

خاستگاه هنری ابهام و گونه‌های آن

نصراالله امامی*

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران

چکیده

ابهام در مفهوم عام و رایج خود با ابهام در مفهوم هنری آن تفاوت دارد. ابهام به مفهوم شناخته‌شده‌اش و آن‌چنان که در برخی از منابع سنتی بلاغت مطرح می‌شود، مترادف با غموض و پیچیدگی است و نوعی ضد ارزش تلقی می‌شود؛ درحالی‌که ابهام به مفهوم هنری خود، یکی از عناصر جوهری شعر است؛ زیرا مجال دریافت‌های متکثر و چندمعنایی اثر را سبب می‌شود و این امکان را به خواننده می‌دهد تا به‌گونه‌ای در بازآفرینی اثر با آفریننده آن مشارکت داشته باشد. ابهام به معنای هنری خود، بیشتر در صور ابهام ذاتی و ارادی شعر نمود می‌یابد و بخشی از آن، محصول قریحه تربیت‌شده شاعر است. این پدیده ادبی بیشتر در هیئت ابهام صرفی، ابهام نحوی، ابهام تصویری، ابهام تعبیری و ابهام توصیفی ظاهر می‌شود. هر یک از گونه‌های یادشده ابهام، پشته‌ای از ارزش‌های بلاغی را نیز به‌همراه دارد. تحلیل هر کدام از گونه‌های ابهام، ابعاد مهمی از بار هنری شعر را آشکار می‌کند. گونه‌های مختلف ابهام ذاتی و ارادی با جلوه‌های هنرمندانه در گستره وسیعی از سروده‌های سرایندگانی مانند حافظ، سبب ظرفیت‌های تأویلی وسیعی شده است؛ به‌گونه‌ای که بخشی از مقبولیت سراینده بزرگی مانند حافظ که اغلب به‌عنوان شاعری ایهام‌پرداز شهرت یافته، در ابهام‌های هنری او است. این مقاله بر آن است تا با بحث درباره پیشینه دریافت ابهام به مفهوم هنری‌اش، به تحلیل هر یک از گونه‌های آن و شناخت بنیان ارزش‌هایشان بپردازد.

واژه‌های کلیدی: ابهام، بلاغت، خاستگاه هنری، گستره معنایی، تصویر.

* نویسنده مسئول: nasemami@yahoo.com

۱. مقدمه و کلیات

تصور بسیاری از علمای بلاغت کهن و تعریف آنان از ابهام، همانند برخی از زبان‌شناسان نسل اول معاصر، منفی است. آنان ابهام را پدیده‌ای بازدارنده و گریزنده از منطق کلام می‌پنداشتند. در منابع اسلامی، قدیمی‌ترین کسی که ابهام را با اصطلاح «آبَس» مطرح کرد، سیبویه (ف. ۱۸۰ق) بود. او «آبَس» را در آن می‌دانست که یک لفظ یا تعبیر، متحمل بیش از یک معنا یا دلالت باشد و همین نکته سبب ابهام شود (سیبویه، ۱۹۶۶: ۴۸/۱). نگاه سیبویه به بلاغت، نگاهی زبان‌شناسانه است و سخن او همانند باور برخی از زبان‌شناسان معاصر است؛ زیرا آنان هم ابهام را به‌منزله کاستی و انحراف در زبان تصور کرده‌اند و می‌کنند. در مقابل این گروه، باید به زبان‌شناسانی اشاره کرد که مفهوم ادبی و گسترده ابهام را درک کرده‌اند؛ اما تعریف آن برایشان دشوار می‌نماید. رومن یاکوبسن، زبان‌شناس روسی، می‌گوید تعریف ابهام به همان اندازه دشوار است که تعریف شعر دشوار است. به همین دلیل، معتقد است همان گونه که از تعریف غیرشعر برای تعریف شعر کمک می‌گیریم، به جای تعریف ابهام نیز باید آنچه را که ابهام نیست، تعریف کنیم. به این ترتیب، گویی برای برخی از زبان‌شناسان، تعریف ابهام خود ابهام است (Leech, 1991: 205). نکته قابل توجه آن است که از نظر زبان‌شناسان و عالمان ادبیات و بلاغت، تعریف کلی ابهام یکی است و اختلاف فقط در کارکرد ابهام است؛ زیرا هر دو گروه ابهام را به آن معنا می‌دانند که واژه، عبارت یا جمله‌ای دربردارنده بیش از یک معنا باشد (Bach, Encyc. Of Phil. ر.ک). "Ambiguity".

۲. پدیده ابهام و بلاغت‌شناسان کهن

آنچه معدودی از هوشمندترین و مشهورترین بلاغت‌شناسان اسلامی درباره ابهام آورده‌اند، با دیدگاه امروزی از ابهام تفاوت چندانی ندارد. مهم‌ترین سخنان سنجیده را عالمان بلاغت در قرن چهارم و پنجم هجری بیان کرده‌اند و نسل‌های پس از آنان مطالب چندانی به گفته‌های ایشان نیفزوده‌اند. یکی از سنجیده‌ترین سخنان درباره بلاغت در میان گذشتگان، از ابو‌هلال عسکری (ف. ۳۹۵ق) در *الصناعتین* است.

ابوهلال پس از تعریف دقیق ابهام که مطابق با دریافت‌های هنری است، شعر فاقد ابهام را پست و نازل دانسته است (۱۳۲۰: ۴۸). ابن اثیر نیز از قول ابواسحاق صابی، از معاصران عسکری، در اشاره‌ای کوتاه می‌نویسد والاترین شعر آن است که از غموض برخوردار باشد و درک و معنای آن فقط پس از درنگ و تأمل حاصل شود (۱۹۶۶: ۴/۷)؛ یعنی همان نکته‌ای که منتقدان جدید با عنوان «کشف و التذاذ هنری» مطرح کرده‌اند.

ظهور عبدالقاهر جرجانی (ف. ۴۷۴ق) نقطه عطفی در تاریخ بلاغت اسلامی است. او با نگرشی ژرف در دو اثر مشهورش یعنی *اسرار البلاغه* و *دلائل الاعجاز*، حد و معنای غموض، تعقید و ابهام را روشن کرده است. جرجانی تعقید را غموض سلبی می‌داند و به کناری می‌گذارد (۱۹۸۱: ۲۱۰) و غموض در معنای مثبت را آن می‌داند که لفظ یا عبارتی، دارای بیش از یک معنا و به عبارت دیگر، دارای معنایی ثانوی باشد. از نظر او، اگر معنای ثانوی در اثری دیرپاب باشد و درک آن پس از تلاش و تأمل در متن به دست آید، ارزش ادبی متن بیشتر خواهد شد (جرجانی، ۱۳۶۶: ۸۵). او جلوه‌های ابهام به معنای مثبت و هنری را بیشتر در مجاز، کنایه، استعاره و تشبیه می‌داند (همو، ۱۹۸۱: ۵۵). بی‌تردید باید اعتراف کرد که باورمندی گه‌گاهی علمای بلاغت پس از جرجانی نسبت به ابهام، مدیون دریافت‌های استوار او است که همواره پشتوانه‌ای از منطق و استدلال را به همراه داشته است.

۳. مفهوم هنری ابهام

ابهام به مفهوم هنری خود، یعنی حضور بیش از یک معنا در متن که پس از درنگ و دقت در متن دریافت می‌شود، موجب نوعی اقناع و به تعبیر منتقدان امروز، نوعی مشارکت خواننده با مؤلف برای خلق معانی تازه می‌شود. این قابلیت ابهام‌زایی در متن ادبی جاذبه‌ای برای متن به‌شمار می‌رود و بخش مهمی از ادبیّت اثر در گرو آن است. دریافت مظاهر ابهام هنری در متن که محصول واکنش‌های خلاق خواننده به آن است، بر اساس زیرساخت‌های ذهنی خاصی است که توانش درک معناهای متفاوت و پنهان در لایه‌های متن را برای او امکان‌پذیر می‌کند. ذهن خواننده به کمک این واکنش‌ها

حرکتی به سوی استمرار خلق اثر هنری در فرایند خوانش آن خواهد داشت که نتیجه‌اش، ادامه جریان سرزندگی اثر در گذر زمان است.

۴. وجوه ابهام هنری در شعر فارسی

مقصود از وجوه ابهام هنری، مصداق‌هایی است که می‌توان برای برخی از گونه‌های اصلی ابهام تعریف کرد. صرف‌نظر از تقسیم‌بندی‌های مختلف و از جمله گونه‌شناسی امپسون^۲، منتقد و زبان‌شناس انگلیسی در *هفت نوع ابهام*^۳، بارزترین وجوه ابهام هنری در شعر فارسی را می‌توان این‌گونه طبقه‌بندی کرد:

۴-۱. وجه موسیقایی ابهام

این وجه ابهامی محصول موسیقی درونی، میانی و کناری شعر است و اغلب دست‌مایه‌ای از حضور معانی ثانوی را به همراه دارد؛ به این تفصیل:

۱. نقش وزن در انتقال عاطفه شعر و تأثیر آن به لحاظ القای قوی‌تر مضمون، امری آشکار است که شعرشناسان و منتقدان ادبی بارها به آن اشاره کرده‌اند. اما وزن در عین حال می‌تواند زمینه‌ای برای تخیل نیز باشد؛ هم تخیل زاینده شاعر و هم تخیل پذیرنده خواننده و شنونده شعر؛ زیرا نمی‌توان نقش وزن را در نشان دادن آفاق و زمینه‌های پنهان متن انکار کرد تا جایی که گاهی این تصور پیش می‌آید که درک کامل شعر در گرو درک موسیقی آن و نوع خاصی از وزنی است که در آن به کار رفته است. شگفتا که این موضوع از نگاه تیز و ادراک دقیق شعرشناسان کهن نیز پوشیده نمانده است؛ چنان‌که حازم قرطاجنی (ف. ۶۰۸ق) در *منهاج‌البغاء* از صورت‌های مخیّلی یاد کرده است که اساس آن را وزن تشکیل می‌دهد (۷۹). وزن شعر همچنین می‌تواند مفهوم دیگری را در کنار دلالت‌های مستقیم و ضمنی شعر و یا مستقل از آن‌ها موجب شود و به بیان ساده‌تر، بار مفهومی، عاطفی و یا زمینه دریافت‌های دیگری را القا کند. این دریافت‌ها که فقط از طریق وزن و ضرباهنگ خاص در کلام شاعر به دست می‌آیند، درک مفهومی ویژه‌ای را در برخی از غزل‌ها، غزل‌واره‌ها، مرثیه‌ها، حبسیه‌ها و حسب‌حال‌ها پدید می‌آورند؛ درحالی‌که

صورت‌های وزنی دیگر چنین احساسی را انتقال نمی‌دهند. نمونه‌ای از این مورد را می‌توان در کاربرد هنجارگزیزانه نظامی گنجه‌ای در وزن برگزیده او برای *مخزن‌الاسرار* مشاهده کرد که از دیرزمان موجب ابهام‌ها و احتمال‌هایی بوده است. نظامی در این صورت وزنی، ضمن نمودار کردن روح پرتحرک و ضمیر چالاک خود در روزگار جوانی، حرکت ذهنی و دریافتی خواننده را نیز تقویت می‌کند. از همین مقوله است، استخدام وزن تند و ابهام‌آفرین رودکی در مرثیه شاعر معاصرش مرادی که برخی آن را مناسب مرثیه ندانسته‌اند و دقیقاً هم معلوم نیست که انگیزه او در انتخاب چنین وزنی چه بوده است. این نکته با توجه به ویژگی‌های وزنی، در شعر انگلیسی هم مورد توجه برخی از شعرشناسان غرب قرار گرفته است (ر.ک. Stanford, 1972: 44).

۲. واج‌آرایی و نغمه‌حروف، وجه دیگری از حضور مفهومی و عاطفی شعر را به‌همراه دارد. گونه‌های واج‌آرایی ممکن است مفاهیم ویژه‌ای را در شعر تقویت کنند و یا خود دربردارنده مفهوم مستقل یا متفاوتی در شعر شوند. برای مثال، در این بیت سعدی:

ای چشم تو دل‌فریب و جادو در چشم تو خیره چشم آهو
(۱۳۶۹: ۵۸۹)

تکرار واژه چشم و طنین و توالی صامت‌های «چ» و «ش» که موجب برجستگی واژه محوری بیت یعنی «چشم» شده است، علاوه بر نقش تأکیدی، القاکننده مفهوم تسلیم و تداعی‌کننده تعبیر احترام‌آمیز «چشم»! است؛ ضمن اینکه مفهوم تلاقی چشم عاشق در چشم معشوق را نیز منتقل می‌کند (ر.ک شیرازی، ۱۳۸۴: ۵۰). موارد دیگری از سازواری آوایی با مفهوم کلی شعر را می‌توان در قصیده معروف منوچهری در وصف خزان دید. در این قصیده طنین صامت‌های متوالی «خ» و «ز» و تأثیر آن‌ها در تقویت توصیف شاعر از خزان با برخی احتمال‌ها مورد توجه شعرشناسان بوده است (امامی، ۱۳۷۱: ۳۷-۴۰).

۳. قافیه و ردیف می‌توانند وجه دیگری برای تقویت، ایجاد و انتقال احساس و یا معنا و مفهوم خاص به ذهن شاعر باشند. از پانزده کارکردی که برای قافیه برشمرده‌اند،

یک وجه آن را «توسعه تصویرها و معانی» دانسته‌اند (ر.ک شفیع کدکنی، ۱۳۶۸: ۶۲). تکرار صامت‌های همگن و مصوت‌های مبنا در بنیاد فونتیکی قافیه، سبب گرایش‌های خاص در ذهن شنونده و خواننده شعر می‌شود. ابهام‌زایی قافیه زمانی عینی‌تر می‌شود که از رهگذر تأثیر موسیقایی، موجب پدید آمدن معانی ثانوی شود؛ مانند آنچه در دیوان حافظ و پیش از او در سروده‌های برخی از شاعران عصر سامانی و غزنوی مشاهده می‌شود.

۲-۴. وجه واژگانی و ساختار زبانی

ابهام را از نظر زبانی می‌توان در دو بخش مطالعه کرد: ابهام واژگانی^۴ و ابهام ساختاری یا نحوی^۵. ابهام واژگانی در زبان از بسامد بالایی برخوردار است و آن در حالی است که یک واژه حامل بیش از یک معنا باشد (ر.ک Bach, Encyc. Of Phil. "Ambiguity"). مراد ما در اینجا ابهام‌هایی است که در دلالت‌های مستقیم واژه ظاهر می‌شود؛ زیرا ابهام‌های مبتنی بر معانی ثانوی و تخیلی را در جنبه تصویری ابهام مطرح خواهیم کرد. مقصود در اینجا، دلالت‌های آشنا و صریح واژه‌هاست که موجب ابهام در معنا و سرانجام تکثر معنایی می‌شود؛ مانند بسیاری از واژه‌هایی که حافظ به کار گرفته است و مشخص نیست که به طور قطع کدام معنا مورد نظر شاعر بوده است؛ بی‌آنکه تخیل در این معانی متکثر نقشی داشته باشد.

در ابهام ساختاری، یک عبارت یا جمله با الگویی ثابت، اما با دو تفسیر نحوی و ساختاری، حامل بیش از یک معنا می‌شود. روشن است که بر اساس این تفسیرها، هر یک از اجزای جمله نقش نحوی متفاوتی پیدا می‌کنند و به همین اقتضا، آهنگ قرائت شعر متفاوت می‌شود و کاربرد علایم سجاوندی - اگر مجاز به درج آن‌ها در شعر باشیم - متفاوت می‌شود. به همین دلیل است که این پدیده ابهامی را گاهی، ابهام سجاوندی^۶ خوانده‌اند.

• نمونه‌ای از این نوع ابهام را در شعر فارسی، در سروده‌ای از سعدی می‌بینیم. این بیت با چند خوانش و تأکید و تکیه متفاوت، دارای چند معناست. البته ما در اینجا به دنبال تعیین برتری قطعی یکی از این معانی بر دیگری نیستیم:

منخور هول / ابلیس تا جان دهد هر آن کس که دندان دهد نان دهد

(۱۳۶۳: ۱۴۹)

خوانش اول: علامت مکث بعد از واژه «دهد» در مصراع اول قرار می‌گیرد و فاعل «جان دهد» ابلیس است. معنای بیت بر اساس این خوانش چنین است: هول ابلیس را به دل راه مده و بگذار تا ابلیس بمیرد؛ زیرا کسی که (= خدایی که) دندان می‌دهد، نان هم می‌دهد.

خوانش دوم: ضمیر در «جان دهد» به طفل در بیت اول برمی‌گردد و تکیه بر روی «منخور» است. مصراع اول با توجه به بیت قبل، کامل است و مصراع دوم در حکم جمله مستقلى در تأیید مصراع اول است: ترس ابلیس را به دل راه مده که این طفل جان خواهد داد؛ زیرا خدایی که دندان می‌دهد، نان هم می‌دهد.

خوانش سوم: فاعل «جان دهد» به «کس / هر آن کس» در مصراع دوم برمی‌گردد و علامت وقف بعد از واژه ابلیس می‌افتد: ترس ابلیس را به دل راه مده؛ همان کسی که دندان در دهان طفل می‌گذارد، به مجرد جان‌دادن، نان هم خواهد داد.

• مورد دیگری از این گونه ابهام‌ها را بار دیگر در این بیت سعدی می‌بینیم:

پسران وزیر ناقص‌عقل به گدایی به روستا رفتند

(گلستان، ۴۳۵)

ترکیب «ناقص‌عقل» در تفسیری نحوی، صفت برای پسران است و در تفسیری دیگر، صفت برای وزیر:

خوانش اول: پسران وزیری که ناقص‌عقل بود (از تربیت فرزندانش غافل بود)، سرانجام از فرط بینوایی و به رسم گدایی به روستا رفتند.

خوانش دوم: پسران ناقص‌عقل وزیر (چون خرد درس خواندن و تربیت شدن نداشتند)، سرانجام از فرط بینوایی و به رسم گدایی به روستا رفتند.

این پدیده از ابهام در زبان‌های دیگری که ساخت نحوی نزدیکی به زبان فارسی داشته باشند نیز دیده می‌شود. برای مثال، جمله زیر در زبان انگلیسی با ساختاری ثابت، ولی آهنگی متفاوت، می‌تواند دو معنا بپذیرد:

"Jhon loves his mother so does Bill"

صورت معنایی اول: جان مادرش را دوست دارد و به همین سان، بیل را هم دوست دارد.

صورت معنایی دوم: جان مادرش را دوست دارد و بیل هم مانند او، مادرش را دوست دارد.
نکته جالب آنکه ترجمه دوم این جمله به فارسی هم ابهام‌پذیر است.

۳-۴. وجه تصویری ابهام

همان گونه که هنری‌ترین مظاهر ابهام تصویری در مجاز نمود پیدا می‌کند، ساده‌ترین ابهام‌های تصویری را هم باید در تشبیه جست‌وجو کرد. برخی از علمای بلاغت کهن و حتی بلاغت‌شناسان معاصر، تشبیه را نیز بر اساس تأویلات خاص، از نظر نوع، در دایره مجاز دانسته‌اند؛ به همین سبب است که مجاز را مدار و مرکز همه صورت‌های ابهامی به‌شمار آورده‌اند (رک ابن رشیق، ۱۹۸۶، ۱/ ۲۶۶).

عالم بلاغی مشهور، عبدالله بن مسلم بن قتیبه معروف به ابن قتیبه دینوری (ف. ۲۷۶ق)، دایره شمول مجاز را چنان وسعت داده که تشبیه، استعاره، تمثیل، قلب، تقدیم و تأخیر، حذف، تکرار، تعریض، کنایه و مانند آن را نیز در دایره مجاز مطرح کرده است (ابن قتیبه دینوری، ۱۹۵۴: ۱۶۵). نظیر چنین باوری را دیگران از جمله علوی یمنی در *الطراز* مطرح کرده‌اند. علوی بر این عقیده است که تشبیه بلیغ در دایره مجاز جای می‌گیرد و این امر به اعتبار پنهان بودن ادات تشبیه است؛ ولی تشبیهات صریح را از این قاعده مستثنا می‌کند. طبقه‌بندی‌های او در زمینه صور خیال بسیار دقیق و ابتکاری است (علوی یمنی، ۲۰۰۲: ۷۹). تکیه بر تشبیه در این موضع به آن سبب است که مواردی از دو معنایی و ابهام را در تشبیه نیز می‌توان یافت و البته این نکته هم از نظر علمای بلاغت کهن دور نبوده است. عبدالقاهر جرجانی به این دلیل که برخی از انواع تشبیه نیازمند تأمل و تأویل است و درک آن‌ها نیز به‌ویژه در اشکال عقلی و تخیلی جز به مدد تأویلات خاص حاصل نمی‌شود، گونه‌هایی از ابهام را از آن تشبیه می‌داند (جرجانی، ۱۳۶۶: ۵۲).

۱-۳-۴. ابهام تشبیهی

طرح وجوه ابهامی تشبیه صرف‌نظر از تصریحات یادشده، به اعتبارهای خاص دیگری هم قابل توجیه است؛ زیرا گذشته از تشبیهات عقلی، بعضی از تشبیهات حسی نیز محتاج پشتوانه‌های تأویلی‌اند.

• در دو بیت زیر از صنوبری- شاعر عصر عباسی و از پیروان مکتب تشبیه- گلبرگ‌های گل سرخ آن‌گاه که با نسیم بالا و پایین می‌شوند، به بیرق‌های سرخ‌رنگی مانند شده‌اند که بر سر نیزه‌های زیرجدین در حال جنبش‌اند:

كَأَنَّ مُحَمَّرَ الشَّقَى قَدْ إِذَا تَصَوَّبَ أَوْ تَصَعَّدَ
أَعْلَامَ يَاقُوتٍ تُشْرِى نَ عَلَى رِمَاحٍ مِّنْ زَبَرَجَدٍ

بعضی از بلاغیان تشبیه موجود در این دو بیت را حسی دانسته‌اند؛ درحالی‌که تشبیه تخیلی است و درک آن هم نیازمند تأویل است (ر.ک شیخ امین، ۱۹۸۴: ۱۹). در این تشبیه، مفهوم فروافتادگی و پژمردگی گل، و نیز شکفتگی و افراختگی آن به‌عنوان یک صورت معنایی؛ در کنار بالا و پایین شدن و حرکت گل‌ها با وزش نسیم، موجب دومعنایگی شعر شده است (ر.ک همان‌جا).

• مثال دیگری از ابهام تشبیهی در بیت حافظ:

ز من چو باد صبا بوی گل دریغ مدار چرا که بی سر زلف توام به سر نرود

(چاپ قزوینی، غ ۲۲۴)

صورت تشبیهی با ادات تشبیه «چو» کاملاً روشن است. دومعنایگی در مصراع اول بیت به این شکل است:

- بوی خوش خود را از من دریغ مدار، همان گونه که از باد صبا دریغ نمی‌داری.
- بوی خوش خود را از من دریغ مدار، همان گونه که باد صبا آن را از من دریغ نمی‌دارد.

• نمونه‌ای دیگر از حافظ:

من این مرقع رنگین چو گل بخواهم سوخت که پیر باده‌فروشنش به جرعه‌ای نخرید

(همان، غ ۲۳۹)

این بیت را می‌تون با دو خوانش و در نتیجه با دو تفسیر خواند:
خوانش اول با قرار دادن علامت مکث بعد از واژه گل: من این دلقی را که همچون گل رنگین است، خواهم سوزاند؛ زیرا باده‌فروش آن را در بهای جرعه‌ای شراب نمی‌ستاند.

خوانش دوم علامت مکث بعد از رنگین قرار می‌گیرد: این قرائت اندکی بحث‌انگیز شده است. نکته آن است که شاعر با **توسّع** معنایی قرار گرفتن گل بر روی کوره را که به تعبیر خاقانی موجب دردسرهایی برای گل شده است، به سوزاندن گل (و نه جوشاندن آن) تعبیر کرده است: من این دلق ملّمع خود را مانند گلی که بر کوره بنهند، خواهم سوزاند؛ زیرا باده‌فروش آن را در بهای جرعه‌ای شراب نمی‌ستاند.

۲-۳-۴. ابهام استعاری

چنان‌که پیش از این هم اشاره‌ای شد، برخی از انواع استعاره را بعضی از علمای بلاغت، و همه انواع استعاره را گروهی دیگر، در دایره مجاز قرار داده‌اند. بر اساس این دیدگاه، هنگامی که فرخی سیستانی می‌سراید:

گل بخندید و باغ شد پدرام / ای خوشا عاشقی بدین هنگام

(۱۳۴۹: ۲۲۷)

خندیدن را به چیزی نسبت داده است که از آن انتظار نمی‌رود و این خود نوعی اسناد مجازی است.

اما صرف‌نظر از تفاوت آراء در این باب، باید درنظر داشت که استعاره اساساً شاخه‌ای از مجاز لغوی است. به بیان دیگر، استعاره، استخدام واژه در غیرمعنای حقیقی‌اش است آن‌هم به علاقه مشابهت و همراه با قرینه‌ای که مانع از اراده معنای حقیقی برای آن می‌شود. همین نکته سبب تفارق بین استعاره و مجاز مرسل می‌شود؛ زیرا علاقه در استعاره، مشابهت است و در مجاز مرسل، غیر از مشابهت (ر.ک. شیخ امین، ۱۹۸۴: ۱۱۲-۱۱۳).

از آنجا که معانی استعاری بسیار متنوع‌اند و دایره فعالیت ذهن در استعاره‌پردازی بسیار گسترده است، باید به این نکته توجه کرد که ما در برخورد با واژه‌ها دو نگاه داریم: نگاهی بیرونی که واژه‌ها را فقط نشانه یا دالی برای یک برابر عینی بر اساس رابطه مستقیم دلالتی می‌بینیم؛ نگاهی درونی که در فرایند کنش‌های ذهن، معانی ثانوی و متفاوتی را از واژه درک می‌کنیم که همان صورت‌های استعاری است. از آنجا که کنش‌های ذهن متنوع است، معانی برآمده از آن‌ها نیز گوناگون است. نکته قابل توجه

دیگر آن است که کاربردهای استعاری در متن تعیین پیدا می‌کند. تا متنی وجود نداشته باشد، معنای استعاری قابل درک نیست؛ به زبان ساده‌تر علاقهٔ مشابهت به استعاره هویت می‌دهد تا استعاره به مدد متن درک شود (Richards, 1936: 93). شاید به همین سبب است که ارسطو می‌گوید درک رابطه‌های ذهنی و استعاره‌پردازی، خصلتی است که فقط به شاعران ارزانی شده است.

آنچه در اینجا ابهام‌های استعاری تلقی می‌شود، کاربرد استعاره‌هایی است که در متنی مشخص، دارای بیش از یک معنا می‌شود:

• نمونه‌ای برای ابهام استعاری، «طارم فیروزه» در این بیت حافظ:

به‌جز آن نرگس مستانه که چشمش مرصاد
زیر این طارم فیروزه کسی خوش نشست
(چاپ قزوینی، غ ۲۴)

- طارم فیروزه: استعاره از ابروی یار به قرینهٔ نرگس مستانه.

- طارم فیروزه: استعاره از سقف سبز آسمان به قرینهٔ ذهنی و زمینه‌های قابل تداعی.

• مثالی دیگر برای ابهام استعاری، ترکیب «پیر گلرنگ» در این بیت حافظ:

پیر گلرنگ من اندر حق ازرق پوشان
رخصت خبث نداد ار نه حکایت‌ها بود

«پیر گلرنگ» صرف‌نظر از پاره‌ای تفسیرهای بی‌بنیاد (رک ختمی لاهوری، ۱۳۷۴: ۱۳۲۸) که آن را پیر حافظ دانسته‌اند، دارای معانی استعاری زیر است:

- پیر گلرنگ: استعاره از شراب کهن؛ مقایسه شود با می گلرنگ و باده گلرنگ در کاربردهای دیگر حافظ (رک زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۳۲۳).

- پیر گلرنگ: استعاره از دل شاعر به قرینهٔ سرخ و خونین بودن دل از غایت اندوه و به اعتبار آنکه ضمیر آگاه و راهنمای شاعر است.

این‌گونه از ابهام‌های استعاری مورد توجه شعرشناسان غرب نیز قرار گرفته است. یک مورد از آن را در سرودهٔ معروف ویلیام بلیک^۷ به نام «رُز بیمار»^۸ نشان می‌دهند:

O Rose thou art sick!

The invisible worm

That flies in night

In the howling

Has found out thy bed

Of crimson joy,

آه ای گل سرخ، تو بیماری

کرمی نادیدنی

در تازشی شبانه

در توفانی سرکش و توفنده،

*And his dark secret
Does thy life destroy*
(Guerin Et. al, 2005: 174)

بستر ناز و سرخ فام ترا
فرا یافته،
و در سرخوشی گناه آلوده
عشق راز آلود تیره اش
زندگی ات را تباه می کند.

گل سرخ دارای ظرفیت های نمادین و استعاره ای پایا و دیرینه ای در ادبیات جهان است و با توجه به زمینه های فرهنگی شرق و غرب، القاکننده مفاهیمی مانند عشق، لذت، لطافت زنانه، عاطفه مادری، زیبایی، میل جنسی و مانند آن است. تعیین این نکته که بلیک کدام یک از این معانی را در این سروده به کار گرفته، برای منتقدان ادبی دشوار است و جاذبه شعر هم در همین ابهام هاست. تفسیرهای متعدد «رز بیمار» هر کدام به نوعی جذاب است؛ ولی هیچ کدام به مثابه معنای قطعی نیست و از این رو آمیزه ای از چند مفهوم می تواند قانع کننده باشد (Ibid, 174-177).

۳-۴. ابهام مجاز

مجاز به عنوان اصلی ترین عنصر تصویری در بلاغت، اساسی ترین دست مایه ابهام است. مطابق با تعاریف علمای بلاغت کهن و متأخر، مجاز به معنای بیرون آوردن لفظ از موضع و معنای حقیقی خود و انتقالش به موضعی دیگر آن هم به مدد قرینه ای غیر از مشابهت است. به تعبیر جرجانی، گونه ای «تجاوز و عدول از صورت موجه و موضوعه است.» (۱۳۶۶: ۳۴۲؛ ۱۹۸۱: ۲۸۰). عدول از صورت موضوعه یا معنای حقیقی در مجاز، علاوه بر واژگان، شامل عبارات و جملات هم می شود و در این حالت، جمله یا عبارت تأویل پذیر می شود. بلاغیان کهن، این قابلیت را با عنوان «اتّساع» مورد توجه قرار داده اند. اتّساع که در منابع کهن بلاغت مورد توجه بسیار بوده است، نباید فقط به لفظ موقوف شود؛ زیرا هم گستردگی و تعدّد ظرفیت های دلالتی لفظ را شامل می شود و هم به پشتوانه مجاز از طریق جابه جایی، عدول و ایجاد ساختارهای دلالتی خاص، به ترکیب و یا عبارت قابلیت تأویل می بخشد (ر.ک کوهن، ۱۹۸۶: ۴۷-۵۴؛ فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۲).

از آنجا که مجاز بسیاری از جلوه‌های بلاغت را دربرمی‌گیرد، ارائه نمونه‌های متنوعی از ابهام‌زایی آن، کار دشواری نیست. نمونه‌هایی از ابهام‌های مجاز را در ابیات زیر از حافظ می‌توان دید:

یار مردان خدا باش که در کشتی نوح هست خاکی که به آبی نخرد طوفان را

(چاپ قزوینی، غ ۹)

- خاک مجاز است از حضرت آدم به علاقه ذکر جزء و اراده کل؛ همچنین اشاره است به اینکه بر اساس روایات، حضرت نوح^(ع) هنگام بروز طوفان بقایای جسد آدم را با خود به کشتی برد.

- خاک مجاز است از خود نوح^(ع) به اعتبار وجود خاکی او یا تواضع و تسلیمش در برابر اراده خداوند.

عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون خوش است

عاقلان دیوانه گردند از پی زنجیر ما

(همان، غ ۱۰)

- عقل مجاز از عاقل (اگر عاقلان بدانند که...).

- عقل مجاز از دریافت‌های استدلالی و علم استدلالی به علاقه سببیت.

آن چشم جادوانه مردم‌فریب بین کش کاروان سحر ز دنباله می‌رود

(همان، غ ۲۲۵)

- سحر مجاز از ساحر و ساحران به علاقه آلیت.

- سحر مجاز از مسحور و سحرشدگان به علاقه سبب به مسبب.

۴-۳-۴. ابهام کنایی

کنایه در جوهره خود ابهام‌زاست؛ زیرا دو معنایی در اساس آن است. تعاریفی که در کتاب‌های بلاغت برای کنایه آورده‌اند، کمابیش مانند هم است. بیشتر عالمان بلاغت بر اختیار داشتن خواننده در پذیرش معنای حقیقی یا کنایی تأکید کرده‌اند؛ یعنی خواننده مخیر است مصداق یا دلالت اولیه را بپذیرد و یا بر اساس لوازم کنایی، فقط بر معنای کنایی متوقف باشد (ر.ک. شیخ امین، ۱۹۸۴: الجزء الثانی، ۱۵۳).

حضور صورت‌های وضعی و ثانوی در کنایه سبب می‌شود تا کنایه در سروده‌های شاعران، بیشتر از سایر صورت‌های بلاغی ظاهر شود. نکته دیگر در رواج بیشتر کنایه

آن است که درک کنایه به سبب حضور لازم کنایی، آسان‌تر از مجاز است؛ هر چند به همین سبب، ارزش هنری آن هم اغلب کمتر از مجاز است. بر اساس بررسی آماری، تعداد کنایات موجود در *دیوان* حافظ پنج‌برابر مجازهای او است (رک مظفری، ۱۳۸۱: ۱۱۶). برخی از پژوهشگران بر این باورند که بسامد بالای کنایه در شعر حافظ، متأثر از میل او به پوشیده سخن گفتن و رعایت جانب احتیاط بوده است؛ درحالی‌که بسامد بالای کنایه به سبب کارایی بیشتر آن در ارتباط‌های مستقیم و غیرمستقیم زبانی است. به‌علاوه، حافظ همچنان‌که در طرح دقایق جهان‌بینی خود به مدد الفاظ و تعبیر رندانه باکی نداشته، در نقد اوضاع روزگار و کاستی آن هم بی‌پروا بوده است (همان، ۱۱۷). از سوی دیگر، کنایه در نظر حافظ ابزاری برای ایجاد تأثیر، زیبایی و جاذبه بیشتر بوده است.

در پیوند با ابهام‌زایی کنایه باید گفت که هر کنایه نباید فقط یک معنای کنایی داشته باشد؛ بلکه برخی از کنایات می‌توانند دارای بیش از یک معنا باشند و یا اقتضاهای فردی و زمینه‌های تداعی‌کننده سبب شود تا معانی دیگری هم در کنایه ظاهر شود؛ از همین مقوله است کنایات زیر:

یا رب این نودولتان را بر خر خودشان نشان

کاین همه فخر از غلام ترک و استر می‌کنند

(حافظ چاپ قزوینی، غ ۱۹۹)

«بر خر خود نشاندن» علاوه بر معنای صریح آن، دارای این معنای کنایی است: به حال خود واقف کردن، در جای خود نشاندن، از تفاخر باز داشتن (زیرا خر مرکب تواضع دانسته می‌شد).

دهر سیه‌کاسه‌ای است ما همه مهمان او بی‌نمکی تعبیه است در نمک خان او

(خاقانی، ۱۳۳۸: ۳۶۴)

«سیه‌کاسه» کنایه از کثیف (تقوی، ۱۳۶۳: ۲۰۱) و شوم؛ «سیه‌کاسه» کنایه از بخیل و ممسک (سجادی، ۱۳۷۴: ۸۱۶).

همه کنایه‌های موجود در متون ادبی به یک ارزش نیستند؛ بلکه کنایه‌های تکراری و مستحیل‌شده در زبان و کنایه‌های کهنه و نخ‌نما ارزش هنری چندانی ندارند و به همین سبب ذهن کنایه‌پرداز شاعر همواره در پی ساختن کنایه‌های تازه و یا در هم شکستن و

بازآفرینی کنایه‌های کهنه است تا جریان کشف و التذاذ هنری همچنان دوام داشته باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Roman Yacobson
2. William Empson
3. *Seven Types of Ambiguity*
4. Lexical Ambiguity
5. Structural Ambiguity
6. Ambiguity of Punctuation
7. William Blake
8. "Sick Rose"

منابع

- ابن رشيق، حسن. (۱۹۸۱م): *العمده فی محاسن الشعر*. تحقیق محمد محی‌الدین عبدالحمید. بیروت.
- ابن قتیبه دینوری. (۱۰۴۵م): *الشعر و الشعراء*. تحقیق احمد محمد شاکر. قاهره.
- ابن الاثیر، عزالدین. (۱۹۶۶). *المثل السائر فی ادب الکاتب و الشاعر*. ۴ج. مصر: دارالمعارف.
- امامی، نصرالله. (۱۳۷۱). *منوچهری دامغانی، ادوار زندگی و آفرینش‌های ادبی*. اهواز: دانشگاه شهید چمران.
- تقوی، سید نصرالله. (۱۳۶۳). *هنجار گفتار*. اصفهان: فرهنگسرای اصفهان.
- جرجانی، عبدالقاهر. (۱۳۶۶). *اسرار البلاغه*. ترجمه جلیل تجلیل. دانشگاه تهران.
- _____ (۱۹۸۱). *دلائل الاعجاز فی القرآن*. بیروت: دارالمعرفه.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد. (بی‌تا). *دیوان*. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: زوآر.
- _____ (۱۳۶۲). *دیوان*. تصحیح پرویز ناتل خانلری. تهران: خوارزمی.
- خاقانی، افضل‌الدین بدیل. (۱۳۳۸). *دیوان*. تصحیح ضیاء‌الدین سجادی. تهران: زوآر.
- ختمی لاهوری، ابوالحسن عبدالرحمن. (۱۳۷۴). *شرح عرفانی غزل‌های حافظ*. تهران: قطره.
- خرمنشاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۶۷). *حافظ‌نامه*. ۲ج. تهران: علمی و فرهنگی و سروش.
- داد، سیما. (۱۳۷۱). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.
- رستگو، سید محمد. (۱۳۷۰). *تلخ خوش*. قم: نشر خرم.
- ریاحی، محمدامین. (۱۳۶۸). *گلگشت در شعر و اندیشه حافظ*. تهران: علمی.

- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۶). *جستجو در تصوف ایران*. تهران: امیرکبیر.
- سجادی، سید ضیاءالدین. (۱۳۷۳). *شاعر صبح*. تهران: سخن.
- _____ (۱۳۷۴). *فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی*. تهران: زوآر.
- سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۶۹). *کلیات*. به کوشش محمدعلی فروغی. تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۶۳). *بوستان*. تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.
- _____ (بی تا). *گلستان*. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر. تهران: صفی‌علیشاه.
- سیبویه، ابو بشر عمرو بن عثمان. (۱۹۶۶). *الکتاب*. تحقیق عبدالسلام محمد هارون. قاهره.
- شیخ امین، بکری. (۱۹۸۴). *البلاغۃ العربیه فی ثوبها الجدید*. بیروت.
- شیرازی، فریدون. (۱۳۸۴). «واج‌آرایی و واج‌زدایی در شعر». *مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی خوی*. ش ۴. صص ۴۲-۵۲.
- عسکری، حسن ابن عبدالله. (۱۳۲۰ق). *الصناعتین*. قاهره.
- علوی الیمنی، یحیی بن حمزه. (۲۰۰۲). *الطراز*. تحقیق عبدالحمید هنداو. بیروت.
- فتوحی، محمود. (۱۳۸۶). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.
- _____ (۱۳۸۷). «ارزش ادبی ابهام از دومعنایگی تا چندلایگی». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم*. س ۱۶. ش ۶۲. صص ۱۷-۳۶.
- فرخی سیستانی، علی بن جولوغ. (۱۳۴۹). *دیوان*. به کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: زوآر.
- قرطاجنی، ابوالحسن. (۱۹۸۵). *منهاج‌البغاء و سراج‌الادباء*. تونس.
- کوهن، جان. (۱۹۸۶). *بنیة اللغة الشعرية*. مترجم محمد العمری. دارالبیضاء.
- مظفری، علیرضا. (۱۳۸۱). *خیل خیال. زیباشناسی صور خیال حافظ*. دانشگاه ارومیه. ۱۳۸۱.
- وهبه، مجدی. (۱۹۷۴). *معجم مصطلحات الادب*. بیروت: مکتبة لبنان.
- Bach, Kent. *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. online version 2.0 entry "Ambiguity".
- Brooks, Cleanth. (1968). *The well Wrought Urn*. London.
- Empson, William. (1966). *Seven Types of Ambiguity*. New York.
- Guerin I, Wilfred. (2005). *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. New York.
- Leech, Geoffrey N. (1991). *A Linguistic Guide to English Poetry Malaysia*.
- Stanford, William Bedell. (1972). *Ambiguity in Greek Literature*. New York.
- Richards, I. A. (1936). *The Philosophy of rhetorics*. London: Oxford University Press.