مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق)، سال یازدهم، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۸، شماره پیاپی ۱۷۷/۱/۲۰

Doi: jall.v11i2.74275/10.22067

بهار صدیقی[1] **(استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)**

صص: ۲۷۸-۲۵۳

بازیابی نشانه‌های «جریان سیّال ذهن» در چکامه‌های ادونیس

چکیده

انتشار رمان «در جستجوی زمان از دست رفته» توسط مارسل پروست، رمان «زیارت» از بانو دوروتی ریچاردسون، داستان «چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی» و به‌ویژه رمان «اولیس» توسط جیمز جویس در سال‌های ۱۹۲۲-۱۹۱۳ به مثابهٔ پیدایش نخستین نمونه‌های جدّی «جریان سیّال ذهن» به شمار می‌رود. برخی شاخص‌های بنیادین جریان سیّال ذهن در ادبیات عربی، دارای دیرینه‌ای دور است که به‌زعم نگارنده از متون کلاسیک مانند «حی بن یقظان» ابن‌سینا، «حی بن یقظان» ابن طفیل، «رسالهٔ الغفران» ابوالعلاء معری-که به بیان طه ندا متأثر از ارداویرافنامه فارسی پدید آمده است و هم‌چنین در «توابع و زوابع» ابن شُهید اندلسی آغاز شده و تا امروز در متن‌های داستانی جبران خلیل جبران، چکامه‌های سرایندگان مکتب تمّوز و در شعرهای داستانی ادونیس و به‌ویژه در قصاید کلیّهٔ او ادامه یافته است. این جستار بر بنیاد توصیف و تحلیلِ مبتنی بر نقد روان‌شناختی و در پی شناسایی و کشف نشانه‌های روشن جریان سیّال ذهن در پیشرفته ترین و پیچیده ترین گونهٔ شعری معاصر عربی یعنی «قصیدهٔ کلیه» ادونیس می‌باشد. یافته‌های حاصل از این پژوهش حکایت از آن دارد که ویژگی‌های بنیادین جریان سیّال ذهن مانند تک‌گویی درونی، حدیث نفس، فوران داده‌های ذهن، پیچیدگی و نمادپردازی تا سرحدّ ابهام، نوسازه‌های زبانی، باهم‌آیی زمان‌ها، و.... در «قصاید کلیّهٔ» ادونیس در جایگاه نمونهٔ ناب متون عرفانیِ سمبولیکِ سوررئال به روشنی قابل بازیابی است؛ همچنین ردّپای باورهای جیمز جویس، مارسل پروست و ویرجینیا وولف دربارهٔ زمان و خاطرات در گفتارهای ادونیس، نظریه‌پرداز قصیدهٔ کلیه به وضوح دیده می‌شود.

کلیدواژه‌ها: جریان سیّال ذهن، زمان، رؤیا، روایت، قصیدهٔ کلیّه، ادونیس.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۴/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۴/۲۷

پست الکترونیکی: 1. seddighi@ferdowsi.um.ac.ir

۱. مقدمه

جریان سیال ذهن از جمله جدیدترین، جذاب‌ترین و در عین حال پیچیده‌ترین مباحث در ادبیات اوایل قرن بیستم به شمار می‌رود که پیچیدگی آن در درجه نخست، متأثّر از پیوندش با تک‌گویی درونی و گفتار و اندیشه مستقیم و سپس در گرو پیوندش با خودگویی و واگویی است (حرّی،۱۳۹۰: ۳). نویسنده در جریان سیال ذهن، افکار و اندیشه‌های شخصیت‌ها را همان‌گونه که در ذهن آنان جریان دارد، بدون هیچ توضیحی بیان می‌کند؛ بنیاد این شیوه بر مفاهیمی است که خاستگاه تداعی معانی هستند. در این جریان، دریافت‌ها، عمل‌ها و عکس‌العمل‌ها از جنبه‌های آگاهی، نیمه‌آگاهی و ناخودآگاهی نمایش داده می‌شود و در آن تکیه بیشتر بر لایه‌های پیش از گفتار است تا گفتارهای عقلانی؛ همچنین در این شیوه، قواعد دستوری زبان به هم می‌ریزد و در واقع گونه‌ای رمان روان‌شناختی است که سیر بی‌وقفه و ناهموار جریان سیال ذهن شخصیت‌ها، موضوع کار آن است (مختاری و زندنا،۱۳۹٤: ۱۲۳). برخی ناقدان، جریان سیال ذهن را سیلان پیوسته، نامنظم و پایان‌ناپذیر ذهن یک یا چند پرسوناژ می‌دانند و گروهی نیز این جریان را بیانگر جریان مستمر افکار و اندیشه‌های موجود در یک ذهن بیدار و فعال دانسته‌اند؛ روش جریان سیال ذهن، کانونی‌سازی درونی و وجه روان‌شناختی (محدود به دیدگاه کانونی ساز درونی) هرسه یک معنی دارند و به بحث عواطف وقلیانات حسّی و عاطفی شخصیت‌ها به طور مستقیم، از زبان خود آن‌ها می‌پردازند (تسلیمی و مبارکی،۱۳۹۳: ۷).

۱. ۱. پیشینه پژوهش

در پیوند با بازیابی کاربست شیوهٔ جریان سیّال ذهن در داستان‌های معاصر عربی، به هر دو زبان فارسی و عربی، کتب، نگاشته‌ها و مقالات بسیاری پدید آمده است؛ از برجسته‌ترین این آثار که با ژرف‌نگری و دقّت‌نظر به شناسایی این جریان و کشف شاخص‌های آن در داستان‌نویسی معاصر عربی دست یازیده‌اند می‌توان از کتاب «إیقاع الزمن فی الروایهٔ العربیهٔ المعاصرهٔ» نوشتهٔ أحمد أحمد النعیمی، «أنواع الروایهٔ فی سوریهٔ» از خلیل الموسی، «الحوار الداخلی و تیّار الوعی فی بناء الفنّ القصصی» نوشتهٔ فاتح عبدالسلام، «الإیقاع الروائی فی المستنقعات الضوئیهٔ» از إسماعیل فهد اسماعیل و «الإبداع و دور الوعی و اللاوعی فیه» نوشته

بدرالدین عامود یاد کرد؛ از پژوهش‌های آکادمیکی که در ایران به بررسی بازتاب جریان سیّال ذهن در داستان‌های معاصر عربی پرداخته‌اند نیز می‌توان به «تیّار الوعی فی «التلصّص» لصنع الله ابراهیم» از سیدابراهیم آرمن و زهرا پاک‌نهاد، الإرهاصات الأولی للروایة الجدیدة» اثر سلیمة خلیل، جستار «تیّار الوعی فی روایات عبدالرحمن منیف» نوشتهٔ عدنان محمدعلی المحادین اشاره نمود امّا واقعیت آن است که پژوهش‌های جریان سیال ذهن در ادب عربی ایران در بیشتر نمونه‌ها به بازیابی و شناسایی نشانه‌های این جریان در گستره فلسفه و روانشناسی نپرداخته‌اند و صرفاً به تطبیق کرانمند برخی شاخص های ظاهری این جریان بر متن داستان های معاصر و بیشتر نیز بر آثار نجیب محفوظ -که در کشورهای عربی، پژوهش های ارزشمندی پیرامون آن‌ها و در پیوند با بازتاب این جریان در آن‌ها نگاشته شده است- بسنده نموده‌اند؛ برخی نیز کوشیده‌اند ویژگی های جریان سیال ذهن را بر معلقات سبع تطبیق نمایند که نظر به غنایی بودن این چکامه ها، ذهن ساده و برکنار از پیچیدگی سرایندگان آن، محیط ساده صحرا و توصیفی و جزءنگر بودن این دسته اشعار، گسست اندیشه و نبود وحدت اندام‌وار در آن‌ها از بنیاد با ابهام و پیچیدگی جریان سیال ذهن و گونه‌های تکنیک آن متفاوت است. آنچه، ضرورت نگارش جستار حاضر را پیش روی پدیدآور این متن مطرح نموده است، نبود حتّی یک جستار آکادمیک یا عمومی پیرامون بازیابی نشانه‌های جریان سیّال ذهن در شعر معاصر عربی است و به‌ویژه در قصیدهٔ کلیّهٔ ادونیس.

۱. ۲. طرح مسئله

طرح نظریه «تکامل انواع» توسط داروین؛ تئوری ژرف و بنیادین «جبرگرایی اشیاء» به‌وسیلهٔ ارنست رینان و کشف زبان سانسکریت توسط ویلیام جونز در قرن نوزدهم، حوزه‌های بحث را به سمت و سوی کاوش بنیادها و مبانی پدیدارها و پیدایی علوم و دانش‌های تطبیقی کشاند (الراجحی،۲۰۰۷: ۱٤-۱۳).

نظریهٔ ادبی معاصر امّا در گسترهٔ ادبیات جهانی، حکایت از آن دارد که هیچ گونهٔ ادبی خالص و نابی وجود ندارد و به عنوان نمونه ممکن است در یک رمان، گونه های مختلفی همچون نمایشنامه، غزل و قصیده، نمود و حضور داشته باشند؛ همسو با این نظریه، جستار حاضر برآن است تا بدین پرسش بنیادین پاسخ دهد که آیا می‌توان همسو با ظهور شاخص‌های

جریان سیّال ذهن در متون منثور و داستان‌های معاصر عربی، در گستره متون منظوم نیز، تبلور روشن این جریان را در شعر معاصر عربی نیز جستجو نمود؟ به بیان گویاتر آیا بنیان‌های نظری «جریان سیّال ذهن» همسو با داستان معاصر عربی در حوزه شعر در «نظریهٔ پردازی جدید شعر عربی» توسط ادونیس، نگاشته نشده است؟ و آیا تبلور عملی شاخص های برجستهٔ این جریان در نمونه‌های قصیدهٔ کلیه ادونیس قابل بازیابی نیست؟

در راستای دستیابی به پاسخی شایسته برای پرسش مطرح شده، نگارنده خواهد کوشید تا در آغاز به معرفی شاخص های مطرح شده از جریان سیّال ذهن بپردازد و در ادامه به بازنمایی پدیداری تئوریک و کاربردی این جریان در نظریهٔ جدید شعر معاصر عربی یعنی قصیدهٔ کلیه ادونیس اهتمام ورزد. شایان یادکرد است که در جستار حاضر، متون مقصود از قصیدهٔ کلیه با زبان مبدأ و بدون ترجمه خواهند آمد زیرا از یکسو ترجمه، کوششی است با هدف نزدیک به ذهن نمودن متن مبدأ و درپی مشخص ساختن غایت و مقصود پدیدآور و تفهیم آن به خواننده ای مشخص؛ دربارهٔ آثار جریان سیّال ذهن، تکیه بر ترجمه، مایه‌ی از میان رفتن اصالت و حقیقت آن ها می گردد و مخاطب نمی تواند حقایق این آثار را همان‌طور که به ذهن پدیدآور یورش آورده و در روان ناهشیار او سیلان یافته است دریابد و مهم‌تر از این، امکان خوانش‌های متفاوت خوانندگان از جریان سیّال ذهن منتفی می‌شود و از سوی دیگر ترجمه، توانش لازم جهت انتقال تمام ویژگی‌های قصاید کلیّه را-که سرشار هستند از سمبول، نماد و تعابیر و اصطلاحات سوررئال و عرفانی در کنار رموز مربوط به پیام آگاهی، رؤیا و مکاشفه- دارا نمی‌باشد.

۲. گذاری بر خاستگاه پیدایی و بنیادهای شیوهٔ جریان سیّال ذهن در مغرب‌زمین

۲. ۱. بازیابی دیرینهٔ گرایش به بازتاب روان در ادبیات داستانی غرب

پرداختن به ذهن در ادبیات مغرب‌زمین، دارای دیرینه‌ای دور است؛ افلاطون بر این باور بود که ساحت فراعقلی، بخشی از واقعیت را تشکیل می‌دهد اما افزون بر این، روان آدمی، خود دارای بخشی فراعقلی است که معیارهای خرد را به چالش می‌کشد زیرا افلاطون مدعی است فیلسوف نیز همانند شاعر، پیشگو و پیام‌آگاه باید از عقلیت عادی رها شود تا بتواند به آستانهٔ بصیرت فلسفی گام نهد (ضیمران،۱۳۸۹: ۱۹۲-۱۹۱) بدین ترتیب به باور نگارندهٔ متن حاضر،

گرایش‌های ذهن‌کاوی معاصر مانند تمایز میان روان هشیار و ناهشیار، نظریهٔ ناخودآگاه فردی فروید، ناخودآگاه جمعی یونگ، فرآیند رؤیا و پیام آگاهی و الهام و... افزون بر اساطیر منطقهٔ هلال خصیب و گرایش‌های عرفان مشرقی (صدیقی، زیرچاپ: ۲۰۵)، وامدار بینشی افلاطونی است که سرچشمهٔ بصیرت فلسفی را در قلمرویی فراتر از ذهن آگاه و در گسترهٔ شهود و الهام عالم غیب جستجو می‌نمود. (عیسی فتّاح العبدالله، ۲۰۱٦: ۱۳۸، ۱۵۰–۱٤۸)

۲. ۲. خاستگاه روان‌شناختی–فلسفی پیدایی شیوهٔ جریان سیّال ذهن در قرن بیستم

۲. ۲. ۱. گذاری بر خاستگاه روان‌شناختی جریان سیّال ذهن در غرب

در آغاز قرن بیستم، نویسندگانی که خود داعیه‌ی روانکاوی داشتند، از عقده ادیپ فروید، عقده حقارت و جبران آدلر و درونگرایی و برونگرایی و ناخودآگاه جمعی و الگوهای یونگ سخن گفتند و حتی مارسل پروست به زعم بسیاری از منتقدان، رمان عظیم «در جستجوی زمان از دست رفته» را متأثّر از مسائل مرتبط با روانکاوی فروید نوشت. طبق نظریات فروید، غرایز سرکوب شدهٔ انسان به صورت عقده‌هایی که در قالب تمثیل و اشاره و کنایه و حتی گاهی در خواب و رؤیا و هذیان بروز می‌کند در دوران‌های بعدی زندگی به نحوی خود را نشان می‌دهند و از این طریق است که گذشته، حال را می‌سازد. (بیات،۱۳۹۰: ۲٦–۲۵) این نظریات روان‌شناختی جدید، یادآور دیدگاه افلاطون درباره آگاهی و پیوند آن با گذشته است؛ وی فراگیری را تنها انتقال مفاهیم، داده‌ها و معلومات به ذهن نمی‌داند بلکه آن را عبارت از کشف چیزی می‌داند که از پیش در ذهن نهان بوده است و در واقع انسان از طریق یادآوری و تداعی، تنها آنچه را که در بوتهٔ فراموشی ناخودآگاه بوده به ساحت آگاه ذهن انتقال می دهد (ضیمران،۱۳۸۹: ۱۹۱).

نخستین کسی که مفهوم «جریان سیّال ذهن» را به کار برده، ویلیام جیمز است که در کتابی با عنوان «اصول روانشناسی» ضمن بحث دربارهٔ چگونگی کارکرد ذهن و ماهیت آن برای توصیف دقیق گردش اندیشه‌ها و افکار در ذهن و دگرگونی پیوستهٔ آن، با ردّ حرکت خطّی زمان –«که رهاورد رواج اندیشهٔ سامی در غرب بود»(همان: ۱۱۹)– «جریان سیّال ذهن» یا «زندگی ذهنی» را پیشنهاد داد (بیات،۱۳۹۰: ۲۷) که البته به باور نگارندهٔ متن حاضر، جیمز با وامگیری هوشمندانهٔ استعارهٔ «رودخانه» از هراکلیتوس برای انعکاس دقیق این مفهوم و نیز با

وامگیری مقولهٔ «متافیزیکی بودن زمان» از فلاسـفهٔ یونان باسـتان مانند افلاطون بوده که توانسـته اسـت به این سازه یا عنوان ژرف و در عین حال دقیق توجه نماید و نه این‌که نخستین مبدع آن باشد.

۲. ۲. ۱. گذاری بر خاستگاه فلسفی جریان سیّال ذهن در غرب

همسـو با هراکلیتوس و افلاطون در فلسـفهٔ کلاسـیک یونان، ویلیام جیمز در دورهٔ معاصـر، آگاهی انسـان را ترکیبی از تمامی تجربیات گذشـته و اکنون او می‌داند. این تجربه‌ها در ذهن آدمی مـدام در حال دگرگونی و تغییر هسـتند و به هیچ روی ثابت نمی‌مانند. از سـوی دیگر برگسـون، حافظه را اسـاس و گوهر هسـتی و وجود می‌داند که به مثابهٔ جریان زمان گذشته در زمان کنونی حاضـر، امتداد می‌یابد زیرا جدا سـاختن و تفکیک احسـاس و اندیشـهٔ در لحظه از حافظهٔ انسان، غیرممکن است بلکه این حافظه است که در رویکردی فیزیولوژیک، زمان گذشته را به زمان کنونی و به زمان آینده، پیوند می‌زند (باشـلار،۱۹۸٦: ٤٨) آگاهی از نگاه او نه انباشت تکه‌های متمایز تجربه بلکه فرآیندی پیوسـته و ارگانیک اسـت که در آن هر لحظه تازه به همهٔ آنچه پیشـتر بوده است، آغشته می‌شود و آنچه در قبل بوده است در هر لحظهٔ تازه وارد می‌شود (*همان*: ۲۸-۲۷) امّا بررسـی نگارندهٔ متن حاضر، نشان می‌دهد این رویکرد، تعبیر و بیانی فشرده اسـت از اسـتعارهٔ مشهور هراکلیتوس که می‌گوید «همه چیز در گذر است یعنی آنچه ساکت و سـاکن به نظر می‌رسـد در جوش و خروش پیوسـته و نهانی قرار دارد و از این رو هر لحظه، دیگر می‌شـود؛ ما آنگاه که پا درون آب رودخانه می‌گذاریم در واقع هم پا می‌گذاریم و هم پا نمی‌گذاریم، ما هم هستیم و هم نیستیم» (ضیمران،۱۳۸۹: ۲۲۷) یعنی در باور برگسون نیز درست همسو با هراکلیتوس و در نقطهٔ مقابل زمانمندی منفرد ارسطویی، نه تنها اندیشه‌های ذهن انسان که تمام پدیدارهای هسـتی گیتی‌مدار، هر آینه و لحظه به لحظه در حال دیگرگون شدن و تغییر است.

۲. ۳. رویکردی شناختی به جریان سیال ذهن

در جریـان سـیّـال ذهن، هدف آن اسـت که اندیشـه‌ها و دریافت‌ها و ادراکات بکر و دسـت‌نخوردهٔ ذهن به هنگام بروز و پیش از پردازش، آورده شود و خواننده خود با این جریان ذهنی همراهی نماید و به تدریج به دنیای درونی شـخصیت‌ها راه یابد (pope&singer' 1978:

9-30) در این جریان، نویسنده، لایه های پیش از گفتار را با جزر و مدّ ذهن در گسترهٔ داستان نمایش می‌دهد و فضای کلّی داستان را بر بنیاد ذهن، محوریت می‌بخشد به گونه‌ای که داده‌ها و دریافت‌ها، بی‌واسطه به خواننده منتقل می‌شود.

ویژگی‌های مطرح جریان سیّال ذهن را می‌توان در قالب ذیل مورد توجه قرار داد:

۱- غیرارادی و ناآگاهانه بودن روایت.

۲-آشفتگی و بی‌نظمی در زمان معادل شکست زمان خطّیِ گیتی‌مدار و سفر کردن لحظه به لحظهٔ ذهن به هر نقطه از زمان.

۳-آشفتگی و بی‌نظمی در مکان.

٤- درهم ریختگی زبانی و آشفتگی دستور زبان به علت روایت ذهنیات از لایهٔ پیش‌گفتار.

۵-بیان بی‌پرده و بی‌ملاحظهٔ ذهنیات اشخاص داستان بدون دخالت نویسنده.

٦-نبود رابطهٔ علّت و معلولی در روساخت روایت و واگذاری آن به خواننده از طریق درک ژرف‌ساخت یا به بیان دیگر نبود طرح از پیش اندیشیده برای روایت/ فرا رفتن از پیرنگ ارسطویی یا شکستن وحدت‌های سه گانه ی زمان، مکان و موضوع و طرح داستانی...

۷-ارائهٔ لایهٔ پیش‌گفتار و واگویه‌های ذهنی در نتیجه نمود آشفتگی و بی‌نظمی اندیشگانی و ذهنی مشخص در بیان افکار و خاطرات.

۸-روایت داستان برای مخاطبی نامشخص یا به به بیان روشن‌تر درنظر نگرفتن مخاطب برای واگویه‌های ذهنی. (طاهری و سپهری عسکر،۱۳۹۰: ۱۷۳-۱۷۲)

۹-استفاده از عناصر گونه‌های محلی زبان و الفاظ و اصطلاحات و تکیه کلام‌ها و اشعار محلّی برای متمایز ساختن زبان ذهن.

۱۰-غیرقابل درک و فهم بودن اینگونه متون سیال برای بسیاری از خوانندگان یا امکان آفرینش داستانی جز تجربه‌ی نویسنده/ پدیدآور متن توسط خواننده‌ی ذهنی که سیلان افکار بر آن هجوم آورده‌اند.

۱۱-شیوه های متفاوت روایت شامل تک گویی درونی مستقیم و غیرمستقیم، دیدگاه دانای کل، حدیث نفس و فوران وحشت بار.

۳. بازیابی سازه‌های جریان سیّال ذهن در قصیدهٔ کلیهٔ

۳. ۱. بازیابی جریان تجلّی در قصیدهٔ کلیهٔ

قصیدهٔ کلیه، آغازگر جریانی متفاوت و نو در گسترهٔ شعر عربی بود که درست به سبک جریان سیّال ذهن با شکست وحدت‌های سه‌گانهٔ ارسطویی و گسست پیوند منطقی میان خواننده و پدیدآور متن به اوج خود رسید؛ ادونیس در ادبیات معاصر عربی، با تمام شایستگی، نظریه‌پرداز و پیشگام قصیدهٔ کلیه به شمار می‌رود که در چکامه‌های او، نشانه‌های روشن جریان سیّال ذهن در قالب فیضانات و جوشش‌های صوفیانه و سوررئالیستی رخ می‌نماید. «قصیدهٔ کلیه نه از عقل شناخته شدهٔ معهود بلکه از ژرف‌ترین و رازآلودترین بخش‌های روان انسان یعنی ناخودآگاه سرچشمه می‌گیرد و شاعر قصیدهٔ کلیه می‌کوشد تا اندیشه‌ها و افکار خویش را از دل ناخودآگاهی و از اعماق نهفتهٔ ذهن بیرون کشد و شعور و ادراک خودآگاهی مأنوس را به شعور نهان و درک باطنی ناشناختهٔ ناخودآگاه پیوند زند تا از این گذرگاه به دل حقیقت دست یابد»(ساعی،۱۹۷۸: ۱۱۷).

ادونیس در کتاب «زمن الشّعر» به تشریح ابعاد قصیدهٔ کلیه پرداخته و آن را «رؤیا» یعنی همان کشف و شهود نامیده است معادل فرآیند «تجلّی» و «اهمیت لحظه» در اندیشه‌های ویرجینیا وولف و مارسل پروست؛ بر بنیاد توضیحات ادونیس، قصیدهٔ کلیه، جهشی بیرون از مفاهیم ایستای موجود است؛ شعرِ پویه و گذر است و با گذار از دورهٔ ما و گذشتهٔ ما همراه است؛ این رؤیا، پیوندها و حالات گذشتهٔ ازدست رفتهٔ وی را با یک حساسیت متافیزیکی سرشار، یک حساسیت رمزگشایانه باز می‌یابد و با زبان بسیار ویژهٔ خویش بازمی‌گوید (ادونیس،۱۹۷۲: ۱۵-۹) «لحظـةٌ واحدة» یا همان تنها لحظهٔ استثنائی -که ادونیس، بارها از آن سخن گفته و در سیلان بی‌امان ذهن خویش در متن «وردة الأسئلة» تمام مراحل زندگی انسان را در آن متبلور دانسته است- معادل همان تجلّی ناب لحظات است که نزد وولف، دارای اهمیتی ارجمند است. این، درست همان حالتی است که وولف دربارهٔ آن می‌گوید «گاهی زندگی نیمه‌عارفانه و بسیار عمیق زنی...به ذهنم راه می‌یابد؛ در آن زمان به کلّی از میان خواهد رفت و آینده به نحوی از گذشته شکوفه خواهد زد» (براهنی،۱۳٦۵: ٤۱۹) و پروست، متأثّر از این لحظهٔ تجلّی «درپی تسخیر دوبارهٔ خاطرات لحظاتی است که گرچه دیری پیش ناپدید شده‌اند

ولی هنوز هم در کنجی از آگاهی زیست می‌کنند.» (ایدل،۱۳٦۷: ۱۲۹) و البته باید ردّپای چنین کشف و شهود و رؤیایی را در ادبیات کلاسیک عربی از یک‌سو در هیأت «جنّیّهٔ» و «تابعهٔ» -که در جستارهای روان‌شناختی جدید، یونگ با نام «آنیما» از آن سخن گفت- در متن‌های همانندان ابن شُهَید اندلسی جستجو نمود -که تا امروز نیز با همین نام «جنیّهٔ» در متون مکاشفه‌ای و پیام‌آگاهانهٔ سرایندگان مکتب تمّوز حضور دارد- و از سوی دیگر در ادبیات عرفانی مشرقی، در ریشهٔ «آپوکالیپس» که واژه‌ای یونانی به معنای رؤیا و شهود و اشراق است و نخستین بار در ادبیات یهودی و دربارهٔ رؤیاهای دانیال پیامبر به کار گرفته شد و بر رازآشنایی شخص از راهی متافیزیکی نسبت به نهان، غیب و آینده اطلاق گردید. (بشور،۲۰۰۹: ۹) در ذهن ادونیس نیز، این بانوی غیب‌آگاه یا بزرگ‌مادر ازلی در صورت‌هایی مانند «نرجس»/ «الطفل الراکض فی الذاکرهٔ» معادل شخصیت پریوار در قصایدی با همین عناوین در نخستین نگارهٔ شعری ادونیس (ادونیس،۱۹۹٦: ج۱/ ٦۳٦-٦۳۱) «المرأهٔ السمراء» معادل کاهنهٔ و پیشگوی معبد، «العجوز» در جایگاه جادوگر و ساحره در شعر داستانی «جنازهٔ امرأهٔ» از دومین نگارهٔ شعری او (ادونیس،۱۹۹٦: ج۲/ ۱٤۳-۱۳۳)، در هیأت «أمیرهٔ الوهم» معادل آنیما و جنّیهٔ در در شعر نمایشی «أرواد یا أمیرهٔ الوهم» و به شکل «امرأهٔ من الجِن» در قصیدهٔ کلیهٔ «فی حضن أبجدیّهٔ ثانیهٔ» از سومین نگارهٔ شعری او (ادونیس،۱۹۹٦: ج۳/ ٥٦۹-٥۳۹)، زندگی می‌کند و در سروده‌های او حضور دارد.

۳. ۲. جریان نوشتار در قصیدهٔ کلّیه

همفری می‌گوید در داستان‌های جریان سیّال ذهن، کاربست نشانه‌های نگارشی و علائم نوشتاری حروف، تنها زمانی است که نویسنده درپی نشان دادن دیگرگونی‌ها و تغییرات شایان توجهی در سازه‌های داستان مانند زمان، فضا، عمق‌کاوی ذهن شخصیت‌ها و...باشد (humphery'1959: 60-59) «در رمان اولیس، جیمز جویس برای مشخص کردن دیالوگ‌ها و به طور کلّی هر کلامی که بر زبان شخصیت‌ها جاری می‌شود، همواره از یک خطّ تیرهٔ بلند استفاده می‌کند. می‌توان گفت که جویس، این خطّ تیره را به جای گیومه یا علامت نقل قول می‌آورد. امّا برخلاف این نقل‌قول‌ها، جویس تک‌گویی‌های درونی را با هیچ نشانه‌ای مشخص نکرده است... با این همه، خوانندهٔ اولیس در موارد بسیاری...تنها باید با توجه به شیوهٔ بیان

غیرعادی یا تغییر سبک و سیاق کلام از تغییر روایت آگاه شود» مانند قطعه‌ای که با توصیف راوی سوم شخص از باک مولیگان آغاز می شود و خواننده در خلال روایت سوم شخص و زمان گذشته، ناگهان با واژهٔ «chrysostomos» روبرو می‌شود که دور از انتظار است و لحن سخن را تغییر داده است بدون هیچ‌گونه علامت نگارشی (بیات،۱۳۹۰: ۱۱۵)

در قصیدهٔ کلیهٔ ادونیس نیز نوشتار درست مانند جریانی است که در آن، زمان انبساط و انقباض و لحظات مکاشفه و رؤیا به مثابهٔ جزر و مدّی ذهنی، زبان را از شعر نو به شعر داستانی، نمایشنامه ای و سپس به نثری روان و باز به قصیدهٔ تفعیله از گونه تنویع و سپس به شعر توقیع تغییر می دهد و در میانهٔ سیّالیت نثر و الهام و رقص و موسیقی سازه های زبان شعر در نوسان است که نگارندهٔ متن حاضر بر آن است تا از آن با عنوان «پیوستار زمکانی نثر و شعر» تعبیر نماید. افزون بر نمود آشکار این جریان نوشتار و کاربست متفاوت نشانه‌های نگارشی در قصاید کلیّهٔ ادونیس، نامگذاری این قصیده، تقسیمات داخلی آن و نگارش زیرشاخه های بخش های درونی در قالبی ویژه با کاربست حروف، اعداد یا برجسته و درشت نگاشتن برخی واژگان و تعابیر، این گونهٔ ادبی را هرچه بیشتر به نمونه های جریان سیّال ذهن نزدیکتر ساخته است.

در قصیدهٔ کلیه، همانند مکاتب غربی، نامگذاری و شاکلهٔ عناوین نیز اهمیت شایان توجهی دارد؛ گاه عنوان در قصیدهٔ کلیه، ابزاری است برای آشنایی‌زدایی و ابهام‌آفرینی مانند «فصل الأشجار» در متن «تحولات الصقر»؛ این متن از ۱۰ بخش/ مقطع تشکیل شده است با عنوان «شجرة». در تنهٔ اصلی هیچ یک از این بخش‌ها که با نام «أشجار» نامگذاری شده، یادی از درخت به میان نیامده است. همچنین بسیاری از آثار سرایندگان قصیدهٔ کلیه، به فصول و مقاطع چندگانهٔ تودرتویی تقسیم شده و چندین زیرعنوان به شکل پی در پی، پشت سر هم آورده می‌شود مانند قصیدهٔ «الصقر» از ادونیس که با عناوین «تحوّلات الصقر» و سپس «فصل الأشجار» و پس از آن «مرثیات الصقر و شواهد قبره» سطح بندی شده است یا قصیدهٔ «مرایا و أحلام حول الزمان المکسور» که دارای ۲۳ بخش است که از ۱ تا ۲۳ شماره گذاری و سپس با عناوین فرعی و زیرشاخهٔ همسان یا مشابه، نام‌گذاری شده است (ادونیس،۱۹۹٦: ج۱/ ٤۰۳-۳۷۱).

در چکامهٔ طولانی «قصیدة ثمود» از ادونیس نیز مانند بسیاری از قصاید دیگرش، از آغاز تا پایان-معلوم نیست با چه هدفی- تمام بخش ها و مقاطع آن با حروف یونانی نام گذاری و تقسیم‌بندی شده و میزان کاربست نشانه‌های نگارشی در این متن بلند ۲۶ صفحه‌ای بسیار اندک است. همچنین در متن «وردة الأسئلة» ادونیس کاربست نشانه‌های نگارشی، بسیار اندک و نزدیک به هیچ است. (ادونیس،۱۹۹۶:ج۳/ ۱۳۳-۸۵،۲۸۳-۲۵۷، ۳۹۷-۳۸۷)

نگارندهٔ متن حاضر پس از بازبینی شاکلهٔ ظاهری و خوانش پیوسته و مکرّر سروده‌های سومین نگارهٔ شعری ادونیس به این باور رسیده است که شاعر در سراسر این اثر ۵۷٤ صفحه‌ای مبتنی بر جریان سیّال ذهن، قصاید کلیّهٔ خویش را پس از بارها و بارها بازنگری به مثابهٔ دفتر خاطراتی آشفته و مغشوش تنظیم نموده است که جریان سیّال ذهن، زبان وحی و شهود و دانش گسترده و آگاهی مثال زدنی پدیدآور در گسترهٔ عرفان و تصوّف، آن را در سطحی فراتر از زمان و برکنار از مکان و بدون درنظر گرفتن مخاطب معهود و با بی اعتنایی به پیرنگ ارسطویی به عنوان یک شعر-نگاره یا آمیزهٔ شعر و نثر نسبتاً طولانی و پیشرفته و بی بدیل سیّال ذهن مطرح می‌نماید که بر تارک شعر معاصر عربی برای همیشه خواهد درخشید و خوانندگان متفاوت، امکان خوانش های مکرر آن و برداشت های متفاوت از متن های آن را خواهند داشت؛ این نگارهٔ شعری سیّال به ویژه در چکامه‌های بلندی مانند «جسد»، «سیمیاء»، «برزخ»، «شهوة تتقدّم فی خرائط المادّة» و به‌ویژه در قصیدهٔ «فی حضن أبجدیّة ثانیة» -چنان‌که نام‌گزینی مبهم، مجهول و معلّق این متن ها نشان می دهد- با تعابیر و ساختاری که نشان از مکاشفهٔ او و سیرش در عوالم رؤیا و شهود دارد، به آفرینش گونهٔ پیشرفته‌ای از جریان سیّال ذهن دست یازیده است با ارائهٔ تقسیم‌بندی‌های داخلی بسیار تودرتو و مرکّب از حروف عربی، حروف یونانی، حروف ابجدی در کنار اعداد به شکل همزمان و با ترسیم آگاهانهٔ اشکالی گنگ، مبهم و نمادین مانند ؛ وی در این قصاید، جریان نوشتار سیّال ذهن را با گزینش عناوین فرعی دیگری شامل «أبواب»، «خلوات»، «مکاشفات»، «مشاهدات»، «طلسمات» و «شطَحات»(*همان*:۵٦۸ -۵٤۱) و با کاربست آگاهانهٔ

زبانی فراپیچیده، جادویی و مرموز و سرشار از نماد و اسطوره و با تغییر پیوستهٔ روایت و غائب فرض کردن مخـاطـب به روشـــنی پیش روی مخاطب قرار داده اســـت که این امر را نه تنها نامگذاری سـومین نگارهٔ شعری او یعنی «مفرد بصیغة الجمع» بلکه عناوین قصاید این نگاره نیز از آغاز تا فرجام نشان می‌دهند؛ عناوینی مانند «أرواد یا أمیرة الوهم»، «مرثیة الأیّام الحاضرة»، «مرثیّة القرن الأوّل»، «أقالیم اللیل و النهار»، «فصل الحجر»، «فصل المواقف» و....

۳. ۳. جریان پیرنگ در قصیدهٔ کلیه

داسـتان‌های جریان سـیّال نه با پیرنگی ازپیش اندیشیده بلکه صرفاً با یک نمایهٔ تصویری در ذهن نویسـنده رخ می نمایند بدین معنا که در این گونه متون سـیّال، مخاطب با طرحی شکننده روبروسـت که متناسـب با نوع خوانش اثر، تغییر می‌کند و بدین ترتیب -درسـت مانند مسـألهٔ «مرگ مؤلّف بارت»- چند خواننده ممکن اسـت برداشـت های متفاوتی از یک متن سیّال داشته باشـند. (می،۱۳۸۱: ٤٤-١٦) در جریان سـیّال ذهن، کنار رفتن دانای کل و ایفای نقش خواننده به منظور برقراری پیوند میان سـازه ها و اجزاء پراکندهٔ داسـتان سـبب گشـته است تا خواننده با اسـتفاده از حافظهٔ شخصیت‌ها، با گذشتهٔ آن‌ها پیوند برقرار نماید و با کنار هم چیدن بخش‌های مهم ذهن شخصیت، به داستان، شکل دهد. (ایدل،١٣٦٧: ١٩)

در قصـیدهٔ کلّیه نیز واقعیت آن‌گونه که بیننده و مخاطب، انتظار روایت آن را می‌کشد، اتفاق نمی افتـد بلکـه واقعیـت در این گونهٔ ادبی درجایی فراتر از رخدادهای گاهان هســـتی، آفریده می‌شـود. این گونهٔ ادبی، بدانسان که خود می‌خواهد با کاربست تمام میادین اندیشه، واقعیت را دیگرگون می سـازد و تغییر می دهـد ولی بـدون ارائـهٔ یـک طرح و ایدئولوژی زیرا این گونهٔ پیشـرفته، شـعر را فراتر از رخدادهای کوچک، ترانه و أغنیه یا توصـیف می‌داند بلکه شـعر از دیدگاه نظریه‌پردازان قصیدهٔ کلیهٔ دقیقاً به مثابهٔ کلّیّت تجربه‌های بشری است. به اذعان ادونیس، آفرینندهٔ قصـیدهٔ کلیّه، زندگی را در قالبی افقی و خطّی نمی‌نگرد بلکه در ژرفای پدیدارها و در ناخودآگاه سـیر می‌کند. در قصـیدهٔ کلّیه نیز شـاعر برای رسـیدن به تجربهٔ شـعری، خویش را نیازمند پیرنگ و طرح از پیش اندیشـیده و تصـویر یا ملزم به کاربست تعبیر و بیان مستقیم و یا سـخن گفتن با مخاطبی مشخص نمی بیند بلکه نماد-نگاره یا پدیدار-نگاره در شعر او جانشین همه چیز می‌گردد. (ساعی،۱۹۷۸: ۱۲۲-۱۲۰)

همچنین نکتهٔ بسیار شایان اندیشه و درنگ در قصیدهٔ کلیهٔ ادونیس این است که برای شاعر اهمیتی ندارد که خواننده چه برداشتی از متن او خواهد داشت بلکه مهم آن است که متن‌آفرین، واژگان و تعابیر را به همان‌گونه‌ای که از ذهنش سر زده است، بیاورد بی‌آنکه به امکان دریافت، فهم، پذیرش یا سلیقهٔ خواننده و مخاطب بیندیشد آن‌چنان که گویا برای خود یا برای مخاطبانی شبیه خود می‌نویسد و شاید می‌پندارد کسانی در آینده خواهند بود که سخنان او را دریابند. (همان)

۳. ٤. جریان موسیقی در قصیدهٔ کلیه

اگر دربارهٔ جویس، باور بر این است که نثر جویس، خاستگاه بخش گسترده‌ای از شعر جدید و سرچشمهٔ تفاسیری نو از شعرهای کهن است و اگر جویس، ابزاری در اختیار دارد که در عصر کنونی، معادل بخشی از موهبت ذاتی و خدادادی شاعر است (استیوارت،۱۳۸۱: ۱۳) و اگر برگسون در پیوند با جریان سیّال ذهن بر این باور است که زبان را هرگز یارای آن نیست که دقیقاً بازنمایندهٔ احساسات اصیلی باشد که در جریان ذهنی ما گذر می‌کند و بلکه واژگان از دیدگاه او در قالبی منفرد و به تنهایی، در بازآفرینی منحنی اندیشه‌ها و احساسات ما، اهمیتی ندارند بلکه مهم، آن جریان معنایی است که از لابه‌لای واژگان گذر می‌کند. (شوارتس،۱۳۸۲: ٤٤) قصیدهٔ کلیه ادونیس نیز بی آنکه به قانون عروضی خاصی مقیّد باشد، مجموعه‌ای از صور آهنگین را درهم می‌آمیزد و چند شکل عروضی جدید را با هم می‌آورد و گاه مقاطعی از نثر را در کنار مقاطع جدید عروضی در مقاطع دیگر ذکر می‌کند. با این همه بیش از تأکید بر موسیقی خارجی بر موسیقی ذهنی درونی تکیه دارد؛ موسیقی ذهنی، آهنگی آوایی و صوتی نیست بلکه پژواک آوایی ناشنیدنی است که در ذهن جریان می‌یابد اما به اندازه موسیقی شنیدنی تأثیرگذار است؛ سرچشمه و خاستگاه این موسیقی ذهنی درونی، از یک طرف الهام و القای واژگان است و از طرف دیگر تضادّ روانی. این واژگان، دارای بار معنایی، عاطفی، احساسی و ادراکی بسیار گسترده‌ای هستند. در بعد آهنگ و موسیقی، قصیدهٔ کلیه، ساختاری است رو به تکامل که می‌کوشد از طریق تباین اجزا و سازه‌های خویش به آفرینش موسیقی و آهنگی ذهنی دست یازد و از این رو نمی‌توان در یک مقطع یا جزء آن درنگ نمود زیرا در این قصیده، موسیقی

ذهنی در تعبیرات مدّنظر نیست بلکه کلیت قصیده همچون نوار موسیقی، اجزای پراکندهٔ آن را به صورت یک مجموعه گردهم می‌آورد.

۳. ۵. جریان زبان در قصیدهٔ کلّیه

۳. ۵. ۱. جریان ابهام در قصیدهٔ کلیه

«از مهم‌ترین ویژگی‌های داستان‌های جریان سیّال ذهن، ابهام آن‌هاست...این ابهام تا حدود زیادی تاشی از خصوصیت فرآیندهای ذهنی در مرحلهٔ پیش از گفتار است که در آن، خواننده مستقیماً با محتویات ذهن روبرو می‌شود و نویسنده نیز نمی‌تواند به توضیح و تفسیر اندیشه‌های شخصیت‌ها بپردازد. از آن‌جا که نویسنده، محتویات ظاهراً آشفته و مبهم...ذهن را در قالب زبان عرضه می‌کند، ابهام، خواه ناخواه به عرصهٔ زبان نیز راه می‌یابد و باعث می‌شود در این آثار با اشارات و معانی مبهم و تبیین نشده، جملات ناقص، کلمات دو یا چند پهلو و نشانه‌گذاری غیرعادی...روبرو شویم.»(بیات، ۱۳۹۰: ۹٦)

در میان صورت‌های نوین شعر معاصر عربی، کمتر گونه‌ای در پیچیدگی و غموض به پایهٔ قصیدهٔ کلیه می‌رسد؛ قصیدهٔ کلیه از پررمز و رازترین آفرینش‌های هنری و ادبی معاصر و در حقیقت، آمیزه‌ای نیرومند است از شاخص‌ها و ویژگی‌های سمبولیسم، سوررئالیسم و تصوّف. قصیدهٔ کلیه افزون بر همهٔ مفاهیم موجود در قصیدهٔ نوین عربی دارای پیچیدگی‌ها و ویژگی‌هایی است که از همین سه جریان سرچشمه می‌گیرد. این ناخودآگاه-شعرِ پیشرفتهٔ ذهنی در میان شاعران معاصر عرب با اقبال چندانی روبرو نگردیده است که احتمالاً علت بنیادین این عدم اقبال، دشواری پویه و گام زدن در مسیر این «رود خروشان و متلاطم» بوده است؛ علت دیگر نیز غلبهٔ گرایش‌های قومی نزد برخی شاعران و یا گرایش‌های سوسیالیستی-علمی گروهی دیگر است (ساعی،۱۹۷۸: ۱۲۱-۱۱٦).

قصیدهٔ کلیهٔ «مقدّمة لتاريخ ملوک الطوائف» ادونیس در دومین نگارهٔ شعری‌اش در سراسر بخش‌های خود با کاربست نمادها و سمبول‌هایی زبانی و ادبی از فرهنگ عربی و با آفرینش تشبیهات فراکلاسیک چندسویه، استعاره‌های شگرف و حس‌آمیزی و مکاشفه و گسستگی و برش گویه‌هایی خبری از حال و گذشته، پرسشی و روایی، این متن را تا حدّ بسیاری به گونه‌ای اثر جریان سیّال ذهن نزدیک نموده است؛ در این متن، حتی حروف الفبا به شیوه‌ای

نمادین و سمبولیک به کار رفته است و گاه در قالبی عددی یا آوایی دربارهٔ دیرینه‌داشت‌های/ میراث عربی سخن به میان آمده است:

وجه یافا طفلٌ/ هل الشجر الذابل یزهو؟ هل تدخل الأرض فی صورة عذراء؟/ من هناک یرجّ الشرق؟/ جاء العصفُ الجمیل و لمیأت الخرابُ الجمیل/ صوتٌ شرید.../. ... کشفت رأسَها الباءُ و الجیم خصلة شعر انقرض انقرض./ ألفٌ أول الحروف انقرض انقرض./ أسمع الهاءَ تنشُجُ و الراءُ مثل الهلال/ غارقا ذائباً فی الرمال/ انقرض انقرض/ یا دماً یتخثر یجری صحاری کلام/ یا دماً ینسج الفجیعة أو ینسج الظلام/ انقرض انقرض... (ادونیس،۱۹۹٦/ ج۲: ۲٤٥-۲٤۳)

در این بخش، عبارت «والرّاء مثل الهلال» تعبیری نمادین است زیرا شاعر به شیوهٔ سوررئالیست‌ها با تداعی زمانی، میان شکل ظاهری حرف «ر» در نوشتن و میان هلال» ارتباط برقرار کرده است و سپس هلال را درحال فرو رفتن در شنزار توصیف نموده است؛ همچنین بازگویی و تکرار پیوسته «انقرض انقرض» نیز در ذهن و زبان این چکامه، خاستگاه گونه‌ای ابهام آگاهانه است؛ در ادامهٔ این فرامتن، شاعر در بیانی کاملاً مبهم و استعاری و با صدایی بلند با خونی که لخته می‌شود و سپس در بیابان‌های سخن جریان می‌یابد، سخن می‌گوید.

بخش‌ها و مقاطع بعدی قصیده، پاره‌ها و بندهایی است منثور و سپس چنان پیچیده و رازناک و سرشار از بازی‌های ذهنی-زبانی با ٤ حرف واژهٔ «کتاب» در قالبی ازهم گسیخته که بی تردید نزد خوانندهٔ فرهیخته/ متذوّق نیز نیازمند رمزگشایی و بارها خوانش و بازگویی در ذهن است:

«...فی خریطةٍ تمتدّ...حیث یدخل السیّدُ المقیمُ فی الصفحة ۱/ راکباً حیواناً بحجم المشنقة. یتحول إلی تمثال ملءَ الساحات العامّة./ و (کانت) الحاکمةُ تغسل عجیزتَها و حولَها نساءٌ یدخلن فی الرمح/ و یمضغن بخورَ القصر و الرجالُ یسجّلون دقّاتِ قلوبهم علی زمنٍ یتکوم/ کالخرقة بین الأصابعِ حیثُ

ک ترتجف تحتَ نواة رفضیّة بعمض الضوء

ت تاریخ مسقوف بالجثث و بخار الصلاة

ا عمودُ مشنقةٍ مبلّلٌ بضوءٍ موحل

ت سکین تکشط الجلدَ الآدمیَّ و تصنعه نعلاً لقدمین

سماویتین فی خریطةٍ تمتد.....(*همان*:۲٤۹)

این بخش به سبک قصیدهٔ کلیهٔ ادونیس، مجموعه‌ای است از جملات پراکندهٔ دور از هم و نمادهایی سرشار از ابهام و پیچیدگی که پژوهشگر، پیرامون آن به چیزی فراتر از انگاره و احتمال دست نمی‌یابد. در این‌جا پس از بخش منثور، سخن با انفصال چهار حرف واژهٔ «کتاب» که در برابر آن‌ها، سطوری ازهم گسسته که به باور نگارندهٔ متن حاضر، بیشتر شبیه واگویه و هذیان لایهٔ پیش از گفتار و یا سخنان پیشگو یا کف بینی است که جن در او حلول کرده است، آغاز می‌گردد، این سطور یادآور «کتاب مقدّس» در مکاشفات یوحنّاست و پنداری تنها ادونیس مسیحی‌شده است که در جایگاه یک شاعر-پیامبر، إذن گشودن، خواندن و فهمیدن اوراق زرنگار این کتاب مقدّس را دارد؛ آنجا که شاعر با تداعی آزاد و بازگشت به زمان گذشتهٔ دیرین، خاطرات عرب را در ذهن خویش بازگویی می‌کند؛ مخاطب این مقطع در صفحهٔ نخست کتاب، تنها بزرگی را -که معلوم نیست چه سمتی دارد- می‌بیند سوار بر چهارپایی که معلوم نیست چه حیوانی است اما هرچه هست به اندازهٔ یک چلیپا/ چوبهٔ دار است و طولی نمی‌کشد که بر بنیاد دریافت نگارنده، طیّ فرآیندی آپوکالیپتیکی در ناخودآگاه و روان ناهشیار شاعر، جلّاد -که برخلاف نظر بسّام ساعی، ورودش به متن، ناگهانی و چهره‌اش، ناشناس و مجهول است- به شخصیتی مقدّس بدل می‌گردد. عبارت‌های پسین که القاکنندهٔ خوش‌باشی و نوشخواری در کاخ‌های عربی می‌باشد، به روشنی لحظاتی از زمان گذشتهٔ دوری را- که شاید به باور من دوران امویان کاخ‌نشین و به‌ویژه یزید باشد- را از نوار ذهن نویسنده برگرفته و با زمان حال درآمیخته است و عبارت «علی زمن یتکوّم» گواه این مدّعاست؛ سپس چهار حرف واژهٔ «کتاب» طبق عادت ادونیس ضمن کاربست آرایهٔ حسن تعلیل به نمادهایی دالّ بر گذشته بدل می‌گردند یعنی حرف «کاف» زیرساخت و شالودهٔ عصیان و انقلاب و روشنایی است؛ حرف «ت» به مثابهٔ تاریخی است سرشار از لاشه و مادّیت و بخار نیایش و نماز و عالم معنا یعنی جمع دوگانهٔ متناقض مادّه و معنا؛ حرف «الف» ستون چوبهٔ دار انقلابیون است و حرف «باء» به منزلهٔ چاقویی است که با خراشیدن پوست انسان، آن را به کفشی برای ظهور رهایی‌بخش آخرالزمانی بدل می‌سازد؛ یعنی تمام حروف این واژه به گونه‌ای نماد شورش و انقلاب بر ایستایی زمان تقویمی تاریخ و دعوت به دیگرگونی و تحول است.

ادونیس در جایگاه پیشوای قصیدهٔ کلیه به چشم انداز و رؤیای شعر غربی سوررئالیستی بسنده نکرده است بلکه با کاوش زوایای آفرینندگی و ابداع عربی می‌کوشد تا رؤیای نوین خویش را پی افکند؛ رؤیای نوینی که با شکستن ایستایی، آن را به سوی پیوستار دیگرگونی رهنمون می‌سازد، یک دیگرگونی پایدار که همهٔ سازه‌های هستی را به سوی خویش می‌کشد البته در قالبی دیگرگون شونده و تغییرکننده نه ایستا و ثابت و با انگاره و احتمال نه با حتمیت و اطلاق. قصیدهٔ کلیه با چنین دیگرگونی مداومی، حالتی انفعالی و گذرا نیست بلکه متنی ناگهانی است، یک لحظهٔ هستی‌مدار است که در آن، گونه‌های مختلف تعبیر از نثر و کلام آهنگین و موسیقی و حماسه و داستان و تک‌گویی و ... به هم درمی‌آمیزد (ادونیس، ۱۹۷۵: ۱۱۷) بنابراین قصیدهٔ کلیه تنها فرم خاصی از گفتار و تعبیر نیست بلکه شکلی از اشکال هستی و وجود است که از گونه‌ای ادراک فراگیر خودآگاه و ناخودآگاه سرچشمه می‌گیرد.

۳. ۵. ۲. جریان بازی‌های زبانی در قصیدهٔ کلیه

از حیث ساختار دستور زبان در برخی از قصاید کلیّه ادونیس، لهجهٔ عامیانه، ضرب المثل‌های عامیانه، زجل‌هایی از حکایات فولکلور، ترانه‌های فولکلور، مرثیه و بکائیهٔ و ترانه‌های جدید کاربرد یافته است مانند ضرب المثل عامیانهٔ زیر:

و فی شفاه المدینة/ جرسٌ للعویل/ من ثلاثین جیل:/ «مِنسَمِّی عَمنا/ اللی بیاخُد إمنا»/ «بسّ الحالة ما بتنطاق»/ «یا لله.... الدّهر دولاب»(ادونیس،۱۹۹٦: ج۱/ ۱۲٤-۱۲۳)

یا مانند زجل زیر که برگرفته از حکایت‌های فولکلور است:

-رورو ابنِ السنونةِ السودا/ أجا الصبح سلّم علّیی و طار/ یا رورو لَوین بِتروح/ جِبلی معک شِقفِة من السما/ تطیر فیها هون»(*همان*: ۱۲٦)

دیگر پدیدهٔ زبانی رایج نزد ادونیس، به‌کارگیری واژگان، سازه‌ها و تعابیر فصیح مهجور است تا از پس آن در شعر خویش، به «غافلگیری زبانی» دست یازد و سازه‌های مردهٔ زبان را در صورتی تازه احیا نماید؛ از نمونه‌های این پدیدهٔ زبانی می‌توان به سازه‌های «أری إلیک، شُیِّئت، یرغفها الرغیف» در سروده‌های ادونیس اشاره نمود.

از دیگر نوپردازی‌های زبانی ادونیس در قصیدهٔ کلیه، کاربست شمایز راجع به مجهول است که همانند جریان سیّال ذهن در راستای ابهام‌آفرینی در چکامه‌های او، کاربرد گسترده‌ای یافته است مانند نمونهٔ ذیل:

یجهل أن یزّین السیوفَ بالأشلاء/ یجهل کیف تبرق الأنیاب/ یأتون فی نهرٍ من الرؤوس و الدماء/ و یصعدون الحائطَ القصیر/ وهو وراء الباب/ (یحلم أن یظلّ کالأطفال خلف الباب)/ یقرأ فصلَ الجائع الأخیر (ادونیس،۱۹۹٦: ج۲/ ۱۲۵)

در قصاید کلیه ادونیس، نظر به گسترهٔ جولان و رهایی فن، باهم آیی دوگانه های متناقض یا متضاد در صورت‌ها و اشکال گونه‌گونی در همان آستانهٔ نگاره‌های شعری وی دیده می‌شود تا چه رسد به تنهٔ در عبور و سیّال چکامه‌های او مانند باهم‌آیی مادّه و مجرّد در عناوین قصاید «وردة الأسئلة»، «شهوةٌ تتقدّم فی خرائط المادّة»، «مجنون بین الموتی»، «الإله المیّت»، «زهرة الکیمیاء»، ««تعویذات لمدائن غزّالی»، «الزمن المکسور»، «الزمان الصغیر»، «مزامیر الإله الضائع»، «أرواد یا أمیرة الوهم» و....؛ در اندرونه و تنهٔ اصلی قصاید ادونیس نیز سازه‌های استعاری، مجازی و سرشار از پیچیدگی و نیز تعابیر عارفانه و صوفیانهٔ ذیل -که هرچه بیشتر بر سیالیّت متن می‌افزاید- شایان درنگ است:

«الحجر الأخضر فوق النار»، «ریشتک المسمومة الخضراء» «أیّتها الخاطئةُ القدّیسةُ الخطایا»، «عن رحلة الصیف الشتائیة»(ادونیس، ۱۹۹٦: ج۱/ ۳۱۰-۳۰۸، ادونیس، ۱۹۹٦: ج۲/ ۱۰۳،۱۱۷) «قلبٌ قاحل»، «الحروف نساء»، «بوّابة الله»، «الملاحة فی علم الفلاحة» و...(ادونیس،۱۹۹٦: ج۳/ ٥٦۸-٥٦٤) باهم آیی این سازه های استعاری، مجازی و دوگانه های متضاد یا متناقض در نگاره های شعری ادونیس و به ویژه در سومین نگارهٔ او، مایهٔ آفرینش نوعی تصاویر زبانی بکر و ناب گردیده که خاستگاه جوشش‌های ذهنی و روانی در خواننده است که هر واژه به تنهایی و به خودی خود بدان منتهی نمی گردد. ادونیس با فرا رفتن از واقعیت موجود بارها و بارها در بی‌خودی رؤیا به آفرینش نگاره‌هایی دست یازیده است که در آن ها، پدیدارهایی که باهم آیی آن ها، امتناع عقلی دارد، در کنار یکدیگر ذکر شده اند مانند

«جزیرة الشفة»، «طیر القدم» و یا از اعماق رؤیا برکشیده شده است مانند «عفریت الأصابع» (همان: ۱۱۰) «دخان التکوین»، «ماء الکشف» و «نجوم التشرّد»(*همان*: ۱۷۵-۱۷۲، ۱٦٥)

دیگر شاخصهٔ قصیدهٔ کلیه ادونیس-که در آثار جریان سیّال ذهن نیز دیده می‌شود- نادیده گرفتن مشبّه و مشبّهٌ‌به در معادلهٔ کلاسیک و گذر از آن به سوی معادله‌ای سه یا چهار سویه و حتی بیشتر است که بدین ترتیب، اندیشهٔ جستجوی همسانی میان سویه‌های گونه‌گون آن، حاصلی ندارد و از سوی دیگر در این معادلهٔ نوین، طولی نمی‌کشد که مشبّهٌ‌به به مشبّه بدل می‌گردد و این جابجایی سویه‌ها در سیری استعلایی همچنان ادامه می‌یابد؛ در چکامهٔ «فارس الکلمات الغربیّهٔ» از ادونیس، نگارهٔ پنج سویه‌ای از این هنجارشکنی مشاهده می‌شود: تولَدُ عیناه/ فی سفرٍ یسیل کالنزیف/ من جثّهٔ المکان: سویه‌های پیوندیافته در این معادله عبارتنداز: «عینین و ولادة»، «ولادة و سفر»، «سفر و نزیف»، «نزیف و مکان» و «مکان و جثّة». (ادونیس، ۱۹۹٦: ج۲/ ۱۹)

همهٔ این نوپردازی‌های زبانی، سرچشمهٔ پیچیدگی تا سرحدّ ابهام و غیرقابل فهم گشتن معانی قصیده می‌شود. در برخی موارد نیز متأثّر از دوگانگی خودآگاهی نزد سرایندگان قصیدهٔ کلیه به سبک سوررئالیست های غربی، مخاطب، پیوند و رابطهٔ منطقی ذهنی یا زبانی میان واژگان، عبارات و تصاویر نمی یابد و جز تأویل، راه دیگری پیش روی خویش نمی بیند مانند قصیدهٔ «مرایا و أحلام حول الزمان المکسور» ادونیس که زبان آن، یادآور لایه‌های پیش از گفتار یا گونه‌ای تک‌گویی درونی ناشی از دیدن زنی است شبیه «زن ناخودآگاه» وولف که برای ادونیس نیز ناشناخته است:

یبتدیء السقوطُ فی مدائن الغزالی/ -مَن هذه المرأةُ؟ کلّ ذکرٍ/ یضیع... کان جیشی/ یُذبح تحت خیمةٍ. طریقی/ حمراءُ و المرایا... کسرتِها؟/ تقول: کان وجهی/ نهراً- مَن الغریقُ؟ غصتُ سدٌّ. نهضتُ -کان وطنی یموتُ/ یأکله فهدٌ و عنکبوتُ (*همان*: ٤٠٦)

۳. ٤. جریان زمان در قصیدۀ کلیّۀ

قصیدۀ کلیه درست همانند جریان سیّال ذهن برکنار از زمان خطّی گیتی‌مدار است؛ در این گونۀ شعری ذهنی، زمان، کرانمندی به خود نمی‌پذیرد و به مثابۀ گذشته و آینده‌ای است که با اکنون درمی‌آمیزد و این معادل همان اندیشۀ یک-زمانی و پویه و صیرورت زمان گذشته و آینده در رودخانۀ اکنون است (legouis&l gazamian' 1954:1293) یا به باور نگارندۀ متن حاضر، همان رودخانۀ گذشته که هراکلیتوس در آن پای می‌گذارد و پای نمی‌گذارد.

قصیدۀ کلیه نیز فراتر از روزمرگی رخدادهای واقعی جهان و پدیدارهای گاهان، رخ می‌نماید؛ این گونۀ جدید شعری بدون ارائۀ یک جهان‌بینی و ایدئولوژی مشخص، واقعیت را تغییر می‌دهد و فراتر از بیان رخدادهای کوچک، موسیقی و سرود و آهنگ یا وصف و نظائر آن، شعر را در جایگاه یک کلّیت تجربۀ انسانی می‌نشاند و شاعر در این گذر، در جایگاه پارسامردی است که به میزان دورشدنش از واقعیت مادّی به به حقیقت روشن دست می یابد. شاعر در قصیدۀ کلیه به اذعان ادونیس، زندگی و هستی را در رویکرد خطّی مورد توجه قرار نمی‌دهد، نگاه او به زندگی و هستی، مبتنی بر زمان منفرد و گیتی‌مدار ارسطویی نیست، نگاهی سطحی و تک بعدی و مبتنی بر بلاغت و آرایه های لفظی و بیانی نیست بلکه وی در اعماق هستی و پدیدارها سیر می‌کند (ساعی،۱۹۷۸: ۱۲۲).

ادونیس در بسیاری از چکامه‌های خویش، ترسیم‌کنندۀ تصویری از سقوط زمانی و نه عملی گذشته است زیرا در نگاه او، اگرچه گذشته از نظر زمانی سقوط کرده و پایان یافته است اما عملاً امتداد دارد به صورت الگویی مطلق که تخطّی از آن گناه شمرده می شود و بر زمان حال سیطره یافته است و گویا ملّت عرب، اکنون در گذشتۀ خویش می‌زید. به عنوان نمونه در بخش فرجامین قصیدۀ «مقدّمۀ لتاریخ ملوک الطوائف» از ادونیس، درخت، نماد دگرگونی و تحوّل زمان گذشته به آینده و زمان گذر از گذشتۀ دیرین دور به سوی آیندۀ است در میان رودخانۀ زمان؛ روشنایی و نور در این بخش، نماد حقیقت ذهن شاعر یعنی فلسطین شکوهمند آینده است؛ ستارۀ اساطیری نیز برگرفته از مکاشفات یوحنّاست به‌ویژه که درپی آن، صحنه‌ای خونین بلکه فراتر از آن، منظره‌ای آپوکالیپتیک و آخرالزمانی که یادآور آخرالزمان ترسیم شده در مکاشفات یوحناست در رؤیای شاعر، پدیدار می‌شود:

...هذا أنا: لا لستُ من عصر الأفول/ أنا ساعة الهتک العظیم أتت و خلخلة العقول (ادونیس،۱۹۹٦: ج۲/)

ادونیس در قصیدهٔ یاد شده، همراه با انتقال از نظم به نثر و از نثر به نظم بار دیگر به شکل بی حد و مرزی به انبوه تصاویر و تعابیر مبهم و پیچیدهٔ ناخودآگاه پناه می برد، به زمانی که فرجام پایان و سرآغاز آغاز است، هنگامهٔ دیگرگونی و تحوّل است، لحظهٔ صفر است و گاه برون‌رفت از گذشته به آینده و از زمان مطلق به زمان دیگرگونی؛ اندیشهٔ دیگرگونی و ویرانیِ همه ساخت‌های فرسوده تا سرحدّ دیگرگونی و تحوّل –همان‌جا که در لحظهٔ صفر، فاصل میان زمان مرده و زمان آینده قرار می گیرد– بر سراسر متن این چکامهٔ ادونیس، سایه افکنده است و بارها بازگویی پیوستهٔ فعل «انقرض» بر این امر دلالت دارد:

یأتی وقتٌ بین الرماد و الورد/ ینطفیء فیه کلّ شیء/ یبدأ فیه کلّ شیء/ ...و أحیا علی/ شفیر زمان مات أمشی علی شفیر زمان لم‌یجیء...*(همان)*

پایانهٔ این شعر، تصویرگر خروج از جامه‌های فرسوده گذشته و ایستایی و درنوردیدن تاریخ به سوی آینده‌ای پویا و پرتحرّک است؛ بدین ترتیب در قصیدهٔ کلیه، شاعر، نه تنها اوصاف پدیدارها بلکه خود پدیدارها و اشیاء را از واقعیت بیرونی/ زمان بیرونی مورد نظر برگسون گرفته و در صورت زمان ذهنی او از نو سامان می دهد تا در ذهن خواننده یا شنونده، حالتی را القا نماید که واژگان در ساختار و سامانهٔ اصلی خویش از القاء آن ناتوانند زیرا در این حالت، خواننده می‌تواند برداشتی ویژه از ترکیب غیرواقعی یا غیرمنطقی شاعر داشته باشد.

۳. ۵. جریان روایت در قصیدهٔ کلّیه

در جریان سیّال ذهن، اندیشه‌ها و مافی الضمیر با کاربست شیوه‌هایی ذهن‌گرا مانند «تک‌گویی درونی»، «حدیث نفس» و «تک‌گویی نمایشی» بازگویی می‌شود امّا تک‌گویی درونی ظاهراً کارآمدی، نمود و گیرایی بیشتری در جریان سیّال ذهن دارد. تک‌گویی درونی معادل بازتاب ذهنیات ناخودآگاه است یعنی گفتاری ساختن اندیشه های نخستین ناخودآگاه پیش از آن‌که با راهبری عقل منطقی تصویبی به قالب گفتار یا نوشتاری سامان‌یافته از حیث زمان و پیوندهای هم نشینی و جانشینی واژگان درآمده باشند. از این رو «به دلیل گسیختگی افکار و

تصـــاویر در این لایه از آگاهی، در تک گویی درونی با ترکیب های غیردســـتوری، عدم رعایت قواعد نحوی، پرهیز از نشـــانه گذاری درســـت، جملات و عبارات ناقص و... مواجه می‌شـــویم» (بیات، ۱۳۹۰: ۷۸)

در سومین نگارهٔ شعری ادونیس که از قصاید کلیه تشکیل شده است، نمونه‌هایی بی‌شمار از بـاهم آیی و تداخل گونه های تعبیر و تغییر تک گویی درونی به حدیث نفس یا تغییر تک گویی نمایشی به تک‌گویی درونی مستقیم و غیر مستقیم دیده می‌شود که به علت گستردگی، در پیوند با این مقوله، قطعهٔ زیر به عنوان نمونهٔ موفق جریان روایت سـیّال ذهن از قصیدهٔ کلیهٔ «تحولات العاشق» ادونیس گزینش شده است:

كان اسمها يسير صامتاً فی غابات الحروف
و الحروف أقواس و حيوانات كالمخمل
جيشٌ يقاتل بالدموع و الأجنحة،
و كان الهواءُ راكعاً و السماء ممدودة كالأيدی.
فجأةً
أورد نباتٌ غريبٌ و اقترب الغدير الواقف وراءَ الغابات
رأيتُ ثماراً تتخاصر كحلقات السلسلة
و بدأ الزهر يرقص
ناسياً قدميه و أليافه
متحصّنا بالكفن
كانت المرافق العضلات الوجوه بقايا وليمة لنهارٍ مرض و مات
و مدعوين لم تولد أسماؤهم بعد...
(و رأيت موكبا من الأفراس البيض تمتطی السماء، فهرولت صائحاً: ثعبانٌ
يركض خلفی». و كرّرتُ صائحاً: «ثعبان طويل كالنخلة...»(ادونیس،۱۹۹٦: ج۳/ ۳۹)

قطعهٔ مذکور از باب شـاکلهٔ ظاهری و نوشـتاری و کاربست بسیار اندک نشانه های نگارشی، از جهت تغییر شـــیوهٔ روایت به تک گویی درونی و ســـپس بازگشـــت به روایت و دیگربار به

حدیث نفس، مجموعه اشـارات، تصـاویر و عبارات پراکندهٔ و ظاهراً ازهم گسیخته، احساس و دریافت مرموز و الهام ناگهانی، دارای همسانی های بسیاری با قطعهٔ ذیل از رمان «خانم دالووی» نوشـتهٔ ویرجینیا وولف می باشـد و درسـت مانند متن وولف، القاکنندهٔ حالتی روحی و جنبشی درونی اسـت که به مخاطب کمک می‌کند تا به تجربهٔ شـاعر نزدیک شود بدون دریافت یا حتی لمس کامل آن؛ بلکه نشـــانه های گام نهادن به عالم ناخودآگاه و رؤیا در متن ادونیس و قدرت بیان، تک‌گویی ذهنی و ابزار پیشـرفتهٔ زبانی او به شـکل بسـیار روشن‌تر و نیرومندتری از قطعهٔ ذکر شـده از خانم دالووی ویرجینیا وولف، تبلور یافته است.: خانم داللوی گفت خودش گل‌ها را می‌خرد.

چرا که لوسی کارها را برای او بریده بود. درها را از لولا درمی‌آوردند؛...
چه تفریحی! چه کیفی! چرا که هروقت با اندک غژغژی، که هم‌اکنون نیز
به گوشش می‌خورد، پنجره‌های سرتاسری را باز می‌کرد و در هوای باز به بورتن
می‌زد، این‌گونه به نظرش می‌رسید. چه تر و تازه، چه آرام، هوای صبح زود،
البته از این هم آرام‌تر بود؛ مانند ضربهٔ موج؛ بوسهٔ موج، سرد و تیز و در عین
حال (برای دختر هیجده ساله‌ای که او آن‌وقت بود) موقر، و در همان حال که
کنار پنجرهٔ باز ایستاده بود حس می‌کرد که چیزی ناخوش در شرف وقوع
است؛ به گل‌ها نگاه می‌کرد و به درخت‌ها که دود میانشان می‌پیچید و بالا
می‌رفت و زاغچه‌ها فرا می‌رفتند و فرود می‌آمدند...(وولف،۱۳۵۳: ۱۱)

البته در بسـیاری از دیگر قصاید کلیه و حتی برخی شعرهای داستانی ادونیس مانند «مجنون بین الموتی»، «السّـدیم» و «الرأس و النهر»، نشـانه‌های جریان سـیّال ذهن، آشـکارا نمود دارد و تک‌گویی درونی ادونیس در آها آنقدر عمیق است که ناقد برجسته‌ای مانند بسّام ساعی را دچار تردید نموده است به گونه‌ای که دربارهٔ این قصاید می‌گوید «ادونیس، دیالوگ شعر نمایشنامه‌ای «السـدیم» را از زبان سه دیوانه بیان داشته است، البته آنطور که خود ادونیس می گوید وگرنه ما که از شـعر او، گفتگوهای این دیوانگان، متوجه آن نمی شویم ضمن آن‌که اصلاً مشخّص نیست که چرا ادونیس، وقتی می توانسته، این دیالوگ را از زبان افرادی عاقل و خردمند روایت کند به سـراغ دیوانگان رفته اسـت ولی درمجموع، گفتگوهای این سه دیوانه در این شعر نمایشنامه ای

برای مخـاطـب، دارای بازتابی طبیعی به نظر می رســـد و البته در مواردی نیز خواننده، احتمال جن زدگی و دیوانگی این افراد را می دهـد.»(ســـاعی،۱۹۷۸: ۱۰۸) ولی از دیـدگاه نگارندۀ متن حاضــر، این داســتان‌ها به خاطر یادداشــت کوتاه ادونیس و اشــاره به شــخصــیت‌های داســتان (ادونیس،۱۹۹٦: ۳۷) درســت مانند «زنده به گور» صادق هدایت (بیات،۱۳۹۰ :۱۹۵) نمی‌تواند و نباید به عنوان نمونۀ کامل جریان سیّال ذهن بررسی شوند.

از ســوی دیگر درســت مانند «جیسن» در قطعاتی از رمان «خشم و هیاهو» فاکنر، در گسترۀ کاربســـت زبان گفتاری و عامیانه و بازگویی و تکرار عباراتی مانند «من می گویم» و «حرف من این اســت...» ادونیس نیز در ســراسر قصیدۀ نه چندان طولانی «وردۀ الأسئلۀ» در قیاس با قصاید ۸۰-۷۰ صــفحه‌ای او در ســومین نگارۀ شعریش، تعبیر «نقول لجَلقامش»: به گیلگمش می گوییم را ۸ بار، ســازۀ «أقول لجلقامش»: به گیلگمش می گویم را ٤ بار، فعل «اقول» به تنهایی: می گویم را ۳ بار، فعل «نقول» به تنهایی: می گوییم را ۱ بار و فعل «أکرّر»: باز می گویم را ۲ بار بازگویی نموده اســت و در ظاهر همانند جیســن، بدون اطلاع از حضــور مخاطبی مشــخص، گفتارهایی کلّی، مکاشفه ای و گاه بسیار حکمت آمیز و عالمانه را با شخص یا اشخاصی ذهنی درمیان نهاده است.

٤. نتیجه

بر بنیاد پژوهش پدیدآور متن حاضــر، «جریان سیّال ذهن» یا به بیان روشن تر «خیزابۀ ذهن» چیزی نیســت جز نوار مغزی متشــکّل از گویه‌ها و واگویه‌ها و گفته‌ها و ناگفته‌های ذهن افسار گسـیختۀ خسـته از سیر قانون‌مدار زمان خطّی زندگی‌اش که از دام بندهای مادّیّ پندار و گفتار، رهیده و از هرآنچه که به مثابۀ مانعی اســت در برابر ســیلان بی‌پروای روان ناهشــیار او پس از عمری کرانمندی، گذر کرده اســت و با عبور از زمان منفرد ارسـطویی و وحدت‌های سه‌گانۀ او در دل بیکرانگی رودخـانـۀ زمـان، همـه چیز، همـه کس و همـۀ گونـه هـای زمـان تقویمی را درنوردیده اســت و رها در بیکرانگی نظریۀ معاصــر ادبیات، کوشــیده است تا -درست به مانند رودی که در طغیان خویش، همه چیز ســـراهش را شـــســـته و با خود می آورد، آمیزه‌هایی از لحظات، ســاعات، روزها، ماه‌ها، فصــول و سال‌های از دست رفتۀ زندگی کرانمند خویش را در قالبی آمیخته از شعر و نثر و در زمانی در آنِ واحد، کوتاه ولی همه‌سونگر، با بیانی ابهام‌آفرین و

با کاربست یک سبک نوشتاریِ پیوند خورده با ناخودآگاه، روایت نماید و به نظر نگارنده، محدود ساختن چنین جریان ذهنیِ در عبوری به گونهٔ «داستان»، جفایی است بس بزرگ در حقّ همهٔ سرایندگانی که چون ادونیس در این رودخانه-که هر لحظه، آب‌های تازه از آن گذر می‌کند- گام نهاده‌اند.

به باور نگارنده، قصاید کلیهٔ ادونیس به‌ویژه در سومین نگارهٔ شعری‌اش در قالب یک کلّ منسجم و به مثابهٔ یک دفتر خاطرات آشفته از حیث نوسازه‌های زبانی، آمیختگی گونه‌های مختلف تک‌گویی، از منظر باهم‌آیی و تداخل زمان و مکان، اشارهٔ به آینده و به‌ویژه حضور پیوستهٔ جریان ذهن در بوتهٔ کشف و شهود و در عوالم رؤیا و ناخودآگاه، نخستین و ناب‌ترین نمونهٔ آثار جریان سیّال ذهن در شعر عربی اعم از شعر کلاسیک و معاصر است که سبک نوشتار و چگونگی کاربست نشانه‌های نگارشی نیز در سراسر این نگارهٔ شعری، گواه این مدّعاست.

کتابنامه

۱. ادونیس، علی احمد سعید اسبر. (۱۹۷۲). زمن الشعر. بیروت: دار العودهٔ.
۲. ـــــــــــــــــ (۱۹۹٦). أغانی مهیار الدمشقی و قصائد أخری. دمشق: دار المدی للثقافهٔ و النشر.
۳. ـــــــــــــــــ (۱۹۹٦). هذا هو اسمی و قصائد أخری. دمشق: دار المدی للثقافهٔ و النشر.
٤. ـــــــــــــــــ (۱۹۹٦). مفرد بصیغهٔ الجمع و قصائد أخری. دمشق: دار المدی للثقافهٔ و النشر.
۵. ـــــــــــــــــ (۱۹۷۱). مقدّمهٔ للشعر العربیّ. بیروت: دار العودهٔ.
٦. استیوارت، جی. آی. ام. (۱۳۸۱). جیمز جویس. برگردان منوچهر بدیعی، تهران: انتشارات نیلوفر.
۷. باشلار، غاستون. (۱۹۸٦). حدس اللحظهٔ، ترجمهٔ رضا عزوز و عبدالعزیز زمزم، تونس، الدار التونسیّهٔ للنشر.
۸. بشور، ودیع. (۲۰۰۹). أدب الرؤی، المفهوم، البنیهٔ، المثال. لاذقیهٔ: دار نینوی للدراسات و النشر و التوزیع.
۹. شوارتس، سنفورد. (۱۳۸۲). هانری برگسون. برگردان خشایار دیهیمی. تهران: نشر ماهی.
۱۰. ایدل، له‌اون. (۱۳٦۷). قصهٔ روان‌شناختی نو. برگردان ناهید سرمد، تهران: انتشارات شباویز.

۱۱. براهنی، رضا. (۱۳٦٥). قصّه‌نوسی. تهران: نشر نو.
۱۲. بیات، حسین. (۱۳۹۰). داستان‌نوسی جریان سیّال ذهن. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۳. الراجحی، عبده. (۲۰۰۷). محاضرات فی الأدب المقارن. بیروت: منشورات دار النهضة العربیة.
١٤. ساعی، أحمد بسّام. (۱۹۷۸). حرکة الشعر الحدیث فی سوریّة. دمشق: دار المأمون للتراث.
۱٥. ضیمران، محمد. (۱۳۸۹). گذار از جهان اسطوره به فلسفه. تهران: انتشارات هرمس.
١٦. عیسی فتّاح العبدالله. (۲۰۱٦). مها: تأویل الأسطورة فی کتابات أفلاطون. بیروت: دارالفارابی.
۱۷. می، درونت. (۱۳۸۱). پروست. برگردان فرزانه طاهری. تهران: طرح نو.
۱۸. وولف، ویرجینیا. (۱۳٥۳). خانم دالووی، برگردان پرویز داریوش. تهران: بی‌نا.
۱۹. تسلیمی، علی و مبارکی، سهیلا. (۱۳۹۳). «بررسی کانون روایت و رابطه آن با جریان سیال ذهن در رمان دل دادگی». ١٦-۱. مجله متن‌پژوهی ادبی.
۲۰. حرّی، ابوالفضل. (۱۳۹۰). «وجوه بازنمایی گفتمان روایی: جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی». صص ٤۰-۲٥. پژوهش ادبیات معاصر جهان.
۲۱. طاهری، محمد و سپهری عسکر، معصومه. (۱۳۹۰). «بررسی شیوهٔ به‌کارگیری جریان سیّال ذهن در رمان سنگ صبور، اثر صادق چوبک، مجلهٔ بوستان ادب، دانشگاه شیراز.
۲۲. مختاری، قاسم و زندنا، معصومه. (۱۳۹٤). «بررسی جریان سیال ذهن در رمان «اللص والکلاب» نجیب محفوظ». صص ۱۳۹-۱۲۲، فصلنامه لسان مبین.

23. Humphrey, Robert. (1959). stream of Consciousness in the moden Novel, University of California Press, Berkely and California.
24. Pope, Kenneth S & Singer. (1978). Jerome L, The stream of Consciousness: Scientific Investigations into the Flow of Human Experience, Plenum, New York.
25. Emile legouis&louis gazamian. (1954). history of english literature, london.