نـــوآوری و مظاهـــر آن در شعر عربی

دکترمحمدرضا میرزانیا*

چکیـــده: در این مقاله به تاریخ قصیده‌سرایی در شعر عرب از دورهٔ جاهلی تا دورهٔ جدید پرداخته می‌شود. نویسنده درصدد تبیین ویژگیهای سبک‌شناسانهٔ شعر عرب، نوآوریها و تحولات، تأثیر سبکهای ادبی مغرب‌زمین و معرفی سرآمدان سبکهای مختلف شعر عرب است.

کلیـدواژه: وحدت ساختاری(عضوی)، وحدت بیت، رمانتیسم، مکتب دیوان، نوآوری در شعر عربی.

مقدمه

وقتی تاریخ کهن شعر عربی را مطالعه می‌کنیم، درمی‌یابیم که نظام قصیده‌سرایی از آغاز بر دو رکن اصلی استوار بوده است: مقدمه و موضوع. مقدمه غالباً به ذکر آثار دیار و منزلگاه معشوق اختصاص می‌یافت. موضوع نیز مدح ممدوح را دربرمی‌گرفت. در این شیوهٔ رایج قصیده‌سرایی، از آنجا که شاعر بین مقدمه و موضوع اصلی، موضوعات جانبی مختلف دیگری را نیز مطرح می‌کرد، طبعاً قصیده نمی‌توانست بر محور وحدتِ کلی و فراگیر جریان داشته باشد. به همین دلیل، ابیات قصیده به صورت پراکنده سروده می‌شد و بیشتر این ابیات از وحدت و استقلال جداگانه‌ای برخوردار بودند.[1] پیروی از این شیوه در دوره‌های بعد نیز رواج یافت به طوری که در سراسر دوره‌های شعر عربی، این شیوهٔ تقلیدی جای خود را باز کرد و الگوی قصیده‌سرایی بسیاری از شاعران قرار گرفت. اما در کنار این اسلوب تقلیدی گاهگاهی مواردی از ابداع و نوآوری نیز دیده می‌شود که بعضی از آنان مظاهری از نوآوری را در مقدمات و برخی در موضوع اصلی قصیده عرضه داشته‌اند.

یکی از دوره‌های مهم شعر عربی که مظاهری از این‌گونه نوآوری را به ظهور رساند، عصر عباسی است. بعد از آن، در عصر نهضت ادبی نیز شعر عربی با جلوه‌ای تازه از نوآوری روبه‌رو می‌گردد و، سرانجام، در پایان قـرن نوزدهـم میلادی به دنبال تحولات سیاسی و

*عضو هیئت‌علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور، مرکز آباده.

۱. وحدت‌بیت: اصطلاحی است که از سوی ناقدان در برابر وحدت قصیده عنوان شده، و به معنی آن است که هر یک از ابیات قصیده به تنهایی استقلال داشته باشند و معنای آنان به ابیات قبل و بعد وابسته نباشد.

اجتماعی و آشنایی با مکاتب ادبی مغرب زمین، حرکتهای ادبی تازه‌ای در کشور مصر و، به دنبال آن، در جهان عرب شکل می‌گیرد. یکی از این حرکتهای ادبی کل نظام قصیده‌سرایی کلاسیک را موضوع تحول خویش قرار داده و مظهر جدیدی از نوآوری در شکل و معنا و اسلوب را به ظهور رسانده است. این حرکت ادبی نمودار نوینی از قصیده‌سرایی ارائه می‌دهد که چهارچوب نظام شعری مبتنی بر بیت را بر هم زده، معانی و محتوای تازه‌ای مطرح نموده و تغییراتی نیز در شکل قصیده تدارک دیده است. جلوه‌هایی از این نوآوری تحت تأثیر مکتب رمانتیسم فرانسه ابتدا در شعر خلیل مطران ظهور پیدا کرد. بعد از او، شکل تکامل یافتهٔ آن نزد شاعران مکتب دیوان، یعنی عبدالرحمن شکری، ابراهیم عبدالقادر المازنی و عباس محمود العقاد، تحت تأثیر مکتب رمانتیسم انگلستان، پدیدار گردید.

نوآوری و مظاهر آن در شعر عربی

سخن‌گفتن از نوآوری و مظاهر آن در شعر عربی، مستلزم نگاهی است گذرا بر تاریخ و روند قصیده‌سرایی در دوره‌های مختلف شعر عربی از آغاز تا زمان معاصر؛ تا از این طریق، ضمن بررسی سیر تحول قصیده در دوره‌های شکوفایی شعر عربی، با برخی از مظاهر نوآوری از نزدیک آشنا شویم.

آن‌گاه که میراث شعری بر جای مانده از عصر جاهلی را مطالعه می‌کنیم، آشکارا، به این نکته پی می‌بریم که الگویی که در عصر جاهلی و دورهٔ بعد از آن در قصیده‌سرایی رواج داشت، قصیده را مرکب از دو جزء معرفی می‌کرد: مقدمه و موضوع قصیده. در ابتدا، شاعر سرودهٔ خویش را با مقدمه‌ای غزلی آغاز می‌کرد و در آن با ایستادن در مقابل آثار برجای مانده از منزلگاه محبوب خویش که روزی با وجود او پابرجا و آبادان بود، دیدگان خویش را با افشاندن اشکی شستشو داده و همراهان را نیز به گریه و همدردی فرا می‌خواند. پس از آن، به بیان صفات معشوق و وصف مرکب راهوار خود و امور دیگر می‌پرداخت و، سرانجام، موضوع اصلی قصیده را به مدح ممدوح اختصاص می‌داد. شاعر در این مقدمه، و قبل از پرداختن به موضوع اصلی، به بیان موضوعات متعدد می‌پرداخت. موضوعاتی که در بعضی موارد تناسبی با یکدیگر نداشتند. همین امر، یعنی پرداختن به موضوعات مختلف و پریدن از شاخه‌ای به شاخهٔ دیگر، سبب ازهم‌گسیختگی رشتهٔ ارتباط ابیات از یکدیگر می‌شد.

اینکه شاعر جاهلی قصیدهٔ خویش را عرصهٔ انتقال از موضوعی به موضوع دیگر قرار می‌داد، البته بی‌تأثیر از محیط طبیعی و اجتماعی آن روزگار نبود (شوقی ضیف، بی‌تا: ۱٦٤۲).

طبیعت زندگی جاهلی این‌گونه اقتضا می‌کرد که اعراب بدوی برای دست یافتن به آب و چراگاه و وضعیت اقتصادی بهتر، دائماً در حال نقل‌مکان از جایی به جای دیگر باشند. شرایط دشوار زندگی صحرانشینی و بیابانگردی آنان را همیشه آمادهٔ کوچ نگه می‌داشت. بدین‌جهت، شرایط زیست‌محیطی زندگی جاهلی در شعر این دوره انعکاس یافت، تا جایی که موضوع اکثر قصاید این دوره نیز از تأثیرات محیط رنگ پذیرفته است. ابن‌سلام از اولین کسانی است که از تأثیر محیط بر شعر سخن گفته است. او در کتاب *طبقات*، نرمی و لطافت شعر عدی بن زید را از سکونت وی در حیره و زندگی در میان روستانشینان می‌داند و رو به جمود گراییدن قریحهٔ شاعرانه در طائف و مکه را ناشی از کمی جنگ در این مناطق دانسته است؛ زیرا از نظر او شعر در پرتو شعله‌های جنگ بارور می‌گردد (ابن‌سلام، ۱۹۸۸: ۲). بدین‌ترتیب، قصاید جاهلی بیشتر از یک سلسله ابیات پراکنده تشکیل می‌شد که تنها از طریق وزن و قافیه و شکل خارجی به هم پیوند داشت. حتی آن‌گاه که شاعر می‌خواست از غزل به مدح بپردازد یا، به عبارت دیگر، از مقدمه به موضوع اصلی وارد شود،

هماهنگی و تناسب اجزاء قصیده را رعایت نمی‌کرد و به گونه‌ای جزئی، از قصیده و از جزء دیگر جدا و منفصل می‌گردید. در چنین موقعی، آن‌گونه که ابوهلال عسکری قائل است، با به کار گرفتن عباراتی نظیر «دَعْ ذا» و «سَلِّ الهَمَّ عَنْکَ بِکَذا» از معنای اول وارد معنای دیگر می‌شد (عسکری، ۱۹۵۲: ٤٥٢). در این حال، قصیده ویژگی حسن تخلص را نیز از دست می‌داد. در هر حال، اینکه شاعر جاهلی قصیدهٔ خود را با مقدمه‌ای طولانی آغاز می‌کرد، از ویژگیهای شعر جاهلی محسوب می‌شود. این ویژگی همهٔ قصاید دورهٔ جاهلی و بعد از آن را دربر می‌گرفت، به گونه‌ای که اگر به ندرت قصیده‌ای بدون مقدمه‌ای غزلی یا طللی[۲] آغاز می‌شد، و شاعر در آن بدون مقدمه به مدح ممدوح می‌پرداخت، آن قصیده محور بحث ناقدان و راویان قرار می‌گرفت. مانند آنچه ابوالفرج نقل کرده است که مهدی عباسی از مفضل در مورد قصیدهٔ زهیر ابن ابی سلمی در مدح هرم بن سنان پرسید و او آن را بدون مقدمه با بیت زیر آغاز نمود:

دَعْ ذا وَ عَدْ القول فی هَرَمٍ
خَیْرِ الکَهولِ و سیِّدِ الحَضْرِ[۳]

پس مفضل در جواب گفت: تصور من آن است که زهیر درصدد آن بوده است که سخن دیگری قبل از آن ذکر کند اما آن سخن را رها کرده و بالبداهه به مدح هرم پرداخته است. ازاین‌رو، بیت خویش را با عبارت «دع ذا» آغاز نموده است (طه‌حسین، بی‌تا:۹۵).

براین منوال قصاید عصر جاهلی و دورهٔ بعد از آن، یعنی دورهٔ صدر اسلام از مقدمه شروع و به مدح خاتمه می‌یافت، تا اینکه به دورهٔ اول عباسی رسید. شاعران این دوره سبک قصیده‌سرایی عصر جاهلی را الگوی خویش قرار دادند و همان مقدمات و مطالع گذشته در این زمان رواج پیدا کرده و قصاید شاعران با آغاز و پایانی تقلیدی سروده می‌شد. با این تفاوت که در این دوره شاعر، در انتقال از مقدمه به موضوع اصلی و تخلص به مدح به گونه‌ای لطیفتر عمل می‌کرد. او تغزل خود را با بیانی زیبا در وصف محبوب آغاز می‌نمود و ضمن به دست دادن تصویری دل‌انگیز از فراق و هجران او به شیوه‌ای ظریف خود را به ستایش ممدوح متصل می‌ساخت. برای به دست دادن شاهدی از این نوع می‌توان به قصیدهٔ بهتری در ستایش فتح بن خاقان استناد جست. آنجا که می‌گوید:

مثالک من طیف الخیال المعاود
الـمّ بمّـا مـن افقه المتباعـد

در این قصیده بحتری در ابتدا به توصیف خیال محبوب خویش می‌پردازد و آن را با تصویر زیباییهای وی، وصل و هجران و بیان اشتیاق درونی خود به او ادامه داده، سپس به توصیف بهار پرداخته و به طرزی لطیف آن را به مدح ابن‌خاقان آمیخته است.

رباع تـردت بالریاض مجـوده
بکل جدید الماء عذب الموارد
اذا راوحتها مزنـة بکرت لهـا
شابیـب مجتاز علیهـا و قاصـد
کان یدا الفتح بن خاقـان اقبلت
تلیها بتلک البارقـات الرواعـد

(بحتری، بی‌تا: ۳٦)

در همین دوره بود که ناقدان به اهمیت وحدت و به‌هم‌پیوستگی اجزاء قصیده پی بردند و سخن از وحدت قصیده یکی از محورهای اصلی بحثهای آنان را به خود اختصاص داد. ناقدانی از قبیل ابن‌طباطبا، حاتمی و ابن‌رشیق در آثار خود از تناسب اجزاء قصیده و پیوند ابیات با یکدیگر و گریز شایسته از تغزل به مدح سخن به میان آوردند. ابن‌طباطبا در کتاب خود (ص۱)، شاعر را به تألیف و به‌هم‌پیوستگی شعر و هماهنگی اجزاء آن دعوت کرده، حسن مجاورت ابیات و قبح آن را برشمـرده و تنظیـم معانـی قصیده را ناشی از هماهنگی

۲. مقدمهٔ طللی: یعنی مقدمه‌ای که شاعر در آن به ذکر خرابه‌های منزل معشوق و توصیف آنان می‌پردازد.
۳. ابوالفرج اصفهانی بر این عقیده است که ابیات اول تاسوم این قصیده که قبل از این بیت قرار دارند از اضافات حماد راویه است.

میان اجزاء آن دانسته است. از نظر او باید خروج شاعر از جزئی به جزء دیگر به صورتی لطیف انجام گیرد (۱۹۸۸: ۳).

ابن رشید نیز در *العمده*، به نقل از حاتمی، این چنین می‌گوید: «از شرایط تغزل که شاعر سخن خود را بدان آغاز می‌کند، آن است که با سخن ستایش‌آمیز یا عتاب‌آمیز ما بعد خود آمیخته و متصل باشد».

اما این‌گونه اشارات از جانب ناقدان آن زمان به معنای وحدت و پیوستگی اندام‌وار اجزاء قصیده، یعنی آن چیزی که از آن به وحدت عضوی[٤] یاد می‌شود، نبود؛ زیرا ناقدان عرب، همان‌گونه که غنیمی هلال(۱۹۷۳: ۲۱۰) عقیده دارد، هیچ‌گاه در فهم تألیف معانی شعری به وحدت اثر ادبی توجه نداشته‌اند، بلکه نهایت سعی آنان بوده است که بعضی افکار جزئی را بر بعضی دیگر در غالب یک بیت یا دو بیت متجاوز پیوند دهند، و آن را وحدت و پیوستگی اجزاء در عمود شعر نام نهند. بنابراین، منظور آنان از وحدت و به هم‌آمیختگی اجزاء، همان‌گونه که از کلام آنان نیز استنباط می‌شود، تنها خروج نیکو از مقدمه به موضوع اصلی وحسن تخلص از تغزل به مدح بوده است؛ زیرا این ویژگی در قصاید جاهلی کمتر دیده می‌شد (عطوان، ۱۹۸۲: ۳۸٦). به طوری که آنان تخلص نیکو را از ویژگیهای شعر «محدثین»، یعنی شاعران همعصر خود، می‌دانستند. از جمله ابن‌سنان خفاجی در کتاب خود، *سرالفصاحه* به این نکته اشاره می‌کند و می‌گوید: «همانا محدثین در تخلص بسیار زبردست بودند، طوری که تغزل آنان با مدیحه‌سرایی به هم پیوسته و غیرمنقطع بود. اما عربهای متقدم از این شیوه پیروی نمی‌کردند، بلکه بیشتر خروج آنان از تغزل به مدح یا جدا و منقطع بود و یا بر توصیف شتری که سوار بر آن به سوی ممدوح حرکت می‌کردند، اختصاص داشت (خفاجی، ۱۹۵۳: ۳۲۰)». با توجه به این مطالب نمی‌توان با تکیه بر ظاهر عبارات ناقدان این دوره ادعا نمود که قصاید این برهه از شعر عربی از وحدت فنی (عضوی) برخوردار بوده‌اند؛ بلکه تقلید از سبک شعر جاهلی و تکیه بر وحدت بیت همچنان از دید شاعران و ناقدان اسلوب پیشرو به حساب می‌آمد. تا جایی که قدرت‌نمایی شاعر در بعضی مواقع به یک تک‌بیتی سنجیده می‌شد که آن را «بیت القصید» می‌نامیدند و گاه اتصال بیتی را به بیت ماقبل و یا مابعد آن عیب می‌شمردند و آن را «تضمین» می‌خواندند (احمد بدوی، ۱۹۷۹: ۳۱٦). از آنجا که قصاید جاهلی از لحاظ شیوایی و استحکام لفظ و رسایی توصیفات از درجهٔ والایی برخوردار بود، ناقدان این دوره به تقلید و نزدیک‌سازی هر چه بیشتر گویش شعری به سبک جاهلی توصیه می‌کردند و شاعر را بر آن می‌داشتند تا از نظر افکار، معانی، موسیقی شعری، اغراض و صور بیانی از پیشینیان تقلید کند. آن‌گاه مجموعهٔ این تقالید فنی موروثی را «عمود شعر» می‌نامیدند. به قصایدی که با تکیه بر این ویژگیها سروده می‌شد، قصاید عمودی می‌گفتند. از ناقدانی که در نقد به عمود شعر تکیه می‌کرد، الآمدی، صاحب کتاب *الموازنه بین الطائیین* است (خفاجی، همان‌جا). از شاعران عصر عباسی که به معیارهای عمودشعر پایبند بود، بحتری است. به‌طورکلی، معیارهایی را که نظریهٔ عمود شعر به رعایت آنان در قصیده‌سرایی پیشنهاد و توصیه می‌نمود، مرزوقی در شرح شعر ابی‌تمام (۱۹۸۷: ٦٦) این چنین بیان کرده است: «درستی و والایی معنا، جزالت و استحکام لفظ، رسا بودن توصیف، نزدیکی و گویایی تشبیه، پیوستگی و انسجام اجزای قصیده، به‌کارگیری اوزان دل‌انگیز، همچنین همخوانی مستعارمنه با مستعارله و مشارکت لفظ با معنا و هماهنگی آنان با قافیه. و این بابهای هفت‌گانه همان ارکان عمود شعر به حساب می‌آمد». ناقدان نظریهٔ عمود شعر بر این عقیده بودند که شاعر باید در توصیف و یا مدح همواره صفات نیکو و ممتاز را برگزیند (علی‌صبح، ۱۹۸٦: ۵۵). مثلاً آن‌گاه که اسب خود را توصیف می‌کند حتماً باید اسب را نجیب معرفی کند،

٤. وحدت عضوی(فنی ـ ارگانیک) نوعی وحدت حاکم بر قصیده است که پیوند و ارتباط اندام‌وار ابیات قصیده را در سایهٔ تجربه یا تجارب عاطفی متناسب و همگون تضمین می‌نماید.

و زمانی که به توصیف ویژگیهای معشوق خویش می‌پردازد این ویژگیها باید همان صفاتی باشند که شخص عاشق و سرگشته به بیان آنان می‌پردازد.

از این رو، در بسیاری از موارد، توصیف شاعران با واقعیت مطابقت نداشت و اگر شاعری در توصیف اسب یا شتر خود این خصوصیات را از نظر دور می‌داشت، اگر چه وصفی صادقانه و واقعی از مرکوب راه‌پیمای خود ارائه می‌داد، هدف تیرهای انتقاد ناقدان واقع می‌گشت. همین امر سبب می‌شد که وقتی مثلاً کعب زهیر در قصیدهٔ معروف خود، «بانَتْ سُعاد»، بزرگی دم شتر خویش را توصیف کرده، می‌گوید:

تمر مثل عسیب النخل ذا خصل
فی غارز لم تخونه الا حا لیل

(غنیمی هلال،۱۹۷۳: ۱۵۹)

ناقدان بر او ایراد بگیرند که شتر خوب و اصیل آن است که دمی کوتاه داشته باشد.شاید گزاف نباشد اگر بگوییم این امر گاهی شاعران را وامی‌داشت تا اشعاری توصیفی و نغز و عالی، ولی به دور از واقعیت، بسرایند. شاید همین امر سبب می‌شد که بگویند «اعذاب الشعر اکذبه بهترین شعر دروغ‌ترین آن است». در نتیجه به جای بیان و تفسیر و تحلیل عواطف، پای مبالغه و غلوگویی در شعر باز شد. اما بعد از این، به دوره‌ای از عصر عباسی نزدیک می‌شویم که شعر و ادبیات با توجه به مقتضیات زمانی تغییراتی را به خود پذیرفت و پاسخ‌گوی نیازهای جامعهٔ جدید گشت. در این دوره، یعنی اواسط قرن دوم هجری، به سبب گسترش تمدن اسلامی و ارتباط عرب‌ها با فرهنگهای دیگر و آشنایی آنان با تمدن ملل باستانی، از جمله تمدن یونان و فارس، شعر عربی تا اندازه‌ای رنگ مسائل اجتماعی زمان را به خود گرفت و شاعرانی همچون ابونواس بازگشت به طبیعت و فطرت را جایگزین تقلید و پیروی از گذشتگان قرار دادند. او شاعران را دعوت کرد تا به جای پرداختن به وصف آثار دیار محبوب و گریستن بر خرابه‌ها، مطلع قصاید خویش را به وصف باده اختصاص دهند. و بدین‌ترتیب، وصف شراب و میگساری که نسبت به محیط ابونواس پدیده‌ای تازه و آشنا به شمار می‌رفت، جانشین وصف منزلگاهها و آثار خانه‌ها گردید، که نسبت به محیط ابونواس امری نامأنوس به حساب می‌آمد. ابونواس دعوت خود را این چنین بیان نمود :

صفه الطلوع بلاغه القدم
فاجعل صفاتک لابنه الکرم
تصف الطلول علی السماع بها
افذو العیان کانت فی العلم؟
و اذا وصفت الشی متبعا
لم تخل من زلل ومن وهم

(ابونواس،۱۹۶۲: ۹۳۹)

به دنبال او، ابن‌رومی نیز سرآغاز بسیاری از قصاید خویش را به وصف جوانی و پیری اختصاص داد، نغمهٔ غمزده‌ای که آغازگر بسیاری از سروده‌های وی گردید و با روحیه و مزاج و واقعیت زندگی او سازگار بود.

و به همین ترتیب، وقتی شعر عربی دوره‌ای دیگر را پشت‌سرگذاشته وارد قرن چهارم و پنجم می‌شود، باز تحولاتی در شیوهٔ قصیده‌سرایی ایجاد می‌گردد و سبک قصیده‌سرایی به دست شاعرانی چون متنبّی و ابوالعلاء معرّی شکل دیگری به خود می‌گیرد، و آثار حرکتی جدید، که نتیجهٔ طبیعی آمیزش فرهنگهای بیگانه با میراث اصیل عربی به‌شمار می‌رفت، در سروده‌های این دو شاعر به ظهور می‌رسد. مظاهر این تأثیر را می‌توان در آراء و نظریات عمیق متنبّی پیرامون نفس و زندگی، که در قالب پند و حکمت بیان داشته، و همچنین در قصاید ابوالعلاء، که ضمن آنان به تصویر واقعیات حیات

روحی، اخلاقی خود و بیان تجربیاتی پیرامون حقایق و اسرار هستی پرداخته، جستجو نمود. متنبّی مقدمات قصاید خویش را به تصویر ادوار مختلف زندگی خود اختصاص داد، به گونه‌ای که می‌توان ادعا کرد در پهنهٔ تاریخ شعر عربی، شاعری جز متنبّی، که سرآغاز قصاید او ترجمان گویایی از زندگی وی و جزر و مد حوادث آن باشد، نمی‌یابیم.

شکوه‌های دردمند ابوالعلاء که حاکی از عمق بدبینی او از واقعیت زندگی و نیز بیانگر اعتقادات و آراء فلسفی او پیرامون زندگی، و حیات بعد از مرگ است، نیز تا آن زمان بی‌سابقه بود. اینها همه خود مظاهری از نوآوری نزد این شاعران است که شعر را از قید و بند محاکات و تقلید پیشینیان رها می‌ساخت. همین است که ابن‌خلدون در *مقدمه* خویش تعریفی از شعر مبتنی بر چارچوب قصیده‌سرایی گذشتگان ارائه داده است که بر مبنای آن، این دو شاعر بزرگ از زمرهٔ پویندگان طریق شاعریت خارج می‌شوند (ابن‌خلدون، ص ۱۲۱۶). بنابراین، می‌توان گفت که در دورهٔ عباسی، اگرچه شعر عربی از غنا و رونق ویژه‌ای برخوردار گردید و سروده‌های شاعران هم از نظر استحکام لغوی و شیوایی لفظ و هم از نظر مضامین و درون‌مایه به اوج ازهار و شکوفایی رسید، تقلید و تأثیرپذیری از پیشینیان امری اجتناب‌ناپذیر بود.

با پایان یافتن عصر عباسی، شعر عربی وارد دورهٔ رکود فراگیر عصر ترکی گردید. از این دوره تا عصر نهضت ادبی شعرعربی، علاوه بر تقلید، به آفت زخارف بدیعی و بازی‌های لفظی و بی‌مایگی مبتلا گردید، و صنایع لفظی و تفننی حیثیت شعر را به کلی به بازیچه گرفت. تخمیس و تشطیر[۵] و ماده تاریخهای شعری و دیگر صنایع درون تهی با هزاران جلوه و خودنمایی حیات شعری این دوره را در معرض تباهی و سقوطی همه جانبه قرار داد(مکی، ۱۹۸۰: ۱۰۸). تا اینکه سرانجام بارودی، بزرگ سردمدار شعر عربی، ظهور کرد و با فرهنگی غنی و اندوخته‌ای سرشار و گرانبار تحولی نو در نظام قصیده سرایی معاصر ایجاد کرد. بارودی شعر عربی را از سراشیبی سقوط به شکوفایی دوباره بازگرداند و از نظر استحکام لفظ و شیوایی سخن و متانت اسلوب آن را همپای شعر دورهٔ عباسی قرار داد. اگر چه ابتکار او در ردیف‌کاری تقلیدی به حساب می‌آید، از آنجا که مکانت شعر عربی و اصالت و استحکام دیرینهٔ آن را بدان بازگرداند، ارزش کارش در نوع خود فراتر از حرکتی تقلیدی است. از این نظر، او بحق یکی از طلایه‌داران حرکت تجدید و نوآوری در شعر معاصر عربی نامیده شده است. او در مقدمهٔ *دیوان* خویش در اشاره به اسلوب شعرپردازی خود می‌گوید:

تکلمت کالما ضین قبلی بما جـرت
بـه عـاده الانسـان ان یتـکـلمـا
فـلا یعتمـدنـی بـالاساءة غافـل
فـلابـد لابـن الایـک ان یتـرنمـا

(بارودی، بی‌تا: ۱۰/۱)

البته، چنانچه شوقی ضیف معتقد است این نکته را نباید از نظر دورداشت که استفادهٔ شعرای عباسی و بارودی از عناصر قدیمی و بدوی با به‌کارگیری قدما در این مورد تفاوت داشت؛ زیرا شعرای قدیم ذاتاً این عناصر را به کار می‌گرفتند، اما بارودی و شاعران عباسی این عناصر را به عنوان رمزی برای بیان احساسات و عواطف خویش به کار می‌گرفتند (شوقی‌ضیف، ۱۹۶۳: ۱۴۳).

بارودی در طریق قصیده‌سرایی اسلوب خود را تا حدی به شاعران عباسی نزدیک ساخته، و در بعضی موارد به معارضهٔ[۶] آنان رفته است. به عنوان مثال، او در بیت زیر:

علـی طلاب العـز مـن مستقره
ولا ذنب لی ان عارضتنی المقادر

(بارودی، همان: ۸۴/۲)

۵. تشطیر: در عالم بدیع، آن است که شاعر بیتی از شاعر دیگر به دو قسمت تقسیم کند، سپس هر قسمتی را به عنوان مصرعی در ابیات خود به کار برد.
۶. معارضه (pastiche) در شعر به این معناست که شاعر قصیدهٔ خویش را در وزن و قافیه بر منوال قصیدهٔ شاعر دیگری بسراید. این کار یا در مقام تأیید قصیدهٔ شاعر معارضه شونده است و یا در مقام انکار معانی و مضامین آن.

به معارضهٔ ابوفراس رفته آنجا که به همین مضمون می‌گوید :

علـی طـلاب العـز مـن مستقـره
ولا ذنب لی ان حاربتـنی المطالـب

(ابوفراس‌حمدانی، ۱۹۸۷: ۴۳)

بارودی در بسیاری از موارد نیز به معارضهٔ شعرای عصر جاهلی رفته که از آن جمله است معارضهٔ با دالیه نابغه ذبیانی و *معلقه* عنتره.

بارودی نه تنها از نظر کلمات و الفاظ و اسلوب شعری سروده‌هایش را با سروده‌های فحول شعرای عباسی آمیخته است، بلکه از حیث معنا و صور شعری نیز وامدار شعرای عباسی است؛ به گونه‌ای که هر کدام از اغراض شعر او را، مانند فخر، غزل، وصف طبیعت، وصف شراب و یا شکایت از روزگار را در *دیوان* او مورد مطالعه قرار می‌دهیم، به این نتیجه می‌رسیم که گویی همان معانی و صور قدیم دوباره از نو تکرار شده‌اند.

بعد از بارودی و نهضت ادبی او، یعنی از اواخر قرن نوزدهم میلادی و از زمانی که ارتباط جهان عرب با دنیای غرب به طور گسترده آغاز شد، زمینهٔ تجدید و نوآوری در شعر عربی باز هم در مملکت مصر فراهم گشت. البته در بعضی از کشورهای عربی دیگر نیز حرکتهایی در این راستا انجام گرفت، اما زمینهٔ ظهور و رشد و شکوفایی این حرکت در مصر با دیگر کشورها قابل مقایسه نبود. این به دلیل آن بود که در این کشور پادشاهان و سردمداران در برهه‌ای از زمان با کشورهای اروپایی ارتباط برقرار ساختند و دروازه‌های کشور خویش را به روی دیگر کشورهای اروپایی گشودند و از نظر سیاسی، نظامی و فرهنگی با آنان رابطه برقرار کردند. از طرف دیگر نیز همین کشور مدتی به اشغال بیگانگان انگلیسی درآمد و، بدین‌ترتیب، کانون حوادث عظیم سیاسی گشت و به دنبال آن، حرکتهای سیاسی و اجتماعی بزرگ دیگر در این کشور شکل گرفت، و همین حرکتها زمینه را برای حرکت و تحولی نو در ادبیات نیز فراهم نمود.

بر این اساس، مصطفی کامل به حرکت سیاسی و جنبش میهنی در برابر استعمار اروپایی دست زد. قاسم امین تلاش خود را در راه‌اندازی جنبش آزادی زن به کار بست. از جهت دینی نیز محمد عبده تلاش کرد تا دین را به گونه‌ای تفسیر کند که با مقتضیات زندگی جدید هماهنگ و همسو باشد و، بالأخره، از نظر ادبی نیز شاعری همچون خلیل مطران و بعدها، به پیروی از او، شاعران مکتب دیوان، یعنی عبدالرحمن‌شکری، ابراهیم‌عبدالقادر المازنی و عباس‌محمود العقاد، پرچم نوآوری شعر عربی را برافراشتند. شایان ذکر است که حرکت نوآوری این شاعران در اثر مطالعهٔ آثار ادبی شعرای فرانسه و انگلیس و آمیختن با فرهنگ غرب بود. خلیل مطران به دنبال مطالعهٔ آثار شعرای رمانتیک فرانسه سخت تحت تأثیر اسلوب قصیده‌سرایی شاعران این مکتب قرار گرفت و برای اولین بار به سرودن نوعی شعر غنایی با گرایش موضوعی پرداخت؛ شعری که برخاسته از عواطف و انفعالات درونی شاعر و بیانگر مشاعر و احساسات او در قبال طبیعت بود. یعنی همان احساساتی که رمانتیکهای اروپا در برابر طبیعت داشتند. در نتیجه، چنین شعری که انعکاس روحیات، خلجانات نفسانی و عواطف شاعر بود، از وحدت و پیوستگی اجزا و انسجام ابیات برخوردار بود و بافت و ساختار آن با قصاید شعرای کلاسیک معاصر تفاوت داشت؛ زیرا تا آن زمان مفهوم قصیده عموماً این بود که زنجیره‌ای است از ابیات که پیوندی واهی با یکدیگر دارند. بنابراین، هنوز قرن نوزدهم به پایان نرسیده بود که نوع تازه‌ای از شعر به ظهور پیوست، شعری که با نوع سابق خود از لحاظ شکل و مضمون و از لحاظ اسلوب تعارضاتی داشت. مطران در مقدمهٔ *دیوان* خود (۱۹۷۵: ۱۰/۱) به مذهب جدید شعری خویش اشاره کرده و مفاهیم جدیدی را مطرح ساخته که می‌توان آن مفاهیم

را در دو نکته خلاصه کرد: وحدت شکل شعری؛ تقدم معنا و مضمون بر واژه‌ها و شکل. سرانجام، در بررسی سیر حرکت تجدید و نوآوری در مصر به شاعران مکتب دیوان می‌رسیم. این شاعران که آراء و دیدگاههای نقدی آنان حاصل مطالعهٔ آثار ادبی و دیوانهای شاعران رمانتیک انگلستان، به ویژه کتاب *الذخیرة الذهبیه* [۷] بود، با الهام از شاعران این مکتب، مانند هازلیت و کالریج، به نوعی شعر وجدانی روی آوردند که نمونهٔ آن، پیش از آنان، در آثار خلیل مطران و شاعران مهجر به چشم می‌خورد. اشعاری درون‌گرایانه که حاکی از عواطف و احساسات گوینده و بیانگر انفعالات درونی او در قبال طبیعت بود که از ورای نظام درهم‌بافته و ساختار منسجم ابیات آن، شخصیت شاعر به وضوح جلوه‌گری می‌کرد. آنان بر این عقیده بودند که شعر باید حاصل تجربهٔ مستقیم شاعر باشد نه دستاورد تقلیدی مبتذل؛ زیرا تقلید سبب می‌شد که سراینده از زبان احساسات و عواطف شخصی خویش سخن نگوید و اثری از شخصیت وی در شعر دیده نشود. در نتیجه، قصیده ویژگی وحدت ساختاری و به هم‌پیوستگی ابیات را از دست بدهد. از این رو، یکی از اهداف مهم این شاعران دعوت به رعایت وحدت فنی در نظام قصیده‌سرایی معاصر بود، وحدتی ساختاری و اندام وار به گونه‌ای که ابیات قصیده هر یک در هیکل کلی قصیده دارای نوعی ارتباط و پیوند ناگسستنی با دیگر ابیات باشد. این وحدت، که از آن به عنوان «وحدت عضوی» یاد می‌کردند، همچون زنجیره‌ای در قالب یک حرکت درونی پیوسته، ابتدا و انتهای قصیده را به هم متصل می‌ساخت. شاعرانِ دیوان روح و حیات قصیده را در گرو همین وحدت فنی حاکم بر آن می‌دانستند. جزئیات این تئوری را، که به درهم شکستن نظام قصیده‌سرایی مبتنی بر بیت رهنمون می‌شد، اولین بار شاعران مکتب دیوان مطرح کردند(مقالح، ۱۹۸۳:). اگر چه خلیل مطران قبل از اینان در مقدمهٔ *دیوان* خویش از آن یاد کرده بود. آنچه نوآوری شاعران دیوان را از نوآوری خلیل مطران متمایز می‌سازد، آن است که اولاً خلیل مطران با پرداختن به شعر وجدانی گرایش موضوعی آن را در شعر خویش پروراند و در این زمینه به خلق قصاید داستانی بلند و کم‌نظیری نائل آمد؛ دوم اینکه خلیل مطران در نوآوری خویش بر اصول متعارف قصیده پیشینیان پای‌بند و هیچ‌گاه از حدود شکل خارجی و نظام قافیهٔ شعر عربی سربرنتافت.

شاعران این مکتب، به ویژه عقاد، بر این عقیده بودند که آزادی در حوزهٔ کار هنری امری ضروری است و چیزی نباید شاعر را در رسیدن به اغراض خود محدود سازد. از این رو، محدود شدن شاعر در قید و بند قافیه را در مواردی مانع رسیدن او به اهداف خویش در قصیده می‌دانستند. در پی این عقیده در دیوان‌های خویش گاهی به نوعی شعر به نام مرسل[۸] (آزاد) و شعر مزدوج روی آورده‌اند که چارچوب نظام قافیه را در هم شکسته، آزادی بیشتری در اختیار شاعر قرار می‌دهد.

شاعران مکتب دیوان می‌دیدند که برخی از شاعران معاصر آنان هنوز در قصیده‌سرایی پیرو اسلوب گذشتگان‌اند، و شاعری همچون احمد شوقی با پیوستن به دربار پادشاهان خدیوی مصر و به خدمت دربار گرفتن شعر خویش، رفته‌رفته تا حیثیت و رسالت انسانی و کرامت والای شعر و ادبیات را در معرض تهدیدی آشکار قرار می‌داد(عطوی، ۱۹۷۸: ۱۶). به‌همین‌سبب با گرایش جدید خود فریاد توفندهٔ خویش را در قبال نظام قصیده‌سرایی کلاسیک و تقلیدی سردادند و در پی آن بودند تا حیثیت و کرامت والای شعر را بدان باز گردانند، به گونه‌ای که موهبت ذاتی شعر به مدح فرمانروایان و مناسبتهای بی ارزش عام کشیده و به دیدهٔ نوعی کالای بی‌ارزش با آن برخورد نشود.

---

۷. (الکنزالذهبی)، گلچینی از بهترین سروده‌های شاعران رمانتیک انگلستان از زمان شکسپیر تا اواخر قرن نوزدهم.

۸. شعر مرسل «آزاد» شعری که موزون ولی بدون قافیه است.

شایان ذکر است که اگرچه شاعران این مکتب به شدت تحت تأثیر ایحائات و الهامات غربی بودند، این به معنای تقلید محض از شاعران رمانتیک اروپا نیست؛ بلکه، همچنان که عقاد اشاره می‌کند، جریان همخوانی و همسویی و گرایش عصر بود (کتانی، ۱۹۷۲: ۵/۱). کمااینکه مخالفت آنان با تقلید نیز به معنای کناره‌گیری و رهاکردن نمونه‌های اصیل شعر قدیم نبود، بلکه آنان از شعر قدیم نیز الهام می‌گرفتند. حقیقت آن است که این شعرا ارتباط خود را با روائع شعر عربی قدیم، مانند آثار ابن رومی، متنبّی، شریف رضی و ابوالعلاء، قطع نکردند، همان‌گونه که شفیعی‌کدکنی (ص٥٤) نیز اظهار کرده است: «با اینکه گامهای بلندی در راه ساده کردن زبان شعر برداشتند، باز هم کلمات و موسیقی شعر ایشان، روح و سایهٔ لغوی آن، ما را به یاد شاعران عصر عباسی می‌اندازد».

آراء و نظریاتی که این مکتب در باب نوآوری و ترک تقلید، شکل فنی قصیده، و شعر آزاد و مزدوج[۹] از خود ارائه دادند، زمینه را برای ظهور مدرسهٔ دیگری به نام مدرسهٔ آپلو فراهم کرد که می‌توان آن را مولود و پروردهٔ مکتب دیوان به شمار آورد.

دو تن از شاعران این مکتب، یعنی مازنی و عقاد، با نوشتن کتاب نقدی به نام *الدیوان فی النقد و الادب*، هر یک نظرات و حملات نقدی خویش را نسبت به بعضی از شاعران و نویسندگان معاصر اعلام کردند که از این دو نفر، عقاد نقد احمد شوقی را بر عهده گرفت.

آنان همچنان بسیاری از معیارها و ارزشهای مکتب نقدی خویش را در آن کتاب ارائه و بیان نمودند و بدین ترتیب، با ترویج تعالیم مکتب رمانتیسم افق تازه‌ای فراروی شعر معاصر عربی گشودند.

نتیجه‌گیری

۱. نظام قصیده‌سرایی تقلیدی در تمامی دوره‌های مختلف شعر عربی وجود داشته است و این تقلید هم حیطهٔ لفظ و معنا و هم جانب اسلوب را در برداشته است.

۲. شیوهٔ قصیده‌سرایی در عصر جاهلی بر محور وحدت بیت مبتنی بوده است و این ویژگی اثر خود را بر آثار شاعران همهٔ دوره‌های شعر عربی حفظ کرده است. به ندرت اثری از وحدت فنی(عضوی) در سروده‌های شاعران این دوره‌ها به چشم می‌خورد.

۳. تئوری در وحدت فنی (عضوی) به عنوان یکی از مقومات ساختار قصیده را شاعران مکتب دیوان در مصر مطرح و اصول و معیارهای آن را تبیین کردند.

منابع

ابن خلدون، عبدالرحمن، *مقدمه*، ج۲، ترجمهٔ محمد پروین گنابادی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران؛

ابن رشیق قیروانی، ابوعلی حسن(۱۹۸۸)، *العمده فی محاسن الشعر و آدابه*، دار المعرفه، بیروت؛

ابن سلام جمحی، محمد(۱۹۸۸)، *طبقات الشعرا*، دارالکتب العلمیه، بیروت؛

ابن طباطبا علوی، محمد، *عیار الشعر*، تحقیق عباس عبدالساتر، دارالکتب العلمیه، بیروت؛

ابوالفرج اصفهانی (۱۹۸٦)، *اغانی*، دارالفکر، بیروت؛

ابوفراس حمدانی (۱۹۸۷)، *دیوان*، تحقیق محمد تونجی، انتشارات رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران، دمشق؛

ابونواس، حسن بن هانی (۱۹٦۲)، *دیوان*، دار بیروت ـ دار صادر، بیروت؛

احمد بدوی، احمد (۱۹۷۹)، *اسس النقد الادبی*، دارالنهضه مصر، قاهره؛

بارودی، محمد سامی، *دیوان*، تحقیق علی جارم ـ محمد شفیق معروف؛

بحتری، ابوعباده ولید بن عبید، *دیوان* ، دار صعب، بیروت؛

بدیع یعقوب، امیل و دیگران (۱۹۸۷)، *قاموس المصطلحات اللغویه*، دارالعلم للملایین، بیروت؛

خفاجی، محمد عبدالمنعم، *عباس محمود العقاد بین الصحافه والادب*، مکتبه الانجلو المصریه، قاهره؛

خفاجی،ابن سنان عبدالله بن سعید(۱۹۵۳)، *سر الفصاحه*، انتشارات محمد علی صبیح و فرزندان، مصر؛

شفیعی کدکنی، محمد رضا، *شعر معاصر عرب*، انتشارات توس، تهران؛

۹. شعر مزدوج گونه‌ای از شعر که در آن قافیه در هر دو بیت تغییر می‌یابد.

ضیف ، شوقی (بی‌تا)، *فی النقد الادبی*، دارالمعارف بمصر، قاهره؛
ـــــــ (۱۹۶۳)، *البارودی رائد الشعر الحدیث*، دارالمعارف بمصر، قاهره؛
طه حسین، *حدیث الاربعاء*، دارالمعارف مصر، قاهره؛
عسکری، ابو هلال حسن بن عبدالله (۱۹۵۲)، *الصناعتین*، تحقیق محمد علی بجاوی- محمد ابوالفضل ابراهیم، داراحیاء الکتب العربیه؛
عطوان، حسین (۱۹۸۲)، *مقدمة القصیده العربیه*، دار الجلیل، بیروت؛
عطوی، فوزی خلیل (۱۹۷۸)، *احمد شوقی امیر الشعرا*، دارصعب، بیروت؛
علی صبح، علی(۱۹۸۶)، *عمود الشعرا العربی فی موازنه الامدی*، مکتبه الکلیات الازهریه، مصر؛
غنیمی هلال، محمد(۱۹۷۳)، *نقد الادبی الحدیث*، دارالثقافه، بیروت؛
کتانی، محمد (۱۹۷۲)، *الصراع بین القدیم و الجدید*، دارالثقافه، بیروت؛
کعب بن زهیر(۱۹۵۰)، *دیوان*، دارالکتب المصریه، قاهره؛
مرزوقی، ابوعلی‌احمدبن‌حسن(۱۹۸۷)، *شرح مشکل ابیات ابی تمام المفرده*، تحقیق خلف رشید نعمان، مکتب النهضه العربیه، بیروت؛
مطران، خلیل(۱۹۷۵)، *دیوان*، دار مارون عبود، بیروت؛
مقالح، عبد العزیز(۱۹۸۳)، *من البیت القصیده*، منشورات دارالادب، بیروت؛
مکی، طاهر احمد(۱۹۸۰)، *الشعر العربی المعاصر روائعه و مدخل لقراءته*، دارالمعارف مصر، قاهره؛
نابغه ذبیانی(۱۹۸۰)، *دیوان*، تحقیق فوزی عطوی، دار صعب، بیروت. ■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی