فصلنامهٔ لسان مبین(پژوهش ادب عربی)
(علمی-پژوهشی)
سال پنجم، دورهٔ جدید، شمارهٔ چهاردهم، زمستان ۱۳۹۲، ص ۲۵-۱

اندیشه و رویکردهای شاعر*
(نقد و بررسی مقایسه‌ای آراء ناقدان برجستهٔ معاصر غرب و عرب)

ابوالحسن امین مقدسی
دانشیار دانشگاه تهران
فرزانه آجورلو
دانشجوی کارشناسی ارشد

چکیده

گاه در بعضی مجامع ادبی چنین گمان می‌شود که بهره‌مندبودن شاعر از ذوق و قریحهٔ خاص شعری، لزوما برخاسته از مراتب فهم و معرفت عمیق و گسترده وی از حقایق عالم است. چنین پنداری دربارهٔ شاعر مانع از ورود رویکردهای انتقادی به ساحت شعر او می‌گردد. حال آنکه اگرچه شاعر از علوّ طبع و تخیلی ژرف برخوردار باشد، این بدان معنا نیست که همواره ادراکی برتر از دیگران در کشف حقیقت و تفسیر آن دارد و یا با مراتب عالی وجود و عوالم غیب در ارتباط است. حقیقت آن است که شاعر به سبب دارابودن نگرشی متفاوت به پدیده‌های پیرامون خویش، برداشتی دیگر از موجودیّت این اشیا و روابط میان آنها دارد لذا دریافت درونی خود را در قالب الفاظ و عباراتی نو و برانگیزاننده پردازش می‌کند، در این میان هرچه شاعر گنجینهٔ وسیعتری از علوم و معارف در درون خود داشته و به مراتب عالی‌تری از رشد و ارتقای فکر نائل آمده باشد، مفاهیم و مضامینی متعالی نیز در متن شعر وی مشهود خواهد بود. از این رو، استعداد پردازش شعر، تزکیهٔ روح و رشد شخصیت شاعر تنها زمینه‌ای برای دست‌یافتن به حقایق و سنخیت‌یافتن با آنهاست. تأثیر عمیق و پایدار نظام فکری شاعر بر زبان و فرهنگ جامعه، نباید موجب گردد نقشی ویژه در تأثیرگذاری بر افکار و هدایت فکری جامعه متوجه وی بدانیم. اندیشهٔ شاعرانهٔ او هراندازه غنیتر، اصیلتر و وسیعتر گردد، تأثیری بسزا در رشد فکری جامعهٔ ادبی و به دنبال آن رشد فرهنگ عمومی جامعه خواهد داشت. بنابر نتیجهٔ این پژوهش مقایسه‌ای- تحلیلی می‌توان گفت مکاتب ادبی غرب بطور عمده، حامی بی‌طرفی شعر و حفظ ساختار هنری آن هستند، امّا در جوامع ادبی عرب، با وجود تأثر از ساختار این مکاتب، شاهد روح معانی و مفاهیمی عالی هستیم که ضمن حفظ ماهیت حسّی و خیال‌انگیز شعر، در متن آن مشهود است.

کلمات کلیدی: شعر، ادراک، ذوق، حقیقت، رشد.

---

* - **تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۰۳/۲۱ تاریخ پذیرش نهائی: ۱۳۹۲/۰۹/۲٤**
نشانی پست الکترونیکی نویسنده: Aminmoghaddeci@yahoo.com

۱. تعریف مسأله

استعداد پردازش الفاظ و معانی در روند آفرینش شعر، برخاسته از ساختار روحی متفاوت و متمایزی است که نشان از قوّت نفس شاعر و قدرت وی بر ادراکی عمیق‌تر از جهان و موجودات و طبیعت دارد؛ ساختاری که شاعر را قادر می‌سازد تا نگاهی متفاوت نسبت به عناصر حیات و ارتباط میان آنها و ماهیت پدیده‌های پیرامون خود داشته باشد. اما آیا این تفاوت ادراک، به معنای تفاوت مرتبهٔ وجودی شاعر نسبت به دیگر افراد است، به عبارت دیگر، آیا توان برتر شاعر در ادراک موجودیت عناصر و اشیا، لزوما گویای توان وی بر کشف حقایق و نتیجهٔ تعالی و رشد اندیشهٔ وی است؟ پرسشی که این تحقیق در پی یافتن پاسخ آن است.

در مباحث نقد ادبی، بررسیهایی دربارهٔ این موضوع صورت گرفته و ایده‌هایی از سوی بعضی صاحبنظران عرصهٔ نقد همچون روژه باستید و سید قطب در دفاع از تعالی ذاتی شاعر و نقش رهبری وی بیان شده است که طبعا در حاشیهٔ آن سؤالاتی از این دست مطرح گردیده است: آیا روحیهٔ شاعرانه جهان‌بینی خاصی را سبب می‌شود و شعرا غالبا از نگرش و بینشی یکسان نسبت به عالم وجود، حیات و نفس انسانی برخوردارند؟ رویکرد دینی و اجتماعی شاعر به چه میزان در پردازش شعری وی تأثیرگذار و در متن شعر ملحوظ و محسوس است؟ شعر چگونه می‌تواند نمایه‌ای از افکار و اعتقادات شاعر باشد؟ اما هیچ یک از تحقیقات به پاسخی درخور منجر نشده است که این جستار ضمن ساختار خاصّ خود به اثبات آن می‌پردازد.

برای یافتن پاسخ این سؤالها ناگزیر از بررسی دقیق زوایای شخصیت شاعر و ساختار روانی وی هستیم. این بررسی روانشناختی و جامعه‌شناختی درک درستی از فضای زیستی شاعر به دست می‌دهد و این امکان را برای ما فراهم می‌آورد تا جایگاه شاعر در جامعهٔ انسانی و نحوهٔ ارتباط وی با افراد جامعه را تبیین نماییم و بر وضوح این دیدگاه –که در واقع، فرضیهٔ این تحقیق است– بیفزاییم که ادراک برتر شاعر و استعداد وی در برانگیختن احساسات و عواطف انسان بواسطهٔ آفرینش آثار هنری، به منزلهٔ علوّ مرتبهٔ وجودی و معرفت وی نسبت به حقیقت عالم نیست، بلکه این توان و قدرت خلق، صرفا می‌تواند زمینه‌ای برای دریافت حقایق و رشد و تعالی وی و حرکت در مسیر کسب شناخت نسبت به حیات انسانی‌اش به شمار آید.

باتوجّه به اینکه نظریات بنیادین ادبی بصورت آکادمیک، در قالب مکاتب ادبی غرب و از ناحیهٔ ناقدان غربی عرضه شده است، ناگزیر از پرداختن و ارجاع به نظریات ایشان به عنوان پیشگامان حوزهٔ نظری شعر و ادبیات هستیم. نظریات ناقدان عرب، مؤخر از ناقدان غرب و طبعا متأثر از ایشان و در بسیاری از موارد، تقلیدگونه‌ای از آرا و اندیشه‌های پیشکسوتان غربی این حوزه است. لذا شرح و بسط نظریات ناقدان غرب از زوایای متعدّد و در حجم قابل توجّهی از این تحقیق، ضروری بوده و به روشن شدن منظور و مقصود مؤلف و نیز چرایی شکل‌گیری این آرا و چگونگی الگوواقع شدن آنها می‌انجامد. آرای نقل شده از ناقدان عرب در عمدهٔ موارد، مورد تحلیل و نقد قرار گرفته و پس از بررسی جمعی و مقایسه‌ای، ردّ یا اثبات شده است. توالی نقل آراء، برخاسته از سبک مؤلف و به منظور ارائهٔ تصویری از فضای عمومی جامعهٔ ادبی عرب بوده است و ترتیب نقد آرا نیز به سبب تبیین طرح مؤلف و اثبات نظریهٔ پیشنهادی است که باتوجّه به پیچیدگی و گستردگی موضوع، لازم به نظر می‌رسد. در نهایت، پس از کنکاش حول

ابعاد مختلف این موضوع و ترسیم فضای مناسب تحقیق، طرح واضح و جامعی دراین‌باره ارائه می‌گردد.

۲. امتیاز ادراک شاعر

آیا احساس شاعر به دلیل برخوردارِبودن از استعداد و حسّ شاعری، بر دیگران برتری دارد و یا اینکه آیا لزوما باید چنین برتری وجود داشته باشد. ریچاردز دراین‌باره می‌نویسد: «فرد متخصّص در امور ذوقی در صورتی‌که با نظر غالب تفاوت داشته باشد، در وضعیتی نابهنجار قرار دارد در نتیجه مجبور می‌شود، بگوید: «من از شما بهترم. ذوق من مهذّبتر است. طبیعت من فرهیخته‌تر است». اینکه او ناچار است خودپسند باشد تقصیر او نیست. او ممکن است حقیقت را تا سرحدّ امکان تحریف کند و عملاً هم می‌کند. او می‌بایست دلایل روشن و متقاعدکننده‌ای داشته باشد که چرا ترجیحات او ارزش توجه دارد.» (ریچاردز،۱۳۷۳ش: ۲۹)

با این فرض که شاعر نسبت به دیگر افراد از ادراکی برتر بهره‌مند است که حاصل «قوت نفس» اوست، باید به بررسی این مسأله پرداخت که آیا این برتری لزوما به معنای برتری فکر و اندیشهٔ شاعر است. این مسأله را باید از دو زاویه بررسی کرد: یکی آنکه فکر و اندیشهٔ شاعر چگونه است و دیگر آنکه فکر و اندیشهٔ او چگونه باید باشد. ادغام این دو در هم، مانع از دستیابی به نتیجهٔ صحیح و منطقی است، در صورتی‌که بررسی هر یک از این دو زاویه به تفکیک به تبیین جایگاه شعر و شاعری در جامعه و تنظیم مطالبات ما از نظام شعر منتهی می‌گردد و اینکه شعر و شاعر را آنگونه که هست ببینیم، و نیز بدانیم که بایدها و نبایدها در متن شعر قابل اعمال است یا در اندیشهٔ شاعر.

در توضیح این مطلب، عبارت تی اس الیوت را یادآور می‌شویم: «برای داوری در مورد ادبیات، ضرورت دارد که نسبت به دو نکته با هم آگاهی دقیق داشته باشیم، اینکه چه چیزی را دوست داریم و اینکه چه چیزی را باید دوست داشته باشیم. این وظیفهٔ ماست که به عنوان انسانهایی پرهیزگار نپنداریم هرآنچه دوست داریم، همان چیزیست که باید شرافتمندانه دوست داشته باشیم، و نپنداریم آنچه لازم است دوست داشته باشیم، براستی دوست داریم. به این نکته نیز استشعار داشته باشیم که بخشی عظیم از موادّ خواندنی، در این روزها به وسیلهٔ کسانی برای ما رقم زده می‌شود که هیچ‌گونه اعتقادی به یک نظم ماوراء طبیعی ندارند.» (الیوت،۱۳۷۵ش: ۱۲۹) امّا روژه باستید معتقد است: « هنرمند انسانی مانند انسانهای دیگر نیست، وضع زندگی انسان شامل حال او نمی‌شود، چرا که او پیک خدایان در دنیای خاکی است، یا دست کم شیطانی او را تسخیر کرده است». (باستید،۱۳۷۷ش: ۱۳٦)

بهترین و نام‌آورترین شعرا در طول تاریخ، از اقشار و طبقات مختلف اجتماعی، با گرایشهای متفاوت فکری، مذهبی، سیاسی و سطوح مختلف علمی برخاسته و آثار برجسته‌ای از خود بجای گذاشته‌اند. در این میان برای داوری در باب برتری اندیشهٔ یک شاعر، باید ملاک و معیار مشخصی را تعیین نمود. در میان شعرا افرادی بوده‌اند که به لحاظ قوّت فکر و سلامت اندیشه مورد تأیید عقلای جامعه بوده‌اند. اما با این تعریف که سلامت فکر و عقیدهٔ شاعر به عنوان یک انسان زمانی است که با نظام عالم هماهنگ و بر آن کاملاً منطبق باشد؛ این تأیید و تثبیت عقلایی در مورد همه این شعرا مصداق نمی‌یابد، به بیان دیگر اگر «دین‌باوری» و «توحیدمداری» ملاک

درست‌اندیش بودن یک شاعر و یا هنرمند تلقّی گردد، شاعران بسیاری بوده‌اند که به دلیل بی‌اعتقادی به این ملاک و معیار، نمی‌توان فکر و رأی آنها را صائب دانست، حال آنکه شعر این شعرا و یا آثار این هنرمندان در اوج زیبایی و مهارت است. بنابراین، متانت و زیبایی یک اثر، الزامی را در مورد درست بودن اندیشهٔ صاحب اثر در پی ندارد و ضرورتی در باب ملازمت این دو قابل اثبات نیست. بر این اساس زیبایی و هنرمندانه بودن این آثار به تفکیک از محتوای فکری آن باید مورد داوری قرار گیرد.

فکر و اندیشهٔ شاعر و هنرمند، صرف برخوردار بودن از استعداد خاص خلق اثر هنری و ذوقی متمایز، به لحاظ صبغهٔ انسانی و الهی از امتیازی خاصّ برخوردار نیست، در واقع اکتساب فکر و اندیشهٔ برتر در طول حیات وی ممکن است، اما به استعداد هنری وی بستگی ندارد. تعالی توحیدی اندیشهٔ شاعر، ادراک وی از حقایق را عمق می‌بخشد و حقیقت‌خواهی او را بر احساس ماورائیش انطباق می‌دهد که منشأ پیدایش شعر است. ارتباط شاعر با ماوراء و عالمی نامحسوس، به معنای این نیست که وی از درکی برتر در فهم حقایق برخوردار است، استعداد ماورائی و منحصر به فرد او تنها می‌تواند زمینه‌ای برای رشد و تعالی اندیشه و فکر او باشد و دلیل و نشانه رشد تلقی نمی‌گردد. از سویی، نگاه عمیق و همراه با تأمل و تأنی شاعر، آزاداندیشی و قدرت خاصّ او در تعبیری متفاوت از اشیاء و پدیده‌ها و مسائل و رویدادهای پیرامونش سبب می‌شود تا انگیزه و توان روحی افزونی نسبت به دیگر افراد در «حقیقت جویی» و ادراک حقیقت داشته باشد، و از سوی دیگر، جولان روح شاعر در عالم احساس، می‌تواند زمینه‌ای برای ضعف فلسفی و درست اندیشی وی باشد. اینجاست که می‌بینیم فضای فکر و اندیشهٔ شاعر، وی را در موقعیت بسیار حساس و خطیری قرار داده، در بسیاری موارد حیات توحیدی وی را به مخاطره می اندازد. استعداد و توان خاصّ ادراکی و ارتباطی شاعر، هم می‌تواند در مسیر تبیین نسبت آدمی با عالم وجود و افزایش ظرفیت روح در دریافت حقایق بکار گرفته شود، و هم می‌تواند وی را در مسیر تأمین تمایلات غیر توحیدی و نفسانی‌اش سوق دهد. انتخاب شاعر در این میان در گرو انس وی با تعقل و تسلیم در برابر حقیقت است. از این رو، نمی‌توان شعر را «رکن وثیق» و قابل اعتمادی در مسیر هدایت و تربیت فکری افراد جامعه انسانی تعریف نمود.

۳. دیدگاه روانشناختی، جامعه‌شناختی و فلسفی

در مسألهٔ چگونگی ورود افکار به ادبیات، با بررسی و نقد تفصیلی و مبنایی نظریهٔ رنه ولک که پیشگام این حوزه به شمار می‌رود، به تبیین دقیق ابعاد و زوایای این موضوع پرداخته، سپس با طرح و نقد آرای دیگر صاحبنظران، در نهایت، ساختاری جامع و پاسخگو عرضه می‌شود. رنه ولک بر این باور است که «منظور از فکر، صرف اطلاع یا فکر بصورت ماده خام نیست. مسأله زمانی مطرح می‌شود که این افکار عملا در بافت ادبی جای گیرد و به عنصری از عناصر سازندهٔ آن بدل شده باشد، وقتی که دیگر فکر به معنی معلوم مفاهیم مجرد نباشد و به نماد یا حتی اسطوره تبدیل شده باشد.» (ولک،۱۳۷۱ش: ۱۳٦) این همان هضم عناصر مختلف در محیط ذهن شاعر است که ترکیب سازندهٔ شعر را به وجود می‌آورد؛ نکته‌ای که ولک نیز بر آن تأکید دارد، ذوب شدن این عناصر در «بافت اثر ادبی» است، بطوری‌که محیطی همگون و همگن را فراهم

آورد. وی تأثیر آموخته‌های شاعر در فرآیند آفرینش را در سه صورت روانشناسی، جامعه‌شناسی و فلسفه بررسی کرده است.

ولک در مورد تأثیر آگاهیهای روانشناختی شاعر و هنرمند بر خلق اثر می‌گوید: «روانشناسی به مفهوم نوعی نظریهٔ نظام‌یافته و آگاهانه دربارهٔ ذهن و طرز کار ذهن، لازمهٔ هنر نیست و به خودی خود ارزش هنری ندارد. روان‌شناسی ممکن است قدرت حس واقعیت را در بعضی هنرمندان آگاه تقویت کند و توانایی آنان را در مشاهدهٔ پیرامون خود افزایش دهد و به آنان فرصت دهد الگوهایی که ممکن بود از نظرشان مخفی بماند، کشف کنند. اما روان‌شناسی به خودی خود، تدارک مقدماتی کار آفرینش است و حقیقت روانشناختی در خود اثر به شرطی ارزش هنری دارد که به انسجام و تودرتویی آن بیفزاید؛ یعنی به شرط آنکه خود نیز هنر باشد.» (همان، ۹۷)

دیدگاه روانشناختی و رفتارشناسانهٔ شاعر از نظر ولک «لازمهٔ هنر نیست». البته این نکته که ارزش هنری روانشناختی مشروط به پیوستن با اجزای کالبد اثر و یکی شدن با روح آنست، کاملاً قابل تأیید است. تحلیل روانشناختی سبب می‌شود تا هنرمند در شناخت ماهیت پدیده‌ها نگاهی عمیق‌تر داشته و روابطی ژرفتر میان آنها کشف و یا برقرار سازد. این امر به نوبهٔ خود بر عمق و گسترهٔ تأثیر شاعر بر محیط می‌افزاید؛ اما بی‌اعتقادی به لزوم چنین دیدگاهی در خلق اثر هنری به معنای ملزم نبودن به خلق اثر برتر است. بدون داشتن آگاهیهای آکادمیک روانشناختی نیز می‌توان دست به آفرینش ادبی و هنری زد؛ اما رشد و جاودانگی یک اثر مرهون نگاه عمیق و تحلیلگر شاعر و هنرمند است. مهم، تأمل و تعمّق شاعر در شناخت رفتارها و احساسات است که بطور تجربی و در اثر تفکّر برای وی حاصل می‌شود. بنابراین لزوم چنین دیدگاهی برای سوق دادن آثار هنری و ادبی در مسیر رشد و تعالی فکری قابل اثبات است؛ چراکه ادبیات همانگونه که ولک خود نیز معتقد است امریست ذاتا اجتماعی و تنها در جامعهٔ انسانی است که خلق آثار ادبی انجام می‌گیرد (همان،۹۹)، ادبیات و اجتماع در تأثیر و تأثّر متقابلند.

وی در موضوع آگاهی جامعه‌شناختی هنرمند و تأثیر این آگاهی بر اثر هنری نیز می‌نویسد: «حقیقت اجتماعی، اگرچه به خودی خود ارزش هنری نیست، می‌تواند به کمک ارزشهای هنری مانند پیچیدگی و انسجام بیابد؛ اما این کار ضرورتی ندارد. آثار ادبی عظیمی وجود دارند که با جامعه مناسبت زیادی ندارد، یا به کلی با آن بی‌ارتباطند. ادبیات اجتماعی فقط یکی از انواع ادبیات است و در نظریهٔ ادبی اهمیت اساسی ندارد، مگراینکه معتقد باشیم ادبیات در درجهٔ اول تقلید زندگی است، چنانکه هست، یا تقلید زندگی اجتماعی، بطور اخصّ؛ اما ادبیات بدل جامعه‌شناسی و سیاست نیست، ادبیات علت وجودی و اهداف خاص خود را دارد.» (همان،۱۳۷)

در اینجا نیز ارزش آگاهی جامعه‌شناختی مشروط به پیوستن به ترکیب پیچیدهٔ ذهن شاعر و هنرمند، به عنوان عنصری از عناصر سازندهٔ آن در طی روند آفرینش تعریف شده و مورد تأیید است. دیدگاه جامعه‌شناسانهٔ شاعر و هنرمند و تحلیل وی نسبت به پدیده‌های اجتماعی و ماهیت روابط موجود در جامعه میان افراد انسانی و عوامل مؤثر در این ارتباطات، میزان تناسب محصول شعری با مختصات جامعهٔ انسانی و نیز تأثیر آن بر افکار موجود در جامعه را افزایش

می‌دهد؛ اما در اینجا نیز صحبت از ضرورت آگاهی و دیدگاه جامعه‌شناختی شاعر به میان آمده که ولک آن را همچون آگاهی روانشناختی غیرضروری می‌داند. این ضرورت با توجه به ماهیت اجتماعی ادبیات قابل اثبات است، همانگونه که ضرورت دیدگاه روانشناختی با توجه به ماهیت انسانی ادبیات قابل اثبات است؛ اما مقصود ولک از «مناسبت آثار ادبی با جامعه» چیست؟ وی بسیاری از آثار بزرگ ادبیات را بی‌ارتباط با جامعه دانسته و «ادبیات اجتماعی» را فقط یک نوع از ادبیات می‌داند. توضیح این نکته لازم است که «ماهیت اجتماعی ادبیات»، بطور جداگانه و متفاوت از «ادبیات اجتماعی» مورد بحث قرار می‌گیرد و در مسائل نظریهٔ ادبی باید میان این دو تمایز نهاد.

هنگامی که سخن از «ماهیت اجتماعی» ادبیات به میان می‌آید، منظور از آن، «خاصیت اجتماعی» ادبیات است؛ چراکه از متن جامعهٔ انسانی برخاسته و در تأثیر و تأثر با آن رشد و نمو یافته، این خاصیت، ذاتی ادبیات و جزء تفکیک‌ناشدنی آن است؛ اما «ادبیات اجتماعی» که ولک آن را «یک نوع از ادبیات» خوانده است، ادبیاتی است که بطور خاص به مسائل اجتماعی پرداخته و بار معانی و مفاهیم اجتماعی در آن بر دیگر وجوه معنایی غلبه دارد؛ آنچه در ادبیات اجتماعی مطرح است، محوریت موضوعات اجتماعی است. بر این اساس، دیدگاه اجتماعی شاعر، به عنوان یکی از عناصر سازندهٔ شعر در فرآیند پیچیدهٔ آفرینش شعر وارد می‌شود و در ترکیب با دیگر عناصر موجود در ذهن وی به روح شعر می‌پیوندد و با آن عمیقا درمی‌آمیزد. بنابراین، تنها «ادبیات اجتماعی» به مفهوم خاصّ آن نیست که در مناسبت با جامعه و ارتباط با آن است، بلکه داشتن روح اجتماعی و طبیعت جامعه شناسانه است که در شعر اهمیت اساسی دارد و بالطبع در نظریهٔ ادبی نیز ملحوظ می‌گردد.

باید توجه داشت که منشأ رویکرد اجتماعی شعر را نیز باید در شخصیت شاعر جست، چرا که «ماهیت اجتماعی» شعر را نمی‌توان بطور مستقل به آن تحمیل و یا تزریق نمود، در واقع چنین تحمیل و تزریقی به پیکرهٔ شعر در تعارض با آفرینش ناخودآگاه آن است، بلکه این «شخصیت شاعر» است که به اتخاذ افکار و مواضع اجتماعی می‌پردازد و در ذهن خویش آن را مورد تحلیل و هضم با دیگر داده‌ها قرار می‌دهد. بنابراین، ورود نامحسوس مواضع اجتماعی شاعر در ترکیب پیچیدهٔ شعر به عنوان عناصر تعیین‌کنندهٔ شخصیت وی، امری قطعی و ناگزیر است. روژه باستید می‌نویسد: «بدون مراجعه به داده‌های جامعه‌شناسی، خلاقیت زیباشناسانه به درستی فهمیده نمی‌شود، بلکه جامعه همیشه از خالق هنر تصویری خاص می‌سازد و این اسطوره در نهایت خود را به زندگی هنرمند تحمیل می‌کند و هنرمند باید طبق الگویی که جامعه و سنّت برای او پدید آورده است، خود را بسازد و بپردازد.» (باستید،۱۳۷۷ش: ۱۳۹)

اما اینکه ولک، ادبیات را بدل جامعه‌شناسی نمی‌داند، بدین مضمون است که وظیفهٔ ادبیات حلّ و فصل منطقی مسائل جامعه و طرح مستقیم معضلات آن نیست؛ اگرچه شاعر همانند دیگر افراد اجتماع ملزم به توجه به مسائل جامعهٔ خویش است و سعی در حلّ و رفع مشکلات آن دارد، اما چنین اهتمامی در عرصهٔ شعر از او توقّع نمی‌رود. طرح چنین مفاهیمی، در صورتی‌که بتواند در ترکیب منسجم شعر وارد شده و به جنبهٔ ناخودآگاه آن آسیب نرساند، منافی ماهیت آن نیست. باید به یاد داشت که ادبیات و جامعه‌شناسی، دو حوزهٔ متفاوتند و کارکردهایی جداگانه

برای هر یک تعریف شده است. ادبیات همانگونه که ولک نیز معتقد است «علّت وجودی و اهداف خاص خود را دارد». (ولک،۱۳۷۱ش: ۱۱۷)

در ارتباط با اهمیت دیدگاه فلسفی هنرمند و شاعر، ولک «حقیقت فلسفی» را متمایز از «حقیقت روانشناختی» و یا «حقیقت اجتماعی» برشمرده و معتقد است، علی‌رغم محتوای روانشناختی و اجتماعی که به خودی خود دارای ارزش هنری نیستند، فلسفه و محتوای عقیدتی در زمینهٔ خاص خود، ارزش هنری را افزایش می‌دهد؛ زیرا دو ارزش هنری مهم را تقویت می‌کند: «ترکیب» و «انسجام». وی دراین‌باره می‌گوید: «بینش نظری می‌تواند عمق نفوذ و دامنهٔ میدان دید هنرمند را بیشتر کند؛ اما همیشه چنین نیست. اگر ایدئولوژی جذب اثر هنری نشود، جز اینکه دست و پاگیر شود، فایده‌ای نخواهد داشت». (همان، ۱۳٦)

ولک در توضیح تأثیر آگاهی روانشناختی و جامعه‌شناختی نیز همین عملکرد را بیان کرده است؛ یعنی جذب آگاهیهای ذهن شاعر در بافت اثر ادبی. از این رو، بینش فلسفی و محتوای عقیدتی اگرچه نسبت به روانشناسی و جامعه‌شناسی از اصالت بیشتری برخوردار است و ارکان فکری فرد را تشکیل می‌دهد، از حیث ورود به شبکهٔ درهم تنیدهٔ ذهن شاعر و دخالت در نحوهٔ خلق اثر، تفاوتی با دو دانش دیگر و یا هر نوع آگاهی دیگر نخواهد داشت. این امر که بینش فلسفی بر ترکیب و انسجام اثر می‌افزاید، در مورد عملکرد دو دانش مذکور نیز صدق می‌کند. حل فکر و اندیشه از هر نوع و گونه‌ای که باشد، مهم آن است که در ساختار شخصیت شاعر جایگاه و شکلی ثابت یافته ، از این رو جدا ساختن آن از ترکیب شعر ناممکن است.

در اینجا با مسألهٔ «لزوم بینش فلسفی» در شعر و اصل برخوردار بودن شاعر از چنین بینشی مواجه هستیم. منظور از «بینش فلسفی» چیست؟ اگر مقصود این عبارت را چنانکه ولک خود، عبارات «محتوای عقیدتی»، «بینش نظری» و «ایدئولوژی» را به عنوان عبارات معادل و معرّف آن ذکر می‌کند، درنظر آوریم، بینش فلسفی، همان جهان‌بینی و اصول بنیادین فکر شاعر است. بنیادی‌ترین افکاری که ذهن هیچ شاعری نمی‌تواند خالی از آن باشد، بلکه مؤثرترین و نافذترین عنصر تأثیرگذار بر ترکیب اثر در میان دیگر عناصر است. اینکه جهان‌بینی شاعر، توحیدی است یا غیرتوحیدی، اصل و پایهٔ دیگر افکار اوست، نگاه شاعر به پدیده‌های پیرامون خود، روابط میان آنها و تصویری که از حیات و ماهیت انسان و جایگاه او در نظام عالم در ذهن دارد، همه از جهان‌بینی وی نشأت می‌گیرد. بنابراین تعریف، دخالت جهان‌بینی و ایدئولوژی شاعر به عنوان «بینش فلسفی» در نظام آفرینش شاعر یک اصل ثابت است و البته این دخالت بطور ناخودآگاه صورت می‌گیرد و به ساختار و محتوای شعر شکل و جهت می‌دهد.

در بررسی آرای ولک در این موضوع به نوعی تناقض برمی‌خوریم، «در آثاری که، افکار تلألؤ خاصی دارند و چهره‌ها و صحنه‌ها نه تنها افکار را نشان می‌دهند بلکه آنها را تجسّم می‌بخشند، فلسفه و هنر به نحوی با هم یکی می‌شوند، تصویر، مفهوم می‌شود و مفهوم، تصویر». (ولک،۱۳۷۱ش: ۱۳۷) در اینجا ولک بر امتزاج افکار با روح و کالبد شعر و یکی شدن فکر با شعر تصریح و اذعان می‌دارد که این پیوستگی بگونه‌ای است که «تصویر» و «مفهوم» دارای ماهیتی یکسان می‌گردند، و جدایی ناپذیرند؛ یعنی افکار به تمامی در خمیرمایهٔ شعر هضم شده و جزء لاینفک آن می‌گردند، این روندی است که در خلق شعر مطلوب و مؤیّد است؛ فکری که

قابلیت پیوستن به شعر و یکی شدن با آن را نداشته باشد، عملا در این ترکیب نگنجیده و خواه ناخواه طرد می‌شود. ولک معتقد است: «شعر وظایف گوناگونی دارد، اما وظیفهٔ نخستین و عمده‌اش، وفادار ماندن به ماهیت خودش است». (همان، ۸۰) وی در ادامهٔ این مطلب – در یکی‌شدن فلسفه و هنر- در پاسخ به اینکه «آیا این آثار لزوما اوج هنر هستند؟» (همان،۳۷)، به تأیید این نظر کروچه می‌پردازد که «وقتی شعر از این حیث برتری می‌یابد؛ یعنی برتر از خود می‌شود، مرتبهٔ شعریش پایین می‌آید.»(کروچه،۱۳۵۰ش: ۵۳) و می‌پذیرد که ورود افکار فلسفی به شعر از مرتبهٔ شعری آن می‌کاهد. در اینجا نیز، شعر فلسفی را یکی از انواع ادبیات برمی‌شمرد و لزوم آن را نفی می‌کند: « شعر فلسفی هر اندازه یکپارچه، از انواع شعر است و منزلت آن در ادبیات لزوما بنیادین نیست، مگر آنکه معتقد باشیم شعر شهودی و اساسا عرفانی است، شعر بدل فلسفه نیست و هدف و توجیهی خاص خود دارد. شعر متفکّرانه مانند دیگر انواع شعر است و دربارهٔ آن نه به اعتبار مصالح، که به اعتبار یکپارچگی و قوّت هنری آن باید داوری کرد». (ولک،۱۳۷۱ش: ۱٤٥)

شعر فلسفی را زمانی می‌توان یکی از انواع ادبیات دانست که شاعر در متن شعر به بیان مفاهیم و مسائل فلسفی در مفهوم آکادمیک آن بپردازد؛ فلسفه‌ای که شامل مباحث و مسائل منطقی صرف است. چنین محتوایی در تعارض آشکار با مختصات شعر است و پرداختن به آن در واقع به نظم کشیدن مسائل فلسفی است نه خلق شعر. شعر همانطور که ولک می‌گوید، بدل فلسفه نیست؛ اما ولک در اینجا «شعر متفکّرانه» را تعبیر دیگر «شعر فلسفی» دانسته و نیز پس از نفی لزوم جنبهٔ فلسفی شعر این عبارت را بیان می‌کند که «مگر اینکه معتقد باشیم شعر شهودی و اساسا عرفانی است.»، تعبیر «شعر متفکّرانه» بر «شعر فلسفی» دلالت نمی‌کند. تفکّر، خصوصیت ذهن انسان و به معنای پردازش افکار مختلف و متنوّعی است که در ذهن آدمی وارد می‌شود و در واقع محصول ارتباط با دنیای خارج است. عنوان «تفکّر» می‌تواند شامل تمامی تصاویر و عناصر موجود در ذهن شاعر گردد.

بنابراین، «تفکّر»، عنصر ثابت در تمام انواع ادبیات است و اختصاص به نوع خاصی از ادبیات ندارد. عبارات و تعاریفی که ولک پیش از این از بینش فلسفی ارائه کرد و آن را «جهان‌بینی» و «ایدئولوژی» دانست، با این مطلب که «شعر متفکّرانه» را تنها یکی از انواع ادبیات به حساب می‌آورد، قابل جمع نیست. بنابراین، تعریف وی از تفکّر، تنها پردازش افکاری است که قابل ترکیب با عناصر شعر است؛ زیرا افکار فلسفی در بافت دیالکتیک آن به مرحلهٔ یکپارچگی با محیط شعر دست نمی‌یابند. محمد مندور در این موضوع می‌نویسد: «شعر نمی‌تواند در فلسفه یا فلسفه‌بافی وسعت یابد، بخصوص نوع غنایی آن، میان فلسفه‌بافی شاعر و اینکه شعر برخاسته از فلسفهٔ خاص حیات و طبیعت و زاویه‌نگاه شاعر به حیات باشد، فرق بسیار است. همانطورکه میان تأمل فلسفی که وجدان شاعر بدان آغشته است و خلجانات روحش آن را برمی‌انگیزند، و فلسفه‌بافی یا فلسفه تفاوت فراوان است».(۱۹٦٤م: ۹۸) و عقاد و مازنی می‌گویند: «شاعر کسی است که جوهر اشیا را احساس می‌کند، نه آن کسی که اشیا و اشکال و رنگهای آنها را به شماره آورد، امتیاز شاعر بدان نیست که در بیان یک چیز به شما بگوید که آن چیز شبیه به چیست، بلکه امتیاز وی بدان است که بگوید آن چیست، و باطن آن و رابطهٔ حیات با آن را برایت کشف

نماید.» (۱۹۷۲م: ۲۰). نظر «إلیاس أبوشبکه» نیز دراین‌باره چنین است: « شعر در حالتی نازل می‌گردد که لباس کاملش را بر تن دارد، و این لباس جزئی جدانشدنی از احساس است. شعر دارای عناصری همگون است که باید در یک میدان گردآیند، فکر نسبت به موسیقی و یا تصویر نسبت به فکر در مرتبهٔ نازلتری نیست، بلکه باید گفت شعر با تمامی وجوه تفکر سازگار است، بنابراین شاعر ممکن است باب فلسفه را بکوبد، بدون آنکه از شعر تنزل یابد». (۱۹٦۲م: ۲۰) به نظر عقاد «حدّ شاعر بزرگ در نظر من آن است که در شعر او تصویری کامل از طبیعت با زیبایی و شکوه و نهانش نمایان گردد، یا اینکه از مجموعهٔ کلامش فلسفه‌ای از حیات و مذهبی در حقایق و فروض آن استخراج کند، این مذهب و غایت ملحوظ در آن هر آنچه می‌خواهد باشد. چنین شاعری بزرگترین شاعر است». (عقاد، ۱۹٦٦م: ۲۰٤) و در جای دیگر نیز می‌گوید: « شاعر کسی نیست که تفاعیل را بسنجد، این ناظم یا ناثر است، و صاحب کلام فخیم و لفظ جزیل نیز نیست، شاعریت چنین کسی بیشتر از کتابت یا خطابهٔ او نیست، شاعر کسی نیست که مجازهای زیبا و تصورات بعید را به ارمغان بیاورد، چنین کسی فردی روشن ضمیر و نازک خیال است، بلکه شاعر کسی است که احساس کند و دیگران را به احساس وادارد.» (عقاد،۱۹۷۰: ۱۲۰)

سید قطب در بیان مرتبهٔ ادراک و احساس ادیب بر این عقیده است که «ادیب بزرگ، رهبری از رهبران بشریت است و راه را برایش روشن می‌گرداند، راه میان او و بشریت منقطع نمی‌گردد، او رسولی از رسولان حیات به سوی دیگرانی است که «حقّ اتصال» آنگونه که به او موهبت گردیده، به آنها عطا نشده است. او از خفایای حیات بر آنچه دیگران بر آن اشراف ندارند، اطلاع می‌یابد، و عمق آن را به دور از تمامی جدلهای دوران و حدود زمان احساس می‌کند؛ همانگونه که اولین بار از سرچشمهٔ اصیلش جوشیده، و وظیفه‌اش آن بوده تا منافذ میان ما و این سرچشمه را به قدر طاقت ما بگشاید. ارزش ادیب بزرگ به میزان اتصال او با این سرچشمه از ورای موانع و سدها سنجیده می‌شود.» (سیدقطب،۱۹٦۲م:۲۵)، و البته در نظر وی میزان «اتصال» و ادراک ادبا متفاوت است. تصویری که سید قطب از ادیب و ادراک وی ارائه می‌دهد، تصویری است بر پایهٔ تعابیر ادبی؛ آنچه سیدقطب از آن به «حیات» تعبیر کرده، احساس عمیق، وسیع و لطیف شاعر است که آن را به دیگران می‌بخشد و یا می‌آموزد، همچنین «حقّ اتّصال» به ماورای طبیعت و فرا رفتن از حدود زمان و مکان نیز در معنای احساس ممتاز شاعر و استعداد خاصّ وی در نگرش خاصّ و عمیق به حیات و کشف روابطی ذهنی میان عناصر و پدیده‌های حیات است. عالمی که شاعر بدان رهنمون می‌شود، عالم خیال برای رهایی از ثقل عالم واقع است، چیزی که نفس انسان آن را خوشایند می‌شمارد.

این تعابیر زیبا که در ظاهر و بادی امر مرتبهٔ شاعر را با بکاربردن اصطلاحاتی همچون «رائد البشریهٔ»، «رسول الحیاهٔ» و کسی که «حقّ اتّصال» به وی اعطا شده، در حدّ انسان کامل و واسطهٔ عالم طبیعت با دیگر عوالم جلوه می‌دهد، اگرچه تصویر عظیم و پیامبرگونه‌ای از شاعر را به ذهن متبادر می‌سازد، تنها اشاره به احساس متفاوت و برتر شاعر نسبت به حیات، طبیعت و بشریت است؛ چراکه به زعم او « شاعر کسی است که حیات را عمیقا احساس می‌کند و آن را برای اهل حیات بازگو می‌کند.»(سیدقطب،۱۹۷٦م:۱۷). شاعر عواطف انسان را برمی‌انگیزد و در احساسات نه در «عقل» او، تصرف می‌کند. شاعر خود «هدایت شونده» است نه «هدایتگر». مگر

آنکه خود مسیر هدایت و مراتب معرفت را طی کرده و بتواند در مسیر رشد که برخاسته از «تعقّل» است دیگران را نیز با خود همراه گرداند.

«شکری فیصل» در باب رابطهٔ «فکر» و «ادب» می‌نویسد: «افکار به خودی خود تأثیری زیاد در میزان ادبی ندارند، با وجود این می‌بینیم که منابع بزرگ فکر ادبی در نظر کسانی که ادبیات عرب را ایجاد کرده‌اند واحد یا نزدیک به هم هستند. بدون شک بهرهٔ این ادبا از فکر یکسان نیست، بعضی از آنها بهره‌ای بیشتر داشته و از فرهنگ بالاتری برخوردار بوده، به مرتبه‌ای از معرفت دست یافته‌اند و ادبیاتشان به این فرهنگ و معرفت سرشته شده است.» (فیصل،۱۹۷۸م: ۲۰٤) این توانایی شاعر در برانگیختن احساسات و دعوت به تأمّل در پدیده‌ها و روابط میان آنها با عمق بخشیدن به نگرش انسان و دورداشتن وی از نگاهی، سطحی و گذرا، او را در طی مسیر رشد یاری می‌رساند.

جابر عصفور نیز معتقد است: «ارزش معرفت‌شناختی شعر در پرتو این فهم از تخییل شعری مشخص می‌گردد، شعر نوعی متمایز یا ارزشمند از معرفت را ارائه نمی‌کند، بلکه مطلقا معرفتی را ارائه نمی‌کند، شعر فقط تخییل است، و اینچنین بودنش؛ یعنی هدف شعر ایجاد تصدیق یا تحمیل اعتقاد نیست؛ زیرا تصدیق به تمامی بر مطابقت کلام با واقع تکیه دارد، اما تکیهٔ تخییل بر ساختاری از کلام است که ایجاد انفعال می‌کند. از این رو، مادهٔ آن می‌تواند صادق یا کاذب باشد. لذا اهمیتی نداشته و در ماهیت آن مؤثر نیست، مهم انگیزشی است که تخییل در نفس متلقی ایجاد می‌کند، و انفعال از نفس کلام تخییل‌کننده که همراه و درپی آن است. در این صورت ممکن است به این باور برسیم که غایت تخییل شعری، ارتباطی با توان تحصیل معارف عمیق و ثابت ندارد.» (عصفور،۱۹۷٤م: ٦۷) البته این بدان معنا نیست که شعر نباید بیان‌کنندهٔ فکر و معرفتی باشد، تعریف وی از غایت شعر، دقیق و قابل تأیید است. اگرچه بافت فکری شعر، برگرفته از بافت فکری شاعر است و بن‌مایه‌های فکری شاعر را در درون دارد؛ امّا هدف شعر همان گونه که جابر عصفور اشاره دارد، برانگیزشی است که در نفس متلقی ایجاد می‌کند، این ماهیت شعر است.

در بیان نوع ادراک شاعر نسبت به حیات، شوقی ضیف چنین می‌گوید: «تجربه‌های هنرمند برتر از سطح حیات ما نیست، که اگر اینچنین بود از آن متأثر نمی‌شدیم و در نفوس ما بازتابی نمی‌داشت، ما از آن متأثر می‌گردیم؛ زیرا که ما و درون ما را مخاطب قرار می‌دهد و انگیزه‌های سرکوب‌شده و نشدهٔ ما را صیقل می‌دهد. گویی ما را وامی‌دارد تا حیاتمان را و وجودمان را عمیقتر احساس کنیم؛ زیرا عناصر وجدانی و درونی متباین و متخاصم ما تلاقی یافته و از نو ساخته می‌شوند و در آن تمامی هماهنگی و هم‌آوایی که در رؤیا می‌دیدیم، فراهم می‌گردد. از اینجاست که تأثیر تجربهٔ هنری برمی‌آید، تأثیری عمیق که بر هر تأثیر خارجی در ما فائق است... » (ضیف،۱۹٦۲م: ۸٦)

تعبیر شوقی ضیف از ماهیت تجربهٔ شعری، تعبیری منطقی، ملموس و غیرانتزاعی است؛ چنانکه می‌نویسد: «تجربهٔ هنری چیزی دور از واقعیت پیرامون ما و از عالمی فراتر از عالم ما نیست، بلکه از همین عالم ما و همین حیات ما و اقیانوس پرخروش درون ماست، و همانگونه که در حالت موفقیت و تمامیت آن احساس خشنودی و خوشبختی می‌کنیم، در هنگام شکست

و نقص آن نیز احساس ناامیدی و ناخشنودی خواهیم داشت.»(همان،۸۷) به عقیدهٔ وی، تجربهٔ هنری در تفکیک کامل از واقعیت موجود در پیرامون ما نیست، بلکه شاعر در لحظات تجربهٔ شعری حجمی از معانی را در بافت ذهنی خود دارد، این معانی برخاسته از واقعیت زندگی شاعرند و در ورود شاعر به عالم غیرواقعی خیال او را همراهی می‌کنند. تعبیر وی، تعبیری دقیق و واضح و به دور از اصطلاحات ذهنی مبهمی است که بعضی از ناقدان و شاعران برای عالی جلوه دادن مرتبهٔ شعر و ترسیم ماهیتی کاذب و خیالی از آن ارائه می‌دهند، شاید هم به واقع خود را در سطحی ممتاز از دیگران و دارای ادراکی متفاوت و برتر می‌دانند، آنان که داعیهٔ راه یافتن به اعماق حیات و فهم عالیترین حقایق عالم را تعبیری از تجربهٔ شعری دانسته‌اند.

٤. تأثیر و تأثر متقابل شعر و نظام زبان

یکی از نکات مهم در نقد شعر نقش مخاطب در انتقال معانی موجود در ساختار اثر ادبی – از ذهن خالق اثر به نظام فکری مخاطب – است و اینکه تلقی مخاطب چگونه و به چه میزان در تعیین حدود معانی مدلول الفاظ و عبارات شعر دخیل است. از همین منظر است که سارتر «خواندن» را دخیل در آفرینش اثر می‌داند: «عمل نوشتن متضمن عمل خواندن است که هم بسته دیالکتیکی آن است و این دو فعل لازم و ملزوم، مستلزم دو فعل جداگانه است. کوشش مزدوج نویسنده و خواننده است که این شیء عینی و خیالی؛ یعنی اثر ادبی را پدید می‌آورد، و راستی هم که خواندن گویی ترکیبی است از ادراک و آفرینش».(سارتر،۱۳٤۲ش: ٦٨)

«جابر عصفور» در نقد فلاسفه می‌نویسد: «آنها بر فعل «تخییل» بیش از فعل «تخیل» تمرکز نموده‌اند، بدین معنا که به «روانشناسی تلقی» بیش از «روانشناسی ابداع» اهتمام داشته‌اند.» (عصفور،۱۹۷٤م:٦٧) به عقیدهٔ او «تخییل شعری با انفعالاتی که بر نفس متلقی وارد شده و آن را به قبض یا بسط می‌کشاند، مرتبط است، و یا واکنشی که شعر در نفس متلقی ایجاد می‌کند، واکنشی که تماما برخاسته از ناخودآگاه محض است، بدون آن که عقل در آن دخالتی داشته باشد. از اینجاست که می‌فهمیم چرا از انفعالی که نتیجهٔ تخییل شعری است، تعبیر به انفعالی نفسانی بدون سبک و فکر و اختیار می‌شود.» (همان،٦٥) در نظر وی، تخییل «فریب دادن» مخاطب است،«تخییل شعری فرآیند ایهامی است بر پایهٔ فریب‌دادن متلقی، و سعی دارد تا قوای غیرعقلی او را تحریک نموده و برانگیزد، بگونه‌ای که موجب شود بر قوای عقلی سیطره یافته، آن را تخدیر سازد و بر آن غالب گردد. اینجاست که متلقی به شعر اذعان می‌کند و به مخیلاتش پاسخ می‌گوید.» (همان، ٦٦)

اگرچه دایرهٔ دلالت لفظ بر معنا در شعر گستردگی بیشتری نسبت به نظام معمول و منطقی زبان داراست، این به معنای نامحدود و نامعین بودن نظام دلالت شعر نیست؛ یعنی آنگونه که طرفداران بعضی مکاتب و مناهج ادبی و هنری همچون «تفکیکیه» می‌پندارند، و هرگونه تحدید و ثباتی را در فضای معنایی شعر ردّ و انکار می‌کنند. سمیر سعید حجازی با ذکر وجه تمایز «تفکیکیه»، درباب «اغراق در رویکرد انفعالی فردی، ارائهٔ متن و عالم در ساختار واحدهای منفصل، بروز دادن گرایش ادبی و ردّ گرایش علمی و عقلی، و دانستن هر متنی با دلالت معین به عنوان متن نامحدود» (حجازی،۲۰۰۷م: ۸۸) می‌گوید: «این رویکرد برای آنکه در درون خود منطقی باشد باید نظریه‌ای ادبی آن را جهت‌دهی نماید، نظریه‌ای که باور داشته باشد خاصترین

خصوصیات متن ادبی آن است که یک کلّ پویاست، و مجموعه‌ای از عناصر نامرتبط نیست، و با جدانمودن اجزای آن از کلّ بنا راهی به سوی آن نیست، و از طریق ایجاد پیوند میان اجزا و انفعالات فردی خواننده نمی‌توان راهی به معنا یافت؛ چراکه این اجزا تنها بواسطهٔ مجموعهٔ عناصر متن موجودیت می‌یابند.» (همان،۸۸)

وی با بیان اینکه «تفکیک به رویگردانی از علم و عقل و قیام بر آن دو و بر همهٔ نظریاتی فرامی‌خواند که معنای معینی را برای متن معلوم می‌گردانند، و به نبود مرکزی ثابت برای احاله و نبود تفسیری معین برای متن باور دارد، قیامی که بر تفکر تفاسیر لانهائی و انتفاء قصیده استوار است.» (همان،۸۹) آسیب جدی آن را چنین ذکر می‌کند: « ردّ کردن علم و عقل در تفسیر سبب می‌شود که ما در خواندن متن به خطای اعتماد بر عاطفهٔ صرف دچار شویم، حال آنکه ما با تفکیک متن می‌توانیم اثر آن بر خواننده را از طریق انفعالات روانی و عوامل و عناصر شخصیتی و فرهنگی بازشناسیم، اما نمی‌توانیم متن را بگونه‌ای واقعی در پرتو دلالت روابط موجود میان متن و محیط و جریانهای فرهنگی حاکم بر آن مطالعه کنیم.» (همان، ۸۸)

حجازی نظریهٔ «مرگ مؤلف» را نیز همچون «تفکیکیه» دانسته، در توصیف آن می‌نویسد: «وظیفهٔ نقد در اینجا وظیفه‌ای انشایی و انطباعی است که مفاهیمی بر آن حکم می‌کنند با این اعتبار که مؤلف متن مرده است و تنها در ادراک خواننده وجود دارد، و اینکه متن مجموعه‌ای از عناصر پراکنده‌ای است که رویکردی نقدی و متافیزیکی بر آن حکم می‌کند، رویکردی که در میان حضور و غیاب یا انشا و وصف یا تخریب و بازسازی در نوسان است.» (همان،۸۹) سید قطب نیز در باب «مرگ مؤلف» می‌نویسد: «ما این حق را نداریم که بر ضمیر ادیب اشراف یابیم؛ اما از خلال تعبیر وی وسیله‌ای برای ادراک صدق فنی اثر او در دست خواهیم داشت.» (سیدقطب،۱۹٦۲م: ۳۱)

با توجه به وسعت دایرهٔ معانی مدلول شعر، نمی‌توان چنین نظریاتی را به تمامی مردود و مطرود دانست. اگرچه نظریاتی از این دست، نمایندهٔ اغراق و مبالغهٔ نامطلوب و غیرمنطقی صاحبان خود می‌باشند، اما برای داشتن درکی صحیح از محدودهٔ معانی قابل حمل بر شعر، ناگزیر از تعیین نسبی حدود معانی مدلول، بگونه‌ای متناسب با «شعرانسانی» هستیم. دست یافتن به این حدود، مستلزم بکار بستن ترکیب دقیقی از عقل و احساس است، در غیر این صورت، فضایی از هرج و مرج بر معانی شعر حاکم می‌گردد، بطوری که به هیچ شکل و ابزاری قابل مهار نخواهد بود. براین اساس، ذهنیت مخاطب در چگونگی معنا و کیفیت دلالت مؤثر است، بدین معنا که تفاوت معنای مقصود شاعر و معنایی که مورد تلقی مخاطب واقع می‌گردد را نمی‌توان لزوما منافی عقل دانست، بلکه با توجه به غلبهٔ احساس بر فضای شعر، این تفاوت تا حدودی پذیرفته است. مخاطب معنای مطلوب خود را از متن شعر تلقی می‌نماید؛ اما باید توجّه داشت که این انتخاب و گزینش، در دایرهٔ معانی قابل تأیید و عقلایی صورت می‌گیرد.

نصر حامد أبوزید در این باره می‌نویسد: «نشانه‌های زبانی، ویژگی دیگری را دارا هستند که برخاسته از ویژگی سمانتیک آنهاست و آن، قدرت آنها بر تحول در سطح مدلول است تا به نوبهٔ خود نشانه‌ای از نوعی دیگر گردد که بر مدلولی دیگر اشاره دارد، این در انواع مختلف مجاز، به تحول دلالتی معروف است. این تحول دلالتی در نشانهٔ زبانی در حالت انفراد آن ایجاد نمی‌شود،

بلکه از خلال ترکیبی که دلالت کسب می‌کند، تحقق می‌یابد، دلالتی که در حالت انفراد آن وجود ندارد. همین تحول دلالتی است که متن زبانی را از وظیفهٔ اطلاع‌رسانی صرف خارج نموده، وظایفی ادبی را بر عهدهٔ آن می‌نهد.» (۱۹۹۹م:۸۷)

سمیر حجازی در بیان تأثیر ساختارهای اجتماعی در «فهم» اثر می‌نویسد: «فهم به معنای تعیین ساختارهایی در اثر است که دارای دلالت هستند، به عبارت دیگر فهم اثر به معنای سعی در واضح نمودن رابطهٔ ساختارهای خاص آن با ساختارهای عام اجتماعی است.»(۲۰۰۷م:۱۵۱)

«عشماوی» نیز در باب رابطهٔ شاعر و لغت چنین می‌گوید: « با وجود آنکه زبان از لحظه‌ای به لحظهٔ دیگر، به حکم فیزیولوژی خاص و رشد درونی و اندامی‌اش تحولی حتمی می‌یابد، و در تحرّکی مستمر است، بدون آنکه ما حرکت روزانه‌اش را احساس کنیم، و با وجود آنکه شاعر، شاعر نخواهد بود مگر آنکه برای خود عالم زبانی خاص خود را محقق سازد، و نیز با وجود آنکه این شعرا هستند که زبان را تحرّک و تطوّر می‌بخشند نه زبان‌شناسان و دستوردانان و معلمان انشا، با وجود همهٔ اینها شعرا همواره آنچه را پیشینیان گفته‌اند تکرار می‌کنند، بدون آنکه حتی یکبار سعی در شکستن دیوار ترسی داشته باشند که میان آنها و واردشدنشان در یک ماجراجویی جدید با زبان حائل شده است.» (۱۹۸۰م:۱٤۹) وی شاعر را پیشوای حقیقی جریان رشد و تحول زبان می‌داند؛ تحولی حتمی و نامحسوس، و بستر لازم برای تحقق چنین تحولی را آن می‌داند که شاعر «عالم زبانی خاصّ خود» را بنا نهد. چنین عالمی را می‌توان عالمی بر پایهٔ نظامی متفاوت از نظام معمول و متعارف زبان دانست که از یکسو به اشتراکاتش با نظام زبان پایبند باشد و از سوی دیگر به نوآفرینی ارتباطات و اعتبارات بدیع اهتمام ورزد. شعر با حفظ ماهیت خویش نظام زبان را بازآفرینی می‌کند و به آن حیاتی نو می‌بخشد. نزار قبانی دراین‌باره بر این عقیده است که «این شعرا هستند که زبان را به حرکت وامی‌دارند، آن را تحول می‌بخشند، غنی می‌سازند و هویت معاصر را به آن اعطا می‌نمایند.» (۱۹۷۳م:۵۱) چنانکه مصطفی مندور نیز معتقد است:«هنگامی که ارادهٔ شاعر به منظور تجدید یا تغییر به حرکت درمی‌آید، گریزی از توجه به زبانی که شاعر آن را بکار بسته نیست، هر عبارت یا روش زبانی اصیلی، روشی تمدنی را به ما عرضه می‌نماید.»(۱۹۷٤م: ۸۹)

البته نمی‌توان تنها شاعر را در روند تغییر زبان دخیل دانست، چراکه تمامی علوم به نسبتی که در مسیر تولید اندیشه، به عناصری جدید برای زبان دست می‌یابند، در این جنبش دائمی زبان سهیم‌اند. در واقع در تمامی علوم، کشف روابط جدید میان مواد و ابزار مورد نیاز آنها و همچنین واکنش میان آنها به وضع اصطلاحات و الفاظی نو منجر می‌گردد که هریک دلالتی تازه را در بطن خود دارد؛ اما اینکه آیا در این میان شاعر نسبت به دیگر عوامل تغییر زبان از سهمی بیشتر برخوردار است، مرهون آن است که تعامل شاعر با نظام زبان به چه میزان از پویایی و عمق ادراک بهره‌مند است و این داد و دهش تنها در لایه‌های مخفی رابطهٔ شعر و زبان پنهان نمانده باشد. بدان معنا که تفاعل رابطهٔ شعر و زبان امری «عینی» تلقی گردد و نه صرفا مقوله‌ای «ذهنی»، به قصد قوّت‌بخشیدنی صوری به کارکرد و جایگاه شعر، «این اصواتی که از ما صادر می‌شوند به ذات خود هدف نیستند، بلکه وسیله‌ای هستند که آنها را برای بیان دلالات یا خاطراتی که در اذهان ما جولان دارند، بکار می‌بریم.» (أنیس،۱۹۷٦-۱۹٦٦م: ۵) این موضوع،

تنها آنجا تحقق می‌یابد که شعر در تجدید پیکرهٔ زبان و جان بخشیدن به آن، در عین حفظ اصول و مبانی حیاتی آن، نقشی مؤثر و تعیین‌کننده داشته باشد. امری که تنها از طریق ارتباط مؤثر شعر با تودهٔ دوستداران شعر امکان می‌یابد. این ارتباط بالقوه که در اثر شاعر وجود دارد، گاه ممکن است حتی در زمان حیات وی نیز فعلیت نیابد، اما به محض آن که جامعهٔ دوستداران شعر توان ادراک روابط بدیع نوآوری شده در اثر را در خود ایجاد نماید، این ارتباط فعلیّت می‌یابد بویژه آنگاه که نظام زبان و دلالتهای موجود در آن را به جنبش وامی‌دارد. گاه نیز برخی جریانهای شعری، برای همیشه از این استقبال حیاتی محرومند. دسوقی دراین باره می‌نویسد: «هیچ یک از ادبای مصر با شعرای مهجر همراه نشدند، مگر گروه اندکی که سعی در سرودن چیزی داشتند که آن را شعر مرسل نامیدند، مانند شکری. اما طولی نکشید که آنها نیز از ایشان روی برتافتند؛ چرا که این نوع شعر در ذائقهٔ مصریها قبول عام نیافت، همانگونه که نظریات بدبینانه و گرایش عمیقشان به روانشناسی و تصوّف غم‌آلود آنها بطور عام در شرق مقبول واقع نگردید.» (دسوقی،١٩٦٧م:ج٢، ٢٠٦) چنانکه «روژه باستید» نیز بر این نکته تأکید داشته است: «تمام جوامع به آسانی مشابهی، ارزشهای هنری نو را نمی‌پذیرند. در این میان، جامعه‌هایی مانند جامعه‌های شرقی وجود دارند که در مقابل خلاقیت ارزشهای نو نفوذناپذیرند؛ زیرا این جوامع در قالب سنتهای دینی متحجّر شده‌اند.»(باستید،١٣٧٧ش:١٤٨) اینکه می‌گوییم «دوستداران شعر»، بر این مبناست که تصوّر انطباق دایرهٔ ارتباطی شعر بر تمامی توده‌های مردم، با توجه به ماهیت خاص شعر، امری نامحتمل است. در هر حال، تناسب شاکلهٔ شعر با فرهنگ و ذوق شعردوستان جامعه است که پذیرش آن از ناحیهٔ ایشان را سبب می‌گردد «این چیست که بر مردم حاکم است و آنها را به استفاده از یک چیز یا یک لفظ و کنارنهادن چیز دیگر یا لفظ دیگر وامی‌دارد، چیست که سبب می‌شود چیزی را بر چیز دیگر برتری دهند، این چیزی نیست جز ذوق.» (سلوم،١٩٦٠م: ٧٧)

اگرچه همه انسانها بر اساس فطرت زیباجوی خود تا حدودی زیبایی وزن و معانی جدید شعر را ادراک می‌کنند؛ اما همه افراد جامعه از ذوق شعری لازم و کافی برای درک آواپردازی و همچنین عمق معانی شعر بهره‌مند نیستند، بلکه قدرت تمییز و تفکیک ساختار زیبا و نازیبای شعر تنها در بین اقلیت شعر دوست یافت می‌شود. تأثیر شعر بر زبان از مجرای ارتباط با همین جامعهٔ اقلیت به توده‌های مردم راه می‌یابد. «انتقال از زاویهٔ ابداع فنی به زاویه‌ای دیگر، انعکاس هنر به نفوس تلقی‌کنندگان است.» (یونس،١٩٦٦م:٢٨) این تأثیر، اگرچه آرام و نامحسوس؛ اما حتمی و پایدار است. در هر حال، خاصیت شعر برخاسته از ماهیت آن؛ یعنی سیر در عالم وسیع و پیچیده ایست که شاعر به افقهای دوردست آن راه یافته و با نفوذ به اعماق وجود مخاطب، یافته‌های خود را در وجود وی به ودیعه می‌نهد. نعیم الیافی دربارهٔ تأثیر شعر بر «تجدید زبان» و «حفاظت» از آن می‌نویسد: «شعر جدید با بکاربردن کلماتی که معنای جدید یا انفعالی جدید را دربردارند، بعد صوری زبان را که در گذر زمان آن را از دست داده به آن بازمی‌گرداند. با این توضیح، شعر جدید بهترین وسیله برای تجدید زبان، غنی ساختن آن و حفظ تازگی، پاکی و پویایی آن شمرده می‌شود.» (یافی،١٩٨٠م:١٩١) مصطفی ناصف نیز در باب رابطهٔ اثر شعری با «زبان» و «فکر» معتقد است: « رابطهٔ وثیق میان افکار و زبان است؛ زیرا بوضوح، این زبان است

که با عملکرد و فعالیت خاص خود این افکار را بوجود می‌آورد، بنابراین گویی این شکل خاص کلمه است که رشد دهندهٔ بعضی افکار است. از این رو، به نظر می‌رسد، فعالیت افکار و فعالیت کلمات امری واحدند.» (ناصف،۱۹۸۱م:۱۵۹)

جمعیت مخاطب شاعر، دو گروه‌اند: شعرا و دوستداران شعر. این افراد قادر به درک لطافت و عمق اندیشه و احساس شاعرند و جزء به جزء پیکر شعر را با تار و پود وجودشان لمس می‌کنند. نسبت این جمعیت به جمعیت کل در هر جامعه، به تناسب فرهنگ ادبی و شعری آن و جایگاه و میزان نفوذ و تأثیر شعر در افکار عمومی و فضای روانی جامعه، متفاوت است. در واقع هر جامعه‌ای، با نوعی خاص از ادبیات بیشتر انس دارد و آن را در خود می‌پذیرد. در نظر باستید، آنچه یک محقق هنگام تحقیق دربارهٔ زیبایی باید انجام دهد، این است که «رابطه میان انواع متفاوت هنرها را با انواع متفاوت گروهها پیدا کند و نه رابطهٔ فلسفی میان هنر و مردم را». (باستید،۱۳۷۷ش:٤٦)

شعر همواره از زمان شکل‌گیری تا احراز بالاترین سطوح در انعکاس ارزشها، با اهداف انسانی و غایات اجتماعی همراه است. جایگاه بلند شعر در جامعهٔ عربی موجب می‌شود که عربها شاعر یگانه را بیش از دلاورانشان گرامی بدارند، گویی که شاعر فرمانده وجدان ملی در برانگیختن حمیت در نفوس افراد است.(عدنان قاسم، ۱۹۸۸م:٥٦) به هر میزان که در جامعه‌ای این نسبت کاهش یابد، امکان برقراری ارتباط میان شاعر و دیگر افراد جامعه– که نه شاعرند و نه دوستدار شعر– نیز تنزل می یابد و ناممکن بودن تعریف آن به عنوان یک نهاد ارتباط عمومی را اثبات می‌کند. ملزم دانستن شاعر به برقراری ارتباط با یکایک افراد جامعه‌ای که اهل شعر آن در اقلیت بسر می‌برند، و شعر تأثیر خاص و چشمگیری در اجتماع و رفع مسائل مختلف آن ندارد، با توجه به نوع عقاید و تفکّرات مختلف و تفاوت در سطح درک زیباشناختی شعر در افراد، به معنای قائل بودن وظیفه برای شاعر نسبت به جامعه است که به هیچ روی، منطقی به نظر نمی‌رسد. ریچاردز دراین‌باره می‌نویسد: «ما از انفکاک و جدایی طبیعی ذهنها از یکدیگر آغاز می‌کنیم. تجارب آنها در نهایت و تحت دلخواه‌ترین شرایط، تنها می‌تواند مشابه یکدیگر باشد. ارتباط هنگامی واقع می‌شود که یک ذهن بر محیط خود تأثیر می‌گذارد و ذهن دیگر تحت تأثیر قرار می‌گیرد، و در آن ذهن دیگر تجربه‌ای به وقوع می‌پیوندد که همانند تجربهٔ ذهن اول و تا حدودی معلول آن تجربه است. ارتباط، آشکارا امری پیچیده است و دستکم از دو طریق پذیرای درجاتی است، دو تجربه ممکن است کمابیش مشابه باشند و دومی ممکن است کمابیش از اولی مستقل باشد.» (ریچاردز،۱۳۷۳ش:۱۵۱)

۵. نسبت شاعر با انعکاس ارزشها

اعتقاد به ضرورت «التزام» شعر به انتقال و انعکاس آموزه‌های دینی و مسائل اجتماعی و سیاسی –که معنای متعارف و البته محدود التزام را می‌رساند– نیازمند تصور جامعه‌ای است که در آن، شاعر با توده‌های مردم در ارتباط بوده، و از ناحیهٔ مردم نیز پذیرش قابل توجهی نسبت به آثار و افکار وی وجود دارد. در دنیای معاصر، غلبه گرایشهای مادی بر فکر بشر، فاصله گرفتن انسانها از محیط حسی و ماورائی شعر را سبب شده، و البته رواج تفکّرات الحادی و ضددینی به ظاهر عقل‌گرا نیز بر این فاصله افزوده است. اما این به معنای بی‌ارتباطی محیط

ادبیات با فضای عمومی جامعه و تأثر آن از مسائل جاری اجتماع نیست. «در واقع اینجا با جریان به مراتب پهناورتری از آنچه آشکارا به حساب هنر برای هنر گذاشته می‌شود، سر و کار داریم. نظریه‌پردازان و مورخان ادبی از هرگونه تظاهر به پژوهش دربارهٔ پیوند میان ادبیات و جامعه دست کشیده‌اند و گواه آن کوششهایی است که تغییر و تحولات ادبی را بر پایهٔ خود ادبیات و بر پایهٔ تأثیر و نفوذ تک تک نویسندگان، آثار یا جنبشها بر دیگر نویسندگان تفسیر می‌کند، و اینکه مضامین، مایه‌ها و صناعت آزادانه و مستقلانه به ظهور می‌رسند. گرایشهایی از این دست، گواه این است که ادبیات در نزد نظریه‌پردازان و مورخان ادبی همهٔ رابطهٔ واقعی خود را با جامعه از دست داده است. اینان با ادبیات به منزلهٔ رشته‌ای بسته، محدود و خودسالار رفتار می‌کنند.» (لوکاچ،۱۳۸۷ش:۱۳۵)

از این رو، شکاف موجود میان جامعهٔ ادبی و توده‌های مردم، نیازمند طراحی و ارائهٔ راهکارهایی برای زمینه سازی و تبلیغ در مسیر تقویت جایگاه شعر و ادبیات در جامعه، که البته با توجه به ماهیت حسی شعر، ضرورتی در باب آن ملاحظه نمی‌شود؛ زیرا همانگونه که ریچاردز معتقد است «با ازدیاد جمعیت، مسألهٔ ناشی از شکاف میان آنچه اکثریت ترجیح می‌دهند و آنچه اندیشه‌های ذی‌صلاح به عنوان عالی قبول دارند، بی‌نهایت جدیتر شده است. شاید هنوز هنگام آن نرسیده که شاهد فروریزی ارزشها و پیدایی یک نظام برتر ارزش‌گذاری باشیم که به کمک آن، تشخیص تربیت‌یافته، جایگزین ذوق و سلیقه عمومی شود... برای پرکردن این شکاف، نزدیکتر کردن سطح ارزشیابی‌های رایج به اتفاق‌نظر صاحب‌نظران و کمترکردن فاصله این معیارها با ذوق و سلیقهٔ عمومی و حمایت از هنرها در برابر اصول خشک و خشن پیرایشگران، باید نظریه‌ای عمومی دربارهٔ ارزش فراهم آید که حکم «این خوب است آن بد» را در حال ابهام یا به امان خود رها نسازد.»(ریچاردز،۱۳۷۳ش:۲۸-۲۹)

چنین اعتقادی مستلزم در نظر داشتن دو نکته است: نکتهٔ اوّل آن که چنین التزامی را باید در شخصیت شاعر جستجو نمود نه در متن و محتوای شعر، توفیق حکیم دراین‌باره می‌گوید: «ادیب ملتزم است؛ اما ادب ملتزم نیست، به بیان بهتر، ادیب نمی‌تواند ادبش را به احترام به التزاماتش و ملاحظهٔ آنها ملزم گرداند، مگر با توسل به ارزشهای ادبی عالی. ادبیات، ادیبی را که ادبی بی‌مایه و ناچیز یا هنری نازل را بکار بسته در جایگاهی عالی قرار نمی‌دهد، هرچند دارای هدفی شریف و والا باشد. هدف شریف به تنهایی نمی‌تواند جواز عبوری باشد که بواسطهٔ آن صاحبان ادب نازل در ساختار عظیم هنر وارد شوند. بلکه صاحب هدف شریف باید ابتدا ادیبی بلندمرتبه باشد تا به او اذن دخول داده شود». (حکیم،۱۹۷٦م: ۳۰۱)

تا هنگامی که «روح التزام» در شاکلهٔ شخصیت شاعر وجود نداشته باشد، در متن و بافت شعر نیز نمی‌تواند نفوذ کرد؛ «اما ما در همین وقت معتقدیم که شاعر نباید چشمانش را و گوشهایش را بر نیازهای مردم ببندد، و تنها آنچه نفسش به او الهام می‌کند، بسراید، خواه خیر عالم باشد خواه شر آن. مادام که شاعر قریحه‌اش را از حیات تغذیه می‌کند، حتی اگر سعی هم کند، نمی‌تواند جز این باشد که شعاعهای این حیات را در اشعارش منعکس سازد، جایی محکوم کند و جایی مدح نماید و این کار را تکرار کند. از این رو گفته می‌شود شاعر فرزند

زمانه‌اش است، و این در بیشتر موارد، اگر نگوییم در همهٔ آنها، صحیح است.» (نعیمهٔ،۱۹۷۱م: ۷۲)

توفیق حکیم نیز در موضوع اهتمام شاعر به مسائل جامعه عصر خویش آورده است: «هنرمند اثرگذار و ادیب حقیقی باید فرزند زمانه و زاییدهٔ محیطش باشد، در غیر این صورت ادبیات و هنر شیئی ضعیف و کم‌مقدار و به دور از مسائل دوران و سرنوشت بشریت خواهدگشت.» (حکیم،۱۹۷٦م:۲۹۵) وی وظیفهٔ هنرمند و ادیب را تنها ترسیم اوضاع جامعه نمی‌داند، بلکه فراتر از آن «ادیب و هنرمندی هست که به این تصویر دقیق محلّه یا روستا یا شهر، نفوذش به روح مشکلات عام را می‌افزاید تا تو را بعد از مطالعهٔ تصویر لذت‌بخش محیط و مردم به چیزی بیش از تصویر صرف اماکن و حوادث و اشخاص برساند، چیزی حاکی از قضیه‌ای کلی که در اتصال با اوضاع این جامعهٔ بشری در شرایط محیط بر آن است... اینکه ادب و هنر زاییدهٔ محیط است همیشه بدان معنا نیست که این ادب یا هنر در سطح فکریش به درجات نازل تنزل یابد، هرچند محیط ابتدایی باشد. هنرمند عالی هنری عالی را از محیطی متنازل استنتاج می‌کند و هنرمند کوچه‌بازاری هنری کوچه‌بازاری را از محیطی رشدیافته.»(همان، ۲۹۶-۲۹۷)

همانگونه که در «تغزل»، شاعر به قوانین و نوامیس طبیعت، و ساختار وجودی و روانی انسان تا حدودی ملتزم است، التزام به مفاهیم دینی و مسائل جامعهٔ انسانی را نیز باید به یقین دریابد و در وجود خویش نهادینه سازد. در این صورت، روح التزام نهفته در اشعار وی با قدری «تأمل» در شعر خود را می‌نمایاند، همانگونه که بدوی طبانه معتقد است: «زیبایی مبانی ادب مانع از زیبایی معانی آن نیست، معانی ادب و تصاویر آن نیازمند تأمل و امعان نظر است، و در فهم و ارزیابی آن تنها به ظواهر الفاظ نمی‌توان اکتفا نمود.» (طبانه،۱۹۷۱م:۱۹۸)

نکتهٔ دوّم درباره التزام آن است که لازمهٔ چنین التزامی در شعر، بیان مستقیم مسائل اجتماعی و سیاسی و یا اعتقادات دینی و مذهبی در شعر نیست؛ زیرا این مستقیم گویی فضای عاطفی شعر را دچار آسیب می‌سازد، بلکه شعر می‌تواند با ایجاد فضایی حسی و عاطفی به بیان ضمنی و رمزگونهٔ چنین موضوعاتی بپردازد. گاه بعضی انتقادهای تند و سخت متوجّه آثار ادبا بوده است، از جمله آنجا که شکری فیصل می‌نویسد:« در ادبیات عرب بطورکلی میان شعر و اعماق فکر آمیزشی صورت نگرفته است و به این اسالیب که آن را می‌آراید و این موسیقی که به آن رجوع می‌کند و این آرایه‌ای که به آن پناه می‌آورد، اکتفا شده است. سعی نداشته تا در آفاق سخت فکر فرورود؛ زیرا این کار وادارش می‌سازد تا در اسالیب بیان تغییر ایجاد نماید؛ یعنی خارج شدن از ساختار شعر، این ساختار شعر تا به امروز همچنان پابرجاست و تغییر ننموده مگر به واسطهٔ رنگها و سایه‌هایی که بر آن افکنده شده است. همین بس که شعرایی که فکر و ادب را درآمیخته‌اند همواره موضع خصامی بی‌انتها و معرکه‌هایی که آرام نخواهند یافت و مقایسه‌هایی بی‌اساس هستند.» (فیصل،۱۹۷۸م:۲۰٤). مصطفی ناصف دراین‌باره می‌گوید: «اگر به شعر از زاویهٔ نگاه مطالبات معین بنگریم، کمترین فایده از علم و اخلاق و فلسفهٔ اجتماعی برایمان پیدا می‌شود. در حقیقت، شعر نمی‌تواند در جایگاه هیچ فعالیت مفید دیگری وارد گردد، همچنان که هیچ تحقیق اجتماعی یا اخلاقی نمی‌تواند در جایگاه شعر وارد گشته یا جانشین آن شود. تفکر

مطالبه، منافی شعر است، به این لحاظ که شعر فرآیندی است که از تجرید سرباز می‌زند. شعر از خلال تمرّد نسبت به وحدت مطالبهٔ مستقیم؛ یعنی از خلال ادا نمودن وظایف زیباشناسانه، وظیفهٔ مهمش نسبت به حیات را به انجام می‌رساند. بنابراین وظیفهٔ حیاتی بر وظیفهٔ زیباشناسی تکیه دارد، و می‌توان گفت شعر در خدمت انواع فعالیتهاست، به نحوی که هنر نهفته در شعر از عهدهٔ آن برآید. پس شعر از حیث شعر بودن دارای خصوصیات زیباشناسانه ایست که آن تأثیر را مشخص و جهت‌دهی می‌کند.»(۱۹۸۳م:۱۲۳)

أبوشادی در نقد رشید سلیم‌خوری می‌نویسد: «قدرت شعری بی‌نظیری که در این دیوان می‌درخشد، بر اخلاقی بزرگوارانه اتکا دارد، اخلاق زعیم شریف، و این چیزی است که ما در این شاعر بدان عشق می‌ورزیم، شاعری که خود را برای هدایت مردم و رهبری آنها به سوی آرمانهای عالی وقف نموده است، از این رو، تنها هنر او ما را کفایت نمی‌کند.» (أبوشادی،۱۹۵۹م:۳۰۲) دریافت معانی این دست اشعار «معناگرا» منوط به تأمل در آن است و البته لازمهٔ چنین دریافتی، آشنایی با نگرشها و گرایشهای شاعر است، بدون چنین شناختی دریافت روح حاکم بر فضای شعر ممکن نیست. وی در نقد صالح جودت نیز می‌گوید: «او ابتدا شاعر است و بعد مصلح، شاعریت او نظریات اصلاحی و تنفیذ آنها را دربردارد، سپس وحی آن را فیضان می‌بخشد، میان این و نظم کلامی صرف تفاوت است، کلام خطابی و منبری رایج در اسالیب نظم‌سرایان، کسانی که سعی دارند تا شعر را برای اهداف و غایات خاصی مسخر سازند، و شعرای مطبوع را مورد استهزا قرار می‌دهند.»(همان،۹۶)

در میان شعرا، معدود شاعرانی هستند که شخصیت آنها نمایندهٔ مراتب عالی معرفت و نقطهٔ اوج تعهد و التزام است؛ اما اشعار آنها جز در قالب غزل سروده نشده و هیچ نشانه‌ای نیز از مواضع سیاسی، اجتماعی و یا عقاید مذهبی در ظاهر این اشعار به چشم نمی‌خورد. اگرچه می‌توان با تکیه بر ساختار فکری و عقیدتی این دست از شاعران، مواضع فکری آنان را در متن شعر قابل رؤیت دانست، و با تأنی و تفکر در بافت شعر، این افکار را که بر مفاهیم حسی شعر منطبق‌اند از آن استخراج نمود؛ اما میتوان گفت، چنین شاعرانی که معنای حیات را «التزام» دانسته، در شناخت مفاهیم دینی، انسانی و اجتماعی، به مراتب والا دست یافته‌اند، ابراز اینگونه مواضع را نه تنها در شعر ضروری نمی‌دانند، اساسا بیان مستقیم این موضوعات را در شعر جایز نمی‌شمارند. در نظر اینان، تنها عرصه‌های علمی، منطقی و عقلی صرف هستند که جایگاه بروز و ظهور و طرح و بررسی این موضوعات می‌توانند بود، و از شعر تنها کاربری خاص آن را توقع می‌توان داشت؛ یعنی مأمنی که شاعر لحظاتی را به فضای سرشار از احساس و عاطفهٔ آن پناه می‌آورد و آرامش خود را در آن باز می‌یابد.

اعتقاد به ضرورت التزام شعر به مفاهیم دینی، مذهبی، اجتماعی و سیاسی، برخاسته از نگاهی «آرمانی» است، و تنها در یک نظام «ارزشی» معنا می‌یابد. این به معنای حرکت در حد بین «واقع گرایی» و «آرمان‌گرایی» است. تلفیق شعر و آرمان، و تعریف آن در نظام ارزشها، بدون در نظرگرفتن لوازم و توابع آن، نظریاتی ناکارآمد را موجب می‌گردد که نقد را به فضای غیرکاربردی و انتزاعی آن نزدیک و گاه منطبق می‌سازد. در چنین دیدگاهی، به سبب نفوذ و تأثیر فراوان شعر بر اذهان و افکار، سیر ایده‌آل شعر به لحاظ معرفت انسانی لزوما سیری صعودی

خواهد بود؛ چراکه در صورت اکتفا به رکود شعر به لحاظ معرفت شناختی و اعتقاد به عدم لزوم تقویت دائمی ارکان فکری آن، عاملی اطمینان‌بخش وجود نخواهد داشت که مانع از روی نهادن شعر در سیری نزولی باشد، بلکه باور نداشتن به ضرورت رشد فکری شعر، جریان یافتن آن در سیری نزولی را به دنبال خواهد داشت.

«بدوی» شرط اعتلای معانی شعر را آن می‌داند که «معنا، اخلاقی باشد، به صحبت دربارهٔ جامعه بپردازد و گرایشها و ارزشهای آن را به تصویر بکشد، بگونه‌ای که شاعر در جمعیتهایی که از این معنا متأثر می‌شوند، مشارکت داشته باشد. اگر معنا فردی بوده و شاعر با هیچکس مشارکت نداشته باشد، معنای متنازلی است. از این امر درمی‌یابیم که چرا شعر ابونواس به شعری سخیف توصیف می‌شود، شعری که بر انحرافات اخلاقی که جامعهٔ مهذّب آن را نمی‌پذیرد دلالت می‌کند. اما معانی انسانی که جامعه آن را احساس می‌کند و شاعر در ادراک زیبایی آن مشارکت دارد، معانی شریف و والایی هستند.» (أحمد بدوی،١٩٦٤م:٤١٧). اعتقاد به این امر، می‌باید در عین حفظ ماهیت شعر و ممانعت از گرایش آن به سمت نهادهایی باشد که وظایف آنها هیچ‌گاه بر عهدهٔ شعر و ادبیات نخواهد بود. نباید اینگونه پنداشت که شعر متصدی هدایت و جهت‌دهی فکری در جامعه بوده و از جایگاه «روشنگری» برخوردار است؛ زیرا شعر با توجه به ماهیت حسی آن، به هیچ روی چنین ظرفیتی را دارا نیست. در نظام فکر توحیدی، که اعتقاد به التزام شعر از آن نشأت می‌گیرد، هدایت فکری انسانها منوط به رجوع به ارکان وثیق و مطمئنی است – عقل و کتاب الهی – که هیچ لغزش و خطایی در آنها راه ندارد، خصوصیتی که شعر در شکل عام خود، فاقد آن است.

بر این اساس لازمهٔ رشد شعر به لحاظ فکر انسانی و جریان یافتن آن در یک سیر رو به تعالی، فراهم آوردن ابزار و لوازم هدایت فکری شاعر است، و از آنجا که رشد شخصیت شاعر در بستر اجتماع صورت می‌گیرد، سعی در ساخت جامعه‌ای متشکّل از افکار و عقاید متعالی ضرورت می‌یابد. جامعهٔ ادبی نیز متأثّر از فضای پیرامون خود شخصیتهایی را می‌پروراند که آفرینندهٔ آثار ادبی و انسانی عظیمی هستند و البته این آثار نیز به نوبهٔ خود بر رشد فکری جامعه می‌افزاید. بنابراین، در یک جامعهٔ رو به انحطاط نمی‌توان مترصّد آثاری مشتمل بر مفاهیم عالی انسانی و زمینه ساز رشد معرفتی افراد جامعه بود، و نیز نمی‌توان نشانه‌ها و لوازم تکامل و تعالی را مستقیما به ادبیات این جامعه تزریق نمود، « در عین آنکه برخی از معدود نویسندگان برجسته منحصر به فرد معاصر، می‌توانند تکامل بخش ادبیات معاصر باشند؛ اما کل ادبیات معاصر گرایش به انحطاط و میل به نشیب دارد.»(الیوت،۱۳۷۵ش:۱۲۵)

پرسش دیگری که در باب شعر ملتزم قابل طرح است، اینکه آیا ارتباط شاعر با توده‌های مردم و انتقال معانی انسانی و دینی به آنان، وحدت زبان شاعر با زبان آنان را اقتضا می‌کند. البته چنین پرسشی با فرض اعتقاد به ضرورت ارتباط شاعر با عموم مردم مطرح میشود، مگر اینکه این انطباق زبانی میان شاعر و جامعهٔ ادبی بررسی شود؛ یعنی اقلیت دوستداران شعر. اصرار بر فرض اول؛ یعنی ارتباط شاعر با توده‌های مردم، نزدیک شدن نظام زبان شاعر به نظام متعارف زبان در میان عموم مردم را اقتضا می‌کند. از آنجا که زبان معمول و متعارف میان مردم هر جامعه‌ای، به دلیل سوق یافتن در مسیر سهولت هرچه بیشتر استعمال زبان، روی در تنزل و فرسایش می‌نهد،

از تبعات چنین فرضی آن است که زبان شعر تا حدودی از شکل اصیل و ایده‌آل خود فاصله گرفته، به چنین تنزلی تن در دهد؛ اگرچه بر اساس چنین رویکردی، شاعر ضمن حفظ همرنگ بودن با مردم در بهره‌گیری از زبان، بر حفظ میراث گرانقدر زبان از طریق بکارگیری شکل اصیل آن نیز اصرار می‌ورزد، رعایت این هردو، امری بس دشوار می‌نماید.

نزار قبانی می‌نویسد: «میان زبانی که با آن در خانه و خیابان و قهوه‌خانه سخن می‌گفتیم و زبانی که با آن تکالیف مدرسه را می‌نوشتیم و به سخنرانی استادمان گوش می‌سپردیم و امتحان می‌دادیم، احساس غربت زبانی عجیبی می‌کردیم. این دوگانگی زبانی که دیگر زبانها به آن مبتلا نبودند، افکار و احساسات و حیات ما را به دو نیم کرده بود، راه حل، تکیه بر لغت سومی بود که منطق و حکمت و رصانت را از زبان دانشگاهی، و حرارت و شجاعت و فتوحات جسورانه‌اش را از زبان عامیانه گرفته باشد.» (قبانی،۱۹۷۳م:۱۲۰) توفیق بر حفظ تام و کامل زبان شعر در عین اهتمام بر ارتباط با توده‌های مردم امری مطلوب است. امّا در نظر بعضی نیز، اساسا در محیط شعر، مطلوب نیست که معانی و مفاهیم از ناحیهٔ همگان و به سادگی قابل فهم باشد، شعر برای برقراری ارتباط و انتقال معانی، اهالی خاص خود را می‌طلبد. با این حال در نظر بسیاری از شاعران، این ارتباط با توده‌های مردم و انتقال مفاهیم مورد نظر شاعر به آنان، بر حفظ ساختار ایده‌آل شعر برتری دارد. (وافی،۱۹۷۱م:۱۳٦) سلامه موسی می‌نویسد: «باید تصریح کنم که ادبیات عامیانه اگر با اخلاص نوشته شود بر ادب فصیح و بلیغی که برای ملوک و امرا نوشته می‌شد، برتر است.» (موسی،۱۹۸٤م:۱۱) در نظر وی رویکرد مردمی شعر بر ساختار مستحکم و منسجم شعری که در خدمت طبقه ممتاز جامعه بوده برتری دارد، چنین رویکردی، به نوعی متأثر از گرایشهای سوسیالیستی است.

در یک جامعهٔ سوسیالیستی، نظام ارزشی جامعه نیز نظامی انتفاعی است، و شکل آرمانگرای شعر نیز در دفاع از این نظام انتفاعی خواهد بود، جامعه‌ای که یگانه آرمان آن، از بین بردن اقتصاد طبقاتی در جامعهٔ انسانی است، و در چنین فضایی که همه چیز صبغهٔ اقتصادی به خود گرفته، سعی می‌شود تا شعر نیز علی‌رغم ماهیت خاص و متفاوتش با این جریان همراه و همسو گشته، چونان وسیله‌ای در جهت تبلیغ مواضع فکری موجود بکار گرفته شود. «نویسندگان معاصر نیز به اندازهٔ کافی ساختار کامل فردی ندارند. موضوع این نیست که دنیای بکلّی متمایز و آرمانی افراد دموکرات و آزادیخواه مطلوب نیست، بلکه مطلب به سادگی در این است که دنیا فاقد آرمان است.» (الیوت،۱۳۷۵ش:۱۲۷) و «طنز تاریخی تکامل هنر در دوران حاکمیت سرمایه‌داری این است که بسیاری از هنرمندان روشن‌بین که صادقانه به مخالفت با بی‌فرهنگی و بی‌ذوقی ویرانگر سرمایه‌داری برمی‌خیزند، در واقعیت امر از طریق نظریه و عمل خود به انحلال و فروپاشی صورت یاری می‌رسانند. اینگونه نویسندگان با بیان ذهنیت و تأثرات شخصی خود و مسائل صرفا فردی بیان خلاق، با اعتقادی ژرف و بی‌پروایی پرتناقض می‌کوشند در برابر هم‌سطح‌سازی و شعرزدایی ادبیات بورژوایی سدی برآورند؛ اما آنچه عملا در نظریه و عمل به دست می‌آورند، به تحلیل بردن و پوساندن هرچه بیشتر صورتهای شعر و پیش‌بینی‌های پیامبرانهٔ شیوه‌هایی ادبی است که گویا قرار است تا دهها سال بپاید، و نوع دیگری از هم‌سطح‌سازی و فقر و بی‌مایگی ادبیات را درپی دارد.»(لوکاچ،۱۳۸۷ش:۱۲۷)

احسان عباس نیز موجودیت شعر را بر پایهٔ چهار رکن می‌داند: «اثر هنری، هنرمند، مردم، طبیعت یا هستی که هنرمند از آن کمک می‌گیرد.»(عباس،۱۹۸۵م:۱۹) در نظر وی تلقی شعر از ناحیهٔ مخاطب در شکل‌گیری اثر سهمی عمده دارد و خلق اثر ادبی بدون آن ناممکن است؛ یعنی همان باور و عقیدهٔ طرفداران «استقبال». «روفائیل بطی» نیز با اعتقاد به صراحت شعر و تبعیت آن از فضای عمومی جامعه معتقد است: «شاعر معاصر باید در تمام آنچه می‌گوید از مبالغات دوری گزیند و در سیر خویش به حقیقت نزدیک گردد، تمایلات به روز مردمی را که برای آنها می‌سراید در نظر گیرد، و از علوم زمانه و احساسش نسبت به آنچه در پیرامونش می‌گذرد، برای خود ماده‌ای فراهم آورد که آن را شکل دهد.» (بطی،۱۹۲۲م:٦٨) اگر مقصود وی از این عبارات، تنزل و ابتذال سطح مفاهیم شعر باشد، معنای صریح آن، نفی ماهیت شعر و تلقّی از آن به عنوان متنی علمی است که بیان واقعیات و مطالبات افراد جامعه از آن انتظار می‌رود. «مبالغه» ذات شعر است و در تناقض با همگان فهم بودن شعر و بیان واقعیات.

شاعر متعهّد آن هنگام به نهایت مطلوب خویش دست می‌یابد که از سویی قدم در عالم معانی عالی و بیکران شعر بگذارد و از سرچشمهٔ آن سیراب گردد، و از سویی دست در دست جامعه خویش داشته باشد و آن را با خود به اوج معانی انسانی رهنمون سازد. شاعر با جامعه همنشین می‌شود تا آن را با خود همراه سازد، با مردم خویش همدرد می‌شود تا تحمّل دردها را به آنان بیاموزد، نه آنکه از اوج مفاهیم فرود آمده و برای همیشه در کنار نازلترین معانی و مفاهیم سکنی گزیند و متوقف گردد. مسیر حرکت چنین شاعری، مسیری یک‌سویه است، از محیط نازل جامعه به عالیترین مفاهیم و معانی انسانی و الهی. تنها در چنین صورتی است که شکاف موجود میان شعر و جامعه ترمیم می‌شود و بیگانگی شاعر با محیط و مسائل جامعه رفع خواهد شد و زبان، فرهنگ و هویت الهی افراد نیز دچار رکود و فرسودگی نخواهد گردید؛ چراکه با وجود میل کلّی جامعه به معانی و مفاهیم نازل و سیر نزولی زبان و فرهنگ، صاحبان فکر و اندیشه با همراه‌ساختن افراد با خود در مسیر آشنایی با اندیشه‌های نو و حفظ این میراث گرانقدر، آنان را به صعود برای رسیدن به بالاترین مراتب فکر و اندیشه یاری می‌رسانند.

نتیجه‌گیری

اگرچه استعداد پردازش شعر تأثیری عامّ و فراگیر بر شخصیت شاعر می‌نهد و ساختار روحی و روانی وی را متمایز از دیگر افراد می‌نماید، این امتیاز لزوما به معنای برتری ادراک شاعر نسبت به حقیقت هستی و حیات و ارتباط او با موجودات عوالم غیب و نیز بالاتربودن مرتبهٔ وجودی وی نیست، بلکه این امتیاز منحصرا قوّت نفس شاعر در برقراری ارتباطی عمیقتر و دقیقتر با اشیا و پدیده‌ها و ابداع تراکیب و عبارات معنایی نو و تأثیرگذاری است که در قالب الفاظ بیان می‌گردد. قوّتی که روح شاعر را در موقعیّتی فراتر از حیات عادی دیگر افراد قرار می‌دهد و باعث می‌شود که ساختار روانی وی از جمود و تثبیت‌یافتگی کمتر، و انعطاف و اتّساع بیشتری نسبت به دیگران برخوردار باشد. این بی‌ثباتی، شاعر را در میان دو حدّ متحیّر می‌سازد، حقیقت‌طلبی و حقیقت‌گریزی، درواقع قدرت برتر ادراک شاعر در تنازع با آزادی فکر وی،

عرصه‌ای را فراهم می‌آورد که هم می‌تواند زمینه‌ای برای تعالی ادراک شاعر از حقایق و هم زمینه‌ای برای ردّ و انکار حقیقت هستی و تعدّی از حدود الهی و انسانی گردد.

با وجود آنکه ارتباط شاعر با افراد جامعه، ضرورتا گسترده‌تر از دیگر افراد نیست، و وسعت و عمق ارتباط وی از شاعری به شاعر دیگر متفاوت است، تأثیری که نظام فکری شاعر بر زبان و فرهنگ جامعه می‌گذارد بسیار عمیق و پایدار است. از طریق ارتباط محدود شاعر با اقلیّت دوستداران شعر می‌توان به تمامی پیکرهٔ جامعه نفوذ کرد؛ اما باید توجّه داشت که این تأثیر عمیق و پایدار –که برخاسته از ماهیّت شعر و معلول تأثر ساختار وجودی انسان از خاصیّت شعر است– نباید موجب گردد که شاعر را به حکم شاعری، موظّف و موفّق به درک حقیقت و تأثیرگذاری در نفوس افراد بشر بدانیم و همواره جایگاهی ویژه در روند هدایت فکری جامعه برای او قائل باشیم.

رویکرد ارتباطی شاعر که برخاسته از اندیشه‌های اعتقادی و اجتماعی وی است، هراندازه غنی‌تر و اصیل‌تر گردد، تأثیر بسزای در رشد فرهنگ عمومی جامعه و بیش از آن در رشد فکری جامعهٔ ادبی خواهد داشت. در جوامع غربی توجّه به جنبهٔ فنّی و هنری شعر به دور از در نظر گرفتن تناسب آن با موازین دین و اخلاق، مانع از رشد نظریاتی اخلاقی و اجتماعی صرف در باب شعر شده است. اما در جوامع عربی حمایت از اشعار اجتماعی و اخلاقی بیشتر به چشم می‌خورد، که این امر حاصل پررنگ‌تر بودن آموزه‌های دین اسلام در میان آنهاست؛ اگرچه نفوذ فرهنگ دین‌ستیز غرب در میان جوامع عربی، روی در همسوساختن هرچه بیشتر رویکردهای این جوامع با خود دارد.

در مکاتب فکری و ادبی غرب، گرچه گاه تلاشهایی در مسیر تبلیغ و ترویج مکاتب فکری و سیاسی در قالب شعر و نظام فکری شاعر مشاهده می‌شود، حفظ ساختار هنری و ماهیت انگیزشی شعر، دستاویزی است برای تهی‌ساختن شعر از مفاهیم انسانی و دینی از طریق وادارساختن شاعر و جامعه به گریز از دین‌مداری و فطرت خواهی. درست برخلاف اعتقاد منتقدان شرقی بویژه عرب که ضمن حمایت و پاسداشت از ماهیت حسی و خیال‌انگیز شعر، با ترویج روح حقیقت‌خواهی و توحیدمداری، در ایجاد بستر مناسب برای رشد معرفت توحیدی و ادراک عقلی هرچه بیشتر افراد جامعه تلاش می‌کنند تا زمینه‌ای برای ظهور اشعاری به غایت خیال‌انگیز، تأثیرگذار و سرشار از روح الهی و توحیدی مهیا گردد.

منابع و مآخذ

۱.أبوزیدنصرحامد. (۱۹۹۹م). إشکالیات القراءة وآلیات التأویل؛بیروت: المرکزالثقافیالعربی.

۲.أبوشبکهٔ إلیاس.(۱۹٦۲م). أفاعی الفردوس فی حدیث الشعر؛ بیروت: دارالحضارهٔ.

۳.أبوشادی أحمد زکی.(۱۹۵۹). شعراء العرب المعاصرون، مطبعهٔالتعاون، القاهرهٔ.

٤. أنیس إبراهیم.(۱۹٦٦–۱۹۷٦م). طریق تنمیهٔ الألفاظ فی اللغهٔ (محاضرات)؛ القاهره: مطبعهٔ النهضهٔ الجدیدهٔ.

۵. باستید روژه.(۱۳۷٤ش). هنر و جامعه؛ ترجمهٔ غفار حسینی، تهران: توس.

٦. بدوی أحمد أحمد.(۱۹٦٤م). أسس النقد الأدبی عند العرب؛ االقاهره: مکتبهٔ نهضهٔ مصر.

۷. بطی روفائیل.(۱۹۲۲م). سحر الشعر؛ القاهرة: المطبعةالرحمانیة.
۸. حجازی سمیر سعید.(۲۰۰۷م). قضایا النقد الأدبی المعاصر؛ القاهرة: دار الآفاق العربیة.
۹. ----------. (۲۰۰۷م). مناهج النقد الأدبی المعاصر؛ القاهرة: دار الآفاق العربیة.
۱۰. الحکیم توفیق.(۱۹۷٦م). فن الأدب؛ القاهرة: دار مصر، القاهرة.
۱۱. الدسوقی عمر.(۱۹٦۷م). فی الأدب الحدیث؛ بیروت: دارالکاتب العربی.
۱۲. ریچاردز آیور آرمسترانگ.(۱۳۷۵ش). اصول نقد ادبی؛ ترجمهٔ سعید حمیدیان، تهران: نشر علمی.
۱۳. سارتر ژان پل.(۱۳٤۲ش). ادبیات چیست؛ ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران: آگاه.
۱٤. سلوم داود.(۱۹٦۰م). النقد المنهجی؛ بغداد: مطبعهٔ المعارف.
۱۵. ضیف شوقی.(۱۹٦۲م). فی النقد الأدبی؛ القاهرة: دار المعارف.
۱٦. طبانهٔ بدوی.(۱۹۷۱م). دراسات فی نقد الأدب العربی؛ القاهره: المطبعهٔ الفنیهٔ الحدیثهٔ.
۱۷. عباس إحسان.(۱۹۸۵م). فن الشعر؛ بیروت: دارالثقافهٔ.
۱۸. العشماوی محمدزکی.(۱۹۸۰م). الأدب و قیم الحیاهٔ المعاصرهٔ؛ بیروت: دار النهضهٔ العربیهٔ.
۱۹. عصفور جابر.(۱۹۷٤م). الصورهٔ الفنیهٔ؛ القاهره: دارالمعارف.
۲۰. العقاد عباس محمود و ابراهیم عبدالقادر المازنی.(۱۹۷۲م). الدیوان؛ القاهره: دارالشعب.
۲۱. العقاد عباس محمود.(۱۹۷۰م). خلاصهٔ الیومیهٔ و الشذور؛ بیروت: دارالکتاب العربی.
۲۲. ----------.(۱۹٦٦م). مطالعات فی الکتب و الحیاهٔ؛ بیروت: دارالکتاب العربی.
۲۳. فیصل شکری.(۱۹۷۸م). مناهج الدراسهٔ الأدبیهٔ؛ القاهره: دارالفکرالعربی.
۲٤. قاسم‌عدنان‌حسین.(۱۹۸۸م).الأصول‌التراثیهٔفی‌نقدالشعرالعربالمعاصر؛القاهره:مکتبهٔ مصر.
۲۵. قبانی نزار.(۱۹۷۳م). قصتی مع الشعر؛ بیروت: منشورات.
۲٦. قطب سید.(۱۹۷٦م). مهمهٔ الشاعر؛ بیروت: دار مصر.
۲۷. ------.(۱۹٦۲م). النقدالأدبی، أصوله و مناهجه؛ القاهره: دارالفکرالعربی.
۲۸. کروچه بنتو.(۱۳۵۰ش). کلیات زیباشناسی؛ ترجمهٔ فؤاد روحانی،تهران: بنگاه نشرکتاب.
۲۹. لوکاچ جورج.(۱۳۷۹م). نویسنده، نقد و فرهنگ؛ ترجمهٔ علی‌اکبر معصوم‌بیگی، تهران: نشر دیگر.
۳۰. مندور محمد.(۱۹٦٤م). النقد و النقاد المعاصرون؛ القاهره: مطبعهٔ نهضهٔ مصر.
۳۱. مندور مصطفی.(۱۹۷٤م). اللغهٔ و الحضارهٔ؛ الاسکندریه: منشأهٔ المعارف.
۳۲. موسی سلامهٔ.(۱۹۸٤م). الأدب للشعب؛ القاهره: مکتبهٔ الأنجلو المصریهٔ.
۳۳. ناصف مصطفی.(۱۹۸۳م). دراسهٔ الأدب العربی؛ بیروت: دارالأندلس.
۳٤. ناصف مصطفی.(۱۹۸۱م). نظریهٔ المعنی فی النقد العربی؛ بیروت: دارالأندلس.
۳۵. نعیمهٔ میخائیل.(۱۹۷۱م). غربال؛ بیروت: مؤسسهٔ نوفل.
۳٦. وافی علی عبدالواحد.(۱۹۷۱م). اللغهٔ و المجتمع؛ القاهره: دار نهضهٔ مصر.
۳۷. ولک رنه و آستین وارن .(۱۳۷۱ش). نظریهٔ ادبیات؛ ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: نشر علمی.

۳۸. الیافی نعیم.(۱۹۸۰م). الشعر العربی الحدیث؛ دمشق: وزارهٔ الثقافهٔ و الإرشاد القومی.
۳۹. الیوت توماس استرنز.(۱۳۷۵ش). در قلمرو نقد ادبی؛ ترجمهٔ دامادی، تهران:نشر علمی.
٤۰. یونس عبدالحمید.(۱۹٦٦م). الأسس الفنیهٔ للنقد الأدبی؛ القاهره: مطبعهٔ المعرفهٔ.

فصلنامهٔ لسان مبين(پژوهش ادب عربی)
(علمی -پژوهشی)
سال پنجم، دورهٔ جدید، شماره چهاردهم،زمستان ۱۳۹۲

مقارنه لآراء نقاد العرب و الغرب البارزين المعاصرين في موضوع رسالة الشعر*

ابوالحسن امين مقدّسي
استاذ مشارک بجامعة– طهران
فرزانه آجورلو
الماجستيرة في اللغة العربية وآدابها

الملخص

ثمّة اعتقاد في بعض الأوساط الأدبية والنقدية يرى أنّ حظ الشاعر من الذوق الشعري يخضع لمدارجه الفكرية العالية على الإطلاق، وقد أعقب هذا الظنّ، اعتقادٌ بمنزلة خاصّة للشاعر ووضع حدود وخطوط حمراء تمنع من توجيه أي نقد بالنسبة إلى الشعر و الشاعر. و على الرغم من أن للشاعر قريحة عالية و خيالا واسعا، إلا أنّ ذلك لا يعني أن الشاعر يدرك حقائق الأشياء إدراكا تاما أو يتصل بالغيب و عوالم الوجود العالية. والحقّ أنّ للشاعر إدراكاً آخر لماهية الأشياء و العلاقات القائمة بينها، يجعله يقلّق عليها من منطلق قريحته الخاصّة ونظرته الذاتية إلى الظواهر حوله، فيبدأ برصف أفكاره في شكل الألفاظ الرائعة و العبارات الجديدة المتميّزة بطابع الفنّ والجمال. إن امتلك الشاعر قدرا موفورا من العلوم و المعارف و نال مدارج عالية من التفكير فإنّه شعره سيكون حافلا بالمضامين الراقية المنبثقة من فكره المبدع. ولهذا فإنّ مجرّد موهبة خلق الشعر، لا توجب نموّ الشاعر الفكري و تزكية روحه بل هو مجال لنيل الحقائق و التلائم معها فحسب. ويجب ألّا يجعلنا ما لفكر الشاعر من تأثير على لغة الاجتماع وثقافتة، أن نعدّه مكلّفا بتوجيه الأفكار، و نجعل له مكانة خاصّة في هذا التوجيه. علاقة الشاعر بالمجتمع التي نشأت من عقائده و أفكاره الاجتماعية، قد تكون أشدّ تأثيرا على أفكار المجتمع لو ما أطّرت بإطار التجربة والدراسة والتمحيص. في دراسه مقارنة يمكننا أن نقول، إنّ المدارس الأدبية الغربية تحث الشعراء على عدم إفراغ الشعر من المفاهيم والاهتمام بطابعه الفنّي، لكننا نرى الأوساط الأدبية العربية معاني عالية في النصّ الشعري جاءت نتيجة صلة الشاعر بالكون، بالإضافة إلى بقاء الخواصّ الفنية والجمالية في الشعر، على الرغم من تأثر الشعراء العرب بالمدارس الغربية.

الكلمات الدليلية: الشعر، الإدراك، الذوق، الحقيقة، النموّ

---

* – **تاريخ الوصول: ۱۳۹۰/۰۳/۲۱ تاريخ القبول: ۱۳۹۲/۰۹/۲٤**

عنوان بريدالكاتب الإلكترونى: Aminmoghaddeci@yahoo.com