

مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی - پژوهشی)، شماره دوم - بهار و تابستان ۱۳۸۹

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

### غموض و شعر سوررئالیستی و سمبولیک عربی

بزرگترین خیانت از سوی نویسنده، بیان حقیقت  
در قالب عباراتی پست و کم ارزش است.  
(رندل گاریک)

#### چکیده

غموض و ابهام، واژه‌هایی هستند که به هنگام سخن گفتن از آنها یا در هنگام نقد شعر و حکم درباره آن، هردو به یک معنا به کار می‌روند، حال آنکه تفاوت قابل توجهی میان آنها دیده می‌شود. غموض، با مفهوم مثبت خود در شعر، جایگاه غیرقابل انکاری را به خود اختصاص داده، به علاوه، این شعر نیز در برجسته‌ترین نمونه‌های خود با ویژگی غموض شناخته شده است. در حالی که ابهام با مفهوم سلبی‌اش موجب کم شدن یا از دست رفتن ارزش هنری یک اثر گردیده، خالق آن را در معرض اتهام قرار می‌دهد. در این مقاله سعی شده ابتدا با بیان معنای لغوی و اصطلاحی غموض و ابهام، به معادل‌هایی که در زبان‌های عربی و فارسی برای آنها در نظر گرفته شده اشاره و تفاوت آن دو بیان گردد. همچنین در کنار ارائه ابیاتی از شعر مبهم، به تحلیل نمونه‌هایی از شعر غامض سوررئالیستی و سمبولیک عربی پرداخته شود.

**کلید واژه‌ها:** غموض، ابهام، قصیده کلبه، سوررئالیسم، سمبولیسم.

#### مقدمه

هَم: لماذا لاتقول ما يفهم؟  
أبوتمام: و لماذا لاتفهمون مايقال؟

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

پست الکترونیکی: ho.abavisani@yahoo.com

در طول تاریخ و در میان همه ملت‌ها هر فرد خَلّاقی چه در زمینه هنر و چه غیر از آن، در مقایسه با اغلب هم‌عصران خویش، غامض شمرده شده است. غموض 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 غموض شعر مدرن 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. قصیده‌ی کلیه (Whole Ode) با استعانت از مفاهیم صوفیانه و با رویکرد سوررئالیستی و سمبولیستی خود به کامل‌ترین نحو این پدیده را به تصویر کشید که نخستین آن دو، دارای ویژگی‌هایی از جمله: تضاد، انقلاب دائم، رؤیا و خواب بود و سمبولیسم که نشانه‌هایی مانند: موسیقی درونی، تداخل حواس، و ترکیبات تازه را در خود داشت.

پیرامون غموض و ابهام، به طور جداگانه یا در کنار هم، نوشته‌هایی را در برخی کتب و مقاله‌ها می‌توان یافت که غالباً جمع‌بندی آنها به دلیل گستردگی یا پراکندگی مطالب، برای خواننده، آسان نمی‌نماید. 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 در شعر، پدیده‌هایی مثبت اند یا منفی؟
- چه عواملی را می‌توان در پدید آمدن غموض دخیل دانست؟
- آیا شعر سوررئالیستی و سمبولیک عربی، توانسته است به نحو شایسته‌ای، 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 واژه غموض و ابهام را روشن کنیم. در *لسان‌العرب* آمده است: «الغمض والغامض: المطمئن من

الأرض .. ، و قد غمض المكان: خفی .. ، و لكل ما يتجه إليك من الأمور فقد غمض عليك.. ، و الغامض من الكلام: خلاف الواضح .. ، و أغمض النظر: إذا أحسن أو جاء برأى جيد، و أغمض فى الرأى: أصاب، و مسألة غامضة: فيها رأى و دقة» (ج 7، 192 و 200). در بیان واژه ابهام نیز چنین می‌خوانیم: «طریق مبهم: إذا كان خفياً لا يستبين ... و استبهم الأمر: لم يدروا كيف يأتون له، و استبهم عليهم الأمر: أى استغلق .. ، و أمر مبهم: لامأتى له .. ، و كلام مبهم: لا يعرف له وجه يوتى منه .. ، و إبهام الأمر: أن يشتبه فلا يعرف وجهه» (همان، ج 12، 56\_60). از مقایسه معنای دو واژه بالا برمی‌آید که غموض در بیان رأى و نظر، دارای مضمون ایجابی و ابهام، دارای دلالت سلبی است از این رو نمی‌توان از آن دو، معنایی یکسان انتظار داشت.

اما در بیان غموض و ابهام در *المعجم الوسيط* (1987) می‌خوانیم: «غمض المكان: انخفض .. ، غمض الكلام: خفی .. ، غمض الكلام: جعله غامضاً .. ، و الغامض: الخفى .. ، و كلام غامض: غير واضح (ص 622) و أبهم الأمر: خفى و أشكل .. ، استبهم عليه الكلام: استعصى .. ، و المبهم: ما يصعب على الحاسة إدراكه إن كان محسوساً، و على الفهم إن كان معقولاً .. ، و المبهم من الكلام: الغامض، لا يتحدد المقصود منه» (ص 74). چنانکه ملاحظه می‌شود در اینجا معنا از دلالت پیشین خود خارج شده و مضمون هر دو واژه به نوعی درهم‌تنیده شده است که در نتیجه، سردرگمی مخاطب را در پی خواهد داشت. 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، اراده 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: تعقد (خیربک، ۲۰۰۰: 177)، معنای چندلایه، تکثر معنا، چندمعنایی و سخن چندپهلوی (فتوحی، 1387: 20\_31) را معادل غموض، و اصطلاحاتی مانند: مغالطه، تهی معنایی، دشواره (همان جا)، تعقید، إشکال الكلام، تلبیس، تعمیم، احتجاب المعنی و معاطله (رضوان، 2010: 250\_254) را معادل ابهام دانست.

در زبان فارسی، گاه واژه ابهام به جای غموض نیز به کار می‌رود، اما بار معنایی آن با عنایت به دوره 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 نظریه‌پردازان ادبی، ابهام را جوهر ذاتی متن می‌دانند. ابهام، جوهره‌ی ادبیات است و ارزش هنری و راز ماندگاری آثار جاودانه، بسته به میزان ابهام نهفته در آنهاست. اگر ابهام را از متنهای ادبی اصیل حذف کنیم، گوهر ادبی آن را کنار گذاشته‌ایم. ابهام با شرکت‌دادن 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، «هنر نوع ابهامی را نمی‌توان هنری و انگیزنده شمرد. ابهام در مفهوم زبان فارسی آن، در صورتی هنری است که ویژگی‌هایی از این دست را در متن پدیدار سازد:

- داشتن فحوای معناساختی؛ یعنی متن گواهی از معناداری را ارائه می‌کند و با آن‌که گنگ و مبهم می‌نماید، اما پوچ و تهی نیست، بلکه محتوای آن پوشیده و چندلایه است.
- تو در تویی معانی؛ معانی چندلایه و گاه متناقض که بر سراسر متن پاشیده شده، با هم مرتبط و متداخل‌اند.
- کوری و بصیرت؛ هر عنصر ابهام آفرین در متن 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 مکاشفه معانی متعدد و محتمل برساند.
- تأویل‌پذیری؛ متن ادبی مؤثر، اصالت خود را مرهون آفرینش معانی متعدد و گسترش سطوح معناست.

- تنش اندیشه با صور بلاغی؛ جدال و کشمکش میان ظاهر کلام و قراین بازدارنده معانی، موجب تولید معانی مجازی و متناقض در متن می‌شود. در نتیجه 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: 28 و 29). 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 معنایی منفی و مثبت می‌گیرد «ساده‌ترین معنایی که می‌توان برای ابهام بیان کرد پوشیده سخن گفتن 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 معنایی مثبت یافته است. در این نگرش جدید، خلق ابهام یکی از نشانه‌های مهارت آفریننده 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، 1383: 14). امپسون در بیان مضمون 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 می‌گوییم معنا مبهم است. او ابهام‌های زبان انگلیسی را براساس فاصله 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 یک جا گرد می‌آید.

- 3- وقتی دو معنای ظاهراً بی‌ارتباط، همزمان از متن افاده می‌شود.
- 4- وقتی ترکیب معانی ممکن است حالت پیچیده ذهن نویسنده را آشکار کند.
- 5- وقتی نویسنده، ظاهراً ابده خود را در نیافته و در حین عمل آفرینش، به آن دست می‌یابد.
- 6- وقتی به نظر می‌رسد چیزی دارای تناقض است و خواننده باید تعبیری برای آن بیابد.
- 7- وقتی تناقض و تضادی آشکار می‌شود که نشان می‌دهد نویسنده از آنچه می‌نویسد، مطمئن نیست (کادون، 1364: 33 و 34).

بنابراین با توجه به معانی ابهام و غموض و با عنایت به سلبی بودن معنای واژه نخست و ایجابی بودن دومین واژه، می‌توان نتیجه گرفت که «ابهام، صفتی نحوی است که از قواعد نحو و چگونگی ترکیب جمله ناشی می‌شود، در حالی که غموض، صفتی خیالی است که پیش از مرحله منطقی بیان، یعنی قبل از ساختار نحوی زبان شکل می‌گیرد» (حمود، 1986: 166). به عبارت دیگر ابهام یا «تعقید، از نبود دقت نحوی و نظم ترکیبی و در نتیجه، نفهمیدن مطلب ناشی می‌شود، در حالی که غموض تعبیر شعری از شیوه بیان بلاغی شاعر و حتی از چگونگی ارایه آن نشأت می‌گیرد (خیربک، 2000: 176 و 177).

