دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص۲۳-۳۸»
پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ ۸۲/۱
بهار و تابستان ۱۳۹۹، *Knowledge, No.*82/1.

شعرزدگی و دوگانهٔ اصالت و فرهنگ

علیرضا اسمعیل‌زاده برزی[۱]

چکیده: در این مقاله پس از تمایز نهادن میان دو نوع مواجههٔ ممکن با طبیعت از حیث زیباشناختی، ذات این تمایز در تأثیر مخصوصی که هنر بر مخاطب خود می‌گذارد جستجو شده است. این تأثیر ازآن‌رو که در اساس بیشتر بر مبنای هنر زبانی ایجاد می‌شود به شعر منتسب شده و ازآن‌رو که نسبت اصیل و نخستین انسان با جهان و در پی آن ثبات و نظم درونی او را از میان می‌برد همچون یک آفت در نظر گرفته شده و در نتیجه «شعرزدگی» نامیده شده است. شعرزدگی درعین‌حال عاملی برای ایجاد و حفظ فرهنگ قلمداد شده است، زیرا امکان درک عواطف و حالات «دیگری» را تسهیل می‌کند و این خود به پذیرش و فهم تفاوت‌ها و در نهایت امکان شکل‌گیری تمدن در معنای دقیق کلمه منجر می‌شود. نشان دادن وجود این دوگانه میان اصالت و فرهنگ و نشان دادن این‌که این دوگانه اساسا مبتنی بر رویکردی‌ست که در قبال هنر اتخاذ می‌شود، غایت اصلی این مقاله است. اما در نهایت طرحی ناقص و اجمالی از افقی برای یک پاسخ ممکن به این دوگانه نیز ارائه می‌شود که به امکان شکل‌گیری یک فرهنگ عقلی اشاره می‌کند. ازآن‌جا که این مقاله در پی طرح یک منظر تازه به موضوع مورد بررسی‌ست، به‌لحاظ روش، عمدتا بر پایهٔ توصیفات و استدلال‌های مستقل خود پیش می‌رود، هرچند که در مواقع مقتضی، این روند استدلال با نقل آراء برخی از فیلسوفان پشتیبانی می‌شود.

واژگان کلیدی: شعرزدگی، وحشی، بافرهنگ، اصالت، افلاطون، روسو

Poetry-Strickenness and Culture/Authenticity Dilemma

Alireza EsmaelZade Barzi

Abstract: The first step of this paper is to differentiate between two possible aesthetic encounter with nature. The core of this difference is located in an effect that art has on its audience. The effect, named here Poetry-strickenness (being blighted by poetry), is ascribed to poetry because of its linguistic origin. It is also counted as a blight because of the inauthentic man-nature (or man-world) relation that it brings about. Nevertheless Poetry-strickenness is at the same time recognized as a powerful operator in generating and sustaining culture. For it is this very blight that facilitate the possibility of comprehending and feeling the passions and moods of the others. This comprehension leads to the acceptance of others as different from us; and it is incontrovertible that such an acceptance is necessary for the genesis of civilized society. Therefore there is a dilemma between authenticity and culture essentially based on how we approach art or poetry. Demonstrating this dilemma is the main aim of this paper. But we also propose in response to this dilemma a sketch of what can be called a rational culture. In this kind of culture every single poem in every encounter by everyone is under the surveillance of reason. The process of becoming cultured therefore would be based on knowing and not feeling.

Keywords: Poetry-Strickenness, Savage, Cultured, Authenticity, Plato, Rousseau

---

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۵/۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۸

۱. دانش‌آموختهٔ دکترای فلسفهٔ هنر از دانشگاه علامه طباطبایی، آدرس الکترونیک:
alirezamarch65@yahoo.com

۱. مقدمه

پیش از پرداختن به مضمون اصلی این مقاله، ذکر دو نکته به‌عنوان مقدمه ضروری به نظر می‌رسد. نخست این که این مقاله در پی ارائهٔ یک نگاه تازهٔ فلسفی به مقولهٔ هنر یا به‌طور خاص شعر است و ازاین‌رو با صرف یک پژوهش فلسفی در آثار فیلسوفان تفاوت‌هایی دارد. در این‌جا قصد ما تطبیق و مقایسهٔ آراء فیلسوفان و کاوش و تفحص در متون آنان برای دست‌یابی به نکات مغفول اندیشهٔ ایشان نیست. بلکه نیت اصلی نشان دادن یک منظر تازهٔ فلسفی دربارهٔ موضوع است و این کار در موقع لزوم با «استفاده» از آراء فیلسوفان یا غیر آن‌ها انجام می‌شود. یعنی گاهی در مسیر استدلالِ خود از اندیشه‌های دیگران نیز سود جسته‌ایم، اما این بدان معنا نیست که آن اندیشمند را لزوماً موافق با قصد و نیت نهایی خود قلمداد کرده باشیم؛ هرچند که در مواردی ممکن است در واقع چنین باشد. به عبارت مختصر، این یک تحقیق فلسفی‌ست و نه صرفا تحقیقی در فلسفه‌ها. بنابراین روش این مقاله در دستیابی به نتیجهٔ نهایی مبتنی بر آراء فیلسوفان نیست، بلکه صرفاً مبتنی بر توصیفات و استدلال‌هایی‌ست که همین‌جا ارائه می‌شوند. اما نقش گفته‌هایی که از فیلسوفان نقل می‌شوند نشان دادن این نکته است که استدلال‌ها و توصیفات عرضه شده دارای پشتوانهٔ نظری در تاریخ اندیشه نیز هستند و گاه حتی می‌توانند تفسیری تازه از آن تاریخ ارائه دهند.

نکتهٔ دوم تذکری در باب مفهوم «شعرزدگی» است. این ترکیب پیش از این نیز ممکن است کم‌وبیش توسط دیگران به کار رفته باشد، اما در این‌جا معنایی خاص و بنیادی از آن مد نظر است که به هیچ وجه مربوط به یک فرهنگ خاص، جامعهٔ خاص یا دورهٔ تاریخی خاص نیست. منظور از شعرزدگی علاقه به شعر و شاعری نیست هرچند که قطعاً چنین علاقه‌ای آن را تعمیق می‌کند. منظور از شعرزدگی آن تأثیر بیگانه‌کننده‌ای‌ست که به‌ویژه هنرِ زبانی بر نگاه انسان به جهان می‌گذارد. این تأثیر لزوماً وابسته به علاقهٔ آشکار به شعر در معنای خاص و محدود آن نیست و بنابراین نه تنها افراد و جوامعِ علاقه‌مند به شعر بلکه همهٔ کسانی را که در فضایی به نام فرهنگ می‌زیند به درجات مختلف تحت سیطرهٔ خود درمی‌آورد.

۲. وحشی و بافرهنگ

دو تن را در نظر بگیرید که با هم و با حالی یکسان به درون جنگلی پاییزی قدم می‌گذارند، اما در هنگام بازگشت دیگر حال درونی یکسانی ندارند. تغییر حال احتمالی یکی از آن‌ها تنها به آن چیزی بسته است که اثری مستقیم و ملموس بر زیست او داشته باشد، یعنی به آن‌چه که مربوط به غرایز جسمی یا جاه‌طلبی او باشد. اما دیگری چنان خصلتی دارد که در بازگشت از جنگل پاییزی بسیاری

احساسات را ممکن است به همراه خود داشته باشد، بی آن‌که دلیلی ملموس و مربوط به زیست او بتوان برای آن‌ها یافت: غم غربت، اندوه پایان‌مندی و مرگ، و از این دست. تصور کردن این دو شخص با تفاوت‌هایشان تصوری کاملا ممکن است و تجربهٔ ما نیز احتمالا نمونه‌هایی برای چنین تمایزی در اختیار ما می‌گذارد. بنابراین دو نوع برخورد با طبیعت وجود دارد که در یکی طبیعت تأثیری جز از طریق ایجاد تغییری ملموس در مادیت زندگی شخص ندارد و در دیگری طبیعت تأثیراتی را برمی‌انگیزد که این‌همان با تأثیرات مادی و ملموس و مستقیم آن یا مربوط به چنین تأثیراتی نیستند. آن کس را که صاحب برخورد نوع نخست است «وحشی» می‌نامم و شخص دیگر را «بافرهنگ». این ازآن‌روست که برخورد نخست اغلب در کسانی دیده می‌شود که در فهم عمومی بربر، بدوی و بی‌فرهنگ تلقی می‌شوند و معمولا عمر خود را به دور از آداب مخصوص تمدن صرفاً به برآوردن حوائج جسمانی گذرانده‌اند. اما برخورد دوم اغلب در نزد کسانی دیده می‌شود که عموماً بافرهنگ تلقی می‌شوند و بخش مهمی از عمر خود را به تحصیلات و آشنایی با جوانب مختلف فرهنگ از جمله زیبایی‌های هنری اختصاص داده‌اند.

به‌عنوان مثالی از تمایز قائل شدن میان این دو نوع برخورد، می‌توان به مطلبی که کانت در «نقد قوهٔ حکم» ذکر کرده است اشاره کرد. او در آن‌جا از خاطرات سیاحی به نام سوسور[1] نقل می‌کند که دهقانان کوهستان‌های ساووی[2] مسافرانی را که مشتاقانه برای دیدن مناظر برفی کوهستان می‌آمدند ابله قلمداد می‌کردند.[3] این عدم درکْ امر کمیابی نیست و هر کس که در حضور شخصی نافرهیخته، مفاهیم و حالاتی درونی را به منظره‌ای طبیعی نسبت داده باشد به احتمال فراوان آن را تجربه کرده است. کانت در ذکر منشاء این تفاوت دقیقاً به موضوع فرهنگ و میزان تربیت قوای شناختی اشاره می‌کند[4].[5] در مثال کانت، دهقانان اصلا نمی‌توانند بفهمند که چرا باید کسی برای دیدن یک منظره

1. Saussure
2. savoy
3. Kant, 2000: 148

۴. البته کانت در این‌جا تنها متوجه تبیین کلیت و ضرورت احکام زیباشناختی در خصوص امر والاست، اما این تفاوت در برخورد نمی‌تواند اختصاص به آن پدیده‌های طبیعی داشته باشد که ما آن‌ها را صرفاً به عنوان والا داوری می‌کنیم، بلکه چنان‌که تجربه اثبات می‌کند این امر دربارهٔ هرگونه دریافت در مواجهه با پدیده‌های طبیعت ،که حالت یا مفهومی درونی را (همچون اندوه یا غربت) به آن پدیده نسبت می‌دهد، صدق می‌کند. خود کانت نیز در جایی از کتاب *نقد قوهٔ حکم* عباراتی از سوسور را نقل می‌کند که به برخی منظره‌ها اندوهی ملال‌آور و به برخی دیگر اندوهی جذاب را نسبت می‌دهد. اما برخلاف پدیده‌هایی که احساس والا را برمی‌انگیزند، توضیحی برای برانگیخته شدن یک احساس «اندوه ملال‌انگیز» در برابر یک منظرهٔ کوهستانی در کار کانت وجود ندارد. البته به‌طور کلی این توضیح وجود دارد که چنین حالاتی نتیجهٔ آمیختگی آن چیزی‌ست در انسان که به اخلاق مربوط است با قوهٔ داوری زیباشناسانهٔ او؛ اما این‌که چرا در برابر ابژه‌ای خاص، احساسی خاص برانگیخته می‌شود توضیحی وجود ندارد، در صورتی که در خصوص امور والای ریاضی یا توانمند، ویژگی‌هایی در خود ابژه وجود دارد (وسعت غیرقابل‌جمع در شهود واحد و یا داشتن ظاهری حاکی از توان‌مندی برای در هم شکستن بدن انسان) که توضیح کافی برای برانگیخته شدنِ حالت ذهنی والا فراهم می‌کنند.

5. ibid

خاص، رنج بالا رفتن از دامنه‌ها و دیواره‌های یخ بستهٔ کوه را به جان بخرد. بنابراین می‌توان افزود که یک وحشی هرگز با قصد یک مشاهده، از آن سنخ که بافرهنگ تجربه می‌کند، قدم به طبیعت نمی‌گذارد، بلکه همواره دلیلی ملموس و مربوط به زیست او در پس این عمل‌اش وجود خواهد داشت.

۳. تجربه‌های متفاوتِ دیدن

مطلبی که اکنون باید به آن پرداخت این است که ذات این تفاوت چیست و چگونه ایجاد می‌شود. برای شناخت ذات این تفاوتی که در برخورد با طبیعت ایجاد می‌شود، باید به آن‌چه که در عملِ دیدن (یا احساس کردن) اتفاق می‌افتد توجه کنیم. و اما ازآن‌جا که بنا به فرض، آن دو تن به منظرهٔ یکسانی می‌نگرند، پس تفاوتی که در دیدن وجود دارد و موجب تفاوت حالات آنان پس از دیدن می‌شود، می‌بایست در نحوهٔ نگریستن آن‌ها باشد و نه خود آن‌چه که دیده می‌شود. البته آن‌ها قطعاً به یک معنا چیزهای متفاوتی را می‌بینند، اما این تفاوت در تجربهٔ دیدن کاملا بسته به آن چیزی‌ست که در درون آن‌ها می‌گذرد و نه ذات متصلب منظره. پس ذات تفاوت عبارت است از تجربه‌های متفاوتِ دیدنِ یک چیز.

