مدعیان مدرنیسم اصرار می کنند که جنبش آنان با تمام جنبشهای نوآورانهٔ دیگر که تاکنون در تاریخ ادبیات عربی رخ داده، تفاوتی بنیادین دارد. اما با باریک شدن در این جنبش می توان سرنخ آن را در میراث ادبی عرب به راحتی دنبال کرد. ریشهٔ این جنبش، بویژه در مقطعی که تاریخ های ادبیات آن را «عصر نهضت» نامیده اند، وضوح بیشتری دارد و چنانچه آثار ادبی مقطع زمانی پیش از جنگ جهانی دوم را نیز به آن اضافه کنیم این ریشه ها نمایان تر می شوند. ناگفته نگذاریم که آثار شاعران مهاجر معروف به «مهجری»ها بخش مهمی از آثار ادبی این مقطع را تشکیل می دهد.

ریشه های نخستین، اساسی و مهم جنبش نوگرایی در شعر عرب، بی درنگ پس از تلاشهایی که در زمینهٔ بازگرداندن رونق و فصاحت بیان ادبی صورت گرفت، به ظهور پیوست. بدین ترتیب تلاشهای نوآورانه در آثار فرانسیس مراس الحلبی (وفات ۱۸۷۳)، احمد فارس الشدیاق (وفات ۱۸۷۷) و نجیب الحداد (وفات ۱۸۹۹) نمایان است. فرانسیس حلبی در مجموعه شعر خود *آینهٔ زیبارو* تلاش کرده است که عباراتی لطیف را در اسلوبی آسان بیاورد و تصاویری زیبا بیافریند. او بیانی تازه به کار بسته و تا حدودی از نظام سنتی شعر عرب دوری جسته است.

او با مقدمه ای که بر مجموعهٔ *آینهٔ زیبارو* نوشته مفهوم تازه‌ای از شعر را نیز ارائه کرده، آنجا که گفته است «سروده های این کتاب را به ترتیب حروف الفبا و به دور از مدح و هجا آورده ام. زیرا مدح تعارف و ریاست و ذم، حسادت است و درماندگی. خدا مرا محتاج نکند که آبرویم را در بازار بفروشم. بدا به حال شاعری که سپیدی ورق را با مدیحه ها سیاه کند و کرامت و طلای شعر را در بازار شیشه و مس بفروشد. به خدا سوگند که این تجارت زیانبار است و از روی بلند همتی نیست.»[1]

فارس شدیاق نیز مایل بود که از قید قافیه آزاد شود و با اوزان بازی کند. او می خواست دیوانی را متشکل از تک بیت ها ترتیب دهد اما تنها به آوردن این چهار بیت بسنده کرده است:

ساعة البعد عنک شهر وعام
الوصل یمضی کأنها هوساعة
اتنجم اللیل الطویل صبابة
و تنجمی لنجوم ذی تفلیک
و یخفق منی القلب ان هبت الصبا
و یذکرنی البدر المنیر محیاك
الالیت شعرکم یقاسی من النوی
وانحائه قلب یذوب تجلدا

این چهار بیت پیاپی در سه وزن مختلف سروده شده است. بیت نخست در بحر خفیف، بیت دوم در بحر کامل، و دو بیت آخر در بحر طویل است. به نظر می رسد که شعر عرب تا پیش از این ابیات، چنین سروده ای را به خود ندیده بود.[2]

اما نفر سوم، یعنی شیخ نجیب حداد، از دو همگن خود به روح روزگار خویش نزدیک تر بود. او به سرودن شعر تمثیلی پرداخت و البته این کار را به تقلید کورکورانه از شعر عرب انجام نداد بلکه با درك اهمیت چنین کاری بدان تن داد. حداد دریافته بود که نمایش و روایت منظوم قادر است موضوعات بسیاری را پیش بکشد و با این کار هم دست شاعر برای خلاقیت باز است و هم او را با خواسته های انسانی و موضع گیریها و جزئیات آن آشنا و مسلط می کند. و بدین ترتیب نجیب حداد هنر دراماتیک را به شعر افزود.[3]

در واقع توجه فراوان نجیب حداد به نمایشنامهٔ شعری و ترجمهٔ نمایشهای منظوم مهم غربی از دو زبان انگلیسی و فرانسوی، به بسیاری از ادیبان بعد از او انگیزه داد تا به این نوع هنر بپردازند.[4]

در آن روزگار، بسیاری از مجلات عربی، پی درپی مقالاتی به چاپ می رساندند که در آنها به فاصله گرفتن از کهنه ها و پرداختن به تازه ها و پیروی از سبک شاعران غربی پرداخته می شد. برای مثال نجیب شاهین در ژانویهٔ ۱۹۰۲ در مجلهٔ *المقتطف* نوشت: «به نظر می رسد که شاعران عرب آخرین کسانی هستند که به فکر می افتند تا لباس کهنه از تن در آورند و جامه جدید و تازه بپوشند. زیرا از تمام شاعران و ناظمان و مدعیان این هنر تنها یک درصد تلاش می کنند که با روزگار خویش پیش بروند، کهنه گرایی را رها کنند، سخن جدید بگویند و شاعران معاصر دیگر ملتها را بجویند.

دلیل این امر محدود شدن شاعران ما به مطالعه در شعر عرب

● نوشتهٔ دکتر محمد حمّود
● ترجمهٔ موسی بیدج

ریشه یابی نوگرایی در

و غافل ماندن از شعر خارج است و آن نیز علتهایی دارد. یا به این خاطر است که شاعران ما با زبان خارجی آشنا نیستند و یا اینکه شعر خارجی را خوش نمی دارند و فکر می کنند که شعر درست تنها به آنها الهام می شود و آنچه که شاعران خارجی می آفرینند، یاوه ای بیش نیست ...

شاعر مشهوری مانند سروالتر اسکات انگلیسی، برای مثال وقتی می خواست جویباری را توصیف کند، به طرف آن جویبار می رفت تا آن را با چشم خود از نزدیک ببیند، بعد جویبار را با تمام جزئیات اعم از سنگ و شن و درختان نشسته بر دو لبهٔ آن روی کاغذ نقاشی می کرد تا این که تصور خود را از جویبار در خیال خود رسم و ثبت کند. سپس آن را در شعر خود به گونه ای بیاورد که انگار آن را می بیند. اما شاعران عرب چه می کنند؟ آنها به مدح فلان و ذم بهمان روزگار می گذرانند و اگر یکی از آنان روزی بر آن شد تا منظره ای طبیعی یا حادثه ای را توصیف کند، آن را از زبان این و آن می سراید بدون آنکه در جزئیات آن دقیق شود یا این که توصیف خود را براساس مشاهداتش بیاورد ...

ایراد دیگری که بر شاعران عرب رواست، این است که غالباً نام مناطقی از سرزمین عرب را در شعر خود می آورند که نه تنها آنجا را ندیده اند بلکه کسانی را هم ندیده اند که این مناطق را دیده باشند و ای کاش مسأله به همین جا خاتمه پیدا کند، این شاعران حتی از موقعیت و طبیعتاً آب و خاك این سرزمینها نیز چیزی نمی دانند ... اگر شاعران قدیم عرب چنین نامهایی را در شعر خود می آوردند، به این خاطر بوده که مناطق یاد شده بخشی از سرزمین و محل زندگی شان بوده است ... چرا شاعران امروز چنین کاری می کنند؟ چرا بر ویرانه هایی می ایستند که وجود ندارد و از عقیق و ابلق و دارمیه ... و وادی الغضا سخن می گویند درحالی که فقط نامشان را شنیده اند.[۵]

اسعد داغر، منتقد دیگر عرب نیز در شمارهٔ بعدی همین مجله در تکمیل سخنان دوست خود ناتوانی شاعران عرب در نوگرایی را به تحجر زبان عرب نسبت می دهد و به شاعران پیشنهاد می کند که سهل یابی و وضوح را در شعر خود پیشه کنند تا «شعر در برابر نثر از نظر درك و روشنی معنا کم نیاورد و فرزندان ما همانگونه که فرزندان خارجیان شعر شاعرانشان را

شعر عرب

درك می کنند، سخن شاعران ما را درك و دریافت کنند» این دعوت داغر به آسان گویی را نیز اغلب شاعران معاصر بعدها به کار بستند.

در شعر عربی، حیطهٔ موضوعات شعری با تولد بیداری قومی گسترش یافت و برخی شاعران علاوه بر مسایل شخصی، موضوعات اجتماعی و میهنی را نیز در شعر خود مطرح کردند، و با این که شاعران مهاجر حرکت نوآورانهٔ خود را آغاز کرده بودند و دو مکتب رمانتیسم و سمبولیسم هم با تأثیرپذیری از آثار شاعران مهاجر با گسترش ترجمه ها و انتشار فرهنگ اروپایی در سرزمینهای عربی به آثار برخی شاعران عرب راه یافته بود. اما تقلید ادبی و جلوگیری از رشد هرگونه نوگرایی ریشه ای در شعر عرب تا پایان جنگ جهانی دوم ادامه یافت.[۶]

حمله بر کهنگی و کهنه گرایان با ظهور «انجمن قلم» در سال ۱۹۲۰ در امریکای شمالی و «گروه اندلسی ها» در سال ۱۹۳۳ در امریکای جنوبی، نظم و ترتیبی به خود گرفت. حملهٔ انجمن قلم به طور کلی حمله ای انقلابی بود و خواهان قطع هرگونه ارتباط میان امروز و دیروز بود اما گروه اندلسی ها آرام و خزنده پیش می رفتند و مایل بودند که میان قدیم و جدید ارتباطی برقرار باشد.

شاید بتوان گفت انقلابی ترین شاعرانی که بیرق مبارزه با قدیم را برداشته بودند، جبران خلیل جبران[۷] و میخائیل نعیمه بودند. انقلاب این دو هم مفهوم شعر و هم عناصر شکل و محتوای آن را در بر می گرفت.

جبران شاعری بود که نثر زندگی را به نظم می کشید و شعر هستی را به نثر بیان می کرد. این امر او را به ورطهٔ غربت و رنجهای آن کشیده بود تا این که مرگ او را ربود و جسمش را به وطن باز گرداند.[۸]

جبران شعر را یک رسالت می دید و شاعر را «حلقهٔ اتصال میان جهان و آینده و درختی روییده بر کنارهٔ جویبار زیبایی و دارای میوه های رسیده و باب میل دلهای گرسنه» می دانست.

