

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال پنجم، دوره جدید، شماره شانزدهم، تابستان ۱۳۹۳، ص ۲۸-۱

تک معنایی و چندمعنایی در خوانش شعر معاصر عربی*

فرشید ترکاشوند

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

چکیده

فرم و محتوا در متن شعر، اگر پیش از آفرینش متن و به دست مؤلف مشخص شده باشد، متن از ماهیت تک معنایی برخوردار خواهد بود و چنین متونی از نظر معنا ساده و روشن و قابل شرح هستند و در نهایت به معنایی واحد تفسیر می‌شوند؛ اما در متونی که دامنه آزادی مؤلف در آفرینش معنا و فرم وسیع‌تر شود و درحقیقت، متن پس از آفرینش و در پیوند با قوه تخیل خواننده هویت یابد، در آن صورت نشانه‌های متن تبدیل به نشانه‌هایی آزاد خواهند شد و خواننده ارتباطی دوسویه با متن ایجاد می‌کند و در ادبیت آن نیز دخیل خواهد بود. چنین متونی پیچیده، چندلایه و حتی از نظر معنایی مبهم هستند و درحقیقت از مرز شرح و تفسیر گذشته و متونی تأویل پذیرند. نگارنده در مقاله پیش رو به چالشهای فهم و دریافت شعر مدرن عربی پرداخته است و در پی رفع ابهامات موجود در این گونه مباحث به اهمیت تأثیر تفکر و جهان بینی حاکم بر متن به عنوان یک فرضیه توجه نموده و در پایان به نتایج رسیده است که مهمترین آنها این است که شعر معاصر عربی هرچه بیشتر به واقع‌گرایی نزدیک باشد، از وضوحی بیشتر برخوردار است و به معنایی واحد ختم می‌شود. در مقابل، هرچه از واقع‌گرایی فاصله گرفته، به درون‌گرایی و حتی امور متافیزیکی نزدیک شود، به پیچیدگی و چند معنایی می‌انجامد.

کلمات کلیدی: شعر مدرن عربی، تک معنایی، چند معنایی.

* - تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۰۶/۱۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۳/۰۴/۳۰

نشانی پست الکترونیکی نویسنده: Torkashvand@ikiu.ac.ir

۱. مقدمه

خواننده در برخورد با شعر معاصر عربی از یک سوی با متن اشعار معاصر عربی روبروست و از سوی دیگر، با مباحث و نظریه‌های نقد ادبی که در باب آن اشعار نوشته شده است. فهم و هضم اشعار مدرن عربی، بدون نقد مدرن آنها امکان‌پذیر نیست. این مسأله در مورد اشعار مدرنی؛ مانند «قصیده النثر» از اهمیت و حساسیتی بیشتر برخوردار است. فرض کنید، که آیا خواننده‌ای می‌تواند متنی که متأثر از اندیشه‌های سوررئالیستی یا نظریه‌های ساختارگرایی تولید شده است را، بدون آگاهی از مباحث نظری آن به درستی بفهمد یا برای مثال اگر شاعری با اندیشه‌های سوررئالیستی یا پساساختارگرایی و به‌ویژه متأثر از نظریه نقد خوانش محور به تولید متنی چندلایه و چندمعنا پردازد، آیا خواننده بدون اطلاع از این گونه اندیشه‌ها می‌تواند به فهم درست آن متن برسد؟ و چه تأسّف بار خواهد بود که خواننده در برخورد با چنین متنی همواره بکوشد تا معنایی واحد از آن ارائه کرده و آن معنا را، معنا و قصد مؤلف متن بداند.

از این رو، برای فهم اشعار مدرن، چاره‌ای جز آشنایی با نظریه‌های نقد مدرن نیست؛ همان‌گونه که برای فهم نقد مدرن توجه به نمونه‌های آن؛ یعنی اشعار مدرن لازم است؛ شاید بهترین معیار اثبات چنین ادعایی اشعار آدونیس باشد؛ زیرا برای فهم اشعار پیچیده او غالباً نظریه‌های نقد مدرن و حتی نظریه‌های خود او رهگشا خواهد بود. بافت متن به فهم اشعار کمک می‌کند؛ اما همیشه و در مورد هر متنی کافی نیست. گاهی باید از بافت فکری و بافت نقدی متن مورد نظر هم اطلاع داشته باشیم. هدف نگارنده در این پژوهش این است که تصویری کلی از شاخه‌های نقد مدرن و سایه آنها بر شعر مدرن عربی عرضه نماید و دستکم برای خواننده امروز شعر عرب آشکار کند که هر خوانشی برای هر متنی مناسب نیست، هر متنی خوانش خاص خود را می‌طلبد. برخی متون تنها خوانش فرمالیستی را می‌طلبند و برخی سیاسی و برخی دیگر متأثر از ساختارگرایانی مانند رولان بارت بخشی از ادبیت خود را به خواننده می‌سپارند تا او هم در تولید متن سهیم باشد.

شاید رسیدن به معنی، نخستین هدفی باشد که خواننده در برخورد با متن شعر بر خود فرض می‌داند. خواننده می‌کوشد تا در سریع‌ترین زمان ممکن به معنا و مفهوم متن برسد به گونه‌ای که در ارتباط با شعر مدرن که پیچیدگی دارند، قبل از رمزگشایی و روشن شدن معنی، متن برای خواننده به مثابه یک معما رو می‌نماید؛ معمایی که پس از رمزگشایی، لذت ادبی خاصی را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند؛ اما در این میان، سؤال این است که آیا ضرورت دارد خواننده همواره به معنایی واحد و مشخص برسد؟ و در قدم بعدی و در مورد متون مدرن، آیا معنایی که برای خواننده، حاصل می‌شود همان چیزی است که منظور مؤلف است؟ آیا ضرورت دارد که خواننده به همان معنای مورد نظر مؤلف برسد یا اینکه او می‌تواند معنایی دیگر را نیز از متن دریابد؟

اینها سؤالاتی هستند که در باب فهم شعر مدرن عرب مانند هر شعر جدید دیگر مطرح هستند. نگارنده در پاسخ به سؤالات مطرح شده فرضیه‌هایی را ارائه می‌کند و در سراسر پژوهش به دنبال پاسخگویی و اثبات این فرضیه‌هاست و این هدف را در دو سطح نظری و تطبیق نظریه با نمونه‌هایی از اشعار عربی جدید دنبال می‌کند.

۱.۱ فرضیه‌ها

- بحث فهم و به سخن دیگر خوانش شعر وابسته به این است که متن شعر مربوط به چه دوره‌ای و متأثر از چه تفکر یا رویکردی باشد.

- متناسب با اندیشه یا مکتب و یا نظریه حاکم بر متن نوع خوانش متفاوت است. برخی متون به جهت تفکر حاکم به آن تک معنا هستند که عموماً از وضوح و روشنی برخوردارند و برخی دیگر به سبب شرایط خاص حاکم بر آن به یک معنا محدود نمی‌شوند و خواننده در صورت ارتباط درست با متن می‌تواند آن متن را چند لایه و چند معنا به حساب آورد و چنین متونی بیشتر پیچیده و پوشیده هستند.

١.٢ پیشینه پژوهش

در گستره نقد ادبی معاصر عرب، کتابها و مقالاتی بسیار به زبان عربی نگاشته شده است. برخی از این آثار در سطح تئوری و به شدت متأثر از آثار غربی است و برخی دیگر که نسبت به دسته قبل اوضاعی بهتر دارند به تطبیق آن مباحث تئوری در مورد اشعار مدرن عربی پرداخته‌اند. حتی در این زمینه آثاری نگاشته شده است که به قسمتهایی از کار ما مرتبط است؛ مانند کتابهایی که در باب پیچیدگی و غموض در شعر معاصر عرب نوشته شده است، از جمله کتاب: «الإهمام فی شعر الحدائث» اثر عبدالرحمن محمد التعود که به بحث پیچیدگی و ابهام در شعر مدرن عرب پرداخته است. همچنین کتاب «قصيدة النثر و إنتاج الدلالة: أنسی الحاج نموذجاً» اثر عبدالکریم حسن که در این کتاب به مسأله تولید و تعدد معنایی در قصیده النثر و به ویژه قصاید نثر انسی الحاج پرداخته است. نگارنده در جریان پژوهش از چنین کتابهایی استفاده کرده و در مواردی نیز به آنها ارجاع داده است. اثری دیگر که تا حدودی به کار ما مرتبط است؛ مقاله‌ای است به نام «الواحد/ المتعدد: البنية المعرفية و العلاقة بين النص و العالم» اثر زبان شناس و منتقد ساختارگرای مشهور عرب «کمال ابودیب». شاید با توجه به نام این مقاله چنین تصور شود که مقاله حاضر شباهتی فراوان به این مقاله دارد؛ اما با مطالعه دقیق این اثر متوجه خواهیم شد که این اثر تفاوت‌های بسیار با پژوهش ما دارد. ابودیب در این مقاله تنها از زوایه امکان خوانشهای متعدد از یک متن مشخص صحبت می‌کند و تمامی مباحث وی تنها در حوزه روش نقد از سوی منتقد قرار می‌گیرد. در حالی که ما علاوه بر روش نقد و تحلیل به رویکرد مؤلف متن (شاعر) و ضرورت فهم تناسب روش نقد و رویکرد مؤلف متن پرداخته‌ایم. این مطلب به صورت کامل مقاله حاضر را از مقاله کمال ابودیب متمایز می‌کند. از سوی دیگر، ابودیب در پژوهش مورد نظر چندان به نظریه‌های نقد مدرن و تقسیم بندی آنها اشاره نکرده است. نگارنده ضمن اذعان به ارزشهای مقاله ابودیب در مواردی از این مقاله استفاده نموده و به آن ارجاع داده است. همچنین مقاله‌ای به زبان فارسی با عنوان «بلاغت و گفتگوی با متن» از تقی پورنامداریان

به چاپ رسیده است. این مقاله به نوعی بلاغت جدید را مورد توجه قرار داده است و علاوه بر مباحث تئوری اشاراتی هم به شعر معاصر فارسی نموده است. پژوهش ما از نظر تئوری و از جنبه تقسیم بندی با مقاله یاد شده شباهتی جزئی دارد. *پورنامداریان* شعر معاصر فارسی را به سه دسته تک معنا، تفسیرپذیر و تأویل پذیر تقسیم نموده است و مباحثی ارزشمند در این زمینه مطرح کرده است. تفاوت‌های چندگانه بین مقاله حاضر و مقاله *پورنامداریان* وجود دارد: نخست اینکه زمینه کار ما شعر معاصر عربی است و دیگر اینکه تئوری مقاله حاضر با نظریه‌های ادبی پیوند می‌خورد، سپس تفاوت در ماهیت، هدف و فرضیه‌های جستار حاضر است.

۲. شعر معاصر عربی، تک معنا یا چند معنا؟

متن شعر به عنوان یک پیام سه عنصر اساسی دارد: فرستنده، متن پیام و گیرنده. (ر.ک: الیافی، ۱۹۹۹م: ۲۳) روشن است که فرستنده در متن شعر همان خالق متن و مؤلف است، پیام همان متن شعر است و گیرنده نیز همان خواننده. در این میان خوانش شعر نیز با این سه عنصر در ارتباط است و به سخن دیگر خوانش شعر ممکن است متأثر از این سه عنصر باشد. (همان: ۲۶)

با نگاهی به تاریخ شعر و نقد معاصر عربی از ابتدای عصر نهضت تا به امروز توجه و تأکید منتقدان و پژوهشگران ادبی بر یکی از عناصر ذکر شده آشکار است. در حوزه نقد مدرن و نظریه‌های ادبی جدید نیز خوانش متن متضمن ترجیح یکی از عناصر یاد شده بر دیگری در ادبیت متن است.

خلیل موسی این مطلب را به روشنی در کتاب خود «جمالیات الشعرية» گنجانده است. به تصریح او، منتقد شعر معاصر عربی در دوران نفوذ مکتب رومانتی سیسم نقش عنصر مؤلف را پررنگ دانسته است، همچنان‌که در دوران نفوذ تفکر نقد ساختارگرا، منتقدان به عنصر «متن» بیشتر توجه کرده‌اند. در نهایت اینکه در دوره جدیدتر؛ یعنی در چهارچوب تفکر نقد پساساختارگرایی و نظریه خوانش محور، نقش عنصر خواننده مؤثرتر شده است. (ر.ک: موسی، ۲۰۰۱م:

البته این مطلب تنها منحصر در حوزه نقد شعر معاصر عربی نیست؛ بلکه در مورد نقد شعر معاصر فارسی نیز صادق است. پورنامداریان درباره شعر معاصر فارسی و رویکردهای نقادانه حاکم بر آن، آورده است که از منظر بلاغت قدیم معنای متن در اختیار متکلم (مؤلف) است و در بلاغت جدید در اختیار تفسیر خواننده. (پورنامداریان، ۱۳۸۰ش: ۷۰) روشن است که معنا اگر در اختیار مؤلف باشد، سلطه مؤلف و در نتیجه تک معنایی حاصل می‌شود و اگر در گستره خوانش خواننده قرار گیرد به سلطه خواننده و چند معنایی نزدیک می‌شود. بر این اساس، می‌توان گفت که در دوره‌های مختلف و تحت نفوذ تفکرات نقدی مختلف یک عنصر از سه عنصر یاد شده بر تولید شعر و همچنین نقد و مطالعه در این عرصه سیطره داشته است.

۱.۲ مؤلف محوری و تک معنایی

شعر معاصر عربی از ابتدای عصر نهضت - که حمله «ناپلئون بناپارت» به مصر در سال ۱۷۹۸م. را آغاز آن دانسته‌اند - تا سال ۱۹۴۹م. که سال تولد شعر نو عربی است؛ بیشتر در حوزه مؤلف محوری و تک معنایی قرار می‌گیرد؛ زیرا اشعار این دوره از یک سوی همه در چهارچوب ساختار سنتی و نظام عروضی خلیل بن احمد سروده شده است و از سوی دیگر، شمار بسیاری از شاعران این دوره متأثر از مکتب ادبی رومانتی سیسم بوده‌اند. رومانتی سیسم؛ یعنی بیان از عواطف و احساسات درونی شاعر (مؤلف) و این یعنی مؤلف محوری و سلطه مؤلف که همان تک معنایی را رقم می‌زند. همچنین در این دوره هنوز تفکر ساختارگرا و توجه به متن در غرب و به‌ویژه در جهان عرب به شکوفایی کامل نرسیده بود.

در تفکر فرمالیستی و ساختارگرا به کارکرد ارجاعی ادبیات به واقعیت‌ها و موضوعات برون متنی - از جمله مؤلف - توجهی نمی‌شود و ادبیات یا متن ادبی در چنین تفکری جایگاهی مستقل به خود می‌گیرد. (ر.ک: برتنس، ۱۳۱۷ش: ۴۵ و احمدی، ۱۳۱۰ش: ۴۳) مؤلف محوری ارتباطی متقابل و تنگاتنگ با تک معنایی دارد؛ بدین معنا که در نگاهی نسبی، متنهای مؤلف محور از معانی مشخص برخوردارند. در این متون نه تنها خواننده نقشی در شکل دهی به معنا ندارد، نظام زبانی متن نیز تنها ابزار موجود برای ارسال پیام یا همان معناست. در این راه نظام

زبانی و متن به خودی خود از درجه دوم اهمیت برخوردار است و در حقیقت وسیله‌ای است برای انتقال معنای مورد نظر مؤلف و حاکمیت مؤلف، نه متن و یا خواننده.

در متون مؤلف محور با متونی واضح و به دور از هرگونه پیچیدگی روبه رو هستیم. نقد سنتی بیشتر در چهارچوب همین نگاه تک معنایی قرار می‌گیرد و آنگونه که /بودیب مطرح می‌سازد، نقد سنتی همواره به دنبال کشف یک معنای واحد برای متن بوده و در این راه کمتر به تعدد معنا توجه داشته است. (ر.ک: /بودیب، ۱۹۹۶م: ۴۲) البته در اینجا نوع متن و کیفیت آن فارغ از دید تاریخی و نگاه در زمانی، در تک معنا یا چند معنا بودن آن دخیل است؛ یعنی نمی‌توان متن را به عنوان عنصری ثابت در نظر گرفت و تنها نقش منتقد را در نظر داشت. ابودیب در جملات فوق، بیشتر از منظر نقد و خوانش منتقد، تک معنایی و چند معنایی را مورد اشاره قرار می‌دهد، حال آنکه در کنار این مسأله خود متن نیز نقش مؤثر دارد؛ برای مثال، متنی که در سایه افکار پس‌اساختارگرایی تولید شده است؛ احتمال چند معنایی در آن خیلی بیشتر است تا متنی که توسط یک شاعر رومانتیک تولید شده باشد.

فارغ از زوایای نگرش تاریخ ادبی به شعر معاصر عربی، به صورت نسبی می‌توان گفت که شعر معاصر عربی تا قبل از پیدایش شعر نو و به‌ویژه قصیده‌النثر عربی از تک معنایی برخوردار است. از سوی دیگر، روش و یا بهتر بگوییم تفکر نقدی نیز در این دوران به دنبال کشف معنای واحد بوده یا بر همان تک معنایی تأکید داشته است. هر چند در مواردی ممکن است خلاف این قاعده ثابت شود، به‌ویژه در مورد اشعاری که جنبه رمزگرا یا عرفانی دارند؛ برای مثال در اشعار شاعران نئوکلاسیک عصر نهضت؛ از جمله احمد شوقی، محمود سامی البارودی، حافظ ابراهیم و ... و همچنین در اشعار شاعران رومانتیک که در قالب انجمنهایی چون «الدیوان، ابولو و مهجر شمالی و جنوبی» دسته‌بندی می‌شود، مسأله مؤلف محوری و تک معنایی امری واضح است؛ مثلاً هنگامی که خواننده به ابیات مشهور زیر از احمد شوقی بر می‌خورد آیا چیزی جز معنای یگانه مورد نظر شاعر می‌رسد؟

أعلمت أشرف أو أجلّ من الذي
يبي و ينشئ أنفساً و عقولاً
سبحانك اللهم، خير معلم
علّمت بالقلم القرون الأولى

(شوقی، د.ت: ۲۲۴)

ابیات فوق، به واسطهٔ ارجاعات مستقیم نشانه‌های زبانی و زبان ساده و آشکارش، تنها یک معنا را می‌رساند که همان مقصود شاعر است. خواننده در تولید معنای بیت هیچ نقشی ندارد؛ بلکه در اینجا تنها در پی کشف معناست نه ایجاد معنا. نقد متناسب با چنین اشعاری مبتنی بر بلاغت و یا همان نقد سنتی است که باز در پی تک معنایی است. در مورد اشعار شاعران رومانتیک نیز چنین است؛ هرچند که در مواردی ممکن است اشعار آنان با مباحث صوفیانه درآمیخته باشد، می‌توان گفت که عموماً اشعار آنان جنبهٔ مؤلف‌محوری و تک معنایی دارد؛ چنانکه در ابیات زیر از ایلیا ابوماضی به عنوان شاعری رومانتیک، به معنایی واحد می‌رسیم:

جئت، لأعلم من أين، و لكّي أتيث
و لقد أبصرت قدامي طريقاً فمشيئ
و سابقى ماشياً إن شئت هذا أم أبيت
كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقي؟
لست أدري! (أبوماضی، د.ت: ۱۹۱)

در اینجا نیز مانند ابیات قبل معنا واضح و واحد است. شاید دلیل این وضوح معنا آن باشد که شعر عربی در دوران قبل از تولد شعر نو هنوز به مراحل پیچیده وارد نشده باشد و آنگونه که ابودیب مطرح می‌کند، جنبش شعر عربی از سهولت به سمت پیچیدگی می‌رود و از عالمی محدود به سوی عالمی نامحدود و از حتمیت در معنا به سمت معنای احتمالی و در کل از تک معنایی به سوی تعدد معنا پیش می‌رود. (ر.ک: /بودیب، ۱۹۹۶م: ۴۲)

در باب اشعار سنتی دورهٔ معاصر همواره اغراض و موضوعات شعری مطرح بوده است. صحبت از اغراض شعری دستکم این مطلب را به ذهن می‌رساند که معنا از سوی مؤلف (شاعر) و پیش از به سامان رسیدن متن مشخص می‌شود؛ یعنی معنا و موضوع از پیش تعیین شده است؛

همان گونه که ساختار و فرم نیز از پیش تعیین شده است. این مطلب؛ یعنی سلطه تمام و کمال مؤلف و تک معنایی. این در حالی است که در شعر مدرن معنا همانند فرم از پیش تعیین نمی‌شود، بلکه پس از به سامان رسیدن متن و در ارتباط دو سویه مؤلف و خواننده شکل می‌گیرد و در این راه عواملی چون بافت زبانی و برون زبانی نیز دخیل است.

درحقیقت، پس از تولد شعر نو عربی کم کم شعر عربی با پیچیدگی و حتی ابهام گره خورد و عناصر و عواملی متعدد آن را از وضوح و سهولت دور ساخت. عبدالرحمن محمد القعود در کتاب «الإبهام فی شعر الحدائث» به مسأله پیچیدگی در شعر مدرن عرب پرداخته است و آنگونه که از نام این کتاب پیداست وی در واقع به ارتباط نوگرایی شعری عرب با پدیده پیچیدگی و ابهام پرداخته است. القعود بر این باور است که بین معنای متن و پیچیدگی ارتباطی تنگاتنگ برقرار است. از دیدگاه وی هدف از پیچیدگی در شعر بازسازی ساختار متن است و هدف شاعر از ایجاد پیچیدگی در شعر در واقع ایجاد امکان تولید معنای بیشتر است. این مطلب درست نقطه مقابل تلاش برای کشف معناست. (ر.ک: محمد القعود، ۲۰۰۹م: ۱۴)

بر این اساس و با توجه به دیدگاه القعود می‌توان گفت که در نگرش تک معنایی، خواننده و منتقد ادبی پیوسته به دنبال کشف معنایی واحد است. حال آنکه در نگرش نقد مدرن و البته در شعر مدرن و به اصطلاح چند لایه، خواننده یا منتقد این امکان را دارند که بیش از یک معنا را از متن بگیرند و از این رهگذر در بازسازی ساختار متن سهیم باشند. در اینجا دیگر بحث ارتباط خواننده و مؤلف مورد توجه نیست. بلکه مهم ارتباط خواننده و متن است. (بوبعیو، ۲۰۰۹م: ۱۱۱) در این مرحله خواننده نیز در ادبیت متن دخیل است و در کل، متن و خوانش به مرحله‌ای پیشرفته از تفکر و نقد مدرن؛ یعنی نظریه پساساختارگرا وارد می‌شود.

الغدامی در کتاب «تشریح النص» مطالبی را مطرح می‌سازد که با مطالب حاضر تناسب دارد؛ وی از منظر نشانه‌شناسی و همچنین با تأکید بر کارکرد زیباشناختی به متن شعر می‌نگرد. او در این زمینه معتقد است که واژه در متن شعر از مدلول خاص و از پیش تعیین شده خود خارج می‌شود و به عرصه تخیل خواننده وارد می‌شود. وی واژه در متن شعر را یک رمزگان کاملاً آزاد

می‌داند؛ بدین معنی که خالق متن رمزگان را از معانی معیار تهی می‌کند، آنها را آزاد می‌سازد و در مقابل خواننده قرار می‌دهد. (محمد الغدّامی، ۲۰۰۶ م: ۱۷-۱۸)

همچنین در نگاه الغدّامی بخشی از ادبیت متن پس از خالق متن توسط خواننده ساخته می‌شود. البته با این ویژگی که زمینه‌های فکری و فرهنگی خوانش متن برای هر خواننده‌ای میسر نیست. خواننده باید به جنبه‌های زیباشناختی متن توجه کند و عرصه خیال خود را برای پذیرش معانی رمزگان متن بگستراند. در اینجا است که متن با هر خوانشی تازه می‌شود. (همان: ۱۹-۲۰) روشن است که اگر واژه از معانی معیار و از پیش تعیین شده تهی شود و تخیل خواننده در دریافت معنای متن دخیل شود، در آن صورت متن با پیچیدگی همراه می‌شود. این مباحث از یک سو در ارتباطی عمیق با بحث پیچیدگی و ابهام است و از سویی دیگر در ارتباطی تنگاتنگ با گرایشهای فکری و معنایی شعر مدرن عربی و به ویژه متافیزیک است.

۲.۲ نقش متن (متن محوری) و تک معنایی

به گفته ابودیب، شعر عربی از اواخر دهه شصت میلادی به بعد وارد عرصه‌ای تازه می‌شود. وی وارد شدن شعر عربی به این عرصه را به دلیل عواملی مختلف چون ایقاع، زبان و صور خیال می‌داند و در کنار چنین عواملی بحث زبان مجازی و رؤیا در شعر را مطرح می‌سازد. (رک: ابودیب، ۱۹۹۶ م: ۴۰) تقی پورنامداریان نیز بیان داشته است که در دوران جدید و به سبب به وجود آمدن شرایط جدید فاصله میان مؤلف متن و مخاطب (خواننده) عمیق شده است. (پورنامداریان، ۱۳۸۰ ش: ۶۵-۶۶) وی همچنین در ادامه علت این فاصله عمیق را دور شدن از سلطه و ثبات فرهنگی می‌داند. (همان: ۶۶) شاعران مدرن عرب نیز همواره به آزادی و رهایی از قالبهای از پیش تعیین شده تأکید داشته و در حقیقت نوع ادبی قصیده النثر زائیده چنین تفکری است. در این میان عصاره نوشته‌های نقدی نظریه‌پردازی چون ادونیس خود گواه بر این مطلب است. کتاب مشهور وی «الثابت و المتحوّل: بحث في الإبداع و الإلتباع عند العرب» و کتابهایی مانند «زمن الشعر» و «سیاسة الشعر» همگی از پیش تعیین شدگی و پیش فرضهای فرمال و محتوایی را حاصل سلطه‌ها و جریانهای ثابت فکری می‌داند و در حقیقت نام کتاب «الثابت و المتحوّل...» گواه

این مطلب است. او در این کتاب ایستایی را برابر با نبود نوآوری و ابداع، و پویایی را برابر با نوآوری و ابداع می‌داند.

«رؤیا» اصطلاحی است که گروهی از شاعران مدرن و درون‌گرای معاصر عرب مطرح کردند و در اندیشه‌ها و اشعار خود به کار گرفتند. این اصطلاح بیشتر مورد توجه شاعران و نظریه‌پردازان مجلهٔ لبنانی «شعر» بوده است. آنان دربارهٔ کارکرد و مفهوم شعر، شعر حقیقی را حاصل رؤیا می‌دانستند و در اشعار خود به دنبال ترسیم فراواقعیت و گرایشهای متافیزیکی بودند. (سالم ابوسیف، ۲۰۰۵م: ۴۹-۵۵) توجه به اصطلاح «رؤیا=رؤیا» که در عرصهٔ نقد معاصر عرب نقطهٔ مقابل «رؤیة=نگرش» قرار می‌گیرد، در واقع حاکی از نوعی ضدرنالیسم در شعر است. «رؤیة» وابسته به رنالیسم محض در شعر است و «رؤیا» توجه ما را به درون‌گرایی و پرداختن به متافیزیک جلب می‌کند. از سویی توجه شاعران مدرن عرب و به ویژه شاعران مجلهٔ لبنانی «شعر» به رؤیا و متافیزیک، اشعار آنان را با پیچیدگی و ابهام قرین ساخته است. آن گونه که محمد القعود مطرح می‌سازد عواملی چون متافیزیک و حتی تصوف منجر به ایجاد پیچیدگی و ابهام در شعر می‌شود. (محمد القعود، ۲۰۰۹م: ۳۲-۶۴) با ورود پیچیدگی و ابهام در شعر مدرن عربی خواننده پس از تلاش بسیار ممکن بود به یک معنا و چه بسا چند معنا برسد؛ لذا دیگر از سلطهٔ تمام و کمال مؤلف بر متن و ارتباط مؤلف و خواننده خبری نیست؛ بلکه در اینجا صحبت از سیطرهٔ متن در ارتباط با خواننده است. خواننده باید تلاش کند تا نشانه‌های متن را به خوبی دریابد. وی با تعمق و تأمل در نظام زبانی متن و همچنین با بهره‌گیری از بافت زبانی و بافت فکری موجود در متن باید معنایابی کند.

نگارنده بر این باور است که در دورهٔ پس از تولد شعر نو و به‌ویژه پس از شکل‌گیری گروه شاعران مجلهٔ لبنانی «شعر» و همچنین با شکل‌گیری نوع ادبی قصیدهٔ النثر دو نوع تفکر کلی بر متون شعر تسلط یافته است که خوانش شعر مدرن عرب را دشوار نموده است: نخست تفکر متن محوری که خود به سبب نفوذ تفکرات فرمالیستی و ساختارگرایی در شعر و نقد شعر است که در کنار این تفکرات، اندیشه‌های سورنالیستی، صوفیانه و در کل درون‌گرایی و متافیزیک

حضور دارد. دوم تفکرات رئالیستی و در کل برون گرا. اشعار متن محور یا به زبانی ساده متون مستقل در واقع همان متون ضد رئالیستی هستند که شاعران و نظریه پردازان گروه شعر مدعیان آن بوده‌اند. این متون به علت درون گرایی شاعر و گرایشهای متافیزیک او متونی پیچیده و چند لایه هستند با سلطه و چیرگی متن بر خواننده. البته ممکن است این متون به چند معنایی هم ختم شوند که در این وضع، با متنی ضد رئالیسم سر و کار داریم که برخی ساختارهای معنایی آن را خواننده می‌آفریند. چنین متنی هم جنبه متن محوری دارد و هم خواننده محوری. اشعار متن محور متونی تفسیر پذیرند؛ یعنی خواننده با رمزگشایی متن معنایی می‌کند و در این راه از بافت زبانی و فکری متن کمک می‌گیرد. البته متن محوری در اینجا از یک سو می‌تواند به معنای اصرار بر پختگی و تجربه گرایی در متن باشد و این یک رویکرد مدرنیستی است که خاستگاه آن به ادبیات مدرن غرب بر می‌گردد. و از سوی دیگر می‌تواند به معنای متون خود ارجاع (ضد رئالیستی) باشد؛ زیرا در متون خود ارجاع همواره بر تجربه گرایی و پختگی در متن اصرار می‌شود.

برای روشن شدن مطلب یادشده قسمتی از قصیده «فارس الکلمات الغریبة» ادونیس را تحلیل می‌کنیم که از تک معنایی برخوردار است. ادونیس با بهره گیری از تکنیک ادبی «القناع = صورتک» در قسمتی از این قصیده و در باب سخن از شخصیت «مهیاری الدمشقی» می‌گوید:

«إنَّه الریح لاترجع القهقری و الماء لایعود إلی منبعه، یخلق نوعه بدءاً من نفسه- لا أسلاف له و فی خطواته جزوره» (ادونیس الف، ۱۹۹۶م: ۱۴۳)

شعر فوق، حاصل رویکرد «متن محور» و ضد رئالیستی از جانب شاعر است و مسلم است که بهترین روش نقد و تحلیل برای این متن موجز اما پرمعنا روش نقد متنی یا متن محور است. ما با در نظر گرفتن جهان متن ادونیس یا همان بافت متن شاعر به معنای واحدی از قسمت بالا می‌رسیم.

ادونیس مهیار را -که در واقع چهره خود شاعر است- شخصیتی می‌داند که پیوسته به دنبال کشف ناشناخته‌ها و آفرینش عالمی دوباره بر لاشه‌های عالم واقع است. مهیار شخصیتی سنت

شکن است. از سنتهای ناپویای فکری و فرهنگی خود در می‌گذرد و به زمان به شکل عمقی و نه سطحی می‌نگرد. بنابراین او از گذشته خود تنها سنتهای پویا و همیشه زنده را بر می‌گزیند که در عمق زمان جاری است نه در گستره خطی زمان. این معنا تنها مفهومی است که از متن بالا به دست می‌آید که با در نظر گرفتن بافت متن ادونیس تفسیر می‌شود.

در اینجا ذکر این نکته خالی از فایده نیست که متون رئالیستی همواره تک معنا هستند. برخلاف اشعار درون‌گرا و متن محور که گاه ممکن است چند معنا باشند. متون رئالیستی در کل از پیچیدگی به دورند و در مقایسه با اشعار متن محور از ساختارهای زبانی ساده‌تری برخوردارند؛ برای نمونه قصیده «أنشودة المطر» بدر شاکر السیاب شاعر عراقی متنی کاملاً رئالیستی است و علی‌رغم رمزهای موجود در آن در نهایت به معنای رئالیستی مشخص ختم می‌شود. البته در خوانش این قصیده ما منکر اختلاف کوچک بین خوانشهای صورت گرفته از این متن نیستیم. پژوهشگران و منتقدانی متعدد به بررسی و تحلیل این قصیده پرداخته‌اند که از آن جمله می‌توان به اشخاصی چون احسان عباس، جابر عصفور، نایف العجلونی، حسین الأعرجی، جمال زعیتیر، حسین محمود و دیگران اشاره کرد. (المؤمنی، ۱۹۹۹م: ۱۴۴-۱۴۵ و الیافی، ۱۹۹۹م: ۵۵) اما نکته جالب این است که در تمامی این تحلیلها نقاط مشترک بسیار بیشتر از نقاط غیرمشترک است و معنای نهایی یکسان است. این مطلب نشان‌دهنده آن است که متن مذکور از معنایی واحد برخوردار است که پس از تفسیر جهان متن شاکر السیاب و بافت متن او به دست می‌آید؛ برای نمونه قسمت نخست این قصیده را بررسی و تحلیل می‌کنیم:

«أنشودة المطر»

عیناک غابتا نخیل ساعة السحر

أو شرفتان راح ینأی عنهما القمر

عیناک حین تبسمان تورق الکروم

و ترقص الأضواء... کالأقمار فی نحر

یرجّحه الجذاف وهناً ساعة السحر

كأثما تنبض في غوربهما، النجوم... (شاکر السیاب، ۲۰۰۵م: ۱۱۹)

قصیده «أنشودة المطر» از جمله قصاید شاکر السیاب است که التزام و تعهد شاعر به وطن و مسائل سیاسی اجتماعی را می‌رساند. در آمیختن وطن و معشوق خود، مبین رویکرد التزام از سوی شاعر است. شاعر این قصیده را به صورت رومانیک شروع می‌کند؛ اما عمق این قصیده بیان‌کننده رویکرد واقع‌گرایی سوسیالیستی و ملی‌گرایی عربی شاعر است و شاعر در سرتاسر قصیده با بهره‌گیری از واژه باران به عنوان یک رمز کلیدی مفهوم انقلاب را در متن می‌دمد.

(أبو حاقه، ۱۹۷۹م: ۴۰۳-۴۰۵)

واژه «المطر» که در عنوان و همچنین در سرتاسر این قصیده ذکر شده، یک موتیف است و واژه‌ای محوری که تمامی خوانش‌های صورت گرفته مذکور بر آن تمرکز داشته‌اند. (المؤمنی، ۱۹۹۹م: ۱۴۵) «المطر» به عنوان موتیف در کنار واژگان کلیدی دیگر معنای یگانه‌ای را با توجه به بافت متن در قصیده مورد نظر تفسیر می‌کند. باران در این قصیده آن گونه که «احمد ابو حاقه» نیز اشاره می‌کند، رمز از انقلاب است. (أبو حاقه، ۱۹۷۹م: ۴۰۵)

شاعر دو چشمان معشوق را که همان وطنش عراق باشد به دو جنگل نخل هنگام سحر تشبیه می‌کند. وجه شبه سیاهی به هنگام سحر است؛ زیرا جنگل نخل به هنگام سحر تیره تر به نظر می‌رسد تا به هنگام شب یا روز. در روز روشن است و در شب، اطراف جنگل تیره است و سیاهی جنگل بین سپیدی قرار نمی‌گیرد؛ اما در هنگام سحر چشمان معشوق در سیاهی و سپیدی‌اش شباهتی بیشتر به جنگل نخل دارد. چنین چشمی، چشم عربی است که در کنار واژه نخل اصالت و هویت را در متن می‌دمد. همچنین چشمان معشوق چون مهتابی است که ماه از آن دور می‌شود، دور شدن ماه نیز عمق شب را می‌رساند؛ یعنی در واقع شاعر درخشش چشمها در عمق تاریکی شب را نشان می‌دهد.

هنگامی که چشمان معشوق می‌خندد درختان مو برگ می‌دهند، خنده چشمان خبر نشاط در زندگی است؛ یعنی شاعر بین نشاط معشوق (عراق) و نشاط طبیعت پیوند ایجاد کرده است. هنگامی که به وقت سحر لحظه‌ای رود آرام است و پارو زده نمی‌شود، نورها چون عکس ماه در

آب به رقص در می‌آیند؛ یعنی حیات و نشاط به وجود می‌آید و گویی که نورها در میان چشمان معشوق چون ستاره‌ها سوسو می‌زنند. در کل می‌توان گفت که تیرگی و سیاهی به عنوان رمزی از غم و اندوه بر چشمان معشوق؛ یعنی همان عراق یا آیندهٔ عراق سایه افکنده است و ستارهٔ امید یا ستارگان امید در میان این چشم سوسو می‌زنند. با در نظر گرفتن رویکرد رئالیستی شاعر و بافت متنی وی قسمت فوق از قصیدهٔ «أنشودة المطر» به معنایی مشخص و رئالیستی تفسیر می‌شود.

آن گونه که گذشت متون رئالیستی بیشتر تک معنا هستند، حال آنکه اشعار متن محور ممکن است، تک‌معنا یا چند معنا باشند؛ اما اشعار متن محور چندلایه که در حقیقت به عرصهٔ نقد خواننده محور می‌رسند، یکی از محورهای اصلی این پژوهش است که در قسمت بعدی بدان پرداخته می‌شود. چنین اشعاری را نمی‌توان در حیطهٔ ساختارگرایی محدود کرد بلکه این متون به مرحلهٔ پس‌ساختارگرایی می‌رسد؛ یعنی در حقیقت متن چند معنا را دیگر نمی‌توان متن محور دانست تنها می‌توانیم بگوییم متنی چند لایه و ابژه محور است.

۳.۲ خواننده محوری و چند معنایی (نقش خواننده)

گاه در برخی متون شعر مدرن عربی و به ویژه متونی که از نظام زبانی بسته و ضد رئالیستی برخوردارند، نه تنها نقش و سلطهٔ مؤلف به کلی از بین می‌رود، بلکه در اینجا جدای از کارسازی نظام و ساختار بستهٔ زبانی، خواننده نیز در تولید معنای متن و در واقع در آفرینش ادبیت متن دخیل است و بسته به میزان دانش خود از متن بهره می‌گیرد و به لذت ادبی می‌رسد. البته در اینجا آن گونه که الغدّامی بیان می‌دارد خواننده با متن ارتباطی تنگاتنگ و دوسویه دارد نه اینکه تصور و تفکر خود را بر متن چیره سازد. در نظر او خواننده این امکان را دارد که متن را از کارکردهای اولیهٔ زبان (اخباری و ...) رها ساخته و به کارکرد زیباشناختی نزدیک گرداند. در نگاه او در این حالت متن سرشار از نشانه‌های آزاد می‌شود. (آزاد از معانی معیار و مشخص) مؤلف این نشانه‌ها را به مدلولهای خاص و مشخص ارجاع نمی‌دهد، بلکه خواننده به این نشانه‌ها ارجاع می‌دهد. (الغدّامی، ۱۹۹۱م: ۱۰۸-۱۰۹) باید اشاره کرد که چند معنایی بدان معنا نیست که

خواننده می‌تواند هر معنایی را از متن استخراج کند و بنا به قول الغدّامی تفکر خاص خود را بر متن تحمیل نماید. چند معنایی محدود است به معانی احتمالی موجود در متن که خواننده می‌تواند هریک را لحاظ کند. بدین شرح که مؤلف چند معنای محدود را در متن به صورت سربسته رها می‌کند و خواننده با در نظر گرفتن بافت موجود می‌تواند هریک را لحاظ کند. آنچه *الغدّامی* تحت عنوان نشانه‌های آزاد مطرح می‌سازد، درحقیقت همان مسأله حضور و غیاب در متن است. حسین خمیری این مطلب را به تفصیل در کتابی تحت عنوان «الظاهرة الشعرية العربية: الحضور و الغياب» مطرح می‌سازد. از دیدگاه وی ادبیت منحصر در دو پدیده حضور و غیاب است و هر چه ارتباط دوسویه این دو پدیده بیشتر باشد، ادبیت متن قوی تر خواهد بود. (رک: خمیری، ۲۰۰۱م: ۱۱-۱۲) در اینجا حضور همان نشانه‌های آزاد و شناور در متن است و غیاب همان مدلولهای بالقوه که توسط خواننده بالفعل شده و ظاهر می‌شوند.

از دیدگاه «رولان بارت» منتقد فرانسوی مرگ مؤلف برابر است با تولد خواننده؛ یعنی در اینجا نقش خواننده پررنگ می‌شود. در نظر ساختارگرایان معنایی ثابت در درون یا پس ساختارهای مورد پژوهش نهفته است که خواننده یا منتقد می‌تواند به کشف آن برسد. این در حالی است که بنا به اعتقاد پسا ساختارگرایان متن و خواننده با یکدیگر در حالت تعامل قرار می‌گیرند و معنای متفاوت از متن بیرون می‌کشند. (برتنس، ۱۳۷۱ش: ۱۶۰)

الغدّامی در کتاب «المشاکلة و الإختلاف: قراءة فی النظرية النقدية العربية و بحث فی الشیبه المختلف» بحث چند معنایی را با به کارگیری اصطلاح «الإختلاف» مطرح می‌سازد. در نگاه او اختلاف به این معناست که متن امکان تفسیر و تأویل آزاد معنی را داشته باشد، به گونه‌ای که خواننده ارتباطی دو سویه با متن داشته باشد. وی همچنین معتقد است که متن از نظر ساختاری یک شبکه معنایی منسجم است و آفاق آن برای توانش معنایی خواننده گشوده است. وی در مقابل اصطلاح «المشاکلة» را مطرح می‌سازد. قصد او از این اصطلاح این است که متن به طور مستقیم به اشیای عالم واقع ارجاع دهد و در حقیقت مقلد از عالم پیرامون باشد. (*الغدّامی*، ۱۹۹۴م: ۶-۷) چنین حالتی در واقع همان جنبه تک معنایی متن است.

شعر مدرن عرب متأثر از دستاوردهای مجلهٔ لبنانی شعر و با پرداختن به «قصیدهٔ النثر» تا حدودی موجبات نقد پسامدرن و در نگاهی جزئی تر نقد پساساختارگرا را فراهم آورده است. در این بین، عواملی چون گرایش به متافیزیک، پیچیدگی، سورئالیسم و همچنین تلفیق سورئالیسم و تصوف از سوی ادونیس (ر.ک: ادونیس، د.ت: ۹-۳۳) و از همه مهمتر روی آوردن به قصیدهٔ النثر همگی شرایط را برای نقد پسامدرن و نقد خوانش محور فراهم آوردند. در این راه شاعرانی چون انسی الحاج، شوقی ابوشقرا، ادونیس، پل شاول، یوسف الخال و ... که همگی از اعضای مجلهٔ شعر بودند؛ به طور کلی واقعیت‌های سیاسی اجتماعی و فرهنگی موجود را رد کردند. آنان عالم درون را بر عالم برون مقدم دانستند. گرایش به عالم درون با اندیشه‌های سورئالیستی درآمیخت و به رؤیا و نقش آن در شعر اهمیت فراوان دادند و رؤیا وسیله‌ای برای کشف و شناخت شد. (موسی، ۱۹۹۷م: ۸۱). رؤیا به گفتهٔ «غالی شگری» سرچشمه پیچیدگی و ابهام در شعر آنان شد (شگری، ۱۹۷۸م: ۱۳) روشن است که این پیچیدگی زمینه را برای چند معنایی در متن به وجود می‌آورد. از سوی دیگر قصیدهٔ النثر در نظر آنان ابزاری بود که به واسطهٔ آن، این شاعران خود را از چیرگی هرگونه سلطهٔ فرهنگی یا اجتماعی رها می‌ساختند. (موسی، ۱۹۹۷م: ۸۲) با چنین رویکردی آنان به کلی از فرمهای سنتی (وزن) عدول کردند. فرم شعر از نگاه آنان در هیچ تعریفی نمی‌گنجد و به دنبال آن شعر به جای وضوح و پیوستگی و انسجام منطقی، از بی‌انسجامی منطقی، پوشیدگی، ایحاء و چندمعنایی برخوردار شد تا جایی که جنبهٔ نامأنوس به خود گرفت و در نهایت خواننده را به فضاهای عجیب و نا آشنا وارد کردند. (همان: ۸۲) بر این اساس این گروه از شاعران در مسیر اهداف بلند شعر مدرن به نوع ادبی قصیدهٔ النثر که دستاویزی مناسب برای رسیدن به این اهداف بود، روی آوردند و در این راه کتاب معروف «سوزان برنارد» (قصیدهٔ النثر من بودلیر الی آیامنا) را سرلوحهٔ کار خود قرار دادند. (الخضراء الجیوسی، ۲۰۰۷م: ۶۹۳)

از دیدگاه سوزان برنارد «قصیدهٔ النثر» با انکار قوانین سنتی عروض و زبان به دنبال آفرینش فرمی مدرن است. به گونه‌ای که این فرم گنجایش جهان پیچیدهٔ درون شاعران مدرن را داشته

باشد. (برنارد، ۱۹۹۳م: ۱۶) تعریف برنارد از «قصیده‌النثر» نشان می‌دهد که این نوع ادبی شایستگی گنجاندن افکار و عالم پیچیده درون شاعران را در فرم خود دارد و چنین فرمی به معنایی مرکزی ختم نمی‌شود، بلکه به خواننده امکان مشارکت در تولید معنای آن می‌دهد. برنارد در تعریف قصیده‌النثر می‌گوید: «تعریف یا نقد قابل‌ذکری برای قصیده‌النثر وجود ندارد؛ زیرا این نوع ادبی با یک رویکرد فردی همراه است». (همان: ۱۳) ادونیس نیز به عنوان یکی از نظریه پردازان و شاعران مدافع قصیده‌النثر در ابتدای مقاله‌ای با عنوان «فی قصیده‌النثر» که به گفته خود او در نگارش آن بر کتاب سوزان برنارد تکیه داشته، می‌نویسد: «نمی‌توانیم از پیش تعریفی برای قصیده‌النثر ارائه کنیم؛ زیرا شعر در برابر قوانین تحمیلی و از پیش تعیین شده و قطعی گردن نمی‌نهد، شعر حضوری پویا و ناگهانی دارد». (ادونیس، ۱۹۶۰م: ۱)

دو تعریف فوق از قصیده‌النثر نشان می‌دهد که مقید نبودن این نوع ادبی به قوانین ثابت و از پیش تعیین شده فرمال همواره چنین متنی را در حالت تحول و پویایی قرار می‌دهد و در آن صورت می‌توان گفت چنین متن پویایی نمی‌تواند به معنایی واحد ختم شود؛ زیرا از یک سو مؤلف بر معنای متن و تعیین آن سلطه‌ای ندارد و حتی از سلطه متن نیز خبری نیست و از سوی دیگر گرایش به رؤیا و متافیزیک و نتیجه آن؛ یعنی پیچیدگی این متن را به عرصه ابهام و حذف سلطه‌های برون‌متنی چون مؤلف، فرهنگ، سیاست و جامعه‌ی موجود می‌رساند. در این هنگام است که زمینه برای مشارکت خواننده و در واقع سلطه خواننده مهیا می‌شود و چنین متنی، متنی پویا و آزاد است.

«عبدالکریم حسن» با کتابی تحت عنوان «قصیده‌النثر و إنتاج الدلالة: أنسی الحاج نموذجاً» مسأله تعدد معنا و چند معنایی و در کل تولید معنا را در قصیده‌النثر و به ویژه در مورد یکی از مدافعان و شاعران آن؛ یعنی «أنسی الحاج» مطرح کرده است. انسی الحاج شاید نخستین پیشرو در باب قصیده‌النثر در ادبیات معاصر عرب باشد که اندیشه‌های خود را در مورد این گونه ادبی در مقدمه دیوانش «لن» آورده است؛ دیوانی که همه اشعارش از نوع قصیده‌النثر است. شاعران قصیده‌النثر ادبیت متن را جدای از لایه‌های معنایی بیشتر در فرم جستجو می‌کنند و یا بهتر

بگوییم آنان سعی در به کارگیری ظرفیتهای موجود در عرصهٔ فرم و زبان هستند؛ به عبارت دیگر آنان به دنبال بهره‌گیری از انرژی ادبی نهفته در زبان هستند تا زبانی ادبی و متفاوت را از دل زبان معیار بیرون بکشند.

زبان مجازی پایهٔ ابداع زبانی در نزد شاعران مدرن عرب و به ویژه سرایندگان قصیدهٔ النثر است؛ زیرا بیان از آن عالم پیچیدهٔ درون شاعران که پیشتر بدان اشاره کردیم، مستلزم چنین زبانی است. در اینجا شعر عربی به مراحل پیشرفتهٔ خود رسیده است و آنگونه که الغدّامی اشاره می‌کند متن ادبی در مراحل پیشرفتهٔ خود در کل یک استعاره است. (الغدّامی، ۱۹۹۱م: ۹۹) ادونیس به عنوان یکی از مبتکران و شاعران بارز قصیدهٔ النثر بر این باور است که زبان مجاز عامل شناخت و تمایز شعر از نثر است و در این میان قصیدهٔ النثر عربی زائیدهٔ چنین رویکردی در مورد زبان است. (ادونیس، ۱۹۸۶م: ۱۱۲-۱۱۳) بنابراین می‌توان گفت آفرینش زبان مجازی به شکلهای گوناگون آن از جمله شگردهایی است که بدان واسطه شاعر فرم خود را از حالت وضوح و سادگی و نزدیکی به زبان معیار می‌رهاند و زبان فراتر از نرم و پیچیده می‌آفریند و در آن هنگام با کارآفرینی و نقش‌آفرینی این زبان فرا معیار زمینه برای خوانش معانی متعدد از متن فراهم می‌شود.

سرایندگان قصیدهٔ النثر آفرینشهای زبانی در قصید النثر را با هدف ایجاد ادبیت در متن به شکلهای گوناگون انجام می‌دهند. آفرینشهای زبانی شاعر قصیدهٔ النثر در حقیقت هنجارگریزی‌هایی است که در سطوح مختلف متن از واژه‌ها تا ساختهای نحوی و کلیت متن انجام می‌گیرد. یکی از نمونه‌های بارز این نوع آفرینش، هنجارگریزی‌هایی است که در سطح ساختهای نحوی شکل می‌گیرد و زمینه را برای خوانشهای متعدد فراهم می‌آورد و اختیار و عنان معنی را به دست خواننده و منتقد می‌سپارد. در این حالت است که شعر از حد فهم ساده و تفسیر می‌گذرد و به مرحلهٔ تأویل می‌رسد. برای نمونه عبدالکریم حسن به بررسی موضوع تولید معنا و چندمعنایی در قصاید نثر انسی الحاج در سطح ساختهای نحوی و ظرفیت آن برای آفرینشهای ادبی پرداخته است.

در این رابطه وی معتقد است که نحو و خروج از معیارهای آن می‌تواند منجر به آفرینش گونه‌ای دیگر از زبان و متفاوت از زبان فرم شود. (حسن، ۲۰۰۸م: ۱۶۵) از سوی دیگر گاه شاعر با انحراف از قاعده نحوی یا قوانین نحوی آشنا و خروج از روشهای آشنا در ساختارهای زبانی نوعی پیچیدگی و ابهام ایجاد کرده و به دنبال آن یک نوع نحو جدید عرضه می‌کند. (محمد القعود، ۲۰۰۹م: ۲۶۴)

چنین مباحثی در مورد قصاید نثر انسی الحاج بسیار نمونه و مصداق دارد. معنی در قصاید نثر این شاعر روشن و آشکار نیست و در واقع ذات معانی اشعار او پوشیده است. شاعر نیز آگاهانه بر میزان این پوشیدگی می‌افزاید. این پیچیدگی و ناآشکاری معنایی ریشه در طبیعت قصیده‌النثر دارد و در این مسیر شاعر با ترفندهایی چون بی‌اعرابی حروف، محتمل بودن فعل از نظر معلوم یا مجهول بودن، مخاطب یا متکلم بودن، حاضر یا غایب بودن و ... ساختهای خود را به صورت سربسته رها می‌کند. (حسن، ۲۰۰۸م: ۱۶۹) با جستجو در دیوان «لن» اثر انسی الحاج مواردی فراوان از این گونه شگردها مشاهده می‌شود. انسی الحاج در آغاز قصیده‌ای با نام «عملی» فعلهای موجود در متن را به گونه‌ای به کار می‌گیرد که از نظر صیغه و معلوم و مجهول بودن مبهم باقی می‌ماند و زمینه را برای خوانش معنای متعدد فراهم می‌آورد. وی در ابتدای این قصیده می‌گوید:

ترید أن تری، تکون مقبلة

و قابلة

و قاطرة، تنتظم تحتفل تقتتل ...

أفتح للهواء أكاد أحتنق

یأسی علی کتفیک، این تذهبین؟

عمرک سنتان، و عمری

تریدین، آریدی

لن! (الحاج، ۱۹۹۴م: ۶۸)

دو فعل «ترید» و «تری» در آغاز متن فوق مبهم رها شده‌اند و ابهام در قصیده ایجاد کرده‌اند. فعل «ترید» هم می‌تواند مفرد مذکر مخاطب باشد و هم مونث غائب و همچنین فعل «تری» می‌تواند به شکلهای: مفرد مذکر مخاطب معلوم، مفرد مذکر مخاطب مجهول، مفرد مونث غائب معلوم و مفرد مونث مجهول لحاظ شود. اگر فعل «ترید» را به صورت مفرد مذکر مخاطب لحاظ کنیم در اینجا ممکن است، خطاب شاعر به خودش باشد و اگر مفرد مونث غائب لحاظ شود ممکن است منظور معشوق شاعر باشد؛ اما فعل «تری» اگر به صورت مفرد مذکر مخاطب معلوم یا مجهول لحاظ شود باز ممکن است، خطاب شاعر به خود باشد و اگر به صورت مفرد مونث غائب معلوم یا مجهول لحاظ شود، ممکن است معشوق شاعر منظور باشد. به هر حال مهم این است که دو فعل مورد نظر با در نظر گرفتن احتمالات بالا و در ارتباط با یکدیگر می‌توانند به شش صورت خوانده شوند و این مسأله خود موجب افزایش و تعدد معنا می‌شود. در اینجا است که معنا تفسیر نمی‌شود بلکه بسته به نوع خوانش خواننده یا منتقد به معانی متفاوت تأویل می‌شود. آن گونه که محمد القعود مطرح می‌سازد خواننده در برخورد با متن مبهم می‌تواند تولید کنندهٔ معنا باشد و در این صورت خوانش تأویل برای متن مبهم شعر مدرن مناسب خواهد بود. (محمد القعود، ۲۰۰۹م: ۲۹۸) تأویل در نظر محمد القعود به یکی از مدرن‌ترین نظریه‌های نقد ادبی معاصر ختم می‌شود که همان نظریهٔ نقد خوانشی است. (همان: ۳۰۰) بر این اساس روشن می‌شود که چنین متنی نمی‌تواند منحصر به یک معنا باشد؛ زیرا رویکرد خالق متن متوجه مسألهٔ تولید و تعدد معناست. به فرض، اگر خواننده یا ناقدی از چنین مسأله‌ای آگاه نباشد و به مسألهٔ کلیدی تناسب روش نقد و تحلیل با رویکرد کلی خالق متن اشراف نداشته باشد، چگونه می‌تواند در فهم، تحلیل و حتی ترجمهٔ چنین متنی موفق باشد؟

یکی دیگر از روشهای تولید و تعدد معنا بهره‌گیری از روابط ژرف ساخت و روساخت و کارکرد آن در تولید معنا و همچنین نقش آن در ادبیت متن است. در باب قصیده‌النثر با توجه به اینکه این نوع به کلی از ایقاع بیرونی و عناصر آن رها شده و تنها بر ایقاع درونی تکیه دارد،

نقش زبان و ظرفیتهای آن و روشهای مدرن تولید معنا چون روابط ژرف ساخت و روساخت جلوه‌ای بیشتر دارد.

روابط ژرف ساخت و روساخت دو مفهوم اساسی در پژوهشهای زبانی به شمار می‌آیند که «نوام چامسکی» در جریان پژوهشهای مرتبط با زبان‌شناسی زایشی گشتاری، پیش کشیده است. (ابودیب، ۱۹۸۷م: ۵۷) کمال ابودیب با اتخاذ رویکردی ساختارگرا بر این باور است که با در نظر گرفتن روابط ژرف ساخت و روساخت می‌توان به این نتیجه رسید که ادبیت متن شعری حاصل کارکردهای روابط این دو مفهوم است. وی بر این باور است که کارکرد روابط ژرف ساخت و روساخت تنها در سطح ارکان زبانی نیست، بلکه این کارکرد در سطوح دیگری چون معنا، ایقاع، رؤیا و ... نیز حاصل می‌شود، بدین معنا که روابط ژرف ساخت و روساخت در همه سطوح یاد شده حضور داشته است و کارکرد آن متوجه ادبیت متن می‌شود. (همان: ۵۷-۵۸)

در اینجا به بخشی از روابط ژرف ساخت و روساخت در ساختار نحوی نمونه‌ای از قصاید نثر ادونیس و چگونگی تولید معنا از رهگذر آن اشاره می‌شود. ادونیس در قسمتی از قصیده «جسد» می‌گوید:

و للنهار یدا لعبة

و للقلک نبرة المهرج

لکن

أيتها الشمس الشمس ماذا تریدین منی؟

یلبس الموت حالة البنفسج

یسکن الترحس آنية الثلج یحلم أن الحب وجه

و أنه مرآته. (ادونیس ب، ۱۹۹۶م: ۲۸۷)

ترکیبهای اضافی از جمله ساختهای نحوی هستند که شاعر می‌تواند از رهگذر روابط ژرف ساخت و روساخت در این ترکیبها به تولید معنا پردازد؛ مثلا در قسمت فوق از قصیده «جسد» ترکیبهایی اضافی؛ مثل «نبرة المهرج»، «حالة البنفسج» نمونه‌هایی خوبی برای این موضوع هستند.

ترکیب اضافی در زبان عربی از یک روساخت برخوردار است و یک ژرف ساخت، روساخت در حقیقت همان اجزایی است که در سطح ساخت نمودار است؛ یعنی همان دو اسم که به صورت اضافی در کنار هم قرار گرفته‌اند؛ اما ژرف ساخت این ترکیب در زبانی عربی با قرار گرفتن حروف جارهٔ «لام، من بیانیه، فی ظرفیه و کاف تشبیه» شکل می‌گیرد، در روساخت ترکیب اضافی هیچکدام از حروف یاد شده حضور ندارند؛ اما در ژرف ساخت جای دارند؛ به گونه‌ای که با لحاظ کردن هر کدام یک معنا حاصل می‌شود؛ بدین ترتیب شاعر گاه ترکیبهای اضافی خود را خواسته یا ناخواسته به گونه‌ای می‌سازد که هر چهار حرف بتوانند در ژرف ساخت آن لحاظ شوند و احتمال تولید معانی متعدد و لحاظ آن توسط خواننده به وجود آید. البته باید در نظر داشت چنین مسأله‌ای تنها در مورد ترکیب اضافی معنوی صادق است. در اینجا و در ژرف ساخت «نبرة المهجج» چهار حرف را می‌تواند لحاظ کرد که از رهگذر آن چهار معنای متفاوت حاصل می‌شود و در نهایت تولید معانی متعدد به شرح ذیل حاصل می‌شود:

- «نبرة للمهجج» به معنای صدایی که «المهجج = دلکک» تولید می‌کند، بدین معنا هنگامی که شاعر می‌گوید: «و للفلک نبرة المهجج»؛ یعنی در آسمان صدای متعلق به دلکک، وجود دارد.

- «نبرة من المهجج»؛ یعنی صدایی که از جنس و نوع صدای دلکک است و در ساختار کلی جمله بدین معناست که آسمان صدایی دارد که از جنس و نوع صدای دلکک است.

- «نبرة في المهجج»؛ به معنای صدایی که در وجود و درون دلکک نهفته است و در ساختار کلی جمله بدین معناست که آسمان صدایی دارد که این صدا تنها در درون و در احاطهٔ دلکک یافت می‌شود.

- «نبرة كالمهجج»؛ صدایی که شبیه و مانند صدای دلکک است؛ یعنی آسمان صدایی چون صدای دلکک دارد.

در مورد ترکیب اضافی «حالة البنفسج» نیز همین مسأله قابل اجراست:

- «حالة للبنفسج»؛ یعنی حالتی که متعلق به گل بنفشه است و در ساختار کلی جمله: «يلبس الموت حالة البنفسج»؛ یعنی مرگ حالت قرار گرفتن متعلق به گل بنفشه را چون لباسی می‌پوشد.

- «حالة من البنفسج»؛ یعنی حالتی که از جنس و چگونگی حالت گل بنفشه است و در ساختار جمله؛ یعنی مرگ حالتی را به خود گرفته و آن حالت را چون لباس می پوشد و این حالت از جنس حالت گل بنفشه است.

- «حالة في البنفسج»؛ حالتی که در درون و وجود گل بنفشه یافت می شود؛ یعنی مرگ حالت درونی گل بنفشه و حالتی که در وجود گل بنفشه نهفته است، چون لباسی می پوشد.

- «حالة كالبنفسج»؛ یعنی حالتی چون حالت گل بنفشه و در ساختار کلی جمله؛ یعنی مرگ حالتی چون حالت گل بنفشه را به مانند لباسی بر تن می کند.

روابط ژرف ساخت و روساخت و تولید معنا از رهگذر آن که در نهایت به افزایش ادبیت متن منتهی می شود، روابط ژرف ساخت و روساخت و کارکرد آفرینندگی آن در قصیده‌النثر بسیار چشمگیر است؛ شاعر خواسته یا ناخواسته ساختهای نحوی خود را به گونه‌ای می چیند که در نهایت منتهی به این آفرینندگی‌ها می شود و بدین ترتیب بر ادبیت متن خود می افزاید. آنچه مهم است ساختار زبانی و شگردهای زبانی شاعر است که در شعر مدرن و به ویژه «قصیده‌النثر» جای خالی عناصری چون وزن عروضی را پر می کند. آفاق معنا را گسترش می دهد و از معانی پیش فرض و فرمهای آشنا و بهنجار رها می سازد و در نهایت اینکه فهم چنین متونی بدون فهم رویکردهای نظری نقد حاکم بر آن ممکن نیست.

نتیجه گیری

شعر عربی در دوره معاصر پس از پیدایش شعر نو و به ویژه پیدایش قصیده‌النثر از فرمهای ساده و از پیش تعیین شده فاصله گرفت و شاعران مدرن متناسب با رویکردهای فکری خود و در مسیر آفرینش فرمهای پرمعنا و هنجارگریز، متونی پیچیده را به وجود آوردند. برخی از این متون ممکن است با در نظر گرفتن بافت متن و بافت فکری شاعر به معانی مشخص و واحد تفسیر شوند؛ اما در مورد برخی دیگر شاعر آگاهانه فرم شعر خود را به گونه‌ای می چیند که خواننده یا منتقد ادبی به هیچ وجه نمی تواند چنین متونی را به معنایی واحد تفسیر کند، بلکه این متون زمینه را برای خوانش معانی متعدد فراهم می آورند. متون درون گرا و متونی که جنبه

رنالیستی ندارند؛ استعدادی بیشتر برای چند معنایی دارند تا متونی که رویکرد رنالیستی دارند. در متون ضدرنالیست و درونگرا نشانه‌های متن به موضوعاتی برون متن ارجاع نمی‌دهند و این مسأله در کنار محتوای درونگرا (که بیشتر با متافیزیک پیوند می‌خورد) نوعی پیچیدگی و چندلایگی در متن ایجاد می‌کند که در نهایت به چند معنایی ختم می‌شود. این درحالی است که متون رنالیستی به سبب ارجاع رمزگان آن به حوادث و واقعیت‌های بیرون از متن از پیچیدگی کمتری برخوردارند و بیشتر با در نظر گرفتن بافت متنی و بافت فکری خالق متن به معنایی واحد تفسیر می‌شوند. در این میان، روشن است که اشعار سنتی دوره معاصر به سبب فرمها و صور بیانی آشنا عموماً از معنایی آشکار و مشخص برخوردارند؛ زیرا معنا در این گونه اشعار از پیش و از سوی شاعر مشخص است و در فرمی آشنا عرضه می‌شود. حال آنکه در متون چند لایه، معنا پس از شکل‌گیری متن متولد می‌شود و حتی جنبه‌هایی از آن توسط خواننده تولید می‌شود. نگارنده به این نتیجه کلی رسیده است که شعر عربی به صورت نسبی از ابتدای عصر نهضت تا قبل از پیدایش شعر نو محصور به معنای واحد و مرکزی است، پس از شعر نو بیشتر تفسیر پذیر و تک معنا و پس از شکل‌گیری مجله لبنانی شعر و نوع ادبی قصیده‌النثر بیشتر به ظرفیت چند معنایی نزدیک می‌شود.

منابع و مأخذ

۱. أبو حاقه، أحمد. (۱۹۷۹م). *الإلتزام فی الشعر العربی؛ بیروت: دارالعلم*.
۲. أبودیب، کمال. (۱۹۸۷م). *الشعریه؛ بیروت: مؤسسة الأبحاث العربیه*.
۳. ----- (۱۹۹۶م). *«الواحد/المتعدد: البنیة المعرفیه و العلاقة بین النص و العالم»*؛ فصول: المجلد الخامس عشر، عدد ۲.
۴. أبو ماضی، إیلیا. (د.ت). *دیوان الشعر؛ الجزء الأول، بیروت: دارالعودة*.
۵. احمدی، بابک. (۱۳۷۰ش). *ساختار و تأویل متن؛ جلد اول: نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*. تهران: نشر مرکز.

٦. أدونيس. (الف ١٩٩٦م). الأعمال الشعرية؛ الجزء الأول، أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى؛ دمشق: دارالهدى.
٧. ----- (ب ١٩٩٦م). الأعمال الشعرية؛ الجزء الثالث: مفرد بصيغة الجمع و قصائد أخرى، دمشق: دارالندى.
٨. ----- (د.ت). الصوفية و السورالية؛ الطبعة الثالثة، بيروت: دارالساقى.
٩. ----- (١٩٦٠م). «فى قصيدة النثر»؛ شعر، سنة ٤، عدد ١٤٤.
١٠. ----- (١٩٨٦م). مقدمة للشعر العربى؛ الطبعة الخامسة، بيروت: دارالفكر.
١١. برتنس، هانس. (١٣٨٧ش). مبانى نظرية ادبى؛ ترجمة محمد رضا ابوالقاسمى، چاپ دوم، تهران: ماهى.
١٢. برنارد، سوزان. (١٩٩٣م). قصيدة النثر: من بودلير إلى أيامنا؛ ترجمة زهير مجيد مغماس، الطبعة الثالثة، القاهرة: آفاق الترجمة.
١٣. بوبعوى، بوجمعة. (٢٠٠٩م). آليات التأويل و تعددية القراءة: مقارنة نظرية نقدية؛ دمشق: إتحاد الكتاب العرب.
١٤. پورنامداریان، تقى. (١٣٨٠ش). «بلاغت و گفتگوی با متن»؛ فصلنامه زبان و ادبیات دانشگاه خوارزمی، شماره ٣٢، صص ٥٣-٧٤.
١٥. الحاج، أنسى. (١٩٩٤م). ديوان لن؛ الطبعة الثالثة، بيروت: دار الجديد.
١٦. حسن، عبدالکریم. (٢٠٠٨م). قصيدة النثر و إنتاج الدلالة: أنسى الحاج نموذجاً؛ بيروت: دار الساقى.
١٧. الخضراء الجيوسى، سلمى. (٢٠٠٧م). الاتجاهات و الحركات فى الشعر العربى الحديث؛ الطبعة الثانية، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
١٨. خمري، حسين. (٢٠٠١م). الظاهرة الشعرية العربية: الحضور و الغياب؛ دمشق: إتحاد الكتاب العرب.

۱۹. سالم ابوسیف، ساندى. (۲۰۰۵م). *قضايا النقد و الحداثه؛ بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.*
۲۰. شاکر السياب، بدر. (۲۰۰۵م). *الديوان؛ الجزء الثاني، بيروت: دارالعودة.*
۲۱. شكري، غالى. (۱۹۷۸م). *شعرنا الحديث ... إلى أين؟. بيروت: دار الآفاق الجديدة. الطبعة الثالثة.*
۲۲. شوقى، احمد. (د. ت). *الشوقيات؛ الجزء الأول، مصر: مطبعة مصر، شركة مساهمة مصرية.*
۲۳. محمد الغدّامى، عبدالله. (۲۰۰۶م). *تشریح النص: مقاربات تشریحیة لنصوص شعرية؛ الدار البيضاء، المركز الثقافى العربى.*
۲۴. ----- (۱۹۹۴م). *المشاکلة و الإختلاف: قراءة فى النظرية النقدية العربية و بحث فى الشبيه المختلف؛ الدار البيضاء، المركز الثقافى العربى.*
۲۵. ----- (۱۹۹۱م). *الموقف من الحداثه؛ الطبعة الثانية، الدار البيضاء: المركز الثقافى العربى.*
۲۶. المؤمنى ، قاسم. (۱۹۹۹م). *فى قراءة النص؛ بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.*
۲۷. محمد القعود، عبدالرحمن. (۲۰۰۹م). *الإبهام فى شعر الحداثه: العوامل و المظاهر و آليات التأويل؛ الكويت: عالم المعرفة.*
۲۸. موسى، خليل. (۲۰۰۸م). *جماليات الشعرية؛ دمشق: إتحاد الكتاب العرب.*
۲۹. ----- (۱۹۹۷م). *« الشعر المعاصر فى سورية و لبنان؛ المعرفة، عدد ۴۰۴.*
۳۰. اليافى، نعيم. (۱۹۹۹م). *الشعر و التلقى: دراسات فى الرؤى و المكونات؛ دمشق: داربترا للنشر و التوزيع.*

فصلنامه لسان مبین (پژوهشی ادب عربی)
(علمی - پژوهشی)
سال پنجم، دوره جدید، شماره شانزدهم، تابستان ۱۳۹۳

وحدة المعنى و تعدّد المعنى في تلقي الشعر العربي المعاصر*

فرشید ترکاشوند

أستاذ مساعد بجامعة الإمام الخميني الدولية(ره)

الملخص

إنّ النصّ الشعري يدلّ على معنى واحد إذا كان الشكل و المضمون واضحاً معيّناً من قبل خالقه، هذا النوع من النصوص يمكن شرحه كما يمكن تفسيره إلى معنى واحد وهو واضح سهل. لكن النصوص التي تتمتع بحرية الخالق في إبداع الشكل و المضمون فهي تتكوّن بعد الإبداع وفق تخيل القارئ و هي نصوص تدلّ فيها العلام على مطلق المعاني المعجمية، كما تتمتع بالعلاقة الديالكتيكية مع القارئ. حيث ترى القارئ يشترك في شعرية النصّ. فتكون هذه النصوص معقّدة، مغلقة، حيث تدلّ على معانٍ محتملة عديدة، فهي لا تخضع للشرح و التفسير بل تحتاج إلى التأويل. يتناول الباحث في هذه الدراسة الوجيزة إشكاليات تلقي الشعر العربي الحدائوي حيث يحاول أثناء اهتمامه بكشف الغموض و الإبهام عن مثل هذه النصوص، أن يؤكّد على مدى تأثير الفكر و التصوّر في فهم النصّ. وقد توصل الباحث إلى نتائج عدّة، من أهمها أنّ الشعر العربي المعاصر كلّما اقترب من الواقع تتمتع بالوضوح وأدى إلى معنى واحد، و في المقابل كلّما بُعد عن الواقعية فاقترب من الذاتية و المتأزيقا أصبح معقّداً ودلّ على معانٍ عديدة.

الكلمات الدليلية: الشعر العربي الحدائوي، وحدة المعنى، تعدّد المعنى