادبی پلئیاد تحت تأثیر اومانیسم که در آثار خود از فرهنگ یونان و روم باستان الهام می‌گرفت و کوشید تا همان شیوهٔ بیان و تنوع اسلوب را در شعر فرانسه نیز وارد کند. به عقیدهٔ گروهی، این پیروی زیاده از حد است؛ آنها، علاوه بر این، رنسار را فاقد ذوق کافی و حدّت فکری می‌دانند و او را شایستهٔ آن همه قدر و اعتباری که معاصرانش برای او قائل بوده‌اند نمی‌دانند (شکورزاده ۱۵۰).

[٦] Philippe Desportes (۱۵٤٦–۱٦۰٦) کمتر از رنسار به تقلید از قدما می‌پرداخت و شعری ساده و روان و لطیف داشت.

[7] Jean Bertaut (1570-1611)

به نظر بوالو، در دومین مرحلهٔ بزرگ تاریخ شعر فرانسه، وزن شعر با ظهور مالرب به تعادلی درست رسید:

سرانجام مالرب آمد وبرای اولین بار در فرانسه
موجب احساس وزن درست در شعر شد
با نشاندن کلمه در جای خویش توانمندی را آموزش داد
و الههٔ الهام را به قواعد وظیفه فروکاست
زبان به دست آن نویسندهٔ دانا مرمت شد
تا دیگر به گوش پاک هیچ چیزِ ناهموار تحویل ندهد
قطعات آموختند که به دلنشینی فرود آیند
و هیچ بیتی جرئت پاگذاشتن به بیت دیگر نداشت
همه قواعد را پذیرفتند و این راهنمای وفادار
هنوز هم سرمشق مؤلفان این عصر است
پس تو نیز به دنبال او گام بردار و پاکی‌اش را دوست بدار
و از صفای سبکِ نیکویش پیروی کن.

۹. فصاحت و وضوح کلام

از نظر بوالو، اگر سخن شاعری از روشنی و فصاحت خالی باشد، ذوق سلیم و طبیعی بی‌درنگ از پیگیری آن شانه خالی خواهد کرد:

اگر معانی اشعارت دیریاب باشد
روح من بی‌درنگ کناره خواهد گرفت
واز کلام بیهوده‌ات به چابکی خواهد گریخت
تا از سخنی که باید پیوسته در پیِ معنایش بود رها شود.

اما، به عقیدهٔ بوالو، علت سخن تیره و مبهم شاعران تیرگی و ابهامی است که بر افکار آنان سایه افکنده است:

ارواحی هستند که افکار تیرهٔ آنها
همیـشه از ابرهای سنگین پوشیده است
و نـور خرد هرگز در آن نفوذ نخواهد کرد
پیش از سرودن، اندیشیدن بیاموز
هماهنگ با تیرگی یا روشنی افکارمان

سخنمان نیز کمی تیره‌تر یا روشن‌تر است
آنچه نیک دریافته شود نیکو هم بیان می‌شود
و واژه‌ها برای گفتن آن به آسانی پیدا می‌شوند.

۱۰. سلامت زبان

در نظر بوالو، همه جا باید زبان را با احترام و نزاکت به کار برد و از خطاهای دستوری پرهیز کرد:

بر توست که در نوشته‌هایت حرمت زبان را پاس داری
و در تندترین حالت هم همواره زبان را پاک نگه‌داری
آواهای دلنشینت را بیهوده به‌سوی من می‌فرستی
اگر اصطلاح ناپاک یا تعبیرات ناپسند به کار می‌بری
ذوق من نه کلمات غریب پرطنطنه را می‌پذیرد
نه شعری را که از خطاهای دستوری مغرورانه متورم باشد
باری، بدون زبان [زیبا] گوینده‌ای ملکوتی هم
هرچه بکوشد همیشه نویسنده‌ای نامطبوع خواهد ماند.

