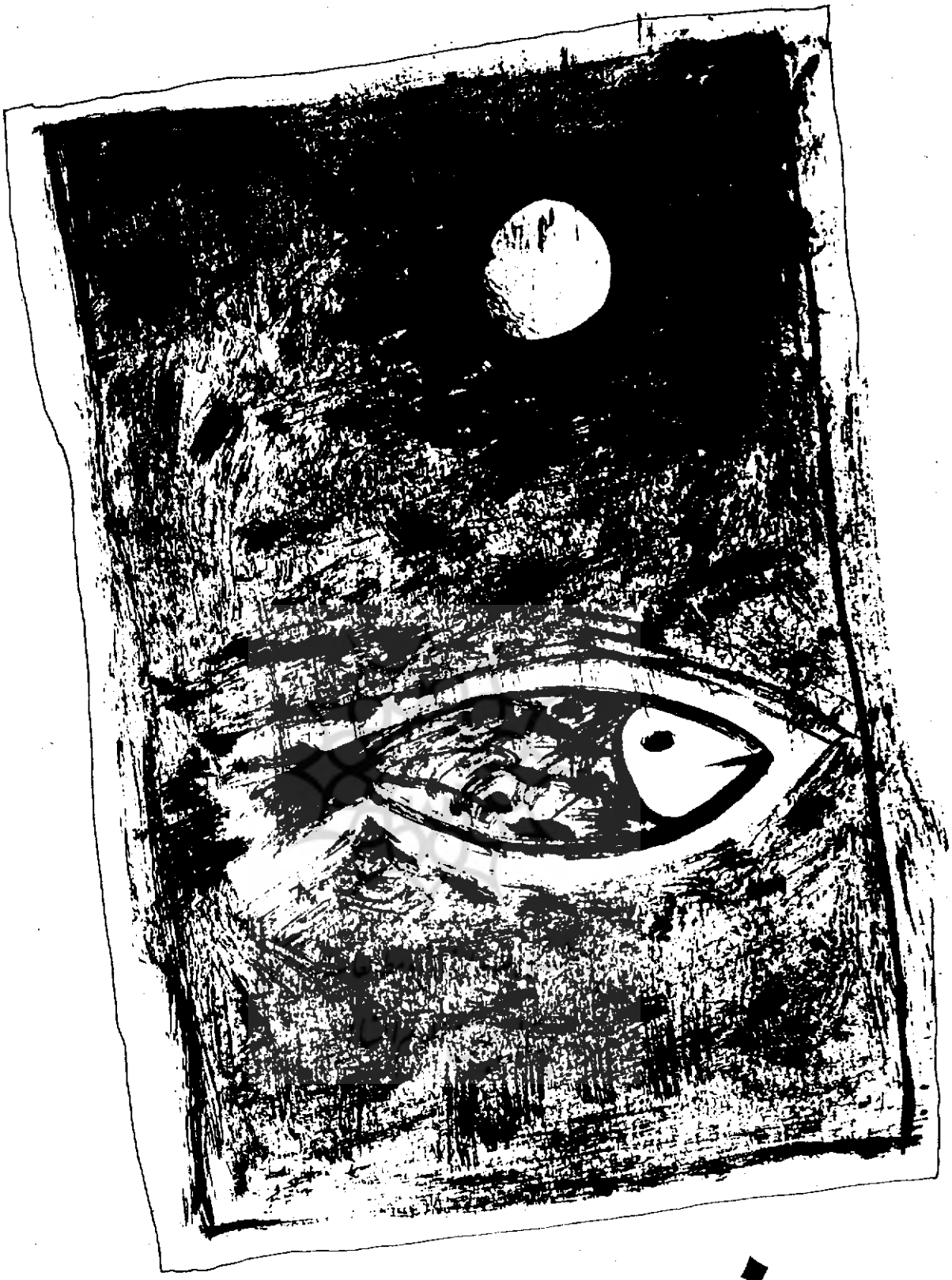


شعرناب

• امیر چناری

فراوان دیده‌ایم و می‌بینیم که برخی از ناقدان ژورنالیست می‌نویسند: فلان شعر یا اشعار فلان شاعر، ناب است یا به شعر ناب نزدیک است. اصطلاح «شعر ناب» (Pure Poetry) در اصل به نظریه‌ای در باب شعر اطلاق می‌شود. معتقدان به این نظریه خود با یکدیگر اختلاف‌نظرهایی در تعریف و ویژگیهای شعر ناب دارند. مدعای این نظریه چیست؟ چه کسانی آن را مطرح کرده‌اند؟ آیا این نظریه می‌تواند راهنمایی عملی برای شاعران باشد؟ آیا در سنت فرهنگی ما اندیشه‌های مطرح‌شده در این نظریه مورد توجه قرار گرفته است؟ هدف مقالهٔ حاضر یافتن پاسخی برای این پرسشها و ذکر نکاتی دیگر در این زمینه است.

نخستین بار ادگار آلن‌پو[1] در مقاله‌اش به نام «اساس شعری»[2] که در سال ۱۸۵۰م. منتشر شد، به این نظریه اشاره کرد. از نظر پو ویژگی اساسی شعر نوعی تغنی[3] است که به‌وسیلهٔ شدت[4] متمایز می‌شود و در تأثیراتش بالقوه با موسیقی یکسان است. از نظر پو، شعر مقوله‌ای کاملاً زیبایی شناختی است و از خرد و حس اخلاقی متمایز و مستقل است. هدف شعر همان ذات شعر است که پایه و اساس آن محسوب می‌شود و این ذات چیزی جز خود درنظر ندارد. عقایدی که انسان پس از خواندن شعر به‌دست می‌آورد یا عواطفی که بعد از خواندن شعر در او پدید می‌آید، جزء قلمرو «نثر»ند و حضورشان در یك شعر مطلقاً برای تأثیر شاعرانه زیان‌آور است. منظور پو از تأثیر شاعرانه، حالتی است که در حین خواندن یا شنیدن شعر از راه موسیقی شعر به انسان دست می‌دهد. هنگامی که مفاهیم روانشناختی مدت «شدت» را محدود دانست، پو نتیجه گرفت که «شعر بلند» تناقضی است در اصطلاحات. شدت تأثیر در طول یك منظومهٔ بلند نمی‌تواند در سطح بالایی باقی بماند و به قسمت کوتاهی از آن محدود می‌شود. از نظر او قطعه‌هایی ادبی که دارای سطح بالایی از شدت نیستند، نباید در مقولهٔ شعر گنجانده شوند. پو می‌گفت در موسیقی لفظی شعر، ای بسا معنی متافیزیکی یا عرفانی نهفته باشد.[5]

شارل بودلر[6] نویسندهٔ نام‌آور فرانسوی که از عقاید پو تأثیر فراوان پذیرفته بود، در «یادداشتهایی نو دربارهٔ ادگارپو»[7] (۱۹۵۷م.) با تعبیری که از نظریهٔ پو داشت، این نظریه را شرح و بسط داد و به آن تعمق بیشتری بخشید. استفان مالارمه[8] و پُل‌والری[9] نیز در تبیین و گسترش این نظریه نقش بسزایی داشتند. مالارمه و والری بیشتر به ربط معنای شعر با مسائل فنی زبان توجه دارند. مالارمه شعری را ناب می‌دانست که از معنا مجرّد[10] باشد؛ و این نکته‌ای است که شعر را به استقلال کامل زبانشناختی می‌کشاند. کلمات خود معنی را خلق و ابداع می‌کنند و خود را از معنیِ محتوم و از پیش تعیین‌شده رها می‌سازند. گویی کلماتْ تنها بیانگر بلاغت شاعرند، نه رسانندهٔ پیام و مفهومی خاص. مالارمه به مفهوم ـ به‌شکل سنتی‌اش ـ تقریباً توجهی نداشت و توجه عمدهٔ او به‌صورت بیان بود.[11]

والری فرایند ترکیب شعر را از خود شعر جالبتر می‌دانست. آنچه در این زمینه نزد وی اهمیت داشت، «هماهنگی آوا و احساس» بود. توضیحات او دربارهٔ نظریهٔ شعر ناب بر این نکته متمرکز می‌شود. هدف شعر ناب از دیدگاه او آن است که شعر تأثیری قابل مقایسه با تأثیر موسیقی بر سیستم عصبی داشته باشد. وی معتقد است شعر ناب یك هدف نظری و آرمانی است که از منظر سرشت زبان به‌ندرت قابل دستیابی است؛ سرشتی که در آن آوا و معنا، پرطنینی و اندیشه از وحدتی چون وحدت روح و بدن برخوردار است.[12]

