کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه
سال هشتم، شمارهٔ ۳۰، تابستان ۱۳۹۷ هـ ش/ ۱۴۳۹ هـ ق/ ۲۰۱۸ م، صص ۱۳۳-۱۵۴

شعر کانکریت در گذشتهٔ ادبی ایران و عرب[۱]

مجاهد غلامی[۲]

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، ایران

چکیده

در گذشتهٔ ادبی ایران و عرب، خلاقیّت‌ها و دستاوردهای ادبی‌ای که اگرچه گونه‌های نوآوری شعر معاصر در دو زبان فارسی و عربی را نمی‌توان کاملاً زاده و برآمدهٔ آن‌ها دانست، امّا به هرحال آن خلاقیّت‌ها و دستاوردها در تکوین این قبیل نوآوری‌ها بی‌تأثیر نیز نبوده‌است. چنانکه دیداری کردن شعر یا آنچه امروزه به شعر کانکریت شناخته می‌شود، باوجود اینکه بیشتر حاصل برخورد شاعران ایرانی و عرب با ادبیّات سده‌های اخیر اروپا است، امّا در گذشتهٔ ادبی ایران و عرب، چه در بُعد نظری و چه در بُعد عملی مورد توجّه ادیبان بوده است. این جستار که با روش تحلیل محتوا، با تکیه بر منابع کتابخانه‌ها و با هدف بررسی تجربه‌های دیداری‌گرایی در سنّت ادبی ایران و عرب فراهم آمده‌است، به تبیین این مسئله می‌پردازد که در ادبیات عرب، از ابتدا گرایش به جنبه‌های دیداری شعر، به‌ویژه در حوزهٔ معنایی قابل رصد است. به تدریج و بویژه در شعر اواخر دورهٔ عبّاسی و شعر اندلس است که شاعران پا را از این فراتر می‌گذارند و با آمیختن تصویر و شعر، ادبیاتی را می‌آفرینند که رگه‌های دیداری‌گرایی در آن‌ها کاملاً مشهود است. شاعران فارسی زبان، اگرچه به بازی‌های زبانی و معنایی با شکل واج‌ها و واژه‌ها، بسیار تمایل داشتند، امّا کمتر گرد شعر دیداری گشته‌اند. قدیم‌ترین تجربه‌های شعر دیداری در ادبیات فارسی را باید در کتاب‌های بلاغی و ذیل صنعت‌هایی؛ چون موشّح، مشجّر، مدوّر و امثال آن دید.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، شعر عربی و فارسی، شعر دیداری، شعر کانکریت، موشّح.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۶/۱۳

۲. رایانامه: mojahed_gholami@yahoo.com

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

شعر کانکریت[1] که در زبان فارسی و عربی از آن با نام‌های، شعر دیداری، تجسّمی، بصری، **الشعر البصری/ القصیدة البصریة، الشعر المجسم/ القصیدة المجسّمة و الشعر التشکیلی/ القصیدة التشکیلیة** نام برده‌اند و در فارسی برخی معادل «شعرنگاره» را نیز برای آن پیشنهاد داده‌اند، در واقع آمیزهٔ گرافیک و شعر است. در این نوع شعر، کلمات در قالب یک شکل قابل تشخیص یا انتزاعی عرضه می‌شود (صفّاری، ۱۳۸۵: ۴۰۸)، به نحوی که شکل دیداری و تصویر، نقش اساسی را در انتقال مفهوم شعر بر عهده می‌گیرد (أونج، ۱۹۹۴: ۱۸۲).

شعر کانکریت در دههٔ پنجاه میلادی تحت‌تأثیر کسانی؛ مانند ماکس بیل[2] و یوجین گومرینگر[3]، رواج یافت و در سال ۱۹۵۶ در نمایشگاه هنر کانکریت در سائوپائولو فرصت ارائه پیدا کرد (cuddon, 1999: 171). در اوایل دههٔ شصت، گومرینگر «نهضت بین‌المللی شعر کانکریت» را در سوییس بنیان گذاشت. با این قبیل فعّالیت‌ها شهرت جهانی شعر کانکریت، زود اتّفاق می‌افتد و شاعران مختلفی را از سرتاسر جهان به خود جذب می‌نماید. طبیعتاً شاعران معاصر ایرانی و عرب نیز از حوزهٔ جاذبه و تأثیر این نوع شعر بر کنار نماندند و به آفرینش شعرهای کانکریت یا دیداری پرداختند. در شعر معاصر فارسی، کسانی؛ مانند هوشنگ ایرانی، حمید مصدّق، نصرت رحمانی و حتّی اخوان ثالث و شفیعی کدکنی در این نوع شعر طبع‌آزمایی‌های نموده‌اند. برخی در میان نوشته‌هایشان به مبانی نظری شعر کانکریت اشاره‌های پراکنده و نامنسجمی نیز داشته‌اند. چنانکه یدا... رؤیایی در دفاع از شعر دیداری می‌گوید: «تا سال‌ها پیش تکلیف شعر را تصمیم گوش تعیین می‌کرد: ریتم، صدا، آهنگ، زنگ، حروف، قافیه و...؛ حالا نوبت چشم رسیده‌است. قرن فیلم است و فصل انتقام چشم در شدّت عبور ذهن از میان فاصله‌های سه بُعدی» (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۴۵). در ادبیات معاصر ایران، پررنگ‌ترین رگه‌های دیداری‌سازی شعر را باید در *طنین در دلتا* از طاهره صفّارزاده و *دوربین قدیمی* عبّاس صفّاری دید. اقامت در اروپا و امریکا و تأثیرپذیری از جریان‌های روز ادبی غرب، در ظهور نمونه‌های کانکریت در شعرهای صفّارزاده و صفّاری دخالت زیادی داشته است.

1 . Concrete poetry
2 . Max Bill
3 . Eugen Gomringer

همچنین میان شعر کانکریت با شعر توگراف، که در آن «با نقّاشی کردن شکل معنایی برخی از واژه‌ها به‌جای حروف‌نگاری آن‌ها» (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۲۴۶) مواجه هستیم باید قائل به تفاوت باشیم. این نکته را نیز باید مدّ نظر داشت که این قبیل تجربه‌های ادبی، محصول هنجارگریزی زبانی در ساحت نوشتار است و پایین‌تر بودن سطح خلاقیّت در هنجارگریزی نوشتاری نسبت به انواع دیگر هنجارگریزی‌های زبانی(فتوحی، ۱۳۹۲: ۴۷)، طبعاً در میزان مقبولیّت شعر کانکریت تأثیرگذار بوده‌است. به جز این، عوامل متعدد دیگری نیز باعث شده‌است که پذیرش این نوع شعر در جامعهٔ ادبی ایران و عرب دستخوش بحث‌های فراوان گردد که از حوصلهٔ این جستار خارج است. در واقع، تمرکز این جستار بر پیشینه و زمینهٔ احتمالی گرایش به دیداری کردن شعر در گذشتهٔ ادبی ایران و عرب است. اهمّیت این موضوع، چنان است که اساساً گروهی از منتقدان و پژوهشگران، منکر نشأت گرفتن شعر دیداری از اروپا هستند و برآنند که شعر چینی و شعر عربی، مدّت‌ها پیشتر از شعر اروپایی، در این زمینه دستاوردهای متعدد و متنوّعی داشته‌است (بولفوس، ۲۰۱۵: ۱۹۹).

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

۱. خاستگاه ادبی و تاریخی شعر دیداری کجاست؟

۲. تجربهٔ شاعران ایرانی و عربی در این زمینه چگونه است؟

۱-۳. ضرورت، اهمّیت و هدف

جستار پیش رو برآنست که تجربه‌های دیداری کردن شعر در گذشتهٔ ادبی ایران و عرب را بازنماید. ضرورت و اهمّیت این کار در آن است که فرضیهٔ ابداع این شکل شعری در ادبیّات اروپایی را مردود می‌دارد و اگرچه تأثیر ادبیّات اروپایی در بازتولید شعر دیداری در ادبیّات معاصر ایران و عرب را نیز انکار نمی‌کند، امّا شاعران و پژوهندگان ادبی را به پیشینهٔ بومی آن نیز توجّه می‌دهد.

۱-۴. پیشینهٔ پژوهش

در بیشتر پژوهش‌ها در ادبیات عرب دربارهٔ شعر دیداری، مظاهر این گونهٔ شعر در دورهٔ معاصر مورد تحقیق قرار گرفته است و تنها در برخی پژوهش‌هاست که جلوه‌های شعر دیداری در شعر کهن عربی نیز بررسی شده و شواهدی برای آن‌ها به دست داده شده است؛ از جمله أبوالبقاء رندی در کتاب *الوافی فی نظم القوافی* نمونه‌هایی از شعر کانکریت را عرضه داشته است. ابن سنان خفاجی، کتاب *دارالطراز فی عمل الموشّحات* را در چگونگی و انواع موشّحه و ساختار آن تألیف نموده و محمّد

بنیس در مقاله‌ای با عنوان«ظاهرة الشعر المعاصر فی المغرب» (۱۹۷۹) مظاهر شعر کانکریت در مغرب را تحلیل کرده‌است. طراد کبیسی در مقالهٔ «الشعر و الکتابة: القصیدة البصریة» (۱۹۸۶) ماهیّت و شکل و انواع شعر دیداری را مورد پژوهش قرار داده است و محمّدزکریا عنانی در کتاب خود، *الموشحات الأندلسیة*(۱۹۸۰)، ساختار و اشکال موشّحه را مورد مداقّه قرار داده است. جمیل حمداوی در دو اثر با نام‌های «القصیدة الکونکریتیة» (۲۰۱۱) و«القصیدة الکونکریتیة فی‌الشعر العربی المعاصر (القصیدة المغربیة أنموذجاً)» (۲۰۱۶)، این پدیده را در شعر عربی با تکیه بر شعر مغرب تحلیل و تشریح کرده‌است. در ادبیّات فارسی نیز اگرچه تحقیق مستقلی در این باب وجود ندارد، امّا در لابلای کتاب‌های مختلف؛ از جمله *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر*(۱۳۸۳) نوشتهٔ کاووس حسنلی و *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران: شعر*(۱۳۸۳) نوشتهٔ علی تسلیمی، به طور پراکنده دربارهٔ شعر کانکریت صحبت‌هایی شده‌است که عمدتاً بر مظاهر این نوع شعر در دورهٔ معاصر متمرکز است. عبّاس صفّاری نیز در مقالهٔ کوتاه «از پرندهٔ توشیح تا پرواز کانکریت»(۱۳۸۵) تا حدّی متعرّض برخی نمودهای دیداری‌گرایی در گذشتهٔ ادبی ایران شده‌است. امّا ظاهراً جستاری که پیشینهٔ این نوع شعر را به صورت تطبیقی هم در بعد نظری و هم در بعد عملی، در گذشتهٔ ادبی ایران و عرب بررسی نموده باشد، نوشته نشده است.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

این جستار که بر پایهٔ منابع کتابخانه‌ای گردآمده است، با تحلیل تطبیقی اطّلاعات فراهم آمده و عمدتاً به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی به سرانجام رسیده است. چارچوب نظری آن نیز بر اساس مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی استوار است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. زمینه‌های دیداری کردن شعر در ادبیّات عرب

نگاهی به گذشتهٔ ادبیّات عرب در جستجوی نمودهای شعر دیداری یا به اصطلاح کانکریت، زمینه‌های پذیرش این امر را فراهم می‌آورد که گرایش ادیبان و شاعران، بیش از هرچیز به سمت تغییر و تنوّع معنایی بوده‌است؛ بدین شرح که آن‌ها تمایل خاصّی به تنوّع مفاهیم و دگرگونی معانی داشته‌اند و به ندرت به تغییر فرم یا شکل و قالب اعتنا کرده‌اند. در نتیجه، در قدیم، بیشترین نوآوری و تنوّع‌گرایی آن‌ها در بُعد معانی بوده‌است. تنها در اواخر دورهٔ عبّاسی، به ویژه در اندلس، این تنوّع‌طلبی و تجدید

در شکل شعر پدیدار گشت. از این‌رو، بهتر است که موضوع مذکور، ذیل دو دورهٔ تاریخی مورد بررسی قرار بگیرد:

۲-۱-۱. ادبیّات سنّتی عرب

جاحظ گفته است که «**الشعر ضربٌ من النسج و جنسٌ من التصویر**» (الجاحظ، ۲۰۰۳: ۶۴). این سخن، نشان از درک رابطهٔ شعر با دیگر هنرها از جمله نقاشی و نگارگری دارد. برخی از شاعران و نیز شعرشناسان قدیم عرب به ویژه از میان نوگراها متوجّه ارج و اهمّیت مکان و فضای بیرونی در پیکرهٔ متن شعری شده بودند (بنیس، ۱۹۷۹: ۹۵). طراد کبیسی می‌گوید: «ما غافلگیر می‌شویم وقتی می‌بینیم که شاعرانی از عراق در قرن دوازده و سیزده [میلادی] اقدام به وارد کردن شکل و تصویر دیداری در شعر خود کرده‌اند. بنابراین آن‌ها از یک سو و موشّح‌سرایان اندلسی از دیگر سو در سرودن اشعاری که هم زبان و هم تصویر دیدنی را که امروزه شعر دیداری نامیده می‌شود، به خدمت گرفته‌است، از شاعران غربی پیشی گرفته‌اند»(الکبیسی، ۱۹۸۶: ۳۲).

برخی از پژوهشگران معتقدند که شعر و نقد عربی، تنها در دوره‌های بعدی، در زمان شکوفایی شاعران اندلسی و مغربی بود که توانست با شعر دیداری آشنا شود (حمداوی، ۲۰۱۶: ۱۱). البته ردّپایی از گرایش به دیداری‌سازی اثر در نوشته‌های دینی و صوفیانه و فقهی قابل تشخیص است. همانند آنچه در برخی نامه‌های ابن مقله و اخوان الصفا و کتاب *الفتوحات المکیّه* ابن عربی مشاهده می‌شود(حمداوی، ۲۰۱۶: ۱۱).

در ادبیات کهن عرب، گونه‌ای شعر وجود داشته‌است که تمام مصرع‌های آن هم‌قافیه بوده‌است. در این نوع شعر، میل به آراستن شکل شعر را می‌توان احساس کرد. مانند شعر دوید بن نهد قضاعی:

أليَـــوم يُبـــنَى لِدويـــدٍ بيتُـــه
لَـــو كـــانَ لِلـــدَّهر بلـــىً أبلـــيتُه
أو كـــانَ قِرنـــي واحِـــداً كفيتُـــه
يـــا رَبّ نهـــبٍ صـــالِح حويـــتُه
و ربّ عبـــل خـــشن لويتُـــه

(عباسة، ۲۰۱۲: ۳۳)

همین نوع شعر بود که راه را برای پدید آمدن رجز هموار کرد(همان: ۳۴). شعر رجز بیش از پیش، دگرگونی و تطوّر به خود دید و دارای قافیه‌های متعدد شد. مانند این شعر خنساء:

حامـــــی الحقـــــیقة　　محـــــمود الخلیقـــــة
مهـــــدیّ الطریـــــقة　　نفـــــاع و ضـــــرّار
جـــــوّاب قاصـــــیة　　جـــــزار ناصـــــیة
عقـــــاد ألـــــویة　　للخـــــیل جـــــرّار

(همان: ۳۵)

اصحاب بلاغت در ادبیات عرب، این نوع شعر را «تسهیم» می‌نامند.

محمد ماگری به وجود چنین پدیده‌ای در میراث کهن عرب اشاره کرده و تعدادی از فنون و قالب‌های دالّ بر تنوّع‌گرایی نظیر «القوادیسی»، «المسمّط»، «الموشّح» (ر.ک: ابن رشیق، ۱۹۸۱: ۱۷۸/۱) را نام برده است. برخی نیز اشکال مکانی دلالت‌مند، از قبیل قلب و تفصیل و تختیم را از این حیث حایز اهمیت دانسته‌اند (بوسیس، ۲۰۱۲: ۴۹). برخی پژوهشگران ریشهٔ تغییرات حاصل شده در شعر اندلسی را به ابونواس و اقدامات او در ساختارشکنی شعر کهن عربی نسبت می‌دهند و اختراع موشّحات در اندلس را متأثر از اعتراضات و واکنش‌های این شاعر می‌دانند (عزیز النصر، ۲۰۱۴: ۷۶۶). از جمله اشعار ابونواس که در این خصوص به آن استشهاد می‌شود، شعری است با این مطلع:

مـــــا روضُ ریحـــــانکُم الزاهـــــر　　و مـــــا شـــــذَی نشـــــرکم العـــــاطر

(عنانی، ۱۹۸۰: ۱۵)

بنابراین بایدگفت؛ هرچه به اواخر دورهٔ عباسی نزدیک می‌شویم، درمی‌یابیم که به ظاهر شعر، بسیار توجّه شد و منزلت یافت و شاعران به بدیع و آراستن شعر و بازیچه‌های شکل‌مدارانه روی آوردند. این دوره را باید سرآغاز ظهور نشانه‌های راستین مرحلهٔ دیگری برای شعر عربی به شمار آورد که در آن هنر به نمایش درآوردن و دیداری‌کردن شعر، جای هنر طرب و گوش دادن و شنیداری بودن را گرفت. به عبارت دیگر، شکل دیداری جای شکل صوتی و شنیداری را پر کرد و در دورهٔ بعدی بر بسیاری از فنون بدیعی و گونه‌های شعری چیره گشت؛ از جمله گاهی شعری مشاهده می‌شود که خالی از نقطه است، یا شعری که در آن از یک حرف خاص زیاد استفاده شده‌است، یا شعری که تمام ابیات آن با یک حرف آغاز می‌شود و بدین سان یک شکل بدیع می‌آفرینند. حرکت از شفاهی بودن شعر به

سوی دیداری بودن آن، در شکل‌گرا شدن شعر که ابتدا با نوشتن همراه بود، خود آغاز ظهور اندیشهٔ دیداری شدن در آثار هنری است و از دیدگاه والتر. ج. أونج (۱۹۱۲-۲۰۰۳) نوشتاری شدن بیش از هر اختراع دیگری منجر به ایجاد تغییر در هوش و حواس انسان شد(أونج، ۱۹۹۴: ۱۲۹).

احسان عبّاس، معتقد است که شاعران مشرق (بغداد و پیرامون آن) به منظور تنوّع‌طلبی و نوآوری در آهنگ شعر اقداماتی انجام دادند؛ از جمله این اقدامات، آوردن رجز مجزوء بود که نمونه‌هایی از آن در شعر ابونواس و ابوالعتاهیه و ابان مشاهده می‌شود (عبّاس، ۱۹۹۷: ۱۷۹-۱۸۰). از این قبیل شعرها می‌توان به ارجوزهٔ «سلم خاسر» (ت ۱۸۰هـ) در مدح موسی هادی اشاره کرد:

موسی المطر غیث بکر ثم انهمر ألوی المزر
کم اعتسر ثم ایتسر وکم قدر ثم غفر
عدلُ السِّیَر باقی الأثر خیر و شر نفع و ضُر
خیر البشر فرع مضر بدرٌ بدَر و المفتخر
لِمن غبَر

(عباسة، ۲۰۱۲: ۳۵-۳۶)

قلتُ «عبدالعزیز! تفدیک نفسی...»		****	
	قال «لبّیک...»		
			قلت «لبّیک ألفا...
هاکها!...»			
قال «هاتها ...»			
قلتُ	**«خذها!...»**		
			قال«لاأستطیعها...»
			...ثم أغفی

در شعر بحتری نیز گاهی با اشعاری مواجه می‌شویم که میل به شکل‌گرایی و دیداری‌گرایی در آن واضح است. چنان که در یکی از اشعارش، که در وصف خود و هم‌نشینش است، می‌بینیم:

و ندیمٍ حلو الشمائل، کالطا ووس، محض النجار، عذب المصفّی
بتُّ أسقیه صفوة الراح، حتّی وضع الکأس مائلاً، یتکفّا

(العریّض، ۱۹۷۴: ۱۸۴؛ ر.ک. البحتری، ۱۹۶۳: ۵۵۹/۳).

تغییر و تجدید در وزن و قالب حتی به اندرون برخی مقامات حریری نیز راه یافته است. ابن عیاض هم در یکی از مقاماتش، شعری به شکل زیر آورده است:

یصید آساد الشرَی بمقلة تسبِی الوری و ماء وجه لا تری
للشعر فیه طحلبُ

(عبّاس، ۱۹۹۷: ۱۹۸)

نیز نشانه‌های دیداری‌گرایی در این شعر ابن ابی طاهر نیز مشهود است:

لم یحمد الأجودان ... البحر و المطرُ
و إن أضاءت لنا أنوار غرّته تضاءل النیّران ... الشمس و القمر
و إن مضی رأیه أو حدّ عزمته تأخر الماضیان ... السیف و القدر

(العریّض، ۱۹۷۴: ۱۸۶)

صفی‌الدین حلّی که یکی از شاعران تنوّع‌گرا و البته دشوارسرایدعصر انحطاط است، در زمینهٔ دیداری کردن شعر، چنین هنرنمایی نموده است:

لم تتبعِ الأمرَ إلا کان أو کادا و لم ترَ الخطب إلا بان أو بادا
و ما رأی البؤس أفواج العُفاة و قد حلَّت بربعک إلا حالَ أو حادا
و طیبُ ذکرک لم یقصد بشهوته بناء مجدک إلا شاعَ أو شادا
حلّی بک الدهرُ أجیادَ العلاء فلم تُعطَ المراتب إلا زانَ أو زادا

(الحلی، بی‌تا: ۶۸۲)

بنابراین در شعر قدیم عربی، گرایشی به تصویری کردن شعر وجود داشته است که می‌توان گفت: همان گرایش‌ها و نتایج آن زمینهٔ مقبولیّت شعر کانکریت را فراهم آورده‌است.

۲-۱-۲. شعر اندلسی

در دورهٔ اندلسی، فضا و مکان و آراستن آن، جایگاه ویژه‌ای در شعر پیدا کرد. شاعران اهمّیت فراوانی برای بنیاد مکانی متن قایل بودند و دریافتند که این امر از ارج و قیمت زیباشناختی بسیاری برخوردار است که می‌تواند با ارزش زیباشناختی موسیقی شعر برابری کند (بوسیس، ۲۰۱۲: ۳۹). طراد کبیسی معتقد است که «شعر عربی جز نظام برابری صدر و عجز بیت که میان آن‌ها اندکی فضای خالی برای سکوت و تنفس وجود دارد، شکلی نشناخته است. بسا که طلایع خروج از جغرافیای متن به این شکل

که ما می‌شناسیم نخستین بار توسط اندلسی‌ها نمایان گشت، آنگاه که موشّح را بنیان نهادند. «برخی خواستند موشّحه‌شان به شکل درخت یا گل باشد. به هر تقدیر موشّحه دنیایی شد انباشته از طبیعت و کیان انسانی، گویی شاعر نوگرای اندلسی می‌خواست خویشتن را به آغوش طبیعت بیافکند و در قالب یک درخت یا گل وارد متن شعر بشود» (همان: ۴۳). بسیاری از پژوهشگران معاصر کوشیده‌اند سرچشمه‌های شکل‌گرایی و مظاهر شعر دیداری و محل نشو و نمای آن را جستجو کنند. طراد کبیسی و محمد بنیسی در اینکه منشأ آن اندلس بوده است، هم‌رأیند. پس از آن‌ها پول شاوول[1] آمد و این دیدگاه را تعمق بخشید و گفت این پدیده به دست لسان‌الدین محمّدبن عبدا... سلیمان وزیر (۷۷۶-۷۱۳هـ) آغاز گشت. پول شاوول، نخستین فن پدیدآمده در این راستا را «المخلع» می‌داند. پیشتر عرب‌ها از سدهٔ هفتم هجری و حتی شاید پیش از آن، به گونه‌های مختلف آن را پرداخته و به اشکال گوناگون درآورده بودند(همان). برخی از منتقدان قدیم عرب، به‌ویژه از میان نوگراها، متوجّه ارج و اهمیّت مکان در پیکرهٔ متن شعری شده بودند. منتقدان مغرب و اندلس هم اهمیّت این امر را دریافتند و از قرن شش و هفت هجری آن را در ضمن باب‌های بدیع گنجاندند (بنیس، ۱۹۷۹: ۹۵). بنابراین، روشن است که توجه به فضای متن شعری و پرداختن به کیفیّت آن به دورهٔ اندلسی بر می‌گردد؛ جایی که شاعران به اهمیت ساختمان مکان متن پی‌بردند و ارزش‌ها و بن‌مایه‌های زیباشناختی آن را که هم‌سنگ موسیقی شعر بود، دریافتند (بوسیس، ۲۰۱۲: ۳۹). برخی از فنون بدیعی شاعران اندلس که مایه‌هایی از شعر دیداری در آن هست؛ «ذات القوافی»، «التفصیل» و «الطرد و العکس» را می‌توان نام برد.

۲-۱-۳. نوّع قالب‌های شعری و پدید آمدن بنیادهای شعر کانکریت

در شعر قدیم عرب، به ویژه در دوره‌های رکود شعر، از وقتی که توجه شاعران متصنع به صنایع بدیعی جلب شد، شواهدی دیده می‌شود که فرض تصویر و دخالت دادن عنصر دیداری در شعر را مورد تأیید قرار می‌دهد. بنابراین، بایسته است که برخی از این فنون و صنایع بدیعی را از نظر بگذرانیم. در مراجعهٔ به فنون و صنایع بدیعی شعر قدیم عربی به وضوح می‌توان دو مرحله را در پیدایش و تطور شعر کانکریتی از هم بازشناخت.

1 . Paul Cheval

۲-۱-۳-۱. مرحلهٔ اوّل تنوّع قالب ها و فنون شعر

در این مرحله، بذرهای اولیهٔ دیداری گرایی در شعر ریخته شده است. صنایع و فنون قابل بررسی در این دوره عبارتند از:

الترصیع: ابن اثیر در تعریف این فن می‌گوید: «آن است که دو سمت سخن از حیث وزن یکسان باشند». ابن اثیر معتقد است که این فن در نثر پسندیده‌تر است تا در شعر، و به همین خاطر در شعر کهن عرب یافت نمی‌شود. حال آنکه در شعر نوگرایان عرب ـ هرچند به ندرت ـ دیده می‌شود. مانند این بیت:

فمکـــارمٌ أولیتَهـــا متبرّعـــاً و جـــرائمٌ ألغیتَهـــا متورّعـــا

(ابن الأثیر، د.ت: ۲۷۸/۱؛ الحموی، د.ت:۵۱۴-۵۱۶)

چنان که مشاهده می‌شود؛ این بیت به گونه‌ای سروده شده‌است که واژه‌های آن قرینهٔ همدیگر هستند و در هر مصرع هر یک از حیث وزن و آهنگ نظیری در مصرع دیگر دارد. بنابراین «مکارم» در برابر «جرائم»، «أولیتَها» در برابر «ألغیتَها»، و «متبرّعا» در برابر «متورّعا» قرار می‌گیرد. می‌توان با زیر هم گذاشتن اجزای این بیت، شکل دیداری آن را واضح‌تر مشاهده کرد:

فمکـــــارمٌ أولیتَهـــــا متـــــبرّعا

و جـــــرائمٌ ألغیتَهـــــا متورّعـــــا

ابن اثیر، سپس شاهدی برای این فن از سخن حریری آورده است. آنجا که حریری نوشته است: «فهو یطبعُ الأسجاع بجواهر لفظه، و یقرعُ الأسماعَ بزواجر وعظه» (ابن الأثیر، د.ت: ۲۷۸/۱). ابن معصوم مدنی در بارهٔ این فن گفته است: «هو أن یقابلَ الناثر و الناظم کل لفظة من الفقرة الأولی، أو صدر البیت، بلفظة مثلها وزناً و تقفیة فی الفقرة الأخری و عجز البیت» (ابن معصوم المدنی، ۱۹۶۸: ۱۶۲/۶). وی بهترین مثال آن را بیتی از ابن نبیه می‌داند:

فحریـــق جمـــرة ســـیفه للمعتـــدِی و رحیـــق خمـــرة شـــهده لمغتـــدِی

(ابن معصوم المدنی، ۱۹۶۸: ۱۶۳/۶)

الموازنه: ابن معصوم آن را چنین تعریف کرده‌است: «آن است که شاعر تمام اجزای بیت عروضی را بر یک قافیه یا روی واحد متفاوت با روی بیت و بدون وجود واژهٔ ناهمگون بیاورد». مانند بیت امرئ القیس:

أفــادَ فســادَ و قــادَ فــذادَ و شــادَ فجــادَ و عــادَ فأفضــل

(ابن معصوم المدنی، ۱۹۶۸: ۲۲۱/۶).

المعاظله: ابن اثیر در بحث «المعاظلة» از شکل‌گرایی و میل شاعران به آنچه امروزه به شعر کانکریتی و تصویری مشهور است، سخن به میان آورده‌است و آن را به معنوی و لفظی تقسیم کرده است. آنچه به این مبحث مربوط می‌شود، معاظلة، لفظی است که می‌گوید در لغت از عبارت «تعاظلَت الجرادتانِ» گرفته شده است» (ابن الأثیر، د.ت: ۳۰۵/۱)، یعنی دو ملخ‌سوار بر همدیگر شدند. بنابراین، سخنی که الفاظ آن سوار بر هم شده باشند دارای معاظله است. ابن اثیر، این نامگذاری را به جا و شایستهٔ این گونه سخن می‌داند. در یکی از انواع معاظله بدان‌گونه که ابن اثیر شرح داده است، رگه‌هایی از شعر دیداری یافت می‌شود. مانند این بیت متنبّی:

أقِـل أنِـل أقطِـع احمِـل عـلَّ سَـل أعِـد زِد هَــشَّ بَــشَّ تفضَّــل أدنِ سُــرَّ صِــلِ

(ابن الأثیر، د.ت: ۳۱۲/۱)

شاعر در این بیت، با آوردن کلمات هم‌شکل و هم‌وزن با کسره‌هایی که در همسایگیِ هم ردیف کرده‌است، سخنش را علاوه بر آهنگ و نوای آن، از حیث تصویر و شکل دیداری نیز آراسته است. ابن حجه بیت بالا را در زیر آرایهٔ «التفویف» آورده‌است (الحموی، د.ت: ۱۴۰).

المماثله: ابن معصوم مدنی در شرح و تعریف این فنّ بدیعی می‌گوید: «آنست که واژگان بیت همه یا تعدادی از آن از حیث وزن یکسان باشند»(ابن معصوم المدنی، ۱۹۶۸: ۱۷۸). وی ابیات زیر را از جمله شواهد آن می‌داند:

مــن ذا یطاولُــه أم مــن یماجــدُه أم مــن یســاجله أم مــن یکــاثرُه
أم مــن یقاربــه فــی کــل مکرمــة أم مــن یناضــله أم مــن یســاورُه
أم مــن یبــارزه أم مــن یوافقــه فــی کــل معرکــة أم مــن یصــابرُه

(همان: ۱۷۹/۵)

شاعر در این ابیات، با آوردن کلماتی همانند و هم‌سان در فاصله‌های مشخصی از مصرع‌ها ساخت ظاهری شعر را برجسته کرده است. در این شعر، وجود حرف «أم» به ویژه در مصرع‌های زوج خودنمایی می‌کند. هرچند این حرف در اول همهٔ مصرع‌ها به صورت قرینه‌ای نیز چشم‌نواز است.

کلمات دیگر نیز؛ مانند «من» و همهٔ فعل‌های موجود در ابیات، در افزایش حجم بُعد دیداری شعر تأثیرگذار واقع شده‌اند.

التطریز: در آرایهٔ «تطریز» مایه‌هایی از گرایش به شعر دیداری مشاهد می‌شود. ابن حجه در تعریف آن گفته است: «**هو أن یبتدئ المتکلم أو الشاعر بذکر جملٍ من الذوات غیر منفصلة ثم یخبر عنها بصفة واحدة من الصفات المکرّرة بحسب العدد الذی قرّره فی تلک الجملة**: آن است که گوینده یا شاعر سخن را با آوردن چند اسم ذات با هم بدون فاصله آغاز کند، آنگاه برای همه یک خبر به صورت مکرر به تعداد آن اسم‌هایی که در ابتدا ذکر کرده، بیاورد» (الحموی، د.ت: ۴۵۸). مانند بیت ابن رومی:

قرون فی رؤوس فی وجوه صلاب فی صلاب فی صلاب
کأن الکأس فی یدها و فیها عقیق فی عقیق فی عقیق

یا مانند سخن ابن معتز:

فشوبی و المدام و لون خدّی شقیق فی شقیق فی شقیق

(همان: ۴۵۸-۴۵۹)

تشطیر: «تشطیر» نیز از شواهد میل به شعر دیداری است که از قدیم در میان شاعران عرب نمود داشته است. «آن است که شاعر بیت شعرش را به صورت دو قسمت بیاورد که در آن هر قسمت دارای دو قافیهٔ مجزا باشد»(الحموی ، د. ت: ۲۱). مانند بیت ابوتمام:

تدبیر معتصم باللّه منتقم للّه مرتعب فی اللّه مرتقبِ

نیز مانند بیت صفی الدین حلی در بدیعیه‌اش:

بکل منتصر للفتح منتظر وکل معتزم بالحقّ ملتزم

(همان؛ ابن المعصوم، ۱۹۶۸: ۳۱۰/۶)

در این دو بیت، واژگان «معتصم»، «منتقم»، «مرتعب»، «مرتقب»، «منتصر»، «منتظر»، معتزم» و «ملتزم» بی‌گمان علاوه بر بعد شنیداری و آهنگ، جنبهٔ دیداری شعر را نیز تقویت کرده است.

المسمّط: ابن رشیق، در شرح آن گفته است: «**هو أن یبتدئ الشاعر ببیت مصرع، ثمّ یأتی بأربعة أقسمة علی غیر قافیته، ثمّ یعید قسیماً واحداً من جنس ما ابتدأ به و هکذا إلی أخر القصیدة**: [شعر مسمط] آن است که شاعر شعرش را با بیتی دارای تصریع (هم‌قافیه) آغاز کند، سپس چهار قسمت با قافیه‌ای متفاوت بیاورد. آنگاه یک مصرع هم‌قافیه با آنچه شعر را با آن آغاز کرده، بیاورد. این روند تا آخر شعر ادامه پیدا

می‌کند»(ابن رشیق، ۱۹۸۱: ۱۷۸/۱-۱۷۹). حمداوی مسمّط را از آن گونه‌های شعری می‌داند که میل به دیداری‌گرایی در آن مشهود است(حمداوی، ۲۰۱۶: ۱۳). مانند این شعر امرؤ القیس:

توهمت من هند معالم أطلال عفاهن طول الدهر في الزمن الخالي
مرابع من هند خلت ومصايف يصيح بمغناها صدى وعوازف
وغيرها هوج الرياح العواصف وكل مسف ثم آخر رادف
بأسحم من نوء السماكين هطال

(ابن رشیق، ۱۹۸۱: ۱/ ۱۷۹)

در این شعر وجود کلمات آخر مصرع اول و دوم و هفتم شعر را به شکل حلقه‌ای درآورده است.

۲-۱-۳-۲. مرحلهٔ دوم تنوّع قالب ها و فنون شعر

در این مرحله، شاهد شکل‌گیری نسبی و تکامل تدریجی این فن هستیم. فنون قابل بحث در این دوره عبارتند از:

الطرد و العکس: فنی است که در آن شاعر شعرش را طوری می‌آفریند که به چند شکل خوانده شود، بی آنکه معانی تغییر کند مگر به ندرت. این فن را صفی‌الدین حلّی ابداع کرد. مانند این ابیات که هم به صورت افقی خوانده می‌شود و هم به صورت عمودی:

ليت شعري، لك علم من سقامي، يا شفائي
لك علم، من زفيري ونحولي وضنائي
من سقامي، ونحولي داوني إذ أنت دائي
يا شفائي، وضنائي، أنت دائي ودوائي

موشّحه: موشّحه، فنّ شعری‌ای است که در اندلس پدید آمد و مهمترین شکل نوین شعری است که از قریحهٔ عربی در مسیر ابتکار و نوزایی تراوش کرد. برخی برآنند که موشّحات بنیادی بود که پایه‌های شعر «تروبادور[1]» بر آن نهاده شد. از نخستین سرایندگان این فن، محمّدبن محمود قبری و مقدم بن معافی را می‌توان نام برد. شاعران و نقادان اندلسی نوگرایی و نوآوری در ساختار شعر را با استفاده از موشّحات آغاز کردند و توانستند از قید بسیاری از سنن ادبی و شعری کهن رها شوند (عزیز النصر، ۲۰۱۴: ۷۶۵). این فنّ شعری راه را برای نوسازی شعر عربی گشود. شاعران اندلس به واسطهٔ آن به نوگرایی و تجدید در ساختار شعر دست یازیدند. در حقیقت، موشّحه ظرفیت نوپردازی شعر عربی را

۱. نام گونه ای ادبی است که در فارسی معادل منقّحی ندارد. بنابراین، ذکر نام اصلی آن وافی تر به مقصود دانسته شده است.

تا حد زیادی بالا برد (القوال، ۱۹۹۴: ۱۴). ابن بسام، صاحب کتاب *الذخیرة* آغازگر موشّحات را محمّدبن محمود قبری نابینا معرفی کرده و گفته است که اهل اندلس به وفور این فن را به کار می‌گرفتند. چنانکه به دیدگاه دیگری مبنی بر مقدم بودن ابن عبد ربه در این فن اشاره کرده‌است (ابن بسام، ۱۹۹۷: ۴۶۹/۱). حمداوی ساختار موشّحه را بیش از دیگر فنون شعری، دیداری و متمایل به شکل و تصویر و نیازمند به دیدن می‌داند. ساختار موشّحه مبتنی بر مطلع، قفل، دور، ابیات، غصن، سموط، و خرجه است (حمداوی، ۲۰۱۶: ۱۳). محمّدزکریا عنانی در کاوش از منشأ موشّحات اندلسی به دشواری تعیین نقطه‌ای برای آغاز یک فنّ شعری اشاره کرده‌است (عنانی،۱۹۹۹: ۶۷). همین نکته از خاطر احسان عبّاس نیز گذشته است. وی موشّحه را بازگشتی به غنا و آوازخوانی گذشته دانسته است (عبّاس، ۱۹۹۷: ۱۷۳). از میان موشّحه‌هایی که شکل دیداری در آن نمایان‌تر است، می توان به این نمونه‌ها ارجاع داد:

بـــــدر تـــــمّ	شـــمس ضـــحی	غصـــــن نقـــــا	مســک شــم
مـــــا أتـــــمّ	مـــا أوضـــحا	مـــــا أورقـــــا	مـــــا أنـــم
لا جـــــــــرم	مـــن لمـــحا	قـــــد عشـــــقا	قـــد حُـــرم

(ابن خلدون، ۲۰۰۶: ۵۴۲)

موشّحه به اشکال و هیئت‌های متعددی آفریده می‌شود. شکل دیگر آن که به شعر دیداری نزدیک است در موشحهٔ زیر قابل مشاهد است:

کیـفَ السبـیل إلـی	صـبری و فـی المعـالم
أَشـــجان	
و الرکـب وسـط الفـلا	بالخـــــرد النـــــواعم
قـد بـانوا	
أقـبلنَ یـوم الحـــمَی	فـی سندسـیات الحلَـل
بعـض مطـل الـدما	سـود الفـروع و المُقـل
فیـــا معَـــنی بمـــا	لـو نالَـه نـال الأمـل
دون ذوات الحلـــــی	للســـیفِ بالصـــوارم
حرمـــانُ	
ابـــغِ النجـــاة و لا	یغـــررک بالضـــراغم
غـــزلانُ	

(عباسة، ۲۰۱۲: ۷۸-۷۹)

گاهی موشّحه‌سرا به چینش اجزای شعرش، به مثابهٔ یک نقش و نگاره، عنایت می‌ورزید؛ به گونه‌ای که شکل شعرش همسان مفهومی که مد نظر داشت، در می‌آمد. چنان که عبادة قزاز موشحه‌ای را در وصف کشتی و دریا به این شکل ساخته است:

فقلت مستنطق ● من ذا الذي أهدى
الى فؤادي الخفقانْ ● فقال قمْ ● فلتنظر ● في الشاطي
الى بنود الشّوان ● عدواك ثمْ ● واستخبر ● أقراطي
أما تراها مثول ● على قناها خافقه
في جاريات تجول ● مثل الجياد السابقه
إنشاء من في المحول ● ينشي السحاب الوادقه
سمت على النجم طول ● منها فروع باسقه
ان الثريا تقول ● وانها لصادقه
ما فوق هذا المكان ● من الهمم ● فيه يري ● مناطي
سمت على كيوان ● من القدم ● والمشتري ● مواطي

(عبّاس، ۱۹۹۷: ۱۹۹-۲۰۰)

شکل دیگری از موشّحه:

اعيا على العُوّدْ رهينُ بلبالِ
مُؤرق
أذلّهُ الحبّ لاينكر الذّلةْ
مَن يَعشَقْ
مَن لي به يرنو بمقلتي ساحرْ
إلى العبادْ
ينأى به الحسنُ فَينشي نافرْ
صعبَ
القيادْ
وتارةً يدنوِ كما احتسى الطائرْ

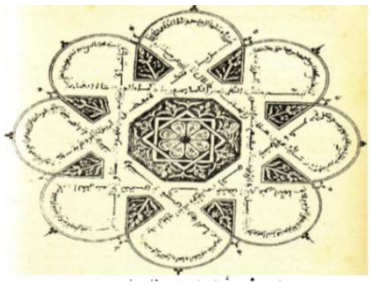
(عباسة، ۲۰۱۲: ۸۰)

اشکال دیگری نیز از موشّحه در اختیار هست که نظر به آنکه نقل آن‌ها فضای زیادی را اشغال می‌کند از آن‌ها صرف نظر می‌شود.

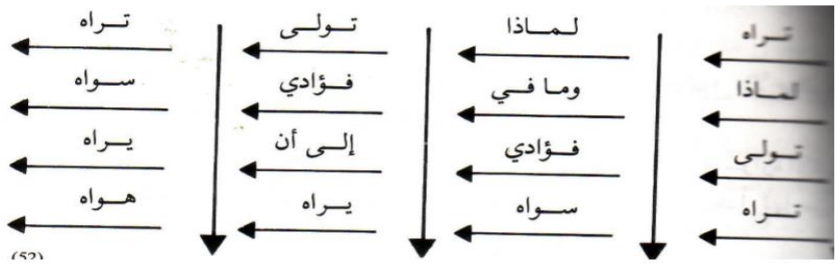
زجل: زجل نیز فنّی است که به تبع موشحات پدید آمد و در اندلس رشد کرد. ابن خلدون می‌گوید: «چون موشّحات عمومیّت یافت، مردم در مناطق گوناگون بر منوال آن شعرهایی عامیانه سرودند، بدون آنکه در آن مقید به اعراب باشند و بدین‌سان بود که فنّ زجل شکل گرفت» (ابن خلدون، ۲۰۰۶: ۵۴۷). از نمونه‌های زجل که در ارتباط با بحث این پژوهش است، زجلی از ابوعبدا... بن خطیب را می‌توان نام برد:

بین طلوع و نزول / اختلطت الغزول / و مضی / من لم یکن / و بقِی / من لم یزول. (همان: ۵۵۰)

التختیم: حمداوی، التختیم را نیز از این دست صنعت‌ها دانسته است. ابن رندی در تعریف آن گفته است: «آن است که چند بیت بسازی که به شکل حلقه‌ای با قسمت‌های بریده بریده باشد، و در محل برخورد بریده‌ها یک لفظ و یا یک حرف یا بیشتر مشترک باشد، با تصحیف و یا با ظاهری متفاوت» (حمداوی، ۲۰۱۶: ۱۶؛ الرندی، د.ت: ۲۰۶). شاعران اندلسی همچنین به فنون دیگری چون تربیع و تفریع و تشجیر شهره گشتند و به ویژه به سرودن اشعاری در هیئت درخت خرما علاقهٔ خاصی داشتند(حمداوی، ۲۰۱۶: ۱۷). نمونه‌ای از این شعر از شاعر اندلسی قرن ششم ابن قلاقس به شکل خاتم کاری(التختیم):



القلب: ابوالبقاء «قلب» را در سه گونه دسته‌بندی کرده‌است: «در یک مورد ترتیب واژگان مقلوب می‌شود، و وزن و معنی درست باقی می‌ماند. در مورد دوم حروف مقلوب می‌شود، به گونه‌ای که می‌توان آن را باژگونه نیز خواند و دارای معنا و مفهوم باشد. سوم به شکل مربّع است که هم از طول قابل خواندن است و هم از عرض». همانند دیداری‌گرایی در بحث «الطرد و العکس» نیز مشاهده شد. مانند مورد زیر:



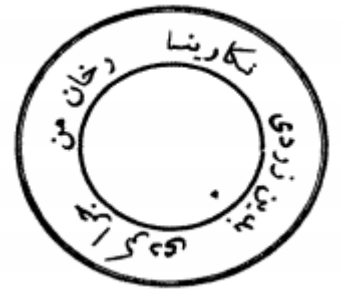
(حمداوی، ۲۰۱۶: ۱۷)

۲-۲. زمینه‌های دیداری کردن شعر در ادبیّات فارسی

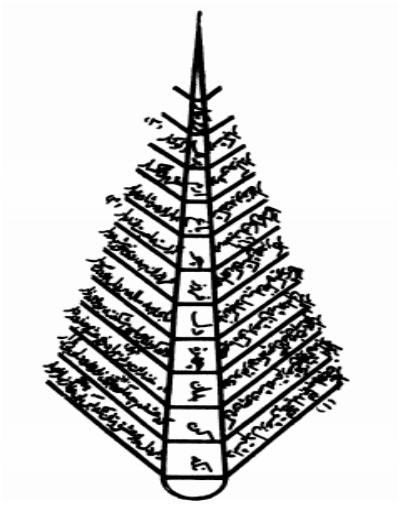
معذوریّت‌هایی که ساختار تقریباً انعطاف‌ناپذیر قوالب سنّتی شعر فارسی برای شاعران ایجاد می‌نموده است، به‌علاوهٔ عدم بسترهای مناسب گرافیکی در هنگام نوشتن و نشر شعر، باعث شده است تجربه‌های دیداری شدن شعر در گذشتهٔ ادب فارسی نیز تقریباً شبیه به گذشتهٔ ادبیات عرب، در حوزهٔ معنا متوقّف بماند و شاعران تنها امکان این را داشته‌باشند که در حدود قوالبی مانند مسمّط و مستزاد رنگی از دیداری‌شدن به شعر خود بدهند. بنابراین، چندان بیراه نیست اگر زمینه‌های دیداری کردن شعر را عمدتاً با تمرکز بر کتاب‌های بلاغی فارسی مورد بررسی قرار دهیم؛ چرا که کتاب‌های بلاغی فارسی از این دیدگاه بسیار قابل توجّه هستند و در آن‌ها ذیل برخی صنایع، نمونه‌های شعری‌ای را می‌یابیم که به راستی می‌شود آن‌ها را شعر کانکریت به‌شمارآورد. ممکن است برخی این ادّعا را داشته باشند که در این نمونه‌ها، شاعر صرفاً واژه‌های شعر خود را به صورت درخت یا دایره یا مربّع و اشکال دیگر درآورده و بر خلاف شعر کانکریت در معنای مدرن آن، این شکل‌ها هیچگونه ارتباطی با معنای شعر ندارند در صورتی که شکل نوشتاری شعر باید تداعی‌کنندهٔ محتوای آن باشد. امّا در اشعار دیداری معاصران ایرانی و حتّی اروپایی نیز کم نیستند شعرهایی که شکل نوشتاری آن‌ها با معنا، ارتباطی ندارد و به شیوهٔ سنّتی واژه های شعر در دل اشکال بدیعی عرضه شده‌اند.

بررسی موشکافانهٔ نمونه‌های اشعار دیداری مذکور در کتاب‌های بلاغی فارسی، همچنین حاکی از آنست که یکی از برجسته‌ترین نکات مورد توجّه شاعران در آفرینش چنین شعرهایی آن بوده است که چینش واژه‌ها در قالب برخی اشکال هندسی به گونه‌ای باشد که شعر از جوانب مختلف که خوانده شود، دارای معنای محصّلی باشد. با توجّه به اسناد موجود، قدیم‌ترین منبعی که نمونه‌هایی از این قبیل شعرهای دیداری را عرضه داشته است، *ترجمان‌البلاغه* محمّدبن عمر رادویانی است. رادویانی در فصل‌های ۶۲ و ۶۳ کتاب، «مدوّر» و «مربّع» را از جملهٔ بلاغت‌ها دانسته است. (رادویانی، ۱۳۶۲: ۱۱۳ و

۱۱۴) و برای هر یک نیز نمونه‌ای آورده است. پس از وی، رشیدالدّین وطواط با پیش چشم داشتن ترجمان البلاغه، نمونهٔ منقول ذیل صنعت «تدویر» را در *حدایق السّحر* بازآورده و آن را که شعری دیداری است، از قبیل «بازی کودکان» (وطواط، ۱۳۶۲: ۸۶) دانسته است:



پس از وطواط، شمس قیس رازی در *المعجم فی معاییر اشعار العجم* متعرّض اشعار دیداری شده است. وی پس از تعریف صنعت «توشیح» به بیان اقسام آن می‌پردازد و می‌گوید: «و از اصناف موشّح آنچه بر صورت درختی نهند آن را مشجّر خوانند... و آنچه بر شکل مرغی نهند آن را مطیّر خوانند و آنچه بر شکل دایره نهند آن را مدوّر خوانند و آنچه بر شکل گروهی از اشکال هندسی نهند آن را معقّد خوانند» (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۲۹۲ و ۲۹۳). از جمله نمونه‌های مشجّر در المعجم، شعرنگاره‌ای است که با نمونه‌های امروزی شعر کانکریت برابری می‌کند:



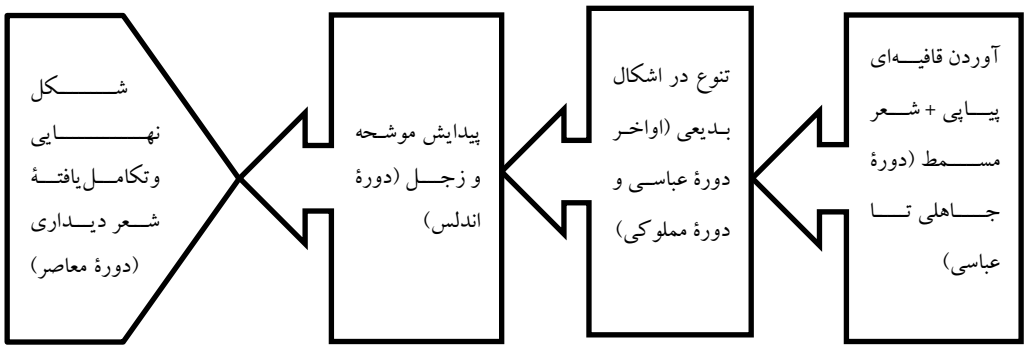
شمس قیس در ادامه بر همین نهج، موشّح مدوّر و مضلّع را نیز تعریف نموده است. تقریباً جای گمان نیست که واعظ کاشفی، ادیب پرآوازهٔ سدهٔ نهم هجری، نیز با توجّه به کتاب المعجم صنعت‌های

«مدوّر» و «تضلیع» را در *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار* گنجانده (کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۵۵-۱۵۷) و به هر حال، نمونه‌هایی از قدیم‌ترین تجربه‌ها در شعر دیداری را برای ما به یادگار گذاشته‌است. علاوه بر آنکه کاشفی چنانکه شیوهٔ وی است قائل به تفسیر و بسط مسئله نیز شده است و انواعی مانند مدوّر مفرد و مدوّر جامع را از یکدیگر بازشناسانده و نیز تضلیع را قابل تقسیم‌بندی به گونه‌های تربیع، تخمیس، تسدیس، تثمین و تعشیر دانسته‌است.

۳. نتیجه

بر اساس این پژوهش، روشن گشت که نوگرایی و تنوّع‌طلبی در فنون و اشکال شعر از دوره‌های گذشته در شعر عربی وجود داشته‌است. با این حال، وضوح آن در فرم و شکل شعر در اواخر دورهٔ عباسی و در شعر اندلسی دیده می‌شود. شاعران در آغاز با ایجاد گونه‌ای ساختار شکنی در قافیه و شکل ظاهری شعر و سپس در آفرینش اشعارِ نگاره‌ای شوق و میل خویش به شعر دیداری را نشان داده‌اند. در شعر برخی شاعران سنّتی عرب، مانند ابن معتز، نشانه‌هایی از شکل‌گرایی و دیداری‌گرایی محسوس است. اما در شعر اندلسی و به ویژه با پدید آمدن موشّحات و زجل، دیداری‌گرایی شکل نهایی و تکامل‌یافته‌ای به خود می‌گیرد. بنابراین بنیان شعر دیداری در شعر عربی قرن‌های ششم و هفتم گذاشته شده‌است و نسبت به شعر غربی تقدّم زمانی دارد.

سیر پیدایش و تطوّر شعر کانکریت در ادبیات عربی تا پایان دورهٔ عثمانی را می‌توان به شکل زیر به نمایش درآورد:



در ادبیّات فارسی نیز در حوزهٔ معنا، همسو با ادبیّات عرب، گرایش‌هایی به دیداری کردن شعر به‌طور جسته گریخته و عمدتاً در حوزهٔ بازی‌های زبانی با شکل واج‌ها و واژه‌ها دیده می‌شود. امّا دیداری کردن شعر در حوزهٔ فرم و شکل شعری، بیشتر در کتاب‌های بلاغی فارسی ظهور یافته است. چنانکه از ترجمان‌البلاغه

رادویانی تا المعجم شمس قیس رازی و بدایع‌الافکار واعظ کاشفی، صنعت‌هایی را می‌توان دید که نمونه‌های استشهاد شده به آن‌ها، قدیم‌ترین تجربه‌ها در شعر کانکریت به شمار می‌آیند.

کتابنامه

الف: کتاب‌ها

۱. ابن الأثیر، ضیاء الدین (د.ت)؛ **المثل السائر فی أدب الکاتب و الشاعر**، القسم الثالث، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة و النشر.

۲. ابن بسام، أبوالحسن علی الشنترینی (۱۹۹۷)؛ **الذخیرة فی محاسن أهل الجزیرة**، القسم الأول، المجلد الأول، تحقیق احسان عبّاس، بیروت: دارالثقافة.

۳. ابن خلدون، عبدالرحمن (۲۰۰۶)؛ **مقدمة ابن خلدون**، بیروت: دارالکتاب العربی.

۴. ابن رشیق القیروانی (۱۹۸۱)؛ **العمدة فی محاسن الشعر و نقده**، تحقیق محمدمحی الدین عبدالحمید، الطبعة الخامسة، بیروت: دارالجیل.

۵. ابن معصوم المدنی، السید علی صدرالدین (۱۹۶۸)؛ **أنوار الربیع فی أنواع البدیع**، تحقیق شاکر هادی شکر، الطبعة الأولی، العراق، کربلاء: نشر و توزیع مکتبة العرفان.

۶. أونج، والتر ج. (۱۹۹۴)؛ **الشفاهیة و الکتابیة**، ترجمة حسن البناء عزالدین، سلسلة عالم المعرفة، العدد ۱۸۲، الکویت: عالم المعرفة.

۷. البحتری، أبوالولید (۱۹۶۳)؛ **دیوان البحتری**، تحقیق و شرح حسن کامل الصیرفی، الطبعة الثالثة، القاهرة: دارالمعارف.

۸. بنیس، محمد (۱۹۷۹)؛ **ظاهرة الشعر المعاصر فی المغرب**، الطبعة الاولی: دار العودة.

۹. الجاحظ، أبوعمرو عثمان بن بحر (۲۰۰۳)؛ **البیان و التبیین**، المجلد الأول، الطبعة الأولی، بیروت: دارالکتب العلمیة.

۱۰. حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۳)؛ **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**، تهران: ثالث.

۱۱. الحلی، صفی الدین (د.ت)؛ **دیوان صفی‌الدین الحلی**، بیروت: دارصادر.

۱۲. الحموی، ابن حجة (د.ت)؛ **خزانة الأدب و غایة الأرب**: (بی نا)

۱۳. رادویانی، محمّد بن عمر (۱۳۶۲)؛ **ترجمان‌البلاغه**، مصحح احمد آتش، تهران: اساطیر.

۱۴. الرندی، أبوالبقاء (د.ت)؛ **الوافی فی نظم القوافی**، تحقیق محمد الخمار الکنونی، عمل مرقون بخزانة کلیة الآداب.

۱۵. رؤیایی، یدالله (۱۳۵۷)؛ **هلاک عقل به وقت اندیشیدن**، تهران: مروارید.

۱۶. شمس قیس رازی (شمس الدّین محمّد بن قیس رازی) (۱۳۶۰)؛ **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، مصحح محمّد قزوینی و مدرّس رضوی، تهران: زوّار.

۱۷. عبّاس، إحسان (۱۹۹۷)؛ **تاریخ الأدب الأندلسی عصر الطوائف و المرابطین**، الطبعة الاولی، عمان: دارالشروق.

۱۸. عباسة، محمد (۲۰۱۲)؛ **الموشحات و الأزجال الأندلسية و أثرها فی شعر التروبادور**، الطبعة الأولی، بوقیراط، مستغانم (الجزائر): دار أم الکتاب للنشر و التوزیع.

۱۹. العریّض، إبراهیم (۱۹۷۴)؛ **نظرات جدیدة فی الفنّ الشعری**، الطبعة الثانیة: الکویت.

۲۰. عنانی، محمدزکریا (۱۹۸۰)؛ **الموشحات الأندلسیة**، الکویت: سلسلة عالم المعرفة، العدد ۳۱.

۲۱. ..... (۱۹۹۹)؛ **تاریخ الأدب الأندلسی**: دارالمعرفة الجامعیة.

۲۲. فتوحی، محمود (۱۳۹۲)؛ **سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، چاپ دوم، تهران: سخن.

۲۳. القوّال، أنطوان محسن (۱۹۹۴)؛ **الموشحات الأندلسیة**، الطبعة الأولی، بیروت: دارالکتاب العربی.

۲۴. الکبیسی، طراد (۱۹۸۶)؛ **الشعر و الکتابة: القصیدة البصریة**، بغداد: دار الحریة للطباعة.

۲۵. کاشفی، کمال‌الدّین حسین واعظ (۱۳۶۹)؛ **بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار**، ویراسته و گزارده میر جلال‌لدّین کزّازی، تهران: مرکز.

۲۶. وطواط، رشیدالدّین (محمّد بن محمّد بن عبدالجلیل عمری کاتب بلخی) (۱۳۶۲)؛ **حدایق‌السّحر فی دقایق‌الشعر**، مصحح عبّاس اقبال، تهران: کتابخانه طهوری و کتابخانه سنائی.

ب: مجلاّت

۲۷. بوسیس، وسیلة (۲۰۱۲)؛ «فی الشعریة البصریة مفاهیم و تجلیات»، **مجلة العلوم الإنسانیة**، جامعة قسنطینة. الجزائر. عدد ۳۸، دیسمبر، صص ۳۹-۵۱.

۲۸. بولفوس، زهیرة (۲۰۱۵)؛ «التشکیل البصری فی الشعر الجزائری المعاصر»، **مجلة کلیة الآداب و اللغات**، جامعة قسنطینة، المجلد ۱۱، العدد ۴۰، السنة الحادیة عشر[ة]، شباط، صص ۱۹۶-۲۲۸.

۲۹. حمداوی، جمیل (۲۰۱۶)؛ «القصیدة الکونکریتیة فی الشعر العربی المعاصر (القصیدة المغربیة أنموذجاً)»، **مجلة المثقف**، العدد ۱۵۸۸.

۳۰. صفّاری، عبّاس (۱۳۸۵)؛ «از پرنده توشیح تا پرواز کانکریت»، **گوهران**، بهار و تابستان، شماره ۱۱ و ۱۲. صص ۴۰۸- ۴۱۱.

۳۱. عزیز النصر، عبدالمنعم (۲۰۱۴)؛ «الإبداع فی نقد الموشح الأندلسی»، **مجلة کلیة التربیة للبنات**، المجلد ۲۵(۳)، صص ۷۶۵-۷۷۸.

Reference

32. Cudden, J.A. (1999). **Dictionary of Literary Terms& Literary Theory**. Tehran: Penguin Book.

بحوث في الأدب المقارن (فصليّة علميّة – محكّمة)
كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة رازي، كرمانشاه
السّنة الثامنة، العدد ٣٠، صيف ١٣٩٧ هـ. ش/ ١٤٣٩ هـ. ق/ ٢٠١٨ م، صص ١٣٣-١٥٤

الشعر البصرى فى الأدوار القديمة من الأدبينِ الفارسى و العربى[١]

مجاهد غلامى[٢]

أستاذ مساعد في قسم اللّغة الفارسيّة و آدابها، بجامعة شهيد باهنر كرمان، إيران

الملخّص

ما أكثر ما شهدته أدوار الأدب الفارسى و العربى القديمة من الإبداعات الأدبية التى كانت مؤثّرة فى تكوين الإبداعات الراهنة فى مجال الشعر فى كلا الأدبين، و إن لم نكن نجزم بأنّ الإبداعات الراهنة يكون وليدة تلك المعطيات القديمة. كما أنّ تجسيم الشعر و الذى يُدعى اليوم الشعر البصرى، رغم أنّه كان فى أغلبيّته حصيلة احتكاك الشعراء الإيرانيّين و العرب بالآداب الأوربيّة فى القرون الأخيرة، فإنّه كان مِما يسترعي انتباه الأدباء و البلاغيّون فى ما مضى من الأدبين الفارسى و العربى سواء النظرية أو من الوجهة العملية. إنّ هذا المقال الذى اتخذَ أسلوب تحليل المضموني طريقاً لإجراء البحث و الفحص، اعتماداً على المصادر الأصيلة و يهدفُ إلى دراسة تجارب التجسيم فى الميراث الأدبيّ لدَى الإيرانيين و العرب و يُعنى بتبيين هذه القضية و رصدِ تيارٍ فى الأدب العربى القديم يميلُ إلى جوانب من تجسيم الشعر و تنويعه لاسيّما فى مجال المعنى. و من ثَمّ قامَ الشعراء و خاصّة فى أخريات العصر العباسى و العصر الأندلسى بقفزة ناجحة و مزجوا الشعر بالتصوير الحسّى مبدعين أشعاراً تميّزَت فيها إرهاصات التبصير و التجسيم بشكل واضح لا غبار عليه. و من جانب آخر، كان الشعراء الفرس و إن كانوا راغبين فى التلاعب اللسانى و المعنوى مع الأصوات و الألفاظ، أما قلّما مالوا إلى الشعر البصرى. و كان من أقدم تجارب الشعر البصرى فى الأدب الفارسى ما لمحَ إليه البلاغيون فى كتبهم على ضوء صنائع بديعية كالموشح، و المشجّر، و المدوّر و ما إلى ذلک. على أنّ تلک النماذج تنمّ بدورها عن الميل إلى تجسيم الشعر فى ما مضى من أدوار الأدب الفارسى، و يُشكّل جذوراً إقليميّاً للشعر البصرى المعاصر.

الكلمات الدّليليّة: الأدب المقارن، الشعر العربي و الفارسي، الشعر البصرى، الشعر الكونكريتى، الموشّح.

---

١. تاريخ الوصول: ١٤٣٩/٧/٢٤ تاريخ القبول: ١٤٣٩/١٢/٢٣

٢. العنوان الإلكتروني: mojahed_gholami@yahoo.com