

نشریه ادبیات تطبیقی
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال ۷، شماره ۱۲، بهار و تابستان ۱۳۹۴

آشنایی زدایی در شعر ادونیس و یدالله رؤیایی (علمی - پژوهشی)*

دکتر علی نجفی ایوکی
استادیار دانشگاه کاشان
دکتر امیر حسین رسول نیا
استادیار دانشگاه کاشان
مریم آفاجانی
دانشجوی دکتری دانشگاه کاشان

چکیده

آشنایی زدایی دربرگیرنده شگردهایی است که زبان و مفهوم شعر را برای مخاطبان بیگانه می‌سازد و با عادت‌ها و سنت‌های زبانی آنان مخالفت می‌نماید. در نتیجه این خلاف عادت، تغییر و دگرگونی متوجه اثر ادبی می‌شود و زبان اثر را ناآشنا می‌سازد و موجب توجه‌دهی و بهره‌وری بیشتر خواننده می‌گردد. این پژوهش، سروده‌های دو شاعر معاصر عربی و فارسی یعنی ادونیس و یدالله رؤیایی را از نظر گاه آشنایی زدایی مورد بررسی و نقد قرار می‌دهد؛ از آن‌روی که شاخصه اصلی شعر هر دو شاعر کاربست شگرد یادشده می‌باشد، بررسی متن شعری این دو شاعر نشان از آن دارد که هر دو در به کارگیری آشنایی زدایی، هنرمندانه عمل کرده‌اند و کوشیده‌اند تا با بهره‌گیری از این آرایه ادبی و پرهیز از تکرار گفته‌های پیشینان، شعری برجسته و قابل تأمل به مخاطبین

خود ارائه دهند و آنان را وادارند تا در معادله شعری، طرف فعال باشند. بهره‌گیری از شیوه‌های نو در نگارش متن، به کارگیری متناقض‌نما، ایجاد تغییر در دستور زبان از جمله نمودهای آشنایی‌زدایی در شعر این دو شاعر است.

واژه‌های کلیدی: آشنایی‌زدایی، برجستگی زبانی، هنجارگریزی، ادونیس، یدالله

رؤیایی.

۱- مقدمه

ادونیس شاعر معاصر سوریه (۱۹۳۰م) - که نام اصلی وی «علی أحمد سعید» بوده - یکی از مهم‌ترین شاعران نوگرای شعر معاصر عربی و از نظریه‌پردازان صاحب نام عرصه ادبیات است. منتقدان ادبی از او به عنوان تکنیکی‌ترین شاعر معاصر عربی یاد می‌کنند و همین امر سبب شده تا شعرش، شعری باشد کاملاً استعاری و در پرده‌ای از ابهام و پیچیدگی باقی بماند (أبوجین، ۲۰۰۴: ۱۴۷). شناخت عمیق نسبت به فرهنگ و میراث عربی و آشنایی درخور توجه به فرهنگ و میراث مغرب زمین، از او ادیبی آگاه و توانمند ساخته و سبب گشته تا آثار ادبی وی به چندین زبان زنده دنیا برگردان شود (جحا، ۲۰۰۳: ۴۰۳). ادونیس گرایش شدیدی به ابداع و نوآوری دارد و به نوعی شیفته آن است که از هر چه رنگ تقلید دارد پرهیز نماید (أبوعلی، ۲۰۰۹: ۱۳۰). توجه ویژه ادونیس به نوآوری و تقلیدگریزی، وی را یکی از برجسته‌ترین شاعر هنجارگریز معاصر عربی قرار داده که در دفترهای شعری‌اش تلاش کرده تا با به هم ریختن اصول و قواعد شعر و شاعری به نوعی، طرحی دیگر اندازد و از این رهگذر برجسته بودنش را به رخ بکشد.

از سویی دیگر یدالله رویایی شاعر معاصر ایران (۱۳۱۱ هـ.ش) در گرایش به نوآوری شعری صاحب سبک است و در شمار سردمداران گرایش «شعر حجم» فارسی و بزرگترین ثوری‌پرداز آن به حساب می‌آید (زرقانی، ۱۳۸۷: ۶۶۷). او که با مجموعه شعر «دریایی‌ها» به سال ۱۳۴۴ به شهرت رسیده، تمرکز ویژه‌ای بر شکل و فرم شعر دارد و همین امر سبب شده تا «محتوا» در شعرش چندان جایگاهی نداشته باشد و البته همین امر سبب شده تا محتوای سروده‌های وی در هاله‌ای از ابهام و اجمال و حتی اهمال قرار

گیرد و در پس توده‌ای از تصویرها پنهان بماند (حسین پور چافی، ۱۳۸۴: ۳۳۲). رویایی در کنار شاعران تقلیدگرایز «موج نو» معاصر فارسی کوشیده هنجارهای ادبی مرسوم را در هم شکند و با تمایل به برخی تناسبات تازه و روابط هندسی واژگان بر بستر زبانی نثرگونه و پرابهام، از زوایایی غیرمتعارف به جهان و پدیده‌ها بنگرد تا از این رهگذر به لایه‌های پنهان زبان و وجوه تازه اشیاء و عناصر دست یابد (روزبه، ۱۳۸۱: ۹۱).

به هر روی، هم ادونیس و هم رویایی از جمله شاعران صاحب نام هنجارگرایز شعر معاصر عربی و فارسی هستند که تلاش ویژه داشتند تا با آشنایی زدایی و خرق عادت ادبی، مضمون را هنرمندانه به مخاطب ارائه دهند و با کمک آن، از قبح تکرارشان بکاهند؛ لذا واکاوی و نقد تطبیقی شعر دو شاعر از منظر شکرگد یادشده می‌تواند به مخاطب در کشف زیبایی‌های نهفته شعری کمک شایانی نماید.

۱-۱- بیان مسئله

از جمله اندیشه‌های جریان شکل‌گرایان یا فرمالیست‌های روس «آشنایی زدایی» است. این اصطلاح برای اولین بار توسط «شکلوفسکی» با عنوان «هنر برای صنعت» به کار گرفته شد. شکل‌گراها شعر را رستاخیز کلمات دانستند و تمرکز اصلی خود را بر زبان و آهنگ واژه‌ها گذاشتند. رستاخیز کلمات در نظر آنان شکستن دیوارهایی است که سنت به آن‌ها عادت کرده است.

فرمالیست‌ها بر آن باور بودند که شعر توالی آهنگین واژه‌ها است و به هیچ واقعییتی جز زبان دلالت ندارد و تنها با قربانی کردن سویه معنایی کلام، می‌توان گفت که «شعر» وجود دارد (احمدی، ۱۳۷۲: ۶۰ / ۱). از نظر آنان شعر مدام در حال شکستن هنجارها است و از این رو، همواره با هر گونه اقتدار در می‌افتد. به باور نظریه‌پردازان این زمینه هر آنچه در هنجار جامعه همچون نظام نهایی، تبدیل به عادت یا کنش فرهنگی می‌شود، به تدریج در سویه جمود یا استبداد فرهنگی میل می‌کند؛ پس شعر با عادت زدایی و هنجارشکنی مدام با استبداد فرهنگی و فکری در می‌افتد (فلکی، ۱۳۷۸: ۹). در نظر منتقدان عرب‌زبان نیز آشنایی زدایی زیر مجموعه سبک‌شناسی به شمار می‌رود و منظور از آن به کارگیری

ابداعی، نو و جذاب واژه‌ها است و این جذابیت زمانی به دست می‌آید که کلام از شیوه مألوف و معمول خود خارج گردد (محمد سلیمان، ۲۰۰۷: ۳۵؛ ادونیس، ۱۹۷۸: ۲۹۴).