۱۱. پرهیز از شتاب‌زدگی

پیروی از همهٔ توصیه‌های بوالو نیازمند آرامش ذهنی و پشتکاری همیشگی است. از این رو، او خود سخت بر این نکته اصرار می‌ورزد:

در هر شتاب که باشی با آرامش کار کن
و خود را از شتاب‌زدگی دیوانه‌وار رنجه مکن
دوان‌دوان قافیه بافتن به سبکی شتاب‌زده
نشان از بی‌ذوقی و کم‌سلیقگی دارد
من جویباری را که آرام‌آرام روی ماسه‌های نرم
در چمنزاری پرگُل می‌خرامد بیشتر دوست دارم
تا سیلابی طغیان‌گر که در گذر خروشان خویش
با سنگ‌پاره‌ها بر زمین‌های پرگِل‌ولای درمی‌غلتد
آهسته شتاب کن و بی‌آنکه به ستوه آیی
اثرت را بیست بار به کارگاه بازآور
و پیوسته آن را بپیرای و بازپیرای

گاه بر آن بیفزا لیک بیشتر از آن بکاه
در اثری که انبوه خطاها بر آن انباشته شده
جلوه‌های پراکندهٔ ذوق را فروغ چندانی نیست
باید که هرچیز در جای خود نهاده باشد
و آغاز و پایانِ سخن میانهٔ آن را پاسخ گوید
اجزای متناسبَ در هنری ظریف با همهٔ تفاوتشان
باید همگی با هم پدیدهٔ یگانه‌ای تشکیل دهند
و مبادا که رشتهٔ کلام در پی واژه‌های شکوهمند
از موضوع سخن بگسلد و از آن بسیار دورتر رود

۱۲. وظیفهٔ شاعران در برابر تحسین و انتقاد

در این قسمت از *فن شعر*، بوالو نشان می‌دهد که به‌خوبی از روان‌شناسی شاعر و اطرافیان متملق او آگاه است. از یک سو، آنان را به دوری از دوستان نادانی فرامی‌خواند که بیهوده هر سخنی را تحسین می‌کنند، و از سوی دیگر، آنان را به انتقادپذیری تشویق می‌کند. این شناخت روانشناسانهٔ عمیق در اواخر سرود نخست گاه با طنز گزندهٔ بوالو همراه می‌شود و گفتار و کردار شعرایی را که در برابر انتقادها به هر حیله‌ای متوسل می‌شوند، در تصویرهایی کوتاه افشا می‌کند:

از خرده‌گیری مردمان بر اشعارت هراس داری؟
پس خود منتقد سخت‌گیرِ شعر خویش باش
نادانی همیشه مشتاق خودستایی است
دوستانی تیزهوش بیاب تا تو را نقد کنند
باید که آنان نوشته‌هایت را محرمانی صمیمی
و کمبودهایت را مخالفانی سرسخت باشند
در برابر آنان از پوست تکبر شاعرانه برون آی
اما بر بازشناختن دوست از چاپلوسی آگاه باش
که در ظاهر تو را می‌ستاید اما ریشخندت می‌کند و به بازی‌ات می‌گیرد.

بوالو در آخرین بخش‌های سرود نخست *فن شعر* با مهارتی تحسین‌انگیز که صحنه‌هایی از نمایشنامه‌های کمدی مولیر را تداعی می‌کند، به ترسیم رفتار چاپلوسانهٔ کسانی می‌پردازد که به دروغ شاعران را ستایش می‌کنند:

پذیرای راهنمایی باش نه شیفتهٔ ستایش
متملق زود زبان به اظهار شگفتی می‌گشاید
هر بیت که می‌شنود او را مبهوت می‌کند
همهٔ شعرت زیبا و آسمانی است و کلمه‌ای از آن نمی‌آزاردش
از شعف بر زمین پای می‌کوبد و از تأثر اشک می‌ریزد
همه جا در ستایش‌های پرشور غرقت می‌کند
لیکن حقیقت را این همه آب و تاب نیست.

بر خلاف این‌گونه متملقان، دوستان صاحب‌ذوقی هم هستند که با تشخیص دقیق و موشکافانهٔ خود و بدون رنگ و ریا به انتقاد از شعر لب می‌گشایند. بوالو خصوصیات این‌گونه دوستان سخن‌شناس را چنین برمی‌شمارد:

دوست دانا همیشه مشکل‌پسند و استوار است
تو را با خطاهایت آرام نمی‌گذارد
سهل‌انگاری‌های شعرت را نادیده نمی‌گیرد
و ابیات نابجا را به جای خود می‌فرستد
مغلق‌گویی غلیظ را از واژه‌ها می‌زداید
اینجا معنی و آن سوتر عبارت وی را ناخوش می‌نماید
یا «ساختمان سخن قدری به سستی گراییده
این اصطلاح دوپهلوست باید روشن‌ترش کرد»
دوست راستین با تو چنین سخن می‌گوید.

