

## بررسی ابهام در شعر شاملو و اخوان ثالث

علیرضا شاهینی؛ گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، آباده

[ashahini@iaubadeh.ac.ir](mailto:ashahini@iaubadeh.ac.ir)

### چکیده

ابهام در دیدگاه شاعران و بلاغیان گذشته، غالباً امری تاریک و مضر در شاعری بوده است. اما در نقد جدید، به عنوان یکی از فنون تصویری، وسعت بسیاری یافته و جنبه‌های هنری جالب توجهی به خود گرفته است؛ ابهامی که به واسطه آفرینش از پیش نیندیشیده اثر ادبی به وجود آید و کلام را چنان فرا بگیرد که تعبیر و تفسیر آن، بنابر معانی مختلف واژگان به عهده خود خواننده گذارده شود، می‌تواند از ویژگی‌های ناب یک شاعر ادبی به شمار برود. گاه این تصویر مبهم، خارج از اراده تخیلی شاعر شکل می‌بندد و گاهی نیز از هنر و رندی خود شاعر در ایجاد و القای مفاهیمی متعدد و گاه متضاد با هم سرچشمه می‌گیرد. شاعران برجسته امروز، بخش مهمی از هنر خود را مرهون ابهام‌اندیشی هنرمندانه‌ای هستند که به واسطه آن، کلام ایشان سحر و توان چندگانه‌ای را به خود می‌گیرد. سخنی مبهم اما آشنا که از سویی هنر بیان شاعر خود را به رخ می‌کشد و از سوی دیگر غرقه شدن وی را در تصاویر و اندیشه‌های ناخودآگاه نشان می‌دهد.

احمد شاملو و مهدی اخوان ثالث، دو تن از شاعران چیره‌دستی هستند که هنر ابهام را در شعر خود پرورانده و گاه برای چند لایه کردن و ماندگار ساختن کلام خود از آن بهره‌ها برده‌اند که در این مجال به توضیح و بررسی نمونه‌هایی پرداخته می‌شود. این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی انجام گرفته و برای گردآوری اطلاعات از روش کتابخانه‌ای بهره برده شده است.

واژگان کلیدی: ابهام، شعر، شاملو، اخوان ثالث، تخیل، تصویر.

### ۱. مقدمه

ابهام (*ambiguity*) به عنوان یکی از ابزار کارآمد در بیان شاعرانه و فن نویسندگی، می‌تواند از ویژگی‌های اساسی یک اثر ماندگار به شمار آید. کلامی که تنها یک معنی و مفهوم را منتقل کند، از قدرت سحر کلام ادیبانه به دور است و چه بسا که جایی برای ماندگاری در ذهن شنونده نخواهد داشت. اما سخنی که تأویل و تفسیرهای مختلف را برتابد و در آن واحد بتوان برداشت‌های مختلفی از آن کرد، همیشه فکر خوانندگان را به خود معطوف کرده و در هر زمانه‌ای به شکلی تفسیر شده و باعث ماندگاری اثر می‌شود.

هرچند که در گذشته، کلام مبهم و به دور از صراحت، در نظر اکثر بلاغیان، ناپسند و نکوهیده بوده است، اما در نقد جدید و تحت تأثیر مکتب‌های ادبی نوین، به عنوان یکی از فنون تصویری، جلوه‌های حائز اهمیتی به خود گرفته و در کانون توجه ادیبان نشسته است (ر.ک: فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۳-۲۲). اولین اثر منسجمی که به نقد انواع ابهام ادبی پرداخت، «هفت نوع ابهام» از ویلیام امپسون است که به طور کلی ابهام را در هفت نوع مختلف، دسته‌بندی کرد:

۱. وقتی که یکی از اجزای جمله، همزمان چند معنی بدهد.
۲. وقتی که دو یا چند معنی قابل جانشینی در هم ادغام شده و یک معنی را بیافرینند.
۳. وقتی که دو معنای بی‌ربط هم‌زمان ارائه شوند.
۴. وقتی که دو معنی قابل جانشینی جمع می‌آیند تا پیچیدگی ذهن نویسنده را نشان دهند.
۵. نوعی سردرگمی ناشی از این که نویسنده در هنگام نوشتن اثر به فکر مطلب تازه‌ای افتاده است.
۶. چیزی که به ظاهر متناقض است و خواننده باید آن را تفسیر کند.
۷. تناقض واضح که نشان می‌دهد گوینده دیدگاه روشنی ندارد (حمید رفیعی، ۱۳۶۸: ۳۰).

بیشتر منتقدان برای نقد انواع ابهام در آثار شاعران و نویسندگان، به این تقسیم‌بندی امپسون توجه داشته و بر اساس آن اثر را نقد کرده‌اند؛ اما با نگاهی دقیق‌تر به آفرینش شعر بعضی از شاعران بزرگ، انواع دیگری از ابهام دیده می‌شود که از آنچه ویلیام امپسون بدان اشاره کرده، فراترند و ارزش هنری بیشتری دارند.

یاکوبسن بر روی ابهام در پیام شاعرانه پافشاری کرده است. این ابهام برخاسته از برخوردی زیبایی‌شناسانه با آزادی‌های تأویل نیست و به طریق اولی برخاسته از سانسور اخلاقی و خطرهای آن هم نیست، بلکه می‌توان آن را به صورت رمز در نظر گرفت؛ زبان نمادینی که آثار ادبی در قلمرو آن هستند از نظر ساختاری یک زبان چند لایه است که رمزگان آن مانند هرگونه گفتار دیگری (اثر دیگری) ساخته شده است. این زبان چند لایه که محصول آن رمزگان است، معنایی چندگانه دارد (بارت، ۱۳۷۷: ۶۳). بارت بررسی این چندگانگی معنایی آثار ادبی را دانش ادبیات می‌نامد (همان: ۶۶). پس هر اثر تا زمانی که به شکل نوشتار ادبی باشد، اثری گشوده به تأویل‌های مختلف است با ابهام ذاتی در زبان ادبی.

بارت در «نقد و حقیقت» که جوابیه‌ای است به واپس‌گرایی افرادی چون ریموند پیکار در نقد ادبی، از ساختارگرایی به هرمنوتیک و پساساختارگرایی متمایل شده و معتقد است آنچه در متن بیش از همه در نقد نوین باید مد نظر قرار گیرد ابهام معنایی است؛ «باری اگر به راستی اثر ادبی به سبب ساختار خود معنای چندگانه می‌یابد، پس باید دو سخن مختلف را در خود جای بدهد: از سویی می‌توان در اثر ادبی تمام معنای نهفته را یافت و یا آن معنای تهی‌ای را که دربرگیرنده همه آن‌هاست؛ این دو با هم فرقی ندارند. از سوی دیگر می‌توان تنها با یکی از این معناها رویاروی شد» (همان: ۶۶). رویاروی شدن با یک معنای قطعی در متن، دیدگاهی سنتی است که بارت از آن سر باز می‌زند. حتی بارت خود در گذار از ساختارگرایی، چون دیگر پساساختارگرایان به این باور می‌رسد که هیچ سیستمی نمی‌تواند خودبسنده و خودگردان باشد، آن‌گونه که ساختارگرایی اقتضا می‌کند (پاکتچی، ۱۳۸۶: ۳۷). ساختاری عمل کردن یعنی نشانه را در جای خود معتبر دانستن، برای آن هویتی تثبیت شده قایل شدن و آن را ابزار در دست‌گرفته دانستن که به واسطه آن افکاری جدای از آن را شکل می‌دهد. در حالیکه در پساساختارگرایی و واسازی، نشانه همواره در حال تغییر و تحول است و نمی‌توان آن را مکانیکی و یک بعدی دانست. بلکه نشانه عنصری است فعال که هم بر نشانه‌های دیگر تأثیر می‌گذارد و هم از آن‌ها تأثیر می‌گیرد. این‌گونه نشانه در فرآیند پیوسته قرار می‌گیرد و در پیچ و خم جریان تولید زبانی دچار تحول می‌گردد (شعیری، ۱۳۸۶: ۷۶).

متن ادبی، معنای نمادین و چندلایه دارد و نمی‌توان آن را محدود کرد. از این رو چندمعنایی متن را تأیید کرده و معتقد است این استعداد بالقوه متن، ریشه در ساختار ویژه آن دارد: «در واقع انسان‌های هر دوره گمان می‌کنند که به معنای اصلی اثر دست یافته‌اند، ولی کافی است کمی دامنه تاریخ را گسترده‌تر کنیم تا این معنای یگانه به معناهای چندگانه و اثر بسته به اثر گشوده تبدیل شود. آن‌گاه تعریف خود اثر نیز دگرگون می‌شود: اثر دیگر واقعیتی تاریخی نیست، بلکه به واقعیتی انسان‌شناسی تبدیل می‌شود؛ زیرا هیچ تاریخی آن را فرسوده نمی‌کند. بنابراین گوناگونی معناها برخاسته از دیدگاهی نسبی‌نگر درباره آداب و رسوم انسانی نیست. نشانگر گرایش اجتماع به برداشت نادرست نیز نیست، بلکه نشانه آمادگی اثر برای گشودگی است. اثر به دلیل ساختار خود و نه تردید خوانندگان در آن واحد چندین معنا می‌یابد» (همان: ۶۰).

احمد شاملو و اخوان ثالث، دو تن از شاعران برجسته شعر معاصر هستند که جلوه‌هایی از ابهام هنرمندانه را در شعر ایشان می‌توان دید و تفسیر کرد؛ ابهام‌هایی تصویری که گاه در هیچ‌یک از هفت نوع ابهام ویلیام امپسون نمی‌گنجد.

## ۲. ابهام در شعر شاملو

یکی از ارزشمندترین انواع ابهام، زمانی رخ می‌نماید که شاعر هنرمند، می‌کوشد پیام و مضمون کلام خویش را با

ارائه تصویرهایی شعری و با بهره‌گیری از نمادها و تمثیل به خواننده منتقل کند. پیامی که پیشتر در ذهن شکل گرفته و شاعر بن مایه سخن خود را به خوبی می‌شناسد؛ اما در آن دم که تصویرها و بیان شاعر، رسالت انتقال پیام را به عهده می‌گیرند، گویی چنان ذهن شاعر نابخود، در ناخودآگاه خویش غرقه می‌شود که در نهایت، بیان شاعرانه از مرز کلامی همه‌فهم و منطبق بر منطق زبانی فراتر رفته و در هاله‌ای از ابهام هنری می‌نشیند. به دیگر سخن، شاعر تصویرگرا از بیان بی‌پرده و برهنه از تخیل سخن خویش ابا دارد. وی اساس شعر را در تصویرگری موجزانه و در پرده نشستن آن پیام نخستین می‌داند و تلاش می‌کند تا با بهره‌گیری از نمادها و تجربه‌های شعری‌اشنا برای اهل زبان، به شکلی هرچه شاعرانه‌تر، مضمون سخن را هنرمندانه به خواننده برساند. آن هم به نحوی که تصویرهای شعر تنها در خدمت انتقال پیام نباشند، بلکه در ارتباطی متقابل و چندوجهی با ارکان شعر، تأویل و تفسیرهای مختلفی را برتابند. یکی از نمونه‌های برجسته این نوع از ابهام را می‌توان در شعر «هنوز در فکر آن کلاغم...» سراغ گرفت:

□ هنوز

در فکر آن کلاغم در درّه‌های یوش:

با قیچی سیاهش

بر زردی برشته گندم‌زار

با خش خشی مضاعف

از آسمان کاغذی مات

قوسی برید کج،

و رو به کوه نزدیک

با غار غار خشک گل‌ویش، چیزی گفت

که کوه‌ها

بی‌حوصله

در زل آفتاب

تا دیرگاهی آن را

با حیرت

در کله‌های سنگی شان، تکرار می‌کردند. (شاملو، ۱۳۸۷: ۷۸۳)

بخش دوم شعر نیز به عبارتی تکرار همین بخش یاد شده است که شاعر همچنان این تصویرهای شعری ویژه را با پرسشی معنادار، در ذهن خواننده مکرر می‌کند. عناصر نمادین شکل دهنده شعر، کلاغ و گندم‌زار و آسمان مات کاغذی و کوه‌های سنگی هستند که در پس خود، آن معنای شاعرانه را پنهان کرده‌اند. با خوانش چندباره دقیق شعر، حس می‌کنیم که سخن شاعر بسیار آشنا و دلنشین است. اما تصویرهای شعری چنان در کنار هم قرار گرفته‌اند که دریافتی مطلق و رها از هر چون و چرایی، ناممکن می‌نماید. کلاغ، با آن غار غار خشک در گلو و آن زردی برشته گندم‌زار در زل آفتاب که نمادی مسلّم و تثبیت شده در تصویرهای ادبی ما نیست، در ارتباط با کوه‌های سنگی، این عابدان خسته، چه تصویر منسجمی از ذهن شاعر را به خواننده منتقل می‌کند؟!

آشناترین واژه شعر را می‌توان «یوش» دانست که به سرعت ذهن را به سمت «نیما یوشیج» نشانه می‌رود و تأویلی از شعر را شکار می‌کند؛ این که کلاغ نمادی باشد از نیما در ذهن سنگ شده سنت پرستان و حوصله سر رفته ایشان از شنیدن پیامی نو که چون غارغاری تنها باعث آزار ایشان است (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۳۹).

شاعر بعدها خود در یادداشت‌های شعری‌اش، مضمون کلی این شعر را آشکار کرده و از ارتباط آن با نیما یوشیج تبری جسته است: «شعر از این اشتغال ذهنی قدیمی و دغدغه همیشگی آب خورده است که بدیل ظلم هرگز عدالت نخواهد بود. خطر در آن است که غارغار خشک و بی‌معنی کلاغان تنها در کله‌های سنگی تکرار می‌شود!

[...] عناصر مشخصی چون «صلوات ظهر» و «رنگ سوگوار مصر» که از صفات کلاغ است، و مخاطبانی که «کوه‌های پیر» و «عابدان خسته خواب‌آلود» هستند و «کله‌های سنگی» دارند، چگونه می‌تواند حضور مثبت نیما را تداعی کند؟» اما نمی‌توان برداشت شعری پورنامداریان را یکسره خالی از حقیقت دانست. چنان‌که به گفته خود شاعر، این شعر با دوره کردن عکسی قدیمی از منظره‌های یوش در ذهن وی شکل گرفته است. (پاشایی، ۱۳۷۳: ۵۶) اگر این شعر شاملو، هیچ ارتباطی با یوش و نیما ندارد، پس آوردن این واژه، آن هم در ابتدای کلام، از چه روست؟! یکی از دوستان و ناقدان شعر شاملو، آمدن واژه «یوش» در این شعر را تنها به جهت کارکرد آوایی آن و هماهنگی با «هنوز» دانسته که برای تکمیل موسیقی کلام ضروری است اما از نظر معنایی آن را به جا نمی‌داند (پاشایی، ۱۳۷۷: ۸۵).

از دیدگاه علم تأویل متن نیز، مؤلف خود تنها یکی از مفسران متن است و فهم و تفسیر وی از آن، رجحانی بر دیگر تفاسیر نمی‌تواند داشت (پالمر: ۱۳۷۸، ۲۰۵). این شعر شاملو، یکی از آن نمونه‌های تأویل‌پذیر معنایی و تصویری است که تنها می‌توان ادعا کرد هر تأویلی از آن، تنها با دیگری متفاوت است و نه لزوماً بهتر از دیگری. حتی گویی مکرر شدن پرسش شاعر در ذهن خواننده، اشاره به این نکته هرمنوتیکی دارد که شعر، ذهن خواننده خود را به یافتن پاسخ‌هایی متنوع دعوت می‌کند (واعظی، ۱۳۸۵: ۲۳۸).

نکنه ظریف در همین جاست که شاملو از پیش درباره مضمون شعر اندیشیده بوده و پیش از سرودن آن به‌خوبی می‌دانسته که چه می‌خواهد بگوید. در یادداشتی که بر این شعر نوشته نیز با زبانی منطقی و زودیب، اصل حرف خود را بیان کرده است؛ اما چگونه است که اگر قرار باشد تنها به خود شعر توجه کنیم و از درون آن، این معنای شعر را بیرون بکشیم، رسیدن به چنین پیامی از دل شعر، تنگیاب و دشوار می‌نماید؟!

توجه به دیدگاه خود شاملو درباره تعریف شعر که آن را بیانی فرامنطقی می‌داند که از مرز فکر و اندیشه فراتر رفته و با حس و عاطفه گره می‌خورد، اهمیت بسیار دارد (حریری، ۱۳۷۲: ۱۴). کلام شاعرانه‌ای که در حصار تک‌بعدی منطق زبانی نمی‌ماند و تأویل‌های مختلفی را می‌پذیرد. از سوی دیگر توجه به این نکته مهم است که شاملو از جمله شاعرانی بوده که شعر را آمدنی و حادثه‌ای می‌داند که هیچ‌گاه برای سرودن ننشسته و فکر نکرده است (همان: ۳۲). بلکه در آن لحظه آنی حضور شعر در وجودش، تنها نوشتن را بهترین شیوه برای رهایی از دغدغه‌ای می‌داند. به عبارتی می‌توان گفت که شاملو «این اشتغال ذهنی قدیمی و دغدغه همیشگی» را در ذهن خود به همراه داشته تا آن زمان که با دیدن دوباره عکسی از چشم‌انداز طبیعت یوش، ناخودآگاه باری دیگر این دغدغه در ذهن وی بیدار شده و با عناصر مختلف عکس درهم آمیخته و تصویرهای ذهنی نوینی را برای شاعر آفریده است و درست در همین زمان، بی‌آنکه شاعر تلاشی مضاعف در آفریدن شعری کند، از ترکیب و التقاط این تصاویر با اندیشه‌های جاری در ذهن شاعر، این شعر پدید آمده است.

از آن رو که شعر را می‌توان بیان اندیشه‌های ناگفتنی‌ای دانست که در زبان صریح نمی‌گنجد، شاعر کوشیده که با یاری گرفتن از نمادهای مشترک انسانی و تصاویر شعری حاصل از آن، احساس و اندیشه خویش را منتقل کند. درست در همین میان است که یوش و دره‌های آن، در شعر جلوه‌گری می‌کند. چراکه شاعر نابخود بین این اشتغال ذهنی قدیمی و عکسی که از یوش دیده، ارتباطی برقرار کرده و در نتیجه، این واژه نیز در شعر حضور می‌یابد. بی‌آنکه در معنای اصلی و از پیش اندیشیده شاعر رکنی اساسی داشته باشد. حتی دیگر عناصر شعر نیز دقیقاً و بی‌چون‌وچرا، تنها اندیشه شاملو را منتقل نمی‌کنند؛ بلکه می‌توان دریافت‌های دیگری نظیر نظر پورنامداریان و غیر از آن را نیز بدان افزود. حتی تا آنجا که یکی از منتقدان می‌نویسد: «به نظر من این شعر زیر بار یک معنای واحد نمی‌رود، برای این که از «منطق» شاعرانه‌ای پیروی می‌کند که بیشتر در بند آواها و تصاویر است و کمتر در بند معنا» (پاشایی، ۱۳۷۷: ۸۵).

عناصر نمادین این شعر، تصویری منسجم و دقیق را به دست نمی‌دهد که بتوان به واسطه آن به معنایی صریح از گفته شاعر رسید. دره‌های یوش، کلاغ، کله‌های سنگی کوه، گندم‌زار برشته و آسمان مات کاغذی در طول معنایی

هم قرار گرفته و تصویری دلپذیر را نشان می‌دهند؛ اما این تصویر حاکی از چیست و چگونه می‌تواند آن مفهوم مورد نظر شاعر را منتقل کند؟! تصویر مبهم است و دریافت دیدگاه شاعر دشوار. اما با این حال شعر به دل می‌نشیند و خواننده از آن لذت می‌برد. یکی به خاطر اینکه نمادهای این شعر در طول معنایی هم قرار گرفته و تصور آن در ذهن، مطبوع نظر خواننده است و دیگر اینکه، با تمام ابهام معنایی و غریبگی که دارد، سخن شاعر بسیار نزدیک و آشناست. مخاطب حس می‌کند آن را می‌فهمد بی‌آنکه بتواند این تصویر را دقیقاً شرح و توصیف کند. ابهامی که در این شعر شاملو دیده می‌شود، از آن دست هنرنمایی‌های شاعرانه‌ای است که معانی مختلفی را در تفسیر آن به وجود می‌آورد و باعث ماندگاری این شعر می‌شود. ابهامی که در هیچ‌یک از هفت نوعی که امپسون برشمرده است، جای نمی‌گیرد. ابهام هنری در شعر «هنوز در فکر آن کلاغم...» نه به خاطر تضاد و تناقض و از پیش نیندیشیدگی شاعر است و نه حاصل دیگر انواع آن. بلکه شاعر می‌دانسته که چه می‌خواهد بگوید اما در لحظه زایش شعر، ناخودآگاه ذهن او را فراگرفته و تصویری مبهم و خارج از اراده او پرداخته است که از ارزشمندترین انواع ابهام هنری به شمار می‌رود.

یکی از علل ایجاد ابهام در شعر یاد شده، استفاده شاعر از واژه‌های شخصی‌تری هم چون «یوش» است که ذهن خواننده را به سمتی جدای از دیدگاه خود شاعر می‌برد. شاملو با کاربرد این واژه پرسشی در ذهن خواننده ایجاد می‌کند که منظور شاعر چیست؟ هر چقدر که نمادهای آشناتری در شعر به کار گرفته شود، معنای آن به قطعیت و دوری از ابهام که ذهن خواننده را به تلاش وامی‌دارد، نزدیک‌تر می‌کند. یکی دیگر از نمونه‌هایی که در آن شاعر از این تجربه‌های شخصی شاعر که باعث ابهام در معنا شده است، شعر «بودن» از دفتر «هوای تازه» است:

□ گر بدین‌سان زیست باید پست

من چه بی‌شرمم اگر فانوس عمرم را به رسوایی نیاویزم

بر بلند کاج خشک کوچۀ بن‌بست

گر بدین‌سان زیست باید پاک

من چه ناپاکم اگر نشانم از ایمان خود، چون کوه

یادگاری جاودانه، بر تراز بی‌بقای خاک. (شاملو، ۱۳۸۷: ۱۷۳)

در بخش نخست این شعر نیز با ابهام تصویری روبرو هستیم. منظور شاعر از «رسوایی» در این شعر چیست؟! عمر را چون فانوسی بر بلند کاج خشک کوچۀ بن‌بست آویختن، آن هم به رسوایی، چه معنایی را می‌تواند در خود داشته باشد. به نظر می‌رسد که شاعر از یک تجربه شخصی زندگی خود در تصویر این شعر بهره گرفته که برای بسیاری از خوانندگان مبهم و پوشیده است؛ اما حتی با وجود همین ابهام معنایی، باز هم شعر دلپذیر و گیراست. چراکه از طرفی، سخن از تقابل آرمانی دو روی سکه در کلامی دلنشین است و از طرف دیگر، زیبایی کلام شاعر چنان فضای ذهن را سرشار از تصویری می‌کند که از واژه‌هایی چون پست، بی‌شرم، کاج خشک و کوچۀ بن‌بست برمی‌آید که دیگر کمتر مخاطبی در واژه واژه شعر و ارتباط دقیق آن‌ها می‌اندیشد. اما با وجود ابهام نیز، خواننده حس نمی‌کند که این کلام شاعرانه بی‌معناست؛ چراکه قدرت بیان شاعر، او را متقاعد می‌کند که ضعف در فهم خود اوست؛ پس با تأملی بیشتر درصدد یافتن تفسیری درخور شأن شعر برمی‌آید.

یکی دیگر از نقایص تقسیم‌بندی «امپسون» در انواع ابهام، تکیه و تأکید وی بر گونه‌های ابهامی است که از جنبه معنایی به وجود می‌آید. درحالی‌که گاه نوشته یا شعری، دارای نوعی ابهام تصویری در خود است که با وجود دریافت سریع و صریح منظور گوینده آن، در کالبدشکافی تصویری کلام، با ابهام روبرو می‌شویم؛ مانند نمونه زیر از شعر «به تو سلام می‌کنم...»:

□ چون آینه‌ای از تو لبریزم. (شاملو، ۱۳۸۷: ۲۱۶)

«آینه» در این بیان شاعرانه، مشبّه‌به برای حال شاعر است. در بلاغت کلاسیک، مشبّه‌به باید آشکار و نمایان‌تر از مشبّه باشد. حال آنکه در این تصویر چنین نیست. آینه چگونه می‌تواند از کسی یا چیزی لبریز باشد و فراتر از آن، حتی این ادعا به عنوان مشبّه‌به برای توضیح امر دیگری به کار رود. تصویر مبهم است و به نظر می‌رسد که نیاز به توضیح دارد؛ اما با این حال بی‌هیچ نیازی به توضیحی، هر خواننده صاحب‌ذوقی از این سخن شاعر لذت می‌برد. چراکه این تصویر، با وجود ظاهر بی‌منطقش، بسیار دلنشین و روح‌افزاست و تصویرهای مختلفی را در ذهن خواننده برمی‌انگیزد. این نمونه شعری یکی از آن هنرمندی‌های تصویری است که ویلیام امپسون، در ذکر انواع ابهام از آن غافل شده است.

### ۳. ابهام در شعر اخوان ثالث

از دیگر جلوه‌های ابهام شاعرانه که باعث چندلایگی معنا و در نتیجه ماندگاری شعر در اعصار مختلف می‌شود، یکی بیان سمبلیک از رخدادها و حوادث روزگار است. پرهیز از صراحت در کلام و بیان نمادین محض دغدغه‌های اجتماعی، می‌تواند شعر را برای همیشه در ذهن مخاطبان تثبیت کرده و در هر موقعیت مشابهی، موجزانه و در وصف حال زمره شود. شعر «زمستان»، نمونه‌ای موفق از این دست، در آثار اخوان ثالث است:

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت

سرها در گریبان است.

کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را

نگه جز پیش پا را دید نتواند

که ره بس تاریک و لغزان است.

و گر دست محبت سوی کس یازی،

به اکراه آورد دست از بغل بیرون؛

که سرما سخت سوزان است... (اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۵۳)

ویژگی مهم این شعر، بیان کاملاً نمادین است. شاعران اغلب در شعرهای سمبلیک خود سعی می‌کنند کد یا کلیدهایی به خواننده بدهند که بواسطه آنها منظورشان دریافت شود. این کلید دریافت غرض اصلی شاعر، می‌تواند به شکل استعاره، یا کنایه و یا اشاره پوشیده به واقعه‌ای باشد؛ مانند این نمونه:

□ شب

با گلوی خونین خواننده است دیرگاه.

دریا نشسته سرد.

یک شاخه در سیاهی جنگل

به سوی نور فریاد می‌کشد. (شاملو، ۱۳۸۷: ۳۴۶)

در این شعر شاملو، «فریاد کشیدن شاخه در سیاهی جنگل به سمت نور» آن کلیدی است که شاعر به خواننده می‌دهد تا به قرینه آن، منظور گوینده درک شود. اما در شعر زمستان، هیچ کلید و قرینه‌ای که ذهن را از تصویر یک روز بوران و سوزان زمستانی خارج کند، دیده نمی‌شود. این رویه تا پایان شعر ادامه یافته و گویی شاعر تنها با احساس زمستان سخت و سرمای آن، چنین شعری را سروده است و بس! اما بیشتر منتقدان در شرح و نقد این شعر، آن را نمادی از حوادث اجتماعی و سیاسی دهه سی می‌دانند (محمدی، ۱۳۸۰: ۴۶). بی‌آنکه قرینه‌ای تثبیت شده در شعر وجود داشته باشد. این هنر شاعر است که چنین شعر یکدست و بی‌قرینه‌ای را چنان پرشور و عمیق سروده که کمتر کسی آن را تنها در معنای ظاهری‌اش می‌فهمد و این همان چندلایگی در معناست که از فروع چشمگیر ابهام تصویری به شمار می‌رود که ظاهراً امپسون به این نکته نیز توجهی نداشته است.

نمونه‌ای دیگر از ابهام هنری در «خوان هشتم» دیده می‌شود. این شعر از زیباترین آثار ماندگار اخوان است که به سبکی روایی، افول قدرت اسطوره‌ای داستان‌های کهن ایرانی را در ذهن و دل معاصران به تصویر می‌کشد. شاعر با بازگویی فرجام حسرت‌بار رستم پهلوان و نابرداری شغاد، گویی به عبارتی آن زشت‌کرداری و خیانت این «نابرداندر» را به نامردمی‌های هم‌نسلان خویش گره می‌زند و بی‌آنکه قرینه‌ای از وضعیت دوره خویش به دست دهد، به مانند شعر زمستان که شرحش گذشت، این داستان تمام نمادین را برای بیان دغدغه‌های اجتماعی خویش برگزیده است. علاوه بر این نکته، پایان هنرمندانه شعر نیز خود یکی دیگر از جلوه‌های چندمعنایی ابهام است که اخوان به خوبی از این فن در تأثیرگذاری هرچه بیشتر در خواننده بهره می‌برد:

قصه می‌گوید

این برایش سخت آسان بود و ساده بود،  
همچنان که می‌توانست او، اگر می‌خواست،  
کان کمند شصت خم خویش بگشاید  
و بیندازد به بالا، بر درختی، گیره‌ای، سنگی  
و فراز آید.

ور بررسی راست، گویم راست

قصه بی‌شک راست می‌گوید

می‌توانست او اگر می‌خواست.

لیک...» (اخوان ثالث، ۱۳۷۰: ۸۳)

اخوان پایان داستان رستم را این‌گونه بی‌آنکه به تمامی آن را بازگو کند، رها کرده و بی‌فرجام می‌گذارد. گویی نه حوصله و نه علاقه گفتنش را دارد؛ اما مهم‌تر از این مسئله، شاعر موجزانه پایان داستان و علت مرگ رستم را ناگفته می‌گذارد تا خود خواننده مابقی آن را در ذهنش به تصویر بکشد. اخوان با خالی گذاشتن پایان داستان، ابهام و پرسشی را در ذهن خواننده باقی می‌گذارد که پس چرا؟! و خواننده با دوره کردن دوباره این شعر، پایان آن را خود به تصویر کشیده و فرجام دردانگیز رستم را از نداشتن امیدی دوباره به زندگی از نابرداری‌ها مجسم می‌کند.

پایان شعر «قصه شهر سنگستان» نیز از جمله تصاویر هنری اخوان است که دارای ویژگی‌های ابهام می‌باشد. اخوان در شیوه‌ای هنرمندانه چنان شعر خود را پایان می‌دهد که دقیقاً مشخص نیست منظور گوینده کدام است. یک کلام متناقض نما که تفسیرهای مخالفی را بر می‌تابد:

«... غم دل با تو گویم، غار!

بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟»

صدا نالنده پاسخ داد:

«... آری نیست؟» (اخوان ثالث، ۱۳۶۰: ۲۵)

شهریار شهر سنگستان، گویی ناامید و سرخورده از روز و روزگار خویش به غار پناه آورده و به ناچار با غار و با صدا و پژواک خویش غم دل می‌گوید. جلوه هنر تصویرگری اخوان در همین بخش پایانی داستان است که گویی یک پایان و متن باز را رقم زده تا هم چنان این سوال، با ابهامی خاص در ذهن خواننده تکرار شود. حضور ابهام وار واژه «صدا» نیز که نوعی از ابهام‌هایی است که امپسون برشمرده، نیز به ابهام بیشتر کلام شاعر یاری رسانده است. صدا که در اصل عربی خود به معنای پژواک است که دیوار و سقف غار تکرار می‌کند و معنای فارسی‌زبانان که به صوت گفته می‌شود. قطعیتی در کلام نیست و پاسخ پرسش، تکرار دوباره همان پرسش در گوش خواننده است تا بیشتر به عمق درد و ناتوانی «امید» واقف گردد. این چنین شعر با پرسشی در پاسخ پرسشی پایان می‌گیرد تا کلام هم چنان پر ابهام و ناتمام تکرار شود. چراکه بن مایه این شعر از بن مایه متناقض و ناهمگون خود شاعر سرچشمه

می‌گیرد که به حق «هر هنرمند بزرگی، در مرکز وجودی خود، یک تناقض ناگزیر دارد. تناقضی که اگر روزی به ارتفاع یکی از نقیضین منجر شود کار هنرمند تمام است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰:۲۷۱).

اخوان در «چون سبوی تشنه...» نیز جلوه‌ای دیگر از ابهام را به نمایش می‌گذارد که با چند لایه کردن معنای شعری همراه است. شاعر، زندگی را دوست می‌دارد و مرگ را دشمن. اما شیوه سخن‌سرایی وی چنان است که چیزی فراتر از بیان ساده احساسی لطیف در آن به چشم می‌خورد:

از تهی سرشار،

جویبار لحظه‌ها جاریست.

چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب و اندر آب بیند سنگ،

دوستان و دشمنان را می‌شناسم من.

زندگی را دوست می‌دارم؛

مرگ را دشمن

وای اما - با که باید گفت این؟ - من دوستی دارم

که به دشمن خواهم از او التجا بردن.

جویبار لحظه‌ها جاری. (اخوان ثالث، ۱۳۶۳:۳۱)

تکنیک سرودن اخوان در این شعر جالب توجه است. تکرار «جویبار لحظه‌ها جاری» در آغاز و انجام شعر به دوره شدن نرم و جویبارانه آن در ذهن خواننده کمک شایانی می‌کند. شاعر با مثالی درخور، خود را به سبوی تشنه‌ای مانند می‌کند که تشنه دوستان آب صفت است؛ اما تنها از این جست‌وجو، سنگ و نامردمی بر او قسمت شده است. در ادامه با تشبیهی مضمّر، زندگی را به مانند همان آب روانی می‌بیند که چون سبویی، تشنه آن است. اما از نامردی و نابرداری‌ها، به مرگ و سنگ پناه می‌برد که شکستن بهتر که تشنه بودن. اما چند لایگی معنایی شعر در این نکته است که شاعر ابتدا زندگی را دوست می‌داند و مرگ را دشمن و در ادامه اذعان می‌دارد که دوستی دارد که باید از دست او به دشمن پناه ببرد. اگر ابتدا می‌گفت من دوستی دارم و دشمنی و در ادامه، برای توضیح، نام دوست خود را زندگی می‌گذاشت و نام دشمن خود را مرگ، معنا کاملاً واضح و سردستی بود. اما وقتی ابتدا نام زندگی و مرگ می‌آید و سپس از دوستی یاد می‌شود که باید از دست او به دشمن التجا برد، علاوه بر زندگی و مرگ، این پرسش باقی می‌ماند که این دوست آیا تنها زندگی است و آن دشمن، تنها مرگ. درحالی که می‌توان بدان جواب‌های درخور دیگری داد که در ابهام شاعرانه مانده است. هر چند که به حق باید اقرار داشت که به گزارش دوستان اخوان، او واقعاً نسبت به زندگی و بودن، علاقه خاصی داشت و بدان امید بسیار بسته بود (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰:۳۰).

#### ۴. نتیجه‌گیری

ابهام به عنوان یکی از ابزار کارآمد در بیان شاعرانه و فن نویسندگی، می‌تواند از ویژگی‌های اساسی یک اثر ماندگار به شمار آید. کلامی که تنها یک معنی و مفهوم را منتقل کند، از قدرت سحر کلام ادیبانه به دور است و چه بسا که جایی برای ماندگاری در ذهن شنونده نخواهد داشت؛ چراکه «شعری که نتوان هیچ‌یک از اجزای آن را، جز در تجربه واحد گوینده‌اش تعقیب کرد، پیش از خداوند خویش خواهد مرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۹:۳۸۵). اما سخنی که تأویل و تفسیرهای مختلف را برتابد و در آن واحد بتوان برداشت‌های مختلفی از آن کرد، همیشه فکر خوانندگان را به خود معطوف کرده و در هر زمانه‌ای به شکلی تفسیر شده و باعث ماندگاری اثر می‌شود.

احمد شاملو و اخوان ثالث، دو تن از شاعران برجسته شعر معاصر هستند که جلوه‌هایی از ابهام هنرمندانه را در شعر ایشان می‌توان دید و تفسیر کرد. ابهام‌هایی تصویری که گاه در هیچ‌یک از هفت نوع ابهام ویلیام امپسون نمی‌گنجد. در این مجال، چند نمونه از انواع ابهام در آثار این دو شاعر بررسی شد. از جمله شعرهای «هنوز در فکر آن کلاغم»،



«بودن» و «به تو سلام می‌کنم» از احمد شاملو و «زمستان»، «خوان هشتم»، «قصه شهر سنگستان» و «چون سبوی تشنه» از اخوان، از دیدگاه ابهام شاعرانه مورد بررسی قرار گرفت. پژوهش حاضر این نتیجه را در پی داشت که این دو شاعر بزرگ، علاوه بر ایجاد تصاویری چندپهلوی و چندگانه در شعر خود، گاه چنان در ناخودآگاه هنری خود غرقه شده‌اند و زبان ادبی ایشان در شعرشان دچار گونه‌هایی از ابهام گشته که شاید خود ایشان نیز از توصیف و تصویر کامل آنها به زبان غیر ادبی قاصر باشند.

### کتاب‌نامه:

- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۰) *از این اوستا*، تهران: چاپ پنجم مروارید.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۶۳) *آخر شاهنامه*، تهران: چاپ هشتم مروارید.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۰) *در حیات کوچک پاییز در زندان*، تهران: چاپ سوم بزرگمهر.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۸) *آنگاه پس از تندر*، تهران: سخن.
- بارت، رولان (۱۳۷۷) *نقد و حقیقت*، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، تهران: مرکز.
- پاشایی، ع (۱۳۷۳) *از زخم قلب... گزیده شعرها و خوانش شعر*، تهران: چشمه.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۷) *انگشت و ماه* (خوانش نه شعر احمد شاملو)، تهران: نگاه.
- پاکتچی، احمد (۱۳۸۶) «*خاستگاه‌های اندیشه بارت در نشانه‌شناسی*»، مقالات هم‌اندیشی‌های بارت و دریدا، به کوشش امیرعلی نجومیان، تهران: فرهنگستان هنر.
- پالم، ریچارد (۱۳۸۷) *علم هرمنوتیک*، نظریه تأویل در فلسفه‌های شلاپرماخر، دیلتای، هایدگر، گادامر، ترجمه سعید حنایی کاشانی، تهران: هرمس.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴) *سفر در مه*، تهران: انتشارات زمستان با همکاری چشم و چراغ.
- حریری، ناصر (۱۳۷۲) *گفت‌وشنودی با احمد شاملو*، تهران: آویشن.
- حمیدرفیعی، محمد (۱۳۶۸) «*پرهیزید تا جایی که بتوانید از ابهام و کثرتابی*»، کیهان فرهنگی، تهران، ش ۶۴، ص ۳۰.
- داد، سیما (۱۳۷۱) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: علمی.
- شاملو، احمد (۱۳۸۷) *مجموعه آثار* (دفتر اول شعرها)، تهران: نگاه.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۶) *مبانی معناشناسی نوین*، تهران: سمت.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۶۹) «*تکامل یک تصویر*»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، ش ۹۰، ص ۳۸۴-۳۸۷.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۰) «*اخوان، اراده معطوف به آزادی*»، *باغ بی‌برگی*، تهران: چاپ اول نیلوفر، ص ۲۷۴-۲۷۱.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۰) «*تحلیلی از شعر امید*»، *ناگه غروب کدامین ستاره*، تهران: چاپ اول بزرگمهر، ص ۶۵-۹.
- فتوحی رودمعبجنی، محمود (۱۳۸۷) «*ارزش ادبی ابهام: از دو معنایی تا چندلایگی معنا*»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم، ش ۶۲، ص ۱۷-۳۶.
- محمدی آملی، محمدرضا (۱۳۸۰) *آواز چگور* (زندگی و شعر مهدی اخوان ثالث)، تهران: نشر ثالث.
- واعظی، احمد (۱۳۸۵) *درآمدی بر هرمنوتیک*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.