

مجله علمی - پژوهشی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ۴۴، پاییز ۱۳۹۶ هـ ش  
۲۰۱۷ م، صص ۲۲۸-۲۰۵

## نقد کتاب «عن بناء القصيدة العربية الحديثة»

### (بررسی ساختار و محتوا)

حسین ابویسانی\*

دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی

تاریخ پذیرش: ۱۷ / ۱۰ / ۱۳۹۵

تاریخ دریافت: ۱۵ / ۰۵ / ۱۳۹۵

### چکیده

کتاب «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» اثر علی عَشْرِي زاید از جمله آثار نقادانه‌ای است که به بازخوانی ساختار جدید شعر معاصر عربی پرداخته است. عَشْرِي زاید در این کتاب تحولات به وجود آمده در شعر معاصر عربی را بررسی کرده و کوشیده تا با استناد به آثار برخی شاعران معاصر عرب، تکنیک‌های شعری تازه را در شعر معاصر عربی بیابد و آنها را بررسی و تحلیل نماید. جستار پیش رو به شیوه توصیفی - تحلیلی می‌کوشد کتاب عَشْرِي زاید را معرفی کند و به بیان نقاط ضعف و قوت آن بپردازد تا بتواند به این پرسش پاسخ دهد که: تحولات رصد شده در «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» چیستند و آیا عَشْرِي زاید توانسته به گونه‌ای صحیح و مفید آنها را واکاوی و بیان نماید؟ نتیجه به دست آمده نیز نشان می‌دهد ضمن در نظر گرفتن برخی نقاط ضعف کتاب، می‌توان آن را مبین برخی تحولات و تکنیک‌های جدید شعر معاصر عربی دانست و از آن به عنوان یک منبع اصلی در تدوین سرفصل‌های مختلف آموزشی بهره‌مند شد.

**کلیدواژه‌ها:** ادبیات معاصر؛ ادبیات عربی؛ عَشْرِي زاید؛ عن بناء القصيدة العربية الحديثة.

## ۱. مقدمه

یکی از مشخصه‌های ادبیات همانند دانش‌های دیگر بشری پویایی، تحول و حرکت روبه‌جلوی آن است که به‌وجودآمدن مکتب‌ها و سبک‌های ادبی متعدد و متنوع در گذر زمان، نشانی از این امر است. شعر نیز به‌عنوان یکی از ارکان اصلی ادبیات در مسیر حرکت خود در حال بالیدن و تحول است که تغییر حالت آن از «شکل قدیم» به «شعر نو» و تجربه سه مرحله «بیت شعری»، «سطر شعری» و «جمله شعری»، گواه بر این مدعا است.

شعر در قرن بیستم میلادی همانند دیگر جریان‌های ادبی و فرهنگی، تحولات قابل توجهی را به خود دید که در شکل و محتوای آن نیز تأثیرگذار شد. اگر پیش‌تر حوزه هرکدام از انواع ادبی، مستقل و جدای از دیگری بود در این دوره یعنی در امتداد قرن بیستم، استقلال خود را از دست داد و جزئی از دیگر حوزه‌ها شد؛ شعر وارد قلمرو نثر شد و نثر نیز در سرزمین شعر پای نهاد. بنابراین نمایشنامه، داستان، متن‌های روزنامه‌ها و مجلات، شعر، نثر، زبان‌های مختلف مردمان و... در کنار هم و در یک متن گرد آمد تا نام «کولاج» یا «تکه‌برداری» به خود گیرد.

ادبیات عربی نیز از این قاعده مستثنا نیست و بسیاری از شاعرانش تلاش نمودند خود را با جریان‌های نوین ادبی و سبک‌ها و تکنیک‌های آن همراه سازند.

کتاب **عن بناء القصيدة العربية الحديثة** از جمله آثاری است که سعی دارد با بازخوانی برخی از قصاید معاصر، تحولات شعری این دوره را در استفاده از تکنیک‌های جدید رصد نماید. البته دیگرانی مانند عزالدین اسماعیل نیز تلاش‌های ارزنده‌ای را برای بیان این تحولات به انجام رساندند که نباید به‌سادگی از کنار آنها گذشت اما عشری زاید نیز در کتاب خود سعی نموده ضمن بیان جدیدترین اصلاحات ایجادشده در شعر معاصر، آنها را با زبانی قابل فهم به مخاطب عرضه نماید.

## پیشینه تحقیق

بی‌شک کتاب‌های متعددی از ادبیات معاصر عربی، نقد و بررسی شده که از آن جمله است: نقد کتاب **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث** از سلمی خضراء جیوسی، که فرامرز میرزایی و حسین ابویسانی، آن را به انجام رسانده‌اند و یا کتاب‌های متعددی که در «گروه عربی شورایی

بررسی متون و کتب علوم انسانی» تحلیل و بررسی شده است. اما عن بناء القصيدة العربية الحديثة پیش از این مورد نقد واقع نشده و نقد پیش رو، نخستین پژوهش در این حوزه است.

## ۲. بررسی شکلی

قلم انتخاب شده برای روان خوانی مناسب است. اندازه قلم عناوین به صورت استاندارد انتخاب شده و نسبت به متن اصلی درشت ترند و پانوشتها نیز با قلم ریزتر آمده اند. میانگین سطرهای استفاده شده در هر صفحه ۲۵ سطر است که به روان خوانی کمک می کند.

کتاب از ۲۳۹ صفحه و ۱۰ موضوع با عنوان متفاوت، تشکیل شده است. بعد از جلد کتاب، صفحه ای به چشم می خورد که اطلاعات روی جلد را به همان شکل تکرار کرده است، تنها نوبت و تاریخ چاپ به آن اضافه شده است. در پشت همین صفحه، شناسنامه اثر و روبه روی آن، صفحه «تقدیم» آمده است. در ادامه نیز مقدمه چاپ چهارم و پس از آن پیشگفتار آورده شده است. همچنین اولین موضوع بحث از صفحه ۱۱ آغاز می شود و عناوین ده گانه کتاب به ترتیب شماره صفحاتی که در پی می آید، چیده شده است: ۱۱-۴۰؛ ۴۱-۶۴؛ ۶۵-۱۰۳؛ ۱۰۴-۱۲۹؛ ۱۳۰-۱۵۳؛ ۱۵۴-۱۸۸؛ ۱۸۹-۱۹۳؛ ۱۹۴-۲۰۸؛ ۲۰۹-۲۱۴؛ ۲۱۵-۲۲۳. مصادر نیز در صفحات ۲۲۵-۲۳۵ و فهرست در ۲۳۶-۲۳۹ آمده است.

صحافی این کتاب، وزیری با جلد شُمبَر و طرح جلد آن نیز به صورت ضربدری طراحی شده است؛ در یک جهت از این ضربدر (بالا سمت راست تا پایین سمت چپ)، رنگ قرمزی که عنوان کتاب نیز بر آن حک شده به وسیله رنگ های مشکی در دو طرف، از بالا تا پایین احاطه شده است و در جهت دیگر از این ضربدر (بالا سمت چپ تا پایین سمت راست)، رنگ سفیدی که نام مؤلف، ناشر و محل نشر نیز بر آن دیده می شود به وسیله رنگ های زرد کم رنگ از دو جهت محصور شده است که البته بخشی از آن در زیر طرح قبلی جای دارد. قواعد عمومی ویرایش و نگارش، به خوبی در این اثر رعایت گردیده مگر در مواردی، که اندک می نماید. برای نمونه در صفحه ۱۷۷ سطر دهم، به جای کلمه الدم، الدمع، و در صفحه ۱۸۲ سطر نخست، به جای یعتلی،

یغتملی آورده شده است. البته بهتر بود شاهد مثال‌های متن نیز در پاره‌ای موارد حرکت‌گذاری می‌شد تا خواننده، با مشکل مواجه نشود.

### ۳. بررسی محتوایی

در ادامه تلاش می‌شود ضمن اشاره به هرکدام از عناوین ده‌گانه کتاب، محتوای آنها، با نمونه‌ای شرح و تحلیل شود:

#### ۳-۱. پیرامون مفهوم قصاید نو

این نخستین موضوع با دو زیرعنوان است که تبیین بخشی از مطالب را بر عهده دارد.

##### *الف) قصیده و رنج دوسویه*

نویسنده بر این باور است که قصیده جدید نوعی کشف و دریافت میان شاعر و مخاطب است یعنی از یک سو شاعر در تلاش است تا قرائتی جدید از هستی ارائه دهد و به آن، مفهومی نوین و ارزشمند بخشد یا به عبارت بهتر، سکوت جهان را به سخن آورده، از نیستی، هستی فراهم آورد، که این امر به رام‌کردن شتری چموش و نافرمان می‌ماند؛ از دیگر سو خواننده نیز برای آنکه قادر باشد با شاعر همراه شود و سخن او را دریابد، می‌بایست با جریان شعر معاصر و نیز با ابزار و ادوات مورد استفاده شاعر آشنا باشد. بنابراین در بسیاری مواقع که شاعر احساس می‌کند خواننده آثارش از فهم آنها عاجز است دچار نوعی شکست و ناامیدی می‌شود. به همین ترتیب خواننده نیز از نامفهوم و پیچیده بودن شعر شکوه می‌کند؛ چراکه آن گونه که وی انتظار دارد نمی‌تواند از آن بهره‌مند شود.

##### **ب) ویژگی‌های کلی قصاید نو**

عشری زاید اعتقاد دارد قصیده جدید دارای ویژگی‌هایی است که برخی از آنها ناشی از دیدگاه‌های موجود در شعر جدید و برخی دیگر نیز ناشی از بهره‌گیری از تکنیک‌های به‌کاررفته در ساختار قصاید با محوریت شاعر است، که از مهم‌ترین این ویژگی‌ها: منحصر به فرد بودن، ترکیب، انسجام،

رسانا بودن و صریح نبودن آنهاست که همگی با نمونه‌هایی، شرح و تبیین شده‌است. برای مثال در مورد ویژگی نخست می‌گوید:

شاعر معاصر در تلاش است تا در آثار خود و در فحوای آنها، نوآوری، ابداع و تازگی به وجود آورد و اغراض شعری کهنه و کهن را پی نگیرد. او سعی دارد از زاویه هنری متفاوتی به هستی نگاه کند و ما را نیز با این زوایا آشنا سازد (عشری، ۲۰۰۸، م، ۲۱).

عشری در این زمینه بخشی از قصیده «النهر العاشق» نازک الملائكة را شاهد می‌آورد و می‌افزاید با وجود آنکه این قصیده برای حادثه مربوط به طغیان رودخانه در سال ۱۹۵۴ که بغداد را به زیر گرفت سروده شده اما شاعر، از زاویه‌ای خاص و متفاوت به آن پرداخته به طوری که نه تنها این طغیان، ویرانگر و خانمان‌برانداز به نظر نمی‌رسد بلکه در هیئت عاشقی مهربان و دلسوز تجلی می‌کند و بر آن است تا با عشق و محبت خود، شهر را در آغوش گیرد.

«أین نعدو؟ و هو قد لقت يديه/ حول أكتاف المدينة/ إنه يعمل في بطاء و حزم و سكينه/ ساكباً من شفتيه/ قُبلاً طيِّتة غطت مراعيها الحزينة» (الملائكة، ۱۹۸۶، ج ۲: ۲۵۳-۲۵۲).

### ۲-۳. زبان قصاید نو

زیر این عنوان در مورد زبان به عنوان ابزار اصلی شاعر برای ایجاد ساختار شعر سخن به میان آمده و تفاوت میان زبان شعر با زبان نثر مورد توجه قرار گرفته‌است. از جمله تفاوت‌های کاربرد زبان توسط نویسندگان و شاعر، با نقل سخنی از پُل والرِ - شاعر و نویسنده فرانسوی - بیان شده‌است. وی می‌گوید: «تفاوت کاربرد زبان نزد این دو، به مانند حرکت گام‌های فردی در حال راه رفتن با فردی در حال رقصیدن است؛ با وجود آنکه هر دو از اعضای یکسان بهره می‌گیرند، اما این حرکت برای فرد نخست در حکم وسیله‌ای برای رسیدن به هدف است در حالی که برای فرد دوم، فی‌نفسه خودِ هدف به شمار می‌آید» (عشری، ۲۰۰۸، م: ۴۲).

در ادامه این بحث به مجموعه‌ای از امکانات مخصوص زبان اشاره شده است که شاعر، آنها را در قصاید خویش به شکلی الهام‌بخش به کار می‌بندد که از مهم‌ترین آنها: ارزش الهام‌بخشی مصوت‌ها، ارزش الهام‌بخشی واژگان، اسلوب حذف، تکرار، و حذف ادوات عطف در زبان است که تمامی موارد یادشده، همراه نمونه‌هایی، در کتاب تحلیل شده است. برای نمونه، نویسنده کتاب در مورد «حذف ادوات عطف» بر این عقیده است که این ویژگی در آثار سمبلیست‌ها و سوررئالیست‌ها دیده می‌شود اما به قصاید نوی عربی هم راه یافته است که از نمونه‌های آن، قصیده مائدة الفرح المیت اثر محمد أبوسنة است که با حذف ادوات ربط، گسست روابط میان دو دل داده را به تصویر می‌کشد:

«يَبِينُ ظَلِي فِي مَرَّاةِ الْحَائِطِ/ يُثَبِّتُ ظَلْكَ فِي مَرَّاةِ السَّقْفِ/ تَوَاجَه.. نَجْلُش/ نَقْتَسِمُ الصَّمْتِ، وَ

أَفْصَحُ الشَّايِ الْبَارِدِ/ تَفْصِلُنَا مَائِدَةُ الْفَرَحِ الْمَيْتِ/ تَتَحَرَّكُ فِينَا أَوْرَاقُ خَرِيفِ الْعَامِ الْمَاضِي» (همان: ۶۳).

در یکی از بحث‌های این بخش با عنوان «القيمة الإيجابية للأصوات» احساس می‌شود نوعی تداخل موضوع با موسیقی شعر که ششمین مبحث کتاب نیز هست، صورت گرفته و مطالب هر دو، بی‌ربط با یکدیگر نیست. همچنین به هنگام سخن پیرامون بحث مربوط به «تکرار» نیز فقط جانب ایجابی آن لحاظ شده و اشاره‌ای به سلبی بودنش نشده است؛ چراکه در بسیاری موارد، تکرار یک واژه یا عبارت، ممکن است ملال‌آور و آزاردهنده باشد. در اینجا خالی از لطف نخواهد بود تا سخن محمدرضا شفیعی کدکنی در زمینه تکرار در کلام سعدی شیرازی را نیز نقل کنیم. وی معتقد است:

«تمام هنر سعدی در تکرارهای نامرئی اوست. تکرار از دیدگاه روان‌شناسی مهم‌ترین عامل

القاء فکر است؛ از سوی دیگر، از دیدگاه ادبی و مسائل ساخت و صورت، زشت است و

هنر را مبتذل می‌کند. اعجاز سعدی در همین است که از عامل روان‌شناسیک تکرار بیشترین

بهره را می‌برد ولی نقطه ضعف تکرار را که مربوط به ساخت و صورت شعر است پنهان

می‌کند. رمز اصلی توفیق سعدی و سحر کلامش در همین تکرارهای نامرئی نهفته است»

(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۶۷-۱۶۶).

### ۳-۳. تصویرگری شعری

تصویرگری وسیله‌ای است برای رساندن مفهوم موردنظر شاعر از طرق مختلف از بیان و تصاویر ساده تا روش‌های ایحایی و الهامی غیرمستقیم و پیچیده. به عقیده آدونیس تصویرگری در شعر نوعی غافلگیری و حیرت‌زایی و نوعی رؤیاست؛ یعنی نوعی تغییر و دگرگونی در نظام تعبیر و تجسم اشیاست. اما تصویرسازی اگر بدون نظم رؤیایی خلاق صورت گیرد، تصویری متکی بر انفعالی گذرا به دست می‌آید که خطوط آن در ذهن و در دل خواننده دیرپا نخواهد بود و اندکی پس از پیدایش از میان خواهد رفت (عرب، ۱۳۸۳ش: ۱۱۳). در مبحث تصویرگری شعری در کتاب عشری زاید، چهار موضوع به ترتیبی که بیان خواهد شد موردبحث قرار گرفته‌است:

#### الف) تصویرپردازی در شعر و نقد قدیم

در تبیین این عنوان، نویسنده بر این عقیده است که صورت شعری، کشف جدیدی نیست؛ بلکه از ادواتی است که شاعر از گذشته دور، آن را مورد استفاده قرار داده هرچند با صور شعری معاصر تفاوت‌هایی دارد؛ بنابراین بیشتر تلاش ناقدان و دانشمندان بلاغت قدیم برای صورت‌پردازی شعری، حول محور تشبیه و استعاره بوده؛ اگرچه بزرگانی مانند عبدالقاهر جرجانی افق‌های گسترده‌تری را نیز در این حوزه ترسیم نموده‌اند.

#### ب) تصویرپردازی در شعر و نقد جدید

عشری معتقد است وجود مشابهت میان طرف‌های صور شعری در قصیده معاصر، دیگر نمی‌تواند پیونددهنده اصلی میان آن صور باشد؛ بلکه تقریب دو واقعیت دور از هم، این تصویر را خلق خواهد کرد و این مهم جز با بهره‌مند شدن از روح، خیال و عقل شاعر امکان‌پذیر نخواهد بود. بنابراین ارزش صورت شعری در قصیده معاصر به میزان نیروی الهام‌بخشی آن، و بیان ما فی الضمیر شاعر و نیز به میزان رسا بودن ابعاد دیدگاه شاعرانه وی بستگی خواهد داشت.

## - شیوه‌های تصویرپردازی در شعر معاصر

در این اثر، تشخیص، حسامیزی، آمیختن متناقضات، غموض، و تلفیق میان حقیقت و مجاز نیز، از جمله ادوات تصویرپردازی به شمار می‌آید. *عن بناء القصيدة العربية الحديثة* برای بیان کارکرد هر کدام از این ادوات، سخن خود را به نمونه‌هایی مستند می‌کند؛ از آن جمله به هنگام سخن از آرایه حسامیزی به قصیده أحلام النارنجة الذابله اثر محمد عبدالمعطي الهمشري اشاره می‌نماید که می‌گوید:

حَنَنْتُ جَفَوْنِي ذَكْرِيَّاتٍ حُلُوَّةٍ      مِـنْ عَطْرِكِ الْقَمْرِيِّ وَ النِّغْمِ الْوُضِيِّ  
وَ هَفَّتْ عَلَيْكَ الرُّوحُ مِنْ وَادِي الْأَسَى      لَتَتَعَبَّ مِنْ تَحْمُرِ الْأَرْيَجِ الْأَبْيَضِ  
(عشری، ۲۰۰۸م: ۷۹).

چنانکه مشاهده می‌شود میان واژگان *عطرک القمری و الأریج الأبيض* صنعت حسامیزی برقرار است. برای اشاره به نمونه‌ای از این هنر سازه در ادب فارسی هم می‌توان به بخشی از «صدای پای آب» سهراب اشاره کرد که می‌گوید:

«روی آگاهی آب / روی قانون گیاه / ..من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم / در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف / سنگ از پشت نمازم پیدااست...» (سپهری، ۱۳۶۰ش: ۲۶۷).

در قسمت دیگری از این بحث، بخشی از قصیده مرایا وأحلام حول الزمان المكسور با عنوان مرآة الحلم آدونیس هم شاهد مثالی است برای نشان‌دادن صنعت غموض:

«حُذِيه، هَذَا حُلْمِي، خَيْطِيه وَ الْبِسِيه / غَلَالَة: أَنْتِ جَعَلْتِ الْأَمْسَ / يَنَامُ فِي بَدِيٍّ / طُوفِ  
بِي، يَلُورُ كَالْهَلْدِيرِ / فِي عَرِيَاتِ الشَّمْسِ...» (آدونیس، ۱۹۸۸م: ۱۶).

در باور برخی ناقدان عرب، تصویرپردازی‌های این مقطع در فضای مترامی از مه‌آلودگی شناور است و ورود به آن برای هر خواننده‌ای دشوار می‌نماید؛ به گونه‌ای که او احساس می‌کند به رشته‌ای چنگ یازیده که قادر نیست به واسطه آن، خط سیر این تصاویر را دنبال کند. لذا در نهایت، همین رشته را نیز از دست می‌دهد و خود او هم در ژرفای ناپیدای پیچیدگی‌هایی که تصاویر در آن شناور است گم می‌شود (ابویسانی، ۱۳۸۹ش، ۱۳-۱۲).

**پ) چالش‌ها و عیوب تصاویر شعری**

ذیل این عنوان، مهم‌ترین چالش‌ها و عیوب بر سر راه تشکیل صور شعری بیان و به چهار مورد از آنها اشاره شده‌است: مقید شدن به استفاده از تشبیه‌های حسی، تنافر، توجه به صورت شعری به عنوان هدف نه به عنوان وسیله، و سطحی و صریح بودن تصاویر. در نمونه مربوط به استفاده از تشبیه‌های حسی به عنوان یکی از عیوب تصاویر شعری، قسمتی از قصیدهٔ *تَعَوَّدَ شعري عليك اثر نزار قبانی* به عنوان مصداق آورده شده‌است که به باور نگارندهٔ این سطور، این نمونه فراتر از یک تشبیه حسی است:

«تَعَوَّدَ شعري الطویل عليك / تَعَوَّدْتُ أَرْخِيه كَلَّ مساءً / سنابل قمح علی راحتیک...»

(قبانی، ۱۹۶۶م، ج ۷: ۵۲۶).

**۳-۴. رمز**

رمز به معنای کاربرد یک مفهوم یا یک چیز به منظور بیان یک اندیشهٔ عمومی در سیاق یک متن ادبی است، حال آنکه «رمزیه» که بهتر است آن را **مکتب الهام** بنامیم، بیان مفاهیمی است که زبان به صورت معمول از بیان آن قاصر است (خورشا، ۱۳۸۱ش: ۲۱۰-۲۰۹).

عشری زاید این بخش از کتاب خود را ذیل پنج عنوان یعنی: مفهوم رمز شعری، دلالت دوسویهٔ رمز، رمز کلی و رمز جزئی، تفاوت رمز با صورت شعری، و رمز و تراش، توضیح می‌دهد. او در نخستین عنوان با بیان تفاوت میان رمز واژگانی و رمز شعری، قصاید *أغنية للحزن اثر نازك الملائكة* و الطفل از صلاح عبدالصبور را مصداق‌هایی در بیان رمز شعری می‌آورد. وی در دلالت دوسویهٔ رمز بر این عقیده‌است که رمز شعری در کنار دلالت سمبولیک خود، دلالت واقعی نیز می‌تواند داشته باشد که برای این منظور، از «سَلَّةَ ليمون» *أحمد عبدالمعطي حجازي* کمک می‌گیرد. ذیل آخرین عنوان آمده‌است که شاعر در بسیاری اوقات، عناصر رموز خود را به دلیل تأثیر فراوان آنها در

مخاطب، از میراث کهن انتخاب می‌کند که این می‌تواند در حوزه‌های دینی، عرفانی، تاریخی، ادبی، اسطوره‌ای، فرهنگ مردم (فولکلور) و یا مانند آن باشد. ذیل این بحث، بخشی از قصیده «عذاب الحلاج» با عنوان «رماد في الريح» اثر عبدالوهاب البیاتی ایفای نقش می‌کند:

«عشتر لیالی و أنا أكابد الأهوال / و أعتلي صهوة هذا الأمل القتال / أوصال جسمي قطعوها /  
أخرقوها / تشرقوا رمادها في الريح / دفاتري / تناهبوا أوراقيها / و أحمداوا أشواقها...» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۱۹).

ظاهراً با وجود آنکه در این مبحث رمز به‌خوبی تبیین شده و مرز مفهوم شعری آن با رمز به معنای سمبل، مشخص گردیده‌است اما باز هم جای خالی نمونه‌ای که بتواند فضای انتزاعی و مجرد رمزیه را به تصویر کشد احساس می‌شود.

### ۳-۵. ناسازواری

این اصطلاح، برای ترجمه عربی المفارقة التصویریة انتخاب شده‌است و آن «هنری زبانی و بلاغی و بازی زبانی ماهرانه و هوشمندی، بین طرفین؛ پدیدآورنده و خواننده آن است؛ به‌نحوی که پدیدآورنده، متن را به سمتی که خواننده را جلب می‌کند پیش برده و با معنای تحریفی که مطابق معنی پوشیده‌است و اغلب معنی متضاد دارد او را به رد آن فراموش خواند» (موسوی و تواضعی، ۱۳۹۱: ۱۹۳).  
عشری با عنایت به اصطلاح عربی به‌کاررفته معتقد است که آن «تکنیکی هنری است که شاعر معاصر، برای نشان‌دادن تناقض میان دو طرفی که بینشان تناقض وجود دارد به کار می‌بندد» (عشری، ۲۰۰۸: ۱۳۰). ابتدا ناسازواری به دو شکل کلی بیان شده اما هرکدام چنانکه نشان داده خواهد شد به انواعی تقسیم شده‌است:

اول) ناسازواری با دو طرف معاصر که خود، دو شکل دارد:

الف) طرف اول به طور کامل آورده می‌شود، سپس طرف دوم نیز به طور کامل عرضه می‌گردد.  
ب) هرکدام از طرفین به اجزایی تقسیم می‌شود و به ترتیب، هر جزء در مقابل نقیض خود قرار می‌گیرد.

دوم) ناسازواری با بهره‌گیری از مؤلفه‌های تراث، که این نیز دو نوع است:

**الف)** در نوع نخست، طرف گرفته‌شده از تراث با طرف معاصر مقابله می‌شود که این امر به سه شکل صورت می‌گیرد:

۱) هر دو طرف ناسازواری به طور مستقل و به‌صراحت بیان می‌شود و ناسازواری با مقابله آن دو تحقق می‌یابد.

۲) طرف دوم؛ یعنی طرف معاصر برای مخاطب بیان می‌شود و با این ذهنیت که نشانه‌های تراث در حافظه وی وجود دارد، این نشانه‌ها برای او بیان نمی‌شود و به جای آن، نشانه‌های معاصر که در واقع برخلاف ویژگی‌های طرف تراث است، بر آن بار می‌شود.

۳) این شکل، برخلاف شکل پیشین است؛ یعنی طرف معاصر بدون اشاره به آن، فراخوان می‌شود و نشانه‌های طرف تراث به شکلی سلیبی بر آن بار می‌گردد. به عبارت دیگر، ویژگی‌های تراث با سلب‌کردن آنها از طرف معاصر، به طرف معاصر ربط داده می‌شود.

ب) در نوع دوم، هر دو طرف ناسازواری از تراث گرفته می‌شود. این حالت که عمیق‌تر و پیچیده‌تر از آن نوع ناسازواری است که فقط یک سوی آن از تراث است، در دو سطح ظاهر می‌شود:

۱) ناسازواری با دلالت‌های تراثی در هر دو طرف.

۲) ناسازواری با دلالت تراثی در یک سو، و دلالت رمزگونه معاصر آن، در سوی دیگر.

پ) در ناسازواری با بهره‌گیری از مؤلفه‌های تراث، یک نوع دیگر هم دیده می‌شود که آن برخلاف استفاده از شخصیت‌ها و حوادث گذشته در ساخت ناسازواری‌ها، نوعی «برداشت و قرائت جدید» از مؤلفه‌های تراث است برای بیان واقعیت‌های معاصر.

اما برای رعایت ایجاز، به دو مصداق از مصادیق ذکرشده در کتاب اکتفا می‌کنیم. نخست قصیده «الزيارة...» اثر حامد طاهر (مربوط به «اول/ب») که شاعر آن را به یاد تعدادی از دوستان سفرکرده‌اش سروده و در آن حال و روز خود را قبل و بعد از رحلت ایشان به تصویر کشیده‌است:

«كانت حُطواتي حينَ أسائهم نَعماً يَكْثُر فيه الصوت/ صار حُطواتي يابسةً، و امتدَّ حريفُ الصَّمت/ كان حَيالي مشوباً.. يتعلَّق بالشُّحْب، و يُنفذُ من أبواب الجَنَّة/ صار خيالاً مشلولاً، يتعثر بالأحجار، و يسكنُ حُفَر الأرض/...» (همان: ۱۳۷).

مصداق دوم، قصیده «أحزان في الأندلس» نزار قبانی (مربوط به «دوم/ الف / ۱») است که یک سوی ناسازواری، میراثی کهن یعنی گذشته باشکوه عرب‌ها را در اندلس به تصویر می‌کشد، و در سوی دیگر، افول آن گذشته را صورتگری می‌کند. در طرف اول می‌خوانیم:

«كُتِبَ لي... يا غالية/ كُتِبَ تَسألينَ عن إسبانية/ عن طارقٍ/ يفتَح باسم الله... دنيا ثانية/ عن عُقبة بن نافع/ يزرع شتل نخلةٍ/ في قلب كلِّ رابية» (قبانی، ۱۹۶۶م، ج: ۷، ۵۶۳).

و در طرف دوم:

«لم يبق في إسبانية/ منا... و من عُصوينا الثمانية/ غير الذي يقي من الحُمير/ يحجوف الآتية... و أعين كبيرة... كبيرة/ مازال في سوادها/ بنام ليل البادية...» (همان: ۵۶۴).

در بیان این مطالب، گاه به نظر می‌رسد مثال‌ها و نمونه‌ها، نزدیک و شبیه به هم می‌شود؛ لذا تشخیص تفاوت موجود میان آن‌ها به سادگی صورت نمی‌گیرد.

### ۳-۶. موسیقی شعر

مجموعه عواملی را که زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن، امتیاز می‌بخشد و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخیص واژه‌ها می‌شود، می‌توان گروه موسیقایی نامید. موسیقی شعر دامنه پهن‌تری دارد؛ گویا نخستین عاملی که مایه رستاخیز کلمه‌ها در زبان شده و انسان را به شگفتی واداشته‌است همین کاربرد موسیقی در نظام واژه‌ها بوده‌است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱ش: ۸-۷).

مبحث موسیقی شعر در «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» در شش عنوان خلاصه شده‌است: کارکرد موسیقی در قصیده، ساختار موسیقی قصاید قدیم، ضرورت بهره‌گیری از موسیقی جدید، پایه و اساس موسیقی در شعر نو، آمیزش موسیقی شعر نو و شعر قدیم، و مدّرج بودن یا تدویر در شعر نو. کارکرد موسیقی در قصیده بر این نکته تأکید دارد که موسیقی، عنصر اساسی شعر و از

اصلی‌ترین عناصر تمایز میان شعر و نثر، و نیز از قوی‌ترین وسایل الهام‌بخشی شعر است. در این عنوان، اشاره‌ای هم به تأثیرپذیری بزرگان سمبلیسم و دیگران، از پدر موسیقی فرانسه یعنی ریچارد واگنر دیده می‌شود. دومین عنوان به سخن پیرامون اوزان شانزده‌گانه خلیل بن احمد می‌پردازد و آنها را در دو شکل ساده و مرکب تقسیم‌بندی می‌نماید که گروه اول از تکرار یک تفعیله (مانند بحر کامل و وافر) و گروه دوم از تکرار دو تفعیله، یا از سه تفعیله (مانند بحر خفیف و طویل) تشکیل می‌شود. اما ضرورت بهره‌گیری از موسیقی جدید، برخی از عواملی را که باعث شده تا شاعر عرب بر شکل سنتی موسیقی شعر بشورد و در پی آشکال جدید آن باشد، نام می‌برد که: تکرار تفعیله یا تفعیله‌هایی یک‌شکل در طول قصیده، تکرار شکل موزون دیگری به نام بیت، تکرار حرفی معین در پایان هر بیت به نام قافیه، تکرار هارمونی یا ریتمی یک‌شکل از ابتدا تا انتهای قصیده، از جمله این عوامل است. ذیل عنوان پایه و اساس موسیقی در شعر نو نیز یادآوری می‌شود که معنای آزاد بودن شعر نو، پشت پا زدن به التزامات موسیقی شعر سنتی نیست، بلکه تغییر شکل دادن «بیت» و مقید نبودن به رعایت تعداد معینی تفعیله در سطرهای شعری و ملتزم نبودن به «وحدت ضرب» است. عنوان پنجم یعنی مزج موسیقی شعر نو و شعر قدیم هم به بحث پیرامون کاربرد هم‌زمان شکل سنتی و جدید موسیقی در قصاید معاصر عربی می‌پردازد و آن را از دید برخی شاعران، ضروری می‌داند؛ چراکه مواردی از دیدگاه‌های شعری را جز با شکل موسیقی سنتی، و برخی دیگر را جز با شکل جدید آن نمی‌توان بیان کرد. «حواریه العار»، سروده سمیح القاسم از جمله قصایدی است که مصادیق این بحث را تشکیل می‌دهند. اما مطلب پایانی، به اصطلاحی عروضی و قدیمی یعنی مدرج بودن یا «تدویر» که در شعر نو، مفهوم دیگری پیدا کرده، اختصاص می‌یابد. این اصطلاح که در کارکرد قدیمی آن، عبارت از تقسیم یک کلمه در دو مصراع یک بیت است، در شعر نو به معنای اتصال ابیات یک قصیده با یکدیگر است تا قصیده به شکل یک بیت یا مجموعه‌ای از ابیاتی طولانی درآید. برای هر کدام از عناوین شش‌گانه یادشده، نمونه‌هایی در کتاب، ذکر شده که برای رعایت ایجاز به ذکر دو نمونه از آخرین آنها اکتفا می‌کنیم؛ از سینه‌بختی، برای شکل قدیم «تدویر»:

«و إذا ما رأيت صورة أنطا كية ارتعت بين روم و فرس و المنايا موائل و أنوشروان يُزجي

الصفوف تحت الكرسي» (أفرام البستاني، ۱۹۹۳م، ج: ۳، ۱۱۹).

و از قصیده «قراءات شعرية حرّة في كتاب الإنسان و الطبيعة و الموت» اثر احمد سليمان الأحمد، برای شکل جدید:

«قدر الزرع أن تهيم به الأرض كأنثى غنية الوعد/ و الصوت على دفعه تماوجت الألوان، تُسغ

الأشجار/ كالدم يغلي، الوجه أحلى الأقمار تنسدل السحب لثاماً/ عليه، إني أراي داخلًا

عبرها شهيق شعاع أبعده/ عن موطن الأضواء» (عشرى، ۲۰۰۸م: ۱۸۷).

درواقع تمام این سطرها یک بیت مدور در بحر خفیف به شمار می آیند که از ۸ قسم موسیقی «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن» یعنی معادل چهار بیت متصل از شکل سستی بحر خفیف تشکیل شده اند» (همان، ۱۸۷).

### ۳-۷. ساختار درامی قصاید جدید

درام به طور خلاصه و به بیانی ساده یعنی درگیری در هر شکل ممکن. اندیشه و فکر درام گونه یعنی متمایل نبودن آن اندیشه در جهتی واحد بلکه تقابل دائمی اندیشه های دیگر در برابر آن. با این وصف اگر درام به معنای درگیری باشد پس درعین حال، معنای حرکت را نیز در خود خواهد داشت؛ یعنی حرکت از موضعی به موضع دیگر و از احساسی به احساسی در مقابل خود. بنابراین درام، خصوصیتی است که در تمام جزئیات زندگی و در تمام ساختارهای آن، نهفته خواهد بود (اسماعیل، بی تا: ۲۷۹).

عشری زاید بر این عقیده است که قصاید جدید عربی چه به لحاظ ساختار هنری و چه از حیث مضمون و محتوی، رویکرد ملموسی به سوی دراماتیک شدن، در پیش گرفته اند. این پدیده به شیوه های مختلفی شکل گرفته است که برخی از آنها در لابه لای عناوین گذشته بیان شد و برخی دیگر نیز در ادامه و در ذیل سه عنوان، بررسی خواهد شد:

### الف) استفاده از تکنیک‌های نمایشنامه در قصاید جدید

سیما داد می‌گوید: «هر اثر نمایشی که برای اجرا روی صحنه نمایش یا در استودیوی تلویزیونی نوشته شده باشد (به‌جز نمایش خواندنی) و بازیگران آن را اجرا کنند، نمایشنامه است. فرق نمایشنامه با نمایش در آن است که نمایش عنوان نوع ادبی خاصی است، اما نمایشنامه به هر اثری که در این نوع ادبی جای داشته باشد، اطلاق می‌شود» (داد، ۱۳۸۳ش: ذیل نمایشنامه). شاید بتوان نمایشنامه را از مرتب‌ترین هنرهای ادبی با شعر دانست. اما از جمله تکنیک‌های به‌کار گرفته‌شده آن در شعر می‌توان به: «چندصدا و چندشخصیتی بودن»، «گفت‌وگو»، «همسرایی»، «آساند ثبتی»، و «استفاده یکجا از تمامی تکنیک‌های نمایشنامه» اشاره نمود (عشری، ۲۰۰۸م: ۲۰۶-۱۹۴).

به گفته عشری زاید در چندصدایی<sup>۱</sup>، صدای هر کدام از شخصیت‌های به‌کار گرفته‌شده در قصیده، در حکم رموزی از افکار و احساسات شاعر تلقی شده‌است تا این تکنیک بتواند ابعاد مختلف اندیشه‌های شاعر را بیان کند. در بخشی از قصیده «عن الحسن بن الهيثم» اثر محمد عفيفي مطر، که به عنوان مصداق آورده شده، سه شخصیت: الحاکم بأمر الله، داعی الدعاه، و الحسن بن الهيثم، مشاهده می‌شوند که هر کدام مبین یکی از دیدگاه‌های شاعر به نظر می‌رسند؛ اولی نماد سلطه‌ای قدرت‌طلب، دومی رمز تازیانه و سخنگوی حاکم، و سومی نماد انسان حقیقت‌جو.

اما گفت‌وگو<sup>۲</sup> همان «صحبتی است که در میان شخصیت‌ها یا به‌طور گسترده، آزادانه در ذهن شخصیت واحدی در هر اثر ادبی صورت می‌گیرد. گفت‌وگو بنیاد نمایشنامه را پی می‌ریزد اما در داستان نیز یکی از عناصر مهم است» (میرصادقی، جمال و میمنت، ۱۳۸۷ش: ذیل گفت‌وگو). نمونه نقل‌شده برای گفت‌وگو در کتاب، قصیده «حواریة مع رجل یکرهني» اثر سمیح القاسم است که گفت‌وگویی است میان شاعر، و صدایی که به نمایندگی از دشمن، به شاعر پاسخ می‌دهد.

1. Polyphony  
2. Dialogue

همسرای یا کورس<sup>۱</sup> که «در لغت به معنی سراینده است و در اصل نام دسته‌ای نغمه‌ساز و آوازه‌خوان بوده، ... در نمایشنامه‌های انگلیسی دوران الیزابت به شخصیتی اطلاق می‌شد که در ابتدا و در پایان نمایشنامه در ابتدای هر پرده نمایش ظاهر می‌شد. وظیفه این شخص معمولاً آن بوده که به تبیین و تفسیر آرا و نظریات نویسنده، روشن کردن موضوع نمایشنامه برای تماشاگران و گزارش صحنه‌ها و حوادثی که در بیرون از صحنه نمایش رخ می‌داد بپردازد (داد، ۱۳۸۳ش: ذیل همسرایان). از نمونه‌های بیان‌شده برای همسرای در اثر مورد بحث نیز، قسمتی از قصیده «مذکرات الملك عجیب بن الخصب» سروده صلاح عبدالصبور است:

«مات الملك الغازی/ مات الملك الضالم/.../ (صوت حیران) هناء نحا ذلك العزاء  
المقدا/ (صوت فرحان) فما عتبس الخزون حتى تبسما/ (صوت ریان) فانت هلال أزهر اللون  
مشرق/...» (عبدالصبور، ۱۹۷۲م: ۲۵۶-۲۵۵).

اما تکنیک «آساند ثبتي» که یکی از مهم‌ترین تکنیک‌های نمایشنامه‌ثبتي است، استفاده از بیانه‌ها، مکاتبات، نشریات بهابازارها (بورس)، گزارش‌های سالیانه بانک‌ها و شرکت‌های صنعتی، بیانه‌های رسمی دولتی، خطابه‌ها، مصاحبه‌ها و سخنانی است که شخصیت‌های مشهور به ایراد آن می‌پردازند (عشری، ۲۰۰۸م: ۲۰۴). نویسنده از این تکنیک هم غافل نشده و بخشی از قصیده «کوايس الليل و النهار» فدوی طوقان را به آن اختصاص داده است:

«في صحف القدس اليومية/ أرمي عيتي/ أقرأ خيراً كالأخبار: / بيت لحم: فوجيء المزارعون في  
حرية بيت سكاريا بمجموعة من الجرافات خرجت من مستعمرة كفار عصيون و شرعت في  
قلع المزرعات في أراضى تلك البلدة» (طوقان، ۱۹۹۳م: ۴۵۴).

«استفاده یکجا از تمامی تکنیک‌های نمایشنامه» نیز آخرین زیرعنوان استفاده از تکنیک‌های نمایشنامه در قصاید جدید است که با استناد به قصیده «حين قال سامر لا في المواجهة الأولى» سروده محمد القیسی به پایان می‌رسد.

### ب) استفاده از تکنیک‌های رمان در قصاید جدید

داستان اصطلاح عامی است برای روایت یا شرح و گزارش حوادث (میرصادقی، ۱۳۶۷ش: ۱۸). همچنین «تعریف‌هایی که برای رمان داده شده متنوع و هرکدام بر نوعی از رمان قابل تطبیق است. از آن جمله تعریفی است که ویلیام هزلیت، منتقد و نویسنده انگلیسی در قرن نوزده ارائه داده است: رمان داستانی است که براساس تقلیدی نزدیک به واقعیت از آدمی و عادات و حالات بشری نوشته شده باشد و به نحوی از انحا تصویر جامعه را در خود منعکس کند» (میرصادقی، جمال و میمنت، ۱۳۸۸ش: ذیل رمان). عشری با اشاره به رابطه بسیار قدیمی میان رمان و قصیده، بر این باور است که پس از شناخته شدن رمان به عنوان یک نوع ادبی، قصیده تکنیک‌های ویژه و جدید آن را به عاریت گرفت که «بازگشت به گذشته»<sup>۱</sup> و «تک‌گویی درونی»<sup>۲</sup> از آن جمله است.

نویسنده برای «بازگشت به گذشته» (الارتداد) که به معنی «به گذشته برگشتن و به خاطر آوردن و تداعی ناگهانی خاطره است» (میرصادقی، جمال و میمنت، ۱۳۸۸: ذیل بازگشت به گذشته) از قصیده «البكاء بین یدی زرقاء الیمامة» سروده امل دنقل کمک گرفته است. صدای برآمده از قصیده، متعلق به یکی از سربازان نجات‌یافته از جنگ‌های ۱۹۶۷ است که زخم‌هایی بر جسم و جان او، و احساس خفت و ننگ‌نامی در وجودش دیده می‌شود. وی به هنگامی که دختر خردسال یکی از دوستان شهیدش را می‌بیند که با بازیگوشی در اطرافش به جست‌وخیز مشغول است، به یاد پدر او یا همان دوست شهید خود می‌افتد که چگونه با لبان تشنه در کنارش به شهادت رسید. پس از آنکه سرباز از این تداعی خاطره به خود می‌آید، درد جانکاهی از احساس خواری و خجالت، تمام وجودش را در بر می‌گیرد و او را در خود فرو می‌برد:

1. Flash Back
2. Interior Monologue

«تکلمی.. کَشَدَّ ما أَنَا مُهَانَ/ لا اللَّيْلُ يُخْفِي عَوْرَتِي.. و لا الجدران/.../تَقْفِرُ حَوْلِي طِفْلَةٌ  
 وَاوَسَعُهُ الْعَيْنَيْنِ.. عَذَابُهُ لِمَشَاكِسَةٍ/ (كَانَ يُقْصُّ عَنْكَ يَا صَغِيرَتِي.. و نُحْنُ فِي الْخَنَادِقِ/.../ و  
 حَيْرَ مَاتَ عَطْشًا فِي الصَّحْرَاءِ لِمَشْمِسَةٍ.../رَطَّبَ بِاسْمِكَ الشَّفَاهَ الْيَابِسَةَ.../ و ارْتَحَّتْ  
 الْعَيْنَانِ!)/ فَأَيْنَ أُخْفِي وَجْهِي لِتَهْمِ الْمَدَانِ؟...» (ذقل، بی تا، ۱۶۱-۱۶۰).

همچنین برای توضیح تکنیک «تک‌گویی درونی» نیز که «یکی از انواع تک‌گویی است و آن گفت‌وگویی است که در ذهن شخصیت داستان جریان دارد، و اساس این تک‌گویی، تداعی معانی است» (میرصادقی، جمال و میمنت، ۱۳۸۸ش: ذیل تک‌گویی درونی)، به قصیده «فی المدینة الهرمة» اثر فدوی طوقان استناد می‌شود که فضای حوادث و افکار و اندیشه‌های آن، ما بین خیابان آکسفورد و بازار عطاران نابلس در جریان است؛ یعنی زمانی که شاعر در حین راندگی، پشت یکی از چراغ‌قرمزهای خیابان آکسفورد متوقف می‌شود، هجمه‌ای از افکار و اندیشه‌ها او را فرامی‌گیرد و با تک‌گویی درونی به صحبت از خاطرات خیابان‌های نابلس و حرکت نفربرهای زرهی صهیونیست‌ها در آن، و نیز یادآوری خاطرات آزاردهنده آنجا می‌پردازد که در همین اثنا چراغ، سبز شده، و او مجبور می‌شود به راندگی‌اش ادامه دهد.

#### پ) استفاده از تکنیک‌های سینما در قصاید جدید

این، آخرین عنوان قرارگرفته ذیل ساختار درامی قصاید جدید، و نیز مطلب پایانی کتاب است. در این مبحث تلاش شده تا به دو تکنیک اساسی سینما یعنی؛ «مونتاز» و «سناریو» که قصاید معاصر، آنها را به عاریه گرفته اشاره شود.

«مونتاز»<sup>۱</sup> که عبارت است از «ترکیب عکس، فیلم و به وجود آوردن صحنه‌های مصنوعی و عکس‌های غیرحقیقی که در روزنامه‌ها و مجلات و سینما به کار می‌رود» (معین، ۱۳۷۵ش، ج ۴: ذیل مونتاز)، نوع سینمایی آن در کتاب به پنج شکل: «مونتاز براساس تناقض، براساس همسویی، براساس هم‌سنخی، براساس رابطه، و براساس تکرار»، تقسیم شده‌است. برای هرکدام از موارد

یادشده، تعاریفی هم آورده شده اما نمونه‌ها، فقط برای مورد دوم و چهارم بیان شده‌است. در این تعاریف آمده‌است:

«مونتاز براساس تناقض یعنی ترکیب یک پی‌رفت (سکانس) با پی‌رفت متناقض خود، مونتاز براساس همسویی یعنی عرضه دو رخداد همسو و متداخل در هم به ترتیب ارائه یک پی‌رفت از هرکدام، براساس هم‌سنخی به معنای عرضه دو رخداد هم‌سنخ هرچند رابطه‌ای میان آن دو نباشد، و بالأخره براساس رابطه به معنای ارائه مجموعه‌ای از پی‌رفت‌های پی‌درپی که به یک موضوع ختم شوند» (عشری، ۲۰۰۸: ۲۱۶).

در مثال مربوط به مونتاج براساس همسویی، از قصیده «مشاهدات في مدينة تاريخية» اثر أحمد عنتر مصطفی بهره گرفته شده‌است. در این نمونه، جوهر الصقلی، فرمانده فاطمیان و فاتح مصر و نیز بانای قاهره در حالی تصویرگری شده‌است که به قاهره جدید بازگشته تا بلايایی را که بر سر این شهر آمده به عیان ببیند که در پایان، دستگیر و اتهامات عدیده‌ای نیز بر وی وارد می‌شود:

«وكان يُعْبَرُ الطَّرِيقَ عابِساً مضطرباً/ مرتدياً عباءة خضراء، سيقه المدالي/ نثير دهشة الرجال و النساء حينما يُختر في عيونهم مُغترِباً/ كَمَحُتْهُ في موقف الترام، في زحام الناس، حينما تحل مركبة/ نيزاحمونه و يدهمون جسمه النحيل...» (همان، ۲۱۸).

در ادامه شاعر، جوهر را در حیرت خود تنها می‌گذارد تا گوشه‌ای از سوی دیگر را تصویرگری کند؛ جایی که دختری جوان با نامزد خود که عازم جنگ است وداع می‌کند، درحالی که پژواک بی‌رحم صدای مادر در گوش دختر طنین‌انداز است:

«لا تعلقني حُجْبَه، فَرِّمًا يَجِيءُ نَعْيُه غداً/ و لتعشقي إن شِعتِ يا صغوتي أميراً/ يجيء في ثيابهِ للمعطرة/ على جواد النفط، يَغزُلُ القصور، يَنسُجُ لمنى حريراً» (همان، ۲۱۹).

و به همین ترتیب، شاعر دوباره سراغ جوهر و بار دیگر سراغ سوی مقابل می‌رود.

اما برای «سناریو»<sup>۱</sup> که عبارت است از «زمینه یا طرح راهنمای نمایش فیلم صامت که جزئیات و طرز عمل بازیگران، سن‌آرایی و ترتیب و توالی رل و عملیات بازیکنان نمایش را نشان می‌دهد» (آریانپور، ۱۳۷۶، ج ۵: ذیل سناریو)، از قصیده «حلم فی أربع لقطات» سروده بلند الحیدری شاهد مثال آورده شده که شبیه سناریوی کوتاه سینمایی و متشکل از چهار پی‌رفت است. پی‌رفت نخست این سناریو نشان از حالت انبساطی دارد که شادی را القا می‌کند:

«تفتترش الشاشة عینان/ انفجرت شفتان/ ابتسمت... کمت عیده أسنان/ و یغور اللوئ

الأحضر فی کل مکان» (عشری، ۲۰۰۸م: ۲۲۱).

اما در پی‌رفت دوم، این ویژگی رنگ می‌بازد:

«رحلان نجوسان اللیل بلاصوت/ الظلمة توحی بالموت/... / لاشيء سوی قطرة دم/ و یغور

اللوئ الأحمر فی کل مکان» (همان، ۲۲۲).

پی‌رفت سوم از حقیقت قاتل و مقتول و از حقیقت تمامی قهرمانان فیلم و نیز از سازنده، کارگردان، تولیدکننده، بیننده، که همه، یک شخص یا چند شخص خلاصه شده در یک شخص هستند، پرده برمی‌دارد. البته قاتل و مقتول هم کسانی غیر از خود شاعر نیستند. بالأخره پی‌رفت چهارم که بنا به گفته شاعر، تصویری است از خارج، ناکارآمدی فیلم، فرار کارگردان از درب پشتی، ... و اصرار بیننده - یعنی خود شاعر- را برای ماندن و دیدن دوباره فیلم به نمایش می‌گذارد. خلاصه آنکه قصیده در حالی به پایان می‌رسد که در سالن، کسی جز یک مرد به خواب‌رفته دیده نمی‌شود که این خود نیز به معنای اصرار بر نوآوری و ابداع است؛ هرچند فیلم با شکست و ناکارآمدی قرین شده باشد (همان).

این بخش یعنی؛ ساختار درامی قصاید جدید می‌توانست با مثال‌های دیگری به مانند آنچه عزالدین اسماعیل در «قضايا الشعر العربی المعاصر...» از آن بهره گرفته، غنی‌تر شود، همچنین شاید به دلیل پرهیز از اطالة کلام، نویسنده تکنیک‌هایی را نام می‌برد ولی به شرح و بیان همه آنها همت نمی‌گمارد. مثلاً به هنگام سخن از تکنیک‌های رمان در قصاید معاصر، در کنار بازگشت به گذشته و

تک‌گویی درونی، به جریان سیال ذهن نیز اشاره‌ای دارد اما آن را باز نمی‌کند و نمونه‌ای برایش ذکر نمی‌نماید. یا در تکنیک‌های سینمایی، از پنج نوع مونتاژ، پرده برمی‌دارد درحالی‌که فقط دو نمونه را با شرح و مصداق، همراهی می‌کند.

در پایان مطالب، و با عنایت به نقاط مثبت و منفی یا ضعف و قوت اثر مورد بحث که به طور مفصل در متن مقاله و در ذیل هر عنوان، به آنها اشاره گردید، به طور خلاصه می‌توان گفت که: از لحاظ شکلی، جز در مواردی اندک، ضعف قابل توجهی را نمی‌توان در این کتاب مشاهده نمود، چنان‌که از حیث محتوایی نیز، جز مطالب مربوط به فصل «موسیقی» که ظاهراً چندان جدید به نظر نمی‌رسد، بقیه مطالب از تازگی و سودمندی مناسبی برخوردار است. همچنین باید یادآور شد، این کتاب شایسته است تا در زمره کتب معرفی شده در سرفصل منابع کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی قرار گیرد.

### نتیجه‌گیری

عشری زاید با عنایت به حجم کتاب تلاش کرده‌است در ابتدای هر عنوان و یا موضوعی و پیش از ورود به بحث اصلی، ذهن خواننده را آماده نماید. همچنین در ادامه سعی نموده بحث را با مصداق‌های مطلوب، همراه سازد و آنها را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد؛ به گونه‌ای که اگر مخاطب، آنها را با دقت مورد مطالعه قرار دهد، به فهم کاملی نائل خواهد آمد. هر چند ساختار شعر جدید و به تبع آن، شعر جدید عربی؛ چه در شکل و چه در محتوا با گونه‌گونی‌ها و تغییرات و اضافاتی همراه بوده که تمامی آنها در این اثر بیان نشده، اما مؤلف با بیان بخشی از مهم‌ترین آنها، هم خواننده را از این اطلاعات بهره‌مند ساخته و هم به بخشی از خواسته دانشگاهیان پاسخ گفته؛ ضمن آنکه اگر موضوعات کتاب، بیش از اندازه کنونی می‌بود، شرح و بسط مطالب نیز در هنگام تدریس با پختگی همراه نمی‌شد. بنابراین نویسنده تلاش کرده‌است تا مخاطب را با مهم‌ترین و درعین حال با

جدیدترین دستاوردهای شعر معاصر عربی آشنا نماید و روزآمدترین تکنیک‌های به‌کاررفته در آن را به خواننده نشان دهد.

این کتاب برای تبیین اصول و مبادی خود، هم از کتب کلاسیک و قدیمی مانند *العقد الفريد* اثر ابن عبدربه کمک گرفته و هم از کتب جدید مانند *تيار الوعي في الرواية الحديثة* نوشته روبرت همفري، استعانت جسته‌است؛ به‌علاوه در کنار کتب عربی، آثار لاتین نیز نقش ویژه‌ای را در این اثر ایفا نموده‌است. اما نکته حائز اهمیت‌تر که کتاب را پربار ساخته، تحلیل‌های ارزشمند خود نویسنده است که در کنار آرای دیگران بر غنای اثر افزوده‌است و این نشان از تجارب تدریس و مطالعه وی در این حوزه دارد. البته به این نکته نیز باید اذعان نمود که در بخشی از کتاب مانند موسیقی شعر، نمی‌توان نوآوری و یا مقدار زیادی مطالب تازه یافت.

## کتابنامه

### (۱) عربی

#### کتب

- أدونيس، احمد سعيد، علي (۱۹۸۸م) *المسرح و المرآيا*، بيروت: دارالآداب.
- اسماعيل، عزالدين (۱۹۶۶م)، *الشعر العربي المعاصر؛ قضايا و ظواهره الفنية و المعنوية*، بيروت: دارالثقافة.
- أفام البستاني، فؤاد و ديكران (۱۹۹۳م)، *المجاني الحديثة*، چاپ چهارم، بيروت: دار الشروق.
- البياتي، عبد الوهاب (۱۹۹۵م)، *الأعمال الكاملة*، بيروت: دار القلم.
- خورشا، صادق (۱۳۸۱ش)، *مجاني الشعر العربي الحديث و مدارس، چاپ اول*، تهران: انتشارات سمت.
- دنقل، أمل (بی تا)، *الأعمال الشعرية الكاملة*، بيروت: دار العودة.
- طوقان، فدوى (۱۹۹۳م)، *الأعمال الشعرية الكاملة*، چاپ اول، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
- عبد الصبور، صلاح (۱۹۷۲م)، *ديوان صلاح عبدالصبور*، چاپ اول، بيروت: دار العودة.
- عشرى زايد، على (۲۰۰۸م)، *عن بناء القصيدة العربية الحديثة*، چاپ پنجم، قاهره: مكتبة الآداب.
- قباني، نزار (۱۹۶۶م)، *الأعمال الشعرية الكاملة*، بيروت: منشورات نزار قباني.
- الملائكة، نازك، (۱۹۸۶م)، *ديوان نازك الملائكة*، بيروت: دار العودة.

## ۲) فارسی

## کتاب‌ها

- آریانپور کاشانی، عباس (۱۳۷۶ش)، فرهنگ کامل انگلیسی فارسی، تهران: امیرکبیر.
- داد، سیما (۱۳۸۳ش)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ دوم، بی‌جا: مروارید.
- سپهری، سهراب (۱۳۶۰ش)، هشت کتاب، چاپ سوم، تهران: طهوری.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱ش)، رستاخیز کلمات، چاپ اول، تهران: سخن.
- ..... (۱۳۸۱ش)، موسیقی شعر، چاپ هفتم، تهران: آگاه.
- عرب، عباس (۱۳۸۳ش)، آدونس در عرصه شعر و نقد معاصر عرب، چاپ اول، مشهد: دانشگاه فردوسی.
- معین، محمد (۱۳۷۵ش)، فرهنگ فارسی، چاپ دهم، تهران: امیرکبیر.
- میرصادقی، جمال (۱۳۶۷ش)، عناصر داستان، چاپ دوم، تهران: شفا.
- .....، جمال و میمنت (۱۳۸۸ش)، واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، چاپ دوم، بی‌جا: کتاب مهناز.
- .....، میمنت (۱۳۸۵ش)، واژه‌نامه هنر شاعری، چاپ سوم، تهران: کتاب مهناز.

## مجلات

- ابویسانی، حسین (۱۳۸۹ش)، «غموض و شعر سوررئالیستی و سمبولیک عربی»، مجله زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فردوسی مشهد، سال اول، شماره ۱/۲، ۱۶۵، بهار و تابستان، از ص ۱ تا ۲۶.
- موسوی و تواضعی، سید رضا و رضا (۱۳۹۱ش) «ناسازواری در شعر امل دنقل»، مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تربیت مدرس، شماره ۲۲، از ص ۱۸۹ تا ۲۱۸.

## كتاب «عن بناء القصيدة العربية الحديثة»

### نقده في الشكل والمحتوى

حسين أبويساني\*

أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خوارزمي

#### الملخص

لقد حظت الآداب العالمية عبر القرن العشرين بتجارب غنية لم تجرّها في غيره من القرون إذ تطوّرت فيه عناصر الأدب وتكنيكاته في الشكل والمضمون تطوّراً ملحوظاً. كذلك حاول الأدب العربي مواكبة هذه العناصر والتكنيكات الجديدة والاستمتاع بها.

كتاب "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" لعلّي عشري زايد، يسعى إلى قراءة جديدة عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ويحاول دراسة التكنيكات الدخيلة فيها مستعيناً ببعض الشعراء العرب المعاصرين في عدد من آثارهم وفي التكنيكات المستفادة عندهم.

إنّ هذه المقالة التي تدرس كتاب عشري زايد دراسة تحليلية، وتبيّن نقاط الضعف والقوّة فيه، تبتغي الإجابة عن هذا السؤال أيضاً: ما هي التطوّرات المشار إليها في كتاب "عن بناء القصيدة العربية الحديثة"، وهل رافق النجاح الكاتب في مساعيه؟ فبعض النتائج يشير إلى أنّ الكتاب بما فيه من الضعف أحياناً، لكنه تمكن من أن يُبرز ويُبيّن قسماً من التطوّرات والتكنيكات الجديدة الطارئة على الشعر العربي المعاصر. إذن يجدر أن ينضوي ضمن كُتب الدراسات العليا لطلاب الأدب العربي.

**الكلمات الرئيسية:** الأدب العربي؛ الأدب المعاصر؛ عشري زايد؛ عن بناء القصيدة العربية الحديثة.