#### 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 «قصیده کلیه» می‌رسد. این نوع 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. قصیده کلیه یکی از جدیدترین پدیده های شعر عربی و به تعبیر منتقدان عرب، شکل تکامل یافته قصیده عربی و اوج نوآوری در مسیر تطور آن است. قصیده کلیه، متکی بر میراث افراطی 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 عروضی خاصی مقید باشد مجموعه ای از صور آهنگین را در هم می ریزد و چند شکل عروضی جدید را با هم در بر می گیرد. ممکن است مقاطعی از نثر را نیز در کنار صور جدید عروضی در مقاطع دیگر با هم داشته باشد. با این همه، بیش از آنکه بر موسیقی خارجی تکیه کند بر موسیقی و آهنگ درونی اعتماد می کند. از این رو مشتمل بر همه 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 می کنند و گروهی دیگر آن را نوعی بیماری به شمار می آورند، «ادونیس می گوید: در حیات شعری ما نوعی شعبده بازی به چشم می خورد که از غموض به عنوان سرپوشی برای پنهان کردن ناتوانی های افراد عاجز از ابداع و نوآوری استفاده می شود. نوع دیگری از این شعبده نیز، با همین هدف، از وضوح بهره می گیرد که محققاً نه غموض و نه وضوح به خودی خود، نقص یا کمال محسوب نمی شوند، بلکه موضوع با اهمیت، همان ابداع و نوآوری در شعر است» (حمود، 1986: 172). در اینجا پای گفتگویی میان ادونیس و شخصی مجازی و علاقه مند به شعر می نشینیم تا جایگاه غموض در شعر، بیشتر روشن شود:

هو- هل الغموض فی شعرکم طبعی أم أنکم تتعمدون؟

أنا- إنَّ تعمَّد الغموض مناقض للخلق الشعری.

هو- أعتقد أنکم تتعمدون.

أنا- تعتقد ... ما سبب اعتقادک؟

هو- لا أفهم شعرکم.

أنا- هذا لیس سبباً، فعلی القارئ أن یعترف أحياناً أنه لیس من الضروري أن یفهم کل قصیده فهماً شاملاً ...

هو- إذن، الحق علی القارئ.

أنا- نعم، بمعنی ما.

هو- هل أستطیع أن أستنتج أنك تحب الغموض؟

أنا- نعم ولكن بالمعنى الشعري الخالص، أى المعنى الذى يناقض الألفاظ و التعميه و الأحاجى ...

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

أنا- الأسباب ثقافيه و تقليديه و فنيه شعريه، ...

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 غامض شاعری توانمند، نباشد این امر نمی‌تواند به معنای بی‌محتوی بودن یا بسته‌بودن چنین شعری تلقی گردد. و دوم اینکه، شاعر نیز تعمّدی در غامض نمودن 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 نخواهد بود 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 بسته 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- روانی وی و گاه نیز به دلایلی دیگری از جمله، تأثیرپذیری شاعر از شعر غربی ناشی شود. اما شاید بتوان اسباب و علل منجر به غموض را در سه عامل به شرح زیر خلاصه کرد:



**1- زبان شعر**

بسیاری از ناقدان معتقدند زبان شعر با زبان نثر به طور طبیعی متفاوت است و نقطه اساسی این اختلاف در «انحراف زبان شعر» و «آشنایی زدایی‌های 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 گستره 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 قصیده جدید**

از خصوصیات قصیده 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 متعددی 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 پی 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 خواهد شد که در کنار خصوصیت یادشده، رمز و اسطوره و اشاره‌های تاریخی نیز در آن به کار گرفته شود (همان، 2014\_267).

## 3- مخاطب قصیده 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 مشخص 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 چندباره افکار و اندیشه‌های مورداستفاده دیگران را نداشت. اما پیشرفت‌های حاصل شده از گذشته تاکنون، چهره دنیای قدیمی شاعر معاصر را در نظر وی دگرگون کرد و افکار و شیوه‌های بیانی او را درهم ریخت، به گونه‌ای که دیگر نه واقعیت مطلق 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 تخیل، 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 نتیجه این تغییر و تحول نیز، حجاب میان نوپردازان و مخاطبان شد. پس با این توصیف، تهمت غموض، ادعایی باطل خواهد بود، 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 باید گفت 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 نتیجه نوع تعامل این گروه با زبان و نتیجه 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 محدوده 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 قصیده جدید، ما را به تأمل فرا می‌خواند، از این رو نمی‌توان آن را نوعی عدول تعمدی از وضوح تلقی کرد. همچنین نمی‌توان گفت شاعران قصد دارند با به خشم آوردن 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 رویداده در ارتباط تنگاتنگ خواهد بود. شعر، واژگان مورد استفاده خود را با دلالت معنایی محدود و آنچه‌آن که ما در زندگی روزمره مورد استفاده قرار می‌دهیم به کار نمی‌بندد، همچنین امور را به صورت منطقی و عقل‌پسند تفسیر نمی‌کند؛ از این رو 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 اندیشه شاعر نمی‌گنجد. تفاوت شعر قدیم با جدید نیز در همین است که کمیت قابل توجهی 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 می‌برد و به ندرت اصالت و ابتکار در آن دیده می‌شود. (اسماعیل، 1966: 188-194).

#### نمونه‌هایی 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 قصیده فرزدق در مدح ابراهیم بن اسماعیل، دایی هشام بن عبدالملک. در بیتی از آن می‌خوانیم:

وَمَا مِثْلُهُ فِي النَّاسِ إِلَّا مُمَلَّكَاً      أَبُو أُمِّهِ حَيٌّ أَبُوهُ يُقَارِبُهُ

اگر بخواهیم این بیت را مرتب کنیم چنین می‌شود: «و ما مثله فی الناس حیُّ یقاربه إلا مملکاً أبو أمه أبوه». شاعر در این بیت، مستثنی را بر مستثنی منه مقدم نموده و میان «مثل» و «حی» به عنوان بدل و مبدل منه و «أبو أمه» و «أبوه» به عنوان مبتدا و خبر و نیز میان «حی» و «یقاربه» به عنوان صفت و موصوف، فاصله انداخته است که در این صورت معنای جمله، چنین خواهد بود: «میان مردم، هیچ‌کس فضایل ابراهیم را دارا نیست مگر خواهرزاده‌اش هشام». بنابراین ضمیر «أمه» به «ملک» و ضمیر «أبوه» به دایی هشام برمی‌گردد. در بیت دیگری از همین قصیده که باز هم دارای تعقید لفظی است می‌خوانیم:

وَمَا مِنْ فَتَى كُنَّا مِنَ النَّاسِ وَاحِداً      بِهِ نَبْتَغِي مِنْهُمْ عَدِيلاً تُبَادِلُهُ

ترتیب این بیت نیز چنین خواهد بود: و ما من فتی من الناس کنا واحداً منهم عديلاً تبادلُهُ (هاشمی، 1370: 28 و 29).

از مطالب عنوان شده برمی‌آید که شاعر به کمک علم بلاغت و علم نحو و با جابجا نمودن اجزای بیت، قادر خواهد بود موجبات ابهام را در آن فراهم آورد؛ از این رو به نظر می‌رسد این عمل جز ایجاد مشکل در فهم معنای ظاهری بیت، چیزی به آن نمی‌افزاید در حالی که توان شاعر برای ایجاد غموض در آثار خود، فراتر از تسلط بر علوم بلاغی و نحو است، زیرا هدف از غموض، سخت کردن فهم شعر نیست، بلکه هدف از آن، عمق‌بخشیدن و چندلایه‌نمودن آن است تا بدین وسیله، شعرازقشری بودن و نگرش سطحی به امور، دور شده، خواننده را به تأمل و ژرف‌اندیشی وادارد.

با عنایت به ابیات مبهم یادشده، نمونه‌هایی از شعر غامض را نیز می‌آوریم تا اختلاف میان آن دو، بیشتر مشخص شود. اولین نمونه، مقطعی از شعر ادونیس با عنوان «مرآة الحلم» از قصیده «مرایا و أحلام حول الزمن المكسور» است که «در باور برخی ناقدان عرب، تصویرپردازی‌های این مقطع در فضای متراکمی از مه‌آلودگی، شناور است و ورود به آن برای

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

خُذِيه، هذا خُلْمِي

خَيْطِيه و أَلْبِسِيه

غَلَالَه

أَنْتِ جَعَلْتِ الْأَمْسَ

يَنَامُ فِي يَدِي

يَطْوِفُ بِي، يَدُورُ كَالْهَدِيرِ

فِي عَرَبَاتِ الشَّمْسِ

فِي نُورِ سِ يَطِيرُ

كَأَنَّهُ يَطِيرُ مِنْ عَيْنِي<sup>(1)</sup> (الأعمال الشعرية و...، 396).

این قطعه از آدونیس، جوشش‌هایی از سوررئالیسم را در خود دارد که لازم است پیش از تحلیل آن، به برخی ویژگی‌های این مکتب ادبی اشاره شود. آندره برتون (Andre Breton) بنیانگذار این مکتب معتقد است: «سوررئالیسم وسیله‌ای راستین برای تعبیر از مشغولیات حقیقی اندیشه به طریق نوشتاری و یا هر روش دیگر است؛ املائی فکر آدمی است که در غیاب هر گونه هدف زیبایی‌شناسی و یا غایت اخلاقی، تحقق می‌یابد» (رجایی، 1378: 177) لذا شاعر این مذهب شعری برای بیان اندیشه‌های خود از شاخصه‌هایی چون: «ضمیر ناخودآگاه، عشق، واقعیت برتر، امر شگفت، نقطه غلبا، تصادف، جذب و جنون، تغییر واقعیت، تعارض و تناقض، انقلاب دائم، زیبایی‌شناسی آور، رؤیا و خواب، نگارش خودکار، و شگفت‌آفرینی و حیرت» کمک می‌گیرد (فتوحی، 1385: 4\_19)

چنانکه قبلاً اشاره شد، از مشخصه‌های قصیده کلیه که با دو مکتب سوررئالیسم و سمبولیسم پیوند یافته، مقید بودن به قانون عروضی خاص است. این قصیده نیز مانند بسیاری

از فصاید ادونیس، سپید و خارج از قلمرو قوانین عروض است. به علاوه، از جوشش های سوررئالیستی این مقطع، می توان به حاکمیت 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 مرحله «تخیل برتر» برسد که در آن موجوداتی پدید می آیند که هستی شان زائیده 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 \_ غلاله» 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 یدی». امکان چنین تصویری در شعر سوررئالیستی بدان جهت است که فضای آن مانند خواب و رؤیا، فاقد شکل است و به 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 علاقه مجاورت و التزام» (همان: 19). در این قطعه، چنین فضایی را در «فی عربات الشمس» 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 سوررئالیستی 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 باشد که 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: 310 و 311).

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 فرعوننی ایزیس<sup>(2)</sup> و اوزیریس<sup>(3)</sup> به خاطر ارتباط شان با آیین های عشق، مرگ، و کشت و زرع، کمک گرفته است» (الورقی 1984: 147). در این قطعه می خوانیم:

رأيتها حبلى

فى وجهها من كلف الحمل علامةً، و ساعة

يقفز عقرباها الأحمران كلما تكوّرت جمجمه الجنين

و صدرها المتقلّ فى حمائل الرضاعة

ترشح منه الحمله المقطوعة

ترسم فوق البطن زهره و خوده و عربه

و فرساً بلالجام ..

أراك يا غزاله بریه

طريدة رشيقه رشاقه الموت

و عذبة كاليلة الصيفيه

عذابك الدفين الغائب - كالأغنية المنسيه -

لما يزل مكتفا و حاضراً ..

أراك تحت الغيمه المشوبه

فى ملتقى البحرين تغسلين جرحك النازف

بالمَلح و بالزَّید

تُراوِغین الأَعیین الشاخِصه المَفرَّغَه

و تعبرین النهرِ خلسه و تدخلین وطن الأشجار

و تصبحین شجره ..<sup>(4)</sup> (الأعمال الشعریه، 244 و 245).

پیش از تحلیل این شعر، لازم است بدانیم «سمبولیست ها می کوشند ارتباطی محکم میان شعر و موسیقی برقرار کنند و با تأثیر آهنگین و ایما و اشاره لفظی، فضایی عاطفی و لبریز از غموض و پیچیدگی بیافرینند. برای خلق چنین جو احساسی و عاطفی، علاوه بر موسیقی از ادوات فنی دیگری نیز استفاده می شود که از جمله، تداخل حواس مادی و تغییر موضوع آنهاست. از این رو سمبولیست ها به آفرینش ساختارهای نو و ترکیبات تازه روی می آورند که مشتمل بر رمز و اشاره و اسطوره و صور پیچیده است زیرا هر رمز تاریخی، مفاهیم بسیاری را الهام می کند و هر تصویر پیچیده و مبهم، هزاران صورت و معنی را القا می نماید» (رجایی، 1378: 174 و 175).

اصالت و عمق در نوآوریهای شعری عقیقی مطر از تجارب تاریخی و هنری زندگی بشر در دوران مختلف آن نشأت می گیرد و تلاش می نماید در بطن نوع شعر و جنس شعر غور نماید. مطر سعی دارد توانمندیهای پنهان زبان و اندیشه شعر را برانگیزاند و ابداع و نوآوری در آن را از بند تقلید و جمود برهاند. شعر مطر به دلیل دارا بودن پدیده های زیبا شناختی مانند غموض، ودالتهای متعدد ناشی از نوع به کارگیری رمزهای موجود در آن، و نیز به دلیل شیوه های به کار رفته در ساختار قصیده، به محل تلاقی نهرها و چشمه های پر از سنگ، آن هم با کیفیتها، رنگها و ارزشهای متفاوت از یکدیگر می ماند که برای تفسیر و تأویل خود، توجه ناقدان را به خویش جلب کرده است (جبر، 41).

شاعر در این شعر، مجموعه ای از رمزهای ناهمگون را در کنار هم گردآورده و بوسیله آنها دنیایی غیرواقعی خلق نموده است که اصول و قواعد معمول نمی تواند درباره شان به قضاوت بنشیند چرا که وجود چنین دنیایی برگرفته از عناصر به وجود آورنده تصویر شعری



است نه از واقعیتی خارجی. در این اثر، آیین‌های نیکی، کشت و زرع، و پوشش و رویش ایزیس به تجربه‌ای معاصر در وجدان شاعر بدل شده و وی توانسته است به این تجربه اسطوره‌ای، بُعدی سیاسی - اجتماعی بخشد و تجربه ایزیس را جایگزین تجربه زندگی مردم جامعه خود کند. تصویر شعری محمد عفیفی مطر تا حد زیادی مهم‌ترین ویژگی‌های این تصویر اسطوره‌ای را در خود دارد؛ چراکه برگرفته از واقعیتی است که در آن، شاعر، میان امور بسیار دور از هم در دنیای واقع، ارتباط برقرار می‌نماید و در این تصویر اسطوره‌ای، عالم محسوس و عالم خیال را بدون هیچ توجیهی منطقی در قلمروی واحد قرار می‌دهد. توجیه شاعر آن است که وی منطق اسطوره را با توجه به ویژگی ضروری مرتبط با اثرپذیری آن به کار بسته است بنابراین قهرمان اسطوره با موجوداتی غیرعادی که همزمان ویژگی‌های انسانی، حیوانی و آسمانی را دارا هستند تعامل برقرار می‌کند. و این چیزی است که سیطره غموض را بر چنین تصویر شعری اسطوره‌ای برای ما تفسیر می‌کند. (الورقی، 1984: 147 و 148).

تفسیر شعر مطر که اسطوره، میراث فرهنگی، واژگان و حتی حروف دینی و عرفانی مانند: «القاف»، «التاء» و «اللام»، آن را غنا بخشیده و طبیعتاً از ویژگی‌های سوررئالیستی نیز بی بهره نمانده، سهل الوصول نمی‌نماید. لذا در این مقطع تلاش می‌شود با عنایت به استمداد شاعر از اسطوره ایزیس، به برخی مصداق‌های زایش و رویش در آن اشاره گردد.

در سطرهای نخست این قصیده، «رأيتها حبلی\_ فی وجهها من کلف الحمل علامه..»، دو واژه «حبلی» و «الحمل»، دال بر زاینده‌گی، حاصلخیزی و رویش است که شاعر، آن را در راستای القای مضمون نهفته در ایزیس به کار گرفت. «اللیل» از دیگر کلمات مرموز این متن است که غالباً در مقابل «روز» به کار می‌رود و تاریکی و ظلمت را تداعی می‌کند. 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 کاربردی مختلف آنها، بر خلاف دلالت معمول، معنای نورانیت، معرفت روحی و حقیقتی روشنگرانه را در خود دارد» (جبر، 67).

قلمرو تصویرپردازی مطر در این قطعه، سرشار از آب و سبزه است تا مفهوم صفای زندگی و روح سرزنده بودن را تداعی کند. او قهرمان اسطوره‌ای خویش را در مسیری هدایت می‌کند

که به تدریج از جمود و خشکی آن کاسته شود و در مقابل، به آب و سبزه و به تبع آن به رونق زندگی افزوده گردد. این فضا را در واژگان پیش رو می توان مشاهده نمود: الغیمه المشوبه (ابرگرمزده)، ملتی البحرین (آب فراوان اما نامطلوب برای کشت و زرع)، تعبیرین النهر (رودخانه با آبی گوارا) و در نهایت، تصبیحین شجره (درخت با نمادی از سرسبزی و زندگی). ملاحظه می شود که واژگان، با توجه به معنا و ترتیب خود، روند حرکت به سوی رویش و زایش بیشتر را تداعی می کند.

زیبایی سمبولیسم، بر اصوات واژگان و انسجام آهنگین آنها استوار است، لذا این مذهب ادبی تلاش دارد با خلق یک هارمونی منسجم، به اوج این زیبایی دست یابد (معجم الباطین، 1995: ج 6، 275). چنانچه در واژگان این مقطع دقت شود، نوعی موسیقی درونی ناشی از حرکت، نشاط و پویایی، به گوش می رسد که این فضا را کلماتی مانند: ساعه (نمادی از حرکت 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 موسیقی آن غیر عادی بوده، با منطق معمول زبان قابل تفسیر نیست. بنابراین چنانچه عبارتی مانند: «ترسم فوق البطن زهره و خوده 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 ناخودآگاه دنیای سمبولیسم به شمار می آید. همان گونه که در «و عذبه کاللیله الصیفیه» و «عذابک.. کالأغنیة المنسیه» ملاحظه می شود، تشبیه گوارا بودن یک موجود، به شبنم تابستانی، و شباهت میان عذاب آن موجود، با یک موسیقی فراموش شده، نامأنوس بوده و تناسبی میان مشبه و مشبه به، دیده نمی شود.

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

تجربه می کند تا به وصال خویش نایل آید؛ ابر، دریا، نهر، و نهایتاً وصول به اوج سرسبزی و نمادِ زندگی، یعنی درخت. اما به این اندازه هم قانع نمی شود. لذا چندان پیش می رود تا با وصال خود، همگون و همجنس شود؛ پس، در نهایت خود را در وی ذوب می کند و با او هم شکل و هم وجود می گردد... «و تصبّحین 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 شعری جدید برای اوست؛ دوران اصطکاک با مکتبهای ادبی جدید در غرب نظیر سمبولیسم، سوررئالیسم، رمانتیسم و هنر برای هنر و آشنایی با الیوت [Thomas Stearns Eliot]، بودلر [Charls Baudelaire] و آندره برتون و مفاهیم شعر خالص و شعر متافیزیک و هنر آن. سال های 1964م و 1965م شاهد گرایش شدید او به میراث اسلامی و بویژه فرهنگ و اندیشه تصوف بود. بی تردید تمایلات سوررئالیستی شاعر که در اوایل دهه قبل و شاید پیش از آن، هر از چند گاهی در شعرش جلوه می کرد، در این گرایش بی تأثیر نبود و این از ویژگیهای بارز شاعران سوررئالیست عرب است. ایشان ارتباطی نیرومند میان تجربه شعری خاص خود و تجربه صوفیانه حس می کند و این احساس را به تصویر می کشد (رجایی، 1381، 152 و 160). آنچه در پی می آید بخشهایی از قصیده «لحن» از دیوان «الناس فی بلادی» است:

جارتی مدّت من الشرفة حبالاً من نغم

نغم قاس رتیب الضرب منزوف القرار

نغم كالنار

نغم یقلع من قلبی السکینه

نغم یورق فی روحی ادغالاً حزینة

بیننا یا جارتی بحر عمیق

.. بیننا یا جارتی سبع صحاری

.. أنت فی القلعة تغفین علی فرش الحریر

و تذودین عن النفس السامة

بالمرايا و الآلى و العطور

.. جارتى لستُ أميراً

لا ولستُ المضحك الممراح فى قصر الأمير

سأريك العجب المُعجب فى شمس النهار

إننى خاوٍ و مملوءٌ بقشٍ و غبار

.. و إذا يولّد فى العتمة مصباحٌ فرید

فاذكرى

زیتة نورُ عیونى و عیونُ الأصدقاء ...<sup>(5)</sup> (صلاح عبد الصبور، 1972: 64\_66).

در ابتدا باید اشاره نمود که تمام عناصر این تصویرپردازی، طبیعی و حسی است، زیرا کلماتی مانند: ریسمان(الجبل)، 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 آفریند و از محسوسات صرف، به رمزهایی حسی بدل می شود. بنابراین، «ریسمان نغمه های ملال آور، خشمگینانه همچون آتش به حرکت در می آید، آرامش را از دل می زداید و برگ درختان غمبار روح و جان را بر می افشانند». این یک تصویر 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 همسایه 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 پریشانی آن را فراهم آورده است و نیز دیری نباید 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: 235 و 236).

حال اگر همین شیوه را در تفسیر این قصیده در پیش گیریم روشن خواهد شد که درگیری 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 خواهان رسیدن به این زن است اما حرفهای غم انگیز زن، دریاها و بیابانهایی از عجز و ناتوانی در برابرش خلق کرده. این زن در قلعه ای زندگی می کند که دست یافتن به آن، جز برای امیری اسطوره ای، آن هم با قدرتی مافوق بشر، امکان پذیر نیست و شاعر هم چنین قدرتی را ندارد اما با وجود این، تلاش می کند تا سرنوشت خود را بشناسد و به این زن، یعنی به تمام زندگی، در کامل ترین و زیباترین شکل آن دست یابد و از اینجاست که «نوری جدید در دل این تاریکی فراگیر که تاریکیِ ماورای زندگی است از دیدگانش تولد می یابد». با این تفسیر می توان گفت شعر عبدالصبور، تصویری است از احساس تمایل به زندگی، و ترس از ناپیدا و مجهول؛ احساسی کهن که انسان از گذشته ها برای بیان آن تلاش نموده و داستان های خرافی گونه گونی در این راه خلق کرده است (همان، 236 و 237).

این قصیده به سبب وجود عناصری از قبیل بحران، درگیری، داشتن ویژگی روایی، ساختاری نمایشنامه ای، و تعارض، چه در مضمون که میان ماده و روح، متجلی است، و چه در الفاظی مانند «أنی خاؤ ومملوء» که از ترکیب پیچیده آن حکایت دارد، به قصیده ای درام گونه تبدیل شده است.

موسیقی بیرونی این شعر، بحر رمل است که همانند اوزان عروضی اغلب قصاید جدید، علاوه بر دارا بودن تویع، انشعابات مختلفی مانند رمل محذوف و رمل مخبون را نیز به خود گرفته است. اما متن آن دارای صداهای متعدد و متنوعی است؛ صدای من، صدای تو، او، صدای مخاطب، غایب و صدای گذشته و آینده. «أنا لست بقصران.. أنت فی القلعه..» و رفاقی تُعساء - بیننا یا جارتی.. -.. و لم أركب سفینه - سأریك العجب..». این صداهای پیدا و پنهان، در هم تنیده می شود و صحنه ای از یک سمفونی با آوازه ها و نغمه های متعدد را به نمایش می گذارد، حتی برخی واژگان مانند «نغم» و تکرار چند باره ی آن، ظاهر این سمفونی را احیا می کند.

قصیده «لحن»، ضمن آنکه در بطن خود، یکی از رؤیاهای شاعر را به نمایش می گذارد و پرده از ناخودآگاه وی بر می دارد، ترکیب هایی را در خود جای داده است که جز در عالم

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

از آنچه بیان شد می توان دریافت این قصیده نیز مانند دو نمونه پیشین، برخی ویژگی های سمبولیسم و سوررئالیسم را که مهمترین دلایل غموض یک قصیده به شمار می آیند در خود، جمع آورده است. بنابراین، هر چند دو قصیده دوم و سوم، یکی از ویژگیهای قصیده کلیه، یعنی عدول از وزنهای عروضی، و یا تنوع 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 صوفیانه موجود در آنها، می توان گفت که هر سه، در زمره قصاید کلیه جای می گیرد، با این تفاوت که در قصیده نخست، علاوه بر غلبه صبغه سوررئالیستی، وزن عروضی مشخصی هم دیده نمی شود که این حالت در دو نمونه 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 حوزه شعر غامض، خود را به اسباب و لوازم آن مجهز نموده و به تبع آن، شعر عربی نیز از غنای این پدیده پر رمز و راز، بی نصیب نمانده است.

#### نتیجه

- اگرچه تفاوت، در تفسیر قدما و برخی معاصران از واژگان ابهام و غموض، گاه به الفاظ آنها محدود می شود، اما جایگاه این دو واژه در سوررئالیستی و سمبولیکِ قصیده کلیه، از هم متمایز بوده، در نقطه مقابل یکدیگر قرار دارند. در حالی که مبهم، معنای سلبی نامفهوم و بی-محتوا را در خود دارد، غامض، از مفهوم ایجابی ژرف و چندلایه خبر می دهد.

- بخش بزرگی از شعر قدیم به دلیل استفاده از زبانی محدود و دارای چارچوبی معین، واضح و سهل‌الوصول است، حال آنکه قصیده کلیه یا قصیده حدیثه (در معنای خاص خود)، به سبب استفاده شاعران اندیشه و زبانی مخصوص، غامض و پیچیده به نظر می‌رسد. پس لازم است تا مخاطب نیز، برای دریافت چنین شعری در داشته‌ها و اندیشه‌های خود، عمیق و نکته‌سنج باشد.

- هرچند برخی شاعران عرب برای پوشش ضعف خود به غموض پناه برده‌اند، اما 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 بیان عمیق و چندلایه مضامین خود، از این پدیده به خوبی بهره‌جسته‌اند.

#### 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 سان طنین فریادی، به چرخش در آید / و مرا با عرابه‌های خورشید / و با مرغ پرگرفته‌ی نوروزی / که گویی از چشمان من پر می‌گرفت، / بگرداند و به گردشم برد.

2- ایزیس (Isis) : خدای مصریان باستان و همسر اوزیریس و نیز مادر هورس است که طبابت، نگهداری از مردگان، نظارت بر ازدواجها، و کشت و زرع گندم را به وی نسبت داده‌اند (العلایلی، ۱۹۸۲: ۱۰۱).

3- اوزیریس (Osiris) : از بزرگترین خدایان مصریان باستان است که پس از کشته‌شدن، جسد وی به رودخانه 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، ۹۳).

4- آبستنش دیدم / در چهره اش نشانه‌ای از مشقت بارداری، و ساعتی که / با هر جنبش / جمجمه‌ی جنین، عقربه‌های سرخ فام اش، بر می‌جهید / و از سینه‌ی سنگین اش در میان

سینه بند ها/ حمله هایی پیاپی آغازیدن می گرفت/ و بر برآمدگی شکم، نقش گل و کلاهخود و عرابه ترسیم می نمود/ و اسبی بی لگام .. ای آهوی دشت! ترا می بینم/ که چون چابکی 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 تلاقی 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 درختان اندوه روح مرا به برگ می نشانند./ 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 عطرها 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 تاریکی 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 الوسيط*؛ بیروت: امواج للطباعة و النشر، چاپ دوم، 1987م.
- 2- ابن منظور؛ *لسان العرب*؛ بیروت: دارالکتب العلمیه، بی تا.
- 3- ادونیس، علی احمد سعید؛ *الأعمال الشعریة و قصائد أخری*، بیروت: دارالمدی، بیروت، 1996م.
- 4- \_\_\_\_\_؛ *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 في شعر محمد عفيفي مطر» (pdf) [www.google.com](http://www.google.com)
- 7- حمود، محمد العبد؛ *الحدائث في الشعر العربي المعاصر بيانها و مظاهرها*، بيروت: دارالكتاب اللبناني، چاپ اول، 1986م.
- 8- خيريك، كمال؛ *حركه الحدائث في الشعر العربي المعاصر*؛ بيروت: دارالفكر، 2000م.
- 9- داد، سيما؛ *فرهنگ اصطلاحات ادبی*؛ انتشارات مرواريد، چاپ دوم، 1383 هـ.ش.
- 10- ديوان صلاح عبدالصبور؛ *ديوان*؛ بيروت: دارالعودة، چاپ اول، 1972م.
- 11- رجائي، نجمه؛ *اسطورة هاي رهایی*؛ مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی، چاپ اول، 1381 هـ.ش.
- 12- رضوان، عبدالله؛ *البنى الشعريه دراسه تطبيقيه في الشعر العربي*؛ عمان: دروب للنشر، 2010م.
- 13- عفيفي مطر، محمد؛ *الأعمال الشعريه - ملامح من الوجه الأميد و قليسي*؛ قاهره: دارالشروق، چاپ اول، 1998م.
- 14- العلايلي و ...؛ *المنجد في الأعلام*؛ بيروت: دارالمشرق، چاپ بيست و ششم، 1982م.
- 15- مقدادی، بهرام؛ *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*؛ تهران: انتشارات فکر روز، چاپ اول، 1377 هـ.ش.
- 16- موافي، عبدالعزيز؛ *الرؤيه و العبارة مدخل إلى فهم النثر*؛ قاهره: المجلس الأعلى للثقافه، 2008م.
- 17- ورقي، سعيد؛ *لغه الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنيه و طاقاتها الابداعيه*؛ بيروت: دارالنهضه العربيه، چاپ سوم، 1984م.
- 18- هاشمي بك، احمد؛ *جواهر البلاغه في المعاني والبيان والبدیع*؛ قم: انتشارات مصطفوی، چاپ پنجم، 1370 هـ.ش.
- 19- هيئه المعاجم؛ *معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين*؛ كويت: دار القيس، چاپ اول، 1995م.

A Dictionary of Literary Terms, J. A. Cuddon-20، انتشارات نیما، بی جا، چاپ اول، 1364 هـ.ش.

#### مجلات و نشریه ها

- 1- رجائی، نجمه؛ «قصیده کلیه میراث دار سوررئالیسم، سمبولیسم و تصوف»؛ *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، دانشگاه تهران، دوره 38، شماره 150 تابستان 1378 هـ.ش.
- 2- فتوحی، محمود؛ «ارزش ادبی ابهام»؛ *مجله زبان و ادبیات دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم تهران*، سال شانزدهم، شماره ی 62، پاییز 1387 هـ.ش.
- 3- \_\_\_\_\_؛ «ویژگیهای تصویر سوررئالیستی»، *مجله تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، شماره اول، سال سی و نهم، شماره پی در پی 152، بهار 1385 هـ.ش.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی