ISSN :2783-512X

مجله پژوهش در
آموزش زبان و ادبیات عرب

مجله پژوهش در آموزش زبان و ادبیات عرب

دوره چهارم، شماره پنجم، پاییز ۱۴۰۱

خوانشی زیباشناختی از آرای نقدی شفیعی کدکنی و عزالدین اسماعیل به موسیقی شعر

داود شیروانی[۱]

علی اکبر کمالی نهاد[۲]

چکیده

مطالعات زیباشناختی موسیقی شعر، از گذشته تا به امروز مراحل مختلف و زیادی را پشت سر گذاشته که بیشتر آن‌ها به مطالعه علم عروض اختصاص یافته است. عزالدین اسماعیل و محمدرضا شفیعی کدکنی، ازجمله ناقدان معاصری هستند که نگاهی زیباشناختی به این موضوع داشته و دیدگاه‌های مهمی در این زمینه ارائه داده‌اند. این پژوهش بر آن است تا با نگاهی توصیفی تحلیلی و رویکردی تطبیقی آرای نقدی آنان را در این زمینه بررسی کرده و به این سؤال‌ها پاسخ دهد که مهم‌ترین مؤلفه‌های زیباشناختی موسیقی شعر از نگاه آنان کدامند و شعر کلاسیک و جدید چه تفاوت‌های زیباشناختی در حوزهٔ موسیقی شعر دارند؟ نتیجه این پژوهش نشان داد که برخلاف تصور گذشتگان که غالباً موسیقی شعر را تنها در قافیه و وزن می‌دانستند، این دو به‌مانند اغلب ناقدان معاصر، موسیقی شعر را علاوه بر وزن و قافیه، در عناصر دیگری چون: انسجام مفاهیم، رسانگی و تابع حالت روانی شاعر می‌دانند. آنان همچنین بر این عقیده‌اند که شعر کلاسیک ما، با غنودن بر بستر اوزان عروضی و قافیه، مسیر خود را طی کرده است؛ اما شعر جدید، ازجمله شعر آزاد و شعر منثور («قصیدهٔ النثر») با نظر به عوامل موسیقایی شعر کلاسیک، اجتنابی عامدانه و جزئی از شیوه‌های کهن داشته تا موسیقی شعر را در اختیار حالت روانی شاعر قرار دهد.

کلیدواژه‌ها: زیبایی‌شناختی، موسیقی شعر، نقد ادبی، شفیعی کدکنی، عزالدین اسماعیل

---

[۱] دکترای تخصصی، استادیار، فارغ التحصیل دکتری از دانشگاه شهید بهشتی. مدرس دانشگاه فرهنگیان. پردیس شهید مفتح، davoudshirvani66@gmail.com

[۲] دکترای تخصصی، استادیار، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان تهران، alikamali@cfu.ac.ir

تاریخ ارسال ۱۴۰۱/۰۵/۲۳ تاریخ پذیرش ۱۴۰۱/۰۹/۰۸

مقدمه

موسیقی به‌عنوان یکی از معیارهای درون متنی نقد شعر مطرح است و در کنار دیگر معیارهایی چون عاطفه، زبان، صورخیال، اندیشهٔ شعری، فرم بیرونی و فرم ذهنی بررسی می‌شود. موسیقی شعر همان هارمونی آوایی و صوتی است که در کلام پدید می‌آید و شعر سنتی، شعر آزاد و شعر منثور، هر کدام شگردهای خاصی برای ایجاد این هارمونی به‌کار می‌گیرند. برای شعر سنتی، عامل وزن، قافیه، واج‌آرایی و دیگر هماهنگی‌های صوتی، موسیقی تولید می‌کند و برای شعر آزاد نیز همین عوامل مؤثر است؛ جز اینکه وزن و قافیه کارکرد آزادتری می‌یابند؛ اما برخی از انواع شعر آزاد مثل شعر منثور، از وزن، قافیه و ردیف صرف‌نظر می‌کند و به دنبال کشف آهنگ طبیعی کلام است. بر اساس این تئوری، وزن و قافیه، از عواملی هستند که به‌طور مصنوعی بر زبان شعر تحمیل شده‌اند. لذا باید این عوامل تحمیلی را از زبان دور کرد و موسیقی ذاتی زبان را کشف نمود. برای دست یافتن به یک چنین هدفی است که سرایندگان شعر منثور از وزن و قافیه فاصله می‌گیرند و در جستجوی آهنگ طبیعی که در دل زبان موجود است، به واژگان و نسبت‌های موسیقایی آن‌ها اصالت می‌دهند. نیما یوشیج به‌عنوان پیشگام شعر نو در ایران، رابطه‌ی وزن و شعر را به حدی می‌دانست که می‌گفت: شعر بی‌وزن شباهت به انسان برهنه و عریان دارد (به نقل از: شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ۱۳۷۶:۵۱). نیمایی که «شعر فارسی را به نظام و موسیقی نزدیک‌تر کرد » (همان: بیست‌وسه).

درمجموع، آراء دیگر ناقدان قدیم و جدید عربی و فارسی نشان‌دهندهٔ این است که تفاوتی در نقطه نظرات آن‌ها در باب اهمیت وزن در نظام موسیقایی شعر نیست. قافیه که نیما آن را «زنگ مطلب» خوانده (نیما، ۱۳۸۲:۷۰) نیز، یکی دیگر از عناصر تشکیل دهندهٔ موسیقی شعر به‌ویژه شعر کلاسیک است که در اهمیت نقش موسیقایی آن در یک بیت شعر تفاوت چندانی بین ناقدان نیست. سید قطب قافیه را گوشه‌ای از موسیقی شعر می‌داند که در حقیقت خود یکی از جلوه-های وزن است و یا بهتر بگوییم مکمل وزن است زیرا در هر قسمت، مانند نشانه‌ای، پایان یک قسمت و شروع قسمت دیگری را نشان می‌دهد (قطب، ۵۲: ۱۹۶۰). احمد امین می‌گوید: قافیه در حقیقت به‌منزلهٔ دستگاه مولد صوت است زیرا اگر دو غزل یا دو قصیده را که در یک وزن و یک موضوع اما به دو قافیه مختلف سروده شده است با یکدیگر بخوانیم تأثیر این شعرها با یکدیگر متفاوت خواهد بود و این اختلاف تأثیر، از اختلاف قافیه‌هاست که از نظر موسیقایی هر کدام آهنگ مخصوص خود را دارد (امین، ۱۹۶۷: ۳-۷۲).

برخی از ناقدان معاصر نیز با نظر به نظام موسیقی شعر کلاسیک و پذیرش برخی از این عناصر، خواستار تغییراتی در این نظام موسیقایی شده‌اند. عزالدین اسماعیل و محمدرضا شفیعی کدکنی ازجملهٔ این ناقدان‌اند که در پژوهش‌های گستردهٔ خود ضمن توجه بسیاری که به موضوع موسیقی شعر و میزان تأثیر آن در روح و روان مخاطب و خود شاعر داشته‌اند، به مقایسه نظام موسیقایی شعر کلاسیک و شعر جدید پرداخته و به نظر می‌رسد در این حوزه، نوآوری‌هایی نیز داشته‌اند. البته می‌توان گفت این نوآوری‌ها بیشتر در جهت ساخت اصطلاحات جدید بوده نه ایجاد مضمون. بر این اساس، در ادامهٔ این بخش از پژوهش، برخی از مهم‌ترین دیدگاه‌های نقدی آنان، در حوزه‌های مختلف زیبایی‌شناسی موسیقی شعر بیان و بررسی خواهد شد.

سؤالات پژوهش:

مهم‌ترین مؤلفه‌های زیبایی موسیقی شعر از دیدگاه عزالدین اسماعیل و شفیعی‌کدکنی کدام‌اند؟
موسیقی شعر کلاسیک و جدید عربی و فارسی از نگاه آنان چه تفاوت‌های زیباشناختی دارد؟
مهم‌ترین اشتراکات و افتراقات دیدگاه‌های نقدی دو ناقد در حوزهٔ زیباشناسی موسیقی شعر کدام‌اند؟

پیشینه پژوهش:

علی‌رغم اینکه این دو منتقد در نزدیک‌ترین دوره زمانی به ما زندگی کرده و خوشبختانه هنوز هم یکی از آن‌ها در قید حیات است -که طبیعتاً این مسئله باعث می‌شود آثار کمتری در مورد آنان و اندیشه نقدی‌شان نوشته شود- اما با توجه به پرآوازه بودن آن‌ها در حوزه ادبیات و نقد ادبی عربی و فارسی، علاوه بر آثار ارزشمند خود این ناقدان، آثار فراوانی در مورد اندیشه نقدی و حتی شعری این دو ناقد به رشته تحریر درآمده است؛ اما آنچه برای ما اهمیت دارد پژوهش‌هایی است که به بررسی دیدگاه‌های نقدی این دو در حوزهٔ موسیقی شعر پرداخته‌اند که از مهم‌ترین آنان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- انصاری نرگس، سیفی، طیبه (۱۳۹۱ ه.ش) در مقاله‌ای با عنوان «نظریه‌های موسیقی در شعر فارسی و عربی با نگاهی مقایسه‌ای به آثار محمدرضا شفیعی‌کدکنی و کمال ابودیب» که در شماره هفتم مجله «لسان المبین» به چاپ رسیده به تبیین رویکردهای نقدی این دو ناقد، نوآوری‌های ایشان در علم موسیقی و روش تعامل آن دو با نظریه‌های نقدی گذشته و نظریه های غربی پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که کمال ابودیب بیش از کدکنی درزمینهٔ موسیقی شعر نوآوری کرده و اصلاحات جدیدی را بکار گرفته است.

- محمودی، رقیه (۱۳۹۵ ه.ش) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی در حوزهٔ موسیقی شعر (مطالعهٔ موردی: آرای نقدی ادونیس و شفیعی کدکنی)» که در شماره دوم مجله پژوهش‌های نقد تطبیقی به چاپ رسیده به این نتیجه رسیده‌است هم ادونیس و هم شفیعی‌کدکنی مؤلفهٔ موسیقی را از عوامل ساختاری شعر به‌حساب می‌آورند که از دیرینه پیوندی ناگسستنی میان شعر و موسیقی وجود دارد.

-عبدالمطلب، محمد (۲۰۰۷ م) در کتاب خود با عنوان «عزالدین اسماعیل» به زندگینامه شخصی و علمی عزالدین اسماعیل پرداخته و در خلال آن تنها به بیان برخی از دیدگاه‌های نقدی وی ازجمله موسیقی شعر اشاره کرد اما از آن-جائی که هدف وی بیشتر بررسی زندگینامه شخصی و علمی و سیر مطالعات عزالدین اسماعیل بوده به‌طور تخصصی و موشکافانه دیدگاه‌های نقدی وی را بررسی نکرده است.

-مغربی، فاروق (۱۳۹۰ ه. ش)؛ در مقاله «الاسس النقدیهٔ فی کتاب «الشعر العربی المعاصر/ قضایاه و ظواهره الفنیهٔ للدکتور عزالدین اسماعیل»» که در شماره هفتم مجله «دراسات فی اللغهٔ العربیهٔ و آدابها» به چاپ رسیده ضمن بررسی برخی از دیدگاه‌های نقدی عزالدین در این اثر، به بیان ویژگی‌های واحد «تفعیله» در موسیقی شعر جدید از نگاه عزالدین پرداخت.

- خدیجه ملا (۱۳۹۱) در پایان‌نامه‌ای که با عنوان «عزالدین اسماعیل ناقداً ادبیاً» نگاشته به این نتیجه رسیده است که: عزالدین اسماعیل رویکردهای مختلفی را در نقد تجربه کرده که از مهم‌ترین آنان می‌توان به رویکرد زیباشناسی، اجتماعی و روان‌شناسی اشاره کرد.

همان‌طور که مشخص است تا به امروز هیچ‌گونه اثری به بررسی و مقایسه اندیشه نقدی عزالدین اسماعیل و محمدرضا شفیعی کدکنی در حوزهٔ زیبایی‌شناختی موسیقی شعر نپرداخته است؛ بنابراین پژوهش حاضر، از این حیث اولین خواهد بود. امید است این پژوهش بتواند به تحقیقات بیشتر درزمینهٔ نقد ادبی معاصر عربی و فارسی در چارچوب ادبیات تطبیقی کمک شایان توجهی ارائه دهد.

شمه‌ای از زندگینامه عزالدین اسماعیل و شفیعی کدکنی

عزالدین اسماعیل یکی از نویسندگان و ناقدان جهان عرب در سال ۱۹۲۹ میلادی در مصر دیده به جهان گشود. آن‌گونه که خود می‌گوید تحصیلاتش را از سن سه‌سالگی تا هفت‌سالگی در قاهره و در یک مکتب‌خانه شروع و در همین دوران نزدیک به یک‌چهارم قرآن را حفظ کرده است. سپس برای مدتی از کتاب و مدرسه فاصله گرفته و تا ده‌سالگی به یادگیری دروس -به‌طور غیرمنظم- در منزل مشغول بوده است. پس‌ازآن و در سن یازده‌سالگی به مدرسه ابتدایی به منطقه حدائق القبهٔ رفت. وی لیسانس خود را از دانشکده ادبیات دانشگاه قاهره اخذ و در سال ۱۹۵۶ موفق به اخذ درجه دکتری از دانشگاه عین شمس شد و در اکتبر همان سال، به‌عنوان مربی در دانشکده ادبیات دانشگاه عین شمس مشغول به تدریس شد. وی پس از یک عمر مجاهدت علمی سرانجام در سال ۲۰۰۷ م دیده از جهان فروبست.

محمدرضا شفیعی کدکنی- شاعر، ادیب، محقق، استاد و نظریه‌پرداز برجسته روزگار ما – در مهرماه ۱۳۱۸ در کدکن نیشابور به دنیا آمد. شیفتگی فراوان به خواندن و تألیف از همان کودکی در وجود وی متجلی بوده است. او در سال ۱۳۴۱ وارد دانشکدهٔ ادبیات مشهد شد. پس از اتمام تحصیلات در مشهد برای طی مدارج بالاتر به تهران آمد و وارد دانشگاه تهران شد. حضور در تهران موجب گشت که ارتباط او با جریان‌های نوگرای شعر و ادب گسترده‌تر شود و همچنین فرصت استفادهٔ مبسوط‌تر از محضر اساتید و دانشمندان برجستهٔ مقیم تهران برای وی بهتر فراهم شود. وی در سال ۱۳۴۸ با نوشتن «صورخیال در شعر فارسی» موفق به کسب درجه دکتری شد و دانشگاه تهران بلافاصله از او برای تدریس دعوت کرد. استاد بدیع‌الزمان فروزانفر این واقعه را «افتخاری برای فضل و فضیلت وی» تلقی کرد و رئیس وقت دانشگاه همکاری با این استاد جوان را موجب سربلندی خود دانست.

ریشه‌شناسی استتیک[1]

بابک احمدی در کتاب «ساختار و تأویل متن» درباره این واژه آورده است: «این واژه از تبار اصطلاح Estheique است که امروزه در زبان‌های اروپایی به کار می‌رود. پیدایش این واژه به سال‌های ۱۷۵۰ - ۱۷۵۸ م برمی‌گردد که فیلسوفی آلمانی به نام الکساندر گوتلیب بومگارتن آن را در کتابی به همین نام به کار برد»(احمدی، ۱۳۸۰: ۲۰). البته مفهوم زیبایی در زبان یونانی محل بحث فیلسوفان یونان بوده و آنان نیز در مباحث فلسفی خود، مفهوم زیبایی و چگونگی و چرایی آن را بررسی کرده‌اند. گفته می‌شود افلاطون و ارسطو از نخستین متفکرانی هستند که در مباحث فلسفی خود به مقوله زیبایی توجه کرده‌اند. در منابع و دایره‌المعارف‌های هنری موجود نیز این واژه «Aesthetic» را به شناخت مفاهیم زیبایی و هنر در گذشته و شاخه‌ای از فلسفه می‌دانستند؛ ولی امروزه آن را آمیزه‌ای از فلسفه، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی هنر می‌دانند. بر این اساس زیباشناسی جدید صرفاً به دنبال این نیست که چه چیزی در هنر «زیبا» است؛ بلکه در تلاش

[1]. **Aesthetic**

است «سرچشمه‌های حساسیت آدمی به صور هنری و ارتباط هنر با سایر عرصه‌های فرهنگ (فلسفه، اخلاق، دین و الهیات، علم، اقتصاد، صنعت) را کشف کند.»(پاکباز، ۱۳۸۵: ۲۸۷) برخی بر این باورند که «زیبایی‌شناسی در ابتدا بر آن بود که راه علوم طبیعی چون فیزیک، شیمی و زیست‌شناسی را در پیش بگیرد؛ ولی به‌زودی معلوم شد که زیبایی‌شناسی را نمی‌توان به آزمایشگاه کشاند و با آزمایش‌هایی بر روی جانوران به رشد و توسعه آن کمک کرد.» (یوسفیان، ۱۳۷۹: ۱۳۵) به باور این گروه «Aesthetic به‌عنوان بخشی از ارزش‌شناسی[1] بیشتر مربوط به فلسفه و حتی منطق است تا زیست-شناسی و روان‌شناسی و علومی ازاین‌دست؛ هرچند این علوم هم از آن بی‌بهره نیستند» (مؤمنی، ۱۳۸۲: ۳۰). نظریه‌پردازانی چون «پی پر سوانه» نیز از Aesthetic تحت عنوان علم امر محسوس نام برده‌اند که در آغاز ربط چندانی با هنر و زیبایی نداشته و به تدریج از بومگارتن (علم شناخت حسی و فرودست) تا کانت (امر زیبا) و هگل (هنر) دچار تحول و تغییر ماهوی شده است (سوانه، ۱۳۸۸: ۱۹-۱۶).

زیبایی‌شناسی در عرصه نقد ادبی

از زمانی که زیبایی‌شناسی به حوزه نقد ادبی وارد شد، مصداق‌ها، حدود و ظرفیت قابل استناد آن تغییر یافته و قابل‌اندازه‌گیری نسبی شده، چراکه نقد ادبی فعالیتی است روشمند به‌منظور مطالعه، تحلیل و تفسیر و ارزیابی آثار ادبی. این شاخه از دانش در پی آن است تا با قاعده‌مند کردن اصول زیباشناسانه و روش‌شناسانه، معیاری به دست دهد تا منتقدان بتوانند بر مبنای آن به ارزیابی متون ادبی بپردازند. ظهور فرمالیست‌ها در این حوزه، از اهمیت بسیاری برخوردار است و باعث تغییرات اساسی در نگاه به متون هنری و ادبی و تأثیرات عمده بر جنبش‌های ادبی بعدی است. به‌طورکلی دو وجه مشترک در کار آن‌ها دیده می‌شود: «نخست مطالعه ادبیات در ذات خود و تشخیص مختصاتی که آفرینش ادبی را از سایر آفرینش‌های هنری انسان متمایز می‌سازد و دوم تعیین مختصاتی که بتواند متون ادبی را از یکدیگر متمایز سازد و در نقد ادبی به کار رود.»(صفوی، ۱۳۹۱: ۲۳۸). یاکوبسن در معروف‌ترین سخن خود این دیدگاه را به شکل موجز بیان کرده است: «موضوع علم ادبی نه ادبیات، بلکه ادبی بودن (ادبیت) متون است.»(همان: ۴۲) البته به‌موازات این نگرش تازه، ایور آمسترانگ ریچاردز هم در جایی دیگر و در تحلیل‌های ادبی خود بنیان روش معناشناسانه نو را ریخته بود تا بر مبنای کار او «ناقدان جدید یعنی اندیشگرانی چون الن تیت، کنت برکلینت، بروکز و ک. وایمست، رابرت پنوارن، ر. پ، بلک مور توانستند در بررسی متن هنری چنان قاطعانه کار را محدود به عناصر بسته و ساختاری متن کنند و تحلیل-های استوار به عناصر بیرون متن؛ یعنی بررسی تاریخی اجتماعی و روان‌شناسانه را کنار بگذارند.»(احمدی، ۱۳۹۱: ۲۸۰)

زیبایی‌شناسی در نقد ادبی عربی و فارسی

نقد جمالی یا نقد مبتنی بر زیبایی‌شناختی هنوز در ادبیات عربی و فارسی شاخهٔ مستقلی از گرایش‌های نقدی را به خود اختصاص نداده و در تاریخ نقد ادبی عربی و فارسی هم هیچ‌گاه به‌طور مجزا مورد بحث واقع نشده و آنچه از اصول فنی زیبایی‌شناختی از کلام عرب‌زبانان و فارسی‌زبانان استنباط می‌شود، تنها اظهارات و عبارات پراکنده‌ای است که در کتاب‌های نقدی وارد شده‌است؛ اما آنچه ضرورت آوردن چنین مبحثی را ایجاب می‌کند از سویی اهمیت پدیده زیبایی-

[1]. Axiology

شناختی در نقد آثار ادبی و از سوی دیگر طرح مسئلهٔ نقد جمالی و پایه‌های فلسفی نقد زیبایی‌شناختی در تألیفات ناقدان معاصر عربی و ایرانی ازجمله عزالدین اسماعیل و شفیعی کدکنی در حوزهٔ موسیقی شعر است.

انگیزه عزالدین اسماعیل و شفیعی کدکنی از ورود به مباحث زیبایی‌شناختی

اینک ببینیم عزالدین اسماعیل و شفیعی کدکنی عناصر زیباشناسی را در ادبیات عربی و فارسی قدیم چگونه یافته و انگیزهٔ آن‌ها از ورود به مباحث زیبایی‌شناختی چه بوده است؟

عزالدین اسماعیل در مقدمه کتاب «الاسس الجمالیهٔ فی النقد العربی» پس از بیان شرایط نقد ادبی معاصر جهان عرب به‌ویژه مصر، انگیزه‌اش از ورود به مباحث نقدی را مطرح می‌کند. وی با بیان این‌که یک نزاع دائمی بین سنت-گرایان و نوگرایان از یک‌سو و پیروان نقد ادبی معاصر غربی و نقد قدیم عربی از سوی دیگر، وجود دارد؛ معتقد است این نزاع‌ها همیشه مولد نقد یا سخنی جدید در نظریه نقد بوده، اما هرگز منتج به تولید ادبیات جدیدی نشد، بنابراین «بخاطر احساس ناخودآگاهم نسبت به این واقعیت تصمیم گرفتم از همان ابتدای پیوستنم به دانشکده ادبیات (دانشگاه عین شمس) به نقد ادبی و پژوهش‌های نقدی بپردازم اما-بعد از مدتی- خود را در مقابل میدان وسیعی یافتم که برای انسان، نگریستن به همه جوانب آن در وقت اندک ممکن نبود. از آن زمان زندگی‌ام را صرف مطالعات نقدی، تاریخ و نظریات آن کردم، با این عقیده که ما نیاز مبرم به کار مداوم در این میدان داریم تا بتوانیم برای خودمان اساس و پایه‌ای ذوقی و هنری بر اساس مفاهیم روشن بنا نهیم. بنابراین در آن زمان برای خود یک روش واحد در نقد را انتخاب کردم که اتفاقاً سخت‌ترین روش‌ها یعنی روش پژوهش‌های زیبایی‌شناختی در حوزهٔ نقد بود. این روش هرچند که چندان جدید نبود اما تعداد کسانی که از میان فلاسفه و ناقدان در طول تاریخ بدان پرداخته‌اند زیاد نیست و پربارترین پژوهش‌ها در این حوزه در عصر جدید صورت گرفته و این تلاش‌ها علی‌رغم اهمیتشان، تلاش‌هایی جزئی در زمینه‌های مختلف بود مثل حوزه‌های روان‌شناسی و اخلاق و نظریه استتیک یا همان فلسفه زیبایی‌شناختی (اسماعیل، ۱۹۶۸: ۳-۲).

علی‌رغم اینکه نقد مبتنی بر زیبایی‌شناسی در ادبیات معاصر عرب به‌مانند نقد قدیم عربی، شاخهٔ مستقلی از گرایش‌های نقدی را به خود اختصاص نداده و آنچه از اصول فنی زیبایی‌شناختی از کلام عرب استنباط می‌شود، تنها اظهارات و عبارات پراکنده‌ای است که در کتاب‌های نقدی وارد شده است، اما عزالدین اسماعیل در کتاب «الاسس الجمالیهٔ فی النقد العربی»، تلاش کرده مبانی جمال‌شناسیک نقد ادبی قدیم عرب را فارغ از هر نتیجه‌ای ریشه‌یابی کند. به نوشته او، پرداختن به این موضوع قبل از بیان نظریات زیبایی نزد عرب میسر نیست. البته وی دوباره سخن خود را اصلاح می‌کند و می‌گوید بهتر است نگوییم «نظریات»، چرا که پژوهشگران عرب نظریه‌ای در این زمینه نداشته‌اند (همان: ۶).

شفیعی کدکنی نیز علاوه بر علاقه و تمرکز بر نظریه‌های فرمالیستی، ساختارگرایی و فلسفه هنر که وجه غالب کارها در بخش دوم زندگی اوست، بیش از هر کسی خلأ نقد زیبایی‌شناختی و ادبی در ایران را چه در حال حاضر و چه در دوره-های گذشته احساس می‌کند و می‌نویسد: «ما در قلمرو نقد ادبی چیزی که قابل توجه باشد نداشته‌ایم و اگر هم کسی به موقعیت کلام و اهمیت آن توجهی نشان داده باشد از حد عرف دستوری و مراعات نکات صرفی پای بیرون ننهاده است.»(شفیعی کدکنی؛ ۱۳۹۲، ۲۵۷) یا این سخن وی: «هیچ‌گاه در میان قدما کسی به این نکته پرداخته است که زیبایی چیست؟ مبحث جمال یا فلسفه زیباشناسی امری است که از قرون متأخر اروپا آغاز شده است. فلسفه و متفکران قدیم که تمام موضوعات کوچک و بزرگ عالم حتی امور موهوم پرداخته‌اند از این امر مهم، گویی غافل بوده‌اند.»(همان: ۴۸۶)

شفیعی‌کدکنی بنا به دلایل مذکور و با نگرش ضعف مفهومی و ریشه‌ای مقوله زیباشناسی در ادبیات قدیم و حتی معاصر فارسی وارد این حوزه شد و در مطالعات خود به‌ناچار از آثار نقدی اروپایی و غربی مدد گرفت. البته ناگفته پیداست نگاه او از روی شیفتگی و دلبستگی محض به ادبیات و نظریه‌های غربی نیست. بااین‌حال وقوف و آگاهی عمیق او به ادبیات فارسی و عربی و هنر شاعری، باعث شده وام‌گیری‌های او از نظریه‌های فلسفی و ادبی غربی نه مطابق نعل به نعل باشد و نه به گونه برچسب‌های بی‌فایده، بلکه نگاهش به این نظریه‌ها، انتقادی و غالباً به‌صورت استنتاج‌های کلی است. ازاین‌رو در مقاله «شعر فارسی در دوران مشروطیت» می‌نویسد: «هر تقلیدی و الگوپردازی از نظریه‌های غربی باید به‌گونه‌ای باشد که جامعه روح آن اثر ترجمه شده را با تغییراتی جذب کند و شاعر آن را از جامعه بگیرد، نه اینکه آن را تقلید کند.»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۲۷) مثلاً برای نمونه در کتاب «رستاخیز کلمات»، به یاکوبسن ایراد می‌گیرد که درباره محورهای زبان ادبی بر پایه شعر روسی خاستگاه شعر را استعاره و خاستگاه نثر هنری را مجاز مرسل دانسته است؛ درحالی‌که به نظر او سعدی نمونه‌ای از آن شاعرانی است که در تمامی شاهکارهای او استعاره غایب است و این بیت او را مثال آورده:

شب عاشقان بی‌درد چه شبی دراز باشد تو بیا کز اول شب در صبح باز باشد

ازاین‌رو می‌گوید اگر یاکوبسن به شعر فارسی آشنایی داشت، ای‌بسا فرم‌های بسیار بیشتری برای نظریه‌پردازی خود در اختیار می‌داشت (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۵۹-۳۵۴).

درمجموع می‌توان مدعی شد که اغلب موضوعاتی که دو ناقد در باب شعر بررسی کرده‌اند جنبه زیبایی‌شناسی دارد، چرا که هر دو در مقطعی از زمان تحت تأثیر فرمالیست‌های روسی بوده که شاکلهٔ کار خود را بر مبنای فرم اثر ادبی بنا نهاده‌اند؛ اما از آن جائی که وسعت این پژوهش مجال بررسی همه مباحث حوزهٔ زیباشناختی شعر از نگاه این دو ناقد را نمی‌دهد این پژوهش تلاش کرده یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های مربوط به شعر عربی و فارسی یعنی موسیقی شعر که جنبه زیباشناختی دارد را به‌عنوان نمونه از نگاه آنان بررسی و مقایسه کند.

مفهوم و حوزه موسیقی شعر از دیدگاه شفیعی‌کدکنی و عزالدین اسماعیل

شفیعی‌کدکنی موسیقی را «خاستگاه طبیعی شعر» و «نزدیک‌ترین هنر به شعر» در همه زبان‌ها می‌داند و معتقد است: «شعر از درون موسیقی برجوشیده و کمال خود را در بازگشت به سرمنزل نخستین خویش می‌جوید. «ارض موعود» شعر، در همه زبان‌ها، موسیقی است. بیرون موسیقی احساس شاعران، آواره و بلاتکلیف است.» (شفیعی‌کدکنی، موسیقی شعر، ۱۳۸۸، ۱۱۴-۱۱۳) از نگاه وی «شعر تجلی موسیقایی زبان است.» (شفیعی‌کدکنی، موسیقی شعر، ۱۳۷۶:۳۸۵).

عزالدین اسماعیل نیز حوزه کلی موسیقی شعر را تنها در اصوات آهنگین نمی‌داند، بلکه موسیقی شعر در دیدگاه وی، ریتم‌های روانی (درونی) اند که به جان مخاطب نفوذ کرده و به‌آرامی و نرمی اعماق وجودش را به حرکت درمی‌آورند (اسماعیل، ۲۰۰۷:۶۶). علاوه بر این، به عقیدهٔ وی در ساختار موسیقی شعر جدید، به‌غیراز وزن سنتی، قید ساختی جدیدی اضافه شده که بسیار پویاتر و زنده‌تر است و آن قید، آهنگ و ریتم است (همان). عزالدین همواره لذت موسیقایی شعر را بر دیگر انواع لذت‌های شعری ترجیح می‌دهد چرا که معتقد است بزرگ‌ترین ارزش زیباشناسی شعر به همین موسیقی آن برمی‌گردد. بر این اساس در کتاب «تفسیر النفسی للأدب» می‌نویسد: «بخش بزرگی از ارزش زیبایی

شعر مربوط به شکل موسیقایی آن است و حتی شاید بزرگ‌ترین ارزش آن مربوط به همین شکل موسیقایی‌اش باشد.» (اسماعیل، ۱۹۶۲: ۴-۶۳).

ارزش زیبایی‌شناسی وزن و قافیه در موسیقی شعر کلاسیک و جدید

همان‌طور که اشاره شد، عزالدین اسماعیل و شفیعی کدکنی، به اهمیت عناصر تشکیل‌دهندهٔ نظام موسیقایی قدیم در شعر ازجمله وزن و قافیه تأکید دارند. به همین منظور، شفیعی با اشاره به اهمیت موسیقایی وزن در شعر می‌گوید: «من شخصاً وقتی شعرهای بی‌وزن را می‌خوانم احساس می‌کنم که نبودن موسیقی و عناصر و جلوه‌های هنری باعث می‌شود که دیگر رغبتی به خواندن آن شعرها نداشته باشم احساس می‌کنم که آن شعرها از مسیر ذهن و اندیشهٔ من می‌گذرد بی‌آنکه هیچ چیز در من رسوب کرده باشد.» (شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ۱۳۸۶: ۵۵۶) با این تعریف بر ما معلوم می‌شود که در دیدگاه شفیعی وزن یک حضور ذاتی و ضروری در شعر دارد. وی همچنین معتقد است که احساس وزن و منشأ آن در میان ملل مختلف متفاوت است و ممکن است سرچشمه‌های گوناگونی داشته باشد. مثلاً دربارهٔ وزن شعر عربی، با تأسی از سخن «کلمان هوار» می‌گوید: وزن شعر عربی را آهنگ پای شتران که در صحرا گام می‌زنند، تعیین کرده‌است (همان: ۴۱). در نگاه وی، وزن جنبه تزئینی در شعر ندارد بلکه یک پدیدهٔ طبیعی بشمار می‌رود «نیاز به توضیح نیست که وزن در شعر جنبهٔ تزئینی ندارد بلکه یک پدیده طبیعی است برای تصویر عواطف که به هیچ روی نمی‌توان از آن چشم پوشید ... و اصولاً وزن فضیلت شعر است و در اثر همین وزن است که صاحبان قریحه و ذوق چنان ازخودبی‌خود می‌شدند ... زبان عواطف همیشه موزون است.» (شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ۱۳۷۶: ۴۹-۴۸).

شفیعی کدکنی همچنین، با تأکید بر هنر قافیه و نقش آن در تنظیم فکر و اندیشه در شعر می‌نویسد: یکی دیگر از مهم‌ترین هنرهای قافیه در یک شعر تنظیم فکر و احساس است. یعنی هنگامی که قافیه می‌آید خواننده یا شنونده به یاد قرینه می‌افتد و از آن قرینه مطالبی را که با آن پیوستگی دارند، تداعی می‌کند و این تداعی باعث می‌شود که وحدت ذهنی و حالت کلی تأملات شاعر به خواننده منتقل شود (همان: ۷۹). علاوه بر این «قافیه طرح و پیکرهٔ صوری و صوتی شعر را به وجود می‌آورد. اگر نااستوار باشد مایه ضعف سخن می‌شود.»(همان: ۸۲). او به‌مانند عزالدین اسماعیل، تکرار شدن قافیه در شعر را باعث انسجام ذهنی خواننده می‌داند. به‌طوری‌که وقتی شاعر موضوعی را در شعر خود مطرح می‌کند با هر قافیه‌ای که می‌آورد قسمت قبلی را در ذهن ما زنده می‌کند و با قافیهٔ بعدی مجموعهٔ دو قسمت قبلی را و همین‌طور...(همان: ۹۹). عزالدین اسماعیل نیز درباره نقش قافیه، نظر مشابهی دارد و معتقد است قافیه در بیت قصیده جدید بین ماقبل و مابعد خود یک ارتباط انسجام و هماهنگی برقرار می‌سازد» (اسماعیل ۱۹۶۸:۶۲).

البته شفیعی کدکنی در جایی دیگر بین کارکرد وزن و قافیه در معنای شعر سنتی و نو تفاوت قائل می‌شود و دراین‌باره می‌نویسد: در شعر سنتی، معنا در سیطرهٔ وزن و قافیه، مدفون می‌شود درحالی‌که در شعر نو معنا و مقصود شاعر، با آزادی در وزن و قافیه اوج می‌گیرد و رشد می‌کند و وزن را تحت سلطه قرار می‌دهد. شعر نو یک پیکرهٔ نظام یافته و همسو با ذهنیت و اندیشه شاعر است که از ابتدا تا پایان سعی بر آن دارد که معنی را به روشنی، در جان خواننده جای دهد. شاعر امروز می‌تواند بی‌آنکه افاعیل عروضی بر او مسلط باشد، او تسلط خود را بر آن‌ها حفظ کند و بااین‌همه وزن را به زیباترین وجهی محفوظ نگه دارد (شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ۱۳۷۶: ۲۲۰). بنابراین می‌توان گفت در شعر امروز دیگر به وزن و قافیه، به‌عنوان وسایل زینتی شعر، توجه نمی‌شود بلکه آن‌ها ابزاری در دست سراینده، برای بهتر شنیدن

معنا در ساختار به هم تنیدهٔ شعر می‌باشند. به دلیل همین ساختار ارگانیک شعری است که در شعر نو نمی‌توان هیچ بیت و یا حتی کلمه‌ای حذف یا بدان اضافه کرد. برخلاف شعر سنتی که اغلب به‌راحتی می‌توان ابیاتی را حذف یا اضافه کرد، یا جای آن‌ها را تغییر داد، بی‌آنکه به کلیت ساختاری و معنایی شعر لطمه‌ای وارد شود.

عزالدین اسماعیل هم ضمن اشاره به اهمیت وزن و قافیه در ایجاد موسیقی شعر کلاسیک و جدید و میزان نقش این دو عنصر در این دو نوع شعری، می‌نویسد: «وزن و قافیه- به دور از هر مکتب زیباشناختی خاص- ریشهٔ ساخت شعری هستند. این دو ویژگی خاصی‌اند که ناگزیر باید وجود داشته باشند تا کلام به شعر بدل گردد، نه صرف کلام» (اسماعیل، ۲۰۰۷:۶۵). بر این اساس، شعر جدید نه وزن را حذف نموده و نه قافیه را، بلکه تنها به خود اجازه داده تعدیلی بنیادین در هر دو ایجاد نماید تا شاعر به‌وسیلهٔ این دو دغدغه‌های درونش را به‌گونه‌ای محقق سازد که ساخت کلاسیک به او اجازه نمی‌داد. تفاوت دیگر از نگاه وی این است که «شاعر وقتی قصیدهٔ جدید را می‌نویسد، دیگر با شکل مشخص و ثابت بیت دو مصراعی که دارای تفعیله‌های مساوی و هماهنگ در هر دو مصراع است ارتباط پیدا نمی‌کند. همچنین در پایان ابیات به رَوی تکراری یا متشکل از نظامی ثابت، پایبند نیست» (همان). از مجموع دیدگاه‌های عزالدین اسماعیل در این حوزه می‌توان این‌گونه برداشت کرد که شعر –بر اساس هر مکتب زیبایی‌شناختی که باشد- باید دارای وزن و قافیه باشد، لذا شعر جدید نیز باید با این دو عنصر- علی‌رغم همه چیز- ارتباط داشته باشد، اما باوجوداین، ماندن بر صورت ایستای وزن و قافیه ممکن نیست و ناگزیر باید تعدیلی بنیادین بر این دو عنصر صورت گیرد تا تحقق تصویر جدید ممکن گردد. پس زمانی قصیدهٔ جدید بر مبنای زیبایی‌شناختی جدید استوار است که شاعران موضعشان را نسبت به ابزار ساختی موسیقی کلاسیک که بارزترین آن وزن و قافیه است، مشخص کنند.

وی همچنین با اشاره به باطل بودن وهمی که شعر جدید را از وزن و قافیه خالی می‌داند، معتقد است اگر این وهم را هم از ذهن دور کنیم، وهمی خطرناک‌تر وجود دارد که لازم است در اینجا به دفع آن بپردازیم؛ و آن این است که برای برخی از شاعران این وهم به وجود آمد که شعر جدید با شعر کلاسیک تنها در شکل نوشتن روی کاغذ متفاوت است.

نکتهٔ تعجب‌برانگیز برای عزالدین این است که برخی از سخت‌گیران نقد ادبی نیز دچار همین اشتباه شده‌اند.

مثلاً: برخی از آن‌ها این قصیدهٔ «النهایة» نسیب عریضه –از شاعران مهجر– را به‌عنوان نمونه آورده‌اند:

كفنوه

وادفنوهُ

أسكنوهُ

هوة اللحد العميق

واذهبوا لا تندبوه، فهو شعب

ميت ليس يفيقُ

هتك عرض

نهب ارض

قتل بعض

لم تحرك غضبه

فلماذا نذرف الدمع جزافا؟

لیسَ تحیا الحطبۀ!

عزالدین با بیان این‌که آن‌ها این را به‌عنوان نمونه‌ای برای دخل و تصرف در وزن و قافیه می‌آورند می‌نویسد: حقیقت آن است که این شعر در وزن و قافیه، سنتی است. شیوۀ نگارش آن نباید ما را فریب دهد چرا که این شعر را می‌توان این‌طور نوشت:

کفنوه، وادفنوهُ، أسکنوهُ هوۀ اللحد العمیق واذهبوا لا تندبوه، فهو شعب میت لیس یفیقُ

هتک عرض نهب ارض، قتل بعض لم تحرک غضبه فلماذا نذرف الدمع جزافا؟ لیسَ تحیا الحطبۀ!

بنابراین این شکل هیچ‌گونه چیز تازه‌ای ندارد، هرچند در نزد بیشتر شاعران جوانی که میدان شعر جدید را درنوردیدند، مرسوم شده است (رک: همان:۷۱-۶۹). علاوه بر این، وی با یاد کردن از قافیه در شعر جدید به‌عنوان نوعی وقفه، به تفاوت کارکردی قافیه در شعر سنتی و جدید اشاره می‌کند و در باور وی، قافیه جدید کلمه‌ای است که به خواننده امکان درنگ و حرکت را در یک‌لحظه می‌دهد؛ حال‌آنکه قافیه کلاسیک پایبند درنگ است، حتی زمانی که خواننده در برابر آن درنگ نکند. با این تفاصیل، طبق نظر وی، قافیه در مفهوم جدید آن، از قافیه کلاسیک دشوارتر است.

لزوم و علل گرایش شاعران به تغییر نظام موسیقایی شعر

همان‌طور که اشاره شد، لزوم تغییر نظام موسیقایی شعر سنتی، یکی از موضوعاتی است که در نقد ادبی معاصر همواره بین ناقدان و صاحب‌نظران مطرح بوده است. شفیعی کدکنی به‌عنوان یکی از این ناقدان، خواستار نگاهی نو به نظام موسیقایی است. به‌عنوان‌مثال، وی با انتقاد از برخی صنایع پیچیده بدیعی که تحت تأثیر بلاغت عربی به فارسی راه‌یافته‌اند می‌نویسد: «هنگام آن رسیده که امروز با توجه به ارزش این صنایع یا امکانات زیبایی، ذهن جویندگان و دوستداران ادب فارسی را از بار سنگین اینهمه تکلف و کوشش‌های بی‌سود و بیهوده راحتی بخشیم و یک بار دیگر با دیدۀ انتقادی واقعیت هنری آن‌ها را مورد بررسی قرار دهیم تا نام‌های عجیب‌وغریب و نامفهوم و پر طول‌وتفصیل این صنایع- که کشف آن‌ها اغلب حاصل بی‌کاری و تهی بودن ذهن مردمان دنیای قدیم است- ما را فریب ندهد.» (شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۴۴۵). منظور وی از واقعیت‌های هنری نهفته در کلمات همان موسیقی و نیروی تداعی موجود در آن‌هاست که به عقیدۀ وی هر نوع زیبایی در سخن از همین دو سرچشمه جاری است. وی همچنین با بیان این جمله که «وقتی سید علیخان شیرازی اصطلاح «جناس معنوی» را به کار می‌برد ما باید جسارت داشته باشیم که اصطلاح «موسیقی معنوی» را واردِ قلمرو اصطلاحات نقد و بلاغت خویش کنیم» (همان:۲۸۴)، نوع جدیدی از موسیقی، یعنی موسیقی معنوی را وارد حوزۀ پژوهش‌های موسیقی شعر می‌کند و دراین‌باره می‌نویسد: گاهی تناسب‌های معنایی و تداعی‌هایی که در حوزه‌های معنایی شعر حاصل می‌شوند، نوعی موسیقی و ارتباط در سخن ایجاد می‌کنند که موجب التذاذ می‌شود. به نظر وی، این نوع موسیقی از تقابل یا تضادی است که میان واژه‌ها حاصل می‌شود و موارد ایجاد کنندۀ آن همان آرایه‌هایی هستند که بر محور تداعی، تناسب و تقابل استوارند؛ آرایه‌هایی چون ایهام، تضاد (مطابقه)، متناقض‌نما، حسّامیزی، لف‌ونشر، تلمیح، مراعات نظیر و ... این آرایه‌ها ازجمله عواملی هستند که شنونده را از مفهوم یک واژه به مفاهیم بیشتری سوق می‌دهند و تلاش ذهنی را افزونی می‌بخشند یعنی شاعر با آوردن برخی واژگان معانی بسیاری را به ذهن متبادر می‌کند و زیبایی و لذت معنوی خاصی به سخن می‌بخشد. بنابراین همه ارتباط‌های پنهان عناصر یک بیت یا

یک مصراع و از سوی دیگر همهٔ عناصر معنوی یک واحد هنری، اجزای موسیقی معنوی آن اثرند (همان: ۳۹۳). بر این اساس، باید گفت درست است که شفیعی نظر پیشینیان را در مورد عناصر موسیقایی شعر پذیرفته اما موسیقی شعر در باور او دامنهٔ پهناورتری دارد، به‌طوری که گویا نخستین عاملی که مایهٔ رستاخیز کلمه‌ها در زبان شده و انسان ابتدایی را به شگفتی واداشته است، همین کاربرد موسیقی در نظام واژه‌ها بوده است (همان: ۸). وی برخی از اشکال مختلف موسیقی شعر فارسی را در «وزن»، «قافیه»، «ردیف» و «هماهنگی‌های صوتی» می‌داند. به‌عنوان‌مثال، وزن از نگاه وی، یکی از مهم‌ترین اجزای تشکیل دهندهٔ موسیقی شعر است و در این میان، شعر عربی، به ویژه شعر جاهلی را نیازمندترین شعر به وزن می‌داند؛ چرا که به عقیده او ادب جاهلی در محیطی به وجود آمده و رشد کرده که خواندن و نوشتن وجود نداشته و شعر در طول این مدت جز صورتی صوتی هیچ چیز نداشته و به‌صورت اصوات و آهنگ‌هایی زبان به زبان می‌گشته و این امر بالطبع باعث آن شده است که عرب به وزن توجه زیادی پیدا کرده و عالی‌ترین مراحل موسیقی را اوزان و قوافی شعر شناخته است. یا مثلاً قافیه نیز در نظر وی، از نخستین عواملی بوده که در میان اقوام ابتدائی، به‌عنوان عامل مؤثر در رستاخیز کلمه‌ها به‌حساب آمده است. ردیف نیز شکل دیگری از موسیقی شعر است که در حقیقت تکمیل موسیقی قافیه است و بیشتر خاصِ شعر فارسی است. ضمن اینکه، ردیف را به‌عنوان یکی از عوامل موسیقایی در شعر، خاص شعر فارسی می‌داند به‌طوری‌که «بخش عظیمی از خلاقیت شاعران ایرانی و سهم چشمگیری از تشخص کارشان در بهره‌وری از ردیف است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۰۰). بر این اساس، با اشاره به تفاوت ساختاری زبان‌ها می‌گوید: «اینکه ردیف و بهره‌وری از ردیف در خلاقیت شاعران بزرگ ایران چنین جایگاهی دارد ولی در زبان عربی یا انگلیسی این کار به دشواری و بازده اندک و غیر شاخص همراه است، مربوط به ساختار شعر زبان فارسی است. ساختار عربی اقتضای چنین بهره‌ای را ندارد (همان: ۱۰۱).

عزالدین اسماعیل نیز با اشاره به نقش ساختمان زندگی اقوام در ساختار زبانی آن‌ها می‌نویسد: «بی‌تنوع بودن زندگی صحرایی و یکنواختی مشاهدات عرب در محیط صحرا، یعنی در حقیقت آنچه می‌دیده باعث یکنواختی قافیه‌ها شده است» (اسماعیل، ۱۹۵۵: ۳۱۳). همچنان‌که می‌گوید: «بدون شک ساختمان اجتماعی عرب بهترین تفسیرکنندهٔ وحدت ابیات قصیده است؛ زیرا همان وحدتی که در قبیله هست در شعر نیز وجود دارد. همان‌طور که قبایل فراوان در هیچ چیز جز خون با یکدیگر وحدت ندارند، ابیات قصیده نیز که مجموعه‌ای از همین وحدت‌هاست هیچ ارتباطی جز به‌وسیلهٔ قافیه ندارند. وحدت هر بیت از مجموعهٔ عناصر متشکله به وجود آمده، چنانکه هر قبیله‌ای از افرادی. همان‌طور که قبیله وحدت متکرر اجتماع بدوی است بیت نیز وحدت متکرر در قصیده است (همان). به همین سبب شعر عربی احساس امتداد نمی‌کرده زیرا شاعر چنین محیطی که به شکل خط مستقیم باشد را احساس نمی‌کرده است، بلکه دایره می‌دیده و به هر جا که می‌رفته باز خود را در همین دایره می‌دیده است و از همین رهگذر است که یک معنا هرگز امتداد پیدا نمی‌کرده است زیرا دایره طبعاً امتداد ندارد برخلاف خط که در یک جهت امتداد می‌یابد (همان: ۲۶۸-۲۶۷). بنابراین با توجه به محدودیت‌های نظام موسیقایی کلاسیک عربی، همواره تلاش‌هایی برای تغییر این نظام موسیقایی صورت گرفته شد. عزالدین اسماعیل علت اصلی این تلاش شاعران و تمایل آن‌ها به جایگزین کردن این اوزان به‌جای اوزان رایج و قدیمی در قصیدهٔ عربی را برگرفته از میل و گرایشی می‌داند که در آن‌ها وجود دارد. به عقیده‌ی او شاعری که در چنین قرنی زندگی می‌کند دیگر نمی‌تواند به‌مانند شاعران قدیم بیندیشد؛ بلکه روح او گرایش به آزادی عمل بیشتری دارد؛

بنابراین «شاعران در سرودن شعر خود در یک تنگنای وزنی گرفتار شده بودند که نمی‌توانستند احساس و وجدان خود را در قالب بحرهای عروضی قدیم، محصور کنند و احتیاج به یک موسیقی جدید که با احساس آن‌ها مطابقت داشته باشد را در خود دریافته بودند» (اسماعیل، ۲۰۰۷: ۸۴). بر این اساس، اولین علت تلاش شاعران برای تغییر نظام موسیقایی از نگاه عزالدین اسماعیل، گرایش به آزادی اندیشه از سوی برخی از شاعران بود.

از دیگر عوامل اصلی تلاش برای تغییر نظام موسیقی شعر کلاسیک عربی این است که معنا در شعرِ سبک کلاسیک اسیر وزن و قافیه بوده و برخی از شاعران، سنگینی قافیه و وزن را احساس کرده و آن را نوعی قیدوبند می‌دانسته‌اند که آزادی شاعر را سلب می‌کرد؛ بنابراین تلاش نموده‌اند چارچوب موسیقی سنتی شعر عربی را در هم بشکنند؛ اما عزالدین اسماعیل این موضوع یعنی کاستن از سنگینی قافیه و وزن را تنها یکی از علل گرایش شاعران به سمت‌وسوی تغییر در موسیقی شعر کلاسیک می‌داند و به باور وی «انگیزه و مسبب اصلی ساخت این شکل جدید قصیده ایجاد نوعی توازن بین زبان شاعر و احساسات و اندیشه‌هایی است که به ذهن او می‌آیند تا شعر بیانی راستین از شاعر گردد» (اسماعیل، ۱۹۷۰: ۱۱).

واقعیت این است که روندِ تغییرِ ساختارِ موسیقایی شعر عربی به همین آسانی نبود، بلکه از آن‌جا که به تعبیر عزالدین اسماعیل، زبان عربی یک زبان آهنگین نیست، مهم‌ترین دشواری و دغدغهٔ هنری در برابر شاعران در تلاش ساختی جدیدشان بروز کرده است. دغدغهٔ شاعران این بود که چگونه قصیده را دارای ساختی آهنگین و مؤثر و معنادار – بدون حذف وزن و قافیه- گردانند. عزالدین تنها راه‌حل این مشکل را در این می‌داند که باید وحدت موسیقی بیت شعری را از بین ببرند؛ وحدتی که حرکت مشخصی را بر نفس تحمیل می‌کند که غالباً محرّک اصلی هیجانات نفس نیست. نتیجه آن هم این می‌شود که شاعر از حیث روانی و موسیقایی طبق میزان حرکت درونی‌اش حرکت می‌کند. گاه حرکت سریع است و بی‌درنگ به پایان می‌رسد و گاه هم کند و آرام و موج‌دار و ممتد که در این حالت نیز کلام استمرار می‌یابد و سطر هم به نهایت خود می‌رسد. در این دو حالت، کلام، همچنان دارای ویژگی خاصی در ساخت شعری زبان یعنی وزن است. پس سطر شعری در قصیدهٔ جدید، چه بلند باشد و چه کوتاه، همچنان تابع نظم جزئی اصوات و حرکات است که در تفعیله خود را می‌نماید؛ اما تعداد این تفعیله‌ها در هر سطر نامحدود است و تابع نظام مشخص و ثابتی نیست (اسماعیل، ۲۰۰۷:۶۶). از بررسی دیدگاه‌های عزالدین در این بخش، می‌توان این‌طور نتیجه گرفت که قصیده جدید ساخت موسیقی را جدی می‌گیرد، نه به این دلیل که فقط در شعر ضروری است، بلکه به‌این‌علت که در شعر معاصر عنصر بنیادین است. پس هویت هنری شعر معاصر در این ساخت موسیقی است که شعر را جنبش و نوسانی می‌بخشد و درون آدمی را به جنب‌وجوش می‌اندازد.

قافیه‌اندیشی

برخی از ناقدان و صاحب‌نظران به‌رغم اعتراف به نقش ذاتی قافیه در شعر، قافیه‌اندیشی را جزء نقایص شعر می‌دانند. شفیعی کدکنی دراین‌باره می‌نویسد: «نخستین مسئله‌ای که تمام نقص‌ها و بدبختی‌های شعر از آن سرچشمه می‌گیرد مسئلهٔ قافیه‌سنجی است، یعنی نخست در نظر گرفتن قافیه و آن‌گاه سرودن شعر است.»(شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ۱۳۸۹: ۱۷۰). این مسئله‌ای است که بین برخی ناقدان قدیم و جدید محل اختلاف است و ناقدان قدیم بر وجود قافیه در شعر اصرار زیادی دارند؛ یکی از این ناقدان ابن رشیق است که دراین‌باره می‌گوید: «بهتر است شاعر اگر قافیه شعر را نمی-

شناسد و آماده نکرده شعر نگوید.» (به نقل از شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ۱۳۸۹: ۱۷۰)؛ درحالی‌که ناقدان امروزی اعتقادی برخلاف ابن رشیق دارند و قافیه اندیشی شاعر قبل از سرودن شعر را مانع خلاقیت به‌ویژه در قوهٔ خیال وی می‌دانند. در همین رابطه، الیوت در مقاله‌ای دربارهٔ شعر و شاعری نوشته است: «من تجربه کرده‌ام، یک شعر یا بخشی از یک شعر ممکن است نخست به صورت ریتم مخصوصی در ذهن پدیدار شود و بعدازآن ممکن است جامه لفظ بپوشد...» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۲). شفیعی‌کدکنی همچنین می‌گوید: قافیه محدودیتی را در شعر ایجاد می‌کند به‌طوری‌که قافیه به‌رغم تمام انگیزاندگی و تأثیری که در موسیقی شعر دارد نقطه پایانی است و خیال شاعر در برابر آن درمانده می‌شود و درنگ می‌کند و درحالی که شاعر در اوج لبریزی و سرشاری احساس خویشتن است مایه قطع شدن نفس‌های او می‌شود و او را مجبور می‌کند که از گامی دیگر شروع کند.» (شفیعی‌کدکنی، موسیقی شعر، ۱۳۸۹: ۱۰۴-۱۰۳).

نظر عزالدین اسماعیل در این مبحث نیز بسیار به نظر شفیعی‌کدکنی نزدیک است و یکی از عیوب قافیه شعر کلاسیک در نظر وی این است که شاعر را مجبور می‌کند تا با حشو و حذف به آن برسد: «قافیه در قصیدهٔ کلاسیک از شاعر گنجینهٔ لغوی گسترده‌ای می‌طلبید. چه‌بسا شاعران بر این قافیه‌ها قبل از سرودن ابیات دست می‌یافتند. همه ما این مطلب و میزان جنایت آن بر بیان شعری راستین و اصیل را می‌فهمیم؛ اما قافیه در شعر جدید کلمه‌ای است که نمی‌توان آن را در لیستی از کلماتی که به یک پایان ختم می‌شوند، جستجو کرد بلکه کلمه‌ای است میان تمام کلمات زبان که بافت معنایی و موسیقایی سطر شعری آن را می‌طلبد، چون تنها کلمه‌ای است که برای آن سطر، پایانی می‌سازد که نفس با توقف در برابر آن آرام می‌گیرد (اسماعیل، ۲۰۰۷: ۶۷). به عقیدهٔ وی، شعر جدید تلاش کرد تا از زیر سلطهٔ نظام سنتی بیت خارج شود بنابراین «در ساختار جدید قصیده، بیت سنتی وجود ندارد، به‌بیان‌دیگر، نظام سنتی بیت، حاکمیتی بر قصیده ندارد، چرا که این ساختار قوی شکسته شد و برای احتمالات بسیار، یعنی گونه‌های مختلفی از نظام و ساختار گشوده گشت. به‌طور دقیق نمی‌دانیم که یک بیت، کدام‌یک از این ساخت‌ها را برخواهد گرفت. لذا بیت را، بیت نمی‌نامیم بلکه سطری از شعر می‌نامیم (همان: ۸۳-۸۲). بر اساس این تعریفِ عزالدین، سطر شعری همان ساخت موسیقایی کلام است که به ساخت مشخص بیت شعری یا به هر ساخت بیرونی و ثابت ارتباط ندارد؛ بلکه ساختی را در برمی‌گیرد که شاعر در برابر آن احساس آرامش می‌کند و تصور می‌رود که به دیگران نیز احساس آرامش می‌دهد (همان: ۸۳). با این تعریف یکی دیگر از ویژگی‌های سطر شعری از نگاه عزالدین که همان ایجاد آرامش در شاعر و مخاطب است مشخص می‌شود.

مطلب دیگری که قبلاً هم بدان اشاره شده این است که از نگاه عزالدین اسماعیل، قافیه گاهی در ایجاد موسیقی شعر اخلال ایجاد می‌کند؛ بنابراین یکی از انگیزه‌های تغییر ساخت موسیقی شعر جدید، کاستن از بار وزن و قافیه است. البته عزالدین خود دراین‌باره می‌گوید: این تلاش نتیجهٔ ناتوانی شاعران در سرودن قالب قدیم نبوده است؛ چنان‌که مسئله صرف انگیزهٔ کاستن بار وزن و قافیه نیز نبوده است. چرا که پایبندی به وزن و قافیه پس ازاندک تلاش و تمرین بسیار آسان خواهد بود (همان: ۵۴-۵۳). لذا انگیزهٔ حقیقی از نگاه عزالدین آن است که ساخت موسیقی، به‌طور مستقیم، تابع حالت روانی یا احساسی شود که شاعر در پی بروز آن است.

تأثیر اصل جمال‌شناسیک و رسانگی در ایجاد موسیقی شعر از دیدگاه شفیعی‌کدکنی

یکی از معیارهایی که شفیعی‌کدکنی موسیقی شعر را بر اساس آن بررسی می‌کند، موسیقی حاصل از صنایع بدیعی است که شامل دو بخش موسیقی اصوات و موسیقی معنوی است. در این تقسیم‌بندی صنعت‌هایی چون: جناس، ترصیع و

تکرار، موسیقی اصوات را می سازند و ایهام، تلمیح، مراعات نظیر و مطابقه نیز در پیدایش موسیقی معنوی شعر نقش دارند. وی با الهام از سخن ابن‌سینا، موسیقی را بخشی از دانش ریاضیات می‌داند که در آن از احوال نغمه‌ها، به لحاظ هماهنگی یا عدم هماهنگی و از احوال ازمنه موجود در فواصل نغمه‌ها، بحث می‌شود تا دانسته شود که لحن چگونه تألیف می‌گردد» (شفیعی‌کدکنی، موسیقی شعر، ۱۳۷۶: ۲۹۴). در این کلام که برگرفته از سخن ابن‌سیناست معنای رایج موسیقی شعر نهفته است موسیقی‌ای که همان نظم و آهنگ موجود در کلام شعری است و همه شاعران نیز بدان پایبند بوده‌اند. البته وی، تعریف اخوان‌الصفا که موسیقی را «علم نسبت‌ها» دانسته‌اند را نسبت به تعریف ابن‌سینا از شمول و گستردگی بیشتری برخوردار می‌داند که معانی بیشتری نیز دارد. بر این اساس، موسیقی مدنظر شفیعی‌کدکنی آن نوع موسیقی‌ای است که به حوزهٔ تناظر و تقارن و امور ذهنی و تداعی‌ها و خاطره‌ها نزدیک‌تر باشد و عناصر بلاغی در آن کاربرد اساسی داشته باشد. مجموعهٔ این دیدگاه‌ها نشان می‌دهد که موسیقی از دیدگاه وی در بحث جمال‌شناسی شعر نیز دارای اهمیت است. همان‌گونه که خود وی اشاره می‌کند «شعر، تجلی موسیقایی زبان است» (همان: ۳۸۹). وی همچنین معتقد است که سهم بسیار عمده‌ای از موسیقی شعر در بخش هماهنگی صوتی عبارات نهفته است. چیزی که قدما آن را در حوزهٔ سجع بررسی کرده‌اند اما به نظر شفیعی حوزهٔ این هماهنگی صوتی بسی فراتر از سجع است. شفیعی در کنار موارد مذکور به عنوان اجزای تشکیل‌دهندهٔ موسیقی شعر، از مجموعه عواملی دیگر که به اعتبار تمایز نفس کلمات، در نظام جمله‌ها، بیرون از خصوصیت موسیقایی آن‌ها، می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود به‌عنوان گروه زبان‌شناسیک نام می‌برد از قبیل: استعاره، مجاز، آرکائیسم، ایجاز و حذف، حسامیزی و ... عواملی که باعث می‌شوند کلمات از حالت روزمرگی و معنای قاموسی خود خارج شوند و در زنجیره خاصی از ارتباطات واژگانی خود به کار روند. وی برای تشریح نظر خود این عبارت را می‌آورد «به صحرا شدم، عشق باریده بود». وقتی کلمه باریدن از حوزهٔ محدود برف و باران و آب (که برای تمام اهل زبان به‌طور مساوی و همیشه یکسان استعمال می‌شود) خارج شد و عشق بارید، آنجا رستاخیز کلمه‌ها آغاز شده است (همان: ۱۱). وی شرط اصلی در این توسع‌های زبانی را در این می‌داند که هر شاعر علاوه بر رعایت عوامل موسیقایی و زبان‌شناسیک باید نسبت به دو کار دیگر نیز متعهد باشد: ا. اصل جمال‌شناسیک ۲. اصل رسانگی و ایصال.

در توضیح اصل جمال شناسیک آمده، منظور این است که وقتی کلمه‌ای را از خانوادهٔ خود جدا کردیم و در کنار خانوادهٔ دیگری قرار دادیم، خواننده یا شنوندهٔ اهل زبان، در این جدایی و در این ازدواج جدید، نوعی زیبایی، احساس کند. این اصطلاح، به واژهٔ «آشنایی‌زدایی» که منجر به رستاخیز کلمات می‌شود، نزدیک است. وی همچنین در توضیح اصل رسانگی و ایصال نیز این‌طور بیان می‌کند که منظور این است که وقتی واژه‌ای را از خانوادهٔ خود جدا کردیم و به ترکیب با خانواده‌ای دیگر واداشتیم، خواننده علاوه بر احساس لذت جمال‌شناسیک باید ازلحاظ رسانگی هم با اشکال روبرو نشود. البته وی نسبت به همین ترکیب‌های جدید که گاهی منجر به در هم ریختن نظام خانوادگی واژه‌ها است و موجب ابهام و گنگی در انتقال احساس شاعر به خواننده می‌شود، هشدار می‌دهد؛ چرا که این از غرض اصلی شعر که جانب رسانگی و ایصال است فاصله خواهد گرفت و بحث رسانگی منتفی می‌شود. «اینکه بسیاری از نمونه‌های شعر نو، هیچ‌گونه عکس‌العملی در میان خوانندگان خود ایجاد نمی‌کنند، علاوه بر فقدان ساحت جمال‌شناسیک زبان، به علت فقدان این ساحت ایصال و رسانگی نیز هست.» (همان: ۱۴).

نتایج

نتایجی که می‌توان از حاصل بررسی و مقایسهٔ دیدگاه‌های دو ناقد در این حوزه بدان اشاره کرد این است که: مهم‌ترین مؤلفه‌های موسیقی شعر از دیدگاه شفیعی کدکنی و عزالدین اسماعیل را علاوه بر وزن و قافیه به ترتیب می‌توان در عناصری چون: انسجام مفاهیم، رسانگی و ایصال و تابع حالت روانی شاعر یافت. با این توضیح که موسیقی مدنظر شفیعی کدکنی آن نوع موسیقی‌ای است که به حوزهٔ تناظر و تقارن و امور ذهن و تداعی‌ها و خاطره‌ها نزدیک‌تر باشد و عناصر بلاغی در آن کاربرد اساسی داشته باشد و موسیقی مدنظر عزالدین اسماعیل نیز تنها اصواتی آهنگین نیست، بلکه ریتم‌های روانی (درونی) اند که به جان مخاطب نفوذ کرده و به‌آرامی و نرمی اعماق وجودش را به حرکت درمی‌آورند. شفیعی کدکنی به‌مانند اغلب ناقدان معاصر، ضمن پذیرش برخی از عناصر تشکیل‌دهندهٔ نظام موسیقایی شعر کلاسیک، خواستار نگاهی نو به نظام موسیقایی است. به‌عنوان‌مثال، وی با انتقاد از برخی صنایع پیچیده بدیعی که تحت تأثیر بلاغت عربی به فارسی راه‌یافته‌اند معتقد است که باید با ترک این نوع نگاه به شعر، با دیدهٔ انتقادی واقعیت هنری آن‌ها را مورد بررسی قرار دهیم. به‌نظر می‌رسد منظور وی از واقعیت‌های هنری نهفته در کلمات، همان موسیقی و نیروی تداعی موجود در آن‌هاست که به عقیدهٔ وی هر نوع زیبایی در سخن از همین دو سرچشمه جاری است. عزالدین اسماعیل نیز از این موضوع با عنوان ساختار زمانی آزاد یاد می‌کند و معتقد است که شاعر قدیم وقتی قصیده‌ای می‌سرود ساختار زمانی آزاد ایجاد نمی‌کرد بلکه می‌بایست کلمات را در قالب و نظمی از پیش تعیین شده قرار می‌داد که خودش در پیدایش آن هیچ نقشی نداشت؛ درحالی‌که شاعران امروز کمتر به موضوعات مختلف و از پیش اندیشیده، توجه دارند برای این‌که اینان همواره بر اساس ذهنیات و تفکرات خود و به‌عنوان یک انسان آگاه از گرفتاری‌های امروز، شعر می‌گویند و شعرشان سرشار از زندگی است. موضوعی که شفیعی کدکنی از آن با عنوان معنای «ماقبلی» نیز یاد می‌کند.

در دیدگاه شفیعی کدکنی، در شعر به‌اصطلاح سپید، برخلاف تصور گذشتگان که اغلب موسیقی شعر را در قافیه و وزن می‌دانستند، موسیقی بر انسجام مفاهیم تأثیر می‌گذارد. شاعر شعر سپید، واژگان را به‌گونه‌ای برمی‌گزیند که نوعی آهنگ بر فضای شعر حاکم می‌شود و زمینه را برای انتقال محتوا فراهم می‌آورد؛ اما بدون شک، این نوع شعر، از موسیقی بی‌نیاز نیست و شاعران در سرایش این گونهٔ شعری، برای هماهنگ کردن عاطفه با موسیقی از همین ویژگی استفاده نموده‌اند و گاهی موسیقی حروف، کلمات، اصوات و قافیه‌ها، چنان با شعر او منطبق است که گویی آهنگ طبیعی آن است. عزالدین اسماعیل نیز با اشاره به‌نوعی وحدت که در شعر جدید وجود دارد و نمایانگر گونه جدیدی از ساخت موسیقی شعری است معتقد است که در یک شعر باید حرکت روانی با حرکت موسیقی هم سو باشد.

از دیگر نمونه‌های تشابه دیدگاه دو ناقد در این حوزه این است که هر دو ضمن پذیرش عناصر تشکیل دهندهٔ نظام موسیقایی شعر قدیم، تنها بر تغییر در ساختار آن تأکید دارند. مثلاً شفیعی کدکنی علی‌رغم اینکه خود را در چارچوب نقل قول محدود نکرده، اما آثار و نظرات قدیم را چراغ راهی برای خود قرار داده و پژوهش‌های خود در حوزه عروض را از قواعد وضع شده قدیمی خارج نساخته است. او همچنین قافیه و قافیه داخلی و انواع آن و تکرار صدا و روش‌های این تکرار و برخی از موضوعات علم بدیع مثل تطریز، تشطیر، تذییل، تسمیط و موازنه را بررسی کرد. عزالدین نیز به رغم اینکه یکی از علل اصلی تغییر نظام موسیقایی شعر کلاسیک توسط شاعران را سنگینی بار قافیه و وزن توسط آنان دانسته که آزادی شاعر را سلب می‌کرد اما این موضوع کاستن از سنگینی قافیه و وزن را هدف اصلی نمی‌داند؛ بلکه

معتقد است انگیزه و مسبب اصلی ساخت این شکل جدید قصیده ایجاد نوعی توازن بین زبان شاعر و احساسات و اندیشه‌هایی است که به ذهن او می‌آیند تا شعر بیانی راستین از منویات شاعر گردد. موضوع دیگر اینکه هیچ‌کدام از دو ناقد اوزان شعری گذشته را رد نمی‌کند بلکه اوزان عروضی شعر معاصر به‌ویژه شعر معاصر عربی را ادامه اوزان عروضی خلیل بن احمد می‌دانند و به‌مانند بسیاری از ناقدان دیگر، تلاش‌هایی نیز در جهت شرح و تکمیل و اصلاح این اوزان مبذول کرده‌اند.

یکی دیگر از اشتراکات دیدگاه‌های آن‌ها در این حوزه، عیب قافیه‌اندیشی است. ازجملهٔ عیوب قافیه شعر کلاسیک در نظر اسماعیل این است که شاعر را مجبور می‌کند تا با حشو و حذف به آن برسد. شفیعی هم معتقد است قافیه محدودیتی را در شعر ایجاد می‌کند، به‌طوری که قافیه به‌رغم تمام انگیزندگی و تأثیری که در موسیقی شعر دارد نقطه پایانی است و خیال شاعر در برابر آن درمانده می‌شود و درنگ می‌کند و درحالی که شاعر در اوج لبریزی و سرشاری احساس خویشتن است مایه قطع شدن نفس‌های او می‌شود و او را مجبور می‌کند که از گامی دیگر شروع کند.

درمجموع با نگاهی به نظرات عزالدین اسماعیل و شفیعی کدکنی می‌توان گفت هر دو ناقد در حوزه موسیقی شعر هم نوگرا هستند و هم نوآور. با این نگاه که گرایش به نو با نوآوری متفاوت است و کار نوآور به آفرینش سیستم تازه‌ای می‌انجامد، حال‌آنکه کار نوگرا، تلفیق عناصری از سیستم‌های کهنه و نو است. اولی چون انقلاب است و دومی چون اصلاح و این دو ناقد در این حوزه هم انقلابی بودند و هم تا حدی اصلاح‌گر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

احمدی، بابک (۱۳۹۱)؛ «حقیقت و زیبایی»، چاپ بیست و چهارم، تهران: مرکز.

ـــــــــــ (۱۳۸۰)؛ «ساختار و تأویل متن»، تهران: نشر مرکز.

إسماعیل، عزالدین (۱۹۷۸ م). «الأدب و فنونه»، الطبعة السابعة. بیروت: دار الفکر العربی.

ـــــــــــــــ (۱۹۵۵ م). «الاسس الجمالیة فی النقد العربی: عرض و تفسیر و مقارنة»، الطبعة الاولی. دار الفکر العربی.

ـــــــــــــــ (۱۹۶۷ م). «التفسیر النفسی للأدب»، الطبعة الاولی، بیروت: دارالعودة.

ـــــــــــــــ (۲۰۰۷ م). «الشعر العربی المعاصر: قضایاه و ظواهره الفنیة و المعنویة»، القاهرة: المکتبة الأکادیمیة.

ـــــــــــــــ (۱۹۸۸ م). «الشعر القومی فی السودان»، الطبعة الثانیة، بیروت: دار الثقافة.

ارسطو (۱۳۴۳). «فنّ شعر»، ترجمهٔ عبدالحسین زرین کوب، چاپ دوم. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

امین، سید حسن (۱۳۸۴). «ادبیات معاصر ایران: تحولات نظم و نثر فارسی از مشروطه تا امروز»، تهران: دائرةالمعارف ایرانشناسی.

پاکباز، روئین (۱۳۸۵). «دائرةالمعارف هنر (نقاشی، پیکره سازی، گرافیک)»، چاپ پنجم، تهران، نشر فرهنگ معاصر.

سوانه، پی‌یر (۱۳۹۱)؛ «مبانی زیباشناسی»، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ اول، تهران: نشرماهی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲). «رستاخیز کلمات». تهران: سخن.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۰). «شعر معاصر عرب». تهران: سخن.

ـــــــــــــــ (۱۳۶۸ و ۱۳۷۶). «موسیقی شعر»، چاپ دوم و چاپ پنجم، تهران: آگاه.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۶ و ۱۳۸۸ و ۱۳۸۹). «موسیقی شعر»، چاپ هشتم و دهم و یازدهم، تهران: آگه.

صفوی، کوروش (۱۳۹۱)؛ «نوشته‌های پراکنده (نشانه‌شناسی و مطالعات ادبی)، تهران: انتشارات علمی.

قطب، سید (۱۹۶۰ م). «النقد الأدبی، اصوله و مناهجه»، دار الفکر العربی.

یوشیج، نیما (۱۳۸۲). «حرف‌های همسایه»، تهران: دنیا.

مجلات:

مؤمنی، ناصر (۱۳۸۲)؛ «نگاهی فلسفی به زیبایی‌شناختی و هنر»؛ خردنامه صدرا، شماره ۳۳، پاییز، صص:۳۵-۲۹.

یوسفیان، جواد (۱۳۷۹)؛ «نگاهی به زیبایی‌شناسی»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی، صص: ۱۷۸-۱۳۵.

پایان‌نامه‌ها:

صمیدهٔ، هدی وصفی (۱۹۹۲ م). «حرکة نقد الشعر فی مصر من بدایة النصف الثانی من القرن العشرین بین النظریة و التطبیق»، القاهرة، جامعة عین شمس، کلیة الألسن.

An aesthetic reading of the critical opinions of Shafi'i-Kadkani and Ezzedin Ismail to the music of poetry

The aesthetic studies of poetry music have gone through many different stages, most of which are dedicated to the study of prosody. Ezzedin Ismail and Mohammad Reza Shafiei-Kedkani are among the contemporary critics who had an aesthetic view on this issue and presented important views in this field. Therefore, this research aims to examine their critical opinions in this field with a descriptive-analytical view and a comparative approach and to answer the question, for example, what are the most important musical components of poetry from their point of view, and what are classical and modern poetry. Are there aesthetic differences in the field of music and poetry? The result of this research showed that contrary to the idea of the ancients who often considered the music of poetry only in rhyme and weight, these two, like most contemporary critics, considered the music of poetry in addition to weight and rhyme, in other elements such as: coherence of concepts, delivery and They consider it a function of the poet's mental state. They are also of the opinion that our classical poetry, by resting on the bed of prosody weights and rhymes, by itself and without much difficulty, has reached the solution of this problem; But new poetry, including free verse and prose ("Qaseida al-Nasr"), with regard to the musical elements of classical poetry, has deliberately and partially avoided the old methods in order to place the music of the poem at the disposal of the poet's mental state. In addition, other factors such as aesthetic principle, media, etc. play a very important role in making new music.

Keywords: aesthetic, poetry music, literary criticism, Shafi'i-Kadkani, Ezzedin Ismail

پرتال جامع علوم انسانی