مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی ـ پژوهشی)، شماره سیزدهم ـ پاییز و زمستان ۱۳۹٤

دکتر رضا محمّدی (استادیار زبان و ادبیّات عربی دانشگاه ولی عصر (عج) رفسنجان، رفسنجان، ایران، نویسنده مسؤول)[1]
دکتر حسین شمس‌آبادی (دانشیار زبان و ادبیّات عربی دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)[2]

سنّت و استعداد فردی از دیدگاه الیوت و أدونیس

چکیده

سنّت و استعداد فردی از منظر الیوت و أدونیس دو مفهوم اساسی در بطن خود دارند و آن دو مفهوم عبارت‌اند از ذهن و زبان. ذهن به‌عنوان فاعلِ شناسا به‌تصویرسازی از پدیده-های هستی می‌پردازد و آن‌ها را در قالب زبان می‌ریزد. در تفکّر ایشان دو مقوله ذهن و زبان تا جایی درهم آمیخته‌می‌شوند که هستی به‌مثابه زبان گرفته‌می‌شود. این دو مفهوم پیوند عمیقی با مفهوم زمان در تلقّی فلسفی از منظر هایدیگر، پیدا می‌کنند. ما در این مقاله این ارتباط را تحت عنوان سنّت مورد بررسی قرارمی‌دهیم. در قطب دیگر این مفاهیم، استعداد فردی قراردارد که تحت عنوان نقد روان‌کاوی در تلقّی فروید، قابل بررسی می-باشد. این مقاله بر آن است تا مفاهیم ذهن، زبان و زمان را در آرای أدونیس و الیوت مورد بررسی و مداقّه قراردهد و در پایان، شِمای کلّی از منظر این دو شاعر عربی و انگلیسی از حیث نگاه شاعرانه به‌هستی به‌خواننده ارائه نماید.

کلیدواژه‌ها: سنّت، استعداد فردی، ذهن، زبان، زمان، الیوت، أدونیس.

مقدمه

از زمان ارسطو تا زمان کانت، اصالت از آنِ اُبژه بود، ولی در دوره روشن‌گری از زمان کانت به‌این سوی، اصالت به سوژه و ذهن[1] تعلّق گرفت و در مرحله بعدی این اصالت توسّط ویتگنشتاین[2] به‌زبان داده شد. ویتگنشتاین بر این باور بود که«معنا و مفهوم چیزی نیست که صرفاً در زبان بیان شود یا در آن بازتاب یابد بلکه درواقع محصولِ زبان است. چنین نیست

1 Mind and Subject
2 Ludwig Josef Johann Wittgenstein

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۹/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۸/۱۴

پست الکترونیکی: 1- r.mohammadi@vru.ac.ir 2- shamsabadi@yahoo.com

که‌گویی معانی یا تجربیاتی را از پیش داریم و سپس با کلمات به‌سنجش آن می‌پردازیم بلکه در درجه اوّل فقط به‌این دلیل می‌توانیم معانی و تجربیّاتی داشته باشیم که‌زبانی به‌عنوان ظرفِ آن داریم. (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۸۵). در این میان زبان‌شناسانی چون هوسرل[1] به‌عنوان فنومنولوژیست بر این باور است که«هدف صحیح بررسی فلسفی، نه‌عینیّات موجود در جهان بلکه محتوای آگاهی ماست. آگاهی همواره آگاهی از چیزی است و همین چیزی که‌در آگاهی ما پدیدار می‌شود، برای ما حقیقتاً واقعی است. به‌علاوه هوسرل استدلال‌می‌کند که‌ما در چیزهایی که‌در آگاهی‌مان پدیدار می‌شوند، کیفیّات کلّی یا اساسی آن‌ها را کشف می‌کنیم. پدیدارشناسی مدّعی است که شالوده ماهیّت آگاهی انسان و پدیدارها را به ما نشان می‌دهد. این کوشش در راستای احیای اندیشه‌ای بود که‌به‌موجب آن ذهن فرد، مرکز و منشأ همه معانی است. بازتاب این رهیافت در نظریّه ادبی، توجّه صرفاً ذهنی به‌ساختار ذهنی منتقد نیست بلکه مروّج نوعی نقد است که می‌کوشد وارد دنیای آثار نویسنده شود و به‌درک ماهیّت شالوده‌ای یا جوهر نوشتار بدان‌گونه که در آگاهی منتقد ظاهرمی‌شود نایل‌می‌گردد»(سِلدن، ص۷۲) همچنان‌که از تعریف هوسرل از نومن و فنومن استنباط می‌شود وی اصالت را به‌ذهن و زبان می‌دهد. اندیشه هوسرل بر لوگوسانتریسم[2] استوار است و بر این باور است که‌معنا حولِ یک شخص متعالی یعنی نویسنده متمرکز است و می‌تواند باردیگر حولِ شخص دیگری از این دست، یعنی خواننده نیز تمرکز یابد. هوسرل می‌گوید: «گرچه ما نمی‌توانیم نسبت به‌وجودِ مستقلّ اشیاء اطمینان داشته باشیم و اعمّ از آن‌که‌چیزی که تجربه می‌کنیم، واقعی باشد یا توهّم، می‌توانیم نسبت به آن‌چه بلافاصله در آگاهی‌مان ظاهر می‌شود یقین داشته باشیم. اشیاء را می‌توان نه‌به‌عنوان چیزهای فی‌نفسه بلکه چیزهایی که‌در آگاهی ما قرارگرفته یا به وسیله آن قصدشده[3] است در نظرگرفت. هرگونه آگاهی، آگاهی نسبت به‌چیزی است؛ در اندیشه من بر این مطلب آگاهم که‌اندیشه‌ام به‌سوی چیزی اشارت دارد؛ عمل اندیشیدن و شیء مورد اندیشه رابطه‌ای درونی دارند و متقابلاً به یکدیگر وابسته‌اند. آگاهی من صرفاً ثبت انفعالی جهان نیست بلکه

1Edmund Husserl
2 Logocentrism
3 Intended

فعّالانه جهان را می‌سازد یا آن را قصدمی‌کند. بنابراین برای وصول به‌یقین نخست باید همه چیزهایی را که‌فراتر از تجربه بلافصل ماست، فراموش کنیم یا در پرانتز بگذاریم؛ باید جهان خارج را صرفاً به‌محتوای آگاهی خود تقلیل‌دهیم. هر آن‌چه ذاتی آگاهی نباشد باید با دقّت کنارگذاشته‌شود؛ همه واقعیّات را باید به‌همان‌گونه که‌در ذهن ما ظاهرمیشوند به‌مثابه پدیده‌های ناب تلقّی کرد و این تنها اطلاعات مطلقی است که‌میتوان با آن آغازکرد»(ایگلتون، ۱۳۸۰: ۷۸-۷۷). هوسرل نتوانست به‌خاستگاه ناب دست یابد و آن‌را معرّفی و تبیین نماید و توسّط شاگردش مارتین هایدیگر[1] نظریّه وی نفی گردید. هایدیگر در ردّ نظریّه استاد خود؛ هوسرل اندیشه دازاین[2] را پیش‌کشید. هایدیگر استدلال کرد که‌آن‌چه وجود انسان را از دیگری متمایز می‌کند، دازاین یعنی هستی‌حاضرِ او است. مفهوم دازاین به‌این معنا است که«آگاهی ما هم، چیزهای جهان را فرافکنی[3] می‌کند و هم در همان حال به‌دلیل ماهیّت وجود در جهان، تابعِ جهان است. ما خود را پرتاب شده در جهان می‌یابیم؛ در زمان و مکانی که‌انتخابش نکرده‌ایم امّا در همان حال تا جایی که‌ذهن ما آن‌را فرافکنی می‌کند، دنیای ماست؛ هرگز نمی‌توانیم بینشی مبتنی بر تأمّل انتزاعی را بپذیریم و چنان به‌جهان نگاه‌کنیم که‌گویی از قلّه کوهی به‌پایین می‌نگریم؛ ما به‌ناگزیر با موضوع آگاهی خود درآمیخته‌ایم؛ اندیشه ما همواره در موقعیّتی مشخّص و لذا همواره تاریخی است؛ هرچند این تاریخ، بیرونی و اجتماعی نیست بلکه درونی و شخصی است. شالوده دیدگاه هایدیگر بر این نکته استوار است که‌نمی‌داند انسان را در پیرامون چه چیزی و یا چه‌کسی و در نسبت با چه‌چیزی و یا چه‌کسی تعریف‌کند. همچنان‌که اشاره‌شد «هوسرل با ذهن استعلایی آغاز کرد و هایدیگر این آغاز را نفی می‌کند و به‌جای آن، اندیشه ماهیّت غیرقابل تغییر وجود انسان یا به‌عبارت دیگر خودِ او، دازاین را می‌گذارد؛ حرکت از هوسرل به‌هایدیگر، حرکت از قلمرو ذهنِ ناب به فلسفه‌ای است که‌درباره آن‌چه احساس‌می‌کند که‌زنده‌است به‌تأمّل‌می‌پردازد»(ایگلتون، ص۸۶) امّا این شاگرد هایدیگر یعنی

1 Martin Heidegger
2 Dasein
3 Projection

هانس گئورگ گادامر[1] بود که‌در کتاب حقیقت و روش[2] رهیافت موقعیّتی هایدیگر را در نظریّه ادبی به‌کاربست. وی استدلال می‌کند که «یک اثر ادبی به‌صورت بسته تکمیل‌شده و شسته‌رفته-ای از معنا در جهان نمی‌افتد؛ معنا به‌موقعیّت تاریخی مفسّر وابسته است». (سِلدن، ص٧٤). از نظر وی معنای یک اثر ادبی به‌هیچ وجه به‌مقاصد مؤلّف آن محدود نمی‌شود؛ با رفتن اثر از یک بافت تاریخی و فرهنگی به‌بافتی دیگر ممکن است معانی جدیدی از آن استنباط‌شود که-نویسنده یا مخاطبان معاصر هرگز آن را پیش‌بینی نکرده‌اند.

علم تفسیر و تأویل از منظر نقد نو

مشخصه بارز نظریّه‌پردازی ادبی در غرب، به‌ویژه در قرن بیستم توجّه ویژه به‌خواننده در تأویل متون می‌باشد. اهمیّت بارز تأویل برای نقد ادبی زمانی مشخّص شد که‌نقد نو[3] در دهه١٩٤٠م. به‌نیرویی عمده تبدیل شد. نخستین کسی که به هرمنوتیک[4] تشخُّص‌بخشید، ئی. دی. هیرش[5] بود که در کتابِ اعتبار در تأویل[6] به‌آن پرداخت. او با دو رویکردی که‌به‌تأویل وجود داشت مخالف بود؛ نخست رویکرد نقد نو و دیگری رویکرد گادامر که‌تحت تأثیر های دیگر قرار دارد، هر چند وی به‌صورت ضمنی با شکل سنّتی هرمنوتیک در نگاه نقد نو موافق است.

اگر دو مفهوم هرمنوتیک و ادبیّات را نسبت‌شناسی کنیم، این نکته اهمیّت پیدامی‌کند که متونی در گذشته نوشته شده‌اند، به‌بقا ادامه می‌دهند و باید در زمانی قرائت‌شوند که‌مولّفان و زمینه‌ای تاریخی[7] که‌آن‌ها را خلق‌کرده‌اند، در طول زمان نابودشده‌اند. بنابراین نمی‌توان این متون را خواند و به‌اصطلاح تأویل‌نمود. گادامر مانند اصحاب نقد نو از جمله الیوت، در بحث هرمنوتیک قائل به نوعی متن افضل[8] می‌باشد؛ «با اثر شعری در سنّتی ادبی روبه‌رومی‌شویم و یا

1 Hans Georg Gadamer
2 Truth and Method
3 New Criticism
4 Hermeneutic
5 E. D. Hirsch
6 Validity in interpretation
7 Historical Context
8 Eminent Text

دست‌کم می‌توان گفت اثر شعری اثری است که‌با سنّتی ادبی گره‌خورده است. اثر شعری به شیوه‌ای ماهُوی و تامّ، متن است یعنی نوعی متن است که به گفتاری درونی یا بیان‌های گفتاری بازنمی‌گردد و آن‌ها را مرجع تثبیت خود نمی‌انگارد؛ اثر شعری از ریشه و منشأ خود جدا می‌شود و اعتبارش را خود وضع‌می‌کند و این اعتبار همان دیوانی عالی است که‌خواننده و مفسّر باید به‌آن رجوع کنند. آن‌چه حقیقتاً در چنان متنی وجود ندارد چیزی است که‌در جای دیگر ادعای صدقِ احکام را به‌محکّ می‌زند و توجیه می‌کند یعنی نوعی از نسبت با واقعیّت که‌آن را معمولاً مصداق می‌نامند. متنی شعری است که‌به‌چنان نسبتی با صدق تن‌درندهد و یا در بهترین صورت آن را در درجه دوّم اهمیّت قرار دهد. این امر در مورد تمام متونی که‌تحت مقوله ادبیّات جای‌می‌دهیم، صدق‌می‌کند؛ اثر ادبی دارای استقلال است و این امر به‌معنای آزادی و جدایی آشکار آن از پرسش صدق است؛ صدقی که‌احکام را اعمّ از آن‌که گفتارباشند یا نوشتاری و راست‌باشند یا دروغ به‌محکّ‌میزند»(نیوتون، ص ۱۸۷) امّا هیرش به هرمنوتیک مدّ نظر گادامر می‌تازد و اعتقاد دارد که‌دیدگاه گادامر مانند نظریّه نقد نو، حضور مؤلّف را در متن ردّمی‌کند و در این‌خصوص می‌گوید: «از نظر گادامر وقتی می‌گویند معنای متن همان است که‌منظور مؤلّف بوده است، یعنی درافتادن به‌روانشناسی‌گری رمانتیکِ ناب، زیرا معنای متن در جریان‌های ذهنی نهفته نیست بلکه در موضوع یا متنِ معنادار نهفته است که‌اگرچه‌از مؤلّف و خواننده مستقلّ است، هر دو در آن شریک‌اند (کان دیویس و همکاران، ص۲۴۹) گادامر مانند استاد خود هایدیگر بر این باور است که‌مفسّر باید این واقعیّت را بپذیرد که‌هیچ راهی برای خروج از دور هرمنوتیکی وجود ندارد؛ تضادّ این دور در آن‌جاست که‌برای فهم بخشی از متن نیازمند معرفت از کلّ هستیم درحالی‌که فهم کلّ متن به‌فهم اجزاء آن وابسته است. هایدیگر مسأله دور هرمنوتیکی[1] را تا آن‌جا گسترش داد که‌به‌موقعیّت وجودی خود مفسّر رسید؛ وی براین باور است که «بیهوده است که‌خود را به‌گذشته تاریخی که‌خاستگاه متن است پَس‌افکنیم زیرا که‌جهان حاضر قبل از تلاش ما برای رفتن به‌گذشته، از پیش داده شده است» (*همان*، ص۱۸۹) لذا از نظر های دیگر و گادامر دور هرمنوتیکی به‌معنی انکارِ وجودِ اساساً تاریخی

1 Hermeneutic Circle

بشر است. از این روی همچنان‌که در مبحث پدیدارشناسی از دیدگاه هوسرل گفتیم وی به‌دنبال ذهن ناب بود ولی شاگردش هایدیگر از فلسفه مفسّری صحبت‌کرد که‌درباره آن‌چه که‌احساس می‌کند که زنده‌است به‌تأمّل‌می‌پردازد. وجود بشر از نگاه او به گونه‌ای است که همواره بودن در جهان[1] را رقم‌می‌زند. «ما به‌این دلیل موجودات انسانی هستیم که‌با دیگران و دنیای مادّی عملاً درپیوندیم و این مناسبات، نه‌عارض بر زندگی ما که‌سازنده آن است؛ جهان چیزی آن‌جا نهاده نیست که بتوان آن را به‌شیوه‌ای عقلانی تحلیل کرد؛ چیزی نیست که‌ما بتوانیم از آن خارج‌شویم و در مقابل آن قراربگیریم؛ ما به‌عنوان ذهن از درون واقعیّتی سربرمی‌آوریم که‌هرگز نمی‌توانیم به‌طور کامل آن را عینیّت‌بخشیم؛ واقعیّتی که‌ذهن و عین هر د را دربرمی‌گیرد، در معنای خود پایان‌ناپذیراست و درست به‌همان اندازه که‌ما آن را می‌سازیم، ما را می‌سازد»(ایگلتون، ص۸۷) برداشت هایدیگر از جهان که‌در مفهوم دازاین، دو مفهوم اساسی در دل خود دارد که‌اساسِ هرمنوتیک و علم تفسیر را تشکیل‌می‌دهد و آن، دو مفهوم وجود و زمان هستند و بشر هیچ‌گاه نمی‌تواند خود را از سیطره آن خارج کند. در زمان «پیش از آن‌که چیزی قابل سنجش‌باشد، چیزی است که‌من از آن ساخته‌شده‌ام پس ادراک، پیش از آن‌که‌معطوف به‌ادراکِ چیز بخصوصی باشد، نوعی پویش درونی و فراروی ثابتِ من است؛ ادراک عمیقاً تاریخی است و همواره مقیّد به‌شرایطی است که‌من در آن هستم و سعی‌می‌کنم از آن فراتررروم»(همان، ص۸۸).

ذهن و زبان در نسبت با زمان از منظر أدونیس

با مطالعه نظریّات أدونیس در خصوص هستی و پدیده‌های آن، درمی‌یابیم که‌وی نیز تحت تأثیر نگاهی نومنی و فنومنی قراردارد. أدونیس ادبیّات را روگرفت و تلقّی ادیب از طبیعت و نیچر می‌داند. این طرز تلقّی از ادبیّات در دیدگاه‌های وی در کتاب‌های زمن الشعر، سیاسه الشعر و الشعریّه العربیه کاملاً مشهود است؛ «الأدب إحساس شامل بحضورنا و هو دعوه لوضع معنی الظّواهر من جدید، موضعَ التساول و هو یصدر عن حسّاسیّه میتافیزیائیّه تحسُّ الأشیاء

1 Being in the World

إحساسا کشفیّا؛ الأدب الجدید من هذه الوجهه، هو میتافیزیاء الکیان الإنسانیّ»(زمن‌الشعر، ص۱۰). در این تعریف چند مفهوم کلیدی وجود دارد که‌نیاز به‌شرح دارند؛ اولین مفهوم، مفهوم (احساس) می‌باشد که‌بخشی از کارکرد مغز است. دومین مفهوم، مفهوم وجود است و همچنان‌که از کلمه (حُضورنا) در تعریف أدونیس پیداست، نگاه وی، نگاه نومن و فنومن است به‌این معنا که‌در این تلقّی، انسان جهان و هستی را در نسبت با خود تعریف‌می‌کند، نه‌خود را در نسبت با خدا. سوّمین مفهوم، مفهوم نُومن است که‌از واژه (الظّواهر) استنباط‌می‌شود و عبارت است از وجود أشیاء در نفس خود. چهارمین مفهوم، مفهوم فنومن است که‌عبارت است از تبلور و تجلیّ أشیاء در نظر ما که در کلیدواژه (کشفیّا) مستتر است و آخرین مفهوم، مفهوم (متافیزیک) است که‌همان مفهومِ ذهن یا مایند[1] در تلقّی غربی است که‌أدونیس در این مرحله تحت تأثیر آن قراردارد. لذا از منظر أدونیس، ادبیّات عبارت است از روگرفت انسان از طبیعت که‌در ذهن وی شکل می‌گیرد. مسأله أدونیس نیز به‌مثابه ادیب و منتقدی هستی‌شناس همانند فلاسفه و ادبای غربی، مسأله وجود و تعریف نسبت انسان با وجود است که‌همان نگاه نومنی- فنومنی یا أبژکتیویسمی/ سوبژکتیویسمی است. أدونیس در کتاب سیاسه الشعر نیز همین دیدگاه را به‌وجود و پدیده‌های هستی دارد و در بخشی از این کتاب می‌پرسد «ما یکون معنی الواقع و الواقعیّ؟ ما العلاقه بین اللغه و الواقع؟ حین أقول مثلاً شجره فإنّ اللفظه کإسم لاتشبه فی شیء مسمّاها الشّجره الواقعیّه فی الطبیعه و العلاقه إذن بین الشجره کلغه و الشجره کشیء مادیّ کیفیّه الإصطلاحیّه فلیس هناک أی تشابه بین اللغه و الواقع؛ بتعبیر آخر لا یمکن اللغه أن تقول الواقع و إنّما تقول ما تتوهّمه أو تتخیّله أی أنّها عمقیّا تقول ذاتها و بهذا المعنی تحدیدا یصحّ القول أنّ العالم لغه و الإنسان لغه»(سیاسه الشعر، ص۲۱) از نظر أدونیس واژه و مفهوم درخت در بیرون وجود ندارد بلکه تجرید و انتزاع ذهنی ما است؛ پدیده درخت که‌وی آن را (الواقع) ترجمه‌کرده‌است در بیرون از ذهن ما وجود دارد بلکه آن‌چه وجود ندارد مفهومی است که‌ما در ذهن خود بر آن وضع‌کرده‌ایم و به‌آن اعتبار داده‌ایم این اعتبار در بیرون وجود ندارد و تنها در زبان نمود پیدا می‌کند. از این روی أدونیس نیز بر این باور است که‌هستی در زیر زبان قراردارد