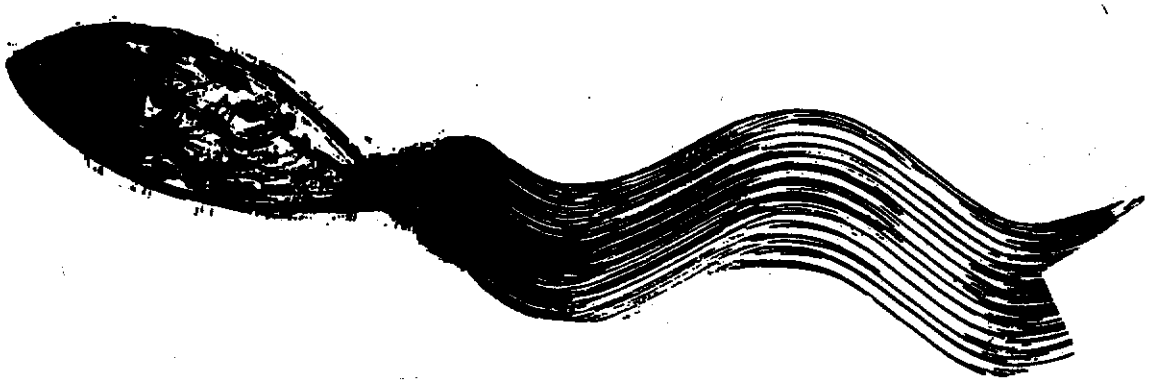
والری و مالارمه از شاعران برجستهٔ مکتب سمبلیسم[13] اند. سمبلیستها از آراء پو تأثیر پذیرفته بودند. تقریباً تمام سمبلیستها بر پیوند میان شعر و موسیقی تأکید داشتند. این مقایسه بسیار پرمعنی است. در این مقایسه آنها به ابهام و عدم صراحت در موسیقی نظر داشتند. موسیقی از طریق اصوات بر شنونده تأثیر می‌گذارد و شعر از طریق کلمات و زبان. زبان در شعر همانند اصوات در موسیقی، ابزار انتقال معنی نیست؛ شعر از طریق زبان تنها بر مخاطب تأثیر می‌گذارد. سمبلیستها همچنین بر موسیقی لفظی یا آهنگین بودن کلام نیز تأکید داشتند و این شباهت دیگری بود میان شعر و موسیقی.

عقاید پو، چنانکه معروف است تأثیر مستقیم کمی بر ناقدان و شاعران انگلیسی زبان داشت.[14] دیدیم که نخست بودلر و مالارمه عقاید پو را گسترش داده و دربارهٔ نظریهٔ شعر ناب بحث فراوان کرده بودند. از این‌رو ناقدان معتقدند که نظریهٔ شعر ناب از فرانسه وارد کشورهای انگلیسی زبان شد. این نظریه در فرانسه در سال ۱۸۸۴م. نظریهٔ رایج ادبی گردید که در واقع واکنشی بر ضد رمانتی‌سیسم بود.[15] جُرج مور[16] نویسندهٔ ایرلندی، در سال ۱۹۲۰م. گزیده‌ای از اشعار شاعران انگلیسی به نام *شعر ناب* منتشر کرد. در این کتاب که حاصل بحثها و تبادل‌نظر مور و همفکران اوست، هیچ یك از اشعاری که آشکارا با «فکر» سروکار داشته باشد، راه نیافته است؛ به‌طوری که بسیاری از اشعاری که گردآورندگان دیگر با اعجاب نقل کرده بودند، در این مجموعه دیده نمی‌شود. دیوید دیچز[17] در *شیوه‌های نقد ادبی*، پس از معرفی این کتاب، می‌نویسد:

«شعر ناب، نوعی شعر طبیعی است. محتوای ظاهری آن، محتوای شیئی است. گمان می‌کنم اگر بتواند مضمون خود را به آن صورت عرضه دارد که تصویری و یا مجموعه‌ای از تصاویر (و نه یك فکر)، توجه اصلی خواننده را به خود جلب کند، در این حال از نظر فنی تأثیر تواند داشت».[18]

منظور دیچز از شعر طبیعی (Physical poetry) چنانکه خود می‌گوید، شعری است که تصویرهای آن از اشیاء طبیعی باشد و اشیاء را در شیئیت آنها نشان دهد؛ در مقابل شعر متافیزیکی که یکی از ویژگیهای آن، بیان اندیشه است. بنابراین، از نظر دیچز در شعر ناب تصویرها از اشیاءاند و فکر ـ به‌طور مستقیم ـ در شعر ناب مطرح نمی‌شود. البته دیچز خود به این نکته معترف است که «کاملاً نمی‌توان گفت که شعر فقط از اشیاء طبیعی تکوین یافته است و بس. حقیقت آن‌که وقتی ما از شعر طبیعی بیش از حد احساس رضایت می‌کنیم، تجزیه و تحلیل ما محتملاً آشکار خواهد کرد که بیش از حد معمول از طبیعی بودن محض دور شده است».[19]

از نظر جرج مور به‌خلاف والری و مالارمه، عامل موسیقی لفظی در شعر اهمیت عمده‌ای ندارد. اهمیت در مطلب است. عقاید مجرّد نباید در شعر راه یابد و شخصیت شاعر نباید به‌طور ناگهانی در شعر ظاهر شود. وی شعری را شعر ناب می‌داند که به بالاترین حد ممکن از واقعیت و عینیت رسیده باشد. وی در مقدمهٔ *شعر ناب* می‌نویسد که اشعار پو را به این دلیل معتبر می‌داند که «تقریباً از اندیشه



آزادند»[۲۰]. مراد او این است که اندیشه‌ها به‌طور مستقیم بیان نشده است؛ نه اینکه خواننده با خواندن آنها هیچ معنا و اندیشه‌ای از آنها دریافت نمی‌کند.

در سال ۱۹۲۶ ابه برموند[۲۱] نویسندهٔ فرانسوی، کتابی به‌نام شعر ناب[۲۲] منتشر کرد. وی شعر را با دعا متصل دانست. زیرا به‌حالتی وصف‌ناپذیر و سحرآمیز گرایش دارد.[۲۳]

تی. اس. الیوت[۲۴] این نظریه را جالبترین و اصیلترین پیشرفت در زیبایی‌شناسی در قرن نوزدهم می‌داند. او نو بودن این نظریه را در اهمیت دادن به‌صورت بیان[۲۵] شعر و بی‌اعتنایی‌اش به مضمون[۲۶] می‌داند.

از نظر آلکس پرمینگر، هر تئوری دربارهٔ شعر را که بکوشد یك یا چند ویژگی را به‌عنوان ویژگیهای اساسی جدا کند و ویژگیهای دیگر را غیراساسی بشمرد، می‌توان جزء نظریه‌های «شعر ناب» شمرد. وی اگرچه نظر سمبلیستها را به‌طور مفصل مطرح می‌کند، می‌گوید شعر ناب در معنای وسیعش همهٔ نظریه‌هایی را که این‌گونه باشند، دربرمی‌گیرد. وی تصویرگرایی[۲۷] را مثال می‌آورد و می‌گوید گرچه نظر تصویرگرایان با سمبلیستها کاملاً مغایر است، می‌توان تصویرگرایی را در دسته‌بندی وسیع نظریه‌های «شعر ناب» گنجاند.[۲۸]

به‌نظر می‌رسد که عقاید پو و سمبلیستها در نظریه‌پردازان بعدی عمیقاً تأثیر گذاشت. اغلب نظریه‌پردازان نوین به بی‌معنی بودن شعر تمایل دارند. منظور از بی‌معنی بودن شعر این است که شاعر یك اندیشهٔ مشخص و از پیش تعیین‌شده را به خواننده ارائه نمی‌کند، بلکه شعر به‌گونه‌ای است که معانی متعدد از آن دریافت می‌شود. همان‌گونه که دکتر پورنامداریان می‌گوید، «صورتهای خیال که در علم بلاغت قدیم هیچ‌گاه نمی‌بایست چندان معنی را مبهم کند که مانع اصل رسانگی معنی شود، در اینجا تبدیل به رمز[۲۹] می‌شود که معنی در آن قابل تشخیص نیست و چون معنی در این حال در شعر مکتوم است، یا بهتر بگوییم معانی متعدد در آن تنها وجود بالقوه دارد، کشف معانی به‌عهدهٔ خواننده و در گرو تأویل به اقتضای ذهن او می‌ماند. از همین‌جاست که بی‌معنایی که معادل چند معنایی و یا بسیار معنایی است در شعر اتفاق می‌افتد.»[۳۰] در واقع کارکرد زبان در شعر با کارکرد آن در محاورات روزانه و نثر علمی تفاوت دارد. در شعر زبان ابزار انتقال معنی نیست و وظیفه‌ای زیبایی‌شناختی پیدا کرده است.

سخنان عده‌ای از فرمالیستهای روسی نظیر شکلوفسکی[۳۱] و یاکوبسن[۳۲] نیز حاکی از آن است که شعر وسیلهٔ انتقال معنا نیست. رولان بارت[۳۳] می‌گفت زبان به‌جای آنکه وسیله‌ای برای بیان و انتقال گواهی یا توضیح یا تعلیم باشد، به‌عنوان مصالحی پذیرفته می‌شود که اصل کار است. از نظر سارتر[۳۴] غرض از نثر یا ادبیات منثور رسیدن به غایتی است که بیرون از آن است و برای این کار زبان را چون وسیله به کار می‌گیرند. شعر این نسبت را معکوس می‌کند غایت شعر «حرکت» است، نه نیل به مقصد و زبان برای آن «هدف» است، نه «وسیله». این سخن کاملاً یادآور سخن پل والری است که شعر را به رقص و نثر را به راه رفتن تشبیه می‌کند، در راه رفتن، هدف از حرکت رسیدن به جایی است، امّا در رقص، غرض از حرکت، چیزی جز خودش نیست. آنچه شکلوفسکی دربارهٔ «آشنایی‌زدایی»[۳۵] و یاکوبسن و تینیانوف به‌صورت «بیگانه‌سازی» در زبان شعر مطرح می‌کنند، درنهایت سبب برجسته‌سازی[۳۶] زبان می‌شود تا آنجا که تشخص زبان سبب کمرنگ شدن و سرانجام محو معنی می‌گردد. حاصل این فرایند آن است که کلمات از صورت نشانه‌های زبانی که حاصل رابطهٔ دال و مدلولی قراردادی و معین‌اند، بیرون می‌آیند و تبدیل به رمزهایی می‌شوند که کشف معانی آنها برعهدهٔ فعالیت ذهنی خواننده می‌ماند.

چنان‌که گفتیم، بسیاری از نظریه‌پردازان جدید ادبیات بر این نکته تأکید دارند که شعر معنی خاص و از پیش اندیشیده‌ای را از طریق زبان منتقل نمی‌کند. پیداست که چنین نگرشی دربارهٔ نوشتن و نویسندگی، مستلزم عقیده‌ای جدید دربارهٔ خواندن نیز هست. این عقیدهٔ جدید را رولان بارت مطرح می‌کند. بارت ادبیات را به دو گروه تقسیم می‌کند: یکی ادبیاتی که به خواننده نقش و سهم و وظیفه‌ای در کار ساختن اثر ادبی می‌دهد و دیگری ادبیاتی که خواننده را زائد و بیکاره می‌سازد و چیزی بیش از یك آزادی حقیر، یعنی اینکه متن را بپذیرد یا رد کند، به‌عهدهٔ او نمی‌گذارد. رولان بارت این‌گونه آثار را محصول جامعهٔ بورژوازی می‌داند که در آن نویسنده یك تولیدکننده و خواننده یك مصرف‌کننده است. در

این‌گونه آثار گذر از دال به مدلول واضح، مبتذل و اجباری است. اما ادبیات نوع دیگر، ادبیاتی است که ما را خوداگاهانه به خواندن و پیوستن به خود و آگاه شدن از همبستگی درونی نوشتن و خواندن دعوت می‌کند و لذت همکاری و همنویسی را به ما عرضه می‌کند. در این‌گونه آثار بر ارتباط از پیش مسلّم فرض شدهٔ دال و مدلول تکیه نمی‌شود و گذر از دال به مدلول به‌آسانی ممکن نیست. در متنهای گروه اول که بارت آنها را «خواندنی» می‌خواند، دال‌ها رژه می‌روند و در متنهای گروه دوم دال‌ها می‌رقصند. در این دسته از آثار، این خواننده است که به دال‌ها معنی می‌دهد و در واقع با خواندن خود اثر را متولد می‌کند از این طریق خوانندگان متعدد، معانی مختلفی از یك اثر کشف می‌کنند.

از میان چهره‌های فرهنگ و ادب فارسی، امام محمد غزالی (۴۵۰ ـ ۵۰۵ هـ.ق.) از قدیمترین کسانی است که به ویژگیهای چند معنایی و رمزی بودن شعر و نقش خواننده در معنی بخشیدن به شعر توجه کرده است. وی در *احیاء علوم‌الدین*، کتاب «وجد و سماع» می‌گوید:

«هیچ لفظی نیست که نه حمل آن بر معنیها به‌طریق استعارت ممکن است. پس کسی که بر دل او دوستی خدای تعالی غالب است، به سیاهی زلفْ ظلمت کفر اندیشد و به روشنی رخسار، نور ایمان... و در حمل کردن بر آن به استنباطی و تفکری و مهلتی حاجت نباشد؛ بل معنیهایی که بر دل غالب است، مقارن شنیدن لفظ بر دل غالب شود».[۳۷]

وقتی یك لفظ به طریق استعاره بر چندین معنی حمل شود، مشخص است که قرینه‌ای وجود نداشته است که سبب شود ما آن لفظ را تنها استعاره از یك چیز (معنی) بدانیم؛ پس این لفظ رمز قرار گرفته است؛ زیرا رمز استعارهٔ بدون قرینه است[۳۸]. خواننده با خواندن این لفظ، متناسب با متن و احوال خود به آن معنی خاصی می‌دهد؛ به‌عبارت دیگر آن را رمز معنی خاصی می‌گیرد؛ خوانندهٔ دیگر آن را رمز چیزی دیگر می‌گیرد و به این ترتیب خواننده در معنی دادن به متن شریك نویسنده می‌گردد. یکی از عللی که حافظ به لسان‌الغیب شهرت یافت و تفأل زدن به دیوان او رایج گشت، وجود چنین ویژگی‌ای در شعر اوست. خواننده مجال می‌یابد که همان معنی موردنظر خود را با شعر حافظ منطبق ببیند.

