نور، ۱۳۷۱، ص ۱۷.
۹- زرّین کوب،دکتر عبدالحسین،باکاروان حله،انتشارات علمی،۱۳۷۳،ص ۱۶۹.
۱۰- باکاروان حله، ص ۱۹۴.
۱۱- دیوان سنایی، ص ۹۳۳.
۱۲- تازیانهٔ سلوک ، ص ۱۹.
۱۳- دیوان سنایی، ص هشتاد وشش(مقدمه).
۱۴- تازیانهٔ سلوک ، ص ۱۹.
۱۵- همان، ص ۹.
۱۶- - دیوان سنایی ص ۶۰۲.
۱۷- باکاروان حله، ص ۱۷۳.
۱۸- حدیقة الحقیقه ، تصحیح مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۹، ص ۳۲۵.
۱۹- دیوان سنایی ، ص ۸۲۷.
۲۰- همان، ص ۸۶۶.
۲۱- همان، ص ۹۴۹.
۲۲- همان، ص ۱۶.
۲۳- همان، ص ۳۰۷.
۲۴- حدیقه ، ص ۵۸۲.
۲۵- دیوان سنایی ، ص ۱۸۲ .
۲۶- همان، ص ۱۸۲.
۲۷- همان، ص ۱۴۸.
۲۸- حدیقه ،ص ۷۱۲.

نقد شعر عربی معاصر

اثر : دکتر نجمه رجایی
از : دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

این مقاله کاوشی در شعر معاصر عربی از دیدگاه نقد ادبی است. در مقدمه نگارنده به معرفی شعر بر مبنای تاریخی، فلسفی، ادبی پرداخته و تصویری کلی از عشر معاصر عربی ترسیم نموده و سپس به بررسی مفهوم و هدف شعر از دید ناقدان بزرگ معاصر عرب وارد گردیده و مجملی از آراء آنان را ذکر نموده است. بخش بعدی مقاله به موسیقی شعر، انواع گوناگون شعر از نظر وزن و قافیه و بیان آراء ناقدان معاصر در خصوص موسیقی شعر و اهمیت یا لزوم آن اختصاص یافته است. جدیدترین اشکال عروضی شعر معاصر عربی در این قسمت از مقاله معرفی شده است. نگارنده کوشیده با تطبیق اندیشه‌ها و نظریه‌های منتقدان معاصر برای دست‌یابی به وحدت ارکان نقد شعر معاصر روزنه‌ای بگشاید.

*****

شعر به آن مفهوم که تجسم خیال آدمی است از نظر تاریخی مقدم بر نثر است. چنین مفهومی در تاریخ همهٔ هنرها به عنوان حاصل اندیشه آدمی مصداق دارد. چنانکه مثلاً نقاشی قبل از آنکه تاریخی یا واقعی باشد بصورت خیالی و اسطوره‌ای آغاز گردید و حماسه‌سرایی در شکل اسطوری‌اش قبل از تاریخ و نمایشنامه و داستان واقعگرا بوجود آمد و تاریخ در ابتدای پیدایش رنگی حماسی داشت. گرایش خیالی در نقاشی‌های ملت‌هایی که بر فطرت اولیه قرار دارند و در نقاشی‌های کودکان بخوبی متجلی است زیرا ایشان موضوعات خیالی را آسانتر از موضوعات واقعی ترسیم می‌کنند. از اینرو در نخستین دوره‌های حیات بشری خیال رکن اصلی نیروهای آموزشی و موسیقایی انسان را تشکیل می‌داد. شعر رنگی از ماوراءالطبیعة داشت که آنرا به جهان غیبی و اسطوری پیوند می‌داد و با الهام‌های آسمانی ارتباطی ناگسستنی داشت. افلاطون ارزشی برای شعر قائل نبود مگر آنکه از عاطفه‌ای سوزان و الهامی سرچشمه بگیرد که در شاعر احساسی شبیه سکر صوفیانه یا وجد محبت بیافریند و صناعت تنها را برای آفرینش شعر کافی نمی‌دانست. ولی الهام شعری تنها زمانی ثمربخش خواهد بود که با روحی پاکیزه و نیک که با شعر خود فضائل اخلاقی را می‌ستاید برخورد کند. ارسطو نیز مانند استادش به رسالت اجتماعی و تربیتی شعر معتقد بود ولی بر خلاف او در نقد شعر به جنبه الهام غیبی اهمیت نمی‌داد بلکه شعر را از جهت تجربی و با مشخص ساختن ویژگی‌ها و صفات آن و جستجوی قواعد هنری و تأثیرش در آن، مورد شرح و تفسیر قرار می‌داد. بنابراین افلاطون و ارسطو نماینده دو گرایش کلی در نقد شعر بودند که تا عصر حاضر در جدال دائمی باقی مانده: اهتمام به الهام و طبع یا اهتمام به صنعت و کارهنری. در عصر نهضت ادبی اروپا مجموعه‌ای از این دو ویژگی و گرایش در آمیخته با هم، نظر غالب ادبا و ناقدان را تشکیل می‌داد. در عصر کلاسیکی (عصر غلبه مکتب کلاسیک) نظریه ارسطو سیادت داشت و با رواج

مکتب رومانتیسم آراء افلاطون زنده شد چراکه پیروان این مکتب قلب را بر عقل ترجیح می‌دادند. در دوره جدید هنوز ناقدان و ادبائی هستند که مواهب ذاتی و نبوغ و فیض آسمانی را مصدر شعر می‌دانند و شاعر را بطور فطری برای سرودن شعر مهیا می‌بینند در حالیکه گروهی دیگر از شاعران ناقد، ارزش الهام را ناچیز می‌شمارند چنانکه ادگار آلن پو معتقد است شاعرانی که دچار ضعف و کاستی در ساختار فنی و صناعت شعری‌اند و نمی‌خواهند به این نقص اعتراف کنند برای دیگران چنان وانمود می‌کنند که اشعار خود را درنوعی از نشوه و دیوانگی هنری سروده‌اند.(۱)

اما از زمانی که روانشناسان عالم ناخودآگاه را شناختند بخصوص از زمانی که زیگموند فروید کتاب «جهان رؤیا» را منتشر ساخت و رویا را ترجمه میول سرکوفته در عالم آگاه تعریف نمود، مسأله الهام در شعر، در نقد ادبی جدید شکلی تازه و رنگی علمی یافت. اعتقاد به ناخودآگاه فردی و جمعی در تحلیل‌های روانشناسانه نقد تأثیر نهاد. کشف انعکاس ناخودآگاه در انتخاب موضوعات شعری و صور خیال راهی برای شناخت شخصیت شاعر معرفی گردید، زیرا هر شاعر اصیلی ریشه‌های خیال خود را از ناخودآگاه فردی یا جمعی (غریزی) دریافت می‌دارد، پس با شناسایی صور شعری و کشف دلالت‌های آن در زندگی شاعر و اجتماع به اصالت وی پی می‌بریم و یگانگی اثر ادبی و ارکان و ریشه‌های اولیه انسانی آنرا درک می‌کنیم و عامل پذیرش اثر را از سوی مردم می‌یابیم.

از سوی دیگر چنانکه هـ.ب.چالتون H.B. Charlton ـ ناقد و ادیب انگلیسی ـ معتقد است، نخستین برداشت از شعر یا قصیده با تأثیر آن اثر ادبی در ناخودآگاه خواننده یا ناقد حاصل می‌شود و سپس در مراجعه بعدی و قرائت مجدد آن اثر عقل و ادراک در حکم دخالت می‌کند این است که باید برای نقد هر شعر آن را سه بار خواند. بار اول بال خیال را باید در آن گشود تا تجربهٔ شاعر چنانکه او درک کرده درک شود و احساس گردد. بار دوم به هدف نقد ادبی اثر باید آن را خواند و این نقد

ادبی منحصر به ارزیابی توانایی الفاظی است که شاعر برای بیان مفاهیم مورد نظر خود بکار برده است. سومین باری که اثر ادبی مطالعه می‌شود هدف انتقاد مفاهیم و عقاید و معانی شعر و حکم بر صحت یا سقم آنهاست. مهم آنست که این مرحله دوم نقد پس از مرحله اول آن و پس از احساس و لمس تجربه شاعر باشد و گرنه بدون چنین احساسی ناقد حق حکم بر صحت و عدم صحت تجربهٔ شعری شاعر را ندارد.(۲)

اینگونه مطالعهٔ نقدی شعر با انتقال ویژگی‌های آن از ناخودآگاه ناقد به خودآگاه و ادراک وی بر ارزش سخن سنجی و حکم او می‌افزاید، زیرا پس از درک قصیده یا اثر شعری با غیر عقل و در غیاب ادراک و آگاهی در دومین بار خواندن آن عقل و شعور و قوهٔ مدرکه ناقد بر آن مسلط می‌گردد و با همین ادراک و آگاهی توانایی لفظ و تأثیر آن شناخته و ارزیابی می‌شود.(۳)

اما شعر معاصر ویژگی‌های عصری خاص خود را دارد که غیر از تکیه بر تفسیرهای یاد شده باید خطوط اصلی آن شناخته شود و در احکام نقدی لحاظ گردد. شعر معاصر دارای تجربهٔ زیبایی شناسی است ولی فلسفه زیبایی شناسی آن بکلی با فلسفه زیبایی شناسی قدیم متفاوت است. زیرا این ویژگی در شعر معاصر از اعماق طبیعت اثر هنری ـ و نه بر اساس اصول خارجی تحمیل شده ـ برمی‌خیزد و اجزای زیبایی خود را در شکل و محتوی، خود می‌سازد و در این امر از ذوق و حساسیت معاصر متأثر است. شاعر با واقعیت‌های زمانش در ارتباطی عمیق است نه آنکه از فاصله به آنها بنگرد و توصیفشان کند بلکه با آنها زندگی می‌کند و کنه زندگی را جستجو می‌کند. فرهنگ معاصر در همه جوانبش در شعر معاصر انعکاس می‌یابد. شاعر باید در وسیع‌ترین سطح و مفهوم با فرهنگ باشد. نه تنها فرهنگ یک ملت بلکه فرهنگ انسانی باید در شعر تبلور یابد و با همه زمینه‌های اجتماعی و سیاسی و فرهنگی تمدن نوین در ارتباط باشد.

بعلاوه شعر معاصر تنها به آگاهی ها و ادراکات شخصی اکتفا نمی‌کند بلکه تجسم

آگاهی‌های جمعی است و بر مبنای ارزش‌های اجتماعی معاصر قرار دارد. به همین ترتیب آگاهی‌های هنری و فنی جدید ضرورت اجتناب ناپذیر شعر جدید است و تنها تکیه بر آگاهی‌ها و توانایی‌های هنری شعری قدیم کفایت نمی‌کند. شاعر معاصر باید تمام تاریخ را از دیدگاه زمان خود بنگرد و علاوه بر رابطه‌ای طولی با تاریخ، رابطه‌ای عرضی با آن داشته باشد به این معنی که همه وقایع عصر در نظر او در ارتباط و پیوستگی باشد و مجموعهٔ واحدی را تشکیل دهد.

شعر معاصر با این ویژگی‌ها باید از جوانب بسیاری مورد بررسی و نقد قرارگیرد که مهمترین آن مفهوم و هدف شعر، زبان و ساختار شعری، موسیقی و آهنگ شعر، التزام و تعهد شعری، وحدت ارگانیک، ابهام و پیچیدگی و کاربرد صنایع و آرایش‌های بدیعی در شعر است که پاره‌ای از آنها در دیگر فصول مورد بحث قرار گرفت و در این مقام به بررسی بقیه موارد می‌پردازیم.

مفهوم و هدف شعر:

از زمان آمدی، ناقدان عرب در تعریف شعر به دو عنصر وزن و قافیه، اجزاء و پدیده‌های فنی را افزوده‌اند ولی در ضمن همه اتفاق داشته‌اند که شعر اگر موزون و مقفی نباشد شعر خوانده نمی‌شود. اما باید دانست که هر کلام موزون و مقفایی شعر نیست.

صاحب «العمدة» مقومات شعر و حد آن را در لفظ و وزن و معنی و قافیه تشخیص داده است.[۴] ابن سلام شعر را دیوان علم و حکمت عرب خوانده است. از «جمهرة اشعار العرب» أبوزید قرشی بخوبی بر می‌آید که عرب شیاطین شعراء را مصدر الهام شعری می‌دانستند و به این بیان سخنی که از احساس و ادراک شاعران سرچشمه می‌گیرد از سخن عادی متمایز می‌گردد. از اینرو در می‌یابیم که حقیقت شعر نزد عرب قدیم با تعریف آن فرق دارد. مهم آنست که در پرتو ذوق و احساس ـ و نه عقل و منطق ـ به شعر نگریسته شود. ابن سینا و محققان بعد از او همانند

ارسطو در تعریف شعر عنصر خیال را نیز گنجانده‌اند و آنرا کلامی مخیل و موزون و مقفی دانسته‌اند. چنانکه حازم قرطاجنی که اوج پختگی نقد عربی قدیم در کتابش «منهاج البلغاء و سراج الادباء» جلوه‌گر می‌شود چنین تعریفی از شعر ارائه می‌دهد.

با چنین اصولی نقد عربی و ذوق کلاسیکی به آنچه از میراث شعری نقدی قدیم حاصل شده بود توجه خاص پیدا کرد و ناقدان جزالت لفظ و درستی معنی و هماهنگی آنرا با قافیه همراه با صحت وصف معیار حکم قرار دادند. این معیارها به عنوان شروط قصیده خوب باقی ماند و هر چه مخالف آن بود خروج بر اصالت شعر تلقی گردید و چنین اعتقادی در طول زمانهای دراز بر اندیشه عربی زنگاری بجا نهاد و تقلید نمونه‌های قدیمی تقلیدی از شکل و قالب و بدون روح شد. آنچه باعث قیاس این سنن شعری و رسوخ آن می‌گردید ثبات حیات عقلی و فکری و سیاسی و اجتماعی ملت عرب بود چراکه حیات جامعه عربی در معرض تغییرات عمیق فکری واقع نمی‌شد که بتواند ریشه‌های فکر ارتجاعی را برکند و خاک آن را تغییر دهد و از نو گیاهی برویاند.(۵)

از اوایل قرن بیستم شاعران و ناقدان معاصر عرب در حرکتی تدریجی از روش‌ها و سلیقه‌های قدیم نقدی در ارزیابی سخن خارج شدند و اندک اندک خود را از قیود رسوم شعری موروثی رها ساختند. خلیل مطران که از پیشگامان تجدید و ابداع شعری و حلقه اتصال مذهب کلاسیک جدید و رومانتیک است در مذهب نقدی‌اش پیرو آندریه شینیه A.Chenier شاعر نئوکلاسیک فرانسوی است که معتقد بود باید اندیشه‌های نو را در قالب اشعار قدیمی بیان نمود. مطران در مقدمه دیوانش(۶) روش کلی خود را در زمینه شعر شرح داده و اعلام نموده که روش شعر ک هن عربی را نمی‌پسندد و برای نوآوری و تجدید در شعر تلاش می‌کند. او شعر را ناشی از الهام و طبع می‌داند و اعتقاد دارد که شعر باید تصویر زمان خودش باشد. از اینرو همه مقیاس‌ها و معیارهای «عمود شعری» قدیم را نسبت به شعر معاصر بی‌ارزش می‌داند، زیرا شاعر معاصر باید از ادراک و تصور و احساس خود سخن

بگوید نه از ادراک و احساس شاعر عصر جاهلی، زیراکه ادبیات و اخلاق و نیازها و دانشها و در یک لفظ حیات شاعر جاهلی است. بنابراین مفهوم شعر نزد مطران این ا ست که شاعر بنده نظم آن شعر نباشد و ضرورت‌های وزن و قافیه او را بر غیر هدفش وانداردِ.

گروه دیوان ـ عقاد، مازنی و شکری ـ که بعد از مطران پرچمدار نوآوری و تجدید در شعر عربی و معیارهای نقدی آن بشمار می‌روند عقاید و آراء تدوین یافته و یا شفاهی در این زمینه بجا نهاده‌اند و معظم این آراء و مهمترین آنها در مقدمات دیوانهایشان و درکتاب «الدیوان» ذکرگردیده است. مفهوم شعر نزد ایشان بیتی از قصیدهٔ «عصفور الجنة» در د یوان سوم شکری است که می‌گوید:

ألا یا طائر الفردوس ان الشعر وجدان

این بیت ارتباط انسان را به شعر یا ارتباط شعر را با انسان و هستی مشخص می‌سازد زیرا شعر را عمل آفرینندگی ـ و نه صنعت ـ معرفی می‌کند که در آن خیال قوهٔ فاعله‌ای است که قادر است مواد بسیاری را در قلب شاعر دگرگون سازد و آنچه از جهان خارج در آن منعکس می‌شود به تعبیری عمیق از احساسات شاعر تبدیل گردد. شکری در بیان مفهوم شعر می‌گوید: شعر آنست که باعث شود عواطف روح را عمیقاً احساس کنی نه معمایی منطقی یا خیالی و هم آلود، مفاهیم شعری خاطرات، آراء، تجربیات، احوال روحی و تعبیرات عواطف آدمی است نه تشبیهات و خیالات فاسدی که طرفداران ذوق قبیح می‌پسندند.(۷) عناصر شعر نزد او عاطفه و خیال و فکر و ذوق سلیم است و کار آفرینش شعری بر درون نگری Introspection استوار می‌گردد که به نظر شاعر ناقد از مهمترین وسایل برای شناخت نفس شاعر و بلکه شناخت نفس بشری بطورکلی است. هدف فنی شعر از دید شکری که خود شاعری رومانتیک است اکتشاف حقیقت در ژرفترین و کاملترین صور آنست بنابراین مفهوم صدق در شعر، از نظر آنست که شعر به عواطف و احساسات انسان نزدیک‌تر باشد نه وصف خارجی مطابق واقع، به این معنی مفهوم

شعر، قائم به تصویر نفس شاعر با همهٔ اختلاجات آنست که جز آزادی شاعر در تعبیر از احساس و ادراکش بر اساس صدق قیدی ندارد. مازنی هم مانند استادش شکری و دیگر شاعران و ناقدان رمانیتک مذهب شعر را تعبیر عواطف می‌داند، و ایندو در مجموع گرایش‌های ناقدان دیوان، را منعکس می‌کنند. ولی مهمترین تئوری ساز گروه دیوان، عقاد است، تا آنجا که آو را ناقد اول این گروه و سخنگوی آن در تئوری نقد شمرده‌اند.(۸) عقاد مفهوم شعر را بر پایه مفهوم نفس بنا می‌کند و شعر را تعبیر احوال نفس و در نتیجه تصویری صحیح و راستین از شخصیت شاعر می‌داند. شعر از دیدگاه او تعبیر آزادی از وجدان در مسائل خاص و عام آنست و خالی از هر گونه برخورد، زیرا گونه‌گون و رنگارنگ است و با بسیاری از احوال متناقض که عارض آدمی می‌گردد مناسبت دارد.(۹)

روش عقاد در نقد بر دو اصل اساسی استوار است: به لحاظ گرایش به رومانتیسم شعر را تعبیر نفس و ترجمه درونی (باطنی) آن می‌داند و از جهت روش بیوگرافی Biographiqus شعر را تصویر وقایع زندگی و انعکاسی از شرح حال خود Autobiography می‌شمارد. با همهٔ اینها شعر از نظر او صناعت تولید عواطف است به این معنی که آنرا کوشش هنری شدید و عمیق و تلاش پیچیده‌ای می‌داند که احساس و روح و طبیعت در آن مشترک است و همواره با استعدادی مخفی در اعماق نفس و ذوق طبیعی می‌باشد.

بنابرآنچه گذشت می‌توان مفهوم شعر را در نظر گروه دیوان در اصول زیر خلاصه نمود: تعبیر از عاطفه و احساس، صداقت در تجربه شعری و ترجمهٔ احوال نفس و دوری از تقلید و استقلال شخصیت شاعر.

همزمان با تکوین گروه دیوان، جنبش ادبی مهجر در آمریکا نیز پا گرفت و باعث دمیدن روح تازه‌ای در ادبیات گردید. «الرابطة القلمیة» که در سال ۱۹۲۰ در آمریکای شمالی تشکیل شد اولین انجمن ادبی نظام یافته‌ای بود که به تکوین گروهی ویژه با اندیشه و بیان خاص خود انجامید. محور اصلی انجمن ادبی جبران خلیل جبران و

ناقد برجسته آن میخائیل نعیمه بود دکتر احسان عباس این مجمع ادبی را نخستین جلوه‌گاه رومانتیسم عربی در عصر حاضر می‌شمارد.[۱۰] مفهوم شعر نزد جبران قائم بر وحی و الهام است. خود او می‌گوید: «به شما می‌گویم که شاعر پیام‌آوری است که آنچه را روح کلی به او وحی کرده به روح فردی می‌رساند.» در این پیام‌آوری، عاطفه و اندیشه شرط اساسی است و شعر تعبیری از حرکات و اهتزازات نفس است.

نعیمه مفهوم شعر را از دیدگاه سمبولیک و صوفیانه و رومانتیک با هم می‌بیند: شعر به تعبیر او اشتیاق همیشگی به سرزمینی است که نمی‌شناسیم و نخواهیم شناخت و کششی برای یکی شدن با هستی است. در این تعبیر عقیده شاعر به وحدت وجود و آثار روح صوفیانه وی بخوبی متجلی است، چنانکه در بیان دیگری که شعر را در ارتباط با ناخودآگاه می‌بیند با سمبولیستها مکتبان هماهنگی دارد و زمانی که شاعر حقیقی را اینگونه توصیف می‌کند که جز آنچه چشم روحش می‌بیند و در دلش پرورده می‌شود نمی‌گوید و نمی‌نویسد مانند منتقدان رومانتیک به اصل الهامی بودن شعر اشاره می‌کند. علاوه بر این مانند ناقدان قدیم از جمله الجاحظ در مفهوم شعر صفت و ساختار کلامی را نیز لحاظ می‌کند زیرا قوافی و الفاظ را همانند سنگی می‌بیند که شاعر هنرمند همچون مجسمه‌سازی از آنها پیکره‌ای از احساسات و اندیشه می‌تراشد.

جنبش ادبی نقدی نوگرا بعد از گروه «دیوان» در انجمن ادبی دیگری که احمد زکی ابوشادی شاعر و ناقد معاصر مصر تشکیل داد (۱۹۳۲) و جماعت (آپولو)[۱۱] خوانده می‌شود، ادامه یافت. در واقع آپولو ادامه را دیوان بود.

ابوشادی به عنوان نماینده رومانتیسم عربی، شعر را مطالعه و تحلیل و بررسی حیات، گسترش خوبی‌های آن و مبارزه با بدیهایش و در یک سخن مفهوم حیات می‌دانست، بی‌آنکه عنصر وزن و موسیقی را از شعر لغو کند.

اما از دید سمبولیست‌ها که بارزترین چهره‌شان در نقد و ادبیات معاصر عرب

سعید عقل است شعر دیگر تعبیر حقائق و هستی و روح نیست، بلکه مجموعه‌ای الهامی و زاییدهٔ مشارکت وجدانی شاعر و خواننده یا شنونده (یا کسی که شعر را در می‌یابد) از طریق اشاره و رمز می‌باشد. شعر، حاصل بداهت Intuition و کشف و شهود Revralation است.(۱۲) سعید عقل برای تصویر شعری و عاطفه در شعر نقشی قائل نیست. دکتر بشر فارس شاعر و ناقد سمبولیست دیگر شعر را دارای مفهومی تجریدی و شبه متافیزیکی می‌داند و در خصوص شعر نظری نزدیک به نظر هنر برای هنر دارد و ضمن موافقت با سعید عقل و شاعران و ناقدان سمبولیست اروپا مانند پل والری P.Valery در الهامی بودن مفهوم شعر مانند نعیمه با ناقدان قدیم عرب موافق است که شعر را صنعت و تهذیب می‌شمرند.

نازک الملائکه از ناقدان متأخر و نوگرا در مفهوم شعر و از پیشگامان ارائه شعر آزاد است. وی بیش از سایر شاعران شعر آزاد به ارائه احکام نقدی و قواعد شعری جدید اهتمام داشته و «قضایا الشعر المعاصر» که مجموعه گفتارهای اوست ـ علاوه بر مقدمات دیوانهایش ـ مشتمل بر بسیاری از آراء نقدی او و قواعد شعری که وی واضع آنهاست می‌باشد. به عقیدهٔ او در شعر مانند زندگی سخن برنارد شاو مصداق دارد که «بی‌قاعدگی خود قاعده طلایی است»، زیرا شعر زادهٔ حوادث و وقایع زندگی است و زندگی فاقد قاعدهٔ مشخصی است و تقسیماتی که ناقدان برای مکتب شعری قائل می‌شوند در واقع نه قاعده، که حکم است.(۱۳) پیش از نازک الملائکه، الیاس ابوشبکه شاعر رومانتیک معاصر نیز نظری مشابه این را عنوان کرده و گفته بود که مکاتب شعری تنها در حاشیه ادبیات وجود دارد.(۱۴)

هدف شعر :

در یک نظر کلی ناقدان عرب از قدیم و جدید در مورد هدف شعر، بی‌توجهی به مکتب ادبی که حتماً به آن نسبت دارند دو گروهند: گروهی که منکر اهداف خاص غیرهنری برای ادب است و گرایش به هنر خالص دارد و دیگر گروهی که برای

ادبیات اهداف عقیدتی، اجتماعی، سیاسی، ملی و انسانی قائل است و دارای گرایش اجتماعی در هنر می‌باشد. عقاد از ناقدان گروه نخست است که مانند استادش هازلت Hazelitt شعر را برای شعر و بخاطر زندگی می‌خواهد و شاعر را به سبب آنکه از مسائل و طنش سخن نمی‌گوید یا در موضوعات ملی شعر نمی‌سراید مورد ملامت قرار نمی‌دهد. مهجریان ضمن آنکه برای شاعر آزادی فکری و بیانی و دینی و لغوی قائلند شعر و ادبیات را دارای رسالت می‌دانند، رسالتی برای مردم شرق و رسالتی برای شرق عربی و رسالتی در مورد زبان عربی و ورای همه رسالتی برای انسان. چنانکه امین الریحانی می‌گفت: در محبت انسانیِ خود، وطن را فراموش نکنید و در محبت وطن، عشق به انسان را. از دید شاعران و منتقدان نوگرا چنانکه نازک الملائکة معتقد است آزادی هنری و ادبی و اجتماعی باید مرود تأکید قرارگیرد و کسی حق ندارد برای شاعر مسیر شاعری او را تعیین نماید چرا که زندگی غنی و هستی وسیع و شاعر درگزینش موضوعاتش آزاد است و دعوت به اجتماعی بودن شعر دعوتی ویرانگر است که باید از آن اجتناب نمود.(۱۵)

اما بدر شاکر السیاب شاعر نوآور عراق که در پیشگامی شعر آزاد رقیب نازک الملائکة بشمار می‌رود ضمن رعایت شرایطی، شعر را دارای هدفی اجتماعی می‌داند و در مقدمه دیوان «أساطیر» می‌گوید: «من ایمان دارم که هنرمند دینی برعهده دارد که باید آنرا به اجتماع درمانده‌ای که در آن زندگی می‌کند ادا نماید، ولی نمی‌پسندم که هنرمند و بخصوص شاعر را بندهٔ این عقیده قرار دهیم. اگر شاعر در تعبیر از همهٔ جوانب حیات صادق باشد لزوماً از دردها و آرزوهای جامعه‌اش نیز سخن خواهد گفت بی‌آنکه کسی او را به این امر سوق دهد و در همان حال نیز از دردها و احساسات خاص خودش که در ژرفای خود با احساسات غالب افراد اجتماعش یکسان است، سخن می‌گوید.»(۱۶)

موسیقی شعر:

ناقدان معاصر معتقدند که موسیقی شعری وسیله آماده ساختن فضایی لازم و آفریدن استعدادی روحی در شنونده یا مخاطب است تا اهتزازات و احساسات و انفعالات شاعر راکه همان هوای تجربه شعری است بپذیرد. این به آن معنی است که بین روح و آهنگهای شعری هم‌خوانی وجود دارد. از سوی دیگر ضرورتی در میان نیست که موسیقی شعری لزوماً از اوزان عروضی حاصل شود، بلکه آنچه لازم است اینکه آهنگی باشد که شاعر به پیروی تجربه‌اش می‌سازد و ذوق عمومی آنرا خوشایند وگوارا می‌یابد و با آن احساس زیبایی پیدا می‌کند. موسیقی شعر عربی از دیرباز بر پایه اوزان عروضی که خلیل بن احمد فراهیدی واضع آن بود و به همین د لیل اوزان خلیلی نیز خوانده می‌شود و براساس قافیه که خود رکن مهمی از شعر عربی را تشکیل می‌داده استوار بوده است. ناقدان بیت قدیم یا بیت تقلیدی را شعر منتظم می‌نامند که نزد فرانسویان با شعر اسکندری Alexandrin مترادف است. شعر مرسل، شعر مطلق، موزون و غیر مقفی است که با آنچه در ادبیات فرانسه Versblanc و در ادبیات انگلیسی Blancverse خوانده می‌شود هم معنی است. شعر آزاد (الشعر الحر)، Verslibre و Freeverse، با شماری از قطعه‌ها و سطرهای شعری مشخص می‌شود که تعداد تفعلیه‌ها در یک سطر یا تعداد سطرها در یک قطعه در آن از نظم خاصی پیروی نمی‌کند و روش آوردن قافیه نیز در آن تابع اسلوب خاصی نیست. نوع دیگری از شعر که شعر مقطوعی خوانده می‌شود و در ادبیات انگلیسی بنام Verse Strophie شناخته می‌گردد بر اساس قطعاتی است که وزن یکسانی دارند ولی قافیه که در هر بند یکی است در بندهای مختلف تفاوت دارد. این نوع شعر شبیه سونیت Sonne فرانسوی است.

شعر منثور نوعی شعر شبیه به شعر مرسل است که ضمن اشتمال بر آهنگ و موسیقی شعری، از پاره‌ای آرایش‌های لفظی نیز برخوردار است. قصیدهٔ نثر که از جدیدترین انواع شعری در ادب معاصر است تمردی بر همهٔ قواعد گذشته

محسوب می‌شود و بر صورت آهنگین درونی شعر تکیه می‌کند. قصیده نثر شکل موسیقی خارجی شعر را لغو می‌کند و بر اساس موسیقی درونی شعر که ناشی از تجربه شعری و عمیقاً به آن مرتبط است استوار می‌گردد. أدونیس (علی احمد سعید) ـ شاعر سوری معاصر و اولین شاعر این نوع قصیده ـ عوامل متعددی را در پیدایش آن موثر می‌داند که از جمله آنها گستردگی زبان عربی، ضعف شعر قدیم، تورات و میراث ادبی قدیم مصر و ترجمه شعر غربی از بقیه مهم‌تر است.(۱۷) جمله در قصیدهٔ نثر همسنگ و همتای بیت در قصیده معمولی و واحد آنست. آهنگ در قصیده نثر متنوع است و در توازی و تکرار و اصوات و حروف تجلی می‌کند. عالم موسیقی در قصیده نثر بر خلاف قصیده دارای وزن عالم شخصی و خاص است.

قصیدهٔ مدور شکلی جدید و در واقع شیوه‌ای نوشتاری است ولی قبل از تعریف آن اشاره‌ای به پدیدهٔ تدوین در شعر معاصر ضرورت دارد. چنانکه می‌دانیم تدوین در شعر قدیم (بیت منتظم یا تقلیدی) میان دو مصراع (شطر) یک بیت واقع می‌شود و گفته‌اند که بین دو بیت متوالی به صورت تدویر لفظی یا معنوی با ارتباط آخر بیت اول به اول بیت دوم همراه با حفظ استقلال قافیه و وزن نیز میسر است.(۱۸)

تدویر در شعر آزاد بین شطرها یا سطرهای متوالی آن ایجاد می‌شود به این صورت که آخرین تفعیله در یک شطر، میان آخر آن شطر و اول شطر بعدی تقسیم می‌گردد. این نوع تدویر از نظر ناقدان معاصر محل بحث است، بعضی آن را جایز می‌شمردند، ولی نازک الملائکه درگفتار مفصلی در «قضایا الشعر المعاصر» آن را مردود و ناخوشایند می‌داند و با ذکر دلایلی چند، اساساً منکر ضرورت آن در شعر آزاد می‌شود. اما قصیدهٔ مدور (مدورة) شکلی خاص و رسم و کتابتی ویژه دارد و تدویر کامل در همهٔ ابیات آن که به شکل نثر، سطر سطر (نه بیت بیت یاشطر شطر) نوشته می‌شود وجود دارد، نه قافیه‌ای در سطرها ملاحظه می‌گردد نه فاصله‌ای، بلکه تنها تفعیله است که آزادانه بین الفاظ و سطرها جریان دارد. عقیده برآنست که خلیل الخوری با قصیدهٔ «الشمس والنمل» در دیوان «لادُرّ فی الصدف» که به سال

۱۹۵۸ انتشار یافت اولین کسی است که قصیدهٔ مدور کاملی ارائه داد، گرچه قبل از او جورج غانم در «نداءالبعید» (نشر ۱۹۵۷) این نوع ت دویر را ـ اما نه در شکل قصیده‌ای کامل ـ عرضه کرده بود.

تعریف قافیه نزد ناقدان قدیم عرب محل اختلاف است ولی مشهور در علم عروض آن است که قافیه آخرین حرف متحرک در بیت است تا اولین ساکتی که قبل از آن می‌آید بعلاوه حرکت حرفی که قبل از آن ساکن است. موسیقی شعر بخصوص در شعر قدیم بر وزن و قافیه استوار است. قبل از آنکه عرب قواعد نظم و قافیه را بشناسد، «تقسیم» رکن اصلی نظم بود و آن به این معنی است که شاعر یا ناظم کلامی قسمت شده برحسب استراحت نَفَس و توقف زبان و راهنمایی فکر بیاورد که هر قسمت آن به مثابه جمله یا فقره یا دفعه‌ای از دفعات تعبیر باشد سپس بین این قسمتها همبستگی ایجاد کند. پس از آن قصیده عربی از دوره‌هایی از رشد و تکامل گذشت و قواعد قافیه و وزن مرتب گردید و تا اوایل عصر حاضر بر شعر حکومت مطلق داشت و هنوز نیز آثار تسلط آن بر شعر در بسیاری از دووایین معاصر آشکار است. اما نظر ناقدان معاصر و شاعران مبدع در خصوص موسیقی شعر و وزن و قافیه و میزان مشارکت آنها در ایجاد موسیقی با نظر ناقدان سابق متفاوت است.

عقاد در این زمینه نظرهای متباینی اظهار داشته است. وی در سرآغاز حیات ادبی خود تحت تأثیر و ارادت فرهنگ غربی، اوزان و قوافی را تنگ‌تر از آن می‌دانست که شاعر در آن رازهای درونی خود را بگشاید و از اوزان شعر غربی تمجید می‌نمود زیرا به شاعر این توانایی را می‌بخشید که هر مقصود را ضمن آن بیان کند و یا داستانهای طولانی بسراید و قالبهای شعری در دستش نرم و رام باشد.[۱۹] اما در اواسط این قرن از این دعوت دست برداشت و راه مخالف آنرا در پیش گرفت تا حدی که در زمان عضویتش در هیئت مصری شعر قصائد شعر جدید و شعر آزاد را به هیئت نثر ارجاع می‌داد. در این زمان معتقد شده بود که اوزان عروضی عربی به سبب استحکام و متانتش به آسانی ادا می‌شود و قابل گسترش و

گونه‌گونی است تا شاعر را در هر موضوعی که مورد بررسی قرار می‌دهد به هدف مطلوبش برساند و الغاء قافیه مایهٔ فساد شعر عربی می‌گردد.(۲۰) عبدالرحمن شکری گرچه به عنوان یکی از اولین ـ و شاید اولین ـ شاعر مبدع شعر مرسل شناخته می‌شود و به نظر می‌رسد این اثر ابداعی‌اش به تأثیر از شعر شکسپیر Shakespeare و میلتون Milton باشد و با آنکه از پیشگامان رعایت وحدت ارگانیک و موضوعی در شعر است، اما دعوت واضحی به تجدید در اوزان شعری ندارد. در مجموع به نظر می‌رسد که گروه دیوان در این زمینه نوآوری نکرده‌اند و بر همان روش موروث رفته‌اند و در واقع به نوآوری در چهارچوب تجربهٔ انسانی از خلال موسیقی تقلیدی پرداخته‌اند.

اما مهجریان در باب موسیقی شعر آراء واضحتری دارند. جبران در قبال موسیقی شعر و وزن و قافیه آن همان موضعی را اختیار می‌کند که در قبال وحدت قصیده و آزادی لغوی دارد. از نظر او اصول موروث قدیمی، قید و بندهای سنگینی است که باید از آن رهایی یافت. درگفتار «لکم لغتکم ولی لغتی» عروضی و تفاعیل و ضرورتهای شعری و قافیه را منکر می‌شود و خواستار آزادی موسیقی شعر می‌گردد و شعر را برتر از آن می‌داند که در وزن و قافیه محدود گردد. جبران با وجود حمله بر اوزان و قوافی عروضی، خود با قدری تعدیل وگونه‌گونی آنها را در شعری که بر روش موشحات اندلسی سروده، وگاه حتی در نثرش، بکار برده، و ضمن آنکه تا حدودی میراث شعری قدیم را حفظ کرده از میراث ادبی غربی بخصوص از شعر شاعر امریکایی ویلیام بلیک W. Blake نیز استفاده نموده است. در آثارش در کنار قصائدی که دارای وزن و قافیه یکسان است قصائدی می‌یابیم که از دو بحر مختلف تشکیل یافته مثل قصیده «المواکب» که از بحر بسیط و مجزوء رمل تکوین یافته، و قصائدی دیگرکه دارای قوافی متنوع است و قصائدی که به شکل موشحات تنظیم شده یا قافیه مزدوج دارد.

از سوی دیگر میخائیل نعیمه ناقد «الرابطة» وزن را ضروری شعر می‌شمارد ولی

قافیه را از لوازم آن نمی‌داند بخصوص اگر مانند قصائد عربی دارای روی واحد باشد. چنین قافیه‌ای به اعتقاد او جز قیدی آهنین نیست که استعداد شاعران را محبوس می‌سازد و باید شکسته شود.(۲۱)

احمد زکی ابوشادی بر پدیدهٔ موسیقی در شعر تأکید می‌کند ولی بدون آنکه را مشخص کند این موسیقی باید حاصل رعایت اوزان خلیلی باشد یا غیر آن. در بعضی نوشته‌هایش ـ مثل گفتار «النقد و الشاعر» ـ شعر مرسل و شعر آزاد و گونه‌گون آوردن اوزان را مورد تمجید قرار می‌دهد و هدف از آن را آزاد ساختن تعبیرات شعری از بندهای سنگین می‌داند. ولی بنظر می‌رسد بین مفهوم شعر مرسل و شعر آزاد نزد وی خلطی رخ داده باشد زیرا در دیوان «الشفق الباکی» گفته: «از انواع شعر مرسل به صورت نسبی شعری است که رعایت قافیه واحد نمی‌کند و گر چه قافیهٔ مزدوج یا متقابل را دارد» و در همان حال شعر آزاد را به عدم اکتفای شاعر به رهایی از قافیه و بلکه علاوه بر آن، اختلاط بحور و اوزان مختلف برحسب مناسباتی که وجود دارد توصیف کرده است. در مجموع ابوشادی می‌خواهد که شاعر از قید وزن و قافیه آزاد باشد ولی اشکالی ندارد که اوزان متنوعی را در یک قصیده بکار برد و این پدیده‌ای است که وی آنرا «جمع بحرها» نامیده است. ابوشادی گرچه طبع خود را در شعر منثور نیز آزموده ولی نتوانسته در این مجال به سطح شاعران مهجر یا شاعران نیمه قرن حاضر ارتقاء یابد.

نزد سعید عقل شاعر سمبولیست لبنانی، موسیقی شعر، تمامی شعر و بلکه رشته حیات آن است. اگر اوزان شعری، موسیقی خارجی شعر است نفس آدمی موسیقی داخلی آنست. این دو مفهوم از موسیقی شعر نظیر برداشت دو شاعر سمبولیست غربی از آن است. سعید عقل مانند مالارمه Mallarme از پیشگامان سمبولیسم فرانسه معتقد است که «نفس آهنگ است»(۲۲) و مانند پدر برموند A.Bremond عقیده دارد که شعر جز اندیشه‌ای آهنگین نیست. شعر آهنگی است که ماده‌ای ظریف در آن جریان دارد که به اعماق جان آدمی نفوذ می‌کند.(۲۳)

شاعر قبل از اختیار الفاظ تحت سیطره آهنگ و وزن است سپس کلمات را برمی‌گزیند تا در قالب بیتی از شعر بریزد. با اینهمه سعید عقل عقیده خاصی در خصوص اوزان خلیلی بیان نمی‌کند، ضمن آنکه تا مدتها از دایره این اوزان پا فراتر ننهاده و قصایدی کوتاه و بلند با وزن و قافیهٔ واحد و قصایدی بر اوزان عربی با تنوع قوافی سروده است. در دیوانش روشهای متعدد و اشکال گوناگونی از آهنگ و وزن و قافیه وجود دارد که مهمترین آنها شامل موارد زیر است: شعر تقلیدی منتظم، شعر مرسل، قصائد دارای مقاطعی با قوافی یکسان، مقاطعی با قوافی شبکه مانند Croisees (ضربدری یا صلیبی أ ـ ب ـ أ ـ ب)، مقاطعی یا قوافی هم آغوش Embrassees (أب ب أ) و قصائد دارای مقاطعی متناظر و متقارن Symetrique. خلاصه سخن آنکه سعید عقل ضمن تأثیر از شاعران غربی عروض قدیم عربی را رها نکرده و پیوسته در ارتباط با میراث فرهنگی باقی مانده و تجدید و نوآوری را از درون این میراث یافته است.

دو قصیدهٔ «بعد ألف عام» و «من الشعر المرسل» در دیوان زهاوی شاعر نوع‌آور عراق که در سال ۱۹۰۷ سروده شده به عنوان نخستین کوششها در راه ابداع و تجدید موسیقی شعری و رهایی از قافیه یکسان در قصیده بشمار می‌رود. به نظر زهاوی قافیه بندی گران بر پای شعر و سبب ضعف و جمود آن و بخصوص علت ناتوانی آن در زمینه شعر قصصی است و اگر از قافیه گریزی نباشد وی مانعی نمی‌بیند که قافیه بعد از هر چند بیت و هنگام انتقال از فصلی به فصل دیگر تغییر یابد، که در واقع نقض رای اول اوست. با اینهمه رهایی از قافیه نزد او به معنی تقلید شعر غربی نیست، زیرا هر شاعر در زبان و فرهنگ خود ویژگی‌هایی دارد که او را از دیگران متمایز می‌سازد و هر ملتی احساس و ادراکی ویژه خود دارد که از ملت دیگر متفاوت است. این در حالی است که بعضی ناقدان دیگر معاصر موسیقی و آهنگ سخن را از این قاعده که زهاوی به آن اشاره کرده جدا می‌دانند و معتقدند که آهنگ و موسیقی به هر نوع که باشد، چه غربی و چه شرقی، در گوش انسان حساس و با

ذوق تأثیر خود را دارد.

بهر حال آنچه مسلم است اینکه نظام و سازمان شعر با تغییر ادوار و تفاوت ملت‌ها تغییر می‌کند ولی دگرگونی نظام، اساس قافیه را نفی نمی‌نماید بلکه وجود آن را در اشکال متفاوت مورد تأکید قرار می‌دهد. الزهاوی خود در دیوانش علاوه بر شعر مرسل قصائدی به شیوهٔ قدیم و قصائدی در جمع بحرها و قصائدی مشتمل بر مجموعه‌ای از مقاطع با قافیه‌ای خاص دارد و اشعاری به شیوه رباعیات دارد. وی در عراق نخستین کسی بود که زمینه را برای جنبش آزادسازی شعر جیدد عربی از بعضی قید و بندها و بخصوص قافیه، آماده ساخت و به شاعر اجازه داد که بر هر وزنی می‌خواهد شعر بسراید. این حرکت در اواخر دهه چهل از سوی دو شاعر بزرگ دیگر عراق بدرشاکرالسیاب و نازک الملائکة مورد استقبال قرارگرفت و ابداع شعر آزاد و وضع قواعد آن پاسخ مثبت به ندای زهاوی گردید. نازک الملائکة در «قضایا الشعر المعاصر» مسائل وزن و قافیه، نوع بحور عروضی که در شعر آزاد مورد استفاده قرار می‌گیرد، موقعیت قافیه در آن، جواز تدویر در شعر آزاد و بسیاری مسائل دیگر را به تفصیل مورد بحث قرار می‌دهد.

وی ضمن برشمردن تنگناهای شعر آزاد، از جمله انحصار و اقتصار آن بر هشت بحر عروضی که شش تای آن بر تفعیله واحد استوار است و اصطلاحاً «بحر صافی» خوانده می‌شود، تصریح می‌نماید که شعر آزاد نباید بر سراسر شعر معاصر غلبه کند، زیرا اوزان آن به سبب قیودی که واحد تفعیله بر آن تحمیل می‌کند برای همه موضوعات متناسب نیست، بعلاوه خطر چیرگی ابتذال و زبان عامیانه بر آن هست که هرکس بتواند به بهانه سرودن شعر آزاد هر چه می‌خواهد بگوید. با توجه به همهٔ اینها این ناقد تلاش کرده که معیارهای ثابتی برای عروض شعر آزاد و اوزان آن وضع کند و اشتباهات شاعران شعر آزاد را روشن نماید. چنین روشی از سوی وی باعث برانگیختن عکس العمل گروهی دیگر از ناقدان شده که به او حق چنین قانونگذاری نمی‌دهند وکتاب مشهور او را نهایتاً تعبیری از آنچه وی دوست دارد شعر آزاد چنان

باشد می‌دانند و نه کتابی در عروض، یا تکمله‌ای بر عروض خلیلی، یا آنطورکه بنت الشاطی، در تمجید آن گفته مهمترین کتاب در عروض عربی از زمان خلیل. چنانکه دکتر لویس عوض از ناقدان بنام معاصر ضمن تذکر این نکات تأکید کرده که نازک الملائکة با وجود داشتن فضل پیشگامی در این شعر نو ـ که وی بخطا آنرا شعر آزاد خوانده ـ حق ندارد هر تلاشی دیگر، خارج از قواعدی که خود وضع کرده یا خارج از تلاش‌های خود را اسراف و زیاده روی در آزادی بداند و شاعران را به خاطر آن ملامت کند، مگر آنکه خود را ابتدا و انتهای دولت شعر جدید بداند.

موضوع مهم آنست که شعر آزاد با به کارگیری بعضی بحرهای قدیم و بخصوص با اساس قراردادن تفعیله[۲۴]، همچنان بر این حقیقت تأکید دارد که نتوانسته از بند موسیقی بیت قدیم رها شود. اما چنین می‌نماید که اساساً بحث در مورد وزن شعر آزاد و جواز اطلاق نام «وزن» بر موسیقی و آهنگ این شعر ـ که بخشی از بحث‌ها و مناقشات منتقدان معاصر را در نقد شعر شامل می‌شود ـ[۲۵] بیهوده می‌نماید زیرا به نظر می‌رسد که پایه و علت همهٔ این گفتگوها در اختلاف تسمیهٔ امری واحد است که مصداق خارجی یکسانی دارد، و در واقع مرجع آن این است که شعر آزاد صرف نظر از اینکه وزن عروضی اساس آن است یا تفعیله، موزون می‌باشد و آهنگین بودن شعر آزاد از تفعیله‌هایی سرچشمه می‌گیرد که ارکان عروض خلیلی را تشکیل می‌دهد. برای جبران سیطره موسیقی تند عروض شعری قدیم و سبک ساختن بار گرانش از دوش شعر، شاعر به گونه‌گونه آوردن تفعلیه‌ها و پروردن موسیقی داخلی در اجزای قصیده از خلال لفظ و تصاویر تعبیری پرداخته و بر آهنگ متنوع و مکرر بر حسب طول نَفَس شعری اعتماد کرده تا به این طریق ویژگی خاصی به شعر آزاد ببخشد[۲۶].

نازک الملائکة قافیه را تکراری ملامت بار می‌داند که این احساس را در نفس شنونده ایجاد می‌کند که شاعر به تکلف سخن می‌گوید. قافیهٔ یکسان همیشه مانعی بر سر راه ابداع شعری بوده زیرا در حضور آن شاعر قادر نیست به اوج احساس و

انفعالش دست یابد، زیرا قافیه حائلی در مقابل حال شعری است و باعث فروکش کردن جرقه‌ها و درخشش‌های جادویی شعری می‌گردد.

السیاب نیز شعر آزاد را مانند الملائکة درک می‌کند و آنرا شکلی از اشکال شعر عربی جدید می‌داند که خارج از اصول آن نیست. موزون است اما آهنگش برخلاف شعر قدیم یکنواخت نیست. تفاوت شعر آزاد و شعر قدیم در آن است که شعر آزاد بر واحد تفعیله استوار است و شعر قدیم براساس واحد بیت دو شطری (دو مصراعی) قرار دارد و در هر حال تفعیله شعر آزاد از تفیله‌های خلیلی سرچشمه می‌گیرد و اصل موسیقی شعر آزاد به ریشه‌های موسیقی شعر عربی امتداد می‌یابد. قافیه نیز از دید تنگنایی بر سر راه ابداع شعری شمرده می‌شود.

در مورد مراحل تجدید و تطور در موسیقی شعری اعتقاد ناقدان قبل از دهه هفتاد بر آن بود که سه مرحله اصلی در شعر معاصر قابل تشخیص است: مرحله بیت، مرحله سطر شعری (تفعیله)، مرحله جملهٔ شعری.[۲۷] مرحله اول مرحلهٔ بیت با دو مصراع هم وزن است که به قافیه‌ای یکسان با انتهای همهٔ ابیات دیگر ختم می‌شود. این نوع همه ارزش‌های زیبایی شکلی قدیم را که شعر عربی از آغاز شناخته، مجسم می‌کند. نظم که رکن اصلی در همه کارهای هنری است در این شکل کاملاً سیطره دارد و نظامی دقیق و مستقیم و بارز در برابر حواس و شاید نخستین و قوی‌ترین مقوله قابل احساس در این شیوه و در عین حال نظامی ثابت و جامد است.

مرحله سطر شعری به حالتی اطلاق می‌شود که ساختار عروضی بیت شکسته شده و به یک واحد از واحدهای موسیقیایی آن یعنی تفعیله اکتفا گردیده که به تنهایی یا به تکرار با عددی نامشخص در سطر می‌آید. سطر شعری (شطر) ترکیبی آهنگین از کلام است که به شکل خارجی ثابتی مقید نیست و دائماً شکلی را می‌گیرد که شاعر در آن آسودگی دارد و تصور می‌رود که دیگران نیز آنرا به راحتی بپذیرند. تفعیله، اساس نظامی صوتی است که در شعر تکرار می‌شود. تنوع تفعیله‌ها

داخل یک سطر ـ جز در چهار چوب وزن شعری قدیم ـ ممتنع است،[۲۸] اما انتقال از یک تفعیله در یک سطر به تفعیله دیگر در سطر بعدی ضمن شرائطی مجاز است و آن اینکه سطر جدید شروع مقطع جدیدی از یک قصیده باشد، یا آنکه تعبیری از انتقال و تغییر در موقعیت و حالت احساسی شاعر باشد، یا اینکه شاعر نوعی رابطهٔ تداخلی آهنگین و پنهان بین تفعیله‌های دو سطر اعتبار کند. در مورد کاربرد بحرهای غیر صافی مختلف الارکان در سطرهای متوالی، قاعده برآنست که اگر شاعر جزئی از آن بحر را در یک سطر بیاورد باید ترتیب تفعیله‌ها را حتی در یک جزء هم رعایت کند.

ناقدان معاصر تطور بیت به شطر را در تشکل خارجی قصیده قرار می‌دهند در حالی که تحول وزن به آهنگ را در تکوین داخلی آن لحاظ می‌کنند.[۲۹]

مرحله سوم ـ مرحله جمله شعری ـ در واقع تحول سطر شعری محسوب می‌شود. جمله شعری، ساختاری موسیقائی است بزرگتر از سطر، ضمن آنکه همهٔ ویژگی‌های آنرا دارد. جمله شعری نَفَسی واحد و ممتد است که می‌تواند بیش از یک سطر ـ تا پنج سطر یا بیشتر ـ را در برگیرد. اگر از نظر بیولوژیک زمان کشش نَفَس واحد برای خواندن یک جمله چند سطری کافی نباشد ضرورت می‌یابد که وقفه‌هایی برای نفس گرفتن طی آن ایجاد شود ولی این وقف لزوماً در انتهای سطر نخواهد بود و قاعده‌ای برای این وقف وجود ندارد و مسألهٔ زیبایی شناسانهٔ خالص است که شاعر یا در واقع خواننده در تحقق آن موفق می‌شود یا نمی‌شود.

قافیه نیز که از مسائل مهم تشکیل جدید موسیقی شعر است به کوشش شاعران مهجر در غرب و رومانتیست‌های عرب در شرق، که عروض شعری فرانسه را الگو قرار داده بودند دستخوش تغییراتی شد و اصل قافیهٔ «آزاد» یا «مختلط» ارائه گردید که به معنی اجتماع قوافی با اشکال گوناگون ممکن، از قوافی ساده تا متقاطع و متتابع است.[۳۰] از ارزش‌های نقدی مهم در شناخت نقش قافیه در شعر جدید ادراک رابطهٔ بین صورت قافیه ـ به عنوان یک تشکیل موسیقی ـ و بین حالت روانی و

احساسی و ادراکی است، به این اعتبار که موسیقی (آهنگ) بر صورت انفعالی مربوط به آن و بر انتخاب «کلمهٔ آخر» مناسب با آن انفعال، تسلط دارد به گونه‌ای که نغمات با تنوع احساسات متنوع می‌گردد بی‌آنکه قصیده وحدت صوتی منسجم و هماهنگی خود را از دست بدهد.[۳۱] در مرحلهٔ بیت شعری، موقعیت و قواعد قافیه آشکار و بی نیاز از توضیح است اما در مرحلهٔ سطر شعری نیاز به تحدید و تعیین دارد و در مرحله شعری مطلقاً راهی برای بحث در آن موجود نیست زیرا سطر در جمله شعری طبیعت سطر در سطر شعری را ندارد و چنانکه اشاره شد وقفه‌های ضمن جملهٔ شعری به اقتضای نَفَس شعری و طبیعت جریان موسیقی که احساس و ادراک آنرا ایجاب می‌کند وارد می‌شود و همین وقفه‌های داخلی نقش قافیه را در ایجاد فرصت توقف و استمرار ایفاد می‌کند که البته کاری دقیق‌تر و باریک‌تر از وقفه‌های انتهای سطر شعری است، ضمن آنکه بعضی شاعران در نهایت جمله قافیه و روی مکرری می‌آورند که موازنه‌ای آهنگین در قصیده می‌آفریند. در سطر شعری شاعر می‌تواند هرگاه نیازی به تکرار صوتی خاص احساس کرد، حرف روی یکسانی را در تعدادی از سطرها مکرر بیاورد ولی معمولاً به سرعت به اصوات دیگر منتقل می‌شود زیرا استمرار و مداومت بر روی واحد یکنواخت و ملال آور است.

آنچه در تقسیمات مراحل موسیقی شعر ذکر شد خلاصه نظریه دکتر عزالدین اسماعیل ناقد معاصر است که در دهه شصت در کتاب مشهورش «الشعر العربی المعاصر قضایاه و وظواهره» (۱۹۶۷) به تفصیل مورد بحث قرار داده است. با ادامهٔ تحول موسیقی شعر در سالهای بعد، انواع تازه‌ای بر اساس عروضی مشخص و مستقل دیگری پدیدار گردید و ناقدان متأخرتر تقسیمات عروضی تازه‌ای قائل شدند. تا آنجا که مراجع در دسترس نگارنده امکان اطلاع می‌دهد در دههٔ هفتاد تقسیمات مرحله‌ای موسیقی و عروضی شعر شامل سه شکل اصلی: توقیع، تشکیل و تنویع گردیده است.[۳۲] مرحله «توقیع» همان مرحله تفعیله شعری است

که از سویی با شعر آزاد و از سوی دیگر با مرحلهٔ سطر شعری در تقسیمات دکتر اسماعیل، تعریف و مصادیق شعری مشترک و یکسانی دارد. از خصوصیات توقیع یکی آن است که شاعر با قصیده‌اش گاهی به نظام خلیلی چندان نزدیک می‌شود که حذف یا افتادن یک یا چند کلمه، برای تشکیل قصیده‌ای بر وزنی از اوزان عروضی کفایت می‌کند.

خصوصیت دیگر توالی پنج حرکت در سطر شعری است که شدیداً مخالف با قاعده اساسی عروض قدیم است که توالی بیش از چهار حرکت را ممتنع می‌داند. از خصوصیات دیگر آن بسیاری کاربرد بحر متدارک (فاعلن) و افزودن یا کاستن چند حرف از سطر شعری، که باعث تغییر آهنگ عروضی و توهم تغییر وزن می‌شود، و نیز تدویر مستمر یا شبه مستمر در میان سطرهاست که شاعران برای تخفیف سنگینی آهنگ اوزان عروضی اختیار می‌کنند. در نظام توقیع ترتیب تفعیلهها در بحر اصلی عروضی لزوماً مراعات می‌گردد. «تشکیل» نوع جدیدی از انواع عروضی معاصر است که بنظر می سد هدفش رها ساختن شاعر از قید تفعیله است. اولین نمونه آن در سال ۱۹۳۱ در دیوان «الظمأ» علی الناصر با عقیدهٔ «میسلون» ارائه گردید ولی تا سال ۱۹۷۳ که قائز خضور شاعر سوری نوگرا دیوان «أمطار فی حریق المدینة» را انتشار داد و در مقدمه آن شاعران را به این نوع عروضی تازه فراخواند. آثر دیگری از آن دیده نشد. فائز خضور تشکیل را فنی متمایز معرفی نمود که هدفش رهایی از تفعیله واحد بدون از دست نهادن موسیقی شعری و بدون گرایش به قصیده نثر می‌باشد. در نظام تشکیل عدد معینی از تفعیله یا مکان مشخصی برای آن در سطر منظور نمی‌شود و اگر بحر عروضی از بحور غیر صافی باشد تفعیله می‌تواند بدون مراعات ترتیب اصلی بحر در ابتدا یا وسط یا انتهای شطر، و به هر تعداد تکرار شود. دکتر بسام ساعی که خود این نامگذاری عروضی را ابداع کرده معتقد است که مرحله تشکیل بهتر است مرحلهٔ تفعیله خوانده شود زیرادر واقع با این تعریف و خصوصیات، «تشکیل» برای نامگذاری شعر تفعیله

سزاوارتر است و در اینصورت شعر تفعیله (توقیع) به عنوان مرحلهٔ انتقالی بین مرحله بیت شعری و مرحلهٔ تفعیله قرار می‌گیرد.(۳۳)

«تنویع» پدیدهٔ عروضی تازه دیگری است که اوایل دههٔ شصت در شعر عربی ظهور نمود و مبنای آن استخراج تفعیله‌های بیشا ز یک بحر عروضی در یکی سطر شعری است. در این حالت تفعیله‌هایی که از نظر نظام عروض قدیم متباعد است در کنار هم گنجانده می‌شود تا شکل عروضی جدیدی را بسازد. این نوع اولین بار در دیوان «أغانی مهیار الدمشقی» أدونیس ارائه گردید (۱۹۶۱). ابتدا تنویع تنها بین تفعیله‌هایی که به نحوی تداخل و تقارب در بحور عروضی خود داشتند واقع می‌شد، ولی با گذشت زمان بر تعقید و پیچیدگی آن افزوده شد تا آنجا که میان بحرهای مختلفی که هیچ تقارب و تداخلی در تفعیله‌هایشان نبود برقرار گردید و مثلاً مفاعلتن و مستفعلن و فاعلن در یک سطر جمع آمد. چنین زیاده روی در تنویع تفعیله‌ها بدون تقید به تکرار سطر یا تکرار جزیی از آن باعث می‌شود که در غالب موارد شعر به صورت نثری درآید که هیچ آهنگ و وزنی در آن احساس نمی‌گردد، ضمن آنکه هنوز ناقدان نتوانسته‌اند ضابطه‌ای برای این تکرار قائل شوند. از بیان فوق آشکار می‌گردد که در واقع تشکیل و تنویع مانند توقیع درون نظام سطر شعری قرار می‌گیرد. اما مرحلهٔ جملهٔ شعری که در مرحله بندی قبل ذکر شده بود از نظر منتقدان متأخرتر جای بحث دارد زیرا وقتی از واحد شعری ـ مثلاً بیت یا تفعیله ـ سخن می‌گوییم در واقع، از آن مقیاس یا معیار را منظور می‌کنیم و ویژگی مقیاس، ثبات است. اما جمله شعری که در شماری از سطرها بدون تقید به عدد معینی گسترش می‌یابد فاقد این ثبات در یک قصیده است، بنابراین قابلیت آنرا ندارد که بعنوان واحد شعری مبنای شعری جدیدی واقع شود.

انواع جدیدتری از شعر ـ به جهاتی مستقل از قالب عروضی و به جهاتی مرتبط به آن ـ نیز در قرن حاضر ظهور کرده که دو نوع اصلی آن شعر نمایشنامه و قصیدهٔ کلّیّه است. شعر نمایشنامه‌ای و نمایشنامه شعری از آن نظر تفاوت دارند که در اولی

شعر اساس است و نمایشنامه‌ای بودن مقوله‌ای عَرَضی است. به تعبیر دیگر شعر هدف اصلی است و نمایشنامه‌ای که ضمن آن عرضه می‌شود فاقد ارکان اساسی نمایشنامه است. برخلاف نمایشنامهٔ شعری که نمایشنامه هدف اصلی مؤلف است. نخستین نمایشنامه‌های شعری عربی در قالب نظام عروضی خلیلی ارائه گردید و اساساً از همان نوع اول بود که شعر رکن اصلی آن اثر هنری را تشکیل می‌داد. نمایشنامه‌های شعری عمر ابوریشه، انورالعطار و عدنان مردم بک از بارزترین نمونه‌های شعری در این نظام است. اما اوزان خلیلی برای نمایشنامه خلق نشده بود و با پیدایش توقیع و نظام تفعیله، که مانند هنر نمایشنامه نوین و تازه بود، امید آن می‌رفت که این نظام جدید عروضی بتواند به این هنر نوپا اختصاص یابد و آنرا در صورت تکامل یافته‌تری ارائه نماید. هر چند بنظر می‌رسد شمار نمایشنامه‌های شعری که در نظام توقیع آفریده شده و در طلیعه آن آثار سلیمان العیسی و علی کنعان و ممدوح عدوان قرار دارد در مقایسه با نمایشنامه‌های شعری نظام خلیلی بسیار کمتر باشد. در مجموع درون گرایی نمایشنامه سرایان عروض قدیم و گرایش نمایشنامه سرایان توقیع به برتری دادن «واقعیت نثر» بر «حقیقت شعر»[۳۴] در نمایشنامه، به رغم قالب شعری که اختیار کرده‌اند، همراه با دلایلی دیگر همچنان نمایشنامه شعری را در شمار هنرهای عقب مانده شعری نگاه داشته است.

از آنچه بیان شد آشکار است که نقد ادبی معاصر هنوز در خصوص شکل و موسیقی شعر یا چهارچوبی کلی که حاصل اندیشه‌ها و خیال‌ها و معانی شعری و عواطف شاعر باشد بر عقیده و نظر ثابتی قرار نگرفته است. منازعه بر سر شکل قصیده و موسیقی آن بین قدیم و جدید و بین جریان محافظه کار و جریان تندرو و مخالف هر قانون قدیم همچنان ادامه دارد[۳۵] و حتی در میان خود نوآوران در شعر نیز این نابسامانی بخوبی نمایان است و اگر شاعران در چنین بی‌نظمی و بی‌نظامی بسر می‌برند جای شگفتی نیست که ناقدان نیز در چنان حالتی باشند. علت این

نابسامانی و آشفتگی آنست که تعلیمات شعر جدید و نشانه‌ها و قواعد آن هنوز متبلور نگردیده و هنوز آمادگی کامل پذیرش آن وجود ندارد و بنظر می‌رسد زمانی دراز باید تا ذوق هنری عام به قاطعیت در این زمینه نظر بدهد.

پاورقی‌ها

۱ـ النقد الادبی الحدیث (هلال) ـ ص ۳۶۸.

۲ـ فنون الادب ص ۳۹.

۳ـ مرجع سابق ص ۵۴.

۴ـ العمدة ج ۱ـ ص ۴۷.

۵ـ قیم الحیاة المعاصرة ـ ص ۸۳.

۶ـ دیوان الخلیل مقدمه ـ ص ۱۰.

۷ـ نظریة الشعر ص ۱۰۶.

۸ـ نظریة الشعر ص ۱۱۹.

۹ـ فصول فی النقد الادبی الحدیث (دیاب) ص ۱۱۰.

۱۰ـ نظریه العشر ص ۱۳۷.

۱۱ـ آپولو نزد یونانیان قدیم خدای شعر بود: فصول فی الشعر و نقده ص ۲۹۴.

۱۲ـ النقد الجمالی (غریب) ص ۱۰۸.

۱۳ـ مقدمه شظایا ورماد.

۱۴ـ نظریة الشعر ص ۲۳۰ به نقل از افاعی الفردوس ص ۹.

۱۵ـ قضایا الشعر المعاصر ص ۲۶۹.

۱۶ـ دیوان اساطیر ـ مقدمه ص ۸.

۱۷ـ نظریه العشر ص ۳۸۲ ـ نیز ر.ک به حرکة العشر الحدیث فی سوریا ص ۲۱.

۱۸ـ التجاهات الجدیدة فی الشعر المعاصر ـ ص ۳۰۰.

۱۹ـ نظریه الشعر ص ۳۹۳ به نقل از مقدمه دیوان المازنی به قلم العقاد.

۲۰ـ نظرشه الشعر ص ۳۹۵ به نقل از اشتات مجتمعات (العقاد).

۲۱ـ الغربال ص ۸۵.

۲۲ـ نظریه الشعر ص ۱۹۳ و ۴۲۳.

۲۳ـ نظریه الشعر ص ۱۹۴ و ۴۲۳.

۲۴ـ در تعریف شعر آزاد گویند: «شعری است قائم بر نظام تفعیله».

۲۵ـ به عنوان نمونه، ر.ک به: فصول فی النقد الادبی الجزائری ـ ص ۴۴ ـ ۴۱.

۲۶ـ قصیة الشعر الجدید ـ ص ۱۰۰.

۲۷ـ الشعر العربی المعاصر ص ۷۹.

۲۸ـ مرجع سابق ص ۸۹ و ۱۰۱.

۲۹ـ حرکة الحداثة فی الشعر العربی المعاصر ـ ص ۲۶۹ و ۲۸۰.

۳۰ـ حرکة الحداثة فی الشعر العربی المعاصر ـ ص ۲۹۹.

۳۱ـ حرکة النقد الحدیث ص ۲۵۱.

۳۲ـ این تسمیه را دکتر احمد بسام ساعی اختیار کرده است.

۳۳ـ حرکة الشعرا الحدیث فی سوریا ـ ص ۷۰.

۳۴ـ ناقدان معتقدند که نمایشنامه نثر واقعیت را ارائه می‌دهد در حالی که نمایشنامه شعر با نیروی برتر شعری خود باید حقیقت را عرضه نماید.

۳۵ـ برای نمونه، ر.ک. به فصول فی الشعر و نقده (ضعیف) ـ ص ۳۱۹ ـ ۳۰۱.

فهرست مراجع

۱ـ الاتجاهات الجدیدة فی الشعر العربی المعاصر ـ عبدالحمید جیده ـ دارالشمال.

۲ـ حرکة الحداثة فی الشعر العربی المعاصر ـ کمال خیربک ـ الطبعة الاولی ـ ۱۹۸۲.

۳ـ حرکة الشعرا الحدیث فی سوریا ـ احمد بسام ساعری ـ دارالمأمون للتراث ـ ۱۹۸۳.

۴ـ حرکة النقد الحدیث و المعاصر فی الشعر العربی ـ ابراهی الحاوی ـ موسسة الرسالة ـ الطبعة الأولی ـ ۱۹۸۴.