پس هنگامی به هستهٔ اصلی تفکری که پی‌گرفته‌ایم نزدیک می‌شویم که بپرسیم: چه چیزی این تجربه‌های متفاوت را ایجاد می‌کند؟ برای پاسخ گفتن به این پرسش بیایید از نگاه وحشی به منظره بنگریم. وحشی یکه و تنها به درون جنگل آمده است و آن‌چه که بدان می‌نگرد توده‌هایی از سنگ و خاک است که روی آن‌ها با برگ‌هایی به رنگ‌های زرد و سرخ پوشیده شده و تنه‌های درختانی با برگ‌های در حال فروریختن از میان آن‌ها برافراشته شده‌اند. آن‌چه که این منظره برای وحشی در دل خود پوشیده دارد، بسته به نیت او از ورود به جنگل، امکان عبور گوزن، منبع جمع‌آوری هیزم، محل یافتن برخی میوه‌ها یا چیزی از این دست است. اما بافرهنگ چه می‌بیند؟ نخست باید گفت که بافرهنگ در جنگل تنها نیست؛ او به همراه ده‌ها یا صدها کس که پیش از او در آن‌جا بوده‌اند و تجربهٔ خود را در قالب انبوهی از تشبیهات و استعارات و مفاهیم بیان کرده‌اند، آن‌جاست. پس او چه می‌بیند؟ جنگل را؟ سنگ و خاک و چوب و برگ را؟ اگر چنین باشد چرا باید در حال او تغییری پدید بیاید؟ چه چیز اندوهناکی در رنگ زرد یا برگ فروافتاده از درخت وجود دارد؟ چه غربتی در خود یک جنگلِ خزانیِ مه‌گرفته هست؟ چگونه چنین حالات و انفعالاتی ممکن است از دیدن این‌گونه منظره‌ها به کسی دست دهد، جز از این راه که آن‌چه دیده می‌شود تنها از پس پرده‌ای از مفاهیم و تداعی‌های مفهومی همچون مرگ و جدایی که برانگیزانندهٔ احساسات و انفعالاتی خاص هستند

نگریسته شود؟ اما در خود جنگل هیچ احساس و انفعالی وجود ندارد. پس بافرهنگ چه می‌بیند؟ او با شاعران قدم به درون جنگل گذاشته و شعر می‌بیند. بافرهنگ هرگز به خود جنگل نگاه نمی‌کند؛ او هرگز برگ و شاخه و انبوه درختان را نمی‌بیند؛ او آن‌چه را که تاریخی طولانی از تحمیل مفاهیم و احساسات بر طبیعت پیش چشم‌اش می‌آورد، مشاهده می‌کند. بافرهنگ خودِ جهان را از دست داده است. در حقیقت، جهان اکنون برای او امری دست دوم است؛ امری که اصالت خود را از دست داده و از مجرای نگاه شاعران به چشم او می‌آید. مسئله این نیست که، آن‌گونه که غالباً نقد افلاطون به شعر را در آن خلاصه می‌کنند، خود شعر یک نسخهٔ بدل از طبیعت باشد که از حقیقت دور است، بلکه آن‌گونه که در بطن نقد افلاطون از شعر می‌توان یافت، نکته این است که شعر به‌عنوان چیزی که با الهام از حقیقت بیرونی سروده شده است، خودِ آن حقیقت را از نظر پنهان می‌کند و در چشم هرکس که به جهان می‌نگرد، خودش را به جای آن حقیقت (به جای خود چیزها) جا می‌زند. و به همین دلیل است که افلاطون نقاشی را به‌عنوان مثالی برای دور بودن شعر از حقیقت ذکر کرد، اما تاکید و اصراری بر بیرون راندن نقاشان از شهر ایدئال خود نداشت؛ زیرا نقاشی فقط کودکان یا ابلهان را می‌تواند «بفریبد» آن هم تنها اگر در فاصله‌ای دور قرار گرفته باشد[1] و بنابراین عملاً این امکان وجود ندارد که کسی یک تابلو نقاشی را به جای واقعیت مورد استفاده یا مواجهه قرار دهد، درحالی‌که شعر می‌تواند به جای حقیقت بنشیند و آن را حتی از نظرِ بهترین بخش روح پنهان کند؛ می‌تواند به جای شرمْ ستایش و به جای ثباتْ بی‌قراری بنشاند.[2]

پیش از برداشتن گام بعدی لازم است توضیحی دربارهٔ یکی از نکات مطرح شده در این بند اضافه کنم. گفته شد که در خود طبیعت هیچ احساس و انفعالی وجود ندارد. یقیناً این مسئله‌ای قابل‌مناقشه است که کیفیات زیبایی‌شناختی واقعاً و ذاتاً به چیزها منتسب می‌شوند یا نه. اما اولاً در این‌جا ما صرفاً دربارهٔ پدیده‌های طبیعی سخن می‌گوییم و نه نسبت میان این‌گونه کیفیات با آثار هنری. ثانیاً گسترهٔ کیفیاتی که ما در نظر داریم محدود به مفاهیمی همچون اندوه، شادی، غربت، تنهایی و از این دست است که اساساً تنها بر انسان قابل‌حمل هستند و به‌نحو ثانویه بر طبیعت حمل می‌شوند. و نهایتاً این‌که آن‌چه در این‌جا نفی می‌شود، فهم رایج از پیوند میان این حالات و مفاهیم با مناظر طبیعت است که منشاء آن را باید در اثرگذاری آن کسانی جست که در ادامهٔ این گفتار آنان را «شاعران بنیان‌گذار» نامیده‌ایم. بنابراین وجود پیوندهایی از نوعی عمیق‌تر و البته نسبتاً ناشناخته که جای بحث دربارهٔ آن این‌جا نیست، در این گفتار انکار نمی‌شود. اما در هر صورت مدعای ما نیز به‌طور کامل خارج از دایرهٔ مناقشهٔ رئالیسم و آنتی‌رئالیسم نیست و چنان‌که واضح است موضع اتخاذ

1. Plato, 1997: 1202 (Republic, 598 c)
2. ibid: 1210 (606 a-b)

شده در این‌جا بیشتر موضعی آنتی‌رئالیستی‌ست. در این‌جا مجال پرداختن به این موضوع نیست، اما قابل‌ذکر است که مهم‌ترین استدلالی که پشتوانهٔ این دیدگاه است مبتنی بر تفاوت دریافت‌های زیبایی‌شناسانه است. چنان‌که آلن گولدمن (از مدافعان آنتی‌رئالیسم در باب کیفیات زیبایی‌شناختی) می‌گوید، «حتی آموخته‌ترین و فرهیخته‌ترین ذوق‌ها نیز می‌توانند متفاوت باشند. آن منتقدان ایدئالی که چنین تفاوتی در ذوق دارند، صفات زیبایی‌شناختی متفاوت و اغلب ناسازگاری را به آثار هنری واحد نسبت می‌دهند».[1]

٤. دیدن از نگاه یک وحشی

هنری ماتیس را «پادشاه وحشی‌ها» خوانده‌اند[2] و اگر معنای خاصی را که در این‌جا از این واژه منظور کرده‌ایم اندکی گسترش دهیم، یعنی اگر وحشی کسی باشد که نه با وساطت دیگران بلکه خود به تنهایی و با نگریستنی نخستین‌باره به طبیعت می‌گرد، او حقیقتاً پادشاه وحشی‌هاست.

ماتیس یادداشت کوتاهی دارد با عنوان «نگریستن به زندگی با چشم یک کودک» که مضمون آن تطابقی اساسی با تفکری دارد که در این‌جا در حال پی‌گیری آن هستیم. ماتیس این مطلب را به صراحت در آن‌جا بیان می‌کند که دیدن جهان، آن‌گونه که هست، به هیچ وجه یک رخداد سادهٔ همگانی نیست. او می‌نویسد:

> دیدن، خود یک عمل خلاقانه است که نیاز به کوشش دارد. هر چیزی که ما در زندگی روزمره می‌بینیم، کم‌وبیش به سبب عادات اکتسابی ما دچار تحریف شده است. .. کوشش برای دیدنِ بدون تحریفِ چیزها نیازمند چیزی شبیه شجاعت است؛ و این شجاعت برای هنرمند امری ضروری‌ست، زیرا او باید به هر چیزی آن‌گونه نگاه کند که گویی آن را برای بار نخست می‌بیند؛ او باید به زندگی چنان‌که در کودکی می‌نگریست بنگرد و اگر فاقد این قوه باشد، نمی‌تواند خود را به طریقی اصیل یعنی به طریقی مخصوص به خود ابراز کند.[3]

ماتیس در این عبارات دو نکتهٔ بسیار مهم را متذکر شده است؛ نخست این‌که دیدنِ خود جهان، بدون تحریف در اثر امور اکتسابی امری نیازمند کوشش و شجاعت است، و دیگر این که یک هنرمند اگر بخواهد هنرمند اصیلی باشد باید به چنین دید بسیط و اولیه‌ای دست یابد. گفتیم که شاعران یا به‌طور عام هنرمندان کسانی هستند که جهان را برای ما به امری دست دوم بدل می‌کنند؛ حال هم‌سخن با ماتیس می‌توانیم اضافه کنیم که خود شاعر برای آن‌که بتواند یک تحریف اصیل (یعنی

1. Goldman, 1993: 37
2. Flanner, 1990
3. Matisse, 1978: 148

یک هنر بزرگ) عرضه کند، نیازمند آن است که خود را از هر تحریف دیگری آزاد کرده باشد. یعنی باید در نگریستن به جهان به نگاه یک کودک یا به تعبیر دیگر نگاه یک وحشی دست یافته باشد (کودک و وحشی در این‌جا دقیقاً دلالت یکسانی دارند، زیرا مقصود از هر دوی آن‌ها حالت بدوی و نخستینی‌ست که پیش از حل شدن در فرهنگ و اکتسابِ عادات دیدن و فهمیدن در انسان وجود دارد). به همین دلیل ماتیس می‌گوید برای یک «نقاش حقیقی» کاری سخت‌تر از کشیدن یک گل سرخ وجود ندارد، زیرا او باید پیش از آن «همهٔ گل‌های سرخی را که تاکنون نقاشی شده‌اند فراموش کند».[1] یعنی نقاش هرگز یک نقاش حقیقی نیست، مادامی که نگاه‌اش به جهان از تحریفِ صورت‌گرفته توسط همهٔ نقاشان پیشین آزاد نشود. «اولین گام به سوی آفرینش عبارت است از دیدن هر چیز همان گونه که واقعاً هست؛ و این نیازمند کوششی بی‌وقفه است».[2]

ماتیس به‌عنوان یک تحریف‌کننده به خوبی آگاه بود که چگونه او و هم‌ردیفان‌اش جهان را از چشم مردم می‌پوشانند؛ او در این مورد مثالی ذکر می‌کند که بسیار روشن‌گر است. او می‌گوید کسانی که برای دیدن او به منطقهٔ ونس می‌روند، هیچکدام نمی‌توانند گیاهان آکانتوس را که در اطراف جاده روییده‌اند ببینند، زیرا همهٔ آن‌ها نقش آن گیاه را در سرستون‌های کورینتی دیده‌اند و «خاطرهٔ سرستون، مانع از دیدن گیاه در طبیعت می‌شود».[3]

در پایان این بند این نکته قابل‌ذکر است که به‌جهت همین توجه و تاکید بر دست‌یابی به یک نگاه اصیل و آزاد به خود جهان است که هنر مدرن توجه ویژه‌ای به هنر اقوام بدوی و کودکان می‌کند. در واقع می‌توان گفت بخش بزرگی از هنر مدرن همچون کوششی به سمت دست‌یابی به نگاه وحشی بود. پل گوگن به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین چهره‌های این جریان در هنر مدرن که از آن به بدوی‌گرایی[4] یاد می‌شود، در یکی از نامه‌های خود نوشت که اگر هنر او غیرقابل‌تقلید است، تنها به این دلیل چنین است که او علی‌رغم آن‌چه به نظر می‌رسد حقیقتاً یک وحشی‌ست.[5]

۵. «شعر»زدگی

آن‌چه که در این‌جا و تاکنون مطرح شده است، یکی از جنبه‌های آن حالتی‌ست که آن را «شعرزدگی» می‌نامم. اما چرا «شعر»زدگی (درحالی‌که هنر به‌طور کلی می‌تواند چنین اثری داشته باشد)؟ مهم‌ترین دلیل این است که شعر ازآن‌جا که مستقیماً با کلمات سروکار دارد و خمیرمایهٔ آن تشبیه و استعاره

1. ibid
2. ibid
3. ibid
4. primitivism
5. quoted in: Chipp, 1968: 84-86

است، بیش‌تر و مستقیم‌تر از هر هنر دیگر می‌تواند مفاهیم ثانویه و زائدی را بر آن‌چه که در صدد توصیف آن است یا از آن الهام گرفته است، بار کند. برای مثال هیچ هنری نمی‌تواند آن‌قدر صریح و مستقیم که شعر می‌تواند، اندوه غربت را بر غروب سرخی که از فراز تپه‌ای در جنگل پاییزی دیده می‌شود حمل کند. هیچ هنری جز شعر نمی‌تواند خود کلمهٔ اندوه را مستقیماً و در قالب آهنگی دلنشین (ولو این‌که خالی از وزن سنتی باشد) و همراه با تصاویری خوشایند و مدهوش‌کننده و تشبیهاتی خیال‌انگیز به دست گرفته و آن را به هر چه که بخواهد پیوند دهد. در حقیقت شاید بتوان فراتر رفت و ادعا کرد که این تأثیر تحریف‌کننده، حتی اگر در هنرهای دیگر یافت شود، بنیاد و اساس در شعر دارد. زیرا برای نخستین بار این هنر کلامی‌ست که می‌تواند یک منظرهٔ طبیعی یا هر امر واقعی را با حالی درونی که ذاتاً با آن نسبتی ضروری ندارد بیامیزد و آن‌گاه این تداعی و آمیزش می‌تواند توسط هنرهای دیگر به کار گرفته شود. در واقع اساساً شعر نمی‌تواند شکل بگیرد مگر این‌که چنین تحریفی را صورت بدهد و چیزی را با چیزی دیگر یا چیزی را با یک حال درونی ترکیب کند. یک اثر نقاشی اگر صرفاً کپی‌برداری از یک جسم خاص باشد، همچنان یک اثر نقاشی‌ست، اما ارائهٔ یک توصیف کلامی محض از یک موقعیت یا شئ بدون هیچ ترکیب خیالی به هیچ عنوان شعر به شمار نمی‌رود، حتی اگر عوارض غیرذاتی شعر همچون وزن و قافیه را رعایت کرده باشد. به این معنا شعر منحصر در آن‌چه که آن را دسته بندی کرده و شعر نامیده‌اند نیست، بلکه هر کلامی که عنصر تحریف را در خود داشته باشد کلامی شعری به شمار می‌رود. حتی فراتر از این، می‌توان گفت شعر در وسیع‌ترین معنا هر کلامی‌ست که اثری بنیان‌گذار و ابداعی داشته باشد. هیدگر با توجه به قرابت ریشه‌ای واژهٔ یونانی پوئسیس با معنای آفرینش و ابداع و البته نه تنها بر این اساس، به این معنا اشاره کرد که طرح‌افکنی بنیادی و آغازین هنر، یعنی گشایش نخستینی از عالم که توسط هنر شکل می‌گیرد، به سبب طبیعت شعری هنر است و به این معنا «همهٔ هنر اساساً شعر است».[1] او در این‌جا شعر را تقریباً با خود زبان در معنای اصیل و اساسی‌اش، یعنی گفتار طرح‌افکنانه[2] یکی می‌گیرد؛ معنایی که بر طبق آن، «زبان با نامیدن چیزها برای نخستین بار، آن‌ها را به [ساحت] واژه و ظهور می‌آورد».[3] با استفاده از بیان هیدگر، و البته شاید نه مطابق با مقصود او، می‌توانیم بگوییم که طرح افکندن نخستین‌بارهٔ آن‌چه که ذاتیِ طبیعت نیست بر طبیعت، عملی شعری است. شاعر با نامیدن آن‌چه از آنِ طبیعتِ بیرونی‌ست با نام‌ها و صفات گوناگون، نخستین بار آن‌ها را به ساحت روحیاتی وارد می‌کند که حقیقتاً تنها از آن انسان هستند. این البته خاص هر کس که به شاعری شناخته می‌شود نیست؛ این مرتبه تنها از آن شاعران بنیان‌گذار است،

1. Heidegger,1971: 70
2. projective saying
3. ibid: 71

یعنی آن کسانی که به جهان چنان نگریستند که گویی نخستین بار آن را می‌بینند و آن را به صفاتی نامیدند که پیش از آنان سابقه نداشت. باید گفت که وقتی افلاطون در محاورهٔ *کراتیلوس* از هنری غیر از موسیقی و نقاشی سخن می‌گفت، که نه از رنگ و آوای چیزها بلکه به وسیلهٔ حروف و کلمات از ذات چیزها تقلید می‌کند، در حقیقت از نخستین شاعران بنیان‌گذار سخن می‌گفت؛ کسانی که البته خود او آن‌ها را انوماستیکوس[1] یا نام‌گذار نامید[2] و در آخرین صفحات آن محاوره به ما اندرز داد که حقیقتِ چیزها را نه در نام‌هایی که آفریدهٔ این نامگذاران هستند، بلکه در «خود» چیزها بجوییم.[3]

به‌عنوان نکته‌ای فرعی در این بند، این را نیز می‌توان همچون امکانی در نظر گرفت که هر هنری علاوه بر تحریف بنیادینی که از شعر سرچشمه گرفته است، تحریف مخصوص خود را نیز داشته باشد. چنان‌که می‌توان تصور کرد که در باب نقاشی این تحریف همان گونه که ماتیس می‌گوید به ادراک منظر مرئی اشیا مربوط باشد.

٦. شعر«زدگی»

دغدغهٔ ماتیس هنگام تاکید بر لزوم کوشش برای دست یافتن به نگاه یک وحشی، محدود به ساحت هنر و معطوف به توانا ساختنِ هنرمند به آفرینش هنر اصیل بود. اما اصالت دیگری نیز با شعرزدگی از دست می‌رود که عبارت است از اصالت حالات درونی در نسبت با طبیعت یا جهان به‌طور کلی. بافرهنگ از جنگل پاییزی اندوهگین بازمی‌گردد، اما آیا این همان حالی‌ست که او بر اساس وقایع ملموس زندگی خود یا بر حسب آن‌چه که حقیقتاً برای او ارزشمند به حساب می‌آید، باید داشته باشد؟ چرا باید یک منظره بی آن‌که هیچ آسیب و تزاحمی برای زیست او داشته باشد، او را اندوهگین سازد درحالی‌که وضع زندگی او (چه بیرونی و چه درونی) حال دیگری را اقتضا می‌کند؟ ممکن است صرف دیدن یک منظره در یک وضع خاص از زندگی، پیدا کردن حال خاصی را اقتضا کند، اما نکته این است که این حال خاص تنها در صورتی اصیل و به‌راستی از آن خود شخص و حقیقتاً متناسب با وضع او خواهد بود که آن منظره توسط خود او و بی هیچ مانع و حایل تحریف‌کننده دیده شده باشد. اگر منظرهٔ مه‌آلود جنگل‌های پاییزی مرا در احساسی همچون غم غربت غرق می‌کند، درحالی‌که من هیچ غربتی را تجربه نمی‌کنم، این تنها ازآن‌روست که من، به‌مثابه بافرهنگ، نه خود منظره را (که هیچ اندوه غربتی در آن نیست) بلکه احساسات و تخیلات هر شاعری را که پیش از من قدم به چنین منظره‌ای گذاشته است تجربه می‌کنم.

---

1. ὀνομαστικός
2. Plato. 1997: 141 (Cratylus, 424 a)
3. ibid: 154 (438 e)

ژان ژاک روسو در گفتار خردمندانه‌اش دربارهٔ تمایز انسان وحشی و انسان متمدن، آن‌جا که بحث از عواطف و احساس‌هاست، وحشی را چنان کسی تصویر می‌کند که در حال درونی مخصوص به خودش زندگی می‌کند و احوال‌اش متناسب با وضعی‌ست که حقیقتاً دارد. وحشیِ روسو از آن انفعالات نفسانی شدید که مربوط به وضعی هستند غیر از آن‌چه که او اکنون در آن به سر می‌برد آزاد است. «نیروی تخیل که ویرانگری‌های بسیار در میان ما می‌کند، هرگز با قلب وحشیان سخن نمی‌گوید».[1] انسان وحشی عواطف و انفعالاتی ندارد جز آن‌چه که در خور وضع اوست؛ او تنها ضرورت‌های واقعی را احساس می‌کند.[2] پس وحشیِ روسو همچون وحشیِ ما تنها به جهان می‌نگرد؛ بر حسب ضرورت‌های واقعی و ملموس دچار احساس می‌شود و خیال‌اش او را از حقیقت وضعی که دارد بیرون نمی‌برد. اما از نظر روسو آن‌چه که آدمی را از این وضع بیرون می‌آورد و او را به احساساتی دچار می‌سازد که با وضع طبیعی او ناسازگارند، جامعه است. «هیچ چیز بدیهی‌تر از این نیست که این تنها جامعه است که به عشق و دیگر انفعالات، آن حرارت و خشونتی را می‌افزاید که آن‌ها را برای نوع بشر مهلک می‌سازد».[3] «جامعهٔ» روسو نیز چیزی چندان متفاوت از «شاعران» نیست[4]؛ بافرهنگ کسی‌ست که حتی وقتی در جنگل گام برمی‌دارد و می‌پندارد که تنهاست، تنها نیست و جامعه را با خود دارد؛ اما نه همهٔ افرادِ آن را، بلکه آنانی را که سازندگان خیالات و شورها و اندوه‌ها و احساس‌های آن جامعه هستند. به تعبیر دیگر او تنها نیست، بلکه «دیگران» را با خود دارد. تصور نمی‌کنم هیچ ارتباطی وجود نداشته باشد میان ستایش روسو از انسان وحشی در گفتار دوم و فریادی که در «نامه به دالامبر» آشکارا برخلاف روح زمانه برآورده بود که «شگفتا! افلاطون هومر را از جمهوری خود تبعید کرد و ما مولیر را در جمهوری خود می‌پذیریم! از این بدتر چه می‌تواند بر سر ما بیاید که شبیه مردمانی شویم که او ترسیم کرده و ما را به دوست داشتن‌شان وامی‌دارد؟».[5]

می‌توان تصور کرد که نکته‌ای که در این بند گفته شد، از حیث ارتباط با بر هم خوردن تناسبات درونی تا چه اندازه می‌تواند محل توجه باشد. این نکته‌ای‌ست که در نقد افلاطونی نیز مطرح شده و بیش از هر جنبهٔ دیگر مورد توجه است. حقیقتاً چیزی در آدمی نامتناسب‌تر از این نیست که احوال درونی‌اش با وضعی که حقیقتاً دارد در تضاد باشند. هیچ کس بیمارتر نیست از آن کس که در امن

1. Rousseau, 2002: 109 2. ibid: 111

3. ibid: 109

۴. اگر اندیشیدن دربارهٔ مضمون شعرزدگی را در تاریخ فلسفه جستجو کنیم، روسو پس از افلاطون از بزرگترین منتقدان آن است. در این‌جا ما تنها از گفتار دوم او «گفتار دربارهٔ منشأ نابرابری» نقل‌قول کرده‌ایم اما در «گفتار نخست: گفتار دربارهٔ علوم و هنرها» و به‌ویژه در «نامه به دالامبر در باب تئاتر» می‌توان نسبتی آشکارتر میان شاعران و هنرمندان با جامعهٔ متمدن در معنای منفی آن یافت.

5. Rousseau, 1959: 116

و آسایش و سلامت می‌زید، اما اندوهگین و رخوت‌زده و ناشاد است و هیچ کس بدبخت‌تر از آن افسرده‌حالی نیست که ماخولیای دیگران، سلامت خودش را از یادش برده است.

از همین رو ست که در این گفتار، شعر را نه تنها با ملاک صرف «اصالت ادراک» بلکه به‌واسطهٔ نسبتی که میان عدم اصالت ادراک و بر هم خوردن تعادل و تناسب درونی و اخلاقی وجود دارد، همچون یک آفت با پسوند «زدگی» همراه می‌کنیم.

۷. شعرزدگی به‌عنوان یک عامل فرهنگ‌ساز

اما این آفت عامل فرهنگ‌سازی‌ست و ازاین‌روست که آن کس را که تحت صدمات آن قرار گرفته باشد، می‌توان بافرهنگ نامید. در این‌جا ضروری به نظر می‌رسد که ابتدا معنای مدنظر خود از فرهنگ را روشن کنیم. واژهٔ فرهنگ را در معانی مختلفی به کار برده‌اند. در این میان دو معنای عام و جزئی از بقیه پرکاربردترند. معنای عام آن است که بر همهٔ سنت‌ها و باورها و خصلت‌های یک جماعت یا فرد اطلاق می‌شود؛ در این معنا همهٔ ابناء بشر صاحب فرهنگ مخصوص به خود هستند و در همین معناست که می‌توان از فرهنگ وحشیان و قبایل بدوی نیز سخن گفت. اما معنای جزئی‌تر به پیشرفتگی و تعالی قوای اخلاقی و ذوقی که اغلب در اثر تعلیم و تربیت و آموختن اخلاقیات و آداب زندگی اجتماعی و آشنایی با هنرها پدید می‌آید، اشاره دارد[۱]؛ و نمی‌توان انکار کرد که این‌ها مواردی‌ست که در کنار هم یک فرد را در زندگی اجتماعی و از نظر دیگران قابل‌تحمل و همزیستی‌پذیر می‌کند. در این معناست که افراد را در بیان روزمره به بافرهنگ و بی‌فرهنگ تقسیم می‌توان کرد. بی‌فرهنگ یا وحشی کسی‌ست که در اجتماع چنان زندگی می‌کند که گویی تنهاست و بافرهنگ آن کسی‌ست که پروای حضور دیگران را دارد. این همان معنایی‌ست که هنگامی که می‌گوییم شعر عامل فرهنگ‌سازی‌ست از فرهنگ مدنظر داریم.

حال به جملهٔ نخست این بند بازگردیم: شعر به‌عنوان یک آفت درعین‌حال عامل فرهنگ‌سازی‌ست. اما چگونه چنین است؟ کلید پاسخ به این پرسشْ «دیگری» است. «دیگری» رشته‌ای‌ست که شعر را به فرهنگ پیوند می‌زند. چنان‌که گفته شد فرهنگ در معنای اخیر چیزی نیست جز زیستن به شیوه‌ای که در آنْ فرد پروای حضور دیگران را دارد. از سوی دیگر، باز همان‌طور که گفته شد، شعرزدگی به تعبیری عبارت است از تجربهٔ جهان با دیگران و از منظر دیگران. بنابراین شعرزدگی تسهیلی زیبایی‌شناسانه برای دست‌یابیِ فرد به ادراک جهان از منظر و موقعیت دیگران و بنابراین مبنایی برای دست‌یابی به احساس همدلی با دیگران و توانایی درک احوال آن‌ها است. این همان چیزی‌ست

---

۱. نک به Merriam-Webster's Collegiate Dictionary, 11th Edition ذیل مدخل Culture

که گاهی از آن به‌عنوان پرورش عواطف توسط هنر یاد می‌شود. بدون شک کسی که تنها عواطف مخصوص خود (یعنی عواطفی که عقلاً با روزگار درونی و بیرونی او مطابق باشد) را زیسته باشد، نسبت به آن کس که عواطف هزار کس را هر روز در هزار موقعیت خیالی زیسته باشد، عاطفه‌ای کمتر پرورده و کمتر در معرض غلیان خواهد داشت. فرهنگ یعنی توان ادراک آن حال و هوایی که در درون دیگری جریان دارد و شعر نیرومندترین انتقال‌دهندهٔ حال و هوا از درون یک تن به درون دیگری‌ست.

این‌که مواجهه با شعر مستلزم زیستن عاطفهٔ دیگران است، ازاین‌روست که بخش عظیمی از لذت شعری نهفته در همین تجربه است؛ یعنی اگر کسی بدون احساسات عاشقانه‌ای در درون خود یک اثر عاشقانه را قرائت کند، مسلماً تنها از صنایع و بدایع شعری لذت خواهد برد (و این البته تنها در صورتی‌ست که به این‌گونه دقایق شعری آگاه باشد) اما هیچ ارتباطی با حال و هوای اثر برقرار نخواهد کرد و لذت‌اش قابل‌مقایسه با کسی نخواهد بود که در همان حال و هوایی به سر می‌برد که شعر از آن برخاسته است. این عدم ارتباط به قدری در مواجهه با اثر اهمیت دارد که نبودِ آن می‌تواند حتی همهٔ صنایع و ظرافت‌های لفظی و معنوی شعر را نیز اموری بیهوده و همچون لفاظی‌هایی پوچ جلوه دهد. برای کسی که شیفتهٔ لذت شعری‌ست ممکن نیست که در یک زمان همهٔ احوالاتی را که در شعرها بیان شده است دارا باشد، اما از سوی دیگر چشم پوشیدن از این لذت نیز برای‌اش ناگوار است؛ به همین دلیل است که چنین کسی در مواجهه با شعر، آگاهانه یا از سر عادتی دیرین، در کوششی لذت‌بخش، آن حال و هوایی را که در اثر مورد مواجهه‌اش بیان شده است، در خود (یعنی در حافظه یا خیال خود) می‌یابد یا می‌سازد و هر چقدر که بتواند این عاطفه را زنده‌تر و قوی‌تر در خود برانگیزاند، لذت شدیدتری را از اثر هنریِ مورد مواجهه تجربه خواهد کرد. پس او با این ممارست و تمرین، خود را بدان سو سوق داده است که عواطف گوناگون را که در موقعیت‌های متنوع امکان برانگیختن دارند، درک کند و ازاین‌رو توان همدلی با دیگران را در هر موقعیت داشته باشد. و البته درعین‌حال همان‌گونه که گفته شد، این حالت روحی در تزاحم شدید با ثباتی نفسانی‌ست که لازمهٔ انتخاب عقلانی (به تعبیر افلاطون) یا انتخاب مربوط به نیازهای طبیعی و حقیقی (به تعبیر روسو) است.

باید در این‌جا نکتهٔ مهمی را خاطرنشان سازم. به یقین همان طور که روسو نیز اعتقاد داشت، وحشی از حیث اخلاقی در وضع مخصوص زندگی خودش «بد» نیست، اما کسی که در زندگی منزوی خود و برای خودش خوب است، لزوماً در جامعهٔ متمدن چنین نیست. همان طور که زندگی روستایی به هیچ وجه بد نیست اما زیستن در شهر آن‌گونه که اقتضای زیستن در روستاست، دقیقاً عمل کردن برخلاف مقتضیات شهرنشینی و در نتیجه مضر به حال جامعه و به تعبیر دیگر بد است.

جامعه به فرهنگ نیاز دارد؛ به آداب اجتماعی و به این‌که هر کس پروای حضور دیگران را داشته باشد. و آیا تجربهٔ ما تأیید نمی‌کند که آن کسانی که در جوامع ما اهل ذوق و دوست‌دار زیبایی‌های هنری و بینندهٔ طبیعت از پشت شیشهٔ عاطفه‌ها و مفاهیم هستند، ولو این‌که در نفس خود رذایل فراوان پرورانده باشند، کسانی هستند که در جامعه تحمل‌پذیرتر و در زندگی اجتماعی آداب‌دان‌تر و در درک و پذیرش تفاوت‌های دیگران نیرومندتر و سلیم‌تر هستند از آنان که زیبایی هنری و یا نگاه هنری به طبیعت را هرگز درک نکرده و حتی مضحک می‌دانند؟ و آیا برای جامعه چیزی ضروری‌تر از نیروی پذیرش آنان که از ما متفاوت‌اند وجود دارد؟

۸. جمع‌بندی: دوگانه اصالت و فرهنگ

بنابراین اکنون در برابر یک تضاد و دوراهی میان فرهنگ و اصالت قرار گرفته‌ایم. این دوگانه‌ای‌ست که ما را میان دو نوع شخصیت مردد می‌کند: از یک سو کسی که در هر موقعیت آن عاطفه‌ای را دارد که واقعیت اطراف‌اش آن را لازم می‌آورد و نیز دارای چنان ثباتی در نفس خود است که می‌تواند مهار عواطف خود را به دست بگیرد و در موقع ضرورت تصمیم محاسبه‌گرانهٔ خود را قربانی عواطف خود نسازد، اما از طرف دیگر قدرت درک احوال دیگران در او اندک است و ازاین‌رو همچون یک وحشی چنان می‌زید که گویی تنهاست؛ و در سوی دیگر کسی که درونی نابسامان و پرغوغا از عواطف و انفعالات دارد و در مواقع ضرورت تصمیمات محاسبه‌گرانه و عقلانی او در معرض آن هستند که مقهور خاطرات و عواطف او گردند؛ کسی که قلب‌اش همچون شهرهای بر سر گذرگاه کاروان‌ها، در خطر همیشگی آمد و شدِ رذایلی همچون ترس و خیانت و نیرنگ است که در زیر نقاب‌های خوش‌رنگ آداب‌دانی و ظرافت پنهان شده‌اند؛ و اما از طرف دیگر در زندگی با دیگران، می‌داند که چگونه پروای احوال آنان را داشته باشد و در طریقهٔ زیست‌اش، حضور دیگران همواره دست‌کم در ظاهر محدودکنندهٔ رفتار اوست. پس چگونه می‌توان انسانی وحشی بود از حیث سلامت نفس و سرشار بودن از نیروی زندگی و استواری در پی‌گیری آن‌چه انتخاب می‌شود و درعین‌حال انسانی بافرهنگ بود از حیث آداب تمدن و توان درک و پذیرش تفاوت‌های دیگران و تعدی نکردن به انزوایی که هر کس حتی در میان بزرگ‌ترین شهرها ممکن است آن را بجوید؟

ما ترجیح می‌دهیم که در میان افرادی بافرهنگ زندگی کنیم که همهٔ نیاز خود و دیگران را خلاصه شده در آن‌چه غرایز طبیعی لازم می‌دارند ندانند و حالات و علائق گوناگون آدمیان را، ولو آن‌که خود خالی از آن‌ها باشند، بشناسند و بپذیرند. تنها چنین کسانی می‌توانند تمدنی به‌معنای حقیقی داشته باشند و علی‌رغم اختلاف‌شان در کنار هم به ایمنی زندگی کنند. و از دیگر سو، داشتنِ روحی استوار و

قلبی با ثبات که طوفان انفعالات هر لحظه آشفته‌اش نسازد و تصمیمات عقلانی‌اش دستخوش غارت عواطف نباشد، کمالی برای فرد است که سعادت شخصی او را ضمانت می‌کند.

چگونه می‌توان این دو را با هم جمع کرد؟ اگر پای طرح‌ریزیِ یک نظام تربیتی برای انسان متمدن در میان باشد، این پرسش، یعنی چگونگی امکان جمع میان اصالت و فرهنگ، از بزرگترین پرسش‌های همهٔ دوران‌هاست.

۹. تکمله: افقی از یک پاسخ ممکن

در این گفتار تنها اگر توانسته باشم این پرسش را به‌عنوان پرسشی بامعنا و حقیقی پیش بنهم و باور به ضرورت اندیشیدن به آن را در خواننده ایجاد کنم، بر آنام که کاری کرده‌ام. اکنون تنها طرحی بسیار اجمالی و ناکامل از یک پاسخ ممکن را در تکملهٔ سخن ارائه خواهم کرد.

یک افق ممکن پاسخ به این پرسش، اندیشیدن به یک فرهنگ عقلی‌ست که هر اثر منفرد هنری را، در هر مواجههٔ منفرد، تحت نظارت شعرزدایانهٔ عقل قرار می‌دهد. افلاطون گفت که تنها راهی که شعر برای ماندن در شهر ایدئال دارد این است که به نظم یا به نثر، اما در هر صورت با ارائهٔ لوگوس و دلیل عقلانی، از خود دفاع کند و نشان دهد که هم برای «شهروندی»[1] و هم برای «زندگی انسان» سودمند است.[2] حال تصور کنید که این قاعده را نه در باب کلیت شعر بلکه دربارهٔ هر شعر یا اثر هنری منفرد به کار بندیم. یعنی هر شعری در هر مواجهه‌ای که یک مخاطب با آن دارد، مجبور باشد تا صرف‌نظر از جاذبه‌هایی که از حیث هنری ارائه می‌دهد، در برابر عقل مخاطب و با استفاده از برهان و دلیل از خود دفاع کند و نشان دهد که آن‌چه می‌گوید یا نشان می‌دهد یا القا می‌کند یا برمی‌انگیزد، برای زندگی انسان و برای سلامت روح او مضر نیست. البته در حقیقت این نه عمل شعر بلکه عمل شخص مخاطب است که در برابر هر اثر هنری باید از خود بپرسد که تأثیر خاص این اثر چه دفاع عقلانی‌ای از خود می‌تواند بکند؟ بنابراین ازآن‌جا که چنین مواجههٔ عقلانی ثانویه‌ای هیچ یک از جاذبه‌های خاص شعری را به درون خود راه نمی‌دهد، می‌توان آن را نوعی شعرزدایی از شعر قلمداد کرد. چنین تشریحی مانع از آن خواهد شد که احساسات و انفعالات و اندیشه‌هایی از هر سنخ، سوار بر موج زیبایی سحرانگیز کلمات و نغمات به درون روح راه یابند. اگر کسی در اثر تربیتی دیرپا و استوار و دقیق به چنین مرتبه‌ای رسیده باشد که صافی باطل‌السحر عقل را در برابر هر شعری که می‌خواند (یا هر اثر هنری‌ای که مورد مواجههٔ اوست) قرار دهد، علاوه بر این‌که در برابر زیان نفسانی شعر تا حدی ایمنی خواهد یافت، از همهٔ انفعالات و اندیشه‌هایی که اشعار قصد انتقال‌شان را دارند نیز آگاهی خواهد یافت. اما آگاهی یافتنْ چیزی متفاوت از انفعال یافتن و احساس کردن است. چنین

1. πολιτεία
2. Plato, 1997: 1211-12 (Republic x, 607 c-d)

کسی «می‌داند» که دیگران احساس‌های گوناگون می‌توانند داشته باشند بی آن‌که همهٔ آن احساسات خود او را تحت تأثیر قرار داده باشند. او واجد فرهنگ می‌شود اما فرهنگ در او مبتنی بر دانستن خواهد بود نه احساس کردن. او واجد فرهنگ عقلی خواهد بود.

اگر چنین پاسخی به کلی به بیراهه نرفته باشد و اگر چنین کسی بتواند وجود داشته باشد، اکنون چهرهٔ سومی فراتر از وحشی و بافرهنگ داریم که او را به درستی می‌توان خردمند نامید. خردمند با وحشی شباهتی دارد؛ او در غروبی مه‌آلود به جنگل پاییزی می‌نگرد بی آن‌که اندوه‌های زبونانه بر او چیره شوند؛ اما برخلاف وحشی او می‌داند و می‌فهمد که دیگران در آن‌جا چه غربتی را می‌توانند احساس کنند و چه مفاهیم اندوهگین‌کننده‌ای می‌تواند از ذهن‌شان بگذرد. و این برای او مضحک و ابلهانه نیست بلکه شاید ترحم‌برانگیز باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

Chipp, Herschel (1968), *Theories of Modern Art*, University of California Press: Berkeley, 1968.

Flanner, Janet (1990), "King of the Wild Beasts" in *Men and Monuments*, Da Capo Press: New York, 1990.

Goldman, Alan. H (1993), "Realism about Aesthetic Properties" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 1 (winter, 1993), pp. 31-37

Heidegger, Martin (1971), "The Origin of the Work of Art" in *Poetry, Language, Thought*, Trans by Albert Hofstadter, Harper & Row: New York, 1971.

Kant, Immanuel (2000), *Critique of the Power of Judgment*, Trans by Paul Guyer, Cambridge University Press: Cambridge, 2000.

Matisse, Henry (1978), "Looking at Life with the Eyes of a Child" in *Matisse on Art*, Edited by Jack D. Flam, Dutton: New York, 1978.

Plato (1997), *Complete Works,* Edited by John M. Cooper, Hackett Publishing Company: Indianapolis, 1997.

Rousseau, Jean Jacques (2002), *The Second Discourse: Discourse on the Origin and Foundations of Inequality among Mankind*, Edited by Susan Dunn, Yale University Press: New Haven, 2002.

Rousseau, Jean Jacques (1959), *Politics and the Arts, Letter To d'Alembert on the Theatre*, Trans by Allan Bloom, Cornell University Press: New York, 1959.