1 Mind

و به‌تعبیر وی (أنّ العالم لغه و الإنسان لغه) هستی، زبان است که‌در گفتارِ انسان تجلّی‌می‌یابد. أدونیس بر این باور است که‌اصالت با زبان یعنی فنومن است نه‌با نومن؛ «المادّه مناسبه عرَضیّه ذلک أنّها متغیّره زائله أمّا اللغه فباقیه و فی هذا المنظور یمکن القول أنّ مبدأ الحقیقه لیس فی المادّه و إنّما فی اللغه لذلک لیس للمادّه وجود مستقلعن اللغه. الشیء فی وجوده الحقیقی هو الکلام الذی ینطق به. لا یمکن مثلاً تصوّر شکل آخر فی اللغه العربیّه أکثر صحّه فی وجوده من التصوّر الذیّ یقدّمه الکلام القرآنی و هذا ما یمکن قوله بالنسبه إلی الأشیاء جمیعاً و بهذا المعنی یصحّ القول أنّ العالم لغه»(سیاسه الشعر، ص۱۰۰) أدونیس در جای دیگری از همین کتاب بر همین نکته تأکید می‌ورزد و به‌وجود ذهنی قائل است؛ «باللغه یُظهر الإنسانُ ما هو و بها یتأسّس و یتحقّق؛ إنّها ممارسه کیانیّه للوجود أو هی شکل وجود قبل أن تکون شکل تواصل أو بتعبیر آخر؛ لم تکن اللغه للإنسان الشّکل الأساس لتواصله إلّا لأنّها کانت الشکل المبین لوجوده و الشاعر إذن لا یکتب عن الشّیء؛ إذ اللغه لیست للإنسان لکی یقول ما هو واقع و حسب و إلّا تساوت بغیرها من الأدوات و إنّما هی أیضا و قبل ذلک لکی یقول الوجود- کینونه و صیروره، لذلک حیث لاتکون لشعب ما لغه علی هذا المستوی لا یکون له تاریخ فعّال و لا ثقافه عظیمه». (سیاسه الشعر، ص۸۰) از منظر أدونیس، از آن‌جایی که‌ادبیّات از بخش ناخودآگاه ذهن و ضمیر انسان سرچشمه می گیرد نظام و چهارچوبی عقلانی و معقول ندارد «یطمح الأدب الجدید إلی أن یوسّس لغه التّساول و التّغییر، ذلک أنّ الأدیب هو من یخلق أشیاء العالم بطریقه جدیده ثمّ إنّ بعضهم ما یزالون ینظرون إلی الکلمه نظره غائیه فهناک فی زعمهم کلمات أدبیّه و کلمات أخری غیر أدبیّه؛ کأنّ النصّ الأدبی عندهم نوع من الفسیفساء اللفظیّه لکنّ ما من کلمه هی أدبیّه بذاتها أکثر من غیرها؛ إنّ للکلمه عاده معنی مباشرا و لکنّها فی الأدب تتجاوزه إلی معنی أوسع و أعمق. لابدّ للکلمه فی الأدب أن تعلو علی ذاتها؛ أن تزخر بأکثر ممّا تعدّ به و أن تشیر إلی أکثر ممّا تقولُ فلیست الکلمه فی الأدب تقدیما دقیقاً أو عرضا محکما لفکره أو موضوع ما و لکنّها رحم لخصب جدید ثمّ إنّ اللغه لیست کیانا مطلقاً بل علیها أن تخضع لحقیقه الأنسان الّتی یجهد التعبیر عنها تعبیرا کلّیا فهی إذن لیست جاهزه بحدّ ذاتها بل تشرق و تصیر؛ علینا أن نخرج الکلمات من لیلها العتیق، أن نضیئها فنغیّر علائقها و نعلو بأبعادها»(زمن الشّعر، ص۱۷).

نمونه بارز این دگرگونی و تغییر در پیوندهای زبانی، شعر است که‌در آن پیوند و روابط منطقی و معقول أشیاء و انسان‌ها درهم‌می‌شکند و جهانی متفاوت و غیرمطابق با جهان حقیقی آفریده-می‌شود؛ «... الفرق الیوم بین الأدیب الکبیر و الأدیب الصغیر هو أنّ الصغیر حینَ یعبّر عن نفسه لایعبّر إلّا عنها أمّا الکبیر یعبّر عن عصره کلّه؛ أی عن جوهره الحضاریّ. هکذا کان دانتی هکذا کان شکسبیر هکذا کان غوته. شعر دانتی و شکسبیر و غوته لیس و الحاله هذه إنفعالا و عاطفه و شعوراً و حسب و إنّما هو هذا کلّه و شیء آخر. هذا الشیء الآخر هو ما یمکن أن نسمّیه الفلسفه فهولاء عبّروا خلال عواطفهم و انفعالاتهم عن العالم کان لهم بمعنی آخر رأی فی العالم و موقف منه کانَت لهم فلسفه، غیر أنّ هذه الفلسفه لم تکن نظاماً و لم تکن مذهباً أی أنها لا تقدّم لنا العالم فی مجموعه من العلاقات المنطقیّه و العقلیّه بل تقدّمه فی توهّج الحدس و الرویا؛ فی توهّج الفلسفه کما یفهمهما هیراقلیطس مثلاً أو نیتشه أو کما یفهمهما الیوم، هیدغر والفلسفه هنا شعرٌ إنها کما یقول نیتشه؛ امتداد الغریزه الأسطوریّه و الشعر و الفلسفه هنا واحد إنهما نوع من الإبتکار الأسطوریّ. الشعر بمعنی الآخر فلسفه من حیث أنّه محاوله إکتشاف أو معرفه الجانب الآخر من العالم أو الوجه الآخر من الأشیاء أی الجانب المیتافیزیقی کما نعبّر فلسفیّاً. کلّ شعر عظیم لایمکن من هذه الزاویه و بهذا المعنی إلّا أن یکون میتافیزیقیّاً. (زمن الشعر، ص۱۷٤). أدونیس با اشاره به‌فلاسفه مشهور غربی از جمله هراکلیتوس، نیچه و هایدیگر که‌این هر سه فیلسوف در دو مفهوم کلیدی با هم توافق‌دارند و آن دو مفهوم، هستی و زمان هستند با نگاهی دقیق‌تر به‌آراء أدونیس، در ادبیّات مورد نظر أدونیس نیز عینیّت‌دارند و خمیرمایه این ادبیّات را می‌سازند؛ «لقد إنتهی عهدُ الکلمه- الغایه و إنتهی معه عهد تکون فیه الأدب کیمیاءٌ لفظیّه؛ أصبح الأدب کیمیاء شعوریّه و أقصد بالشّعور هنا حاله کیانیّه یتوحّد فیها الإنفعال و الفکر؛ الأدبُ الجدید ترکیبٌ جدید ینعرض فیه من زاویه الأدب و بوساطه اللغه وضعالإنسان... ولّد رفضُ الروی الادبیّه القدیمه عند الأدیب الجدیدِ واقعاً سدیما، غامضا من جهه و ولّد من جهه أخری ذاتیّه تحیدُ عن الواقع؛ إن لَم تحاولُ الإنفصالعنه و هذا یعنی بکلام آخرَ فقدان الأفکار المشترکه بین الأدیب و القارىء و فقدان اللغه المشترکه و الثّقافه الأدبیّه المشترکه؛ هناک إذن تنافر بین الشاعر و الواقع یوازیه تنافرٌ بین الأدیب و القارىء»(*همان*،

ص۱۹۲). بر اساس دیدگاه فوق، ادبیّات عبارت است از هستی حاضر ادیب در زمان. از این روی نگاهی که‌در اثر نسبت به هستی و جهان وجود دارد، برداشتِ شخصیّ وی از طبیعت است. حال این اثر پس از خلق، در معرض تغییر و تحوّل مدام معنا وجود دارد زیرا که‌در نسبت با زمان توسّط خوانندگان مختلف در بُرهه‌های زمانی گوناگون خوانده‌می‌شود و این آفرینش و خوانش مُدام، پیوسته جریان دارد. لذا ادبیّاتی که‌بر پایه ذهن و سوبژکتیویسم استواراباشد، مفهوم واحدی را به خوانندگان متفاوت نمی‌رساند بلکه افکار متفاوتی بین نویسنده و خواننده وجود دارد و به‌تبع آن حقیقتِ نابی که‌هوسرل و تی.اس. الیوت در پی آن بودند، هیچ‌زمان در چنین ادبیّاتی یافت‌نمی‌شود. الیوت در بابِ نیّت شاعر و نیّت متن (گفتار و نوشتار) این گونه استدلال می‌کند که «نفسِ روند کلامی شدن، تجربیات تازه‌ای را شکل می-دهد که حتی شاعر هم از پیش قادربه‌پیش‌بینی آن نبوده است. شاید تجربه تا رسیدن به‌لحظه‌ای که بتواند در شعر رسوخ کند، آن‌قدر از شکل اصلی‌اش دور افتاده باشد که دیگر به‌سختی قابل تشخیص باشد. آنچه قرار است انتقال یابد، پیش از کامل شدنِ شعر وجود نداشته است.» (هارلند، ص ۱٤۷). شاید از دیدگاه زیر از أدونیس بتوانیم بگوییم که‌وی نیز مانند هوسرل و الیوت به‌دنبال لوگوس ناب است: «اذا کان الأدب الجدید تجاوزا للظّواهر و مواجهه للحقیقیه الباطنه فی شیء ما أو فی العالم کلّه فإنّ علی اللّغه أن تحید عن معناها العادّی، ذلک أنّ المعنی الذی تتخذه عاده لا یقود إلّا إلی روی الیفه مشترکه؛ أنّ اللغه الأدب هی اللغه الإشاره فی حین أنّ اللغه العادیّه هی اللغه الإیضاح. فالأدب الجدید فی هذا المنظور فنّ یجعل اللغه تقول ما لا تتعوّد أن تقوله فما لا تعرف اللغه العادیّه أن تنقله هو ما یطمح الشّعر الجدید إلی نقله؛ یصبح الأدب فی هذه الحاله ثوره علی اللغه و فی هذا یبدو الشّعر الجدید نوعاً من السّحر لأنّه یجعل ما یلفت من الإدراک المباشر مدرَکا»(سیاسه الشعر، ص۱۷) این برداشت از دیدگاه أدونیس در این بخش از گفته فوق وجود دارد که‌می‌گوید: (أنّ المعنی الذی تتخذه عاده لا یقود إلّا إلی روی الیفه مشترکه) یعنی معنایی که‌از نویسنده به‌خواننده می‌رسد، دست‌خوشتغییرشده و قابل اعتنا نیست. أدونیس کاملاً بر دیدگاه‌های مارتین هایدیگر درباب هستی و زمان و نیز نظریّه ژاک دریدا درباره گفتار و نوشتار اشراف دارد؛ وی در کتاب موسیقی الحوت الأزرق به‌آن

اشاره‌می‌کند و می‌نویسد: «یری المفکّر الإیطالیّ جیانی فواتیموأنّ هیدغر یوضّح بشکل ساطع الصفه الزمنیّه للوجود الإنسانی فی تعارض کامل مع المفهوم المیتافیزیقی للإنسان بوصفه جوهرا أو حیوانا عقلانیّا و لایلبث أن یکتشف زمنّیه الوجود نفسه کذلک فالوجود حدث و نحن إذن بعیدون عن الوجود بوصفه حضوراً و دیمومه... فهو ینظر إلی الوجود أی یختبره و یعانیه بوصفه نُضجا و زوالا... و الذی یلعب دورا رئیسا فی کتاب هیدغر؛ الوجود و الزمن، تکتمل بشکلها الأقصی مع جاک دریدا و فکر الإختلاف فدریدا یقول جازماً: لم‌تکن و لن‌تکون کلمه واحده، کلمه فاصله»(موسیقی الحوت الأزرق؛ ص۳۳۳-۳۳۲)

نوشتار و گفتار از دیدگاه أدونیس (علم تفسیر بر پایه نظریّه نقد نو الیوت)

از میان رویکردهای علم تفسیر آن‌چه موضوع تحقیق ماست هرمنوتیک از منظر نقد نومی-باشد. مشخّصه بارز این دیدگاه توجه و وسواسی به‌خود متن است. نظریّه نقد نو از منظر الیوت و أدونیس نیز نوعی تجدیدنظر ثانویّه در متن ادبی می‌باشد که«در جستجوی پُروسواس خود برای دست‌یابی به‌هماهنگی، انسجام، ژرف‌ساخت یا معنای اصلی، شکاف‌ها را پرمی‌کند و تناقضات را از بین‌می‌برد، جنبه‌های نامتجانس آن را همگون و تضادهایش را پراکنده‌می‌سازد، این عمل به‌این منظور انجام می‌گیرد که‌متن به‌اصطلاح با سهولت بیشتری قابل مصرف‌باشد، به‌گونه‌ای که‌راه خواننده‌ای که‌نمی‌خواهد با بی‌نظمی‌های غیرقابل توجیه آشفته خوارگردد هموارگردد»(ایگلتون، ۱۳۸۰: ۲٤۸). از این روی پیروان این مکتب از جمله أدونیس و الیوت، همانند اصحاب پدیدارشناسی مانند هوسرل به‌دنبال معنای ناب، در متون ادبی هستند. لذا آثار ادبی تِمثال‌هایی از ارزش‌های انسانی هستند و نقد جدید، نقدی عینی، عملی و بی‌طرفانه از متن است. شالوده دیدگاه‌های ایشان را می‌توان به‌صورت زیر دسته‌بندی کرد؛

۱. ناقد، نباید فریب قصدِ نویسنده (مغلطه قصد، سوء تعبیر غرضی)[1] را بخورد یا تحت تأثیر حرف‌های متن (مغلطه تأثیر، سوء تعبیر تلقینی)[2] قرار بگیرد. در تجزیه و تحلیل اثر ادبی باید به‌جوهر ذاتی متن، توجّه کرد و نباید به‌محیط زندگی شاعر، شخصیّت، زندگی‌نامه، شرایط

1 Intentional Fallacy
2 Affective fallacy

اجتماعی، زمان سرودن متن، تأثیرهای روان‌شناختی و اخلاقی اثر بر خواننده، پرداخت. از این روی می‌گوییم که تلاش نقد نو برای کشف هماهنگی و یکپارچگی عناصر گوناگونی است که در رساندن احساسی ویژه همکاری دارند. پس باید، به خود متن، به‌مثابه موجودی زنده وپویا که به‌تنهایی معنا و ارزش خود را نمایان می‌سازد، پرداخت. (علوی مقدّم، ص۲۷). نکته بسیار مهمّی که در این میان باید توجّه داشت این است که پرداختن به‌خود اثر به‌معنای، اهمیّت ندادن به‌معنا و مضمون نیست. بلکه مقصود این است که به‌معنا، باید از خود متن رسید و خود متن نشان خواهد داد که شاعر تا چه میزان در رساندن غرض خود موفّق بوده است. هم‌چنین متن ادبی را نباید از حیث تأثیرات روانی یا اخلاقی، عواطف و احساساتی که در خواننده ایجاد می‌کند، ارزیابی گردد چراکه در این صورت ارزش علمی نخواهد داشت.

أدونیس و الیوت به‌مثابه ناقدی عین‌گرا، برداشتی ضدّ رمنتیک از شخصیّت انسانی در ادبیّات ارائه می‌دهند و ادبیّات را مقوله‌ای فرا شخصیّتی می‌داند. ایشان خواهان نوعی گذر از خِردگریزی هستند که سرایندگان رمنتیک آن را تخیّل[1] می‌نامیدند. الیوت در مقاله سنّت و استعداد فردی[2] جنبه غیرشخصی بودن ادبیّات را توضیح می‌دهد؛ «او این عواطف را عواطفِ ساختی[3] می‌نامد و می‌گوید این عواطف از خود متن به‌وجود می‌آیند. از این روی با خواندن متن، «خواننده به واسطه ترتیب صوریِ تصاویر متن، احساسات خاصّی از خود بروز می‌دهد که این تصاویر در متن به‌معادل عینی[4] یا توالی تصویری خاصّ بدل می‌شوند و معادل عاطفه انسانی هستند» در نتیجه، عملِ خوانش، تمامی احساساتی را که‌برای ایجاد عاطفه‌ای خاصّ بروز می‌کنند را، از متن استنتاج می‌کند. پس این عاطفه در متن وجود دارد که‌متن با میانجی-گری شکل، دقیقاً همان عاطفه را بروز می‌دهد. «کلّ این جریان از تلقّی تصاویر به‌عنوان معادل عینی گرفته تا پذیرش تأثیر (عواطف ساختی)، تحت تأثیر متن رخ می‌دهد؛ به عبارت دیگر این تجربه، تجربه‌ای شعری است که‌به عنوان تجربه شخصیّ به متن وارد نمی‌شود، بلکه به‌دقّت از

1 Imagination
2 Tradition and Individual Talent
3 Structural Emotions
4 Objective correlative

ترکیب و ساخت خودِ متن ناشی می‌شود.»(*کان دیویس*، ص٤) بر اساس این دیدگاه، تجربه شخصیّ بر تجربه شعری، بی‌تأثیر، یا دارای تأثیری اندک است. أدونیس در کتاب زمن الشّعر با تأکید بر جنبه شخصیّت‌گریزی متن و نوشتار می‌نویسد؛ «من الموکّد أن الأدیب یُعانی أزمات نفسیّه و یحسّ بوطأه آلامها؛ إلّا أنّ مُعجزه الأدب هی علی وجه الدّقه أنلا یعکس هذه المعطیات وحسبُ بل یتجاوزها؛ لیس الأثر الأدبیّ إنعکاسا بل فتح و لیس الأدب رسماً بل خلق»(زمن الشّعر، ص۱۱) این‌که هر سراینده‌ای، از بحران‌های روانی در رنج است و بار این دردها را بر دوش خود احساس می‌کند، درست است ولی معجزه شعر در این نیست که تنها و به‌طور ویژه به انعکاس این دردها بپردازد بلکه باید از آن فراتر رود؛ تأثیر شعری در بازتاب عواطف فردی نیست بلکه گشایش واقعیّت‌هاست و شعر، تصویرسازی برای احساسات نیست بلکه آفرینش جهان شعری است«از این روی بوطیقای مدرنیستی[1] به‌عنوان تبیین صوری کارکرد شعر طرحی برای هنر ارائه می‌کند که‌با نمای وسیع‌ترِ گسستگی و خردگریزی قرن بیستم همخوانی دارد. یعنی فرآیند عقلانی برانگیختن عواطف ساختی در خواننده از طریق تصاویر شعری در زمانه‌ای رخ می‌دهد که در متن آن پیوندهای میان فرهنگ گذشته و فرهنگ امروزی گسسته شده است. این جهان، جهانی است که با هر کار هنریِ نوینی تغییر می‌یابد. از نظر مدرنیسم نظم دارای هیچ نوع مرز طبیعی یا قراردادی نیست. زمینه فرهنگی نیز فی‌نفسه به متن معنا ببخشد، وجود ندارد؛ هیچ گونه تقدیر طرح‌ریزی‌شده‌ای نیز وجود ندارد که بر مبنای آن تاریخ و نتایج حاصل از آن معنا بیابد. برعکس اگر فرهنگ مدرن میراث‌خوار نیست، به‌دقّت به‌این معناست که‌به‌این‌گونه طرح‌های سنّتی به‌عنوان زنجیرِ بزرگِ به‌هم پیوسته معتقد نیست. پاوند[2] و الیوت به‌طور خاصّ از نظم‌های فرهنگی بزرگ سخن می‌گویند. ولی این نظم‌ها همواره مصنوعات خاصّ انسانی هستند که‌هر شعر و هر فرهنگی باید جداگانه آن‌ها را تصوّر کند. الیوت نوعی تسلیم خلّاق را توصیف می‌کند که‌از رهگذر آن شاعر با امکانات مرسوم به‌دادوستد بپردازد و در نتیجه امکان جدیدی به‌نام شعر به وجود آید تا سرانجام فرهنگ جدیدی

1 Modernist Poetics
2 Ezra Pound

قوام یابد. الیوت و أدونیس معتقدند که‌یک اثر ادبی، تنها می‌تواند تأویلی واحد یا صحیح داشته باشد و زمانی دخل و تصرّف در متون پیش می‌آید که‌قصدها و التفات‌های نویسنده در قرائت دقیق[1] ملحوظ‌گردد. لذا قرائتی که‌التقات نویسنده را مدّنظر قرار دهد، قرائتی اشتباه است. از سویی دیگر عکس العملهای احساسی و عاطفی خواننده در ارتباط با متن نیز، ممکن است تفسیر و درک نادرستی از تصاویرِ مفهوم متون ارائه دهد. منتقدان نقد نو به‌مثابه نحله‌ای از نوگرایان ادبی در قرن بیستم، منتقدانی ضدّ رمنتیسم بودند که بر مفهوم وحدت و انسجام اثر ادبی تاکید داشتند. می‌توان این شیوه نقدی را شاخه‌ای از جنبش ساخت‌گرایی و دستور گشتاری دانست که در نتیجه مطالعات زبان‌شناسی در نیمه اوّل قرن بیستم شکل‌گرفت و سهم زبان و تحلیل زبانی را در درک آثار ادبی بسیار مهم‌تر از توجّه به‌نیّت نویسنده می‌داند. این گروه از منتقدان، همّ خود را در وهله اوّل مصروف زبان می‌دانند. ایشان بر خلاف متقدان عصر رمانتیک (قرن نوزدهم) که‌آوای نویسنده را، مرکزِ اثر می‌پنداشتند، توجّه چندانی به زندگی‌نامه نویسنده، نیّات و شرایط روحی او نشان نمی‌دهند. (کان دیویس، ص۱۹۷)

۲. روش منتقد در نقد نو، توضیح متن[2] یا قرائت دقیق[3] است. یعنی تجزیه و تحلیل جزء به‌جزء و موشکافانه روابط و تناسبات درونی و پیچیده عناصر متشکّله اثر ادبی، مانند پارادوکس، رمز، نماد، انگاره‌پردازی و توضیح ابهام‌ها و ایهام‌ها. پس می‌گوییم که در نقد نو، شیوه و چگونگی بیان مهمّ است. به‌بیانی روشن‌تر کشف و عقده‌گشایی از شگردهای کلامی و شیوه‌های که توسّط نویسنده برای ابهام‌آفرینی در متن به‌کار گرفته شده‌اند، اهمیّتی اساسی دارد. مانند شیوه‌های طنز و پارادکس، اطناب به‌جای ایجاز و یا ایجاز به‌جای اطناب. (علوی مقدّم، ص۲۷)

۳. اساس نقد نو، توجّه به‌مسائل واژگانی و زبانی است. زبان ادبی زبانی ویژه و متفاوت با زبان علم و فلسفه است. ادبیّات نوع خاصّی از زبان است که مختصّات آن را مثلاً می‌توان با سنجش آن با زبان عادّی و منطقی دریافت. تکیه این نقد بر روابط کلمات با هم، صنایع بدیعی

1 Close Reading
2 Explication
3 Close Reading

وسمبل‌هاست. البته از معانی هم بحث می‌شود ولی می‌گویند ساخت ومعنی را نباید از هم جدا کرد. منتقدان نوین با بررسی زبان ادبی، به معنای کامل یک سروده می‌رسند. آن‌ها بر تضادّ میان زبان تلویحی و زبان احساسی، میان ساختار منطقی و بافت ادبی، میان زبان انتزاعی علوم و زبان تضادّ نمای متن پافشاری کرده‌اند تا به‌معنای ادبی یک اثر ادبی رسند، پس ارزش کلمه به‌مثابه عنصری اساسی که می‌تواند زبانی بیآفریند که دارای نظامی سازمان یافته است و در مقابل زبان علوم و موضوعات عقلی و منطقی قرار دارد، درخور توجّه است.

٤. تمایز بین انواع ادبی در نقد نو ضروری و اساسی نیست. انواعِ ادبی، چه روایی باشد و چه نمایشی و چه انواع دیگر، تنها از نظرِ اجزاء مهمّ متشکّله آن، که همان الفاظ و تصاویر و سمبل‌ها هستند، نقد و بررسی می‌شوند. شخصیّت، فکر و هسته داستانی، چندان ارزشی ندارند. این عناصر زبانی معمولاً پیرامون یک درون‌مایه[1] اصلی و مرکزی سازمان‌دهی می‌شوند و باعثِ ایجاد درگیری‌های روحی[2]، طنز و تناقض‌نمایی در ساختمان اثر می‌شوند. ساختار اثر محلّ آشتی و تلاقی احساسات مختلف یا توافق بین انگیزش‌های گوناگون[3] یا محلّ تعادل و موازنه بین نیروهای متضادّ[4] است. فرم اثر ادبی چه دارای شخصیّت (قهرمان) و پلات باشد و چه نباشد، بدایتاً یک ساخت معنایی[5] است و عمدتاً از خلد نقش‌های متقابل صور خیال معنایی[6] و کنش‌های سمبلیک[7] کمال و توسعه می‌یابد. به بیانی روشن‌تر ناقد نو در پی کشف وحدت سازمانی قصیده است. چراکه همه صنعت‌پردازی‌ها و واژگان قصیده در خدمت نظامی واحد و سازمان‌یافته در متنِ قصیده می‌باشند. (*همان*، ص ۲۷)

یکی از موثّرترین نتایج این مکتب، برتری‌بخشیدن بعضی آثار ادبی بر دیگر آثار دیگر از طریق تحلیل متن به‌روشی بی‌طرفانه و دقیق است که‌سنّت نامیده می‌شود و مبحث مهمّی از دیدگاه‌های أدونیس و الیوت را درخصوص ادبیّت آثار، تشکیل‌می‌دهد. به‌گفته الیوت همه آثار

1Theme
2 Tension
3 Reconciliation of Diverse Impulses
4 Equilibrium of Opposed Forces
5 Structure of Meanings
6 Thematic Imagery
7 Symbolic Action

معتبر به‌سنّت تعلّق دارند؛ «زیرا هم از درون آثار گذشته‌ای صحبتمی کنند که‌من به‌آن می‌اندیشم و هم از درون من صحبت‌می‌کنند که‌عمل اندیشیدنِ معتبر را انجام‌می‌دهم. بدین ترتیب گذشته و حال، ذهن و عین، بیگانه و آشنا به‌گونه‌ای استوار به‌وسیله هستی‌ای که‌این زوج‌ها را دربرمی‌گیرد، در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۰۰). از دیدگاه این نظریّه تنها برخی از آثار ادبی، ادبیّات محسوب می‌شدند که‌تحت عنوان سنّت‌بزرگ نامیده‌می‌شوند. سنّت در کنار شخصیّت‌زدایی از شاعر و خواننده، از واژه‌گان کلیدی الیوت می‌باشد که‌در مقاله سنّت و استعداد فردیبه‌آن پرداخته‌است. وی در این مقاله دو نکته را مورد تاکید قرار می‌دهد؛ او تاکید می‌کند که‌نویسندگان باید حسّ تاریخی داشته‌باشند؛ یعنی حسّی از آن سنّت نوشتاری که‌خود را باید درآن قراردهند و این‌چنین حسّی باعث تقویتِ فرآیند غیرشخصی شدن[1] هنرمند می‌شود؛ فرآیندی که‌چنان‌چه ادبیّات بخواهد غیرشخصیّ و به‌علم نزدیک‌شود، باید آن را داشته‌باشد. الیوت در این‌مقاله می‌نویسد: «معنای تاریخی [سنّت]، متضمّن ادراکی از گذشته بودن گذشته و حال بودگیِ آن است؛ معنای تاریخی انسان را وامی‌دارد که هم با احساس نزدیکی به‌نسلی که به‌آن تعلق دارد، بنویسد و هم با این احساس که تمام ادبیات اروپا از زمان هُومر و درون آن، کلّ ادبیات سراسر کشورش وجودی مقارن و نظمی مقارن ایجاد می‌کند. این معنای تاریخی که هم حسّی جاودان و هم گذراست، نویسنده را سنّتی می‌کند»(وبستر، ص۲٤) وی بر این باور است که‌ما تقلید نمی‌کنیم، ما دگرگون شده‌ایم؛ و اثرِ ما، اثرِ انسانی دگرگون شده است، ما وام نگرفته‌ایم، ما جان گرفته‌ایم و سنّت را با خود حمل می‌کنیم. (ابجدیان، ص ٤٠٤) با ژرف‌نگری در نظریّات أدونیس درباره خوانشِ متون ادبی، درمی‌یابیم که‌وی نیز به‌علم تفسیر و هرمنوتیک سنّتی مانند آنچه در نزد الیوت بیان‌کردیم اعتقاد دارد؛ «یحاول أن یقرأ النصّ بذاته و یقدّم هذه القرآءه بإعتبارها لیست إلّا احتمالانقدیّا/ تقویمیّا من إحتمالات عدیده إنّه إذن لا یقدّم مجموعه من الأحکام القاطعه و إنّما یکشف فی النّص عن نظام مترابط من الدلالات لا یلغی إمکان قراءته ثانیّه تکشف عن نظامآخر أی أنّه یوکّد إستقلالیه النصّ و لا یعتبره أداه ایدیولوجیّه و إنّما یتناوله کأفق أو تحوّل أو حقل... هکذا یحاول النقد الجدید أن یکتب نصّاً

1 De-characterization

علی النّص الأصلی الأوّل و یجییء بمثابه لغه ثانیه یمارسها علی اللغه أولی و بهذا یعتمد هذا النقد علی نوعین من العلاقات؛ علاقه لغته الخاصّه بلغه النصّ الأصلیّ و علاقه لغه النصّ بالمجال الذی یتحدّث عنه و هو فی هذا لا یزعم أنّه یکتشف المعنی الأخیر الکامل للنصّ و یکتفی بکونه یقدّم نسیجا نقدیّا یحتضن أعظم قدر من نسیج النصّ المنقود و من هنا یلائم اللغتین؛ الغه التیّ توفّرها المرحله التاریخیّه للشاعر الذی ینقده و نظام القول الذیّ أسّسه مؤکدا علی أن قوام النص الشعری لیس فیما یقوله بذاته و إنما هو فی نظام قوله و تبعا لذلک یمکن القول إن النقد الجدید لا یعری النتاج الذی ینقده و إنّما علی العکس یغطیه بلغته الخاصّه. (زمن الشعر، صص۲۹۸-۲۹۷) او بر این باور است که زبان کاملاً تحت نظارت و تسلّط نویسنده قرار ندارد بلکه «زبان آن چیزی است که ما را از درون تقسیم‌می‌کند؛ نه ابزاری که‌ما با اطمینان بتوانیم آن‌را در اختیار خود بگیریم؛ زبان همواره مقدّم بر ما وجود دارد؛ همواره از قبل درجای خود قرار گرفته است و منتظر است تا جایی ما را در درون خود مشخّص‌کند»(ایگلتون، ص۲۳۹). سنّت نیز به‌مثابه یکی از دو کلید واژه أدونیس و الیوت، مفهومی است که‌در آراء أدونیس بسیار برجسته است؛ «التراث أفق معرّفیّ ینبغی اسقصاءوه بإستمرار لکنّ مفهوماته و طرائق تعبیره غیر ملزمه أبدا و الشاعر الخلّاق هو الذّی یبدو فی نتاجه کأنّه طالعٌ من کلّ نبضه حیّه فی الماضی و کأنه فی الوقت نفسه شیء یغایر کلّ ما عرفه هذا الماضی»(الشعریّه العربیّه، ص۳۵) وی در کتابِ کلام البدایات می‌نویسد؛ «سنّت، توده‌ای موجود در فضایی به‌نام گذشته نیست که وظیفه‌اش بازگشت به‌سوی آن و ارتباط با آن باشد؛ بلکه سنّت خودِ زندگی و رشد و نمو ماست. ما آن را پذیرفته‌ایم تا حضور و گرایش ما به‌سوی مجهول باشد»(أدونیس،۱۹۸۹م، ص۱٤٥) بر این اساس می‌توان گفت که هر سراینده‌ای با هر تجربه و رویکردی، بخشی از سنّت است و قسمتی از پیکره آن را تشکیل می‌دهد. وی برای سنّت دو سطح قائل است و ادیب و شاعر امروزی تلاش می‌کند. اولاً خود را از سطح سنّت یعنی اندیشه‌ها، موضع‌گیری‌ها و ساخت‌ها، دور کند، همچنان‌که سعی دارد تا به‌ژرفای آن [سنّت]، یعنی روح و ذات آن بپیوندد. (أدونیس،۱۹۷۸م، ص۱٦۹). أدونیس همچنین در کتابِ فاتحه لنهایات القرن، سنّت را دگرگونی در ثوابت می‌داند و معتقد است که «سنّت در برهه‌های زمانی مختلف در نزد

إمروالقیس، ابو نواس، ابوتمّام، متنبّی، شریف رضی، معرّی، حلّاج، رازی، ابـن راونـدی، شـبلی شمیل و فرح انطوان تجلّی یافته است». (*همان*، ص۱۷۰). همچنان‌که می‌بینـیم موضـوع اصـلی أدونیس و الیوت، دو مفهوم هستی و زمـان اسـت؛ هسـتی حاضـرِ نویسـنده و هسـتی حاضـرِ خواننده. آفرینش ادبی عبارت است از تعریف جهان در ارتباط با خود نویسنده در درون زمـان و عمل خواندن عبارت است از بازآفرینی و خلق مجدد آن در نسبت با خود به‌صـورت مـدام. پس سنّت منافاتی با نوگرایی ندارد چرا که هر دو مسأله، امور ذاتی شعر هستند. الیوت در ایـن خصوص می‌نویسد: «هنرمند از معاصرانش هم بدوی‌تر است و هم متمـدّن‌تـر»(*همـان*، ص۷۳) أدونیس نیز در این‌باره می‌گوید: «نوگرایی آن نیست که شـاعر قصـیده‌ای بـا شـکل و سـاخت نوین، شکلی که گذشته با آن آشنا نیست، بنویسـد؛ بلکـه نـوگرایی، موضـع‌گیـری و عقلانیّـت است. روش نگرش و فهم است؛ حتّی فراتر و قبـل از آن، ممارسـت و رنـج اسـت»(أدونـیس، ۱۹۷۸م، ص۱۱۵). أدونیس می‌گوید؛ نوگرایی این تاریخ را در موضع پرسش دائمی قـرار مـی-دهد و خود نگارش را در موضع پرسش دائمی؛ این در ضمن حرکتی پیوسته از کشـف انـرژی و توانمندی زبان و بررسی تجربه، صورت می‌گیرد؛ «أنّ الحداثه فی المجتمع العربیّ حین تقارن بالحداثه فی الغرب تثیر مشکلات کثیره یتعذر الخوض فیه، منها أنّ الإنفجار الـذی أشـرتُ إلیـه حاصل علی مستوی الکتابه الشّعریّه و لیس حاصلاً علـی مسـتوی الجماعـات و الموسسـات و الثانیه هی أنّ فی المجتمع العربی فجوه کبیره من أبی‌تمّام إلی جبـران خلیـل جبـران؛ لـم تنشـأ عندنا کما نشأ فی الغرب هندسه حدیثه، فلک حدیث، فیزیاء حدیثه و کیمیاء الحدیثه و فی هذا ما یعطی للحداثه عندنا طابعاً تناقضیاً بل إن فیه مَا یضفی علیها طابعاً فاجعاً و تحلیـل ذلـک فـی کلّ حال مساله تخصّ علماء الإجتمـاع ئ الحضـاره. (أدونـیس،۱۹۸۵، ص۱۱۱). «الأدب لـیس موجودا فی اللغه کما هو اللون أو العطر موجود فی الـورد؛ الأدب فـی الإنسـان و الإنسـان هـو مالیء اللغه بالشعر و مالیء العالم و فی العالم أشکال وجود بقدر ما فیه مـن أشـکال الحساسـیّه. هذا یتضمّنأن إحساس الشاعر بحاضره أو وعی حضوره المشخّص فی العالم شـرط أولـی لکـی یکون شعره هو أیضاً حاضراً فی العالم إذن بقدر مَا یرتبط الخلق الأدبی بأشکال خلق ماضـیه أو تقلیدیّه یزداد بعداً عن الحاضر و عن الحضور فیه»(سیاسه الشعر، ص ۱۱۰). لـذا شـاعری مـی-

تواند نوآور باشد که با سنّت مرتبط باشد. وی با تاکید بر اهمیّت زبان می‌نویسد؛ «می‌توان معنای نوگرایی را به‌تأکید مطلق بر بنیادین بودن بیان، خلاصه کرد یعنی شیوه یا کیفیّت گفتار بسیار مهم‌تر است از آن چه گفته می‌شود». (أدونیس،۱۹۷۸م، ص۷۱) او در کتاب زمن الشّعر درباره به‌برخی سرایندگان تجدّدگرای عصر عباسی از جمله ابوتمّام اشاره‌می‌کند و می‌گوید که کسانی چون «ابوتمّام به جوهر و سرشت فرهنگ شعری خود پی‌بردند و بسیاری از تکنولوژی‌ها و ویژگی‌های شعرِ سنّتی خود را گرفتند. ولی ایشان مانند هر شاعر مبتکری، به تکرار گذشته نپرداختند، زیرا با فکر پویای خود دریافتند که تکرار نه از لحاظ هنری سودمند است و نه ظرفیّت پایداری دارد. لذا به‌شیوه‌ای جدید، بدون اینکه ارتباط خود را با گذشته خود بگسلند به بیان احساسات خود پرداختند. این گروه از سرایندگان تنها دو کار انجام دادند: نخست اینکه به شیوه رایج گذشته، شعر نگفتند و دیگر اینکه به جهان‌بینی ویژه خود، پرداختند». (أدونیس،۱۹۷۸م، ص۳۰). این سخنِ أدونیس بر دیدگاه الیوت در مقاله سنّت و استعداد فردی اشاره دارد که بر جنبه متافیزیکی وحدتِ جوهری روح انسان، اشاره می‌کند و مضمون آن این است که تمامی ادبا، در طول تاریخ به‌مضامین مشترک پرداخته‌اند و تنها تفاوت آن‌ها با یکدیگر در شیوه بیان و زبان ایشان بوده است. «پس نوگرایی، همیشه مدرن بودنِ ملّتی است در شرایط تاریخی خاصّ»(أدونیس، ۱۹۸۰م، ص۳۲٦) از این روی هر جامعه‌ای نوگرایی خاصّ خود را داردکه با دیگری متفاوت است و نوگرایی در شعر عربی که ریشه در سنّت‌های عربی/ اسلامی دارد، باید بسیار متفاوت با مدرنیسم از منظر غربی باشد. «مدرنیسم شعر عربی باید با استناد به‌خود زبان عربی، شعریّت آن، ویژگی‌های ساختی آن و با توجّه به‌جهان شعری آن، مورد بحث و مداقّه قرار گیرد»(*همان*، ص۳۳۸)

از این روی نوگرایی در هر دوره‌ای منافاتی با نوگرایی در دوره‌ای دیگر ندارد و پیوندی عمیق میان سنّت با استعداد شخص و فردی شاعران برقرار است و تنها وجه تمایز میان سنّت و نوگرایی در مفهومی فلسفی/ روان‌شناختی، به‌نام رؤیا است. رؤیا همان نگرش ویژه هر ادیب و شاعر به جهان و پدیده‌های آن در نسبت با زمان است. از این روی تفاوت‌های زبانی و تصاویر شعری میان شاعران، برخاسته از تنوّع و گستردگی دیدگاه‌ها به دنیا و پدیده‌های آن

است در ارتباط با مفهوم زمان. هر سراینده‌ای بر آن است تا از ورای نگرشی باطنی و معناگرایانه به‌جهان و پدیده‌های آن، روابط و پیوندهای جدیدی میان پدیده‌ها و نظام‌های جهان بیابد و به گفته بهتر به‌بازنگری در پدیده‌ها و نظام حاکم بر جهان بپردازد. جسورانه‌ترین نظریّه را درباره سنّت و نوگرایی که‌از مفاهیم کاربردی ادبیّات معاصرند را، هارولد بلوم[1] مطرح‌کرده‌است. وی براساس دیدگاه فروید درباره عقده ادیپ، متن ادبی را بازنویسی متون گذشته می‌داند. بلوم بر این باور است که «شعرا مانند پسرانی که‌توسّط پدر سرکوب می‌شوند با دلواپسی در سایه شاعر نیرومندی زندگی‌می‌کنند که‌مقدّم برآن‌ها بوده است و هر شعر بخصوصی را، می‌توان کوششی به‌منظور رهائی از این دلواپسی نفوذ از طریق قالب‌ریزی مجدّد و منظمِ یکی از اشعار پیشین تعبیرکرد؛ شاعر، اسیر در شبکه رقابت اُدیپی با پیشروِ اخته‌کننده خویش، درپی آن است که‌با ورود به‌آن از درون، جابه‌جاکردن، قالب‌ریزی دوباره و تجدیدنظر در شعر شاعر پیشین، این نیروی سنگین را خلع‌سلاح‌کند. از این جهت کلیه اشعار را می‌توان بازنویسی، کج‌خوانی یا بدفهمی اشعار دیگر تعبیرکرد؛ کوشش به‌منظور دفاع در مقابل نیروی عظیم آن‌ها به‌گونه‌ای که‌شاعر بتواند فضایی برای اصالتِ تخیّل خویش بازکند. هر شعری دیرهنگام و آخرین شعرِ سنّت خویش است؛ شاعر توانا کسی است که‌با شهامت این دیرهنگامی را تصدیق و عزم خود را برای از میان‌بردن قدرت شاعرِ پیشرو جزم‌می‌کند، در حقیقت هیچ شعری چیزی جز از میان بردن نیست؛ مجموعه تمهیداتی که‌می‌توان آن‌ها را متشکّل از استراتژی‌های صنایع بیان و ساخت و کارهای دفاعی روان‌کاوانه به‌منظور خنثی‌کردن و شکست‌دادن شعری دیگر دانست، معنای یک شعر، شعری دیگراست»(ایگلتون، ۱۳۸۰: ۲۵۲)

«ماده خام رؤیا به‌گفته فروید محتوای نهفته[2] آن را آرزوهای ناخودآگاه، محرّک‌های جسمی در حال خواب و تجارب رسیده از روز قبل تشکیل‌می‌دهد امّا خود رؤیا محصول تحول شدید این مواد است که‌کار/ رؤیا[3] نامیده‌می‌شود ... از این روی رؤیا صرفاً بیان یا بازتولید ناخودآگاه نیست؛ میان ناخودآگاه و رؤیا فرآیندی از تولید یا تبدیل مداخله‌کرده‌است. از نظر فروید جوهر

1 Harold Bloom
2 Latent Content
3 Drem- Work

رؤیا موّاد خام یا محتوای نهفته نیست بلکه همان کار/ رؤیا است. یکی از مراحل کار/ رؤیا که- تجدید نظر ثانویّه[1] نامیده‌می‌شود شامل تجدید سازمان رؤیا در قالب روایتی بالنسبه منسجم و جامع است، تجدید نظر ثانویّه رؤیا را به نظم‌می‌کشد، شکاف‌های آن را پرمی‌کند و تناقضات آن را از میان‌می‌برد و عناصر پراکنده آن را به قالب قصّه‌ای منسجم می‌ریزد»(ایگلتون، ۱۳۸۰: ۲٤۸). از این روی ادبیّات عبارت است از چینش و نظمی خاصّی که نویسنده به دو احساس شهوت و غضب، می‌دهد تا از این طریق این دو غریزه که‌برخاسته از بخش ناخودآگاه ذهن او هستند را، به‌گونه‌ای مُقتصد و منفعل سامان‌بخشد. أدونیس نیز ادبیّات برخاسته از ناخودآگاه را این‌گونه تعریف‌می‌کند؛ «لعلّ خیر ما نُعرّف به‌الأدب الجدید أنّه رؤیا و الرّویا بطبیعتها قفزه خَارج المفهومات السّائده»(زمن الشعر، ص۹). این فشردگی و جابه‌جایی مداوم واژگان و معنانی برآن چیزی منطبق است که‌رومن یاکوبسون[2] آن را دو عملکرد اوّلیه زبان انسان می‌داند؛ این دو عملکرد همان استعاره، یعنی فشردن معنای باهم و مجاز، یعنی همان جابه‌جایی یک معنا با معانی دیگر می‌باشد. وی ادبیّات را نمایانگر «درهم ریختن سازمان‌یافته گفتار متداول»(ایگلتون، ۱۳۸۰: ٤) می‌داند؛ ادبیّات، زبان متداول را دگرگون‌می‌کند، قوّت‌می‌بخشد و به‌گونه‌ای نظام‌یافته آن را از گفتار روزمرّه منحرف‌می‌سازد (*همان*، ص۵-٤) ناخودآگاه که- خاستگاه ادبیّات در تلقّی فروید است، از نظر أدونیس نیز جایگاه برجسته‌ای در آفرینش متون ادبی دارد به‌گونه‌ای که‌أدونیس نیز ناخودآگاه را، بخش کلیدی ذهن انسان‌می‌داند که‌سهم بخش خودآگاه در مقایسه با آن، ناچیز و اندک است؛ «الشعور بالمعنی الفرویدیّ هو ما یقابل الحیاه الیومیّه أو الثّقافه بمستواها العادیّ، الأدنی و اللاشعور هو الذیّ یقابل الثقافه بمستواها الخلّاق و معنی ذلک أن حرکیّه الحیاه تکمن فی اللاشعور لا فی الشعور و من الیقینی الیوم بفضل الکشوف العلمیّه عن العالم النفس أنّ اللاشعور یشغل فی الحیاه النفسیّه مکاناً أوسع من المکان الذی یشغله الشعور و أن محتویّات اللاشعور تتناقض أو تتعارض إجمالا مع محتویّات الشعور ومن هنا تقوم الحیاه النفسیّه علی التناقض و من هنا تبدو حیاه الإنسان جدلاً بین باطنه و ظاهره

1 Secondary Revision
2 Roman Jakobson

بین لاشعوره و شعوره بین الذات و المجتمع و بما أن محتوی اللاشعور مکبوت بقوه الحیاه الیومیّه- الثقافیّه السائده فإنّ الإبداع الفنّیّ نوعٌ من الصراع بین الذات- الطبیعه من جهه والثقافه- المجتمع من جهه ثانیه. إنّه توکید للطبیعه الذاتیّه الداخلیّه إزاء الحیاه الیومیه و هو اجمالاً رفض للثقافه السائده أی رفض لکل ما لایتلائم مع المضمَر اللاشعوری و هو رفض یبدو فی هذا المنظور بمثابه الطریق الوحیده للقاء الإنسان ذاته و تفتحه بتحرر و حرّیه و تکامل شخصیته. إذا کان اللاشعور طاقه الحیاه الأولی و اندفاعها الأسمی فإن عالم اللاشعور عالم رغبات و قلق و نزوع و صبوات و أحلام و طوباویات و من هنا یستلزم التعبیر عنه لغه مغایره للغه الثقافه السائده أو الحیاه الیومیّه. إن تحریر الإنسان یقتضی هنا تحریر کلامه ایضاً؛ لا یعود مجرد التعبیر کافیایصبح الکشف الهدف الأساسی للأدب و للفنّ بعامّه و فعالیّه الفنان الأولی هی هنا الخلق؛ إبداع عالم یتطابق مع التطلعات الکامنه فی اللاشعور و یکون إمتداداً لها و بما أن الشعور یرفض الغامض و لا یری إلا الواضح فإننا لانستطیع أن نقرأ عالم اللاشعور بعین الشعور و مقاییسسه؛ لا نستطیع أن نقرأ القلق و الرغبه و الصبوه و الحلم بعین العقل المنطقی، البارد، الجاهز والواضح. (سیاسه الشعر، ص۱۲۱). همچنان‌که‌در عبارت فوق دیدیم أدونیس نیز مانند فروید، ناخودآگاه را عنصرِ فاعلیو به‌حرکت‌درآورنده، زندگی و حیات انسان‌می‌داند و با عبارت (أن حرکیّه الحیاه تکمن فی اللاشعور لا فی الشعور) به‌این وضوع اشاره‌می‌کند. برای قابل فهم شدن موضوع پیوند ادبیّات و ناخودآگاه به دیدگاهژاک لاکان[1] روان‌کاوِ فرانسوی اشاره‌می‌کنیم؛ وی ناخودآگاه را مانند زبان، دارای ساختار می‌داند؛ و خاطرنشان‌می‌کند که‌زبان «آن چیزی‌است که‌هستی را در میل تخلیه می‌کند، زبان تمامیّت دنیای خیالی را تقسیم یا تجزیه‌می‌کند، ما دیگر هرگز نمی-توانیم سکون را در یک شیء مجزّا ببینیم؛ آن معنای نهایی را که‌همه چیزها دیگر را مفهوم می-سازد، ورود به‌زبان، جداشدن از آن چیزی‌است که‌لاکان آن را واقعی‌می‌نامد، آن قلمرو وصول-ناپذیری که‌همواره دور از دسترس دلالت و خارج از سامان نهادی قرار دارد»(ایگلتون، ۱۳۸۰: ۲۳۱) این حرکت بی‌انتها و زنجیره‌ای از دالّی به‌دالّی تقسیم و تفکیک هویت‌ها و اُبژه‌ها را درپی دارد. لاکان از «ناخودآگاه به‌عنوان غلطیدن مدلول زیر دالّ، رنگ‌باختن و تبخیر مداوم

1 Jacques Lacan

معنا، متن نوگرای غریبی که‌غالباً غیرقابل خواندن است و یقیناً اسرار نهایی خود را هرگز تسلیم تفسیر نخواهد کرد، صحبت‌می‌کند»(*همان*، ص۲۳۲) در باور وی تمامی سخن ما به‌یک مفهوم نوعی لغزش زبانی است زیرا که خودآگاه تنها می‌تواند با واپس زدن مداوم معنا، موقّتا کلمات را بر معانی منطبق‌سازد از این روی نباید فریب قصد مؤلّف را خورد. از این منظر معنا همواره نوعی تقریب، تیری در حاشیه هدف و تا اندازه‌ای نوعی ناکامی است که‌بی مفهومی و فقدان ارتباط با مفهوم‌بودن را با مفهوم‌بودن و ارتباط درهم‌می‌آمیزد...زبانی که‌ناخودآگاه را در خود دارد حاکی از آن است که‌هرگونه کوششی جهت بازتاباندن معنایی کامل و بی‌نقص در گفتار و نوشتار، نوعی توهّم ماقبل فرویدی است»(*همان*، ص۲۳۲). این مبحث بخش مهمّی از نظریّه به‌هم پیوستگی عینی[1] الیوت را تشکیل می‌دهد که‌در آن بر جنبه غیر شخصی بودن ادبیّات تاکید می‌ورزد که‌وی در مقاله هملت و مشکلاتشان را مطرح‌می‌کند الیوت «اثر ادبی را هم-بسته‌عینی تجربه‌ای می‌داند که‌موجدآن شده است؛ نوعی بازآفرینی غیرشخصی که‌موضوعِ مستقلٌ توجّه است». (سلدن، ص۲٦). «لذا هیچ‌گاه نمی‌توانیم آن‌چه را که گفته یا نوشته‌می‌شود را دقیقاً بفهمیم و نه‌می‌توانیم منظور خود را به‌صورت واضح و دقیق بیان‌کنیم زیراکه در فرآیند ادبی آفریننده هرگز نمی‌تواند به‌طور کامل خود را در اثر خود به‌نمایش‌گذارد زیرا هیچ‌نشانه‌ای وجودندارد که‌بتواند کلّ هستی آفریننده را در خودگردآورد، پدیدآورنده تنها می‌تواند خود را به‌وسیله یک ضمیر قراردادی مشخّص‌سازد به‌عنوان مثال ضمیرِ من در یک متن ادبی به‌جای فاعلِ همیشه طفره‌زنی قرارمی‌گیرد که‌همواره از میان تورِ هر قطعه زبانی مشخّصی می‌گریزد و این مطلب معادل با آن است که‌بگوییم من نمی‌توانم به‌طور هم‌زمان هم معنی بدهم و هم باشم»(ایگلتون، ۱۳۸۰: ۲۳۳). از این روی شخصیّت‌زدایی از ادیب بخش مهّمی از دیدگاه‌های الیوت و أدونیس، در ادبیّات محسوب‌می‌شود. الیوت در این خصوص می‌گوید: «شعر بیان شخصیت نیست بلکه فرار از آن است. هر اندازه شاعر بیشتر به کمال رسد، جدایی میان انسانی که رنج می‌برد و ذهنی که می‌آفریند کامل‌تر است. [از این روی] الیوت پیوسته بر این نکته پافشاری می‌کند که شعر یک هنر است، نه گفتار شخصی. کانون ارزش شعر نه در احساس-

1 Objective Correlative

های ما، بلکه در الگویی است که از احساس‌هایمان می‌سازیم»(ابجدیان، ص٤٠٢) الیوت برای توضیح بیشتر رابطه فرایند شخصیّت‌زدایی با مفهوم سنّت مقایسه‌ای به‌عمل می‌آورد که‌ذکر آن برای درک پیون این دو خال از لطف نیست. وی می‌گوید که«وقتی تکّه‌ای پلانین را در محفظه‌ای از گاز قراردهند که‌حاوی دی‌اکسیدکربن و گوگرد است، این دو گاز اسیدسولفوریک به‌وجود می‌آورند ولی پلاتین بدون هیچ تغییری باقی‌می‌ماند. ضمیر شاعر همان پلاتین است و عواطف و احساسات هم گازها هستند هر چه شاعری کامل‌تر باشد، شخصیّت خود او کمتر به‌میان می‌آید؛ ضمیرش ترکیبات جدیدی پدید می‌آورد اما خود از آن‌چه می‌آفریند برکنار می‌ماند. در آثار بزرگ هنری تفاوت میان هنر و واقعه چیزی مطلق است»(هال، ص٢٠٤)

زبان و زمان در شعر أدونیس

همچنان‌که در آراء أدونیس مورد بررسی قرارگرفت، وی نه‌تنها انسان بلکه‌هستی و وجود را در زیر زبان، خلاصه میکند. مفهوم زبان، پیوند ظریف و عمیقی با مفهوم زمان دارد. از نظر گادامر معنای یک اثر ادبی به‌هیچ‌وجه به‌مقاصد مؤلّف آن محدود نمی‌شود؛ با رفتن اثر از یک بافت تاریخی و فرهنگی به‌بافتی دیگر ممکن است معانی جدیدی از آن استنباط‌شود که‌نویسنده یا مخاطبان معاصر هرگز آن را پیش‌بینی نکرده‌اند. از دیدگاه وی هر تفسیری از یک اثرِ متعلّق به‌گذشته، شامل گفتگویی بین حال و گذشته است. این نگاه به‌ادبیّات در دیدگاه‌های الیوت و أدونیس کاملاً مشهود است؛ «اللسان لا الواقع هو المادّه المباشره فی کلّ عمل الأدبی؛ باللسان و فیه یری العالم و شکله، هذه الممارسه المادیّه للّسان تفرض‌علیه أن یکون عارفا المعرفه العلیا به و متقنا الإتقان الأکبر لتاریخیّه الکلام الأدبیّ و لکیفیّه الکتابه أدبیّا؛ فإذا کان الإنسان حیوانا ناطقا فإنّ الأکثر معرفه باللسان هو الأکثرُ إنسانیّه و الحدّ الأدنی اذن، الذی یجب أن یتوفّر لمن یعمل العمل الأدبی بعد هذه المعرفه متمیّزا بطریقه استخدامه اللسان أی أنیکون له کلام شعریّ متمیّز و أن تکون له تجربه خاصّه فی الکلام و هذه التجربه تفرض بدورها علی القاریء- الناقد المعرفه العلیا ذاتها؛ إنّ عطاء الإبداع یفترض بل یشترطُ إبداعیه التلقّی»(سیاسه الشعر، ص۱۷۸) از این روی أدونیس علاور بر این‌که مانند هایدیگر به‌اگزیستنس ماهیّتی انسان

اعتقاد دارد و همانند گادامر بر این باور است که‌ظرفیّت معرفتی هر کس قابلیّت جابه‌جایی دارد و این تلقّی از دیدگاه أدونیس در این بخش از سخن وی (کأنّ المبدع فی کلّ میدان نوعمن آدم جدید؛ لا آدم استعاده و تکرار بل آدم إبداع یسمّی الأشیاء تسمیه جدیده) در کتاب سیاسه الشعر کاملاً مشهود است؛ «الشاعر یجدّد اللغهیعطی الکلمات معنی أنقی لکی تکون أکثر قدره علی التعبیر عن عالم یتجدد فلإبداع الأدبیّ یطهّر جسم اللغه...کأنّ المبدع فی کلّ میدان نوعمن آدم جدید؛ لا آدم استعاده و تکرار بل آدم إبداع یسمّی الأشیاء تسمیه جدیده و معنی ذلک أنّ المبدع یعود دائماً إلی اللغه ذاتها و إلی الأشیاء ذاتها لإقامه علاقات جدیده بینها و بین الکلمات و لتولید حساسیه جدیده و معرفه جدیده خصوصاً أنّ المعرفه تشیخ لذلک لابدّ دائما من لغه جدیده تقول الأشیاء بشکل جدید من أجل تجدید المعرفه و تجدید العالم»(سیاسه الشعر، ص۱۷۹) از منظر هرمنوتیک مورد نظر گادامر و أدونیس، اگزیستنس علمی و معرفتی افراد قابل تأویل است به‌گونه‌ای می‌توان گفت مثلاً آن شخصِ دانشمند، دانشمند نبوده است لذا اگر یک متن ادبی را تأویل کنیم به‌مفهومی بسیار متفاوت از منظور نویسنده دست پیدامی‌کنیم. در این رویکرد هستی هر نویسنده‌ای در اثر او تبلور یافته است و خواننده‌ای ممکن است پس گذشت سال‌ها آن اثر را بخواند و ماهیّت جدیدی را برای متن رقم‌زند. مشخصّه بارزه این طرز تلقّی از متون ادبی، عدم قطعیّت و ناپایداری آن است به‌گونه‌ای که‌به‌اندازه خوانندەهای مختلف در بُرهه‌های زمانی مختلف، معرفت خواهیم‌داشت، لذا هر خوانشی، شورشی بر نظام معرفتی نویسنده است؛ «موقفی هو أنّ الشعر فی ذاته ثوریّ؛ بوصفه حدثاً إبداعیًا: فهو ثوره داخل اللغه من حیث أنّه یجددها و ثوره فی الواقع نفسه من حیث أنّه یری إلیه رویه تجدیدیّه و من حیث أنّه یغیّر بتجدیده اللغه صوره الواقع أی العلاقات القائمه بین الأشیاء و الکلمات و بینها و بین الإنسان هو لذلک ثوره فی وعی الإنسان و فی هذا الإطار نفهم کیف أنّ اللغه مجموعه من الکلمات، الکائنات الحیّه التیّ لها عُمرها و تاریخها الخیالیّان و الفکریّان ونفهم کیف أنّ بعضها یشیخ أو یموت و یزول من الإستعمال و کیف أنّ بعضها یتجدّد أو یولد و کیف أن بعضها الآخر یفرغ من دلالته القدیمه و یکتسب دلاله جدیده فالشعر ثوریّ لا بکونه یتحدّث عن قضایا ثوریّه بل بکونه یحمل رویه جدیده بلغه جدیده. غیر أنّنی حین أصف الشعر بأنّه فی ذاته ثوریّ

لا أفصله عن الواقع أو عن الإنسان أو عن الحدث نفسه و إنّما أفصله عن الوظیفیّه من جهه و أفصله من جهه ثانیه عن السلطه فی مختلف أشکالها و تجلیّاتها و عن کلّ نظام مُغلق و وثوقیّ بحیث لا تکون علاقته لاواقع وظیفیّه و أنّنا تکون علاقه کشف و استقصاء فی أفق جمالیّ-تخییلیّ. (سیاسه الشعر۱۷۷-۱۷٦) لذا هر تأویلی از سوی خواننده، شورش و انقلابی بر ضدّ نظام معرفتی شاعر است که‌أدونیس با این عبارت این نکته را مورد تأکید قرارمی‌دهد؛ (هو[تأویل] لذلک ثوره فی وعی الإنسان) این نگاه مشابه همان نگاه هراکلیتوس است که‌ناظر بر این موضوع بود که‌اگر ما اکنون پای خود را در آب رودخانه فروببریم و خارج کنیم و دوباره در آن فروببریم، رودخانه همان رودخانه نیست بلکه یک رود دیگری است. أدونیس با اشاره به‌این موضوع می‌نویسد، «فإنّ القلب العارف یُخلَقُ کلّ لحظه و کذلک الشأن فی الوجود فالعالم الذی نراه هذه اللحظه أمامنا لیس هو نفسه العالم الذی رأیناه فی اللحظه التی سبقتها و العالم الذی سنراه فی اللحظه اللاحقه سیکون هو أیضاً غیر ما رأیناه و ما یصحّ علی العالم یصحّ علی القلب و علی الإنسان لیس هناک ماهیّه ثابته؛ العالم تحوّلٌ دائمٌ و شأن الجماد فی ذلک شأن ما هو حیّ. حقّا لا نعبر النهر مرّتین کما قال هیراقلیطس؛ فالعالم و الأنسان یتبدّلان مع الأنفاس کما یعبّر أحد الصوفیین و تلک هی نظریّه الخلق المستمر أو الخلق الجدید دائماً فی الصوفیّه العربیّه و فکرت‌ها موجوده فی البوذیّه، دین الیابانیه»(عرفان و سورئالیسم، ص٦۹)

نتیجه

۱. از منظر متفکران غربی شآن متافیزیک در ذهن و زبان است و در هستی‌شناسی ادبیّات، آن را مقوله کاملا ذهنی/ زبانی قلمدادمی‌کنند و تحت عنوان علم زبان‌شناسی و سمیولوژی دسته‌بندی می‌شود. أدونیس تحت تأثیر شدید فلاسفه و زبان‌شناسان غربی مانند مارتین هایدیگر و هانس گئورگ گادامر ادبیّات را مقوله‌ای صرفاً ذهنی و زبانی قلمدادمی‌کند که‌عمدتاً به‌مفهوم وجود و زمان می‌پردازند؛ از این رو در تلقّی أدونیس همانند متفکران غرب، زبان بن-مایه متافیزیک تلقّی‌می‌گردد و هر پدیده غیبی، روح و مفهوم حضور را در حوزه ذهن و زبان

قرارمی‌دهند. این دسته از شعراء تلاش‌می‌کنند تا طبیعت و هستی را در نسبت با جهانِ ذهنی- شعری خود، بازآفرینی‌کنند.

۲. در تفکّر أدونیس اصالت با سوژه است نه‌اُبژه. در این رویکرد زبان، هستی تلقّی می‌شود که در ادبیّات مورد نظر أدونیس از جایگاه و مرتبه بسیار والایی برخوردار است. أدونیس در کتاب عرفان و سورئالیسم تلاش‌می‌کند تا عرفان اسلامی را با سورئالیسم آشتی‌دهد، امّا وی در این کتاب نیز نتوانسته است خود را از سیطره سوبژکتیویسم و ذهن‌مداری خارج‌سازد و نگاه وی همان نگاه نومن و فنومن موجود در تلقّی کانت و هوسرل می‌باشد.

کتابنامه

ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). پیش‌درآمدی بر نظریّه ادبی. تری ایگلتون. ترجمه عباس مخبر- تهران: نشر مرکز.

سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر. (۱۳۸٤). راهنمای نظریّه ادبی معاصر. رامان سلدن و پیتر ویدوسون. ترجمه عباس مخبر. تهران: طرح نو.

هارلند، ریچارد. (۱۳۸٦). دیباچه‌ای تاریخی یر نظریّه ادبی (از افلاطون تا بارت). ریچارد هارلند. ترجمه بهزاد شوکت. گیلان: دانشگاه گیلان.

ابجدیان، امراله. (۱۳۸۷). تاریخ ادبیّات انگلیس (شعر و نقد ادبی سده بیستم). امراله ابجدیان. شیراز: دانشگاه شیراز.

علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). نظریّه‌های ادبی (صورت‌گرایی و ساختارگرایی). مهیار علوی مقدّم. تهران: سمت.

برسلر، چارلز. (۱۳۸۹). در آمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی. چارلز برسلر. ترجمه مصطفی عابدینی‌فرد. تهران: نیلوفر.

یویس، رابرت کان و همکاران. (۱۳۸۳). نقد ادبی نو. رابرت کان دیویس و همکاران. مترجمان هاله لاجوردی و همکاران. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

همتی، احمد. (۱۳۷۹). تاریخچه نقد ادبی. ورنون هال. ترجمه احمد همّتی. تهران: روزنه.

ادونیس. (۱۹۸۵). الشعریّه العربیّه. أدونیس. بیروت: دار الآداب.

ـــــــ . (۱۹۸۱).سیاسه الشّعر. أدونیس. بیروت: دار الآداب.

ـــــــ . (۱۹۸۳). زمن الشّعر. أدونیس. بیروت: دار االعوده.

ـــــــ . (۱۹۹۰).کلام البدایات. أدونیس. بیروت: دار الآداب.

ـــــــ . (۱۹۸۰). فاتحه لنهایات القرن. أدونیس. بیروت: دار العوده.

ـــــــ . (۱۹۹۲). الصوفیّه و السّوریالیّه. أدونیس. بیروت: دار السّاقی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی