Archive of SID

این فصلنامه با مجوز وزارت علوم با رویکرد
علمی ـ پژوهشی است.

بررسی سیر تحول شعر نو در زبان عربی و فارسی

مهدی ممتحن*
مهین حاجی زاده**

چکیده

قرن بیستم شاهد تحول و دگرگونی عمیقی در همه رشته‌های هنری است، شعر نو نیز یکی از تحولات بزرگ به شمار می‌آید که افقهای تازه‌ای را در برابر دیدگان گشوده است. مورخان و ناقدان درباره تاریخ دقیق پیدایش شعر نو با یکدیگر اختلاف نظر دارند. اما آنچه مسلم است این است که شعر نو به عنوان پدیده‌ای جدید در حوزه ادبیات در ایران و کشور های عربی و حتی کشورهای اروپایی به دنبال تغییر و تحولات در ساختار و مضمون شعر قدیم به وجود آمد و توسط نیما یوشیج در ادبیات فارسی و نازک الملائکه و بدر شاکر السیاب در ادبیات عربی به صورت تثبیت شده به همگان معرفی شد.

این مقاله در صدد است تا تاریخچه و سیر تحول و پیشگامان شعر نو را در این دو زبان به قصد بیان اشتراکات و همانندیها مورد بررسی و تحلیل قرار دهد.

کلیدواژه‌ها: شعر نو، سیر تحول، زبان عربی، زبان فارسی، نیما یوشیج، نازک الملائکه، ادبیات عربی.

*. عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد جیرفت.
**. عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت معلم آذربایجان.
Dr.momtahen@gmail.com

تاریخ دریافت: ۹۰/۱/۱۰؛ تاریخ پذیرش: ۹۰/۵/۲۲

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

کوشش برای تجدید در شعر عربی یا فارسی امری است قدیمی و شعراء دوران‌های پیشین به نوعی برای تجدد در شعر گام هایی را بر داشته‌اند. محققان، نخستین آهنگهای تجدد را در شعر عربی به شاعران عصر عباسی نسبت می‌دهند. دوره‌ای که چارچوب شعر در آن گسترش یافت. علت آن نیز به تغییر و تحول علمی و فلسفی و اجتماعی جامعه آن روز مربوط می‌شود. بدین ترتیب یک حرکت جدیدی در شعر رخ داد که اشعار ابو نواس، بشار بن برد، مسلم بن ولید، ابو تمام و شاعران این دوره کاملا نمایانگر آن می‌باشند. ابو الفرج اصفهانی در کتاب «أغانی» آورده است که ابو العتاهیه ادعا داشت که کارهای شعری او فراتر از عروض خلیل بن احمد است. لذا هنگامی که از او سؤال شد چرا از قوانین عروض تخطی کرده است؟ پاسخ داد: «أنا أکبر من العروض» (ابو الفرج اصفهانی، ۱۹۹۷: ۲۵۴/۳).

این مسأله خاص شعر عربی نیست در ادبیات فارسی نیز ملاحظه می‌شود. خاقانی و اقمارش (مجموعه مکتب شعری آذربایجان) در قیاس با شاعران قبل از خود عامداً و عاملاً اسلوب شعر را مورد تجدید نظر قرار داده‌اند. کوشش صوفیه یکی از بزرگترین قدمها در حوزه تجدد شعر فارسی بوده است. بعد از حافظ، همان دوره‌ای که ما عنوان عصر انحطاط به آن داده‌ایم، در میان شاعران پس از عبد الرحمن جامی، نوعی کوشش برای تحول شعر صورت گرفته است. اما تحول به سوی بیماری و تصنع. چیزی که در شعر عربی نیز با مراجعه به اشعار شاعرانی همچون صفی الدین الحلی و ابن نباته و دیگران که در عصر انحطاط می‌زیسته اند، بارز است.

به هر حال شعرای گذشته هر دو زبان به ضرورت تجدد در ادب بخصوص در شعر پی برده بودند و گامهایی را نیز در این خصوص برداشته‌اند. اگر چه آثار شعریشان پیوسته در همان شکل و قالب قدیم راه خود را پیموده است.

اما شعر نو (به مفهوم امروزی) به دنبال تغییر و تحولات در ساختار و مضمون شعر قدیم بوجود آمد و توسط نیما یوشیج در ادب پارسی و نازک الملائکه و بدر شاکر السیاب

www.SID.ir

Archive of SID

در ادبیات عربی به همگان معرفی شد. این شعر افزون بر ویژگی‌هایی که شعر قدیم دارد، دارای خصوصیات منحصر به فردی است که آن را از شعر قدیم متمایز می‌سازد. از جمله ابهام، زبان مردمی، استفاده از رمز و اسطوره، بازگو کردن مسائل و مشکلات مردم... اما آنچه مهم تر از هر چیزی خود را در این شعر نمایان می‌سازد و بحث و جدلهای فراوانی در خصوص آن صورت گرفته، تغییراتی است که در ساختار آن، یعنی وزن و قافیه بوجود آمده است. در این جا ذکر این نکته ضروری است که شعر نو نه تنها با وزن و قافیه مخالف نیست، بلکه پیشگامان شعر نو هدف از روی آوردن به این شعر را گسترده کردن هر چه بیشتر وزن و قافیه می‌دانند. چرا که شاعر هنگام سرودن شعر قدیم مقید بوده است که از تفعیله‌های محدودی در شعر خود استفاده کند. اما در شعر نو مختار است به هر میزانی که شعر او اقتضا می‌کند از تفعیله ها استفاده کند که گاهی حتی به یک تفعیله نیز می‌رسد.

شاعر در شعر نو به تناسب نیاز نفسانی از قافیه استفاده می‌کند و این گونه نیست که خود را ملزم کند در پایان هر بیت قافیه تکرار شود. تاثیرپذیری از شاعران غربی نیز بویژه «تی اس الیوت» هم در شعر فارسی و هم در شعر عربی به چشم می‌خورد.

تاریخچه پیدایش شعر نو در زبان عربی

در میان ناقدان و مورخان درباره تاریخچه پیدایش شعر نو در زبان عربی اختلاف نظرهای بسیاری وجود دارد. گروهی معتقدند که شعر نو زبان عربی ریشه در موشحات دارد. موشح نوعی شعر است که خارج از چارچوب عروض خلیل بن احمد است. اگر چه برخی از موشحات مطابق عروض خلیل به نظم در آمده‌اند.

موشح نخست در اندلس پدیدار شد، برخی اولین موشح را به ابن المعتز(۲۴۷– ۲۹۶) نسبت می‌دهند و برخی دیگر آن را به مقدم بن معافر الفریری اندلسی از شاعران امیر عبدالله بنی محمد مروانی در قرن سوم هجری نسبت می‌دهند (خفاجی، ۱۹۹۲: ۴۰).

موشح دارای اجزایی می‌باشد که عبارتند از قفل، دور، خرجه.

قفل: قفل، بیت یا چند بیت شعر است که موشح در اغلب مواقع با آن شروع می‌شود و

www.SID.ir

Archive of SID

چون لازم است پیش از هر «دور» تکرار شود به آن لازمه نیز می‌گویند. قفلهای یک موشح از لحاظ وزن و قافیه و اجزاء و تعداد ابیات باید با هم برابر باشند.

دور: به ابیاتی که در میان دو قفل قرار می‌گیرند، دور می‌گویند. دور اجزایی را در بر می‌گیرد که به هر کدام از این اجزاء «غصن» اطلاق می‌شود.

خرجه: قفل پایانی موشح را خرجه می‌گویند و شرط خرجه آن است که جنبه فکاهی داشته باشد و در الفاظش لحن بوده باشد و بر زبان موجودی زنده جاری شود (فاخوری، ۱۳۷۶: ۵۸۰– ۵۸۳)

أیتها الساقی الیک المشتکی قد دعوتناک و إن لم تسمع ← قفل

غصن وندیم همت فی غرته ←

بیت غصن و بشرب الراح من راحته ← دور

غصن کلما استیقظ من سکرته ←

جذب الرق الیه و أتکا وسقانی أربعاً فی أربع ← قفل

(فاخوری، ۱۹۹۱: ۳/ ۱۶۵)

ابن سناء الملک می‌گوید: « موشحات بر دو قسم اند: یکی آنچه بر وزن شعر عرب است که خود بر دو قسم است. یکی آنها که در قفلها و دورها کلماتی نیامده‌اند که آن فقره را از وزن شعری خارج کند و از موشحات آن چه بر این منوال است نوع پست آن است و آن به مخمس شبیه است تا به موشح و این شیوه شاعران ناتوان است. و قسم دوم آنهایی هستند که اوزانشان با اوزان شعر عرب نمی خواند و اکثر موشحات از این گونه‌اند. و من می‌خواستم برای این گونه از موشحات عروضی ترتیب دهم و پس از رنج فراوان دانستم که عروض آن آهنگ[1] است و ضرب و اوتاد آن دستانهاست و اسباب آن تارهاست و با این عروض می‌توان

۱. نیاز به موسیقی یکی از مهمترین عوامل پیدایش موشحات بوده است. به این دلیل که در اندلس موسیقی یکی از تفریحات حاکمان و امیران بوده است. از این روست که چه بسا ما موشحی را می خوانیم ولی از خواندن الفاظ آن هیچ گونه لذتی نمی بریم. زیرا موشح را ساخته‌اند تا به طور آواز همراه با آهنگ اجرا شود. بنابراین هدف پیدا شدن موشح، اجرای آن به صورت ترانه می باشد.

www.SID.ir

Archive of SID

موزون را مکسور و سالم را از مزخرف تمییز داد و دانستم که ساختمان بیشتر موشحات بر ساختمان سازها مبتنی است و تغنی به آنها بدون ساز مستعار و مجاز(فاخوری، ۱۳۷۶: ۵۸۶).

موشح سرایان در عروض و اوزان شعر عرب دخل و تصرفاتی انجام داده‌اند. از جمله دو وزن تازه را به وزنهای شعر عرب افزوده‌اند. یکی وزن مستطیل که عکس وزن طویل است و دیگری وزن ممتد که عکس وزن مدید است.

بدون شک موشحات شکل جدیدی از شعر به حساب می‌آید و راه تازه‌ای را پیش روی شعراء گشوده است. اما واقعیت آن است که موشحات با شعر نو متفاوت است. اگر چه ممکن است شاعران پیشگام در شعر نو از موشح الهام گرفته باشند ولی موشحات اسلوبی جداگانه در شعر به حساب می‌آید و شعر نو نیز اسلوبی دیگر. اما نکته قابل ذکر این است که دخل و تصرف در اوزان خلیلی در شعر پدیده تازه‌ای نیست که پیشروان شعر نو آن را به پیروی از شعرهای غربی انجام داده باشند. چنانکه اشاره شد موشحات حداقل توانسته‌اند الهام بخش شاعران شعر نو برای آغاز حرکتی جدید باشند.

بند

در قرن یازدهم هجری یک شکل جدید هنری در عراق بوجود آمد که به « بند» معروف است. هنوز اصول و اغراض آن روشن نشده است. بزرگترین کسانی که درباره بند مطلب نوشته اند، گفته‌اند که آن یک شکل شعری است و عده‌ای نیز آن را حد وسط میان شعر و نثر می‌دانند. در بند از ۱۶ بحر رایج در ادبیات عربی تنها دو بحر رمل و هزج استفاده می‌شود و قافیه ها پیوسته تغییر می‌کنند. شاعر بند سرا خود را مقید به تعداد مشخصی از تفعیله ها نمی کند، بلکه در هر فقره‌ای از بند آزادانه تفعیله را کم و زیاد می‌کند.

عده‌ای معتقدند که بند عربی تقلیدی از بحر طویل عامیانه فارسی است. به اعتقاد این گروه خود کلمه «بند» نیز از فارسی وارد زبان عربی شده و به صورت جمع مکسر « البنود»

www.SID.ir

Archive of SID

در آمده است. چون در زبان فارسی ما به پاره‌ای اشعار با معیارهای خاص خودش عنوان «ترجیع بند» یا «ترکیب بند» اطلاق می‌کنیم. البته ترجیع بند و ترکیب بند به موشح زبان عربی نزدیک است. و از باب بند یا بحر طویل عامیانه جدا می‌باشد(ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۵۱۱-۵۱۷).

گروهی از ناقدان و مورخان ادبی بر این عقیده هستند که ریشه‌های شعر نو عربی از «بند» سرچشمه می‌گیرد. به باور این گروه بند نزدیکترین شکل شعر عربی به شعر نو می‌باشد. در سرودن « بند» شاعر هیچگاه ملزم نیست که شعر خود را در قالب مصراع‌های مساوی قرار دهد بلکه او می‌تواند طول مصراع ها را کوتاه و بلند کند. چه بسا یک سطر دو تفعیله و سطری دیگر سه یا چهار و یا حتی ده تفعیله باشد. یعنی تعداد تفعیلات در یک سطر شعری بستگی به معانی دارد که در ذهن و فکر شاعر است. بند سرایان بر حسب عادت بند را بصورت نثر می‌نگاشتند بنابراین وقتی در وهله نخست به بند نظر می‌اندازیم، چنین می‌پنداریم که یک نثر عادی در پیش روی خود داریم.

نازک الملائکه در مقدمه کتاب خود با عنوان « قضایا الشعر المعاصر» می‌گوید: « بزرگترین شالوده شعر نو آن چیزی است که معروف به بند است. نه بلکه بند به دلایل زیر همان شعر نو است:

۱- زیرا بند شعر تفعیله است نه شعر شطر ۲- شطرها در آن از جهت طول مساوی نیستند ۳- قافیه در آن یکسان نیست. شاعر از قافیه‌ای به قافیه دیگر بدون هیچ گونه نظمی یا نمونه محدودی منتقل می‌شود (ملائکه، ۱۹۷۴: ۱۲). او یک نمونه از بند را که ابن الحلفه آن را با زیبایی و سادگی خاصی سروده است به عنوان مثال ذکر می‌کند:

أهل تعلم أم لا إن للحب لذاذات
و قد یعذر لا یعذل من فیه غراماً و جوی مات
فذا مذهب أرباب کلمات
فدع فیک من اللوم زخاریف المقالات

www.SID.ir

Archive of SID

فکم قد هذب الحب بلیداً

فغدا فی مسلک الآداب و الفضل رشیدا(همان: ۱۶۲).

بهر حال اینکه آیا بند رابطه‌ای با شعر نو زبان عربی دارد یا خیر و آیا ریشه شعر نو عربی به بند نیز مرتبط است یا خیر، همین بس که نازک الملائکه در کتاب خود اذعان می‌کند، قاعده عروضی بند همان قاعده شعر نو است. با این فرق که در بند از دو وزن رمل و هزج استفاده می‌شود (همان: ۱۷۳). او در ادامه می‌گوید: « هیچ جای شکی نیست که شعر نو زبان عربی از لحاظ سبک و وزنش به بند بیشتر نزدیک است تا به شعر شاعران کهن پرداز. علت این است که هم در بند و هم در شعر نو اساس شعری بر تفعیله استوار است. حال آنکه در سبک قدیم اسا شعری بر مصراع قرار دارد. یعنی شاعر هم در بند و هم در شعر نو این اختیار را دارد که تفعیله‌های شعر را بر حسب معانی مورد نظر خویش کم یا زیاد کند. به این ترتیب برخی از ابیات شعر نو و بند، کوتاه و برخی دیگر بلند می‌باشد. ولی در شعر نو دست شاعر بازتر است و شاعر به راحتی می‌تواند کارش را دنبال کند. چون در شعر نو شاعر می‌تواند از تمامی بحر هایی که از تکرار یک تفعیله بوجود می‌آیند، استفاده کند که تعداد این گونه بحرها به هشت می‌رسد. در حالی که هنگام سرودن بند شاعر فقط می‌تواند از یک بحر استفاده کند و نمی تواند از قوانین آن پا فراتر بگذارد. از طرف دیگر در بند دو بحر هزج و رمل در کنار هم جمع می‌شوند، کاری که نه تنها در شعر نو ممکن نیست بلکه در شعر شعرای کهن پرداز نیز سابقه ندارد.و همین اجتماع دو بحر در بند موجب دلنشینی و موسیقی زیبای آن می‌شود. و این تنها فرق میان شعر نو و بند به حساب می‌آید. همچنین او در ادامه می‌گوید: شباهت میان شعر نو تا حدی است که برخی از شاعران کم تجربه ندانسته بند را با شعر نو اشتباه می‌گیرند»(همان: ۱۸۱).

بحر طویل در زبان فارسی

در زبان فارسی به آنچه در زبان عربی بند می‌گویند، بحر طویل اطلاق می‌شود. ولی در

www.SID.ir

Archive of SID

نزد عرب، بحر طویل فقط به همان « فعولن مفاعیلن مفاعیلن» اطلاق می‌شود. در زبان فارسی نیز بحر طویل عامیانه که یک تجربه عروضی می‌باشد، بیشتر مورد توجه عامه بوده و بزرگان و ادیبان برجسته کمتر بدان توجه کرده‌اند. شاید ذبیح بهروز نخستین کسی باشد که بحر طویل را برای معانی جدی ادبی به کار برده باشد. او نمایشنامه ای با عنوان «شاه ایران و بانوی ارمن» با تاثیر از آثار شکسپیر در قالب بحر طویل سروده است(محمدی، ۱۳۷۳: ۶۳/۱). منظور از بحر طویل در ادبیات فارسی خارج شدن تعداد ارکان عروضی یک شعر از حدودی که در سنت عروضی رعایت می‌شده است.

سابقه بحر طویل در شعر فارسی مانند بند در زبان عربی چندان روشن نیست. دجیلی سابقه بحر طویل و پیدا شدن این گونه وزن را در عروض فارسی متعلق به حدود نیمه اول قرن نهم می‌داند و استناد می‌جوید به نامه‌ای که در کتاب تاریخ طبرستان و رویان و مازندران تألیف سید ظهیر الدین بن سید نصیر الدین مرعشی وجود دارد. او این نامه را منشأ و نخستین نمونه شعر نو فارسی می‌داند.« کمینه بندگان اخلاص و خدمت عرضه می‌دارد که دائم کف میمون گهرپاش خداوندی که از روی تفاخر لعل یکرانش کواکب قرطه گوش نهم گردون مینا رنگ می‌سازد...»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۵۱۰_ ۵۱۱).

شفیعی کدکنی در کتاب « موسیقی شعر» می‌گوید: « پس از پایان دیوان حزین لاهیجی(۱۱۰۳– ۱۱۸۰) چند وزن اضافت وجود دارد که یکی از آن افزوده ها قطعه‌ای است بحر طویل مانند، اما بحر طویل اصطلاحی نیست و می‌تواند بدلایلی نخستین تجربه عروضی آزاد در شعر فارسی باشد.. این قطعه جمعاً چهارده بند است. هر بند آن با تکرار عبارت « دل و جانم بقربانش» یا « دل و جانم گرفتارش» از یکدیگر جدا می‌شود. این شعر یک یک تجربه حداقل دویست و پنجاه ساله در شعر آزاد است که در آن مصراعها کوتاه و بلند شده است و نسبت قافیه ها به هیچ وجه از نظام خاصی تبعیت نمی کند. چه در مقایسه اجزای یک بند با یکدیگر باشد و چه در مقایسه یک بند با بند دیگر. بهر حال این شعر، شکل ابتدایی نوع فرم آزاد است که قابل تأمل می‌باشد.

www.SID.ir

Archive of SID

نمی دانم سرانجام من آشفته بی خانمان آخر چه خواهد بود و در عشق بلاجویی
وفا بیگانه‌ای نا آشنا شوخی
پی یک خنده اش گرجان بسپارم او نمی خندد
.....
که از جانان جفا آید
زعاشق صبر می‌باید
محبت سر به سر خواریست، محبوبی دل آزاریست
بطور و طرز شایانش
بقربانش دل و جانم بقربانش(همان: ۵۵۲ به بعد).

بنابر آنچه گفته شد، بحر طویل عامیانه زبان فارسی همچون بند در زبان عربی سبکی از سبک‌های شعری است. اگر چه شعر نو نیست ولی شباهت‌های زیادی با شعر نو دارد . و نمونه‌ای از دخل و تصرف پیشینیان در عروض به حساب می‌آید.

جنگ جهانی اول و شعر نو

عده‌ای از ناقدان و مورخان ادبی ریشه‌های شعر نو و پیدایش این شیوه جدید عروض در شعر را به سالهای نخست قرن بیستم بویژه سالهایی که جهان در آتش جنگ جهانی اول می‌سوخت، مرتبط می‌دانند. از آنجائیکه به نظر می‌رسد شاعران این دوره چه در زبان عربی و چه در زبان و ادبیات فارسی گامهای بلندی را در زمینه تغییر و تحول شعر برداشته اند، شایسته است با دقت نظر بیشتری مورد بررسی قرار گیرد. بدین سبب نخست به تغییر و تحولی که در نزد عرب رخ داده است می‌پردازیم، سپس وارد قلمرو ادبیات فارسی می‌شویم.

شاعران و ادیبان عرب در قرن اخیر برای تغییر و تحول شعر چه از لحاظ مضمون و معنی و چه از لحاظ ساختار ظاهری و شکل عروضی شعر حرکتهایی را ایجاد کرده‌اند که

www.SID.ir

Archive of SID

این حرکتها گاهاً به صورت تند و خشن در نزد شاعران مکتب دیوان و نزد برخی از اعضاء انجمن «الرابطه القلمیه» صورت می‌گرفت و گاه به صورت آرام در نزد شعرای جماعت «آپولو» و انجمن «العصبه الأندلسیه» آغاز می‌شد که سرانجام این حرکت‌های تجدد طلبانه منجر به پیدایش شعر نو عربی گردید. برای آشنایی با اهداف و محورهای این انجمن‌های ادبی مختصری درباره هر کدام از این جنبشها سخن به میان می‌آوریم.

جماعه الدیوان

در اواخر جنگ جهانی اول سه تن از شاعران به نامهای عباس محمود عقاد و ابراهیم عبد القادر المازنی و عبد الرحمن شکری پس از ممارست فراوان در سرودن شعر عربی و آگاهی از شعر غربی سعی در متحول نمودن شعر عربی کردند و عقیده داشتند که به تعبیر خودشان بتهای ادب یعنی شوقی، منفلوطی و دیگران را از طریق انتقاد شدید نابود سازند سپس به ایجاد ساختار جدید ادب عربی بپردازند. این گروه از ادبیات انگلیسی اطلاع فراوانی داشتند و از گرایش رمانتیسم که بر شعر انگلیسی حاکم بود تاثیر پذیرفته بودند. هر کدام با انتشار دیوانی سعی در ارائه شیوه‌های جدید شعر عربی نمودند و در مقدمه‌ای که بر دیوان خویش نوشتند، هجوم شدیدی علیه شعرای قبل از خود یعنی شوقی و دیگران نمودند و با شعرایی که به تقلید از شعرای کهن پرداز شعر می‌سرودند، بسیار مخالف بودند و خواستار این بودند که شعر باید روح شاعر را ترسیم نماید و بیانگر عصر جدید باشد و تا حد امکان سعی نمودند که خود را از قید قافیه رها سازند.

جماعه الدیوان اهدافی را دنبال می‌کرد که مهمترین آنها عبارتند از:

۱ـ دعوت به رها ساختن شعر از جنجال زندگی ۲- آزاد ساختن شعر از بکارگیری یک قافیه در آخر ابیات و دعوت به تنوع در قافیه ها ۳- دعوت به این که قصیده باید یک عمل فنی کامل باشد. لذا ادبیات آن باید در کنار یکدیگر پیکر واحدی را بوجود آورد (قبش، ۱۹۷۱: ۲۴۳- ۲۴۴).

www.SID.ir

Archive of SID

اما آراء نوگرایانه اصحاب مدرسه جماعه الدیوان به گونه‌ای نبود که بتوان آن را به عنوان مکتب و روش شناخته شده‌ای به حساب آورد. آنها علی رغم مبارزاتشان با شعر قدیم باز نتوانستند به طور کلی از شعر قدیم رها شوند بلکه در اوزان و معانی خویش از آن الهام می‌گرفتند. اما منصفانه است که بگوییم نظرات نو گرایانه شعری آنها ارزش‌های جدیدی را وارد شعر عربی نمود و حرکت شعر عربی را به سوی افقهای جدیدی رهنمون ساخت و با دعوت به وحدت موضوع و یکپارچگی ساختار قصیده دیدگان را به مسائلی معطوف ساخت که از قبل وجود نداشت(مریدن، ۱۴۰۴ق: ۲۰۸).

جمعیت آپولو

از دیگر جنبشهای ادبی عصر حاضر که بر اساس تاثیر از مکاتب غربی بوجود آمده است، جمعیت آپولو می‌باشد که بدست احمد زکی ابو شادی شاعر مصری شروع به فعالیت کرد. و شعرای متعددی از رویکردهای مختلف شعری را در خود جای داد که از آن جمله می‌توان به احمد محرم، ابراهیم ناجی، ابو القاسم الشابی و دیگران اشاره نمود.

اهداف این جمعیت بنا به نظر مؤسس آن از این قرار است:

۱. بالا بردن سطح شعر عربی و ارج نهادن به تلاشهای شاعران

۲. تایید و یاری نمودن نهضت‌های ادبی در عرصه شعر

۳. بالا بردن سطح ادبی، اجتماعی و مادی شعراء و دفاع از کرامت آنها (نشأت، ۱۹۶۷: ۴۰۴).

در باب نوگرایی آنها باید گفت که در این انجمن در کنار شعرایی که پیرو مکتب کلاسیکی هستند، شعرای زیادی را می‌یابیم که منادیان تجدد و نو آوری و خواستار دخل و تصرف در اوزان عروضی و قافیه ها هستند.این دسته در عروض شعر نو آوریهایی نمودند و رباعیات و شعر مرسل سرودند و همانند شعر فرانسه برای هر دو بیت یک روی قرار دادند. احمد قبش در کتاب «تاریخ الشعر العربی الحدیث» گفته است: « در شعر این گروه اوزانی

www.SID.ir

Archive of SID

را می‌یابیم که اهل عروض آنها را نمی شناختند. این شعراء از قافیه واحد رها شدند و وزن شعر مرسل را در پیش گرفتند و شعر منثور سرودند» (قبش، ۱۹۷۱: ۲۳۵).

در میان شعرای این انجمن احمد زکی ابوشادی بیش از همه برای در هم شکستن قید و بند قافیه و پیدا شدن شعر نو کوشیده است. و با اعتقاد به این که وزن و قافیه عروض خلیل سد را ه شاعر است راه را برای شعر نو کاملا هموار کرده است (نشأت، ۱۹۶۷: ۱۱۳). جمعیت آپولو کتابها و دیوان‌های فراوانی از اعضای خود به چاپ رسانده ولی بعد ها به خاطر مسائل سیاسی از هم پاشید..

الرابطه القلمیه

این جمعیت توسط عده‌ای از ادبای سوری و لبنانی تبار، که به ایالات متحده آمریکا مهاجرت کرده بودند، در بیستم مان نیسان سال ۱۹۲۰ به ریاست جبران خلیل جبران و مشاورت میخائیل نعیمه و دیگر اعضای آن به هدف ایجاد شادابی و پویایی در ادب عربی و خارج نمودن آن از دایره تقلید و ایجاد اسالیب و معانی زیبا و مبتکرانه تاسیس شد(جمیل سراج، ۱۹۹۷: ۸۰).

با مراجعه به دواوین اعضاء این انجمن و اساسنامه و نظرات ناقدانه آنها می‌توان نوگرایی را در دو جنبه از شعرشان بوضوح مشاهده نمود. ابتدا از ناحیه مضمون و سپس در ناحیه شکل و ساختار. در باب مضمون، آنها از طلایه داران شعر تأملی و انسانی و شعر شوق و اشتیاق به سوی وطن به شمار می‌آیند. و از لحاظ شکل نیز در شیوه‌های بیانی شعر نو آوریهایی ایجاد کردند. در اوزان و موسیقی شعر و در زبان نیز دست به تجدد زدند و در شعر خویش برخی از الفاظ عامیانه رایج را بکار برده و در عناوین برخی قصائدشان از رمز و اشاره استفاده نمودند، در تجدد ساختار شعر، اعضاء « الرابطه القلمیه» واژه‌های زبان و اسلوب بیان شعری را متحول نموده و سعی در رها نمودن واژه‌های زبان از جمود و قید و بند و قصد ساده کردن آن را داشتند. از لحاظ وزن نیز آنها از چارچوب اوزان شناخته شده زبان عربی خارج نشدند

www.SID.ir

Archive of SID

اما در هماهنگی و کاربرد آن دقت فراوانی نمودند و قافیه و روی آن را در میان مقاطع شعری خویش تغییر دادند.

امین الریحانی در مقاله‌ای که در سال ۱۹۱۰ نوشته است و بعد ها به عنوان مقدمه دیوانش قرار گرفته است، ندای دعوت به شعر منثور یعنی شعر بدون وزن و قافیه را سر داده است. و وزن و قافیه را به عنوان قید و زنجیری برای شعر به حساب آورده است و اذعان کرده است که در این دعوتش متاثر از شاعر آمریکایی والت ویتمان بوده است. و این نوع شعر آخرین مرحله پیشرفت شعری در نزد غرب محسوب می‌شود. امین الریحانی خود نیز به دعوتش جامه عمل پوشاند و در طول حیات خود هیچگاه به شیوه قدما شعری نسرود. زیرا عقیده داشت اگر برای شعر اوزان و مقیاسهایی قرار دهیم، عواطف و افکار شاعر را به قید و بند می‌کشد (ریحانی، ۱۹۵۷: ۴۵).

به اعتقاد جبران خلیل جبران نیز شعر نباید منحصر به وزن و قافیه باشد. در این خصوص او گفته است: « اگر خلیل بن احمد پی می‌برد اوزانی که برای نظم گردنبند شعر وضع کرده است، به رشته هایی تبدیل می‌شود که صدف‌های فکر و اندیشه بدان آویزان می‌گردد، یقینا آن رشته ها را از هم می‌گسست»(موسی، ۱۹۸۴: ۴۰۱). ولی با این حال می‌بینیم جبران علی رغم آنکه منادی انقلاب بر ضد عروض عربی است ، جز در چند قصیده از دایره آن قدم فراتر نمی گذارد.

میخائیل نعیمه نیز که از ادبای مشهور الرابطه القلمیه است، در کتاب « الغربال» ندای دعوت به تجدید و نو آوری سر می‌دهد و می‌گوید: « وزن ضروری است اما قافیه جزء ضروریات شعر نیست، قافیه مانند زنجیر آهنی است که به وسیله آن قریحه شعراء به زنجیر کشیده می‌شود...»(نعیمه، ۱۹۷۱: ۸۵). او اشعاری دارد که نشانگر دخل و تصرفش در بحور عروضی و نیز تنوع قافیه می‌باشد. مانند قصیده « من سفر الزمان»:

روحی؟ فکم شبت و شابت سنین
من قبل أن بانت حواشیک

www.SID.ir

Archive of SID

و اليوم كف الدهر تطويک
عنا و من يدری می‌تنشرين
روحی و خلينا
بالأرض لاهينا
ترعی أمانينا
فی مرج أوهام
ما بين أيام و أعوام
تأتی و تمضی و هی ستر دفين(جميل سراج، ۱۹۹۷: ۲۵۷).

شعرای الرابطه القلميه بيشتر از بحرهای کوتاه يا بحر هايی که مجزوء می‌باشند، استفاده کرده‌اند. همه آنها شيفته موشحات بودند و سعی نموده‌اند که در اوزان آن تغيير و تحولی ايجاد کنند و وزنهايی را که قبلا در نزد شاعران عرب سابقه نداشت بوجود بياورند. اغلب آنها با ادبيات غرب آشنايی داشتند به همين خاطر توانستند گام‌های بلندی در جهت نو گرايی شعری بردارند. همان گونه که توانستند خط سير عربی را به سمت و سوی جديدی بکشانند به گونه‌ای که توجه شعرای کشورهای عربی را به سوی خود جلب کردند و سر مشق برخی از آنها قرار گرفتند. زيرا اين شاعران در نوگرايی ايشان نقطه شروع حقيقی را که مسير حرکت جنبش شعر را تغيير داد، می‌يافتند.

العصبه الاندلسيه

اين انجمن نيز در سال ۱۹۳۳ توسط ادبای مهجر در آمريکای جنوبی در برزيل و در اثنای جنگ جهانی اول به رياست ميشال معلوف تاسيس شد. از اعضای آن می‌توان به رشيد سليم الخوری، شفيق معلوف، الياس فرحات و يوسف غانم و غيره اشاره نمود. اين انجمن اقدام به نشر مجله‌ای با عنوان « العصبه الاندلسيه» نمود که بعد ها پس از مرگ ميشال معلوف وقتی که آوازه اين انجمن همه جاگير شد، ادبای ديگری همچون شفيق معلوف،

www.SID.ir

Archive of SID

قروی، رشید سلیم الخوری و بسیاری دیگر از ادبای مهجر به عضویت آن در آمدند.

انجمن ادبی العصبه الاندلسیه در مقایسه با الرابطه القلمیه کمتر در مسیر تجدد و نوآوری در عروض عرب گام برداشته است. اما با این حال اشعاری از اعضای این انجمن به ما رسیده که بر منوال « الشعر المنثور» می‌باشد یا به هر حال وزن و قافیه آن به گونه‌ای است که پیش از این نزد عرب متداول نبوده است.

خلاصه آنکه تلاش جمعیت‌های ادبی، آپولو، الرابطه القلمیه و العصبه الاندلسیه مرحله انتخابی است برای انتقال دادن قصیده از حالت و شکل کلاسیک به شکل نو در سطوح متعدد و متفاوت آن از جمله زبان، خیال، شکل، قافیه، عاطفه...و غیره.

مشروطیت و سر آغاز شعر نو ایران

جنبش مشروطیت نتیجه آشنایی ایرانیان با فرهنگ اروپا، مفهوم آزادی و حقوق مدنی انسانهاست. این آشنایی از زمانی شروع شد که کشورهای سرمایه داری اقدام به ایجاد تاسیسات فنی در کشورهای عقب افتاده نمودند. ادبیات هم مانند دیگر مظاهر اندیشه و فرهنگ به مردم روی آورد و انعکاس ارزش‌های اجتماعی را وجهه همت خود قرار داد. اولین درسی که مشروطه به شاعران داد، این بود که از سرودن مدایح و غزلیات و وصف طبیعت دست بکشند و شعری بگویند که مبارزه اجتماعی در آن منعکس شده باشد. پرشورترین نماینده این طرز بیان کسی نبود جز« میزا زاده عشقی» که در روزنامه خویش به نام « قرن بیستم» با انتشار غزلواره ها و قطعات اجتماعی خود با لحنی تند به مخالفین مشروطه و آزادی حمله می‌برد که البته جان خود را نیز در این راه از دست داد.

از نظر واژگان شعر این دوره با انبوهی از واژگان مواجه شد که قبل از آن در ادبیات چنین سابقه‌ای نداشته است. واژه‌های این دوره اغلب از وسایل تازه صنعتی مانند ماشین، هواپیما و چراغ برق و الفاظ زبان‌های غربی و حوادث روزمره اجتماعی بود که در اشعار شاعران مطرح آن روزگار کاربرد پیدا می‌کرد (دستغیب، ۱۳۴۵: ۱۳).

www.SID.ir

Archive of SID

تخیل و قالب شعری در عصر بیداری کم و بیش بی تغییر مانده است. به لحاظ محتوی شاعران این دوره تلاش کردند که موضوعات جدید و روز را در قالب قدیمی بریزند. اما این کوشش بی ثمر بود. چرا که موضوعات حاد و بغرنج قرن بیستم در قالب‌های شعری مکتب خراسانی یا غزل‌های دوران گذشته نمی گنجید.

دوره هفت ساله از زمان درگیر شدن جنگ جهانی اول(۱۹۱۴– ۱۹۱۸) تا زمان روی کار آمدن سلسله پهلوی « دوره بیداری» شاعران بود. در این دوره غالب شاعران کوشیدند از تقلید گذشتگان دوری کنند و مضامین جدید را در قالب شعری قدیم بریزند. جماعتی از گویندگان به فکر انقلاب ادبی افتاده و مدعی تجدید در صورت و مضمون اشعار شدند(آرین پور، ۱۳۵۴: ۴۳۵/۲). چون در این هنگام شور و شوق مشروطه خواهی کم کم داشت جامعه ایران را فرا می‌گرفت و قیام‌های پی در پی آغاز شده بود، شاعران رسمی حکومتی و غیر حکومتی دو شقه شدند: عده‌ای در برابر دگرگونی‌های سیاسی و اجتماعی و اقتصادی مقاومت کردند و شعر بازگشتی گفتند و عده‌ای چون ملک الشعراء بهار و ایرج میرزا و عارف قزوینی ... دربار را ترک کردند و وارد معرکه شدند و به انقلابیون پیوستند. آنها در جریان عمل فهمیده بودند که اگر قرار باشد مردم را با خود همراه کنند باید به زبان مردم حرف بزنند، پس به شعر کوچه و بازار روی آوردند و این گرایش به مرور سبک نوینی در شعر بوجود آورد که بعد ها شعر مشروطیت شهرت یافت (لنگرودی، ۱۳۷۸: ۳۷/۱–۳۸).

بدین ترتیب هر دم به طرفداران شعر عوام افزوده شد و هر زمان لایه هایی از شاعران رسمی به جریان شعر نو پیوستند تا آنجا که پس از مدتی در واقع در اواخر انقلاب مشروطه مهمترین شاعران زمانه شعرشان تلفیقی از هر دو گونه شعر شد و برجستگانی چون عارف و ایرج میرزا و عشقی و بهار و لاهوتی به ظهور رسیدند (همان: ۳۸).

ملک الشعراء بهار اگر چه ادیبی برجسته و مشتاق ادبیات کهن بود ولی با این حال تا حد زیادی با تجدد خواهان افراطی سازش نمود. عشقی و لاهوتی نیز هر یک به نوبه خود شیوه نوینی در نظم فارسی بوجود آوردند. ایرج میرزا نیز به نوبه خود در این میدان پا گذاشت

www.SID.ir

Archive of SID

و زبان محاوره را در شعر وارد کرد و در ساده کردن شعر کوشید و سبکی را بوجود آورد که مردم آن را پسندیدند و شاعران آن را تقلید کردند. معاصران نام او را جزو چند شاعری که به سبک جدید شعر گفته اند، ثبت کرده‌اند. اما اینگونه نبود که ایرج میرزا و حتی عشقی بتوانند خود را از قید دست و پا گیر عروض فارسی رهایی بخشند (آرین پور، ۱۳۵۴: ۴۳۵).

منبع دیگر شاعران این دوره برای دستیابی به سبک نوین، اشعار ترکی بود که کمی پیشتر انقلاب در آن روی داده بود. زمینه بالقوه انقلابی جامعه ترکیه عثمانی، روشنفکران آنجا را متوجه دو منبع سرشار برای تغییر شعرشان کرده بود. نخست شعر عوام. دوم شعر فرانسه. بنابراین وقتی که شعرای مشروطه خواه ایران به شعر ترک توجه نشان دادند در واقع از چندین منبع توأمان سود می‌بردند . این همه، حادثه‌ای بود که در وزن شعر سنتی روی می‌داد. یعنی نتیجه شورشی بود که بخشی از شاعران سنتی به دنبال عدم کارائی شعر بازگشتی در برهه انقلاب بدان دست زده و پوسته تنگ شعر را ترکانده بودند. حادثه اصلی در بیرون شعر رسمی داشت اتفاق می‌افتاد. عده‌ای از روشنفکران آشنا به زبان فرانسه، کل شعر فارسی را از بیرون زیر بمباران گرفته بودند. رهبر این انقلابیون اندیشمند بزرگ تقی رفعت بود. او نشریاتی کاملا متفاوت با نشریات آن روز ایران منتشر می‌کرد و رسماً و راساً به قله‌های شعر سنتی فارسی بویژه سعدی حمله می‌برد. او حتی بهار و دیگر شاعران مشروطه خواه را محافظه کار و مرتجع می‌خواند و آنها را دشمن اصلی تحول شعر فارسی می‌دانست (لنگرودی، ۱۳۷۸: ۴۴/۱).

البته تقی رفعت به عنوان نخستین شاعر نوپرداز در شعر فارسی نبود، او نخستین تئوریسین و منادی شعر نو بود. بدین ترتیب زمینه برای یک تغییر و تحول عروض در ادبیات منظوم مهیا بود. و افرادی باید می‌آمدند و به این ندای تجدد خواهی پاسخ مثبت می‌دادند و عملا خود را به پهنه دریای نو آوری می‌زدند و به هیچ نقد و انتقادی اجازه نمی دادند تا سد راه آنها شود. در چنین وضعی افرادی همچون ابو القاسم لاهوتی و خانم شمس کسمائی و جعفر خامنه‌ای در کنار تقی رفعت به ندای او پاشخ دادند و نخستین بذرهای شعر

www.SID.ir

Archive of SID

نو جوانه زد(همان: ۵۰/۱).

اما اینکه چه کسی یا کسانی قبل از نیما به سرودن شعری که بعد ها نام شعر نو به آن نهاده شد، اقدام کردند و زمینه ساز شعر نو شدند، سوالی است که هر یک از محققین با توجه به ذوق، سلیقه و میزان مطالعه خود به آن پاسخ‌های مختلفی داده‌اند. به عقیده برخی مورخان و ناقدان نخستین شعر نو در سال ۱۲۸۸ه.ش توسط ابو القاسم لاهوتی با عنوان «وفای به عهد» به رشته نظم در آمد. برخی نیز دهخدا را اولین شاعری می‌دانند که شعر نو سروده است. و شعر «ای مرغ سحر» او را اولین نمونه شعر نو می‌دانند:

ای مرغ سحر چو این شب تار
بگذاشت زسر سیاهکاری
وز نفحه روح بخش اسحار
رفت از سر خفتگان خماری (حقوقی، ۱۳۸۰: ۵۲۸).

اما به اعتقاد اخوان ثالث این شعر را نمی توان به عنوان نقطه آغازین تحول شعر نو به حساب آورد. او در این خصوص می‌گوید:« مسمط عالی، و مؤثرای مرغ سحر دهخدا همان قدر می‌تواند اولین نمونه متحول و نو باشد که ترجیع بند درخشان و بی نظیر هاتف یا هر شاعر دیگری از این قبیل اشعار. زیرا اصل مساله در کیفیت عناصر تازه است و بینش و ارائه جدید و هماهنگ کردن آنها در قالبی مناسب (اخوان ثالث، بی تا: ۳۸).

پیشگامان شعر نو عربی

مناقشات و مباحثات طولانی در خصوص ظهور شعر نو صورت گرفته و بسیار مشاهده شده که مردم از مخترع آن سؤال می‌کنند. بیشتر ناقدان و صاحب نظران در ادب و شعر، نازک الملائکه را به عنوان نخستین کسی می‌دانند که قواعد عروض خلیل بن احمد فراهیدی را در هم شکسته و در عروض آزاد به نظم شعر پرداخته است. همان کاری که نیما یوشیج در زبان فارسی انجام داده است.و اقدام او به هیچ وجه یک کار اتفاقی و تصادفی نبوده که بر

www.SID.ir

Archive of SID

اثر فیضان احساسات وزن را ببازد و در نتیجه روش تازه‌ای بوجود آورد. بلکه کار او با تأملات قبلی و با آشنایی با ادبیات غرب همراه بوده است.

خود نازک الملائکه نیز در این خصوص می‌گوید:« آغاز شعر نو در سال ۱۹۴۷ در کشور عراق و از خود بغداد بود و اولین قصیده‌ای که منتشر شد قصیده من تحت عنوان «الکولیرا» بود که در سال ۱۹۴۷ در شماره دسامبر مجله «العروبه» به چاپ رسید و قصیده دوم از بدرشاکر السیاب در دیوان او به نام «أزهار ذابله» که در نیمه دوم همین ماه در سال ۱۹۴۷منتشر شد.و هیچ کس در این سبک شعر نسرود تا انتشار دیوان « شظایا و رماد» که در برگیرنده مجموعه‌ای از قصاید جدید بود. و بدنبال آن دواوین شاعران دیگر منتشر شد» (الملائکه، ۱۹۷۴: ۲۱).

او در مقدمه مجموعه دوم شعرهایش که به عنوان« شراره ها و خاکسترها» که به سال ۱۹۴۹ به چاپ رسیده است، می‌گوید: « در شعر، گفتار برنارد شاو همواره صادق است که قاعده ناپذیری خود قاعده اصلی است. زیرا شعر مولود حوادث زندگی است و زندگی قاعده معینی ندارد و سلسله حوادث آن را نمی توان دنبال کرد»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۳۲).و در ادامه می‌گوید من در این دیوان شعرهایی دارم که از قلمرو عروض خلیل بن احمد خارج شده است و در این شعر ها احساس آزادی عجیبی می‌کنم و هزاران قید و بند را از بال خود گشوده ام (همان).

شاید نازک الملائکه اولین کسی باشد که که این کشف را باایمانی ژرف و آگاهی نقدی دقیق انجام داد و در مقدمه خود بر دیوان «شظایا و رماد» در سال ۱۹۴۹ به ثبت رساند. به نظر می‌رسد این مقدمه دلایل فکری و توجیهات قانع کننده‌ای برای این جریان شعری جدید بوجود آورد. و بین تجربه علمی و سند نظری آن یک مقارنه و نزدیکی برقرار کرد. او در مقدمه این کتاب اعتقاد راسخ خود را نسبت به ضرورت انقلابی شعری بیان کرد. همچنین تغییراتی را که در آینده نزدیک در آن ایجاد خواهد شد، نیز گوشزد کرد. به نظر می‌رسد او آمادگی پذیرش نتایج آن را نیز داشته است آن جا که می‌گوید: من معتقدم که

www.SID.ir

Archive of SID

شعر عربی امروز در شرف تغییر و پیشرفت سیل آسا و طوفانی قرار گرفته است که هیچ چیزی از سبک‌های قدیمی باقی نخواهد ماند و اساس و پایه‌های اوزان و قافیه ها و اسلوب ها و شیوه‌های آن به زودی متزلزل خواهد شد. و الفاظ آن چنان گسترش پیدا خواهد کرد که کرانه‌های جدیدی از نیروی تغییر و بیان را شامل می‌شود(عباس، ۲۰۰۰: ۱۸).

نازک الملائکه درباره شرایط تاریخی و مشکلات انتشار شعر آزاد بحث کرده است و از دقت در حرف‌های او خواننده می‌تواند پی ببرد که همان شرایط تاریخی شعر آزاد فارسی است، بر روی هم چهار عامل را اساسی می‌داند:

۱- گرایش به واقعیت که امکان می‌دهد شاعر آزادتر بتواند با واقعیت زندگی ارتباط برقرار کند.

۲- تمایل به استقلال به این معنا که هر شاعری در این افق باز دور از قلمرو نفوذ شکل‌های قدیمی می‌تواند شخصیت و ذات خود را همانگونه که هست منعکس کند.

۳- فرار از نمونه. منظور این است که در شعر قدیم همیشه یک چیز به عنوان مثل أعلی و نمونه کمال وجود دارد که شعراء می‌خواهند خود را بدان برسانند و پیوسته به تکرار می‌رسند، حال آنکه در شعر آزاد نمونه‌ای از پیش ساخته وجود ندارد که سبب تکرار شود.

۴- فرمانروایی مضمون بر شکل که از خصایص حیات فکری عصر ماست(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۳۵- ۱۳۶).

به هر حال پیدایش شعر آزاد توسط نازک الملائکه از یک طرف از اطلاع گسترده وی به عروض خلیل بن احمد نشأت می‌گیرد و از طرف دیگر ناشی از تسلط وی بر زبان انگلیسی و ادبیات آن و علاقمندی او به اشعار انگلیسی باشد. چنانکه خود او می‌گوید:« به خاطر تاثیر پذیرفتن از عروض عربی و خواندن شعر انگلیسی به تجدید روی آورده ام (ملائکه، ۱۹۷۴: ۴۲).

این همان عواملی است که در پیشروان شعر نو فارسی نیز مشاهده می‌شود. در واقع می‌توان گفت که آشنایی شاعران عرب و شاعران ایرانی با ادبیات اروپایی بویژه ادبیات

www.SID.ir

Archive of SID

انگلیسی نیز یکی از عوامل پیدایش شعر نو بوده است. و به گفته شفیعی کدکنی : « مسلماً شرایط و مقدمات مشابه و سوابق یکسان شعر عرب وفارسی سبب شده است که نازک الملائکه و نیما یوشیج به یک نتیجه برسند به خصوص که نیما و نازک الملائکه هر دو به شعر اروپایی هم نظر داشته اند»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۳۴).

درکنار این ادعای نازک الملائکه شاعر دیگری با نام بدر شاکر السیاب خود را مبدع شعر نو می‌داند. او معتقد است شعر نو او با عنوان « هل کان حبا» که در نخستین دیوان او یعنی «أزهار ذابله» در سال ۱۹۴۷ در قاهره به چاپ رسیده ، قبل از قصیده نازک است. بنابراین نخستین شعر نو بدر شاکر قصیده « هل کان حبا» است:

هل تسمین الذی ألقی هیاماً؟
أم جنوناً بالامانی؟ أم غراماً
ما یکون الحب؟ نوحاً و ابتساماً؟
أم خفوق الاضلع الحری، إذا حان التلاقی
بین عینینا، فأطرقت فرارا باشتیاقی
عن سماء لیس تسقینی، إذا ما؟
جئتها مستسقیاً، الا أواما(سیاب، بی تا: ۱۲۰/۱ به بعد).

کار سیاب تنها شکستن اوزان عروض خلیل بن احمد نبود، بلکه او زبان شعر عربی را برای معانی جدید آماده تر کرد. روح رمانتیکی که بر کار معاصران او حاکم بود و زبان محدودی که آنها داشتند به هیچ وجه قابل مقایسه با زبان متحرک و باز و متنوع سیاب نیست. آنچه مسلم است این است که تجدد اصلی در شعر فقط در خانواده کلمات و نظم آنها ممکن است و مساله شکستن وزن و قافیه می‌تواند تجددی سطحی و ظاهری باشد.حرکت متجددانه شعر عرب و فارسی در سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم حرکتی بود به سمت تغییر خانواده کلمات رومانتیکی. سبک قدیم را تا حدودی عوض کردند اما در محدوه خاصی ایستادند. اما شعرای بعدی ، السیاب و البیاتی در عربی و فروغ و شاملو در فارسی و نیما هم

www.SID.ir

Archive of SID

در شرایط خودش خانواده کلمات را دگرگون کردند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۶۲).

سیاب دایره لغوی زبان شعر و خانواده کلمات را تا حد چشمگیری دگرگون کرده است و توانسته موضوعات متنوعی را در اوزان آزاد عرضه کند. و این مرکز تجدد شعری است. تجدد سیاب تجددی بود که خیلی زود جای خود را باز کرد. چون شرایط سالهای بعد از جنگ چنین آزادی و گشایشی را در قلمرو زبان شعر و قوالب آن می‌طلبید.

سیاب علاوه بر تجدید نظر در مبانی عروض و ایجاد زبانی متحرک و خلق نوعی فضای اسطوری جدید در شعر معاصر عرب وحدت موضوع و استمرارداخلی ذهنی شعر را نیز مورد نظر قرار داد و به شاعران عصر خود آموخت. بخصوص ایجاد زبانی جدید که فضای تازه‌ای را به وجود آورد (همان: ۱۷۵).

در سالهای آخر زندگی سیاب هنگامی که به علت بیماری اعصاب نیمی از بدن او فلج شد. شعرش میل به درون گرایی پیدا کرد و در پی مطرح نمودن مرگ و نگاه مشخصی به آن بر آمد. که از ترس او از مرگ و وابستگی اش به زندگی حکایت می‌کند که موجب سرودن قصائدی در تجربه وجودی شد که در تاریخ ادبیات عرب نادر است (بلاطه، ۱۹۷۱: ۲۱۶).

البته این دو قصیده یعنی« کولیرا» از نازک الملائکه و « هل کان حبا» از بدر شاکر السیاب تغییر چندانی در ساختمان قصیده ایجاد نکردند. اما قصاید بعدی این شاعران نشانه‌های بیشتری از تجدد و نوآوری را در پی داشت. قصیده هایی مانند« الخیط المشدود فی شجره السرو» از نازک الملائکه(۱۹۴۸) و « فی السوق القدیم« از بدر شاکر السیاب (۱۹۴۸).

به هر حال شعر نو عربی با درایت و تیز بینی این شاعران عراقی شکل گرفت و سپس طی چند سال با اقبال شاعران پرآوازه دیگری مانند عبد الوهاب البیاتی، بلند الحیدری در عراق، صلاح عبد الصبور در مصر، سمیح القاسم و محمود درویش در فلسطین و نزار قبانی در سوریه و دیگران صورت نهادی تثبیت شده به خود گرفت.

www.SID.ir

Archive of SID

نیما یوشیج پدر شعر نو ایران

نیما تا رسیدن به مرحله شعر آزاد چندین تلاش برای رهایی از عروض و گسستن از آن داشته است. از جمله این کوششها و مشهورترینشان شعر «افسانه» است که در سال ۱۳۰۰ه.ش به نظم درآمده است. «افسانه»، غزل عاشقانه پرشوری از نوع جدید است که با لحن و آهنگی سورئالیستی سروده شده است. و جا پای شعرای رمانتیک فرانسه به خصوص لامارتین و آلفرد دوموسه نمایان است (آرین پور، ۱۳۵۴: ۴۷۱).

افسانه صدای تازه‌ای بود در فضای شعر آن روز هم به لحاظ شکل و هم به لحاظ عاطفی و همچنین از نظر موسیقی(همان: ۴۷۳). نیما در افسانه کوشیده است تا پیوند خود را از عروض و مقدرات آن بگسلد، اما هنوز جرئت یا آمادگی آن را ندارد. گوشها به اوزان عروضی خو گرفته و هر آهنگ دیگر سامعه شنوندگان را خواهد خراشید. سپس به ناچار او نیز به همان اوزان رایج پناه می‌برد (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۱۱۶– ۱۱۷).

ولی دید شاعر و بافت شعر هر دو در افسانه از تازگی برخوردار است. افسانه در بین اشعار نیما مشهورترین شد تا جایی که نیما را شاعر «افسانه» نامیدند. در واقع «افسانه» نیما پیشاهنگ شعر نو ایران است (آرین پور، ۱۳۵۴: ۴۷۳).

نیما به عنوان پیشرو شعر نو فارسی با نازک الملائکه و بدرشاکر السیاب ، پیشگامان شعر نو زبان عربی از این طریق فرق دارد که قبل از سرودن شعر آزاد مراحلی را در شعر پیموده است. ولی نازک الملائکه و بدر شاکر بدون طی این مراحل مستقیماً به نظم شعر آزاد پرداخته‌اند. اما نیما قبل از نخستین اشعار نو خود که « غراب و ققنوس» نام دارد برای رسیدن به این مرحله چنانکه اشاره شد، نخست می‌کوشد در شعر به موسیقی تازه‌ای دست یابد. این کوششهای وی منجر به خلق «افسانه» و «خانواده سرباز» شد. بعدها شاهد کوششهای نیما برای ثبت عواطف انسانی عصرش در زمینه اجتماعی و در زمینه احساس تنهایی و غربت که از خصایص رمانتیسم عصر اوست، می‌باشیم. این گونه تلاش‌های نیما هر کدام به طور جداگانه در محدوه خود از توفیق نسبی برخوردار بود ولی می‌بایست شعری

www.SID.ir

Archive of SID

بوجود آید که تمام این عناصر را به طور مجموع در خود داشته باشد. و «غراب» و «ققنوس» نمونه هایی از اینگونه شعر بود که در آنها عاطفه، آهنگ و حتی زبان از تجددی هماهنگ برخوردار است. و شکلی تازه دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۱۱۷).

نیما نیز مانند نازک الملائکه تساوی طولی مصراع ها را بر هم زده است و علناً و عملاً در زبان شعری دخالت کرده است. بسیاری از زائده ها و حشو ها که در واقع ویژه زبان نثر است و تصنعات ناشی از صنایع بدیعی را برداشته است و سادگی و تازگی زبان و بیان را جانشین آن ساخته است، نوعی از شعر تصویری در برابر شعر قراردادی ارائه داده است و برای نخستین بار شعر را از همگامی و آمیختگی با موسیقی نجات داده است و به آن استقلال بخشیده است. فاصله میان شعر و شاعر را از میان برده و خود در فضای تازه خویش غوطه ور شده و تجزیه گشته است و باز به شکل و هیأت دیگری درآمده است. و از همه مهمتر نحوه شکل گیری و ساخت پذیری شعر را که مهمترین اصل تعریفی یک اثر به تمام معنی کامل و هنری است و جز به اعتبار آن، اطلاق اثر هنری به یک شعر مطلقا درست نیست، نشان داده است (حقوقی، ۱۳۶۷: ۹۵/۲)

نیما دشمن وزن و قافیه نبود، بلکه او وزن و قافیه را ابزار کار شاعر می‌دانست، فقط ققیده داشت که اگر وزن و قافیه شاعری را از هنر دور سازد باید از آن گریخت. او نیز همچون پیشگامان شعر نو عربی از روی آگاهی و اندیشه اقدام به چنین کاری نموده است. و این شیوه کار او نیز گهگاهی باعث بروز کشمکشها و مخالفت‌های زیادی در انجمنها و محافل ادبی می‌شد. اما او به این مخالفتها بی توجه بود و راه و شیوه خاص خود را ادامه می‌داد.

نخستین شعر نو نیما «ققنوس» نام دارد که در سال ۱۳۱۶ه.ش سروده شده است (لنگرودی، ۱۳۷۸: ۲۰۳).و بعد از آن«غراب» می‌باشد که در سال ۱۳۱۸ه.ش در مجله موسیقی به عنوان نمونه برجسته شعر نو در تاریخ ادبیات فارسی منتشر شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۱۱۵)

در زیر برخی از ابیات ققنوس را به عنوان نمونه می‌آوریم:

www.SID.ir

Archive of SID

قنوس مرغ خوش خوان، آوازه جهان
آواره مانده از وزش بادهای سرد
بر شاخ خیزران
بنفشه است فرد
برگرد او به هر شاخی پرندگان
او ناله‌های گمشده ترکیب می‌کند
از رشته‌های پاره صدها صدای دور
در ابرها مثل خطی تیره روی کوه... (طاهباز، ۱۳۷۵: ۲۲۲– ۲۲۳).

تأثیرپذیری پیشگامان شعر نو عربی و فارسی از غرب

این که شعر نو پدیده‌ای است که بر اثر تغییر شرایط اجتماعی، سیاسی، ادبی و مسایلی از این قبیل در داخل کشورهای عربی و ایران یا تحت افکار و اندیشه‌های بیرونی است، امری است که جای تحقیق و بررسی عمیق و گسترده تر دارد. اما ذکر این نکته ضروری است که ظهور این پدیده هم شرایط داخلی و هم شرایط خارجی را می‌طلبد. به هر حال شاعران ایرانی و عرب در به وجود آوردن این پدیده بی تاثیر از گرایشات غربی نبوده‌اند. شاعران هر دو زبان پس از آشنایی با اشعار شاعران اروپایی در اندیشه تغییر و دگرگونی در ادبیات خود افتادند.

نیما یازده ساله بود که به تهران آمد و در کالج فرانسوی «سن لویی» به فراگیری زبان‌های فازسی، عربی و فرانسوی پرداخت. ده سال بعد یعنی در سن بیست و یک سالگی می‌توانست آثار «مالارمه»، « رمبو» و «ورلن» را به آسانی مطالعه کند. نازک الملائکه و بدر شاکر السیاب نیز تحصیلات خود را در دانشکده زبان‌های خارجی و در رشته زبان انگلیسی ادامه دادند و با آثار شخصیت‌های اروپایی نیز آشنا شدند

نازک الملائکه خود اعتراف می‌کند که از اسلوب شعرای غربی همچون «کیتس»

www.SID.ir

Archive of SID

و«شلی» و «ادگارد آلن پو» تاثیر پذیرفته است و از این طریق برخی از روش‌های شعر انگلیسی را وارد ادبیات عربی کرده است (موسی، ۱۹۸۴: ۴۴۶).

بدر شاکر السیاب می‌گوید: «از بین شاعران غربی که از آنان تاثیر پذیرفتم در ابتدای کار شلی و کیتس و الیوت و ادیت سیتول بوده است و شیوه‌ای را که اکنون بیشتر اشعار خود را با آن می‌نویسم ترکیبی از شیوه ابوتمام و ادیت سیتول است (الکتانی، ۱۹۸۲: ۱/ ۴۶۵ – ۴۶۷).

در ادبیات فارسی نیز نیما از شاعران اروپایی شناخت عمیق و گستر ده‌ای داشت و به ادبیات اروپایی کاملا احاطه داشت. اما چیزی در شخصیت نیما وجود دارد که در شاعران نوپرداز دیگر کمتر به چشم می‌خورد ، عشق و علاقه او به شاهکارهای کهن ادب فارسی است. او هرگز از شاعران و ادیبان بزرگ ایران دوری نجست و این خود رمز موفقیت و ماندگاری نیماست.

تی اس ال یوت شاعری است که بیش از سایرین بر شاعران عرب و ایرانی تاثیر گذاشته است. دکتر کفراوی می‌گوید: «مساله شعر نو از شعر انگلیسی و به دست شاعر انگلیسی یعنی تی اس ال یوت آغاز شده است» (همان: ۱/ ۴۵۵).

این سخن بدان معنا نیست که علت پیدایش شعر نو تنها آشنایی با ادبیات اروپاست، بلکه افزون بر آشنایی با ادبیات جهانی، شرایط اقلیمی و محیطی نیز بایستی آماده باشد . آن چنان که شاعر نو آور بایستی از قریحه و استعداد سرشار در این خصوص بر خوردار باشد.

نتیجه

با مطالعه تاریخ شعر در دوره‌های گذشته می‌توان دریافت که شعر همواره در طول تاریخ دستخوش تغییر و تحول بوده است و مساله نوآوری و تحول در مضامین و ساختار شعر چه در زبان عربی، چه در زبان فارسی امر تازه‌ای نیست که نخستین بار به وسیله این پیشگامان یعنی نیما یوشیج در ادبیات فارسی و نازک الملائکه و بدر شاکر در ادبیات عربی مطرح شده

www.SID.ir

Archive of SID

باشد. بلکه شعرا و ادبای مختلفی پیش از آنها منادی دگرگونی ساختار شعر بوده‌اند و نمونه هایی را نیز از خود بر جای گذاشته‌اند که در آنها مصراع‌های شعر را کوتاه و بلند و قافیه ها را پس و پیش نموده‌اند. ولی از آنجایی که ذوق و گوش مردم به شعر سنتی به خاطر قدمت طولانی اش عادت کرده بود این نمونه ها چندان تاثیر گذار نبوده‌اند و ندای این افراد پیش از آن که به گوش ها برسد در گلوها شکسته شد. بنابر این نیما یوشیج و نازک الملائکه و بد شاکر نوآورتر از دیگر شعرا و ادبایی نبوده‌اند که پیش از آنها خواستار تحول و تجدد در شعر بودند اما چون توانستند با آگاهی کامل ندای شعرای قبل از خود را در مرحله عملی به اجرا گذارند و نمونه‌های فراوانی از تجربه‌های جدید شعری خود ارائه دهند، بدین ترتیب بود که آثار شان تاثیری را که می‌بایست، بر جا نهاد و شعرای بسیاری را به دنبال خود کشاند چیزی نگذشت که مدافعان فراوانی برای این راه جدید شعری قد علم کردند و ذوق مردم نیز اندک اندک پذیرای این ساختار و قالب جدید شد و راه تازه‌ای در مسیر شعر گشوده شد.

نکته دیکر آن که چه در زبان عربی و چه در زبان فارسی باید ریشه پیدایش شعر نو را هم در خود این دو زبان جستجو کنیم و هم تاثیر پذیری شعرای پیشگام شعر نو را از شاعران بزرگ غربی نادیده نگیریم. این جیزی است که از بررسی سرگذشت شعر نو عربی و فارسی که سرنوشت تقریبا یکسان و مشترکی داشته‌اند به وضوح آشکار می‌شود .

کتابنامه

آرین پور، یحیی. ۱۳۵۴. *از صبا تا نیما(تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی)*، تهران.
أبو الفرج اصفهانی، علی بن حسن. ۱۹۹۷. *الأغانی*، بیروت: دار الجیاء التراث، ط. ثانیه.
اخوان ثالث، مهدی. بی تا. *بدایع و بدعت ها و عطا و لقای نیما یوشیج*، بزرگمهر، چاپ دوم.
بلاطه، عیسی. ۱۹۷۱. *بدر شاکر السیاب، حیاته و شعره*، بیروت: دار النهار.
جمیل سراج، نادره. ۱۹۹۷. *شعراء الرابطه القلمیه*، بیروت: دار الجیل، ط.أولی.
حقوقی، محمد. ۱۳۶۷. *شعر نو از آغاز تا امروز*، تهران: نشر ثالث.
حقوقی، محمد. ۱۳۸۰. *مروری بر تاریخ و ادبیات امروز ایران*، تهران: قطره، چاپ چهارم.
خفاجی، محمد عبد المنعم .۱۹۹۲. *الأدب الأندلسی، التطور و التجدید*، بیروت: دار الجیل، ط. أولی.

www.SID.ir

Archive of SID

دستغیب، عبدالعلی. ۱۳۴۵. *تحلیلی از شعر نو فارسی*، انتشارات صائب.
ریحانی، امین. ۱۹۵۷. *ادب و فن*، بیروت: دار الریحانی، ط.أولی.
سیاب، بدر شاکر. بی تا. *المجموعه الشعریه الکامله*، بیروت: دار المنتظر.
شفیعی کدکنی، محمد رضا. ۱۳۷۳. *موسیقی شعر*، تهران: آگاه، چاپ چهارم.
شفیعی کدکنی، محمد رضا. ۱۳۵۹. *ادوار شعر فارسی*، از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران: توس.
شفیعی کدکنی، محمد رضا. ۱۳۸۰. *شعر معاصر عرب*، تهران: سخن، چاپ اول، ویرایش دوم.
طاهباز، سیروس. ۱۳۷۵. *مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج*، تهران: نگاه، چاپ چهارم.
عباس، احسان. ۲۰۰۰. *اتجاهات الشعر العربی المعاصر*، دار الشرق للنشر و التوزیع، ط. ثالثه.
علمداری، گوهر؛ مرادی، افسانه. ۱۳۹۰. *اسطوره در شعر نیما و نازک الملائکه پیشگامان شعر جدید پارسی و تازی*. فصلنامهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی. ش ۱۷. دفتر مجله ادبیات تطبیقی سازمان چاپ وانتشارات.
فاخوری، حنا. ۱۹۹۱. *الموجز فی الادب العربی و تاریخه*، بیروت: دار الجیل، ط. ثانیه.
فاخوری، حنا. ۱۳۷۶. *تاریخ ادبیات عربی*، ترجمه عبد الحمید آیتی، تهران: توس.
قبش، احمد. ۱۹۷۱. *تاریخ الشعر العربی الحدیث*، دمشق: مؤسسه النوری، ط. أولی.
الکتانی، محمد. ۱۹۸۲. *الصراع بین القدیم و الجدید فی الأدب العربی الحدیث*، دار الثقافه، ط. أولی.
لنگرودی، شمس. ۱۳۷۸. *تاریخ تحلیل شعر نو*، تهران: مرکز، چاپ سوم.
محمدی، حسنعلی. ۱۳۷۳. *از بهار تا شهریار*، تهران: ارغنون، چاپ دوم.
مریدن، عزیزه. ۱۴۰۴ ه.ق. حرکات الشعر فی العصر الحدیث، جامعه دمشق.
ملائکه ، نازک. ۱۹۷۴. *قضایا الشعر المعاصر*، بیروت: دار العلم للملائین، ط. رابعه.
موسی، منیف. ۱۹۸۴. *نظریه الشعر عند الشعراء النقاد فی الادب العربی الحدیث من خلیل مطران الی بدر شاکر السیاب*، بیروت: نوفل، ط.تاسعه.
نشأت، کمال. ۱۹۶۷. *أبوشادی و حرکه التجدید*، قاهره: دار الکتاب العربی، ط.أولی
نعیمه، میخائیل. ۱۹۷۱. *الغربال*، بیروت: نوفل، ط. تاسعه.

www.SID.ir