Archive of SID

چیستی و چگونگی شعر از نگرهٔ فارابی با تأکید بر دو رسالهٔ شعری وی: مقالهٔ فی قوانین صناعه الشعراء و کتاب الشّعر

ابراهیم بازرگانی*

تاریخ دریافت: ۹۵/۳/۱۰
تاریخ پذیرش: ۹۵/۶/۲۰

چکیده

در سرآغاز ورود دانش فلسفه به قلمرو اندیشهٔ مسلمانان، چیستی و چگونگی شعر از جمله دغدغه‌های فیلسوفان مسلمان به شمار می‌آمد؛ چه، علی‌رغم باور ارسطو، آنان فن شعر را جزو منطق قلمداد می‌کردند. پس تلاش‌شان بر آن بود که بتوانند همتراز با دیگر کتاب‌های معلم اول از این کتاب نیز غفلت نورزند و در شرح و بسط‌شان بر این کتاب، به مراد ارسطو دست یابند. فارابی از جمله فیلسوفانی است که با این دغدغه به سراغ فن شعر ارسطو رفته است. او افزون به آنکه فن شعر را شرح و بسط می‌دهد، در کتاب‌های دیگرش جایگاه این فن و صاحبان آن را هم معین می‌کند. نگاه فارابی به فن شعر، عناصر تشکیل‌دهنده و بایسته‌های آن از این نگره، موضوعی است که کمتر در معرض بررسی و پژوهش قرار می‌گیرد. این جستار بر آن است نشان دهد وی درباره شعر چگونه می‌اندیشیده، چه تعریفی از شعر و اجزای آن به ویژه محاکات دارد، انواع شعر را چگونه می‌فهمد و فهم او به چه میزان به ارسطو نزدیک می‌شود. در نهایت بر پایه تحلیل باور معلم ثانی درباره شعر، روشن می‌شود وی دو نوع دیدگاه در این باره دارد: ۱. منطقی؛ ۲. فرهنگی. از دیدگاه نخست، شعر به دلیل به کارگیری مخیلات، فاقد ارزش معرفتی بوده، در پایین‌ترین رتبه قرار می‌گیرد، اما از دیدگاه فرهنگی، در مرتبهٔ دوم شهر و پس از فلسفه قرار می‌گیرد تا در مسیر آموزش اهل مدینه ایفای نقش کند.

کلیدواژه‌ها: انواع شعر، فارابی، فن شعر، گزاره شعری، محاکات

*. دانشجوی دکتری حکمت هنر دینی.
Email: ab19277@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

سابقه بررسی فلسفی شعر دیرینه است و پیشینه‌اش به افلاطون و ارسطو بازمی‌گردد. فیلسوفان مسلمان نیز در همان اوان پژوهش‌های منطقی- فلسفی، بخش پایانی منطق را به این فن اختصاص می‌دادند، لیکن با ظهور منطق دوبخشی اشارات و تغییر تبویب این علم، صناعات خمس به نحو خلاصه برگزار گردید و به پیروی از آنْ فن شعر نیز به حاشیه رانده شد. از آن پس جای بررسی منطقی-فلسفی شعر در میان کتاب‌های فیلسوفان همواره خالی ماند.

آنچه امروزه پر اهمیّت می‌نماید ورود به بررسی فلسفی شعر بر مبنای دیدگاه فیلسوفان مسلمان است. معدود نگاشته‌هایی در دوره اخیر وجود دارند که اندیشه این دست از فیلسوفان را آن هم از این زاویه کاویده باشند.[1] هنوز بررسی‌های جداگانه شعر مبتنی بر آراء تک‌تک آنان صورت نگرفته است؛ در حالی که مطالعاتی از این دست، رهیافتی به شمار می‌آیند که ورود به فلسفه هنر مسلمانان را میسر می‌سازند. جستار حاضر بر آن است که گفتار فارابی را به عنوان آغازگر بررسی فلسفی فن شعر بازخوانی کند و بداند او در این‌باره چه آرائی دارد. پس در این مجال تلاش می‌کنیم ابتداءً بدانیم فارابی شعر و محاکات را چگونه تعریف می‌کند و چه فهمی از انواع گوناگون این هنر دارد. سپس با واکاوی نگاه او به شعر، جایگاه شاعر در مدینه را مشخص می‌سازیم.

جا دارد این را هم یادآور شویم که معلم ثانی تنها دو رسالهٔ کوتاه دربارهٔ شعر دارد که آن‌ها را هم محمدتقی دانش‌پژوه در مجموعهٔ *المنطقیات للفارابی* و با این عناوین گرد آورده است:

۱. مقالة فی قوانین صناعه الشعراء

۲. کتاب الشّعر

هر دو رساله ناظر به فن شعر ارسطو هستند و به ارائه کلیاتی درباره فن شعر می‌پردازند با این تفاوت که کتاب اول در مقایسه با دومی تفصیل بیشتری دارد. رسالهٔ نخست را عبدالرحمن بدوی نیز در مجموعهٔ «فن الشّعر»[2] آورده است. پس کسب نظریه فلسفی- منطقی فارابی دربارهٔ شعر اندکی دشوار می‌نماید و ناگزیرمان می‌سازد در این باره به تک‌نگاری‌های دیگر او هم مراجعه کنیم.

چیستی شعر

فارابی شعر را تعریف نمی‌کند، اما دیدگاه رایج زمان خود را بیان می‌کند. به گفته او عموم اهل فن و بسیاری از شاعران شعر را گفتاری می‌دانند موزون و متشکل از کلماتی که بتوانند زمان را به قطعات مساوی تقسیم کنند. پس در دیدگاه آنان، شعر حاوی دو جزء اصلی است: ۱. وزن و ۲. کلمات مساوی در اندازه حروف (۱۴۰۸ب: ۱/ ۵۰۱). این مقدارْ به ظاهر وجه مشترک همه کسانی است که به تعریف شعر پرداخته‌اند (ابن‌سینا، ۱۴۰۵ ب: ۲۳؛ بغدادی، ۱۳۷۳: ۱/ ۲۷۷). فارابی، اما از زبان آنان قیودات دیگری را هم افزوده است:

۱. مساوی بودن اجزای پایانی شعر: فارابی این ویژگی را به عمده دانشوران نسبت می‌دهد (۱۴۰۸ب: ۱/ ۵۰۱). به گفته او، آنان شرط می‌کنند که قطعات پایانی شعر بایست به یک اندازه باشد. بدین معنا که یا عین حروف در پایان تکرار گردند یا ابیات به حروفی ختم شوند که زمان را به قطعات مساوی تقسیم می‌کنند (همان).

۲. نغمه: نغمه یا آهنگ مؤلفه دیگری است که به اعتقاد برخی بایست جزو اصلی اجزای شعر قلمداد شود؛ چه، شعر بدون آهنگ، شعر نیست. این نظر گر چه طرف‌دارانی دارد، بدون مخالف هم نیست. به همین دلیل، فارابی نیز بلادرنگ نظر مقابل را پیش می‌کشد. مطابق نظر مخالفان، شعر برآیندی است از صرف کلمات. گواه به ظاهر روشن‌شان هم اشعاری است که عرب‌ها سروده‌اند. ویژگی شعر عرب آن است که صرفا از کنار هم نشستن کلمات، حاصل می‌شود، بدون آنکه به نغمه نیاز باشد. در نتیجه برخی اوقات با افزایش آهنگ، شعر از بین می‌رود (همان).

در کنار این شروطِ گاه اختلافی، شروط دیگری همچون مشهور و آسان بودن واژگان شعری و مهم‌تر از همه به کارگیری زبان فصیح نیز وجود دارند (۱۴۰۸ب: ۱/ ۵۰۱). این مقدارْ هنوز بیانگر نگره فارابی نیستند، بلکه روایت و نقلی است که فارابی از آراء دیگران می‌کند.

www.SID.ir

Archive of SID

فارابی خود، اجزای شعر را در دو عنصر خلاصه می‌کند:

۱. وزن

۲. محاکات (همان)

عنصر اول فرم شعر و عنصر دوم محتوای آن را شکل می‌دهند. از میان این دو، باز محاکات مهم‌ترین نقش را به عهده دارد. فارابی نظر پیشینیان را پشتیبان ادعای خود می‌کند: آنان نیز محاکات را قوام و جوهر شعر می‌دانستند (همان). محاکات در فرم نیز تاثیرگذار است و به اجزای شعر وحدت و یگانگی می‌بخشد. با وجود موضوعی که شعر از آن محاکات می‌کند، پیوندی منطقی میان اجزای شعر برقرار می‌شود که بدون محاکات این امر امکان نداشت. با این توضیح تعریف فارابی از شعر را چنین جمع‌بندی می‌کنیم: شعر مجموعه‌ای است از الفاظ موزون که از یک موضوع محاکات می‌کنند.

تعریف محاکات

همانگونه که گذشت مهم‌ترین بخش از اجزای شعر محاکات است. از دیدگاه فارابی محاکات:

اوّلاً: حقیقتی معرفت‌شناختی است؛ چرا که با ذهن انسان در ارتباط است. خود واژه «حکایت» که فارابی بارها آن را به کار می‌برد گواه روشن بر این مدعا است. نیز در جای دیگر می‌آورد:

«[شاعر] گفتار را دلالتگر بر اموری قرار دهد که آن شیء را محاکات می‌کنند.» (همان: ۵۰۲)

تا ذهنی نباشد که این دلالت برایش آشکار باشد، نمی‌توان از دلالت سخن گفت. گر چه محاکات تکیه بر دلالت دارد، سنگ بنای دلالت، ذهن است. این ذهن است که از شناخت چیزی به چیز دیگر منتقل می‌شود. ابهری حکیم و منطق‌دان برجسته قرن هفتم، دلالت را این‌گونه می‌شناساند:

«دلالت آن است که شیء به گونه‌ای باشد که از شناختن آن، یقین یا گمان به چیز دیگر حاصل آید» (۱۲۷۸: ۳)

و نیز علامه حلی می‌آورد:

«دلالت فهم معنا است از لفظ آنگاه که گفته یا تخیل می‌شود» (۱۳۷۱: ۸)

در این دو تعریف دلالت یک عمل ذهنی تلقی شده است. در تعریف ابهری «شناخت» جانمایه تعریف قرار گرفته و در تعریف حلیْ «فهم»، و هر دو اصطلاح نشان می‌دهند که دلالت، یک عمل ذهنی است. نتیجه آنکه می‌توان ادعا کرد، ویژگی اصلی محاکات ذهنی بودن آن است.

ثانیاً: نیاز به ابزارهای ویژه دارد. ابزارها واسطه میان موضوع و ذهن‌اند. ذهن از طریق این ابزار موضوع را می‌نگرد و با تجزیه و تحلیل آنها به شناخت و کشف آن دست می‌یابد؛ ابزار هم یعنی صور خیال. صور خیالْ تصرفات بیانی و مجازی هستند که شاعر با کلمات آنها را تصویر می‌کند و نقشی را از این طریق در ذهن خواننده یا شنونده به وجود می‌آورد (داد، ۱۳۸۷: ۱۳۹).

بنا به این توضیح اکنون می‌توان محاکات را بر پایه نگاه فارابی این‌گونه شناساند: «محاکات ایجاد صورت‌های خیالی- ذهنی در زبان است از طریق ابزارهای حکایت‌گر (= صور خیال)». افزودن قید «در زبان» به دلیل محدود ساختن تعریف به جستار حاضر است، و گر نه محاکات گستره وسیعی دارد و تمام گونه‌های هنری را در بر می‌گیرد.

روش‌های محاکات

محاکات به دو روش انجام می‌شود:

یکم: محاکات از طریق رفتار (= عمل) که خود به دو گونه است:

مانند آن‌که هنرمند مجسمه‌ای بسازد که دقیقا شخص یا چیز معینی را حکایت کند.

شخص رفتاری از خود نشان دهد که با آن انسان یا چیز دیگری تداعی شود. (۱۴۰۸ب: ۱/ ۵۰۲).

هیچ‌کدام از این‌ها در گفت‌وگوی حاضر کاربرد ندارند؛ چرا که در جستار ما سخن درباره شعر است که ساختارش زبانی است. پس با محاکات رفتاری رابطه‌ای ندارد.

دوم: محاکات از طریق گفتار. اینْ سنگِ بنای فارابی برای معرفی شعر است، چنان‌که در رسالهٔ شعر بیشترین توان خود را بر این بخش صرف نموده است. به تعریف او

www.SID.ir

Archive of SID

«محاکاتِ گفتاری آن است که گفتار نویسنده یا گوینده اموری را گرد آورد، حکایت‌گرِ چیزی که گفتار درباره آن است. بدین شیوه که گفتار را دلالت‌گر چیزی قرار دهد که آن شیء را حکایت می‌کند.» (همان)

بنا به این تعریفْ هر شعری که درباره موضوعی سروده شود، به دنبال بازنمایی آن موضوع است. برای دست‌یابی به این هدف، بایست اموری (صور خیال) که به هم می‌پیوندند تا از مجموع آنها شعر پدید آید، به گونه‌ای ترکیب یابند که از عهده بازنمایی آن موضوع برآیند. تنها در این صورت است که «حکایت» تحقق می‌یابد. با این گفته، او بر فرم تاکید می‌کند. برای مثال، شاعر در نظر دارد رابطه عاشقانه فرهاد و شیرین را به تصویر بکشد. تنها راه رسیدن به این هدف، ترکیب درست صورت (فرم) است که می‌تواند محتوا را آن‌گونه که باید بنمایاند. به هر اندازه که ترکیب صورت (فرم) دقیق‌تر باشد، راه‌یابی شاعر به هدف استوارتر و درک مخاطبان از گفتار شاعر درست‌تر خواهد بود.

روش محاکات به دو گونه است:

مستقیم بدین معنا که خود شیء به قوه خیال درآید.

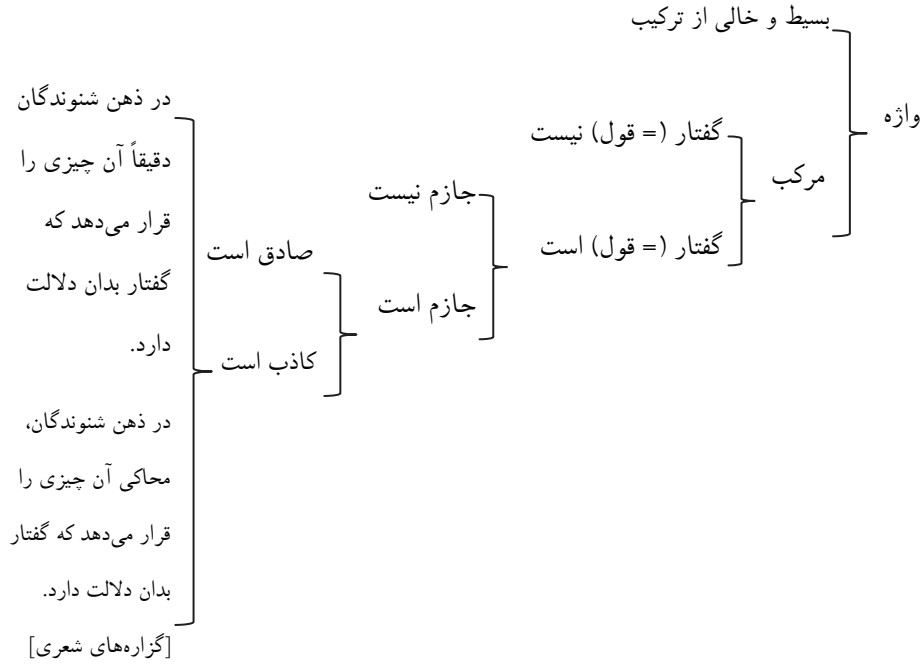
غیرمستقیم که شیء محکی را در پس چیزی محاکات کند که به خیال می‌آید (همان).

بنا به این سخن، شعر آن‌گاه که به نحو غیرمستقیم بازنمایی می‌کند، شیء بازنمایی شده را در پس پرده‌های بیشتری می‌برد و دسترسی به آن را با دشواری همراه می‌سازد. در نتیجه بر زیبایی شعر هم می‌افزاید. اساساً وظیفه شعر آشنایی‌زدایی است:

«آشنایی‌زدایی خود ما را به دریافتی مهیج و جدید و جاندار از زندگی سوق می‌دهد. ذهن ما هرچه از دوران کودکی دورتر می‌شود، به تدریج آن چنان به مشاهده پدیده‌های خارق‌العاده دنیای پیرامون خود خود می‌گیرد که دیگر آنها را نمی‌بیند. اهیمت مسأله آشنایی زدایی نیز از همین جا شروع می‌شود که ذهن را از «عادت‌زدگی» دور می‌کند». (رضایی هفتادر و ...، ۱۳۹۲: ۲).

گونه‌شناسی گزاره‌های شعری

فارابی با سه معیار قول شعری (= گفتار شعری = گزاره‌های شعری) را تقسیم می‌کند. آنچه در این تقسیم‌ها مسلم فرض شده کذب بودن گزاره‌های شعری است. دانشوران مسلمان بر آنند که هرچه شعر بتواند در کذب قوی‌تر باشد و از واقع دوری گزیند، لذت آن بیشتر خواهد شد. طوسی در *اساس الإقتباس* (۱۳۷۵: ۱/ ۴۲۶-۴۲۷) و تهانوی در *کشاف اصطلاحات الفنون* (۱۹۹۶: ۲/ ۱۴۲۹) به همین نکته اشاره کرده، زیباترین شعر را آن دانسته‌اند که دروغ‌ترین باشد. فارابی نیز از



www.SID.ir

Archive of SID

این قاعده مستثنی نیست. او نیز بر این باور است که شعر ترکیبی است برآمده از گزاره‌های کاذب. او در هر سه تقسیم زیر به این نکته اشاره دارد.

تقسیم نخست:

این تقسیم از واژه آغاز و به ترکیب آن با دیگر واژگان که قول جازم باشد ختم می‌شود. (فارابی، ۱۴۰۸آ: ۱/ ۴۹۳)

بر پایهٔ این تقسیم گزاره‌های شعری از آنجا که گفتار جازماند از موضوع، محمول و رابطه تشکیل می‌شوند. در نتیجه هویت معرفتی دارند و در روش‌شناسی علوم قابل بررسی‌اند. نیز چون ماهیت خبری دارند، در عرصه اطلاع‌رسانیْ داده شمرده می‌شوند، اما خلاف‌نما بودن‌شان سبب می‌شود ارزش معرفتی نداشته باشند. این گزاره‌ها از آن رو که کاذب‌اند و حتّی برخلاف گزاره‌های کاذب دسته اول، ذهن شنونده را به محاکیِ اِخبارشده رهنمون می‌شوند و نه خود واقع، به مراتب از واقعیت به دوراند. و روشن است، ذهن به میزانی که از واقع دور می‌شود، در فقدان معرفت فروتر می‌رود. در این تقسیم روشن نمی‌شود که گزاره‌های شعری در چه صنعتی کارآیی دارند. تنها به این اندازه کفایتْ که اقوال شعری معرفت‌بخش نیستند.

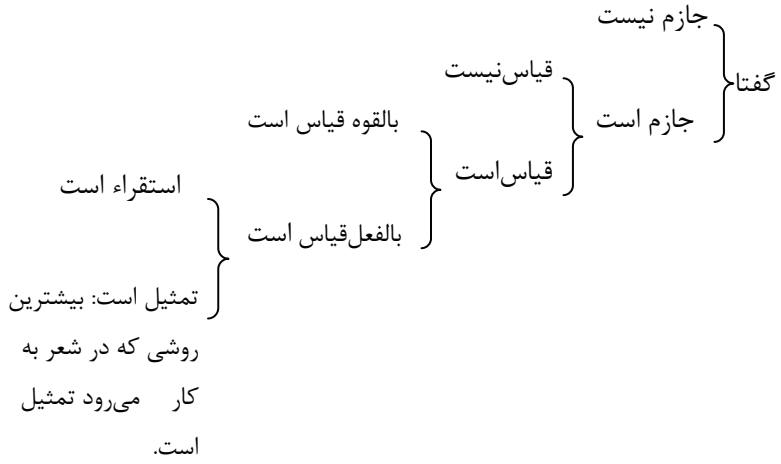
تقسیم دوم:

معیار تقسیم دوم شیوه ترکیب میان گزاره‌ها است. پس بر خلاف تقسیم نخست که از فردْ آغاز می‌کرد و به مرکب می‌رسید، این تقسیم از ترکیب فرودست (قضیه) شروع و به ترکیب فرادست (استدلال) می‌رسد. (همان: ۴۹۴)

بر پایه این تقسیم، شعر از روش تمثیل استفاده می‌کند. منطق‌دانان تمثیل را این‌گونه معرفی می‌کنند:

«تمثیل آن است که در آغاز دانسته شود وصفی برای یک جزئی وجود دارد، پس از آن، انسان آن وصف شیء را به جزئی دیگری که شبیه جزئی نخستین است انتقال دهد» (در این‌باره ر.ک فارابی، ۱۴۰۸: ۱/ ۱۴۲؛ نیز بهمنیار، ۱۳۷۵: ۱۸۹؛ نیز ساوی، ۱۹۹۳: ۲۱۲).

تمثیل نوعی استدلال است و استدلال بوم سفیدی است که قامت‌اش را به هر رنگی می‌توان آراست. خواه به گزاره صادق، خواه به گزاره کاذب. مهم آن است که قالب آن منطقا راست باشد. تنها باید مشخص باشد که نوع حرکت چگونه است؟ اگر از جزئی به جزئی است، تمثیلی است. شعر نیز که از همین قبیل است، پس جز تمثیل چه می‌تواند باشد؟ شاعر از یک ویژگی خاص (جزئی) به ویژگی خاص دیگر پل می‌زند. او قامت معشوق را به درخت کلی شبیه نمی‌سازد که معشوق با یک بوته بیابانی همْ قرین شود، بلکه به درخت سروی همانند می‌کند که هم خود و هم مخاطب تصویری از آن در ذهن دارند. افزون به اینکه کارگاه آفرینش شعر، قوه خیال است که صورت‌های محسوس در آنجا انبار می‌شوند و قوه متخیله با تجزیه و ترکیب میان آنها به آفرینش می‌پردازد. صورت‌های مخزون در خیال همه جزئی‌اند و از این حیث شعر نیز در قالب قیاسی، جز



www.SID.ir

Archive of SID

تمثیل حکم دیگری ندارد.

تقسیم سوم: (فارابی، ۱۴۰۸آ: ۱/ ۴۹۴)

فارابی این تقسیم را نیز بر معیار صدق و کذب گزاره‌ها چیده است، با این تفاوت که نشان می‌دهد هر کدام از اقسام در کدام صنعت قرار می‌یابند. بنابراین با تقسیم نخست متفاوت است. در تقسیم اولی تنها نشان داده شد که گزاره‌های شعری کاذب‌اند، اما در اینجا با یک گام به جلو جایگاه علمی آن‌ها نیز مشخص گشت.

در مجموع با سیر از إفراد به ترکیب و بررسی چگونگی گزاره شعری دانستیم: ۱) گزاره شعری کاذب است و خبر از واقع نمی‌دهد؛[۳] ۲) ترکیب قیاسی، گاه پذیرای مخیلات است و از این‌رو نامش را قیاس شعری و از نوع تمثیل باید خواند؛ ۳) قرارگاه گزاره شعری صنعت شعر است و از این حیث شعر هم‌چنانکه در ادبیات موضوع بررسی است، در منطق نیز به عنوان روش‌شناسی علوم جای مطالعه و کندوکاو دارد و جایگاه آن، صنعت شعر است.

گفتارها
- بالکل صادق‌اند ← متعلق به برهان‌اند.
- صدق آنها بیشتر از کذب‌شان است ← متعلق به جدل‌اند.
- صدق و کذب‌شان برابر است ← متعلق به خطابه‌اند.
- کذب آنها بیشتر از صدق‌شان است ← متعلق به سفسطه‌اند.
- بالکل کاذب‌اند ← متعلق به شعراند.

گونه‌های شعر بر مبنای تقسیم‌بندی یونانی

فارابی دوازده گونه شعر نام می‌برد که شناسایی برخی از آن‌ها به دشواری یافتن تاریخ فن شعر است. این قبیل اشعار در ترجمه‌های «فن شعر ارسطو» حتی ترجمهٔ متی بن یونس نام و نشانی ندارند؛ هر چند ابن‌سینا (۱۴۰۴ ب: ۲۹- ۳۱) به پیروی از فارابی و طوسی به پیروی از ابن‌سینا (انوار، ۱۳۷۵: ۲/ ۳۶۳) برخی از این نام‌ها را گاه با اندکی تغییرات آورده‌اند. فارابی خود مدعی است این انواع را در میان گفتارهای منسوب به ارسطو در صناعت شعر و نیز در میان کتاب‌های افرادی چون ثامسطیوس[۴] و دیگران دیده است (۱۴۰۸آ: ۱/ ۴۹۷). از شرح بر *بوطیقای* ثامسطیوس هم که به او نسبت داده‌اند (*دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، ذیل واژه تمیستیوس) معلوم نیست نسخه‌ای در دست باشد. بنابراین دست یافتن به معنای پاره‌ای از این انواع با دشواری روبرو می‌گردد. اما دست کم این را روشن می‌سازد که نسخه مورد مراجعه فارابی از *بوطیقای* ارسطو با نسخه‌ای که امروز در دست ما است تفاوت دارد. عناصری در نسخه فارابی بوده‌اند که نه در ترجمه عربی وجود دارند و نه در نسخه‌های دیگر «فن شعر».

با مطالعه انواعی که فارابی آورده و تطبیق آن‌ها بر نمونه‌های موجود در *بوطیقای* ارسطو و یا منابع دیگر درمی‌یابیم آنچه به فضای فکری فیلسوفان مسلمان انتقال یافته متفاوت از چیزی است که امروزه از کلمات ارسطو می‌فهمیم.[۵] در ذیل به همه موارد اشاره می‌کنیم:

۱. طراغوذیا: نوعی از شعر که وزن مشخصی دارد و چنان است که هر کس آن را بشنود یا بخواند، لذت می‌برد. در این شعر امور خیر و پسندیده یاد می‌شود تا مخاطب بدانها تحریک شود. حاکمان شهر را با این‌گونه شعری ستایش کنند و موسیقیدانان به آن، نزد پادشاهان آواز خوانند. نیز آن‌گاه که پادشاه ترک حیات گوید به این شعر نغماتی می‌افزایند تا برای پادشاه نوحه کنند (۱۴۰۸آ: ۱/ ۴۹۶).

فارابی در این که تراژدی حاوی وزن است به صواب رفته، با گفته ارسطو هماهنگ است. تراژدیْ وزن ثلاثی ایامبیک دارد؛ چرا که در آن به مرور مکالمه رواج یافته و اینْ با وزن ثلاثی، یعنی ایامبیک[۶]، مناسب‌تر است تا

www.SID.ir

Archive of SID

وزن رباعی که در سرودن شعر ساتیری[۷] به کار می‌برده‌اند (زرین‌کوب، ۱۳۴۳: ۳۳). این سخن نیز درست که است که تراژدی افراد بزرگ و جدی را که همان شهریاران و اشراف باشند تقلید می‌کند، اما این‌که لزوما پیش پادشاهان بدان آواز بخوانند درست نیست. این تلقی بیشتر در فضای فرهنگی عربی یا ایرانی می‌تواند رخ داده باشد. از مجموع عبارت فارابی می‌توان دریافت که او به شکل مبهم و کلیْ معنایی از تراژدی را فهمیده است، اما: ۱) توسعه ندادن آن با آنکه عمده فن شعر ارسطو را در بر دارد؛ و ۲) عدم بیان اجزائش به ویژه عنصر کاتارسیس که بیشترین توجه‌ها به سمت آن است، نشان می‌دهد حقیقت تراژدی از چشم فارابی دور مانده است. گر چه احتمال دارد فارابی با این عبارت خواسته باشد که به کاتارسیس هم اشاره‌ای بکند:

«یذکر فیه الخیر و الامور المحمودهٔ المحروض علیها» (۱۴۰۴آ: ۱/ ۴۹۶)

مراد از «المحروض علیها» شاید این باشد که با یادآوری امور نیکو، شنوندگان شعر نسبت به آن‌ها تحریک شوند؛ یعنی حرکت به سمت افعال خیر و داشتن صفات نیکو. این، حالت خامی از کاتارسیس است که محتملا مورد اشاره فارابی است.

۲. دیثرمبی: نوعی شعر است که وزن آن دو برابر وزن طراغوذیا است. در این شعر، خیر و اخلاق کلی پسندیده و فضائل انسانی یاد می‌شود. حاوی هیچ مدحی از پادشاه یا انسان معینی نیست، بلکه صرفاً بیانگر خیر کلی است (همان).

این توضیحی است که فارابی می‌آورد، لیکن دیتی‌رامب[۸] آوازی بوده که با آن در اعیاد باکوس، پروردگار شراب، تغنی می‌کرده‌اند. بعدها با توسعه این آواز هم، نوعی شعر با همین نام از آن پدید آورده‌اند. (زرین‌کوب، ۱۳۴۳: ۱۲۵) پس تفاوت این دو تعریفْ آشکار است.

۳. قوموذیا: وزن آن معلوم و مشخص و حاوی شرور است. به هجو مردم، اخلاق پست آنان و سیره ناپسندشان می‌پردازد. گاه می‌شود به این شعر نغمه‌هایی هم افزوده شود. یادکرد اخلاق پستی که انسان و حیوان در آن اشتراک دارند، به عهده این شعر است (۱۴۰۴آ: ۱/ ۴۹۶).

معنا کردن کمدی به هجو اختصاص به فارابی ندارد؛ چه، هم ابن‌رشد (۱۹۸۶: ۵۹) و هم طوسی (۱۳۷۵: ۱/ ۴۲۵) همین معنا را از کمدی فهمیده‌اند؛ گویا آنان در این کار متاثر از فارابی‌اند. در تلقی ابن‌رشد چون شعر از اشخاص محاکات می‌کند و آنان یا نیکوسرشت‌اند و یا زشت‌سیرت، پس دو گونه شعر ایجاد می‌شود:

۱) مدیح،

۲) هجو.

کار هجو محاکاتِ زشت‌سیرتان است با ابزار پست. پس در اینکه نخستین کمدی‌های برجا مانده با عنصر هجو و کلام زننده همراه شوند و کسانی با زننده‌ترین کلمات به تمسخر و ریشخند گرفته شوند، تفسیر فارابی و پیروان او درست می‌نماید. حتی تعریف ارسطو از کمدی نیز چنین است:

«کومدی، تقلید و محاکاتی است که از اطوار و اخلاق زشت، نه اینکه توصیف و تقلید بدترین صفات باشد، بلکه فقط تقلید و توصیف اعمال و اطوار شرم‌اوری است که موجب ریشخند و استهزاء می‌شود» (زرین‌کوب، ۱۳۴۳: ۳۱- ۳۵).

اما این همه آن چیزی نیست که از کمدی شناخته‌اند؛ چه، در برخی آراء کمدی مسائل روزمره و معاصر را مطرح کند و به زندگی عموم مردم و گرفتاری‌های آنان می‌پردازد. (داد، ۱۳۸۷: ۳۸۸- ۳۸۹)

۴. ایامبو: وزن این شعر نیز معلوم و محتوای آن ذکر گفتارهایی است که میان مردم مشهور است خواه خیر باشند یا شر. نمونه آن مثال‌هایی است که در میان مردم شهرت دارند. در پیکارها و جنگ‌ها، در غضب و سختی‌ها از این شعر استفاده می‌شود. (۱۴۰۴آ: ۱/ ۴۹۶)

فارابی ایامبو را وجه جامع خیر و شر فرض نموده، کاربرد آن را به جنگ اختصاص می‌دهد، لیکن گفته می‌شود ایامبوس[۹] غالبا در هجو به کار می‌رفته (زرین‌کوب، ۱۳۴۳: ۱۳۵) که فضایی سخره‌آمیز و غیرجدی دارد و این با فضای جنگ که جدی و خشن است سازگار نیست.

۵. دراماطا: دراماطا همان ایامبو است با این تفاوت که مثال‌ها و گفتارهای مشهور میان مجموعه مشخصی

www.SID.ir

Archive of SID

از انسان‌ها را یاد می‌کند (۱۴۰۴آ: ۱/ ۴۹۶).

محتمل است دراماطا از کلمه یونانی Drama به عربی برگردانده شده باشد. «درام در مفهوم کلّی، اثری است که به منظور نمایش نگارش می‌یابد و بازیگران روی صحنه و در برابر تماشاگران اجرا می‌نمایند اما به معنای دقیق کلمه اثری است تخیلی و جدی، با پایانی شاد یا غم‌انگیز، به نظم یا نثر که نوعا برای نمایش تألیف یافته و هدف آن نیز تصویر زندگی یا شخصت‌های افراد یا روایت داستانی است متضمن تضاد و تعارض» (رضایی، ۱۳۸۲: ۸۷). در دورهٔ باستان درام با مناسک گره‌خورگی کامل دارد، لیکن به مرور زمان از آن جدا می‌شود و اهداف دیگری غیر از اهداف آیینی برای خود می‌یابد: آیین باکیک بدون شک به دنبال افزایش زراعت و استمرار زندگی است و هدف آیینیْ بر درام آیسخولوس، اورستیا، تأثیر آشکاری دارد و به ملاحظات زیبایی‌شناختی و فکری آن غلبه دارد، اما کم‌کم این اهداف از همدیگر جدا می‌شوند و در همان دوره آیسخولوس، درام استقلال خود را به دست می‌آورد و به اهداف دیگری می‌اندیشد. برای ارسطو هدف درام لذت است و برای هوراسْ خوشحالی و تعلیم؛ و برای مولیر نیز هدف کمدیْ انسان‌های خوب را خنداندن است. در مجموع باید گفت که درام باستان نه شباهتی با سنت‌های شرقی دارد و نه با درام مدرن. (Encyclopedia Britannica، 1964: 334-333/7) با این توصیف و نیز تعریفی که پیشتر از ایامبوس آوردیم درام را باید بخشی از هر شعری دانست که سروده می‌شود، نه مفهومی در مقابل اشعار. پس باز هم تعریف فارابی را نادرست می‌یابیم.

۶. اینی: شعری که حاوی گفتارهای شادی‌بخش است. این گفتارها یا از فزونی خوبیشان در این شعر ظاهر می‌شوند و یا از فزونی شگفت‌انگیزیشان (۱۴۰۴آ: ۱/ ۴۹۶).

۷. دیقرامی: گونه‌ای شعر است که آن را اصحاب نوامیس (اصحاب قانون) به کار می‌برند تا در نفوس بشری ناپاک و یا ضعیف، امور ترسناکی را القاء کنند (همان).

۸. افیقی و ریطوری: نوعی از شعر که به امور سیاسی و قوانین اجتماعی می‌پردازد. کار آن یادکرد روش پادشاهان، رویدادهای آنان و ذکر روزگار ایشان است (همان). از این جهت که فارابی ریطوری را ویژه مناسبات اجتماعی قرار می‌دهد این گمان تقویت می‌شود که ریطوری، همان ریطوریقا باشد. ریطوریقا یا صنعت خطابه ابزاری است که کارگزاران با آن به اقناع جمهور می‌پردازند به این دلیل که عقول عمومی از درک برهانی عاجز است و در میان صناعات خمسْ کارگرتر از خطابه وجود ندارد (طوسی، ۱۳۷۵: ۱/ ۳۸۴).

۹. ساطوری: گونه‌ای شعر موزون است. موسیقی‌دانان آن را ساخته‌اند تا چهارپایان و به طور کلی حیوانات را به حرکاتی وادارند که سبب تعجب ببنندگان از این حرکات غیرطبیعی شود (۱۴۰۴آ: ۱/ ۴۹۶).

به رغم تصور فارابی، ساتیر نمایشی بوده که همسرایان آن را ساتیرها تشکیل می‌دادند. ساتیرها مخلوقات مست و شهوترانی بودند از ملازمان دیونیزوسْ که در مناطق وحشی زندگی می‌کردند (زرین‌کوب، ۱۳۴۳: ۱۳۵). این نوع شعر که در مفهوم تراژدی جای می‌گیرد گر چه درباره یک موضوع اسطوره‌ای نوشته می‌شده، نحوه برخورد نویسنده با آن موضوع به شکل تقلید تمسخرآمیز بوده است. (کات، ۱۳۸۵: ۳۳۸) با این وصف، در اینکه فارابی این شعر را برای به حرکت درآوردن چهارپایان انگاشته، به خطا رفته است. وی ساتیرهای وحشی را به خطا به حیوانات تشبیه کرده است.

۱۰. فیوموتا: گونه‌ای شعر که به توصیف اشعار دیگر می‌پردازد. شعرهای خوب و بد، شعرهای مستقیم و معوج در منظر این شعر قرار می‌گیرند. این نوع، هر شعری را خواه نیکو باشد یا زشت، به واقعیاتی همانند خودشان که نیک یا زشت باشند تشبیه می‌کند (۱۴۰۴آ: ۱/ ۴۹۶).

۱۱. ایفیجاناساوس: گونه‌ای دیگر از شعر که به دست دانشمندان علوم طبیعی و کسانی که در زیرشاخه‌های آن علم کاوش می‌کنند، ساخته شده است. این شعر در سنجش با دیگر اشعار، بیشترین فاصله را از واقعیت شعری دارد (همان).

به نظر می‌رسد این واژه مقلوبی از اسطوره «ایفی ژنی در آئولیس»[۱۰] بوده باشد که در گذر نسخه‌ها یا

www.SID.ir

Archive of SID

ترجمه‌های غلط به این شکل به دست فارابی رسیده است. این نمایشنامه از آثار اوریپید است و قربانی کردن ایفگنیا برای ایزدبانو آرتمیس را روایت می‌کند. (حسینی، ۱۳۸۱: ۱/ ۶۱۵) با این فرض هیچ نسبتی با آنچه فارابی گفته است، ندارد.

۱۲. اقوستقی: شعری ساخته شده به هدف آموزش دانشجویان موسیقی. جز این، فایده دیگری بر آن مترتّب نیست (۱۴۰۴آ: ۱/ ۴۹۷).

مواردی که ذیل آن‌ها توضیحی نیامد و به همان گفته فارابی بسند شد، آنهایی هستند که نمونه‌هایشان را نیافتیم.

تقسیم‌بندی شاعران

شاعران در نظر فارابی سه دسته‌اند:

نخست، کسانی که طبع شاعرانه دارند، اما شعر گفتن را فنی نیاموخته‌اند. اینان بر پایه طبع و نه فن، توانایی سرودن همه یا برخی از گونه‌های شعری را دارند. وی چون ایشان را ماهر نمی‌داند با عنوان «غیرمسلجس» از آنان یاد می‌کند:

«و آنان در حیقیقت غیرمسلجساند به خاطر آنکه کمال اندیشه و پایداری در صنعت شعر را ندارند». (۱۴۰۸آ: ۱/ ۴۹۷)

دوم، آنان که هستند که هم طبع شاعرانه دارند و هم به فنون شاعری دانایند. هیچ ویژگی و قانونی از چشم تیزبین‌شان فرو نمی‌ماند. هر گونه شعری را که آغاز کنند به نیکوترین صورت در تمثیل و تشبیه‌ها جاری می‌کنند. آناناند که به تحقیق باید «مسلجس[11] (= ماهران و خریطین فن)» نامیده شوند:

«و هولاء هم المستحقون اسم الشعراء المسجلسین» (همان)

سوم، شاعرانی که نه طبع شاعرانه دارند و نه فن شعری می‌دانند کار اینان صرفا تقلید از دو گروه نخستین است. به عقیده فارابی این گروه در مسیر خطا قرار گرفته‌اند.

ارزش شعر از دیدگاه فارابی

از دو جنبه می‌شود به شعر نگریست:

۱. جنبه معرفت‌شناختی

۱. ۱. از فضایی که فارابی در مقایسه با دیگر بخش‌های منطق به فن شعر اختصاص داده می‌توان فهمید که او – به عنوان یک منطق‌دان- شعر را در چه جایگاهی می‌دیده است. برخلاف بررسی مفصل او از فنونی چون قیاس و برهان، بررسی گسترده فن شعر را به دیگران وانهاده و نه فیلسوفان. به گفته او این شاعران‌اند که ابواب شعر را می‌کاوند و چیستی و چگونگی آن را مشخص می‌کنند (۱۴۰۸آ: ۱/ ۴۹۳). پس اگر قرار باشد حکیمان در صناعاتی چون قیاس یا برهان سخن گویند، از آن جهت که قوانین اندیشه را در دست بررسی دارند، به همه ابواب آن نظر می‌کنند، اما صنعت شعر را بدان روی که در مسیر اندیشه قرار ندارد، خلاصه برگزار نموده، بسند به معرفی اجمالی و بیان روس مطالب آن را مطلوب می‌دانند (همان). شاید همین دلیل سبب می‌شود تا فارابی حتّی کتاب‌های دوران خود درباره شعر را تورق نکند و یا در شرح کلام ارسطو به آنچه در خزینه ذهنش محفوظ بوده، اکتفا نماید.

۲. ۱. لحن گفتار وی هنگام مقایسه شعر و مغالطه به گونه‌ای است که گمان می‌کنیم شعر حتّی به اندازه مغالطه هم برای یک منطق‌دان ارزشمند نیست:

«إذ الحکیم لم یُکمِل القولَ فی صناعهٔ المغالطهٔ فضلا عن القول فی صناعهٔ الشّعر»[12] (همان).

تعبیری روشن‌تر از این بر فقدان ارزش معرفتی شعر؟

۳. ۱. نیز گذشت که فارابی گزاره شعری را نمونه‌ای از گزاره‌های بالکل کاذب دانست (همان: ۴۹۴). یا در جای دیگر روش شعری را تمثیلی شناخت و نه قیاسی و استقرایی که هر دو از جنبه معرفتی ارزشی بالاتر دارند. (همان). پس دیگر چه می‌توان گفت جز آنکه او به عنوان یک منطق‌دان، «شعر» را در پایین‌ترین درجه شناختی بداند و معتقد باشد راه معرفت از شعر نمی‌گذرد.

۴. ۱. او بر آن است که هر رفتار (= عمل) به یک نظر پشت‌گرم است. هر نظری هم، یا واقع‌نما است یا نیست. بسیاری از انسان‌ها پیرو نظرات عالمانهٔ واقع‌نما نیستند، بلکه از تخیلات و توهمات پیروی می‌کنند. آنان به

www.SID.ir

Archive of SID

گونه‌ای رفتار می‌کنند که گویی واقع را یافته‌اند، حال آنکه این‌گونه نیست و به مراتب از واقع به دورند (۱۴۰۸ب: ۱/ ۵۰۲). مراد فارابی از تخیلات، گزاره‌های مخیل است. گزاره‌های مخیل آن دسته از قضایا هستند که فاقد هر گونه فکر و اختیارند (ابن‌سینا، ۱۴۰۴ ب: ۲۴). ای بسا در برخی موارد هم دروغ باشند و شخص نیز به دروغ بودن آن‌ها واقف باشد (همو، ۱۳۶۰: ۵۵)، اما با این وصف تأثیری که روح و نفس از آن‌ها می‌گیرد به اندازه‌ای است که پس از شنیدن آن‌ها دچار حالت انقباض یا انبساط می‌شود (همو، ۱۴۰۴آ: ۶۳) و در این هنگام که راست یا دروغ بودن قضیه را جست‌وجو نمی‌کند. بنا به گفته فارابی:

«هدف از گفتارهای خیال‌انگیز آن است که شنونده را به سمت رفتاری که در آن چیزی خیالانده شده برانگیزاند خواه طلب آن باشد یا ترس از آن، خواه نزاع یا کراهت از آن باشد یا دیگر رفتارها اعم از بدی یا نیکی. این مساوی است که حقیقت همانگونه باشد که خیالانده شده یا نه». (۱۴۰۸ ب: ۱/ ۵۰۳)

بغدادی پس از اشاره به این نکته می‌آورد: مهم انفعال نفس و تاثیرپذیری از آن است که پس از شنیدن، به چیزی میل یا نفرت پیدا کند (۱۳۷۳: ۱/ ۲۰۷). مثلاً آنگاه که فرد بخشنده را به دریا تشبیه می‌کنند، اثری در روان شنونده ایجاد می‌شود که او را به سمت فرد بخشنده متمایل می‌سازد، با آنکه کذب بودن این سخن آشکار است.

دیدگاه فارابی و دیگر منطق‌دانان در این باب نه زیباشناختی است و نه کارکردشناختی، بلکه معرفت‌شناختی است. آنان بدان روی که روش دانش و نحوه رسیدن به واقع و حقیقت را دنبال می‌کنند، هنگام سنجش در می‌یابند که مخیلات دورترین فاصله با واقع را دارند. به همین دلیل از حیث معرفتی، کمترین ارزش را بدان عطا می‌کنند. فارابی هم اگر می‌گوید رفتار بسیاری از انسان‌ها ارزش معرفتی ندارد، سخن بر این مبنا استوار می‌کند؛ چه، عمده انسان‌ها وامدار تصدیق نیستند (۱۴۰۸ب: ۱/ ۵۰۲)، در حالی که تصدیق مطابقت اعتقاد ذهن با واقع (همو، ۱۴۰۸ج: ۱/ ۲۶۶) یا به عبارت دیگر ایجاد نسبتی است در ذهن میان موضوع و محمول که هر گاه با واقع سنجیده شود، تناظر کامل آن با واقع عیان می‌گردد (ابن‌سینا، ۱۴۰۵ ج: ۱۷). در مقابلْ تخییل صرفاً برانگیختن شنونده به طلب یا فرار از چیزی است، حتّی اگر به دروغ باشد (ابن‌حیّان، ۱۹۹۳: ۱۰۹).

۲. جنبه جایگاهی شعر در مدینه

۱. ۲. به واسطه دانش منطق

منطق، نخستین دانشی است که بایست پیش از هر دانش دیگر آموخت. فارابی و دیگران همه یک‌نظراند که منطق با ارائه قوانین اندیشه، راه تشخیص احکام درست از نادرست را نمایان می‌کند و عقل را از در افتادن به لغزشگاه‌های تفکر بازمی‌دارد. (ساوی، ۱۹۹۳: ۲۵) اکنون چه در موافقت با فارابی منطق را رئیس‌العلوم بدانیم (به گزارش شهرزوری، ۱۳۸۳: ۱/ ۴۵) و یا همچون ابن‌سینا ابزار علوم (خادم‌العلوم) ملقب‌اش کنیم (۱۳۲۶: ۱۱۶) با شناخت مدینه فارابی تصدیق خواهیم کرد که نخستین دانش کارگر در سیر اهالی مدینه به سمت سعادت منطق است و از این حیث می‌تواند زیرساخت علمی آنْ تلقی شود:

«صناعت منطق در هر یک از این صنعت‌های قیاسی [برهان، جدل، سفسطه، خطابه و شعر]، قوانین خاصی را ارائه می‌کند که با آن‌ها هر کدام از صنایع شکل می‌گیرند، نیز بدان قوانینْ آنچه را که در یک صنعت ارائه شده است به سنجش می‌کشاند تا دانسته شود که آیا موافق روش منطقی آمده است یا خیر». (فارابی، ۱۴۰۸د: ۱/ ۱۳)

پس با عنایت به اینکه «فن شعر» هم از اجزای منطق است و بخش پایانی آن را تشکیل می‌دهد (همان: ۱۲) به اندازه خود در ساخت مدینه اهمیّت دارد.

۲. ۲. به واسطه نسبتی که افراد مدینه در دسترسی به سعادت دارند

۱. ۲. ۲. سعادت غایة القصوایی است که مدینه فاضله به آن سمت روی دارد. با این فرض، کشف اینکه سعادت چیست و به چه راهی قابل دست‌یابی است، از عهده هر کسی برنمی‌آید. پس نیاز است آنان که راه نمی‌شناسند تحت تعلیم قرار گرفته، آموزش‌هایی ببینند

www.SID.ir

Archive of SID

که در کسب سعادت یاری‌شان دهد. از سوی دیگر هر کس را هم نشاید که معلم دیگران باشد. این لباسی است که تنها بر قامت فیلسوف یا همان پیامبر دوخته شده است (فارابی، ۱۴۲۱: ۸۶- ۸۷). نیز این را هم بیفزاییم که شناخت چیستی سعادت، مبادی موجودات و مراتب آنها و کیستی ریاست مدینه از دو راه امکان دارد: ۱) تصور و تعقل و ۲) تخیل. تصور بدین نحو که در نفس انسان ذوات آنها آنگونه که در حقیقت موجودند، حاصل شود و تخیل از طریق خیال، مثال یا اموری که محاکی آنها باشد. پس تا اینجا معلوم شد فیلسوف معلم انسان‌ها است و به دو طریق تصور و تخیل حقایق را به ایشان می‌آموزد.

۲. ۲. ۲. آنان که می‌توانند از راه تصور و تعقل حقایق را بشناسند چون به طریق برهان در شناخت حقیقت عادت دارند، فیلسوف از راه اختصاصی یعنی برهان ایشان را تعلیم می‌دهد. لیکن عموم مردم که از راه تخیل می‌آموزند و طریق برهان برایشان دشوار است، راه اشتراکی برایشان مناسب است. این راه جدل، خطابه و شعر را شامل می‌شود. هر کدام از این سه طریق، به فراخور حال عوام، مسیر آموزش و دست‌یابی‌شان به سعادت را هموار می‌سازد.

۳. ۲. ۲. فارابی مدینه را در پنج طبقه طراحی و نخستین طبقه آن را به حکیمان و اهل تعقل اختصاص می‌دهد. ایشان در امورات بزرگ و عام می‌اندیشند. مدینه هم مبتنی بر آراء ایشان اداره می‌شود. وی از اینان با نام «افاضل (برتران)» یاد می‌کند و از آنجایی که کلّی بر جزئی مقدم است و «افاضل» دارای اندیشه در قلمرو کلیات هستند، بر کسانی که به امور جزئی می‌اندیشند مقدم‌شان می‌دارد. در مرتبه دوم «ذوو الالسنه» یعنی زبان‌داران قرار می‌گیرند. این عنوان را باید به اصحاب فرهنگ و رسانه ترجمه کرد (۱۴۰۵: ۶۵). اصحاب فرهنگ و رسانه شامل خطیبان، اهل بلاغت، شاعران، موسیقی‌دانان، نویسندگان و نظایر ایشان می‌شود. همانگونه که آشکار است این گروه، بالاترین جایگاه را پس از حکیمان دارند. در حقیقت ارتباط میان حکیمان و گروه‌های بعدی از طریق اصحاب فرهنگ و رسانه برقرار می‌شود؛ چه، با درک درست اندیشه حکیمان از یک سو و قابلیت تبدیل معقول به محسوس از سوی دیگر مسیر آموزش گروه‌های بعدی را هموار می‌کنند. بنابراین وظیفه طبقه دوم و به تبع آنْ شاعران به جهت ارتباط میان مغز، یعنی حکیمان، و بدنه مدینه یعنی طبقات دیگر دشوار و در عین حال ارزشمندتر می‌گردد.

حال با توجه به سه نکته فوق شعر به صنعتی مدنی تبدیل می‌شود که نقشی فعال در ترویج اخلاق و سیاست به عهده می‌گیرد و از همین باب، راه فارابی با فیلسوفی چون افلاطون جدا می‌شود؛ چه، فارابی نه تنها شاعر را از مدینه بیرون نمی‌کند، بلکه جایگاهی حائز اهمیّت نیز به وی اعطا می‌کند.

جمع‌بندی

در این جستار دانستیم: ۱) شعر چیست و از چه اجزایی تشکیل می‌شود و ۲) هر کدام از اجزا به ویژه محاکات از دیدگاه یک منطق‌دان چه تعریفی دارد. لیکن به عنوان نتیجه کانونی این بررسی می‌توان چنین گفت:

شعر از دو زاویه با دو مبنای متفاوت مطالعه می‌شود:

یک بار با این رویکرد که ترکیبی است از واژگان. ترکیب واژگانی را هم ادیب می‌نگرد و هم منطق‌دان با این تفاوت که ادیب آن را از حیث ساختار و چگونگی ارتباط کلامی بین اجزاء جمله برای بیان مقصود به نحو بلیغ و فصیح بررسی می‌کند و منطق‌دانان از حیث واقع‌نمایی، فارغ از بلاغت و فصاحت. از دیدگاه منطقی یا یک ترکیب واقع‌نما هست یا نیست و با اغراض دیگری ترکیب یافته است. شعر در دسته دوم جای دارد. کار آن تخییل است و نه تصدیق و این دو در مقابل هم قرار دارند. ترکیبات شعری تصدیق به همراه ندارند و شاعر خواستار تصدیق شنونده نیست، بلکه به دنبال آن است که او را در فضای خیال‌انگیزی که طراحی نموده، وارد کند. با پیش کشیده شدن تخییل است که گستره بررسی شعر هم افزوده می‌شود و مباحث معرفت‌شناختی و نیز ساختاری آن به عنوان یک صنعت مطرح می‌گردد.

بار دیگر در فضای کلان انسانی به شعر نگاه می‌شود که کار یک فیلسوف است. هدف او اساساً طراحی نقش شاعر است. از این رهگذر تکلیف شعر نیز مشخص می‌شود. در چینش اصناف جامعه، فیلسوفْ جامعه را به پنج طبقه

www.SID.ir

Archive of SID

از اشرف به اخس تقسیم می‌کند و حکیمان را در مرتبه نخست و شاعران را در مرتبه دوم قرار می‌دهد. اینْ از بلندی مقام شاعران در نگره فارابی خبر می‌دهد؛ چرا که به عقیده او شهر روی به سعادت دارد. درک سعادت هم که برای همگان میسر نیست. تنها حکیمان‌اند که قادرند سعادت را به نحو تعقلی و تفکری دریابند. دیگران از راه تخییل می‌دانند سعادت چیست و چگونه قابل دست‌یابی است. در این هنگام صنف شاعران اهمیّت می‌یابد و رتبه دوم ساختار شهری را به خود اختصاص می‌دهد. شاعران با درک درست معقولات در گستره کلان و چیستی و چگونگی سعادت در گستره اخص، معقول را به محسوس تشبیه و عرش را بر بستر شهر می‌گسترانند. پس از این زاویه شعر اهمیّت ذاتی دارد و مقصود فیلسوف است، در حالی که از نگاه منطق‌دان معرفت که همانا برهان باشد در مسیر قرار دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای نمونه می‌توان به منابع زیر اشاره کرد: ۱. الفت کمال الروبی، نظریهٔ الشعر عند فلاسفهٔ المسلمین (من الکندی حتی ابن‌رشد)، ترجمه: رمسیس یونان، بیروت: انتشارات دارالتنویر، ۲۰۰۷م؛ ۲. زرقانی، سیدمهدی، بوطیقای کلاسیک، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۹۱ش، چاپ اول.

۲. بدوی، عبدالرحمن، فن الشّعر: مع الترجمهٔ العربیهٔ القدیمهٔ و شروح الفارابی و ابن‌سینا و ابن‌رشد، مترجم: عبدالرحمن بدوی، بیروت: دارالثقافة، ۱۹۷۳م.

۳. این‌که صدق و کذب در این‌گونه از گزاره‌ها به چه معنا است و چگونه می‌توانند از حقیقت اخبار کنند به فصل دیگر موکول می‌شود.

۴. نام اصلی آن تمیستیوس (Themistus) است که در منابع اسلامی از وی با نام ثامسطیوس یاد می‌شود. (ر.ک دایرهٔ المعارف بزرگ اسلامی، ذیل واژه ثامستیوس).

۵. برای مثال سهیل افنان در مقدمه خود بر «فن شعر ارسطو» می‌آورد: «معلم ثانی مانند گزارندگان اسلامی دیگر، درنایفته ترگودیا نمایش است نه مدیح: «اما طراغوذیا فهو نوع من الشّعر له وزن معلوم یلتذ به کل من سمعه من النّاس او تلاه، یذکر فیه الخیر و الامور المحمودة». (۱۳۸۸: ۶۴).

۶. ایامبیک یک وزن یا سلسله‌ای از اوزان است که همواره یا اغلب اوقات از گامی تشکیل می‌شود که iamb (هجا) یا iambus (⏑–) گفته می‌شود. این گام را با یک نام ترکیبی توصیف می‌کردند که مرکّب از اعداد یونانی و واژه metrone بود که یک گروه دو هجایی را نشان می‌داد. (Encyclopedia of Britannica, Iambic) گام وزنی که شامل دو سیلاب باشد، نخست آن‌ها بی‌تکیه و دیگر با تکیه یا در بیان کلاسیک اولی کوتاه و دومی بلند. اندازه وزنی را که هجا (iamb) را به کار گیرد ایامبیک خوانده می‌شود. ایامب اندازه وزنی غالب در زبان انگلیسی است. در میان شاعران یونان آریسخولوس قرن ۷ قبل از میلاد، و در میان نویسندگان رومی کاتولوس، هوراس و مارتیال از وزن ایامبیک شعر می‌ساختند (Encyclopedia, Iamb).

۷. ساتیر از جنبه ادبی می‌تواند این‌گونه تعریف شود: بیان خوشی یا تنفر تحریک شده توسط امر خنده‌آور یا ناپسند در واژگانی کامل. (Encyclopedia of Britannica, Satire) نمایش‌های ساتیریک منسوب است به ساتیرها Satyres (–ساتورها) که خدمتکاران دیونیزوس (باکوس) بوده‌اند و این نمایش‌ها، بازی‌های خنده‌داری بود که بازیگران با رقص و ساز در حالی که لباس ساتیرها پوشیده بودند در ستایش دیونیزوس (باکوس) می‌خواندند و ساتیر موجودی بود افسانه‌ای که پاهای بز داشت (زرّین‌کوب، ۱۳۴۳: ۱۳۵).

8. Dithyrambos

9. Iambos

10. Iphigenia in Aulis

۱۱. «مسلجس» اسم فاعل و از ماده «سولوجیسموس» ساخته شده است. «سولوجیسموس» معرب کلمه «syllogism» به معنای قیاس است که منطقیان آغازین در کلام خود گاه به جای قیاس آن را به کار می‌بردند. برای نمونه بنگرید به: (ابن‌باجه، تعلیقات «کلامه فی القیاس»، در (المنطقیات للفارابی)، ۱۴۰۹: ۳/ ۲۱۲) و نیز (بغدادی، ۱۳۷۳: ۱/ ۱۱۵).

۱۲. حکیم گفتار را در صناعت منطق تمام نمی‌کند تا چه رسد به گفت‌وگو درباره شعر.

کتابنامه

ابهری، اثیرالدین (۱۲۷۸ق)، المنطق فن هدایهٔالحکمهٔ، مصر، مطبعهٔ المکتبهٔ الحربیهٔ السطانیهٔ

ابن‌باجه، محمد بن یحیی (۱۴۰۹ق)، تعلیقات در (المنطقیات للفارابی)، ج ۳، تحقیق: محمدتقی دانش‌پژوه، قم: مکتبهٔ آیهٔالله مرعشی نجفی.

ابن‌سهلان ساوی (۱۹۹۳م)، البصائر النصیریهٔ فی علم المنطق، تعلیقات: محمد عبده، بیروت: دارالفکر البنانی.

www.SID.ir

Archive of SID

ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۲۶ق)، تسع رسائل، دارالعرب، قاهره.
ـــــــــ (۱۴۰۴ق) آ، شفا (البرهان)، تصدیر: طه حسین پاشا، مراجعه: ابراهیم مدکور، قم: مکتبهٔ آیةالله مرعشی نجفی.
ـــــــــ (۱۴۰۴ق) ب، شفا (الشّعر)، تحقیق: عبدالرحمن بدوی، قم: مکتبهٔ آیةالله مرعشی نجفی
ـــــــــ (۱۴۰۴ق) ج، شفا (المدخل)، تصدیر: طه حسین پاشا، مراجعه: ابراهیم مدکور، قم: مکتبهٔ آیةالله مرعشی نجفی
ـــــــــ (۱۳۶۰ش)، دانشنامه علائی، تصحیح: احمد خراسانی، تهران: کتابخانه فارابی.
ابن‌حیّان، جابر (۱۹۹۳م)، الحدود در رسائل منطقیهٔ فی الحدود و الرسوم، تصحیح عبدالامیر الاعسم، بیروت: دارالمناهل
افنان، سهیل محسن (۱۳۸۸ش)، دربارهٔ هنر شعر، تهران: حکمت.
انوار، عبدالله (۱۳۷۵ش)، تعلیقه بر أساس الإقتباس، ج ۲، تهران: نشر مرکز.
بغدادی، هبةالله (۱۳۷۳ش)، المعتبر فی الحکمهٔ، ج ۱، تصحیح: فتحعلی اکبری، اصفهان: دانشگاه اصفهان.
بهمنیار بن مرزبان (۱۳۷۵ش) التحصیل، تصحیح: مرتضی مطهری، چ دوم، تهران: دانشگاه تهران.
تهانوی، محمد اعلی بن علی (۱۹۹۶م)، کشاف اصطلاحات الفنون و العلوم، ج ۲، ویراستار: رفیق عجم، بیروت: مکتبةلبنان ناشرون.
حسینی، سیدرضا و هیئت علمی (۱۳۸۱ش)، فرهنگ آثار، ج ۱، تهران: سروش.
حلی، یوسف ابن مطهر (۱۳۷۱ش)، الجوهر النضید، چ پنجم، قم: انتشارات بیدار.
داد، سیما (۱۳۸۷ش)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چ چهارم، تهران: انتشارات مروارید.
رضایی، عربعلی (۱۳۸۲ش)، واژگان توصیفی ادبیات: انگلیسی- فارسی، چ اول، تهران: فرهنگ معاصر.
رضایی هفتادر، غلامعباس، نامداری، ابراهیم، احمدی، علی‌اکبر (۱۳۹۲ش)، «آشنایی‌زدایی و نقش آن در خلق شعر»، ادب عربی، شمارهٔ ۲.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۴۳ش)، فن شعر، چ دوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر.
سهلان ساوی، (۱۹۹۳م)، زین‌الدّین، البصائر النصیریهٔ فی علم المنطق، چ اول، تحقیق: رفیق العجم، بیروت: دارالفکر البنانی.
شهرزوری، محمد بن محمود (۱۳۸۳- ۱۳۸۵ش) رسائل الشّجرهٔ الإلهیّهٔ فی علوم الربّانیّهٔ، ج ۱، تهران: مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.
طوسی، نصیرالدین محمد (۱۳۷۵ش)، أساس الإقتباس، تعلقیه: سیدعبدالله انوار، تهران: نشر مرکز.
فارابی، محمد بن محمد (۱۴۰۸ق) آ، قوانین صناعهٔ الشعراء در (المنطقیات للفارابی)، ج ۱، تحقیق: محمدتقی دانش‌پژوه، قم: مکتبهٔ آیةالله مرعشی نجفی.
ـــــــــ (۱۴۰۸ق) ب، کتاب الشّعر در (المنطقیات للفارابی)، ج ۱، تحقیق: محمدتقی دانش‌پژوه، قم: مکتبهٔ آیةالله مرعشی نجفی.
ـــــــــ (۱۴۰۸ق) ج، برهان در (المنطقیات للفارابی)، ج ۱، تحقیق: محمدتقی دانش‌پژوه، قم: مکتبهٔ آیةالله مرعشی نجفی.
ـــــــــ (۱۴۰۸ق) د، توطئهٔ فی المنطق در (المنطقیات للفارابی)، ج ۱، تحقیق: محمدتقی دانش‌پژوه، قم: مکتبهٔ آیةالله مرعشی نجفی.
ـــــــــ (۱۴۰۵ق)، فصول منتزعهٔ، چ دوم، تحقیق: دکتر فوزی نجار، تهران: المکتبهٔ الزهراء.
ـــــــــ (۱۴۲۱ق)، کتاب السیاسهٔ المدنیهٔ، تقدیم و شرح: علی بوملحم، بیروت: دار و مکتبهٔ الهلال.
کات، یان (۱۳۸۵ش)، تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان (تناول خدایان)، ترجمه: داود دانشور- منصور براهیمی، تهران: انتشارات سمت.

Encyclopaedia Britannica: a new survey of universal knowledge.- Chicago; London; Toronto: Encyclopedia Britannica ,.Inc, c1964/ V7- pp 333-334

www.SID.ir