

معنا در شعر عربی: از توصیف تا تولید

فرشید ترکاشوند^۱

استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)

(از ص ۸۳ تا ۱۰۲)

تاریخ دریافت: ۹۳/۰۶/۲۲، تاریخ پذیرش: ۹۴/۰۶/۲۱

چکیده

معنا همچون فرم در شکل‌گیری متن شعر و ادبیت آن نقش بسزا دارد؛ با این تفاوت که در شعر مدرن نقش معنا و ابداع در آن، از اهمیت بیشتری برخوردار است و ابداع معنایی شاعر نیز زمینه گسترده‌تری دارد. نگارنده در مقاله پیش رو به دنبال تحلیل نقش معنا در تمایز متن شعر از متون غیر ادبی است و در این زمینه سعی داشته است به صورت مقایسه‌ای معنای وصفی (اغراض شعری) و تولید معنا (معناسازی شاعر) را تحلیل کند. مقاله حاضر بر مبنای این فرضیه کلی که عدم تولید معنا از سوی شاعر به سادگی فرم و کاهش فاصله شعر از نثر منجر می‌شود، به نتایجی رسیده است؛ از جمله این که متون توصیفی قدیم و متون گزارش‌وار (روایی) جدید از پیچیدگی به دور هستند و دستخوش وضوح در فرم شده‌اند. میزان تمایز زبانی این گونه آثار از زبان معیار کاسته شده است و به جهت آن، شاعر ابداع خود را بیشتر متوجه فرم می‌کند، اما متون رئالیستی مدرن که از روش‌های مختلف زبانی بهره می‌گیرند و همچنین متون درون‌گرا، از زمینه معناسازی بیشتری برخوردارند و ابداع شاعر علاوه بر فرم، در معنا نیز زمینه‌های گسترده‌ای به خود می‌گیرد.

واژگان کلیدی: شعر عربی، معنا، فرم، ادبیت، اغراض شعری.

۱- مقدمه

موضوع یا غرض، از جمله عناصر مرتبط با متن شعر است که از دیرباز پژوهشگران عرصه شعر عربی و فارسی درباره آن بحث و تبادل نظر کرده‌اند. در شعر سنتی همواره با غرض شعر سروکار داریم. این که غرض مدح است یا غزل، فخر است یا مرثیه و... نکته ساده و پیش پا افتاده‌ایست، اما شاید کمتر به این مطلب فکر کرده باشیم که چرا در شعر مدرن بحث غرض مطرح نیست؟ و مهم‌تر اینکه آیا وجود غرض در شعر اهمیت دارد؟ این‌ها سؤالاتی است که درباره موضوع کلی پژوهش مطرح است. در این پژوهش با رویکرد استدلالی به سؤالات مطرح پاسخ می‌دهیم و به شکلی دقیق‌تر برای این سؤال اساسی که «بودن یا نبودن غرض چه تأثیری می‌تواند در ادبیت متن شعر داشته باشد؟»، فرضیه زیر را ارائه کرده‌ایم که در جهت اثبات آن در متن پژوهش تلاش خواهیم کرد:

- وجود غرض برای شعر به صورت نسبی دامنه ابداع معنایی شاعر را محدود می‌کند. هر چند که در این راه شاعر با ابداع فرم‌های متنوع بر دامنه نوآوری خود بیفزاید، بخشی از ساختار معنایی وی مشخص است و از دامنه معناسازی او کاسته می‌شود. محدود شدن زمینه معناسازی شاعر به صورت نسبی و به‌ویژه در شعر قدیم، فرم‌های ساده را در پی خواهد داشت و فاصله زبان ادبی را از زبان معیار کم‌تر می‌کند، در حالی که در شعر عربی مدرن و به‌ویژه در اشعار درون‌گرا، زمینه ابداع معنایی شاعر هموار است و وی می‌تواند بخش گسترده‌ای از ادبیت متن را در معنا ایجاد کند.

۱-۱- پیشینه تحقیق

درباره پیشینه این پژوهش باید بیان کرد که اغراض در شعر قدیم و حتی معاصر، همواره مورد توجه پژوهشگران بوده و هست، اما بیشتر این پژوهشگران نگاه انتقادی به آن نداشته‌اند، بلکه نگاه آن‌ها کاملاً روایی و تاریخی بوده است. تنها در مواردی، آن هم در برخی کتاب‌های جدید نقد، گاه به مطالبی برمی‌خوریم که جنبه انتقادی دارد؛ از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به نوشته‌های شاعر، منتقد و متفکر سوری، ادونیس اشاره کرد که به‌ویژه در کتاب خود (زمن/الشعر) به این موضوع اشاراتی داشته است. اما در زبان فارسی به برخی مقالات برخوردیم که به صورت نظری مطالب مهمی را درباره معنا بیان کرده‌اند؛ از جمله مهم‌ترین آن‌ها، مقاله‌ای با نام «تعامل نشانه‌ها و هنجارگریزی معنایی

در گفتمان شعر» نوشته فرزان سجودی و فرناز کاکه‌خانی است. نگارندگان این مقاله با رویکرد نشانه‌شناختی و بر پایه نقد پساساختارگرا به مقوله زبان در شعر پرداخته‌اند. آنان بر این مسئله تأکید کرده‌اند که نظام رمزگان یا نشانه‌های شعر، نظامی خود ارجاع است و مانند زبان معیار به مدلول‌های قراردادی ارجاع نمی‌دهد. ما نیز به این نظریه، به عنوان یافته نقد مدرن و پسامدرن معتقد هستیم؛ با این تفاوت که این مسئله را کاملاً نسبی می‌دانیم نه مطلق.

مقاله دیگر با نام «نشانه‌شناسی شعر (نقد نشانه‌شناختی شعر زمستان)» نوشته حسین پاینده است. نگارنده این مقاله نیز با رویکردی نشانه‌شناختی به مؤلفه زبان در شعر می‌نگرد و بر غیر مستقیم بودن زبان شعر تأکید دارد. ایشان متأثر از نظریه نقد پساساختارگرا بر نقش خواننده در معنای متن تأکید می‌کند. پاینده همچنین در مقاله دیگری با عنوان «نسی‌گرایی در نقد ادبی جدید» نظریه «دریافت» یا همان «خوانش» را مطرح و در حقیقت، بحث معنا را از منظر نظریه‌های نقد مدرن بررسی و تحلیل کرده است. هر چند مقالات یاد شده از نگاه نظری تا حدودی با پژوهش ما تناسب دارند، تفاوت اساسی در این است که پاینده در هر دو مقاله خود، تنها از منظر روش نقد، یعنی با دو نظریه نشانه‌شناسی و دریافت به مؤلفه معنا پرداخته است؛ در حالی که پژوهش حاضر نگاهی مقایسه‌ای دارد و اغراض شعری را با بحث تولید معنا در شعر مدرن تحلیل کرده است. جدای از آن، نظریه ما درباره اشعار عربی است و این پژوهش سعی دارد رویکردی کلی به معنا را در شعر عربی تبیین کند و به دنبال پیاده کردن روش نقدی خاص درباره متن خاص یا جستجوی مؤلفه‌ای خاص در شعر عربی دوره‌ای مشخص یا شاعری مشخص نیست؛ لذا از این جهت شاید بتوان گفت پژوهش حاضر از نوع بنیادی و نظریه‌پردازی است و در این راه ضمن تأکید بر پیوند جهان‌بینی شاعر و متن با رویکردی گفتمانی پیش می‌رود و از رویکردهای متنی یا متن‌محور، همچون نقد فرمالیستی و ساختارگرا به دور است.

۲- ابداع در فرم / ابداع در معنا

شاید در نگاه نخست، ارتباط عنوان این بخش با نظریه پژوهش حاضر منطقی به نظر نرسد، اما اگر در مطالعه ادبی، شعر را به مثابه متنی منسجم به حساب آوریم، در آن

صورت به این مطلب خواهیم رسید که هیچ‌یک از ارکان متن با یکدیگر بی ارتباط نیستند. از سوی دیگر، همان‌گونه که در مقدمه اشاره شد، نگارنده قصد دارد تا بحث معنا را در شعر عربی از رهگذر اصطلاح «ادبیت» بررسی و تحلیل کند و آن‌گونه که کمال ابودیب بیان می‌دارد: «ادبیت را نمی‌توان در قالب یکی از عناصر متن محدود کرد، نمی‌توان ادبیت را در عنصری واحد چون وزن، قافیه، ایقاع داخلی، تصویر، رؤیا، عاطفه یا رویکرد فکری و... منحصر کرد.»، بلکه در نظر او ادبیت حاصل روابط موجود بین عناصر مختلف متن است که در ذات اشیا منحصر نشده و در نگاهی ساختارگرا حاصل کشش ساختاری بین عناصر مختلف متن است (ابودیب، ۱۹۸۷: ۱۴، ۱۳ و ۵۸).

در اینجا هدف ما اثبات این است که ابداع معنایی پیوند عمیقی با ابداع در فرم دارد و در واقع این دو مؤلفه دو روی یک سکه‌اند. به بحث آزادی در فرم به صراحت در کتاب‌ها و مقالات علمی پرداخته شده است، اما بحث ابداع معنا یا همان تولید معنا کمتر مورد توجه بوده است. می‌دانیم که نخستین حرکت جدی و مهم در راه آزادی در فرم شعر عربی، همان شکستن ساختار موسیقایی بیت است که شاعره عراقی، نازک الملائکه انجام داد. هر چند از قدیم و حتی از دوره عباسی و اندلس تلاش‌هایی در این زمینه شده است، اوج این تلاش‌ها در واقع به همان تولد شعر نو به سال ۱۹۴۹ م. بر می‌گردد.

مسلم است که تا قبل از تولد شعر نو اغراض شعری همواره بر شعر عربی سایه افکنده‌اند، حتی در شعر عصر نهضت و در شاعران نئوکلاسیک و رمانتیک پیوسته اغراض شعری مورد توجه بوده است و تنها ابداعی که در این دوران متوجه شعر عربی شد، پیدایش موضوعات سیاسی و اجتماعی بود که شاعرانی چون احمد شوقی، معروف الرصافی، محمد مهدی الجواهری و... مطرح کردند. چنین نگرشی از سوی شاعران یاد شده، صراحت و سادگی بیان را در پی داشت و به این منجر شد که شعر آنان جنبه روایی به خود گیرد و تنها به کارگیری برخی صور بیانی و عناصر ساده شعری دیگر، اشعار آنان را از نثر متمایز کند.

نوع نگرش شاعر به جهان یا همان جهان‌بینی شاعر قدیم، موجب شد شعر به فرم‌ها و معانی بسته (اغراض شعری) منحصر شود. در نگاهی نسبی ما بر این باوریم که شعر

قدیم جزئی‌نگر است و این مطلب باعث شده است که فرم در حد واحد کوچکی به نام بیت و معنا، به عنوان روی دیگر سکه در اغراض شعری محدود شود؛ مطلبی که در اشعار جاهلی که بیشتر توصیفی هستند، کاملاً مشهود است؛ به گونه‌ای که این اشعار در بیشتر موارد، تنها زندگی ساده آن دوران را توصیف کرده‌اند و در این راه، تنها فرم و استفاده از تصاویری چون تشبیه بر ادبیت آن‌ها افزوده است؛ لذا اشعار دوره جاهلی و به‌ویژه معلقات دهگانه، بیشتر پدیده‌های اطراف را توصیف کرده‌اند و کمتر بیتی می‌توان یافت که چنین حالتی نداشته باشد.

اما شعر عربی مدرن آن گونه که ادونیس اشاره می‌کند، از جزئی‌نگری به دور است. در نظر او شعر باید نگرش رؤیاگونه به جهان هستی داشته باشد... شعری که در قالب مدح و هجا و وصف باشد، در حقیقت شعر نیست (ادونیس، ۱۹۸۶: ۱۱). البته تأکید ادونیس بر نگرش رؤیاگونه، خبر از نگرش درون‌گرایی خاص وی می‌دهد که با رویکرد متافیزیکی وی در قالب تصوف و سوررئالیسم درمی‌آمیزد.

بحث ارتباط معنا و درون‌گرایی را به عنوان یکی از قسمت‌های اصلی و مهم پژوهش حاضر، در بخش پایانی بررسی خواهیم کرد. نکته دیگر اینکه سخن ادونیس که اشعار مدح و هجا و ... را شعر نمی‌داند، قدری افراطی است؛ زیرا شعر می‌تواند به این اغراض اختصاص داشته باشد و شاعر نیز می‌تواند از راه‌های دیگری چون پختگی ساختار و صور متنوع و زیبایی بیانی، ادبیت متن خود را ارتقا دهد.

شعر مدرن در پاسخ به جهان‌بینی وسیع شاعر، از قالب‌های محدود پا را فراتر می‌نهد و معانی گسترده‌تری را تبیین می‌کند و در مراحل پیشرفته، شاعر از رهگذر تجربه شعری خود معناساز می‌شود، دست به تولید معنا می‌زند و در حقیقت، معنای وسیع از فرم‌های متنوع و پیشرفته صادر می‌شود، نه اینکه معنای محدودی چون اغراض شعری سامان دهنده فرم شعر باشند. هنگامی که جهان‌بینی خالق متن وسیع باشد، از یک سو معنا گسترده می‌شود و از سوی دیگر، متناسب با این معنای وسیع، ساختارها و فرم‌های گوناگون خلق می‌شود که از آن‌ها ممکن است معانی متعدد صادر شود و این مطلب خود دامنه ابداع معنایی شاعر را بیشتر و بیشتر می‌کند. البته ما صراحتاً به این نکته اشاره می‌کنیم که در این پژوهش نظر خود را بیشتر به تولید معنا از رهگذر جهان‌بینی

و نگرش کلی شاعر معطوف داشته‌ایم و به ارتباط ساختار و معنا چندان نخواهیم پرداخت؛ زیرا ارتباط ساخت و معنا، خود پژوهش مستقلی را می‌طلبد که نوع اصولی آن باید در ارتباط با ادبیت و از رهگذر نقد فرمالیستی یا ساختارگرایی بررسی و تحلیل شود. فرمالیست‌ها و ساختارگرایان و در کل منتقدانی که نگرش متن‌مدار دارند، معنا و روابط معنایی نهفته را در فرم و ساختار جستجو می‌کنند و به رابطه متن با مؤلف توجه ندارند، اما هنگامی که با رویکرد گفتمانی به اثر ادبی نگرسته شود، جهان‌بینی خالق متن نیز مورد توجه خواهد بود.

شایان ذکر است که انگیزه ما از به‌کارگیری اصطلاح ادبیت در بررسی مؤلفه معنا، هیچ‌گونه ارتباطی با پژوهش‌های فرمالیستی یا ساختارگرایی ندارد. به سخن دیگر، بهره‌گیری از اصطلاح ادبیت به معنای انحصار کلیت پژوهش در یافته‌های نقد فرمالیستی و ساختارگرایی که خاستگاه نخستین این اصطلاح است، نیست. ادبیت در این پژوهش از مفهومی کلی برخوردار می‌باشد که در ادامه و در جریان پژوهش بیشتر روشن خواهد شد.

با نگاهی کلی ادبیت در واقع به معنای عاملی است که شعر را از غیر شعر و به عبارت بهتر متن ادبی را از متون غیر ادبی متمایز می‌سازد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۹-۶۶؛ برتنس، ۱۳۸۷: ۴۵، ۴۶، ۴۷). البته ما به این نکته اذغان می‌کنیم که ادبیت را بیشتر در ارتباط با زبان و ابداع زبانی بررسی و دنبال می‌کنیم؛ زیرا خاستگاه این اصطلاح که همان نقد فرمالیستی و ساختارگرایی است، بر نقش زبان در شعر و مطالعه علمی آن تاکید فراوان دارد (تودوروف، ۱۳۸۵: ۹).

ما بر این نظریه اصرار می‌ورزیم که غرض شعر، به وضوح و روشنی در معنا منجر می‌شود و بدیهی است که وضوح در معنا، فرم‌های ساده را می‌طلبد و در نهایت فرم‌های ساده نیز در نزدیکی زبان شعر به زبان نثر (متون غیر ادبی) تحقق می‌یابند. سادگی و روانی در زبان، از مشخصه‌های نثر غیر ادبی است؛ چرا که در این گونه متون هدف انتقال پیام است و کیفیت خود پیام چندان اهمیتی ندارد، در حالی که در متن ادبی زیبایی پیام نیز مهم است. بدیهی است هنگامی که هدف، انتقال پیام (معنا) باشد، زبان رو به سادگی می‌نهد. در غرض شعر نیز این مسئله به صورت نسبی می‌تواند صادق باشد

و دامنهٔ ابداع معنایی شاعر را محدود کند؛ برای نمونه هنگامی که هدف شاعر مدح، هجو، مرثیه و ... باشد، روشن است که جدای از زیبایی، دغدغهٔ انتقال معنای مدح، مرثیه یا هجو خود را دارد و هر چند که این معنا را به اشکال مختلف و با بهره‌گیری از فرم‌ها و صور بیانی گوناگون بیان کند، به هر حال بخش اصلی یا هستهٔ معنا مشخص است و این مسئله خود به سهولت و سادگی در معنا و حتی فرم منتهی می‌شود. از سوی دیگر، در اشعار قدیم شاعر از آن صور و روش‌های بیانی موجود در اشعار رئالیست مدرن برخوردار نیست تا بتواند با بهره‌گیری از آن‌ها صورت پیچیده‌تری ارائه کند و از این رهگذر بر ابداع خود بیفزاید. روشن است که صور بیانی در شعر قدیم محدودتر از صور بیانی در اشعار مدرن است؛ زیرا در شعر مدرن، ابزارهای چون رمز، اسطوره، نقاب، مرایا، داستان، نمایش‌نامه و ... وجود دارد، در حالی که در اشعار قدیم همان بلاغت سنتی حاکم است، جدای از اینکه در بلاغت سنتی سطهٔ تمام و کمال مؤلف حاکم است، اما در نگرش بلاغت جدید خواننده نیز در معنا و ادبیت نقش دارد.

روش‌های مدرن در بلاغت جدید به خالق متن کمک می‌کند تا متن را از حالت روایی صرف یا حالت گزارش‌وار رها کند و در این زمینه شاعران رئالیست مدرن از این ابزار بیشتر بهره می‌گیرند، در حالی که شعر درون‌گرای مدرن، همانند اشعار صوفیانهٔ قدیم بر دگرگون‌سازی هویت معنایی واژه تأکید دارد و در حقیقت نظام نشانه‌شناختی زبان را در هم می‌ریزد.

ادونیس به عنوان یکی از منتقدان برجستهٔ معاصر، وضوح در معنای شعر عربی قدیم را با نگاهی کلی‌تر، به روشنی و نظم سادهٔ عالم شاعر نسبت می‌دهد. از دیدگاه وی عالم شاعر قدیم تفسیر شده، تعریف شده و مشخص است... و بدین جهت است که شاعر از افکار و معانی آماده خبر می‌دهد و در حقیقت شاعر معنای موجود را فقط با شعر خود انتقال می‌دهد (ادونیس، ۱۹۸۶: ۲۷۷). اغراض شعری در نظر ما بخشی از همان جهان سادهٔ مورد نظر ادونیس است که بخش زیادی از معنای شعر را از پیش برای شاعر مهیا ساخته است.

شفیعی کدکنی با اشاره به این سخن حافظ که «چون جمع شد معانی، گوی بیان توان زد»، بر این باور است که دو نگاه اصلی دربارهٔ معنا در شعر وجود دارد: نخست،

نگاهی که معتقد است معنا قبل از خلق متن در شاعر وجود دارد و شاعر آن را در قالب فرم خود بیان می‌کند که این نوع نگرش با سخن حافظ سازگار است؛ اما نگرش دیگر، معتقد است که معنا پس از شکل‌گیری شعر و با بیان شاعر متولد می‌شود. به گفته شفیعی کدکنی قدما بیشتر به نگرش نخست اعتقاد دارند و منتقدان جدید و غربی‌ها طرفدار نگرش دوم هستند (رک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۷۳ و ۷۴). آنچه شفیعی کدکنی درباره نگرش نخست بیان می‌کند، در واقع با بحث اغراض شعری پیوند عمیقی دارد؛ بدین معنا که در نظر ما هر کجا که صحبت از اغراض شعری باشد، به صورت نسبی نگرش نخست صادق و حاکم است؛ زیرا بخش وسیعی از معنا یا بهتر بگوییم زمینه معنا را اغراض شعری مشخص کرده است. اما در مورد نگرش دوم، از آنجایی که شفیعی کدکنی این بحث را در حین صحبت از فرم از منظر نظریه نقد فرمالیستی مطرح می‌کند، می‌توان گفت قصد ایشان از تشکیل معنا پس از بیان شاعر، در حقیقت معنایی است که از فرم و ساختار هنجارگیز صادر می‌شود و در این زمینه سخن ایشان با جهان‌بینی شاعر و سلطه آن بر متن شعر ارتباطی ندارد، در حالی که رویکرد کلی ما عدم انحصار در چارچوب نقد فرمالیستی یا ساختارگرایی و در کل، نگاه متن محور است و همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، رویکرد کلی ما در این پژوهش گفتمانی است نه متنی.

در ادامه و برای روشن شدن بیشتر مطلب درباره شعر قدیم، چند بیت از اشعار مدحی متنبی را متناسب با سمت و سوی کلی پژوهش تحلیل می‌کنیم؛ همان‌گونه که می‌دانیم، بیشتر اشعار متنبی در غرض مدح و به‌ویژه مدح سیف الدولة حمدانی خلاصه می‌شود؛ برای نمونه، او برای بیان برتری ممدوحان خود در میان مردم می‌گوید:

یا اكرم الناس فی الفعال و أفصح الناس فی المقال

(المتنبی، ۲۰۰۲، ج ۲، ۹۲۱)

یا در جایی دیگر می‌گوید:

أرى الناس الظلام و أنت نور و إني منهم لإليک عاش

(همان، ج ۱، ۵۷۸)

همچنین در جای دیگر، این بیت مشهور را دارد:

فإن تفق الأنام و أنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال

(همان، ج ۲، ۷۳۷)

متن‌بی در سه بیت یاد شده مفهومی تکراری (برتری ممدوح در میان مردمان) را با هدف مدح بیان کرده که هر چند از صور بیانی زیبایی، به‌ویژه در بیت آخر، برای بیان معنای مورد نظر خود بهره جسته است، معنا ساده و مشخص است. خواننده در مواجهه با این ابیات می‌داند که غرض مدح است و این خود راه رسیدن به معنا را ساده و هموار می‌کند و از لذت بردن ادبی او می‌کاهد؛ زیرا خواننده در رسیدن به معنا به تفکر نیاز ندارد. هر چند در مواردی، مثل بیت سوم، شاعر با بهره‌گیری از صور بیانی تا حدودی معنا را پنهان کرده باشد، هر چه باشد غرض مدح مشخص است و آن گونه که گفته شد، راه رسیدن به معنا کوتاه می‌شود. از سوی دیگر و به جهت اینکه معنا واضح و ساده است، شاعر می‌کوشد ادبیت خود را در فرم متمرکز کند و این مطلب باعث می‌شود که زیبایی ابیات یاد شده در فرم محدود شود و معنا نقش بسیار کمتری را در ادبیت متن ایفا کند؛ لذا برای نقد و تحلیل این ابیات منتقد مجبور است بیشتر به فرم و صور خیال توجه کند و در نتیجه نقد او به فرم منحصر خواهد شد.

۳- توصیف و معنا / گزارش و معنا

از اغراض شعری وصف یا توصیف از دو جهت برای ما اهمیت دارد: یکی اینکه وصف غرضی کلی است؛ به گونه‌ای که با بسیاری از اغراض دیگر، از جمله با مدح یا هجو در می‌آمیزد؛ یعنی مثلاً زمانی که شاعر به قصد ستودن ممدوح خویش شعر می‌سراید، ممکن است بسیاری از صفات نیکوی وی را نیز توصیف کند و یا در جهت عکس، در هجو ممکن است صفات ناپسند مهجو خود را برشمرد. خلاصه سخن اینکه وصف غرضی کلی است که در شعر قدیم جایگاه وسیعی دارد و این مطلب از آن جهت پراهمیت می‌شود که غرض وصف، اغراض دیگر را در جهت تعیین معنا پیش می‌برد؛ یعنی در واقع وصف در این میان، وضوح معنایی را در اغراض و موضوعات گوناگون تسری می‌دهد.

توصیف، قدرت خلاق و جنبه ابداع معنایی شاعر را می‌کاهد؛ یعنی شاعر، معناساز نیست، بلکه معنا را از برون متن می‌گیرد و در این راه معنای ساده و آشکار را در قالب صورت‌های گوناگون بیان می‌کند. در نهایت می‌توان به این نتیجه رسید که وصف، به عنوان غرضی مستقل یا غرضی که با اغراض دیگر در می‌آمیزد، ابداع معنایی را از شاعر

می‌گیرد. گواه و مصداق بارز این ادعا، اشعار دوره جاهلی و به‌ویژه قصاید بلند معروف به «معلقات» است. زیبایی این قصاید تا حد بسیار زیادی به فرم بر می‌گردد؛ زیرا شاعر دوره جاهلی در شعر خود، تنها توصیفی ساده و ابتدایی از عالم کوچک خود ارائه می‌کند و در کنار این مسئله، به واسطه جهان‌بینی محدود و کوچکش، قدرت تخیلی محدود دارد؛ به سخن دیگر، این جهان‌بینی محدود بر صور بیانی او نیز چیره شده است و در نتیجه، نه تنها معنا، بلکه فرم نیز ساده و روشن است.

حال ممکن است در ارتباط با عنوان این بخش از پژوهش، این پرسش مطرح شود که پیوند توصیف با گزارش (روایت) چگونه است؟ آیا اساساً ارتباطی بین این دو مؤلفه وجود دارد؟ ما بر این باوریم که با نگاهی نسبی می‌توان گفت که متون گزارشی جدید با توصیف در متون قدیم شباهت فراوانی دارد؛ بدین شرح که متون گزارشی یا روایی محض، همانند وصف، معنا را از عالم واقع می‌گیرد و در قالب فرم‌های ساده بیان می‌کند. البته در رئالیسم غیر محض، شاعر ممکن است معنا را در قالب فرمی پیچیده‌تر و همراه سبک‌ها و ابزار بیانی چون رمز و اسطوره و در قالب ساختارهای روایتی مدرن، مانند داستان یا نمایش‌نامه بیان کند که در این صورت، راه رسیدن به معنا یا همان خوانش طولانی‌تر می‌شود و در حقیقت، خواننده بخشی از ادبیت متن را شکل می‌دهد.

حاتم الصکر در کتابی با عنوان *مرایا نرسیس: الأنماط النوعية و التشکیلات البنائية لقصيدة السرد/الحدیثة*، ساختارهای روایتی شعر مدرن عرب را بررسی و به چگونگی بهره‌گیری شاعران رئالیست از داستان، نمایش‌نامه و ... اشاره می‌کند (الصکر، ۱۹۹۹: ۳۵-۶۷). در چنین حالتی است که می‌توان گفت شاعر رئالیست عالم واقع را با عالم شعر خود درمی‌آمیزد و جهان متنی هنجارگریز ارائه می‌کند و در این راه از تکنیک‌های بیانی مانند اسطوره، رمز، نقاب و ... استفاده می‌کند. در این مرحله شاعر رئالیست مدرن، در حقیقت دست به تولید معنا زده و خود را از ابتدال ادبی رها کرده است. مصداق این نظریه درباره بسیاری از شاعران مدرن رئالیست صادق است؛ از جمله بدرشاکر السیاب، عبدالوهاب البیاتی، محمود درویش و... و حتی *خلیل حاوی* در بسیاری از اشعارش که همگی تلفیق موفقی از هنر و تعهد خود را به نمایش گذاشته است؛ برای نمونه، یکی از این تکنیک‌های بیانی اسطوره‌سندباد است که شاعرانی چون بدرشاکر السیاب،

عبدالوهاب البیاتی، صلاح عبدالصبور و خلیل حاوی از آن استفاده کرده‌اند و در این میان قصیده «سندباد فی رحلته الثامنة» و «وجوه السندباد» که هر دو سروده خلیل حاوی هستند، با فرضیه و تئوری ما کاملاً تناسب دارند. خلیل حاوی، شاعر معاصر لبنانی، در دوره‌ای زیست که در حقیقت دوره شکست و ناامیدی جهان عرب بود و همان‌گونه که در ابتدای قصیده سندباد فی الرحلة الثامنة می‌سراید:

و اللیل فی المدینة/ تمتصتی صحراؤه الحزینة/ و گرفتی ینمو علی عتبتها الغبار/ فأبتغی الفرار
(حاوی، بی تا: ۲۵۵)

به دنبال فرار از واقعیت‌های جامعه خویش است. او واقعیت‌های جهان عرب را چون شبی می‌داند که گستردگی‌اش، روشنایی را از آن می‌گیرد و غبار شکست و عقب‌افتادگی را بر آن می‌نشانند. وی فیلسوف و شاعری است که به خوبی توانسته است در مواردی عالم فکری و فلسفی خود را با واقعیت‌های جهان عرب درآمیزد و در این زمینه به کارگیری اسطوره سندباد از دریچه نگاه خاص وی نمونه‌ای برای این رویکرد است. حاوی پس از شکست و ناامیدی که بر جهان عرب سایه افکنده بود، با همان رویکردی که به اسطوره تموز دارد، از اسطوره سندباد بهره می‌گیرد. سندباد در دو قصیده یاد شده حاوی، رمز بازگشت افتخار و تمدن به جهان عرب و رهایی از شکست است. می‌توان گفت سندباد همانند تموز، بازگشت زندگی دوباره به روح عرب و در حقیقت بازگشت حیات به جهان عرب است. حاوی به عنوان شاعر با سندباد یکی شده است و آن‌گونه که در پایان قصیده سندباد فی رحلته الثامنة می‌گوید، او خود، سندباد است که خبر از آینده روشن و پر از امید می‌دهد:

عدت الیکم شاعرا فی فمه بشارة/ یقول ما یقول/ بفطرة تحس ما فی رجم الفصل/ تراه قبل
أن یولد فی الفصول (همان: ۲۹۹)

حاوی این اسطوره را به گونه‌ای به کار می‌گیرد و با جهان شعر خود در می‌آمیزد که گویی اسطوره‌ای جدید ساخته است و آن‌گونه که احسان عباس بیان می‌کند او اسطوره را همانند السیاب به شکل آماده به کار نگرفته، بلکه آن را بازآفرینی کرده است؛ لذا سندباد در دو قصیده وی سندباد قدیم نیست، بلکه اسطوره جدیدی است که از انسان معاصر حکایت می‌کند (عباس، ۱۹۹۸: ۱۳۳). در اینجا است که می‌توان گفت شاعر رئالیست

از حالت گزارش‌وار و روایت صرف رها شده و به تولید معنا پرداخته است. البته منظور ما از تولید معنا در اینجا، بیشتر تولید معنا از دریچه نگاه گفتمانی است، نه متنی. هرچند که از دریچه نگاه متنی نیز به کارگیری اسطوره در کنار روش‌های دیگر، خود موجب فاصله گرفتن متن از سادگی و ابتذال می‌شود؛ اما در اینجا قصد ما در حقیقت، تولید معنا از رهگذر وجود جهان‌بینی یا ایده شاعر است.

در اشعار رئالیستی، شاعر عالم واقع را با عالم شعری خود درمی‌آمیزد. در این اشعار واژه‌ها از دو معنای واقعی و شاعرانه برخوردارند. شاعر با ایجاد معنای شاعرانه در واقع راه رسیدن به معنای رئالیستی را طولانی‌تر می‌کند، ضمن اینکه وی با به کارگیری معنای شاعرانه به تولید معنا نیز می‌پردازد و این کار را علاوه بر ابزار بیانی یاد شده، از طریق هنجارگریزی و به‌ویژه هنجارگریزی بیانی انجام می‌دهد؛ برای نمونه، هنگامی که شاعر رئالیستی چون بدرشاگرد *السیاب* در ابتدای قصیده «أنشودة المطر» می‌گوید: عیناک غابتا نخیل ساعة السحر... (شاگرد *السیاب*، ۲۰۰۵: ۱۱۹)، واژه «عین» دو معنا دارد: یکی معنای شاعرانه و دیگری معنای رئالیستی. معنای شاعرانه در ارتباط این واژه با واژگان بعدی این سطر و از رهگذر تشبیه بلیغ و هنجارگریز شکل می‌گیرد؛ بدین شرح که شاعر در تشبیه چشمان معشوقه به شیوه‌ای ناآشنا و برخلاف سنت شعری عرب رفتار کرده است. وی ضمن دوری از سنت، با این سنت ارتباط جدیدی برقرار کرده است؛ زیرا شاعران قدیم چشمان معشوقه را در درشتی و رنگ آن، به چشمان ماده گاو وحشی تشبیه می‌کردند، لیکن در اینجا *السیاب* ضمن اشاره به این حالت چشم، صورتی متفاوت را برای بیان آن به کار گرفته است که همان دو جنگل نخل هنگام سحر است. اما درباره معنای واقعی، منظور او از عین، چشم انسان یا همان معشوق نیست، بلکه منظور وطن وی عراق است که با بیم و امید منتظر خیزش و انقلاب است. در اینجا واژه‌ها خود ارجاع نیستند، بلکه با فاصله و واسطه به عالم واقع ارجاع می‌دهند، حال آنکه در متون درون‌گرا و با رویکردی نشانه‌شناختی می‌توان گفت واژه‌ها دچار دگرگونی کارکرد ارجاعی می‌شوند؛ مطلبی که در نهایت به پدید آمدن متنی مستقل و پرمعنا منجر و از جنبه‌های توصیفی و گزارش‌وار رها می‌شود. در متون رئالیستی نیز شاعر با ساختن عالم شعر خود در کنار عالم واقع، راه رسیدن به معنا را طولانی‌تر می‌کند و از این طریق با معناسازی خود، از توصیف و گزارش صرف فاصله می‌گیرد.

۴- درون‌گرایی و معنا

در این قسمت نیز ادبیت و همچنین زبان شعر کاربرد و اهمیت دارد. آن گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد، اغراض شعری فرم‌های ساده را به خود جذب می‌کنند؛ اما زمانی که شاعر معناساز باشد، دیگر معنای آشنا را به متن وارد نمی‌کند و لذا فرم متناسب این معانی نیز پیچیده خواهد بود. از سوی دیگر، ساختارهای این معانی قابلیت چند معنایی را نیز خواهند داشت؛ به گونه‌ای که ممکن است بخشی از ادبیت متن را خواننده تعیین کند. در اینجا می‌توان به این سخن محمد الغدّامی اشاره کرد که «زبان شعر وسیله‌ای برای معناسازی شاعرانه است، نه وسیله‌ای برای انتقال معانی مشخص و معین» (محمد الغدّامی، ۱۹۸۴: ۹۷).

اگر قرار باشد زبان شعر وسیله‌ای برای معناسازی باشد، نه وسیله‌ای برای انتقال معانی معین، دست کم به این نتیجه می‌توان رسید که معانی ساده، زبان ساده را می‌طلبد. در این حالت زبان شعر به زبان نثر نزدیک می‌شود و این مطلب می‌تواند از ادبیت متن بکاهد؛ در حالی که اگر شاعر معناساز باشد، از زبانی فراتر از زبان معیار (زبان نثر) برخوردار خواهد بود. در این صورت آن گونه که عبد/الکریم حسن اشاره می‌کند زبان شعر یک فرا زبان خواهد بود؛ یعنی زبانی که بر پایه‌های زبان معیار ساخته می‌شود (حسن، ۱۹۸۹: ۱۱). پس می‌توان گفت که در چنین حالتی معنای شعر نیز فرا معنا خواهد بود که بر پایه‌های معانی هنجار ساخته می‌شود.

در این میان گرایش به تصوف، سورئالیسم و حتی فلسفه باعث می‌شود که متن حالت درون‌گرا به خود گیرد و از معانی محدود و مشخص دور شود. البته در ارتباط شاعر با چنین رویکردهایی لزوماً نمی‌توان گفت که خالق متن به صورت مطلق معناساز خواهد بود؛ چرا که اگر در متن خود از تصوف مشخص یا از معانی سورئالیستی و فلسفی معین گزارش دهد، مبدع معنا نخواهد بود، بلکه متن او حالت گزارش‌وار به خود می‌گیرد و همانند متون قدیم جنبه‌ی توصیفی خواهد یافت. شاعر در صورتی می‌تواند مبدع معنا باشد که خود، فلسفه‌ساز، خالق تصوف یا سورئالیسم خاص خود باشد (ادونیس، ۱۹۸۶: ۱۷۳ - ۱۷۵).

اگر قرار باشد مؤلف از فلسفه‌ای خاص که حاصل تلاش و فکر دیگران است صحبت کند، درست مثل این است که او از اندیشه‌ها یا ایده‌ای معین به صورت محض سخن

بگوید. در این صورت، او ابداع معنایی نخواهد داشت؛ مگر اینکه بتواند با روش‌های بیانی مختلف، عالم واقع را با عالم شعری خود درآمیزد و ارجاع نشانه‌های متن خود را به صورت غیرمستقیم سامان دهد. در این حالت است که متن او از معنای اولیه و ثانویه برخوردار خواهد شد و ممکن است تفسیرپذیر و چه بسا تأویل پذیر شود؛ آن چنان که شاعران رئالیست مدرن با به کارگیری انواع رمز به خلق متن می‌پردازند و با زیبایی و مهارت، هنر و تعهد خود را به نمایش می‌گذارند. چنین مطلبی درباره شعر قدیم و جدید عربی سازگار و قابل تحلیل است، با این تفاوت که در شعر قدیم ساختارها اغلب ساده هستند و از معنای واحد و مشخص برخوردارند، اما در شعر مدرن علاوه بر معناسازی شاعر، ساختارها نیز در پختگی معنا نقش بسزا دارند؛ زیرا ممکن است به چندمعنایی ختم شوند. درباره شعر قدیم به ابوالعلاء المعری اشاره می‌کنیم. وی با شعر خود خبر از فلسفه یا جهان‌بینی خاصی می‌دهد که حاصل فکر خود اوست، نه اینکه وی از فلسفه‌ای خاص که حاصل فکر دیگران باشد، خبر دهد؛ هر چند که ساختارهای شعری او ساده است و به معنایی واحد و مشخص ختم می‌شود؛ برای نمونه، می‌توان گفت وی در ابیات زیر فلسفه شخصی خود را بیان می‌کند:

| | |
|-----------------------------|--------------------------|
| غیر مجد فی ملتّی و اعتقادی | نوح باک و لاترنم شاد |
| و شبیه صوت النعیّ إذا قی | س بصوت البشیر فی کل ناد |
| أبکت تلکم الحمامة أم غن | نت علی فرع غصنها المیاد |
| صاح هذی قبورنا تملأ الرحب ف | أین القبور من عهد عاد... |

(المعری، ۱۸۸۴: ۶۷)

در این ابیات ابوالعلاء جهان‌بینی یا فلسفه خاص خود را درباره زندگی و مرگ بیان می‌کند و در این راه هر چند که از منظر نظریه بیامتنیت، جهان متن او حاصل و نتیجه یا عصاره متون مختلف پیشین یا هم‌زمان است، باید در نظر داشت جدای از اینکه بنیامتنیت باعث تکثر و تراکم معنایی می‌شود، در نهایت این ابوالعلاست که متأثر از ادیان و مذاهب مختلف به چنین هویت معنایی و فکری می‌رسد و در حقیقت او مبدع ایده یا فکری خاص و در قدم بعدی مبدع معانی خاص و هنجارگریز در این ابیات است و معنای ابیات او حاصل توصیف یا تقلید از واقعیت نیست.

اما در باب اشعار صوفیانه قدیم به جهت زبان مجازی خاص و همچنین به جهت

واژگان موجود در آن‌ها که در بسیاری موارد حالت رمز دارند، می‌توان این استثناء را قائل شد که این متون همانند متون مدرن از نظر معنایی پختگی بیشتری دارند و درباره آن‌ها می‌توان گفت که شاعر معناساز است. بسیاری از ابیات حافظ، مولوی، سنایی، عطار و ... در ادب فارسی از این حالت برخوردارند و در ادب عربی نیز ابیات ابن عربی و ابن فارض چنین هستند. در اینجا می‌توان گفت که چون متون صوفیانه جنبهٔ متافیزیکی دارند، فرم متناسب با آن‌ها فرمی پیچیده است و زبان در این متون، زبانی مجازی است. این مطلب خود، آفاق معنا را گسترده کرده است و چنین متونی در حقیقت معناگرا هستند. البته ما بر این باوریم که پختگی معنایی این متون بیشتر به واژگان برمی‌گردد؛ زیرا این متون سرشار از واژگانی هستند که حالت رمز دارند و این مسئله است که باعث پیچیدگی معنایی و حتی تفسیرهای متعدد شده است. چنین مطالبی دربارهٔ بسیاری از اشعار صوفیانه و عرفانی فارسی صادق است؛ برای نمونه، اگر ما به مفهوم «مرگ» در اشعار مولوی توجه کنیم، درمی‌یابیم که وی دربارهٔ مرگ صاحب اندیشه است و در بسیاری از اشعارش نگرش خاص خود را در باب مرگ مطرح کرده است. مرگ در اندیشهٔ مولوی نه تنها ترسناک نیست، بلکه خوشایند است. وی متأثر از آموزه‌های اسلامی، مرگ را مرحلهٔ گذر از این دنیا و تولد دوباره می‌داند. در نگاه مولوی مرگ انسان انعکاسی از زندگی او در این دنیا است:

| | |
|-----------------------------------|---------------------------------|
| روى زشتِ توست نه رخسارِ مرگ | جان تو همچون درخت و مرگ برگ |
| از تو رُسته ست، از نکوی است از بد | ناخوش و خوش هر ضمیرت از خود است |
| گر به خاری خسته ای، خود کشته ای | ور حریر و قز درى، خود رشته ای |

(مولوی، ۱۳۸۶: ۴۹۲)

در ابیات زیر مولوی تصویری زیبا از مرگ به نمایش می‌گذارد و مردن و گور را پرده‌ای به سوی بهشت می‌داند:

| | |
|----------------------------------|-----------------------------------|
| به روز مرگ چو تابوت من روان باشد | گمان مبر که مرا درد این جهان باشد |
| برای من مگری و مگو دریغ دریغ | به دوغ دیو درافتی دریغ آن باشد |
| جنزاهام چو ببینی مگو فراق فراق | مرا وصال و ملاقات آن زمان باشد |
| مرا بگور سپاری مگو وداع وداع | که گور پردهٔ جمعیت جنان باشد |
| فرو شدن چو بدیدی برآمدن بنگر | غروب شمس و قمر را چرا زیان باشد |

| | |
|------------------------------------|-----------------------------------|
| تو را غروب نماید ولی شروق بود | لحد چو حبس نماید خلاص جان باشد |
| کدام دانه فرو رفت در زمین که نرست؟ | چرا به دانه انسانیت این گمان باشد |
| کدام دلو فرو رفت و پر برون نامد | ز چاه یوسف جان را چرا فغان باشد |
| دهان چو بستی ازین سوی آن طرف بگشای | که های و هوی تو در جو لامکان باشد |

(مولوی، ۱۳۷۱: ۳۶۷)

مولوی بر خلاف نگرش بدبینانه فلسفه شخصی ابو العلاء المعری، نگاهی خوشبینانه دارد و با دیدی عرفانی از مرگ استقبال می‌کند؛ اما فارق از این تفاوت نگاه، مهم این است که هر دو شاعر درباره زندگی و مرگ صاحب اندیشه‌اند و این اندیشه را به خوبی در شعر خود انعکاس داده‌اند.

در شعر مدرن به شاعران درون‌گرای بسیاری در ادبیات معاصر عرب می‌توان اشاره کرد که با گرایش‌های متافیزیکی خود بر گستردگی و پختگی معنا در اشعارشان افزوده‌اند؛ از جمله این شاعران می‌توان به ادونیس، یوسف الخال، شوقی ابوشقرا، بول شاوول و دیگران اشاره کرد. ادونیس در این زمینه هم شاعر و هم نظریه‌پرداز بوده است و در کتاب‌های مختلف خود، از جمله *الثابت و المتحول*، *زمن الشعر*، *سیاسة الشعر*، *مقدمة للشعر العربی و...* و همچنین در اشعار موزون و منشورش به نمایش اندیشه‌های خویش در این زمینه پرداخته است. او در نظریه‌پردازی‌های خود، همواره بر نوآوری تأکید داشته است. وی به پویایی و رهایی از ایستایی در شعر اصرار ورزیده و در این راه، به‌ویژه در کتاب *مفصل الثابت و المتحول* ایستایی را برابر با تقلید و پویایی را برابر با نوگرایی می‌داند. بر این اساس، واژه‌هایی چون «کشف، بحث، خلق و...»، از واژگان کلیدی آثار او هستند؛ به عبارت دیگر، وی صاحب ایده یا نظریه درباره نوگرایی در شعر عربی است و نه تنها در آثار نقدی خود، بلکه در اشعار خود نیز خبر از آن ایده می‌دهد؛ بنابراین، ادونیس در اشعار خود معناساز است، به‌ویژه در معانی متافیزیک که شامل معانی صوفیانه، فلسفی و سوررئال است. هر چند که وی در این راه از اندیشمندان و شاعران بزرگ غربی و اسلامی تأثیر گرفته است، در پایان صاحب ایده‌ای شخصی یا بهتر بگوییم جهان‌بینی خاص می‌شود و اشعارش نیز جهان‌متنی خاص است؛ برای نمونه، قسمتی از قصیده «*أوراق فی الريح*» را متناسب با فرضیه پژوهش حاضر تحلیل می‌کنیم. وی در قسمتی از این قصیده می‌گوید:

أمسِ فأرة/ حفرت في رأسى الضائع حفرة/ ربما ترغب أن تسكن فيه/ ربما ترغب أن تملك فيه/ كلّ تيه/ ربما ترغب أن تصبح فكرة (ادونيس، ۱۹۹۶، ج ۱: ۱۰۶)

واژه «فأرة» در اینجا رمز است؛ رمز از تجدد پیوسته. موش حیوانی است که صفت جویدنش دائمی است. ادونیس از این رمز بهره می‌گیرد برای بیان اینکه ذهن او پیوسته در حال جویدن افکار قدیمی (بخش‌هایی از سنت) است و با از بین رفتن این افکار و ایجاد حفره‌ای جدید، زمینه برای افکار نو ایجاد می‌شود. همچنین واژه «الضائع» که شاعر آن را به سر (ذهن) خود نسبت می‌دهد، رمز است و منظور ضایع شدن همان افکار قدیمی در ذهن اوست. تجدد دائم و در جستجوی آفاق نو بودن، خمیرمایه افکار و اشعار ادونیس است که به عنوان ایده‌ای در جای جای اشعار و اندیشه‌های او و در قالب رموز و موتیف‌های مختلف دمیده شده است. او می‌کوشد تا بر لاشه‌های واقعیت‌های تاریخ خود با بهره‌گیری از متافیزیک و حتی با نگاه پدیدارشناختی به عالم پیرامون، واقعیتی جدید را بسازد و آن‌گونه که در همین قصیده می‌گوید: «كلّ العالم فيّ جديد/ حين أريد» (همان: ۱۰۱)، در پی آن است که عالمی از نو در شعر خود ایجاد کند و در این راه بر حرکت و پویایی پیوسته تأکید می‌کند؛ چنان که در ابتدای همین قصیده می‌گوید:

لأنني أمشي / أدركني نعشي (همان: ۹۹).

ذکر این نکته ضروری است که شاعران درون‌گرا همانند شاعران رئالیست (برون‌گرا) برای تولید معنا در شعر از روش‌هایی بهره می‌گیرند که بارزترین و متناسب‌ترین آن‌ها، بهره‌گیری از روش «المرایا» (آئینه) هاست. در به کارگیری این روش ادونیس در میان شاعران درون‌گرای عرب سرآمد است. المرایا بدین شکل است که شاعر به جستجوی ذات خویش در برابر آئینه یا آب یا سایه می‌پردازد؛ یعنی در درون آئینه یا موارد شبیه به آن همزاد خود را می‌جوید و حاصل اتحاد خود شاعر و همزاد او در حقیقت به تولید عمیق‌ترین معانی متافیزیکی منجر می‌شود. حاتم الصکر بخش از کتاب ارزشمند *مرايا نرسيں: الأنماط النوعية و التشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة* را به بررسی این روش در نزد ادونیس اختصاص می‌دهد (الصکر، ۱۹۹۹: ۷۱-۱۰۴). البته حاتم الصکر در این صفحات تنها به بیان مسئله و جستجوی این روش در اشعار ادونیس پرداخته است و به کارکرد آن در تولید معنا اشاره‌ای نکرده است. ضمن اینکه به اسطوره نرسیس در اشعار ادونیس، به عنوان نمودی از درون‌گرایی شاعر نیز اشاره کرده است (رک: همان، ۸۱ و ۸۲).

هدف ما از مطرح کردن بحث مرایا در حقیقت، اشاره به کارکرد این روش در تولید معنا در اشعار درون‌گرا و به‌ویژه اشعار ادونیس است؛ برای نمونه، او در قصیده‌ای به نام «شجرة الشرق» می‌گوید:

صرت أنا المرأة/ عكست كل شيء/ غيرت في نارک طقس الماء و النبات/ غيرت شكل الصوت
و النداء/ صرت أراک إثنين:/ أنت و هذا اللؤلؤ السابح في عيني/ صرت أنا و الماء عاشقين:/ أولد
بإسم الماء/ يُولد في الماء/ صرت أنا و الماء توأمين (ادونیس، ۳۲۱، ۱۹۹۶)

در این شعر شاعر آشکارا به اتحاد با آب، به عنوان یکی از روش‌های درون‌گرایی به ذات و درون خود مراجعه و افکار درون خود را بیان می‌کند. در این قصیده نیز باز همان رویکرد تمایل به ایجاد تغییر واقعیت‌ها و تجدد و ساختن واقعیت و عالمی نو را مطرح می‌کند و از این رهگذر به تولید معنا در شعر خود می‌پردازد. از این نمونه‌ها در اشعار ادونیس بسیار است که در این مجال اندک نمی‌گنجد و در اینجا به بیان همین نکته اساسی بسنده می‌کنیم که شاعران درون‌گرا نیز از روش‌هایی برای تولید معنا در اشعار خود بهره می‌گیرند که المرایا یکی از آن‌هاست.

درباره اشعار درون‌گرا همان‌گونه که اشاره شد، امکان معناسازی یا تولید معنا از سوی شاعر گسترده‌تر است؛ زیرا این‌گونه متون از استقلال معنایی بیشتری برخوردارند؛ بدین شرح که در متون درون‌گرا نشانه‌های زبانی به برون‌متن و هنجارهای معنایی موجود ارجاع نمی‌دهند و در واقع این متون خودارجاع هستند و واژه‌ها از هویت معنایی کامل برخوردارند؛ مانند واژه‌هایی چون کشف، خلق، تخطی و ... که در شعر ادونیس از هویت معنایی کامل و مستقل از معانی هنجار خود برخوردارند و راه کشف معنای آن‌ها، تنها از رهگذر شناخت بافت متن اشعار شاعر و در کل شناخت جهان‌متن او میسر است.

۵- نتیجه

معنا در شعر عربی ممکن است به صورت توصیفی، روایی یا گزارش‌وار یا اینکه به صورت تولیدی باشد که از رهگذر جهان‌بینی ویژه و روش‌های خاص بیانی شاعر پدید می‌آید. آن‌گونه که در طی پژوهش حاضر روشن شد، شعر عربی قدیم به صورت نسبی، به جز در مواردی چون اشعار صوفیانه، در رابطه با معنا از نوع اول است؛ زیرا در شعر قدیم

همواره اغراض یا موضوعات شعر و به‌ویژه غرض وصف مطرح بوده است. اغراض شعر به عنوان معانی آماده و مشخص، قدرت آفرینندگی شاعر را در حوزه معنا محدود می‌کند و لذا شاعر برای جبران این محدودیت، به صور بیانی روی می‌آورد و سعی می‌کند از این طریق بر زیبایی متن خود بیفزاید، اما میزان تسلط او بر معنا از رهگذر فرم و صور بیانی نیز محدود است؛ زیرا صور بیانی در شعر قدیم همچون شعر مدرن گسترده نیست. چنین مسئله‌ای به صورت کلی می‌تواند از ادبیت متن شعر بکاهد. این مطلب در مورد اشعار معاصر که حالت گزارش‌وار یا روایی صرف دارند نیز صادق است؛ اشعاری که در آن‌ها شاعر به تقلید صرف از عالم واقع می‌پردازد و هیچ‌گونه دخل و تصرفی در تولید معنا ندارد. اما در اشعار رئالیستی که شاعر در آن‌ها واقعیت را بازتولید می‌کند و در اشعار درون‌گرای مدرنی که شاعر با بهره‌گیری از عالم واقع، عالم فراواقع یا متافیزیک را می‌سازد، خالق متن معناساز خواهد بود. در اینجا او دست به تولید معنا زده است و در چنین اشعاری متناسب با معانی پیچیده، فرم و زبان نیز فراتر از زبان معیار خواهد بود. در این حالت زبان ادبی از زبان معیار بسیار فاصله می‌گیرد و این مسئله، خود بهترین دلیل برای اثبات قوت یافتن ادبیت متن است.

منابع

- أبودیب، کمال (۱۹۸۷)، *فی الشعرية*، بیروت، مؤسسة الأبحاث العربية.
- أدونیس (۱۹۹۶)، *الأعمال الشعرية، الجزء الأول: أغاني مهبیار الدمشقی و قصائد أخرى*، دمشق، دارالهدی.
- _____ (۱۹۸۶)، *زمن الشعر، الطبعة الخامسة*، لبنان، بیروت، دارالفکر.
- برتنس، هانس (۱۳۸۷)، *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، چاپ دوم، تهران، ماهی.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۵)، *نظریه ادبیات*، متن‌هایی از فرمالیست‌های روس، ترجمه عاطفه طاهایی، تهران، اختران.
- پاینده، حسین (۱۳۸۷)، «نسبی‌گرایی در نقد ادبی جدید»، *نقد ادبی*، بهار ۱۳۸۷، شماره ۱، صص ۷۳ تا ۹۰.
- _____ (۱۳۸۸)، «نشانه‌شناسی شعر (نقد نشانه‌شناختی شعر «زمستان»»، *گوه‌ران*، اسفند ۱۳۸۸، شماره ۲۱ و ۲۲، صص ۱۶۵ تا ۱۸۳.
- حاوی، خلیل (بی تا)، *الديوان، بیروت، دارالعودة*.

- حسن، عبدالکریم (۱۹۸۹)، «زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى و معنى التحولات»، *فصول*، مايو ۱۹۸۹، العدد ۲۹ و ۳۰، صص ۱۱ إلى ۳۱.
- سجودی، فرزانه و فرناز کاکه خانی (۱۳۸۷)، «تعامل سیلان نشانه‌ها و هنجارگریزی معنایی در گفتمان شعر»، *زیباشناخت*، تابستان ۱۳۸۷، شماره ۱۹، صص ۲۸۹ تا ۳۱۴.
- السیاب، بدرشاکر (۲۰۰۵)، *الديوان*، المجلد الاول، بیروت، دارالعودة.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، *رستاخیز کلمات: درس گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورتگران* روس، تهران، سخن.
- الصرکر، حاتم (۱۹۹۹)، *مرايا نرسیس: الأنماط النوعية و التشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة*، بیروت، المؤسسة الجامعية.
- عباس، احسان (۱۹۹۸)، *اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت*، عالم المعرفة.
- المتنبی (۲۰۰۲)، *الديوان: شرح عبدالرحمن البرقوق*، المملكة العربية السعودية، دارالفکر.
- الغذامی، عبدالله محمد (۱۹۸۴)، «كيف تتذوق قصيدة حديثة»، *الفصول*، المجلد الرابع، يوليو و أغسطس و سبتمبر ۱۹۸۴، العدد ۴، صص ۹۷ إلى ۱۰۵.
- المعری، ابوالعلاء (۱۸۸۴)، *ديوان ابي العلاء المشهور بسقط الزند*، بیروت، المطبعة الأدبية.
- مولوی (۱۳۸۶)، *مثنوی معنوی*، تصحیح رینولد نیکلسون، چاپ هشتم، تهران، ققنوس، چاپ هشتم.
- _____ (۱۳۷۱)، *کلیات شمس تبریزی*، به تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران، نگاه.