مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی ـ پژوهشی)، شماره نوزدهم ـ پاییز و زمستان ۱۳۹۷

DOI: jall.v10i19.64026/10.22067

دکتر محمد رضا اسلامی[۱] (استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران، نویسنده مسئول)
دکتر مریم بخشی[۲] (استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران)
دکتر پرویز احمدزاده هوچ[۳] (استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران)
دکتر محمد پاشایی (استادیار زبان وادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران)

واکاوی تصویر، به مثابه کارپایهٔ شعر خلیل حاوی

چکیده

شعر مدرن را شعر تصویر می‌نامند؛ زیرا یکی از جلوه‌های هنر شاعری در عصر معاصر، تخیل بدیع و خلق تصاویر نو همراه با کشف رابطه‌ای جدید بین پدیده‌هاست. واکاوی تصویر، جهان کوچکی از دنیای بزرگ شاعر است و پرده‌برداری از آن، پرده برداشتن از ذات و وجود هنرمند است و شیوهٔ تعامل او را با این جهان نشان می‌دهد. تخیل عرصهٔ وسیعی برای تصویر است چون در لحظه‌ای کوتاه، زمانی بیکران و در مکانی محدود، سرزمینی پهناور را به تصویر می‌کشد. در پژوهش حاضر، به علت بعضی تمایلات خاصی که خلیل حاوی، شاعر معاصر لبنانی، در تصویرگری داشته و خصوصیات تصویرهای دقیق و ملموس و عینی او را با رویکرد تحلیلی – توصیفی مورد بررسی قرار خواهیم داد تا با واکاوی مهم‌ترین علل این ابداع شاعرانه و سازه‌های اصلی شکل‌دهندهٔ آن، بتوانیم با فضایی که بازنمود جهان‌بینی و نگرش خاص این شاعر تصویرگراست، آشنا شویم. بررسی این خصیصه و کارکرد آن در شعر حاوی به‌عنوان یکی از بن‌مایه‌های شناختی در شعر عربی، انتقال دهندهٔ مفاهیمی چون فلسفه‌زدگی، ابهام، اضطراب و سرگشتگی به مخاطب است، مسلماً کشف و بیان این شاخصه‌ها در فهم بهتر مضامین ژرفِ فلسفی شعر این شاعر تأثیر زیادی دارد. نیز به‌کارگیری تصویر در شعر او که اغلب نمادین و رمزآلود است، به‌عنوان محوری اصلی برای بیان بزرگ‌ترین تجربه‌های حسی و ذهنی شاعر مورد استفاده قرار می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: تصویر، تخیل، اشارات معنایی، خلیل حاوی.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۷/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۷/۰۸

پست الکترونیکی: 1. Mr.eslamy@yahoo.com 2. m.bakhshi8@gmail.com 3. ahmadzade1975@yahoo.com

۱. مقدمه

تصاویر ادبی ورود به عرصه‌های گوناگون خیال و تقویت زبان به شیوه‌های متنوع با استفاده از تشبیه (تشبیهی که مابازای بیرونی نداشته باشد)، استعاره و یا تمثیل است و به‌طورکلی صورت مجازی بیان را در بر دارد. درواقع تصویر هنری نوع دیگری از تصویر ذهنی است که واقعیت بیرونی را در پرتو بازتاب عاطفی آن منعکس می‌سازد؛ یعنی واقعیت را، نه به آن صورتی که در خارج وجود دارد بلکه به صورتی که عواطف و اندیشه‌های انسان دریافت می‌کند، برمی‌تاباند. نقش تصاویر شاعرانه در انتقال تجربیات (افکار و احساسات) و تأمل در عناصر آن، بازتابی از جهان‌بینی شاعر محسوب می‌شود و شاعر می‌تواند به‌وسیله تصویر هرگونه شناخت و آگاهی خود از جهان هستی و زندگانی را در شعر خویش انعکاس دهد. «خلیل حاوی» یگانه شاعر تصویرگرای عرب است که به تصویر مضمون‌های ژرف اندیش در شعر خود پرداخته و شعرش مشحون از نمادهای عمیق و اشارات نغز فلسفی است. چندان‌که تأملات هستی شناسانه و صوفیانه او شعرش را به‌خوبی از آثار دیگران متمایز می‌کند. در میان تمام شاخصه‌های شعر حاوی عینیت‌گرایی محوریت بیشتری دارد. گویی عینیت‌گرایی در کارش درک خاص خود را از اشیاء می‌طلبد و این نشان‌دهنده این است که ماده جهان خارجی که تأثیرات و اندیشه‌های او از آن فراهم آمده تا چه اندازه‌ای در سیر تکوین شعر او مؤثر و مربوط بوده است و او به‌وسیله تصویر این رابطه را جاندار و زبان‌دار ساخته است.

۱. ۱. تعریف و بیان مسئله

بحث ایماژ (تصویر) یکی از پیچیده‌ترین موضوعاتی است که هم شاعر و هم پژوهنده به‌طور مساوی با مشکلات آن روبرو هستند. تصویر در شعر کار را برای شاعر ازآن‌جهت سخت می‌نماید که او باید به‌وسیلهٔ پردازنده‌های ذهنی خود تجربه‌هایش را به تصویر کشیده و با راهکارهای نوین و در سطحی مبتکرانه به مخاطب خویش انتقال دهد. پژوهنده نیز در این سیر باید دیدی عمیق داشته باشد تا ماهیت هر تصویر و نحوهٔ حرکت فکر و عاطفه را در نمایش آن سازه به‌خوبی بکاود؛ از طرفی گستردگی حوزهٔ تخیل شاعر و پشتوانهٔ عظیم فرهنگی او و نوآورش در شعر نشان دهندهٔ نبوغ شاعر و بزرگی کار اوست و به همین خاطر بررسی و رسیدن به ژرفنای شعر شاعر را مشکل می‌نماید. ولی به تصویر کشیدن هر چه بهتر تجربه

شاعر و چگونگی آن و انتقال تجربه او به مخاطب بهترین نتیجه‌ای است که از این پژوهش می‌توان به دست آورد و دشواری کار را بدین‌وسیله آسان کرد.

تکیه اصلی بحث این نوشته بر پژوهش‌های جدیدی استوار است که نقد ادبی به‌خصوص نقد تصویر به آن پرداخته است و هم اینکه در این خصوص از منابع نقد عربی قدیم که در برخی مواقع شامل مطالب و موضوعات غنی و پر ارزش است غافل نگشته‌ایم.

در این پژوهش نگاه ما به مسئله تصویر هم ازلحاظ زیبایی‌شناختی و فنی و هم از لحاظ نقدی خواهد بود. چون این نوشته بررسی تصویرسازی و تخیل هنری شاعری معین است، از ورود به مباحث کلی تا آنجا که ممکن بود پرهیز شده است، تنها در برخی موارد بحث‌هایی مثل سنت، اسطوره و رمز و نماد و ... پرداخته‌ایم، چراکه این عناصر نیز از گسترده‌ترین زمینه-هایی هستند که در پرواز خیال شعری خلیل حاوی نقش اساسی را عهده‌دار می‌باشند و هم در این قوالب که مکمل تصویر هستند، شاعر توانسته افکار عمیق و احساسات انسانی و پرشورش را در دنیایی زنده و پرتکاپو به حرکت دربیاورد. با توجه به مسائل مطرح شده در بالا، کوشش کرده‌ایم که توجه اصلی خود را معطوف به مهم‌ترین عوامل انتقال معنا از طریق تصویر در شعر بکنیم؛ به‌عبارتی‌دیگر از سطح ساختارهای متنی که قابل‌مطالعه دقیق‌اند آغاز کرده‌ایم و سپس به سطح ساختارهای اجتماعی رسیده‌ایم که با محیط پیدایش و شکل‌گیری متن پیوند دارند. سیر آفرینش هنر تصویر نیز به مانند سایر هنرها به فرآیند ذهنی خاصی توجه می‌کند که لازمهٔ آن فرایند خاص، تخیل و تداعی معانی است. تصاویر ادبی ورود به عرصه‌های گوناگون خیال و تقویت زبان به شیوه‌های متنوع با استفاده از تشبیه (تشبیهی که مابازای بیرونی نداشته باشد)، استعاره و یا تمثیل است و به‌طورکلی صورت مجازی بیان را در بر دارد.

درواقع تصویر هنری نوع دیگری از تصویر ذهنی است که واقعیت بیرونی را در پرتو بازتاب عاطفی آن منعکس می‌سازد؛ یعنی واقعیت را، نه به آن صورتی که در خارج وجود دارد بلکه به صورتی که عواطف و اندیشه‌های انسان دریافت می‌کند، برمی‌تاباند.

تشکیل تصویر در شعر در پرتو فلسفهٔ زیبایی‌شناسی جدید یا بر اساس آن برای همهٔ شاعران به‌راحتی میسر نمی‌شود و میل به آفرینش چنین صورتی در روح شاعر، با فرهنگ او و میزان آگاهی‌اش از حقیقت تعبیر هنری ارتباط نزدیک دارد و با تقلید به دست نمی‌آید. نقش

این تصاویر شاعرانه در انتقال تجربیات (افکار و احساسات) و تأمـل در عناصـر آن، بازتـابی از جهان‌بینی شاعر محسوب می‌شود و شاعر می‌تواند به‌وسیله تصویر هرگونه شـناخت و آگـاهی خود از جهان هستی و زندگانی را در شعر خود انعکاس دهد. در میان تمام شاخصه‌های شـعر حاوی، عینیت‌گرایی محوریت بیشتری دارد. گویی عینیت‌گرایی در کارش درک خاص خـود را از اشیاء می‌طلبد و این نشان‌دهنده این است که ماده جهان خارجی که تأثیرات و اندیشه‌های او از آن فراهم آمده تا چه اندازه‌ای در سیر تکوین شعر او مؤثر و مربوط بوده است و او به‌وسـیله تصویر این رابطه را جاندار و زبان‌دار ساخته است؛ بنـابراین بایـد دیـد کـه برداشـت شـاعر از زیستن در این چهارچوب چه بوده است و با چه عوامل ژرف‌ساخت ذهنی در این شگرد ادبی سروکار داریم که می‌توان آن را در مضامین و انگاره‌های تصاویر و صور خیال جستجو کرد؟

۱. ۲. پیشینهٔ پژوهش

خلیل حاوی از شاعران نوگرای لبنانی است که مقالات و کتاب‌های فراوانی دربـارهٔ زنـدگی و آثار او چاپ شده است.

- «بررسی نمادهای خیزش در سروده‌های خلیـل حـاوی» از احمـد رضـا حیـدریان شهری، شماره ۹ نشریه لسان مبین
- «بررسی شخصیت مسیح (ع) در شعر خلیل حـاوی» از هـادی رضـوان و نسـرین مولودی، نشریه ادب عربی دانشگاه تهران دوره ۵ سال ۱۳۹۲
- «بررسی تطبیقی اسطوره‌های دینی در شعر خلیل حاوی و احمد شـاملو» از ناصـر قاسمی زروه و بهرعلی رضایی، شماره ۲۲ سال ۱۳۹۵ کاوش نامه ادبیات تطبیقی
- «دلالت نمادین رنگ در شعر خلیـل حـاوی» از محسـن پیشـوایی علـوی و شـهلا شکیبایی فر، نشریه نقد ادب معاصر عربی شماره ۱۰ سال ۱۳۹۵
- «بررسی کهن‌الگوی آنیما و تولد دوباره در ذهن و زبان خلیـل حـاوی» از حسـین ناظری و کلثوم صدیقی، نشریهٔ زبان‌پژوهی شماره ۸ سال ۱۳۹۲

پیش‌از این پژوهش‌های زیادی پیرامون زندگی و اشعار خلیل حاوی انجام شـده اسـت امـا جستجو در بین مقالات و کتب مختلف حکایـت از آن دارد کـه در هـیچ مقالـه‌ای بـه صـورت مستقل به واکاوی تصویر در خلال اشعار خلیـل حـاوی پرداختـه نشـده اسـت. نوشـته‌هایی را

می‌توان یافت که به بررسی این جریان شعری پرداخته است و یا در روند بررسی مکتب‌های ادبی معاصر عربی از شاعران و جریانات آن یاد کرده‌اند.

۱. ۳. ضرورت و اهمیت پژوهش

پژوهش حاضر در پی واکاوی یکی از اساسی‌ترین و پرکاربردترین اصطلاحات نقد ادبی است. تصویر به‌عنوان یکی از بحث‌های مهم شعر عصر معاصر، بسیار حائز اهمیت هست؛ چراکه به‌مثابه شالوده و بنای اجزای شعر محسوب می‌شود. ماهیت این مقوله چنان است که گاه، هنر را به‌عنوان تفکر به وسیله تصویر تعریف کرده‌اند. تصویرهای شعری خلیل حاوی نقش مرکزی در جهان‌بینی او و بهترین وسیله برای دیداری کردن عواطف و احساسات درونی‌اش و نیز بازتاب هنری دغدغه‌های هستی‌شناسی او دارد؛ پس به‌منظور شناخت و رسیدن به یک خوانش تازه در متون معاصر عربی توجه و بررسی این موضوع ضرورت می‌یابد.

این پژوهش ابتدا با نگاهی کلی به محتوای تصویر آغاز گشته و بعد از آن مختصری از زندگی‌نامه خلیل حاوی و تأثیرپذیری‌اش از شاعران غربی ذکرشده است. همچنین به مضمون اشعار دیوان و تصویرگری او در این اشعار پرداخته‌شده است و در پایان به مهم‌ترین عوامل و مواد تشکیل‌دهنده تصویر شعری و محتوای تصویری این‌گونه اشعار و نیز نقد تصویر که محور اساسی پژوهش به شمار می‌آید، پرداخته شده است.

۲. نگاه کلی به محتوای تصویر و مکانیسم انتقال آن

تصویر هنری، مفهوم اصلی تئوری زیبایی‌شناسی است و هنر نمی‌تواند از تصویرسازی چشم بپوشد؛ زیرا تصویرسازی، روح حتمی و ذات و خصلت ویژه و اصلی آن است. تصویر با خیال ارتباطی مستقیم دارد و برخی تصویر و خیال را یکی می‌دانند، چون هم ازنظر لغت و هم ازنظر اصطلاح با هم یکی هستند؛ لذا تنها به دلالت بصری محدود نمی‌شود. هنرمند به کمک نیروی خیال به ساختن استعاره و تشبیه و... می‌پردازد و این تصویرسازی چنان‌که ارسطو گفته است اکتسابی نیست. تصویرسازی درکی شهودی از تشخیص یگانگی و اتحاد بین ناهمانندی‌هاست که در روایتی نو و تازه نمایان می‌شود (دستغیب، ۱۳۷۳: ۱۷۸).

تصویر زاییده واژه‌هایی است که از آن مشتق شده است؛ یعنی واژه (Imagination) به معنای قوه تخیل و تصویر؛ اما اندک تفاوتی میان خیال و تصویر می‌توان قائل شد و آن اینکه «خیال به معنای مجموعه تصرفات بیانی و مجازی است و تصویر شامل هرگونه بیان برجسته و مشخص». پس‌تصویر هنری همان ساختار بیرونی است که از حالت درونی حکایت می‌کند. تصویری که عواطف ما را برانگیخته نسازد، تصویر هنری نیست، به‌عبارتی‌دیگر تصویر هنری مشخصهٔ منحصربه‌فرد هنر راستین است (همان، ۱۳۹۰: ۱۹۱-۱۹۲).

تصویر یعنی ایجاد هماهنگی و تناسب میان اندیشه و سبک، یا زبان و احساس. به‌وسیله تصویر است که می‌توان یک مفهوم ذهنی و انتزاعی را برای مخاطب تبیین کرد؛ لذا بررسی هر متن ادبی باید در چهارچوب روابطی باشد که زبان متن از جهت ساختار، تصاویر و رمزها آن را می‌سازند. زبان یک متن صرفاً واژگانی نیست؛ بلکه مهم‌تر از آن، روابط تودرتوی واژگان است. یکی از مهم‌ترین رابطه‌ها در واژگان متنی، رابطه تصویری است؛ لذا گفته‌اند تصویر در بیان حالت یا رخدادی است با تمام اجزای آن یا مظاهر محسوس آن و تابلویی است متشکل از واژگان یا قطعه‌های وصفی در ظاهر، تصویر دارای قدرت الهام‌بخش و فراتر از قدرت آهنگ و ریتم است؛ چون هم الهام‌بخش اندیشه است و هم عاطفه. نقش رسانه‌ای تصویر در یک متن ادبی از دیگر عناصر بیشتر و کارکرد تصویر در متن مفهوم ساختن معنا است (سیدی، ۱۳۹۰: ۳٤۷).

۳. حاوی و اشعار او

از نظر کندوکاو در مایه‌های اندیشگی و بازنمود جهان‌بینی، حاوی را باید فیلسوف یا شاعری فلسفی دانست. شعرش به اعتبار محتوا، تصویرگر اضطراب‌های انسان معاصر است (شفیعی کدکنی،۱۳۸۰: ۱٤۸). قلمرو تخیل در جهان ذهن حاوی، از یک تخیل رسمی و متغیر مشتق گردیده است و تخیل مادی در ذهن او راهی ندارد؛ چراکه دوره‌ای که حاوی در آن به سرمی برد، دوران رخوت و رکود است و هیچ صفت ثابتی را نمی‌توان در اشیاء یافت. تخیل به تعریف گاستون باشلار (Gaston Bachelard) مرموزترین نیروی روانی کیهان است، او میان دو نوع تخیل تمایز قائل می‌شود: تخیل رسمی و تخیل مادی. او هر دو نوع تخیل را چه در طبیعت و چه در ذهن فعال می‌داند. تخیل رسمی، مسئول تمام زیبایی‌ها و جلوه‌های غیر

ضروری طبیعت مثل گل‌هاست، درحالی‌که تخیل مادی بـه دنبـال سـاختن چیزهـای بـدوی و جاودان است. در جهان ذهن تخیل رسمی مشتاق ساختن جلوه‌های تازه و پدیـده‌هـای متنـوع است، حال آن‌که تخیل مادی مجذوب عناصر پایدار چیزهاست (باشلار، ۱۳۹۲: ۱۵).

در میان شاعران اواخر قرن نوزدهم خلیل حاوی به علـت بعضـی تمایلـات خـاص کـه در تصویرگرایی داشته دارای تشخص و امتیـازی اسـت و ایـن خصوصـیات تصـویرهای دقیـق و ملموس او است که وی را از معاصرانش جدا مـی‌کنـد. حـاوی، یگانـه شـاعری اسـت کـه بـه مضمون‌های ژرف اندیشه در شعر پرداخته و شعرش مشحون از نمادهای عمیق و اشارات نغـز فلسفی است چندان‌که تأملات هستی شناسانه و صوفیانه او شعرش را به‌خوبی از آثـار دیگـران متمایز می‌کند (اسوار، ۱۳۸۱: ۳۵۵). وی در یکی از دشوارترین دوره‌های تاریخ معاصر عرب به سر می‌برد، شکست‌های پیاپی ارتش‌های کشورهای عربـی در جنـگ بـا صهیونیسـت‌ها، آغـاز جنگ داخلی لبنان در سال ۱۹۷۵ و اشغال بیـروت از سـوی نظامیـان اسـرائیلی در سـال ۱۹۸۲ سبب سرخوردگی و یأس او شد. درون‌مایه اشعار او در این مدت نومیـدی بـس ژرف، گریـز، رسیدن به مرحله مرگ و تعارض میان انزواطلبی و جمع‌گرایی، تضاد و تعارض میـان نیکـی و بدی، شک و ایمان، بیزاری از زمان و مکان کنونی، بشارت رسـتاخیز و نیـز تقابـل پیشـرفت و فناوری در شـهرها بـا احساسـات اصـیل روسـتایی، از ویژگی‌هـای شـعر اوسـت (اسـماعیل، ۱۹۸۸:۳٤۱-۳٤۲) و (عباس،۱۳۸٤:۱۳۲). او به تصویرگرایی دقیق و انتزاعی، خلق استعاره‌هـا و تعابیر نو پرداخت و مضامین عمیق را به شـیوه‌ای مناسـب عرضـه کـرد (جیوسـی، ۲۰۰۷ ج۲: ٦۷۰). حاوی زندگی و هویت خود را در شعر جستجو می‌کرد. به هماهنگی و هم‌سویی محتـوا و شکل پایبند بود و مضامین را از عناصر زیبایی شناسانه جدا نمی‌دانست (ایلیا حـاوی، ۱۹۸٦: ۱۹٤).

گرایشی به‌سوی فلسفیدن در معنای شاعرانه کلمه در اشعار تصویری حاوی به چشـم مـی-خورد. فلسفیدنی از گونهٔ اندیشه‌های نیچه، اندیشـیدنی کـه خاسـتگاهش اندیشـه آزاد اسـت و بیرون شدن از چهارچوب مفهوم‌های معین‌شده. موج احاطهٔ اندیشه‌های نیچه و دل‌بستگی او به کتاب «چنین گفت زرتشت» کاملاً در اندیشه‌های شعری‌اش به‌ویژه در اولین دیوان خود به نـام «نهرالرماد» کاملاً محسوس است.

قصیده البحّار و الدرویش (دریانورد و درویش)، که در نهرالرماد چاپ شده، تقابل تمدن شرق و غرب را نشان می‌دهد و درواقع، بیان صادقانه تحولات روح سرگشتهٔ شاعر است و بحران روحی انسان عصر جدید را بازنمایی می‌کند که در پی رسیدن به شناخت و معرفت است، اما آن را نمی‌یابد (جیوسی، ۲۰۰۷ج۲: ٦٧٣).

تغییر و تحول در نگرش شاعر نسبت به زمان را در این شعر حاوی می‌توان مشاهده کرد، درویش حقیقت ثابتی را متبلور می‌سازد که با زمان و مرگ در چالش است و توأمان «خدا و زمان» در کلبه او آرام می‌پذیرند، ولی دریانورد که نماد شاعر مسافر است، با اشیاء زایل شونده هم‌آغوش می‌شود و در ادامه این رهایی از پنجه زمان، می‌بینیم که دریانورد با درویش متحد می‌شود و با نوزایی و تجدد پیروزی خود را بر زمان اعلان می‌کند (عباس، ١٣٨٤: ١٥٥).

دومین دیوان شاعر «النای و الریح» (نی و باد)، با مضمون و درون‌مایه‌ای اگزیستانسیالیستی و تصویرهایی سورئالیستی است که نگرانی و حیرت و ابهام در آن، آن‌قدر عمق می‌گیرد که شاعر را وا می‌دارد تا به ژرفنای جهانی بیندیشد که تمام هستی در آن، هستی آواهاست، و همین آواهای زودگذر و شکننده گواهی می‌شود برای قدرتمندترین واقعیت‌ها، و تا اینکه بادها و آواهای سرنوشت‌ساز درنهایت به لنگرگاه یقین برسد (ایلیا حاوی، ١٩٨٦: ١٩٤).

در منظومهٔ «السندباد فی رحلته الثامنهٔ» (سندباد در هشتمین سفرش) که در فاصله سال‌های ١٩٥٦ تا ١٩٥٨ سروده شده است، شاعر دست به یک آفرینش اسطوره‌ای جدید می‌زند و با نقاب سندباد رخ می‌نمایاند و به قصد سفر بیرون می‌رود. وی در این شعر –از درون اسطوره سندباد– اسطورهٔ انسان معاصر تنها و درخودفرورفته‌ای را به تصویر می‌کشد، و به‌واسطهٔ اشاره-های اساطیری محیط اجتماعی را روشن‌تر می‌سازد.

حاوی در این مرحله با گذار از تأملات صوفیانه، مظاهر مادّی و نمادها را به‌گونه‌ای جدید ترسیم می‌کند. در مجموعه »بیادر الجوع» (خرمنزارهای گرسنگی)، تصویری سیاه و تاریک از اوضاع تاریخی جوامع عربی نشان می‌دهد.

دیوان «الرعد الجَریح» (تندر زخم آگین) در سال‌های (١٩٦٧ ـ ١٩٧٩ م) سروده شده است. در شعر «الأُمّ الحزینهٔ» (مادر اندوهگین)، که در این دیوان منتشرشده، مادر همان مریم مقدّس است که از مرگ مسیح علیه‌السلام رنج می‌برد.

به باور حاوی، اگر مریم پیکر مسیح را تشییع کـرد مـادرانِ عـرب در سـایه حکومـت‌هـای مستبد، هزاران هزار مسیح را تشییع می‌کنند. جهانی که در آن روایت انجیل‌ها امروزی می‌شـود و گسترش می‌یابد و باور شاعر به این ذهنیت می‌رسد که پیـام‌آوران نیکـی و مهربـانی قربـانی می‌شوند و هر زنی مریمی است و هر مریمی را عیسائی بـر صـلیب. تنـدر زخـم آگـین همـان نجات‌دهندهٔ ملت‌های عرب از عقب‌ماندگی است و زخمی که بر تـن دارد نشـانهٔ ایسـتادگی و پایداری او در راه آرمانِ خویش و تفسیری از اندیشهٔ خود است. حاوی در این دفتر اندک‌اندک از شک در مورد سرنوشت ابهام‌آلود جوامع عربی آسوده شده است.

دفتر شعری «مِن جحیم الکومیدیا» (از دوزخ کمدی)، که در سال‌های جنـگ داخلـی لبنـان (۱۹۷۵ ـ ۱۹۹۰ م) نوشته‌شده است، فساد اجتماعی و سیاسیِ دامن‌گیر جوامع عرب را ترسیم و در پایان، شاعر به این ادراک می‌رسد کـه مـرگ بـه رؤیـایی دسـت‌نیافتنی و انتظـاری طولـانی تبدیل‌شده است. حاوی در این دفتر شعری‌اش امیدی به رهایی از دوزخ این جهان ندارد.

۳. ۱. تأثیرپذیری حاوی از شاعران غربی

پرداختن به نوگرایی و مدرنیسم در شعر معاصر عربی، بدون جست‌وجوی ریشه‌های آن در فرهنگ ادبی غرب و بررسی نظام فکری آن، درباره شـعر، پژوهشـی ناتمـام و سـطحی اسـت؛ ازاین‌روی بررسی جنبه‌های مدرنیسم، به‌ویژه تصویرگری و پیوند آن با اندیشه‌های دیگـر مثـل نمادگان و غیره، در مکتب‌های ادبی غرب، مانند امریکا، انگلیس و فرانسه ضروری است.

پژوهندگان ادبیات، کاملاً بر این موضوع آگاه‌اند که پرداختن به تصویر و بازتابِ آن در شعر معاصر عربی را نمی‌توان تنها در چهارچوب تأثیرپذیری از غرب، منحصـر دانسـت؛ زیـرا ایـن موضوع، می‌تواند از دیدگاه‌های دیگری چون مردم‌شناسی، روان‌شناسی و فلسـفی نیـز بررسـی شود. هرچند بیشتر این دیدگاه‌ها نیز حاصل اندیشهٔ متفکران غربی ماننـد ازرا پاونـد و تـی اس الیوت است. برخی شاعران معاصر همچون خلیل حاوی، بیشترین تأثیر را از نقد ادبی و در پی آن، شعرِ غربی گرفته‌اند. این شاعر، بسیاری از جنبه‌های شعر غربی را در شعر خود ذوب کرده است. به‌بیان‌دیگر، حاوی شاعری نوآور هست و نمی‌توان گفت که از شاعران غربی تقلید کرده است؛ چراکه همگان بر این باور هستند کـه ضـرباهنگی تـازه به‌منزلـه اندیشـه‌ای تـازه اسـت.

ازجمله شاعران و منتقدان غربی که بیشترین تأثیر را نه‌تنها در شعر خلیل حاوی، بلکه در اشعار عربی معاصر، داشته‌اند، تی اس الیوت شاعر آمریکایی و استادش ازرا پاوند است.

ماهر شفیق فرد، معتقد است که رگه‌های مشترکی چون: نیاز به رهایی، ضرورت رستاخیز، اشتیاق به آسایش و رستگاری در شعر سرایندگان تموزی مانند سیاب، ادونیس و خلیل حاوی دیده می‌شود که نتیجه تأثیر مستقیم الیوت بر آن‌هاست (میرزایی نیا و همکاران، ۱۰۲:۱۳۹۲).

۳. ۲. حاوی تصویرگر

با توجه به رویکرد لغوی تعریف‌های متفاوتی از تصویر ارائه شده است. بسیاری از منتقدان تصویر را معادل و همسنگ استعاره قرار داده و از آن به‌عنوان نوعی مجاز تعبیر می‌نماید؛ اما گروه دیگری میان تصویر و مجاز تمایز می‌گذارند و آن را با مدرکات حسی مرتبط می‌دانند، گروه سوم تصویر را به لحاظ ساختاری قسمی رمز و نماد می‌دانند؛ در این میان، نظر گروه اول که استعاره و تصویر را باهم مرتبط می‌دانند، غالب است. ارسطو در این مورد می‌گوید: «هنر به‌کارگیری استعاره عظیم‌تر از هر چیز دیگر است و محال است که شاعری با آن آشنا نباشد، چراکه آن نشان‌دهندهٔ نبوغ شاعر است» (علی جمعه،۲۰۰٦: ٤٧). تخیل نقش بنیادین در شکل‌گیری تصویر دارد و محمود فتوحی این فرآیند را این‌گونه معرفی می‌کند:

«فرآیند تصویرسازی خیالی ذهن چنان است که خطوط خیال در تقاطع با یکدیگر به ذهن متبادر می‌شوند، گویی چند عکس، مثل اسلاید روی‌هم نمایش داده می‌شود. از ترکیب این عکس‌ها تصویر تازه‌ای پدید می‌آید، ذهن آدمی با این عملکرد خلاق می‌تواند دنیای مطلوب و دلخواه خویش را بیافریند. کولریج این عمل را تخیل ثانویه نامیده است و آن را از ادراک تک‌بعدی و سادهٔ عکس اشیاء یا تخیل خام اولیه جدا کرده است. به عقیده کولریج مایه تمامی فعالیت‌های شعری و هنری، همین نوع تخیل ثانویه است؛ نیرویی است که اضداد را باهم سازش می‌دهد و در همه حال سعی بر آرمان سازی و اتحاد بخشی دارد» (فتوحی، ۱۳۸٦: ۱۱۷).

تأثیر دامنه‌دار حاوی چه در جایگاه شاعر، باوجود زبان نمادین و بیان پر تصویر و دشواریاب شعر او و چه در مقام منتقد و شعر گزار، سخت مشهود است. حاوی در حوزه شعر و شناخت و نقد شعر به ذهنی پویا و نواندیش و خلّاق و قریحه‌ای پرمایه و هوشی سرشار و

نگرش و بینشی ناقد و درک و استنباطی ژرف و مطالعه و تتبعی تام و ممارست و جهد تمام، معروف است. او معنا را در شعر از پیشینیان گرفته و نیز به‌تمامی به شعر امروز نظر داشته است. وی همواره شاعری زنده و آفرینش‌گر بوده و همراه تحولات زندگانی اجتماعی گام برداشته است.

حاوی بر مشرب‌ها و دیدگاه‌های ناقدان و سخن‌سنجان دیرین آگاه بود و به تازه‌ترین یافته-ها و نگره‌های نقد ادبی جدید و مباحث نظری شعر در مغرب زمین آشنا. بصیرت نافذ او، هم نایافته‌ترین ظرایف شعر کهن را می‌کاود و هم در پدید آوردن جدیدترین و آشنایی‌زداترین تصاویر مرکب در شعر، اثر بلافصل دارد.

٤. عوامل تشکیل‌دهنده تصویر در شعر خلیل حاوی

به‌طورکلی خیال و تصویر هنگامی رخ می‌نماید که حادثه‌ای در منطق عقلی و عموم کلام به وقوع پیوندد و جایش را به نوعی مجاز بدهد (احمد سلطانی، ١٣٨٤: ٢٧)؛ بدین صورت که عناصر سازندهٔ یک خیال یا تصویر در کلام را باید در فراسوی حقیقت عام و منطق عقلی کلام جستجو کرد که به صورت‌های تشبیه، تشخیص، اندماج و تلفیق میان متضادها و ... در کلام جلوه می‌کند.

در پیرامون هریک از این عناصر سازنده تصویر در کتاب‌های قدیم و جدید بسیار سخن گفته‌اند و ما در اینجا تنها مصداق‌هایی از آنها را در شعر نو به‌دست می‌دهیم.

٤. ١. تشبیه

ورود در مباحث پهناور تشبیه که در کتاب‌های بلاغی آمده، از حوصله این نوشته خارج است و فقط به اعتبار اینکه یکی از مواد سازنده تصویر است، به بعضی کلیات که ذکرشان الزامی است اشاره‌ای می‌کنیم.

بیشتر توجه قدما به تقسیم‌بندی تشبیه بوده و در این راه غالباً افراط کرده‌اند. به‌عنوان‌مثال بهاءالدین السبکی برای تشبیه دویست و هشتادونه قسم برشمرده است. البته در میان این‌ها کسانی نیز هستند که به تشبیه با نظری متفاوت از نظر دیگران نگاه کرده‌اند و یکی از آن‌ها ابن طباطبا است که به تشبیه با دید هنری می‌نگرد و آن را از جهت صوری یا معنوی بودن و

حرکت و کندی و سرعت یا رنگ و صدا تقسیم می‌کند که همین توجه او به نمودهای تصویری مثل رنگ و صدا و حرکت و از این قبیل نشانه التفات او به جنبه هنری تشبیه است (فاطمی، ۱۳۷۹: ۲۷).

خطیب قزوینی تشبیه را در مواردی می‌داند که ناقص حقیقی یا ادعایی را به مشبه‌به که وجه‌شبه در آن کامل است، نسبت دهیم، ولی اگر مقصود تنها جمع بین دو چیز باشد در امری، می‌گوید «بهتر است آن را تشبیه نگوییم، بلکه در این‌گونه موارد حکم به تشابه کنیم» (همان، ۲۸).

تشبیه یکی از ابزارهای مجازی تشکیل‌دهنده تصویر شعری است و نیز از اصلی‌ترین آرایه-های شعری که شعر با آن خود را به ظهور می‌رساند. تشبیهاتی که خلیل حاوی در تصاویر شعری خویش عرضه کرده، تشبیهات سطحی و جزئی نیستند؛ بلکه انعکاس‌دهنده نوعی ابهام و پیچیدگی است، به‌عبارت‌دیگر تشبیهات شعری او صرفاً جمع بین طرفین (مشبه و مشبه‌به) نیست؛ بلکه او از این آرایه میان اجزای متناقض و بین جزء و کل، وحدت ایجاد می‌کند و تشبیه در تصاویر شعر او همانند شبکه‌ای با رشته‌های گسترده است که بین نقاط بسیاری رابطه برقرار می‌سازد و به ژرفای اشیاء نفوذ می‌کند و آن را با حقیقتش ظاهر می‌سازد و در حقیقت نیرویی می‌شود که قادر است میان اجزای متنافر پیوند ایجاد کند.

چنانکه عباس عقاد معتقد است «شاعر کسی است که به جوهر و ذات آن پی ببرد نه کسی که آن‌ها را برشمرد و اشکال و رنگ‌ها و تعدادش را تعیین کند. فضیلت شاعر در این نیست که بگوید این شیء به چه چیز مانند است بلکه برتری او در این است که بگوید این شیء چیست و از درون آن و از ارتباطش با زندگی سخن بگوید...» (علی جمعه،٤٨:٢٠٠٦).

شاعر باید از ظاهر خارجی اشیاء عبور کند و از وجود خود با اشیاء ارتباط برقرار سازد و این درواقع، همان تشبیه واقعی است که شاعر بتواند هر آنچه در وجودش به‌صورت واضح درک کرده، از آن پرده برگیرد و از مکنونات آن خبر دهد؛ چراکه هر بیننده‌ای می‌تواند آن اشکال و رنگ‌ها را به همان صورت که شاعر می‌بیند، دریابد. این نیروی نفوذ و فرورفتن در عمق اشیاء و دامنه گسترش آن است که شاعر را از بقیه جدا می‌سازد حاوی در قصیده‌ای با عنوان شجرة الدر می‌نویسد:

مـازال طعـمُ السـوطِ/ یلمـعُ فـی العظـامِ/ تلتـف حـولَ الخصـرِ/ و مضـته حـزامُ (حـاوی، ۱۹۷۹: ۱۲۳).

ترجمه: تا زمانی که نشانه‌های تازیانه/ در استخوان‌ها خودنمایی کند/ بر دور کمر مـی‌پیچـد به مانند کمربندی.

همان‌گونه که می‌ببینیم حاوی در این بند شعری، اثر باقی‌مانده از ضربات شلاق بر بدن کنیز را آن هنگام که در ظلم و ستم مرد و حالتی از بردگی قرارگرفته به کمربندی تشبیه کرده که بـه دور کمر زن بسته‌شده است. او در این تشبیه صرفاً بر روی تشـبیه حسـی تکیـه نکـرده اسـت معنای مثبت دلالت‌کننده بر کمربند با معنای مثبت ضربات ناشی از شلاق متفاوت است (نفـرت پنهان در جان کنیز و خودخواهی مطلق در نفس جلاد؛ جلاد برای صاحب شدن کنیز به شلاق و زور پافشاری می‌ورزد ولی در این تلاش شکست می‌خورد آنگاه پریشانی‌هـای وی زیـاد مـی-گردد تا به حد کابوسی دردناک بدل می‌شود که مالک شدن کنیز را امری غیرممکن می‌پندارد.

در این میان آزادی و بازگشت به دامانِ طبیعـت دسـت‌نخورده، جـایی کـه پـاکی بـه‌دور از شهوت و سلطه مرد باشد، به ذهن کنیز خطور می‌کند؛ یعنی شلاق زدن کنیز تأثیر مثبتی بـر وی داشته و تصمیم به آزادی و بازگشت به طبیعت گرفته است. تمرکز شـاعر در تصـاویر تشـبیهی خود بیشتر مواقع بر روی تشبیهات غیر حسی و درونی است:

کـلّ مـا أذکُـرُه أنّـی أسـیر/ عمـرُه مـا کـان عمـراً/ کـان کهفـاً فـی زوایـاه/ تـدبُّ العنکبـوتُ/ و الخفـافیشُ تطیـرُ/کـلّ مـا أعـرفُ، أنّـي أموتُ/مضـغةٌ تافهـةٌ فـي جـوفِ حـوت/ فـی أسـی الصمتِ المریرِ (حاوی، ۱۹۹۳: ۹۳-۹۴).

ترجمه: همهٔ چیزی که به یاد دارم، این است که اسیرم، / عمرش عمـر نیسـت./ بلکـه تنهـا غاری است که در گوشه‌های آن عنکبوت می‌خزد و خفاش‌ها پرواز می‌کننـد / همـه آنچـه کـه می‌دانم این است که من می‌میرم، /هم‌چون لقمه ناچیز در شکم نهنگ/در یک سکوت بی‌پایان.

حاوی در اینجا دوران زندگی خود را به غاری تاریک که پر از عنکبـوت و خفـاش اسـت، تشبیه کرده است. هیچ تشابه حسی میان عمر و کهف (غار) نیست اما او بـا ایجـاد یـک پیونـد درونی بین این دو از ظواهر حسی به عمق آن‌ها نفوذ کرده است. مشاهده می‌کنیم کـه چگونـه شاعر مشبه‌به را که همان کهف است در بطن معنای مشبه که همـان عمـر و دوران زنـدگی‌اش

است فروبرده و بدین‌وسیله تصویر تشبیهی را به سمت‌وسویی حرکت داده که بیشتر نمود دهنده جهان مرگ است تا انتساب به عالم حیات و تجدد. راه یافتن و نفوذ بر عمق و باطن اشیاء تأکیدی بر سخن صلاح عبدالصبور است که می‌گوید شاعر کسی است که مناسبات میان عناصر و پدیده‌ها را با تکیه‌بر نیروی خیال خود کشف و با چیره‌دستی و توانایی آن‌ها را ترکیب و به هم دیگر پیوند دهند. نه مثل شاعران قدیم که ماده کاری‌اش در تشبیهات فقط ظاهری بود و حسی (علی جمعه، ٢٠٠٦: ٤٨-٤٩).

آهِ مِن نومي وكابوسي الذي/ ينفُضُ الرُّعْبَ بوَجْهي

فغان از خواب وکابوسم که/ ترس را در چهره‌ام فوت می‌کند.

ترجمه: خواب وکابوس شاعر به انسانی تشبیه شده که چیزی ترس و وحشت همچون خاک را در صورت شاعر فوت می‌کند.

أنجرّ العمرَ مشلولاً مدمَّى (حاوي، ١٩٧٢: ٢٧)

ترجمه: در این مصرع، عمر را به انسانی تشبیه کرده که پایش لنگ وخونین شده وشاعر عمرش را همچون این انسان لنگ و خونین با خود می‌کشد.

در تشبیهات حاوی، عمق احساس و خبر دادن از چیزی ژرف‌تر از سطح و پوست همیشه به چشم می‌خورد و ارجاع و اصل این تشبیهات به مبدأ عمیق‌تر از حواس و ظواهر بازمی‌گردد.

٤. ٢. تشخیص یا شخصیت‌بخشی به اشیاء

جان بخشیدن به اشیاء و آنان را چون موجودی زنده انگاشتن، ناب‌ترین جوهر شعری است و زنده‌ترین تصویرها را به ذهن انسان القاء می‌کند. علی عشری زاید در مورد این ویژگی شعری چنین می‌گوید: «تشخیص ابزاری است که امور معنوی و غیر حسی در آن دارای وجود و جان شده‌اند و مظاهر طبیعت و اشیاءِ جامد و بی‌روح هرکدام در کاری هستند و روح حیات در آن‌ها دمیده شده است» (عشری زاید، ١٩٧٨: ٨٠). در این ویژگی است که جهان زنده و پرحرکت به چشم می‌آید و با تأمل در این ویژگی شعر پی به اهمیت این هنر برده می‌شود؛ زیرا قلمرو آفرینش آن سرزمینی است که نه محسوس است و نه نامحسوس و انتزاعی. بین

واقعیت و محسوسات از یک‌طرف و مجردات و معنویات از طرفی پل زده و بر آن ابداع هنری و تصویرگری پایه‌گذاری شده است (فاطمی، ۱۳۷۹: ۱۸۵).

حساسیت شاعرانه خلیل حاوی در برخورد با جهان و برداشت‌های هنرمندانه‌اش از مسائل و مشکلات اجتماع خود، در وسعتی تجلّی کرده است که از حدود استعدادهای عادی فراتر می‌رود. در تصویرها عموماً و در جان بخشیدن خصوصاً نگاه او در عمق اشیاء نفوذ کرده است. به‌عنوان‌مثال، فرو رفتن شاعر در امور انتزاعی و عرضه آن‌ها در تصاویر محسوس و به‌صورت زنده و پویا را می‌توان در قصیده عند البصارهٔ نشان داد:

أسترحمُ ما تَحکِی لعینِها/ خطوطُ الغیبِ فی راحتی/ و نجمُ عمری ما نوایا ضوئه السحیق (حاوی، ۱۹۹۳: ۱۵۱).

ترجمه: از آنچه به چشمانش می‌گوید طلب رحم دارم آن‌کس که چشم‌هایش سیاله‌ای از حکایت‌هاست/ نوشته‌های عالم غیب بر کف دستانم/ پرتوهای کم سوی او به مثابه ستارهٔ عمر من است.

در اینجا شاعر با تکیه بر تشخیص، نوشته‌های عالم غیب را در کف دستانش می‌بیند و برای ستاره نوری از عطایا و بخشش قرار می‌دهد که این‌گونه ویژگی‌ها مخصوص انسان است اما شاعر برای این امور انتزاعی و موجودات بی‌جان صفات انسانی قرار داده است که همه چیز را حس می‌کنند و روح حیات و زندگی در آن‌ها می‌تپد.

در قصیده «النای و الریح» (نی و باد) شاعر با جان بخشیدن به عبارت، با تمام ظرفیت موجود در آن در جهت انتقال احساس بالای خویش به‌صورت یک بدوی گندمگون بهره می‌جوید و چنین می‌گوید:

فی وجههِا عبقُ الغریزةِ/ حینَ تَصمُتُ عن سؤالٍ/ نهضَت تلم غرور نَهدَیها/ وتنفضُ عن جدائلِها حکایاتِ الرمالِ (همان: ۱۷۷).

ترجمه: در چهره‌اش هویت خویش را جلوه‌گر است/ گاهکی از زیادی سوال‌ها سکوت اختیارکرده است/ اوج بخشید باید کیفیت کم را، غرور را/ و ماندنی‌ترین گزارش‌ها از شن‌ها در چشمه‌هایش می‌خروشد.

خلیل حاوی در قصیده «فی صومعهٔ کمبردج» (در صومعه کمبریج) از نزاعی سخن می‌گوید که هویت عربی را در می‌نورد؛ نزاع میان اندیشه‌های کهن که آدمی را به گذشته وابسته می‌سازد و با جان بخشیدن به آن اندیشه و تفکر آن را با نماد زاهد خوارشده بیان می‌کند و میان بلندپروازی و آرمان‌های این هویت به‌سوی آزادی و رهایی به نماد بدوی گندمگون تعبیر می‌کند. زاهد خوار و ذلیل هویت عربی را به جنون متهم می‌سازد:

الناسکُ المخذولُ فی رأسی/ یطلُّ علیَّ یسألُنی، ییحارُ/ (أهملت فرضک)/ ألغازُ مجنون و عاد/ لِغرفة الآثارِ فی رأسی (ضاوی، ۱۳۸۹: ۱۸۱-۱۸۲).

ترجمه: زاهد خوار و ذلیل بر بالای سرم ایستاده و از من می‌پرسد/ متحیر و سرگردان است/ (می‌پرسد: در وظیفه‌ات کوتاهی نمودی) / معماهای مجنون است و به اتاق آثار باستانی در سرم بازگشت.

تصاویر به کار رفته در این بندها، اگر چه بسیار غنی و تخیلی است ولی از اشیاء و امور ساده و روزمره زندگی برگرفته شده است. به عنوان نمونه، هیچ تصویری بهتر از تصویر لباس و یا جامه نمی‌تواند در خوار و خفیف نشان دادن زاهد موثرتر واقع شود، او امور زندگی را با چنان کلماتی منعکس می‌نماید که معانی نزدیک است آن کلمات را در هم بریزند.

٤. ٣. اندماج و تلفیق میان متضادها

تصویر شعری گرچه گاهی در تشبیه و استعاره تجسم می‌یابد، اما همواره شیوه‌های دیگری برای تحقیق و تجلّی دارد، مانند ترکیب‌سازی میان متناقضات، برانگیختن تفاوت‌ها، اشتقاقات تازه و رموز و علامات، با این همه باید دانست که تشکیل تصویر شعری در پرتو فلسفه زیبایی‌شناسی جدید یا بر اساس آن برای همه شاعران به‌راحتی میسر نمی‌شود و میل به آفرینش چنین صورتی در روح شاعران با فرهنگ و میزان آگاهی آن‌ها از حقیقت تعبیر هنری، ارتباط نزدیک دارد و با تقلید به دست نمی‌آید (رجایی،۱۳۷۸:۱۲۸).

هسته‌ای که از آن گل می‌روید همان هسته‌ای است که از آن خار می‌روید. پس در زیربنای زندگی اشیاء، در وحدتی تام و کامل باهم دیگر هستند و شاعر می‌خواهد با نفوذ در این پراکندگی‌ها و تناقضات واقعیت و وحدت وجودی آن‌ها را با فرو رفتن به عمق و ژرفای آن‌ها

به دست بیاورد. شاعر نمی‌خواهد که فقط مرز میان این متناقضات را بیان کند و یا کلمات را بدون تناسب و پشتوانه معنایی و تجربی کنار هم بچیند.

او در یک لحظه واحد به دو شیء متناقض روآورده و در پی اندیشهٔ جستجوی نقطه برخورد این دو شیء و جمع میان اندیشه‌ها و احساسات دور از هم است؛ و این عبارت، اندماج و آمیختگی میان متضادها مبین این تعریف ازرا پاوند از تصویر است که می‌گوید:

«تصویر آن چیزی است که گرهی فکری و عاطفی را در لحظه‌ای از زمان ارائه می‌دهد». براهنی این عبارت را این‌گونه توضیح می‌دهد تصویر، حلقه زدن دو چیز از دودنیای متغایر است به‌وسیله کلمات در یک نقطه معین. این دو چیز یا چندین چیز ممکن است ظرفیت‌های عاطفی و یا فکری داشته باشد و نیز معمولاً به زمان‌ها و مکان‌های مختلف تعلق دارند که به‌وسیله تصویر در یکجا جمع می‌شوند» (براهنی،۱۳۷٤ج ۱:۷٤).

شاعر می‌تواند از بازنمود دو شیء یا دو عینیت متناقض ترکیب سوم تازه‌ای در زبان شعری خویش بیافریند که کارکرد این ترکیب سومی به هیچ‌یک از دو شیء متناقض منتسب نیست، بلکه خود، ترکیب مستقلی است. این پدیده، یعنی جمعِ میان اجزای متنافر فضای بسیار گسترده‌ای را در شعر خلیل حاوی به خود اختصاص داده است. چنانکه عنوان‌های دیوان این شاعر نمود دهنده این نوع از ترکیب هست (علی جمعه،۲۰۰٦: ۵۵).

در دیوان نخست خلیل حاوی که «نهرالرماد» (رودخانه خاکستری) است، کلمه نهر بر حاصل‌خیزی و سرزندگی دلالت دارد و رماد (خاکستر) بر ویرانی و خاموشی دلالت می‌کند، با این‌حال شاعر توانسته میان این دو متضاد ائتلاف و تناسبی عمیق برقرار سازد. این‌گونه ترکیب‌ها نوعی کنار هم نشستن وارونه کلمات در بافت شعری است که شاعر می‌خواهد بدین طریق به موضوعی که مطرح می‌سازد عمق ببخشد و متن شعری خود ر ا ازلحاظ فنی و فکری غنی‌تر سازد.

سومین دیوان حاوی به نام بیادر الجوع (خرمنزارهای گرسنگی) که شاعر از ناامیدی و یأسی سخن می‌گوید که منتظر وقوع آن است، واژه خرمنزار کلمه‌ای است که به فراوانی نعمت و فصل درو دلالت دارد، اما شاعر با چیره‌دستی خود، گرسنگی را هم به آن اضافه کرده است.

در دیوان چهارم به نام الرعد الجریح (تندر زخم آگین) شاعر رعدوبرق را که در اذهان عمـومی نماد قدرت و شدت است با ضعف و سکون همراه ساخته است.

همچنین است در دیوان پنجم شـاعر بـه نـام «مـن جحـیم الکومیـدیا» (از دوزخ کمـدی)، علی‌رغم این‌که کلمه کمدی همیشه همراه با خنده و شادی به ذهن متبادر مـی‌شـود، شـاعر در اینجا آن را با دوزخ ذکر کرده است. این‌گونه ترکیب‌ها در قصاید نیـز بـه‌وفور دیـده مـی‌شـود (همان)؛ مانند این قطعه که شاعر ابلیس را مخاطب قرار داده و می‌گوید:

أعطِنـی إبلـیسُ قلبـاً یتعـری/ مـن ظـلامٍ لامـعٍ یطفُـو علـی وهـجِ السـرابِ (حـاوی، ۱۹۷۹: ۳۲).

ترجمه: ابلیس قلبی را بر من ببخش که از هرگونه فریفتگی خالی باشد/ از تـاریکی روشـن که تابش خیره کننده بر امواج سراب دارند.

شاعر در اینجا تاریکی را با درخشندگی توصیف کرده و سرابی که شـاعر بـرای آن مـوج و حرکت تصور کرده و همه این‌ها یک نوع ترکیب واژگونه است که شاعر دو شـیء متنـاقض را به هم پیوند داده است (همان:٥٦).

فاعتَصَرنا الخَمرَ من جوعِ العَذاری

ترجمه: خمر را از گرسنگی دوشیزگان گرفتیم.

گرسنگی چیز عدمی است که از آن چیزی قابل برداشت نیست اما شاعر از گرسـنگی آنـان شراب گرفته است و این‌گونه دو چیز متضاد و وجود و عدم را در یک‌جا جمع کرده است.

رعشـةُ المـوتِ الأکیـدِ/ فـی خلایـا العَظـمِ فـي سـرِّ الخلایـا/ فـي لهـاثِ الشـمسِ،/ فـي صحوِ المرایا (حاوي، ۱۹۹۳: ۱۱۸-۱۱۹)

ترجمه: رعشهٔ حتمی مرگ/ در سلول‌های استخوان، در درون سلول‌ها، در نفـس نفـس زدن خورشید، در روشنی آینه‌ها

از دیگر نمونه‌های تصویرسازی از طریق ادماج، ابیات بالاست؛ شاعر در عناصر طبیعـت کـه نمایان‌گر حیاتند، مرگ را می‌بیند؛ در خورشیدی که منبع حیات است، در روشـنی آینـه‌هـا کـه مظهر حیات و نشاطند، مرگ را به تصویر کشیده است.

٤. ٤. وحدت حواس یا حس‌آمیزی

تصویرهای این دسته از شعرهای حاوی، بسیار زنده و پویاست و از خصایص شعر این دوره به کمال برخوردار است؛ یعنی جنبهٔ حیات و جنبش زندگی در این تصویرها و صورخیال او به خوبی دیده می‌شود.

علی‌رغم انتساب این پدیده به مکتب سمبلیسم، ریشه‌های آن در قدیم هست، پس در متون قدیم غربی مثل ایلیاد، سروده سوم، بیت ۱۵۲ و نامه بولص به عبرانین شماره ٦/٥ سفر رؤیا، به چشیدن کلمه الله و دیدن صدای او اشاره‌کرده است، هم‌چنان که در حماسه گیلگامش بابلی این نوع آرایه زیاد دیده می‌شود و نیز آثار این پدیده در نزد شاعران آپولو بیشترین کاربرد را داشته که نوعی از کاربرد عکسی یا واژگونه کلمات است (علی جمعه، ۲۰۰٦: ۵۳).

این پدیده مرزهای میان عرصه‌های احساسات مختلف را در هم کوبیده و بدین‌صورت که عینیات در عالم خارج به مفاهیم فکری و انتزاعی در عالم مجرد تبدیل می‌شود و بعضی عادت‌های تعریف‌شده به فکر یا شعور تحول می‌یابند. در پی چنین بینشی از پیوند آواها، رنگ‌ها، حجم‌ها و... نوعی آرایه جدید به وجود می‌آید که بر مبنای درهم‌آمیختگی حواس متفاوت انسان (حس شنوایی، بینایی، چشایی و غیره) استوار است.

از طریق حس‌آمیزی است که رنگ یا صوت یا رایحه و بو و یا طعم و مزه یا لامسه امکان می‌یابد، موجبات فعل‌وانفعالاتی را به‌صورت واحد یا یکپارچه را در لایه‌های ذهنی فراهم می‌سازد.

این آرایه از پایه‌های اساسی تشکیل‌دهندهٔ تصویر در شعر خلیل حاوی بوده و در یک مساحت وسیع به کار گرفته‌شده است، شاعر در قصیده «وجوه السندباد» این‌گونه از این آرایه بهره جسته و به خوبی این یگانه‌سازی را نمود داده است:

مُرَّةٌ لیلتُه الأولی

و مر یومه الأول

فی أرض غریبة

مرة کانت لیالیه الترتیبة...(حاوی، ۱۹۹۳: ۱۹۷).

ترجمه: اولین شبش تلخ بود/ و روزش نیز بسان همان تلخی است/ در یک وطن غریب/ همهٔ شب‌ها پی‌درپی تلخ بود.

در این بند از قصیده «فی مقطوعة سجین فی قطار» می‌بینیم که شاعر با تصویرسازی ماهرانه خود و برای ناامیدی و یأس خود احساسی تلخ را برای شب متصور شده است.

شب نمی‌تواند تلخ و بدمزه واقع شود چراکه آن در حوزه احساساتی بیان می‌گردد که مربوط به حس دیدنی‌ها و مبصرات است و انتظار می‌رفت که شاعر تاریکی یا شدت ظلمت و سیاهی حاکم بر شب را با حس بینایی و بصری برای ما به تصویر دربیاورد، اما شاعر در این سطرهای شعری آن‌چنان چیره‌دستی از خود نشان داده و دو حس متمایز از هم را بجای همدیگر به‌کاربرده است. او نه تنها شب اول بلکه شب‌های بعد را که او در سرزمین غریب به سر برده به‌صورت تلخ و ناخوشایند به تصویر کشانده است.

کلمه مزه ازجمله متعلقات مربوط به حس تذوق است و شاعر با وارد شدن خود به این حیطه قانون زبان را درهم‌شکسته و یک بافه‌ای واژگونه را به‌جای حالت و روال عادی به کار گرفته است. با تکرار کلمه مُرّ (تلخی) به دفعات مکرر و پی‌درپی در اول سطور و تقدم کلمه، شاعر توانسته مفهوم و معنای احساس تلخی و اغتشاش روحی خود را درسرزمین غریب به نحو احسن به تصویر بکشد.

در قصیدهٔ الأم الحزینة (مادر غمگین) شاعر در این بند سکوت را با کلمهٔ حجر (سنگ) توصیف می‌کند:

فی عروقِ الأمِّ صمتٌ حجریٌ لا یُبالي

ترجمه: سکوتی سهمگین در عمق روح مادر جریان دارد.

علی رغم اینکه کلمه سکوت متعلق به حس سامعه است و کلمه حجر بیشتر از هر حسی به حس لامسه مربوط می‌شود و این‌گونه از توصیفات برای القای یک سکوت سنگین و شدید کمک کرده است.

اما شاعر باز در تصویر تلخکامی‌ها و جراحت‌هایی که بر امت خود از طرف صهیونیست‌ها و دشمنان هر لحظه فرود می‌آید چنین نوا سر می‌دهد:

أوغلتُ فی نفق

من الهولِ الثقیلِ إلی المبیت

صوت جریح یستجیروا یجار... (حاوی، ۱۹۷۹: ۳۲).

ترجمه: در حفره‌ای عمیق فرو رفتم/ از وحشتی موهوم به خواب پناه می‌جویم/ صدایی مجروح در همه جا دنبال آرامگاهی است.

شاعر در اینجا صدا را با جراحت عنوان می‌کند علی‌رغم اینکه صدا از متعلقات حس شنوایی است و جراحت به حس بینایی مربوط است؛ اما شاعر بین این دو احساس مناسبت و همانندی تام ایجاد می‌کند تا از خلال ارتباط دو حس، معنای درونی خود را انتقال دهد.

در تصویرهایی که دو سوی آن را محسوسات تشکیل می‌دهد، یک نوع فرایندی شکل می‌گیرد که یک حس در قلمرو محسوسات دیگر وارد می‌شود، مثلاً تلخی و شوری که در حوزهٔ حس ذائقه است به بو که با حس شامه دریافت می‌شود، مربوط می‌گردد؛ مانند «لها فی دمنا طعم الیقین» (حاوی، ۱۹۹۳: ٤٤٦)، «قبلَ أن یأکلَ جفنیَّ الغبار» (همان: ۱۰٤)، «ذلک الصوت المُرائی» (همان: ۹۵)، که شرکت حواس سامعه و ذائقه و باصره را در آن می‌بینیم. موارد دیگری از حس آمیزی در نمونه‌های ذیل می‌بینیم: «تعبِ حلال»(۲۹)، جنهٔ الضجر (۳۸)، صمت الصور (۳۸)، ضباب وسخ (٤۲)، موج أسود (۵۰)، الظلال الخضر (۵۳)، الزوبعهٔ السوداء (۵۵)، دخان أحمر (۵۹)، اللیل الطری (٦۷)، صَفاءٌ مُخمَلی قمری (٦۷)، طعمُ الصراع (٦۸).

۵. تصاویر شعری حاوی به اعتبار محتوای آن‌ها

۵. ۱. تصویرهای واقعی

برخلاف مفاهیم بلندپایه و ملموسی که در شعر حاوی از طریق تصویرهای مجازی بیان‌شده‌اند، مفاهیم ناب و جدیدی نیز در شعر این شاعر وجود دارد که بن‌مایهٔ آن‌ها را تصاویر واقعی تشکیل می‌دهند. تصاویر واقعی که عمق و ژرفنای آن از چیزهای آشنا به ذهن همه و اشیائی که هرروز بارها به چشم مردم می‌آید و با آن سروکار دارند، گرفته‌شده است.

او مفاد آیین تصویرهای واقعی را به‌صورت قصصی و یا گفتگوهـای دراماـتیکی در خـط سـیر حوادث ترسیم می‌کند و این تصاویر را به‌گونـه‌ای برمـی‌گزینـد کـه در تناسـب بـا تجربـه‌های زیستی و باورها و اندیشه‌هایش باشد.

با خواندن هر چه بیشتر قصاید حاوی بیشتر معتقد می‌شویم کـه حـاوی شـاعری بـوده کـه زندگی را تجربه کرده و شعرش، شعری نیست که روابطش را با اجتماع و زنـدگی قطـع کـرده باشد؛ به‌عبارت‌دیگر سیر روحی او در جریان تکوین تصاویر واقعـی اشـعارش از یـک نگـرش جدید و تازه به جهان سرچشمه می‌گیرد و این نـوع نگـاه علـت اصـلی ابهـام شـاعرانهٔ اشـعار اوست که برخلاف شعر سنتی از تعقیدهای لفظی و معنوی نیست بلکه ناشی از احساس وجود معنی یا اندیشه‌ای است که گمان می‌رود در زیر عینیتی که در شعر بـه نمـایش درآمـده اسـت، کتمان شده باشد و این‌چنین می‌گوید:

لـو دَعَـاه عـابرٌ للبیـتِ/ للـدفءِ، لکـأسٍ مترعـةٍ/سـوف یَحکـي مـا حکـی المـذیاعُ/ یحکـی سـرعةَ الصـاروخِ/ تسـعیرُ الریـالَ، جونـا المشـحون بالإشـعاعِ/ و المـوتی بحمـی الخـوف/ لا، شؤم محالٌ/ طیب جو العیال/ ابتذالٌ...(حاوی، ۱۹۹۳: ۲۰۲).

ترجمه: عابری که او را به خانه دعوت می‌کند/ از جام‌های پـر و راحتـی و آرامـش حـرف خواهد زد/ همان چیزی را خواهد گفت که رسانه‌ها از آن سخن مـی‌راننـد/ همـان چیـزی کـه سرعت موشک‌ها و قیمت ریال از آن حکایت دارند/ و مرگ هم تب ترس را دارد/ فـال نیکـی نمی‌توان زد/ وضع بدی به این خوبی نمی‌توان دید.

در اینجا شاعر اندوه و ترسی که بر افکار گروه‌های اجتماع خـود حـاکم شـده اسـت را بـا تصاویری واقعی به تصویر کشیده است. تمدن غرب با نفوذ در جامعه شـرقی سـیطره و سـلطهٔ سهمگین خود را نسبت به گذشته بر مردم بیشتر کرده است و درد و رنج ناشـی از ارزش‌هـای حاکم همه ملت را در کام خود فروبرده است. تا جایی که عابری شاعر را به خانه خود دعـوت می‌کند تا از نگرانی‌ها و اضطراب‌های ناشی از گرانی و گرسنگی و ترس و اندوه باهم صـبحت کنند. تمدن غرب‌ها انسان این عصر را اسیر مادیات ساخته است و ارزش‌های معنوی و روحی را در مرتبه پایین مادیات قرار می‌دهد.

بند شعری بالا تصویری کدر و تیره از توصیف ملال، نه ملالی رمانتیک، بلکه ملالی واقعی، عمیق، انسانی و فردی و اجتماعی توأمان، ملالی خشن و الهام یافته از روح تباهی حاکم بر زمینه‌ها و رابطه‌های اجتماعی و رابطه فرد با اجتماع. انگار عکسی شوم، دقیق و تاریک از واقعیت می‌گیرد و در برابر ما می‌نهد.

شارعٌ یفرغُ/...ضَحِکات حزینة/ وانحدرنا في الدهالیز اللعینةِ/ لِمَغاراتِ المدینة/...أعینٌ ترتدُ عن بابٍ لبابٍ/أعینٌ نسألها أینَ المغارة؟(حاوي، ۱۹۷۲: ۱۱۱)

ترجمه: خیابان‌هایی خلوت/...خنده‌های غمناک/ در دالان‌های مصیبت بار / به سوی سرداب‌های شهر سرازیر شدیم/ چشم‌هایی که از دری به در دیگر نگاه می‌کنند/چشم‌هایی که از آن‌ها می‌پرسیم/ سرداب کجاست؟

شاعر در پی ناآرامی در موطن خود، به سوی دالان‌های تاریک و سرداب‌های شهر روانه می‌شود و حالت سرگشتگی وحیرانی وبی‌قراری خود را به صورت تصویری واقعی ارائه می‌دهد.

۵. ۲. تصاویر متحرک

دنیای پویا و زنده ذهن خلیل حاوی، همواره ساختار قصاید او را همیشه در حال حرکت و شدن قرار داده است؛ بنابراین تصاویری که از این طریق ساخته می‌شوند تصاویری هستند که چندین حس را در درون خود جای‌داده‌اند و بدین ترتیب باریک‌ترین پیچش‌های خیال و بلندترین پروازهای اندیشه انسانی را ترسیم می‌کنند. نبوغ هر هنرمند در گام نهادن به سرزمین‌های ناشناختهٔ ذهن و احساس و ادراک بشری است. بعضی برای به دست آوردن این گمشده در عمق پژوهش می‌کنند و در ذات اشیاء می‌خواهند نفوذ کنند و احیاناً سخنشان نامفهوم می‌شود. ولی برای بعضی دیگر همه اشیاء برهنه است و نیازی به جستجو ندارند؛ زیرا نگاه آن‌ها به اشیاء نگاه ویژه‌ای است و چیزهایی را در اشیاء می‌بینند و برایشان عادی است که دیگران از دیدنش ناتوان‌اند. استعداد و نبوغ هنری همین است و در هر رشتهٔ هنر که باشد خود را نشان می‌دهد (فاطمی، ۱۳۷۹: ۱۵۵). به تعبیر فتوحی این تصویرها حاصل بن‌مایهٔ ذهن شاعر و نگرش او به هستی است (فتوحی، ۱۳۸۳: ۱۱۰).

حاوی در قصیده سدوم این‌گونه می‌گوید:

وَدَوَت جَلجلــةُ الرعــدِ. فشــقَّتْ ســحُبًا حمــراءَ حــرَّی. أمطــرتْ جمــرًا وکبریتًــا وملحًــا وســموم./ و جــری الســیلُ بــراکینَ الجحــیمِ/ أحــرق القریــةَ، عراهــا (حــاوی، ۱۹۹۳: ۸۲).

ترجمه: تندر رعد و برق چرخید و ابرهای سرخ گون را از همدیگر شکافت این ابر، بارانی از شعله‌های آتش، گوگرد ونمک و سموم بارید و سیل جـاری شـد وآتشفشـان‌هـای دوزخـی روستا را سوزاند وآن را از سکنه خالی کرد.

سیلی که درنتیجه این باران جاری می‌شود نمودی از گدازه‌های آتش‌فشان جهنم اسـت کـه سدوم به‌وسیله آن می‌سوزد و از همه چیز خالی مـی‌شـود و بـدون هـیچ رحمـت و بخششـی همه‌چیز نابود می‌گردد. چنانکه می‌بینیم ساختار این بند شعری در اینجا دائماً در حـال شـدن و پویایی و حرکت است و شاعر تنها بر یک حس تکیه نکرده بلکه چندین حـس را بـاهم دیگـر درآمیخته است؛ همچنان که در هم پیچیدن صدای رعدوبرق حس شنوایی را به خـود مشـغول ساخته و ابرهای سرخ گون با حس بینایی همراه گشته‌اند و توصیف حرکت و گذر سریع ابرها با حس لامسه احساس می‌شود و شور و تلخ بودن آبی که همراه گـوگرد و اسـید اسـت حـس چشایی را به خود اختصاص داده است. بدین ترتیب شاعر با تصاویری که ترسیم نموده اسـت لحظه‌ای اجازه نمی‌دهد که توجه مخاطب از آن تصاویر دور شود (علی جمعه، ۲۰۰۶: ۵۸).

جهان‌بینی وسیع‌تر، از بحرانی عمیق‌تر و گسترده‌تر برمی‌خیزد؛ در اینجا هم دیده می‌شود که واقعیت بیرونی چگونه به ذهن شـاعر نشسـته، در آنجـا بـا عاطفـه و شـیوه دیـد و اندیشـه او درآمیخته و آنگاه به‌صورت نگاره‌ای واقعی و تازه بازآفریده شـده اسـت؛ و همان‌گونـه کـه بـه واقعیت بیرونی احاطه دارد، سرشتِ درونی و ذهنیات شاعر را بازتاب می‌دهد.

أمســي احتــراقٌ/ واحتــراقٌ غــدي/ ...يَحتــرق التــرابَ / يحتــرق الحجــرَ / يحتــرق السحابَ (حاوي، ۱۹۹۳: ۵۵۹)

ترجمه: دیروزم آتش است / و فردایم آتش است/...خاک آتش مـی‌گیرد/سـنگ آتـش مـی-گیرد/ ابر آتش می‌گیرد.

همه چیز آتش می‌گیرد حتی چیزهایی که قابل احتراق نیستند. این آتش گـرفتن، گذشـته و آینده شاعر را دربرمی‌گیرد؛ خاک، سنگ و ابر همه چیز آتش می‌گیرد واین حرکتی که در شعله ور شدن هست، باعث خلق حرکت و پویایی در تصویر شعری شاعر می‌شود.

۵. ۳. سمبل و رمز

چارلز چدویک در کتاب خود – سمبولیسم– در مورد سمبل و نماد چنین مـی‌گویـد: «واژه سمبل مفهوم به‌غایت وسیعی دارد این واژه را می‌توان برای توصیف هر شیوه بیانی بـه کـاربرد که به‌جای اشاره مستقیم به موضوعی، آن را غیرمستقیم و به‌واسطهٔ موضوع دیگـری بیـان کنـد، باید فهمید که سمبل فقط نشاندن یک مضـمون بـه‌جای یکـی دیگـر نیسـت بلکـه اسـتفاده از تصاویر عینی و ملموس برای بیان عواطف و افکاری انتزاعی است.» (چدویک، ۱۳۷۵: ٤٠).

سه خصلت برای رمز و نماد ذکرشده است: ۱. مطلوبیت: (بـدین معنـا کـه نمـاد بهتـرین و رساترین چیز برای تذکار و القای معنا و دلالت بر مدلول است.) ۲. جنبه عینی دال: دلالت لفـظ بر معنای کلمه متداول آن است. ۳. ایهام: بدین معنا که فهم کامل آن ناممکن یا دست‌کم سخت است (نصیری، ۱۳۸۹: ۲۷).

رمز از جامعیت مفهومی وسیعی برخوردار است و توانمندترین وسیله و ابزار رابطه شـمرده می‌شود. در ادیان گوناگون، در رؤیاهای بشـری، اسـاطیر و هنـر و ادبیـات، بیشـترین نمـود را داشته و در تبیین معنویت نقش حیاتی بر عهده دارد.

کشف رمز و نماد در شعر نقش مهمی در تبیین جهان‌بینی و جهان‌شناسی شاعر اعم از بیـان تجربیات درونی، احساسات و اندیشه‌ها را دارد. پس رمزگرایی را می‌توان هنر بیان اندیشه‌هـا و عواطف، نه از راه مستقیم یا تشبیه آشکار آن‌ها به تصویرهای ملمـوس، بلکـه از راه اشـاره بـه چگونگی آن‌ها و استفاده از نمادهای بی‌توضیح برای ایجاد آن عواطـف و اندیشـه‌هـا در ذهـن مخاطب دانست که در زندگی بشری به وجود آمده است. خلیل حاوی در اشعار خود بسیار از رمز، چه رمز جزئی و چه رمز کلی بهره گرفته است.

۵. ۳. ۱. رمز جزئی

آن در تمام قصیده نمود پیدا نمی‌کند ولی در ساختار فنی قصیده سهیم است. منظور از رمـز جزئی در اینجا جایگزینی کلمه به‌جای کلمه دیگر نیست بلکه یک اسلوب فنی است کـه کلمـه

با وارد شدن در آن اسلوب از خلال ائتلاف و مناسبت با هر آنچه به‌صورت رمز بیان می‌شود ارزش رمزی پیدا می‌کند و باعث می‌شود جنبه‌های پنهانی و اشارات معنایی آن کلمه در ارتباط با سایر عناصر رمزی قصیده، آشکار شود.

می‌توان این بند شعری از حاوی را به‌عنوان نمونه برای رمز جزئی مثال آورد:

عدتُ فی عینی طوفانٌ من البرقِ/ و من رعدِ الجبالِ الشاهقةِ/ عدتُ بالنارِ التی من أجلها/ عرضت صدری عاریاً للصاعقةِ/ جرفت ذاکرتی النارُ/ و أمسی کل أمسی فیک یا نهرَ الرّمادِ/ صلواتی سفرُ أیّوبَ وحبّي/ دمعُ لیلي خاتمٌ من شهر زاد/ فیک یا نهرَ الرمادِ/ و لیمُت من مَات بالنارِ/ حملتُ النارَ للفندقِ للبیتِ المخرب/ فیه أطمارٌ أبینُ عکازُه/ و یُضِیء البیتَ خفاشٌ مذهَّبٌ... (حاوی، ۱۹۷۹: ۱۱۹).

در حالی که در چشمانم طوفانی از برق وغرش کوه‌های بلند بود، برگشتم. برگشتم با آتشی که آتشی که به خاطرش سینه عریانم را در برابر صاعقه گشوده بودم/ آتش خاطراتم را سوزاند/ و شب را در تو به سر کردم/ ای رودخانهٔ خاکستری/ انگشتری از شهرزاد را در تو انداختم ای رودخانهٔ خاکستری/ درودهایم سفر أیوب است و عشقم اشک لیلی، انگشتری از شهرزاد./ باید که از آتش بمیرد/ آتش را به شهر و مسافر خانه‌ها بردم/ در آن عصایی است برای تکیه دادن/ و خانه با خفاش‌های طلایی روشن می‌شود.

در این بند شعری بسیاری از رمزهای جزئی را می‌بینیم که در هماهنگی کامل باهم دیگر هستند و این رمزهای جزئی در ساخت قصیده به‌مانند یک کل عمل می‌کنند. در این قصیده، شاعر با پرومته – دزد آتش- که رمز پیشرفت علوم و فنون است، متحد گشته و رمز آتش در هرلحظه در تجربه شعری شاعر حضور دارد و با آن سیر می‌کند و همگام است.

همچنین می‌بینیم که اشارات رمزی به حضرت ایوب (ع) و صبر آن حضرت و به لیلی و عشق آن و نیز شهرزاد داشته است. حاوی این رمزها را به‌صورت وارونه به کار می‌گیرد (چون مشهور است که شهرزاد الگویی برای رویارویی و مقابله و ایوب الگوی صبر بر بلا و مصیبت و لیلی نماد عشق پاک بوده است) و در اینجا همه این رمزها به نمادی از منفیات و اصول بدون ارزش تبدیل‌شده‌اند و نقش اوضاع و احوال اجتماع و روزگار دوران حاوی در نمود این

منفیات محسوس است و هیچ‌کس برای مبارزه با ضعف و خواری به پا نمی‌خیزد و برای شعله‌ور ساختن آتش (پیشرفت و آزادی) اهمیتی نمی‌دهد.

در دو مصراع (و لیمت من مات بالنار، فیه أطمار أبی عکازه) در اینجا الأدب (پدر) رمز از نسل حاضر است که نمی‌تواند با تکیه بر توان و نیروی خودش کاری انجام دهد بلکه همیشه احتیاج به عصایی دارد تا تکیه‌بر آن کرده و حرکت کند. آن‌ها همیشه احتیاج به یک نیروی خارجی دارند و خودشان نمی‌توانند علیه فسادها و پلیدی‌ها به پا خیزند.

خانه همان رمزی از وطن است که روشنی خود را از خفاش طلائی گرفته نه از خورشید یا هر چیز دیگر؛ روشنی و نوری که حاصل از نور طلای مغشوش یک پرنده کریه‌المنظر به وجود آمده و نیز ساکن بودن این پرنده در ویرانه‌ها رمزی از اوضاع بد جهان عربی است. در اینجا می‌بینیم که چگونه رمزهای جزئی با کنار هم قرار گرفتن یک موقعیت رمزی را خلق کرده است و این رمزها را شاعر از سنت و طبیعت و بطن جامعه خود گرفته است (علی جمعه، ٢٠٠٦: ٦١).

٥. ٣. ٢. رمز کلی

رمز کلی بیشتر در قصایدی همچون وجوه السندباد، السندباد فی رحلته الثامنة، لعاذر ١٩٦٢ و غیره نمود یافته است. لعاذر همان کسی است که مسیح (ع) پس از مرگ وی را زنده نمود. در انجیل چنین آمده مریم خواهر لعازر به سوی مسیح رفت و به او گفت اگر تو اینجا بودی برادرم نمی‌مرد، پس مسیح به او گفت: برادر تو زنده خواهد شد.

بدین ترتیب معجزه مسیح تحقق یافت و لعازر بعد از گذشت سه روز دوباره زنده شد و دلیلی گشت بر قدرت مسیح نسبت به زنده کردن مردگان. شاعر خود به‌عمد از تمثیل خیزش و رستاخیز استفاده می‌کند یعنی آن مترادف و همسنگ اسطوره‌های بزرگ که نمونه‌های از آن می‌توان اسطوره (أدونیس و تموز و أزوریس) را نام برد، هست.

شاعر این نوع اسطوره را در یک سطح فردی و رمزی از اوضاع و وضعیت اجتماع عصر خود در اشعارش وارد کرده است و این رمز نمود دهنده عدم خیزش حقیقی ملت عربی است.

خلیل حاوی اسطوره لعازر را واژگونه به کار می‌گیرد و او را نماد خیزش و رستاخیز دروغی به حساب می‌آورد. لعازر، خلیل حاوی راضی به مرگ خویش است و هیچ علاقه‌ای به

زنده شدن دوباره ندارد بلکه از گورکن می‌خواهد که عمق قبرش را زیادتر کند طوری که عمق و انتهای آن مشخص نباشد.

علی رغم وجود انگیزه‌های کافی که لعازر را به خیزش و بازگشت مجدد به زندگی تشویق می‌نماید، تنها شهوت مرگ غالب می‌شود و خیزش دوباره در حکم امر غیر ممکن می‌گردد (ضاوی، ۱۳۸۹: ۸۹).

کان فی عینِه/ لیل الحفره الطینی یدوی و یموج/ عبرَ صحراءِ تُعطیهَا الثلوجُ/ عبثاً فتشت فیها/ عن صدی صوتی، و عن وجهی/ و عینی و عمری (حاوی، ۱۹۹۳: ۳۲۱).

ترجمه: چشمانش با شتاب و موجی دیوانه‌وار باقی ماندهٔ زندگی را مصرف می‌کند/ به هر شکلی رنج می‌برم، مرگ کامل فرا رسیده است/ در آن پژواک صدایم و چهره‌ام و چشمانم و از عمرم را بیهوده می‌جویم.

آن هنگام که مسیح روح حیات را در کالبد لعازر می‌دمد او از نظر جسمی دوباره زنده می‌شود لعازر خود به بازگشت دوباره راضی نبوده و این خیزش تنها به درخواست خواهر لعازر انجام‌شده و راضی نبودن لعازر به تولدی دوباره رمزی است از شکست پیاپی امت عرب که به‌طورجدی به خیزش و انقلاب اقدام نمی‌کنند. لعازر به زندگی دوباره تمایلی ندارد. او شیفته مرگ و گریزان از زندگی است، ازاین‌رو به‌رغم بازگشت به زندگی مادّی، در درون مرده‌ای بیش نیست؛ شاعر مرگ لعازر را مرگ ارزش‌ها می‌داند. لعازر نماد مبارز شکست‌خورده‌ای است که با احساس پوچی و اندیشهٔ الحادی دست به گریبان است.

طفلُهم یُولَدُ خفاشاً عجوزاً. (حاوي، ۱۹۷۹: ۱۱)

ترجمه: فرزندان آن‌ها به صورت خفاشانی پیر متولد می‌شوند.

نمونه دیگری از این تصویرسازی، در قصیده الحبس آمده است؛ در این مصرع تصویر فرزندان آنها را همچون چهره خفاش پیر تصویر کرده و می‌گوید: فرزندان آن‌ها به صورت خفاشان پیر متولد می‌شوند. در این راستا «شاعر از رمز "خفاش پیر" استفاده کرده که اختصاص به قومی دارد که فرزندانشان این‌گونه متواد می‌شدند. وآن را رمز خواری وبردگی قرار داده است. از خلال این رمز، شاعر از حال وطن می‌پرسد، این‌که چگونه ممکن است این

وطن بلند شود در حالی که فرزندانش در غارهای جهل ونادانی، به صورت خفاش پیر متولد می‌شوند و تا کی شکست و قحطی ادامه دارد؟»(بکری إلیاس: ٤٤-٤٣)

در پایان باید به این نکته اشاره کرد که زبان خانه هستی و کاشانهٔ آدمی است، پس می‌باید هستی را بر حسب زبان فهمید؛ باید گذاشت تا زبان دربارهٔ هستی سخن گوید. هستی مضمون و محتوای جهان است پس برای راه یافتن به مضمون جهان باید گذاشت تا زبان با ما سخن بگوید (خاتمی، ١٣٧٨: ٣١٠)؛ بدین‌سان است که حاوی درصدد است با زبان تصویری افق درک و فهم خود را از طریق کارکرد درونیِ تصویر به ناب‌ترین شکل خود بگستراند.

٦. نقد تصویر در شعر خلیل حاوی

کلمه نقد خود در لغت به معنی «بهین چیزی برگزیدن» و نظر کردن در دراهم تا در آن به قول اهل لغت، سره از ناسره بازشناسد. نقاد آثار ادبی نیز کارش این است که بین نویسنده اثر ادبی با خوانندهٔ عادی واسطه شود و لطایف و دقائقی را که در آثار ادبی وجود دارد معلوم کند و اگر هم معایب و نقایصی در آن هست که عامه اکثر متوجه آن، نیستند، آن را نیز آشکار سازد تا بهای واقعی هر یک از آثار ادبی معلوم و معین شود (زرین‌کوب، ١٣٥٤: ١١).

از گذشته دور همواره نقد به دو معنا به کار گرفته‌شده است: اول به معنای تفسیر، شرح، تحلیل، تمیز و داوری و دوم به معنای عیب گرفتن و مؤاخذه (ضیف، بی تا: ٩)؛ که نقد در این تحقیق بر پایه نظر اول قرار دارد. هم‌چنین بررسی قطعه‌های ادبی و برشمردن ارزش فنی آن‌ها مصداق نقد ادبی است

خلیل حاوی یکی از شاعران ممتاز، با توان شاعری بسیار بالا است که شعرش با اصول و قواعدی که برای نقد تعریف کرده‌اند، مطابقت و همخوانی دارد و این مسئله به عمق به-کارگیری فنون شعری و متافیزیک و فلسفهٔ شعری او مربوط می‌شود.

با نقد و واکاوی تصویر و نقش آن در شناخت جهان‌بینی و کیفیت اثرِ ادبی این شاعر که از یک فرهنگ و زبان مشترک با دیگر شاعران عربی برای بیان تجربه‌های حسی و ذهنی خود از هنر تصویرسازی استفاده کرده است، با افق و نگرش‌های فکری و اجتماعی آن‌ها و تصویرسازی آن‌ها از مفاهیم و مضامین فلسفی یا انتزاعی و یا حالات وصف‌نشدنی که در

هیئت تصویرهای ملموس و عینی به‌صورت موجز و مختصر بیان نموده‌اند، آشنا و با بررسی هنرهای متشابه در ادبیات مختلف کاشف گونه‌های جذابی از دانش‌ها و معارف می‌شویم.

ازلحاظ تصویر شعری حاوی یکی از استادان تصویرپرداز بزرگ است، به دیگر سخن؛ تصاویری که او در شعرش خلق کرده، کاملاً منطبق با عواطف و افکاری است که قرار هست بیانگر آن باشند. تصاویر شعری او اغلب از تازگی و کیفیت و رؤیت خاصی برخوردارند. نقد و تحلیل اشعار این شاعر بزرگ از عهده ما برنمی‌آید، ولی هیچ کار هنری کمال تام و کامل را ندارد و به‌ناچار عیوب و نواقصاتی دارد.

بنابراین ما می‌توانیم برای هنر شاعری حاوی معیارهای بسیارِ زیبایی‌شناختی برشماریم؛ همان‌سان که زیباشناسی یک امر فطری و عقلانی است اما ازنظر تصویر، محسوس و مادی است، یعنی هیچ یک از کسانی که ذوق زیباشناسی دارند، برای داوری به هیچ یک از معیارهای منطقی یا روش تجربی نیازی ندارند، زیرا حکم به زیبایی از شعور باطنی انسان نسبت به زیبایی صادر می‌شود و اگر برخلاف فطرت فتوایی بدهد، این فتوا برخلاف وجدان و اخلاق خود رفتار کرده است (غنیمی هلال، ۱۳۷۳: ۵۰۰)؛ اما این باعث نمی‌شود که بگوییم تصاویری را که او در شعر خویش آفریده بدون نقص و عیب است.

از جمله این‌گونه نازیبایی‌ها که در شعر حاوی بچشم می‌خوردند می‌توان در دو زمینه بیان کرد:

٦. ١. صراحت گویی و اشاره مستقیم

از مهم‌ترین عیوب تصاویر شعری حاوی می‌توان به «مستقیم و صراحت گویی» او در برخی تصاویر اشاره کرد. نقد جدید بوطیقا و ادبیت یک متن را یک نوع قدرت آفرینش‌گرانه تعریف کرده‌اند، آن‌قدرتی که موجب تمایز متن ادبی از یک متن عادی می‌شود.

به‌عبارتی‌دیگر، وجود نقطه‌ها و زوایایِ عمیقی از تعالی و بیرون رفتن از ظواهر محسوس اشیاء است که شاعر میان زبان شعری خود و هستی واژه‌ها یک گره‌خوردگی و پیوند درونی ایجاد می‌کند. از اینجاست که اشاره مستقیم به چیزی در شعر را از ضعف یک قصیده برمی‌شمارند؛ چراکه نامیدن یک شیء سه نوع از ارکان شعری را که باعث لذت بردن از آن شعر می‌شود از بین‌می‌برد. حاوی وقتی می‌گوید:

کنتم صغاراً تافهین

مدی الدیارِ

صرتُم صغاراً تافهین

بلا دیارٍ... (حاوی، ۱۹۷۹: ۷۳).

ترجمه: شما کودکانی بی‌ارزش بودید/ در طول روزگاران/ الان هم کودکانی بی‌ارزش شدید./ بدون خانه.

اشاره مستقیم را در این بند شعری مشاهده می‌کنیم و چه خوب بود که حاوی چیزی را هم برای مخاطب و خواننده مجهول می‌گذاشت تا اینکه خود مخاطب به آن حکم می‌کرد و از سیاق و بافت متن به محتوای آن پی می‌برد؛ اما این صراحت گوییی باعث شده که شعر فقط به گوش خواننده آن خوش بیاید و هیچ تعمق و تفکری در مورد محتوای آن نداشته باشد، از همین‌جاست که عمق تأثیر شعر در نفس شنونده کم می‌شود (علی جمعه، ۲۰۰٦: ۷۷)

٦. ۲. تکیه بر تشبیهات حسی

کارکرد تشبیه در شعر امروز دیگر تزئینی یا آراستن و به هیئت زیبا درآوردن نیست. به‌عبارتی‌دیگر، یک ادراک صرفاً حسی نیست تا هر خواننده‌ای بتواند آن را دریابد، بلکه اشاعه دهندهٔ نوعی از ادراک است که باعث تحرک ذهنی شاعر می‌شود و شاعر این حس خود را بر پایهٔ احساسی بنا می‌نهد که نه به تحلیل درآید و نه شناخته شود، بلکه از طریق این تشبیه همه‌چیز را ناآشنا و مبهم کرده و را رسیدن به آن را دشوار و دیریاب می‌سازد.

روشن است که خیال شاعرانه یکی از ساده‌ترین تجارب زبان را که همان احیا شدن است، مهیا می‌کند (باشلار، ۱۳۹۲: ۲۹).

بایستی شاعر تشبیه را با خیال شعری خود از حالت یکنواختی و جمود خارج گرداند و آن را به حدی برساند که نه ژرفنای آن درک گردد و نه قابل مقایسه باشد و برای پی بردن به اصالت آن عقل به‌تنهایی کافی نباشد و جریان خیالی خواننده نیز برای درکش به کار بیفتد.

خلیل حاوی از جملهٔ شاعرانی است که در تشبیهات به‌کار رفته در شعرش بیشتر به اثر وجودی اهتمام ورزیده است، اما در موارد اندکی هم می‌توان ردپای تشبیه حسی را هم در آثارش مشاهده کرد، مانند قصیده بعد الجلید که در آن شاعر می‌گوید:

فَلنعانِ مِن جحیمِ النارِ

ما یمنحُنا البَعثَ الیَقینا

أمما تنفضُ عنها عفنَ التاریخِ

و اللعنَة و الغیبَ الحزینا

تَنفُضُ الأمسَ الذی حجَّرَ

عینیها یواقیتاً بلا ضوءٍ و نار. (حاوي، ١٩٧٩: ٧٨)

ترجمه: پس بگذار از آتش دوزخ بر ما ببارد. چه چیزهاکه آتش دوزخ به ما، می‌بخشد. رستاخیز یقینی خواهد بخشید تا امتی شویم که از خود غبار تعفّن تاریخ و نفرین، و غم را بستاید. گردِ دیروز سنگ گونه را که چشم‌هایش مانند دو یاقوت بی نور و آتش بود.

شاعر در این بند چشم‌های مردمانی را که از ترس در حفره و تاریکی‌ها مخفی‌شده‌اند را به یاقوت تشبیه کرده است و شکی نیست که وجه شبه که همان نور و درخشندگی است، وجه شبه حسی است، چراکه یک شیء درخشنده وقتی‌که درجایی تاریک و بی‌نور باشد بیشتر در خشندگی‌اش جلوه می‌کند نسبت به موقعی که نور باشد و یاقوت نیز چنین است (علی جمعه، ٢٠٠٦: ٧٧).

از نقد و بررسی تصویر در ادبیات عربی و در شعر تصویری خلیل حاوی، حقایق زیر به‌طورکلی برای ما آشکار می‌گردد: تصویر از عناصر اصلی شعر این شاعر محسوب می‌شود، تصاویری که این شاعر تصویرگرا در سروده‌های خود به کار گرفته است، تصاویر یک‌بعدی نیستند بلکه ابعاد گوناگون دارند و پیش از پیش برخوردگاه چندمعنایی در شعر او هستند، و می‌توان چنین اظهار کرد که شاعر به گنجینه غنی و پرارزش شعر گذشته دسترسی داشته است. بعد از شکست سال ١٩٦١ لبنان، خفقان و تجربه‌های تلخ ملی و میهنی باعث شد که حاوی از این عوامل سیاسی و اجتماعی بی‌تأثیر نماند و آثار یأس و ناامیدی شدید در سروده‌هایش جلوه‌گر باشد. ازلحاظ نقد تصاویر شعری این شاعر لبنانی چنین می‌توان گفت که: جدا از

استحکام و اصالت تصاویر شعری این سراینده، شعرش در بعضی مواقع از محتـوای تصـویری خالی است و عدم مضمون‌پردازی و سطحی بودن و بی‌محتوایی در شعر و صـراحت گـویی و تکیه‌بر تشبیهات حسی و تنافر و ناهماهنگی در شعر حاوی، از عیوب شـعری در شـعر حـاوی به شمار می‌رود، اما در کل شعر این شاعر ژرف اندیش از یک انسجام درونی و ترکیبی زیبا بـا گره‌خوردگی عاطفه و خیال برخوردار است.

۷. نتیجه

با بررسی تصویر در بستر پژوهش حاضر می‌توان چنین نتیجه گرفت کـه خلیـل حـاوی بـا تخیل رسمی و متغیر خود از خلال تصویرگری‌هایی که در شعر خویش داشـته، توانسـته اسـت برای شعرش فایده‌های زیباشناختی و آفرینش زیبایی ادبی را محقق سازد؛ بدین‌صـورت کـه او از طریق به‌کارگیری تصاویر پرمایه از خطاب مستقیم اجتناب ورزیده و از ایـن راه شـعرش را تأثیرگذارتر و قانع‌کننده‌تر ساخته است. همچنـین توانسـته، بـا جسـارت و ژرف‌نگـری و بیـان مختصر دغدغه‌های وجودی و عام دوران معاصر، دست به تغییر بزند. مسلماً در شـعر حـاوی، تصویر بازتاب بی‌واسطهٔ واقعیت اجتماعی دوران شاعر است و او از رهگـذر تصـویر، امیـال و آرزوها، ترس‌ها و وحشت‌ها را با کمک گرفتن از اسطوره‌هـا و مـذاهب و سـنت و اعتقـادات به‌طور مشخص‌تر بازنمایی کرده است. همچنین به‌کارگیری تصویر در شعر او که اغلب نمادین و رمزآلود است، به‌عنوان محوری اصلی برای بیان بزرگ‌ترین تجربه‌های حسی و ذهنـی شـاعر مورد استفاده قرار می‌گیرد. شاعر با استفاده از این شگرد مفاهیم و مضامین فلسفی یا انتزاعی را در هیئت تصویرهایی انضمامی و عینی به‌صورت موجز و مختصر بیـان نمـوده اسـت و بـدین ترتیب توانسته با شگرد تصویرسازی خود تأثیری عمیق بر مخاطب داشـته باشـد. همچنـین در واکاوی تصاویر شعری این شاعر می‌توان گفت عمل جانشین‌سـازی یعنـی قـرار دادن تصـویر بجای کلمات عادی و ساده در متن شعری نشانگر نبوغ حاوی در به‌کارگیری زبان جدید است. وی بیشتر در شعر خود از طریق جانشین‌سازی استعاری و نمادی عمل کـرده اسـت به‌گونـه‌ای که با یک عمل حسی یا احساسی و یا چند عمل حسی یا احساسی می‌توان تصـاویر جانشـینی خلق کرد که بجای تاریخ و یا تجربه زندگی خود شاعر بنشیند. اکثر قصـاید خلیـل حـاوی بـر

اساس همین عمل جانشین‌سازی تصویری شکل‌گرفته است. وی از طریق بـر هـم زدن قـوانین جملهٔ خطی، زمان خطی، مکان خطی، آن را در حال جابه‌جا شدن، زمان به زمان شدن، فضا بـه فضا شدن، به‌صورت پرتابی بروز دهد.

کتابنامه

الف) کتاب‌ها

١. اسماعیل، عزالدین. (١٩٨١). *الشعر العربی المعاصر: قضـایا و ظـواهره الفنیـهٔ و المعنویـهٔ*. بیـروت: دارالعودهٔ و دارالثقافهٔ.

٢. اسوار، موسی. (١٣٨١). *از سرود باران تا مزامیر گل سرخ*. تهران: سخن.

٣. باشلار، گاستون. (١٣٩٢). *بوطیقای فضا*. ترجمهٔ مریم کمالی- مسعود شیربچه. چـاپ دوم. تهـران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

٤. براهنی، رضا. (١٣٧١). *طلا در مس (در شعر و شاعری)*. تهران: نویسنده.

٥. ـــــــــ (١٣٩١). *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم*. چـاپ پـنجم. تهـران: نشر مرکز.

٦. بکری، إلیاس. (٢٠١٦). *توظیف الرمز فی شعر خلیل الحاوی*. رسالهٔ ماجستیر. الجمهوریهٔ الجزائریهٔ: جامعهٔ المسیلهٔ.

٧. حاوی، ایلیا. (١٩٨٦). *فی النقد و الادب*. الطبعهٔ الثانیهٔ. بیروت: دارالکتاب اللبنانی.

٨. حاوی، خلیل. (١٩٩٣). *دیوان (الأعمال الشعریهٔ الکامله)*. بیروت: دارالعودهٔ.

٩. ـــــــــ (١٩٧٢). *الأعمال الکاملهٔ*. بیروت: دار العودهٔ

١٠. ـــــــــ (١٩٧٩ الف). *الرعد الریح*. ط ١. بیروت: دارالعودهٔ.

١١. ـــــــــ (١٩٧٩ ب). *من جحیم الکومیدیا*. ط ١. بیروت: دارالعودهٔ.

١٢. جیوسی، سلمی الخضراء. (٢٠٠٧). *اتجاهات و الحرکات فی الشعر العربی الحدیث*. الطبعـهٔ الثانیـهٔ. بیروت: مرکز دراسات الوحدهٔ العربیهٔ.

١٣. چدویک، چارلز. (١٣٧٥). *سمبولیسم*. ترجمهٔ مهدی سحابی. تهران: نشر مرکز.

١٤. سیدی، سیدحسین. (١٣٩٠). *زیبایی‌شناسی آیات قرآن*. تهران: پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.

١٥. دست‌غیب، عبدالعلی. (١٣٩٠). *نقد ادبی و نوعیت متن*. شیراز: نوید شیراز.

١٦. ـــــــــ (١٣٧٣). *نقد آثار احمد شاملو*. چاپ پنجم. تهران: نشر آروین.

۱۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). *شعر معاصر عرب*. تهران: سخن.
۱۸. ـــــــــــــــــ (۱۳۵۷). *صور خیال در شعر فارسی؛ تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران*. چاپ هفتم. تهران: انتشارات آگاه.
۱۹. ضاوی، احمد عرفات. (۱۳۸٤). *کارکرد سنت در شعر معاصر عرب*. ترجمهٔ سید حسین سیدی. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
۲۰. عباس، احسان. (۱۳۸٤). *رویکردهای شعر معاصر عرب*. ترجمهٔ حبیب الله عباسی. تهران: سخن.
۲۱. عشری زاید، علی. (۲۰۰٦). *استدعاء الشخصیات التراثیة*. قاهره: دار غریب.
۲۲. علی جمعه، عایدی. (۲۰۰٦). *شعر خلیل حاوی* (دراسهٔ فنیهٔ). بیروت: الهیئة العامهٔ لقصور الثقافهٔ. سلسلهٔ کتابات نقدیهٔ۱۱۳.
۲۳. فاطمی، سید حسین. (۱۳۷۹). *تصویرگری در غزلیات شمس*. چاپ دوم. تهران: امیر کبیر.
۲٤. فتوحی، محمود. (۱۳۸٦). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

ب) مقاله‌ها

۱. فتوحی، محمود. (۱۳۸۳). «عاطفه، نگرش، تصویر، ادبیات و زبان‌ها». *مطالعات و تحقیقات ادبی*. بهار و تابستان. شماره یک و دو. صص ۹۳-۱۱۰.
۲. میرزایی‌نیا، حسین و رضا محمدی و عباس گنجعلی. (۱۳۹۲). «تأثیرپذیری أدونیس از نظریهٔ به‌هم پیوستگی عینی تی. اس الیوت». *مجله علمی پژوهشی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*. بهار. شماره بیست وشش.صص۱۰۱-۱۲۳.
۳. نصیری، علی. (۱۳۸۹). «قرآن و زبان نمادین، ادیان و عرفان». *معرفت*. مرداد و شهریور. شماره سی و پنج. صص٤۳-۲۵.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی