

بررسی تطبیقی نظریه شعری محمدتقی بهار و ابراهیم عبدالقادر المازنی

ابراهیم محمدی*

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند

حبیب‌الله عباسی

استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی

نعیمه غفارپور صدیقی

دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات تطبیقی، دانشگاه بیرجند

چکیده

محمدتقی بهار (ملک‌الشعرا) و ابراهیم عبدالقادر المازنی در عصری که ستیز میان سنت و تجدد در تمام جنبه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ایران و مصر جریان داشت، به بیان نظریه شعری خود پرداختند. هر دو از اعضای تأثیرگذار جنبش‌های ادبی برجسته (انجمن دانشکده در ایران و جماعت دیوان در مصر) بودند که در تبیین نظریه شعری و جنبشی که به آن تعلق داشتند، نقش ایفا کردند. این جستار که می‌تواند زمینه مقایسه دو جریان ادبی را در دو کشور فراهم کند، به مقایسه نظریه شعری بهار و المازنی می‌پردازد و چرایی موفقیت یکی و شکست دیگری یا دست‌کم کندی و تندی آن‌ها را تبیین می‌کند. نگارندگان تعریف شعر، نقش شاعر و جایگاه مخاطب در خلق شعر و معنای آن را از آثار بهار و المازنی استخراج و طبقه‌بندی کرده و با رویکردی تطبیقی، نظریه شعری آن‌ها را تبیین کرده و نشان داده‌اند که این دو شاعر بیشتر

* نویسنده مسئول: emohammadi@birjand.ac.ir

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۹/۳

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۳/۴

به کارکرد شعر نظر داشته‌اند تا به جنبه‌های ساختاری آن. رویکرد بهار به شعر درون‌گرایانه است و رویکرد المازنی برون‌گرایانه. همچنین، نقش ترجمه آثار ادبی اروپا و نیز تأثیرپذیری از مکتب‌های ادبی غرب در نظریه شعری المازنی آشکار است. در مجموع، می‌توان گفت بهار به سنت پایبندتر است و المازنی بیشتر رو سوی آینده و تجدد دارد.

واژه‌های کلیدی: نظریه شعری، سنت و تجدد ادبی، شعر معاصر فارسی و عربی، محمدتقی بهار، ابراهیم عبدالقادر المازنی.

۱. مقدمه

میان سخن علمی و سخن شاعرانه تفاوت است. مبنای سخن علمی دانش و پژوهش نویسنده است و حاصل آن نشان‌دهنده شیوه تفکر صاحب اثر؛ حال آنکه سخن شاعرانه بر بنیان عاطفه و فن شاعر تصنیف می‌شود و به‌طور قطع نمی‌توان گفت مواضع فکری خالقش را نشان می‌دهد. الیوت^۱ درباره اعتقاد در شعر می‌گوید شاعر و مخاطب ملزم نیستند به اندیشه‌هایی که در شعر گنجانده شده است، معتقد باشند (اشمیت، ۱۳۸۶: ۱۴۸). نظریه شعری یا بوطیقا که با توجه به معنای ریشه‌شناختی‌اش «به‌مثابه نامی بر هر چیزی است که به امر آفرینش یا تألیف آثاری مربوط می‌شود که هم جوهرشان زبان است و هم ابزارشان» (تودروف، ۱۳۸۲: ۲۱)، به‌طور مستقیم با خود آثار شعری به‌لحاظ محتوا و مفهوم کاری ندارد؛ بلکه با در نظر گرفتن همین ویژگی‌ها به طبقه‌بندی آن‌ها می‌پردازد. تودروف^۲ در *بوطیقای ساختارگرا* دو گونه نگرش درباره نظریه شعری مطرح می‌کند: در نگرش اول، خود متن ادبی به‌عنوان موضوع شناخت بررسی می‌شود و در نگرش دوم، هر متن معینی نمودی از یک ساختار مجرد انگاشته می‌شود (۱۳۸۲: ۱۵). در نگرش نخست موضوع نهایی، خود اثر ادبی است و می‌توان از آن به تأویل یاد کرد؛ اما در نگرش دوم هدف، بنای قوانین عامی است که متن فرآورده آن است. در نگرش اخیر، خود اثر ادبی موضوع بوطیقا نیست. آنچه بوطیقا بررسی می‌کند، ویژگی‌های سخن ادبی و ادبیت متن است؛ خصوصیت مجردی که یک پدیده را ادبی یا غیرادبی می‌کند (همان، ۱۵-۲۱). البته، تعریف‌هایی که از ادبیات بیان شده، از دو منظر دیگر نیز قابل بررسی است: برخی از آن‌ها کارکردی‌اند و برخی دیگر

ساختاری. تفاوت این دو منظر در دیدگاه است نه در موضوع. برداشت کارکردی همان برداشتی است که این موجودیت را عنصری متعلق به نظامی گسترده‌تر و براساس کاری که در آن انجام می‌دهد تلقی می‌کند. اگر طبق برداشت دوم ادبیات را مفهومی ساختاری بدانیم، باید کارکرد عناصر تشکیل‌دهنده آن را تبیین کنیم؛ زیرا ساختار از کارکردهای گوناگونی تشکیل شده است و کارکردها مولد ساختارند (تودروف، ۱۳۸۷: ۱۱-۱۲).

در مقاله حاضر بر مبنای این دو نگرش، نظریه شعری بهار و المازنی، آن‌هم فقط در مرحله نظر و نظریه‌پردازی نه در عمل (و در شعر ایشان) بررسی می‌شود. البته، نگارندگان در تحلیل آرای این دو هم‌زمان به این نکته مهم نیز توجه دارند که برخی از نظریه‌های شعری برون‌گرا هستند و برخی دیگر درون‌گرا. نظریه‌هایی که مبنای برون‌گرایانه دارند مدعی‌اند که تمام معیارهای لازم و کافی برای اینکه حکم شعر بودن در مورد اثری صدق کند عبارت‌اند از: ویژگی‌های نحوی، معنایی و ساختاری خود متن و به هیچ شناختی در مورد نیت‌های درونی شاعر و واکنش‌های درونی خواننده نیاز نیست. گرایش دیگر که درون‌گراست و از لحاظ تاریخی با رمانتیسم و تأکیدش بر مواهب خاص هنرمند خلّاق در ارتباط است، «تصمیم‌گیری درباره ادبی بودن و از جمله شعر بودن یا نبودن اثر را به مؤلف واگذار می‌کند» (اسکیلاس، ۱۳۸۷: ۸۱-۸۷).

دورانی که بهار و المازنی در آن می‌زیستند، روزگار شگفت‌دیگر شدن و تلاش برای دگرگونه اندیشیدن و زیستن دو ملت ایران و مصر بود. هر دو ملت مراحل پس از یک تحول انقلابی را می‌گذراندند و تجربه‌های مشترکی داشتند. آشنایی با غرب و ترجمه آثار غربی، به‌ویژه آثار رمانتیک نمونه‌ای از این تجربه‌های مشترک بود. ایران و مصر آن روزگار خسته از واپس‌ماندگی‌های بسیار سیاسی، اجتماعی و البته ادبی، در آستانه تحولات عظیم و بنیادینی قرار داشتند که همه‌چیز از جمله ادبیات و شعر و تعریف آن را به‌سوی دگرگونی می‌برد. خود این دوره - البته در هر دو سرزمین - دوره میانه‌ای است که دل درگرو برخی سنت‌ها دارد و بسیار شیفته دگرگون کردن برخی دیگر و ورود به جهان مدرن است؛ روزگاری که در ایران و مصر جدال سنت و تجدد بر همه‌چیز سایه افکنده است. بهار و المازنی دو شخصیت برجسته این روزگار ویژه

هستند که هر دو در یک تشکل ادبی (انجمن دانشکده و جماعت دیوان) که داعیه تجدد داشت، فعالیت می‌کردند. عرصه فعالیت این دو نفر شبیه به هم و در بعضی جهات از لحاظ بنیان فکری متفاوت بود. اما نکته درخور توجه در انتخاب آن‌ها برای پژوهش حاضر این است که هر دو در حوزه شعر نظریه‌پردازی کرده‌اند. بی‌تردید، نمی‌توان نقش ترجمه را در هر دو قلمرو ادبی فارسی و عربی این دوران انکار کرد. همان‌طور که استاد شفیعی کدکنی در *با چراغ و آینه* (۲۴۳-۲۵۰ و ۲۹۹-۳۰۴)، احمد کریمی حکاک در *طلیعه تجدد در شعر فارسی* (۲۵۷-۳۳۱) و دیگر صاحب‌نظران اشاره کرده‌اند، برخی از این شکوفایی‌ها محصول ترجمه است و نقش ترجمه را می‌توان در چگونگی نظریه‌پردازی هم مشاهده کرد.

محمدتقی بهار (۱۲۶۵-۱۳۳۰ش)، منتقد و نظریه‌پرداز و شاعر ایرانی، در *مجله دانشکده* در سال ۱۲۹۷ش / ۱۹۱۸م (روزگاری که ایران از لحاظ سیاسی شرایط ویژه‌ای داشت، مشروطه و مشروطه‌خواهی اندک رمقی داشت و هنوز عصر رضاخانی فرانسیده بود) در دو شماره مقاله‌ای با عنوان «شعر خوب» نوشت و در آن شعر را تعریف کرد و عوامل مؤثر بر خوب بودن آن را برشمرد.

ابراهیم عبدالقادر المازنی (۱۸۹۰-۱۹۴۹م) - یکی از اعضای جماعت دیوان، منتقد و روزنامه‌نگار، داستان‌نویس و شاعر مصری - در سال ۱۲۹۴ش / ۱۹۱۵م کتابی با عنوان *الشعر، غایاته و وسائله* نوشت که حاوی نظریات تحلیلی و انتقادی او در مورد تعریف شعر و عناصر مؤثر بر آن است. او که مترجم آثار ادبی اروپایی به عربی بود، کتابش را در دورانی نوشت که نهضت ترجمه در مصر شکوفا شده بود. تألیف این کتاب محصول روزگاری است که فرصتی ایجاد شده بود تا مصریان عقلانیت و ادبیات اروپایی را بگیرند.

این پژوهش با نگاه به دیدگاه‌ها و آرای نظری این دو پژوهشگر (بهار و المازنی) نگاشته شده است و بررسی شعرهای آن‌ها در این زمینه در حوزه این پژوهش نیست. هدف از این نوع نگاه به مقوله نظریه‌پردازی، اصالت دادن به متون نظری در جایگاه ویژه خود است. شاید همین توجه خاص به نظریه در شکل رسمی خود ضعف‌های ادبیات ما و عرب را در این حوزه برجسته‌تر کند تا با به‌کار گرفتن حاصل پژوهش،

ادبیات امروز خود را از لحاظ نظریه پردازی غنی تر کنیم. در دوران مورد مطالعه این پژوهش، ادبیات فارسی و عربی چنان که باید، وارد حوزه نظریه پردازی صرف نشده اند و به همین دلیل، برخی آرای نظری در شعر بازتاب یافته است. در این جستار، متون نظری را بررسی کرده ایم تا به میزان استقلال این حوزه در آن دوران پی ببریم. از سوی دیگر، این بررسی می تواند نمایی کلی از نگاه به شعر در دوره ای خاص از تاریخ ادبیات فارسی و عربی (ایران و مصر) نشان دهد. این دوره به لحاظ تاریخی در مرز سنت و تجدید قرار دارد و داعیه داران نامی آن دوران نه به طور کامل سنتی اند و نه کاملاً متجدد؛ بلکه به هر دو سو گرایش دارند. نظریه پردازی درباره موضوع هایی مثل شعر در این دوران توجه برانگیز است؛ زیرا یک حالت گذار دارد و مراحل اولیه انقلاب ادبی را نشان می دهد. نظریه شعری ای که محصول این دوران است، ممکن است دچار تناقض شود و گرایش های ناهمسو در آن دیده شود. همین دوسویه بودن از استواری این تحلیل ها می کاهد و متن را دچار چندگانگی می کند؛ اما بی شک بر دوران پس از خود تأثیر بسزایی دارد و شاید راهگشای آیندگان باشد.

۲. پیشینه و روش تحقیق

ایرج پارسى نژاد در *بهار و نقد ادبی* (۱۳۸۹) به جمع آوری خلاصه فعالیت های نقدی و نظری بهار و در بعضی موارد به تحلیل برخی آرای او پرداخته است. در کتاب دوجلدی *بهار و ادب فارسی* (۱۳۸۲) از محمد گلبن نیز تمام آثار پراکنده بهار جمع آوری شده است. در کتاب *پیشگامان نقد ادبی در ایران* (۱۳۸۰) از محمد دهقانی هم در بخش تجدید، به برخی منتقدان و آرای ایشان از جمله بهار اشاره شده است. درباره المازنی و آرای نقدی و نظری اش نیز در کتاب های مختلف مطالبی نوشته شده است؛ از جمله حمدی السکوت و مارسدن چونز در *أعلام الأدب المعاصر فی مصر* به معرفی المازنی و نیز کتاب شناسی او پرداخته اند. از آنجا که در نوشتار المازنی طنز جایگاه ویژه ای دارد، کتابی نیز در همین موضوع با عنوان *السخریه فی أدب المازنی* (۱۹۸۲) به قلم دکتر حامد عبده الهوال منتشر شده است. اما تاکنون در اثر پژوهشی مستقلی به مقایسه آرای این دو و تبیین نظریه شعری دو تن از بزرگان روزگاری که

طبیعه تجدد در ادبیات فارسی و عربی به‌شمار می‌آید، پرداخته نشده است. در این پژوهش، پس از استخراج و طبقه‌بندی آرای این دو درمورد سه‌گانه (مثلث) نظریه شعری، به تحلیل تطبیقی دیدگاهشان، و در پایان به شباهت‌ها و تفاوت‌هایشان پرداخته شده است.

۳. شعر چیست؟

وقتی اثری هنری خلق می‌شود، سه‌گانه‌ای از متن، خالق و مخاطب پدید می‌آید. در هر دوره زمانی به یکی از این سه ضلع بیشتر توجه شده است. هرکدام از این رویکردها حاصل اندیشه‌ای است که بر جامعه و ذهن تحلیلگر و حتی منظومه فکری خالق و مخاطب چیرگی دارد.



بهار در ابتدای مقاله «شعر خوب» درصدد است برای شعر خوب ملاکی معرفی کند. از این رو، به تعریف شعر می‌پردازد و پس از اشاره به عوامل تأثیرگذار در خوبی یا بدی آن، شعر را نتیجه عواطف و انفعالات و احساسات رقیق انسان حساس متفکر می‌داند (بهار، ۱۳۷۰: ۲۸۴). از این تعریف چنین برمی‌آید که بهار به خالق شعر بیش از سایر عناصر مؤثر بر آن اهمیت می‌دهد. در نظر او، این خود شعر نیست که صاحب اصالت است؛ بلکه احساس و عاطفه درون شعر است که بسیار اهمیت دارد. او در بررسی شعر بیشتر توجه خود را به شاعر معطوف کرده و به ساختار و شکل شعر اشاره‌ای نکرده است. به عبارتی، او «علی‌رغم داشتن چنین دیدگاهی، هنوز قائل به تفکیک صورت و محتوای آثار ادبی است و به تلقی ارگانیک از اثر ادبی که از دستاوردهای مهم رمانتیسم اروپایی است، دست نیافته است.» (جعفری، ۱۳۸۶: ۱۸۷). در وهله بعدی به محتوای شعر توجه کرده و معتقد است شاعر باید در بیان محتوا به عمومیت آن در بین مردم توجه کند. در نظر بهار، شعر عمومی محل بیان احساس‌های شخصی شاعر نیست و شاعر نباید «من» شخصی‌اش را وارد شعر کند. او گونه‌ای دیگر

از شعر را هم نام برده است که به آن شعر خصوصی می‌گوید و به ظاهر، مقصودش از چنین تعبیری همان احساس‌های شخصی شاعر است که باید در خلوت و برای خواص گفته و خوانده شود. این رویکرد بهار نشان می‌دهد او بیشتر شعر را ابزاری برای انتقال معنا می‌داند و به جنبه‌های زبانی شعر چندان توجهی ندارد. چنان‌که از اشاره‌های او برمی‌آید، محتوای شعر اهمیت دارد و باید به‌گونه‌ای باشد که بتوان آن را ترجمه کرد. درحالی که به‌باور برخی پژوهشگران:

آنچه مزه شعر و سخن به‌شمار می‌آید، از همین لایه‌های زیرین و ژرف معنایی و احساسی برمی‌خیزد که حاصل تجربه‌های دیرینه زندگی است که در زبان باز یافته است و [...] تنها اهل زبان آن را چنان‌که باید درمی‌یابند و بیگانگان را راهی به دریافت آن نیست (آشوری، ۱۳۸۰: ۱۸).

بهار بارها گفته است که شعر خوب باید ترجمه‌پذیر باشد. بنابراین، احساس شعر باید جنبه عمومی داشته باشد تا برای همه قابل فهم باشد. اگر شاعر از احساسی خصوصی و یا احساسی ملی که برای سایر ملت‌ها شناخته‌شده نیست صحبت کند، شعرش امکان ترجمه را از دست می‌دهد و در تقسیم‌بندی بهار از حوزه شعر خوب خارج می‌شود؛ حال اینکه خوب ترجمه‌شدن در نقد ادبی امروز خصلت نوشته‌های ساده‌ای است که در قلمرو نثر هستند. در این دیدگاه، ترجمه‌پذیر بودن، حسن شعر نیست (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۲۱).^۳ تأکید بسیار بهار بر ترجمه‌پذیری شعر کم‌توجهی او را به زبان شعر و بازی‌های زبانی و همچنین ظهور هویت ملی در زبان شعر نشان می‌دهد. او که بسیار بر محتوا متمرکز است، در قسمتی از همین مقاله بیان می‌کند که محتوا باید به‌گونه‌ای باشد که اگر زبان ایرانی عوض شد، بتوان شعرها را ترجمه و به زبان جدید منتقل کرد. به‌باور او، «روزی که زبان ایرانی تغییر کند و اصطلاحات سعدی کهنه شود، آن روز بوستان به آن زبان ترجمه شده ولی قسمت غالب غزلیات او به حال خود خواهند ماند.» (بهار، ۱۳۷۰: ۳۵۴). نگاه بهار به شعر جهانی است و مرزی برای آن نمی‌شناسد. این نوع نگرش ذهنیت مسالمت‌آمیز بهار به شعر و در حالت کلی به ادبیات را می‌نمایاند؛ اما چیزی که بهار از آن غفلت کرده، ظهور شاعرانگی شعر در عرصه زبان و تخیل نهفته در کلام شاعر است. بهار درباره درون‌مایه احساسی شعر

خوب هم چنین نظری دارد: «شعر خوب باید حاکی از پسندیده‌ترین اخلاق، قوی‌ترین احساسات و لطیف‌ترین سلیقه‌ها باشد تا هرچه این صفات در آن شدیدتر و عمومی‌تر شود آن شعر عمومی‌تر و دیرپای‌تر گردد.» (۱۳۷۰: ۲۹۰). این بخش از نظر بهار به آرای کلاسیک‌ها شبیه است که «بیشتر ایدئالیست هستند؛ یعنی در هنر می‌خواهند فقط زیبایی و خوبی را شرح و بیان کنند.» (سیدحسینی، ۱۳۷۱: ۱۷۸). البته، او در تمام آرای خود به اندیشه‌های کلاسیک‌ها پایبند نیست و گاه گرایش‌های رمانتیک دارد؛ اما این گرایش به این معنا نیست که بهار نظریه‌پردازی رمانتیک است. «ادبیات فرنگ و آرای ادبا و دانشمندان آن دیار بیش از آنکه بهار را مستقیماً تحت تأثیر قرار داده باشند، به او الهام داده‌اند تا ادبیات را با اشراف بیشتر و از زوایای تازه‌تر بنگرد.» (دهقانی، ۱۳۸۰: ۱۴۷). به‌طور کلی، «بهار درباب شعر کاملاً سنتگراست؛ به این معنا که نمی‌خواهد آن بنایی را که گذشتگان ساخته‌اند ویران کند یا در آن تغییر عمده‌ای پدید آورد.» (همان، ۱۶۶).

المازنی (۱۹۹۰: ۵۰) شعر را این‌گونه تعریف می‌کند: دغدغه‌ای که در درون می‌جوشد تا راهی خروجی بیابد و به فضای آزاد برسد. در نظر او، تعریف جامعی از شعر بیان نشده است و تعریف شعر به کلام موزون و مقفّی هم کافی نیست؛ زیرا فقط به وزن اهمیت داده و از سایر ویژگی‌ها غفلت کرده است (همان، ۳۶). البته، المازنی وزن را از ارکان مهم شعر می‌داند و معتقد است وزن و قافیه شعر را می‌سازند و در این میان بر وزن شعر بیشتر تأکید می‌کند و آن را مانند بدنه شعر می‌داند (همان، ۶۸). او در تحلیل تعریف شعر به نقد و بررسی برخی دیدگاه‌ها از جمله آرای ارسطو^۴ و برک^۵ انگلیسی هم اشاره می‌کند. برک دنباله‌رو جان لاک^۶ بود و باور داشت که شناخت بشر از تجربه‌های حسی مایه می‌گیرد. او تخیل را امکان ایجاد تصویرهای پیچیده‌ای می‌دانست که با تلفیق تصویرهای ساده و به‌کمک حواس شکل می‌گیرند (کلیگز، ۱۳۸۸: ۳۶). المازنی هم با برک در این نظر هم‌داستان است. از سوی دیگر، «برک پیشنهاد می‌کند که بررسی نقادانه هنر باید مبتنی بر ذوق باشد؛ یعنی مبتنی بر تأثیر و عملکردی که از اثر هنری در ذهن داریم.» (همان‌جا). او دو گونه متفاوت واکنش زیبایی‌شناسیک را از یکدیگر متمایز می‌کند؛ یکی درک ما از زیبایی و دیگری درک ما از سبک والا^۷. به‌نظر برک، زیبایی جذاب است. این نظر او همان تعبیر نوکلاسیک از زیبایی است

(هارلند، ۱۳۸۸: ۹۶). المازنی (۱۹۹۰: ۳۹) هم می‌گوید بازآفرینی تصویرها در هر فرد متفاوت است و هرکس به نسبت طبع خود قادر به ایجاد تصویرهایی از شنیده‌ها و رفتارهاست. در نظر برک-چنان‌که المازنی هم به آن اعتقاد دارد- زبان ذهن‌گرایانه نقش‌آفرینی می‌کند و معانی زبان بازتاب ایستای اشیاء خارجی نیست؛ بلکه تأثیر مستقیمی است که بر ذهن و احساسات دریافت‌کننده از خود به‌جا می‌گذارد (هارلند، ۱۳۸۸: ۹۸). المازنی این نظر ارسطو را که «شاعر کارش تقلید است، درست مانند نقاش و هر صنعتگر دیگری که کارش صورتگری است» (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۶۲) نمی‌پذیرد. او معتقد است شعر دراصل تصویر نیست؛ بلکه جایگزینی و انتقال است؛ جایگزینی لفظ با تصویر و انتقال عاطفه یا ذهنیت شاعر به مخاطب. به‌نظر او، حتی در شعرِ وصفی که طبیعتش توصیف است، عاطفه نقش دارد (المازنی، ۱۹۹۰: ۳۸-۳۹).

جدول ۱: تعریف شعر از دیدگاه بهار و المازنی

شعر	گرایش ادبی	تعریف شعر	عناصر قابل توجه در شعر
بهار	کلاسیسیسم، نقد نو، نقد تکوینی، نقدهای مؤلف‌محور	شعر نتیجه عواطف و انفعالات و احساسات رقیق انسان حساس متفکر است.	احساس شاعر، احساس مخاطب، مفاهیم شعر
المازنی	نئوکلاسیسم، رمانتیسم انگلیسی، سمبولیسم	شعر دغدغه‌ای است که در درون می‌جوشد تا راهی خروجی بیابد و به فضای آزاد برسد.	خلوص در عاطفه شعر، وزن، احساس شاعر

۴. شاعر کیست؟

وقتی شعری را می‌خوانیم، این سؤال‌ها پیش می‌آید: شاعر در کجای این متن است؟ این شعر است که حرف می‌زند یا شاعر؟ آیا مخاطب دقیقاً همان منظوری را دریافت می‌کند که شاعر در نظر داشته است؟ آیا مخاطب می‌تواند بدون توجه به شاعر، شعری

را بخواند و دریافت خودش را داشته باشد؟ در سه‌گانه شاعر، شعر و مخاطب اصالت با کدام است؟ توجه به این سه‌گانه باعث به‌وجود آمدن مکتب‌های فکری مختلف در حوزه نقد و نیز دیدگاه‌های گوناگون در پاسخ به این پرسش‌ها شده است. در اینجا قصد نداریم به این موضوع کلی بپردازیم؛ بلکه فقط می‌خواهیم بدانیم بهار و المازنی چگونه به آن پرداخته‌اند و شاعر در نگاهشان از چه جایگاهی برخوردار بوده است.

بهار به شاعر و اخلاق والای او بسیار توجه کرده است. او می‌گوید: «اساس شعر خوب عمومی، احساسات شدید و اخلاق عالی شاعر است.» (بهار، ۱۳۷۰: ۲۸۶). او دلیل اعتقادش را جنبه هدایت‌گری شاعر می‌داند. بهار معتقد است شعر نیکو حاصل اخلاق نیکو و بلندمرتبه شاعر است. «بر این اساس می‌توان گفت او نسبت به شعر کلاً دارای نوعی نگرش اخلاقی است.» (دهقانی، ۱۳۸۰: ۱۵۷). به همین دلیل، تأکید دارد شاعر باید از اخلاق عالی حرف بزند و از مسائل خصوصی‌اش سخن نگوید؛ بلکه به آن قبیل مسائلی بپردازد که بین همه عمومیت دارد و برای همگان قابل فهم است. در اندیشه بهار رگه‌هایی از این تفکر ارسطو درباره شعر دیده می‌شود که «شاعر از پیش خود باید خیلی کم سخن بگوید زیرا اگر جز این باشد شاعر دیگر تقلیدی به‌جا نیاورده است.» (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۶۰). بهار خوبی شعر را با خوبی اخلاق شاعر مرتبط می‌داند و می‌گوید: «خوبی شعر فقط نبوده است مگر از خوبی اخلاق شاعر و شدت هیجان و حس شدید او.» (۱۳۷۰: ۲۸۷). او شعر را حاصل هیجان‌های شاعر می‌داند و معتقد است هرچه این هیجان‌ها طبیعی و برخاسته از درون باشد، بهتر و نیکوتر و در عین حال تأثیرگذارتر خواهد بود. در واقع، او شعر را ترجمان ضمیر شاعر می‌داند؛ بنابراین برپایه شعر گذشتگان درباره زندگی و اخلاق ایشان اظهار نظر می‌کند. او به‌گونه‌ای شعر را بررسی می‌کند که گویی با متن زندگی‌نامه‌ای روبه‌روست و در مقاله «شعر خوب» هم درباره برخی ابیات چنین نگرشی دارد.^۱ اگرچه گاهی امکان دارد که حوادث مطابق زمانه شاعر باشد، بهار پا را از این فراتر می‌گذارد و اذعان می‌کند که شاعر از جانب شخصیت‌های شعرش حرف می‌زند؛ برای مثال درباره فردوسی و شعرش می‌گوید:

ما وقتی که اشعار فردوسی را می‌خوانیم، در هر مورد با اشخاص بزرگوار و کریم‌النفس و باغیرت و شجاع روبه‌رو می‌شویم. ما تصور می‌کنیم این کیخسرو و

یا رستم است که با ما سخن می‌گوید، یا انوشیروان است که با ما حرف می‌زند؛ در صورتی که این همان شاعر است که در پشت پرده اشعار خود ایستاده و اخلاق اوست که صفات ممیزه شهریاران و شجاعان و بزرگان را برای ما مجسم می‌نماید (بهار، ۱۳۷۰: ۳۴۱-۳۴۲).

این سخن بهار به صورت آشکار با تعریف حماسه در *فن شعر* ارسطو (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۶۰) و نیز در دیدگاه هگل^۹ (ستیس، ۱۳۸۷: ۲/ ۶۶۷) در تعارض و تضاد جدی است و اگر سخن او را درباره شخصیت‌های انیرانی و تورانی *شاهنامه* هم بپذیریم، شخصیت فردوسی دچار دوگانگی بزرگی می‌شود. افزون‌بر این، بهار درباره برخی شاعران گاه نظرهای تعصب‌آمیزی دارد (۱۳۷۰: ۳۴۱-۳۴۷) که در مجموع می‌توان گفت از سویی علاقه شخصی او بر اظهار نظر علمی‌اش تأثیر می‌گذاشته است و از سوی دیگر «جانبداری بهار جوان از شعر و شاعر اخلاقی تا حد زیادی ناشی از آرای سیاسی و شیوه زندگی خود او در آن زمان‌ها بود.» (دهقانی، ۱۳۸۰: ۱۵۹).

المازنی از این حیث (نگاه به شاعر) تحت تأثیر رساله *دفاع از شعر*^{۱۰} پرسشی بیش شلی^{۱۱} است که به‌باور او، شاعران باتقوا و دوراندیش‌اند و از همه آدمیان خوشبخت‌ترند. به نظر شلی، شاعران فیلسوفانی بسیار توانا هستند و شعر مرکز و محیط معرفت است (ولک، ۱۳۷۴: ۱۵۲).

بهار معتقد است شعر خوب حاصل وقت خوش شاعر است و شرایط روحی شاعر در خلق شعر بسیار تأثیرگذار است؛ اگر شاعر در شرایط مطلوبی باشد، شعرش دلنشین‌تر خواهد بود. به‌باور او، شعر خوب «شعری است که از یک دماغ شاعر خلیق و در یک وقت آزاد، یا وقت تاریکی در بجهوه احساسات و تراکم عواطف و عوارض گوناگون و در یک حال هیجانی گفته شده باشد.» (بهار، ۱۳۷۰: ۲۸۴-۲۸۵). او آمرانه به شاعران می‌گوید: «تا شما را یک هیجان و حس حرکت ندهد بیهوده شعر نگوید.» (همان، ۳۵۵). البته، او در بحث از کیفیت احساس نیز احساس‌هایی را ماندگار می‌داند که عمومی‌تر باشد و ملاکی هم که برای عمومی بودن احساس معرفی می‌کند، ترجمه‌پذیر بودن آن است. بهار به این دلیل ترجمه‌پذیری را حسن شعر می‌داند که «هرچه درجات اخلاقیه و هیجان شاعر عمومیت داشته باشد، یعنی دارای اخلاق خوب

عمومی و هیجان پسندیده عمومی بوده باشد، به همان نسبت، شعر عمومی تر و قابل ترجمه عموم ملل خواهد بود.» (۱۳۷۰: ۲۸۶). اگرچه این نوع نگاه به شعر نشان می‌دهد بهار شعر را امری و رای مرزها می‌داند، همین نگاه باعث می‌شود ظرافت‌های زبانی‌ای که شعر را از کلام معمولی متمایز می‌کند، مغفول واقع شود و زبان که در هویت نقش بسزایی دارد، در حاشیه قرار گیرد. اصالتی که بهار به احساس و هیجان شعر می‌دهد، مسائل صوری شعر را بی‌اهمیت می‌کند. او می‌گوید: «مزایای صوری که غالب شعرا اشعارشان را با آن‌ها زینت می‌دهند از قبیل وزن، سجع، اصطلاح، حسن ترکیب، تناسب زمان و مکان و غیره هیچ‌کدام در خوبی آن شعر دخیل نبوده‌اند.» (همان، ۲۸۷). گویا بهار اعتقاد دارد اول اینکه در شعر باید عاطفه عمومی متعالی شاعری که اخلاق والایی هم دارد، به مخاطب منتقل شود و دوم اینکه محتوا تأثیر بیشتری دارد نه شکل بیان؛ البته گونه‌ای از محتوا که به راحتی می‌تواند به سایر زبان‌ها ترجمه شود. پرسش مهم این است که در این نوع نگاه اساساً شعر چه تفاوتی با نثر دارد. ناگفته پیداست که:

شعر و نثر از دو جنس متفاوت‌اند و هر یک هدف و وسیله خاص خود را دارد. غرض شاعر القای حالات نفسانی است؛ در حالی که نویسنده می‌خواهد تصویری را که از یک امر خارجی در ذهن دارد به ذهن دیگری انتقال دهد [...] معنای غیرشعری را می‌توان با وزن و قافیه به صورت نظم درآورد؛ اما شعر را جز با زبان شعر نمی‌توان ادا کرد (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۴۹).

بهار در قطعه‌ای^{۱۲} و نیز در مقاله دیگری این نکته را این‌گونه بیان کرده است: «شما می‌توانید یک رباعی خیام را در مراسله یا روزنامه خود بنویسید؛ ولی عین همان مضمون را نمی‌توانید به نثر یادداشت کنید.» (گلین، ۱۳۸۲: ۲۳). اظهار نظر بهار از جهتی به نظر اصحاب نقد نو^{۱۳} شبیه است که معتقدند خلاصه کردن شعر گناهی نابخشودنی در برابر شعر و در برابر تجربه شخصی مان از شعر است و این کار بدعت در بازگویی است (برتنس، ۱۳۸۷: ۳۵) با این تفاوت اساسی در زیرساخت فکری: این نوع نقد مؤلف و مخاطب را واگذاشته و توجه خود را به متن معطوف می‌کند؛ در حالی که بهار در نقد خود به مؤلف و مخاطب می‌پردازد.

هیجان یا احساس ناب در درون شاعر ← خلق شعر خوب ← تأثیر در مخاطب



شکل ۱: تفکر بهار درباره شعر

نظریات بهار درباره شاعر بیشتر در حوزه نقدهای مؤلف محور قرار می‌گیرد و گاه به حوزه نقد تکوینی نزدیک می‌شود؛ به‌ویژه آن‌گاه که می‌گوید:

برای اینکه ما بفهمیم که شعر کدام شاعر بهتر است می‌رویم شرح حال او و شرح اخلاق او را به دست می‌آوریم و مواقعی که شعری گفته، آن مواقع را نیز کشف می‌کنیم، آن وقت می‌بینیم که به همان نسبت یعنی نسبت کلی از حیث اخلاق و نسبت خصوصی از حیث هیجان شاعر، شعر خوب می‌نماید (بهار، ۱۳۷۰: ۲۸۶).

نقد تکوینی هم چنین برخوردی با متن دارد و روشن شدن خصوصیات متن و فهم آن را از طریق بررسی و تحلیل روندی که در خلق شدن طی کرده است، ممکن می‌داند (دویازی، ۱۹۹۷: ۱۴).

المازنی هر انسانی را در رویارویی با عرصه‌های مختلف، مانند شاعر و شعر را مثل زندگی می‌داند. این طرز فکر گرایش سمبولیستی المازنی را درباره شعر نشان می‌دهد. سمبولیست‌ها هم می‌گویند: «نظریات ما درباره طبیعت عبارت از زندگی روحی خودمان است.» (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۵۴۴). المازنی (۱۹۹۰: ۳۴-۳۵) معتقد است شاعران فقط نوآوران عرصه زبان نیستند؛ بلکه در تمام عرصه‌های هنر نوآورند. شاعران پیونددهنده زیبایی و حقیقت با دین هستند؛ به همین دلیل مانند پیامبران خبر می‌آورند و پیام‌آور حکمت خداوند هستند. نظر المازنی درباره جایگاه شاعران و شعر به آرای متیو آرنولد^{۱۴} نزدیک است؛ البته از این لحاظ که او نیز برای شعر و درکل ادبیات جایگاهی روحانی و معنوی قائل بود. آرنولد به‌ویژه برای شعر نقشی حیاتی و شبه‌دینی پیش‌بینی

می‌کرد و معتقد بود بشر هر روز بیش از پیش برای تفسیر زندگی و آرامش خودش به شعر روی خواهد آورد (برتس، ۱۳۸۷: ۱۲). المازنی (۱۹۹۰: ۳۵) معتقد است شاعر انسانی برای تمام زمان‌هاست؛ کسی که از ورای حال، آینده را پیشگویی می‌کند. برخی از سمبولیست‌ها هم از شاعر با عنوان غیب‌بین یاد می‌کنند. این تعبیر که بعد از نامهٔ رمبو^{۱۵} به یکی از دوستانش رواج پیدا کرد، به این معناست که شاعر «چیزهای جهان دیگری ورای جهان واقعیت را می‌بیند» (چدویک، ۱۳۸۲: ۴۲). المازنی نیز شاعر را فردی برای تمام دوران‌ها می‌داند؛ این فرد آینده را از ورای حال پیشگویی می‌کند. به نظر او، شاعران عامل تولید فکر در جامعه و بیدارگر ملت‌ها هستند و عامل انگیزانندهٔ جامعه و پیام‌آور تحول‌های جامعه‌اند (المازنی، ۱۹۹۰: ۳۴-۳۵).

در دیدگاه بهار و المازنی، شاعر وظیفه‌ای گریزناپذیر دارد. از نظر بهار، شاعر وظیفه دارد اخلاق والا داشته باشد و با این اخلاق و محتوای اخلاقی و والای شعرش و هیجان و عاطفه برخاسته از درونش جامعه را هدایت کند. نظر بهار دربارهٔ شاعر به آرای کلاسیک‌ها نزدیک است. در دیدگاه المازنی، شاعر علاوه بر صدق در احساس، وظیفه دارد متناسب با جامعه‌اش مانند رسول پیام‌آوری باشد و بذر فکر را با شعرش در میان مردم بکارد؛ زیرا پیشرفت جامعه مرهون پیشرفت تفکر است. نظر المازنی دربارهٔ شاعر به آرای سمبولیست‌ها نزدیک است. البته، مسئلهٔ صدق در شعر امر بسیار مهمی است که آرای مختلفی دربارهٔ آن بیان شده است. از جمله می‌توان به نظریهٔ هماهنگی صدق^{۱۶} اشاره کرد که می‌گوید: «صدق یک جمله در هماهنگی و سازگاری آن با مجموعهٔ معینی از جمله‌های دیگر است.» (موحد، ۱۳۸۵: ۱۶). ریچاردز^{۱۷} در این مورد به دو کاربرد جداگانهٔ زبان اشاره می‌کند: کاربرد علمی و عاطفی. در شعر، زبان غیرارجاعی و به تعبیر دیگر، عاطفی است. منظور از زبان عاطفی زبانی است که گوینده برای پدید آوردن اثرهای مطلوب در شنونده آن را برای بیان احساس‌ها و عاطفه‌های خود دربارهٔ موضوعی به کار می‌برد. با توجه به این نظر، صدق هنر کلامی در پذیرفتنی بودن آن و پذیرفتنی بودن آن نیز در هماهنگی اجزای آن با یکدیگر است (موحد، ۱۳۸۵: ۱۸-۱۹). البته، نوع توجه بهار به شاعر با نوع توجه المازنی متفاوت است. بهار به حال سرودن شعر و هیجان عاطفی شاعر و صادقانه بودن این عاطفه‌ها و احساس‌ها و نیز

اخلاق عالی او تأکید می‌کند؛ اما المازنی به تفکر شاعر توجه می‌کند. المازنی (۱۹۹۰: ۳۵) شعر را بیدارکننده امت‌ها و پیام‌آور تحول در نظرها و سنت‌ها می‌داند و تحت تأثیر شلی، شاعران را مانند پیامبران می‌داند که شرح‌دهنده حکمت ربّانی هستند. آرنولد نیز که کارکرد برجسته و مقدس شعر را باور دارد، در این باره بر اندیشه‌های شاعران رمانتیک قرن نوزدهمی متقدم از جمله پرسی بیش شلی تکیه دارد (برتس، ۱۳۸۷: ۱۲-۱۳). المازنی نیز بر صدق احساس شاعر تأکید می‌کند؛ اما لزوماً و عملاً از اخلاق عالی شاعر - به گونه‌ای که در نوشته‌های بهار دیده می‌شود - سخن نمی‌گوید. او به این دلیل بر شاعر تأکید می‌کند که او را خبرآوری مانند انبیا می‌داند. این همان باور سمبولیست‌هایی مانند بودلر^{۱۸} و پیروان اوست که «مقام شاعر را تاحد کشیش یا پیامبر یا به گفته رمبو "شاعر غیب‌بین" بالا می‌برند؛ یعنی کسی با این توانایی که در فراسوی چیزهای جهان واقعی جوهره پنهان در جهان آرمانی را ببیند.» (چدویک، ۱۳۸۲: ۱۲). آرای المازنی نشان می‌دهد او به گونه‌ای با آرای سمبولیست‌ها آشنا بوده است.

صدق احساسی که بهار و المازنی به آن نظر دارند، متفاوت است. صداقتی که بهار به آن توجه دارد، صداقت انتقال حس درونی شاعر و الامنش در بیان احساس عمومی است؛ در این تعبیر در احساس شاعر محدودیت هست. در اعتقاد بهار، شاعر نباید هر احساس خود را به شعر بگوید؛ بلکه فقط باید احساس‌های عمومی را بیان کند تا مورد قبول همه و آشنا باشد و در عین حال، قابل ترجمه هم باشد. صداقت مورد نظر المازنی بیشتر به روش انتقال محتوا برمی‌گردد نه خود محتوا؛ او شاعر را در مقام پیامبری می‌داند که باید مضمون وحی را تمام و کمال به مخاطب برساند و محدودیتی در مضمون برای او قائل نیست. به اعتقاد او، مضمون به سراغ شاعر می‌آید و او باید آن را بی‌تکلف انتقال دهد؛ «بدان معنا که شاعر شعر را به‌طور ارادی و در موضوعی که خود از تاریخ یا زندگی مردم معاصرش برگزیده باشد، نمی‌سراید؛ بلکه هنگامی شعر می‌گوید که این خاطره‌ها در سینه‌اش به خروش آید و راه خروجی را بطلبد.» (مندور، ۱۳۸۵: ۱۳۸). در نگاه سمبولیست‌ها، انتقال احساس توسط شاعر هم اهمیت زیادی دارد. آن‌ها معتقدند: «ماییم که حس می‌کنیم و نقش روح خود ماست که در اشیاء منعکس می‌گردد. وقتی انسان مناظری را که دیده است با ظرافتی که توانسته است درک کند،

مجسم سازد، درحقیقت اسرار روح خود را برملا می‌کند.» (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۵۴۴). المازنی در این بخش نیز نگاه سمبولیستی به شعر دارد. او (۱۹۹۰: ۳۸) با اشاره به نظر برک انگلیسی، معتقد است تجربه‌های شاعر بر من درونی شاعر غلبه ندارد؛ بلکه عاطفه‌ای شبیه به عاطفه‌ای که موضوع شعر خلق می‌کند، در من درونی شاعر ایجاد می‌کند. بهار هم احساس شاعر را طبقه‌بندی می‌کند و هم زندگی او را؛ احساس شاعر را به عمومی و خصوصی طبقه‌بندی می‌کند و شاعران را به فقیر و غنی یا تقسیم‌بندی‌هایی از این دست (بهار، ۱۳۷۰: ۲۸۵). بن‌مایه این نوع ذهنیت‌گرایی‌های طبقاتی را در اندیشه بهار نشان می‌دهد. نمونه دیگر این ذهنیت، رویکرد بهار به اخلاق شاعران است. او آشکارا از موضع طبقاتی‌گرایی سخن می‌گوید: «شاعر ملی باید اخلاقتش از سایر هم‌وطنانش بهتر باشد، تا بتواند آنان را هدایت نماید.» (بهار، ۱۳۷۰: ۲۹۰).

۵. مخاطب کجاست؟

علم معانی سنتی گوینده‌مدار است؛ اما دو شاخه جدید از زبان‌شناسی: پراگماتیز^{۱۹} یا زبان‌شناسی کاربردی و تحلیل گفتمان^{۲۰} - که می‌توان به آن‌ها علم معانی جدید گفت- خواننده‌مدار هم هستند. در علم معانی سنتی اغلب نقش مخاطب فراموش شده و فرض بر این است که شنونده مقصود گوینده را همان‌طور که هست درمی‌یابد (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۱۳). اما مسئله این است که «افتراق بین مقاصد آگاهانه و آنچه در عمل ایجاد می‌شود، در تاریخ ادبیات پدیده‌ای عادی است.» (ولک و وارن، ۱۳۹۰: ۱۶۴). سؤال درمورد مخاطب و جایگاه او در متن ادبی بسیار است. نقدهای مختلف متون هم، از جمله نقدهای هرمنوتیکی، گاه به برخی از این سؤال‌ها پاسخ داده‌اند. ما درصدد یافتن چگونگی رویکرد این دو تن به ضلع مخاطب در سه‌گانه ادبی هستیم تا نشان دهیم در نگاه ایشان، به کدام ضلع از این سه‌گانه بیشتر توجه شده است.

یکی از ویژگی‌هایی که بهار در بررسی شعر خوب به آن می‌پردازد، اصل تأثیر است. در نظر او، شعر خوب شعری است که بر مخاطب تأثیر زیادی داشته باشد. او معتقد است تأثیر نیازی به استدلال ندارد و خود اثر هنری باید تأثیر آنی در ذهن و

روح مخاطب داشته باشد و او را مقهور خود کند. بهار (۱۳۷۰: ۲۸۴) قضیه تأثیر را پدیده‌ای روان‌شناختی می‌داند. به تعبیر ریچاردز، در بلاغت سنتی «اقناع که فقط یکی از اهداف کلام است به حریم اهداف دیگر تجاوز می‌کند- به خصوص به حریم "توضیح" که مربوط به بیان دیدگاه است، نه اقناع کردن مردم برای موافق کردن آن‌ها.» (۱۳۸۲: ۳۶). اقناع مخاطب آن‌هم به کمک جادوی کلام، به‌ویژه کلام هنری (شعر)، جا را بر استدلال تنگ می‌کند.

البته این نگرش- به‌اعتباری- مانند برخی از تعریف‌های ادبیات و شعر مخاطب‌محور است. در این نوع نگرش و تعریف، شعر همان احساس مخاطب است و حقیقت شعر چیزی بیرون از فرایندهای ذهنی هر مخاطب نیست؛ به این ترتیب شعر با حال یا حالتی ذهنی و روانی که از آن حاصل می‌شود، یکی است (جباری، ۱۳۸۹: ۳۵-۳۶). این نظریه بر نوعی مذهب اصالت روان‌شناسی استوار است؛ روان‌شناسی خواننده که به‌نوعی هم‌پایه نظریه‌های قرن هجدهمی است که کیفیت تراژدی را با مقدار اشکی که تماشاگران می‌ریختند، می‌سنجیدند. نتیجه این نظریه‌های روان‌شناختی، آشفتگی کامل ارزش‌هاست که با ساختمان شعر و کیفیت آن کاری ندارد (ولک و وارن، ۱۳۹۰: ۱۶۲).

بخش دیگری از تأثیر که بهار از آن یاد می‌کند، هیجان مخاطب در رویارویی با شعر است. او معتقد است گاه حال خاص مخاطب باعث می‌شود از شعری خوشش بیاید؛ درحالی که ممکن است آن شعر به‌خودی‌خود شعر خوبی نباشد و در زمان دیگری که مخاطب آن هیجان خاص را ندارد، دیگر از آن شعر خوشش نیاید:

شعری برای شما ساخته شده یا خوانده می‌شود، درحالی که آن شعر فی‌نفسه خوب نبوده و مزایای اخلاقیه و هیجان صاحبش مطابق با شعرش و متناسب با سخنانش نیست، معذک موقعیت و شاخصیت زمانی و مکانی و شخصی شما را تحریک نموده، آن شعر در نظر شما یا فامیل و همشهری‌ها یا هم‌وطنان شما خوب جلوه کرده، ولی پس از طی شدن زمان و سپری شدن حالتی که در شما یا ملت شما بوده است، آن شعر فراموش و جزء لاطایلات و ترهات شمرده می‌شود (بهار، ۱۳۷۰: ۲۸۷).

تعیین چنین ملاکی در مورد تأثیر در مخاطب بسیار متغیر و لغزان است. اگر ملاک چنین متغیر باشد، خوبی و بدی شعر هم امری نسبی خواهد بود. ریچاردز هم شعر را «تجربه خواننده اهل» تعریف می‌کند؛ اما حتی اگر شرایط مطلوب را در خواننده‌ای با مساعدترین سابقه فرهنگی و بهترین آموزش جمع ببینیم، این تعریف خرسندکننده نیست؛ زیرا همان ایرادهای شیوه روان‌شناختی را دارد. این تعریف جوهر شعر را در تجربه آنی می‌داند که حتی خواننده اهل نیز نمی‌تواند آن را بی‌هیچ تغییری تکرار کند (ولک و وارن، ۱۳۹۰: ۱۶۲-۱۶۳). بهار (۱۳۷۰: ۳۵۴-۳۵۵) در اظهارنظرش درباره خوبی شعر ملاک‌های نسبی و متغیری را معرفی می‌کند که قابل گسترش نیست. او معتقد است به شعری که تکان‌دهنده نباشد یا به گریه یا خنده نیندازد، نباید گوش سپرد و هر نظمی که یک یا چند چیز خوب به مخاطب ندهد، درخور اعتنا نیست. الیوت هم برای خواننده چنین اهمیتی قائل است. در نظر او، «اگر شعری ما را به حرکت درآورد، برای ما چیز معناداری داشته است، شاید چیز مهمی؛ اگر به حرکت در نمی‌آییم، پس در مقام شعر، بی‌معناست.» (اشمیت، ۱۳۸۶: ۱۵۸).

المازنی (۱۹۹۰: ۳۹) در بحث خود به مخاطب اشاره می‌کند؛ زیرا به‌باور او، مخاطب الفاظ شعر را دریافت می‌کند. او در این بحث از نشانه‌شناسی و آشنایی‌زدایی یاد می‌کند و می‌گوید عقلانیت آدمی اغلب از تصاویر رمز می‌سازد. به‌باور او، الفاظ نشانه‌هایی هستند که عقل با آن‌ها سروکار دارد؛ اما اغلب آن‌ها در ذهن بشر پیچیده‌اند (همان، ۳۹-۴۰). البته، در آن دوران هنوز مفهوم نماد یا سمبل به این معنا که اکنون از آن استنباط می‌شود، در ادبیات عرب رایج نبوده است. براساس سخن صریح یکی از منتقدان برجسته، ادبیات عرب تا پیش از نیمه دوم قرن نوزده میلادی با مفهوم نماد به آن معنا که در نقد معاصر به‌کار می‌رود، آشنا نبود (فتوح احمد، ۱۹۷۸: ۱۶۰-۱۶۱). پس برخی اشاره‌هایی هم که در نوشته‌های المازنی دیده می‌شود و به آرای سمبولیست‌ها نزدیک است، نشان‌دهنده سمبولیست بودن او به‌معنای پیروی از یک مکتب اروپایی نیست؛ بلکه او با توجه به اینکه در مطالعات خود از ادبیات غربی هم بهره‌های فراوانی برده، به برخی از این مفاهیم اشاره کرده است. به‌نظر او (۱۹۹۰: ۴۱)، هر نشانه‌ای به مرور زمان و بر اثر استفاده زیاد به صدا تبدیل می‌شود و دیگر عمل تصویرسازی در

ذهن انجام نمی‌شود؛ بلکه فقط یک صدا برخی معانی معمول را تداعی می‌کند. او معتقد است برخی الفاظ که شاعرانه یا ادبی هستند، قبل از اینکه به کار بروند و خاصیت ادبی خود را از دست دهند، تعبیرهایی بودند که درون را به جوش و خروش وامی‌داشتند؛ اما کثرت کاربرد، آن‌ها را عادی کرده است (همان، ۵۰).

جای دیگری که المازنی درباره مخاطب می‌گوید، بحث تأثیر است. او توضیح می‌دهد که اگر امتیاز شعر به تأثیر است، پس امتیاز شاعران هم به این است که کلام آن‌ها به آسانی درون مخاطب نفوذ کرده، بر احساسات او غلبه کند و او را به لذت برساند (همان، ۶۹-۷۰). همان‌گونه که درباره بهار هم گفته شد، این‌گونه سنجیدن اثر ادبی جنبه روان‌شناختی دارد و برمبنای ملاک‌های قرن هجده است که در آن تأثیر جایگاه والایی داشت. همان‌طور که در علم معانی قدیم هم مطرح شده، مضمون باید به آسانی توسط مخاطب فهمیده شود و پیچیدگی از معایب کلام است. المازنی هم با این نظر موافق است. از آنجا که کلام اغراضی دارد که از درون شاعر یا نویسنده تراوش می‌کند، باید دارای وضوح نیز باشد تا این اغراض درونی فهمیده شود و تا جایی که ممکن است کلامی انتخاب شود که به معنای مورد نظر دلالت نزدیکی داشته باشد و در بیان واضح باشد. او حتی معتقد است کلام باید در گوش مخاطب آشنا باشد و در شنیدن غرابت و کراهت ایجاد نکند (همان، ۷۰).

بهار به مضمون شعر نگاهی کلی دارد و معتقد است هر قدر این مضمون دارای طیف مخاطب گسترده‌تری باشد، پسندیده‌تر است. او به قدری بر این موضوع تأکید می‌کند که از زیبایی‌های صوری شعر چشم می‌پوشد. به نظر می‌رسد بهار مخاطب و دریافت او را بر هنرنمایی شاعر در عرصه زبانی و حتی مفهومی ترجیح می‌دهد و شاعر و شعر را در خدمت مخاطب می‌داند. این مخاطب لزوماً هم وطن شاعر نیست؛ بلکه مخاطبی جهانی است. المازنی قضیه تأثیر را فقط به حسن تألیف و زیبایی کلام و حتی ارتباط الفاظ با یکدیگر و مسائلی از این دست مرتبط نمی‌داند؛ بلکه تأثیر بهتر را در شعور و احساسی می‌داند که در روان ایجاد می‌کند و در درون می‌جوشد. او تأثیرگذاری را به ابراز هرچه نیکوتر چنین شور و هیجانی مرتبط می‌داند (همان، ۷۴). در

نظر او، ابزار احساس زبانی گویا می‌خواهد تا شاعر آنچه را که در صحیفه قلبش نقش می‌بندد، به رشته کلام درآورد (همان، ۸۵-۸۶).

۶. نتیجه‌گیری

بوطیقا مقوله‌ای است که بیشتر نظریه‌پردازان به آن پرداخته‌اند. در هر دوره زمانی به این مسئله واکنشی متفاوت وجود داشته است. پس از انقلاب مشروطه در ایران و به موازات آن عصر نهضت در مصر، ادبیات فارسی و عربی دچار تحولاتی شد که ادبیات بعد از خود را کاملاً دگرگون کرد. در دورانی که بهار و المازنی می‌زیستند، ادبیات دوره میانه‌ای را از لحاظ رواج سنت و تجدّد و جدال این دو می‌گذراند. در این دوران، ادبیات ایران و مصر در آستانه تجدّد بود؛ بنابراین نظریه‌هایی که بیان می‌شد در مرز میان سنت و تجدّد قرار داشت. محمدتقی بهار، از نظریه‌پردازان صاحب‌نام ایران، در نوشته‌هایی که در *مجله دانشکده* منتشر می‌شد، شعر خوب را معرفی کرده است. ابراهیم عبدالقادر المازنی، صاحب‌نظر و منتقد مصری، نیز در کتاب *الشعر غایاته و وسائله* درباره شعر بحث کرده است. این دو اثر می‌تواند بوطیقای این دو پژوهشگر به‌شمار آید. با توجه به طبقه‌بندی‌هایی که در مقدمه بیان کردیم و براساس آن در متن مقاله به تحلیل نظر ایشان پرداختیم، اکنون می‌توانیم آرای این دو تن را در چارچوب این طبقه‌بندی خلاصه کنیم:

۱. نقش ترجمه آثار ادبی اروپایی، آشنایی با شاهکارهای ادبی و نیز آشنایی با مکتب‌های ادبی اروپایی در شکل‌گیری نظریه شعری متفاوت مدرن یا دست‌کم پیشرو و گاه رویگردان از دیدگاه‌های سنتی - بهار و به‌ویژه المازنی - برجسته است؛ حداقل تفاوت این دو با نسل یا نسل‌های پیش از خود، تلاش برای دگرگون کردن و البته سامانمند کردن نظریه شعری روزگارشان است. البته در دوره مورد مطالعه در هر دو حوزه ادبی ایران و مصر، به نسبت سال‌ها و دهه‌های بعد، ضعف در نظریه و نظریه‌پردازی به مفهوم غربی‌اش مشهود است؛ اما نقش اساسی بهار و المازنی را در گشودن این فضا نمی‌توان انکار کرد.

۲. نظر بهار درباره شعر بیشتر جنبه کارکردی دارد تا ساختاری؛ زیرا در تعریفش فقط از کارکردها سخن می‌گوید و به عناصر تشکیل‌دهنده شعر به‌عنوان ساختاری که البته خود، کارکردی دارند نمی‌پردازد. او فقط به برخی کارکردهای شعر توجه می‌کند و از ارائه ساختاری برای ادبیات و شعر پرهیز می‌کند.

۳. در تعریف المازنی از شعر، برخی کارکردهای شعر بیان شده است. در بررسی بیشتر همین کارکرد به بعضی ساختارها هم اشاره شده؛ اما در تعریف، ساختار شعر بررسی نشده است.

۴. تعریف بهار از شعر برمبنای نظریه‌های درون‌گرا پی‌ریزی شده است. این تعریف به مؤلف و خواننده اجازه می‌دهد درباره ادبی بودن و نبودن اثر اظهار نظر کنند.

۵. تعریف المازنی از شعر با توجه به اشاره‌هایش به برخی عناصر شعر، در حالت کلی بیشتر برمبنای نظریه‌های برون‌گراست و در بررسی آثار ادبی به ویژگی‌های معنایی و نحوی متن توجه دارد.

بهار و المازنی، هر دو، بیشتر به کارکرد شعر پرداخته‌اند تا جنبه‌های ساختاری آن؛ اما از لحاظ مبنای فکری، بهار رویکردی درون‌گرایانه و المازنی رویکردی برون‌گرایانه دارد. بنیان‌های درون‌گرایانه کمتر مبنای ثابتی دارند و گاه قابل استدلال و نشان دادن نیستند؛ اما نظریات برون‌گرایانه را می‌توان مستند کرد؛ زیرا با چیزی در بیرون از فکر و ذهن سروکار دارند؛ مثل خود متن که در بیرون فکر وجود دارد. برخلاف نظریه‌های درون‌گرایانه که انتزاعی‌ترند، نظریه‌های برون‌گرا عینی‌ترند. المازنی در کل کتابش بیشتر ملاک‌های عینی را در نظر می‌گیرد؛ اما استدلال‌های بهار انتزاعی‌اند و از او کمتر اظهار نظرهای عینی می‌بینیم. شکل دادن به چنین ذهنیتی که گاه به پراکندگی هم می‌تواند محکوم شود، کمی دشوار است. تعیین ملاک ذهنی می‌تواند هر لحظه دچار تحول شود. اما ذهنیت المازنی عین‌گراتر است و نظریه‌هایش بر استدلال‌های عینی در بیرون از ذهن استوار است و مصداق‌هایش نمونه‌هایی هستند که در بیرون از فکر وجود دارند. دیدگاه‌هایی نظیر دیدگاه بهار به تفکر سستی نزدیک‌تر است و می‌تواند دچار آشفتگی و تناقض شود؛ اما دیدگاه عینی‌گرای المازنی قابل طبقه‌بندی و

شکل‌پذیر است و چنین تفکری متجددتر است. در گذار از دوران میانه سنت و تجدّد، بهار به سنت پایبندتر است و المازنی بیشتر رو به سوی آینده و تجدّد دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. T.S. Eliot (1888-1965)
2. Tzvetan Todorov
۳. شفیع کدکنی می‌گوید «ترجمه‌ناپذیری» یکی از تعریف‌های شعر خوب است بنگرید به: مجله هستی، ش ۱ (۱۳۸۱)، صص ۱۰-۱۸.
4. Aristotle (C. 384-322 B.C)
5. Edmund Burke (1729-1797)
6. John Locke (1632-1704)
۷. مفهوم «والایش» در نقل‌قول‌هایی از جوزف و تامس وارتون پدید آمده بود. در اوج عصر کلاسیک، بوالو مقاله «درباره سبک والا» اثر لونجینوس را ترجمه کرده بود (هارلند، ۱۳۸۸: ۹۵).
۸. برای مثال در بخشی که به ابیاتی از شاهنامه اشاره می‌کند، آن‌ها را با زندگی خود فردوسی پیوند می‌دهد که البته گاهی ممکن است صحت تاریخی داشته باشد؛ اما این قضیه همیشگی نیست (ر.ک: بهار، ۱۳۷۰: ۳۴۲).
9. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)
10. *Defence of Poetry* (1821)
11. Percy Bysshe Shelly (1792-1822)
۱۲. شعر دانی چیست مرواریدی از دریای عقل
صنعت و سجع و قوافی هست نظم و نیست شعر
شاعر آن باشد که خیزد از دل و جوشد ز لب
ای بسا شاعر که او در عمر خود نظمی نساخت
شاعر آن افسونگری کاین طرفه مروارید سفت
ای بسا ناظم که نظمش نیست الا حرف مفت
باز در دل‌ها نشیند هر کجا گوشه شنفت
وی بسا ناظم که او در عمر خود شعری نگفت
(به نقل از پارسی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۴۹)
۱۳. شاعرانی مثل جان کرو رنسام، آلن تیت، رابرت پن وارن و کلینث بروکز در میانه دهه ۱۹۳۰م ضمن استقبال از آثار الیوت، ریچاردز و لیویس، مطالعات تخصصی ادبیات آمریکایی را به‌شکلی قابل قیاس با تحولات این مطالعات در انگلیس آغاز کرده بودند و اصحاب نقد نو نامیده شدند (برتنس، ۱۳۸۷: ۳۲).
14. Mathew Arnold (1882-1888)
15. Arthur Rimbaud (1854-1891)
16. Coherence Theory of Truth
17. Ivor Armstrong Richards (1893-1979)
18. Charles Baudelaire (1821-1867)
19. pragmatics
20. discourse analysis

منابع

- آشوری، داریوش (۱۳۸۰). *شعر و اندیشه*. ج ۳. و ۲. تهران: نشر مرکز.
- اسکیلان، اوله مارتین (۱۳۸۷). *درآمدی بر فلسفه و ادبیات*. ترجمه مرتضی نادری دره‌شوری. تهران: اختران.
- اشمیت، کریستیان (۱۳۸۶). «اعتقاد در شعر» در محمدسعید حنایی (مترجم). *درباره شعر* (مجموعه مقالات). ج ۲. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- برتنس، هانس (۱۳۸۷). *مبانی نظریه ادبی*. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.
- بهار، محمدتقی (۱۳۷۰). «شعر خوب» *مجله دانشکده*. تهران: معین. صص ۲۸۳-۲۹۰ و ۳۳۹-۳۵۶.
- پارسی‌نژاد، ایرج (۱۳۸۹). *محمدتقی بهار و نقد ادبی*. تهران: سخن.
- تودروف، تزوتان (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمه محمد نبوی. ج ۲. تهران: آگه.
- _____ (۱۳۸۷). *مفهوم ادبیات و چند جستار دیگر*. ترجمه کتابیون شهپرراد. تهران: قطره.
- جباری، اکبر (۱۳۸۹). *درباره شعر با نگاهی به: فردوسی، نظامی، مولوی، حافظ، بیدل، معارف*. آبادان: پرسش.
- جعفری، مسعود (۱۳۸۶). *سیر رمانتیسیم در ایران از مشروطه تا نینما*. تهران: نشر مرکز.
- چدویک، چارلز (۱۳۸۲). *سمبولیسیم*. ترجمه مهدی سبحانی. ج ۳. تهران: نشر مرکز.
- دوبیازی، بیری مارک (۱۹۹۷). «النقد التکوینی». *مدخل إلى مناهج النقد الأدبی*. کویت: عالم المعرفة.
- دهقانی، محمد (۱۳۸۰). *پیشگامان نقد ادبی در ایران*. تهران: سخن.
- ریچاردز، آی.ای. (۱۳۸۲). *فلسفه بلاغت*. ترجمه علی محمدی آسیابادی. تهران: قطره.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۱). *ارسطو و فن شعر*. تهران: امیرکبیر.
- ستیس، و.ت. (۱۳۸۷). *فلسفه هگل*. ترجمه حمید عنایت. ج ۹. تهران: امیرکبیر.
- السکوت، حمدی و مارسدن چونز (بی تا). *أعلام الأدب المعاصر فی مصر*.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۷۱). *مکتب‌های ادبی*. ج ۱. تهران: نگاه.
- _____ (۱۳۷۶). *مکتب‌های ادبی*. ج ۲. تهران: نگاه.
- شفیع‌ی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰). *با چراغ و آینه*. تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۷). *بیان و معانی*. چاپ سوم از ویرایش دوم. تهران: میترا.
- عبده الهوال، حامد (۱۹۸۲). *السخریه فی أدب المازنی*. قاهره: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- فتوح احمد، محمد (۱۹۷۸). *الرمز و الرمزيه في الشعر المعاصر*. ج ۲. قاهره: دارالمعارف.
- کریمی حکاک، احمد (۱۳۸۴). *طليعه تجدد در شعر فارسی*. ترجمه مسعود جعفری. تهران: مروارید.
- کلیگز، مری (۱۳۸۸). *درسنامه نظریه ادبی*. ترجمه جلال سخنور، الهه دهنوی و سعید سبزیان م. تهران: اختران.
- گلبن، محمد (۱۳۸۲). *بهار و ادب فارسی*. تهران: علمی و فرهنگی.
- المازنی، ابراهیم عبدالقادر (۱۹۹۰). *الشعر «غایاته و مسائله»*. بیروت: دارالفکر اللبنانی.
- مندور، محمد (۱۳۸۵). *نقد و ناقدان معاصر*. ترجمه عباس طالبزاده شوشتری. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- موحد، ضیاء (۱۳۸۵). *شعر و شناخت*. ج ۲. تهران: مروارید.
- ولک، رنه (۱۳۷۴). *تاریخ نقد جدید*. ترجمه سعید ارباب شیرازی. ج ۲. تهران: نیلوفر.
- ولک، رنه و آستین وارن (۱۳۹۰). *نظریه ادبیات*. ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر. ج ۳. تهران: نیلوفر.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۸). *درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت*. ترجمه گروه ترجمه شیراز. تهران: نشر چشمه.