مهم‌ترین ویژگی آشنایی‌زدایی آن است که ساختار و نظام مألوف کلمات به هم می‌ریزد تا خواننده آن‌ها را درست ببیند و بیشتر به چشم آید؛ زیرا نظام عادت‌شده، اجازه نمی‌دهد تا عمق اشیا را ببینیم. در توضیح این مطلب صاحب‌نظران معتقدند که «در زبان روزمره کلمات به گونه‌ای به کار می‌روند که مبتنی بر عادت و مرده‌اند و به هیچ روی توجه ما را به خود جلب نمی‌کنند، ولی در شعر با مختصر پس و پیش کردن کلمات، این مردگان زندگی می‌یابند و یک کلمه در مرکز مصراع قرار می‌گیرد و سبب زنده شدن کلمات دیگر می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۵۰). بسیاری از مسائل زیبایی‌شناسی برای ما به سبب کثرت استعمال عادی شده، اما با غریب‌سازی که امروز جای خود را به آشنایی‌زدایی داده، می‌توان دوباره از آن‌ها استفاده کرد (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۵۸ و ۱۵۹).

۲-۱- پیشینه پژوهش

درباره آشنایی‌زدایی یا هنجارگریزی در زبان عربی پژوهش‌هایی از جمله «هنجارگریزی در شعر صلاح عبدالصبور» از علی نجفی ایوکی و طاهره تازه‌مرد، «بررسی هنجارگریزی در بخشی از اشعار نزار قبانی» از حمیدرضا مشایخی و سیده زینب خدادادی، و «معناآفرینی در شعر با استفاده از هنجارگریزی‌های زبانی (بررسی موردی: عزالدین مناصره)» از علی سلیمی و رضاکیانی صورت پذیرفته که البته هیچ یک از آنها به شعر ادونیس اختصاص نیافته است. درباره آشنایی‌زدایی شعر یدالله رویایی نیز تنها مقاله‌ای با عنوان «آشنایی‌زدایی در اشعار یدالله رویایی» از عباس خائفی و محسن نورپیشه یافت شده که نویسندگان محترم ضمن ارائه تعاریفی از آشنایی‌زدایی، به بررسی چند نمونه شعری از این شاعر بسنده کرده‌اند، که البته این پژوهش کوشیده از تکرار آنها پرهیز نماید و نمونه‌هایی مفیدتر و قابل تأمل‌تری ارائه دهد. به هر روی، تاکنون پژوهشی به صورت تطبیقی، موضوع آشنایی‌زدایی در شعر این شاعر را مورد نقد و تحلیل قرار نداده و این دو را از این زاویه در یک‌جا گردنیاورده است.

۱-۳- ضرورت و اهمیت موضوع

آشنای زدایی برای شعر ضرورت محسوب می‌شود. به بیان ساده‌تر، ماهیت زبان شعر به گونه‌ای است که باید در آن آشنای زدایی وجود داشته باشد؛ از آن روی که نشان از نبوغ شاعر در پدید آوردن معانی و واژه‌های جدید دارد و در نهایت به شعریت شعر می‌انجامد (عزیز توما، ۱۹۹۶: ۹۸). این شگرد بیانی، موجب به تأخیر افتادن و گسترش معنای متن و در نتیجه لذت و بهره‌وری بیشتر مخاطب می‌گردد. به همین دلیل می‌توان آن را حرکتی در برابر واقعیت موجود دانست که شعر را از پند و اندرز و روزمرگی‌ها دور می‌سازد و غبار عادت را از دیدگان می‌رباید تا با دیدی نو، به دنیا نگرسته شود؛ و به قول سهراب سپهری: «چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید».

گرچه باید اعتراف نمود دخل و تصرف در زبان معمول و هنجار، به قصد شعریت بخشی به گفتار جزء ذات شعر است و اصولاً چنانچه این اصل از سوی شاعری نادیده گرفته شود، کلامش دیگر شعر نخواهد بود، اما باید پذیرفت که شاعران معاصر عربی و فارسی به شکل رسمی، تحت تأثیر جریان فرمالیست‌های روسی و ایده «آشنای زدایی» آنان، کوشیدند تا هنرمندانه‌تر از این شگرد در بستر شعری خود بهره گیرند و زمینه توجه بیشتر مخاطبان را به شعرشان فراهم آورند. در میان شاعران معاصر عرب زبان و فارسی زبان که از این نظرگاه در یک جا گرد می‌آیند، ادونیس و یدالله رؤیایی هستند.

تحقیق حاضر بر آن است تا با طرح این پرسش‌ها که انواع آشنای زدایی در شعر رؤیایی و ادونیس کدام است؟ این دو شاعر چگونه از این شگرد هنری استفاده نموده‌اند؟ شاعران، خلاقیت خود را در این زمینه چگونه به کار گرفته‌اند؟ و... سروده‌های آنان را مورد نقد و بررسی قرار دهد و به بوتۀ تطبیق بکشاند. لازم به ذکر است که منتقدان تقسیم‌بندی‌های متفاوتی برای آشنای زدایی ارائه داده‌اند؛ برای نمونه «محمد سلیمان» در کتاب خود سه تقسیم‌بندی ارائه می‌دهد: آشنای زدایی اسنادی، دلالی و ترکیبی (۲۰۰۷: ۳۷) «شفیعی کدکنی» نیز آن را به آشنای زدایی واژگانی، نوشتاری، سبکی و گویشی

تقسیم می‌کند (۱۳۵۸: ۲۴). در این جستار نگارندگان نیز با الهام‌گیری از پژوهش‌های موجود، شگرد هنری یادشده را در شعر این دو شاعر به آشنایی‌زدایی معنایی، نوشتاری - دیداری، تصویری، ترکیبی و موسیقایی تقسیم نموده‌اند و با روش توصیفی - تحلیلی به ارزیابی شعر این دو شاعر پرداخته‌اند.

۲- بحث

۲-۱- آشنایی‌زدایی معنایی

۲-۱-۱- نماد

یکی از مجال‌هایی که شاعران چیره‌دست می‌توانند مخاطب را با نوعی غافلگیری و شگفتی روبه‌رو سازند، دخل و تصرف در نمادهای به کار گرفته شده در متن شعری خود است. حال این نماد ممکن است یک شخصیت سنتی و کهن باشد و یا برگرفته از محیط اطراف. ادونیس عموماً نمادهای خود را از شخصیت‌های دینی و تاریخی برمی‌گیرد و با دگرگونی‌ای که در ماهیت اصلی داستان این شخصیت‌ها پدید می‌آورد به آشنایی‌زدایی دست می‌زند، با علم به اینکه چون مخاطب پیش‌زمینه ذهنی نسبت به آنها دارد، ارائه چهره جدید - که البته هدفمند می‌باشد - باعث بازخوانی و توجه دوچندان مخاطب به متن می‌شود و او را جهت دریافت معنای مورد نظر خود، با انبوهی از پرسش‌ها روبه‌رو می‌سازد؛ به عنوان نمونه در سروده «نوح جدید» سیمای حضرت نوح (ع) را وارونه می‌کند و همانطور که از عنوان شعرش برمی‌آید، نوحی جدید می‌آفریند که به جای شکر و سپاس از خداوند به خاطر این لطف و کرم، در مقابل نجات یافتن خود از خداوند پرسش‌ها دارد و از رهسپار شدن به زادگاهی جدید، سخت‌نگران و مضطرب است. آنجا که می‌گوید:

یا ربِّ لَمْ خَلَصْتَنَا وَحَدَّثْنَا / مِنْ بَيْنِ كُلِّ النَّاسِ وَ الْكَائِنَاتِ / وَ أَيْنَ تَلْقِينَا، أْفِي مَوْطِنِ
أَرْضِكَ الْأُخْرَى، أْفِي مَوْطِنِنَا الْأَوَّلِ فِي وَرْقِ الْمَوْتِ وَ رِيحِ الْحَيَاةِ / ... / يَا رَبِّ فِينَا فِي
شَرَايِنَا / رَبْعٌ مِنَ الشَّمْسِ / يَسْنَا مِنَ النُّورِ / يَسْنَا مِنْ غَدٍ مَقْبَلٍ^(۱) (ادونیس، ۱۹۹۶، الف: ۳۰۲).

همچنانکه از متن برمی آید حیرت و اضطراب شاعر در این واژه‌ها و عبارات‌ها نمایان است و از آن چنین برداشت می‌شود که نوح جدید، نجات را دوست ندارد؛ زیرا در نظر او این نجات، نجات فردی است و سرزمینی را که در آن کشتی لنگر انداخته نمی‌شناسد. البته این واگویی‌های شخصی شاعر است که روند حادثه اصلی را زیر سؤال می‌برد (عرب، ۱۳۸۳: ۸۱). آشنایی زدایی ادونیس در شخصیت حضرت نوح (ع) زمانی به اوج خود می‌رسد که نوح جدید - برخلاف نوح سنتی و دینی - با حالت سرخوردگی و احساس شکست، در برابر خدای خود ظاهر می‌شود و به فرمانش توجه ندارد، آنجا که می‌خوانیم:

لو رجع الزمان من اول / و غمرت وجه الحياة المياہ / و ارتجت الأرض و خف الإله /
يقول لي يا نوح أنقذ لنا / الأحياء - لم أحفل بقول الإله^(۲) (ادونیس، ۱۹۹۶، الف: ۳۰۳)

نوح جدید در بستر شعر شاعر، نماد شخصی است میهن خواه و وطن دوست که از سر اجبار به ترک زادگاهش اقدام نمود. او آرزو می‌کند زمان برگردد تا وی از کوچیدن امتناع نماید و در سرزمینش بماند. این است که با رد هرگونه مهاجرت، آنرا ناشی از رعب و وحشت برمی‌شمارد و برخلاف اصل دینی خود، ترجیح می‌دهد که از شدت عشق و علاقه به وطن، در آنجا بماند و در برابر طوفان معاصر پایداری نماید؛ نه اینکه پا به فرار بگذارد!

یکی دیگر از نمادهای دینی که ادونیس با کاربست آن به آشنایی زدایی دست می‌زند، حضرت آدم (ع) است. در شعر او حضرت آدم (ع) از پس قرن‌ها و زمان‌ها سر برمی‌آورد تا با شاعر به نجوا بنشیند:

و وشوشني آدم / بغصه من آلاه / بالصمت بالأنه / لست أب العالم / لم ألمح الجنة /
خذني إلى الله^(۳) (همان: ۱۶۰).

آدم (ع) نماد یک انسان روشنفکر هم‌عصر شاعر است که از دیدن خیانت‌ها و ستم‌ها به تنگ آمده. ادونیس به عادت شکنی روی می‌آورد بگونه‌ای که در شعرش، آدم بر خلاف اصل سنتی و دینی خود، ابوالبشر بودن خود را نفی می‌کند. گویی آدم (ع) پدری

است که به خاطر ننگ و عاری که فرزندانش به بار آورده‌اند، حکم پدری خود را از آن‌ها برمی‌دارد. فراخوانی وارونه حضرت آدم توسط شاعر، سبب می‌گردد که مخاطب ضمن ژرف نگری و بازخوانی متن، با خود به پرسش بنشیند که چرا شاعر، اینگونه از آن حضرت سخن گفته؟ چه شرایطی وی را بر آن داشته تا آن حضرت در چهره معاصر خویش، به ستیز با چهره سنتی - دینی خود پردازد؟ پارادوکس بین چهره سنتی و معاصر چگونه حل می‌شود؟ و... همه این مفاهیم از خلال همان آشنایی‌زدایی حاصل شده که در نهایت سبب فعال شدن مخاطب در معادله شعری می‌گردد.

یدالله رؤیایی نیز در آشنایی‌زدایی‌های نمادهای خود، حرف‌هایی برای گفتن دارد. وی نمادهای خود را - برخلاف ادونیس - از محیط طبیعت و پیرامون آن انتخاب می‌کند، با این باور که محیط اطراف برای مخاطب آشنا تر و مأنوس تر است و در صورت دخل و تصرف در آنچه همگان از روی عادت از کنارش گذشته‌اند، سبب توجه‌دهی دوچندان می‌گردد و لذت بیشتری به همراه دارد.

بیشتر آشنایی‌زدایی رؤیایی نسبت به نمادها در شعر «دریایی‌ها» نمود پیدا کرده است که شاعر هر بار به انگیزه‌های مختلف، مدلولی جدید به او می‌بخشد و شاید به قول خود او «من به دریا نیندیشیده‌ام، فکرهای مرا دریا اندیشیده است» (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۱۸۳). اینکه حجم زیادی از شعرهای رؤیایی متعلق به مجموعه دریایی‌های اوست، به خاطرات شاعر بازمی‌گردد. از زاده شدنش در جعفرآباد دامغان که شهری نزدیک به دریای نمک است، گرفته تا حوادثی که بر زندگی نسل او رفته است؛ چراکه در نظر او شعر حادثه است و به نظر می‌رسد بار بیشتر نمادهای رؤیایی را همین حوادث بر دوش می‌کشند که زیباترین آن‌ها را در شعر دریایی‌ها می‌توان یافت. رؤیایی گاه با نظاره به دریا به دوران کودکی‌اش سفر می‌کند و به آرامش می‌رسد:

ای شادمانه/ ای وسط دریا!!/ ای سبز، ای نمایش عاج و یشم/ با خنده‌های شاد تو ای
آب/ از روستای نزدیک/ عطر قصیل و رنگ ریحان/ تا شهرهای دور/ بگریخت
(رؤیایی، ۱۳۷۹: ۱۹۸).

اما همین دریا گاه بوی «سیاست» می دهد. از آن رو که دریای سربازهای غرق شده و بردگان مفقود شده و گاه دریای قهرمانان است؛ آنجا که می خوانیم:

دریای عاشقان غریق / سربازهای مغروق / دریای بردگان مفقود ... دریای قهرمانان / که با نجات معجزه آساشان / پایان برای قصه‌های عجیب می سازند... (همان: ۲۳۸).

و گاه از دریا سارقی می سازد که معشوقه‌اش را از او دور کرده و به کام مرگ فرو برده است:

دریای کوچک، آه کجا می بری، کجا؟ / رحمی، هنوز دختر کوچک / سالی ندیده است و جوان است / ... / باردگر پرنده من را به من رسان / دریا به من رسان (همان: ۱۹۴).

زیبایی آشنایی زدایی این نماد در این سروده‌ها آنجا هویدا می گردد که رؤیایی از یک عنصر طبیعی یعنی دریا تأویل‌های مختلفی به مخاطب ارائه می دهد. از یک سو آن را مظهر آرامش و دوستی می بیند و از سوی دیگر و با ارائه تصویری دیگر، آن را دنیایی پر از فساد و تباهی می یابد که خبری از آرامش و دوستی در آن نیست. ضمن اینکه صفت‌هایی که برایش ذکر می کند سبب توجه بیشتر به متن می گردد و به دیده شدن و برجستگی آن می انجامد.

۲-۱-۲- متناقض نمایی

یکی از گونه‌های آشنایی زدایی هنری، انتخاب بیان پارادوکسی است. واژه paradox برابر نهاد «التناقض الظاهری» در زبان عربی (وهبه، ۱۹۸۴: ۱۲۳) و «متناقض‌نما» در فارسی است. در پارادوکس، مفاهیم ناسازگار و ناسازوار و متضاد که در حالت عادی از هم می گریزند، به گونه‌ای هنرمندانه با هم می آمیزند تا از این همزیستی هنری تصویری بدیع، نوآیین، تعجب آمیز و در نتیجه توجه‌انگیز و ذوق‌پسند زاده شود. «تساویر پارادوکسی تعبیراتی است که به لحاظ منطقی، تناقضی در ترکیب آن‌ها نهفته است، ولی اگر در منطق عیب است، در هنر، اوج تعالی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۳۷).

زبان شعری ادونیس زبانی متناقض گونه و دوپهلوست. وی برای اینکه بخواهد مخاطب را به اندیشه و تفکر وادارد، تلاش می کند در بافت متن خود از تعبیراتی استفاده کند که در عین اینکه مخاطب را به درنگ و می دارد، سبب برجستگی و خوانش دوباره متنش گردد؛ به عنوان نمونه در جایی می گوید: چشم در راه چیزی است که در نظرش هرگز از راه نخواهد رسید! عرف عام چشم در راه ماندن چیزی را که هرگز از راه نمی رسد، نمی پذیرد. ضمن آنکه شاعر از گمراه کردن «یأس» سخن می گوید، که مقصود «امیدوار بودن» است. از آنجایی که در عرف عام چنین چیزی معمول نیست، همین امر سبب شگفتی مجدد مخاطب می شود، اما در همان لحظه که ذهن مخاطب را به سمت امید سوق می دهد، روزنه امید را کور می کند و انسانی را به «قامت باد» به تصویر می کشد که با گام نهادن در جهنم روزگار، همه را مورد لعن خود قرار می دهد. به هر روی، «قامت باد» تعبیری متناقض نما است که به بیگانه سازی کلام و تعجب و شگفتی مخاطب می انجامد، آنجا که می خوانیم:

ينتظرُ ما لا يأتي ... يحيا و يضلُّ اليأسَ ماحياً فسحةً الأملِ ... و ها هو يُعلنُ تقاطعَ
الأطرافِ، يمشي في الهاويةِ و له قامَةُ الريحِ^(۴) (أدونيس، ۱۹۹۶، الف: ۱۴۳).

آری، در دنیای ادونیس ناخود آگاهی بر پایه خود آگاهی می چرخد. به گواه منتقدان، وی گام بسیار بلندی در دور شدن از شعر مستقیم که واژه هایش به شیوه ای منطقی مرتب شده، برداشته است (الجیوسی، ۱۹۷۳: ۴۸)؛ به عنوان مثال، «سرگردانی» را راهنما قرار دادن و نجات یافتن به دست سرگردانی و تباهی، معنای کنایی و یا استعاری است که می تواند یکی از بارزترین جلوه های تعبیرات متناقض نمایی باشد، آنجا که آمده:

الضياغُ، الضياغُ / الضياغُ يخلصُنَا و يقودُ حُطانا.^(۵) (أدونيس، ۱۹۹۶، الف: ۱۶۰)

رؤیایی نیز در مصرع هایی از دیاری که هیچ گاه نبوده و نخواهد بود، سخن می گوید و برای آب هویت انسانی قائل می شود و آن را صاحب تفکر معرفی می کند:

و آب که از دیار هرگز، راهی دراز آمده بود/ در فکر بود/ می خواست تا برای نسیم

و مرغ / از نقره زندگی بشود/ و از گیاه باد(رؤیایی، ۱۳۷۹: ۱۹۶).

در عرف عام کسی نمی‌تواند «از دیار هرگز» بیاید، و این اتفاق جدیدی است که در شعر شاعر به وقوع پیوسته است. ضمن اینکه جاندارپنداری آب، سبب زیبایی بیشتر متن گشته است.

رؤیایی در جای دیگری می‌سراید:

میان لانه صدها صدا پریشان بود / بر آب‌ها / پرنده، بی‌طاقت بود / صدای تندر خیس /
و نور، نور تر آذرخش / در آب آینه‌ای ساخت / که قاب روشنی از شعله‌های دریا داشت
/ نسیم بوسه و پلک تو و / پرنده باد (همان: ۱۸۶ و ۱۸۷).

صدایی که پریشان است، تندری که خیس می‌شود، آذرخشی که نور تر می‌تراود، دریایی که شعله از آن برمی‌خیزد و ترکیب نسیم بوسه و پرنده باد، ناسازواری‌هایی است که این هنر، رؤیایی را به سمت آشنایی زدایی سوق داده و موجب برجستگی کلام وی گشته است.

آری، هرگاه بدون حادثه‌سازی و ماجراجویی و بدون به هم ریختن و شکستن هنجارها، تنها مطلبی را بازگو کنیم، از امکانات نخستین زبانی بهره برده‌ایم. در این کاربرد، زبان تنها وسیله‌ای است برای بیان مقصود و در این صورت خود را از امکانات نهفته و کارکردهای هنری زبان، محروم کرده‌ایم (حسن لی، ۱۳۸۳: ۱۵)، اما از آنجا که شعر یعنی «شکستن نرم عادی و منطقی زبان» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۲۴۱) می‌توان شگرد بیانی متناقض‌نما را یکی از مهم‌ترین راه‌های آشنایی زدایی دانست که محال را ممکن می‌سازد و موجب برجسته‌سازی کلام ادبی می‌گردد که ما از این دو شاعر در اینجا شاهد بودیم.

۲-۲- آشنایی زدایی نوشتاری - دیداری

این نوع آشنایی زدایی، یادآور شعر تجسمی یا مصور است که مصرع‌ها طوری تنظیم و نگاشته می‌شوند که تصویری مشخص را بر روی صفحه کاغذ شکل می‌دهند (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۳۲۳). این شعر تجسمی را حتی می‌توان معادل با شعر «کانکریت» نیز دانست و «آن شعری است که شاعران برای دیداری کردن اشعار خویش و القای بیشتر

مقصود به کار بسته‌اند» (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۲۳۳). شاعران مورد نظر هر دو در دفترهای شعری خود به این نوع از شعر توجه ویژه‌ای داشته‌اند و کوشیده‌اند با ارائه این گونه از شعر توجه مخاطب را نسبت به خود جلب کنند؛ به عنوان مثال ادونیس در جایی تلاش کرده تا در بندهایی با تفکیک حروف نام خود، تصویری را که از معنای آن در ذهن دارد، به مخاطب القا نماید، آنجا که گفته:

عرفتک بحینی بشرتک به وربطتک بنفسی ع ی

ل

أ د ن ی س

و^(۶) (ادونیس، ۱۹۹۶، ب: ۳۰۵)

به نظر می‌رسد زمانی که شاعر بر آن بود تا نام اصلی خود یعنی «علی احمد سعید» را به نام اسطوره‌ای یعنی «ادونیس» تغییر دهد دست به این شگرد ادبی زده است. به هر روی در این گونه از آشنایی‌زدایی شاعر تغییری در تلفظ واژه به وجود نمی‌آورد، بلکه مفهومی ثانوی بر مفهوم اولیه و اصلی واژه می‌افزاید و آن صورت و حالت فیزیکی واژه و تصویری از معنای آن‌ها است (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۹۹). به بیان دیگر، این نوع آشنایی‌زدایی نقاشی شاعر در شعر است که تصویری از معنا را ترسیم می‌کند. نمونه دیگر عرف‌گریزی نوشتاری - دیداری شاعر آنجاست که نام سروده خود را «مرآة لأورفتوس» گذاشته و با هنرنمایی بالا، چیدمان شعرش را به شکل سه‌تار اورفتوس اسطوری آورده است:

قیثارک الحزین، أورفتوس

يعجز أن يغيرَ الخميرةَ

يجهل أن يصنعَ للحيبةِ الأسيرةَ

في قفصِ الموتى سريرَ حبٍّ يحنُّ أو زندینِ أو ضفيرةَ

يموتُ من يموتُ، أورفتوس

و الزمنُ الرَّاكضُ في عينيك

يَكْبُو، و في يديك

ينكسرُ القيثار.

ألمحك الآن على الضفاف.

رأساً و كلُّ زهرة غناء

و الماء مثل صوت،

أسمعك الآن أراك ظلاً

يفرُّ من مداره،

و يبدأ الطواف...^(۷) (أدونيس، ۱۹۹۶، الف: ۴۳۵)

همانگونه که اورفئوس در اصل اسطوره‌ای خود نتوانست به رغم در دست داشتن سه‌تار جادویی، معشوقه‌اش را از عالم مردگان به دنیای زندگان بیاورد (دیکسون کندی، ۱۳۸۵: ۱۱۶ و ۱۱۷)، شاعر نیز با الهام گرفتن از آن تجربه، خطاب به وی می‌گوید که نوازندگی‌اش برای نجات دادن محبوبی که جان‌ش را از دست داده، فایده‌ای ندارد و آن کس که باید بمیرد، به‌ناچار می‌میرد. گویی ادونیس حکم اورفئوسی را دارد که می‌خواهد وطنش را نجات دهد، اما از بیدار کردن مردم زمانش خسته شده و به تنگ آمده و دل‌خسته با اورفئوس به همدلی می‌نشیند؛ هرچند یقین دارد که این تلاش‌ها فایده‌ای دربر ندارد؛ چراکه مردم زمانش در خاموشی فرورفته‌اند.

رؤیایی نیز از این گونه شگرد بهره‌جسته و گفته:

زیر

چه سختی

دارد

خاک. (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۴۹)

این مصرع‌ها بیانگر مفهوم مرگ و از دنیا رفتن است که رؤیایی با شکل صلیب که حالت سرلوحه قبر نیز هست، این مفهوم را تداعی می‌کند. رؤیایی در یکی از شعرهای مجموعه دریایی‌هایش این چنین می‌گوید:

اندام او شکسته

شکسته

شکن

شکن

جشن ستاره ها را

در آسمان

- که هلهله ای تابان داشت -

گمراه می کرد (همان: ۲۱۹).

در این قطعه، رؤیایی کلمه «شکستن» را به گونه‌ای به کار می‌گیرد که علاوه بر نظام صوتی که به شکستن دلالت دارد و تکرار مصوت «ش»، نگاه نیز سطر به سطر می‌شکند. خود کلمه «شکسته» نیز انگار شکسته می‌شود و به شکن تبدیل می‌گردد و از این طریق شاعر، مخاطب خود را به فضای محسوس می‌برد.

۲-۳- آشنایی زدایی تصویری

یک شاعر چیره‌دست سعی می‌کند تا با همان لغات قدیم، رفتاری تازه بنماید و نقشی دیگر در عبارت‌ها برای واژه‌ها بسازد و اندیشه‌اش را صرف کشف استعمال تازه و حضور بی‌سابقه آن‌ها در عبارت‌ها بنماید تا وسیله‌ای باشد برای خلق تصاویر غیرمنتظره؛ در واقع شاعر با نوآوری در نظام‌های صوتی و عناصر آوایی، به ترسیم تابلوهای انتزاعی اقدام می‌کند.

به عنوان نمونه ادونیس در قطعه‌ای با توجه قرار دادن این اصل گفته:

نازفاً - یرفعُ للشمسِ نزیفةً / هوذا یلبسُ عریَّ الحجرِ^(۸) (ادونیس، ۱۹۹۶، الف: ۱۴۴)

او در همین مصرع‌های کوتاه چند تصویر خلق می‌کند؛ خون خود را نثار آفتاب می‌کند و از طرفی ویژگی عریانی را به سنگ نسبت می‌دهد و از دیگر سو عریانی را به تن می‌کند.

بیشترین آشنایی زدایی تصویری ادونیس در اسطوره‌های وی و به‌ویژه اسطوره ققنوس تجلی یافته است؛ به عنوان مثال در جایی اسطوره ققنوس را با اسطوره تموز پیوند می‌دهد و از آن جا با اسطوره‌های رستاخیز و رهایی درمی‌آمیزد. اسطوره مسیح (ع) یکی از این اسطوره‌های فدادهی و رهایی است که ادونیس آن را با ققنوس در آمیخته و در هویت واحدی در کنار هم قرار داده تا تصاویری زیبا از آمیزش و ترکیب آن‌ها ایجاد کند:

للموتِ يا فنيقُ في شباينا للموتِ في حياتنا/ بيادرُ، منابعُ/ ليسَ رياحُ وحدَه/ و لا صدی
القبورِ في خطوره/ و أمسِ ماتَ واحدٌ/ ماتَ على صليبه/ خبا و عادَ وهجُه من الرمادِ و
الدجى تأججاً/ كانَ يرى بُحيرةً من كرزٍ/ حريقه من الضياءِ موعدا^(۹) (ادونیس، ۱۹۹۶،
الف: ۱۱۷)

همچنان که از متن برمی‌آید شاعر بین ماجرای حضرت مسیح (ع) و افسانه ققنوس و تموز پیوند برقرار می‌کند با این باور است که همه آن‌ها تداعی گر مفهوم فدادهی هستند. مسأله قابل توجه آن است که ادونیس با تصویرسازی از جامعه محکوم به مرگ، خود را همچون مسیحی بر صلیب می‌بیند که متحمل رنج‌ها و دردهای فراوان گشته، به این امید که مردم سرزمینش با خیزش سیاسی-اجتماعی خود زندگی جدیدی از سر بگیرند.

رؤیایی نیز در دفترهای شعری خود تلاش داشته با تصویرآفرینی ناآشنا و همچنین آشنایی زدایی در تصویرهای معمول، مخاطب را متوجه هنر بیانی خود نماید. در این گرایش معانی تازه‌ای در شکل‌ها، رنگ‌ها، اشیا و رابطه آن‌ها با انسان و تجربه او دمیده می‌شود. غرابت تصویر او معنایی درونی دارد؛ معنایی بکر که در عمق ذهن او کهنه شده است. شاعر در شعر «سکوت دسته گلی» نیز با انتخاب این شیوه گفته:

سکوت، دسته گلی بود/ میان حنجره من/ ترانه ساحل/ نسیم بوسه من بود و پلک باز
تو بود/ بر آب‌ها پرنده بود/ میان لانه صدها صدا پریشان بود/ بر آب‌ها/ پرنده، بی طاق
بود/ صدای تندر خیس/ و نور، نور تر آذرخش/ در آب، آینه‌ای ساخت/ که قاب
روشنی از شعله‌های دریا داشت/ نسیم بوسه و پلک تو/ پرنده باد/ شدند آتش و دود/
میان حنجره من/ سکوت، دسته گلی بود (همان: ۱۸۶ و ۱۸۷).

در این شعر که پر است از تصاویر نو، فرم در اوج است و «از نظر شکل ذهنی، تصاویر چنان با هم بستگی دارد که اگر یک سطر را حذف کنیم، شعر دچار کمبودی می‌شود که برای استحکام آن فاجعه است» (براهنی، ۱۳۷۱: ۱ / ۲۹۱ تا ۳۰۲). باری، تصاویر شعری هر دو شاعر دست‌خوش تغییر شده و به جایی رسیده که می‌توان ادعا کرد «هر تصویر در هر فرصتی مخاطب را وادار به تجدید نظر در کلّ عالم می‌نماید» (بیگزبی، ۱۳۷۹: ۹۴) و در این عرصه از جسورترین شاعران محسوب می‌شوند.

۲-۴- آشنایی زدایی ترکیبی

شاعر با گریز از قواعد ساخت واژه‌های زبان عادی و گریز از هنجار، واژه را در ساختی فراهنجاری به کار می‌گیرد. این فراهنجاری صرفاً گریختن از هنجار نیست، بلکه کارکردهای زیبایی‌شناختی و عناصر ادبی نمودی کاملاً عینی می‌یابد (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۸۴). بی‌تردید هرچه این کارکردها و عناصر هنرمندانه و ادبی بارزتر باشد، فراهنجاری نیز پویاتر و توانمندتر می‌شود. آشنایی زدایی ترکیبی در شعر ادونیس بسامد بالایی دارد؛ به عنوان مثال وی در بافت کلام خود از اعتراض و یا فاصله نحوی بسیار استفاده می‌کند با این باور که این شگرد، موسیقی کلامش را قوی‌تر می‌نماید. مثلاً در «مرآة لأبی العلاء» آورده:

و كانَ حَوْلَ القبرِ / صوتُك، مثلَ رجَّة، ينام^(۱۰) (أدونیس، ۱۹۹۶، الف: ۴۳۳)

در این نمونه بین فعل ناقصه (كان) و اسم آن (صوت) به واسطه ظرف و مضاف‌الیه فاصله افتاده که در عرف عام چنین چیزی معمول نیست. در نمونه دیگر ادونیس به جای آنکه طبق قواعد نحوی منادا را در ابتدای کلام قرار دهد، منادا را در وسط کلام می‌آورد و از این طریق به شکستن عادت اقدام می‌نماید:

قیثارُك الحزینُ، أورفتوس / يعجزُ أن یغیرَ الخمیرة^(۱۱) (أدونیس، ۱۹۹۶، الف: ۴۳۵)

ادونیس در قطعه «آدم» نیز به آشنایی زدایی ترکیبی دست می‌زند و با ایجاد تغییر در

نحو زبان به خرق عادت می‌پردازد:

و وَشَوَّشْنِي أَدَمُ/ بَغِصَّةً مِنْ آلَاهُ/ بِالصَّمْتِ بِاللَّئِنِّهُ/ لَسْتُ أَبَ الْعَالَمِ/ لَمْ أَلْمَحِ الْجَنَّةَ/
خُذْنِي إِلَى اللَّهِ^(۱۲) (ادونیس، ۱۹۹۶، الف: ۱۶۰)

شاهد مثال کلمه «اب العالم» است که به جای «ابا العالم» آورده شده است؛ چرا که بر طبق دستور زبان عربی، اسما خمسہ هرگاه مضاف واقع شوند، اعراب فرعی دارند و در حالت نصب به جای فتحه ظاهری، الف می‌گیرند (ابن عقیل، ۱۴۲۹: ۵۲)؛ اما ادونیس برخلاف قواعد نحوی، کلمه «أب» را با علامت اصلی می‌آورد که خود خروج از نحو و یک نوع آشنایی زدایی محسوب می‌شود. نکته قابل ذکر آن است که مخاطب ادونیس، اوج زیبایی آشنایی زدایی را در اشعار او می‌یابد، زیرا اگر دقت شود سه نمونه آخر این قسمت در آشنایی زدایی تصویری و نماد بررسی شد. در واقع این هنر شاعر است که در یک قطعه شعری خود، توانسته چندبار از این شگرد بهره جوید. آشنایی زدایی ترکیبی در شعر رؤیایی نیز حضوری چشمگیر دارد؛ به عنوان مثال در شعر «از دوست دارم» با بهره‌گیری از این ترفند گفته:

از تو سخن، از به آرامی / از تو سخن، از به تو گفتن / از تو سخن، از به آزادی / وقتی سخن از تو می‌گویم / از عاشق / از عارفانه می‌گویم / از دوست دارم / از خواهم داشت / از فکر عبور در به تنهایی / من با گذر از دل تو می‌کردم / من با سفر سیاه چشم تو زیباست / خواهم زیست / من با به تمنای تو / خواهم ماند / من با سخن از تو / خواهم خواند / ... / من دوست دارم از تو بگویم را / ای جلوه‌ای از به آرامی / من دوستدارم / از تو شنیدن را / تو لذت نادر شنیدن باش / از به شباهت، از به زیبایی، بر دیده تشنه‌ام تو دیدن باش (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۱۷۲).

کاربست واژه «عاشق» به جای «عاشقانه»، جدا کردن فعل‌های دوجزئی مانند «گذر از دل تو می‌کردم» به جای از دل تو گذر می‌کردم، حذف حرف ربط «که» در مصرع «من با سفر سیاه چشم تو زیباست» به جای سیاه چشم تو که زیباست، به کارگیری دو حرف اضافه در کنار هم و احتمالاً حذف یک متمم در نمونه «من با به تمنای تو» و یا «از به تو گفتن» و تغییر در به کار گرفتن یک فعل به جای مصدر در مصرع «من دوست دارم از تو

بگویم را» به جای «از تو گفتن را»، همگی از باب خرق عادت و هنجارگریزی نحوی-زبانی است که سبب برجستگی کلام شاعر گشته است.

نمونه دیگر از این دست آشنایی زدایی، زمانی است که شاعر یک عنصر را به جای عنصری دیگر به کار می‌گیرد، به طوری که همان نقش را دارا است و در ساخت یا معنای کلام تغییری پدید نمی‌آورد؛ به عنوان مثال از رؤیایی می‌خوانیم:

هرگز نمی‌توانم از یاد برد / تا صبح روشن آورمت باز ارمغان / بار دگر پرنده من را
به من رسان / دریا به من رسان (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۱۹۴).

به کارگیری کلمات «نمی‌توانم از یاد برد و آورمت» به جای نمی‌توانم تو را از یاد ببرم و تو را آورم، به شاعر کمک کرده تا توجه مخاطب را جلب کند و با خروج از سنت و عادت، قواعد زبان سخنش را برجسته نماید.

باری، ایجاد تغییر در نحو و قاعده زبان و انحراف از شکل‌های مورد انتظار اجتماعی و خودکار و عادی به برجسته‌سازی کلام می‌انجامد که مهم‌ترین اصل آشنایی زدایی است. این است که منتقدان با اصرار می‌گویند: «اگر انحراف از فرم و دگرگونی در ساختار صرفی و نحوی جمله‌ها - که هنجارگریزی دستوری است - منجر به زیبایی آفرینی شود، جزء ویژگی‌های سیستماتیک برجسته‌سازی ادبی به شمار می‌رود» (خلیلی، ۱۳۸۰: ۲۰۹).

۲-۵- آشنایی زدایی موسیقایی

ادونیس در زمینه موسیقی نیز ابداع از خود نشان داده و در مسیری خلاف موسیقی سنتی گام برداشته است؛ به عنوان نمونه، وی سروده «مرآة الخالدة» خود را «مدور» ارائه داده که قافیه و سطر بندی آن چشمگیر است:

مرّة، ضعتُ فی یدیکِ و کانت / شفتی قلعةً تحنُّ إلى فتحِ غریبٍ / تعشقُ التّطویقا / و تقدّمتُ، / کان خصرُکِ سلطاناً / و کانت یداکِ فاتحةً الجیشِ / و عیناکِ محبّاً و صدیقاً / و التحمنا، ضعنا معاً، و دخلنا / غابة النّار - أرسمُ الخطوةَ الأولى إليها / و تفتحینَ الطریقا...^(۱۳)

(ادونیس، ۱۹۹۶، الف: ۴۲۳)

گروهی از نظریه پردازان معتقدند که ادونیس این متن را در وزن خفیف سروده و از شکل کهن بحر خفیف بهره جسته، اما حقیقت آن است که شاعران قدیم افاعیل مختلفی برای قصیده مدور متصور می شدند، حال آنکه ادونیس از «فاعلاتن مستفعلن» استفاده می کند (جیده، ۱۹۸۰: ۳۰۸). به هر روی، تدویر در شعر ادونیس از این جهت ممتاز است. یکی دیگر از عادت شکنی‌هایی که در زمینه موسیقی و ریتم شعر شاعران معاصر و به طور خاص در شعر ادونیس قابل توجه است، تأثیرپذیری از قرآن کریم می باشد. حروف مقطعه قرآن در مقابل شاعران معاصر افق‌های جدیدی برای پیشرفت سازه‌های ایقاعی گشود (همان، ص ۳۵۷). این موضوع در نمونه زیر از ادونیس تجلی یافته:

و لستُ أنا من ينطقُ بها

بها

حم ، آلم /

و لستُ أنا من يكتبُ^(۱۴) (ادونیس، ۱۹۹۶: ۳۳۶)

ادونیس «حم» و «آلم» را از آغاز دو سوره به کار گرفته تا به وسیله آن ایقاعی دینی و منسجم با سازه سروده ابداع کند. او به آغاز سوره‌های قرآن نیز بسنده نکرد، بلکه حروف ابجدی را به تأثیرپذیری از صوفیان مسلمان برای ایجاد ایقاع و تحکیم موسیقی کلامش به کار گرفت تا راهی نو در راه موسیقی شعر ایجاد کند آنجا که گفته:

كشفت رأسها الباءُ و الجيمُ خصلةً الشعرِ، انقرضَ انقرضُ / أَلْفُ أَوَّلِ الْحُرُوفِ انقرضَ
انقرضُ / أَسْمَعُ الْهَاءَ تَشَجُّ و الراءَ مِثْلَ الْهَلَالِ / غَارِقاً ذَائِباً فِي الرمالِ / انقرضَ انقرضُ^(۱۵)
(ادونیس، ۱۹۹۶، الف: ۵۸۲)

رؤیایی نقش جنس و آهنگ کلمات را مهم‌تر از نقش معنی آن‌ها در شعر می داند و برای تبیین و گسترش نگره‌های خود به نشر اندیشه‌هایش پرداخت (حسن لی، ۱۳۸۳: ۶۰). ناقدان نیز معتقدند: «شعر رؤیایی نوعی ماجراجویی در زبان است نه در روح شعر او، بلکه از روابط کلمات در فضای موسیقی زبان به وجود می آید، نه حلول در ماهیت اشیا» (براهنی، ۱۳۷۱: ۳ / ۱۷۶۶). در واقع او اغلب مؤلفه‌های ساختاری شعر از جمله وزن و

موسیقی را - البته نه به طور کلی - کنار نهاد و صرفاً به برخی تناسبات تازه و روابط هندسی واژگانی بر بستر زبانی نثرگونه و پرابهام متمایل شد تا از زوایایی غیر متعارف به جهان و پدیده‌ها بنگرد (حسن لی، ۱۳۸۳: ۵۶)، که البته این فرایند نوعی شالوده‌شکنی است.

شاعر به یاری اصوات و هم‌آوایی و توالی صامت‌ها در موسیقی به آشنایی‌زدایی می‌پردازد؛ به عنوان نمونه توالی صامت «و» و «ز» و تکرار این حرف تداعی‌کننده صدای زنبور است که توجه مخاطب زیرک را برمی‌انگیزد:

و شهادت دادم / که زنبورهای زرد عاطل / و در لانه‌های مومی‌شان آشفتنند / و کندوها را تسخیر کردند / و زنبوران عسل را کشتند / و زنبوران عسل / مهاجران هوا گشتند / رؤیایی، ۱۳۷۹: ۸۰.

واج آرایی جزء قاعده‌افزایی است؛ چراکه باعث می‌شود تا نظام موسیقی در شعر ایجاد شود و قواعدی بر قواعد زبان هنجار اعمال گردد (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۱۰۱ و ۱۰۲). این توالی اصوات و تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها در شعر، طنین و آهنگی پدید می‌آورد و نغمه حروف، بیانگر مفهوم احساسی، عاطفی و معنایی خاصی در شعر می‌شود.

۳- نتیجه

از آنچه گفته شد می‌توان به این نتیجه دست یافت که بنیان شعر بر آشنایی‌زدایی استوار است، حال هر قدر کارکردهای زیبایی‌شناختی در شعر توانمندتر باشد، بیان شعری به همان اندازه به سمت و سوی آشنایی‌زدایی سوق می‌یابد. ادونیس و یدالله رؤیایی به عنوان دو چهره تأثیرگذار ادبیات عربی و فارسی، نوگرایی‌شان در شعر و به‌ویژه در حوزه زبان و تصویر شعری قابل توجه است. آن دو به منظور دیده‌شدن متن ادبی و در جهت به تأخیر انداختن معنای آن و همچنین به قصد فعال نمودن ذهن مخاطبین، در بافت شعرشان از گونه‌های مختلف آشنایی‌زدایی سود جست‌ه‌اند. بهره‌گیری از این شگرد سبب شده شعرشان به نوعی به چشم آید و کلامشان برجسته گردد و در نهایت مخاطب را به بازنگری در متن وادارد.

پژوهش نشان می‌دهد دو شاعر در گونه‌های آشنایی‌زدایی نوشتاری-دیداری، تصویری، ترکیبی و موسیقایی عملکردشان به یک شکل است، اما در گونه آشنایی‌زدایی معنایی، ادونیس سعی کرده نسبت به نمادهایی این شگرد بیانی را به کاربندد که برآمده از میراث باشد و از حافظه تاریخی برخوردار باشد، ولی رؤیایی این فن را نسبت به نمادهای طبیعی پیرامون خود به کار گرفته است، لذا آشنایی‌زدایی ادونیس از این نظرگاه خاص‌تر است و دریافت آن بسته به آشنایی با میراث دارد، اما آشنایی‌زدایی رؤیایی از این زاویه عام‌تر است و همگان متوجه عادت‌ستیزی و هنجارگریزی ادبی وی می‌شوند.

یادداشت‌ها

۱- بارخدا یا چرا تنها ما را از میان تمامی مردم و موجودات نجات دادی؟/ و ما را کجا می‌افکنی آیا به دیار دیگر؟ آیا در دیار نخستینمان، در میان برگ مرگ و باد زندگی؟... پروردگارا در وجودمان، در رگ‌هایمان/ هراسی از خورشید داریم/ از نور ناامیدیم/ از فردای پیش رو ناامیدیم.

۲- چنانچه زمان به قبل برگردد/ و آب‌ها چهره زمین را در برگیرد/ و زمین به لرزه درآید و خداوند به سستی/ به من بگوید که ای نوح، زندگان ما را نجات ده/ توجهی به سخن خداوند نمی‌کنم.

۳- آدم با آه گلوگیر/ با سکوت، با ناله/ این گونه با من زمزمه کرد که:/ پدر عالم نیستم/ بهشت را ندیدم/ مرا به سوی خدا بر.

۴- چشم در راه کسی است که نمی‌آید... زندگی می‌گذرانند و ناامیدی را گمراه می‌سازد در همان حال که گستردگی آرزو را محو می‌نماید... و اینک وی گذرگاه پیرامون را اعلان می‌دارد، با قامت بادگونه‌اش به سوی آتش رهسپار می‌شود.

۵- گمگشتگی، گمگشتگی/ گمگشتگی نجاتمان می‌دهد و گام‌هایمان را به جلو می‌راند.

۶- ترا با شوق و اشتیاقم شناختم، به آن بشارتت دادم و به خویشتن پیوند/ علی‌ی‌اد

۷- ای اورفئوس، گیتار شوریده‌حالت / ناتوان است از اینکه مایه را تغییر دهد. /
 نمی‌داند از اینکه برای محبوبه به اسارت رفته / در دام مردگان بستر عشقی بسازد که
 شیفتگی به بار آورد یا دو آتش‌زنه یا گیس بافته / آنکه می‌میرد می‌میرد، ای اورفئوس / و
 زمان دونه در چشمت / به زمین می‌خورد، و در دست گیتار می‌شکند. / اکنون ترا بر
 ساحل، سری می‌بینم / و تمامی شکوفه‌ها آوازخوان گشته / و آب به سان صدای / اکنون ترا
 می‌شنوم ترا سایه‌ای می‌بینم / که از مدارش می‌گریزد / و طواف را می‌آغازد.

۸- در همان حال که خونش می‌ریزد، آن را به سوی خورشید بالا می‌برد / این گونه
 است وی که برهنگی سنگ را بر تن می‌کند.

۹. ای قفنوس، مرگ در میان جوانان ما / در هستی ما / خرمن‌ها و سرچشمه‌هایی دارد /
 تنها باد نیست / و نه پژواک گورها در راهیابی‌اش / و دیروز یکی جان سپرد / بر صلیبش
 جان داد / پنهان گشت و نور فروزنده‌اش از خاکستر و تاریکی بازگشت / وی به سان
 دریاچه‌ای از گیلان به نظر می‌آمد / شراره‌ای از نور / یک میعاد.

۱۰- و کنار قبر، صدای تو مثل تکانی می‌خوایید.

۱۱- ای اورفئوس، گیتار شوریده‌حالت / ناتوان است از اینکه مایه را تغییر دهد.

۱۲- آدم با آه گلوگیر / با سکوت، با ناله / این گونه با من زمزمه کرد که: / پدر عالم
 نیستم / بهشت را ندیدم / مرا به سوی خدا بر.

۱۳- یکبار دستم را در دست گذاشتم / لبانم قلعه‌ای بود که شوق پیروزی ناآشنایی را
 داشت / ... / و داخل بیشه آتش شدیم. گام اول به سوی آن را نقاشی می‌کشم / و تو راه را
 می‌کشایی.

۱۴- و من کسی نیستم که با آن سخن گوید / با آن / حم الم / و من کسی نیستم که
 می‌نگارد.

۱۵- واژه «با» سرش را آشکار کرد و واژه جیم موی سرش را، نیست شد نیست شد /
 الف اولین حروف نیست شد نیست شد / می‌شنوم که واژه هاء می‌شکند و واژه راء مثل
 هلال / در شنزارها غرق و ذوب گشته / نیست شد نیست شد.

منابع

- ۱- احمدی، بابک (۱۳۷۲) **ساختار و تأویل متن**، چ ۲، تهران: مرکز.
- ۲- ابن عقیل، بهاء الدین عبدالله (۱۴۲۹ق) **شرح ابن عقیل علی ألفیه بن مالک**، تحقیق: محمد محیی الدین عبدالحمید، قم: دارالغدیر. ط ۱.
- ۳- ادونیس (۱۹۹۶) **الأعمال الشعرية/ أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى**، دمشق: دارالمدی للثقافة و النشر.
- ۴- _____ (۱۹۹۶) **الأعمال الشعرية/ مفرد بصيغة الجمع و قصائد أخرى**، دمشق: دارالمدی للثقافة و النشر.
- ۵- _____ (۱۹۷۸) **صدمة الحداثة**، بیروت: دارالعودة.
- ۶- براهنی، رضا (۱۳۷۱) **طلا در مس**، تهران: ناشر: نویسنده.
- ۷- بیگزبی، سی. و ای. (۱۳۷۹ش) **دادا و سوررئالیسم**، مترجم: چین افشار، چ ۳، تهران: مرکز.
- ۸- توما، عزیز. (۱۹۹۶م) **اللغة الشعرية - نظرية الإنزياح** (کوهن و تودرف)، بیروت: مجلة كتابات المعاصرة، م ۷، ۲۶ع.
- ۹- جیده، عبدالحمید (۱۹۸۰) **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، بیروت، مؤسسه نوفل، ط ۱.
- ۱۰- حسن لی، کاووس (۱۳۸۳) **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**، تهران: ثالث.
- ۱۱- الخضراء الجيوسی، سلمی (۱۹۷۳) **الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث**، کویت: عالم الفكر.
- ۱۲- خلیلی جهان تیغ، مریم (۱۳۸۰) **سیب باغ جان**، تهران: سخن.
- ۱۳- دیکسون کندی، مایک (۱۳۸۵) **دانشنامه اساطیر یونان و روم**، ترجمه: رقیه بهزادی، تهران: طهوری.

- ۱۴- رؤیایی، یدالله (۱۳۷۹) **گزینه اشعار**، تهران: مروارید.
- ۱۵- _____ (۱۳۷۱) **لبريخته ها**، شیراز: نوید.
- ۱۶- سلیمان، محمد (۲۰۰۷) **ظواهر اسلوبیة فی شعر محمد عدوان**، الأردن: داراللیزوری.
- ۱۷- سلیمی، علی (۱۳۸۷) **گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)**، چ ۲، تهران: نشر اختران.
- ۱۸- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۷) **موسیقی شعر**، تهران: آگاه.
- ۱۹- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳) **نقد ادبی**، چ ۴، تهران: فردوس
- ۲۰- عباس، احسان (۱۹۹۲) **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، بیروت: دار الشروق، ط ۲.
- ۲۱- عرب، عباس (۱۳۸۳) **ادونیس در عرصه شعر و نقد معاصر عرب**، مشهد: دانشگاه فردوسی.
- ۲۲- عشری زائد، علی (۲۰۰۶) **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، قاهره: دارالغریب.
- ۲۳- علوی مقدم، مهیار (۱۳۸۱) **نظریه های نقد ادبی معاصر**، تهران: سمت، چ ۲.
- ۲۴- فلکی، محمود (۱۳۷۸) **سلوک شعر**، تهران: محیط.
- ۲۵- میرصادقی، میمنت (۱۳۷۳) **واژه‌نامه هنری شاعری**، تهران: کتاب مهناز.
- ۲۶- وهبه، مجدی و کامل المهندس (۱۹۸۴) **معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب؛ الطبعة الثانية**، بیروت: مکتبه لبنان.

