کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه
سال ششم، شمارهٔ ٢٤، زمستان ١٣٩٥ هـ ش/ ١٤٣٨ هـ ق/ ٢٠١٧ م، صص ١-٢١

سبک‌شناسی «تصویر حلاّج» در شعر ادونیس و شفیعی کدکنی (مطالعهٔ موردپژوهانه: دو سرودهٔ «مرثیة الحلاّج» و «حلاّج»)[1]

حسین ابویسانی[2]
دانشیار گروه زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران
امید پورحسن[3]
کارشناس‌ارشد زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران

چکیده
سبک‌شناسی، دانشی است که تلاش می‌کند از یافته‌های علوم مختلف، مانند بلاغت، تاریخ ادبیّات، زبان‌شناسی و... بهره گیرد. این دانش، در روند بررسی و تحلیل متن، از خردترین لایه که آواهای متن باشد، آغاز می‌کند و در نهایت سعی می‌کند به سطح فکری متن برسد. یکی از مهم‌ترین روش‌هایی که شاعران معاصر از آن بهره می‌گیرند، گرایش به سنّت و بهره‌گیری از آن، جهت غنا بخشیدن به اثر خویش است. از جمله مهم‌ترین بخش سنّت، میراث صوفیه است که به خاطر دارا بودن ویژگی چندمعنایی – چه در متون صوفیانه و چه شخصیّت‌های صوفیه - یکی از توانمندترین ابزارهای موجود برای آفرینش تصویر شعری است. حسین بن منصور حلاّج نیز یکی از این شخصیّت‌های چندمعناست. این مقاله، سعی دارد تا با بررسی سبک‌شناختی دو شعر از ادونیس و شفیعی کدکنی، در سطوح زبانی، ادبی و فکری، تصویر و خوانش متفاوتی را که این دو شاعر از حلاّج ارائه می‌دهند، آشکار سازد. بر این اساس، مشخّص می‌شود که حلاّج برای ادونیس، اسطورهٔ رستاخیز و ولادت مجدّد و برای شفیعی، اسطورهٔ پایداری و مقاومت در برابر نظام ستمکار پهلوی است؛ افزون بر این، در پژوهش حاضر، در تحلیل شخصیّت حلاّج از روش یونگ نیز بهره گرفته است.

واژگان کلیدی: ادبیّات تطبیقی، تصوّف و عرفان اسلامی، حسین بن منصور حلاّج، ادونیس، شفیعی کدکنی، سبک‌شناسی.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۶/۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۰/۱۸
۲. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: ho.abavisani@yahoo.com
۳. رایانامه: omid.pourhassan1368@yahoo.com

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

اسطوره‌های هر ملّت، در ناخودآگاهِ جمعی[1] ایشان جای دارد. ناخودآگاه محلّی است که امیال و هراس‌های ما در آن نهفته شده است. «ناخودآگاه جمعی هرگز خودآگاه نبوده و اکتسابی نیستند بلکه ارثی‌اند.» (اسنودن، ۱۳۹۲: ۸۰) در حقیقت اسطوره‌های هر ملّت، نشان‌دهندهٔ خواسته‌ها و هراس‌های همان ملّت‌اند. از جمله جاهایی که اسطوره‌ها، حضور و بروز بسیار زیادی دارند، ادبیّات و به‌ویژه شعر است؛ بنابراین می‌توان با مطالعه و بررسی اشعاری که اسطوره‌ها در آن‌ها، نقش محوری دارند، به محتوای ناخودآگاه جمعی آن ملّت راه یابیم. با توجّه به آنچه گفته شد، مقالهٔ حاضر می‌کوشد با بررسی شعر ادونیس(۱) و شفیعی کدکنی(۲)، حضور اسطوره را در شعر این دو شاعر، نشان دهد. بدین منظور و برای تنگ شدن دامنهٔ پژوهش، از هر شاعر یک قصیده انتخاب شده است که این قصاید عبارتند از: «مرثیّة الحلاّج» سرودهٔ ادونیس و «حلاّج»(۳) سرودهٔ شفیعی کدکنی. برای تحلیل و بررسی این دو قصیده، از سبک‌شناسی کمک گرفته شده است. بدین خاطر که سبک‌شناسی، دانشی است که تلاش می‌کند از خردترین لایه‌های یک متن، بررسی خود را آغاز کند تا به کلان‌لایه‌ها برسد. این نکته را نیز باید متذکّر شد که شاعران، زبان مردم خود هستند. پس بررسی شاعران هر ملّت؛ یعنی بررسی آن ملّت.

۱-۲. ضرورت، اهمّیّت و هدف

ارتباط و گفت‌وگوی شاعر معاصر با سنّتِ خود، یکی از مهم‌ترین مسائل شعر معاصر است. آنچه در این مورد حائز اهمّیّت است، بحث گرایش شاعر معاصر به سنّت و بهره‌وری از آن جهتِ غنای اثر خود است. یکی از بخش‌ها یا مؤلّفه‌های سنّت، شخصیّت‌های سنّتی است. استمداد شاعران از این شخصیّت‌ها در شعر معاصر عربی بی‌سابقه بوده است. تا جایی که شعرِ عربی و فارسی در عصرهای پیشین با چنین پدیده‌ای آشنا نبوده و خود این مسئله یکی از نشانه‌های بارزِ شعر این عصر به شمار می‌آید. سنّت – در هر عصری – برای شاعر چشمه‌ای دائم و جوشان، استوارترین و ماندگارترین است. سنّت بسان زمینی محکم است که شاعر بر فرازش می‌ایستد و شعرِ زمانِ خود را با مستحکم‌ترین و سخت‌ترین بنیان‌ها، بنا می‌کند. سنّت همچون دژی استوار است که هرگاه طوفانی بوزد، شاعر بدان پناه جسته و صاحب امنیّت و آرامش می‌شود.

رابطهٔ شاعر با سنّتِ خود، رابطه‌ای دیالکتیک است. از آن رو که شاعر نه همهٔ سنّت را می‌پذیرد و نه تمام

1. Collective Unconscious

آن را رها می‌کند. بلکه بین این دو، رابطه‌ای از نوع تعامل و تجاذب برقرار می‌نماید. یکی از مهم‌ترین بخش‌های سنّت، میراث صوفیه است. شاعران معاصر به فراوانی از این میراث بهره برده‌اند تا به وسیلهٔ آن صدا و سخن خود را به گوش مخاطب، برسانند. تعجّبی نیست که شاعران معاصر، برخی از ابعاد تجربه‌شان را از خلال اصوات صوفیان بیان کنند؛ چراکه بین تجربهٔ شعری –به‌ویژه در شکل جدیدِ آن که عنصر سوررئالیسم[1] بر آن غلبه دارد – و تجربهٔ صوفی، رابطه‌ای بسیار مستحکم است. این رابطه به شکلی بسیار روشن، در گرایش شاعر معاصر و نیز صوفی به وحدت وجود و یکی‌شدن، رخ می‌نماید.

در ادبیّات کلاسیک، چه فارسی و چه عربی، بیشتر متون ادبی، متونی تک‌معنا هستند، ولی متون صوفیه از جمله متونی است که دارای خاصیّت چندمعنایی[2] می‌باشد و این به خاطر نبودِ الگو یا فکری پیش از سرودن است. صوفیه همچنین به مکاشفه و رؤیاپردازی بسیار اهمّیّت می‌دهند. حتّی نگارش خودکار[3] را می‌توان صورت دیگری از شَطح دانست که بسیار به یکدیگر شبیه‌اند (ر.ک: ادونیس، بی‌تا: ۱۲۴–۱۲۹). از این رو، متون صوفیه از یک‌سو و خودِ شخصیّت‌های صوفی و شیوهٔ زندگی کردنشان، مایهٔ الهام بسیاری از شاعران شده است و در نتیجه باعث گردیده است که این بخش از سنّت، بسیار بارور گردد و دست شاعر معاصر را برای برداشت و بهره‌وری از آن، جهت غنای اثر خود بازگذارد.

۱–۳. پرسش‌های پژوهش

۱. دلیل به کارگیریِ شخصیّت حلاّج توسّط هردو شاعر چیست؟

۲. چه معنا یا معناهایی در دو قصیده وجود دارد که هردو شاعر، بدان‌ها تصریح نکرده‌اند؟

۳. تفاوت‌ها و تشابه‌های سبکی میان دو قصیده چگونه است؟

۱–٤. پیشینهٔ پژوهش

با توجّه به اهمّیّت موضوع و نیز آنکه حلاّج، جزء شخصیّت‌های برجستهٔ تاریخ اسلام است، مقالات بسیاری در زمینهٔ حضور حلاّج در شعر شاعران مختلف به نگارش درآمده است. در اینجا به آن گروه از پژوهش‌هایی که به موضوع مقالهٔ حاضر مرتبط هستند، اشاره می‌شود:

حسن‌زاده نیری و جمشیدی (۱۳۹۴: ۷۹–۱۰۰)، «کهن‌الگوی ایثار با نگاهی به حلاّج در اشعار شفیعی کدکنی و آدونیس»، این مقاله، با پژوهش حاضر، از لحاظ موضوعی، نزدیک است. این مقاله، تلاش نموده

1. Surrealism
2. Plurisignation.
3. Automatic Writing

هر دو قصیده را بررسی کند و کهن‌الگوی ایثار را در هر دو متن، نشان دهد. حال آنکه پژوهش حاضر، به این مسئله می‌پردازد که در قصیدهٔ ادونیس، کهن‌الگوی رویشِ مجدّد وجود دارد و در قصیدهٔ شفیعی نیز کهن‌الگوی مقاومت و پایداری؛ و نمود این کهن‌الگوها، حلاّج است. مقالهٔ مورد اشاره، بنا را بر قرائت تنگاتنگ گذارده در حالی که تحلیل‌ها کمتر و نقل اشعار، بیشتر است؛ امّا مقالهٔ حاضر، کوشش داشته به کوچک‌ترین واحدهای متن، مانند هجاها و کلمات هم بپردازد.

کریمی‌پناه و رادفر (۱۳۹۰: ۸۱-۱۰۰)، «تجلّی اسطوره در شعر م. سرشک (شفیعی کدکنی)»؛ در این مقاله، نویسندگان فقط چند سطری از شعر شفیعی را آورده‌اند و چون موضوع آن، کلّی بوده، با تحلیل نه‌چندان عمیقی از آن عبور کرده‌اند.

حسن‌پور آلاشتی؛ ستّاری و اسماعیلی (۱۳۸۷: ۸۵-۱۰۲)، «نگاهی به تغییر کارکرد و ساختار برخی از اساطیر در اشعار م. سرشک (بنابر تفکّر اومانیستی شاعر)»؛ در این مقاله، تحلیل متفاوت از پژوهش حاضر به دست داده شده است. نویسندگان، در تحلیل شعر «حلاّج»، گفته‌اند که شاعر از شخصیّت حلاّج، اسطوره ساخته؛ ضمن آنکه بازهم تحلیل، کلّی و عبوری بوده است.

میرقادری و غلامی (۱۳۸۹: ۲۲۱-۲۵۱)، «بررسی تطبیقی اساطیر در شعر شاملو و ادونیس»؛ این پژوهش، چند سطر از قصیدهٔ ادونیس را نقل کرده ولی تحلیل، کوتاه و سطحی است.

ممتحن و میرزاده (۱۳۹۴: ۱۲۹-۱۴۳)، «اسطوره‌های مشترک در شعر شفیعی کدکنی و آدونیس»؛ این مقاله، به این مسئله اشاره می‌کند که حلاّج در قصیدهٔ «**مرثیّة الحلاّج**» به مثابهٔ نقابی برای ادونیس است که چنین چیزی صحیح نیست و نیز آنکه در پژوهش حاضر، به بحث نقاب، اشاره‌ای نشده است؛ امّا وجه‌شباهت‌های آن با پژوهش حاضر این نکته است که حلاّج در قصیدهٔ مذکور، اسطورهٔ زایایی می‌باشد؛ نیز آنکه تحلیل، کم و به صورت گذار بوده است.

بدران (۲۰۱۱)، «**أسطورة الحلاّج في الشّعر المعاصر العربي والفارسي**» از آنجا که موضوع مقاله بسیار گسترده است، نویسنده، پبه یکی دو سطر از قصیدهٔ ادونیس اشاره کرده بدون آنکه تحلیلی به دست دهد.

باری، تفاوت پژوهش حاضر با ۶ مقاله‌ای که از آن‌ها سخن به میان آمد این است که غالبِ این مقالات، دربارهٔ قصیده‌های مورد نظر، کلّی‌گویی و عبور کرده‌اند؛ این مسئله، به کلّی و گسترده‌بودنِ موضوعِ بیشتر این مقالات بازمی‌گردد. ضمن آنکه باید گفت پژوهش حاضر، عنصر کهن‌الگو را در بررسی اسطورهٔ حلاّج مدّنظر داشته که جز مورد اوّل، بقیهٔ مقالات این نکته را در نظر نگرفته‌اند. روش پژوهش از نوع کتابخانه‌ای و

چنانکه از عنوان آن پیداست، سبک‌شناختی - تطبیقی است.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

روش پژوهش بر پایهٔ دانش سبک‌شناسی است و نگارندگان با برگزیدن یک شعر از دو شاعر، تلاش کرده‌اند معانی ناپیدای دو متن را مشخّص سازند. بدین خاطر، ابتدا هر دو شعر از لحاظ زبانی، ادبی و در نهایت از منظر فکری بررسی شده است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. روش بررسی سبک‌شناختی متون

در تعریف سبک‌شناسی باید گفت که «سبک‌شناسی رهیافتی نقّادانه است که از روش‌ها و یافته‌های علم زبان‌شناسی برای تحلیل متون ادبی بهره می‌گیرد.» (بَری، ۱۳۹۱: ۹۱) در حقیقت، سبک‌شناسی با مطالعه و تحلیل رفتارهای زبانی و انحراف از معیارهای موجود در متن، هم می‌خواهد به یک الگوی واحد برسد و نیز تلاش کند که به سطح فکری موجود در متن راه یابد.

منشأ ایجاد سبک را باید در آثار فردینان دو سوسور[1]، پدر زبان‌شناسی جدید، جست‌وجو کرد. سوسور قوّهٔ ناطقه را به دو بخش تقسیم می‌کند: ۱. نظام زبان که آن را Langue می‌نامد. ۲. گفتار که آن را Parole می‌نامد. در تعریف سوسور از این دو اصطلاح، زبان عبارت است از همهٔ ظرفیّت‌های موجود در نظام زبان؛ و گفتار، گزینش اهل زبان از این ظرفیّت‌های پرشمار است. در واقع منشأ سبک در همین‌جاست؛ یعنی این گزینش‌های اهل زبان، به معنای سبک یا رفتار زبانی است (ر.ک: سوسور، ۱۳۷۸: ۲۷-۲۸). همچنین باید افزود دانش سبک‌شناسی، از دل محدودیت‌های علم بلاغت سر برآورده است. در واقع سبک‌شناسی، میراث‌خوار بلاغت است (ر.ک: مَکاریک، ۱۳۹۰: ۱۸۱).

برای آنکه بتوانیم یک متن را از منظر سبک‌شناسی بررسی کنیم، باید روشی را اتّخاذ نماییم. یکی از ساده‌ترین و در عین حال عملی‌ترین راه‌ها این است که یک متن را از منظر زبان، ادبیّات و فکر بررسی کرد. سطح زبانی، متشکّل از بررسی آوایی، لغوی و نحوی است. در این سطح، ابتدا به بررسی انواع موسیقی (اعم از بیرونی، درونی، کناری و معنوی) پرداخته می‌شود. به کلمات موجود در متن توجّه می‌گردد و آن‌ها را از حیث کهن یا نو بودن، مفرد یا مرکّب بودن، مخفّف یا مشدّد بودن، اسم صوت بودن و... بررسی می‌کنیم. همچنین جمله‌بندی‌ها هم مورد بررسی قرار می‌گیرند. اینکه جمله‌ها اسمیه‌اند یا فعلیه. فعل‌ها، ماضی هستند یا

1. Ferdinand de Saussure

مضارع یا مستقبل یا ...؟ در سطح ادبی، تصاویر، معانی ثانویه، انحراف از نُرم‌ها، خلاّقیّت‌های ادبی و... در متن، برجسته می‌شوند. در سطح فکری نیز، سبک‌شناس توجّه می‌کند که شکل و محتوای اثر چه ارتباطی با هم دارند. آیا متن، درون‌گراست یا برون‌گرا؟ به حادثه‌ای اشاره دارد؟ متنی است سطحی یا عمیق؟ بدبینانه است یا خوش‌بینانه؟ از شکست سخن می‌گوید یا از پیروزی؟ و موارد بسیار دیگر. باید یک متن را از این سه منظر بررسی کرد تا بتوان به تفکّر موجود در آن پی برد (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۵۳-۱۶۰).

۲-۲. مصادیق سبک‌شناختی در «مرثیة الحلاّج» ادونیس و «حلاّج» شفیعی کدکنی

به منظور بررسی سبک‌شناختیِ یک اثر، باید آن را در سه سطحِ **زبانی، ادبی** و **فکری** بررسی کرد. سطح زبانی خود به سه بخش **آوایی، لغوی** و **نحوی** تقسیم می‌گردد. در بخش آوایی، موسیقی درونی و بیرونی متن، وزن و قافیه، صنایع بدیعی، انواع تکرار و هم‌حروفی بررسی می‌گردد. در بخش لغوی به واژه‌ها و ساده و مرکّب بودنشان، بسامد واژه‌های دخیل و غریب، کهن‌گرایی، به کارگیری الفاظ درشت و مُخلّ فصاحت پرداخته می‌شود. در بخش نحوی هم بررسی جملات از نظر محور همنشینی، کوتاه و بلند بودن جملات، اسمیه و فعلیه بودن آن‌ها، ماضی، مضارع یا مستقبل بودن فعل‌ها، به کارگیری ضمایر و اسم‌های اشاره مدّنظر است.

آنچه در سطح ادبی مهم است؛ انحراف از نُرم، ادبیّتِ[1] کلام، خلاّقیّت شاعر در استفاده از علم بیان، انواع ایجاز و اطناب و حصر و قصر و... است. با توجّه به دو سطح پیشین - یعنی زبانی و ادبی - می‌توان به بررسی متنِ مورد نظر از لحاظ فکری پرداخت. در واقع دو سطح قبلی به عنوان موادّ خامی برای تحلیلگر به حساب می‌آید تا به کمک آن‌ها در واقع به دنیای فکر خالق متن راه یابد (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۵۳-۱۶۰؛ خاقانی و اکبری موسی‌آبادی، ۱۳۸۹: ۱۳۳-۱۳۵).

۲-۲-۱. بررسی دو قصیده در سطح زبانی

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، این بخش خود به سه شاخهٔ دیگر تقسیم می‌شود که عبارت است از: آوایی، نحوی و لغوی که در ذیل به هر سهٔ آن‌ها پرداخته می‌شود:

۲-۲-۱-۱. بخش آوایی

۲-۲-۱-۱-۱. موسیقی بیرونی

«اوّلین جلوهٔ موسیقایی شعر، وزنِ آن است. این موسیقی، تحت تأثیر تجربه‌های روحی و عاطفی‌ای که شاعر

1. Literariness

می‌خواهد بیان کند، ممکن است شاد و پر تحرّک، یا آرام و ملایم یا سنگین و مُوقّر باشد.» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۰۲).

از نظر موسیقی بیرونی، هر دو قصیده از هیچ‌یک از بحور و تفعیله‌های مرسوم تبعیت نکرده‌اند و هر دو قصیده از نوع شعر سپید[1] هستند. باید به این نکته اشاره کرد که ریتم هر دو قصیده، کُند و آرام است؛ به‌ویژه قصیدهٔ شفیعی کدکنی؛ این کُند بودن را با حضور علامت‌های سجاوندی بهتر می‌توان دید:

در آینه، دوباره، نمایان شد:/ با ابرِ گیسوانش در باد،/ باز آن سرودِ سرخِ «أنا الحق»/ وردِ زبانِ اوست. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۷۵)

این ویرگول‌ها، دونقطه‌ها و نقطه‌ها موجب می‌شود؛ خواننده در قرائت این شعر، مدام توقّف کند. دلیل این کُندی شاید این باشد که این شعر، مرثیه‌ای است برای حلاّج. معمولاً در شعرهایی که در زمینهٔ مرثیه سروده می‌شوند، این کُندی برجسته است؛ زیرا نشان از اندوه گویندهٔ آن دارد. نکتهٔ جالب آن است که در قصیدهٔ ادونیس نیز همین، کُندی را شاهد هستیم:

ریشتُک المسمومةُ الخضراء/ ریشتک المنفوخةُ الأوداج باللّهیبْ/ بالکوکب الطّالع من بغدادْ،/ تاریخنا وبعثنا القریبْ/ في أرضنا – في موتنا المُعادْ. (أدونیس، ۱۹۹۶: ۳۱۰)

(ترجمه: قلم زهرآگین و سبزِ تو/ قلم تو با رگ‌هایی که از شعله، ورم کرده است/ با ستارهٔ برآمده از بغداد/ تاریخ و رستخیز نزدیک است/ در سرزمینمان و در مرگ دوباره‌مان.)

در اینجا نیز همان آهستگی و کُندی را می‌توان حس کرد. به‌ویژه که در پایان هر سطر، حرف آخر ساکن شده است که همین، باعث می‌شود خواننده، در پایان سطر، توقّف کند.

۲-۲-۱-۱-۲. موسیقی کناری

«منظور از موسیقی کناری، عواملی است که در نظام موسیقاییِ شعر، دارای تأثیر است ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. برعکسِ موسیقیِ بیرونی که تجلّی آن در سراسر بیت و مصراع، یکسان است و به طور مساوی در همه‌جا به یک اندازه حضور دارد، جلوه‌های موسیقی کناری، بسیار است و آشکارترین نمونهٔ آن، قافیه و ردیف است و دیگر تکرارها و ترجیع‌ها.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲/ پ: ۳۹۱)

در هر دو قصیده، با برخی از قافیه‌ها که به صورت تصادفی و نامنظّم به وجود آمده، برخورد می‌کنیم. (مستی، راستی – مأمور، معذور در قصیدهٔ شفیعی و **اللّهیب، القریب – بغداد، المُعاد – للسّماء، الخضراء – بَعید،**

1. Blank Verse

الجَلید در قصیدهٔ ادونیس). به این نکته باید اشاره کرد که قافیه‌های موجود در شعر شفیعی، بسیار اندک هستند. شاید بتوان دلیل آن را جوّ سنگین قصیده عنوان کرد که مانع از قافیه‌پردازی می‌شود؛ زیرا قافیه به تندتر شدن ریتم شعر، یاری می‌رساند. دربارهٔ قصیدهٔ ادونیس باید توجّه کرد با وجود بیشتر بودنِ قافیه نسبت به شعر شفیعی، ولی قافیه‌ها همگی ساکن است. دلیل این امر پیش‌تر توضیح داده شد؛ امّا این نکته نیز باید اضافه گردد که قافیه‌های موجود در قصیدهٔ ادونیس یا به همزه ختم شده‌اند و یا به هاء. می‌توان دربارهٔ علّت وجود چنین قافیه‌هایی گفت: قافیهٔ همزه، دلالت بر هق‌هق و گرفتن گلو دارد و قافیهٔ هاء نیز نشان از آه کشیدن است که با فضای کلّی قصیده، هماهنگ و متناسب است.

۲-۲-۱-۱-۳. موسیقی درونی

«تناسبی است که بر اثر وحدت یا تشابه یا تضادّ موجود در صداهای صامت‌ها و مصوّت‌های کلمات به وجود می‌آید.» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۰۲)

در شعر شفیعی، آنچه جلب نظر می‌کند، بسامد بالای حرف سین است. این حرف، در شعر «حلاّج»، ۱۸ مرتبه تکرار شده است. در این قطعه نیز بسامد بالای حرف سین نمایان است:

نام تو را به رمز،/ رندان سینه‌چاکِ نشابور/ در لحظه‌های مستی/ – مستی و راستی –/ آهسته زیر لب/ تکرار می‌کنند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۷۶).

حرف سین در اینجا دلالت بر سکوت و سکون دارد که با فضای کلّی شعر، هم‌خوانی دارد. خودِ واژهٔ آهسته نیز بر این تحلیل، صحه می‌گذارد.

در قصیدهٔ ادونیس، نیز حروف کشیده به وفور دیده می‌شوند؛ مانند این بخش از قصیده:

لم یبقَ للآتینَ من بعیدْ/ مع الصّدی والموتِ والجلیدْ/ في هذه الأرضِ النّشوریهْ –/ لم یبقَ إلّا أنتَ والحضورْ/ یا لغةَ الرّعدِ الجلیلیّه/ في هذه الأرضِ القشوریّه/ یا شاعرَ الأسرارِ والجذورْ» (أدونیس، ۱۹۹۶: ۳۱۰–۳۱۱).

(ترجمه: برای آنان که از دور می‌آیند، چیزی نمانده/ با پژواک، مرگ و یخ/ در این رستخیزآباد/ تو مانده‌ای و حضور/ ای زبان رعد جلیلی/ در این سرزمین پس‌ماندها/ ای شاعر رازها و ریشه‌ها.)

چنانکه دیده می‌شود، بسامد بالای حروف کشیده کاملاً نمایان است. می‌توان برای بالا بودنِ بسامدِ این حروف، چند دلیل ذکر کرد. از جمله اینکه فضای کلّی قصیده، سنگین است و هجاهای کشیده دلالت بر غم و اندوه دارد. دیگر آنکه چون شاعر، حلاّج را می‌ستاید، از هجاهای کشیده بسیار بهره برده تا اشاره به جایگاه والای او کُنَد. دلیل دیگر آن است که شاید منظور شاعر، دور بودن حلاّج نسبت به خود و انسان

معاصر است؛ زیرا در چند جا از قصیده او را به آسمان نسبت داده و آسمانی می‌خوانَـدَش. شـاید منظـور ایـن است که حلاّج – که یکی از شخصیّت‌های برجستهٔ میراث عربـی – اسـلامی اسـت – بـا انسـان عربـی امـروز فاصلهٔ بسیاری دارد که نشان‌دهندهٔ فاصلهٔ زیاد انسان عربی با میراث و گذشتهٔ خود است.

۲-۲-۱-۱-٤. موسیقی معنوی

«مجموع ارتباط‌های معنوی بین مفاهیم موجود در شعر است و کلّیّهٔ تناسب‌ها، تقارن‌ها، تضـادها و تشـابه‌هـایی را شامل می‌شود که به لحاظ معنا در شعری وجود دارد. این ارتباط‌های پنهان می‌تواند در کوچک‌تـرین جـزء شعر یعنی مصراع و بیت یا در ترکیبِ کلّیِ اثر شعری وجود داشته باشد.» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۰۲)

از نظر موسیقی معنوی نیز باید گفت: هر دو شـاعر بـا اسـتفاده از موسـیقی درونـی، جـایِ خـالیِ موسـیقیِ بیرونی را پر کرده‌اند. هم در قصیدهٔ شـفیعی (سـرودِ سُـرخِ أنـا الحـق– وِردِ زبـان – نمـازِ عشـق – بـالای دار – شحنه‌های پیر – رندان – مستی و راستی – چوبهٔ دارَت – شحنه‌های مأمور – مأمورهای معـذور – خاکسـتر تـو – آوازهای سرخِ تو) و هم در قصیدهٔ ادونیس (**اللّهیب – بغداد – النّار– الشّعر والمیلاد – الصّدی، الموت، الجلید – الأسرار والجذور**) این تناسب‌ها به چشم می‌خورد.

۲-۲-۱-۲. بخش لغوی

از منظر لغوی، واژه‌ها ساده و آسان‌یاب‌اند که مخاطب را برای درک معنـا بـه مشـکل نمـی‌اندازنـد. از وجـوه بارز هر دو قصیده، وجود کلماتی است که به نوعی مربوط بـه خـودِ منصـور حـلاّج مـی‌باشـد (**اللّهیب – بعثُنا القَریب – یَدَیک – النّار في عَینَیک – شاعر الأسرار والجذور – الجلیلیة – الأرض القشوریة**؛ سـرودِ سـرخِ أنـا الحـق – نـاز عشق – بالای دار – رندان سینه‌چاک – چوبهٔ دارَت – خاکسترِ تو) که نشان از تسلّط هر دو شـاعر بـر زنـدگیِ حلاّج و نیز انسجام موجود در قصیده است. گذشته از ایـن، وجـود واژه‌هـا و ترکیـب‌هـایی نوسـاخته در شـعر ادونیس مانند: «**ریشَةٌ مَسمومَةٌ خضراء – لغة الرّعد الجلیلیة – الأرض القشوریة**» و نیـز ترکیـب‌هـایی در شـعر شـفیعی همچون: «ابرِ گیسوانش در باد – انبوه کرکسانِ تماشا – مستانِ نیم‌شب» می‌باشد. نوآوری در ساخت ایـن‌گونـه ترکیب‌ها نشان‌دهندهٔ چیره‌دستی و آشنا بودن هر دو شاعر با امکانات و ساخت و صورتِ زبان اسـت؛ چراکـه «واژه‌سازی بدون پشتوانهٔ قواعد ریشه‌ای و صرفیِ زبان بـه جعـل و انحـراف و سـخریه مـی‌انجامـد.» (فتـوحی، ۱۳۹۱: ۲۵۸). همچنین در مورد شعر شفیعی باید به رنگ سرخ در عبارت «سرود سرخ أنا الحق» اشـاره کـرد. سرخ، رنگ خون است که به دار آویخته شدن حلاّج را به ذهن متبادر می‌کنـد. همچنـین ایـن رنـگ، رنـگِ آتش است که مظهر خشم تعرّض است (ر.ک: شفیرد، ۱۳۹۳: ۳۵۳). این معنی نیز بازهم اشـاره بـه شخصـیّت

حلاّج که خوی انقلابی داشت دارد. همچنین باید اشاره کرد که در شعر «حلاّج» نوعی تقابل دوجزئی[1] میان عناصر انقلابی از یک‌سو (رندان سینه‌چاک، مستان نیم‌شب و...) و عناصر وابستهٔ حکومت (شحنه و مأمور) وجود دارد. آنچه دربارهٔ قصیدهٔ ادونیس می‌توان افزود این است که شاعر دوبار به واژهٔ سبز اشاره کرده است. باید گفت که سبز، رنگ طبیعت و زندگی است. رنگ تجدید حیات و زمین است (ر.ک: همان). در واقع چنانکه در ادامه خواهد آمد، شاعر با این رنگ، به ویژگی تجدید حیات و زایایی حلاّج اشاره کرده است.

۲-۲-۱-۳. بخش نحوی

به لحاظ نحوی، در قصیدهٔ ادونیس یک مورد فعل مضارع در عبارت «**یاکوکباً یَطلَعُ من بغدادَ**» (**۱۹۹۶: ۳۱۰**) (ترجمه: ای ستاره‌ای که از بغداد طلوع می‌کنی.) وجود دارد. در شعر م. سرشک هم دو مورد فعل مضارع در عبارت‌های «تو در نمازِ عشق چه خواندی؟-/ که سال‌هاست/ بالایِ دار رفتی و این شحنه‌های پیر/ از مرده‌ات هنوز/ پرهیز می‌کنند.» (شفیعی کدکنی، **۱۳۹۰: ۲۷۵-۲۷۶**) و «نامِ تو را، به رمز، رندانِ سینه‌چاکِ نشابور/ در لحظه‌های مستی/ - مستی و راستی -/ آهسته زیرِ لب تکرار می‌کنند.» (همان: ۲۷۶).

همان‌طور که معروف است؛ فعل مضارع بر استمرارِ تجدّدی دلالت دارد (ر.ک: الهاشمی، **۱۳۷۹: ۶۵**) بنابراین در قصیدهٔ ادونیس بر زایا و رونده بودنِ حلاّج و در قصیدهٔ شفیعی بر انقلابی و الگو بودنِ این صوفی تأکید می‌گردد. در هردو قصیده، بیشترِ جملات، اسمیه هستند که دلالت بر ثبوت دارند (ر.ک: همان: ۶۶). جملاتی مانند: «نامت هنوز وِرْدِ زبان‌هاست»، «خاکستر تو را بادِ سحرگهان هرکجا که برد، مردی ز خاک رویید.» (شفیعی کدکنی، **۱۳۹۰: ۲۷۷**)؛ و نیز جملاتی همچون: «**الزّمنُ استلقی علی یدیک/ والنّارُ في عینیک**» (ادونیس، **۱۹۹۶: ۳۱۰**) (ترجمه: زمان در دستان تو خوابیده/ و آتش در چشمانت است) نشان از ثبوت و ماندگاری نام و یاد حلاّج دارد.)

۲-۲-۲. بررسی دو قصیده در سطح ادبی

آنچه در این سطح در نگاه نخست جلوه‌گری می‌کند، وجود تصاویر غریب و نامأنوس است. تصاویری چون «ابرِ گیسوانش در باد، سرود سرخ أنا الحق، نماز عشق، آوازهای سرخ» و «**ریشَتُک المَسمومَةُ الخَضراءُ، ریشتُک المنفوخَة باللَّهیب، یا لغةَ الرَّعدِ الجلیلیّة**» (ترجمه: قلمِ مسمومِ سبزت، قلمِ تو با رگ‌های برآماسیده از آتش، ای زبان تندر جلیلی). همان‌گونه که واضح است، در این تصاویر، رنگ‌ها یا عناصری با هم ترکیب شده‌اند که

1. Binary Opposition

در واقعیّت هرگز در کنار یکدیگر قرار نمی گیرند. سرودِ سرخ، آوازهای سرخ، قلم مسمومِ سبزِ تو و... تصاویری است که در آن با درهم ریخته شدن خانوادهٔ کلمات، ترکیب‌هایی نو و غریب به دست آمده است. «این‌گونه رفتار زبانی برگرفته از سبکِ مخصوصِ شاعر فرانسوی سَن ژون پِرس[1] است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲/ ب: ۲۲۳، ۳۰۸-۳۱۰). این نوع کاربردِ ساخت‌های زبان، هم نشان از آشنایی هر دو شاعر با شعرِ مدرن جهان دارد و مهم‌تر از آن، نشان می‌دهد که حلاّج، شخصیّت غریب و نامأنوسی است و باید برای سخن گفتن از او از ترکیب‌هایی غریب نیز استفاده کرد. از این رو، هر دو شاعر با ساخت این نوع ترکیب‌ها، سعی در القای چنین تفکّری در ذهن مخاطبِ خود دارند.

تلمیحات بسیاری در هر دو قصیده وجود دارد. از جمله می‌توان در قصیدهٔ ادونیس به این موارد اشاره کرد:

«**یا کوکباً یطلعُ من بغدادَ**» (**أدونیس، ۱۹۹۶: ۳۱۰**) (ترجمه: ای ستاره‌ای که از بغداد طلوع می‌کنی) که اشاره دارد به شهر بغداد و محلّ بر دار رفتن حلاّج.

«**یا لغةَ الرّعد الجلیلیة**» (**همان: ۳۱۱**) (ترجمه: ای زبان تندر جلیلی) در اینجا شاعر، حلاّج و مسیح (ع) را با هم متّحد ساخته است. چراکه الجلیلیه منطقه‌ای بوده که در آن مسیح (ع) -بنابر قولی- به صلیب کشیده شده است.

«**في هذه الأرض القشوریة**» (**همان**) (ترجمه: در این سرزمین پس‌ماندها) که تلمیح به عالمان ظاهربینی دارد که فتوای قتل حلاّج را صادر کردند.

«**یا شاعرَ الأسرارِ والجُذورِ**» (**همان**) (ترجمه: ای شاعر اسرار و ریشه‌ها) احتمالاً اشاره‌ای است به این جملهٔ حلاّج که می‌گفت: «**لو ألقی ممّا في قلبی ذرّةٌ علی جِبالِ الأرضِ لَذابَت**»(**ماسینیون، ۱۳۴۸: ۲۲**). (ترجمه: اگر از آنچه در دل دارم ذرّه‌ای بر کُهسارانِ جهان افتادی، همه بگداختی.)

عبارت‌هایی از این دست در قصیدهٔ م. سرشک نیز وجود دارد:

«سرودِ سرخ «أنا الحق»» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۷۵) که اشاره دارد به شطحِ بسیار معروف حلاّج که باعث شد، وی را به قتل برسانند.

«تو در نمازِ عشق چه خواندی؟-» (همان) که تلمیح به این سخن حلاّج دارد که گفته بود: «**رَکعَتانِ في العشقِ لا یَصِحُّ وُضوءُهما إلّا بالدَّمِ**» (**ماسینیون، ۱۳۴۸: ۳۰**). (ترجمه: نماز عشق دو رکعت است که وضویِ آن جز به خون درست نیاید.)

1. Saint John Prese (1887- 1975)

«خاکسترِ تو را/ بادِ سحرگهان/ هرجا که برد،/ مردی ز خاک روییـد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۷۷) که تلمیح دارد به ماجرای کشتن و سوزاندن جنازهٔ حلاّج، سپس فروریختن خاکسترش از فراز مناره‌ای در دجله (ر.ک: ماسینیون، ۱۳۴۸: ۴۹)؛ البتّه عبارت‌های بسیارِ دیگری که ذکر همهٔ آن‌ها موجب اطالهٔ کلام می‌گردد. این تلمیحاتِ بسیار، نشان‌دهندهٔ آگاهی گستردهٔ هر دو شاعر، نسبت به حلاّج و زندگی اوست. نکتهٔ دیگر این است که هیچ‌کدام از هر دو شاعر نام منصور حلاّج را در شعر خود وارد نکرده‌اند. بلکه تنها به اشاراتی به زندگی و چگونگی قتل او بسنده نموده‌اند. شاید بتوان گفت که یکی از دلایل ذکر نکردن نام وی، عظمت و شأن والای این صوفی نزد هردو شاعر است. در علوم بلاغت، یکی از غرض‌های حذف مسندالیه، جایگاه والای آن است که گوینده می‌پرهیزد، حتّی نام وی را بر زبان جاری سازد (ر.ک: الهاشمی، ۱۳۷۹: ۱۰۸؛ التّفتازانی، ۱۳۸۸: ۶۶). دلیل دیگر نیز می‌تواند این باشد که هردو شاعر نام حلاّج را ذکر نکرده‌اند تا به خواننده فرصت کند و کاو و جست‌وجوگری برای شناختِ این مسندالیهِ محذوف را بدهند.

در هر دو قصیده، تعداد فراوانی استعاره وجود دارد؛ مانند: «**الزَّمَنُ استَلقی علی یَدَیکَ**» (**أدونیس، ۱۹۹۶: ۳۱۰**) (ترجمه: زمان در دستان تو خوابیده است.) که در آن، زمان چونان انسانی است که در کف دست حلاّج خوابیده است که شاید شاعر به این موضوع اشاره دارد که زمان در برابر او هیچ است و اوست که زمان را در اختیار دارد و همیشه یاد و نامش باقی خواهد ماند. از همین روست که شاعر در ادامه می‌گوید: «**لَم یَبقَ إلّا أنتَ والحضور**» (**همان: ۳۱۱**) (ترجمه: تنها تو می‌مانی و حضور.) در قصیدهٔ م. سرشک هم به تعدادی استعاره برمی‌خوریم؛ مانند:

«انبوه کرکسان تماشا» افرادی که اطراف حلاّج بودند و نظاره‌گر صحنهٔ مرگ وی بودند به دسته‌ای کرکس تشبیه شده‌اند. تصویر این ترکیب، نشان می‌دهد همچنان‌که کرکس منتظر مرگ طعمهٔ خویش است، مردم نیز منتظر قتل حلاّج بودند. ضمن آنکه در این استعاره، از نگاه شاعر، مردم در حدّ حیوانی همچون کرکس تنزّل داده شده‌اند.

۲-۲-۳. بررسی دو قصیده در سطح فکری

آنچه دربارهٔ سطح فکری می‌توان گفت: این است که حلاّج، هم برای ادونیس و هم برای م. سرشک در حکم یک اسطوره است؛ امّا باید افزود که دیدِ این دو به حلاّج با هم متفاوت است. برای توضیحِ بیشترِ این مطلب، بهتر است تا از نظریّهٔ ناخودآگاه جمعیِ[1] یونگ[2] کمک بگیریم. یونگ برایِ تعریفِ اسطوره، یک

1. Collective Unconscious
2. Carl Gustav Jung

مرحله به عقب می‌آید و ابتدا کهن‌الگو[1] را مطرح می‌کند تا به کمکِ آن، اسطوره را تعریف نماید. در تعریفِ وی «کهن‌الگو به رویدادهایی مربوط می‌شوند که در زندگی هر فردی از اهمّیّتی بنیانی برخوردارند ... و در حیات روانی خود به صورت تصاویر تبلور می‌یابند. کهن‌الگوها با به وجود آوردن احساس شور، ارادهٔ فرد را مقهور می‌کنند و لذا یونگ اعتقاد داشت که فرد ممکن است در رفتار خویش «سرمشقی کهن‌الگویی» در پیش بگیرد.» (پاینده، ۱۳۹۰: ۱۸۸-۱۸۹). در حقیقت «تصاویر ذهنیِ جهان‌شمولی که در این ضمیر ناخودآگاهی جمعی جای دارند را یونگ «کهن‌الگو» می‌نامد و اسطوره را نمود آن می‌داند.» (همان: ۱۸۸؛ ر.ک: یونگ، ۱۳۹۰: ۱۵-۲۲). در واقع، کهن‌الگو مفاهیم مجرّدی است که در ذهنِ تمامی افراد وجود دارد. مفاهیمی مانند شجاعت، عدالت، پایداری و زایایی، در ذهن همهٔ انسان‌ها و یا به قول یونگ در ناخودآگاه جمعی ایشان وجود دارد. حال اگر برای این مفاهیم نمودی یافت شود، این نمودها در تعریف یونگ، اسطوره هستند. در واقع در این تعریف، کهن‌الگو ظرف و اسطوره مظروف است.

پس از ذکر این مقدّمه، باید گفت: درست است که حلاّج برای هردو شاعر در قامتِ یک اسطوره نمایان است، ولی نزد ادونیس اسطورهٔ «رستاخیز و تولّد دوباره» است و در نزد شفیعی اسطورهٔ «مقاومت و پایداری». در حقیقت بر اساس کهن‌الگوهای متفاوت دو شاعر، شخصیّت این صوفی نزد هرکدام، شکلی متفاوت یافته است. این مسئله را می‌توان با نگاه به شعر هرکدام از این دو تن دریافت.

به طور کلّی، واژه‌ها و ترکیب‌هایی که نشانگر تولّدِ دوباره است در این شعرِ ادونیس، بسامد بالایی دارد. واژه‌ها و ترکیب‌هایی چون «**الکوب الطّالع، بعثُنا القَریب، موتنا المُعاد، کوکباً یطلعُ، الأرض النّشورية، الرّعدُ الجليلية**». تمامی این ترکیب‌ها دلالت بر زندگیِ دوباره دارد که در جای‌جایِ شعر ادونیس و در بیشتر دفترهای شعرش رخ می‌نماید (عرب، ۱۳۸۳: ۴۳-۵۹). «تغییر و تحوّل، محور اساسی اکثر آثار شعری ادونیس را تشکیل می‌دهد، ... دربر دارندهٔ این اندیشه است که بر ویرانهٔ هر چیزی، چیزی بهتر از آن سر برآورد و به افق‌های گسترده‌تر پرواز کند.» (الیوسف، ۱۹۹۸: ۱۸۹). می‌توان افزود: در عبارت «**یا لغة الرّعد الجلیلیة**» که گفته شد در آن حلاّج با حضرت مسیح (ع) در نظر شاعر یکی شده‌اند هم نشان از تولّد و زایاییِ دوباره است؛ چراکه بنابر عقیدهٔ خودِ مسیحیان، عیسای مسیح (ع) پس از به صلیب کشیده شدن در همین جلیلیه به ملکوت رفته و نمرده است؛ درست مانند اعتقادی که پیروان حلاّج دربارهٔ وی داشتند (ر.ک: مصاحب، ۱۳۸۱، ج ۱: ۸۶۱)؛ لذا در اینجا دو اسطورهٔ زایاییِ مجدّد، با هم یکی گشته‌اند. در مجموع، ادونیس شیفتهٔ

1. Archetype

تولّد دوباره است. شاید برگزیدن نام «ادونیس» برای خود هم نشان از این علاقهٔ وافر باشد؛ چراکه ادونیس هم جزء اساطیری است که می‌میرد و پس از آن، دوباره زنده می‌گردد (ر.ک: گرانت و هِیزِل، ۱۳۹۰: ۴۵-۴۶).

دربارهٔ م. سرشک و این شعر وی نیز باید گفت که نشانه‌های پایداری و مقاومت در این قصیده، بسیار نمایان است. تمام عبارت‌ها و جملاتِ این شعر، یکسره مقابله و هجوِ ظالم و حکومتِ وقت است. آنچه در پی می‌آید نمونه‌هایی از این دست می‌باشد:

«در کوچه‌باغ‌های نشابور، مستانِ نیم‌شب، به تَرنّم، / آوازهای سرخِ تو را/ باز/ ترجیع‌وار زمزمه کردند./ نامت هنوز وِردِ زبان‌هاست.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۷۷)

«نامِ تو را، به رمز، رندانِ سینه‌چاکِ نشابور/ در لحظه‌های مستی/ - مستی و راستی -/ آهسته زیر لب/ تکرار می‌کنند.» (همان: ۲۷۶)

«تو در نمازِ عشق چه خواندی؟-/ که سال‌هاست/ بالایِ دار رفتی و این شحنه‌های پیر/ از مرده‌ات هنوز/ پرهیز می‌کنند.» (همان: ۲۷۵-۲۷۶).

همهٔ این جملات، نشان از این دارد که حلاّج، اسطوره و نمودِ مبارزه با نظامِ جائر است؛ امّا جدای از این‌ها باید افزود که این شعر، متعلّق به دفتر شعر *در کوچه‌باغ‌های نشابور*؛ یعنی معروف‌ترین و پرفروش‌ترین دفتر شعر شفیعی کدکنی می‌باشد. شمس لنگرودی دربارهٔ این دفتر شعر چنین می‌نویسد: «*در کوچه‌باغ‌های نشابور* یکی از نمایندگان تامّ و تمام شعر جنگل و مطرح‌ترین مجموعهٔ شعر سال‌های ۵۰ تا ۵۷ بود. *در کوچه‌باغ‌های نشابور* چندی پس از قیام سیاهکل و در بحبوحهٔ مبارزات چریکی ایران منتشر شد؛ و به سبب محتوای روشن انقلابی و قالب نیمایی و زیبایی‌شناسی نوقدمائی (ترکیبات و تعابیر ساده و آشنا و آسان‌یاب) و ضرباهنگ تند و روان، به سرعت در میان روشنفکرانِ سیاسی و بخشی از مردم جا باز کرد و پاره‌ای از اشعارش به سرود و زمزمه بدل شد... شهامت شاعر نیز در انتشار این شعرها درست در بحبوحهٔ قیام چریکی، مرعوب‌کننده و باورنکردنی بود.» (۱۳۷۷، ج ۴: ۱۸۵-۱۸۶). این سخنان شمس لنگرودی، دلالت بر تعهّد و پایداری شفیعی دارد و نشان می‌دهد که شخصیّت حلاّج را مطابق با کهن‌الگوی خود ترسیم نموده و به خواننده‌اش ارائه کرده است.

آنچه می‌توان به عنوان آخرین نکته اضافه کرد، این است که تحلیل این دو قصیده، خود ارزش سنّت و به‌ویژه میراث صوفیه را به نمایش می‌گذارد؛ میراثی که به شاعر معاصر، اجازهٔ برداشت‌های متفاوت می‌دهد،

بدون آنکه به اصل آن لطمه‌ای وارد شود. شاید بتوان گفت: هر دو شاعر در این دو قصیده، بدون آنکه شیفته یا غرقهٔ سنّت گردند توانسته‌اند بهترین استفاده را از سنّت ببرند.

۳. نتیجه

۱. شاید بتوان گفت مهم‌ترین دلیل برای به کارگیری شخصیّت حلاّج، توسّط هر دو شاعر، چندبُعدی بودن این صوفی است. همان‌گونه که در خودِ مقاله گفته شد، برداشت شفیعی با برداشت ادونیس از حلاّج، کاملاً متفاوت بوده است. حلاّج برای ادونیس، اسطورهٔ زایایی و برای شفیعی، اسطورهٔ مقاومت و پایداری است. علّت دیگر آن است که حلاّج، از جمله شناخته‌شده‌ترین صوفیان می‌باشد که البتّه ماجرای زندگیِ وی بسیار پرحادثه بوده و همین امر، سبب شده تا توسّط ادونیس و شفیعی کدکنی، دست‌مایهٔ اسطوره‌ای گردد.

۲. از جمله معانی مهم در شعر «حلاّج» شفیعی، انقلابی‌گری و تمایل به شورش بر ضدّ حکومت جائر است. اصلاً دلیل انتخاب حلاّج را نیز می‌توان همین مسئله عنوان کرد. همچنین در همین شعر، نوعی تقابل میان عناصر انقلابی و حکومتی وجود دارد. در قصیدهٔ ادونیس، مسئلهٔ رویش مجدّد، مسئلهٔ کانونی و شاخص است. وی با به کار بردن واژه‌هایی که دلالت بر این مسئله دارد، اشاره به رویش و زایایی دوباره کرده است.

۳. از جمله تشابهات سبکی میان دو قصیده، انتخاب واژگان و نحو آسان است... هر دو قصیده دارای فضایی سنگین و ریتمی کُند است. حضور شخصیّت حلاّج و محوری بودن آن، بارزترین عنصر سبکی هر دو قصیده است. در مورد تفاوت‌های سبکی نیز می‌توان گفت که در شعر شفیعی، بیشتر تمایل به موسیقی درونی وجود دارد. در حالی که در قصیدهٔ ادونیس، موسیقی کناری برجسته‌تر است. تصاویر موجود در قصیدهٔ ادونیس، بیشتر انتزاعی است. حال آنکه تصاویر شعر شفیعی، محسوس است.

٤. پی‌نوشت‌ها

(۱) علی احمد سعید که بعدها نام ادونیس را برای خود برگزید، در سال ۱۹۳۰ در روستای قصّابین در استان لاذقیّهٔ سوریه زاده شد. او بی‌شک از جمله مهم‌ترین شاعرانِ معاصر عرب است. چراکه در کنار سرودن شعر، از جمله نظریّه‌پردازان شعر نوی عربی نیز می‌باشد. شفیعی کدکنی دربارهٔ او می‌نویسد: «اگر طه حسین را در نسل قدیم ادیبان عرب، نوسخن‌ترین ناقد و ادیب به شمار آوریم - که چنین نیز هست - ادونیس را در میان ادیبان نسل بعد از جنگ جهانی دوّم، باید فرد اکمل و هوشیارترین ناقد به شمار آورد.» (۱۳۸۷: ۲۰۵-۲۰۶). وی در ادامه دربارهٔ شأن و جایگاه شعریِ ادونیس می‌گوید: «در زبان عربی، تصوّر می‌کنم ادونیس ترکیبی باشد از شاملو (به خاطر تجربهٔ زبانی و کشف زبانی او) و فروغ (به خاطر حالات و لحظه‌های زندگی یک روشنفکر عصر ما) و سپهری (به خاطر بیان و انحراف از نُرم[1] در تصاویر)، امّا حجم کار ادونیس از همهٔ این‌ها بیشتر است، مگر شاملو.» (همان: ۲۰۹-۲۱۰). البتّه شایان ذکر است که با توجّه به آثار ادونیس باید گفت که حجم کار وی از شاملو نیز فزون‌تر می‌باشد. به هر

1. Norm

روی، این جملاتِ شفیعی خود نشان از جایگاهِ شعریِ ادونیس دارد. «هرچند شعر آدونیس در تجربه و نگاه از شعر اروپایی متأثّر است، در عین حال هیچ‌وقت شخصیّت و اصالت خود را از دست نداده است و همیشه به تشخّص و منحصربه‌فردی خود تکیه کرده است.»(عامری، ۱۳۸۹: ۲۱۹). ادونیس کسی است که برای تجدّد حدّ و مرزی نمی‌شناسد و معتقد است که شاعر باید مدام در حال تمرّد و تن‌زدن باشد. «تمرّد و فردگرایی و تک‌روی ویژگی اصلی ادونیس در همهٔ ابعاد زندگی سیاسی، اجتماعی و هنری اوست و ریشه‌هایش به دوران کودکی او برمی‌گردد.» (رجائی، ۱۳۸۱: ۱۳۲). او شعر را مکاشفه می‌داند؛ مکاشفه‌ای که در سرشت خود، جهش به بیرون از مفاهیم حاکم است (ر.ک: ادونیس، ۱۳۸۸: ۲۰).

(۲) محمّدرضا شفیعی کدکنی، متخلّص به م. سرشک در سال ۱۳۱۸ در روستای کدکن واقع در خراسان بزرگ ولادت یافت و کودکی خویش را به طور مشترک در کدکن و مشهد گذراند. نیمی در شهر و نیمی در روستا (ر.ک: فیضی، ۱۳۸۸: ۶۰). وی دروس حوزوی را نزد ادیب نیشابوری دوّم فراگرفت. سپس به دانشگاه فردوسی رفت و نزد اساتیدی چون غلامحسین یوسفی شاگردی نمود او بعداً به دانشگاه تهران راه یافت و مدرک دکتری خود را از همان دانشگاه دریافت کرد.

شفیعی از محقّقان بزرگ شعر فارسی و عرفان ایرانی و نیز از جمله شاعران نسل دوّم نیمایی است. وی در ابتدای دنیای شاعری‌اش تحت تأثیر دوست و مرشد خود مهدی اخوان ثالث بود (ر.ک: کیانوش، ۱۳۸۷: ۸۹؛ بامدادی و مدرّسی، ۱۳۸۸: ۱۰۳-۱۰۶؛ لنگرودی، ۱۳۷۷، ج ۴: ۱۸۷)، امّا توانست از دفتر شعر *در کوچه‌باغ‌های نشابور* به قول منتقدان به زبان مخصوص خود دست یابد. وی را از جمله شاعران متعهّد و انقلابی معاصر دانسته‌اند (ر.ک: کیانوش، ۱۳۸۷: ۸۲). او خود این ویژگی‌اش را این‌گونه بیان می‌دارد:

«آیینه‌ای شدم/ آیینه‌ای برای صداها/ فریاد آذرخش و گل سرخ/ و شیههٔ شهابی تندر/ در من/ به رنگ همهمه جاری است/ فریاد کودکان/ در عصر اودکلن/ آری شنیدنی‌ست ببینید:/ فریادِ کودکان./ آن‌سو به سوکِ ساکتِ گلبرگ‌ها/ وزان/ خُنیایِ نایِ حنجرهٔ خونیِ خزان/ آیینه‌ای شدم،/ آیینه‌ای برای صداها» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۶۵-۴۶۶).

گذشته از این‌ها، البتّه شفیعی، صاحب یک ویژگیِ بارز است و آن اینکه هم منتقدی زبردست است و هم شاعری صاحب شأن و مرتبه. عبدالحسین زرّین‌کوب در این‌باره می‌گوید: «حق آنست که کمتر دیده‌ام محقّقی راستین در شعر و شاعری هم پایه‌ای عالی احراز کند.»(زرّین‌کوب، ۱۳۸۷: ۱۷). اگر بخواهیم همانندی برای وی مثال بیاوریم شاید خود ادونیس باشد. در حقیقت، دنیای نقّادی و شاعری، دو دنیای دور و بسیار دور از هم است که این دو تن، آن را در یکجا گرد آورده‌اند.

(۳) حسین بن منصور، ملقّب به حلاّج، یکی از نام‌آورترین صوفیان جهان اسلام است. او دنیای اسلام و عالم تصوّف را به هیجان آورد. شَطح بسیار معروف او «أنا الحق» هنوز هم در گوش زمانه طنین‌انداز است. شفیعی کدکنی در این باره می‌نویسد: «امّا وقتی حسین بن منصور حلاّج گفت «أنا الحق» مثل این بود که کوهِ دماوند را از ارتفاع ستاره‌ها به میان اقیانوس آرام فروافکند که امواج آن هنوز هم در سراسر این اقیانوس در رفت و آمد است و تا وقتی که چیزی به نام فرهنگ و تمدّن اسلامی و ایرانی وجود داشته باشد، این امواج هرگز فرونخواهد نشست. این پارادوکس، این گزارهٔ سادهٔ زبانی که تجاوز به بزرگ‌ترین تابوی شریعت بود، نه‌تنها سبب شد که زبانش ببریدند و سرش ببریدند و اعضای او را بسوختند و خاکسترش را در دجله انداختند (عطّار، ۱۹۰۵-۱۹۰۷، ج ۲: ۱۴۲-۱۴۳)، بلکه یک نزاعِ تاریخی را در حلقه‌های تصوّف به وجود آورد که تا قرن‌ها و قرن‌ها ادامه داشت و هنوز هم دارد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲/ الف: ۴۳۶).

وی در سال ۲۴۴ هـق در «بیضا» ی فارس متولّد شد. گرچه باید اشاره کرد که دربارهٔ محلّ ولادت وی اختلاف وجود دارد (ر.ک: ابن ندیم، ۱۳۸۱، ج ۱: ۳۵۵). برخی احتمال می‌دهند که لقب حلاّج را از پدر به ارث برده است (ر.ک: سجّادی، ۱۳۹۱: ۶۸) و برخی دیگر معتقدند که مردمان به وی لقب «حلاّج الأسرار» داده بودند و از آن جهت به اختصار حلاّج نامیده می‌شد (ر.ک: ماسینیون، ۱۳۴۸: ۲۵). وی در واسط نشو و نما یافت و سهل بن عبدالله تستری را به رهبریِ خود انتخاب کرد (ر.ک: همان: ۱۷–۱۸) سپس به بغداد آمد و دختر ابو یعقوب اقطع بصری را به زنی گرفت. در بغداد، به خاطر جدال و ستیز میان او و عمرو مکّی، دلتنگ گشت و راهی سفر حج شد و بعد از آن به گشت و گذار در شهرها و کشورها پرداخت تا اینکه به هند رسید و در آنجا با سحر و شعبده و از این قبیل علوم آشنا شد (ر.ک: ضیف، ۱۴۳۱: ۴۷۸) او در کل سه بار به حج رفت و پس از آن به بغداد برگشت و شروع به آشکار ساختن عقیده‌اش نمود.

در مورد شخصیّت و عقیدهٔ حلاّج، البتّه اختلاف بسیار وجود دارد. برخی وی را کافر و مرتد دانسته و برخی دیگر شهید عشق الهی می‌نامندش. شاید نمایندهٔ گروه نخست، ابن ندیم، صاحب ***الفهرست***، باشد که دربارهٔ وی چنین می‌گوید: «حسین بن منصور حلاّج، مرد افسونگر و شعبده‌بازی بود که صوفی‌منشی داشت و به الفاظشان خودی می‌آراست و ادّعا می‌کرد که عالِم به تمام علوم است، در حالی که در همهٔ علوم چون صفری بود... جاهلی بود بی‌پروا و سرسخت و نسبت به پادشاهان جسور و در واژگون کردن دولت‌ها، از ارتکاب هیچ گناه بزرگی روگردانی نداشت. در نزد پیروانش دعوی خدایی می‌کرد و قائل به حلول بود. در مقابل پادشاهان خود را شیعه و در پیش عامّهٔ مردم، خود را صوفی‌منش جلوه می‌داد، و در لابه‌لای تمام این‌ها ادّعا داشت که خدا در او حلول کرده است و او همان خداوند است؛ و حال آنکه خداوند تبارک و تعالی بالاتر از این سخنان است.» (ابن ندیم، ۱۳۸۱، ج ۱: ۳۵۵–۳۵۶). از گروه دوّم، فریدالدّین عطّار دربارهٔ وی چنین می‌گوید: «قتیل الله فی سبیل الله، شیر بیشهٔ تحقیق و شجاع صفدر صدّیق و غرقهٔ دریای موّاج... مست و بی‌قرار و شوریدهٔ روزگار بود و عاشق صادق و پاک‌باز...»(عطّار، ۱۳۴۶: ۵۸۳).

جدا از این قیل و قال‌ها آنچه دربارهٔ حلاّج مهم است این می‌باشد که وی از نخستین کسانی است که نظریّهٔ «پلورالیسم دینی» را مطرح کرده است و اینکه همهٔ ادیان راه به خدا دارند (ر.ک: ضیف، ۱۴۳۱: ۴۸۲). همچنین نظریّهٔ «حقیقت محمّدیه» را نیز وی مطرح کرده است. بر اساس این نظریّه، حضرت محمّد (ص) نوری است که نورِ تمامِ انبیا از وی مشتق گشته است (ر.ک: همان: ۴۷۹؛ نیکلسون، ۱۳۸۸: ۱۴۳–۱۴۴) وی همچنین از نخستین کسانی بود که ابلیس را ستایش می‌کرد (ر.ک: نیکلسون، ۱۳۸۸: ۶۷، ۱۴۴–۱۴۵، ۱۴۷–۱۴۹). این نکته را نیز باید افزود که برخی از محقّقان و مستشرقان به تأثیرپذیریِ حلاّج از تعالیم مسیحی و شخصِ حضرت مسیح (ع) اشاره کرده‌اند. در این باره به صلیب کشیده شدنش و خلاصیِ وی از دنیا به وسیلهٔ صلیب و نیز عبادت وی در خلوت و سکوت در موسم حج که شبیه عبادت حضرت مریم (س) بود، اشاره کرده‌اند (ر.ک: ماسینیون، ۱۳۴۸: ۲۲، ۹۲–۹۵؛ نیکلسون، ۱۳۸۸: ۶۶–۶۷).

کتابنامه

الف: کتاب‌ها

۱. ابن فارس، أحمد (۱۳۹۰)؛ **ترتيب مقاييس اللّغة**، تحقيق وضبط: عبدالسّلام محمّد هارون، ترتيب وتنقيح: علي العسكري، حيدر

المسجدي، إيران: مركز دراسات الحوزة والجامعة.

۲. ابن منظور، الإفريقی المصری، أبوالفضل محمّد بن مکرم (بی‌تا)؛ **لسان العرب**، بیروت: دار صادر.

۳. ابن ندیم، محمّد بن اسحق (۱۳۸۱)؛ الفهرست، ترجمه و تحشیهٔ محمّدرضا تجدّد، چاپ اوّل، تهران: اساطیر.

۴. أدونیس، علی أحمد سعید (۱۹۹۶)؛ **الأعمال الشّعرية: أغانی مهیار الدّمشقي وقصائد أخری**، الطّبعة الأولی، دمشق: دار المدی للثّقافة والنّشر.

۵. ---------- (۱۳۸۸)؛ **ستاره‌ها در دست**، به اهتمامِ موسی اسوار، چاپ اوّل، تهران: سخن.

۶. ---------- (بی‌تا)؛ **الصّوفية والسّوريالية**، الطّبعة الثّالثة، بیروت: دار السّاقي.

۷. اسنودن، روت (۱۳۹۲): **خودآموز یونگ**، ترجمهٔ نورالدین رحمانیان، چاپ چهارم، تهران: انتشارات آشیان.

۸. أنیس، إبراهیم وآخرون (۱۳۸۶)؛ **المعجم الوسیط**، الطّبعة السّادسة، تهران: مؤسّسة الصّادق للطّباعة والنّشر.

۹. بَری، پیتر (۱۳۹۱)؛ سبک‌شناسی، ترجمهٔ حسین پاینده، در: **زبانشناسی و نقد ادبی**، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، چاپ چهارم، تهران: نشر نی.

۱۰. پاینده، حسین (۱۳۹۰)؛ نقد ادبی و دموکراسی، چاپ دوّم، تهران: نیلوفر.

۱۱. التّفتازانی، سعد الدّین (۱۳۸۸)؛ **شرح المختصر علی تلخیص المفتاح للخطیب القزویني**، الطّبعة الخامسة، قم: منشورات اسماعیلیان.

۱۲. داد، سیما (۱۳۹۰)؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ پنجم، تهران: مروارید.

۱۳. رجائی، نجمه (۱۳۸۱)؛ اسطوره‌های رهایی: تحلیلی روان‌شناسانه بر اسطوره در شعر عربی معاصر، چاپ اوّل، مشهد: دانشگاه فردوسی.

۱۴. زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۷)؛ «شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب»، در: **سفرنامهٔ باران: نقد و تحلیل و گزیدهٔ اشعار شفیعی کدکنی (م. سرشک)**، چاپ دوّم، تهران: سخن.

۱۵. الزّمخشري، أبوالقاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد (۱۹۹۸)؛ **أساس البلاغة**، تحقیق محمّد باسل عیون السّود، الطّبعة الأولی، بیروت: دار الکتب العلمیة.

۱۶. سجّادی، سیّد ضیاء الدّین (۱۳۹۱)؛ مقدّمه‌ای بر مبانی عرفان و تصوّف، چاپ هفدهم، تهران: سمت.

۱۷. سوسور، فردینان دو (۱۳۷۸)، **دورهٔ زبان‌شناسی عمومی**، ترجمهٔ کورش صفوی، چاپ اوّل، تهران: هرمس.

۱۸. شفپرد، راونا و راپرت شفپرد (۱۳۹۳)؛ **۱۰۰۰ نماد در هنر و اسطوره‌شکل به چه معناست**، ترجمهٔ آزاده بیداربخت و نسترن لواسانی، چاپ اوّل، تهران: نشر نی.

۱۹. شفیعی کدکنی، محمّد رضا (۱۳۹۰)؛ **آیینه‌ای برای صداها**، چاپ هشتم، تهران: سخن.

۲۰. ---------- (۱۳۹۲/ الف)؛ **زبان شعر در نثر صوفیه: درآمدی به سبک‌شناسیِ نگاهِ عرفانی**، چاپ

چهارم، تهران: سخن.

۲۱. ---------- (۱۳۹۲/ ب)؛ **با چراغ و آینه: در جستجوی ریشه‌های تحوّل شعر معاصر ایران**، چاپ چهارم، تهران: سخن.

۲۲. ---------- (۱۳۹۲/ پ)؛ **موسیقی شعر**، چاپ چهاردهم، تهران: آگاه.

۲۳. ---------- (۱۳۸۷): **شعر معاصر عرب**، چاپ دوّم، تهران: سخن.

۲۴. شمیسا، سیروس (۱۳۷۵)؛ **کلّیات سبک‌شناسی**، چاپ چهارم، تهران: فردوس.

۲۵. ضیف، شوقي (۱۴۳۱)؛ **تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الثّاني**، الطّبعة الثّالثة، قم: منشورات ذوي القربى.

۲۶. عامری، رضا (۱۳۸۹)؛ **آدونیس خوانی در تهران**، چاپ اوّل، تهران: ثالث.

۲۷. عرب، عبّاس (۱۳۸۳)؛ **ادونیس در عرصهٔ شعر و نقد معاصر عرب**، چاپ اوّل، مشهد: دانشگاه فردوسی.

۲۸. العسكرى وحيدر المسجدى، الطّبعة الثّانية، قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.

۲۹. عطّار، فرید الدّین (۱۹۰۵–۱۹۰۷)؛ **تذکرة الاولیاء**، تحقیق رنولد الن نیکلسون، بریل، لیدن.

۳۰. ---------- (۱۳۴۶)؛ **تذکرة الأولیاء**، تصحیح محمّد استعلامی، تهران: زوّار.

۳۱. فتوحی، محمود (۱۳۹۱)؛ **سبک‌شناسی: نظریّه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، چاپ اوّل، تهران: سخن.

۳۲. فیضی، کریم (۱۳۸۸)؛ **شفیعی کدکنی و هزاران سال انسان**، چاپ اول، تهران: اطّلاعات.

۳۳. الفيروزآبادي، مجدالدّين محمّد بن يعقوب (۲۰۰۸)؛ **القاموس المحيط**، نسخة محقّقة وعليها تعليقات الشّيخ أبو الوفاء نصر الهوريني، بيروت: مؤسّسة الرّسالة للطّباعة والنّشر والتوزيع.

۳۴. کادُن، جِی. اِی (۱۳۸۶)؛ **فرهنگ توصیفی ادبیّات و نقد**، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، چاپ دوّم، تهران: شادگان.

۳۵. کیانوش، محمود (۱۳۸۷)؛ «دربارهٔ از زبان برگ»، در: **سفرنامهٔ باران: نقد و تحلیل و گزیدهٔ اشعار شفیعی کدکنی (م. سرشک)**، چاپ دوّم، تهران: سخن.

۳۶. گرانت، مایکل، جان هِیزِل (۱۳۹۰)؛ **فرهنگ اساطیر کلاسیک (یونان و روم)**، ترجمهٔ رضا رضایی، چاپ دوّم، تهران: ماهی.

۳۷. لنگرودی، شمس (محمّد تقی جواهری گیلانی) (۱۳۷۷)؛ **تاریخ تحلیلی شعر نو**، جلد ۴، چاپ اوّل، تهران: مرکز.

۳۸. ماسینیون، لویی (۱۳۴۸)؛ **قوسِ زندگیِ منصور حلاّج**، ترجمهٔ دکتر عبدالغفور روان فرهادی، چاپ اوّل، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۳۹. مصاحب، غلامحسین (سرپرست) (۱۳۸۱)؛**دائرة المعارف فارسی**، جلد ۱، چاپ سوّم، تهران: امیرکبیر.

۴۰. مقدادی، بهرام (۱۳۹۳)؛ **دانش‌نامهٔ نقد ادبی از افلاتون تا به امروز**، چاپ اوّل، تهران: چشمه.

۴۱. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۰)؛ **دانش‌نامهٔ نظریّه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، چاپ چهارم،

تهران: آگه.

۴۲. میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت (۱۳۸۸)؛ **واژه‌نامهٔ هنر شاعری**، چاپ چهارم، تهران: کتاب مهناز.

۴۳. نیکلسون، رینولد ا. (۱۳۸۸)؛ **تصوّفِ اسلامی و رابطهٔ انسان و خدا**، ترجمهٔ محمّدرضا شفیعی کدکنی، چاپ چهارم، تهران: سخن.

۴۴. الهاشمی، أحمد (۱۳۷۹)؛ **جواهر البلاغة**، چاپ دوّم، تهران: الهام.

۴۵. الهورینی المصري الشّافعي، راجعه واعتنی به: أنس محمّد الشّامي وزکریا جابر أحمد، القاهرة: دار الحدیث.

۴۶. الیوسف، یوسف سامی (۱۹۹۸)؛ **الشّعر العربي المعاصر**، دمشق: منشورات إتّحاد الکتّاب العرب.

۴۷. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۰)؛ **چهار صورت مثالی: مادر، ولادت مجدّد، روح، چهرهٔ مکّار**، ترجمهٔ فرامرزی، چاپ سوّم، مشهد: آستان قدس رضوی.

ب: مجلاّت

۴۸. بامدادی، محمّد و فاطمه مدرّسی (۱۳۸۸)؛ «نگاهی به اثرپذیری اشعار شفیعی کدکنی از آثار قدما»، **نشریهٔ ادب‌پژوهی**، شمارهٔ دهم، صص ۸۳-۱۰۳.

۴۹. خاقانی اصفهانی، محمّد و مریم اکبری موسی‌آبادی (۱۳۸۹)؛ «سبک‌شناختی قصیدهٔ «لاعب النّرد» محمود درویش»، **مجلّهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیّات عربی**، شمارهٔ ۱۷، صص ۱۲۹-۱۵۸.

بحوث في الأدب المقارن (فصليّة علميّة – محكّمة)
كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة رازي، كرمانشاه
السّنة السّادسة، العدد ٢٤، شتاء ١٣٩٥ هـ. ش/ ١٤٣٨ هـ. ق/ ٢٠١٧ م، صص ١–٢١

دراسة أسلوبية لصورة الحلاّج في شعر أدونيس وشفيعي كدكني
قصيدتا: «مرثية الحلاّج» و«حلاّج» نموذجاً[١]

حسين ابويساني[٢]
أستاذ مشارک في قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة خوارزمي، تهران، إيران
اميد پورحسن[٣]
ماجستير في فرع اللّغة العربيّة وآدابها،جامعة خوارزمي، تهران، إيران

الملخّص
الأسلوبية هي النّظريّة الّتي تعتمد على إنتاجات العلوم المختلفة من أمثال علوم البلاغة وتاريخ الأدب وعلم اللّغة وغيرها. وتبدأ الأسلوبيّة في تحليلها للنّص الأدبي من المستويات الجزئية حتّى تصل إلى المستويات الكلّية. الاهتمام بالتّراث واستخدامه لإثراء العمل الأدبي يعدّ من أهمّ التّكنيكات الّتي يستفيد منه الشّعراء المعاصرون. والتّراث الصّوفي هو الجزء الأهم من التّراث. وهذا بسبب خاصية المعانيه المتعدّدة، إمّا في النّصوص الصّوفية أو في شخصيّاتها. ولهذا يصبح التّراث الصّوفي قادراً على خلق الصّور الشّعرية. ويعتبر حسين بن منصور الحلاّج من أشهر الصّوفيين وذوي شخصيّة متعدّدة المعاني. تهدف هذه المقالة إلى دراسة أسلوبية لقصيدتي «مرثية الحلاّج» لأدونيس و «الحلاّج» لشفيعي كدكني في المستوى اللّغوي والأدبي والفكري، تساهم في الكشف لقراءة الشّاعرين للحلاّج. وبناءً على هذا، اتّضح أن شخصية الحلاّج عند أدونيس هو أسطورة البعث والولادة المكرّرة وهو عند شفيعي كدكني أسطورة المقاومة والمعارضة للحكومة الظّالمة. وقد سار المقال في تحليل شخصيّة الحلاّج في شعر كلا الشّاعرين على منهج يونغ النفسي.

الكلمات الدّليليّة: الأدب المقارن، التّصوف الإسلامي، حسين بن منصور الحلاّج، أدونيس، شفيعي كدكني، الأسلوبية.

---

١. تاريخ الوصول: ١٣٩٥/١١/٢٠ تاريخ القبول: ١٤٣٨/٤/٨
٢. العنوان الإلكتروني للكاتب المسئول: ho.abavisani@yahoo.com
٣. العنوان الإلكتروني: omid.pourhassan1368@yahoo.com