

پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی

سال سوم، شماره نهم، بهار ۱۳۹۰

ص ۹۳-۱۰۸

عوامل ابهام معنایی در شعر طالب آملی

دکتر حسین حسن پور آلاشتی*

چکیده:

طالب آملی یکی از برجسته‌ترین شاعران طرز تازه است که در میانه دو جریان اصلی سبک هندی قرار دارد. هنجارگریزی‌های ابهام‌آفرین شعر طالب را باید سرآغاز شکل‌گیری طرز خیال دانست. از آنجا که غالب ابهامات شعری سبک هندی حاصل دست‌کاری‌های زبانی و هنجارگریزی‌های معنایی است که از رهگذر تلاش در کشف روابط تازه و «نازک‌ادایی» حاصل می‌شود، با ابهامات شعری شاعرانی چون حافظ و مولانا رابطه عکس دارد؛ چرا که ابهامات شعری این شاعران بیشتر به خاطر فضای شعری و عظمت و بیکرانگی معنایی است که از آن سخن می‌گویند. در این مقاله در صدد برآمدیم تا با تأکید بر عامل ادبی، عوامل تکنیکی ابهام‌آفرین شعر طالب را بررسی کنیم.

واژه‌های کلیدی:

سبک هندی، طالب آملی، ابهام شعری.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران alashtya@yahoo.com

مقدمه:

امروزه گرچه ابهام، یکی از ویژگی‌های اصلی هنر مدرن و ادبیات پیشرو شمرده می‌شود، اما در بلاغت سنتی اسلام و یونان از عیوب فصاحت به حساب می‌آمده و معمولاً به آن با ذهنیتی منفی می‌نگریسته‌اند؛ چنان که با عنوان تعقید لفظی و معنوی نیز از آن تعبیر می‌کرده‌اند. اندک بودند بلاغیون مسلمان که به ابهام توجه نشان می‌دادند و گاه با تعبیری چون «اتساع» و «تأویل» از آن سخن می‌گفتند. از میان کسانی چون امام فخر رازی و ابن ابی‌الاصبع مصری و یحیی بن حمزه علوی و ابن رشیق قیروانی و ابن اثیر، که به این موضوع پرداخته‌اند، یحیی بن حمزه علوی به جهت امکان تکثر معنایی، که در ابهام نهفته است، برای آن ارزش قایل شده است (فتوحی، ۱۳۷۸: ۲۰-۲۳). معهداً، در بلاغت سنتی، وضوح و روشنی ویژگی اصیل ادبیات پنداشته می‌شد و ابهام و پیچیدگی علی‌رغم آن‌که از قرن ششم در شعر و نثر چه به‌گونه هنرمندانه و اصیل در متون منثور عرفانی که حاوی مواجید صوفیانه بود، مثل «عُبه‌العاشقین» روزبهان بقلی و «سوانح‌العشاق» احمد غزالی و در متون شعری چون غزلیات مولانا، حافظ و بیدل و... چه به‌صورت ابهام زبان‌شناختی و تصنعی در متون فنی و در آثار شعری شاعرانی چون انوری و خاقانی در ادبیات فارسی پدیدار شد ولی در دستگاه بلاغت همواره وضوح مورد تحسین واقع می‌شد. حتی در عصر صفوی که ابهام وجه غالب شعر شده بود و اصطلاحات فراوان ادبی در توضیح و تفسیر ابهام شعری عصر وضع می‌شد؛ چنان که حتی یکی از ابهام‌آمیزترین جریان‌های شعری کلاسیک فارسی، یعنی سبک هندی و بیدل دهلوی پدیدار گشت اما در نهایت باز جریان «وضوح‌طلب» تاب نیاورد و به مخالفت با وضع موجود ادبی پرداخت و به‌منظور گریز از ساختار ابهام‌گرای شعر عصر به جریان‌های ادبی دوره‌های پیشین، یعنی سبک خراسانی و عراقی روی آورد.

طالب آملی، که یکی از شاعران برجسته عصر صفوی است، ابهام شعری‌اش اگرچه به غموض و پیچیدگی شعر شاعران طرز خیال- شاعران شاخه هندوستانی سبک هندی-

نیست، اما یکی از مبهم‌سراترین شاعران طرز تازه- شاعران شاخه ایرانی سبک هندی- است که به حق می‌توان او را حد واسط یا حلقه اتصال طرز تازه و طرز خیال دانست. در این مقاله بر آن خواهیم بود که مهم‌ترین عوامل ابهام شعری طالب آملی را بکاویم؛ چه ابهام زبان‌شناختی که حاصل ابهام ناشی از ساخت‌های صرفی و نحوی زبان است و چه ابهام هنری و ادبی که حاصل کاربرد مجازی زبان که معنی را مبهم، پیچیده و گاه غامض و دشوار فهم می‌سازد؛ البته تأکید بیشتر بر ابهام هنری است.

۱. ابهام هنری

منظور از ابهام هنری، ابهامی است که به اعتبار نوع هم‌نشینی کلمات ایجاد شده باشد و شامل هنجارگریزی‌های معنایی است که از رهگذر انواع کاربردهای مجازی زبان، چون استعاره، پارادوکس، حس‌آمیزی، ترکیب‌سازی‌های خاص و تازه و... صورت گرفته باشد. البته لازم به ذکر است که غالب ابهامات شعری طالب از این دسته است؛ گرچه ابهامات زبانی نیز گاه یافته می‌شود که در جای خود از آن سخن خواهیم گفت. در اینجا از کاربرد هنری ابهام‌آفرین شعر طالب چند نمونه می‌آوریم:

۱-۱. تصاویر انتزاعی

تصویر انتزاعی، تصویری است حاصل از انتزاع یک یا چند خصوصیت از یک شیء و مورد حکم و تداعی قرار دادن آن (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۶۱) و آن به شکل‌های گوناگونی می‌تواند شکل گیرد؛ گاه شاعر صفات و ویژگی‌های غالباً انسانی را به امری ذهنی نسبت می‌دهد که انتساب این صفات به امور ذهنی، ادراک آن تصویر را با مشکل مواجه می‌سازد و شعر را مبهم می‌کند.

نور بصر به سوی تو آهسته می‌رود بیچاره را زخون‌جگر پای در حناست
(آملی، بی تا: ۲۹۹)

در اینجا «نور بصر که خود امری ذهنی است آهسته به سوی معشوق می‌رود و علت

این آهستگی آن است که پایش از خون جگر حنا بسته شده است. طبیعی است تا زمانی پا حنا بسته است و حنا هنوز خشک نشده، نتوان راه رفت. البته مفهوم بیت زمانی ادراک می‌شود که دریابیم «حنای نور بصر» اشک خونین است که از دیدگان ریخته می‌شود و در حکم حنا برای پای نگاه است. به تعبیر ساده‌تر گریه نمی‌گذارد که نور بصر حرکت کند و نگاه به معشوق بیفتد و یا در شعر:

گهی که چشم تو آرایش خمار کند کنار جیب نگه را کرشمه زار کند

ابهام معنایی شعر حاصل این تصویر ذهنی است:

کرشمه‌زارشدن جیب نگاه معشوق - که خود تصویر شاعرانه انتزاعی بسیار زیبایی است - وقتی است که چشمش مخمور شود. (ساده‌تر این‌که وقتی نگاهش پرکرشمه می‌شود که چشم خمارین شود). گاه امری که مرکز تخیل و تصویرآفرینی قرار می‌گیرد ممکن است خود امری حسی باشد اما عناصری که بدو نسبت داده شده اموری تجریدی و انتزاعی‌اند که در عالم واقع هیچ پیوندی میان آن‌ها نخواهد بود و به همین علت ادراک شعر را با نوعی ابهام مواجه خواهد ساخت؛ مثل بیت:

نگاری کز غبار دامن زلف عبیر فتنه در جیب صبا داشت

(همان: ۲۸۷)

«زلف» که مرکز تصویر است امری حسی است اما تصور زلفی که دامنی داشته باشد که از آن دامن غباری چون بوی خوش عبیر برخیزد و صبا را مفتون کند و هرکجا که صبا می‌رود آن را به جیب بیاویزد و بوی خوش زلف را همه جا پراکنده سازد، تصویری انتزاعی است. به نظر می‌رسد وقتی شبلی نعمانی از صفت ممتازة طالب در شاعری سخن می‌گفته است به این ویژگی از شعرش نظر داشته است: «باید دانست که صفت ممتازة طالب در شاعری دو چیز است: یکی ندرت تشبیه و دیگر لطف استعاره؛ نفاست و نزاکت استعارات قبل از این شروع شده بود، لیکن او بر لطافت و ندرت آن بسی افزوده» (نعمانی، ۱۳۳۴: ۱۵۶/۳).

ابهام حاصل از ابیات ذکرشده ممکن است رقیق و اندک تلقی شود که موجب غموض و پیچیدگی معنایی شعر نمی‌شود. این بدین جهت است که ما فقط با تصویرهای انتزاعی ساده مواجهیم و ابهام معنایی زمانی بیش‌تر و عمیق‌تر می‌شود که تصویر ذهنی با تصاویر شعری دیگری چون حس‌آمیزی و پارادوکس نیز همراه شود و تصاویر گوناگون درهم تنیده شود.

۱-۱-۱. تصاویر انتزاعی پارادوکسیکال

در این دسته تصاویر، علاوه بر آن که تصاویر خلق‌شده تجریدی هستند بلکه بین اجزای آنها نیز تناقض وجود دارد؛ یعنی در عالم واقع هرگز چنان عناصری با هم یافت نمی‌شود و در نتیجه تصویر مبهم‌تر شده و ادراک آن نیز دشوارتر می‌شود؛ مثلاً در بیت:

در غمستانی که عشرت را نیابی خنده‌روی
من به صد جوش تبسم گریه مانم کنم
(آملی، بی‌تا: ۶۷۲)

عشرت که خود امری ذهنی است باید خنده‌روی باشد، آن‌هم در غمستان، که اگر نبود آنگاه شاعر به صدجوش تبسم گریه مانم سر خواهد داد. طبعاً درک «به صدجوش تبسم، گریستن» ساده نخواهد بود و نیز از این دست است بیت:

تربیت یافته باغچه عقل بود
گل داغی که زند دست جنون بر سر ما
(همان: ۲۲۲)

در این بیت: گلی که جنون بر سر ما می‌زند گلی است که در باغچه عقل پرورش یافته باشد. ابهام معنایی بیت از آنجا ناشی می‌شود که دقیقاً نمی‌توان دریافت که عقل چگونه موجب جنون و البته تبعات بعدی آن می‌شود. در عین حال به ترکیب کنایی گل (داغ) بر سر کسی زدن که به معنی محبت کردن با داغ که در اثر سوختن است و موجب درد و رنج می‌شود توجه داشته باشید.

۱-۱-۲. تصاویر انتزاعی حس‌آمیزی‌شده

دیگر ابهام معنایی شعر طالب، ناشی از تصاویری ذهنی است که اجزای آن تصاویر از

دو یا چند حس متفاوت باشند و به تعبیر دیگر، شاعر خصوصیات یک حس را به حس دیگری نسبت داده باشد؛ مثلاً در بیت:

گوش بختم تهی از نغمه عیش است ولی صد نوای نمکین بر لب شیون دارم
(همان: ۶۶۸)

و از این دست است ترکیب: نغمه‌های تازه شیون چکیده (همان: ۲۳۲)

البته ابهام معنایی تصاویر انتزاعی آنگاه عمیق‌تر و شدیدتر می‌شود و سخن را تا مرز غموض و پیچیدگی پیش می‌برد که تصاویر پارادوکسیکال و یا حس‌آمیزی شده با چندین تصاویر انتزاعی دیگر ترکیب و تصاویر انتزاعی تودرتو و چندبعدی را موجب شود. وقتی که خان آرزو می‌گوید که استعاره در عصر اکبر شاه رنگ دیگر برآورده، ناظر به این دست استعاره‌هاست: «استعاره در متأخرین، خصوصاً شعرای عهد اکبر پادشاه، مثل ظهوری و عرفی و آنهایی که بعد ایشانند و تتبع طرز ایشان (دارند) رنگ دیگر برآورده، و در مستعار و مستعارمنه نسبت بعید و دور باشد از جهت نازکی، و گویا فارق است در طرز متأخرین و متقدمین» (خان آرزو، ۱۳۵۹: ۵۴).

۳-۱-۱. تصاویر انتزاعی چندبعدی

هر تصویر شعری حداقل دو بعد دارد؛ چه تشبیه که هر دو بعد آن در اثر مذکور است و چه استعاره و نماد که یک بعد از دو بعد تصویر در متن می‌آید. هرگاه تصویری انتزاعی که خود به اعتبار بعد تصویر امری مبهم و پیچیده است، با تصاویر ذهنی دیگر درهم آمیخته شود، طبعاً به میزان گسترش ابعاد تصویر، معنی نیز مبهم و دیرپاب‌تر می‌شود؛ مثلاً ترکیب «طره تأثیر» که تصویری انتزاعی است به اعتبار نفس این تخیل که باید برای «تأثیر» که امری ذهنی است طره‌ای تصور کرد، ابهام معنایی دارد و اگر ما بر این تصویر، تصویر دیگری بیفزاییم، یعنی دو بعد دیگر به آن اضافه کنیم، بر ابهام معنایی آن افزوده‌ایم؛ چنان‌که طالب گفته است:

صد شکر که شد شانه‌کش طره تأثیر آهم که زبان در دهن بی‌اثری بود
(آملی، بی‌تا: ۴۵۳)

در این حالت علاوه بر تصور طره برای تأثیر باید آهی را مجسم کنیم که طره تأثیر را شانه می‌کشد. البته ناگفته پیداست که صرف این تصورات بدون ادراک معنای مجازی حاصل از این تصویر «که تأثیر کردن آه» است، هنوز به درک شعر نایل نشده‌ایم. نکته جالب توجه اینجاست که در غالب موارد، ابهام معنایی این دسته از ابیات، معلول ناتوانی از تصور ذهنی تصاویر شعری نیست بلکه عدم ادراک مفهوم مجازی است که از مجموع این تصاویر حاصل می‌شود؛ مثلاً وقتی طالب می‌گوید:

به هر جا بیدلی کاود جگر با ناخن مژگان گریبان نگاه حسرتم گرداب خون گردد
(همان: ۴۰۸)

ما حتی اگر بتوانیم هر شش بعد این تصاویر بسیار ذهنی را تصور بکنیم؛ یعنی برای مژگان ناخنی تصور کنیم که با آن جگر را می‌کاود و نیز نگاهی را تصور کنیم که وقتی این صحنه را دید از حسرت گریبانش گرداب خون می‌شود، هنوز ادراک معنایی حاصل نشده است مگر آن‌که دریابیم که «با ناخن مژگان جگر کافتن یا (کاودن) عاشق» از سر عشق، خون گریستن است و «گریبان نگاه حسرت، گرداب خون گشتن» از حسرت گریستن است که در آن صورت مفهوم نهایی بیت چنین خواهد شد که: «وقتی می‌بینم عاشقی چنین از سر سوز عشق، خون گریه می‌کند، من از حسرت خون می‌گیرم». غرض آن‌که درک مفهوم مجازی تصاویر انتزاعی چندبعدی، خود بخشی از فرایند ادراک شعری است که بر غموض معنایی تصاویر چندبعدی می‌افزاید.

در اینجا نگاهی بر چند بیت طالب می‌اندازیم که از ابیاتی با ابعاد تصویری کم‌تر شروع می‌شود و به ابیاتی با ابعاد تصویری گسترده‌تر می‌انجامد تا ضمن آن فرایند ابهام معنایی شعر او نشان داده شود:

شدم دچار به خاموشی‌ای که لذت آن ز چشمه سار لبم ذوق نکته جوشی برد
(لذت خاموشی) × (چشمه سار + لب × ذوق نکته + جوشیدن) = ۵ بعد

تصویر بالا هر چند تصویری ذهنی است اما چندان پیچیده نیست؛ چون هنوز نه با وجه تجربیدی شدید مواجهیم و نه فراوانی ابعاد تصویر. البته قابل ذکر است صرف

تعدد ابعاد تصویر موجب ابهام معنایی شعر نیست، گویی ابهام نهفته در هر تصویر ذهنی بیش‌ترین سهم را در ابهام شعری دارد؛ یعنی ابهام شعری غالباً حاصل ترکیب تصاویر ذهنی است که دلالت معنایی دوسوی آن اندک است. در چنین تصاویری حتی اگر ابعاد درهم تنیده تصاویر چندان زیاد نباشد باز هم ابهام معنایی آن نسبت به تصاویر چندبعدی دیگری که دوسوی تصویر از دلالت معنایی نسبتاً روشن‌تری برخوردار باشد کم‌تر است؛ مثلاً تصویر فوق را با دو تصویر زیر مقایسه کنید:

نغمه‌های تازه شیون چکیده (همان: ۲۳۲)

نغمه+تازه+شیون+چکیده=۴بعد

و یا:

مرغوله ریزکن سر زلف ترانه را (همان: ۲۲۱)

مرغوله ریزکردن+سر زلف+ترانه=۳بعد

نکته دیگر آن‌که این تصاویر به یکدیگر اضافه نمی‌شوند بلکه هر تصویری با تصاویر دیگر ضرب می‌شود و حاصل ضرب مجموع آن‌هاست که تصویر و معنی نهایی را می‌سازد. تصاویری تودرتو و اسلیمی‌وار که با تصاویر خطی - که حاصل کنار هم قرار گرفتن چند تصویر است - تفاوت فراوان دارد. به‌عنوان نمونه این تصاویر خطی با ابعاد متعدد انوری را:

رهرو امید را غمزه تو پی برید خانه اندیشه را غمزه تو در شکست

(رهرو+پی برید+امید+غمزه)+(خانه در شکسته+اندیشه+غمزه)=۶بعد

با این شعر طالب مقایسه کنید.

می تراود از مسامتم حلاوت‌های یأس گرچه تا مژگان به خون آرزو افتاده‌ام

(آملی، بی تا: ۶۷۳)

(حلاوت+یأس× تراویدن)× (خون+آرزو)=۵بعد

گرچه ابعاد تصویری شعر طالب پنج بعد بیش‌تر ندارد، حتی یک بعد کم‌تر از شعر انوری، اما به جهت ترکیب این تصاویر با یکدیگر و حصول معنای شعر از ترکیب

تصویری همه آن‌ها، ابهام معنایی آن به مراتب بیش‌تر است و نیز بسنجید با اشعار زیر از طالب که شش‌وجهی هستند:

زهری که سر کند ز مسامات غمزه‌اش صدنیش چاشنی به دل انگبین زند
(همان: ۴۰۵)

(زهر سرکردن × مسامات + غمزه) × (نیش + چاشنی + زدن × دل + انگبین) = ۶ بعدی

و:

پای برون منه ز دل ای خفقان غم که تو گردش چشم ناله‌ای، پیچش زلف شیونی
(همان: ۸۷۱)

(خفقان غم + پا برون نهادن) × [گردش چشم + ناله] + [پیچش زلف + شیون]

معهدا گاه علاوه بر آن‌که تصاویر تجریدی و انتزاعی است و ابعاد تصویر گسترده، عناصر دیگری در شعر به کار گرفته می‌شود که بر ابهام آن می‌افزاید:

یکی کاربرد وابسته‌های خاص عددی است؛ به‌مانند بیت زیر:

آشفته شد دماغ جهان تا به کی دهم بر باد، طره طره پریشانی خیال
(همان: ۶۵۸)

(دماغ + جهان + آشفته شدن) × (طره طره بر باد دادن + پریشانی + خیال)

که «طره طره پریشانی خیال» وابسته عددی خاص است و بر ابهام معنایی بیش‌تر می‌افزاید.

و چنان‌که گفته شد گاه اضافه شدن پارادوکس و حس آمیزی به تصاویر ذهنی ضمن آن‌که تصویر را تجریدی‌تر می‌سازد، معنای آن‌را نیز مبهم‌تر می‌کند؛ مثل بیت:

چه واله مانده‌ای ای چاشنی بر زهرخند خود بین شهد تبسم را در آغوش نمکدانش
(همان: ۶۲۷)

(واله شدن + چاشنی + زهرخند) × (شهد + تبسم × آغوش + نمکدان = لب چون نمک)؛

(شهد و نمکدان: پارادوکس)

و یا بیت:

با تف سینه ساختم طره ناله آتشین رنگ ترانه بر رخ بانگ هزار سوختم
(همان: ۶۸۱)

(آتشین ساختن با تف سینه (= سوزناک و مؤثر کردن) × (طره+ناله) × (رنگ+سوختن (سوختن رنگ= بی رنگ کردن، بی تأثیر ساختن)+ترانه × رخ+بانگ هزار) که «رنگ ترانه» تصویر حس آمیزی شده است و بر ابهام می افزاید. برای ادراک معنای بیت ضروری است که ذهن چنین حرکتی را آغاز کند؛ تصور ناله ای شود که طره ای دارد که آن طره از گرمای سینه آتشین شده است؛ (یعنی سوز سینه ناله را مؤثر کرده) و حال این ناله آتشین چنان است که از چهره آواز بلبل رنگ ترانه را می سوزاند؛ یعنی چهره آواز بلبل بی رنگ می شود و در نتیجه آوازی خواهد داشت که در آن ترانه و تأثیری نیست و در مقابل ناله جانسوز و مؤثر شاعر بی اثر خواهد شد.

آخرین نکته قابل ذکر آن که گاه تصاویری در غزلیات طالب دیده می شود که ممکن است چندان ابعاد تصویری گسترده ای نداشته باشد اما دارای چنان فضای سوررئالیستی است که هرگونه احتمال معنایی را ناممکن می کند و فقط باید در فضای مه آلود و غریب شعر شناور شد و التذادی حاصل از استغراق دریافت کرد:

به روی بالش هر لفظی از اوراق دیوانش سر ژولیده صدلعبت مخمور را دیدم
چو کردم دیده را باریک بین در دقت فکرش خیال جنبش مژگان چشم مور را دیدم
(همان: ۷۰۸)

تصور دیوان شعری که هر لفظ از اوراق آن چون بالشی باشد و بر روی هر بالش، سر ژولیده صدلعبت مخمور نهاده شده باشد جز یک تصور فراواقع و سور رئال نخواهد بود و هرگز نمی توان دلالت معنایی برای آن یافت و از همین دست است: خیال جنبش مژگان چشم مور.

۲-۱. تناسب گرای

همان طور که خان آرزو «نزدیکی نسبت» یا همان تناسب الفاظ را از عمده خصوصیات شعر این عهد ذکر کرده بود (خان آرزو، ۱۹۷۴: ۵۵)، تناسب الفاظ، هم سو

با معیارهای ذوقی حاکم بر عصر در شعر طالب نیز فراوان یافت می‌شود. و اگر گاه خروجی از دایره تناسب مألوف الفاظ صورت گرفته باشد، مورد اعتراض و انکار قرار گرفته است؛ چنان‌که منیر لاهوری به این شعر طالب:

زلفت از گل عرق‌انگیزتر است لبست از بوسه بانگیزتر است
ایراد گرفته که او «سخن طرز نو انگیزخته و از تشبیه زلف شانه گردانده و آن را به گل نسبت داده است» (لاهوری، ۱۳۵۹: ۱۵). حقیقت آن است که ویژگی غالب شعر طالب در خروج از دایره تناسب نیست بلکه نوع رویکرد طالب به تناسب الفاظ به‌گونه‌ای است که در بسیاری از موارد موجب ابهام معنایی شعر او می‌شود.
گاه افراط در تناسبات یا صرفاً میل به ایجاد تناسب در میان اجزای بیت سبب می‌شود که در نهایت معنای متعینی از بیت حاصل نشود و به‌نظر می‌رسد هدف غایی شاعر از خلق بیت، همان «رعایت تناسب» بوده است نه خلق معنی و مفهوم و یا حتی مضمونی شاعرانه از رهگذر تناسب الفاظ:

از چه رو افتاده هم چون پسته مغزش در دهان چشم مستت سنگ بر سر گر نزد بادام را
(آملی، بی تا: ۲۴۵)

گرچه نسبت میان «پسته و دهان، و چشم مست و بادام» روشن است اما حاصل این هم‌نشینی دلالت معنایی روشنی ندارد؛ هرچند می‌توان برتری چشم معشوق را بر بادام از آن استنباط کرد. البته موارد فراوانی نیز هست که رعایت تناسب معنای بیت را چندان مبهم می‌سازد که حتی استنباط کلی مفهوم بیت نیز با دشواری‌های جدی مواجه خواهد شد:

فرق از دکان خویش نکند پیر می‌فروش در جوش داغ بیند اگر سینه مرا
خم‌ها شود ز باده ممزوج پر اگر شویند خشت مسجد آدینه مرا
(همان: ۲۴۴)

گرچه در مصراع اول رابطه میان «جوش داغ» و «جوش دکان می‌فروش» به‌اعتبار «جوش شراب خام» - علی‌رغم آن‌که در بیت ذکری از آن نرفته - شاید قابل فهم باشد

اما در بیت دوم به‌رغم تناسب روشن میان «خشت، خم و باده»، «پرشدن خم از باده ممزوج» و «شستن خشت مسجد آدینه» مفهوم روشنی ندارد.

میل به تناسبات پنهان، به تعبیر ناقدان ادبی عصر صفوی «نازک‌ادایی» و «ادابندی» موجب شده است علی‌رغم آن‌که تناسب صرف میان واژگان در بیت بنا بر سنت شعر فارسی و یا سنت ادبی ایجاد شده در سبک‌هندی قابل درک است اما از کلیت بیت معنای روشنی به‌دست نمی‌آید؛ مثلاً نسبت میان «خار»، «صحرا» و «غنچه» قابل درک است و یا تناسب میان «قیامت»، «گناه» و «نامه» قابل فهم اما کاربرد این عناصر در بیت زیر به‌گونه‌ای است که معنای حاصله مبهم و ربط‌المصرعین مخدوش می‌نماید:

خار صحرای قیامت غنچه بیرون می‌دهد چون چکد خون گناه از نامه رنگین ما
(همان: ۲۳۳)

در واقع، نسبت میان خون گناه از نامه و غنچه‌کردن خار صحرای قیامت چندان روشن نیست.

شاید نکته دیگری که بتوان دربارهٔ تناسب الفاظ غزل‌های طالب گفت این است که میان الفاظ متناسب، غالباً نسبت یک‌سویه وجود دارد. بدین معنی، ترکیباتی که ساخته می‌شود و اسنادهایی که میان اجزا برقرار می‌شود به‌گونه‌ای است که نه اجزای ترکیب، پیوند چندانی با یک‌دیگر دارند و نه اسنادها، منطق دلالی روشن:

ما دماغ دل به‌بوی دوست گلشن ساختیم مغز را در عطسه، عطر جیب دامن ساختیم
(همان: ۶۷۸)

هیچ ادراک نمی‌شود که چگونه می‌توان مغز را در عطسه، عطر جیب دامن ساخت و یا در ابیات:

ز جوش آتش سودای دل مرا مغزی است که بوی عقل درو عطسه جنون گردد
(همان: ۴۰۹)

گلریز فتنه ساز دل از خوی سرکشی در عطسه شرار فکن مغز آتشی
(همان: ۸۷۰)

صرف رعایت یک‌سویۀ میان «مغز و عطسه» و «خوی و آتش» موجب خلق ترکیباتی مثل «بوی عقل»، «عطسه جنون»، «عطسه شرار» و «مغز آتش» شده است و آلا نه تناسبی میان «بوی و عقل»، «عطسه و جنون»، «عطسه و شرار» و «مغز و آتش» وجود دارد و نه هیچ‌یک از ترکیبات معنی و تصویر روشنی دارند (حسن‌پور، ۱۳۸۴: ۱۵۲-۱۵۵).

۲. ابهام زبانی

نوع دیگری از ابهام شعری طالب که البته به گستردگی و اهمیت ابهام هنری نیست، ابهام زبانی است؛ یعنی پیچیدگی‌های معنایی که بر اثر کاربرد غیرمعمول و یا حتی غلط ساخت‌های نحوی، صرفی و معنایی ایجاد می‌شود. ابهام معنایی ناشی از کاربرد غلط ساخت‌های زبانی بیش‌تر در شعر شاعران طرزخیال یافت می‌شود. شاعران هندی‌الاصیل که زبان فارسی، زبان مادری آن‌ها نبود و آن را در مدرسه و مکتب می‌آموختند، این عامل، یعنی فقدان شم زبانی و ادراک شهودی زبانی نسبت به زبان فارسی و میل وافر و لجام‌گسیخته نسبت به تراکم تصویر و ایجاز موجب می‌شده است که نسبت به زبان سهل‌انگار شوند و ساخت صرفی و نحوی زبان را نادیده انگارند و در نتیجه ابهام و غموض معنایی شعر را سبب‌ساز شوند. در شعر طالب ابهام ناشی از کاربرد غلط ساخت‌های زبانی را کم‌تر می‌توان یافت و ما در اینجا فقط به‌اختصار به چند مورد از ابهامات زبانی طالب اشاره می‌کنیم و بحث دقیق‌تر و مفصل‌تر آن را به فرصتی دیگر می‌سپاریم.

۱-۲. هم‌نشینی غیرمعمول کلمات

گاه هم‌نشینی کلمات به‌گونه‌ای است که معنای مشخصی از آن به‌دست نمی‌آید؛ نه تناسب خاصی از اجزای بیت دریافت می‌شود و نه تصویر خاصی - حتی مبهم - از آن ادراک می‌شود. آیا این امر ناشی از بدخوانی متن است یا غلط‌خوانی مصحح؟ به‌هرحال ابیات فراوانی می‌شود یافت که نوع هم‌نشینی کلمات القای معنای مشخصی نکند و مفهوم بیت را مبهم سازد:

شادی چو عنکبوت نکردم تنیده‌تار ای وای گر غم تو گذارد به او مرا
(آملی، بی تا: ۲۴۷)

هم‌نشینی نامأنوس و به‌ظاهر فاقد معنای کلمات در مصراع اول، نه‌تنها مفهوم مصراع را مختل ساخته بلکه درک ربط معنایی دو مصراع را نیز تقریباً غیرممکن کرده است.

۲-۲. هنجارگریزی نحوی

گاه کاربرد نحوی زبان که مغایر هنجار طبیعی گفتار است؛ مثلاً برای فعل ناگذر به مفعول، مفعول آورده می‌شود؛ چنان‌که طالب‌آملی می‌گوید:

دل به‌ذوق نغمه‌ داود می‌نالد مرا تا پیراهن چه تار عود می‌نالد مرا
عود را می‌نالد از درد درون باری زبس درد من بنگر که تاروپود می‌نالد مرا
(همان: ۲۵۷)

جالب اینجاست که «مرا نالیدن، عود را نالیدن» از آن دست هنجارگریزی‌هایی است که در عین ایجاد ابهام معنایی، زبانی مدرن و امروزی به شعر طالب می‌بخشد.

۳-۲. غلط‌های فراوان مطبعی

متأسفانه یکی از عوامل عمده فرامتنی ابهام‌آفرین، اشتباهات فراوان چاپی است که در دیوان طالب راه یافته است و در کم‌تر صفحه‌ای از دیوان طالب است که نمونه‌ای از آن دیده نشود حتی گاه در غالب ابیات یک غزل یا یک صفحه مشاهده می‌شود؛ به‌عنوان نمونه:

- دران حباب فلک را چو خاک پست کند

چو نوبت ادب آمد بلندجویان را (همان: ۲۵۵)

حباب ← به‌جای جناب

- در جهان نی مردمی کردیم نی مردانگی

نیم‌تار از معجز زالی به‌از دستار ما (همان: ۲۳۲)

معجز ← به‌جای معجر

موارد فراوانی از اغلاط مطبعی متن و یا بدخوانی مصحح دیده می‌شود که شکل

درست آن‌را نتوان حدس زد:

هجوم زخم و دست ناپیکار نگذارد به دور تیغ او حاجت برآید کینه دوزان را
(همان: ۲۴۸)

گستره این اغلاط به گونه‌ای است که حتی بدون ورود به مباحث فنی تری چون نسخه‌شناسی، میزان اصالت و اعتبار نسخه‌ها، روش تصحیح و الزامات علمی آن، تصحیح دوباره دیوان طالب آملی را ضروری می‌سازد.

نتیجه‌گیری:

طالب آملی از جمله شاعران مبهم‌سرای طرز تازه است که دو عامل ادبی و زبانی موجبات ابهام شعر او را فراهم می‌آورد. از جمله عوامل ابهام‌آفرین ادبی شعر او تصاویر انتزاعی چندبعدی است؛ بخصوص اگر با عناصر چندی چون پارادوکس، حس‌آمیزی، وابسته‌های عددی خاص و تعابیر کنایی و مجازی درآمیزد؛ همچنین توجه اغراق‌آمیز به تناسب الفاظ. هنجارگریزی نحوی، هم‌نشینی غیرمعمول کلمات، از جمله عناصر زبانی ابهام‌آفرین شعر او است که عامل فرامتنی اغلاط مطبعی را نیز باید بدان اضافه کرد.

منابع:

- ۱- آملی، طالب. (بی تا). کلیات اشعار، به اهتمام و تصحیح و تحشیه طاهری شهاب، تهران: سنایی.
- ۲- حسن پور آلاشتی، حسین. (۱۳۸۴). طرز تازه (سبک‌شناسی غزل سبک هندی)، تهران: سخن.
- ۳- خان آرزو، سراج‌الدین علی. (۱۹۷۴). داد سخن، تصحیح سید محمد اکرم «اکرام»، راولپندی: انجمن تحقیقات ایران و پاکستان.
- ۴- ----- (۱۳۵۹). سراج منیر، تصحیح سید محمد اکرم «اکرام»، مرکز تحقیقات ایران و پاکستان.

- ۵- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). **شاعر آینه‌ها** (بررسی شعر بیدل و سبک هندی)، تهران: آگاه.
- ۶- فتوحی، محمود. (۱۳۸۷). «ارزش ادبی ابهام از دو معنایی تا چند معنایی»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم، س ۱۶، ش ۶۲، صص ۳۶-۱۷.
- ۷- لاهوری، منیر. (۱۳۵۹). **کارنامه**، تصحیح و مقدمه سید محمد اکرم «اکرام»، مرکز تحقیقات ایران و پاکستان.
- ۸- نعمانی، شبلی. (۱۳۳۴). **شعرالعجم**، ترجمه سید محمدتقی فخر گیلانی، جلد سوم، تهران: دنیای کتاب.