

سمیح القاسم و موسیقی شعر عرب

دکتر حسین ابویسانی

برگرفته از پایان‌نامه دکتری به راهنمایی

دکتر علی اصغر باستانی

استادیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران

(از ص ۹۳ تا ۱۰۹)

چکیده:

موسیقی، یکی از اسباب و علل مقبولیت شعر نزد خواننده و شنونده است. این پدیده در شعر جهانی، که در بیشتر زبان‌های دنیا شناخته شده، به چشم می‌خورد. هر شعری، به عنوان یک پدیده‌ی جهانی و در عین حال ملی و محلی، میزان توفیق و ماندگاریش بستگی به میزان بهره‌مندی آن از موسیقی دارد. موسیقی شعر، دارای دامنه‌ی پهناوری است. وزن و منشاء آن در میان ملل مختلف ممکن است سرچشمه‌های گوناگون داشته باشد، چنانکه در شعر عرب می‌توان آنرا به آهنگ پای شتران که در صحرا گام می‌زنند نسبت داد اگر چه شاعران عرب غالباً استفاده از شکل تفعیل را اختیار نموده و در مواردی اندک میان شکل سنتی و نوین آن تلفیق ایجاد نموده‌اند ولی از توانایی‌های موسیقی سنتی نیز بهره‌مند بوده‌اند. این پدیده، در شعر فلسطین هم قابل ملاحظه بوده و شاعران به خود اجازه داده‌اند از آزادی ساختار موسیقی برخوردار باشند. خواننده‌ی قصاید سَمیح القاسم بعنوان یکی از شعرای فلسطینی، با اندکی ذوق و معلومات قادر به تشخیص موسیقی بیرونی و درونی آنها خواهد بود.

واژه‌های کلیدی: سَمیح القاسم، فلسطین، موسیقی شعر، تفعیل، اوزان

عروضی.

مقدمه:

«موسیقی شعر، دامنه پهنآوری دارد، گویا نخستین عاملی که مایه‌ی رستاخیز کلمه‌ها در زبان شده و انسان ابتدایی را به شگفتی واداشته همین کاربرد موسیقی در نظام واژه‌ها بوده است. انسان ابتدایی رستاخیز واژه‌ها را نخستین بار در عرصه‌ی وزن یا همراهی زبان و موسیقی به هنگام کار احساس کرده است. در سیر تاریخی این هماهنگی، صورتهای مختلف موسیقی زبان، یا زبان نظام یافته، تغییرات و دگرگونی‌های بسیار دیده و تکامل یافته است. هر مجموعه‌ی گفتار از مقداری عناصر آوایی و صوتی به وجود آمده و این مجموعه‌های آوایی و صوتی، ممکن است با یکدیگر، یا بعضی از آنها، با بعضی دیگر، توازنها و تناسب‌هایی داشته باشند. به تناسب امکاناتی که در جهت این توازن‌ها، در یک مجموعه‌ی آوایی وجود داشته باشد و قابل تصور باشد، انواع موسیقی قابل تصور است، اگر مجموعه‌ی آوایی A, B, C, D, E, F در کنارهم قرار گرفت (خواه دارای معنی و نظام نحوی باشد و خواه نباشد) این مجموعه‌ی آوایی در رابطه‌ای که اجزایش - بلحاظ انواع تناسب‌ها - با یکدیگر می‌توانند داشته باشند دارای انواع موسیقی‌های زبانی نیز می‌تواند باشد». برخی از این انواع شناخته شده‌ی تناسب‌ها وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های صوتی می‌باشند. (شفیعی کدکنی، ص ۸-۱۰)

موسیقی شعر عرب

شعر جهانی که در بیشتر زبان‌های دنیا، شناخته شده، براساس وزنی یکنواخت و ضرورتِ دارا بودن قافیه، استوار است. اما پاره‌ای تغییرات اساسی در آن، باعث از بین رفتن این یکنواختی وزن و قافیه شده است که شعر عربی نیز از این قاعده مستثنی نیست. از این رو در سال ۱۹۴۷م، از "بدر شاکر السیاب" - شاعر عراقی - دیوانی به نام "أزهار ذابله" انتشار یافت که شامل قصیده‌ای نو با نام "هل كان حباً" بود. در همین سال، "نازک الملائکه" قصایدی با ویژگی‌های شعر نو منتشر ساخت

که در دیوان "شظایا و رماد" او جای گرفته بودند. به دنبال سیّاب و نازک، نزار قبانی، عبدالوّهّاب بیاتی، أحمد عبد المعطي حجازي و صلاح عبدالصبور نیز اشعاری سرودند که با این شکل نوین شعر در ارتباط بود. در ابتدا تعدادی از ناقدان سنت‌گرا، این نوع آثار ادبی را مردود دانستند، ولی خوانندگان، آن را دلنشین و مقبول یافتند؛ به طوری که تدریجاً به آن تمایل یافته و از شعر سنتی کناره گرفتند. به دنبال شاعران و خوانندگان، نظریه پردازان نیز، به این نوع شعر توجه کرده و به پژوهش و بررسی آن پرداختند. ولی همانند خلیل به استخراج و استنباط قواعد آن مبادرت نورزیده و درگیر بحث‌های عمیقی پیرامون نامگذاری آن به "شعر نو شعر مرسل و بدون قافیه یا شعر منثور"، شدند. این افراد بدون آنکه تعریف خاصی از این نوع شعر ارائه دهند، فقط غرق در مناقشات نظری گشتند. همین امر توجیهی برای عدم پی‌ریزی قواعد آن و علت تمام فرضیه‌های وهمی و سامانه‌های خیالی گردید. این شعر نو که برخی عناصر عروض خلیل را در خویش داشت و بر پایه‌ی تکرار یک "تفعیله" و وزن شعری صحیح به همراه متعلقات آن استوار شده بود، خود را رقیب نوع دیگری از شعر نو که از تمام قید و بندهای عروض قدیم آزاد بود، یافت که برخی آن را "شعر منثور" نامیدند. این نوع شعر جدید که هیچ وزن و عناصر آن را نمی‌شناخت، در ابتدای دهی پنجاه شکل گرفت که از بهترین نمایندگان آن می‌توان به محمد ماغوط و ابراهیم جبرا اشاره کرد. (حرکات، صص ۷ و ۸)

موسیقی شعر فلسطین:

شعر فلسطین و اردن در دوره‌های مختلف از امکانات موسیقی و هارمونی شعری بهره‌مند بوده است. شاعران به خویش اجازه دادند تا زمان ظهور شعر نو که از شکل "تفعیله" الهام می‌گرفت، از "آزادی ساختار موسیقی" برخوردار باشند، به طوری که ایشان به شکل تفعیله نیز بسنده نکرده و گامی فراتر از آن نهادند و "قصیده‌ی منثور" را به وجود آوردند. برخی نیز در این زمینه شهرتی به دست آورده

و نوآوری‌های آنان، الزامات فنی بسیار ارزشمندی را تحقق بخشید. اگر چه شاعران عرب بیشتر استفاده از شکل تفعیله را اختیار کرده و در مواردی اندک، میان شکل سنتی و نوین آن تلفیق ایجاد کرده‌اند، ولی در مجموع از توانایی‌های موسیقایی سنتی بهره‌مند بوده‌اند. این کاربرد به شکل ملموسی نزد شعرای اردن و فلسطین قابل ملاحظه است، چرا که از یک سو، آنان به عنصر ایجاد پیوند و اتصال علاقه‌مند می‌باشند که ارتباط و قرابتی قوی میان شاعران و مردم برقرار ساخته و از دیگر سو، خواهان تلقین این حقیقتند که شعر فقط خوانده نمی‌شود، بلکه شنیده نیز می‌شود. بنابراین، بهره‌گیری از توانایی‌های موسیقایی به هنگام سرودن و نیز اجرای آوازگونه‌ی آن، تأثیر خاصی به جای خواهد گذاشت. شاعران اردن و فلسطین به صورت قابل توجهی از عناصر موسیقی سنتی استفاده کرده‌اند، به طوری که گاه بدون وجود علتی فنی، در کاربرد "تفعیله" حرص و ولع نشان داده‌اند. در دوره معاصر، این توانایی‌ها را نزد بسیاری از شعرای این دو کشور می‌توان ملاحظه کرد. که سمیح القاسم از آن جمله است. (بابین، ج ۶، صص ۶۹-۷۱)

موسیقی شعر سمیح

موسیقی و آهنگ شعر، محدود به قالب عروضی و بحر شعر نیست، بلکه در نوع پیوستگی کلمات با یکدیگر و ایقاعهای شعر، موسیقی شگفت‌انگیزی احساس می‌شود که از موسیقی اوزان شعری کمتر نیست، زیرا شعر، دو موسیقی دارد:

۱- موسیقی بیرونی که همان وزن عروضی است، براساس کشش هجاها و تکیه‌ها.

۲- موسیقی درونی که عبارت است از هماهنگی و نسبت ترکیب کلمات و طنین خاص هر حرف در مجاورت با حرف دیگر. وزن، موسیقی بیرونی شعر را ایجاد می‌کند و ایقاعهای کلمات، موسیقی درونی آن را. البته موسیقی داخلی را با موازین عروضی نمی‌توان سنجید. قافیه نیز گوشه‌ای از موسیقی شعر است. شوقی ضیف

می گوید؛ قافیه، یادگار نواختن آلات موسیقی است و در گوش، یادآور کف زدن‌ها و طبل‌ها و دف‌هاست. نشانه‌های دیگری هم از این پیوند احساس می‌کنیم که تصریح [نوعی تجدید مطلع] است. مثلاً در قصیده‌ی امرء القیس، در چند جا تجدید مطلع شده است و مثل این است که شاعر از تغنی قطعه‌ای به قطعه‌ی دیگر می‌گراید حتی تقطیع‌های صوتی و نیز قافیه‌های داخلی نیز نموداری از این پیوند و علاقه است. (شفیعی کدکنی، صص ۵۱-۵۳)

مِکْرٌ مَفْرٌ مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ مَعاً

كَجُلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّهَ السَّيْلُ مِنْ عِلِّ (المجانی الحدیث، ج ۱، ص ۳۴)

شعر سمیح القاسم نیز از این مزیت برخوردار است که ابتدا موسیقی درونی و سپس نمونه‌هایی از موسیقی بیرونی قصاید وی را مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهیم.

در میان قصاید سمیح که موسیقی درونی آن هنرمندانه، گوش مخاطب را می‌نوازد به «حواریة العار» می‌توان اشاره کرد. موضوع این قصیده پیرامون درگیری دائمی میان سلطانی مستبد و مزدوران با نیروهای مقاومت و پایداری است. در یک طرف، پادشاهی با تمام امکانات، جهت ایجاد رعب و وحشت در مقابل، نیروهای مقاومت که تنها از نیروی فداکاری، ایثار و از خودگذشتگی کمک می‌گیرند صف‌آرایی کرده است. اما با وجود همه‌ی صداها و موجود در قصیده، جنگ و درگیری تنها میان دو گروه اصلی برپاست که از یک گروه، سلطان و خدمتکارش - نماینده‌ی جیره خواران - دیده می‌شوند و از گروه دوم، اوزیریس - از بزرگترین خدایان مصر کهن - و شاعر به چشم می‌خورند.

خدمتکار، نیروها را به سه گروه تقسیم می‌کند: نخست پیروان و هواداران "سلطان" که، از او می‌خواهند تا "لعل و زبرجد" بر آنان ارزانی دارد. دسته‌ی دوم به زعم خدمتکار، دشمنان بی‌دین و خائنانی هستند که وی در تلاش است تا سلطان را متقاعد کند که بر سر ایشان آتش ببارد. آخرین گروه نیز بردگانی از عامه‌ی پایمال

شده هستند که سند مالکیت ذلت و خواری آنها به نام سلطان خورده است. این‌ها نزد خدمتکار چیزی جز خُرده ریزه‌ها و ته مانده‌های سفره نیستند که او نیز از سلطان می‌خواهد تا همین مقدار به این دسته عطا کند. به دنبال صدای خدمتگذار، مستقیماً صدای بردگان مطیع، سرکوب شده و ذلیل به گوش می‌رسد که با حماقت، نادانی و بیچارگی، انعکاس صدای خدمتگذار شده‌اند، به طوری که هیچ نقشی در صحنه، به جز تکرار جمله‌ی "المجد لک" ندارند. سپس در جای دیگری از "حواریه"، عبارت دیگری را بر زبان می‌رانند که ذلت آن کمتر از جمله‌های پیشین نیست و آن جمله‌ی "ماشئت لک" است که شاعر اینچنین با مهارت، شقاوت و بیماری این صدا و تباهی و بی‌ارزشی آن را در میان انبوه صداهای درگیر به تصویر می‌کشد. پس از صدای بردگان، صدای "اوزیریس"، با حالتی آرام ولی با صلابت شنیده می‌شود که بیانگر درخواست‌های عامه‌ی مردم برای دستیابی به آزادی و آرزوهای مورد نظر است، هر چند این مطالبه به قیمت فداکاری و تحمل درد و رنج تمام شود. پس از صدای اوزیریس که مبین فداکاری، ایثارگری و مقاومت است، صدای شاعر را می‌توان شنید که بیانگر ایستادگی و پایداری است و به صورت رعد آسا، قاطع و پرطنین به گوش می‌رسد و از آزادیخواهان طلب می‌کند سر تسلیم فرود نیاورند. شاعر، این صدا را در قالب موسیقی کلاسیک و با هارمونی قاطع و برجسته‌ای پی‌ریزی می‌کند. (عشری زاید، صص ۱۷۶-۱۷۹)

«غَيْرَ اللّٰوِءِ الْحُرِّ لَا نَتَرَسُّمُ
وَبِغَيْرِ قُدْسِ الشَّعْبِ لَسْنَا نُنْحِنِي
وَبِغَيْرِ صَكِّ جِرَاحِنَا لَأُنْقَسِمُ
وَبِغَيْرِ وَحْيِ الشَّعْبِ لَأَنْتَكَلِمُ
كَأَسَا يَفِيضُ عَلَيَّ جَوَانِبِهَا الدَّمُّ»

(قاسم، اعمال سمیع، ج ۱، صص ۱۷۸-۱۷۹)

اینچنین است که از این موسیقی بارز، برجسته و قاطع، مقاومت و پایداری ظهور می‌یابد و می‌توان هماهنگی و تناسب میان صداهای گویندگان را ملاحظه کرد. بنابراین، صدای بردگان (کسانی که به اعتباری نشانگر گوشه‌ای از گروه‌های مختلف

ملتند) در حالی که رام و مطیع صدای خدمتگذار (نمادی از استبداد، ذلت و ظلم و ستم) هستند، شنیده می‌شود. در حالی که صدای شاعر (صدای پایداری و مقاومت ملتی است که بردگان، تصویرگر جنبه‌ی مظلومانه و محکوم آن هستند) رعد آسا، نیرومند و به عنوان پاسخی به صدای اوزیریس - نماد آزادیخواهی و مقاومت در برابر استبداد به گوش می‌رسد. قاسم برای صدای شاعر - که شاید آن هم صدای مخصوص به خود باشد - از میان صداهای متکلم، شکل موسیقی سنتی آن را با تمام صراحت و طنین بلندش انتخاب کرده، ولی با این وجود، تلاش کرده تا نوعی ارتباط هارمونیک میان صدای گویندگان، برقرار سازد. بنابراین، برای تمام آنها یک وزن، - بحر کامل - را برگزیده، صدای شاعر را در شکل موروثی، سنتی و اصیل آن به کار برده و بقیه‌ی صداها را در چارچوب شکل آزادش پی‌ریزی کرده است. به این صورت، شاعر توانسته از این موسیقی و هارمونی، به شکلی مثبت و ماهرانه بهره‌برداری کند و به هر صدایی، آهنگ و موسیقی مناسب آن را ارزانی دارد. (عشری زاید، صص ۱۷۹-۱۸۱)

«... مَوْلَايَ! مَوْلَايَ الْمَطَاعِ
 ... وَ أَجْعَلْ ضَمَادَ جِرَاحِهِمْ مِلْحًا وَ كِبْرِيَتًا وَ طِينِ
 وَ أَضْرِبْ بِقُدْرَتِكَ الْجَلِيلَةَ
 لِتَرَى جِبَاهَهُمْ عَلَى نَعْلَيْكَ، خَاشِعَةً ذَلِيلَةً
 وَ إِذَا أَمَرْتَ... فَإِنِّي سُوطٌ، وَ مَقْصَلَةٌ، وَ سَيْفٌ
 وَ إِذَا أَمَرْتَ... فَإِنِّي لَعَنَاتُ جَاحِمَةٍ وَ بَيْلَةٌ
 لَأَتَسْأَلَ الْأَخْطَابَ: مِنْ أَيِّ الْجُدُوعِ؟
 وَ لَأَتَعَفُّ!!...» (قاسم، اعمال سميع، ج ۱، صص ۱۷۹-۱۸۰)

تفعيله در شعر سميع:

در ابتدا به "شعر تفعيله" يا "شعر عروضی" در قصايد سميع اشاره‌ای خواهيم

کرد. شعر تفعیله که نوعی از "شعر نو" است، اثری است موزون که برخی از خوانندگان می‌پندارند، هیچ قید و بندی نداشته و شبیه به نثر است، ولی این برداشت نمی‌تواند صحیح باشد». (حرکات، ص ۱۲) در اینجا یک بیت از شعر سمیع القاسم را مورد بررسی قرار می‌دهیم:

«غنیث مرتجلاً علی هذی الربابة ألف عام» (قاسم، دیوان سمیع، ص ۲۱۱)

اگر فرض کنیم که کلمه‌ی "هذی" را به "هذه" تغییر داده‌ایم، بیت اینگونه است: "غنیث مرتجلاً علی هذه الربابة الف عام. و اگر کلمه‌ی "مرتجلاً" را فراموش کنیم، بیت ما چنین خواهد شد: «غنیث علی هذه الربابة ألف عام». کسی که گوش آشنا به موسیقی داشته باشد، متوجه خواهد شد که بیت نخست، موزون بوده ولی بیت دوم و سوم از نداشتن وزن شکایت دارند. برای روشن شدن بیشتر مطلب، حروف ساکن و متحرک هر کدام از ابیات را مشخص می‌کنیم. حالت نخست چنین است: (0110101)(11 0110111)(0110101)(001101 11) - مستفعلن، متفاعلن، مستفعلن، متفاعلن، متفاعلان که شایسته است آن را به "مجزوء کامل" نسبت دهیم. اما حالت دوم اینگونه است: (0110101)(01101 11)(01101101)(001101 11) - مستفعلن، متفاعلن، -، متفاعلتن. چنانکه ملاحظه می‌شود نقصی در تفعیله‌ی سوم به چشم می‌خورد که دارای یک حرف زاید است. حالت سوم نیز چنین بوده و نخستین تفعیله‌ی آن حرفی زاید دارد.

(01 110101)(0110101)(001101 11) -، -، مستفعلن، متفاعلان. پس هنگامی که ما از عیب‌های موجود در وزن سخن می‌گوییم این خود، نشانگر وجود اصول و قواعد در "شعر تفعیله" و یا "شعر عروضی" است». (حرکات، صص ۱۳-۱۴)

قصیده‌ی دیگر سمیع که می‌توان گفت در ارتباط با "بحر رمل" در شعر نو است، "الموت یستهینی فتیاً" می‌باشد.

«تَعْبُرُ الرِّيحُ جَبِیْنِ / وَالْقَطَارُ / یَعْبُرُ الدَّارَ، فِیْنَهَا جِدَارُ / بَعْدَهُ یَهْوِی جِدَارُ / وَجِدَارٌ بَعْدَهُ یَهْوِی / وَیْنَهَا جِدَارُ! / تَعْبُرُ الرِّیحُ جَبِیْنِ / وَیَمِیدُ البیتُ بالصَّحَّةِ ... / آه

- أَنْقِذِينِي! / إِنَّنِي أَسْقُطُ يَا أُمِّي / تَعَالِي... أَنْقِذِينِي! / إِنَّنِي أُغْرَقُ فِي قَاعِ الْمُحِيطِ /
 وَكِلَابِ الْبَحْرِ مِنْ حَوْلِي / وَ مِنْ حَوْلِي يَدُورُ الْأَخْطَبُوطُ / وَ أَنَا أَعْلَمُ أَنَّ الْمَوْتَ / يَا
 أُمِّي / فَتِيًّا يَشْتَهِينِي! / فَتَعَالِي... وَأَشْتَرِينِي، / أَنْقِذِينِي!!...». (قاسم، اعمال سميع، ج ۱،
 صص ۲۸۲-۲۸۳)

/ (00111)(01011 1) (0101101) / (001101) / (01011 1)(0101101)»
 / (001 11)(01 01011)(0101101)(010111) / (001101)(0101101)
 / (0101101)(010111) (0101101)(010111) / (010111)(0101101)
 (010111)(0101101) / (0101101)(0101101) (010111)(0101101)
 / (001101)(0101101) (0101101)(0101101)(010111) / (001101)
 (010111) / (0101101)(0101101)(0101101) (010111)(010111)
 (0101101) / (0101101) / (0101101)

ملاحظه می شود که وزن این قصیده از تکرار تفعیله‌ی "فاعلاتن" تشکیل یافته که
 به یکی از شکل‌های فاعلاتن (0101101)، فعلاتن (010111)، فاعلات (001101)
 و فعلات (00111)، به کار رفته است». (حرکات، صص: ۹-۱۰)

بحر رمل:

در اینجا به مشخصاتی کلی از "بحر رمل" اشاره کرده و نمونه‌ای دیگر از آثار
 قاسم را در این راستا ذکر می‌کنیم بحر رمل در شعر نو بر پایه‌ی تفعیله‌ی "فاعلاتن" بنا
 شده است. و در بیت به یکی از دو شکل "فاعلاتن و فعلاتن" می‌آید. عروض دانان،
 استفاده از "فاعلات" یعنی حذف حرف هفتم آن را به خاطر آنکه "دومین سبب"
 است، جایز می‌شمارند. ولی این شکل، مورد پسند نبوده و بیشتر شاعران آن را
 خوشایند نمی‌دانند. در پایان بیت احیاناً تفعیله به یکی از اشکال فاعلات، فعلات با
 حذف حرف آخر و یا تعویض آن با یک حرف ساکن، فاعلن و فعلن با حذف آخرین
 سبب، ذکر می‌شود. (همو، ص ۲۷) ابیاتی از قصیده‌ی "أغنية مشوه حرب" سميع

را برای این منظور بیاوریم.

«سیداتی، آنساتی، سادتی!

سأغنی أغنیه

وَ آغْفرو لی... کلماتی مزریه

وَ عَلی جُذْرانِ صَوْتی،

لَمْ یَزَلْ رَجُعْ أَنْفِجارِ فائتِ

غَیْرَ اَنی سَأغنی اَلْأغنیه

بَاذِلًا فِیْها قُصاری طاقتی...». (اعمال سمیع، ج ۱، ص ۲۹۸)

«فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / فاعلاتن فاعلن / فاعلاتن

فاعلاتن / فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / فاعلاتن فاعلاتن فاعلن.

با این مثال می توان دریافت که آخرین تفعیله، حذف شده است و این "علت" در

وزن های قدیمی، شایع و شناخته شده است». (حرکات، صص ۲۸-۲۹)

سبک مزدوج:

برخی شاعران در یک قصیده، وزنی را به کار می گیرند که در ساختار فنی خود

هم شکل فنی سنتی و هم شکل نورا در بردارد. این نوع قصیده به "مزدوج" مشهور

است. از جمله شعرا، سمیع را می توان نام برد که در قصیده‌ی «حواریة العار» از بحر

کامل مساعدت بسته، در حالیکه در قصیده‌ی دیگری با نام "أصوات من مدن

بعیده"، دو نوع وزن را به کار بسته است؛ وزن نخست، "بحر متقارب" است، در

شکل نوین آن، و وزن دوم، "بحر مجزوء کامل" در شکل سنتی آن. (عطوات، ص ۶۳۷)

«یجیئون لیلاً، یجیئون

فاستیظوا استیظوا

واحرصوا القرية الخائفه

یجیئون لیلاً...

تَرَفٌ لَدَيْكَ الْعَيْشُ... أَرْضَى مِنْهُ بِالنَّزْرِ الْقَلِيلِ
وَ إِذَا قَتَلْتَ لَدَيْكَ يَا أُمِّي... فَيَا تَرَفَ الْقَتِيلِ...» (قاسم، دیوان، صص ۳۵۴-۳۵۷)

بحر کامل:

با نگاهی به "بحر کامل"، یکی از قصاید سمیح را در این وزن مورد بررسی قرار می‌دهیم. بحر کامل در شعر نو براساس تفعیله‌ی ؛ متفاعلن استوار است. تفعیله‌ی بحر کامل به یکی از دو رکن "متفاعلن" و "مستفعلن" و به ندرت به صورت "مفاعلن"، یعنی با حذف یک حرف متحرک از "سبب ثقیل"، به کار گرفته می‌شود. در انتهای بیت گاهی یک حرف ساکن به پایان تفعیله افزوده شده و احياناً "وتدی" از آخر تفعیله، حذف می‌شود». (حرکات، ص ۲۱) در قصیده‌ی "ثورة مغني الربابة"، می‌توان وجود "بحر کامل" را مشاهده کرد.

«غَنَيْتُ مُرْتَجِلًا عَلَى هَذِي الرُّبَابَةِ، أَلْفَ عَامٍ!

مُذْ أُسْرَجْتُ فَرَسِي قُرَيْشُ،

وَ قَالَ قَائِدُنَا أَلْهَامُ:

الْيَوْمَ يَوْمُكُمْ! فَقُومُوا وَ اتَّبِعُونِي،

أَيُّهَا الْعَرَبُ الْكِرَامُ

الْيَوْمَ يَوْمُكُمْ...

وَ صَاحَ: إِلَى الْأَمَامِ... إِلَى الْأَمَامِ... إِلَى الْأَمَامِ!...» (قاسم، دیوان، ص ۲۱۱)

«مستفعلن، متفاعلن، مستفعلن، متفاعلان

مستفعلن، متفاعلن، م

تفاعلن متفاعلان

مستفعلن، متفاعلن، مستفعلن، مس

تفاعلن، متفاعلان

مستفعلن، متفا

علن متفاعلن .

مشاهده می شود که تفعیله‌ی اساسی، به یکی از دو شکل شایع آن، "متفاعلن و مستفعلن"، به کار گرفته شده و در پایان بیت نیز گاه و با اضافه شدن یک ساکن، متفاعلن (0110111) به متفاعلان (00110111) تبدیل شده است. در همین قصیده، بیت: «وَبِنِیْثُ جَامِعَةً وَ مَكْتَبَةً وَ نَسَقْتُ الْحَدَائِقُ» (همان، ص ۲۱۲) بر وزن «متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن، مستفعلاتن»، دیده می شود که شاعر در پایان بیت با افزودن "سببی خفیف" به مستفعلن، آن را به مستفعلان مبدل نموده است.

بحر خَبَب:

بحر خبب نیز از جمله اوزانی است که برخی قصاید سمیح در این قالب ریخته شده است. با توضیح مختصری پیرامون این بحر، به بررسی یکی از اشعار وی می پردازیم.

بحر خبب از "بحر متدارک" و براساس تفعیله‌ی "فعلن" ساخته می شود که متشکل از یک سبب ثقیل و سبب خفیف است. تفعیله‌ی این بحر در بیت به یکی از دو شکل؛ "فَعْلَن و فَعْلَن" به کار می رود و تفعیله‌ی دوم، از تفعیله‌ی نخست و با تسکین حرف دوم که در واقع دومین سبب ثقیل محسوب می شود، پدید می آید. این تغییر و تحول از نظر علمای عروض چیزی جز "اضمار" نیست. گاه تفعیله، به شکل فاعل می آید که البته این امر نزد شعرا، نادر است. در پایان بیت، احیاناً یک ساکن به تفعیله افزوده شده و آن را به "فَعْلَان" یا "فَعْلَان" تبدیل می کند و چنانچه به آخر آن سبب خفیفی، اضافه گردد، آن تفعیله به "فَعْلَاتَن" یا "فَعْلَاتَن" تغییر شکل می دهد. (حرکات، صص: ۳۳-۳۴)

قصیده‌ی "أعلنها" را که در این قالب است، مورد توجه قرار می دهیم:

«مَا دَامَتْ لِي مِنْ أَرْضِي أَشْبَارًا / مَا دَامَتْ لِي زَيْتُونَةٌ... / لَيْمُونَةٌ...! / بِئْرٌ... وَ شَجِيرَةٌ
صُبَّارٌ... / مَا دَامَتْ لِي ذِكْرِي / مَكْتَبَةٌ صُغْرَى / صُورَةٌ جَدِّ مَرْحُومٍ... وَ جِدَارٌ / مَا دَامَتْ

قافیه‌ی متغیر آزاد: این نوع قافیه به صورت‌های گوناگون و بدون ترتیب معینی از سوی شاعر در قصیده، مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ به طوری که ممکن است بعد از استفاده از یک قافیه، قافیه‌ی دیگری را به کار گیرد که پیشتر نیز از آن بهره گرفته است. این نوع قافیه، پرگردش‌ترین انواع آن در شعر نو است. قصیده‌ی "سقوط الاقنعة" از سمیح در زمره‌ی قصاید بهره‌گیرنده از این قافیه قرار دارد. (عطوات، ص ۶۴۵)

«يَا مَجْلِسَ الْأَمْنِ الْقَدِيمِ / صَوْتِي يَجِيئُكَ زَهْرَةَ حَمْرَاءِ، / مِنْ حَقْلِ الْجَرِيمَةِ / فَاِلَى اللَّقَاءِ... إِلَى اللَّقَاءِ... / يَا مَجْلِسَ الْأَمْنِ الْقَدِيمِ / أَرَاكَ... فِي الْقُدْسِ الْقَدِيمَةِ!». (قاسم، دیوان، ص ۶۳۶)

بیت خطی و آهنگین: از جمله الفاظی که پاره‌ای از قصاید قاسم در آن جای می‌گیرد، همین اصطلاح است. اگر نظری دوباره به قصیده‌ی "الموت یشتهینی فتیاً" بیاندازیم، متوجه خواهیم شد که بیت، گاه دارای یک، دو یا سه تفعیله می‌باشد که در پاره‌ای موارد نیز یک تفعیله در قسمت پایانی و آغاز دو بیت جدا از هم تقسیم شده است. این بیت تحریر شده بر روی یک سطر که ما آن را "بیت خطی" می‌نامیم، به معنای آن است که انسجام و اتحاد در آهنگ از جمله مراتب مورد توجه عروض در شعر نو است. چرا که در شعر کلاسیک، میان نوشتار یک بیت و آهنگ موجود در آن، تناسبی دیده می‌شود که مرزهایش مشخص و شناخته شده است. اگر بخواهیم پیرامون این مفهوم در شعر نو سخن بگوییم، هرگز آن را در این نوع شعر نخواهیم یافت، زیرا بنظر می‌رسد که این جریان قصد درهم شکستن مرزهای بیت و شاید هم مفهوم و مضمون خود بیت را دارد. (حرکات، صص ۱۴-۱۵)

«... وجدار بعده یهوی، / وینهار جدار!...». (قاسم، اعمال سمیح، ج ۱، ص ۲۸۲)

(010111)(0101101)(01 / 01011)(00111). فعلاتن، فاعلاتن فا / علاتن،

فعلات.

باز هم اگر نظری مجدد به قصیده‌ی فوق بیافکنیم، متوجه دو گروه از ابیات

خواهیم شد: گروهی که در پایان خود هیچگونه نشانه‌ای ندارند و دسته‌ای که با علامت وقف و یا یک قافیه به پایان می‌رسند. از این رو، ابتدای قصیده‌ی «تعبیر الريح جبيني / والقطار / يعبر الدار فينهار جدار...» (همانجا) نشانگر آنست که بیت نخست، دارای هیچ علامت مخصوص نیست، در حالی که بیت دوم و سوم با یک قافیه و علامت وقف، پایان می‌پذیرند. از سوی دیگر، وزن این ابیات: «فاعلاتن، فعلاتن / فاعلات / فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن» می‌باشد. «زحافات» موجود، یعنی «فاعلاتن فعلاتن» که حذف آن، در حرف دوم ساکن، مجسم گشته، در هر نقطه از بیت وارد شده است. اما «علت» یعنی «فاعلاتن، فاعلات» (0101101) - (001101) که عبارت از حذف سبب آخر می‌باشد و با یک حرف ساکن تعویض شده، جز در پایان بیت در جای دیگری ذکر نشده است و این یک قاعده‌ی کلی است. بنابراین، «بیت خطی» در شعر تفعیله دارای نشانه‌های وقف - جز در پایان آن نبوده - و علت فقط بر تفعیله‌ی پایانی آن وارد می‌شود. (حرکات، صص ۱۵-۱۶)

نمونه‌هایی از عیوب موسیقی شعر سمیح:

در پایان این بحث، جا دارد به نمونه‌هایی از عیوب موجود در قصاید شعرا که سمیح نیز متمایز از آنها نیست، بپردازیم. از عیب‌های نحوی فراوان در شعر، منصرف کردن کلمات غیر منصرف است که به خاطر ضرورت شعری صورت می‌گیرد. در شعر سمیح نیز این پدیده را می‌توان ملاحظه کرد. به عنوان نمونه، کلمه‌ی غیر منصرف «مصانع» که به صورت منصرف به کار رفته است.

«...فَمِنْ حُبِّي لِأَطْفَالِي / أَشِيدُ مَصَانِعاً كُبْرَى / وَ أَرْتُقُ مِعْطَفِي الْبَالِي / وَ أَبْنِي مَسْكناً حُلُواً... وَ أَخْلُقُ جَنَّةً خَضْرَاءَ...» (دیوان، ص ۵۴۰)

استفاده از تکرار، به صورت زیاده و بیش از حد نیز نزد برخی شعرا به چشم می‌خورد؛ به طوری که گاه قصاید آنان، نوشته و گفتمانی خسته کننده و ملال آور به نظر می‌رسد و سمیح را نیز می‌توان در زمره‌ی این گروه قرار داد. (مریدن، ص ۳۰۳)

«أَنَا غَرَسْتُ الشَّجَرَةَ / أَنَا أَحْتَقِرْتُ الثَّمَرَةَ / أَنَا أَحْتَطِبْتُ جِدْعَهَا / أَنَا صَنَعْتُ الْعُودَ / أَنَا عَزَفْتُ اللَّحْنَ / أَنَا كَسَرْتُ الْعُودَ...» (اعمال سمیع، ج ۱، ص ۴۹۴)

البته از یک نکته نباید غافل شد و آن اینکه ممکن است همین تکرار در موقعیتی خاص به خاطر کوبندگی موجود در آن، مزیت محسوب شده و بر ارزش قصیده بیفزاید.

نتیجه:

موسیقی از جمله غذاهای روح بشری است که نمی‌توان از نقش و اثر انکارناپذیر آن چشم پوشید؛ اثری که گاه انسان را شاد یا غمگین ساخته، گاه او را در آسمان رؤیاهایش به پرواز درمی‌آورد. هنگامی حال و هوای دوران گذشته‌ی زندگی را در نظرش مجسم می‌کند و وقتی دیگر با برانگیختن احساسات او اشک از دیدگانش جاری می‌سازد. حال، این موسیقی می‌تواند ملهم از طبیعت باشد یا از طریق آلات مصنوعی مخصوص به خود، نشأت گرفته باشد. همچنین ممکن است یک قصیده و عبارتی نثرگونه، عهده دار این مسؤولیت گردد. چه بسا یک بیت شعر پربار و موزون، مسیر زندگی انسانی را دگرگون ساخته، افکار و عقایدش را منقلب کرده باشد.

به طوری که بسیاری از کفار فقط با شنیدن آیات و تأثیر موسیقایی آن، دین جدید را پذیرا گشته و مسلمان شدند. بنابراین عجیب نیست که سمیع به عنوان شاعری بزرگ، از اهمیت این مسأله غفلت نرزد و به خوبی از آن بهره‌گیرد. اعتقاد وی مبنی بر اینکه شعر علاوه بر خواننده شدن، شنیده نیز می‌شود و باید دارای هارمونی مخصوص به خود باشد تا در شنونده اثر بگذارد، نشان از توجه وی به این موضوع دارد. لذا خواننده‌ی قصاید وی به این نکته پی خواهد برد که هم موسیقی درونی و هم آهنگ و هارمونی بیرونی، به خوبی نزد این شاعر مورد عنایت قرار گرفته و هنرمندانه از آن بهره‌گرفته است.

منابع:

- ١- بابطين، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مؤسّسة جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري، بي جا، ١٩٩٥م.
- ٢- حركات، مصطفى، الشعر الحر أسسه و قواعده، المكتبة العصرية، صيدا، ١٩٩٧م.
- ٣- شفيعى كدكنى، محمدرضا، موسيقى شعر، انتشارات آگاه، تهران، چاپ هفتم، ١٣٨١هـ.ش.
- ٤- عشري، زايد علي، عن بناء القصيدة العربية، مكتبة ابن سينا، قاهره، ٢٠٠٣م.
- ٥- عطوات، محمّد عبد الله، الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني المعاصر من ١٩٩٦ إلى ١٩٦٨، دارالآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٩٨م.
- ٦- قاسم، سميح، سميح القاسم الكاملة، دارالجيل ودارالهدى، بي جا، ١٩٩٩م.
- ٧- قاسم، سميح، ديوان، دارالعودة، بيروت، ١٩٨٧م.
- ٨- المجانى الحديثة عن مجانى الأب شيخو، لجنة من الاساتذة بإدارة فؤاد البستاني، دارالمشرق، بيروت، ١٩٩٣م.
- ٩- مريدن، غزيرة، حركات الشعر في العصر الحديث، مطبعة رياض، دمشق، ١٩٨٢م.