مجلهٔ زبان و ادبیّات عربی (مجله ادبیّات و علوم انسانی سابق) (علمی-پژوهشی)، شمارهٔ دوم- بهار و تابستان ۱۳۸۹

دکتر حسین ابویسانی (استادیار گروه زبان و ادبیّات عربی دانشگاه تربیت معلم تهران)

غموض و شعر سوررئالیسیتی و سمبولیک عربی

بزرگترین خیانت از سوی نویسنده، بیان حقیقت
در قـــالب عبـــاراتی پست و کـم‌ارزش است.
(رندل گاریک)

چکیده

غموض و ابهام، واژه‌هایی هستند که به هنگام سخن‌گفتن از آنها یا در هنگام نقد شعر و حکـم دربارهٔ آن، هردو به یک معنا به کار می‌روند، حال آنکه تفاوت قابل توجهی میان آنها دیده می‌شـود. غموض، با مفهوم مثبت خود در شعر، جایگاه غیرقابل‌انکاری را به خود اختصاص داده، به عـلاوه، این شعر نیز در برجسته‌ترین نمونه‌های خود با ویژگیِ غموض شناخته شده است. در حـالی کـه ابهام با مفهوم سلبی‌اش موجب کم‌شدن یا از دست‌رفتن ارزش هنریِ یک اثر گردیده، خـالق آن را در معرض اتهام قرار می‌دهد. در این مقاله سعی شـده ابتـدا بـا بیـان معنـای لغـوی و اصـطلاحی غموض و ابهام، به معادل‌هایی که در زبان‌های عربی و فارسی برای آنها در نظر گرفته شـده اشـاره و تفاوت آن دو بیان گردد. همچنین در کنار ارائهٔ ابیاتی از شعر مبهم، به تحلیل نمونه‌هـایی از شـعر غامضِ سوررئالیستی و سمبولیک عربی پرداخته شود.

کلید واژه‌ها: غموض، ابهام، قصیدهٔ کلیه، سوررئالیسم، سمبولیسم.

مقدمه

هُم: لماذا لاتقول ما یُفهم؟
أبوتمام: و لماذا لاتفهمون مایقال؟

تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۳/۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۵/۲۰

پـست الـکترونـیـکی: ho.abavisani@yahoo.com

در طول تاریخ و در میان همهٔ ملت‌ها هر فردِ خلّاقی چه در زمینهٔ هنر و چه غیر از آن، در مقایسه با اغلب هم‌عصران خویش، غامض شمرده شده است. غموضِ شعر نیز که در نظام دلالت و معنا انقلابی به پا نمود، از زمان ابوتمام آغاز گردید به گونه‌ای که ناقدان قدیم گفتند اگر این شعر است پس باید کلام عرب را باطل و بیهوده فرض کرد.

به نظر می‌رسد اعتراض‌های ناشی از غموضِ شعرِ مدرنِ عربی از اواخر دهه پنجاه قرن بیستم آغاز گردید و طیف گسترده‌ای را به دلایل مختلف مطرح شده از سوی آنان، در مقابل خود قرار داد. قصیده ی کلیه(Whole Ode) با استعانت از مفاهیم صوفیانه و با رویکرد سوررئالسیتی و سمبولیستیِ خود به کامل ترین نحو این پدیده را به تصویر کشید که نخستینِ آن دو، دارای ویژگی هایی از جمله: تصادف، انقلاب دائم، رؤیا و خواب بود و سمبولیسم که نشانه هایی مانند: موسیقیِ درونی، تداخل حواس، و ترکیبات تازه را در خود داشت.

پیرامون غموض و ابهام، به طورجداگانه یا در کنار هم، نوشته‌هایی را در برخی کتب و مقاله‌ها می‌توان یافت که غالباً جمع‌بندی آنها به دلیل گستردگی‌یا پراکندگی مطالب، برای خواننده، آسان نمی نماید. این مقاله با بحث پیرامون معنای لغوی غموض و ابهام و ارایه‌ی نمونه‌های شعری از آنها، تلاش دارد برای پرسش‌های مطرح شده در زیر، پاسخی بیابد:

- آیا اصولاً فرقی میان غموض و ابهام وجود دارد؟
- آیا غموض و ابهام درشعر، پدیده‌هایی مثبت اند یا منفی؟
- چه عواملی را می‌توان در پدید آمدن غموض دخیل دانست؟
- آیا شعر سوررئالیستی و سمبولیک عربی، توانسته است به نحوشایسته‌ای، از این پدیده بهره‌برداری کند؟

غموض و ابهام در زبان عربی و فارسی

پیش از آنکه به پدیده غموض در شعر عربی بپردازیم بهتر است تفاوت میان دو واژهٔ غموض و ابهام را روشن کنیم. در ***لسان‌العرب*** آمده است: «الغمض و الغامض: المطمئن من

الأرض .. ، و قد غمض المکان: خفی .. ، و لکل ما یتجه إلیک من الأمور فقد غمض علیک.. ، و الغامض من الکلام: خلاف الواضح .. ، و أغمض النظر: إذا أحسن أو جاء برأی جید، و أغمض فی الرأی: أصاب، و مسألة غامضة: فیها رأی و دقة» (ج7، 192و200). در بیان واژه ابهام نیز چنین می‌خوانیم: «طریق مبهم: إذا کان خفیاً لایستبین ... و استبهم الأمر: لم یدروا کیف یأتون له، و استبهم علیهم الأمر: أی استغلق .. ، و أمر مبهم: لامأتی له .. ، و کلام مبهم: لایُعرف له وجه یوتی منه .. ، و إبهام الأمر: أن یشتبه فلایعرف وجهه» (همان، ج12،56_60). از مقایسهٔ معنای دو واژهٔ بالا برمی‌آید که غموض در بیان رأی و نظر، دارای مضمونِ ایجابی و ابهام، دارای دلالت سلبی است از این‌رو نمی‌توان از آن دو، معنایی یکسان انتظار داشت.

اما در بیان غموض و ابهام در ***المعجم الوسیط*** (1987) می‌خوانیم: «غمض المکان: انخفض .. ، غمض الکلام: خفی .. ، غمّض الکلامَ: جعله غامضاً .. ، و الغامض: الخفی .. ، و کلام غامض: غیرواضح (ص622) و أبهم الأمر: خفی و أشکل .. ، استبهم علیه الکلام: استعصی .. ، و المبهم: ما یصعب علی الحاسة إدراکه إن کان محسوساً، و علی الفهم إن کان معقولاً .. ، و المبهم من الکلام: الغامض، لایتحدد المقصود منه» (ص74). چنانکه ملاحظه می‌شود در اینجا معنا از دلالت پیشین خود خارج شده و مضمون هر دو واژه به نوعی درهم‌تنیده‌شده‌است‌که درنتیجه، سردرگمیِ‌مخاطب را درپی‌خواهدداشت. بنابراین «شایسته است این دو واژه به خوبی از هم متمایز شوند تا معنا برای مخاطب، مشتبه نگردد و از هردو، معنایی یکسان استنباط نشود، زیرا ما غالباً غموض را به کار می‌گیریم و از آن، ارادهٔ ابهام می‌کنیم، در حالی که امر مبهم و نامفهوم، الزاماً نمی‌تواند غامض باشد» (اسماعیل، 1966 : 189).

تاکنون در زبانهای فارسی و عربی برای این دو کلمه، معادلهای فراوانی بیان شده است که از آن جمله می‌توان: تعقُّد (خیربک، ۲۰۰۰:177)، معنای چندلایه، تکثّر معنا، چندمعنایی و سخن چندپهلو (فتوحی،1387 :20_31) را معادل غموض، و اصطلاحاتی مانند: مغالطه، تهی معنایی، دشواره (همان جا)، تعقید، إشکال الکلام، تلبیس، تعمیه، احتجاب المعنی و معاطله (رضوان،2010 :250_254) را معادل ابهام دانست.

در زبان فارسی، گاه واژهٔ ابهام به جای غموض نیز به کار می‌رود، اما بارِ معناییِ آن با عنایت به دورهٔ ادبی قدیم یا جدید، شکل می‌گیرد. در این زبان، «ابهام در نظریه‌های ادبی جدید، برخلاف دیدگاههای قدما نکوهیده نیست، بلکه ارزش محسوب می‌شود. از قرن بیستم به بعد منتقدان و نظریّه‌پردازان ادبی، ابهام را جوهر ذاتیِ‌متن می‌دانند. ابهام، جوهره‌ی ادبیات است و ارزش هنری و راز ماندگاریِ آثار جاودانه، بسته به میزان ابهامِ نهفته در آنهاست. اگر ابهام را از متنهای ادبی اصیل حذف کنیم، گوهر ادبی آن را کنارگذاشته‌ایم. ابهام باشرکت‌دادن خواننده در آفرینش معنا نوعی تعامل میان خواننده و متن ایجاد می‌کند و از آن جا که خوانندگان را در طول تاریخ به واکنش وامی‌دارد، پیوسته امکان گفت و گوی نسلهای مختلف با متن فراهم می‌آید» (فتوحی، 1387 :17). پرواضح است که توصیف‌های یادشده در عبارتهای بالا، ابهام در معنای جدید آن را دربرمی‌گیرد نه ابهامی را که موجب پیچیدگی، تعقید و نامفهومی معناست.

با عنایت به توضیح یادشده، «هرنوع ابهامی را نمی‌توان هنری و انگیزنده شمرد. ابهام در مفهوم زبان فارسیِ آن، در صورتی هنری است که ویژگی‌هایی از این دست را در متن پدیدار سازد:

- **داشتن فحوای معناشناختی**؛ یعنی متن گواهی از معناداری را ارائهٔ می‌کند و با آن‌که گنگ و مبهم می‌نماید، اما پوچ و تهی نیست، بلکه محتوای آن پوشیده و چندلایه است.

ـ**تو در تویی معانی**؛ معانیِ چندلایه و گاه متناقض که بر سراسر متن پاشیده شده، با هم مرتبط و متداخل‌اند.

ـ**کوری و بصیرت**؛ هرعنصر ابهام آفرین درمتن ادبی، نخست خواننده را دچار سرگشتگی و کوری می‌کند، البته نه آن‌چنان که او را از متن برماند، بلکه به تلاشش می‌کشاند تا پس از آن کوری به بصیرتی عمیق در مکاشفهٔ معانی متعدد و محتمل برساند.

ـ **تأویل‌پذیری**؛ متن ادبی مؤثر، اصالت خود را مرهون آفرینش معانی متعدد و گسترش سطوح معناست.

ـ **تنش اندیشه با صور بلاغی؛** جدال و کشمکش میان ظاهر کلام و قراین بازدارندهٔ معانی، موجب تولید معانیِ مجازی و متناقض در متن می‌شود. در نتیجهٔ این تنش، کلاف درهم پیچیده‌ای از معانی پدید می‌آید که هیچ کدام بر دیگری ترجیح نمی‌یابد و قرینه کافی بر گزینش یکی از آن معانی وجود ندارد» (همان: 28و29). باز هم روشن است که چنین ویژگیهایی، ابهام در معنای جدید آن، یعنی در معنای غموض را دربرمی‌گیرد؛ زیرا اگر در معنای قدیم، یعنی در مقابل غموض می‌بود، دیگر پیچیدگی و نامفهوم بودن آن، معنایی نداشت.

در زبان فارسی یعنی جایی که ابهام در مفهوم قدیم و جدید خود به ترتیب، بار معناییِ منفی و مثبت می‌گیرد «ساده‌ترین معنایی که می‌توان برای ابهام بیان کرد پوشیده سخن‌گفتن است. به بیان دیگر هنگامی که کلامی بیش از یک معنا داشته باشد ابهام به وجود می‌آید. در گذشته اکثر منتقدان ادبی عقیده داشتند که به علت ضعف نویسنده، در جایی که سخن باید معنای صریح و دقیقی داشته باشد، ابهام ایجاد شده است، اما امروزه با ظهور منتقدان نقد نو، این اصطلاح بار معناییِ مثبت یافته است. در این نگرش جدید، خلق ابهام یکی از نشانه‌های مهارت آفرینندهٔ اثر ادبی است که توانسته است در یک کلمه یا عبارت، بیش از یک معنا را پنهان سازد» (مقدادی، 1377: 35).

در بلاغت غرب از هنگامی که ویلیام امپسون (William Empson) بحث مربوط به ابهام را در کتاب **هفت نوع ابهام** پیش کشید این اصطلاح به نقد ادبی راه یافت (داد، ۱۳۸۳: 14). امپسون در بیان مضمونِ ابهام گفت: وقتی در فهم منظور نویسنده بی آنکه متن را نادرست بخوانیم با اشکال مواجه شدیم و ناچار آن را از زوایای مختلف تعبیر کردیم می گوییم معنا مبهم است. او ابهامهای زبان انگلیسی را براساس فاصلهٔ آنها از بیان ساده و زبان منطقی در هفت مورد به شرح زیر بیان کرد:

1- وقتی شرح و تفصیل به طور همزمان چندین تأثیر دارد.
2- وقتی دو یا چند معنای ممکن در یک‌جا گرد می‌آید.

3- وقتی دو معنای ظاهراً بی‌ارتباط، همزمان از متن افاده می‌شود.

4- وقتی ترکیب معانی ممکن است حالت پیچیدۀ ذهن نویسنده را آشکار کند.

5- وقتی‌نویسنده، ظاهراً ایدۀ خودرا درنیافته و درحین عمل‌آفرینش، به آن دست‌می‌یابد.

6- وقتی به نظر می‌رسد چیزی دارای تناقض است و خواننده باید تعابیری برای آن بیابد.

7- وقتی تناقض و تضادی آشکار می‌شود که نشان می‌دهد نویسنده از آنچه می‌نویسد، مطمئن نیست (کادون، 1364 :33و34).

بنابراین با توجه به معانی ابهام و غموض و با عنایت به سلبی‌بودن معنای واژه نخست و ایجابی‌بودن دومین واژه، می‌توان نتیجه گرفت که «ابهام، صفتی نحوی است که از قواعدنحو وچگونگی ترکیب‌جمله ناشی می‌شود، درحالی‌که غموض، صفتی خیالی است که پیش از مرحله منطقیِ بیان، یعنی قبل از ساختارنحویِ زبان شکل می‌گیرد» (حمود،1986 :166). به عبارت دیگر ابهام یا «تعقید، از نبود دقت نحوی ونظم ترکیبی و در نتیجه، نفهمیدن مطلب ناشی می‌شود، درحالی‌که غموضِ تعبیرشعری از شیوه بیان بلاغیِ شاعر و حتی از چگونگی ارایۀ آن نشأت می‌گیرد (خیربک، 2000 :176و177).

غموض در شعر عربی

در میان پدیده های نوینی که در قرن بیستم بویژه از حدود نیمه دوم آن، پهنه ادبیات و شعر عربی را آراسته، کمتر پدیده ای در پیچیدگی و غموض به پایه «قصیدۀ کلیه» می رسد. این نوعِ ادبی یکی از پر رمز و رازترین ابداعات هنری و ادبی معاصر است که حاصل آمیخته ای از ویژگی های تصوف،سمبولیسم و سوررئالیسم است. قصیدۀ کلیه یکی از جدیدترین پدیده های شعر عربی و به تعبیر منتقدان عرب، شکل تکامل یافتۀ قصیدۀ عربی و اوج نوآوری در مسیر تطور آن است. قصیده کلیه، متکی بر میراث افراطیِ اسلامی و میراث تصوف غرب است که به طور عمده با دو مکتب سوررئالیسم و سمبولیسم پیوند یافته است. مجموع این پدیده ها به ایجاد پیچیدگی و غموض شدید در شعر و افراط در خروج از قواعد فنی شعر عربی و ارکان فکری و بیانی آن، و تحول بنیادی در مفهوم موسیقی شعری منتهی

شده است. قصیده کلیه، بی آنکه به قانون عروضیِ خاصی مقید باشد مجموعه ای از صور آهنگین را در هم می ریزد و چند شکل عروضیِ جدید را با هم در بر می گیرد. ممکن است مقاطعی از نثر را نیز در کنار صور جدیدِ عروضی در مقاطع دیگر با هم داشته باشد . با این همه، بیش از آنکه بر موسیقیِ خارجی تکیه کند بر موسیقی و آهنگ درونی اعتماد می کند. از این رو مشتمل بر همهٔ مفاهیم موجود در قصیده جدید هست اما فراتر از آن، ویژگی و پیچیدگی های دیگری نیز دارد. (رجایی، 1378 : 182).

با توجه به اینکه گروهی غموض را از ویژگیهای شعر خوب و رویکردی مثبت و خوشایند تلقی می‌کنند وگروهی دیگر آن رانوعی بیماری به شمار می‌آورند، «ادونیس می‌گوید: در حیات شعریِ ما نوعی شعبده‌بازی به چشم می‌خورد که از **غموض** به عنوان سرپوشی برای پنهان-کردن ناتوانی‌های افراد عاجز از ابداع و نوآوری استفاده می‌شود. نوع دیگری از این شعبده نیز، با همین هدف، از **وضوح** بهره می‌گیرد که محققاً نه غموض و نه وضوح به خودیِ خود، نقص یا کمال محسوب نمی‌شوند، بلکه موضوعِ با اهمیت، همان ابداع و نوآوری در شعر است» (حمود، ۱۹۸٦:172). در اینجا پای گفتگویی میان ادونیس وشخصی مجازی و علاقه-مند به شعر می‌نشینیم تا جایگاه غموض در شعر، بیشتر روشن شود:

هو- هل الغموض فی شعرکم طبیعیٌ أم أنکم تتعمدون؟

أنا- إنّ تعمُّد الغموض مناقض للخلق الشعری.

هو- أعتقد أنکم تتعمدونه.

أنا- تعتقد ... ما سبب اعتقادک؟

هو- لا أفهم شعرکم.

أنا- هذا لیس سبباً، فعلی القارئ أن یعترف أحیاناً أنه لیس من الضروری أن یفهم کل قصیدهٔ فهماً شاملاً ... .

هو- إذن، الحق علی القارئ.

أنا- نعم، بمعنی ما.

هو- هل أستطیع أن أستنتج أنک تحب الغموض؟

أنا- نعم ولكن بالمعنى الشعرى الخالص، أى المعنى الذى يناقض الألغاز و التعميه و الأحاجى ...

هو- قلتَ الحق على القارئ فى عدم فهم الشعر، شعركم، فما الأسباب؟

أنا- الأسباب ثقافيهٔ و تقليديهٔ و فنيهٔ شعريهٔ، ...

هو- (يصمت قليلاً، و يهز رأسه) (زمن الشعر، 158 و 159).

از گفتگوی بالا، دو نکته استنباط می‌شود: نخست آنکه اگر مخاطب، قادر به فهم شعر غامضِ شاعری توانمند، نباشد این امر نمی‌تواند به معنای بی‌محتوی‌بودن یا بسته‌بودن چنین شعری تلقی گردد. و دوم آینکه، شاعر نیز تعمّدی در غامض‌نمودن اثر خود ندارد و در پی آن نیست تا مخاطب را در فهم شعر با مشکل مواجه سازد. موضوع این است که شعر و به خصوص شعر سوررئالیستی و سمبولیک، آب گوارایی نیست که بتوان به راحتی آن را سرکشید و عطش درون را فرونشاند، بلکه این شعر، دنیایی ژرف با ابعاد درهم‌تنیده و مخصوص به خود است؛ دنیایی مواج که در عین شفافیت، متراکم و فشرده و در عین درخشندگی، عمیق و ناپیداست. دنیایی مه‌آلود و آکنده از عواطف و احساسات که با وجود قرارگرفتن انسان در بطن آن، قادر نخواهدبود آن را فراچنگ خویش آورد و یا در آغوشش کشد.از این رو پرواضح است که مخاطب، بدون داشتن اطلاعات و داده‌های موردنیاز، نمی‌تواند به فهم آن نایل آید و درهای بستهٔ آن را بدون در دست داشتن کلیدهای رمزگشایش، باز کند.

به نظر می‌رسد منشأ غموض، متعدد و گونه‌گون باشد؛ به طوری که گاه از شیوه تعامل شاعر با زبان، گاه از دریافت‌های روحی- روانیِ وی و گاه نیز به دلایلی دیگری از جمله، تأثیرپذیریِ شاعر از شعر غربی ناشی شود. اما شاید بتوان اسباب و علل منجر به غموض را در سه عامل به شرح زیر خلاصه کرد:

1ـ زبان شعر

بسیاری از ناقدان معتقدند زبان شعر با زبان نثر به طور طبیعی متفاوت است و نقطهٔ اساسیِ این اختلاف در «انحراف زبان شعر» و «آشنایی‌زدایی‌های زبان شعر» در استفاده از معانی معمول واژگان نهفته است؛ به این مفهوم که فرق شعر و نثر در دارا بودن یا نبودن وزن نیست، بلکه به آن جهت است که برخلاف نثر در کاربرد واژگان، دخل و تصرف نموده، آنها را در خارج از چارچوب معمول خود به کار می‌بندد و گسترهٔ معانی آنها را نسبت به زبان نثر، توسعه می‌بخشد. در نتیجه، مخاطب به هنگام برخورد با آن نمی‌تواند به راحتی آن را دریافت کند. به بیان دیگر، اغراق در زبان شعر، انحراف نحوی نیست، بلکه انحراف در دال و مدلول است که در این صورت، معنا از کاربرد معمول خود خارج می‌شود. مثلاً در حالت عادی گفته می‌شود: «ضحک الإنسان» اما شعر در کاربرد جدید خود می‌گوید «ضحک البحر» (رضوان،2010: 261_263).

2- ویژگی‌های ترکیب قصیدهٔ جدید

از خصوصیات قصیدهٔ جدید، استعاره، مجاز و تصویر شعری است. به طور خلاصه می‌توان گفت استعاره، ابزار توانمندی است که ذهن به کمک آن و برای تأثیر بیشتر، امور متعدی را کنار هم می‌چیند که پیش‌تر رابطه‌ای میان آنها وجود نداشته است. استعاره که اساساً دارای ساختاری مجازی است واقعیت را از چارچوب معمول خویش خارج می‌کند و معنای آن را تغییر می‌دهد و در پیِ آن، دریافت معنا را برای مخاطب با دشواری مواجه می‌سازد. این دشواری هنگامی عمیق‌تر می‌شود که ساختارهای استعاری/ مجازی در قصیده با خصوصیتی معروف به تصویر شعری ارائه شود که به بیان ساده، عبارت از **وحدت افکار و اندیشه‌های متفاوت** است. به علاوه، دشواری متن زمانی مشخص‌تر خواهدشد که در کنار خصوصیّت یادشده، رمز و اسطوره و اشاره‌های تاریخی نیز در آن به کار گرفته شود (همان،264_267).

3- مخاطب قصیدۀ جدید

ادونیس می‌گوید: شاعر کلاسیک در دنیایی بی‌پرده و براساس نظمی معین زندگی می‌نمود که همه‌چیز آن، از شستن دست و پا تا حوادث دنیای پس از مرگ، برایش مشخّص و روشن بود و مبنای هرچیز را عقل و منطق تعیین می‌نمود نه احساسات و عواطف. در این میان، شاعر نیز وظیفه‌ای جز چینش دوباره یا چندبارۀ افکار و اندیشه‌های مورداستفادۀ دیگران را نداشت. اما پیشرفت‌های حاصل شده از گذشته تاکنون، چهرۀ دنیای قدیمیِ شاعر معاصر را در نظر وی دگرگون کرد و افکار و شیوه‌های بیانیِ او را درهم ریخت، به گونه‌ای که دیگر نه واقعیت مطلقی به جای ماند و نه شکل و قالبی ثابت. طبیعتاً شاعر معاصر نیز نه افکار و اندیشه‌های پیشینیان را پی‌گیری کرد و نه پیرامون مضامین از پیش طراحی شده، سخن گفت، بلکه دنیای جدیدی را پی‌ریزی کرد تا بتواند افکار و اندیشه‌های نوین خویش را در آن خلق نماید و در مورد آنچه به آن علاقه‌مند است سخن براند. در این رویکرد، فضایی از تخیّل، تصویرپردازی و تداعی احساس و عواطف وارد شعر شد که سرمنشأ آن به جای افکار و اندیشه‌های حاضر و آماده، ترکیبی از تجربه و رؤیا بود که نتیجۀ این تغییر و تحوّل نیز، حجاب میان نوپردازان و مخاطبان شد. پس با این توصیف، تهمت غموض، ادعایی باطل خواهدبود، زیرا مخاطب قصد دارد بدین‌وسیله برای پوشاندن ضعف فرهنگی خود، در ورای آن پنهان شود (ادونیس،1986: 277_280).

هرچند برخی معتقدند غموض، ویژگی منحصر به فرد قصیده جدید نبوده، بلکه پدیده‌ای مشترک میان قدیم و جدید است اما بایدگفت شاعر معاصر در برابر زبان، دارای موضع جدیدی است که تلاش می‌کند از آن بخواهد چیزی را بگوید که هنوز به دریافتش نایل نیامده است؛ از این رو شاعر، غامض و تناقض‌گوی به نظر می‌رسد، ولی با این همه، صرفاً غموض نه هدف سمبولیست‌ها بوده و نه از اهداف مدرنیست‌ها است؛ بلکه نتیجۀ نوع تعامل این گروه با زبان و نتیجۀ فهم ایشان از طبیعت و از هدف شعر است. رامبو، شاعر فرانسوی (1854_1891م) اعتقاد دارد غموض، عنصر اساسی شعر به شمار می‌آید؛ چرا که وضوح، باطن اشیاء و زیبایی و کمال مطلوب آنها را عریان می‌کند. بنابراین چون شعر، واژگان عادی را

با محدودهٔ معنایی اندک و مألوف به کار نمی‌بندد و چیزی را که با عقل و منطق سازگار باشد تفسیر نمی‌کند آن را غامض می‌دانیم (حمود،1986 :165 و 166).

غموض به عنوان یک پدیده در قصیدهٔ جدید، ما را به تأمّل فرا می‌خواند، از این رو نمی‌توان آن را نوعی عدول تعمدی از وضوح تلقی کرد. همچنین نمی‌توان گفت شاعران قصد دارند با به خشم‌آوردن مخاطب، خود را ارضا نمایند و او را همانند متنبی در حصار چیستان‌های غیرقابل فهم رها کنند. غموض موجود در شعر، خصوصیتی در طبیعت «اندیشه شعر» است نه خصوصیتی در طبیعت «بیان شعر» به همین سبب نیز با جوهر شعر و با اصولی که از آن روییده در ارتباط تنگاتنگ خواهدبود. شعر، واژگان مورداستفادهٔ خود را با دلالت معنایی محدود و آنچنان که ما در زندگی روزمره مورداستفاده قرار می‌دهیم به کار نمی‌بندد، همچنین امور را به صورت منطقی و عقل‌پسند تفسیر نمی‌کند؛ از این‌رو ما شاعر را غامض می‌پنداریم، حال آنکه او متوجه ساخت واژگان و صور بیانی است که سرمنشأ خیال به شمار می‌آید و منطق خیال نیز از منطق واقعیت جداست. با این توصیف، قصیده، تصویری فراتر از واقع به خود می‌گیرد و وحدتی عاطفی به وجود می‌آورد که در چارچوبی غیر از اندیشهٔ شاعر نمی‌گنجد. تفاوت شعر قدیم با جدید نیز در همین است که کمیّت قابل‌توجّهی از شعر قدیم دارای وضوح و سهولت است، زیرا زبان آن دارای تنگنا و منطق بوده جز در وزن‌های عروضی، تفاوتی با زبان نثر ندارد. واقعیت آن است که شعر قدیم از استعاره و مجاز بی‌بهره نیست اما به شکلی خشک و جامد از آن بهره می بَرد و به ندرت اصالت و ابتکار در آن دیده می‌شود. (اسماعیل، 1966 :188_194).

نمونه هایی از غموض در شعر سوررئالیستی و سمبولیک عربی

در این جا شایسته است پیش از اشاره به مواردی از شعر غامض، نمونه‌هایی از ابهام را که از تعقید لفظی، ضعف تألیف، کثرت تکرار، کثرت اضافات و مواردی از این قبیل ناشی می‌شود، از نظر بگذرانیم. در شعر عربی، به ویژه در قصاید کلاسیک آن، نمونه‌های فراوانی از

این دست می‌توان یافت که از آن جمله است قصیدهٔ فرزدق در مدح ابراهیم بن اسماعیل، دایی هشام بن عبدالملک. در بیتی از آن می‌خوانیم:

وَ ما مِثلُهُ فی الناسِ إلّا مُمَلّکاً أبـو أمِّـهِ حَـیٌّ أبـوهُ یُقـارِبُـه

اگر بخواهیم این بیت را مرتب کنیم چنین می‌شود: «و ما مثلـه فـی النـاس حـیٌّ یقاربـه إلا مملکاً أبو أمه أبوه». شاعر در این بیت، مستثنی را بر مستثنی منه مقدم نمـوده و میـان «مثـل» و «حی» به عنوان بدل و مبدل منه و «أبو أمه» و «أبوه» به عنوان مبتدا و خبر و نیز میـان «حـی» و «یقاربه» به عنوان صفت و موصوف، فاصله انداخته است کـه در ایـن صـورت معنـای جملـه، چنین خواهدبود: «میان مردم، هیچ‌کس فضایل ابراهیم را دارا نیست مگر خواهرزاده‌اش هشـام». بنابراین ضمیر «أمه» به «ملک» و ضمیر «أبوه» به دایی هشـام برمـی‌گـردد. در بیـت دیگـری از همین قصیده که باز هم دارای تعقید لفظی است می‌خوانیم:

وَ مَا مِن فتیً کنّا مِنَ الناسِ واحداً بِـهِ نَبتَغِـی مِنهُم عَدیـلاً نُبادِلُه

ترتیب این بیت نیز چنین خواهدبود: و ما من فتی من الناس کنا نبتغی واحـداً مـنهم عـدیلاً نبادله به (هاشمی،1370 :28 و 29).

از مطالب عنوان شده برمی‌آید که شاعر به کمک علم بلاغت و علم نحو و با جابجا نمـودن اجزای بیت، قادر خواهدبود موجبات ابهام را در آن فراهم آورد؛ از این رو به نظر می‌رسد ایـن عمل جز ایجاد مشکل در فهم معنای ظاهری بیت، چیزی به آن نمی‌افزاید در حـالی کـه تـوان شاعر برای ایجاد غموض در آثار خود، فراتر از تسلط بر علوم بلاغی و نحو است، زیرا هـدف از غموض، سخت‌کردن فهم شعر نیست، بلکه هدف از آن، عمق‌بخشیدن و چندلایـه‌نمـودن آن است تا بدین‌وسیله، شعرازقشری‌بودن و نگرش سطحی به امور، دور شده، خواننده را به تأمـل و ژرف‌اندیشی وادارد.

با عنایت به ابیات مبهمِ یادشده، نمونه هایی از شعر غامض را نیز می آوریم تا اختلاف میان آن دو، بیشتر مشخص شود. اولین نمونه، مقطعی از شعر أدونـیس بـا عنـوان «مـرآه الحلـم» از قصـیدهٔ «مرایـا و أحـلام حـول الـزمن المکسـور» اسـت کـه «در بـاور برخـی ناقـدان عـرب، تصویرپردازی‌های این مقطع در فضای متراکمی از مه‌آلودگی، شناور است و ورود به آن بـرای

هر خواننده‌ای دشوار می‌نماید به گونه‌ای که او احساس می‌کند به رشته‌ای چنگ یازیده که قادر نیست به واسطهٔ آن، خط سیر این تصاویر را دنبال کند، لذا در نهایت، همین رشته را نیز از دست می‌دهد و خود او هم در ژرفای ناپیدایِ پیچیدگی هایی که تصاویر در آن شناور است گم می‌شود» (موافی،2008 :309). در این قصیده می‌خوانیم:

خُذِیه، هذا حُلُمی
خیطیه و ألبسیهِ
غلالهً
أنتِ جعلتِ الأمس
ینامُ فی یدیّ
یطوُف بی، یدورُ کالهدیر
فی عرباتِ الشمس
فی نورسٍ یطیر
کأنه یطیرُ مِن عینّی[1] (الأعمال الشعریهٔ و ..، 396).

این قطعه از **أدونیس**، جوشش هایی از سوررئالیسم را در خود دارد که لازم است پیش از تحلیل آن، به برخی ویژگی های این مکتب ادبی اشاره شود. آندره برتون (Andre Breton) بنیانگذار این مکتب معتقد است: «سوررئالیسم وسیله ای راستین برای تعبیر از مشغولیات حقیقی اندیشه به طریق نوشتاری و یا هر روش دیگر است؛ املای فکر آدمی است که در غیاب هر گونه هدف زیبایی شناسی و یا غایت اخلاقی، تحقق می یابد»(رجایی،1378 :177) لذا شاعرِ این مذهب شعری برای بیان اندیشه های خود از شاخصه هایی چون:«ضمیر ناخودآگاه، عشق، واقعیت برتر، امر شگفت، نقطهٔ عُلیا، تصادف، جذبه و جنون، تغییر واقعیت، تعارض و تناقض، انقلاب دائم، زیباییِ تشنج آور، رؤیا و خواب، نگارش خودکار، وشگفت آفرینی وحیرت» کمک می گیرد(فتوحی،1385 :4_19)

چنانکه قبلاً اشاره شد، از مشخصه های قصیده کلیه که با دو مکتب سوررئالیسم و سمبولیسم پیوند یافته، مقید نبودن به قانونِ عروضیِ خاص است. این قصیده نیز مانند بسیاری

از قصاید ادونیس، سپید و خارج از قلمرو قوانین عروض است. به علاوه،از جوشش های سوررئالیستیِ این مقطع، می توان به حاکمیتِ خواب و رؤیا اشاره نمود که علاوه بر فضای کلی، در برخی واژه ها مانند «حلمی» نیز خودنمایی می کند؛ «خذیه، هذا حلمی».

سوررئالیسم می کوشد از تخیل معمول به مرحلۀ «تخیل برتر» برسد که در آن موجوداتی پدید می آیند که هستی شان زاییده مطلق خیال است؛ خیالی که قادر به ساختن امر محال است(همان: 4). در اینجا نیز هنگامی که شاعر می گوید:«خذیه، هذا حلمی _ خیطیه و البسیه _ غلالۀ» نمی توان تصور نمود که کسی بتواند از رؤیا، لباسی تهیه نماید و آن را به تن کند؛ چرا که دنیای واقعی، چنین امکانی را برای او فراهم نخواهد آورد. چنین تصویری را در ادامه نیز می توان دید؛ جایی که زمان در دستان شاعر، آرام می گیرد و به خواب می رود: «انت جعلت الأمس _ ینام فی یدیّ». امکان چنین تصویری در شعر سوررئالیستی بدان جهت است که فضای آن مانند خواب و رؤیا، فاقد شکل است وبه تعبیری دارای فضایی مینیاتوری و خارج از منطق زمان و مکان است. «همچنین در متن سوررئالیستی، نسبت تصویرها و اشیا به هیچ وجه عقلانی نیست، نه شباهت در میان است و نه علاقۀ مجاورت و التزام» (همان: 19). در این قطعه، چنین فضایی را در «فی عربات الشّمس» می توان شاهد بود؛ چرا که در دنیای واقعی، تصور کالسکه هایی در حال حرکت به دنبال خورشید، عقلانی نبوده و دور از ذهن به نظر می رسد.

البته با وجود شواهد سوررئالیستیِ یاد شده، تفسیری سمبولیک نیز می توان از متن ارائه داد. بنابراین چنانچه دوباره در این متن تأمل کنیم درمی یابیم «شاعر، با زنی _ احتمالاً محبوبه اش _ در حال گفتگو است که رویای خویش را در او می بیند و گذشته اش را در وی جستجو می کند، از این رو خاطره هایی که گذشته با خود به همراه دارد شاعر را در عرابه ای شبیه عرابه های مخصوص خدایان به تفرج و سیاحت می برد و او را مانند مرغ نوروزی(نورس) به پرواز در می آورد. گویی در اینجا مرغ نوروزی، همان " ذات شاعر " است که از خویشتن خویش سفر می کند تا در امنیت و سلامت به ساحل موعود (سرزمین محبوب) باز گردد و در آن آرام گیرد. چنین برداشتی تنها قرائتی امپرسیونیستی از متن است که طبیعتاً پایان

کار هم نیست و می تواند تأویل ها و تفسیرهای فراوان دیگری را نیز در خود داشته باشدکه با توجه به فرهنگ هر خواننده و میزان معلومات وی درباره ی شعر و نیز حالت عاطفی او، متفاوت از هم خواهد بود»(موافی،2008 :310و311).

دومین نمونه،قطعه‌ای است از محمد عفیفی مطر با نام «غزاله الشطوط البعیده» از قصیده «ایقاع الغرق». این قطعه که شامل توقیع، یعنی «کاربرد آزاد تفعیله های یک بحر عروضی در یک سطر»(رجایی، 1378: 193) است و در بحر رجز و انشعابات آن سروده شده، شعری است با رویکردی سمبولیستی و با برخی ویژگی های سوررئالیسم که «در آن شاعر از اسطوره های فرعونیِ **ایزیس**[2] و **اوزیریس**[3] به خاطر ارتباط شان با آیین‌های عشق،مرگ، و کشت وزرع، کمک گرفته است»(الورقی1984 :147) .در این قطعه می خوانیم:

رأیتُها حبلی
فی وجهها من کَلَفِ الحمل علامةٌ ، و ساعة
یقفز عقرباها الأحمران کلما تکوّرت جمجمةُ الجنین
و صدرُها المُثقَّل فی حمائل الرضاعه
ترشح منه الحملةُ المقطوعة
ترسم فوق البطن زهرةً و خوذةً و عربه
و فرساً بلالجام ..
أراک یا غزاله بریه
طریدةً رشیقةً رشاقةَ الموتِ
و عذبةً کالیلة الصیفیه
عذابُک الدفینُ الغائب– کالأغنیة المنسیه–
لما یزَل مکثّفا و حاضراً ..
أراک تحت الغیمه المشوبه
فی ملتقی البحرین تغسلین جرحَک النازفَ

بالملح و بالزَّبد

تُراوغين الأعين الشاخصه المفرَّغه

و تعبرين النهر خلسه و تدخلين وطن الأشجار

و تصبحين شجره ..[4] (الأعمال الشعريه، 244 و 245).

پیش از تحلیل این شعر، لازم است بدانیم «سمبولیست ها مـی کوشـند ارتبـاطی محکـم میان شعر و موسیقی برقرار کنند و با تأثیر آهنگین و ایما و اشارۀ لفظی، فضایی عاطفی و لبریز از غموض وپیچیدگی بیافرینند. برای خلق چنین جو احساسی و عاطفی، علاوه بـر موسـیقی از ادوات فنیِ دیگری نیز استفاده می شود که از جملـه، تـداخل حـواس مـادی و تغییـر موضـوع آنهاست.از این رو سمبولیست ها به آفرینش ساختارهای نو و ترکیبات تازه روی می آورند کـه مشتمل بر رمز و اشاره و اسطوره و صور پیچیده است زیرا هر رمز تاریخی، مفاهیم بسـیاری را الهام می کنـد و هـر تصـویر پیـچیده و مبـهم، هـزاران صـورت و معنـی را القـا مـی نمـایدِ»(رجـایی،1378 :174و175).

اصالت وعمق در نوآوریهای شعری عفیفی مطر از تجارب تاریخی و هنری زندگی بشر در دوران مختلف آن نشأت می گیرد وتلاش می نماید در بطن نوع شعر وجنس شـعرغورنمایـد. مطر سعی دارد توانمندیهای پنهان زبان واندیشۀ شعر را برانگیزاند وابداع و نـوآوری درآن را از بند تقلید و جمود برهاند. شعر مطر به دلیل دارا بودن پدیده های زیبا شناختی ماننـد غمـوض، ودلالتهای متعدد ناشی از نوع به کارگیری رمزهای موجود در آن، ونیز به دلیل شـیوه هـای بـه کار رفته در ساختار قصیده، به محل تلاقی نهرها وچشمه های پر از سنگ، آن هـم بـا کیفیتهـا، رنگها و ارزشهای متفاوت از یکدیگر می ماند که برای تفسیر و تأویل خود، توجه ناقدان را بـه خویش جلب کرده است (جبر ، 41).

شاعر در این شعر، مجموعه‌ای از رمزهای ناهمگون را در کنار هم گردآورده و بوسـیله‌ی آنها دنیایی غیرواقعی خلق نموده است که اصول و قواعد معمـول نمـی‌توانـد دربـاره‌شـان بـه قضاوت بنشیند چرا که وجود چنین دنیایی برگرفته از عناصر به وجودآورنـده تصـویر شـعری

است نه از واقعیتی خارجی. در این اثـر، آیـین‌هـای نیکـی، کشـت و زرع، و پـویش و رویـشِ ایزیس به تجربه‌ای معاصر در وجدان شـاعر بـدل شـده و وی توانسـته اسـت بـه ایـن تجربـه اسطوره‌ای، بُعدی سیاسی- اجتماعی بخشد و تجربهٔ ایزیس را جایگزین تجربـه زنـدگیِ مـردم جامعهٔ خود کند. تصویر شعریِ محمد عفیفی مطر تا حـد زیـادی مهـم تـرین ویژگیهـای ایـن تصویر اسطوره‌ای را در خود دارد؛ چراکه برگرفته از واقعیتی است که در آن، شاعر، میان امـور بسیار دور از هم در دنیای واقع، ارتباط برقرار مـی‌نمایـد و در ایـن تصـویرِ اسـطوره‌ای، عـالَم محسوس و عالَم خیال را بدون هیچ توجیهی منطقی در قلمروی واحد قـرار مـی‌دهـد. توجیـه شاعر آن است که وی منطق اسطوره را با توجه به ویژگیِ ضروریِ مرتبط بـا اثرپـذیریِ آن بـه کار بسته است بنابراین قهرمان اسطوره با موجوداتی غیرعادی که همزمـان ویژگیهـای انسـانی، حیوانی و آسمانی را دارا هستند تعامل برقرار می‌کند. و این چیزی است که سیطرهٔ غمـوض را بر چنین تصویرِ شعریِ اسطوره‌ای برای ما تفسیر می‌کند . (الورقی،1984 :147و148).

تفسیر شعر مطر که اسطوره، میراث فرهنگی، واژگان و حتی حروف دینی و عرفـانی ماننـد: «القاف»، «التاء» و «اللام»، آن را غنا بخشیده و طبیعتاً از ویژگیهای سوررئالیسـتی نیـز بـی بهـره نمانده، سهل الوصول نمی نماید. لذا در این مقطع تلاش می شود با عنایت به استمداد شاعر از اسطورهٔ ایزیس، به برخی مصداقهای زایش و رویش در آن اشاره گردد.

در سطرهای نخست این قصیده، «رأیتها حبلی_ فی وجهها من کلـف الحمـل علامـه..»، دو واژهٔ «حبلی» و «الحمل»، دال بـر زایانـدگی، حاصـلخیزی و رویـش اسـت کـه شـاعر، آن را در راستای القای مضمون نهفته در ایزیس به کار گرفت. «اللیله» از دیگر کلمات مرمـوز ایـن مـتن است که غالباً در مقابل «روز» به کار می رود و تاریکی و ظلمت را تداعی می کند. اما در اینجا با توجه به کلمه قبل از آن، یعنی «عذبه» و نیز «با عنایت به تأثیر بینامتنی در معنای واژگان شعر و شرایط و سطوح کاربردیِ مختلف آنها، بر خلاف دلالت معمـول، معنـای نورانیـت، معرفـت روحی و حقیقتی روشنگرانه را در خود دارد»(جبر، 67).

قلمروِ تصویرپردازیِ مطر در این قطعه، سرشار از آب و سبزه است تا مفهوم صفای زندگی و روح سرزنده بودن را تداعی کند. او قهرمان اسطوره ایِ خویش را در مسیری هدایت می‌کنـد

که به تدریج از جمود و خشکیِ آن کاسته شود و در مقابل، به آب و سبزه و به تبَعِ آن به رونق زندگی افزوده گردد. این فضا را در واژگان پیشِ رو می توان مشاهده نمود: الغیمه المشوبه(ابرِگرمازده)، ملتقی البحرین(آب فراوان اما نامطلوب برای کشت و زرع)، تعبرین النهر(رودخانه با آبی گوارا) و در نهایت، تصبحین شجره(درخت با نمادی از سرسبزی و زندگی). ملاحظه می شود که واژگان، با توجه به معنا و ترتیبِ خود، روندِ حرکت به سوی رویش و زایشِ بیشتر را تداعی می کند.

زیباییِ سمبولیسم، بر اصواتِ واژگان و انسجام آهنگینِ آنها استوار است، لذا این مذهب ادبی تلاش دارد با خلق یک هارمونیِ منسجم، به اوج این زیبایی دست یابد(معجم البابطین،1995 :ج6، 275).چنانچه در واژگانِ این مقطع دقت شود، نوعی موسیقی درونیِ ناشی از حرکت،نشاط و پویایی، به گوش می رسد که این فضا را کلماتی مانند: ساعه(نمادی از حرکتِ رو به جلو)، یقفز(پریدن)، فرساً بلا لجام(چموشی و ناآرامی)، و غزاله بریه(رمیدن و جهیدن)، القا می کند. واژگان، ترکیبها و عبارتهای شعر سمبولیک نیز مانند موسیقیِ آن غیر عادی بوده، با منطق معمول زبان قابل تفسیر نیست. بنابراین چنانچه عبارتی مانند:«ترسم فوق البطن زهره و خوذه و و عربه..» به زبان معمول ترجمه و معنا شود، حتی ممکن است مضحک هم به نظر آید.

از دیگر داشته های این متن، ترکیب های شبیه به تداخل حواس است که از جمله راهکارهای تعبیر از ناخودآگاهِ دنیای سمبولیسم به شمار می آید. همان‌گونه که در «و عذبه کالليله الصيفيّه» و «عذابک.. کالأُغنیه المنسیّه» ملاحظه می شود، تشبیهِ گوارا بودنِ یک موجود، به شبی تابستانی، و شباهت میان عذابِ آن موجود، با یک موسیقیِ فراموش شده، نامأنوس بوده و تناسبی میان مشبه و مشبهٌ به، دیده نمی شود.

البته متن، برخی نشانه های سوررئالیستی را نیز در خود دارد که نقطۀ عُلیا از آن جمله است. «رسیدن به این نقطه در سوررئالیسم و در تصوف، یعنی رسیدن به اصل استغراق در وحدت محضِ وجود و موجود»(فتوحی، 1385 :5).اندیشۀ شاعر در این قصیده، که در قالب قهرمانِ آن تجلی نموده، به کمتر از نقطۀ علیا قانع نیست. او مراتب و مراحل متعددی را

تجربه می کند تا به وصال خویش نایل آید؛ ابر، دریا، نهر، و نهایتاً وصول بـه اوج سرسـبزی و نمادِ زندگی، یعنی درخت. اما به این اندازه هم قانع نمی شود. لذا چندان پـیش مـی رود تـا بـا وصال خود، همگون و همجنس شود؛ پس، در نهایت خود را در وی ذوب می کند و با او هـم شکل و هم وجود می گردد...«و تصبحین شجره».

اما شخصیت دیگری که شعرش غامض می نماید، شاعر رمانتیک عرب و نیز شاعر اسطوره و رمز، صلاح عبدالصبور است؛ کسی که « سال 1949م سرآغاز دوران شـعریِ جدیـد بـرای اوست؛ دوران اصطکاک بـا مکتبهـای ادبـیِ جدیـد در غـرب نظیـر سمبولیسـم، سوررئالیسـم، رمانتیسـم و هنـر بـرای هنـر و آشـنایی بـا الیـوت[Thomas Stearns Eliot]، بـودلر[Charls Baudelair] و آندره برتون و مفاهیم شـعر خـالص و شـعر متافیزیـک و هنـر آن. سـال هـای 1964م و 1965م شاهد گرایش شدید او بـه میـراث اسـلامی و بـویژه فرهنـگ و اندیشـهٔ تصوف بود. بی تردید تمایلات سوررئالیستیِ شاعر که در اوایل دههٔ قبـل و شـاید پـیش از آن، هر از چند گاهی در شعرش جلوه می کرد، در این گرایش بی تـأثیر نبـود و ایـن از ویژگیهـای بارز شاعران سوررئالیست عرب است. ایشان ارتباطی نیرومند میان تجربهٔ شعریِ خاص خود و تجربهٔ صوفیانه حس می کند و این احساس را به تصویر می کشـد(رجـایی، 1381، 152 و 160). آنچه در پی می آید بخشهایی از قصیدهٔ «لحن» از دیوان «الناس فی بلادی» است:

جارتی مدَّت من الشرفة حبلاً من نَغَم

نغمٍ قاسٍ رتیبِ الضربِ منزوفِ القرار

نغمٍ کاالنار

نغمٍ یُقلع من قلبی السکینة

نغمٍ یُورقُ فی روحیَ أدغالاً حزینة

بیننا یا جارتی بحرٌ عمیقٌ

.. بیننا یا جارتی سبعُ صحاری

.. أنت فی القلعة تغفین علی فرش الحریر

و تذودین عن النفس السآمة

بالمرایا و اللآلی و العطور

.. جارتی لستُ أمیراً

لا ولستُ المضحک الممراح فی قصر الأمیر

سأُریک العجب المُعجبَ فی شمس النهار

إننی خاوٍ و مملوءٌ بقشٍ و غبار

.. و إذا یولَد فی العَتَمَة مصباحٌ فرید

فاذکری

زیتُهُ نورُ عیونی و عیونُ الأصدقاء ...[5](صلاح عبد الصبور، 1972: 64_66).

در ابتدا باید اشاره نمود که تمام عناصر این تصویرپردازی، طبیعی وحسی است، زیرا کلماتی مانند: ریسمان(الحبل)، نغمه و آواز(النغم)، آتش(النار)، درختان انبوه(الأدغال)، دریا(البحر) و ..، عناصری است که همه را می شناسیم. اما چون آنها را در ترکیب جدید خود مورد توجه قرار دهیم در می یابیم که تصویری فراتر از حسی، یعنی فوق حسی را می آفرینند و از محسوساتِ صِرف، به رمزهایی حسی بدل می شود. بنابراین، «ریسمانِ نغمه های ملال آور، خشمگینانه همچون آتش به حرکت در می آید، آرامش را از دل می زداید و برگ درختان غمبارِ روح و جان را بر می افشاند».این یک تصویرِ حسی کامل است از احساس شاعر در برابر حرفهایی که زن همسایه به او زده. بنابر این، می شود تصور کرد که مردی در عالم خواب و رؤیا، زنی را ببیند و متوجه شود که همسایۀ اوست. زن ریسمانی را به سوی او بیندازد و او متوجه شود که این ریسمان، چیزی جز نغمه و آواز نیست، پس چون آن را لمس کرد دریابد که شراره ای از آتش است که راه سینه اش را در پیش گرفته و موجبات پریشانیِ آن را فراهم آورده است و نیز دیری نپاید که بفهمد سینه اش فراخ گشته و به ناگاه به جنگلی با درختانی انبوه بدل شده است.و این همه، می تواند تصویری باشد از یک موضع احساسی، میان شاعر و زن همسایه (اسماعیل،1996: 235و236).

حال اگر همین شیوه را در تفسیر این قصیده در پیش گیریم روشن خواهد شد که درگیریِ میان غریزه جنسی و طبیعت مرگ که یک اسطوره آن را به تصویر می کشد، همان چیزی است

که در این قصیده آمده، زیرا شاعر خواهانِ رسیدن به این زن است اما حرفهای غـم انگیـزِ زن، دریاها و بیابانهایی از عجز و ناتوانی در برابرش خلق کرده. این زن در قلعه ای زندگی می کنـد که دست یافتن به آن، جز برای امیری اسطوره ای، آن هم با قدرتی مـافوق بشـر، امکـان پـذیر نیست و شاعر هم چنین قدرتی را ندارد اما با وجود این، تلاش می کند تـا سرنوشـت خـود را بشناسد و به این زن، یعنی به تمام زندگی، در کامل ترین و زیباترین شکل آن دست یابـد و از اینجاست که «نوری جدید در دل این تـاریکیِ فراگیـر کـه تـاریکیِ مـاورای زنـدگی اسـت از دیدگانش تولد می یابد». با این تفسیر مـی تـوان گفـت شـعر عبدالصـبور، تصـویری اسـت از احساسِ تمایل به زندگی، و ترس از ناپیدا و مجهول؛ احساسی کهن کـه انسـان از گذشـته هـا برای بیان آن تلاش نموده و داستان های خرافیِ گونه گونی در این راه خلق کرده است(همـان، 236و237).

این قصیده به سـبب وجـود عناصـری از قبیـل بحـران، درگیـری، داشـتن ویژگـیِ روایـی، ساختاری نمایشنامه ای، و تعارض، چه در مضمون که میان **ماده** و **روح**، متجلی اسـت، و چـه در الفاظی مانند «أننی خاوٍ ومملوءٌ» که از ترکیب پیچیدهٔ آن حکایـت دارد، بـه قصـیده ای درام گونه تبدیل شده است.

موسیقیِ بیرونیِ این شعر، بحر رمل است که همانند اوزان عروضـیِ اغلـب قصـایدِ جدیـد، علاوه بر دارا بودنِ توقیع، انشعابات مختلفی مانند رمل محذوف و رمل مخبون را نیز بـه خـود گرفته است. اما متن آن دارای صداهای متعدد و متنـوعی اسـت؛ صـدای مـن، صـدای تـو، او، صدای مخاطب، غایب و صدای گذشته و آینده. «أنا لسـتُ بقرصـان..ـ أنـتِ فـی القلعـه..ـ و رفاقی تُعساء ـ بیننا یا جارتی.. ـ .. و لم أرکب سفینه ـ سأُریک العجبَ..». این صـداهای پیـدا و پنهان، در هم تنیده می شود و صحنه ای از یک سمفونی با آوازهـا و نغمـه هـای متعـدد را بـه نمایش می گذارد، حتی برخی واژگان مانند «نَغَم» و تکرار چند باره ی آن، ظاهر این سـمفونی را احیا می کند.

قصیدهٔ «لحن»، ضمن آنکه در بطن خود، یکی از رؤیاهای شاعر را به نمایش مـی گـذارد و پرده از ناخودآگاهِ وی بر می دارد، ترکیب هایی را در خود جـای داده اسـت کـه جـز در عـالم

رؤیا و ناخودآگاه، به ظهور نمی رسد. به عنوان مثال:«حبلاً من النغم»، ساختاری خیالی و رؤیایی است که در دنیای مادی نمی توان سراغی از آن گرفت. و «نغم کالنار»، تشبیه نامأنوسِ شنیداری به دیداری است که به نوعی حسّ آمیزی را تداعی می کند. در این میان، واژهٔ «سبع» در «بیننا یا جارتی سبع صحاری» نیز، می تواند به عنوان عددی مقدس، نشان از صبغهٔ دینی یا صوفیانهٔ متن باشد.

از آنچه بیان شد می توان دریافت این قصیده نیز مانند دو نمونهٔ پیشین، برخی ویژگی های سمبولیسم و سوررئالیسم را که مهمترین دلایل غموضِ یک قصیده به شمار می آیند در خود، جمع آورده است. بنابراین، هر چند دو قصیدهٔ دوم و سوم، یکی از ویژگیهای قصیدهٔ کلیه، یعنی عدول از وزنهای عروضی، و یا تنویع در آن را با خود ندارند اما با عنایت به پیچیدگیهای موجود در سه قصیده و نیز با توجه به ویژگیهای سوررئالیستی و سمبولیستی و حتی صوفیانهٔ موجود در آنها، می توان گفت که هر سه، در زمرهٔ قصاید کلیه جای می گیرد، با این تفاوت که در قصیدهٔ نخست، علاوه بر غلبهٔ صبغهٔ سوررئالیستی، وزن عروضیِ مشخصی هم دیده نمی شود که این حالت در دو نمونهٔ دیگر، برعکس است. البته، گاه برخی ویژگیهای این دو مکتب، به خاطر شباهتهای میان آنها، در یکدیگر تنیده می شوند که نسبت یا سلب هر کدام، برای یکی از این دو مکتب مشکل می نماید. سخن پایانی آنکه نمونه های ارایه شده نشان داد، شاعر عرب برای ورود به حوزهٔ شعر غامض، خود را به اسباب و لوازمِ آن مجهز نموده و به تبَع آن، شعر عربی نیز از غنای این پدیدهٔ پر رمز و راز، بی نصیب نمانده است.

نتیجه

ـ اگرچه تفاوت، در تفسیر قدما و برخی معاصران از واژگان ابهام و غموض، گاه به الفاظ آنها محدودمی‌شود، اما جایگاه این دو واژه در سوررئالیستی وسمبولیکِ قصیدهٔ کلیه، از هم متمایز بوده، در نقطهٔ مقابل یکدیگر قرار دارند. در حالی که مبهم، معنایِ سلبیِ نامفهوم و بی-محتوا را در خود دارد، غامض، از مفهومِ ایجابیِ ژرف و چندلایه خبر می‌دهد.

ـ بخش بزرگی از شعر قدیم به دلیل استفاده از زبانی محدود و دارای چارچوبی معین، واضح و سهل‌الوصول است، حال آنکه قصیدهٔ کلیه یا قصیدهٔ حدیثه(درمعنای‌خاصِ خود)، به سبب استفادهٔ شاعراز اندیشه و زبانی مخصوص، غامض و پیچیده به نظر می‌رسد. پس لازم است تا مخاطب نیز، برای دریافت چنین شعری در داشته ها و اندیشه‌های خود، عمیق و نکته-سنج باشد.

ـ هرچند برخی شاعران عرب برای پوشش ضعف خود به غموض پناه برده اند، امّا در میان ایشان افراد برجسته، صاحب ذوق، اندیشمند و توانمندی را نیز می‌توان یافت که سطح شعر خود را از فهم مخاطبان عام، فراتر برده و برای بیانِ عمیق و چندلایهٔ مضامین خود، از این پدیده به خوبی بهره جسته‌اند.

یادداشتها

1- این رؤیای من است، تو پذیرای آن باش/ آن را بدوز و بر تن کن/ همچون جامه‌ی زیرین/ چه، تو سبب شدی/ گذشته، در دستان من آرام گیرد و به خواب رود؛/ به سانِ طنین فریادی، به چرخش در آید/ و مرا با عرابه های خورشید/ و با مرغِ پرگرفته‌ی نوروزی/ که گویی از چشمان من پر می گرفت،/ بگرداند و به گردشَم بَرَد.

2- ایزیس (Isis) : خدای مصریان باستان و همسر اوزیریس و نیز مادر هورُس است که طبابت، نگهبانیِ از مردگان، نظارت بر ازدواجها، و کشت و زرع گندم را به وی نسبت داده‌اند (العلایلی، ۱۹۸۲:101).

3- اوزیریس (Osiris) : از بزرگترین خدایان مصریان باستان است که پس از کشته‌شدن، جسد وی به رودخانهٔ نیل انداخته شد، اما به لطف همسرش ایزیس، دوباره زنده شد و رمز رستاخیز موجودات زنده گردید. پرستش اوزیریس از مصر فراتر رفت و تا یونان و روم را نیز دربرگرفت (همان، 93).

4- آبستنش دیدم/ در چهره اش نشانه ای از مشقتِ بارداری، وساعتی که/ با هر جنبشِ جمجمه ی جنین، عقربه های سرخ فام اش، بر می جهید/ و از سینه ی سنگین اش در میان

سینه بند ها/ حمله هایی پیاپی آغازیدن می گرفت/ و بر برآمدگیِ شکم، نقشِ گُل و کلاهخود و عرابه ترسیم می نمود/ و اسبی بی لگام ../ ای آهوی دشت! ترا می بینم/ که چون چابکیِ مرگ، چُست و چالاکی/ و چون شب های تابستان، دلنشین و گوارا/ عذاب پنهانی و ناپیدایت- چون ترانه ای از یاد رفته-/ پیوسته، انباشته و ملازم توست./ ترا زیر پاره ابری تو در تو می بینم/ در تلاقیِ دو رود، در حالی که زخم خون افشانت را/ با نمک و کف-آبه می شویی/ و چشمان خیره و متوجه به خویش را می فریبی/ و دور از چشم کسان، از رود می گذری و در سرزمین درختان، پای می گذاری/ و خود، درختی می شوی.

5_ همسایه ام از کنگره ی کاخ، ریسمانی از نوا و آواز، گسترانید/ نوایی بد آهنگ و ملال آور و بر آشوبنده ی آرامش/ نوایی همچون آتش/ نوایی که آرامش را از قلب می ستاند/ نوایی که درختانِ اندوهِ روح مرا به برگ می نشاند./ ای همسایه ی من! میان ما دریایی ژرف، فاصله است/ . . ای همسایه ی من! میان ما هفت بیابان، فاصله است/ . . تو در آن قلعه، بر فرشی ابریشم، به خوابی سبک می روی/ و با آینه ها، جواهرات و با عطرهای خوش/ ملال از روح و جان می زدایی/ . . ای همسایه! من نه امیرم/ نه بذله گویی قبراق در قصر امیر/ من در روز روشن، معجزه ی خیره کننده ای را به تو نشان خواهم داد/ من تهیدستی هستم که از خاکروبه و غبار، سرشار است./ . . چون در تاریکیِ شب، تک چراغی فریبا افروخته شود/ به یاد آر که/ روغن آن، نور چشمان من و نور چشمان دوستان من است.

کتابنامه

1- ابراهیم انیس و ...؛ ***المعجم الوسیط***؛ بیروت: امواج للطباعه و النشر، چاپ دوم، 1987م.

2- ابن منظور؛ ***لسان‌العرب***؛ بیروت: دارالکتب العلمیه، بی‌تا.

3- ادونیس، علی احمد سعید؛ ***الأعمال الشعریّه و قصائد أخری***، بیروت: دارالمدی، بیروت، 1996م.

4-ــــــــــــــ ؛ ***زمن الشعر***؛ بیروت: دارالفکر، چاپ پنجم، 1986م.

5- اسماعیل، عزالدین؛ ***الشعر العربی المعاصر***، قضایاه و ظواهره الفنیه و المعنویه، بیروت: دارالثقافه، بیروت، 1966م.

6- جبر شعث، احمد؛ «جماليات التناص فی شعر محمد عفيفی مطـر» (pdf) www.google.com

7- حمود، محمد العبـد؛ ***الحداثه فی الشعر العربی المعاصر بيانها و مظاهرهـا***، بيـروت: دارالكتـاب اللبنانی، چاپ اول، 1986م.

8- خيربک، كمال؛ ***حركيه الحداثه فی الشعر العربی المعاصر***؛ بيروت: دارالفكر، 2000م.

9- داد، سيما؛ ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***؛ انتشارات مروارید، چاپ دوم، 1383 هـ.ش.

10- ديوان صلاح عبدالصبور؛ ***ديوان***؛ بيروت: دارالعوده، چاپ اول، 1972م.

11- رجـائی، نجمـه؛ ***اسـطوره هـای رهـايی***؛ مشـهد: انتشـارات دانشـگاه فردوسـی، چـاپ اول، 1381هـ.ش.

12- رضوان، عبدالله؛ ***البنی الشعريه دراسه تطبيقيه فی الشعر العربی***؛عمان: دروب للنشر، 2010م.

13- عفيفی مطر، محمد؛ ***الأعمال الشعريه- ملامح من الوجه الأمبيذ و قليسیّ***؛ قـاهره: دارالشـروق، چاپ اول، 1998م.

14- العلايلی و ...؛ ***المنجد فی الأعلام***؛ بيروت: دارالمشرق، چاپ بيست و ششم، 1982م.

15- مقدادی،بهرام؛ ***فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر***؛ تهران: انتشـارات فكـر روز، چاپ اول، 1377 هـ ش.

16- موافی، عبدالعزيز؛ ***الرؤيه و العباره مدخل إلـی فهـم النثـر***؛ قـاهره: المجلـس الأعلـی للثقافـه، 2008م.

17- ورقی، سعيد؛ ***لغه الشعر العربی الحديث مقوماتها الفنيه و طاقاتها الابداعيه***؛ بيـروت: دارالنهضـه العربيه،چاپ سوم، 1984م.

18- هاشمی‌بک،احمد؛ ***جواهرالبلاغه فی المعانی‌والبيان والبديع***؛ قم: انتشارات‌مصطفوی، چاپ‌پنجم، 1370هـ.ش.

19- هيئه المعاجم؛ ***معجم البابطين للشـعراء العـرب المعاصـرين***؛ كويـت: دار القـيس، چـاپ اول، 1995م.

20- A Dictionary of Literary Terms, J. A. Cuddon، انتشارات‌نیما، بی‌جا، چاپ‌اول، 1364 هـ‌ش.

مجلات و نشریه ها

1- رجائی، نجمه؛ «قصیدهٔ کلیه میراث دار سوررئالیسم، سمبولیسم و تصوف»؛ ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی***، دانشگاه تهران، دورهٔ 38، شمارهٔ150 تابستان 1378 هـ‌ش.

2- فتوحی، محمود؛ «ارزش ادبی ابهام»؛ ***مجلهٔ زبان وادبیات دانشکدهٔ ادبیات وعلوم انسانیِ دانشگاه تربیت معلم تهران***، سال شانزدهم، شماره ی 62، پاییز 1387 هـ‌ش.

3-_____ ؛ «ویژگیهای تصویر سوررئالیستی»، ***مجلهٔ تخصّصی زبان وادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانیِ دانشگاه فردوسی مشهد***، شمارهٔ اول، سال سی و نهم، شمارهٔ پی در پی 152، بهار 1385 هـ‌ش.