فصلنامهٔ گویش‌پژوهی
نشریهٔ علمی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری
شاپا چاپی: ۵۲۲۵-۲۶۷۶
دورهٔ ۱، شمارهٔ ۳، پائیز ۱۴۰۴

بررسی و تحلیل شگردهای ابهام زبانی و ادبی در شعر شمس لنگرودی

An Investigation and Analysis of Linguistic and Literary Ambiguity Techniques in Shams Langroudi's Poetry

حسین محمدی [۱] ✉، لاچن علاقی [۲]

[۱] استادیار زبان و ادب فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی و علوم ورزشی، دانشگاه گنبد کاووس، گنبد کاووس، ایران. نویسنده مسئول: h.mohammadi@gonbad.ac.ir

[۲] دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. lachen.alaghi@gmail.com

Hossein Mohammadi [1] ✉, Lachen Alaghi [2]

[1] Assistant Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities and Sport Sciences, Gonbad Kavous University, Gonbad Kavous, Iran. Corresponding author: h.mohammadi@gonbad.ac.ir

[2] Ph.D. in Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Semnan University, Semnan, Iran. lachen.alaghi@gmail.com

اطلاعات مقاله

تاریخ‌ها
دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۲۸
پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۰۴

واژگان کلیدی
ابهام
شمس لنگرودی
شعر معاصر فارسی
بلاغت

چکیده

ابهام بحثی مشترک و کهن میان مطالعات زبان‌شناختی ـ ادبی بوده است. بلاغیان از قدیم آن را در طیفی متضاد از مباحث زبانی ـ بلاغی همچون عیوب کلام در عناوینی چون تعقید و ضعف تألیف تا موارد مستحسن، بازشناخته و دسته‌بندی کرده‌اند. مسألهٔ بنیادی پژوهش حاضر شناسایی و تحلیل شگردهای ایجاد ابهام هنری در شعر شمس لنگرودی است. روش این پژوهش تحلیلی ـ توصیفی و ابزار آن کتابخانه‌ای است. پیکرهٔ پژوهش، دو دفتر باغبان جهنم و ملاح خیابان‌ها از دیوان شمس لنگرودی است که با توجه به ظرفیت آن‌ها آگاهانه برگزیده شده‌اند. نتایج پژوهش حاکی از این است که ابهام در شعر شمس لنگرودی، ناشی از طیفی گسترده از عوامل گوناگون است؛ از جمله: «عوامل زبانی»، «بافت موقعیتی و درون‌متنی»، «به‌کارگیری صناعات ادبی به شیوه‌ای نو»، «تأثیرپذیری از شاعران معاصر و غربی»، «اطلاعات زمینه‌ای و شخصی»، «سرنوشتهٔ شعرها». نهایتا می‌توان نتیجه گرفت آن‌چه به عنوان ابهام در شعر شمس لنگرودی نمود یافته است، درکنار بهره‌گیری از امکانات طبیعی زبان، در حوزهٔ ابهام هنری قرارمی‌گیرد. این یافته یکی از دلایل خاص بودن شعر شمس لنگرودی را تاحدی روشن می‌کند.

Abstract: Ambiguity has long been a subject of inquiry in both linguistic and literary studies. Since ancient times, rhetoricians have recognized and classified it within a spectrum of contrasting linguistic and rhetorical phenomena, ranging from defects of expression, such as obscurity (taʿqīd) and weakness of composition, to commendable rhetorical uses. The central aim of the present study is to identify and analyze the techniques employed to create artistic ambiguity in the poetry of Shams Langroodi. The study adopts a descriptive-analytical approach based on library research. Its corpus comprises two collections from Shams Langroodi's Divan: Baghban-e Jahannam (The Gardener of Hell) and Mallah-e Khiabanha (Sailor of the Streets), which were deliberately selected in view of their potential for examining this phenomenon. The findings indicate that ambiguity in Shams Langroodi's poetry arises from a wide range of factors, including linguistic features; situational and intratextual context; the innovative use of literary devices; the influence of contemporary and Western poets; contextual and personal information; and the epigraphs accompanying the poems. Ultimately, it can be concluded that the ambiguity manifested in Shams Langroodi's poetry, while drawing on the inherent resources of language, falls within the realm of artistic ambiguity. This finding shed light, to some extent, on one of the factors underlying the distinctiveness of Shams Langroodi's poetry.

History
Received: June 18, 2025
Accepted: Aug. 26, 2025

Keywords
Ambiguity
Shams Langroudi's poetry
Rhetoric
contemporary Persian poetry
Rhetoric

استناد: محمدی، حسین، علاقی، لاچن (۱۴۰۴). بررسی و تحلیل شگردهای ابهام زبانی و ادبی در شعر شمس لنگرودی. *گویش‌پژوهی*، ۱ (۳)، ۸۹-۱۰۳.
https://doi.org/

© ۱۴۰۴ (۲۰۲۵) نویسندگان مقاله، فصلنامهٔ گویش‌پژوهی، مجلهٔ علمی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری.

۱. مقدمه

«ابهام» از مقولاتی است که از قدیم برای علمای بلاغت شناخته‌شده و مسأله بوده است. در بلاغت سنتی، ابهام مساوی با «تعقید» و «مخل فصاحت و بلاغت» دانسته شده است. در لغت، ابهام را «پوشیده گذاشتن، مجهول گذاشتن، به مرحله وضوح نرساندن، پوشیده گفتن، پیچیدگی، بستگی، پوشیدگی و تاریکی» دانسته‌اند (داد، ۱۳۸۵: ۱۳– ۱۵؛ نیز نک. دهخدا: ذیل ابهام).

در دورهٔ معاصر با گسترش نظریات ادبی و تلاش برای فهم سازکار متن ادبی، ابهام ذاتی کلام مخیل و متن ادبی دانسته شده است. در این صورت نه‌تنها عیب کلام محسوب نمی‌شود، بلکه پسندیده نیز هست. در تاریخ مطالعات ادبی با نگاه سنتی به مقولهٔ ابهام شاهد تلاش برای رسیدن به معنای محصل از متن ادبی و تدوین شروحی بر آن‌ها هستیم، در حالی‌که در دوران معاصر تلاش برای یافتن معنایی واحد از متن ادبی جای خود را به تفسیر متن از منظرهای مختلف داده است. یا دست‌کم این امر پذیرفته شده است که دیگر تلاش برای کشف یک معنا از متن ادبی چندان راه‌گشا نیست.

در پژوهش حاضر تلاش بر این است که جنبه‌های مختلف ابهام در شعر شمس لنگرودی باز نمایی و طبقه‌بندی شود. ذکر این نکته لازم است که این تلاش نه برای به‌دست دادن تفسیری از شعر بلکه صرفاً آشکار کردن ابعاد مختلف ابهام و اشاره به ظرفیت معنایی شعر وی است.

پرسش اصلی این پژوهش این است که عوامل ایجاد ابهام در شعر شمس لنگرودی کدامند؟ برای پاسخ به پرسش با روش تحلیلی ـ توصیفی و ابزار کتابخانه‌ای، پیکرهٔ پژوهش (دو دفتر *باغبان جهنم* و *ملاح خیابان‌ها)* از دیوان شمس لنگرودی، به روش آگاهانه انتخاب شده است. دلیل این انتخاب محدود کردن دامنهٔ پژوهش و ظرفیت محتوایی این دو دفتر با توجه به هدف پژوهش بوده است. در این پژوهش پس از خواندن همه شعرهای این دو دفتر، براساس بنیاد نظری پژوهش نمونه‌هایی برگزیده، بررسی و تحلیل می‌شوند و نهایتاً براساس مبنای نظری و ظرفیت شعرها، مقوله‌های مورد تحلیل استخراج و طبقه‌بندی می‌شوند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌گران متعددی به مقولهٔ ابهام پرداخته‌اند. فارغ از آثاری بنیادین در این حوزه از جمله کتاب *هفت نوع ابهام*، امپسون[1] (۱۹۳۰) در زبان انگلیسی، *درآمدی بر معنی‌شناسی*، صفوی (۱۳۹۰)، *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*، فرشیدورد (۱۳۷۳) و مباحث پراکنده‌ای ذیل عناوین بلاغی در کتب بلاغی فارسی و عربی، می‌توان به پژوهش‌هایی نیز اشاره کرد که کوشیده‌اند ابهام را بازتعریف و در یک متن ادبی بررسی نمایند. از این موارد می‌توان به معدنی (۱۳۷۵) اشاره کرد. دیگری، داوری (۱۳۷۹) است که به بحث دلالت‌های چندگانه، ابهام و ایهام در زبان فارسی پرداخته است.
باطنی (۱۳۹۳) ابهام در زبان فارسی را از لحاظ دستوری کاویده است. صفوی (۱۳۹۰) ابهام و «ایهام» را از منظر زبان‌شناسی و معنی‌شناسی در زبان ادبی و زبان خودکار تبیین کرده است.

رضایی (۱۳۹۶) به بررسی ابهام ناشی از ساختار تشبیه در شعر معاصر پرداخته است. وی وجود این عامل را در شعر معاصر متأثر از نوع نگاه جدید شاعران معاصر فارسی در حوزهٔ «طرفین تشبیه» و ابهام ساختاری این تشبیهات دانسته است.

خواجات (۱۳۸۷) کوشیده است عوامل ایجاد ابهام را نخست دسته‌بندی کند و سپس آن را در شعر معاصر فارسی بررسی نماید. هرچند وی کوشیده است عواملی منتج از متون مورد بررسی خود به‌عنوان علل ابهام معرفی کند، حاصل کار وی تا حدی تکرار کوشش‌های نظری پیش از وی است.

[1] W. Empson

محمدی (۱۳۸۷) ابهام را در صورتی که موجب کوشش ذهنی مخاطب برای درک پیوندی میان عینیت و ذهنیت و حاکی از دریافت لذتی زیباشناسانه باشد، دارای ارزش ادبی دانسته است (به نقل از شیری، ۱۳۹۰: ۲۵، ۲۶).

امامی (۱۳۹۰) به خاستگاه هنری ابهام پرداخته است. وی ابهام هنری را از ابهام عام تفکیک کرده است و با معرفی کردن ابهام هنری به‌عنوان جوهر شعر آن را از ابهام مخل فصاحت و فاقد ارزش ادبی جدا دانسته است.

صهبا (۱۳۹۲) به بررسی ابهام در رمان پرداخته است. او عواملی از قبیل «مؤلف»، «خواننده» و «شرایط محیطی» مانند: جامعه مدرن و پسامدرن و مکاتب ادبی را جزو عوامل ایجاد ابهام می‌داند. نکتهٔ گفتنی دربارهٔ پژوهش‌های گوناگون در حوزهٔ ابهام این است که علی‌رغم تنوع عبارات و دسته‌بندی‌ها، مجموعه‌ای از عوامل و عناوین در آن‌ها مشترک است. گفتنی است تاکنون پژوهشی با عنوان و هدف پژوهش حاضر انجام نشده است.

۳. تاریخچه و بنیاد نظری

ابهام در اصطلاح مجموعه‌ای متضاد را از «عیوب کلام» تا صناعاتی چون «ایهام»، «محتمل‌الضدین»، «ادماج»، «تجاهل‌العارف» در حوزهٔ «بدیع» دربرمی‌گیرد (همایی، ۱۳۸۶). همچنین، صناعات «بیانی» خود به‌صورت بالفعل مصادیقی برای این اصطلاح می‌توانند باشند.

ابهام[1] در بلاغت غربی اصطلاحی مشخص و شناخته‌شده است و به‌طورکلی ویژگی سخنی دانسته‌شده‌است که تعابیر متعدد از آن برداشت‌شود (کادن، ۱۳۸۶: ۲۰). در چنین تلقی‌ای از ابهام، می‌توان درجاتی به نسبت کلام و مخاطب قائل شد؛ چه‌بسا کلامی به نسبت سطح اطلاعات و استعداد درک ادبی خواننده‌ای مبهم یا غیرمبهم باشد.

در گذشته علمای بلاغت «تعقید» را از عوامل ابهام‌آفرینی که باعث اعتلای بلاغی کلام می‌شده‌اند، بازشناخته و پس از تعریف و توضیح هریک حدود آن‌ها را نیز در مصادیق ادبی مشخص‌کرده‌اند (برای آگاهی از پیشینهٔ ابهام در بلاغت قدیم نک. فتوحی، ۱۳۸۷). جرجانی در بحث درک «وجه‌شبه» در تشبیه، تجربهٔ حسی و میزان برخورد با موضوع را موثر می‌داند؛ با این توضیح که پیشینهٔ مشترک تجربی مخاطب از موضوع می‌تواند در درک وی از کلام ادبی مؤثر باشد (جرجانی، ۱۳۷۴: ۶۸)؛ هرچند به‌طور مشخص، وی از «ابهام» نام نمی‌برد، اما توضیحات فراوان او پیرامون صناعاتی چون «تشبیه» و «استعاره» گویای وجود ابهام در کلام حاوی این صناعات است. وی مشخصاً کلام ادبی دارای ابهام را (آراسته با صناعات ادبی) از کلام مُعقَّد جدا می‌سازد (همان، ۸۲ و ۸۶).

ابوهلال عسکری در *الصناعتین* «شعر فاقد ابهام را پست و نازل» می‌داند (به‌نقل از امامی، ۱۳۸۸: ۸). ابن‌اثیر نیز از قول ابواسحاق صابی، از معاصران عسکری، والاترین شعر خوب را واجد غموض می‌داند که درک معنی آن پس از درنگ و تأمل حاصل شود (همانجا).

رجایی در *معالم‌البلاغه* ابهام را یک صنعت مستقل بدیعی درنظر آورده و در توضیح آن گفته است: «و آن را محتمل‌الضدین نیز گویند و آن عبارت است از اینکه کلام را طوری آورند که احتمال دو معنی متضاد داشته باشد؛ مثل مدح و ذم و غیر این‌ها» (رجایی، ۱۳۷۹: ۳۴۵). باوجودی‌که آرای بلاغیان ما در این حوزه (ابهام) نیز چون حوزه‌های دیگر زبانی ـ ادبی، از نظامی شبکه‌ای و چند لایه از منطق، اصول، علم کلام گرفته تا مباحث فقه‌اللغوی و ادبی، نشأت یافته است، اما برخی مباحث آن در پیوند با آن‌چه امروز «ابهام هنری» خوانده می‌شود قابلیت بازخوانی دارند.

تلقی‌های گوناگون علمای بلاغت از ابهام، ناشی از ظرفیت گستردهٔ این مقوله در زبان و ادبیات است و در نتیجه می‌توان گفت، رسیدن به نقطه‌ای مشترک دربارهٔ آن به شکل اصطلاحی ادبی چندان آسان نیست، زیرا در ادبیات زبان اساساً وسیلهٔ برقراری ارتباط نیست و نقش ارجاعی ندارد. در ادبیات زبان ماده‌ای برای هنرآفرینی و خلاقیت‌های فکری است. به این خاطر است که استفادهٔ ادبیات از زبان، همواره با دست‌کاری و عادت‌شکنی و نوآوری همراه است.

---

[1] ambiguity

ابهام نوعی اختلال در فرایند فهم معنای متن است؛ اگرچه بسیاری از این اختلال‌ها پس از اندکی دقت برطرف می‌شوند، همان فرصت اندک نیز که مخاطب در دست‌یابی به معنا دچار درنگ می‌شود، نوعی اختلال در ارتباط محسوب می‌شود که در ارتباط بی‌ابهام وجود ندارد؛ البته هر کلامی از درجه‌ای از ابهام خالی نیست، اما در این‌جا سخن از کلام ادبی است.

با توجه به الگوی ارتباط یاکوبسن، علاوه بر گوینده و شنونده و محیط و فضایی که ارتباط در آن برقرار می‌شود، بیشترین نقش بر عهدهٔ متن یا خود پیام است که تمامی اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن، به همان‌سان‌که جایگاهی برابر در تشکیل و تداوم کنش‌های ارتباطی دارند، می‌توانند نقشی مخل نیز ایفا کنند. بر این اساس، همهٔ اجزای کلام، از کلمه و گروه و جمله گرفته تا کلیت متن، با همهٔ تصاویر و محتویات آن، می‌توانند به گونه‌های مختلفی چون جابه‌جایی‌ها، حذف‌ها، نارسایی‌ها، آشنایی‌زدایی‌های دستوری، پیچش‌های لفظی، عبارت‌پردازی‌های کنایی و ساخت‌های استعاری، تفنن‌های ادبی و ژرف اندیشی‌های هنری در ایجاد معنا اختلال به وجود آورند و مخاطب را با ابهام مواجه کنند (صفوی، ۱۳۹۰).

نقطهٔ عطف مطالعهٔ ابهام در بلاغت غرب انتشار کتاب *هفت نوع ابهام* امپسون (۱۹۰۶–۱۹۸۴) است که توجه منتقدان به این اصطلاح را به‌سان شیوه‌ای ادبی در پرداخت متن جلب کرد. وی بر این عقیده بود که امور غالباً همان نیستند که می‌نمایند و معنی ضمنی واژه‌ها به اندازهٔ معنی مصداقی آن‌ها موضوعیت دارد. وی هفت شیوهٔ ایجاد ابهام را در متون ادبی بازشناخت و دسته‌بندی کرد (کادن، ۱۳۸۶: ۲۰). بعضی از این شیوه‌ها چنان به‌هم نزدیکند که تمایز بین آن‌ها آسان نیست:

> ۱- ابهام زمانی ایجاد می‌شود که اطلاعات و توضیحات هم‌زمان چندین تأثیر داشته‌باشد؛
> ۲- زمانی است که دو یا چند معنی در یک‌جا جمع شوند؛
> ۳- شرایط ابهام برای نوع سوم وقتی است که دو معنای ظاهراً بی‌ارتباط هم‌زمان ارائه شوند؛
> ۴- زمانی‌که معانی مختلف با هم ترکیب شوند تا پیچیدگی ذهنی نویسنده را نمایان کنند؛
> ۵- زمانی‌که نویسنده ایدهٔ خود را در زمان نوشتن (در حین عمل نگارش) کشف می‌کند یا همهٔ ایدهٔ خود را از ابتدا در ذهن ندارد؛
> ۶- ابهام وقتی رخ می‌دهد که مبحثی متناقض یا بی‌ربط باشد که خواننده را مجبور به ابداع تفسیری برای آن کند؛
> ۷- به آن تناقض کامل گویند؛ که ناشی از شکافی (چندگانگی معنایی) در ذهن نویسنده است (امپسون، ۱۹۴۹).

