

مجله پژوهش در آموزش زبان و ادبیات عرب

دوره چهارم، شماره پنجم، پاییز ۱۴۰۱

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

* داود شیروانی^۱علی 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 شفيعی کدکنی، از جمله ناقدان معاصر 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 حوزه 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، از جمله شعر آزاد و شعر منثور («قصیده 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، شفيعی کدکنی، عزالدین اسماعیل

^۱ دکترای تخصصی، استادیار، فارغ‌التحصیل دکتری از دانشگاه شهید بهشتی. مدرس دانشگاه فرهنگیان. پردیس شهید مفتح،

davoudshirvani66@gmail.com

^۲ دکترای تخصصی، 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 به عنوان یکی از معیارهای درون متنی نقد شعر مطرح است و در کنار دیگر معیارهایی چون عاطفه، زبان، صورخیال، اندیشه 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 به کار می‌گیرند. برای شعر سنتی، عامل وزن، قافیه، واج آرایبی 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 صرف نظر می‌کند و به دنبال کشف آهنگ طبیعی کلام است. بر اساس این تئوری، وزن و قافیه، از عواملی هستند که به طور 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 سراینده‌گان 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 به عنوان 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: شفیع کدکنی، موسیقی شعر، ۱۳۷۶: ۵۱). نیمایی که «شعر فارسی را به نظام و موسیقی نزدیک‌تر کرد» (همان: بیست‌وسه).

در مجموع، آراء دیگر ناقدان قدیم و جدید عربی و فارسی نشان‌دهنده 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 دهنده موسیقی شعر به ویژه 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 جلوه‌های 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، ۱۹۶۰: ۵۲). احمد امین می‌گوید: قافیه در حقیقت به منزله 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 شفیع کدکنی از جمله این ناقدانند که در پژوهش‌های گسترده 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 ادامه 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 شفيعی کدکنی 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 حوزه 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 حوزه 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 شفيعی کدکنی 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 نظریه‌های غربی پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که کمال ابودیب بیش از کدکنی در زمینه موسیقی شعر نوآوری کرده و اصلاحات جدیدی را بکار گرفته است.

- محمودی، رقیه (۱۳۹۵ ه.ش) در مقاله «بررسی تطبیقی در حوزه موسیقی شعر (مطالعه موردی: آرای نقدی ادونیس و شفيعی کدکنی)» که در شماره دوم مجله پژوهش‌های نقد تطبیقی به چاپ رسیده به این نتیجه رسیده است هم ادونیس و هم شفيعی کدکنی مؤلفه موسیقی را از عوامل ساختاری شعر به حساب می‌آورند که از دیرینه پیوندی ناگسستگی 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 از جمله موسیقی شعر اشاره کرد اما از آن - جایی 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 النقدیة فی کتاب «الشعر العربی المعاصر/ قضایاه و ظواهره الفنیة للدكتور عزالدین اسماعیل»» که در شماره هفتم مجله «دراسات فی اللغة العربیة 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 ناقد ادیباً» 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 حوزه زیبایی‌شناختی موسیقی شعر نپرداخته است؛ بنابراین پژوهش حاضر، از این حیث اولین خواهد بود. امید است این پژوهش بتواند به تحقیقات بیشتر در زمینه نقد ادبی معاصر عربی و فارسی در چارچوب ادبیات تطبیقی کمک شایان توجهی ارائه دهد.

شماره‌ای 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 غیر منظم - در منزل مشغول بوده است. پس از آن و در سن یازده‌سالگی به مدرسه ابتدایی به منطقه حدائق القبه 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 فرویست.

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 دانشکده 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 استفاده مبسوط‌تر از محضر اساتید و دانشمندان برجسته 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^۱

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

^۱. 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^۱ بیشتر مربوط به فلسفه و حتی منطق است تا زیست‌شناسی و روان‌شناسی و علوم از این دست؛ 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 قابل اندازه‌گیری 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 پردازند. 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. به‌طور کلی 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 تحلیل‌های 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 شاخه 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 شده است؛ اما آنچه ضرورت آوردن چنین مبحثی را ایجاب می‌کند از سویی اهمیت پدیده زیبایی-

^۱. Axiology

شناختی در نقد آثار ادبی و از سوی دیگر طرح مسئله نقد جمالی و پایه‌های فلسفی نقد زیبایی‌شناختی در تألیفات ناقدان معاصر عربی و ایرانی از جمله عزالدین اسماعیل و شفیعی کدکنی در حوزه 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 انگیزه آن‌ها از ورود به مباحث زیبایی‌شناختی چه بوده است؟

عزالدین اسماعیل در مقدمه کتاب «الاسس الجمالیة فی النقد العربی» پس از بیان شرایط نقد ادبی معاصر جهان عرب به ویژه مصر، انگیزه‌اش از ورود به مباحث نقدی را مطرح می‌کند. وی با بیان این که یک نزاع دائمی بین سنت-گرایان و نوگرایان از یک سو 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 پردازم اما-بعد از مدتی- خود را در مقابل میدان وسیعی یافتم که برای انسان، نگرستن 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 حوزه 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 به مانند نقد قدیم عربی، شاخه 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 الجمالیة 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 زیبایی‌شناسی نزد عرب میسر نیست. البته وی دوباره سخن خود را اصلاح می‌کند و می‌گوید بهتر است نگوئیم «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 دوره‌های 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 نهاده 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 موهم پرداخته‌اند از این امر مهم، گویی غافل بوده‌اند.» (همان: ۴۸۶)

شفيعی کدکنی 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. با این حال وقوف و آگاهی عمیق او به ادبیات فارسی و عربی و هنر شاعری، باعث شده و ام‌گیری‌های 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. از این رو 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.» (شفيعی کدکنی، 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؛ درحالی که 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

از این رو می‌گوید اگر یاکوبسن به شعر فارسی آشنایی داشت، ای‌سا فرم‌های بسیار بیشتری برای نظریه‌پردازی خود در اختیار می‌داشت (شفيعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۵۹-۳۵۴).

در مجموع 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 شاکله کار خود را بر مبنای فرم اثر ادبی بنا نهاده‌اند؛ اما از آن جایی که وسعت این پژوهش مجال بررسی همه مباحث حوزه 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 شفيعی کدکنی و عزالدین اسماعیل

شفيعی کدکنی موسیقی را «خاستگاه طبیعی شعر» و «نزدیک‌ترین هنر به شعر» در همه زبان‌ها می‌داند و معتقد است: «شعر از درون موسیقی بر جوشیده 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 بلا تکلیف است.» (شفيعی کدکنی، موسیقی شعر، ۱۳۸۸: ۱۱۴-۱۱۳) از نگاه وی «شعر تجلی موسیقایی زبان است.» (شفيعی کدکنی، 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 به آرامی و نرمی اعماق وجودش را به حرکت درمی‌آورند (اسماعیل، ۲۰۰۷: ۶۶). علاوه بر این، به عقیده وی در ساختار موسیقی شعر جدید، به‌غیر از 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 تشکیل‌دهنده نظام موسیقایی قدیم در شعر از جمله 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 اندیشه 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 درباره وزن شعر عربی، با تأسی از سخن «کلان هوار» می‌گوید: وزن شعر عربی را آهنگ پای شتران که در صحرا گام می‌زنند، تعیین کرده است (همان: ۴۱). در نگاه وی، وزن جنبه تزئینی در شعر ندارد بلکه یک پدیده طبیعی بشمار می‌رود «نیاز به توضیح نیست که وزن در شعر جنبه تزئینی ندارد بلکه یک پدیده طبیعی است برای تصویر عواطف که به هیچ‌روی نمی‌توان از آن چشم پوشید... و اصولاً وزن فضیلت شعر است و در اثر همین وزن است که صاحبان قریحه و ذوق چنان از خودبی‌خود 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 پیکره صوری و صوتی شعر را به وجود می‌آورد. اگر ناستوار باشد مایه ضعف سخن می‌شود.» (همان: ۸۲). او به مانند عزالدین اسماعیل، تکرار شدن قافیه در شعر را باعث انسجام ذهنی خواننده می‌داند. به طوری که وقتی شاعر موضوعی را در شعر خود مطرح می‌کند با هر قافیه‌ای که می‌آورد قسمت قبلی را در ذهن ما زنده می‌کند و با قافیه بعدی مجموعه 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 در این باره می‌نویسد: در شعر سنتی، معنا در سیطره وزن و قافیه، مدفون می‌شود در حالی که 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 پیکره 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 با این همه 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، به عنوان وسایل زینتی شعر، توجه نمی‌شود بلکه آن‌ها ابزاری در دست سراینده، برای بهتر شنیدن

معنا در ساختار به هم تنیده 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 به راحتی 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 - ریشه 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 به وسیله این دو دغدغه‌های درونش را به گونه‌ای محقق سازد که ساخت کلاسیک به او اجازه نمی‌داد. تفاوت دیگر از نگاه وی این است که «شاعر وقتی قصیده جدید را می‌نویسد، دیگر با شکل مشخص و ثابت بیت دو مصرعی که دارای تفعلیه‌های مساوی و هماهنگ در هر دو مصراع است ارتباط پیدا نمی‌کند. همچنین در پایان ابیات به روی تکراری یا متشکل از نظامی ثابت، پایبند نیست» (همان). از مجموع دیدگاه‌های عزالدین اسماعیل در این حوزه می‌توان این گونه 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 با وجود این، 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 قصیده 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 پردازیم؛ 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. نکته تعجب‌برانگیز برای عزالدین این است که برخی از سخت‌گیران نقد ادبی نیز دچار همین اشتباه شده‌اند.

مثلاً: برخی از آن‌ها این قصیده «النهائة» نسیب عریضه - از شاعران مهجر - را به عنوان نمونه آورده‌اند:

کفنوه

وادفنوه

أسکنوه

هوه اللحد العمیق

واذهبوا لا تندبوه، فهو شعب

میت لیس یفیق

هتک عرض

نهب ارض

قتل بعض

لم تحرک غضبه

فلماذا نذرف الدمع جزافا؟

ليس تحيا الحطبة!

عزالدين با بيان اين كه آن‌ها اين را به‌عنوان نمونه‌ای برای دخل و تصرف در وزن و قافیه می‌آورند می‌نویسد: حقیقت آن است كه این شعر در وزن و قافیه، سنتی است. شیوه نگارش آن نباید ما را فریب دهد چرا كه این شعر را می‌توان این‌طور نوشت:

كفنوه، وادفنوه، أسكنوه هوه اللحد العمیق واذهبوا لا تندبوه، فهو شعب میت لیس یفیق

هتک عرض نهب ارض، قتل بعض لم تحرك غضبه فلماذا نذرف الدمع جزافا؟ لیس تحيا الحطبة!

بنابراین این شکل هیچ‌گونه چیز تازه‌ای ندارد، هرچند در نزد بیشتر شاعران جوانی كه میدان شعر جدید را درنوردیدند، مرسوم شده است (رك: همان: ۷۱-۶۹). علاوه بر این، وی با یاد كردن از قافیه در شعر جدید به‌عنوان نوعی وقفه، به تفاوت كار كردی قافیه در شعر سنتی و جدید اشاره می‌كند و در باور وی، قافیه جدید كلمه‌ای است كه به خواننده امکان درنگ و حرکت را در يك لحظه می‌دهد؛ حال آنكه قافیه كلاسیك پابند درنگ است، حتی زمانی كه خواننده در برابر آن درنگ نکند. با این تفصیل، طبق نظر وی، قافیه در مفهوم جدید آن، از قافیه كلاسیك دشوارتر است.

لزوم و علل گرایش شاعران به تغییر نظام موسیقایی شعر

همان‌طور كه اشاره شد، لزوم تغییر نظام موسیقایی شعر سنتی، یکی از موضوعاتی است كه در نقد ادبی معاصر همواره بین ناقدان و صاحب‌نظران مطرح بوده است. شفیعى كدكنی به‌عنوان یکی از این ناقدان، خواستار نگاهی نو به نظام موسیقایی است. به‌عنوان مثال، وی با انتقاد از برخی صنایع پیچیده بدیعی كه تحت تأثیر بلاغت عربی به فارسی راه یافته‌اند می‌نویسد: «هنگام آن رسیده كه امروز با توجه به ارزش این صنایع یا امكانات زیبایی، ذهن جویندگان و دوستداران ادب فارسی را از بار سنگین اینهمه تكلف و كوشش‌های بی‌سود و بیهوده راحتی بخشیم و يك بار دیگر با دیده انتقادی واقعیت هنری آن‌ها را مورد بررسی قرار دهیم تا نام‌های عجیب و غریب و نامفهوم و پر طول و تفصیل این صنایع - كه كشف آن‌ها اغلب حاصل بی‌كاری و تهی بودن ذهن مردمان دنیای قدیم است - ما را فریب ندهد.» (شفیعى كدكنی، ۱۳۹۱: ۴۴۵). منظور وی از واقعیت‌های هنری نهفته در كلمات همان موسیقی و نیروی تداعی موجود در آن‌هاست كه به عقیده وی هر نوع زیبایی در سخن از همین دو سرچشمه جاری است. وی همچنین با بیان این جمله كه «وقتی سید علیخان شیرازی اصطلاح «جناس معنوی» را به كار می‌برد ما باید جسارت داشته باشیم كه اصطلاح «موسیقی معنوی» را وارد قلمرو اصطلاحات نقد و بلاغت خویش كنیم» (همان: ۲۸۴)، نوع جدیدی از موسیقی، یعنی موسیقی معنوی را وارد حوزه پژوهش‌های موسیقی شعر می‌كند و در این باره می‌نویسد: گاهی تناسب‌های معنایی و تداعی‌هایی كه در حوزه‌های معنایی شعر حاصل می‌شوند، نوعی موسیقی و ارتباط در سخن ایجاد می‌كنند كه موجب التذاذ می‌شود. به نظر وی، این نوع موسیقی از تقابل یا تضادی است كه میان واژه‌ها حاصل می‌شود و موارد ایجاد كننده آن همان آرایه‌هایی هستند كه بر محور تداعی، تناسب و تقابل استوارند؛ آرایه‌هایی چون ایهام، تضاد (مطابقه)، متناقض‌نما، حسامیزی، لف و نشر، تلمیح، مراعات نظیر و ... این آرایه‌ها از جمله عواملی هستند كه شنونده را از مفهوم يك واژه به مفاهیم بیشتری سوق می‌دهند و تلاش ذهنی را افزونی می‌بخشند یعنی شاعر با آوردن برخی واژگان معانی بسیاری را به ذهن متبادر می‌كند و زیبایی و لذت معنوی خاصی به سخن می‌بخشد. بنابراین همه ارتباط‌های پنهان عناصر يك بیت یا

یک مصراع و از سوی دیگر همه عناصر معنوی یک واحد هنری، اجزای موسیقی معنوی آن اثرند (همان: ۳۹۳). بر این اساس، باید گفت درست است که شفيعی نظر پیشینیان را در مورد عناصر موسیقایی شعر پذیرفته اما موسیقی شعر در باور او دامنه پهناورتری دارد، به طوری که گویا نخستین عاملی که مایه 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. به عنوان مثال، وزن از نگاه وی، یکی از مهم‌ترین اجزای تشکیل دهنده 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 به صورت 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 ابتدایی، به عنوان عامل مؤثر در رستاخیز کلمه‌ها به حساب آمده است. ردیف نیز شکل دیگری از موسیقی شعر است که در حقیقت تکمیل موسیقی قافیه است و بیشتر خاص شعر فارسی است. ضمن اینکه، ردیف را به عنوان یکی از عوامل موسیقایی در شعر، خاص شعر فارسی می‌داند به طوری که «بخش عظیمی از خلاقیت شاعران ایرانی و سهم چشمگیری از تشخیص کارشان در بهره‌وری از ردیف است» (شفيعی کدکنی، 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 صحرايي و یکنواختی مشاهدات عرب در محیط صحرا، یعنی در حقیقت آنچه می‌دیده باعث یکنواختی قافیه‌ها شده است» (اسماعیل، ۱۹۵۵: ۳۱۳). همچنان که می‌گوید: «بدون شک ساختمان اجتماعی عرب بهترین تفسیرکننده 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 به وسیله قافیه ندارند. وحدت هر بیت از مجموعه عناصر متشکله به وجود آمده، چنانکه هر قبیله‌ای از افرادی. همان‌طور که قبیله وحدت مکرر اجتماع بدوی است بیت نیز وحدت مکرر 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 به جای اوزان رایج و قدیمی در قصیده عربی را برگرفته از میل و گرایش می‌داند که در آن‌ها وجود دارد. به عقیده او شاعری که در چنین قرنی زندگی می‌کند دیگر نمی‌تواند به مانند 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 شعر 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 روند تغییر ساختار موسیقایی شعر عربی به همین آسانی نبود، بلکه از آن‌جا که به تعبیر عزالدین اسماعیل، زبان عربی یک زبان آهنگین نیست، مهم‌ترین دشواری و دغدغه هنری در برابر شاعران در تلاش ساختی جدیدشان بروز کرده است. دغدغه 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 محرک 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 قصیده جدید، چه بلند باشد و چه کوتاه، همچنان تابع نظم جزئی اصوات و حرکات است که در تفعילה خود را می‌نماید؛ اما تعداد این تفعילה‌ها 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 به این علت 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 در این باره می‌نویسد: «نخستین مسئله‌ای که تمام نقص‌ها و بدبختی‌های شعر از آن سرچشمه می‌گیرد مسئله 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 در این باره می‌گوید: «بهتر است شاعر اگر قافیه شعر را نمی‌-

شناسد و آماده نکرده شعر نگوید.» (به نقل از شفيعی کدکنی، موسیقی شعر، ۱۳۸۹: ۱۷۰)؛ درحالی که ناقدان امروزی اعتقادی برخلاف ابن رشيق دارند و قافیه اندیشی شاعر قبل از سرودن شعر را مانع خلاقیت به ویژه در قوه خیال وی می‌دانند. در همین رابطه، الیوت در مقاله‌ای درباره 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 بعد از آن ممکن است جامه لفظ بپوشد...» (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲). شفيعی کدکنی همچنین می‌گوید: قافیه محدودیتی را در شعر ایجاد می‌کند به طوری که قافیه به‌رغم تمام انگیزانگی 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.» (شفيعی کدکنی، موسیقی شعر، ۱۳۸۹: ۱۰۴-۱۰۳).

نظر عزالدین اسماعیل در این مبحث نیز بسیار به نظر شفيعی کدکنی 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 قصیده کلاسیک از شاعر گنجینه لغوی گسترده‌ای می‌طلبد. چه بسا 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 قافیه‌ها قبل از سرودن ابیات دست می‌یافتند. همه ما این مطلب و 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 عقیده وی، شعر جدید تلاش کرد تا از زیر سلطه نظام سنتی بیت خارج شود بنابراین «در ساختار جدید قصیده، بیت سنتی وجود ندارد، به بیان دیگر، 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. به طور دقیق نمی‌دانیم که یک بیت، کدام یک از این ساختارها را بر خواهد گرفت. لذا بیت را، بیت نمی‌نامیم بلکه سطری از شعر می‌نامیم (همان: ۸۳-۸۲). بر اساس این تعریف 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 بر می‌گیرد 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 در این باره می‌گوید: این تلاش نتیجه ناتوانی شاعران در سرودن قالب قدیم نبوده است؛ چنان که مسئله صرف انگیزه کاستن بار وزن و قافیه نیز نبوده است. چرا که پایبندی به وزن و قافیه پس از اندک تلاش و تمرین بسیار آسان خواهد بود (همان: ۵۴-۵۳). لذا انگیزه 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 شفيعی کدکنی

یکی از معیارهایی که شفيعی کدکنی 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 می‌سازند و ایهام، تلمیح، مراعات نظیر و مطابقه نیز در پیدایش موسیقی معنوی شعر نقش دارند. وی با الهام از سخن ابن سینا، 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» (شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ۱۳۷۶: ۲۹۴). در این کلام که برگرفته از سخن ابن سیناست 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 اخوان الصفا که موسیقی را «علم نسبت‌ها» دانسته‌اند را نسبت به تعریف ابن سینا از شمول و گستردگی بیشتری برخوردار می‌داند که معانی بیشتری نیز دارد. بر این اساس، موسیقی مدنظر شفیعی کدکنی آن نوع موسیقی‌ای است که به حوزه تناظر و تقارن و امور ذهنی و تداعی‌ها و خاطره‌ها نزدیک‌تر باشد و عناصر بلاغی در آن کاربرد اساسی داشته باشد. مجموعه 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 حوزه سجع بررسی کرده‌اند اما به نظر شفیعی حوزه این هماهنگی صوتی بسی فراتر از سجع است. شفیعی در کنار موارد مذکور به عنوان اجزای تشکیل‌دهنده 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، آرکائیسیم، 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 حوزه 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: ۱. اصل جمال‌شناسیک ۲. اصل رسانگی و ایصال.

در توضیح اصل جمال‌شناسیک آمده، منظور این است که وقتی کلمه‌ای را از خانواده خود جدا کردیم و در کنار خانواده دیگری قرار دادیم، خواننده یا شنونده اهل زبان، در این جدایی و در این ازدواج جدید، نوعی زیبایی، احساس کند. این اصطلاح، به واژه «آشنایی زدایی» 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 خانواده خود جدا کردیم و به ترکیب با خانواده‌ای دیگر واداشتیم، خواننده علاوه بر احساس لذت جمال‌شناسیک باید از لحاظ 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 ایهام 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 مقایسه دیدگاه‌های دو ناقد در این حوزه بدان اشاره کرد این است که: مهم‌ترین مؤلفه‌های موسیقی شعر از دیدگاه شفيعی 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 شفيعی کدکنی آن نوع موسیقی‌ای است که به حوزه 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 به آرامی و نرمی اعماق وجودش را به حرکت درمی‌آورند. شفيعی کدکنی به مانند اغلب ناقدان معاصر، ضمن پذیرش برخی از عناصر تشکیل‌دهنده نظام موسیقایی شعر کلاسیک، خواستار نگاهی نو به نظام موسیقایی است. به عنوان مثال، وی با انتقاد از برخی صنایع پیچیده بدیعی که تحت تأثیر بلاغت عربی به فارسی راه یافته‌اند معتقد است که باید با ترک این نوع نگاه به شعر، با دیده انتقادی واقعیت هنری آن‌ها را مورد بررسی قرار دهیم. به نظر می‌رسد منظور وی از واقعیت‌های هنری نهفته در کلمات، همان موسیقی و نیروی تداعی موجود در آن‌هاست که به عقیده 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؛ درحالی که شاعران امروز کمتر به موضوعات مختلف و از پیش اندیشیده، توجه دارند برای این که اینان همواره بر اساس ذهنیات و تفکرات خود و به عنوان یک انسان آگاه از گرفتاری‌های امروز، شعر می‌گویند و شعرشان سرشار از زندگی است. موضوعی که شفيعی کدکنی از آن با عنوان معنای «ماقبلی» نیز یاد می‌کند.

در دیدگاه شفيعی کدکنی، در شعر به اصطلاح 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 به گونه‌ای 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 گونه شعر، 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 به نوعی 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 تشکیل‌دهنده نظام موسیقایی شعر قدیم، تنها بر تغییر در ساختار آن تأکید دارند. مثلاً شفيعی 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، تذیل، 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. از جمله 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، به طوری که قافیه به‌رغم تمام انگیزندگی و تأثیری که در موسیقی شعر دارد نقطه پایانی است و خیال شاعر در برابر آن در مانده 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.

در مجموع 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، حال آنکه 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.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۹۱)؛ «حقیقت و زیبایی»، چاپ بیست و چهارم، تهران: مرکز.
- _____ (۱۳۸۰)؛ «ساختار و تأویل متن»، تهران: نشر مرکز.
- إسماعیل، عزالدین (۱۹۷۸ م). «الأدب و فنونه»، الطبعة السابعة. بیروت: دار الفكر العربی.
- _____ (۱۹۵۵ م). «الاسس الجمالیة فی النقد العربی: عرض و تفسیر و مقارنۀ»، الطبعة الاولى. دار الفكر العربی.
- _____ (۱۹۶۷ م). «التفسیر النفسی للأدب»، الطبعة الاولى، بیروت: دارالعودة.
- _____ (۲۰۰۷ م). «الشعر العربی المعاصر: قضايا و ظواهره الفنية و المعنویة»، القاهرة: المكتبة الأكاديمية.
- _____ (۱۹۸۸ م). «الشعر القومي فی السودان»، الطبعة الثانية، بیروت: دار الثقافة.
- ارسطو (۱۳۴۳). «فنّ شعر»، ترجمۀ 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: نشر ماهی.
- شفيعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲). «رستاخیز کلمات». تهران: سخن.
- _____ (۱۳۸۰). «شعر معاصر عرب». تهران: سخن.
- _____ (۱۳۶۸ و ۱۳۷۶). «موسیقی شعر»، چاپ دوم و چاپ پنجم، تهران: آگاه.
- _____ (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 الفكر العربی.
- یوشیج، نیما (۱۳۸۲). «حرف‌های همسایه»، تهران: دنیا.

مجلات:

- مؤمنی، ناصر (۱۳۸۲)؛ «نگاهی فلسفی به زیبایی‌شناختی و هنر»؛ خردنامه صدرا، شماره ۳۳، پاییز، صص: ۲۹-۳۵.
- یوسفیان، جواد (۱۳۷۹)؛ «نگاهی به زیبایی‌شناسی»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی، صص: ۱۷۸-۱۳۵.

پایان نامه‌ها:

- صمیده، هدی و صفی (۱۹۹۲ م). «حرکت نقد الشعر فی مصر من بداية النصف الثاني من القرن العشرين بین النظرية و التطبيق»، القاهرة، جامعة عين شمس، كلية 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