ادب عربی، سال ۱۰، شمارهٔ ۲
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

واکاوی کارکرد «رؤیا» در سروده‌های ادونیس

ابوالحسن امین مقدسی*
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران
مهدیه قیصری
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران
(از ص ۱ تا ۲۰)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۶/۲۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۲/۱۶

چکیده

«رؤیا» ازجمله اصطلاحات اساسی در نقد ادبی و تعریف شعر نو به شمار می‌رود که تحت تأثیر مکاتب غربی یا تصوّف به این حوزه وارد شد. امروز شاعر نوپرداز عرب نه تنها از ساختارها و چارچوب‌های از پیش تعیین شده پیروی نمی‌کند؛ بلکه در صدد است تا خیال را در آزادی کامل رها سازد و زبان را شکوفایی دو چندان بخشد و آن را از سیطرهٔ عقل و منطق، سنت ها و قراردادها بیرون سازد؛ از این رو به جهان رؤیا پا می نهد تا به واسطه آن، در دریافت‌های خود از جهان بیرون به جهانی ماورایی قدم نهد و تصاویر و رمزهایی عرضه دارد که تأویل‌های بسیار دارد و دریافت یک معنا از آن ممکن نیست. بررسی اصطلاح رؤیا از آن جهت ضرورت دارد که تحولی بزرگ در اصول نگارش شعر نوی عرب بر جای گذاشت. به نظر می‌رسد از میان شاعران نوپرداز عرب، أدونیس به‌خوبی توانسته است ضمن به‌کارگیری این اصطلاح در نقد ادبی، زبان شعر خود را به شیوه‌های نگارش رؤیا بسیار نزدیک کند. مقالهٔ حاضر در صدد است تا ضمن معرفی اصطلاح «رؤیا» در نقد ادبی معاصر، تکنیک‌های به‌کاربستن نگارش «رؤیا» را در شعر ادونیس مورد واکاوی قرار دهد و نشان دهد ادونیس با تأثیرپذیری از میراث صوفیه و به‌کارگیری روش‌هایی در تأویل متن چون عدم تعین در دلالت واژگان و استفاده از شیوه‌هایی در هنجارشکنی دستوری و آشنایی‌زدایی در تصاویر، زبان شعر خود را به نگارش رؤیا یا همان نگارش صوفیانه نزدیک نماید.

واژه‌های کلیدی: رؤیا، نگارش رؤیا، شعر نو، شعر صوفیانه، أدونیس.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: **abamim@ut.ac.ir***

Archive of SID
www.SID.ir

۱. مقدمه

«رؤیا» ازجمله مفاهیمی است که می توان آن را در عرصه‌های مختلف فلسفه، عرفان و به‌خصوص نگارش شعر و مباحث نقد ادبی به نظاره نشست. اصطلاح «رؤیا» در مباحث نقد ادبی، دارای ابعادی از متافیزیک است و با خیال، کشف مجهول، ایمان به جهانی غیبی و عدم اطمینان به جهان محسوس ارتباط می‌گیرد. ادونیس در تعریف «رؤیا» می‌گوید: «رویا، اساساً یک مفهومی نبوی است و بعدها در عرصهٔ شعر و شاعری به کار رفت و مفهومی ادبی پیدا کرد» (۲۰۰۲: ۴۲). «رویا در دلالت اصلی آن وسیله‌ای برای کشف از عالم نهان است؛ از این رو به نقطهٔ بکر جهان توجه دارد. جهان برای کسی که در رؤیا به سر می برد، دائماً در حال نو به نو شدن و تجدّد است... از این جاست که او عالم عقل و منطق را نمی پذیرد... بنابراین رؤیا، مکاشفه است؛ حالتی که پذیرای هیچ گونه حد و مرزی نیست و نگاهی رو به ماوراء است» (صالح، ۱۹۹۴: ۱۵۲).

محمدجمال باروت مهمترین اقدام مجلهٔ «شعر» و پیشگامان قصیدةالنثر را تحولی می‌داند که به واسطهٔ «رؤیا» در مفهوم شعر نو به وجود آوردند و در این رابطه می‌گوید: «شعر را استقلال بخشیده و آن را از مرتبهٔ انفعال و توصیف و حکمت به رؤیایی انتقال می‌دهد تا آن سوی مرزهای جهان را به نظاره بنشیند» (۱۹۸۱: ۵۳). کمال خیربک در تأیید این مطلب آورده است: «شعر امروز چونان ماجراجویی است که به دنبال حقیقت در حوادث جهان می‌گردد و تنها سلاح او در این راستا، رؤیا و ماجراجویی در ماورای مرزهای جهان هستی است» (۱۹۸۶: ۷۴). خالده سعید ضمن اینکه بر تعریف شعر به‌عنوان «رؤیا» اشاره دارد، میان آن و انقلاب یا همان تغییر و تحول ارتباط برقرار می‌کند و می‌گوید: «شعر یک رؤیاست و انقلاب و تمرّد چیزی است که در رؤیا به وقوع می پیوندد» (۱۹۸۲: ۱۲۹). ادونیس «رؤیا» را بهترین ابزار برای معرفی شعر جدید می‌داند: «رؤیا بهترین ابزاری است که با آن می‌توان شعر جدید را تعریف نمود» (۱۹۸۶: ۹) و با تعریف شعر جدید به رؤیا، از ظرفیت این واژه بهره گرفته و مفاهیم دیگری چون کشف، تغییر و تحول، حرکت، سیر إلی المجهول، تجاوز و تخطّی یا همان هنجارشکنی، منطق‌گریزی، آزادی که همه از ویژگی‌های رؤیا هستند نیز برای شعر جدید برمی‌شمرد.

این تحول در مفهوم شعر و گرایش آن به سمت «رؤیا» به دو سبب ارجاع داده می‌شود؛ «اول، تأثیرپذیری از جریانات فکری غرب مخصوصاً سوررئالیست که می‌توان آن را در پیشگامان قصیدةالنثر مشاهده نمود. اما با گذر زمان، عامل دیگری توجه ناقدان

Archive of SID

www.SID.ir

را به خود جلب کرد و آن تأثیرپذیری از نگارش صوفیه بود. قصیدةالنثر و نثرهای صوفیانه به لحاظ نگارش بسیار به هم نزدیک می‌نمایند. این تشابه شاید برآمده از نزدیکی رؤیا و حدس صوفیانه باشد؛ از این رو قصیدةالنثر را بسیار نزدیک به احوال و مقامات صوفیه می بینند» (موافی، ۲۰۰۶: ۶۸). ادونیس، رمبو را شاعری شرقی و صوفی می‌خواند و در این رابطه می‌گوید: «وقتی با اشعار رمبو آشنا شدم سخت متأثر از تجربهٔ صوفیانه به‌ویژه در بعد بیانی ـ زبانی آن بودم و آنها را از سلالهٔ جنون صوفیانه می‌دانستم... تأکیدی که رمبو بر «نگارش» نوین می‌کند، تصوف عربی هم از لحاظ تجربه و هم ازجهت «نگارشی» بر آن تأکید کرده است... و این امر موجب شد تا رمبو را شاعر شرقی، شاعر صوفی بخوانم» (۱۳۸۰: ۲۴۷). ناگفته نماند مطالعهٔ کتاب *تصوّف و سوررئالیسم* از ادونیس، به‌خوبی می‌تواند ارتباط بن‌مایه‌های سوررئالیستی و صوفیانه در اندیشهٔ ادونیس را نشان دهد که در اینجا مجال بحث آن نیست.

به دنبال تأثیرپذیری شعر نو از صوفیه، تغییراتی در مفهوم شعر نو و بالتبع در نگارش شعر نو به وجود آمد. شاعرانی که «رؤیا» و کشف و شهود را از مفاهیم کلیدی و محوری شعر نو به شمار آوردند، تصاویر شعری آنان نیز بر پایهٔ کشف، شهود و فاصله گرفتن از معیارهای منطقی شکل گرفت و به نگارش «رؤیا» در متون صوفیه نزدیک شدند، به عبارت دیگر «آنها روح متمردانه و انقلابی صوفیه را گرفتند و بر روح زمانهٔ خود پیاده کردند، از این رو نگاه صوفیانهٔ آنها، در ادوات فنی شعر آنها رسوخ کرد ...» (جعفر، ۲۰۰۲: ۳۳).

بر این اساس، نگارنده در پی آن است با تبیین اصطلاح «رؤیا» و تمایز آن با اصطلاحاتی چون «رؤیة» و «مشاهدة» در اصطلاح نقد ادبی و صوفیه نشان دهد چه تغییر و تحولاتی در اتخاذ شیوه‌های نگارش در شعر ادونیس دیده می‌شود و شاعر از چه تکنیک‌هایی در نزدیک شدن به نگارش رؤیا استفاده می‌کند. انتخاب اشعار ادونیس بدین جهت است که این ناقد برجسته علاوه بر اینکه از اصطلاح «رؤیا» در آثار نقدی خود استفاده می‌کند، می‌توان اشعار او را بارزترین نمونه برای نگارش «رؤیا» به شمار آورد.

در مورد پیشینهٔ این پژوهش باید گفت «رؤیا» به‌عنوان یک اصطلاح مشترک میان عرصه‌های عرفان، مکاتب هنری و نقد ادبی امروز، مسلماً پژوهش‌های متعددی را به خود اختصاص داده است و از طرف دیگر ادونیس نیز شاعری است که بسیار زیر ذره‌بین نقد و تحلیل پژوهشگران قرار گرفته است که در اینجا به اختصار به مواردی اشاره

Archive of SID

www.SID.ir

می‌شود، ازجمله مقالهٔ *«رؤیا و نقش آن در متون عرفانی»* از حسین ثروت، که به تبیین «رؤیا» و در کنار آن «واقعه» از نگاه عارفان می‌پردازد و پس از طبقه‌بندی رؤیاها، میزان بهره‌گیری متون عرفانی از رؤیا و منشأ قبولی آن در نزد عارفان را مورد بررسی قرار می‌دهد. همچنین مقالهٔ *«فرا واقعیت در رؤیا و تخیل»* از بهجت‌السادات حجازی که در آن رؤیا و تخیل منشأ خلاقیت و مکاشفه در متون ادبی و هنری به شمار می‌روند و سبب ارتباط فرد با فراواقعیت می‌شوند و در این میان، متون عرفانی گوی سبقت را ربوده‌اند. در ادامه می‌توان از مقالهٔ *«تجلی تجارب صوفیانه در شعر ادونیس و سهراب سپهری»* نوشتهٔ فریده داوودی مقدم و طاهره اختری نام برد که به تطبیق زبان تصوف و برخی مفاهیم آن در شعر این دو شاعر پراخته و به دنبال این پرسش بوده است که چرا شاعران چنین مفاهیم و تکنیک‌هایی در اشعار خود به‌کار می‌گرفتند. لازم به ذکر است در رابطه با تأثیر برخی از مکاتب روانشناسی غرب به خصوص نظریهٔ خودآگاه و ناخودآگاه فردی «فروید» یا ناخودآگاه جمعی «یونگ» بر افکار ادونیس و مفهوم «رؤیا»، کارهایی صورت گرفته که از آن جمله می‌توان به مقالهٔ *«سنت و و استعداد فردی از نگاه الیوت و ادونیس»* نوشتهٔ حسین شمس‌آبادی و رضا محمدی یا مقالهٔ *«قصیدهٔ کلیه، میراث‌دار سوررئالیسم»* از نجمه رجائی اشاره کرد. این نویسندگان در مقالات خود به این مسئله اشاره دارند که نظریات «فروید» سبب غلبهٔ نظریهٔ الهامی بودن شعر شده و به آن صورت علمی بخشید و این امکان را فراهم کرد تا تحلیل‌هایی روانکاوانه از اشعار شاعران صورت بگیرد، زیرا خیال هر شاعر و هنرمند در ناخودآگاه فردی و جمعی او ریشه دارد.

بنابراین بررسی تکنیک‌های نگارش در اشعار ادونیس از منظر اصطلاح «رؤیا» که از مهمترین مفاهیم مؤثر در نقد ادبی معاصر است، می‌تواند فتح بابی برای نگاهی عمیق‌تر به آثار این شاعر برجسته به‌عنوان نمایندهٔ شعر نو عرب و یا زاویه‌ای جدید برای بررسی آثار دیگر شاعران نو عرب باشد.

۲. «رؤیا» و «رؤیة» در اصطلاح نقد ادبی معاصر

علی‌رغم اینکه اصطلاح «رؤیا» در نقد ادبی حائز اهمیت فراوانی است، اما از جانب ناقدان معاصر عرب چندان در معنای دقیق خود به‌کارگرفته نشده است؛ به‌عنوان مثال عزالدین اسماعیل در مقاله‌ای با عنوان «ظاهرة الحزن في شعرنا الحديث» ضمن اینکه به توضیح یا تعریف اصطلاح «رؤیا» نمی‌پردازد و میان دو اصطلاح «رؤیا» و «رؤیة» تفکیکی قائل

Archive of SID

www.SID.ir

نمی‌شود؛ از این رو گاه این دو اصطلاح با یکدیگر خلط شده و به جای هم به‌کار می‌روند. برخی دیگر آن را در سطحی پایین‌تر از مقام «مشاهده» در اصطلاح عرفان، می‌دانند؛ محمد عبدالمطلب در مقالهٔ «مصادر إنتاج الشعرية» می‌گوید: «تجربهٔ شعری در موازات با تجربهٔ عرفانی قرار می‌گیرد که از ویژگی‌های آن سیر در اعماق هستی و بیانی شطح‌گونه و متناقض با مظاهر وجود است. بدین‌ترتیب تجربهٔ شعری از مرتبهٔ رؤیا به مشاهدهٔ جهان دست یافته است» (۱۹۸۶: ۶۳). از این عبارت چنین بر می‌آید که نویسنده از حالت تصاعدی تجربهٔ شعری سخن می‌گوید که از رؤیا شروع می‌شود و در نهایت به «مشاهده» می‌رسد؛ درصورتی که تعریف «مشاهده» در قاموس و معاجم صوفیه به این شکل آمده است: «مشاهده به حالتی گویند که بتوان توحید را در اشیاء به نظاره نشست و حقیقت را دید و عین یقین را بدون هیچ تردیدی مشاهده نمود» (ابن عربی، ۲۰۰۰: ۵۳۵). شریف جرجانی نیز تعریفی مشابه این مطلب آورده: «بر حالتی اطلاق می‌شود که در آن بتوان توحید را به نظاره نشست و حق را در اشیاء مشاهده کرد. این همان وجه متعالی اوست که در هر چیز نمود دارد» (۱۹۸۵: ۲۹۹). بر اساس این تعاریف، مشاهده بر مقام قرب و دُنوّی که خالی از هر گونه دخل و تصرف است دلالت دارد و مشاهده محض است؛ درحالی که اصطلاح «رؤیا» ضمن مشاهده به معنای بازنگری و بازآفرینی جهان است، همانطور که ادونیس در تعریف آن می‌گوید: «تغییر در نظام اشیاء و نظام نگریستن به آن‌ها است» (۱۹۸۶: ۹). محمد کعوان نیز در مقالهٔ خود بر این امر تصریح دارد: «إنتقلت لغة الشعر العربي الحديث من لغة التعبير إلى لغة الخلق» (۲۰۰۵: ۱۹۰). بر این اساس می‌توان گفت «مشاهده» در مرتبه‌ای پایین تر از «رؤیا» قرار دارد؛ چرا که «رؤیا» در اصطلاح نقد ادبی معاصر، محض مشاهده و مکاشفه نیست و به خلق و تصرّف نیز توجه دارد.

شاید بهترین تعبیر از «رؤیا» را أدونیس ارائه داده است. وی با ویژگی‌هایی که برای یک شاعر بر می‌شمرد توانسته است ضمن تعریف دو اصطلاح «رؤية» و «رؤیا» میان آن دو پیوند و قدر مشترکی ایجاد کند. وی معتقد است چنانچه شخصی دهها اثر شعری هم از خود به جای گذاشته باشد نمی‌توان او را شاعر نامید، مگر آنکه این ویژگی‌ها را داشته باشد: الف. نگاه (رؤية) ویژه‌ای نسبت به جهان داشته باشد. ب. به سبب آن، میان او و اشیاء ارتباط خاصی ایجاد شود. ج. زبانی به خصوص، با تکنیک ها و زیباشناسی های جدید به‌کار بگیرد (أدونیس، ۲۰۰۲: ۳۷). ادونیس در کتاب *موسیقی الحوت الأزرق* واژهٔ

Archive of SID

www.SID.ir

«رؤیا» را به‌کار برده و در تعریف آن می‌گوید: «رؤیا اساساً مفهومی نبوی است، سپس به عرصهٔ شعر وارد شد و به‌عنوان مفهومی در این زمینه مورد استعمال قرار گرفت» (۲۰۰۲: ۴۲). و البته در جایی دیگر رؤیا را «تغییر در نظام أشیاء و نظام نگاه به آنان بر می‌شمرد» (۱۹۸۶: ۹). وی با توضیحاتی که در جاهای دیگری می‌آورد توانسته است میان این دو مفهوم ارتباطی بدین‌ترتیب برقرار کند: الف. توجه به نادیدنی‌ها: دوست دارم خود را بیننده‌ای بخوانم که به سوی افق‌های نادیدنی در حرکت است (ادونیس، ۱۹۶۶: ۱۹۶). در اینجا ادونیس از مقام یک رائی می‌خواهد به افق غیرمرئی پرواز کند و در حقیقت این یکی را لازمهٔ رسیدن به آن یکی می‌داند. ب.چشم دوختن به بی‌نهایت: طبیعت شعر، پیشگویی، رویا و خلق است، از این رو نمی‌تواند جهانی بسته را بپذیرد که دارای حدود و ثغوری است و در آن منحصر بماند؛ بلکه آن را می‌شکافد و زیر پا می‌نهد، شعر جستجویی بی‌پایان است (أدونیس، ۱۹۶۱: ۱۶۹). ج. پیچیدگی و ابهام: شعر حقیقی و راستین نمی‌تواند متصف به وضوح و روشنی باشد و بر عکس آن، در دل تاریک و مبهم جهان وارد می‌شود. وارد شدن به یک سرگردانی که تنها پندار و قلب می‌تواند راه‌گشا باشد (همان، ۱۹۸۸: ۳۵).

بر این اساس می‌توان قدر مشترک مفهوم «رؤیة» و «رؤیا» را چیزی دست نیافتنی و یا به عبارت ادبی‌تر «آنچه یافت می نشود» ادعا کرد. بنابراین «رؤیا» در نزد ادونیس ناظر بر مرزهایی دست نایافتنی است؛ زیرا هر آنچه حصولش ممکن گردد به سرعت از بین می‌رود. پس رویا، مطلق و دور از دسترس و پیش رو است. بر این اساس، شعر سفری است در راه رسیدن به مجهول، «آنجا که «منیّت» در خلسهٔ ربودگی غیب می‌شود و تنها اوست که تمام هستی را فرا می‌گیرد و دیگر منیّتی وجود ندارد» (همان، ص ۳۵).

۳. زیبایی شناسی نگارش «رؤیا» در شعر نو

شاعر معاصر در سفری است که هر لحظهٔ آن در جستجوی امری جدید سپری می‌شود تا دلالت‌ها و معانی جدید بیابد. در جهانی لامحدود سیر می‌کند، روابط غیر مألوف میان واژگان برقرار می‌کند و از تجربه‌ها و تصویرهای تکراری فاصله می‌گیرد. هدف شاعر از ایجاد این روابط، به تصویر کشیدن معانی با تلمیح و ایحاء است. رؤیا در این میان، اهمیت خاص خود را پیدا می‌کند؛ زیرا بدین واسطه است که می‌توان نظام اشیاء را در هم ریخت و بر تمامی اشکال قدیم و مألوف عصیان نمود (بنیس، ۲۰۰۱: ۳۷). ناگفته نماند

Archive of SID

www.SID.ir

تکیه بر «رؤیا»، تحول و دگرگونی به همراه دارد که بر اثر آن شاعر بر هیچ اصل ثابتی پایبند نیست. «شعر به‌صورت نگارش خودکار و بدون هیچ ترتیب و برنامه‌ای از سوی ذهن برای نظم دادن به آن نوشته می‌شود، گاه میان عبارات و یا تصاویر یک شعر هیچ ارتباط منطقی به چشم نمی‌خورد؛ گویا این تصایر در فضای رویا و حلم شکل گرفته‌اند که هیچ منطقی حاکم نیست» (عشری زائد، ۲۰۰۲: ۶۲).

۳ـ۱. هنجار شکنی دستوری

انسجام در متن حاصل دو چیز است: یکی پیوستار معنایی و دیگری پیوستار دستوری. پیوستار یا انسجام معنایی از سازگاری منطقی زمان و زبان، ارتباط گزاره‌ها و معانی ضمنی با دانش عمومی ما و سازگاری آنها با مشخصه‌های نحوی کلام حاصل می‌شود و پیوستار دستوری حاصل همکاری عناصر زبانی مانند حروف ربط، شرط، پیوندها و وابسته سازهاست. نهایتاً این دو عامل معنایی و صوری هستند که یک متن را منسجم می‌سازند (فتوحی،۱۳۹۰: ۲۸۰).

بی‌نظمی در ساخت‌های دستوری و فقدان انسجام نحوی جمله‌ها در گزارش رؤیاگونه و نگارش خودانگیخته بسیار رخ می‌دهد. در نگارش رؤیا، جمله‌ها هر چند دارای ساخت نحوی و نظم معنایی نسبی هستند اما رابطهٔ آنها چندان منطقی و استوار نیست (همان: ۲۸۱). جمله در نظام لغوی برای اینکه انسجام و هماهنگی خود را حفظ کند غالباً از ادوات لغوی برای حفظ این انسجام بهره می‌گیرد که در نحو به آنها قرائن معنوی و لفظی می‌گویند. این قرائن در شعر نو، حذف می‌شوند که ازجمله دلایل آن می‌توان به افزایش دلالت‌های معنایی و عدم قطعیت در یک دلالت نام برد.

۳ـ۱ـ۱. شکستن قرینهٔ إسناد

إسناد، رابطه‌ای است که میان مبتدا و خبر، فعل و فاعل یا نائب فاعل آن برقرار می‌شود و همچون قرینه‌ای معنوی به خواننده کمک می‌کند تا جزء اول را مبتدا و جزء دوم را خبر بداند یا اینکه اولی را فعل و بخش دوم را فاعل یا نائب فاعل به شمار آورد (تمام، ۱۹۸۸: ۱۹۱). دو طرف اسناد (مسند و مسندإلیه)، در زبان عادی و به‌خصوص در زبان علمی، مناسبتی دارند که احتمال وجود معانی مختلف و تأویل را برای آن کاهش می‌دهد؛ چیزی که در زبان شعر و به‌خصوص در زبان شعری ادونیس عمل عکس پیدا کرده و

Archive of SID

www.SID.ir

نمی‌توان إسناد حقیقی را در آن پیدا کرد و خواننده باید در لایه‌های پنهانی متن در جستجوی معانی مختلف آن برآید که برای نمونه می‌توان به ابیات زیر اشاره کرد:

... **أمس حمل قارة و نقل البحر من مکانه** «دیروز قاره‌ای را بر دوش کشید و دریایی را جابه‌جا کرد» (أدونیس، ۱۹۹۶: ۱۴۳).

خواننده در اینجا با دو إسناد روبرو می شود، یکی «بردوش کشیدن یک قاره» و دیگری «جابه جا کردن دریا» که از عهدهٔ انسان عادی بر نمی‌آید و از دایرهٔ عقل و منطق به دور است. شاعر در ابیات بعدی می‌آورد که این کار را «مهیار» همان «فارس الکلمات الغریبة» انجام می‌دهد. او کارهای خارق‌العاده‌ای انجام می‌دهد که در توان انسان عادی نیست. بنابراین برای فهم دلالت الفاظ و معنای کلام، نه از قرینه اسناد می‌توان بهره برد و نه مراجعه به معاجم لغت. می‌توان گفت شاعر با زیرپاگذاشتن این قاعدهٔ نحوی به خواننده این فرصت را داده است تا به کشف معانی در لایه‌های باطنی الفاظ بپردازد. از دیگر نمونه‌های عدم تجانس در ارتباط میان مسند و مسندإلیه می‌توان به عدم ارتباط منطقی إسم و خبر حروف مشبه بالفعل در اشعار ادونیس اشاره نمود که در اینجا دو نمونه از آن آورده می شود:

إنه الریح لا ترجع القهقری و الماء لا یعود إلی منبعه...« چونان باد به عقب بر نمی‌گردد و آب به سرچشمه خود باز نمی‌گردد» (همان: ۱۴۳).

در این نمونه نیز شاعر تجانس علاقهٔ میان اسم و خبر «إنّ» را حفظ نکرده است.

مهیار یک انسان است اما تبدیل به «ریح: باد» می‌شود. شکستن ارتباط منطقی میان مسند و مسندإلیه در قصیدهٔ «العهد الجدید» تکرار می‌شود:

إنه لغة تتموج بین الصّواري/ إنه فارس الکلمات الغریبة «او زبانی است که در میان دکل‌ها موج می‌زند، او سوار واژگان غریب است» (همان: ۱۵۴).

شاعر در اینجا، مهیار را «لغة» یعنی یک زبان می‌داند و بدین طریق با شکستن عادت و منطق در اسلوب جملات و عبارات در حقیقت به نوآفرینی‌هایی از این قبیل دست می‌زند.

۳ـ۱ـ۲. شکستن قرینهٔ ربط

ربط به واسطهٔ هر اداتی که صورت بگیرد ابزاری است در جهت اتصال میان اجزای جمله تا انسجام آنها حفظ شود. ارتباط صله با موصول، مبتدا با خبر، حال با ذوالحال و ... از جملهٔ این ادوات ربط و وصل به شمار می‌آیند (تمام، ۱۹۸۸: ۲۱۳).

Archive of SID

www.SID.ir

شعر «رؤیاگونه» که در پی گریز از انسجام و روابط منطقی است، چنین قواعدی را تاب نمی‌آورد و زیر بار ارتباط‌ها و وصل‌هایی از این قبیل نمی‌رود. در نتیجه متن شعری، متنی لجام گسیخته به نظر می‌آید که اجزا و عناصر آن بسیار پراکنده‌اند. آنچه دیده می‌شود مجموعه‌ای از تعابیر و تصاویر پراکنده و نامتجانس است که دلالت‌های متعدد را به دنبال دارد و ذهن خواننده را بسیار با خود درگیر می‌کند.

۳ـ۱ـ۳. عدم تعیّن در مرجع ضمیر

در برخی اشعار ادونیس گاه این احتمالات و تعدد دلالت‌ها بالا می‌گیرد: **تحبل النّار أيامي نار أنثى دم تحت نهديها صليل/ و الإبط آبار دمع نهر تائه و تلتصق الشمس عليها كالثوب/ تزلق جرح فرَعَته و شَعشَعته** ... «آتش آبستن روزگار من است، آتشی مادینه، خونی که در زیر سینه‌های او به صدا در آمده است، زیر بغل، چاه‌هایی از اشک و رودی سرگردان‌اند، خورشید بر آن می‌چسبد چون لباس، سُر می‌خورد زخمی که آن را پراکنده ساخت و درآمیخت» (أدونیس، ۱۹۹۶: ۲۲۶).

عدم تعین در مرجع ضمیر را در این ابیات به راحتی می‌توان مشاهده نمود و شاید بتوان گفت اوج تحیّر خواننده در پیدا کردن مرجع ضمیر است که البته این امر ضمن اینکه عدم توجه شاعر به هنجارهای نحوی را نشان می‌دهد، تعدد دلالت‌ها و احتمالات معنایی را نیز افزایش می دهد:

ـ احتمال بازگشت ضمیر هاء در «علیها» به «أيامي»، «أنثى» و «النّار»

ـ احتمال بازگشت ضمیر هاء در «نهدیها» به «أيامي»، «أنثى» و «النّار»

ـ احتمال بازگشت ضمیر «ت» در «فرعته» و «شعشعته» به «النّار»، «أنثى»، «شمس»

ـ احتمال بازگشت فاعل مضمر در فعل «تزلق» به «الشّمس»، «النّار»، «أيامي» و «أنثى»

همانطور که مشخص است بازگشت ضمیر به هرکدام از این اسم ها، سبب تغییر در معنا و دلالت‌ها می شود.

۴-۱-۳. تقدیم خبر

به یک نمونه از هنجارشکنی‌های نحوی در بحث تقدیم و تاخیر از قصیدهٔ «ملک مهیار» توجه می‌کنیم: **ملكٌ مهيار/ ملكٌ و الحلم له قصر و حدائق نار**... « مهیار پادشاهی است،

Archive of SID

www.SID.ir

پادشاهی است و رؤیا چون قصر و بوستان‌هایی از آتش برای اوست...» (أدونیس، ۱۹۹۶: ۱۴۵).

شاعر در این بیت قاعدهٔ نحوی مربوط به مبتدا و خبر را رعایت نکرده است و خبر یعنی «ملک» را بر مبتدا که «مهیار» باشد مقّدم کرده است، درحالی‌که به لحاظ نحوی هیچ توجیهی بر تقدیم خبر بر مبتدا نیست. شاعر خبر را مقدم کرد تا بیشترین توجه را به سمت آن معطوف کند. اینکه او پادشاهی شده و از سیطرهٔ خدایان و هر چیزی که دست و پای او را ببندد رها شده است.

۳-۲. آشنایی زدایی در تصاویر

تصویر شعری بیانگر لحظات عاطفیِ تجربهٔ شعریِ شاعر است و موفقیت شاعر زمانی است که بتواند تجربیات خود را در قالب تصاویری جدید و نو ارائه دهد و زبان خود را از صراحت و لحن گزارشی فاصله دهد. این امر زمانی اتفاق می‌افتد که «برگرفته از احساسات و عواطفی عمیق باشد که غالباً خود را در قالب واژگان رمزگونه و تصاویر رمزی نشان می‌دهد که در واقع خروج از نظام معنایی معاجم و کارکردهای شناخته شده و مألوف است» (عبدالله، ۱۹۸۱: ۲۸). فراهنجاری‌های معنایی یا همان آشنایی‌زدایی در تصاویر شعری ادونیس به وفور دیده می شود و کمتر قصیده ای می توان یافت که از آن خالی باشد. به نظر می رسد آشنایی زدایی در تصاویر شعری او را بتوان ذیل دو عنوان «حذف علاقه مشابهت در تشبیه و استعاره» و «تصاویر متناقض نما» جای داد که در ادامه به آنها پرداخته خواهد شد.

۳-۲-۱.حذف علاقهٔ مشابهت در تشبیه و استعاره

در تصاویر شعر نو عرب، دیگر نمی‌توان در جستجوی علاقهٔ مشابهت و مخصوصاً مشابهت‌های محسوس باشیم. «تصاویر آفرینش روح شاعراند نه وجود تشابه. شاعر میان دو حقیقت دور از هم نزدیکی ایجاد می‌کند. هر قدر که ارتباط میان این دو تصویر بعیدتر و فاصلهٔ آن دو بیشتر باشد، قوت تصویر، بیشتر و تأثیرگذارتر است و می‌توان گفت از عیوب تصاویر شعری این است که گزارشی باشد و با بیانی مستقیم و مباشر به توصیف چیزی بپردازد. چنین تصاویری روابط منطقی و مألوف میان اشیاء را از بین برده و روابط جدید و شگفتی میان آنها برقرار می‌کند. فایدهٔ چنین تصاویر و ابهام فضای شعری این است که خواننده به عملیات کشف معانی روی می‌آورد و در ابداع مشارکت

Archive of SID

www.SID.ir

دارد. او خود باید به دنبال باشد تا رابطهٔ میان این اجزای یک ترکیب را پیدا کند» (عشری زائد، ۲۰۰۲: ۶۹).

شاعر در تصاویر شعری دیوان «أغاني مهيار»، از آنچه بلاغیون عرب تعریف کرده و مشخص نموده‌اند ازجمله مقاربت در تشبیه، تناسب مستعار با مستعار له، ... بسیار فاصله می‌گیرد. تصویرها همچون بلاغت قدیم در راستای روشن نمودن و ایضاح به‌کارگرفته نمی‌شوند. در اشعار ادونیس، تصویرهای فراوانی می‌بینیم که به‌عنوان مثال میان دو طرف تشبیه هیچ علاقه‌ای نبوده و این شاعر است که میان اطراف تشبیه یا استعاره، علاقه یا همان رابطه را ایجاد می‌کند. بدین‌ترتیب نه تنها شاهد روشنی و وضوح تصاویر نیستیم، بلکه این ابهام و غموض است که بسیار به چشم می‌خورد؛ علاوه بر آن سبب تعدد دلالت‌های این تصاویر نیز می‌شود. ازجمله این تصاویر می‌توان به نمونهٔ زیر اشاره کرد:

و أنا الآن طفل كأنَّ القمرَ/ جرسٌ في خُطاي/ بلا دهشة أقول/ لي هواي و لي سكرة لا تزول/ و الحروف نساءٌ توشوشني ما تحب و أمنحها شطحاتي ... «اکنون کودکی هستم تو گویی ماه، ناقوس‌وار بر گام‌های من گره خورده است، بی‌پروا می‌گویم مرا هوس و سرمستی است که زائل نمی‌شود و حروف چون زنان، مرا به آنچه دوست دارند و من شطحات خود را به آنها می بخشایم...» (أدونیس، ۱۹۹۶: ۶۴۰).

شاعر در عبارت «أنا الآن طفلٌ كأنّ القَمرَ جرسٌ في خُطاي» خود را کودکی می‌داند شبیه به ماهی که ناقوسی به پا دارد. در این عبارت به راحتی نمی‌توان میان ماهی که ناقوسی به پا دارد با طفل تشابهی پیدا کرد. خواننده خود باید در جستجوی کشف ارتباط میان اطراف تشبیه باشد؛ شاید بتوان گفت شاعر به دنبال آن است که میان دنیای آزاد و گسیخته از قید و بند طفولت و جسارت و بی‌پروایی آن در شکستن هنجارها با روشنگری و راه‌یابی ارتباط برقرار کند و به همین مناسبت در ادامهٔ آن می‌آورد «بی پروا سخن می‌گویم و سرمستی و مدهوشی من همیشگی است». همین امر در مورد ترکیب «الحروف نساء» نیز صدق می‌کند. خواننده باید در مقام کشف الکشف برآمده و وجوه تشابه و قرابت میان «حروف» و «نساء» را پیدا کند؛ از جمه اینکه واژهٔ «حروف» در دستور زبان عربی به لحاظ جنس، افادهٔ تانیث دارد و در این صورت با «نساء» مقاربت پیدا می‌کند و می‌توان از این تشبیه دلالت‌هایی چون باروری، زایش و نوآفرینی را برداشت نمود. افادهٔ معنایی این تشبیه به اینجا ختم نمی‌شود و این ظرفیت

Archive of SID

www.SID.ir

را دارد تا با پیدا کردن تشابهات مختلف، دلالت‌های متعدد از آن دریافت کرد؛ به‌عنوان مثال می‌توان گفت حروف در نظر شاعر، ضمن اینکه مخلوق وی هستند، اما همچون نگاهی که عرفان به أنوثت دارد در جایگاه خالقیّت نیز قرار دارند و دنیای شاعر را می‌آفرینند. اینجاست که رؤیای خواننده باید بسیار فعال شده و بتواند با سیر در دوردست‌های خیال خود به وجوه تشبیه پی ببرد.

۳ـ۲ـ۲. تصاویر متناقض نما

«پارادوکس» یا همان «متناقض‌نما» که معادل فارسی «ناسازواره» را می‌توان برای آن در نظر گرفت عبارت است از همسازی دو سویهٔ ناهمخوان که بر پایه اجتماع نقیضین استوار است (فولادی، ۱۳۸۷: ۲۳۷). ردّ پای تناقض را در هر جا که کوششی برای تعبیر تجربه‌های ماورایی صورت بگیرد یافتنی است. از این رو متونی که تعبیر این تجربه‌های رؤیاگونه را در بردارند، عرصه‌های واقعی ظهور و بروز پارادوکس خواهند بود.

تصاویر شعری ادونیس از آن رو که حاصل فرایند نگارش رؤیاگونه است به منشأ مجهولی متصل است که هر چه پیش می‌رود با عالم ناشناخته‌تری پیوند می‌خورد. از این رو، برآمده از مقایسه و مقارنه نیست بلکه از آمیزش دو امر نقیض و دو عالم دور از هم پدید می‌آید. ادونیس خود بُعد زیباشناختی نگارش صوفیانه یا همان نگارش رؤیا را بر پایهٔ تناقض می‌داند و می‌گوید: «هر چیزی تنها در نقیض خود روشن می‌شود و معنا می‌یابد؛ موت در حیات، حیات در موت، روز در شب، شب در روز، اینچنین است که حرکت و سکون، حقیقت و خیال، غریب و ألیف، وضوح و غموض، داخل و خارج یکجا جمع شده و به وحدت می‌رسند. این امر یکی از اصول زیبایی‌شناختی نگارش صوفیانه مطرح می‌شود» (ادونیس،۱۳۸۰: ۱۴۴). بنابراین در شعر ادونیس با نمونه‌های بسیاری از تصاویر متناقض‌نما روبرو می‌شویم؛ شاید قصیدهٔ «هذا هو إسمي» نمونهٔ خوبی باشد تا تراکم تصاویر متناقض‌نما را در آن به نظاره نشست. اینک به برخی از این موارد اشاره می‌کنیم: «و الشَّمس عاشقةً سوداء عندی»، «مازجین الحصی بالنجوم»، «أنا الفاتح الآخِر»، «أسطع کالتّیه»، «علیٌّ لهبٌ ساحرٌ مشتعِلٌ فی کلِّ ماء»، «کلّ لیل بیاضی»، «فی ریشه المشعَّث ماءٌ و شرارٌ» (أدونیس، ۱۹۹۶: ۲۲۶-۲۲۷).

چنانچه به ترجمهٔ این ترکیب‌ها توجه کنیم طیفی از تصاویر متناقض را می‌بینیم که ادونیس هنرمندانه آنها را در کنار هم جمع نموده است؛ تناقضاتی چون «خورشید

Archive of SID

www.SID.ir

سیاه» «آمیختن سنگریزه‌ها با ستارگان»، «آغازگر پایانی»، «همچون بیابان سرگردانی، رهنمون کردن»، «زبانه آتشی که در آب شعله می‌کشد»، «سیاهی شب، سپیدی من است»، «پر ژولیده او، آب و آتش است» چنان‌که مشاهده می‌کنیم میان اجزای این ترکیبات فاصلهٔ زیادی وجود دارد و آشنایی‌زدایی در سطح بسیار بالایی رخ می دهد.

باید توجه داشت که چنین تصاویر متناقض‌گونه، برآمده از فضای رؤیای شاعر است که در آنجا تمایز و تناقضی وجود ندارد و این تجربه که در زبان شاعر منعکس می‌شود به شکل همنشینی متناقضات جلوه می‌کند. چنین تصاویری در دیوان «مفرد بصیغة الجمع» نیز بسیار دیده می‌شود که به نمونه‌ای از آن اکتفا می‌کنیم: **نبتکر خداعاً بعلوّ الطفولة/ ریاءً بصدق الشمس/ نبتکر موتاً یطیل الحیاة** «در اوج لطافت کودکانه، نیرنگی می‌آفرینیم/ ریائی با صداقت خورشید/ مرگی می‌آفرینیم که بر طول زندگی بیافزاید» (أدونیس، ۱۹۸۸: ۵۹۸).

۴. تأویل (چند معنایی)

شاعر نو در اشعار خود زبان خاص خود را می‌آفریند، زبانی که از ویژگی‌های آن داشتن دلالت‌های متعدد و یا همان چندمعنایی است و به گفتهٔ دکتر عزالدین اسماعیل «محال است شاعر بتواند مخلوقات جدید خود را توصیف کند، مگر به کمک زبانی که خود آفریده‌های جدیدی می‌آفریند» (اسماعیل، ۱۹۶۷: ۲۸۷).

کارکرد زبان شعر نو، پذیرفتن دلالت‌های متعدد معنایی است و این امر بر پایهٔ همان رؤیایی است که هدف آن إنفتاح و غور در مجهول است تا جهانی جدید و مبتنی بر انقلاب بیابد. انقلابی که با کلمات آغاز کرد و ترکیبی نامأنوس و جدید از کلمات ارائه داد که با رؤیا در ارتباط است. زبان با قدرت و ظرفیت‌های بیانی که دارد «در سیاق درونی متن ظاهر شده و دلالت‌های جدیدی به خود می‌گیرد، دلالت‌های منطقی و محکم و ثابت را در هم می‌شکند؛ زیرا قانون زبان شعر مبتنی بر تجربهٔ درونی است» (بنیس، ۱۹۷۹: ۱۶۶).

۴ـ۱. عدم تعیّن در دلالت واژگان

شاعر با ابداع و نوآفرینی، ظرفیت‌های تعبیر کلمات را بالا می‌برد و برای ایجاد معانی جدید، روابط جدیدی میان واژه‌ها برقرار می‌کند. ادونیس در مورد معنا و دلالت کلمات می‌گوید: «معنا در کلمه نیست؛ بلکه در ارتباطی است که با کلمات پیرامون خود برقرار

Archive of SID

www.SID.ir

می‌کند. برای فهم دلالت یک واژه نباید به دنبال معنای آن در چارچوب حروفش باشیم؛ بلکه متناسب با سیاق و ارتباط‌هایی که برقرار می‌کند خواننده را برای اکتشاف معنایی خاص آماده می‌کند» (أدونیس، ۱۹۸۹: ۱۷۹).

به‌عنوان مثال به واژۀ «أرض» در نمونه‌های زیر که برگرفته از مجموعه قصائد «فارس الكلمات الغريبة» می‌باشد، توجه کنید: الف. هو ذا يحتضن الأرض الخفيفة «او کسی است که زمین مهربان را در آغوش می‌گیرد» (همان:۱۴۴)، ب. و يملک في الأرض الأسرار «رازها را در دل زمین مخفی می‌دارد» (همان: ۱۴۵)، ت. في هذه الأرض الجليلية « در این مکان مقدس» (همان:۱۴۶)، ث. فاستسلمي للرعب و الفجيعة، يا أرضنا يا زوجة الإله و الطغاة، واستسلمي للنار «ای زمین ما، ای همسر خدا و غارتگران، در مقابل این رعب و فاجعه زانو بزن و تسلیم آتش شو» (همان:۱۵۰)، ج. تحرق الأرض النجوم الأليفة «زمین، ستارگان دوست و همدم را به آتش می‌کشاند» (همان:۱۵۸)، ح. يلبس جلد الأرض (همان: ۱۶۰).

چنانچه در نمونه‌های بالا دقت کنیم واژۀ «أرض» در هر سیاقی دلالت خاص خود را دارد، گاه در معنای مادری مهربان است که حمایت می‌کند و دلسوز است (الف، ح) و گاه معنای مقابل آن را به خود می‌گیرد و انسانی می‌شود که در رنج است و نمی‌تواند از خود هم حمایت کند (ث، ج)، در جایی حافظ اسرار است (ب) و در جایی دیگر مکانی مقدس(ت). بر این اساس، فهم دلالت‌ها در شعر نو، تنها با مراجعه به معاجم میسور نیست؛ بلکه مجموعه‌ای از عوامل از قبیل سیاق و ارتباط آن با دیگر کلمات، آواها و ... می‌تواند مؤثر باشد؛ مخصوصاً زمانی که شعر در فضای رؤیا و تجربه‌ای شبیه تجربۀ صوفیانه نگارش شده باشد که خواننده باید با حدس و تأویل در جستجوی معنای ثانوی و یا باطنی واژگان باشد.

۴ـ۲. ساختار جمله

دلالت‌های متعدد در شعر ادونیس تنها منحصر به یک کلمه نیست؛ بلکه گاه ساختار لغوی و نحوی جمله ایجاب می‌کند که معانی مختلفی از آن اراده شود، به‌عنوان مثال به این بیت توجه کنید:

«أرض تدور حولي أعضاؤک نيل يجری» (أدونیس، ۱۹۹۶: ۲۲۳). این جمله را می‌توان به شکل‌های زیر خواند و معانی مختلفی از آنها برداشت نمود ازجمله:

Archive of SID

www.SID.ir

الف. **أرض تدور حولي/ أعضاؤک نيل يجري** « زمینی که به دور من می‌گردد/ اعضای تو چون نیل در جریان‌اند».

ب. **أرض تدور/ حولي أعضاؤک/ أعضاؤک نيل يجري** «زمینی که می‌گردد/ اعضای تو گرداگرد مرا فرا گرفتند/ و چون نیل در جریان‌اند».

ج. **أرض تدور/ حولي أعضاؤک نيل يجري** «زمینی که می‌گردد/ اعضای تو گرداگرد مرا فراگرفتند نیل در جریان است».

کلمه «حولی» در خوانش اول می تواند بنا بر ظرفیت منصوب واقع شود و در قرائت دوم و سوم، مرفوع باشد که در دلالت معنایی آن بسیار مؤثر است که در ترجمه‌ها سعی کردیم آن را نشان دهیم.

۴ـ۳. حذف کلمه (ادوات عطف، جرّ، واژگان)

زبان شعر نو، ایحاء و الهام است و به طرق مختلف به دنبال آن است تا هر چه بیشتر از صراحت دوری کند؛ از این رو شاعر در تحقق این مقصود خود، گاه برخی ادوات و یا عناصر زبانی را حذف می‌کند؛ بدین‌ترتیب بار ایحاء را قوت بخشیده و ذهن خواننده را درگیر لایه‌های پنهان می‌کند و او را به تعدد معانی یا همان تأویل سوق می‌دهد. این اسلوب در زبان شعر نو بسیار رواج پیدا کرد و شعر کمتر شاعری را می‌توان یافت که از این اسلوب بی‌بهره باشد (عشری زائد، ۲۰۰۲: ۵۶).

حذف حروف عطف و جر یا علائم نگارشی در متن شعر، ضمن اینکه سبب ابهام متن می‌شود، تعدد دلالت‌ها را افزایش می‌دهد. حذف این ادوات به مخاطب این قدرت را می‌دهد تا با سیر و سلوک در خیال خود، بتواند به گونه‌ای میان اجزای این ابیات ارتباط برقرار کند و یا آنچه را محذوف است حدس بزند. این امر می‌تواند دلالت‌های مختلفی را نزد خوانندگان متفاوت باشد، به‌عنوان مثال در این بیت

أرضٌ تدور حولي (و) **أعضاءک نيل يجري** (فيه) **طفونا** (ثمّ) **ترسبنا** «زمینی که به دور من می‌گردد و اعضای تو چون نیل به جریان افتاده‌اند، بر روی آن قرار می‌گیریم و سپس فرو می‌رویم» (ادونیس، ۱۹۹۶: ۲۲۳).

روما (تحترق) **كلّ بيت** (صار) **روما، التخيل و الواقع** (صار) **روما. مدينة الله و التاريخ** (مثل) **روما** «روم در آتش سوخت، هر خانه‌ای روم شد. تخیل و واقعیت چون روم گشتند. شهر خدا و تاریخ نیز چونان روم شدند» (همان: ۲۲۵).

Archive of SID

www.SID.ir

محذوفات، کلماتی هستند که در پرانتز قرار گرفته‌اند، البته این محذوفات نوشته شده هم قطعی نیستند و خواننده می‌تواند متناسب با ابداع و خیال خلّاق خود کلمات دیگری را انتخاب کند.

حذف کلمه را نمی‌توان از حذف حروف و ظروف جدا کرد و در واقع در یک حیطه قرار می‌گیرند و هر دو به قدرت ذهن خواننده تکیه دارند. به مثال زیر توجه کنید:

عُد إلى كهفك (ف) **التواريخ أسراب جراد** (و) **هذا التاريخ** (الحاضر) **يسكن** (حيناً) **حضن بغيّ** (و) **يجتر** (عاره) **و** (حيناً آخر) **يشهق في جوف أتانٍ** (غبيٍّ) **و يشتهي عفن الأرض** «به غار خود باز گرد، تواریخ چون دسته‌های ملخ‌اند و تاریخ، اکنون گاه به آغوش فاحشه‌ای می‌رود و ننگ آن را نشخوار می‌کند و گاه در دل ماده الاغی کودن شیهه می‌کشد و به تعفّن زمین، اشتها می‌ورزد» (همان: ۲۳۲).

۴ـ۴. حذف جمله

در قصیده «هذا هو إسمي»، همانطور که در ابیات زیر مشخص کردیم گاه دنباله بیت‌ها به‌صورت ناتمام رها می‌شود؛ گویی شاعر حرف خود را به پایان نرسانیده است. سعی ما در اینجا بر آن بوده است تا جملهٔ احتمالی در تکمیل سخن شاعر را بیاوریم، البته ناگفته نماند این جملات قطعی نیستند و هر خواننده‌ای می‌تواند متناسب با ذهن خلاق خود آن را حدس بزند که برای روشن شدن مطلب دو نمونه ذکر می‌شود:

هذه بلاد رفعت فخذها رأية... (ليغتصبها العدو الذي إستسلمت له) «این سرزمینی است که ران خود را چون پرچمی بالا گرفته است (تا به غارت دشمنی رود که خود را تسلیم او نموده است) (همان: ۲۲۵).

دمشق تدخل في ثوبي خوفاً حباً تخالط أحشائي تلغو... (بأحاديث لاتنتهي) «دمشق در لباس من وارد می‌شود از روی ترس و حبّ، با درون من در می‌آمیزد و سخنان پوچ بر زبان می‌آورد (حرف‌هایی که تمامی ندارد)» (همان: ۲۳۵).

البته همانطور که گفتیم خواننده بر اساس قوه خیال و ابداع خود می تواند جملات دیگری را نیز جایگزین کند.

۴ـ۵. غیاب موضوع

رؤیا، در شعر نو عرب ازجمله مواردی است که سبب غیاب موضوع از شعر می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

محمدجمال باروت در این خصوص می‌گوید: «مهمترین تحول شعر نو انتقال آن از حیطهٔ غرض به پهنهٔ رؤیا بود» (۱۹۸۱: ۵۳). بنابراین زمانی که شعر در فضایی از خلسه و رؤیا نگاشته شود چگونه می‌توان برای آن موضوع مشخص کرد؛ چرا که داشتن موضوع یعنی معین کردن حد و مرزی برای اشعار و محدود کردن خیال که این امور با فضای رؤیا همخوانی ندارد.

آنچه در اشعار ادونیس بسیار دیده می‌شود غیاب موضوع است. اشعار وی برآمده از تجربهٔ شاعرانه در فضایی از رؤیا و حلم است که اقتضای آن شکستن چارچوب‌ها و هنجارهاست؛ پس چگونه می‌تواند موضوعی برای اشعار خود قرار دهد؛ مگر نه اینکه موضوع خود یک چارچوب است. از نظر ادونیس شاعر در مقابل جهان پهناوری قرار دارد و دائم باید در پی کشف آن باشد؛ از این رو نمی تواند در نقطه‌ای بایستد. رابطهٔ شاعر با جهان، نو به نو می‌شود و این یعنی حرکت و تحول؛ گذشتن از معلوم‌ها و در پی مجهولات بودن. شاعر باید از آنچه می‌داند بگذرد تا به ندانسته‌ها دست یابد و این حرکت پیوسته باید ادامه یابد و کشف و شهود شاعر نیز در پی آن ادامه دار است.

برخی از ناقدان معاصر عرب ازجمله قعود معتقد است «در کنار عنصر رؤیا، گاه غور کردن عمیق شاعر به موضوع مدّنظر خود چنان است که گویی شاعر هیچ موضوعی ندارد» (۲۰۰۲: ۱۸۴). ادونیس ازجمله شاعرانی است که در پرداختن به موضوعات خود آنچنان عمیق می‌شود که گویی اشعار او هیچ موضوعی ندارند و یکی از پژوهشگران اشعار وی بر این امر تصریح داشته: «در اشعار ادونیس، موضوع محو می‌شود» (فخرالدین، ۱۹۹۷: ۱۸۶). برای نمونه می‌توان قصیدهٔ «الولد الراکض في الذاکرة»را آورد:

قوسُ ریحانٍ عریشٌ من حمام/ و الشبابیک رمت أبوابها/ لید الریح/ الحقول/ قریة من سعف النخل و من حبر الفصول/ غضب الرعد و لطف الغیم فیها ربّاني/ قریة نسهر في سروالها/ و یبوح التین و التوت بما تخجل منه الشفتان/في أعالی شجر النخل نمت ذاکرتي ... «کمانی از ریحان، تختی از کبوتر، پنجره‌هایی که درهای خود را به سوی دستان باد پرتاب می‌کند، مزرعه‌ها روستایی از برگ درختان نخل و زیبایی فصل‌ها، خشم رعد و مهربانی ابرهای آن، مرا پرورش داده‌اند، انجیر و توت هویدا می‌کنند آنچه لب‌ها از گفتن آن شرمسارند، در بلندای نخل، خاطره‌ام پاگرفت ... » (أدونیس، ۱۹۹۶: ۶۳۲-۶۳۵).

با خواندن دیگر بندهای قصیده (که در اینجا مجال پرداختن به آن‌ها نیست) در می‌یابیم که نمی‌توان موضوع خاصی از اشعار وی استخراج کرد، و تنها از راه تأویل می‌توان به آن

Archive of SID

www.SID.ir

نزدیک شد. موضوعی که می‌تواند با سطح فکری و فرهنگی خوانندگان رنگ جدیدی به خود بگیرد. وقتی موضوع کمرنگ شود دلالت‌ها هم از حوزهٔ تعیین و تحدید خارج می‌شوند و همهٔ این امور دست به دست هم می‌دهد تا شعر را به فضای مه آلود رؤیا نزدیک سازد.

۵. نتیجه

۱. «رؤیا» ازجمله اصطلاحات بسیار اساسی در نقد ادبی محسوب می‌شود که تحت تأثیر مکاتب غربی چون سوررئالیسم یا عرفان شرق و نگارش صوفیانه به مباحث نقد ادبی معاصر وارد شد. البته ادونیس خود بر این امر اذعان دارد که شیوه‌های نوین نگارش شعر را در میراث صوفیه می‌یابد و همین امر سبب ارتباط او با این گنجینهٔ ارزشمند شد. این اصطلاح، تحولی در تعریف شعر و در اصول نگارش شعر نو و به‌کارگیری ادوات فنی آن به وجود آورد. شاعر با تعریف شعر به «رؤیا» در هیچ نقطهٔ معلومی نمی‌ایستد و سیری إلی المجهول پیدا می‌کند. او به دنبال کشف عوالمی جدید است؛ از این رو دایرهٔ مألوف و معهود و هنجارهای شناخته شدهٔ زبان را زیر پا می گذارد.

۲. اصطلاح «رؤیا» با اصطلاح «مشاهده» در تعابیر صوفیانه متفاوت است؛ از آن جهت که تنها دیدن و مشاهدهٔ محض نیست بلکه دخل و تصرف در امور هم دارد. می‌توان گفت ادونیس تنها ناقد معاصری است که با برشمردن ویژگی‌هایی چون «نامرئی، بی‌نهایت و غموض» توانست به تعریفی جامع از «رؤیا» نزدیک شود تا در مباحث نقد ادبی با واژه «رؤیة» خلط نشود.

۳. ادونیس تنها کسی است که توانسته است ضمن روشن‌سازی و تبیین اصطلاح رؤیا در نقد ادبی، زبان شعر خود را به شیوه‌های نگارش صوفیان یا همان نگارش رؤیا نزدیک سازد. وی در این راستا با استفاده از تکنیک‌هایی در نگارش ازجمله الف: هنجار شکنی دستوری شامل شکستن قرینهٔ إسناد، شکستن قرینهٔ ربط، عدم تعیّن در مرجع ضمیر ب: آشنایی‌زدایی در تصاویر به معنای شکستن روابط مألوف و منطقی میان کلمات ج: استفاده از تصاویر متناقض‌نما و همچنین به‌کارگیری شیوه‌هایی در تأویل متن همچون الف: عدم تعیّن در دلالت واژگان ب: حذف کلمه (حروف عطف، جر و واژگان) ج: حذف جمله د: غیاب موضوع، توانسته است به شیوه‌های نگارش رؤیاگونه در شعر نو نزدیک شود.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

ابن عربي، محي‌الدين، *مجموعة رسائل ابن عربي*، دار المحجة البيضاء، بيروت، ۲۰۰۰.

أدونيس، *ديوان، أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى*، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق، ۱۹۹۶.

ـــــــ ، *ديوان، مفرد بصيغة الجمع*، دار الآداب، بيروت، ۱۹۸۸.

ـــــــ ، *ديوان، هذا هو إسمي و قصائد أخرى*، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق، ۱۹۹۶.

ـــــــ ، *كلام البدايات*، دار الآداب، بيروت، ۱۹۸۹.

ـــــــ ، *موسيقى الحوت الأزرق*، دار الآداب، بيروت، ۲۰۰۲.

ـــــــ ، *زمن الشعر*، دارالفكر، بيروت، ۱۹۸۶.

ـــــــ ، *تصوف و سوررئاليسم*، ترجمه حبيب الله عباسی، نشر روزگار، ۱۳۸۰.

ـــــــ ، ، *رامبو- مشرقيا-صوفيا، مواقف*، ع۵۷. صص۳۱-۴۰، تموز – يوليو ۱۹۸۸.

ـــــــ ، *الشعر العربي و مشكلة التجديد*، ضمن الأدب العربي المعاصر: أعمال مؤتمر روما ۱۹۶۱.

ـــــــ ، *خواطر حول تجربتي تجربتي الشعرية*، سنة۱۴، العدد۳، صص ۱۹۷-۱۹۶، مارس ۱۹۶۶.

إسماعيل، عزالدين، *الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية*، دارالكاتب العربي، قاهرة، ۱۹۶۷.

باروت، محمدجمال، *الشعر يكتب إسمه، دراسة في القصيدة النثرية في سوريا*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ۱۹۸۱.

بنيس، محمد، *الشعر العربي الحديث*، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، ۲۰۰۱ .

ـــــــــ، *ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب*، دارالعودة، بيروت، ۱۹۷۹.

تمام حسن، *اللغة العربية معناها و مبناها*، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثالثة، ۱۹۸۸.

جرجاني، علی بن محمد الشريف، *كتاب التعريفات*، مكتبة لبنان، بيروت، ۱۹۸۵.

جعفر، محمد راضي، *الرؤى الصوفية في الشعر العربي المعاصر*، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ۲۰۰۲.

خيربک، كمال، *حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر*، دارالفكر، بيروت،الطبعة الثانية، ۱۹۸۶ .

سعيد، خالده، *حركية الإبداع*، دارالعودة، بيروت، ۱۹۸۲.

صالح، بشری موسی، *الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث*، المركز الثقافي العربي، بيروت، ۱۹۹۴.

عبدالله، محمدحسين، *الصورة الشعرية و البناء الشعري*، دارالمعارف، قاهرة،۱۹۸۱.

عبدالمطلب محمد، *مصادر إنتاج الشعرية*، *فصول*، المجلد ۱۶، صص ۶۵-۴۹، صيف ۱۹۹۷.

عشري زائد، علی، *عن بناء قصيدة العربية الحديثة*، مكتبة ابن سينا، قاهره، ۲۰۰۲.

الغذامي، عبدالله، *تشريح النص*، المركز الثقافي العربي، بيروت، ۲۰۰۶.

فتوحی رود معجنی، محمود، *بلاغت تصویر*، تهران، نشر سخن، ۱۳۸۵.

ـــــــــــــ ، محمود، *سبک شناسی*، تهران، نشر سخن، ۱۳۹۰.

فخرالدين، جودت، «أدونيس، هاجس البحث و التأويل»، *فصول*، م۱۶، ع۲، صص ۱۹۰-۱۸۲، خريف ۱۹۹۷.

Archive of SID

www.SID.ir

فولادی، علیرضا، *زبان عرفان*، نشر فراگفت، تهران، ۱۳۸۷.
القعود، عبدالرحمن محمد، *الإبهام في شعر الحداثة*، عالم المعرفة، الکویت، ۲۰۰۲.
کعوان، محمد، «الکتابة بین الوجودیة و السرئالیة و الصوفیة»، *الدراسات الأدبیة*، السنة الثالثة، العددان ۱۱- ۱۲، السنة۴ ، صص۲۰۰-۱۸۸، ۲۰۰۵.
موافي، عبدالعزیز، *قصیدة النثر العربیة من التأسیس إلی المرجعیة*، الهیئة المصریة العامة للکتاب، قاهرة، ۲۰۰۶.

Archive of SID

www.SID.ir