فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال هشتم (۱۳۸٦)، شماره ۱۵

ابهام در ساختار تشبیهی شعر معاصر *

دکتر احمد رضایی[۱]
استادیار دانشگاه قم

چکیده:

بحث دربارهٔ فصاحت و بلاغت دستگاههای گوناگون متن از قبیل دستگاه واژگانی، نحوی و بلاغی از دیر باز مورد توجه پژوهشگران و منتقدان آثار ادبی بوده است. در مطاوی هر یک از کتابهای بلاغی، دربارهٔ چنین موضوعاتی بحث شده است و همهٔ آنان بر فصاحت و بلاغت ساختارهای مختلف متن و دوری از ابهام تأکید کرده اند.

بحث اصلی نیز دربارهٔ این مسأله است که: سخن باید در نهایت فصاحت و دوری از هرگونه پیچیدگی به مخاطب عرضه شود؛ گذشته از این می‌توان گفت مبحث فصاحت و بلاغت در چنین کتابهایی عمدتاً ذوقی و استحسانی است و تعریف و چارچوب دقیقی برای آن ارائه نشده است؛ امروز نمی‌توان با همان معیارها ، متون را نقد و ارزیابی نمود. در دوران کنونی «مقولهٔ ابهام در ادبیات» توجه بسیاری از منتقدان را به خود معطوف داشته است تا جایی که افرادی مانند امپسون به تألیف کتاب مستقلی در این باره مبادرت کرده اند ؛ منتقدان ادبی در دوران معاصر نیز بر این مقوله تمرکز نموده و آن را در حوزه های مختلف ادبیات بویژه درحوزه های معنایی بررسی کرده اند.

در این پژوهش، نگارنده، ضمن مرور مختصر مقولهٔ فصاحت و بلاغت در ادب فارسی و بررسی دیدگاههای صاحب نظران معاصر دربارهٔ ابهام، ابهامهایی را که از طریق ساختارهای بلاغی، بویژه تشبیه، حاصل می‌شود، باذکر شواهد بررسی نموده و به این نتیجه می‌رسد که بسیاری از ابهام‌های دستگاه بلاغی شعر معاصر، از ابهام در ساختارهای تشبیهی ناشی می‌شود.

کلیدواژه: فصاحت و بلاغت، ابهام، شعر معاصر، تشبیه

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۸٦/۸/۲۹ تاریخ پذیرش نهایی: ۸٦/۱۲/۲۲

۱ – نشانی پست الکترونیکی: A52_2006@yahoo.com

مقدمه

مطالعهٔ کتب بلاغی و نقدالشعر نشان می‌دهد از جمله مسائل مهمی‌که در ادب فارسی بسیار مورد توجه قرار گرفته بحث فصاحت و بلاغت زبان یا به تعبیری متن ادبی بوده است و حاصل همهٔ مطالبی که در این باره گفته اند این است که: کلام باید طوری منعقد شود که مخاطب بدون کمترین پیچیدگی، معنی آن را دریابد؛ به عبارتی، نویسنده باید آنچنان بر دستگاههای مختلف نظیر دستگاه بلاغی، دستوری، موسیقیایی معنایی اشراف داشته باشد، که پیام بدون هیچ‌گونه کژتابی یا مانع و رادعی به مخاطب منتقل شود، صرف نظراز پاره‌ای متون خاص، که بدان اشاره شده است، این نظر در ادوار مختلف بر حوزهٔ ادبیات حاکم بوده است. در مقابل چنین دیدگاهی می‌توان مقولهٔ ابهام را مطرح نمود.

«ابهام» از جمله موضوعاتی است که در حوزهٔ ادبیات و نقد ادبی بویژه طرفداران نظریات خواننده مدار، بسیار مورد توجه بوده است؛ آن گونه که مشهور است تلاش چنین دیدگاههایی دخالت بیشتر خواننده در فرایند خوانش متن و جدا نمودن آن از سلطهٔ مؤلف است؛ یکی از راههای چنین مشارکتی، ابهام در حوزه ها ی مختلف متن است. براین اساس، «ابهام» آشفتگی و نابسامانی ساختار متن نیست؛ به دیگر سخن برای ایجاد چنین فرایندی، مؤلف توانمند کسی است که اجزای مختلف متن را طوری طراحی کند که خواننده منفعل نباشد، بلکه با فعّالیّت ذهنی و تلاش فکری به معنی نهفته نزدیک شود.

به نظر می‌رسد از جمله عوامل ابهامزای متن، دستگاه بلاغی متن است. در این پژوهش نگارنده، ضمن پرداختن به مباحثی نظیر فصاحت و بلاغت در ادب سنتی، فصاحت و دوری از ابهام در دستگاه بلاغی شعر کلاسیک، دورهٔ مدرن، ابهام و انواع آن، انواع ابهاماتی را که ممکن است در ساختارهای تشبیهی ایجاد شود، با توجه به شعر معاصر فارسی، بررسی کرده و نشان داده است، ابهام در تشبیه و ساختمان آن نهایتاً منجر به ایجاد ابهام در متن و تأویل آن می‌شود.

۱. فصاحت، بلاغت و معنی آن در ادب سنّتی

اگر به مطاوی هر یک از کتابهای معانی و بیان قدیم و حتّی بسیاری از متأخران رجوع کنیم، فصاحت و بلاغت سخن، از نخستین مقولاتی است که به آن پرداخته اند[۱]. منظور از فصاحت این است که کلمات مطابق رسوم، و کلام روشن و استوار باشد و « مقصود از بلاغت این است که کلام دلنشین و مؤثّر و رسا به اصطلاح وافی به مقصود باشد و بلیغ کسی است که ما فی الضمیر خود را به نیکویی بیان کند.» (شمیسا، ۱۳۷۵: ٤٤) عمده ترین ویژگی سخن در آثار گذشته نیز همین فصاحت و بلاغت بود. در این مباحث به ویژگیهای سخن بلیغ و عواملی که باعث خارج شدن سخن از دایره فصاحت و بلاغت می‌گردید، توجه می‌شد. حاقّ مطلب این بود که گوینده یا فرستندهٔ موضوع و مطلب باید تمام تلاش خود را به کار بندد تا گیرنده و مخاطب، سخن او را، بدون هیچ کژتابی یا ابهامی‌دریابد. عمدهٔ تأکید هم بر دریافت بدون مشکل معنی بود؛ چنانکه شمس قیس رازی نزدیکی به افهام را ویژگی شعر می‌داند و در توضیح اصطلاح تفویف می‌گوید: « آن است که بنای شعر بر وزنی خوش.. . و معانی لطیف نهند؛ چنان که به افهام نزدیک باشد و در ادراک و استخراج آن به اندیشهٔ بسیارو امعان نظر احتیاج نیفتد.» (شمس قیس رازی، ۱۳۷۳: ۲۹۱). این بدین معنی است که گذشتگان برای سخن ادبی، چونان سخن عادی، معنایی روشن و واضح قائل بودند و عدول از این اصل – داشتن معنای روشن – از عیوب کلام به شمار می‌رفت. در مجموع می‌توان گفت اصل داشتن معنی روشن آن قدر بدیهی و روشن بود که لزومی‌نداشت به بحث در بارهٔ آن بپردازند[۲].

از بسیاری از غزلهای عارفانه که بگذریم، معنی، در شعر کلاسیک عبارت از گذر از نشانه های زبانی، یعنی کلمات است و رسیدن مدلولی در ورای نشانه ها که زبان کلمات را برای آنها وضع کرده است و بعد از رسیدن به مدلول، مخاطب شعر به تجربه یا معنایی می‌رسد که با افق ذهنی او سازگار و قابل انطباق است (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۱۹۷) در چنین فضای شعری، اگر عواملی باعث به تأخیر افتادن معنی می‌شدند، ناشی از استعارات نا مأنوس یا به قول شمس قیس رازی «مجازات شاذ و تشبیهات کاذب»

(شمس قیس رازی، ١٣٧٣: ٢٩١) یا اصطلاحات علمی‌و نجومی‌بود که مخاطب با دریافت آنها به معنی شعر دست پیدا می‌کرد. تنها مشکل خواننده، رجوع به چنین اصطلاحاتی بود که از سوی گوینده بر وی تحمیل می‌شد. به عنوان نمونه به این بیت انوری توجه کنید:

گر ثور چو عقرب نشدی ناقص و بی‌چشم

در قبضهٔ شمشیر نشاندی دبران را

لازم بود مخاطب بداند *عقرب* از نظر شعرا کور است و یکی از بروج فلکی نیز به شمار می‌آید؛ یا *دبران* به عنوان چشم ثور فلکی است، تا دریابد که شاعر خواسته بگوید: اگر گاو فلکی مانند عقرب کور نمی‌شد، ممدوح من دبران را برای زینت بر قبضهٔ شمشیرش می‌نهاد. (شهیدی، ١٣٧٦: ٦٨ – ٦٩) آن‌گونه که مشهود است با دانستن چنین مطالبی، معمّای متن حل می‌شد و خواننده به صورت کامل به معنی دست می‌یافت. به هر روی در همین نمونه ها نیز مخاطب نهایتاً با یک معنی روبه رو بود، یعنی اصل «معنی داری» کاملاً رعایت می‌شد. در چنین دیدگاهی خواننده و مخاطب شعر تنها نقش یک دریافت کننده را داشت و هیچ نقشی در آفرینش ادبی نداشت؛ به عبارتی شاعر یا ادیب وظیفهٔ خود می‌دانست که هیچ مسأله و نکتهٔ مبهمی‌برای مخاطب باقی نگذارد و چنان که نقل شد نظریه پرداز این دوره، شمس قیس رازی، تأکید می‌کند که سخن نباید طوری باشد که احتیاج به امعان نظر داشته باشد یا به عبارتی خواننده را به تأمل وا دارد. در چنین فضایی، خواننده منفعل بود نه فعّال و شاید بتوان گفت او با گیرنده و مخاطب سخن عادی فرقی نداشت و از طرفی گوینده هم نقشی برای مشارکت او در آفرینش ادبی قائل نمی‌شد.

٢. فصاحت و دوری از ابهام در دستگاه بلاغی شعر کلاسیک

تأکید بر فصاحت و بلاغت در همهٔ جنبه ها ی کلام از جمله دستگاه بلاغی مطمح نظر بوده است؛ بدین معنی که شاعر نباید از ساختارهای غیر معمول در دستگاه

بلاغی استفاده کند؛ ساختارهایی که موجب شود خواننده معنی دقیق و ارتباط هنری اجزای ساخت مذکور را در نیابد. اگر شاعری به نوآوری یا هنجار گریزی در این حوزه اقدام می‌نمود، هدف تیر انتقاد قرار می‌گرفت. نمونه‌های اعتراض منتقدان در این باره فراوان است، مثلاً رشید وطواط هنگامی‌که با تشبیهات به اصطلاح خیالی ازرقی روبه‌رو می‌شود، به او اعتراض می‌کند «باری باید که چنانکه مشبه موجودی بود حاصل در عیان، مشبهٌ به نیز موجودی بود حاصل در عیان و البته نیکو و پسندیده نیست این که جماعتی از شعرا کرده اند و می‌کنند: چیزی را تشبیه کردن بر چیزی که در خیال و وهم موجود باشد و نه در عیان؛ چنانکه انگشت افروخته را به دریای مشکین که موج او را زرّین باشد، تشبیه کنند هرگز، در عیان، نه دریای مشکین موجود است نه موج زرّین و اهل روزگار از قلّت معرفت ایشان به تشبیهات ارزقی مفتون و معجب شده اند و در شعر او همه تشبیهات از این جنس است و به کار نیاید » (رشید وطواط، ۱۳۶۲، ص۴۲) از آنجا که تشبیهات ازرقی بر خلاف شیوهٔ معهود بوده و خواننده آنها را به راحتی سایر تشبیهات در نمی‌یافته، وطواط آنها را ناپسند دانسته و طرفداران چنین وجوهی را به بی دانشی متهم کرده است. فراتر از این مسأله، وطواط، بر عینی بودن (حاصل در عیان) بسیار تأکید می‌نماید تا بدین وسیله خواننده و مخاطب بی درنگ به خواست شاعر دست یابد. همچنین در تقسیم طرفین تشبیه یعنی مشبه و مشبهٌ به به اعتبار عینی و انتزاعی بودن یا حسی و عقلی بودن، شاعر یا نویسنده باید از دو ساختار پرهیز می‌نمود:

۱) مشبه حسی (عینی)، مشبهٌ به عقلی یا انتزاعی

۲) مشبه و مشبهٌ به هر دو عقلی و انتزاعی

دوری از ساختار دوم از اهمّیّت بیشتری برخوردار بود، زیرا غرض تشبیه که شناساندن مشبه به وسیلهٔ وجه شبه اعرف و اجلی است و آن هم از مشبهٌ به اخذ می‌شود، از چنین مشبهٌ به‌هایی، یعنی مشبهٌ به های انتزاعی، حاصل نمی‌شود؛ و اگر شاعر به خطا! چنین می‌نمود واجب بود که وجه شبه را ذکر نماید. پرهیز از مشبهٌ‌به‌های

انتزاعی، تنها به دلیل ایجاد ابهام بود و ذکر وجه شبه تا حدودی از چنین ابهامی‌می‌کاست. در ساختار تشبیهات فشرده یا بلیغ و رسا نیز که عوامل نشاندار تشبیه، یعنی وجه شبه و ادات تشبیه حذف می‌شوند، نیز در ادبیات کلاسیک تلاش گردیده از مشبه و مشبهٌ به‌های رایج و معمول استفاده نمایند، ساختارهایی که اجزای آن در تشبیهات کامل برای خواننده شناخته شده و حذف آنها، درک و فهم او را با ابهام و اختلال مواجه نمی‌کند. همهٔ این موارد نشان می‌دهد که در ساختارهای بلاغی، مؤلف متن تا چه میزان نگران فهم مخاطب است و به شیوه‌های گوناگون تلاش می‌نماید هیچ گونه ابهامی‌برای وی باقی نگذارد و به عبارتی همهٔ جزئیات متن یا ساختار بلاغی اثر را برای او باز گو کند. حتی در استعاره نیز، که سه چهارم اجزای تشبیه حذف می‌شوند و خواننده برای درک دستگاه بلاغی می‌تواند مجال بیشتری داشته باشد تا با تأمل و تفکّر آن را دریابد؛ قرینهٔ صارفه وارد عمل می‌شود و شاعر از طریق آن نگرانی خواننده را برطرف می‌کند و او را به سوی معنی مورد نظر هدایت می‌کند. «به هر حال، تمهید شاعر در به دست دادن قرینه یعنی نشانه‌های هدایت کننده به معنی، منظور نظر و رعایت علاقهٔ شباهتهای ملموس میان کلمهٔ مذکور در کلام و کلمهٔ منظور و نیز زمینهٔعمومی‌و معنایی شعر، در اغلب موارد سبب می‌شود خواننده بدون آن که از نشانهٔ اول به مدلول آن منتقل شود و با تأمل برآن، نشانهٔ دوم و مدلول ثانوی مورد نظر را در یابد، مستقیم از نشانهٔ اوّل به نشانهٔ دوم و از آن به مدلول آن‌که همان معنی است منتقل گردد.» (پور نامداریان، ١٣٧٧، ص ١٩٩)

به هر روی عمدهٔ تلاش در دستگاه بلاغی گذشته، با توجه به نظری که نسبت به مخاطب داشته اند، تبیین موضوع و ساختار بلاغی برای مخاطب بوده است، به گونه‌ای که او بدون هیچ مانعی به مقصود خالق اثر پی ببرد. حتی در شاعران استعاره گرا مانند خاقانی که به طرز چشمگیری تلاش می‌کنند استعارات مغلق یا به عبارتی دست اول به کاربرند، در اکثر موارد تزاحم استعارات و قراین متنی، به آسانی ساختار بلاغی را برای خواننده روشن می‌کند.

۳. دوره مدرنسیم

تحولات و دگرگونیهایی که در قرن بیستم به نـام مدرنیـسم (modernism) آغـاز شد مبدأ تحولات ادبـی بـود. «بـارزترین ویژگـی ایـن تحـوّل، گسـستن از عـرف‌هـا و هنجارهای ادبی گذشته بود که نمونه آن در نثر داسـتانی رمـان «اولـیس» نوشـتهٔ جیمـز جویس و نمونهٔ شعری آن، «سرزمینهای هرز» سرودهٔ «تی. اس. الیوت» اسـت.» (پاینـده، ۱۳۸۲، ص ۱۸۷)

در این دوره، نظریه پردازانی چون یاکوبسن، یاکوبینسکی، شکلوفسکی و.. به بحـث دربارهٔ جنبه های آفرینش ادبی پرداختند. از جمله مسائلی که در این دوره مـورد بحـث قرار گرفت، مسأله معنای ادبی و نقش خواننده در رویارویی با متن ادبی بود.

با توجه به این که ادب سنّتی جایگاهی برای شرکت مخاطب در متن قائل نبود و خواننده بدون دخالت در متن و معنای آن تنها پیام سخن را دریافت می‌کرد، شاید بتوان گفت که نظریهٔ ارتباطی یاکوبـسن و بحثهـای پیرامـون آن گـامی در جهـت نـشان دادن تفاوت پیام ادبی با پیام عادی در یک ارتباط روزمره بود؛ بنـابراین افـق دیـد و واکـنش مخاطب نیز در مقابل پیام ادبی باید به گونه ای دیگر باشد[۳]. «براساس نظریهٔ یاکوبسن و یاکوبینسکی می‌توان گفت که متون دو دسته اند: در متون دستهٔ نخست، پیامی‌خاص از راه زبانی روشن و ساده (تا آنجا که امکان دارد رها از هرگونه پیچیـدگی کلامـی) ارائـه می‌شود. ما، در زمان خواندن چنین متونی، اساساً متوجه زبـان نمـی‌شـویم. اینجـا زبـان شفاف است و شاید بتوان گفت که زبان «حذف می‌شود»؛ توجه ما صرفاًبه معنای نهایی پیام است و زبان بیش از ابزاری برای درک پیام نیست. متون علمی‌در ایـن دسـته جـای می‌گیرند؛ و رولان بارت چنین زبانی را «نثر علمی» خوانده است. اما در متون دستهٔ دوم پیام وابسته به شیوهٔ بیان است. پیچیدگی و حتی رازهای زبانی اینجا امتیازی به حـساب می‌آید. زیرا پیام جز این پیچیدگی نیست. در این متون، معنای نهایی، یا وجود ندارد یـا در پشت تأویل‌های بی‌شمار پنهان می‌شود. در دسـتهٔ نخـست، آفرینـندگی خواننـده در کمترین حد وجود دارد؛ تنها باید دانشی تخصصی یا هوشی متعارف داشـت تـا پیـام را

«فهمید». اما در متون دستهٔ دوم، خواننده باید معنا را از راه تأمل و دقت در پیچیدگی زبان بیافریند.» (احمدی، ١٣٧٢، صص ٦٨-٦٩)

دقت در این مطالب، این باور می‌رساند که در ادب سنّتی، نقش خواننده تا چه حد تنزّل می‌یافته است؛ و به عبارتی می‌توان گفت: سخنوران هیچ نقشی برای او قائل نبوده اند، زیرا با توجه به این مطالب، خوانندهٔ سنّتی و متون سنّتی در دستهٔ نخست واقع می‌شوند. به هر حال تأکید بر نقش خواننده در نظریات جدید تا بدانجا پیش رفت که گفته شد معنای شعر فقط به وسیلهٔ خوانندگانش می‌تواند مورد بحث قرار گیرد. این خواننده است که رمزی را که پیام با آن نوشته شده به کار می‌گیرد و به این ترتیب به آنچه در غیر این صورت فقط بالقوّه معنادار باقی می‌ماند، فعلیّت می‌بخشد. (سلدن، ١٣٧٥: ٦٧) این دیدگاه تا مرگ مؤلف پیش رفت و بارت خوانندگانش را آزاد گذاشت تا متن را با نظامهای معنا مرتبط سازند و «قصد» مؤلف را فراموش کنند. (همان، صص ١٦٧ – ١٦٨)[٤] به این ترتیب خواننده وارد متن و خوانشهای آن می‌شود و تأویلهای گوناگونی ارائه می‌دهد. در چنین شرایطی دیگر از وضوح و روشنی متن سخنی به میان نمی‌آید و تأمل و امعان نظر و هر آنچه باعث این تأمل گردد، نه تنها عیب به شمار نمی‌آید بلکه حسن کار نیز محسوب می‌شود. از این رو، امروزه در نظریه‌های ادبی، یکی از مختصات آثار ادبی ابهام است، زیرا در ادبیات، دقایق و اعماق مسائل عاطفی و روحی و فلسفی مورد دقّت و موشکافی قرار می‌گیرد. (شمیسا، ١٣٧٥، ١٢١) و ابهام از ویژگی‌های ادبیّات به حساب می‌آید؛ ویژگی‌ای که باعث می‌شود خواننده با متن ارتباط برقرار کند، به تأمل دربارهٔ آن بپردازد و از طرفی به تأویل دست یازد.

٤. ابهام، کارکرد و انواع آن

آبرامز، «ابهام» را استفادهٔ مبهم و دو پهلو از زبان روزمرّه تعریف کرده است، (Abrams:p8)از طرفی معنی شناسان ابهام را از دلالتهای چندگانه می‌دانند و دلالت چندگانه حالت یا شرایطی است که یک واحد زبان در بافت کاربردی اش بیش از یک

تعبیر داشته باشد. به این ترتیب ابهام زمانی مطرح است که نتوان حکم قطعی برای تعبیر مشخص صادر کرد. (صفوی، ۱۳۷۹، ص ۲۰۹) البته معنی شناسان بیشتر از ابهام در زبان ارتباطی سخن گفته اند و از نقش آن در آفرینش ادبی کمتر سخن رانده اند. یادآوری می‌شود کادن و ابرامز از نقش امپسون و کتاب «هفت گونه ابهام» وی در ادبیات ونقد ادبی یاد کرده، کادن، هفت‌گونه ابهام امپسون را تبیین می‌کند.

ویلیام امپسون در سال ۱۹۳۱ هفت گونهٔ ابهام را منتشر کرد. «تعریف او از ابهام به عنوان هر تفاوت کلامی، هر چند جزئی، که مجالی برای واکنش های بدیل در برابر یک قطعهٔ زبانی واحد به وجود بیاورد، تأثیر فراوانی بر ناقدان نوع آمریکایی در کل و کلینیت بروکس به طور خاص، گذاشت.» (مکاریک: ۱۳۸٤، ص ٤۳۲). وی ضمن بررسی اشعار متعددی، انواع ابهام را در هفت گروه طبقه بندی می‌کند که عبارتند از:

۱. هنگامی‌که یک جزء همزمان به طرق مختلف عمل کند، مثل: ایهام تناسب یا استخدام.

۲. هنگامی‌که دویا چند معنی در یک کلمه یا عبارت یا ساخت جمع شوند، مانند: ایهام.

۳. هنگامی‌که دو یا چند معنی کاملاً مستقل از هم، همزمان ارائه شوند، مثل: تضاد، ایهام تناسب.

٤. شقوق مختلف معانی با هم ترکیب می‌شوند تا وضع پیچیدهٔ ذهنی را روشن کنند.

۵. نوعی گیجی و سردرگمی، یعنی نویسنده در حین نوشتن، مطالبی را کشف می‌کند و موضوع برای خود او چندان روشن نیست و این جمله را مبهم می‌کند.

٦. آن جا که با پارادوکس و تناقض مواجه هستیم و خواننده باید تفسیرکند و متناقض نما را حل کند.

۷. پارادوکس و تناقض کامل که نشان می‌دهد سخنان نویسنده برای خود او هم روشن نیست. [۵] (شمیسا، ۱۳۷۸، ص ۲۱۰)

می‌توان برخی از موارد هفتگانهٔ امپسون را در یکدیگر ادغام کرد، مثل شماره (۳) که می‌تواند در شماره (۱) جای گیرد یا شماره (۵) و (۷) را می‌توان در هم ادغام کرد.

به هر روی، بررسی «امپسون مبین این نکته بود که معنای هر شعر بر حسب میزان ابهام نهفته در واژگان آن تغییر می‌پذیرد و از آن جا که هر واژه ای می‌تواند هاله ای از دلالتهای معنایی را القا کند، به همین ترتیب تأثیر شعر بر ذهن خواننده نیز می‌تواند متعدد و گوناگون باشد. (پاینده، ۱۳۸۲، ص ۲۰۲). همان طور که در تعریف ابهام از دیدگاه معنی شناسان و تقسیم بندی امپسون مشهود است؛ ابهام به منزلهٔ نا مشخص نبودن معنی یا پیچیدگی آن نیست؛ بلکه فرایندی است که ذهن مخاطب را به تأمّل برمی‌انگیزد و از تصریح دوری می‌نماید و آنچنان که پیشتر اشاره شد، امپسون بر «واکنش های بدیل» بسیار تأکید می‌کند.

در کار امپسون نیز با نقش خواننده و اهمیّت شرکت او در متن مواجه هستیم و می‌بینیم آنچه که پیشتر عیب و نقص سخن به حساب می‌آمد، اکنون جایگاهی خاص در سخن آفرینی پیدا کرده است. خواننده با تأمل و درنگ بر متن به خوانشهای گوناگون می‌پردازد و از حالت انفعالی به در می‌آید.

چنانکه گذشت، هر واژه ای در این ابهام سازی مؤثر است و به همین ترتیب هر یک از دستگاههای نحوی و بلاغی نیز می‌توانند در ابهام انگیزی متن مشارکت کنند. دستگاه بلاغی از عمده ترین عناصر متن ادبی به حساب می‌آید و تشبیه و ساختارهای تشبیهی ارکان عمدهٔ این دستگاه هستند. بالطبع هر گونه ابهام در ساختارهای تشبیهی موجب ابهام دستگاه بلاغی و در نتیجه به ابهام متن و معنای آن و ایجاد تأویل منجر می‌شود. در این جا اشکال و نمونه های ابهام را در ساختارهای تشبیهی شعر معاصر بررسی خواهیم نمود و نشان می‌دهیم انواع ابهام در ساختارهای تشبیهی تا چه حدی موجب ابهام متن و معنی می‌شود.

۵. عینیت و ذهنیّت و انواع ابهام در ساختار تشبیهات

مسألهٔ عینیّت (objectivity) و ذهنیّت (subjectivity) از جمله موضوعات مهمّ حوزهٔ سبک شناسی و نقد ادبی است. گذری کوتاه در سیر شعر فارسی و دیدگاههای ادبی آن نشان می‌دهد. بلاغت کهن، عمدتاً بر پایهٔ عینیّت و دیدن استوار

بوده است. همان طور که پیشتر در مبحث «فصاحت در شعر کهن» آمد، رشیدالدین وطواط در نقد شعر ازرقی، تأکید می‌کند که تشبیهات وی حاصل بر عیان یا به عبارتی عینی نیست، حتّی در تقسیم بندی طرفین تشبیه، مشبهٌ به ذهنی یا فراتر از آن، ساختار مشبه و مشبهٌ به ذهنی (عقلی)در ساختمان تشبیه جایگاهی نداشته است. ابوهلال عسگری در این باره معتقد است «در اشعار شاعران جدید گاه چیزی که قابل رؤیت و تماشاست به چیزی که فقط به اندیشه درک می‌شود، تشبیه شده و این تشبیهی پست و ردی است؛ اگر چه بعضی از مردم آن را می‌پسندند به علّت نوعی دقّت و لطافت که در آن هست. » (شفیعی کدکنی: ۱۳۷۲، ص ٦١) ابوهلال حتّی مشبهٌ به ذهنی را پست می‌داند تا چه رسد به این که هر دو سوی تشبیه ذهنی باشند که قاعدتاً نباید چنین تشبیهی وجود داشته باشد. (شمیسا: ۱۳۸۵، ۷۸) به هر روی در ادب گذشته بر عینیّت بسیار تأکید می‌ورزیده‌اند خصوصاً در حیطهٔ تشبیه، معتقد بوده اند از آن جا که به واسطهٔ مشبهٌ به، مشبه را تبیین می‌کنیم، امور ذهنی چندان روشن و مبرهن نیستند، پس باید با استفاده ازامور عینی معقولات را روشن نماییم. به عبارتی « در عرف قدمای ما مقابله‌ای است بین دیدن و شنیدن و برای ایقان و باوراندن به مخاطب همیشه قوّت آن [دیدن، عینیّت] را از این [شنیدن] بیش تر دانسته اند.» (اخوان: ۱۳٦۹، ۲۹۹) آنان از روابطی که طرف دوم معادلهٔ آن‌ها ذهنیّت بود، می‌گریختند و آن را مذموم می‌دانستند.

در دورهٔ مدرن و نو این رابطه به هم خورد و چنین قانون مطلقی از بین رفت. زیرا نگرش به هستی و پدیده های اطراف تفکّر و دیدگاه انسان یا به طور اخص شاعر عصر جدید را کاملاً دیگرگون نمود. «شاعران کلاسیک با یک چشم تنها سطح ظاهر اشیاء و پدیده‌های طبیعی و فرهنگی و جلوه‌های مختلف حیات را می‌دیدند. امّا نیما با یک چشم سطح ظاهر و با چشم دیگر باطن آنها را می‌دید که انعکاس تصویری از ابعاد ذهنیّت او بود.این تحول بسیارعمیق در کیفیّت نگرش به هستی وابعاد مختلف آن یا عین به نیما رخصت می‌داد تا عین را جانشین ذهن کند.» (پورنامداریان:۱۳۷۷،۲۳۲) به

همین علّت است که می‌بینیم « جدا از غزل های عارفانه، ابهام شعری با کوشش نیما بود که در شعر فارسی به معنی حقیقی کلمه راه یافت.» (همان، ص ۲۲۹) چنین ابهامی‌دستگاههای مختلف زبان، از جمله دستگاه بلاغی را متأثر نمود. ذهنیّت در جای جای دستگاه بلاغی بروز کرده و آن را مبهم ساخت. در حیطهٔ تشبیه، ذهنیّت، به طرق مختلف راه یافت و علاوه بر این که ساختار تشبیه را مبهم نمود، باعث ابهام متن گردید که می‌توان چنین ابهاماتی را به صورت زیر دسته بندی کرد.

۵ – ۱. ابهام به دلیل ذهنی بودن مشبهٌ به، با ذکر وجه شبه:

از نظر تئوری تشبیه، در ادبیات سنّتی مشبهٌ به ذهنی نباید در ساختار تشبیه جای می‌گرفت و اگر شاعری چنین می‌کرد ملزم بود وجه شبه را ذکر کند. زیرا در تشبیه فرض بر بیان حال مشبه، به وسیله مشبه بهی است که در صفت مورد نظر اعرف و اجلی است؛ به این ترتیب اگر مشبه به ذهنی باشد نمی‌تواند چنین ویژگی ای داشته باشد. این گونه ساختارها از رابطهٔ (عین + وجه شبه + ذهن) برخوردارند که این رابطه در بلاغت کهن جایگاهی نداشته است. در چنین تشبیهی، شاعر وجه شبه را ذکر می‌کند تا خواننده منظور وی را در یابد. (شمیسا، ۱۳۷۹، ص ۷۲) اما نکته در این است که درساختار برخی تشبیهات شعر معاصر، هر چند وجه شبه ذکر می‌شود، باز ساختار تشبیه مبهم باقی می‌ماند یا به تعبیری خواننده به قطعیت در آن نمی‌رسد، زیرا خود وجه شبه نیز در اغلب موارد ذهنی است و نمی‌تواند در روشن شدن ساختار تشبیه مؤثّر باشد. در این موارد، مشبهٌ به ما دیگر از مقولاتی نظیر غم و شادی و.. نیست که مخاطب خویشتن را در پیوند و نزدیک با آنها ببیند بلکه مشبهٌ به، بسیار نو و غیر منتظره است:

ـ *سایه‌ها از دور مثل تنهایی آب، مثل آواز خدا پیداست.* (سپهری، ۱۳۷۶، ص۳۵۳)

از دیدگاه بلاغت سنتی دراینجا با تشبیه جمع، یعنی یک مشبه و دو مشبهٌ به، رو به رو هستیم؛ وجه شبه نیز «پیدابودن» است. اما «تنهایی آب» یا « آواز خدا» چندان روشن

نیست. بلکه می‌توان گفت تنهایی آب مبهم‌تر است زیرا آواز خدا و پیدا بودن آن را می‌توان با تأویل در دیدگاهی عرفانی چنین بیان نمود که جلوات خدا همه جا هویداست و از دید شاعر پیداترین چیزها همان آواز خداست؛ اما تنهایی آب؛ اولاً اینجا می‌توان گفت با تشخیص روبه رو هستیم؛ یعنی آب به انسانی تنها مانند شده است. مگر این که تنهایی آب را با توجه به شب مهتاب و محلّ زندگی شاعر، که در متن از آن سخن به میان می‌آورد، رودی یکه و جاری در طول شب در ناحیه ای کویری بدانیم.

– *دست او مثل یک امتداد فراغت*

در کنار «تکالیف» من محو می‌شد. (همان، ص ٤٤٠)

عمدهٔ مسألهٔ ما «امتداد فراغت» به عنوان مشبهٌ به است. رابطهٔ امتداد فراغت به عنوان مشبهٌ به و «محوشدن» به عنوان وجه شبه مبهم است، تا چه رسد به این که بخواهیم مشبه را به این وسیله روشن کنیم. آیا منظور این است که اصلاً فراغتی در کار نبود و تکالیف، فراغت را محو می‌کردند و از بین می‌بردند؟ محو شدن دست تا حدودی برای خواننده پذیرفتنی است، اما محو شدن مثل امتداد فراغت چگونه است؟ آیا فراغت مثل خطّ ممتد است که تکالیف آن را از بین می‌برند و دست نیز مثل این خطّ ممتد محو می‌شود؟ می‌توان این گونه ابهامات را از گونهٔ شمارهٔ (۵) امپسون دانست که موضوع برای خود نویسنده هم روشن وواضح نیست. یا فروغ فرخزاد از زنی یاد می‌کند که چشمانش مانند لانهٔ خالی سیمرغان بوده است:

– *و من به آن زن کوچک برخوردم*

که چشمانش مانند لانهٔ خالی سیمرغان بودند. (فرخزاد، ١٣٦٨: ٤٠٣)

لانهٔ سیمرغان امری انتزاعی یا به قول قدما وهمی‌است؛ خود مشبهٌ به مبهم است، اگر خالی را که به عنوان صفت لانه آمده است، وجه شبه فرض کنیم باز مشکل چندان حل نمی‌شود، آیا منظور گود بودن چشم است یا این که با توجه به ویژگی‌های سیمرغ در ادبیات عرفانی، شاعر خواسته مسأله ای معنوی ! را مطرح کند؟ به هر روی معنی مبرهنی از آن متصور نیست. چنین نمونه هایی در شعر معاصر بسیار زیاد است و

می‌توان گفت بیشترین ابهاماتی که در ساختار شعر معاصر با آن رو به رو می‌شویم، در این بخش یعنی مشبهٌ به عقلی همراه با ذکر وجه شبه قرار می‌گیرد..

شاملو نیز مردن خویش را مانند سماجت یک خداوند دانسته است:

- و چون سماجت یک خداوند

خواهم مرد (شاملو، ١٣٨٠، ص ٢٥٢)

یا

ای راهِ بزرگ وحشی که چخماق سنگ فرش ات مدام چون لحظه ها یی میان دیروز و فردا در نبضِ اکنون من با جرقه‌های ستاره‌ای‌ات دندان می‌کروجدا! (همان، ٢٨١)

- و وحشیانه آزاد است

مثل یک غریزهٔ ساده در عمق یک جزیرهٔ نامسکون (فروغ فرخزاد،١٣٦٨، ص٣٢٤)

٥ – ٢ . ابهام به دلیل ذهنی بودن مشبهٌ به و ذکر نشدن وجه شبه:

در اینجا با ابهامی‌مضاعف رو به رو هستیم؛ نخست این که مشبهٌ به ما عقلی است که طبق توضیحات پیشین باعث ابهام می‌گردد. دوم این که در این جا وجه شبه نیز ذکر نشده است که این مقوله باعث دو چندان شدن ابهام می‌شود:

- صداش

به شکل حزن پریشان واقعیت بود. (سپهری، ١٣٧٦، ص ٣٩٩)

«حزن پریشان واقعیت» مشبهٌ به عقلی است و می‌توان آن را به صورت تشخیصی بسط داد لکن هیچ نشانه ای که روشن کند حزن پریشان واقعیت چگونه است در متن وجود ندارد، جز این که می‌توانیم از طریق صفت مشبهٌ به «پریشان» تا حدودی به این نکته پی ببریم که این حزن درهم و پریشان است، منتها این مطلب نکته‌ای را روشن نمی‌کند، زیرا چنین چیزی می‌تواند از خود حزن نیز به دست آید. بنابراین باز هم با ابهام مشبهٌ به و از طرفی وجه شبه رو به رو هستیم؛ در نتیجه صدا به عنوان مشبه از طریق چنین مشبهٌ بهی تبیین نمی‌شود.

- *به شکل خلوت خود بود*
و عاشقانه ترین انحنای وقت خودش را
برای آینه تفسیر کرد. (سپهری، ص ۳۹۹)

«خلوت» مقوله ای عقلی است. اما شاعر این خلوت را با اضافه کردن آن به «خود» بسیار شخصی و به همین ترتیب عقلی تر کرده است. یعنی کیفیّت مشبهٌ به علاوه بر عقلی بودن شخصی بودن نیز هست. خواننده نمی‌داند خلوت (شاعر)چگونه بوده است تا به این وسیله مشبه را دریابد. از طرفی جملهٔ تشبیهی می‌تواند در مدار بحث «تشبیه چیزی به خودش» واقع گردد. (شمیسا، ۱۳۷۹، ص ۱۱٤)

- *آب مثل نگاهی به ابعاد ادراک*
لک لک
مثل یک اتفاق سفید
بر لب برکه بود. (همان، ۱۳۷٦، ص ٤٥۳)

«نگاه به ابعاد ادراک» روشن و واضح نیست. آیا منظور عمیق بودن نگاه است یا سطحی بودن آن، برخورد احساسی یا چیزی دیگر؟ اتفاق سفید نیز بسیار مبهم‌تر از آن است که بتوان آب را به وسیلهٔ آن تبیین کرد. خود اتفاق مبهم است. زیرا ویژگی‌ای را به ذهن متبادر نمی‌کند. از طرفی شاعر چند قید نیز بر آن افزوده است: «سفید بودن و بر لب برکه بودن» که این دو نیز به جای خود بر ابهام وجه شبه می‌افزاید. نمونه‌های دیگر:

اخوان نیز، زلف شوریدهٔ شاهد افسونگر را به نشئهٔ پنهان شده در شراب مانند کرده است.

- *زلف شوریدهٔ این شاهد مست*
همچو آن نشئهٔ پنهان شده در صهبا بود (اخوان، ۱۳۷۹، ص ۳۹)

که مشخصاً معلوم نیست شوریدگی زلف مانند نشئهٔ صهبا بوده است یا مست کنندگی آن؟

٥-٣. ابهام به دلیل ذهنی بودن مشبه و مشبهٌ به:

در اینجا مشبه و مشبهٌ به دارای وضعیت و کیفیت واضح و روشنی نیستند و به لحاظ تئوری تشبیه قاعدتاً نباید چنین ساختاری وجود داشته باشد، زیرا درک روشنی به دست نمی‌آید، (شمیسا ١٣٧٨، صص ٧٤-٧٥) مضاف بر اینکه در اینجا وجه شبه هم ذکر نشده است. به عبارتی، رابطهٔ دو سوی این تشبیه، ذهن + ذهن است. بدین ترتیب ساختار تشبیهی، بسیار مبهم و تو در تو می‌شود. می‌توان گفت چنین ابهامهایی از مواردی است که به قول امپسون نویسنده در حین نوشتن مطالب را کشف می‌کند و موضوع برای خود او هم چندان روشن نیست. (Empson: 1963,p 43) به عبارتی معنای ایراد شده، از پیش اندیشیده نیست تا به آسانی به مخاطب منتقل شود. چنین ساختارهایی که در آن طرفین تشبیه انتزاعی یا ذهنی اند در اشعار سپهری، بویژه در کتاب «ما هیچ، ما نگاه» فراوان به چشم می‌خورد.

- *حسّی شبیه غربت اشیاء*

از روی پلک می‌گذرد. (سپهری١٣٧٦، ص ٤٢٧)

برای مخاطب نه ویژگیهای حس روشن است و نه غربت اشیاء. بیان طوری است که گویا شاعر چیزی را دریافته است و می‌خواهد به واسطهٔ مشبهٌ به آن را روشن کند اما مشبهٌ به نیز بسیار مبهم است، یعنی شاعر در بیان مشبهٌ به نیز مانند مشبه عمل کرده است. علاوه بر اینها نیاوردن وجه شبه ابهام ساختار را چند برابر کرده است.

چیزی وسط سفره، شبیه

ادراک منوّر:

یک خوشه انگور

روی همه شایبه ها را پوشید. (همان، ص ٤١٨)

در اینجا نیز مشبه و مشبهٌ به کاملاً مبهم است و چنین می‌نماید موضوع برای شاعر هم چندان صریح و روشن نیست. منتها شاعر سعی کرده است به وسیلهٔ صفت «منوّر» مشبهٌ به را تا حدّی روشن کند، لکن نیاوردن وجه شبه چنین امری را ممکن نمی‌سازد

و درک شاعر که سعی کرده تا در ساختار تشبیه آن را روشن کند همچنان مبهم مانده است.

- *ای عجیب قشنگ!*

با نگاهی پر از لفظ مرطوب

مثل خوابی پر از لکنت سبز یک باغ. (همان، ص ٤٤٨)

در اینجا نیز «خواب پر از لکنت سبز باغ» بسیار پیچیده و ابهام انگیز است و آنچه ابهام را دو چندان می‌کند صفاتی است که برای خواب می‌آورد مانند «پر لکنت» و «سبز» و انتساب آنها به خواب که امری ذهنی است. علاوه بر این صفت «پر از لکنت» با خواب نوعی پارادوکس و تضاد دارد، زیرا لازمهٔ خواب سکوت است. از طرفی مشبه نیز دارای ابهام و پیچیدگی است که شاعر آن را با خطاب « ای عجیب قشنگ » آورده است. خود این ترکیب، ساختاری متناقض دارد. حتی اگر بخواهیم « با نگاهی پر از لفظ مرطوب » را مشبه بدانیم، این ساختار نیز چندان روشن و واضح نیست. بویژه اینکه شاعر برای نگاه لفظ «مرطوب» را آورده است. نمونه های دیگر:

- *ای شبیه*

مکث زیبا

در حریم علف های غربت (همان، صص ٤٥٣-٤٥٤)

***

- *چیزی وسیع و تیره و انبوه*

چیزی مشوش چون صدای دور دست روز

بر مردمکهای پریشانم

می‌چرخد و می‌گسترد خود را. (فروغ، ١٣٦٨، ص ٢٩٦)

***

- *شوقی افتاد در او مثل امید*

رو به مقصود ورا جنبانید (نیما، ١٣٧٥، ص ١٢٥)

***

۵-٤. ابهام به دلیل وجه شبه:

این نوع ابهام، شعاع وسیعی در دایرهٔ تشبیهات دارد و می‌توان گفت نمونه های پیشین نیز به گونه‌ای در این بخش قرار می‌گرفتند اما در این قسمت منظور اختصاصاً وجوه شبهی است که ربط بین مشبه و مشبهٌ به و حدس آن را بسیار پیچیده می‌کند و در بسیاری موارد قابل درک نیست. این نوع ابهام اکثراً در تشبیهات بلیغ دیده می‌شود.

در شعر زیر شاملو زمزمه را به داس مانند کرده است. آیا وجه شبه مورد نظر شاعر صدای داس هنگام چیدن است که مانند زمزمه است؟!

- *دوست داشتن درو*

و داسهای زمزمه

دوست داشتن فریادهای دیگر (شاملو، ۱۳۸۰، ص ۵۹)

یا در شعر زیر فروغ فرخزاد از کسی سخن می‌گوید که قرار است بیاید. این شخص مثل هیچ کس نیست، بلکه مثل کسی است که باید باشد:

- *کسی می‌آید*

کسی می‌آید

کسی دیگر

کسی بهتر

کسی که مثل هیچ کس نیست.. .

و مثل آن است که باید باشد. (فروغ، ۱۳٦۸، ص ٤۳۰)

نمونه های دیگر:

- *در ته چشمانش، تهٔ شب فرو ریخت* (سپهری: ۱۳۷٦، ۱۵۵)
- *این لالهٔ هوش، از ساقه بچین. پرپر شد، بشود چشم خدا شد، بشود.* (همان، ۲۳٤)
- *او شکوه شبنم رویا* (همان، ۱٤۹)

در این بخش نیز عمدتاً مقوله‌های انتزاعی، یک طرف ساختار تشبیهی را تشکیل می‌دهند و به دلیل چنین مقولاتی، همچنین حذف وجه شبه، خواننده در کشف رابطهٔ طرفین تشبیه با پیچیدگی روبه‌روست.

۵-۵. ابهام به دلیل استخدام وجه شبه:

استخدام، که در اینجا مورد نظر است، در وجه شبه اتفاق می‌افتد، در این حال معنی نسبت به مشبه و مشبهٌ به فرق می‌کند. اصولاً وجه شبه هنری و ادبی دارای استخدام است زیرا وجه شبه باید امری ادّعایی باشد. به همین سبب وجه شبه نسبت به مشبه و مشبهٌ به دارای دوگانگی معنی می‌شود. امپسون این گونه دوگانگی معنی را نخستین نوع ابهام شمرده است. چنین وجه شبهی هنری ترین وجه شبه است، زیرا ساختار تشبیه را از صراحت، به سوی چندگانگی معنی در طرفین هدایت می‌کند. در این حال خواننده ضمن تأمل در تشبیه برای درک ساختمان آن، از لذّت هنری مضاعفی برخودار می‌شود.

در شعر زیر نیما گیسوان معشوق گلعذار خویش را مانند معما « در هم » می‌داند؛ درهم بودن نسبت به معما به معنی « پیچیده و مشکل » است و نسبت به گیسوان به معنی « آشفته و نامرتب»:

– *من سوی گلعذاری رسیدم*
در همش گیسوان چون معما
همچنان گردبادی مشوش. (نیما، ۱۳۷۵، ص ۱۴۰)

یا در نمونه ای دیگر جوان را در«تیزی» چونان آتش دانسته است؛ تیز بودن نسبت به آتش به معنی «سوزان و شعله ور» است و نسبت به جوان به معنی «چالاک و چابک»:

– *او جوان بود جوانی نوخیز*
بین همسالانش چون آتش تیز

مثل آن گل که کند وقت طلوع
به ز گلهای دگر خنده شروع. (نیما، ۱۳۷۵، ص ۱۲۳)
- زیر چرخ وحشی گردونه خورشید
بشکند گر پیکر بی تاب آیینه
او چو عطری می‌پرد از دشت نیلوفر،
او، گل بی طرح آیینه. (سپهری، ۱۳۷۶، ص ۱۴۹)

پریدن در مورد عطر یعنی از بین رفتن بوی آن و در مورد آیینه یعنی نشان ندادن تصویر و شکستن آیینه است. مضاف بر اینکه در این بند، آیینه با دو نشانه دارای تشخیص است: نخست پیکر بی تاب و دوم پریدن.

- *حرفهایم مثل یک تکه چمن روشن بود.*

روشن بودن درمورد حرف (مشبه) به معنای صریح بودن است و در مورد چمن (مشبهٌ به) به معنای سر سبز بودن و با طراوت بودن است. نمونه های دیگر:

- *و مثل آب*
تمام قصه سهراب و نوشدارو را
روانم. (همان، ص۳۱۵)
- *مثل زنبیل پر ازمیوه، تب تند رسیدن دارم*
مثل یک میکده در مرکز کسالت هستم. (همان، ص۲۸۸)
- *گرچه دانم مطرب عشق است یار*
گوشمالی چون ربابم می‌کند (اخوان، ۱۳۷۹، ص ۳۸)
- *به من بر چو زلف پریشان گذشت*
شب، ای خوش غنوده در آرام دوش (همان، ص۵۰)

۵- ۶. ابهام به دلیل صفتی که عموماً برای مشبهٌ به آورده می‌شود:

این گونه ابهام، به دو صورت، خصوصاً در اشعار سپهری به فراوانی دیده می‌شود:

الف) یا به صورت استخدام است: منظور اینکه صفت نسبت به مشبه یک معنی را در بر می‌گیرد و نسبت به مشبهٌ به معنای دیگری.

- *طلسم شکستهٔ خوابم را بنگر*

بیهوده به زنجیر مروارید چشمم آویخته. (سپهری، ١٣٧٦، ص ٨٤)

شکسته به عنوان صفت نسبت به مشبه (خواب) به معنای خواب شکسته یا بیداری است. مانند این سرودهٔ نیما:

نیست یکدم شکند خواب به چشم کس و لیک

غم این خفتهٔ چند

خواب در چشم ترم می‌شکند. (نیما، ١٣٧٦، ص٤٤٤)

و در مورد طلسم می‌تواند به معنای طلسمی‌باشد که بی اثر شده و کارایی خود را از دست داده است.

- *دستمال من از خوشهٔ خام تدبیر پر بود.* (سپهری، ١٣٧٦، ص ٤٣٦)

« خام بودن » در مورد تدبیر به معنای نسنجیده بودن است و در مورد خوشه به معنای نارس بودن.

- *پس از لحظه‌های دراز*

پرتو گرمی‌در مرداب یخ زدهٔ ساعت افتاد

و لنگری آمد و رفتنش را در روحم ریخت. (همان، ص ١٢٥)

«یخ زده» صفت مشبهٌ به (مرداب)است که در این مورد معنی آشکار است. اما در مورد ساعت به معنای ساعت از کار افتاده و بی حرکت یا به عبارتی زمان ایستا و ساکن است.

- *اشتری دیدم بارش سبد خالی «پند و امثال»* (همان، ص ٢٧٨)

«خالی» در مورد «سبد» به معنای تهی و در مورد «پند و امثال» به معنای پند و امثال بی‌محتوا و بی ارزش است.

ب) یا صفت چندان روشن نیست، گاهی چنین صفتی حشو به نظر می‌رسد:

- باران پر خزهٔ مستی
بر دیوار تشنه روحم می‌چکد. ((سپهری، ١٣٧٦، ص ٨٠)

پرخزه به عنوان صفت مشبهٔ به چندان روشن نیست. زیرا اصولاً باران خزه‌ای ندارد. از طرفی اگر بگوییم چون متن ادبی است و نمی‌توان با معیار منطقی با آن روبه‌رو شد، از نظر معنایی هم نمی‌توان جایگاهی برای «پر خزه » قائل شد. بدین ترتیب روشن نیست که این باران مستی برای شاعر خوشایند بوده زیرا با وجود صفت «پرخزه» این امر نقض می‌شود. از طرفی ناخوشایندی را نمی‌توان به صورت «باران مستی» ابراز کرد؟

- *دستم را در تاریکی اندوهی بالا بردم*
و کهکشان تهی تنهایی را نشان دادم،
شهاب نگاهش مرده بود. (همان، ص ١٥٥)

تهی صفت کهکشان (مشبه به) است و کهکشان لزوماً نمی‌تواند تهی باشد زیرا با توجه به شعر، اولین عضوی آن تنهایی است. پس خود صفت ایجاد تضاد می‌کند.

نصفهٔ شب بود، از تلاطم میوه طرح درختان عجیب شد
رشتهٔ مرطوب خواب ما به هدر رفت. (همان، ص ٤٠٧)

«مرطوب» به عنوان صفت رشته، دارای جایگاه روشنی نیست. آیا منظور این است که خواب شاعر با چشم خیس بوده است یا اینکه خواب بسیار خوش بوده؟ مرطوب می‌تواند موجب چنین پرسشهایی شود تا خواننده نتواند به معنای قطعی برسد و به همین لحاظ به تأمل در متن بپردازد.

نتیجه

آنچنان که در پژوهش حاضر اشاره شده، بر خلاف گذشته، امروزه ابهام از موضوعات درخور توجه خالقان آثار ادبی است و آنچنان که گذشت منظور از ابهام، طراحی ساختار متن به گونه ای است که خواننده و مخاطب در روند متن دخیل و فعال

شوند و فقط حالت انفعالی به خود نگیرند، غرض از ابهام پیچیده نمودن متن و نامفهوم نمودن آن بر اثر ناتوانی نیست، بلکه طراحی دقیق آن به واسطهٔ تسلط مؤلف است. آن گونه که نشان داده شد، چنین ویژگی و ممیزه ای دستگاه بلاغی شعر معاصر را بی نصیب نگذاشته و به طرق مختلف در آن رسوخ نموده است.

در این تحقیق ابهام ساختار تشبیهات در عناوین زیر بررسی شده است:

۱. ابهام به دلیل ذهنی بودن مشبهٌ به، با ذکر وجه شبه: می‌توان گفت بیشترین ابهامات تشبیهی شعر معاصر از این گونه اند و از رابطهٔ عین + وجه شبه + ذهن برخوردار است و وجه شبه نیز در اغلب موارد ذهنی است.

۲. ابهام به دلیل ذهنی بودن مشبهٌ به و ذکر نشدن وجه شبه. رابطهٔ این ساختار عبارت است از عین + ذهن که در آن حلقهٔ اتصال دوطرف معادله یعنی وجه شبه نیز حذف شده است.

۳. ابهام به دلیل ذهنی بودن مشبه و مشبهٌ به: این گونه در اشعار سهراب سپهری بسامد بالایی دارد. رابطه در این ساختار عبارت است از: ذهن + ذهن

٤. ابهام به خاطر وجه شبه: این گونه ابهام بیشتر در تشبیهات فشرده یا بلیغ اتفاق می‌افتد.

۵. ابهام به دلیل استخدام وجه شبه

٦. ابهام به دلیل صفتی که عموماً برای مشبهٌ به آورده می‌شود.

در هر صورت پژوهش بیشتر در ساختارهای بلاغی شعر معاصر می‌تواند ضمن طبقه بندی دقیق‌تر گونه‌های ابهام، انواع نوینی از آنها ارائه نماید که حاصل آن کمک بزرگی به روند پژوهش در بلاغت شعر معاصر فارسی است.

همانگونه که ملاحظه می‌شود در اکثر روابط بین مشبه و مشبهٌ به، یکی از عناصر سازندهٔ معادله، به ویژه در طرف دوم، ذهنیّت است و بر این اساس آنچنان که اشاره شد، در ساختار بلاغی شعر معاصر ذهنیّت بر عینیّت غالب می‌شود و همین امر می‌تواند از دلایل ابهام شعر معاصر باشد.

پی نوشتها

١. برای نمونه رجوع شود به:

- سعد الدین تفتازانی، شرح المختصر، ص ١٣ به بعد؛
- احمد الهاشمی، جواهر الادب، ص ٢٤ به بعد؛
- جلال الدین همایی، معانی و بیان، ص ٢٠ به بعد؛

٢. برای مطالعه در این باره رجوع کنید:

- دکتر تقی پور نامداریان، خانه ام ابری است، ص ١٩٥ به بعد؛

٣. برای اطلاعات بیشتر در این باره می‌توان به کتابهای زیر مراجعه نمود:

Richard Brad ford,Stylistis,First published,1997,London,P9:

- میخائیل باختین، منطق گفتگویی، ص ٨٧ به بعد؛
- رامان سلدن، پیتر ویدسون، راهنمای نظریه ادبی معاصر، ص ٦٧ به بعد؛

٤. برای مطالعه ی بیش تر در این باره رجوع شود به:

_ گراهام، آلن، بینا متنیت، ترجمهٔ پیام یزدانجو، صص ٨٩ – ١٣٧؛

_ حسین پاینده، نقد ادبی و دموکراسی، صص ١٣ – ٤٠؛

در این باره رجوع شود به:

William Empson , seven types of Ambiguity.
J.A.Cuddon. A Dictionary of literary terms , pp. 33-39

منابع و مآخذ

١. آلن، گراهام، بینامتنیت، (١٣٨٥)، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

٢. احمدی، بابک، (١٣٧٢)، ساختار و تأویل متن، تهران: نشر مرکز.

٣. اخوان ثالث، مهدی، (١٣٧٩)، ارغنون، تهران: مروارید.

٤. ـــــــــــــ (١٣٦٩)، بدایع و بدعت ها و عطا و لقای نیما یوشیج، تهران: بزرگمهر.

٥. الهاشمی، احمد، جواهر الادب، الطبعه الثالثه عشره، مصر.

٦. باختین، مخائیل،(١٣٧٧)، منطق گفتگویی، ترجمه داریوش کریمی، تهران: نشر مرکز.

٧. پاینده، حسین، (١٣٨٢)، گفتمان نقد، تهران: روز نگار.

٨. پاینده، حسین، (١٣٨٥)، نقد ادبی و دموکراسی، تهران: نیلوفر

٩. پور نامداریان، تقی، (١٣٧٧) خانه ام ابری است، تهران: سروش.

١٠. تفتازانی، سعدالدین، (١٣٧٦)، شرح المختصر، قم: دارالحکمه.

١١. رازی، شمس الدین محمد بن قیس، (١٣٧٣) المعجم فی معاییر اشعار العجم، به کوشش دکتر سیروس شمیسا، تهران: فردوس.

١٢. سپهری، سهراب، (١٣٧٦) هشت کتاب، تهران: طهوری.

١٣. سلدن، رامان و پیتر ویدسون، (١٣٧٧) راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.

١٤. شاملو، احمد، (١٣٨٠)، مجموعه آثار دفتر یکم شعرها، چاپ دوم، تهران: نگاه.

١٥. شفیعی کد کنی، محمد رضا، (١٣٧٢)، صور خیال در شعر فارسی، تهران: آگاه.

١٦. شمیسا، سیروس، (١٣٧٥)، معانی، تهران: میترا.

١٧. ــــــــــــ(١٣٧٨)، نقد ادبی، تهران: فردوس.

١٨. ــــــــــــ (١٣٨٥)، بیان، تهران: میترا.

١٩. شهیدی، جعفر، (١٣٧٦) شرح لغات و مشکلات دیوان انوری ابیوردی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

٢٠. صفوی، کوروش، (١٣٧٩) درآمدی بر معنی شناسی، تهران: حوزه هنری.

٢١. فرخزاد، فروغ، (١٣٦٨) مجموعه اشعار، آلمان.

٢٢. مکاریک ایرناریما، (١٣٨٤)، دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر، محمد نبوی، تهران: آگاه.

٢٣. نیما، (١٣٧٥)، مجموعه کامل اشعار، تدوین سیروس طاهباز، تهران: نگاه.

٢٤. وطواط، رشیدالدین، (١٣٦٢)، حدائق السحر فی دقائق الشعر، به تصحیح و اهتمام عباس اقبال، تهران: طهوری و سنایی.

٢٥. همایی، جلال الدین، معانی و بیان، به کوشش ماهدخت بانو همایی، تهران: نشر هما.

26. Brad ford , Richrd(1993) ,Stylistics , first published , London.

Empson , William,(1963) , seven types of Ambiguity , first published penguin .

Ambiguities in the Structure of Simile of the Contemporary Poetry

Ahmad Rezaei, PhD
Qom university

Abstract:

Literary researchers and critics have long been obsessed with the discussions on eloquence and rhetorics of various textual structures such as lexical, syntactic, rhetoric structures, and so on. The point is that the speech should be stated to the addressee in its most eloquent form and away from any ambiguities to the possible extent. Contemporarily, many critics have taken an interest in the issue of ambiguity in literature and studied it in the different areas of literature, especially semantics. Reviewing the issues of eloquence and rhetorics in Persian literature and investigating the perspectives of the contemporary researchers on ambiguity are what the current research studies. The ambiguities occurring through rhetorical structures, particularly simile, are shown while citing instances. The study reveals that many of the ambiguities of the rhetorical structure of the contemporary poetry result from the ambiguity in the structures of similes.

Keywords: *Eloquence, Rhetorics, Ambiguitiy, Contemporary Poetry, Simile.*