ابهام را حاصل علل مختلفی می‌دانند؛ از جمله «۱) خصوصیت نوعی لغات؛ ۲) وابستگی مقولهٔ معنا به بافت؛ ۳) فقدان مرزهای کاملاً مشخص بین مقولات در جهان واقع (جهان غیرزبانی)؛ ۴) ناآشنایی با مدلول لغات» (به‌نقل‌از داوری، ۱۳۷۹: ۴۴،۴۵). وی همچنین علل دیگری نیز برای ایجاد ابهام برمی‌شمارد ازجمله «انتقال در کاربرد» که در اصل نوعی گسترش معنایی است، «کاربرد ویژه» که به‌کارگیری یک واژه در مشاغل و حرفه‌های مختلف است که می‌تواند به‌همین دلیل به چندمعنایی آن منجر شود (واژهٔ «گوشی» در معنای تلفن یا گوشی پزشکی)؛ «هنرآفرینی» که کاربرد استعاری و مجازی واژه‌ها است؛ و «تأثیرپذیری از زبان‌های بیگانه» (واژهٔ «فراز» که جدا از معنی «بلندی»، به تأثیر از واژهٔ "phrase" فرانسوی، در معنی «جملهٔ مهم و پرمعنی» نیز کاربرد دارد) (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۱۳و۱۱۴).

افزون‌براین، ابهام را مشخصه زبان غیررسمی و ناشی از چهار دلیل دانسته‌اند: «۱) فراموشی (ضعف حافظه): گوینده لغت مناسب را فراموش می‌کند؛ ۲) زبان در آن مورد خاص هیچ لغت دقیق مناسبی ندارد یا گوینده این لغت را نمی‌شناسد؛ ۳) موضوع مکالمه احتیاج به دقت زیادی ندارد و تقریب و تخمین در آن کافی است؛ ۴) برای کنترل جو عمداً تعبیری مبهم اختیار می‌کنیم» (داوری ۱۳۷۹: ۴۶).

فرشیدورد (۱۳۷۳) انواع ابهام را در هفت گروه طبقه‌بندی کرده است: ۱) «ابهام رمزی و کنایی»؛ که نویسنده برای پرهیز از صراحت‌گویی، عقاید خود را در پرده‌ای از استعاره و کنایه و مجاز بپوشاند؛ ۲) «ابهامات شاعرانه»؛ آوردن تشبیهات لطیف و در عین حال مبهم؛ ۳) «ابهام فنی»؛ بیان مطلب تازه علمی و فلسفی و عرفانی است که درک آن محتاج به تحصیلات خاص است؛ ۴) «ابهام از طریق بعضی از صنایع شعری و آرایش ادبی»؛ ۵) «ابهام کهن‌گرایانه»؛ به‌کاربردن لغات و اصطلاحات و ساختمان‌های دستوری منسوخ؛ ۶) «ابهام بر اثر به‌هم‌ریختن ساختمان دستوری ناشی از ابتکار یا تقلید از زبان‌های فرنگی»؛ ۷) «ابهام ناشی از به‌کار بردن عناصر تیرهٔ زبان در متن»؛ مانند عناصر ناشفافی چون پسوند «هـ»، که دارای معانی رایج و منسوخی است (فرشیدورد، ۱۳۷۳، ج۲: ۶۸۸-۶۹۱). با دقت در دسته‌بندی فرشیدورد می‌توان دریافت که وی کوشیده است تمام موارد ابهام را اعم از موارد مخل فصاحت و موارد مستحسن دسته‌بندی کند. نمونه‌ها و اشارات وی گویای اطلاع وی از این دوگانگی است.

در تقسیم‌بندی پیش‌گفته، می‌توان دو یا سه گزینه را در یک زیرمجموعه قرار داد. اگر ابهام از طریق صنایع شعری و آرایش ادبی را یکی بدانیم، تمامی کنایات و استعارات و همچنین تشبیهات لطیف (که فرشیدورد آن‌ها را از هم جدا دانسته است) در یک مجموعه قرار می‌گیرند. ابهام کهن‌گرایانه، ابهام فنی، ابهام با به‌هم‌ریختگی دستور نیز جزو تقسیمات قرار می‌گیرند. در این پژوهش مفهوم ابهام، همچون موارد مذکور، گسترده درنظر گرفته شده است. تلقی نظری این مقاله بر تمایز میان ابهام مخل و ابهام هنری (پسندیده و ذاتی کلام ادبی) بنیاد دارد. معیار تشخیص این دو گونه از ابهام نقش آن‌ها در ایجاد متن است. ابهام مخل، چنان‌که از عنوان آن آشکار است، «نظام دلالت» متن را به هم می‌ریزد و از حاصل شدن معنایی منسجم جلوگیری می‌کند. اصطلاحاتی همچون «تعقید لفظی و معنوی» و «ضعف تألیف» بر همین گونه ابهام دلالت دارند. در مقابل ابهام هنری زمینهٔ ایجاد خوانش‌های گوناگون از متن را فراهم می‌سازد. عواملی چون بافت درون‌متنی، محفوظ ماندن ساختار زیبایی‌شناختی و دلالتی متن نیز در تشخیص این دو از هم مؤثرند.

۴. ابهام در شعر شمس لنگرودی

در شعر شمس لنگرودی ابهامات زیادی هست که با توجه به نوع ادبی، سبک شخصی، زمانهٔ خلق اثر و به‌طور کلی مستحسن بودن ابهام در شعر، باعث برجستگی شعر وی شده است؛ در ادامه به ابهام و انواع آن در دو دفتر «باغبان جهنم» و «ملاح خیابان‌ها» پرداخته و سعی می‌شود با توجه به عوامل و زمینه‌های دسته‌بندی نسبتاً روشنی به‌دست داده شود. تحلیل نمونه‌ها در چهار بخش کلی سامان یافته است: الف) ابهام از طریق صناعات شعری که به تناسب صناعات ادبی طبقه‌بندی شده است؛ ب) ابهام فنی (ناشی از نبود دانش زمینه‌ای)؛ ج) ابهام زبانی/ سبکی (هنجارگزیزی معنایی) و د) ابهام پیرامتنی. در ادامه به ترتیب پیش‌گفته به تحلیل نمونه‌ها می‌پردازیم.

۴-۱. ابهام از طریق صنایع شعری

آرایه‌های ادبی به درجاتی ابهام‌آفرینند. ابهام بعضی به سادگی و با کمی تأمل برطرف می‌شود. بعضی نیز مانند معما و لغز اساساً به قصد دشوارکردن به‌کار می‌روند. لذت ادبی را حاصل تلاش برای یافتن رابطهٔ میان لفظ و معنا از طریق فهم وجه‌شبه در تشبیه و استعاره و نیز پیوندهای کنایات و علاقه‌های مجاز دانسته‌اند (جرجانی، ۱۳۷۴: ۸۰). این حکم را به‌درجاتی می‌توان به تمام صناعات شعری تعمیم داد.

۴-۱-۱. حسن تعلیل

زیبایی این آرایه بیشتر به آن است که مخاطب برای درک تعلیل شاعرانه به تأمل بیشتری نیاز دارد و نوآوری در این صنعت مهم است که ناشی از نوع نگاه شاعر به موضوع است. ابهامی حاصل از این آرایه، معمولاً با کمی تأمل برطرف می‌شود. برای مثال:

«دم می‌جنباند/ دعا می‌خواند/ و صدایی از او شنیده نمی‌شود/ راضی است ماهی/ چه در آب اقیانوس/ چه کنار ساطور/ راضی است...» (لنگرودی، ۱۳۹۰ : ۷۲۸)

دم جنباندن ماهی در آب و بیرون از آب که یکی برای حرکت است و دیگری واکنشی به بیرون‌آمدن از آب را شاعر با دم جنباندن سگ که از روی رضایت و دوستی است، تلفیق کرده است و دم جنباندن ماهی را نیز به رضایت تعبیر می‌کند؛ این‌که ماهی خود ممکن است استعاره از چیز دیگری باشد، لایهٔ دیگری به ابهام شعر می‌افزاید. نمونه‌های دیگری نیز می‌توان در شعر او یافت:

«تنهایی‌ها عمیق‌اند/ عمیق/ مثل صورت مردگان/ حلزون‌ها چقدر تنهایند/ به‌جز آشیانهٔ خود همراهی ندارند...» (لنگرودی، ۱۳۹۰ : ۷۷۴).

در این نمونه خانه‌به‌دوش بودن حلزون علت تنهایی وی تعبیر شده است؛ البته گذر از معنای نخست لفظ «تنهایی» با قید «چقدر» باعث ایجاد لایهٔ دیگری نیز شده است و ابهام شعر ناشی از این دو نکته است.

«تا صبح نیامده/ از بستر مجنب/ و نگاه مکن/ که افسونت می‌کند ماه،/ این درخشش شیرین/ مه پیش از بارندگی نیست/ گردباد کور است/ که غبارش را جمع می‌کند،...» (لنگرودی، ۱۳۹۰ : ۶۹۴).

گردوغباری که در نظر مخاطب شعر مه جلوه کرده است با حسن تعلیلی تلاش «گردبادی کور» برای جمع‌کردن دارایی‌هایش (غبار) تعبیر شده است. نکتهٔ گفتنی این‌که ذاتاً حسن تعلیل با خود آرایه‌هایی مانند تشخیص و تشبیه پنهان را نیز همراه دارد.

۴-۱-۲. متناقض‌نما یا پارادکس

این آرایه در ذات خود ابهام‌آمیز است. برای مثال، وقتی سعدی می‌گوید: *«هرگز وجود حاضر غایب شنیده‌ای/ من در میان جمع و دلم جای دیگر است»* (سعدی، ۱۳۸۰: ۱۲۸) از لحاظ منطقی و در واقعیت نمی‌توان هم حاضر بود و هم غایب؛ پس خودبه‌خود خواننده دچار ابهام می‌شود؛ که البته سعدی در مصراع دوم این ابهام را برطرف می‌کند. اما گاهی شاعر چنین نمی‌کند و خواننده را به خود وامی‌گذارد؛ مانند این قطعه از شمس لنگرودی:

«و مرا جایی خلق کرده‌اند/ که شگفت‌زده باید پاهایی را ببینم/ که به یک سویی می‌دوند/ و به نقطهٔ دیگر می‌رسند» (لنگرودی، ۱۳۹۰ : ۷۹۴).

گاهی با توجیهاتی می‌توان متناقض‌نماها را توجیه ادبی کرد؛ چنان‌که در نمونهٔ پیش‌گفته از سعدی که مبتنی بر بازی زبانی است و نمونه‌های بسیار دیگری در شعر سنتی می‌توان دید، اما در این‌جا گویی شاعر در حالتی ویژه دریافتی ویژه (همچون تجربه‌های عرفانی) در زبان باز نموده است که با منطق زبانی قابل توجیه نیست و در نتیجه دچار متناقض‌نمایی (پارادکس) شده است. و نمونه‌هایی دیگر:

«خواب‌های گوارا شیرین‌اند/ به‌شرط آن که بیدار باشی» (همان، ۷۱۹).

«یادهای تو دریاست/ و من نهنگ گمشده‌ای/ که در پی قویی/ در جویی غرق شد»(همان، ۷۶۶).

در این نمونه مصداق متناقض‌نمایی ابتدا در غرق‌شدن نهنگ دیده می‌شود، اما این تناقض ناشی از چرخش معنایی است که در تعبیر غرق شدن= مردن رخ داده است. با این توجیه غرق شدن نهنگ معنا پیدا می‌کند و ابهام مرتفع می‌شود.

۴-۱-۳. ایهام

چنان‌که گفته شد، در بلاغت قدیم گاهی ایهام و ابهام را یکی می‌دانستند. از منظری هم این دو صنعت هم‌پوشانی نیز دارند. بااین‌حال، به نظر می‌آید که در ایهام تعمدی هست و در ابهام چنین نیست. این نکته را نیز باید در نظر داشت که ابهام در ادبیات امروزی نیز تعمّدی است، ولی تعمّدی که از سبک شاعر یا نویسنده برمی‌آید و شاعر در بیشتر اوقات خود به این آگاه نیست و نمی‌داند که سروده او همراه با ابهام است. ایهام تبادر، تضاد، ترجمه، تناسب و دوگانه‌خوانی از زیرمجموعه‌های ایهام هستند. در نمونه زیر، در واژۀ «بم» در عبارت «زیر و بم» شهر بم را به ذهن متبادر می‌کند و در کنار آن با زلزلۀ بم نیز تناسب دارد:

«بکُش/ برادر من بکُش/ پیش‌ازآن‌که زلزله سبقت بگیرد/ ایرج بسطامی را بکش/ تو اشرف مخلوقاتی و بیش از زلزله مستحقی/ خانه بسطامی را در بمبارانت زیر و بم کن»(همان، ۷۳۹)

در نمونه‌های زیر لفظ «ناظم» و «پاپ» مصداق ایهام هستند.

«تو دویدی من رسیدم ناظم/ کعبه تو/ خدایت را کشت/ کعبه من/ خود به خانه من پاگذاشت/ از آتش سوزانت/ گرمایی/ به قدر تنفس آهویی در برف مانده بود/ که صرف گرم‌کردن چشم‌های من/ برای به‌خواب‌رفتن در کنار او شد/ ناظم مدرسه‌های من!» (همان، ۸۰۰، ۸۰۱)

«می‌خواهم بگویم/ عطاری قدیمی است/ اما عطار که قدیمی نبود/ و شرح آمدنت را پیشاپیش گفته‌است،/ می‌خواهم شبی مولانا را به خانۀ خود دعوت کنم/ و ببینم/ کلمات تو را/ از تکلم شمس بازمی‌شناسد،/ ماه، پرده‌ها، نور، سایه‌ها/ همه این حرف‌ها قدیمی است/ موسیقی پاپ را می‌شناسی؟/ پاپ(صدر اعظم منکران جهان)/ می‌خواهم شبی با عصری/ پاپ‌های جهان(مرده یا زنده) را گردآرم/ و بگذارم برقصی/ می‌خواهم ببینم/ رقص تو را/ از عبادت عذرا باز می‌شناسند!/ عزیز دلم، همۀ این حرفها بهانه است/ دنیا را/ برای من و تو شلوغ کرده‌اند/ و ماه نیمه، پرده‌های صبور/ مولانا، پاپ/ همه خارج می‌رقصند» (همان،۸۲۱، ۸۲۲).

در نمونۀ نخست خواننده لفظ ناظم را با توجه به قرینه‌های زبانی تا میانه‌های شعر، ناظم مدرسه تلقی‌می‌کند؛ از میانه‌های شعر قرینه‌هایی دیگر وارد شعر شده‌اند که ذهن را متوجه نام شاعر معاصر ترک می‌کند. اهمیت این فقره در این است که ایهام در پیکرۀ کلی شعر ایجاد شده است.

در نمونۀ دوم، ایهام در الفاظ «عطار»، «شمس» و «پاپ» وجود دارد؛ نکتۀ جالب توجه همانند نمونۀ نخست در این است که ایهام در گسترۀ شعر نمود یافته است. «پاپ» در کنار رهبر کاتولیک‌ها، موسیقی پاپ را نیز تداعی می‌کند؛ در سطرهای بعد نیز، الفاظی مرتبط با معنای نخست و الفاظی مرتبط با معنای دوم پیکرۀ شعر را ساخته است. به‌گونه‌ای که باعث ایجاد لایه‌ای معنایی و در نتیجه ابهام ساختاری و معنایی شعر شده است.

در نمونۀ

«ای لرزۀ دقیقه موعود/ انتظار شادمانۀ پایان تن!/ شیرازۀ دیوان شمس!/ شعرهای من اینک/ که مثل ریشه پراکنده است/ دیوان من اینک/ که پرکنده پراکنده است/ انگشت سلیمان!/ دیوان مرا هم ببند.» (همان، ۷۶۰، ۷۶۱)

با این‌که یافتن لفظ ایهام و هر دو معنای آن در ظاهر ساده است، آوردن قرینه‌هایی مرتبط با هریک از معانی در شعر خواننده را دچار ابهام می‌کند که در هر لایه کدام الفاظ و معانی را با یکدیگر مرتبط بداند؛ به سخن دیگر، ذهن مدام در رفت‌وآمد میان لایه‌های معنایی است، هم‌زمان که لفظ دیوان را با قرینۀ شعرهای من در معنای دفتر شعر درک می‌کند، الفاظی مثل سلیمان ذهن را متوجه معنای دیگر آن (دیوها) می‌سازد؛ همچنین، در الفاظ «دیوان شمس» و «ببند» در پایان شعر.

۴-۱-۴. تشبیه

می‌توان گفت، از دیرباز تشبیه ابزار فهم بشر بوده است؛ یعنی برقراری رابطه تشبیهی میان دو پدیده، فهم آن را میسر می‌کرده است. ادبیات تمثیلی و گستردگی جهانی آن شاهد این مدعا است. در کلام ادبی نیز فهم رابطهٔ بین مشبه و مشبهٌبه هرچند از راه تخیل محقق می‌شود و نه منطق زبانی، فهم بسیاری از تشبیهات با توجه به اشتراک تجربه و بافت فرهنگی چندان دشوار نیست. در تشبیه زمانی ابهام ایجاد می‌شود که وجه شبه حذف گردد و کشف آن برعهدهٔ خواننده باشد. در ساختار جملات تشبیهی، معمولاً وجه شبه را ذکر نمی‌کنند، زیرا کلام ادبی باید مخیل باشد و ذکر وجه شبه از مخیَّل‌بودن آن می‌کاهد (شمیسا، ۱۳۸۵: ۶۷ ،۶۸)، اما در شعر لنگرودی با این‌که وجه شبه را حذف نمی‌کند، باز کلام دشوار و ابهام‌آمیز است؛ مانند:

«تنهایی‌ها عمیق‌اند/ عمیق/ مثل صورت مردگان» (لنگرودی، ۱۳۹۰: ۷۷۳)

«تنهایی» به «صورت مردگان» تشبیه شده است از لحاظ عمیق بودن، ولی سؤال اینجاست که عمیق‌بودن صورت مردگان به چه معناست؟ مثالی دیگر:

«زخم‌های صبورند/ واحه‌ها/ دباغی‌شده در آفتاب کور» (همان: ۶۹۰)

پیوند ادعایی میان «زخم‌ها» و «واحه‌ها»، صبوری است، اما ربط بین این دو به آسانی مشخص نیست. همچنین، در نمونهٔ

«کوهستان‌های آفتاب‌زده/ زانو می‌زنند/ که جرعه آبی بنوشند/ در پیاله دست‌های تو/ و درختان خشکیده/ پنکه‌های طلایند/ که خنک می‌کنند آسمان ترک‌خورده را» (همان، ۶۷۶)

نیز درک رابطهٔ «درختان خشکیده» و «پنکه‌های طلا» برای خنک کردن آسمان به سادگی میسر نمی‌شود. اگرچه می‌توان برای این رابطهٔ وجهی اندیشید (مثلاً می‌توان گفت که شاخه‌های در حرکتِ خشکیدهٔ درختان همچون پره‌های پنکه‌ای است که رو به آسمان، روشن است)، اما به‌نظر می‌رسد، چنین تصویری حاصل تجربهٔ شخصی شاعر است و چون سابقه‌ای در سنت شعری ندارد، به نسبت تشبیهات رایج در کلام ادبی مبهم است.

نوعی دیگر از تشبیهات دیریاب، اضافات تشبیهی هستند؛ در اضافهٔ تشبیهی دیگر مجالی برای توضیح و تشریح نیست و خواننده باید معنا را درک کند. برای نمونه:

«خسته‌ام/ از شعرهای مطنطن لیمویی خسته‌ام/ از ابرها که در اشعارم می‌بارید» (همان، ۷۰۳)

«شعر لیمویی»، و تشبیه شعر به لیمو از چه جهت است؟ عطر؟ رنگ؟ زیبایی؟ طعم خوش؟ این‌جاست که ابهام ایجادشده بستر گستردگی معنایی شعر را فراهم می‌سازد، زیرا سخن قطعیت ندارد.

۴-۱-۵. استعاره

هر چند فهم استعاره از طریق «قرینهٔ صارفه» (سرنخی که ذهن مخاطب را از لحاظ کردن معنای نخستین/ وضعی واژه منصرف کند) میسر است، اما لازمهٔ آن آشنایی با زمینه‌های عرفی زبان و سنن ادبی است. با این همه در شعر معاصر به‌دلیل نو و تا حدی شخصی‌بودن تجربه‌های شعری درک رابطهٔ بین مستعار و مستعارٌمنه چندان آسان نیست. همان‌گونه که اشاره شد، گویی تشبیهات در شعر لنگرودی مبتنی بر تجربیات شخصی وی است؛ از آن‌جاکه زیرساخت استعارهٔ تشبیه است، به‌دلیل حذف یکی از طرفین تشبیه در استعاره این امر به مراتب مبهم‌تر است. در ادامه به نمونه‌هایی اشاره می‌کنیم:

«سگ‌های کوچک بالدار!/ که در آسمان‌ها پارس می‌کنید/ بره‌های مسیح را/ از شر پاپتیان سرخ‌شده در امان بدارید» (همان، ۶۸۴)

«سگ‌های کوچک بالدار» ظاهراً استعاره از هواپیماهای بی‌سرنشین است که مردم افغانستان و پاکستان را بمباران می‌کردند، اما دریافت این معنا آسان نیست، چون قرینهٔ آن فقط پارس‌کردن آن‌ها در آسمان است. قرینه‌های دیگر در

پیکرهٔ کلی شعر وجود دارد، مانند اشاره به «جنگ‌های صلیبی»، «بازی بمب» و «دخترکان افغان» که این معنا را تا حدی توجیه می‌کند.

«دلال بمب‌های تزریقی/ باغبان جهنمیم/ معصومیت/ مظهر ناتوانی‌ست/ آهوها پشت مسلسل‌ها نشسته/ به پرندگان شلیک می‌کنند/ و این نهال انار نیست/ درختوارهٔ نارنجک است که بر سر چهارراه می‌روید» (همان، ۷۲۲)

«بمب‌های تزریقی»، «آهوها»، «درختوارهٔ نارنجک» هرکدام می‌توانند استعاره از چیزهای مختلف باشند، اما قرینهٔ روشنی برای این تلقی وجود ندارد. نکتهٔ دیگر این است که در شعر معاصر نماد شخصی می‌شود و در بعضی موارد مرز بین نماد و استعاره چندان مشخص نیست؛ برای مثال در قطعهٔ بالا، «پرندگان» نمادی از آزادی است یا استعاره از چیزی دیگر؟ ویا «آهو» را نماد معصومیت باید گرفت؟ اگر چنین است پس شلیک او با مسلسل چه معنایی دارد؟ یا باید این‌گونه فهمید که آنانی هم که پشت مسلسل نشسته‌اند و به دیگران شلیک می‌کنند خود معصوم هستند! درمجموع بیشترین ابهام در شعر لنگرودی در حوزهٔ استعاره است که در مرزی نامشخص با نماد سیر می‌کند. مثال‌های فراوانی از این‌گونه استعاره می‌توان در شعر او یافت:

«بر ما ببخشایید شاعران!/ پروانه‌ها/ خبرچین کارخانهٔ شمع‌سازی شدند/ و چشم بره در شب قربانی/ لفظی نیافت» (همان، ۶۸۲)

«از کجا می‌آیند/ مرغان سوختهٔ استخوانی/ به کجا می‌روند/ و با پر ریخته کجا می‌میرند/ و در کدام آینه تالابی/ دستی به چهرهٔ خود می‌برند» (همان، ۶۹۲)

«هر آنچه بکاری درو خواهی کرد/ جز باد/ که توفان به بار می‌آورد» (همان، ۶۹۳)

«قدری شتاب کن باران/ ببین/ دلال‌های چوب/ چگونه به هر سویی می‌دوند و عرق می‌ریزند» (همان، ۶۹۶)

«مار و مگس در دنیا بی‌شمارند/ اما من از مگسی حرف می‌زنم/ که شانه‌های مرا نیش می‌زند» (همان، ۷۰۰)

«رفتگران/ فرشتگان پیر شده را جمع می‌کنند/ و به مرغ فروشی‌های گذر می‌فروشند» (همان، ۷۲۳)

«سپاسگزارم دریا!/ که به پاس او/ کتابم را/ سرشار خواب‌های صدف کرده‌ای" (همان، ۷۶۲)

«خسته‌ام/ باید/ مثل پرندگان دریایی، سگ‌های شکاری، آفتاب/ از پس اقیانوس‌ها برآیم» (همان، ۷۰۳)

در نمونه‌های بالا نمی‌توان با توجه به بافت درون‌متنی و قرینه‌های موجود در شعر به قطعیت به معنای مشخصی دست یافت. این ابهام را می‌توان حاصل عوامل مختلفی دانست؛ از جمله این‌که دقیقاً مشخص نیست که هریک به کدام حوزهٔ استعاره یا نماد تعلق دارند. شخصی بودن تصاویر و تجربهٔ شخصی شاعر نیز می‌تواند دلیل دیگر این امر باشد.

۴-۱-۶. کنایه

کنایه را به چهار نوع کلی تقسیم کرده‌اند: تلویح، ایما، رمز و تعریض که بیشترین ابهام در رمز و تعریض است (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۷۱–۲۷۵). برخی از کنایه‌های موجود در شعر شمس لنگرودی از گونهٔ ایما هستند که رایج و مشهورند؛ مانند: «آب ازسرگذشتن» در نمونهٔ زیر، اما علاوه بر معنای رایج اهل زبان، وجود قرینه‌هایی معانی دیگری را نیز القا می‌کند. در عبارت «آب از سرگذشتن» چون به توفان نوح و کشتی نوح اشاره می‌کند، پس معنای ظاهری کلام را نیز در نظر دارد، ضمناً می‌توان باران گناه را نیز در نظر داشت، چرا که دنیا باید آن‌قدر از گناه پر شود تا منجی، نوح، بیاید؛

«باران ببار و تنگ حوصلگی مکن/ آب، اگر از سر نگذشته باشد/ کشتی نوح/ نخواهد رسید» (همان، ۶۹۵).

مثال‌های دیگری نیز می‌توان در شعر لنگرودی یافت:

«هر آنچه بکاری درو خواهی کرد/ جز باد/ که توفان به بار می‌آورد/ و ما مسافر تازهٔ این کویریم/ توفانی درو می‌کنیم/ که نکاشته بودیم» (همان، ۶۹۳)

در این نمونه تکلیف خواننده با آغاز شعر مشخص است، اما آن‌چه باعث ابهام است، نتیجه‌ای است که شاعر در سطر آخر گرفته است.

«داغ‌های سرد/ سوزاننده‌تر بود/ شاعران!» (همان، ۶۸۲)

کنایهٔ موجود در «داغ‌های سرد/ سوزاننده‌تر بود» سخن را مبهم کرده است؛ داغ‌های سرد کنایه از چیست؟ آیا از داغ‌های گرم سوزاننده‌تر است؟ داغ‌های گرم کدامند؟ به نظر می‌رسد، با توجه به ادامهٔ شعر این عبارت را باید در یک معنا مواد و بمب‌های شیمیایی دانست و در لایهٔ دوم، رخدادهای تلخی که بر سر مردمان افغان آمده است. بااین‌حال، همچنان ابهام در سوزاننده‌تر بودن داغ است. با این‌که در ادامهٔ شاعر دوبار دیگر به همین عبارت اشاره می‌کند، خواننده درنمی‌یابد که نهایتاً داغ سرد از چه چیزی سوزاننده‌تر است:

«هرگز نخواسته‌ام که شما را/ آواره در هجوم مگس ببینم/ هرگز نخواسته‌ام قلم‌هاتان/ در توفان ملخ گم شود/ اما نان/ واژه زیبایی فقط برای نوشتن نبود/ و آزادی را/ پرندگان هوا به آدمیان نسپرده بودند/ داغ‌های سرد/ سوزاننده‌تر بود» و *«از گورهای‌تان به‌درآیید/ دخترکان افغان!/ می‌دانم گرسنه‌اید و/ بادام چشم‌ها/ درمان گرسنگی نمی‌کند/ تشنه‌اید/ اشک‌های شور/ تشنه‌ترین‌تان می‌کند/ از گورهای‌تان به‌در آیید/ چه زود/ در گور کوچک‌تان خواب رفته‌اید/ داغ‌های سرد/ سوزاننده‌تر بود»* (همان، ۶۸۳ ، ۶۸۴)

۴-۲. ابهام فنی (ابهام ناشی از نبود دانش زمینه‌ای)

همان‌گونه‌که اشاره شد، از نظر فرشیدورد (۱۳۷۳) وقتی خواننده در مورد موضوعی خاص که در شعر مطرح است، اطلاعاتی ندارد، دچار ابهام می‌شود و درک کاملی از متن نخواهد داشت. در شعر لنگرودی این‌گونه ابهام هنگامی است که خواننده با برخی از اشعار شاعران پیش از وی و شاعران غیرایرانی که او به آن‌ها اشاره دارد، آشنا نباشد. در کنار این، بعضی وقایع و حوادث عصر ما و کشور ما (مثل زلزلهٔ بم و مرگ ایرج بسطامی)، برخی اصطلاحات فلسفی، حتی زمین‌شناسی و جغرافیا برای بهتر فهمیدن شعر او لازم می‌نماید.

رد پای شعر شاملو را می‌توان در بسیاری از موارد در شعر شمس لنگرودی یافت. برای فهم چنین مواردی لازم است خواننده از شعر و حتی زندگی شاملو اطلاعاتی داشته باشد؛ برای مثال در مرثیه‌ای که برای شاملو نوشته است، به نکاتی اشاره می‌کند که برای خوانندهٔ ناآشنا مبهم است؛ در اواخر عمر شاملو به دلیل بیماری قند پزشکان مجبور شدند که پایش را قطع کنند. لنگرودی می‌گوید:

«بی‌پا/ از موانع مرگ می‌پرید» (همان، ۷۰۸) و *«و پای بریده شاملو را می‌دیدیم/ که در پی کامیون راه افتاد»* (همان، ۷۰۹)

در مورد اطلاعات از شعر شاعران در همان شعر به قولی از فروغ فرخزاد اشاره می‌کند که خواننده باید با آن آشنا باشد و گرنه بخشی از معنا مبهم است:

«نمی‌داند سال‌هاست/ ما بذر شعر را در دل او کاشتیم/ و به‌رغم قول فروغ/ جوانهٔ او را ندیدیم» (همان، ۷۰۷)

و یا گفته‌ای از قول شاملو می‌آورد:

«این ماشین سرد را به کوچه پهلویی هدایت کنید» (همان، ۷۰۹)

لنگرودی در دو شعر در این دو دفتر (باغبان جهنم، ملاح خیابان‌ها) به نکته‌ای اشاره می‌کند که اگر خواننده از قبل نداند، بخشی از معنای شعر فهم نمی‌شود. شعری از فدریکو گارسیا لورکا توسط شاملو ترجمه و به صورت صوتی نیز منتشر شد، به نام «مرثیه‌ای برای ایگناسیو سانچز مخیاس»، شروع شعر این‌گونه است:

«در ساعت پنج عصر/ درست ساعت پنج عصر بود/ پسری پارچهٔ سفید را آورد/ در ساعت پنج عصر/ سبدی آهک از پیش آماده/ در ساعت پنج عصر/ باقی همه مرگ بود و تنها مرگ» (گارسیا لورکا، ۱۳۵۹ :۲).

لنگرودی به ساعت پنج و ارتباطش با مرگ اشاره دارد، که به نظر می‌آید کاملاً با شعر لورکا در ارتباط است. در شعر دیگری به اسپانیا هم اشاره دارد، اگر نره‌گاو را قرینه‌ای برای گاوبازی و اسپانیا بدانیم:

«نه ساعت پنج بود/ نه نره‌گاوهای جهان برابر مرگ نعره کردند/ آفتاب ظهر می‌درخشید/ و من به‌انتظار تو ایستاده بودم/ پیراهن خونینت بازگشت/ با یک سکهٔ پنج ریالی/ که می‌خواستی/ به من تلفن کنی» (لنگرودی، ۱۳۹۰: ۶۹۷).

در شعر دیگر چنین می‌نویسد:

«صدایت لرزاننده بود/ صدای زلزله لرزاننده‌تر/ ساعت پنج بود/ (مثل همیشه) بر تمامی ساعت‌ها/ ساعت پنج بود/ بر پنج رشتهٔ انگشت/ که گلوی شما را فشرد» (همان، ۷۳۹، ۷۴۰)

قطعهٔ دوم مربوط به زلزلهٔ بم، مرگ ایرج بسطامی است. نداشتن اطلاعات در مورد این واقعه هم می‌تواند در مبهم بودن معنا دخیل باشد. این نوع ابهام کاملاً نسبی است.

لنگرودی در اشعارش به شعرای دیگری نیز اشاره دارد؛ یکی ناظم حکمت، شاعر ترک است؛ که در شعر وی را مخاطب قرار داده است، خواننده اگر وی را نشناسد و اطلاعاتی از او نداشته باشد، بخش‌هایی از شعر را نخواهد فهمید؛ برای مثال این قطعه: *«تو دویدی من رسیدم ناظم/ کعبهٔ تو/ خدایت را کشت/ کعبهٔ من/ خود به خانهٔ من پا گذاشت»* (همان، ۸۰۰). شاید بتوان گفت که گرایش کمونیستی ناظم حکمت، و همچنین، بی‌اعتقادی آن‌ها به خدا را در نظرداشته است.

در نمونهٔ زیر، بی‌اطلاعی از بعضی نکات تاریخ فلسفه باعث ابهام شعر شده است:

«چه بود زندگی/ تو اگر نبودی/ صبحانه‌ای و ناهاری/ پاییزکی و بهاری/ و ضیافت افلاتونی سرد و/ راه‌پیمایی سقراطی/ به‌سوی جنگل شوکران» (همان، ۷۷۱)

خواننده باید بداند که تعبیر «ضیافت افلاتون» چه بوده است، «راه‌پیمایی سقراط» و در نهایت «شوکران». یا در نمونه زیر:

«دریا که غذای بیابان‌هاست» (همان، ۷۹۴)

اگر ندانیم که از لحاظ جغرافیایی بیابان‌ها همگی زمانی دریا بوده‌اند و خشک شده‌اند، شعر نیز مبهم خواهد بود. به‌علاوه، داشتن اطلاعاتی در مورد عقاید مردم کویر دربارهٔ موجودات خیالی کویری، مانند «دوالپا» خواننده را در درک نمونه زیر یاری می‌دهد:

«بدگمان باش/ به ماسه‌ها و برق دانه‌های نمک بدگمان باش/ قبله گاه دوالپاست این کویر/ پریانی پنهان/ که طعام‌شان نمک است و آتش/ وگل سینه‌شان/ بوته‌خار است» (همان، ۶۹۳).

ابهام ذاتی کلام ادبی است و مستحسن است و باعث تفسیرپذیری و تکثر معنای متن می‌شود، اما این‌گونه نیست که بتوان هر تفسیری به کلام نسبت داد؛ به‌عبارت دیگر همواره قرینه‌هایی در متن وجود دارد تا فرایند معناسازی را مقید کند. فهم هر متن در گرو اطلاعاتی مقدماتی است که بر یک پیوستار زبانی، فرهنگی و علمی جاری است.

در تفسیر شعر سنتی، از جمله شعر کسانی چون حافظ و مولانا، به‌دلیل از دست رفتن اطلاعات تاریخی، اجتماعی بافت‌محور زمان شاعر، خواننده عام چندان امکانی برای رفع آن لایهٔ ابهام ندارد و در نتیجه آن بخش از معنا برای وی یا موضوعیتی ندارد، و یا مبهم باقی می‌ماند؛ شاهد این مسأله شروحی است که با اتکا به منابع تاریخی بر شعر حافظ یا مولانا نوشته‌اند. به نظر می‌رسد، در شعر معاصر وجود منابعی در دسترس‌تر همچون موارد پیش‌گفته در شعر لنگرودی، به نسبت اطلاعات خواننده، رفع ابهام و یافتن لایهٔ معنایی بافت‌محور امکان‌پذیر است.

۴-۳. ابهام زبانی/ سبکی (هنجارگریزی معنایی)

شعر، تخیل است و تخیل معنا را آن‌چنان که می‌خواهد تغییر می‌دهد؛ دنیای شعر با دنیای واقعیت فرق می‌کند پس قراردادهای زبانی معنا بازنویسی می‌شوند. شاعر برای زیباشدن کلامش و مخیل‌بودن آن در معناها تغییراتی ایجاد می‌کند. برخی تغییرات را خود تفسیر می‌کند، ولی برخی را برعهده خواننده می‌گذارد. این‌گونه ممکن است که خواننده در فهم شعر دچار ابهام شود. در این حوزه، ابهام دارای درجاتی است که به نسبت خواننده متغیر است.

در شعر لنگرودی نمونه‌هایی می‌توان یافت که توضیح و تفسیر کلام آسان نیست:

«امروز/ صبحانهٔ من تو بودی/ نان گرم و شیر و عسل/ روزنامه‌ها و خبر/ صبحانهٔ امروزم/ برشی از تو بود/// سیرم از این جهان/ اشتهای تو دارم» (همان، ۷۷۵)

شاید بتوان‌گفت کل شعر می‌خواهد بگوید که من به تو تمایل دارم؛ اما نوع گفتار کاملاً با پیچیدگی معنایی همراه است. خواننده اگر بخواهد جزءبه‌جزء معنا را بررسی کند با مشکل مواجه می‌شود. نمونه‌ای دیگر:

«دروازه‌های بهشت را گشودم/ هیچ‌کس نبود/ نگهبانان می‌گفتند/ برای یافتن چیزی جاسازی‌شده در بهشت/ همه را/ برای سه‌روز/ به جهنم/ کوچ داده‌اند» (همان، ۷۹۸)

آیا شاعر می‌خواهد بگوید با این اوضاع جامعهٔ بشری کس را به بهشت راه نمی‌دهند؟ گاهی تصویری که لنگرودی می‌سازد، با معنای آن تناقض دارد و این هم می‌تواند باعث ابهام شود:

«درست است/ همین بود آقا/ اما صدا و قیافه‌اش فرق می‌کرد/ و نگاهش/ اینطوری معصومانه نبود/// حالا/ اجازه می‌دهید که مرخص شوم؟» (همان، ۷۲۱)

در این روایت، مشخص نیست که بالاخره شخص مورد نظر همان بوده است یا نه! در نمونهٔ زیر واژگان «پروردگار»، «پیامبران»، «نوح» و «ایوب» به‌گونه‌ای به‌کار رفته‌اند که با ذهنیت معهود سنخیتی ندارند و همین باعث ابهام شعر شده است:

«پروردگارا/ گریه مکن/ درست می‌شود/ اینان پیامبران شما نیستند/ پیامبران شما/ کتاب‌هایشان را خمیر کرده‌اند/ و بر سر بازار/ کاغذ می‌فروشند/// پروردگارا/ حرمت بازیگران را نگه‌دار/ اینان پسران نوح‌اند/ قول داده‌اند/ ثروت بانک‌ها را از هواپیما به‌تساوی قسمت کنند/ فقط ایوب مانده است که به خانه سالمندان راهش ندادند» (همان، ۷۲۶)

در مجموع ابهامی که از طریق استعاره، تشبیه، مجاز و دیگر صنایع ادبی به وجود می‌آید، در حیطهٔ ابهام معنایی قرار می‌گیرد، چون شاعر معنای ظاهری را تغییر می‌دهد یا لااقل به غیر از معنای ظاهری معانی دیگری نیز در نظر دارد، اما ممکن است کلام مبهم باشد، بی‌آنکه صنایع ادبی در آن دخیل باشند.

۴-۴. ابهام پیرامتنی

در شعر لنگرودی مواردی وجود دارد که در ابتدای شعر، او شعر را به شخصی تقدیم کرده است. آوردن این توضیح کوتاه باعث جهت‌دهی به ذهن خواننده می‌شود و ناخواسته شعر را در پیوند با آن توضیح پی‌می‌گیرد. بر طبق سنت، محتوای شعر به طریقی با توضیح شاعر مرتبط است؛ برای مثال می‌توان به «عنوان»های مرثیه‌ها، مدیحه و هجویات اشاره‌کرد. در شعر معاصر گاهی محتوای شعر هیچ پیوندی با «توضیح شاعر» ندارد و این نکته باعث ابهام شعر می‌شود. برای نمونه می‌توان به شعر شمارهٔ ۵۴ از دفتر «ملاح خیابان‌ها» اشاره‌کرد که لنگرودی آن را به حمید اجتماعی جندقی تقدیم می‌کند، ولی برای خواننده ارتباط معنایی شعر و حمید اجتماعی جندقی مشخص نمی‌شود. شاید دلیل این بی‌ارتباطی از نظر خواننده، تجربهٔ شخصی میان آن دو باشد که خواننده از آن بی‌خبر است.

در شعری تقدیمی به عباس مخبر، فضای کویر توصیف شده است؛ توضیح اول شعر باعث خوانش شعر در پیوند با مخبر می‌شود. بااین‌حال، شعر بدون این پیش‌زمینه نیز می‌تواند معنای مستقلی داشته باشد. ابهام شعر وقتی جلوه می‌کند که خواننده در تلاش برای پیوند دادن شعر با توضیح ابتدایی آن است.

«ماه/ بر زخم زمین نمک می‌پاشد/ و چیزی که می‌شنوی/ هق و هق قنات است/ خاربوتهٔ غلتانی/ در رخت‌پارهٔ عیدی/ که به دیدن ما می‌آید/// و ما/ شکوفهٔ در راه را وانهادیم/ آمدیم و/ در سراب زمین گم شدیم/ بارش عید را وانهادیم/ تا به دخمهٔ خاموشانی مسکن کنیم/ که مردگان تنگ‌حوصله ترک‌کرده‌اند» (همان، ۶۹۱)

در بخشی از شعر می‌نویسد:

«عباس!/ پیشتر مرو/ که فرو خواهی رفت/ این باغ شاد شکوفه‌ها نیست/ شوره‌زار است و باتلاق نمک/ که طعامش را می‌جوید» (همان، ۶۹۱)

عبارت «عباس! پیشتر مرو! که فروخواهی رفت» را می‌توان این‌گونه تفسیر کرد: «عباس! در امور سیاسی یا اجتماعی و یا کمک به دیگران پیشتر مرو! چون در نهایت به ضرر تو خواهد بود»، ولی ممکن است ماجرایی نیز میان شاعر و عباس مخبر بوده باشد، در همان کویر که خواننده اطلاعی از آن ندارد.

شعری دیگر را لنگرودی به نصرالله کسراییان تقدیم‌کرده‌است. خواننده نه‌تنها باید بداند که وی عکاس است، بلکه باید حتماً آثار او را نیز دیده باشد، چرا که لنگرودی اشارات زیادی به عکس‌های او می‌کند. تصویرسازی لنگرودی در این شعر در اصل همان عکس‌هایی است که کسراییان از نقاط مختلف ایران گرفته است و در کتاب‌هایش چاپ کرده است.

«توفان‌هایی که دقیقه‌ای مات مانده‌اند/ و دو ساقه علف/ که از بن سنگ‌ها سرکشیدند/ تا دست تو را ببینند» (همان، ۶۷۵)

البته در انتهای شعر لنگرودی به این نکته که کسراییان عکاس است، اشاره می‌کند: *«دنیایی کوچک است/ آنچه تو آفریدی/ در جرقه دست‌های خویش»* (همان، ۶۷۶). بااین‌حال، همین اشاره نیز با ابهام عجین است.

۵. نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر با بررسی تاریخچهٔ ابهام از منابع بلاغی سنتی و منابع غربی مشخص شد که عمدتاً به‌رغم تفاوت‌های ظاهری می‌توان نقاط مشترک زیادی در بین تقسیم‌بندی‌های آن‌ها دید. در بخش تحلیل شعر شمس لنگرودی، این نتیجه حاصل شد که شعر وی متأثر از عوامل بلاغی، دانش‌زمینه‌ای، تجربیات شخصی و اشاره به این تجارب در شعر دارای درجاتی از ابهام است. عوامل بلاغی‌ای چون تشبیه، ایهام، استعاره، کنایه، متناقض‌نما، حسن تعلیل و نیز هنجارگریزی معنایی باعث ابهام شعر وی شده است. وجه‌شبه‌های خاص که عمدتاً حاصل نگاه جدید و شخصی شاعر است، در حوزهٔ تشبیه مهم‌ترین عامل ابهام شعر وی محسوب می‌شود. در حوزهٔ حسن تعلیل هرچند شعر وی ابهاماتی متأثر از این آرایه دارد، درک آن چندان مشکل نیست. ایهام در شعر وی بسیار وابسته به ساختار کلی شعر است؛ بدین‌معنا که تعبیر یا واژه‌ای که موهم دو یا چند معنی است، در نگاه نخست قابل بازیابی نیست و این امر در فرآیند خواندن شعر بر خواننده کشف می‌شود. همچنین، در حوزهٔ ایهام، وی از موارد کلیشه‌ای زبان فاصله گرفته است و ایهام نحوی سهمی چشم‌گیر در شعر او دارد. استعارات او همچون تشبیه دارای روابطی متأثر از تجارب و اشارات شخصی وی است، اگرچه «قرینه‌های صارفه‌ای» چون نوشته‌های کوتاه آغاز شعر، بافت درون‌متنی و مکان سرایش باعث درک استعاره می‌شود.

نکتهٔ گفتنی دیگر، مرز باریک میان استعاره و نماد در شعر او است. به‌طوری‌که گاهی تفکیک این دو در شعر وی دشوار می‌شود. کنایات شعر وی برآمده از جمله‌بندی‌های خاص او است، هرچند از نمونه‌هایی از کنایات رایج زبانی به‌عنوان گونه‌ای آشنایی‌زدایی بهره می‌گیرد. پارادکس‌های شعر وی عمدتاً ناشی از بازی‌های زبانی است؛ باوجوی‌که

نمونه‌هایی از درک و دریافت شهودی و آنی در شعر وی نیز دیده می‌شود. در مجموع می‌توان به این نکته نیز اشاره‌کرد که عمدتاً ابهام حاصل از آرایه‌های فوق در کل پیکرهٔ شعر منتشر است.

نوعی دیگر از ابهام که می‌توان آن را «ابهام فنی» نامید، وابسته به دانش زمینه‌ای مخاطب است که خود ناشی از به‌کارگیری اطلاعاتی برون‌متنی به‌صورت اشاره‌وار در شعر است و برای زدودن آن خواننده نیازمند کسب اطلاعات مرتبط با آن حوزه‌ها است. البته این نوع ابهام باتوجه به سطح آگاهی خواننده از موضوع، درجاتی دارد. شاید بتوان گفت که خاص‌ترین نوع ابهام در شعر لنگرودی ابهام ناشی از «یادداشت آغازین شعر» است که معمولاً لایهٔ معنایی جدیدی به شعر می‌افزاید؛ بدین‌گونه‌که خواننده شعر را مرتبط با آن یادداشت، در یک لایهٔ معنایی و بی‌ارتباط با آن در لایهٔ معنایی دیگری درک و تفسیر خواهد کرد.

نهایتاً می‌توان نتیجه گرفت که آن‌چه به‌عنوان ابهام در شعر شمس لنگرودی نمود یافته است، در حوزهٔ ابهام هنری می‌گنجد. این یافته تمایز میان ابهام هنری را که می‌توان گفت ذاتی کلام ادبی است، با ابهام عام که چه‌بسا پیامد عوامل زبانی و بافتی دخیل در آن است، تأیید می‌کند.

منابع

امامی، نصرالله (۱۳۹۰). «خاستگاه هنری ابهام و گونه‌های آن». *فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادبی*، (۱۳)، ۷ – ۲۲.

باطنی، محمدرضا (۱۳۹۳). *نگاهی تازه به دستور زبان*. تهران: آگه.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۷۴). *اسرارالبلاغه*. ترجمهٔ جلیل تجلیل. تهران: دانشگاه تهران.

خواجات، بهزاد (۱۳۸۷). «عوامل ایجاد ابهام در شعر معاصر فارسی». *ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب، (۱۱)، ۷۵ – ۹۷.

داد، سیما (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ سوم. تهران: مروارید.

داوری، نگار (۱۳۹۷). «دلالت چندگانه، ابهام، و ایهام در زبان و ادبیات فارسی». *نامهٔ فرهنگستان*، (۸)، ۳۴ – ۵۴.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۸). *لغتنامه*. (دوره ۱۶ جلدی). تهران: موسسه انتشارات دانشگاه تهران.

رجایی، محمدخلیل (۱۳۷۹). *معالم البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع*. شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

رضایی، احمد (۱۳۸۶). «ابهام در ساختار تشبیهی شعر معاصر». *کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، (۱۵)، ۴۱-۶۶.

سعدی شیرازی، مصلح‌الدین (۱۳۸۰). *غزلیات سعدی*. تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، تهران: سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۵). *بیان*. تهران: میترا.

شیری، قهرمان (۱۳۹۰). «اهمیت و انواع ابهام در پژوهش‌ها»، *فنون ادبی*. (۲)، ۱۵-۳۶.

صفوی، کوروش (۱۳۹۰الف). *درآمدی بر معنی شناسی*. تهران: سورهٔ مهر.

---------- (۱۳۹۰ب). *از زبان‌شناسی به ادبیات، شعر*، تهران: سورهٔ مهر.

صهبا، فروغ (۱۳۹۲). *کارکرد ابهام در فرایند خوانش متن*. تهران: آگه.

فتوحی، محمود (۱۳۷۸). «ارزش ادبی ابهام، از دومعنایی تا چندلایگی معنا». *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، (۶۲)، ۱۷-۳۶.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۳). *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*. تهران: امیرکبیر.

کادن، جان آنتونی (۱۳۸۶). *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: شادگان.

گارسیا لورکا، گابریل (۱۳۵۹). *ترانهٔ شرقی و اشعار دیگر*. ترجمه احمد شاملو. تهران : ابتکار.

لنگرودی، شمس (۱۳۹۰). *مجموعه اشعار*. تهران: نگاه.

معدنی، میترا (۱۳۷۵). «بررسی گونه‌های ابهام در زبان فارسی». مجلهٔ *زبان‌شناسی*، (۲۵- ۲۶)، ۹۲-۱۰۴.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۶). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: هما.

Bateni, M. R. (2014). *A fresh look at grammar*. Tehran: Agah. [In Persian]

Cuddon, J. A. (2007). *A dictionary of literary terms and literary theory*. Translated by K. Firouzmand. Tehran: Shadgan. [In Persian]

Dad, S. (2006). *A dictionary of literary terms* (3rd ed.). Tehran: Morvarid. [In Persian]

Davari, N. (2018). “Multiple significations, ambiguity, and equivocation in the Persian language and literature.” *Nameh-ye Farhangestan*, (8), 34–54. [In Persian]

Dehkhoda, A. A. (1999). *Dehkhoda dictionary* (16 vols.). Tehran: University of Tehran Press. [In Persian]

Emami, N. (2011). “The artistic origin of ambiguity and its types.” *Literary Criticism Quarterly*, (13), 7–22. [In Persian]

Empson, W. (1949). *Seven Types of Ambiguity.* Chatto & Windus, London.

Farshidvard, K. (1994). *On literature and literary criticism*. Tehran: Amirkabir. [In Persian]

Fotouhi, M. (1999). “The literary value of ambiguity: From double meaning to multiple layers of meaning.” *Journal of the Faculty of Literature and Humanities*, (62), 17–36. [In Persian]

García Lorca, F. (1980). *Eastern song and other poems*. Translated by A. Shamlou. Tehran: Ebtekar. [In Persian]

Homāyi, J. (2007). *Rhetorical techniques and literary devices*. Tehran: Homa. [In Persian]

Jurjani, A. (1995). *Asrar al-balagha*. Translated by J. Tajlil. Tehran: University of Tehran Press. [In Persian]

Khawajat, B. (2008). “Factors contributing to ambiguity in contemporary Persian poetry.” *Mystical and Mythological Literature*, Islamic Azad University, South Tehran Branch, (11), 75–97. [In Persian]

Langroudi, Sh. (2011). *Collected poems*. Tehran: Negah. [In Persian]

Madani, M. (1996). “An investigation of types of ambiguity in the Persian language.” *Journal of Linguistics*, (25–26), 92–104. [In Persian]

Rajaei, M. K. (2000). *Ma'alem al-balagha: The sciences of meaning, rhetoric, and figures of speech*. Shiraz: Shiraz University Press. [In Persian]

Rezaei, A. (2007). “Ambiguity in the simile structure of contemporary poetry.” *Kavoshnameh of Persian Language and Literature*, (15), 41–66. [In Persian]

Saadi Shirazi, M. (2001). *The ghazals of Saadi.* Edited by G. Yousefi. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Safavi, K. (2011a). *An introduction to semantics*. Tehran: Soureh Mehr. [In Persian]

−−−−−−−−. (2011b). From linguistics to literature: Poetry. Tehran: Soureh Mehr. [In Persian]

Sahba, F. (2013). *The function of ambiguity in the process of text reading*. Tehran: Agah. [In Persian]

Shamisa, S. (2006). *Bayan (Rhetoric).* Tehran: Mitra. [In Persian] Shiri, Q. (2011). “The importance and types of ambiguity in research.” *Fonun-e Adabi*, (2), 15–36. [In Persian]