

آشنایی با نقد ادبی معاصر عربی

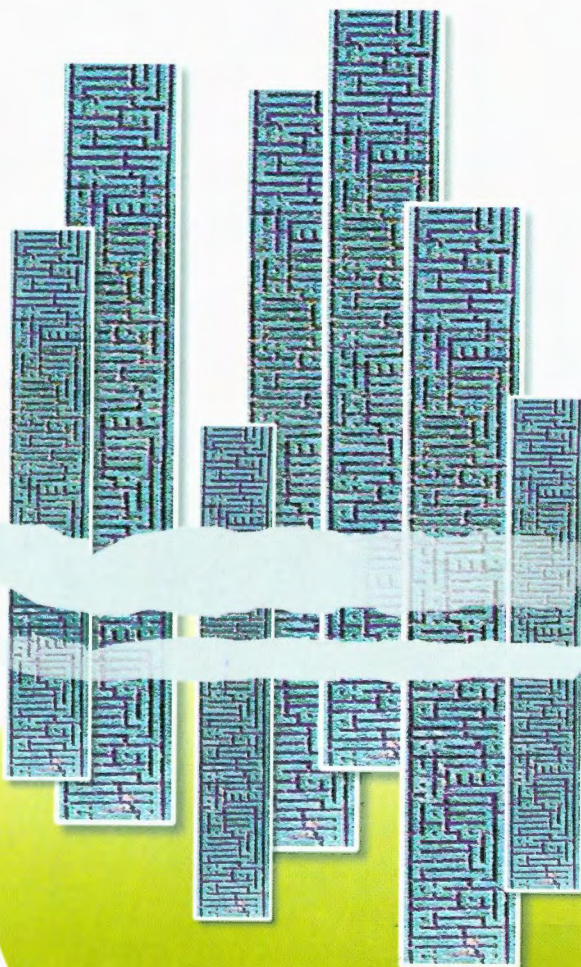


تألیف: دکتر نجمه رجائی

ویراسته: دکتر محمد فاضلی



بنیادین سال تأسیس دانشگاه مشهد
(مردیس و دیماه ۱۳۷۸)
۱۳۷۸ - ۱۳۷۹





FERDOWSI UNIVERSITY OF MASHHAD

Publication No. 246

An Approach to Modern Arabic Literary Criticism

Najmeh Rajaie

FERDOWSI UNIVERSITY PRESS

1999

۲۴۶	
۴۰۰	۸

تألیف : دکتر نجمه رجائی

آشنایی با نقد ادبی معاصر عربی



۱۱۲-
۶۱۸

بِسْمِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

کتابخانه ملی
کتابخانه ملی



انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، شماره ۲۴۶

آشنایی با

نقد ادبی معاصر عربی

تألیف

دکتر نجمه رجالی

۱۳۷۸

رجائی، نجمه، ۱۳۳۷ -

آشنایی با نقد ادبی معاصر عربی / تألیف نجمه رجائی . - مشهد : دانشگاه فردوسی مشهد ،
مؤسسه چاپ و انتشارات ، ۱۳۷۸ .

هفت ؛ ۲۷۳ ص . - (انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد ؛ ۲۴۶)

بهاء : ۹۴۵۰ ریال (ISBN: 964-6335-43-8)

فهرست نویسی بر اساس اطلاعات فیبا (فهرست نویسی پیش از انتشار)

کتابنامه : ص . [۲۶۹] - ۲۷۳ ؛ همچنین به صورت زیرنویس .

۱. نقد ادبی . ۲. ادبیات عربی تاریخ و نقد . الف. دانشگاه فردوسی مشهد . ب. عنوان .

۸۰۱/۹۵

PN ۸۱ / ر ۳ ن ۳

۱۳۷۸

م ۷۸-۲۰۱۷

کتابخانه ملی ایران

شناسنامه کتاب

نام : آشنایی با نقد ادبی معاصر عربی

تألیف : نجمه رجائی

ناشر : انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد

تاریخ انتشار : بهار ۱۳۷۸

شمارگان : ۲۰۰۰ نسخه - چاپ اول

امور فنی و چاپ : مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد

قیمت : ۹۴۵۰ ریال

(ISBN: 964-6335-43-8)

شابک : ۹۶۴-۶۳۳۵-۴۳-۸

فهرست مطالب

۱	مقدمه
---	-------

فصل اول

۵	ریشه‌های نقد ادبی معاصر
۹	نقد یونان
۲۳	میراث نقدی عربی

فصل دوم

۴۱	نقد ادبی در عصر نهضت
----	----------------------

فصل سوم

۶۷	موضوع نقد ادبی
----	----------------

فصل چهارم

۱۰۵	زیبایی‌شناسی در نقد ادبی
-----	--------------------------

فصل پنجم

۱۴۳	گرایشهای نقدی معاصر
-----	---------------------

۱۵۰	گرایش تاریخی
۱۵۲	گرایش لغوی
۱۶۰	گرایش تکاملی
۱۶۷	گرایش مطبوعاتی
۱۶۸	گرایش اجتماعی
۱۷۲	گرایش فنی
۱۷۳	گرایش تحلیلی
۱۷۶	گرایش ایدئولوژیکی در نقد و نقد اعتقادی
۱۷۸	گرایش اسطوره‌ای در نقد
۱۹۱	گرایش روان‌شناسی در نقد
۱۹۵	مکتبهای ادبی

فصل هشتم

۱۹۹	نقد شعر
۲۰۲	مفهوم و هدف شعر
۲۰۷	موسیقی شعر
۲۲۰	گرایشهای شعر معاصر
۲۲۱	رمانتیسیم
۲۲۲	سمبولیسم
۲۲۴	رنالیسم
۲۲۶	سوررئالیسم

فصل نهم

۲۲۷	نقد نثر
۲۲۸	داستان
۲۳۷	نقد داستان

فهرست مطالب

هفت

۲۳۸	نمایشنامه
۲۴۰	حکایت
۲۴۳	شخصیت
۲۴۸	وظیفه نمایشنامه
۲۵۱	روش نقد نمایشنامه
۲۵۳	زبان داستان و نمایشنامه

فصل هشتم

۲۵۷	... از نام آوران نقد ادبی معاصر
۲۵۷	طه حسین
۲۵۹	العقاد
۲۶۲	میخائیل نعیمه
۲۶۵	نازک الملائكة
۲۶۹	فهرست مراجع

مقدمه

صاحب‌نظران پیش از این در مفهوم لغوی و اصطلاحی و تعریف نقد ادبی بسیار گفته‌اند و ما هرچه در این خصوص بگوییم جز تکرار نخواهند بود. با این همه موضوع بحث، چنین تکراری را ایجاب می‌کند.

نقد سره کردن است یا بازشناختن سره از ناسره پول و سخن، و مراد از سره کردن سخن آشکار ساختن محاسن و معایب آن است. مترادف آن criticism و critique است که به نظر می‌رسد با Criterion، به معنی معیار، از یک ریشه باشد و گفته می‌شود که در زبان یونانی با Krinein برابر است که به معنی حکم کردن و رأی دادن، به کار می‌رود.

اما در مفهوم اصطلاحی نقد ادبی، اتفاق نظر واقعی وجود ندارد، گرچه عبارات مؤلفان و منتقدان در این باب شباهتهایی دارد اما یکسان نیست. این اختلاف رأی به پیدایش مشربها و مکتبهای انتقادی متعددی منجر شده و ناقدان یا صاحب‌نظران فن نقد را بر آن داشته که برای این مبحث شاخه‌هایی قائل شوند و هر شاخه را جداگانه تعریف کنند. با این همه نیاز به تعریف ریشه نخستین یعنی «نقد ادبی» و در پی آن، اختلاف در ارائه تعریفی جامع و مانع از آن، همچنان باقی است. گاه نقد ادبی را «در شناسایی و بررسی سبکها»^۲ دانسته‌اند به شرطی که سبک را به معنای وسیع آن منظور کنیم، یعنی آن را علاوه بر روشهای لفظی (زبانی، لغوی) بیان، شامل روش کلی

نویسنده و طریقه تألیف و بیان اندیشه و احساس او بدانیم. گاهی آن را «تفسیر آثار ادبی»^۱ شمرده‌اند، تفسیری که دست آورد غور در دنیای کلمات این آثار است، با این اندیشه که کلمات نمایانگر تجاربی انسانی است که درک و دریافت آنها مطلوب است، و گاهی نیز با تکیه بر مفهوم منطقی رایج، کار منتقد را در دورکن اصلی که ساختار ادبی بر پایه آنها شکل می‌گیرد، منحصر ساخته‌اند: یکی جوهر، که محور آن اندیشه، عاطفه و خیال است، دیگری عرض که شکل و قالب با ویژگیهای سبک و ترکیبات و الفاظ، چارچوب آن را تشکیل می‌دهد.^۲ اغلب تعاریف نقد مشتمل بر لزوم صدور حکم و اظهار رأی در اثر مورد نقد پس از سنجش آن است ولی در برخی از موارد دارای این ویژگی نیست.

تعریف نقد، از سویی وظیفه این علم و از سوی دیگر مسؤولیتهای ناقد را پیشاپیش به اجمال متذکر می‌شود، ضمن آن که تقسیم‌بندی آن گرایشهای نقدی را مشخص می‌سازد که باعث شاخه شاخه شدن این فن گردیده است.

آنچه باید در این مقدمه مورد تأکید قرار گیرد، تفاوت «تاریخ ادبیات» و «نقد» است. نقد ادبی، تاریخ ادبیات نیست، گرچه از پایه‌های آن به‌شمار می‌رود.^۳ خواه تاریخ ادبیات را تنها مشتمل بر بررسی انواع صناعاتی لفظی از شعر و نثر و شناخت صاحبان آنها بدانیم و خواه به مفهوم وسیعی که در غرب دارد، آن را شناسایی ادبا، مورخان، فلاسفه و آثار آنان بشماریم، در هر دو صورت با نقد ادبی تفاوت دارد. تاریخ ادبیات جزء تاریخ عمومی است که از موضوعی ویژه و منفرد سخن می‌گوید و در صدد معرفی مکتهای ادبی و ویژگیهای مؤلفان و تفاوتها و وجوه افتراق آنهاست، برخلاف تاریخ عمومی که در صدد بیان کلیات مشترک است. اما نقد ادبی چنان که گفتیم شناخت سبکها و تفسیر آثار ادبی است، و با اثر ادبی آمیختگی ناگسستنی دارد. هر اثر ادبی هم کلی است و هم جزئی، مانند هر فرد انسانی، خصلتهای فردی خود را داراست، اما با سایر آثار هنری در ویژگیهایی اشتراک دارد و به همین دلیل است که می‌توان در باره آثار هنری دست به تعمیم زد. نقد ادبی و تاریخ ادبیات هر دو می‌کوشند که هویت یک اثر، یک نویسنده، یک دوره یا ادبیات یک ملت را بشناسانند. اما این شناخت تنها در قالب

۱- نقد دراسته و تطبیق، ص ۴.

۲- دراسته نصوص، ص ۲۲۴.

معیارهای کلی و بر مبنای نظریه ادبی امکان پذیر است.^۱ از سوی دیگر این واقعیت که ما همواره آثار ادبی را تا اندازه ای با توجه به زمینه های ذهنی خود تفسیر می کنیم - که در حقیقت گاه گریزی از آن نیست - از دلایلی است که باعث می شود بعضی آثار ارزش خود را طی قرون متمادی حفظ کنند؛ به عبارت دیگر آثار ادبی لااقل ناآگاهانه به وسیله جوامعی که از آنها استفاده می کنند، بازنویسی می شوند. در حقیقت خواندن یک اثر ادبی همواره با بازنویسی آن همراه است.^۲ نقد ادبی حاصل این خواندن عمیق و بازنویسی اثر ادبی است.

با اشتغال بر چنین مفاهیمی، نقد ادبی امروز ویژگیهای جهانی یافته و مکاتب و گرایشهای مختلف آن به فرهنگهای مختلف راه پیدا کرده و اصول کلی آن در ادبیات ملل مختلف تطبیق داده می شود.

برای آشنایی با ویژگیهای نقد ادبی عربی، این تحقیق عهده دار بررسی زوایا و جوانب متنوع نقد در ادبیات معاصر عربی است. از آن جا که نقد ادبی کنونی عربی بر پایه سه رکن اصلی: نقد یونانی و نقد عربی کهن و نقد غربی جدید شکل گرفته، فصل نخست کتاب به شناسایی این مصادر اولیه اختصاص یافته است. سپس بررسی نقد ادبی عربی را در عصر جدید از عهد نهضت ادبی در قرن نوزدهم آغاز نموده ایم (فصل دوم) و سیر تحول این نقد را در دهه های بعد - به ویژه دهه های نخستین و میانی قرن حاضر تا دهه هفتاد - طی فصول بعدی، با عناوین: موضوع نقد ادبی، زیبایی شناسی در نقد ادبی، گرایشهای نقد، نقد شعر، نقد نثر و مشاهیر نقد ادبی، پی گرفته ایم. منابع اصلی این کتاب - به اقتضای ضرورت موضوع و هدف آن - آثار و تألیفات نقدی منتقدان و ادبا و شاعران معاصر عرب است و در درجه بعد بر آثار نویسندگان و ناقدان و صاحب نظران غربی - به زبان اصلی یا ترجمه های این آثار - تکیه شده است. تأکید بر شناسایی ویژگیهای نقد ادبی کهن عربی و یا نقد غربی - چه نقد قدیم یونانی و چه نقد غربی جدید - که علاوه بر فصل اول در سایر فصول نیز مشهود است، علاوه بر آنچه پیش از این اشاره شد، به آن سبب است که محققان و صاحب نظران نقد عربی معاصر، بخش قابل توجهی از تألیفات نقدی خود را به این دو زمینه اختصاص داده اند و شناخت نقد عربی معاصر از رهگذر

۱- نظریه ادبیات، ص ۸

آثار ایشان، ناچار باید با تأکید بر این امر همراه باشد. بخشی از این کتاب به شناسایی موضوعی این آثار اختصاص یافته است.

در نهایت متذکر می‌شویم که نقد ادبی عربی هنوز شکل کاملی ندارد، دیدگاه‌های مختلف نقدی مطرح گردیده ولی نه برتری یک دیدگاه به اثبات رسیده، نه مجموعه‌ای مشتمل بر دیدگاه‌های مختلف، تألیف یافته است. هنوز نقد شخصی در بسیاری جوانب حاکم است و گرایش شخصی بر حقیقت و واقع‌گرایی غلبه دارد. به دیگر بیان حاصل این پژوهش آن که می‌دانیم نقد ادبی عربی معاصر از کجا آمده، چه راهی را طی کرده، در چه موقعیتی قرار دارد، چه مسؤولیتها و وظایفی را بر دوش می‌کشد و چه می‌کند، اما در مورد این که به کجا خواهد رسید، فقط می‌توانیم امیدوار باشیم که در آینده - و شاید آینده‌ای نه چندان دور - مجموعه‌ای منسجم به وجود آید که ترکیب و تألیفی از همه گرایشهای نقدی و مشتمل بر همه آنها باشد و از عیوب و کاستیهای همه مبرا، و طرحی نو در افتد.

آذرماه ۱۳۷۵

فصل اوّل

ریشه‌های نقد ادبی معاصر

به رغم پافشاری برخی منتقدان و محققان معاصر که نقد ادبی را مستقل از تأثیرات خارجی می‌دانند و بر منشأ عربی محض آن تأکید دارند، در تأثر این نقد از عوامل غیر عربی تردیدی نمی‌توان روا داشت. از این رو جستجوی ریشه‌های نقد معاصر و مصادری که اصل این فن به آن باز می‌گردد^۱ از نخستین پایه‌های شناخت آن به شمار می‌رود. در این حقیقت که نقد معاصر وارث نقد کهن عربی است، خلافتی نیست، نقدی که از بازارهای عکاظ شروع شده و در پیچ و خم زمان از قلم ناقدان بزرگ چون ابن سلام و ابن قتیبه و جاحظ و جرجانی تراویده و قرنهای طولانی را درنوردیده و به صورت مجموعه بزرگی از آراء و اندیشه‌های گرانبهای نقدی به معاصران سپرده شده است، اما خلاف در آن است که معاصران چه مایه از این گنجینه بهره برده‌اند؛ و آنچه را که امروز به عنوان نقد ادبی معاصر عرضه می‌کنند، تا چه پایه بر این میراث متکی است.

۱- مصادر و ریشه‌هایی که ادبیات یا نقد یا بطور کلی فرهنگ هر کشور با تکیه بر آنها به وجود می‌آید و رشد می‌کند، «روافد ادبی» خوانده می‌شود. مورخان ادب «روافد ادبی» را به جای برخورد های ادبی عنوان کرده‌اند. منظور از روافد ادبی یا فرهنگی، ادبیات و فرهنگهای ملت های بیگانه است که در طول تاریخ به علل گوناگون و از راه های مختلف در ادبیات و فرهنگ یک ملت وارد می‌شود. (ر.ک. به «نقد تطبیقی ادبیات ایران و عرب»، ص ۴۸۵).

نکته دیگر این که، آیا این میراث خود عربی خالص است یا نقد ادبی عربی متأثر از نقد ادبی یونان است؟ این نکته نیاز به توضیح بیشتری دارد تا آشکار گردد که آیا فرهنگ ادبی - نقدی عربی محض تنها مصدر نقد ادبی عربی است یا اینکه نقد یونان نیز باید بعنوان دومین مصدر و منبع آن لحاظ گردد. مصدر سوم نقد ادبی معاصر بعد از نقد کهن و نقد یونانی، نقد ادبی غرب است. کمتر کسی را می توان یافت که تأثر واضح ناقدان عرب قرن حاضر و بلکه تقلید و دنباله روی آنان را از منتقدان غربی و آراء و افکار ایشان انکار کند. مکتبهای ادبی که در ادبیات معاصر عربی شناخته شده و بطور انکارناپذیری نقد ادبی را تحت تأثیر قرار داده و گرایشهای نقدی متعددی که در نقد معاصر جلوه کرده همگی به وضوح متأثر از اندیشه های محققان و صاحب نظران غربی و بلکه در بسیاری موارد تقلید و پیروی محض از آنهاست، تا آن جا که «مشهور است که نقد عربی معاصر از جایی آغاز می شود که تین (Taine) و بیو (Beau) تکمیل کرده بودند و در این مسیر از هر کسی که تابع این دو ناقد فرانسوی بوده، بخصوص از ریچاردز مؤلف «اصول نقد ادبی» و چارلتون مؤلف «فنون الادب» (شاخه های ادبیات)، کمک گرفته و سپس تقریباً به مرحله رکود و ایستایی رسیده است»^۱.

به سؤالی که در باره تأثیر نقد یونان بر نقد عربی مطرح کردیم، باز می گردیم که مدتها مورد اختلاف موافقین و مخالفین بوده است. کسانی که قائل به اصالت نقد عربی و دوری آن از تأثیر خارجی اند، این نقد را خلاصه اندیشه عربی در زمینه ادب و آثار ادبی می دانند که در طول تاریخ در آن سرآمد بوده است. در مقابل، دیگران این اصالت را انکار می کنند و بر بهره برداری مطالعات نقدی و ادبی عربی از سرچشمه نقد و ادب یونان تأکید دارند، مخصوصاً در مرحله ای از تاریخ که مسلمانان برگنجینه های علمی و فرهنگی یونان قدیم دست یافتند و با ترجمه این آثار، به انتقال فرهنگ یونانی پرداختند یا حداقل بین آنها پیوند برقرار ساختند.

شاید یکی از دلایل برپا شدن این جدل طولانی بر سر موضوع یادشده، تعصب برای عربیت یا بر ضد عربیت بوده، اما امری که بیشتر نیازمند روشنگری است، شبهه خلل در کیان ملی و تمامیت و استقلال فکری و علمی ملت عرب است. حقیقت آن است که بهره گیری فرهنگ های مختلف بشری از یکدیگر مستلزم وارد آمدن زیان و آسیبی به موجودیت و تمامیت

واصلت هیچیک از آنها نیست. هر ملتی می‌تواند در کنار تبادل فرهنگی با سایر ملل استقلال ذاتی و هویت فرهنگی خود را حفظ کند. خطر واقعی زمانی حس می‌شود که ملتی تقلید و تابعیت کور از دیگران را بپذیرد، در چنین حالتی بقای هویت مستقل فرهنگی آن ملت اگر محال نباشد، بسیار مشکل خواهد بود. بنابراین بهره‌برداری فرهنگ عربی از فرهنگ یونانی نه به اندیشه عربی زبانی می‌زند و نه با اصالت آن مغایرت دارد. چنان‌که این تأثیر و تأثرها در طول تاریخ بین همه فرهنگها و ملتها رخ داده و ملتها همچنان بر استقلال و کیان مستقل خویش باقی مانده‌اند.

تردید نیست که همزمان با فتوحات اسلامی مردم عرب با آثار ادبی و فرهنگی یونان بخصوص آثار ارسطو آشنا شدند و به ترجمه این آثار اهتمامی بلیغ ورزیدند، شگفت آن که در مورد کتابهای «شعر» و «خطابه» ارسطو به یک ترجمه اکتفا نکردند و علاوه بر شروح و تفاسیر این آثار، ترجمه‌های متعددی از آن‌دو نیز ارائه نمودند. پس از آن‌جا که این آشنایی مورد تردید نیست، برای اثبات مسأله باید در پی یافتن وجوه شباهت بین نقد یونانی و نقد عربی و نمونه‌های تأثیر و بهره‌برداری در آثار عربی باشیم.

آنچه ما از آن سخن می‌گوییم مقوله نقد و اموری چون بلاغت و خطابه است که با آن مطرح می‌گردد، اما ادبیات و آثار ادبی گرچه موضوع نقد است ولی حدیثی دیگر دارد که به آن وارد نمی‌شویم، تنها به اشاره‌ای اکتفا می‌کنیم که ادبیات یونان باستان بر ادب عربی تأثیری نداشته و انکار این مسأله بر پایه تباین فرهنگ دینی دو ملت استوار است. ادبیات یونان پر از اساطیر و داستانهای خدایان است و این نوع تفکر از اساس با تفکر اسلامی که اندیشه غالب عربی در زمان آشنایی عرب با فرهنگ یونانی بود، مغایرت دارد بنابراین انتظار نداریم شباهتی در محتوای ادبیات یا تأثیری از ادب منقول یونانی در ادبیات عربی بیابیم، هرچند که ادبیات اساطیری یونان خود مورد نقد افلاطون قرار گرفته و به هر حال بخشی از نقد یونان را تشکیل می‌دهد. به بیان دیگر تأثر فرهنگ عربی از فرهنگ یونانی تا جایی قابل اثبات است که به ارکان فکر دینی خدشه‌ای وارد نسازد به همین دلیل اثباتش در شکوفایی علم کلام و فلسفه اسلامی و نقد عربی منتهی به‌زیانی نمی‌گردد.

شاید بهترین نمونه‌های آثار نقد و بلاغت عربی که نشان دهنده تأثر فرهنگ عربی از اندیشه یونانی است، کتابهای: «نقد الشعر» قدامة بن جعفر و «البرهان فی وجوه البیان» ابن وهب

باشد. قدامه مسیحی بود و اسلام آورد و از مترجمان آثار یونانی در منطق و فلسفه به شمار می‌رفت و طبیعی بود که اثر آشنایی دراز مدت او با ادب و نقد یونان در آثار نقدی او ظاهر گردد. ابن وهب از دانشمندان علم کلام و اهل مناظره و مباحثه بود و از این رو بالضروره به روشهای بحث و جدل آشنایی کامل داشت، بخصوص روشهای جدل نزد مردمی که در سفسطه و منطق و طرق اقناع مهارت کامل داشتند و عجیب نیست که آثار این آشنایی در نوشته‌هایش آشکار شود.^۱

از مظاهر واضح تأثر قدامه در «نقد الشعر» از نقد یونانی سخن او در باره «غلو» در مفاهیم است به این بیان که غلو از اکتفا بر حدّ متوسط بهتر است به شرط آنکه معنای مبالغه آمیز قادر به اقناع مخاطب باشد. این ویژگی چنانکه قدامه ذکر می‌کند رأی فلاسفه یونان در مورد شعر خودشان است. همچنین آراء او در خصوص مدح برگرفته از آراء ارسطو است از جمله آن که فضائل معنوی و روحی استحقاق مدح دارد و از جمله این فضائل شجاعت است و دفاع و حفظ حریم و گرفتن انتقام و سرکوب دشمن و صلابت و کشتن حریفان و جز آن همه از مصادیق شجاعت است. اما مدح کسان به اموال یا فضائل نیاکان یا اوصاف مادی و نظایر آن قبیح است. از دیگر نشانه‌های آشکار تأثر قدامه از ارسطو قبول نظریه رعایت حدّ وسط در ستودن فضائل است که افراط و تفریط را مایه تباهی کمال و مراعات حدّ وسط را تنها راه تثبیت آن می‌شمرد.^۲

از نمونه‌های روشن تأثر صاحب «البرهان» از اندیشه یونانی فصلی است که مؤلف در باب جدل آورده و مشتمل بر آراء ارسطو و اسلوب منطقی اوست^۳؛ و نیز سخن او از وضع اسم برای آنچه فاقد اسم است، و در قبح (عدم استحسان) اسراف و کذب در همه فنون سخنوری جز شعر، و در تفاوت بین فنّ نگارش (کتابت) و خطابه، همه اقتباس مستقیم از اقوال ارسطو است.^۴ آثار این دو شخصیت نمونه آمیختن ویژگیهای خودی (شخصی و ملی) و فرهنگ اکتسابی است که حاصل آن ظهور اندیشه‌ای نوین است که از سویی نمایشگر اصالت است و از سوی دیگر بیانگر تأثر و بهره‌برداری، ولی نباید پنداشت که این تأثیرپذیری همیشه همراه با

۱- ر. ک. به: النقد الادبی عند اليونان، ص ۲۴۲.

۲- النقد الادبی عند اليونان، ص ۲۳۵-۲۳۲.

۳- مرجع سابق، ص ۲۳۸- به نقل از البرهان فی وجوه البیان، ص ۱۱۹.

۴- مرجع سابق ص ۲۴۱-۲۳۹.

بقای استقلال فکری و اصالت شخصیت‌های عربی بوده است، چنان‌که گاهی با مؤلفانی روبرو می‌شویم که به کلی تحت سیطره اندیشه یونانی قرار گرفته‌اند و تألیفاتشان چندان تفاوتی با ترجمه یا شرح و تفسیر آثار یونانی ندارد و طبیعی است که این گروه در زمره متأثرین از یونان قرار نگیرند.^۱

پس از این شبه مقدمه طولانی به شرح مصادر سه گانه یادشده می‌پردازیم و برای آن که اطناب ممل از مسیر اصلی سخن دورمان نسازد، به ایجاز و تکیه بر مهمترین موارد می‌کوشیم و از آن‌جاکه نقد یونان مقدم بر نقد کهن عربی است سخن را با آن آغاز می‌کنیم.

نقد یونان

فرهنگ عربی، تنها فرهنگی نیست که تأثیر اندیشه و خرد یونانی را منعکس می‌سازد. شاید تأثیر هیچ فکر و فرهنگی از فرهنگ‌های بشری - بر فرهنگ و ادب سایر ملل - به پایه فکر یونانی نرسد و عجیب آن‌که حتی ادبیات عصر حاضر هنوز از ادبیات باستانی یونان الهام می‌گیرد. مثال بارز این تأثیر ادبی، داستان اودیپ است که هومر (Homeros) در سرود یازدهم «اودیسه» سروده و بعد از او سه شاعر بزرگ یونان قبل از میلاد: اسکیلوس (Aischulos) و سوفوکلس (Sophokles) و یوریپیدس (Euripides) و نیز عده‌ای دیگر از شاعران یونان، آن را به نظم در آورده‌اند. در ادبیات روم این داستان موضوع نمایشنامه و شعر شاعران بسیاری قرار گرفته و شاعران لاتینی زبان نیز به کرات آن را موضوع اشعار روایی خود قرار داده‌اند. پس از جنبش فرهنگی جدید اروپا شاعران نمایشنامه سرای انگلیسی و آلمانی و ایتالیایی و فرانسوی، موضوعات شعر خود را از نمایشنامه‌های یونانی و رومی اودیپ اقتباس کردند. در قرن هفدهم درایدن (Dryden) شاعر انگلیسی و پی‌یرکورنی (Corneille) شاعر فرانسوی، در قرن هجدهم الفیری (Alfieri) شاعر ایتالیایی و دوسیسی (Ducis) و شینییه (Chenier) دو شاعر فرانسوی و ولتر (Voltaire) شاعر و نویسنده فرانسوی، داستان اودیپ را به نظم کشیدند. در قرن بیستم آندره ژید (Andre Gide) نویسنده فرانسوی و ژان کاکتو

۱- مثال بارز این نویسندگان حازم قرطاجنی صاحب منهاج‌البلغاء و سراج‌الادباء است؛ ر.ک به النقد الادبی

(Jeancocteau) در داستان «وسیله جهنم»، داستان اودیپ را مبنای اثر ادبی خود قرار دادند. و سرانجام، آنچه مکتب کلاسیک (Classicism) - که از مهمترین مکاتب ادبی و نقدی غرب به شمار می‌رود - مبلغ آن است اهمیت و منزلت فرهنگ و ادب کهن و تقلید از آن به هدف احیاء و حفظ میراث دیرین است و در طلیعه این میراث ادبی، ادبیات یونان قرار دارد.

شعر یونان دیوان اساطیری است که معتقدات مردم یونان را تشکیل می‌داد و مشتمل بر سرودهایی است که در جشنها و روزهای عید با موسیقی خوانده می‌شد و بعدها حماسه‌ها و نمایشنامه‌ها بر پایه همین سروده‌ها شکل گرفت؛ در طلیعه آثار ادبی آن زمان دو حماسه جاودانه هومر: ایلیاد و اودیسه (Odyssey, Iliad) قرار دارد که پیش از این به تأثیر اولی در ادبیات جهانی اشاره شد. ولی پیدایش و رشد شعر غنایی مقدم بر شعر حماسی بود و یونانیان در این نوع شعر که تصویرگر آمل و دردهای درونی و شرح و وصف تجربیات روانی و عواطف و احساسات است نیز مهارت بسیار نشان دادند. این فن شعری بر حسب اغراض و اوزانش اقسامی یافت که از مشهورترین آنها اولیگوس (Eolegos)^۲ و یامبوس (Iambos)^۳ است که اولی به همراهی آهنگ نی و مزمار خوانده می‌شد و بعدها بر سرودهای رزمی و عاشقانه و اشعار اخلاقی و حکمی اطلاق گردید و دومی بر اشعار هجو و تهکم دلالت می‌کرد.

اما هنر خطابه نزد یونانیان برتر و شکوفاتر از شعر بود و گمان می‌رود که سبب اصلی این شکوفایی آزادی اندیشه و آزادی بیان عقیده در دوره دموکراسی در این سرزمین بوده است. تا آن‌جا که خطابه به عنوان علمی از علوم تدریس می‌شد و به عنوان یک فن اصلی، شاخه‌ها و شعبه‌های متعددی می‌یافت که مشهورترین آن خطابه‌های مجالس در مدح و ذم و خطابه‌های قضایی و خطابه‌های سیاسی بود.

از مشاهیر خطابه در یونان باستان جورجیاس (Gorgias)، لوسیاس (Lusias) و دموستنس (Demosthenes) کسوت پیشوایی دارند و گفته می‌شود که این فن به وسیله خطیب اخیر به اوج کمال و استحکام رسید. سופسطانیان هم که در قرن ششم قبل از میلاد ظهور کردند، نه فقط در نوع اندیشه فلسفی بلکه در شکوفایی و گسترش هنر خطابه و فن فصاحت و بلاغت تأثیر

۱- برای آشنایی بیشتر با این دو اثر ر. ک. به «النقد الادبی عند اليونان»، ص ۱۸-۱۴.

۲- این کلمه در اصل به معنی مزمار است.

۳- معنی آن خنده و استهزاء است.

به سزایی داشتند.^۱ طبیعی است که در پی شکوفایی ادبیات و فنون سخنوری، هنر سخن سنجی و نقد ادبی نیز رشد کند و از آن جا که ادبیات یونان مصدر بسیاری از قضایای فکری است، عجیب نیست که فلاسفه و اندیشمندان در رأس ناقدان قرار گیرند، که بی هیچ تردیدی بالاترین و برجسته ترین ایشان سقراط و افلاطون و ارسطو بودند.

آراء مشاهیر حکمای یونان

آراء نقدی سقراط از طریق آثار مریدش افلاطون به دست ما رسیده است، در واقع افلاطون در آثارش سقراط را محور مناقشات و مباحثات خود قرار داده و فلسفه و اندیشه او را تفسیر و تبیین نموده است. سقراط در بخشی از دفاعیه خود در برابر قضات آتن از سبک کلامش که خالی از آرایشهای لفظی است، پوزش می‌خواهد و توضیح می‌دهد که او بلاغت کلامی را دوست ندارد و جز بلاغت حقیقت، بلاغتی نمی‌شناسد. وی سوفسطائیان را به جهت روش و کردارشان محکوم می‌کند زیرا ایشان مخاطبان خود را با عبارات سحرآمیز مفتون می‌سازند و به جای اقناع آنان با حقیقت و منطق و مفاهیم عقلی، با سحر کلام آنان را قانع می‌کنند، در حالی که سقراط حتی برای دفاع از حق خود در برابر قضات از به کار بردن سخن آراسته اجتناب می‌ورزد تا قوت فصاحت و آراستگی کلامش ایشان را نفیرید. خطابه از نظر سقراط علم نیست بلکه عادت و تمرین است و نوعی جدل و یا به واقع خود جدل است و حاصلش رسیدن به غرضی فردی است که خطیب، مخاطبان خود را به آن ملزم می‌سازد.^۲

سقراط شاعران را نیز به این سبب که در جستجوی حقیقت نیستند و از آنچه می‌گویند همان مفهوم را اراده نمی‌کنند و برخلاف پندارشان حکمت را نمی‌شناسند و نمی‌جویند و شعرشان از حکمت سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه نوعی از نبوغ و الهام است که برای بیان آن کوشش عقلی مبذول نمی‌کنند، سرزنش می‌نماید. به نظر می‌رسد، سقراط اولین کسی است که برای شعر مصدر الهام^۳ و نبوغ- و نه مصدر عقلی و ادراکی- قائل شده^۴ و بر پایه همین اعتقاد، اندیشه و رأی

۱- جورجیاس که پیش از این از او نام بردیم خود از سوفسطائیان بود.

۳- به عبارتی ناخود آگاه و لاشعور.

۲- النقد الادبی عند اليونان - ص ۳۰-۲۸.

۴- النقد الادبی عند اليونان - ص ۴۸.

افلاطون در خصوص الهامی بودن شعر و رأی دیگر اندیشمندانی که شعر را هنر و صنعت شمرده‌اند شکل گرفته است.^۱

افلاطون که وارث فرهنگ یونانی به تمام مفاهیم و ارزشهایش بود و با موسیقی و دستور زبان و شعر و ریاضیات و فلسفه آشنایی داشت، حامل اندیشه‌ها و عقاید گرانبهای استادش سقراط نیز بود و چون به سقراط جام شوکران نوشاندند، تاب ماندن در آتن نیاورد و به رنج سفر تن در داد و شهرهای بسیاری را گشت و برانداخته سنگین اندیشه و حکمت بار تجربه و دانش و بینشی تازه افزود که کتابهای «جمهوریت» و «قوانین» بارقه‌های تجلی آنهاست. چنان که اشاره شد، افلاطون در بسیاری از تألیفاتش سقراط را شخصیت اصلی قرار داده و مباحث و کلامش بر فلسفه سقراط تکیه دارد که با سبکی روان و دل‌انگیز و با سلامت و استحکام بیان می‌شود. این آثار در ضمن شامل عقاید افلاطون در باره: سیاست و حکومت و تربیت و تعلیم کودکان و جوانان است. در باب شعر بخشی از سخنان افلاطون در نقد آثار شعری یونان از جمله شعر هومر است. وی شاعران را از انتساب اساطیر و اوهام و افعال و اوصاف خلاف عقل و حکمت به خدایان منع می‌کند و خاطر نشان می‌سازد که خدایانی با چنین اوصاف و اعمال، شایسته خدایی و تقدیس و عبادت نیستند و تأکید می‌کند که شاعران باید خود را به فضائل ملتزم سازند، مکارم اخلاق را در دل جوانان تثبیت نمایند، عقایدشان را اصلاح کنند و به آنان شجاعت بیاموزند و شجاعت را نخواستند آموخت مگر آن که از مرگ نهراسند. به این دلیل لازم است که شاعران از توصیف جهان آخرت با تصاویر وحشت‌زای هراس‌انگیز اجتناب کنند. نه تنها این، بلکه افلاطون از زبان سقراط یادآور می‌شود که چنین اشعاری که چهره‌ای کریه و خشن و بی‌رحم و تابع هوا و هوس برای خدایان و تصویری هولناک از آخرت ترسیم می‌کند باید از شعر همه شاعران پیشین و حتی از شعر هومر حذف گردد. وی تسلط بر خرافه‌پردازان را از وظایف حکومت می‌شمرد. به بیانی دیگر افلاطون برای شعر قائل به رسالت اخلاقی است، اگر چنین رسالتی والا محقق گردد که مطلوب است و گرنه شعری فاسد است که جز اوهام مشتمل بر چیزی نیست و در جهان حقیقت «سایه‌ای» ندارد. چنین وظیفه‌ای برای نمایشنامه هم به همان نسبت باید تحقق یابد. کم‌دی باید استهزای اعمال و اخلاق نکوهیده

را به عهده گیرد و طبقات ممتاز نباید در اجرای آن شرکت کنند. تراز دی باید تجسم بخش عواطف و احساسات عالی باشد و بازیگرانش از طبقه ممتاز انتخاب شوند. نظر افلاطون در نقد شعر و عیوبی که در شعر یونان تشخیص داده با فلسفه الهی و تعالیم اخلاقی او و استادش مطابقت دارد و بطور عمده در موارد زیر خلاصه می‌شود: حقیقت برترین و والاترین ارزش را دارد و روا نیست که برای احترام انسان، در هر مرتبه‌ای که باشد، حقیقت قربانی شود از این رو با همه احترامی که افلاطون برای شاعر بزرگ یونان، هومر قائل است نقد شعر او و ارشاد وی را در اصلاح شعرش ضروری می‌داند. گرچه افلاطون مفاهیم و اهداف لذت و سرور را در شعر انکار نمی‌کند، اما خیانت به حقیقت را گناهی نابخشودنی می‌شمارد. اگر شعر احساس و عاطفه‌ای - از سرور و نشاط و جز آن - در دل مخاطبان بیافریند که با حقیقت یا فضیلت مغایرت دارد، دیگر قابل قبول نیست. بلکه چنین شعری همانند سحر، نیرنگ و فریب است.^۱

خلاصه نظریه مثل که افلاطون واضح آن است چنین بیان می‌شود: محسوسات با وجود دگرگونی‌هایش مثالی از صورتهای کلی و ثابتی است که همان جنس و نوع است. آنچه کامل و ثابت است اول و مقدم است و ناقص، تقلید و تصویری ضعیف از آن است. مثال، ذات شیء است و جسم شبیحی از مثال، و مثال نمونه جسم یا مثال اعلای آن است بطوری که کمالات نوع تا بالاترین حد در آن متحقق است در حالی که این کمالات در جسم فقط به درجاتی متحقق می‌شود که در هر صورت خالی از کاستی نخواهد بود. کمال مطلق تنها در عالم مثل یافت می‌شود و هرچه در این جهان - عالم جسم و ماده - وجود دارد سایه‌ای از آن عالم معقول و ثابت و کلی است.

بر همین اساس شعر هم از نظر افلاطون نوعی از انواع تقلید است و در بیان این مفهوم وی بر ارسطو تقدم دارد، گرچه روش آن دو در بررسی این موضوع متفاوت است و در ارزش و فایده شعر هم اختلاف نظر دارند. چنین می‌نماید که برخورد افلاطون با همه کسانی که به نوعی به سوفسطائیان شباهت داشتند، نظیر برخورد او با خود سوفسطائیان تند و قاطع بود، زیرا وی در همه ایشان ریشه‌های فساد را آشکارا می‌دید و بر همین قیاس نسبت به شاعران که آنان را سوفسطائیان زمان خویش می‌دانست^۲ خوش بین نبود.

شاعر در نظر افلاطون مقلد است ولی تنها حقایق را تقلید نمی‌کند بلکه ظواهر موجود

۱- النقد الادبی عند اليونان - ص ۵۷.

۲- دراسات فی النقد و الشعر (الحانی)، ص ۱۲۱.

زندگی را هم تقلید می‌کند. به این سبب وی شعر را تقلیدی ضعیف و ناقص یا تصویری زشت از عالم حقایق می‌داند که در واقع نسخه سوم حقیقت و تقلید تقلید است، زیرا شاعر صوری از این عالم را تقلید می‌کند که خود تقلید عالم مثل است. فراتر از این، شاعر تنها به تقلید عالم طبیعت اکتفا نمی‌کند، بلکه امور خیالی را نیز تقلید می‌کند. بنابراین شعر از علل فساد و تباهی تا بالاترین درجه آن است زیرا انسان را از عملی که شایسته اوست، یعنی اهتمام به حقیقت، باز می‌دارد.^۱

در مورد ویژگی الهامی بودن شعر پیش از این به نظر سقراط اشاره کردیم و متذکر شدیم که افلاطون نیز در این عقیده تابع استاد خویش است و این مضمون را از زبان سقراط مورد تأکید قرار می‌دهد. یعنی شاعر وسیله رساندن مفاهیمی است بی آنکه در خلق آن عملاً تأثیری داشته باشد و بی آن که شعر فن بیان تجارب و احساسات و عواطف او باشد.

به بیانی که گذشت، خطابه هم که هدفی جز اقناع مخاطب بر اساس القای سخن آراسته و مصنوع که با قوت بلاغت خود دلها را جذب می‌کند، ندارد بیش از شعر مورد قبول افلاطون نیست و به خصوص زمانی که سوفسطائیان آن را وسیله تحقق اهداف خود قرار دادند و در تعدادی از مباحثات خود آن را مورد حمله قرار داد. به نظر افلاطون، خطابه نمی‌تواند انسان صالحی تربیت کند و در اداره سیاست دولت کفایت نمی‌کند و سیاستمداری که تنها بر خطابه تکیه کند، محکوم به شکست است. اگر دست یافتن به فضیلت با تعلّم میسر باشد، سوفسطائیان از ادراک کنه آن عاجزند، زیرا آنان بر معارف نسبی تکیه دارند، در حالی که فضیلت حقیقتی است پایدار، یعنی از حقایقی که سوفسطائیان منکر آن هستند. با این همه افلاطون خطابه را اساساً مردود نمی‌شمرد بلکه اگر خطیب آن را وسیله انتقال اندیشه‌های فلسفی به ذهن مردم قرار دهد و افکار و مفاهیمی را که با بیان منطقی برای عامه مردم به آسانی قابل درک نیست بوسیله آن ادا نماید، برای خدمت به حقیقت لازم است. اما نباید فراموش شود که خطابه تنها برای انتقال افکار فلسفی ضروری است و نباید آن را در خود اندیشه و تفکر فلسفی راه داد. به همین دلیل وی خطابه را به عنوان یکی از موادّ درسی در فرهنگستانی که خود مؤسس آن بود، تعیین نمود.^۲

آراء و اندیشه‌های ارسطو در نقد و شعر و خطابه بطور اساسی در دو کتاب ارزشمند

۱- النقد الادبی الحديث (ملال) ص ۳۴ و ۳۵. هم چنین ر. ک. به النقد الادبی عند اليونان - ص ۵۲.

۲- النقد الادبی عند اليونان - ص ۵۸.

«شعر» و «خطابه» بیان گردیده است. کتاب «شعر»، یا «هنر شعر» اولین کتابی است که تئوری ادبیات را به صورت فلسفی شرح داده و گرچه بسیاری از مطالب آن تنها تصویرگر اندیشه و ادبیات یونان است، ولی در واقع بطور کلی خلاصه تفکری صحیح در خصوص ادبیات است، تا آن جا که تطبیقش بر آثار شکسپیر و मिलتون همان اندازه میسر است که بر آثار هومر و سوفوکلس. این کتاب چنان که قبلاً نیز گفته شد، مورد توجه عربی زبانان قرار گرفته و نه تنها در عهد عباسیان - در زمان آشنایی با فرهنگ یونان باستان - و پس از آن چندین بار ترجمه شده، بلکه در عصر حاضر نیز مجدداً به عربی ترجمه شده و مورد تحقیق و تتبع جدید قرار گرفته است.^۱

شعر از نظر ارسطو نوعی تقلید است ولی نوع تقلیدی که ارسطو شعر را از آن می‌شمارد با آنچه افلاطون به آن قائل است، تفاوت دارد. به اعتقاد ارسطو شعر از دو سبب طبیعی ناشی می‌شود. نخست آن که تقلید در انسان جبلّی و فطری است که از کودکی ظاهر می‌گردد و آدمی به نوعی در تقلید احساس لذت می‌کند، دیگر آن که تعلّم نیز لذّت بخش است، و نه تنها فلاسفه بلکه دیگر مردم نیز از آن لذّت می‌برند. لذّت تقلید از نوع لذّت علم و تعلّم و علاقه به آن است. یعنی عشق به آموختن در همه مردم به شکل فطری وجود دارد. به علاوه تقلید در هنر و از جمله در شعر مستلزم آن نیست که مطابقت کامل بین اصل و صورت تقلیدی وجود داشته باشد^۲، بلکه هنرمند می‌تواند در امر مورد تقلید چندان تصرف کند که صورتی دور از اصل بسازد، در توصیف زیبایی یا زشتی مبالغه کند یا آن که تصویری مطابق واقع ارائه دهد. حاصل آن می‌شود که آن که مورد تقلید اهل هنر قرار می‌گیرد یا برتر از فرد عادی است یا هم پایه او یا فروتر از او، و همین تفاوت اشخاص مورد تقلید، مایه تفاوت تراژدی و کمدی است، زیرا کمدی افرادی فروتر از مردم عادی و تراژدی افرادی برتر از ایشان را مجسم می‌سازد. به علاوه سبک و روش تقلید هم بر حسب موضوع فرق می‌کند. ارسطو شعر حماسی را منشأ و اصل تراژدی می‌داند و وجه تشابه

۱- از جمله ترجمه‌های قدیم، به نقل صاحب الفهرست، ترجمه «أبوطیقا» ابیشر متی بن یونس و مختصری که کندی نوشته و تلخیصی که فارابی با عنوان «رسالة فی قوانین صناعة الشعر» آورده، می‌باشد. ابن سینا در «فن الشعر» در فن نهم از کتاب شفا و ابن رشد با عنوان «تلخیص کتاب ارسطاطالیسیس فی الشعر» به آن پرداخته‌اند. از جمله معاصران عبدالرحمن بدوی آن را ترجمه کرده و د. شکری عیار تحقیقی بر ترجمه ابیشر نوشته است (النقد الادبی عند اليونان ص - ۶۶).

۲- النقد الادبی الحديث (هلال) ص ۵۱- نیز ر. ک. به النقد الادبی عند اليونان ص ۷۰ و ۷۱.

آن‌دو را در این می‌بیند که هردو تقلیدی از افراد برتر میان مردم به‌شمار می‌رود که به‌صورت سخن موزون ایراد گردیده و وجوه تفاوت عمده آن‌دو را در وزن و روش حکایت و نقل و در طول نفس شعری می‌داند. حماسه وزن واحد و روش نقلی و زمان نامحدود دارد، در حالی که تراژدی با اوزان متعدّد و با شیوه حرکت و گفتگوی شخصیتها و زمان محدود مشخص می‌شود.^۱ ارسطو در مورد منشأ کمّی اظهار بی‌اطلاعی کرده و آن را فنی کم ارزش خوانده است. «کتاب شعر» نیز در باره آن مطلب زیادی ندارد، گرچه برخی ناقدان معتقدند این فصل از کتاب ارسطو در طول زمان مفقود شده است.

اما در خصوص شعر، فصل بیست و پنجم کتاب ارسطو در هنر شعر مشتمل بر دفاع او از این هنر و صاحبان آن است. وی مخالفان شعر را مورد هجوم قرار می‌دهد و ویژگیهای جوهری و ذاتی شعر را معین می‌کند و انواع نقد شعر را معرفی می‌نماید به عقیده او شاعر می‌تواند امور و اشیاء را چنان که واقعاً هست، به‌اوصافی که او خود معتقد است و یا آن‌گونه که باید باشد، وصف کند و اگر در شعر اموری محال رخ دهد، گرچه خطاست ولی خطایی بخشودنی است، بخصوص اگر به‌رسیدن به‌هدف اصلی هنر کمک کند و هدف شاعر را محقق سازد. ارسطو به‌ویژه وقوع امور محال و غیر معقول را در حماسه جایز می‌شمارد و بطور کلی در هر نوع شعر وقوع محال مقنع را برتر از ممکن غیر مقنع یا غیر مؤثر می‌شناسد.

آراء ارسطو در زمینه خطابه در کتاب او با همین نام به تفصیل بیان شده است. این کتاب مانند کتاب «شعر» وی از قرن سوم هجری نزد مردم عرب شناخته شده بوده و از آن زمان تا به امروز مکرراً به عربی ترجمه شده^۲ و مورد شرح و تفسیر یا تلخیص قرار گرفته است. ارسطو خطابه و جدل را دارای ارتباط محکم و بسیار نزدیک می‌شناسد. بخصوص از آن جهت که هردو برای اقناع مخاطب به کار می‌رود و گوینده از آن برای اقناع خودش استفاده نمی‌کند (آن‌طور که در برهان خویش را قانع می‌سازد). به اعتقاد ارسطو گرچه افرادی بطور فطری قادر به ایراد خطابه و جدل هستند بی‌آنکه تعلیم دیده باشند و گروهی دیگر با تمرین و

۱- تفصیل نظر ارسطو را در ویژگی‌های تراژدی در کتاب النقد الادبی عند اليونان ص ۷۵-۱۰۸ می‌یابید.

۲- فارابی و ابن سینا و ابن رشد نیز از آن استفاده نموده یا آنرا شرح یا تلخیص کرده‌اند - د. ابراهیم سلامة دو

بخش آنرا ترجمه کرده است.

بطور اکتسابی در طول عمر آن را ارائه می‌دهند ولی در هر حال طریقه‌ای را برای تقلید در خطابه بر می‌گزینند و نیاز به آموختن خطابه و شناختن اصول و روشهای دستیابی به موفقیت در آن مستفی نمی‌باشد. برخلاف نظر سقراط و افلاطون، ارسطو فنّ خطابه را می‌ستاید و ضرورت و فواید آن را در اجتماع بشری متذکر می‌شود. به عقیده او از وظایف خطابه احقاق حق و برقراری داد است، و اقناع توده مردم که با علم و استدلال علمی اغلب مشکل است با خطابه میسر می‌گردد. خطیب باید برای دفاع از یک موضوع و نقیض آن همواره آماده باشد و جز فنّ خطابه و جدل راهی برای رسیدن به نتیجه متناقض نیست. به علاوه به نظر او مضحک است که انسان اعضای خود را مهمل و بدون استفاده واگذارد، بخصوص اگر این عضو زبان و عمل آن بیان باشد که مایه تمایز آدمی از دیگر مخلوقات است.

کتاب خطابه ارسطو جز این، شامل فصول مشبعی در انواع خطابه، اجزاء و عناصر آن، اقسام ادله‌ای که خطیب بر پایه آن خطابه‌اش را استوار می‌سازد، انواع روشها و سبکهای بیان خطابه و طرق بهبود بخشیدن به این سبکها، الفاظ و کلماتی که در خطابه به کار می‌رود و صور خیال و کاربرد تشبیه و استعاره در آن، موسیقی و آهنگ عبارات، ایجاز و اطناب و مسأله کمیت در روش خطابی، استدلال در خطابه و جز آن می‌باشد که از حوصله این مختصر خارج است و خوانندگان را به اصل کتاب ارجاع می‌دهیم.

زمینه‌های تأثیر نقد یونان بر ادبیات معاصر

شاید بیشترین تأثیر آراء ارسطو بر ادبیات معاصر در زمینه داستان و بخصوص نمایشنامه مشهود باشد. هرچند مشکل می‌توان گفت که این تأثیر به صورت مستقیم اعمال شده، بلکه به نظر می‌رسد، تأثر داستان و نمایشنامه معاصر عربی از نظریات ارسطو از خلال برخورد تازه فرهنگ عربی با فرهنگ و ادبیات مغرب زمین در دو قرن اخیر صورت پذیرفته باشد.

ارسطو در بحث پیرامون تراژدی، چند رکن اصلی را به عنوان اساس این هنر معرفی می‌کند که شامل: بافت و ساختار و طرح هنری آن، نقشی که شخصیت‌های نمایش به ایفای آن می‌پردازند، اندیشه و بیان مناسب با آن، می‌شود. برخلاف نظر افلاطون و شاید برای ردّ اتهامات او از ادبیات و بخصوص از شعر، ارسطو نظریه معروف تزکیه (تطهیر و تصفیة نفس)

Theory of catharsis^۱ را مطرح می‌کند و مورد تأکید قرار می‌دهد. به عقیده او تراژدی از لحاظ موضوع و روش ارائه و شیوه تحقق اهداف نویسنده و شخصیت‌های آن با کم‌دی تفاوت اساسی دارد. کم‌دی به طبیعت بشری و وجوه نقص و کاستی آن که مایه استهزاء و ریشخند است، اختصاص دارد، اما تراژدی به شخصیت‌های بزرگ و اعمال قهرمانانه آنها می‌پردازد و در بیننده دو احساس اصلی ترس و ترخم (شفقت) را بر می‌انگیزد: ترس از وقایع دردناک ماجرا و ترخم بر قهرمانی که با این وقایع روبروست. پیدایش چنین احساسی هنگام مشاهده تراژدی سبب تزکیه و تصفیه نفس از احساسات مشابه آن می‌گردد.^۲ بنابراین برخلاف افلاطون که ادبیات را متهم به برانگیختن احساساتی که تابع هوا و هوس انسان است، می‌کند ارسطو تأکید می‌ورزد که ادبیات نمایشی مایه تزکیه احساسات و تحریک عواطف ظریف انسانی می‌گردد که این نیز به نوبه خود به سلامت روان و توازن عقلی منجر می‌شود. قرن‌ها بعد از ارسطو، هگل - احتمالاً به تأثیر نظریه او - به همین پدیده در شعر اشاره می‌کند و می‌گوید: شعر غنایی Lyric احساس و عاطفه را در فضایی از احساس و عاطفه، آزاد می‌سازد.^۳

از دیگر وجوه اختلاف نظر میان افلاطون و ارسطو، که هنوز تأثیر دوگانه خود را بر ادبیات جهان و از جمله ادب عربی حفظ کرده و نشان می‌دهد، مفهوم تقلید در اثر هنری است.^۴ که افلاطون آن را نمی‌پذیرد، اما ارسطو به آن معتقد است. البته لازم است یادآوری شود که مقصود ارسطو از تقلید، تقلید محض یا تصویر منفی طبیعت نیست، بلکه او وظیفه هنرمند را درگزینش، آماده‌سازی، تغییر و تطبیق خلاصه می‌کند، به این ترتیب هرگاه کار هنری اقتضای تغییر در موضوع تقلید را داشته باشد، هنرمند در الگوهای اولیه دخل و تصرف خواهد نمود. از نظر ارسطو، روش‌های تقلید در سه شیوه منحصر می‌شود: شیوه نخست آن که شاعر یا هنرمند اشیاء را چنان که بوده یا چنان که هست تصویر کند، ضمن آن که ضرورت انتخاب و گزینش و

۱- مذاهب النقد - ص ۳۰ - النقد الادبی الحديث. ص ۸۲.

۲- نظیر شیوه درمانی طبی که Homeopathy خوانده می‌شود یعنی درمان بیماری با ایجاد حالت شدیدتری از نوع خود آن، مثل درمان با شوک الکتریکی در بیمارهای عصبی.

۳- النقد الادبی الحديث - ص ۸۵.

۴- النقد الادبی عند اليونان - ص ۵۰ - النقد الادبی الحديث (هلال) ص ۵۲.

ترتیب وقایع و تکمیل طبیعت را مورد نظر دارد. دوم آن که اشیاء یا اشخاص را آن طور که مردم می‌بینند و معتقدند ترسیم کند، در این حالت حتی می‌توان امور محالی را که مورد اعتقاد توده مردم است به تصویر کشید، و کاربرد اسطوره در شعر از این قبیل است. روش سوم تصویر نمودن اشخاص است آن گونه که باید باشند، چنین تصویری بر تر از واقعیت است و الگوهای ایده آلی را مجسم می‌سازد.^۱ ارسطو ارکان و اجزای تقلید را بر متبلور ساختن و نشان دادن اعمال و عواطف انسانی استوار می‌کند و آن را در خدمت مفاهیم انسانی و اجتماعی در می‌آورد. اما این فکر بلند برای همه کسانی که در قرون بعد از ارسطو تا عصر حاضر به شرح نظریه او در تقلید پرداخته‌اند، روشن نبوده است.

پس از ارسطو، تئوری تقلید محور دعوت بسیاری از فلاسفه و طرفداران نوآوری قرار گرفته، اما مفاهیم اجتماعی و جریانهای فکری غالب بر هر عصری در فهم معنای تقلید و تفسیر آن تأثیر گذاشته و در هر عصری به نوعی از آن تعبیر شده که موافق گرایش غالب آن دوره بوده است. این است که می‌بینیم پیروان مکتب کلاسیک با استدلال به اصل یاد شده و لزوم تقلید نمایشنامه از طبیعت و زندگی، به وحدت زمان در نمایش معتقدند و آن را ضروری می‌شمارند زیرا معقول و منطقی نیست که حوادثی که در عالم واقعیت طی سالها رخ داده در عرض دو یا سه ساعت نمایش داده شود. در حالی که رومانئیستها نیز با اتکاء به اصل تقلید از طبیعت، وحدت زمان را در نمایش نفی می‌کنند و آن را مخالف طبیعت می‌شمارند، زیرا اکتفا به ارائه وقایع طی مدتی کوتاه نویسنده را وادار می‌کند که بسیاری از وقایع خارج از نمایش را روایت کند و در این حالت بازیگران بیشتر شبیه راویان قصه‌هایند نه ارائه دهندگان شخصیت‌هایی که نقش آنها را ایفا می‌کنند. به این ترتیب نمایش ارتباط خود را با واقعیت زندگی از دست می‌دهد. دیدرو فیلسوف و نویسنده فرانسوی که مهمترین معیار زیبایی را در نبوغ هنرمند می‌بیند، از آن رو که در طبیعت تصرف می‌کند کارش تنها تقلید محض از آن نیست، به احتمال قوی از نظریه ارسطو تأثیر پذیرفته است.^۲

نظریه دیگر ارسطو که آن نیز تأثیر عمیقی بر پدیده‌های ادبی و شعری جهان داشته، وحدت عضوی (ارگانیک) است که او در تراژدی شعری مطرح ساخته و امروزه از ارکان

برجسته فنی در شعر محسوب می شود و از مباحث دلکش نقد ادبی معاصر عربی است.

مفهوم وحدت عضوی که در نظریه ارسطو ذیل مبحث حکایت (در نمایشنامه) مطرح می شود به معنای آن است که تراژدی یا شعر بر عملی کامل مشتمل باشد و عمل کامل دارای شروع، وسط (متن و اصل) و پایانی است که بر اساس آن بصورت موضوعی کامل و مستقل و قائم بخود جلوه میکند. با این وحدت اثر هنری - نمایشنامه یا شعر - مانند موجودی زنده و دارای اعضای حیاتی است، رشد می کند و به اوج و نهایی که نتیجه منطقی سلسله وقایع و اجزای آن است، منتهی می گردد.^۱ چنین وحدتی اقتضا می کند که اثر هنری - بخصوص نمایشنامه - از حوادث کم اهمیت و عارضی که به اصل ماجرا ارتباط خاصی ندارد، خالی باشد، به علاوه نهایت و پایان داستان از مجموعه وقایع آن و نه از عوامل خارجی یا ناشناخته - ناشی و استنتاج شود. هم چنین این وحدت مستلزم آن است که اثر شعری - هنری، بخصوص تراژدی، طول معینی داشته باشد، بطوری که حافظه قادر به درک و فراگیری آن باشد.

حکایت (افسانه یا اسطوره) مجموعه ای است از افعال دارای نظم و ترتیب که پیرامون موضوعی واحد دور می زند و از نظر ارسطو مبدأ و روح تراژدی را تشکیل می دهد، زیرا تراژدی تقلید مردم نیست بلکه تقلید فعل و زندگی و خوشبختی و نگون بختی است و خوشبختی و نگون بختی از نتایج فعل است.^۲ از آنجا که در نمایشنامه این دو پدیده - یعنی سعادت و شقاوت شخصیت ها - مبتنی بر حوادثی است که نویسنده از طریق محاوره ارائه می دهد، حادثه و فعل در آن بیشترین اهمیت را دارد و اهتمام ارسطو به حکایت نیز به این دلیل است که حکایت اساس فعل است و فعل محور شقاوت و سعادت. با این بیان، حکایت محور مهم ترین ابعاد فنی و عملی نمایشنامه - یعنی تقلید، وحدت ارگانیک و تزکیه - را تشکیل می دهد. با آنکه برخی منتقدان معتقدند که چون حوادث در نمایشنامه و داستان آفریننده اثر ادبی نیست بنابراین نظریه ارسطو کهنه شده، اما نظر منتقدان عرب آن است که مقصود ارسطو از حکایت و تأکید بر آن، افعال مرتبط به شخصیت ها و زمینه های روانی آنها و تحول و دگرگونی این زمینه ها و عوامل روانی است، زیرا حوادث فنی به منزله نتیجه و ثمره شخصیت هاست و به این مفهوم حکایت همچنان

۲- مرجع سابق ص ۶۵ به نقل از «فن الشعر» ارسطو.

۱- مرجع سابق ص ۶۷ و ۳۹۶.

ارزشمند است.^۱

نخستین مبنا و اصل برای خوب و مناسب بودن شخصیت‌ها در نمایشنامه آن است که این شخصیت‌ها ارتباط خود را با واقعیت از دست ندهند و دومین اصل، وحدت شخصیت همراه با عمق آن است و این تعبیر نقدی جدیدی است از آنچه پیش از این ارسطو هم شأنی منطقی خوانده است.^۲ مفهوم وحدت شخصیت، یک بعدی بودن آن برای ارائه اندیشه‌ای انتزاعی نیست بلکه وحدتی موردنظر است که به‌انواعی از ویژگی‌های مختلف، که با طبیعت شخصیت در جریان حادثه اتفاق و هماهنگی دارد، اجازه بروز بدهد. در نمایشنامه باید توالی حوادث با شخصیت‌ها ارتباط محکمی داشته باشد به گونه‌ای که حرکت خارجی حوادث با حرکت درونی و روانی شخصیت‌ها هماهنگ شکل بگیرد، تا منطق نمایشنامه ناشی از خود افعال و حوادث (حکایت) باشد که راهی برای ارائه‌اش جز محاوره وجود ندارد.

تفاوت میان داستان و نمایشنامه در همین نقطه ظاهر می‌گردد زیرا مجال شرح و تفسیر و تحکیم روابط میان شخصیت‌ها و حوادث به‌صورتی که وحدت در آنها متجلی گردد در داستان وسیعتر از نمایشنامه است. به این دلیل است که منتقدان می‌گویند اگر اثری ابتدا در قالب داستان تألیف شود و سپس به‌نمایشنامه تغییر یابد، خطر از دست دادن منطق فنی خود را که در قالب قصه کسب کرده، دارد و نویسنده برای دفع این خطر باید تلاش فراوان مبذول کند.

حکایت در داستان، شبیه به حکایت در نمایشنامه است، به این لحاظ که مجموعه‌ای از حوادث است که براساس نظام علیت ترتیب می‌یابد و به نتیجه طبیعی آن حوادث منتهی می‌شود. این حوادث تنظیم یافته پیرامون موضوعی کلی دور می‌زند که تجربه انسانی است و تفاوت آن با تجربه شعری این است که به طبیعت خود به لحاظ اجتماعی موضوعیت دارد، برخلاف تجربه شعری که در جوهر خود ذاتی و شخصی است. یعنی نویسنده داستان ممکن است نظر خود و احساسش را در مورد تجربه‌ای که داشته ذکر کند ولی برخلاف شاعر، آن تجربه را از خلال احساس خود وصف نمی‌کند، بلکه در عالمی خاص آن را بطور موضوعی خلق می‌نماید. در چنین حالتی تجربه بیان شده حالت توجیه‌گری و اقناع می‌یابد.

همانند نمایشنامه، در داستان نیز باید حوادث به‌نوعی ترتیب یابد که وحدت عضوی

۱- مرجع سابق ص ۵۸۷.

۲- مرجع سابق ص ۶۱۰.

(ارگانیك) در آن تحقق پذیرد. آنگاه حوادث به اوج بحران و پیچیدگی می‌رسد و بعد به سمت حل و پایان ماجرا پیش می‌رود. تفاوت وحدت در داستان و نمایشنامه از آنجا بر می‌خیزد که نمایشنامه تابع زمان نمایش است ولی داستان این قید را ندارد. در نمایشنامه مجالی برای دخالت نویسنده از طریق شرح و تفسیر نیست و تنها بر محاوره تکیه دارد و مونولوگ درونی در آن تقریباً امکان وجود ندارد و تعدد شخصیت‌ها و سرنوشت آنها ممکن نیست، در حالی که در داستان همه این موارد و امکانات موجود است. حوادث انعطاف‌پذیری قابل توجهی دارند و وحدت حادثه که در داستان محور اصلی است به مفهوم تمرکز حقایق پیرامون حقیقتی خارجی یا حقیقتی فکری یا پیرامون شخصیتی اصلی است که حقایق و افکار و شخصیت‌های دیگر به آن ارتباط می‌یابند و حاصل آن وحدت احساس و ادراک از موضوع و شخصیت است.

با آنکه هدف ارسطو از وحدت ارگانیك (عضوی) تنها وحدت عضوی در نمایشنامه و حماسه است، اما وحدت ارگانیك در شعر و قصیده، به میزان زیادی در پختگی و تحقق و انطباقش از تئوری ارسطو در وحدت حماسه و نمایشنامه متأثر است. مقصود از وحدت ارگانیك در قصیده عربی، وحدت موضوع و وحدت احساساتی است که موضوع آن را بر می‌انگیزد. هم‌چنین ترتیب صور و افکار به شکلی که قصیده بطور تدریجی براساس آن پیش رود و به پایانی که نتیجه ترتیب آن افکار و صور است، منتهی شود، نیز از مفاهیمی است که وحدت عضوی مستلزم آن است. در این حالت اجزای قصیده مانند ساختاری زنده است که هر جزء عمل خاص خود را دارد و بعضی از این اجزاء از طریق تسلسل افکار و احساسات شاعر منجر به بعضی دیگر می‌شود.^۱ این پدیده در بخش موضوعات نقد ادبی بیان خواهد شد.

در فصلهای آینده این کتاب از دیگر نظریات نقد و فلسفه یونان باستان در ارتباط با موضوعات بحث یاد خواهیم کرد. در انتهای این مبحث یادآور می‌شویم که نقد معاصر هنوز در گیرودار مناقشات و اختلافات خود به آراء و عقاید افلاطون و ارسطو می‌پردازد، پاره‌ای را رد می‌کند و پاره‌ای را چراغ راه خویش می‌سازد و به هر حال تردیدی نیست که مکتب کهن پایه‌های اولیه این فن را استوار ساخته و بنای نخستین آن را پی افکنده است.

میراث نقدی عربی

آغاز نقد ادبی عربی به عصر جاهلی باز می‌گردد، یعنی مدّتی بعد از آن که نخستین نمونه‌های ادبی - شعری منسجم و پخته ارائه شد، سخن سنجان سنجش آنها را پیشه ساختند. در اواخر عصر جاهلی بازارهای عرب که محلّ تجمع قبایل مختلف بود فزونی گرفت. در این بازارها مجالس ادبی برپا می‌شد که مخصوص خواندن و شنیدن شعر بود، بسیاری از شاعران به دربارهای امرای حیره و غسان رفت و آمد می‌کردند. در همین برخوردها به ذکر عیوب و محاسن سخن یکدیگر می‌پرداختند. سخنان و حکمها و قضاوت‌هایشان در این زمینه، هسته اولیه نقد عربی را تشکیل داد. یک نمونه از این احکام نظریاتی بود که شاعران بزرگ و صاحب‌نظری چون نابغه ذبیانی در بازار عکاظ اظهار می‌داشتند. از حماد راویه نقل است که عرب شعر خویش را بر قریش عرضه می‌کرد، آنچه قریش می‌پذیرفت مقبول و مستحسن بود و آنچه رد می‌کرد مردود و نا مقبول^۱ شواهد بسیاری از این اشعار و ابیات که شاعران و صاحب‌نظران از قریش یا غیر قریش مورد ارزیابی قرار داده‌اند و در خصوص آن حکم نموده‌اند نقل شده و در کتابهای تاریخ ادب و تاریخ نقد موجود است. این شواهد بر وجود نوعی نقد ادبی در اواخر عصر جاهلی دلالت دارد، به علاوه نشان می‌دهد که شعر در این زمان به عنوان یک هنر تدریس و آموزش داده می‌شد. نقد ادبی نوپای جاهلی بیشتر به ساختار سخن و معانی آن اهتمام داشت و صحت و سقم آن را براساس ذوق عربی می‌سنجید. بر نظم شعر به وجود استحکام یا عدم آن، و بر معنی آن به مقبول یا غیر مقبول بودن حکم می‌کرد. این نقد بر احساس ناشی از تأثیر شعر در نفس ناقد و بر میزان این تأثیر استوار بود، به بیان دیگر ذوق و سلیقه عربی رکن اساسی آن را تشکیل می‌داد. چنین نقدی با روح آن عصر و با شعر عربی آن عصر همخوانی و مناسبت داشت. از آن جا که شعر جاهلی تقریباً جز احساس شاعر چیزی نیست نقد نیز این گونه بود و هر دو بر پایه تأثر و انفعال شکل می‌گرفت، همچنان که شاعر از تأثیر حوادث و اشیاء و امور پیرامونش برانگیخته می‌شد، ناقد نیز از تأثیر آن سخن در قلب و روحش برانگیخته می‌گردید. به این دلیل است که باید گفت ملکه نقد نزد عرب عصر جاهلی امری تحلیلی و فکری نبود بلکه بر پایه ذوق هنری خالص شکل می‌گرفت و استنباط

۱- تاریخ النقد احمد ابراهیم، ص ۲۱.

و تحلیل در آن جایی نداشت.

از صدر اسلام نیز روایاتی در خصوص نقد و اظهار نظر در اشعار شاعران باقی است گرچه شعر دیگر مانند گذشته قداست و عظمت نداشت. نقل است که غیر از شاعران گاه رجال سیاست نیز در باب آن اظهار رأی نموده‌اند، بخصوص روایاتی در دست است که عمر بن خطاب دانای به شعر و در آن هنر صاحب نظر بود و برخی آراء نقدی را به او نسبت می‌دهند. با این همه به نظر می‌رسد که در دامنه این فن گسترشی پیدا شد و نوعی تنوع در میان کسانی که به آن می‌پرداختند پدید آمد و بر دقت آن افزوده گردید به گونه‌ای که به پاره‌ای ویژگیهای ساختاری و معانی معین محدود شد و تا اندازه‌ای از روحیه جدید قانون‌مندی که در میان مسلمانان به وجود آمده بود، متأثر گردید. به دلیل تأثیر روح دینی که بر جامعه حکمفرما شده بود اهتمام ناقدان و شاعران بیشتر متوجه شعر اخلاقی یا شعری که مبلغ فضیلت و کرامت و همت و جوانمردی باشد، گردید. تا اواخر قرن اول هجری نقد به صورت ملاحظات پراکنده‌ای باقی ماند که گاه گاهی با اندک معیاری از معیارهای ادبی تقویت می‌شد. ولی در اواخر این قرن دگرگونی بسیاری در احوال نقد ادبی رخ داد، تعمق و تأمل در فهم و درک ادبیات و موازنه و مقایسه بین شعر شاعران مختلف و اشعار مختلف یک شاعر فزونی یافت و نقد بطور قابل توجهی شکوفا گردید. بطوری که می‌توان گفت در واقع نقد صحیح ادبی از این زمان آغاز شد و آنچه قبل از این زمان وجود داشت تنها هسته یا ریشه اولیه نقد را تشکیل می‌داد. شاید از مهمترین علل این شکوفایی و رشد، شکوفایی ادبیات و شعر عربی و فزونی گرفتن مجالس و محافل نقدی در صحرا و نیز در شهرهای اسلامی و در موسم تجمع عرب از جمله موسم حج یا در محضر علمای ادب دوست و شعرشناس و از همه مهمتر بازگشت عرب به تعصب عربی جاهلی و یا به عبارتی جاهلیت دوم پس از اسلام باشد که خصومت و دشمنی بین شاعران را دامن می‌زد و باعث اشاعه انواع هجو و تهکم می‌گردید و در این میان روش بنی‌امیه از سویی و عشق به فخر و مباهات در روح عرب از سوی دیگر، دمام هیمة این آتش را فراهم می‌ساخت. به علاوه پیدایش و رواج موسیقی و غناء به ایجاد جو تازه‌ای در نقد و تحلیل شعر و تنوع آراء نقدی کمک کرد.

به هر تقدیر نقد شعر دیگر منحصر در ساختار و معانی شعری باقی نماند و به ارزیابی احساس و تمیز احساسها از یکدیگر پرداخت. ویژگیهای شعری، زیبایی موسیقی، لطافت

احساس و نیکویی را تشخیص داد، اغراض شعری را در شعرهای مختلف شناسایی نمود و با مقایسه آنها از زوایای گوناگون در شعر شاعران مختلف به برتری و استادی بعضی از آنان حکم کرد. با وجود این هنوز نقد تکیه بر ذوق عربی خالص داشت و استدلال و تعلیل در آن همچنان فطری و به دور از روح علمی بود و تحلیل نمونه ادبی به نحوی که بر ویژگیهای دقیق آن اثر متکی باشد، پدید نیامد. به بیان دیگر نقد ذاتی که بر پایه ذوق فردی عربی شکل می‌گرفت، نمای کلی نقد این عصر بود.

از اواخر قرن اول هجری در کنار ادبایی که به فن نقد اشتغال داشتند، جماعت دیگری ظهور نمود که نقد ادبی را اجزائی از وظایف خود می‌شمرد و آن جماعت، لغویان و لغت‌شناسان بودند. این گروه به اقتضای حیات اسلامی جدید به وجود آمد و راه را برای تبدیل تکلم ذوقی و فطری عربی به تکلم عربی مبتنی بر آموزش در ابتدا، و پس از آن تبدیل نقد فطری عربی به نقد مبتنی بر تعلیم، هموار ساخت. هرچه از عصر جاهلی دورتر می‌شویم اهتمام به تنظیم زبان عربی و شناخت اصل مفردات و ترکیب‌های آن بیشتر می‌شود تا آن‌جا که قرن دوم هجری عصر تدوین قواعد لغوی و دستوری است. در این قرن برای نخستین بار نوعی نقد بوجود آمد که هدف علمی داشت، نقدی وسیع بود که به تحلیل متن ادبی در همه جوانب لغوی، ترکیبی و ساختارنی آن می‌پرداخت. همان عواملی که تدوین و تنظیم زبان عربی و ایجاد علوم زبانی را ایجاب کرد، تنظیم و تدوین نقد ادبی را برای لغویان و نحویان ایجاب نمود، که بی‌تردید اساس آن ترس از رخنه فساد و خطا و تحریف در زبان و متون عربی و در رأس آنها قرآن کریم بود، زیرا در پی فتوحات اسلامی و گسترش قلمرو حکومت مسلمانان و انضمام ملت‌های غیر عرب به مردم عرب، بیم آن می‌رفت که میراث ادبی و زبان عربی به خطا و تحریف آلوده گردد. ذاتی بودن نقد که به درجاتی سبب بی‌نظمی و آشفتگی در این فن می‌گردید با کمک براهین و استدلال‌های لغویان به تدریج رنگ باخت. البته نقد به ثبت و ضبط شعر و صرف کلمات و اعراب الفاظ و محدود ساختن لفظ مناسب معنی محصور نماند، بلکه نقد فنی که پدیده‌های زیبایی‌شناسی را در ادب جستجو می‌کند و بانی وسیع دارد پدید آمد و رو به رشد نهاد. همزمان نقد اثر ادبی به ویژه شعر از نظر ارتباط آن با آفریننده آن اثر و محیطی که در آن به سر برده و عواملی که بر او و اثر ادبی او تأثیر نهاده، مورد توجه قرار گرفت، و این ابتدای شکل‌گیری نوع جدیدی از نقد بود که در مقابل نقد ذاتی رخ نمود و آن نقد موضوعی بود، زیرا برخلاف نقد ذاتی که از احساس و انفعال درونی

ناقد سرچشمه می‌گیرد این نقد بر مبنای مشاهده و فکر و تعلیل قرار دارد به تدریج نقد موضوعی از بررسی و ارزیابی رابطه شعر و گوینده آن و محیط و عوامل مؤثر بر او فراتر رفت، و در صدد شناخت ارتباط بین شعر و زندگی اجتماعی - مثلاً در نقد اصمعی بر شعر حسان بن ثابت - یا نقد شعر از زاویه تاریخ ادبیات، وصحت یا بطلان انتساب آن به آن ادیب برآمد^۱. شاید این نوع اخیر را بتوان در نقد موضوعی مندرج ساخت یا به عنوان نوع دیگری از نقد - مثلاً نقد تاریخی - شناخت. آنچه امروز بعضی از منتقدان معاصر نقد توثیقی (نقد مبتنی بر اسناد) می‌نامند، و دایره شمول آن را بر شناخت تاریخ متون ادبی و زبان و منشأ فرهنگی آنها و نیز بر صدق وصحت و دقت نقل و ضبط آنها گسترش می‌دهند، امری شبیه به همین مفهوم است و باید دانست که ایشان سرآغاز پیدایش چنین شکلی از نقد را در اواخر قرن دوم هجری می‌یابند^۲، یعنی زمانی که مردم عرب به گردآوری و تدوین میراث فرهنگی خود همت گماشتند و با مشکلات متعددی در این زمینه روبرو گشتند و سؤالات بسیاری در اذهان ایشان در خصوص وصحت و دقت روایت آثار قدما مطرح گردید و دانستند که مسؤولیت پاسخ‌دهی به این سؤالات به ایشان واگذار گردیده است. به این ترتیب قبل از آن که حرکت «نقد توثیقی» رنگ علمی بگیرد و اصول و روشهای آن مشخص شود و به صورت نقد سیستماتیک قرن چهارم در آید در این زمان پایه موضوعی صحیح آن شکل گرفت.

از برجسته‌ترین شخصیت‌های نقدی و بلکه شخصیت پیشگام در تألیف نقد ادبی در قرن دوم و اوایل قرن سوم محمد بن سلام الجمحی (ت. ۲۳۱ هـ) صاحب طبقات الشعراء است. اگرچه او صاحب نظریه جدیدی در نقد نیست ولی اولین کسی است که به مباحث نقدی و آراء و افکار لغوی و فنی موجود تا آن زمان نظم بخشید و چگونگی ارائه و ادای برهان برای آن را شرح داد و حقایق ادبی را از آن استنباط نمود.

نخستین موضوعی که ابن سلام به بیان آن می‌پردازد مسأله انتحال (جعل شعر) است. وی معتقد است که بخشی از شعر جاهلی ساختگی است. این اندیشه از ابن سلام شروع نشده ولی او

۱- مشهورترین کسانی که در این عصر به جعل و انتحال شعر آن شناخته شدند خلف الاحمر از بصریان و

حماد الراویه از کوفیان و بعد از آن ابو عمر بن العلاء بودند.

۲- فصول فی النقد العربی و قضایاه (محمد خیر)، ص ۶۱.

آن را به‌خوبی پرداخته و بر آن برهان ذکر کرده است. دومین کار مهمی که کتاب ابن سلام مشتمل بر آن است تقسیم‌بندی شاعران به‌صورت طبقات و تبیین تفاوت آنها و قرار دادن هر کدام از آنان در مرتبه‌ای مناسب می‌باشد. سومین نظریه در این کتاب، نقد موضوعی است که بیش از پیشینیان توسط مؤلف توضیح داده شده و به‌صورتی علمی تنظیم یافته و مستند به فکر و تأمل و برقراری ارتباط بین علتها و معلولهاست. جز این «طبقات الشعراء» مشتمل بر آراء و نظریاتی دیگر نیز هست که در اهمیت، به‌پایه این مسائل نمی‌رسد ولی همچنان با روح علمی و دید ادبی مورد بررسی قرار گرفته است.^۱

پدیده دیگر در نقد ادبی قرن دوم هجری خصومت بین طرفداران ادب قدیم و نوپردازان (مجددین) در شعر بود. گرچه تجدید و نوآوری در انواع شعری و یا در مضامین و اغراض شعری دگرگونی عمیقی بوجود نیاورد و به‌طور عمده بر تغییر در مقدمات و دیباچه قصائد از وصف اطلال و دمن به وصف می و مجالس آن و یا وصف بستان و گل و قصر و جز آن، و اهتمام به‌جوه بیانی و آراستن کلام به‌صناعات بدیعی از استعاره و جناس و طباق و جز آن و تجدید در اوزان شعری مقصور ماند، ولی همین نیز کافی بود تا آتش مخاصمه را بین ادبا و ناقدانی که از ادبیات قدیم حمایت می‌کردند، از سویی، و نوگرایان از سوی دیگر برافروزد. متعصبان نسبت به قدیم به‌طور عمده از لغویان و نحویان بودند، با این همه تعصب برای ادب قدیم آنان را از ارزیابی و سنجش و نقد آثار ادبی نوآوران باز نمی‌داشت. در طلیعه نوپردازان ابونواس قرار می‌گرفت که علاوه بر شعر، در نقد نیز توانا، و در جستجوی یافتن ارتباط بین اثر ادبی و زندگی و در صدد برقراری تناسبی بین آن دو بود. این حرکت نوگرایی گرچه توفیق چندانی نیافت و گرچه، شعر عربی در پی آن دچار ضعف گردید و این ضعف شعری با ضعف اخلاقی نیز در آمیخت، ولی از آن‌رو که به‌هر حال حرکتی تازه در جهت مرتبط ساختن ادب به‌زندگی و زمان بود ارزشمند به‌شمار می‌آید. مکتب بیانی تازه‌ای هم که در ادبیات ظهور کرد و بشار بن برد از

۱- تفصیل موضوع را در مراجع زیر بجوید

الف) تاریخ‌النقد احمد ابراهیم ص ۷۵-۸۸

ب) تاریخ‌النقد احسان عباس ص ۷۸-۸۰

ج) تاریخ‌النقد زغلول ص ۹۶-۱۰۸

پیشگامان آن محسوب میشد شعر را به صورت فنی در آورد که شاعر در آن در جستجوی زیبایی کلام و تزیین آن به صناعات بدیع و صور بیان است.

قرن سوم به چند دلیل در تاریخ نقد ادبی اهمیت خاصی دارد، در این دوره علاوه بر این که نقد بر پدیده‌های موجود در قرنهای قبل تکیه داشت ویژگیهای نوینی نیز بر آن افزوده شد. آشنایی با فرهنگها و معارف بشری به ویژه فرهنگ و نقد یونانی بر معارف و ذکاوت ذهن عربی افزود. با پیدایش علم بلاغت و علم منطق مباحث جدیدی در نقد به وجود آمد، و با نگرشی تازه به آثار ادبی در سایه این دو علم، نقد ادبی گسترشی چشمگیر یافت.

ظهور شخصیت‌های برجسته و مبرز در فن نقد - نقد شعر و نقد نثر - از جمله ابن قتیبه، قدامة بن جعفر و جاحظ^۱ در این قرن با ارائه آراء و روشهای جدید نقد همراه گردید و مجموعه این عوامل سبب شد که نقدی غنی و پربار و دقیق مشتمل بر جوانب متعدد و فرهنگهای متنوع حاصل گردد. اما بزرگترین نیروی محرکه در تطور نقد ادبی در قرن سوم به وسیله معتزله به وجود آمد^۲ و محافل اعتزالی بیشترین اهتمام را به نقد - نقد خطابه و نقد شعر - نشان دادند. شخصیت بزرگ و برجسته ادبی منتسب به این فرقه جاحظ است و الناشی الاکبر معروف به ابن شرشیر نیز به آن منسوب است. مهم آن که نقاد غیر معتزله نیز از ایشان تأثیر پذیرفتند و این تأثیر در آراء نقدی ایشان متجلی گردید.

زبان دانان و دستورشناسان و ادبای فصیح در این قرن همچنان از حاملان شعر و ناقدان آن به شمار می رفتند و همچنان از ادبیات قدیم حمایت و دفاع می نمودند و ذوق نقدی آنها از اصل عربی خالص ریشه می گرفت. تصویر واضح گرایش لغوی را در این قرن در «الکامل» مبرد می یابیم. اما گروه دیگری هم از اهل علم و نظر پیدا شد که هم شعر قدیم و هم شعر نو پردازان (محدثین) را مورد ارزیابی و بررسی قرار می داد و در ضمن بسیاری از علوم وجودی^۳ و نقلی را آموخته بود و ذوق نقدیش آمیخته ای از دو عنصر یادشده بود، یعنی بر ادب قدیم تکیه

۱- عده ای از محققان ابن سلام را که پیش از این در نقد قرن دوم به او اشاره شد، در قرن سوم ذکر می کنند.

۲- تاریخ النقد احسان عباس ص ۶۹.

۳- مقصود از آن علوم کونیه است که شامل علومی جز تاریخ و علوم دینی (تفسیر حدیث - فقه و...) و علوم لغوی

(صرف و نحو و بلاغت و...) می شود مانند: تقویم - سیاست - طب - علم اجتماع - هندسه و... عصر سلاطین الممالیک. ۳: ۹۳.

داشت و از ادب جدید و معارف نقلی و بلاغت متأثر بود. نمونه واضح این گروه ابن قتیبه است. از سوی دیگر با نقل فرهنگ و نقد یونانی و آثار حکمای یونان ذهنیت دیگری نیز شکل می‌گرفت و اگر گروه قبل، از این فرهنگ و ادب تنها به پذیرش اثری اکتفا کرده بود، این ذهنیت جدید قویاً و به‌اصرار بر نقد و حکمت یونان تکیه می‌کرد. مثال بارز این گرایش قدامه بن جعفر است.

جاحظ شعر را مصدر و منشأ همه معارف خود قرار داده و حتی تصوّرش از خطابه و اطلاعاتش در مورد حیوانات نیز از شعر منشأ گرفته است. به اعتقاد او شعر، پدیده‌ای عربی و ویژه عرب است و هیچ ملّتی جز عرب شعر را نمی‌شناسد. البته این نه از آن جهت است که از وجود شعر نزد یونانیان یا رومیان یا ایرانیان بی‌خبر بوده بلکه آنچه نزد دیگر ملّتها شعر شناخته شده به نظر او در شمار شعر نیست.^۱

در خصوص مسأله شعر قدیم و شعر محدث (جدید) جاحظ نظریه التقاطی دارد و ادب و شعر قدیم را بر شعر محدثین برتری نمی‌دهد، و شناخت شعر خوب را مشروط به بصیرتی می‌داند که قادر باشد آن را از هر گوینده‌ای و در هر زمانی تشخیص دهد.^۲ از جمله آراء نقدی او در شعر اینکه: معنا و لفظ به یکدیگر آمیخته و بافته شده بی‌آن که جدای از هم قابل تصوّر باشند. معنا در لفظ ترکیب یافته و لفظ بر معنا احاطه دارد بی‌آن که بر آن تنگ باشد یا بیش از آن گنجایش داشته باشد.

در زمینه انتحال (جعل) شعر، جاحظ روش خاصی دارد. گرچه او خود این روش را به تفصیل بیان نکرده ولی از تأمل در نوشته‌هایش بر می‌آید که بر کیفیت روایت شعر و شرایط راوی و بر روش نقد تاریخی و روش نقد ذاتی متکی است.^۳ جاحظ راوی را در میزان می‌گذارد و به صدق و کذب راویان آگاهی می‌دهد و دقت بعضی یا عدم دقت گروهی دیگر را گوشزد می‌کند و لزوم مقایسه روایت را با آنچه در تاریخ و شعر صحیح و تحریف نشده آمده، یادآوری می‌نماید. اما تنها به این روش تحقیق اخبار و روایات اکتفا نمی‌کند، بلکه مانند فیلسوفی عقل‌گرا «شک» را در بررسی‌هایش به کار می‌گیرد و می‌کوشد اصولی را برای مواردی که شک در آن

۱- النقد المنهجي ص ۱۲ به استناد البيان والتبيين و الحيوان.

۲- تاريخ النقد (احسان عباس) - ص ۹۵

۳- تفصيل مطلب در النقد المنهجي ص ۳۷-۲۸.

واجب است و مواردی که شک در آن واجب نیست، مقرّر دارد.^۱ روش نقد تاریخی او همان است که در نقد ابن سلام از آن سخن گفتیم و روش نقد ذاتی، نقد و بررسی خود متن ادبی به لحاظ مفردات و ترکیبات و سبک آن است، که در شعر شاعران مختلف متفاوت است و ناقد بصیر تفاوت آن را در می‌یابد. این روش از ابتکارات جاحظ است و کسی قبل از او آن را به کار نبرده است.

علاوه بر این در بحث و مطالعه هر شاخه‌ای از علم، جاحظ از روش علمی خاصی استفاده می‌کند. چنان که روش بحث او در علوم خالص مانند علم حیوان با روش بحث در ملاحظات روانی و اجتماعی، یا روش بحث در علوم انسانی (تاریخ و ادب) تفاوت دارد و در هر کدام از این شیوه‌ها بحث و تحقیق بر پایه اصولی استوار گردیده است.^۲

جاحظ نخستین کسی است که تحقیق و بحث در ادب را بر پایه‌های جدیدی جز آنچه ابن سلام ذکر کرده، بنا گذاشته است. برخلاف ابن سلام که شاعران را به طبقاتی تقسیم کرده، جاحظ برای هر شاعر به هر میزان که استحقاق آن را دارد ارزش و قدر قائل می‌شود و هیچ شاعری را به جهت منتسب بودن به زمانی خاص، برتر یا فروتر نمی‌شمارد.

افکار و نظریات جاحظ منحصر به مختصری که به آن اشاره شد نیست. مباحث بسیاری در زبان، فقه اللّغه، بلاغت، نقد، تفسیر، حدیث و در نوادر و امثال و جز آن در تألیفات متعدّد وی وارد شده که مجال پرداختن به آنها نیست. جاحظ شاگردان بسیاری داشت که شماری از آنها از ناقدان و محققان بزرگ این قرن به شمار می‌روند. کسانی مانند ابن قتیبه که فقه و ادب را با هم داشته یا قدامة بن جعفر که منطق را در نقد شعر به کار گرفته یا منتقدانی که بحث پیرامون یک ادیب را برگزیده‌اند، مانند: صولی در کتاب «اخبار اُبی تمام» و ابوالحسن الجرجانی در «الوساطة بین الممتنبی و خصومه» همه نظریه جدید جاحظ را در نقد اقتباس کرده‌اند.

ابن قتیبه اولین شاگرد مکتب نقدی جاحظ شمرده می‌شود، سخن او در مقدمه «الشعر و الشعراء»^۳ آشکارا تابعیت او را از نظر استادش نشان می‌دهد و تقریباً در تمام آثارش، در هر آنچه که نوشته از زبان و ادبیات و شعر و اخلاق و قرآن، از او تأثیر گرفته است، با این همه از حمله شدید بر او به دلیل آن که هم له و هم علیه یک موضوع احتجاج می‌کند نیز خودداری نورزیده است.^۴

۱- مرجع سابق ص ۱۶۲-۱۵۹.

۲- مرجع سابق ص ۲۳۷-۱۹۴.

۳- ص ۸-۷.

۴- تاریخ النقد (احسان عباس) ص ۱۰۶ به نقل از تاویل مختلف الاحادیث ص ۷۳-۷۱.

این قتیبه شعر را به لحاظ لفظ و معنایش به چهار نوع تقسیم می‌کند و شاعران را برحسب طبع و احساس و ملکه شعری در دو دسته متکلف و مطبوع جای می‌دهد^۱ و معتقد است که ایشان از نظر ملکه شعری تفاوتی عظیم دارند و مهم آن است که شعر از طبع و ملکه شعری ناشی شود. فایده‌ای که از آثار و افکار ابن قتیبه نصیب نقد ادبی شده، وضع و تعیین و تنظیم قواعد و اصولی است که ناقد در کار خود باید مبنا قرار دهد.

در مورد قدامه بن جعفر پیش از این سخن گفتیم و اینجا به اختصار می‌افزاییم که او در تعریف شعر چهار عنصر لفظ و معنی و وزن و قافیه را منظور می‌کند و برخلاف ابن قتیبه شعر را به هشت نوع تقسیم می‌نماید^۲. این تقسیم نوعی حصر منطقی است که انواع شعر را برابر ناقد می‌گذارد بدون این که هیچ نوعی از چشم او مخفی بماند یا در تشخیص نوعی گمراه شود. شاید واضحترین اثر کتاب «خطابه» ارسطو بر نقد قدامه در سخن وی از صفات نفسی است که ارسطو آنها را ارکان فضایل شمرده و قدامه آن را به شعر منتقل ساخته و معانی شعر را به آن ربط داده، چنان که مدح را خاص عقل و شجاعت و دادگری و پا کدามی دانسته که اینها خود اصول فضایل نفس است و هجو را که ضد آن است خاص صفاتی شمرده که اضداد فضایل است و به همین روش، هر امری در شعر به این فضایل و اضداد آن بر می‌گردد.

اما اشاره‌ای که در خلال مطالب گذشته به مبرّد داشتیم حاکی از آن است که او را در شمار ناقدان منظور می‌کنند، هر چند شاید این امر مورد اتفاق همه صاحب نظران نباشد. در هر صورت مبرّد گرچه در بخشی از «الکامل» گرایش لغوی خود را آشکار می‌سازد ولی با قبول شعر محدث و تابعیت از روح عصر خود و اتخاذ موضع التقاطی در جمع بین ادب قدیم و جدید^۳ و به ویژه به علت آن که او در قرن سوم استادی بزرگ بوده و رأیش مقبول ناقدان، در شمار صاحب نظران

۱- برای آشنایی با جزئیات این انواع و تقسیمات نگاه کنید به تاریخ النقد (احمد ابراهیم) ص ۱۲۸-۱۲۱.

۲- این هشت نوع به دو دسته چهارتایی تقسیم می‌شود. چهارتای اول مفاهیم مفرد و ساده‌ای است که تعریف شعر بر آن دلالت دارد یعنی لفظ و معنا و وزن و قافیه و چهارتای دوم حاصل ترکیب مفاهیم اول است یعنی هماهنگی لفظ با معنا، هماهنگی لفظ با وزن، هماهنگی معنا با وزن و هماهنگی معنا با قافیه.

۳- عبارت مبرّد در این خصوص قابل توجه است: و لیس لقدم العهد یفضل القائل ولالحدثان العهد یهتضم المصیب ولكن یعطی کلّ ما یستحق: (الکامل ۱: ۲۹).

در نقد محسوب می‌شود.

پیش از این که سخن از نقد قرن سوم را خاتمه دهیم، لازم است اشاره‌ای گذرا به نقد نثر در این قرن و نیز قبل از آن داشته باشیم. مطالعه و بررسی اعجاز قرآن اوج مباحث نقد نثر را تشکیل می‌دهد. قرآن به دو طریق مستقیم و غیر مستقیم در تحوّل نقد اثر گذاشته: اثر مستقیم آن در کوششهایی متجلی می‌شود که متفکران و دانشمندان در شرح سبک قرآن و وجوه بیانی و اثبات اعجاز آن مبذول داشتند. اثر غیر مستقیم قرآن در لطافت بخشیدن به ذوق ناقدان است. سایر مطالعات و مباحث در نقد نثر بطور عمده شامل: نقد خطابه و نقد رسائل می‌شود. مباحث مربوط به نقد خطابه در دو قرن دوم و سوم غالب بود. سبب آن است که از سویی معتزله خطابه را مهمترین روش دعوت محسوب می‌داشتند و از سوی دیگر فنّ خطابه پس از دوره طلایی‌اش، در ایام بنی امیه همچنان شکوفا باقی ماند. در درجه بعد ناقدان به رسائل اهتمام ورزیدند. مهمترین آثاری که در نقد نثر در قرن سوم تحریر گردید «البیان والتبیین» و «ادب الکاتب» و «نقد النثر» بود.

«البیان والتبیین» مشتمل بر نمونه‌های خطابه، عادات خطباء، عیوب خطیب، نامه‌ای از بشر بن المعتمر در بلاغت که حاوی نصیحت به نویسندگان است و آراء جاحظ در روش کتابت و جز آن می‌باشد. «ادب الکاتب» اثری تعلیمی است که برای ارشاد نویسندگان تازه کار نگاشته شده و ایشان را ترغیب می‌کند که به جای توجّه به فلسفه و منطق و سایر علوم اوّلیه، به قرآن و لغت و شعر اهتمام ورزند. «نقد النثر» به لحاظ استخراج ویژگیهای ادبی که مشترک بین شعر و نثر است، مانند تشبیه و استعاره و کنایه، شبیه «نقد الشعر» است ولی در ضمن شامل ابوابی است که در آن کتاب به آن اشاره‌ای نشده از آن جمله باب «الرمز» در تفسیر رموز قرآن و باب «السجع» است.

قرن چهارم اوج شکوفایی نقد ادبی در مشرق عربی است. شعر قدیم عربی و شعر نوپردازان، هر دو بطور کامل مورد توجّه و نقد قرار گرفت که حاصل آن دستاوردهایی گرانبها هم در زمینه نقد ثوری و هم نقد تطبیقی بود.^۱ میدان نقد برای ناقدان ادیب و ادبای ناقد که دارای نگاهی عمیقتر و دیدی وسیعتر از پیشینیان و ذوق عربی سلیم و فرهنگ عربی غنی بودند، خالی ماند. از ایشان ابوالفرج اصفهانی، ابن العمید و صاحب بن عباد و ابن المعتز را باید

نام برد. ولی دو شخصیت بزرگ ادبی که زعامت بلامنازع نقد ادبی را در این قرن بر عهده داشتند: آمدی (ابوالقاسم الحسن بن بشرالآمدی) صاحب «الموازنة» و قاضی جرجانی (ابوالحسن علی بن عبدالعزیز الجرجانی) صاحب «الوساطة» بودند که صاحب جامعترین کتابها در زمینه نقد هستند. گرچه کتاب «الموازنة» در اصل در قضاوت بین ابوتمام و بحتری و کتاب «الوساطة» عهده‌دار بحث در شعر متنبی است ولی برای استشهاد و استدلال شعر بسیاری از شاعران را ذکر می‌کنند و از مهمترین مسائل نقدی و بلاغی سخن می‌گویند و اغلب در پایان هردو به نتیجه‌ای یکسان دست می‌یابند. هردو کتاب به تحلیل شعر نوپردازان و استخراج اشتباهات این شعر از جمله تعقید و سستی نظم و رکاکت و تناقض و سرقت شعری و بعد دراستعاره و غلو در معنی می‌پردازند و علل این اشتباهات را گوشزد می‌کنند، بطوری که مخاطب یا خواننده از این استدلال به حکمی قطعی دست می‌یابد و بازگشت همه مسائل را به طبع و فطرت درک می‌کند. هردو کتاب تصویر جامع و صحیحی از آراء مخالفان و موافقان شخصیت مورد بحثشان ارائه می‌دهند و در میان آنها در موضعی عادلانه قرار می‌گیرند و ضمن بررسی ایبان مورد مخاصمه به بررسی وجوه بدیعی و بیانی و شرح و تفصیل این صناعات و مفاهیم می‌پردازند.

هرچند که نتیجه بحث در دو کتاب یکسان نیست، اما حقیقت آن است که آمدی در مشخص ساختن ارزش و مقام دو شخصیت مورد تحقیق خود و تعیین گرایش ادبی آن‌دو توفیق یافته ولی صاحب‌الوساطة در این زمینه قصوری آشکار دارد و متنبی را در جایگاه شایسته‌اش قرار نداده و به‌ارشاد ناقدان با این بیان اکتفا نموده که شعر متنبی را دو قسمت بدانند: بخشی که مشتمل بر صناعت است مانند شعر ابوتمام، و جزئی که مشتمل بر صنعت و طبع است و در حدّ وسط، بین شعر ابوتمام و مسلم قرار می‌گیرد. اما در ضمن مسائلی هست که بین دو کتاب مشترک نیست و هرکدام به‌طور جداگانه به آن ممتاز می‌گردد. از اموری که آمدی به آن پرداخته ارتباط بین شعر و علم و تصویر حیات شعری و جریانهای ادبی و انواع سلیقه‌ها و گرایشهای ناقدان در نیمه اول قرن چهارم و قبل از آن و ارائه بعضی خطاها و اشتباهات قدامة است. از سوی دیگر قاضی جرجانی بر جنبه بلاغی بحث، بخصوص در مبحث طباق و جناس و استعاره تأکید خاصی دارد و به مطلع قصاید و حسن تخلص اهمیت خاصی می‌دهد و شعر مصنوع و مطبوع را معرفی

می‌کند و آراء دیگری نیز ارائه می‌دهد که بیانگر قدرت و استحکام نقد موضوعی او است.^۱ در مرتبه بعد از آمدی و جرجانی ناقدان دیگری نیز در قرن چهارم می‌زیستند که از آن جمله ابن طباطبا (ابوالحسن محمد بن احمد طباطبا - ت. ۳۲۲ هـ) صاحب «عیار الشعر» است. این کتاب بررسی موضوعی و فنی صنعت شعر است که بر اطلاعات مؤلف از مباحث پیشینیان از اهل شعر و بیان و بر آگاهی او از مسائل ادبی تکیه دارد.^۲

همزمان با گسترش فتوحات اسلامی به آفریقا و اروپا (اندلس) و بر پاشدن حکومت‌های عربی - اسلامی در این سرزمین‌ها، ادبیات عربی در غرب نیز به تدریج شکوفا شد. با شکوفایی شعر و نثر عربی نقد ادبی هم رشد یافت گرچه تا اواخر قرن چهارم اثر قابل ذکری در آن ارائه نگردید. در قرن پنجم هجری تکامل نقد ادبی عربی در مغرب به حدی رسید که ناگزیر باید این مبحث را در دو مرکز جداگانه مورد توجه و بررسی قرار داد: نقد ادبی در شرق عربی و در غرب عربی، مراکز نقد ادبی در غرب بطور عمده در اندلس و در آفریقا اساساً در مرکز علمی ادبی آن، قیروان واقع بود.

اما نقد ادبی در شرق همچنان تابعی از شعر باقی ماند. شعر در قرن پنجم مسیری قهقرای را طی می‌کرد و اگر شعر ابوالعلاء را استثنا کنیم باید بگوییم که ادب دچار فقر ابتکار و آفرینش شد. معانی سطحی و بدون عمق بود و اهتمام به موسیقی شعر و برگزیدن موضوعات آسان و قابل فهم در شعر جریانی مطلوب تلقی می‌شد و جز آن مورد قبول نمی‌افتاد. به علاوه ذوق عمومی دچار بحران و دگرگونی گردیده بود و با آن که انتظار می‌رفت شعر شاعران قرن چهارم مورد نقد و مباحثه ادبی قرار گیرد، جز اشاراتی گذرا از سوی نقاد در خصوص آن اظهار نظری نمی‌شد و شعر متنبی و تا حدودی شعر ابوتمام و بحتری و بعضی شاعران بزرگ عصر جاهلی و اسلامی همچنان الگوی غالب و برتر را در ذهن ناقدان تشکیل می‌داد، چون به علت نقصان توجه مردم به فرهنگ و ادب و ضعف ممارست و شاید کاستی مواهب شعری، نوآوری در معانی و خلق آثار ابداعی هم متوقف شده بود. به علاوه ناقد آگاه از

۱- شرح این معانی در: تاریخ النقد (احمد ابراهیم) - ص ۱۷۲-۱۶۵.

۲- فهرستی از ویژگی‌های اساسی و کلی نقد در هریک از عصور تاریخی آن از عصر جاهلی تا پایان عصر عباسی

در مرجع زیر موجود است: دراسة نصوص، ص ۲۳۴.

بلای دیگری در شعر نیز در رنج بود و آن این که شعر به وسیله‌ای برای مدح قدرتمندان به هدف کسب انعام و صله تبدیل شد. ابن رشيق این روش را محکوم کرده و معری - شاعر زاهد و ناقد چیره دست - در «رسالة الغفران» این قبیل شاعران را به سخره گرفته است.

در چنین جوی از خمودگی شعر، طبیعی است که نقد ادبی هم دچار خمودگی شود و به جای تحوّل به مراحل جدید، به تکرار مباحث و مطالب پیشینیان اکتفا کنند. ناقدان مانند گذشته و در قبال همان مسائل تکراری به دو گروه تقسیم شدند و به مباحثه و اظهار نظر پرداختند: مسأله برتری لفظ یا معنا، برتری نثر یا شعر، مباحثات نقدی پیرامون متنبی، و مسأله اعجاز در نقد ادبی. موضوع اخیر در قرن چهارم مطرح شده بود و جاحظ و آمدی به آن اشاراتی داشتند^۱. کوششهای رمانی و خطابی آن را رونق داد ولی بیشترین خدمت را در آن قرن باقلانی به این مسأله نقدی نمود. باقلانی با مطالعه آراء پیشینیان مشاهده کرد که روش ناقدان در موضوع اعجاز دو گونه است: یکی تعلیل اعجاز از طریق علم بدیع و دیگر روشی که نظم و تألیف کلام را اصل اعجاز می‌داند. وی اثبات اعجاز را از طریق اشتغال اثر ادبی بر بدیع که قدامة وابن المعتر و سپس رمانی به آن معتقد بودند، رد کرد و خود طریق نظم را برای اثبات اعجاز برگزید که جاحظ و آمدی و خطابی بر آن بودند، ولی در ضمن جاحظ را به کوتاهی در استفاده از این عقیده متهم ساخت و روش آمدی و ابن قتیبه را در آن اختیار کرد که بر پایه «تفاوت» استوار بود و خلاصه آن این که عدم تفاوت در سراسر یک اثر - مثل قرآن - مظهر اعجاز نظم آن است، ولی البته تنها مظهر اعجاز آن نیست، بلکه طولی که این نظم دارد و در تمام آن بدون تفاوت است، و نیز این مسأله که چنین نظمی نزد عربی زبانان بی نظیر و بی همتا است به اثبات اعجاز کمک می‌کند^۲.

این سابقه نظم در قرن چهارم بود. در قرن پنجم عبدالقاهر الجرجانی در رأس ناقدانی قرار دارد که به این مسأله پرداختند و شاید تنها ناقدی باشد که در آن به تفصیل سخن گفته است. جرجانی نیز اثبات اعجاز را بر پایه نظم و تألیف اجزای کلام می‌داند. به عقیده وی معانی و نه الفاظ در ایجاد نظم و تألیف - که به نظر وی مترادفند - مراد است و لفظ تابع معناست و بر حسب ترتب معنا در نفس گوینده قرار می‌گیرد^۳. نظم آن است که کلام را در وضعی که علم نحو اقتضا

۲- شرح نظر باقلانی: مرجع سابق ص ۳۴۷-۳۴۵.

۱- تاریخ النقد (د. احسان عباس) ص ۳۳۷.

۳- دلائل الاعجاز ص ۴۰ - تفصیل مطلب در فصل تحقیق القول فی البلاغة آنها تعلق بالمعنی لا اللفظ (ص ۴۲-۳۸).

می‌کند قرار دهند و از قوانین و اصول آن علم تخطی ننمایند^۱ باید برای شناخت درست و نادرست در نظم از مسائل تقدیم و تأخیر، وصل و فصل، اخبار و استفهام و نفی و نظایر آن، که بعدها علم معانی خوانده شد، آگاهی کافی داشت. بر این اساس، آنچه این ناقد بزرگ، به عنوان تئوری جدیدی در زبان ارائه داده نظیر نظریه دانشمندان غربی معاصر است که زبان را نه مجموعه‌ای از الفاظ که مجموعه‌ای از روابط (systeme des rapports) می‌شمارند^۲.

جرجانی غیر از موضوع اعجاز و نظم، مسائل نقدی متعدّد دیگری را نیز در دو کتاب «دلائل الاعجاز» و «اسرار البلاغة» ذکر کرده و به تفصیل شرح داده، بسیاری از این مسائل به مفاهیم علوم معانی و بیان مربوط می‌شود. روش نقدی او بطور اساسی مبتنی بر نقد جمالی (نقد زیبایی‌شناسی) است، گرچه همزمان شخصیتی عقل‌گرا نیز هست ولی عقل‌گرایی‌اش مانند قدامة نیست که در روش نقدی خود پای‌بند شکل منطقی است، بلکه عقل‌گرایی آمیخته با ذکاوت عمیق فطری همراه با احساس هنری دقیق به وجود زیبایی در کلام است که باز به صورتی با همان مفاهیم بیانی یاد شده پیوند می‌یابد.

در مغرب عربی در افریقا، قیروان محل برخورد مهاجران و جهانگردان و حاملان کتابهای مشرق و اندلس بود. فرهنگ مشرق عربی خیلی سریع به آفریقا انتقال یافت. جنبشی فرهنگی و رقابتی شدید بین ادبای این شهر در جریان بود که در شکوفایی نقد ادبی هم تأثیر داشت و چون مکتبهای شعری مشرق هم از طریق این انتقال فرهنگی به آن دیار رسید بر گرمی بازار نقد افزود.

از بزرگترین شخصیت‌های نقد ادبی در این سرزمین ابن رشیق قیروانی و ابن شرف قیروانی مشهورند. ابن رشیق سه کتاب در مسائل نقدی دارد که مهمترین آنها «العمدة» است. این کتاب گرچه به تصریح مؤلف نتیجه تکیه بر قریحه نفس و طبع است ولی حاوی مسأله‌ای ابتکاری نیست، بلکه نقلی توأم با تصرف از آثار پیشینیان است، نهایت آن که تصرف مجاز و صحیح در آن اعمال شده و اگر مورد نقل شده قابل تصرف نبوده اصل آن را ذکر کرده است.

ابن شرف ناقد دیگری از قیروان است که با ابن رشیق رقابت می‌کرد و گاه میان آنها هجو

۱- شرح مفهوم نظم: مبحث شرح معنی النظم الذی یظهر فیہ سر البلاغة دلائل الاعجاز - ص ۶۳ و ۶۴....

۲- فی المیزان الجدید ص ۱۸۵.

هم رد و بدل می‌شد. وی در نقد صاحب رساله‌ای به نام «اعلام الکلام» است که به نام «رسائل الانتقاد» یا «مسائل الانتقاد» هم انتشار یافته ولی بعضی اهل تحقیق از اظهار نظر قطعی در خصوص این که هر دو رساله مذکور در واقع امر یکی است و یا تفاوت دارد، خودداری کرده‌اند. به هر حال آنچه مسلم و آشکار است، وجود رساله‌ای به سبک مقامه ولی بدون التزام این سبک است که از ابن شرف به جای مانده، این رساله از دویخش تشکیل شده: ابتدا مقامه‌ای است که از شاعران و مهمترین ویژگیهای آنها و از شعر بطور کلی سخن می‌گوید، و دومین بخش آن بیان عیوب شعر و اشتباهات شماری از شاعران است. به استثنای مقامه الجاحظیه از مقامات بدیع الزمان که قسمتی از آن پیرامون نقد جاحظ است رساله ابن شرف اولین تألیف نقدی به شکل مقامه طولانی است.^۱

بخش دیگر از ادب و نقد عربی در غرب ادب اندلس است. ذوق ادبی در اندلس ابتدا با شعر نوپردازان (محدثین) خو گرفت و با آن رشد یافت ولی زمانی که ابوعلی القالی به اندلس (قرطبه) وارد شد و امالی خود را بر شاگردانش ایراد نمود، آن را با شعر قدیم جاهلی و اسلامی نیز آشنا ساخت و روش قدیم و جدید در ادب در کنار هم استمرار یافت، گرچه گرایش عمومی بیشتر به ادب محدثین بود. نقد ادبی چنان که پیش از این اشاره شد، قبل از قرن پنجم در حدود بسیار ابتدایی باقی ماند. پاره‌ای ملاحظات نقدی در «العقد الفرید» اثر ابن عبدربه موجود است که همه اقتباس از معارف و اطلاعات ناقدان مشرق زمین است. ولی جریان نقد ادبی با گذشت زمان تقویت شد، زیرا جنبش فرهنگی از سوی بعضی امرا حمایت می‌گردید و از سوی دیگر با پیدایش آزادی نسبی در زمینه‌های فکری، منطق و فلسفه در میان اهل فرهنگ و علم رواج یافت. به علاوه آثار مشرقیان در نقد ادبی نیز به اندلس وارد شد و آراء آنان در این دیار منتشر گردید. نقد ادبی در اندلس بر پایه اوضاع و احوال خاص سیاسی و اجتماعی این سرزمین و بر مبنای طبیعت شعر اندلسی شکل گرفت و ویژگیهای خاصی یافت. اوضاع سیاسی و اجتماعی بطور عمده در تشکیل دولتهای کوچک، و در حاکمیت ظاهری دین تبلور می‌یافت. هر کدام از این دولتها و حکومت‌ها، شاعرانی وابسته به خود داشت که در پی آن نظر ناقدانی را احتمالاً با همان گرایش‌های سیاسی- اجتماعی جلب می‌نمود و از سوی دیگر حاکمیت دین باعث

قرار گرفتن نقد ادبی در حیطه احکام اخلاقی می‌شد.^۱

طبیعت شعر عربی در اندلس صرف‌نظر از تأثیر واضح از شعر عربی در مشرق به‌خصوص شعر محدثین (نوگراها)، ویژگی‌هایی ناشی از محیط جدید و طبیعت آن داشت و خود حاوی نوآوری‌ها و ابداعاتی بود که دیدگاه نقدی مستقلی را طلب می‌نمود. به‌علاوه ناقدان و محققان اندلس که با دو فرهنگ عربی و یونانی آشنا بودند، سعی می‌کردند بین دو گرایش عربی و یونانی در نقد ارتباط برقرار سازند. این کوشش در آثار ابن حزم و ابن رشد و حازم قرطاجنی مشهود است. با این‌که نقد ادبی در اندلس بر چنین اصول و مبانی استوار بود ولی اگر از نمونه‌های جزئی در آن صرف‌نظر کنیم جز نظریه‌های شرق چیز تازه‌ای نمی‌یابیم. در طلیعة جنبش نقد در اندلس دو شخصیت ناقد: ابن شهید و ابن حزم قرار دارند، ولی ارتباط ابن شهید به نقد ادبی محکم‌تر و نزدیک‌تر و تألیفاتش در این زمینه بیشتر است. از این تألیفات نقدی «حانوت عطار»، «رسالة التوابع والزوابع» و یا «شجرة الفکاهة» و رسائل پراکنده‌ای را که در آن از علم بیان سخن گفته ذکر می‌کنند.

قرنهای بعد، قرن ششم و هفتم، شاهد رکود ادبیات و در پی آن رکود نقد ادبی بود و این رکود در مشرق عربی بیشتر از اندلس چشمگیر بود. در اندلس توده مردم به شعر عامیانه گرایش یافتند و انواع جدید شعری، موشح و زجل، در شعر عربی به‌وجود آمد. این شکلهای تازه شعری نیازمند معیارهای نقدی تازه‌ای بود که با آن تناسب داشته باشد، ولی اندلسی که همواره معیارهایش را از شرق می‌گرفت، اینک که شرق در رکود خفته بود یا در حال به‌خواب رفتن بود نتوانست نقش عمده‌ای را در خلق میزانهای جدید نقدی ایفا کند. کوششهایی که در این زمینه به‌عمل آمد اساساً توسط ابن خفاجه و ابن بسام و ابن سعید و صالح بن شریف الرندی، صورت گرفت و تا حدودی در جریان نقد دخالت نمود. ابن بسام الشنترینی (؟-۵۴۲) صاحب «الذخیر»، بیش از دیگران به‌اصول نقد و تطبیق آن بر شعر اهمیت می‌داد. مکتب او در نقد بر دو اصل استوار بود که هر دو را از ابن حزم گرفته بود: یکی دفاع از میراث ادبی اندلس و دیگری دیدگاه اخلاقی در حکم بر فنون شعری.

برخلاف نقد در اندلس، در مصر و شام و عراق قرن ششم و هفتم، ذوق ناقدان از

۱- تاریخ النقد (احسان عباس)، ص ۴۷۳.

فرهنگ یونانی دوری می‌جست و به تدریج خود را از هر نوع تأثیر این فرهنگ جدا می‌ساخت. این گریز و بیزاری که احتمالاً از نتایج جنگهای صلیبی و نتایج روانی آن بود، باعث شد که آثار آن گروه از ناقدان پیشین که به فرهنگ یونانی وابسته بودند تا حدود زیادی متروک گردد و بازگشتی به سرچشمه‌های اصیل عربی صورت گیرد. به عنوان مثال «ابن الاثیر» که در زمره بزرگترین شخصیت‌های نقدی این عهد ذکر می‌شود به دو کتاب «الموازنه» آمدی و «سر الفصاحه» خفاجی اکتفا ورزید. ابن الاثیر به معانی شعری اهتمامی بلیغ داشت و همین اهتمام او را به نوعی نقد که اهل فن آن را نقد آماری^۱ خوانده‌اند، راهنمایی کرد. مراد از نقد آماری شمارش مفاهیم و مسائلی است که ناقد در ارزیابی آثار ادبی منظور می‌کند. ابن الاثیر معانی ابتکاری را در مرتبه اول قرار داده و برای هر شاعری که مورد نظر داشته این معانی را بر شمرده است.

اطلاعات ما از قرن هشتم و قرنهای بعد تا عصر جدید، تصویر روشنی از نقد ادبی به دست نمی‌دهد. گویا نه در اندلس و نه در شرق عربی دیگر ناقد بزرگی ظهور نکرد و تألیف نقدی، یا تألیفی که ضمناً مشتمل بر آراء نقدی ویژه‌ای باشد، ارائه نگردید. آفریقایی قرن هشتم شاهد ابن خلدون بود، ولی پس از این شخصیت، آفریقایی عربی هم دیگر در نقد ادبی چهره درخشانی معرفی نکرد. البته ابن خلدون هرگز به عنوان ناقد معرفی نشده، او را به عنوان فیلسوف و جامعه‌شناس و تاریخ دان و مورخ می‌شناسیم ولی اشتغال به تاریخ و جامعه‌شناسی و فلسفه مانع نشده که وی در شعر و ادب اظهار نظر ننماید. چون به هر حال ادب پدیده‌ای است که از جامعه و تاریخ جدا نیست. مرجع آراء نقدی ابن خلدون تأثر او از استادانش از سویی، و تجربه و معلومات و محفوظات شخصی او از سوی دیگر است و همین محفوظات ادبی در ذهن او نظریه خاصی را پیرامون صنعت ادبی - از شعر و نثر - شکل داده، اما مرجع اول در جریان عربی خالصی خلاصه می‌شود که هیچ شائبه‌ای از تأثیر فرهنگ یونانی در آن آشکار نیست.

از مهمترین آراء ادبی ابن خلدون در مقدمه مشهورش، تعریف سبک ادبی (اسلوب) است. اسلوب از نظر او قالبی ذهنی است که ترکیبات لغوی در آن ریخته می‌شود، بطوری که مراد سخن را برساند و با هنر سخنوری مناسب داشته باشد. اسلوب از آن‌جاکه قالب است با

۱- تاریخ النقد (د. احسان عباس) ص ۵۹۷.

ترکیبات زبانی (لغوی) و بلاغت و بیان و عروض تفاوت دارد، زیرا ترکیبات لغوی مادهٔ اسلوب است و بلاغت و عروض ویژگیهای این ترکیبات را مورد مطالعه قرار می‌دهد. از سوی دیگر صورتی ذهنی است که خیال همانند قالبی استخراج می‌کند، و این به آن معنی است که ارتباطی محکم بین اندیشه و بیان وجود دارد که قابل گسستن نیست، و به همین دلیل بیان باید اندیشه و خیال صاحب خویش و بلکه شخصیت او را منعکس سازد. به علاوه اسلوب با تنوع موضوعات متنوع می‌گردد، چنان که سبک شعر از نثر و سبک فخر از غزل متفاوت است، آنچه مایه استحکام اسلوب می‌گردد برگزیدن ترکیبات صحیح و سپس ریختن آن در قالبی ذهنی است. به این بیان آنچه در نظر ابن خلدون تعریف و ویژگی اسلوب محسوب می‌شود، در واقع با اغلب اصولی که سبک‌شناسی غربی امروز بر پایه آن استوار است، اشتراک دارد. تأکید بر تفاوت میان زبان و سبک، و اعتبار نمودن اسلوب به عنوان روش ساختاری زبان و توجه به ارتباط بین نویسنده و سبک، و تفاوت انواع سبک‌ها و اعتقاد به این که هنر به معنی انتخاب و برگزیدن است، همگی اصولی است که گریبان در عصر جدید مباحث سبک‌شناسی و سخن‌سنجی را بر مبنای آن شکل می‌دهند.^۱

و بعد از این... عهد انحطاط ادبی را پیش رو داریم و آیا کسی در پی نقد این ادب رو به قهقرا برآمد؟ مراجع چیزی نمی‌گوید و شاید بیش از ما نمی‌داند. یا بیش از آنچه ما می‌دانیم چیزی نیست.

سومین مصدر نقد ادبی معاصر و قویترین مصادر آن نقد ادبی غربی است که رابطه‌ای ناگسستگی - به‌ویژه در بعضی زمینه‌های خاص - با نقد ادبی عربی معاصر دارد و از آن‌جا که مباحث آینده این تحقیق مشتمل بر ذکر مفصل روابط این دو نقد و شناخت مآخذ نقد غربی در نقد عربی است برای اجتناب از تکرار، از بیان آن در این فصل خودداری می‌کنیم و خوانندگان را به فصول خاص آن ارجاع می‌دهیم.

فصل دوم

نقد ادبی در عصر نهضت

زمانی به درازی تقریباً پنج قرن از عمر ملت عرب، پس از پایان عصر طلایی ادبیات سپری شد که هیچ فصلی جز زمستان سرد نداشت. بوستان فرهنگ و ادب خشکیده، گلبن شعر خفته و درختان طبع در خواب. هنگامی که قرن نوزدهم میلادی (سیزدهم هجری) فرا رسید، مانند همه جنبه‌های زندگی سیاسی و اجتماعی و اقتصادی، حیات فرهنگی و فکری عرب هم دستخوش رکود و آشفته‌گی بود. نقد ادبی هم به تبع از ادب در خمودگی و سکون ماند. با شروع جنبش فرهنگی از اواسط قرن نوزدهم همزمان با تحولات سیاسی و اجتماعی تغییرات بنیادی در ادب و فکر عربی به وجود آمد. شعر اشراف‌گرایی را رها کرد و به خدمت توده‌ها در آمد و عهده‌دار تعبیر آرمانهای آنها شد؛ نثر، سنگینی‌کشنده آرایشهای لفظی را از دوش انداخت و زبان‌گویای اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی و فرهنگی گردید و در مجموع زمینه برای پیدایش نقدی نو با طرحی نو آماده شد. همان عواملی که سبب‌ساز برپایی نهضت ادبی و پیشرفت آن بود - از جمله گسترش تعلیم و آموزش، تأسیس مدارس و دانشگاه‌ها، ترجمه آثار ادبی - فرهنگی غرب، رواج نمایشنامه، گسترش چشمگیر فن چاپ و مطبوعات، خدماتی که خاورشناسی ارائه داد و جز آن، که به تفصیل در کتابهای تاریخ ادبیات مذکور

است. همان عوامل هم باعث پیشرفت و دگرگونی نقد ادبی گردید. از میان شاخه‌های مختلف نقد، نقد لغوی بیش از همه عوامل یادشده مرهون فن ترجمه و مؤسسه «داراللسن» بود که به وسیله رفاعة الطهطاوی در مصر قرن نوزدهم تأسیس گردید و خدمات بسیاری به زبان و ادب غربی ارائه نمود. با گسترش دامنه ادبیات و پیدایش و رشد فنون ادبی مختلف از شعر و قصه و نمایشنامه و جز آن نقد ادبی هم وسعت یافت.

همزمان با اولین تحولاتی که در جریان نهضت ادبی رخ می نمود، گروهی از اهل تحقیق در زبان و ادبیات، قوانین زبان و کتابهای لغت را تنظیم کردند و به احیای ادبیات قدیم پرداختند. نخستین بارقه‌های حیات و فعالیت نقد ادبی در عصر نهضت در آثار ادبی ایشان متجلی شد. از این رو بررسی حرکت نقد ادبی در اولین مراحل آن در عصر جدید ناگزیر باید با شناخت حداقل گوشه‌هایی از فعالیتهای ادبی و دست آوردهای نقدی و اندیشه‌ها و تأملات آنان در این زمینه صورت پذیرد.

قبل از ترسیم خطوط کلی این حرکت، باید دانست که نقد ادبی در اوایل قرن نوزدهم جریانی کاملاً محافظه کارانه داشت، به این معنی که از حدود مفاهیم نقد ادبی قدیم فراتر نمی رفت. ناقد بدون توجه به واقعیتهای و نیازهای عصر خود نمونه‌های نقدی قدیم را الگوی کار خود قرار می داد. با تحول جنبه‌های اجتماعی و سیاسی و اقتصادی زندگی در نیمه دوم قرن نوزدهم گرایش نقدی دیگری - موازی با جریان سابق - پیدا شد که از حقایق و وقایع زمان الهام می گرفت و ادبا را به بیان مفاهیم و احساساتی که در ذهن و قلب خود داشتند، ارشاد می نمود. به این ترتیب در اواخر قرن گذشته دو گرایش محافظه کار و طرفدار تجدید و نوآوری در کنار هم وجود داشت. در گرایش محافظه کار، همه ناقدان به یک پایه در قید تقلید از نقد قدیم نبودند. در برابر گروهی که در محافظه کاری اسراف می کردند، گروهی ضمن رعایت اصول نقد قدیم از تحولات جدید حیات هم متأثر بودند. در مقابل، نوگرایان و طرفداران تجدید علاوه بر تأثر از مظاهر زندگی نوین با همه جهات فکری و اجتماعی و سیاسی آن، بر دانش خود از ادبیات غرب هم تکیه داشتند و با این دو مبدأ فکری نقد ادبی معاصر را پربار ساختند.

از بارزترین چهره‌های نقد ادبی محافظه کار ابراهیم یازجی است که شهرتش بیشتر به جهت نقد زبان روزنامه‌ای و الفاظ تازه کاران است. آنچه بیش از همه آثارش، تمایل او را به نقد محافظه کارانه نشان می دهد بلکه به عنوان پخته ترین تألیف از این نوع معرفی می شود، مبحثی

است که در سال ۱۸۸۷ پیرامون شعر متنبی در پایان شرح دیوان او نوشته است. این گفتار مشتمل بر تصویر خاصی از نقد در نظر این ناقد، موضوع شعر محکم و شعر سست از نظر الفاظ و معانی، و مسأله تحوّل زمانی و مکانی در شعر متنبی است. پختگی و استحکام این بحث که سبب تمایز آن از سایر مباحث و مقالات نقدی است، حاصل استدلال محکم و متین و دقت قابل توجه و تصویرگری دقیق مفاهیم نقدی که ذکر کرده، می باشد. صورت خاص نقد در این مبحث متنبی بر اجتناب از مدح و ستایش و آشکار ساختن مواضع ضعیف و قدرت شعر متنبی با تکیه بر حق و امانتداری است که به عقیده مؤلف، روح عصر و گرایش غالب بر آن را در عرصه ادبیات و هنر و نقد تشکیل می دهد.

این صورت ویژه از نقد در سخن یازجی پیرامون موضوع علت ابهام و خفاء معانی در شعر متنبی، وضوح کاملی دارد و حسن تعلیل و قوت استدلال مؤلف را که همراه با تکیه بر مثالهای مناسب است، آشکار می سازد و نشان می دهد که او تعقید و تکلف در کلام را ناپسند می شمرد، و خواهان سهولت و روانی و طبیعی بودن سخن است. یازجی برای رد نظر شارحان دیوان متنبی از جمله «واحدی» که خفای معانی را در شعر متنبی ناشی از ابتکاری و دقیق بودن آن معانی می دانند، چنین استدلال می کند که این نوع معانی هرگاه با لفظی دیگر - یعنی بالفظی که شایسته آن معانی است و حقاً باید برای بیان آنها به کار رود - بیان شوند دیگر مخفی و مبهم نیستند. به علاوه بسیاری از معانی مبتدل و تکراری و کم اهمیت در شعر متنبی با ابهام و تعقید بیان شده چنان که گویی شاعر می خواسته با این روش ابتذال معانی را مخفی سازد و با غرابت صورت سستی معنی را جبران کند، ولی پوشیده نیست که غرابت لفظی با غرابت معنوی تفاوتی جوهری دارد، یکی در اوج جمال و دیگری در حسیض قبح. مؤلف سپس برای تطبیق آراء نقدی خود از شعر متنبی، مثالهایی می آورد و آنها را شرح می دهد. آنگاه در همین راستا به بیان قضیه تحوّل زمانی و مکانی در شعر متنبی می پردازد و آن را به موضوع ابهام معانی مربوط می سازد. به لحاظ تحوّل زمانی، یازجی معتقد است که تعقید و غموض در شعر متنبی بطور اساسی بیشتر در ابیاتی یافت می شود که در اوایل فعالیت ادبی شاعر سروده شده، یعنی زمانی که هنوز ملکه نظم در او راسخ نگشته بود و به انواع تعبیر و بیان مسلط نبود و اگر علت ابهام و خفای معانی، ابداع و ابتکار آن می بود، لازم می آمد که شاعر در جوانی و ابتدای کارش بیش از زمانی که با اندوختن تجربه شعری و استحکام قریحه در ارائه معانی تبحر یافته، مفاهیم دقیق و مبتکرانه داشته باشد.

در خصوص تحوّل مکانی مؤلف اعتقاد دارد که درجه ابهام و تعقید در شعر متنبی بسته به مکانی که در آن به سر می برده و درباری که به آن منتسب بوده، فرق می کند. زمانی که بر آستان سیف الدّوله می ایستاد، یا در محضر ابن العمید بود چون در مقابل جمعی بزرگ از اهل شعر و ادب قرار داشت و شعرش بر شعر شناسان خبره عرضه می شد، ناگزیر بود در الفاظ و معانی راه تکلف پیماید و با تعقید و اخفای معانی مخاطبان را به اعجاب و تحسین بخواند، ولی هنگامی که در دربار کافور به سر می برد یا نزد ابی العشائر بود، شعرش به سهولت و روانی و انسجام متّصف گردید. البتّه مؤلف خود دریافته که استناد ابهام و تعقید در شعر مورد بحث به دو پدیده زمان و مکان، هرچند خالی از حقیقت نیست ولی اصرار در تطبیق آن بر تمام شعر متنبی و تلقی آن به عنوان یک قاعده کلی، دور از واقعیت و نوعی قسر و تعسف است. از این رو در انتهای گفتارش سعی کرده که ابهام و غرابت را به کثرت و ازدحام معانی در ذهن شاعر و نظایر آن نسبت دهد ولی کلامش فاقد استدلال کافی است. با این همه این مبحث از مباحث نقدی عصر نهضت، عمیقترین و دقیقترین و اصیلترین متن نقد محافظه کار به شمار می رود^۱.

چنانکه اشاره شد تخصّص اصلی یازجی در نقد لغوی است و بطور عمده به نقد زبان در عصر حاضر و به ویژه نقد زبان جرّاید و مطبوعات مربوط می شود. یازجی با وجودی که زبان را آئینه احوال ملّتها می داند و با آگاهی دادن به غنا و وسعت زبان عربی از نظر اشتقاقات لفظی و معنوی، کوتاهی و قصور این زبان را نسبت به نیازهای زمان متذکّر می شود، ولی در خصوص زبان مطبوعات و تعبیّرات و الفاظی که بعضی نویسندگان در جرّاید به کار می برند، سخت گیری می کند و در توبیخ آنان زیاده روی می نماید. وی به رغم آن که مطبوعات را دارای اهمیتی والا و ارزشی بزرگ در احیای زبان و بازگرداندن رونق قدیم آن از سویی و آموزش مردم از سوی دیگر می شناسد، ولی در ضمن از خطر آن نسبت به زبان عربی نگران و بیمناک است و به همین دلیل خواهان تصفیه در زبان می باشد تا مبادا زبان دیگری مخصوص نویسندگان معاصر و جرّاید رشد کند. باز به همین جهت به تصحیح و نقد تفصیلی بیش از چهارصد لفظ از الفاظی می پردازد که در مقالات و نوشته های معاصران با آن برخورد نموده است. در همه این مباحث به نظر می رسد که مؤلف نظریه نخستین خود را در خصوص لزوم هماهنگی و مناسبت بین زبان و عصر فراموش

کرده است. گاهی چندان در تویخ نویسنده‌گان جراید و نقد لغوی سخت‌گیری و خرده‌گیری نموده که حتی دیگر ناقدان محافظه‌کار را به مخالفت با خود واداشته است. مقالاتی که شکیب ارسلان - که خود از محافظه‌کاران تندرو است - یا رشید شرتونی و عبدالرحمان سلام در ردّ وی نگاشته‌اند، از این باب است.^۱

در هر حال نقد زبان جراید محور آراء نقدی یازجی را تشکیل می‌دهد. نقدی که بر «عذراء الهند» نوشته و مقدمه کتابش با عنوان «نجعة الرائد» و تفسیرش بر «المرأة والشعر» اثر نقولا فیاض و جز آن، همه نشان دهنده همین گرایش است. تعریفی که وی از نقد و انتقاد ارائه می‌دهد، متکی بر معنی لغوی آنهاست. وی پس از تعریف نقد و بیان مقدمه، شرایطی برای ناقد بر می‌شمارد که شامل اصول زیر است: آگاهی و بصیرت به اثر مورد انتقاد و عیوب و محسنات آن، رعایت انصاف و بی‌طرفی، خودداری از مبالغه در مدح و ستایش یا تحقیر و ذم، عدم خلط بین قول و قائل - به معنی نقد کلام از آن حیث که کلام است نه از آن رو که گوینده‌اش کیست - و عدم تأثر از روابطی که بین او و صاحب اثر مورد نقد وجود داشته یا دارد.^۲

در تعریف قصه - که مانند نقد، تعریفی لغوی است - و قواعد تألیف آن، کلام یازجی تأثیر علوم لغت و بلاغت و نحو و منطق را به‌خوبی آشکار می‌کند. ولی بحث او پیرامون شعر که در سه مقوله حقیقت و ماهیت شعر از نظر ناقدان عرب و غیر عرب، و تفاوت بین شعر و نثر و عمود شعری و معانی شعری گنجانده شده، مفیدتر و وسیعتر است.

در ماهیت و حقیقت شعر یازجی اقوال متقدمان عرب و ناقدان غیر عرب را ذکر می‌کند، گرچه چنین می‌نماید که به‌هیچ‌کدام آنها تسلیم نمی‌شود. از متقدمان عرب، آراء عروضیان و نظر ابن خلدون و ابن الاثیر را می‌آورد و بر هر کدام تفسیر و تّمّه‌ای می‌افزاید.^۳

در تشخیص تفاوت بین شعر و نثر وی بر کیفیت و نوع بیان و تعبیر از مکنونات نفسی و قلبی و بر مقصود و هدف نظم، تکیه می‌کند. او معتقد است که نثر تنها به‌ایضاح و تبیین معانی موجود در نفس اکتفا می‌کند، اما شعر از مدلول شناخته شده لفظ در نثر فراتر می‌رود و حاصل این امر تفاوت در تأثیر شعر و نثر است. در خصوص مقصود کلام، اهداف شعر را در

۱ - النقد الادبی الحديث فی لبنان، ۱: ۱۶۸.

۲ - مرجع سابق ص ۱۷۳-۱۷۱.

۳ - مرجع سابق ص ۱۷۵ و ۱۷۶.

بیشتر موارد منحصر در دو هدف می‌داند: نخست تجسم بخشیدن به معانی و مبالغه در ارائه و تصویر آن، به نوعی که تأثیر عمیقتری در نفس بگذارد و با ترسیم صور ابداعی خیال بر قوای مدرکه و نیروهای ذهنی مؤثر افتد، و دیگر تأثیر در نفس و برانگیختن عواطف نفسانی چون سرور و دلتنگی، انس و وحشت، حب و بغض، امید و ناامیدی و جز آن، و این نوع، اساس مقصود شعری و پایه آن است. سپس در توضیح موضوع می‌افزاید که هر کلامی که مقاصد یادشده را همراه با تأثیر در نفس در برداشته باشد، شعر شمرده می‌شود، و باین بیان بطور واضح با رأی عروضیان در شعر مخالفت می‌کند.

معانی شعری یکی دیگر از مباحث نقدی است که یازجی به آن توجه خاصی داشته و بر روش ناقدان قدیم به تفصیل جزئیات در آن پرداخته است. در ابتدا معانی شعری را دو قسم جداگانه شناخته: قسمی ابداع قوه تخیل شاعر است و وجود خارجی ندارد و قسمی دیگر که واقعه‌ای خارجی را اختیار می‌کند و برای تحقق هدف گوینده بر آن رنگ تازه‌ای می‌زند به طوری که تصویری ابداعی جلوه می‌کند. نظیر آنچه در اسطوره یا مثل به کار می‌رود و این قسم دوم خاص شعر نیست و حتی در نثر بیشتر به کار می‌رود و از مشهورترین نمونه‌هایش در شعر کتاب «الصادح والباغم»، از ابن الهبّاریه و در ادب معاصر کتاب «العیون الیواقظ» نوشته محمد عثمان جلال، نویسنده مصری است. پس از این دو نوع، بقیه معانی شعری غالباً به این ترتیب ادا می‌شود که شاعر به یک مفهوم و موضوع واقعی توجه می‌کند و آن را در قالبی از مجاز می‌ریزد یا با سایر عناصر بیانی می‌آمیزد یا در شکل صنعتی بدیعی عرضه می‌کند.^۱

از دیگر مسائلی که یازجی در نقد و ارزیابی شعر عربی به آن پرداخته عوامل پیدایش و رشد تصنع و تفنّن و تکلف در شعر و دوری از سادگی و صداقت و سهولت و پیروی از طبع است. وی با ژرف‌نگری و دقت، رابطه بین این عوامل و حیات اجتماعی را از یک سو و رابطه آنها با زندگی شاعران را از سوی دیگر جستجو کرده و از این طریق، پیوند محکم میان نفس شاعر و محیط اجتماعی را که با آن در کنش و واکنش است، نشان داده و به این نتیجه رسیده که هر قدر شاعر از مشارکتی سودمند و لازم در زندگی اجتماعی و واقعی پیرامونش بیشتر دوری جوید به این تصنع و تکلف و اصرار بر آن وابسته‌تر می‌گردد.^۲

۱- مرجع سابق ص ۱۸۰.

۲- مرجع سابق ص ۱۸۵.

چنان که پیش از این نیز اشاره کردیم، یازجی نمونه کامل ناقد محافظه کار است که آثارش در قرن نوزدهم ابتدا پیش از گرایش تجدید و پس از آن همزمان و به موازات آن، بخشی از فعالیتهای نقد ادبی را تشکیل می داد. در ضمن نقد یازجی نسبت به نقد سایر محافظه کاران از عمق و دقت و اصالت و عریّت بیشتری برخوردار است، بطوری که نقد ایشان در مقایسه با نقدی که او ارائه می دهد در حدود سطحی و قشری باقی می ماند. به این سبب در معرفی گرایش نقدی محافظه کار به همین نمونه بسنده می کنیم و از باب یادآوری می افزاییم که در میان محافظه کاران ناقدانی نیز بودند که کمابیش از حرکت تجدید در نقد تأثیر پذیرفتند^۱ و بارقه هایی از تلاش نوگرایی را در آراء و اندیشه هایشان نشان دادند که در واقع سایه ای از فعالیتهای نوآوران در قلمرو نقد بود که اینک از آن سخن می گوئیم.

نخستین نشانه های دگرگونی و تحوّل در نقد ادبی در اواخر نیمه اول قرن نوزدهم پدیدار گردید و آن زمانی بود که مارون نقّاش در هنگام ارائه اولین نمایشنامه اش - ترجمه نمایشنامه (خسیس) مولیر در سال ۱۸۴۸ - طی گفتاری به بررسی و ارزیابی امور تازه ای در حیات عربی پرداخت. در این بیانات او نویسندگان را به وا گذاشتن قیود ترس و خجالت و جز آن فراخواند و از آنان خواست که به ابتکار مطالب جدید و ترجمه آثار تازه اقدام کنند و از محکوم نمودن کسانی که در این روش تلاش می کنند، خودداری نمایند. وی در ضمن توضیح داد که او نمایشنامه آهنگین اروپایی (اوپرا) را برگزیده تا این هنر نوین را به هموطنانش بشناساند. پس از مارون نقّاش گرایش به ابتکار و نوآوری در نقد ادبی در اوایل نیمه دوم قرن گذشته با فعالیتهای شذیاق، یعقوب صروف و ادیب اسحاق تقویت شد. این تلاشها تا پیدایش و استقرار نقد جدید ادامه یافت و حلقه اتصال بین دوگرایش نقدی قدیم و جدید گردید. از برجسته ترین شخصیت های نقد ادبی این مرحله که در کاشتن بذر نوآوری و تجدید در نقد، مشارکت فعال داشتند احمد فارس الشدیاق است که شهرت او اساساً در نقد کتابهای لغت است. کتاب معروف او «الساق علی الساق فیما هو الفاریاق» مشتمل بر آراء و نظریات او در ادبیات و زبان و نقد است. شاید این اندیشه ها و آراء امروز برای خوانندگان مأنوس و تکراری باشد ولی در زمانی که از سوی مؤلف کتاب مطرح گردید، مسائلی نو محسوب می شد.

۱- از جمله این ناقدان احمد تقی الدین، حلیم دموس، احمد رضا، نجیب الحداد و سعید الشرتونی را باید نام برد.

به علاوه نویسنده این آراء را در سایه تطبیق عملی بر نمونه های ادبی ذکر کرده و چون اثر جداگانه ای را به بیان آنها اختصاص نداده این کتاب هم یک تألیف پیشگام در نقد و هم یک مجموعه قواعد نقدی محسوب می گردد. به نظر می رسد اهمیت اصلی کتاب در آن است که مؤلف عقل خود را معیار ارزیابی قرار داده و بر تقلید و یا آراء نقل شده و آشنا برای اذهان مردم تکیه نکرده^۱ که این امر خود اولین اصل نوآوری و تجدید به شمار می رود. از سوی دیگر این کتاب روش تازه ای در تألیف اتوبیوگرافی (شرح حال شخصی Autobiography) است. به نظر مؤلف شرح حال باید مطابق با واقع و حکایت صادقانه رفتار و گفتار شخصیت مورد نظر باشد. سخنانی که از زبان اشخاص بیان می شود در خور آنان و در تناسب با سطح عقلی آنها باشد، ساختار اصلی تألیف و جوهر آن بیشتر از هر چیز مورد توجه قرار گیرد و صناعات و آرایشهای لفظی که نویسنده را از موضوع اصلی منحرف می سازد، کنار گذاشته شود. یکی از مهم ترین موضوعات نقدی مورد بحث در کتاب شدیاق مسأله شکل و ارتباط آن با مضمون و محتواست. نویسنده محسنات بدیعی، و سجع و روشهای رایج نگارش رسائل و روشهای نقدی موجود در آن زمان را مورد انتقاد شدید و حمله توأم با استهزاء قرار داده و با وجود این خود مرتکب پاره ای از همان اشتباهاتی گردیده که متذکر آن شده است. چنان که مثلاً صور و روشهای نقدی رایج آن زمان را مورد انتقاد سخره آمیز قرار داده یا در مقدمه دیوانش بعضی از ادبا و ناقدان را به اتهام داشتن دید سطحی و صدور حکم غیر عادلانه کوبیده، ولی در همان حال خود با تکیه بر نقد لغوی جزئی که گاه بیشتر به جدل و مخاصمه شبیه است تا نقد، در همان ورطه گرفتار شده است. در هر صورت گرایش وی به تجدید و نوآوری تقریباً در مسائل نثر و نقد آن محدود می ماند و هنگامی که به بررسی شعر می پردازد، نظریاتش چندان تفاوتی با نظر ناقدان محافظه کار ندارد تا آن جاکه در بیان عللی که مانع شعر سرودن او گردیده با تأکید بر اهمیت جنبه لفظی در شعر، و نه بر حقیقت شعری، استدلال می کند که خود را از خلق کلامی مانند کلام شاعرانی چون متنبی ناتوان یافته و از رسیدن به آنچه ایشان به آن رسیده بودند، یعنی اختراع معانی و اختیار الفاظ و ساختن عبارات، ناامید گردیده است. به علاوه در بیان تفاوت های بین شعر و نثر مزایایی که برای شعر بر

۱- در مقدمه کتاب الساق علی الساق آورده: فصلته لکن علی عقلی فما - مقياس عقلک کان لی معروفًا -

می‌شمرد از برخی مزایای سطحی تجاوز نمی‌کند، نظیر موزون بودن کلام که حفظ آن را آسان می‌کند، شایستگی برای بیان معانی خیالی و مبالغه و معانی ظریف و باریک و برای نظم تاریخ شعری و جز آن. با وجود این گرچه در برخی فصول کتاب «الساق علی الساق» عادات شعری و مزایای سطحی شعر را مستحسن می‌شمرد، ولی در مقدمه دیوانش همان اوصاف را مورد انتقاد قرار می‌دهد، یا در جایی دیگر از کتاب «الدائر علی الساق» پاره‌ای دیگر از روشها و عادات شعری را که همچنان در شعر زمانش باقی مانده به باد استهزاء می‌گیرد. جز این به مقایسه شعر عربی و شعر غربی می‌پردازد و با نقدی سطحی و قضاوتی غیر عادلانه شعر غیر عربی را کم‌ارزش و بی‌قیمت می‌شمارد. این در حالی است که در سخنی دیگر شعر مدیح را در غرب از آن جهت که شعری برای مردم، و نه برای ممدوح است، مورد ستایش قرار می‌دهد. ضمن آن که شعر مدیح عربی را نیز می‌ستاید. به این ترتیب در تمام آراء و نظریات نقدی اش تزلزل در گرایش به قدیم و جدید مشاهده می‌شود.

شخصیت دیگر نقدی مرحله انتقال از گرایش قدیم به نوگرایی ادیب اسحق است و بیشترین موردی که نوجویی را در نقد او آشکار می‌سازد، سخنش پیرامون سبک و شکل (قالب) و محتوا و حمله بر صناعات لفظی است. وی برای اندیشه و تفکر ارزش خاصی قائل است و آن را برای رسیدن به حقیقت دارای نقش اساسی می‌داند و بر لزوم رابطه محکم بین ادیب و معاصرانش از یک سو و بین ادیب و میراث ادبی فرهنگی عربی از سوی دیگر تأکید می‌کند. نثر از نظر او کلامی آزاد و مرسل است که از قریحه و طبع، و بدون تکلف و تصنع برمی‌آید و آن را بر سایر انواع کلام مقدم می‌شمارد و اصل و اساس کتابت و کلام طبیعی می‌داند و جز آن را فرعی و ساختگی می‌شمارد. در نویسندگی و فن انشاء و تألیف، ارکانی قائل می‌شود و اساس آن را بر سه اصل موضوع و تعبیر و اسلوب، استوار می‌داند و در خصوص این اصول به تفصیل توضیحاتی می‌دهد که اجزایی از آن مشتمل بر اقتباس اقوال ناقدان غرب از جمله ولتر است.^۱

شخصیت دیگری که در اواخر این دوره با ارائه مسائل نقدی تازه به حرکت نوگرایی کمک کرد یعقوب صروف است که هرچند مسائل نقدی زیادی را مطرح نساخته ولی گرایش به تجدد و نوآوری در همان مسائل اندک نیز به روشنی ملاحظه می‌گردد. برخی از آراء

نقدی او به شکل کلی در خصوص نقد ادبی عنوان شده و طی آن مولف با نظری سلیم مواضع قدرت و قوت نقد غربی و نقد عربی قدیم را متذکر گردیده و به جنبه زیبایی‌شناسی در نقد و ارتباطی که میان هنرهای زیبا وجود دارد، اشاره کرده است. یعقوب صروف علاوه بر نقد شعر به نقد داستان و رمان نیز توجه داشته ولی نقد داستانی او بیشتر جنبه تطبیقی دارد تا جنبه تئوری و بیان نظریه، وی معمولاً در نقد رمان به محتوای آن، هدف، مزایا و معایب آن توجه می‌کند، ابتدا خلاصه‌ای از داستان و مقصود از آن را بیان می‌نماید، بدون آن‌که در مقابل هیچکدام از پدیده‌ها یا وقایع آن درنگ کند. سپس به بیان محاسن و معایب آن می‌پردازد. ادبیات بطور کلی و داستان‌نویسی بطور خاص از نظر او هنری هدف‌دار است و هدف از تألیف قصه پرکردن ساعات فراغت و تهذیب اخلاق است. داستان وسیله‌ای است که نویسنده با آن عواطف و احساسات عالی را مورد ستایش قرار می‌دهد و مخاطب را از ارتکاب امور زشت و پست باز می‌دارد^۱.

شخصیتهایی که تصاویری کلی را از افکار و آراء نقدی آنان ملاحظه نمودیم، برجسته‌ترین منتقدان آن مرحله از تحول نقد ادبی معاصر شمرده می‌شوند که اصطلاحاً آن را مرحله انتقال نامیدیم و حلقه اتصال بین دو گرایش نقدی معاصر - نقد محافظه کار و نقد نوگرا - شمرديم. هنگامی که به آخرین دهه قرن گذشته می‌رسیم و به تدریج بر قرن بیستم مشرف می‌شویم، نقد ادبی را در جامعه نقدی جدید و با ویژگیهای آشکار نوگرایی می‌یابیم. ناگفته نماند که کوشش برای نوآوری در نقد ادبی در لبنان و در مهجر آمریکا - جایی که ادبای عرب و به‌ویژه ادبای لبنان در غربتش سکنی گزیده بودند - واضحتر از سایر نواحی وطن عربی بود، و بازگفتنی است که ظهور واضح نقد ادبی جدید به معنی خلع سلاح کامل ناقدان محافظه کار نیست، بلکه این گرایش نقدی نیز همچنان زنده باقی ماند، هرچند که به موقعیت مخالفی که جنبه دفاعی گرفته و درانتظار یافتن فرصت است تغییر وضع داد. ضمن آن‌که گاهی اوقات روش کوشش برای انطباق یافتن با پدیده‌های عصر حاضر را اتخاذ می‌کرد. از مهمترین شخصیتهای نقد محافظه کار در این مرحله از تاریخ نقد ادبی - مرحله‌ای که شامل دهه آخر قرن گذشته و ابتدای قرن حاضر تا اواخر جنگ جهانی اول می‌شود - غیر از ابراهیم یازجی، که پیش از این به تفصیل از او یاد کردیم و عمرش تا این مرحله از نقد ادبی به درازا کشید، باید از شکیب ارسلان و عیسی اسکندر معلوف، نام برد.

حسین المرصفی شخصیت ادبی - نقدی دیگر معاصر است که شهرتش به طور عمده به خاطر کتاب معروف «الوسيلة الأدبية» اوست.^۱ این کتاب در دو جلد نگاشته شده، جلد اول در قواعد صرف و نحو است و تفاوت چندانی با سایر کتابهای این موضوع ندارد و جلد دوم آن در فنّ بلاغت و معانی و بیان و بدیع، همراه با بحثی در صناعت شعر و نشر و روش آموزش آنها، تألیف گردیده است. نام کامل این کتاب «الوسيلة الأدبية للعلوم العربية» می باشد و مشتمل بر گفتارهایی است که مرصفی در نخستین سال تأسیس دارالعلوم برای دانشجویان این مرکز علمی ایراد نموده، از این جهت بی شباهت به کتب قدیمی امالی نظیر امالی ابوعلی قالی یا مبرد نیست، با این تفاوت که برخلاف امالی کهن تنها به ادب و روایت آن اکتفا نکرده و همه علوم زبان عربی از صرف و نحو و عروض و فصاحت و معانی و بیان و بدیع و شعر و نشر را دربر دارد، تا آن جا که آن را در جامعیت و شمول به عنوان مأخذی منحصر به فرد برای آموزش زبان و ادبیات عرب در اواخر قرن گذشته و اوایل قرن حاضر نظیر ارغنون ارسطو شمرده اند. زیرا همچنان که تألیفات ارسطو در سراسر قرون وسطی یگانه مأخذ دانش و منطق و اندیشه فلسفی تلقی می شد «الوسيلة» نیز در زمان مؤلف و پس از او وسیله آموزش زبان و ادب عربی و تصنیف شعر و تألیف نثر بود و بسیاری از پیشگامان جنبش نوین ادبی از دانش طلبان حلقه درسی بودند که این کتاب طی آن املاء می گردید، چه آنان که نهضت ادبی را بر پایه بازگشت ادبی به میراث قدیم پایه ریزی می کردند و چه آنان که جمع بین میراث کهن ادبی و اصول ادب غربی را مبنای حرکت ادبی قرار داده بودند.^۲

از مهمترین مسائلی که مؤلف در این کتاب مطرح کرده، روش بهبود بخشیدن به آثار شعر و نثر و بالابردن قدر آن تا حد ادب کهن عربی است. در این روش حفظ هرچه بیشتر از برگزیده های شعر متین و محکم قدیم و تمرین طولانی و مداوم برای سرودن شعر و تحکیم ملکه شعری، اساس کار عنوان شده است.

بخشهایی از کتاب به مقایسه بین شاعران و قصاید یا ابیات آنان اختصاص یافته که نشانگر ذوق سلیم مؤلف است. با این همه در اصول نقد ادبی مطلب تازه ای عنوان نکرده و از روش نقد ادبی قدیم خارج نشده است. در واقع اهمیت او در تحوّل نقد ادبی معاصر همسنگ اهمیت ادبا و

۱- حركة النقد الحديث، ص ۲۷.

۲- النقد و النقاد المعاصرون - ص ۱۰ و ۱۱.

شاعرانی چون بارودی است که با احیای ادب قدیم عربی، در شکل متین و استوار و پخته آن، پایه‌های نهضت ادبی نوین را استحکام بخشیدند.^۱ شایان ذکر است که بارودی شاعر رستخیز ادبی معاصر نامیده می‌شود و در روش ادبی‌اش بر همان طریقی رفته که صاحب «الوسيلة» پیشنهاد نموده و مورد تأکید قرار داده است.

شخصیتهای نقد ادبی جدید و نوگرا را می‌توان در سه دسته پیشگامان نخستین، مشاهیر برجسته و ناقدانی که پایه گذار مکاتب نقدی در قرن بیستم محسوب می‌شوند، تقسیم کرد. از پیشگامان نخستین نقد جدید جز یعقوب صروف که به افکارش اشاره شد جبر ضومط و خلیل ثابت و أمین الحداد و اسعد داغر و قسطاکی الحمصی و نقولا فیاض از دیگران مشهورترند. که از این میان به اثر نقدی دوتن از آنان: جبر ضومط و قسطاکی الحمصی اشاره می‌شود، جبر ضومط از دانش طلبان دانشگاه آمریکایی لبنان و شاگرد یعقوب صروف بود و کوششهای نقدی‌اش در سه کتاب «الخواطر الحسان» و «فلسفة البلاغة» و تألیفی در نقد داستان و رمان متجلی می‌شود. چنان که «الخواطر العراب فی النحو والاعراب» و «فك التقليد فی علم الصرف» مشتمل بر آراء او در علوم زبانی و لغوی است. اما صاحبان نظر و اهل تحقیق بر دو کتاب نخست تکیه و اعتماد بیشتری دارند و بُعد نظر عبدالقاهر جرجانی و قوت شخصیت ابن الاثیر را در آن می‌یابند.^۲

«فلسفة البلاغة» از بهترین مباحث نقدی است که در سراسر قرن نوزدهم، عرضه گردیده است. این کتاب در واقع اثری ارزشمند برای تطبیق تئوری فیلسوف انگلیسی هربرت اسپنسر بر ادب عربی است و اساس آن این است که بلاغت بر دو مبدأ عقلی تکیه دارد: یکی اکتفا به آگاهی شنونده و دیگری اکتفا به تأثیرپذیری او. مراد از اکتفا به آگاهی شنونده آن است که لفظی موصوف به فصاحت می‌شود که بتواند معنی را از نزدیکترین و آشکارترین راهها به عقل برساند. ترکیب لفظی از سه راه قریب، بعید و متوسط افاده مفهوم می‌کند و راه قریب برای بیان عواطف نفسانی در حالت انفعالی بلیغتر است و روش عالی سخنوری است. اقتصاد ذهنی در انواع مختلف مجاز از تشبیه و استعاره و کنایه و مجاز مرسل مبنی بر آن است که مجاز معنی را از طریق تصویری حسی به ذهن می‌رساند که آسانترین و آشکارترین راههاست، زیرا انتزاع

۱- مرجع سابق ص ۲۳-۲۲.

۲- مدخل الی ادبنا المعاصر، ص ۹۰.

صورت عقلی از لفظ خاص آسانتر از لفظ عام و از لفظ جزئی آسانتر از لفظ کلی است. مثلاً تصویری که از عبارت (شجاع چون شیر) از شجاعت در ذهن نقش می‌بندد، غیر از تصویری است که از عبارت (بسیار شجاع) حاصل می‌شود، از این رو بلاغت مجاز در حاضر ساختن تصویری قویتر و واضحت‌تر و مؤثرتر از معنی در ذهن است که با کمترین کوشش ذهنی میسر گردد. اساس ویژگیهای شعر بلیغ همین اقتصاد ذهنی است.

اما مقصود از اکتفا بر تأثیر پذیری شنونده آن است که در تعبیر لغوی - چه شعر و چه نثر - باید از خسته کردن ذهن و تحلیل بردن نیروی ذهنی پرهیز کرد، مثلاً از پیروی یک روش انشایی معین، مانند سجع یا یک مفهوم خاص، مثل مدح یا وصف خودداری و رزید و برای حفظ تأثیر دائمی و فعال یک محرک انشایی یا معنوی باید از مؤثرات ضعیف شروع کرد و به تدریج به سمت محرکات قویتر پیش رفت چنان که امر در قصه و خطابه و مقاله چنین است. همچنین باید برای ارائه یا وصف اشیاء از مقایسه اضداد سود برد، زیرا انتقال از یکی از ضدین به دیگری باعث آشکار ساختن هر کدام در بارزترین مظاهرش می‌شود. به این ترتیب نه تنها در مصرف نیروی ذهنی و عقلی رعایت اقتصاد می‌شود، بلکه تأثیری شدیدتر و قویتر و طولانیتر حاصل می‌گردد. کتاب دیگر جبر ضومط «الخواطر الحسان» کتابی کلاسیک است و در فصاحت و بلاغت و مسائل مربوط به آن تألیف شده است. نقد داستانی وی شامل نقدی است که بر رمان «فتاة مصر» تألیف یعقوب صروف نوشته و در مقدمه آن بر توجه کامل خود بطور همزمان به مضمون و شکل رمان تأکید کرده و نقد خود را بر این داستان شامل پنج نوع انتقاد: نحوی، بیانی، لغوی، نقد مبتنی بر روایت اخبار و اقوال و سرانجام نقد معنوی یا حقیقی قرار داده است.

اثر مشهور دیگری که در دهه اول قرن حاضر (۱۹۰۷) در نقد ادبی ارائه گردید، کتاب «منهل الورد فی علم الانتقاد» تألیف ادیب و ناقد حلبی قسطنطین الحمصی عضو مجمع علمی عربی دمشق^۱ است. وی با مطالعه نقد ادبی غربی و تأثر از آن و با احساس و گرایش عربی^۲ این کتاب را ابتدا در دو جلد تألیف نمود و سه سال بعد کتابی دیگر در همین موضوع نگاشت که آن را به عنوان جلد سوم تألیف نخستین معرفی کرد.^۳ کتاب^۴ با فصلی در تاریخ نقد ادبی نزد عرب،

۱- الادب العربی المعاصر فی سور یا ص ۹۴

۲- عربی القلب غربی التفكير.

۳- مرجع سابق - ص ۹۵.

شروع می‌شود و بطور سطحی از کسانی که در این زمینه اثری داشته‌اند، یاد می‌کند و در مجموع، نقد ادبی عربی را علمی با قواعد و شرایط علمی نمی‌شناسد و عقب ماندگی نقد ادبی عربی را به اوضاع سیاسی و اجتماعی که مانع پیدایش نقدی فنی و دور از غرض ورزی می‌شده، نسبت می‌دهد. سپس به ذکر عواملی می‌پردازد که در عصر جدید در تحوّل و پیشرفت نقد ادبی تأثیر نهاده است. بعد از نقد عربی مؤلف به بررسی نقد ادبی نزد غیر عرب می‌پردازد و تاریخ نقد را از عهد یونان و روم تا اواخر قرن نوزدهم مورد بررسی سریع و گذرا قرار می‌دهد و در این زمینه اساساً بر تاریخ نقد در فرانسه اعتماد می‌کند. پس از خلاصه‌ای از تاریخ نقد ادبی در خصوص نقد ادبی نظریه‌ای پیشنهاد می‌کند که آن را نردبان انتقاد می‌خواند، این نردبان سه پله دارد. نخست مرحله شرح است و مراد از آن ابتدا روشن و محدود ساختن رابطه بین اثر مورد بررسی و تاریخ علوم ادبی بطور کلی و سپس آشکار کردن رابطه آن اثر با سایر آثار از همان نوع و نیز با زمان و مکانی است که در آن خلق گردیده است. نظیر این نوع نگرش را در کتاب «الموازنه» آمدی می‌یابیم. مرحله بعدی فصل‌بندی موضوعات است. طی این مرحله مؤلف شعر را به دوازده نوع تقسیم می‌کند و از آسانترین انواع به سمت مشکلترین انواع می‌رود. از حماسه شروع می‌کند و تقسیم را به تمثیل و تخیل پایان می‌دهد. مرحله سوم نردبان انتقاد، مرحله حکم است. برای حکم و قضاوت ناقد باید به اثر ادبی و گوینده آن و زمان و مکانی که اثر ادبی در آن به وجود آمده، نگاهی دقیق داشته باشد و هدف و فایده وجودی اثر و احوال روحی و اخلاقی مؤلف آن و احوال اجتماعی و سیاسی و فکری حاکم بر او و اثر این اوضاع و احوال در آن اثر ادبی هم باید در این مرحله مشخص شود تا صدور حکمی عادلانه میسر گردد.

از مشاهیر برجسته ادب معاصر که در این مرحله از عصر نهضت ادبی ظهور کردند و مسائلی که در نقد ادبی در تألیفاتشان یافت می‌شود نمونه‌هایی از نقد جدید است، باید از جرجی زیدان و امین الریحانی یاد کرد.

گرچه بیشتر مطالب جرجی زیدان در شرح حال مشاهیر شرق و در کتاب «تاریخ آداب اللّغة العربیة» مربوط به تاریخ و تاریخ ادبیات است ولی نگرشهای نقدی ارزشمندی هم در آنها ارائه شده است. به عقیده مؤلف جوهر شعر و نثر معنی است و لفظ عرض است. شاعر

جدید معنی را بر لفظ ترجیح می‌دهد و هدف معینی را دنبال می‌کند، و قصیده یا مقاله یا اثر ادبی‌اش دارای وحدت موضوع است و موضوعاتی را اختیار می‌کند که مقتضای تمدن جدید و محیط اجتماعی معاصر است. به توصیف عواطف می‌پردازد ولی در توصیفش به حقیقت مشتاق است و آن را بدون اسراف در مبالغه، تصویر می‌کند. در کتاب «تاریخ آداب اللغة» در اخبار شاعران و ادباء یا در وصف بعضی تألیفات حکمهای نقدی صادر می‌کند گرچه جنبه اخباری و تاریخی آن از وسعت و عمق این احکام نقدی می‌کاهد.

امین الریحانی از ناقدان ادبی است که در این مرحله فعالیت جسورانه‌ای را در باب تجدید در نقد ادبی نشان دادند. ریحانی مسائل ادبی چندی را در آثارش مورد بررسی و تحلیل قرار داده که مهمترین آنها در موارد زیر خلاصه می‌شود: مبارزه در راه آزادی فکری و اظهار نظر آزاد، اعتقاد به اندیشه ادب هدفدار و متعهد، پافشاری در تحکیم رابطه ادبیات و زندگی به‌ویژه در مقاله مهمی با عنوان «الکتاب»، اهتمام به نقد افکار (به‌خصوص در کتاب «ادب و فن») و در ضمن توجه به نقد شکل اثر ادبی، انتقاد شدید از تصنع و تقلید و توسل به الفاظ غریب یا دروغ در ادبیات و دعوت به صدق هنری و ابتکار رأی، انتقاد شدید از بدبینی در ادب و دعوت به خوش بینی در آن، بررسی و مقایسه بین ابوالعلاء المعری و خیام به تفصیل و بین معری و نویسندگان غربی بطور سریع و گذرا، و ارائه شکل شعری جدیدی در ادب عربی که آن را ابتدا^۱ نوعی نثر یا شعر منثور خواند و بعدها^۲ به عنوان نوعی از شعر که نظیرش در ادبیات غرب وجود دارد، معرفی نمود و به ادب عربی معاصر وارد ساخت^۳. امین الریحانی در توضیح مفهوم شعر منثور می‌گوید: شعر منثور نوعی از شعر جدید در ادبیات فرانسه (verslibres) و ادبیات انگلیسی (Freeverse) است و این نوع آخرین مرحله پیشرفت شعر غربی محسوب می‌شود. والت ویتمن مبتکر این روش و پیشگام آن است و بسیاری از شاعران آمریکا و اروپا از او پیروی نموده‌اند. شعر منثور وزن جدید و مخصوصی دارد و قصیده در آن در بحرهای متنوع و متعددی می‌آید. بی‌تردید یکی از بزرگترین شخصیت‌های نقد ادبی معاصر که بابتی وسیع در زمینه ادبیات

۱- سال ۱۹۰۵ - در مقاله‌ای که خطاب به جرجی زیدان نوشت.

۲- سال ۱۹۱۰ - ر.ک به النقد الادبی الحديث فی لبنان - ۱:۳۲۶.

۳- ر.ک به النقد الادبی الحديث فی لبنان: ۳۲۷-۳۲۰.

تطبیقی گشود، سلیمان البستانی است که با ترجمه ایلید هومر - به شعر عربی - در ادبیات تطبیقی بیشترین تأثیر را به جا نهاد. قبل از ترجمه شعری ایلید، بستانی در جلد دهم دائرة المعارف خود پیرامون شعر و ماهیت آن نزد عرب و ارزش شعر و اثر محیط در تربیت ذوق و رابطه شعر با آن یا با اخلاق و عادات ملت‌ها و فرق بین شعر و نثر و علم و شعر و سیر شعر عربی سخن گفته بود ولی مطالعه و تحقیقی که در باره ایلید انجام داده به حق اولین تحقیق علمی عربی در ادبیات تطبیقی است. در این اثر مؤلف در فضای اجتماعی که شعر هومر و شعر عربی در دامن آنها آفریده شد، قرار می‌گیرد و ارزش این دو شعر را بررسی می‌کند و بین جاهلیت عرب و جاهلیت یونان از جوانب مختلف مقایسه می‌نماید، روشهای تعبیری هر کدام را استخراج می‌کند و مختصات و مشترکات آنها را بررسی می‌نماید و در باره هر کدام عادلانه حکم می‌دهد، مؤلف، مقدمه ایلید را در چهار بخش ارائه نموده که شامل: شرح حال هومر، شناساندن ایلید به عنوان اثر ادبی، مطالبی در زمینه ترجمه این اثر به عربی و در باب مقایسه بین مسائلی از ایلید با مسائل نظیر آن در شعر عربی است و این غیر از شروح و حواشی است که در باره متن ایلید آورده است.

دسته سوم از ناقدانی که در ابتدای قرن حاضر در غنای نقد ادبی و تجدید در آن تأثیر به سزایی داشتند، کسانی هستند که تلاشهایشان در این فن مقدمات تأسیس مکاتب نقد ادبی را فراهم ساخت و برجسته ترین آنها خلیل مطران و جبران خلیل جبران و میخائیل نعیمه و صاحبان مدرسه «الدیوان» بودند.

خلیل مطران دو تألیف نقدی متقن دارد. نخست مقدمه‌ای که در سال ۱۹۰۸ بر دیوان خود نگاشته و دیگر مقدمه‌ای که در ۱۹۱۲ بر ترجمه نمایشنامه «اتللو» شکسپیر تألیف کرده است. شاعر در مقدمه مختصری که بر دیوان خود آورده، مسائل نقدی مهمی را در تعبیر و نگارش و شعر عنوان کرده و در مورد انتظار از شعر نکاتی را یاد آور شده و در واقع قانون مختصر و پرباری را برای «چگونه بودن شعر» ارائه داده که از مهمترین مواد آن ضرورت موافقت و همخوانی شعر با زمان است که لزوماً باید همراه با جرأت در کاربرد الفاظ و ترکیبات، و بدون ترس از به کارگیری کلمات نامأنوس و غیر آشنا باشد. ولی در ضمن مطران بر حفظ اصول و مبانی زبان و عدم افراط و تفریط در لغات آن تأکید دارد.^۱ مقدمه شاعر بر ترجمه «اتللو» در مقایسه با

مقدمه دیوان جزئیات بیشتری را مورد توجه قرار می‌دهد و این نمایشنامه را در دو مبحث بررسی می‌نماید: نخست از جهت اصل داستان و دوم از نظر ترجمه آن به عربی. در مبحث اول مطران اهداف داستان را بررسی می‌کند و به جنبه‌های روان‌شناسی آن، ضمن مطالعه افکار و اشخاص، توجه می‌نماید، و در مبحث دوم روش ترجمه خود را توضیح می‌دهد.

جبران خلیل جبران و میخائیل نعیمه بارزترین چهره‌های ادب مهجر شمالی و رابطه القلمیه محسوب می‌شوند. آراء نقدی جبران بیشتر در عقاید او مبنی بر آزادی زبان و آزادی اندیشه می‌گنجد و آراء نقدی نعیمه اساساً در «الغریال» بیان گردیده که به تفصیل بیشتری از آن سخن می‌گوییم، ضمن تذکر این نکته که دیگر آثار وی از جمله «الآباء والبنون» نیز مشتمل بر آراء نقدی او می‌باشد.

«الغریال» مجموعه‌ای از مقالات نقدی است که نویسنده در مجلات یا در مقدمه بعضی از تألیفاتش نگاشته است، مثلاً مقاله‌ای پیرامون، «رمان نمایشی عربی»، از مقدمه نمایشنامه «آلاباء والبنون» آورده شده است. مؤلف، همه این مقالات را در جوانی - زمانی که هنوز عمرش از سی سال نگذشته بود - تحریر نمود. با این حال در همان زمان نیز صاحب چنان اندیشه‌ای محکم و آگاهی عمیق به مسائل ادبی و رابطه آن با زندگی بود که بتواند فلسفه نهایی خود را در خصوص وظیفه ادبیات و روش نقد به صورتی متین شکل بدهد و آراء و افکار خود را بی‌تزلزل عرضه نماید. حتی بعضی از اهل تحقیق معتقدند که ارائه چنین آراء قوی و جزمی در باب نقد و ادب در زمانی که مؤلف به سالهای بالاتر عمر رسیده بود و روحیه مسالمت و تصوّف^۱ و حتی عزلت طلبی بر او غالب گردیده بود دیگر امکان نداشت^۲. «الغریال» مشتمل بر بیست و یک مقاله است. برخی از این مقالات حاوی حملات سختی بر ادب تقلیدی و قشری و تحجر لغوی است که نمونه آن مقالات «الحجاب» و «نقیق الضفادع» است. بعضی دیگر عهده‌دار حمله بر قواعد سنتی عروض است، مانند مقاله «الزخافات والعلل»، پاره‌ای هم به روش نقد تطبیقی به بررسی شماری از تألیفات ادبی آن دوره می‌پردازد، مانند گفتارهایی که به بحث پیرامون «القروبات» - دیوان رشید سلیم الخوری - یا «الریحانی فی عالم الشعر» و یا دیوان «السابق» اثر جبران جبران خلیل یا

۱- ادیب صوفی لقبی است که برخی محققان معاصر به نعیمه داده‌اند.

۲- النقد و النقاد المعاصرون ص ۲۶.

کتاب «الدیوان» عقاد و مازنی اختصاص یافته است. علاوه بر این، کتاب مشتمل بر مقالاتی در زمینه نقد سازنده است و اینها مقالاتی است که موضوع آنها غربالگری، محور ادبیات، معیارهای ادبی، شعر و شاعر، داستان نمایشی عربی و سرانجام مقاله‌ای با عنوان «فلنترجم» است که لزوم ترجمه آثار ادبی غیر عربی را مورد تأکید قرار می‌دهد. گفتنی است که «الغریال» تقریباً همزمان با «الدیوان» اثر بزرگ ادبی نقدی عقاد و مازنی انتشار یافت و هر دو کتاب عهده‌دار هدفی واحد بود که مخالفت سرسختانه با مکتب سنت‌گرا (تقلیدی)، یعنی مکتب رستخیز شعری، و پیام‌داری ادبیات نواساس آن را تشکیل می‌داد. این امر گرچه تأثیر و تأثر این دو تألیف را از یکدیگر محتمل می‌نمایاند ولی واقع آن است که به تأکید و تصریح مؤلفان آنها، چنین تأثیر متقابلی وجود نداشته و هر کدام از این دو اثر با خود انگیزختگی و بر طریق توارد آفریده شده است.

روش نقدی میخائیل نعیمه که به‌ویژه در مقاله «الغریله» به‌روشنی قابل شناسایی است، روش تأثیری ذاتی (شخصی)^۱ است آن‌جا که می‌گوید: هر ناقدی را غربالی است و موازینی و مقیاسهایی، و این میزانها و مقیاسها هیچ‌جا - نه در آسمان و نه در زمین - مسجل و ثابت نیست و هیچ نیرویی جز توان خود ناقد برای تحکیم آن و اظهار صدق و درستی آن وجود ندارد.^۲ اما معیارهای عامی که نویسنده برای ادبیات منظور می‌کند و مبتنی بر نیازهای هنری جدید عصر حاضر است در چهار نیاز اصلی خلاصه می‌شود: نخست نیاز به بیان عواطف و احساسات و انگیزه‌های روانی، دوم نیاز به نوری که مایه هدایت انسان در زندگی باشد که جز نور حقیقت نیست، سوم نیاز به زیبایی در هر چیز، زیرا روح آدمی تشنگی سیری‌ناپذیر به زیبایی و هر چیزی که زیباست دارد، چهارم نیاز به موسیقی، که ناشی از میل شگفت‌انگیز و ناشناخته روح به صوت موزون و آهنگ لطیف و نوای طبیعت است. این نیازها همان معیارهای ثابتی است که ادب و آثار ادبی را با آن می‌سنجیم و ارزش هر اثر ادبی به‌میزانی است که این نیازها را برطرف نماید. واضح است که این معیارها همگی از ذات فرد سرچشمه می‌گیرد و متکی بر نیازهایی نیست که همه مکاتب ادبی راقع سازد، به‌خصوص مکاتبی که ادبیات را زبان روح جمعی و مشکلات اجتماع و آمال اجتماعی - و نه ذات افراد - می‌داند. ولی این امر نباید سبب شود که حقیقت و ارزش

۱- این روش را بعد از این در بحث پیرامون نقد ذاتی و موضوعی به تفصیل شرح خواهیم داد.

۲- الغریال، مقاله با عنوان الغریله - ص ۵۳.

واقعی این نیازها را انکار کنیم، در نهایت برای آنها نوعی نسبیت قائل می‌شویم، اما آن را از مفهوم حیات انسانی جدا نمی‌دانیم.^۱

موضوع دیگری که در «الغریبال» مورد توجه قرار گرفته، مشکل زبان و قواعد آن و کاربرد آن در عصر جدید است. به اعتقاد نعیمه زبان تنها مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که بشر آن را برای بیان اندیشه‌ها و احساسهای خود به کار می‌برد و کافی است که این وظیفه را به انجام رساند، بلکه بهتر است که این نشانه‌ها تا بیشترین حد ممکن گسترش یابد، زیرا هرچه وسیعتر شود توانش در تحقق وظیفه‌ای که بر عهده دارد، بیشتر خواهد شد. با وجود چنین اعتقادی نه خود نعیمه و نه یاران مهجری او هیچکدام از حدود زبان فصیح و قوانین آن خارج نشدند و به تجدید و نوآوری در ترکیبات و مفردات لغوی و روشهای بیانی و تعبیری اکتفا نمودند و به این ترتیب آزادی لغوی^۲ که جبران و نعیمه و دیگر مهاجران شمال منادی آن بودند به اسائه‌ای به ساحت زبان فصیح منتهی نگردید. به همین شکل زبان عامیانه نیز به آثار ایشان راه نیافت و جز در تدوین بعضی نمایشنامه‌ها مثل «الآباء والبنون» که آمیخته‌ای از زبان فصیح و عامیانه داشت، بقیه آثار ادبی در محدوده زبان عربی فصیح تألیف گردید. آنچه صاحب نظران و ناقدان متأخر - از جمله دکتر محمد مندور - در عقاید و آراء یاد شده نعیمه با آن موافق نیستند، احتمال غفلت از اهمیت قواعد زبان است، زیرا اگر الفاظ زبان نشانه‌ها و رمزهایی برای بیان ذات اشیاء و مفاهیم باشد، علائم اعرابی و دستوری نیز وسایل و ادوات بیان روابطی است که بین دلالت‌های الفاظ نظیر فاعلیت و مفعولیت و خبریت و جز آن وجود دارد و بی مقدار شمردن قوانین زبان همانا مهم‌گذاشتن مهمترین وظیفه زبان یعنی بیان آن روابط می‌باشد. به علاوه همیشه چنان نیست که الفاظ زبان تنها نشانه‌های حاکی از حقایق علمی باشد، بلکه بسیاری اوقات خود به عنوان هدف در ادبیات مطرح می‌شود چرا که ادبیات تنها انتقال معانی و احساسات از فردی به فرد دیگر نیست بلکه بسیاری اوقات تصویر بیانی را هدف قرار می‌دهد و کار آفرینش ادبی در خود این تصویر تبلور می‌یابد.^۳ جز این، سایر آراء نقدی نعیمه در نظر این ناقدان مقبول و متین است به خصوص در این نظر که زبان زنده و پایا بر زبان غریب و مرده ترجیح دارد، توافق عقیده دارند، به ویژه در مورد مسأله‌ای که پیرامون آینده

۲- الحرية اللغوية.

۱- ر. ک. به النقد والنقاد المعاصرون - ص ۳۸.

۳- نگاه کنید به النقد والنقاد المعاصرون، ص ۴۱ و ۴۲.

ادب عربی در گفتاری با عنوان «ماهیت و وظیفه ادبیات» در کتاب «دروب» مطرح کرده، آن جا که گفته است: ادبیات در جهان عرب هنوز به بلوغ نرسیده و به بلوغ نخواهد رسید، مگر آن که سه چیز به تحقق پیوندد: وجود زبانی رام و مطیع، وجود مردمی که از عقده حقارت رها باشند و وجود آزادی بیان^۱.

سخن از سبیده نقد جدید در دهه های نخست قرن حاضر ناتمام خواهد بود اگر اشاره ای به طلایه داران نقد نوگرا و صاحبان مکتب ادبی نقدی دیوان - عقاد و مازنی و شکری - در آن نباشد. اما از آن جا که این تحقیق مشتمل بر فصلی دیگر با عنوان مکاتب و گرایشهای نقد ادبی معاصر است که اقتضای تفصیل بیشتری را در حدیث مکتب دیوان دارد برای اجتناب از تکرار، سخن را بدان مقام و می گذاریم. بر همین قیاس از طه حسین که ناقدی گرانقدر و ادیبی بلند پایه است و اثر مشهورش «فی الادب الجاهلی» گشایش دری به آفاق جدید نقدی و پایه گذاری نقد تاریخی محسوب می شود نیز در جای خود سخن می گوئیم. علاوه بر این باید بدانیم که این گرانمایگان نقد ادبی عربی چنان تأثیر ژرفی در تحول نقد معاصر و گسترش دامنه آن داشتند که نمی توان وجودشان را محدود به دهه های نخست قرن بیستم دانست، بلکه باید در زمینه کلی بحث از نقد ادبی معاصر - که فصول بعدی این تحقیق عهده دار است - با سیمای اثرشان آشنا شد. ولی آنچه در پایان این مبحث و قبل از پرداختن به بررسی جنبه های گوناگون نقد ادبی معاصر باید شناخت و با دیدی بازتر به مسائل بعدی وارد شد، موانع و مشکلاتی است که نقد ادبی جوان عربی با آن روبرو بوده و گاهی از پویایی و سرعت آن کاسته است.

از واقعیت دور نشده ایم اگر بگوئیم که اساس تمام این مشکلات به این اصل بر می گردد که نقد ادبی عربی فاقد موازین و اصول ثابتی بوده که همگان پذیرفته باشند. این امر علاوه بر سردرگمی و حیرت ناقدان جدید در رویارویی با هزاران رأی و تفسیر نقدی که مکاتب نقد ادبی غرب ارائه می داد^۲ به آن جا منتهی شد که هرکس ادبیات و آثار ادبی را با معیارهای فردی و ذوق شخصی خودش می سنجید، و طبعی است که این معیارها نزد افراد مختلف بر امور گوناگونی تکیه می کرد. از سویی به فرهنگی که فرد به آن وابسته بود و از سویی دیگر به ذوق و سلیقه شخصی او بستگی داشت. گروهی از ناقدان، فرهنگ خالص عربی داشتند و همان میراث

۱- مرجع سابق ص ۴۸ و ۴۹.

۲- مقالات فی النقد الادبی (دکتر هداره)، ص ۲۵.

عربی را سرچشمه همه معیارها و میزانهای نقدی خود قرار می دادند. جمعی دیگر که شمارشان نیز اندک نبود با فرهنگ غربی آشنا شده بودند و مدارس و مکاتب ادبی و نقدی مغرب زمین را می شناختند و مقیاسهای نقدی خود را با این فرهنگ منطبق می ساختند. در این جمع نیز اتفاق نظر نبود. عده ای می کوشیدند تا فرهنگ غربی را با فرهنگ عربی سازش دهند و از مجموعه آن دو قوانینی ارائه دهند و گروهی تنها بر فرهنگ غرب تکیه داشتند. باز در این جماعت دوم همه در اختیار یک مشرب و مکتب غربی متفق نبودند و هرکس بنا بر تعلیمی که دیده بود و مرکزی که تحصیلاتش را در آن گذرانده بود و زبان اروپایی که به آن آشنا بود به مملکتی خاص از ممالک غربی و ناقد یا ناقدان خاصی از آن سرزمینها بیشتر مایل بود و بیشتر تأثیر می پذیرفت. علاوه بر این کشورهای عربی در نیمه اول قرن بیستم در ناآرامی به سر می برد و بحرانهای سیاسی و اقتصادی و اجتماعی پیاپی چندان نابسامانی آفریده بود که مشکل می شد ارزشهای ثابتی را در صحنه ادب جستجو کرد. مشهورترین ادبای این عهد در روش و موضع سیاسیشان راه مشخص و ثابتی نداشتند و بین انتساب به دربارها یا به استعمارگران متجاوز، که بعد از جنگ جهانی اول با تقسیم سرزمینهای عربی - میراث دولت محتضر آستانه - قیومت خود را بر این کشورها اعلام کرده بودند، یا پیوستن به ملت و صفوف مبارزان سیاسی در تردید دائم به سر می بردند. زمانی رهبران ملی را می ستودند و گاهی امرای دربار و دیگر گاه شخصیتهای غربی را که اداره واقعی امور کشورهای عربی را در دست داشتند. نمونه های واضح و مکرر این تذبذب و دودلی و تردید در دیوان حافظ ابراهیم و شوقی، گواه این معناست. از سوی دیگر روش هر ادیب و سبکی که بر می گزید و زبانی که اختیار می کرد نیز با دیگران متفاوت بود و ناقدان در مقابل این همه ناهمگونی در بررسی هر اثر یا قصیده و اظهار نظر پیرامون آن ناچار راهی تازه و مقیاسی تازه جز آنچه در موارد دیگر پذیرفته بودند، اختیار می کردند.

به انگیزه این عوامل و عوامل شخصی و درونی دیگر نقد معاصر با ویژگیهای نقد ذاتی (فردی) - و نه نقد موضوعی - شکل گرفت. غلبه فردیت و درونگرایی و ذهن گرایی و به اصطلاح سوبژکتیویسم از مهمترین موانعی بود که در راه تطور و رشد و کمال نقد معاصر قرار گرفت و از طرح ریزی ساختاری متین که بر پایه ارکانی ثابت قرار داشته باشد و بر اصولی متکی باشد که از طبیعت اثر ادبی ناشی می شود و بر شناسایی ویژگیهای آن استوار است، جلوگیری نمود.

بدون شک مسأله تأثیرپذیری و انطباع^۱ در مقام تعیین ارزش اثر ادبی و حکم بر آن یکی از مبادی شناخته شده و مورد قبول است. ولی این تأثیرپذیری مستحسن نتیجه کنش و واکنش بین اثر ادبی و ذوق ناقد است، یعنی تأثیری که هنر ادبی بر نفس و عواطف او می‌گذارد و احساساتی که در او بر می‌انگیزد و فضایی که خیال او را در آن به پرواز در می‌آورد. بدیهی است هر قدر پاسخ به اثر ادبی در نفس و دل شنونده یا منتقد عمیق‌تر و گسترده‌تر باشد، امکان جدایی بین این نفس و نفس مؤلف مشکل‌تر خواهد بود. به علاوه اساساً بدون قرارداد دادن نفس در معرض تأثیر کار ادبی، صدور حکم و ارزیابی آن اثر میسر نخواهد شد. ولی باید بدانیم که ذاتیت و فردیت نقد ادبی معاصر، حداقل در مورد بسیاری از ناقدان عرب و نقد ایشان، به معنی تأثیری بودن آن نبود. اغلب حکم‌هایی که صادر می‌کردند، مستقیماً از تأثرشان از اثر ادبی و افکار و معانی و تصاویر و خیال آن بر نمی‌خاست، بلکه متوجه شخصیت ادیب و ناشی از خشنودی یا خشم ناقد نسبت به ادیب بود^۲. به این ترتیب به جای آن که نقدی موضوعی با معیارهای سازنده پدید آید که خالصانه هنر و ادب را مورد توجه قرار دهد و بر ارکان و حقایق آن تکیه کند و شرح ویژگی‌های آن را بر عهده گیرد و سپس براساس همین امور به حکم و قضاوت بنشیند، نقدی شخصی پدید آمد که اغلب «خصام بود نه نقد»^۳. تا آن جا که گاه به سلاحی تبدیل شد، برای غلبه بر مخالفان و معاندان و کاستن شأن ایشان و به فضاحت کشیدن کارشان یا برای مدح و ستایش دوستان و همراهان؛ در این میانه نقش مجلات و جراید غیر قابل انکار است چرا که مطبوعات آتش‌بیار معرکه بود و شعله دشمنی را بر می‌افروخت و کینه و عداوت بین ادبا را بر می‌انگیخت و ارزش قلم و هنر و ادب و نقد را به حسیض عناد و لجاجت و کنایه‌های تلخ و حتی دشنام فرود می‌آورد. این مجلات برای جلب خواننده بیشتر، به جای آن که در خدمت ارتقاء نقد و ادب قرار گیرد به وسیله‌ای برای

۱- امپرسیونیسم.

۲- ضرورت دارد پیش‌دستی نموده قبل از تبادر هر قضاوت شتابزده‌ای به ذهن خواننده محترم تذکر دهیم، چنین نقدهای مبتنی بر خصومت و نظر شخصی نزد ناقدان غربی به همان کیفیت که نزد ناقدان شرقی و عربی دیدیم - نیز دیده می‌شود. ر.ک به: مقالات فی النقد (ماتیو آرنولد)، ص ۱۳.

۳- اقتباس عبارت از عنوان کتاب «خصام و نقد»، طه حسین.

سرگرمی و وقت‌گذرانی خوانندگانی تبدیل شد که از مطالعه مقالات مشتمل بر مناظرات و مشاجرات و مجادلات اهل قلم، لذت می‌بردند. در واقع چنان که استاد ناقد دکتر عبدالقادر القبط بیان نموده بحران نقد ادبی و «مشکل نقد بیمار» معاصر ریشه در مطبوعات و تحریرکنندگان آن داشت.^۱ عقاد که خود یکی از قربانیان این جریان نقدی - مطبوعاتی بود و بارها در جراید و مجلات آن زمان مورد هجوم مخالفانش واقع گردید^۲، در زمینه تعصب و هواپرستی و فردگرایی مقاله‌ای با عنوان «نقدالنقد» نوشت که آن را در مقدمه دیوان «بعدالأعاصیر» خود آورده است. به نظر او اولین چیزی که باید نقد را در هر زمانی با آن مورد انتقاد (نقد) قرار داد این است که نقد نسبت به هنر و ادب مخلص و خالص نباشد و با شائبه‌ای از هوای نفس ناقد همراه گردد. به این معنی نقد نقد، یعنی: خالص ساختن آن از هر اثری از تمایلات و هوای ناقد یا هوای محیط یا هوای پیروان یا وسوسه‌های نفس انسانی که بسیاری اوقات برای خود شخص ناشناخته می‌ماند ولی برای بیننده منصف و دقیق و آگاه ناشناخته نیست.

صفت ناپسند دیگری که در بسیاری از ناقدان این عصر مشهود بود، آن که علاوه بر هواپرستی و نفس دوستی، خود محور نیز بودند، به این معنی که خود را صاحب علم اعلی و محیط بر همه جوانب معرفت می‌دانستند و به خویش مباحثات و فخر می‌نمودند و در ادعای فضل و حکمت و خبرگی راه غلو می‌پیمودند و در کاستن از قدر دیگر ناقدان و اتصاف آنان به جهل و بی‌ذوقی و عدم ادراک صحیح، از هیچ تلاشی فرو نمی‌گذاشتند. در مجموع فقدان ارزشهای اخلاقی اصیل - علاوه بر فقدان معیارهای ثابت و متین حکم و قضاوت در ادب و هنر - از بزرگترین آفات نقد ادبی معاصر به شمار می‌رود. به بیان دیگر همان‌طور که ناقد ادبی معاصر فؤاد دواره در یکی از مقالاتش تذکر داده^۳ نقد همان قدر که به فرهنگ عمیق و احساس تیز

۱- التيارات المعاصرة - ص ۶۸، اقتباس از عنوان مقاله دکتر القبط: «الدوائر المفلقة في الصحافة و

مشكلة النقد المریض».

۲- از جمله مقالاتی که شدیداً عقاد را مورد هجوم و تخطئه قرار می‌داد، مقالات مصطفی صادق الرافعی در یکی از مجلات آن عصر بود که بعداً آنها را در کتابی موسوم به «علی السفود» جمع‌آوری نموده و در آنها از توصیف عقاد به زشت‌ترین اوصاف خودداری نکرده است.

۳- برای شرح بیشتر زک به التيارات المعاصرة - ص ۶۷.

و هو شیاری نیاز دارد، نیازمند امانت‌داری کامل و وجدان‌بیدار و اخلاق‌عالی نیز هست.

نقد راستین و ارزشمند که از روح علمی برخوردار است ضمن آنکه از این کاستی‌ها و نقائص دور است بر روش علمی تکیه دارد. روش علمی در نقد - چنان‌که خواهیم دید - ضمن آن‌که جنبه لغوی نقد را فرو نمی‌گذارد، بر آشنایی ناقد عربی به نقد غربی تأکید می‌کند. نخستین منادیان چنین اهدافی در نقد، طه حسین و مازنی و عقاد بودند که علاوه بر فرهنگ عربی، آثار غربی را در زبانهای اصلی‌اش مطالعه کرده بودند و به فرهنگ نوین نیز آشنایی داشتند. روش علمی که ایشان بنیانگذاران آن محسوب می‌شوند براساس ارکانی استوار بود که ۱.۱. ریچاردز در کتاب «اصول نقد ادبی» شرح داده بود و هدفش برقراری ارتباط بین آثار ادبی با نقد لغوی مستقیم و سایر زمینه‌های نقدی بود. علاوه بر این، کتاب «پایه‌های نقد ادبی» اثر آبرکرومبی ترجمه دکتر محمد عوض و «شاخه‌های ادبیات» اثر چارلتون ترجمه دکتر زکی نجیب محمود، در پیشرفت نقد ادبی براساس اهداف یادشده تأثیر به‌سزایی داشت.^۱

با این همه به نظر می‌رسد که به‌استثنای آثار و تألیفات نقدی شمار معدودی از ناقدان نظیر مندور و القط و سهر القلماوی و رشاد رشدی، همچنان نقد ادبی در حصاری از نقائص و کاستی‌ها باقی ماند و اینک نیز همچنان نیاز به مشخص ساختن زمینه و حدودش باقی است و چنین می‌نماید که نقد همچنان از کشف زیبایی ادبیات ناتوان است. علت، شاید آن است که ناقد ادبی هنوز مسؤولیت حقیقی خود را نمی‌شناسد. گاهی در تقلید ناقدان غربی - آن‌هم گروهی خاص از ناقدان - راه افراط می‌پوید. گاهی بر نقد لغوی تأکید می‌کند و گاهی آن را مهمل می‌گذارد. به‌علاوه اغلب منتقدان معاصر تنها به نقد آثار تعدادی معین از نویسندگان و شاعران می‌پردازند، تا آن‌جا که به نظر می‌رسد آثار نقدی ایشان منحصر به نقد آثار ادبی افرادی است که تألیفاتشان با اندیشه‌های نقدی ایشان همخوانی و تناسب دارد. خطر اختصاص یافتن ناقد برای یک ادیب کمتر از خطر تمسک به معیارهای غربی نیست. مسؤولیت ناقد آن است که بعد از رسیدن به درجه آگاهی و ادراک هنری بدون تمایل به شخصیت ادبی خاص با دیدی همه‌جانبه به تفسیر بپردازد. از سوی دیگر آشنایی با فرهنگ و نقد غربی هرچند که در شکوفایی استعدادها و باز شدن افقهای دید ناقدان - همانند ادبا - مؤثر است ولی اگر چنین آشنایی به‌حالتی منتهی گردد که ناقد عربی در

مقابل نقد اروپایی در مقام خشوع و تقدیس بایستد، چندان که گویی این نقد نمونه بلوغ و نبوغ است و اندیشه عربی را توان رسیدن به آن جز از طریق تقلید و اقتباس و نقل نیست، دیگر از استقلال رأی و فکر چه میماند؟

به علاوه زبان سلطه نقد اروپایی چنان که «نازک الملائكة» ذکر کرده^۱ به همین مقدار منحصر نمی ماند، بلکه این مکتبهای تحلیلی و تحقیقات درخشان نقد اروپایی، نقش سحر و افسون را برای ناقدان عرب دارد و چندان مبهوتشان می سازد که اصالت ذهن و حس ابداع را از دست می دهند، و چون آثار الیوت و ریچارد و برادلی و مالارمه و والری را می خوانند، می خواهند که قواعد آن را مو به مو بر شعر عربی انطباق دهند، هر چند که با تصنع و تکلف و ستم بر شعر و زبان عربی همراه باشد.

در تعیین مسؤولیتهای ناقد باید خواستار ناقدی بود که آثار ادبی را با میزانی قانونمند و بی شائبه بسنجد. چنین میزانی طبعاً، زمان حاضر ادبیات را با گذشته آن مربوط می سازد و آثاری را ترجیح می دهد که تفسیر درونی (ذاتی) حیات را بر عهده دارد و از دید احساسات و عواطف به زندگی می نگرد. ناقد باید توانایی هنری ادیب را درک کند و همزمان به ارزیابی احساس مسؤولیت اجتماعی او بپردازد. امر مهم آن است که میزان موفقیت ادیب را در تکوین تصویری که جوهر تجربه را تجسم می بخشد، و در تعبیر از این تجربه ادبی، بشناسد. شکل هنری در این حالت حلقه اتصال بین ادیب و خواننده است و وسیله ای مستقیم محسوب می شود که با آن می توان ساختار اثر ادبی را شناخت.^۲

تفاوت در نوع نگرش به اثر ادبی همان نقطه اختلاف نظر دکتر محمد مندور و دکتر رشدی رشاد دو ناقد برجسته معاصر است. دکتر مندور، حکم بر اثر ادبی را تنها از خارج آن جایز می داند ولی دکتر رشاد چنین حکمی خارجی را حاصل این اعتقاد نادرست می شمارد که اثر هنری در ذات خود ارزشی ندارد و ارزش آن تنها خارجی است. در حالی که در هر آفرینش هنری، هر جزء ارزش ذاتی و مجرّد خود را دارد که مستقل از هر اثر دیگر است، از این رو حکم بر آن جز از داخل آن میسر و روا نخواهد بود.^۳

۱- قضایا الشعر المعاصر - ص ۲۹۸.

۲- نقد، دراستو تطبیق - ص ۸۶.

۳- تفصیل مطلب را در مرجع زیر بجوید: مقالات فی النقد (رشدی) - گفتار «الحکم علی العمل الادبی» - ص ۱۰.

نگرشی وسیع‌تر به آثار ادبی - چنانکه ت. س. الیوت معتقد است^۱ - باعث می‌شود ادبیات هر کشور یا ادبیات جهان را نه مجموعه‌ای از نوشته‌های افراد، بلکه مجموعه‌ای ارگانیک و زنده بباییم و آن را به عنوان یک کل بپذیریم، بطوری که هنرمند خارج از چهار چوب وجود خود به امری خارجی وابسته، و در میراثی واحد با همه هنرمندان جهان شریک باشد. اگر برای نقد نیز چنین وظیفه و هدفی در نظر داشته باشیم، خواهیم دید که دایره نقد ادبی در حقیقت چه وسعت و شمولی دارد.

اینک بیفزاییم که به اعتراف ناقدان بزرگ معاصر، آفرینشها و آثار هنری ادبی معاصر عربی نه تنها در کمیت، که در کیفیت و ارزشمندی، مقامی بسیار والا یافته تا آنجا که ارزش هنری بسیاری از آثار توفیق‌الحکیم از نمایشنامه‌های برنارد شاو کمتر نیست و بسیاری از داستانهای محمود تیمور و محمود طاهر لاشین و یحیی حقی و یوسف ادیس به لحاظ هنری و فنی از داستانهای موباسان و ادگار آلن پو فروتر نیست، و پاره‌ای از رمانهای نجیب محفوظ از داستانهای دیکنز کم نمی‌آورد، یا داستانهای احسان عبدالقدوس به هیچ روی ارزش کمتری از داستانهای نویسندگانی چون سامرست موآم ندارد. با چنین دیدگاهی در می‌یابیم که چرا همین ناقدان کوششهای نقدی معاصر را متناسب و هم‌سنگ تلاشهای هنری و آفرینشهای ادبی نویسندگان معاصر نمی‌دانند و یادآور می‌شوند که ادبیات معاصر بیش از آن که به نقدی نیاز داشته باشد که به‌صورت حکم بسنده می‌کند، نیازمند نقدی است که ایمان داشته باشد رسالتش یاری دادن نویسندگان و گسترش آگاهی هنری میان آنان و خوانندگانشان، و تنظیم و تحقیق آثار ادبی و بررسی موضوعی خالص آن آثار است، نقدی که برای ساختن یاری کند و مراعات ارزشهای هنری را عهده‌دار باشد^۲.

... و سرانجام مسؤولیت ناقد عربی اقتضا می‌کند که ناقد هرگز زمان فراغتی نداشته باشد، زیرا ادبیات معاصر عرب همانند سایر جهات حیات عربی، امروز زیر بار چنان مشکلاتی است که می‌تواند سالهای دراز ناقدان را مشغول سازد، بی آن که فراغتی دست دهد تا نظریه‌های نقدی غریبان را بر آن منطبق سازند^۳.

۱- ر.ک به مقالات فی النقد الادبی (الیوت).

۲- ر.ک به مقالات فی النقد (رشدی) - ص ۴۳ و ۴۵.

۳- قضایا الشعر المعاصر - ص ۲۹۹.

فصل سوم

موضوع نقد ادبی

ادبیات با دوشاخه شعر و نثر، موضوع نقد ادبی است و همان‌طور که ادبیات در عصر حاضر دو مرحله بعث (بیداری) و تجدید (نوآوری) را طی کرده نقد ادبی هم به پیروی از آن از همین دو مسیر گذشته است. احیای ادبیات نیازمند آگاهی وسیع و جستجوی همه‌جانبه پیرامون ویژگیهای ذاتی ادب عربی و میزان توانایی این ادب بر حفظ آن ویژگیهاست. گرچه بخشی از ماده نقد ادبی جدید را همان آثار ادبی کهن - که احیا گردیده - تشکیل می‌دهد، ولی ماده اولیه و اصلی نقد معاصر ادبیات جدید است که شناسایی نقص و کاستی و تقلید یا ابتکار و نوآوری در آن مورد اهتمام و توجه ناقدان معاصر است. به علاوه نقد ادبی معاصر، نقد ادبی عربی را در عصور مختلف آن مورد بررسی قرار داده و با کنجکاوی و دقت مقیاسها و گرایشهای آن را شناسایی و ارزیابی نموده و با این کار نقد قدیم را از صورت پراکنده و گسیخته‌ای که داشته رهانیده و آن را به صورت مجموعه‌ای معرفی کرده‌است. از این رو عجیب نیست که این خدمت را اساسی‌ترین عمل در دوره بیداری و نهضت ادبی بدانیم. علاوه بر این عوامل بیگانه و جریانهای ادبی نقدی غربی که به نوعی در گرایشهای ادبی معاصر عربی تأثیر یا نقشی داشته و بطور کلی عوامل مؤثر خارج از محیط عربی نیز از نظر منتقدان معاصر مخفی نمانده و مورد

بررسی تطبیقی قرار گرفته است. بررسی تطبیقی تنها در شناخت همین عوامل، محدود نگشته و تطبیق و مقایسه بین ادبیات عربی و ادبیات بیگانه و بین اصول نقد نزد عرب و غیر عرب و تطوّر نقد ادبی در غرب از عهد یونان باستان تا به امروز نیز اندیشه ناقدان عرب را به خود مشغول داشته و باعث تألیف آثار نقدی بی شماری در این زمینه ها گردیده است.

بحث پیرامون مکاتب ادب و اصول ادبی و شاخه های ادبیات بخشی دیگر از مباحث ناقدان را تشکیل می دهد، ضمن آن که وظیفه اصلی و مهم نقد یعنی اهتمام به صحت و درستی لفظ و عبارت و صیانت آن از خطاهای لغوی و نحوی نیز فراموش نشده است.

آثار فکری و ادبی از دیدگاه نقد ادبی معاصر باید بطور وسیع و همه جانبه، مورد بررسی قرار گیرد و اگر ناقدی از یک زاویه خاص به اثری نگریسته ناقدی دیگر می تواند و باید سایر جوانب اثر هنری را که قبلاً مورد اهمال و غفلت واقع شده، مورد توجه قرار دهد و آشکار سازد. مهمترین معیارهای نقد ادبی در بررسی آثار ادبی که در جدیدترین مطالعات نقد ادبی مورد توجه منتقدان قرار دارد، شامل مفاهیم زیر است: پرباری اندیشه، اصالت، انتحال، تقلید، تقلید به میراث ادبی، ارتجاعی بودن، غرابت، تعهد، مادیت، مثال گرایی و واقع گرایی^۱، پرباری اندیشه وصف آن دسته از آثار ادبی است که به علت سرشاری ماده و ابعاد محتویات و کلیت خود از سویی و به علت ایجاد تعلق خاطر و علاقه در نفس شنونده یا خواننده و گستردن افقهای انسانی در برابر دیدگان او، چنان وی را به مشارکت در کار اندیشه و آفرینش اثر هنری رهنمون می شود که سبب تجدید و تکرار پدیده اولیه که در نفس نویسنده اثر کرده بود، می گردد. اصالت که در مقابل انتحال و جعل و تقلید مطرح می شود به معنی صداقت در تفسیر و شرح احساسات و عواطف درونی و ذات فرد یا ذات ملت است، که در مورد اول، اصالت اثر هنری در تعبیر هنرمند است و در مورد دوم، اصالت آن در اصالت ملت اوست و اگر در تعبیر از زندگی و سایر امور باشد اصالت در تعبیر از آن موارد خواهد بود.

آثار نقدی معاصر به همان ترتیبی که در آغاز این فصل اشاره شد و بنا بر گرایش و سلیقه صاحبان آن آثار، موضوعات متنوعی را مبنای کار قرار داده است. ادبیات معاصر، میراث نقد عربی قدیم، جریانهای فکری غربی مؤثر بر نقد عربی معاصر، گرایشهای نقدی

جدید، نقد تطبیقی و مسائل لغوی و بررسی آثار و تحقیقات نقدی معاصر مهم ترین موضوعات را تشکیل می دهد.

با آن دسته از تألیفات نقدی که ادبیات معاصر - شعر و نثر - را موضوع نقد خود قرار داده در فصول نقد شعر و نقد نثر آشنا خواهیم شد. در میان تألیفاتی که نقد عربی کهن را در دوره های مختلفش مورد بحث و تحقیق قرار داده، باید از کتابهای زیر نام برد. «تاریخ النقد الادبی عند العرب» تألیف طه احمد ابراهیم مشتمل بر نقد ادبی در صدر اسلام و عصر جاهلی و اثر پیشگامان نحو و لغت در نقد ادبی، «النقد المنهجي عند العرب» تألیف دکتر محمد مندور با تکیه بر نقد آمدی صاحب «الموازنه» و قاضی جرجانی صاحب «الوساطة»، «أسس النقد الادبی عند العرب» تألیف دکتر احمد احمد بدوی، این کتاب پس از سخن از موضوع نقد ادبی، شمار بسیاری از موضوعاتی را که نقد عربی به آن پرداخته ذکر می کند و از نقد شعر و اغراض آن و بنای قصیده و معیارهای نقد معنی و لفظ، ارزیابی شعر و نثر و نقد نثر نزد عرب سخن می گوید. همچنین کتابهای «قیم جدیدة» تألیف دکتر عائشه عبدالرحمن و «دراسات فی نقد الادب العربی» و «قدامة بن جعفر والنقد الادبی» اثر دکتر بدوی طبانه و «نقد الشعر فی الادب العربی» تألیف نسیم عازار که نقد شعر را از نظر ناقدان قدیم عرب بررسی می کند، نمونه هایی از این تألیفات نقدی است. از جمله تألیف نقدی که عوامل خارجی و جریانهای غربی مؤثر بر ادبیات و گرایشهای ادبی نقدی عربی را موضوع بحث قرار داده، کتاب دکتر ابراهیم سلامة بنام «تيارات ادبية بين الشرق والغرب: خطة و دراسة فی الادب القارن» و کتاب دکتر نجیب العفیفی موسوم به «من الادب المقارن» است. تألیف نخست مشتمل بر تفسیر پدیده های ادبی و نقدی عربی براساس مباحث روان شناختی و ارزیابی آنها با معیارهای جهانی یکسان و شرح مفصل قوانین نظری در خصوص تأثیرات خارجی بر ادبیات است که در هر مورد با نمونه هایی از آثار ادب عربی برای مقایسه و تطبیق همراه شده است. اثر دوم به بررسی عوامل مشترک و تأثیرات روانی در ادب می پردازد و پدیده های ادبیات منظوم یعنی ادراک زیبایی، مثال، خیال، الهام و کلام را به عنوان مبانی زیبایی هنر شعری مورد بحث قرار می دهد.

کتاب دیگری با عنوان مشابه: «الادب المقارن» نگارش دکتر محمد غنیمی هلال نیز در دسترس است که در واقع راه حلی برای مشکل انتقال ادبیات بیگانه به زبان عربی از طریق

ترجمه محسوب می‌شود.^۱ هدف مؤلف - چنانکه خود در مقدمه کتاب متذکر گردیده - آن است که همه راههای ارتباط و برخورد ادبیات عرب را با ادبیات سایر ملل طی عصور مختلف بیابد و چگونگی بهره‌برداری متقابل آنها را بشناسد و با این روش، ادراک و آگاهی ادبی و نقدی را استحکام بخشد و آن را بر پایه‌هایی درست استوار سازد تا از این گذرگاه موقعیت ادبیات عرب نسبت به ادبیات جهان آن چنان که باید شناخته و ارزیابی شود. مؤلف، ادبیات تطبیقی را این‌گونه تعریف می‌کند: ادبیات تطبیقی سیر ادبیات را در روابط اجزایش ترسیم می‌کند و روش و چگونگی این سیر را توضیح می‌دهد، باعث دمیدن حیات در آن می‌گردد و به تفاهم و نزدیکی ملتها در میراث فکریشان منجر می‌شود. به ادبیات ملی کمک می‌کند تا از عزلت خارج شود و به عنوان اجزایی از ساختار کلی میراث ادبی جهان تلقی گردد. با این مبنا ادبیات تطبیقی نه تنها تکمله تاریخ ادبیات و نه تنها پایه‌ای نو در تحقیقات نقدی ادبی است، بلکه عاملی مهم در شناخت اجتماعات و سوق دادن آن به همیاری در جهت صلاح انسانیت می‌باشد.^۲

دسته دیگر از آثار نقدی معاصر، کتابهایی است که کوششهای ناقدان عرب را در شناخت، معرفی و بررسی نقد ادبی غرب از دورترین اعصار آن در یونان باستان تا جدیدترین آثار آن در عصر حاضر منعکس می‌کند. این آثار هم‌چنین به بررسی تطبیقی نقد عربی و نقد غربی می‌پردازد. یکی از نخستین آثار نقدی معاصر که این جنبه از نقد را اساس کار خویش قرار داده تفسیری است که عقاد بر کتاب «الاسلام والعرب» تألیف نویسنده غربی «روم لاندو» نوشته و در آن عقیده مؤلف را در خصوص بی‌بهره بودن ادبیات عرب از ادبیات داستانی و قصه به مفهوم واقعی آن و ناتوانی این ادبیات از آفرینش شخصیت‌های داستانی با ویژگیهای فنی بارز و منحصر به فرد نظیر: هاملت، دون کیشوت و فاوست رد کرده و با تکیه بر داستانهای عربی و شخصیت‌های قصصی و واقعیت‌های تاریخی و مقایسه تاریخ عرب و غیر عرب از یونان و روم و اروپائیان بطور کلی، بر غنای ادبیات عرب از هر نظر استدلال و تأکید نموده است.^۳

۱- فصول فی النقد الادبی (دیاب)، ص ۱۲۸. ۲- الادب المقارن، ص ۱۸.

۳- این عقیده لاندو عقیده جمعی از خاورشناسان و برخی محققان غرب است که ریشه در اصل برتری نژاد آریایی بر سامی دارد، برای تفصیل مطلب ر. ک به مقاله نگارنده «درآمدی بر داستان‌نویسی عربی معاصر» مجله دانشکده ادبیات پائیز ۱۳۷۳.

کتاب نقدی دیگری که در صدد برقراری ارتباط بین روشهای نقدی اروپایی و روشهای نقدی عربی است، کتاب ارزشمند استاد محمد خلف الله احمد با عنوان «من الوجهة النفسية في دراسة الادب و نقده» می باشد. نویسنده، ضمن ذکر تعدادی از مشاهیر نقد اروپا که با روش روان‌شناختی به بررسی ادبیات پرداخته‌اند، توضیح می‌دهد که این روش ابداعاً اختراع عصر جدید نیست و منحصر به تحقیقات غربی نمی‌باشد، بلکه نمونه‌هایی از آن در تحقیقات عربی قدیم و در پژوهشهای منتقدان و ادبای معاصر مصر موجود است. وی برای مدّعی خود، نمونه‌های متعدّدی از آراء ناقدان عرب از جمله: ابن قتیبه، قاضی جرجانی، عبدالقاهر، طه حسین، عقاد و احمد امین ذکر می‌کند.

بسیاری از آثار نقدی معاصر عربی مطالعه همه جانبه نقد ادبی، شرح اصول ادب و مبادی و روشهای نقد را همراه با مقایسه اندیشه‌های عربی و غیر عربی و استنباط قوانین یکسان از مجموع آنها بر عهده دارد. در طلیعه چنین آثاری کتاب استاد احمد الشایب «اصول النقد الادبی» قرار می‌گیرد که بخش اول آن از معنی ادبیات، و طبیعت و اجزاء آن و علوم ادبی و وظیفه ادب در زندگی و عوامل مؤثر در حیات ادبی و روش تاریخی و روش نقدی بررسی ادبیات سخن می‌گوید. باب دوم کتاب مشتمل بر تعریف نقد ادبی و موضوع آن و خلاصه‌ای تاریخی از نقد یونان و نقد عربی و ضرورت و ارزش و وظیفه نقد ادبی است. باب سوم کتاب مقیاسهای نقد ادبی و نقد ذاتی و موضوعی، عاطفه و خیال، رابطه بین لفظ و معنی، معیارهای تصویر ادبی، ویژگیهای سبک ادبی و ارتباط سبک را به موضوع و به ادیب مورد بحث قرار می‌دهد.

همچنین از این نوع آثار نقدی کتاب «النقد الادبی: اصوله و مناهجه» تألیف سید قطب است که مقدمه‌اش مشتمل بر بیان وظیفه نقد ادبی است. این وظیفه از نظر مؤلف شامل ارزشیابی کار ادبی از نظر هنری و بیان ارزش موضوعی و ارزش تعبیری و احساسی آن و تعیین منزلت آن در مسیر ادب و تشخیص آنچه این کار هنری بر میراث ادبی آن زبان و بر میراث فرهنگی جهانی افزوده و تعیین میزان تأثیرش از محیط و تأثیرش بر آن و بیان ویژگیهای ادراکی و احساسی و بیانی مؤلف و شناسایی عوامل روان‌شناختی و عوامل خارجی که در تکوین این اثر هنری به نوعی نقش داشته، می‌باشد.

کتاب «فی الادب والنقد» تألیف دکتر محمد مندور نیز از این شمار آثار نقدی جامع است

که به گفته مؤلف^۱ خلاصه ادبیات و نقد است بی آن که با تفصیل و جزئیات سنگین شود. این اثر مختصر مشتمل بر اشاره‌ای به تاریخ نقد در یونان و در عصر جدید و بررسی مکاتب ادبی: کلاسیک، رومانتیک، واقع‌گرا، طبیعی، سمبولیک و بررسی نقد نمایشنامه، نمایشنامه یونانی و لاتینی، نمایشنامه در قرون وسطی، عصر نهضت و عصر جدید می‌باشد. بررسی مکاتب ادبی - نقدی اروپایی علاوه بر این کتاب در کتابهای «النقد الادبی» تألیف استاد احمد امین و «المذاهب النقدية» تألیف دکتر ماهر حسن فهمی و «الرمزية فی الادب العربی» تألیف دکتر درویش الجندی نیز آمده است.

یکی از کتابهای ارزشمند نقدی معاصر کتاب «النقد الأدبی الحديث» تألیف دکتر محمد غنیمی هلال است، که ابتدا «المدخل إلى النقد الادبی الحديث» نامیده شده بود. این کتاب مطالعه نقد ارسطو در شعر و خطابه و مسائل نقد ادبی عربی کهن، انواع فنون ادبی، اهداف انسانی ادبیات، وجوه بلاغی، لفظ و معنی، مسائل نقد جدید، و نقد قصه و نمایشنامه و تطوّر آن را بر عهده دارد.

کتاب دیگری که باید به آن اشاره نمود، اثر دکتر محمد مندور با عنوان «فی المیزان الجديد» است که جنبه مطالعه تطبیقی در آن بر سایر جوانب غلبه دارد و اصول بررسی تطبیقی در آن متأثر از روشهای نقدی فرانسویان است. مؤلف در مقدمه کتاب به تأثرش در این تألیف از نقد ادبی فرانسه اشاره کرده می‌گوید: «به اعتقاد من روش فرانسویان در مطالعه ادبیات دقیقترین روشها و مؤثرترین آنها بر نفس آدمی است، زیرا اساس این روش را تفسیر متون تشکیل می‌دهد. به این معنا که فرانسویان در همه مراحل آموزش بر مطالعه متون برگزیده از آثار بزرگترین ادبا و شرح و تفسیر آن تکیه می‌کنند و علوم نظری مربوط به ادبیات از جمله نحو و بلاغت و نقد و تاریخ ادبیات را نه به صورت منفصل و جداگانه، بلکه ضمن شرح و تفسیر متون ادبی آموزش می‌دهند. به همین دلیل است که در زبان فرانسه، برخلاف زبان انگلیسی، کمتر کتاب مستقلی را در تئوریهای نقدی ملاحظه می‌کنیم»^۲.

دکتر مندور، برخلاف استاد خلف الله، معتقد به جدایی علم از ادبیات و نقد ادبی است. وی نقد را هنر بررسی متن و شناسایی روشهای آن می‌داند و کمک گرفتن از انواع علم را در این راه به عنوان امری منطقی و صحیح مورد تأیید قرار می‌دهد، ولی به کارگرفتن آنها را

۱- فی الادب والنقد، ص ۵.

۲- فی المیزان الجديد، ص ۴.

به هدف وضع قوانین کلی برای ادبیات و سپس تلاش برای تطبیق این قوانین بر متون ادبی نادرست می‌شمارد. او نیز مانند آنچه از استاد خلف‌الله نقل شد، چنین کوششی را برای تطبیق قواعد ثابت شده در سایر علوم بر ادبیات و نقد ادبی، نه فقط محصول تأثیر اروپای قرن نوزدهم بر ادب عربی، بلکه میراث ناخوشایند برخی ناقدان پیشین عرب از جمله قدامه بن جعفر می‌داند و روش نقدی قدامه را که مبنی بر تقسیمات منطقی است، مورد انتقاد قرار می‌دهد و اساساً آن را از قلمرو هر سه مقوله نقد و بلاغت و ادبیات خارج می‌داند.^۱

و سرانجام از تألیفاتی که معرفت اهتمام نقد ادبی معاصر به سلامت عبارات از اشتباهات لفظی و دستوری و لغوی است، جز آنچه پیش از این در نقد لغوی ابراهیم یازجی و شدیاق به آن اشاره کردیم، باید از کتاب «عثرات حافظ الادبیه و اللغویه و النحویه» تألیف محمد عبدالباسط برکات نام ببریم که لغزشهای ادبی و دستوری و لغوی دیوان حافظ ابراهیم را استخراج نموده و توضیح داده است.

مسأله دوگانگی زبان عربی - یعنی زبان فصیح در مقابل زبان عامیانه - که از اهم مسائل نقد ادبی و از جنجال برانگیزترین موضوعات تاریخ ادبیات معاصر است، توجه زبان شناسان و اندیشمندان را زمانی دراز به خود مشغول داشته و سبب شده که بعضی از ایشان برای رفع این مشکل راه حلی بجویند. کتاب «مستقبل اللغة العربیة المشتركة» تألیف دکتر ابراهیم انیس مشتمل بر یکی از این راه حل‌های پیشنهادی است. این کتاب با وجود کمی حجم، حاوی تصحیح و اصلاح بسیاری از پدیده‌های زبان است که به نظر مؤلف در گذشته به مفهوم واقعی خود شناخته نشده بود. علاوه بر آن روش کاملاً جدیدی را در مطالعه زبان مشترک عربی - زبانی که در سراسر کشورهای عربی می‌تواند برای محاوره به کار رود - ارائه می‌نماید. نخستین و مهمترین ویژگیهای زبان مشترک به نظر مؤلف، آن است که این زبان سطحی بالاتر و برتر از لهجه‌های محاوره‌ای دارد و به این دلیل جز خواص عرب کسی آن را به خوبی فرا نمی‌گیرد. این زبان با وجود قابل فهم بودن برای همه عربی زبانان، در دسترس عامه مردم نیست، به بیان دیگر تسلط بر آن مایه مباهات فرد در میان مردم است. ویژگی دیگر آن که، این زبان رنگ محلی ندارد و به گروهی خاص یا محیطی معین منتسب نیست، مجموعه‌ای از قواعد و اصول است که با

گذشت زمان این شکل کلی را یافته است.^۱ مؤلف پس از بر شمردن ویژگیهای زبان مشترک پیشنهادی و تذکر مشکلاتی که تحوّل زبان عربی با آن روبروست، یادآور می‌شود که تقید به همه ویژگیهای زبان عربی قدیم موضوع را پیچیده‌تر می‌سازد، از این رو کافی است که بارزترین پدیده‌ها و خصوصیات آن را اختیار کنیم و آنچه را سبب مشقّت و تکلف است، واگذاریم، مثلاً اعراب به حرکات چنین پدیده‌ای است که می‌توان با وقف بر آخر اغلب کلمات با سکون، آن را رها نمود.

به همین ترتیب کتابهایی که تجدید و اصلاح و تصحیح دستور زبان را وجهه همت خود قرار داده، نیز در شمار کتاب‌های مربوط به نقد لغوی قلمداد می‌شود، چنان‌که مؤلف «فصول فی النقد الادبی الحديث» از این دسته به «النحو الوافی» تألیف استاد عباس حسن توجّه نموده و ویژگیهای آن را توضیح داده است.

نقد کتابها و تألیفات نقدی و دیگر تحقیقات ادبی عصر حاضر، بخش دیگری از آثار نقد ادبی معاصر عربی را تشکیل می‌دهد، مثلاً دکتر محمد مصطفی هداره در برخی از مقالات نقدی خویش که در کتاب «مقالات فی النقد الادبی» جمع‌آوری نموده به این نوع نقد پرداخته و کتابهای «أسس النقد الادبی عند العرب» تألیف دکتر احمد بدوی و «السراقات الأدبية»^۲ تألیف دکتر بدوی طبانة، و «الأسس الفنية للنقد الأدبی» تألیف دکتر عبدالحمید یونس و چند کتاب دیگر را مورد نقد و بررسی قرار داده است.

گفتیم که موضوع اولی و اصلی نقد ادبی، ادبیات است و هر موضوعی که نقد ادبی از آن سخن می‌گوید به‌پیروی از همین موضوع اصلی مطرح می‌شود. بنابراین لازم است که حداقل مهمترین جنبه‌های ادبی را که در نقد به تفصیل مطرح می‌گردد، مورد بحث قرار دهیم. این جنبه‌های ادبی شامل اغراض ادبی و بخصوص اغراض شعری و خاصه مدح، ادبیات و زندگی انسانی و اجتماعی، عنصر خیال در کار ادبی، موضوع لفظ و معنی، مسأله تعهد ادبی، موضوع وضوح و غموض، موسیقی و آهنگ شعر، کیفیت کاربرد صناعات بدیعی، و موضوع وحدت

۱- فصول فی النقد الادبی الحديث (دیاب)، ص ۱۲۴.

۲- نام کامل کتاب «السراقات الادبية، دراسة فی ابتکار الاعمال الادبية و تقلیدها» می‌باشد. ر. ک. به مقالات

فی النقد (دکتر هداره)، ص ۱۸۳.

عضوی است که بعضی محققان - چنان که خواهیم دید - پنج موضوع اخیر را بطور ویژه موضوع شاخه‌ای منفصل از نقد ادبی با عنوان نقد فنی و ذیل مبحث جمال فنی (زیبایی هنری) قرار می‌دهند.

به جرأت می‌توان گفت که از اغراض شعری آنچه بیش از همه مورد بحث و جدل ادبا و منتقدان معاصر قرار گرفته، مدح است. شعر رثاء اگر فاقد عاطفه صادق باشد - که اغلب مراثی عربی چنین است - نیز به نوعی می‌تواند تحت عنوان مدح مندرج گردد، زیرا رثای ارباب قدرت تقریباً همیشه یا مدح ایشان به اوصاف عالی‌ای که داشته و یا نداشته‌اند درآمیخته است. از این رو در بحثهای نقدی، مدح و رثا با هم مورد قضاوت قرار گرفته است. پس از آن، غزل و وصف از آن جهت که به مسئله اخلاق و اصلاح اجتماعی ارتباط می‌یابد و به دو مسیر ادب مستور (عفیف) و ادب مکشوف (بی‌بند و بار و لجام گسیخته) منتهی می‌شود، بیشترین جنجال ادبی و نقدی را برانگیخته است. این موضوع از جهتی دیگر به مسئله تعهد ادبی و ادبیات متعهد مربوط می‌گردد که خود در برابر قضیه هنر برای هنر مطرح شده است، با آن که این مسائل معمولاً در کتابهای نقدی با عناوین مستقلاً حاکی از مفاهیم یادشده مطرح می‌گردند، ولی وجوه اشتراک آنها در غایاتی که دارند یا نتایج اخلاقی و اجتماعی که در پی آنها رخ می‌نماید، اغلب باعث تداخل مباحث آنها و سخن از یک مبحث ضمن مبحث دیگر می‌شود.

به لحاظ تحوّل مفاهیم و اهداف شعری، شاید مهمترین تغییر و تحوّل که در عصر جدید عارض ادبیات عرب گردیده خارج ساختن شعر و ادب از انحصار صاحبان قدرت و از محدوده دژهای عاجی و وارد نمودن آن به زندگی ملت‌ها، و بلکه وارد ساختن زندگی ملت‌ها با همه آرمانها و دردها و زجرهایشان، به حیطه شعر یا در یک عبارت درآمیختن شعر و زندگی بوده است. مدح و رثاء به اعتبار آن که مظهر شعر قدرت پرست و ادب مکتسب - ادبیات تکدی بر آستان زورمندان صاحب زر - محسوب می‌شود، در نتیجه همین تحوّل بنیادی در مفهوم و وظیفه شعر بیشتر از هر موضوعی توجه ناقدان را به خود جلب نموده است.

ناقدانی که شعر مدیح را ارزشمند دانسته‌اند، هیچ‌گاه ارزش مطلق برای آن قائل نشده‌اند. دکتر زکی مبارک که شعر مدیح را دیوان عرب و سند پایداری برای خصایل و اوصاف عالیّه این قوم می‌داند و مدّاحان را تصویرگرانی می‌شمارد که گرچه کاذبند ولی در کذبشان صورتی از انواع محاسن و عیوب ترسیم می‌کنند، در ضمن انکار نمی‌کند که شاعران

بسیاری هم، این نوع شعری را وسیلهٔ اکتساب معاش قرار دادند و با خاکساری بر آستان قدرتمندان ارزش آن را به پایین‌ترین درجات رساندند. عقاد نیز در بعضی از نوشته‌هایش از شعر مدح دفاع کرده و آن را بهترین معیار برای ارزیابی حال ملت و شاعر و ادب شمرده است. با این همه ارزش ادبیات و ره آورد نهضت ادبی را، در استقلال و روی گرداندن از ریا و نفاق، و دور ساختن متاع شعر از آن که برای فروش یا طلب صله و عطا عرضه گردد، شمرده است. بدون تردید، بلندترین فریاد و رساترین کلام در لزوم انقلاب در مفهوم شعر و نكوهش رثای مدیح‌وار در ندای محمد فرید، ادیب و منتقد مصری، و جبران خلیل جبران ادیب مہجری شنیده می‌شود.

سخن محمد فرید که تا حد زیادی سخن دل پیشوایان و مصلحان سیاسی و اجتماعی در اوایل این قرن بود، نیاز انقلاب و اجتماع انقلابی را به شعر و استعداد های ادبا مطرح می‌ساخت و شعر و ادب را وسیلهٔ زنده ساختن روح حماسه در ملتها و سوق دادن ایشان به سوی توانایی و خلاقیت می‌دانست و از شاعران درخواست می‌کرد که مواهب و استعداد های خدایی خود را در خدمت مردم و انقلاب و اصلاح اجتماعی و نه در تملق صاحبان زر و زور قرار دهند. این ادراک که حقیقت شعر فیضان روح و احساس صادق روحی شاعر است، گرایش نقدی جدید و احتمالاً اولین بیان نقدی جدی ادبیات بود که مورد استقبال بسیاری از منتقدان و ادبا، نه تنها در کشورهای عربی افریقا، بلکه در عراق و سوریه واقع شد.

اما جبران خلیل جبران خود به تنهایی انقلابی بود بر ضد هر قیدی که آزادی ادیب، و از آن جا انسانیت او را مخدوش سازد. جبران همان طور که در «لکم لغتکم ولی لغتی» زبان را در اختیار ادیب قرار داده و او را آزاد گذاشته تا در آن برای سهولت و روانی تعبیر تصرف کند در زمینه اغراض شعری نیز چنین گفته: «از اغراض شعر، رثاء و مدیح و فخر و تهنیت از آن شما، و اما آن من، آنچه برتر از رثای مردگان باشد و از مدح کسی که سزاوار استهزاء است استنکاف نماید، و از تهنیت گویی به کسی که لایق ترحم است سر باز زند و از هجای کسی که از او اغراض تواند کرد، ترفع جوید و از فخر پرهیزد چرا که در آدمی چیزی که شایسته فخر باشد، جز اعتراف به ناتوانی و نادانی، وجود ندارد.»

پژواک این صدا نزد مہجریان قوی بود، تا آن جا که میخائیل نعیمه شعر مدیح و رثاء، و شعر

مناسبت‌ها را مصیبت و بلای ادبیات^۱ خواند. در تمام سرزمینهای عربی این انقلاب در مفهوم و اغراض شعری در میان منتقدان و ادبا پیروانی پیدا کرد که با الهام از شعور ملی عمومی بر آزادی سیاسی و اجتماعی و بازگرداندن مجد و شکوه ملت با ارائه مفاهیم وطن دوستی و فداکاری در راه وطن تأکید نمودند. این اصل نقدی که شاعر باید زبان ملت و وطنش باشد، تنها در محدوده تئوری باقی نماند، بلکه به صورت عملی در بسیاری از آثار شعری تحقق یا عدم تحقق آن بررسی و ارزیابی می‌شد. به این دلیل است که مشاهده می‌کنیم با آن که ناقدان در مورد محمود سامی بارودی به عنوان شاعر دوره نهضت و بیداری و پیشوای شاعران عصر جدید و دارای کسوت پیشگامی در تجدید سبک شعری و رهانیدن شعر از قید صناعات و تکلف و سلامت تعبیر و صداقت فطرت شعری اتفاق نظر دارند، ولی هنگام تطبیق این اصل نقدی جدید او را فاقد چنین ویژگی می‌دانند. چنان که عقاد در مورد او چنین اظهار می‌کند: اما چنین نبود که بارودی نماینده عصر خود و جامع نواحی ادبی یا فکری آن باشد، بلکه گمان نمی‌کنیم که او اصلاً چنین هدفی داشته باشد. او حتی با وجود مشارکتش در انقلاب سیاسی - نظامی عربی پاشا به عنوان یکی از فرماندهان اصلی و قهرمانان این جنبش، در شعرش نماینده اهداف و آرمانهای این انقلاب نبود، زیرا او تنها به عنوان یک وزیر سیاستمدار و سردار جنگ در جنبش عربی شرکت نموده بود، نه به عنوان شاعری که احساس توده مردم را توصیف کند یا با قصاید و سرودهایش این احساس را برانگیزد.

از این جا به تدریج دامنه بحث گسترش یافت و ضرورت اهتمام ادب به امر اصلاح اجتماعی و اخلاقی مطرح گردید. از اولین منتقدانی که در این زمینه اظهار نظر نمودند و خواستار گرایش اصلاحی ادب شدند، احمد امین بود. به عقیده او ادب عربی باید حیات جدید ملت عرب را بشناسد و رهبری آن را به عهده گیرد و در اصلاح عیوبش بکوشد. علت عقب ماندگی و سستی و ضعف ادب عربی آن است که ادیب جز از خود و خواسته‌هایش سخن نمی‌گوید، حال آن که ادبیات در غرب بار اصلاح اجتماعی را بر دوش دارد. برای آن که ادبیات عرب شاهد ظهور شخصیت‌های بزرگی چون برناردشو و اناتول فرانس و تولستوی باشد، باید با عزمی راسخ و با قوت و استحکام به گرایش اجتماعی روی آورد و جبران آنچه از دست

داده، بنماید چرا که حال و آینده ملت عرب سخت نیازمند چنین ادبیاتی اجتماعی است که به اصلاح اجتماعی آن قیام کند.^۱ سخن از چنین وظیفه‌ای تمام فنون ادبیات را شامل می‌شود و منحصر به یک یا دو نوع ادبی نمی‌گردد، گرچه بیشترین وضوح را در شعر و قصه پیدا می‌کند.

موضوع اصلاح اجتماعی جدای از اخلاق و پدیده‌های اخلاقی قابل طرح نبود، زیرا تردیدی نیست که اصلاح یک جامعه بدون اخلاق مفهومی ندارد و اساساً تا اخلاق پایه اندیشه و مشی افراد یک جامعه نباشد، تطوری اجتماعی در جهت بهبود و اصلاح قابل تصور نیست. از این رو بحث پیرامون لزوم مشارکت ادب بطور سازنده و فعال در اصلاح اجتماعی که خود حاصل آینه قرار دادن شعر برای احوال و آرزوها و دردهای توده‌ها بود به طرح مسأله نقدی جدیدی انجامید و آن میزان آزادی شاعر و ادیب در وصف غرایز طبیعی بود. با ظهور ناتورالیسم (Naturalism) که گرایش طبیعی در ادبیات باید خوانده شود، موجی از پرده‌داری و بی‌اعتنایی به حیات و عفت کلام در ادب عربی معاصر پدیدار شد که مانند اصل غربی‌اش، ادبیات را تصویر مخفی‌ترین غرایز بشری می‌دانست. علاوه بر این تعدادی از ادبا و شاعرانی که انتساب واضحی هم به این مکتب نداشتند، همین روش را در بیان اوصاف جسمی اختیار کردند و به اصطلاح ادبیاتی پدید آوردند که ادب مکشوف خوانده می‌شود. چنین ادبی در تاریخ ادب عربی بی‌سابقه نبود. قبل از اسلام امری‌القیس و بعد از آن در قرنهای اولیه اسلامی عمر بن ابی ربیع و بشار بن برد نمونه‌هایی از آن را ارائه کرده بودند، به خصوص شعر عمر بن ابی ربیع به عنوان غزل فاحش و غزل مکشوف معرفی گردیده که در مقابل غزل عذری یا غزل عقیف قرار دارد که نخستین نمونه‌هایش در شعر مجنون لیلی و جمیل بشینه در ادبیات عرب شناخته شده است. بنابراین ادب مکشوف چیزی نبود جز صورتی تازه از غزل فاحش، و از این رو طبیعی است که نزار قبانی را ابن ابی ربیع معاصر بنامیم. نهایت آنکه ادب مکشوف در عصر حاضر در معرض انتقاد و هجوم ناقدان مصلح قرار گرفت و معایش تذکر داده شد و نقش آن در تزلزل ارکان اخلاقی اجتماعی مورد تأکید واقع گردید. لازم است بیفزاییم که عده‌ای بین ادب مکشوف به مفهوم ناتورالیسم و ادب پرده‌داری و ابتذال تفاوت قائل شده‌اند و گفته‌اند: ادبیاتی که بطور صحیح و با رعایت نزاکت و بی‌طرفی کامل و بی‌آن که بر اعصاب خواننده تأثیر بگذارد به بیان و

تصویر غرایز نفسی پردازد، ادبی قابل احترام است که هدفش شناختن حقیقت انسان است و چنین ادبیاتی با ادبی دروغین که پرده‌داری می‌کند و با ترویج هواپرستی در انهدام اخلاقیات مصرّانه می‌کوشد، تفاوت دارد. اما در مجموع ناقدان عرب نسبت به ادب مکشوف - که برخلاف نظر یاد شده اغلب با مفهوم هتّاکی در آمیخته - موضع یکسانی نداشته‌اند. عده‌ای آن را مورد هجوم شدید قرار داده‌اند. عقاد آن را بقیّه‌ای از بقایای قرون وسطی می‌دانند که بعد از جنگ جهانی دوباره شایع شد تا بار دیگر همان آفات را بر اجتماع مسلط سازد. مازنی آن را هم‌سنگ فرهنگی دانسته و تفاوتی بین بیان اوصاف جسمی و فرهنگی در ملأ عام، قائل نشده است. گروهی دیگر که در رأس آنها سلامه موسی قرار دارد، آن را تأیید کرده‌اند و برای ادیب قائل به آزادی بدون قید در بیان و توصیف شده‌اند. به نظر این گروه موضوع ادب، طبیعت بشری است و ادیب باید برای توصیف آن به هر زبانی که می‌خواهد آزاد باشد. ایشان استدلال می‌کنند که علم روان‌شناسی نوین صراحت در این مسائل را ترجیح می‌دهد و بسیاری از بیماریهای جنسی را ناشی از اصل اجتناب می‌داند. به علاوه هرگاه ادبای عرب را از بیان چنین اوصاف و تعبیری منع کنیم، آیا باید خوانندگان را از مطالعه آثار یونان چون «جنایت و مکافات» داستایووسکی یا «شورش فرشتگان» اناتول فرانس هم که مشتمل بر چنین اوصافی است، منع کنیم؟ دسته‌ای دیگر از ناقدان به جمع بین نظرهای موافقین و مخالفین ادب مکشوف پرداخته‌اند و استدلال هر دو طرف را ذکر کرده‌اند. در نهایت امر مورد اختلاف به تعیین آزادی ادیب در تعبیر و اوصاف کشیده که آیا آزادی، مطلق از هر قیدی است یا آزادی محدود به اصول اجتماعی است که در آن زندگی می‌کند. در این نقطه این مسأله با نظریه دیگری در قلمرو ادبیات و مکاتب ادبی برخورد می‌کند که مکتب هنر برای هنر خوانده می‌شود و منادی آزادی ادیب از هر قیدی جز پاسخ دادن به نبوغ و استعدادش می‌باشد. مکتب هنر برای هنر^۱ واکنش ادبی قرن نوزدهم در برابر اندیشه «هنر صالح» بود که در قرون وسطی - عصر تدین - و نیز در عصر نهضت که امتداد قرون وسطی تا قرن نوزدهم محسوب می‌شود، سیطره داشت و در آن آراء افلاطون و ارسطو با زهد و تصوف مسیحی در

۱- مکتب هنر برای هنر (L'art pour l'art) یا مکتب برناسی، نام آن نسبت به کوه پارنس (Parnasse)

اختیار شده که بنابر اساطیر یونان جایگاه اپولو و خدایان هنر بود. ر.ک به: الاتجاهات الجديدة، ص ۱۱۴ و

الادب المقارن، ص ۳۸۴.

آمیخته بود و هنر آمیخته با دین را ترویج می‌کرد. این مدرسه از سویی بر فلسفه مثالی زیبایی شناسی کانت و از سوی دیگر بر فلسفه واقع‌گرایی و تجربی - که در اواسط قرن نوزدهم در اروپا غالب بود - تکیه می‌نمود. فلسفه هگل که امتداد فلسفه کانت محسوب می‌شود نیز در عقاید آن بی‌تأثیر نبود.^۱

هنر برای هنر، انقلابی بر ضد هنر آموزشی - دینی به شمار می‌رفت که می‌خواست آن را از صورت وسیله‌ای تبلیغاتی در دست اخلاق‌گرایان و واعظان خارج سازد. از جمله پیروان سرسخت این مکتب بود لرؤگی دوموپاسان و اسکار وایلد و ریمودوگورمان بودند. موپاسان معتقد بود هر کتابی که از آن رایحه تبلیغ یا آموزش به مشام برسد، فاقد رنگ هنری است، و دی‌گورمان می‌گفت: هنر غایتی ویژه و ذاتی دارد و خود غایت و هدف است و هرگز متضمن رسالتی - خواه اجتماعی یا دینی یا اخلاقی - نیست، زیرا هنر خود را آزاد و شگفت و مخالف هر چیز حتی مخالف قوانین طبیعت که آدمی را به بندگی کشیده، می‌خواهد.^۲ بطور کلی براساس این عقیده، هنر مستقل است و وسیله نیست و به خودی خود غایت است؛ هنر زیبایی محض است.

از ناقدان معاصر عرب برخی یا به تأثیر آراء منتقدان غربی یا به استقلال اندیشه براین روش رفته‌اند. طه حسین بطور کامل قائل به آزادی مطلق ادبیات است و شعار ادبیات برای زندگی را به شدت محکوم می‌کند. عقاد نیز بر آزادی کامل هنرمند و تأکید بر لزوم ظهور شخصیت او در اثر هنری اش اصرار می‌ورزد و معتقد است که هنر و ادب می‌تواند رذایل را نیز موضوع خود قرار دهد. وی بین اثر فنی به لحاظ هنری بودن آن و به لحاظ دیدگاه اخلاقی اش تفاوت قائل می‌شود و هنرمند را به معیار اخلاقی خاصی متعهد نمی‌داند، و گرچه شر و بدی را غیر از جمال (زیبایی) می‌شناسد ولی بودن شر را در جمیل یا بودن جمال را در شریر انکار نمی‌کند و از همین جا وصف شر را قابل انطواء در وصف جمال می‌بیند و شاعر را در جمع بین دو وصف آزاد می‌گذارد بی آن که در ذوق و یا احساس او عیب یا خللی اعتبار شود.

این عقیده، شبیه نظری است که لوئیس دودلی (Louise Dudley) در موضوع رسالت هنر (Morality of art) عنوان می‌کند و صداقت هنرمند را در توصیف و ارائه حیات -

آن گونه که خود آن را می بیند و می یابد - می شناسد و همین صداقت را به عنوان رسالت هنری معرفی می نماید، خواه اثر هنری با موضوعات غیر اخلاقی مرتبط باشد یا نباشد، چرا که هنرمند حیات را آن گونه که می بیند ترسیم می کند و باید خلاف اخلاق (Immorality) را هم ببیند، و به این دلیل مادامی که خلاف اخلاق در جهان هست در هنر هم هست^۱. از نظر عقاد هنر نه برای هنر است و نه برای زندگی، بلکه برای موضوع آن است، و موضوع آن آشکار ساختن خیال و احساس است به گونه ای که مشتمل بر آفرینش ابداع و بیانگر آزادی، و تجلی میراث فرهنگی هنرمند باشد. به نظر می رسد که وی در این آراء متأثر از مکتب رومانتیک هازل (Hazlitt) و کیتز (Keats) و بایرون (Byron) و شلی (Shelley) است^۲.

شبهه این عقیده را نزد ژان ریکاردو ناقد فرانسوی می یابیم که در مقاله «دو نوع ادبیات» پس از مقایسه نظر ژان پل سارتر با نویسنده دیگری به نام هویمانس ابراز (Huysmans) کرده است^۳. سارتر زمانی در مصاحبه با لوموند اظهار داشته: «در برابر کودکی که می میرد کتاب «تهوع»^۴ وزنی ندارد.» ریکاردو مقایسه آثار ادبی را با کودکانی که از گرسنگی می میرند، نمی پسندد و با اشاره متقابل به سخن و قبحانه هویمانس گفته: «در برابر یک اثر هنری مرگ یک کودک چه اهمیتی دارد؟»، این دو امر را در اساس غیر قابل قیاس باهم می داند. آن گاه می افزاید که هیچ کدام از این دو نظر برای من پذیرفتنی نیست نه هنر برای هنر، و نه هنر برای انسان، زیرا که هنر همان انسان است^۵.

با طرح نظریه هنر برای هنر سخن به موضوع دیگری از موضوعات نقد ادبی کشیده می شود و آن موضوع تعهد و رسالت ادبیات است که نقطه مقابل هنر برای هنر محسوب می شود

1- The Study of Literature, Chapter XVIII The judgement of the critic.

۳- وظیفه ادبیات - ص ۱۳۴.

۲- فلسفه الالتزام - ص ۱۱۶ و ۲۸۴.

۴- 'La Nausee' - از رمانهای سارتر - نشر ۱۹۳۸.

۵- اما نتیجه ای که نویسنده مقاله با آن گفتارش را به پایان می برد، غیر منتظره است. وی با ردّ نظر سارتر مبنی بر این که: نویسنده ای آثارش انسانی و همگانی خواهد بود که در صف اکثریت انسانها - یعنی در صف دو میلیارد انسان گرسنه - قرار بگیرد، اظهار می دارد که ادبیات برای ملت های استثمار شده غیر قابل درک است، گویی که اساساً این توده ها را از صف انسانها خارج می داند. ر. ک به وظیفه ادبیات - مقاله ژان ریکاردو.

که ورای هنر غایتی برای آن نمی‌شناسد، حال آن‌که ادب متعهد خود را ملتزم به هدفی ورای خود می‌داند و غایتی سیاسی یا اجتماعی یا اصلاحی یا اخلاقی را دنبال می‌کند. نقدی که ادبیات متعهد و صاحب رسالت را مورد حمایت قرار می‌دهد، منحصر ساختن غایت ادب را به خود ادب مایه تنگی افق و میدان عمل آن می‌داند و هنر را دارای دو وجه ذاتی و موضوعی می‌شناسد که وجه ذاتی و شخصی آن مربوط به هنرمند و سبک او و وجه موضوعی اش متعلق به انسانیت است که او نیز جزئی از آن است. از این دیدگاه اکتفا به جنبه شخصی و هنری و زیبایی‌شناسی محض در اثر هنری یا ادبی صحیح نیست. به گفته تاگور شاعر کسی نیست که با زیبایی کلامش باعث بهجت و سرور نفس شود، بلکه کسی است که راه زندگی را مقابل مردم روشن می‌سازد و حقیقت حیات را به آنان می‌آموزد و با آنچه در آن مواجه می‌شوند، آشنایشان می‌کند.

هنری که فاقد فکر و اندیشه باشد جز رؤیاهای ساده و خیالات پراکنده بی‌ارزشی که ارتباطی به زندگی ندارد، چیزی نیست. اندیشه منبع بزرگ تواناییهای هنر است به شرطی که جزئی از وجود فنی هنرمند باشد تا جهت یافتنش نیز تابع ذات او گردد. ولی باید دانست که بین غایت و اندیشه تفاوت است و دعوت به قائل نشدن هدف و غایتی اجتماعی یا روحی یا مادی برای هنر به معنی محدود ساختن هنر در چهارچوب تنگ قیودی خاص نیست، بلکه مقصود داشتن اندیشه‌ای والا است. تحمیل چنین اهدافی بر آثار ادبی و هنری گاه در اصطلاح پاره‌ای منتقدان «جبرگرایی فوق ادبی»^۱ نامیده شده و منظور از آن هر نوع نظریه نقدی است که ادبیات را صرفاً به عنوان بیان یا انعکاس عوامل از پیش موجود و غیر ادبی نگاه کند، مانند نظریه تین (taine) و سنت بیو (Sainte Beuve) و عقاید مارکسیسم که ادبیات را انعکاس زیر بنای اقتصادی - اجتماعی می‌داند. نقد حقیقی ادیب را به چنین اهداف تنگی فرا نمی‌خواند، زیرا هنر را آزاد می‌خواهد ولی اعتقاد دارد که عظمت هنر جز در فضای فکری والا متجلی نمی‌شود. چنین نیست که شاعر ابتدا بیاندیشد و سپس اندیشه‌هایش را به رشته نظم در آورد بلکه شاعر حقیقی بنا بر سرشت خود متفکر است و حقایق را درک می‌کند، از این رو شعرش تصویر ادراک طبیعی او و احساس نهان اوست.^۲ برای آن‌که ادیب بتواند ادراکی صحیح از حیات داشته باشد و به اعماق انسانی آن نفوذ کند، باید همراه با توده‌های مردمی که از مجموع کلی انسانیت بر می‌خیزند، هم

۱- گفتاری در باره نقد، ص ۴۸.

۲- مقدمه لدراسة النقد، ص ۶۱.

صدا و هم سنگر باشد. به این ترتیب ادبش از سویی تصویری اجتماعی و از سویی دیگر تصویری انسانی به دست می دهد. اما اگر در خود و خیالات و احساسات فردی اش غرق گردد، از مردم و از مجموعه انسانیت جدا و گسسته خواهد افتاد و ادبش نوعی از انواع سرگرمی و وقت گذرانی خواهد بود نه وسیله ای از وسایل زندگی. معنی این سخن آن نیست که ادیب نباید تصویر پرداز نفس خود باشد، بلکه مراد آن است که چون تصویر نفس خود می کند از خلال اجتماعش تصویر کند و در فضایی دور از آن پرواز نکند، بلکه با آن بیامیزد تا آن جا که نفسش تصویری از افراد آن اجتماع و واحدی زنده از واحدهایش باشد. به این ترتیب در تصویری که ترسیم می کند، احساسهای درونی و شخصی اش با احساسهای موضوعی اجتماعی همخوانی و مناسبت دارد.^۱ چنین اعتقادی، خاص آن گروه از ناقدان ادبی معاصر است که به مکتب واقع گرایی تمایل دارند. در یک قضاوت منصفانه اگر برای ادبیات نقشی سازنده و فعال در حیات اجتماعی و بشری قائل باشیم واقع گرایی بهترین موضعی است که نقد می تواند اختیار کند و با آن به ادبیات جهت ببخشد. به عبارت دیگر نقد نیز همانند ادبیات طرح زنده ای است که به تعبیر گراهام هوف مشتمل بر ابعاد اخلاقی (غیر هنری) و صوری (هنری) یک اثر ادبی است^۲ و رابطه پر کشش میان این دو پدیده را آشکار می سازد. با این همه فراموش نکنیم ناقدانی که به مکاتب ادبی نقدی دیگر، بخصوص رومانتیسم، وابستگی دارند با واقع گرایان هم عقیده نیستند. برای پیروان رمانتیسم که پس از ناامیدی از یافتن عالم مثالی شان در جهان واقع، به یافتن بدل و جانشینی در عالم عشق و طبیعت برای واقعتهای تلخ برآمده اند و گاه چون در این عوالم نیز به جایی دست نیافته اند، شعرشان تصویرگر شکایتها و احزان و آلام درویشان شده، چنین مفاهیمی قابل پذیرش و بلکه قابل فهم نیست.

جنبه دیگری از تعهد که گاهی با ادبیات می آمیزد، تعهد دینی است. امروزه در جهان

۱- فی النقد الادبی، (ض)، ص ۱۹۹.

۲- هوف معتقد است که ترکیب نظریه اخلاقی و نظریه صوری قادر به تفسیر و نقد صحیح آثار ادبی است، نه هیچکدام از آن دو به تنهایی. برای چنین ترکیبی باید ادبیات را طرحی بدانیم که در برگیرنده هردو فعالیت صوری و اخلاقی است. یادآور میشویم که مقصود هوف از تئوری اخلاقی صرف اخلاق نیست، بلکه هر نوع هدف غیر هنری و غیر زیبایی شناسی را شامل می شود. برای تفصیل مطلب ر. ک. به گفتاری در باره نقد، ص ۵۱-۲۸.

ادب کوششهایی صورت می‌گیرد تا دین را به عنوان رکنی از ارکان سلوک انسانی معرفی کند که استمرار کوششهای ادبا و فلاسفه گذشته، مانند اگوست کنت است. در جهان عرب نیز چنین کوششهایی برای طرح و ارائه هنر اسلامی در جریان است که استمرار کوششهای محافظه کاران و مصلحان دینی در مقابله با اندیشه‌های افراطی ضد دینی بخصوص مارکسیسم - که هنر را نوعی اسلحه معرفی می‌کند - و نظریه‌های پیروان فروید و متأثرین از افکار داروین است. برخی از محققان روش هنر اسلامی را معین ساخته‌اند، براین اساس که اسلام مانند هر دین آسمانی دیگر در جستجوی حقیقت است در حالی که هنر در جستجوی زیبایی است. هنر اسلامی از حقایق اعتقادی، که به شکلی فلسفی تبلور یافته، سخن نمی‌گوید و مجموعه‌ای از حکمت و موعظه و پند نیست بلکه فراتر و وسیعتر از آن است. هنر اسلامی تعبیری زیبا از حقایق وجود از زاویه‌ای است که صورت‌پردازی اسلامی این وجود را ترسیم می‌کند. گروهی براین افزوده‌اند که گرچه ضرورت ندارد که هنر اسلامی از حقایق و وقایع و شخصیت‌های اسلامی سخن بگوید ولی ضروری است که تنها از لحظات و امور عالی حیات سخن به میان آورد. برخی ناقدان این روش را نوعی خطر برای ادب تلقی می‌کنند، زیرا به هنر اجازه توصیف لحظات هبوط و سقوط انسانی را نمی‌دهد. در حالی که اگر هنر و ادبیات را آیین انسان و ابعاد مختلف وجود و زندگی او بدانیم باید از محصور نمودن آن در دایره‌ای خاص پرهیز کنیم. به علاوه اعتبار نمودن هنر به عنوان نقیض حقیقت، از آن رو که در جستجوی جمال است، خود به معنی انکار جوهر جمال است، زیرا که جمال نیز حقیقت است، گرچه حقیقت وجدانی است، ولی وجدانی بودن حقیقت، آن را ملغی نمی‌سازد. به نظر ایشان در مورد ادبیاتی که خود را متعهد و ملتزم به ارکان دینی خاصی می‌داند، مانند هر ادب دیگری مهم آن است که بدانیم آیا صاحب آن از ادبای اصیل است یا از ادبای ریاکار و بی‌مایه، در مجموع باید توجه شود که انواع هنر و اجزای آن چندان پیچیده و شاخه شاخه است که هیچ ناقدی حق ندارد ادبی را به صرف ایمان یا فقدان ایمان به اعتقاد خاصی تبرئه یا تخطئه کند^۱. نباید پنداشت شعری که حامل رائقه صوفیانه است، مانند شعر میخائیل نیمه «شاعر صوفی» یا شعر خلیل الحاوی - به ویژه قصیده «نهر الرماد» او - در شمار شعر متعهد دینی محسوب می‌شود، هر چند که بعضی منتقدان ترجیح می‌دهند از این نوع شعر هم ذیل

مبحث التزام دینی، سخن بگویند یا حداقل به آن اشاره‌ای داشته باشند. چنین شعری بیشتر توصیف تأملات و نتیجه اندیشه ادیب در حیات و ماورای وجود مادی است که با کلمات، احساس خود را نسبت به مطلق وجود تصویر می‌کند و حاصل آن ایجاد نشو و صوفیانه یا حس برادری در شنونده است. مگر آن که مانند این ناقدان لزوم کوشش برای اقناع مخاطب را در خصوص عقیده دینی که اظهار می‌شود، اعتبار نکنیم، زیرا این آثار تأملی و فکری فاقد چنین کوششی است و در اقناع مخاطبان پافشاری نمی‌کند.

پیش از آن که سخن از عقیده هنر متعهد را در برابر هنر برای هنر به پایان بریم، بی‌مناسبت نیست که اشاره‌ای به آنچه برخی ناقدان «برخورد ایدئولوژی منفی‌گرایی با ادبیات»^۱ نامیده‌اند، بنماییم. در مقابل ادبیات و هنری که صلاح بشریت را هدف خویش قرار داده و با تقید به فلسفه و گرایشی خاص، حامل رسالتی از رسالت‌های زندگی است، با ادبیات و هنری دیگر نظیر آنچه در آثار ابوالعلاء معری و شاعران هم طبقه ابونواس می‌یابیم، روبرو هستیم که در قلمرو هنر برای هنر و ادبیات برای ادبیات نیز نمی‌گنجد، در اعماق خود بدینی، تنگ‌دلی، خستگی و ملال از هستی و آدمیان را نهفته دارد و تصویر شکست روحی و سرخوردگی و از هم پاشیدگی وجود است که در محکوم کردن زندگی و نکوهش روزگار و شکایت بی‌پایان مجسم می‌شود، پدیده‌ای که گرچه هیچ عصری از عصور ادب عربی از آن تهی نیست ولی در عصر عباسی وضوح و بروز بیشتری یافته است.

موضوع دیگری که از سویی در ارتباط نزدیک با مفاهیم و مضامین ادبی و از دیگر سوی، در رابطه با جنبه زیبایی‌شناسی نقد مطرح می‌گردد. مسأله شکل و مضمون، لفظ و معنا و یا قالب و محتوا است. به لحاظ کاربرد فنی دو کلمه شکل و مضمون در نقد ادبی عربی جدید است. ناقدان قدیم و بعضی از معاصران برای این مسأله کلمات لفظ و معنا را اختیار کرده‌اند که مقصودشان از لفظ ترکیب لغوی است که باعث نظم کلمات است و مسائلی چون نو بودن یا کهنه بودن، همگانی بودن با اختصاص به خواص داشتن، خوش آهنگ بودن و ارتباط با معانی مبتذل یا عالی داشتن را در آن مطرح نموده‌اند و مراد از معنی یا اندیشه‌ای بوده که الفاظ آن را بیان می‌کرده یا مقصود اخلاقی که نویسنده آن را در نظر داشته است. ولی شکل و مضمون دلالتی

مرتبط با مفاهیم فنی جدید دارد^۱ با این همه بسیاری از منتقدان معاصر - از جمله دکتر شوقی ضیف - الفاظ صورت و مضمون، شکل و محتوی، لفظ و معنی را به صورت مترادف^۲ به کار برده‌اند. مسأله چنان که اشاره شد، ریشه در نقد ادبی عربی قدیم دارد، و احتمالاً جاحظ نخستین کسی است که در این مسأله باعث بحث و جدل عمیق بین ناقدان بر سر رجحان هر کدام از این دو مقوله گردید. خلاصه رأی جاحظ در این مسأله آن است که: لفظ برتر از معنی است و اهتمام به لفظ باید در رأس وظایف ادیب قرار گیرد. در مقابل ابن قتیبه که معاندی سرسخت برای جاحظ محسوب می‌شود، در مقدمه «الشعر و الشعراء» اظهار نموده که بلاغت منحصر به لفظ نیست، بلکه ممکن است در لفظ یا در معنا، به تنهایی یا در هردو باهم باشد و یا در هیچ کدام نباشد. تنها لفظ نیست که به اثر ادبی ارزش هنری و زیبایی می‌بخشد، بلکه معنی نیز در این مجال با آن مشارکت دارد. در هر حال این مسأله در فلسفه زیبایی شناسی ادبیات موضع بحث بسیار واقع گردیده که جمال و زیبایی در کدام مقوله است. اغلب صاحب نظران بر آنند که فصل بین دو مقوله لفظ و معنی ممکن نیست و این دو، دو وجه یک نمونه و اثر ادبی هستند. با نظری مشابه نظر فلسفه زیبایی شناسی، عبدالقاهر جرجانی نیز فرار دادن مدار بلاغت یا زیبایی فنی را بر لفظ به تنهایی یا بر معنا به تنهایی مردود شمرده و آن را بر پایه روابط بین الفاظ در عبارات و بین الفاظ و معانی قرار داده و این روابط را «نظم» خوانده است^۳ که چیزی جز وابستگی بعضی کلمات به بعضی دیگر و قرار دادن بعضی به سبب عده‌ای دیگر نیست.

اختلاف در این موضوع میان معاصران به این شکل مطرح گردید که آیا مظهر ابداع و هنر در آثار ادبی معنی است که از طریق تأمل عمیق و نگاه ژرف نگر و تجربه صادق و احساس قوی و الهام نو حاصل می‌گردد، یا مظهر آن اطلاع وسیع از زبان و میراث ادبی است که به یافتن لفظی مناسب منتهی می‌شود که بر معنی خاص و مناسب آن دلالت کند و در گوش خوش آهنگ باشد و در نظم مشتمل بر ترکیبی بدیع. آنچه مایه برانگیختن این موضوع و از سر گرفتن بحث پیرامون آن در این قرن گردید تقسیم ادبا و نویسندگان معاصر عرب به دو گروه بود. گروهی که ادب عربی

۱- النقد التحلیلی، ص ۸۵

۲- فی النقد الادبی (ض) - ص ۱۶۱.

۳- مفهوم نظم را عبدالقاهر به تفصیل شرح داده از جمله «لیس النظم سوی تعلیق الکلم بعضها ببعض و جعل

بعضها بسبب بعض» و «ان النظم توخی معانی النحو فی معانی الکلم»؛ دلائل الاعجاز ص ۲۷۶ - نیز ص ۲۰۰-۱۹۲.

عصور گذشته را به دقت آموخته بودند و نمونه‌های شعر و نثر آن را چندان مطالعه کرده بودند که ملکه ذهنشان گردیده بود به تقلید از آن پرداختند و در بررسی موضوعات زندگی معاصر، به همان روش و سبک قدما تألیف نمودند. در حالی که گروه دیگر ضمن آشنایی کامل با ادبیات قدیم در صدد سبک ساختن ادبیات معاصر از بارگران روشها و اسلوبهای قدیم بودند و به بیان آسان و بسیط گرایش داشتند و زبان ادب را وسیله تفهیم، نه وسیله اظهار براعت هنری، می‌شناختند. حاصل این تقسیم و جبهه گیری مقالات نقدی و مناظرات و معرکه‌های ادبی بسیاری بود که میان نویسندگان و ناقدان مشهور عصر حاضر در اوایل این قرن به تناوب در مجلات به چاپ می‌رسید که به عنوان نمونه به مناظرات جنجالی مصطفی صادق‌الرافعی - از گروه اول - و طه حسین - از مدافعان نوگرایی در اندیشه و ادب - باید اشاره شود. باین همه طه حسین به رغم حملات بسیار بر پیروان ادب قدیم، برای اثر ادبی طبیعتی فنی قائل بود و در ساختار آن ارزش و منزلت سبک را می‌شناخت. وی با همین دید به انتقاد از دوست نویسنده‌اش احمد امین در «فیض الخاطر» پرداخته و او را به نزول از سطح زبان ادبی و اسراف در وابستگی و عشق به معنی و روی گرداندن از زیبایی لفظ و مبالغه در اختیار عبارات و الفاظ آسان و مأنوس و احیاناً اشتقاق پاره‌ای اصطلاحات عامیانه که نیازی هم به آنها نداشته، سرزنش کرده است.

این در حالی است که اهتمام به مضمون و معنی و مقدم شمردن آن بر هر ارزش دیگری در شعر به تدریج روش غالب و شایع در عصر حاضر می‌گردید، تا آن جا که به اهمال نقد لغوی منجر شد و گروهی از ناقدان این اعتقاد را به عنوان سلاحی در مقابل هر نقادی که بر سلامت و صحت زبان اصرار می‌ورزید، اختیار کردند و حتی مکاتبی پیدا شد که با دلایل بی‌پایه و سست به انهدام قواعد زبان فرا می‌خواند.

اما میدان برای این تندروی خالی نماند و منتقدان دیگر در برابر چنین افراطی در اعمال قواعد نحوی واکنش نشان دادند. از جمله نازک الملائکه در گفتاری با عنوان «نقد عربی و مسؤولیت در برابر زبان»^۱ با بیانی متین و محکم بی‌توجهی به نقد لغوی را شدیداً مورد انتقاد قرار داد و بی‌ارزش شمردن جنبه لغوی را در نقد هم سنگ بی‌ارزش شمردن زبان و قواعد آن شمرد و مصدر این بی‌توجهی را در این عقیده واهی یافت که اهتمام به زبان و قواعد آن دلیل بر جمود

فکری ادیب است و اینکه این اعتقاد چندان در قلوب و نفوس ناقدان رسوخ کرده که از مقابله با آن یا اظهار نظری خلاف آن شرم دارند. نازك الملائكة در این مبحث کوشیده رابطه بین این پدیده را با تاریخ ادبیات عرب و زندگی فعلی ملت عرب بیابد. به اعتقاد او هر پدیده‌ای که در میان ملتی ظهور می‌کند، بیانگر نقصانی در گرایشی دیگر است که او را به سمت چنین پدیده‌ای سوق می‌دهد. اگر امروز نویسندگان عرب در توجّه به معنی و مضمون مبالغه می‌کنند، به این معنی است که در اعماق وجودشان احساس می‌کنند که در گذشته در توجّه به لفظ مبالغه شده تا آن‌جا که توازن را برهم زده است. با این همه هر دو جنبه افراط، ناموزون و ناخوشایند و ناپسند است و باید در این راه، میانه را گرفت و بر معنی و لفظ با آگاهی و متانت کامل سیطره تام داشت.

از معاصران، پیروان مکتب کلاسیک صورت و شکل را دارای مقامی والاتر نسبت به معنی می‌دانند و اهتمامی شدید به ساختار و کمال عبارات دارند. اما طرفداران مکتب رومانتیسم از چنین اهتمامی آزادند و معنی را بر لفظ و ماده را بر صورت مقدم می‌دانند. باز به عنوان عکس العمل در برابر رومانتیسم، پیروان مکتب هنر برای هنر ظهور کردند که شعر را هنری از هنرهای زیبا و زیبایی ادب و شعر را غایت در ذات خودش می‌دانستند، بدون توجّه به آن که مشتمل بر چه معانی و مضامینی است، و بدون آنکه میان لفظ و معنا جدایی قائل شوند^۱ بلکه تنها مهم آن است که ادبیات و هنر حسّ زیبایی دوستی را اقناع کند. پس از ایشان پیروان مکتب سمبولیسم به نوعی دیگر بر شکل و صورت تأکید کردند، به این بیان که بر رموز و اشارات و تلمیحاتی که الفاظ از طریق مجاز یا به کمک موسیقی و آهنگ خود القا می‌کرد، اعتماد نمودند^۲. اما واقع‌گرایان چنان که انتظار می‌رود اهتمام به مضمون و معنا را اساس کار خود قرار دادند گرچه اهمیت شکل و لفظ را نیز انکار نکردند.

ناگفته نماند که اصطلاح صورت - به معنی قالب و شکل - که در گفتار بالا مورد بحث قرار گرفت، با اصطلاح صورت به معنی تصویر شعری تفاوت دارد. تصویر شعری چنان که خواهیم دید بر صور خیال، نظیر: تشبیه و استعاره، و در اصطلاح نقد ادبی جدید بر مفهومی وسیع‌تر و پیچیده‌تر از آن دلالت می‌کند که اغلب در مقوله نقد مبتنی بر زیبایی‌شناسی و گاهی در بحث

۱- الاتجاهات الجديدة - ص ۱۱۴.

۲- البته مراد آن نیست که معنا را به کلی مهمل نهاده باشند.

ویژگیها و نقد شعر به آن می‌پردازند.

موضوع شکل و مضمون یا لفظ و معنا، به لحاظ جزء نخست خود به مسأله صناعات بدیعی و آرایشهای لفظی و به لحاظ جزء دومش به مسأله وضوح و غموض و به لحاظ هردو جزء خود به پدیده خیال که از مهمترین عناصر اثر ادبی است، مربوط می‌گردد و نقد ادبی به لحاظ موضوع اصلی اش که ادبیات است به همه این مسائل بها می‌دهد و پیرامون همه آنها به تفصیل سخن می‌گوید. در همین راستا زبان ادبیات نیز مطرح می‌گردد و موضوع جنجال برانگیز تضاد بین زبان فصیح و زبان عامیانه - که به جهت ارتباطش با پدیده تأثیر متقابل فرهنگهای غربی و فرهنگ عربی و پدیده خاورشناسی در تاریخ ادبیات معاصر نیز مطرح می‌شود - در نقد ادبی مورد ارزیابی نقدی قرار می‌گیرد. تذکر این نکته ضرورت دارد که در مطالعات نقدی معاصر گاهی تداخلی در مفهوم آرایشهای لفظی و عنصر خیال مشاهده می‌گردد. به این صورت که این آرایشها را گاه منحصر به صنایع بدیعی و گاه مشتمل بر بدیع و بیان که خود شامل تشبیه و استعاره و کنایه و مجاز می‌شود، ذکر می‌کنند و از سوی دیگر گاهی خیال را بر همین پدیده‌های بیانی اطلاق می‌نمایند و دیگر گاه برای آن قلمروی وسیعتر قائل می‌شوند. به هر تقدیر نقد ادبی معاصر به کارگیری انواع محسنات بدیعی و لفظی را تا آن جا جایز می‌شمارد که بطور طبیعی و بدون تصنع و تکلف بر زبان گوینده جاری گردد و در محلی مناسب و شایسته در کلام بنشیند و بر رونق آن بیفزاید. در واقع بدیع لفظی چیزی جز تفتن در روشهای تلفظ اصوات در کلام نیست تا ایجاد نغمه و آهنگ کند و گوشها را مانند دلها بنوازد و جلب نماید و هر اندازه انواعش متنوع و متفاوت باشد در یک امر اشتراک دارد و آن اهتمام به آهنگ خوش و تأثیر آن در سمع است.^۱

اما خیال، جوهر ادب است و نه زینت و آرایش آن، از این رو از ناخوشایندترین امور در ادب آن است که ادیب عناصر خیال را تنها به قصد آرایش و تزئین کلام و بدون توجه به مفهوم و رمز و دلالت آن به کار ببرد، که در این صورت به صدفی می‌ماند که با درخشش خود چشم را می‌فریبد ولی فاقد مروارید است. این بدان سبب است که مجاز و تشبیه و استعاره خود غایت و هدف نیست بلکه غایت، معانی و مفاهیمی است که نمایشگر آنهاست، که همان آثار هستی در اندیشه و ذهن ادیب است. به بیانی دیگر عبارت ادبی غیر از معنای لغوی، بار مفاهیم دیگری را

نیز بر دوش می‌کشد که همان عواطف و احساسات ادیب است، و برای اظهار این مفاهیم ناگزیر باید از تصاویر بیانی استمداد جوید. چنین تصاویری باعث تقویت و استحکام معانی و روشنی محاسن آن می‌گردد و سبب می‌شود تا اندیشه به سمت غایتی که دنبال می‌کند، جریان یابد. بدون این تصاویر بیانی، عبارات تهی از عنصر خیال فاقد قوت و استحکام و تأثیر کافی بر نفس شنونده خواهد بود. نباید فراموش کرد که بین تصویر بیانی زیبا و صور دل‌انگیز خیال که به‌انگیزه طبع و موهبت شاعری ادیب صادر می‌شود و تصنع بیانی که شعر عربی در عصور انحطاط - قبل از عصر نهضت ادبی و اوایل این عصر - شاهد آن بود تفاوت بسیار وجود دارد چنین تصنعات بیانی هر قدر هم زیبا باشد بیش از همان صدفهای خالی از در، ارزش نخواهد داشت.

همان‌طور که اشاره شد برخی از ناقدان ادبی - به‌ویژه ناقدان که به‌بعضی مکاتب ادبی انتساب دارند، بخصوص مکتبهای سمبولیسم و سورئالیسم - گاه خیال را در مفهومی وسیع‌تر و مجالی گسترده‌تر مطرح می‌کنند. پیروان سمبولیسم از طریق ابهام و غموض، اشاره و رمز را هدف خود قرار می‌دهند و از آن‌جا که هنر را جزئی از طبیعت و طبیعت را مخزن اسرار و ادیب را مصدر تأثرات و انفعالات ناشی از برخورد با طبیعت مرموز می‌دانند و زبان را برای انتقال و بیان این تأثرات و عواطف و برداشت‌ها محدود و ناتوان می‌یابند به تصاویر مبهم روی می‌آورند، زیرا که تعبیر واضح از عالم خارج در طبیعت و عالم داخلی در نفس ادیب ناممکن است و تنها راه ممکن، اشاره و ایما به تعدادی از تصاویر است که از زاویه‌ای بسته به احوال وجدانی اشاره می‌کند. سورئالیستها از این هم فراتر رفته‌اند و به تأثیر اندیشه‌ها و آراء فروید و دیگر علمای روان‌شناس در خصوص ناخودآگاه و مسائل مکنون در آن گامهایی دورتر در پرداختن صورتهای دشوار و مبهم خیال برداشته‌اند، تا آن‌جا که تقریباً دلالت این صور محوگر دیده و اثر ادبی به صورت رؤیاهای پراکنده و اضغاث احلام بی‌تعبیر در آمده است.

مسأله وضوح و غموض، خواه ناشی از افراط و تفریط در به‌کارگیری عنصر خیال و عدم رعایت روابط بین اجزای آن یا خفای این روابط باشد یا از اسراف در کاربرد بدیع و اشارات علمی و تاریخی پدید آمده باشد و خواه از ترکیب نامناسب عبارات یا غرابت الفاظ ناشی شده باشد از موضوعات نقد ادبی معاصر است. در این مقام نیز ابتدال مردود و بُعد مفاهیم که با اندیشه و تأمل قابل ادراک باشد، مستحسن شمرده می‌شود.

نوعی از غموض که ناشی از بعد مقاصد خیال و بلند پروازی در فضای اندیشه است و تنها

با یک آمادگی فکری و فرهنگی زمینه‌ای قابل درک است نیز از نظر ناقدان معاصر پسندیده می‌باشد که نمونه‌هایش در بسیاری از معانی عالی در سخن شاعران و اندیشمندان بزرگ یافت می‌شود که گروهی آن را غور در ناخودآگاه خوانده‌اند.^۱ بهترین روش سخن آن است که لفظ بدون تکلف با خیال بعید و فکر بلند همراه گردد و با مقتضای حال و حرکت عواطف هم جهت باشد، نه آن‌چنان آسان و بی‌محتوا که به ابتذال گراید. گرچه جنبش ادبی معاصر عربی شامل انقلابی بر ضد تقلید لغوی و بیانی بود و کوشش بیشتر نوآوردان صرف آن می‌گردید که به ادبیات روانی و بساطت طبیعی ببخشند و آن را از قید و بندهای صناعات لفظی که یکی از پایه‌های ادب کلاسیک را تشکیل می‌داد، رها سازند و باز گرچه چنین روشی از بساطت و سهولت در شعر شاعران و ادبای نخبه و ممتاز عصر حاضر بخصوص در ادبیات مهجر به آفرینش شاهکارهای ادبی و هنری منتهی گردید، ولی در عین حال دور نماند که همین امر شعر و ادب را در نزد افراد کم‌استعداد مسخ نمود و به ابتذال کشاند تا آن‌جا که نزد بعضی از ایشان شعر به صورت نثری عادی درآمد و شکوه و تازگی‌اش از دست رفت. در اوایل قرن بیستم که حرکت رومانتیسم در مجامع ادبی عربی نیرو گرفت، گرایش عمومی به‌رهایی از قیود تقلید و آزادی تعبیر و بیان از عواطف روحی و بلند پروازی در آسمان خیال پدیدار شد. از مزیت‌های این مکتب ادبی روی‌گردانی از غرابت لفظی و آرایش‌های بدیعی و تعقید معنوی بود که از ویژگی‌های اسلوب سهل و ممتنع است که آوردنش بر همگان آسان نیست. به همین سبب نیز بار دیگر شعر و ادب در دست ناهلان به‌بی‌مایگی کشانده شد. اندکی قبل از جنگ جهانی دوم کوشش‌های تازه‌ای برای رهانیدن شعر از ابتذال لفظی و بی‌مایگی احساس به‌عمل آمد که اساسی‌ترین آنها در جنبش ادبی رومانتیسم نو و سمبولیسم متجلی گردید. رومانتیسم جدید عمده فعالیت خود را صرف بیان معنوی و بلندی خیال می‌نمود و بر صور درخشان و روشن تکیه می‌کرد. نمونه‌های چنین کوشش‌هایی در دیوان ابوریشه و الیاس ابو شبکه و نازک الملائکه قابل مطالعه است. اما سمبولیسم اساس کار خود را بر آهنگ در لفظ و ایجاد جرعه‌ای در فکر نهاد و اشارات غامض و پیچیده را تکیه‌گاه خود قرار داد. اولین خاستگاه این مکتب در ادب عربی لبنان و پیشوای آن بی‌تردید سعید عقل بود. «المجدلیه» و «قدموس» بهترین نمونه شعر سمبولیک او محسوب می‌شود. سمبولیسم در واقع واکنشی در

برابر دو حرکت ادبی قبلی بود: نخست برابر مکتب کلاسیک که به جمود و تقید بی شرط به صناعات ادبی موصوف بود و دیگر برابر رومانسیسم اولیه که کار را به وضوح مبتذل و سهولت بیش از حد کشانده بود. این مکتب به پیروی از مکتب سمبولیسم ادبای فرانسه، در ادب عربی ظاهر گردید و بارزترین ویژگیهایش شامل موارد زیر بود: ۱- وجود نسبتی نامأنوس و غیر مألوف بین موصوفها و وصفها، نهادها و گزارهها، مضافها و مضاف الیهها. ۲- اکتفا به اشارات پوشیده و محض در بیان معانی. ۳- ایجاد حالت سرخوشی و نشوه در نفس از طریق آهنگ و موسیقی صوتی که ناشی از مناسبت حروف و الفاظ است. نمونه‌هایی از ویژگی اول شامل این تراکیب است: شهوة حمراء (میل سرخ) - هناء ازرق (آرامش آبی) - جمال خجول (زیبایی شرمگین) - عدم ضریر (نیستی کور) - طعم رمادی (مزه خا کستری) و ضوء بلبل (نور نمناک) - و یا ضباب القنوط (مه نومیدی) - کبرياء النهار (شکوه روز) - احتضار اللیل (نزدیکی مرگ شب) - تلث الفكر فی الرأس (نفس نفس زدن اندیشه در سر) - تمتة الهداة (نجوای آرامش) - تا آنجا که امین الریحانی در مقاله «روح اللغة»^۱ مینویسد: «الفاظ زنده است، نرمی درختان بان و صلابت درختان سندیان و سلامت آب روان و رایحه ریحان و زمزمه رعد و صفیر بلبلان و نجوای نسیم اشارات رنگها را با خود دارد که همچون گنجینه‌ای نزد نویسنده برای ابداع و نگارش باقی است»^۲ بعضی از پیروان سمبولیسم به همین میزان از تعبیر با آهنگ صوتی و اشاره با سایه‌های معانی به طریقی نامأنوس اکتفا نمی‌کنند، بلکه می‌کوشند با خلق عباری غلیظ از الفاظ همچون مهی متراکم پیرامون معانی، اندیشه را به جستجوی ماورای الفاظ به کوشش وادارند. نمونه‌های چنین روشی را در ادب بشر فارس می‌توانیم مشاهده کنیم.

پدیده نوین دیگری که از ویژگیهای تمایز بخش ادب معاصر از ادب قدیم و از مهمترین عوامل پختگی و نضج آن است، وحدت عضوی (Organic unity) در قصیده است که ناقدان به اختلاف سلیقه گاه آن را معماری قصیده^۳ و گاه تصمیم (طرح) فکری^۴ و گاه تصمیم (طرح)

۱- بنابه نقل استاد انیس المقدسی این مقاله در الهلال جلد ۳۰ ص ۲۷ منتشر شده: الاتجاهات الادبیه - حاشیه ص ۴۰۵.

۲- الاتجاهات الادبیه، ص ۴۰۴.

۳- عزالدین اسماعیل - الشعر العربی المعاصر - ص ۲۳۸ - الشعر المعاصر فی الیمن ص ۲۲۱.

۴- انیس المقدسی - الاتجاهات الادبیه ص ۳۸۶ - مقدمة لدراسة النقد ص ۹۵.

هندسی^۱ نامیده‌اند. مقصود از این پدیده علاوه بر وحدت موضوع، وحدت و یگانگی احساسها و عواطفی است که موضوع آن را بر می‌انگیزد که لازمه آن ترتیب و نظم صور و اندیشه‌ها است، به گونه‌ای که قصیده به تدریج و به آرامی پیش رود تا به خاتمه‌ای که ترتیب افکار و تصاویر آن را ایجاب می‌کند، منتهی گردد. چنین حالتی بر این تصوّر استوار می‌گردد که اجزای قصیده مانند ساختاری زنده است و هر جزئی از این ساختار وظیفه خود را در آن بر عهده دارد و ارتباط اجزاء و توالی آنها از طریق تسلسل اندیشه‌ها و احساسها به وجود می‌آید. به نظر می‌رسد، پدیده وحدت عضوی در ادب عربی تا حد زیادی از نظر ارسطو متأثر باشد. ارسطو معتقد به وحدت عضوی بود ولی آن را تنها در نمایشنامه و حماسه لحاظ می‌نمود. به این معنی که برای اجزای افسانه یا حکایت ترتیبی احتمالی یا ضروری مقرر می‌کرد. اما در شعر چنین وحدتی مستلزم آن است که تفکری طولانی در روش قصیده و اثری که باید در شنونده بر جای نهد و در اجزایی که در ایجاد چنین اثری مشارکت دارد و در افکار و تصاویری که هر جزء بر آن مشتمل است، صورت پذیرد. حرکت افکار و صور باید تابع توالی منطقی و تسلسل وقایع و افکار و یگانگی اثر آن در نفس باشد. آگاهی قبلی بر این روش و بر خصوصیات آن قبل از شروع نظم قصیده به ابتکار و ابداع افکار جزئی و تصاویر مورد نیاز برای تأکید و تقویت اثر مورد نظر کمک خواهد کرد. بنابراین مشاهده می‌کنیم که وحدت عضوی با وحدت موضوع تفاوت دارد، گرچه مشتمل بر آن نیز هست ولی وحدت احساس که ناشی از وحدت موضوع و فکر است و یگانگی اثر حاصل از آن و ارتباط مستحکم بین اجزای قصیده عناصر ضروری دیگر این پدیده را تشکیل می‌دهد. این یگانگی اقتضا دارد که هر اندیشه و فکری در نظم در جایگاه معین و خاص خودش در قصیده بنشیند و قبل از انتقال به اندیشه بعدی واقع شود، به گونه‌ای که برگشت به آن بعد از اندیشه دیگر درست نباشد و اگر چنین برگشتی رخ دهد، منجر به اضطراب و گسیختگی در نظام و ساختار قصیده گردد. در وحدت عضوی صور خیال در قصیده نیز پدیده‌هایی زنده‌اند و تراکم تصاویر قصاید تقلیدی را ندارند و چنان نیستند که با ارتباطی جزئی و سست با تجربیات شاعر، از مظاهر خارجی ملهم شده باشند، بلکه همه آنها برای ترسیم صورتی کلی و ارائه آن براساس روش شاعر در وصف احساسش همکاری می‌کنند.^۲

۱- دکتر مندور- ر. ک. به النقد الادبی الحديث - ص ۴۰۷ (به نقل از الشعر المصري بعد شوقي).

۲- النقد الادبی الحديث، ص ۳۹۶-۳۹۴.

مشهور آن است که در شعر قدیم عرب وحدت در بیت تجسم می‌یابد و بیت، واحد شعر است و هر بیت همانطور که در وزن و موسیقی استقلال دارد در معنا نیز مستقل است. با اینهمه برخی منتقدان معاصر بر این باورند که اعتقاد به اینکه همه ناقدان قدیم عرب، وحدت بیت را مقیاسی ثابت تلقی می‌کردند، دور از حقیقت است، بلکه بسیاری از آنان به ضرورت هماهنگی و همبستگی اجزای اثر شعری اعتراف داشتند و آن را مانند وجودی واحد در نظر می‌گرفتند که هر عضو در آن وظیفه خاص خود را ادا می‌کند. قصیده را از جهت ارتباط و پیوستگی اجزاء به انسان تشبیه می‌کردند که در صورت گسستگی هر جزء از آن، دچار خلل می‌شود و معیوب می‌گردد.^۱ بهترین نوع شعر را کلامی می‌دیدند که ابتدا و انتهای آن هماهنگی و توافق و نظامی معتدل و منطقی داشته باشد و میان معانی مختلفی که در آن وجود دارد رابطه‌ای ظریف لحاظ گردد.^۲ این آراء در مجموع نشان می‌دهد که منتقدان قدیم عرب - و طبعاً پیش از ایشان، شاعران عرب - به اصل وحدت و اهمیت و ارزش آن پی برده بودند.^۳

اما آنچه مسلم است این که در نقد قدیم عربی به صراحت و قاطعیت به مفهوم کلمه «قصیده» به عنوان یک کار فنی - شعری کامل اشاره نشده و ساختار قصیده ساختاری عضوی نبوده بلکه - جز در قطعه‌های کوتاه - حتی ساختار موضوعی هم نداشته و در واقع، مجموعه‌ای از تابلوها - مانند یاد اطلال و دمن و وصف اشتران و توصیف صید و جز آن - بوده است. آنچه قصیده قدیم را تقریباً به صورت مجموعه‌ای واحد جلوه می‌دهد وحدت اندیشه و وحدت شیوه و اسلوب، بخصوص وحدت وزن و قافیه است. به این دلیل گفته می‌شود که وحدت موضوعی یا وحدت معنوی در شعر قدیم در اجزای قصیده تحقق می‌یابد و هماهنگی و هم خوانی اجزای قصیده به معنی وحدت موضوعی قصیده نیست، بلکه تنها میان اجزای آن ارتباطی حس می‌کنیم که ناشی از تداعی افکار است.^۴ آنچه از قداما نقل می‌شود و به استناد آن به وحدت قصیده قدیم

۱- التيارات المعاصرة - ص ۴۲۶ به نقل از زهر الاآداب ۱۶: ۳.

۲- مرجع سابق - ص ۴۲۸-۴۲۷ - به نقل از عیار الشعر ص ۱۲۷-۱۲۴.

۳- چنان‌که در مبحث زیبایی شناسی در نقد خواهیم دید، بر همین اساس طه حسین معتقد است که «اعتقاد

به فقدان وحدت در قصیده جاهلی پنداری ناصواب است».

۴- نظریة الشعر ص ۳۴۱.

قائل می‌گردند، تنها همین هماهنگی و ارتباط است بی‌آنکه تجربه کامل شعری - که مبنای وحدت عضوی (ارگانیک) است - در آن موجود باشد. قصیده باید مضمون آشکاری داشته باشد و از آن تجاوز ننماید و اگر مشتمل بر موضوعات متعدد می‌باشد تجربه کاملی محسوب نمی‌گردد. از سوی دیگر کافی نیست که قصیده موضوع یگانه‌ای داشته باشد تا آن را تجربه شعری کاملی محسوب کنیم، زیرا تجربه ساختاری عظیم است که از جزئیاتی ترکیب می‌یابد این جزئیات آزادانه در پی هم قرار می‌گیرند و به یکدیگر می‌پیوندند و هر جزء در نظم و هماهنگی ساختار کلی نقش ویژه و مشخص خود را دارد. به این ترتیب قصیده کار شعری کاملی خواهد بود که تنها مجموعه‌ای گردآوری شده از افکار و آراء نیست، بلکه تجربه کامل شاعر است همراه با احساسات و عواطف و افکاری که از خلال موضوعی معین از موضوعات زندگی جلوه می‌کند.^۱ بر این مبنا می‌توان تعریف قصیده را با وحدت عضوی (ارگانیک) یا وحدت تکنیکی (فنی) یا وحدت شعوری و ادراکی یا تجربه شعری یکی دانست که همگی به یک معناست و آن غلبه احساسی یگانه یا نظر شعوری و ادراکی واحد یا دیدگاه روانی مشخص نسبت به کل اثر فنی است.^۲

چنان که اشاره شد وحدت عضوی از اولین نشانه‌های تجدید در شعر عربی نوین و از نخستین آثار تأثر شعر عربی از شعر مغرب زمین بود. اولین کسی^۳ که به این پدیده آگاهی داد، خلیل مطران شاعر معاصر مصر بود که فقدان چنین عنصری را در شعر عربی قدیم متذکر گردید^۴ و در مقدمه دیوانش^۵ از این پدیده، که آن زمان هنوز عنوانی خاص نداشت، چنین تعبیر نمود: «این شعری است که به نظم در آورنده اش بنده آن نیست و ضرورت وزن و قافیه او را بر غیر مقصودش و انمی دارد. گوینده اش به زیبایی یک بیت به تنهایی نمی‌نگرد، بلکه جمال بیت را در ذات خود و موقعیت آن و در ترکیب و ترتیب قصیده و در انسجام و هماهنگی معانی و همراهی با

۱- فی النقد الادبی - ص ۱۴۰ و ۱۵۳.

۲- قضایا النقد الادبی - ص ۱۱۱.

۳- دکتر ابراهیم الحاوی در حركة النقد الحديث معتقد است که عبدالرحمن شکری، اولین کسی است که از وحدت

ارگانیک در قصیده شعری سخن گفته و بر تحقق آن در اثر ادبی اصرار ورزیده است حركة النقد الحديث، ص ۶۹، ۷۰.

۴- النقد الادبی الحديث، ص ۴۰۲ به نقد از المجلة المصرية.

تصاویر نادر و تازگی موضوع در نظر می‌گیرد و در همه اینها مطابقت با حقیقت و بیان آزاد احساس و دقت وصف را رعایت می‌کند.^۱ پس از مطران، عقاد با وضوح و عمق بیشتری پدیده وحدت عضوی را مطرح کرد و شاعران را به آن فرا خواند. به عقیده او قصیده باید کاری هنری و کامل باشد که ترسیم اندیشه یا اندیشه های متجانسی را بر عهده دارد. همان طور که مجسمه با اعضایش و تصویر نقاشی با اجزایش و آهنگ موسیقی با نغماتش کمال می‌یابد به گونه‌ای که اگر اختلاف وضعیت یا تغییر نسبتی پیش آید به وحدت ساختار آسیب می‌زند. به این معنی قصیده شعری همچون موجودی زنده است و هر بخش از آن دستگاهی از دستگاههای حیاتی آن است که قابل جایگزینی با عضو یا دستگاهی دیگر نیست.^۱ عبدالرحمن شکری در مقدمه پنجمین جلد دیوانش، در مطلبی با عنوان «فی الشعر و مذاهبه» نتایج ارزشمند وحدت عضوی را در قصیده مورد تأکید قرار داده، می‌گوید: باید به قصیده به عنوان فردیتی کامل - نه به صورت ابیاتی مستقل و جدا از هم - نگاه کنیم، زیرا کار شاعر همانند عمل نقاشی است و شاعری که وحدت و یگانگی لازم را به قصیده اش نمی‌بخشد، مانند نقاشی است که همه اجزای تصویر را با روشنی یکسان ترسیم می‌کند، حال آن که نقاش باید میان مقدار آمیختگی سایه و روشن نقاشی اش تناسب را رعایت کند و چنین است حال شعر، که شاعر باید میان جوانب موضوع قصیده و خیال و اندیشه در آن مراعات تناسب را بنماید.

شاعران و منتقدان رومانتیست و سمبولست نیز هریک به نوعی بر ضرورت وحدت عضوی در قصیده تأکید کرده‌اند که با سایر ویژگی‌های مکتب‌های ادبی آنان آمیختگی یافته و به صورت خاصی متجلی شده است. الیاس ابو شبکه شاعر و منتقد رومانتیست لبنان قصیده را واحد تکنیکی (فنی) کاملی می‌بیند که قابل تجزیه نیست. واحدی که از عناصر و اجزای گوناگون تشکیل یافته و از نظر قالب و محتوا هماهنگ و متناسب است، بلکه قالب و محتوا به گونه‌ای در آن به هم آمیخته که تصور هیچ کدام بطور مستقل ممکن نیست. زیرا وحدت در ساختار قصیده جریانی درونی است که همراه با تنوع و کثرت اجزاء تحقق می‌یابد. به بیان دیگر چنانکه ویکتور هوگو گفته، قصیده بر پایه وحدت ساختار فکری استوار است نه بر هماهنگی و توافق و تناسب ابیات و اجزاء در نظم.^۲ نازک الملائکه شاعر و منتقد معاصر عراق وحدت قصیده را در

۱- نظریة الشعر ص ۳۵۳ - به نقل از الديوان - ص ۱۳۰.

۲- نظریة الشعر ص ۳۶۲.

هماهنگی و تناسب میان محتوا و قالب و میان زبان و موسیقی و میان اندیشه و تصویر شعری، محقق می‌داند و ساختار کلی قصیده را بر مبنای چهار رکن: هماهنگی، استحکام و قدرت، صلاحیت و توازن^۱ قرار می‌دهد. بدرشا کرالسیاب شاعر معاصر دیگر عراق معتقد است که قصیده جدید موجودی زنده است که متولد می‌شود، رشد می‌کند، دگرگون می‌شود و بر صفحه کاغذ پایان می‌یابد تا در روح خواننده و شنونده آغاز گردد.

سمبولیست‌های عرب از دید دیگری به مسأله می‌نگرند. از دید سعید عقل شاعر و منتقد لبنان که آثارش در طلیعه ادبیات سمبولیک عرب قرار دارد، قصیده از آهنگ و موسیقی نفس آغاز می‌شود و در ناخودآگاه شاعر تکوین می‌یابد ولی تشکیل آن یکباره و در یک مرحله نیست بلکه طی دفعات و مراحل صورت می‌پذیرد. این به آن معنی است که وحدت عضوی در قصیده یکباره حاصل نمی‌شود، بلکه قصیده در لحظاتی گذرا، قطعه قطعه، یا بیت بیت تکوین می‌یابد و مانند ساختاری هندسی بتدریج تکامل پیدا می‌کند و وحدت ارگانیک تنها بعد از تکمیل قصیده حاصل می‌گردد. به این مفهوم سعید عقل بیت را به عنوان واحد شعر تلقی می‌کند اما در ضمن معتقد است که شاعر به روشی فنی و سحرآمیز میان ابیات قصیده رابطه‌ای خلق می‌کند تا آنجا که به تعبیر خود او بیت، تبدیل به آهنگی در یک سمفونی شعری کامل می‌گردد. بشر فارس شاعر سمبولیست دیگر لبنان ضمن آنکه مفهوم وحدت عضوی را آنطور که سعید عقل شرح داده می‌پذیرد مانند رامبو Rimbaud و مالارمه Mallarme و شاعران سور رئالیست، قصیده را نوعی تکرار تنظیم و سازمان‌دهی کلمات در شکلی نامأنوس و غیرعادی می‌بیند که وحدت آن نه در هماهنگی و تناسب میان الفاظ و ابیات، بلکه در وحدت جو الهامی است که در روح خواننده یا شنونده ایجاد می‌کند.^۲

جز این، عده‌ای از ناقدان بزرگ برای قصیده وحدتی طولی نیز قائل می‌شوند، که همسنگ وحدت زمان در نمایشنامه است. این امر اقتضای آن دارد که قصیده دارای طولی معین باشد که با تجربه شعری مناسب و همخوانی دارد. اگر قصیده بسیار کوتاه باشد قادر به انتقال تجربه شعری و برانگیختن احساس و اندیشه خواننده نخواهد بود و اگر بسیار طولانی شود وحدت آن دچار گسیختگی می‌گردد و از نظر احساس و موضوع چنان می‌نماید که چندین قصیده جدا و

۱- قضايا الشعر المعاصر ص ۲۰۱.

۲- نظرية الشعر ص ۳۷۳.

متمايز است. از این رو ادگار آلن پو می‌گوید: قصیده نباید کوتاهتر از بیست بیت و افزون از صد بیت باشد.^۱

قصاید عربی که مشتمل بر وحدت عضوی است یا شعر قصصی است و یا غیر قصصی، و اگر از شمار شعر قصصی باشد، ممکن است بر تاریخ تکیه کند یا تاریخی نباشد. قصاید قصصی بیشتر به نمایشنامه‌ها شباهت دارند و ممکن است از نوع قصه‌های اجتماعی باشند که نمونه آن قصیده‌ای با عنوان «وفا» در دیوان مطران است، یا از نوع حماسه‌های قهرمانی که اساساً شخصیت‌های تاریخی را محور قرار می‌دهد که مثالهای آن قصاید «عید الغدیر» اثر بولس سلامة در وصف آل البيت بخصوص امام علی (ع) و امام حسین (ع) و «العمریة» حافظ ابراهیم و «الخالدية» عمر ابور ریشه است.^۲ از انواع شعر غیر قصصی شعر تأملات فکری است که گاهی به صورت سفرهای خیالی تنظیم می‌شود و نمونه آن قصیده معروف فوزی معلوف: «علی بساط الریح» (بر فرش باد) و قصیده «عبقر» (سرزمین پریان) اثر شفیق معلوف و «ثورة فی الجحیم» (قیامی در دوزخ) اثر زهاوی و «علی شاطیء الأعراف» (بر ساحل اعراف) نظم محمد همشری است، و یا آن که صرفاً مشتمل بر اندیشه‌ها و افکار شاعر است، چنانکه قصیده «العنقاء» (سیمرغ) ایلیا ابوماضی و قصیده «سأم» (دل‌تنگی) صلاح لبکی از این نوع است. «العنقاء» حدیث سعادت آدمی است که خارج از وجود او یافت نمی‌شود و با این همه انسان با حرص و ولعی سیری ناپذیر همه‌جا آن را می‌جوید. و «سأم» تصویر اشتیاق بشر به معرفت و شناخت هر امر جدید است. و قهرمان آن «آدم» است.^۳

به نظر می‌رسد در قصایدی که فاقد عنصر داستانی است، آثار وحدت عضوی ناپایدار باشد ولی با این حال مبتنی بر اعتباراتی فنی است که باید در ساختار کلی قصیده لحاظ گردد. مهمترین اصل آن است که اجزای تجربه شعری متجانس باشد و همگی در ایجاد مقصود همکاری کند و قصیده به تدریج در حرکت و رشد باشد، بی آن که بعد از شرح اندیشه‌ای بار دیگر به آن برخورد. با توجه به همه این جهات ناقدان معتقدند که وحدت عضوی در شعر نمایشنامه و شعر پایدارتر و راسختر و دارای معیارهای آشکار است، زیرا ناشی از ترتیب اجزای

۱- النقد الادبی الحديث - ص ۴۰۲.

۲- مقدمه لدراسة النقد، ص ۷۰.

۳- مرجع سابق ص ۶۷، ۶۸.

حکایت یا افسانه و تأثیر آن در نفس افراد و توالی وقایع است، و اگر وحدت عضوی، با انتقال صحنه‌ای از صحنه‌های نمایش به موقعیتی غیر از موضع اصلی‌اش، مختل شود، کار هنری به کلی از هم می‌پاشد. اما در قصیده معیار وحدت عضوی ترتیب اجزای اندیشه و نمود تصاویر و دلالت این نمود بر حرکتی ادراکی ضمن نظامی منطقی است. البته ادبا و ناقدان پیرو مکتب سمبولیسم چنین حرکت ادراکی را در نظام رمزی و اشاره‌ای منظور می‌کنند. ایشان در قصایدشان براساس احساس و ادراک نفسی از اندیشه‌ای به اندیشه دیگر منتقل می‌شوند که ممکن است همراه با ضعف رابطه منطقی بین دو اندیشه باشد، با این همه بر حفظ وحدت عضوی در مجموعه قصیده اصرار دارند. هدف شاعران سمبولیست آن است که برای تقویت پدیده رمز و اشاره بر پدیده آفرینش شگفتی تکیه کنند، زیرا مقصود ایشان برانگیختن و در انداختن طرحی از عالم روان و جهان پنهان و ناشناخته‌ای است که جز از طریق رمز و اشاره و همخوانی حواس، امکان آشکار ساختن آن نیست. نمونه‌های شعر سمبولیک که مشتمل بر پدیده وحدت عضوی است، قصیده «الشرع» (بادبان) اثر استاد خلیل شیبوب است که ظاهراً متأثر از سبک قصاید رامبو (Rimbaud) شاعر فرانسوی است «شرع» سمبول عشق شاعر و نور راهنمای او در گرداب زندگی است که لبریز از معناست و مبهماتش ساحلی ندارد^۱.

با این همه بهترین و جامعترین نمونه‌های قصاید غیر داستانی که وحدت عضوی را در مفهوم کاملش به نمایش می‌گذارد، قصاید شاعران مهجر به‌ویژه میخائیل نعیمه است و از میان قصاید او زیبا ترین مثال قصیده «آخی» است که تصویری دقیق و روشن و کامل از احساس یأس انسان عربی بعد از جنگ جهانی اول به دست می‌دهد و احوال شرق عربی را پس از آشکار شدن نتایج این جنگ ترسیم می‌کند. احوال ملتی که به فریب استعمار و وعده استقلال جوانانش را بیهوده به میدانهای نبرد فرستاده، و نه تنها از این جان فشانی سودی نبرده که متحمل بزرگترین زیانها گردیده، چرا که بعد از استبداد عثمانی زیر سلطه استعمار غربی و ننگ قیمومیت در آمده، آنها که مرده‌اند، مرده‌اند و آنها که زنده‌اند نیز مرده‌اند و دنیا از عفونت این عار رایحه گندیدگی دارد^۲.

آخرین موضوع از مباحث نقد ادبی که باید مورد توجه قرار گیرد، زبان ادبیات است. اما

۱- النقد الادبی الحديث ص ۴۰۱.

۲- قصیده آخی: النقد الادبی الحديث، ص ۳۹۸.

مسأله دیگر که از آن نام بردیم و پیرامونش توضیحی ندادیم، موسیقی شعر است که در فصل نقد شعر به تفصیل از آن سخن خواهیم گفت.

اساس بحث زبان ادبیات را تضاد بین زبان فصیح و زبان عامیانه تشکیل می‌دهد، هرچند بعضی منتقدان بحث پیرامون اسلوب قدیم و جدید و از آن‌جا سخن از اهمیت محوری معانی و میراث لغوی را - که پیش از این در موضوع لفظ و معنی به آن اشاره کردیم - نیز ذیل مبحث زبان ادبیات مطرح می‌سازند. به علاوه بسیاری از مسائل که زیر این عنوان بیان می‌گردد - چنان که خواهیم دید - با موضوعاتی که در نقد لغوی طرح می‌شود، مشترک است و شاید تکراری شمرده شود ولی نظر به اهمیت مسأله از اشاره به آن گریزی نیست.

تضاد بین زبان فصیح و زبان عامیانه به چند علت در عصر حاضر با شدت و جنجال مطرح گردید. نخست صعوبتی که در آموختن زبان عربی وجود داشته و دارد که همواره محصلان را دچار مشکل می‌سازد و خسته می‌کند. دیگر شکلها و قالبهای جدید ادبی نظیر قصه و بخصوص نمایشنامه که برگفتگو و محاوره تکیه دارد و انتخاب نوع زبان محاوره برای نویسنده مشکل آفرین است. سومین علت که از همه مهمتر و اساسی تر است، کوششی است که استعمار غرب با توجه به نیازها و خواسته‌های اجتماع در حال تحول عربی برای تثبیت کاربرد زبان عامیانه اعمال می‌کرد و در پشت ظاهری اصلاح طلب در محو هویت عربی می‌کوشید.

سالهاست که صعوبت فراگیری زبان عربی و روگردانی جوانان عربی زبان از آموختن قواعد دقیق آن، چه در سطح مدارس و چه در سطح دانشگاه، مسأله‌ای آشنا برای محققان و اهل نقد و ادب عربی است. از زمانی که به ظن غالب برای نخستین بار طه حسین در آثارش از جمله «خصام و نقد» موضوع را مطرح ساخت تا آخرین تألیفات نقد ادبی معاصر از دهه هشتاد که در دسترس است و «بحران زبان عربی»^۱ را به نوعی مطرح ساخته، اهمیت و ارزش مطلب مورد تأکید بوده است. دکتر طه حسین به مشکلات مهمی که زبان عربی فصیح با آن مواجه بوده اشاره می‌کند و توضیح می‌دهد که این مشکلات از اواخر قرن گذشته احساس می‌شده ولی جسارت اقدام برای حل آنها وجود نداشته است. مهمترین این مشکلات در دو مسأله خلاصه می‌شود، یکی نوشتار عربی و دیگر دستور زبان عربی (نحو) که از قرن گذشته، مردم خواهان اصلاح آنها

بوده‌اند و ره به جایی نبرده‌اند.^۱ طه حسین متذکر می‌شود که اگر معتقدیم زبان از محدودهٔ اشرافیت خارج شده و به تمام ملت تعلق دارد این بدان معنی است که همهٔ ملت باید نویسنده و خواننده باشند و باید خواندن و نوشتن را برای آنان آسان نمود تا به آسانی و راحتی قادر به رفع نیازهایشان باشند. احمقانه است که بپنداریم مردم باید اول بفهمند، بعد بخوانند و بنویسند، بلکه برعکس نوشتن و خواندن مقدم بر فهمیدن و درک کردن است. دستور زبانی که به جوانان و کودکان می‌آموزیم همان است که از قرن‌ها قبل - بیش از دوازده قرن قبل - وجود داشته، و امروزه که زندگی و تفکر دگرگون شده آن دستور زبان تاریخی را باید به متخصصان فن واگذاریم و دستور زبانی آسان و قابل فهم برای میلیون‌ها دانش آموز و دانشجو فراهم آوردیم. آیا عجیب نیست که زبان مردهٔ لاتینی در مدارس اروپا بدون هیچ مشکل و مشقت و صعوبتی برای کودکان و جوانان تدریس شود و در فهم آن با مشکلی مواجه نباشند و سایر زبانهای اروپایی و حتی زبان یونانی قدیم نیز به همین حالت باشد ولی زبان زندهٔ عربی با چنین صعوبت و مشقتی تدریس و تفهیم شود که دانش‌طلبان را به ستوه آورد تا آن‌جا که نه تنها آن را نفهمند، بلکه از آن بیزار شوند و روی بگردانند.^۲ بنابراین مهمترین و خطرناک‌ترین علل روگردانی از مطالعهٔ زبان عربی قواعد زبان و روش تدریس آن است که به مدرّس زبان عربی هم مربوط نمی‌شود.

اما از سایر علل این امر باید به دگرگونی ارزشها و تلاشهای استعمار در ایجاد چنین حالتی و نیز دوگانگی زبان عربی اشاره نمود. از اواخر قرن گذشته و اوایل این قرن تفوق علمی و سیطرهٔ ماده بر غیر ماده در همهٔ جوانب فعالیت‌های بشری اهمیت اساسی یافت و سایر جهات زندگی و اندیشهٔ انسانها را تحت الشعاع قرار داد و لزوماً به ایجاد و رواج ارزشهای جدیدی که از ارزشهای گذشته متفاوت بود، انجامید. یکی از مصائب چنین تحوّل در ارزشها، فصل بین مفاهیمی که بی‌فایده تلقی می‌شد و تحت عنوان ادبیات تدریس می‌گردید، از سویی، و قضایای حقیقی که مفید بود و علم خواننده می‌شد، از سوی دیگر، بود. به تدریج پیشرفتهای علمی و تطوّر فن آوری مادیت را به حساب ارزشهای روحی، ترقی داد و بالا برد و نتیجه آن شد که گرایش علمی و اهمیت دادن به علم و مادیت، توجه و عنایت به هنر و اندیشه و ادب را در درجهٔ سوم و چهارم قرار داد. دلیل این امر استقبال فراوان دانش‌آموزان در دبیرستانها از رشته‌های علمی و ضعف توجه

۱- خصام و نقد، ص ۱۹۰.

۲- اقتباس از خصام و نقد، ص ۱۹۱ و ۱۹۲.

به رشته‌های ادبی و حتی تعطیل این رشته‌ها در بسیاری مدارس و از آن مهمتر اختصاص یافتن این رشته‌ها به دانش‌آموزان دارای استعداد و تواناییهای کمتر بود. طبیعی است که چنین وضعی اثر مستقیم بر نوع آموزش و مطالعه ادبیات و هنر در دانشگاه‌ها و نوع دانشجویانی که به این رشته‌ها وارد می‌شوند، دارد.

از سوی دیگر استعمار طیّ زمانی طولانی کوشید تا روح نفور و روی‌گردانی از زبان عربی را در مردم و جوانان پیرو راند و این غیر از تلاشی است که برای رواج زبان عامیانه با توسّل به نیرنگ‌های تبلیغاتی و عوام‌فریبانه مبذول نمود که از آن یاد کردیم و بعد از این شرح آن خواهد آمد. استعمار برای تحقّق این هدف از بسیاری از کسانی که از فرهنگ‌های بیگانه متأثر بودند یا کسانی که اشرافیت اروپایی آنان را مجذوب ساخته بود یا فریادهای سیاسی انقلابیون ترک آنها را جلب کرده بود یا کسانی که در مدارس مبلغان مسیحی درس خوانده بودند و به حکم آموزشی که دیده بودند به زبانهای انگلیسی و فرانسه تکلم می‌کردند، کمک گرفت و از مجموعه ایشان گروهی را گرد آورد که زبان عربی را نمی‌شناختند و ناخوشایند می‌شمردند و از کاربرد الفاظ عربی امتناع داشتند. تردیدی نیست که فرو گذاشتن زبان عربی و تبدیل آن به زبانهای بیگانه برای مدّتی طولانی در ایجاد چنین فاصله عمیقی میان فرزندان وطن عربی که به این بیراهه رفته بودند و میان میراث فرهنگی و تاریخی آنها سهم بسزایی داشت.

موضوع دوگانگی زبان عربی از تفاوت قابل توجه بین زبان خوانندگان و نویسندگان و تألیف و تدریس و سخنرانی از سویی و زبان معمولی و محاوره و موسیقی و شوخی از سوی دیگر ناشی می‌شود. علت آن است که روابط بین محافظه‌کاری اسراف‌آمیز در حفظ زبان قدیم و سختگیری شدید در این روش و بین تحوّل حتمی زبان که گریزی از آن نیست، مدّتهای طولانی قطع شده بود. از سویی زبان به حکم طبیعت فیزیولوژی و رشد ارگانیک در حرکت مستمر بود و از سویی زبان عربی در حصار محبوس ماند تا از آمیختن آن با مسائل روزمره ممانعت شود، امری که نه تنها خلاف طبیعت موجودات است بلکه به نوعی حاکی از این حقیقت است که زبان نمی‌خواهد پشت حصارهای تقلید و سنت‌گرایی بماند. ناقدان معاصر معتقدند که راه حلّ این مسأله، زبانی متحوّل است که برای نوشتن و بیان به کار رود و منطق خود را از زبان فرهنگی و کلاسیک بگیرد و گرمی و شجاعت و قابلیت همراهی با جزئیات زندگی را از زبان زندگی^۱. برای

تحقق چنین هدفی باید سطح ادراک و فهم مردم نسبت به زبان عربی بالا برود و نویسندگان و هنرمندان و ادبا به شناخت منابع فرهنگ عربی تشویق گردند و انتشار کتاب و در دسترس همگان قرار دادن آن مورد توجه باشد و بخصوص روشهای تدریس و آموزش زبان عربی مورد بازنگری و اصلاح واقع شود و دانش طلبان رشته‌های ادبی و بخصوص گروههای زبان و ادبیات عرب بطور ویژه مورد تشویق باشند و ضمن ترتیب مسابقات در موضوعات نقدی و ادبی به فراگیری این موضوعات تشویق شوند، دانشجویان این رشته‌ها به تألیف و فعالیت‌های فرهنگی و هنری ترغیب گردند و شرایط پذیرش دانشجو در رشته زبان عربی محدودتر و مقید به اکتساب نمره و رتبه بالاتری باشد.

قالبه‌ها و شکل‌های ادبی جدید نظیر نمایشنامه که بر پایه محاوره بنا می‌شود، ممکن است تصور لزوم کاربرد زبان عامیانه را باعث شود. این اشتباه احتمالاً از آن‌جا ناشی می‌شود که مقصود اصلی از محاوره در این فنون ادبی مورد اهمال یا فراموشی واقع شده است. تردیدی نیست که هدف اصلی از مطالبی که طی محاورات اظهار می‌شود، همان مفهوم آنهاست و تفاوتی ندارد که مفهوم به چه زبانی ارائه گردد. بنابراین حتی اگر خواننده مطلب اظهار شده توسط شخصی نا آشنا با زبان فصیح را در ضمن داستان یا نمایشنامه به زبان فصیح بخواند، همان مفهوم مورد نظر گوینده در ذهن او القاء خواهد شد. البته شاید مسأله در مورد نمایشنامه‌هایی که روی صحنه می‌آید، به همین سادگی نباشد. در هر حال منتقدان تردیدی ندارند که اصل نمایشنامه باید به زبان فصیح باشد و آنچه مورد اختلاف است همین محاوراتی است که از زبان افراد مختلف با فرهنگ و معلومات مختلف و درجات متفاوت علم و آگاهی بیان می‌گردد. تفصیل بیشتری از زبان نمایشنامه و قصه را در فصل نقد نثر، ذکر خواهیم کرد.

کاربرد زبان عامیانه در تألیفات و بخصوص داستان و نمایشنامه از زمانی شایع شد و توجه به آن فزونی گرفت که استعمارگران برای تحقق اهداف فرهنگی خود چنین تبلیغ کردند که از مهمترین علل عقب ماندگی ملت عرب تمسک و وفاداری به زبان عربی قدیم است و اگر عربی زبانان، زبانی نو و لهجه‌های متداول محلی را در هر مملکت و ناحیه برگزینند و آن را وسیله تکلم، نوشتن، گفتن و سرودن قرار دهند، گام بلندی در راه ترقی و پیشرفت برداشته‌اند. تردیدی نیست که در چنین تبلیغی چه هدف شومی خفته بود تا ملت عرب را از درون تهی کند و هویت و فرهنگ و زبان واحدش را بگیرد و به صورت جمعیت‌های پراکنده‌ای در آورد که سر در گریبان

خود دارد و جز همه‌مه و متممه خود چیزی نمی‌شنود. از همان نخستین مراحل که استعمار طرح خود را عملی ساخت مصلحان بیدار عرب و ناقدان هوشیار ادب با آن به مقابله برخاستند و گرچه ندای استعمار در میان مؤلفان و نویسندگان و ادبای عرب پاسخ دهندگانی یافت و آثاری نیز به زبان عامیانه تألیف گردید ولی در نهایت به کوشش ناقدان مصلحی چون طه حسین وحدت زبان عربی فصیح حفظ گردید. حتی نویسندگانی چون محمد عثمان جلال که آثاری به زبان عامیانه نوشته بودند به تغییر آن آثار به زبان فصیح عربی اقدام کردند. طه حسین ادبایی را که لهجه‌های عامیانه را برای نوشتن اختیار می‌کردند از راهی که رفته بودند، بر حذر داشت و نسبت به عاقبت ناخوشایند آن هشدار داد. چرا که نتیجه چنین روشی آن خواهد بود که در هر ناحیه و سرزمینی نویسندگان به لهجه‌ای خاص بنویسند، تا آن که زمانی برسد که لازم باشد نوشتارهای مصری به لهجه سوری و لبنانی و عراقی ترجمه شود یا نوشته‌های سوری و لبنانی و عراقی به لهجه مصری ترجمه گردد. آیا بهتر نیست که جهان عرب سراسر به یک زبان فصیح سخن بگوید که اهل مراکش و اهل عراق هر دو آن را بفهمند؟ آیا چنین وحدتی ارزش آن را ندارد که وفاداران به آن در راه تحققش جهاد کنند و هرچه دارند در این در راه فدا نمایند^۱.

فصل چهارم

زیبایی‌شناسی در نقد ادبی

نقد جمالی یا نقد مبتنی بر زیبایی‌شناسی هنوز در ادبیات عرب شاخه مستقلی از گرایشهای نقدی را به خود اختصاص نداده و در تاریخ نقد ادبی عربی هم هیچ‌گاه بطور مجزا مورد بحث واقع نشده و آنچه از اصول فنی زیبایی‌شناسی از کلام عرب استنباط می‌شود، تنها اظهارات و عبارات پراکنده‌ای است که در کتابهای نقدی وارد شده است. اما آنچه ضرورت آوردن چنین مبحثی را در این تحقیق ایجاب می‌کند از سویی اهمیت پدیده زیبایی‌شناسی در نقد آثار ادبی و از سوی دیگر طرح مسأله نقد جمالی و پایه‌های فلسفی نقد زیبایی‌شناسی در تألیفات ناقدان معاصر عربی است، هرچند که اغلب آراء و نظرهای نقدی - زیبایی‌شناسی که در این مباحث نقل می‌کنند از فلاسفه و ناقدان غربی است.

بررسی پدیده زیبایی از دید فلاسفه و مکاتب ادبی غربی و از نظر ادبیات و نقد قدیم عربی به عنوان یکی از ارکان نقد ادبی معاصر از آن‌رو ارزشمند و با اهمیت است که این هردو از مهمترین و اساسی ترین مصادر نقد ادبی معاصر به شمار می‌آیند و آراء نقدی ناقدان معاصر عرب به میزان قابل توجهی بر پایه آنها شکل می‌گیرد.

گرایش ذاتی (درونی) در تفسیر زیبایی براین مبنا استوار است که جمال در وجود

آدمی - نه در اشیاء - مستقر است^۱ و نفس غیر جمیل قادر به ادراک جمیل نخواهد بود. ویژگیهای امر جمیل (زیبا) نزد درون‌گرایان در نفع اخلاقی و اصلاح و خشنودی روحی و قلبی خلاصه می‌شود^۲ و نفس غیر جمیل قادر به ادراک جمیل نخواهد بود. ویژگیهای امر جمیل (زیبا) نزد درون‌گرایان در نفع اخلاقی و اصلاح و خشنودی روحی و قلبی خلاصه می‌شود^۳.

زیبایی از نظر افلاطون که به جمال مطلق به عنوان مثال اعلای جمال اعتقاد داشت در صلاح و فضیلت است و همین مفهوم را نزد فلوپین دارد، که خداوند را جمال مطلق می‌دید، و از معاصران تولستوی براین مذهب است. از نظر مثال‌گرایان که برای زیبایی مقیاسی یا مثالی اعلا از کمال اخلاقی یا حسی قرار می‌دهند زیبایی به معنی کمال است. کانت زیبایی را این‌گونه تعریف می‌کند: زیبایی چیزی است که همگان را راضی می‌سازد بدون قرار و طرح قبلی یا قاعده‌ای که بر آن قیاس شود^۴.

زیبایی وسیله هماهنگی آزاد و ذاتی عقل و احساس، و خیال و ادراک است چنان‌که گویی عقل در شیء جمیل گم‌شده‌اش را می‌یابد بدون آن‌که دارای تصویری قبلی از ماهیت جمال باشد، و شیء جمیل چون به صفات صور عقلی مجرد مشخص می‌گردد، قادر است با وجود محسوس بودنش، برای عقل تجسم بخش صورت کامل و مثالی باشد. شیلر هم در مفهوم زیبایی همان معانی کانت را لحاظ می‌کند و در مجموع از نظرهای این دو بر می‌آید که زیبایی را از قاعده قبلی که بر آن قیاس شود و از غایت عملی و از نقص خالی می‌دانند و آن را بر صورت مورد اتفاق عقل و احساس اطلاق می‌کنند. آزادی زیبایی از فایده عملی هم سنگ عقیده هنر برای هنر است، به این مفهوم که هنر خود به خود مقصود است و جز هنرهای معماری هیچ هنری را از این اصل مستثنی نمی‌دانند. به نظر می‌رسد تعریفی که عقاد از زیبایی ارائه می‌دهد از نظر کانت و شیلر متأثر باشد، زیرا او نیز زیبایی را به معنی آزادی می‌داند ولی نه آزادی بدون نظام و قانون بلکه آزادی منظم و موزون که در میان قیود ضرورتها آشکار می‌گردد^۵. یعنی ضمن آنکه آزاد است تا تصویری موزون از هر پدیده‌ای ارائه دهد از ضرورت‌های عروضی و فنی نظیر قافیه و وزن و جز آن آزاد نیست. هگل تعریفی صوفیانه از جمال ارائه داده می‌گوید: زیبایی مظهر

۱- النقد الجمالی، ص ۳۰.

۲- فی الاسلوب الادبی، ص ۵۰.

۳- فی الاسلوب الادبی، ص ۵۰.

۴- النقد الجمالی، ص ۳۰.

۵- النقد والجمال عند العقاد، ص ۱۶۷.

اندیشه یا حقیقت یا امر مطلق برای حس است و اثر هنری، جزئی از عالم ناخودآگاه و در ضمن عمل انسان آگاه است، از این رو هنر محلّ تلاقی شعور و لاشعور (خودآگاه و ناخودآگاه) و صورت اتحاد طبیعت و ذات و مظهر ذات علیاست که با تجربه جمالی خود را درک میکند.^۱ معنی سخن هگل آن است که جمال مظهر واجب الوجود در زمین است و باید در هنر نیز این گونه باشد از این رو هنر بالضرورة مثالی است. این عقیده متأثر از نظریه افلاطون در باره مثل است.

روان‌شناسان هنر و زیبایی را به واسطه اثر آن دو در نفس تعریف می‌کنند و بطور عموم تعاریفشان با آراء مشهور فلسفی یادشده اتفاق دارد، از آن جمله گویند: زیبایی کمال نیست ولی قدرتی پایدار بر خلق حالت کامل، حالت اتحاد نشاط با راحتی، دارد. هنر قلمروی میان حقیقت و خیال و میان گرایشهای عملی و گرایشهای انفعالی است. بطور کلی از این آراء بر می‌آید که این محققان هنرهای زیبا را مقارن زیبایی قرار داده‌اند و زیبایی را صفت لازم آنها دانسته‌اند و مفهوم وحدت و آزادی و توازن و انسجام را در وصف طبیعت زیبایی، ضروری شمرده‌اند، به همین دلیل است که هنر زیبا و زیبایی مشابهند و بین تعریف هنر و تعریف زیبایی شباهت وجود دارد. هردو بیان و تعبیری آزاد و هردو مصدر راحتی و نشاط و یگانگی و کمال در نیروهای نفس و دور از غایت عملی است. هنرهای زیبا در اموری اشتراک دارند. یکی از این مشترکات بدیده ابتکار آزاد شخصی یا عنصر شخصی بودن است. دیگر تجرد از غایت و فایده عملی است و سوم آن که همه هنرهای زیبا برانگیزنده رضایت و راحتی و منشأ ایجاد نوعی آگاهی و احساس و به تعبیر کانت مصدر تأثیر وجودی گسترده‌ای است که علت جاودانگی آن است. به سبب همین ویژگیهای مشترک و ثابت هنرهای زیبا در طول زمان است که با وجود تجدید هنر در طی اعصار، آثار هنری جاودان، پیوسته در هر عصری مایه شگفتی و تقدیر است.

بعضی منتقدان غربی زیبایی را براساس اثر آن در نفس و به صورت ذاتی و نه موضوعی تعریف کرده‌اند. کانت چنان که دیدیم - در خصوص زیبایی منکر قاعده‌ای محسوس است که با معیارهای خاصی معین شود. تعاریف فلاسفه و محققان زیبایی‌شناسی همچنان در هاله‌ای از ابهام محصور است، زیرا قائل به شخصی بودن زیبایی و وجود حق ابتکار برای هر هنرمند هستند، بلکه ابتکار را واجب می‌دانند. با این همه دچار تناقض می‌شوند و هنر را در یک زمان هم آزاد و هم غیر آزاد، هم دارای قیود و هم فاقد قیود می‌شمارند. از این رو باید در آثار

هنری و مظاهر زیبایی ارکان و نشانه‌هایی را جستجو نمود که قابل تمایز باشند. ولی این به آن معنی نیست که چنین نشانه‌هایی را در هر زیبایی یا در هر هنر زیبا می‌یابیم. شاید یک اثر هنری بعضی از این علامات را داشته باشد و پاره‌ای را نداشته باشد یا حتی مشتمل بر نشانه‌های دیگری باشد که نمی‌شناسیم و تازگی دارد.^۱

نخستین نشانه، وحدت همراه با تنوع است. وحدت صفتی با دلالتی بسیار وسیع است. از نظر فلاسفه درجه کمال ذات، وابسته به وحدانیت آن است و واحد اکمل ذات واجب است. چنان‌که اشاره شد در سخن هگل، جمال مظهر حق تعالی در زمین، و وحدت وصف جمال و جمال همان حق متعال است. از نظر هنرمندان نیز وحدت همین وسعت و شمول را دارد و بر همه انواع پیوستگی و هم بستگی دلالت می‌کند و به معنی هماهنگی اجزاء و ارتباط آنهاست، به صورتی که اثر هنری سلسله‌ای با حلقه‌های متصل ایجاد کند و از زوایدی که در تحکیم موضوع اصلی نقشی ندارد خالی باشد. وحدت یکی از ارکانی است که ارسطو برای تراژدی قائل است و آن وحدت زمان و مکان و عمل است و اهمیت آن در این است که بقیه ارکان زیبایی یعنی انسجام اجزاء، تناسب، توازن، تطور تدریجی، تقویت، تمرکز و ترجیع و تکرار از آن ناشی می‌گردد. توفیق الحکیم که هنر را جمع اشیای متشابه مختلف اما نه با تشابه کامل و نه اختلاف کامل می‌داند به همین مفهوم وحدت همراه با تنوع اشاره دارد.^۲

وحدت از برجسته‌ترین صفات شعر جدید است که به‌ایجاز و کوتاهی نفس متمایز می‌گردد، به این صورت که چند بیت تشکیل قطعه‌ای شعری می‌دهد که اجزایش با رشته‌هایی محکم به هم ارتباط یافته و اندیشه‌ای واحد آنها را به هم می‌پیوندد که بر مجموع ابیات غلبه دارد و در هر بیت خود را با اصرار و بطور غیر مستقیم نشان می‌دهد، گاه در میان ابیات یک بیت بر بقیه غلبه می‌یابد که تبلور اندیشه با قوت کامل در آن تجلی می‌نماید. این پدیده را بخصوص در شعر عمر ابو ریشه به وضوح می‌یابیم که اشعارش ابیاتی منسجم با معانی به هم پیوسته و با اندیشه‌ای یگانه است و همه این ویژگیها در آخرین بیت قطعه تجمع می‌یابد. مثلاً در قصیده «امراة و تمثال»^۳ مجموعه صور و معانی که متضمن اندیشه واحد گذشت زمان و زوال زیبایی است، در آخرین بیت با صلابت در خطابی سنگین متجلی می‌گردد:

۱- النقد الجمالی، ص ۲۰ و ۲۱.

۲- النقد الجمالی، ص ۱۹.

۳- دیوان ابوریشه، ص ۳۱۵.

أخشی تموت رؤای إن تغیری فتحجری

زیباتر و مؤثرتر از آن قصیده «طلل» است که با این بیت خاتمه می‌یابد:

هناینفض الوهمُ أشباحه و یتتحالموت فی یأسه^۱

مهمترین صور وحدت شامل هماهنگی اجزاء، تناسب، توازن، سیر تحول تدریجی و تطوّر و تکرار است. توافق و هماهنگی اجزاء در موسیقی به معنی هماهنگی اصوات و در نقاشی هماهنگی رنگها و خطوط و انسجام مجموعه آن با موضوع و در شعر همخوانی و ائتلاف لفظ و معنی و تناسب اصوات و گردآوری نیکوی این مجموعه است.

تناسب، رعایت اصل مناسبت در حجمها و فاصله‌هاست که به مفهوم تنوع فواصل بین اجزاء و تنوع حجم این اجزاست، به نوعی که بدون تکرار ملال آور در توافق و هماهنگی باشد.

توازن، تعادل نیروها و تقابل دو چیز است به نحوی که توجه بیننده یا شنونده را بطور یکسان بخود جلب کند. توازن در شعر در مقابله ضرب و عروض و مقابله افعیل دو مصراع و در نثر در دوگانگی و مزدوج بودن جملات است که در دوران انحطاط ادبی تا حدّ اسراف به کار می‌رفته است. فقدان توازن دلیل ناتوانی و عدم سلامت است. غلبه هیجانات و احوال نفسانی نظیر خشم و ترس و حسد و کینه به آن جهت که توازن را از بین می‌برد، باعث محو زیبایی می‌گردد، از این رو در میان ملتهای ابتدایی که بر غرائز وحشی خود باقی‌اند به جهت اتّصاف به بی‌قیدی غرائز، زیبایی نادر است و در میان ملل دارای نظم و تمدن اصیل بیشتر یافت می‌شود.

سیر تدریجی و تطوّر به معنی تحوّل و تغییر اجزاء از ضعیف به قوی و از مقادیر اندک به انبوه و از تنگی به فراخی و از مؤثر به مؤثرتر است که از انواع وحدت و هماهنگی به شمار می‌رود. مصداق آن در موسیقی صعود و هبوط تدریجی اصوات، در شعر و نثر حسن انتقال مثلاً از مقدمه به اصل (حسن التخلّص) و در نمایشنامه و قصّه حرکت تدریجی مؤثرات و حوادث است که آغازی آرام دارد و اندک اندک پیچیده و بحرانی می‌گردد و سرانجام با خاتمه‌ای قوی گره گشوده می‌شود. چنین سیر تدریجی اساس هر تألیف و ساختار فنی را تشکیل می‌دهد.

تکرار سبب تقویت وحدت و تمرکز است و در تناوب حرکت و سکون یا تکرار شیء در فواصل متساوی متجلی می‌شود. ترجیع از صور تکرار است که نمونه‌های آن تکرار

ابتدا در انتها، ردالعجز علی الصدر در شعر و تکرار یک نت در موسیقی است. از نظر علم زیبایی شناسی ترجیع منظم یا ایقاع (Rhythme)، تکرار موزون حالت یا مرکز قوت در حرکات رقص یا اصوات موسیقی یا تفعیله‌های شعر است. این پدیده در شعر، با تکرار تفعیله‌های برجسته که مقاطع طولانی دارند میان تفعیله‌هایی با مقاطع کوتاه تظاهر می‌کند.

تقویت و تمرکز - به معنی بارز ساختن یک جزء بیش از دیگر اجزاء - از صور کثرت، بدون ایجاد خلل در وحدت، است. تضاد هم که ضد را با ضدش برجسته می‌سازد، در واقع نوعی تقویت است. از میان مکته‌های مختلف ادبی و فلسفی معاصر، امپرسیونیستها بیشترین اهتمام را به اصل تمرکز نشان می‌دهند.^۱

پدیده تکرار گرچه از نخستین ادوار شعر عربی به صور گوناگون در آن به کار رفته اما در عصر حاضر به عنوان شیوه‌ای از شیوه‌های تعبیر شکل واضحی گرفته و حتی در بعضی موارد به عنوان وجهی از نوآوری و ابداع معرفی شده است.^۲ قاعده اساسی در تکرار آن است که لفظ یا عبارتی که مکرر می‌شود ارتباط محکم و دقیقی با معنای کلی شعر داشته باشد و از قواعد ذوقی و زیبایی شناسی که بر مجموعه اثر ادبی حاکم است، پیروی کند. تکراری که بدون انگیزه روحی و معنوی و تنها برای تفتن در کلام بیاید جریان شعوری و ادراکی خواننده و یا شنونده را از قصیده، متوقف می‌سازد و او را دریافتن علت تکرار عبارت یا لفظ سردرگم می‌کند. تکرار مؤثر آن است که قویاً به ساختار کلی قصیده مرتبط باشد بطوری که حذف آن باعث فروریختن بنای قصیده و از دست رفتن معنای اصلی آن گردد.

از نظر زیبایی شناسی دو قاعده کلی وجود دارد که شرط اصلی تکرار مقبول و پسندیده است که از آنها به اساس عاطفی و هندسی عبارت، تعبیر می‌شود. منظور از پایه عاطفی آن است که تکرار، در حقیقت اصرار بر جنبه مهمی از سخن است که شاعر به آن توجهی خاص دارد. با تکرار، نقطه حساس سخن برجستگی و بروز ویژه‌ای می‌یابد و اهتمام شاعر به آن نشان داده می‌شود. از این رو دلالتی روانی و نفسی دارد که به منتقد ادبی و پژوهشگری که اثر ادبی را بررسی و تحلیل می‌کند، در فهم آن اثر کمک خواهد کرد. بدیهی است که اگر تکرار، بی هدف و بی انگیزه و تفتنی باشد، منتقد و پژوهشگر را دچار اشتباه خواهد کرد یا حداقل

۱- تفصیل مطلب را در النقد الجمالی، ص ۲۹-۱۹ مطالعه کنید.

۲- تضایا الشعر المعاصر، ص ۲۲۸.

از مفهوم کلی دور خواهد ساخت. مقصود از اساس هندسی رعایت توازن در عبارت است. عبارت‌های موزون متشکل از محوری اصلی با مرکز ثقل خاص و جزئیات و تفصیلی است که سطوح جانبی آن را می‌سازد و تابع نوعی هندسه لفظی است که شاعر باید آن را درک کند و تکرار را در جایی بگنجاند که ساختار هندسی متوازن عبارت‌ها مختل نشود. در غیر این صورت تکرار، عبارت را سنگین می‌کند و بر معنا و عاطفه آن چیزی نمی‌افزاید، بلکه حذف آن هم شعر را زیباتر می‌سازد و هم خواننده و منتقد را از سردرگمی نجات می‌دهد.

اعتقاد بر این است که در شعر معاصر تکرار اغلب از جهت دلالت سه قسم دارد که هرسه تابع قواعد یادشده، است و آن سه قسم، تکرار بیانی، تکرار تقسیم و تکرار ناخودآگاهانه است.^۱

تکرار بیانی ساده‌ترین انواع تکرار است و هدف از آن تأکید بر کلمه یا عبارت تکرار شده است. منظور پیشینیان از کاربرد مطلق لفظ تکرار در علم بدیع همین نوع است.

تکرار تقسیم، تکرار کلمه یا عبارتی در پایان هر قطعه یا بند از قصیده است که مشهورترین نمونه آن در شعر معاصر قصیده «الطلاس» ایلیا ابو ماضی است.

تکرار ناخودآگاهانه آن است که در مجموعه متراکم قصیده، که احیاناً در تراکم احساسات و عواطف به درجه تراژدی می‌رسد، عبارتی مکرر شود که سطح آگاهی و احساسی را در قصیده به مرتبه‌ای غیر معمولی تعالی دهد و با این تکرار شاعر از بیان مستقیم و شرح لفظی عواطف متراکم و انباشته‌اش بی‌نیاز می‌گردد.

در مجموع وحدت آمیخته با کثرت، چه با پدیده تکرار تجلی کند چه با سایر پدیده‌هایی که ذکر شد، هرگاه مشتمل بر تناسب و هماهنگی اجزا باشد، ایجاد حالتی خاص در زیبایی می‌کند که از آن به آرامش، نشاط آور تعبیر می‌شود.

هر شیء یا امر زیبا دارای ارزشی ذاتی (درونی) و مجرد و در ضمن ارزشی موضوعی است که از عوامل و اعتبارات گوناگونی ناشی می‌شود که مهمترین آنها ذوق عصر و رنگ محلی و خاطرات گذشته در ذهن و بعد از آن اثر محیط و حالات نفسانی و اعتبارات نفع و مصلحت است که در مجموع بر ارزش ذاتی آن شیء یا امر می‌افزاید یا از آن می‌کاهد. هرگاه

۱- قضا بالشعر المعاصر ص ۲۴۴ - مؤلف در ص ۲۵۶ اشاره کرده که شاید دلالت‌های دیگری نیز برای تکرار باشد

که وی به آن پی نبرده است.

امر یا شیء زیبا موافق ذوق عصر باشد یا موافق رنگ محلی که آدمی به آن عادت دارد یا شباهتی با صور زیبایی موجود در ذهن او داشته باشد طبیعی است که زیباتر جلوه می‌کند و چنین است سایر اعتباراتی که از آن یاد گردید^۱.

مکتب هنر برای هنر که پیش از این شرح عقایدش رفت در قلمرو زیبایی شناسی هم رخنه نمود. گروهی از فلاسفه و هنرمندان ظهور کردند که زیبایی را برتر از فضیلت و صلاح و بلکه عظیم‌ترین شیء در هستی می‌دانستند. رینان می‌گفت: هرچه زیباست جایز است، و نیچه زیباترین مظاهر نیرو و حرکت را در رقص می‌دید و پیشنهاد می‌کرد که هنر جایگزین اخلاق شود (زیرا آداب معلم‌ان و اخلاق ایشان همان نیرو و زیبایی و رشاق است). ولی در همان زمان در مقابل زیبایی پرستان معاندان سرسختی پیدا شدند که با این نظریه به مخالفت برخاستند. چنان‌که تولستوی هنرمند ایده‌آلیست در کتابش با عنوان «هنر چیست» هدف هنر را تحقق برادری انسانی و نشر دین جهانی می‌داند. به همین ترتیب نویسندگان هومانیزم و سوسیالیست که در قرن نوزدهم ظهور کردند نیز نظریه ادبیات اجتماعی را تقویت نمودند که خواهان علو نفس و تهذیب اخلاق است. چنان‌که الکساندر دوما - پسر - که به نمایشنامه‌های اجتماعی اش شهرت دارد، می‌گفت: هر ادبیاتی که کمال و فضیلت و فایده عمومی را هدف قرار ندهد، ادبیاتی ناتوان و بیمار است که شایستگی بقا ندارد. در مجموع با مقایسه این آراء متباین و آنچه پیش از این در تعریف هنر آوردیم که بیانی آزاد و غیر مقید به قاعده از پیش تعیین شده یا فایده عملی است می‌توان همراه با اکثریت پژوهشگران نتیجه گرفت که هنر وسیله الهام و تزکیه و تعدیل هواها و خواسته‌ها نزد هنرمند و نزد کسانی است که هنر به آنان القاء می‌شود و تنها به این معنی دارای وظیفه‌ای اجتماعی، ایده‌آلی یا تهذیبی است. به شرط آن که این وظیفه به شکل الهامی، هنری و غیر مستقیم ادا گردد.

گاهی آثار هنری به دلیل مخالفت با ذوق ناخوشایند شمرده می‌شوند و آن - چنان‌که کانت گفته - تصاویری است که باعث برانگیختن بیزاری و نفرت در آدمی می‌گردد و ظهورش جز با ازین رفتن لذت جمالی میسر نمی‌شود. بنابراین در این مقام ذوق نیز داور و قاضی تلقی می‌گردد و باید ماهیت آن شناخته شود. به اعتقاد کانت ذوق، توانایی حکم بر شیء یا روش اظهار آن از جهت نیکویی یا زشتی است، بدون غایتی از سوی صاحب حکم و بدون قاعده‌ای که بر آن قیاس

شود.^۱ یعنی حکمی خالص و مجرد از غایت یا قاعده، همان طور که در زیبایی و هنر بیان گردید. چنین حکمی مبتنی بر احساسی است که از فردی به فرد دیگر قابل انتقال است یعنی نتیجه آن که چون این حکم بر صور و قرارهای قبلی بنا نشده امری عمومی و شامل در میان بشر است. در هر صورت چه ذوق را مانند کانت نیروی فطری و مجرد بدانیم، چه مانند بعضی دیگر از ناقدان و فلاسفه آن را نیرویی اکتسابی بشماریم آنچه قابل تردید نیست این است که ذوق نیرویی قابل تهذیب و اصلاح و رشد است و ذوق تهذیب شده عمومی آخرین مرجع حکم بر آثار هنری است. مقصود از ذوق عام اتفاق نظر نسبی میان جماعات مختلف در استحسان یا زشت شمردن شیء یا امر است. اهمیت ذوق عمومی متناسب با سطح فرهنگ عمومی بخصوص فرهنگ هنری است، یعنی با انحطاط فرهنگ سقوط می کند و با اوج گیری آن بزرگی می یابد و با بالارفتن سطح تمدن، فزونی می گیرد. ذوق عمومی هرگاه به میزان معینی از جلا و صفا برسد، که به ویژه در غیر عصور انحطاط و ضعف فرهنگی چنین حالتی رخ می دهد، می تواند به تنهایی اساس قضاوت های زیبایی شناسی و اساس روش علمی که در زیبایی تجربی مورد اعتماد است، قرار گیرد. ذوق در ارزیابی عمل هنرمند اصل پر اهمیتی است، زیرا وسیله جلائی نبوغ و هدایت آن است.^۲ نکته قابل توجه دیگر در ارکان زیبایی شناسی نقد، فرق بین زیبایی طبیعی و زیبایی هنری است. ارسطو به وجود این تفاوت اشاره کرده و آن موردی است که علاقه انسان را به دیدن اموری که با قدرت هنری تصویر شده مورد ملاحظه قرار داده، حتی اگر این امور در طبیعت منظره باشد که مایه آزار بیننده است. زیبایی طبیعی چنان که کانت می گوید: امری است که اوصاف و نشانه های زیبایی را به فراوانی در خود دارد. اما زیبایی هنری «ارائه زیبای» اشیاء است، خواه آن اشیاء در ذات خود زیبا باشد یا نباشد. ممکن است توصیف و تصویر اشیائی که به طبیعت خود زشت است، زیبا باشد و این زیبایی فنی شمرده می شود زیرا مشتمل بر زیبایی تصاویر شعری یا زیبایی احساساتی است که شاعر آن را به اشیاء قبیح می افزاید. به این سبب است که توصیفی که بودلیر در دیوان «گل های شر» از «مردار» ارائه نموده یا توصیف ویکتور هوگو از «خرس در حال مرگ» از شاهکارهای ادبیات فرانسه است، و توصیف ابن الرومی از آوازه خوانی بد صدا نیز به این نوع جمال ملحق می شود.^۳ زیبایی هنری علاوه بر آن که حاصل زیبایی امری است که

۱- النقد الجمالی - ص ۳۰.

۲- مرجع سابق - ص ۷۲.

۳- النقد الادبی الحديث، ص ۳۵۵.

به وسیله اثر هنری ارائه می‌گردد، در عین حال به طبیعت خود اثر هنری هم مربوط می‌شود که باعث شگفتی یا بیزاری می‌گردد و به تعبیر دیدرو نبوغ هنرمند است که مهمترین معیار زیبایی است.

دیدگاه مکاتب ادبی به زیبایی و زیبایی شناسی به تأثیر آراء کلی آنها متفاوت است. مکتب کلاسیک در ادب و هنر در جستجوی نقاط تلاقی بین زیبایی طبیعی و زیبایی هنری است که در این زمینه از ارسطو و نظریه او در باب تراژدی متأثر است. ارسطو چنان که دیدیم شرافت و اصالت را در شخصیت‌های اول تراژدی منظور می‌کند. در چنین قهرمانان و شخصیت‌هایی جمال طبیعی و جمال فنی تلاقی می‌نماید. برخلاف سنت‌گرایان کلاسیک، پیروان مکتب‌های رومانتیسم و واقع‌گرایی و اگزیستانسیالیسم و سایر مکاتبی که به دنبال مکتب کلاسیک ظهور نمود از یافتن نقاط برخورد میان جمال فنی و جمال طبیعی در اثر هنری پرهیز می‌کنند و این تلاقی را مایه تضعیف هنر می‌دانند. رومانتیک‌ها به تصویر شرور اجتماع و قربانیان آن حریصند و واقع‌گرایان به توصیف جوانب مختلف واقعیت هر قدر هم که ناخوشایند باشد، اهتمام دارند، البته این اهتمام و حرص به تصویر شرور نه برای تشویق به آن بلکه برای شناختن مقام حقیقی انسان در هستی است، زیرا تصویر صادقانه و راستین از موقعیت واقعی انسان، در رشد فهم و ادراک مردم اثری نیکو دارد.

همچنین بین ارزش‌های زیبایی‌شناسی (esthetique) صرف و ارزش‌های غیر زیبایی‌شناسی (anesthetique) که امر تازه‌ای بر ارزش‌های زیبایی‌شناسی می‌افزاید ولی در ذات خود بی‌طرف است و به زیبایی یا زشتی توصیف نمی‌شود، تفاوت وجود دارد. از ارزش‌های غیر زیبایی‌شناسی اعتبارات اجتماعی است که به تصویر هنری مربوط می‌شود. به علاوه بین این ارزش‌ها و موضوعات ضد زیبایی که به لحاظ فنی قبیح و زشت است (inesthetique) و نه در هنر جایی دارد و نه اساساً دارای ارزشی است، باید تفاوت قائل شد.

برخی از مکاتب ادبی در زمینه قضاوت در مورد اثر هنری و بخصوص اثر ادبی برای ارزش‌های غیر زیبایی‌شناسی اهمیت بسیاری قائلند. این مکاتب زیبایی هنری را وسیله می‌دانند. در طلیعه این ناقدان و فلاسفه، افلاطون و ارسطو و سپس کلاسیک مکتب‌ها و بعد طرفداران اغلب مکاتب ادبی جدید مثل پیروان سوررئالیسم و واقع‌گرایان سوسیالیست و اگزیستانسیالیست‌ها قرار دارند. مکتب آلمانی زیبایی‌شناسی عام که دسوییر (Dessoir) و یوتیتز (Utitz) از پیشگامان آن

بشمار می‌روند نیز همین اعتقاد را دارد^۱ در مقابل، پیروان مکتب هنر برای هنر برای ارزشهای غیر جمالی اهمیتی قائل نیستند و زیبایی هنری را به‌تنهایی اساس لذت هنری می‌دانند^۲ و هیچ قبیحی در هنر نمی‌شناسند جز کاستی در وحدت و گسستگی اجزاء به گونه‌ای که حرکت و پویایی در همه اجزای آن اثر هنری جریان نداشته باشد. باید افزود که پیروان هنر برای هنر ارزش زیبایی هنری را در رهاساختن انسان از بعضی احساسات و عواطف و تخلیه روانی که به‌وسیله تعبیر موضوعی و بیان آن احساسات حاصل می‌گردد، انکار نمی‌کنند. چنین ویژگی - که از مصادیق و مفاهیم تزکیه ادبی^۳ به تعبیر ارسطو است - ارزشی اجتماعی دارد که مورد انکار ایشان نیست. علاوه بر این مدار کار هنری ارزشمند بر صدق است و صدق به‌عنوان اساس و پایه تجربه ادبی در نظر همه مکاتب ادبی و نقدی، تأثیری شگرف دارد و توصیف فنی صادقانه از تجربه، دارای اثر اجتماعی مهمی است که پیروان مکتب هنر برای هنر همانند داعیان التزام و تعهد ادبی و هنری به‌همه صور آن اعتراف دارند.

اینک بیینیم منتقدان معاصر عرب عناصر زیبایی‌شناسی را در ادب عربی قدیم چگونه می‌یابند. سخن را از غایت شعر از نظر پیشینیان آغاز می‌کنیم.

قرنها قبل از آن که هنرمندان غربی در قرن نوزدهم نظریه هنر برای هنر را اعلان کنند، چنین اعتقادی بر شعر عربی حکمفرما بوده و در طول زمان و تاریخ حکمفرما باقی مانده است. در مغرب زمین از عهد هلنی که عهد اقتران فلسفه یونان با ادیان و علوم مشرق زمین است، تعلیمات مسیحیت با فلسفه ایده‌آل‌گرای افلاطون برای گسترش نفوذ خود بر هنر و قرارداد آن در خدمت صلاح بشر متحد گردید و نظریه لزوم تقید هنر در خدمت دین و فضیلت، طی قرون وسطی که کلیسا بر اروپا حاکم بود و هنر دینی سیادت داشت، همچنان نظریه غالب را تشکیل می‌داد و کوششهای هنرمندان برای رهاساختن هنر از سلطه دین چندان مؤثر نیفتاد. هنرمندان کلاسیک نیز مطیع غلبه دین و فلسفه اخلاق بر هنر بودند و ادبای رومانتیک نیز از نفوذ این سلطه

۱- النقد الادبی الحديث، ص ۳۵۸.

۲- دیوید دیچز هدف مستقیم تألیف شعر را تحقق لذت ذکر می‌کند: مناہج النقد الادبی، ص ۱۵۸-۱۶۱.

۳- تطہیر Catharsis: ارسطو در کتابهای مختلف خود این لفظ را بسیار به کار برده است. در تراژدی - که اینجا نیز مقصود همان است - به معنی برانگیختن احساس شفقت و ترس در بیننده نمایش و سپس اعتدال یافتن این انفعالات در نفس اوست. شرح مطلب: النقد الادبی الحديث، ص ۸۲ و ۸۳ و همین تحقیق مبحث نقد شعر.

برکنار نماندند. ولی شعر عربی از دیرباز، از عهد جاهلیت از قید دین و اخلاق آزاد بود: شعر برای شعر و ادبیاتی صریح و گاه پرده در، که از طبیعت شاعر صادر می‌گردید. در عصر اسلامی، برای نخستین بار نشانه‌هایی از سلطهٔ دین بر شعر ظاهر شد، اما مطالعهٔ شعر عربی در صدر اسلام و بعد از آن نشان می‌دهد که این سلطه نه قوی بود و نه ماندگار، بار دیگر شعر به هجو و بی‌بندوباری و شرح ماجراهای عاشقانه بازگشت، ضمن آن که حتی در همان ابتدای اسلام هم همهٔ عادات و اندیشه‌های جاهلی را ترک نگفت. گرچه شعر زهد و شعر تعلیمی و شعر اخلاقی و شعر سیاسی به عنوان انواع تازه‌ای از شعر و شاید به‌انگیزه‌های دینی یا به تشویق اهل علم و دین و سیاست ظهور کرد، و گرچه فقهاء و صالحان و علمای دین بسیار کوشیدند تا زبان شاعران را به حدود دین و اخلاق مقید سازند، اما مسیر شعر همان بود که بود و همچنان ماند. غیر از این روش ناقدان در نقد و آراء نقدی‌شان نیز چنین بود و همگی بر فصل و جدایی شعر از دین و اخلاق متفق بودند و یک صدانندای آزادی شاعر را سر می‌دادند. قدامة بن جعفر معتقد بود که: «زشتی معنی به خودی خود نیکویی شعر را زایل نمی‌سازد چنان که هنر نجاری به سبب بدی جنس چوب از بین نمی‌رود» و ابو هلال عسکری می‌گفت: «از شاعر تنها زیبایی کلام و نیکویی معنا انتظار می‌رود و صدق و یزگی انبیاء است و لزومی ندارد به ضرورت از شاعر مطالبه شود.»^۱ شعر نزد ایشان تنها وسیلهٔ تحریک و اهتزاز نفس و به نشاط و طرب درآوردن آن بود، به همین دلیل اشمال آن را بر مسائل حکمی و اخلاقی و علمی مایهٔ نیکویی آن نمی‌شمردند گرچه ورود حکمت را به شعر نیز انکار نمی‌کردند، بخصوص اگر لطیف و موافق طبیعت می‌بود. آنچه آن را نمی‌پذیرفتند داوری در شعر بود بر مبنای حکمت و فلسفه و اخلاقیاتی که احتمالاً مشتمل بر آن است.

حاصل سخن آن که ایشان شعری آزاد از سلطهٔ تحمیلی علماء و فقهاء را ترجیح می‌دادند، زیرا بین هنر شعر و علم و دین و اخلاق و فلسفه تفاوت قائل بودند، همچنان که پیروان معاصر هنر برای هنر شعر تعلیمی و نظایر آن را منکرند و آن را از جملهٔ فنون نثر می‌شمارند.^۲

پیش از این اشاره کردیم که نقد لغوی در میان عرب گسترش چشمگیری داشت و تألیفات بسیاری در آن پدید آمد، از جمله کتابهای لغت و قوانینی که ضبط الفاظ زبان عربی را عهده‌دار بود و کتابهای نقد لغوی که قوانین آن را ثبت و ضبط می‌نمود و کتابهای فقه اللغة که

۱- النقد الجمالی ص ۱۲۵ به نقل از الصناعتين (چاپ مصر) ص ۱۳۱.

۲- مرجع سابق ص ۱۳۸.

برای شناسایی اشتقاق و الفاظ غیر عربی و موارد نادر و فرسوده و غیر عربی تحریر می‌گردید و از مشهورترین نمونه‌های آن باید از «ادب الکاتب» ابن قتیبة و «درة الغواص» حریری و «الخصائص» ابن جنی و «المزهر» سیوطی یاد کرد. نقد تاریخی هم به صورتی ابتدایی و ساده شناخته شده بود. کتابهای شرح احوال ادبا که مشتمل بر اشاراتی به اثر محیط در شاعر و ادیب بود، نمونه‌ای از این نوع نقد محسوب می‌شود.

علم بیان و اصول بلاغت و معانی و بدیع در واقع نوعی نقد بیانی بود که با تفصیل و پرداختن به جزئیات این فنون دامنه وسیعی یافت و تألیفات عربی در این موضوع آنچه را که در ادب و نقد غربی و یونانی به عنوان علم بلاغت (Rhetorique) شناخته می‌شود، شامل می‌گردید.

نقد زیبایی شناسی در ادبیات و میراث ادبی عربی در همین نوع اخیر نقد - یعنی نقد بیانی - که ارتباطی محکم با اصول زیبایی دارد، تجسم می‌یابد. نقد جمالی که عهده دار تمیز و شناسایی حسن و قبح در اثر هنری با تکیه بر اصول زیبایی شناسی است، در کتابهای نقدی عربی قدیم به صورت اظهار نظرهای پراکنده‌ای وجود دارد و نیازمند گردآوری و تدوین و تنظیم دقیق است تا روشن سازد که اصول نقد زیبایی شناسی نزد عرب شناخته شده و ارزشمند بوده است. چنین آرائی را می‌توان در کتابهای بیان و بدیع مانند «کتاب البدیع» ابن المعتر و «نقد الشعر» و «نقد النثر» قدامة بن جعفر و «الصناعتین» عسکری و «اسرار البلاغة» و «دلائل الاعجاز» عبدالقاهر جرجانی و «المثل السائر» ابن الاثیر و جز آن یافت. ظاهراً ویژگی اغلب این کتابها آن است که آثار متأخرتر مشتمل بر مفاهیم و مطالب کتابهای قبلی همراه با اضافات و زیادهایی است که مؤلف افزوده یا ابداع کرده است. به نظر می‌رسد که ناقدان عرب کمتر به نقد ادبی جز نقد مبتنی بر زیبایی شناسی تکیه کرده‌اند، زیرا نقد روان شناسانه و تحلیلی را نمی‌شناختند و با نقد تاریخی براساس مطالعه محیط و اثرات آن بر حیات ادبی تنها در مراحل ابتدایی آن آشنایی داشتند، به همین دلیل است که منتقدان معاصر، نقاد و ادبای قدیم عربی را در شمار پیروان مذهب هنر برای هنر قرار می‌دهند^۱ چرا که در هرچه گفته‌اند و ارائه داده‌اند، زیبایی و نیکویی کلام را بر راستی و عمق و مفهوم فلسفی اندیشه مقدم شمرده‌اند مثلاً بحریری را در جمال و زیبایی آهنگ و موسیقی عباراتش بر ابوتمام در غرابت و تازگی مفاهیمش ترجیح داده‌اند و طبع و بدیهه گوئی را از صنعت و تکلف برتر دانسته‌اند.

در مجموع از آراء نقدی آنان بر می آید که بیش از کلیات به جزئیات اهتمام داشته‌اند. مبادی و اصول نقد مبتنی بر زیبایی‌شناسی که از آراء پراکنده آنان قابل استنباط است، ضمن شباهت و قابلیت مقایسه با آراء ناقدان معاصر در این نوع نقد، با آن تفاوت‌های اساسی دارد که به‌طور عمده در فقدان کلیت و اهتمام به مصادیق جزئی ظاهر می‌شود. اصل وحدت، اصل تأکید و اصل مبالغه با تفاوت‌هایی از آراءشان قابل استنباط است. اصل وحدت آن‌طور که شاعران و ادبای غربی معاصر به آن معتقدند، یعنی اندیشه‌ای واحد که از ابتدا تا انتهای قصیده بر آن غلبه دارد، در نقد عربی قدیم وجود نداشته‌گرچه شعر شاعران نوآور عصر اموی و عباسی به چنین مفهومی از اصل وحدت نزدیکتر است، به شرط آن که مقدمات قصاید در وصف اطلال و دمن را از ابتدای آنها حذف کنیم. با این همه نمی‌توان به کلی منکر وجود هر نوع وحدتی در قصاید جاهلی شد. بلکه شعر در مجموع دارای یک موضوع اصلی است که از افتخارات، ماجراها، احساسات و اندیشه‌های شاعر یا افتخارات قبیله‌اش یا فضایل شخصیت‌های بزرگ سرچشمه می‌گیرد و به صورت حماسه‌ای فردی و رنگارنگ جلوه می‌کند و چنان‌که طه حسین متذکر شده. «اعتقاد به فقدان وحدت در قصیده جاهلی پنداری ناصواب و خرافی است.»^۱

اصل وحدت گرچه به عنوان اصل کلی در کتب نقدی قدیم مورد توجه قرار نگرفته ولی تردیدی نیست که قدمای عرب آن را می‌شناخته‌اند و اقسامی از آن را در معیارهای نقدی خود شرط لازم جمال دانسته‌اند و مصادیق آن را بر شمرده‌اند. از جمله این معیارهای نقدی و اقسام و مصادیق وحدت، شرط فصاحت و هماهنگی اصوات و الفاظ به صورت یک مجموعه است و هماهنگی چنان‌که واضح است از وجوه وحدت می‌باشد.

از اصول زیبایی‌شناسی نزد قدمای عرب انتقال نیکو و مناسب (حسن تخلّص) بین معانی و مفاهیم است که ابن‌الاثیر آن را رکنی مهم از بلاغت و بعد از حسن مطلع و حسن ارتباط مقدمه با موضوع، سومین رکن از ارکان نویسندگی محسوب نموده و در توضیح آن چنین آورده: «حسن تخلّص آن است که مؤلف در مفهومی از مفاهیم سخن گوید و در همان حال که به آن مشغول است، به مفهومی دیگر جز آن وارد شود و معنی اوّل را وسیله پرداختن به معنای دوم قرار دهد، به گونه‌ای که پاره‌ای از سخن به پاره‌ای دیگر پیوسته باشد بی آن که سخنش را قطع کند و کلامی دیگر را از سرگیرد، بلکه تمامی سخنش چنان باشد که

گویی در یک قالب ریخته شده است. چنین بیانی بر مهارت شاعر و توانایی تصرف او در سخن‌آوری دلالت دارد، زیرا چارچوب شعر به سبب پیروی وزن و قافیه بر شاعر تنگ است و الفاظ برحسب اراده او فراهم نمی‌آید ولی نویسنده آزاد است که از هردری سخن بگوید، از این رو تخلص بیش از آن که برای نویسنده مشکل است برای شاعر سخت و مشقت‌آور است.^۱» ابن‌الثیر ارکان نویسندگی و کتابت را طی پنج قسم به تفصیل ذکر کرده و حسن تخلص را رکن سوم آن قرار داده است. دو رکن اول، نیکویی مطلع و ارتباط مقدمه به موضوع کلام و دو رکن آخر کاربرد الفاظ غیر مبتذل و فصیح و تضمین و اقتباس از قرآن و حدیث است آشکار است، که مؤلف اصل وحدت را در دو موضع مورد اهتمام و توجه قرار داده، نخست در لزوم ارتباط مقدمه با موضوع اصلی سخن و دیگر حسن تخلص. به علاوه استنتاج او از مسأله که حسن انتقال در شعر مشکلتز اثر است نیز استنتاجی صحیح می‌باشد و این امر در شعر عربی که بطور کلی به گسستگی معانی نزدیکتر است مشهود است و به همین دلیل از قدامه بن جعفر نقل است که هر بیت از ابیات قصیده مشتمل بر معنای تام و غیر مرتبط به ماقبل و مابعد خود است.^۲ باز به همین دلیل است که در کتب نقد ایشان با نقد قصیده مواجه نمی‌شویم و هر چه هست نقد بیت است و مقایسه بیت با بیت.^۳ ابن رشیق نیز بلاغت را به این مفهوم که: «ابتدای سخن بر انتهای آن و انتهای آن بر ابتدای آن دلالت کند»^۴ آورده و حسن تخلص را خروجی لطیف از مقدمه غزلی به مدح یا سایر موضوعات و آنگاه ادامه تدریجی موضوع دانسته است. صاحب «الوساطة» شاعران نوآور عرب را در عصر اموی و عباسی بر حسن تخلص توانا تر از شاعران دوره‌های نخستین شعر می‌داند و معتقد است که هماهنگی اجزاء و انسجام و تناسبی که در شعر ابونواس و ابو تمام و بحریری و ابن الرومی و متنبی می‌یابیم در تعلقات یا شعر صعلیک پیدا نمی‌کنیم. اما نویسندگان همگی به اصل وحدت و ارتباط معانی مقید بودند و در رسائل

۱- النقد الجمالی - ص ۱۱۷ به نقل از المثل السائر، ص ۲۶۸.

۲- مرجع سابق - همان صفحه - نقل از نقد النثر، ص ۷۹-۷۸.

۳- یک نمونه آن که شاهد بر این سخن است فصلهای الموازنه بین المعنی المتحد و اللفظ المتعدد و «الموازنة بین الشعرین، الاجادة فیهما من الجانین» از کتاب دلائل الاعجاز عبدالقاهر جرجانی است. (ر.ک. به دلائل الاعجاز، ص ۳۹۰-۳۷۴).

۴- مرجع سابق ص ۱۱۸ به نقل از العمدة، ۱۵۶ و ۱۶۳:۱.

دیوانی و ادبی تناسب و هماهنگی اجزاء از شروط اصلی بود گرچه بعضی از پیشگامان نثر مانند جاحظ، در «الحيوان» و «البيان والتبيين» کمتر به آن اهتمام داشتند.

از دیگر انواع وحدت نزد منتقدان قدیم عرب، ائتلاف و همخوانی معنی با لفظ و وزن با معنی و معنی با قافیه و لفظ با وزن است^۱ ایشان طباق (تضاد) را وجهی از وجوه وحدت می دانستند، چرا که معانی همانند رنگها در دو حالت متناسب است: در مماثله و شباهت و در تضاد و مخالفت، که نمونه اولی کلام امام علی (ع) که فرموده: «أین من سعی واجتهد و جمع وعد و زخرف و نجد و بنی و شید»، که هر لفظ با لفظی نظیر و مشابه و مناسب در معنا همراه شده و نمونه دومی سخن بقراط است در باره طب: «العمر قصیر والصناعة طویلة»^۲. تقسیم و تفسیر و استطراد، صور دیگری از اصل وحدت در شعر عربی قدیم را ترسیم می کنند. تقسیم آن است که شاعر همه اقسام و گونه های امر یا موضوعی که در آن سخن آغاز کرده، استقصا نماید و بر شمارد و شرح دهد یا اشاره کند و تفسیر آن است که شاعر آنچه را در ابتدا بطور مجمل و خلاصه آورده توضیح دهد. استطراد بازگشت به موضوع اصلی است بعد از آنکه شاعر طی چند بیت برای شرح موضوعی دیگر از آن دور شده باشد. وحدت وزن و موسیقی و آهنگ (Rhythme) نیز از آن باب که از اقسام تکرار لفظی یا معنوی یا از ادوات ایجاد یکپارچگی و هماهنگی و تشابه بین اجزاء و تأکید معانی با تکرار و آهنگهاست، می تواند از صور وحدت شمرده شود.

همه این معانی و انواع و صور وحدت که از کلام ناقدان و ادبای قدیم عرب قابل استخراج است همچنان که اشاره شد از مجموع کلامشان دریافت می شود و گرنه ایشان به اصل وحدت به صراحت و روشنی اشاره نکرده اند، یا چنان که ارسطو آن را ضمن اصول و ارکان تراژدی شرح داده، شرح ننموده اند. ارسطو وحدت را عبارت از ارتباط اجزاء تراژدی می دانست به صورتی که فقدان یکی از آنها باعث ضعف و تزلزل مجموعه یا منهدم ساختن داستان باشد^۳. ولی نباید فراموش کرد که شعر نمایشی یا تراژدی، بیش از شعر غنایی نیازمند و وابسته به وحدت است، زیرا نمایشنامه شعری، داستانی با اجزای هماهنگ و با حجمی محدود است، بطوری که بنا بر قول ارسطو، حافظه بتواند آن را در خود نگهدارد و درک کند. بنابراین

۱- در مباحث گذشته این مفاهیم را در تقسیمات عناصر شعر از دید قدامه ذکر کردیم.

۲- النقد الجمالی ص ۱۱۹ و ۱۲۰.

۳- این موضوع در فصل اول این تحقیق با شرح بیشتری، بیان گردید.

وحدت، رکن مهمی از ارکان آن به‌شمار می‌رود و ضرورت دارد که هر جزئی از آن به سایر اجزاء مرتبط باشد و آن را تقویت و تأکید کند یا شرح دهد. در حالی که شعر غنایی چنان که یکی از منتقدان معاصر فرانسه می‌گوید، مقید به منطقی خاص نیست، زیرا تابع حرکات قلب و جنبشهای احساس و خیال است، و شعر عربی چنان که می‌دانیم، اگر نه تمامی آن، که بیشترین مقدارش شعر غنایی و ذاتی (شخصی) است و موضوع‌گرایی که ویژگی شعر حماسی و داستانی است، کمتر در آن دیده می‌شود. در واقع همانند نثبات گسسته‌ای است که از سینه شاعر بر می‌خیزد و گاهی به صورت ابیاتی منسجم و هماهنگ و زمانی در شکل اشعاری گسسته و بدون پیوستگی ظاهر می‌گردد. با این همه نباید پنداشت که اصل وحدت تنها ویژگی شعر نمایشی یا تراژدی کلاسیک است زیرا شعر پیروان مکتب جدید سمبولیسم که همه اصول سنتی کهن را رها کرده‌اند و منکر ترتیب خطایی و وضوح، که از ویژگیهای شعر تراژدی قدیم است، می‌باشند نیز نمایانگر اصل وحدت است.

دومین اصل از اصول زیبایی‌شناسی، اصل تمرکز و تأکید (Emphasis) است که از مصادیق آن تکرار الفاظ و معانی و تأکید و تقویت مطلع و خاتمه یا بראعت استهلال و حسن ختام است. ابن‌الاثیر حسن ابتداء را به معنی دلالت مطلع کلام، خواه شعر باشد یا رساله، بر معنای مراد از آن کلام تفسیر نموده است. وجوه و طرق مختلف تأکید و ابواب حصر و قصر و تعجب و قسم و مفعول مطلق به این اصل ارتباط می‌یابد. به علاوه کاربرد صور محسوس و انواع تشبیه و تضمین و استعاره که به نوعی بر قدرت و وضوح موضوع می‌افزاید نیز با اصل تأکید و تقویت ارتباط دارد. گرچه ناقدان قدیم عرب به دواصل وحدت و تأکید اشاره صریح نداشته‌اند ولی به صراحت از اصل مبالغه یا دوری از واقعیت یاد کرده‌اند، هرچند برخلاف ارسطو که به تفصیل از هنر مثالی و هنر خیالی^۱ سخن گفته، به تفصیل به آن نپرداخته‌اند. در نظر ایشان مبالغه اگر مطابق مقتضای حال باشد پسندیده است و بهترین شعر دروغترین آن است و دروغ در شعر مایه بی‌نیازی از راست در آن است^۲. قدامه بن جعفر در این زمینه بین شعر و نثر تفاوت قائل شده و اسراف و دروغ را که در نثر مایه نقصان و عیب است در شعر جایز شمرده

۱- مقصود ارسطو از هنر مثالی بیان شیء موصوف است آن‌گونه که باید باشد و هنر خیالی و غریب یا فوق

طبیعت شرط هنر تراژدی است.

۲- بحتری گوید: «فی الشعر یغنی عن صدقه کذب».

و از قول ارسطو آورده که در شعر دروغ بیش از راست و در آن جایز است.^۱ به عقیده وی لزومی ندارد که شاعر به راستی و صداقت موصوف باشد، بلکه آنچه از او مورد انتظار است این که هر موضوعی را که از آن سخن می‌گوید نیکو عرضه کند؛ و اگر امر دایر بر اختیار یکی از دو حالت مبالغه یا رعایت حد اعتدال در شعر باشد، بهتر آن است که مبالغه اختیار شود. ابوهلال عسکری در «الصناعتین» نیز با قدامه موافق است و هدف شعر را در حسن لفظ و نیکویی معنا خلاصه می‌کند. برخلاف او ابن رشیق مبالغه را دلیل بر ضعف شاعر می‌شمارد و عقیده دارد کسی که در کلامش به مبالغه تمسک می‌جوید از آوردن سایر زیباییهای سخنوری عاجز است.^۲ آنچه قابل تردید نیست این که اصل غلو و مخالفت واقع نزد اغلب ناقدان قدیم عرب امری پذیرفته و در شعر عربی در همه دوره‌های آن رایج است. اما حسن کاربرد آن به ذوق و طبع شاعر بستگی دارد. اگر مبالغه‌ای تکلف‌آمیز و به هدف جلب اذهان مخاطبان در هنگام ناتوانی گوینده از آوردن معانی بلیغ باشد، همان‌طور که ابن رشیق متذکر شده مردود و ناپسند است. به همین دلیل ناقدان بین غلو نیکو و غلو زشت تفاوت قائل شده‌اند و مبالغات قرآنی از جمله «بلغت القلوب الحناجر»^۳ یا «و ان كان مكرهم لتزول منه الجبال»^۴ را که باعث اعتلای معنی به حدی است که بدون غلو امکان دسترسی به آن وجود نداشته، از انواع عالی غلو و مبالغاتی چون: «تو همتهای کاسها فکاناتوهمت شیئاً لیس یدرك بالعقل» را از انواع ناپسند و قبیح محسوب کرده‌اند. نقاد عرب با تکیه بر ذوق به عنوان حکم راستین، تصنع و افراط و تناقض را مردود شمرده‌اند و مبالغه سنگین و ملال‌آور را مذموم دانسته‌اند، تفصیل در سپاس‌گذاری و افراط در استعطاف را مایه ثقل کلام و خستگی مخاطب از آن تشخیص داده‌اند و شاعران قدیم را در این زمینه از شاعران نوآور عصر عباسی برتریافته‌اند، زیرا آنان بیشتر پیرو طبع و ذوق بوده‌اند و کمتر به مبالغه آویخته‌اند و شاعرانی چون مسلم بن ولید و ابوتمام را که تسلیم صناعات بدیعی شده‌اند مایه فساد و تباهی شعر عربی شمرده‌اند. آنان هرگونه مبالغه و مخالفت با واقعیت را که بدون انگیزه فنی (هنری) و بیانی بوده بی‌گذشت مردود دانسته‌اند و بر فساد معنی در آن خرده گرفته‌اند.^۵

۱- النقد الجمالی ص ۱۲۴ به نقل از نقد النثر، ص ۷۹. همچنین ر. ک به نقد الشعر ص ۶۶.

۲- النقد الجمالی ص ۱۲۴ - به نقل از العمدہ ۲: ۴۳.

۳- قرآن مجید - سوره احزاب - آیه ۱۰. ۴- قرآن مجید - سوره ابراهیم - آیه ۴۶.

۵- النقد الجمالی - ص ۱۲۵ و ۱۲۶.

اصل زیبایی شناسی دیگر اصل ابداع و ابتکار است. منتقدان قدیم عرب تقید به عرف و عادات ادبی را اصلی از اصول سرودن شعر و نوشتن شمرده‌اند و مخالفت با آن را از عیوب ادبی دانسته‌اند. ولی در همان حال سرقت شعری را شدت نکوهش کرده‌اند و در این زمینه چندان سخت‌گیری نموده‌اند که هرگاه اندک ارتباطی بین بیت شاعری و بیت شاعری دیگر از پیشینیان یافته‌اند بی‌درنگ شاعر اول را به سرقت شعری متهم ساخته‌اند و مورد سرزنش قرار داده‌اند. با این همه بین نوع سرقت‌های ادبی و شعری تفاوت قائل شده‌اند. ابن الاثیر گفته: اگر کسی معنایی قدیم را از شاعری دیگر بگیرد و در قالبی بهتر و نیکوتر بریزد، پسندیده است و حسن کلام او آن را از باب سرقت خارج می‌سازد یا اگر کسی معنایی را اتخاذ کند و دگرگون سازد یا عکس کند یا بر آن معنایی دیگر بیافزاید باز نیکوست و تحت سرقت در نمی‌آید. صاحب «دلائل الاعجاز» نیز فصلی در بیان تقلید و اقتباس در شعر و سرقت‌های شعری آورده و تفاوت‌های آنها را ذکر کرده است.^۱

در چارچوب موضوع ابتکار و ابداع نظریه «جمع بین اضداد» یا تقریب بین مفاهیم دور از هم، مطرح می‌گردد که عبدالقاهر جرجانی مبدع و مبتکر آن است. عبدالقاهر زیبایی و تازگی و ابتکار در تشبیه را ناشی از آن می‌داند که معنی را از فاصله‌ای دور فراهم آورد و میان اجناس مختلف ائتلاف و انس ایجاد کند به گونه‌ای که میان مشبه و مشبه به در شدت اختلاف و دوری، شدت ائتلاف و نزدیکی خلق کند و مشبه به، ضمن آن که رابطه‌ای پنهان و ظریف با مشبه دارد ولی به آسانی قابل‌خطور به ذهن هر انسانی نباشد، چنان که در بیت مشهور ابن المعتز مشهود است: «وكان البرق مصحف قار فانطباقا مرة و انفتاحا» منشأ زیبایی در این تشبیه همان شدت ائتلاف آمیخته با شدت اختلاف است.^۲ قرن‌ها بعد از عبدالقاهر منتقدان غربی به چنین مفهومی دست یافته و آن را ویژگی صور خیال شعری معرفی نمودند، چنان که کولریج در بیان مفهوم آفرینش شعری می‌گفت: نیرویی است که قادر به جمع بین اجزای متنافر است. پس از او ازرا باوند شاعر و ناقد معاصر و سپس شاگرد اوت. اس. الیوت همین مفهوم را مورد تأکید قرار دادند. باوند تصویر شعری را تنها نقل یا رسم یک تابلو نمی‌داند، بلکه به عقیده او تمرکز این تصویر، برگردآوری و جمع میان اندیشه‌ها و احساسات دور از هم است. چنین تألیف و گردآوری، تأثیری آنی بر شنونده دارد که نظیر برخورد احساسات و تصادف عواطف است. الیوت ویژگی احساس شعری

۲- اسرار البلاغة، ص ۱۳۲-۱۳۰.

۱- ر. ک. به دلائل الاعجاز، ص ۳۶۳-۳۶۰.

را توانایی جمع میان تجارب ظاهراً متباین و ریختن آن در قالبی از وحدت ارگانیک می‌داند. به علاوه عبدالقاهر ابداع و نوآوری را اساس نیکویی تعبیر می‌شمارد، زیرا نفیس به کثرت استعمال به ابتذال می‌گراید.^۱ و این همان سخن سی. دی. لوئیس (C.D. Lewis) شاعر و ناقد معاصر است که می‌گوید: اوصاف و استعارات قدیمی از بسیاری تکرار از برانگیختن احساس ناتوان است و به صورت مفاهیم مجرّد درآمده است.

غموض و ابهام و ایجاز از دیگر ویژگیهای زیبایی‌شناسی است که شعر عربی به حکم اسلوب و سبک خاص و تقید به وزن و استقلال هر بیت از ابیات دیگر به آن گرایش دارد. در واقع التزام تکمیل معنا ضمن یک بیت، انگیزه ایجاز و چنین حالتی سبب غموض است. اما شعر غربی که به معنای کامل و تام در هر بیت پای بند نیست کمتر از شعر عربی نیازمند غموض و ایجاز است. این در صورتی است که علت اصلی غموض و ایجاز را استقلال معنوی هر بیت و عدم پیوستگی آن با ابیات بعدی بدانیم. ولی عبدالقاهر در غموض زیبایی و جمالی خاص می‌یابد، زیرا طبعاً هر امری چون بعد از طلب و رنج حاصل شود، دست یافتن به آن شیرینتر و وقوعش در نفس والا تر و لطیف تر خواهد بود. ولی افراط در تعقید و غموض را پسندیده نمی‌داند.^۲ صاحب «الصناعتین» هم غموض و صعوبت را - جز در صورت افراط - مقبول می‌داند و هرچه لفظی آسان و معنایی واضح دارد، مردود می‌شمارد.^۳ به همین ترتیب مجاز نزد ناقدان عرب قویتر از نیروی حقیقت است، زیرا خفایش بیشتر است و چنان که عبدالقاهر گوید: از ویژگیهای استعاره آن است که هر قدر تشبیه در آن مخفی تر باشد نیکویی اش افزونتر گردد.^۴ انواع غموض نزد عرب شامل اشاره، ایما، تعریض، تلمیح، ایجاز حذف و ایجاز قصر، توریه (ابهام)، کنایه، معما و رمز است. ناقدان عرب غموض را در ایجاز و حذف و تلمیح و ایراد کلام قلیل با معنای بسیار می‌دانند که غالباً مفهوم و مراد آن با رنج فکری قابل استخراج است، بی آن که مجال گسترده‌ای برای خیال و تأویل باز بگذارد. چنین غموضی به صورت عمدی و با تکلف از جانب شاعر صادر می‌گردد و خود، به جهت نهایت خفاء یا برای برانگیختن اندیشه شنونده یا به شگفتی درآوردن او یا جهت امتحان هوش و ذکاوت وی، مقصود و هدف است، و این نقطه تفاوت غموض و اشاره در شعر

۱- اسرار البلاغة، ص ۱۶۶.

۲- اسرار البلاغة، ص ۱۱۹-۱۱۸.

۳- النقد الجمالی ص ۱۳۰ به نقل از الصناعتین، ص ۴۷.

۴- دلائل الاعجاز، ص ۳۱۷.

عربی قدیم و شعر سمبولیک است. از دید شاعران مکتب سمبولیسم نجوای وحی و الهام و غموض موجود در شعر رمزی (سمبولیک)، به حکم گرایش درونی و اندیشه و فرهنگ شاعر خود بخود می آید و قابلیت آن را ندارد که در حصار حدودی خاص در آید و مفاهیم و صور خیال آن مقید و محدود نمی گردد، بلکه همچون موسیقی سخنی نرم و روان و الهام بخش است که تأویلات مختلفی در آن احتمال می رود و احساسات متعددی را بر می انگیزد که به مزاج و ذوق شنونده و توانایی درک و تأمل و خیال او بستگی دارد. با این حال شعر عربی گرچه به معنای سمبولیک فاقد آن نوع پیچیدگی آمیخته با وحی و الهام است ولی در موسیقی و خیال و لفظ و وزن از آن بی بهره نیست.

منتقدان عرب رابطه شعر را با موسیقی شناخته بودند، گرچه آن را شرح نداده اند. از دیرباز شعر عربی با موسیقی خوانده می شد. علمای بیان فصاحت لفظ مفرد را بر سهولت تلفظ حروف و فصاحت ترکیب را بر انسجام و ائتلاف مجموعه الفاظ و فقدان تنافر آنها اطلاق می کردند. تنوین و اعراب که خود نوعی ابزار لفظی موسیقی است، و سجع و توازن و مزدوجات، و اقسام صناعات لفظی بدیع و اعلال و ادغام، و عدم جواز ابتدا به ساکن و ترجیح فتح بر کسر و ضم، همگی از مظاهر اهتمام مفرط عرب به زیبایی موسیقی و خوش آهنگ بودن سخن است. هرگاه نثر و شعر عربی از دیرترین دوره های آن در جاهلیت تا به امروز با شعر و نثر سایر زبانها مقایسه شود، در موسیقی و زیبایی آهنگ از هیچ یک فروتر نخواهد بود. ناقدان عرب روابط پنهان بین لفظ و معنی و دلالت های آهنگ و صدا را بر معنا می شناخته اند و هماهنگی لفظ و معنا را شرط شعر دانسته اند، به این صورت که لفظ لطیف و نرم برای معنای لطیف و لفظ قوی و محکم برای معنای قوی و متین به کار رود و لفظ با وزن، و معنی با وزن و قافیه هماهنگ باشد^۱. شعر عربی جدید هم که به تأثیر مکتب های سمبولیسم و امپرسیونیسم بر الهام آهنگین و تصویری تکیه می کند در واقع بر طبع دیرین خود می رود.

از پدیده های دیگر شعر که بر اساس اصول زیبایی شناسی مورد مطالعه نقدی قرار می گیرد، صورت شعری است. در اصطلاح نقد جدید صورت شعری - در یکی از دو اصطلاحی که پیش از این به آن اشاره کردیم - یا تصویر شعری، بر هر امری که تجسمش، قائم به مکان، امکان پذیر است، اطلاق می شود. صورت شعری، ترکیب شگفت و پیچیده ای است و

پیچیدگی‌اش بیش از هر صورت هنری دیگر است و بنابراین تعیین طبیعت آن هم بسیار مشکل خواهد بود. به همین دلیل بعضی منتقدان غربی پیشنهاد کرده‌اند که به جای اصطلاح صورت (ایماژ Image) از اشتقاق تازه‌ای در زبان انگلیسی استفاده شود و آن لفظ (Sone) می‌باشد که ناقدان عرب آن را «توقیعة» ترجمه کرده‌اند^۱ تا بر مجموعه الفاظی دلالت کند که برگزیده و سپس طوری تنظیم می‌شود که انعکاسش به شکل استعاره جلوه کند.

صورت (ایماژ) در واقع کشف چیزی به کمک چیزی دیگر است و مهم همین کشف است نه شناخت بیشتر چیزی که قبلاً شناخته شده است. در شعر قدیم بهترین صور بیانی برای این کشف در تشبیه و استعاره شکل می‌گرفت ولی بلاغت جدید یا بلاغت صورت شعری از تشبیه و استعاره تنها، وسیعتر و پر بارتر است. بین تشبیه و استعاره از سویی و صورت شعری جدید از سوی دیگر فاصله‌ای پرنشدنی وجود ندارد، چرا که ممکن است تشبیه یا استعاره در تأثیر و قدرت و ژرفا و اصالت و ابداع به درجه‌ای برسد که به صورت شعری تبدیل شود و نقش آن را ایفا کند. ضمن آن که صورت شعری گرچه گاهی در تشبیه و استعاره تجسم می‌یابد، اما همواره شیوه‌هایی دیگر برای تحقق و تجلی دارد، مانند تناقض و تضاد، برانگیختن تفاوتها، اشتقاقیات تازه، رموز و علامات، موسیقی و عاطفه، با این همه باید دانست که تشکیل صورت شعری در پرتو فلسفه زیبایی‌شناسی جدید یا براساس آن برای همه شاعران به راحتی میسر نمی‌شود و میل به آفرینش چنین صورتی در روح شاعر با فرهنگ او و میزان آگاهی‌اش از حقیقت تعبیر هنری ارتباط نزدیک دارد و با تقلید به دست نمی‌آید.

آدونیس شاعر و منتقد معاصر سوریه می‌گوید: صورت شعری نه تشبیه است و نه استعاره، تشبیه جمع بین طرفین است، اما صورت شعری میان اجزای متناقض و بین جزء و کل وحدت ایجاد می‌کند، همانند شبکه‌ای با رشته‌های گسترده است که بین نقاط بسیاری رابطه برقرار می‌سازد به ژرفای اشیاء نفوذ می‌کند و آن را با حقیقتش ظاهر می‌سازد^۲. ولی اگر این صورت بافتی کور براساس انفعالات و احساسات گذرا باشد، قادر به ایفاء نقش ابداع نخواهد بود.

گام نخستین در راه نوآوری در صورت شعری سرباز زدن از شرایط کلاسیک در طرفین تشبیه مانند تقارب و واقعیت مشبه و مشبه به یا وجود وجه شبه حقیقی میان آنها بود.

۱- الشعر العربی المعاصر قضایاه، ص ۱۴۰.

۲- الاتجاهات الجديدة فی الشعر، ۳۶۲.

شاعران به کاربرد صورت شعری به شیوه اشارت و تلمیح - به جای توضیح و روشنگری با آن - رغبت یافتند. وحدت مجموعه اثر شعری به عنوان یک کل از زوایای مختلف مورد توجه قرار گرفت. زیرا همان‌طور که وحدت آهنگ و موسیقی از شرایط سلامت قصیده است، وجود وحدت احساسی که صورت قصیده را تحت یک مجموعه در آورد نیز ضرورت دارد، هرچند که این صور دور از هم به نظر برسد. شاعر در قصیده با تکیه بر احساسی معین که از اعماق وجودش سرچشمه می‌گیرد حرکت می‌کند و این، حرکت و جهتی واحد است که در جهات سطحی هم هرچند که متباین باشند، ظهور می‌کند.

پدیده نخست در صورت شعری جدید تباعد اجزای مکانی آن (که همتای مشبه و مشبه به قدیم است) می‌باشد. تصویر شعری با این پدیده، درخشندگی و قدرتی مؤثر بر نفس کسب می‌کند. پدیده دیگر خروج نهایی صورت شعری از حدود طرفین تشبیه قدیم به طرفهای سه گانه و چهارگانه یا بیشتر است که باعث می‌گردد تا اندیشه جستجوی نقطه برخوردی بین حدود این طرفها، عبث تلقی شود. فاصله بین اجزای صورت دارای ابعاد متعددی می‌شود، درحالی که در مشبه و مشبه به قدیم دارای بُعد واحدی بود. در هر کدام از این ابعاد متنوع صورت، دیری نمی‌پاید که مشبه به به مشبه دیگری تبدیل می‌شود که شاعر باز از آن به سوی مشبه به جدیدی حرکت می‌کند و باز اندکی بعد این مشبه به خود به مشبهی تازه تبدیل می‌شود و همین‌طور حرکت ادامه می‌یابد.^۱

نوع دیگر صورت جدید شعری، تصویر با کلمه است و مقصود از آن صورتی است که از «شیء» خالی است و در مقابل صورتی از آن شیء قرار داده می‌شود. آن صورت اول که خالی از مشبه و مشبه به است وظیفه آن دورا از طریق رابطه تضاد (دیالکتیک) که شاعر بین کلمات مجاور ایجاد می‌کند، ادا می‌نماید. بسیاری از انواع تضاد لغوی از طریق پدیده تضاد موجود در آنها به درجه صورت شعری جدید می‌رسد و از جمله این تضادها، جمع بین محسوس و معقول و ماده و مجرد است، مانند عبارت «وردة وثنية» در شعر ادونیس که اسناد مجرد (عقیده) به محسوس و ماده (وردة) است. نظیر همین نوع کاربرد را در مورد رنگها می‌بینیم: الصاعقة الخضراء والحجر الاخضر.

مکاتب مختلف ادبی در مفهوم و کاربرد صورت شعری، آراء متفاوتی دارند که اشاره

اجمالی به پاره‌ای از آنها خالی از فایده نخواهد بود، اما پیش از آن، بی‌مناسبت نیست از رابطه صورت شعری با خیال و نیز از مفاهیم و تعاریفی که منتقدان معاصر، صور خیال شعری را بر پایه آن می‌سنجند نیز سخن بگوییم.

نخست یادآور می‌شویم که در این جا صرفاً صورت شعری به معنای اخص آن مورد نظر است و ساختار آهنگین شعر که بعضی از ناقدان «صورت حسی شعر»^۱ نامیده‌اند و گروهی دیگر «صورت ایقاعی»^۲ (موزون) خوانده‌اند، مقصود نیست هرچند که صورت ایقاعی به میزان زیادی در ارزش زیبایی‌شناسی شعر سهیم است.

تجزیه و ترکیب دوجنبه خیال است. تجزیه مقدمه‌ای ضروری برای دست‌یابی به عمل ترکیب است، زیرا وجود طبیعت ترکیبی هنر از آن رو که ناخودآگاه متناقض و نامنظم را به خودآگاه منظم و واحد تبدیل می‌کند، ضرورتی سایکولوژیک است. این تجزیه نیاز به مراعات و لحاظ کردن جزئیات امور ندارد و ممکن است بدون آن نیز تحقق یابد. در هر حال خیال چه به جزئیات بنگرد و چه آن را فرو نهد با ادغام خود آگاه و ناخودآگاه مایه هماهنگی و توافق میان وحدت و تنوع خواهد بود. وحدت، بیان خودآگاه و اختلاف، بیان ناخودآگاه است. بیان هنری خود به تنهایی قادر است از مجموعه این دو جنبه، زیبایی بیافریند. خیال از همین طریق، توازن و اعتدال را متحقق می‌سازد و ساختاری یگانه با اجزاء و عناصری هماهنگ که تنوع و وحدت مظهر آن است، می‌آفریند.

خیال تنها تصوّر اشیاء غائب از احساس نیست، بلکه عملی پیچیده و دارای اجزای بسیاری است که تجربه‌هایی تازه به تجربیات گذشته می‌افزاید. تجربه نخستین، فرصت ورود به فضاهای تازه را به دست می‌دهد یا چنان‌که کولریج (Collieridge) شاعر و منتقد انگلیسی در نظریه مشهورش توضیح داده «خیال اول» همان خیال در سطح عادی آن است و آن نیرویی حیاتی و عاملی اساسی در شناخت جهان خارج است و «خیال دوم» که ویژه شعر است در واقع انعکاس خیال اول و روشی از آن است که با اراده و آگاهی تحقق می‌یابد و تنها به لحاظ درجه و شکل با آن تفاوت دارد.

آنچه تقریباً در آن خلاقی نیست، این که خیال توازن میان کیفیتهای متناقض را تحقق می‌بخشد، خواه این حقیقت به طریق فلسفی و از زبان فلاسفه‌ای چون کانت بیان شده باشد

۱- الشعر العربی المعاصر (عزالدین)، ص ۴۸.

۲- الصورة الشعرية (ساسین)، ص ۱۹.

خواه از دید سایکولوژی به آن نگریسته شود. مثالی از این تحقق توازن، تراژدی است که به تعبیر ا.ا. ریچاردز تجلی‌گاه این توازن و مصالحه میان ترس و شفقت است^۱. خوف و شفقت دو احساس متضاد است که خیال میان آنها هماهنگی ایجاد می‌نماید.

حافظه شاعر حاوی آثار ارتباط حسی مستقیم با جهان و بسیاری از صور است. علاوه بر آن مشتمل بر اندیشه‌ها و صور خیالی است که دیگر نویسندگان در کتابهای خویش به جا نهاده‌اند. در چنین جو فکری شاعر بر عوالم نهانی روح آگاهی می‌یابد. باید تأکید کرد که ارتباط شاعر با آثار فکری و خیالی گذشتگان به هیچ روی کم اهمیت تر از ارتباط مستقیم او با جهان خارج و عینی نیست. صور خیال با این مقدمات پیرامون تأثر درونی غالب او تداعی می‌شود و عواطف او تبلور می‌یابد و این تداعی بیش از آن که بر تشابه اندیشه‌ها متکی باشد بر هماهنگی و همخوانی میان احوال شعوری و پدیده‌های احساسی تکیه دارد. ریچاردز به پیروی از نظریه سایکولوژیک گشتالت، قابلیت انگیزش پاره‌ای از تجربیات را توسط تجربیات دیگر به میزان توجه و انگیزه‌های فردی که در ضمن این تجربیات فعال می‌گردد، نسبت داده است و چون انگیزه‌های ما به چندین ساختار انتساب می‌یابد بنابراین «کلی» که از نظم پایداری برخوردار است از سایر ساختارها نیرومندتر خواهد بود و تجربیاتی که ارکانش به عنوان یک «کل» لحاظ می‌گردد یا پذیرفته می‌شود، بیش از سایر تجارب توانایی انگیزش تجارب دیگر را خواهد داشت. آفرینش یک اثر هنری-ادبی بر پایه مجموعه‌ای از تجارب و انگیزه‌ها تحقق می‌پذیرد که شاعر از طریق آن میان پدیده‌هایی متنوع در ساختاری واحد هماهنگی ایجاد می‌کند و با این هدف روابط صور مختلف خیال را از نظر تقدم و تأخر و چگونگی قرارگرفتن شکل می‌دهد.

گاهی صورت شعری تقلید واقعیت است و اهتمام شاعر بر آن است که وجه شبهی حسی بین دو امر بیابد و اشیاء را در چارچوب زمانی و مکانی آنها تصویر کند. ناقدان معاصر چنین صورتی را صورت انتقالی (الصورةالنقلية)^۲ می‌نامند. چنین صورتی بر پایه روشی منطقی و قابل لمس تکوین می‌یابد و شاعر با گسترده‌گی خیال و دقت مشاهده، تصاویری زنده و واقعی از هستی ارائه می‌دهد که با خیال رنگ آمیزی شده بی آن که تفصیل و جزئیات و حرکات را مهمل نهاده باشد. ممکن است صورت شعری صورتی رؤیاگونه (الصورةالرؤیوية) باشد که از حدود رؤیت مستقیم اشیا می‌گذرد و با صورت و سمبول (نشانه) به ثبت آنچه حس می‌کند،

۱- الصورة الادبیه، ص ۲۶.

۲- الصورة الشعرية (سائین) ص ۲۳.

می‌پردازد و حرکتهای نهانی را از طریق درون‌نگری و شعور باطنی (Introspection) کشف می‌کند و آنها را نه چنان که هست بلکه به صورت اشباح خیالی ترسیم می‌نماید. در اینجا شیء محسوس با حواس شاعر - ابتدا با نفس او و سپس با آگاهی و احساس او - مرتبط می‌شود.

چنین وصفی از احساس و عواطف غنی و سرشار است و در حقیقت جامه‌ای از ذات و احساس شاعر بر هستی می‌پوشد، یا آن که هستی جزئی از وجود شاعر و امتداد خیال او می‌گردد. به موجودات، شعوری انسانی می‌بخشد که با آن حس می‌کنند و در می‌یابند، هستی از صورت واقعیتهای جامد به قطعه‌ای از حیات با حرکت و پویایی تبدیل می‌شود. و این همان اصل «تشخیص» در هنر است. از آن جا که صورت شعری مشتمل بر اشارات مختلفی است که در مجموع عالمی مجازی و خیالی و الهامی می‌آفریند، از تشبیه متمایز می‌گردد زیرا در تشبیه در فاصله بین کلمه و مدلول آن اشارات متعددی وجود ندارد.

تشبیه، دو امر را به علاقه‌ی مشابهت به هم مربوط می‌سازد، بی‌آن که میان امور و اشیاء یگانگی ایجاد کند یا تعدد وجودی آنها را محو سازد. شاعر تشبیه، دور از جهان خارج است و با آن نمی‌آمیزد. واقعیت خارجی از خلال شعر تشبیه به صورت مجموعه‌ای از مناظر به نظر می‌رسد که از فاصله‌ای معین به آن نگریسته می‌شود. برخلاف صورت شعری، تشبیه ممکن است مخالف با تجربه احساسی باشد که شاعر آزموده است، زیرا ایجاد رابطه‌ی شباهت بین دو امر عمل عقل است نه وظیفه‌ی تجربه، به همین دلیل ممکن است تشبیه حتی مایه‌ی تضعیف تجربه احساسی باشد. اما اگر علاقه بین دو سوی تشبیه رابطه‌ای دور باشد و وجه شبه در آن آشکار نگردد، این تضعیف کمتر خواهد بود زیرا چنین رابطه‌ی بعدی، از آن رو که نتیجه‌ی مقدمات منطقی و عقلی نیست، برانگیزنده ابهام و پیچیدگی و از نوع اشاره و الهام است و بنابراین صورت شعری که بر مبنای چنین تشبیهی استوار شود، نظیر تشبیه کلاسیک نخواهد بود.

تصویر ایحائی (الهامی) مشتمل بر مبالغه در انفعال و تخیل و تداخل رنگها و شکلهای اشیاء است. هر کدام از رنگها مفهوم خاصی دارد، چنان که مثلاً رنگ سپید سمبول طهارت و رنگ آبی رمز آرامش روحی است.

صورت شعری شامل همه‌ی انواع مجاز است که هر چند تصویری از عالم واقع باشد باز بر معنایی کلی دلالت دارد، زیرا ایحاء (اشاره) در صورت شعری تنها در خیال و ابهام منحصر نمی‌گردد، بلکه می‌تواند از تصویر ساده واقعیت نیز اقتباس شود.

صورت شعری نزد شاعران کلاسیک وسیله‌ای بیانی و تزینی است که از ترکیب ذهنی

و معادلات تشبیهی که عقل میان محسوسات برقرار می سازد، تشکیل می یابد. صورت در شعر کلاسیک واضح و دارای نظم و متمرکز است و حقایقی ثابت را بیان می نماید، از این رو تقریری است و عاطفه در آن مقید و در بند است، و تنها نقش وسیله ای را برای توضیح یا تأکید اندیشه بر عهده دارد^۱. صورت با این معنی سرد، خشک، بی نور و بی تحرک، و خالی از اشارت و الهام است و به برهان و تفسیر و تشریح موجودات اهتمام دارد و به شکل صور خارجی حسی و قابل لمس یا قابل مشاهده براساس ایجاد توافق و همخوانی و هماهنگی میان اجزاء تکوین می یابد. در این نوع صورت شعری، واقعیت خارجی در پوشش مادی اش باقی می ماند، چرا که شاعر کلاسیک در حدود آنچه می بیند متوقف می شود. به بیان دیگر چنین صورتی همان صورت انتقالی است که پیش از این شناختیم.

در مقابل، صورت شعری در مکتب سمبولیسم بر مجموعه ای از معانی عقلی و احساسات و عواطف دلالت می کند. کلمه از صفت خطابی و موضوعی خود خارج می گردد و همانند نیرویی زنده که در حرکتی انفجاری و مستمر در جریان است، پویایی می یابد. هدف شعر سمبولیک، شناخت احوال باطنی روح و آفریدن چنین فضایی در نفس خواننده است. از این رو بر پدیده آهنگ و موسیقی تکیه می کند. صورت سمبولیک، تصویری الهام بخش است که فاصله های ادراکی را کوتاه می کند و احوال نفسانی را منتقل می سازد و از این رو غیر مأنوس و غریب است و از قانون مقدمات و نتایج عقلی پیروی نمی کند، بین محسوس و نامحسوس را جمع می آورد، مجرّد را با محسوس می آمیزد و حواس را در حالتی شبیه به وحدت وجود صوفیانه متحد می سازد. اشارات صورت رمزی واحد در همه افرادی که آن را در می یابند، در هر زمان و مکانی، و با هر فرهنگی یکسان است، خواننده را بر می انگیزد و او را به ژرفای ذات خویش سوق می دهد و در حالتی از تأمل و پرسش و حیرت دچار وجدش می نماید. این تفاوت میان شعر سمبولیک - که بر صورت شعری متکی است - و شعر قدیم است که بر تشبیه خشک مادی و ملموس اعتماد می کند.

از سوی دیگر صورت شعری نزد سور رئالیستها غالباً شراره هایی فکری و عاطفی است که بی نظمی و از هم گسیختگی بر آن حاکم است ولی اجمالاً حالتی ژرف از غفلت و حیرت را در درون آدمی بر می انگیزد، صورتی است گذرا و برق آسا که از درون در حرکت

۱- الصورة الشعرية (ساسین) به نقل از روز غریب: تمهید فی النقد الحديث، ص ۶.

است.^۱ صورتی غیبی است که رؤیا را به ادراک و مرئی را به نامرئی می پیوندد و میان متناقضات، یگانگی برقرار می کند و وحدت عمیق میان امور متباعد را آشکار می سازد. صورت شعری سور رئالیستی تألیف و یگانگی اشرافی میان بیداری و خواب، خرد و دیوانگی، و خیر و شر است. این تصویر وسیله معرفت و کشف رازهای نهانی میان موجودات محسوس است و این مهم را از طریق تداعی میان افکار، در کار تشکیل صورت شعری به انجام می رساند. باید دانست که تشخیص میان صورت شعری سمبولیک و صورت شعری سور رئالیستی مشکل است، زیرا شاعران هر دو مکتب برای به شگفتی واداشتن خواننده، غلو را هدف قرار داده اند و در حالات وجد باطنی و رؤیاهای ناخود آگاه غرقه گشته اند. به همین دلیل نیز بعضی شاعران از جمله پو و رامبو و مالارمه به هر دو مکتب منتسب شده اند و شاعران سور رئالیست، سن پلر و ریفردی را مقتدای خود قرار داده اند با این که این شخصیتها به سمبولیسم و کوبیسم انتساب داشته اند.

صورت شعری در رومانتیسم بر اساس تداعی استوار است، به جماد حیات می بخشد و میان انسان و سایر پدیده های هستی تعادل برقرار می سازد، زیرا رومانیستها به وحدت وجود معتقدند و هستی را دارای نفسی کلی می دانند که نفس انسان تنها جزئی از آن است. اعتقاد شللی، جبران و بلایک چنین است که ذات شاعر در ارتباطی رؤیا گونه با طبیعت در می آمیزد.^۲

تفاوت میان طبیعت صورت سنتی و کلاسیک و طبیعت صورت روماننیک در این است که صورت کلاسیک بر ویژگیهای خارجی موضوع تمرکز می یابد و بر جنبه مرئی و مادی اشیاء تکیه می کند، در حالی که صورت روماننیک از سویی به شفافیت و نرمی و حساسیت و از سوی دیگر به جای مدلول خارجی به سایه و اشاره و تعبیر از اشباح اعیان خارجی تمایل دارد. با چنین وصفی، بارزترین خصوصیت صورت شعری روماننیک، فردیت است و چون شاعران هر کدام طبیعت و قدرت و استعداد خاص خود را دارند، صورت باید مشتمل بر همه این خصوصیتها باشد. با این همه بیان روماننیک با وجود فردگرایی اش مفاهیم کلی و عمومی را نیز شامل می شود، زیرا طبیعت رمانتیسم آن است که از خلال «خاص» به «عام» دست یابد، برخلاف گرایش کلاسیک که از خلال «عام» به «خاص» دست می یابد.

۱- الصورة الشعرية (ساسین)، ص ۶۳.

۲- الصورة الشعرية (ساسین)، ص ۴۶.

در هر حال هر دو بر دو پدیده انسانیّت مشترک و شخصیت منفرد اشتغال دارند.^۱
 صورت شعری رومانتیک تعبیری کامل از پدیده های تیره و ناگوار حیات که نسل رومانیست با آن دست به گریبان بود، به دست می دهد و در مفاهیمی که حامل آن است احساس اندوه و حسرت و بدبینی و ناامیدی و درد را توصیف می کند و در پهنه جانها و در امتداد افقها سایه های وحشت و اندوه تلخ را می گستراند:

عصارة روحی أغانی العذاب بشعری، و کم فی البکا أبتسم (أبوشادی)

حزین؟ أجل... والحزن اضحی منادی فدنیای دنیا آدمع و مأتم (محمود حسن اسماعیل)
 بر خلاف شیوه کلاسیک در تشکیل صورت هنری در شعر که دو وظیفه روشنگری و زیاسازی را هدف و اساس قرار می دهد و طبیعت آن حالت چندگانگی و تعدّد دارد، ترتیب و تنظیم صورت شعری رومانتیک بر اساس دو ویژگی همبستگی و تکامل، شکل می گیرد. مقصود از همبستگی ادامه صور شعری در یک قصیده بدون گسستگی آن یا بدون وجود انحراف در آن است. چنین استمرار و تداومی، نخست در ساختار زنده و مبنای ارگانیکی اثر هنری و سپس در ادراک یا احساسی که صور خیال را تحت تأثیر تجربه درونی شاعر به حرکت در می آورد، تحقق می یابد. اصل نخست ایجاب می کند که ارتباط صورت جزئی و صورت کلی ارتباطی ارگانیکی و در حال رشد و دارای وحدتی کلی و منفرد باشد یا مانند وحدتی که در هر موجود زنده انسانی و حیوانی و گیاهی می یابیم. اصل دوم اقتضا می کند که طبیعت صور خیال تابع طبیعت تجربه ای باشد که شاعر لمس یا احساس کرده و از آن تعبیر می کند. مادامی که این تجربه دارای اجزاء همبسته ای باشد که از سرچشمه ای واحد - یعنی ادراکی که آن را از درون به حرکت در می آورد - منشأ در مراحل سرانجام به آن منشأ نخستین باز می گردد و در مرکزی واحد تجمع می یابد. از مجموعه این دو اصل، ویژگی استمرار و همبستگی در شعر رومانیسم شکل می گیرد. تکامل همان همبستگی و هماهنگی در مفهوم کلی است. اگر همبستگی ویژه تنظیم صوری باشد که حامل موضوعی واحد یا تعبیری از حالتی واحد است، تکامل ویژه تنظیم صوری است که کثرت روابط را ترسیم می نماید و بر دیدگاههای متعدّدی استوار است که سرانجام به دیدگاهی کلی و یگانه می پیوندد و شاید بهترین زمینه توضیح

این اصل آثار بلندی باشد که صور شعری در آن یا از طریق تعارض یا از طریق تشابه بنا می‌شود.^۱ تصاویر هنری در شعر رومانتیک چهار نوع است. صور مفارقة، صور متجاوبه (متراسله)، صور متحرّکه و حرکیّة، صور ضوئیّه و لونیه. صور مفارقة تصاویری است که به نوعی میان واقع خارجی از سویی و ادراک شاعر از آن یا احساس او نسبت به آن و یا نظایر آنها، از سوی دیگر تفاوت قائل می‌شود، چنان که مثلاً مفارقة ریشخند آمیز از طریق اختلاف میان واقعیت خارجی و ادراکی که از آن داریم پدید می‌آید، مانند: اختلاف مفهوم خارجی عید و احساس شاعر در قبال آن در بیت شکری در قصیده «فی حسرة العید»:

هل لك في ذا العید یا قلب فرحة - أم العید نحس ليس فيه سعود

یا مفارقة دوگانگی که ترکیبی فنی است و به عنوان ساختاری یگانه که قادر به حمل احساس شاعر است منظور می‌شود، مانند: پاییز بهار و شاخه‌هایی که برگهای نیستی به بار می‌آورد، در شعر محمود حسن اسماعیل:

خريف الزوال عليها ربيع يهمل كالحائق المبتسم
و تورق أغصانها بالفنا ء على كل طير لديها جثم

صور متجاوبه (متراسله) صوری است که مدرکات یک حس را با حس دیگری وصف می‌کند به شنیدنیها رنگ، به رنگها نغمه می‌بخشد، دیدنیها معطر می‌شوند و بوییدنیها موسیقی روح نواز. تفاوت بین صور حرکیّة و صور متحرّکه آن است که اولی حرکتی در خیال و دومی بررسی حرکت جسم متحرّک است. گرچه هر دو نوع در صور قدیمی یافت می‌شود ولی بخصوص نوع اول در تصاویر کلاسیک نامشخص و مبهم است با نگاهی ثابت به پدیده حرکت می‌نگرد. در دیدگاه رومانتیک این حرکت و یا نوع نگرش به آن در تحول و نمو است و احساس سفری مستمر را در درون آدمی تقویت می‌کند و دریافت و فهمی نواز زمان و مکان به عنوان دو کیفیت متداخل در کار ادراک محسوسات خارجی ارائه می‌دهد. نمونه آن راه رفتن سکوت و خزیدن سکون است در شعر علی محمود طه:

قد تمشي خلال غرفتك الصمت و دب السكون في الاعماق

مفارقة ضوئیّه و لونیه کاربرد الفاظ دال بر رنگ و نور در مفاهیم روحی و معنوی است

۱- توضیح و تفسیر و نمونه‌های شعری رومانتیسم از شعر علی محمود طه و ابراهیم ناجی: تطور الصورة الفنية ص

چنان که رنگ زرد بر پاییز، اندوه، مرگ، ناامیدی و درد دلالت دارد و رنگ سبز بر زندگی و فعالیت دلیل است یا تعبیر جدید از زندگی با الفاظ شعاع و سایه در شعر «ابوشادی»:

يستنطق الاصباغ و هو مقدر أن الحياة أشعة وظلال

در شعر جدید و شعر آزاد صورت فنی، طبیعت دیگری دارد که به روش به کارگیری آن بر می‌گردد و این روش هم در زمینه صورت شعری و هم در زمینه شعر انقلابی به شمار می‌رود. برخلاف طبیعت تزینی صورت در شعر کلاسیک و طبیعت رنگ آمیزی عاطفی در شعر رومانتیک، در شعر آزاد صورت به روش ساختمانی، دینامیک و ارگانیک که در عمق اثر هنری مندرج است به کار گرفته می‌شود و احساسی عمیقتر و کاملتر ایجاد می‌کند. از ویژگیهای صورت شعری جدید نوآوری و تمرکز است. منظور از تمرکز، تراکم انبوهی از دلالتها، احساسها و عواطف درون هر صورت شعری است که پس از تأمل و تفکر قابلیت گسترش و انفجار دارد. این صورت به بیان جزئیات الهام بخش و اعتماد بر آنها متّصف است، ولی برخلاف توصیف جزئیات در شعر کلاسیک که گسسته و بی ارتباط با کلی است، این تصویر، جزئیات الهام بخش قابل گسترش را که جایگاه آن درون نظم کلی و عام است بر می‌گزیند. صورت شعری جدید در خصوص ارتباط به صور قبلی و بعدی - یعنی در نظام خویش - قبل از هر چیز به ارگانیک بودن و انسجام و ارتباط محکم موصوف می‌گردد، و صور شعری در مجموع از سرچشمه‌ای واحد سیراب می‌شود.

دکتر مصطفی ناصف در «الصورة الادبية» با مقایسه دو قصیده از دو شاعر معاصر - احمد شوقی و صلاح عبدالصبور - که موضوع یکسانی دارند، تفاوت‌های صور شعری کلاسیک و شعر جدید را تشریح نموده است.^۱ موضوع این قصاید حادثه «دنشوی» است. شوقی عنوان «ذکری دنشوی»^۲ را اختیار نموده و عبدالصبور آن را «شوق زهران»^۳ نامیده است. قصیده شوقی با اوصاف خیال نزدیک، اهتمام به لفظ و آهنگ، عاطفه سطحی و گذرا و تکیه بر مشارکت شنونده در احساسات شاعر از طریق تنوع روش خطابی - از جمله خبر، استفهام و طلب - متمایز می‌گردد. در حالی که شعر عبدالصبور بر ادراک فردی متکی است و به بیان داستانی، سهولت زبان، جریان از خاص به عام تمایل دارد بی آن که بر مجاز و استعاره تکیه کند.

۱- الصورة الادبية، ۲۰۲-۱۹۳.

۲- دیوان شوقی ۱: ۲۴۴.

۳- دیوان صلاح عبدالصبور، ۱: ۱۸.

چنان‌که اشاره شد تشکیل داخلی قصیده معاصر شامل دو بخش تشکیل صورت شعری و تشکیل موسیقی آن است. تشکیل صورت شعری در شعر آزاد (شعر نو) غالباً به یکی از سه وجه زیر جلوه می‌کند: صورت مسطح و پهن، صورت ممتد و بلند و صورت مزدوج^۱. صورت مسطح پیرامون موضوعات مکانی مانند شهر یا روستاست و جزئیات آن بیشتر از چارچوب مادی شهر گرفته می‌شود و حاصل الهام حس بینایی است، اما در ضمن ممکن است بر پدیده‌های معنوی شهر نیز متمرکز شود. این پدیده‌ها معمولاً دلالت‌های سمبولیک دارد و بخشی از زندگی پر رنج شهرنشینان را منعکس می‌نماید. نمونه‌های این نوع صور شعری در دیوان احمد عبدالمعطی حجازی (مانند اغلب قصاید دیوان مدینه بلاقلب) و دیوان بدر شاكر السياب (مانند قصیده مدینه بلامطر) قابل ملاحظه است.

صورت ممتد یا گسترده تصویری است که ساختاری طولی دارد و همه اجزاء و تفصیلات به گونه‌ای ممتد از ابتدای صورت تا انتهای آن، با تکیه بر حرکتی زمانی تصویری زنده می‌آفریند و استمرار می‌یابد. برجسته‌ترین ویژگی این نوع صورت آن است که حرکت زمانی در آن نامحدود است، بطوری که ابعاد گذشته و حال و آینده در وحدت و یگانگی قابل لمس است و در خلال آن تفاوت‌های احساسی و ادراکی و عاطفی وجود دارد که در پاره‌ای لحظات متراکم می‌گردد، ولی در نهایت در وحدت هنری یگانه‌ای گرد می‌آید. این نوع صور لزوماً نیازمند شخصیتی است که محور این تصاویر ممتد و گسترده باشد. اهمیتی ندارد که این شخصیت اسطوره‌ای یا واقعی باشد، بلکه مهم آن است که مطابق با تغییرات روانی و تجربیات متفاوتی که منعکس می‌کند، حرکت کند. به علاوه باید واقعه مشخصی نیز به عنوان نقطه شروع حرکت این شخصیت معین گردد، بطوری که صورت شعری از خلال حرکت به تدریج رشد یابد. قصیده «رحل النهار» السياب که شخصیت سندباد را با سفرهای مکررش محور قرار داده یکی از بهترین نمونه‌های این نوع تصویر شعری جدید است.

صورت مزدوجة (دوگانه)، تصویری است که در ساختمانش بر دو پدیده متناقض حیات متمرکز می‌یابد، هر پدیده جریان ادراکی و احساسی خاص خود را دارد، این دو پدیده در دو خط موازی در چارچوب کلی صورت تکامل می‌یابند و صورت شعری از دو پدیده نقیض هم شکل می‌گیرد. این دو شکل یا پدیده متناقض باید دارای کشش متساوی باشند تا یکی بر دیگری طغیان

نکند. چنین تصاویر مزدوجی در واقع تعبیری از دوگانگی واقعیت‌های زندگی است، تناقضات واقعی خارجی که در نفس شاعر نزاعی مداوم برپا می‌سازد و آنگاه این نزاع درونی به لحاظ فنی به شکل تصویری دوگانه (مزدوج) تبلور می‌یابد. ارزش نقدی-زیبایی‌شناسی مهمی که این نوع صورت شعری در خود دارد آن است که هر دو طرف متناقض صورت در ابراز و اثبات مفهومی واحد سهیم‌اند. این امر باعث ارزش زیبایی‌شناسی قابل توجهی در صورت شعری می‌گردد. به این معنی که تنها بیان دو امر متناقض در زندگی نیست، بلکه تعبیری است از مفهومی واحد که با دو وجه متضاد-مثبت و منفی-جلوه کرده است. قصیده «اباریق مهشمة» عبدالوهاب البیاتی یکی از نمونه‌های صورت مزدوجه است.

لازم است توضیح دهیم که این نوع تقسیم‌بندی صورت شعری در شعر جدید تقسیم‌بندی منحصر به فرد آن نیست. ناقدان دیگر تقسیمات دیگری دارند، چنان که دکتر نعیم الیافی در «تطور الصورة الفنية فی الشعر العربی الحديث» روشهای صورت شعری در شعر آزاد را در چهار گروه جای داده و آنها را: صور موضوعی، صور فطری، صور خوشه‌ای و صور اشاره‌ای، خوانده است.^۱ صور موضوعی صورتهایی است که ابعاد تجربه شعوری و ادراکی شاعر و دیدگاه او را نسبت به زندگی بیان می‌کند و موضع کلی و شخصی او در آن متبلور می‌شود. این صور بطور عمده در اندوه و درد و ملال و رنج و غربت و تباهی محصور می‌گردد. صور فطری یا نمونه‌ای، صوری است که از ناخودآگاه جمعی که در نفس انسان به ودیعت نهاده شده سرچشمه می‌گیرد و در هر زمان و مکان قابل تکرار است. چنان که قبلاً گفته‌ایم نخستین بار یونگ بر این بُعد از ناخودآگاه انسانی تأکید کرد. صور خوشه‌ای بر تئوری قدیم تداعی یا تئوری جدید روابط یا بر هردو آنها تکیه دارد. به این معنی که مقایسه و مقابله و مقارنه امور تحت موقعیت‌های معین، بطور مستمر واحدهای مرتبطی را طی سالها در ذهن متراکم می‌سازد که به خوشه شباهت دارد. صور اشاره‌ای با اقتباس و ذکر سطر یا مقطعی از شاعری دیگر در ضمن کلام شاعر تشکیل می‌گردد، ممکن است عبارت و متن نقل شده تعبیری حرفی باشد ولی در هر حال باید از طریق آن مقارنه‌ای بین دو حالت یا موقعیت برقرار شود و در ذهن خواننده یا شنونده نوعی انفعال بیافریند.

گونه‌ای دیگر از نقد صورت شعری در بررسیهای دقیق دکتر محمد مندور

در «فی المیزان الجدید» مشاهده می‌شود. آنچه را که وی «ادب مهموس»^۱ می‌نامد، در واقع تعبیری از تغییر ارزشهای اخلاقی و اجتماعی است، شیوه‌ای است که در مقابل روش خطایی جلوه می‌کند. شیوه خطابی مقصود و مفهوم معنوی فرهنگ را مهمل می‌گذارد و با حیاتی که مهمترین ویژگیهایش اهتمام به امور کوچک و جزئی و مردم‌عادی است، مناسبت ندارد با آن که مظاهر این اهتمام در تکوین سیاسی و اجتماعی و اخلاقی متجلی است، اما ادبیات مهموس همه حیات را در بر می‌گیرد و تعبیری استعاره‌وار از اندیشه و کمال آگاهی به دست می‌دهد، نه مانند خطابه وسیله تحریض و آگاهانیدن است، نه مانند بیان انفعالی محض با هیاهو و سادگی عقیده همراه می‌باشد، بلکه به تعبیر دکتر مندور ادبیاتی است که از زندگی ساخته شده گویی قطعه‌ای از آن است با همه کاستیها و بلندپاییش، با همه شکوه و حقارتش، با همه نور و ظلمتش، ادبیات حیات است و حیات امری آشنا.

مرتبه بالاتری از صورت شعری جدید «رمز» است که حاصل ارتقاء فکر بشر و شکوفایی زبان و رابطه او با زبانش می‌باشد و در یک عبارت، تکامل زبان اشاره به زبان رمز است. معمولاً سه نوع رمزگرایی در شعر عربی قابل ملاحظه است. رمزگرایی موروثی (مبتنی بر میراث فرهنگی)، رمزگرایی خاص، رمزگرایی طبیعی^۲. رمزگرایی موروثی تا اواخر دهه شصت رایج‌ترین نوع بود و بعد از این زمان گرایش به آن رو به کاهش نهاد و برخلاف سالهای قبل و قرون قبل که رمزهای میراث فرهنگ و تمدن عربی - اسلامی و شخصیت‌های این فرهنگ و تمدن به عنوان مظهری عالی و مثبت و روشن اتخاذ می‌شد، شاعران به کاربرد رمزهای فرهنگ قدیم یا بعد منفی آن پرداختند و از این طریق به درهم شکستن مفاهیم عالی و ایده آلیستی که آن چهره‌ها و رموز حامل آن بودند، اقدام نمودند. تنها، رموز و شخصیت‌هایی که در مقابل شعارهای رایج زمان خویش یا بر ضد سنت یا خلافت زمان خود خروج کرده بودند - که اغلب در مذهب شیعه، چپ‌گرایی یا شیوه شعوبه تظاهر می‌کند - از این امر مصون ماندند و همچنان به عنوان مظاهر انقلاب و تغییر و آزادی اندیشه اسلامی و فداکاری در راه عقیده، به کار گرفته شدند که از میان آنها شخصیت امام حسین (ع)، منصور حلاج و مهیار در رأس قرار دارند. کاربرد رموز موروثی در خصوص سمبولهایی که از دیانت‌های دیگر یا فرهنگ‌های غیر عربی اقتباس شده کاملاً تفاوت دارد و اگر به صورت مثبت نباشد، حداقل به شکل منفی هم نیست این نوع سمبولها بیشتر از

۱- فی المیزان الجدید، ص ۶۵-۷۲.

۲- حركة الشعر الحديث، ص ۵۰.

اساطیر و ادیان یونان قدیم گرفته شده و نام شخصیت‌هایی چون: برومیثوس، سیزیف، اودیس، اودیپ، اورفیوس بیش از بقیه در شعر معاصر عربی تکرار می‌گردد. سمبولهای آشوری و فنیقی و بابلی، مانند: تموز، عشتار، بابل، اونا‌بشتیم نیز از شیوع قابل توجهی در شعر معاصر عربی برخوردار است. رمزهای مسیحیت از نظر کاربرد و شیوع بعد از اسطوره‌های یونانی در درجه دوم قرار دارد. شگفت آن که شاعران عرب هرگاه که به رموز قرآنی توجه کرده و از آن برگزیده‌اند، اغلب رمزهایی را اختیار نموده‌اند که مربوط به آیین مسیحیت است. (مانند: سوره مریم «ع» و قصه عیسی «ع») شاید سر این گرایش آن است که در جستجوی سمبولهایی از عصر اساطیرند یا رمزهایی را می‌جویند که با خوارق عادات مادی همراه باشد که ویژگی عصر معجزه است و اسلام چون دینی واقعی است، خالی از پدیده‌های اساطیری است.

رمزگرایی خاص، انتخاب سمبولها از میان فرهنگ عامیانه است که شامل: حکایات، سرودها، ضرب‌المثلها، شرح حالهای مردمی و فولکلور است، مانند: «علی بابا و علاءالدین» در شعر عبدالکریم الناعم (شاعر سوری) و «خاتم‌الشرق و قبة‌الاحفاء» در شعر ادونیس که از حکایات مردمی اقتباس شده است.

رمزگرایی طبیعی افکندن واقعیت در دامن طبیعت است، بدون پیچیدگی و ابهامی که در رمز موروثی یا رمز خاص وجود دارد و بدون تعبیر خطابی و مستقیم، مانند تعبیر «زهره کانون» (شکوفه ماه کانون) که سمبول «کسی است که اندیشه‌اش پیشاپیش زمانش می‌رود»، و کاربرد الفاظ صحرا، تشنگی، بمب، چشمه آب در قطعه‌ای با عنوان «الصحراء»^۱ در شعر ممدوح عدوان که سمبول خشکی حیات ملت عرب قبل از شکست از صهیونیسم (صحراء) و امید و چشم انتظاری پیروزی (تشنگی) و سپس شکست (بمب) و سرانجام زندگی تازه بعد از شکست (جوشیدن چشمه آب) است.

هر قدر منتقدان معاصر در تعریف صورت شعری اختلاف داشته باشند، خلاصه سخن آن که صورت شعری ابتکاری بودن کار شعری را برعهده دارد و به عنوان کاری هنری تلقی می‌شود که بر عظمت خیال مبدع آن، که آن را از ذهن و حافظه خود استخراج می‌نماید و بر عاطفه غالبی که آن را رنگ می‌زند، اشارت و دلالت دارد. اگر هدف اصلی رمز تجسم بخشیدن به شیء یا به مسأله‌ای باشد، باید دانست که شاعران معاصر عرب گرچه توانسته‌اند با

کاربرد رموز، از اشیاء یا مسائل مورد نظر خود تعبیر کنند و شاید با این شیوه سخنوری آنها را برتر و بزرگتر از آنچه بوده توصیف کرده‌اند، اما مسائل سرنوشت ساز ملت عرب عظیمتر از آن بوده که تاکنون حقیقتش با صورتها و سمبولهای شعری قابل تصویر باشد.^۱

دیدیم که از صور رمز موروئی کاربرد اساطیر در ایراد مفاهیم تازه است. اینک می‌افزاییم که گرچه رمز و اسطوره در پیدایش و نشأت خود اصول مشترکی دارند، اما امر واحدی نیستند. رابطه میان آن دو بسیار دقیق است و به‌رغم آن که گاه به‌صورتی یکسان و به‌هدفی واحد به کار می‌روند، هر کدام شکل و عالم و قوانین خاص خود را دارد.

اسطوره تجربه‌ای حدسی یا نوعی مشاهده است که از طریق آن انسان می‌کوشد تا مفاهیم متناقض هستی را درک کند و طبیعت روابط و اشیاء اطراف خود را بشناسد و آگاهی خود را فزونی بخشد. اسطوره مشکلات وجود - اعم از فیزیکی و متافیزیکی - را بررسی می‌کند و راه حلی برای آن ارائه می‌دهد. وظیفه مهم اسطوره، چه در حیات فردی و چه زندگی جمعی، آن است که به‌زندگی معنای حقیقی و ارزش واقعی آن را ببخشد و برای تحقق این امر نمونه‌ای ایده‌آل و عالی را پیش چشم می‌گذارد تا هنرمند از طریق آن نمونه در حقایق موجود حیات با مردم و جامعه‌اش همراه و شریک گردد. ممکن است اسطوره به‌شکل داستان یا رمز بیان شود که در ماهیت آن تغییری نمی‌دهد. صور شعری اسطوره‌ای گاهی در شعر آزاد از اسطوره‌های اتروپولوژی (انسان‌شناسی) اقتباس شده، چنان‌که اساطیر شعر ادونیس، عشتار، تموز، سیزیف و برومیوس - از این نوع است. رمزهای کلی انسانی وضع خاص خود را دارد که طبق آن و به‌طبیعت خود و به‌سبب اشتراک در ماهیت قابلیت آن را دارد که از زبانی به‌زبان دیگر ترجمه شود، برخلاف قصیده که به‌سبب زبان خاص خود قابلیت ترجمه ندارد. گاهی نیز صور اسطوره‌ای معاصر از آنچه که در اصطلاح فنی «اسطوره‌رهای» نامیده می‌شود، مأخوذ است که اساطیر دیگری از قبیل اسطوره رستخیز و بشارت، اسطوره انسان قهرمان و قهرمان خداگونه را نیز به آن مرتبط می‌دانند. نمونه‌ای از کاربرد «اسطوره‌رهای» که در اصل اسطوره‌ای دینی است در صور شعری صلاح عبدالصبور قابل ملاحظه است، که سرآغاز آن جایگاه کلی انسان معاصر است که بهشت را گم کرده و خود را اندوهگین و غریب و تباه شده و در عذاب می‌یابد و شاعر، رهایی او را از سه طریق: دین، مرگ و عشق می‌جوید.^۲

۱- حركة الشعر الحديث، ص ۳۷۷.

۲- دیوان صلاح عبدالصبور، ۹۱: ۳.

حقیقت نقدی مهمی که در مورد به کارگیری رمز و اسطوره در شعر معاصر باید همواره به خاطر داشت؛ آن که این رموز و اساطیر تنها پدیده‌هایی فکری نیست که در بررسی شخصیت معاصر به آن نیازمند باشیم و تنها مضامین و مفاهیم رموز و اساطیر کهن نیست که از نو آنها را برای کسب عبرت یا تکرار دلالت آن، برانگیزیم، بلکه این سمبولها و اسطوره‌ها «مهمات» هنری است که قادر است تجربیات فعلی ما را با مجموعه‌ای از اشارات و ابعاد روانی که در آنها منطوقی است، در خود بگنجانند. این رموز و اساطیر عنصر اساسی در ساختار هنری صورت شعری است که ارزشهای بیانی را که از سویی با غموض و پیچیدگی و از سوی دیگر با خطایی بودن کلام مخالفت می‌کند، آشکار می‌سازد^۱.

فصل پنجم

گرایشهای نقدی معاصر

منتقدان ادبی معاصر تقریباً اتفاق دارند که میان نقد و ابداع و آفرینش ادبی پیوندی ناگسستنی وجود دارد، بطوری که نقد در رگ و پی ساختار داخلی اثر ادبی نفوذ می‌کند. به این دلیل تشکیل گرایش نقدی واحدی که نقد متن ادبی را به معنی واقعی کلمه وجهه همت خود قرار دهد، ممکن و منطقی و بلکه لازم بوده و هست. گرچه به نظر می‌رسد به همان دلایلی که پیش از این در زمینه موانع راه نقد ادبی به آن اشاره کردیم و علل و اسبابی دیگر که آن موانع را استوارتر ساخته، تا به حال تکوین چنین گرایش متحد و متفق و یک جهتی در نقد ادبی معاصر عربی رخ ننموده و منابع موجود نقد ادبی نیز خبر از قریب الوقوع بودن میلاد چنین مولود خجسته‌ای ندارد. با این همه آنچه همه محققان با وجود اختلاف آراء و عقائد و ذوق و سلیقه‌شان در نقد ادبی بر آن تأکید دارند اهمیت رابطه نقد و متن ادبی است «و گرچه ادبیات پدیده‌ای اجتماعی است، ولی اثر ادبی ساختار خاص خود را دارد که بر پایه آن استوار می‌گردد و نقد ادبی مستقیماً با این ساختار درکنش و واکنش است و قصد دستیابی به آن را دارد.»^۱ وصول به نقدی جدید بدون ارائه تعریف و معیار نقدی جامع و جدیدی میسر نیست و این تعریف و معیار برای آن که عملی و

۱- فی النقد النظری نحو حركة نقد ادبی راسخة، ص ۳۷ به نقل از «الثقافة الوطنية» تألیف خانم دکتر حکمت

فعال باشد باید از متن ادب عربی سرچشمه بگیرد و چنین امری اقتضا دارد که از مسأله دوگانگی جدید و قدیم بودن و برتری دادن نمونه‌های نقدی ادبی غربی - به عنوان جدید - یا فضیلت بخشیدن به نمونه‌های نقدی ادبی کهن - به عنوان قدیم - دست برداریم. به علاوه این امر تنها امری عقیدتی (ایدئولوژیک) نیست، بلکه مسأله‌ای فرهنگی - سیاسی است که ایجاب می‌کند با تکیه بر واقعیت، در صدد فهم و ادراک و تغییر واقعیت باشیم. اینجا نقد سلاح مبارزه است ولی طریق جدیدی را می‌گشاید که همان مطالعه ادب و فرهنگ به اصطلاح فعال و عملی آن است، نه محض مستغرق شدن و محو گردیدن در فرهنگ غربی. درست است که تحقیقات و مطالعات لغوی و ساختاری در نقد معاصر عربی به تدریج اهمیت خود را می‌یابد ولی تنها به کارگیری تکنیک نقدی کافی نیست، بلکه نیازمند آنیم که زبان ادب زبان نقد باشد.

نقد ادبی امروز ادامه میراث عربی نقدی سیستماتیک قدیم و محصول همه مراحل است که نقد ادبی از آن گذشته است. نقد در ابتدا تنها بر ذوق تکیه داشت و به احکام لغوی و نحوی بیشتر شبیه بود تا کار ادبی. هنگامی که ناقدان تحقیقات روان‌شناسان را مطالعه کردند، ارزشها و معیارهایی را از آن تحقیقات استخراج نمودند و در صدد تطبیق آن بر نمونه‌های ادبی و استفاده از آن در فهم این متون و آثار برآمدند. پس از آن نقد به دیدگاهی پیوست که در آثار و تألیفات ادبی در جستجوی مضامین و مفاهیم اجتماعی است و ارتباطی زنده بین چنین مضامینی با ساختار هنری متن ادبی می‌یابد.

مکتبهای ادبی غربی که به ادبیات عرب وارد شد، باعث تحوّل این ادبیات یا تحوّل واقعتهای اجتماعی جهان عرب نگردید، بلکه به منزله ادراکی نو از تحوّل واقعتهای موجود و مفهوم ادبیات بود. گروهی دیگر از ناقدان خود را در محدوده ذوق یا در چارچوب تحلیل روان‌شناسانه از امور، محصور نساختند بلکه در پی استوار ساختن نقد بر اساس موضوعی و علمی برآمدند. همه این گرایشهای نقدی ضمن ارتباط با میراث نقد عربی، پاسخگوی ندای تحولات اجتماعی و ادراک جدید فرهنگی عرب است. علاوه بر آن فرهنگهای غربی (اروپایی) که شمار زیادی از ناقدان عرب با آن آشنا شدند با فرهنگ عربی خاص آنان در آمیخت، تا آنجا که منتقدانی متخصص و با تجربه و دارای فرهنگ و دانش وسیع ظهور کردند و آراء نقدی آنها زینت ادبیات معاصر گردید، چنان که میخائیل نعیمه از همین رهگذر بر فلسفه نهایی خود در

مورد وظیفه ادبیات و شیوه نقد ادبی استقرار یافت که حاصل آن کتاب «الغریال» بود.^۱

رابطه بین نقد و اثر ادبی از دیرباز رابطه‌ای محکم بوده، از همان نخستین روزهایی که نقد ادبی و قواعد نقدی شکل گرفته چنین ارتباطی وجود داشته است. هنگامی که ارسطو تراژدی اودیپ اثر سوفوکلس را خواند، احساس کرد که نمایشنامه‌ای هنری و با ساختاری کامل و صحیح است پس با بررسی آن، قواعد نقدی خود را در مورد تراژدی یونانی استنتاج نمود. ارسطو با مطالعه این اثر آهنگ و حرکت درونی را که سازنده روح تراژدی است، احساس کرد و دریافت که نمایشنامه تقلید یا تکرار جدیدی از ساختار زندگی با همان ابعاد است که در نغمه‌ای خاص شبیه به نغمات موسیقی عرضه می‌شود، آغاز و میانه و انتهایی دارد، در واقع رابطه با متن بود که اندیشه الگوی نمایشنامه را در ذهن ارسطو و دیگر ناقدان متبلور ساخت. متن ادبی یا هنری و میزان مشابهت و تقلید دقیق آن از عالم خارج در طول زمان سرچشمه‌ای جوشان بوده که افکار و آراء نقدی با همه اختلافات و تفاوت‌هایش از آن تراویده است. همان‌طور که نظریه «محاكاة» (تقلید) ارسطو براساس مطالعه نمایش اودیپ ارائه شد و قرن‌ها منتقدان را برای شرح و تفسیرش به خود مشغول نمود. هنگامی که شاعر و منتقد انگلیسی شلی و یارانش تقلید را به معنای تکرار ساختار حیات تفسیر کردند و تکرار ساختار را نوعی آفرینش معرفی نمودند، نظریه دیگری پیرامون تکرار ساختار اثر هنری پا گرفت که آن را از عکس‌برداری ساده از طبیعت متمایز می‌ساخت و باز از پی آن تئوریهای دیگری در هنر و رابطه آن با طبیعت پدید آمد.

نقد ادبی در جستجوی شناختن روحی است که حلقه اتصال سه رکن اصلی اثر ادبی است که همان مثلث هنرمند، واقعیت اجتماعی و زبان اثر است. واقعیت خارجی از سویی در بارور ساختن تواناییهای هنرمند برای خلق اثر هنری و از سوی دیگر در نوع اثر هنری که آفریده می‌شود، تأثیر می‌گذارد. هنرمند همواره در حرکتی دائم و ارتباطی مستمر با این واقعیت خارجی و اجتماعی قرار دارد، همچنان که با زبان در ارتباطی دائمی است، زیرا زبان عنصری پویا و زنده است که روابط اجتماعی و رابطه ادیب و اجتماع را تشکیل می‌دهد. بنابراین کنش و واکنش بین این سه رکن، دائمی است و ناقد باید برای شناسایی اثر ادبی به داخل این مثلث نفوذ کند و روابط آن را بشناسد و تکرار جدید ساختار واقعیت را از این راه مشاهده نماید.

از سوی دیگر ادبیات از هر زاویه‌ای که بنگریم به هر حال بافتی لغوی دارد و اگر هنرمند و

ادیب بخواهد طرح ساختار زندگی را از نو بریزد، باید که ترکیب زبان را نیز از نو بیافریند. اگر با واقعیت خارجی و اجتماعی خود در رابطه و حدیث درونی است باید که با زبان نیز در چنین گفتگویی باشد. اگر واقعیت را از دیدی وسیع می‌نگرد به زبان نیز چنین بنگرد.

به دلیل اهمیت موضوع، تحقیقات بسیاری در زمینه ساختار لغوی ادب و شعر انجام شده که سبکها و روشها و اصول بلاغت و فصاحت و معانی و بیان و بدیع و خطابه و کتابت و جز آن را به تفصیل و در دایره‌ای مستقل از دایره اجتماع و واقعیت خارجی که اثر ادبی در آن شکل گرفته، مورد توجه قرار داده است. تردیدی نیست که جدایی افکندن بین ادبیات و زبان آن و واقعیت خارجی به همان اندازه کوشش برای ارتباط دادن مکانیکی و ارگانیک اجباری بین آنها نادرست است. بنابراین سعی نداریم که بطور مصنوعی چنین ارتباطی را بین هنرمند و هنرش یا ادیب و ادبش از سویی و زبانی که به کار می‌گیرد و واقعیت خارجی که با آن زبان از آن تعبیر می‌کند، به اجبار برقرار سازیم. اما می‌گوییم که فن سخنوری همانند سایر فنون - مانند نقاشی و موسیقی - هرگاه تنها برای ادای وظیفه عادی خود به کار رود، چنان که نقاشی برای رنگ کردن دیوار یا موسیقی برای تولید اصواتی معین با دلالتی مشخص به کار گرفته شود، یا سخن تنها برای رفع نیاز روزمره مورد استفاده باشد وظیفه و هدفی هنری و جمالی را دنبال نمی‌کند، اما اگر هنرمند - نقاش و موسیقی‌دان و ادیب - هرکدام از اینها را برای تحقق هدفی دیگر که به ذات او و به واقعیت خارجی و اجتماعی مورد تعبیر او، مربوط است به کار برد، موضوع جنبه دیگری می‌یابد و رابطه‌ای زنده بین ادیب و زبان ایجاد می‌شود.

زبان مانند تاریخ مسیری دارد که باید شناخته شود و تحلیل گردد و تطور و رشد و مواضع ضعف و قدرت آن معلوم شود. به همین شناسختی لاجرم باید به شناخت زبان کنونی، زبان اجتماع و واقعیت خارجی گسترش یابد و حیات فعلی آن را نیز در برگیرد «زیرا زبان به خودی خود کتاب لغت نیست بلکه موجودی زنده است که تاریخی دارد و به ملت و اجتماعی منسوب است و تاریخ آن از همه عناصر حیات این اجتماع و ملت تشکیل شده و حیات آن امت را منعکس می‌کند»^۱.

ادیب مبتکر و برجسته معاصر گرچه از «خود» یا از «من» تعبیر می‌کند ولی پیوسته در صدد یافتن چیزی است که خارج از او و وسیعتر از اوست و پیوسته در تلاش است تا بین «من»

۱- فی النقد النظری نحو حركة راسخة، ص ۱۰۴ به نقل از دکتر حسین مروءة.

و عالم خارج و واقعیت خارجی که از آن سخن می‌گوید و خود نیز از آن‌جا می‌آید، اتحاد برقرار سازد. درک این رابطه خود به‌خودی میان خاص و عام، میان عالم درون و عالم بیرون و سپس تعبیر از آن با زبان، تجسم دیگری از همان مثلث هنرمند، واقعیت خارجی و زبان است و گمان نمی‌بریم به‌بیانی شیواتر از بیان محمود درویش قادر باشیم این رابطه خود به‌خودی را به‌تصویر در آوریم:

«کودکی‌ام را مقابل دیدگان شما ترسیم می‌کنم، نه از آن جهت که با آه و افسوس بر آن بی‌گناهی از دست رفته مشتاقم و نه از آن روی که مرحله کودکی را عنصری اساسی در تعیین گرایش شاعر می‌دانم بلکه بدان سبب که کودکی در مثل احوال ما ویژگی خاصی دارد که به‌ما - ولو به‌میزانی اندک - کمک می‌کند تا رابطه خود به‌خودی میان خاص و عام را درک کنیم. کودکی من شروع تراژدی من است که با شروع تراژدی یک ملت متولد گردید، این کودکی در آتش و در چادر و در تبعید متولد شد، بی‌هیچ توجیه و بهانه‌ای که برایش قابل درک باشد و ناگهان خود را در ردیف مردان بزرگسالی یافت که توانایی تحمل سختیها را دارند. گلوله‌ای که نیمه شب تابستان ۱۹۴۸ در آسمان دهکده آرام (من) شلیک شد، بین هیچکس فرقی نهد و من که در آن زمان پیش از شش سال نداشتم خود را در حال دویدن به‌سوی باغستانهای سیاه زیتون و کوههای صعب‌العبور یافتم، گاهی بر پای ایستاده و گاهی بر سینه خیزیده و پس از شبی خونین و پراز ترس و تشنگی قدم در سرزمینی نهادم که نامش لبنان بود... و چون آن کودک پشمینه‌پوش از خستگی راه رست، کوهی از سؤالات بر اندیشه‌اش فرو ریخت و از همان شب وصف ویژه عالم کودکی دگرگون شد و آن کودک از زبانی که او را از بزرگسالان مجزاً سازد، محروم گشت. شگفت آن که شب احساسی مبهم به‌او بخشید که او دیگر تفاوتی با مردان بزرگ ندارد و در اندیشه و احساسش کلماتی جدید رنگ گرفت که دانست کلمات سرنوشت ساز است، کلماتی چون: مرزها، پناهندگان، اشغال، صلیب سرخ، مجله، رادیو، بازگشت و فلسطین...

پیش از این نیازی نداشتم بدانم اهل کجا هستم، از این رو نخستین رابطه‌ام با این قضیه با آشنایی ناگهانی‌ام با کلمات آغاز گردید...

و در همان حال کودکی دانستم که فلسطین یعنی عالم کودکی و آن مکانی است که عودت به آن مرا از رنج کلمه‌گزنده «پناهنده» خواهد رهانید و این‌گونه عواطف و احساساتم اسیر و مسحور کلمه «بازگشت» گردید که به معنی مصلحت و پایان ننگ بود، پس در انتظار ماندم و احساس تلخ ناامیدی و ظلم و آوارگی بر ذهن کوچکم غالب گردید، موهبت بازی و بالارفتن از

درختان و چیدن گلها و دویدن در پی پروانگان را از دست دادم و مانند دیگر بزرگسالان و مانند خانواده‌ام به گوشه‌نشینی و سکوت و اندیشه پناه بردم... و اینک می‌توانم از دور دستها به وضوح دریابم که نخستین موهبتی که مرا به شعر رهنمون گردید، موهبت تأمل بود که مرا به ارتباطی اجباری با انبوه کلمات تازه در فضایی لبریز از غربت و دلتنگی واداشت و احساس مرا برای شکایت، ژرف ساخت و می‌توانم به خوبی درک کنم که چگونه حساسیتی شدید در برابر تجاوز در من متولد شد، چرا که کودکی من قربانی تجاوز بود. اینک با این نگاه به گذشته می‌فهمم که کودکی‌ام، مرحله‌ای از مراحل زندگی من نبود بلکه وطن من بود و در وطن کودکی مراحل حرمان، ترس، عزلت، تأمل و خشم، خشم بر واقعیت جدید و خشم بر اشغالگران کودکی‌ام را تجربه می‌کردم. این تجربه کودکی در تبعید بود که در پی آن تجربه‌ای دیگر آمد، تجربه این واقعیت تلخ که «بازگشت»، تبعیدی دیگر است.

غروب یک روز به من گفتند که به فلسطین باز می‌گردیم، شبانگاه در امتداد ده‌ها کیلومتر راه در کوه و دشت من و یکی از عموهایم و یک راهنما که آشنایی‌اش با راههای کوهستانی را وسیله کسب روزی قرار داده بود، ره پیمودیم تا صبحگاه که خود را در برابر دیوار پولادی ناامیدی و فروریختن آرزوهایم یافتیم. من اینک در فلسطین موعودم اما پس فلسطین کجاست؟ نه، این فلسطین نیست، این آن زمین سحرآمیز، آن رهایی از ظلم و حرمان که مرا در آغوش گیرد نیست، اینک آن کودک که بعد از دو سال انتظار برگشته خود را اسیر تبعیدگاهی دیگر می‌یابد که به روشی دیگر اداره می‌شود و در سرزمینی که از آن او نیست، از آن او نیست. این حقیقت دوم شدیدترین نیرویی بوده که تا به امروز احساس مرا به این تراژدی به اهتزاز و حرکت در آورده و نخستین تجربه شعری مرا شکل داده است. دریافتم که با زبان جدیدی روبرو شده‌ام: نامم اینک پناهنده فلسطینی در فلسطین است... و این تجربه تلخ بسیار خطرناکتر از تجربه تبعیدگاه بود، چرا که در تبعیدگاه تبعیدی لبریز انتظار و لبریز احساسی است که تراژدی را موقتی می‌داند، رایحه امید را استشمام می‌کند و شکنجه تبعیدگاه را بردوش می‌کشد و یاد خانه و مزرعه و زیبایی وطن و خوشبختی را در دل زنده نگه می‌دارد، اما تجربه پناهندگی در وطن در هیچ توجیهی نمی‌گنجد و در ادراک کودکانه در نمی‌آید.

اینجا حتی در زیباترین رویاهایت احساس گرفتگی و خشم می‌کنی؛ احساس می‌کردم که واقعیت من از کتابی قدیمی عاریه گرفته شده که در من احساسی مبهم پدید می‌آورد از آن رو که قادر به خواندنش نیستم. ولی این کابوس به همین شکل ادامه نمی‌یابد. پناهنده فلسطینی در

فلسطین با حرمانش به حال خود رها نمی‌شود، بلکه عنصری تازه افزون می‌گردد و آن پدیده تحدی و مبارز طلبیدن غاصب سارق است که شمشیری است دو لبه، یک لبه‌اش احساس از هم گسستگی درونی را می‌افزاید و لبه دیگرش این احساس را در نقطه تحدی مقابل که به جهاد و مبارزه می‌انجامد، منفجر می‌سازد^۱.

هدف از این مقدمه طولانی که ذکر شد، آن که نقد ادبی را در صورت تکامل یافته‌اش وسیله شناخت متن ادبی - با همه زوایا و مفاهیم و پدیده‌هایش - معرفی کنیم و به این اصل واقف شویم که گرایشهای نقدی اگر هر کدام منفصل و گسسته از سایر اندیشه‌ها و آراء و گرایشهای نقدی در صدد تفسیر و شناخت اثر هنری یا ادبی بر آید دور است که ره به جایی برد و از حقیقت جدا نیفتد. مطالعه گرایشهای نقدی در کتابهای اهل فن و ناقدان معاصر یک نکته دیگر را هم آشکار می‌سازد و آن این که نامگذاری گرایشها با عناوین مختلف مانع از یافتن وجوه اشتراک متعدد در این گرایشها نیست که خود می‌تواند به ادغام چندین دیدگاه نقدی در یک دید کاملتر بینجامد. صرف نظر از آن که همه گرایشهای نقدی در واقع برای شناخت یک متن ادبی از وجوه مختلف آن ضرورت دارد لازم است که کوشش پیگیر و همه جانبه برای تکوین نقدی ادبی که بررسی متن را از زوایا و وجوه مختلف وجهه همت خود قرار می‌دهد، به عمل آید.

ضرورت اهتمام به متن ادبی از زوایای مختلف و بر مبنای نگرش‌های گوناگون، از دید منتقدان بصیر معاصر دور نمانده و از همان نخستین سالهای قرن حاضر که نقد ادبی جدید در مسیر تازه‌ای قرار گرفته، مقدمات در افکندن طرحی نو در آن فراهم آمده است. چنان که خواهیم دید، طه حسین در مقدمه «فی الادب الجاهلی» عدم کفایت نقدی را که تنها بر یک جنبه یا یک زاویه تکیه کند، مورد تأکید قرار داده گرچه با این بیان که گفتیم و با این مفهوم که اشاره شد بر وحدت کلی همه گرایشها تکیه نکرده است.

در پاره‌ای از کتابهای نقد معاصر^۲ گرایشهای نقدی طی سه عنوان: گرایش تاریخی،

۱- با تلخیص و تصرف از کتاب فی النقد النظری نحو حركة راسخه، ص ۷۶-۷۳.

۲- آنچه در متن آورده‌ایم تقسیمات گرایشهای نقدی براساس آثار نقدی معاصر عربی است که خالی از تأثیر نظر ناقدان غربی هم نیست. اما ناقدان غربی نیز خود روش یکسانی در این تقسیمات ندارند. یک تقسیم‌بندی آن است که (Frye) در کتاب تشریح نقد (Anatomy of Criticism) آورده است. وی نقد را بطور کلی ذیل چهار گرایش: تاریخی، اخلاقی، نمونه‌ای (ابتدایی) و معانی - بیانی مندرج ساخته و سپس هر نوع را به زیر گروه‌هایی تقسیم نموده، چنان که

گرایش فنی و گرایش لغوی تقسیم‌بندی شده، در حالی که مؤلفان بعضی کتابهای نقدی دیگر به اعتباری دیگر که اغلب ذوقی و براساس سلیقه مؤلف بوده به گرایشهای نقدی تکاملی، اجتماعی و روانی و مطبوعاتی قائل شده‌اند. مطالعه این کتابها تا حدود زیادی انطباق گرایش تکاملی را بر گرایشهای لغوی و تاریخی نشان می‌دهد. از سوی دیگر گرایش اجتماعی برخلاف آنچه از عنوانش انتظار می‌رود، گاهی تنها بر آن دسته از کوششهای نقدی اطلاق شده که با اندیشه‌ای سوسیالیستی و مارکسیستی به موضوع مورد بحث نگریده‌اند.

برخی دیگر از تألیفات نقدی معاصر بطور مستقل، انواعی چون نقد تحلیلی و نقد روان‌شناسی یا عناوینی نظیر آن را برای تحقیق اختیار کرده‌اند ولی این کتابها کمتر بر آثار ادبی عربی تکیه دارد و بیشتر نقل و ترجمه آثار و آراء منتقدان غربی در آن زمینه خاص یا تطبیق عقاید فروید بر آثار ادبی کهن غربی و اروپایی است. با این همه از آن‌جا که هدف از تألیف این کتاب، آشنایی با نقد معاصر عربی و شناخت این نقد آن گونه که در کتابهای ناقدان عرب معرفی شده است، می‌باشد، در این فصل می‌کوشیم مجموعه‌ای تنظیم یافته از آراء ایشان را در خصوص تقسیمات و گرایشهای نقدی معاصر ارائه نماییم.

گرایش تاریخی

مقصود از این گرایش نگرشی به ادب در سایه مطالعات تاریخی است به این معنی که نخست در خصوص ماده ادبی (متن ادبی مورد نظر اعم از نثر یا نظم) تحقیق شود و سپس عوامل محیطی و شخصی مربوط به آن مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد. بررسی متن ادبی از دو جهت: مادی صرف و معنوی مورد نظر است. مقصود از جهت مادی خالص، حکم بر وسایل کتابت از جمله جوهر و خط و نوع کاغذ و دوره‌ای که به آن قابل ارجاع است می‌باشد، چنین بررسی

مثلاً نقد تاریخی را دارای روشهای افسانه‌ای و تراژدی و کمدی و موضوعی دانسته یا نقد اخلاقی را به چهار فاز: لغوی، وصفی، رسمی، اساطیری و تأویل باطنی تقسیم کرده است. تأثیر پاره‌ای از تقسیمات او را در بعضی کتابهای نقد عربی معاصر می‌توان ملاحظه کرد.

نقد سیاسی و مکتب انتقادی اصالت زن، مکتبهای نقدی دیگری است که از توضیح آن به هدف رعایت اختصار و به جهت کمی فایده و کاربرد آن در نقد ادبی عربی خودداری کرده‌ایم، برای مطالعه آن ر. ک. به: پیش درآمدی بر نظریه

نیازمند افرادی متخصص و آگاه است که ممکن است خود اهل قلم نباشند. جهت معنوی، ضبط و تصحیح متون و بیان حقیقت آن است که فضیلت پیشگامی در آن به خاور شناسانی بر می گردد که متون و نسخ خطی عربی را با روش علمی مورد تحقیق قرار دادند، تصحیح کردند، بر آن حاشیه نوشتند و بعد نشر دادند.^۱

به همین نسبت نقد جدید علاوه بر نشر علمی آثار ادبی، به تحقیق تاریخ ادب و روایات ادبی قدیم همت گماشت و مسأله جعل (انتحال) شعر را مورد توجه قرار داد و تردیدی نیست که پیشگام ناقدان در این باب طه حسین با کتاب «فی الادب الجاهلی» بود. پس از تحقیق ماده و متن ادبی، دومین رکن نقد تاریخی تجزیه و تحلیل ویژگی های شخصیتی هنرمندان و ادبا و عوامل محیطی و خارجی است که احساسات آنها را برانگیخته و در خلق آثار هنری آنان تأثیر داشته است.

هدف از نقد تاریخی تفسیر پدیده های ادبی و شناخت تألیفات و شخصیت های نویسندگان بر مبنای تحلیل آثار و عوامل محیطی آنها است، از این رو پیش از اهتمام به حکم و برتری دادن فردی یا اثری بر فرد یا اثر دیگر، به ادراک و تفهیم توجه دارد. ناقدان این گرایش معتقدند که خواننده بعد از مطالعه هر تفسیری می تواند شخصاً حکمی صادر نماید. این گونه نقد نیاز به کوشش زیادی از سوی ناقد دارد و تنها بر استعداد های ذاتی او تکیه نمی کند. به علاوه هر ناقدی چه روش نقد ذاتی را در پیش گرفته باشد و چه نقد موضوعی را اساس کار خود قرار داده باشد، باید مبانی نقد تاریخی را رعایت کند، ضمن آن که نقد تاریخی مستلزم آن است که همه آثار یک نویسنده یا ادیب مطالعه شود و صدور حکمی نقدی در مورد یک اثر از آثار او بدون احاطه و اطلاع بر تمام تألیفات وی امکان پذیر نمی گردد. نکته دیگر آن که ناقدان نقد تاریخی بیش از آثار نویسندگان بزرگ و درجه اول هر دوره به نویسندگان درجه دوم و آثار ایشان اهتمام دارند. زیرا معتقدند که تألیفات درجه دوم از نظر دلالت تاریخی و انسانی بر دوره ای خاص قویتر و صادقترند. این نویسندگان تصویر بهتری از زمانه و اجتماع خود به دست می دهند که با واقعیت بیشتر مطابق است، در حالی که نویسندگان بزرگ و برجسته اغلب از زمان خود جلوتر یا عقب ترند و معمولاً مثل انسانی را تصویر می کنند یا به توصیف حالت طبیعی انسان می پردازند، برخلاف افراد متوسط که بیانگر پدیده های اجتماعی اند که حکم ناقد براساس آثارشان کمتر از

۱- این آثار به تفصیل در کتب تاریخ ادب و کتاب المستشرقون در ۳ جلد ذکر شده است.

حقیقت دور است.^۱

گرایش لغوی:

احتمالاً نقد لغوی از میان همه شاخه‌های نقد صاحب درازترین عمر است، عمری به‌درازای ادب عربی، از بازارهای عکاظ و سپس بازار مرید در صدر اسلام و بعد از آن محافل ادبی بصریان و کوفیان و مجالس و مناظراتی که در حضور خلفا و امرا و وزرا و با تشویق آنان تشکیل می‌شد که روایات آن در کتب تاریخ ادب موجود است و همگی دلالت بر اهتمام وافر عربی زبانها به‌زبان‌شان دارد. در دوره‌های بعد با گسترش فنّ تألیف و کتابت، معاجم و کتابهای مربوط به زبان، مفردات و قواعد آن به‌تعداد بسیار، تألیف و گردآوری شد. باگذشت زمان علوم لغوی در سه مسیر اصلی جریان یافت. نخست ضبط و ثبت مفردات در معاجم و کتابهای لغت؛ دوم اصلاح اشتباهات شایع لغوی، و سوم توجه به ریشه‌الفاظ و معانی آن. کتابهای لغت عربی از شروع پیدایش تا به‌امروز از سه مرحله گذشته: مرحله صوتی، مرحله ابجدی اول، مرحله ابجدی دوم. خلیل بن احمد فراهیدی واضع علم عروض اولین معجم لغوی را در زبان عربی تألیف نمود که کتاب مشهور «العین» است و با این تألیف علاوه بر پیشگامی تألیف معاجم، پیشوای مرحله صوتی از مراحل یادشده نیز محسوب می‌شود. کتابهای «الجمهرة» ابن درید و «البارع» ابوعلی قالی و «التهذیب» تألیف ازهری تابع روش اوست. زعامت مرحله اول ابجدی از آن جوهری صاحب «الصحاح» است که کلمات را برحسب حرف آخر آنها همراه با اعتبار حرف اول مرتب کرده و «المجمل» (تألیف ابن فارس) و «لسان العرب» (تألیف ابن منظور) و «القاموس المحیط» (تألیف فیروزآبادی) در این روش پیرو او محسوب می‌شوند. مرحله دوم ابجدی که با منظورکردن حرف اول کلمات و سپس حروف بعدی آن بدون تقید به حرف آخر کلمات مشخص می‌گردد، روش کتابهای لغت جدید است ولی در واقع به عهد زمخشری و معجم «اساس البلاغة» او و فیومی در «المصباح المنیر» بر می‌گردد. در عصر حاضر پطرس بستانی که پیشوای گردآورندگان معاجم در عصر نهضت است در قاموس «محیط المحیط» (۱۸۶۹) همین روش را پیروی نموده است.

از ویژگیهای قاموس «محیط المحیط» آن که مؤلف بسیاری از الفاظ عامیانه را در آن ذکر

نموده و با الفاظ فصیح تفسیر کرده و بسیاری از ریشه‌های الفاظ غیر عربی را که اصل ناشناخته‌ای داشته توضیح داده و بسیاری از اصطلاحاتی را که علوم جدید اقتضا می‌کند، در آن آورده است. در عصر نهضت ادبی پیشگامان نهضت در بالا بردن سطح زبان و بازگرداندن آن به شکوه و عظمت دوران گذشته و رهانیدن آن از انحطاطی که در دوره فترت عارض آن گردیده بود، اهتمامی بلیغ مبذول نمودند. گروهی از ناقدان ادب که محققان اخیر گاه ایشان را عاشقان زبان نامیده‌اند^۱ نقد لغوی را اساس فعالیت‌های فرهنگی خود قرار دادند و عمر خود را صرف اصلاح و تهذیب و حفظ زبان نمودند که از مشهورترینشان: ابراهیم یازجی، احمد فارس شدیاق، پیش از این یاد کردیم. کتابهای قواعد زبان برای تازه سالان نوشته شد و تدریس ادبیات کهن عربی و تقلید شعر و نثر قدیم رایج گردید. با انتشار کتابهای همگانی و مجلات و روزنامه‌ها، اصطلاحات جدید بسیاری شیوع یافت که لغویهای محافظه کار شمار زیادی از آنها را خروج از اصل عربی می‌دیدند و مورد انتقاد شدید قرار می‌دادند و نویسندگان را برای اصلاح آن ارشاد می‌نمودند. یازجی در سال ۱۸۹۹، سلسله مقالاتی در مورد زبان مطبوعات نشر داد و هفت سال بعد سلسله مقالاتی در اشتباهات لغوی مولدان (عرب زبانان ناخالص) تحریر نمود و وجوه صواب و خطا را در آن شرح داد. او نیز مانند بسیاری از ناقدان لغوی در نقد راه سخت‌گیری و شدت می‌پیمود و حتی موارد صحیح اما ضعیف را مردود می‌شمرد. ناقدان بسیاری بر طریق او رفتند و آثار متعددی در این زمینه خلق شد که از جمله آنها می‌توان از «اصلاح الفاسد فی لغة الجرائد» تألیف سلیم جندی و «الدلیل فی مرادف العامی والدخیل» تألیف رشید عطیة و «اخطاؤ نافی الصحف والدواوین» تألیف صلاح الدین زعبلاوی و «تذکرة الکاتب» تألیف اسعد داغر، نام برد.

چنین سخت‌گیری در عصر حاضر قابل تحمل نبود. از این رو طبیعی بود که در برابر آن واکنش نشان داده شود، و کنشی که در ظهور گروهی دیگر از منتقدان و اهل نظر تجسم یافت که روش یازجی را مردود می‌دانستند و مایه اختناق روح زبان و مانع پیشرفت آن می‌شناختند. استدلال این گروه براین پایه قرار داشت که زبان موجودی زنده است که همراه با زمان پیشرفت می‌کند و دگرگون می‌شود، و همانند هر موجودی گریزی از قانون تحوّل در آن نیست. اما معاجم لغوی ناقص است و همه کلام فصیح را در بر نمی‌گیرد، از این رو شایسته نیست که معیار نهایی

ارزیابی الفاظ و کلمات باشد، چرا که بسیاری الفاظ در آن ذکر نشده یا در روایت آن اختلاف هست. به علاوه باب قیاس و اشتقاق و مجاز پیوسته در برابر نویسندگان باز بوده و هست^۱ و برای حصول رشد در شیوه‌های فکری و بیانی نمی‌توان از این روش بی‌نیاز بود. در ضمن الفاظ دلالت‌هایی معنوی دارد که متون ادبی یا روایت الفاظ قادر به حصر آنها نیست، بلکه اهل ذوق و هوش آنها را برحسب قراین مناسب به کار می‌برند و ورود الفاظ غیر عربی اگر مغایر با طبیعت زبان نباشد با فصاحت منافاتی ندارد. نوآوران و نوگرایان در زبان با تکیه بر این اصول از نظریه خود دفاع می‌کردند و در این طریق دو روش داشتند: گروهی از ادبا که از ادبیات غربی متأثر بودند، روش خطابی یا ترسلی (نامه‌نگاری و رساله‌نویسی) داشتند، مانند: امین ریحانی در مقاله «روح اللغة» و احمد زکی در گفتار «بین العامیة والفصحی»، گروهی دیگر کلامی آمیخته با ریشخند تلخ و گزنده داشتند که بارزترین نمونه آن گفتار «لکم لغتکم ولی لغتی» تألیف جبران خلیل جبران است و مقالات نعیمه در «الغریبال»، از جمله گفتاری با عنوان «نقیق الضفادع»^۲ نیز بر همین روش جبران است. از دیگر داعیان تجدید باید به: احمد فارس شدیاق، یعقوب صروف، جرجی زیدان، جبر ضومط و عبدالقادر مغربی، اشاره کرد.

شدیاق بیشترین هم خود را صرف تصحیح معاجم لغوی به خصوص قاموس فیروزآبادی نمود که حاصل آن را «الجاسوس علی القاموس» نامید. مهمترین عیوبی که شدیاق بر قاموس فیروزآبادی گرفته، شامل موارد زیر است: نابسامانی در ترتیب الفاظ و مشتقات آن، فقدان تمیز میان مورد استعمال کلمه و معنای اصلی آن، تعریف لفظ با لفظ بدون توجه به حروف جازه‌ای که یک لفظ را متعدی می‌کند و لفظ دیگر را متعدی نمی‌سازد، بی‌توجهی به بسیاری از ساختارهای فعل و دیگر الفاظ، ذکر افعال بسیاری بدون ذکر ادوات متعدی ساختن آنها و تفسیر لفظ با مرادف آن و تفسیر مرادف با خود آن لفظ.

یعقوب صروف از اصل اقتصاد ذهنی دفاع می‌کرد، یعنی زبانی که به فهم نزدیکتر باشد و بر معنا دلالت قویتری داشته باشد، و به همین دلیل خود در نوشته‌هایش آسانترین الفاظ و در ضمن متین‌ترین و زیباترین ترکیبها را به کار برده، به نحوی که هم عموم خوانندگان آن را درک

۱- از ابن جنی در مقدمه الخصائص نقل است که: هر چه عرب به آن تکلم کند از کلام عرب است. مرادوی آن

است که اشتقاقیات جدید کلمات عربی که عربی زبانان به کار برند، معتبر است حتی اگر در معاجم لغوی احصاء نشده باشد.

۲- عنوان گفتار، «نقیق الضفادع» (آوای غوکان) خود حکایت این ریشخند تلخ است.

می‌کنند و هم برای اهل فن و تخصص مطلوب و خوشایند است. از آن‌جا که اکثر تألیفاتش مربوط به علوم طبیعی و عمرانی است، با انتقال اطلاعات و وارد ساختن تعییرات جدیدی که بحث علمی اقتضا می‌کند، باعث غنای بیشتر زبان عربی گردیده است.

جرجی زیدان گرچه در اصل مورّخی بزرگ است ولی صاحب نظرها و آراء آزاد در زبان و ادبیات نیز هست و بیشترین آراء وی در نقد لغوی در کتاب «تاریخ اللغة العربیة» منعکس گردیده که مفردات و ترکیبات لغوی و تحولات آن را طیّ زمان مورد بحث قرار داده و زبان را همانند موجودی زنده در معرض رشد و نوشدن و کهنه گشتن دانسته است.

جبر ضومط که پیش از این به بعضی از آراء و آثار او در نقد معاصر اشاره کردیم نیز از بزرگترین ناقدان لغوی نوآور عصر نهضت به شمار می‌رود. به نظر او مایه امتیاز و برتری زبان عربی تنها مفرداتی نیست که از دوره‌های قدیم به ارث برده، بلکه آنچه باعث تعین و تشخص آن می‌گردد دو جوهر اصلی است: اشتقاق و قیاس، که دو رکن زبان است و پیشرفت و رکود زبان به آن دو وابسته است. به علاوه مقید ماندن در حدود الفاظ و ترکیبات قدیم گاهی مخالف بلاغت و قانون پیشرفت است و بنابراین خروج از این حدود باعث تباهی زبان نخواهد بود.

آنچه در باره عبدالقادر مغربی مهم است، پیشنهاداتی است که در خصوص کلمات وارد نشده در معاجم به مجمع علمی عربی ارائه داده و این مسأله را با وضوح و صراحت عنوان نموده و گفته: «تا زمانی که این کلمات «غیر قاموسی» در کتابهای لغت عربی وارد نشود و تا زمانی که نویسندگان بزرگ آنها را به کار نگیرند، ناخوشایند و بی ارزش تلقی می‌گردد. ولی آنچه من از دانشمندان فاضل این مجمع می‌خواهم این است که به این الفاظ به چشم تحقیر ننگرند و کاربرد آن را یکسره تحریم نمایند بلکه پیشنهاد می‌کنم که آنها را تقسیم‌بندی کنند و بین تقسیمات مختلف آن تفاوت قائل شوند.» وی سپس خود این تقسیم‌بندی الفاظ غیر قاموسی را به صورت زیر ارائه می‌دهد:

- ۱- کلمات عربی الاصل که در معاجم وارد نشده ولی در سخن فصیحای عرب که به کلامشان استدلال می‌شود، موجود است.
- ۲- کلمات عربی الاصل که در کلام فصیحایی وارد شده که به سخنان استدلال نمی‌شود.
- ۳- کلمات عربی که متأخران ساخته‌اند و پیشینیان نمی‌شناخته‌اند.
- ۴- اصطلاحات فنی یا اداری که ماده عربی دارد ولی نزد قدمای عرب شناخته شده نبوده است.

۵- کلمات غیر عربی که یا سنگین است یا سبک.

۶- ترکیباتی که از زبانهای بیگانه به صورت ترجمه شده وارد زبان عربی شده، مانند: ذرالرماد فی العیون، لاجدید تحت الشمس.
۷- کلمات عامیانه.

به نظر مغربی کاربرد همه این کلمات و ترکیبات جز کلمات عامیانه و کلمات غیر عربی سنگین، بدون مانع و اشکال است.

انتقال و کاربرد کلمات غیر عربی در زبان عربی امر تازه‌ای نیست. از نخستین ادوار تاریخ ثبت شده زبان عربی، این گونه کلمات در عربی رایج بوده و بطور عادی و قابل فهم در سخن مردم و کلام فصیح عرب وارد می‌شده و دهها مورد آن را در قرآن کریم می‌توان یافت، نهایت آن که ورود و کاربرد چنین الفاظی جنبه فرهنگی و علمی نداشته و برحسب ذوق عربی برخی کلمات در زبان پذیرفته می‌شده، بی آنکه مرکزی لغوی و رسمی جواز یا عدم جواز آن را تأیید کند. در قرن نوزدهم میلادی با برقراری ارتباط علمی - فرهنگی با مغرب زمین، علوم جدید در کشورهای عربی تدریس می‌گردید که لازمه آن نقل منابع و مصادر آن علوم به زبان عربی یا رواج زبانهای بیگانه بود و این هردو حالت عملاً رخ داد. بسیاری از استادان فن، تعداد زیادی از کتابهای مرجع و علمی غربی را به زبان عربی ترجمه کردند که از سویی باعث احیای بسیاری از الفاظ قدیمی و از سوی دیگر سبب خلق الفاظ و کلمات تازه گردید. در بعضی مدارس و دانشکده‌ها هم زبان انگلیسی و فرانسه جایگزین زبان عربی شد و کتابهای خارجی مورد استفاده قرار گرفت که طبعاً به ضعف تألیف علمی به زبان عربی انجامید. ولی این ضعف چندان نبود که قابل جبران نباشد، بلکه به تدریج با پیشرفت فن چاپ و نشر مطبوعات و توجه عموم مردم به دانش و تمدن جدید تألیف علمی، فعالیت خود را از سر گرفت.

شاید اولین انجمن علمی که نام مجمع بر آن اطلاق گردید، مجمع علمی شرقی باشد که در سال ۱۸۸۲ به ریاست خاورشناس دکتر کرنی لیوس فاندیک در بیروت تأسیس گردید. این انجمن به معنی دقیق کلمه مجمعی لغوی نبود و اثراتش در حدود فرهنگ علمی کلی محدود ماند.

قدیمترین مجمع علمی لغوی، مجمعی است که در سال ۱۸۹۲ به ریاست توفیق البکری در مصر تأسیس شد. این مجمع کوشید که با وضع الفاظ مناسب عربی از ورود بی رویه الفاظ غیر عربی، جلوگیری کند. ولی از آن جا که عمر این انجمن طولانی نشد، موفق به وضع الفاظ

زیادی نگردید. جمعیتها و انجمنهای لغوی دیگری که بعد از این مجمع بوجود آمد نیز بیش از آن مؤثر واقع نشد. اما مجمع علمی عربی که ابتدا دیوان معارف نام داشت و بعد از پایان جنگ جهانی دوم در سوریه (دمشق) تشکیل گردید، فعالیتهای قابل توجهی را در مباحث لغوی و تاریخی و نشر آثار علمی و ادبی ارائه داد و تا به امروز نیز باقی و فعال است. ولی بزرگترین خدماتی که این مجمع انجام داده نه در زمینه لغوی بلکه در مورد نشر آثار عربی قدیم و بحثهای علمی و تألیفات تاریخی و ادبی نفیس است. مجمع زبان عربی هم که در سال ۱۹۳۲ در مصر تشکیل گردید (عهد ملک فواد اول) هدفش حفظ و اصلاح زبان و وضع معجم جدیدی بود که الفاظ و واژه‌های تازه وضع شده را در بر داشته باشد. این مجمع گرچه در وضع اصطلاحات خاص علوم و طب و ریاضیات و قانون و رنگها موفق بود ولی در مورد اصطلاحات و الفاظی که به امور عمومی و مسائل روزمره مربوط است به جهت عدم اعتماد بر طبع و ذوق موفقیتی نداشت. از جمله جدیدترین مجمع‌های عربی مجمع علمی عراقی است که در سال ۱۹۴۷ بطور رسمی به‌روشن مجمع علمی دمشق تأسیس گردید و هدفش توجه به سلامت زبان عربی و بحث و تألیف در ادبیات عربی و تاریخ عرب و مطالعه ملل اسلامی با نشر فرهنگ اسلامی و حفظ و نگهداری نسخ خطی و اسناد عربی نادر و احیای آن از طریق چاپ و نشر بود، و عملاً مصدر خدمات بسیاری در زمینه‌های یاد شده گردید.

تشکیل این انجمنها و مجامع، غیر از کوششهای فردی اصلاح طلبان و فرهنگ دوستان و ادبای عرب نظیر ابراهیم یازجی بود که شخصاً و بطور انفرادی در راه حفظ و اعتلای زبان عربی فعالیت می‌کردند و دانش و مطالعات و وقت خود را صرف این هدف می‌نمودند و عاشقانه زبان عربی را دوست می‌داشتند و به سبب همین علاقه مفرط، سخت‌گیری و تعصب و اظهار غیرتشان بر حفظ اصول عربی و ممانعت از ورود الفاظ مبتذل و غیر اصیل قابل توجیه است.

چنان که پیش از این گفتیم، نقد لغوی نیازمند آشنایی درست به تاریخ و تحوّل دلالتهای الفاظ بخصوص اوصاف و الفاظ دال بر مفاهیم عاطفی و معنوی است، زیرا این الفاظ در تحوّل و تغییر دائمی است. وظیفه ناقد آن است که معنی اصطلاحی کلمات را از معنی اشتقاقی آن تشخیص دهد تا مقصود نویسنده را درست بفهمد. مسأله مهم دیگر در نقد لغوی میزان آزادی و اختیار نویسنده در مورد خروج از قوانین زبان است. اگر نویسنده فردی تازه کار (آماتور) باشد، باید در این خصوص بروی سخت‌گیری کرد و مانع از آن شد که ناتوانی و یا ضعف لغوی و دستوری خود را در پوشش بلاغتی ادعایی مخفی دارد. خروج بر قواعد زبان تنها از سوی

نویسندگان بزرگ و مسلط بر زبان، مجاز شمرده می‌شود زیرا ایشان از روی عمد و به دلیل خاصی، گاهی خلاف قواعد سخن می‌گویند. قرآن کریم نیز خود در پاره‌ای آیات مشتمل بر خروج بر قواعد ظاهری نحو است که علمای بلاغت را بر آن داشته تا توجیهی بلاغی برای این خروج بجویند.^۱

مسئله دیگری که ناقد لغوی باید به آن اهمیت دهد و در خصوص آن مسامحه ننماید، تکیه کردن ادیب و شاعر بر محفوظات لغوی اوست، به این معنی که به جای خلق تراکیب و عبارات و تشبیهات و استعارات نو برای دلالت بر احساسات و افکارش به تکرار مکرر استعارات و تعابیر قدما و عاریت گرفتن این عبارات از متون قدیم بسنده کند. چنین امری که دلیل تبلی عقلی نویسنده است مانعی در برابر غنا و گسترش زبان خواهد بود؛ زیرا غنای لغوی در هر زبانی وابسته به تعداد الفاظ آن زبان نیست بلکه به غنای مفاهیم فکری و عاطفی که آن زبان قادر به تعبیر از آن باشد، بستگی دارد.^۲ یعنی در شناخت غنای زبان کمیّت و تنوّع و دقّت تعبیّرات لحاظ و اعتبار می‌شود نه کمیّت مفردات و الفاظ.

نکته قابل اهمیت دیگر آن که زبان دارای مترادفات نیست و حتّی اسمها و صفاتی که ظاهراً مترادف به نظر می‌رسند - مانند اسمهای اسد و سیف در زبان عربی که مترادفات بسیاری برایشان ذکر می‌کنند - در واقع به یک درجه از دقّت و بیان نیستند. نوع صفاتی که نویسنده به کار می‌برد، بر پختگی یا خامی اندیشه او دلالت دارد. طبع خام فرد را به مبالغه و امی دارد در حالی که پختگی در موزون بودن بدون ضعف و استحکام بدون اسراف لفظی جلوه می‌کند.^۳

برخلاف همه تلاشهای ناقدان لغوی و ادیبی که بر حفظ اصالت زبان عربی مصر بودند این گرایش نقدی در دهه‌های اخیر مورد اهمال قرار گرفت و متأسفانه خروج بر اصول و قواعد زبان از مظاهر نوآوری و تجدید شمرده شد، تا آن‌جا که بعضی ناقدان از جمله نعیمه در «الغربال» معتقد شدند که شاعر مادامی که مقصود و منظورش قابل فهم است و لفظی که معنای مورد نظرش را می‌رساند مفید می‌باشد، از خطای لغوی مصون است و اساساً تحوّل زبان اقتضا می‌کند که ادبا در اشتقاق مفردات آزاد باشند. به نظر می‌رسد ارتکاب اشتباهات لغوی و دستوری از سوی

۱- مثل کاربرد مفرد به جای مثنی: فلا یخرجنکما من الجنة فتشقی یا مفرد به جای جمع: واجعلنا للمتقین اماماً - و

تقدیم ضمیر بر مفسّر: فاوجس فی نفسه خیفه موسی. ر. ک. به فی الادب و النقد - ص ۲۵.

۳- مرجع سابق، ص ۲۷.

۲- فی الادب و النقد، ص ۲۶.

برخی ادبای معاصر در شعر و قصه و مقاله یا ناشی از عدم توجه ناقدان معاصر به سلامت زبان است که از متهم شدن به جمود و ارتجاع هراس دارند، یا به علت علاقه ایشان به تجدید و نوگرایی است که به خطا آن را در خروج بر مقتضیات زبان و سلامت عبارات جستجو کرده‌اند و یا آن که اساساً به جهت نقصان و کاستی در شناخت زبان و دستور، به اصول بیان و تعبیر کلامی آگاهی ندارند. جماعتی هم به بهانه ترجیح اهمیت مضمون (محتوی) بر شکل و قالب و با مربوط ساختن مسائل مطرح شده در نقد لغوی به موضوع تضاد معنا و لفظ، فضیلت معنای لفظ را مانند سلاحی در برابر هر ناقدی که خواهان سلامت زبان است، به کار می‌برند. جسارت این گروه از ادبای معاصر در هتک حرمت زبان از سویی و سکوت ناقدان در برابر این جماعت از سوی دیگر، بر ناقدان بصیر که در قبال زبان عربی و هویت عربی احساس مسؤولیت می‌کنند، گران است. نازک الملائکه شاعر و منتقد عراقی در گفتاری با عنوان «الناقد العربی والمسؤولیة اللغویة»^۱ این پدیده را به تفصیل مورد بحث قرار داده و آن را از زوایای مختلف بررسی کرده است، از جمله می‌گوید: «ریشه‌های اصلی این پدیده را در پنداری موهوم می‌یابیم که گریبانگیر نسل معاصر عرب است و خلاصه آن این که اهتمام به زبان و سعی در حفظ قوانین آن دلیل بر جمود فکری ادیب یا کاستی آشکار در فرهنگ نوین اوست. چنین اعتقاد نادرستی در اندیشه شاعران و نویسندگان نیز تجسم یافته تا آن جاکه تجدید و نوآوری را عملاً معادل بی‌ارزش شمردن قوانین دستوری و اهمال و مسامحه در معیارهای لغوی می‌دانند. به نظر می‌رسد که امروز ناقد عربی باید اعتراف کند که در مورد آگاهانیدن شاعر به الفاظ غلط یا قواعد خرق شده در شعرش دچار حرج و شرم است. نه از آن رو که این اشتباهات را می‌پذیرد، بلکه به آن دلیل که می‌ترسد به عنوان ناقدی ارتجاعی که از جریانهای نو در نقد بی‌خبر است و نمی‌داند که محتوا مهمتر از لفظ و شکل است، متهم گردد.»

وی پس از ذکر مثالهای متعددی از اشتباهات لغوی و سکوت ناقدان در برابر آن می‌افزاید: «ما عمیقاً به تجدید و نوآوری ایمان داریم و معتقدیم که این نوآوری تنها به دست شاعران و ادباء و ناقدان با فرهنگ و با استعداد تحقق می‌یابد ولی این همه، یک مسأله است و بیهوده شمردن معیارها امری دیگر. ما با قدرت و شدت، به بازی گرفتن قوانین زبان و دستور را مردود می‌شماریم و اجازه نمی‌دهیم که شاعری به بهانه تنگی قافیه یا فشار وزن به خود اجازه

چنین کاری بدهد... هر نوع خروجی بر قواعد شناخته شده زبان، نقصانی در تعبیر شعری و مایه دوری آن از روح زمان است.^۱

گرایش تکاملی:

این اصطلاح تابع هیچ تعریف فنی دارای ویژگیهای آشکار نیست، نه نقد تاریخی خالص است نه نقد بلاغی محدود نه نقد روان‌شناسی آنطور که روان‌شناسی جدید تفسیر می‌کند، ولی عمده بر بُعد تاریخی و لغوی تکیه دارد. در این گرایش بافت اثر ادبی به عنوان قالبی برای معانی مورد توجه قرار می‌گیرد و نقد لغوی و بیانی را نیز مورد استفاده قرار می‌دهد. ویژگی ناقدان تکاملی وسعت معارف و اطلاعات تاریخی ایشان و توانایی آمیختن این معارف با اعتبارات فکری و اجتماعی و زیبایی‌شناسی مختلف است. علوم زبان از نحو و بلاغت و عروض را در فهم و تحلیل متون ادبی مورد اعتماد قرار می‌دهند و ضمن آن که بر ویژگیهای خاص اثر ادبی که قابل تحلیل است تکیه می‌کنند، معتقدند که نقد لغوی به علت خصوصیات ساختاری زبان قادر به نشان دادن صور خیال و احساسات هنری مختلف است.

آنان با این سرمایه فکری و فرهنگی توانستند نقد معاصر را با آراء محکمی پیرامون روشهای بحث در ادبیات، غنی سازند. پایه‌های این نقد به دست شیخ حسین مرصفی نهاده شد ولی فضیلت اصلی ارتقاء آن را طه حسین به خود اختصاص داده و پس از او گروهی از ناقدان با فرهنگ معاصر مانند: شکری و عقاد و مازنی و هیکل بر روش او رفته‌اند. پیش از این از «الوسيلة الادبية» و ویژگیهای آن یاد کردیم. اما اثر بزرگ طه حسین «فی الادب الجاهلی» نقطه عطفی در نقد معاصر محسوب می‌شود، زیرا نشان‌دهنده جرأت نویسنده در نقد روشهای قدیمی و صراحت وی در اظهار نظر و سرباز زدن از هر چه مخالف عقل است، می‌باشد. این اثر مشتمل بر هفت باب یا کتاب است و اولین بخش آن اختصاص به نقد معیارهای موجود در زمان مؤلف برای مطالعه ادبیات دارد. ابتدا معیار سیاسی را در تقسیم دوره‌های تاریخ ادبیات که بر حسب ادوار سیاسی جاهلی، اسلامی، اموی و عباسی تنظیم شده، مورد انتقاد قرار می‌دهد؛ زیرا تحولات ادبی همیشه بر تحولات سیاسی منطبق نیست، بلکه گاهی با آن اختلاف دارد: «ما منکر ارتباط ادبیات و سیاست نیستیم، بلکه تنها می‌خواهیم در این رابطه چندان راه اسراف نرویم که

سیاست را معیار ادب قرار دهیم... ممکن است شکوفایی سیاسی باعث شکوفایی ادبی گردد و نیز ممکن است که انحطاط سیاسی سبب شکوفایی ادب باشد. قرن چهارم هجری دلیلی واضح بر رابطه بین ادبیات و سیاست است و ممکن است که این ارتباط معکوس گردد و ادبیات به حساب انحطاط سیاسی شکوفا شود.^۱

مؤلف سپس معیار علمی در نقد را مورد توجه قرار می دهد که گرایش علمی در نقد یا نقد علمی نیز خوانده می شود. این معیار در آغاز توسط ناقدان فرانسوی برای تطبیق بر ادبیات اختیار گردید و عده ای از ناقدان معاصر عرب هم بر روش ایشان به نقد و بررسی ادبیات پرداختند. مشرب ناقدان فرانسوی کاملاً یکسان نبود. سنت بیو (Saint Beuve) از طریق مطالعه روان ادیب و اثر آن در ادبش به نقد می پرداخت در حالی که نقد تین (Taine) بر بررسی محیط زندگی ادیب و شناخت تأثیرات به وجود آورنده شخصیت نویسنده یا شاعر استوار بود و همانند نظریه واقع گرایی بر نیروهای اجتماعی موجود در ورای ادب تکیه می نمود.^۲ برونتیر (Bruntier) در صدد تطبیق آراء داروین در قلمرو ادب بود و ادبیات را از این نظر که نتیجه تحوّل نظیر تحوّل همه موجودات زنده است، مورد توجه قرار می داد.

سنت بیو احتمالاً بزرگترین مایه شکست مکتب کلاسیک به شمار می رود که با شیوه ای سخره آمیز به انتقاد شدید از پیروان آن برخاسته است. وی هیچ نوع مدارا و رفق را در هجوم بر قواعد و نمونه های نقدی و ادبی جایز نمی داند گرچه آن نمونه ها از صور کامل نبوغ یک ملت باشد، حتی در تفسیر نبوغ ملتها و نبوغ افراد نیز کمترین نرمی و انعطافی نشان نمی دهد و آن را به عواملی مانند محیط و نژاد و زمان بر می گرداند. هیولیت تین، ناقد بزرگ معاصر او نیز همین روش را در کتاب مشهورش «تاریخ ادبیات انگلیس» اتخاذ کرده است. اما بیو روش تین را نیز مورد انتقاد قرار داده زیرا تین هرچه را در نویسنده یافته با محیط و نژاد و زمان تفسیر کرده و از جوهر فردی که قابل تفسیر نیست و ویژگی نبوغ فردی است غفلت نموده است.^۳

بنابراین می توان دریافت که مکتب نقدی بیو همچنان که خود او بیان کرده این است که اثر ادبی تعبیری از مزاج فردی است. بیو در مطالعه احوال نویسندگان معاصرش به دقت به بررسی پدیده های حیات مادی و عقلانی و اخلاقی پرداخته و از هیچ مورد جزئی فروگذار نکرده است.

۱- نقل از فی الادب الجاهلی .

۲- منهج الواقعية فی الابداع الادبی، ص ۲۶.

۳- فی الادب والنقد - ص ۷۲.

به این ترتیب نقد او تصویر شخصیت نویسندگان است و سپس برحسب روابطی که ممکن است میان آنان قابل تصور باشد ایشان را به دسته‌هایی تقسیم کرده چنان‌که عادت دانشمندان گیاه‌شناس یا زیست‌شناس است. ولی چنین کاری نیازمند کوشش مستمر طی سالهای دراز بود، یعنی بیش از آن که عمر بیوکفاف تکمیل آن را بدهد، از این رو باقیمانده کار او را دیگران به پایان بردند. با این همه سنت بیو هرگز ادعا نکرد که نقد، تنها علم است و هر انسانی می‌تواند ناقد باشد، بلکه پیوسته بر این عقیده بود که نقد هنر است و نباید کسی جز هنرمند به آن دست یازد. بیو روش نقدی خود را در گفتاری پیرامون شاتو بریان چنین شرح داده: «ادیات و آفرینش ادبی در نظر من جدای از انسان نیست. من می‌توانم تألیفی ادبی را درک کنم ولی حکم بر آن بدون شناسایی نویسنده‌اش بسیار مشکل است، زیرا میوه درخت از نوع خود آن است، و این‌گونه مطالعه ادبی مرا به مطالعه انسانی سوق می‌دهد»^۱.

شناخت انسان ممتاز - ادیب، شاعر یا هر شخصیتی که اثر ادبی‌اش مورد نقد است - با شناخت اصل او، خانواده و والدین او و بخصوص مادرش و نیز دیگر اعضای خانواده‌اش، و با مطالعه و شناخت محیطی که در آن رشد یافته، دوستان و هموطنانی که در میان آنها نبوغش شکوفا گشته و حتی دشمنانش که مایه خشم آنها گردیده، میسر می‌شود. به نظر می‌رسد که بیو نقد ادبی را تنها شاخه‌ای از هنر ادبی محسوب نمی‌کند، بلکه آن را یکی از علوم انسانی می‌شمرد که همتای روان‌شناسی و جامعه‌شناسی است و دقت و اهمیتش در مطالعه انسان کمتر از آنها نیست^۲. عیب روش بیو آن است که در ضمن نقد - از فرط پرداختن به مؤلف - احیاناً اثر ادبی را فراموش می‌کند و در واقع آن را فدای نویسنده می‌نماید. به علاوه دقت و جستجوی جزئیات شخصی زندگی نویسندگان در بسیاری موارد به‌هتک ستر منجر می‌شود و نه تنها نویسنده را مورد اتهام یا بی‌حرمتی قرار می‌دهد بلکه احتمالاً خواننده و ناقد را از زیبایی اثر ادبی منصرف می‌سازد و منتقد را به علّت اعتبارات اخلاقی و انسانی، یا اعتبارات فکری محض از سلامت حکم و قضاوت دور می‌سازد، زیرا تفصیل و جزئیات همیشه مدلول حقیقی‌اش را ارائه نمی‌دهد و باعث نادرستی حکم می‌گردد^۳.

علاوه بر این، متأسفانه بیو از جمله ناقدانی است که به بی‌عدالتی متهم گردیده، زیرا خود

۱- فی‌الادب والنقد، ص ۷۶.

۲- مرجع سابق - ص ۸۳ و ۸۴.

۳- مرجع سابق - ص ۸۳ و ۸۴.

قبل از پرداختن به نقد در ادبیات طبع آزمایی کرده ولی موفقیت چندانی نصیبش نشده بود، در حالی که معاصرانش - هوگو، لامارتین و دو موسیه - موفقیت بسیار داشتند.

نقد علمی در اواخر قرن نوزدهم به دنبال جنبش بزرگی که در مباحث طبیعی و علمی بخصوص در زیست‌شناسی پدید آمد، ظهور نمود. تئوریهای جدید علمی و مشهورتر از همه آنها نظریه تحول و اصل انواع داروین در محدوده علوم طبیعی محصور نماند و همان‌طور که هربرت اسپنسر فیلسوف انگلیسی در صدد تطبیق آن بر علوم انسانی مثل جامعه‌شناسی و اخلاق و روان‌شناسی برآمد، ناقدان ادب تحت تأثیر جنجالی که این تئوری برپا کرده بود، کوشیدند آن را بر ادبیات منطبق سازند. فردیناند بروننیر یکی از بزرگترین منتقدان فرانسه در مجموعه کتابهایش که «تحول انواع ادبیات» نام دارد برای تحقق بخشیدن به این هدف، انواع ادبی مانند: نمایشنامه و داستان و خطابه را از جهت کیفیت تحولشان در طول تاریخ مورد مطالعه قرار داد و تئوری لامارک و داروین را بر سه نوع ادبی: نمایشنامه، شعر^۱ و نقد ادبی تطبیق نمود^۲. البته این نظریه خالی از انحراف نیست و شاید چنان‌که دکتر مندور معتقد است سبب تباهی بسیاری از احکام نقدی او گردیده^۳ باشد ولی بروننیر از سویی به علت شخصیت مهم نقدی خود و از سویی دیگر با تکیه بر جزئیات و تفصیلاتی که احتمالاً در برخی موارد به نفع اثبات این تئوری در قلمرو ادبیات بود، مدتها توجه اهل ادب و نقد را به این تحقیق و تطبیق جلب نمود و پیروانی یافت. با این همه ناقدان بزرگ دیگری که حقیقت را می‌شناختند با این معیار نقدی ناصواب به مقابله برخاستند. یکی از این ناقدان در رد آن به‌ریش‌خند گفته است: «هیچ چیز به اندازه ادبیات نوین در ادبیات قدیم تأثیر نداشته است»^۴. که اشاره‌اش به چنین کوششهای نادرستی است که برای تطبیق و تحمیل آراء جدید بر متون ادبی قدیم به عمل می‌آید، بی‌آن‌که چنین اندیشه‌ای به ذهن صاحبان آن متون ادبی خطور کرده باشد.

طه حسین - البته نه با این استدلال - معیار علمی را در نقد ادبیات ناقص می‌داند و می‌گوید: «امکان ندارد که آنان در روش خود موفقیتی کسب کنند، زیرا تاریخ ادبیات به هیچ

۱- مثلاً شعر رومانتیک را صورت تحول یافته خطابه‌های وعظی کلیسایی قرون وسطی معرفی کرده و استنادش

در این مدعا به وحدت موضوعات دوشکل یاد شده بوده زیرا هر دو از عظمت و حقارت انسان به تبع عناصر الهی و انسانی و از فنای ظاهری و جلال و خلود روحی سخن می‌گفتند. ر. ک. به فی‌الادب والنقد، ص ۹۹ - فی‌المیزان‌الجديد، ص ۱۷۷.

۲- فی‌المیزان‌الجديد، ص ۱۷۷.

۳- فی‌الادب والنقد، ص ۱۸.

روی موضوعی خالص نیست بلکه شدیداً تحت تأثیر ذوق، آن هم ذوق شخصی قبل از ذوق عمومی است.» با این مقدمه مؤلف قائل به اتخاذ معیار ادبی در نقد می‌گردد و عدم اغراق در علم و عدم اغراق در هنر را از شرایط ناقد بر می‌شمارد. مقصود وی از غرقه شدن در علم توجه کامل به جنبه موضوعی ادبیات و نقد است، به نحوی که نقد مجموعه‌ای از احکام تقریری خشک و بی‌حاصل باشد و از اغراق در هنر، اعتماد کامل بر ذوق شخصی را اراده می‌کند، بطوری که نقد و ادبیات تصاویری معکوس از رغبت‌ها و خواسته‌های فردی ناقد یا نویسنده باشد نه کوششی برای بحث و بررسی و کشف حقایق. مورخ ادب باید واجد دو شرط اساسی باشد: نخست اطلاع کامل و اشراف بر علوم زبان و تاریخ آن تا قادر باشد متون را ضبط و تحقیق کند و بفهمد و ویژگیهای زبانی و دستوری و بیانی آن را استخراج نماید و دیگر ذوق فنی (هنری) تا به ادراک زیبایی هنری و نقد ادبی صحیح توانا باشد.

با توجه به این افکار گفته می‌شود که طه حسین تا جایی از هری و مرصفی است که بتواند آراء نلینو و ماسینیون را در ادب عربی بپذیرد ولی در همان حال اندیشه‌های ییو و تین و دیهامیل و لانسون را نیز بر آنچه پذیرفته می‌افزاید و شیوه لغوی (فیلولوژی) و تاریخی را به هم می‌آمیزد^۱. مقالات طه حسین در «السیاسة» که هر چهارشنبه انتشار می‌یافت و بعدها با عنوان «حدیث الاربعاء» به چاپ رسید تطبیق همین گرایش لغوی است.

پس از این مقدمه نویسنده به اصل موضوع که بررسی ادبیات جاهلی و کشف موارد انتحال و جعل در آن است می‌پردازد. او بنا را بر نظریه دکارت - یعنی شک تا آشکار شدن حقیقت - می‌گذارد و پس از بحث و تأمل و بررسی به این نتیجه جنجالی می‌رسد که بیشترین مقدار از شعری که آن را به عصر جاهلی منسوب می‌کنند مربوط به این عصر نیست و بعد از ظهور اسلام جعل شده است و آئینه حیات جاهلی را باید در قرآن - و نه در ادب جاهلی - جست.

ناقد دیگر معاصر که ضمن گرایش تکاملی از او یاد می‌کنند، محمد خلف الله احمد است که با تأثر از طه حسین بر تقویت ذوق فنی تکیه می‌کرد و در مراحل بعدی از حیات نقدی اش نقد روان‌شناسی را برگزید. امین خولی ناقد دیگر نیز در هنر سخنوری بر احساس فنی (هنری) و ذوق فنی اعتماد داشت و نقد لغوی را وجهه همت خود قرار می‌داد و بر زیبا ساختن عبارات و آهنگ صداها و صور جمال اصرار می‌ورزید.

نظیر چنین اهتمام شدیدی به زبان ادبی که شاید بعضی از محققان آن را نظریه‌ای قدیمی و کلاسیک بدانند نزد ناقدان خارجی نیز یافت می‌شود بی‌آن که کسی آنان را به ارتجاعی بودن متهم کند. چنان که ریچارد بلاک‌مور معاجم لغوی را قصر کشفهای ناگهانی می‌داندست. کلمات را مادر معانی و معانی را حمل الفاظ - پیش از آن که دردهای مخاض شروع شود - و به کارگیری کلمات را توسط ادیب و هنرمند، ماجرایی کشف آن معانی می‌شمرد. گرچه امین خولی از آراء بلاک‌مور اطلاعی نداشت ولی همانند او قائل به اهمیت بلیغ زبان و الفاظ بود.

از شاگردان امین خولی بیش از همه، استاد فاروق خورشید اندیشه استادش را درک کرده و تحول روش او را عهده دار شده است. خلاصه نظریه فاروق خورشید در ادبیات آن طور که در مقدمه دیوان «اناشید صغیره» (سال ۱۹۶۰) آمده این که: ادیب در ضمن قالب هنری که وسیله تعبیر قرار داده در جستجوی چیزی است، و زبان در این تعبیر نقش اول را دارد زیرا کلید فهم است از این رو ناقد باید با مدارا و بدون خستگی با آن برخورد کند. اثر ادبی منطق خاص خود را دارد که از نفس هنرمند سرچشمه می‌گیرد و ناقد باید قبل از مبادرت به ارزیابی آن اثر ابتدا آن منطق خاص را به هر کوشش و قیمتی که ممکن است کشف کند.

نقش طه حسین در حیات نقدی معاصر و در تحکیم ارکان گرایش تکاملی بیش از آن که در نوشته‌هایش آشکار شود، به وسیله شاگردانش تجسم می‌یابد که از مشهورترین آنها سهریر قلم‌اوی و عبدالقادر القط و بطور غیر مستقیم محمد مندور و لوئیس عوض هستند، که از این میان تنها به ذکر خلاصه‌ای از آراء قلم‌اوی اکتفا می‌کنیم.

سهریر قلم‌اوی علاوه بر افکار و اندیشه‌های طه حسین دارای معلومات و فرهنگ اروپایی و آمریکایی است. عاطفه را جوهر هنر می‌داند و به‌اصرار از هنرمند می‌خواهد که صادقانه و به‌وضوح از عواطفش تعبیر کند. آن‌طور که از کتابش «محاضرات فی النقد الادبی» بر می‌آید مهمترین نقطه نظری که به آن معتقد است نظریه گوردون ناقد معاصر است که ناقدان را به سه امر اصلی: هنرمند، کسی که هنر را دریافت می‌کند و متن هنری، توجه می‌دهد. براین اساس که اثر ادبی نه به لحاظ دلالت فردی‌اش بلکه به جهت دلالت انسانی‌اش قابل فهم است، زیرا حیات انسان نه به وسیله فرد یا جماعت بلکه به وسیله نظامهای مختلفی که بر آن حاکم است، به حرکت در می‌آید. سهریر قلم‌اوی تلاش کرده که تئوری گوردون را بر میراث ادبی عربی تطبیق دهد. وی صفت فردی و شخصی بودن را در اثر ادبی مردود می‌داند و چنین اثری را نه قابل فهم و نه قابل بررسی و حکم‌دادن می‌شمارد، مگر آن که به‌عنوان جزئی از نظام فرهنگی باشد که ادیب در

برخورد با سایر نظامها از آن تعبیر می‌کند. آنگاه برای این که در مفاهیم زیبایی‌شناسی تغییری ایجاد نکند به پیروی از امپرسیونیستها به پدیده تأثر و انفعال از زیبایی اشاره می‌کند و ضرورت تکوین نقدی را متذکر می‌شود که ادبیات را به محک میزان تأثیر آن در نفس بسنجد، به عقیده وی معیار زیبایی‌شناسی در نقد، یعنی استفاده از هر قضیه و مقیاسی که علم زیبایی‌شناسی به آن دست یافته و استفاده از علم ماوراءالطبیعه که ماهیت و حقیقت زیبایی را بیان کرده، به صورتی که از مجموعه این قضایا و مقیاسها میزان جدیدی ایجاد شود که آن را «معیار زیبایی‌شناسی» نامیده است.^۱ در این روش نقدی، به دور از احوال نفسانی مؤلف یا ناقد، کشف زیباییهای متن ادبی براساس معیارهای زیبایی خالص، مبنای کار قرار می‌گیرد.

صلاح عبدالصبور، شاعر بزرگ معاصر و ناقد ادبی، غیر از دیوانهای شعرش چهار کتاب نقدی تألیف نموده است که عناوین آنها به ترتیب زمان نشر «ماذا یبقی منهم للتاریخ» و «اصوات العصر» و «تبقى الكلمة» و «حیاتی فی الشعر» است؛ سه کتاب نخست مطالعات نقدی است که روش و گرایش تکاملی ناقد را در سنجش آثار ادبی آشکار می‌کند و کتاب چهارم تأکید عملی نقطه نظر هنری اوست. عبدالصبور قائل به آزادی ادیب در تعبیر و بیان و بلکه در تفسیر است، زیرا «هنر تنها تعبیر و بیان نیست بلکه تفسیر نیز هست»^۲. و اقتضای این امر آن است که هنرمند بر افقی وسیعتر از جوشش عاطفی ابتدایی اش مشرف باشد و حیات انسانی را ببیند، آن طور که برشت والیوت و آراگون بودند.

نکته دیگری که عبدالصبور به عنوان ناقد به آن توجه کرده، مسأله ذاتی بودن یا موضوعی بودن هنر است. او کاربرد این دو اصطلاح را در عالم هنر نشانه کج فهمی می‌داند. در هنر ذاتیت و موضوعیت وجود ندارد، زیرا هر هنر خوبی در آن واحد هم ذاتی است و هم موضوعی و همان طور که جداساختن رنگ از بوی گل امکان ندارد، جدا کردن این دو جنبه هم میسر نیست. تنها می‌توان میان هنرهای تعبیری و هنرهای مبتنی بر حکایت تفاوتی قائل شد، هنرهای تعبیری مثل قصاید غنایی و سونته موسیقی و هنرهای مبتنی بر حکایت، خلق شخصیت‌هایی است که مؤلف از زبان آنها سخن می‌گوید. با این حال هر هنر تعبیری عنصری از حکایت دارد و هر هنر مبتنی بر حکایتی خالی از عنصر ذاتی و تعبیری نیست بنابراین باید اثر هنری و هنرمند را حیات و اثری مستمر و پیوسته دید که واحدی دارای اجزای منسجم است. در

۲- حیاتی فی الشعر، ج ۳، ص ۶۵.

۱- محاضرات فی النقد الادبی، ص ۸۲.

این صورت هردو عنصر تعبیر و حکایت را در شعر شاعران غنایی مثل وردزوث و آراگون و نیز در شعر حماسه و نمایشنامه می‌یابیم.^۱

گرایش مطبوعاتی

گرچه شباهتی در تسمیه با نقد مطبوعاتی (نقد صحفی) که از اقسام رایج نقد در اروپاست دارد ولی اساساً با آن متفاوت است. نقد مطبوعاتی غربی عبارت از مقالات نقدی است که در جراید و مجلات به چاپ می‌رسد.^۲ اما این گرایش به لحاظ شکل، ادامه روش ط حسین و عقاد و مازنی و دیگر کسانی است که جراید را وسیله نشر آراء و فلسفه خود قرار داده بودند ولی از جهت روش و سبک بیان و طریقه حکم، با آنها تفاوت دارد. تسمیه گرایش مطبوعاتی به اعتراف ناقدانی که آن را برگزیده‌اند، تسمیه‌ای علمی نیست.^۳ پیروان این گرایش بر تعلیمات گذشته طغیان نمودند و با ادبیات قدیم جز به مقداری اندک آن هم از طریق توصیف آن از زبان دیگران آشنا نبودند، بلکه آثار ادبی فرهنگی مغرب زمین را مطالعه کرده بودند و از آن متأثر بودند و بر آن تکیه می‌کردند، به علاوه اثر ادبی را از دیدگاه مکاتب ایدئولوژیکی مختلف تحلیل می‌نمودند، این ناقدان مورد حمایت ناقدان بزرگ معاصر مانند لوئیس عوض و عبدالقادر القوط مندور قرار گرفتند. البته این امر به زیان نقد نبود بلکه آثار نقدی ایشان که منحصر به عرضه خطوط فکری نقدی جهانی بود و نقد آثاری برگزیده از ادبیات عرب را عهده‌دار می‌گردید، توانست مصدر خدمات شایان توجهی در تحوّل نقد معاصر باشد. خلاصه آراء و افکاری که پیروان این گرایش بر آن اتفاق نظر داشتند به این بیان است:

از آن‌جا که احساس عقب ماندگی در اعماق زندگی ملت عرب رسوخ نموده این جامعه نیازمند انقلابی است که آن را از نو سازمان دهد و از آن‌جا که لازمه چنین احساسی فقر فرهنگی است، رفع آن به معنی غنی ساختن زمینه‌های فرهنگی خواهد بود. بنابراین نقد باید با این مشکل روبرو شود و از طریق ارزیابی و اصلاح در رفع چنین احساسی بکوشد. نقد عربی معاصر که زمینه‌های تازه‌ای را در هنر کشف نموده باید نسبت به ادبیات مقاومت اهتمام بیشتری نشان دهد، زیرا ادبیات مقاومت عنصری است که در حرکت حیات نوین وارد شده و همه احکامی که در

۱- مرجع سابق، ص ۶۳ و ۶۴.

۲- ر. ک. به فی الادب والنقد، ص ۱۱۴.

۳- فی النقد الادبی الحديث، (زکی)، ص ۱۹۹.

مورد دیگر آثار نقد شده جاری می‌شود در باره آن نیز باید اجرا شود. نقد نباید به جهت اهتمام و توجه بیش از حد به جنبه شکلی آثار ادبی و بُعد زیبایی‌شناسی آن از مضمون و محتوا غافل بماند، بلکه بررسی مضمون و ارزیابی آن از اهمیت بیشتری برخوردار است. باید عصر معیارهای ادبی قدیم و گرایش تکاملی جدید را پایان یافته تلقی کرد، زیرا این مقیاسها و گرایشها به جای آفرینش اندیشه نقدی صحیح بیشتر به تطبیق اصول می‌پردازد. مشهورترین ناقدانی که منتسب به این گرایش معرفی می‌شوند: سامی خشبه، صبری حافظ، غالی شکری و رجاء نقاش هستند.^۱ و همگی از زاویه‌ای به نقد ادبیات می‌نگرند که به زمان و به انسانی که مبدع آن است مربوط می‌باشد.

گرایش اجتماعی:

گرایش اجتماعی در نقد معاصر بیشتر صورت‌گرایشی سوسیالیستی پیدا کرده و اغلب در چارچوب مفاهیم و آراء این مکتب تکوین یافته، اما ظهور این گرایش در نقد به تلاشهای هیبولیت تین بر می‌گردد - که ادبیات را در درجه اول از جهت اجتماعی مورد توجه قرار می‌داد - یا شاید حتی به زمانی قبل از آن یعنی پس از انقلاب فرانسه، هنگامی که اندیشه مسلط آن بود که ادبیات تعبیری از اجتماع است.^۲ با این تفصیل‌گرایش اجتماعی را پدر تئوری واقع‌گرایی در ادبیات می‌دانند. نقد اجتماعی به شکلی که تین مطرح کرده، می‌تواند برای اجتناب از اشتباه پیرامون طبیعت اثر ادبی به ناقد کمک کند ولی نکته مهم آن است که احکامی که در باره ارزشهای انواع جوامع صادر می‌کنیم قابل تطبیق بر آثار ادبی که در آن اجتماعات آفریده شده، نیست زیرا اگر سبب نامطلوب و نامرغوب باشد دلیل بر آن نیست که نتیجه نیز چنین باشد.^۳

اعتقاد بر آن است که مهمترین مکتب جهانی که اجتماعی بودن ادبیات را مورد تأکید قرار می‌دهد، مکتبی است که لوسین گلدمن پیشگامی آن را بر عهده دارد و به شکلی اصیل و پر ثمر، به گونه‌ای ویژگی اجتماعی بودن ادبیات را ارائه می‌دهد که نتایج مهمی - هم در زمینه ادبیات و هم

۱- گفته می‌شود که ایشان نه مارکسیست هستند و نه لیبرالیست و بهتر است که به عنوان پیروان نوعی از سوسیالیسم شناخته شوند که منسوب به کمال جنبلاط است ولی در عین حال تحت تأثیر مارکس نیز قرار دارند، همان‌طور که از فریود و عقاید او متأثرند. گرچه تلفیق بین آراء این دو شخصیت مشکل است.

۲- منهج الواقعية فی الابداع الادبی، ص ۲۵.

۳- منهج النقد الادبی، ص ۵۵۴-۵۴.

در زمینه جامعه- برآن مترتب می‌گردد^۱.

براساس آراء گلدمن کار هنری بزرگ بیانگر بینش نویسنده نسبت به دو جنبه جمعی و فردی جهان- و نه تعبیری از عقیده و اندیشه او- است. اثر هنری مظهر ادراک زیبایی‌شناسی است که در ادبیات به بالاترین درجه وضوح ذهنی و عینی می‌رسد که انعکاسی از وجدان شاعر یا ادیب است. اما نباید تنها در حدود بررسی اندیشه و بینش جهانی نویسنده محبوس ماند، بلکه باید عناصر متعدد عاطفی آن را نیز به هدف شناخت عوامل اجتماعی و فردی مؤثر در آن مورد توجه قرار داد، و این همان عواملی است که از طریق چنین شکل و اثر ادبی یا هنری و در چنین زمان یا مکان خاص به تعبیر در آمده است. به این ترتیب هنگامی که اندیشمندان به تأثیر علل و عوامل علمی توجه کردند و اصول علم جامعه‌شناسی شرح داده شد این عقیده که ادبیات باید به عنوان یک هنر همانند دیگر آثار تمدن مورد توجه قرار گیرد در میان گروهی از ناقدان رواج یافت و پیروانی پیدا کرد.

بنابراین نظر، اگر نقد تنها به تحلیل آثار ادبی و حکم بر آنها اکتفا کند کاری عبث و بیهوده است و سزاوار است که متون ادبی براساس این که بخشی از نظام اجتماعی است، مورد بحث و مطالعه باشند و مشخص گردد که چگونه این آثار به وجود آمده و چه هدفی را دنبال می‌کند و چه رابطه‌ای با سازمانهای اجتماعی دیگر دارد. در همین راستا کوششهایی برای وضع و تأسیس جامعه‌شناسی ادبی به عمل آمد، و اسماعیل ادهم و سلامة موسى صدق (راستی تجربه و تعبیر) را به عنوان تنها معیار هنر اصیل معرفی نمودند و هر نوع اثری را که رایحه انتساب به بورژوازی و فنودالیسم از آن به مشام می‌رسید یا نوشته‌های لطیفی که بر روش جبران و علی محمود طه و می‌زیاده بود تخطئه نمودند. در لبنان عمر فاخوری مؤسس مکتب «آزادی فکری» اعلام نمود که ادبیات مانند دیگر هنرهای زیبا در اصل پدیده‌ای اجتماعی و در عمل دارای وظیفه‌ای اجتماعی است. گرایش اجتماعی نقد در دو جریان اجتماعی تبلور یافت: نخست جریانی که سوسیالیسم را بدون انتساب به هیچ حزبی، تطبیقی انسانی می‌شناخت، و زمان آن به انقلاب سال ۱۹۱۹ (مصر) و بلکه قبل از آن بر می‌گردد و دیگر جریانی که سوسیالیسم را تئوری پردازی مارکسیستی می‌دانست و برای تطبیق آن در زمینه‌های مختلف منتظر فرصت مناسب بود. در راستای این گرایش شبلی شمل کتاب «فلسفه النشوء و الارتقاء» را تألیف نمود و صورتی از صور مکتب

مادّی را که بوختر در قرن نوزدهم برای آلمان ترسیم کرده بود، بسط داد، ترجمه‌های «سرمایه‌داری» مارکس نیز فزونی گرفت که اثراتی نظیر تأثیر تألیفات شبلی شمیل داشت که مسائل اصلاح اجتماعی و لغوی و دینی را عنوان می‌کرد.

سلامه موسی گرچه در باره ادبای روسی تألیفاتی داشت و احتمالاً تحت تأثیر افکار انگلس و لنین بود ولی مارکسیست نبود، بلکه چنان که خود اشاره کرده به عنوان یک «مصری» در دانش و هنر متحوّل، مصریت خود را جستجو می‌کرد. وی که دعوت خود را به ادبیات و نقد اجتماعی با شعار «مصرگرایی در ادب» آغاز نمود، ادبیات قدیم عرب را به آن سبب که ادب ملوک است و از ذکر توده مردم تهی است به کاستی و نقصان متهم می‌ساخت و طه حسین و عقاد را به جهت ستایش بیش از حد ادب قدیم مورد ملامت قرار می‌داد.^۱ او با وجود قبول این عقیده که زیبایی هدف هنر نیست، تأکید می‌کرد که هنر هدفی اخلاقی دارد. با این بیان، وی معنای دیگری برای آزادی ارائه می‌داد که غیر از مفهوم مورد نظر رومانتیکها و بورژوازیهاست. به عبارت دیگر خواهان اصلاح جامعه و پیشرفت ملت در سایه آزادی بود. وی در کتاب «البلاغة العصرية واللغة العربية» مدرّسان زبان عربی در مصر را مورد انتقادی سخت قرار داد، زیرا ایشان به علّت فساد تعلیمات و معلومات زبانی خود فاقد اندیشه‌ای صحیح می‌باشند.

سلامه موسی موفق نشد مکتب نقدی کاملی ارائه دهد. وی در تفسیر ادب عربی قدیم از اصول مارکسیسم کمک می‌گرفت و آن را ادبیاتی خاصّ دولت می‌دانست و مطالعه و بررسی آن را فقط برای شناخت تاریخ و فرهنگ عربی مفید می‌شمرد نه به عنوان آثار ادبی واقعی، زیرا ادبیات واقع‌گرا نگرشی علمی به واقعیت و بلکه خود واقعیت است که همه انسانیت را دربرمی‌گیرد و نقد آن براساس وحدت بین قالب هنری اثر ادبی و محتوای (مضمون) انسانی آن میسر می‌شود.

از دیگر پیروان گرایش اجتماعی نقد، لوئیس عوض است که با ادبیات انگلیسی آشنا بود و برخلاف مسیحی بودنش، به سوسیالیسم انسانی که مسیحیت مبلّغ آن بود و به محبت و بخشش به فقرا امر می‌کرد و ثروت را لعن می‌نمود، پای‌بندی نداشت، همچنان که سوسیالیسم دموکراتیک را که لاسال و لینخت در آلمان پرچمدار آن بودند، نمی‌پسندید. شاید تا حدودی به سوسیالیسم جنگل که برناردشاو از پیشگامانش به شمار می‌رفت، تمایل داشت ولی به احتمال

قوی با سوسیالیسم علمی بیشتر موافق بود و با همین دیدگاه به تمجید از مارکس و انگلس می پرداخت، گرچه در اواخر زندگی ادبی- نقدی اش مارکسیستها را رها کرد و پیرو شعار «ادبیات در راه زندگی» گردید و معتقد شد که سوسیالیسم باید میان دو قطب ماده گرایی و روحانیت گسترش یابد تا همه معانی عالی انسانی را در برگیرد. به نظر او «هنر برای هنر» و «ادب برای ادب» و «علم برای علم» و «خیر برای خیر» همه پندارهای باطلی است که ایده آلیستها برای حفظ خود از تجاوز ماده گرایان ابداع کرده اند. به همین ترتیب «هنر برای جامعه»، «هنر هدفدار»، «هنر دارای رسالت» و جز آن همگی ناشی از جدایی ساختگی بین مثال و ماده و بین کلی و جزئی است. به این دلیل لوئیس عوض پیش از اکثر ناقدان معاصر به مکاتب مختلف ادبی توجه می کرد و بیشتر از همه تناقضات ادبا را می پذیرفت و نقد تطبیقی او که پیوسته گرایشی تفسیری دارد، حاکی از آن است که او نسبت به هر اثر ادبی که بیانگر نقطه نظر صاحبش در قبال مسائل زندگی یا سازمانی اجتماعی باشد بدون توجه به مضمون آن احساس خشنودی دارد، به شرط آن که حلقه ای از حلقه های حرکت اصیل ملی گرایی باشد.

محمود امین العالم و عبدالعظیم أنیس به رغم اختلاف اندیشه و روحیه -اولی با تفکر فیلسوف مابانه و دومی ریاضی دان- باهم فعالیت سیاسی و ادبی و نقدی داشتند. در سال ۱۹۵۵ کتابی را با عنوان «فی الثقافة المصرية» مشترکاً انتشار دادند که به اعتقاد بعضی ناقدان کاملترین کتابی است که تئوری ادبی را شرح می دهد و تطبیق را توصیف می کند.^۱ معیار نقدی در این کتاب واقع گرایی سوسیالیستی است و اساس آن تطبیق اندیشه نقدی با معتقدات این نوع واقع گرایی می باشد.^۲ غیر از این کتاب، دیگر فعالیت های نقدی این دو شخصیت بیشتر ضمن مناسبت های ادبی و نقدی که در مقابل سایر منتقدان عصر حاضر پیش آمده، جلوه گر می شود. مثلاً زمانی که طه حسین موضوع «صورت و ماده ادبیات» را طی مقاله ای مطرح نمود، هرکدام از این دو طئی گفتاری مشترک به رد آراء طه حسین پرداختند. سپس عقاد نیز به عنوان طرف سوم در این مناظره وارد شد و مناظرات ادبی بین این شخصیت ها هفته ها ادامه داشت و طی آن مسائل شکل و مضمون و صورت و سبک مطرح می گردید که مطلب تازه ای بر آنچه قبلاً گفته شده بود، نمی افزود. برخلاف بعضی ناقدان یا شبه ناقدان معاصر ایشان هرگز در این معارک ادبی به دشنام گویی نپرداختند، بلکه تکیه بر منطق داشتند و عملاً توانستند که هجوم و انتقاد خود را متوجه آراء و

اصول و اندیشه‌ها - و نه شخصیتها - نمایند. به اعتقاد این دو شخصیت گرچه نقد ممکن است پیرو تئوریهای مختلفی بشود ولی نباید از گرایش موضوعی اصیل خود منحرف گردد و هر مناظره (معركة) نقدی باید نتیجه و محصولی فکری و عمیق داشته باشد. از مجموع آراء و مطالعات نشر یافته ایشان بر می آید که به ماده گرایی علمی بر اساس قاعده فعالیت اجتماعی معتقدند، ضمن آن که از نظر اصولی با هیچ مطالعه و تحقیق متینی که خلاف عقایدشان باشد مخالفت یا اعتراضی ندارند. دکتر محمد مندور نیز گاهی به عنوان برجسته ترین منتقد اجتماعی، که هیچگاه در پیروی از این گرایش دچار انحراف و زیاده روی نگردیده، معرفی شده است. وی ادبیات را نه تنها وسیله بیان ارزشهای اجتماعی بلکه دارای ارزش زیبایی شناسی می شمرد و ناقد را به آشکار ساختن آن و شناخت اصالتش موظف می سازد^۱.

گرایش فنی:

برای شناخت گرایش فنی نقد یا نقد فنی باید جمال ادبی یا زیبایی هنر ادبی شناخته شود و زیبایی ادبی چنان که دیدیم مبحثی وسیع است که از تعریف ابتدایی آن تا جزئی ترین و دوردست ترین مسائلش مورد اختلاف است و نظریات گوناگونی در آن ارائه گردیده است. ناقدان قدیم آن را در مطابقت کلام با احکام لفظی و معنوی بلاغت اعتبار می کردند. اصول فنی مورد بحث ایشان هنوز هم از مهمترین ارکان نقد ادبی جدید به شمار می رود. ولی نقد ادبی قدیم بطور کلی به صناعات و زیبایی ظاهری کلام و احکام آن منحصر می گردید و به این دلیل علمای بلاغت معیارهای نقد ادبی را معین می کردند و اصول فصاحت لفظی را بیان می نمودند و به حق به اهداف بلندی دست یافتند. با گذشت زمان حرکت نقد ادبی به ضعف و سستی گرایید و به تدریج این ضعف ادامه یافت تا آن جاکه در عصر انحطاط و اندکی قبل از نهضت ادبی معاصر، جز پوسته ای توخالی از آرایشهای نامطلوب و ناخوشایند لفظی چیزی از ادب باقی نماند و نقد هم تقریباً از میدان ادب و هنر محو گردید.

با شروع نهضت ادبی و ورود آراء و اندیشه های نقدی - ادبی غربی، نقد ادبی از نو حرکتی تازه را شروع کرد و در قرن حاضر با تکیه بر احیای میراث ادبی فرهنگی و با کمک تازه های علم و ادب و نقد مغرب زمین به راه پیشرفت افتاد. ضمن همین مباحث نقدی که ره آورد

غرب بود مبحث زیبایی‌شناسی فنی نیز به میدان بحث وارد شد. زیبایی فنی (هنری) همان حسن بیان و تعبیر از تجربیات راستین روانی و درونی است. یعنی بر دو عنصر تجربه صادق و نیکویی بیان استوار است. مقصود از تجربه، احساسی که مستقیماً در نفس بر اثر امری خاص برانگیخته می‌شود، نیست مثلاً احساس خشم از ستم یا اندوه در فقدان عزیزان، این‌گونه احساسات اهتزازات و تحرکات نفسی است که به قلمرو ادب وارد نمی‌شود، بلکه نیازمند آن است که ابتدا در نفس و روح آدمی به صورت پخته و نضج یافته درآید و به صورت تجاریبی انعکاسی با بیان فنی (هنری) ظاهر شود. تعبیر و بیان هم در همه احوال یکسان نیست، بلکه درجات متفاوتی دارد که هم در شعر و هم در نثر مشهود است. موضوعات زیبایی فنی که در نقد فنی مورد بحث قرار می‌گیرد تا آن‌جا که به قلمرو شعر مربوط است، شامل مسائل زیر است: وضوح و پیچیدگی در معنا، موضوع شعر، وحدت عضوی (یگانگی ارگانیک)، نظم فنی و آرایشهای کلامی و بدیعی. بیشتر این موضوعات پیش از این مورد بحث قرار گرفت و در باره نظم فنی (هنری) که مقصود از آن همان آهنگ و وزن و موسیقی شعر است در فصل بعد سخن خواهیم گفت.

نقد تحلیلی

(گرایش تحلیلی) نقد تحلیلی آثار هنری به معنی بررسی و مطالعه ساختار آن آثار و بافت و تطور و تکامل آن و عناصری که جوهر آن را تشکیل می‌دهد، می‌باشد. این اصطلاح در بعضی نوشتارهای نقدی معاصر به صورت نقد تحلیلی - تطبیقی عنوان می‌گردد. در این نوع نقد قواعد ثابت و تحمیلی از خارج شعر و اثر هنری بر آن وجود ندارد، زیرا اگر چنین قوانینی که از خارج تحمیل می‌گردد و بر شعر حکم می‌کند موجود باشد دیگر شعر به مفهوم اصلی خودش وجود نخواهد داشت، بلکه به ساختمانی آلی تبدیل خواهد شد. برای کشف اثر هنری و نقد آن جز منتقد و اثری که مقابل اوست پدیده و امر دیگری موجود نیست. هر اثر هنری حالتی خاص خود و مستقل دارد و حکمی که بر آن داده می‌شود در واقع از درون آن اثر سرچشمه می‌گیرد. به عبارت دیگر هر اثر هنری خودش بر خودش حکم می‌کند و ناقدی که با آن اثر روبرو است، باید با بافت شعری آشنا و از ویژگیهای آگاه باشد، از تحول هنری که آن را مطالعه می‌کند و از مسائل آن ادراک صحیحی داشته باشد و از همه مهمتر دارای فرهنگی ذوقی باشد که طی سالها بر اثر نگرش و دقت و تأمل و برخورد مستمر با آثار هنری کسب نموده است. عنصر ذاتی و شخصی

در کار آفرینش هنری اهمیت بسیار دارد و همچنین در کار نقد ادبی رکن مهمی به شمار می‌رود، زیرا در نقد ناچار باید بر ذوق تکیه کرد و از آن حکم گرفت چراکه ذوق تنها وسیله‌ای است که ما را قادر می‌سازد که تألیف ادبی را حس کنیم و محتوای آن را درک نماییم. علت آن است که ادبیات تنها با عقل قابل ادراک نیست، بلکه با احساس و ذوق درک می‌شود. گرچه ناقدان تحلیلی قبول دارند که ذوق عاملی شخصی است که از فردی به فرد دیگر و از زمانی به زمان دیگر تفاوت می‌کند و در نتیجه، ارزیابیهای نقدی که متکی بر عنصر ذاتی باشد در خصوص یک اثر ادبی متفاوت خواهد بود، با این همه از بازگشت به ذوق و تکیه بر آن برای صدور حکم گریزی نمی‌بینند، و چون نقد ذاتی را تنها روشی می‌شناسند که امکان می‌دهد تواناییها و نقاط قوت تألیف ادبی درک شود، در حکم، جایگاه مقدم را به آن اختصاص می‌دهند. ضمن این که تأکید می‌کنند باید حد و اندازه آن را بشناسیم و از آن تجاوز نکنیم. به عبارت دیگر احکام نقدی باید احکامی موضوعی (Objective) و سیستماتیک باشد و بتواند دیگران را همانند خود ما قانع سازد، بطوری که حکم ما از قلمرو خاص به قلمرو عام منتقل شود و حکمی مورد قبول دیگران باشد. تنها در این صورت ذوق وسیله‌ای قانونی از وسایل معرفت و شناسایی و ارزیابی و سخن‌سنجی خواهد بود که همان قدر نزد دیگران صحیح و قابل اعتماد است که نزد خود منتقد. این تأکید بر نقد موضوعی، در ضمن تکیه بر ذوق، از آن جهت اهمیت دارد که نقد ذوقی و ذاتی و شخصی هرگاه به تنهایی محک و معیار حکم قرار گیرد، به نظریه نسبیت نقد می‌انجامد. تئوری نسبیت نقد که بر حکم ذاتی در نقد استوار است در اصل به این صورت بیان گردیده که حکم بر هر هنرمند و یا اثر هنری باید در قلمرو قواعد و ارزشهای زمان خاص آنها یا محیط و اجتماعی که در آن ظهور نموده‌اند، باشد. چنین وضعی چنان که دکتر کلینت بروکس منتقد تحلیل گرای امریکایی توضیح داده به پیدایش انواعی از نقد - نه نقدی واحد - منجر می‌گردد. به علاوه تکلیف هنرمندان و آثار هنری که در حد فاصل دوره‌های ادبی مختلف در تاریخ ادب یک ملت ظهور کرده‌اند یا بر معیارهای ادبی - هنری عصری که در آن می‌زیسته‌اند، طغیان نموده و روش دیگری اتخاذ کرده‌اند، نامعین باقی می‌ماند. ناچار باید بر هر هنرمندی بر حسب مقیاسهای خاص فردی او حکم کنیم. از سوی دیگر حساسیتهای و ویژگیهای عصر فعلی نیز نا مشخص است و به هیچ روی نمی‌توان ویژگی خاص و واحدی را بر همه اهل ادب تسری داد^۱. پس نتیجه قطعی تئوری

نسبیت نقد، این است که هر خواننده‌ای نسبت به یک اثر شعری خاص، ذوق و احساس خاصی دارد که مربوط به زمان معین و مکان خاص و حالت نفسانی و طبیعت ویژه اوست. به دیگر بیان خصوصیات هنری مشترکی میان افراد بشر وجود ندارد که همگی را بدون در نظر گرفتن زمان و مکان در برگیرد و ویژگی انسانی یا بشری و غیر متأثر از تفاوت‌های افراد و تنها ناشی از انسانیت و فکر انسانی باشد. البته اختلاف امری طبیعی است ولی میزان و درجه اختلاف اهمیت دارد. از آن جا که یافتن سطح واحدی از ادراک هنری که همه افراد در آن مشترک باشند، تقریباً ممتنع است، باید بر خود آثار هنری و تحلیل آن تمرکز نمود تا احتمال نزدیک شدن به چنین سطح ادراکی واحدی بیشتر شود. اگر نقد ذاتی به تنهایی ملاک و معیار سخن سنجی باشد، هزاران حکم نقدی پیدا خواهد شد که هر کدام ویژگی متفاوت از بقیه دارد. به دیگر بیان هر اثر هنری شماری نامحدود از نقد ذاتی یا تأثری خواهد داشت. به همه این دلایل، منتقدان تحلیل‌گرا، یا نقد ذاتی و شخصی را تنها مقید به حدودی خاص و به صورت وسیله‌ای مشروع که به ارزیابی اثر هنری کمک کند، می‌پذیرند، یا مانند دکتر بروکس اساساً بر اجتناب از آن تکیه می‌کنند. روش این منتقد آمریکایی که گفته می‌شود از میان ناقدان تطبیقی و تحلیلی معاصر، بهترین کسی است که تئوریهای نقد جدید را بطور صحیح به‌مورد اجرا گذاشته^۱، با ویژگیهای زیر مشخص می‌گردد:

۱- اجتناب از نقد ذاتی (شخصی)، زیرا باعث انحراف نقد می‌شود یا اصلاً به خلق هنری دیگری می‌انجامد^۲ یا حاصلش حکمی است که از خارج بر اثر هنری تحمیل شده است.

۲- آثار هنری باید به صورت موضوعی تحلیل شود بطوری که برای هنرمند و صاحب ذوق هر دو مفید باشد.

۳- باید از طریق انتخاب آثار هنری ممتاز و تحلیل آن برای رسیدن به مقیاسی مطلق جهت ارزشهای کلی در هنر، ذوق را پرورش داد، ضمن آن که قطعی بودن اختلافات اندک شخصی را نباید انکار نمود.

باید دانست که نقد تنها به این معنی نیست که از اثر هنری به تاریخ، سیاست، شرح احوال،

۱- النقد التحلیلی، ص ۱۲.

۲- مقصود آن است که وقتی ناقد احساس درونی و برداشت ذهنی خود را از اثر هنری بیان می‌کند یا از تأثری که از اثر هنری یافته تعبیر می‌نماید، در واقع اثر هنری تازه‌ای خلق می‌کند زیرا تعبیری تازه از احساس او و تأثری خاص خود اوست، یعنی همان مفهوم خلق اثر هنری.

فلسفه، زبان‌شناسی، روان‌شناسی یا زیبایی‌شناسی توجه شود، بلکه نقد ادبی آن است که از همه این دانش‌ها کمک بگیرد، بی آن که از وظیفه اصلی‌اش که اهتمام به صورت شعر است، باز بماند. باید عناصر و اجزای شعر را پیگیری نمود تا مشخص شود کدامیک از این اجزاء باعث تشخص و افتراق آن شعر یا قصیده از غیر آن می‌شود و چرا چنین اثر خاصی را در نفس خواننده یا شنونده ایجاد می‌کند.

از این رو کسانی که لزوم به کارگیری نقد ذاتی را در کار نقد ثابت می‌دانند، معتقدند که ناقد باید آئینه روح خود را در معرض اثر ادبی یا هنری قرار دهد تا تأثیرات آن اثر برایش آشکار شود. ناقدی که فاقد حساسیت و تأثر است، مادامی که از اثر هنری تأثر واضحی در روحش نقش نبسته مانند آینه‌ای غبار گرفته است و هیچ‌کدام از قوانین زیبایی‌شناسی یا روان‌شناسی و جز آن برای شناخت اثر هنری نمی‌تواند به‌او کمک کند، زیرا آگاهی از این مبادی و علوم و اصول به تنهایی باعث خلق ناقد ادبی نمی‌شود.

گرایش ایدئولوژیکی در نقد و نقد اعتقادی (critique dogmatique):

منازعات نقد ذاتی و نقد موضوعی در اواخر قرن گذشته و اوایل قرن حاضر پیش از ظهور فلسفه‌های تازه در زمینه ادبیات و هنر و هدف آنها در زندگی، جریان داشت. این فلسفه‌های جدید که مهمترین سوسیالیسم و اگزیستانسیالیسم بود، نمی‌پذیرفت که ادبیات و هنر تنها در قلمرو زیبایی محصور بماند و به‌ارضای حس و ادراک زیبایی افراد محدود شود. حاصل این فلسفه‌ها روش نقدی نوینی بود که می‌توان آن را روش و گرایش ایدئولوژیکی در نقد نامید. این گرایش از روش «نقد اعتقادی» که در اواخر قرن گذشته شناخته و ارائه شد، متفاوت است. نقد اعتقادی نقدی است که آراء و افکار و اعتقادات قبلی و استقرار یافته ناقدان بر آن مسلط است، که ممکن است حاصل گرایش دینی یا ملی یا نژادی باشد. این نوع نقد بیش از همه انواع نقد احتمال بی‌عدالتی و انحراف در حکم را دارد. شرط اساسی نقد، خالص بودن از اغراض و هواهاست که البته آسان به‌دست نمی‌آید. مشکل زمانی دو چندان می‌شود که این هواها و اغراض خود ماده و جوهر ادب مورد نقد را تشکیل دهد، بنابراین ناقد باید با نیروی عقل و تکیه بر فرهنگی عمیق و گسترده مواضع اسراف یا دگرگونی عاطفی را بشناسد، از هوا و هوس بر حذر باشد و مذهب‌های طولانی تمرین کند، زیرا هر قدر افق دید تنگتر باشد و فقر فرهنگی افزون‌تر، سیطره و قدرت هوا و هوس بیشتر می‌شود، گرچه نمی‌توان انتظار داشت که انسان به کلی مجرد از

هوای نفس باشد، زیرا این ضعف همواره با طبیعت آدمی همراه است، ولی بدون تردید می‌توان با هوشیاری و دقت و وسعت معلومات احکامی صادر کرد که دیگران- گرچه با آن مخالف باشند- به قوت و متانت آن اعتراف کنند. ممکن است ناقد فیلسوف، روان‌شناس، متصوف و جز آن باشد ولی مهم آن است که اعتقادات خاص او بر احکام نقدیش تأثیر نگذارد.

در روش ایدئولوژیکی نقد، ادبا و هنرمندان براساس اعتقادات خاصی که ناقد در خصوص آن تعصب دارد یا به آن معتقد است مورد مؤاخذه و مطالعه قرار نمی‌گیرند، بلکه این گرایش سعی دارد منابع و مصادر ادبیات و هنر و نیز اهداف و وظایف آن را نزد هر ادیب و هنرمند تعیین کند و برای برتری دادن یکی از آنها بر دیگری یا دیگران، بر منطق زمان و نیازهای اجتماعی و محیط و خواسته‌های انسان معاصر تکیه می‌کند. پیروان این گرایش ادبیات و هنر را تنها وسیله وقت‌گذرانی و فرار از زندگی و مشکلات و مسائل آن نمی‌دانند و در عصر حاضر جایی برای مکتب هنر برای هنر نمی‌بینند. به عقیده ایشان ادبیات و هنر باید در خدمت زندگی و تحوّل پیوسته آن به سوی هدفی والاتر و زیباتر و آمیخته‌تر با سعادت باشد. بنابراین آثاری که موضوعات خود را از تجارب زنده زندگی می‌گیرد، بر آثاری که موضوعاتش مأخوذ از تجارب کهنه تاریخی است ترجیح دارد، بخصوص اگر این تجارب وسیله بیان مشکلات اجتماع یا انسان معاصر نباشد. به بیان دیگر نقد ایدئولوژیکی تنها به نگرش در موضوع اکتفا نمی‌کند بلکه به مضمون و محتوای اثر و اندیشه‌ها و احساساتی که هنرمند یا ادیب در آن اثر بیان کرده، اهمیت می‌دهد. از این طریق این گرایش نقدی در عصر حاضر منادی شماری از مسائل ادبی مهم و خطیر نظیر مسأله هنر برای زندگی، مسأله تعهد در ادبیات و هنر، مسأله ادب و هنر هدفدار و موضوع واقعگرایی در ادبیات و هنر به شمار می‌رود. با این همه نپنداریم که گرایش ایدئولوژیکی- آن‌طور که مکتب هنر برای هنر ادعا می‌کند- آزادی هنرمند را از او سلب می‌نماید بلکه آنچه در پی آن است این که هنرمند و ادیب نیازهای عصر خود و ارزشهای جامعه‌اش را درک کند و به آن پاسخ گوید و بطور آزاد نقش هدایت را در آن به عهده گیرد.

بطور خلاصه نقطه نظرهای نقد ایدئولوژیکی در سه امر زیر گنجانده می‌شود: نخست، تفسیر آثار ادبی و هنری و تحلیل آن برای آن که به خوانندگان کمک کند تا آن را درک کنند و مقاصد نزدیک و دور آن را دریابند. در این امر نقد، عملی خلاق محسوب می‌شود که ممکن است بر اثر ادبی یا هنری ارزش تازه‌ای بیافزاید که احتمالاً به ذهن نویسنده و هنرمند خطور نکرده است.

دوم، ارزشیابی اثر ادبی و هنر در سطوح مختلف آن، یعنی در شکل و مضمون که مطابق

اصول هر هنری انجام می‌شود.

سوم، ارشاد ادبا و هنرمندان بدون انحراف و یا دیکته کردن مطلبی بر آنها، بلکه با اکتفا به بصیرت دادن ایشان به ارزشهای زمان و نیازهای انسان و خواسته‌ها و انتظارات بشر از هنرمندان^۱. در این راه امر خطیر آن است که باعث اختناق و فشار نبوغ افراد یا محروم نمودن ایشان از آزادی نشویم.

گرایش اسطوره‌ای در نقد:

گرایش نقد معاصر به اسطوره تا اندازه‌ای تحت تأثیر افکار جامعه‌شناسان و روان‌شناسانی مانند فریزر و یونگ و تا حدودی تحت تأثیر فلسفه کاسیرر قرار دارد که اسطوره را مقدم بر زبان و یا حداقل یک سیستم مستقل سمبولیک می‌داند که موازی با رشد زبان رشد یافته است. منتقدان جدید اساطیر، اسطوره را به عنوان یک جریان صرفاً کمک‌کننده به حساب نمی‌آورند بلکه آن را زهدانی می‌دانند که تمام ادبیات از آن بارور می‌شود^۲. نخستین مشخصه اسطوره این است که این پدیده یک نظام ارتباطی و یک پیام و نوعی دلالت است، صورتی است با محدودیت تاریخی^۳. یا به تعبیر اریک فروم پیامی است از خودمان به خودمان، زبانی است محرمانه که ما را به درک رویدادهای درونی چون رویدادهای برونی قادر می‌سازد^۴، اما تا فرم زبانی کسب نکرده نمی‌تواند با ادبیات مرتبط باشد و ارتباط آن با ادبیات این است که اسطوره معرف یک قطب از آفرینش ادبی است^۵. اسطوره‌ها دگرگونی‌ناپذیر نیستند و هویت ویژه آنها وابسته به آن است که هر نسل بنا به نیازها و باورها و انگیزشهای ایدئولوژیک خود چگونه آنها را دریافت و تأویل نماید. نگرش انتقادی به اساطیر همواره ضرورتی اجتناب‌ناپذیر است، به عنوان مثال: اسطوره قدرت مطلق (فاشیسم) یا اسطوره قربانی (عقیده ضد یهودیت و نژادپرستی)^۶ نیازمند چنین نگرشی است. از این رو حق نداریم از «اسطوره در کل» صحبت کنیم بلکه باید به شکلی انتقادی محتوای هر اسطوره را بسنجیم و نیت اصلی را که فعالش می‌سازد بشناسیم.

۱- النقد والنقاد المعاصرون، ص ۲۳۷ و ۲۳۸.

۲- گفتاری در باره نقد، ص ۱۴۹.

۳- نقد تفسیری رولان بارت، ص ۱۵۱.

۴- دیدگاه‌های نقد ادبی، ص ۴۸.

۵- قطب دیگر واقعیت و طبیعت و احساس ما از وقایعی است که رخ می‌دهد.

۶- زندگی در دنیای متن، ص ۱۰۱.

بررسی آثار ادبی از نظر اشتغال آنها بر اساطیر دو مسیر اصلی در نقد معاصر دارد، نخست روش اسطوره‌ای در تفسیر شعر قدیم به‌ویژه شعر جاهلی و دیگر بررسی کاربرد اسطوره در ادبیات معاصر که در نقد ادبی بطور کلی «منهج اسطوری» (شیوه اسطوره‌ای) خوانده می‌شود. روش اسطوره‌ای در تفسیر شعر قدیم چنان‌که ناقد معاصر عبدالفتاح محمد احمد در مقدمه کتاب «المنهج الاسطوري في تفسير الشعر الجاهلي» می‌گوید: کوششی است برای ایجاد روشی نقدی که اصول خود را از انواع گوناگون علم اتخاذ و اقتباس می‌کند تا ادراکی وسیع‌تر از ادبیات و توانایی بیشتر برای تفسیر آن داشته باشد. این روش از پیوند محکم شعر جاهلی با اندیشه اسطوره‌ای، که طی قرون گذشته میراث شعر عربی ناشناخته مانده، پرده بر می‌دارد.^۱

برجسته‌ترین مکتبهای جدیدی که به شعر جاهلی اهتمام داشته مکاتب انگریستانسالیسم، ساختاری و اسطوره‌ای است. مکتب اصالت وجود ادامه مطالعات والتر براونه و دکتر عزالدین اسماعیل است که پدیده نسیب (غزل) را در ابتدای قصاید قدیم عربی مورد توجه قرار داده و به تفسیر آن پرداخته است. از این دیدگاه، این مقدمات غزلی تعبیری از موضع انسان است در قبال هستی و سرنوشت، و از انقیاد و خضوع او در برابر قضا و قدر و نیستی، که بر وجود او غالب می‌گردد، حکایت می‌کند. شاعر می‌بیند که زندگی در مقابل دیدگانش فانی می‌شود و به «اطلال» تبدیل می‌گردد، از این رو همین موضوع را انگیزه‌ای برای توجه به زندگی و از سرگرفتن سفر در آن قرار می‌دهد، زیرا تهدید قضا و نزدیکی فنا و انتهای هستی را احساس می‌کند. قطعه نسیب که بر پایه دو عنصر اطلال و ذکر محبوب استوار می‌شود، تعبیری است که درونگرایی شاعر را آشکار می‌سازد، یا در حقیقت جزء ذاتی قصیده است که شاعر طی آن دیدگاهش را نسبت به زندگی و هستی و آنچه هستی مشتمل بر آن است، مانند تناقض جاودانگی و فنا، بیان می‌کند. محقق دیگر معاصر محمد صدیق غیث تحلیلی دراماتیک (نمایشی) از اطلال در معلقه

لید ارائه داده و در آن به جستجوی نزاع هستی و نیستی پرداخته است، زیرا به نظر مؤلف همین نزاع شاعر را واداشته که در این قصیده بین موجودات گفتگویی خلق کند که براساس تصاویر متباین و تصاویر متشابه استوار است. «دیار»- چنان‌که نویسنده معتقد است- رمز و نشانه هستی و وجود است که شاعر از خلال آن مسائل وجود را در جهان و در ادراک خویش و مشکلات زمان و مکان و زندگی و رنجهای آن را مورد توجه و تأمل قرار داده است.^۲

۱- المنهج الاسطوري في تفسير...، ص ۸.

۲- المنهج الاسطوري ص ۲۰۹.

مطالعات ساختاری در خصوص شعر جاهلی براساس تحلیلهای کلودلیوی اشتراوس - دانشمند انسان‌شناس فرانسوی - در باره اسطوره شکل گرفته، که بر مسأله دوگانگیهای متضاد تکیه می‌کند و از طریق پذیرش وحدت ساختار عقل بشری، در صدد رسیدن به نظام ثابت یا ساختار زیربنایی پنهان در ورای پدیده‌های گوناگون است. از برجسته‌ترین کارهای نقدی معاصر که بر این ارکان تکوین یافته مطالعات کمال ابودیباست که اعتقاد دارد تحلیل قصیده به‌روش نقد قدیم کافی نیست، زیرا از روابط سطحی نظیر: استعاره و طباق و جز آن خارج نمی‌شود و به‌ورای ساختار ظاهری شعر راهی ندارد. ابودیبا با استناد به‌روش اشتراوس که در اسطوره مجموعه و طبقاتی از معنی می‌بیند، سعی دارد که با شکافتن سطح به مجموعه‌های معانی که سطوح زیرین لایه سطحی را تشکیل می‌دهد و هر سطحی به سطحی دیگر دلالت و اشارت دارد، راه یابد. این مجموعه مفاهیم که در نهایت اسطوره را شکل می‌دهد بر عقل و اندیشه‌ای که خالق آن است دلالت می‌کند. وی در تحلیل اسطوره‌ای معلقه لید که آن را «قصیده کلیدی» (القصیده المفتاح The Key Poem) نامیده به این نکته توجه داده که تعبیر لغوی در قصیده نقش مهمی در مجسم ساختن روابط نهانی دارد، برخلاف اسطوره که چنین نیست. روش او در تحلیل این قصیده بر دو مفهوم اساسی استوار است: نخست واحد تشکیلی (Formative unit)، (الوحدة التكوينية) که بر طبق آن قصیده به تعدادی واحد تقسیم می‌شود، مثل ایستادن شاعر در کنار ویرانه‌ها و وصف شتران و جز آن. دیگر مفهومی که آن را «کمر بند روابط» (Bundles of Relations، حزام العلاقات) می‌نامد و مقصود از آن همه مجموعه‌های متداخل روابط است که بطور عمده دارای دو صفت اصلی است: رابطه توازن یا تشابه و رابطه تناقض یا تضاد. به نظر ناقد، تناقض اساسی در قصیده در خلال واحدهای تشکیلی متعدد آن، در مبارزه بین مرگ و زندگی تظاهر می‌کند که در پدیده تبدیل و دگرگونی مجسم می‌گردد و این تغییر ذاتاً متناقض است زیرا هم از نیروهای حیات است و هم از نیروهای مرگ^۱.

ظاهراً مطالعات مبتنی بر علم روان‌شناسی و فلسفه اصالت وجود مطلب تازه‌ای بر مطالب گذشته نیافزوده و همان اصل را که شعر جاهلی تعبیری از دیدگاه و موضع اصالت وجودی شاعر در قبال هستی و حیات پیرامونش است، نشان می‌دهد. تحلیلهای ساختارگرایی ضمن این که دوگانگیهای بارزی را در ذهن منتقد متبلور می‌کند، با متن ادبی به عنوان اثری لغوی

برخورد می‌نماید و از جوانب پنهان زندگی در آن بی‌توجه می‌گذرد تا بعد از طبقه‌بندی مفاهیم متن به این نتیجه برسد که این اثر ادبی تعبیری از دیدگاه ادیب در قبال وجود و هستی است. هیچ‌کدام از این دو نوع بررسی نتوانسته از سیطره طبیعت رسوم شعر قدیم که عامل اصلی ظهور روش اسطوره‌ای است، رها شود. به این دلیل به نظر می‌رسد که روش اسطوره‌ای در بررسی شعر قدیم و تحلیل آن توفیق بیشتری داشته است.

اصول کلی روش اسطوره‌ای از علم روان‌شناسی و انسان‌شناسی و مکتب سمبولیسم اقتباس شده است. این روش از مطالعات روان‌شناسی، مفهوم ناخودآگاه جمعی (Collective unconscious) (اللاشعور الجمعی) و فرضیه‌های مربوط به آن را مبنی بر کمون ساختار عقلی موروثی در افراد بشر، اتخاذ کرده است. ناخودآگاه جمعی در بافتهای دماغی (مغزی) در حالت خفا و کمون است و وجود زنده آن تنها در ضمن رؤیاهای ابداعی آشکار می‌گردد، زیرا فراتر از شخصی است (Supra personal unconscious) این ناخودآگاه نزد انسان مبدع و خلاق، در رؤیاهای هنرمندان و الهامات متفکران و تجارب متصوفان ظاهر می‌شود و همان است که کارل گوستاو یونگ آن را معرفی کرده است.^۱

یونگ معتقد به صورتهای اولیه (Primordial images)، (انواع ابتدایی) و برتر است. صور اولیه مربوط به مرحله آغازین جنس بشر می‌شود و «انسان بودن» این موجود را صورت می‌بخشد. این صور اولیه در محصولات خیال آفرینش‌گر (Creative fantasy) به روشنی شکل می‌گیرد و همین جا مفهوم نوع ابتدایی (Archetype) مشخصاً تعیین می‌شود. انواع اولیه، صورتهایی وجودی‌اند (کونیة) که از زمانهای بسیار دور که به مقیاس سال قابل شمار نیست، موجود بوده‌اند. این صورتهای اولیه متعدد و گوناگونند. معمولاً در رؤیای افراد و آثار ادبی ظهور نمی‌یابند، مگر آن که حیات شعوری و ادراکی فرد شکل گرفته باشد. این صور میتولوژیک (اسطوره‌ای) در ناخودآگاه جمعی باقی است و مایملک فردی محسوب نمی‌گردد، ولی از طریق فرد ظاهر می‌شود. اما انواع برتر به دو دسته: انواع شخصی، که مستقیماً به صورت شخصی قابل تجربه است، و انواع انتقالی (تحوّلی) (Archetypes of transformation) تقسیم می‌شود.

۱- برخلاف ناخودآگاه شخصی (Personal unconscious) که از آگاهیهای شخصی مأخوذ است و

زیگموند فروید آن را معرفی کرده و بر نظریه جنسیت تکیه دارد. در حالی که یونگ انحصار مبنای ناخودآگاه را در تئوری

جنسیت نادرست می‌داند.

از اولین نمونه‌های انواع شخصی قرآن آسمانی (The suzygy) - تجسم صورت والدین اصلی - است و انواع سه گانه برتر به اعتقاد یونگ، سایه - که تجسم برخورد انسان با ذات پنهانش است - و انیما (Anima) یا نفس و پیر خردمند (The wise old man) است. انواع تحوّل و انتقال به عنوان علائمی سرشار از معانی و دلالتها، رمزهایی حقیقی و اصیل و غیر قابل تفسیرند، مانند نوع مادر که حامل صورت مادر طبیعت، مادر زمین و مادر روح است یا نوع کودک که حامل صورت کودک خداگونه (A child God) یا کودک قهرمان (A Child hero) است. اینها مجموعاً انواع برتر را در ناخود آگاه جمعی تشکیل می‌دهند.

اصولی که روش اسطوره‌ای از مفاهیم انسان‌شناسی اقتباس کرده، مفاهیمی است که ادوارد تیلور (Edward B. Taylor) انسان شناس انگلیسی قرن گذشته و اوایل قرن حاضر عنوان نموده و اهمیت میراث فرهنگی را مورد تأکید قرار داده، و مفاهیمی که جیمز فریزر (James G. Frazer) انسان شناس دیگر انگلیسی بیان کرده براین مبنا که شعائر و رسوم اسطوره‌ای پیوسته در حافظه جمعی محفوظ باقی خواهد ماند^۱. نتایج مباحث و مطالعات سمبولیک (رمزی) در مورد رابطه میان زبان و شعر و اسطوره از سویی و میان شاعر و مصادر قدیمی هنر از سوی دیگر، آن‌طور که باتیستا ویکو (G. Battista Vico) فیلسوف ایتالیایی و هیردر (Herder)، -کپرنیک تاریخ - شرح داده‌اند، و نیز مسائل فلسفه سمبولیک که در زمینه رابطه اصل تشکیل میتولوژیک با شکل شعر توسط کاسیرر (Ernest Cassirer) بیان شده، از منابعی است که روش اسطوره‌ای بر آن تکیه دارد. کاسیرر سمبول (رمز) را تنها کلید شناخت طبیعت انسان می‌داندست و معتقد بود که انسان علاوه بر سیستم گیرنده (Receptor) که تأثیرات خارجی را می‌گیرد و سیستم پاسخ دهنده (Effector) که در مقابل آن تأثیرات واکنش نشان می‌دهد و در همه موجودات ارگانیکی وجود دارد، دارای سیستم سمبولیک (Symbolic System) است و صور سمبولیک، حاصل کنش و واکنش بین عالم انسان و عالم اشیاء و جهان داخلی و جهان خارجی است. بنابراین قادر به ارائه صور مطابق اصل از هیچ‌کدام از آن دو نمی‌تواند باشد، زیرا اولاً حاصل واکنش و کنش است و دوم آن که دارای حدود معینی بین عالم داخلی و خارجی نیست. اسطوره پدیده‌ای رمزی و شبه حیات (Life form) است که به وحدت وجود و وحدت احساس موصوف می‌باشد. در عالم میتولوژی حد فاصلی بین مادی و معنوی (روحی) یا طبیعی و ذاتی وجود ندارد، زیرا تبدلی

دائم بین جهان روح و ماده در جریان است در اندیشه اسطوره‌ای حتی مرگ هم نشانه جدایی روح از بدن و نهایت هستی موجود نیست، بلکه گذر به شکل دیگری از اشکال وجود است. آنگاه در ضمن تأثیر و تأثر متقابل و در تحوّل بین روح از سویی و واقعیت از سوی دیگر روح به ذاتی تحوّل می‌یابد که تجسم ادراک و آگاهی اخلاقی (Ethical consciousness) است. به این ترتیب روح می‌تولوژیک به روح اخلاقی تغییر پیدا می‌کند و انسان از سحر به دین و از ترس نیروهای اهریمنی به پرستش خدایان تحوّل می‌یابد. اگر عوامل و نیروهای روحی دیگر نظیر هنر و شعر نبود اسطوره به این درجه از تشخیص و تعین قطعی نمی‌رسید. هنر و شعر نقش مهمی در پردازش انسان (Humanization) و تکوین فردی (Individualization) دارند و تکوین می‌تولوژیک و تکوین شعری دو تفسیر مختلف از تحوّل فرهنگی‌اند، بدون آن که هیچ کدام بر دیگری پیشی داشته باشد.^۱

اما ویکوکه به قول کاسیرر کاشف حقیقی اسطوره است و پیشگام راستین روش بازگشت به میراث می‌باشد - روشی که بر مطالعه و تحقیق در هنر از جهت ارتباطش به مصادر و منابع اولیه استوار است - بین شعر و اسطوره تفاوتی قائل نمی‌شود و هر دو را از جهت پیدایش و شکل و عمل (فونکسیون) یکسان می‌داند. شعر محصول فطرت و فعالیت اولیه و خود به خودی اندیشه بشر است. اسطوره نیز خود به خودی و فاقد فلسفه و مفاهیم عقلی است. زبان در اولین مراحلش زبان شعری زنده بوده زیرا زبان کسانی به شمار می‌رفته که شاعر بالفطره بودند. اما در مراحل اخیر بسیاری از نیروهای خود را از دست داده است. شاعر متمدن اگر از قیود عقل رها شود و تسلیم فطرت گردد، باید به زبان آن دوره‌های مقدس برگردد. در حالی که هیردر کلمات و الفاظ شعری را نیروی مستقیم روح می‌داند که نه تنها معانی را به تصویر می‌کشد، بلکه آن را خلق و ابداع می‌کند. شعر نه تقلید طبیعت که تقلید خلقت است و شاعر آفرینشگر دوم. حقیقت شاعر بودن شاعر به مقدار تکیه او بر زبان بکر، زبان سمبول و مجاز که افسانه و اسطوره را می‌سازد، بستگی دارد. مطالعات نقدی جدید که به بررسی تئوری ادبیات و فلسفه هنر و عمل آن و تشکیل صور در آن اهتمام می‌ورزد، به این حقیقت دست یافته که ارتباطی محکم بین هنر و سحر و نیز بین هنر و دین وجود دارد، بطوری که جداساختن شعر به عنوان محصولی مستقل مشکل است، زیرا شعر در ابتدا آمیخته با شاعر و رسوم و رقص و موسیقی بوده و هنر حتی در مراحل سیطره عقل تنها

ساختاری است که سرآغاز گم شده خود را می‌طلبد.

به نظر می‌رسد نخستین مرحله از مراحل روش اسطوره‌ای ضمن توجه به تفسیری که جاحظ از «گاو و سگ» در شعر جاهلی ارائه داده و نظر ناقدان را به خود جلب نموده، تکوین یافت. ناقدان معاصر در سایه دستاوردهای علم روان‌شناسی و انسان‌شناسی تصویری را که جاحظ عرضه کرده مورد بررسی قرار دادند و در صدد تفسیر شعر جاهلی با روش اسطوره‌ای برآمدند. این مباحث اولیه یا به بررسی ظواهر و متشابهات اکتفا می‌کرد و ارتباطی که بین این امور برقرار می‌ساخت اغلب مبتنی بر گمان و حدس بود و تکیه بر سندی علمی نداشت زیرا به اصل سامی و اکتشافات باستانی نپرداخته بود، و بنابراین معمولاً به نتایجی می‌رسید که مطالعه تاریخی و لغوی و میراث فرهنگی سامی آن را نقض می‌کرد، و یا با مطالعه جزئی مفاهیم روان‌شناسی جدید و تکیه بر آسانترین جوانب آن در نهایت، برداشتهایی اشتباه‌آمیز و مخالف اصول و مفاهیم علمی به دست می‌داد.

از مطالعات دسته اول، مباحث دکتر عبدالله طیب در «المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها» است که کوشیده بین پدیده نسب و عقاید عرب جاهلی ارتباطی بیابد و در این زمینه به ارتباط محکم بین شعر قدیم و علم کهنات یا بین شاعر قدیم و کاهن یا به عبارتی وسیع‌ترین شعر قدیم و دین استناد نموده است. اگر محقق به دینهای قدیمی این منطقه از جهان - منطقه خاور نزدیک که مردم عرب در اصل واحدی در آن مشترکند - توجه می‌کرد، می‌توانست به ریشه‌های قصیده عربی دست یابد، ولی اساطیر این منطقه و دینها و دست‌نویسها و کتیبه‌های آن در دسترس وی نبوده، بنابراین بیشتر بر ظن و تخمین تکیه کرده و احیاناً از واقعیت دور افتاده است. از مباحث دسته دوم، مطالعات دکتر مصطفی ناصف است که از خلال نمونه‌های شعری، پدیده‌های شعر قدیم را مورد بررسی قرار می‌دهد و می‌کوشد تا نشان دهد که در این شعر با جامعه و مردمی روبرو هستیم که سؤال از سرآغاز و سرانجام انسان و سرنوشت و رابطه‌اش با هستی بر اندیشه‌هایشان چیره شده است. تحقیقات این ناقد یکی از اولین کوششهای نقدی معاصر برای فهم شعر جاهلی در چارچوب ناخودآگاه جمعی است و شعر جاهلی را سراسر نوعی از شعائر می‌بیند که جامعه آن را اجرا می‌کند و از عقل جمعی صادر می‌گردد نه از عقل و اندیشه فردی یا حالتی ذاتی و شخصی، ولی ناقد موفق نشده در تحقیقش کاملاً ویژگی ذاتی و فردی بودن را انکار کند و گاه و بیگاه کلامش بر وجود چنین خصوصیتی در شعر جاهلی اشاره دارد. در چنین تحقیقی لازم بوده که ناقد ابتدا بر اسطوره‌های عربی قدیم آگاه باشد تا طبیعت نمونه‌های عالی موجود در

خیال شاعر جاهلی را شناسایی کند و تنها بر الغاء حالات عاطفی و روحی اکتفا ننماید.

مرحله دوم روش اسطوره‌ای مرحله تکیه بر اسناد تاریخی و علمی است که با تحقیق دکتر عبدالمجبار مطلبی در تفسیر داستان گاو وحشی در قصیده قدیم شروع می‌شود. ناقد مسأله پرستش گاو را در شبه جزیره عربستان مورد بررسی قرار می‌دهد. ظاهراً دیانت‌های همه سامیان و عرب جنوب به پرستش ماه مربوط می‌شود. عرب جنوب گاو را رمز خدای ماه قرار داده بودند، بطوری که در بعضی متون ماه را گاو خوانده‌اند. مؤلف چنین نتیجه می‌گیرد که دیانت عرب جنوب در جزیره العرب متأثر از دیانت سامیان قدیم و نیز متأثر از دیانت عرب شمال و پرستش بعل بود که خدای باران و حاصل خیزی به‌شمار می‌رفت، و به پیروی آن، گاو نیز چنین مفهوم مقدّسی را پیدا کرد، زیرا در جزیره العرب هرچه بود رنگ و بوی تقدّس باران را داشت. در نهایت ناقد استنتاج می‌کند که داستان گاو ابعاد تازه‌ای را در قصیده جاهلی نشان می‌دهد که به داستان جاودانه انسان در دایره زندگی و مرگ و تفاوت فصول و تقدیس حیوان مربوط می‌گردد. این تحقیق از اولین مباحث نقد اسطوره‌ای و کوششی برای تطبیق آراء یونگ در قلمرو شعر عربی قدیم است، که می‌خواهد آثار عبادتها، شوقها و ترسهای راکه در اعماق قصیده و در ناخودآگاه شاعر وجود دارد، بیابد. آن‌گاه با این واقعیت روبرو می‌شود که این بقایا و آثار بدون سرآغازی واضح است و چون یافتن سرآغاز آنها در قرون گذشته سخت و توان فرساست، به بررسی دوره‌هایی که بلافاصله قبل از عصر جاهلی است، می‌پردازد و تاریخ ملت عرب را در نقشها و سنگ نوشته‌های آشوری و بابلی می‌جوید که ذکر عرب در آن آمده است و این امر با اعتقاد به وحدت اصل این ملت‌ها که در بحث خود به آن استناد کرده، موافقت ندارد. در ضمن ناقد قصه گاو وحشی را به نظریه قضا و قدر و فنای گاو را به فنای بشر مرتبط می‌داند در حالی که به اعتقاد ناقد معاصر دیگر دکتر علی بطل فنای گاو در شعر جاهلی پدیده‌ای نادر و احتمالاً منحصر به قصاید هذلیین و آن نیز تنها در مرثیه‌های ایشان است.^۱

دکتر ابراهیم عبدالرحمن ناقد معاصر دیگر از پیروان روش اسطوره‌ای علاوه بر ذکر مصادر اسطوره در شعر جاهلی به پدیده‌ای دیگر از فرهنگ این عصر توجه کرده و آن امثال عربی جاهلی است که به اختصار و ایجاز و اما در نهایت استحکام و متانت ساخته شده و عمیقاً به داستان ارتباط دارد و حتی می‌توان گفت که همین مثلها زمینه‌ساز داستانهای دینی و اجتماعی

در عصر جاهلی گردیده و عالم حیوانات در ساختن آنها نقش برجسته‌ای دارد. عالم حیوانات عالمی شگفت‌انگیز است که در آن حیوانات صاحب خرد و از ذوی العقولند. ذکر لقمان که مظهر و مثال حکمت است نیز در این امثال بسیار است. دکتر ابراهیم عبدالرحمن در اسطوره‌های جاهلیت چهار شکل را که هر کدام نشانگر دوره‌ای از تمدن است، مشخص می‌سازد. نخست شکلی که در اسطوره‌های مربوط به شاعر عبادت در جاهلیت است. دوم اسطوره‌های تعلیلی که تفسیر پدیده‌های پیچیده می‌کند. سوم اساطیر سمبولیک که اغلب به شکل حکایاتی از عالم حیوانات استخراج شده است و چهارم اسطوره افسانه‌ای (Legend myth) که در حکایت جنگهای قبیله‌ای عرب جاهلی ظهور نموده است.

دکتر مصطفی شوری در کتاب «شعر الرثاء فی العصر الجاهلی» در پی تفسیر بعضی از شاعر و آداب مرگ در شعر جاهلی برآمده و این شاعر را به اساطیر و قصاید قدیمی که در خاور نزدیک رایج بوده باز گردانده است. به عنوان مثال فریاد هامة^۱ را که ندا می‌دهد «به من بنوشانید» (اسقونی) چنین تفسیر می‌کند که به اعتقاد عرب مرگ سبب محو و معدوم شدن کامل زندگی نمی‌گردد و تنها غایب شدن است و می‌توان بعضی از زندگان را با شاعر و ادعیه تا مدت زمانی از آن حفظ نمود و نیز می‌توان با تحقق اندیشه جاودانگی و جوانی دائم با آن مقابله کرد و به همین دلیل باید انتقام خون مقتول گرفته شود تا هامة‌اش از فریاد دست بردارد. این ناقد در بحث از «ایام العرب» (وقایع جنگی عرب جاهلی) به آمیختگی تاریخ و اسطوره در این وقایع اشاره می‌کند و می‌کوشد که موارد مشابه میان این حکایتها و روایت این وقایع را بیابد.

در مجموع می‌توان مقیاسهای قضاوت در خصوص موضوعی بودن تحقیقات و مباحث اسطوره‌ای را در سه مورد زیر خلاصه نمود: اجتناب از تأثری و ذاتی بودن در نقد، اعتماد بر اسناد و مدارک علمی و تاریخی، و انسجام و تکامل روش نقد. از این رو گنجاندن مباحثی که فاقد این معیارها یا یکی از آنهاست ذیل مطالعات روش اسطوره‌ای همچنان مورد بحث است.^۲

صورت دوم نقد اسطوره‌ای معاصر بررسی اسطوره و کاربرد آن در شعر معاصر عرب است که بیشترین نمونه‌های آن در شعر سیاب، عبدالصبور، خلیل حاوی، سعید عقل، ادونیس و

۱- عرب معتقد بود که پس از مرگ از سر آدمی پرنده‌ای خارج می‌شود که نامش هامة است.

۲- مطالبی که در خصوص مراحل نقد اسطوره‌ای معاصر عربی ذکر شد از کتاب المنهج الاسطوری فی

تفسیر الشعر الجاهلی - فصل دوم و سوم - اقتباس گردیده است.

نازک الملائكة یافت می‌شود. برای درک قصاید روش اسطوره‌ای، درک موقعیت معاصر و ریختن آن در قالب اسطوره مشابه، شرط اصلی است. به این ترتیب تجربه «سزیف» و «برویتیوس» و «اودیپ» تکوینی جدید خواهد داشت و میدانی برای کشف اعماق وجودی انسان معاصر خواهد بود. در انواع نثر، ادبای معاصر از اسطوره بیشتر برای ارائه مسائل انسان معاصر استفاده می‌کنند و برخی از ایشان می‌کوشند اندیشه‌های خود را در پوششی از رمز و اشاره بیان کنند تا از آثار دیگران شگفت‌تر و عجیب‌تر باشد. بطور کلی ادبیات در دهه‌های میانی این قرن به اقتباس مفاهیم از روان‌شناسی و تأمل در اعماق روان‌گرایی پرداخته و همین امر به استفاده از اساطیر کمک نموده است. از میان فنون نثر نمایشنامه بیشترین محل ظهور اساطیر بوده و شاید بتوان گفت توفیق الحکیم در رأس نویسندگان نمایشنامه‌های سمبولیک قرار دارد که ناخودآگاه و تجارب لامعقول را مصدر آثار خود قرار داده است.^۱

اما شعر میدان حقیقی اسطوره در ادبیات معاصر است. کاربرد اسطوره در شعر باعث ابهام و پیچیدگی بیش از پیش آن شده است. صلاح عبدالصبور مانند سندباد راه سفر در پیش می‌گیرد و حکایت غربت‌ساز می‌کند و به رمزهای صوفیان و درویشان پناه می‌جوید و در نوشته‌های متأخرتر خود، مانند ت. اس. الیوت تمدن جدید را انکار می‌کند. بدرشا کرالسیاب در بسیاری از قصایدش پدیده‌های موجود را در معرض نیستی می‌یابد و در اطرافش جز سیاهی و از آهنگ کلمات جز صدای ناخوشایند کلاغان و ناله گرسنگان چیزی نمی‌بیند و نمی‌شنود. داستانهای یاجوج و ماجوج، هابیل و قابیل، فاوست، اودیپ، و خضر همین احساس او را از نیستی نشان می‌دهد. در حالی که در بعضی دیگر از قصاید اسطوره‌ای‌اش اسطوره تموز را که تعبیری از اندیشه رستخیز جدید است، مصدر الهام قرار داده است. ادونیس، علی احمد سعید، شاعر معاصر سوریه نیز در اولین آثار اسطوره‌ای خود همین اسطوره را برای دلالت بر بازگشت حاصلخیزی به سرزمین ویران به کار برده ولی در قصاید بعدی او چنان می‌نماید که همه امیدهایش را از کف داده و داستان مهیار و حکایت سزیف را اختیار کرده است.

آثار این شاعران و نویسندگان مهمترین بخش ادبیات اسطوره‌ای معاصر عرب است که مورد توجه منتقدان روش اسطوره‌ای در نقد قرار گرفته و تحت ارزیابی واقع شده است. ضمن آنکه نباید فراموش کرد که نخستین پیشگامان کاربرد اسطوره در شعر معاصر عربی، عقاد و مازنی

و الیاس ابوشبکه و احمدزکی ابوشادی و علی محمود طه بودند که بخصوص سیاب در این شیوه از آنها تأثیر پذیرفته است.^۱

روش اسطوره‌ای در شعر معاصر چنان که یکی از منتقدان و محققان معاصر می‌گوید، ارائه تجربه شاعر در شکل سمبولیک (رمزی) است. این گونه تعبیر قدیمترین نوع تعبیری است که انسان آن را شناخته و تا به امروز نیز صادقانه‌ترین و نزدیکترین صورت از صور تعبیر است.^۲ این روش در میان علوم انسانی به شعر رنگ و ویژه‌ای می‌بخشد که آن را از فلسفه و علوم تجربی مشخص می‌سازد. اسطوره با سمبول‌ها و رمزهایی که می‌سازد، مفاهیم درک نشدنی را به محدوده مفاهیم درک شده منتقل می‌کند و آگاهی و دانش انسان را به جهان درون و بیرون به صورت مجسم جلوه گر می‌نماید و به آن زندگی و معنی می‌بخشد. احتمالات. اس. الیوت بیش از همه شاعران و منتقدان معاصر غربی ارزش روش اسطوره‌ای را به وضوح بیان کرده و گرچه قبل از او نیز این روش با تفاوت‌هایی شناخته شده بود ولی او نخستین کسی است که بر اهمیت و ضرورت آن در شعر تأکید نموده است. وی مثل ازرا باوند از شخصیت‌های ادبی است که بیشترین تأثیر را در اشاعه روش اسطوره‌ای در شعر معاصر عرب داشته‌اند. مهم آن است که بدانیم بسیاری از شاعران عرب هرچند از نظر کشف حقیقت این روش مدیون الیوت هستند ولی در واقع با همت و کوشش خود دائماً ابعاد تازه‌ای بر پهنه این کشف می‌افزایند و آن را عمق بیشتری می‌بخشند.

غیر از تجربیات ت. اس. الیوت در اسطوره، تجارب ایدیت سیتویل شاعر انگلیسی و کتاب «شاخه طلایی»^۳ تألیف جیمز فریزر، که مفهوم شاعر و رسوم اساطیری را مورد بررسی قرار داده، نیز در گسترش کاربرد اسطوره در ادب عربی تأثیر قابل توجهی داشته است. از برجسته‌ترین مفاهیم اسطوره‌ای که از شعر سیتویل وارد ادب عربی شده مفهوم وحشت و ویرانی است که در نتیجه سلطه جنگ و اسلحه بر حیات بشر سایه افکنده است. سیاب در بسیاری از قصاید سمبولیک خود مفاهیم شعری این بانوی انگلیسی را به صورت تضمین یا اقتباس به کار

۱- الاسطوره فی شعر السیاب - ص ۲۵.

۲- الشعر العربی المعاصر، ص ۲۲۶.

۳- از این کتاب (الفنن الذهبی) دو ترجمه عربی وجود دارد یکی با عنوان «ادونیس» ترجمه جبرا ابراهیم جبرا (بیروت ۱۹۵۷) و دیگری «الفنن الذهبی» به راهنمایی د. احمد ابوزید (قاهره ۱۹۷۱): الاسطوره فی شعر السیاب - ص ۲۰ - حاشیه.

برده و در واقع آن را بخشی از بافت داخلی شعر خود قرار داده است. به عنوان مثال در قصیده «الاسلحه والأطفال» می‌گوید:

و من يفهم الأرض أن الصغار
يضيقون بالحفرة الباردة

که تضمین سخن سیتویل است که گفته:

زمین سپید موی پیرگشته و نمی تواند
جز به تاریکی و خواب، بیندیشد
فراموش کرده که کودکان

چون سایه‌های کوچک بهار در حرکتند.

جیمز فریزر در «شاخه طلایی» آداب و شعاری را که در بابل و مصر و یونان باستان برای دست یافتن به حاصلخیزی و باروری طبیعت اعمال می‌شد، مورد مطالعه قرار داده است. هدف از این شاعران همچین آن بود که مرگ را در چهره‌های مختلفش، از قبیل خشکیدن مزارع و نابودی حیوانات تعلیل کند و برای زندگی دوباره که در سرسبزی دوباره کشتزارها تجلی می‌کرد، علتی بیابد. در اسطوره‌های این ملل میان این پدیده‌های طبیعی و خدایان حاکم بر زمین و طبیعت ارتباطی تصوّر شده که خود همان تعلیل یاد شده است. خدای حاصلخیزی و باروری را بابلیان تموز می‌خواندند و مصریان اوزیریس می‌نامیدند و یونانیان ادونیس، و همه این نامها دلالتی واحد داشت و رمز و نشانه زندگی دوباره و رستخیز بعد از مرگ و ویرانی بود. این نامها اینک جزئی از فرهنگ شعر معاصر عربی را تشکیل می‌دهد و همچنان بر مفهوم تجدید زندگی و باروری و حاصلخیزی و بازگشت حیات و سرسبزی دلالت دارد. بسیاری از قصاید سیاب بخصوص شعر مرحله‌ای خاص از زندگی ادبی او که منتقدان آن را مرحله تموزی می‌نامند، لبریز از مفاهیم اسطوره تموز است. برخی از قصایدش - نظیر قصیده معروف «انشودة المطر» همین محور مرگ و زندگی را اساس قرار داده که خود رمز مفاهیم سیاسی و اجتماعی در عراق است. ادونیس شاعر سوریه - نیز چنان که اشاره شد اسطوره تموز را بارها در شعرش به کار گرفته است. پیش از این از علل و عوامل کاربرد اسطوره یاد کردیم و ارزش ادبی - فرهنگی آن را روشن ساختیم، اینک ببینیم که اسطوره در ادب معاصر عربی بطور ویژه چه وظایفی دارد و چه نقشی ایفا می‌کند. عقیده منتقدان بر آن است که اسطوره دو وظیفه اصلی دارد که یکی در زمینه نقد مبتنی بر زیبایی‌شناسی مطرح می‌شود و دیگری مربوط به معانی و مفاهیمی است که شاعر از

ورای اسطوره، قصد القای آن را دارد. از مهمترین ویژگیهای زیبایی‌شناسی اسطوره در ادب، تصاویر حاصل از تداعی و مونولوگها و دیالوگهایی است که شاعر در خلال آن به کار می‌برد. مقصود از صور تداعی، تصاویر متوالی و پیوسته‌ای است که براساس تداعی الهام، از یکدیگر متولد می‌شود و مجموعه‌ای از صور وابسته به هم را می‌آفریند. مونولوگهای شبه نمایشی در شعر سخن گفتن با خویش است، گفتگویی است میان نفس با خود نفس، نفس سخن می‌گوید و نفس خود پاسخ می‌دهد.^۱ دیالوگها محاوراتی است متفاوت از محاوره و گفتگوی رایج در نمایشنامه‌ها و رمانها، و هدف از آنها روشن ساختن احساسات و دست یافتن به کنه آنهاست.

مفاهیمی که شاعر از طریق کاربرد اسطوره در صدد القا و تفهیم آن است، معانی فرهنگی و فکری انسانی یا مفاهیم سیاسی است که شاعر نمی‌خواهد یا نمی‌تواند بطور مستقیم و آشکار بیان کند. گاهی اسطوره تجسم ذاتیات و نفسانیات سرکوب شده‌ای است که امکان تحقق نیافته و در حقیقت اسطوره به عنوان بدل، جایگزین آن شده است، گاهی تصویر بحران انسان معاصر است که در گرداب وحشت و خشونت اسیر گشته است، و در بسیاری موارد نیز اسطوره وسیله تعبیر از مسائل سیاسی و انقلابی است که شاعر یا نویسنده به علت سلطه سیاسی حاکم، قادر نیست آشکارا در باره آن اظهار نظر کند. در این موارد رمز و اسطوره هردو یک نقش را ایفا می‌کنند. اینجاست که ملاحظه می‌کنیم استدلال سیاب برای کاربرد اسطوره در شعرش^۲ با استدلال نجیب محفوظ برای کاربرد شیوه سمبولیک در رمانهایش^۳ یکسان است و در مجموع همه این آثار در شمار انواعی از ادب اعتبار می‌گردد که به عنوان ادبیات متعهد با ادبیات ایدئولوژیک شناخته

۱- نمونه آن قصیده «رحل النهار» السیاب است، مثلاً آن‌جا که می‌گوید:

وجلست تنتظرین هائمة الخواطر فی دوار

سبعود، لا، حجزته صارخة العواصف فی أसार

یا سنبهاد، أما تعود؟ ...

۲- سیاب تصریح می‌کند که انگیزه اصلی کاربرد اسطوره در شعرش، انگیزه سیاسی بوده و او از طریق قصایدی که مشتمل بر نامهای اساطیری است، در حقیقت نظام سیاسی حاکم بر عراق را در آن روزگار به استهزاء گرفته است. ر. ک. به «بدرشاکر السیاب»، ص ۱۸۹-۱۹۰.

۳- الرمزية فی ادب نجیب محفوظ، ص ۱۳-۱۱ و ۲۲ و ۲۱.

می‌شود و در مقابل مکتب هنر برای هنر (پارنسی)^۱ قرار می‌گیرد.

گرایش روان‌شناسی در نقد (تحلیل نفسی نقد):

دخالت روان‌شناسی در محدوده نقد ادبی در دو جهت تحقق می‌یابد. نخست در جستجوی آفرینش و ابداع در اثر هنری و دیگر در تحلیل و بررسی روانی شخصیت‌های ادبی، تا ارتباط میان ایشان و حالات ذهنی و ویژگیهای آثار ادبی ایشان آشکار گردد.^۲ نقد مبتنی بر تحلیل روانی (نفسی) از دیر زمان شناخته شده بود تا آن‌جا که ارسطو را پدر آن می‌شمارند.^۳ ولی بعد از ظهور نتایج مطالعات فروید در مورد ناخودآگاه و تحقیقات یونگ پیرامون اسطوره و سمبول به صورت یک گرایش نقدی مطرح گردید. فروید و پیروانش به رابطه میان هنر و بیماریهای عصبی معتقد بودند در حالی که پیروان یونگ تصاویر و انعکاسات اساطیر قدیم را در زندگی بشر می‌یافتند.^۴ یونگ خود معتقد به ناخودآگاه فردی و ناخودآگاه جمعی بود و برای ناخودآگاه جمعی اهمیتی ویژه قائل می‌شد، زیرا آن را منشأ ابداع و آفرینش می‌دانست، به این بیان که چون سمبولهای زنده اجتماع فرو می‌باشد و بحرانهای اجتماعی پیاپی حادث می‌گردد، ناخودآگاه جمعی برای بازگرداندن توازن به حرکت در می‌آید و این از آن روست که وظیفه جبرانی دارد. یونگ کشف ارتباط بین مبتکر و هنرمند و جامعه را ضروری می‌دانست و این کشف را گامی مهم در تفسیر اثر هنری ابداعی به شمار می‌آورد.^۵

ناقدی که در نقد ادبی بر تحلیل روانی تکیه می‌کند، توانایی حل و کشف بسیاری از معماها و مجهولات را دارد و گرچه به علت پیروی از روش روان‌شناسی، آثار ادبی و هنری را در محدوده عقده‌ها و تفسیرهای درون‌گرایانه محصور می‌کند، ولی در ضمن قادر است با تحلیل روان‌شناسانه براساس نگرش تجربی محض - علاوه بر اصولی که فروید و دیگران مطرح کرده‌اند - ما را به شناخت بسیاری از اسرار تکوین این آثار رهنمون شود.

تفاوت دیدگاه فرویدی خالص که در نقدهای تحلیلی نخستین ناقدان این گرایش وجود داشت و نظریه تجربی خالص که در نقد ناقدان متأخرتر - از جمله شارل مورو، منتقد فرانسوی -

۱- در فصل سوم این تحقیق مورد بحث قرار گرفته است.

۲- مناهج النقد الادبی، ص ۵۲۳.

۳- النقد الادبی الحديث (زکی)، ص ۱۶۹ (حاشیه).

۴- مناهج النقد الادبی، ص ۵۲۷.

۵- حركة النقد الحديث، ص ۱۰۴.

وجود دارد، چنان که خود او بیان کرده این است که تحلیلهای فرویدی تحت سیطرهٔ قوانین تشخیص طبّی است که از خارج بر آن تحمیل گردیده در حالی که مورون تحلیل روان‌شناسانهٔ ادبی را از متن شروع می‌کند و به آن پایان می‌دهد، اما ا.ا. ریچاردز از منتقدین نقد روان‌شناسی و صاحب کتاب «اصول نقد ادبی» اندیشه‌هایش را بر قوانین سایکولوژی (روان‌شناسی) پایه می‌گذارد. به اعتقاد او، هنر سعی دارد انگیزه‌های متعارض و آمیخته در نفس انسان را تنظیم کند و انگیزه‌های سرکوب شده را آزاد سازد و همهٔ این انگیزه‌ها را در مرتبه‌ای از نظم و توازن قرار دهد.^۱

منتقدان معاصر عرب مکاتب روان‌شناسی را در سایهٔ فرهنگ نوین و متحول خود شناختند. به نظر می‌رسد که تأثیرگرایش روان‌شناسی در ادبیات و نقد عربی شایان توجه و عمیق بوده است. نویسندگان رومانتیک و پیروان مکتب نئوکلاسیک در آراء فروید و یونگ میدانی گسترده برای کوششهای نقدی خود یافتند و توانستند مفاهیم و اصولی را که به وسیلهٔ این شخصیت‌ها ارائه شده بود در مباحث نقدی خود وارد سازند. امین خولی زندگی ابوالعلاء معری را مورد تحلیل قرار داد و از منتقدان گرایش تکاملی دعوت نمود که با تکیه بر دست‌آوردهای روان‌شناسی به گرایش روانی توجه کنند تا به کشف پیچیدگیها و ابهامات تجربهٔ هنری توانا شوند. کتابهای «من الوجهة النفسية فی دراسة الأدب والنقد» تألیف محمد خلف أحمد و «فی المیزان الجديد» تألیف دکتر محمد مندور از دیدگاه مشابهی به نقد پرداخته‌اند. این آثار بیشتر به شرح و تفسیر اصطلاحات و مفاهیم روان‌شناسی نوین نظیر «سرکوب» (repression، الکبت) و «شیزوفرنی» (Schizophrenia، الفصام)، عقده (Complex، العقده) و نارسسیسم (Narcissism، النرجسية) پرداخته است. انور معداوی، و با تأکید و توجه بیشتری محمد نویبی و عقاد به این تفسیر اهتمام داشته‌اند. دو شخصیت اخیر از برجسته‌ترین پژوهشگرانی بودند که پی بردند بعضی از نوادر و استثناءها مصدر انواعی بی‌نظیر از نبوغ است، چنان که نمونهٔ آن را در بشار و ابونواس سراغ کرده‌اند. بنابراین باید در پرتو عقاید روان‌شناسان و اصطلاحات و دلالت‌هایی که ارائه کرده‌اند، به این نوابع توجه شود.

آثار داستان‌نویسانی چون ابراهیم اصلان که تصاویری از مفاهیم روان‌شناسی جدید ترسیم می‌کند، ضمن آن که در تقویت این گرایش نقدی تأثیری به سزا داشته، نشانگر سیطرهٔ این مفاهیم در

قلمرو ادب عربی معاصر است. شدیدترین درجات اسکیزوفرنی (شیزوفرنی) در شخصیت‌های داستانی این نویسنده نمایانده می‌شود. اعتقاد ناقدان بر آن است که تمایل به پدیده فرهنگی در این داستانها براساس آراء فروید مفهومی عمیق دارد و نمایشگر میل باطنی انسان به بازگرداندن بهشت گمشده کودکی و در واقع، حکایت جستجوی نویسنده از بهشت گمشده است.

کتاب نقدی دیگری که در این گرایش به ظهور رسیده و در ناقدان روش تحلیل روانی بخصوص دکتر عزالدین اسماعیل و فاروق خورشید، تأثیر به‌سزایی داشته کتاب «الاسس النفسية للابداع الفنی فی الشعر خاصة» نام دارد که مصطفی سویف به‌عنوان پایان نامه دانشگاهی خود ارائه نموده است. تفاوت این تألیف از دیگر نوشته‌های معاصر نقد مبتنی بر روان‌شناسی این است که متون ادبی را با تکیه بر نتایج روان‌شناسی تحلیلی تفسیر نمی‌کند، بلکه می‌کوشد با استدلال و تحقیق به کشف رازهای آفرینش هنری پردازد و در این راه بطور کلی بر روش تجربی در روان‌شناسی و بطور خاص بر روش تکاملی، تکیه می‌کند. گرچه اخیراً جز تعدادی معدود از ناقدان مانند دکتر عزالدین اسماعیل و نویهی که بطور کامل گرایش نقد مبتنی بر روان‌شناسی را ترجیح می‌دهند کمتر کسی به این طریق می‌رود ولی اغلب ناقدان ضمن تحلیلها و آراء نقدی که ارائه می‌دهند، ملاحظات روانشناسی نیز دارند که ضرورت استعانت از این دانش انسانی را برای فهم و نقد ادب، مورد تأکید قرار می‌دهد. عقاد از آن‌رو که سالها قبل از امین خولی به چنین ضرورتی آگاهی یافته بود مؤسس گرایش روان‌شناسی محسوب می‌شود.^۱

بررسی افکار و آراء نقدی عقاد نشان می‌دهد که تئوری تأثری (امپرسیونیسم) او بخشی از سایکولوژی (روان‌شناسی) است که ضمن آشنایی با فروید و شاگردان او فرا گرفته بود. عقاد در اولین نقدها و تحقیقاتش به «جستجوی درونی» دعوت می‌نمود و از اصطلاحات فیزیولوژیستها استمداد می‌جست، تا آن‌جا که در توصیف زیبایی می‌گفت: «زیبایی، هر قدر هم که اعصاب حسی از ادراک و دریافت عمق آن ناتوان باشد در درجه فزونی ندارد. بلکه درجات آن به حالت سرخوشی و نشوه و راحتی و رهایی که ایجاد می‌کند، سنجیده می‌شود». تئوری جستجوی درونی بر این اساس استوار است که اثر هنری ادیب، تصویر نفس او و تاریخ زندگی درونی اوست و نقش منتقد تنها آن است که ادیب را در درون اثری که مورد نقد قرار می‌دهد، بجوید و اگر شناخت ادیب از طریق تأثیر فکری و روانی آن اثر ناممکن باشد تردیدی باقی نمی‌ماند که

این ادیب (و به ویژه شاعر) نباید مورد مطالعه قرار گیرد، اگرچه دهها دیوان داشته باشد. جستجو برای یافتن «شاعر حالات روانی» با فلسفه و روشی که عقاد در نوشتن شرح حالهای ادبی و «عبقریه»های معروفش پیروی کرده، منطبق است. ضمن این که با درک او از زیبایی و آزادی مطابقت دارد که زیبایی را تنها در چیرگی آزادی بر ضرورت می بیند. عبارت «هو^۱ تغلب الحرية علی الضرورة» او از عبارات شایع در تحقیقات ادبی است.

نویهی با کتاب «نفسیه اُبی نواس» که در سال ۱۹۵۳ انتشار داد، گرایش روان شناسانه خود را در نقد اعلام و اثبات نمود. این کتاب مشتمل بر تحلیل شخصیت این شاعر عصر عباسی به روش روان شناسی جدید است. وی بر خلاف عقاد که ویژگیهای روانی و پدیده های رفتاری شاعر را آن طور که اشعار و شرح احوالش نشان می دهد براساس نارسسیسم تفسیر نموده، این خصوصیات و پدیده ها را بر پایه تفسیر رابطه با مادر، مورد تحلیل قرار داده است. با این همه به نظر می رسد که روش عقاد و نویهی در تفسیر نفسانیات شاعر از خلال شعرش نظریه قانع کننده ای ارائه نداده و دلالت بر آن دارد که روان شناسی تحلیلی در هیچ موردی نظری قطعی و یقینی ارائه نمی دهد. احتمالاً همین امر نیز طه حسین را بر آن داشته که تأسف خود را از روش نقدی این منتقدان در مورد شاعر مذکور اعلام نماید.

دکتر عزالدین اسماعیل با کتاب «التفسير النفسی للأدب» بر جنبه تطبیقی نقد روان شناسی تأکید کرده است. بررسی تطبیقی وی در این کتاب شامل نمونه های شعری ادب قدیم و جدید و نمونه هایی از شعر غربی است. باب اول کتاب مربوط به مسائل عمومی این فن است و رابطه روان شناسی و ادبیات و پدیده روان شناسی ادبی و میزان استفاده پژوهشهای ادبی از این علم و اشتباهاتی که روان شناسان یا ناقدان و محققان در ادب مرتکب می شوند و نیز طبیعت هنرمند و صحت یا عدم صحت انتساب پاره ای از بیماریها یا حالات روانی از جمله نوروز و نارسسیسم (Narcissism) به هنرمند را مورد بررسی و مطالعه قرار داده که به اعتقاد نویسنده مدخلی بر نقد و تحلیل تطبیقی او در فصول بعدی کتاب است. نقد تطبیقی را نویسنده با شعر شروع کرده و صور شعری جزئی در شعر عربی را در پرتو حقایق روانی مورد تحلیل قرار داده است. مؤلف سپس استنتاج نموده که با توجه به این تحلیلها بسیاری از احکام نقدی قدیم آشکارا نیازمند تعدیل است. بابتی خاص از کتاب به ادبیات نمایشی اختصاص یافته و طی آن نمایشنامه های «هاملت» و

«سر شهرزاد» تألیف علی احمد با کثیر «روزهای بی پایان» (ایام بلائهایه Days without end) تألیف اوژن اونیل (Eugene O'Neill) نمایش نامه نویس آمریکایی مورد تحلیل قرار گرفته است. در مورد ادبیات داستانی مؤلف رمانهای «برادران کارامازوف» داستایوسکی و «السراب» نجیب محفوظ را به تحلیل روان‌شناسی کشانده است. در مقدمه آخرین باب کتاب^۱ - باب تحلیل رمان (داستان بلند) - نویسنده موضوع داستان روان‌شناسی^۲ را مورد بحث قرار داده و آن را مرحله‌ای از مراحل تحوّل داستان معرفی نموده که قطعاً زاده قرن بیستم نیست. وی این نوع داستان را به دو بخش عمده قبل از فروید و بعد از فروید تقسیم کرده است. به اعتقاد وی داستان روان‌شناسی قبل از فروید کوششی است برای نفوذ در اعماق روان انسانی از طریق ملاحظه دقیق رفتار شخصی و برخورد او در مقابله با حوادث و سپس تفسیر این رفتار و برخورد، از طریق شناسایی اندیشه و روان آن شخص، بنابراین در واقع دایره‌ای می‌سازد که از شخص شروع می‌شود و به او پایان می‌یابد. در خلال این کار نویسنده حقایقی را که مربوط به طبیعت نوع انسان است از طریق شناخت طبیعت افرادی مشخص، کشف می‌کند. داستان روان‌شناسی بعد از فروید و در قرن بیستم که قرن روان‌شناسی و استقلال این دانش از فلسفه است از جهاتی با این نوع داستان در دوره اول تفاوت دارد و از جهاتی با آن مشابه است. نویسندگانی که تألیف داستان روان‌شناسی را مورد توجه قرار داده و بر آن روش نوشته‌اند یا مانند جیمس جویس و ویرجینا وولف والدوس هکسل باصالت و توانایی هنری بر این روش رفته‌اند و حقایق روان‌شناسی را که روان‌شناسان دریافته‌اند، به صورت هنری مورد بهره‌برداری قرار داده‌اند و داستانهایشان مانند تجربه‌هایی است که یکدیگر را تکمیل می‌کند و یا گروهی هستند که به تقلید از ایشان پرداخته‌اند ولی توانایی هنری قوی نداشته‌اند و داستانهایشان تنها گزارش گونه‌ای از حقایق روان‌شناسی رایج است.

مکاتب ادبی

پیش از این گفتیم که از منتقدان معاصر عرب عده‌ای به پیروی از فرهنگهای غربی در پی تطبیق اصول نقدی مکاتب ادبی بر ادبیات عرب برآمده‌اند. چنین کوششی شاید به لحاظ یافتن موارد مشابه در ادبیات ملل مختلف نتایج ارزنده‌ای داشته باشد، اما تردیدی نیست که تطبیق همه

۱- با عنوان: «فی الادب الروائی». التفسیر النفسی للأدب، ۲۰۷.

۲- داستانی که بر مبنای حقایق، نظریه‌ها و یا فرضیه‌های علم روان‌شناسی تألیف می‌شود.

اصول مکاتب غربی بر ادب عربی به جهت تباین فرهنگهای مختلف و ارکانی که آن مکاتب اصول خود را از آنها اقتباس نموده‌اند، نتایج صحیحی را نشان نخواهد داد. زیرا که معیارهای نقدی و ادبی نه تنها نزد ملت‌ها و فرهنگهای مختلف، گوناگون است که حتی نزد ناقدان یک کشور با یک فرهنگ غالب نیز تفاوت دارد. با این همه به دنبال رواج مکاتب ادبی نظیر رومانتیسم و سمبولیسم و رئالیسم در قلمرو ادبیات، مکاتب نقدی همانام این مکاتب ادبی هم ظهور نمود که در واقع تطبیق همان آراء و اصول ادبی در قلمرو نقد آثار ادبی و استنتاج و صدور احکام براساس آنها بود. بنابراین به عنوان مثال از ناقدان کلاسیک مکتب انتظار می‌رود - و عملاً نیز چنین است - که در مجال نقد شعر؛ عدم خروج از چارچوب قواعد ادبی قدیم، تکیه بر عقل، اعتدال و وضوح، اهتمام به ساختار و شکل و سبک کلام را معیار حکم قرار دهند؛ و بر همین قیاس سایر مکاتب نقدی. قابل توجه آن که ناقدان معاصر عرب نه تنها اصول مکاتب نقدی - ادبی غرب را بر شعر و ادب معاصر حاکم نمودند، بلکه حکم مبتنی بر آن اصول را به ادبیات عرب در قرون گذشته نیز تسری دادند، ادبایی را که برای نقد و بررسی آثارشان برگزیده بودند به مکتب خاصی از مکاتب ادبی جدید مربوط ساختند و ادب ایشان را با تقلید به قواعد آن مکتب یا خروج از چارچوب آن مورد نقد قرار دادند و براین مبنا به تمجید یا مؤاخذه آنان پرداختند تا آنجا که گویی از ادیب می‌خواستند که خصوصیات و ویژگیهایی را که به گمان ایشان به آن انتساب داشته، پیوسته در پیش چشم داشته باشد و از حدود آن خارج نگردد. حال آن که اندک تأملی نشان می‌دهد که پیدایش مکاتب ادبی به صورت خلق ناگهانی توسط ادیبی یا نقدی و به علت یافتن همسویی و یکسانی در پاره‌ای از آثار ادبی و امکان تطبیق بعضی قواعد کلی و یکسان بر همه آنها، صورت پذیرفته بلکه به انگیزه وقایع تاریخی و ضروریات حیات در عصر و زمان خاصی ظهور کرده و سپس ادبا و ناقدان برای آن نوع خاص از تعبیر روانی و روحی و بلکه از داخل خود آن تعبیر، قواعد و اصولی کشف نموده‌اند که از مجموعه آنها مکتب ادبی یا نقدی، تکوین یافته است. در مرحله بعد تأثیرات کلی بر گرایشهای اندیشه و هنر که می‌تواند مادی یا معنوی باشد گروههای دیگری از ادبا و ناقدان را به حمایت و پیروی از یکی از مکاتب متمایل ساخته، چنان که گرایش به پیروی از اصول متقن ادبی همراه با توجه به نیازهای زمان باعث تکوین مکتب کلاسیک جدید (نئوکلاسیسیسم) گردیده و گرایش به ابداع و آزادی در اثر هنری رومانتیسم را به وجود آورده است. با این همه ظاهراً چنین روندی در نقد معاصر عربی و در ارتباط با مکاتب ادبی جدید ظهور نموده و گسترش یافته است.

احتمالاً از نخستین اقدامات در راه برقراری ارتباط ادبای عرب با مکاتب غربی مشهور کوششهای مصطفی سحرتی است که در کتاب «الشعر المعاصر علی ضوء النقد الحديث» در فصلی با عنوان «المذاهب الادبية و النقدية» از مکاتب کلاسیک (الاتباعی) و رومانتیسم (الابتداعی) و رئالیسم (الواقعی) یاد کرده و بارودی و علی جارم و محمد اسمر را به مکتب نخست و فوزی معلوف و رشید ایوب و خلیل شیوب و صالح جودت را به مکتب دوم و جواهری و ضیاء الدین دخیلی را به مکتب سوم نسبت داده است. در بسیاری از نوشته‌های دکتر محمد مندور در باره ادبای معاصر نام این مکاتب به تکرار ذکر می‌شود و به علت ویژگیهایی که در شعر و ادب هر کدام از ایشان ظهور می‌کند که خصوصیات و آثار مکتب ادبی خاصی تلقی می‌گردد، به آن مکتب منتسب می‌شوند بعلاوه چون بعضی از شاعران ناقد در مقدمات دیوانهای خود یا در مناسبت‌های مختلف آراء و نظریات نقدیشان را شرح داده‌اند که قابل تطبیق بر آراء مکتب ادبی خاصی است، نظریه انتساب آنان به این مکتب‌ها تقویت می‌گردد.

چنین شیوه‌ای نزد همه منتقدان معاصر مقبول نیست، زیرا مجرد مشابهت پاره‌ای افکار دلیل تقلید و پیروی نیست و نیز مجرد اطلاع و آشنایی شاعر و ادیب با ویژگیهای مکتب ادبی خاصی یا با آثار بزرگی که در ادبیات مغرب زمین در چارچوب اصول آن مکتب تألیف یافته نشانه تقلید یا پیروی از آن به شمار نمی‌رود. زیرا هرگز کسی نمی‌تواند ابداع و ابتکار را در تأثر و تقلید منحصر کند. بنابراین ظهور ویژگیها و نشانه‌های رومانتیسم در شعر عربی نه نشانه مکتب‌گرایی همه این شاعران، که نشانه شباهت نگرش روحی و روانی و تأملی شاعر با شاعران رومانتیک مکتب هر جای دیگر از جهان است که در هر حال به تأثیر انگیزه‌های زندگی و اجتماع تکوین یافته است.

هر شاعری به انگیزه‌های درونی و بیرونی، گرایش خاص خود را در شعر دارد و تشابه این گرایشها، چه در محدوده یک فرهنگ و زبان و چه در قلمرو زبانها و فرهنگهای مختلف، دلیل قطعی بر قرار گرفتن همه آنها تحت یک جریان نیست، چنان که یکی از ناقدان معاصر می‌گوید: قرار دادن نویسندگان و شاعران تحت نام و عنوان مکتب ادبی معین ستمی بزرگ در حق ایشان است، زیرا هیچ‌گاه مکتب‌گرایی هدف هیچ ادیبی نبوده است.^۲

۱- چنانکه در فصل‌های مختلف این کتاب در موضوعات مورد بحث از آن آراء و نظریات یاد شده است.

۲- التيارات المعاصرة، ص ۴۵۲ به نقل از قضايا الفكر فی الادب المعاصر.

فصل ششم

نقد شعر

شعر به آن مفهوم که تجسم خیال آدمی است از نظر تاریخی مقدم بر نثر فنی است. چنین مفهومی در تاریخ همه هنرها به عنوان حاصل اندیشه آدمی، مصداق دارد چنان که مثلاً نقاشی قبل از آن که تاریخی یا واقعی باشد به صورت خیالی و اسطوره‌ای آغاز گردید و حماسه سرایی در شکل اسطوره‌ای اش قبل از تاریخ و نمایشنامه و داستان واقع‌گرا به وجود آمد و تاریخ در ابتدای پیدایش رنگی حماسی داشت. گرایش خیالی در نقاشیهای ملتهایی که بر فطرت اولیه قرار دارند و در نقاشیهای کودکان به خوبی متجلی است، زیرا ایشان موضوعات خیالی را آسانتر از موضوعات واقعی ترسیم می‌کنند. از این رو در نخستین دوره‌های حیات بشری خیال، رکن اصلی نیروهای آموزشی و موسیقایی انسان را تشکیل می‌داد. شعر رنگی از ماوراء الطبیعه داشت که آن را به جهان غیبی و اسطوره‌ای پیوند می‌داد و با الهامهای آسمانی ارتباطی ناگسستنی می‌یافت.

افلاطون ارزشی برای شعر قائل نبود مگر آن که از عاطفه‌ای سوزان و از الهامی سرچشمه بگیرد که در شاعر احساسی شبیه سکر صوفیانه یا وجد محبت بیافریند و صنعت تنها را برای آفرینش شعر کافی نمی‌دانست. ولی الهام شعری تنها زمانی ثمربخش خواهد بود که با روحی پاک و نیک، که با شعر خود، فضایل اخلاقی را می‌ستاید، برخورد کند.

ارسطو نیز مانند استادش به رسالت اجتماعی و تربیتی شعر معتقد بود ولی برخلاف او

در نقد شعر به الهامی بودن آن توجهی نداشت، بلکه شعر را از جهت تجربی و با مشخص ساختن ویژگیها و صفات آن و جستجوی قواعد هنری و تأثیرش در آن، مورد شرح و تفسیر قرار می داد. بنابراین افلاطون و ارسطو نماینده دو گرایش کلی - اهتمام به الهام و طبع یا اهتمام به صنعت و کار هنری - در نقد شعر بودند که تا عصر حاضر در جدال دائمی باقی مانده است. در عصر نهضت ادبی اروپا مجموعه ای آمیخته باهم از این دو ویژگی و گرایش، نظر غالب ادبا و ناقدان را تشکیل می داد و در عصر کلاسیکی (عصر غلبه مکتب کلاسیک) نظریه ارسطو سیادت داشت و با رواج مکتب رومانیسم آراء افلاطون زنده شد، چرا که رمانتیستها قلب را بر عقل ترجیح می دادند. در دوره جدید هنوز ناقدان و ادبایی هستند که مواهب ذاتی و نبوغ و فیض آسمانی را مصدر شعر می دانند و شاعر را بطور فطری برای سرودن شعر مهیا می بینند. در حالی که گروهی دیگر از شاعران ناقد، ارزش الهام را ناچیز می شمارند، چنان که ادگار آلن پو معتقد است شاعرانی که دچار ضعف و کاستی در ساختار فنی و صنعت شعری اند و نمی خواهند به این نقص اعتراف کنند برای دیگران چنان وانمود می کنند که اشعار خود را در نوعی از نشوه و دیوانگی هنری سروده اند.^۱

اما از زمانی که روان شناسان عالم ناخود آگاه را شناختند، بخصوص از زمانی که زیگموند فروید کتاب «جهان رؤیا» را منتشر ساخت و رؤیا را ترجمان تمایلات سرکوفته در عالم آگاه تعریف نمود، مسأله الهام در شعر، در نقد ادبی جدید شکلی تازه و رنگی علمی یافت. اعتقاد به ناخود آگاه فردی و جمعی در تحلیلهای مبتنی بر علم روان شناسی نقد تأثیر نهاد. کشف انعکاس ناخود آگاه در انتخاب موضوعات شعری و صور خیال به عنوان راهی برای شناخت شخصیت شاعر معرفی گردید، زیرا هر شاعر اصیلی ریشه های خیال خود را از ناخود آگاه فردی یا جمعی (غریزی) دریافت می دارد، پس با شناسایی صور شعری و کشف دلالت های آن در زندگی شاعر و اجتماع به اصالت وی پی می بریم و یگانگی اثر ادبی و ارکان و ریشه های اولیه انسانی آن را درک می کنیم و عامل پذیرش اثر را از سوی مردم می یابیم.

از سوی دیگر چنان که ه. ب. چارلتون (H.B. Charlton) - ناقد و ادیب انگلیسی - معتقد است، نخستین برداشت از شعر یا قصیده با تأثیر آن اثر ادبی در ناخود آگاه خواننده یا منتقد حاصل می شود و سپس در مراجعه بعدی و قراءت مجدد آن اثر عقل و ادراک در حکم دخالت

می‌کند. این است که باید برای نقد هر شعر، آن را سه بار خواند. بار اول بال خیال را باید در آن گشود تا تجربه شاعر چنان که او درک کرده درک شود و احساس گردد. بار دوم به هدف نقد ادبی اثر باید آن را خواند و این نقد ادبی منحصر به ارزیابی توانایی الفاظی است که شاعر برای بیان مفاهیم مورد نظر خود به کار برده است. سومین باری که اثر ادبی مطالعه می‌شود، هدف انتقاد مفاهیم و عقاید و معانی شعر و حکم بر صحت یا سقم آنهاست. مهم آن است که مرحله دوم نقد پس از مرحله اول آن و پس از احساس و لمس تجربه شاعر باشد وگرنه بدون چنین احساسی ناقد حق حکم بر صحت و عدم صحت تجربه شعری شاعر را ندارد.^۱

این گونه مطالعه نقدی شعر یا انتقال ویژگیهای آن از ناخود آگاه نافذ به خود آگاه و ادراک وی بر ارزش سخن سنجی و حکم او می‌افزاید، زیرا پس از درک قصیده یا اثر شعری با غیر عقل و در غیاب ادراک و آگاهی، در دومین بار خواندن آن عقل و شعور و قوه مدرکه ناقد بر آن مسلط می‌گردد و با همین ادراک و آگاهی توانایی لفظ و تأثیر آن شناخته و ارزیابی می‌شود.^۲

اما شعر معاصر ویژگیهای عصری خاص خود را دارد که غیر از تکیه بر تفسیرهای یاد شده باید خطوط اصلی آن شناخته شود و در احکام نقدی لحاظ گردد. شعر معاصر دارای تجربه زیبایی شناسی است ولی فلسفه زیبایی شناسی آن به کلی با فلسفه زیبایی شناسی قدیم متفاوت است، زیرا این ویژگی در شعر معاصر از اعماق طبیعت اثر هنری - و نه براساس اصول خارجی تحمیل شده - بر می‌خیزد و اجزای زیبایی خود را در شکل و محتوی، خود می‌سازد و در این امر از ذوق و حساسیت معاصر متأثر است. شاعر با واقعیتهای زمانش در ارتباطی عمیق است، نه آن که از فاصله به آنها بنگرد و توصیفشان کند، بلکه با آنها زندگی می‌کند و کنه زندگی را در آنها می‌جوید. فرهنگ معاصر با همه جوانبش در شعر معاصر انعکاس می‌یابد. شاعر باید در وسیعترین سطح و مفهوم با فرهنگ باشد. نه تنها فرهنگ یک ملت بلکه فرهنگ انسانی باید در شعر تبلور یابد و با همه زمینه‌های اجتماعی و سیاسی و فرهنگی تمدن نوین در ارتباط باشد.

به علاوه شعر معاصر تنها به آگاهیها و ادراکات شخصی اکتفا نمی‌کند، بلکه تجسم آگاهیهای جمعی است و بو مبنای ارزشهای اجتماعی معاصر قرار دارد. به همین ترتیب آگاهیهای هنری و فنی جدید ضرورت اجتناب ناپذیر شعر جدید است و تنها تکیه بر آگاهیها

و تواناییهای هنری شعری قدیم کفایت نمی‌کند. شاعر معاصر باید تمام تاریخ را از دیدگاه زمان خود بنگرد و علاوه بر رابطه‌ای طولی با تاریخ با آن رابطه‌ای عرضی برقرار سازد به این معنی که همه وقایع عصر در نظر او در ارتباط و پیوستگی باشد و مجموعه واحدی را تشکیل دهد. شعر معاصر با این ویژگیها باید از جوانب بسیاری مورد بررسی و نقد قرار گیرد که مهمترین آن مفهوم و هدف شعر، زبان و ساختار شعری، موسیقی و آهنگ شعر، التزام و تعهد شعری، وحدت ارگانیك (عضوی)، ابهام و پیچیدگی و کاربرد صنایع و آرایشهای بدیعی در شعر است که پاره‌ای از آنها در دیگر فصول مورد بحث قرار گرفت و در اینجا به بررسی بقیه موارد می‌پردازیم.

مفهوم و هدف شعر: از زمان آمدی، ناقدان عرب در تعریف شعر به دو عنصر وزن و قافیه، اجزاء و پدیده‌های فنی را افزوده‌اند ولی در ضمن همه اتفاق داشته‌اند که شعر اگر موزون و مقفّی نباشد، شعر خوانده نمی‌شود. با این حال باید دانست که هر کلام موزون و مقفّایی شعر نیست. صاحب «العمدة» مقومات شعر و تعریف آن را در لفظ و وزن و معنی و قافیه، تشخیص داده است.^۱ ابن سلام شعر را دیوان علم و حکمت عرب خوانده است. از «جمهرة اشعار العرب» أبوزید قرشی به‌خوبی بر می‌آید که عرب شیاطین شعرا را مصدر الهام شعری می‌دانستند. به این بیان سخنی را که از احساس و ادراک شاعران سرچشمه می‌گیرد، از سخن عادی متمایز می‌ساختند. از این رو در می‌یابیم که حقیقت شعر نزد عرب قدیم با تعریف آن فرق دارد. مهم آن است که در پرتو ذوق و احساس - و نه عقل و منطق - به شعر نگریسته شود. ابن سینا و محققان بعد از او همانند ارسطو در تعریف شعر عنصر خیال را نیز گنجانده‌اند و آن را کلامی مخیل و موزون و مقفّی دانسته‌اند. چنان که حازم قرطاجنی که اوج پختگی نقد عربی قدیم در کتابش «منهاج البلغاء و سراج الادباء» جلوه گر می‌شود، چنین تعریفی از شعر ارائه داده است. با چنین اصولی نقد عربی و ذوق کلاسیکی به آنچه از میراث شعری و نقدی قدیم حاصل شده بود، توجه خاص پیدا کرد و ناقدان فصاحت لفظ و درستی معنی و هماهنگی آن را با قافیه، همراه با صحت و صف معیار حکم قرار دادند. این معیارها به عنوان شرایط قصیده خوب باقی ماند و هرچه مخالف آن‌ها بود، خروج بر اصالت شعر تلقی گردید و چنین اعتقادی در طول زمانهای دراز بر اندیشه عربی زنگاری به‌جا نهاد و تقلید نمونه‌های قدیمی،

تقلیدی از شکل و قالب و بدون روح شد. آنچه باعث قیاس این سنن شعری و رسوخ آن می‌گردید ثبات و رکود حیات عقلی و فکری و سیاسی و اجتماعی ملت عرب بود، چراکه حیات جامعه عربی در معرض تغییرات عمیق فکری واقع نمیشد که بتواند ریشه‌های فکر ارتجاعی را برکند و خاک آن را تغییر دهد و از نو گیاه برویاند.^۱

از اوایل قرن بیستم شاعران و منتقدان معاصر عرب در حرکتی تدریجی از شیوه‌ها و سلیقه‌های قدیم نقدی در ارزیابی سخن خارج شدند و اندک اندک خود را از قیود رسوم شعری موروثی رها ساختند. خلیل مطران که از پیشگامان تجدید و ابداع شعری و حلقه اتصال مذهب کلاسیک جدید و رومانتیک است در مذهب نقدی‌اش پیرو آندریه شینی (A. Chenier) شاعر نئوکلاسیک فرانسوی است که معتقد بود باید اندیشه‌های نورادر قالب‌ها و شکل‌های قدیمی بیان نمود. مطران در مقدمه دیوانش^۲ روش کلی خود را در زمینه شعر شرح داده و اعلام نموده که روش شعر کهن عربی را نمی‌پسندد و برای نوآوری و تجدید در شعر تلاش می‌کند. او شعر را ناشی از الهام و طبع می‌داند و اعتقاد دارد که شعر باید تصویر زمان خویش باشد. از این رو همه مقیاسها و معیارهای «عمود شعری» قدیم را نسبت به شعر معاصر بی‌ارزش می‌داند، زیرا شاعر معاصر باید از ادراک و تصور و احساس خود سخن بگوید، نه از ادراک و احساس شاعر عصر جاهلی، چراکه ادبیات و اخلاق و نیازها و دانشها و در یک لفظ زندگی شاعر معاصر غیر از زندگی شاعر جاهلی است و تقید به معیارهای ثابت شعری اگر مغایر با این امر نباشد حداقل مانعی مزاحم بر سر راه آنست. بنابراین مفهوم شعر نزد مطران این است که شاعر بنده نظم آن شعر نباشد و ضرورت‌های وزن و قافیه او را بر غیر هدفش و ندارد.

گروه دیوان-عقاد، مازنی و شکری-که بعد از مطران پرچمدار نوآوری و تجدید در شعر عربی و معیارهای نقدی آن به‌شمار می‌روند، عقاید و آرائی تدوین یافته و یا شفاهی در این زمینه به‌جانهاده‌اند که اغلب در مقدمات دیوانهایشان و در کتاب «الدیوان» ذکر گردیده است. مفهوم شعر نزد ایشان بیتی از قصیده «عصفور الجنة» در دیوان سوم شکری است، که می‌گوید:

ألا یا طائر الفردوس ان الشعر وجدان

این بیت از زبان انسان را به شعر یا ارتباط شعر با انسان و هستی مشخص می‌سازد، زیرا

شعر را عمل آفرینندگی - و نه صنعت - معرفی می‌کند که در آن خیال قوه فاعله‌ای است که قادر است بسیاری از امور را در قلب شاعر دگرگون سازد و آنچه از جهان خارج در آن منعکس می‌گردد به تعبیری عمیق از احساسات شاعر تبدیل شود. شکری در بیان مفهوم شعر می‌گوید: شعر آن است که باعث شود عواطف روح را عمیقاً احساس کنی نه معمای منطقی، یا خیالی وهم‌آلود. مفاهیم شعری خاطرات، اندیشه‌ها تجربیات، احوال روحی و تعبیرات عواطف آدمی است نه تشبیهات و خیالات فاسدی که طرفداران ذوق قبیح می‌پسندند^۱. عناصر شعر نزد او عاطفه و خیال و فکر و ذوق سلیم است و کار آفرینش شعری بر درون‌نگری (Introspection) استوار می‌گردد که به نظر شاعر ناقد از مهمترین وسایل برای شناخت نفس شاعر و بلکه شناخت نفس بشری بطور کلی است. هدف هنری شعر از دید شکری که خود شاعری رومانتیک است، اکتشاف حقیقت در ژرفترین و کاملترین صور آن است، بنابراین مفهوم صداقت در شعر، از نظر وی آن است که شعر به عواطف و احساسات انسان نزدیکتر باشد نه وصف خارجی مطابق واقع، به این معنی مفهوم شعر، قائم به تصویر نفس شاعر با همه خلجان‌ات آن است که جز آزادی شاعر در تعبیر از احساس و ادراکش بر اساس صدق، قیدی ندارد. مازنی مانند استادش شکری و دیگر شاعران و منتقدان رمانتیست شعر را تعبیر عواطف می‌داند، و این دو در مجموع، گرایشهای ناقدان دیوان را منعکس می‌کنند. ولی مهمترین تئوری ساز گروه دیوان، عقاد است، تا آن‌جا که او را ناقد اول این گروه و سخنگوی آن در تئوری نقد شمرده‌اند^۲. عقاد مفهوم شعر را بر پایه مفهوم نفس بنا می‌کند و شعر را تعبیر احوال نفس و در نتیجه تصویری صحیح و راستین از شخصیت شاعر میدانند. شعر از دیدگاه او تعبیری آزاد از وجدان و ضمیر در مسائل خاص و عام آن است و خالی از هرگونه برخورد، زیرا گوناگون و رنگارنگ است و با بسیاری از احوال متناقض که عارض آدمی می‌گردد، مناسب دارد^۳.

روش عقاد در نقد بر دو اصل اساسی استوار است: به لحاظ گرایش به رومانتیسم شعر را تعبیر نفس و ترجمه درونی (باطنی) آن می‌داند، و از جهت روش بیوگرافی (Biographique) شعر را تصویر وقایع زندگی و انعکاسی از شرح حال خود (Autobiography) می‌شمارد. با همه اینها شعر از نظر او صنعت تولید عواطف است. به این

۱- نظریه الشعر، ص ۱۰۶.

۲- نظریه الشعر، ص ۱۱۹.

۳- فصول فی النقد الادبی الحديث (دیاب)، ص ۱۱۰.

معنی که آن را کوشش هنری شدید و عمیق و تلاش پیچیده‌ای می‌داند که احساس و روح طبیعت در آن مشترک است و همراه با استعدادی مخفی در اعماق نفس و ذوق طبیعی می‌باشد. بنابر آنچه گذشت می‌توان مفهوم شعر را در نظر گروه دیوان در اصول زیر خلاصه نمود: تعبیر از عاطفه و احساس، صداقت در تجربه شعری و ترجمه احوال نفس و دوری از تقلید و استقلال شخصیت شاعر.

هم‌زمان با تکوین گروه دیوان، جنبش ادبی مهجر در آمریکانیز پا گرفت و باعث دمیدن روح تازه‌ای در ادبیات گردید. «الرابطة القلمیة» که در سال ۱۹۲۰ در آمریکای شمالی تشکیل شد، اولین انجمن ادبی نظام یافته‌ای بود که به تکوین گروهی ویژه با اندیشه و بیان خاص خود انجامید. محور اصلی انجمن ادبی، جبران خلیل جبران و ناقد برجسته آن میخائیل نعیمه بود. دکتر احسان عباس این مجمع ادبی را نخستین جلوه گاه رومانیسم عربی در عصر حاضر می‌شمارد^۱. مفهوم شعر نزد جبران قائم بر وحی و الهام است. خود او می‌گوید: «به شما می‌گویم که شاعر پیام‌آوری است که آنچه را روح کلی به او وحی کرده به روح فردی می‌رساند.» در این پیام‌آوری، عاطفه و اندیشه شرط اساسی است و شعر تعبیری از حرکات و اهتزازات نفس است.

نعیمه مفهوم شعر را از دیدگاه‌های سمبولیک و صوفیانه و رومانتیک باهم می‌بیند: شعر به تعبیر او اشتیاق همیشگی به سرزمینی است که نمی‌شناسیم و نخواهیم شناخت و کشتی برای یکی شدن با هستی است. در این تعبیر عقیده شاعر به وحدت وجود و آثار روح صوفیانه وی به خوبی متجلی است، چنان که در بیان دیگری که شعر را در ارتباط با ناخود آگاه می‌بیند با پیروان مکتب سمبولیسم هماهنگی دارد و زمانی که شاعر حقیقی را این‌گونه توصیف می‌کند که جز آنچه چشم روحش می‌بیند و در دلش پرورش می‌یابد، نمی‌گوید و نمی‌نویسد مانند منتقدان رومانتیک به اصل الهامی بودن شعر اشاره دارد. علاوه بر این مانند ناقدان قدیم از جمله جاحظ در مفهوم شعر صفت و ساختار کلامی را نیز لحاظ می‌کند، زیرا قوافی و الفاظ را همانند سنگی می‌بیند که شاعر هنرمند همچون مجسمه سازی از آنها پیکره‌ای از احساسات و اندیشه می‌تراشد.

جنبش ادبی نقدی نوگرا بعد از گروه «دیوان» در انجمن ادبی دیگری که احمد زکی ابوشادی شاعر و منتقد معاصر مصر تشکیل داد (۱۹۳۲) و جمعیت (آپولو)^۲ خوانده می‌شود،

۱- نظریه الشعر، ص ۱۳۷.

۲- آپولو نزد یونانیان قدیم خدای شعر بود: فصول فی الشعر و نقد، ص ۲۹۴.

ادامه یافت. در واقع آپولو ادامه راه دیوان بود.

ابوشادی به عنوان نماینده رومانتیسم عربی، شعر را مطالعه و تحلیل و بررسی زندگی، گسترش خویهای آن و مبارزه با بدیهایش و در یک سخن مفهوم حیات می دانست، بی آن که عنصر وزن و موسیقی را از شعر لغو کند.

اما از دید سمبولیستها که بارزترین چهره آنها در نقد و ادبیات معاصر عرب، سعید عقل است، شعر دیگر تعبیر حقایق و هستی و روح نیست، بلکه مجموعه ای الهامی و زاییده مشارکت وجدانی شاعر و خواننده یا شنونده (یا کسی که شعر را در می یابد) از طریق اشاره و رمز، می باشد. شعر، حاصل بداهت (intuition) و کشف و شهود (revelation) است.^۱ سعید عقل برای تصویر شعری و عاطفه در شعر، نقشی قائل نیست. دکتر بشر فارس شاعر و منتقد سمبولیست، شعر را دارای مفهومی انتزاعی و شبه متافیزیکی می داند و در خصوص شعر، نظری نزدیک به نظر هنر برای هنر دارد و ضمن موافقت با سعید عقل و شاعران و ناقدان سمبولیست اروپا مانند پل والری (P. Valery)، در الهامی بودن مفهوم شعر مانند نعیمه با ناقدان قدیم عرب موافق است که شعر را صنعت و تهذیب می شمردند، به بیان دیگر الهام را به تنهایی در خلق شعر کافی نمی یابد، بلکه هوشمندی و مهارت شاعر را شرط لازم آن می داند.

نازک الملائکه از ناقدان متأخر و نوگرا در مفهوم شعر و از پیشگامان ارائه شعر آزاد است. وی بیش از سایر شاعران شعر آزاد به ارائه احکام نقدی و قواعد شعری جدید اهتمام داشته و «قضایا الشعر المعاصر» که مجموعه گفتارهای اوست - علاوه بر مقدمات دیوانهایش - مشتمل بر بسیاری از آراء نقدی او و قواعد شعری است که وی وضع آنهاست. به عقیده او در شعر مانند زندگی سخن برناردشاو مصداق دارد که «بی قاعدگی خود قاعده طلایی است»، زیرا شعر زاده حوادث و وقایع زندگی است و زندگی فاقد قاعده مشخصی است و تقسیماتی که ناقدان برای مکاتب شعری قائل می شوند در واقع نه قاعده، که حکم است.^۲ پیش از نازک الملائکه، الیاس ابوشبکه شاعر رومانتیک معاصر نیز نظری مشابه این را عنوان کرده و گفته بود که مکاتب شعری تنها در حاشیه ادبیات وجود دارد.^۳

هدف شعر - در یک نظر کلی ناقدان عرب از قدیم و جدید در مورد هدف شعر،

۱- النقد الجمالی (غریب)، ص ۱۰۸.

۲- مقدمه شظایا و رماد.

۳- نظریة الشعر، ص ۲۳۰ به نقل از افاعی الفردوس ص ۹.

بی توجه به مکتب ادبی که احتمالاً به آن نسبت دارند، دو گروهند: گروهی که منکر اهداف خاص غیر هنری برای ادب است و گرایش به هنر خالص دارد، و دیگر گروهی که برای ادبیات اهداف عقیدتی، اجتماعی، سیاسی، ملی و انسانی قائل است و دارای گرایش اجتماعی در هنر می باشد. عقاد از ناقدان گروه نخست است که مانند استادش هازلت (Hazelitt) شعر را برای شعر و به خاطر زندگی می خواهد و شاعر را به سبب آن که از مسائل وطنش سخن نمی گوید یا در موضوعات ملی شعر نمی سراید، مورد ملامت قرار نمی دهد. مهاجران ضمن آن که برای شاعر آزادی فکری و بیانی و دینی و لغوی قائلند شعر و ادبیات را دارای رسالت می دانند: رسالتی برای مردم شرق و رسالتی برای شرق عربی و رسالتی در مورد زبان عربی و ورای همه رسالتی برای انسان. چنان که امین ریحانی می گفت: در محبت انسانی خود، وطن را فراموش نکنید و در محبت وطن، عشق به انسان را. از دید شاعران ناقد نوگرا چنان که نازک الملائکه معتقد است آزادی هنری و ادبی و اجتماعی باید مورد تأکید قرار گیرد و کسی حق ندارد برای شاعر مسیر شاعری او را تعیین نماید. چرا که زندگی غنی و هستی وسیع و شاعر در گزینش موضوعاتش آزاد است و دعوت به اجتماعی بودن شعر دعوتی ویرانگر است که باید از آن اجتناب نمود^۱.

اما بدر شاكر السياب شاعر نو آور عراق که در پیشگامی شعر آزاد رقیب نازک الملائکه به شمار می رود، ضمن رعایت شرایطی، شعر را دارای هدفی اجتماعی می داند و در مقدمه دیوان «اساطیر» می گوید: «من ایمان دارم که هنرمند دینی بر عهده دارد که باید آن را به اجتماع در مانده ای که در آن زندگی می کند ادا نماید، ولی نمی پسندم که هنرمند و بخصوص شاعر را بنده این عقیده قرار دهیم. اگر شاعر در تعبیر از همه جوانب زندگی صادق باشد، لزوماً از دردها و آرزوهای جامعه اش نیز سخن خواهد گفت بی آن که کسی او را به این امر سوق دهد و در همان حال نیز از دردها و احساسات خاص خودش که در ژرفای خود با احساسات غالب افراد اجتماعش یکسان است، سخن می گوید»^۲.

موسیقی شعر: منتقدان معاصر معتقدند که موسیقی شعر وسیله آماده ساختن فضایی لازم و آفریدن استعدادی روحی در شنونده یا مخاطب است تا اهتزازات و احساسات و انفعالات شاعر را که همان هوای تجربه شعری است، بپذیرد. این به آن معنی است که بین روح و آهنگهای شعری هم خوانی وجود دارد. از سوی دیگر ضرورتی در میان نیست که موسیقی

شعر لزوماً از اوزان عروضی حاصل شود، بلکه آنچه لازم است این که آهنگی باشد که شاعر به پیروی از تجربه‌اش می‌سازد و ذوق عمومی آن را خوشایند و گوارا می‌یابد و با آن احساس زیبایی پیدا می‌کند. موسیقی شعر عربی از دیرباز بر پایه اوزان عروضی، که خلیل بن احمد فراهیدی واضح آن بود و به همین دلیل اوزان خلیلی نیز خوانده می‌شود، و براساس قافیه که خود رکن مهمی از ارکان شعر عربی را تشکیل می‌داده، استوار بوده است. ناقدان بیت قدیم یا بیت تقلیدی را شعر منتظم می‌نامند که نزد فرانسویان با شعر اسکندری (Alexandrin) مترادف است. شعر مرسل، شعر مطلق، موزون و غیر مفقعی است که با آنچه در ادبیات فرانسه (Versblanc) و در ادبیات انگلیسی (Blankverse) خوانده می‌شود، هم معنی است.

شعر آزاد (الشعر الحر)، (verslibre) و (Freeverse)، با شماری از قطعه‌ها و سطرهای شعری مشخص می‌شود که در آن تعداد تفعیله‌ها در یک سطر یا تعداد سطرها در یک قطعه از قاعده خاصی پیروی نمی‌کند و روش آوردن قافیه نیز در آن تابع اسلوب خاصی نیست. نوع دیگری از شعر که شعر مقطوعی خوانده می‌شود و در ادبیات انگلیسی به نام (Strophie Verse) معرفی می‌گردد، مجموعه قطعاتی است که وزن یکسان دارند ولی قافیه که در هر بند یکی است در بندهای مختلف تفاوت دارد. این نوع شعر شبیه سونیت (Sonnet) فرانسوی است.

شعر منثور نوعی شعر شبیه به شعر مرسل است که ضمن اشتغال بر آهنگ و موسیقی شعری، از پاره‌ای آرایشهای لفظی نیز برخوردار است. قصیده نثر که از جدیدترین انواع شعری در ادب معاصر است، تمرّدی بر همه قواعد گذشته محسوب می‌شود و بر صورت آهنگین درونی شعر تکیه می‌کند. قصیده نثر شکل موسیقی خارجی شعر را لغو می‌کند و براساس موسیقی درونی شعر که ناشی از تجربه شعری و عمیقاً به آن مرتبط است، استوار می‌گردد. آدونیس (علی احمد سعید) - شاعر معاصر سوریه و اولین شاعر این نوع قصیده - عوامل متعدّدی را در پیدایش آن مؤثر می‌داند که از جمله آنها گسترده‌ی زبان عربی، ضعف شعر قدیم، تورات و میراث ادبی قدیم مصر و ترجمه شعر غربی از بقیه مهم‌تر است^۱. جمله در قصیده نثر همسنگ و همتای بیت در قصیده معمولی و واحد آن است. آهنگ در قصیده نثر متنوع است و در توازی و تکرار و اصوات و حروف تجلی می‌کند. عالم موسیقی در قصیده

۱- نظریه الشعر، ص ۳۸۲- نیز ر. ک به حركة الشعر الحديث فی سوريا ص ۲۱.

نثر برخلاف قصیده وزن عالم شخصی و خاص است.

قصیده مدور شکلی جدید و در واقع شیوه‌ای نوشتاری است که موسیقی و آهنگ آن همانند شعر آزاد حاصل تفعیله است. در توضیح مطلب یادآور می‌شویم که تدویر در شعر قدیم (بیت منتظم یا تقلیدی) میان دو مصراع (شطر) یک بیت واقع می‌شود و گفته شده که بین دو بیت متوالی به صورت تدویر لفظی یا معنوی با ارتباط آخر بیت اول به اول بیت دوم همراه با حفظ استقلال قافیه و وزن نیز میسر است.^۱

تدویر در شعر آزاد بین شطرها یا سطرهای متوالی آن ایجاد می‌شود، به این صورت که آخرین تفعیله در یک شطر، میان آخر آن شطر و اول شطر بعدی تقسیم می‌گردد. این نوع تدویر از نظر منتقدان معاصر محلّ بحث است، بعضی آن را جایز می‌شمرند، ولی نازک الملائکه در گفتار مفصلی در «قضايا الشعر المعاصر» آن را مردود و ناخوشایند می‌داند و با ذکر دلایلی چند، اساساً منکر ضرورت آن در شعر آزاد می‌شود. اما قصیده مدور (مدورة) شکلی خاص و کتابتی ویژه است و تدویر کامل در همه ابیات آن که به شکل نثر، سطر سطر (نه بیت بیت یا شطر شطر) نوشته می‌شود وجود دارد، نه قافیه‌ای در سطرها ملاحظه می‌گردد نه فاصله‌ای، بلکه تنها تفعیله است که آزادانه بین الفاظ و سطرها جریان دارد. عقیده بر آن است که خلیل خوری با قصیده «الشمس و النمل» در دیوان «لأذرفی الصدف» که به سال ۱۹۵۸ انتشار یافت، اولین کسی است که قصیده مدور کاملی ارائه داد، گرچه قبل از او جورج غانم در «نداء البعید» (نشر ۱۹۵۷) این نوع تدویر را - اما نه در شکل قصیده‌ای کامل - عرضه کرده بود.

تعریف قافیه نزد ناقدان قدیم عرب محلّ اختلاف است ولی مشهور در علم عروض آن است که قافیه آخرین حرف متحرّک در بیت است تا اولین حرف ساکنی که قبل از آن می‌آید به علاوه حرکت حرفی که قبل از آن ساکن است. موسیقی شعر بخصوص در شعر قدیم بر وزن و قافیه استوار است. قبل از آن که عرب قواعد نظم و قافیه را بشناسد، «تقسیم» رکن اصلی نظم بود و آن به این معنی است که شاعر یا ناظم، کلامی قسمت شده، برحسب استراحت نفس و توقّف زبان و راهنمایی فکر، بیاورد که هر قسمت آن به مثابه جمله یا فقره یا دفعه‌ای از دفعات تعبیر باشد، سپس بین این قسمتها همبستگی ایجاد کند. پس از آن قصیده عربی از دوره‌هایی از رشد و تکامل گذشت و قواعد قافیه و وزن مرتّب گردید و تا اوایل

عصر حاضر بر شعر حکومت مطلق داشت و هنوز نیز آثار تسلط آن بر شعر در بسیاری از دواوین معاصر آشکار است. اما نظر منتقدان معاصر و شاعران مبدع در خصوص موسیقی شعر و وزن و قافیه و میزان مشارکت آنها در ایجاد موسیقی با نظر ناقدان سابق متفاوت است.

عقاد در این زمینه آراء متباینی اظهار کرده است. وی در آغاز حیات ادبی خود تحت تأثیر واردات فرهنگ غربی، اوزان و قوافی را تنگتر از آن می‌دانست که شاعر در آن رازهای درونی خود را بگشاید و در آن زمان از اوزان شعر غربی تمجید می‌نمود، زیرا به شاعر این توانایی را می‌بخشد که هر مقصود را ضمن آن بیان کند و یا داستانهای طولانی بسراید و قالبهای شعری در دستش نرم و رام باشد^۱. اما در اواسط این قرن از این دعوت دست برداشت و راه مخالف آن را در پیش گرفت تا حدی که در زمان عضویتش در هیأت شعر در مصر قصاید شعر جدید و شعر آزاد را به هیأت نثر ارجاع می‌داد. در این زمان معتقد شده بود که اوزان عروض عربی به سبب استحکام و متانتش به آسانی ادا می‌شود و قابل گسترش و گونه‌گونی است تا شاعر را در هر موضوعی که مورد بررسی قرار می‌دهد به هدف مطلوبش برساند و الغاء قافیه مایه فساد شعر عربی می‌گردد^۲. عبدالرحمان شکری گرچه به عنوان یکی از اولین - و شاید اولین - شاعر مبدع شعر مرسل شناخته می‌شود و به نظر می‌رسد که این اثر ابداعی اش به تأثیر از شعر شکسپیر (shakespeare) و میلتن (Milton) باشد و با آن که از پیشگامان رعایت وحدت ارگانیکی (عضوی) و موضوعی در شعر است، اما دعوت واضحی به تجدید در اوزان شعری ندارد. در مجموع به نظر می‌رسد که گروه دیوان در این زمینه نوآوری نکرده‌اند و بر همان روش سنتی رفته‌اند و در واقع به نوآوری در چارچوب تجربه انسانی از خلال موسیقی تقلیدی پرداخته‌اند.

اما مهاجریان در باب موسیقی شعر آراء واضحتری دارند. جبران در قبال موسیقی شعر و وزن و قافیه آن، همان موضوعی را اختیار می‌کند که در قبال وحدت قصیده و آزادی لغوی دارد. از نظر او اصول سنتی و قدیمی، قید و بندهای سنگینی است که باید از آن رهایی یافت. در گفتار «لکم لغتکم ولی لغتی» عروض و افعیل و ضرورت‌های شعری و قافیه را منکر می‌شود و خواستار آزادی موسیقی شعر می‌گردد و شعر را برتر از آن می‌داند که در وزن و قافیه محدود شود. جبران با وجود حمله بر اوزان و قوافی عروضی، خود با قدری تعدیل و گوناگونی آنها را در

۱- نظریه الشعر، ص ۳۹۳ به نقل از مقدمه دیوان مازنی به قلم عقاد.

۲- نظریه الشعر، ص ۳۹۵ به نقل از اشتات مجسمعات (عقاد).

شعری که بر روش موشحات اندلسی سروده، و گاه حتی در نثرش، به کار برده، و ضمن آن که تا حدودی میراث شعری قدیم را حفظ کرده از میراث ادبی غرب بخصوص از شعر شاعر امریکایی ویلیام بلیک (W. Blake) نیز استفاده نموده است. در آثارش در کنار قصایدی که دارای وزن و قافیه یکسان است قصایدی می‌یابیم که از دو بحر مختلف تشکیل شده، مثل قصیده «المواکب» که از بحر بسیط و مجزوء رمل تشکیل یافته، و قصایدی دیگر که دارای قوافی متنوع است و قصایدی که به شکل موشحات تنظیم شده یا قافیه مزدوج (دوگانه) دارد.

از سوی دیگر میخائیل نعیمه منتقد «الرابطه»^۱ وزن را ضروری شعر می‌شمارد ولی قافیه را از لوازم آن نمی‌داند، بخصوص اگر مانند قصاید عربی دارای روی واحد باشد. چنین قافیه‌ای به اعتقاد او جز قیدی آهین نیست که استعداد شاعران را محبوس می‌سازد و باید شکسته شود.^۲

احمدزکی ابوشادی بر پدیده موسیقی در شعر تأکید می‌کند ولی بدون آن که مشخص کند این موسیقی باید حاصل رعایت اوزان خلیلی باشد یا غیر آن. در بعضی نوشته‌هایش - مثل گفتار «النقد و الشاعر» - شعر مرسل و شعر آزاد و گونه گونه آوردن اوزان را مورد تمجید قرار می‌دهد و هدف از آن را آزاد ساختن تعبیرات شعری از بندهای سنگین می‌داند. ولی به نظر می‌رسد بین مفهوم شعر مرسل و شعر آزاد نزد وی خلطی رخ داده باشد زیرا در دیوان «الشفق الباکي» گفته: «از انواع شعر مرسل به صورت نسبی شعری است که رعایت قافیه واحد نمی‌کند و گرچه قافیه مزدوج یا متقابل را دارد» و در همان حال شعر آزاد را با عدم اکتفای شاعر به‌رهایی از قافیه و بلکه علاوه بر آن، با آمیختن بحرهای مختلف برحسب مناسباتی که وجود دارد، معرفی کرده است. در مجموع ابوشادی می‌خواهد که شاعر از قید وزن و قافیه آزاد باشد ولی اشکالی ندارد که اوزان متنوعی را در یک قصیده به کار برد و این پدیده‌ای است که وی آن را «جمع بحرهای» نامیده است. ابوشادی گرچه طبع خود را در شعر مثنوی نیز آزموده ولی نتوانسته در این مجال به سطح شاعران مهجر یا شاعران نیمه قرن حاضر ارتقاء یابد.

نزد سعید عقل شاعر سمبولیست لبنان، موسیقی شعر، تمامی شعر و بلکه رشته حیات آن است، اگر اوزان شعری، موسیقی خارجی شعر است نفس آدمی موسیقی داخلی آن است. این

۱- «الرابطة القلمیة» النجم ادبی که ادبای عرب در مهجر شمالی تشکیل دادند

۲- الغربال، ص ۸۵

دو مفهوم از موسیقی شعر نظیر برداشت دو شاعر سمبولیست غربی از آن است. سعید عقل مانند مالارمه (Mallarme) از پیشگامان سمبولیسم فرانسه، معتقد است که «نفس آهنگ است»^۱ و مانند پدر برموند (A. Bremond) عقیده دارد که شعر جز اندیشه‌ای آهنگین نیست. شعر آهنگی است که ماده‌ای ظریف در آن جریان دارد که به اعماق جان آدمی نفوذ می‌کند.^۲ شاعر قبل از اختیار الفاظ تحت سیطره آهنگ و وزن است و سپس کلمات را بر می‌گزیند تا در قالب بیتی از شعر بریزد. با این همه سعید عقل عقیده خاصی در خصوص اوزان خلیلی بیان نمی‌کند، ضمن آن که تا مدتها از دایره این اوزان پا فراتر نهاده و قصایدی کوتاه و بلند با وزن و قافیه واحد و قصایدی بر اوزان عربی با تنوع قوافی سروده است. در دیوانش شیوه‌های متعدّد و اشکال گوناگونی از آهنگ و وزن و قافیه وجود دارد که مهمترین آنها شامل موارد زیر است: شعر تقلیدی (ستّی) منتظم، شعر مرسل، قصاید دارای مقاطعی با قوافی یکسان، مقاطعی با قوافی شبکه مانند (Croisees) (ضربدری یا صلیبی ا-ب-ا-ب)، مقاطعی با قوافی هم‌آغوش (Embrassees) (ا ب ب ا) و قصاید دارای مقاطعی متناظر و مقارن (قرینه) (Symetrique)^۳ خلاصه سخن آن که سعید عقل ضمن تأثر از شاعران غربی، عروض قدیم عربی را رها نکرده و پیوسته در ارتباط با میراث فرهنگی باقی مانده و تجدید و نوآوری را از درون این میراث یافته است.

دو قصیده «بعد ألف عام» و «من الشعر المرسل» در دیوان زهاوی شاعر نوآور عراق که در سال ۱۹۰۷ سروده شده به عنوان نخستین کوششها در راه ابداع و تجدید موسیقی شعری و رهایی از قافیه یکسان در قصیده به شمار می‌رود. به نظر زهاوی قافیه‌بندی گران بر پای شعر و سبب ضعف و جمود آن و بخصوص علت ناتوانی آن در زمینه شعر داستانی است و اگر از قافیه‌گریزی نباشد، وی مانعی نمی‌بیند که قافیه بعد از هر چند بیت و هنگام انتقال از فصلی به فصل دیگر تغییر یابد، که در واقع نقض رأی اول اوست. با این همه رهایی از قافیه نزد او به معنی تقلید شعر غربی نیست، زیرا هر شاعر در زبان و فرهنگ خود ویژگیهایی دارد که او را از دیگران متمایز می‌سازد و هر ملّتی احساس و ادراکی ویژه خود دارد که از ملّت دیگر متفاوت است. این در حالی است که بعضی ناقدان دیگر معاصر موسیقی و آهنگ سخن را از این قاعده که زهاوی به آن اشاره کرده، جدا می‌دانند و معتقدند که آهنگ موسیقی به هر نوع که باشد، چه غربی و چه

۱- نظریه الشعر، ص ۱۹۳ و ۴۲۳.

۲- مرجع سابق، ص ۱۹۴ و ۴۲۳.

۳- مرجع سابق ص ۴۲۶.

شرقی، در گوش انسان حسّاس و با ذوق، تأثیر خود را دارد.

به هر حال آنچه مسلم است این که نظام و سازمان شعر با تغییر ادوار و تفاوت ملّتها تغییر می‌کند ولی دگرگونی نظام، اساس ثابت قافیه را نفی نمی‌نماید، بلکه وجود آن را در اشکال متفاوت مورد تأکید قرار می‌دهد. زهاوی خود در دیوانش علاوه بر شعر مرسل قصایدی به شیوه قدیم و قصایدی در جمع بحر ها و قصایدی مشتمل بر مجموعه‌ای از مقاطع با قوافی متنوع در هر قطعه (شعر مقطوعی) و اشعاری به شیوه رباعیات دارد. وی در عراق نخستین کسی بود که زمینه را برای جنبش آزادسازی شعر جدید عربی از بعضی قید و بندها و بخصوص قافیه، آماده ساخت و به شاعر اجازه داد که بر هر وزنی که می‌خواهد شعر بسراید. این حرکت در اواخر دهه چهل از سوی دو شاعر بزرگ دیگر عراق بدرشا کرالسیاب و نازک الملائکه مورد استقبال قرار گرفت و ابداع شعر آزاد و وضع قواعد آن پاسخی مثبت به ندای زهاوی گردید. نازک الملائکه در «قضایا الشعر المعاصر» مسائل وزن و قافیه، نوع بحور عروضی که در شعر آزاد مورد استفاده قرار می‌گیرد، موقعیت قافیه در آن، جواز تدویر در شعر آزاد و بسیاری مسائل دیگر را به تفصیل مورد بحث قرار می‌دهد.^۱

وی ضمن برشمردن تنگناهای شعر آزاد، از جمله انحصار و اقتصار آن بر هشت بحر عروضی که شش‌تای آن بر تفعیل و واحد استوار است و اصطلاحاً «بحر صافی» (متحد الارکان) خوانده می‌شود، تصریح می‌نماید که شعر آزاد نباید بر سراسر شعر معاصر غلبه کند، زیرا اوزان آن به سبب قیودی که واحد تفعیل بر آن تحمیل می‌کند برای همه موضوعات متناسب نیست، به علاوه خطر چیرگی ابتذال و زبان عامیانه بر آن هست که هرکس بتواند به بهانه سرودن شعر آزاد هر چه می‌خواهد بگوید. با توجه به همه اینها این ناقد تلاش کرده که معیارهای ثابتی برای عروض شعر آزاد و اوزان آن وضع کند و اشتباهات شاعران شعر آزاد را روشن نماید. چنین روشی از سوی وی باعث برانگیختن عکس‌العمل گروهی دیگر از ناقدان شده که به او حق چنین قانون‌گذاری نمی‌دهند و کتاب مشهور او را نهایتاً تعبیری از آنچه وی دوست دارد شعر آزاد چنان باشد، می‌دانند و نه کتابی در عروض، یا تکمله‌ای بر عروض خلیلی، یا آن‌طور که بنت‌الشاطی در تمجید آن گفته مهمترین کتاب در عروض عربی از زمان خلیل. چنان که دکتر لوئیس عوض از ناقدان مشهور معاصر، ضمن تذکر این نکات تأکید کرده که نازک الملائکه با وجود داشتن فضل

پیشگامی در شعر نو - که به خطا آن را شعر آزاد خوانده - حق ندارد هر تلاشی دیگر، خارج از قواعدی که خود وضع کرده یا خارج از تلاشهای خود را اسراف و زیاده روی در آزادی بداند و شاعران را به خاطر آن ملامت کند، مگر آن که خود را ابتدا و انتهای دولت شعر جدید بداند.

موضوع مهم آن است که شعر آزاد با به کارگیری بعضی بحرهای قدیم و بخصوص با اساس قراردادن تفعیله^۱، همچنان بر این حقیقت تأکید دارد که نتوانسته از بند موسیقی بیت قدیم رها شود. اما چنین می نماید که اساساً بحث در مورد وزن شعر آزاد و جواز اطلاق نام «وزن» بر موسیقی و آهنگ این شعر - که بخشی از بحثها و مناقشات منتقدان معاصر را در نقد شعر شامل می شود^۲ - بیهوده می نماید، زیرا به نظر می رسد که پایه و علت همه این گفتگوها در اختلاف تسمیه امری واحد است که مصداق خارجی یکسانی دارد، و در واقع مرجع آن این است که شعر آزاد صرف نظر از این که وزن عروضی اساس آن است یا تفعیله، موزون می باشد و آهنگین بودن شعر آزاد از تفعیله هایی سرچشمه می گیرد که ارکان عروض خلیلی را تشکیل می دهد. برای جبران سیطره موسیقی تند عروض قدیم و سبک ساختن بارگراش از دوش شعر، شاعر به گونه گونه آوردن تفعیله ها و پروردن موسیقی داخلی در اجزای قصیده از خلال لفظ و تصاویر تعبیری پرداخته و بر آهنگ متنوع و مکرر، بر حسب طول نفس شعری، اعتماد کرده تا به این طریق ویژگی خاصی به شعر آزاد ببخشد^۳.

نازک الملائكة قافیه را تکراری ملالت بار می داند و معتقد است که قافیه باعث می شود شنونده احساس کند که شاعر به تکلف سخن می گوید. قافیه یکسان همیشه مانعی بر سر راه ابداع شعری بوده است، زیرا در حضور آن شاعر قادر نیست به اوج احساس و انفعالش دست یابد، چون قافیه حائلی در مقابل حال شعری است و باعث فروکش کردن جرقه ها و درخششهای جادویی شعر می گردد.

سیاب نیز شعر آزاد را مانند نازک الملائكة درک می کند و آن را شکلی از اشکال شعر جدید عربی می داند که خارج از اصول آن نیست. موزون است اما آهنگش برخلاف شعر قدیم یکنواخت نیست. تفاوت شعر آزاد و شعر قدیم در آن است که شعر آزاد بر واحد تفعیله استوار

۱- در تعریف شعر آزاد گویند: «شعری است قائم بر نظام تفعیله».

۲- به عنوان نمونه، ر. ک به: فصول فی النقد الادبی الجزائری، ص ۴۴-۴۱.

۳- قضية الشعر الجديد، ص ۱۰۰.

است و شعر قدیم براساس واحد بیت دو شطری (دو مصراع) قرار دارد و در هر حال تفعیله شعر آزاد از تفعیله‌های خلیلی سرچشمه می‌گیرد و اصل موسیقی شعر آزاد به‌ریشه‌های موسیقی شعر عربی امتداد می‌یابد. قافیه نیز از دید او تنگنایی بر سر راه ابداع شعری شمرده می‌شود.

اعتقاد منتقدان قبل از دهه هفتاد در مورد مراحل تجدید و تطوّر در موسیقی شعری بر آن بود که در شعر معاصر سه مرحله اصلی قابل تشخیص است: مرحله بیت، مرحله سطر شعری (تفعیله)، مرحله جمله شعری^۱. مرحله اول، مرحله بیت با دو مصراع هم وزن است که به قافیه‌ای یکسان با انتهای همه ابیات دیگر ختم می‌شود. این نوع همه ارزشهای زیبایی شکل قدیم را که شعر عربی از آغاز شناخته، مجسم می‌کند. نظم که رکن اصلی در همه کارهای هنری است در این شکل کاملاً سیطره دارد، نظامی دقیق و مستقیم و بارز در برابر حواس که شاید نخستین و قویترین مقوله قابل احساس در این شیوه باشد و در عین حال نظامی ثابت و جامد است.

مرحله سطر شعری به حالتی اطلاق می‌شود که ساختار عروضی بیت شکسته شده و به یک واحد از واحدهای موسیقایی آن یعنی تفعیله اکتفا گردیده که به تنهایی یا به تکرار با عددی نامشخص در سطر می‌آید. سطر شعری (شطر) ترکیبی آهنگین از کلام است که به شکل خارجی ثابتی مقید نیست و دائماً شکلی را می‌گیرد که شاعر در آن آسودگی دارد و تصوّر می‌رود که دیگران نیز آن را به راحتی بپذیرند. تفعیله، اساس نظامی صوتی است که در شعر تکرار می‌شود. تنوع تفعیله‌ها داخل یک سطر - جز در چارچوب بحرهای مختلف الارکان (ممزوجه) - ممتنع است،^۲ اما انتقال از یک تفعیله در یک سطر به تفعیله دیگر در سطر بعدی ضمن شرایطی مجاز است و آن این که سطر جدید شروع مقطع جدیدی از یک قصیده باشد، یا آن که تعبیری از انتقال و تغییر در موقعیت و حالت احساسی شاعر باشد، یا این که شاعر نوعی رابطه تداخلی آهنگین و پنهان بین تفعیله‌های دو سطر اعتبار کند. در مورد کاربرد بحرهای غیر صافی (مختلف الارکان) در سطرهای متوالی، قاعده بر آن است که اگر شاعر جزئی از آن بحر را در یک سطر بیاورد باید ترتیب تفعیله‌ها را حتی در یک جزء هم رعایت کند.

منتقدان معاصر تطوّر بیت به شطر را در تشکّل خارجی قصیده قرار می‌دهند، در حالی که تحوّل وزن به آهنگ را در تکوین داخلی آن لحاظ می‌کنند.^۳

۱- الشعر العربی المعاصر، ص ۷۹.

۲- مرجع سابق، ص ۸۹ و ۱۰۱.

۳- حركة الحداثة فی الشعر العربی المعاصر، ص ۲۶۹ و ۲۸۰.

مرحله سوم - مرحله جمله شعری - در واقع تحوّل سطر شعری محسوب می‌شود. جمله شعری، ساختاری موسیقایی است بزرگتر از سطر، ضمن آن که همه ویژگیهای آن را دارد. جمله شعری نفسی واحد و ممتد است که می‌تواند بیش از یک سطر - تا پنج سطر یا بیشتر - را در بر گیرد. اگر از نظر بیولوژیک زمان کشش نفس واحد برای خواندن یک جمله چند سطری کافی نباشد ضرورت می‌یابد که وقفه‌هایی برای نفس گرفتن طی آن ایجاد شود ولی این وقف لزوماً در انتهای سطر نخواهد بود و قاعده‌ای برای این وقف وجود ندارد و مسأله‌ای است صرفاً مربوط به زیبایی شناسی، که شاعر یا در واقع خواننده در تحقق آن موفق می‌شود یا نمی‌شود.

قافیه نیز که از مسائل مهم تشکیل جدید موسیقی شعر است، به کوشش شاعران مهجر در غرب و رومانیستهای عرب در شرق، که عروض شعری فرانسه را الگو قرار داده بودند، دستخوش تغییراتی شده و اصل قافیه «آزاد» یا «مختلط» ارائه گردیده که به معنی اجتماع قوافی با اشکال گوناگون ممکن، از قوافی ساده تا متقاطع و متتابع است.^۱ از ارزشهای نقدی مهم در شناخت نقش قافیه در شعر جدید ادراک رابطه بین صورت قافیه - به عنوان یک تشکیل و ساختار آهنگین - و بین حالت روانی و احساسی و ادراکی است، به این اعتبار که موسیقی (آهنگ) بر صورت انفعالی مربوط به آن و بر انتخاب «کلمه آخر» مناسب با آن انفعال، تسلط دارد به گونه‌ای که نغمات با تنوع احساسات متنوع می‌گردد، بی آن که قصیده وحدت صوتی منسجم و هماهنگی خود را از دست بدهد.^۲ در مرحله بیت شعری موقعیت و قواعد قافیه آشکار و بی نیاز از توضیح است، اما در مرحله سطر شعری نیاز به تحدید و تعیین دارد و در مرحله جمله شعری مطلقاً راهی برای بحث در آن موجود نیست، زیرا سطر در جمله شعری طبیعت سطر در سطر شعری را ندارد و چنان که اشاره شد وقفه‌های ضمن جمله شعری به اقتضای نفس شعری و طبیعت جریان موسیقی که احساس و ادراک آن را ایجاد می‌کند وارد می‌شود و همین وقفه‌های داخلی، نقش قافیه را در ایجاد فرصت توقف و استمرار ایفا می‌کند که البته کاری دقیقتر و باریکتر از وقفه‌های انتهای سطر شعری است، ضمن آن که بعضی شاعران در انتهای جمله، قافیه و روی مکرری می‌آورند که موازنه‌ای آهنگین در قصیده می‌آفریند. در سطر شعری شاعر می‌تواند هرگاه نیازی به تکرار صوتی خاص احساس کرد، حرف روی یکسانی را در تعدادی از سطرها مکرر بیاورد،

۱- حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر، ص ۲۹۹.

۲- حركة النقد الحديث، ص ۲۵۱.

ولی معمولاً به سرعت به اصوات دیگر منتقل می‌شود زیرا استمرار و مداومت بر روی واحد، یکنواخت و ملال‌آور است.

آنچه در تقسیمات مراحل موسیقی شعر ذکر شد، خلاصه نظریه دکتر عزالدین اسماعیل ناقد معاصر است که در دهه شصت در کتاب مشهورش «الشعر العربی المعاصر قضایاه و ظواهره» (۱۹۶۷) به تفصیل آن را مورد بحث قرار داده است. با ادامه تحول موسیقی شعر در سالهای بعد، انواع تازه‌ای بر مبنای عروضی مشخص و مستقل دیگری پدیدار گردید و منتقدان متأخرتر تقسیمات عروضی تازه‌ای قائل شدند. تا آن‌جا که مراجع در دسترس نگارنده امکان اطلاع می‌دهد در دهه هفتاد تقسیمات مرحله‌ای موسیقی و عروض شعر شامل سه شکل اصلی: توقع، تشکیل و تنويع گردیده است.^۱ مرحله «توقع» همان مرحله تفعیله شعری است که از سویی با شعر آزاد و از سوی دیگر با مرحله سطر شعری در تقسیمات دکتر اسماعیل، تعریف و مصادیق شعری مشترک و یکسانی دارد. از خصوصیات توقع یکی آن است که شاعر با قصیده‌اش گاهی به نظام خلیلی چندان نزدیک می‌شود که حذف یا افتادن یک یا چند کلمه، برای تشکیل قصیده‌ای بر وزنی از اوزان عروضی کفایت می‌کند. خصوصیت دیگر توالی پنج حرکت در سطر شعری است که شدیداً مخالف با قاعده اساسی عروض قدیم است که توالی بیش از چهار حرکت را ممتنع می‌داند. از خصوصیات دیگر آن کاربرد مکرر بحر متدارک (فاعلن) و افزودن یا کاستن چند حرف از سطر شعری است، که باعث تغییر آهنگ عروضی و توهم تغییر وزن می‌شود، و نیز تدویر مستمر یا شبه مستمر در میان سطرها که شاعران برای تخفیف سنگینی آهنگ اوزان عروضی اختیار می‌کنند. در نظام توقع ترتیب تفعیله‌ها در بحر اصلی عروضی لزوماً مراعات می‌گردد.

تشکیل، نوع جدیدی از انواع عروضی معاصر است که به نظر می‌رسد هدفش رها ساختن شاعر از قید تفعیله باشد. اولین نمونه آن در سال ۱۹۳۱ در دیوان «الظما» علی ناصر با قصیده «میسلون» ارائه گردید ولی تا ۱۹۷۳ که فائز خضور - شاعر نوگرای سوریه - دیوان «أمطار فی حریق المدینه» را انتشار داد و در مقدمه آن شاعران را به این نوع جدید عروضی فرا خواند، اثر دیگری از آن دیده نشد. فائز خضور تشکیل را فنی متمایز معرفی نمود که هدفش رهایی از تفعیله واحد، بدون از بین بردن موسیقی شعری و بدون گرایش به قصیده نثر می‌باشد. در نظام

۱- این تسمیه را دکتر احمد بسام ساعی اختیار کرده است.

تشکیل عدد معینی از تفعیله یا مکان مشخصی برای آن در سطر منظور نمی‌شود و اگر بحر عروضی از بحور غیر صافی باشد تفعیله می‌تواند بدون مراعات ترتیب اصلی بحر در ابتدا یا وسط یا انتهای سطر، و به هر تعداد تکرار شود. دکتر بسام ساعی که خود این نامگذاری عروضی را ابداع کرد، معتقد است که مرحله تشکیل بهتر است مرحله تفعیله خوانده شود زیرا در واقع با این تعریف و خصوصیات، «تشکیل» برای نامگذاری شعر تفعیله سزاوارتر است و در این صورت شعر تفعیله (توقیع) به عنوان مرحله انتقالی بین مرحله بیت شعری و مرحله تفعیله قرار می‌گیرد.^۱

تنويع، پدیده عروضی تازه دیگری است که اوایل دهه شصت در شعر عربی ظهور نمود و مبنای آن استخراج تفعیله‌های بیش از یک بحر عروضی در یک سطر شعری است. در این حالت تفعیله‌هایی که از نظر نظام عروض قدیم متباعد است در کنار هم گنجانده می‌شود تا شکل عروضی جدیدی را بسازد. این نوع اولین بار در دیوان «أغانی مهیارالدمشقی» آدونیس ارانه شد (۱۹۶۱). ابتدا تنويع تنها بین تفعیله‌هایی که به نحوی تداخل و تقارب در بحور عروضی خود داشتند واقع می‌گردید، ولی با گذشت زمان بر تعقید و پیچیدگی آن افزوده شد تا آن‌جا که میان بحرهای مختلفی که هیچ تقارب و تداخلی در تفعیله‌هایشان نبود، برقرار گردید، مثلاً: (مفاعلتن و مستفعلتن و فاعلتن) در یک سطر جمع آمد. چنین زیاده روی در تنويع تفعیله‌ها، بدون تقید به تکرار سطر یا تکرار جزیی از آن باعث می‌شود که در غالب موارد شعر به صورت نثری در آید که هیچ آهنگ و وزنی در آن احساس نمی‌گردد، ضمن آن که هنوز ناقدان نتوانسته‌اند ضابطه‌ای برای این تکرار قائل شوند. از بیان فوق آشکار می‌گردد که در واقع تشکیل و تنويع مانند توقیع درون نظام سطر شعری قرار می‌گیرد. اما مرحله جمله شعری که در مرحله‌بندی قبل ذکر شده بود از نظر ناقدان متأخرتر جای بحث دارد، زیرا وقتی از واحد شعری - مثلاً بیت یا تفعیله - سخن می‌گوییم در واقع، از آن مقیاس یا معیار را منظور می‌کنیم و ویژگی مقیاس، ثبات است. اما جمله شعری که در شماری از سطرها بدون تقید به عدد معینی گسترش می‌یابد، فاقد این ثبات در یک قصیده است، بنابراین قابلیت آن را ندارد که به عنوان واحد شعری مبنای نوع شعری جدیدی واقع شود.

انواع جدیدتری از شعر - به جهانی مستقل از قالب عروضی و به جهانی مرتبط با آن - نیز

در قرن حاضر ظهور کرده که دو نوع اصلی آن شعر نمایشنامه و قصیده کلیه است. شعر نمایشنامه‌ای و نمایشنامه شعری از آن نظر تفاوت دارند که در اولی شعر اساس است و نمایشنامه‌ای بودن مقوله‌ای عَرَضی است. به تعبیر دیگر شعر هدف اصلی است و نمایشنامه‌ای که ضمن آن عرضه می‌شود، فاقد ارکان اساسی نمایشنامه است. برخلاف نمایشنامه شعری که در آن نمایشنامه هدف اصلی مؤلف است. نخستین نمایشنامه‌های شعری عربی در قالب نظام عروضی خلیلی ارائه گردید و اساساً از همان نوع اول بود که شعر رکن اصلی آن اثر هنری را تشکیل می‌داد. نمایشنامه‌های شعری عمر ابوریش، انور العطار و عدنان مردم بک، از بارزترین نمونه‌های شعری در این نظام است. اما اوزان خلیلی برای نمایشنامه خلق نشده بود و با پیدایش توفیق و نظام تفعلیه، که مانند هنر نمایشنامه، نوین و تازه بود، امید آن می‌رفت که این نظام جدید عروضی بتواند به این هنر نوپا اختصاص یابد و آن را به شکل کاملتری ارائه نماید. هرچند به نظر می‌رسد، شمار نمایشنامه‌های شعری که در نظام توفیق آفریده شده و در طلیعه آن آثار سلیمان العیسی و علی کنعان و مدوح عدوان قرار دارد، در مقایسه با نمایشنامه‌های شعری نظام خلیلی بسیار کمتر باشد. در مجموع درون‌گرایی نمایشنامه سرایان عروض قدیم و گرایش نمایشنامه سرایان توفیق به برتری دادن «واقعیت نثر» بر «حقیقت شعر»^۱ در نمایشنامه، به رغم قالب شعری که اختیار کرده‌اند، همراه با دلایلی دیگر همچنان نمایشنامه شعری را در شمار هنرهای عقب مانده شعری نگاه داشته است.

از آنچه بیان شد، آشکار است که نقد ادبی معاصر هنوز در خصوص شکل و موسیقی شعر یا چارچوب کلی که حاصل اندیشه‌ها و خیالها و معانی شعری و عواطف شاعر باشد بر عقیده و نظر ثابتی قرار نگرفته است. منازعه بر سر شکل قصیده و موسیقی آن بین قدیم و جدید و بین جریان محافظه کار و جریان تندرو و مخالف هر قانون قدیم همچنان ادامه دارد^۲ و حتی در میان خود نوآوران در شعر نیز این نابسامانی به خوبی نمایان است و اگر شاعران در چنین بی‌نظمی و بی‌نظامی به سر می‌برند، جای شگفتی نیست که ناقدان نیز در چنان حالتی باشند. علت این نابسامانی و آشفتگی آن است که تعلیمات شعر جدید و نشانه‌ها و قواعد آن هنوز متبلور نگردیده

۱- ناقدان معتقدند که نمایشنامه نثر واقعیت را ارائه می‌دهد، در حالی که نمایشنامه شعر با نیروی برتر شعری

خود باید حقیقت را عرضه نماید.

۲- به عنوان نمونه ر. ک به فصول فی الشعر و نقده (ضیف)، ص ۳۱۹-۳۰۱.

و هنوز آمادگی کامل پذیرش آن وجود ندارد و به نظر می‌رسد زمانی دراز باید تا ذوق هنری عام به قاطعیت در این زمینه نظر بدهد.

گرایشهای شعر معاصر

به اختلاف سلیقه ناقدان گرایشهای شعری معاصر در تقسیمات متفاوتی گنجانده می‌شود. گاهی به شکل گرایشهای اجتماعی^۱، سیاسی، انسانی و تأملی تحت عنوان گرایشهای موضوعی در مقابل عنوان کلی دیگر - که گرایش فنی است - تقسیم می‌شود، چنان که استاد انیس مقدسی در کتاب «الاتجاهات الادبية» بر این شیوه رفته است. در این روش قصایدی به عنوان نمونه در موضوعات مختلف: سیاسی، اجتماعی، انسانی و تأملی انتخاب می‌شود و مورد شرح و تفسیر قرار می‌گیرد. در شیوه‌ای دیگر گرایشهای شعری نه بر حسب موضوع، که بر حسب تشابه شعر به مکاتب ادبی غربی تقسیم‌بندی می‌گردد و معمولاً بر مکتبهای رومانتیسم، سمبولیسم سوررئالیسم و رئالیسم تکیه می‌شود و در گفتاری مستقل، پدیده‌های موضوعی جدید را اساس بررسی موضوعات شعر معاصر قرار می‌دهد و به موضوعات قدیم شعری، که ممکن است در گرایش اجتماعی یا سیاسی مندرج باشد، توجهی نمی‌شود و از پدیده‌های موضوعی بر اسطوره تأکید بیشتری می‌نماید^۲. اما گرایش فنی در هر دو شیوه به گرایشهای نوین در ساختار قصیده و وزن و قالب آن اختصاص یافته و همان است که در بحث موسیقی شعر از آن سخن گفتیم. این بخش از مبحث نقد شعر را به انعکاس مکاتب ادبی اروپا در شعر معاصر عرب اختصاص می‌دهیم، ضمن آن که ذکر مقدمه‌ای کلی را در شناخت منابع و مصادری که گرایشهای جدید شعری بر آن اتکا دارد، لازم می‌بینیم.

این مصادر متنوع، متعدد، گوناگون و در اعماق خود حامل ویژگیها و مشخصاتی متباین است و مهمترین آنها منشأ سنتی و موروثی (میراث فرهنگی ادبی عربی)، منشأ غربی و منشأ اساطیری (اسطوره‌ای) است.

مصدر میراث فرهنگی عربی، رشته‌ای انسانی است که اصالت گذشته را به واقعیت‌های حال مرتبط می‌سازد و بر آینده اشراق دارد. قرآن کریم در صدر آن واقع است و مصدر مهمی در شعر

۱- چنان که پیش از این گفتیم برخی ناقدان این گرایش را در شعر رومانتیک شعر وجدان اجتماعی خوانده‌اند.

۲- چنان که کتاب دکتر عبدالحمید حیدر «الاتجاهات الجديدة في الشعر» بر این روش است.

عربی معاصر محسوب می‌شود. پدیده‌هایی که شعر معاصر از قرآن کریم اقتباس نموده بطور عمده در تکرار، تدویر، فواصل^۱ و تعبیرات فنی (هنری) جدید تجلی می‌یابد. بعد از قرآن، ادب قدیم از شعر و نثر، مصدر دیگر شعر معاصر است. تأثیر رجز، موشحات، شعری که به شکلی خاص مانند شکل درخت، یا شکل پرنده و جز آن نوشته شود و اصطلاحاً شعر مرسوم^۲ نام دارد، شعر مدور، و شعر تصوّف و مذهب باطنیه در شعر معاصر به‌خوبی آشکار است. اساطیر چنان که دانستیم بخش مهمی از مفاهیم شعر معاصر را تشکیل می‌دهد. اسطوره تجسم بلندپروازیه‌ها و تخیلات ملت‌هاست و ظاهرش افسانه‌ای است که از موجودی فوق‌العاده یا واقعه‌ای غیر معمول سخن می‌گوید و تفسیری از پدیده‌ای دینی یا فوق‌طبیعی ارائه می‌دهد، اما در مفهوم فلسفی تجسم یکی از مکاتب فلسفی با شیوه‌ای سمبولیک (رمزی) است که حقیقت و گمان (وهم) را باهم جمع می‌کند. ادبیات در این سمبولهای (رموز) اساطیری، ماده‌ای غنی یافته که با آن به‌ترسیم آنچه زبان عادی از ترسیمش عاجز است، می‌پردازد.

تأثیر مصادر اروپایی در شعر معاصر بعد از نیمه قرن بیستم آشکار گردید و بطور اساسی در مکاتب ادبی تجسم یافت. پیش از آن که با اندک تفصیلی به این مکاتب ادبی و چگونگی ظهور آن در شعر معاصر پردازیم، روشن نمودن یک نکته ضرورت دارد و آن این که شاعر عربی معاصر برخلاف شاعران اروپا خود را ملزم و متعهد به مکتب ادبی خاصی نمی‌داند و حتی در یک قصیده ممکن است از شیوه‌های مختلفی پیروی کند و مجموعه‌ای از تأثرات، تأثیر میراث ادبی و اساطیر و مکاتب غربی را باهم نشان دهد.

رمانتیسیم: مکتب نقدی رومانتيك بر آن است که نباید اثر ادبی را بر طبق قواعد مجرّد و انتزاعی حاصل از آراء ناقدان قدیم نقد نمود و ارزش اثر ادبی را نباید با میزان مطابقت آن با معیارهای نقد کلاسیک سنجید^۳. بدون تردید نقد از عواطف انسانی متأثر می‌شود و احساس ناقد در آن اثر می‌گذارد، بنابراین معیارهای متفاوتی خواهد داشت. این مکتب به‌علت تأکید افراطی بر نفس بشری همواره مورد مخالفت منتقدان وابسته به سایر مکاتب نقدی - ادبی، به‌ویژه مکتب

۱- گفته‌اند که فاصله کلمه آخر آیه است مانند قافیه در شعر و سجع در نثر.

۲- برای نمونه‌ها و اشکال نگاه کنید به الانجاهات الجديدة فی الشعر المعاصر - ص ۸۸-۷۸.

۳- النقد الادبی (احمد امین)، ۲: ۳۱۲.

انسان دوستی نو (Neo Humanism) قرار گرفته است.^۱ آراء نقدی رومانتیک در قلمرو ادبیات عرب اساساً از سوی پیشگامان شعر رومانتیک عربی بیان شده است. نخستین بار شاعران مهجر و دیوان و آپولو، رومانتیسم را به شعر عربی وارد ساختند ولی شعر رمانتیک عرب در فاصله دو جنگ جهانی، تقلیدی مسخ شده از شعر رمانتیک غرب بود. بعد از جنگ جهانی دوم رنج انسان عربی که در خلال تمدن جدید دچار گسستگی درونی شده بود و آمل و آرمناهای او و دردها و نگرانیها و غربتش در شعر رمانتیک تبلور یافت.^۲ رمانتیسم چنان که پیش از این دیدیم منادی آزادی مطلق هنرمند بود، از این رو دعوت به شکستن همه قیود شعری از جمله بندهای عروضی و لغوی می نمود و از تجدید و نوگرایی در شعر حمایت می کرد. پیشگامان آن در شعر عربی سیاب و نازک الملانکه و عبدالوهاب بیاتی در عراق و انور العطار در سوریه و صلاح عبدالصبور در مصر می باشند که در مباحث پیشین پاره ای از آراء آنان شرح داده شد.

حیات پر آشوب و نابسامان ملت عرب در قرن حاضر به ویژه نیمه دوم آن و بخصوص قضیه فلسطین و جنگهای مجاهدان عرب با اشغالگران و مصیبتهایی که در پی این قضیه گریبانگیر وطن عربی شد، در تطوّر شعر عربی تأثیری به سزا داشت و در همین راستا شعر رومانتیک را تغییر داد به گونه ای که بسیاری از شاعران رومانتیک از گرایش رومانتیسم شخصی و درونی که لبریز درد و شکایت و احساسات فردی بود، روی گردانند و گرایش اجتماعی و مبارزه را اختیار نمودند و شعر ایشان ترجمان زندگی ملت عرب با همه نیک بختیها و نگون بختیهایش گردید، شعری که برخی ناقدان شعر «وجدان اجتماعی» می نامند و سابقه آن را در شعر شاعران غیر رومانتیک اوایل عصر حاضر، مانند: شوقی و رصافی می جویند و امتداد آن را در شعر رومانتیک علی محمود طه و ابوالقاسم شابی و ابراهیم طوقان می یابند.^۳ یادآور می شویم که گرایش به شعر وجدان اجتماعی به معنی محور گرایش رومانتیک شخصی و درونی نیست، بلکه گرایش اخیر همچنان در کنار گرایش دیگر به حیات خود ادامه داده است.

سمبولیسم: مهمترین مکتب ادبی بعد از رمانتیسم در شعر غنایی محسوب می شود.^۴

۱- دیدگاههای نقد ادبی، ص ۱۲- به نقل از گفتارهای ویلبر اسکات (Wilbur Scott) در Five

Approaches of Literary criticism)

۲- تفصیل مطلب: مقاله نگارنده، رمانتیسم در شعر معاصر عرب، مجله دانشکده ادبیات، ویژه نامه عطار.

۳- فصول فی الشعر و نقده (ضیف)، ص ۲۹۷.

۴- الادب المقارن، ص ۳۹۸.

به معنای وسیع، سمبولیسم فعالیت بنیادی ذهن انسانی است، یعنی نیروی تحقق بخشیدن به تجربه غیر ملفوظ است به صورتی که به وسیله حس قابل ادراک باشد، نفوذ به ماورای جهان واقعی، برای دستیابی به عالم افکار و اندیشه هاست. کاسیرر این نیروی سمبول سازی را به عنوان استعداد اصلی و نمونه و مطلق انسان به شمار می آورد که بطور بیطرفانه ای در اسطوره، مذهب، زبان، هنر و علم به کار می رود و واقعیت انسانی را از طریق بخشیدن فرم سمبولیک به آن خلق می کند.^۱ شعر سمبولیک براساس تغییر وظیفه الفاظ و زبان قراردادی استوار است و این مهم را از طریق ایجاد روابط لغوی جدید که اشاره به موضوعات نامأنوس و نامألوف دارد، انجام می دهد. این امر به تغییر موقعیت کلمات و ساختارهای مألوف نسبت به ادراکات انسانی منجر می شود. شعر سمبولیک وظیفه حواس را نیز از طریق زبان شعری تغییر می دهد و تلاش می کند تا حجابها و موانع موجود بین بینایی و شنوایی و بویایی و احساس و اندیشه و عاطفه را در هم بشکند. بنابراین خواننده معنایی واضح و آشنا در شعر سمبولیک نمی یابد، چرا که این هنر از جهان شگفت و ناآشنای درونی انسان سرچشمه می گیرد و مشتمل بر احساسات پیچیده و روابط متناقضی است که در حافظه او نقش بسته، از این رو القاء و الهام و ایماء و اشارت و رمز و دلالت، عناصر اصلی آن را تشکیل می دهد و موسیقی و آهنگ از آن جهت که قویترین وسیله الهام است و به سبب روانی نغماتش به دلالتهای روحی کلمات نزدیکتر است از مهمترین ارکان آن به شمار می رود. بخصوص موسیقی واگنر با انتقال ویژگی الهام بخشی خود به شعر در سمبولیسم عمیقاً تأثیر نهاده است.^۲ گفته می شود گرایش سمبولیک در ادب عربی بعد از سال ۱۹۱۹، پس از تحمیل قیمومیت فرانسه بر لبنان، به این کشور و سپس به سایر کشورهای عربی وارد شد ولی نشانه های ادبی آن قبل از سال ۱۹۲۸ ظاهر نگردید. منتقدان، قصیده مشهور شاعر معاصر لبنان، ادیب مظهر با عنوان: «نشید السکون» را که مشتمل بر بسیاری از ویژگیهای سمبولیسم است، اولین قصیده از این نوع در ادب عربی می دانند.^۳ گرایش سمبولیک همچنان در تطوّر و پیشرفت بود تا در سال ۱۹۳۶ به صورت مطلوب خود دست یافت و نمونه های آن در مجلات ادبی لبنان به چاپ رسید.

چندی بعد سعید عقل قصیده «المجدلیّة» را انتشار داد و ارکان سمبولیسم عربی را

۱- گفتاری در باره نقد، ص ۱۳۸.

۲- سمبولیسم فی ادب نجیب محفوظ، ص ۱۲۶.

۳- الاتجاهات الجديدة فی الشعر المعاصر، ص ۱۹۱.

به وسیله آن استواری بخشید. سمبولیسم در شعر آدونیس و شعر شاعران رومانتیک عرب مانند: سیاب، صلاح عبدالصبور، عبدالوهاب یباتی و نازک الملائکه نیز تجلی کرده و نقطه عطف برجسته‌ای در تاریخ شعر عربی تشکیل داده است. سلیم برکات شاعر جوان کردی الاصل در دو دیوان «هكذا أبعثر موسيسنا» و «للغبار لشمدين لأدوار الفريسة و أدوار الممالك» قصایدی دارد که تجسم تازه‌ای از گرایش سمبولیک است. سمبولیسم سلیم برکات از آن‌جا که آمیخته با رؤیای منحصر به فرد کردی اوست با سمبولیسم شاعران دیگر تفاوت دارد. سمبولیسمی است که رنجهای اساطیری ملل مغلوبی را ترسیم می‌کند که قلوبشان حامل شعاعی از تاریخ است و مهلت آرامش نمی‌دهد. صدای شاعری است که بار دردهای مردمش را بر دوش می‌کشد. مسأله مردم کرد به مسأله فلسطین مربوط می‌شود و این هردو مانند خورشیدی است که خون فاسد کهنه در رگها را به خونی روشن و پاک تبدیل می‌کند و صاحبش را به ایمان به قداست و وطنش وا می‌دارد.

رنالیسم: مکتبی است که بیشترین تعهد را نسبت به انسان در واقعیت تاریخی قابل لمس آن داراست زیرا مستقیماً به مردم و مسائل و سرنوشت ایشان ارتباط می‌یابد. تاریخ واقع‌گرایی در قلمرو ادبیات به‌زمانی بر می‌گردد که این اصطلاح از تعبیری که صرفاً به مفهوم تجسم طبیعت بود، به اصطلاحی دقیق تغییر یافت که شعار گروهی از نویسندگان بزرگ - و در مقدمه ایشان استاندال و بالزاک - قرار گرفت. بخصوص تأثیر بالزاک در رواج و غلبه مکتب واقع‌گرایی چشمگیر بود. مقدمه‌ای که وی در سال ۱۸۴۲ بر مجموعه داستانی بزرگ خود - «کمدی بشری» - نگاشت و طی آن اصطلاح فرانسوی (Milien) را که به معنی اجتماع و محیط با همه اشارتها و دلالت‌های در هم آمیخته‌اش می‌باشد، به ادبیات وارد ساخت، به مثابه اعلان مکتب واقع‌گرایی شمرده می‌شود، چنان که مقدمه داستان «کرومول» اثر ویکتور هوگو اعلان مکتب رومانتیسم به‌شمار می‌آید.^۱

دکتر عزالدین اسماعیل در «الشعر المعاصر فی الیمن» رنالیسم را این‌طور معرفی می‌کند: «برخلاف رمانتیسم که الغاء واقعیت است واقع‌گرایی مستقیماً به واقعیت می‌پیوندد و برخلاف گرایش کلاسیک که واقعیت را از جهت ظاهری و دورادور می‌بیند، واقع‌گرایی، از نزدیکترین راهها به واقعیت نزدیک می‌شود و آن را چنان ترسیم می‌کند که گویی در برابر چشم مجسم می‌شود. واقع‌گرایی واقعیت را به صورت حرکتی آشفته و در جدالی دائم تصویر می‌کند، حرکتی

که در تاریخ دراز انسانی از گذشته دور تا به آینده امتداد دارد. از این رو تنها به ثبت آن اکتفا نمی‌نماید، بلکه در اعماق آن فرو می‌رود تا کنه حقیقت آن را در یابد. رئالیسم حقیقت را نه به گونه‌ای مستقیم که با همه وسائل تعبیر فنی مانند رمز و اسطوره و رابطه معنوی میان ساختارها و ترکیبها ثبت می‌کند. علاوه بر این دیدگاهی متعهد بر می‌گزیند، یعنی ضمن کاویدن ژرفای واقعیت و کشف ابعاد آن آنچه را به صلاح جمع و سعادت انسان می‌یابد، بیان می‌کند.^۱

اما دکتر محمد مندور، ناقد دیگر معاصر نظر دیگری دارد. وی معتقد است که واقع‌گرایی ثبت واقعیت حیات و تصویر خیر و شر آن، به شکل عمل دستگاه فتوگراف نیست، همچنان که به معنی بررسی مسائل اجتماعی و کوشش برای حل آن نیست، همچنانکه واکنشی بر ضد ادبیات خیالی و رمانتیک نیست، بلکه فلسفه‌ای خاص در درک زندگی و زندگان و تفسیر آنهاست، نقطه نظری است که حیات را از ورای عینک سیاه می‌بیند و شر را اصل آن می‌شمارد و بدینی و احتیاط را در خصوص افراد بشر شایسته‌تر از خوش بینی می‌داند.^۲

این بدینی و یزگی اساسی واقع‌گرایی غربی (اروپایی) است و در واقع‌گرایی سوسیالیستی، که بر اساس فلسفی مخالف با واقع‌گرایی اروپایی استوار است، اثری از آن نمی‌یابیم. از مهمترین تفاوت‌های میان آن دو این که واقع‌گرایی غربی واقع‌گرایی نقدی است و به توصیف تجربه - آن‌گونه که هست - اهتمام می‌ورزد، حتی اگر به بدینی عمیقی که هیچ نور امیدی در آن نمی‌تابد، بینجامد، در حالی که واقع‌گرایی سوسیالیستی نویسنده را وادار می‌سازد که حتی در ترسیم شر و سیاهی، انگیزه‌های امید را در رهایی و گسستن آن تیرگی‌ها زنده نگه دارد و روزنه‌های خوش بینی را در شدیدترین موقعیتها باز بگذارد، گرچه چنین حالتی به سستی و ضعف اثر در آن وضعیت منتهی گردد.

واقع‌گرایان مبالغه در توجه به اسلوب و سبک کلام را ناخوشایند می‌شمارند زیرا آن را وسیله - نه هدف - می‌دانند. تأثیر این مکتب در ادبیات سیاسی معاصر و شعر شاعرانی که متعهد به پیروی از حزب یا سیاست خاصی هستند و کسانی که زبان و ادبیات را در خدمت توده‌های مردم می‌خواهند، آشکار گردیده، با این حال نباید فراموش کرد که واقع‌گرایی نه به معنایی نقل و نسخه برداری از واقعیت، که به معنای مشارکت هنرمند در پدیده‌های هستی است و تعهد در آن نه

۱- الشعر المعاصر فی الیمن - ص ۲۱۵.

۲- فی الادب والنقد، ص ۱۳۱، الاتجاهات الجدیدة فی الشعر ص ۱۱۷ - به نقل از الادب و مذاهبه محمد مندور.

به مفهوم الزام، که به معنای التزامی است با آزادی از درون هنرمند سرچشمه می‌گیرد. سور رئالیسم: از مهمترین جنبشهای ادبی است که در پی مراحل اولیۀ واقع‌گرایی و به عنوان واکنشی نسبت به آن ظهور کرد و چنان که از نام آن، که به مفهوم ماوراء واقعیت و مافوق واقعیت است، بر می‌آید به صراحت واقعیت را کنار می‌گذارد تا غیر آن را بجوید.^۱ این مکتب بر پایه رؤیای همیشگی و احساسات و ادراکات دور از سلطۀ اراده، استوار است و از حدود آگاهی مستقیم منطق عقلی خارج می‌شود و به ناآگاه (ناخود آگاه unconsciousness) که از مراقبت عقل به دور است پناه می‌برد. مؤسس آن در غرب آندره بروتون (Andre Breton) است که ویژگیهای آن را شرح داده ولی حقیقت آن است که هنوز خصوصیات این مکتب کامل نشده و نیاز به جستجوی بیشتری دارد تا همه ویژگیهای آن شناخته شود. در ادبیات معاصر عرب قبل از آن که سور رئالیسم معرفی شود، مکتب دادائیسم وارد گردید که مرحله مقدم بر سور رئالیسم شناخته شده و سور رئالیسم ناشی از آن شمرده شده است.^۲

با این وصف تنها شاعری که ناقدان توانسته‌اند شعرش را تجسم‌گرایش دادائیسم و زمینه‌ساز ورود سور رئالیسم به ادبیات معاصر عربی معرفی کنند، شاعر لبنانی شوقی ابی شقرا است. شعر او در دیوانهای «کیاس الفقراء» و «خطوات الملك» و «سجناب یقع من البرج» (۱۹۷۱) نمونه شعری است که به طریق تصادف و براساس ناخود آگاه یا به تعبیری دیگر: «عقل باطنی» سروده شده و شاعر این بی‌نظمی و آشفتگی را ناشی از قانون اساسی زندگی می‌داند که در آن تصادف هستی را می‌چرخاند و حیات، آمیخته‌ای خود به خود و بی‌نظم از صداها و رنگها و آهنگهاست. این نوع شعر در دیوانهای ابی شقرا محصور ماند و گرایش تازه‌ای در پی آن پیدا شد که همان سور رئالیسم است. از شاعران معاصر عرب، ادونیس و انسی الحاج از آن مکتب متأثرند و تأثیر آن در شعر شاعران دیگر چون سلیم برکات و عصام محفوظ نیز مشهود است. اما منتقدان عرب تقریباً هیچ‌گونه پژوهش نقدی قابل اعتمادی در آثار این ادبا انجام نداده‌اند و بررسیهای نقدی در گرایش سور رئالیسم در شعر عربی تا به امروز محدود و بلکه در حکم معدوم است.

فصل هفتم

نقد نثر

همزمان با نهضت ادبی نوین در ادبیات و فرهنگ عرب، نثر عربی نیز دچار تحوّل گردید. همان عواملی که در تحوّل شعر و ادبیات بطور کلی اثر نهاد در تطوّر نثر هم مؤثر واقع شد. گسترش تعلیم و تربیت، خاورشناسی، رواج فنّ چاپ و نشر و فزونی تعداد مجلّات و جراید که از سویی مردم را به خواندن تشویق می‌کرد و از سوی دیگر زمینه را برای نشر بیشتر آثار ادبی فراهم می‌ساخت همه در ارتقاء نثر مؤثر بود. نثر به شاخه‌های اجتماعی، سیاسی و ادبی تقسیم شد و به تدریج از قید آرایشهای لفظی و سجع رها گردید و به سادگی و بساطت گرایید و در هر کدام از شاخه‌های ذکر شده ویژگیهای خاصّ خود را یافت. انواع ادبی متعدّدی ظهور نمود. مقاله از فراوانترین انواع ادبی بود که خود به دو نوع ذاتی و موضوعی تقسیم می‌شد. قصّه به انواع مختلفش، داستان کوتاه، اقصوصه، قصه و رمان بیشترین کمیت را به خود اختصاص داد. سیره‌نویسی، سیره شخصیتها و سیره مؤلف (سیره ذاتیه Autobiography) رواج یافت. فنّ نمایشنامه‌نویسی رونقی بسزا گرفت و مورد اهتمام بسیار واقع شد. نوع دیگری از نثر «نادر و امثال» است که به تأثیر کتابهای کهن مانند کلیله و دمنه و براساس تأملات نویسنده در حیات و وجود تنظیم شده است و بهترین نمونه‌هایش در ادبیات مهجر یافت می‌شود. تألیفات بسیاری در زمینه‌های: علمی، اجتماعی، سیاسی، ادبی، فرهنگی و نقدی

به وجود آمد. ادبیات کودکان به عنوان شاخه تازه‌ای از نثر تألیفی پدیدار شد که «کامل کیلانی» پیشگام تأسیس آن به شمار می‌رود. اما تألیفات نقدی چنان‌که در این تحقیق دیدیم از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده که تقریباً تا به حال آن را شناخته‌ایم و ویژگیهای این نوع آثار را یافته‌ایم. نقد ادبی معاصر از میان همه شاخه‌ها و انواع نثر که یاد شد اهتمام خاص خود را صرف نقد داستان و نقد نمایشنامه نموده و ندرتاً به نقد اثر دیگری پرداخته است، تا آن‌جا که جز در مناظرات ادبی - که معارک ادبیّه خوانده می‌شود - کمتر به تألیفی در نقد انواع دیگر نثر بر می‌خوریم. البته سیره نویسی را می‌توان تا حدودی استثنا کرد یا آن را تحت فن داستان‌نویسی مندرج ساخت. آنچه غالب منتقدان تقریباً به اتفاق بر آن تأکید دارند، مراعات سادگی و بساطت و روانی سخن و وانهادن آرایشهای لفظی و سجع است.^۱ ضمن آن‌که مناظرات شدید و طعنه آمیز طه حسین و مخالفان او را در این خصوص که در مجلات به چاپ می‌رسید، فراموش نمی‌کنیم که خود گویای باقی‌بودن بعضی مؤلفان بر شیوه‌های قدیم ادبی در سخنوری و نگارش است و ضمن آن‌که یادآوری می‌کنیم در اوایل قرن حاضر بعضی از نویسندگان که از طلایه‌داران نوآوری و ابداع ادبی محسوب می‌شوند، همچنان بر سجع تکیه می‌کردند، چنان‌که عقاد در بعضی نوشته‌هایش به قصد استهزاء یا تأکید معنی از سجع استفاده می‌نمود و به همین دلیل مورد انتقاد گروهی دیگر از نویسندگان نوگرا واقع می‌شد. عقاد در پاسخ به این گروه بیان می‌کرد که او سجع را برای همان اهدافی که ذکر شد، به کار می‌برد و درک می‌کند که چرا مورد انتقاد قرار گرفته، ولی وی معتقد است که شیوه سجع در هر زمانی قابل استفاده است و سجع به خودی خود نکوهیده نیست، بلکه ملامت متوجه کسانی است که مفهوم رافدای لفظ می‌کنند و برای رعایت قافیه و فاصله معنا را مهمل می‌نهند.

با همه اینها حقیقت غیرقابل انکار آن است که، نثر در همه انواع خود به روانی و سادگی گرایش یافته، زیرا تردیدی نیست که چنین سخنی نه تنها شنونده و خواننده بیشتری دارد، بلکه آسانتر و سریعتر بر دل می‌نشیند و اثر می‌بخشد و اگر نثر مانند همه پدیده‌های دیگر معاصر در راه تحول و گسترش است و اگر پدیده‌ای هدفدار است باید چنین شیوه‌ای را برگزیند.

داستان

ادب عربی از دیرباز با قصه آشنایی داشته اما قبل از عصر جدید، داستان به مفهوم

۱- مقدمة لدراسة النقد ص ۸۱، الفن و مذاهبه فی النثر العربی، ص ۳۹۲ و ۳۹۳.

نوین و به‌عنوان فنی هدفدار و دارای رسالت اجتماعی یا سیاسی و یا هنری با ویژگیها و ظرافتهای خاص مطرح نبوده و از انواع اصلی ادبی شمرده نمی‌شده است.

آثار ادبی عربی قدیم که به‌نوعی با داستان ارتباط می‌یابد، دو نوع است: نخست داستانهای ترجمه‌شده سایر ملل، مثل کلیله و دمنه و هزار و یک شب، و دیگر داستانهای تألیفی به‌زبان عربی مانند مقامات، رسالة الغفران و رساله حی بن یقظان. پیش از اینها داستانهای دیگری نیز وجود داشته که احتمالاً قدیمیترین آن قصص خرافی در افسانه‌های پریان (جن) بوده که اینک در دسترس نیست.

تکیه بر وجود چنین داستانهایی از آنجا اهمیت یافته که خاورشناسان غربی از جمله «ارنست رنان» وجود داستان را در ادبیات عرب انکار کرده‌اند. در حالی که ناقدان دارای گرایشهای ملی عربی که بر میراث فرهنگی و هویت عربی خود سخت غیورند، به‌دفاع در مقابل آراء خاورشناسان پرداخته‌اند و با ادله‌گوناگون نظر ایشان را مردود شمرده‌اند^۱، گروهی دیگر به‌صراحت یا به‌اشارت نظر غربیان را پذیرفته‌اند. دکتر غنیمی هلال که از ناقدان به‌نام معاصر است در کتاب «النقد الادبی الحديث»، با اندک تفاوتی، نظری موافق رأی خاورشناسان ارائه داده و تئوری تأثیر نژاد بر نوع تفکر و تفاوت نژاد آریایی و نژاد سامی را - که منتقدان مصلح سالها در اثبات بی‌پایه بودنش تلاش کرده‌اند - مورد تأیید قرار داده است. وی می‌گوید: داستان - چه فلسفی و چه غیر فلسفی - نقش مهمی در ادب عربی در توصیف نیروهای انسان و مبارزه آن با نیروهای برتر غیبی یا بشری یا طبیعی به‌صورت موضوعی و فنی ایفا نکرده است و این تفاوت جوهری ادبیات عربی و ادبیات غربی بطور عموم و بلکه تفاوت بین ادبیات سامی و آریایی است، زیرا ایرانیان از قصص قرآن و داستانهای اساطیری خود برای نظم حماسه استفاده کردند و در داستانهای فلسفی نیز به‌صورتی که نزد عرب ناشناخته است، مهارت یافتند. وی سپس این عقیده را تعدیل می‌کند و می‌گوید: شاید نژاد سامی و ویژگیهای آن، به‌عنوان یک نژاد - چنان که تین (Taine) معتقد است - در این امر مؤثر باشد، ولی در ضمن تأثیر فرهنگهای دیگر می‌تواند اثر نژاد را بپوشاند و اگر عرب چنان که از فلسفه یونان استفاده کرد، از ادبیات یونان هم استفاده

۱- ر. ک. به: الواقعية فی الادب ص ۶۴ (به‌نقل از «فی الروایة العربیة» ص ۳ - تألیف استاد فاروق خورشید همچنین

نگاه کنید به همین کتاب ص ۶۴.

می نمود، شاید نتیجه چیز دیگری بود.^۱ زیرا عامل نژاد عاملی جبری و اتوماتیک در نتایج خود نیست و تأثیرش با جریانهای فکری جهانی قابل محوشدن است. وی سپس به سایر عواملی که احتمالاً در عدم ظهور داستان و یا عقب ماندگی آن در ادبیات عرب دخالت داشته، اشاره میکند و از آن جمله محیط زندگی عرب و فقدان مناظر طبیعی و کمی اساطیر و سطحی بودن معانی را در ممانعت اندیشه از تعمق و تشخیص^۲، در آفرینش داستان و نمایشنامه - آن طور که نزد یونانیان هست - مؤثر می داند. با توجه به همین عوامل و شرایط، زمانی که عرب در عصر نهضت جدید آمادگی آن را یافت که پذیرای ادبیات داستانی و نمایشی شود به این فنون روی آورد و به اعتلای آنها همت گماشت تا آنجا که در کمتر از نیم قرن فن داستان نویسی عربی به بالاترین درجه پختگی و نضج این هنر در مغرب زمین دست یافت.^۳

توجه به ادبیات داستانی به تأثیر ادبیات غربی صورت گرفت، ضمن آن که تأثر از انواع داستانهای قدیم عربی بخصوص مقامات و هزار و یک شب و حکایات حیوانات نیز مسلم است. این مرحله تأثری در ادبیات داستانی نخستین مرحله تحول محسوب می شود. واضحترین مثال تأثیر مقامات بر ادبیات داستانی جدید قصه «حدیث عیسی بن هشام» تألیف محمد مویلحی است که نمایانگر آمیختگی تأثیر مقامات و تأثیر ادبیات غربی است. وجود قهرمان و راوی و اهتمام شدید به اسلوب از علائم تأثر از مقامات است، در حالی که تسلسل حکایت و نشانه هایی از تحلیل روانی و نقد اجتماعی از نشانه های تأثیر ادبیات غربی است. در داستانهای حیوانات مهمترین منشا فرهنگی قدیم کلیه و دمنه است ولی قالب و شکل فنی داستان متأثر از داستان غربی بخصوص داستانهای لافونتین است که تقلیدی ضعیف و ناقص از آن به شمار می رود و نمونه اش در قصص «آداب العرب» نوشته ابراهیم عرب موجود است.

در مرحله دوم ادبیات داستانی که فاصله اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم را شامل می شود، شاهد نمو تدریجی داستان بر پایه ادراک هنری و رهایی از ادبیات سنتی هستیم. شروع این مرحله با ترجمه داستانهای غربی و تطبیق و تغیر در آنها مطابق با

۱- النقد الادبی الاحدیث (هلال)، ص ۵۳۱ و ۵۳۳.

۲- شخصیت پردازی و به غیر انسان شخصیت بخشیدن.

۳- الواقیة فی الادب ص ۶۵.

گرایشهای مردمی و ذوق عمومی بود که طبعاً به دقت ترجمه و مطابقت با اصل اهمیتی نمی داد، زیرا هدف جلب نظر مردمی بود که این ترجمه ها را مطالعه می کردند و امانت در ترجمه اصل مهمی تلقی نمی گردید. مصطفی لطفی منفلوطی بیش از دیگران در این نوع ترجمه و تطبیق (Adaptation) مهارت نشان داد^۱ و ترجمه های او از داستان های «پل و ویرجینی» - که آن را «الفضیلة» نامید - و «ماجدولین» از این دست شمرده می شود. با پختگی و نضج ادراک ادبی و رشد طبقه ای وسیع از افراد با فرهنگ و روشنفکر، بسیاری از منتقدان آگاه از جمله طه حسین و دکتر محمد عوض و دکتر عبدالرحمن بدوی به اصلاح ترجمه و زبان همت گماشتند. در مرحله بعد تألیف داستان وجهه همت نویسندگان عرب قرار گرفت و داستان نقشی اجتماعی یافت. داستان نویسی در ابتدا متأثر از گرایش کلاسیک بود و سپس به رومانتیسم گرایش یافت. جرجی زیدان در داستانهای تاریخی اش از والتراسکات پدر داستان تاریخی رومانتیک در اروپا متأثر بود و استاد محمد فرید ابو حدید در داستانهایش - مثل «زنوبیا» و «المهلل» - گرایش عاطفی ملی آمیخته با نشانه های رمانتیسم داشت. روش توفیق الحکیم مبتنی بر ادبیات اندیشه بود و داستانهای طه حسین به موسیقی و جوشش عواطف ممتاز می گردید. در پی آن سیر داستان عربی تحت تأثیر گرایشهای فلسفی و رئالیستی واقع شد که داستانهای نجیب محفوظ از برجسته ترین نمونه های آن محسوب می شود.^۲

با این همه هیچگاه میان این گرایشهای کلی فاصله و حدودی مشخص و قاطع وجود نداشته، گاهی قصه تاریخی با تحلیل آمیخته و گاهی در ادبیات اندیشه و تأمل شخصیتهای واقعی ظهور یافته اند یا در داستانهای واقعی نغمه های شعری جاری شده است.^۳

ارکان داستان

داستان دو رکن اصلی دارد: حادثه (واقعه) و شخصیت. حوادث داستان همان است که

1- Islamic Literature P.179.

۲- سیر تحول داستان عربی معاصر و انواع آن را در مقاله نگارنده «درآمدی بر داستان نویسی معاصر عربی»

مجله دانشکده ادبیات شماره ۳ - بهار ۱۳۷۳، مطالعه فرمایید.

۳- فی المیزان الجديد، ص ۳۹.

حکایت می‌شود، یعنی مجموعه‌ای که با ترتیبی سببی قرار می‌گیرد تا به نتیجه‌ای طبیعی برای آن سلسله منجر شود. این حوادث پیرامون تجربه‌ای انسانی، شخصی، اجتماعی و جز آن، شکل می‌گیرد. تفاوت این تجربه انسانی از تجربه شعری در آن است که این تجربه به طبیعت خود موضوعی و اجتماعی است در حالی که تجربه شعری ذاتی است ولی هر دو نیازمند صداقت مؤلف است. مقصود از صدق نه حکایت حادثه چنان که هست، بلکه صدق واقعی و فنی است و برای این منظور داستان نویس باید دارای مهارتی فنی باشد که با آن از حکایت صرف‌گذر کند.

اجزای اصلی حادثه و حکایت، شامل موضوع آن، انتخاب حوادث و وحدت فنی آن است. باید دانست که موضوعات قصه را نمی‌توان به دو دسته مرغوب و نامرغوب تقسیم کرد، زیرا همه داستانهای جدید پیرامون شناخت انسان دور می‌زند. ممکن است انسان به عنوان یک نمونه از طبقه‌ای از طبقات اجتماعی یا نسلی از نسلهای بشری که گرایش فکری خاصی را نشان میدهد، مورد بررسی باشد از این دید قصه، تاریخ عادات و رسوم و مسائل اجتماعی است. از نویسندگان به نام غربی در این روش بالزاک، ژول رومان (Jules Romains) و ارنول بنیت هستند و از نویسندگان مبرز عرب نجیب محفوظ در «خان الخلیلی» و «بدایه و نهایه» و «بین القصرین» و «قصر الشوق» این شیوه را برگزیده است. این داستان‌ها که محصول مرحله واقعیت‌گرایی در آثار این نویسنده است^۱ ایده نزاع طبقه بورژوازی را برای دست یافتن به حقوق اجتماعی‌اش در برابر اشرافیت و تراژدی خانواده‌های وابسته به طبقه متوسط را در مصر در بحران جنگ جهانی ترسیم می‌کند. اهمیت این نوع داستان در آن است که مؤلف نباید به آگاهی سطحی از ظاهر پدیده‌ها اکتفا کند یا بر حکایت صرف وقایع تکیه نماید، بلکه باید دارای دانشی همه جانبه نسبت به حیات اجتماعی و سیاسی آن مرحله زمانی از اجتماعی باشد که درباره‌اش می‌نویسد.

شیوه دیگری که در تألیف داستان جدیدتر از روش سابق است، تمرکز بر کشف ویژگیها و خصوصیات درونی و روانی هریک از شخصیتهاست که نمونه بارز آن را در آثار

۱- به اعتقاد منتقدان و تحلیل‌گران مرحله قبل از جنگ جهانی دوم در رمانهای نجیب محفوظ مرحله واقعیت‌گرایی است و مرحله بعد از آن مرحله سمبولیسم تکنیکی (فنی)، ر.ک. به الرمزیة فی ادب نجیب محفوظ -

داستایووسکی از جمله «برادران کارامازوف» و در رمانهای مرحله سمبولیسم فنی (تکنیکی) در آثار نجیب محفوظ، نظیر «الشحاذ» (گدا) و «میرامار» ملاحظه می‌کنیم. آنچه در داستانهای جدید نقص شمرده می‌شود، دخالت آشکار مؤلف است در داستان با شرح و تحلیل و جدا از گفتگویی که در قصه وجود دارد، در حالی که باید دخالت او پوشیده و در محدوده‌ای تنگ باشد و خواننده را در کوششی سخت واگذارد تا هدف نویسنده را از ورای حوادث و شخصیتها کشف کند. نجیب محفوظ همین شیوه را در داستانهایش اختیار کرده است. وی نزاع درونی شخصیتها و عقیده‌ایشان نسبت به ارزشهای جامعه و واکنشهایشان در قبال وقایع اجتماعی و شرکتشان در جهت بخشیدن به این وقایع را تصویر می‌کند ولی خود در مقام بی‌طرفی کامل قرار می‌گیرد و خواننده خود باید جریانهای فکری و جنبه‌های نزاع درونی را کشف کند.

عدم اعتماد بر گرایش شخصی و محدود ساختن ستایش رومانتيك گونه ذات، که بر آن موضوعیت (موضوعی بودن) اطلاق می‌شود، بخصوص در قلمرو داستان از ارکان اصلی واقع‌گرایی به‌شمار می‌رود و گاهی به گونه‌ای مبالغه‌آمیز مورد توجه بوده و به صورت دعوت به «لا شخصیه» و بی‌طرفی و غیبت نویسنده از اثری که می‌آفریند مورد تأکید قرار گرفته است.^۱ اما نویسندگان بعد از واقع‌گرایان نسل اول و ناتورالیستها مانند بالزاک و امیل زولا در مفهوم موضوعیت، توسعی قائل شده‌اند و برخلاف آنان معنای آن را منحصر به موضع بیطرفی نویسنده نسبت به حقایقی که ارائه می‌دهد، نمی‌دانند، بلکه از مفهوم آن چنین تعبیر می‌کنند که نویسنده حوادث قصه را از زوایای مختلف و از خلال شخصیتها و در اوضاع متباین و به زبان قهرمانان داستان ارائه کند و بارها ارائه کند.

در هر حال از مهمترین نتایج اهتمام و تأکید بر موضوعیت در روش واقع‌گرایی، ردّ مکتب روان‌شناسی و تحلیل روانی در نقد و ادب است که تعمق و غور در ژرفای درونی نویسندگان را برای تفسیر آثار ادبی ایشان ضروری می‌داند و اثر هنری را به عنوان نتیجه اسرار شخصی و خصوصیتهای نهانی فرد محسوب می‌کند. در واقع‌گرایی نقطه اتکا خود اثر هنری و ارتباط آن با واقعیتی است که ارائه می‌دهد. اغلب منتقدان واقع‌گرا به آنچه نویسنده می‌خواسته

بیان کند، کمتر اهمیت می‌دهند ولی در عوض، در محدوده آنچه عملاً و احیاناً بدون آگاهی - از طریق بیان دقیق مهمترین ویژگیهای زنده واقعیت تفسیر و تعبیر کرده است، درنگی طولانی دارند^۱.

جهت‌یابی وقایع داستان ممکن است از طریق تحلیل نفسی (روانی) شخصیتها یا از طریق بررسی رفتار آنها باشد. در گرایش نخست نویسنده هر شخصیتی را از طریق انعکاس وقایع در اعماق وجودش و تغییر این انعکاس با تغییر شرایط و احوال، مورد شناسایی قرار می‌دهد و در ضمن در صدد کشف ادراک درونی شخصیتها بر می‌آید. ارزش حوادث نیز در همین کشف نهفته است و به خودی خود ارزش مستقلی ندارد. برای کشف ژرفای وجودی افراد، گاه نویسنده از سخن گفتن درونی با خویش (Interior monologue) استفاده می‌کند. در گرایش دوم - که نویسندگان آمریکایی پیشگام آن محسوب می‌شوند و نویسندگان فرانسوی از ایشان تأثیر پذیرفته‌اند - در عین حال که گفتگوی پنهان درونی و کشف ادراک باطنی مورد توجه است، به پیروی از فلسفه رفتارگرایی (Behaviorism) اهمیت اساسی به رفتار شخص داده می‌شود. هنر داستان نویسی در اینجا منحصر به ارائه افعال و احساسات از خارج و بدون تفسیر و تأویل است. بسیاری از حوادث مهم نیز مخفی می‌ماند تا خواننده خود آنها را به دلالت دریابد.

حوادث داستان و تحول شخصیتهای آن ارتباطی تنگاتنگ با زمینه یا محیط یا فضای کلی دارد زیرا قهرمانان داستان از محیط اجتماعی یا طبیعی که حوادث در آن واقع میشود، بر کنار نیستند. این ارتباط اگر به نحوی قانع‌کننده برقرار شود، اساس کمال تجربه داستانی خواهد بود. از زمان غلبه رمانتیسم، این زمینه کلی وقایع، جزء اساسی داستان و نمایشنامه گردیده ضمن آن که امکان گسترش آن در داستان بیش از نمایشنامه فراهم است و از زمان رئالیستها دقت در وصف، اهمیت ویژه‌ای یافته است. نویسندگان علاوه بر توجه به محیط فرهنگی - اجتماعی و طبیعی طبقات و شخصیتهای مختلف به توصیف دقیق وقایع و شخصیتها می‌پردازند. توفیق الحکیم در داستان «عوده الروح» این شیوه را اتخاذ نموده و نجیب محفوظ نیز در رمانهایش بر این طریق رفته است.

نکته مهم در توصیف وقایع و حوادث و تصویر موضوع داستان، ضرورت آشنایی کامل نویسنده با حقایق و واقعیتهای و لمس آنهاست. فقدان این آشنایی سبب می شود موضوعی که نویسنده در داستانش تصویر می کند، بیشتر پرداخته ذهن او باشد تا تصویری حقیقی از جهان واقعی و خارجی. از این رو حکم شخصی او پیشاپیش وقایع را شکل می دهد بی آن که تناسب آن وقایع با حقایق و واقعیتهای موجود رعایت شده باشد. چنین حالتی که احتمالاً ناشی از ضعف ادراک زیبایی شناسی نویسندگان - و همچنین خوانندگان^۱ - است به وضوح در داستانهای مربوط به مقاومت مردم عرب در مقابل اسرائیل خودنمایی می کند. داستانهایی که با الهام از حوادث جنگ عرب و اسرائیل نوشته شده غالباً مجموعه ای از خیالات اندیشه ها و پیش قضاوت های نویسندگانی است که این نبرد خانمانسوز و تراژدی بشری را تنها صحنه جنگی بین دو مجموعه از نیروها تصویر می کنند که مبارزان به عنوان قهرمانانی منفرد در آن صحنه ها ظاهر می شوند، وسایل جنگی نیز اختصاص به فردی واحد دارد و قابل استفاده به صورت فردی است. چنین قهرمان منفردی در این داستانها قادر است تصویری از سیر جنگ در تمام آن به دست دهد. بسیاری از پرداخته های ذهنی دیگر در این قصه ها نظیر موارد یاد شده، از واقعیتهای جنگ، وسایل جنگی و جبهه های وسیع و گسترده جنگ فاصله ای دراز دارد^۲.

این است که تکیه بر تصویر وقایع لزوماً با تأکید بر آشنایی کامل و نزدیک با وقایع همراه است در غیر این صورت رئالیسمی مسخ شده خواهد بود، بی آن که لطافت و ظرافت روماننسیسم را داشته باشد.

شخصیت که دیگر پدیده اصلی داستان است، محور مفاهیم انسانی و اندیشه ها و آراء کلی است. اشخاص از واقعیت اقتباس میشوند و تفاوتشان با افراد عادی در آن است که در پرتو ارائه هنری، جوانب روحی و اجتماعی و انسانی واضحتری دارند و رفتارشان تعلیل شده و تمایلات و خواسته هایشان تفسیر گردیده است. ممکن است دارای پیچیدگیهایی باشند ولی این پیچیدگی هم دارای مفاهیم انسانی است. البته مقصود از این سخن آن نیست که نویسنده باید اعمال شخصیتها را دائم با تفسیر و تعلیل بیان کند، زیرا اگر چنین باشد او در واقع خود را توصیف

۱- از آنرو که چنین داستانهایی را بیشتر می پسندند.

۲- تفصیل مطلب را در فصول فی النقد «مبحث فی الکتابة الفنية عن الحرب» ص ۱۵-۵، بجوید.

نموده و بر آن تحمیل کرده است. نویسنده گرچه خالق آن شخصیت‌هاست ولی آنان را در جریان روحی و اجتماعی حوادث آزاد می‌گذارد تا تواناییها و امکانات خود را حفظ کنند. به این دلیل گفته می‌شود در تصویر مفاهیم انسانی داستان از تاریخ صادق‌تر است.

شخصیت‌های داستان بطور کلی دو دسته‌اند: شخصیت یک بُعدی (یک سطحی) و شخصیت در حال تحول. نوع اول شخصیتی است ساده و بدون پیچیدگی که یک صفت یا عاطفه را مجسم می‌سازد و از ابتدا تا انتهای داستان غالب باقی می‌ماند پیش‌بینی برخوردهایش با حوادث یا شخصیت‌های دیگر آسان است، مانند بعضی شخصیت‌های داستان «عوده الروح» توفیق الحکیم یا برخی شخصیت‌های داستان «زقاق المدق» نجیب محفوظ. شخصیت در حال تحول، شخصیتی است که بطور تدریجی ضمن جدل و منازعه با حوادث یا اجتماع رشد می‌یابد و هر قدر که خواننده بیشتر می‌رود برای او واضح‌تر می‌گردد و احياناً او را با بعضی عواطف و زوایای پیچیده وجودی‌اش دچار شگفتی می‌سازد. نویسنده او را به صورتی که به لحاظ هنری قانع‌کننده باشد، ارائه می‌کند و صفاتی که اعمال و موضع‌گیری او را توجیه کند، به‌وی نسبت نمی‌دهد. چنین ویژگی، خاص داستان جدید است که جنبه‌های ادراک فردی را در سایه ادراک انسان روشن می‌سازد. شخصیت «مادام بوواری» فلوبر، شخصیت‌های برادران کارامازوف داستایووسکی، شخصیت احمد عاکف در «خان الخلیلی»، شخصیت عباس حلو در «زقاق المدق» و شخصیت حسنین در «بدایه و نهایه» نجیب محفوظ از این نوع است.

شخصیت‌های در حال نمو به‌دو روش تصویر می‌شوند. گاهی شخصیتی است که در اعمال و اوصافش منطقی است و می‌توان براساس حالات نفسانی و موقعیتها، رفتار و برخورد او را تفسیر نمود بدون آن که تناقض غیر قابل فهمی در او وجود داشته باشد. این روش در غالب داستانهای واقع‌گرا و در رأس آنها داستانهای بالزاک مشهود است. زمانی دیگر شخصیت داستانی در رفتارش غیر منطقی است و پیچیدگی روانی به بالاترین مراتبش می‌رسد به‌صورتی که حکم بر آن شخصیت تحت منطقی خاص بسیار مشکل می‌گردد. پایه گذار این روش داستایووسکی است و برادران کارامازوف چنین شخصیت‌هایی دارند. احتمالاً به همین دلیل منتقدانی که نقد و تحلیل مبتنی بر روان‌شناسی را ترجیح می‌دهند به بررسی ابعاد روانی این شخصیتها از زاویه روان‌شناسی جدید و از خلال عقاید فروید پرداخته‌اند. اما نباید فراموش شود که برخی ناقدان شخصیت نمونه و ایده‌آل را در داستان، تصویری ساده می‌دانند که ابتدا هنرمند

آن را تصویر می‌کند و سپس به تصویر یک ملت یا نوع یا تصویر تمامی جهان تبدیل می‌گردد. ایده چنین شخصیتی مدتها بعد از خلق اولیه داستان، نزد دیگران و گاه حتی نزد خود نویسنده، مشخص و متعین می‌گردد. این است که معتقدند شخصیت «هاملت» حاصل سه قرن نقد است که اندیشه‌ها و مکتبها و فلسفه‌های مختلفی را در آن گنجانده، حتی بیش از آن که شکسپیر خود قادر به تصور آن بوده است.^۱

ویژگی دیگری که در ادبیات مغرب زمین از زمان واقع‌گرایان و ناتورالیست‌ها بر قصه غلبه یافته، عدم اهتمام به قهرمان داستان به معنای قبلی آن است، زیرا نویسنده به تصویر چندین شخصیت می‌پردازد و معمولاً هیچ کدام را به توجّهی خاص و بیش از دیگران، مخصوص نمی‌گرداند و اگر یکی از آنها به عللی شخصیت اصلی باشد، بقیه به او نزدیک هستند. در این حالت هدف قصه کشف انعکاسهای روانی و عمیق در برابر یک موقعیت در مجموعه‌ای از افراد است.

پیروان اصالت وجود در ادبیات داستانی خود حقایق اجتماعی را از خلال ادراک افراد تصویر می‌کنند و آن را ادبیات موقعیتها (ادب المواقف) می‌نامند. ایشان برای ناخودآگاه ارزشی قائل نیستند. مگر آن که آثارش در اعمال آگاهانه افراد ظاهر گردد.

نقد داستان

روش کلاسیک نقد داستان آن است که ابتدا عصر و محدوده زمانی که داستان در آن آفریده شده و زندگی مؤلف و سایر تألیفاتش شناخته شود و ادراکی کلی از نوع داستان‌هایی که می‌نویسد به دست آید و انگیزه‌ای که در نوشتن این داستان مؤثر بوده - که گاه در خلال تفسیر داستان ممکن است کشف گردد - مورد توجّه قرار گیرد. سپس خلاصه‌ای از داستان که خطوط اصلی آن را ترسیم می‌کند، تهیه شود. بعضی داستانها به جهت نوع مسائل یا چگونگی ارائه آن قابل خلاصه شدن نیست، که باید این نکته را تذکر داد. به هر حال نقاط اصلی داستان باید بیان گردد. توجّه شود که داستان چه شکلی دارد از زبان چه کسی بیان می‌شود و آیا شکل قدیمی و تقلیدی دارد یا شکلی جدید و ابداعی، خط سیر حوادث دنبال گردد و حوادث اصلی داستان مشخص شود. شخصیت‌های داستانی بطور مستقل بررسی شوند و اگر شخصیت اصلی در داستان

۱- دفاع عن الادب، ص ۱۹۷.

هست معرفی گردد. ارتباط شخصیتها با حوادث، و انعکاس حوادث در عواطف و روحیات و رفتار شخصیتها مورد توجه قرار گیرد و تشخیص داده شود که با چه نوع شخصیتی روبرو هستیم: شخصیت جامد و مسطح یا شخصیت چند بعدی و در حال تحول؟ موضع گیری اشخاص در قبال حوادث شناخته و تفسیر و ارزیابی شود. موضوعیت داستان و موضع نویسنده در قبال حوادث شخصیتها شناسایی گردد. صدق احساس و عاطفه مورد سنجش قرار گیرد. زبان داستان و عامیانه یا فصیح بودن آن بررسی شود و تناسب آن با اشخاص و حوادث مورد توجه باشد. در صورتی که آثار داستانی مشابه موجود است مقایسه ای بین آنها صورت گیرد.

و سرانجام چنان که جورج دیهامیل نویسنده فرانسوی می گوید زمانی که می خواهیم بر- داستان نویسان و آثار داستانی ایشان حکم کنیم تنها یک چیز مهم است و آن این که دانش ما را به انسان یعنی به نفوس خودمان فزونی داده باشند، زیرا هدف داستان خوب فهم نفوس و تصویر نمونه های انسانی است و اگر جز این باشد نه تنها چیزی بر ما نیفزوده اند که بسیاری چیزها را نیز کاسته اند^۱.

نمایشنامه

از زمان ارسطو نمایشنامه را به دو نوع: تراژدی و کمدی تقسیم کرده اند. ارسطو تفاوت آن دو را در حادثه و فعل موجود در آن می دانست و موضوع تراژدی را عملی عالی و موضوع کمدی را فعلی مضحک، مزاح آمیز و زشت معرفی می کرد. از نظر او به تناسب فعل و حادثه شخصیتها نیز در تراژدی و کمدی متفاوتند. گرچه تراژدی دستخوش تحول نگردید ولی کمدی نزد یونانیان به سه نوع تقسیم شد.

۱- کمدی قدیم، که نقدی اجتماعی و تلخ و گزنده بود و محافظه کاری و حمایت از سنن قدیم و مخالفت شدید با روح فلسفی در حال رشد از ویژگیهایش به شمار می رفت. این نوع کمدی در آثار اریستوفان که سقراط را مورد تهاجم قرار داده، قابل ملاحظه است.

۲- کمدی متوسط یا اجتماعی که احوال اجتماعی افراد عادی را تصویر می کند، مانند آثار فیلامون (Phelamon).

۳- کمدی جدید، که کمدی نمونه های بشری است و در آثار میناندر (Menandre)

مشهود است و همان است که مولیر مورد تقلید قرار داده است.^۱

تفاوت‌های کمدی و تراژدی و ویژگی‌های هر کدام، در عصر کلاسیک همچنان مراعات می‌شد و مخالفت با آن مورد انتقاد قرار می‌گرفت. اما در ضمن تغییراتی به وقوع پیوست که کمدی را از مفهوم قدیم دور نمود که مهمترین آن ظهور نوعی خاص از کمدی موسوم به «کمدی قهرمانی» (Comedic heroique) بود که کورنی (Corneille) آن را به این نام خواند^۲، این نوع مشتمل بر موضوع کمدی ولی دارای شخصیت‌های تراژدی بود. در همین زمان تراژدی مزاح‌آمیز نیز ظهور کرد که مجموعه‌ای از پدیده‌های کمدی و تراژدی را در خود داشت. اغلب کلاسیک‌ها این اسم را بر نمایشنامه‌هایی اطلاق می‌کردند که مانند کمدی پایانی خوش داشته باشد. در حالی که بعضی ناقدان کلاسیک معتقد بودند که پایان خوش به تنهایی، نمایش را از چارچوب تراژدی خارج نمی‌سازد. این نوع نمایشنامه در ضمن، شخصیت‌هایش را از طبقات اجتماعی متفاوت و از شخصیت‌های تاریخی و خیالی اختیار می‌کرد و به تعدّد حوادث و راه‌حل‌ها متمایز می‌گشت.

نمایشنامه‌های لاتینی نیز مانند یونانی به دو شکل تراژدی و کمدی بود و بر سه نوع کمدی: کمدی نقد، کمدی اجتماعی و کمدی شخصیت‌ها اشتمال داشت.

در قرون وسطی انواع تازه‌ای از نمایش که بر مبنای موضوعات دینی استوار بود ظهور کرد که قدیم‌ترینش نمایش‌های معجزه (Miracle) بود و نوع مردمی آن به نام (Farce) خوانده می‌شد و نوع اخلاقی‌اش (Moralite) به احکام اخلاقی منتهی می‌گشت. در دوره رنسانس به تقلید از نمایشنامه‌های یونانی بار دیگر تألیف تراژدی و کمدی مورد توجه قرار گرفت و اساطیر یونانی ماده اولیه بسیاری از این نمایشنامه‌ها گردید. پس از آن که تراژدی به اوج خود دست یافت، به تدریج رو به زوال نهاد و اشکال تازه‌ای از درام ظهور نمود که یکی از آنها درام بورژوازی یا کمدی جدی خوانده می‌شد که دیدرو (Diderot) منادی آن بود. این نوع نمایش خروجی بر قاعده کلاسیک تراژدی که انتخاب شخصیت‌های تراژدی را از پادشاهان و امیران ضروری می‌دید، تلقی می‌شد، زیرا شخصیت‌های خود را از طبقه متوسط یا توده مردم اختیار می‌کرد و در آن عناصر کمدی و تراژدی درهم می‌آمیخت.^۳

۱- فی الادب والنقد، ص ۱۴۳ و ۱۴۲.

۲- النقد الادبی الحديث (هلال) ص ۵۸۰.

۳- مرجع سابق ص ۵۸۲.

سپس نمایشنامه رومانتیک که انقلابی در برابر قواعد کلاسیک بود بر ویرانه‌های تراژدی قدیم شکل گرفت. برخلاف نمایشنامه کلاسیک، نمایش رومانتیک اعتدال و میانه‌روی را نمی‌شناخت و لبریز از شدت و خشونت و زیاده‌روی بود. طلایه‌دار این نوع نمایش ویکتور هوگو است که در مقدمه نمایشنامه «کرومویل» شکسپیر را مقتدای خود معرفی کرده و نمایش کلاسیک را مورد انتقاد شدید قرار داده و به شیوه جدید - نمایش رومانتیک - دعوت نموده است. این نوع نمایشنامه بیش از آن که به تحلیل روانی توجه کند به شعر غنایی (Lyric) اهتمام دارد و بیش از آن که بر عقل تکیه کند برانگیختن عواطف را نقطه اتکا قرار می‌دهد.

در پایان قرن هجدهم و اول قرن نوزدهم نمایشنامه‌های مردمی یا ملودرام Melodrama بر اثر حوادث انقلاب ظهور نمود، زیرا هنر با توده‌ای از مردم مواجه شده بود که فرهنگی اندک اما احساساتی بسیار قوی داشتند. این آثار ملودرامی گرچه فاقد عمق اندیشه و قوت احساس بود ولی عمیقاً بر نمایشنامه‌های رومانتیک تأثیر نهاد. در قرن نوزدهم نمایشنامه‌های رئالیستی و سمبولیک نیز پدیدار گشت. نمایشهای رئالیستی مانند شعر واقع‌گرا، زندگی را بیشتر متمایل به شر می‌دید و بدبینانه به جهان و انسان می‌نگریست و نمایش سمبولیک حقایق روحی و مشکلات انسانی و اجتماعی و اخلاقی را از طریق اسطوره و رمز هدف قرار می‌داد. در نوع جدید نمایشنامه قهرمان، فردی عادی است و از عامه مردم یا از طبقات فرودست اجتماع انتخاب می‌شود. این نمایش می‌تواند به صورت غالب تراژدی یا کمدی باشد که اندوه سرنوشت حتمی یا چهره کریه و مضحک زندگی را تصویر می‌کند.

حکایت

ارسطو تراژدی را دارای اجزایی متعدد معرفی کرده و مهمترین جزء را حکایت (روایت ماجرا) شمرده^۱ و آن را «مبدأ و روح تراژدی»^۲ خوانده و محور مهمترین جنبه‌های هنری و عملی نمایش دانسته است. البته مقصود ارسطو تحکیم حکایت در ارتباط با

۱- مطابق نظر ارسطو سایر اجزاء جوهری در آن، اخلاق (مشمول بر خلق، خطا Hamart و تطهیر (تزکیه)

(Catharsis) و فکر است.

۲- النقد الادبی الحديث، ص ۶۵.

شخصیتها و روحيات و تحوّل آنهاست، زیرا حوادث هنری به مثابه محصول و ثمره شخصیتهاست. با این حال منتقدان معاصر بر واحد هنری نمایشنامه که در مجموع مشتمل بر حکایت، فکر و روان و روحیه اشخاص است، بیشتر تأکید می‌کنند تا بر حکایت به تنهایی، ضمن آن که حکایت را جزو مهمترین ارکان نمایش شرح می‌دهند. گرایش کلاسیک به پیروی از نظریات ارسطو بر حکایت و واقعه تمرکز دارد، بلکه بالاترین تمرکز بر حکایت در مکتب کلاسیک مشهود است که به وحدت حادثه و زمان و مکان دعوت می‌کند، اما رومانیسم چنان که ویکتور هوگو در مقدمه نمایش کرومویل شرح داده، وحدت زمان و مکان را لغو می‌نماید و وحدت حادثه را باقی می‌گذارد.^۱

از دیگر سوی نقد جدید به این اصل اعتراف دارد که طولانی شدن نمایش سبب ضعف تصویر فنی آن می‌گردد، مثلاً نمایش «انتونیو و کلئوپاترا» ی شکسپیر که در امتداد بیست سال زمان رخ می‌دهد، از ضعیفترین نمایشهای اوست. کورنی که از نمایشنامه نویسان کلاسیک است وحدت حادثه را به معنی «وحدت گردنه» (وحدت مانع) گرفته، به این معنی که حوادث متعددی در نمایش به وقوع می‌پیوندند، ولی یکی از آنها کامل و بقیه غیرکامل است و وظیفه تأکید حادثه اول را به عهده دارد. ولی منتقدان بزرگ و همچنین فرهنگستان فرانسه تعدّد حادثه و تعدّد راه حل برای گره و مشکل را عیب نمایش و مایه ضعف آن می‌دانند. نمایشهای شوقی اغلب دارای تعدّد حادثه است، نمایش «مصرع کلئوپاتره» و «امیره الاندلس» و «علی بك الكبير» هر کدام مشتمل بر چند واقعه است.

نکته مهم آن که منطق نمایشی با منطق داستانی اختلاف اساسی و جوهری دارد. در داستان مجال شرح و تفسیر و تحکیم روابط بین شخصیتها و حوادث گسترده تر است و وحدت به گونه‌ای وسیعتر تجلی می‌یابد، اما در نمایش باید توالی وقایع با شخصیتها مرتبط باشد، بطوری که حرکت خارجی وقایع با حرکت درونی و روانی شخصیتها همخوانی داشته باشد تا منطق نمایش ناشی از همان اعمال و اموری باشد که جز گفتگو راهی برای ارائه آن نیست. بنابراین اخذ و اقتباس نمایش از داستان همواره با خطر از بین رفتن منطق فنی که آن

۱- چنان که در فصل اول بیان شد این اختلاف و نظایر آن از یک جهت ناشی از اختلاف تفسیر و تأویل آراء

ارسطو در زمینه حکایت و وحدت است.

اثر هنری در ضمن داستان کسب کرده، همراه است و مؤلف برای رفع این خطر باید کوشش بسیار مبذول دارد. نمایش «بدایه و نهایه» که از قصه نجیب محفوظ با همین عنوان گرفته شده مشتمل بر تعدد و تنوع حوادث و در ضمن دارای وحدتی است که مؤلف در نظر داشته است این اثر تصویر تراژدی طبقه بورژوازی در بعد فاسد و منحرف آن است. نمایشنامه «دوشیزه کامیلیا» (غادة الکاملیا) تألیف الکساندر دوما - پسر، که از داستانی با همین عنوان اقتباس شده از نمایشهای واقع‌گرایی است که در ادبیات جهانی تأثیر نهاده است. اما نمایشنامه «دوران محاصره» (حالة الحصار) آلبر کامو که از داستان «طاعون» گرفته شده به سبب ضعف روابط بین حوادث در نمایش کم پایه‌تر از اصل داستانی خود است.

یکی از مهمترین مظاهر نوآوری در نمایشنامه‌های جدید که چخوف پیشگام آن است تعمق در تصویر واقع‌گرای احوال نفسانی به جای اهتمام به حادثه است. بسیاری از منتقدان «فقدان حادثه» را در نمایشنامه‌های وی مورد توجه قرار داده‌اند که مقصود از آن موجود نبودن حادثه نمایشی به میزان مطلوب در نمایش است و تأکید کرده‌اند که اگر هم حادثه در آثار وی بروز کند در زیر سطح آب نهان است و امکان دیدنش نیست^۱. در آثار نمایشی چخوف شخصیتهایی که در حالات نفسانی و روحی خود فرو رفته و در گرداب واقعیتها غرقه‌اند و به علت ناتوانی از رهایی از تراژدی حتمی خویش دست بسته و بی‌اراده می‌نمایند، مکرر تصویر می‌شوند.

پدیده نوین دیگر در نمایش توسط برتولد برشت نویسنده و ناقد آلمانی به این هنر راه یافته است. در نوعی نمایش که برشت آن را «نمایش حماسی» می‌نامد - گرچه به حماسه ارتباطی ندارد - و طی آن انسان با شیوه‌ای انتقادی با خود روبرو می‌شود^۲، وحدت حکایت و حادثه مورد توجه نیست و تصویر نفسی و روحی شخصیتهای ارائه نمی‌شود ولی وحدت موضوع باقی است. حوادث تکرار می‌شود ولی ارتباطی نهانی همه را جمع می‌کند و پیرامون اندیشه‌ای کلی و واضح گرد می‌آورد و از طریق آن واقعیت تلخ آشکار می‌گردد. به این ترتیب نمایش حماسی بیش از واقع‌گرایی واقع‌گرایان نخستین مانند امیل زولا، از طریق اندیشه در واقعیت اجتماعی غور می‌کند.

با غلبه رومانتیسم بر هنر نمایشنامه‌نویسی توصیف حادثه رنگ محلی سیاسی یا

۱- دراسات فی الادب والمسرح، ص ۱۷.

۲- النقد الادبی الحديث (هلال) ص ۵۹۳.

محیطی خاصی یافته، که در ادب معاصر عربی در نمایش «مجنون لیلی» و نمایش «علی بك الكبير» شوقی تجلی می‌یابد. نمایشنامه رومانتیک، شخصیت‌های طبقه مشخصی از طبقات متوسط جامعه را مورد توجه قرار می‌دهد. قهرمانان این نمایشها از بورژوازیها یا از کسانی هستند که جامعه مورد بی‌توجهی قرار داده است.

اما سمبولیسم این رنگ محلی و ویژگیهای مکانی را که رومانتیکها اختراع کرده‌اند و واقع‌گرایان به آن تمسک بسته‌اند الغا می‌کند. بارزترین شکل نمایشهای سمبولیک در نمایشهای موریس مترلینگ جلوه می‌کند که دارای گرایش انتزاعی است. سمبولیسم در آثار توفیق الحکیم نیز همین گرایش انتزاعی را نشان می‌دهد، ولی سطوح مختلفی را منعکس نمی‌سازد، بلکه دارای سطح ذهنی واحدی است که در آن تمایلات و رغبت‌های انسانی در شخصیت‌های مستقلی مجسم می‌شود. وی نمایشنامه «بیگمالیون» (پیگمالیون) را با الهام از اسطوره‌ای یونانی برای مطرح ساختن مسأله زندگی و نیازهای آن - که هنرمند را از آن گریزی نیست - در مقابل هنر خالص تألیف نموده است. برخلاف نمایشنامه «شهرزاد» که در آن زندگی را بر معرفت غلبه داده بود، در «پیگمالیون» پس از تردیدی طولانی سرانجام هنر خالص را بر زندگی - بیج می‌دهد و از خلال گفتار بی‌ذهنی از هنرمند می‌خواهد که کوشش خود را بر هنرش متمرکز سازد و از انگیزه‌های زندگی عادی و احساسات بشری رها شود. احتمالاً نمایش «اهل الکهف» موفقترین نمایشنامه‌های خیالی اوست که نزاع انسان را با زمان تجسم می‌بخشد، ولی همچنان انتزاعی و ذهنی است و یک سطح دارد.

شخصیت

حیات فنی نمایشنامه بستگی کامل به اعمال شخصیت‌ها در رابطه متقابل آنها با یکدیگر و با حوادث دارد و این اعمال متقابل در ساختار نمایش متولد می‌شود و از خلال آن، شخصیت‌ها همراه با حادثه در ساختاری هنری و متقن - که از فرط استحکام طبیعی و خودجوش به نظر می‌آید - رشد می‌یابند. نبوغ نویسنده نمایشنامه به شخصیت‌ها وجودی حقیقی و مستقل از بازیگران آن نقش می‌بخشد تا آن‌جا که محققان جامعه‌شناسی و روان‌شناسی در این شخصیت‌ها نمونه‌هایی زنده‌تر و راستینتر از شخصیت‌های بشری می‌یابند، چنان‌که «هاملت» چنین شخصیتی است.

اصل اول در خوبی شخصیت نمایش آن است که این شخصیت رابطه‌اش را با جهان حقیقی از دست ندهد. مثل شخصیت هارپاگون در نمایش «خسیس» مولیر که شخصیتی آشنا و مأنوس است، ضمن آن که نویسنده نباید خود را بر شخصیتها تحمیل کند.

اصل دیگر در مورد شخصیت وحدت همراه با عمق آن است که تعبیری جدید از «هم‌شأنی منطقی» در اصطلاح ارسطو است و معنی آن وحدتی است که امکان می‌دهد طبیعت شخصیت در جریان حوادث با چندین ویژگی متحد و هماهنگ شود. نمایشنامه تنها اثر هنری است که به طبیعت خود اقتضای چند شخصیت را دارد و هرکدام از این شخصیتها وجود مستقل خود را داراست ولی وجود آن شخصیت با عزلت و قطع رابطه‌اش از دیگر شخصیتها تحقق نمی‌یابد و اگر سایر شخصیتها نباشند شخصیت اصلی قادر به تشکیل تراژدیش نخواهد بود.^۱ همچنین تألیف نمایش هنری، مستقل و جدا از شخصیتهایی که در تمایلات و اندیشه‌ها و اهدافشان متفاوت باشند، میسر نیست. تمایلات این شخصیتها باید با یکدیگر در نزاع و تضاد باشد، به شرط آن که این تناقض و تضاد به ضرورت همکاری و همبستگی آنها باهم آسیبی نزنند تا منطق زنده آن قابل توجیه باشد. این قویترین مفهوم اجتماعی است که در میان همه انواع ادبی و هنری، در درجه اول نمایشنامه و سپس داستان با آن متمایز می‌گردد. این اصل «مفهوم جهانی (کلی)» نمایشنامه خواننده می‌شود و شخصیتها با منطق زندگی خود - و نه با شرح و بیان لفظی - بر آن دلالت دارند و در ضمن اصالت نویسنده هم با آن آشکار می‌شود.

اما مهمترین اصل در شخصیتهای نمایشی آن است که برای توصیف و خلق نمونه‌های جاودانی شخصیت، ویژگیهای واقعیتهای مورد بی‌توجهی واقع نشود و مفهوم کلی نمایشنامه فدا نگردد. مادامی که نویسنده، شخصیتها و حوادث نمایشی را به لحاظ تاریخی در مکان و زمان خاص آنها جای نداده تا از این راه قدرت هنری لازم را کسب کنند، این مفهوم کلی اساساً تحقق نمی‌یابد، بلکه اصلاً نمایشنامه وجود حقیقی ندارد. این مفهوم بخصوص از زمان رومانئیستها که اختصاصی بودن حادثه و شخصیتها را مدنظر داشتند وضوح بیشتری یافته است.

شخصیتهای نمایش معمولاً با سه بعد: جسمی، اجتماعی و روانی مورد شناسایی و

تحلیل قرار می‌گیرند. بعد جسمی در اوصاف جسمی آنها متجلی است که ممکن است یک وصف از بقیه بارزتر باشد و در جهت دادن به حادثه اصلی نقش مهمتری از سایر اوصاف ایفا کند، چنان که صفت زیبایی در نمایشنامه «مصرع کلثوباطره» تألیف شوقی، از سایر اوصاف بارزتر است. بعد اجتماعی در انتساب شخصیت به طبقه اجتماعی خاص، و نوع اعمال و کردار و نوع آموزشهایی که می‌بیند و در رابطه زمان با تکوین شخصیت و زندگی خانوادگی او و جریانهای سیاسی - اجتماعی غالب بر آن تجسم می‌یابد. بعد روانی حاصل دو بعد اول است که در استعدادها، رفتار، تمایلات، اراده، اندیشه و نوع مزاج شخص ظاهر می‌شود. ارزش این ابعاد تنها در چارچوب توانایی هنری برای ایجاد رابطه‌ای محکم بین آنها و رشد حادثه و شخصیت قابل توجه است. ترسیم شخصیتها در این ابعاد مستلزم نزاع و برخورد میان آنهاست. دایره چنین برخوردی ضمن گرایشهای مختلف نویسنده وسعت می‌یابد. نمایشنامه‌های جدید اندیشه تحرک و تلاطم هستی را در مظاهر مختلفش، خواه از طریق آگاهی فردی شخصیتها یا از طریق آگاهی جمعی، مجسم می‌سازد، چنان که در نمایشهای واقع‌گرای سوسیالیستی ملاحظه می‌شود یا آن‌طور که در غرب برشت آن را به تصویر می‌کشد. تفکر اجتماعی در نمایشهای نوین، زمانی به بالاترین درجه خود دست می‌یابد که نمایش، بحران وجدان جهانی را در جنگها و تراژدیهای ترسیم می‌کند. این تراژدی جهان را به نابودی تهدید میکند و از حالتی بیم می‌دهد که انسان، برادر انسان خود را نمی‌شناسد. نمایش «زندانیان آلتونا» (Les Sequestres d'Altona) تألیف سارتر با چنین تصویری در صدد آن است تا شاید با آزردن وجدان جهانی بقایای ادراک و آگاهی را در این پیکره برانگیزد.^۱

نمایشنامه‌های عربی در ادبیات معاصر نیز مشتمل بر این نزاع و برخورد است که در گرایشهای متفاوتی متجلی می‌شود. گرایش ملی و میهنی هدف نمایشهای تاریخی شوقی مانند: «مجنون لیلی» و «کمبوجیه» «مصرع کلثوباطره» و «امیره‌الاندلس» است که در هدف تابع رومانیسم و از نظر هنری (فنی) آمیخته‌ای از چند مکتب ادبی است. هدف شوقی در نمایشنامه‌های تاریخی، بیداری و آگاهی ملی است و برای تحقق این هدف به ترسیم نقاط

۱- فی النقد المسرحی - فصل «أزمة الضمیر العالمی فی مسرحیة سارتر سجناء آلتونا»، ص ۲۱.

ضعف و تذکر سنگینی مسؤولیت مردم در قبال اوضاع آشفته زمان حال می‌پردازد. استاد عزیز اباطه در نمایشهای شعری خود بر شیوه شوقی رفته است. از نمایشهای اجتماعی او نمایشنامه «شهرزاد» است که مشتمل بر تفاسیر روانی است و تکیه بر ناخود آگاه فردی دارد، که نظیر آن را در نمایشنامه «سر شهرزاده» استاد احمد باکثیر می‌یابیم که گره روانی داستان را به اتکاء تحلیل‌های روانی فروید می‌گشاید. نزاع فکری به‌روشن سمبولیسم در نمایشنامه‌های عربی در آثار توفیق الحکیم یافت می‌شود که به تعیین نشانه‌های حادثه و حرکت نمایشی توجه چندانی ندارد ولی در گفتگوی درونی بسیار ماهر است.

گرایش انتزاعی در نمایشنامه‌های بشر فارس غالب است که تحلیل روانی در آنها جایی ندارد و حادثه از چارچوب اجتماعی خود فاصله می‌گیرد و در آن جز جنبه فکری - که دور از انگیزه‌ها و عوامل توجیه‌کننده است - چیزی ملحوظ نیست. به این ترتیب نویسنده میان شخصیت‌ها و واقعیت فاصله می‌افکند و نمایشنامه به شبه قصیده‌ای سمبولیک و غنایی تبدیل می‌گردد که اصول سمبولیسم نمایشهای غربی با ویژگیهای شناخته شده‌اش بر آن انطباق ندارد. از نمایشنامه‌های این نویسنده «مفرق الطرق» و «جبهه الغیب» است که در سال ۱۹۶۰ منتشر گردید.

در ادب نمایشی عربی گاه نزاع فکری واقع‌گرایانه که نزاع طبقاتی نیز جزئی از آن است پدیدار می‌شود که نمونه آن نمایش «الصفقة» نوشته «توفیق الحکیم» و نمایش «القضية» تألیف استاد لطفی خولی است. نمایشنامه اخیر مسأله اصلاح اجتماعی را مورد توجه قرار داده که آیا حاصل اصلاح قانونی است یا تغییری انقلابی و ریشه‌ای در کل نظام تیولداری. نویسنده خود نظریه دوم را ترجیح داده و به مسأله جنبه تفکر سوسیالیستی بخشیده است. مبارزه ملی در جهت استقلال در نمایشنامه «الراهب» تألیف استاد لوئیس عوض متجلی است که تصویری هنری از انقلاب استقلال طلبانه سال ۱۹۱۹ مصر ارائه می‌دهد و در چارچوبی تاریخی روحیه استقلال طلبی مصر را در مبارزه بر ضد استعمار مجسم می‌سازد. نزاع طبقاتی و تصویر رنجهای توده مردم در قبال حکومت مالکان در نمایشنامه «المحروسة» تألیف استاد سعدالدین وهبه ترسیم شده است. بسیاری از نمایشنامه‌های عربی دیگر نیز نزاع فکری و فلسفی را اساس قرار داده است.

نمایشنامه شعری رغم نزاع طولانی و بی‌فرجامی که میان طرفداران این نوع نمایشنامه

و نمایشنامه‌نثر - و به بیان بهتر میان حامیان زبان شعر برای نمایشنامه و طرفداران زبان نثر در این هنر - مدتها جریان داشت، همچنان موقعیت و ارزش خود را در هنر نمایشنامه‌نویسی حفظ کرده است. شعر از ابتدای پیدایش نمایشنامه با آن مرتبط بوده و زبان اصلی و غالب آن را تا اوایل قرن هجدهم که نمایشنامه‌نثر مورد توجه قرار گرفت، تشکیل می‌داده است. گفته میشود که نمایشنامه‌نثر عربی که در اواسط قرن گذشته ظهور و رشد نمود، بیش از آن که از نمایشنامه‌نثری کلاسیک اروپا متأثر باشد از اوپرای ایتالیا تأثیر پذیرفته است. گرچه نمایشنامه‌های شعر غنایی فصیح و عامیانه طی قرن گذشته و اوایل قرن حاضر با استقبال مردم روبرو شد ولی نمی‌توان این نمایشنامه‌ها را بخشی از فرهنگ و ادب نمایشی معاصر به‌شمار آورد. آغاز راسیتن نمایشنامه‌نثری شعر عربی به نمایشنامه‌های شوقی در دهه بیست قرن حاضر بر می‌گردد که در قیاس با آثار سابق، جهشی بزرگ هم در زمینه ادب و هم در زمینه نمایشنامه محسوب می‌شود. با این همه نمایشنامه‌های شعر شوقی و عزیز اباطه از غلبه شعر غنایی و حضور حشو و استطرادی که بنای نمایشی آنها را تضعیف می‌کند رهایی نیافته و بیشتر در حصار تاریخ و قهرمانیهای گذشتگان محصور مانده است.

عبدالرحمان شرقاوی نمایشنامه‌سرای دیگر معاصر موفق شده این حصار را بشکند و نمایشنامه‌نثری را به واقعیت زنده معاصر پیوند دهد و توانایی این هنر را برای بیان واقعیتهای زندگی روزمره و مسائل مهم سیاسی به اثبات رساند.^۱ موفقیت نمایشنامه شرقاوی انگیزه‌ای برای شاعران دیگر معاصر از جمله صلاح عبدالصبور بوده که به نمایشنامه‌نثری روی آورند، گرچه عبدالصبور با انگیزه‌های متعددی به نمایشنامه‌سرایی روی آورده و تأثر وی از شاعر انگلیسی ت. اس. الیوت - یکی از بزرگترین نمایشنامه‌سرایان عصر جدید - در این زمینه به تصریح خود او از مهمترین این انگیزه‌ها محسوب می‌شود. عبدالصبور آثار الیوت را به‌دقت مطالعه کرده و ابیاتی از شعر او را در آثار خود به‌تضمین آورده و بسیاری از اندیشه‌ها و تصاویر شعر او را اقتباس نموده است. نمایشنامه «مأساة الحلاج»^۲ به‌وضوح تأثر وی را از الیوت آشکار می‌سازد. ترجمه آثار نمایشی الیوت از جمله «جریمه‌القتل فی الکاتدرائیه» و «حفل الکوکتیل» نیز دلیلی دیگر براهتمام عبدالصبور به آثار این شخصیت ادبی غرب است. دور نیست که تجدید

۱- صلاح عبدالصور والمرح، ص ۶ و ۷.

۲- دیوان صلاح عبدالصبور: ۶۰۱-۲۰۴۴۵.

شکل شعری - در رهایی از قافیه متحد و توجه به نرمی و سادگی اوزان که عبدالصبور از پیشگامان آن به شمار می‌رود - نیز به تأثیر الیوت مربوط باشد، بخصوص که این شاعر عرب تأکید می‌کند که آثار الیوت پیش از آن که به جهت افکاری که حاصل آن است توجه او را جلب کرده باشد، به لحاظ «جسارت لغوی» و نوع کاربرد زبان ذهن او را به خود مشغول داشته است^۱. این شکل نوین شعری در نمایشنامه از شکل قدیم شعر عربی که بر نمایشنامه‌های شوقی و اباطه سنگینی می‌کند، مناسبتر و مقبولتر است و با واقعیتهای زندگی عادی همخوانی دارد، گرچه آثار عبدالصبور نیز از سیطره روح غنایی رهایی نیافته و این سیطره در کندی سیر حوادث نمایش و روش سخن گفتن شخصیت‌های آن - که با زبانی مشابه و یکسان، که زبان شاعر و نه زبان خود آن شخصیت‌های متمایز است، سخن می‌گویند - جلوه گر می‌شود.

وظیفه نمایشنامه

ارسطو که بنیانگذار اندیشه انتزاعی است برای نمایشنامه منشأی انسانی می‌جست که مقید به زمان یا دین خاصی نباشد از این رو وظیفه نمایش را تزکیه (تطهیر) (Catharsis) (Katharaxils) قرار داد^۲ که به مفهوم تزکیه روان از تمایلات و از دو عاطفه اصلی نفس آدمی یعنی ترحم و ترس است. گرچه پیرامون مقصود اصلی ارسطو از این اصطلاح میان علماء و ناقدان اختلاف است ولی آشکار است که او در تراژدی قدرتی شفافبخش دیده و این هنر را نه فقط وسیله افزایش معارف و تحقق رضایت هنری، که وسیله ایجاد حالت عقلانی نیکوتری در آدمی یافته است. در مقابل نظر ارسطو، نظریه رسالت اجتماعی و اخلاقی و ملی نمایش مطرح گردیده و این دو نظریه تا به امروزه در جدال و مناقشه بوده‌اند. پیروان مکتب ارسطویی می‌خواهند نمایشنامه وسیله‌ای برای شکافتن پرده‌هایی باشد که حقایق نفسی و روانی را می‌پوشاند و انسان برای شناخت حقیقت به برداشتن آنها بسیار نیازمند است، در حالی که پیروان رسالت اجتماعی و اخلاقی می‌خواهند نمایش را مکتب ملی قرار دهند. اما رأی غالب منتقدان بزرگ آن است که هدف از مشاهده

۱- صلاح عبدالصبور - ص ۱۳ - و نیز «حیاتی فی الشعر» مقدمه جلد سوم دیوان عبدالصبور.

۲- فی الادب و النقد ص ۱۶۴ مناهج النقد الادبی الحديث - ص ۸۲.

نمایش - نه تعلّم - که جستجوی لذتی عقلی یا هنری است.

داشتن چنین نتیجه‌ای در موفقیت یا عدم موفقیت نمایش در ادای رسالتش تأثیری شگرف دارد. به علاوه ناقدان میان نمایشی که دارای تفکر و اندیشه‌ای فلسفی، اخلاقی یا اجتماعی است و نمایشی که تنها به ارائه زندگی چنان که هست اکتفا می‌کند، تفاوت قائل می‌شوند و معتقدند که ادبیات تفکری عموماً آسانتر از ادبیات ارائه و ملاحظه است و جمع بین اندیشه و ارائه را جز برای نویسندگان بزرگ ناممکن می‌دانند. اما نویسندگان بزرگ قادرند که به بررسی اندیشه پردازند و همزمان با دقت مشاهده تصویری واقعی از شخصیتها ارائه دهند.^۱

سرآغاز نقد فنی نمایشنامه عربی به ربع آخر قرن نوزدهم بر می‌گردد یعنی زمانی که سلیم بستانی مقالات نقدی خود را از جمله «الروایات العربیة المصریة» و «الروایات الخدیویة التشخیصیة» در مجلات عربی به ویژه مجله «الجنان» انتشار داد. وی نخستین منتقد هنری عربی به شمار می‌رود که با آگاهی و درک صحیح، نقد فنی تکامل یافته‌ای را هم از جهت هنر نمایش و هم به لحاظ وظیفه نقد ارائه داده است.^۲ پس از او یعقوب صنوع از نمایشنامه‌نویسان موفق ابتدای قرن حاضر، به سبک مولیر، ضمن تألیف نمایشنامه به نقد فنی هنر پرداخت و نمایشنامه «مولیر مصر و مایقاسیه» را که در سال ۱۹۱۲ تحریر نمود، به نقد فنی و تعیین اهداف و وظایف اجتماعی نمایشنامه اختصاص داد. وی نخستین کسی بود که در تألیف و اجرا و نقد نمایشنامه برای تعهد و رسالت هنری اهمیت قائل شد و این هنر را وسیله‌ای برای شناسایی زندگی و روشن ساختن افکار مردم معرفی کرد. علاوه بر اثر یاد شده، گفتارهایی که در پاریس در باب نقد نمایشنامه ایراد کرده نیز گواه بر این مدعا است. با این همه صنوع به نقد نمایشنامه‌های عصر خود و ابراز عیوب و کاستیهای هنری آنها به لحاظ تألیف و اجراء توجه نکرده و نقد تعلیمی را وجهه همت خود قرار نداده است. در مجموع، نقد نمایشنامه در مجلات اواخر قرن گذشته بیشتر جنبه خبر و اعلان داشت، بی آن که به شناساندن محاسن و معایب این آثار توجهی نشان دهد. از اواخر قرن نوزدهم منتقدانی مانند عبدالله ندیم و محمد مویلحی روش انسجام یافته تری را در نقد نمایشنامه اتخاذ کردند. شمردن مزیت‌های نمایش و فواید همگانی آن برای عموم مردم

۱- فی الادب و النقد، ص ۱۶۶ و ۱۶۷.

۲- تطوّر النقد المسرحی فی مصر، ص ۶۳.

به لحاظ اخلاقی و توصیف ویژگیها و عیبه‌ها و نقصهای آن و راههای از بین بردن این معایب از مسائلی بود که در نقد ایشان مطرح می‌گردید، بی آن که به روشنگری یا اصلاح اجتماعی یا سیاسی توجه خاصی داشته باشند. اما فرح انطون ناقد فنی و نمایشنامه نویسنده و روزنامه نگاری که در همین سالها آثارش عرضه می‌گشت، قلم خود را در خدمت آرمانهای اجتماعی و سیاسی مردم و بیداری آنان و تشویق ایشان به قیام و مطالبه حقوقشان قرار داد. وی برای تحقق بخشیدن به این هدف تنها به نگارش مقاله اکتفا نکرد، بلکه نمایشنامه و اجرای نمایش را به جهت تأثیر ویژه‌اش بر افکار و اذهان مردم به عنوان سلاحی مؤثر اختیار نمود.

محمد تیمور به عنوان نمایشنامه نویسی مبتکر و منتقدی آگاه از اصول فنی نمایشنامه در جنبش نمایشنامه نویسی معاصر تأثیر شایانی داشت، گرچه اهداف و فواید نمایش را مورد اهمال قرار داد، و بیشتر مقالاتش در واقع تاریخچه زندگی هنری بازیگران است که به جهت فعالیت‌های هنری ایشان به دوره‌هایی تقسیم شده و اغلب در احکام تقریری محصور مانده است. وی در بعضی از آثار نقدی خود به نقد نویسندگان پرداخته و این نقد را به صورت محاکمه شکل داده و طی این محاکمات اتهاماتی را متوجه نویسندگان نموده و به آنها فرصت داده تا از خود دفاع کنند. سپس با توجیهی منطقی به صدور حکم برایشان اقدام کرده است. این روش نظیر روش اریستوفان در محاکمه شاعران تراژدی سرای یونان قدیم است. محمد تیمور با وجود آن که بر تنظیم شعر و نثر عربی فصیح توانایی داشت، در تألیف نمایشنامه، زبان عامیانه را بر زبان فصیح ترجیح می‌داد زیرا زبان عامیانه را برای تثبیت رنگ محلی مصری در نمایشنامه مناسبتر می‌دانست، به این سبب در محاکمه خلیل مطران، او را به سبب اختیار سبک متین عربی و زبان فصیح مورد مواخذه قرار داده است. در هر حال عدم اهتمام محمد تیمور به زبان فصیح باعث گردید که منتقدان متأخرتر از جمله دکتر محمد مندور آثار نمایشی او را، هر چند که از جنبه هنری خالص دارای ساختاری متین است، در زمره میراث ادبی عربی به شمار نیاورند.^۱

در دهه بیست قرن حاضر نقد نمایشنامه بیشتر تحت تأثیر گرایشهای شخصی قرار داشت و اغلب بیش از آن که نقد باشد ریشخند و پراکندن دشنام و برانگیختن دشمنی بود. در ضمن مواردی از نقد جدی و متین به صورت نقد آموزشی انتشار می‌یافت که حکایت از

۱- تطور النقد المسرحی، ص ۲۰۰، به نقل از المسرح النثری د. محمد مندور، ص ۱۸ و ۱۹.

اهتمام ناقدان به ارزشهای هنری و آینده این هنر داشت و علاوه بر آموزش نویسندگان و هنرمندان و تهیه کنندگان به تحکیم قواعد نقد نمایشنامه نیز توجه می نمود. نمونه ای از این مقالات نقدی، گفتار «ادب النقد»، اثر حسین سعید در مجله «التیاتروالمصورة» است.^۱

به اعتقاد پاره ای منتقدان می توان در مجموع نقد نمایشنامه عربی را در چهار سطح تقسیم بندی نمود که بعضی از این سطوح به روش صحیح علمی نقد نزدیکتر است. نخستین سطح نقد بطور کلی دارای ویژگی شخصی و ذاتی است، زیرا اثر هنری را از خلال شخصیت هنرمندان و با تأثر از ذات و نفس ناقد می بیند. نمونه این نوع نقد آثار نقدی محمد تیمور است. سطح دوم آن نیز نقدی ذاتی و شخصی است ولی مبتدل و مبتنی بر خصوصمتهای شخصی است. سومین سطح، نقدی موضوعی است که بیش از اهتمام به وظیفه نقد به جنبه هنری آن توجه نشان می دهد. سطح چهارم، نقدی موضوعی است که هم جنبه فنی و هم مسأله وظیفه نمایشنامه را مورد نظر دارد ولی در حدود کلیات متوقف می شود و به جزئیات دقیق آثار نمایشی نمی پردازد. نمونه این نقد آثار فرح آنطون است.^۲

روش نقد نمایشنامه

دکتر محمد مندور روش نقد نمایشنامه را از کلی به جزئی یا از عام به خاص ترتیب داده و طبق شیوه زیر معرفی نموده است:

۱- مشخص نمودن عصری که نمایشنامه در آن تألیف شده و شناخت جنبه های سیاسی اجتماعی فرهنگی آن عصر.

۲- بررسی حیات نویسنده و فرهنگ و محیطی که در آن رشد کرده و چگونگی رشد او، تا روابط میان شخصیت مؤلف و نمایشنامه و تأثیر هر کدام بر دیگری آشکار گردد.

۳- شناسایی اجمالی از دیگر تألیفات نویسنده در حد امکان تا موفقیت این اثر در میان سایر آثار و ارتباطش با آنها نمایان گردد.

۴- جستجوی مصادر نمایشنامه، اگر تاریخی است در تاریخ و اگر مربوط به حیات

۱- این نشریه ماهنامه ای مصور به ریاست تحریر محمدشکری بود که نخستین شماره آن ۱۵ کتبر ۱۹۲۴ انتشار یافت.

۲- تطوّر النقد المسرحی، ص ۲۸۰.

معاصر است در محیطی که در آن به سر می‌برد و در زندگی شخصی او. پس از این مقدمات باید متن نمایشنامه به دقت خوانده شود و حرکات و موقعیتها کاملاً در ذهن تجسم یابد و بهتر آن است که قبل از مشاهده نمایش روی صحنه، اول متن آن را مطالعه کنیم. سپس سومین مرحله، مرحله نقد است که علاوه بر نقد تألیف، در صورتی که نمایش به اجرا در می‌آید مشتمل بر نقد اجراء و تهیه نیز خواهد بود. اما نقد تألیف که اینجا مورد تأکید است در دو مرحله و گاه سه مرحله صورت می‌پذیرد:

۱- نقد کلی که متوجه ساختار نمایش و روش بنا و ارتباط حلقه‌های آن و استخراج گره و کیفیت گشودن آن است. در این مرحله باید دید آیا نویسنده موفق شده شوق دانستن و منتظر وقایع بعدی‌شان را در تماشاچیان حفظ کند یا نه، در ضمن باید اندیشه یا عاطفه‌ای را که نمایشنامه براساس آن بنا می‌شود شناخت و استخراج نمود. اگر اثر مورد نظر، تألیف نویسنده‌ای بزرگ است باید همیشه از قراردادن اثر بر اساس یک اندیشه یا عاطفه اجتناب شود، بلکه باید غنای اثر - چنان که هست - حفظ گردد.

۲- نقد موضوعی^۱ که در جهت گفتگوها و تعبیرها و زبان نمایش است و نقد اساسی را تشکیل می‌دهد. معیار کلی مناسبت زبان با موضوع است، چنان که مثلاً زبان شعر در نمایش سمبولیک یا نمایش عاطفی از زبان واقع‌گرای خشک بهتر و زبان فصیح در تراژدی از زبان عامیانه شایسته‌تر است. همچنین زبان باید با شخصیت‌های نمایش مناسبت داشته باشد که از این حالت به واقع‌گرایی زبان تعبیر می‌کنند^۲ و مقصود همان واقع‌گرایی روانی و عقلی و عاطفی است، چنان که مثلاً فرد بیسواد از اندیشه‌های فیلسوفانه سخن نمی‌گوید، بنابراین مراد از آن، واقع‌گرایی لفظی نیست که هرکس به لهجه خود سخن بگوید زیرا در این حالت اثر هنری، آمیخته‌ای نامفهوم از عبارات خواهد بود و ارزشی نخواهد داشت.

۳- بعد از این مرحله اگر میسر باشد باید نمایش را با نمایشنامه‌های دیگری که در جهتی خاص مشابهت دارند، مقایسه نمود. مثلاً می‌توان در ارزیابی صفت (بخل) نمایشنامه «خسیس» مولیر را با نمایش «اوژنی گراند» بالزاک مورد مقایسه قرار داد. ناقدان می‌توانند از

۱- در اصل کتاب به اشتباه (نقد موضوعی) آمده است.

۲- فی‌الادب و النقد، ص ۱۷۴.

مباحث و یافته‌های ادبیات تطبیقی که دانشی نوین و بسیار پر دامنه است در این مرحله به‌خوبی سود برند.^۱

باید دانست که نقد نمایشنامه - همانند نقد قصه - علاوه بر آن که بخش مهمی از آثار نقد ادبی عربی معاصر را بطور عموم - چه در تألیفات مستقل و چه در ضمن کتابهای نقد ادبی - تشکیل می‌دهد در اغلب کشورهای عربی با ویژگیهای محلی و محیطی و با اهتمام خاص به‌نمایشنامه نویسان آن سرزمینها مورد توجه واقع شده است. از این رو تألیفات متعددی در دسترس است که آثار داستانی و نمایشنامه‌ای کشورهای مختلف عربی را مورد نقد و تحلیل قرار داده و به‌معرفی چهره‌های هنری جدید مبادرت نموده که از آن جمله می‌توان به «فصول فی النقد الادبی الجزائري» تألیف دکتر محمد مصایف و «المسرح و التغير الاجتماعي فی الخليج العربی» تألیف دکتر ابراهیم عبدالله غلوم اشاره کرد.

زبان داستان و نمایشنامه

مناقشات منتقدان پیرامون زبان ادبیات که پیش از این به‌پاره‌ای از آنها اشاره شد، زبان داستان و نمایش را نیز در بر گرفت. از آن‌جا که این دو هنر اغلب با توده‌های مردم مواجه است این تردید پیوسته باقی است که آیا نویسنده باید رعایت سطح فرهنگی، لغوی و عقلی این افراد را بنماید و به‌سطح آنان هبوط کند یا باید بر ارکان هنر خود و زبان فصیح باقی بماند. دکتر محمد مندور چنان که در مبحث پیشین گفتیم نقد موضوعی را در گفتگوها، تعابیر و زبان منحصر می‌داند و مناسبت زبان با موضوع را معیار کلی قرار می‌دهد. ضمن آن که در نظر وی امر مهم، وحدت زبان نمایشنامه است یعنی همه شخصیتها به یک زبان سخن بگویند. به این ترتیب آثاری مانند داستان «الآباء والبنون» تألیف میخائیل نعیمه که هر کدام از شخصیتها بر حسب میزان آموزش و فرهنگی که دارد به زبان و لهجه خاص خودش سخن می‌گوید، از نظر وی کم ارزش است. زیرا چنین نمایشی، آمیخته‌ای نامفهوم از عبارات خواهد بود. با این همه نویسندگان و ناقدان دیگر در این عقیده با او اتفاق ندارند، چنان که فرح انطون در مقدمه داستان بلند «مصر الجديدة» پس از گفتاری پیرامون مسأله زبان فصیح و عامیانه، سرانجام همان شیوه

«میخائیل نعیمه» را به عنوان راه حل پذیرفته که نویسنده در داستان و نمایشنامه، افراد با فرهنگ را به زبان فصیح و افراد عامی و طبقات فرودست را به زبان عامیانه به سخن آورد.

محمود تیمور داستان نویس بزرگ معاصر، زبان فصیح را برای بیان هر موضوعی که نویسنده نمایش برگزیند، توانا می بیند ولی از آن رو کاربرد زبان عامیانه را در نمایش جایز می شمارد که مخاطبان توده های مردمند که تکلم و تفهیم و تفاهمشان به زبان عامیانه است و به مراعات ایشان می توان زبان عامیانه را به کار گرفت.

دکتر عبدالقادر القبط عقیده دیگری در نوع زبان داستان و نمایش دارد. وی میان زبان نویسنده و زبان گفتگوی اشخاص در قصه تفاوت قائل می شود و معتقد است که داستان نویس باید شیوه عربی صحیح و فصیح را در حکایت قصه مراعات نماید، ولی کاربرد زبان عامیانه را در گفتگوها جایز می داند.^۱ در مورد نمایشنامه، وی نیز مانند دکتر مندور همه اجزاء اثر را تابع روش اندیشه و سخن گفتن شخصیتها می داند و عقیده دارد که شخصیت نویسنده همراه با شخصیتهای تألیفش ظهور می یابد، بخصوص اگر در قلمرو ادبیاتی واقع گرا بنویسد و موضوعاتش را از سطح فرهنگی اجتماعی خاصی انتخاب کند. از این رو وی عزیز اباطه را در نمایشنامه شعری «غروب الأندلس» مورد انتقاد قرار می دهد که گفتگوهایش، طبیعت و شخصیت گوینده و احوال روانی و اجتماعی او را آشکار نمی سازد.

به علاوه دکتر مندور چنان که اشاره شد واقع گرایی انسانی و اهتمام به واقعیت زندگی و اجتماع را واقع گرایی مطلوب در ادبیات می شمارد و تأکید می کند که نویسنده زبان حال شخصیتها - و نه زبان گفتاری و مقال آنان - را در داستان و نمایشنامه به سخن می آورد، و با این منطق نویسنده آزاد است که از آنچه درک می کند، به هر زبانی که بخواهد تعبیر کند. اما دکتر غنیمی هلال ضمن صحه نهادن بر عقاید دکتر مندور چنین استدلال می کند که عالم هنر غیر از عالم واقعیت است. در جهان هنر انتخاب و ادراک ضروری است و باید تعبیر چنان باشد که به اعماق دلالتهای وقایع و باطن شخصیتها نفوذ کند. ولی برای آن که ادبیات داستانی و نمایشی عرب از مرحله ابتدایی بگذرد و به مرحله شکوفایی برسد باید آثار ادبی فراوانی به زبان ادبی فصیح در آن آفریده شود. اگر این اصل مورد قبول منتقدان است که زبان فصیح

برای ترجمه نمایشنامه‌ها و داستانها از ادبیات جهان، توانا تر و مناسبتر از زبان عامیانه است، آیا به این معنا نیست که آن آثار جهانی در معانی و افکار و تصاویر خود برجسته تر و برتر از آن است که زبان عامیانه قادر به بیان آن باشد؟ اگر چنین است پس چرا زبان فصیح را از آفرینش نمایشنامه‌ها و داستانهای مشابه آن آثار جهانی ناتوان می‌شماریم؟ آیا پذیرفتن آنچه گفته شد در واقع به معنای آن نیست که آثاری که به زبان عامیانه نوشته شود همواره فروتر از آثار جهانی باقی خواهد ماند؟^۱ از سوی دیگر دکتر غنیمی هلال معتقد است مهمترین خطری که زبان نمایش را تهدید می‌کند، خطایی بودن آن است و آن زمانی است که خواننده احساس می‌کند که شخصیت نمایش - نه رو به شخصیت‌های دیگر نمایش - که روبه تماشاچیان دارد و نویسنده کار هنری خود را فراموش کرده تا نظر خود را مستقیماً برای توده مردم بیان کند. در حالی که در نظر شخصیت‌های نمایش، تماشاچیان و مردم وجود خارجی ندارند. از این رو گفته می‌شود نمایش بین چهار دیوار روی صحنه می‌آید که دیوار چهارم، دیوار خیالی بین بازیگران و مردم است.^۲

مسئله کاربرد زبان فصیح و عامیانه در محدوده‌ای که اشاره شد محصور باقی نمی‌ماند، بلکه چنان که پیش از این اشاره کردیم و در جای دیگر نیز توضیح داده‌ایم^۳ - موضوعی اجتماعی، ملی و سیاسی است زیرا زبان فصیح زبان ملت و هویت عربی است و لهجه‌های عامیانه در نقاط مختلف وطن عربی چندان متفاوت است که کاربرد هر کدام از آنها در نقطه‌ای دیگر از این سرزمین وسیع محتاج ترجمان است و سؤالی که می‌ماند این است که آیا آثار عربی را باز باید بارها به عربی هم ترجمه کرد تا ملت عرب سخن یکدیگر را بفهمند؟ و این همان است که استعمار می‌خواسته و می‌خواهد و همواره در پی تحقق آن بوده و هست. منتقدان عرب در این خصوص گرچه اتفاق نظر قاطعی ندارند، اما همواره بر توانایی و وسعت و قدرت زبان فصیح تأکید میکنند و کاربرد زبان عامیانه را به شروطی مقید می‌دانند. دکتر غنیمی هلال که همواره بینشی محافظه کارانه دارد، می‌گوید: در واقع هیچ نزاعی بین زبان فصیح و عامیانه نیست هر نویسنده‌ای می‌تواند خوانندگانش را برگزیند و در همه ملل همیشه ادبیات فصیح در کنار ادبیات

۱- فی النقد المسرحی، ص ۸۲.

۲- النقد الادبی الحديث، ص ۶۵۹.

۳- مجله دانشکده ادبیات، شماره ۴، تابستان ۱۳۷۳، مقاله تحول داستان کوتاه عربی.

مردمی حیاتی مسالمت آمیز داشته است و هیچ ضرورتی ایجاب نمی‌کند که بین این دو تفاضلی قائل شویم تا اختیار یکی را بر دیگری حتمی سازیم، بلکه باید مانند ادبیات ملل بزرگ جهان هردو را در مسیر طبیعی اش به حال خود بگذاریم.^۱ با این همه باز در جای دیگر می‌افزاید که بدون هیچ تردیدی زبان فصیح در گونه‌گونه ساختن دلالتها و عمق بخشیدن به آن تواناتر و غنیتر از زبان عامیانه است که مفرداتی محدود و متصل به وقایع و محسوسات دارد و از بیان مفاهیم عالی و افکار ژرف و احساسات دقیق ناتوان است. به ویژه در ادبیات موضوعی - ادبیات نمایشنامه و داستان - که ادبیات عرب در آن زمینه هنوز در مراحل کودکی و رشد است شدیداً نیازمند آنیم که زبان فصیح را به کار گیریم و بر غنای آن بیافزاییم. به علاوه از امر مهم دیگری نیز نباید غافل بمانیم و آن این که کاربرد پاره‌ای الفاظ عامیانه یا بیگانه در ترکیبات فصیح به زبان فصیح ضرری نمی‌زند و آن را عامیانه و یا بیگانه نمی‌سازد.^۲

در انتهای این مبحث بار دیگر به جهت اهمیت موضوع برهان حامیان زبان فصیح را تکرار میکنیم که زبان وسیله ارتباط و تقریب ملت عرب است و هدف اهل ادب آن است که ادبیات را از حصار محلی به گستره جهانی منتقل سازند، و ادبیات جهانی و جاودانه که هویت یک ملت را اثبات می‌کند جز از طریق زبان فصیح حاصل نخواهد شد.

۱- النقد الادبی الحديث، هلال ص ۶۷۰.

۲- مرجع سابق، ص ۶۷۳.

فصل هشتم

... از نام آوران نقد ادبی معاصر

طه حسین

آثار ادبی کهن عربی طی چند قرن سابق بر عصر نهضت و اوایل این عصر مانند مقدّسات دینی حرمت داشت و پاسداری می‌شد. انسان عربی با باز یافتن درک و آگاهی در قرن حاضر باید قدمی در راه رهایی از این قیود بر میداشت و طه حسین نخستین کسی بود که به تعبیر دکتر عسماوی منتقد معاصر برکندن این «دوگانگی پرستی ادبی» را عهده‌دار شد و عظمت این شخصیت - رغم هجوم سخت ارتجاع به او - در این کار بزرگ و سپس در مقاومت و پایداری و استمرارش در مبارزه برای استقرار اندیشه‌های نوین تجلّی می‌یابد، همچنان که هنوز نقد ادبی و منتقدان معاصر عرب در آراء و احکام خود مدیون اندیشه‌ها و ارشاد اویند.

روش طه حسین در تحقیق و نقد ادب

قوام روش کلی او، که با آن ارکان تحقیق را در پژوهش‌های فرهنگی جدید استوار ساخت، دعوت به آزاد اندیشی و پیروی از عقل به معنی مراعات روش عقلی در تحقیق و بحث بود. چنین دعوتی در اوایل این قرن آسان نبود و برای تحکیم خود نیاز به مقاومت و

ایمان داشت. او چنانکه در «فی الادب الجاهلی» متذکر شده می‌خواست روش فلسفی دکارت را در ادبیات و پژوهشهای ادبی به کار برد و آن این که محقق با موضوع مورد تحقیق خالی‌الذهن برخورد کند. روش ویژه طه حسین در نقد و تحلیل، در اولین گام، تحقیق متن ادبی و ضبط آن و حصول اطمینان از صحت آن و صحت انتساب آن به گوینده‌اش می‌باشد. این روش چنان که می‌دانیم در ادبیات معاصر جنجالی عظیم برپا کرد، زیرا بخش وسیعی از میراث ادب عربی را زیر سؤال قرار داد. اما در واقع آنان که طه حسین را ویرانگر تاریخ شعر عربی و بخصوص شعر جاهلی دانسته‌اند، در حق او ستم روا داشته‌اند، چرا که اهتمام این ناقد و ادیب بزرگ به ادب عربی قدیم و احیاء آن و دعوت به شناخت و بهره‌برداری از منابعش، آن هم در زمانی که ادبیات غربی قبله آمال بسیاری از ادبا و ناقدان بود، بر کسی پوشیده نیست.

شاید به آن سبب که طه حسین به تحقیق متون ادبی، قبل از نقد آن توجه خاص داشت و تاریخ ادبیات عرب را در عصور مختلف آن مورد پیگیری قرار می‌داد و جریانهای فکری و فرهنگی و تحولات سیاسی هر عصر را بطور دقیق بررسی می‌کرد و احیاناً در زندگی شاعران کاوش و تفحص می‌نمود، روش او را در در نقد روشی تاریخی بدانند. ولی در واقع چنین نیست زیرا برخلاف پیروان روش نقد تاریخی که همه محتویات اثر هنری را به تاریخ عودت می‌دهند و تفسیر متون ادبی را در تفسیر تاریخی منحصر می‌سازند، طه حسین عنصر ذوق را رکنی اساسی می‌دانست و شناخت اثر هنری را جز با عرضه نمودن مستقیم آن بر نفس ممکن نمی‌دید، و استدلال عقلی را به تنهایی در ادراک حقایق هنری و تفسیر آن کافی نمی‌دانست، بلکه ذوق و احساس ناقد را مکمل آن استدلال می‌شمرد. شاید مهمترین قاعده نیکویی که وی برقرار ساخت و شاگردانش پس از او آن را ادامه دادند، اهتمام به اصل نقدی مهمی باشد که هر اثر هنری را آفرینشی روحی می‌داند که جز قوانین درونی‌اش، چیزی بر آن حکومت نمی‌کند. تحقیق تحلیلی او در شعر در «حدیث الاربعاء» و «مع الممتنبی» و «حافظ و شوقی» روش نقدی او را آشکار می‌سازد. در این شیوه، ارزشهای هنری و زیبایی‌شناسی از تاریخ و محیط و زمان و حیات شاعر جدا نمی‌گردد و در درجه اول بر تحقیق متن و تحلیل آن و حکم بر آن تکیه دارد.

نقد تحلیلی نزد طه حسین، موضوعی بودن را از دو جهت محقق ساخته: نخست از جهت برخورد او با اثر هنری به عنوان واحدی کامل، که در آن عناصر آهنگ و نغمه همراه با

عاطفه و تصویر و فکر با یکدیگر همکاری می‌کنند و هیچ‌کدام بر دیگری برتری ندارد و از مجموعه آنها مفهوم یا موقعیت معینی درک می‌شود. دیگر آن که هر اثر هنری، حالتی خاص خود دارد که ناقد را محصور می‌گرداند و در احاطه خود در می‌آورد، در نتیجه در مقابل قوانین و معیارهای خارجی تسلیم نمی‌شود. این دید جزئی و تفصیلی طه حسین البته مانع از نگاه کلی او به آثار هنری و درک سایر ابعاد سخن یا غور نمودن در ژرفای نفس و شخصیت مورد نظر و شناخت ابعاد آن نگردیده است. در این مورد نیز روش او بر حکایت و جمع‌آوری و ثبت و تدوین خشک قرار ندارد، بلکه سخت مشتاق است که ضمن تصویر حیات یک شخصیت ادبی به آن زندگی ببخشد.

جز نقد و تحلیل، طه حسین در زبان نیز شیوه‌ای تازه به وجود آورده است. او که خود پایه‌گذار روش بحث علمی محسوب می‌شود حرکت تمرّد را بر ضد روشهایی که بر تزئین و آرایش لفظ و حافظه تکیه می‌کند رهبری نموده است. البته در این راه نیز سخت مورد هجوم ادبایی چون مصطفی صادق‌الرافعی قرار گرفته که در این زمینه اصرار ورزیده‌اند.

شیوه ادبی طه حسین روشی روان و خوشایند است که زبانی گرم و آهنگین دارد و افکار را با ترتیبی منطقی و تسلسلی طبیعی فراهم می‌آورد و وضوح، ویژگی بارز آن است. نویسنده چنان سخن می‌گوید که گویی میان خود و خواننده گفتگویی را تصوّر می‌کند و از این روستا باطنی دائمی با او برقرار می‌سازد. برخلاف نظر بعضی ناقدان که او را به زیاده‌روی در درون‌گرایی و شخصی بودن نوشته‌هایش متهم می‌کنند و آثار او را در موضوعیت کم مایه می‌دانند، طه حسین هر جا ضروری بداند روش مناسب سخن را به کار می‌برد، بطوری که خواننده به هدفی که او می‌خواهد دست یابد.

عقاد

معتقدند که عقاد از معدود افرادی است که می‌توان در باره ایشان همانند آنچه در باره متنبی گفته شده، گفت: دنیا را لبریز ساخت و مردم را مشغول نمود و دوستیها و دشمنیها برانگیخت و در مبارزات با شجاعت وارد شد، گرچه سختی عداوتش باعث دشمنیایی گردید که از قوت تأثیرش در آن زمان کاست.

نقد عقاد آن‌طور که استاد محمد خلیفه‌التونسی در «فصول من النقد عند العقاد» آورده

در چهار بخش قرار می‌گیرد: نخست مشارکت عقاد در دو جلد کتاب «الديوان» که در سال ۱۹۲۱ منتشر شد و مازنی در تألیف آن شرکت داشت. این کتاب عهده‌دار مقابله با طرفداران ادبیات سنتی و قدیمی بود. بخش دوم، کتابچه‌ای است که عقاد در نقد نمایش «کمیوجیه» اثر شوقی نوشته است. قسمت سوم مقدمات و خاتمه‌های دیوانهای شعری است که تألیف کرده است. بخش چهارم برگزیده‌هایی از گفتارهای عقاد است که یا از کتابهای مجموعه مقالات او نظیر: «خلاصة اليومیة» و «ساعات بین الکتب» و «یسألونک» و «الفصول» اقتباس شده یا از مقالاتی که در مجلات و جراید منتشر نموده، اخذ گردیده است.

نویسنده روش تحقیق ادبی عقاد را شیوه‌ای توصیف می‌کند که بر پایه تصویر نفس صاحب اثر ادبی و زندگی درونی‌اش استوار است و کنار ناقد آن است که ادیب را در اثر ادبی‌اش بگوید و صورت نفسی او را از این اثر ادبی استخراج نماید، زیرا عقاد معتقد است شاعری که نتوانیم او را به وسیله شعرش بشناسیم، استحقاق آن را ندارد که شناخته شود.

فلسفه عقاد در زندگی و ادبیات در دو لفظ فردگرایی و آزادی خلاصه می‌شود. فردگرایی باعث شد که عقاد در طول زندگی خود در قلمرو حیات اجتماعی با مکتبهای جمعگرا که فرد را فدای جامعه می‌کند، مبارزه کند. به واسطه همین فردگرایی هم بیشتر اهتمام خود را صرف شناخت ادیب یا شاعر از طریق اثر ادبی او نموده، و همین اعتقاد به اصالت فرد باعث گردیده این منتقد، شعر غنایی را تعبیری از وجدان فردی شاعر بداند. این اعتقاد پس از عقاد نزد دیگر ناقدان نیز پذیرفته شده، گرچه ضمن حفظ رنگ و جدانی، بعد از آن به وجدان جمعی تحوّل یافته است.

اصل آزادی که مصدر دوم فلسفه کلی عقاد در زندگی و ادبیات است در تعدادی از مقالات فرهنگی و نقد ادبی‌اش مورد توجه قرار گرفته است. در این مباحث نویسنده هر زیبایی را در بشر و در هنر به آزادی منسوب می‌سازد و هنرهای زیبا را مدرسه نظم و مدرسه آزادی می‌نامد و آزادی را اختیار انسان و آشفته‌گی را فقدان اختیار تفسیر می‌کند.

برجسته‌ترین ویژگی نقدی عقاد، پیام نوآوری او در شعر غنایی است که در آن با مازنی و شکری و ادبای مهجر هم صداست. حرکت نقدی جدید در ادبیات معاصر در ابتدا تقریباً بطور کامل بر نقد قصیده یا آنچه غریبان شعر غنایی می‌نامند، متمرکز شده بود، زیرا این فن بخش اعظم میراث ادبی عربی را تشکیل می‌داد. در آغاز نهضت ادبی معاصر - یعنی عصر رستخیز شعری

به دست محمود سامی بارودی - نیز همین نوع شعر فن غالب ادبی محسوب می‌شد، و سایر فنون شعری جدید مانند نمایشنامه شعری و نیز فنون نثری مانند مقاله و سیره‌نویسی مورد اهتمام منتقدان نبود. بنابراین شعر غنایی مهمترین زمینه نقدی محسوب می‌شود که عقاد را از آغاز زندگی ادبی‌اش به خود مشغول داشت، و باعث شد که این ناقد در خصوص آن وارد مبارزات مناظرات ادبی شدیدی با شاعران معاصر خود بخصوص احمد شوقی شود. در پس این مناظرات ادبی، علل و عوامل روانی و اخلاقی عمیقی پنهان بود که به اسراف و زیاده‌روی منجر می‌گردید. عقاد با همان فلسفه فردگرایی و روش روان‌شناسی تحلیلی به نقد شعر شوقی می‌پرداخت و از آن جهت که شعر شوقی در بسیاری اوقات انعکاسی از شخصیت او نداشت، آن را مورد انتقاد قرار می‌داد. علاوه بر این، قصاید او را به جهت فقدان وحدت ارگانیک (عضوی) ناقص می‌شمرد. گاهی نیز با تکیه بر معیارهای فرعی که احتمالاً در نقد عربی قدیم وارد شده بود نقد خود را تنظیم می‌نمود، مثلاً شاعر را به مبالغه اسراف آمیز در معانی متهم می‌ساخت - عیبی که نزد ناقدان قدیم «احاله» خوانده می‌شد. عقاد همچنین به عنوان بخشی از نقد شعر شوقی، نمایشنامه شعری «کمبوجیه» او را مورد نقد و تحلیل قرار داد، گرچه جز این مورد هرگز به نقد نمایشنامه دیگری مبادرت نورزید. این نمایشنامه را عقاد تنها از جهت تاریخی و لغوی نقد نمود و طبیعی است که این اثر را از اصول نقد نمایشنامه بسیار دور بباییم. در مجموع نقد وی بر شعر شوقی نقدی ویرانگر توصیف می‌شود در حالی که نقد ادبی او بطور کلی و نقد شعر او به شکل خاص، نقدی سازنده برآورد شده است.^۱

تئوری شعر نزد عقاد چنین بیان می‌شود که شعر تعبیری از وجدان شاعر و حیات درونی او و تصویری از نفس اوست. عقاد در مقدمه کتاب «ابن الرومی حیات من شعره» در باره طبیعت هنری می‌نویسد: «کمال طبیعت هنری آن است که حیات شاعر و هنرش امری واحد و غیر قابل انفصال باشد، یعنی انسان زنده از انسان ناظم (شاعر) ناگسستگی و موضوع حیات او موضوع شعرش و موضوع شعر او موضوع حیاتش باشد و دیوانش ترجمه درونی روح او». براین مبنا عقاد از هر شاعری می‌خواست که بر طبیعت خود حرکت کند و سخنی برخلاف طبع نگوید تا شعرش تصویر روحش گردد.

عقاد خود شاعر بود. در دیوان «عابر سیل» موضوعات متعدّد شعری قدیم و جدید را، از شعر فلسفی و شعر عاطفی و شعر مناسبات می‌توان یافت. اما به نظر می‌رسد که راهنمائیهای نقدی او در باب مضمون و محتوای شعر موفقتر از سخنش در باره موضوعات شعر بوده است. او و یارانش در گروه «دیوان» معتقد بودند که نوآوری مطلوب در شعر با انتخاب موضوعات تحقّق نمی‌یابد، بلکه با مضمون تازه متحقّق می‌شود یعنی با خاطرات و احساسات و تأملات اصیل و ابتکاری که از فلسفه و فرهنگ معاصر شاعر سرچشمه می‌گیرد و با شیوه‌های تأثرش از حیات، صورت می‌پذیرد.

عقاد گرچه در نقد ادبی بر روشی که ذکر شد می‌رفت و به ارزیابی و ارزشهای زیبایی‌شناسی اهمیت می‌داد ولی در بررسی ادبی قبل از هرچیز به تعلیل و تفسیر همت داشت، گرچه همیشه برای پژوهش و تحقیق ادبی شاعرانی را اختیار می‌کرد که فلسفه کلی او در باره حیات و ادبیات بر آنها قابل انطباق باشد و در این بررسی اغلب بر روش روان‌شناسی تحلیلی اتکا می‌نمود و سعی داشت قبل از هرچیز صورت نفسی این شاعران را از شعرشان استخراج کند. بطور کلی عقاد در مناظرات نقدی خود بیش از مطالعات و بررسیهای ادبی‌اش به نقد ادبی و مفهوم واقعی آن نزدیک بود و تأثیر مهم او در همین مناظرات ادبی که هدایتش را بر عهده داشت و در پیام‌های نوآوری و دعوت به ابداع در ادب، جلوه گر می‌شود.^۱

میخائیل نعیمه

در جهان نقد ادبی معاصر عرب نعیمه را با «الغریبال» می‌شناسیم که در سال ۱۹۲۳ منتشر شد، یعنی زمانی که نویسنده هنوز از سی سالگی نگذشته بود، ولی به جرأت می‌توان گفت در آن زمان چنان فرهنگ و آگاهی وسیعی از حیات داشت که توانسته بود بر فلسفه نهائی‌اش در باب وظیفه ادبیات و روش نقد ادبی استقرار یابد. حتّی در آن زمان نظریاتش را با قوّت و قدرت بیشتری ارائه می‌نمود و زمانی که از لحاظ سنّ فزونی گرفت و روحیه صوفیانه بر او غلبه یافت، تسامح و محبّت و علاقه به عزلت او را از آن قوّت نخستین بازداشت.

نعیمه در جوانی به آمریکای شمالی مهاجرت کرد و در دانشگاه‌های آن دیار حقوق و ادبیات فراگرفت. همان زمان در مجله «الفنون» مقالات نقدی و قصه انتشار می‌داد. سپس با گروهی از ادبا از جمله جبران خلیل جبران آشنا شد که «الرابطة القلمیة» را تشکیل دادند. بعد از وفات جبران، نعیمه با کتابهای دست‌نویسش به لبنان برگشت. از میان این کتابها باید به دیوان «همس الجفون» و «کان ما کان» و «المراحل» و «مذکرات الأرقش» اشاره کرد. آثار دیگرش مانند «کرم علی درب» «البیادر» و «زاد المعاد» «جبران خلیل جبران» و «النور و الدیجور» و «دروب» را پس از بازگشت به لبنان تألیف نمود. کتاب «الغریبال» و نمایش «الآباء و البنون» زمانی انتشار یافت که او هنوز در مهاجر بسر می‌برد. «الغریبال» مشتمل بر بیست و یک مقاله است که برخی از گفتارهایش به هجومی سخت بر ادبیات تقلیدی و سنتی و تحجر لغوی اختصاص یافته، مانند مقالات: «الحجاب» و «نقیق الضفادع»، یا مشتمل بر حمله به عروض قدیم است، مانند گفتار «الزحافات و العلل». برخی از این گفتارها به نقد تطبیقی پاره‌ای از تألیفات ادبی اختصاص دارد، مانند گفتاری پیرامون «القرویات» که دیوان رشید سلیم خوری است و سرانجام مقالاتی که درباره نقد سازنده نوشته و آن مقالاتی است که با عناوین «الغریبة»، «المقایس الادبیة»، «الشعر و الشاعر» مشخص می‌گردد و گفتاری که بر لزوم ترجمه از ادبیات سایر ملل تکیه دارد با عنوان «فلنترجم». روش نقدی نعیمه روش تأثیری ذاتی است. او برای هر ناقدی غربال و میزانشها و معیارهایی خاص خود او قائل است نه معیارهای ثابت خارجی، چنین روشی به آن‌جا منتهی می‌شود که ناقد در ارزیابی اثر هنری، خود اثر هنری دیگری بیافریند، چنان‌که نعیمه می‌گوید: «ناقد زمانی که نقاب از چهره اثر ادبی مورد نقد بر می‌دارد، خود مبدع است».

با این همه چنان‌که پیش از این دیدیم نعیمه بر مبنای نیازهای هنری عصر حاضر معیارهایی کلی را - مستقل از معیارهای خاص هر ناقد - مطرح می‌سازد. علاوه بر این در نقد لغوی و کاربرد زبان عامیانه و فصیح در ادبیات و در خصوص آینده ادبیات عرب آراء و نظریاتی دارد که پاره‌ای از آنها در فصول پیشین این تحقیق ذکر گردیده است.

نعیمه به عنوان منتقد انجمن قلم (الرابطة القلمیة) در مهاجر، آراء انتقادی مشترکی با دیگر اعضای این گروه دارد و «الغریبال» در واقع تعبیری از همین عقاید است. از این دیدگاه، ادبیات حقیقی ماده اصلی خود را از زندگی می‌گیرد و ادیب راستین، فردی صاحب استعداد است که با ظرافت احساس و دقت اندیشه و دید وسیع از دیگران متمایز می‌گردد. «زبان شاعران

کلید گنجینه‌های پنهان خداوند است^۱ و شاعر از آن رو که خدمتگزار حقیقت و زیبایی است چون کاهنان است، زیرا کاهنان خدمتگزار خداوند هستند که خود عین حقیقت و جمال است. نعیمه بر اساس مشرب صوفیانه‌اش و به پیروی از مکتب وحدت وجود همه چیز را در جهت پیوستن به کمال مطلق در حرکت می‌بیند تا در وجود مطلق فانی شود و بر همین مبنا شاعر را پیامبر و فیلسوف و نقاش و موسیقیدان معرفی می‌کند، یعنی وجودی که اجتماع مجموعه هنرهاست.

او در زمینه وزن شعر رأی ثابتی ندارد. گاهی آن را از ضروریات شعر می‌شمارد و گاهی شعر را صرفاً ترجمان احساسات و عواطف می‌داند که از وزن و قافیه بی‌نیاز است. آنچه از مجموعه سخنش بر می‌آید و قطعی است آن که او احساس و اندیشه را مقدم بر وزن و قافیه و زبان می‌شمارد، زیرا آدمی نخست احساس می‌کند و سپس از احساس درونی‌اش با سخن و شعری مناسب آن، تعبیر می‌نماید^۲.

نعیمه علاوه بر آن که منتقد است شاعر و نویسنده نیز هست. شاعری است صوفی که شعرش دارای رنگ تأملی است، تأمل در پدیده‌های طبیعت و سرنوشت ملت‌ها و هستی و وجود. شعر او طیف گسترده‌ای از اندیشه‌های انسانی را در خود دارد از «همس الجفون» که تعبیری ظریف از هستی است از آن بُعد که در همه موجودات جاری است، تا «أخی» که مشتمل بر عالیت‌ترین و کامل‌ترین مضامین انسانی و بحق «پخته‌ترین نمونه شعر عربی معاصر» است. از میان تألیفات منحصر به فرد او باید از کتاب «جبران خلیل جبران» یاد کرد که به اظهار منتقدان و صاحب نظران معاصر تنها تألیف فنی در سیره نویسی نوین و در میان سیره‌ها و بیوگرافی‌هایی که در عصر حاضر در ادب عربی تحریر شده، بی‌نظیر است.

نعیمه در شعر و نقد پیرو واقع‌گرایی (رنالیسم) است و در این مجال از رنالیسم روسیه متأثر است. او از آغاز کار فکری و ادبی‌اش با ادبیات روسیه آشنا بود و به خصوص ادبیات واقع‌گرای آن را به خوبی می‌شناخت. در راستای همین واقع‌گرایی است که شعر را پیوستن به زندگی و خدمت به اهداف آن می‌داند و به «هنر برای هنر» تسلیم نمی‌شود و پرداختن

۱- من تراثنا الفکری، ص ۱۶۷.

۲- در خصوص آراء نعیمه در باره موسیقی شعر ر. ک. به نظریه الشعر ص ۴۰۵-۴۰۲.

به آراستگی ظاهری سخن را نکوهش می‌کند. واقع‌گرایی او از عواملی به‌شمار می‌رود که جنبش نوین نوآوری در ادبیات معاصر را برای رسیدن به اهدافش یاری داده و از سویی امکان آشنایی این حرکت ادبی جدید را با ادبیات واقع‌گرای روسیه فراهم ساخته تا در برخورد با ادبیات و فرهنگ غرب که در عصر جدید به کشورهای عربی راه یافته، با مجموعه‌ای غنیر، با افق‌های تازه و دیدگاه‌های متنوع و متفاوت و گاه متضاد، روبرو شود و از آن میان دستاوردی گرانبه‌تر و نفیس‌تر برای ادب عربی فراهم سازد.

نازک الملائكة

شاعر بزرگ و منتقد توانای معاصر عراق است که شهرتش اساساً به‌سبب پیشگامی شعر آزاد عربی است که او خود را بنیان‌گذار آن می‌داند، هرچند بدرشا کرالسیاب و بلندالحیدری در این پیشگامی با او رقابت می‌کنند. در سال ۱۹۲۳ در بغداد در خانواده‌ای که تقریباً همه اعضایش اهل ادب و شعر بودند، متولد شد. علاوه بر تحصیلات عالی در عراق، در آمریکا نیز تحصیل نمود و با زبان و ادبیات انگلیسی آشنا گردید.^۱ آشنایی با ادبیات انگلیسی و شعر شاعران آمریکا در ابداع شعر آزاد تأثیر ویژه‌ای داشت. نازک الملائكة خود در مقدمه دیوان «شظایا ورماد» تصریح کرده که قصیده «الجرح الغاصب» او، اقتباسی مستقیم از شعر ادگار آلن پو، شاعر آمریکایی، است. البته مقصود از این سخن آن نیست که شعر آزاد تحفه غرب است، بلکه تأثیر ادبیات غرب در پیدایش آن تنها به‌عنوان یک عامل مساعد موردنظر است و شعر آزاد چنان که نازک الملائكة در فصل دوم کتاب «قضايا الشعر المعاصر»^۲ به تفصیل روشن ساخته دارای ریشه‌های اجتماعی و روانی است. از نظر نویسنده چهار عامل اصلی در پیدایش شعر آزاد مؤثر بوده است: نخست تمایل انسان عربی معاصر به فرار از فضای رومانتیک به جهان واقعیت مطلق که هدف اصلی‌اش کار و تلاش است و هدف ادبیات را بیان و تعبیر واقعیت می‌بیند، نه آراستگی ظاهری سخن. دوم تمایل شاعر معاصر به انتخاب شیوه‌ای جدید در شعر، تا شخصیت مستقل خود را اثبات کند و تمایز خود را از شاعران گذشته نشان دهد. سوم گرایش کلی

۱- الشعر والشعراء فی العراق، ص ۱۹۱.

۲- فصل «الجدور الاجتماعية لحركة الشعر الحر»، ص ۲۵.

زمان به شکستن چارچوب ثابت نمونه‌های فکری و فرهنگی قدیم و چهارم تمایل کلی ادبیات به غالب ساختن مضمون و محتوا بر شکل و قالب به عنوان عکس العمل در برابر غلبه قالب بر محتوا و معنا در قرنهای گذشته.

مؤلف در این کتاب قواعد شعر آزاد را در وزن و قافیه به دقت و تفصیل بیان کرده و علاوه بر آن موضوعات دیگری را نیز مورد بررسی و مطالعه قرار داده و با دید انتقادی اثبات یارد نموده که از مهمترین آنها قصیده نثر، ساختار قصیده، شعر و اجتماع، و مسؤولیت منتقدان در برابر زبان عربی است که در فصول گذشته این پژوهش با آن آشنا شدیم و در اینجا به هدف شناخت بیشتر شخصیت نقدی نازک الملائکه به نقل برخی نظریات او در خصوص لغزشهای منتقدان معاصر می‌پردازیم.

یکی از شایعترین اشتباهاتی که بیشتر منتقدان عرب مرتکب می‌شوند و حاصل بحثها و نظریه‌های روان‌شناسی جدید است، توجه بیش از معمول به خود هنرمند، هنگام بررسی و نقد اثر هنری اوست. اغلب، ناقد ضمن نقد قصیده یا تألیف یا اثر هنری، ناآگاهانه به شرح زندگی شاعر و شرایط زندگی او می‌پردازد یا آن اثر ادبی را معرف حیات و محیط زندگی شاعر و ادیب قرار می‌دهد. در حالی که وظیفه اصلی منتقد ادبی آن است که اثر ادبی را از جهت بیان و تعبیر و از جنبه زیبایی‌شناسی بررسی کند و ساختار کلی آن را بشناسد و عاطفه غالب و آهنگ و موسیقی آن را حس کند و تناسب آنها را با هم بسنجد و احتمالاً به مقایسه آن اثر با اثری دیگر از همان نوع بپردازد، بی آن که به بررسی حیات شاعر یا ادیب و عقاید اجتماعی او وارد شود، زیرا این مطالب مربوط به فن سیره نویسی و بیوگرافی است و قلمروی مجزا و مستقل از قلمرو نقد ادبی دارد.^۱

از بارزترین خطاهای نقد، نقد تجزیه‌ای است، یعنی نقدی که قصیده را نه به عنوان یک طرح و ساختار کلی، که به صورت اجزایی گسسته و منفصل مورد توجه قرار می‌دهد و در واقع قصیده را به شیوه پیشینیان به عنوان مجموعه‌ای از معانی که واحد آن بیت است اعتبار می‌کند. آن‌گاه تنها صور و پدیده‌های خارجی آن را ارزیابی می‌کند و از جوهر اصلی آن غافل می‌ماند.

از دیگر اشتباهات نقدی آن است که مسحور و فریفته اندیشه‌ها و افکار و تئوریهای

مختلف شویم و با تأثر از آن عقاید و آراء تفسیری از قصیده یا اثر ادبی ارائه دهیم که از اصل آن بسیار دور است و اساساً با آن اثر تجانسی ندارد، که در این حال اثر ادبی را به الزام و قسر در قالبی که خود ساخته ایم گنجانده ایم، بدون آن که کاری نقدی صورت داده باشیم. و سرانجام آن که فراموش نکنیم که «ملل مبتکر همواره مللی هستند که به استعدادهای خویش ایمان دارند و ملت‌هایی که خود را حقیر می‌شمارند و در برابر دیگر ملت‌ها احساس زبونی و ذلت می‌کنند هرگز ابداعی نخواهند داشت»^۱.

۱- مرجع سابق، ص ۳۰۰.

فهرست مراجع

- ١- ابعاد في النقد الحديث، جورج غريب، دارالثقافة، بيروت.
- ٢- الاتجاهات الادبية، انيس المقدسى، دارالعلم للملإين، الطبعة الثامنة، ١٩٨٨.
- ٣- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبدالحميد جیده، دارالشمال.
- ٤- الادب العربي المعاصر في سوريا، سامي الكیالی، دارالمعارف مصر.
- ٥- الادب المقارن، د. محمد غنیمي هلال، دارالعودة، بيروت ١٩٨٣.
- ٦- ادب و خصام، طه حسين.
- ٧- الادب و قيم الحياة المعاصرة، محمد زكي العشماوی، الطبعة الثانية، الاسكندرية.
- ٨- اسرار البلاغة، الجرجاني.
- ٩- الاسطوره في شعر السياب - عبدالرضاء علی - دارالرائد العربي بيروت - الطبعة الثانية - ١٩٨٤.
- ١٠- بدرشاکر السياب حياته و شعره، عیسی بلاطه، دارالنهار للنشر، بيروت ١٩٧١.
- ١١- پیش درآمدی بر نظریه ادبی، تری ایگلتن، عباس مخبر، چاپخانه علامه طباطبائی، ١٣٦٨.
- ١٢- تاریخ النقد العربي إلى القرن الرابع، د. محمد زغلول سلام، دارالمعارف، مصر.
- ١٣- تاریخ النقد العربي من القرن الخامس إلى العاشر، محمد زغلول سلام، دارالمعارف مصر.
- ١٤- تاریخ النقد الادبی عند العرب، نقد الشعر، احسان عباس، دارالثقافة، بيروت، ١٩٨١.
- ١٥- تاریخ النقد الادبی عند العرب، احمد ابراهیم، دارالقلم، بيروت، ١٩٨٨.
- ١٦- تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د. نعيم الیافی، منشورات اتحاد كتاب العرب.

- ١٧- تطوّر النقد المسرحي في مصر، السيد حسن عيد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و النشر.
- ١٨- تعريف بالنثر العربي الحديث، د. عبد الكريم أشتري، دمشق، ١٩٨٣.
- ١٩- التفسير النفسي للأدب، عز الدين اسماعيل، دار العودة بيروت ١٩٨٨.
- ٢٠- التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، د. بدوي طبانة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٥.
- ٢١- الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، د. بكرى شيخ أمين، دار العلم للملايين، ١٩٨٢.
- ٢٢- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خيريك، الطبعة الأولى، ١٩٨٢.
- ٢٣- حركة الشعر الحديث في سوريا، د. أحمد بسام ساعى، دار المأمون للتراث، ١٩٨٤.
- ٢٤- حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، د. إبراهيم الحاوي، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، ١٩٨٤.
- ٢٥- دراسات في الأدب والمسرح، كمال عيد، الدار المصرية، للتأليف والترجمة، ١٩٦٥.
- ٢٦- دراسات في النقد والشعر، ناصر الحانئ، المكتبة العصرية، بيروت.
- ٢٧- دراسة نصوص و اسئلة عامة، جورج غريب، دار الثقافة، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٢.
- ٢٨- دفاع عن الأدب، جورج ديهاميل، ترجمه د. مندور، الدار القومية للطباعة والنشر.
- ٢٩- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، الطبعة الثانية، مطبعة المنار، ١٣٣٩ هـ.
- ٣٠- ديدگاههای نقد ادبی، ولبوراسکات، ت. اس. الیوت. ترجمه فریرز سعادت، چاپ سپهر، ١٣٤٨.
- ٣١- دیوان ابراهیم ناجی، دار العودة، بيروت.
- ٣٢- دیوان ابوماضی، دار العودة، بيروت.
- ٣٣- دیوان الخلیل، دار مارون عبود، بيروت.
- ٣٤- دیوان شوقی، دار العودة بيروت.
- ٣٥- دیوان صلاح عبدالصبور، دار العودة، بيروت.
- ٣٦- دیوان علی محمود طه، دار العودة، بيروت.
- ٣٧- دیوان عمر ابوريشه، دار العودة، بيروت.
- ٣٨- دیوان فدوی طوقان، دار العودة، بيروت.
- ٣٩- راهنمای نظریه ادبی معاصر، رامان سلدن، ترجمه عباس مخبر، چاپ هما، ١٣٧٢.
- ٤٠- الرؤية المعاصرة في الادب، د. محمد زكي العشماوى، دار النهضة العربية بيروت.
- ٤١- الرمزية في أدب نجيب محفوظ، فاطمة الزهراء، محمد سعيد، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١.

- ٤٢- زندگی در دنیای متن، پل ریکور، ترجمه بابک احمدی، نشر مرکز، ١٣٧٣.
- ٤٣- شظایا ورماد، نازک الملائكة، دارالعودة، بیروت.
- ٤٤- الشعر العربی الحديث فی لبنان، د. منیف موسی، دارالعودة، بیروت، ١٩٨٠.
- ٤٥- الشعر العربی المعاصر، قضایاه و ظواهره الفنية والمعنوية، د. عزالدین اسماعیل، دارالعودة و دارالثقافة، بیروت، ١٩٧٢.
- ٤٦- الشعر اللبناني، اتجاهات و مذاهب، د. یوسف الصمیلی، دارالوحدة، ١٩٨٠.
- ٤٧- الشعر المعاصر فی الیمن الرویة و الفن، د. عزالدین اسماعیل، معهد البحوث والدراسات، ١٩٧٣.
- ٤٨- الشعر والشعراء فی العراق (١٩٥٨-١٩٠٠)، احمد ابوسعید، دارالمعارف، بیروت ١٩٥٩.
- ٤٩- صلاح عبدالصبور و المسرح، فؤاد دواره، المكتبة الثقافية ١٩٨٢.
- ٥٠- الصورة الادبية، د. مصطفى ناصف، مكتبة مصر، دارمصر للطباعة.
- ٥١- الصورة الشعرية و نماز جهافی ابداع ابی نواس، د. ساسین عساف، ١٩٨٢.
- ٥٢- عصر سلاطین الممالیک، محمود رزق سلیم، مكتبة الآداب، الجمالینز.
- ٥٣- الغربال، میخائیل نعیمه، مؤسسه نوفل، بیروت، ١٩٧١.
- ٥٤- فصول فی الشعر و نقده، شوقی ضعیف، دارالمعارف، مصر، ١٩٧١.
- ٥٥- فصول فی النقد، غالب هلسا، دارالحدائث، بیروت، الطبعة الاولى، ١٩٨٤.
- ٥٦- فصول فی النقد الادبی، عبدالحی دیاب، المؤسسة المصرية العامة.
- ٥٧- فصول فی النقد الادبی الجزائری، د. محمد مصایف، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، الطبعة الثانية، ١٩٨١.
- ٥٨- فصول فی النقد العربی و قضایاه، محمد خیر شیخ موسی، دارالثقافة، الطبعة الاولى، ١٩٨٤.
- ٥٩- فلسفة الالتزام فی النقد الادبی بین النظرية والتطبيق، د. رجاء عید، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٨.
- ٦٠- الفن و مذاهبه فی النثر العربی، د. شوقی ضعیف، دارالمعارف، مصر، ١٩٤٤.
- ٦١- فنون الادب، ه. ب. تشارلتن، تعریب د. زکی نجیب محمود، الطبعة الثانية، ١٩٥٩.
- ٦٢- فی الادب و النقد د. محمد مندور، دار نهضة مصر، الطبعة الخامسة.
- ٦٣- فی الاسلوب الادبی، علی بوملحم، المكتبة العصرية، صیدا - بیروت.
- ٦٤- فی المیزان الجدید، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.
- ٦٥- فی النقد الادبی، شوقی ضعیف، دارالمعارف، مصر، الطبعة الثالثة.
- ٦٦- فی النقد الاسلامی المعاصر، د. عمادالدین خلیل، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٧.

- ٦٧- في النقد المسرحي، د. غنيمي هلال، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٥.
- ٦٨- في النقد النظري، نحو حركة راسخة، د. عبدالرحمن ياغي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٤.
- ٦٩- القصة العربية اجيال و افاق، كتاب ٢٤، ١٩٨٩.
- ٧٠- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٦٢.
- ٧١- قضايا النقد الادبي بين القديم والحديث - د. محمد زكي العشماوي - الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الثالثة - الاسكندرية ١٩٧٨.
- ٧٢- قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، دار الفكر، ١٩٧١.
- ٧٣- گفتاري در بارة نقد، گراهام هوف، ترجمة نسرین پرويني، انتشارات اميرکبير، ١٣٦٥.
- ٧٤- محاضرات في النقد الادبي، د. سهير القلماوي، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٥.
- ٧٥- مدخل إلى ادبنا المعاصر، د. ربيعة ابي فاضل، دار الجيل، بيروت، الطبعة، الاولى ١٩٨٥.
- ٧٦- مذاهب النقد و نظرياته في انجلترا قديما و حديثا، جلد اول، د. فائق قلى موسى مكتبة الانجلو، القاهرة.
- ٧٧- المسرح العربي بين النقل و التأصيل، ١٩٨٨، (الكتاب الثامن عشر).
- ٧٨- المسرح و التغيير الاجتماعى فى الخليج العربى، ابراهيم عبدالله غلوم، ١٩٨٦.
- ٧٩- مقالات في النقد، ماثيو أرنولد، ترجمة على جمال الدين عزت، الدار المصرية للتأليف و الترجمة، ١٩٦٦.
- ٨٠- مقالات في النقد الادبي، ت. اس. اليوت، د. لطيفة الزيات، مكتبة الانجلو.
- ٨١- مقالات في النقد الادبي، رشدى رشاد، الطبعة الاولى، ١٩٦٢.
- ٨٢- مقالات في النقد الادبي، د. محمد مصطفى هدارة، دار القلم، ١٩٦٤.
- ٨٣- مقدمة لدراسة النقد، انيس المقدسى، منشورات جامعة طهران، الطبعة الاولى.
- ٨٤- مناهج النقد الادبي بين النظرية و التطبيق، ديويديت شس، ترجمة د. يوسف نجم، دار صادر بيروت.
- ٨٥- من تراثنا الفكرى، د. ربيعة ابي فاضل، دار الجيل، بيروت، الطبعة الاولى، ١٩٨٥.
- ٨٦- المنهج الاسطوري فى تفسير الشعر الجاهلى، عبدالفتاح محمد احمد، دار المناهل، ١٩٨٧.
- ٨٧- منهج الواقعية فى الابداع الادبي، د. صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦.
- ٨٨- المنهجية فى النقد، مدخل إلى تاريخ الفكر العربى، د. افرايم البعلبكي، دار الحداثة، ١٩٨٤.
- ٨٩- النثر العربى فى نمادجه و تطوره، على شلق، دار القلم بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٤.
- ٩٠- نظرية ادبيات، رنه و لك، آوستن وارن، ترجمة ضياء موحّد و پرويز مهاجر، انتشارات علمى فرهنگى، ١٣٧٣.

- ٩١- نظرية الشعر، د. منيف موسى، دارالفكر اللبناني، ١٩٨٤.
- ٩٢- النقد الادبي، أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، ١٩٥٢.
- ٩٣- النقد الادبي الحديث، د. غنيمي هلال، دارالعودة، بيروت، ١٩٨٧.
- ٩٤- النقد الادبي الحديث، اصوله و اتجاهاته، د. كمال زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
- ٩٥- النقد الادبي الحديث، في لبنان، د. هاشم ياغي، دارالمعارف، مصر.
- ٩٦- النقد الادبي عند اليونان، د. بدوي طبان، دارالثقافة، بيروت، ١٩٨٦.
- ٩٧- النقد التحليلي، محمد محمد عناني، مكتبة الانجلو المصرية، دارالجيل للطباعة.
- ٩٨- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق عبد المنعم خفاجي دارالكتب العلمية، بيروت.
- ٩٩- نقد النثر، قدامة بن جعفر، تحقيق طه حسين و عبد الحميد العبادي لجنة التأليف، ١٩٣٧، القاهرة.
- ١٠٠- نقد تطيقي ايران و عرب، د. سيد جعفر سجادي، چاپ آرين، ١٣٦٩.
- ١٠١- نقد تفسيري، رولان بارت، ترجمة محمد نقدي غياني، انتشارات بزرگمهر، ١٣٦٨.
- ١٠٢- النقد الجمالي، روز غريب، دارالفكر اللبناني، الطبعة الثانية، ١٩٨٣.
- ١٠٣- النقد المنهجي عند الجاحظ، د. داود سلوم، مكتبة النهضة العربية، ١٩٥٩.
- ١٠٤- النقد النفسي عند ١.١. ريتشاردز، د. فايز اسكندر، مكتبة الانجلو المصرية دارالجيل.
- ١٠٥- النقد، دراسة و تطبيق، د. احمد كمال زكي، دارالكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧.
- ١٠٦- النقد والجمال عند العقاد، عبدالفتاح الديدي، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٨.
- ١٠٧- النقد والنقاد المعاصرون، د. محمد، مندور، دار نهضة.
- ١٠٨- وظيفة ادبيات، مجموعة مقالات، ترجمة ابوالحسن نجفي، كتاب زمان، تهران.
- 109- Anatomy of criticism, four Essays, Northrop Frye, 1957, Princeton University press.
- 110- Islamic literature, Najibullah, New York 1963.
- 111- Literary criticism, Lionel Trilling, Holt, Rinehartand Winston, Inc, 1970.
- 112- Literary Theory, Terry Eagleton, Blackweld, 1932.
- 113- Theory of Literature, Rene Wellek, Austin warren, New York, 1455.
- 114- The study of Literature, Louise Dudley / Houghton Mifflin Co, 1990.

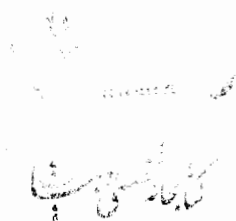


FERDOWSI UNIVERSITY OF MASHHAD

Publication No. 246

An Approach to Modern Arabic Literary Criticism

Najmeh Rajaie



FERDOWSI UNIVERSITY PRESS

1999