در نظر جبران، زبان، الفاظی جامد یا صرفاً بیانی بدیع و مبتنی بر منطق نیست بلکه ترجمه ای از روح و زندگی است. او در مقاله ای با عنوان «زبانتان برای خود و زبانم برای من» می گوید: «زبانتان برای خودتان باشد و زبان من برای من. بدیع و بیان و منطق زبانتان از آن شما و از زبان من نگاه از چشمان غمگین و اشکی بر مژه های مشتاق و لبخند بر لبان مؤمن از آن من ... از زبان، آنچه که سیبوبه و آسود و ابن عقیل گفته اند، برای شما باشد و آنچه که مادران به کودکان دلبندشان می گویند، آنچه عاشقان به دلبرانشان و آنچه نمازگزاران در آرامش نیمه شبان بر زبان می رانند، از آن من ...»[۹]

جبران میان شاعر مبتکر و شاعر مقلد تمایز آشکاری قایل شده و گفته است: «اگر شاعر پدر و مادر زبان به شمار آید، مقلد کفن باف و گورکن است.»[۱۰]

از نظر او شخص شاعر عابدی است که به درون خود می رود و گریه های خنده آمیز سر می دهد ... سپس با رهاوردی از اسم، فعل و حرف و مشتقات جدیدی از زبان همسو با انواع تجدید شونده عبارات خود از درون بازمی گردد و با این کار خود به ساز زبان سیمی نقره ای می افزاید و به مجمر آن عودی خوشبو.

اما شاعر مقلد از نظر جبران، کسی است که نماز نمازگزاران و نیایش نیایشگران دیگر را طوطی وار و بی احساس تکرار می کند. او زبان و بیان مشخصی ندارد و فاقد شخصیت ادبی است.

جبران می گوید: «منظور من از شاعر کسی است که وقتی عاشق می شود، روح او به انزوا می رود و از راه بشریت کناره می گیرد، به رؤیاهای خود جامه هایی از روشنی روز و تاریکی شب، صفیر تندبادها و آرامش دره ها می پوشاند. سپس باز می گردد تا از تجارب خود اورنگی برای زبان و از باور خود سینه ریزی برای گردن زبان بسازد.

اما مقلد کسی است که حتی در عشق و عاشقانه سرایی های خود نیز تقلید پیشه می کند. اگر بخواهد از چهره و گردن دلدار بگوید، قرص ماه و گردن آهو را مثال می زند. اگر گیسو، قامت و نگاه یار را فرایاد می آورد، شب و سرو و ناوك را تکرار می کند. اگر گله و شکایت کند، از پلک شب بیدار و سحر ناپیدا و رقیب در کمین سخن به میان می کشد. اگر هم بخواهد در بیان معجزه کند، می گوید: دلدار من از نرگس چشم، مروارید فرو می بارد تا گل گونه را آبیاری کند و با تگرگ دندان ها بر عناب انگشتان فشار می آورد. این شخص چنین آواز کهنه ای را طوطی وار سر می دهد بی آنکه بداند، با نادانی خود زبان را مسموم می کند و با سبکسری و ابتذال، شرف و دامن آن را لکه دار می سازد.[۱۱]

جبران میان شاعرانگی و خلاقیت و ابتکار پیوندی محکم ایجاد می کند و شاعران را از سقوط در میان آرواره های تقلید ـ چه قدمایی و چه غربی ـ برحذر می دارد. او می گوید: «بگذارید خواسته های شخصی، شما را از پیروی آثار پیشینیان باز دارد. چون به نفع شما و زبان عربی است که کوخی حقیر از سرمایه های ذهنی خود بسازید تا این که با کمک سرمایه های ذهنی اقتباس شده از دیگران کاخی بلند برپا کنید. باید عزت نفستان شما را از ساختن نظمهایی در مدح و رثا و تبریک و تهنیت بازدارد. زیرا برای شما و زبان عربی بهتر است که گمنام و خوار شده بمیرید تا اینکه عود و مجمر دلهایتان را برای بتها و بت واره ها آتش بزنید. بگذارید حماسهٔ قومیتان، انگیزهٔ شما برای تصویر زندگی شرقی با تمام غرابت درد و شگفتی شادیهایش باشد. زیرا به نفع شما و زبان عربی است که رویدادهای سادهٔ محیط خود را با جامه ای بافته از صور خیال خود بیان کنید تا این که مهم ترین و زیباترین گفته های غربیان را بازگو کنید.»[۱۲]

میخائیل نعیمه نیز همان راه جبران را طی کرده و در مقدمهٔ مجموعه آثار انجمن قلم در سال ۱۹۲۱ می نویسد: «انجمن قلم هیچ گاه به خود اجازه نمی داد چنین مجموعه ای را تقدیم خوانندگان عرب زبان کند. مگر براساس این انتقاد که ادبیات

پیام آور است نه نمایشگاهی برای انواع لباسهای لغوی و زینت آلات عروضی ... این انجمن بیش از شایستگی و لیاقت برای این مجموعه ادعایی ندارد و همین مزیت برای آن کافی است که بتواند برخی جانهای جوان را به راه ادبیات برخاسته از درون بکشاند و از دستیابی به ادبیات از طریق فرهنگ لغات بازشان دارد. زیرا ما معجزات لغوی کم نداریم و زمان آن رسیده است که به آن جانور نوآیین که رازی در میان رازها و معمایی در میان معماها بوده و خواهد بود، نیم نگاهی بیندازیم، شاید در آن چیزی مهم تر از سر ماهی در عبارت «ماهی سر خود را هم خورد» بیابیم.»[۱۳]

نعیمه دربارهٔ کسانی که فکر می کنند با آوردن موضوعات روز مانند هواپیما، برق، گازهای سمی، تلفن، گرامافون، فوتبال، استقلال و دموکراسی در شعر خود دست به نوآوری زده اند یا کسانی که نوآوری را در نوع چاپ و صحافی کتاب خود یا افزودن نقاشی و طراحی به آن می شناسند، می گوید: «بله تمام اینها موضوعات روز هستند و کسانی که به چنین موضوعاتی می پردازند، بدون شک افرادی معاصر به شمار می آیند و با روزگار خویش و نه پشت سر آن گام برمی دارند ولی یک چیز کم دارند و آن هم گام برداشتن هرچند اندك در راه شعر است.»[۱۴]

نعیمه دربارهٔ اوزان قدیم شعر می گوید: وقتی متنی به نام شعر را از نظر می گذرانم به نخستین چیزی که توجه می کنم، نسیم زندگی است. منظور من ازنسیم زندگی بازتاب عوامل وجودی درون من برکلام منظومی است که آن را مطالعه می کنم. اگر چنین نسیمی را استشمام کنم، باور می کنم آنچه را که می خوانم شعر است وگرنه جمادی بیش نیست. در این میان اوزان محکم، واژگان تزئینی و قافیه های طنین انداز هیچ گاه نمی توانند مرا فریب دهند.

نعیمه به اوزان و زحافات آن حمله می کند و اظهار می دارد که در شعر می توان براحتی از وزن و قافیه چشم پوشی کرد. او می گوید: «وزن و قافیه از ضرورتهای شعر به شمار نمی آیند. درست به همان شکلی که پرستشگاه ها از ضروریات نماز و عبادت نیستند. زیرا چه بسا عبارتی منثور زیبا و هماهنگ و دارای طنین موسیقی آنقدر مایهٔ شعر داشته باشد که در یک منظومهٔ یکصد بیتی یافت نشود. و چه بسا دعایی برخاسته از دلی شکسته بر شنریزه های صحرا به نتیجه برسد و همان کاری را انجام دهد که دعایی برخاسته از صدها دهان و از میان صدها شمع و شمایل و از زیر سقفهای جواهرنشان و گنبدهای پرنقش و نگار برمی آید.»[۱۵]

این نظر به میخائیل نعیمه و شاعران انقلابی مهجر محدود نمی شد بلکه کسی مانند منفلوطی نیز بدان تأکید می کرد «نه هر آنچه موزون است شعر است و نه هرکس که نظمی ساخت، شاعر» و «شعر به زیبایی و نکویی در شمار می آید نه با وزن و نظم»[۱۶]

این گرایش به نوگرایی در شعر مهجر پدیده ای بود که هم شکل و هم محتوا را در برمی گرفت.

موضوعات عاشقانه در شعر شاعران مهجر به برداشت آنان از شعر به عنوان رسالتی والا و مقدس تکیه می کرد. این شاعران معتقد بودند ادبیات غیراخلاقی که به خواهشهای جسمی محض و انگیزه های شهوانی می پرداخت و بخشی از غزل قدیم عرب را به خود اختصاص می داد، رسالت پاکیزه شعر را آلوده می سازد. بر این اساس شاعران مهاجر بر این نوع ادبیات بی ادبانه تاختند و عشق را به چارچوبی مقدس وارد کردند. نزد این شاعران نوآور، موضوع عشق، گسترش یافت و مادرانگی و حسهای صادقانه و عواطفی از این قبیل را در برگرفت.[۱۷]

ادبیات مهجر ضمناً ادبیات میهن پرستی حقیقی بود و اساس ثابتی داشت. شاعران مهاجر فقط دلتنگ وطن نبودند بلکه ـ باوجود غربت و دوری ـ با معضلات گریبانگیر میهنشان نیز زندگی می کردند. آنان به اهمیت وحدت زبان، وحدت تاریخ و وحدت آرمان ایمان داشتند. وطن پرستی این شاعران، مبتنی بر جغرافیا نبود، زیرا جغرافیا از نظر آنان قابل اصلاح و تعدیل نبود و نمی توانست اساسی درست داشته باشد. آنان وطن پرستی

براساس دین را نیز مدنظر نداشتند چرا که دین خاص یک ملت نیست بلکه ممکن است چند ملت به یک دین معتقد باشند و نیز یک ملت چند دین را پذیرفته باشد. براین اساس، ادبیات مهجر به ملتی که شاعر را بار آورده و به زمینی که در آن متولد شده وفادار بود و با این انگیزه در جنبشهای آزادسازی وطن همصدا می شد و برای بیدارسازی ملت همت می گماشت.[۱۸]

دیوان رشید ایوب شاعر مهاجر با عنوان *آوازهای درویش* نمونهٔ این نوع ادبیات است. سروده های این کتاب احساسات وطن پرستانه را به طور سیال و آرام در مخاطب بیدار می سازد بدون آنکه در درون او حس تنفر و بیزاری از ملل دیگر را بکارد. این گرایش انسانی در سروده های بسیاری از شاعران مهاجر نوگرا دیده می شود. اما این سخن بدان معنا نیست که این شاعران ملت و زمینشان را فدای انسان در جهان کرده اند بلکه آن را می توان به این شکل دانست که جانهای این شاعران از قید ماده رها و در فضای متعالی روح شناور شده و در این نقطه با انسان دیدار کرده اند. آنان با این اندیشه و وحدت در جوهر، خود را به انسانیت نزدیک دیده اند. شاعران موافق این گرایش نزدیکی ارواح متعالی به خداوندگار را دریافته و با سروده های خود در معبد یقین و ایمان به خشوع و نماز و نیایش پرداخته اند. یا شورش و مبارزه طلبی و افتادن به ورطهٔ شک و درد و حیرت و دلواپسی که انسان رنجور را فراگرفته بیان کرده اند.

شاید بتوان میخائیل نعیمه را برترین نمونهٔ این گرایش صوفیانه و زاهدانه به شمار آورد. زیرا دیوان *نجوای پلک های* او سرشار از این نوع سروده های انسانی است که دو شعر، «نیایش» و «برادرم» نمونه های روشن آن هستند.[۱۹]

خلاصه مقال اینکه ادبیات مهجر، ادبیاتی است که از آن معنویت مشرق زمین می تراود با جان و دل به مثل والای زندگی می نگرد و برای آفریدن جهانی بهتر ـ همصدا با ادیبان جهانی ـ با نیروهای خیر و نیکی همسویی می کند.

میخائیل نعیمه می گوید: «مشرق زمین نخستین جایی است که به همیاری انسان برخاسته، نخستین جایی است که سرچشمه الهی و آرمان آسمان آن را به رسمیت شناخته و نخستین مکانی است که به ستیز با غرایز حیوانی دعوت کرده است. ادیبان مهجر نیز فرزندان مشرقند، معنویت شرق جانهایشان را در برگرفته و از گزند مادیگرایی مصون داشته است. اندیشهٔ آنان با حکمت عرب انباشته شده و دریافته اند که سعادت فردی ارزشی ندارد مگر در چارچوب سعادت جمعی و سعادت قوم و جمع جز با سعادت تمام انسانیت فراهم نمی شود.[۲۰]

یکی دیگر از پیامدهای قیام شاعران مهاجر بر اوضاع نابسامان و بیماریهای گریبانگیر سرزمینشان، رهایی از گرایشهای طوایفی و مذهبی بود. بارزترین نمود این قیام آزادسازانه آثار جبران خلیل جبران بود که باعث شد برخی از رجال دین او را تکفیر کنند.

و سرانجام باید گفت، این موضوع تسامح آمیز در برابر ادیان و معتقدات، غلظت گرایش انسان دوستانه را در شعر این شاعران بیشتر کرده است.

از طرفی، در شعر قدیم عرب، جز تلاشهای ابتدایی در شعر کسانی چون عمربن ابی ربیعه و ابونواس، از داستانهای منظوم خبری نیست. اما در شعر شاعران مهجر، قصص شاعرانه متنوع شده و جوانب و گونه های متعددی یافته است و اغلب، موضوعاتی عاشقانه دارند. *داستان دو شهید* و *هر آزاده‌ای در کشور ستم یک جانی است* از الیاس فرحات؛ *مرد پیر و دختر جوان* و *دختر کوخ‌نشین* از رشید ایوب و داستانهای متعدد دیگری از این قبیل قالبی است که در دورهٔ شاعران مهجر رواج یافته است و نمونه ای از افکار و تأملات تحلیلگرانه و ژرفکاوی و گرایش به صفات انسانی شاعران مهجر است که می توان آن را داستانهای منظوم تحلیل گرایانه نامید.[۲۱]

افزون بر این شاید بتوان شعر «طلسمها» سرودهٔ ایلیا ابوماضی را نیز در این سبک و سیاق جای داد. شاعر در این شعر تلاش کرده است که کلید اسرار حقیقت هستی را به چنگ آورد. اما جز حیرت و دلواپسی و مشتی خاك و سراب حاصلی نداشته است.

ادبیات مهجر در زمینهٔ قالب شعر نیز دست به نوآوری زده و از قید و بندهای دست و پاگیر شعر کهن رها شده و تنها چیزهایی را باقی گذاشته که با گرایش نوآورانهٔ آنان متناسب بوده است. بدین ترتیب انتقال از «دنباله روی» به سوی «خلاقیت» و از بندگی تقلید به سوی استقلال در شخصیت ادبی، کنار گذاشتن قالبهای از پیش ساخته و تباه نشدن در شیوه های جدید، باعث شد که نثر از کلیشه های ثابت و مومیایی رها شود و شعر هم صدایی تازه و اوزانی کوتاه پیدا کند و با فن موشحات اندلس به رقابت برخیزد.[۲۲]

ادیبان مهجر با اینکه علیه کهن گرایی دست به قیامی گسترده و شدید زدند، با این حال خود نیز سروده هایی را براساس نظام سنتی شعر عرب ساختند. برای مثال جبران خلیل که خشن ترین فرد در این قیام بود، «مواکب» خود را بر یک وزن و قافیه ساخت و دیگر شاعران نیز رباعی و مثنویهایی براساس نظام قدیم شعر ساختند.

شاعران مهجر در طیفی از سروده های خود در یک شعر واحد هم بحر تام و هم بحر مجزوء آن را به کار می بستند که شعر نیایشها سرودهٔ میخائیل نعیمه شاهد مثال آن است. آنان همچنین شعرهایی با ابیات دارای دو یا چهار رکن سروده اند و در برخی مواقع دو مصراع یک بیت را به هم پیوسته اند. سروده هایی چون «رود منجمد» از نعیمه، «شبانگاه» از ابوماضی، «ای شب» از الیاس فرحان و... از این نوعند. در کل شاعران مهجر با اینکه وزن و قافیه شعر کهن عرب را دگرگون کردند، اما سروده هایشان همچنان دارای نظام بود و هیچگاه ـ مانند شاعران نوگرا ـ از این نظام مندی تخطی نکردند.

قیام شاعران مهجر علیه قیدهای ظاهری شعر سرانجام به رهایی مطلق از بند وزن و قافیه انجامید و این امر به پیدایش نوع جدیدی از شعر در ادبیات عرب با عنوان شعر منثور یا نثر شعری

منجر شد. محمد عبدالغنی حسن، منتقد عرب می گوید: «عجیب اینجاست که شاعران مهجر سنت شعر پدرانشان را کنار می گذارند و جامهٔ نو شعر غرب را بر تن می کنند. جبران و امین الریحانی به سبک و سیاق غربیها آثاری تألیف می کنند که جوانان جهان عرب را شگفت زده می سازند و به پیروی از خود می کشانند. البته شاید نثر شعری از تخیلی همانند شعر برخوردار باشد، اما فاقد وزن و قافیه است. در شعر منثور نیز گهگاه قافیه به چشم می خورد و طبعاً از خیال شاعرانه خالی نیست. اما به اوزان و اصولی که خلیل بن احمد وضع کرده، تن در نمی دهد.»

در این میان، جبران خلیل جبران فاصله میان شعر منثور و نثر شاعرانه را افزایش داده و کتابهای کاملی در هر دو قالب تألیف کرده است. دو کتاب *گردبادها* و *بدایع و طرفه های* جبران همان اوجی است که نثر شاعرانه عرب در روزگار ما بدان رسیده است. کتاب *ریحانیات* تألیف امین الریحانی نیز قلهٔ شعر منثوری است که ادبای عرب در جهان کهن و نو بدان رسیده اند ...»

مهجریها بجز نوآوری در لفظ یا صور خیال «ویژگی بارز دیگری نیز به شعر عرب افزودند که یکی وحدت مضمون و دیگری ادبیات نجواگونه است.

شاعران مهجر به وحدت ابیات و استقلال آن پای بند نشدند و تلاش کردند که میان تمام ابیات یک سروده وحدت ایجاد کنند. در این میان یک بیت به دست آنان به بخشی زنده تبدیل شد که قوت و معنای خود را از پیوند با سایر ابیات یک شعر می گرفت.

رام کردن اوزان و تراشکاری در قافیه کار شاعران را در ایجاد وحدت مضمون، ساده کرد.[۲۳]

دکتر محمد مندور منتقد بلند آوازهٔ مصری که نخستین بار عبارت ادبیات نجواگونه را دربارهٔ آثار این شاعران به کار برد تأکید می کند که نجواگری در شعر به معنای ضعف نیست بلکه این شاعر قوی است که نجوا می کند و مخاطب صدای خود را که از اعماق گداختهٔ او برمی خیزد، می شنود.

اما این نجوا با خطابه که بر شعر ما سیطره یافته و آن را از راه به در برده و چون از دل برنخاسته لاجرم بر دل نیز نمی نشیند تفاوت دارد. نجوا به معنای بدیهه سرایی و ارتجال که در آن طبع شاعر بی تلاش و بی کاربرد صنعت، شعر صادر می کند نیست، بلکه حس کردن تأثیر عناصر زبان و بهره گیری از این عناصر برای برانگیختن جانها و بهبودسازی آن از علل گریبانگیرشان است. البته این امر غالباً ناخودآگاهانه از شاعر سرمی زند و طبع روشن شده اش او را بدان سوق می دهد. از سویی نجوا به معنای محدود شدن شعر یا ادبیات به احساسات مشخصی نیست زیرا ادیب انسانگرا دربارهٔ هر چیزی که برای شما نجوا کند، احساسات شما را برمی انگیزد، هرچند که مسأله ای که او مطرح می کند هیچ ارتباطی به شما نداشته باشد. براین اساس دکتر محمد مندور اعلام می کند که: «ما خواهان ادبیاتی نجواگونه، مأنوس و انسانی هستیم.»[۲۴]

آنچه تاکنون گفتیم ویژگیهای اصلی شعر مهجری هاست که پس از خوابی عمیق، بیداری باشکوهی در جان ادبیات عرب

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ایجاد کرد. این قیام باشکوه تا امروز نیز صدا دارد و جنبش نوگرایی نوین در شعر عرب نیز از میوه های این قیام که در سرزمینی بیگانه به ثمر رسید، بهره می برد.

کسی نیز منکر نیست که نشانه های نخستین رمانتیسم و نمادگرایی در آثار همین شاعران هویدا شد. زیرا بازگویی احساسات درونی، ابراز عاطفهٔ سیال، صبغهٔ غم و اندوه، نوعی بدبینی، ستایش درد و پناه بردن به طبیعت و مشارکت در آن که همگی موضوعاتی رمانتیک هستند، در آثار شاعران مهجر به وفور یافت می شود. از طرفی شاید بتوان گفت که جبران خلیل جبران هم راه گشای رمانتیسم و هم نمادگرایی در شعر عرب باشد چرا که عشق او به تصاویر انتزاعی، ویژگی مکتب نمادگرا را به شعر او بخشیده و نشانه های رمانتیسم در ادبیات او از شدت پیدایی، نیاز به بیان ندارد.[۲۵]

مقدمهٔ الیاس ابوشبکه بر دیوان خود موسوم به *مارهای بهشت* نیز در دیدگاه نوین مفهوم شعر، ایستگاهی مهم به شمار می آید. ابوشبکه در این مقدمه تأکید می کند که شعر موجودی زنده، سرشار از زندگی و طبیعت و خارج از وزن و قیاس است. او مکتبهای شعری را زندان می نامد و نظریه های آنان را دستبند. او می گوید شاعر نمی تواند در چنین فضای محدودی زندگی کند.[۲۶] با این حال، ابوشبکه خود نیز تلاش کرده تا نظریه ای برای شعر فراهم کند و نظریهٔ او به مفهوم مکتب رمانیسم از شعر پهلو می زند و حتی می توان مقدمه دیوان او را بیانیهٔ رمانتیسم در شعر نوین عرب به شمار آورد.

می توان دیدگاه ابوشبکه در این دیباچه را به این شکل خلاصه کرد که شعر از قدرتی خارق العاده در انسان سرچشمه می گیرد و همان گونه که مسعودی می گوید: این الهام «با صفای مزاج طبیعی و قوت مادهٔ نور در جان شاعر» متولد می شود. به اعتقاد ابوشبکه شعر، برانگیختگی و بیداری روحی و عاطفی راستین است و نه مصنوعی. شعر کالایی نیست که طبق توافق قبلی در زمانی معین ساخته شود. البته این نظر ابوشبکه با نظر پل والری تباین دارد. والری گفته است: شاعر هر وقت دلش خواست می تواند شعر بگوید و نه این که منتظر اتفاق شود. درست هم نیست گفته شود که شاعر برانگیخته است نه برانگیزاننده و فقط بازگوکنندهٔ چیزی است که بر او الهام می شود.

ابوشبکه در مقدمهٔ خود می گوید: «شاعر حقیقی توان انتخاب واژگان را ندارد و شعور سرشار او این کار را به انجام می رساند. به اعتقاد من شعر با لباس کامل خود بر شاعر نازل می شود و این لباس جزئی تفکیک ناپذیر از شعور است. هرقدر هم فرهنگ و سواد شاعر بیشتر باشد و روح او از ذوق موسیقیایی سرشارتر باشد، قدرت بیان او والاتر خواهد بود.»[۲۷]

چنانچه ما از شعر فقط به موسیقی آن اکتفا کنیم و آن را بر سایر عناصر شعری ترجیح دهیم، کارشکنی بزرگی است. زیرا عناصر شعر همگی به یک اندازه اهمیت دارند و نمی توان مثلاً اندیشه را از موسیقی یا تصویر را از اندیشه پایین تر دانست و بالعکس. به هر حال موسیقی عنصری از عناصر شعر است و نه تمام شعر. دیگر اینکه این عنصر مانند تمام چیزهایی که شنیده اما دیده نمی شوند، عنصری پیچیده و ابهام آمیز است.[۲۸]

به نظر می رسد که ابوشبکه اندوه و نومیدی را برای شعر شرطی مهم می داند و آن را با ناتوانی انسان در برابر ناشناخته ها تفسیر می کند. او می گوید: اگر تأثیر ناامیدکننده ناب مانی زندگی در این جهان را به این شواهد بیفزاییم، بی درنگ در می یابیم که جست و جو به دنبال حقیقت مطلق و ثابتی که در پشت ظاهر دگرگون شوندهٔ هستی نشسته است، کاری بیهوده و زحمتی بی فرجام است و آنگاه این درك و دریافت ما را در غمی عمیق می نشاند و علت حقیقی بدبینی عمیقی که اغلب شاعران را دربند خود گرفتار می کند، برای ما روشن می شود.»[۲۹]

گرایش به نمادگرایی پس از جنگ جهانی اول، در بیشتر کشورهای عربی رواج یافت. اما دکتر آنتوان غطّاس کرم معتقد است که نخستین نشانه های این مکتب بعد از سال ۱۹۲۸ در جهان عرب به ظهور پیوسته است. استدلال او این است که مجلات معتبر ادبی مصر و لبنان مانند *المقتطف*، *الهلال*، *المشرق* و *المعرض* تا پیش از این تاریخ اثری در این زمینه منتشر نکرده اند و از آن سال به بعد به مدت هشت سال این مکتب نشو و نما یافت تا اینکه در سال ۱۹۳۶ به کمال رسید.

دیباچه ای که شاعر دیگر عرب یعنی سعید عقل سال ۱۹۳۷ بر منظومه موسوم به *مجدلیه* خود نگاشته است، به عنوان بیانیهٔ نمادگرایان در شعر معاصر عرب به شمار می آید. مهم ترین نکته ای که در این دیباچه آمده این است که اصلی ترین ویژگی شعر، ناخودآگاهی و مهم ترین ویژگی نثر نیز خودآگاهی است و چنانچه هیجان در شعر افزایش یابد، شعر را خراب می کند زیرا شعر بر آرامش خاصی تکیه دارد و در آن عاطفه، اندیشه و تصاویر متلاطم نمی شوند و ذات شاعر به درون خود می خزد و در ژرفاهای خود سیر می کند و از این طریق با حقایق هستی مأنوس و با آن یگانه می شود و بدین ترتیب از دردها و کاستی های جهان بالاتر است.

مفهوم نمادگرایانهٔ شعر در نظر سعید عقل در دیدگاه او دربارهٔ لفظ و موسیقی تجلی می یابد. در نظر او، مهم ترین مزیت لفظ، از یک طرف خاصیت یا توان موسیقایی و از طرف دیگر دلالت معنایی آن است.

سعید عقل تأکید می کند که نظم شعر پیش از به نظم درآمدن بر شاعر سیطره می یابد و پس از آن با هستی یگانه می شود. زیرا موسیقی مادهٔ حالت شعری است و بدین ترتیب شعر به حالتی توصیف ناپذیر در ناخودآگاه مبدل می شود؛ حالتی شرح ناپذیر که ذات آن را موسیقی تشکیل می دهد و شاعر به کمک آن با حقایق ازلی هستی یگانه می شود.[۳۰]

در گرایشهای نمادگرایانه علاوه بر سعید عقل، کسان دیگری مانند ادیب مظهر، یوسف عضوب، بشر فاس، صلاح لبکی و صلاح الاسیر نیز به چشم می خورند.[۳۱]

ناگفته نماند که سعید عقل به آرای خود دربارهٔ شعر وفادار بود، اما مجال خلاقیت مشخصی، باتوجه به این نظریه ها

همچنان ضعیف و محدود باقی ماند و بیشتر به اقتباس نظر داشت. افزون بر این کسانی که بعدها به این مکتب گرایش نشان دادند، نظریه های غربی را در این زمینه به کار بستند.

سرانجام باید افزود که طیف وسیعی از شاعران شیفتهٔ نمادگرایی و وسوسه های انتزاعی موسیقایی و فضاهای سایه روشن دار و معطر و دارای تصاویر آن، به صحنه ادبیات پاگذاشتند. اما باید اذعان کرد که آثار اغلب آنان بیشتر به پوسته توجه داشته تا به مغز آن. و آثار آنان تهی از شعر و سرشار از موسیقی است.

بدین ترتیب باید گفت که گرایش رمانتیک، تأثیر وسیع و عمیق تری داشته است.

خلاصه کلام اینکه آثار شاعران این دو مکتب به طور کلی از پیوند دو جریان تشکیل یافته و آنان تمام ارتباط خود با ادبیات عرب را نگسسته اند. این مسأله دربارهٔ شاعران مکتب رمانتیسم وضوح بیشتری دارد. جریان نخست که خفیف تر بود از ادبیات عرب مدد گرفته و جریان دوم که جریانی قوی بود، از ادبیات غرب و بویژه فرانسه یاری می گرفت و باید اذعان کرد که این ادیبان هیچگاه نتوانستند خود را از تأثیرات شدید جریان دوم برکنار نگه دارند. اما از نظر شکل و ساختار شعر این شاعران باید گفت که هیچکدام از دو طیف یعنی نه پیروان مکتب رمانیستم و نه نمادگرایی نتوانستند از آنچه که شاعران مهجر فراهم آورده بودند، فراتر روند.

پانویس:

۱. غازی براکس، مجلة شعر، شماره شانزدهم، پاییز ۱۹۶۰، ص۱۱۴.
۲. غالی شکری، شعر نا الحدیث الی این، دارالمعارف ۱۹۶۸، ص۱۰۶.
۳. همان صص ۱۰۷، ۱۰۶
۴. مجلة شعر، شمارهٔ ۱۶.
۵. همان.
۶. همان، ص۱۱۷.
۷. آدونیس تقریباً جبران را بنیانگذار نوگرایی می داند. او می گوید: جبران در رؤیای فراتر از رؤیا بود. او به دگرگونی زندگی می اندیشید و این نخستین بشارت ما از سرزمین شعر بود. نگاه کنید به مقدمه للشعرالعربی، صص۷۹ـ۵.
۸. مجموعه آثار عربی جبران، ص۴۷۸.
۹. شعر شماره ۱۶.
۱۰. مجموعه الرابطه القلمیه سال ۱۹۲۱ دارصادر ـ داربیروت ۱۹۶۴، ص۳۸.
۱۱. همان، ص۲۳۹.
۱۲. همان، ص۲۴۰.
۱۳. همان، صص ۱۹، ۱۸.
۱۴. میخائیل نعیمه، الغربال، موسسه نوفل الطبعه الحادیة عشرة ۱۹۷۸، ص۱۲۲.
۱۵. همان، ص۱۱۶.
۱۶. شعرنا الحدیث الی این؟، ص۱۰۵، شعر، شماره ۱۶، ۱۹۶۰، ص۱۲۰.
۱۷. مجله شعر ۱۶، ۱۹۶۰، ص۱۲۰.
۱۸. جورج صیدح: ادبنا وادباءنا فی المهاجر الامیرکیه معهد الدراسات العربیه العالیه. ۱۹۵۶، ص۴۲.
۱۹. مجلة شعر ۱۶، ۱۹۶۰، صص۱۲۲، ۱۲۱.
۲۰. ادبنا وادباءنا فی المهاجر الامیرکیه، ص۴۳.
۲۱. مجلة شعر، شماره ۱۶، ۱۹۶۰، ص۱۲۳.
۲۲. ادبنا وادباءنا فی المهاجر الامیرکیه، ص۴۰.
۲۳. مجلة شعر، شماره ۱۶، ۱۹۶۰، ص۱۲۵.
۲۴. الدکتور محمد مندور، فی المیزان الجدید، الطبقه الثانیة. مکتبة نهضة مصر.
۲۵. مجله شعر (بیروت) شمارهٔ ۱۶
۲۶. الیاس ابوشبکه مجموعه شعر افاعی الفردوس چاپ سوم ۱۹۶۲.
۲۷. همان ص ۳۱.
۲۸. همان ص ۱۶.
۲۹. همان ص ۲۴ـ۲۳.
۳۰. همان ص ۱۰ـ۹.
۳۱. دکتر منیف موسی. الشعرالعربی الحدیث فی لبنان. دارالعوده ـ بیروت ۱۹۸۰.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی