A Study of Ambiguity in Islamic Rhetoric and an Analysis of Its Types in Literary Texts: A Case Study of Hafez's Sonnets–

Dr. Mohammad FatemiManesh[1]
PhD in Persian language and literature, University of Birjand

Abstract

Ambiguity is considered as one of the most significant elements in literary texts, playing a crucial role in evaluating various literary works. Given the importance of ambiguity in literature, this research aims to investigate the evolution of ambiguity in Islamic rhetoric and analyze its different types, aesthetic manifestations, and causes. By presenting the views of rhetoricians regarding ambiguity, this study seeks to understand their perspectives on artistic ambiguity and the distinction they make between artistic and non-artistic ambiguities. Additionally, it aims to identify examples of various types of artistic ambiguity and their aesthetic dimensions. The findings of this research indicate that rhetoricians have generally opposed complexity, intricacy and obscurity, but some of them, such as Abd al-Qahir al-Jurjani, have delved into the role of ambiguity in engaging the reader and providing aesthetic pleasure. This has led to a more nuanced understanding of artistic and non-artistic ambiguities, which was later less emphasized by subsequent rhetoricians. An examination of the aspects and examples of ambiguity in Hafez's poetry reveals that the musical, linguistic, and visual dimensions of ambiguity significantly contribute to engaging the audience and enhancing the aesthetic quality of the literary work. The great poet Hafez has skillfully employed various types of artistic ambiguity to present his poetry in its most sublime form.

Keywords: Islamic rhetoric, Artistic ambiguity, Non-artistic ambiguity, Types of ambiguity, Hafez's sonnets.

– Date of receiving: 2023/6/20 Date of final accepting: 2023/12/3
1 - email of responsible writer: mh.fatemimanesh@gmail.com

1. Introduction

The term "ambiguity" in Persian denotes concealment, obscurity, complexity, and vagueness (Moein, 2005: under the entry "ibham"). In its technical sense, it refers to the use of a single word or phrase that conveys two or more meanings or expresses two contradictory ideas or feelings. In other words, it is a kind of disruption in meaning-making during the interaction between the text and the reader, causing the readers to pause in their understanding (Abrahams, 2005; Shiri, 2011).

Until around the 20th century, the existence of ambiguity in a literary text was generally considered undesirable. Earlier rhetoricians often viewed it as a flaw. This negative attitude toward multiple meanings within a single expression reflected a broader cultural stance, rooted in ancient Greece, which emphasized rational understanding and the correspondence between language and reality. However, from the 20th century onward, as the human understanding of life and aestheticism evolved, there was a growing appreciation for the multifaceted nature of language. Consequently, ambiguity gained significant value in artistic works, and the exploration of multiple meanings became a central focus of literary interpretation (Fotouhi, 2008).

In 1930, William Empson's publication of "Seven Types of Ambiguity" provided a framework for understanding the nature and scope of ambiguity. It established ambiguity as a literary device and a hallmark of artistic texts, distinguishing between artistic and non-artistic types of ambiguity. Artistic ambiguity arises from the specific arrangement of words and involves semantic deviations achieved through various figures of speech such as metaphor, paradox, synesthesia, and neologism (Hasanpour Alashty, 2011). This type of ambiguity opens up new interpretive possibilities for the reader, stimulating thought and fostering a deeper engagement with the text. In contrast, non-artistic ambiguity, characterized by obscure language and unfamiliar concepts, alienates the reader and fails to provide any meaningful insights (Fotouhi, 2009).

2. Methodology

This study aims to investigate the historical trajectory of ambiguity in Islamic rhetoric and analyze its various types within literary texts with a

particular focus on Hafez's sonnets. The research is qualitative and library-based, performing content analysis to examine the data. Notably, the findings of this study can be highly beneficial to researchers in Persian literature, Islamic rhetoric, and literary criticism.

3. Results and discussion

3.1. Ambiguity in Islamic rhetoric

The text delves into the historical understanding and application of ambiguity in Islamic rhetoric. Initially, ambiguity was often viewed negatively and deemed associated with obscurity and complexity. Rhetoricians like Aristotle, Ibn Muqaffa', and al-Jahiz emphasized clarity and precision in language, discouraging ambiguity.

However, scholars like Abd al-Qahir al-Jurjani introduced a more nuanced understanding of ambiguity, differentiating between artistic and non-artistic types of ambiguity. He argued that artistic ambiguity, when used effectively, could enhance the beauty and depth of a text. Later rhetoricians, such as Ibn Atira and Ibn Abi al-Asbagh al-Misri, built upon al-Jurjani's ideas and further explored the aesthetic dimensions of ambiguity.

Despite these advancements, the concept of ambiguity often faced challenges. Some scholars continued to view it as a flaw, and later works on rhetoric tended to reiterate earlier ideas without significant innovation.

This article examines ambiguity in Persian rhetoric, focusing specifically on the poetry of Hafez. The author categorizes ambiguity into artistic and non-artistic types with the focus on artistic ambiguity.

3.2. Types of artistic ambiguity

Musical aspect: The music of poetry (meter, rhyme, etc.) can be employed to create ambiguity. For instance, meter can convey hidden meanings beyond the surface level. Rhyme can also contribute to the evocation of meanings and the expansion of images and concepts.

Linguistic aspect: Linguistic ambiguity is divided into two categories: lexical and syntactic. Lexical ambiguity refers to words that possess

multiple meanings. Syntactic ambiguity pertains to sentence structure, which can be interpreted in multiple ways.

Visual aspect: Imagery in poetry refers to figurative language. Visual ambiguity can arise from simile, metaphor, metonymy, and irony. For example, in simile, the point of similarity is sometimes not explicitly stated, leading to ambiguity.

3.3. Hafez's poetry and ambiguity

The author has chosen Hafez's poetry for this study due to the existence of various types of ambiguity within it. It is argued that the ambiguity in Hafez's poetry stems from the artistic use of diverse linguistic, musical, and visual elements.

4. Conclusion

The findings of this research indicate that from the very beginning, rhetoricians tacitly acknowledged the existence of artistic ambiguity in poetry by introducing concepts such as metaphor, metonymy, and irony. They distinguished it from non-artistic ambiguity and elements such as obscurity, lexical and semantic complexities, and meaningless intricacies. Consequently, most rhetoricians emphasized clarity and eloquence and cautioned their audience against the use of non-artistic ambiguities.

Furthermore, an examination of the approach to ambiguity among fourth and fifth-century rhetoricians reveals that the most significant ideas regarding ambiguity and its role in engaging the audience can be found in the insightful and meticulous research of Abd al-Qahir al-Jurjani. With great precision, he introduced concepts about artistic ambiguity and its distinction from non-artistic ambiguity, which could be a subject of independent research. These ideas later influenced scholars like Ibn Atira and Ibn Abi al-Asbagh al-Misri in the sixth and seventh centuries, leading them to acknowledge the aesthetic and beauty-related aspects of ambiguity. However, this trend became less prominent among later rhetoricians, who often merely repeated the ideas of their predecessors without introducing any new perspectives. This tendency continued even into the modern era. Despite the various theories proposed by linguists and semanticists,

contemporary rhetoric books often lack novel insights beyond those presented by earlier scholars.

An analysis of the facets and examples of ambiguity also reveals that, in addition to visual aspects such as metaphors, metonymy, and irony, and linguistic aspects such as various types of ambiguity, musical elements play a significant role in creating ambiguity and engaging the audience. Furthermore, an examination of the various examples of ambiguity in Hafez's sonnets demonstrates that this great poet chooses ambiguity as the primary characteristic of his poetry and employs it in its most sublime form. Thus, he not only delays the understanding of his verses but also invites the reader to explore the unknown and multidimensional world of his mind by concealing secondary themes within his poetry. This encourages the reader to actively engage their intellect in searching for hidden meanings and connotations, thereby deriving aesthetic pleasure from the diverse meanings and beautiful aspects of the language.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی
سال بیست و پنجم، بهار ۱۴۰۳، شمارهٔ ۶۰، صفحات ۱۰۴-۷۳
DOI: 10.29252/KAVOSH.2024.20222.3432

بررسی سیر ابهام در بلاغت اسلامی و تحلیل انواع آن در متون ادبی (مطالعهٔ موردی؛ غزلیّات حافظ) [-]
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر محمّد فاطمی‌منش[۱]
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه بیرجند

چکیده
ابهام یکی از عناصر مهم در ادبیّت متون به حساب می‌آید و نقش مهمی در ارزیابی آثار ادبی مختلف ایفاء می‌کند. با توجّه به همین موضوع و اهمّیتی که ابهام در ادبیّات دارد، در این جستار تلاش شده تا به بررسی سیر ابهام در بلاغت اسلامی و همچنین تحلیل انواع آن و مصادیق و عوامل جمال‌شناسانهٔ آن‌ها پرداخته شود. این پژوهش بر آن است تا با ارائهٔ آراء و نظرات اهل بلاغت راجع به ابهام، به نحوهٔ نگاه و تعریف آن‌ها از ابهام هنری و تمایزی که بین آن و ابهام غیرهنری قائل شده‌اند، دست پیدا کند و همچنین به شناسایی مصادیق انواع ابهام هنری و جنبه‌های زیبایی‌شناسانهٔ آن‌ها اقدام نماید. نتایج این تحقیق نشان‌می‌دهد که علمای بلاغت هرچند با تعقید، پیچیدگی و اغلاق مخالفت داشته و آن را مورد نکوهش قرار می‌داده‌اند، امّا برخی از آنان همچون عبدالقاهر جرجانی با پیش‌کشیدن بحث‌هایی در مورد نقش ابهام در انگیزش مخاطب در خوانش متن ادبی و حظّ و لذّت مخاطب از آن، به درک و دریافت دقیقی از ابهام هنری و ابهام غیرهنری رسیده بودند که بعدها کمتر مورد توجّه بلاغیون متأخّر واقع گشته است. بررسی وجوه ابهام و مصادیق آن در شعر حافظ نیز نشان‌می‌دهد که وجه موسیقیایی، زبانی و وجه تصویری ابهام، تأثیر بسیاری در جلب مخاطب و همچنین افزایش زیبایی‌شناختی اثر ادبی دارد و شاعر بزرگی چون حافظ توانسته است با استفاده از نبوغ و خلاقیّتی که دارد، با کاربرد انواع ابهام هنری، شعر خود را در متعالی‌ترین شکل، به مخاطبان عرضه‌کند.

واژه‌های کلیدی: بلاغت اسلامی، ابهام هنری، ابهام غیرهنری، انواع ابهام، غزلیات حافظ.

[-] تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۳۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۹/۱۲
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: mh.fatemimanesh@gmail.com

۱- مقدّمه

«ابهام» در لغت به معنای پوشیده گذاشتن، مجهول بگذاشتن، بسته کردن کار، پوشیده گفتن، دور کردن و راندن کسی از کار، پیچیدگی، پوشیدگی و تاریکی است (معین، ۱۳۸٤: ذیل ابهام) و در معنای اصطلاحی نیز به استفاده از یک واژه یا اصطلاح واحد که بر دو مدلول متفاوت یا بیشتر از آن دلالت کند یا دو نظر یا احساس مغایر را بیان‌کند، گفته می‌شود یا به بیان دیگر، نوعی اختلال در ایجاد معنا به هنگام برقراری ارتباط و تعامل بین متن و مخاطب است که باعث می‌شود خواننده در دست‌یابی به معنا دچار درنگ شود (ابرامز، ۱۳۸٤: ۱٤ و شیری، ۱۳۹۰: ۱٦). از آغاز تاریخ تا حدود قرن بیستم، وجود ابهام در یک متن ادبی چندان خوشایند به نظر نمی‌آمده و در نظر بلاغیان پیشین، تا حدودی به عنوان یک اصطلاح تحقیرآمیز به کار می‌رفته است؛ این جهت‌گیری علیه حضور دو یا چند معنی در یک تعبیر، بازتاب موضع‌گیری کلی تمدّنی بوده است که به طور سنّتی از روزگاران یونان باستان، ایمانش را بر دریافت‌های عقل و اعتقاد به نظم هستی بنیاد نهاده و معناداری کلام را براساس انطباق آن با واقعیت بیرونی سنجیده است؛ امّا از قرن بیستم به بعد، با توجّه به اینکه معنای زندگی بشر روی در تغییر نهاد و در پی آن، ذائقهٔ آن و ذوق زیبایی‌شناسی مدرن، به کلامِ چندچهره، مشتاق‌تر شد و از خوانش متون مبهم لذّت بیشتری کسب کرد، ابهام در آثار هنری، ارزش جدّی‌تری پیدا می‌کند و شرح و تفسیر ابهام‌ها، جای خود را به خوانش برای کاوش و اکتشاف معانی متکثّر می‌دهد (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۸).

در سال ۱۹۳۰، ویلیام امپسون (William Empson) با انتشار کتاب *هفت ابهام*، زمینه‌ای را فراهم کرد تا علاوه بر مشخص‌شدن محدوده و ماهیّت ابهام، این اصطلاح به عنوان یک صنعت ادبی به مثابهٔ یکی از شاخص‌های هنری‌بودن متون، مورد نظر قرار بگیرد و مرز و حدود بین ابهام هنری و ابهام غیرهنری معلوم و تفاوت‌های بین آن‌ها مشخص گردد و تعریف دقیقی از آن‌ها صورت بگیرد. در این تعاریف 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، حس آمیزی، ایهام، ترکیب‌سازی‌های خاص و تازه ایجاد شده باشد (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۹۰: ۹۵). این نوع ابهام باعث می‌شود تا پنجره‌ها و افق‌های تأویل متن، به روی خواننده جدّی گشوده شود و واکنش‌های شگفت و جالبی در او برانگیخته شود و عطش او برای تدارک و توجیه معناشناختی متن، افزون گردد؛ در حالی که ابهام غیرهنری، با ایجاد دشواری‌هایی همچون کاربردهای ناشناختهٔ زبانی و مفاهیم نامأنوس، مخاطب را پَس می‌زند و به تعبیری او را کور می‌کند و حتی پس از تأمّل، بصیرتی در او حاصل نمی‌کند و از لحاظ ادبی فاقد هرگونه ارزش و اعتباری است (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۷).

۲- سؤالات تحقیق

در این پژوهش تلاش شده است تا به سؤالات زیر پاسخ‌داده شود:

۱) آراء و نظرات علمای بلاغت اسلامی راجع به ابهام هنری چیست و آنان چه تمایزی بین ابهام هنری و ابهام غیرهنری قائل بودند؟

۲) وجوه مختلف ابهام هنری، دارای چه مصادیقی است و جنبه‌های زیبایی‌شناسانه و جمال‌شناسانهٔ آن‌ها در غزلیات حافظ چگونه است؟

۳- پیشینهٔ تحقیق

از جمله کتاب‌ها و جستارهای مهمی که تاکنون در مورد ابهام و پیشینهٔ آن در بلاغت اسلامی نگاشته شده است، می‌توان به آثار زیر اشاره‌کرد که حاوی نکات ارزشمندی در این خصوص است.

نجیب مایل هروی، در کتاب خود با عنوان «صُـوَر ابهام در شـعر فارسـی» (۱۳٦۰)، ضـمن پرداختن به دیدگاه‌های پیرامون هستی شاعر و شعر، انواع مختلف ابهام را به سه گونهٔ ابهام ذاتی، عارضـی و عمدی تقسـیم‌بندی می‌کند و با ارائهٔ شـواهد گوناگون، به شـرح و بسـط هر کدام از آن‌ها می‌پردازد. تقی پورنامداریان، در کتاب «در سایهٔ آفتاب» (۱۳۸٤) با بررسـی سـاختارشـکنی در شـعر مولانا، اسباب و صور ابهام در غزل‌ها او را مورد تحلیـل قرار داده و عواملی همچون تغییر بی‌قرینـهٔ متکلّم و پیونـد آن بـا وحی و فرامن و همچنین بیان رمزی و احوال و تجارب عرفانی را از علل ابهام در شـعر مولانا دانسته است.

محمود فتوحی در مقالهٔ «ارزش ادبی ابهام از دو معنایی تا چندلایگی معنا» (۱۳۸۷)، بـا مطرح‌کردن پیشـینـهٔ تـاریخی بحث از ابهام در بلاغت قدیم و دیدگاه‌های امروزی، نشـان‌می‌دهد که ذوق زیبایی‌شناسی در گذر زمان به ابهام چندمعنایی متمایل شده است. این پژوهشـگر، با طرح بحث ارزش ابهام ادبی، میان ابهام زبانی یا دشواره و ابهام هنری فرق می‌گـذارد و در پی اثبات این نکته اسـت که تفاوت ادبیّات با زبان، در رویکرد به ابهام و نقش و کارکرد آن به خوبی مشخص می‌شود. او در این جستار، برای ابهام هنری چند ویژگی را برمی‌شـمرد که عبارتند از: داشتن فحوای معناشناختی، پاشیدگی و تو در تویی معانی، کوری و بصـیرت، تأویل‌پذیری و تنش اندیشـه با صـور بلاغی. از نکات جالب توجّه در این مقاله این اسـت که نگارنده در بررسـی پیشـینهٔ ابهام، آراء و نظرات دقیق و سـنجیـدهٔ جرجـانی را در زمینهٔ ابهام نادیده گرفته و به ذکر نظریات او در این زمینه نپرداخته است.

نصـرالله امامی پژوهشـگر دیگری اسـت که در مقالهٔ خود با عنوان «خاستگاه هنری ابهـام و گونـه‌هـای آن» (۱۳۹۰)، به بحث در مورد ابهام پرداخته اسـت. در این مقاله، نویسـنده ضمن بحث از پیشینهٔ دریافت ابهام بنابر مفهوم هنری‌اش، به تحلیل هر یک از گونه‌های آن و شـناخت بنیان ارزش‌هایشـان بنابر نمونه‌های مختلفی که از شـاعران

برجستهٔ ادب فارسی آورده، پرداخته است؛ امامی در بررسی پیشینهٔ ابهام هنری تنها به آراء و نظریات بلاغیون قرن چهارم و پنجم هجری بسنده کرده است و آراء متقدّمان و یا متأخّرانِ بلاغیون این دو قرن در این بخش از مقالهٔ وی، دیده نمی‌شود.

قهرمان شیری هم در مقالهٔ «اهمیّت و انواع ابهام در پژوهش‌ها» (۱۳۹۰)، به بررسی تحقیقات و پژوهش‌های معاصرین از جمله زبان‌شناسان و معناشناسان در مورد ابهام پرداخته و انواع ابهام و همچنین ماهیّت تأثیرگذاری چهار عنصر اساسی متن و مخاطب و محیط و مؤلّف را بر ابهام تحلیل نموده است. وی پس از بیان آراء و نظرات گوناگون و مفصّل پژوهشگران در مورد ابهام، این‌گونه نتیجه‌گیری می‌کند: «در نهایت اگر نظرات گوناگونی را که پژوهشگران مختلف دربارهٔ مصادیق و انواع ابهام در زبان و ادبیات ابرازکرده‌اند، در یک جا جمع‌آوری کنیم و نکته‌هایی نیز برای تکمله بر آن‌ها بیافزاییم، به این نتیجه خواهیم رسید که: ابهام، در یک تقسیم بندی کلّی سه نوع است: زبانی، ادبی، معنایی. شاخه‌ها و زیرمجموعه‌های چندگانهٔ هر کدام از این گونه‌های سه‌گانه گاه آن‌چنان پرشمار و نامشخص است که نمی‌توان تعداد آن‌ها را دقیقاً تعیین کرد. گونه‌های ابهام می‌تواند به تأثیر از ملازمات محیط و سواد و سوابق ذهنی گوینده و شنونده از زبان و ادبیات، با دامنهٔ تغییر بسیار همراه باشد و میزان آن در هر کس و در هر محیط متفاوت باشد» (۱۳۹۰: ۳٤).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

٤- بحث و بررسی

٤-۱- سیر ابهام در بلاغت اسلامی

در میراث بلاغت اسلامی بحث از ابهام با اصطلاحاتی همچون اتّساع و تأویل در باب آیات متشابه و حروف مقطّعه در آغاز سوره‌های قرآن کریم توسّط متکلّمان شروع شد و به دیدگاه‌های متفاوت و متناقضی انجامید و عمدتاً توسّط بلاغیون قدیم با اوصاف غرابت، تعقید و اغلاق مورد نکوهش قرار می‌گرفت (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۰). به صورت

کلّی در بلاغت قدیم چه در غرب و چه در شـرق، با ابهام بیشـتر به مثابهٔ یک عیب در زبان برخورد می‌شـد و سـعی و کوشـش بر این بود تا این عنصر را در متون محدود یا محو نمایند (ریچاردز، ۱۳۸۲: ۵۰). چنانکه ارسطو در کتاب *فنّ شعر* خود، در اوصاف و نعوتِ گفتار شـاعرانه، بر وضـوح و روشـنی کلام شـاعرانه بدون آنکه مبتذل یا رکیک باشـد، تأکید می‌کند (ارسطو، ۱۳۴۳: ۹۳)؛ امری که ابن‌مقفّع در دوره‌های اوّل اسلامی بر آن تأکید می‌کند و نویسندگان و کاتبان را از استعمال واژه‌ها و الفاظ غریب منع‌می‌کند و می‌گوید: «از دنبال‌کردن واژه‌های ناآشـنا به طمع بلاغت بیشـتر در سـخن بپرهیزید که همانا این ناتوانیِّ بسیار را می‌نمایاند» (ضیف، ۱۳۶۲: ۳۹).

بعدها جاحظ نیز با صحّه‌گذاشتن بر سخنان ارسطو و ابن‌مقفّع، در آثار خود همچون *اَلبَیان و التّبیین*، با سـخن متکلّفانه مخالفت می‌کند و ضـمن نکوهش و عیب‌شمردن آن، بین تکلّف و تلاش برای پیراسـتن و آرایش سـخن تفاوت می‌گذارد و نویسندگان را به وضوح و روشنی فرامی‌خواند و از تکلّف، معمّاگویی، ابهام و تعقید باز می‌دارد (جاحظ، ۱۹۹۸م.، ج۱: ۷۵). او در جـایی بـه نقـل از ثمامة ابن اَشـرَس، کلام بلیغ را از نظرگاهِ جعفرابن یحیی برمکی که سـخنوری بلیغ و کاتبی توانا بود، سـخن و لفظی می‌داند که باید بر معنا احاطه داشـته باشـد، به گونه‌ای که حدّ و مرز آن را کاملاً مشخّص‌کند و نیز مقصـود کلام را آشـکارکند و از اشـتراک لفظی، عاری باشـد و برای بیان آن از واژه‌های دقیق و روشـن که با معانی دیگر اشـتراک ندارد، استفاده شود. همچنین باید از تعقید به دور باشـد؛ به گونه‌ای که نیاز به شـرح و تفسیر نداشته باشد و فهمیدن آن نیازمندِ تفکّر فراوان نباشد و از تأویل بی‌نیاز باشد (القیروانی، ۱۹۲۵م.، ج۱: ۱۶۶).

شـمس قیس رازی نیز در کتاب *المعجم* در توصـیه‌هایی که به ادیبان دارد، مخاطبان خود را به گفتن سـخنان بلیغ و آوردن معانی لطیف در شـعر ترغیب می‌نماید: «اما اگر کسـی خواهد که در فنّ شـعر به درجهٔ کمال رسـد و سخن چنان آراید که پسندِ اربابِ طبع باشد، باید که جَهد کند تا نثر و نظم او، با الفاظ پاکیزه و معانی لطیف آراسته آید و

چنانک به صـور معانی بدیع در کسـوت الفاظ رکیک سـر فرونیارد و به نقوش عبارات بلیغ، بر روی معانی واهی فریفته نشود، چه معنی بی‌عبارت هیچ طراوت ندارد و عبارت بی‌معنی به هیچ نشاید» (شمس قیس، ١٣١٤: ٣٣٧).

شـمس قیس در ادامه برای تأیید نظر خویش، به بیان سـخنی از ابوالهذیل علّاف از متکلّمان معتزلی قرن دوم و سوم هجری می‌پردازد و چنین می‌آورد: «وابوالهذیل (علّاف) چون سخنی شنودی بی معنی، لطیف گفتی: هذا کلام فارغ. از وی پرسیدند که چه معنی دارد کلام فارغ؟ گفت: الفاظ، اُوعیهٔ مَعانی اسـت و مَعانی اَمتعهٔ او، پس هر سـخن که در او معنی‌ای لطیف نباشـد که طباع اهل تمییز را بدان میل بود، همچنان باشـد که وعائی خالی و فارغ در وی هیچ متاع نبود» (همان: ٣٣٧-٣٣٨).

آنچه که از گفته‌های شـمس قیس و همچنین ابوالهذیل معتزلی مشـخص می‌شـود، این اسـت که قدما اعتقاد داشـتند که باید بین لفظ و معنای کلام، تناسـب وجود داشـته باشـد و شـاعران و ادیبان باید از گفتن سخنان غامض، پیچیده و مبهمی که از لطافت و گیرایی کلام می‌کاهد، خودداری کنند؛ توصیه‌ای که عنصرالمعالی نیز در کتاب قابوس‌نامه به آن اشـاره کرده و فرزند خویش را به آن فرامی‌خواند: «ای پسـر اگر شاعر باشی جهد کن تا سـخن تو سـهلِ ممتنع باشـد و بپرهیز از سـخن غامض و چیزی که تو دانی و دیگری نداند که به شـرح حاجت افتد مگوی که این شعر از بهر مردمان گویند نه از بهر خویش» (عنصرالمعالی،١٣١٢: ١٣٧).

ابوهلال عسـکری از بلاغیون قرن چهارم نیز ضـمن انتقاد از کسانی که سخن سهل، گوارا و شـیرین را حقیر می‌شـمارند، بهترین و شایسته‌ترین کلام را سخن سهل و ممتنع می‌نامد (عسکری، بی‌تا: ٤٢-٤١) و علاوه براین، با نقل سخن جعفر بن یحیی، بلاغت را سـخنی می‌شـمارد که علاوه بر داشـتن معنای مدّنظر نویسنده، احتیاجی به تفکّر طولانی نداشـته باشد و عاری از تکلّف و صنایع پیچیده و همان تعقید باشد و از تأمّل بسیار نیز بی‌نیاز باشد (همان: ٢٩).

عبدالقاهر جرجانی در کتاب *اسرارالبلاغه* ضمن تأیید نظر جمهور علمای بلاغت، به نکوهش تعقید و غموض لفظی و معنایی می‌پردازد: و اگر تعقید مذموم است به خاطر این است که لفظ به ترتیبی مرتب نشده است که بتوان غرض و معنای اصلی را از آن به دست آورد، تا آنجا که شنونده یا سامع، معنا را با چاره‌جویی و حیله، طلب می‌نماید و او از راهی غیر از مسیر اصلی به معنا می‌رسد؛ برای اینکه این نوع تعقید، آدمی را نیازمند تفکّری می‌کند که اضافه بر مقداری است که برای درک همانند آن معنی، لازم دارد و او را با دلالت ناخوشایندش، به سختی و رنج وامی‌دارد و معنا را نه تنها در یک قالب نادرست و بی‌سامان و ملموس ارائه می‌دهد؛ بلکه در یک قالب خشن و بد، عرضه می‌کند (جرجانی،۱۹۹۱م.: ۱۴۲).

با وجود اینکه عبدالقاهر چنین اظهار نظری دارد و بسیار سخت‌گیرانه با مسئلهٔ ابهام برخورد می‌کند؛ امّا با توجّه به ذهن دقیق و موشکافانه‌ای که دارد، قائل به نوعی ابهام یا غموض مثبت نیز می‌شود و با پیش‌کشیدن بحثی روانشناسانه معتقد است در کنار تعقیدهای لفظی و معنوی و ابهام‌های حاصل از آن‌ها، نوعی پیچیدگی یا ابهام هنری نیز وجود دارد که موجب لذّت روان خواننده می‌گردد و در حدّ نیاز، او را نسبت به درک معنا متمایل‌تر و مشتاق‌تر می‌کند. او در بحث وجه شبه و مشبّه، چنین بیان می‌کند که اگر مشبّه‌به از جنس مشبّه نباشد، تشبیه دارای لطف و نکته‌سنجی بیشتری است: تشبیه چه عام باشد و چه مخصوصِ گویندهٔ خاصی باشد، عادی است و بر شنوندگان هیچ تأثیری ندارد و آن‌ها را به هیجان نمی‌آورد و تحریک نمی‌کند، مگر اینکه تشبیه ایجاد شده، بین دو شیئی باشد که از لحاظ جنس با یکدیگر متفاوتند ... این گونه اگر تشبیهات را استقراء نمایی، خواهی فهمید که هرچه فاصله و دوری بین دو شی بیشتر باشد، برای روح و روان آدمی شادی‌آورتر خواهد بود (همان: ۱۳۰-۱۲۹).

با بررسی و واکاوی بیشتر در آراء و نظرات عبدالقاهر مشخّص می‌شود، او برای علل زیبایی‌شناسی آرایه‌هایی همچون تمثیل، کنایه و تشبیه، بیشتر بر ابهام هنری آن‌ها

تـأکیـد می‌ورزد و دلیـل تـأثیرگـذاری این نوع آرایـه‌ها را، ابهام معنایی و لذّت آدمی از کناررفتن ابهام بعد از اندیشـه و تأمّل بسیار می‌داند. او دربارهٔ انواع تأثیرگذاری‌های ابهام معنایی از طریق آرایه‌های ادبی، چنین اظهار نظر می‌کند: اوّلین و مشـخّص‌ترین سـبب تـأثیر آرایـه‌هایی ادبی، نظیر تمثیل، در جان و روان آدمی این اسـت که لذّت و آرامش آدمی، بسـتگی به آن دارد که از امر ناآشـکار و ابهام‌انگیز خارج شـود و به امر آشکار و هویدا برسـد و پس از کنایه، به مقولهٔ صـریح دست یابد و از چیزی که آموزش می‌یابد، به چیزی که برای آن از لحاظ علمی دارای درجهٔ بالاتری اسـت، دسـترسـی یابد؛ زیرا دانشی که از راهِ حواس و یا طبع و سرشت، در حدّ ضرورت به دست می‌آید، از دانشی که از راه تعمّق و تفکّر به دسـت می‌آید، از لحاظ قوّت و اسـتواری، از جایگاه والاتری برخوردار است.

نوع دیگر از اسباب تأثیر این است که امر مبهم، علاوه بر اینکه از راه حواس و طبع درک می‌شـود، از راه اندیشـه و تعمّق نیز درک شـده، ابعاد گسـترده‌تری از آن آشـکار می‌شـود و در این حـالـت، آن درک و فهم از امر مبهم، بـا جان و روان ما آمیخته‌تر و اعتماد و اطمینان بیشـتری از آن کسـب کرده، از این بابت بسـیار لذّت و آرامش پیدا خواهیم کرد (همان: ۱۲۲-۱۲۱۹).

نوع سـوم به این طریق اسـت که برای مثال در تشـبیه وقتی دوری میان مشـبّه و مشـبّه‌به بیشتر باشد، دلنشینی آن بیشتر است و باعث ذوق و شوق و همچنین آرامش و سـکون خواهد بود؛ به این خاطر که در امر تشـبیه، ما با دو امری مواجه هسـتیم که با وجود همانندی، دارای تفاوت‌هایی نیز هسـتند و پاره‌ای از ارتباطات میان آن‌ها مبهم و برای ما دور از ذهن اسـت و ذهن باید تأمّل و دقّت و انرژی بیشـتری را صـرف ایجاد ارتباط بین این دو امر صـرف کند؛ به این سـبب که مشبّه و مشبّه‌به، دو همانند متفاوتند (همان: ۱۳۰).

نوع چهارم نیز به این شیوه است که وقتی معنایی مبهم به شکل تمثیلی به انسان عرضه می‌شود، پس از قدری تأمّل و اندیشه در آن و همچنین انجام فعّالیت ذهنی و فکری، برای انسان آشکار و مشخص می‌شود و این امر مبهم، هرقدر دشوارتر و دیریاب‌تر باشد، در ذهن آدمی، ماندگارتر خواهد بود؛ زیرا هر آن چیزی را که آدمی برای به دست آوردن آن زحمت و تلاش بیشتری صرف‌کند و وقت بیشتری را برای تفکّر و تعمّق در مورد آن بگذارد، در هنگام به دست آوردن، برای او شیرین‌تر و دلنشین‌تر خواهد بود و در نزد او والا، ارزشمند، اطمینان‌بخش و دلپسندتر محسوب خواهد گردید (همان: ۱۳۹).

البته باید توجّه داشت که پیش از عبدالقاهر جرجانی، علمای علم بلاغت با پیش‌کشیدن بحث‌های جمال‌شناسانه و زیبایی‌شناسانه‌ای که از استعاره، مجاز و تشبیه یا دیگر عناصر بدیعی؛ مانند اتّساع (کلام حاوی تأویلات گوناگون) که ابن رَشیق قیروانی در کتاب *العُمدة فی الصناعة الشعر* مطرح کرده است (القیروانی، ۱۹۲۵م.، ج ۱: ۲۰۶–۱۷۸ و ج۲: ۷۷–۷۵) و یا آنچه که ابوهلال آن را مضاعفه یا کلام حاوی دو معنای صریح و پنهان می‌خواند (عسکری، بی‌تا: ۲۸۸) انجام داده‌اند، عملاً بر ارزش فراوان ابهام هنری تأکید کرده، آن را قابل ستایش دانسته‌اند و این نوع کاربرد ادبی را از عیوبی همچون تعقید و اغلاق و سایر مواردِ از این دست جدا کرده‌اند.

دیدگاه‌های هوشمندانه و سنجیدهٔ عبدالقاهر جرجانی و دیگر بلاغیون در قرون چهارم و پنجم هجری، منجر به این شد که حدّ و مرز ابهام هنری با ابهام غیرهنری و تعقیدات لفظی و معنوی مشخّص شود و نسل‌های پس از آن‌ها، وامدار سخنان و آراء آن‌ها در این زمینه باشند. مانند ابن‌اثیر که در قرن هفتم تحت تأثیر پیشینیان خود در کتاب *المثل السّائر*، در ذیل صنعت التفسیر بعدالابهام، به برخی از امتیازات ابهام هنری می‌پردازد و معتقد است، ابهام شنونده را در حیرت فرو می‌برد و باعث بزرگداشت امری

می‌شود که آن را شنیده و او را به سوی معرفت و آگاهی می‌کشاند و مخاطب را نسبت به کُنه معرفت و دانش مطلع می‌کند (ابن اثیر، ۱۹۴۹م.: جزء ثانی/ ۲۷).

ابن ابی الأصبع مصری نیز که از معاصرین ابن اثیر به حساب می‌آید، در کتاب *بدیع‌القرآن* خود، ابهام را اینگونه تعریف می‌کند: ابهام آن است که گوینده سخنی بگوید که محتمل دو معنی متغایر و مختلف از هم باشد که نتوان یکی را از دیگری تمییز داد (ابن ابی الأصبع مصری، ۱۹۵۷م.: ج۲/ ۳۰٦). او در ادامه ابهام را از کلام مشتبه یا مبهم و یا به اصطلاح خود «اشتراک دارای نُقصان و عیب» جدا می‌کند و چنین اظهار نظر می‌کند: «اشتراک آن است که در لفظ مفردی اتّفاق بیفتد که دارای دو مفهوم است و مشخص نیست متکلّم، کدامشان را اختیار کرده است؛ در حالی که ابهام به جملات مؤتلفهٔ مفیده اختصاص دارد و مختص به متونی چون مدح، هجا، اعتذار و سایر موارد است» (همان: ۳۰۷-۳۰٦).

تفتازانی نیز در کتاب *المطوّل* خویش در تعریف ابهام، همان سخن ابن ابی‌الأصبع مصری را مطرح می‌کند: ابهام یا محتمل‌الضّدّین ایراد کلامی است که محتمل دو وجه مختلف است (تفتازانی، ۱٤۳٤: ٦۷۸)؛ اما نکتهٔ جالب توجّه او در این مبحث، آوردن قول سکّاکی در تمایز ابهام یا محتمل‌الضّدّین از متشابهات قرآنی است که اعتقاد دارد، در توجیه دو احتمال معنایی برابر هستند و هیچ کدام بر دیگری ترجیح ندارد؛ در حالی که در متشابهات، یکی از معناها دور و دیگری نزدیک است و اینکه متشابهات قرآن از جنس توریه و ایهام است (همان).

متأسفانه ابهام و آراء مربوط به آن، پس از دوره‌های درخشان بلاغت و در عصر جمود و تعقید فخامت و والایی چندانی ندارد و بدون هیچ کم و کاستی، تنها تکرار سخنان و نظراتی است که بزرگان بلاغت مطرح نموده‌اند؛ چنانکه این امر حتّی تا دوره‌های معاصر نیز در کتب بلاغی ادامه پیدا می‌کند. برای نمونه تعریف رجایی از ابهام را می‌توان تکرار سخنان امثال ابی الاصبع مصری و تفتازانی در مورد ابهام دانست: «و

آن را محتمل الضـدین نیز گویند و آن عبارت اسـت از این که کلام را طوری آورند که احتمال دو معنی متضاد داشته باشد» (رجایی، ۱۳۵۹: ۳٤٥).

کزازی نیز از جمله کسـانی است که در دورهٔ معاصر سخنان متقدّمین را دربارهٔ ابهام مطرح می‌کنـد: «ابهـام که می‌توان آن را دوگانه نامید، آرایه‌ای اسـت درونی که به ایهام می‌ماند. دوگانه آن اسـت که سـاخت بیت یا جمله آن چنان باشـد که بتوان دو معنای ناساز، از گونهٔ ستایش و نکوهش یا آفرین و نفرین از آن ستاند. نمونه را در بیت زیر به درسـتی دانسـته نیسـت که سخنور به آفرین (=دعا) خواسته است که همت کسان مانند خانه‌هایشـان بلند شـود؛ یا به نفرین، آرزو برده اسـت که خانه‌هایشان همچون همّتشان پست شود:

خـانـه‌هـاشـــان بلنـد و همّت، پَسـت یـا رب ایـن هـر دو را بـرابـر کـن»

(کزازی، ۱۳۷۳: ۱٤٤)

او در ادامه با تفاوت‌قائل‌شدن بین صنعت دورویه یا ذووجهین با ابهام و دوگانه، در مورد تمـایز آن‌ها با هم این‌گونه توضـیح می‌دهد: «دورویه که بدیعیان آن را ذووجهین خوانـده‌انـد به دوگانه یا ابهام می‌ماند. جدایی در میانهٔ این دو تنها در آن اسـت که در دوگانگی، زمینهٔ معنایی یکسـره دیگرگون می‌شـود و سـخن از ستایش به نکوهش یا از آفرین به نفرین می‌گراید و می‌گردد؛ امّا در دورویگی ساخت جمله به گونه‌ای است که از آن، دو معنا می‌تواند سـتاند، بی‌آنکه دو معنا ناسـاز باشـند. به گفتهٔ دیگر، دورویگی ایهامی است در جمله» (همان: ۱٤٥).

٤-۲- وجوه ابهام در بلاغت فارسی

در این بخش به معرّفی مهم‌ترین گونه‌های ابهام در بلاغت فارسی پرداخته خواهد شد و با ذکر شـواهدی از غزلیات حافظ برای هر یک از انواع آن‌ها، جنبه‌های زیبایی‌شناسی و جمال‌شـناسـی وجوه مختلف ابهام نشان داده می‌شود. گفتنی است به دلیل اینکه صنایع

مختلف ادبی لایه‌های پنهان اشعار حافظ را شکل داده است و مخاطب هنگام خوانش این اشعار با انواع ابهام و پیچیدگی‌ها روبه‌رو می‌شود و کشف و آشکارسازی آن‌ها جلوه‌های جدیدی از شعر حافظ را پدیدار می‌سازد، اشعار حافظ برای نشان‌دادن ابهام در این بخش انتخاب شده است. البته باید توجّه داشت آنچه که در این بخش مدّنظر ماست، ابهام هنری است و ابهام غیرهنری و گونه‌های مختلف آن، همچون تعقید لفظی، معنوی و اغلاق و مواردی دیگر از این نوع، مورد توجّه ما قرار ندارد.

مهم‌ترین وجوه ابهام هنری در بلاغت را می‌توان به چند دسته تقسیم‌کرد که عبارت‌اند از:

٤-۲-۱- وجه موسیقیایی

از جمله عناصری که می‌تواند موجب ابهام یک اثر ادبی شود، جنبهٔ موسیقیایی آن است؛ در واقع انواع موسیقی شعر مانند موسیقی کناری، درونی و میانی می‌توانند به گونه‌ای به کار روند که از طریق توسعهٔ تصاویر و معانی، باعث مخیّل‌شدن اثر گردند و علاوه بر آنچه در ظاهر نمایان است، بر دلالت‌های پنهانی و مبهمی اشاره داشته باشند که موجبات هنری‌شدن یک متن را فراهم آورده، زمینه را برای درگیرکردن ذهن و روان خواننده به وجود بیاورند. چنانکه برخی از اهل بلاغت همچون حازم قرطاجنی نیز بر آن اشاره داشته و در کتاب خود *منهاج البلغاء* از صورت‌هایی یاد کرده است که اساس آن، بر وجوه موسیقیایی همچون عنصر وزن است (امامی، ۱۳۹۰: ۱۰).

شفیعی‌کدکنی نیز در همین راستا دربارهٔ وزن و تأثیر آن بر تخیّل و القای بارِ عاطفی چنین اظهار نظر می‌کند: «به طور کلّی می‌توان گفت پس از عاطفه که رکن معنوی شعر است، مهم‌ترین عامل و مؤثّرترین نیروها از آن وزن است چرا که تخییل یا تهییج عواطف بدون وزن کمتر اتّفاق می‌افتد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ٤٧). امپسون (Empson) در کتاب خود به نام *هفت نوع ابهام*، اوّلین نوع ابهام را به ابهام‌هایی اختصاص‌داده است که در آن‌ها یک عنصر در آنِ واحد به چند شیوهٔ مؤثّر باشد و کلمه

یا عبارت، در آنِ واحد به چند سطح معنایی ابهام‌آفرین دلالت داشته باشد؛ مانند قیاس (تشبیه) با چند وجه شبه، تضاد با چند وجه تفاوت، صفات تطبیقی و معانی فراتر که به وسیلهٔ آهنگ و موسیقی القاء می‌شود (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۵).

در واقع او در حوزهٔ موسیقی، بر این اعتقاد است که شاعران از طریق عنصر وزن و موسیقی، علاوه بر معانی‌ای که در ظاهر استنباط می‌شود، با استفاده از قدرت خلّاقیت خود، معانی مبهم دیگری نیز در دل متن می‌آفرینند که در برخی از موارد، درک و آگاهی درست مخاطب از یک متن ادبی، بستگی به کشف و دقّت در این عنصر پوشیده و مبهم دارد؛ عنصری که یک ابزار کاربردی برای تأکید و همچنین تعیین دلالت‌های ضمنی ممکن در یک متن ادبی به شمار می‌آید. براساس این گفته‌ها مشخّص می‌شود که عنصر عاطفه، تخیّل و موسیقی بیرونی در زمینهٔ ابهام، دارای پیوندی ناگسستنی هستند و به کمک همدیگر دلالت‌های ثانوی یا به قول امپسون معانی فراتر را در متن پدید می‌آورند؛ برای مثال می‌توان به ابیات زیر از حافظ اشاره نمود:

رسید مژده که ایّام غم نخواهد ماند　　چنان نماند، چنین نیز هم نخواهد ماند
من ارچه در نظرِ یار خاکسار شدم　　رقیب نیز چنین محترم نخواهد ماند
(حافظ، ۱۳۷۵: ۳٦۸)

حافظ در این بیت با انتخاب وزنی ریتمیک، از یکسو شادی خود را به دلیل به پایان رسیدن وضعیت نامناسبی که در آن به سر می‌برد، نشان‌می‌دهد و از سوی دیگر با ضرباهنگی متناوب، به صورت ضمنی، پنهانی و با ابهام، خشم و نفرت و ناراحتی خود را نیز از وضعیت حاکم بروز داده، به نوعی مسبّبین چنین وضعیتی را هشدار و انذار می‌دهد و از این طریق، به القای معانی و دلالت‌های پوشیده‌ای می‌پردازد که فراتر از دلالت‌های موجود در متن است و خواننده باید با دقّت و تمرکز در ابیات، آن را احساس کند و دریابد. در جایی دیگر نیز با استفاده از همین وزن و ریتم، اندوه و ناراحتی خود را با نوعی القای معنای پنهانی بی قراری و ناآرامی به نمایش می‌گذارد:

قـد تو تـا بشـــد از جویبـار دیـدهٔ من بـه جـای ســرو جـز آب روان نمی‌بینم
(همان: ٧١٦)

موســیقی کناری و یا قافیه نیز از عوامل ابهام‌آفرین به شــمار می‌آید که کارکردهای مختلفی از جمله کمک به تداعی معانی، القاء مفاهیم و توســعهٔ تصــاویر و معانی دارد (شـفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ٦٢) و شـاعران از طریق به کارگیری آن عواطف و احسـاسـات خود را در متن تقویت می‌کنند و به القای معانی مختلف در ســطح شــعر می‌پردازند. تکرار صــامت‌های همگن و همچنین مصــوّت‌های مبنا در بنیاد فونتیکی قافیه، ســبب گرایش‌های خاص در ذهن شــنونده و خواننده می‌شــود. ابهام‌زایی قافیه زمانی عینی‌تر می‌شـود که از رهگذر تأثیر موسیقیایی، موجب پدید آمدن معانی ثانوی شود؛ مانند آنچه در دیوان حافظ و پیش از او در سـروده‌های برخی از شـاعران عصـر سـامانی و غزنوی مشـاهده می‌شـود (امامی، ۱۳۹۰: ۱۲). ابیات زیر نموداری برای این واقعیت به حسـاب می‌آیند:

یـاد بـاد آنکـه ز ما وقت ســفر یاد نکرد بـه وداعی دل غم‌دیـدهٔ مـا شـــاد نکرد
آن جوانبخـت کـه می‌زد رقم خیر و قبول بـنـده پـیـر نـدانـم ز چـه آزاد نـکـرد
(همان: ۲۹۲)

وجود مصـوّت بلند آ در هجای قافیه، تداعی کنندهٔ آه و حسـرت اسـت و با القای نوعی اندوه و احسـاس غم، بارِ معنایی متن را توسعه‌داده و توانسته است تصویر زیبایی از حالت روحی شـاعر را به نمایش بگذارد. در این بین، تکرار چند بارهٔ مصـوت بلند آ در بیت اوّل که صـنعت واج‌آرایی و همچنین صـدامعنایی نامیده می‌شود، بر ارزش ادبی بیت افزوده است و علاوه بر نمایش اندوه و احساس غم، با شکل خاص کششِ صوتی، به صـورت ضـمنی و مبهم، افسـوس مربوط به گذشـتهٔ خوش را نیز در ذهن خواننده تداعی می‌نماید. این موضـوع، نشـانگر این اسـت که موسیقیِّ درونی نیز در ابهام هنری بسیار مؤثّر بوده، از ابزارهای ایجاد آن به حساب می‌آید.

٤-۲-۲- وجه زبانی (واژگانی و نحوی)

ابهام زبانی به دو گروه ابهام واژگانی و ابهام ساختاری یا نحوی تقسیم می‌شود. منظور از ابهام واژگانی، ابهامی است که در آن یک واژه حاوی معانی متعدّدی باشد و علاوه بر معنای ظاهری خود، دلالت به معنی یا معانی دیگری نیز داشته باشد. مصادیق روش ایهام مانند ایهام تناسب، ترجمه، تبادر و تضاد از مقوله‌های ابهام واژگانی محسوب می‌شوند که بیشتر منابع بلاغت اسلامی نیز در تعریف خود از ابهام، تعاریفی شبیه و نزدیک به مبحث ایهام ارائه داده‌اند و در مباحث خود، ابهام را مانند ایهام، متضمّن وضعیت دو معنایی دانسته و این مقوله را در ذیل اصطلاحاتی همچون تخییل، توریّه و توهیم مورد بحث قرار داده‌اند (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۱).

از نمونه‌های ابهام واژگانی می‌توان به بیت زیر اشاره نمود:

به مهلتی که سپهرت دهد ز راه مرو ترا که گفت که این زال، ترک دستان گفت

(همان: ۱۹۲)

زال و دستان در این بیت علاوه بر دارابودن معنای پیرزن و مکر و حیله، به رستم و پدرش زال نیز اشاره دارند.

حافظ در بیت دیگری نیز با کاربرد ایهامی زیبا زوال دولت ابواسحاق اینجوی را چنین بیان می‌کند:

راستی خاتم فیروزهٔ بواسحاقی خوش درخشید ولی دولت مستعجل بود

(همان: ٤۲۲)

فیروزهٔ بواسحاقی علاوه بر اینکه اشاره به ابواسحاق اینجو حاکم منطقهٔ فارس دارد، به نوعی فیروزهٔ مشهور نیز اطلاق می‌شود که حافظ با ظرافت تمام آن را در شعر خود به کار برده و تناسب بدیعی را ایجاد نموده است.

نوع دیگری از ابهام زبانی، ابهام نحوی یا ساختاری است؛ بدین معنی که یک عبارت یا جمله با الگویی ثابت، اما با دو تفسیر نحوی و ساختاری، حاملِ بیش از یک

معنا می‌شود. روشن است که براساس این تفسیرها، هریک از اجزای جمله نقش متفاوتی پیدا می‌کند و به همین اقتضا، آهنگ قرائت شعر متفاوت می‌شود و کاربرد علائم سجاوندی نیز تغییر پیدا می‌کند (امامی، ۱۳۹۰: ۱۲). از جمله آرایه‌هایی که می‌توان در ذیل این مبحث وارد کرد عبارتند از: صنعت اتّساع، تأکید المدح بما یشبه الذم، محتمل‌الضدین یا ذووجهین، استتباع و استخدام.

منظور از اتّساع بر اساس آنچه که ابن‌رشیق قیروانی در کتاب *العمدهٔ فی الصناعهٔ الشعر* آورده است این است که بیت دارای گسترش معنایی باشد و معانی و تأویلات گوناگونی از آن فهمیده شود و هرچه ناقد و شارح در آن تعمّق کنند، معنای تازه‌ای از آن دریابند (القیروانی، ۱۹۲۵م.، ج۲: ۷۵)؛ مانند این بیت بحث‌برانگیز و پر ابهام حافظ که تاکنون شرح‌ها و تأویلات گوناگونی از آن ارائه شده است:

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد

(همان: ۲۱۸)

از جمله تفاسیری که در مورد این بیت مطرح است، از این قرارند:

«اولا اینکه از گفتهٔ پیر و مرشد معلوم شد که خطا بر قلم صنع نرفته، که اگر به اعلام پیر این مسئله بر ما معلوم نمی‌شد، از غایت نقصانی که داریم، توهم می‌کردیم که خطا بر قلم صنع رفته و این خطاست که کسی اعتقاد خطا در کارخانهٔ الهی راه دهد. آفرین بر نظر پاک خطاپوش پیر باد که خطای ما را پوشید، یعنی نگذاشت که از ما این گمان خطا که خطا بر قلم صنع رفته سر زند» (خرّمشاهی، ۱۳۸۷: ج ۱/ ٤٧٦-٤٧٧).

دوم اینکه: «پیر و مرشد ما گفت که هیچ خطا و اشتباهی بر قلم آفرینش نرفته است، به همین سبب خواجه با طنز و تعریض به پیر خود می‌گوید: آفرین بر نظر پاک و خطاپوش پیر و مرشد ما باد که با وجود خطا در آفرینش، از آن چشم‌پوشی کرده و گفت که خطا نیست و معنای دیگر آنکه پیر با اشراف بر باطن سالکان متوجّه شده است که آن‌ها معتقدند که خطایی بر قلم صنع رفته است، به همین دلیل به آن‌ها گفت که

هرگز در آفرینش سهو و اشتباهی وجود ندارد و بدین ترتیب ذهن سالکان را از اشتباه پاک نمود و خواجه به پیر خود می‌فرماید: آفرین بر نظر پیر باد که خطا را از ذهن سالکان پاک کرد» (برزگر خالقی، ۱۳۸۹: ۲۷٦).

سوم هم از این قرار است که پیر حافظ جایز نمی‌داند در قلم صنع؛ یعنی در کلّ آفرینش و کارگاه خلقت، فردی دم از خطا یا صواب در امری بزند و با توجّه به همین مورد، نظر او خطاپوش است؛ یعنی آنچه عقل و تصوّر ما در نگرش به دستگاه خلقت، خطا و ناصواب می‌بیند و در حقیقت پا را از صلاحیّت و محدودهٔ حکم خود، بیرون می‌نهد، پیر حافظ با ژرف‌بینی خاص خود می‌گوید، خطایی بر قلم صنع به کار نرفته است؛ یعنی در آنجا سخن از صواب و خطا گفتن، خطا است، پس در حقیقت با نظر به معیارها و احکام، خطاپوش است و گرنه در واقع و نفس‌الامر خطایی در کار نیست (زریاب‌خویی، ۱۳۷٤: ۱٦٦).

در چهارمین مورد نیز، حمیدیان در بخش‌هایی از تحلیل خود در مورد این بیت، چنین می‌آورد: «لخت نخست بیت، حاوی گزاره‌ای است روشن و همه‌پذیر در باب نظام احسن، اما مشکل در لخت دوم است که با دو برداشت متفاوت در خطاپوش، کلّ بیت را در مظانّ دو معنای متغایر و حتّی مخالف یکدیگر قرار می‌دهد: یکی جدّ و دیگر طنز. مطابق معنای جدّ، نظر پیر که پاک و چون همیشه فراگیر و فروپوشندهٔ همه چیز است، این است که مطلقاً خطایی در خلقت خداوندی وجود ندارد و این جهان همانا بهترین جهان ممکن است. خطاپوش در این معنی، چنین دریافت می‌شود که این نظر آن چنان جامع و گسترده یعنی نگرشی عمودی و از بالاست که قادر است آنچه را که در اندیشهٔ تنگ، نارسا و با نگاه افقی عده‌ای خطا و یا نقص خوانده می‌شود به گونه‌ای درست و در مجموع بنگرد و چیزی به جز کمال صنع الهی نبیند و یا به قولی، خطای ما را هم بپوشاند یا اصلاح کند. اما در معنای دوم یا ضلع طنزی بیت، هم واژهٔ خطاپوش، معنای به اصطلاح لاپوشانی کننده می‌یابد، هم صفت پاک کمابیش بار معنایی پاک‌بین و

حمل بر صحت‌کننده به خود می‌گیرد و هم آن آفرین، به جانب لحن تهکّم و تمسخر می‌گراید» (حمیدیان،۱۳۹۲، ج۳: ۱۷۱۹-۱۷۱۸).

محتمل الضدین، ذو وجهین یا توجیه نیز از دیگر موارد ابهام نحوی به حساب می‌آید که در آن وضع و ترکیب لغات به نحوی است که کلام هم معنی مدح دارد و هم معنی ذم؛ یعنی به یک احتمال بتوان از آن معنی مدحی فهمید و به احتمال دیگر ذمی (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۵۸). بیت زیر مثال خوبی برای این آرایه است:

شیخم به طیره گفت که رو ترک عشق کن محتاج جنگ نیست برادر!، نمی‌کنم
(حافظ، ۱۳۷۵: ۷۰٦)

حافظ در این بیت، رندانه با سخن ناصح برخورد کرده است و با کاربرد هنرمندانهٔ فعل نمی‌کنم از یکسو، وفاداری خود را نسبت به عشق و عدم ترک آن اعلام می‌کند و از سوی دیگر و در خوانشی متفاوت، گویی با مخاطب قرار دادن شیخ، به صورت ایجازگونه به او اطمینان می‌دهد که دیگر عشق‌ورزی نخواهد کرد و ترک عشق خواهد کرد و به او می‌گوید: برادر دیگر عشقبازی و عشق‌ورزی نمی‌کنم.

رادویانی در تعریف تأکیدالمدح بمایشبه‌الذم چنین می‌آورد: «معنی وی استواری مدیح بود به چیزی که ظاهر آن لفظ نکوهش بود و این معنی را از جملهٔ بلاغت شمرند» (رادویانی، ۱۹٤۹م.: ۸۱)؛ آنگونه که حافظ در خطاب به معشوق خود می‌گوید:

گر تو زین دست مرا بی‌سر و سامان داری من به آه سحرت زلف مشوّش دارم
(حافظ، ۱۳۷۵: ٦۵۸)

دعا برای پریشان‌شدن زلف، نه تنها برای معشوق نکوهش و نفرینی به حساب نمی‌آید؛ بلکه دعایی برای زیباتر شدن و جلوه‌گری معشوق به حساب می‌آید.

از دیگر صنایعی که در زمرهٔ ابهامات زبانی و نحوی قرار دارد، آرایهٔ استتباع است. منظور از این آرایه، مدح موجّه و ذمّ موجّه است. در ضمن مدح یا ذم صفتی، یکی دیگر

از صفات هم به صورت ضمنی مطرح می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۵۳)؛ چنانکه حافظ می‌گوید:

به دورِ گل منشین بی شراب و شاهد و چنگ که همچو روز بقا هفته‌ای بود معدود

(حافظ، ۱۳۷۵: ٤١٢)

حافظ با تشبیه‌کردن گل به مدّت زمان ناچیز حیات آدمی و همچنین بقایِ اندک او در جهان و فرصت کمِ او برای بهره‌گیری از تمتّعات دنیوی و لذّت‌بردن از آن‌ها، علاوه بر اینکه به کوتاه‌بودن و ناپایداربودن عمر گل اشاره می‌کند، ناچیزبودن و بی‌مقداربودن عمر آدمی را نیز در دنیا متذکّر می‌شود و به نوعی به مخاطب هشدار و انذار می‌دهد.

آرایهٔ استخدام را هم با توجّه به ویژگی‌هایی که دارد، باید نوعی ابهام نحوی به حساب آورد. همایی در تعریف این صنعت می‌گوید: «آن است که لفظی دارای چند معنی باشد و آن را طوری در نظم یا نثر بیاورند که با یک جمله یک معنی و با جملهٔ دیگر معنی دیگر ببخشد، یا از خود لفظ یک معنی و از ضمیری که به همان لفظ برمی‌گردد، معنی دیگر اراده کنند» (همایی، ١٣٥٤: ٢٧٥-٢٧٦)؛ همانند این بیت حافظ که صنعت استخدام در آن وجود دارد:

در عین گوشه‌گیری چشمم ز ره بینداخت و اکنون شدم به مستان چون ابروی تو مایل

(حافظ، ۱۳۷۵: ٦١٨)

کلمهٔ مایل استخدام تشبیهی دارد و با توجّه به معنای دوگانهٔ آن، اینگونه می‌توان برداشت کرد همانگونه که ابروی معشوق بر چشمان خمارش کج شده و به سمت آن متمایل شده است، شاعر نیز همانند ابرو دلبسته و متمایل به آن‌ها گردیده و به سمت چشمان معشوق گرایش پیدا کرده است. کلمهٔ مستان نیز صنعت استخدام دارد. در رابطه با ابرو، به معنای چشمان مست و در رابطه با من، به معنی افراد مست است. گوشه‌گیری نیز نسبت به من و چشم، دارای دو معنای متفاوت از هم است.

بیان، تفسیر یا ایضاح بعد از ابهام یا توشیع را نیز می‌توان به نوعی در زیرگروه ابهامات ساختاری قرار دارد؛ با این توضیح که در این صنعت، ابتدا کلام مبهم و دوگانه‌ای ذکر می‌شود و سپس آن را با دو نام تفسیر می‌کنند (ضیف، ۱۳۹۰: ٤٧١)؛ مانند این بیت مشهور حافظ:

آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است با دوستان مروت با دشمنان مدارا
(حافظ، ۱۳۷۵: ٢٦)

حافظ در این بیت، در مصراع اوّل، آسایش و راحتی دو جهان را منوط به تفسیر دو حرف می‌داند؛ خواننده در اینجا دچار ابهام شده و با خود می‌پرسد منظور از این دو حرف که به صورت کلّی و مبهم توسط شاعر مطرح شده است، چیست و چه چیزی می‌تواند باشد؟ خواننده در ادامه با خوانش مصراع دوم، از ابهام درآمده، منظور شاعر را از دو حرف درمی‌یابد. در واقع در اینجا شنونده در یک لحظه، با یک امر مبهم روبرو می‌شود که او را درگیر خود می‌کند و در ذهن او سؤال ایجاد می‌کند و یک نوع تعلیق در اندیشهٔ او پدید می‌آورد که در ادامه، با آمدن مصراع بعدی، جواب پرسش ضمنی خود را یافته، ابهام معنایی شعر در ذهن مخاطب برطرف می‌شود.

٤-۲-۳- وجه تصویری

تصویر در عام‌ترین مفهوم، بر کل زبان مجازی اطلاق می‌شود؛ یعنی آن بخش از کاربردهای خلّاقه و هنری زبان که از رهگذر تصرّفات خیال در زبان عادّی به وجود می‌آید (فتوحی، ۱۳۸۹؛ ٤١) و بسیاری از عناصر بیانی و مجازی را که مایه‌ای برای ابهام‌آفرینی در متون می‌شوند، دربرمی‌گیرد. در واقع، در تصاویر هنری به علّت آنکه شاعر یا نویسنده، نگرش و عاطفهٔ خود را درگیر با آن صورت خیالی کرده است، با نوعی پیچیدگی و ابهام روبروییم که از سطحی‌ترین شکل تا عمیق‌ترین حالت را دربرمی‌گیرد و مخاطب را وامی‌دارد تا با فعّالیت ذهنی و واکاوی بسیار به کشف روابط تصاویر پیچیده در میان شبکه‌ای در هم تنیده از معناهای مختلف بپردازد.

وجه تصویری ابهام انواع گوناگونی دارد که شامل این موارد می‌شود:

٤-۲-۳-۱- ابهام تشبیهی

بسیاری از علمای بلاغت تشبیه را به این علّت که دو رکن آن یعنی مشبّه و مشبّه‌به حقیقی هستند، از مقولهٔ مجاز نشمرده‌اند و آن را ساده‌ترین صورت خیالی دانسته‌اند؛ زیرا مشبّه و مشبّه‌به برخلاف مجاز، دلالت به کلمهٔ دیگری ندارند و به جای واژه و یا عبارت دیگر نیامده‌اند و بر معنای ذاتی خود دلالت دارند. تودورف -ظاهراً با توجّه به بحث جرجانی که تشبیه را به دو گونه تقسیم‌کرده است؛ نخست، وقتی که وجه شبه روشن و آشکار است؛ مثل تشبیه مو به شب و دیگری تشبیهی که باید وجه‌شبه را تأویل‌کرد؛ همانند: هذه الحجة کالشمسِ فی الظهور؛ یعنی این برهان در آشکاری مثل خورشید است -تشبیهی را که بر مبنای همانندیّ آشکار است (چهره و گل) تمثیل فکری و تشبیهی را که مبهم است و باید تأویل شود، تمثیل خیالی می‌گوید (شمیسا، ۱۳۸٦: ۱۰٤) و اینگونه بر این اعتقاد است که گاه پنهان و یا آشکاربودن وجه‌شبه، مشخصه‌ای تعیین‌کننده برای درک و دریافت ما از معنای تشبیه به شمار می‌آید و عدم‌برداشت درست و صحیح از تشبیه و وجه‌شبه آن، ممکن است مخاطب را در ارتباط با پیوندی که مشبّه و مشبّه‌به را به یکدیگر متّصل کرده است، دچار خطا و اشتباه کند و او را از یافتن معنایی روشن و صریح از متن ادبی بازدارد. برای نمونه بیت زیر را بنابر آنچه جرجانی و تودورف ذکر کرده‌اند، می‌توان نوعی تشبیه تأویلی دانست که توأم با ابهام است و درک و دریافت آن هم نیاز به تأمل و تعمّق دارد:

در هر طرف ز خیل حوادث کمین‌گهیست زان رو، عنان گسسته دواند سوار عمر

(حافظ، ۱۳۷۵: ۵۱۲)

حافظ در این بیت، حوادث و پیشامدهای روزگار و زمانه را به گروهی از راهزنان تشبیه‌کرده است که در طول مسیر عمر آدمی که همچون سوارکاری است، کمین کرده‌اند و منتظر آن هستند تا با گذار این سوار، او را اسیر کرده، هر آنچه در اختیار

دارد، از او بستانند و او را اسیر و گرفتار خویش نمایند؛ به همین دلیل، عمر برای عدم‌مواجهه با چنین راهزنانی، به سرعت مسیر زندگی را می‌پیماید، در حالی که هر لحظه مراقب است تا با حوادث روبرو نشود. شتاب هر لحظهٔ این سوار باعث می‌شود او درک درستی از نَعَمات و لذات دنیوی نداشته باشد و آنچنان که باید و شاید از زندگانی و حیات خود لذّت نبرد.

٤-۲-۳-۲- ابهام استعاری

استعاره نیز از جمله عناصری است که در ایجاد ابهام در متون ادبی بسیار نقش دارد؛ چنانکه عبدالقاهر جرجانی در مورد کارکرد استعاره در ایجاد ابهام و تکثّر معنایی در متن ادبی چنین می‌نویسد: «فضیلت استعاره در این است که در هر لحظه می‌تواند بیان را صورت تازه‌ای ببخشد و از یک واژه در نتیجه چندین فایده حاصل شود، چنانکه در موارد مختلف تکرار شود، و با این همه، در هر موردی مقام خاص خود را داشته باشد و از خصوصیات دیگر آن، یکی این است که معنای بسیار را در لفظ اندک نشان می‌دهد و از یک صدف، چندین مروارید بیرون می‌آورد.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٦: ۱۱۲) و بنابر آفاق ذهنی مخاطبان و نگرش‌های آن‌ها، می‌تواند دارای معنایی خاص باشد؛ به عنوان نمونه، برای استعارهٔ بیت زیر، مستعارله‌های متفاوتی ارائه گردیده است:

پیر گلرنگ من اندر حق ازرق‌پوشان رخصت خبث نداد ار نه حکایت‌ها بود
(حافظ، ۱۳۷۵: ٤١٤)

پیر گلرنگ در این بیت علاوه بر اینکه استعاره از شراب سرخ‌رنگ و قرمز است (زرین‌کوب، ۱۳۸۸: ۲۳٤)، به قرینهٔ سرخ و خونین‌بودن، استعاره از دل شاعر نیز هست (امامی، ۱۳۹۰: ۱۷). همچنین شاعر از طریق ایهام، نظری به شیخ محمود یا علاءالدین محمّد عطار شیرازی، ملقّب به پیر گلرنگ (به خاطر سرخی گونه‌هایش) نیز دارد (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج۳: ۲۵۰۸).

٤-٢-٣-٣- ابهام مجازی

مجاز در لغت به معنای گذر و عبور است؛ گذر از یک مکان به مکان دیگر. شاعران و هنرمندان از آنجایی که جهان را متفاوت می‌بینند، واژگان را نیز دیگرگونه به کار می‌برند؛ بدین معنی که هرچند از واژگان معمول و مرسوم استفاده می‌کنند؛ اما آن‌ها را در معانی اصلی و متعارف خود به کار نمی‌برند و به قول ادبا لغات و عبارات را در معنای غیرما وضع له؛ یعنی برخلاف قراردادهای زبانی استعمال می‌کنند (شمیسا، ١٣٨٦: ٤٣) که این امر، علاوه بر اینکه جنبهٔ ابهام‌آمیز آثار را بالا می‌برد، بر ارزش هنری آن‌ها نیز می‌افزاید و موجب غنای متون چه در محور افقی و چه در محور عمودی می‌گردد. ابیات زیر نمونه‌هایی از کاربرد ابهام مجازی به شمار می‌روند:

روی جانان طلبی آینه را قابل ساز زانکه هرگز گل و نسرین ندمد ز آهن و روی

(حافظ، ١٣٧٥: ٩٦٨)

در بیت یادشده، آهن و روی مجاز از آینه است؛ زیرا در قدیم آینه‌ها را از آهن و روی صیقلی‌شده می‌ساختند. این نوع مجاز را مجاز جنس می‌نامند. شاعر در اینجا با کاربرد آهن و روی به جای آینه، خواننده را نسبت به معنای شعر دچار ابهام می‌کند؛ امّا خواننده با توجه به قراین موجود در شعر مانند روی و آینه، به سرعت درمی‌یابد این واژگان در معنای اصلی خود به کار نرفته‌اند و آنان از لحاظ نشانه‌شناسی دلالت به کلمهٔ آینه دارند. بیت زیر نیز نمونه‌ای دیگر از کاربرد ابهام مجازی است:

قاصد حضرت سلمی که سلامت بادش چه شود گر به سلامی دل ما شاد کند

(همان: ٣٨٦)

سَلمی، نام معشوقه‌ای است در میان اعراب و از جمله عرایس شعری است که در شعر پارسی، تحت تأثیر سنّت تازی به کار رفته است (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج۳: ۲۳۹۰) و در اینجا، مجاز از معشوق حافظ است و مجازِ عام و خاص به حساب می‌آید. شاعر در این بیت، با کاربرد کلمهٔ سلمی، شنونده را دچار ابهام می‌کند و او را، در پی پاسخ به

این سؤال می‌برد که چه ارتباطی بین سلمی که از جمله عرایس عرب به حساب می‌آید، با حافظ وجود دارد؟ خواننده با دقّت در فحوای کلام درمی‌یابد، منظور شاعر از سلمی در این بیت، معشوقِ حافظ است که او به جای ذکر آن، از کلمهٔ مجازیِّ سلمی استفاده کرده است.

٤-٢-٣-٤- ابهام کنایی

کنایه، جمله یا ترکیبی است که مراد گوینده معنای ظاهری آن نباشد؛ اما قرینهٔ صارفه‌ای هم که ما را از معنای ظاهری متوجّه معنای باطنی کند، وجود نداشته باشد؛ از این رو، کنایه یکی از حسّاس‌ترین مسائل زبان است و چه بسا خواننده، مراد نویسنده را از کنایه درنیابد (شمیسا، ١٣٨٦: ٢٧٣). مالارمه در مورد ارزش هنری کنایه بر این اعتقاد است که اگر چیزی را به همان نام که هست، بنامیم، سه چهارم لذّت و زیبایی بیان را از میان برده‌ایم؛ زیرا کوششی که ذهن برای ایجاد پیوند میان اجزای سازندهٔ خیال دارد، بدین‌گونه از بین می‌رود و آن لذّت که حاصل از جستجوی امر مبهم است، به صورت ناچیزی در می‌آید (شفیعی‌کدکنی، ١٣٨٦: ١٣٩). برای مثال، کنایهٔ موجود در بیت زیر را به دو صورت می‌توان تفسیر نمود:

افسوس که شد دلبر و در دیدهٔ گریان تحریر خیال خط او نقش بر آب است

(حافظ، ١٣٧٥: ٧٨)

نخست اینکه معنای ثانوی و کنایی نقش بر آب بودن را در نظر بگیریم که در این حالت، معنای بیت این است که با رفتن معشوق، تحریرِ خیال خط او، در دیدهٔ گریان امری محال و ناممکن شده است. دوم اینکه معنای صریح عبارت را مدّنظر قرار بدهیم و آن، بدین صورت می‌شود که شاعر با رفتن معشوق، بسیار اندوهگین و غمگین شده و در فراق او گریهٔ بسیار نموده است و هر لحظه تصوّر و خیال آن را در مقابل چشمانش دارد و اینک خیال و تصویری که شاعر از معشوق خود در ذهن دارد، بر اثر

گریهٔ بسیار، بر دانه‌های اشک او نقش بسته است و او در میان قطرات اشک چشم خویش، نقش و تصویر خط معشوق را می‌بیند.

نتیجه‌گیری

نتایج این تحقیق نشان‌می‌دهد که علمای بلاغت از همان آغاز با پیش‌کشیدن بحث‌هایی همچون استعاره، مجاز یا کاربرد کنایه، عملاً قائل به ابهام هنری در شعر بودند و آن را از ابهام غیرهنری و عناصری همچون اغلاق، تعقیدات لفظی و معنوی و پیچیدگی‌های بی‌محتوا جدا می‌دانستند و به همین دلیل، اغلب آن‌ها بر وضوح و روشنی کلام و فصاحت آن تأکید داشتند و مخاطبین خویش را از کاربرد ابهامات غیرهنری، برحذر می‌داشتند. همچنین بررسی رویکرد به ابهام در نزد بلاغیون قرن چهارم و پنجم، این نکته را مشخّص‌کرد که مهم‌ترین آراء و نظرات مربوط به ابهام و نقش آن در انگیزشِ مخاطب را می‌توان در تحقیقات درخشان و سنجیدهٔ عبدالقاهر جرجانی مشاهده کرد که با دقّت و استنباط‌های دقیقی که دارد، ایده‌هایی را در مورد ابهام هنری و تفاوت آن با ابهام غیرهنری مطرح می‌کند که خود می‌تواند به عنوان مسئله‌ای جداگانه از طرف محققان مورد پژوهش قرار بگیرد؛ ایده‌هایی که بعدها در قرون شش تا هفت، بر کسانی چون ابن‌اثیر و ابن ابی‌الأصبع مصری تأثیر می‌گذارد و آن‌ها را وامی‌دارد تا به جنبه‌های زیبایی‌شناسیک و جمال‌شناسانهٔ ابهام اذعان‌کنند؛ روندی که بعدها در نزد بلاغیون متأخّر، کمتر نمود پیدا می‌کند و بر اثر جمودی که در آنان پیدا می‌شود، تنها منجر به تکرارِ بی‌موردِ سخن‌هایی می‌شود که پیش از آن‌ها بلاغیون متقدّم بیان کرده‌اند و هیچ نظر یا ایدهٔ جدیدی بر آن اضافه نمی‌گردد. این مسئله حتی تا دورهٔ معاصر نیز پیش می‌رود و با وجود آراءِ گوناگونی که امثال زبان‌شناسان و معناشناسان در این‌باره مطرح نموده‌اند، در برخی از کتب بلاغی معاصر دیدگاهی تازه و نو جدای از آنچه گذشتگان گفته‌اند، دیده نمی‌شود.

بررسی وجوه ابهام و مصادیق آن نیز نشان‌می‌دهد که علاوه بر نقش زیادی که وجوه تصـــویری مانند کاربردهای مجازی‌ای همچون اســـتعاره و کنایه و همچنین وجوه زبانی همـــانـنـد انواع مصـــادیق ایهام، در ابهام‌افزایی متون و تأثیرگذاری آن بر جلب مخاطبان دارند، وجوهِ موســـیقایی نیز نقش بارزی در این امر دارند که نباید آن را نادیده گرفت و از آن چشـــم‌پوشـــی کرد. علاوه بر موارد یادشـــده، بررسی انواع مصادیق ابهام در غزلیات حافظ بیانگر این موضوع است که شاعر بزرگ و برجسته‌ای همچون حافظ، با برگزیدن شـــگرد ابهام به عنوان اصـــلی‌ترین مشـــخصـــهٔ شـــعری خویش و کاربرد آن به صـــورت متعـــالی‌ترین شـــکـــل، علـــاوه بر آنکـــه موجب تأخیر فهم معنای کلام خویش گردیده، با پنهان‌کردن مضـــامین ثانویه در لابه‌لای اشـــعار خود، خواننده را به ســـمت و سوی کشف دنیای ناشـــناخته و چندســـاحتیّ ذهنی خویشتن فراخوانده و او را بر آن داشته است تا با جستجو برای دستیابی به دلالت‌ها و معانی پنهان، فعالانه توان عقلی خود را برای رسیدن به فهم معنا مصروف دارد و با درگیر شدن با دلالت‌های متنوّع و جنبه‌های زیبایی‌شناسانهٔ کلام، از التذاذ هنری برخوردار گردد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. ابن اثیر موصـــلی، ابی الفتح ضیاءالدین نصرالله (۱۹٤۹)، المثل السائر فی ادب الکاتب و الشـــاعر، بتحقیق محمد محی الدین عبدالحمید، قاهره: مطبعهٔ مصـــطفی البابی الحلبی و اولاده بمصر.

۲. ارسطو (۱۳٤۳)، فنّ شعر، ترجمهٔ عبدالحسین زرین کوب، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۳. ام. اچ، ابرامز (۱۳۸٤)، فرهنگ توصـــیفی اصـــطلاحات ادبی، مترجم ســـعید ســـبزیان مرادآبادی، تهران: رهنما.

٤. برزگر خالقی، محمّدرضا (۱۳۸۹)، شاخ نبات حافظ، تهران: انتشارات زوار.
۵. پورنامداریان، تقی (۱۳۸٤)، در سایهٔ آفتاب، تهران: انتشارات سخن.
٦. تفتازانی، سعدالدین (۱٤۳٤)، المطول، المحقق عبدالحمید هنداوی، بیروت: الناشر دارالکتب العلمیه.
۷. جاحظ، ابی عثمان عمرو بن بحر (۱۹۹۸م)، البیان و التبیین. بتحقیق و شرح عبدالسّلام محمد هارون، قاهره: مکتبهٔ الخانجی.
۸. الجرجانی، عبدالقاهر (۱۹۹۱م)، اسرارالبلاغه، قرأه و علق علیه أبوفهر محمود محمد شاکر، جدّه، دارالمدنی بجدّه.
۹. حافظ، خواجه شمس الدین محمد (۱۳۷۵)، دیوان حافظ، به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، تهران: انتشارات خوارزمی.
۱۰. حمیدیان، سعید (۱۳۹۲)، شرح شوق، تهران: انتشارات قطره.
۱۱. خرّمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۷). حافظ‌نامه، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۲. رادویانی، محمد بن عمر (۱۹٤۹م)، ترجمان البلاغه، باهتمام و تصحیح و حواشی و توضیحات احمد آتش، استانبول: مطبعهٔ ابراهیم خُروُس.
۱۳. رازی، شمس قیس (۱۳۱٤)، المعجم فی معاییر اشعار العجم، به تصحیح محمد بن عبدالوّهاب قزوینی، با مقابلهٔ پنج نسخهٔ قدیمی و تصحیح ثانوی مدرّس رضوی، تهران: چاپخانهٔ مجلس.
۱٤. رجایی، محمد خلیل (۱۳۵۹)، معالم البلاغه، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.
۱۵. ریچاردز، آی.ا (۱۳۸۲)، فلسفهٔ بلاغت، ترجمهٔ دکتر علی محمّدی آسیابادی، تهران: نشر قطره.
۱٦. زریاب خویی، عباس (۱۳۷٤)، آئینهٔ جام، تهران: انتشارات علمی.
۱۷. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۸)، جستجو در تصوّف ایران، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۱۸. شـفیعی کدکنی، محمّدرضـا (۱۳۸٦)، صـور خیال در شعر فارسی، تهران: انتشارات آگه.

۱۹. _____ (۱۳۹۱)، موسیقیّ شعر، تهران: انتشارات آگاه.

۲۰. شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، نگاهی تازه به بدیع، تهران: انتشارات فردوس.

۲۱. _____ (۱۳۸٦)، بیان، تهران: انتشارات میترا.

۲۲. ضیف، شوقی (۱۳٦۲)، نقد ادبی، ترجمهٔ لمیعه ضمیری، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۲۳. _____ (۱۳۹۰)، تاریخ و تطوّر علوم بلاغت، ترجمهٔ محمدرضا ترکی، تهران: انتشارات سمت.

۲٤. عسـکری، ابوهلال الحسـن بن عبدالله (بی‌تا)، الصناعتین (الکتابه و الشعر)، تصنیف فی دراسهٔ.

۲۵. عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر (۱۳۱۲)، قابوس‌نامه، با مقدّمه و حواشی سعید نفیسی، تهران، چاپخانهٔ مجلس.

۲٦. فتوحی، محمود (۱۳۸۹)، بلاغت تصویر، تهران: انتشارات سخن.

۲۷. القیروانی، ابی الحسـن بن رشیق (۱۹۲۵م)، العمدهٔ فی الصناعة الشعر و نقده، قاهره: مطبعهٔ امین هندیه.

۲۸. کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۳)، زیبایی‌شناسی سخن پارسی (بدیع)، تهران: انتشارات مرکز.

۲۹. مایل هروی، نجیب (۱۳٦۰)، صور ابهام در شعر فارسی، مشهد: کتاب‌فروشی زوار.

۳۰. المصری، ابن ابی‌الاصبع (۱۹۵۷م)، بدیع القرآن، تقدیم و تحقیق حفنی محمد شرف، قاهره: نهضة المصر.

۳۱. معین، محمّد (۱۳۸٤)، فرهنگ فارسی، تهران: انتشارات ساحل.

۳۲. همایی، جلال‌الدین (۱۳۵٤)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: انتشارات دانشگاه سپاهیان انقلاب ایران.

ب) مقالات

۱. امامی، نصـرالله (۱۳۹۰)، «خاسـتگاه هنری ابهام و گونه‌های آن»، نقد ادبی، سـال ٤، شمارهٔ ۱۳، صص ۲۲-۸.

۲. حسـن‌پور آلاشـتی، حسـین (۱۳۹۰)، «عوامل ابهام معنایی در شـعر طالب آملی»، پژوهش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۳، شمارهٔ ۹، صص ۱۰۸-۹۳.

۳. شـیری، قهرمان (۱۳۹۰)، «اهمیت و انواع ابهام در پژوهش‌ها»، فنون ادبی، سـال ۳، شمارهٔ ۲، صص ۳٦- ۱۵.

٤. فتوحی، محمود (۱۳۸۷)، «ارزش ادبی ابهام از دو معنایی تا چندلایگی معنا»، نشـریهٔ زبان و ادبیات فارسی (دانشگاه خوارزمی)، دورهٔ ۱٦، شمارهٔ ٦۲، صص ۳٦-۱۷.

Reference List in English

Books

Al-Jorjani, A. (1991). *Asrar al-Balagha*, Qara' and Alaq against Abu Fahr Mahmoud Mohammad Shakir, Daral Madani, Jeddah. [in Arabic]

Al-qirwani, A. R. (1925). *Al-Amadah in the art of poetry and criticism*, Amin Hendieh Press. [in Arabic]

Al-Maali, K. I. (1933). *Qaboos Namah*, with an introduction and margins by Saeed Nafisi, Majlis Printing House. [in Persian]

Al-Masri, I. A. S. (1957). *the original of the Qur'an.* Presented and researched by Hafni Mohammad Sharaf, Nahdeh al-Masr. [in Arabic]

Aristotle (1964). *Art of poetry*, Translated by Abdul Hossein Zarin Koob, Book Translation and Publishing Company. [in Persian]

Askari, A. H. H. A. (No Date). *Al-Sanaatin (Al-Katabah and Poetry)*, The ballad of Draseh. [in Arabic]

Barzegar Khaleghi, M. R. (2010*). Hafez's Shakhenabat*, Zavar Publications. [in Persian]

Fotouhi, M. (2010), *Image rhetoric*, Sokhan. [in Persian]

Hafez, K. S. M. (1996). *Divan-e-Hafez*, Corrected and explained by Parviz Natal Khanleri, Kharazmi Publications. [in Persian]

Hamidian, S. (2012). *Sharhe Showgh: Description and analysis of Hafez's Poems*, Third volume, Ghatreh Publishing House. [in Persian]
Homaei, J. (1975). *Rhetoric techniques and literary industries*, Iran Revolutionary Sepahian University Press. [in Persian]
Ibn Athir Mosuli, A. F. Z. N. (1949). *The example of Al-Sa'ir in the literature of Al-Katb and Al-Shaer*, Researched by Mohammad Mohiuddin Abdulhamid, Mustafa Al-Babi Al-Halabi and Oladeh Press. [in Arabic]
Jahiz, A. U. A. B. (1998). *Al-Bayan va-Tabyin*, Researched and described by Abdulsalam Mohammad Haroun, Al-Khanji School. [in Arabic]
Kazazi, M. (1994). *Aesthetics of Persian speech (innovative)*, Markaz. [in Persian]
M. H. Abrams. (2005). *Descriptive dictionary of literary terms* (S. Sabzian Moradabadi, Trans.). Rahnama. (Original work published 1957) [in Persian]
Mayel Heravy, N. (1981). *Ambiguity in Persian poetry*, Zavar bookstore. [in Persian]
Moein, M. (2005). *Persian culture*, Sahel. [in Persian]
Poornamdarian, T. (2005). *In the shade of the sun*, Sokhan. [in Persian]
Radviyani, M. O. (1949). *Targoman Al- Balagha*, with attention and corrections, margins and explanations by Ahmad Atesh, Ebrahim Khorvos Press. [in Persian]
Rajaei, M. K. (1980). *Maalam Al-Balagha*, Shiraz University Press. [in Persian]
Razi, S. Q. (1935). *the lexicon in the criteria of the poetry of the Persians*, Edited by Muhammad bin Abd al-Wahhab Qazvini, By confronting the five old versions and the secondary correction of Madras Razavi, Majlis Printing House. [in Persian]
Richards, I. A. (2003). *The philosophy of rhetoric*, (A. Mohammadi Asiabadi. Trans.), Ghatreh. (Original work published 1936) [in Persian]
Shafii Kodkani, M. R. (2007). *Imaginary images in Persian poetry*, Agah. [in Persian]
Shafii Kodkani, M. R. (2011). *Poetry music*, Agah. [in Persian]
Shamisa, C. (2002). *A fresh look at the novel*, Ferdows. [in Persian]
Shamisa, C. (2007). *Expression*, Mitra. [in Persian]
Taftazani, S. (2013). *Al-Motavval*, Al-Muhaqq d. Abdulhamid Hindawi, Al-Nasher Dar al-Kitab al-Alamiya. [in Arabic]
Zaif, S. (1983). *Literary criticism* (L. Zamiri, Trans.), Amir Kabir. (Original work published 1962) [in Persian]
Zaif, S. (2011). *History and development of rhetorical science* (M. Turki, Trans.), Samt. (Original work published 1965) [in Persian]
Zarin Koob, A. (2009). *Search in Iranian Sufism*, Amir Kabir. [in Persian]

Zaryab Khoui, A. (1995). *cup mirror*, Elmi. [in Persian]

Journals

Emami, N. (2011). The artistic origin of ambiguity and its types. *Literary criticism*, *4*(13), 8-22. [in Persian]

Fotoohi, M. (2008). The Significance of Ambiguity in literature. *Persian language and literature (Kharazmi University)*, *16*(62), 17-36. [in Persian]

Hassan Pouralashti, H. (2011). The Elements of Semantic Ambiguity in the Poetry of Talib Amoli. *Didactic Literature Review*, *3*(9), 93-108. [in Persian]

Shiri, G. (2011). The importance and types of ambiguity in the researches. *Literary Arts*, *3*(2), 15-36. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی