بسم الله الرحمن الرحیم

انتشارات، شمارهٔ ۵۳۲

مفهوم شعر

(از دیدگاه شاعران پیشگام عرب)

تألیف:

دکتر فاتح علاق

ترجمه:

دکتر سیّد حسین سیّدی

عضو هیأت علمی دانشگاه فردوسی مشهد

سرشناسه:	علاق، فاتح، Allaq, Fatih
عنوان و نام پدیدآور:	مفهوم شعر (از دیدگاه شاعران پیشگام عرب) تألیف فاتح علاق؛ ترجمه حسین سیدی.
مشخصات نشر:	مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۸۸.
مشخصات ظاهری:	۳۴۲ ص.
فروست:	(دانشگاه فردوسی مشهد؛ شماره ۵۳۲).
شابک:	۴۸۰۰۰ ریال (ISBN: 978-964-386-202-2)
وضعیت فهرست‌نویسی:	فیپا.
یادداشت:	عنوان اصلی: مفهوم الشعر عاد روادالشعر العربی الحر-دراسه.
موضوع:	شعر عربی -- قرن ۲۰ م. -- تاریخ و نقد.
موضوع:	شعر آزاد عربی -- تاریخ و نقد.
موضوع:	عروض عربی.
شناسه افزوده:	سیّدی، حسین، ۱۳۴۱ - ، مترجم.
شناسه افزوده:	دانشگاه فردوسی مشهد.
رده‌بندی کنگره:	PJA ۲۲۸۵ / ۸ع م ۷۰۳۳ ۱۳۸۸
رده‌بندی دیویی:	۸۹۲/۷۱۶۰۹
شماره کتابخانه ملی:	۱۶۸۹۷۷۴

انتشارات، شمارهٔ ۵۳۲

مفهوم شعر (از دیدگاه شاعران پیشگام عرب)

تألیف

دکتر فاتح عَلاق

ترجمه

دکتر سیّد حسین سیّدی

ویراستار علمی

دکتر سید محمد باقر حسینی

وزیری، ۳۴۲ صفحه، ۱۰۰۰ نسخه، چاپ اول، بهار ۱۳۸۸

امور فنّی و چاپ: مؤسسهٔ چاپ و انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد

بها: ۴۸۰۰۰ ریال

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
مقدّمه	۵
درآمد	۱۳
سنّت و مدرنیسم از دیدگاه پیشگامان شعر آزاد عربی	۱۳
فصل اول : خاستگاه شعر	٤١
خاستگاه اجتماعی و سیاسی	۴۴
خاستگاه فرهنگی شعر	۶۰
خاستگاه روانی	۷۳
فصل دوم : تعریف شعر	۹۷
اختلاف در مفهوم شعر	۹۷
انقلاب علیه معیارهای کلاسیک	۱۰۴
شعر، رؤیاست	۱۲۰
شعر و نثر	۱۴۵

فصل سوم : طبیعت شعر ۱۶۱

شعر و واقعیّت ۱۶۲

شعر و ذات شاعر ۱۷۳

شعر و اندیشه ۱۷۷

شعر و موضوع ۱۸۲

ساخت و محتوا ۱۹۱

فصل چهارم : بیان شعری ۲۱۷

زبان شعر ۲۱۷

زبان و سنّت شعری ۲۲۷

زبان و واقعیت عینی ۲۳۹

موسیقی شعر ۲۴۸

تصویر شعری ۲۷۱

کارکرد شعر ۲۹۰

فرجام سخن ۳۲۷

فهرست منابع ۳۳۳

مقدّمه

شعر آزاد عربی نقطه عطفی در شعر عربی به شمار می‌آید که در گذشته نظیر آن را ندیده است، یعنی نه تنها در سطح مضمون بلکه در سطح شکل نیز دچار تغییر گشته است. این چیزی است که شعر رمانتیک عربی، زمینه‌ساز آن بوده است ولی نتوانسته آن را محقّق سازد. این انقلاب فراگیر در ساخت و مضمون طبعاً پرسش‌های فراوانی را مطرح می‌نماید. بدون تردید این پرسش‌ها باید متوجه این شاعران پیشگام باشد که این انقلاب شعری را ایجاد نموده و تنها خودشان می‌توانند پاسخی در خور به این پرسشها دهند. چون پاسخ ناقد و پژوهشگر پاسخی کلّی است و نیازمند به تجربه و تلاشی است که این شاعران از آن برخوردارند. لذا همین امر ما را واداشت تا به این پرسش (مفهوم شعر از دیدگاه پیشگامان شعر آزاد عربی) دست یازیم.

علّت انتخاب پیشگامان شعر آزاد عربی آن است که آنها نخستین کسانی‌اند که این راه را گشوده و مسیر آن را هموار نموده‌اند. چون آنها از آیندگان که راه را هموار یافته، در تعریف مفهوم شعر نو توانمندتر می‌باشند. اینان صاحب آثاری‌اند که در آن به برداشت‌شان از شعر از حیث ماهیت، کارکرد و ابزار پرداخته‌اند. برخی از آنان به تدوین تجربه‌های شعری‌شان پرداخته و برخی هم پژوهش‌هایی در باب شعر کلاسیک و نو دارند و به نظریه‌پردازی در باب شعر پرداخته‌اند و بعضی دیگر گزیده‌هایی از شعر کلاسیک و نو دارند. عده‌ای از آنان به گزینش و ترجمه ومقدمه‌نویسی شعر شاعران غربی روی آورده‌اند. این آگاهی از تجربه‌های گذشتگان و معاصران ـ عرب و غیرعرب ـ به آنان صلاحیت پاسخ‌گویی علتِ تغییر ریشه‌ای روند شعر معاصر عرب را داده است.

آن چه که ما را به بررسی مفهوم شعر واداشته است، غنی‌بودن موضوع به سبب اختلاف موجود در تعریف شعر ـ چه در گذشته و چه حال ـ می‌باشد. شعر مفهومی است پیچیده، چون به معرفتهای مختلف و جنبه‌های متعدد زندگی بشری مرتبط است. مفهومی است اختلافی، چون به نوآوری مربوط است و نوآوری هم در تغییر دائمی. هر شاعری برداشت ویژه‌ای دارد که کم و بیش با دیگری متفاوت است. علاوه بر این، معیارها و سنجه‌های ثابتی وجود ندارد که به تعریف نهایی شعر بپردازد و هر دوره شعر ویژهٔ خود را دارد؛ چنان که هر محیط نیز شعر خاص خود را داراست. حتی می‌توان گفت شعر با شعر دیگر همان شاعر هم متفاوت است. لذا مفهوم شعر، با توجه به اختلاف خاستگاه‌ها و برداشت‌ها، نسبی است. برخی از حیث خاستگاه و برخی دیگر از حیث کارکرد و برخی هم از حیث طبیعت به تعریف آن می‌پردازند.

حتی دو فرد با یک خاستگاه بازهم در تعریف شعر باهم اختلاف دارند. شلکوفسکی می‌گوید: «یک اثر ادبی ممکن است برای نویسنده‌ای نثر محسوب شود و حال آن که همان اثر ادبی برای نویسندهٔ دیگر، شعر»،[1] این یعنی، پژوهش در این باب پایانی ندارد و دستاوردهای یک پژوهشگر به معنای تکرار سخنان گذشتگان نیست؛ چون روشهای هر پژوهشگر و همچنین زاویهٔ دید و فهم مطلب با پژوهش دیگر متفاوت است.

پیشگامان شعر آزاد عربی برداشت ویژه‌ای از شعر دارند که با برداشت شاعران قبل و بعد از آنها در ادب عربی و حتی شاعران غربی متفاوت است. اختلاف آنها به سبب تعدّد خاستگاه و اختلاف در موضع‌گیری آنهاست؛ هر چند که وجه مشترک آنها، شرایط مشترک و وطن واحد عربی است. گاه خاستگاه‌های یک شعر به سبب انتقال وی از حزبی به حزب دیگر و یا مکتبی به مکتب ادبی دیگر متفاوت می‌شود و همچون أدونیس، علی‌رغم تحوّل تجربه شعری‌اش از چند مکتب ادبی متأثر می‌گردد. لذا همین امر موجب شده است که به سبب عدم دقت در به کارگیری اصطلاح و تغییر مواضع دچار تناقض گردد. با همه این اختلافات باز در میان این پیشگامان در بسیاری از نقاط اتفاق نظر می‌یابیم؛ جز أدونیس و یوسف‌الخال که با دیگران اختلاف عمده‌ای دارند.

درنگ ما در برابر پیشگامان شعر آزاد است که ناقدان در پیشگامی تاریخ‌شان اتفاق نظر دارند؛ آنان کسانی بوده‌اند که نگارش در این نوع شعر را از پایان دههٔ چهل تا پایان دهه‌پنجاه یعنی یک

۱- أنور المرتجی، سیمیاء النص، أفریقا، الدارالبیضاء، ۱۹۸۷، ص۲۳.

دهه، آغاز کرده بودند. به عنوان مثال نازک الملائکه دیوان «شظایا و رماد» [شراره‌ها و خاکستر] را در ۱۹۴۹ وسیّب «أساطیر» را در ۱۹۵۰ و بَلند الحیدری«أغانی‌المدینة المیتة» [سرودهای شهر مرده] را در ۱۹۵۱ و بیاتی «أباریق مُهَشّمه»[جامهای شکسته] را در ۱۹۵۵ و صلاح‌عبدالصّبور «الناس فی‌بلادی» را در ۱۹۵۶ و خلیل حاوی «نهرالرماد»[رودخانه خاکستر] را در ۱۹۵۷ و یوسف الخال «البئر المهجورة» [چاه متروک] را در ۱۹۵۸ و أدونیس «أوراق فی الریح» [برگهایی در باد] را در همین سال و حجازی «مدینة بلاقلب» [شهر بی‌دل] را در ۱۹۵۸ منتشر کردند. اما شاعرانِ پس از این دوره مثل سعیدیوسف را در میان آنها قرار نمی‌دهیم، چون او حلقه واسطهٔ نسل اول و نسل دوم به شمار می‌آید. احمدزکی ابوشادی را نیز از ردهٔ پیشگامان خارج می‌سازیم چون برداشت وی از شعر آزاد با برداشت نازک الملائکه متفاوت است؛ وی آزادی را خلطی میان بحرها می‌فهمد. در ضمن «احمدعلی باکثیر» از نازک‌الملائکه در شعر آزاد پیشگام‌تر است و از طریق ترجمه به این نوع از شعر دست یافته بود اما سهمی در مفهوم شعر جز از همین طریق در مقدمه «رومئو و ژولیت» و مقدمه «أخناتون و نفرتیتی» ندارد.

اما علت گزینش اصطلاح شعر آزاد به جای شعر تفعیله‌ای اولا به رواج آن بر می‌گردد و ثانیاً شامل رهایی از سطح ساخت و مضمون می‌گردد؛ هر چند که مفهوم آزادی از نظر نازک‌الملائکه محدود است و شعر را به نثر نمی‌کشاند. اما اصطلاح تفعیله تنها به جنبهٔ شکلی و ساختی و مشخصاً جنبهٔ موسیقایی نسبت به دیگر جنبه‌ها محدود می‌شود. پس شعر آزاد تنها یک پدیدهٔ عروضی نیست بلکه قبل از هرچیز موضع‌گیری نسبت به زندگی و هنر است. انقلابی است برساخت و مضمون در شیوه اندیشه‌ورزی و بیان. بیشتر این پیشگامان ابتدا قصیدهٔ عمودی [سنّتی] نوشته و پس به نوشتن شعر آزاد روی آوردند. تنها أدونیس و یوسف‌الخال پس از مجموعه‌هایی در باب شعر آزاد به نوشتن قصیدهٔ نثر روی آوردند. اما أدونیس بی‌درنگ در دیوان «کتاب‌الحصار» در ۱۹۸۵ به نوشتن شعر آزاد روی آورد و یوسف‌الخال تنها می‌ماند. این بزرگان دریافت تازه‌ای از شعر دارند که با دریافت کلاسیکها و رمانتیکها متفاوت است.

آنها در معیارهای پیشین در باب زبان شعر، موسیقی، قافیه و معنای شعر تجدیدنظر کرده‌اند. البته از تمام معیارها رهایی نیافته بودند و در برخی تعدیل نموده، معیارهای تازه‌ای هم به آن افزودند. لذا به دریافت تازه‌ای در سطح ساخت و مضمون رسیدند. شعر به جهان تازه‌ای بدل شد که نه تصویرگر بیرون است و نه بازتاب درون؛ بلکه رویایی است تازه که بیانگر آگاهی و دریافت

شاعر از مسائل زندگی و هنر است. در بررسی این دریافت تنها به مراجعه به آثار این بزرگان بسنده نمی‌کنیم بلکه با مراجعه به شعرشان ـ وقتی پاسخ کافی وجود نداشته باشد ـ از آن مدد می‌گیریم. چون با نگارش قصیده‌ای توسط شاعر، برداشت وی ازماهیت و کارکرد شعر روشن می‌گردد. مثلا شعر سیّاب بیانگر تحوّل برداشت وی از طبیعت شعر و کارکرد آن در مراحل مختلف می‌باشد. لذا میان قصاید بیاتی و دیدگاهش به شعر تناسب و هماهنگی وجود دارد و میان دیدگاه نازک‌الملائکه به شعر و کتاب آن، تناقض آشکار وجود دارد؛ چون غیر او به اموری پایبندند که او پایبند نیست؛ یا بر دیگران عیب می‌گیرد و حال آن که خود دچار آن است وچیزی را که خود پس ازتکامل تجربه‌اش به آن رسیده، ممنوع می‌داند. گویی او معیار نخست شعر جدید است. این شاعران در باب کارکرد شعر یا طبیعت آن و یا فرآیند نوآوری آرایی دارند که گاه در خود قصیده پراکنده است، چنان که این برداشت از شعر از خلال گزینش شعر عربی یا غیرعربی توسط آنان نیز پیداست؛ مثلا گزینش أدونیس از شعر کلاسیک عربی، بیانگر فهم وی از شعر است؛ از آن حیث که زبان شعری یا مجاز است و یا خارج از عادت رایج و بیانی است از امور ناگفته. لذا استفاده از گفتگوهای صورت گرفته با این شاعران در روزنامه‌ها و مجلات بدیهی به نظر می‌آید. ماهم کوشیدیم تا از تمام این ابزار در راه دستیابی به تصویری کامل از دیدگاه این شاعران به شعر استفاده نماییم.

در این پژوهش به برخی از منابع مهم در این باب هم استناد جسته‌ایم. شاید مهم‌ترین آنها آثاری است که در باب شعر در گذشته و اکنون نوشته شده است. آثاری چون فن شعر ارسطو، عیارالشعر ابن‌طباطبا و نقدالشعر قدامه و آثار جدید در مفهوم شعر مثل «مفهوم الشعر» از جابرعصفور، «نظریات الشعر عندالعرب» از مصطفی جوزو که به مفهوم شعر در گذشته می‌پردازند.

نمونه‌ای از آثار جدیدی که به دوران معاصر می‌پردازند، عبارتنداز: «نظریه الشعر عندالشعراء النقادفی‌الادب‌العربی الحدیث» از منیف‌موسی و «نظریه الشعر فی النقد العربی الحدیث» از عبدالمنعم تلیمه و «نظریه الشعر فی کتابات الشعراء المعاصرین » از عبدالله العشی. کتاب منیف موسی، تلاشی است در شناخت نگرش شاعران به شعر از خلیل مطران تا بدر شاکر السیّاب. وی به طور کلی به بررسی سیّاب و نازک‌الملائکه می‌پردازد که به خاطر آگاهی آن دو از ادبیات غرب و تأثیر الیوت در شعر معاصر عرب است. وی با درنگ در مقدمه نازک‌الملائکه بر دیوان «شظایا ورماد» و مقدمه سیّاب بر دیوان «أساطیر» به برخی از مقولات استشهاد نموده و می‌کوشد به

تعریف شعر از دیدگاه آنها از خلال برخی از نقاط در ساخت و مضمون دست یابد.

اما عبدالمنعم تلیمه در این کتاب چیز تازه‌ای نسبت به کتاب «مقدمة فی‌نظریه الادب» نگفته است؛ چون تنها به سه دیدگاه کلاسی سیسیم، رمانتیسم و آفرینش بسنده کرده است، اما رسالهٔ عبدالله العشی، کوششی است برای دستیابی به نظریهٔ شعر از دیدگاه شاعران معاصر از خلال آثارشان. وی می‌کوشد نسبت به شاعران معاصر عرب درنگ داشته باشد اما عنوان کتاب به شاعران غربی اشاره دارد. بدون تردید این حجم وسیع از شاعران از نسل‌های مختلف، پژوهشگر را در دستیابی به نظریه مدد نمی‌رساند؛ چون هر نسلی برداشت خاصی از شعر دارد؛ و حتی هر شاعر برداشتی متفاوت. لذا این عمومیت و فراوانی مانع دستیابی به نتایج ارزشمند در موضوع می‌گردد. چنان که پژوهش به فرآیند نوآوری بیشتر از مفهوم وکارکرد شعر توجه دارد و بر پیامدهای برداشت بیش از خود برداشت تأکید دارد؛ لذا مسائل دیگری که در تعریف نظریه شعر توسط این بزرگان دخیل است، نادیده گرفته می‌شود. «به ویژه ساخت زیباشناختی چه در رؤیا و تجلی یافته در موضوع‌هایی چون مدرنیسم، التزام، اصالت، نوگرایی، ایدئولوژی، انقلاب ... و چه در بیان و تجلی‌یافته در زبان، موسیقی، تصویر، گونه‌های مختلف بیان هنری».[۱]

با توجه به آن چه گذشت، کوشش شد تا عنوان پژوهش به دقت تعیین شود. چون دستیابی به نظریه شاعران معاصران به خاطر اختلاف رویکردها و مشربها امری است دشوار. همچنین کوشش شد تا پژوهش به بزرگان شعر آزاد محدودگردد، چون همه آنها از یک نسل و در بسیاری از نقاط در برداشت‌شان از شعر اشتراکاتی دارند. با تعیین شدن چارچوب لازم است که تمام نقاط مربوط به موضوع مورد بررسی قرار گیرد. لذا نسبت به دو مفهوم سنّت مدرنیسم و خاستگاه شعر، تعریف و طبیعت شعر و ابزار شعری مثل زبان شعر، موسیقی، تصویر و کارکرد درنگ نموده‌ایم.

وظیفهٔ دیگر ما این است که روش مفید در بررسی موضوع را نیز مشخص نماییم؛ لذا بهترین روش را بررسی توصیفی ـ تحلیلی متون با تکیه بر مقایسه و ثبت تحوّلات دریافتهای مختلف شاعران با بیان تناقض‌گویی برخی، به سبب تحوّل دیدگاه یا بازگشت به آرای گذشته یا پریشانی آرای آنها برای روشن شدن مفهوم فراگیر در نقاط مورد بررسی یافته‌ایم. در ضمن روش ما در بررسی موضوع با پژوهش‌های پیشین متفاوت است؛ علاوه بر این که در برداشت از موضوع و

۱- عبدالله العشی،نظریة الشعر فی کتابات الشعراء المعاصرین، وهران، ۱۹۹۱، ص۴. [رساله دکتری].

تصور آن اختلاف داریم و این هم امری است طبیعی. در برخی از آن پژوهش‌ها، میان وظیفه شعر و شاعر خلط شده است و یا میان حدود شعر و شاعر در تعریف مفهوم شعر تداخل صورت گرفته است و علاوه بر این طرح‌هایی با شاخه‌های فراوان وجود دارد که ناهماهنگی و ناسازگاری اجزاء مانع دسترسی به هدف می‌گردد. لذا در این پژوهش کوشش شده است با تفکیک بین اصطلاحات به هدف موردنظر دست یابیم.

موضوع بحث را به یک درآمد و پنج فصل تقسیم کرده‌ایم. درآمد به دو مفهوم سنّت و مدرنیسم به عنوان پایه و اساس مفهوم شعر از دیدگاه پیشگامان می‌پردازد. آنها از خلال رابطه شعر با سنّت و مدرنیسم به برداشت جدیدی از شعر رسیدند. اما فصل‌های پنج‌گانه مدخل‌هایی متفاوت از مفهوم شعر می‌باشند. متن‌هایی یافت می‌شوند که شعر را از طریق خاستگاه آن تعریف می‌کنند و متونی با توجه به متن به تعریف ماهیت آن می‌پردازند و بالاخره متونی از حیث کارکرد. برخی هم شعر را از خلال برخی ابزار بیانی آن تعریف می‌کنند. لذا پنجره‌های متعددی بر مفهوم شعر باز شده است که می‌کوشد از خلال جنبه‌های مختلف به آن نزدیک شود. این فصل‌ها یکدیگر را در راه رسیدن به تعریف مفهوم شعر از دیدگاه پیشگامان کامل می‌کنند.

فصل اول به خاستگاه شعر با توجه به تعریف مفهوم شعر می‌پردازد؛ آیا الهام از درون است یا از عالم بالا و یا این که الهام ازواقعیّت زندگی و یا نتیجهٔ آگاهی از فرهنگهاست؟ ورود ما به این قسمت از خلال خاستگاه اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و روانی می‌باشد. این امر ناشی از آن است که شاعر، موجودی است اجتماعی و در یک جامعه معین با شرایطی واقعی و تأثیرگذار در نوشتن شعر پرورش می‌یابد و در سایهٔ فرهنگی خاص به دنیا می‌آید که می‌کوشد یا آن را پرورش دهد یا انکار نماید. اما همهٔ اینها در گرو نقش شاعر و میزان پذیرش آن یا رویارویی آن با واقعیّت و فرهنگ و موضع‌گیری شاعر نسبت به آن و کوشش در ذوب نمودن آن در چارچوب شخصیت ویژه‌اش می‌باشد. برای ما این نکته روشن است که شعر نمی‌تواند از خاستگاهش تعریف شود بلکه از طبیعتش که متنی است کامل و به هم پیوسته تعریف می‌شود؛ چون شعر بزرگ‌تر از خاستگاه‌های مختلف آن می باشد و تشکیل مجددی است از آن و از خلال نگرشی خاص.

فصل دوم به تعریف شعر از دیدگاه پیشگامان شعر معاصر می‌پردازد. در این بخش میزان اختلاف در تعریف شعر در گذشته و حال و انقلاب پیشگامان علیه معیارهای کهن مشخص می‌شود و به بررسی معیارهای جدید پایان می‌یابد. اینها به این نتیجه رسیده‌اند که شعر قبل از هر

چیز، رؤیاست. البته اینها میان رؤیا و زبان و موسیقی و تصویر آن جدایی نیفکنده‌اند. پس رؤیای شعری، رؤیایی است از حیث ساخت و مضمون متمایز، اینها میان شعر و نثر در سطح ساخت و مضمون هم تمایز قائل شده‌اند.

فصل سوم به بررسی طبیعت شعر از دیدگاه پیشگامان شعر آزاد عربی می‌پردازد؛ این طبیعت، با طبیعت علوم و معارف مختلف که زبان را به عنوان وسیله بر می‌گیرند متفاوت است. شعر دارای طبیعی متمایز از حیث ساخت و مضمون است، چون یک سند اجتماعی، روانی، فلسفی یا دینی نیست.

شیوهٔ بیان ویژه‌ای است که موضوع در این شیوه تنها بیانگر عنصری از عناصر مختلف در قصیده است. شعر تنها یک ساخت زیبا یا مضمون زیبا نیست بلکه نظامی است ویژه هم از حیث زبان و هم شکل و هم موسیقی. شعر،جهانی است ویژه و مستقل از جهان درون و بیرون؛ جهانی است رمزی و اسطوره‌ای که بیانگر مرجعیّت خود است.

فصل چهارم به بررسی بیان شعری از خلال عناصر بنیادین آن یعنی زبان شعر، موسیقی شعر و تصویر شعری می‌پردازد. در این فصل به برداشت پیشگامان از زبان شعر و میزان معیار بودن آن در تمایز میان شعر از غیر شعر و برداشت‌شان از موسیقی شعر و میزان معیاریّت آن در تمایز میان شعر و غیرشعر و همچنین در رابطه با تصویر شعری هم پرداخته می‌شود. آیا شعر همین ابزار هنری است یا فراتر از این مولّفه‌ها و ابزار هنری؟ شعر،تعامل این مؤلّفه‌هاو ابزارها با هم است؛ حتی شعر چکیده و اصل تمام اینهاست.

فصل پنجم به بررسی کارکرد شعر با عنوان درآمدی به تعریف شعر می‌پردازد. شعر از علم، فلسفه و دین از حیث کارکرد زیباشناختی فراگیرش متمایز است. هدف شعر ارائه یک سودمندی مستقیم نیست بلکه هدف اصلی‌اش، لذت‌بردن است. شعر در پی ارائه معرفتی نیست که علم قبل از آن به آن رسیده است، بلکه شعر دارای معرفت ویژهٔ خود است که از خلال زیباشناسی آن جلوه می‌کند. لذا تفکیک زیبایی در شعر از سودمندی ازدیدگاه پیشگامان شعر آزاد ممکن نیست. اینها در این امر اتّفاق‌نظر دارند که کارکرد شعر از کارکردهای علوم مختلف از حیث ساخت و مضمون، متفاوت است. لذا شعر بدین وسیله متمایز و مشخص است؛ چون زیبایی آن تعیین‌کنندهٔ کارکرد آن است نه بر عکس.

در این فصلها کوشش شده است تا مفهوم شعر از دیدگاه پیشگامان شعر آزاد در حد تلاش و

منابع و مدارک تبیین شود. ادعا نداریم به آن چه که در نظر داشته‌ایم رسیده‌ایم؛ آن چه که در عمل رخ می‌دهد کم‌تر از آن است که در پی آن بوده‌ایم. در ضمن توانی در راه رساندن این پژوهش به سطح شایسته‌اش نیز نداریم؛ اگر توفیقی حاصل شد، مطلوب است و گرنه کافی است بکوشیم تابه توفیق برسیم؛ توفیق از آنِ خداست.

درآمد

سنّت و مدرنیسم از دیدگاه پیشگامان شعر آزاد عربی

تعریف دو مفهوم سنّت و مدرنیسم اساس و پایه مفهوم شعر نو از حیث ابزار، طبیعت و کارکرد می‌باشد. خروج از بحر به سوی تفعیله و رد مقولهٔ قاموس شعری و انقلاب علیه قافیه واحد و جستجوی معیارهای جدید شعر نو، ترجمه‌ای است با برداشت تازه‌ای از شعر از خلال برداشت خاصی از سنّت و مدرنیسم و فهم ویژه‌ای از رابطهٔ بین آن. سنّت از نظر پیشگامان شعر آزاد عربی چه مفهومی دارد؟ چه موضعی نسبت به آن اختیار کرده‌اند؟ مفهوم مدرنیسم و موضع آنها نسبت به آن چگونه است؟ در تأسیس برداشت تازه‌ای از شعر، رابطهٔ سنّت با مدرنیسم، چگونه رابطه‌ای است؟

اینها تعریف دقیقی از سنّت ارائه نکرده‌اند و تنها به منزله مفهومی عام باقی ماند و از نظر برخی از آنها به معنای فرهنگ، عادات و سنّت‌های گذشته است. برخی هم آن را در حوزهٔ میراث ادبی محدود نموده‌اند. گذشته، از نظر بیشتر پیشگامان شعر عربی چیزی بریده از حال و آینده نیست. گذشته با زندگی جدید وانسان معاصر زنده است و با رشد و تکامل او،در رشد و تکامل است. توده‌ای برجان یا صرف کتاب یا نسخه‌ای خطی و یا یک اثر باستانی مشخص نیست بلکه پاره‌ای است جداناشدنی از زندگی آدمی و واقعیّت زندگی او. گذشته، جامد باقی نمی‌ماند بلکه در گذر تاریخ و محیط دچار تحوّل می‌شود. لذا عبدالوهاب بیاتی اظهار می‌دارد: «سنّت آن است که بوده و هست و خواهد بود».[1] بنا به عوامل تولد و مرگ همیشه در تغییر و تحوّل است و ثابت باقی

۱- البیاتی، الشاعر العربی و التراث، فصول، مجله نقد ادبی، ج۱،شماره ۴، ۱۹۸۱، ص۱۹.

نمی‌ماند. «ضمیری است که به هر شکلی در می‌آید اما نه به شکل نهایی».[۱] سنّت از نظر بیاتی با توجه به تغییر و تحوّل زندگی و آدمی و شرایط حاکم، دچار تغییر می‌شود واز همه آنها تأثیر می‌پذیرد. سنّت در بیرون از ما شکل نمی‌گیرد بلکه در وجود ما و اطراف ما شکل می‌گیرد، چون پاره‌ای از ما و واقعیّت ماست. لذا سنّت در فرهنگ یا عادات مشخص یا دستاورد تمدّنی خاص نامحدود است و امری است فراگیر و مجموعه‌ای به هم پیوسته که اجزای آن از هم جدا نیستند. تمام آن چیزی است که اوّلی برای دیگری از حیث مادی ومعنوی به جای می‌گذارد. این نگرش فراگیر به سنّت به اعتبار گذشتهٔ تأثیرگذار در حال و آینده است.

بیاتی به سنّت به صورت مجرد و ذهنی نمی‌نگرد بلکه آن را از خلال واقعیّت اجتماعی می‌نگرد. البته واقعیّت از نظر او فراگیرتر از این است، چون قدیم و جدید را با هم در بر می‌گیرد. وی سنّت و نوگرایی را با هم در تعامل پیوسته آنها نظم می‌بخشد؛[۲] وی معتقد است در سنّت جنبه‌های سلبی وجود دارد که از یک سو مانع حرکت واقعیّت می‌گردد و از سویی دیگر از دیگری (بیگانه) چیزهایی را می‌پذیرد که وضع حال را به افقهایی فراخ‌تر و ژرف‌تر سوق می‌دهد.[۳]

گشودن در به سوی دیگری از یک سو به جامعه قدرت ماندگاری و پایداری و از سویی دیگر توان مشارکت در ساختن جامعه بشری می‌بخشد. بدین ترتیب سنّت از نظر بیاتی عنصری است تشکیل شده از هرچه جدید و وارداتی است که در ساختن جامعهٔ برتر تعامل با آن دو را رد نمی‌کند، تاریخ عربی ـ اسلامی گواه بر این تعامل فرهنگی میان نژادهای مختلف است.

اگر سنّت از نظر بیاتی مفهومی است عام در ارتباط با زندگی و جامعه، اما أدونیس می‌کوشد تعریفی از سنّت ارائه دهد که همیشه با وی در تناقض است. سنّت از نظر او گاه به معنای اصول یعنی شعر جاهلی، قرآن و حدیث است؛ یعنی شعر عباسی، اندیشهٔ فلسفی و فقه را قرائتی از سنّت به حساب می‌آورد نه خود سنّت.[۴] او در جای دیگر بر این باور است که سنّت همان اصول و فروع باهم است؛ یعنی ثابت و مشمول؛ حتی کتابی به همین نام دارد. باز در جایی دیگر، سنّت را متعدد

۱- همان.

۲- همان، ص ۲۰.

۳- همان.

۴- أدونیس، ها أنت ایهاالوقت، دارالآداب، بیروت، چاپ اول، ۱۹۹۳، ص۵۷.

و فراوان می‌داند؛ یعنی سنّتها نه سنّت واحد.[۱] أدونیس از یک امر واحد [اصول] به امر دو گانهٔ [ثابت و متحوّل] منتقل شده است. گویی میان این دو رابطهٔ تضاد وجود دارد نه تعامل یا تداخل و یا ارتباط. گویی متحوّل، همیشه متحوّل است و در آن عناصر ثابتی وجود ندارد و ثابت همیشه ثابت است و در آن عناصر تحوّل وجود ندارد. این نکته‌ای است که بعدها دریافت وقتی که گفت: «در ثابت چیزی است که متحوّل است و در متحوّل چیزی است که ثابت است».[۲] البته وی به تبیین نوع رابطهٔ موردنظر میان آن دو نپرداخته است؛ گویی آن دو، دو قطبی‌اند که به هم برخورد نمی‌کنند، سپس به تعدّد روی آورده و میان آن و تنوّع ـ به عنوان دو اصطلاح متفاوت ـ خلط کرده است. مثلاً این که طرفه غیر از امرؤ القیس است و زهیر غیر از عنتره، این به معنای تعدّد نیست بلکه تنوّع در چهارچوب یک سنّت است. تعدّد به جستجوی جزئیات مشخص نمی‌شود و بلکه بنا به اظهار طرادالکبیسی[۳] با برگرفتن کلّیات مشخص می‌شود. بدین ترتیب مشخص می‌شود که مفهوم سنّت نزد أدونیس اولاً به علّت عدم دقت در به کارگیری اصطلاحات و ثانیاً به علت تشویش در نگرش از مرحله‌ای به مرحله دیگر، مبهم است.

گاه أدونیس از تعریف سنّت به عنوان دستاوردهای مشخص به تعریف از حیث تأثیر آن برواقعیّت زندگی معاصر خارج می‌شود. سنّت از نظر او «آثار و نوشته‌ها و دستاوردهایی نیست که از گذشته به ارث برده‌ایم بلکه همان نیروهای زنده‌ای هستند که ما را به سوی آینده سوق می‌دهند».[۴] سنّت ماده‌ای مشخص در بیرون از وجود آدمی نیست بلکه در پیوند با روح اوست.

لذا سنّت از نظر او همان عناصر زندهٔ تأثیرگذار در حال و آینده است؛ یعنی متحوّل نه ثابت. این یعنی نگرش أدونیس به سنّت، جزئی است؛ چون آن چه را که می‌پندارد ثابت است و غیرمتحوّل وبی‌تأثیر، وقعی نمی‌نهد. حال آن که سنّت مجموعه‌ای است متکامل که در گذر مراحل مختلف تاریخی ـ چنان که دیدیم ـ دچار تغییر و تحوّل می‌شود و آن‌گونه که هست باقی نمی‌ماند.

این همان چیزی است که أدونیس خود در «کلام البدایات» به آن رسیده است و می‌گوید: «سنّت، توده‌ای موجود در فضایی به نام گذشته نیست که وظیفه‌اش بازگشت به سوی آن و ارتباط

۱- أدونیس، سیاسة الشعر، دارالآداب، بیروت، چاپ اول، ۱۹۹۵، ص۸.

۲- فی قضایا الشعر العربی المعاصر، المنظمة العربیة للتربیة و الثقافة و العلوم، تونس، ۱۹۸۸، ص۲۴۴.

۳- همان، ص۲۱۹.

۴- أدونیس، فاتحة لنهایات القرن، دارالعودة، بیروت، چاپ اول، ۱۹۸۰، ص۲۴۴.

با آن است؛ بلکه سنّت خود زندگی و رشد و نمو ماست. ما آن را پذیرفته‌ایم تا حضور و گرایش ما به سوی مجهول باشد».[۱] زندگی آدمی از نظراو در رشد و تکامل است و به توده‌ای جامد و بریده از آن بدل نشده است. سنّت «فرآیندی است که گاه به کندی دچار تحوّل می‌شود و گاه به تندی و شتاب، روند آفرینش مستمر است؛ تا زمانی که چنین است، در تحوّل دائمی است».[۲] بدین ترتیب ملاحظه می‌کنیم که مفهوم سنّت از نظر أدونیس از مرحله‌ای به مرحله دیگر در تحوّل است. این نکته‌ای است که عبدالمعطی حجازی یادآور شده است، آن‌جا که اشاره نموده برخی از دیدگاه‌های أدونیس در باب سنّت تغییر یافته و به سخن وی در «زمن‌الشعر» اشاره نموده است که گفت:«سنّت، مرکزیّت ما نیست و دایرهٔ محیطِ بر ما هم نیست» و در ادامه اظهار داشته است که «شاعر عرب، با هر کلام و سبک و هر رویکرد، موجی است در سنّت و پاره‌ای از پیکرهٔ آن است».[۳]

وقتی أدونیس نتواند به معنای مشخص و روشنی از سنّت دست یابد، برخی از پیشگامان شعر آزاد هرگز نمی‌توانند به تعریف سنّت بپردازند بلکه تنها وبه طور خاص به جهان ادبیات روی آورده‌اند. سنّت مهم از نظر شاعر همان سنّت ادبی است. لذا صلاح عبدالصّبور سنّت را از نظر شاعر چنین تعریف می‌نماید: «واژه سنّت نزد معلمان زبان و ادبیات از حیث مفهوم آسان است؛ چون سنّت از نظر آنان تمام چیزهایی است که گذشتگان نوشته و در کتابها ماندگار شده است. اما سنّت از نظر شاعر، آن آثار و نوشته‌هایی است که او می‌پسندد. سنّت از نظر وی آن است که غذای روحی و سرچشمه الهامش را در آن می‌یابد و نمونه‌هایی است که از آن متأثر می‌گردد. وی همیشه در پی گزینش است و در پی آن است که زنجیره‌ای از نیاکان و اجداد را در خاندان شعر بیابد».[۴] عبدالصّبور وقتی سنّت را در شعر محدود می‌نماید، محدودهٔ آن را بیش از پیش محدود می‌کند؛ گویی برای شاعر دیگر معارف بشری اهمیت ندارد و حتی سنّت از نظر وی آن قدر محدود می‌شود که شامل نمونه‌هایی می‌گردد که شاعر از آن تأثیر می‌پذیرد. آن چه که عبدالصّبور به آن اعتقاد دارد، به میزانی که کوششی است برای تعیین عوامل تأثیرگذار بر شاعر یا قاعده‌ای که

۱- أدونیس، کلام البدایات، دارالآداب،بیروت، چاپ اول، ۱۹۸۹، ص۱۴۵.

۲- احمد سلیمان احمد، الشعرالحدیث بین التقلید و التجدید، الدارالعربیه للکتاب، ۱۹۸۳، ص۸۳.

۳- فی قضایا الشعرالعربی المعاصر، المنظمة العربیة للتربیة و الثقافة و العلوم، ص ۲۲۲.

۴- صلاح عبدالصّبور، الاعمال الکاملة، الهیئة المصریة العامة للکتاب، ۱۹۹۲، ج۹، ص۱۵۲.

روند آفرینش و نوآوری از آن ناشی می‌شود تعریف مفهوم سنّت ادبی نیست.

اگر پیشگامان شعر آزاد عربی بر مفهوم مشخصی از سنّت اتفاق نظر ندارند، اما بیشتر آنها بر ارتباط و پیوند شعر با سنّت اتفاق‌نظر دارند. روند شعری جدید ادامهٔ سنّت و زایش دوباره آن است؛ هیچ حالی بدون گذشته و هیچ آینده‌ای بدون حال نیست. این روند از نظر یوسف‌الخال «روندی است تکاملی که از متن سنّت ادب عربی سرچشمه می‌گیرد نه از بیرون آن و حقیقتی است که زبان و فرهنگ عربی آن را فرض می‌نماید».[۱] شاعر این زبانی را که بدان می‌نویسد فرا می‌گیرد و هر دو بر هم تأثیر می‌گذارند، چون به فرهنگ خاصی مرتبط است. زبان از نظر حجازی نخستین رشتهٔ ارتباط قصیدهٔ جدید با سنّت عربی است و رشته دوم که امری است هنری یعنی این قصیده ادامه حساسیت شعری عربی است.[۲]

هر قصیده ادامه قصاید پیشین است و هر شاعر ادامهٔ نیاکان شاعرش می‌باشد. «متنبّی در وجود شوقی و ابوتّمام در وجود سیّاب و عمرابن‌ابی ربیعه در وجود نزار قبانی نهفته است».[۳] هر شاعری بر شانه‌های شاعران پیشین ایستاده است تا از آنها بلندتر بنماید.[۴]

البته پیوند با سنّت از نظر اینان نه به معنای بازگشت یا تسلیم شدن به آن است که این تقلیدی است کُشنده و نه به معنای جدایی از آن که در این صورت موجب مرگ قصیدهٔ جدید می‌گردد؛ بلکه به معنای گفتگو و دیالوگ با آن است که اولا آن را صاحب شود و ثانیا آن را به پیش برد و غنی سازد. پس پیوند میان سنّت و مدرنیسم از نظر پیشگامان شعر آزاد بر پیوند و جدایی مبتنی است. چون شعر نوآوری و آفرینش است نه بازگشت دستاورد میراث شعری و نه همگامی با آن. لذا عبدالصّبور می‌گوید: «شناخت سنّت نمی‌تواند به مخالفت ساده منجر شود؛ چنان که احمد شوقی را به مخالفت با شعرهای ابن‌زیدون و بحتری و ابوتمام و بوصیری واداشت بلکه شاعر را به فراتر رفتن از سنّت پس از برگرفتن زیباترین آن، سوق می‌دهد. چون این فراتررفتن همان شیوهٔ شاعر مدرن در درک امور جدید است؛ اما این تنها با شناخت راستین و پس از گزینش بزرگان و نیاکان شعری میسّر است.»[۵] پس فراتر رفتن از نظر عبدالصّبور نتیجهٔ گزینش مبتنی بر شناخت است

۱- یوسف‌الخال، الحداثة فی الشعر، دارالطلیعة، بیروت، چاپ اول، ۱۹۷۸، ص۹۳.

۲- عبدالمعطی الحجازی، الشعر رفیقی، دارالمریخ، ریاض، ۱۹۸۸، ص۱۳۹، ۱۴۰.

۳- عبدالله الغزامی، الخطیئة و التفکیر، النادی الادبی الثقافی، جده، چاپ اول،۱۹۸۵، ص۱۰.

۴- صلاح‌عبدالصبور، الاعمال الکاملة، ج۸، ص۱۸۷.

۵- همان، ص۱۵۲ و ۱۵۳.

و گزینش برای آفرینش و نوآوری ضروری است؛ چون در سنّت اموری است نیکو و بایسته که می‌توان از آن استفاده نمود و هم اموری نابایست که باید آن را رها کرد. پس برگرفتن سنّت به طور کلی ممکن نیست بلکه باید آن را بنا به قل بلندالحیدری، گزینش کرد که ممکن است برای واقعیّت جدید مفید باشد.[۱]

حجازی با عبدالصّبور در ضرورت برگرفتن سنّت اتّفاق‌نظر دارد. شاعر می‌کوشد بی‌آن که در سنّت ذوب شود، صاحب آن شود و بی آن که آن را به ارث برد، از آن استفاده نماید. این همان فرق میان جبر و اختیار است.[۲] یعنی میان آن کس که مقیّد است به آن چه که ارث می‌برد و از آن تقلید می‌نماید و آن کس که سنّت را کشف و آن را بازآفرینی می‌نماید. پس رابطهٔ نخست با سنّت در حدود سنّت متوقف می‌شود ولی رابطهٔ دوم آن را فراتر می‌برد. قصیده جدید «از سنّت آغاز می‌شود تا از آن بی‌نیاز شود، آن را فراتر می‌برد تا مرجع خود گردد و گرنه شبیه کودکی است که رشد نمی‌کند.»[۳] نوآوری از نظر حجازی اولاً بر اکتساب و ثانیاً بر فراتر رفتن مبتنی است تا قصیده، نسخه‌ای از میراث گذشته نباشد.

عبدالوهاب بیاتی در تعامل با سنّت بر واقعیّت تأکید می‌کند؛ چون فهم سنّت نمی‌تواند به دور از جامعه صورت پذیرد. شاعر بایسته‌ها را گزینش و ناپایسته‌های سنّت را در پرتوواقعیّتی که در آن به سر می‌برد، رها می‌کند. پس از نظر بیاتی معیار رد و قبول،واقعیّت است.[۴] شاعر نمی‌تواند به نگرش نوین برسد مگر از خلال ایجاد رابطه میان گذشته و حال، از این نگرش تازه است که شعر جدید وی آفریده می‌شود. پس نوآوری هم پیوند با سنّت است و هم گسست از آن؛ هم ارتباط با آن است و هم شورش علیه امور نابایست آن تا این که تقلید از آن نباشد.[۵] جدید، نابودی قدیم نیست بلکه بازسازی دوبارهٔ آن در پرتو تجربه مدرن است.

بیاتی دریافت که تعامل شاعر با سنّت از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر متفاوت است. جنبش احیاگری، صوری و ظاهری بوده است. چون به جنبهٔ هنری سنّت محدود گشت و در آن نمونهٔ اعلای بیان هنری را یافت و لذا از آن تقلید نمود. مرحله دوم میان حمله و دفاع در نوسان است

۱- بلندالحیدری، اشارات علی الطریق، الموسسه العربیه للدراسات و النشر،ن بیروت، چاپ اول، ۱۹۸۰ ص۱۱۶.

۲- نبیل فرج، مملکة الشعراء، الهیئة المصریة العامة للکتاب،۱۹۸۸، ص۱۸.

۳- حجازی، عبدالمعطی، الشعر رفیقی، ص۱۴۰.

۴- مجله فصول، ج۱، شماره ۴ سال ۱۹۸۱، ص۲۰.

۵- نبیل فرج، مملکة الشعراء، ص۹۶.

چون برخی معتقدند:«میراث ادبی در برابر برداشتها و مبانی جدید ادبی ثابت نمی‌ماند» و دیگران هم بر «انطباق این تصوّرات و برداشتها و مبانی بر این میراث تاکید دارند».[۱]

اما مرحله سوم، مرحله شاعران مدرن است که از حیث معنوی رابطه‌شان را با سنّت نبریده‌اند؛ هرچند که از حیث صوری ـ از خلال ترک شکل کلاسیک ـ از آن بریده‌اند. آنها «از آن بریده‌اند تا با درنگ در برابر آن بتوانند آن را بهتر ببینند و عمیق‌تر تصور نمایند».[۲] بیاتی این سه موضع را چنین خلاصه می‌کند:

۱- ضرورت ارزیابی سنّت در چهارچوب خاص آن از آن حیث که وجود مستقلی است و پیوندهای تاریخی ما را به آن مرتبط می‌سازد.

۲- تجدیدنظر در آن در پرتو معرفت عصری برای ارزیابی ارزشهای ذاتیِ ماندگارِ معنوی ـ انسانی.

۳- تحکیم رابطهٔ بین حال و سنّت از طریق الهام‌گیری از مواضع معنوی ـ انسانی در نوآوری و آفرینش مدرن.

۴- آفرینشِ نوعی توازن تاریخی میان ریشه‌های تنیده در ژرفای گذشته و شاخه‌های سربرآورده بر سطح حال.[۳]

یوسف‌الخال، خلیل حاوی و أدونیس در ضرورت تفکیک بین مقلّد و نوگرا در رویکردشان به سنّت، با بیاتی موافقند. یوسف‌الخال به خاطر دوری سبکهای ادبی تثبیت شده توسط نهضت قرن بیستم از زندگی، آنها را انکار می‌کند. «سبکهای نوشتاریِ بیان تا عصر نهضت به زندگی نزدیک‌ترند؛ با ورود عصر نهضت از زندگی دورگشت و به شیوه حریری و بدیع‌الزمان و دیگر بزرگان زبان و بیان در گذشته رفت...[۴] ارتباط با سنّت با تقلید از سبکهای سنّتی صورت نمی‌گیرد بلکه با آفرینش سبکهای جدید و سازگار با زندگی جدید شکل می‌گیرد. پس سنّت زنده در زندگی انسان معاصر و زمان حال وجود دارد؛ اما سنّت مرده همچنان در گذشته باقی می‌ماند».[۵] بدین ترتیب رابطهٔ شاعر با سنّت به واسطهٔ ارتباط وی با وضعیت کنونی آن است که تحوّلی طبیعی

۱- همان، ص۲۱.

۲- همان.

۳- همان.

۴- یوسف‌الخال، دفتر الایام، ریاض الریس للکتب و النشر، لندن، ۱۹۸۷، ص۱۱.

۵- همان،ص ۲۵.

از گذشته آن می‌باشد نه به نشخوارکردن قالبهای بیانی‌ای که شرایط زندگی دیگری به وجود آورده است.

خاستگاه یوسف‌الخال در انکار شیوه‌های بیان سنّتی، زندگی است ولی خاستگاه خلیل حاوی از فطرت انسانی، سرچشمه. بازگشت به سنّت از نظر او به احیای گونه‌ها و نمونه‌های کلاسیک نیست بلکه به بازگشت به سرچشمه‌ای است که این گونه‌ها و نمونه‌ها را پدید آورد.[۱] أدونیس هم در بیان ارتباط با سنّت از خلال رابطهٔ پیوستگی و گسست بر آن تأکید می‌نماید. گسست از آن چیزی است که آن را سطح سنّت یعنی اندیشه‌ها، موضع‌گیری‌ها و ساختها می‌نامد اما پیوند به آن چیزی است که آن را ژرفای سنّت یعنی روح و ذات آن می‌نامد.[۲] یا آن چه را که روح و آرمانهای امت، ریشه‌ها و بذرها و اشتیاق و آرزومندی و وارهیدگی می‌نامد.[۳] این اصطلاحات با اصطلاحات سرچشمه و کودکیِ خلیل حاوی و سنّت زنده یوسف‌الخال نزدیک است. امّا جدایی میان ساخت و ذات یا گونه و سرچشمه چگونه ممکن است؟ سطح و ژرفا در «زمن‌الشعر» همان ثابت و متحوّل در «الثابت و المتحوّل» پس از تحوّل آن دو در ذهن أدونیس است. چگونه می‌توان میان آن دو و در ثابت آن چه که تحوّل می‌یابد و در متحوّل آن چه که ثابت می‌ماند، تفکیک نمود؟ اما أدونیس قبلا میان آن دو جدایی افکنده و معتقد است سنّت در امرؤالقیس، ابونواس، ابوتمام، متنبّی، شریف رضی، معرّی، حلاّج، رازی، ابن‌راوندی، شبلی شمیل، فرح أنطوان ـ صرف نظر از غزالی و احمد شوقی ـ تجلی یافته است.[۴] وی بر این باور است که سنّت، شورشی است علیه آن چه می‌پندارد ثابت است. اما آیا شورش و اختلاف ذاتاً یک ارزش هنری می‌باشند؟ آیا نوآوری به شعر شورشی محدود می‌شود؟ مگر در شعر شورشی، تقلید فراوان نیست و در تقلید هم نوعی نوآوری؟ چنان که أدونیس خود در «فاتحة لنهایات القرن» دریافته است.[۵]

أدونیس با تحوّل در برداشتِ از سنّت و بعد رابطه با آن از شکل دوگانگی متضاد فراتر رفته است. لذا وی را در «سیاسة الشعر» می‌بینیم که رابطهٔ ارتباط با سنّت را از خلال ارتباط کلام شاعر

۱- فی قضایا الشعر العربی المعاصر، ص۱۸۸.

۲- أدونیس، زمن الشعر، دارالعودة، بیروت، چاپ دوم، ۱۹۷۸، ص۱۶۹.

۳- أدونیس، مقدمة للشعر العربی، دارالعودة، بیروت، ۱۹۷۹، ص۱۰۵.

۴- همان، ص۲۳۹.

۵- فاتحة النهایات القرن، ص۱۷۳.

مدرن و سبک وی با زبان عربی تعریف می‌نماید. هرچند که کوشید تا گسست از سنّت را در سوق دادن کلام شاعر مدرن به فراتر از کلام شاعران قبل از خود بکشاند تا تقلیدی نباشد.[۱]

اگر پیشگامان شعر آزاد در تعیین و تعریف مفهوم سنّت ـ با اتفاق نظر در ضرورت ارتباط شعر با آن ـ اختلاف نظر داشته‌اند، در تعریف مدرنیسم هم اختلاف‌نظر دارند. برخی از آنان میان مدرنیسم و تجدّد ـ مثل عبدالمعطی حجازی ـ تفاوتی قائل نیستند و برخی هم میان مدرنیسم و نوسازی ـ مثل بیاتی ـ تمایز قائل نمی‌شوند. اما اینها بر این نکته اتّفاق‌نظر دارند که مدرنیسم شامل ساخت و مضمون می‌گردد و موضعی است نسبت به زندگی و وجود در پرتو تحوّلات جدید روزگاری که در آن به سر می‌برند و لذا این امر را که مدرنیسم امری سطحی و صوری یا مرتبط با مظاهر دنیای جدید بدون روح آن باشد، انکار می‌کنند.

بیاتی معتقد است مدرنیسم یعنی نوسازی؛ می‌گوید: «بنابراین مدرنیسم در رابطه با من، من آن را نوسازی می‌نامم؛ چون نوسازی تنها محدود به مضمون و زبان نمی‌شود بلکه تهوّری است زبانی و وجودی؛ یعنی نگارش قصیده».[۲] بیاتی در این جا میان مدرنیسم و نوسازی تمایز نمی‌افکند؛ پس هر مدرنیسمی، نوسازی است اما آیا هر نوسازی، مدرنیسم است؟ گاه نوسازی در ساخت و مضمون، جزئی است؛ اما این به معنای مدرنیسم در شعر نیست. پس مدرنیسم، مفهومی است فراگیر برعکس نوسازی که گاه در وزن یا قافیه و یا موضوع است. آیا توصیف شوقی، رصافی و زهاوی از هواپیما و کشتی و موشک، مدرنیسم است؟

مدرنیسم، توصیف اختراعات جدید نیست. «چون کاربرد مجازیِ پدیده‌ای وافر به مقصود نیست مگر این که مألوف و دوست‌داشتنی و در حدود تجربهٔ رایج با ریشه‌های عمیق در دل و جان باشد. ناگزیر ارتباطات پیرامون پدیدهٔ جدید در ناآگاهیِ عمومی وجود دارد».[۳] پس توصیف دستاوردهای عصر، مطلوب نیست بلکه درک روح روزگار هدف است؛ حتی شاعر باید در سخن از شتر هم نوگرا باشد.[۴]

بیاتی تنها میان مدرنیسم و نوسازی خلط نمی‌کند بلکه میان مدرنیسم و نوگرایی هم خلط نموده

۱- سیاسة الشعر، ص۱۶.

۲- مصاحبه ابراهیم صحراوی با بیاتی در هفته نامه «الخبر»، شماره ۷ سال ۱۹۹۹، ص۱۳.

۳- مصطفی ناصف، الصورة الادبیة، دارالاندلس، چاپ دوم، ۱۹۸۱، ص۱۹۱.

۴- عزالدین اسماعیل، فی قضایا الشعرالعربی المعاصر، ص۱۳.

است. اما توصیف اختراعات دوران جدید کفایت نمی‌کند که متنی، متنِ مدرن باشد. نوگرایی گاه مربوط به جلوه‌های اشیا و پدیده‌های بیرونی است نه روح آن اما مدرنیسم، مربوط به ساخت و محتوا با هم است. مدرنیسم، موضعی است نسبت به حقایق پدیده‌ها در زندگی مدرن؛ رؤیای جدید و فراگیری است از زندگی و جهان. مفهوم مدرنیسم «اولا مفهومی است فرهنگی؛ یعنی تصوری جدید از هستی، انسان و جامعه».[۱] اما نوگرایی حضوری تأثیرگذار در روزگار دارد و تعاملی حقیقی با آن. در چنین وضعی نزد برخی از شاعران یا ناقدان نوعی حیرت نسبت به تحوّلات جدید عصر و جستجو در ورای نورها و سطحی‌گرایی در اندیشه و روح با هم شکل می‌گیرد. این یعنی، اصطلاح با توجه به به کارگیری آن ـ سلباً یا ایجاباً ـ تعریف می‌شود.

اگر بیاتی معتقد است نوگرایی شکل و مضمون را با هم در بر می‌گیرد، بلندالحیدری معتقد است که مدرنیسم، شکل و مضمون با هم است. می‌گوید: «آنان که مدرنیسم را به نام شکل تعریف می‌کنند، در اشتباهند، چون مدرنیسم، مضمون است. عکس آن هم چنین است. لذا من اعتقاد ندارم که نازک‌الملائکة در بسیاری از آثارش از جواهری مدرن‌تر نیست».[۲] وی به انتقاد از کسانی می‌پردازد که به نوسازی شکلها گرایش دارند و می‌پندارند که مدرنیسم صرفاً شکلی است در خلأ. مدرنیسم تنها انتقال از بحر به تفعیله یا از بیت به سطر و رهایی از قافیهٔ واحد نیست. مدرنیسم، موضع‌گیری نسبت به حوادث روزگار و نگرش تازه به جهان از حیث شکل و مضمون است. چنان که توجه به مضمون به ادّعای همگامی با عصر، معیار و سنجهٔ مدرنیسم نیست؛ چون گاه متن موضوع جدیدی را به شکل سنّتی مورد بررسی قرار می‌دهد.

عبدالصّبور و حجازی با بلندالحیدری هم رأی‌اند. عبدالصّبور معتقد است،مدرنیسم به کارگیری تفعیله، رمز و یا اسطوره نیست. چنان که صرف مضمون جدید هم نیست بلکه به کارگیری تمام این ابزارها از خلال نگرش جدید و موضع‌گیری نسبت به جهان است.[۳] حجازی معتقد است شکل سنجهٔ کافی برای مدرنیسم نیست و لذا تقسیم وزن به قدیم و جدید را رد می‌کند؛ چون وزن و دیگر ابزار قدیم و جدید صرف ابزاری هستند که متن شعری را قدیم یا جدید نمی‌سازند. «ممکن است شاعر وزنی جدید به کار گیرد و یا اساساً به کار نگیرد اما همچنان سنّتی باقی بماند. بنابراین

۱- غالی شکری، شعر تا الحدیث الی أین؟ دارالآفاق الجدیدة، بیروت، چاپ دوم، ۱۹۷۸، ص۱۱۴.

۲- ماجد السامرائی، شخصیات و مواقف، الدارالعربیة للکتاب، لیبی، تونس، ۱۹۷۸، ص۳۶.

۳- محمدذکروب، الادیب الجدید و الثورة،دارالفارابی، چاپ اول، ۱۹۸۰، ص ۲۰۰.

شاعر، نوگرا است چون ابزار شعری را نوگرایانه به کار می‌گیرد؛ تمام ابزارهای شعر را؛ چه ابزار جدید یا ابزار سنّتی؛ ابزاری که به کار می‌گیریم یا ابزاری که ممکن است آنها را نوسازیم و اینها موجود نیستند».[۱] لذا سنجه در ابزار یا موضوع نیست در چگونگی به کارگیری هنری آنها به شکل مدرن است. نوگرایی از نظر حجازی، شکلی نیست بلکه ذاتی و جوهری است. دریافت جدید از پدیده‌ها و ابزار و زندگی و چگونگی بررسی آنها بنا به مقتضیات روزگار است. «شاعر، نوگرا است نه این که روزگار را در شعرش آورد، بلکه چون در شعرش تصوّر تازه‌ای را مطرح می‌کند و از خلال شعر تصوّری ارائه می‌نماید که با وجودش در این روزگار سازگاری دارد».[۲]

اگر نوگرایی از نظر حجازی تصوّر تازه‌ای از پدیده‌های جهان است، با مدرنیسم یکی است. یعنی وی میان دو مفهوم مدرنیسم و نوگرایی از حیث کاربرد تمایزی نمی‌نهد. البته اصطلاح نوگرایی با عصر مرتبط است؛ چه این که این ارتباط سطحی باشد و چه ذاتی و ضرورتاً به معنای اندیشه‌ورزی جدید در داده‌های هستی نیست، چون به جلوه‌های بیرونی زندگی مربوط است نه روح آن.

شاعر گاه به توصیف پدیده‌های جهان بسنده می‌کند و اندیشه‌ای متفاوت از روزگارش دارد. چنان‌که مدرنیسم نزد برخی از شاعران سوز درونی از ورای امور ظاهری است بدون تجربه و آزمایش که در این صورت نوعی همگامی سطحی زندگی است و نزد برخی هم مفهومی است فراگیر نسبت به زندگی در مرحله‌ای و نگرشی است کلّی وموضع‌گیری عام نسبت به روزگار. لذا اصطلاح گاه به صورت مثبت به کار می‌رود و گاه به صورت منفی؛ چنان که برای برخی کلی است و برای برخی دیگر جزئی.

اگر حجازی نوگرایی و مدرنیسم را به یک معنا به کار می‌برد، پس برداشت وی از مدرنیسم چگونه است؟ مدرنیسم از نظر وی «پاسخی است برای پرسش‌های طرح‌شده، که شاعر معاصر فقط از درون خویش ارائه نمی‌کند بلکه ازواقعیّتِ محیط بر او پاسخ می‌گوید؛ نه تنها از حال بلکه از گذشته».[۳]

مدرنیسم در این جا کوششی است برای تفسیر آن چه که واقعیّت بیرونی و درونی در رابطهٔ با

۱- عبدالعزیز المقالح، من البیت الی القصیده، دارالآداب،بیروت، ۱۹۸۳، ص۲۴۹.

۲- همان؛

۳- عبدالمعطی حجازی، أسئلة الشعر، منشورات الخزندار، جدّه، چاپ اول، ۱۹۹۲، ص۲۱۲.

گذشته و حال بر شاعر معاصر طرح می‌نماید. بنابراین موضع‌گیری ویژه‌ای است از مشکلاتی که در جهان جریان دارد؛ چون هر شاعر پاسخی خاص برای آن دارد. مدرنیسم در این جا یکی نیست، بلکه به تعداد خود شاعران متعدّد است. از طرف دیگر فراگیر است، چون باواقعیّت روانی و اجتماعی در حال و گذشته مرتبط است.

اگر مدرنیسم از نظر حجازی پرسش از واقعیّت و پاسخ تازه از حقیقت آن است،لازمه‌اش آن است که شاعر بیان تازه‌ای از آن داشته باشد. لذا حجازی معتقد است، مدرنیسم بیان غیرعادی از موضع‌گیری شاعر نسبت به مشکلات این جهان است نه انکار خود جهان.[۱]

پس مدرنیسم از نظر وی هم تفسیر ویژه‌ای است از جهان و هم بیان ویژه. البته انکار جهان، نفی مدرنیسم نیست؛ چون گاه انکار یک پدیده از خلال آگاهی و درک آن و موضع‌گیری نسبت به آن است. لذا انکار جهان مثل پذیرش آن، موضع‌گیری نسبت به خود جهان است. همچنین پذیرش آن ضرورتاً به معنای تسلیم شدن در برابر آن نیست؛ چون انکار آن هم ضرورتاً به معنای گریز از آن نمی‌باشد؛ بلکه فراخوانی به فراتر از آن رفتن و در پی تحقّق جهانی برتر از آن می‌باشد.

یوسف‌الخال با تأکید بر دیدگاه بلندالحیدری و حجازی اظهار می‌دارد که مدرنیسم ذات است نه صورت. آرایشی ظاهری نیست که انسان آن را اقتباس نماید بلکه عقلانیّت جدیدی است که از ظاهر به باطن راه می‌یابد.[۲] بنابراین شاعرانی را که به توصیف جلوه‌های ظاهری زندگی جدید می‌پردازد با این ادعا که ناشی از مدرنیسم است، به کنار می‌نهد؛ هرچند که با عقلانیّت قدیم و احساس قدیم به پدیده‌ها، زندگی کنند. پس مدرنیسم تحوّلی است عقلانی ونفوذ در روح روزگار و موضع‌گیری جدید نسبت به مسائل زندگی لذا مدرنیسم شعری از نظر وی تنها در هم شکستن وحدت بیت یا تنوع قافیه یا دست یازیدن به وزن نیست بلکه بیانی است از عقلانیت جدید که از منظر تازه‌ای به زندگی می‌نگرد. پس ساخت جدید بدون مضمون تازه، تزویر و دروغ است.[۳] چون شعر نو برداشت تازه‌ای است از شعر و زندگی. مدرنیسم امر جزئی نیست که شاعر در زندگی مدرن و در شعر یا اندیشه‌ورزی مقلّد باشد بلکه مفهومی است عام و فراگیر که به عقلانیّت بر می‌گردد. بنابراین مدرنیسم از نظر یوسف‌الخال «حرکت نوآورانه است که با زندگی با تغییرات

۱- همان،صص ۲۰۴- ۲۰۵

۲- یوسف‌الخال، الحداثة فی الشعر، ص۱۶.

۳- حجازی، اسئلة الشعر، ص۹۵.

پیوسته‌اش همگام است و منحصر به زمان خاصی نیست؛ لذا هرگاه تغییری در زندگی رخ دهد، نگرش ما به پدیده‌ها تغییر می‌یابد و شعر به شیوه‌های فراتر از گذشته و عادت مألوف به بیان آن می‌پردازد.»[۱] پس مدرنیسم شعری خروج از شیوه‌های بیانی رایج است که حاصل تحوّل معرفتی به واسطه تحوّل خود زندگی است. ممکن نیست که شاعر در ابزار هنری‌اش دچار تحوّل گردد بی آن که معرفت وی نسبت به محیط اطرافش دچار تحوّل گردد. البته بیان جدید از نظر یوسف‌الخال، بازتاب طبیعی تحوّل نگرش شاعر به زندگی جدید است. آفرینش و نوآوری نیست، چون با زندگی همگام است و از آن پیشی می‌گیرد بلکه از آن پیروی می‌کند و نقش راهبردی ندارد. شعر در این‌جا با زندگی همگام است و به تحوّلات زندگی، دچار تحوّل می‌شود اما موجب تغییر و تحوّل آن نمی‌گردد. این برداشتی سلبی از شعر می‌باشد و حال آن که صاحب آن عکس آن را اراده کرده است. پس مدرنیسم شعری در این جا تابع مدرنیسم زندگی است و آن چه را که یوسف‌الخال به شعر به زبان زندگی روزمره ارتباط داده است، تنها دلیل آن است. مدرنیسم شعری از نظر وی مطابقت با واقعیّت زندگی است نه فراتر از آن رفتن و نوآوری، همگامی با حرکت زندگی است.

أدونیس با دوستانش در این مسأله اتّفاق‌نظر دارد که مدرنیسم، مسأله‌ای ذاتی است و مثل یوسف‌الخال آن را با عقلانیّت مرتبط می‌سازد. می‌گوید: «مدرنیسم آن نیست که شاعر قصیده‌ای با شکل و ساخت نوین،شکلی که گذشته با آن آشنا نیست، بنویسد؛ بلکه مدرنیسم، موضع‌گیری و عقلانیّت است. روش نگرش و فهم است؛ حتّی فراتر و قبل از آن، ممارست و رنج است.»[۲] مدرنیسم از نظر وی ارزشی است درونی و مرتبط با تجربه ابداعی و رنج شاعر به خاطر کشف‌اسرار وجود؛ نه صرف یک ساخت بیرونی مدرن. وی این نکته را در مرحله دیگری در «البیانات» تأکید کرده است و بر این عقیده است که مدرنیسم در نگارش شعر از حیث وزن یا نثر نیست بلکه «در افق کشفی ـ معرفتی است که این نگارش از طرفی در درون تاریخ عربی تأسیس می‌نماید و از طرف دیگر در بیرون آن و در تاریخ انسان معاصر».[۳] پس مدرنیسم، در درجه اول یک مشکل معرفتی است؛ معرفت شاعر به هویت، محیط و جهان اطرافش.

۱- همان،ص ۱۷.

۲- أدونیس، زمن الشعر، ص۱۱۵.

۳- أدونیس و دیگران، البیانات، مقدمه محمد لطفی‌الیوسفی، أسرة الادباء و الکتاب، بحرین، چاپ اول، ۱۹۹۳، ص۵۱.

نگارش به این شیوه، تأسیس معرفت جدید از طریق پژوهش و پرسشگری در باب حقیقت پدیده‌ها می‌باشد. مدرنیسم «این تاریخ را در موضع پرسش دائمی قرار می‌دهد و خود نگارش را نیز در موضع پرسش دائمی؛ این در ضمن حرکتی پیوسته از کشف انرژی و توانمندی زبان وبررسی تجربه، صورت می‌گیرد».[۱] أدونیس در این جا زبان را از تجربه و شکل را از محتوا جدا نمی‌سازد؛ چون مدرنیسم، پرسشگری فراگیر است که محدود به یک جنبه نمی‌باشد. مدرنیسم، پرسش برای تغییر و فراسورفتن است؛ پژوهشی است به خاطر آزادی و رهایی. مدرنیسم، فروپاشی و برنامه‌ریزی نظام معرفتی موجود به سوی افقی فراگیرتر برای آدمی دراین جهان است. لذا از حوزه‌ای به حوزه دیگر نمی‌رود، چون نگرشی است فراگیر که زندگی وهنر هر دو را در بر می‌گیرد. مدرنیسم، یک پروژهٔ فرهنگی ـ تمدنی فراگیر است که بر اختلاف و نوآوری مبتنی است نه بر قواعدی که بتوان از آن تقلید نمود. مخالف تقلید و نقد دائمی گذشته وحال و مراجعه پیوسته به تمام چیزهایی است که دستیابی به آن به خاطر فراتررفتن به وضع دیگر صورت گرفته است. لذا مدرنیسم شعری تنها زمانی تحقّق می‌یابد که شاعر مدرن از «موضع‌گیری ایدئولوژیک هنری کلاسیک و محتویات آن به مفهوم نوآوری و معیارهای نقدی برآمده از آن روی آورد».[۲] بدین ترتیب مدرنیسم شعری، مفهوم تازه‌ای است از هنر که بر مبنای معرفتیِ مغایر با خاستگاههای سنّتی مبتنی است و در نتیجه شعر نو از شعر کلاسیک متفاوت می‌گردد. البته أدونیس در «البیانات» تغییر موضع داده و بر آن است که مدرنیسم با سنّت مرتبط است و اظهار داشته است رامبو و بودلر تنها به فضل ارتباط با گذشته، نوآفرینی کرده‌اند.[۳] این یعنی، مفهوم فراتر رفتن، از نظر أدونیس متفاوت است و گاه به معنای نفی سنّت است و گاه ارتباط با آن. این موضعی پریشان نسبت به مدرنیسم و سنّت است. این پریشانی در سطح نوآوری شعری خود را نشان می‌دهد. او یک بار رابطه شاعر با سنّت را قطع کرده و در باب شخصیت مهیار دمشقی در دیوان «أغانی‌مهیار الدمشقی» چنین می‌گوید:

«او بادی است که به عقب باز نمی‌گردد و آبی است که به سرچشمه نمی‌رود. نوعش را از همان آغاز از خودش می‌آفریند نه از اسلاف خویش؛ در گامهای وی، ریشه‌های وی است. در

۱- أدونیس، الشعریة العربیه، دارالآداب، بیروت، ۱۹۸۵، ص۱۱۱.

۲- أدونیس، زمن‌الشعر، ص۲۸۲.

۳- أدونیس، البیانات، ص۴۹.

سیاه‌چال گام بر می‌دارد و قامت باد دارد».[۱]

بار دیگر در دیوان «کتاب‌الحصار» شعر را به سنّت پیوند می‌زند. می‌گوید:

متدثّراً بدمی، أجیءُ یقودُنی

حلمٌ و یهدینی بریق،

هیأتُ بیتی لابن‌رشد

و أبی‌نواس، والرضی

و کتبتُ للطائی أن یأتی و قلتُ لذی القروح: أبوالعلاء أتی،

و احمد و ابن خلدون،

سنعلن آیة الأحشاء، وسوسة السدیم الأولی

و نفککّ اللغة الدفینة...[۲]

[با ردایی از خون می‌آیم؛ رویایی مرا به پیش می‌برد و تابشی مرا هدایت می‌کند. خانه‌ام را برای ابن‌رشد، ابونواس و شریف رضی آماده می‌سازم. به طائی [شاعر] می‌نویسم که بیاید و به امرؤالقیس می‌گویم: ابوالعلاء، خلیل‌بن‌احمد و ابن‌خلدون آمده‌اند. نشانه درون را آشکار خواهیم کرد و صدای آرام مردِ بلندآواز را و زبان پنهان شده را از هم خواهیم پاشاند.]

این یعنی أدونیس در بحث رابطهٔ سنّت با مدرنیسم با خود در تناقض است؛ چنان که این شعر نشان می‌دهد که وی از موضع افراطی‌اش علیه سنّت در «زمن‌الشعر» عدول کرده است.

ادونیس اظهار می‌دارد که مدرنیسم شعری امری است ذاتی نه ظاهری و موضع‌گیری و عقلانیّت است و آن را به شیوه بیان مرتبط می‌سازد؛ چون مدرنیسم در شعر، شکل و مضمون است. می‌گوید: «می‌توان معنای مدرنیسم را به تأکید مطلق بر بنیادین بودن بیان خلاصه کرد؛ یعنی شیوه یا کیفیت گفتار بسیار مهم‌تر است از آن چه گفته می‌شود».[۳] وی در این جا بر کیفیت بیان بیش از محتوا تأکید می‌نماید و این یعنی به نظر وی،شیوه بیان معیار و سنجهٔ مدرنیسم شعری است. اما محتوا، خودبخود ارزشمند نیست بلکه ارزش در شیوهٔ بیان آن است.

أدونیس با تفکیک میان مدرنیسم و توهّمات مدرنیسم آن را به پنج قسم تقسیم می‌کند:

۱- أدونیس، الاعمال الکاملة، دارالعودة، بیروت، چاپ اول، ۱۹۷۱، ج۱، ص۳۳۰.

۲- أدونیس، کتاب الحصار، دارالآداب، چاپ اول، ۱۹۸۵، ص۳۳۵.

۳- أدونیس، زمن‌الشعر، ص۷۱.

۱- توهّم زمان؛ طرفداران مدرنیسم معتقدند، مدرنیسم در ارتباط با لحظهٔ کنونی است؛ حال آن که شعر به ساختارش می‌باشد نه به زمان حال بودنش.

۲- توهّم مخالفت با گذشته؛ گویی صرف مخالفت، مدرنیسم است و جدید ضدقدیم است.

۳- توهّم همگنی با غرب؛ گویی غرب خاستگاه مدرنیسم است و بیرون از شعر غربی، مدرنیسم وجود ندارد.

۴- توهّم ساخت نثری؛ گویی صرف نگارش به نثر از حیث اختلاف آن با نگارش به وزن کلاسیک، مدرنیسم است.

۵- توهّم مدرن بودن مضمون؛ طرفداران مدرنیسم می‌پندارند بررسی مسائل و دستاوردهای دنیای جدید برای پدیدآوردن متن مدرن کافی است.[۱]

أدونیس در این جا میان موضوع و مضمون خلط نموده است. موضوع ذاتاً ارزش شعری ندارد بلکه ارزش در شیوهٔ بیان آن است و پس از بررسی به مضمون بدل می‌گردد و امکان تفکیک آن با ساخت وجود ندارد.

از خلال این توهّمات روشن می‌گردد که مدرنیسم از نظر أدونیس امری است ذاتی نه صوری و ظاهری، رهایی از وزن یا تقلید شعرعربی یا حرکت در ورای مظاهر نوین زندگی، مدرنیسم نیست. البته أدونیس که توهّمات مدرنیسم را محکوم می‌کند، خود به ورطهٔ آن افتاده است. وی گاه بریدگی از سنّت را مدرنیسم می‌خواند و از نگارش به نثر دفاع می‌کند و قصیدهٔ نثر شعر نو را جانشین شعر وزن کلاسیک به شمار می‌آورد و در طرحهای مختلف از شعر غربی پیروی می‌نماید به این اعتقاد که همگنی با غرب، مدرنیسم است.

بیشتر پیشگامان شعر آزاد بر این اتّفاق‌نظر دارند که مدرنیسم امری است ذاتی و شامل شکل و مضمون، حال و گذشته می‌باشد. از آن حیث که نگرش تازه‌ای به زندگی است. آنان بر این اعتقادند که هر عصر مدرنیسم ویژه خود را دارد. پس مدرنیسم مرتبط با عصر خاصّی نیست بلکه هم گذشتگان، مدرنیسم داشته‌اند و هم معاصران؛ بدون این که این به این پاسخ گوید و حتی از آن استفاده برد و آن را به مدرن‌تر سوق دهد. البتّه اختلافی میان مدرنیسم هر دوره از حیث باروربودن یا باور نبودن، وجود دارد که این تابع شرایط مراحل مختلف زمانی است.

بیاتی می‌گوید: «هر دوره، مدرنیسم خاص خود را دارد؛ مدرنیسم مصر یا ابوتمام یا ابونواس با

۱- أدونیس، الشعریه العربیه، دارالآداب، بیروت، ۱۹۸۵، صص۹۳- ۹۵؛ فاتحة لنهایات القرن، ص۲۷۹.

مدرنیسم سیّاب و خلیل حاوی شباهت ندارد؛ چون شاعر سازندهٔ مدرنیسم است و مدرنیسم متأثر از زمان و مکان خود و همچنین افق فراگیرتر است».[۱] حتی هر شاعر در همان روزگار، مدرنیسم خاص خود را دارد؛ یعنی مدرنیسم سیّاب غیر از مدرنیسم خلیل حاوی است و مدرنیسم بیاتی غیر از مدرنیسم عبدالصّبور. پس مدرنیسم، رؤیاست و هر شاعر رؤیای ویژه و موضع‌گیری خاص خود نسبت به مسائل زندگی را دارد. همان‌گونه که مدرنیسم با شرایط زمان و مکان مرتبط است با روان‌شناختی آفرینش‌گر و مبدع نیز مرتبط است.

حجازی براختلاف مدرنیسم گذشتگان و معاصران تأکید دارد.[۲] البته وی وجود روابط میان دوره‌ها را نفی نکرده است؛ چون معاصران «کسانی هستند که حتی‌الان نیز به زبانی چون زبان گذشتگان می‌نویسند و همچون آنها حس می‌کنند. چنان که در میان گذشتگان هم کسانی بوده‌اند که به زبانی نزدیک به روزگار ما می‌نوشتند و دغدغه‌های ما را داشته‌اند.»[۳] این یعنی مدرنیسم معاصران گاه با مدرنیسم گذشتگان به هم برخورد می‌کنند، اگر دغدغه‌ها و زبان به هم شباهت داشته باشند و میان مدرنیسم گذشتگان با توجه به گذر زمان همچون شعر متنبی، جدید باقی می‌ماند. البته مدرنیسم این دوران پاسخگوی مدرنیسم پیشینیان نیست؛ و این هم نفی نمی‌کند که هر شاعر با توجه به اختلاف نگرش به این دغدغه‌ها و شیوهٔ به کارگیری زبان برای آن، مدرنیسمی متفاوت داشته باشد. پس وجود تشابه نافی وجود اختلاف نیست؛ حتی اختلاف گاه در قصاید یک شاعر از حیث درجهٔ مدرن بودن آن وجود دارد.

تازمانی که میان مدرنیسم دوره‌ها و حتی یک دوره اختلاف وجود دارد، دیگر سنجه‌ای مشخص برای مدرنیسم وجود ندارد؛ و تازمانی که سنجه‌ای برای مدرنیسم وجود نداشته باشد، جایز نیست که یک نوع خاص مدرنیسم سنجهٔ دیگر مدرنیسم‌ها باشد. لذا حجازی به ضرورت استقرا و عدم حرکت از قواعد پیشینی و داوری‌های از پیش تعیین شده فرا می‌خواند. وی معتقد است هرنوآوری، مدرنیسم ویژهٔ خود را دارد و ادبیات غرب و ادبیات عَربی هر یک مدرنیسم ویژهٔ خود را. معیارها و سنجه‌های یک مدرنیسم را نباید بر دیگری تطبیق داد. آن چه که بر مدرنیسم غربی منطبق است ضرورتاً بر مدرنیسم عربی انطباق ندارد. پس مدرنیسم «نمونه و الگوی مطلقی

۱- هفته‌نامه الخبر، شماره ۷، سال ۱۹۹۹، ص۱۳.

۲- حجازی، اسئلة الشعر، ص۲۱۱.

۳- همان، صص ۱۰۸ - ۱۰۹.

نیست که تمام ادبیات جهان را شامل گردد و شایسته آن باشد، بلکه فعلی است تاریخی و تابع داده‌های هر تجربهٔ ادبی؛ هرچند که از تجربه‌های دیگر هم بهره می‌برد».[۱]

یوسف‌الخال با بیاتی و حجازی موافق است که مدرنیسم در گرو زمان یا محیط خاصّی نیست؛ هر دوره، مدرنیستها و سنّت‌گرایان خاص خود را دارد. امرؤالقیس در دوران خود درمقایسه با دیگران، مدرنیست بوده است؛ همچنین ابونواس، ابوتمام، ابن‌رومی، خلیل‌مطران و شاعران انجمن اهل قلم.[۲] در هر دوره‌ای میان سنّت و مدرنیسم نزاع برقرار است. این دلالت دارد بر این که سنجه‌های شعر ثابت نیست بلکه به خاطر تغییر زندگی و انسان در معرض تغییر است و مدرنیسم کوششی است مستمر برای فراتررفتن از عادت مألوف و همگامی کردن پیوسته با حرکت آدمی. آن چه را که امروزه جدید و مدرن می‌نامیم، روزی قدیمی و کهنه بوده است. البته مدرنیسم از نظر یوسف‌الخال، ضدگذشته نیست بلکه ذاتاً ضد تقلید از آن است. «پس امروزه مدرن بودن قصیدهٔ مدرن آن را از قصیدهٔ سنّتی برتر نمی‌نشاند بلکه به حق آن را برتر از قصیدهٔ هم عصرش می‌نشاند که به سبک قدیم سروده شده است».[۳] جدید در مقایسه با سنّتی، قدیمی ومعاصر است نه در مقایسهٔ باجدیدِ قدیم یا معاصر. پس مدرنیسم در این دوره نافیِ مدرنیسم در دوره دیگر نیست بلکه نافی تقلید در تمام دوران است.

أدونیس با تأکید بر نظر دوستانش اظهار می‌دارد، مدرنیسم در جوامع مختلف در گذشته و حال موجود است، امّا از محیطی به محیطی و از دوره‌ای به دورهٔدیگر از حیث أبعاد و شکل متفاوت است. «پس مدرنیسم همیشه مدرن بودن ملّتی است در شرایط تاریخی خاص»[۴] و مطلق نیست. هرجامعه، مدرنیسم ویژه خود را دارد که نباید به جامعه دیگر تعمیم داد. مدرنیسم عربی، مدرنیسم غربی یا وارداتی نیست بلکه در میراث عربی ـ اسلامی ما ریشه دارد. لذا بررسی این مدرنیسم از خلال معیارهای بیرونی از آن شایسته نیست بلکه باید از معیارهای برآمده از آن مورد بررسی قرار گیرد.

«مدرنیسم شعر عربی باید با استناد به خود زبان عربی و شعریّت آن و ویژگی‌های آهنگین و

۱- حجازی، حدیث الثلاثاء، دارالمریخ، دارالریاض، ۱۹۸۸، ج۲، ص۱۵۱.

۲- یوسف‌الخال، الحداثة فی الشعر، ص۱۵.

۳- همان،ص ۱۷.

۴- أدونیس، فاتحة لنهایات القرن، ص۳۲۶.

ساختی آن و با توجه به جهان شعری آن و نبوغ ویژه آن مورد بحث و بررسی قرار گیرد».[۱] بدین ترتیب از نظر أدونیس حرکت از معیارهای مشخص پیشین نسبت به مدرنیسم جایز نیست، چون هر مدرنیسمی، قواعد ویژهٔ خود را دارد. اما این بدان معنا نیست که مدرنیسم دوره‌ای نافی مدرنیسم دوره دیگر باشد و هیچ قطع رابطه‌ای میان مدرنیسم و سنّت وجود نداشته باشد؛ تفاوت میان این دو از یک سو به کارگیری نو و مدرن از عناصر کلاسیک است و از سوی دیگر تفاوت در فضای مرتبط با آن دوره و فرهنگ آن است و ارتباط آن با رؤیا نیز طرف دیگر آن است.[۲] پس مدرنیسم استمرار مدرنیسم دیگر است، اما نه به این معنا که امور جدید و نوین از حیث زمانی ضرورتاً از گذشته بهتر است بلکه عکس آن درست است. مثلاً فرینه‌شار، سان‌جوس‌پیرس یابنفوا مدرن‌تر از هیراکلیوس، هولدرلین، بودلر یا مالارمه نیستند؛ یا ابونواس، ابوتمام، متنبّی و معرّی هم مدرن‌تر از امرؤالقیس نیستند و سیّاب، خلیل‌حاوی یا یوسف‌الخال و عبدالصّبور از آنها مدرن‌تر نیستند.[۳] هر شاعری مدرنیسم ویژهٔ خود را دارد وهر مدرنیسمی، معیارهای متفاوت خود را. مدرنیسم از نظر أدونیس معیار کیفیت هنری نیست بلکه پایه و اساس، نوآوری است. «شعر به مدرن بودنش ارزیابی نمی‌شود بلکه به نوآور بودن آن است؛ چون هر امر جدیدی، نوآوری نیست؛ امّا نوآوری ضرورتاً جدید است. یعنی یک مدرن واقعی داریم و یک غیرواقعی و تفکیک میان آن دو ناشی از نوآوری است. أدونیس میان مدرنیسم و نوآوری تمایز می‌افکند و بر آن است که مدرنیسم مترادف تغییر است امّا نوآوری تجدیدنظر مستمر در هر تغییر است؛ محتوا و نوع آن هر چه می‌خواهد باشد؛ تجدید نظر در هر مدرنی».[۴] این یعنی گاه تغییر ایجابی است و گاه سلبی و تمایز میان این دو به روش نوآوری است. پس نوآوری از نظر أدونیس معیار تعریف درست از نادرست در ارزیابی از مدرنیسم به منزله تغییر می‌باشد.

البتّه أدونیس به خاطر خاستگاه‌های متعدّد و عدم دقت در بکارگیری اصطلاحات، بسیار با خود در تناقض است و او را به تجدیدنظر، تغییر و تعدیل واداشته است. او گاه مدرنیسم را به زمان مرتبط می‌سازد و گاه آن را به طور مطلق مطرح می‌نماید و میان مدرنیسم و نوآوری، پس از تمایز

۱- همان، ص ۳۳۸.

۲- أدونیس و دیگران، البیانات، صص۴۹ - ۵۰.

۳- همان، ص۴۶.

۴- محمدالخطیب قویدری، الموقف النقدی مین التراث عندأدونیس، رساله فوق‌لیسانس،۱۹۹۲، دانشگاه الجزایر.

بخشیدن میان آن دو خلط می‌نماید.[۱] وی گاه مدرنیسم را معیار شعر می‌داند و نوآوری را پس از آن قرار می‌دهد و نگرش به مدرنیسم را با معیارهای بیرونی یا غربی محکوم می نماید و آنگاه مدرنیسم عربی را به آن می‌سنجد. او خود اعتراف می کند که ابونواس را از خلال بودلیر و ابوتمام را از خلال مالارمه شناخته است.[۲] وی مدرنیسم سطحی یا توهم مدرنیسم را محکوم می کند اما به مدرنیسم غربی به عنوان ساخت‌ها و شکل‌های زبانی بدون ارتباط با عقلانیت غربی می‌نگرد.[۳] از طرفی اظهار می‌دارد که مدرنیسم به قبل و بعدش مرتبط است و نوعی پیوند و گسست است ولی در مواضعی یادآور می‌شود که مدرنیسم نقض ریشه‌ای و فراگیر وضع موجود است[۴] و انکار و نفی گذشته است. او در باب مدرنیسم بیش از پرداختن به روند نوسازی سخن گفته است تا جایی که سخن وی در این باب بیشتر نوعی پوشش ایدئولوژیک است تا معرفتی.[۵]

اگر بیشتر پیشگامان شعر آزاد بر این اتّفاق‌نظر دارند که مدرنیسم، موضع‌گیری فراگیر نسبت به مسائل زندگی است — هرچند برخی میان مدرنیسم و نوگرایی ومدرنیسم و تجدّد تمایز نیفکنده‌اند ـ امّا بیشترشان براین نکته اتّفاق‌نظر دارند که مدرنیسم از تجدّد فراگیرتر است.

ـ هرچند مدرنیسم در بردارندهٔ تجدّد است، امّا به این معنا نیست که هر تجدّدی، مدرنیسم است. پس تجدّد گاه در ساخت یا موضوع یا گونه ادبی یا جنبه‌ای از جنبه‌های زندگی،جزئی است و به جنبه خاصّی از زندگی ارتباط ندارد بلکه تمام جنبه‌ها را در بر می‌گیرد، چون موضع‌گیری عام است.[۶] لذا مدرنیسم، از تجدّد فراگیرتر است اما هیچ مدرنیسمی بدون تجدّد وجود ندارد.

همان‌گونه که مدرنیسم، نسبی است و هر دوره و محیط شاعر مدرنیسم خاص خود را دارد، نوگرایی نیزبه خاطر ارتباط آن سنّت، نسبی است. نوگرایی خالص و بریده از گذشته ممکن نیست و گرنه بی‌قاعدگی و دیوانگی است.[۷] نوگرایی از خود سنّت آغاز می‌شود و در مؤلّفه‌های آن تعدیل و یا در پرتو تجربه تازه به بازسازی آن می‌پردازد و یا به نوآوری ساختهای جدید یا

۱- أدونیس، الشعریة العربیة، ص ۱۱۰.

۲- همان، ص ۸۶.

۳- أدونیس، و.....، البیانات، ص۴۷.

۴- همان، ص ۵۵.

۵- محمدالخطیب، الموقف النقدی من التراث عندأدونیس، ص۲۶.

۶- خالدة سعید، الملامح الفکریة للحداثه، مجله فصول، ج۴، ۱۹۸۴، ص۲۵.

۷- احمد سلیمان الاحمد، الشعر الحدیث بین التقلید و التجدید، ص۹۸.

ارزشهای هنری یا معنوی که خواسته زندگی است، دست می‌یازد. لذا غنای شعری از یک سو به خاطر ارتباطش با میراث شعری و از سوی دیگر به خاطر ارتباط با زبانی یا ریشهٔ اجتماعی نسبی است. نوگرایی حتی برای یک شاعر هم نسبی است، چون به عنوان یک فرد نوگر آغاز می‌نماید و به عنوان مقلّد به پایان راه می‌رسد و برعکس. در یک جنبه دست به نوگرایی می‌زند؛ مثلاً در وزن، زبان و موضوع و یا در همه اینها، لذا نوگرایی جزئی است، چنان که می‌تواند عام باشد؛ هرگاه حاصل نگرشی تازه باشد که بر عقلانیّت جدید دلالت نماید. در چنین وضعی، نوگرایی، مدرنیسم است؛ چون موضع‌گیری تازه‌ای نسبت به جهان است. همان‌گونه که مدرنیسم، بدون نوگرایی وجود ندارد، بدون اصالت هم مدرنیسم به وجود نمی‌آید. پس مدرنیسم ضد تقلید است و تقلید هم نفی اصالت است؛ چون نشانه یک شخصیّت سلبی است که دستاورد سنّت را همان‌گونه که هست، تکرار می‌کند. اما نوگرایی بر شخصیت ایجابی دلالت می‌کند که سنّت را هضم و آن را به شیوهٔ جدید بازسازی می‌نماید که شاعر را از غیرشاعر متمایز می‌سازد. بنابراین «هر نوآوری اصیل ضرورتاً دارای درجهٔ عالی یا درجه‌ای از غناست؛ حال آن که غنا ضرورتاً در بردارندهٔ نوگرایی اصیل نیست».[1] چون گاه ظاهری و بیرونی است و ناشی از تجربه نیست و یا تقلیدی است از بیگانه. در چنین وضعی معیاری برای مدرن بودن یک اثر هنری وجود ندارد، چون خود دلیلی است بر ناتوانی در نوآوری و آفرینش.[2]

پیشگامان شعر آزاد عربی بر این نکته اتّفاق نظر دارند که نوگرایی نیاز مبرم تکامل آدمی و زندگی است و تنها یک هدف نیست، اما در میزان ارتباط آن با سنّت اختلاف‌نظر دارند. برخی معتقدند که نوگرایی استمرار سنّت و تغییر آن و افزودن به آن و بازسازی مجدّد آن است و برخی هم بر این باورند که نوگرایی بریدن از سنّت و نفی و انکار آن است. برخی دیگر هم از حیث مفهومی به تعریف نوگرایی نمی‌پردازند و تنها به نمونه‌ها در تاریخ شعر عربی بسنده می‌کنند؛ هرچند که میان آن و تقلید تمایز می‌افکنند.

اما تعریف مفهوم نوگرایی و رابطه‌اش باواقعیّت و سنّت را در اندیشه بیاتی و بلندالحیدری می‌یابیم. بیاتی نوگرایی را به جماعت مرتبط می‌سازند نه فرد؛ چون نوگرایی فردی با فرهنگ جامعه‌ای مشخص در ارتباط است و نوگرایی حقیقی جنبش کامل شعری است که در ورای آن

۱- عزالدین اسماعیل، جدلیة الابداع فی الموقف النقدی، مجله فصول، ج ۱۰، ۱۹۹۱، ص ۱۴۱.

۲- همان، ص ۱۴۱.

فرهنگ تمام عیار امّتی قرار دارند نه اراده فردی؛ وگرنه فرجام آن شکست خواهد بود.[۱] نوگرایی، حقیقی نخواهد بود مگر این که به رغبت و میل امتی تکیه نماید؛ چون نوگرایی در یک حوزه نیست بلکه از نظر بیاتی، نوگرایی عام است. نوگرایی شعری از نوگرایی در زندگی جدا نیست و ذاتاً هدف نیست بلکه پاسخی است به نیازی مهم که دوران جدید اقتضا می‌کند. تقلید از غرب نیست بلکه از سنّت سرچشمه می‌گیرد؛ لذا شکل قصیدهٔ جدید، تحوّل طبیعی قصیدهٔ عربی است.[۲] نوگرایی از نظر بیاتی، تحوّل از گذشته از خلال تحوّل زندگی در جامعه‌ای خاص است. تا زمانی که نوگرایی با جامعه در ارتباط است و نیاز جدّی و اقتضای تحوّل زندگی است، نوگرایی شعری از نظر پیشگامان شعر آزاد عربی تنها نوگرایی در شکل و صورت نیست.

نوگرایی «شورش علیه عروض و وزن و قافیه نیست ـ چنان که برخی می‌پندارند ـ بلکه تا حد زیادی انقلاب در بیان است».[۳] نوگرایی از نظر بیاتی به ساخت و مضمون قصیده مربوط می‌شود واین محقّق نمی‌گردد مگر این که موهبتی به مدد آن آید.[۴] چون موهبت حقیقی می‌تواند به این انقلاب شعری در سطح شکل و محتوا دست زند.

بلندالحیدری بر گفته‌های بیاتی تأکید نموده و می‌گوید،« نوگرایی خودبه‌خود هدف نیست بلکه نتیجه طبیعی تحوّل زندگی وواقعیّت است. صرف خروج از عادت مألوف نیست بلکه احساس عدم توانایی عادت مألوف در بیان وضع انسان مدرن در تحوّلات سریع و شتابنده وی است. اگر نوگرایی لازمهٔ دوران نباشد، به بیهودگی و بی‌خاصیتی سقوط می‌کند».[۵] تا زمانی که نوگرایی نیاز جدّی باشد، ادامه سنّت است نه جدایی از آن؛ یعنی نوگرایی بیرون از سنّت، دعوت به مرگ و انزواست. جدید از نظر بلندالحیدری «آن است که بتواند بُعد حقیقی‌اش را در هویّت متمایز و محیط مشخّص و دورهٔ خاص بیابد».[۶]

حجازی از یک سو بر ارتباط نوگرایی با سنّت و از سوی دیگر با استشهاد از نمونه‌ها در تاریخ شعر عربی به شرایط محیط بر آن تأکید دارد. وی معتقد است که شعر اسلامی از شعر جاهلی به

۱- کنتُ اشکوالی الحجر، گفتگوهایی با بیاتی، الموسسة العربیة للدراسات، بیروت، چاپ اول، ۱۹۹۳، ص۱۳۸.

۲- محی‌الدین صبحی، مطارحات فی فن‌القول، اتحاد الکتاب العرب، دمشق ۱۹۷۸، ص۱۷.

۳- بیاتی، دیوان، دارالعودة، بیروت، چاپ سوم، ۱۹۷۹، ج۲، ص۴۰.

۴- همان،ص۴۱.

۵- همان،ص ۱۰۶.

۶- بلندالحیدری، اشارات علی الطریق، ص۱۰۴.

خاطر نزدیکی آن به زبان و اندیشه‌های عصرش و تأثیر جهان دیگر در اندیشه عرب مسلمان و خیال شعری‌اش و گرایش انتزاعی‌اش، دور شده است.[۱] وی بر آن است که توقّف جنبش احیاگری، سنّت و فراتر از آن جنبشی مخالف را پدید آورد که شعر را به زندگی بازگرداند و در جماعت دیوان، مهجر و آپولو خود را نشان داد.[۲] البته توجه به عاطفه و غرق شدن در خیال، جنبش شعر نو را از خلال بازگشت به واقعیّت به وجود آورد.[۳] این جنبش بر زبان و وزن و موضوع شوریده و در پی زبانی جدید وشکلی مناسب بود که به مشکلات زندگی جدید بپردازد.[۴] حجازی در این جا مفهوم نوگرایی را تعریف نمی‌کند، هرچند که نمونه‌هایی از نوگرایی در تاریخ شعر عربی را یادآور می‌شود و خواننده را وا می‌گذارد تا آن را از این رابطه دیالکتیکی بین شعر وواقعیّت و سنّت دریابد. پس نوگرایی شعری همان نیازواقعیّت جدید است برای آن چه که در سطح زبان، شکل و موضوع با آن تناسب دارد.

اگر بیاتی، بلندالحیدری و حجازی نوگرایی را به واقعیّت و سنّت مرتبط می‌سازند، یوسف‌الخال آن را به زندگی ـ نه سنّت ـ پیوند می‌دهد؛ گویی میان زندگی و سنّت فاصله‌ای است. سنّت در انسان مرتبط به زندگی اجتماعی خاص، زنده است. البته یوسف‌الخال مرادش از زندگی تنها زندگی شاعر است و شاعر تنها زمانی در شعرش به نوگرایی دست می‌یازد که زندگی و رابطه‌اش با دیگران، تازه شود.[۵] بدین ترتیب نوگرایی استمرار طبیعی زندگی و عقلانیّت شاعر است. تا زمانی که چنین است، امری است کلّی نه جزئی؛ چون شاعر نمی‌تواند در زندگی مقلّد و در شعر، نوگرا باشد. در ضمن نمی‌تواند در بخشی نوگرا و در بخشی مقلّد باشد؛ تا زمانی که نوگرایی موضع‌گیری و قبل از هر چیز عقلانیّت باشد. این یعنی یوسف‌الخال میان نوگرایی و مدرنیسم تمایزی قائل نیست و به نظر او هر دو یک چیز هستند؛ چون قبل از این یادآور شده است،مدرنیسم، عقلانیّت و نوگرایی در هر چیز است.

البتّه نوگرایی از نظر یوسف‌الخال ـ هرچند استمرار و تحوّل زندگی است ـ به نوعی گسست از سنّت عربی است. حتی نوگرایی از نظر وی، بیرون از سنّت است. چون بیشتر جنبشهای نوگرایانه به

۱-حجازی، اسئلة الشعر، ص۲۱۲.

۲- همان،ص ۲۱۵.

۳- همان، ص ۲۱۶.

۴- همان، ص۲۱۷.

۵- جهاد فاضل، قضایا الشعر الحدیث، دارالشروق، بیروت، چاپ اول، ۱۹۸۴، ص۳۰۳.

دست غیرعربها صورت گرفته است. لذا عرب از احیای سنّت خود ناتوان و غیرعرب تواناتر است. وی حتی ناتوانی را به خود سنّت هم نسبت می‌دهد و بر آن است که نوگرایی از طریق تلقیح ارزشهای ناتوان‌مان با ارزشهای سنّت بیگانه صورت می‌گیرد که [ارزشهای بیگانه] ثابت کرده است بر نوگرایی و استمرار تواناست.[۱] در این وضعیت نوگرایی از بیگانه یا برخورد با سنّت بیگانه ـ یعنی بیرون از سنّت عربی ـ می‌آید.

یوسف‌الخال همچنین نوگرایی و سنّت عربی را از هم جدا می‌نماید و أدونیس هم در پی این جدایی است. هرچند که أدونیس گاه معتدل است، نوگرایی را به میزان خروج از سنّت مرتبط می‌سازد. می‌گوید: «نخستین نشانهٔ نوگرایی در شعر، توان تغییری است که به نسبت قبل و بعدش انجام می‌دهد؛ یعنی توان شورش علیه گذشته از یک سو و از سوی دیگر توان پذیرش آینده».[۲] وی در اغلب موضع‌گیری‌هایش به جدایی میان نوگرایی و سنّت گرایش دارد. نوگرایی تنها با جدایی از قدیم و نفی وضع موجود صورت می‌گیرد؛ انکار و نفی از نظر او نشانهٔ توانمندی و اصالت است.[۳] پس توانمندی نفی گذشته است و شعر جدید نافی شعر قدیم است و نوآوری در برخی لازم است. اصالت هم یعنی نفی گذشته؛ پس اصالت بدون نوگرایی وجود ندارد؛ نوگرایی از نظر وی هم نفی است و هم انکار.

این یک نگرش انتزاعی و فراتر رفتن ازواقعیّت و تاریخ است؛ آیا نوگرایی ممکن است پاک از هر شائبه قدیمی یا طبقه‌ای از سنّت باشد؟ وی بر این جدایی در جای دیگر تأکید می‌ورزد و می‌گوید: «هر نوگرایی ضرورتاً، جدایی است و آن چه که در پی می‌آید نمی‌تواند نو یا مدرن باشد مگر این که ناقض و فراتر از گذشته‌اش باشد. پس نو تنها با جدایی یا تضاد پدید می‌آید؛ لذا معیار مدرنیسم، یعنی انقلاب در شعر، همان تضاد است».[۴] وی در این جا نو و مدرن را به یک معنا به کار می‌برد؛ پس نو یا مدرن یعنی گسست از سنّت. حال آن که قبل از این تأکید نموده است، مدرن با سنّت در ارتباط است. وی دو اصطلاح گسست و تضاد را هم به یک معنا به کار می‌برد. همه اینها بر عدم دقّت در به کارگیری اصطلاح دلالت دارد. آیا می‌توان دو اصطلاح نو یا مدرن را

۱- یوسف‌الخال، دفترالایام، ص۱۳.

۲- أدونیس، مقدمة للشعر العربی، ص۱۰۰.

۳- أدونیس، الثابت و المتحول، ۱۹۷۸، ج۱، ص۲۵۱.

۴- أدونیس، فاتحة لنهایات القرن، ص۲۴۵.

با برداشت وی از سنّت جدا نمود؟ مگر أدونیس خود نگفته است که شاعر زمانی مدرن است که از گذشته پیروی نماید؟[۱] آیا پیروی کردن نفی و انکار سنّت است؟ مگر در موضعی دیگر نگفته است، که شاعر در خلأ نمی‌نویسد بلکه در حالی می‌نویسد که پشت سر وی گذشته و پیش‌روی وی آینده قرار دارد؟[۲] ادونیس در نفی رابطهٔ میان قدیم و جدید با خود در تناقض است، مگر این که معتقد باشد نفیِ «نو نسبت به گذشته به معنای نادیده گرفتن وجود و تأثیرگذاری آن نیست بلکه به معنای حذف حاکمیّت آن است در آن چه که کارآمدی آن وضع و شکل مختلف و متفاوت و تأثیرگذاری در رابطه دیالکتیکی مدرن به خود می‌گیرد. چنان که حاکمیّت مدرن به معنای به کمال رسیدن مدرن آن به شکل آرمانی نیست که شکل‌گیری آن مبتنی بر انتساب به گذشته نباشد».[۳] چنان که رفعت سلام بر این اعتقاد است. البته ادونیس بیشتر اوقات نفی را به معنای دور نمودن به کار می‌برد.

اگر أدونیس دو اصطلاح نو و مدرن را به یک معنا به کار برده است،اما بار دیگر در تناقض با خود به تفکیک میان آن دو پرداخته و می‌گوید: «جدید دو معنا دارد: ۱- زمانی؛ که همان آخرین داده‌هاست. ۲- هنری؛ که در گذشته چیزی شبیه به آن وجود ندارد. اما مدرن دارای دلالت زمانی است و به معنای هرچیزی است که قدیمی نباشد. پس هر جدیدی به این معنا، مدرن است اما هر مدرنی، جدید نیست. بدین ترتیب می‌فهمیم چگونه شاعر مدرنی که در میان ما زندگی می‌کند، در عین حال قدیمی و سنّتی است».[۴] پس جدید در این جا هم زمانی است و هم هنری،حال آن که مدرن تنها زمانی است.

بدین ترتیب جدید، معیار مدرن است و نه مدرن معیار جدید. این در تناقض است با دیدگاه أدونیس در گذشته که میان جدید و مدرن به وحدت اعتقاد داشت و ویژگی مدرن را تضاد می‌دانست؛ یعنی عدم مشابهت که آن را در این تعریف به جدید منسوب می‌نماید.

این بدان معناست که مدرن هم زمانی است و هم هنری و با سخن خود او در تناقض است. چنان که این متن وی با سخن قبلی وی در تناقض است که مدرنیسم هم زمانی است و هم

۱- همان،ص ۳۳۷.

۲- الادب العربی المعاصر، آثار روما، ۱۹۶۱، منشورات أضواء، ص۱۸۳.

۳- بحثاً عن التراث، آثار روما، ۱۹۶۱،ص ۱۸۳.

۴- أدونیس، مقدمة للشعر العربی، ص۱۰۰.

غیرزمانی، بلکه، خلق و آفرینش است. چه تعریفی را در میان این تعریفهای متناقض از جدید برگیریم؟

أدونیس همان‌طور که میان دو اصطلاح جدید و مدرن خلط نموده میان دو اصطلاح نوگرایی و مدرنیسم نیز خلط نموده است. همان‌گونه که اظهار نموده، مدرنیسم امری است ذاتی و تنها نوگرایی در وزن یا ساخت نیست و امری است کلّی و فراگیر ـ چون عقلانی است و موضع‌گیری جدید نسبت به زندگی و هنر است ـ همچنین اظهار می‌دارد که نوگرایی تنها در سطح زبان یا ساخت نیست بلکه باید فراگیر باشد، چون نوگرایی در معنا و ساخت شعر است نه فقط در صورت و شکل آن.[۱] نوگرایی، نوگرایی در کلیّت فرهنگ است.[۲] چنان که اظهار داشت مدرنیسم، رؤیا و موضع‌گیری نسبت به زندگی و هنر است، همچنین اظهار می‌دارد نوگرایی تنها تغییر در شکل قدیم نیست بلکه نگرش تازه‌ای است به جهان که از نظام روابط تازه بین شاعر و جهان و شاعر و زبان و زبان و پدیده‌ها پرده بر می‌دارد.[۳] این یعنی او نوگرایی را با مدرنیسم به یک نشانه می‌شناسد تا جایی که میان آن دو فرق قابل توجهی قائل نیست؛ یعنی فرقی میان وسیله و هدف نیست. پس نوگرایی یکی از ابزارهایی است که به مدرنیسم منجر می‌شود و جلوه‌ای از جلوه‌های آن است. تا زمانی که نوگرایی از نظر أدونیس گسست و نفی و انکار باشد، مدرنیسم هم، نفی، انکار و گسست از سنّت می‌باشد.

أدونیس از یک سو در به کارگیری اصطلاحات و از سوی دیگر در دیدگاه‌ها بسیار دچار تناقض می‌شود. در مواضع متعدّدی تأکید داشته که مدرن نمی‌تواند بر آمده از خلأ باشد و جدید با قدیم در ارتباط است و آنگاه با نقض این آرا اظهار می‌دارد، گسست از سنّت و گذشته می‌باشد. این سخن اساساً خلطی است میان قانون علمی و قانون هنری، تحوّل علمی از تحوّل هنری متفاوت است، چون تحوّل علمی «در از پی هم آمدن و تراکم آغاز می‌شود به گونه‌ای که قانون علمیِ جدید بسیار پیشرفته‌تر و برتر از قانون علمی گذشته است»،[۴] پس قانون علمی جدید جای قانون قدیم را می‌گیرد اما اثر هنری، استمرار گذشته است نه نافی و جایگزین آن. چنان که به این معنا

۱- مصاحبه با أدونیس، مجله‌الآداب، شماره ۳، ۱۹۸۶،ص ۷۰.

۲- أدونیس، ها أنتَ ایها الوقتُ، دارالآداب،بیروت، چاپ اول، ۱۹۹۳، ص۵۳.

۳- همان،ص ۷۱.

۴- عبدالمنعم تلیمه، مقدمة فی نظریة الادب، دارالعودة،بیروت، چاپ اول، ۱۹۷۹،ص۱۱۷.

نیست که جدید بهتر از قدیم است بلکه عکس آن درست است.

اگر أدونیس گاه میان قانون علمی و هنری تمایز نمی‌افکند، خلیل حاوی تأکید دارد که قانون علوم غیر از قانون هنر است و گرنه جدید از حیث زمانی از قدیم بهتر است. «شاعران عصر حاضر بسیار از متنبّی و شکسپیر و گوته بالاترند؛ این هم تنها به خاطر یک عامل ساده و آن تقدّم در زمان است».[۱] لذا خلیل حاوی به رد نظر پیشگامان و در رأس‌شان أدونیس می‌پردازد که معتقد بود: «تحوّل هنری انتقال از یک مکتب به مکتب مخالف آن است،تا جایی که دستاورد یک شاعر بسیار زیاد می‌گردد و شرط تحوّل آن است که حرکت از درون و تجربهٔ نخستین باشد».[۲]

حجازی با خلیل‌حاوی در این نکته اتّفاق‌نظر دارند که تحوّل مادی ضرورتاً به این معنا نیست که در پی آن تحوّل هنری باشد. گاه جامعه پیشرفت می‌کند و هنر سقوط می‌کند و گاه هنر در جامعه‌ای از نظر سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگیِ منحط، پیشرفت می‌کند. شعر عربی در عصر بدویّت شکوفایی داشت اما با فرارسیدن تمدن اسلامی به اوج خود در عصر انحطاط، تباه گشت.[۳] این یعنی، تحوّل هنر، مستقل و نسبی است و با تحوّل جامعه تطابق ندارد. اما أدونیس بر آن است که تحوّل هنر نتیجه حتمی تحوّل جامعه است؛ چون اظهار می‌دارد شعر اسلمی از گسست شکل از محتوا رنج می‌برد؛ با این ادعا که در بردارندهٔ ارزشهای اسلامی در شکل قدیم جاهلی است. می‌گوید: «در هر تحوّل فرهنگی شکل و کارکرد باهم تطابق دارند به گونه‌ای که تغییر کارکرد، تغییر شکل را در پی دارد اما کارکرد شعر در جامعه عربی در اسلام نسبت به آن چه در دوره جاهلی بوده است، تغییر یافته است اما شکل آن دچار تغییر نشده است. این بر جدایی و گسست بین کلام و معنا یا شکل و محتوا تأکید دارد و به بیان شعری و مطابقت بین کلام و معنای قدیم منجر می‌شود».[۴] این یعنی، أدونیس رابطه بین نو و قدیم را به صورت مکانیکی می‌فهمد و گویی میان هنر و جامعه، تطابق وجود دارد.[۵] البته تحوّل هنر گاه مدتها از تحوّل جامعه عقب‌تر است و هنر از تحوّل جامعه پیشتر است. در ضمن تحوّل هنرضرورتاً به معنای پیشرفت به وضع بهتر نیست بلکه تحوّل به سوی وضع بدتر می‌باشد. تحوّل، ضرورت جدی در تمام زمانها نیست، چون

۱- فی قضایاالشعر العربی المعاصر، ص۱۸۹.

۲- همان،ص۱۹۱.

۳- حجازی، حدیث الثلاثاء، ج۲، ص۵۰.

۴- ادونیس، الثابت و المتحوّل، ج۱، ص ۲۹.

۵- رفعت سلام، بحثاً عن التراث العربی، ص۵۶.

گاه ثبات از نوگرایی بهتر است. پس ثبات یک ارزش سلبی نیست و پیشرفت هنری هم همیشه ارزش ایجابی نیست. گاه جامعه در برخی از دوره‌های تحوّل به ثبات نسبی نیاز دارد و گرنه نوگرایی زلزلهٔ دائمی تمام ارزشهای کهن خواهد بود و زندگی به دوزخی تحمل‌ناپذیر بدل خواهد شد. لذا می‌بینیم عصر نهضت که به احیای میراث پرداخت، ضرورتی حتمی بود که تهدیدهای آن دوران ایجاب می‌کرد و محکوم کردن تقلید در این دوره توسط شاعران پیشگام از جمله أدونیس نیازمند ارائه دلیل است؛ چون وی طرفدار نوگرایی است اما شرایط حاکم بر جامعه و تهدیدهایی را که آن روزگار متوجه امت عربی ـ اسلامی بود، نادیده گرفته است. جنبشهای نوگرایانه‌ای که پس از آن به وجود آمد ماندگار نمی‌شد اگر مرحله احیا که زمینه‌ساز آن بوده است، نبود. جنبش شعر آزاد به منصهٔ ظهور نمی‌رسید اگر جنبشهای نوگرایانه‌ای که جماعت دیوان، شاعران مهجر و جماعت آپولو ایجاد کرده بودند، نبود.

خلاصه این پیشگامان شعر آزاد عربی در تعریف مفهوم سنّت اتّفاق‌نظر ندارند؛ برخی آن را در میراث شعری و برخی در عناصر متحوّل و تأثیرگذار در حال و آینده محدود کرده‌اند و برخی هم در خلال مراحل مختلف نقدی مفهوم آن را دگرگون ساخته‌اند. اینها همچنین در مفهوم مدرنیسم هم اتّفاق‌نظر ندارند. برخی میان آن و نوگرایی تمایز افکنده‌اند و برخی به یک معنا به کار برده‌اند.

برخی هم میان مدرنیسم و تجدّد تمایز افکنده و برخی آن دو را به یک معنا به کار برده‌اند. البته بیشتر آنها در این نکته اتّفاق‌نظر دارند که مدرنیسم امری ذاتی است نه ظاهری؛ عقلانیت و موضع‌گیری نسبت به مسائل زندگی مدرن است. چنان که بر این هم اتّفاق‌نظر دارند که مدرنیسم بدون پیروی از سنّت و فراتر بردن آن تحقق نمی‌یابد. تنها أدونیس از این رویکرد بیرون است که موضع‌گیری‌های او میان دعوت به قطع رابطه با سنّت و دعوت به پیوند، در نوسان است؛ هرچند که در پایان به این نتیجه رسید، مدرنیسم بدون بازگشت به سنّت امکان ندارد.