غزالی در *کیمیای سعادت* نیز می‌نویسد: «اما صوفیان و کسانی که ایشان به دوستی حق ـ تعالی ـ مستغرق باشند و سماع بر آن کنند، این بیتها [که در وی صفت زلف و خال و جمال بُوَد] ایشان را زیان ندارد؛ که ایشان از هر یك معنی‌ای فهم کنند که درخور حال ایشان باشد... چنانکه شاعر گوید:

گفتم بشمارم سر یك حلقهٔ زلفت
تا بو که به تفصیل سر جمله برآرم
خندید به من بر، سر زلفینك مشکین
یك پیچ بپیچید و غلط کرد شمارم

که از این زلفْ سلسلهٔ اشکال فهم کنند: که کسی که خواهد که به‌تصرف عقل به وی یا سر یك موی از عجایب حضرت الوهیت بشناسد، یك پیچ که در وی افتد، همهٔ شماره‌ها غلط شود و همهٔ عقلها مدهوش گردد؛ و چون حدیث شراب و مستی بُوَد در شعر، نه آن ظاهر فهم کنند؛ مثلاً چون گویند:

گر می دو هزار رطل برپیمایی
تا خود نخوری نباشدت شیدایی

از این آن فهم کنند که کار دین به حدیث و علم راست نیاید، به ذوق راست آید. اگر بسیاری حدیث محبت و عشق و زهد و توکّل و دیگر معانی بگویی و اندر این معانی کتابها تصنیف کنی و کاغذ بسیار سیاه کنی، هیچ سودت نکند تا بدان صفت نگردی؛ و آنچه از بیتهای خرابات گویند، هم فهم دیگر کنند. مثلاً چون گویند:

هرکو به خرابات نشد، بی‌دین است
زیرا که خرابات اصول دین است

ایشان از خراباتْ خرابی صفات بشریت فهم کنند که اصول دین آن است که این صفات که آبادان است، خراب شود؛ تا آن‌که ناپیداست در گوهر آدمی، پیدا آید و آبادان شود».[۳۹]

چنان‌که می‌بینیم، غزالی کاملاً واقف است که در برخی از اشعار هر لفظ را می‌توان رمز مدلولهای متعدد دانست و خواننده با تأویل الفاظ به‌نحوی متناسب با احوال خود، یکی از مدلولهای ممکن را برمی‌گزیند و در معنی دادن به متن شرکت می‌جوید.

حدود سی سال پس از تألیف *احیاء علوم‌الدین*، عین‌القضاة همدانی (۴۹۲ ـ ۵۲۵ هـ.ق) در *نامه‌ها* به ویژگیهای چند معنایی و

ابهام شعر و نقش خواننده در معنی دادن به شعر توجه کرده است. وی می‌نویسد:

«جوانمردا! این شعرها را چون آیینه‌دان! آخر دانی که آیینه را صورتی نیست در خود؛ امّا هرکه در او نگه کند صورت خود تواند دیدن که نقد روزگار او بُوَد و کمال کار اوست؛ و اگر گویی شعر را معنی آن است که قایلش خواست و دیگران معنی دیگر وضع می‌کنند از خود، این همچنان است که کسی گوید: صورت آیینه، صورت روی صیقل است که اول آن صورت نمود».[40]

می‌بینیم که از نظر عین‌القضاة، خواننده است که به شعر معنی می‌بخشد. همان‌گونه که آیینه پذیرای صورتهای گوناگون است، شعر نیز دارای چندین معنی است. دقت کنید که می‌گوید «آیینه را صورتی نیست در خود»؛ مراد سمبلیستها هم از «بی‌معنا بودن» شعر ناب، همان چند معنایی آن و تأکید بر نقش خواننده در معنی دادن به شعر بود. بی‌معنایی در اینجا به‌معنای مهمل بودن نیست؛ بلکه منظور نداشتن معنی مسلّم و از پیش تعیین‌شده‌ای است؛ آنچنان‌که در شعرهای تعلیمی[41] و در نثر علمی و گزارشی وجود دارد. پس «بی‌معنایی» در سخن سمبلیستها ـ که عین‌القضاة هم قرنها پیشتر به آن توجه کرده است ـ به معنای داشتن معانی متعدد است که خوانندگان به شعر می‌بخشند.[42] چنان ویژگی‌ای که عین‌القضاة می‌گوید، در بسیاری از غزلهای سنایی، عطار، مولوی و حافظ دیده می‌شود.

با این‌که چنین نکات ارزشمندی در سخنان دانشمندان بزرگی چون محمد غزالی و عین‌القضاة همدانی آمده بود، بلاغت‌دانان و ادیبان مَدرسی ما همچنان قرنها نسبت به این نظریه بی‌اعتنا ماندند. سبب این بود که از نظر آنان شعر کلامی «اندیشیده» بود. شعرهایی از آن نوع که عین‌القضاة آنها را «آینه‌وار» می‌داند، شعرهایی اندیشیده که به قصد القای «معنی» کاملاً مقیّد و مشخص به خواننده سروده شده باشد، نیست، بلکه شعرهایی است پدید آمده از شهود و تجربهٔ درونی شاعر. قرنها *المعجم فی معاییر اشعار العجم* (تألیف در ۶۱۴ هـ.ق) اثر شمس‌الدین محمدبن قیس رازی، از مهمترین کتب در زمینهٔ عروض و قافیه و صناعات شعری بود. در این کتاب آمده است:

«بدانکه شعر در اصل لغت دانش است و ادراک معانی به حدس صایب و اندیشه و استدلال راست؛ و از روی اصطلاح، سخنی است اندیشیده، مرتب معنوی، موزون، متکرر، متساوی، حروف آخرین آن به یکدیگر مانند».[43]

مؤلف *المعجم* در کتاب خود همه‌جا این تعریف را ملحوظ داشته است؛ مثلاً در این کتاب ابیاتی برای شاهد ذکر شده که یك «فکر» را القاء می‌کند؛ چه مدح باشد، چه وعظ و اندرز و نظایر اینها، در کتاب او ابیات اندکی از عطار آمده است. از سنایی هم گرچه ابیات بیشتری آمده، اغلب ابیات از *حدیقة‌الحقیقه* است که در آنها «معنی» روشن است و اساس شعر را تشکیل می‌دهد. مثلاً این ابیات از حدیقه نقل شده است:

زخم تیر بلا سپرشکن است
هیچ‌کس خود ز زخم او نیرست

و:

تا به حشر ای دل ار ثنا گفتی
همه گفتی چو مصطفی گفتی

و:

نیك نادان در اصل نیکو نه
بد دانا ز نیك نادان به

در *المعجم* ابیاتی از این دست نمی‌بینیم:

از عشق روی دوست حدیثی به‌دست ماست
صیدی است بس شگرف، نه درخورد شست ماست[44]

ای مسلمانان مرا در عشق آن بت غیرت است
عشقبازی نیست کاین خود حیرت اندر حیرت است
عشق دریای محیط و آب دریا آتش است
موجها آید که گویی کوههای ظلمت است[45]

خنده گریند همی لاف‌زنان بر در تو
گریه خندند همی سوختگان در بر تو[46]

البته دانشمند بزرگی چون خواجه نصیر طوسی (۵۹۷ـ۶۷۲ هـ.ق) نسبت به شعر دیدگاه ژرفی داشته است که بیان اندیشه‌های او سبب درازی سخن و خارج از بحث ماست.

سخنی را که افلاکی از قول حسام‌الدین چلبی دربارهٔ شعر مولوی نقل می‌کند، می‌توان دلیل محکمی دربارهٔ تصور چند معنایی بودن شعر مولوی نزد مریدان مولوی و خود او دانست. افلاکی می‌گوید: «همچنان روزی در بندگی حضرت چلبی ـ رضی‌اللّه عنه ـ کرام اصحاب شروع کردند که فلانی سخنِ خداوندگار را نیکو تقریر می‌کند و تفسیر این را به مردم می‌خوراند و در آن، فن و مهارت عظیم دارد. حضرت چلبی فرمود که کلام خداوندگار ما به مثابت آینه‌ای است؛ چه هرکه معنی‌ای می‌گوید و صورتی می‌بندد، صورت معنی خود را می‌گوید، آن معنی کلام مولانا نیست و باز فرمود که دریا هزاران جو شود، اما هزاران جو دریا نشود؛ و این بیت را گفت:

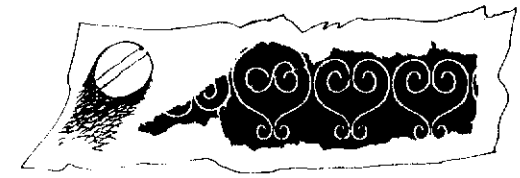
به گوشها برسد نعره‌های جانی من
به هیچ‌کس نرسد نعره‌های جانی من»[47]

سخن حسام‌الدین چلبی دربارهٔ شعر مولوی، همان سخن عین‌القضات است، دربارهٔ شعر. هردو سخن از آینه‌ای می‌گویند که هرکس می‌تواند تصویر خود را در آن ببیند و به‌عبارت دیگر شعر را به اقتضای حال خود تأویل کند.

آیا این نظریه می‌تواند راهنمای عملی برای شاعران معاصر باشد؟ همان‌گونه که تی. اس. الیوت می‌گوید،[48] با همهٔ دستاوردهای ارجمندی که بحث دربارهٔ این نظریه داشته است، پاسخ این سؤال منفی است؛ به این دلیل که این نظریه اساساً بیانگر این مطلب نیست که شاعران چگونه شعر بگویند تا شاعران آن را اساس یا سرمشق کار خود قرار دهند. این نظریه، نگرشی خاص است نسبت به شعر که در فهم و نقد شعر و انتظار خواننده از شعر موثر است؛ و البته از این طریق مسلّماً آگاهی از آن برای شاعران سودمند است. شعر ناب، شعری از پیش اندیشیده نیست تا بتوان بر طبق روشی خاص آن را سرود.

نکتهٔ دیگری که در پایان یادآوری آن را لازم می دانم، این است که اگر شاعر از افکار اجتماعی استفادهٔ ادبی کند به‌گونه‌ای که مانند

سایر مصالح اثر ادبی، جزیی از آن باشد؛ شعر را نازل نمی‌کند. چنان‌که در *نظریهٔ ادبیات* آمده است، «آنچه ادبیات، به تعریف امروزی، از آن منزه است، مقاصد عملی (تبلیغات یا تحریک به عملی فوری و مستقیم) یا مقاصد علمی (ابلاغ اطلاعی یا امری یا افزودن بر دانشی) است».[۴۹]



پانوشتها

1. Edgar Allan Poe (1809-1849).
2. Poetic Principle.
3. lyricism.
4. intenstiy.
5. Preminger, Alex; *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*; Princeton, New Jersey, 1965, PP. 672-673.
6. Charls Baudelaire (1821-1867).
7. Notes Nouvelles sur Edgar Poe.
8. Stephane Mallarme (1842-1898).
9. Paul Valery (1871-1945).
10. absolute.
11. Preminger, Alex; *Princeton Encyclopedia* ..., P. 672.
12. Cuddon, J.A; *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory.* Third Edition, U.S.A., Cambridge, 1993
Premingre (1965); PP. 672 - 673.

۱۳. Symbolism (رمزگرایی).

14. Preminger (1965), PP. 672 - 673.
15. Shipley, Joseph T.; *Dictionary of Literary Terms* (Forms. Technique. Criticism), U.S.A., Boston, 1970, P. 262.
16. George Moore (1825-1933).
17. David Daiches.

۱۸. دیچز، دیوید: *شیوه‌های نقد ادبی*؛ ترجمهٔ دکتر غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی، چاپ اول، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۶۶، ص ۲۲۹.

۱۹. همان مأخذ، ص ۲۳۰.

20. Shipley, Joseph T.;P. 262.
21. Abbe Bremond.
22. La Poesie Pure.
23. Shipley, Joseph T. (1970), P. 262.
24. T.S. Eliot (1888-1965).
25. medium.
26. concept.
27. Imagism.
28. Preminger, Alex, P. 672.
29. Symbole.

۳۰. پورنامداریان، تقی: *سفر در مه*؛ چاپ اول، انتشارات زمستان، تهران، ۱۳۷۴، ص ۱۵.

31. Victor Shoklovsky (1893-1984).
32. R. Jakobson (1896-1982).
33. R. Barths (1915-1980).
34. Jean Paul Sartre (1905-1980).
35. defamilarization.
36. foregrounding.

۳۷. غزالی، محمد: *احیاء علوم‌الدین*؛ ترجمهٔ مؤیدالدین خوارزمی، به‌کوشش حسین خدیوجم، ج۲، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۳، ص۶۰۹. از آقای دکتر ضیاء موحد که مرا به این مأخذ رهنمون شدند، سپاسگزارم.

۳۸. پورنامداریان، تقی: *رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی*؛ چاپ دوم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۷.

۳۹. غزالی، محمد: *کیمیای سعادت*؛ به‌اهتمام حسین خدیوجم، ج۱، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۸، ص ۴۸۵.

۴۰. عین‌القضاة همدانی، *نامه‌ها*؛ بنیاد فرهنگ ایران، ج۱، ص ۲۱۶، به نقل از *رمز و داستانهای رمزی*، ص ۶۳.

41. didactic.

۴۲. برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به *سفر در مه* از دکتر پورنامداریان، ص۱۶.

۴۳. شمس‌الدین قیس رازی: *المعجم فی معاییر اشعار العجم*؛ تصحیح محمد قزوینی، به اهتمام مدرس رضوی، چاپ سوم، کتابفروشی زوار، تهران، ۱۳۶۰، ص۱۹۶.

۴۴. سنایی: *دیوان*؛ به‌کوشش مدرس رضوی، کتابخانهٔ سنایی، تهران، ۱۳۶۲، ص ۸۰۶.

۴۵. همان.

۴۶. همان، ص ۹۹۷.

۴۷. افلاکی، شمس‌الدین محمد؛ *مناقب‌العارفین*؛ ج۲، تصحیح تحسین یازیجی، آنقره، ص ۷۹۵، به‌نقل از *سفر در مه*، ص ۱۶.

48. Preminger, PP. 672 - 673.

۴۹. ولک، رنه و وارن، آوستن: *نظریهٔ ادبیات*؛ ترجمهٔ دکتر ضیاء موحد و پرویز مهاجر، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۴۷، ص ۲۷۵.