در آخرین پرده از این نمایش، بوالو شاعر انتقادناپذیری را به صحنه می‌آورد تا نشان دهد که این‌گونه شعرا به هر بهانه و از هر طریق می‌کوشند تا هر انتقادی را نشنیده بگیرند:

اما شاعر انتقادناپذیر غالباً می‌پندارد
که باید حامی همهٔ اشعارش باشد
نخست چون ستم‌دیده‌ای خود را محق می‌داند:
«می‌گویید بیان این شعر ضعیف است؟
به حالش ترحم بفرمایید آقا»
این پاسخِ نخستِ اوست.
[اگر بگویید] «این کلمه به نظرم سرد می‌آید»
[خواهد گفت] «حذفش خواهم کرد» یا «همین بهترین جاست»

ـ این تعبیر را نمی‌پسندم. ـ همه آن را ستایش می‌کنند.
بدین‌گونه اصرار دارد تا به روی خود نیاورد
که کلمه‌ای از شعرش شما را آزرده است
و خود را محق می‌داند که آن را نپیراید
با این همه هنگام شنیدن انتقادها از آنها استقبال می‌کند:
«شما بر شعرم حکومت مطلقه دارید»
اما این سخنان دلپذیری که برای خوشامدتان می‌گوید
تنها دام ماهرانه‌ای است تا شعرش را برایتان بخواند
همین‌که شما را ترک کرد، خرسند از طبع شعر خویش
می‌رود تا جایی دیگر احمق خودبینی را برای تبهکاری خویش بازیابد
معمولاً هم او را می‌یابد چون قرن‌ها همان‌گونه که از شعرای احمق
از ستایش‌گران احمق نیز آکنده است
به‌جز آنان که در شهر و ولایات‌اند
در خانهٔ اشراف و شاهزادگان هم گروهی یافت می‌شوند
مبتذل‌ترین اثر هم نزد درباریان
همیشه هوادارانی سرسخت یافته است
و برای حسن ختام با کمی طنز باید گفت:
هر احمقی همیشه احمق‌تری دارد تا به تحسینش بپردازد.

حسن ختام این سرود جملهٔ طنزآمیزِ به یاد ماندنی و بسیار معروفی است که این بیت آشنای سعدی را به یاد می‌آورد که چند قرن پیش‌تر از بوالو به گویندگان و سرایندگان هشدار داده است:

مشو غره بر حسن گفتار خویش به تحسین نادان و پندار خویش

نتیجه

تحلیل همه‌جانبهٔ موضوع‌هایی همچون اندیشه‌های ادبی در کتاب *فن شعر*، جایگاه این کتاب در تاریخ نظریه‌های ادبی، تأثیر آن در ادبیات فرانسه و جهان، و شباهت اصول آن به آموزه‌های ادبی و بلاغی در ادب فارسی به مجالی گسترده‌تر نیاز دارد. اما، بر اساس آنچه تاکنون گفته شد، می‌توان به‌طور فشرده به نکته‌های زیر در این زمینه اشاره کرد:

الف) مهم‌ترین شباهت‌های اندیشه‌های ادبی شاعران ایرانی و بوالو

بخشی از اندیشهٔ بوالو به روان‌شناسی شاعران اختصاص دارد. به نظر او، شاعری طبع روان می‌خواهد که موهبتی فطری و درونی است و، به گفتهٔ حافظ، «قبول خاطر و لطف سخن خداداد است». بنابراین، شاعر برای رسیدن به موفقیت باید پیش از هر چیز حد و نوع طبع شعر خود را بشناسد و در آن میدان بتازد که توش و توانش را دارد و به‌ویژه هوس قافیه‌سازی را با قریحهٔ شاعری یکسان نپندارد. از سوی دیگر، شاعر باید توانایی روانی خاصی برای تعامل با خوانندگان و منتقدان شعر خود داشته باشد تا بتواند از آن در ارتقای شعر خود بهره گیرد، نه آنکه بر اساس تحسین نادان و پندار خویش به بیماری رایج همهٔ قرون، یعنی خودشیفتگی، مبتلا شود. بخش دیگری از اندیشهٔ بوالو اساساً به تأکید بر حفظ اعتدال در سخن معطوف است؛ درازی یا کوتاهی بیش از اندازهٔ سخن هر دو خطاست. کلام را کاملاً بی‌زیور نهادن یا به پیرایهٔ بسیار آراستن نیز هیچ‌کدام پسندیده نیست.

با این همه، به نظر می‌رسد که بوالو در زوایای این سرود اندیشه‌های عمیق‌تری را نیز بیان کرده، اما چون به کوتاهی از آنها گذشته است کمتر جلب توجه می‌کنند. مثلاً آنجا که می‌سراید: *خوشا آن که در سروده‌هایش می‌داند چگونه با آوایی سبکبال/ از سختی به نرمی و از شوخی به جدی گذر کند*، در واقع به شیوه‌های گذر ظریف و هنرمندانه از یک گفتمان به گفتمان دیگر اشاره دارد که از مهم‌ترین مسائل ادبی است و قدما از آن تحت عنوان «فصل و وصل» یاد می‌کرده‌اند.

ب) بنیاد نظری اندیشهٔ ادبی بوالو

امروز برخی از اندیشه‌های ادبی بوالو نسبتاً ساده و سطحی می‌نمایند. شاید از این رو که به جای تکیهٔ بیشتر بر جوهر والا و ناشناختهٔ شعر که در مفهوم غربیِ «نمی‌دانم چه»، یا همان «آن» حافظانه، در مکتب‌های ادبی متأخر جهان نیز جایگاه ویژه‌ای دارد، بوالو تنها به جنبهٔ ارتباطی زبان در شعر، یا به تعبیر قدما فصاحت، توجه می‌کند. گویی صرفاً می‌اندیشیده که در ذهن شاعر معانی شعری خاصی وجود دارد که می‌تواند به‌روشنی از طریق زبان به خواننده منتقل شود. و نیز گویی فن شعر نشان دادن راه‌ها و

شگردهای خاصی برای بهبود این انتقال و ارتباط است. چنین تصوری حتی برای نثر ادبی بیش از حد ساده و خشک است، چه رسد به شعر که هم پیش از عصر بوالو در مکتب باروک، و هم پس از وی در مکتب رمانتیسم بر خیال‌انگیزی و ناشناختگی‌اش تأکید بسیار می‌شد. ریشهٔ همهٔ مخالفت‌ها با بوالو، یا میان‌مایه شمردن او نیز در همین نکته نهفته است. با این همه، چون «آموزندگیِ» سخن اصل مهمی در مکتب کلاسیسیسم به شمار می‌رود، انتقال مفاهیم به مخاطَب و تاثیر عمیق در نفس او هرگز اهمیت خود را از دست نمی‌دهد.

ج) نقد دیدگاه‌های بوالو

منتقدان بوالو بسیارند، ولی مهم‌ترین اتهام او آن است که همچون باغبانی سخت‌گیر برای حفظ نظم نقشهٔ باغ، گیاهان خارج از طرح اصلی را، حتی اگر از زیباترین گل‌ها باشند، بی‌رحمانه به دور می‌افکند. مثلاً رِمی دوگورمون[1] در نقدی تند می‌نویسد: « بوالو قدرتی بود، این را انکار نمی‌کنم؛ اما قدَرتی که هم با اندرزهایش که زود به قوانینی پرزور بدل شد، و هم با راسین که شاعر نمونهٔ مورد نظرش بود، رشد ادبیات را در فرانسه متوقف کرد. پیش از بوالو، همواره شاعران بسیاری بودند که آزادانه شعر می‌سرودند. البته گاهی وزن اشعارشان چندان درست نبود، اما این اشعار طراوت و صفای خاصی داشتند. دوام شهرت مالرب این شاعران را نترساند، زیرا غنای سروده‌های آنان از شعر رنسار سرچشمه می‌گرفت. پس از بوالو، ریشهٔ زیبای شعر و شاعری فرومرد؛ او همهٔ جویبارها را خشکاند و بر همهٔ رودها سد بست. تنها لافونتن از نظم این ناظم پارناس گریخت. او که قواعد و تعاریف را مسخره می‌کرد، به یمن خیال‌بافی‌ها و دیوانگی‌هایش، بی‌آنکه بداند، زبان فرانسه را نجات داد. در زمانی که شعر جدید، همچون پارک ورسای به دقت طراحی‌شده، عاقلانه و مستدل بود، لافونتن با به‌هم ریختن نظم بزرگ قرن توانست گوشهٔ بکر و دست‌نخورده‌ای از جنگل آغازین را حفظ کند» (دو گورمون ۲۸٤).

این دیدگاه هندسی و روحیهٔ خردگرایانه و مبتنی بر صراحت کسانی چون بوالو خود حاصل مجموعهٔ جریان‌های فکری آن عصر و از جمله اندیشه‌های فلسفی دکارت

[1] Rémy de Gourmont (1858-1915)

است که در قلمرو ادبیات، از جمله به‌صورت عکس‌العملی در برابر سبک باروک، پدیدار می‌شود. زیرا مکتب کلاسیسیسم از لحاظ تاریخی بین دو مکتب باروک و رمانتیک قرار دارد. باروک که پیش‌تر از کلاسیسیم پدید آمده، بر خلاف کلاسیسیسم، «بر بیگانگی، تنش، نامتعارف بودن عجایب هیئتی [گروتسک] دلالت می‌کند... استعاره‌ها نامفهوم می‌شوند... قاعده‌ای نمی‌شناسد مگر آن که بر خود تحمیل می‌کند... می‌خواهد با زرق‌وبرقش چشم‌ها را خیره و انسان را مبهوت کند» (سکرتان ٦٥). از این رو، کلاسیسیسم آگاهانه کوشید تا مکتب باروک را تعدیل کند، اما با تأکید بیش از حد بر صراحت و خردگرایی، ناخواسته گرایش به رمانتیسم را که خواستار خیال‌پردازی و هیجان بود افزایش داد. این تضاد سلیقه و سبک را می‌توان به‌طور صریح در تصویری دید که در ابیات زیر آمده است. بیت اول که یادآور «طبع چون آب و غزل‌های روان» حافظ است، می‌تواند بیانگر روحیهٔ متعادل و آرام کلاسیک، و بیت دوم نمایش روح طوفانی باروک و رمانتیک باشد:

من جویباری را که آرام آرام روی ماسه‌های نرم
در چمنزاری پرگُل می‌خرامد بیشتر دوست دارم
تا سیلابی طغیانگر که در گذر خروشان خویش
با سنگ‌پاره‌ها بر زمین‌های پرگِل‌ولای درمی‌غلتد.

د) تأثیر دوگانهٔ اندیشه‌های بوالو در ادبیات اروپایی

واکنش‌های متفاوت و گاه متضادی که در برابر اندیشهٔ بوالو پدید آمده، یادآوری این نکته را ضروری می‌کند که اساساً تأثیر *فن شعرِ* بوالو را در اندیشه و ادب اروپا دارای سرشتی دوگانه دانسته‌اند که از یک جهت سودبخش و از جهتی دیگر زیان‌بار بوده است: «زیان‌بار بود، زیرا بر اثرِ ضعف تخیل و احساس، شور و لطف شعر فرانسویِ پس از راسین و نیز شعر انگلیسیِ پس از درایدن فرو کشید، به نحوی که نوع کامل شعر آن دو کشور قالب تراش‌خوردهٔ پیکرهای موزون و متناسب را به خود گرفت لیکن گرمی و رنگ پردهٔ نقاشی را از دست داد؛ و اما سودبخش بود، چون عقل را در مقامی آرمانی یا چون هدفی اصیل در عالم ادبیات تثبیت کرد. از سوی دیگر، قبل از بوالو بیش از حد دربارهٔ عشق و زندگی چوپانی مهمل‌بافی شده بود و در آن زمان اروپا نیازمند آن بود که خشم تحقیرآمیز بوالو زبانه کشد و فضای ادبی را از بیهوده‌سرایی و احساسات سطحی

و احساسات غلیان‌زده پاک کند. و شاید به یمن وجود بوالو بود که مولیر به فلسفه گرایید و راسین هنر خود را به کمال رسانید» (دورانت، ج۸، ۱۸۵).

از آنچه گذشت به‌خوبی پیداست که تعمق در نظریه‌های ادبی و مبانی مکاتب مهمی چون کلاسیسیسم چه ابعاد متنوع و عمیقی را دربرمی‌گیرد و چگونه می‌توان با تفحص در متون اصلی و منشورمانندی چون *فن شعر* بوالو به تصوری روشن‌تر از ماهیت واقعی آنها دست یافت و، همان‌طور که در مواردی نشان داده شد، آن را بنیادی برای مطالعات تطبیقی آتی با اندیشه‌های ادبی شاعران و ادیبان ایرانی قرار داد.

منابع

انوشیروانی، علی‌رضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان* ۱/۱، (بهار ۱۳۸۹): ٦-۳۸.

برونل، پیر، و دیگران. *تاریخ ادبیات فرانسه: قرن هفدهم*. ترجمهٔ دکتر افضل وثوقی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، ۱۳۷٦.

دورانت، ویل و آریل. *تاریخ تمدن: عصر لویی چهاردهم*. ج ۸. ترجمهٔ سهیل آذری. ویراستهٔ دوم، چاپ ششم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۸.

دیچز، دیوید. *شیوه‌های نقد ادبی*. ترجمهٔ محمد تقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. تهران: انتشارات علمی، ۱۳۷۰.

پورنامداریان، تقی. *گمشدهٔ لب دریا: تأملی در معنی و صورت شعر حافظ*. تهران: سخن، ۱۳۸٤.

سعدی، *گلستان*. تصحیح و توضیح دکتر غلامحسین یوسفی. تهران: انتشارات خوارزمی، ۱۳۷۲.

سکرتان، دمینیک. *کلاسیسیزم*. ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.

سیدحسینی، رضا. *مکتب‌های ادبی*. ج۲. تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۷٦.

شکورزاده، ابراهیم. *تاریخ ادبیات فرانسه*. جلد اول (قرون وسطی و قرن شانزدهم). تهران: انتشارات سمت، ۱۳۷۷.

معین، دکتر محمد. *فرهنگ معین*. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳٦۲.

هارلند، ریچارد. *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت*. ترجمهٔ گروه ترجمهٔ شیراز (علی معصومی، شاپور جورکش). چاپ دوم. تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۵.

هایت، گیلبرت. *ادبیات و سنت‌های کلاسیک: تأثیر یونان و روم بر ادبیات غرب*. ترجمهٔ محمد کلباسی و مهین دانشور. تهران: انتشارات آگه، ۱۳۷٦.

Bessière, J. E., Mortier Kushner and R.J. Weisgeber. *Histoire des poétiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

Boileau-Despréaux, Nicolas. *L'art poétique suivi de l'art poétique d'Horace et d'une anthologie de la poésie préclassique en France (1600-1670)*. Réalisé par Jean-Clarence Lambert et François Mizrachi. Paris: Union Générale d'Editions, 1966.

------. *Œuvres poétiques De Nicolas Boileau-Despréaux*. Accompagnées de nouvelles notes par Louis-Simon Auger. Paris: J.L.J. Brière. Copie de l'exemplaire Bibliothèque cant. et univ. Lausanne, http://books.google.co.

De Gourmont, Rémy. «À propos de Boileau». in *Promenades littéraires*, Quatrième série, Souvenirs du symbolisme et autres etudes. Paris: Mercure de France, 1927.

Des Maizeaux, Pierre. *La vie de monsieur Boileau-Despréaux*. Amsterdam: H. Schelte. 1712 (Bibliothèque nationale de France, Gallica – mode image, format PDF).

Du Bellay. *Sonnet 175*. sur: http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Regrets.

Hall, Vernon. *A Short History of Literary Criticism*. Merlin Press: 1963.

Horville, Robert. *Histoire de la littérature en France au XVIIe siècle*. collection: profil littérature, série Histoire Littéraire, impression par report par Sobh e Sadeq à Téhéran.

Kinny, Arthur F.. *Continental Humanist Poetics: Studies in Erasmus, Castiglione, Marguerite de Navarre, Rabelais, and Cervantes*. University of Massachusetts Press, 1989.

Tournant, Jean-Claude. *Introduction à la vie littéraire du XVIIe siècle*. collection études, section littéraire dirigée par Jean Céard. Paris: Borda, Paris: 1970.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی