

مقاله علمی - پژوهشی

تعدد دلالت‌ها در غزلیات حزین لاهیجی

باقر صدری‌نیا*

محسن حیدرزاده جزی**

چکیده

کاربرد ابهام و ابهام در کلام، با تمهد زمینه تنوع دلالت و به تأخیر افکندن روند فهم معنا، در رقم‌زدن ابعاد هنری اثر ادبی تأثیر در خور اعتنایی برجای می‌گذارد و به هر میزان که کلام از چنین شگردهای بیانی‌ای بی‌بهره باشد، با تبدیل شدن به گزاره‌ای تکمعنا، حیثیت هنری آن کاستی می‌گیرد.

در مقاله حاضر، با چنین پیش‌فرضی، شعر حزین لاهیجی (۱۱۰۳-۱۱۸۰ ه.ق.) بازخوانی و تعدد دلالتها در سرودهای او در دو سطح واژگانی و متنی بررسی شده است. در سطح واژگان، صنایعی همچون ایهام و انواع آن، اتفاق، استخدام و جناس شباهشتاق، مرز دلالتهای بیت را در می‌نورد و گستره معنایی تازه‌ای را به روی مخاطب می‌گشاید. این بررسی مؤید آن است که در شعر او ۱۹۲ مورد ایهام، ایهام تناسب و ایهام تضاد به کار رفته است. در سطح جمله و بیت نیز، انواع ابهام و تعدد دلالتها و علل پدیدآمدن آن، در سه گروه زبانی، منطقی و لحنی طبقبندی شده و در هر یک از آنها، شگردهایی که شاعر برای آفرینش ابهام و تنوع دلالت به کار برده بررسی و تحلیل شده است.

کلیدواژه‌ها: دلالت، ایهام، اتفاق، ابهام، حزین، منطق، زبان.

* استاد دانشگاه تبریز baghersadri@yahoo.com

** دانشجوی دکتری دانشگاه تبریز heydarzademoohsen@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۸/۱۲/۲۲ تاریخ پذیرش: ۹۹/۵/۶

دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۸، شماره ۸۹، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

مقدمه

پیش از این، درباب زبان علمی و ادبی و وجود تمايز آنها بهتفصیل سخن گفته شده است. در اینجا، به ضرورت بحث، ناگزیر از این اشاره هستیم که چون مقصود از زبان علمی، تفهیم و تفاهم است، وضوح، پرهیز از تأویل‌پذیری، تکمعنا بودن گزاره‌ها، و گزیر از بیان متضمن دلالت‌های چندگانه، از ویژگی‌های زبان علم است. دانشوران می‌کوشند از زبانی بهره بگیرند که همه مخاطبان از هر گزاره آن صرفاً یک مفهوم مشخص دریابند و بداین ترتیب راه را بر ابهام معنایی، سوءتفاهم و دریافت‌ها و تفسیرهای متنوع بینندند. حال آنکه، زبان ادبی با اجتناب از چنین خصوصیاتی شکل می‌گیرد. اثر ادبی به هر میزان که دارای ابهام و تأویل‌پذیر باشد و مخاطب برای درک آن مسیر دشوارتر و طولانی‌تری را پیمایید، واجد اعتبار ادبی و هنری افزون‌تری خواهد شد و زمینه افزایش التذاذ هنری از متن فراهم خواهد آمد. برهمین‌مبنای، امبرتو اکو از دو نوع متن بسته و باز سخن می‌گوید (سلدن، ۱۳۷۲: ۲۲۲) و رولان بارت بین نویسا و نویسنده تفاوت قائل می‌شود:

نویسا زبان را ابزاری می‌داند تا به اهدافی فراسوی آن دست یابد. او هدفی شناخته‌شده پیش روی خود دارد و به راهی مستقیم می‌رود. او می‌کوشد تا هرچه می‌نویسد، تنها یک معنا داشته باشد، معنایی که باید خواننده آن را بفهمد یا به بیان دیگر باید به خواننده تحمیل شود. لحن نویسا همانند سخن علمی است که آرمانش رسیدن به یک معنای نهایی است. نویسنده اما پیش از هر چیز مجدوب ماهیت ابزاری که به کار می‌برد یعنی زبان است. زبان برای او هدف اصلی است، دلمشغول واژه‌هاست و نه جهان، و در پی ایجاد معنایی قطعی و نهایی در متن نیست (احمدی، ۱۳۹۶: ۲۳۰).

در چنین اثری است که خواننده می‌تواند، در کنار نویسنده و هم‌قلم با او، به آفرینش دست بزند و اثر را بازخوانی و بازآفرینی کند. «متن هر بار که خواننده می‌شود چیزی تازه است. نویسنده‌ای که به این واقعیت آگاه باشد، می‌تواند راه را بر اشکال متنوع تأویل بگشاید» (بنيامین، ۱۳۶۶: ۴۲).

ازسوی دیگر، نویسنده‌ای که در پی گزیر از ابهام و چندمعنایی است و می‌کوشد زبانی فاقد هرگونه امکان سوءتفاهم را به کار گیرد، محکوم به شکست است؛ زیرا «هر پاره زبان به‌ندرت می‌تواند فقط یک معنای مختص به خود داشته باشد» (هاوکس، ۱۳۹۴: ۸۹). آفریدن چنین اثری، اگر هم ممکن باشد، ارزش ادبی چندانی نخواهد داشت. از همین‌رو است که برخی نظریه‌پردازان ساختارگرا و پساختارگرا، ابهام و چندمعنایی را لازمه اثر ادبی شمرده و بر این نکته تأکید ورزیده‌اند که «یک ساختار کلامی تنها وقتی ادبی است که موضوع مورد

بحث خود را در بیش از یک سطح ارائه دهد یا در شق دیگر، یک گفتۀ واحد در ساختار معنایی که در آن می‌آید، بیش از یک نقش داشته باشد» (همان، ۱۰۶).

از نگاه برخی ناقدان، بهویژه پس از ختگرایان، تعدد دلالت‌ها، ابهام، پیچیدگی، به تأخیر اندختن فرآیند ادراک متن، بازی با ذهن مخاطب و معلول گذاشتن او بین دو یا چند انتخاب در تأویل و تفسیر اثر، از مؤلفه‌های اصلی هنر، بهویژه شعر، شمرده می‌شود. بنابراین، به هر میزان که متن قابلیت احتوا بر معانی متنوع داشته باشد و چینش و تنبیه‌گی دال‌های آن را بر تأویل و استنباط‌های گوناگون گشوده دارد، از ارزش ادبی افزون‌تری برخوردار خواهد بود. البته، منظور از تعدد دلالت‌ها این نیست که الزاماً همه دلالت‌ها از بافت کلام حاصل شود و به هیچ‌وجه نتوان بر آنها خدشه وارد کرد، بلکه اگر کنارهم قرار گرفتن دو واژه موجب نوعی تبادر ذهنی فراتر از مدلول‌های متداول آنها شود یا داستانی را تداعی کند یا شبهه‌ای در ذهن خواننده بیافریند، می‌توان از حضور دلالت‌های متنوع در متن سخن گفت. بی‌گمان، جلوه‌های تنوع و تعدد دلالت‌ها را، چنان‌که لوتمان تأکید می‌کند، در متون شاعرانه بیش از هر متن دیگری می‌توان دید:

متن شاعرانه از دیدگاه لوتمان نظام نظامها یا رابطه رابطه‌های است. پیچیده‌ترین شکل قابل تصور سخن است که چندین نظام مختلف را در هم فشرده می‌کند، نظام‌هایی که هریک شامل تنش‌ها، توازن‌ها، تکرارها و تقابل‌های خاص خویشاند، و هریک از آنها دائماً در حال دگرگون کردن نظام‌های دیگر است. در واقع، شعر را نمی‌توان خواند، بلکه می‌توان بازخوانی کرد؛ زیرا برخی ساختارهای آن را فقط می‌توان با عطف به گذشته درک کرد. شعر دال را با تمام وجود می‌کند و واژه را در چنان شرایطی قرار می‌دهد که تحت فشار شدید واژه‌های اطراف، حد اعلای عملکرد را از خود بروز دهد (ایگلتون، ۱۴۱-۱۴۲).^{۳۱}

در اینجا، لازم است برای اجتناب از هرگونه سوء‌تعییر، بر تمایز میان غموض و ابهام تأکید بورزیم: «ابهام هنری در نظر ما گستره‌ای است از احتمالات معنایی و نه دشواری‌های غیرقابل‌فهم در متن، دشواره‌های زبانی و بیانی موانع ارتباطی متن‌اند» (فتوحی، ۸-۱۳۸۷): آنکه از شاعران با استفاده از واژه‌ها و اشارات کم‌کاربرد یا استعارات دشوار، اثر خود را پیچیده و دیریاب کرده‌اند. فرآیند درک این اشعار نیز طولانی و همراه با تفکر و نیازمند مطالعه بیشتر است، اما غالباً از ابهام و چندمعنایی بی‌بهره‌اند و شایسته آن است که این قبیل آثار را غامض بشماریم نه مبهم. نمونه‌هایی از این گونه اشعار را که به معما و لغز نیز بی‌شباهت

نیستند می‌توان در دیوان خاقانی و هم‌مکتبان او، یا از منظری دیگر، در سرودهای برخی از شاعران سبک هندی دید.

ابهام و پیچیدگی، تا جایی که ارتباط مخاطب را با اثر قطع نکند و موجب گریز او از این بازی دلنشیں زبانی نگردد، واجد ارزش هنری تلقی می‌شود. برای استمرار ارتباط مخاطب با متن، تمہید شایسته آن است که مؤلف ابهام اثر خود را پنهان دارد تا مخاطب عادی از ظاهر کلام لذت ببرد و مخاطب خاص از کشف زوایای پنهان آن، ترفندی که حافظ در کاربست آن استاد است.

پرسش‌های پژوهش

- تعدد دلالتهای یک اثر ادبی را در چه سطوحی می‌توان بررسی کرد؟
- کدام صنایع بدیعی با تعدد دلالتهای مستقیم یا ضمنی اثر ادبی در ارتباط‌اند؟
- حزین لاھیجی در سرایش ابیات متضمن دلالتهای چندگانه، از کدام شاعران متقدم پیروی کرده است؟
- چه میزان از تعدد دلالتها در شعر حزین آگاهانه و در خدمت نظام زیبایی‌شناسی بیت است؟

پیشینه تحقیق

در خصوص ابهام، ابهام و ارزش ادبی تعدد دلالتهای اثر ادبی، بهصورت غیرمستقیم، در تمام کتاب‌های بلاغت و بدیع سخن بهمیان آمده است، اما مطالعات جدید و متمرکز در این حوزه را می‌توان در آثار این نویسندهای کان یافت:

- احمدی (۱۳۹۶) از نشانه و نظریه‌های مبتنی بر اصالت ساختار آغاز می‌کند و به تأویل متن و نظریه‌های مدرن و پسامدرن می‌رسد. می‌توان گفت، او ساختار و تأویل متن را بهصورت همزمان و همافزا تحلیل کرده است.
- ایگلتون (۱۳۶۸) در پیش‌درآمدی که بر نظریه ادبی نگاشته است از نظریه‌های دریافت، ساختارگرایی و مابعد ساختارگرایی بحث می‌کند.
- خرمشاهی (۱۳۷۲) در مجموعه یادداشت‌هایی که بهصورت پیوست تحت عنوان «کژتابی‌های زبان» در سیر بی‌سلوک آمده است ابهام و انواع آن را در زبان فارسی و بهخصوص در شعر حافظ و نیز محاورات روزمره واکاویده است.
- فتوحی (۱۳۸۸-۱۳۸۷) در مقاله «ارزش ادبی ابهام؛ از دو معنایی تا چندلایگی معنایی»، حدود ابهام و تفاوت آن با تعقید را بررسی کرده است و ویژگی‌های ابهام هنری را برشمرده است.

- داوری (۱۳۷۵) در مقاله «دلالت چندگانه، ابهام و ایهام در زبان و ادبیات فارسی»، پس از تعریف مفاهیم دلالت و ابهام و ایهام، هریک از این مفاهیم را واکاوی کرده و انواع ایهام و ابهام را بر شمرده است.

اشعار حزین بارها به کوشش منتقدان هند و ایران بارها نقد شده و موافقان و مخالفان او جنبه‌های مختلف شعر حزین را به دقت واکاویده‌اند. شفیعی کدکنی، در شاعری در هجوم منتقدان، مباحثات منتقدان را درباره اشعار حزین گرد آورده و ضمن معرفی شعر حزین، سلیقه منتقدان و شیوه استدلال آنان را در دفاع یا رد شعر او نشان داده است. مباحث این منتقدان عموماً پیرامون تناسبات، دستور زبان، نظام معنایی و سرقた ادبی است. از آنجاکه مدافعان و منتقدان حزین و نیز پژوهندگان آثار او در روزگار ما متعرض موضوع تعدد دلالتها و ابهام در شعر او نشده‌اند، مطالعه موردی تعدد دلالتها در شعر حزین ضروری به نظر می‌رسد. این مقاله تلاشی جهت پاسخگویی به این احساس نیاز است و دلالتهای چندگانه را در غزلیات حزین در دو سطح واژگان و ساختار جمله یا بیت بررسی و در حد امکان با ابیاتی از شاعران متقدم مقایسه می‌کند. مقاله با توجه به نظریه‌های ادبی پس از خاترگرایی نوشته شده است.

۱. تعدد دلالت‌ها در سطح واژگان

برخی از صنایع بدیعی، از تعدد معانی یک واژه ناشی می‌شوند. ایهام را می‌توان هسته مرکزی آن دسته از صنایع بدیعی دانست که تعدد معنا در آنها منبعث از یک واژه است؛ از این‌رو، این قبیل صنایع را می‌توان گونه‌های خاص ایهام به شمار آورد. در اینجا، برخی از صنایع واحد دلالت‌های متنوع را بررسی می‌کنیم.

۱.۱. تعدد دلالت‌ها از طریق ایهام، ایهام تناسب و ایهام تضاد

در تعریف ایهام (توهیم، تخیل، اتساع و توریه) عموماً به معانی قریب و غریب (شمس‌قیس رازی، ۱۳۱۴: ۲۶۳) یا ظاهر و خفی کلام (تاج الحلاوی، بی‌تا: ۴۰) اشاره کرده‌اند، اما معیاری برای تشخیص این دو به دست نداده و آنها را به مقصود گوینده و درک شنونده منوط کرده‌اند که یکی تشخیص ناپذیر و دیگری، بر حسب فهم مخاطبان، متنوع است. استاد همایی فرآیند درک ایهام را چنین دانسته‌اند که «شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل شود» (همایی، ۱۳۸۹: ۱۷۵).

تردیدی نیست که ممکن است چنین انتقالی در ذهن همه مخاطبان به یکسان صورت نگیرد. وجه تمایز ایهام از ایهام تناسب و ایهام تضاد، پذیرش هردو معنی واژه از جانب ساختار کلام و دستور زبان در ایهام، و عدم پذیرش آن در ایهام تناسب و تضاد است. صرف تناسب

یکی از معانی واژه با دیگر اجزای کلام نمی‌تواند صنعت ایهام تناسب بیافریند. با وجود این تناسب، بایست نظام معنایی بیت از پذیرش این معنی متناسب سر باز زند و معنی دیگر را که احتمالاً تناسب کمتری با سایر اجزای کلام دارد- تأیید کند. همایی این مفهوم را چنین بیان کرده است: «ایهام تناسب آن است که الفاظ جمله در آن معنی که مراد گوینده است با یکدیگر متناسب نباشد، اما در معنی دیگر تناسب داشته باشد» (همایی، ۱۳۸۹: ۱۷۶).

در شعر سبک هندی، بسامد کاربرد ایهام نسبت به سبک عراقی بسیار کمتر است. اگر در شعر سلمان ساوجی، خواجهی کرمانی و بهخصوص حافظ، ایهام نقش اساسی ایفا می‌کند، در مقابل، تازگی و شخصی بودن نگاه، مشخصه اشعار کلیم، بیدل، صائب و دیگر شاعران سبک هندی است. در شعر این دوره، ایهام در ردیف سایر صنایع ادبی قرار می‌گیرد و مزیتی نسبت به آنها ندارد. شاعران این دوره بیشتر به تازگی نگاه و نازک خیالی اهمیت می‌دهند و در ساختار کلام نیز بیشترین تلاش خود را مصروف رعایت نظام تناسبات می‌کنند. در این میان، حزین و صائب تا حدودی استثنای هستند. آنان ضمن رعایت تناسبات ظاهری، معانی دوم واژه‌ها را نیز در نظر دارند و با قراردادن واژه‌مناسب در نقطه تلاقی دو شبکهٔ مراعات نظیر ایهام آفریده‌اند. واژه‌هایی که در شعر حزین با ایهام به کار رفته‌اند، عموماً همان واژه‌هایی هستند که شاعران متقدم نیز از آنها استفاده کرده‌اند. کمتر می‌توان در شعر حزین ایهامی یافت که کشف شخص او باشد. به همین دلیل، ایهام‌های شعر حزین چندان دلنشیں و بدیع نمی‌نماید، گویی شاعر به سازوکار یا قاعده‌ای دست یافته است که با اجرای آن می‌تواند ایهام بیافریند. کافی است واژه‌ای را که دو معنی دارد در یک معنی به کار ببرد و در کنار آن الفاظی بیاورد که با معنی غیر مراد متناسب باشند. مثلاً، شور را در معنی اشتیاق در بیت بیاورد ولی در کنار آن لفظی به کار ببرد که با مزء شور متناسب یا متضاد باشد:

شور تو حزین از لب شیرین سخن کیست
(حزین، ۱۳۶۲: ۳۲۵؛ ۱۳۷۸: ۳۶۲)

در غزلیات حزین دست‌کم در هجده مورد دیگر با واژه شور این گونه ایهام ساخته شده است (حزین، ۱۳۶۲: ۳۴۹ و ۳۴۳ و ۲۵۸ و ۴۵۶ و ۳۱۶ و ۴۸۱ و ۴۷۸ و ۳۶۰ و ۴۳۹ و ۴۱۲ و ۳۸۴ و ۴۹۰ و ۲۳۱ و ۲۹۱). در اشعار پیشینیان نیز بارها از همین واژه برای ساختن ایهام استفاده شده است؛ مثلاً، اوحدی مراغه‌ای حداقل در ده بیت شور را با ایهام آورده است. بیت زیر از آن جمله است:

لب شیرین ز هم بگشا و شوری در جهان افکن
(اوحدی، ۱۳۴۰: ۶۲۵)

در بیت زیر نیز حزین، با استفاده از همان سازوکار، با واژه آشنا ایهام آفریده است:
 تکلم شیوه شو حسرت ده اعجاز مسیحا را تبسم آشنا شو موج کوثر را تماشا کن
 (حزین، ۱۳۶۲: ۴۳۳؛ ۱۳۷۸: ۵۰۲)

قرارگرفتن «آشنا» در کنار موج، موجب تداعی معنای متقدم آن یعنی «شنا» می‌شود که در این بیت مراد نیست.

این واژه نیز، کم‌وبیش، در شعر شاعران پیش از حزین با ایهام به کار رفته است. این نوع ایهام‌آفرینی را از جمله در ابیات زیر می‌توان دید:

دم مزن تا دم زند بهر تو روح آشنا بگذار در کشتی نوح
 (مولانا، ۱۳۸۴: ۱۳۶۹)

غرقه گشتند و نگشتند به آب آلوده آشنا یان ره عشق در این بحر عمیق
 (حافظ، ۱۳۷۶: ۵۰۳)

اوحدی در بیت زیر از واژه آشنا مفهوم شناکردن را اراده کرده، اما آن را در کنار متضاد معنی غیرمراد آورده و ایهام تضاد آفریده است:

از آب چشم مردم بیگانه گرد تو گرداب شد، چنان که بروون شد به آشناست
 (اوحدی، ۱۳۴۰: ۵)

در ایهام تناسب، عموماً، واژه را در معنی متداول‌تر به کار می‌برند و تناسبات معنی کم‌کاربرد یا در حال فراموشی را می‌آورند. اوحدی معنی کهن و غیررایج را اراده کرده و معنی متداول را به صورت ایهام آورده و این هنجارشکنی بر زیبایی ایهام او افزوده است.

خلق چنین ایهام‌هایی در شعر حزین از ارزش هنری چندانی برخوردار نیست؛ زیرا از ابتکار و تازگی بهره‌ای ندارد و مصنوع می‌نماید. خلاقیت شاعر در ایهام‌هایی نمود می‌یابد که در شعر شاعران پیش از او تکرار کمتری دارند. بکترین ایهام‌های حزین با استفاده از برخی واژه‌ها و اصطلاحات قرآنی صورت پذیرفته است که کمتر مسبوق به سابقه است؛ چنان‌که در بیت زیر واژه سیاره –که در سوره یوسف (آیات ۱۰ و ۱۹) در معنی کاروان آمده است- ایهام تناسب دارد:

سیارگان بی‌سپر کاروان شوق ره گم کنند اگر نخروشد درای من
 (حزین، ۱۳۶۲: ۴۴۰؛ ۱۳۷۸: ۷)

هر چند این ایهام نیز کاملاً بدیع نیست، میزان تکرار آن در مقایسه با واژه‌هایی چون شیرین، شور، مهر و... بسیار اندک است و ایهام‌آفریدن از آن دشوار؛ به طوری که این واژه در دیوان

حافظ حتی بدون ایهام نیز به کار نرفته است. خاقانی در یک قطعه، عناصری از هر دو شبکه معنایی مذکور را در یکدیگر تنیده و آنها را استدادانه به استخدام درآورده است:

چون یوسف سپهر چهارم ز چاه دی	آمد به دلو در طلب تخت مشتری
سیاره‌ای ز کوکب یوسف عراق	آمد که آمد آن فلک ملک پروری...
تو قحط بین و کوکب یوسف آشنا	تو چهنشین و موکب سیاره آشنا
(خاقانی، ۲/۱۳۷۵: ۱۲۵۲)	

او، همین ترکیب را با فشردگی بیشتر در رباعی به کار برده است:

دی صبح دمان چو رفت سیاره به راه	سیاره اشک ریخت صد دلو آن ماه
روز از دم گرگ تا برآمد ناگاه	شد یوسف مشکین رسن سیمین چاه
(خاقانی، ۲/۱۳۷۵: ۱۳۲۵)	

حزین، در بیت زیر و سه بیت دیگر (حزین، ۱۳۶۲: ۳۶۸ و ۲۷۶ و ۴۱۹)، با استفاده از ترکیب‌های دل سی‌پاره و سی‌پاره دل، هم به شرحه شرحد بودن دل خود اشاره کرده است و هم به تقدس آن:

در انتظار وصال تو ساعتی صدبار	به مصحف دل سی‌پاره استخاره کنم
(حزین، ۱۳۶۲: ۴۱۰ و ۱۳۷۸: ۴۵۸)	

واژه سی‌پاره، در شعر دیگران، به خصوص مولانا، بسیار به کار رفته است، اما حزین در ساختن ایهام از آن پیرو صائب بمنظور می‌رسد:

می‌شود سی‌پاره دل در خواندن قرآن تو را	نیست بی جمعیت خاطر تلاوت را ثمر
(صائب، ۱۳۶۴: ۱۶/۱)	

۱.۲. تعداد دلالت‌ها از طریق اتفاق

اتفاق یکی از صنایع بدیعی است که می‌توان آن را نوعی ایهام به حساب آورد. در تعریف آن آمده است: «چنان است که اسم شاعر یا ممدوح به وجه لطیفی داخل در کلام شود» (تقوی، ۱۳۱۷: ۲۷۱). منظور از وجه لطیف این است که تخلص شاعر یا نام ممدوح با سایر اجزای کلام به گونه‌ای موافقت کند که بتوان معنی اصلی این واژه‌ها را نیز از آنها استنباط کرد. این نوع از ایهام را ایهام «نامواژه‌ای» نیز نامیده‌اند (راستگو، ۱۳۷۱: ۲۸-۳۲).

در مقطع غزلیات حزین شش مورد از این صنعت به چشم می‌آید. در تمام این موارد واژه حزین هم تخلص شاعر است و هم در تناسب با اجزای کلام در معنی غمگین به کار رفته است (حزین، ۱۳۷۸: ۳۹۵ و ۵۳۷ و ۴۳۴ و ۴۶۴ و ۵۰۵)، مانند بیت زیر:

آخر نه حزین تقام ای دوست وفا کو	دیری است که خاطر ز غمت شاد ندارم
(حزین، ۱۳۶۲: ۴۱۱)	

علاوه‌بر تخلص شاعر یا نام ممدوح، در مواردی نیز ممکن است نام اشخاص دیگر دارای صنعت اتفاق باشد؛ چنان‌که در تعریف /بدع‌البدع از اتفاق شرط نشده است که این صنعت الزاماً در تخلص شاعر یا نام ممدوح واقع شود: «اتفاق آن است که بر سبیل اتفاق اسمی به دست متکلم آید که به‌جهت ادای مطلب وی مناسبت لطیفی دارد» (شمس‌العلمای گرجانی، ۱۳۷۷: ۳۳).

در بیت زیر، حزین نام مجنون را با مناسبات لطیف به‌کار برده است:

ز شوخي ليلى نازآفرین را مي‌كند مجنون اگر طرز نگاهت چشم آهو را به خواب آيد
(حزین، ۱۳۶۲: ۳۰۸؛ ۱۳۷۸: ۳۰۸)

در بیت بالا، مجنون را، که در معنی عاشق و دیوانه به‌کار رفته است، از روی اتفاق می‌توان لقب قیس بنی عامر نیز قلمداد کرد. چنان‌که کاربردی قبل از حزین نیز بی‌سابقه نبوده است، چنان‌که سعدی در بیت زیر واژه مجنون را به همین شیوه و با اتفاق به‌کار برده است:

مجنون رخ ليلى چون قيس بنی عامر فرهاد لب شیرین چون خسرو پرویزم
(سعدی، ۱۳۸۵: ۷۸۲)

سعدی میان دو مصراع بیت بالا توازنی ایجاد کرده است که طبق آن ذهن شنونده مایل به دریافت معنی دوم فرهاد می‌شود، اما این اسم خاص بر معنای دیگری دلالت ندارد. در بیت زیر نیز، علاوه‌بر ایهام در واژه دار، منصور، هم به‌معنی یاری‌شده و پیروز است و هم، به اتفاق، حسین بن‌منصور حلاج:

نشکنی تا بت هستی ظفری نیست تو را گر برآیی به سر دار فنا منصوری
(حزین، ۱۳۶۲: ۴۷۷؛ ۱۳۷۸: ۵۴۰)

۱.۳. تعدد دلالت‌ها از طریق ایهام تبار

در ایهام تبار، واژه‌ای از بیت واژه دیگری را، که تقریباً در شکل و تلفظ با آن مشابه است، به ذهن متبار می‌کند. به این صنعت نام‌های دیگری نیز اطلاق شده است: ایهام جناس، ایهام جناس‌گونه‌خوانی، ایهام چندخوانشی، ایهام چندگونه‌خوانی (راستگو، ۹۹: ۱۳۷۹) و ایهام دوگونه‌خوانی (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۳۴). از آنجاکه ذهن مخاطب آفریننده واژه جدید است، نگاه و پیشینه ذهنی هر مخاطب در شکل‌گیری ایهام تبار و پذیرش آن مؤثر است. ممکن است ذهن مخاطبی خاص از یک واژه بیت به واژه‌ای دیگر منتقل شود، در حالی که دیگران این انتقال ذهنی را بعید و تحملی تلقی کنند. مواردی از ایهام تبار را در غزلیات حزین ذکر می‌کنیم:

از حوصله بیش است حزین آرزوی تو با لعل لب یار حدیث صله/اگله بگذار
(حزین، ۱۳۶۲: ۳۶۴؛ ۱۳۷۸: ۴۰۶)

طبق ردیف شعر، باید بگذار (رها کن) خوانده شود، ولی بگزار (ادا کن، به جای آر) نیز به ذهن متبدادر می‌شود.

موسی صفت ز داغ ظهور تو سوختیم/سوختم
نژدیکی و ز آتش دور تو سوختیم/سوختم
(حزین، ۱۳۶۲: ۴۲۹؛ ۱۳۷۸: ۴۴۸)

قرار گرفتن واژه دور، در کنار موسی، ظهور و آتش، ممکن است واژه طور را در ذهن مخاطب تداعی کند.

بغداد خطه جام دارالسلام گردان
بی باده شهر هستی امن و امان ندارد
(حزین، ۱۳۶۲: ۴۳۷؛ ۱۳۷۸: ۵۰۴)

در بیت بالا، دو واژه بغداد و جام با ایهام تناسب به کار رفته‌اند. جام در معنای پیاله آمده و نام یکی از شهرهای خراسان نیز جام است که در این بیت با بغداد، خطه و دارالسلام (پایتخت) تناسب دارد. همچنین، از واژه بغداد که شهری است با لقب دارالسلام، خط دوم از خطوط هفت‌گانه جام نیز دریافت می‌شود، اما ایهام تبار در بیت در واژه خطه است که خط را به ذهن متبدادر می‌سازد.

برآ از خرقه سالوس زاهد فصل باغ آمد
بیا صوفی ببین رقص گل و وجود درختان را
(حزین، ۱۳۶۲: ۳۳۶؛ ۱۳۷۸: ۳۸۵)

در بیت بالا، باغ در معنی بوستان آمده، اما باغی (عصیان و سرکشی) نیز به ذهن متبدادر می‌شود. با توجه به اینکه خود واژه باغ در قرآن آمده است (بقره/۱۷۳؛ انعام/۱۴۵؛ نحل/۱۱۵)، شاید بتوان در بیت بالا آن را ایهام تناسب به حساب آورد، اما از آنجاکه در بیت واژه دیگری که با این معنی متناسب باشد نیست، آن را ایهام تبار محسوب کردیم.

۲. تعدد دلالت‌ها در سطح جمله و بیت

در تمام صنایعی که پیش از این بررسی کردیم، واژه‌ای مشخص از بیت دارای دو یا چند معنی حقیقی یا کنایی بود، اما عموماً از بیت معنایی واحد یا دو معنی مشابه استنباط می‌شد که تنها در همان واژه خاص با یکدیگر تفاوت داشتند. حال آنکه، در بررسی اشعار حزین، با ابیاتی نیز مواجه می‌شویم که هیچ‌یک از واژگان آنها دو معنی ندارند یا معانی متفاوت واژه‌های بیت در آن بافت مشخص فعال نیستند؛ با این حال، کل بیت می‌تواند بر دو یا چند معنی مجزا دلالت کند. این دو دلالت متفاوت گاه متضاد یکدیگرند که در کتاب‌های بلاغت به محتمل‌الضدین یا ذووجهین (وطواط، ۱۳۳۹: ۶۵۶؛ تاج‌الحلوی، بی‌تا: ۵۳) و توجیه (همایی، ۱۳۸۹: ۲۰۵) شهرت یافته و مثال‌های مشابهی برای آنها ذکر شده است و گاه این دلالت‌ها، نه متضاد، که متلائم و موازی یکدیگرند. از این‌گونه ابهام در کتاب‌های بلاغی سخنی به میان نیامده است. بهاءالدین خرمشاهی ابیات و سخنانی را که متنضم این نوع دلالت است، تحت

عنوان سخنان یا ابیات کرتاب یا دارای کرتابی بررسی و نمونه‌هایی ذکر کرده است (خرمشاهی، ۱۳۷۶: ۴۵۵-۵۴۷). در این مقاله این ویژگی را ابهام می‌نامیم. در عین حال، به این واقعیت اذعان داریم که ممکن است، در تعریفی دیگر، از اصطلاح ابهام دلالتی دیگر مستفاد شود؛ چنان‌که داوری در مقاله «تعدد دلالت‌ها، ابهام و ابهام در زبان و ادبیات فارسی»، در مقابل تعدد دلالت‌ها که شمول جمله بر چند دلالت است، ابهام را در مفهوم مشخص نبودن دلالت دقیق جمله به کار برد است (داوری، ۱۳۷۵، ۴۹). ما ابهام را در معنی شمول بیت بر زبانی، منطقی و لحنی طبقه‌بندی می‌کنیم.

۲.۱. ابهام زبانی عامل تعدد دلالت‌ها

در آفرینش این نوع از ابهام، زبان و بهخصوص دستور زبان نقشی اصلی بر عهده دارد، بدین معنی که روابط دستوری واژه‌ها کاملاً مشخص نیست و می‌توان ترکیب واژه‌ها با یکدیگر را به صورت‌های مختلف توجیه کرد. این نوع ابهام معمولاً در ترجمه از بین می‌رود؛ زیرا مترجم ناگزیر است یکی از روابط نحوی را بپذیرد و ترجمه کند یا بیت را به چند صورت ترجمه کند.

در ادامه به انواع این ابهام اشاره می‌کنیم:

۲.۱.۱. قابلیت پذیرش چند نقش دستوری

از آنجاکه در زبان فارسی، ارکان جمله به راحتی جایه‌جا می‌شود و بسیاری از نقش‌های دستوری نشانه‌ای ندارد و نیز نشانه‌های مشترکی برای چند نقش وجود دارد، گاه می‌توان برای یک واژه چند نقش در نظر گرفت. در این صورت، پذیرش هر نقش بر مدلول متفاوتی دلالت خواهد کرد.

۲.۱.۱.۱. الف. جایگزینی نقش‌های نهاد (مسندالیه، فاعل) و مفعول

دست کم در هفده بیت از ابیات حزین می‌توان نهاد و مفعول را جایه‌جا کرد. بیت زیر از آن جمله است:

در دور نگاه فتنه خیزت آشوب کند جهان فراموش
(حزین، ۱۳۶۲: ۳۷۹؛ ۱۳۷۸: ۴۱۹)

ظاهراً منظور شاعر آن است که جهان آشوب را فراموش می‌کند، اما می‌توان گفت آشوب جهان را فراموش می‌کند که در نهایت هر دو معنی مؤید یکدیگرند. هر چند در اشعاری از این

دست می‌توان به مقصود شاعر پی برد، عدم ذکر نشانه مفعول راه را برای تأویل و استنباط متفاوت بازمی‌گذارد.

۲.۱.۱.۲. جایگزینی نقش‌های قید و مسنند (متهم فعل ناقص یا تمیز)

زلال خضر تو را سینه‌چاک می‌طلبد نفس‌گداخته دنبال کاروان چونی
عنان گسسته تو را بحر جود می‌جوبد/می‌طلبد به ریگ بادیه‌ای ماهی تپان چونی
(حزین، ۱۳۶۲؛ ۴۸۳؛ ۵۴۸) : (۱۳۷۸، ۴۸۳)

در بیت نخست، سینه‌چاک را هم می‌توان صفت زلال خضر دانست (در نقش دستوری قید) و هم صفت تو که زلال خضر در طلب آن است (در نقش مسنند که متهم فعل ناقص یا تمیز نیز نامیده شده است). در بیت دوم نیز عنان گسسته همین وضع را دارد.

۲.۱.۱.۳. جایگزینی نقش‌های نهاد(مسند‌آلیه، فاعل) و مسنند

در جملات استنادی، گاه نظام معنایی اجازه می‌دهد که از میان دو واژه یا گروه، نهاد و مسنند را بدلخواه برگزینیم. در شعر حزین موارد بسیاری از این نوع را می‌توان یافت (حزین، ۱۳۶۲؛ ۴۸۲، ۴۲۰، ۴۵۰، ۴۲۰، ۳۸۸، ۳۸۴، ۳۸۴، ۳۸۱، ۳۸۱، ۳۹۶، ۳۹۶، ۳۵۱، ۳۵۱، ۴۸۶ و ۳۴۹). برای مثال:

آغوش دایه بود مرا کام ازدها در حیرتم ز خیرگی خوی خویشن
(حزین، ۱۳۶۲؛ ۴۳۱؛ ۱۳۷۸) : (۵۰۱)

در این بیت، خواه آغوش دایه را نهاد و کام ازدها را مسنند بگیریم، خواه برعکس، در معنی مصراع دوم هیچ تغییری رخ نخواهد داد و ارتباط منطقی دو مصراع برقرار خواهد ماند.

۲.۱.۲. تغییر جزء غیر تصريفی افعال مرکب

در زبان فارسی، ساختن فعل مرکب از برخی مصادر بسیار رایج است. گاهی در شعر این مصادر در کنار چند واژه قرار می‌گیرند که ترکیب هریک از آنها با فعل معنایی دیگر می‌آفریند.

در شعر حزین مواردی از این نوع ابهام دیده شد (حزین، ۱۳۶۲؛ ۴۵۶، ۴۶۰، ۴۰۵). از جمله:

با دولت بیدار هم آغوش کند خواب چشمی که بر آن صبح بناگوش فتاده
(حزین، ۱۳۶۲؛ ۳۶۲؛ ۱۳۷۸) : (۵۲۸)

اگر فعل جمله از مصدر خواب کردن باشد، مصراع نخست این معنی را افاده خواهد کرد که شخص دولت بیدار را در آغوش می‌گیرد و می‌خوابد؛ یعنی به خوشبختی و آرامش می‌رسد. اما در صورتی که فعل از مصدر هم آغوش کردن باشد و خواب مفعول آن، معنی مصراع نخست چنین خواهد بود که شخص خواب را با دولت بیدار هم آغوش می‌کند که خود دارای ابهام منطقی است: خوشبخت اما بی خواب می‌شود یا بختش به خواب می‌رود و بدخت می‌شود.

۱.۳. نامشخص بودن مرز جمله

در بیت زیر، اگر حرف «و» را و او عطف بخوانیم، جملهٔ پایه پس از شکر تمام می‌شود و اگر آن را حرف ربط بخوانیم، جملهٔ نخست یک جملهٔ ساده خواهد بود که پس از سجده تمام می‌شود و در ادامه یک جملهٔ مرکب می‌آید:

کاشفته چو روزگار من نیست
زلف تو بود به سجده و شکر
(حزین، ۱۳۶۲ : ۲۸۹)

- زلف آویختهٔ تو، که در سجده و مشغول شکرگویی است، به آشفتگی روزگار من نیست (واو عطف).

- زلف آویختهٔ تو در سجده است و خدا را شکر که مثل روزگار من آشفته نیست (واو ربط).

در چاپ صاحبکار «واو» حذف و ترکیب اضافی شده است و در نتیجه چنین ابهامی وجود ندارد:

کاشفته چو روزگار من نیست
زلف تو بود به سجده شکر
(حزین، ۱۳۷۸ : ۲۹۳)

۱.۴. نامشخص بودن مقول قول

در بیت زیر، آشفته را می‌توان قید یا مقول قول نسیم حساب کرد:
نسیم آشفته می‌گوید سراغ نافه چین را چرا از طرّه عنیرفشار خود نمی‌برسی
(حزین، ۱۳۶۲ : ۴۷۹ ; ۱۳۷۸ : ۵۵۱)

هم می‌توان سخن نسیم را آشفته دانست و هم حال نافه چین را. پیش از حزین، حافظ از ترکیب «آشفته‌گفت» ابهام آفریده است:

که هرچه گفت برید صبا پریشان گفت
نشان یار سفرکرده از که پرسم باز اراست
(حافظ، ۱۳۱۹ : ۶۵ و ۱۳۷۶ : ۱۲۳)

خرمشاهی، وجود دو معنا را در بیت فوق ایهام دانسته و برای تأیید آن بیت دیگری از حافظ و یک بیت از کمال خجندي شاهد آورده است (خرمشاهی، ۱۳۷۲ : ۱۳۵۸).

در بیت زیر نیز معلوم نیست جملهٔ پس از حرف ربط «که» ادامه سخن شاعر است یا مقول قول از معشوق:

بردیم نقد حسرت و دادیم دل به تو خاطر گران مدار که ارزان فروختیم
(حزین، ۱۳۶۲ : ۴۲۰ ; ۱۳۷۸ : ۴۸۵)

«ارزان فروختیم» را هم می‌توان قول شاعر دانست که دل را ارزان فروخته و هم قول فرضی معشوق که حسرت را. در شق اول دو معنی محتمل است: خاطر گران مدار که (=زیرا) ما ارزان فروختیم، یا از اینکه مبادا دل را ارزان فروخته باشیم خاطر گران مدار.

۵.۱.۲ ابیام در معتبرضه بودن جمله

گاه شاعر جمله‌ای را به صورت معتبرضه در کلام خود می‌آورد تا موضوع ناخوشایندی را که از آن سخن می‌گوید، به طریق دعا، از مخاطب دفع کند. این عمل در ابداع‌البدایع صنعت احتراس نامیده و این گونه تعریف شده است: «متکلم در ایراد معنی مقصود توهم اعتراضی کند، یا تفسی ملال مستمع از کلام خود نماید؛ پس به لفظی موجز از این مخاطره خلاصی یابد» (شمس‌العلمای گرگانی، ۱۳۷۷: ۳۶). اگر این جمله معتبرضه با اجزای کلام نیز متناسب باشد، نمی‌توان تشخیص داد که جزئی از سخن اصلی است یا جمله‌ای دعایی معتبرضه؛ مانند این بیت حزین:

مرا دور از تو گل در پیره‌ن خار است پنداری رگ جان بی توام پیوند زیار است پنداری
(حزین، ۱۳۶۲: ۴۹۱؛ ۱۳۷۸: ۵۴۱)

بسته به اینکه «دور از تو» را معتبرضه و گل را صفت تو به حساب بیاوریم یا نه، می‌توان بیت را به چهار شکل معنی کرد:

- در فراق تو، گل در پیراهن من مثل خار است.

- در فراق تو که مثل گل هستی، گویی خاری در پیراهن من است.

- دور از جان تو، گل در پیراهن من مثل خار است.

- دور از جان تو که مثل گل هستی، گویی خاری در پیراهن من است.

در شعر انوری، خاقانی، امیر خسرو دهلوی، سعدی، خواجه و حافظ بارها همین عبارت «دور از...» به صورت مبهم آمده است، در شعر حزین نیز، دست‌کم، سه مورد دیگر (حزین، ۱۳۶۲: ۴۶۳ و ۴۴۱، ۴۸۶) از این نوع ابهام وجود دارد.

۶.۱.۲ شرط و جواب شرط نامشخص

گاهی واژه «اگر» بین دو گزاره می‌آید. در این موارد دقیقاً نمی‌توان گفت کدام جمله شرط است و کدام یک جواب شرط:

با زلف شانه را نکنی آشنا اگر دانی چه می‌کشم ز دل بیقرار خویش
(حزین، ۱۳۶۲: ۳۷۹؛ ۱۳۷۸: ۴۱۹)

- اگر زلف را شانه نکنی، مثل دلم بی قرار می‌شود و حالم را می‌فهمی.

- اگر حال دل بی قرارم را بدانی دیگر زلف را شانه نمی‌کنی.

۷.۱.۲ حروف با معانی مختلف

حروف را به راحتی نمی‌توان معنی کرد، اما تأثیر آنها را در معنی جمله می‌توان نشان داد. گاه شاعر یک حرف را طوری در بیت خود به کار می‌برد که معانی مختلفی از آن قابل استنباط

باشد. از آنجاکه تغییر معنی حروف می‌تواند معنی کل بیت را دگرگون کند، آن را در مبحث ابهام آور دیم. در ابیات زیر، حزین حرف «از» را در دو معنی به کار برده است:

خون در رگ ما بی خبر از مستی چشمیست آگه ز رگ نشتر فولاد نگردیم
(حزین، ۱۳۶۲؛ ۳۹۶: ۴۴۲)

- بی خبری از: خون ما از مستی چشم بی خبر است.

- به خاطر: خون متوجه مستی چشم و از غیر آن بی خبر است (مصراع بعد این معنی را تأیید می‌کند).

چنان‌که پیشتر نیز اشاره شد، در بیت زیر، حرف ربط «که» را در دو معنی می‌توان خواند:

بردیم نقد حسرت و دادیم دل به تو خاطر گران مدار که ارزان فروختیم
(حزین، ۱۳۷۸: ۴۲۰؛ ۴۸۵)

۲. ابهام منطقی عامل تعدد دلالت‌ها

اصطلاح ابهام منطقی را به آن دسته از ابهام‌ها اطلاق می‌کنیم که مسائل زبانی به خصوص دستور زبان در آفرینش آنها نقشی ندارد، بلکه ابهام بیت یا متن ناشی از کلی‌گویی یا بازگذاشتن تعمدی راه برای تأویل‌های متفاوت است؛ مانند بیت زیر که در هنجار گفتار شاهدمثال برای این صنعت ذکر شده است:

یارب این هردو را برابر کن خانه‌هاشان بلند و همت پست
(تقوی، ۱۳۱۷: ۲۳۸)

ابهام بیت ربطی به زبان یا واژه‌های بیت ندارد، بلکه تعمد شاعر در کلی‌گویی و عدم صراحة او آفریننده ابهام است. بدیگرسخن، روابط نحوی واژه‌های بیت کاملاً مشخص و خدشهناپذیر است، ولی استدعای شاعر در مصراع دوم مبهم است و اگر به زبان‌های دیگر نیز ترجمه شود همچنان مبهم باقی خواهد ماند. در این بیت متنی نیز همین نوع از ابهام دیده می‌شود:

فیالیتَ ما بینی و بینَ احبتی من الْبُعْدِ ما بینی و بینَ المصائبِ
(منتبی، ۱۴۰۳ هـ ق. ۱۹۸۳٪ م: ۲۲۵)

این ابهام در اقتباس زیبای سعدی از بین رفته است؛ زیرا به جای بُعد، از واژه پیوند استفاده کرده است:

ای کاشکی میان من استی و دلبرم پیوندی این چنین که میان من و غم است
(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۶۶)

بیت متنبی بر هردو تمنای دورشدن مصائب و نزدیک شدن یاران دلالت دارد، اما بیت سعدی تنها بر معنای اخیر.

ابهام‌های منطقی را می‌توان در چند دسته طبقه‌بندی کرد:

۱.۲.۱ ابهام در مرجع ضمیر

آوردن ضمیر در سخن معمولاً با این فرض گوینده همراه است که مخاطب از فحواتی کلام می‌تواند مرجع ضمیر را تشخیص دهد و نیازی به تصریح گوینده نیست. با این حال، گاه شاعر، تعمدآ یا در اثر بی‌توجهی، ضمیری را در شعر خود می‌آورد که تعیین دقیق مرجع آن دشوار است. قطب‌الدین شیرازی، در بیت زیر، ضمایر را بدون ذکر مرجع به کار برده است تا مقصود خود را پنهان سازد:

خیر الوری' بعد النبی مَنْ بِنَتْهُ فِي بَيْتِهِ
(عاملی، ۱۳۹۲: ۳۴۸)

اگر ضمیر متصل به بنت را به نبی بازگردانیم، ضمیر دوم و خیرالوری هردو بر علی(ع) دلالت خواهد داشت، اما اگر ضمیر متصل به بنت را به نبی بازگردانیم منظور بیت ابوبکر خواهد بود.^۱ در شعر حزین نیز گاه مرجع ضمیر دقیقاً مشخص نیست:

خط سبزی است دارد لعل جانان زیر لب پنهان ندارد بی‌سخن رنگین ترا از وی حسن، مضمونی
(حزین، ۱۳۶۲: ۴۷۲؛ ۵۳۵: ۱۳۷۸)

مرجع ضمیر «وی» ممکن است خط سبز، لعل جانان، لب یا پنهان شدن لعل جانان زیر خط سبز باشد (در این بیت «بی‌سخن» نیز ابهام لطیفی دارد). ازانگاکه در ضمایر زبان فارسی بین مذکور و مؤنث تمایزی وجود ندارد، معطل‌ماندن مرجع ضمیر، به نسبت زبان‌هایی که از این تمایز بهره می‌برند، رایج‌تر است. این ابهام در ترجمه، بسته به زبان مقصد و سلیقه مترجم، ممکن است باقی بماند یا از بین برود. معمولاً، این ابهام در ضمایر سوم شخص رخ می‌دهد؛ زیرا گوینده و شنونده سخن آشکارترند، اما در صورت استفاده از ضمایر مشترک، ممکن است ضمیر متوجه گوینده یا شنونده کلام نیز باشد:

دارد حزین مسکین چشم عنایت از تو از خویش وارهانش یا مطلق الاسارا
(حزین، ۱۳۶۲: ۲۰۴؛ ۱۳۷۸: ۱۷۴)

دانه ز دوستان نیام امروز شرم‌سار دارد فلک مرا خجل از روی خویشتن
(حزین، ۱۳۶۲: ۴۳۱؛ ۱۳۷۸: ۵۰۱)

این ابهام نیز معمولاً در ترجمه از بین می‌رود؛ زیرا در بیشتر زبان‌ها، معادلهای این ضمایر برای اشخاص مختلف متفاوت‌اند. در فارسی هم اگر از ضمایر خودم، خودت و... استفاده شود، این ابهام ایجاد نمی‌شود.

۲.۲. تشبیه در جملات منفی

اگر در جمله‌ای منفی تشبیه بیاید، این ابهام به وجود می‌آید که هیچ‌یک از مشبه و مشبه‌به، واجد یک صفت خاص (وجه‌شبه) نیست یا مشبه علی‌رغم مشبه‌به از آن صفت مبراست؛ مانند این بیت حافظه:

ز من چو باد صبا بوی خود دریغ مدار
چرا که بی سر زلف توان به سر نرود
(حافظ، ۱۳۷۶)

خرمشاهی ابهام آن را این‌گونه بررسی کرده است: مصراع اول محتمل و موهم سه معناست:
۱. از من بوی خود را دریغ مدار؛ چنان‌که باد صبا هم بوی خود دریغ نمی‌دارد. ۲. از من بوی خود را دریغ مدار؛ چنان‌که بوی خود را از باد صبا هم دریغ نمی‌داری. ۳. برعکس باد صبا که بوی خود را از من دریغ می‌دارد، تو بوی خود را از من دریغ مدار (خرمشاهی، ۱۳۷۶). می‌توان معنی چهارمی هم بر این معانی افزود: به عکس باد صبا که بوی تو را از من دریغ می‌دارد، تو بوی خود را از من دریغ مدار.

در شعر بیشتر شاعران سبک هندی می‌توان نمونه‌های فراوانی از این نوع ابهام یافت. به‌نظر می‌رسد این ابهام بیشتر در اثر تسامح شاعران پدید می‌آید تا تعمد آنها در آفرینش هنری. در شعر حزین نیز این نوع ابهام به‌وفور یافت می‌شود. در بیت زیر می‌توان فهمید که مقصود شاعر اتحاد مشبه و مشبه‌به در وجه‌شبه است، اما ساختار کلام تمایز آنها را هم تأیید می‌کند:

نمی‌باشم زیان خواه کسی چون شمع در محفل
اگر باشم زیان خویش و سود دیگران باشم
(حزین، ۱۳۶۲؛ ۴۰۳؛ ۱۳۷۸؛ ۴۷۵)

در بیت زیر نیز تباین مشبه و مشبه‌به مورد نظر شاعر است:

تسلیم نماییم در اول نگهت جان
پروانه‌صفت گرد تو بسیار نگردیم
(حزین، ۱۳۶۲؛ ۳۹۶؛ ۱۳۷۸؛ ۴۴۲)

شاعر در بی اثبات برتری خود نسبت به پروانه است: مانند پروانه نیستیم که گرد شمع بسیار می‌گردد، اما معنای متخالف نیز از بیت قابل استحصال است: ما هم مانند پروانه زود جان را فدا می‌کنیم و گرد تو زیاد نمی‌گردیم.

منفی‌بودن جمله در این نوع از ابهام، الزاماً به معنای منفی‌بودن فعل جمله نیست، بلکه منفی‌بودن مفهوم جمله کفايت می‌کند؛ مانند بیت زیر که با مبادا منفی شده است:

نوای عشق را در پرده سنجیدن اثر دارد
مبادا چون جرس دست از دل صدچاک برداری
(حزین، ۱۳۶۲؛ ۴۹۶؛ ۱۳۷۸؛ ۵۴۳)

این نوع از ابهام در ترجمه، به شرطی که مترجم تعمد رفع ابهام نکند، حفظ می‌شود. می‌توان در زبان فارسی نیز همین مفاهیم را بدون ابهام بیان کرد. در بیت زیر، وحشی بافقی ساختار نحوی بیت را به گونه‌ای مهیا کرده است که این ابهام پدید نیاید:

از گوشة بامي که بريديم بريديم
دل نيسست كبوتر که جو برخاست نسيند
(وحشی بافقی، ۱۳۹۲: ۱۲۵)

اگر می‌گفت دل مثل کبوتر وقتی برخاست، نمی‌نشیند، سخن‌ش مبهم می‌شد.

۲.۳.۳. ابهام در ارکان تشبيه

گاه، شاعر شرایط تشبيه را به گونه‌ای مهیا می‌کند که مخاطب دقیقاً نمی‌تواند مشبه و مشبه به را تشخیص دهد. در بیت زیر، معلوم نیست که شاعر تشابه خود و سبو را آرزو کرده یا ساقی را:

ساقی از دست کريم تو چه کم خواهد شد
چون سبو خود به گلوی من اگر باده کنی
(حرین، ۱۳۶۲: ۴۸۸؛ ۱۳۷۸: ۵۶۵)

کاش چنان که خودت باده در سبو می‌ریزی در گلوی من هم می‌ریختی (شاعر مشبه است) یا چنان که سبو باده در گلوی من می‌ریزد، تو هم باده در گلویم می‌ریختی (معشوق مشبه است). درست است که سبو باده را مستقیماً در گلوی شاعر نمی‌ریزد، ولی بحث ما امکان فهم معانی است نه منظور شاعر.

در بیت زیر، به سبب ترکیب‌شدن دو تشبيه و خلاصه‌گویی شاعر، ارکان تشبيه پیچیده‌تر است:

آمیزش غربی دل با صبا گرفته
شوQM ز کف ربوده چون بوی گل عنان را
(حزین، ۱۳۶۲: ۴۵۶؛ ۱۳۷۸: ۵۲۶)

۱. شوق عنانم را ربوه همان گونه که بوی گل را هم ربوه (عنان مشبه، بوی گل مشبه به)
۲. همان گونه که بوی گل عنان را می‌رباید شوق هم عنان را ربوه (شوق مشبه، بوی گل مشبه به)

۳. همان گونه که بوی گل عنان صبا را می‌رباید، شوق هم عنان مرا ربوه (شوق و عنان مشبه، بوی گل و باد صبا مشبه به)

صراع اول مستقلأً واجد دو معنی نخست است، اما با توجه به صراع دوم و ربط دو صراع، معنی سوم منطقی است: صبا بوی گل را می‌رباید و شوق عنان شاعر را؛ بنابراین، شاعر با صبا آمیخته است (عنان هر دو از کف رفته و بی‌تاب شده‌اند).

۴. کلی‌گویی و ایجاز

ایجاز معمولاً با ابهام همراه است. ایجاز زمانی که مدخل درک معنای متن یا شعر باشد فاقد ارزش هنری است، اما اگر آفریننده معانی بیشتر باشد ادبی و زیباست. در بیت زیر، مفعول صفت فاعلی دامن‌کش معین نیست:

ابر دامن‌کش و گلشن خوش و ساقی است کریم
خارخار غم ایام چه خواهد بودن
(حزین، ۱۳۶۲؛ ۴۳۳: ۱۳۷۸؛ ۴۹۶)

زیبایی بیت زمانی بیشتر به‌چشم می‌آید که دقیق نیم، بسته به اینکه مفعول دامن‌کش چه باشد، جمله کنایی متفاوتی پدید می‌آید. ابر دامن خود را می‌کشد (با ناز می‌آید)، یا دامن شاعر را (او را به‌سمت خود می‌کشد و با التمساص او را به باده‌نوشی دعوت می‌کند).

در بیت زیر در کنار ایهام دو ابهام نیز وجود دارد:

ز رشك امشب نمك در دیده سودي خواب شيرين را
مگر من مردهام که افسانه فرهاد می‌کردي
(حزین، ۱۳۶۲؛ ۴۷۵: ۱۳۷۸)

رشکبرنده و مورد رشك واقع‌شونده نامشخص‌اند. مصراع دوم نیز دو دلالت دارد: مگر من مردهام که تو افسانه بگویی (من باید بگویم)، یا مگر من مردهام که افسانه فرهاد را بگویی (afsaneh mra bgo).

۵. ابهام در لحن شاعر عامل تعدد دلالت‌ها

ممکن است از نظام دستوری و معنایی شعر تنها یک مفهوم استنباط شود، اما لحن شاعر تأویل‌پذیر باشد. در بیت زیر معلوم نیست که شاعر حقیقتاً خود را دولتمند می‌داند یا این مفهوم را با کنایه بیان کرده و در واقع از بدیختی خود سخن می‌راند:

چه دولتي است که دردت نصبيب جان من است
همای تير تو را طعمه استخوان من است
(حزین، ۱۳۶۲؛ ۲۸۸: ۱۳۷۸؛ ۲۴۶)

۶. نتیجه‌گیری

حزین در آفرینش ایهام و انواع آن، عموماً از واژه‌هایی بهره گرفته است که پیش از او شاعران دیگر استفاده مشابهی از آنها کرده‌اند. این ایهام‌های حزین برای مخاطب آشنا با شعر فارسی چندان بدیع و تازه نمی‌نماید؛ زیرا متقدمان حداکثر ظرفیت این واژه‌ها را به کار گرفته‌اند و ایهام‌سازی حزین و دیگر شاعران سبک هندی از این واژه‌ها، تنها تکرار تجربیات گذشتگان شمرده می‌شود. در زیبایی‌شناسی ایهام باید بر واژه‌هایی تمرکز شود که

نخستین بار حزین آنها را به سخن گفتن و اداشته است، مانند واژه باغ که در شعر فارسی کمتر در معنی اسم فاعل از باغی به کار رفته است.

ابهام‌های موجود در شعر حزین عمدتاً دستور زبانی و ناشی از ایجاز مخل، غفلت شاعر از دلالت‌های غیرمراد و گاه ضعف تألیف است، اما ابهام هنری نیز در اشعار او کم نیست. با آنکه ایهام و ابهام در دیوان حزین بهوفور یافت می‌شود، نمی‌توان او را شاعری صاحب‌سبک در آفرینش ایهام و ابهام قلمداد کرد، بلکه باید او را مقلدی از خواجه، حافظ صائب و دیگران به حساب آورد که گه‌گاه نوآوری و خلاقیت نیز در ایهام و ابهام او دیده می‌شود. مقایسه ابهام شعر حزین با شاعران همعصرش در مطالعات بعدی لازم و مفید به نظر می‌رسد.

پی‌نوشت

۱. در حضور جماعتی از شیعه و سنی از ابن‌جوزی پرسیدند که ابوبکر افضل است یا علی؟ پاسخ داد «من کان بننے تحته» یا «من کان بننے فی بیته» (خوانساری، ۱۳۹۲ هـ ق: ۵/۳۸)، ظاهرًاً قطب‌الدین شیرازی در سرایش شعر خود از این سخن ابن‌جوزی استفاده کرده است.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۹۶) ساختار و تأویل متن. چاپ سوم. تهران: مرکز.
 اوحدی، اوحدالدین (۱۳۴۰) دیوان اوحدی مراغی. با تصحیح و مقابله سعید نفیسی. تهران: امیرکبیر.
 ایگلتون، تری (۱۳۶۸) پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی. ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز.
 بنیامین، والتر (۱۳۶۶) نشانه‌ای به رهایی. ترجمه بابک احمدی. تهران: تندر.
 تاج‌الحالوی، علی‌بن‌محمد (بی‌تا) دقائق الشّعر. به تصحیح و حواشی سید‌محمد‌کاظم امام. تهران: دانشگاه تهران.
 تقی، ناصرالله (۱۳۱۷) هنجار گفتار. تهران: مجلس.

حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۱۹) دیوان حافظ. با مقدمه محمد معین. تهران: شرکت طبع کتاب.
 حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۷۶) دیوان حافظ. تدوین و تصحیح رشید عیوضی. تهران: نوبهار.
 حزین، محمدعلی (۱۳۷۵) تذكرة المعاصرین. با مقدمه، تصحیح و تعلیقات معصومه سالک. تهران: میراث مکتب.

حزین، محمدعلی (۱۳۷۸) دیوان حزین لاھیجی. به تصحیح ذبیح‌الله صاحبکار. تهران: سایه.
 حزین، محمدعلی (۱۳۶۲) دیوان حزین لاھیجی. با تصحیح مقابله و مقدمه بیژن ترقی. تهران: کتاب‌فروشی خیام.

خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل (۱۳۷۵) دیوان خاقانی. ویراسته میر‌جلال‌الدین کرازی. تهران: مرکز.
 خرمشاهی، بهاء‌الدین (۱۳۷۲) حافظنامه. چاپ پنجم. تهران: علمی و فرهنگی / سروش.
 خرمشاهی، بهاء‌الدین (۱۳۷۶) سیر بی‌سلوک. چاپ سوم. تهران: ناهید.

- تعدد دلالت‌ها در غزلیات حزین لاهیجی، صص ۱۸۳-۲۰۵
۲۰۳
- خوانساری، محمدباقر بن زین العابدین (۱۳۹۲ هـ). روضات الجنات فی احوال العلماء و السادات.
تحقيق اسدالله اسماعیلیان. قم؛ دهقانی (اسماعیلیان).
- داوری، نگار (۱۳۷۵) «دلالت چندگانه، ابهام و ایهام در زبان و ادبیات فارسی». نامه فرهنگستان.
شماره ۸: ۳۴-۵۴.
- راستگو، سیدمحمد (۱۳۷۱) «ایهام ناموازه‌ای». ادبستان. شماره ۳۲: ۲۸-۳۴.
- راستگو، سیدمحمد (۱۳۷۹) «ایهام در شعر فارسی». تهران: سروش.
- سعدي، مصلح الدین (۱۳۸۵) کلیات سعدی. به تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: هرمس.
- سلدن، رامان (۱۳۷۲) راهنمای نظریه ادبی معاصر. تهران: طرح‌نو.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۴۲) حزین لاهیجی، زندگی و زیباترین غزل‌های او. مشهد: توس.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰) شاعری در هجوم منتقدان. چاپ سوم. تهران: آگه.
- شمس‌العلمای گرگانی، حاج محمدحسین (۱۳۷۷) ابداع‌البدایع. به اهتمام حسین جعفری و مقدمه جلیل تجلیل. تبریز: احرار.
- شمس‌قیس رازی، محمد (۱۳۱۴) المعجم فی معاییر اشعار العجم، به تصحیح محمدبن عبدالوهاب قزوینی. تهران: مطبعة مجلس.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱) تگاهی تازه به بدیع. تهران: فردوس.
- صاحب، میرزا محمدعلی (۱۳۶۴) به کوشش محمد قهرمان. تهران: علمی و فرهنگی.
- عاملی، بهاء الدین محمد (۱۳۹۲) کشکول شیخ بهایی. ترجمه محمد قسمی مردوخی. تهران: آدینه سیز.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۷-۸) «ارزش ادبی ابهام». مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی. شماره ۶۲-۳۶.
- منتسبی، ابوالطیب احمد (۱۴۰۳ هـ. ق. ۱۹۸۳م) دیوان المتنبی، بیروت: دارالبیروت للطبعاء و النشر.
- مولانا، جلال الدین (۱۳۸۴) مثنوی معنوی. به کوشش و اهتمام رینولد نیکلسون. با مقدمه قدملی سراجی. چاپ دوازدهم. تهران: بهزاد.
- وحشی بافقی، کمال الدین (۱۳۹۲) دیوان وحشی بافقی. با مقدمه سعید نفیسی. تهران: ثالث.
- وطواط، رشید الدین (۱۳۳۹) دیوان رشید الدین طوطاط با کتاب حدائق السحر فی دقائق الشعر. از روی چاپ عباس اقبال آشتیانی. با مقدمه مقابلة و تصحیح سعید نفیسی. تهران: کتابخانه بارانی.
- هاوکس، ترنس (۱۳۹۴) /ستعاره. ترجمه فرزانه طاهری. چاپ پنجم. تهران: مرکز.
- همایی، جلال الدین (۱۳۸۹) فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: اهورا!

Persian References In English

Ahmady, Babak (2017) *The Text Structure and The Text Interpretation*.

P2. Tehran: Nashre Markaz [In Persian]

- Ameli, Bahauddin Mohammad (2013) *Kashkule Sheikh Baha'i*. Trans by Mohammad Qasim Mardukhi, Tehran: Adineh Sabz [In Persian]
- Benjamin, Walter (1987) *A Sign of Libration*. trans by Babak Ahmady, Tehran: Tondar [In Persian]
- Davari, Negar (1996) "Multiple Signification and Ambiguity in Persian Language and Literature" *Nama-i Farhangistan*, No. 8: 34-54 [In Persian]
- Eagleton ,Terry (1989) *Literary Theory: An Introduction*. Trans by Abbas Mokhber, Tehran: Nashre Markaz [In Persian]
- Fotouhi, Mahmoud (2008-2009) "Literary Value of Ambiguity" *Persian Language and Literature*, Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University, No. 62: 17-36 [In Persian]
- Hafez (1940) *Divane Hafiz*. by Mohammad Moin, Tehran: Sherkate Tabe Ketab [In Persian]
- Hafez (1997) *Divane Hafiz*. Corrected by Rashid Eyvazy, Tehran: Nobahar [In Persian]
- Hawks, Terence (2015) *Metaphor*. Trans by Farzaneh Taheri, p5. Tehran: Nashre Markaz [In Persian]
- Hazin, Mohammad Ali (1983) *Divane Hazin*. Corrected by Bizhan Taraghghy, Tehran: Khayyam Bookstore [In Persian]
- Hazin, Mohammad Ali (1999) *Divane Hazin*. Corrected by Zabihollah Sahebkar, Tehran: Saye [In Persian]
- Hazin, Mohammad Ali (1996) *Tazkeratolmoaseryn*. by Masoumeh Salek, Tehran: Mirase Maktoob [In Persian]
- Homayi, Jalaluddin (2010) *Rhetoric Techniques and Literary Crafts*. Tehran: Ahura [In Persian]
- Khaghani Shervani, Afzaluddin Badil (1996) *Divane Khaghani*. Edited by Mir Jalaluddin Kazazi, Tehran : Markaz [In Persian]
- Khansari, Mohammad Baqir bin Zina Al-Abedin (1972) *Rawzat ol-Jannat Fy Ahval El-Olama Vasadat*. By Assadollah Ismailian, Qom: Dehghani [In Persian]
- Khorramshahi, Bahauddin (1993) *Hafezname*. Tehran: Elmy va Farhanghy [In Persian]
- Khorramshahi, Bahauddin (1997) *Seyre Bysolook*. Tehran: Nahid [In Persian]
- Maulana, Jalaluddin (2006) *Mathnavi Manavi*. By Reynold Nicholson, Tehran: Behzad [In Persian]
- Mutanabbi, Abut Tayyib Ahmad (1983) *Diwan al-Mutanabi*. Beirut: Dar al-Beirut for Printing and Publishing [In Arabic]
- Owhady, Owhadoddin (1961) *Divane Ohady*. Edited by Sa` id Nafisy, Tehran: Amirkabir [In Persian]

۲۰۵

تعدد دلالت‌ها در غزلیات حزین لاهیجی، صص ۱۸۳-۲۰۵

- Rastgoor, Sayyed Mohammad (2000) *Ambiguity in Persian poetry*. Tehran: Soroush [In Persian]
- Rastgoor, Sayyed Mohammad (1992) "Ambiguity in Etymology", *Adabestan*. No. 32: 28-34. [In Persian]
- Selden, Raman (1993) *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. trans by Abbas Mokhber, Tehran: Tarhe Now [In Persian]
- Sa`di, Mosleh Oddin (2006) *Divane Saadi*. by Mohammad Ali Foroughi. Tehran: Hermes [In Persian]
- Saeb, Mirza Mohammad Ali (1985) *Divane Saeb*. by Mohammad Ghahraman. Tehran: Elmy Va Farhangy [In Persian]
- Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2011) *A poet in the Attack of Critics*. Tehran: Agah [In Persian]
- Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (1963) *Hazin Lahiji*; His Life and His Most Beautiful Lyric Poems. Mashhad: Toos [In Persian]
- Shamisa, Sirus (2002) *A New Look at the Rhetoric*. Tehran: Ferdows [In Persian]
- Shams Ol-Ulama Garakani, Haj Mohammad Hussein (1998) *Abdu'l-Bada'i*. By Hossein Jafari and Introduction by Jalil Tajil, Tabriz: Ahrar [In Persian]
- Shams Qais Razi, Mohammad (1935) *Almojam Fi maayyere Ashar El Ajam*. By Muhammad ibn Abd al-Wahhab al-Qazwini, Tehran: Matba`eye Majles [In Persian]
- Taghavy, Nasrollah (1938) *The Norm of Speech*. Tehran: Majles [In Persian]
- Tajolhalavy, Ali Ibn Mohammad (1962) *Daghaegh Al-sher*. By Sayyed Muhammad Kazem Emam, Tehran: University of Tehran [In Persian]
- Wahshy Bafghi, Kamaluddin (2013) *Divane Wahshy Bafghi*. By Saeed Nafisi. Tehran: Sales [In Persian]
- Watawat, Rashid Al-Din (1960) *Divane Rashid Al-Din Watawat*. By Saeed Nafisi. Tehran: Barani bookstore [In Persian]