سمیح القاسم و موسیقی شعر عرب

دکتر حسین ابویسانی
برگرفته از پایان‌نامه دکتری به راهنمایی
دکتر علی اصغر باستانی
استادیار دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران
(از ص ۹۳ تا ۱۰۹)

چکیده :

موسیقی، یکی از اسباب و علل مقبولیّت شعر نزد خواننده و شنونده است. این پدیده در شعر جهانی، که در بیشتر زبان‌های دنیا شناخته شده، به چشم می‌خورد. هر شعری، به عنوان یک پدیده‌ی جهانی و در عین حال ملّی و محلّی، میزان توفیق و ماندگاریش بستگی به میزان بهره‌مندی آن از موسیقی دارد. موسیقی شعر، دارای دامنه‌ی پهناوری است. وزن و منشاء آن در میان ملل مختلف ممکن است سرچشمه‌های گوناگون داشته باشد، چنانکه در شعر عرب می‌توان آنرا به آهنگ پای شتران که در صحرا گام می‌زنند نسبت داد اگر چه شاعران عرب غالباً استفاده از شکل تفعیله را اختیار نموده و در مواردی اندک میان شکل سنتی و نوین آن تلفیق ایجاد نموده‌اند ولی از توانایی‌های موسیقی سنّتی نیز بهره‌مند بوده‌اند. این پدیده، در شعر فلسطین هم قابل ملاحظه بوده و شاعران به خود اجازه داده‌اند از آزادی ساختار موسیقی برخوردار باشند. خواننده‌ی قصاید سمیح القاسم بعنوان یکی از شعرای فلسطینی، با اندکی ذوق و معلومات قادر به تشخیص موسیقی بیرونی و درونی آنها خواهد بود.

واژه‌های کلیدی: سمیح القاسم، فلسطین، موسیقی شعر، تفعیله، اوزان عروضی.

مقدمه:

«موسیقی شعر، دامنهٔ پهناوری دارد، گویا نخستین عاملی که مایه‌ی رستاخیز کلمه‌ها در زبان شده و انسان ابتدایی را به شگفتی واداشته همین کاربرد موسیقی در نظام واژه‌ها بوده است. انسان ابتدایی رستاخیز واژه‌ها را نخستین بار در عرصه‌ی وزن یا همراهی زبان و موسیقی به هنگام کار احساس کرده است. در سیر تاریخی این هماهنگی، صورتهای مختلف موسیقی زبان، یا زبان نظام یافته، تغییرات و دگرگونی‌های بسیار دیده و تکامل یافته است. هر مجموعه‌ی گفتار از مقداری عناصر آوایی و صوتی به وجود آمده و این مجموعه‌های آوایی و صوتی، ممکن است با یکدیگر، یا بعضی از آنها، با بعضی دیگر، توازنها و تناسب هایی داشته باشند. به تناسب امکاناتی که در جهت این توازن‌ها، در یک مجموعه‌ی آوایی وجود داشته باشد و قابل تصور باشد، انواع موسیقی قابل تصور است، اگر مجموعه‌ی آوایی **A، B، C، D، E، F** درکنارهم قرارگرفت (خواه دارای معنی و نظام نحوی باشد و خواه نباشد) این مجموعه‌ی آوایی در رابطه‌ای که اجزایش ـ بلحاظ انواع تناسب‌ها ـ با یکدیگر می‌توانند داشته باشند دارای انواع موسیقی‌های زبانی نیز می‌تواند باشد». برخی از این انواع شناخته شده‌ی تناسب‌ها وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های صوتی می‌باشند.(شفیعی کدکنی، ص ۸ـ۱۰)

موسیقی شعر عرب

شعر جهانی که در بیشتر زبان‌های دنیا، شناخته شده، براساس وزنی یکنواخت و ضرورتِ دارا بودن قافیه، استوار است. امّا پاره‌ای تغییرات اساسی در آن، باعث از بین رفتن این یکنواختی وزن و قافیه شده است که شعر عربی نیز از این قاعده مستثنی نیست. از این رو در سال ۱۹۴۷م، از "بدر شاکر السیّاب" ـ شاعر عراقی ـ دیوانی به نام "أزهار ذابلة" انتشار یافت که شامل قصیده‌ای نو با نام "هل کان حبّاً" بود. در همین سال، "نازک الملائکه" قصایدی با ویژگی‌های شعر نو منتشر ساخت

که در دیوان "شظایا و رماد" او جای گرفته بودند. به دنبال سیّاب و نازک، نزار قبانی، عبدالوّهاب بياتي، أحمد عبد المعطي حجازي و صلاح عبدالصبور نیز اشعاری سرودند که با این شکل نوین شعر در ارتباط بود. در ابتدا تعدادی از ناقدان سنت‌گرا، این نوع آثار ادبی را مردود دانستند، ولی خوانندگان، آن را دلنشین و مقبول یافتند؛ به طوری که تدریجاً به آن تمایل یافته و از شعر سنّتی کناره گرفتند. به دنبال شاعران و خوانندگان، نظریه‌پردازان نیز، به این نوع شعر توجه کرده و به پژوهش و بررسی آن پرداختند. ولی همانند خلیل به استخراج و استنباط قواعد آن مبادرت نورزیده و درگیر بحث‌های عمیقی پیرامون نامگذاری آن به "شعر نو شعر مرسل و بدون قافیه یا شعر منثور"، شدند. این افراد بدون آنکه تعریف خاصی از این نوع شعر ارائه دهند، فقط غرق در مناقشات نظری گشتند. همین امر توجیهی برای عدم پی‌ریزی قواعد آن و علت تمام فرضیه‌های وهمی و سامانه‌های خیالی گردید. این شعر نو که برخی عناصر عروض خلیل را در خویش داشت و بر پایه‌ی تکرار یک "تفعیله" و وزن شعری صحیح به همراه متعلقات آن استوار شده بود، خود را رقیب نوع دیگری از شعر نو که از تمام قید و بندهای عروض قدیم آزاد بود، یافت که برخی آن را "شعر منثور" نامیدند. این نوع شعر جدید که هیچ وزن و عناصر آن را نمی‌شناخت، در ابتدای دهه‌ی پنجاه شکل گرفت که از بهترین نمایندگان آن می‌توان به محمّد ماغوط و ابراهیم جبرا اشاره کرد.(حرکات، صص ۷ و ۸)

موسیقی شعر فلسطین:

شعر فلسطین و اردن در دوره‌های مختلف از امکانات موسیقی و هارمونی شعری بهره‌مند بوده است. شاعران به خویش اجازه دادند تا زمان ظهور شعر نو که از شکل "تفعیله" الهام می‌گرفت، از "آزادی ساختار موسیقی" برخوردار باشند، به طوری که ایشان به شکل تفعیله نیز بسنده نکرده و گامی فراتر از آن نهادند و "قصیده‌ی منثور" را به وجود آوردند. برخی نیز در این زمینه شهرتی به دست آورده

و نوآوری‌های آنان، الزامات فنی بسیار ارزشمندی را تحقق بخشید. اگر چه شاعران عرب بیشتر استفاده از شکل تفعیله را اختیارکرده و در مواردی اندک، میان شکل سنتی و نوین آن تلفیق ایجاد کرده‌اند، ولی در مجموع از توانایی‌های موسیقایی سنتی بهره‌مند بوده‌اند. این کاربرد به شکل ملموسی نزد شعرای اردن و فلسطین قابل ملاحظه است، چراکه از یک سو، آنان به عنصر ایجاد پیوند و اتصال علاقه‌مند می‌باشند که ارتباط و قرابتی قوی میان شاعران و مردم برقرار ساخته و از دیگر سو، خواهان تلقین این حقیقتند که شعر فقط خوانده نمی‌شود، بلکه شنیده نیز می‌شود. بنابراین، بهره‌گیری از توانایی‌های موسیقایی به هنگام سرودن و نیز اجرای آوازگونه‌ی آن، تأثیر خاصی به جای خواهد گذاشت. شاعران اردن و فلسطین به صورت قابل توجهی از عناصر موسیقی سنتی استفاده کرده‌اند، به طوری که گاه بدون وجود علتی فنی، در کاربرد "تفعیله" حرص و ولع نشان داده‌اند. در دوره معاصر، این توانایی‌ها را نزد بسیاری از شعرای این دو کشور می‌توان ملاحظه کرد. که سمیح القاسم از آن جمله است.(بابطین، ج ۶، صص ۶۹-۷۱)

موسیقی شعر سمیح

موسیقی و آهنگ شعر، محدود به قالب عروضی و بحر شعر نیست، بلکه در نوع پیوستگی کلمات با یکدیگر و ایقاعهای شعر، موسیقی شگفت انگیزی احساس می‌شود که از موسیقی اوزان شعری کمتر نیست، زیرا شعر، دو موسیقی دارد:

۱ـ موسیقی بیرونی که همان وزن عروضی است، براساس کشش هجاها و تکیه‌ها.

۲ـ موسیقی درونی که عبارت است از هماهنگی و نسبت ترکیب کلمات و طنین خاص هر حرف در مجاورت با حرف دیگر. وزن، موسیقی بیرونی شعر را ایجاد می‌کند و ایقاعهای کلمات، موسیقی درونی آن را. البته موسیقی داخلی را با موازین عروضی نمی‌توان سنجید. قافیه نیز گوشه‌ای از موسیقی شعر است. شوقی ضیف

می‌گوید؛ قافیه، یادگار نواختن آلات موسیقی است و درگوش، یادآورکف زدن‌ها و طبل‌ها و دف‌هاست. نشانه‌های دیگری هم از این پیوند احساس می‌کنیم که تصریع [نوعی تجدید مطلع]ست. مثلاً در قصیده‌ی امرءالقیس، در چند جا تجدید مطلع شده است و مثل این است که شاعر از تغنّی قطعه‌ای به قطعه‌ی دیگر می‌گراید حتی تقطیع‌های صوتی و نیز قافیه‌های داخلی نیز نموداری از این پیوند و علاقه است.(شفیعی کدکنی، صص ۵۱ـ۵۳)

مِکَـرٌّ مِفَـرٌّ مُقْبِـلٌ مُدْبِـرٌ معاً
کَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّیْلُ مِنْ عَلِ(المجاني الحديثة، ج ۱، ص ۳۴)

شعر سمیح القاسم نیز از این مزّیت برخوردار است که ابتدا موسیقی درونی و سپس نمونه‌هایی از موسیقی بیرونی قصاید وی را مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهیم.

در میان قصاید سمیح که موسیقی درونی آن هنرمندانه، گوش مخاطب را می‌نوازد به «حوارية العار» می‌توان اشاره کرد. موضوع این قصیده پیرامون درگیری دائمی میان سلطانی مستبد و مزدورانش با نیروهای مقاومت و پایداری است.

در یک طرف، پادشاهی با تمام امکانات، جهت ایجاد رعب و وحشت در مقابل، نیروهای مقاومت که تنها از نیروی فداکاری، ایثار و از خودگذشتگی کمک می‌گیرند صف‌آرایی کرده است. امّا با وجود همه‌ی صداهای موجود در قصیده، جنگ و درگیری تنها میان دو گروه اصلی برپاست که از یک گروه، سلطان و خدمتکارش ـ نماینده‌ی جیره خواران ـ دیده می‌شوند و از گروه دوم، اوزیریس ـ از بزرگترین خدایان مصر کهن ـ و شاعر به چشم می‌خورند.

خدمتکار، نیروها را به سه گروه تقسیم می‌کند: نخست پیروان و هواداران "سلطان" که، از او می‌خواهند تا "لعل و زبرجد" بر آنان ارزانی دارد. دسته‌ی دوم به زعم خدمتکار، دشمنان بی دین و خائنانی هستند که وی در تلاش است تا سلطان را متقاعد کند که برسر ایشان آتش ببارد. آخرین گروه نیز بردگانی از عامّه‌ی پایمال

شده هستند که سند مالکیّت ذلت و خواری آنها به نام سلطان خورده است. این‌ها نزد خدمتکار چیزی جز خُرده ریزه‌ها و ته مانده‌های سفره نیستند که او نیز از سلطان می‌خواهد تا همین مقدار به این دسته عطا کند. به دنبال صدای خدمتگذار، مستقیماً صدای بردگان مطیع، سرکوب شده و ذلیل به گوش می‌رسد که با حماقت، نادانی و بیچارگی، انعکاس صدای خدمتگذار شده‌اند، به طوری که هیچ نقشی در صحنه، به جز تکرار جمله‌ی "المجد لک" ندارند. سپس در جای دیگری از "حوارية"، عبارت دیگری را بر زبان می‌رانند که ذلت آن کمتر از جمله‌های پیشین نیست و آن جمله‌ی "ماشئت لک" است که شاعر اینچنین با مهارت، شقاوت و بیماری این صدا و تباهی و بی ارزشی آن را در میان انبوه صداهای درگیر به تصویر می‌کشد. پس از صدای بردگان، صدای "اوزیریس"، با حالتی آرام ولی با صلابت شنیده می‌شود که بیانگر درخواست‌های عامّه‌ی مردم برای دستیابی به آزادی و آرزوهای مورد نظر است، هر چند این مطالبه به قیمت فداکاری و تحمّل درد و رنج تمام شود. پس از صدای اوزیریس که مبیّن فداکاری، ایثارگری و مقاومت است، صدای شاعر را می‌توان شنید که بیانگر ایستادگی و پایداری است و به صورت رعد آسا، قاطع و پرطنین به گوش می‌رسد و از آزادیخواهان طلب می‌کند سر تسلیم فرود نیاورند. شاعر، این صدا را در قالب موسیقی کلاسیک و با هارمونی قاطع و برجسته‌ای پی‌ریزی می‌کند.(عشري زايد، صص ۱۷۶-۱۷۹)

«غَيْرَ اللِّواءِ الْحُرِّ لاَ نَتَرَسَّمُ وَ بِغَيْر صَكّ جِراحِنَا لَانُقْسمُ
وَ بِغَيْرِ قُدْسِ الشَّعْبِ لَسْنَانَنْحنِي وَ بِغَيْرِ وَحْيِ الشَّعْبِ لَانَتَكَلَّمُ
فَلْتَشْرَبِ الرّاياتُ نُخْبَ جِراحِنا كأساً يفيضُ عَلَى جَوانبِها الدَّمُ»

(قاسم، اعمال سميح، ج ۱، صص ۱۷۸-۱۷۹)

اینچنین است که از این موسیقی بارز، برجسته و قاطع، مقاومت و پایداری ظهور می‌یابد و می‌توان هماهنگی و تناسب میان صداهای گویندگان را ملاحظه کرد. بنابراین، صدای بردگان (کسانی که به اعتباری نشانگر گوشه‌ای از گروه‌های مختلف

ملتند) در حالی که رام و مطیع صدای خدمتگذار (نمادی از استبداد، ذلت و ظلم و ستم) هستند، شنیده می‌شود. در حالی که صدای شاعر (صدای پایداری و مقاومت ملتی است که بردگان، تصویرگر جنبه‌ی مظلومانه و محکوم آن هستند) رعد آسا، نیرومند و به عنوان پاسخی به صدای اوزیریس ـ نماد آزادیخواهی و مقاومت در برابر استبداد به گوش می‌رسد. قاسم برای صدای شاعر ـ که شاید آن هم صدای مخصوص به خود باشد ـ از میان صداهای متکلّم، شکل موسیقی سنتی آن را با تمام صراحت و طنین بلندش انتخاب کرده، ولی با این وجود، تلاش کرده تا نوعی ارتباط هارمونیک میان صدای گویندگان، برقرار سازد. بنابراین، برای تمام آنها یک وزن، ـ بحر کامل ـ را برگزیده، صدای شاعر را در شکل موروثی، سنتی و اصیل آن به کار برده و بقیه‌ی صداها را در چارچوب شکل آزادش پی‌ریزی کرده است. به این صورت، شاعر توانسته از این موسیقی و هارمونی، به شکلی مثبت و ماهرانه بهره‌برداری کند و به هر صدایی، آهنگ و موسیقی مناسب آن را ارزانی دارد.(عشري زايد، صص ۱۷۹-۱۸۱)

«... مَوْلاَيَ! مَوْلَايَ ٱلمُطاع
... وَ ٱجْعَلَ ضَمَادَ جِراَحِهِم مِلْحاً و كِبْريتاً وَطِيْن
وَ ٱضْرِب بِقُدْرتک ٱلجَلِيلهْ
لِتَرىَ جِبَاهَهُم عَلَى نَعْلَيْکَ، خَاشِعَةً ذَلِيلَهْ
وَ إذَا أَمَرْتَ... فَإنّني سَوْطٌ، وَ مقصلة، وَ سَيْف
واذا أمَرْتَ... فإنّني لَعَنَاتُ جَاحِمَةٍ وَبِيلَهْ
لَاتَسْأَلِ ٱلأَحْطَابَ: مِنْ أيِّ ٱلجُذُوع؟
وَ لَاتَعفُّ!!...».(قاسم، اعمال سمیح، ج ۱، صص ۱۷۹-۱۸۰)

تفعیله در شعر سمیح:

در ابتدا به "شعر تفعیله" یا "شعر عروضی" در قصاید سمیح اشاره‌ای خواهیم

کرد. شعر تفعیله که نوعی از "شعر نو" است، اثری است موزون که برخی از خوانندگان می‌پندارند، هیچ قید و بندی نداشته و شبیه به نثر است، ولی این برداشت نمی‌تواند صحیح باشد».(حرکات، ص ۱۲) در اینجا یک بیت از شعر سمیح القاسم را مورد بررسی قرار می‌دهیم:

«غنيتُ مرتجلاً على هذي الربابة ألف عام»(قاسم، دیوان سمیح، ص ۲۱۱)

اگر فرض کنیم که کلمه‌ی "هذي" را به "هذه" تغییر داده‌ایم، بیت اینگونه است: "غنيت مرتجلاً على هذه الربابة الف عام. و اگر کلمه‌ی "مرتجلاً" را فراموش کنیم، بیت ما چنین خواهد شد: «غنيت على هذه الربابة ألف عام». کسی که گوش آشنا به موسیقی داشته باشد، متوجه خواهد شد که بیت نخست، موزون بوده ولی بیت دوم و سوم از نداشتن وزن شکایت دارند. برای روشن شدن بیشتر مطلب، حروف ساکن و متحرک هر کدام از ابیات را مشخص می‌کنیم. حالت نخست چنین است: *(0110101)(11 0110111)(0110101)(11 001101)* ـ: مستفعلن، متفاعلن، مستفعلن، متفاعلان که شایسته است آن را به "مجزوء کامل" نسبت دهیم. امّا حالت دوم اینگونه است: *(0110101)(11 01101)(01101101)(11 001101)* ـ: مستفعلن، متفاعلن، ـ، متفاعلتن. چنانکه ملاحظه می‌شود نقصی در تفعیله‌ی سوم به چشم می‌خورد که دارای یک حرف زاید است. حالت سوم نیز چنین بوده و نخستین تفعیله‌ی آن حرفی زاید دارد.

*(01 110101)(0110101)(11 001101)*ـ، ـ، مستفعلن، متفاعلان. پس هنگامی که ما از عیب‌های موجود در وزن سخن می‌گوییم این خود، نشانگر وجود اصول و قواعد در "شعر تفعیله" و یا "شعر عروضی" است».(حرکات، صص ۱۳-۱۴)

قصیده‌ی دیگر سمیح که می‌توان گفت در ارتباط با "بحر رمل" در شعر نو است، "الموت يشتهيني فتياً" می‌باشد.

«تَعْبُر الرِّيحُ جَبِينِي / وَٱلقطارْ / يَعْبُر الدَّار، فَيَنْهَارُ جِدَار / بَعْدَهُ يَهْوِي جِدَار / وَجِدَارٌ بَعْدَهُ يَهْوي / وَيَنْهَارُ جِدارا! / تَعْبُرُ الرِّيحُ جَبيني / وَ يَميدُ ٱلبَيْتُ بِالضَّجَّة... / آه

ـ أَنْقِذِيني! / إنّني أسْقُط يا أمّي / تَعالِي... أنْقِذِنِى! / إنّني أغْرق فِي قَاع ٱلمُحيط / وَكِلَاب ٱلبَحْرِ مِنْ حَوْلي / وَ مِنْ حَولْي يَدُور ٱلأخْطُبُوط / وَ أَنَا أَعْلَمُ أنَّ ٱلمَوْتَ / يَا أمِّي / فَتِياً يَشْتَهِيني! / فَتَعالِي...وَٱشْتَرِيني، / أَنْقِذِيني!!...». (قاسم، اعمال سميح، ج ۱، صص ۲۸۲-۲۸۳)

«(0101101)(01011 1) (001101) / (0101101) (1 01011)(00111) / (001101)(0101101) / (010111)(0101101)(01011 01)(11 001) / (010111)(0101101) / (010111)(0101101) (0101101)(010111) / (010111)(0101101) (0101101)(0101101) / (001101) / (010111)(0101101) (0101101)(0101101)(010111) / (001101)(0101101) / (010111)(010111) (0101101)(0101101)(0101101) / (010111) / (0101101) / (0101101).

ملاحظه می‌شود که وزن این قصیده از تکرار تفعیله‌ی "فاعلاتن" تشکیل یافته که به یکی از شکل‌های فاعلاتن (*0101101*)، فعلاتن (*010111*)، فاعلات (*001101*) و فعلات (*00111*)، به کار رفته است». (حرکات، صص: ۹-۱۰)

بحر رمل:

در اینجا به مشخصاتی کلی از "بحر رمل" اشاره کرده و نمونه‌ای دیگر از آثار قاسم را در این راستا ذکر می‌کنیم بحر رمل در شعر نو برپایه‌ی تفعیله‌ی "فاعلاتن" بنا شده است. و در بیت به یکی از دو شکل "فاعلاتن و فعلاتن" می‌آید. عروض دانان، استفاده از "فاعلات" یعنی حذف حرف هفتم آن را به خاطر آنکه "دومین سبب" است، جایز می‌شمارند. ولی این شکل، مورد پسند نبوده و بیشتر شاعران آن را خوشایند نمی‌دانند. در پایان بیت احیاناً تفعیله به یکی از اشکال فاعلات، فعلات با حذف حرف آخر و یا تعویض آن با یک حرف ساکن، فاعلن و فعلن با حذف آخرین سبب، ذکر می‌شود. (همو، ص ۲۷) ابیاتی از قصیده‌ی "أغنية مشوه حرب" سميح

را برای این منظور بیاوریم.

«سيّداتي، آنِسَاتي، سَادَتي!
سَأُغَنِّي أغْنِيَه
وَ آغِفُرو لي... كَلماتِي مُزْرِيَه
وَ عَلَى جُدْرانِ صَوْتِي،
لَمْ يَزَلْ رَجْعُ آنْفِجَارٍ فَائِتِ
غَيْر أنّي سَأُغَنِي آلأُغْنِيَه
بَاذِلاً فِيها قُصَارىَ طَاقَتِي...».(أعمال سميح، ج ۱، ص ۲۹۸)

«فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / فعلاتن فاعلن / فاعلاتن فعلاتن فاعلن / فعلاتن فاعلاتن / فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / فاعلاتن فعلاتن فاعلن / فاعلاتن فاعلاتن فاعلن. با این مثال می‌توان دریافت که آخرین تفعیله، حذف شده است و این "علت" در وزن‌های قدیمی، شایع و شناخته شده است».(حرکات، صص ۲۸-۲۹)

سبک مزدوج:

برخی شاعران در یک قصیده، وزنی را به کار می‌گیرند که در ساختار فنی خود هم شکل فنی سنتی و هم شکل نو را در بردارد. این نوع قصیده به "مزدوج" مشهور است. از جمله شعرا، سمیح را می‌توان نام برد که در قصیده‌ی «حوارية العار» از بحر کامل مساعدت جسته، در حالیکه در قصیده‌ی دیگری با نام "أصوات من مدن بعيدة"، دو نوع وزن را به کار بسته است؛ وزن نخست، "بحر متقارب" است، در شکل نوین آن، و وزن دوم، "بحر مجزوء کامل" در شکل سنتی آن.(عطوات، ص ۶۳۷)

«يجيئون ليلاً، يجيئون
فاستيقظوا استيقظوا
واحرسوا القرية الخائفه
يجيئون ليلاً...

تَرَفٌ لَدَیْک اَلعِیشُ... أَرْضَی مِنْهُ بالنَّزْرِ اَلقَلیل
وَ إذَا قَتَلْتَ لَدَیْک یَا أمِّي.... فَیَا تَرَفَ اَلقَتِیل...»(قاسم، دیوان، صص ۳۵۴ـ۳۵۷)

بحر کامل:

با نگاهی به "بحر کامل"، یکی از قصاید سمیح را در این وزن مورد بررسی قرار می‌دهیم. بحر کامل در شعر نو براساس تفعیله‌ی ؛ متفاعلن استوار است. تفعیله‌ی بحر کامل به یکی از دو رکن "متفاعلن" و "مستفعلن" و به ندرت به صورت "مفاعلن"، یعنی با حذف یک حرف متحرک از "سبب ثقیل"، به کار گرفته می‌شود. در انتهای بیت گاهی یک حرف ساکن به پایان تفعیله افزوده شده و احیاناً "وتدی" از آخر تفعیله، حذف می‌شود».(حرکات، ص ۲۱) در قصیده‌ی "ثورة مغني الربابة"، می‌توان وجود "بحر کامل" را مشاهده کرد.

«غَنَّیْتُ مُرْتَجِلاً عَلَی هَذِي الرَّبابَةِ، أَلْفَ عَام!
مُذْأَسْرَجَتْ فَرَسِی قُرَیْشُ،
وَ قَالَ قَائِدُنَا اَلهمام:
اَلْیَومُ یَوْمُکُمُو! فَقُومُوا وَ اتبعُونِي،
أَیُّها اَلعَرَبُ الکِرَامْ
اَلْیَوْمُ یَوْمُکُمو...
وَ صَاحَ: إلَیَ اَلأَمَام... إلَیَ اَلأَمَام... إلَیَ اَلأَمَام!...».(قاسم، دیوان، ص ۲۱۱)

«مستفعلن، متفاعلن، مستفعلن، متفاعلان
مستفعلن، متفاعلن، م
ـتفاعلن متفاعلان
مستفعلن، متفاعلن، مستفعلن، مس
ـتفعلن، متفاعلان
مستفعلن، متفا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

علن متفاعلن .

مشاهده می‌شود که تفعیله‌ی اساسی، به یکی از دو شکل شایع آن، "متفاعلن و مستفعلن"، به کار گرفته شده و در پایان بیت نیز گاه و با اضافه شدن یک ساکن، متفاعلن (*0110111*) به متفاعلان (*00110111*) تبدیل شده است. در همین قصیده، بیت: «وبنیتُ جامعةً و مکتبةً و نسَّقتُ الحدائقْ»(همان، ص ۲۱۲) بر وزن «متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن، مستفعلاتن»، دیده می‌شود که شاعر در پایان بیت با افزودن "سببی خفیف" به مستفعلن، آن را به مستفعلان مبدل نموده است».

بحر خَبَب:

بحر خبب نیز از جمله اوزانی است که برخی قصاید سمیح در این قالب ریخته شده است. با توضیح مختصری پیرامون این بحر، به بررسی یکی از اشعار وی می‌پردازیم.

بحر خبب از "بحر متدارک" و براساس تفعیله‌ی "فعلن" ساخته می‌شود که متشکل از یک سبب ثقیل و سبب خفیف است. تفعیله‌ی این بحر در بیت به یکی از دو شکل؛ "فعَلن و فعْلن" به کار می‌رود و تفعیله‌ی دوم، از تفعیله‌ی نخست و با تسکین حرف دوم که در واقع دومین سبب ثقیل محسوب می‌شود، پدید می‌آید. این تغییر و تحول از نظر علمای عروض چیزی جز "اضمار" نیست. گاه تفعیله، به شکل فاعل می‌آید که البته این امر نزد شعرا، نادر است. در پایان بیت، احیاناً یک ساکن به تفعیله افزوده شده و آن را به "فَعَلان" یا "فَعْلان" تبدیل می‌کند و چنانچه به آخر آن سبب خفیفی، اضافه گردد، آن تفعیله به "فَعِلاتن" یا "فَعْلاتن" تغییر شکل می‌دهد.(حرکات، صص: ۳۳-۳۴)

قصیده‌ی "أعلنها" را که در این قالب است، مورد توجه قرار می‌دهیم:

«مَادَامْت لِيْ مِنْ أرِضي أَشْبارا! / مَا دَامَتْ لِي زَيْتُونَة... /لَيْمَونة...! / بِئْرٌ... وَ شُجْيْرَةُ صُبَّار... / مَادَامَتْ لِي ذِكْرىَ / مَكْتَبةٌ صُغْرىَ / صُوْرَةُ جَدّ مَرْحُوم... وَجِدَار / مَادَامتْ

فِي بَلَدي كَلماتٌ عَرَبيَّة... / وَ أَغَانٍ شَعْبِيّه!...».(قاسم، اعمال سمیح، ج ۱، ص ۱۱۷)

«فعْلن، فعْلن، فعْلن، فعْلاتن / فعْلن، فعَلن، فـعْلاتن / فـعْلاتن / فـعَلن، فـعلن، فعلاتان / فعَلن، فعَلن، فعَلن / فاعل، فعْلن فعْ / ـلن، فعْلن، فعَلن، فعْلن، فعلان / فعْلن فعْلن فعلن فعلن فاعل فعْلن / فعلن فعْلن فعْلن.

ملاحظه می‌شود که شاعر، به طور عادی هر دو شکل؛ "فعَلن و فعْلن" را به کار گرفته، امّا از تفعیله‌ی فاعل فقط دو بار استفاده کرده است. گاه در پایان ابیات نیز یک سبب خفیف و احیاناً ساکن به تفعیله اضافه می‌کند».

برخی از قافیه‌های شعر سمیح:

در این قسمت تلاش خواهد شد به تعدادی از قافیه‌های شعر نو که قاسم نیز از آنها کمک گرفته، اشاره شود.

قافیه‌ی مقطعی آزاد: این نوع قافیه می‌تواند به صورت‌های متعدد و گوناگون در یک قصیده دیده شود به طوری که هر قافیه به هنگام رسیدن و برخورد به مقطع، باز ایستاده و با هر مقطع جدیدی تغییر می‌یابد. جایز است قافیه‌های هر مقطع از مقاطع قصیده، بدون نظم و ترتیب معینی تغییر نماید. شاعران سرزمین اشغالی قصاید فراوانی با این قافیه سروده‌اند. که از آن جمله می‌توان به قصیده‌های «أبطال الراية»، «اسكندرون في رحلة الخارج و الداخل» و «رحلة السراديب الموحشه» از سمیح اشاره نمود.(عطوات، ص ۶۴۳)

«... بِاسْمِ آلهَواءِ الطلْقِ / وَ آلحُبِّ آلمُغَمَّسِ بِالتُّرَاب / بِاسْمِ آرتِطَامِ آلفجرِ بِالسِّككِ النَّقِيّهِ وَآلمَعَاوِل / بِاسْمِ الشّواهِدِ وَ السَّنابِل / بِاسْمِ آلأغَانِي آلياسَمِين. / الضَّحْكُ فِي فَيءِ آلمَنَازِل / وَ شَقائقِ النُّعْمَان / وَالزَّيْتُون. / وَآلقَصَبِ آلمُلَوَّحِ فِي الضّفَاف / بِاسْمِ الحَنينِ إِلىَ الطُّفُولَه / باسْمِ الحَنينِ إِلىَ الشَّبَاب / بِاسْمِ آلجِنَازَةِ وَالزَّفَاف / إِسْكَندَرُونُ يُرِيدُ زَوْجَتَهُ، / وَ يَحْلُم بِالَسلام...».(قاسم، اعمال سمیح، ج ۴، ص ۸۱)

قافیه‌ی متغیّر آزاد: این نوع قافیه به صورت‌های گوناگون و بدون ترتیب معینی از سوی شاعر در قصیده، مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ به طوری که ممکن است بعد از استفاده از یک قافیه، قافیه‌ی دیگری را به کار گیرد که پیشتر نیز از آن بهره گرفته است. این نوع قافیه، پرگردش‌ترین انواع آن در شعر نو است. قصیده‌ی "سقوط الاقنعة" از سمیح در زمره‌ی قصاید بهره گیرنده از این قافیه قرار دارد.(عطوات، ص ۶۴۵)

«يَا مَجْلِسَ ٱلأَمْنِ ٱلقَديم / صَوْتِي يَجِيئكَ زَهْرة حَمْراء، / مِنْ حَقْلِ ٱلجَريمَه / فَإلىَ اللِّقَاء... إلىَ اللِّقَاء... / يَا مَجْلِس ٱلأَمْنِ ٱلقَديم / أراكَ... فِي ٱلقُدْسِ ٱلقَديمَة!».(قاسم، دیوان، ص ۶۳۶)

بیت خطی و آهنگین: از جمله الفاظی که پاره‌ای از قصاید قاسم در آن جای می‌گیرد، همین اصطلاح است. اگر نظری دوباره به قصیده‌ی "الموت يشتهيني فتّياً" بیاندازیم، متوجه خواهیم شد که بیت، گاه دارای یک، دو یا سه تفعیله می‌باشد که درپاره‌ای موارد نیز یک تفعیله در قسمت پایانی و اغاز دو بیت جدا از هم تقسیم شده است. این بیت تحریر شده بر روی یک سطر که ما آن را "بیت خطی" می‌نامیم، به معنای آن است که انسجام و اتحاد در آهنگ از جمله مراتب مورد توجه عروض در شعر نو است. چراکه در شعر کلاسیک، میان نوشتار یک بیت و آهنگ موجود در آن، تناسبی دیده می‌شود که مرزهایش مشخص و شناخته شده است. اگر بخواهیم پیرامون این مفهوم در شعر نو سخن بگوییم، هرگز آن را در این نوع شعر نخواهیم یافت، زیرا بنظر می‌رسد که این جریان قصد درهم شکستن مرزهای بیت و شاید هم مفهوم و مضمون خودِ بیت را دارد.(حرکات، صص ۱۴-۱۵)

«... وجدار بعده يهوي، / وينهار جدار!..».(قاسم، اعمال سمیح، ج ۱، ص ۲۸۲)

(*010111*)(*0101101*)(*01 / 01011*) (*00111*). فعلاتن، فاعلاتن فا /علاتن، فعلات.

باز هم اگر نظری مجدّد به قصیده‌ی فوق بیافکنیم، متوجه دو گروه از ابیات

خواهیم شد: گروهی که در پایان خود هیچگونه نشانه‌ای ندارند و دسته‌ای که با علامت وقف و یا یک قافیه به پایان می‌رسند. از این رو، ابتدای قصیده‌ی «تعبر الريح جبيني / والقطار / يعبر الدار فينهار جدار...»(همانجا) نشانگر آنست که بیت نخست، دارای هیچ علامت مخصوص نیست، در حالی که بیت دوم وسوم با یک قافیه و علامت وقف، پایان می‌پذیرند. از سوی دیگر، وزن این ابیات: «فاعلاتن، فعلاتن / فاعلات / فاعلاتن، فعلاتن، فعلات» می‌باشد. "زحافات" موجود، یعنی "فاعلاتن فعلاتن" که حذف آن، در حرف دوم ساکن، مجسم گشته، در هر نقطه از بیت وارد شده است. امّا "علت" یعنی "فاعلاتن، فاعلات" (*0101101*) ـ (*001101*) که عبارت از حذف سبب آخر می‌باشد و با یک حرف ساکن تعویض شده، جز در پایان بیت در جای دیگری ذکر نشده است و این یک قاعده‌ی کلی است. بنابراین، "بیت خطی" در شعر تفعیله دارای نشانه‌های وقف ـ جز در پایان آن نبوده ـ و علت فقط بر تفعیله‌ی پایانی آن وارد می‌شود.(حرکات، صص ۱۵ـ۱۶)

نمونه‌هایی از عیوب موسیقی شعر سمیح:

در پایان این بحث، جا دارد به نمونه‌هایی از عیوب موجود در قصاید شعرا که سمیح نیز متمایز از آنها نیست، بپردازیم. از عیب‌های نحوی فراوان در شعر، منصرف کردن کلمات غیر منصرف است که به خاطر ضرورت شعری صورت می‌گیرد. در شعر سمیح نیز این پدیده را می‌توان ملاحظه کرد. به عنوان نمونه، کلمه‌ی غیر منصرف "مصانع" که به صورت منصرف به کار رفته است.

«...فَمِنْ حُبِّي لِأُطفَالِي / أُشَيدُ مَصْانِعاً كُبْرىَ / وَ أرتقُ مِعْطَفِي البَالي / وَ أَبْنِي مَسْكَناً حُلْواً... وَ أخلُقُ جَنَّةً خَضْرَا...»(دیوان، ص ۵۴۰)

استفاده از تکرار، به صورت زیاده و بیش از حد نیز نزد برخی شعرا به چشم می‌خورد؛ به طوری که گاه قصاید آنان، نوشته و گفتمانی خسته کننده و ملال آور به نظر می‌رسد و سمیح را نیز می‌توان در زمره‌ی این گروه قرار داد.(مریدن، ص ۳۰۳)

«أَنا غَرَسْتُ الشَّجَرة / أَنا اَحْتَقَرْتُ الثَّمَرة / أَنا اَحْتَطبْتُ جِذْعَها / أَنا صَنَعْتُ اَلعُود / أَنَا عَزَفْتُ اللَّحْن / أَنا كَسْرْتُ اَلعُود...».(اعمال سمیح، ج ۱، ص ۴۹۴)

البته از یک نکته نباید غافل شد و آن اینکه ممکن است همین تکرار در موقعیّتی خاص به خاطر کوبندگی موجود در آن، مزیّت محسوب شده و بر ارزش قصیده بیفزاید.

نتیجه:

موسیقی از جمله غذاهای روح بشری است که نمی‌توان از نقش و اثر انکارناپذیر آن چشم پوشید؛ اثری که گاه انسان را شاد یا غمگین ساخته، گاه او را در آسمان رؤیاهایش به پرواز در می‌آورد. هنگامی حال و هوای دوران گذشته‌ی زندگی را در نظرش مجسم می‌کند و وقتی دیگر با برانگیختن احساسات او اشک از دیدگانش جاری می‌سازد. حال، این موسیقی می‌تواند ملهم از طبیعت باشد یا از طریق آلات مصنوعیِ مخصوص به خود، نشأت گرفته باشد. همچنین ممکن است یک قصیده و عبارتی نثرگونه، عهده دار این مسؤولیت گردد. چه بسا یک بیت شعر پربار و موزون، مسیر زندگی انسانی را دگرگون ساخته، ا فکار و عقایدش را منقلب کرده باشد.

به طوری که بسیاری از کفّار فقط با شنیدن آیات و تأثیر موسیقایی آن، دین جدید را پذیرا گشته و مسلمان شدند. بنابراین عجیب نیست که سمیح به عنوان شاعری بزرگ، از اهمیّت این مسأله غفلت نورزد و به خوبی از آن بهره گیرد. اعتقاد وی مبنی بر اینکه شعر علاوه بر خوانده شدن، شنیده نیز می‌شود و باید دارای هارمونی مخصوص به خود باشد تا در شنونده اثر بگذارد، نشان از توجه وی به این موضوع دارد. لذا خواننده‌ی قصاید وی به این نکته پی خواهد برد که هم موسیقی درونی و هم‌آهنگ و هارمونی بیرونی، به خوبی نزد این شاعر مورد عنایت قرار گرفته و هنرمندانه از آن بهره گرفته است.

منابع:

۱ـ بابطين، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مؤسّسة جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري، بى جا، ۱۹۹۵م.
۲ـ حركات، مصطفى، الشعر الحّر أُسسه و قواعده، المكتبة العصرية، صيدا، ۱۹۹۷م.
۳ـ شفيعى كدكنى، محمدرضا، موسيقى شعر، انتشارات آگاه، تهران، چاپ هفتم، ۱۳۸۱هـ.ش.
۴ـ عشري، زايد علي، عن بناء القصيدة العربية، مكتبة ابن سينا، قاهره، ۲۰۰۳م.
۵ـ عطوات، محمّد عبد عبداللّه، الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني المعاصر من ۱۹۹۶إلى ۱۹۶۸، دارالآفاق الجديدة، بيروت، ۱۹۹۸م.
۶ـ قاسم، سميح، سميح القاسم الكاملة، دارالجيل ودارالهدى، بى جا، ۱۹۹۹م.
۷ـ قاسم، سميح، ديوان، دارالعودة، بيروت، ۱۹۸۷م.
۸ـ المجانى الحديثة عن مجاني الأَب شيخو، لجنة من الاساتذة بإدارة فؤاد البستاني، دارالمشرق، بيروت، ۱۹۹۳م.
۹ـ مريدن، غزيرة، حركات الشعر فى العصر الحديث، مطبعة رياض، دمشق، ۱۹۸۲م.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی