Arabic Literature Criticism (2025, 16, 1/30: 142-163)

ISSN: 2588-7491

Condensation and Its Types in the Flash Poems of Najat Abdullah

Original Article

Received: 2025/07/18
Accepted: 2025/09/24

Reza Afkhamiaghda[1*], Mohsen Gholamhosseinkahouri[1], Aliasghar Ravanshad[1], Ali Bayanlou[1]

1.Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Language and Literature, Yazd University, Yazd, Iran.

How to cite this article: Afkhamiaghda, Reza, Gholamhosseinkahouri, Mohsen, Ravanshad, Aliasghar, and Bayanlou, Ali, 2025, "Condensation and Its Types in the Flash Poems of Najat Abdullah", *Arabic Literature Criticism*, 16, 1 (30): pp. 142-163.

EXTENDED ABSTRACT

Statement of the Problem and Objective: This study examines the technique of condensation (takthif) in the flash poems (qasidat al-wamda) of the contemporary Iraqi poet Najat Abdullah, and clarifies the role of this technique in shaping both the form and content of the poems in her collections. The flash poem—widely embraced in the fast-paced modern era—captures an instantaneous, pure poetic moment that flashes in the poet's mind and is rendered as a highly compressed utterance. In this micro-form, several textual strategies recur, most prominently condensation, paradox or contrast, and a striking closure. While classical poets highlighted condensation mainly through brevity (ijaz), many modern poets extend condensation to form and syntactic composition, coordinating structure with compressed meaning. Because flash poems must convey thought within extremely limited space, they rely on complementary strategies across semantics, layout or form, and syntax to intensify coherence and effect. This article asks: (1) By what methods does condensation manifest in Abdullah's flash poems at the levels of meaning, form, and syntax? (2) What are the types of condensation she employs, and which type appears most frequently?

Methodology: The research adopts a descriptive–analytical approach. Abdullah's poetry collections were surveyed in full; given her extensive use of the flash-poem form, condensation is the dominant feature of her corpus. Drawing on classical and modern sources, the study organizes evidence into three analytic levels—meaning, form, and syntactic structure—and extracts, classifies, and analyzes examples accordingly. Techniques considered include figures of speech, juxtaposition or montage, deliberate white space and page layout (including vertical or columnar lineation), use of ellipses and punctuation, pruning of superfluous modifiers or adverbials, omission of one or more clauses or sentences, and defamiliarization through altered word order.

Discussion and Analysis: In Abdullah's work, condensation is most visible in three domains: meaning, form, and syntax. In meaning (semantic condensation), she deploys allegory, metaphor, proverb, kenning or metonymy, allusion, symbol, paradox, lexical focalization, and artful repetition. By mixing unfamiliar diction with purposeful ambiguity, she opens the poems to multiple readings and dense implication, activating readers' horizons of expectation—political, social, cultural, martial, and religious. In form (graphic or visual condensation), she uses juxtaposition and montage, spatial arrangement of lines on the page (concrete or visual poetics), strategic white space, vertical and horizontal lineation, and pointed punctuation (including ellipses). These techniques both deepen semantic compression and consolidate the poems' innovative character. Drawing on adjacent arts—especially cinema—she adapts montage to craft a vivid visual field for the flash poem. In syntax (syntactic condensation), she practices defamiliarization in sentence structure, pares away redundant modifiers, omits clauses or whole sentences, and avoids ornamental excess. To communicate intimate lyric feeling, including explicitly feminine emotion, she often restricts utterance to core sentence elements, giving the flashes the aphoristic precision of gnomic statements that lodge memorably in the reader's mind.

Findings: Condensation emerges as a foundational pillar of Abdullah's flash poems across all three domains—meaning, form, and syntax—with semantic condensation occurring most frequently. By combining brevity with defamiliarization, ambiguity, polysemy, omission, visual design, and purposeful gaps, Abdullah transforms the minimal surface of the flash poem into a site of active readerly engagement. The resulting texts invite challenge rather than passive reception, intensifying the compactness of expression while expanding interpretive depth.

Keywords: Contemporary Iraqi poetry; Najat Abdullah; flash poem (qasidat al-wamda); condensation techniques (takthif); content analysis.

***corresponding Author Email Address:** afkhami@yazd.ac.ir

DOI: 10.48308/jalc.2025.240580.1404

Copyright: © 2024 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

دراسات في نقد الأدب العربي (١٦٣-١٤٢ :١/٣٠، ١٦، ١٤٠٤)

الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ٧٤٩١-٢٥٨٨

التكثيف وأنواعه في ومضات نجاة عبدالله الشعرية

المقالة الأصيلة

تاريخ الاستلام: ١٤٠٤/٠٤/٢٧

تاريخ القبول: ١٤٠٤/٠٧/٠٢

رضا افخمی عقدا[1*]، محسن غلامحسین کهوری[1]، علی‌اصغر روان‌شاد[1]، علی بیانلو[1]

١.قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة والآداب، جامعة يزد، يزد، إيران.

الملخص المبسوط

بيان المسئلة والهدف: تهدف هذه الدراسة «التكثيف» في الومضات الشعرية عند الشاعرة العراقية المعاصرة نجاة عبدالله؛ وكذلك بيان مكانة هذه التقنية في محتوى الومضات وشكلها أثناء دفاترها الشعرية. لقد حُظي النمط الشعري الموسوم بـ«قصيدة الومضة» في عصرنا الراهن باستقبال واسع نظراً للتطوّرات السريعة، وتغيير الذوق العامّ من جانب قرّاء النصوص الأدبيّة في عالمنا الحديث. يُعبّر هذا النوع من الشعر عن اللحظات الهاربة الّتي تنشأ من اللقاء الآني بين الشاعر والظاهرة، فتتألّق في ذهنه كالبرق الخاطف ثمّ تتجلّى بصورة عبارات مكثّفة. إنّ «قصيدة الومضة» في بُنياتها النصّي تعتمد على تقنيات عديدة ومختلفة، ومن أهمّها التكثيف، والمفارقة، والخاتمة المُبهرة. كان الشاعر في الزمن القديم يعتمد على آلية الإيجاز ويسعى إلى إبراز التكثيف عبر هذه الآلية إلّا أنّ الشاعر المعاصر يتجاوز هذا المستوى ويحاول تنسيق الشكل الشعري والبنية النحوية في النصوص الشعرية مع تقانة «التكثيف». على الرغم من أنّ أساس الشعر هو «التكثيف» عموماً، إلّا أنّه يتجلّى في «قصيدة الومضة» كثيراً وهي ثمرة اللحظات الشعرية الهاربة والخالصة. الشاعر الذي ينشد الومضة الشعرية للتعبير عن أفكاره في مساحة صغيرة وضيّقة يلجأ إلى تقنيات أخرى على صعيد المحتوى، والشكل، والبنية التركيبية للكلمات في النصّ الشعري حتّى تصبح هذه المساحة الصغيرة أكثر مُلائمة مع لحظاته الشعرية. يستهدف هذا البحث الإجابة عن التساؤلات الأساسية على أنّ تقانة التكثيف كيف تظهر في ومضات نجاة عبدالله الشعرية من حيث المحتوى، والشكل، والبنية النحوية؟ ثمّ كيف يحلّل المعنى في هذه المستويات الثلاثة وأيّ منها ظهر أكثر بالنسبة إلى الأقسام الأخرى.

المنهجيّة: كُتب هذا البحث معتمداً على المنهج الوصفي-التحليلي. في البداية قُمنا بدراسة وتحليل المجموعات الشعرية للشاعرة نجاة عبدالله. إنّ الشاعرة أنشدت معظم نصوصها الشعرية في إطار قصيدة الومضة، لذا الميزة الغالبة في ومضاتها هي التكثيف. لقد راجعنا المنابع والمصادر المتعلّقة بالموضوع قديماً وحديثاً، ثمّ حصلنا على هذه النتيجة بأنّنا يمكن أن نقسّم تقانة التكثيف في ومضات الشاعرة إلى ثلاثة مستويات: مستوى المعنى، ومستوى الشكل، ومستوى البنية النحوية. تمّ استخراج الشواهد الشعرية من الومضات وترتيبها وتحليلها بناءً على هذه المستويات الثلاثة. تتجلّى هذه المستويات الثلاثة (المعنى، والشكل، والبنية النحوية) في أساليب كالصور البيانية، والمونتاج، والبياضات النصّية، وعلامات الترقيم، وتوزيع السطور الشعرية على فضاء الصفحة البيضاء، وكتابة السطور الشعرية طولاً، وتجريد الجمل من القيود الزائدة، وحذف الجمل من النصّ الشعري، والانزياحات النحوية، و... .

المناقشة والتحليل: يسعى هذا البحث إلى تحليل عنصر التكثيف، الذي يُعدّ ركيزة أساسية في قصيدة الومضة، وذلك في الأعمال الشعرية للكاتبة نجاة عبدالله. تتجلّى أهمّ مواضع تقانة التكثيف في ثلاثة أقسام رئيسة: المعنى، والشكل، والبنية النحوية. تعتمد الشاعرة في موضع التكثيف في المعنى على أساليب متنوعة كالتمثيل، والاستعارة، والكناية، والتلميح، والرمز، والتناقض، الكلمات المفتاحية، والتكرار الفنّي، وغيرها. فبواسطة استخدامها لأنواع الصور البيانية الّتي تتميّز بأسلوبها الخاصّ، تمزج الومضات دائماً بغرابة المفردات وغموض التعبيرات. هذا المزيج يهدف إلى توفير المجال للقراءات المتعددة وتكثيف الدلالات أمام القارئ من جهة، ومن جهة أخرى، يواجه القارئ آفاقاً متنوعة، منها : الأفق السياسي، والاجتماعي، والثقافي، والحربي، والديني، و.... في موضع التكثيف في الشكل، تلجأ نجاة عبدالله إلى أساليب مثل المونتاج، وتقسيم الأسطر الشعرية في مساحة الصفحة، والبياضات النصّية، وكتابة الكلمات طولاً وعمودياً، وعلامات الترقيم، وغيرها. ومن خلال الاعتماد على هذه الأساليب، تسعى الشاعرة إلى إضفاء شكل مناسب وأبعاد دلالية أعمق (تكثيف) على ومضاتها، إضافة إلى ترسيخ مكانة التجديد فيها. ولتحقيق ذلك، تولي اهتماماً كبيراً للحالات الكامنة في ذاتها، وتتجه بالتوازي مع هذه الحالات إلى فنون أخرى كالسينما، لتستعير منها تقانة المونتاج، وترسم الفضاء البصري لـ«قصيدة الومضة» ببراعة فائقة. أمّا في موضع التكثيف في البنية النحوية، تستخدم الشاعرة أساليب نحو: الانزياحات النحوية في الكلام، وتجريد الجمل من القيود الزائدة، وحذف جملة أو عدّة جُمَل من نصّ الشعر، والابتعاد عن المبالغة في تزيين الكلام، وغيرها. والشاعرة من أجل مشاركة مشاعرها الشعرية وعواطفها الأنثوية في الومضات، تُركّز قدر الإمكان على الأركان الأساسية للجملة، لتحافظ ومضاتها على سمة الإيجاز، وتأخذ بصفة الحِكَم القِصار، وتستقر بسهولة في ذهن المتلقّي فلا تُنسى أبداً.

الإنجازات: تُشير نتائج هذا البحث إلى أنّ عنصر التكثيف، بالإضافة إلى كونه أحد الأركان المهمّة في قصيدة الومضة في أعمال نجاة عبدالله، يتجلّى ببراعة فنّية خاصّة في ومضاتها. وهكذا يبرز التكثيف كركيزة أساسية في ثلاثة أقسام رئيسة ضمن ومضات الشاعرة: المعنى، والشكل، والبنية النحوية. ومن بين هذه الأقسام الثلاثة، يُعدّ التكثيف في المعنى هو الأكثر تكراراً من بين أقسام عنصر التكثيف. تعتمد نجاة عبدالله على الأساليب الّتي ذُكرت لتكثّف البنية الإيجازية في ومضاتها الشعرية، ولتلائم النصّ مع عناصر مثل: الانزياح، والغموض، وتعدّدية المعنى، والحذف، والجوانب البصرية، والفجوات النصّية، وغيرها. تهدف هذه المقاربات إلى خلق نوع من التحدّي بين المتلقّي والنصّ الشعري، وإخراج القارئ من حالة السلبية ليدفعه نحو أن يكون قارئاً فاعلاً.

الكلمات المفتاحيّة: الشعر العراقي الحديث، نجاة عبدالله، قصيدة الومضة، تقنيات التكثيف، تحليل المحتوى.

الاستناد إلى هذا المقال: افخمی عقدا، رضا، غلامحسین کهوری، محسن، روان‌شاد، علی‌اصغر و بیانلو، علی، ربیع وصیف ١٤٠٤ش، «التكثيف وأنواعه في ومضات نجاة عبدالله الشعرية»، دراسات في نقد الأدب العربي، العدد١ (٣٠)، السنة ١٦، صص١٤٢-١٦٣.

***corresponding Author Email Address:** afkhami@yazd.ac.ir

DOI: 10.48308/jalc.2025.240580.1404

Copyright: © 2024 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی (۱۶۳-۱۴۲: ۱/۳۰، ۱۶، ۱۴۰۴)

شاپا: ۷۴۹۱-۲۵۸۸

فشرده‌گویی (تکثیف) و انواع آن در ومضه‌های شعری نجاة عبدالله

مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۲۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۰۲

رضا افخمی عقدا[1*]، محسن غلامحسین‌کهوری[1]، علی‌اصغر روان‌شاد[1]، علی بیانلو[1]

۱.گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ زبان و ادبیات، دانشگاه یزد، یزد، ایران.

چکیدهٔ مبسوط

بیان مسئله و هدف: پژوهش حاضر با هدف و بررسی تکنیک فشرده‌گویی در ومضه‌های شعری بانو، نجاة عبدالله، شاعر معاصر عراقی، همچنین تبیین جایگاه این تکنیک در شکل و محتوای ومضه‌های موجود در دفترهای شعری وی نگاشته شده است. امروزه قالب شعری «قصیدة الومضة» با توجه به رشد فزایندهٔ جهان مدرن معاصر از استقبال گسترده‌ای برخوردار بوده است. این نوع شعر برای لحظه‌های ناب است که از برخورد لحظه‌ای شاعر با یک پدیده حاصل می‌گردد و به‌مانند یک برق در ذهن او می‌درخشد. درنتیجه، به شکل عبارت‌هایی بسیار فشرده نمود پیدا می‌کند. «قصیدة الومضة» در ساختارهای متنی خود از تکنیک‌هایی برخوردار است که مهم‌ترین آنها عنصر «التکثیف» (فشرده‌گویی)، «المُفارقة» (تضاد) و «الختام المُبهِر» (پایان شگفت‌انگیز) است. شاعر کلاسیک در ساخت شعر با تکیه بر مکانیزم «ایجاز» در تلاش بود تا عنصر تکثیف را برجسته‌تر جلوه دهد، اما شاعر معاصر پا از این امر فراتر می‌نهد و سعی می‌کند تا این ساحت را در حوزهٔ شکل، همچنین ترکیب کلام (ساختار نحوی) نیز با عنصر تکثیف هماهنگ کند. اگرچه پایه و اساس شعر به‌طور کلی عنصر تکثیف است و شعر زمانی که موضوعات خود را بیان می‌کند، معانی را بیش از آنچه در ذهن‌های مردم وجود دارد به موضوعات خود تحمیل می‌کند، اما این عنصر در «قصیدة الومضة»، که حاصل لحظه‌های ناب شاعرانه است، برجسته‌تر جلوه می‌نماید و شاعر «ومضه» برای بیان اندیشه‌های خود در مساحتی اندک به تکنیک‌های دیگری در حوزه‌های معنا، شکل و ترکیب کلام روی می‌آورد تا این مساحت اندک با لحظه‌های شاعرانه‌اش منسجم‌تر شود. این پژوهش بر آن است تا برای این سؤالات اساسی پاسخی مناسب بیابد که عنصر تکثیف در ومضه‌های شعری نجاة عبدالله در بخش‌های معنا، شکل و ساختار نحوی با چه اسلوب‌هایی نمود پیدا می‌کند؟ همچنین محتوا و بسامد انواع سه‌گانه این عنصر در ومضه‌های وی چگونه است؟

روش‌شناسی: این پژوهش با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی انجام شده، بدین‌صورت که ابتدا دفترهای شعری نجاة عبدالله مطالعه و بررسی شده است. با توجه به اینکه ایشان بیشتر متن‌های شعری خویش را در قالب «قصیدة الومضة» سروده، عنصر غالب بر ومضه‌های ایشان همان فشرده‌گویی است. در این راستا به منابع مرتبط با موضوع، همچنین به مصادر مختلف اعم از قدیم و جدید مراجعه گردید، سپس دریافته شد که می‌توان این عنصر را در سه سطح معنا، شکل و ساختار نحوی تقسیم‌بندی کرد. شواهد شعری از ومضه‌ها براساس این سه سطح استخراج، دسته‌بندی و تحلیل شده است. این سه سطح در شیوه‌هایی همچون صور بیانی، هم‌گذاری، سفیدنویسی، نشانه‌های نگارشی، طولی و عمودی‌نویسی، زدودن قیدهای اضافی از جمله‌ها، حذف یک جمله یا جمله‌ها از نحو کلام، غریب‌سازی در نظم جمله و... نمود پیدا می‌کند.

بحث و تحلیل: این پژوهش کوشیده است تا عنصر تکثیف را، که از ارکان مهم در «قصیدة الومضة» محسوب می‌شود، در آثار شعری نجاة عبدالله واکاوی نماید. مهم‌ترین مواضعی که تکنیک «فشرده‌گویی» در آنها جلوه می‌نماید، شامل سه بخش معنا، شکل و ساختار نحوی است. شاعر در موضع تکثیف در معنا از روش‌هایی همچون، تمثیل، استعاره، ضرب‌المثل، کنایه، تلمیح، نماد، تناقض، واژگان محوری، تکرار هنرمندانه و... بهره می‌جوید. وی با استخدام انواع صور بیانی، که در آن صاحب‌سبک است، همواره ومضه‌ها را با نامأنوسی واژگان و ابهام‌سازی تعابیر درهم می‌آمیزد تا از طرفی زمینه را برای خوانش‌های متفاوت، همچنین انبوه‌سازی دلالت‌ها در برابر خواننده فراهم سازد. از طرف مقابل، خواننده نیز با پیش‌فرض‌های گوناگون ازجمله افق سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، رزمی، دینی و... روبه‌رو شود. نجاة عبدالله در موضع فشرده‌گویی در شکل به اسلوب‌هایی همچون هم‌گذاری، تقسیم‌بندی سطرهای شعری در فضای صفحه، سفیدنویسی، طولی و عمودی‌نویسی کلمات، استفاده از نقطه‌چین‌ها، علامت‌های نگارشی، و... متوسل می‌شود. وی با تکیه بر این شیوه‌ها سعی بر آن دارد تا، علاوه‌بر اینکه به ومضه‌های خویش شکلی مناسب و ابعاد معنایی عمیق‌تری (تکثیف) ببخشد، جایگاه نوگرایی را در آنها نیز استوار سازد. ایشان برای تحقق این امر به حالت‌های موجود در ذات خود توجه بسیاری دارد و هم‌سو با این حالت‌ها به هنرهای دیگری همچون سینما متوسل می‌شود تا تکنیک هم‌گذاری را از آن وام بگیرد و فضای تصویری «قصیدة الومضة» را استادانه ترسیم نماید. نجاة عبدالله در موضع تکثیف در ساختار نحوی از شیوه‌هایی همچون غریب‌سازی در نحو کلام، زدودن قیدهای زائد از ساختار جمله‌ها، حذف یک یا چندین جمله از متن شعر، دوری جستن از اغراق در تزیین کلام و... بهره می‌برد. وی برای اینکه احساسات شاعرانه و عواطف زنانهٔ خود را در ومضه‌ها به اشتراک بگذارد، تا حد ممکن به ارکان اصلی جمله بسنده می‌کند تا ومضه‌ها، با حفظ ویژگی تراش‌خوردگی، حُکم جمله‌های قصار را به خود بگیرد و به‌آسانی در ذهن مخاطب بنشیند.

دستاوردها: یافته‌های این پژوهش حکایت از آن دارد که عنصر تکثیف، علاوه‌بر اینکه از ارکان مهم «قصیدة الومضة» در آثار نجاة عبدالله به‌شمار می‌رود، با ظرافت‌های هنری ویژه‌ای در ومضه‌ها آشکار می‌گردد. بدین‌صورت تکثیف به‌عنوان رکنی اساسی در سه بخش معنا، شکل و ساختار نحوی در ومضه‌های شعری او خودنمایی می‌کند و، از میان این امور سه‌گانه، فشرده‌گویی در معنا از نظر بسامد بر دو نوع دیگر تقدم دارد. نجاة عبدالله در قسمت‌های معنا، شکل و ساختار نحوی با تکیه بر اسلوب‌هایی که ذکر آنها پیش از این گذشت، سعی بر آن دارد تا هم ساختار کوتاه‌نویسی را در متن شعری خود شدت ببخشد و هم متن را با عناصری همچون غریب‌سازی، ابهام، چند پهلو، حذف، جنبه‌های دیداری، ایجاد شکاف و... هم‌سو کند تا از این رهیافت‌ها بین مخاطب و اثر هنری نوعی چالش ایجاد نماید و خواننده را از حالت انفعال خارج کند و به سمت خوانندهٔ فعال بکشاند.

واژگان کلیدی: شعر معاصر عراق، نجاة عبدالله، قصیدة الومضة، تکنیک‌های فشرده‌گویی، تحلیل محتوا.

استناد به این مقاله: افخمی عقدا، رضا، غلامحسین‌کهوری، محسن، روان‌شاد، علی‌اصغر و بیانلو، علی، بهار و تابستان ۱۴۰۴ش، «فشرده‌گویی (تکثیف) و انواع آن در ومضه‌های شعری نجاة عبدالله»، پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی، ش۱ (پیاپی۳۰)، س۱۶، صص۱۴۲-۱۶۳.

***corresponding Author Email Address:** afkhami@yazd.ac.ir

DOI: 10.48308/jalc.2025.240580.1404

Copyright: © 2024 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

۱. مقدمه

پژوهشگران سرشناس ادب عربی تلاش‌های بسیاری در باب شعر کوتاه از دیرباز تا به امروز انجام داده‌اند تا به بررسی ابعاد مختلف این نوع شعر بپردازند و هر یک، با توجه به دست‌آوردهای علمی خویش، یک نام بر این قالب شعری نهاده‌اند که قصیدة الومضة یکی از این نام‌هاست. امروزه این تکنیک شعری بنا به عواملی گوناگون همچون شتاب فزایندهٔ دنیای مدرن از جانب شاعران مورد استقبال گسترده‌ای قرار گرفته، همچنین، نگاه خواننده را بیش از پیش به خود جلب نموده است. این نوع شعر برای لحظه‌های ناب است که از برخورد لحظه‌ای شاعر با یک پدیده حاصل می‌گردد و به‌مانند یک برق در ذهن او می‌درخشد، درنتیجه، به شکل عبارت‌هایی بسیار فشرده نمود پیدا می‌کند.

عزّالدین المناصرة از پیشگامان نوگرایی، در تعریف اصطلاحی «قصیدة الومضة»، اینگونه بیان می‌دارد که آن «شعری کوتاه و فشرده، دارای ساختاری متناقض و دربردارندهٔ پایانی تعجب‌برانگیز برای بیان لحظه‌های شاعرانه و گذرای شاعر است» (المناصرة، ۲۰۱۵م: ۲۷۷). در ادب فارسی معادل «قصیدة الومضة» را می‌توان اصطلاح «شعر لحظه‌ها و نگاه‌ها (یک لحظه یک نگاه)» (شمیسا، ۱۳۸۸ش: ۷۲) برشمرد. این نوع شعر در گذشته فقط به یکی از پدیده‌های طبیعت در لحظه‌ای خاص نظر می‌افکند و به کشف خاصی از آن دست می‌یافت، اما، در دورهٔ معاصر، «تأمّلات شاعران را نه صرفاً دربارهٔ طبیعت، بلکه دربارهٔ تمام اندیشه‌های مادی، فلسفی، اجتماعی و... آنان بیان می‌دارد» (رستگارفسایی، ۱۳۸۰ش: ٦٦٢).

با توجه به توضیحات ارائه‌شده ازسوی ناقدان می‌توان نتیجه گرفت که قصیدة الومضة در ساختارهای متنی خود از تکنیک‌هایی برخوردار است که سبب گردیده تا از دیگر شعرها در این قالب شعری متمایز گردد و از مهم‌ترین این تکنیک‌ها عنصر تکثیف (فشرده‌گویی)، عنصر مُفارقة (تضاد) و عنصر ختام مُبهر (پایان شگفت‌انگیز) است. اگرچه تکثیف پایه و اساس شعر محسوب می‌شود، اما این عنصر در قصیدة الومضة برجسته‌تر و از نمود بیشتری برخوردار است. پژوهشگرانی که در باب تکثیف قلم زده‌اند تنها بر یک نوع از تکثیف تکیه داشته‌اند و آن بیشتر در بخش معنا بوده است، اما نجاة عبداللّه که از ومضه سرایان موفق در سرزمین عراق است به‌مانند دیگر ومضه سرایان معاصر، تنها به این بخش از تکثیف تکیه نکرده، بلکه ومضه‌های خود را با انواع مختلفی از فشرده‌گویی ارائه می‌دهد. پژوهش حاضر با نقد و بررسی انواع سه‌گانهٔ عنصر تکثیف (معنا، شکل و ساختار نحوی) بر آن است تا اصل فشرده‌گویی را در ساختارهای متنی ومضه‌های شعری نجاة عبداللّه بررسی نماید و به سؤالات زیر پاسخ دهد:

- تکثیف در ومضه‌های شعری نجاة عبداللّه در بخش‌های معنا، شکل و ساختار نحوی با چه اسلوب‌هایی نمود پیدا می‌کند؟
- محتوا و بسامد انواع سه‌گانهٔ عنصر تکثیف در ومضه‌های شعری نجاة عبداللّه چگونه است؟

۱-۱. پیشینه

تاکنون پیرامون «قصیدة الومضة» پژوهش‌هایی صورت‌گرفته که در ادامه به مهم‌ترین آنها اشاره خواهد شد:

- حسین کیاني و فضل‌اللّه میرقادری، (۲۰۱۰م) ، «الومضة الشعرية و سماتها»، مجلة اللغة العربية وآدابها، ش ۹؛ شاید بتوان گفت اولین پژوهش جامع پیرامون این نوع شعر است و به موضوعاتی ازجمله تعریف، تاریخ به‌وجودآمدن، عوامل پیدایش، پیشگامان و ویژگی‌های شعر ومضه پرداخته‌اند.

- فرح غانم صالح، (۲۰۱۹م)، «قصيدة الومضة في الشعر النسوي العراقي المعاصر»، مجلهٔ *Route Education and Social Science Journal*، ش ۳۶؛ با بررسی قصیدة الومضة در متون شعری زنان شاعر عراق به نوعی بر این باور است که شاعران زن نیز هم‌سو با شاعران مرد این سرزمین در این نوع از شعر درخشیده‌اند.

- وفاء بوراس و میلود قیدوم، (۲۰۱۰م)، «تجلیّات قصيدة الومضة عند الشاعر ابراهيم نصرالله»، مجلة المدونة، ش ۲؛ از طریق نمونه‌های منتخب از دفترهای شعری شاعر، به بررسی برخی ویژگی‌های شعر ومضه ازجمله اقتصاد زبانی، فشردگی معنایی و پایانی شگفت‌انگیز می‌پردازند که این ویژگی‌ها شاعر را قادر می‌سازد تا بینش شاعرانهٔ خود را باتوجه به این قالب خلاقانه بیان کند.

- أماني الحفناوي، (۲۰۲۰م)، «خاتمة قصيدة الومضة؛ دراسة تحليليّة»، مجلة كلية الآداب جامعة الفيوم، ش ۱؛ از طریق تحلیل ومضه‌های شعری شاعران مختلف به شناسایی رابطهٔ میان نتیجه‌گیری شعر و دلالت‌های آن می‌پردازد. وی بر این باور است که نتیجه در شعر ومضه به دو دستهٔ پارادوکس و غیرپارادوکس تقسیم می‌شود و هر یک از این دو به دسته‌های دیگر قابل‌تقسیم است.

- محسن غلامحسین‌کهوری و همکاران، (۱۴۰۳ش)، «تکنیک‌های هنری القصيدة الومضة در آثار شعری نجاة عبداللّه»، مجله نقد ادب معاصر عربی، ش ۲۷؛ نجاة در آثار خود برای بیان مضامینی همچون وقایع دههٔ هشتاد، غربت، اشغال، جنایت‌های داعش، داغدیدگی و مضامینی ازاین‌دست به تکنیک‌های برجسته‌ای در ساختار و شکل متن ازجمله زبان تصویرگری، نوزایی، علامت‌های بصری، سفیدنویسی، فرضیه سازی، تک‌گویی، وارونه‌گویی، کانونی سازی و تقابل‌های دوگانه متوسل می‌شود.

در زمینهٔ تکثیف و فشرده‌سازی کلام نیز می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره نمود:

- احمد غنی‌پور ملکشاه و همکاران، (۱۳۹۳ش)، «شگردهای سنایی در فشرده‌گویی و ایجاز»، نشریهٔ ادب و زبان دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، ش ۳۵؛ بنابر باور نویسندگان، سنایی از اولین شاعرانی است که به‌طور گسترده در غزل از اقسام ایجاز بهره جسته و برای تحقّق این امر از شگردهایی همچون آرایه‌های ادبی کمک گرفته است.

- فاطمه صالحی، (۱۳۹٦ش)، « شیوه‌های ایجاز و فشرده سازی کلام در بوستان سعدی»، فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، ش ٤؛ سعدی در جای‌جای بوستان از انواع ایجاز جهت فشرده‌سازی کلام بهره جسته و، از میان انواع ایجاز، اختصار با حذف در بوستان از بسامد بالایی برخوردار است.

– نوافل‌یونس‌سالم الحمدانی و سجی عبدالرضا هاشم العزاوي، (۲۰۱۸م)، «بنية التكثيف الأسلوبي والتركيبي في القصيدة الومضة»، مجلة ديالي، ش ٧٦: کار چشم‌گیری در زمینهٔ شعر نجاة عبدالله در این مقاله دیده نشد و فقط در حدّ یک ومضه از ایشان بررسی شده است.

– هيفاء خلف الجبوری، (۲۰۲۰م)، «جمالية التكثيف في شعر البحتري»، مجلة الفنون والأدب وعلوم الانسانيات والاجتماع، ش ٦٠: عنصر تکثیف از مهم‌ترین عناصری است که بحتری آن را در تصویرهای شعری خود برای بیان وصف بخشندگی ممدوح و زیبایی‌های طبیعت و دلاوری‌های سپاه رزم و... به‌کار می‌گیرد.

با بررسی پژوهش‌های موجود در زمینهٔ قصیدة الومضة و فشرده‌گویی می‌توان نتیجه گرفت، این تحقیقات در راستای موضوع مقالهٔ حاضر نیست و در آنها هیچ مطلبی پیرامون بررسی عنصر تکثیف با تکیه بر نقد معاصر ادبی به‌چشم نمی‌خورد، از طرف دیگر، این جستار اولین پژوهش پیرامون عنصر تکثیف در ومضه‌های شعری نجاة عبدالله محسوب می‌شود.

۲. چهارچوب نظری پژوهش

تکثیف در لغت به معنای «فشرده‌سازی، غلیظ‌سازی، متراکم‌سازی و انبوه‌سازی است» (ابن منظور، ۱۹۹۹م، ج۹: ۲۹۶). در اصطلاح ادبی به این معناست که «کلمه‌ای برای کامل‌ترین معنا، زیباترین تصویر، عمیق‌ترین دلالت و گویاترین نماد، مدوّن شده باشد» (النعيمي، ۲۰۱۵م: ۱۷). تکثیف در نقد قدیم بیشتر بلاغت و صور بیانی و ایجاز را دربرمی‌گیرد. ابن‌رشیق قیروانی در کتاب معروف خود، العمدة، اینگونه بلاغت را تعریف می‌کند: «کوتاه‌کردن کلام و ایجاد معانی بسیار در واژگان اندک» (القيرواني، ۱۹۵۵م، ج۱: ۲۴۲). شاعر کلاسیک در ساحت شعر با تکیه بر مکانیزم ایجاز در تلاش بود تا تکثیف را برجسته‌تر جلوه دهد، اما شاعر معاصر پا از این امر فراتر می‌نهد و سعی می‌نماید تا «این ساحت را در حوزهٔ شکل، همچنین ترکیب کلام (ساختار نحوی) نیز با عنصر تکثیف هماهنگ نماید» (حسّان، ۲۰۱۷م: ٦٠). بنابراین اگرچه «پایه و اساس شعر به‌طور کلّی عنصر تکثیف است و شعر زمانی که موضوعات خود را بیان می‌کند، معانی را بیش از آنچه در ذهن‌های مردم وجود دارد، به موضوعات خود تحمیل می‌کند» (الخال، ۱۹۸۷م: ۹٤)، اما این عنصر در «قصيدة الومضة»، که حاصل لحظه‌های ناب شاعرانه است، برجسته‌تر جلوه می‌نماید و شاعر ومضه برای بیان اندیشه‌های خود در مساحتی اندک به تکنیک‌های دیگری در حوزه‌های معنا، شکل و ترکیب کلام روی می‌آورد تا این مساحت اندک با لحظه‌های شاعرانه‌اش منسجم‌تر شود. با توجه به توضیحات ارائه شده، این جستار می‌کوشد تا به بررسی جلوه‌های انواع اسلوب در بخش‌های سه‌گانهٔ معنا، شکل و ساختار نحوی در عنصر فشرده‌گویی از «قصيدة الومضة» بپردازد:

۳. بحث و بررسی انواع تکثیف در «قصیدة الومضة»

مهم‌ترین مواضع تکثیف میان ومضه‌های شعری نجاة عبداللّه شامل عناوین زیر است:

۳-۱. فشرده‌گویی در معنا

این موضع از فشرده‌گویی در تلاش است تا ارتباط بین واژگان کلام و انبوهی معانی موجود در آنها را بررسی نماید. تکثیف، در این موضع، ارتباط تنگاتنگی با «قصیدة الومضة» دارد، زیرا تصویرها به‌صورت بسته وارد ذهن شاعر می‌شود و او نیز می‌خواهد مفهوم موردنظر خویش را در تصویری کاملاً بسته و پیچیده به مخاطب خود ارائه دهد، این امر سبب می‌گردد تا وی به‌صورت غیرمستقیم به معنا اشاره و از گسترده‌گویی پرهیز کند. تحقق این امر «بیشتر با استفاده از صور بیانی امکان‌پذیر است» (الشيحي، ۲۰۱۵م: www.shbeb.com). نجاة عبداللّه نیز در استخدام صور بیانی از سبک منحصربه‌فردی برخوردار است، زیرا وی همواره تعبیرهای شعری‌اش را با دلالت‌های نامأنوس درهم می‌آمیزد و برای پرواز در افق‌های شعری بر عنصر تکثیف تکیه می‌کند. وی در این موضع از تکثیف از روش‌هایی همچون، تمثیل، استعاره، ضرب‌المثل، کنایه، تلمیح، نماد، تناقض، واژگان محوری، تکرار هنرمندانه و... بهره می‌جوید.

زمانی که تمام رکن‌ها را از تشبیه حذف کنند و تنها یک رکن (مشبّه یا مشبّه‌به) باقی بماند، استعاره آشکار می‌شود. ابوهلال عسکری در باب استعاره اینگونه آورده است: «عبارتی را از موضع استعمالش در اصل لغت، به جهت غرض خاص، به معنای دیگر منتقل کنند و آن غرض بیشتر برای مبالغه در معنا» (ادیبی‌مهر، ۱۳۸٦ش: ۳۷) یعنی تکثیف است. استعاره، در ومضه‌های شعری نجاة عبداللّه، نقش اول را ایفا می‌کند. وی در آوردن وجوه‌شبه به نوآوری‌های شگفتی دست زده و در این راه صاحب سبک شده است. وجوه شبه، در استعاره‌های او، حاصل کشف و تأمل خود ایشان در تجربهٔ شعری‌اش است و گاهی هیچ‌گونه شباهتی میان استعاره‌های وی با شاعران دیگر وجود ندارد. ومضهٔ زیر با عنوان غزلیات نمونهٔ مناسبی برای عنصر فشرده‌گویی در معناست:

«غازِلْ سِرَّكَ

وَافْضَحْ مَوتَ الْبُرتُقالِ[1]» (عبداللّه، ۲۰۱۰م ب: ۹).

شاعر، در سطر اول، مفهوم غزل را، که بین شاعران غزل‌سرا رایج بوده، تغییر می‌دهد، آنگاه خواننده را به معاشقه با راز فرا می‌خواند. استعارهٔ به‌کار رفته از نوع مکنیّه است، زیرا راز به زن تشبیه شده، سپس مغازله از لوازم مشبّه‌به ذکر گردیده است. در سطر دوم ومضه، علاوه‌بر اینکه لفظ پرتقال «نماد زندگی، زیبایی و باروری است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸٤ش، ج۲: ۱۸٤)، استعارهٔ مصرّحه نیز وجود دارد. وجود دو استعارهٔ مکنیّه و مصرّحه، نهایت تراش‌خوردگی سخن و فشرده سازی در کلام را می‌رساند. از طرفی، ترکیب موت البرتقال ذهن خواننده را بیش از پیش به تحریک وامی‌دارد تا، در نهایت، راز مرگ این زندگی معنادار را با توجه به احوالات درونی خود کشف نماید. نکتهٔ درخور توجه این است که او با آوردن فعل دستوری اِفضَحْ سعی بر آن دارد تا مرگ پرتقال برای همگان آشکار گردد و با این امر به واقعه‌ای تلخ اشاره نماید.

استفاده از تمثیل روشی دیگر است که نجاة عبداللّه برای تکثیف کلام خود در بیان اندیشه‌هایش از آن بهره می‌جوید:

«أشَدُّ الأعداءِ مَحبَّةً.. أكثَرُهم خِيانةً..

يَبنُونَ اللَّبِنَ الأبيَضَ فَوقَ الرَّمْلِ

والآسَ بَيْنَ الكافُورِ[۲]» (عبداللّه، ۲۰۱۰م الف: ۹۱).

خانم نجاة در سطر اول به عملکرد دشمنان عهدشکن اشاره دارد که با تظاهر به محبّت بر کارهای خود سرپوش می‌نهند. سطر اول بر یک ادعا دلالت دارد که وی آن را مطرح نموده و برای اثبات این ادعا در سطر دوم و سوم به استخدام تمثیل با تکیه بر تشبیه ضمنی روی می‌آورد. وی دشمنان عهدشکن را به‌مانند افرادی می‌پندارد که کاخ‌هایی زیبا بر روی ماسه‌های روان بنا می‌کنند که فاقد هر گونه استحکام است و یا چون کسانی هستند که قبرهایی به عنوان دام برای دیگران در میان درختان خوش عطر و زیبای کافور حفر می‌کنند. چنانکه واضح است، ایشان با اقبال به تمثیل که به‌نظر می‌رسد نامأنوس است درصدد آن است تا تصویری چند پهلو ارائه دهد که این امر زمینه را برای «فراوانی دلالت‌ها در برابر خواننده متن فراهم می‌سازد» (عرب، ۱۳۸۳ش: ۹۹)، علاوه‌بر این، کلّ ومضه بر استعاره تمثیلیه دلالت دارد و معادل آن در فارسی همان ضرب‌المثل (جوفروش گندم‌نما) است که در معنای کنایی (دورویی، ریا و کلک‌زدن) به‌کار رفته است. بنابراین او در این ومضه به انواع صور بیانی اشاره می‌نماید و این موارد سبب فشردگی معانی فراوان در واژگان اندک می‌شود، زیرا «خواننده را به دورترین افق‌های معنایی رهنمون می‌سازد» (فضیلت، ۱۳۸۷ش: ۱۰۷).

از اسلوب‌های دیگر، که نجاة عبداللّه در این موضع تکثیف از آن بهره می‌جوید، استفاده از نماد است. نماد نقش برجسته‌ای بین ومضه‌های وی ایفا می‌کند، زیرا نمادهای ایشان از ابهام خاصی برخوردار است و این پیچیدگی ذهن خواننده را به کوشش وامی‌دارد تا در نهایت بتواند به اندیشهٔ شاعر نزدیک‌تر شود. برای نمونه در این بخش ومضه‌ای با عنوان «قارِبٌ» را بررسی می‌نماییم:

«سَرَقَ البَطَّةَ

وتَرَكَ النَّهرَ قَبيحاً

مِثلَ دُميَةٍ صَفراء[۳]» (عبداللّه، ۲۰۱۰م ب: ۱٤۷).

سه کلمهٔ «قارب» (عنوان ومضه)، «بطّة» و «نهر»، در ومضهٔ فوق، معنای نمادین به خود گرفته است. در برخی مواقع، عنصر نماد سبب ابهام در شعر می‌شود و این امر باعث خوانش‌های متفاوت از متن شعری می‌شود. عنصر نماد در این ومضه زمینه را برای تحریک ذهن خواننده فراهم ساخته و وی را با دریایی از دلالت‌ها ازجمله سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، رزمی، و... روبه‌رو ساخته است. خواننده می‌تواند با توجه به افق انتظار[٤] خود از نمادهای موجود ابهام‌زدایی کند. از آنجا که ومضهٔ حاضر از دفتر سوم شاعر انتخاب شده و این مجموعه بنا بر «تجربه‌های ظالمانه و جزئیات جنگ در دههٔ هشتاد» (حسن، ۲۰۱۲م: ۱۱) سروده شده است، ما نیز به‌عنوان خواننده، از این ومضه، دلالت مرتبط با جنگ برداشت می‌نماییم. لفظ «قارب» مجاز مرسل با علاقهٔ محل و ارادهٔ حال است که حاکمان استبداد بر آن سوارند و راه چپاول و ظلم و ستم را در پیش گرفته و به ظاهر موفق

می‌شوند، چراکه «قارب» هرچند نماد «امنیت و نجات از دریای خروشان است» (شوالیه و گربران، ١٣٨٤ش، ج٣: ٤٨١)، اما مراد از آن در اینجا سرنشینان قایق است، که همان استعمارگران‌اند و با کار خود «البطّة» نماد «نیک‌بختی و زندگی متعالی و ارزشمند» (همان، ج١: ١١٢) را از «النهر» (سرزمین عراق) دزدیده‌اند، در نتیجه این سرزمین امروزه به‌مانند عروسکی بی‌جان در اثر پیامدهای جنگ بازیچهٔ دست زمامداران جنگ است.

گاهی نماد و گستره‌های آن در سروده‌های نجاة عبدالله پا فراتر می‌نهد و در رنگ‌ها نیز آشکار می‌شود:

«بابا نویل یُوبّخُ ثَوبيَ الدَّاكن
لا أمتَلِكُ بابانؤيلَ أيضاً
الأحمَرُ جَنَّتُهُ
الأحمَرُ أولادي الشُّهداءُ[٥]» (عبدالله، ٢٠١٨م الف: ١٠٣).

با دقت در ومضهٔ فوق به‌خوبی می‌توان دریافت که این شعر بنابر اتفاق‌نظر پژوهشگران بر سه ویژگی مهم قصیدة الومضة یعنی «التکثیف (فشرده‌گویی)، المفارقة (تضاد و تقابل) و الختام المُبهر (پایان تعجب‌برانگیز)» (الدریس، ٢٠١٤: ٨٣) استوار است. تکثیف از آن جهت است که سطر دوم جواب سؤال مقدر برای سطر اول، همچنین سطر سوم و چهارم جواب سؤال مقدر برای سطر دوم ومضه است. در سطر اول این سؤال به ذهن خطور می‌کند که چرا شاعر لباس سیاه بر تن دارد و بابانوئل با لباس قرمز شروع به سرزنش رنگ لباس او می‌کند. وی در سطر بعد، با آوردن فعل «لا أمتلكُ» در پاسخ، اینگونه بیان می‌دارد که اندیشه‌های بابانوئل و شاعر با توجه به شرایط موجود در جهان عرب و سرزمین عراق هیچ‌گاه در یک خط موازی با هم برخورد نمی‌کنند و هر یک راهی متفاوت و جدا از یکدیگرند. اکنون با خوانش سطر دوم باز این سؤال برای خواننده ایجاد می‌شود که چرا اندیشه‌های این دو متفاوت است و نجاة عبدالله، برای پاسخ به این سؤال مقدر، دو سطر پایانی را عرضه می‌دارد. ایشان در این دو سطر با تکرار هنرمندانه از واژهٔ «الأحمر» هم ویژگی المفارقة و هم ویژگی الختام المُبهر را برای ومضهٔ خود می‌آورد. دو سطر پایانی ومضه گواه بر این امر دارد که ظهور بابانوئل میان کودکان با لباس قرمز در حلول سال جدید میلادی شامل پیام‌هایی همچون جشن، تولد، شادی و... است و در مقابل رنگ سرخ برای شاعر چیزی جز جنگ، شهید، داغدیدگی و اندوه نیست که در نتیجهٔ جنایت‌های غیرانسانی داعش در سرزمین عراق شکل گرفته است.

واژگان محوری (موتیف) از دیگر روش‌هایی است که به انبوه‌سازی سخن کمک شایانی می‌کند، زیرا کلمهٔ موردنظر در شعر کانون معنا می شود و معنا از این کلمه به سایر کلمات منتقل می‌گردد. «کلمات کلیدی در شعر دارای بار بیانی فراوان است که به متن ادبی انسجام می‌بخشد و در نتیجه شخصیت خالق اثر را نشان می‌دهد» (الضمور، ٢٠١٦م: ٣٩). نجاة عبدالله به نوبهٔ خود با مهارتی که در انتخاب کلمات دارد تلاش می‌کند تا واژگانی را انتخاب نماید که دربردارندهٔ معانی بسیار باشد و از این طریق تجربه‌های خود را با مخاطبانش به اشتراک بگذارد. واژگان محوری را می‌توان بین ومضه‌های دفتر هشتم شاعر با عنوان «مُنشَغِلةٌ حَدَّ الأمّهات» (دل‌نگرانم به وسعت مادران) بیشتر یافت. مجموعهٔ حاضر با تجربهٔ داغدیدگی سروده شده و واژهٔ «الأُمّ» در معانی گوناگون بیش از ١٤٠ بار در کانون این دفتر قرار گرفته که سبب انسجام هرچه بیشتر متن گردیده، به‌طوری که هرگز

قابل حذف نیست. ازآنجا که تکرار به معنای اهمیت است، پس این واژه برای شاعر مهم است و، در مجموعه، محور معنا قرار می‌گیرد و معنا از این کلمه به سایر کلمات منتقل می‌گردد که دلالت بر داغدیدگی درون شاعر دارد:

«كانَ الرَّبيعُ يا أُمِّي،
وأنا أحشُرُ أسناني
في عَباءتِكِ،
خَشْيةَ أنْ
تَقْتَرِحَني الأزهارُ
لِخَريفٍ أسوَدَ[٦]» (عبدالله، ۲۰۱۸م ب: ٤١).

با بررسی کلمات موجود در ومضه، خواهیم یافت که شاعر تمام اندیشه‌های خود را در سه کلمهٔ «الربیع»، «أمّي» و «الخریف» گنجانیده است. به اصطلاح امروز، این سه کلمه از کلمات کلیدی ومضه است. شاعر معانی گسترده‌ای ازجمله بالندگی، طراوت، شادابی، احساس امنیت، مهرمادری، زیبایی میسان (زادگاه شاعر)، زیبایی عراق و... را در دو کلمهٔ الربیع و أمّي فشرده‌سازی کرده، سپس ترس تمام وجود او را گرفته از اینکه روزی همهٔ این نعمت‌ها به دست یک پاییز بی‌رحم سپرده شود؛ پاییزی سرشار از غربت، اندوه ازدست‌دادن مهر مادری، داغدیدگی، عدم آرامش، آیندهٔ ویران زادگاه و میهن، و... .

۳-۲. فشرده‌گویی در شکل

شاید بتوان گفت که قصیدة الومضة از مدرن‌ترین قالب‌های شعری است که توجه خاصی به شکل دارد، زیرا «ابزارهای بصری با طبیعت آن که بر عنصر تکثیف تکیه دارد، هماهنگ‌تر است» (حسّان، ۲۰۱۷م: ۷۲). شاعر ومضه‌سرا برای نوگرایی در شعر خویش تنها به یک نوع از فشرده‌گویی بسنده نمی‌کند، بلکه در برخی مواقع برای بیان تجربه‌های خود به شکل قصیدة الومضة نیز اهمیت بسزایی می‌دهد و آن را به شعر طرح‌وار[٧] یا انگاره‌دار نزدیک می‌نماید. وی با این عمل سعی دارد تا شکل ومضه را با حالت‌های مختلف درونی خود سازگار نماید و برای تحقق این امر به ابزارها و هنرهای دیگری همچون سینما، نقاشی و... متوسل می‌شود که باعث تغییر در شکل شعر نیز می‌شود. استفاده از هنرهای دیگر سبب می‌شود تا سطح دیداری شعر ومضه با سطح معنایی آن بسیار هماهنگ شود و جایگاه نوگرایی در آن را استوار سازد. «حذف عنوان، سفیدنویسی[٨]، طراحی جلد، استفاده از نشانه‌های نگارشی، هم‌گذاری و... ازجمله تکنیک‌هایی است که شاعر ومضه سعی بر آن دارد تا با استفاده از آنها، به شعر، شکلی مناسب و ابعاد معنایی عمیق‌تری (تکثیف) ببخشد» (همان: ٦٠).

نجاة عبدالله را می‌توان یک شاعرهٔ نوگرای مهم در ترسیم نقشهٔ شعری زنان به حساب آورد، زیرا به‌مانند دیگر ومضه‌سرایان به یک اسلوب در عنصر تکثیف تکیه نمی‌کند و همواره در تلاش است تا با توجه به حالت‌های درونی خود، در ومضه‌های شعری خود، «فضای تصویری را به‌صورت استادانه همراه با یک مهندسی زیبا ترسیم نماید» (الشیحي، ۲۰۱۵م: www.shbeb.com). ایشان در این موضع به روش‌هایی همچون هم‌گذاری، تقسیم‌بندی سطرهای شعری در فضای صفحه، سفیدنویسی، طولی و

عمودی نویسی کلمات، استفاده از نقطه‌چین‌ها، نشانه‌های نگارشی و... متوسل می‌شود.

هم‌گذاری یا برش (مونتاژ)، که ریشه در زبان سینما دارد، روش مناسبی برای فشرده‌گویی است. این تکنیک زمینه را برای «فیلم سازان فراهم می سازد تا با قراردادن تصاویر جداگانه، در کنار یکدیگر، مقدار زیادی از اطلاعات را در مدت زمان کوتاهی به مخاطب ارائه دهد» (حسّان، ۲۰۱۷م: ٦١). ومضهٔ زیر نمونهٔ مناسبی برای این نوع از تکثیف است:

«بِالأمْسِ.. ماتَ غَلْيونُ الماء
وَاليومَ.. تَزَوَّجَ الوَقت
وغَدَاً.. سَأفقِدُ سائِقَ الحافِلَة[9]» (عبدالله، ۲۰۱۰م الف: ۲۵).

ومضهٔ فوق حاوی سه تصویر به‌هم‌فشرده و متفاوت از زندگی شاعر در میهن خود در زمان گذشته، حال و آینده است که هر یک به صورت جداگانه بریده شده و در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند، تا در نهایت از خود یک تصویر به‌هم‌فشرده ارائه دهد. تصویر اول حاوی جوانی شاعر است که بر وفق مراد وی نبوده، چراکه لفظ «الماء» نماد «چشمهٔ حیات است که هر کس از آن بنوشد جوانی خود را باز می‌یابد و هرگز پیر نمی‌شود» (شوالیه و گربران، ١٣٨٤ش، ج١: ٢). مراد شاعر از «مات غلیون الماء» خشکیدن چشمهٔ حیات است، زیرا «غلیون»، در این عبارت، مخزنی برای آب است که بیشتر وقت‌ها در حال حرکت و خروش است. نجاة عبدالله با این سطر شعری درصدد است تا قسمت اول زندگی خود را به تصویر بکشد، از اینکه در این دوران از حرکت بازایستاده و نتوانسته است، با گرفتن نیرویی تازه از آن دوران، مرحلهٔ حرکت و بالندگی را درپیش بگیرد، بلکه این دوران مقدمه و مرحله‌ای است برای سیر قهقرایی او و زندگی‌اش که این مرحله را نیز در سطر شعری دوم با مونتاژ از زندگی حال و کنونی خود به تصویر کشیده است و این سیر قهقرایی با دوران حال و کنونی او پیوند می‌خورد و نجاة نیز زمان گذشته (أمس و الیوم) را در قالب ازدواج زمان بیان نموده است تا نمادی از تثبیت یک وضعیت را برساند؛ گویی زمان فعلی ادامه زمان قبل است. در تصویر سوم، او با توجه به تجربه‌های گذشته و امروز کاملاً امید خود را نسبت به بهبود اوضاع در آینده از دست داده و، در اوج ناامیدی، نتیجهٔ این آینده را چیزی جز قهقرایی که همان مسیر اول و دوم زندگی وی است، نمی‌داند. در سطر پایانی، لفظ «الحافلة»، به‌مانند سایر وسایل نقلیه، نماد «تغییر در حین حرکت و جابه‌جایی ناگهانی است» (شوالیه و گربران، ١٣٨٤ش، ج١: ٧٧). بنابراین، می‌توان گفت شاعر در زمان کنونی از خود و آینده‌اش کاملاً مأیوس است و در خویش با توجه به شرایط زندگی که امروز دارد، مجال دست‌یافتن به حیات را نمی‌بیند تا از این رهیافت بتواند مسیر اتوبوس زندگی خود را کنترل و به دست بگیرد و در زندگی خود تحول ایجاد نماید، یا اینکه واژهٔ «الحافلة» بر خود زندگی دلالت دارد و «سائق» می‌تواند یک رهبر، یک سیاست‌مدار، یا حتی یک شخصیت تأثیرگذار باشد که، با اصلاح اوضاع و احوال وضعیت عراق، مسیر زندگی شاعر را تحت‌تأثیر قرار دهد.

نجاة عبدالله با مهارتی که بر متن شعری دارد، فضای صفحه را در خدمت خود می‌گیرد و بر اساس فضای فیزیکی آن و، تحت‌تأثیر فضای روانی و ذوق شاعری، جمله‌های خود را بر روی فضای خالی صفحه سفید پراکنده می‌کند. ازجمله می‌توان به ومضهٔ زیر با عنوان أوهام اشاره کرد:

«تَوَهَّمتُ
مَنفاك،
طُيُوري
سَئِمَتْ،
فَراغَكَ
أبيَض[10]» (عبداللّه، ۲۰۱۰م ج: ٦٢).

در برخی مواقع، ومضــه‌هایی از نجاة عبدالله می‌یابیم که بر پراکندگی و پریشــانی واژگان اســتوار اســت و اوج این مورد را می‌توان در شکل واژگان ومضهٔ فوق مشاهده نمود که گویی با حالت‌های فقدان، ویرانی، تباهی و انفجار خشم او کاملاً سازگار است. وی تجربه زندگی خویش را در این شکل شعری که از پراکندگی کلمات به شکل طولی تبعیت می‌کند به تصویر می‌کشد. این تصویر بصری مخاطب را به جهان قصیده وارد می‌کند؛ دنیای که حاکی از روح آشفتهٔ شاعر دارد و به‌مانند پرنده‌ای خسته بین زمین و آسمان معلّق است. این روح لحظه‌ای که از بالا به سمت پایین می‌نگرد، صاحب مهاجر خود را در غربت، اندوه‌ناک و جای او را در وطن خالی و سـفید می‌بیند و، با مشـاهده این وضـعیت از خود، احسـاس تباهی و گسـسـتگی درونی همراه با ناامیدی بروز می‌دهد.

ترتیب سطرهای شعری در ومضه‌های نجاة عبداللّه تحت یک شکل و تصویر قرار نمی‌گیرند، به‌طوری که در برخی مواقع «به‌صورت متناوب در متن آشکار می‌گردد» (الشيحي، ۲۰۱۵م: www.shbeb.com)؛ به‌عبارت دیگر، سطرها با توجه به حالت‌های درونی وی به‌صورت نوبتی بر فضای صفحه تقسیم بندی می‌گردد و این نوع از شکل ومضه خالی از تکنیک سفیدنویسی نیست. ومضهٔ شـعری زیر با عنوان هوامش از اینگونه فضـای شـکلی تبعیت می‌کند و ایشـان در آن تصـویری را می‌جوید که با تصـاویر درونی خود هماهنگی داشته باشد یا به آن نزدیک باشد:

«سَأعبُرُ السَّوادَ*
لِأنجُو!!

*الباحَةُ عَكسُ الشَّاطِئ[11]» (عبداللّه، ۲۰۱۰م ب: ۳۱).

این ومضـه از تعداد محدودی کلمه تشـکیل شـده و عنصـر تکثیف بر شـکل آن حکم‌فرماسـت که گویی شـاعر آن را برای چشم‌ها سروده است، زیرا تقسیم‌بندی سطرها به‌گونه‌ای است که در ابتدا چشم‌ها را به خود مجذوب می سازد. نجاة در ابتدا سـطرها را در سـمت راسـت می‌سـراید که گویی بر یک نوع امید دلالت دارند، اما این حالت تغییر می‌یابد و به‌نوعی خاموشـی و دم‌فروبستن بر وی چیره می شود و این حالت در سفیدنویسی (فضای خالی بین دو ومضه) او به وضوح قابل‌مشاهده است و با ادامهٔ خوانش ومضه با سطری مواجه خواهیم شد که در سمت چپ و در پاورقی آن نگاشته شده، گویی با عنوان آن (هوامش) نیز کاملاً سازگار است. این تغییر سطر با تغییر حالت درونی شاعر منطبق است، زیرا ایشان در رؤیاهای خود به یک درک جدید از

زندگی خود رسیده است و آن جز با مهاجرت و عبور از دل سیاهی‌ها (دریاها) محقق نمی‌گردد، اما آنچه در پاورقی ومضه (سطر پایانی) آمده، گویی، در ساحت واقعیت، دیدگاه وی نسبت به مهاجرت تغییر یافته و سفیدنویسی درون آن می‌تواند بر این امر دلالت داشته باشد که میان عالم خیال تا عالم واقعیت فاصله بسیار است. ازجانب دیگر، سطر آخر (پاورقی ومضه) حاوی عنصر تقابل و پارادوکس است و، با توجه به این امر، شاعر چنین بیان می‌دارد که وطن برعکس غربت است که می‌توان از آن برداشت نمود، وطن با تمام ناملایمات از غربت نیکوتر است و یا، برعکس، راه غربت از راه‌های درمان ناملایمات در وطن است.

تصویرها در قصیدة الومضة به‌صورت لحظه‌ای وارد ذهن شاعر می‌شود و در مقابل نیز به‌صورت سربسته بر صفحات دفتر شعری نقش می‌بندد. آنچه کاملاً مشهود است، ناگفتنی‌ها (سکوت) در این نوع شعر بیش از گفتنی‌هاست و این امر سبب می‌گردد تا خواننده برای تأمل در بخش‌های سفید شعر نسبت به بخش‌های سیاه آن بیشتر تحریک شود. سفیدی‌های موجود میان دفترهای شعری نجاة باعث شده است تا در متن شکاف‌هایی به‌وجود آید. اوج شاعرانگی متن در شکاف‌های آن است، زیرا «متن را از تک معنایی به سمت چند معنایی سوق می‌دهد و در نهایت منجر به تکثیف می‌گردد» (فرج، ۲۰۱۳م: ۱۹۳). خانم نجاة برای ایجاد شکاف در متن گاهی به هنر نقطه‌چین متوسل می‌شود و با این کار فضایی دیداری مناسب به خوانندهٔ خود به‌نمایش می‌گذارد:

«.....

.....

.....

قَطَعوا رُؤوسَ اللَّيلَك

وتَرَكوا العِطرَ شَريداً

بَينَ الأسِرَّة

ونافِذَةِ الأعمَى[۱۲]» (عبدالله، ۲۰۱۰م ب: ۲۵).

از آنجا که عنوان یکی از عناصر اصلی در قصیدة الومضة محسوب می‌شود، بنابراین حتی «اگر به یک کلمه تقلیل یابد، گاهی یک ومضهٔ کامل محسوب می‌شود. عنوان دارای یک دلالت اصلی است که در نگاه اول می‌توان آن را دریافت و از خلال آن، دلالت‌های فرعی منشعب می شود که برای دریافت اندیشه اصلی شاعر به خواننده کمک می‌کند» (الطائي والمبارک، ۲۰۱٤م: ۹۲). عنوان ومضهٔ فوق «برقيّة» است که دلالت بر مفهوم اصلی آن دارد و در خلال ومضه، معانی متعدّدی که برگرفته از دلالت اصلی عنوان است، متولد می‌شود، ازجملهٔ این مفاهیم فرعی، سه سطر نقطه‌چین ابتدای ومضه است که نماد سیم‌های تلگراف و تیرهای آن است. این سیم‌ها و تیرهای متعدّد نشان از آن دارد که روزانه هزاران پیام از این خطوط رفت و آمد می‌کند و یکی از پیام‌ها آن است که سرهای گل یاس (آزادمردان) را بریدند، سپس بوی خوش (یاد و خاطره آزادمردان) آن را سرگردان در بین تخت‌خواب‌ها (غفلت مردم) و همچنین پنجرهٔ کور (جهالت مردم) رها کردند. گویا خانم نجاة با این ومضه قصد دارد به جهانیان یک تلگراف بزند و آنها را از این حقیقت آگاه کند که اگر چه استبداد، اکنون به ظاهر با توجه به غفلت مردم و جهالت آنها موفق

شده است تا سرچشمه حق و حقیقت را بخشکاند؛ امّا این امری باطل است، چراکه حقیقت (نام و یاد آزادمردان)، اثر و جوهر آن هرگز نمی‌میرد و در بین مردم جهت آگاه‌سازی آنها برای همیشه ماندگار می‌ماند.

از دیگر روش‌های هنری که نجاة عبدالله آنها را در ومضه‌های خود به خدمت می‌گیرد، استفاده از نشانه‌های نگارشی همچون علامت سؤال و تعجب است. ومضهٔ غربة نمونهٔ مناسبی است از آن جهت که ایشان برای بیان حالت‌های درون خود از علامت سؤال و تعجب و نقطه‌چین، استفاده می‌کند. استفاده از این نوع نشانه‌ها در متن، به فشردگی در کلام کمک شایانی می‌کند، و در مقابل حجم انبوهی از معانی را در پیش روی خواننده قرار می‌دهد و ذهن او را برای فرضیه‌سازی به تحریک وامی‌دارد:

«کَیفَ أنتِ؟
أُحِبُّكَ جِدّاً!
مَتی عُدتِ؟
أُحِبُّكَ جِدّاً!
لِمَ عُدتِ؟
أُحِبُّكَ جِدّاً!
..
..
یاه
مَنْ عَلَّقَ العالَمَ
بِتلكَ السِّنارةِ السَّوداءِ؟[۱۳]» (عبدالله، ۲۰۱۰م ج: ۷۰).

در این ومضه، علامت پرسش و تعجب، با اشغال سطح اندکی از صفحه، حجم انبوهی از اندیشه‌های شاعر را در برابر خواننده بازگو می‌کند. در ابتدا وی با آوردن علامت استفهام، زمینه را برای نوعی رابطهٔ دیالکتیکی بین اثر و خواننده فراهم می‌سازد تا مخاطب شروع به گفتگو با اثر هنری کند و در نهایت به جواب فرضیه‌هایی که در ذهن خود ساخته، برسد و البته جواب این فرضیه‌ها در گرو پرسش‌هایی است که او از متن شعری می‌پرسد. در ادامه، وی درون آشفتهٔ خود را با تغییر چینش نشانه‌های استفهام و تعجب آشکار می‌کند و نحوهٔ ترتیب این دو را تغییر می‌دهد، در نتیجه واژهٔ تعجب «یاه» (آه) بر علامت استفهام غلبه می‌کند. این امر به آن جهت است که غربت و پیامدهای آن بر کوچک‌ترین مسائل زندگی انسان حتی بر روابط عاشقانه بین آنها تأثیرات بسزایی می‌گذارد و او از این امر در شگفت است، بنابراین این حالت روحی آشفته در درون خویش را در شکل ومضه نیز به‌نمایش می‌گذارد.

۳-۳. فشرده‌گویی در ساختار نحوی

نجاة عبدالله در صحنه‌های زندگی به مطالبی دست می‌یابد که خواهان آن است تا این مطالب را در قالب ساده‌ترین جمله‌ها به مخاطب خود ارائه دهد و برای تحقق این امر صرفاً به واژه‌ها هیچ اعتنایی ندارد، بلکه به نحوهٔ چینش واژه‌ها در جمله جهت شکل‌گیری ساختار متن توجه دارد. وی در این موضع برای اینکه تکثیف را به مرحلهٔ اجرا برساند، تلاش می‌نماید تا قیدهای اضافی را از جمله‌ها بزداید و ساختار را به ساده‌سازی زبان نزدیک نماید. ازآنجا که جمله بلندترین واحد سازمانی در علم نحو است، شاعر نیز سعی بر آن دارد تا اندیشه‌ها و حالت‌های روحی خود را در کوتاه‌ترین جملات بیان دارد تا جهان‌بینی خود را بر روابط نحوی کلمات پیاده کند، و در مقابل خواننده از این رهیافت می‌تواند به نوع اندیشیدن او دست یابد، چراکه «اندازهٔ جمله نسبتی با میزان درنگ گوینده در یک واحد فکری دارد» (فتوحی، ۱۳۹۵ش: ۲۷۵):

«أحْلُمُ بِحَياةٍ مِثلِ هذه
وفَراشاتٍ مِثلِ تِلك[۱۴]» (عبدالله، ۲۰۱۳م: ۱۳۱).

شاعر اندیشهٔ خود را در قالب جملاتی کوتاه بیان می‌کند، زیرا «جملات کوتاه بیانگر اندیشه‌ای عاطفی و پرشتاب است» (فتوحی، ۱۳۹۵ش: ۲۷۵). در قطعهٔ شعری فوق دو جمله به‌کار رفته و هر یک به‌طور میانگین از چهار واژه تشکیل شده است. شاعر با حذف فعل در جمله دوم و حذف اسم‌های اشاره شده پس از «هذه» و «تلك»، حالت‌های احساسی و عاطفی خود را بیان می‌کند و ادامه خوانش شعر را به مخاطب واگذار می‌کند. واژهٔ «حیاة» و «فراشات» در ومضهٔ فوق، هر دو بر «مفهوم زندگی دلالت دارند» (شوالیه و گربران، ۱۳۸٤ش، ج۲: ۲۱۰). گویا خانم نجاة به زندگی می‌اندیشد که بتواند در آن به راحتی احساسات شاعرانه و عواطف زنانهٔ خود را با دیگران به اشتراک بگذارد.

ساختار نحو در ومضه‌های نجاة به‌گونه‌ای است که گویا قصد دارد تا مطالب مفصل را بدون تکلّف در حداقل جملات بیان دارد، بنابراین در برخی ومضه‌ها با حذف یک جمله به‌نوعی یک شکاف پیش‌روی مخاطب ایجاد می‌نماید. حذف جمله ازطرفی به تکثیف در کلام می‌انجامد و ازجانب دیگر «نوعی نقص در ساختار نحوی کلام ایجاد می‌کند و این امر سبب تحریک نیروی خیال‌پردازی در مخاطب می‌گردد تا در نهایت متن ادبی، به تعداد خوانندگان، معانی متفاوتی از آن تولید شود» (شبل، ۲۰۰۷م: ۱۱۷):

«أُنْظُرْ يا حَبيبي:
المَطَرُ يَفتَرِسُ الشُّبّاك
ورَأسُكَ مُثقَلٌ بِأَوَّلِ الأنْباءِ
وبَينَما... هَلْ تَعلَمُ؟[۱۵]» (عبدالله، ۲۰۱۰م ج: ۷).

ومضهٔ فوق بر این امر تأکید دارد که خواننده در برخورد با این نوع ومضه‌ها با دو نوع متن روبه‌رو است؛ متنی که پیش روی او حاضر و متنی که در پشت سفیدی‌های نقطه‌چین پنهان است و مخاطب بیش از هر چیزی جذب موارد محذوف می‌گردد و از این رهیافت با جهانی سرشار از مفاهیم روبه‌رو می‌گردد. آمدن نقطه‌چین‌ها در پایان ومضه بر این امر دلالت دارد که یک جمله

پس از ظرف زمان «بینما» حذف گردیده و «این جمله در بیشتر موارد جملهٔ اسمیه است و به‌ندرت پس از این ظرف زمان جملهٔ فعلیه به‌کار می‌رود» (الغلاييني، ۱۳۹۱ش، ج۳: ٤٤٦). این حذف به‌نوعی یک شکاف بین خواننده و متن ایجاد نموده و خواننده باید، با کمک واژگان و عبارت‌های موجود در متن، این شکاف را برطرف نماید. نجاة عبدالله در این قطعهٔ شعری روزگار کنونی کشور خود را به تصویر می‌کشد که در آن پیامدهای ناشی از جنگ ازجمله فقر و گرسنگی بیداد می‌کند و قصد دارد بر پنجرهٔ (خانه و اهل آن) دست‌درازی کند. این تصویر را می‌توان در لفظ «المطر» به‌وضوح مشاهده نمود، چراکه باران در برخی مواقع بر نماد منفی دلالت دارد، همچنان که «گاهی نتیجهٔ آن در سروده‌های شاعران تمّوزی گرسنگی است» (الجيوسي، ۲۰۰۱م، ۷۹۹). پس از اینکه خانه توسط باران مورد تجاوز و تعدی قرار می‌گیرد، دنیای درونی محبوب به‌خاطر خبرهای تازه بیش‌ازحد متعارف مضطرب می‌شود. در پایان ومضه شاعر با آوردن استفهام (در معنای توبیخ) از محبوب خود انتقاد می‌کند و به‌نوعی او را دعوت به خودآگاهی می‌کند که خبرهای داخل سر تو تقلب و دروغ است، پس باید به دنبال واقعیت بگردد. بنابراین، می‌توان جملهٔ «وبينما الأنباء كاذبةٌ في رأسك» را پس از «بینما» در تقدیر گرفت.

شاعر برای اعمال تکثیف در جمله‌های اسمیه به تجریدسازی (برهنه‌کردن) آن می‌پردازد و فقط به مسند و مسندالیه اشاره دارد. به‌دیگر سخن، او تلاش می‌کند تا قیدهای اضافی را از ارکان اصلی جمله بزداید؛ قیدهایی که عامل گسترده‌گویی می‌شود و کلام را از افق‌های تکثیف دور می‌سازد:

«أنا قامَتي
و إنْ قَصُرَتْ
أنتَ رأسُك
وإنْ ثَمِلَ سِواك[۱۶]» (عبدالله، ۲۰۱۳م: ۵۵).

قطعهٔ شعری فوق از دو جملهٔ اسمیه و دو جملهٔ فعلیه تشکیل شده است و شاعر برای اینکه تکثیف را در ساختار جملات شدت ببخشد، به ارکان اصلی جمله بسنده می‌کند و قیدهای اضافی را از آنها حذف می‌کند. در عبارت «أنت رأسك» قید حالت در تقدیر است یعنی «صاحياً» تا رابطهٔ آن از نظر معنی و مفهوم با جمله بعد از آن، همچنین دو جملهٔ قبل از آن درست باشد. نجاة عبدالله قید حالت را بنا به قرینهٔ «أنا قامتي»، که مبتدا و خبر است، حذف کرده است تا نوعی هم‌ریختی (مشاکله) بین دو جملهٔ «أنا قامتي» و «أنت رأسك» ایجاد کند. بخش اول ومضه که شاعر می‌گوید «من قامت خودم هستم اگرچه کوتاه است» نشان از آن دارد که هر فرد باید، در برابر امواج تأثیرات منفی یا مثبت بیرونی، پایداری خود را حفظ کند. همچنین بخش دوم که می‌گوید «تو سر خودت هستی اگرچه دیگری مست است» می‌تواند تصویری از یک فرد باشد که باید، بین جامعه‌ای بی‌خبر، هوشیاری خود را به‌طور کامل حفظ کند، چراکه مستی به معنای «از خود بی‌خود شدن و ازدست‌رفتن آگاهی نسبت به هر چیز غیر از حق و حقیقت و حتی فراموش‌کردن خود است» (شواليه و گربران، ۱۳۸٤ش، ج٥: ٢٤١). گویا شاعر قصد دارد با زدودن قیدها، از ارکان اصلی جمله، سرودهٔ اخلاقی خود را به نهایت تراش‌خوردگی برساند تا حکم یک جملهٔ قصار را به خود بگیرد و به‌آسانی در ذهن مخاطب بنشیند.

نجاة عبداللّه در این مو ضع از فشرده‌گویی، همانند دو مو ضع دیگر، د ست به نوآوری‌هایی در زمینهٔ ساختار نحوی جملات زده ا ست که خواننده خود را به شگفت وامی‌دارد. برای نمونه وی، در وم ضهٔ أوهام، چیدمان طبیعی جمله یا همان نحو معیار را برهم می‌زند:

«تَوَهَّمتُ
مَنفاك،
طُيُوري
سَئِمَتْ،
فَراغَكَ
أبيَض» (عبداللّه، ۲۰۱۰م ج: ٦٢).

ایشـان میان دو مفعول فعل «توهّمت» _مفعول اول (منفاك) و مفعول دوم (أبيض)_ با جملهٔ معترضـه «طيوري سـئمتْ فَراغك» فا صله می‌اندازد تا در نظم نحوی جمله نوعی غریب سازی و برجسته سازی نماید. فا صلهٔ بین مفعول اول و مفعول دوم این معنا را به مخاطب القا می‌کند که میان گمان شاعر با حقیقت فرسنگ‌ها فا صله بوده ا ست، زیرا وی زندگی در غربت را مایهٔ آرامش خود می‌پنداشت، درحالی که انسان غریب همیشه غم و ملال او را می‌آزارد.

علاوه‌بر این، خانم نجاة در ومضه‌ای، با عنوان غربة، نشانهٔ تعجب را حذف می‌نماید و جای آن را به «یاه» می‌دهد. به ظاهر کلمه «یاه» همان «آه» اسـت که، در اصـل، کلمهٔ «أوَهَ» به معنای «شـکا» و «تَوَجَّعَ» اسـت و کلمهٔ «أوّه» به معنای «أتوجّعُ» ا سم‌فعل و از این ماده ا ست. حال اگر کلمهٔ «یاه» را نیز ا سم‌فعل تلقی کنیم، در معنای فعل م ضارع «أتوجّعُ» ا ست که شاعر، علاوه بر آشـنازدایی، به‌گونه‌ای بر معنای «تأکید، مبالغه، کثرت و اسـتمرار و حتی تعجب که از معانی اسـم‌فعل‌ها هسـت» (رضي‌الدين استرآبادی، ۱۳۸۴ش، ج۳: ۸۹) تکیه می‌کند و این همان است که «صورتگرایان روس آن را به‌عنوان قانون رعایت اقتصاد در کوشش‌های خلاق خوانده‌اند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۹ش: ٢٤):

«كَيفَ أنتِ؟
أُحِبُّكَ جِدّاً!
مَتى عُدتِ؟
أُحِبُّكَ جِدّاً!
لِمَ عُدتِ؟
أُحِبُّكَ جِدّاً!
..
..
یاه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مَنْ عَلَّقَ العالَمَ
بِتلكَ السِّنارةِ السَّوداءِ؟» (عبداللّه، ۲۰۱۰م ج: ۷۰).

نتیجه

فشرده‌گویی در ومضه‌های نجاة عبداللّه در سه بخش معنا، شکل و ساختار نحوی نمود پیدا می‌کند. در بخش معنا از روش‌هایی همچون ا ستعاره، تمثیل، کنایه، مجاز، نماد، واژگان محوری و... ا ستفاده شده که این موارد به تکثیف در وم ضه می‌انجامد. در قسمت شکل از شیوه‌هایی مانند هم‌گذاری، تقسیم‌بندی سطرهای شعری در فضای صفحه، سفیدنویسی، طولی و عمودی‌نویسی کلمات، استفاده از نقطه‌چین‌ها، علامت‌های نگارشی، و...، بهره برده شده است. در بخش ساختار نحوی وم ضه‌ها از ا سلوب‌هایی چون برهم زدن چیدمان طبیعی جمله، زدودن قیدهای ا ضافی ازجمله (تجرید سازی)، پرهیز از اغراق در تزئین جمله‌ها، حذف یک جمله یا چندین جمله از متن شعر و رعایت اقتصاد در کوشش‌های خلاق برخوردار است. نجاة عبداللّه در بخش معنا، با تکیهٔ بسیار بر شیوه‌های آن، گوی تقدّم را بر دو بخش فشرده‌گویی ربوده و از این طریق در معنای وضعی کلمات خلاقانه دخل و تصرف نموده است. وی در قسمت شکل با توجه به حالت‌های درونی خود در فضای فیزیکی صفحه به شعر خود شکل می‌بخشد و در مقابل خواننده نیز باید از شکاف‌ها و سکوت‌های موجود بین فرم شعری افادهٔ معنا نماید. ایشان، در بخش ساختار نحوی کلام، خواننده را بر آن می‌دارد تا با دقت در ساختار و نحو به توانایی شاعر در زبان شعری‌اش، همچنین به نوع اندیشه او پی ببرد. این امور سه‌گانه ازیک سو سبب شده تا وم ضه‌های نجاة عبداللّه از تک‌معنایی خارج شود و از این رهیافت خواننده نیز با توجه به پیش‌فرض‌های خود معنای مدنظر را برگزیند و سبب تعامل و تلذذ بیشتر وی با متن شود.

پی‌نوشت

۱) به رازت سخنان عاشقانه بگو و مرگ پرتقال را برملا کن.
۲) بامحبت‌ترین دشمنان خیانت‌کارترین‌شان است. آجر سفید را بر روی ماسه و قبر را میان درخت کافور بنا می‌کنند.
۳) قایق مرغابی را ربود، آنگاه رودخانه را زشت همچون پیکری رنگ‌باخته واگذاشت.
٤) اصطلاح افق انتظار (افق توقع یا پیش‌فرض‌های ذهنی) از این مسئله ناشی می‌شود که دریافت فرایندی پویا و تغییرپذیر است. افق انتظار «نظام پیچیده‌ای از خواسته‌ها و نیازهای مخاطب است که وی را به سوی یک اثر سوق می‌دهد و انتظاراتی را ایجاد می‌کند که توقع دارد اثر در هنگام خوانش به آن انتظارات پاسخ مناسب دهد» (نامورمطلق، ۱۳۸۷ش: ۱۰۰).
٥) بابانوئل جامهٔ سیاه مرا سرزنش می‌کند و من نیز صاحب بابانوئل نیستم، زیرا رنگ سرخ بهشت اوست و رنگ سرخ فرزندان شهید من هستند.
٦) ای مادرم، بهار بود و حال آنکه من میان چادر تو دندان‌هایم را به‌هم می‌فشردم، به‌خاطر ترس از اینکه شکوفه‌ها مرا به یک

پاییز سیاه‌رنگ عرضه دارند.

۷) شعر طرح‌وار یا انگاره‌دار آن است که «ابیات و سطور شعر به ترتیبی قرار گیرد تا در مجموع طرح و شکل خاصی بر صفحهٔ کاغذ تشکیل دهد. شکل این قسم شعر به‌طور کلی بیانگر درون‌مایه و موضوع شعر است» (داد، ۱۳۸۵ش: ۳۱٤).

۸) سفیدنویسی به یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های شعر مدرن عرب تبدیل شده است و یک شرط اساسی برای وجود هر متن شعری محسوب می‌شود. سفیدی‌های متن از دلالت‌هایی برخوردار است که در زبان نوشتاری خاموش است. سفیدی‌ها «به‌عنوان یک فضای خالی به شکاف‌های خالی در دنیای متن تبدیل می‌شود و معانی پنهان را ایجاد می‌کند که مخاطب تلاش می‌کند تا، از طریق خواندن، آنها را کشف و آشکار کند» (الماكري، ۱۹۹۱م: ۲۳۸).

۹) دیروز.. شیشهٔ آب شکست و امروز.. زمان پیوند زناشویی بست و فردا.. رانندهٔ اتوبوس را از دست خواهم داد.

۱۰) تبعیدگاه تو را سفید پنداشتم، حال آنکه پرندگانم از جای خالی تو به خستگی روحی دچار شدند.

۱۱) سیاهی را در خواهم نورد تا رهایی یابم. حیات خانه برعکس ساحل است.

۱۲) سرهای گل یاس را بریدند و بوی خوش آن را، بین تخت‌خواب‌ها و پنجرهٔ کور، سرگردان رها کردند.

۱۳) حالت چطوره؟ واقعاً دوستت دارم! چه زمانی برگشتی؟ واقعاً دوستت دارم! چرا برگشتی؟ واقعا دوستت دارم! .. .. آه چه کسی جهان را به این قلّاب سیاه‌رنگ آویزان کرده است؟

۱٤) به زندگی همانند این و پروانه‌هایی همانند آن می‌اندیشم.

۱۵) عزیزم بنگر: باران پنجره را بی‌سیرت می‌کند، حال آنکه سر تو با نخستین خبرها سنگین‌بار شده است، در آن هنگام که... آیا می‌دانی؟

۱۶) من قامت خودم هستم، اگرچه کوتاه است و تو سر خودت هستی، اگرچه دیگری مست است.

منابع

ابن منظور، (۱۹۹۹م)، لسان العرب، ط۳، بیروت، دار إحياء التراث العربي.

ادیبی‌مهر، محمد، (۱۳۸٦ش)، تحلیل ارکان استعاره‌های پیچیدهٔ نهج‌البلاغة، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

الجيوسي، سلمى الخضراء، (۲۰۰۱م)، الاتّجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، بيروت، مركز دراسات الوحدة الاسلامية.

حسّان، أمل‌سلمان، (۲۰۱۷م)، القصيدة الومضة، إشكالية التّسمية، تقاناتها في شعر فاضل حاتم، بغداد، دار جلجامش.

حسن، محسن، (۲۰۱۲م)، «نجاة عبدالله: أحببتُ الشعر؛ لأنّي اعتبرتُه بديلاً تامّاً عن حياتي»، صحيفة العالم، السنة الثالثة، العدد ۷۲٦، ص۱۱.

الخال، يوسف، (۱۹۸۷م)، الحداثة في الشعر، بيروت، دار الطليعة للنَّشر.

داد، سیما، (۱۳۸۵ش)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چ۳، تهران، انتشارات مروارید.

الدريس، هدى، (۲۰۱٤م)، «الومضة الشعرية من الأبيجرام إلى القصيدة التفاعلية»، جامعة سوهاج، مجلة كلية الآداب، العدد ۳٦،

صص۷۵ - ۹۲.
رستگارفسایی، منصور، (۱۳۸۰ش)، *انواع شعر فارسی*، چ۲، شیراز، انتشارات نوید.
رضي‌الدين استرآبادی، (۱۳۸٤ش)، شرح الرضي على الكافية، المصحح: يوسف حسن عمر، تهران، مؤسسة الصادق (ع).
شبل، عزّة، (۲۰۰۷م)، علم لغة النصّ، النظرية والتطبيق، القاهرة، مكتبة الآداب.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۹ش)، موسیقی شعر، چ۱۲، تهران، نشر آگه.
شمیسا، سیروس، (۱۳۸۸ش)، سبک‌شناسی شعر، چ۴، تهران، نشر میترا.
شوالیه، ژان و آلن گربران، (۱۳۸٤ش)، فرهنگ نمادها، مترجم: سودابه فضایلی، چ۲، تهران، انتشارات جیحون.
الشـيحي، البشـير، (۲۰۱۵م)، «قراءة تحليلية: البناء والتصـوير في ديوان نعاس اللَّيلَك لـــنجاة عبداللّه»، موقع وكالة شـبيب: https://www.shbeb.com/?p=10107
الضـمور، عماد عبدالوهاب، (۲۰۱٦م)، «جماليات القصـيدة القصـيرة في شـعر عبداللّه منصـور، ديوان (وطن... وحجر... وحمام) نموذجاً»، مجلّة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ۱۳، العدد ۲، صص ٥٦-۳٦.
الطائي، رفل حسن، وذكريات طالب المبارك، (۲۰۱٤م)، «قصية العمود الومضة... نحو أسلوب شعري جديد»، مجلّة الباحث، كليّة التربية للعلوم الانسانية، جامعة كربلاء، المجلد ۱۱، صص ۱۰۰-۷۷.
عبداللّه، نجاة، (۲۰۱۰م الف)، قِيامةُ إستِفهام، ط۲، القاهرة، دار الحضارة للنَّشر.
عبداللّه، نجاة، (۲۰۱۰م ب)، نُعاسُ اللَّيلك، ط۲، القاهرة، دار الحضارة للنَّشر.
عبداللّه، نجاة، (۲۰۱۰م ج)، ذاتَ وَطَنٍ، القاهرة، مركز المحروسة للنَّشر.
عبداللّه، نجاة، (۲۰۱۳م)، حينَ عَبَثَ الطَّيفُ بِالطِّين، ط۲، القاهرة، الهيئة العامّة لقصور الثقافة.
عبداللّه، نجاة، (۲۰۱۸م الف)، عيدٌ على الزُّجاج، بغداد، دار ميزوبوتاميا للنَّشر.
عبداللّه، نجاة، (۲۰۱۸م ب)، مُنشغلةٌ حدَّ الأمَّهات، بغداد، دار قناديل للنَّشر.
عرب، عباس، (۱۳۸۳ش)، ادونیس در عرصهٔ شعر و نقد معاصر عرب، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
الغلاييني، مصطفى، (۱۳۹۱ش)، جامع الدروس العربية، ط۳، طهران، مطبعة شريعت.
فتوحی، محمود، (۱۳۹۵ش)، سبک‌شناسی نظریه‌ها رویکردها و روش‌ها، چ۳، تهران، سخن.
فرج، حميد الشيخ، (۲۰۱۳م)، العنوان في الشعر العراقي الحديث؛ دراسة سيميائية، لبنان، دار البصائر.
فضیلت، محمود، (۱۳۸۷ش)، زیبایی‌شناسی قرآن، چ۲، تهران، انتشارات سمت.
القيرواني، ابن رشيق، (۱۹۵۵م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، المحقّق: محيي‌الدين عبدالحميد، مصر، مطبعة السعادة.
الماكري، محمد، (۱۹۹۱م)، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، بيروت، المركز الثقافي العربي.
المناصرة، عزّالدين، (۲۰۱۵م)، إشكالية قصيدة النثر، الأردن، دار الراية للنشر والتوزيع.
نامورمطلق، بهمن، (۱۳۸۷ش)، «یائوس و آیزر نظریّه دریافت»، پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، ش ۱۱، صص ۹۳-۱۱۰.
النعيمي، أحمد اسماعيل، (۲۰۱۵م)، تأملات في النصّ القرآني والخطاب الشعري، الأردن، دار دجلة.

References

Abdullah. N, (2010a), *Qiyamat Istifham*, [2]nd ed, Cairo, Dar al-Hadara for Publishing. [In Arabic]
Abdullah. N, (2010b), *Nu'as al-Laylak*, [2]nd ed, Cairo, Dar al-Hadara for Publishing. [In Arabic]
Abdullah. N, (2010c), *Zat Watan*, Cairo, Al-Mahrousa Center for Publishing. [In Arabic]
Abdullah. N, (2013), *Hina Abatha al-Taif be al-Teen*, [2]nd ed, Cairo, General Authority for Culture Palaces. [In Arabic]
Abdullah. N, (2018a), *Eid 'ala al-Zujaj*, Baghdad, Dar Mesopotamia for Publishing. [In Arabic]
Abdullah. N, (2018b), *Munshaghilatun Hadda al-Ummahat*, Baghdad, Dar Qanadil for Publishing. [In Arabic]
Adibimehr. M, (2007), *Analysis of the Elements of Complex Metaphors in Nahj al-Balagha*, University of Tehran Press. [In Persian]
Arab. A, (2004), *Adonis in the Realm of Contemporary Arab Poetry and Criticism*, Mashhad, Ferdowsi University of Mashhad Press. [In Persian]
Chevalier. J & Gheerbrant. A, (2005), *Dictionary of Symbols*, Translated by Soudabeh Fazaeli, [2]nd ed, Tehran, Jeyhoun Publications. [In Persian]
Dad. S, (2006), *Dictionary of literary terms*, third edition, Tehran, morvarid publications. [In Persian]
Al-Durays. H, (2014), "The Poetic Glimpse from 'Epigram' to the 'Interactive Poem", Sohag University, Journal of the Faculty of Arts, No. 36, pp. 75-92. [In Arabic]
Faraj. H, (2013), *The Title in Modern Iraqi Poetry: A Semiotic Study*, Lebanon, Dar al-Basa'ir. [In Arabic]
Fazilat. M, (2008), *Aesthetics of the Quran*, [2]nd ed, Tehran, SAMT Publications. [In Persian]
Fotouhi. M, (2016), *Stylistics: Theories, Approaches, and Methods*, [3]nd ed, Tehran, Sokhan Publications. [In Persian]
Al-Ghalayini. M, (2012), *Comprehensive Arabic Lessons*, [3]rd ed, Tehran, Shari'at Press. [In Arabic]
Hassan. A, (2017), *The Flash Poem: The Problematic of Naming, Its Techniques in Fazel Hatem's Poetry*. Baghdad, Dar Gilgamesh. [In Arabic]
Hasan. M, (2012), "Abdullah's 'Najat': I Loved Poetry; Because I Considered It a Complete Alternative to My Life", Al-Alam Newspaper, Vol. 3, No. 726, p. 11. [In Arabic]
Ibn Manzur, (1999), *Lisan al-Arab*, [3]rd ed, Beirut, Dar Ihya al-Turath al-Arabi. [In Arabic]
Al-Jayyusi. S, (2001), *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*, Beirut, Center for Arab Unity Studies. [In Arabic]
Al-Khal. Y, (1987), *Modernity in Poetry*, Beirut, Dar Al-Tali'a for Publishing. [In Arabic]
Al-Makri. M, (1991), *Form and Discourse: An Introduction to Phenomenological Analysis*, Beirut, The Arab Cultural Center. [In Arabic]
Al-Manasra. I, (2015), *The Problematic of the Prose Poem*, Jordan, Dar al-Raya for Publishing and Distribution. [In Arabic]
Namvar Motlagh. B, (2008), "Jauss and Iser's Reception Theory", Journal of the Academy of Arts, No. 11, pp. 93-110. [In Persian]
Al-Nuaimi. A, (2015), *Reflections on the Quranic Text and Poetic Discourse*, Jordan, Dar Dijla. [In Arabic]
Al-Qirawani, (1955), *Al-'Umda fi Mahasin al-Shi'r wa Adabih*, Edited by Muhyi al-Din Abd al-

Hamid, Egypt, Al-Sa'ada Press. [In Arabic]
Rastegar Fasaei. M, (2001), *Types of Persian Poetry*, [2]nd ed, Shiraz, Navid Publications. [In Persian]
Razi al-Din al-Astarabadi, (2005), *Sharh al-Radi 'ala al-Kafiya*, Edited by Yusuf Hassan Omar, Tehran, Al-Sadiq (AS) Institute. [In Arabic]
Shafiei Kadkani. M R, (2010), *The Music of Poetry*, [12]th ed, Tehran, Agah Publishing. [In Persian]
Shamisa. S, (2009), *Stylistics of Poetry*, [4]th ed, Tehran, Mitra Publishing. [In Persian]
Shibl. E, (2007), *Text Linguistics: Theory and Application*, Cairo, Maktabat al-Adab. [In Arabic]
Al-Shihi. B, (2015), *An Analytical Reading: Structure and Imagery in Najat Abdullah's Diwan Nu'as al-Laylak*, Shabib Agency Website: https://www.shbeb.com/?p=10107. [In Arabic]
Al-Ta'i. R & Zekrayat. T, (2014), "The Flash Column Poem... Towards a New Poetic Style", *Al-Baheth Journal*, College of Education for Human Sciences, University of Karbala, Vol. 11, pp. 77–100. [In Arabic]
Al-Zamour. I, (2016), "Aesthetics of the Short Poem in Abdullah Mansour's Poetry: The Diwan (Watan... wa Hajar... wa Hamam) as a Model" Journal of *Sharjah University for Human and Social Sciences*, Vol. 13, No. 2, pp. 36–56. [In Arabic]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی