بررسی ساختار موسیقایی شعر سپید عربی

دکتر غلامعباس رضایی هفتادُر[1]

دانشیار دانشگاه تهران

دکتر جواد گرجامی

استادیار دانشگاه محقق اردبیلی

(از ص ۲۹تا ص۵۰)

تاریخ دریافت مقاله۱۳۸۹/۱۰/۰٤، پذیرش ۱۳۹۰/۰۷/۱۵

چکیده:

پیدایش شعر سپید در عصر حاضر نقطهٔ عطفی در تاریخ زبان و ادبیات عربی بشمار می‌رود. با تولد این پدیدهٔ نوین شعری مفهوم کلی شعر و به‌ویژه موسیقی شعری دگرگون شد. بدین‌ترتیب در راستای فرآیند مذکور ساختار موسیقایی شعر معاصر عربی از بافت سنتی و کهن خود خارج شد و معماری کاملاً متفاوتی پیدا کرد. معماری مذکور که در شکل‌گیری آن علاوه بر شاخص‌های کمّی، شاخص‌های کیفی نیز به کار گرفته شده بود، بیشتر در فضای درونی شعر تحقق می‌یافت. امری که به نوبهٔ خود کارکرد موسیقایی شعر معاصر عربی را نیز تحت‌الشعاع خود قرار داد. از این رو موسیقی شعری نه تنها یک پدیدهٔ صرف‌آوایی (phonetical henomenon) بلکه یک عنصر فراگیر و همه‌جانبه‌ای بود که در سایهٔ آن روابط گفتمانی و دیالکتیکی (Discursive & Dialectical relations) بین کنش‌های فکری و عاطفی و ساختهای زبانی متن شعری ایجاد شده بود. امری که در نهایت گواهی بر غنا و ژرفای موسیقایی در شعر سپید بود.

واژه‌های کلیدی: شعر سپید عربی، ساختار موسیقایی، ایقاع، دگرگونی.

---

۱. نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسؤول:ghrezaee@ut.ac.ir

مقدمه

شناسهٔ موسیقایی شعر کلاسیک عربی در قالب سامانه‌ای به نام «عروض شعری» تحقق یافته بود. سامانهٔ مذکور از همنشینی و کنارهم قرار گرفتن عناصری که موسوم به تفعیله‌های عروضی بود، شکل می‌گرفت. عناصر یادشده که گویای کمیّت زمانی حاکم بر واژگانهای شعری بود، در دو ساخت جداگانه به نام بحرهای عروضی و قافیهٔ شعری که در نمای بیرونی متن شعری ترسیم شده بود، نمود پیدا می‌کرد. از این‌رو می‌توان گفت که شعر کلاسیک عربی از موسیقی بیرونی با شاخص‌های کمّی برخوردار بود. پیدایش شعر نو عربی هرچند توانست نگرش سنّتی به موسیقی شعر عربی را دگرگون ساخته و تا حدودی معادلات حاکم بر مؤلفه‌های موسیقایی را برهم زند، ولی با وجود این هرگز نتوانست خود را از چهارچوب موسیقی عروضی برهاند. سال ۱۹۵۷ میلادی را می‌توان سرآغاز انقلابی عظیم در تاریخ موسیقی شعر عربی به شمار آورد. سالی که در آن پدیده‌ای شعری موسوم به «شعرسپید» با انتشار نشریه‌ای توسط انجمن ادبی «مجلةالشعر» وارد عرصهٔ زبان و ادبیات عربی شد. انجمنی که بنا به گفتهٔ یوسف جابر در کتاب «*قضایا الابداع فی قصیدةالنثر*» نهادینه کردن قصیدةالنثر و ساختار موسیقایی آن را در راستای کلّیت بخشیدن به بوطیقای شعر معاصر عربی سرلوحهٔ تمامی فعالیّتهای ادبی خود قرار داده بود (جابر،ص ٤٧). امّا حقیقت امر آن است که پیدایش این گونهٔ نوین شعری همواره با اقبال همگانی از سوی انجمن‌ها و گروههای مختلف ادبی همراه نبود و پیوسته موجی از مخالفتها و موضعگیریهای شدیدی را دربر داشت. عمدهٔ این مخالفتها نیز به ابهام و شبههٔ موجود در ماهیّت شعر سپید و به‌ویژه شناسهٔ موسیقایی آن برمی‌گشت. در این میان بسیاری از منتقدین و صاحبنظرانی که موسیقی شعری را هم‌پایه و همسنگ عروض خلیلی می‌دانستند، آن را به دلیل نبود وزن و قافیهٔ شعری مرز و حدّ فاصل میان شعر و نثر به شمار می‌آوردند. تعریفی که «مجدی وهبة» در کتاب *معجم مصطلحات الادب* بیان می‌دارد، نمونهٔ بارز این امر است. وی در بیان ماهیت شعر سپید عربی می‌گوید: «آن عبارت است از گونهٔ خاصی از کلام که در مرز میان شعر و نثر قرار دارد. تفاوت پدیدهٔ مذکور با نثر از این‌روست که دارای نغمه‌های خاصّ موسیقایی بوده و جملاتی با ماهیّت شعری در آن

به کار رفته است. تفاوتش با شعر نیز به دلیل نبود وزن و قافیهٔ شعری در آن است» (وهبة، ص ٤٤٤). در مقابل برخی منتقدان نواندیش که موسیقی عروضی را پاسخگوی حقیقی کنش‌های روحی و عاطفی متن شعری نمی‌دانستند، شعر سپید و ساختار موسیقایی آن را جایگزین مناسبی برای موسیقی قدیمی شعر عربی به شمار می‌آوردند. بنابر باور این عدّه، ادبیّات موسیقایی نوینی که در درون شعر سپید شکل گرفته بود، انقلابی بود در برابر ساختار فرسودهٔ شعر کلاسیک عربی و حرکتی در راستای درهم شکستن تقدّسی که طرفداران موسیقی کلاسیک شعری بدان بخشیده بودند. دکتر محمد کامل‌الخطیب در این باره می‌گوید: «فرآیندی که با تولد شعر سپید شکل گرفته و به دگرگونی ساختهای موسیقایی شعر عربی انجامید، موج عظیمی از عقلانیّت حاکم بر معماری نوین موسیقایی را در پی داشت.» (الخطیب، ص ۲۷۲) با وجود تمامی این اختلاف نظرها و دیدگاهها «شعرسپید» توانست خود را به‌عنوان یک متن شعری مدرن به عرصهٔ شعر معاصر عربی معرفی کرده و ادبیات موسیقایی نوینی را وارد گفتمان کلّی شعر کند. ادبیاتی که در آن مفاهیمی همچون: موسیقی عروضی و وزن شعری رخت بربسته و واژگان کاملاً جدید و متفاوتی شکل گرفتند. مفهوم ایقاع (Rhythm) یکی از مهمترین و پربسامدترین مفاهیمی است که ساختار موسیقایی شعر سپید عربی را تحت‌الشعاع خود قرار داده است. پدیدهٔ مذکور همزمان با تولد گونه‌های نوین شعری همچون: شعر نو[1]، شعر سپید[2] و شعر منثور[3] وارد عرصهٔ موسیقی نوین شعر عربی شد. گونه‌های شعری مذکور که با محوریّت سامانهٔ منظم ایقاعی(Rhythmic system) شکل گرفته بودند، گفتمان ایقاعی را تنها گفتمان موسیقایی شعر مدرن عربی قرار دادند. البته باید یادآور شد که ساختار ایقاعی یادشده یک مفهوم کلّی بوده که در شکل‌گیری آن واحدهای کوچک ایقاعی به کار گرفته می‌شوند. این واحدها در متن شعری شعر سپید و بافت موسیقایی آن اغلب در قالب ساختهایی

1.Free Verse
2.Prose poetry
3.Prose Poem

با شاخص‌هایی کیفی نمود پیدا می‌کند. امری که به نوبهٔ خود گویای فرآیند درونی‌سازی موسیقی شعری در معماری کلی شعرسپید می‌باشد. تبیین موارد یادشده در بخشهای بعدی پژوهش خواهد آمد.

ساختار موسیقایی شعرسپید

تولّد شعر سپید در ادبیات معاصر عربی بسیاری از قوانین و هنجارهای حاکم بر شعر عربی را دگرگون ساخت. درپی دگرگونیهای صورت‌گرفته در ماهیّت کلی شعر، شناسهٔ موسیقایی آن نیز تغییر یافته و معماری نوینی پیدا کرد. در تبیین معماری موسیقایی شعر سپید که اغلب با محوریّت شاخص‌های کیفی شکل گرفته بود، نگرش همه‌جانبه‌ای به ساختهای مختلف شعری شده بود. از این‌رو در راستای این نگرش همه‌جانبه، گفتمان دوسویه و دیالکتیکی[1] بین کنش‌های فکری و عاطفی متن شعری و ساختهای موسیقایی آن بوجود آمده بود. همانطورکه در مباحث پیشین نیز عنوان شد ساختار موسیقایی شعر سپید در قالب سامانه‌ای منسجم به نام «ایقاع شعری» نمود پیدا می‌کرد. سامانهٔ یادشده که در دو بافت درونی و بیرونی متن شعری تحقق می‌یافت، دارای گونه‌های مختلفی بود که به تشریح آن خواهیم پرداخت:

۱. ایقاع درونی

یکی از مشخصه‌های برجسته‌ای که در متنهای مدرن شعری همچون شعر سپید دیده می‌شود، حضور گونه‌های خاصّ موسیقایی در ساختهای مختلف آن است. چهارچوب فکری قصیده که جولانگاه تجربه‌های روحی و عاطفی شعری است، می‌تواند جایگاه مناسبی برای آفرینش ایقاع درونی باشد؛ با این توضیح که بخش فرازبانی و متافیزیک متن شعری فضای گسترده‌ای است که در آن گونه‌های بی‌شماری از معانی و مفاهیم شعری در سایهٔ روابط دوسویه و تنگاتنگ با یکدیگر به آفرینش کلیّت موسیقایی قصیده کمک می‌کند. البته شایان ذکر است که روابط یادشده صرفاً در حوزهٔ گروههای معنایی همگون محدود نبوده بلکه می‌تواند

1 Dialectical relation

از این حدود فراتر رفته و گروههای معنایی ناهمگون را نیز دربر بگیرد. از این‌رو شاهد هستیم که دکتر جابر یوسف حامد در کتاب *قضایاالابداع فی‌قصیدةالنثر* ایقاع درونی را به نوبهٔ خود به دو نوع: ۱- ایقاع درونی مترادف ۲- ایقاع درونی متمایز تقسیم می‌کند. (جابر، ص ۲۸۷)

۲-۱ ایقاع درونی مترادف (

آن عبارت است از حرکت متناوب و منظّم گروههای همسوی معنایی که در مسیر واحدی حرکت می‌کنند؛ بطوری که روابط حاکم بر آنها روابط مبتنی بر همنشینی ساختهای همگون درون‌متنی می‌باشد. این مهمّ در نهایت بافت (هارمونی) معنایی یکسانی را در معماری کلی قصیده ایجاد می‌کند. امری که به دنبال آن صدای واحدی از درون متن شعری برمی‌آید. صدایی که بنا به گفتهٔ جابر یوسف حامد می‌تواند ندای درونی شاعر و پژواک تجربهٔ شعری وی باشد (همان، ص ۲۸۷). البته باتوجه به آنچه عنوان شد باید یادآوری کرد که حرکت ایقاع درونی مترادف در فضای فکری قصیده با توجه به دورنمایی که شاعر مدّنظر خود قرار داده است، می‌تواند با بار معنایی مثبت و یا منفی همراه باشد. قصیدهٔ «أغنیة لباب توما» محمد ماالماغوط که از مجموعهٔ شعری وی با عنوان «حزنٌ فی‌ضوءالقمر» انتخاب شده است، نمونهٔ بارز این امر است:

أشتهی أن أکون صفصافة خضراء قرب الکنیسة
أو صلیباً من الذهب علی صدر عذراء
تقلی السمک لحبیبها العائد من المقهی
و فی‌عینیها الجمیلتین
ترفرف حمامتان من بنفسج
أشتهی أن أقبّل طفلاً صغیراً فی باب توما[۱]

۱. نام یکی از محلّه‌های قدیمی سوریه که دارای معماری زیبا و منحصربفرد بوده و در متون شعری معاصر بسیار از آن یاد می‌شود.

و من شفتیه الوردتین،
تنبعث رائحة الثدی الذی أرضعه
فأنا مازلت وحیداً و قاسیّاً
أنا غریب یا أمی (الماغوظ، *مختارات من شعره*، ص ١٩)

قصیدهٔ «أغنیة باب توما» از معدود قصایدی است که در آن محمد ماغوط با نگرش مثبت به زندگانی و مؤلفه‌های حیات‌بخش آن به دنبال ترسیم فضایی روشن از زندگی به همراه تصاویر حیات‌بخش می‌باشد. وی برای رسیدن به این مهم از واژه‌هایی بهره جسته است که هریک به نوبهٔ خود دارای کارکردهایی مثبت با بار عاطفی بالا می‌باشند. واژه‌هایی که به دنبال همنشینی با یکدیگر و آفرینش تصویری رمانتیک از زندگی به ایقاع مترادف مثبت انجامیده است. عبارتهایی همچون: الصفصافة الخضراء قرب الکنیسة، العذراء التی تقلی السمک لحبیبها العائد، فی‌عینیها حمامتان من بنفسج و... عناصری هستند که در این راستا تصاویر زیبا و روح‌بخشی را به خواننده القاء می‌کنند.

٢-٢ ایقاع درونی متمایز (→ ←)

اگر در ایقاع مترادف با ایقاع برخاسته از معانی و مفاهیم همگونِ بهم پیوسته (→ →) سروکار داشتیم، در ایقاع متمایز با نظام ایقاعی خاصّی روبرو هستیم که از رابطهٔ ناهمگون و متضاد (→ ←) معنایی موجود در ساختهای واژگانی برخاسته و به نوبهٔ خود تقابل موسیقایی قابل توجهی را در فضای ایقاع درونی قصیده ایجاد می‌کند. نمونهٔ بارز این نوع ایقاع را می‌توان در قصیده‌ای از محمد ماغوط با عنوان «الظل و الهجیر» مشاهده کرد که از مجموعهٔ «الفرح لیس منتهی» برگرفته شده است:

نزرع فی الهجیر و یأکلون فی‌الظّل
أسنانهم بیضاء کالأرز
و أسنانا موحشةٌ کالغابات

صدورهم ناعمةٌ کالحریر
و صدورنا غبراء کساحات الإعدام
ومع ذلک فنحن ملوک العالم:
بیوتهم مغمورة بأوراق المصنّفات
و بیوتنا مغمورة بأوراق الخریف
فی‌جیوبهم عناوین الرعد و الأنهار
هم یملکون النوافذ
و نحن نملک الریاح
هم یملکون السفن
و نحن نملک الأمواج
هم یملکون الأوسمة
و نحن نملک الوحل
هم یملکون الأسوار و الشرفات
ونحن نملک الحبال الخناج
والآن،

هیّا لننام علی الأرصفة یا حبیبتی (الماغوظ، مختارات من شعره، صص۱۸۳ و ۱۸۴)

با اندکی تأمل در متن شعری یادشده شاهد حضور دو موج فکری مختلف در شعر می‌شویم که در نهایت به شکل‌گیری ایقاع دوگانه‌ای در فضای موسیقایی شعر می‌انجامد. فضایی که در آن هرنوع موج فکری گونهٔ ایقاعی خاصّی را می‌طلبد. در موج اوّل که معرّف زندگی شاعر و طبقهٔ محروم و رنج‌کشیدهٔ جامعه می‌باشد با گروههای واژگانی همچون: نزرع فی‌الهجیر- أسناننا موحشةٌ کالغابات - صدورنا غبراء کساحات الإعدام و... روبرو هستیم. تصویر اول که گواهی بر حقانیت و مظلومیّت انسانهای آزاده و بزرگ‌منش می‌باشد، بار معنایی مثبتی را به فضای کلّی قصیده انتقال می‌دهد. در مقابل با موج دومی روبه‌رو هستیم که گویای ظلم و ستم ثروتمندان و چپاولگران بر زیردستان خود هستند. حقیقت یادشده که دارای بار

معنایی منفی و ضدارزشی است، از درون گروههای واژگانی همچون: یأکلون فی الظّل أسنانهم بیضاء کالأرز صدورهم ناعمة کالحریر و... برمی‌خیزد. در سایهٔ تقابل و دوگانگی موجود میان دو موج معنایی متفاوت که فضای فکری قصیده را به چالش کشیده است، ایقاع درونی متمایز به وقوع می‌پیوندد.

البته قابل ذکر است که در راستای تحقق فرآیند مذکور (شکل‌گیری ایقاع درونی متمایز) و به دنبال انتقال از یک گونهٔ فکری به گونهٔ دیگر نوساناتی در امواج ایقاعی برخاسته از فضای کلی متن شعری ایجاد می‌شود. دکتر یوسف حامد جابر در کتاب *قضایاالإبداع فی‌قصیدةالنثر* از پدیدهٔ مذکور که یکی از مؤلفه‌های جدایی‌ناپذیر ایقاع درونی متمایز می‌باشد، با عنوان «*الفجوةالدلالیّة*» یا «مسافت معنایی» قصیده یاد می‌کند. (جابر، ص ۹۷).

در پایان باتوجه به آنچه گفته شد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که ایقاع درونی با دوگونهٔ متفاوت خود درواقع همان ایقاع معنایی است که وامدار فکرشاعر و تجربهٔ شعری وی بوده و در فضای متافیزیکی قصیده به حرکت در می‌آید.

۲.ایقاع بیرونی

ایقاع بیرونی ایقاعی است که در ساختهای بیرونی قصیده شکل گرفته و بخش عمده‌ای از فضای فیزیکی متن شعری را دربرمی‌گیرد. از این‌رو می‌تواند از کارکرد موسیقایی بالایی نسبت به نمونهٔ قبلی خود برخوردار باشد. در تبیین ایقاع بیرونی از شاخص‌های کمّی و کیفی فراوانی که در بافتهای مختلف زبان شعری نمود پیدا می‌کنند، بهره گرفته می‌شود. در این بخش از پژوهش حاضر به نقش و جایگاه هریک از شاخصهای یادشده و کارکرد موسیقایی آن در نمونه‌هایی از شعر سپید عربی می‌پردازیم:

۱-۲ ایقاع تکرار[1]

یکی از مؤلفه‌های بارز موسیقایی در شکل بخشیدن به ایقاع بیرونی شعر سپید ایقـاع تکـرار می‌باشد. ایقاع تکرار عبارت است از حرکت متناوب و قانونمند یک واژه در مجراهای گفتـاری یک متن که از ارزش موسیقایی بالایی برخوردار می‌باشد. یکـی از مـسائلی کـه در نهایـت بـه غنای موسیقایی ایقاع یادشده انجامیده است، وجود گونه‌های مختلف تکراری در ساختار زبانی متن شعری است. از این‌رو شاهد هستیم که ایقاع تکرار به نوبهٔ خود به انواعی همچون: تکـرار حرف تکرار اسم تکرار فعل تکرار عبارت واژگانی و... تقسیم می‌شود. البته باید عنوان کرد کـه هریک از انواع یادشده دارای کارکرد موسیقایی خاصّی می‌باشد. امّا با توجّه به اینکـه پـرداختن به انواع تکرار در این مقال نمی‌گنجد از این‌رو صرفاً یک نمونه از نمونه‌های ایقاع تکـرار را در متن شعری شعر سپید آورده و جایگاه موسـیقایی آن را در کلیّـت بخـشیدن بـه ایقـاع بیرونـی قصیده خواهیم کاوید:

تکرارحرف

تکرار حرف یکی از پربسامدترین گونهٔ تکرار در متون شعری می‌باشد. بـا توجّـه بـه اینکـه این نوع تکرار رابطهٔ مستقیمی با تجربـهٔ شـعری و یافتـه‌هـای درونـی مخاطـب دارد، از ارزش معنایی بالایی برخوردار بوده و یکی از عناصر جدایی‌ناپذیر ایقاع تکرار به شمار می‌آید. قصیدهٔ «الصدیقان» محمد ماغوط یکی از مواردی اسـت کـه در آن تکـرار حـروف از فراوانـی آوایـی بالایی برخوردار است:

آه ماأشهی النسیم
الذی یفصل أصابعی عن بعضها
و یبعثر أهدابی فوق البحار
الأمهات یابسات علی السطوح

1. Repetition Rhythm

و الأوراق الخضراء
لم تلامس بعضها منذ الصباح
لاطائر
لاغبار
لاأمطار
والبحر بجوارنا مقفر كباحة المدرسة
أمواج صغيرة
ترّن كالتنک منذ أيام
الشواطئ مملوءة برسائل الغرام
والحلمات المجوّقة كالغلايين. (الماغوظ، مختارات من شعره، ص۱۱۷)

با اندکی تأمّل و ژرف‌اندیشی در خوانش معنایی قصیده فضای سکوت و ایستایی که بر سرتاسر متن شعری طنین افکنده، کاملاً آشکار می‌شود. در پی آفرینش فضای یادشده موج منفی فکری بر روابط ساختهای مختلف شعری سایه انداخته و تصویر شعری نامطلوبی را به مخاطب انتقال می‌دهد. در این میان سرایندهٔ متن شعری بر آن است تا با به کارگیری ساختار موسیقایی مناسب گفتمان حاکم بر قصیده را دگرگون سازد.

این مهمّ در ایقاع برخاسته از تکرار پربسامد حرف یا تکواژ «ر» در قالب گروههای واژگانی متعددی چون: یبعثر- البحار- الأوراق- الخضراء- طائر- غبار- أمطار- البحر- بجوارنا- مقفر- المدرسة- صغيرة- ترّن- رسائل الغرام و غیره تحقق می‌یابد. کارکرد آوایی منحصربفردی که در حرف «ر» وجود داشته و از آن عنصری متحرک و پویا ساخته است (عباس،ص٨٤) از این‌رو تکرار پربسامد آن می‌تواند عاملی مهم در به حرکت درآوردن ساختهای مختلف متن شعری به شمار آمده و قصیده را از فضای سکوت و ایستایی که بر آن سایه افکنده، بیرون آورد.

۲-۲ ایقاع توازی[1]

یکی دیگر از عناصر سازندهٔ ساختار موسیقایی شعر مدرن عربی و به‌ویژه شعر سپید عنصری به نام توازی (parallel)است. در بحث پیرامون تکرار و جایگاه موسیقایی آن گفته شد که ایقاع تکرار ایقاعی است برخاسته از فراوانی آوایی ساختارهای مشابه متن شعری درسطح حروف، واژه‌ها و عبارتها که در نهایت به کلیّت موسیقایی آن می‌انجامد. حال اگر ایقاع یادشده صرفاً به دنبال تکرار و فراوانی بافتهای صرفی و نحوی مشابه متن شعری و بدون در نظرگرفتن تکرار و بسامد آوایی آنها صورت بگیرد، ایقاع توازی یا parallel Rhythm را شکل می‌دهد. به عبارت دیگر می‌توان چنین گفت که ایقاع توازی ایقاعی است برخاسته از بسامد بالای همسانهای ساختاری در سطح بافتهای صرفی[2] (ساختواژه‌ها) و بافتهای نحوی[3](عبارتها)یک متن زبانی (شعری و غیرشعری) که در نهایت به شکل‌گیری موسیقی کلی آن متن کمک می‌کند. در عصر حاضر و در راستای همسو شدن دیدگاههای نقدی با رویکردهای زبانشناسی عنصر توازی به عنوان یکی از شاخص‌های بنیادین موسیقی شعری درآمد. «رومان یاکوبسن» یکی از زبانشناسان ساختگرا با اشاره به جایگاه موسیقایی و معنایی بالای توازی از این پدیده به‌عنوان عنصر انسجام‌بخش متن شعری یادکرده و تکامل ساختار منسجم شعری را در گرو تحقق ایقاع توازی مستمر در بافت موسیقایی آن می‌داند (یاکوبسن،ص ۱۰٦). بنابراین با توجّه به آنچه عنوان شد، می‌توان چنین گفت که ایقاع توازی یکی دیگر از شاخص‌های نوین موسیقایی در متن شعر سپید عربی است. مجموعهٔ شعری «*الرسولة بشعرهاالطویل حتی الینابیع*» انسی الحاج نمونه‌های زیادی از ایقاع توازی را در سطح ساختارهای نحوی به تصویر کشیده است. به‌عنوان مثال در ساختار شعری ذیل معماری به‌کاررفته در چیدمان جمله‌های شعری موسیقی دلنشینی را به خواننده القاء می‌کند:

1.Parallel Rhythm
2. .Morphology
3. Syntax

.

هی تقول فأقول المجدُ لک

هی تعمل فتجری أنهارُک فی قفاری

هی تنظر فأراکَ

هی تعمل فأتأمّل فی‌معجزاتک

(الحاج، *الرأس المقطوع*، ص۲۰)

*** جدول و نمایش نموداری ایقاع توازی موجود در متن شعری بالا**

ضمیر	فعل مضارع	حرف ربط	فعل مضارع	اسم	جار و مجرور
هی	تقول	ف	أقول	المجد	لـــک
هی	تعمل	ف	تجری	أنهارک	فی قفاری
هی	تنظر	ف	تنظر		ـ
هی	تعمل	ف	أتأمّل	ـ	فی معجزاتک

۳-۲ ایقاع نغماهنگ[1]

بی‌شک داشتن درک صحیح از موسیقی شعر عربی و فهم درونمایهٔ آن مستلزم قرائت و خوانش گفتاری صحیح است که به روابط دوسویهٔ آفریدگار شعر و مخاطب آن استحکام خاصی بخشیده است. از این‌رو بیشتر کسانی که به خوانش درستی از متن شعری رسیده‌اند همواره این اصل را در پژوهشهای مختلف نقدی خود مورد توجه قرار داده‌اند. آنچه امروزه با عبارتهایی همچون تنغیم[2] نغمآهنگ یا آهنگ گفتاری در کتابهای مختلف نقدی و زبان‌شناسی مطرح می‌شود درحقیقت مصداقی بر این گفته است. در ارتباط با این پدیدهٔ نوین موسیقایی تعاریف متعددی عنوان شده است. در این میان دکتر مناف مهدی محمد نگرش کامل و

1.Intonation Rhythm

2. Intonation

همه‌جانبه‌ای به این پدیده دارد. وی در تعریف نغماهنگ می‌گوید: «آن عبارت است از تغییر آوایی کلمات یک عبارت با بالا و پایین آوردن امواج صوتی آن به منظور بیان تنوع معنایی موجود در آن عبارت» (مناف،ص١٣٤) با توجّه به آنچه گفته شد می‌توان به نقش و جایگاه بالای این عنصر در شکل دادن به کلیت موسیقایی شعر مدرن عربی و به‌ویژه شعر سپید که بر اساس نگرش‌های مبتنی بر اصل خوانش محوری به وجود آمده است، بیش از پیش پی‌برد. البته نباید فراموش کرد که تنغیم و ایقاع برخاسته از آن همچون دیگر مؤلفه‌های موسیقایی *قصیدةالنثر* رابطهٔ تنگاتنگ و دوسویه‌ای با محتوا و درونمایهٔ شعری دارد. چنانکه تارهای صوتی برخاسته از خوانش گفتاری شعر می‌تواند به خوبی گویای فکر شاعر و تجربهٔ شعری وی باشد. قصیدهٔ «ملکة النحل» محمد ماغوط که در آن شاعر آوای تند و عتاب‌آمیز خود را متوجه سیاستمداران و دولتمردان بی‌کفایت جامعهٔ عربی می‌کند، نمونهٔ بارز این امر است:

هل هوالمسؤول عن وعد بلفور و تقسیم فلسطین؟

هل هوالمسؤول عن‌العدوان الثلاثی؟

هل هوالمسؤول عن تحویل روافد نهرالأردن؟

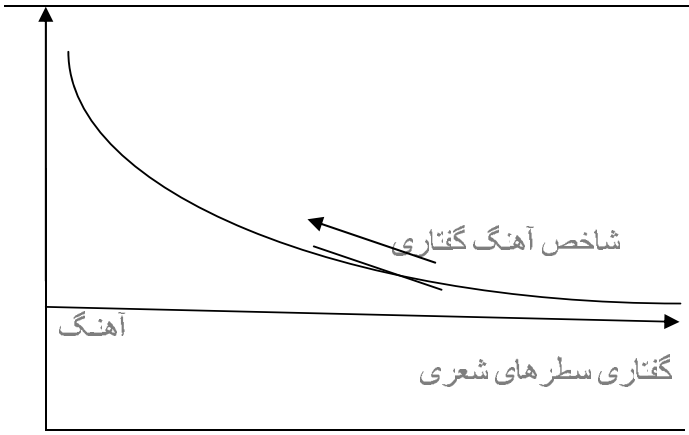
هل هوالمسؤول عن حرب الیمن؟

هل هوالمسؤول عن نکسة حزیران؟

هل هوالمسؤول عن أیلول الأسود؟

(الماغوط، ص٦٩)

با اندکی تأمل و ژرف‌اندیشی در قصیدهٔ مذکور خواهیم دید که آهنگ گفتاری شعر که نشان از شدت اندوه و عتاب شاعر می‌باشد، با امواج صوتی بالایی دنبال می‌شود. بنابراین اگر بخواهیم آهنگ گفتاری هریک از سطرهای شعری را از ابتدا تا انتهای آن در قالب نموداری نشان دهیم خواهیم دید که شاخص امواج صوتی برخاسته از خوانش گفتاری سطرهای یادشده از آغاز تا پایان با رشد فزاینده‌ای همراه است.



هل هوالمسؤول عن وعد بلفور و تقسیم فلسطین؟

٤-٢ ایقاع تکیه[1]

با تولد گونه‌های نوین شعری در عصر حاضر و ورود دیدگاههای زبانشناسی در حوزهٔ پژوهشهای موسیقایی شعر معاصر عربی برخی گروههای واژگانی وارد سامانهٔ موسیقایی شعر شدند. یکی از این عبارتها اصطلاحی بود به نام نبر یا تکیه[2] که با ظهور پدیده‌ای شعری موسوم به شعر سپید جایگاه ویژه‌ای در ساختار موسیقایی شعر عربی پیدا کرد. نبر یا تکیه عبارت است از فشار یا مرکزیت ثقل قراردادن هجای خاصی از کلمه تا بدین ترتیب آن را واضحتر و بارزتر بیان کنیم (الیافی،ص ٢٦). با توجه به آنچه در تعریف آمد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که نبر یا تکیه عنصری است زمانی که بعد کمّی واژه‌ها را بواسطهٔ تقسیم آنها به قطعه‌هایی که دارای فشار آوایی سبک و سنگین هستند، مشخص می‌کند و بدین‌ترتیب ضربآهنگ برخاسته از ساختارهای واژگانی را در قالب کلیّت ایقاعی بر شنونده انتقال می‌دهد. دکتر ابراهیم أنیس یکی از پژوهشگران و زبانشناسان معاصری است که به پدیدهٔ تکیه در زبان

1.Stress Rhythm
2.Stress

عربی پرداخته است. وی در کتاب *الأصوات اللغویة* خویش به منظور تعیین جایگاه نبر یا تکیه، ساختارهای واژگانی را بر اساس نوع ترکیب قطعه‌های آوایی در آن به پنج نوع تقسیم می‌کند:

۱. همخوان + واکهٔ کوتاه ← بَ
۲. همخوان + واکهٔ بلند ← با
۳. همخوان + واکهٔ کوتاه + همخوان ← کَم
۴. همخوان + واکهٔ بلند + همخوان ← باع
۵. همخوان + واکهٔ کوتاه + همخوان ← بحر

وی با توجه به تقسیم‌بندی‌های صورت‌گرفته جایگاه تکیه را در ساختارهای واژگانی مختلف چنین بیان می‌کند:

نگاه اوّل در راستای فهم و تعیین جایگاه تکیه به قطعهٔ پایانی واژه است. اگر قطعهٔ پایانی واژه از نوع چهارم و پنجم باشد در این صورت جایگاه تکیه قطعهٔ پایانی واژه خواهد بود. در غیر این صورت قطعهٔ ماقبل پایانی واژه جایگاه تکیه خواهد بود؛ البته به شرطی که قطعهٔ مذکور (قطعهٔ ماقبل پایانی) از نوع دوم و سوم باشد. ولی اگر قطعهٔ ماقبل آخر از نوع اوّل باشد به سومین قطعهٔ آوایی از آخر واژه (سومین قطعهٔ آوایی از سمت چپ به راست) نگریسته می‌شود. حال اگر این قطعهٔ آوایی نیز از نوع اوّل باشد، پس همان قطعهٔ آوایی که در شمارش از چپ به راست واژه در مرتبهٔ سوم قرار دارد خود جایگاه تکیه قرار می‌گیرد. در همین راستا ابراهیم انیس برخی گروههای واژگانی را از قوانین تکیه مستثنی کرده است. این گروههای واژگانی عبارتند از: ادوات ربط همچون: واو- فاء- کاف- لام- باء وغیره/ أدات تعریف (ال) و برخی ساختارهای واژگانی تک قطعه‌ای همچون: فی- عن وغیره (أنیس، ص۱۷۲) حال باتوجه به آنچه گفته شد جایگاه تکیه و ایقاع برخاسته از آن را در قصیده‌ای از أنسی الحاج باعنوان «لَم» به تصویر می‌کشیم:

«لَم»
لَم یذکر
أنَّهُ شاشَةٌ حمراء

لأن قلب العالم أبيض

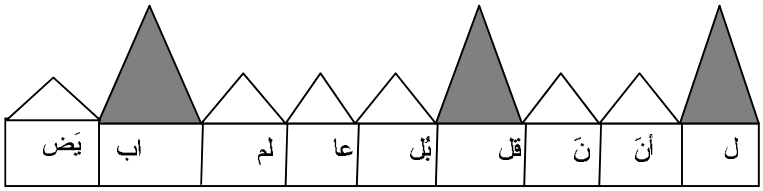
لم يَقُل

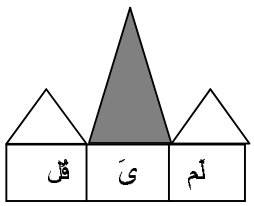
إنّني أسوَد

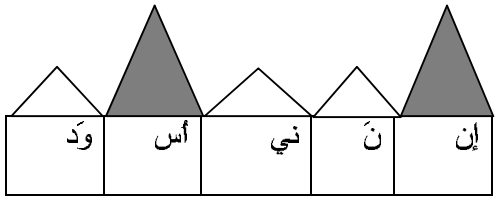
من أجلِ اللّيل

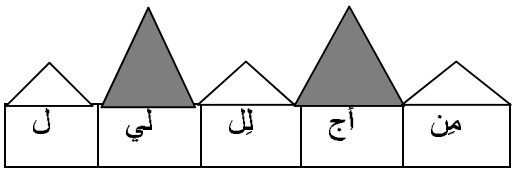
حين تَرجع العصافير

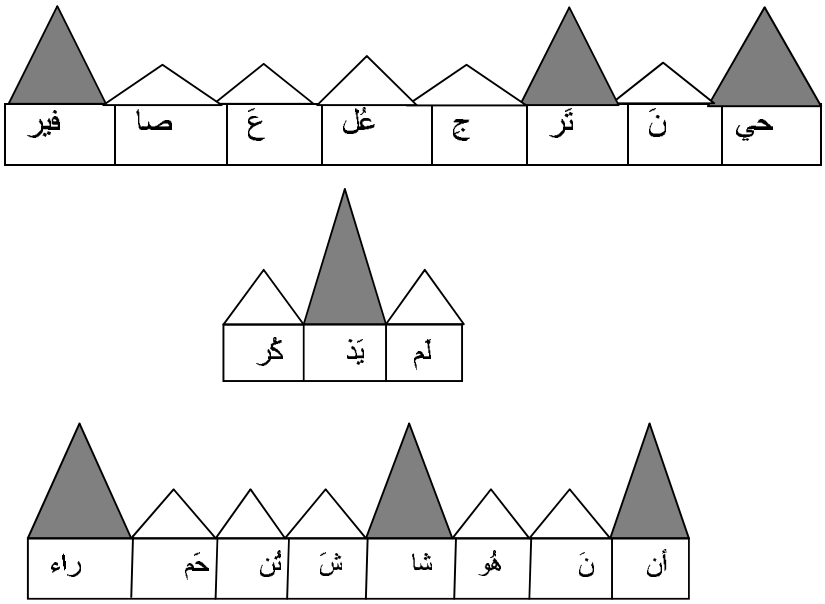
(الحاج، الرأس المقطوع، ص٨)











۵-۲ ایقاع تصویری[1]

همانگونه که در بخشهای پیشین نیز گفته شد، تولد شعر سپید بطور کلی ادبیات موسیقایی شعر عربی را دگرگون ساخت. به دنبال آن موسیقی شعری از چهارچوب (بافت) تک بُعدی آن که همان عروض شعری بود، بیرون آمده و در سطح گسترده‌تری دامنهٔ آن تمامی ساختهای شعری را دربرگرفت. از این‌رو هریک از عناصر متن شعری به عنوان مؤلفه‌ای موسیقایی در راستای تحقق بخشیدن به ایقاع کلی قصیده حرکت می‌کردند. در این میان نحوهٔ نگارش متن شعری و معماری نوشتاری (تصویری) آن همسو با دیگر شاخص‌های موسیقایی ایقاع موجود در قصیده را به مخاطب شعری انتقال می‌دهد. ایقاع تصویری یا نوشتاری که برخی از آن با عنوان «ایقاع دیداری» یاد می‌کنند (المهوس، ص۱۷۵) ایقاعی است برخاسته از معماری

1..Image Rhythm

نوشتاری متن شعری که به نوبهٔ خود می‌تواند گویای فکر شاعر و تجربهٔ شعری وی باشد. در قصیدهٔ «جسد» أدونیس این پدیدهٔ نوین موسیقایی به خوبی به تصویر کشیده است:

«جسد»

.

وسقط

غزوک

علیِّ

.

.

(أدونیس، ص۲۹۰)

با اندکی تأمل و ژرف‌اندیشی در فضای نوشتاری قصیده موج فکری حاکم بر روابط ساختهای مختلف شعری که در معماری نوشتاری متن یادشده به تصویرکشیده شده است، بخوبی نمایان می‌باشد. این موج فکری همان معنای سقوط و هبوطی است که با نگاه اوّل در نحوهٔ نگارش واژگانهای شعری دریافت می‌شود.

٦-۲ ایقاع سپید[1]

اسلوب نگارشی شعر کلاسیک عربی ساختار ثابت و تعریف شده‌ای داشت؛ ساختاری که در سایهٔ آن هریک از فضاهای نوشته (سیاه) و نانوشته (سفید) متن جایگاه مشخصی داشتند. در این الگوی نوشتاری که بیشتر توسط سرایندهٔ شعر بر خواننده و مخاطب تحمیل می‌شد، تنها زبان گویای شعر فضای نوشته و سیاه متن بود و فضای نانوشته و سفید آن محلی از اعراب نداشت. با دگرگونی سامانهٔ موسیقایی شعر مدرن عربی فضای سفید و نانوشتهٔ متن شعری به عنوان یکی از شاخص‌های مهمّ و تأثیرگذار در تحقق‌بخشیدن به کلیت موسیقایی

1.Blank Rhythm

شعر معاصر عربی درآمده و ایقاع برخاسته از آن «ایقاع سپید» یا Blank Rhythm نامیده شد. ایقاع سپید که برخی از آن با عنوان «ایقاع سکوت» نیز یاد می‌کنند عبارت است از«ایقاع برخاسته از فضای سکوت و خالی از متن شعری که گویای بسیاری از ناگفته‌های شاعر می‌باشد، ناگفته‌هایی که فکر شاعر و تجربهٔ شعری وی آن را اقتضا می‌کند. (مساوی، ص ٤٠) بنابراین در راستای حضور این پدیدهٔ نوین موسیقایی تأکید بر نقش و جایگاه فضای سفید متن شعری به‌عنوان مکانی برای عرض اندام مخاطب و خوانندهٔ شعری و فرصتی برای تصویر خلاقیّت‌های فکری و عاطفی وی بیشتر شد. امری که به موجب آن دیگر مخاطب شعری نه تنها شنوندهٔ منفعل و خنثای اثر نبود؛ بلکه به عنوان عنصری فعال در کنار آفریدگار متن شعری در کلیّت بخشیدن به ساختار موسیقایی آن از نقش بسزایی برخوردار بود. بدین‌ترتیب به دنبال فضای سکوت و ایستای موجود در بخشهایی از متن شعری موج سفیدی در ساختار کلی قصیده حکمفرما می‌شود که ایقاع خاصّی را به موسیقی قصیده می‌بخشد. البتّه نکته‌ای که نباید آن را نادیده گرفت این است که فضای سفید متن هرگز به معنی پایان یافتن فکر شعری نیست. زیرا همانگونه که رشید یحیاوی نیز در کتاب *الشعرالعربی الحدیث* می‌گوید:« در ایقاع سپید نبود نوشته خود به منزلهٔ زبان شعری به شمار می‌آید.» (یحیاوی، ص ١٥٢) قصیدهٔ «جسد» أدونیس جایگاه مناسبی برای به تصویرکشیدن شاخص موسیقایی یادشده) می‌باشد:

«جسد»

. .

دائماً

کان

بیننا

مسافة قلنا

.

.

(أدونیس،ص ٣٠٣)

با اندکی تأمل در معماری نوشتاری قصیدهٔ یادشده می‌توان به خوبی به ایقاع سپید برخاسته از فضای سفید و خالی متن که گویای مسافت و فاصلهٔ موجود بین شاعر و مخاطب وی است، پی برد.

نتیجه‌گیری

پیدایش شعر سپید در عصر حاضر سرآغاز تحولی چشمگیر در تاریخ موسیقی شعر عربی به شمار می‌آید. فرآیند یادشده که هنجارهای حاکم بر ساختار موسیقایی شعر عربی را دگرگون ساخته و ادبیات موسیقایی نوینی را وارد شعر معاصر عربی کرده پیامدهای عمده‌ای را به دنبال داشته است. مهمترین این پیامدها عبارت است از:

۱- هنجارگریزی در ساختار موسیقایی شعرکلاسیک عربی؛ امری که با کنار رفتن نظام تک محور عروضی و به روی کارآمدن نظام خاص ایقاعی[1] تحقق یافت.

۲- تغییر کارکرد موسیقایی شعر که به دنبال دگرگونی شاخص‌ها و مولفه های موسیقایی صورت گرفته بود و در سایهٔ آن موسیقی شعری از کارکرد صرفاً آوایی خود خارج شده و نقش‌ها و کارکردهای گوناگون و همه‌جانبه‌ای را پیدا کرده بود.

۳- شعر منثور عربی با قانونمند کردن و تحکیم بخشیدن ساختهای مختلف زبان شعری گفتمان جدیدی را وارد بافت کلی متن شعری کرد؛ گفتمانی مبتنی بر روابط دیالکتیک و دوسویه میان تجربهٔ شعری و ساختار موسیقایی آن.

منابع:

انیس، ابراهیم، *الاصوات اللغویة*، *القاهره*، *مکتبة انجلو المصریة*، ۱۹۷۵م.

جابر، یوسف، *قضایا الابداع فی قصیدةالنثر*، *دمشق*، *دارالحصاد*، ۱۹۹۵م.

الحاج، انسی، الراس المقطوع، *بیروت*، *الموسسة الجامعیة للدراسات و النشر و التوزیع*، ۱۹۸۲م.

1.The certain Rhythmical system

ـــــــــــــ *الرسولة بشعرها الطویل*، بیروت، دارالجدید، بی‌تا.

الخطیب، محمد کامل، *نظریةالشعر، الجزء الاول*، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ۱۹۹۶م.

سعید، علی احمد (ادونیس)، *الاعمال الشعریة*، بیروت، دارالمدی للثقافة و النشر، ۱۹۹۶م

عباس، حسن، *خصایص‌الحروف و معانیها*، دمشق، اتحاد الکتاب العرب، ۱۹۹۸م.

الماغوظ، محمد، *سأخون وطنی*، مکتبة ریاض‌الریس للکتب و النشر، بی‌تا.

ـــــــــــــ *مختارات من شعره*، دمشق، الدونکیشوت للنشر و التوزیع، ۲۰۰۳م.

المساوی، عبدالسلام، *البنیات الدالة فی‌شعر أمل دنقل*، دمشق، اتحاد الکتاب العرب، ۱۹۹۴م.

مناف مهدی، محمد، *علم الاصوات اللغویة*، عالم الکتب، ۱۹۹۸م.

المهوس، عبدالرحمن ابراهیم، *الشعر السعودی المعاصر*، الریاض، موسسة الیمامة الصحفیة، ۲۰۰۳م

وهبة، مجدی، *معجم مصطلحات الادب*، بیروت، مکتبة لبنان، ۱۹۷۴م.

الیافی، نعیم، *اوهاج الحداثة فی‌قصیدةالعربیةالحدیثة*، دمشق : اتحاد الکتاب العرب، ۱۹۹۳م.

یاکوبسن، رومان، *قضایا الشعریة*، ترجمة محمد الوالی و مبارک حنون، دار توبقال للنشر الدار البیضاء، ۱۹۸۸م.

یحیاوی، رشید، *الشعر العربی‌الحدیث؛ دراسة فی‌منجز النص*، افریقیا الشرق ، الدار البیضاء، ۱۹۹۸م.

This document was created with Win2PDF available at http://www.daneprairie.com.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.